

〔翻 訳〕

ヘルベルト・レーネルト 「開かれた歴史的地平をもった モデルネ小説としての『ファウストゥス博士』」

六 浦 英 文 訳

シンポジウムのあとがき^(訳注1)の役割を担ったこの論考で展開する思索は、シンポジウムの事前、最中、事後に、脳裏に浮かんできたもので、いくつかの講演とディスカッションから多くのヒントを得たものである。私はその手がかりをディスカッションのときや、ヘルムート・コプマン (Helmut Koopmann) の講演のための私の補足報告の中で述べておいた。このあとがきで、私は『ファウストゥス博士』 *Doktor Faustus* のモデルネ性 (Modernität, モダニティー) という問題との関連で、何がモデルネ小説を際立たせるのかという理論的問題を、『ファウストゥス博士』が歴史的背景と関連がある、ということに結びつけることによって、応分の貢献をしたいと思っている。これら二つの問題は＜作者―読者＞関係 (Autor-Leser-Verhältnis) と関連がある。というのは、作者は、しばしば語り手を超えて、読者の歴史的地平 (der historische Horizont)¹⁾と戯れるからである。この戯れは開放性の一部であり、従って小説のモデルネ性の一部でもあるのだ。

『ファウストゥス博士』はモデルネの小説 (ein Roman der Moderne) であり、モデルネ性の小説である。「モデルネ」という言葉を、われわれは、ルネッサンス以降のモデルネ性の辺境地帯 (Randzone)、すなわち市民的時代、個人主義的時代、主観中心的時代の

1) [原注] 私は地平 (Horizont) という言葉を用いる、サブテキスト (Subtext) のような概念を用いないのは、読者における作者の信号 (Signal) の効果を、テキストの部分とは見なさないためである。テキストの言語は作者にも作品にも所属しないし、読者にも完全には所属しない。確かに、小説のテキストは、言語に意味を載せる。がしかし、言語は、繊維から織り成された織物 (Gewebe [Text]) のように、社会的に条件づけられたおびただしい意味を相続している。繊維は織物の中で固有の性質を保つことを止めはしないのだ。『ファウストゥス博士』の作者が読者の中で話題にする歴史的地平は、これらの意味を活性化する。従って、それ自体「開放的 (offen)」であるテキスト、すなわち矛盾の無い特定のイデオロギーを代弁しないテキストが、読者の「地平」を取り入れる場合に、テキストは「開放性 (Offenheit)」を増す。視野の狭い語り手のテキストを、歴史的な地平によって補充するように読者に促す信号を送る『ファウストゥス博士』のようなテキストは、新しい歴史的な真実を告知するのではなくて、比較したり、パースペクティブを形成するように促すのだ。これはこの小説におけるいわゆるモンタージュ技法の論拠でもある。すなわち、小説という虚構の世界は、想像上の人物と平行して、検証済みの歴史上の人物を受容し、異質のテキストを融合させるものである。

辺境地帯と理解している。この時代の芸術は、自己自身の行動を決定する人間が、自然を合理的な手段によって支配する可能性の方向づけ (Orientierung) によって規定されている。モデルネの文学は、モデルネ性の支配的な方向づけの妥当性に対する懐疑を反映している。

みずから招いた未熟さゆえに自己決定や独創性に至るという話の結末に対する文学の側からの反省点は、長い間、道徳に手をつけないままにしておいたということである。立場の違いを超えた、万人のための同じ道徳こそ、まさしく市民的文学の明示的あるいは暗示的テーマの一つであった。市民の意識が文学の中で宗教の後見から解放されたときでもやはり、宗教という釣合いおもりが大衆にとっての道徳の源泉として長く維持されてきた。

しかしながら、市民的芸術の解放衝動は、世俗化された道徳、市民化された道徳をも容赦しなかった。文学は、個人の自己決定と因襲的道徳との葛藤の犠牲に対して同情し、ファウストやドン・ファンのような非道徳的人物に超人間的な力という魅力を与えはじめた。そのような超人間的な人物を描く作品の中での因襲的道徳の側からの再保険 (例えば、ダ・ボンテ/モーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』 *Don Giovanni* の最後のシーン。[神の教えに反抗する主人公が地獄に落ちるシーン]) の効力は次第に弱まり、道徳を超越したり、単なる市民的な因襲をのり越えたりする自由な芸術家を格上げするという魅力が強まった。

ゲーテの『ファウスト』 *Faust* では、超道徳的主人公が描かれているが、その主人公は読者の道徳的判断にさらされている。反対に、象徴主義、表現主義、不条理演劇においては非道徳の魅力が宣言される。ドイツ語圏では、ニーチェがこの方向に多いに影響を及ぼした。というのも、ニーチェは、創造的自己決定によって、一切の道徳的合理的規定は、奴隷道徳、すなわち (創造的) 弱者の怨恨であるという嫌疑をかけたからだ。

同時に、合理的に秩序づけられた世界は疑わしいものとなった。これに対しては、二十世紀の社会の破局が常に新たな印象を与えている。共同体を形成する規制としての宗教の後退は、因襲的なものを揺さぶった同じ芸術の中でしばしば、社会規範の崩壊に対するさまざまな嘆きを上げさせた。というのも、独創的な市民芸術は解放するだけではなくて、気持ちを打ち明けるためのある程度安定した社会を必要とするからだ。

モデルネの芸術は、空想をあらゆる種類のコントロールから次第に解放していった。小説の方向体系、小説構造の方向体系は、共同生活の現行規則から独立していった。読者はモデルネの小説からはもはや道徳の保証を期待してはいない。特定のイデオロギーを宣伝する小説は、美的に価値の低いものと見なされる。モデルネの小説は、道徳的諸問題が多義的である複数社会 (eine pluralistische Gesellschaft) を反映している。モデルネの小説は、対照的な価値と、いやそれどころか矛盾する価値と戯れるのだ。われわれはそれを「開放的 (offen)」と呼ぶ。

『ファウストゥス博士』はこの意味で、開放的な小説 (ein offener Roman) である、それゆえ、たとえこの小説の中で、理路整然とした物語が語られていても、モデルネ的である。それはモデルネ性の小説でもあるのだ。シンポジウムの英語のタイトル『モダニズム

の際涯にあるファウストゥス博士 („Doctor Faustus at the Margin of Modernism“)』が、モデルネ性の自己懷疑の表現としての機能をはっきり示しているはずである。小説は、国民社会主義的非人間性へ通じるドイツの社会や文化の深刻な危機を背景にして、独創性の危機と戯れている。

『ファウストゥス博士』は、特殊ドイツ的な文化小説 (spezifisch deutscher Kulturroman) として構想され²⁾、刊行されて以来、そう理解されていた。ドイツの例がさらに手を広げて、西洋文化の中にある危機を描いているということも同様にすでに早くから理解されていた。『ファウストゥス博士』登場後、40年以上経って、ポストモデルネの見方の発展に促されて、このいわゆる「超ドイツ的」側面が、文化の危機意識の表現としてますます強く際立ってくる。

小説も古くなるという意味で、歴史的であるということに目を閉ざすようなことをしてはならない。エーゴン・シュヴァルツ (Egon Schwarz) とブリギッテ・プルッティ (Brigitte Prutti) は、[小説の] テキストの中に作者の偏見が浮かび上がっていることを指摘している。作者はユダヤ系の人間をアウトサイダーとしてしか見ることができなかったし、女性の登場人物には伝統的な役割しか与えなかった。それでもなお、小説の核心、すなわち、独創性の美学と、非道徳性と、社会規範の崩壊によってもたらされた無道徳性との関連についての問題は今日的なものである。なぜなら、その問題によって、われわれはモデルネ性とポストモデルネ性との間の辺境地帯を形成することができるからだ。

トーマス・マンのすべての小説と同様、『ファウストゥス博士』は、象徴的な深層構造を持っていて、その上に事実であると理解できるストーリーが載せられている。深層構造では、アードリアーン・レーヴァーキューンはドイツ的なものの神話である創造性 (Kreativität) を代表している。作者は、この人物を、民衆本ファウストのファウスト、ルターとニーチェを暗示することによって、神話的に豊かなものに仕立て上げている。小説の登場人物としての語り手ツァイトブロームは、受容的補足役としての立場を代表することによってドイツの神話に関与している。彼は公職に就いている20世紀の典型的な教養市民であり、その上、古典人文主義者、名目上カトリック信者としてコスモポリタンの特徴を体現している。時折、ツァイトブロームはレーヴァーキューンと役割を交代している。例えばツァイトブロームは「本来レーヴァーキューンが行なうはずの」ニーチェが行なった兵役に「象徴的に肩代わりして」就いている。

歴史的暗示によって、読者の歴史的知識は活性化される。語り手ツァイトブロームによって、読者の現代史に対する共通体験が活性化される。ツァイトブロームは友人の伝記を書くのであって、神話的人物の伝記を書くのではない。作者の歴史的・神話的暗示によって、ツァイトブローム自身のテキスト理解を超えるように、読者が挑発される。確かにツ

2) [原注] ツァイトブロームの伝記は、事実として受け取られることを願っている。従って、レーヴァーキューンを神話的・象徴的な人物としてドイツ文化と同一視したくはないのだ。テキストの神話的・象徴的層が前面に出てくると、レーヴァーキューン自身が語る。悪魔との対話はレーヴァーキューンの手記である。さらにまた、作者は語り手の頭越しに信号を送っている。

ァイトブロームは、第二次世界大戦の最後の物語について、すなわち自分が執筆している時代について、いくつかの章の導入部分で報告している、がしかし、1930年からは世界とはもうかわりを持たないで1940年には死んでいる友人の物語からの脱線が、どんな意味を持つのかについては、ツァイトブロームは決して説明しないのだから、それだけ読者への挑発の度合いは増すのだ。あるとき、ツァイトブロームは「二重の時間の計算(doppelte Zeitrechnung)」(GW VI, 335/邦訳『トーマス・マン全集』[以下、邦訳全集と略記] 第六巻257ページ)がなぜ注意を引くのか分からない、と書いている。これは明らかに生産的な読者に対する挑戦である。別のときには、伝記を書く行為の背景を描くことも「また読者に対する義務」(GW VI, 449/邦訳全集第六巻345ページ)である、とツァイトブロームは思うのだ。ひょっとすると、ツァイトブロームは、戦争による破壊、自分が官吏として勤めたくない体制の暴力性と非人間性が、芸術家で自分の友人である人間の反因襲的独創性といささか関係がある、ということを感じていたかもしれないのだ。しかし、ツァイトブロームは、自己の人文主義的なコードによって、独創的な芸術を賛嘆しながら受け入れるにすぎない。ツァイトブロームはドイツの神話における自分の役割をリアルに演じなければならない、読者はそれを見抜いて、国民社会主義の自己破壊を芸術家の伝記の対象と関連づけなければならない。

文学の中での因襲的道德からの解放は、ドイツでは、フランスやイギリスやアメリカ合衆国においてよりも早く起こった。官職に就いた教養市民階級の善良な意志に依存していた皇帝のドイツでは、権威ある社会体制が芸術家の創造性に広い活動の余地を与えることができた。また、ドイツの中小国家は、明確な文化的中心地を持った国々よりも、社会的な同調性を発展させていなかった。社会的にほとんど束縛されることの無い、反市民的・非道徳的な表現主義文学は、1918年以降、国家の敗北によって途方にくれインフレーションによって経済的に打撃を受けた市民階級に出会った。市民の安定というバランスの錘を失ったため、道德の普遍妥当性との独創性の自由な戯れは、以前よりはるかに問題をはらんだものになってしまった。それは、根本的な治癒を要する社会の兆候として現れ、まともな市民階級の中ではそのように見られた。

トーマス・マンは、ライフスタイルは大市民的であったが、ドイツ文学の反市民的な傾向にかかわりがあった。たとえ遊戯的な方法であったにせよ、かつ他の作家ほど社会参加することは無かったにしても、明らかに反市民主義的芸術家であった。美的・創造的なものにおける人間の位階と価値を求めたニーチェは、トーマス・マンの考え方や書き方に大きな影響を及ぼした。作品の中で、トーマス・マンは、アウトサイダー的芸術家の見方の危険な魅力と、市民的因襲の中での幸福であるが陳腐な安全性との間のコントラストと戯れている。

平均を生み出す合理性と道德に対するニーチェの批判は、トーマス・マンの作品の強烈な要因であっただけではなく、ドイツにおいて新しい時代と新しい世界を生み出すことを約束する国民社会主義のイデオロギーの強烈な要因でもあった。人間的合理的伝統に対する、すなわちカントの啓蒙主義に対するニーチェの敵意と、彼が人間同士の関係を力への

意志に還元したことが、国民社会主義者を強化した。物語るツァイトブロームが共に体験した国民社会主義の帝国の惨めな没落は、創造性の崇拜に、あるいは作者自身の文学をも含めてニーチェの影響を受けた文学に、いやドイツ文学一般に重い影を投げかけている。

トーマス・マンは1920年代の前半に、創造的ドイツ文化という党派的・国粹主義的理解から遠ざかっていた。1933年以前にも以後にも、国民社会主義者に対するトーマス・マンの抵抗は、常に自己修正の要素を含んでいたし、彼らのイデオロギーの知的幼稚さに対する軽蔑と重なり合っていた。ドイツ人は国民社会主義のくびきを払い落とすことは無かった、と彼が嘆いた亡命のときにもこういう態度のままであった。

トーマス・マンが国民社会主義の不道徳性を告発しようと思ったとき、古き市民的な道徳、ひょっとすると宗教に根ざした道徳すら再び必要とした。なんといっても彼はこれまでずっと自由な創造性に対しては市民性を対抗させてきていたのだから。1938年以降トーマス・マンの滞在国となったアメリカ合衆国では、かつてのドイツ以上に社会的同調性の度合いが高く、伝統的な合理性（Rationalität）と道徳が通用していたし、創造性は、礼賛を伴うことなく評価されていた。ニーチェはせいぜいアカデミックな領域で受け入れられたにすぎなかった。

『ファウストゥス博士』執筆中、1944年5月「アトランティック・マンスリー」誌に載った記事の中で、トーマス・マンは、市民的・啓蒙主義的、進歩信仰的、楽天的な道徳と、文化ペシミズムとの間の葛藤を表わす定式を探し求めていた。それは、国民社会主義を目の当たりにしたショーペンハウアーとニーチェの弟子に、以前にも増して押し迫ってきた葛藤であった。新しいヒューマニズムは、誤った啓蒙主義的楽天主義を避けなければならなかったし、人間の悪の可能性を無視するべきではなかった。創造的情熱は合理主義に導かれるべきであった。すなわち、「理性に案内される感情は創造的である（feeling guided by reason is creative）」³⁾。

そういう考えを、トーマス・マンはすでに長い間エッセイの形で発表していた。『ヨゼフ』小説は、夢見るような創造性とも、理性とも戯れていた。合理性と創造性とのバランス、人間的な道徳と個人主義的な自己決定との間のバランスは、トーマス・マンの世界観的なユートピアであって、彼は何度もエッセイの形で、漠然とではあるが、精神、魂、生というような概念を用いて表現していた。けれども、虚構作品の中では、彼は、創造的人間と同時代の人間たちとの葛藤を繰り返し細部まで演じ尽くした。『ヨゼフ』小説の中では、これらの葛藤が夢見るようなバランスに到達したとすると、『ファウストゥス博士』

3) [原注] Thomas Mann, 'What ist German?', *Atlantic Monthly* 173, H. 5 (May), New York 1944, S. 85.

——この記事（S. 78-85）は、雑誌の読者の手紙欄で議論を巻き起こし、トーマス・マンの戦時随想や『非政治的人間の考察』*Betrachtungen eines Unpolitischen* を想い起こさせたし、トーマス・マンのデモクラシーへの転向に対する懐疑を表した。トーマス・マンは比較的長い記事を書いて、これに反論し、それを公表するように主張したが、編集者はこの種の反論を明らかに不適当と見なした。この時代の日記に明らかのように、トーマス・マンはこの種の議論を攻撃と受け止め、このことで悩んでいた。同じころの「民主ドイツ準備協議会（Council for a Democratic Germany）」への不参加のために沸き起こったほかの議論がトーマス・マンに同様の影響を与えている。

は、創造性が道徳と合理性とは異なるのだということをいっそう強調している。小説の中の理性の代表者ツァイトブロームは、創造性の代表者レーヴァーキューンと同等ではなく、決定的に劣っている。

ツァイトブロームの理性の障地は、友人の天才に対する賛嘆によって徐々に崩されていく。この賛嘆はドイツの教養市民としての彼の役割の一つである。小説は、ツァイトブロームの天才に対する賛嘆を分かちあう読者のために書かれているが、同時に、創造的なもののいかにわしくて社会的に破壊的な側面を、ツァイトブロームの友情あふれる心配りを通して認識する読者のためにも書かれている。因襲からのレーヴァーキューンの局面打開と、それと同様に文明の道徳的因襲からの局面打開を目指す国民社会主義の権力行使との間の類似点を見出すように、読者は繰り返し挑発されるのだ。芸術作品の受容者が、作品の意味への通路を見出すために、因襲的取り決めを必要としているように、権力も正当化される道徳を必要としている。

芸術は因襲 (Konvention) を破壊することによって独創性を探し求める。そうになると芸術家は、ますます理解されなくなるので、社会的機能を失い、意味喪失に脅かされ疎外された孤独の中へ追いこまれていく。それに応じて、道徳の破壊は、権力者を、社会的に正当化されるべき政治から、独断的な破壊性へ押しやる。

ツァイトブロームとの談話の中で、レーヴァーキューンは、因襲に規定された伝統的な芸術作品⁴⁾を、時代遅れなものだと断罪している。

「作品だって、そいつは欺瞞だよ。それは市民たちがまだ残しておきたいと思っている何ものかなんだ。それは真実に反し、真摯に反している。」[中略]「見せかけと遊びとは、今日ではすでに、芸術の良心に敵対するものになっている。芸術は見せかけと遊びであることをやめようとしている。芸術は認識になろうとしているのだ。」(GW VI, 241f./邦訳全集第六巻185ページ)

ツァイトブロームは、作品をこのように拒絶することを受け入れることができない。

しかし彼の定義に一致することをやめるもの、それはそもそも存在することをやめるのではなかろうか。それに一体どのようにして芸術は認識として生きようとするのか。

4) [原注]「作品」の難しさをめぐる省察は、テオドール・W. アドルノの『新音楽の哲学』*Philosophie der neuen Musik* の影響を受けている。この著作は、出版前のタイプ原稿の形で、トーマス・マンの前にあった。アドルノの影響の範囲についての論争は、このシンポジウムの中では、エーアハルト・バール (Ehrhard Bahr) とハンス・ヴァジェ (Hans Vaget) の論考によって代表される。比較的初期の文献がそこに引用されている。筆者は、構想に影響が及ぶことを拒否したというヴァジェの意見に賛成する。しかし、「罪と恩寵の同一性 (Identität der Sünde und Gnade)」(ヴァジェ) は、バールが展開している類縁性を示している。矛盾や、両義性、同一性などの、トーマス・マンが行なう遊びが、治癒物語として理解できる究極の否定の否定の中で停止する、という見方は、私には疑問を感じる点である。

(GW VI, 242／邦訳全集第六巻185ページ)

ツァイトブロームは、矛盾率という論理的な命題に訴える。しかし、レーヴァークューンの真摯な誠実さは合理性を超えるものを目標にしている。

モデルネ性をもった芸術は、神的に秩序づけられた世界の見せかけとは、もはや戯れることはできないし、戯れたくもないので、芸術の受容者は自己の世界を保証されたものと感じることはできない。モデルネ性の最後に位置する芸術は、さらに進んで、合理的因襲的に秩序づけられた世俗化された世界を疑問視する。芸術が提供する「認識 (Erkenntnis)」は開かれた世界の認識である。従って、芸術が産出するものは、手仕事の的に作り出された品物に似せて自分のカテゴリーの中だけで理解し使用するような一つの「作品 (Werk)」ではもはやない。そうではなくて、モデルネの芸術は矛盾に満ちた多義的な作用を及ぼすのである。モデルネの芸術は現に在る世界を認めない、世界への個人的・独創的・真正な通路をふさぐのではないかという嫌疑を常にかけている因襲から解放されている。この解放のプロセスは、モデルネ性の辺境地帯であるモデルネの中では、社会的関連を攪乱したり、破壊さえしたりする地点にまで及ぶ。レーヴァークューンがXXV章で悪魔から説明されて得る靈感は、このような社会的に分裂していく作用の継承を可能にすることになる。破壊されるべき因襲が減少していき、独創的なものを生み出す芸術的手段が使い果たされたときになって、芸術家の独創性探求が止むのを悪魔は阻止しようとする。悪魔は、芸術家が共同体への奉仕に復帰するのを阻止しようとする。従って、芸術家の靈感は、真実と現実を規定する独裁的創造的自我の最大の専断を約束する。

「君を高揚させるもの、君の力と権力と支配の感情を増大させるもの、ええい、そうとも、それが真理なのだ、——たとえそれが道徳の見地から見れば十倍も嘘だとしても。力を高揚させる性質の非真理はあらゆる不毛な道徳的真理に比肩すると僕は主張する。」(GW VI, 323／邦訳全集第六巻248ページ)

確かに悪魔は無道徳性 (Amoralität) を意識しているが、道徳という概念を軽蔑的に用いていることが示しているのは、真理に対する創造性の優位も不道徳なものへこぼれ落ちていく、ということだ。小説のストーリーは、シュヴェールトフェーガーの死の物語の中で、よそよそしい無道徳が不道徳に波及していくことを詳しく描いている。レーヴァークューンは告解の中で、彼の死を殺人とみなし、自分に責任があることを認めている。不道徳の政治的な側面は、悪魔との対話の中で、地獄の記述の中に防音壁の地下室が登場することによって示された。トーマス・マン自身が、日記の中でそれを「ゲシュタポの地下室 (Gestapokeller)」と説明している。(vgl. GW VI, 326／邦訳全集第六巻251ページ参照)⁵⁾

5) [原注] Thomas Mann, *Tagebücher 1944-1946*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 65.

ここでしゃべっているのはニーチェの声だ。一方、悪魔は、レーヴァークューンの手記の中で、ある音楽批評家の仮面を、読者に対してはアドルノの仮面を、かぶっている。その言外の意味を、ヘルムート・シュナイダー (Helmut Schneider) はディスカッションに寄与する形で指摘した。トーマス・マンは、アドルノの音楽哲学を、モデルネ性の危機の打開策としてよりも、モデルネ性の危機の兆候として見ていた。

創造的天才 (das kreative Genie) は、因襲を打破したあとの社会規範の崩壊状態を考慮して、自己の秩序を生み出さなければならない。国民社会主義も社会規範の崩壊状態の代わりに秩序を約束した。この類似は、レーヴァークューンの「厳格な作曲法 (strenger Satz)」の描写の中に含まれている。若きレーヴァークューンは、信仰に帰依した音楽の巨匠バイセルの話に続いて、義務づけられた秩序の必要性を説明する。「われわれには一人の体系家が必要なのだ、復旧的なものを、いや、古代的なものを革命的なものと結びつけ得るほど天才的な、客観的なものと組織との先生が必要なのだ。」(GW VI, 252/邦訳全集第六巻194ページ) これは「保守的革命 (Konservative Revolution)」, すなわち1920年代初期に、国民社会主義に理念を提供したメラー・ファン・デン・ブルック (Moeller van den Bruck) のサークルを暗示していることは明白である。ツァイトブロームは、レーヴァークューンを「ある極めてドイツ的なもの (etwas sehr Deutsches)」(GW VI, 253/邦訳全集第六巻194ページ) と説明することによって、すぐにもう一度そのことを読者に促す。

レーヴァークューンは、このような国粹主義的な解釈を拒絶する。そのような考えかたは「現代に必要なあるもの、因襲が破壊されあらゆる客観的な拘束力が解体した時代、つまり自由の時代にあって救済を約束するあるものを表現しているともいえるだろう。」(同上) レーヴァークューンが、このあと、不毛性 (Sterilität) に脅かされている芸術家の創造性の領域についてのディスカッションを行ない、ツァイトブロームが喜んでこれに従うとき、読者はそんなことをしてはいけない。人間的な因襲によっては認められないような芸術的秩序が一つのモチーフであり、それは、モデルネの芸術と全体主義的暴力との類似を、小説全体を通して象徴的に示している。

「保守的革命」という思想は、XXXIV章の一部の中で、教養市民的対話として話題になる。この部分は、ツァイトブロームの友人の主要作品の一つである『デューラーの木版画による黙示録』*Apocalipsis cum figuris* についてツァイトブロームが描写する場所に収められている。こうして作者は、語り手の頭上を超えて、ファシズム以前のイデオロギーとモデルネ芸術との類似を指し示しているのだ。ツァイトブロームは教養市民的ディスカッションの中で退化を嘆いている。それどころか彼は、文化的に退化した意見とレーヴァークューンの『黙示録』との間の「精神的に対応する関係」(GW VI, 493/邦訳全集第六巻377ページ) を主張しさえする。この『黙示録』という終末期の作品を、ツァイトブロームは「審美主義と野蛮との親近性 (Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei)」(GW VI, 495/邦訳全集第六巻379ページ) という表現で性格づけている。特徴的なことは、ツァイトブロームがそれ以上先へ話を進めないということである、つまり1919年の教養市民

のディスカッションと1933年の国民社会主義の承認とを関連づけないで、そのような関連性のありそうな兆候を、今述べた引用の箇所ではのめかす程度にして、再び虚構のオラトリオの描写に戻っているということである。

作者が意図しているように、音楽的なものが政治的なものと類似関係にあることが透けて見えるのは、ツァイトブロームが音楽の先祖返りについて、つまり「反文化的な、いや、反人間的な魔神 (anti-kulturelle, ja anti-humane Dämonie)」の声のようなトロンボーンのグリッサンドの音について述べるときである。作曲家がそれを用いるのは、『黙示録』の四人の死天使が解き放たれるときである、すなわち破壊の象徴としてそれを用いるのである。ツァイトブロームはその音の効果をこう名づけている。「咆哮がテーマになっているとは——なんたる凄絶さであろう！」(GW VI, 497/邦訳全集第六巻380ページ)と。そのすぐあとで、「音響上の恐慌 (akustische Panik)」(同上)を生み出すティンパニーのグリッサンドが話題になり、そして最終的にはまた、人間の声によるグリッサンド、すなわち「咆哮 (Heulen)」(同上)が話題になる。「咆哮」は、悪魔が述べた防音地下室の中の地獄の喧騒の一つでもあった (GW VI, 327/邦訳全集第六巻251ページ)。リュートの前合理主義的原始性は文化からの離反を表わすと同時に、文化の破壊をも表わしている。

芸術的表現が原始性へ後退することと、ドイツの政治的文化が全体主義国家へと後退することとの間に類似性 (Analogie) があることを暗示するまさにこのような戯れが悪を暗示している。ただし、悪の直接的関係は、ヘルムート・コープマンが講演の中で指摘しているように、実際には発生しない。悪は一義的なものではないのだ、というのも、政治的に悪いドイツは、芸術的に良いドイツでもあるからだ⁶⁾。悪が直接小説の中で性格づけられるならば、小説はもはや開かれたものではなくて、伝統的な意味でのメッセージを含むことになるだろう。

ツァイトブロームは、因襲を廃止する芸術と、文明を破壊する国民社会主義の戦争との間に類似性があるという洞察に目を瞑っている。なぜなら、彼は友人の芸術に賛嘆を捧げなければならないからだ。この賛嘆の念を伝えることが、彼にとって伝記を書く意味なのだ。トーマス・マンの読者はこの意味を受け入れ考量することになる。ツァイトブロームが自分の計画の成功を疑うのは、語り手である自分のものの見方と一致してはいけないと読者に警告する多くの信号の一つである。

作者が、ときおりツァイトブロームとレーヴァーキューンとの間の意見の違いを利用するのは、ツァイトブロームのイデオロギー的な狭さを指摘するためであって、視野の狭さに有罪判決を下すためではない。有罪判決を小説から期待しても良いとすれば、市民的人間主義的イデオロギーからの解放を意義あるものと見なすような小説からであって、問題としての解放それ自体と戯れるような小説からではないであろう。

テキストの初めごろのあるシーンで、作者はアードリアーンを通して後期モデルネ芸術

6) [原注] トーマス・マンが、1945年にワシントンで行なった講演「ドイツとドイツ人」German und the Germany の中で、悪しきドイツは善いドイツと同じであるとみなしたとき、まだ自分の小説の決定的影響下にあった。

の可能性について紹介している。アードリアーンは、ベートーヴェンを例に挙げて、モデルネ芸術家を疎外することになる祭祀への奉仕によっておこる芸術の解体は、歴史的に条件づけられているのであって、必然的なものではなく、従って変えられるものなのだという考えを展開する。未来の芸術は、再び何らかのより高い組織に奉仕することによって、もっと慎ましく幸福な役割を演じることができる、というのだ。ツァイトブロームは文化に対するものは野蛮である、と抗議する。芸術自体は野蛮を対立物と見なす。「この思想の秩序の外では、対立物は全然違ったものかもしれないし、あるいは、もはや対立するものではないのかもしれない」(GW VI, 82/邦訳全集第六巻63ページ)。ツァイトブロームは、「サンタ・マリーア」と叫ぶことしかできない。読者は、レーヴァーキューンが文化の無効と思想的に戯れていることに気づくはずである。

モデルネ以後の芸術の可能性についての思想が、小説の中でモチーフになる。たまたま第一次世界大戦中には語られなかったディスカッションの中で、レーヴァーキューンはこういう思想を受け入れる。秘教的となったモデルネの芸術は、「精神の冷たさから新しい感情の冒険世界へ (aus geistiger Kälte in eine Wagniswelt neuen Gefühls)」(GW VI, 428/邦訳全集第六巻328ページ)の打開に成功することができる、というのだ。「打開 (Durchbruch)」という言葉で、レーヴァーキューンは、ツァイトブロームから借用したのだが、ツァイトブロームは、ドイツが1914年に戦争に突入したことを弁明したさいに、この戦争を片田舎の孤独から世界への打開、というふうに解釈しようとしたのである。(GW VI, 408/邦訳全集第六巻314ページ)ここでは、戦争の暴力行使が、芸術の実践のような表現の形式となる。モデルネ以降の芸術についてのレーヴァーキューンのヴィジョンは平和的なものとして現れてくる。

芸術の全生活感情は、[中略] 変わるだろう、しかも、もっと明朗でもっと謙虚なものに変わるだろう、——それは不可避なことなのだ、そしてそれは幸福を意味するのだ。多くの憂鬱な野望が芸術から剥落し、ある新しい無邪気、いや無害が芸術のものになるであろう。未来は芸術の中に、いや、芸術そのものが自分の中に、一つの共同体に奉仕する女を見るだろう、その共同体は「教養 (Bildung)」よりも遥かに多くのものを包括し、文化を持たないが、恐らくそれ自体が一つの文化であるだろう。(GW VI, 429/邦訳全集第六巻329ページ)

共同体を第一に考える芸術というこのヴィジョンは、小説の虚構の世界においてすら、リアルさを持たない。この発言に対するツァイトブロームの注釈が、人は芸術からエリート的なものを奪えば野蛮に落ち込むとあって、教養市民的に異議を唱えるとき、ツァイトブロームのイデオロギーがはっきりにじみ出るが、その異議は同時に眼前の文化的現実に向けられている。

ツァイトブロームは、レーヴァーキューンのカンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』*Dr. Fausti Weheklag* を、感情への打開についてのレーヴァーキューンの言葉との関連で解

積している。(vgl. GW VI, 428 mit 643／邦訳全集第六巻496ページおよび328ページ参照)しかし、彼の記述は、この作品が共同体への打開である、ということを疑わしく思わせる。だがもっと疑わしいのは、共同体に拘束された芸術というヴィジョンが、反因襲的な芸術と暴力政治との類似から生まれたものかどうか、ということである。共同体に拘束された芸術は、まさに国民社会主義の文化政治の理想であった。

レーヴァークューンは、告解の中で、芸術の共同体価値というヴィジョンに戻る。彼は、さまよう悪魔と神の加護する御手との文脈の中に「冷静であれ、そして目覚めていよ！」(第5章第8節)と書かれている聖ペトロの第一の手紙を引用したあとで、自分の罪を共同体のために犯した罪であると規定している。「この地上をよりよくするために必要なものを賢明に配慮し、人々の間に、美しい作品が再び生の基盤を獲得し正しく適合するような秩序を作り出すために思慮深く力を尽くすかわりに、人はよく学校を怠けて、地獄の陶酔に熱狂します [中略]」(GW VI, 662／邦訳全集第六巻511ページ)。この箇所は、社会主義的解釈には打ってつけであるので、よく用いられた。しかし、実存的告白、散文詩、狂気からの解放の兆候の間を漂う告解の性格は、それとは反対のことを語っている。なおそれ以上のことを、レーヴァークューンが告白を行なっている際の聴衆は語っている。

レーヴァークューンは、自分の告白を、自分の属する共同体の前で行ないたかったのだ。それは、ファシズム以前のクリトヴィス・サークルのメンバーをも含めて、自分と交際のあった教養市民たちである。共同体の前での告白は、ファウスト本と自分自身のカンタータのテキストに従っている。この催しは、ツァイトブロームのレーヴァークューン像とは一致しない(GW VI, 652／邦訳全集第六巻504ページ)し、以前のレーヴァークューンのヴィジョンとも同じではない。

教養市民たちは、この告解によって気まずい思いをさせられる、この話を美的に受け止めることができなくなると、その場を離れていく(GW VI, 660f.／邦訳全集第六巻510ページ以下)。ツァイトブロームも彼らの一員である、というのも、文学が大切であるという見解が表明されると、ほっとした気持ちを分かち合うことができるからである。しかしそのとき彼は、その場を逃げ出していく教養市民たちとは違って、スピーチを「告白と真実」(GW VI, 661／邦訳全集第六巻510ページ)として理解しようとする。

自分の芸術を呪われたものと説明する芸術家の告白の前から教養市民たちが逃げ出していくのは、国民社会主義を可能にした非政治的な責任喪失性へ逃げていったドイツ教養市民たちの傾向を示すイメージである。それゆえに、このシーンは、ワイマル共和国が民主主義的に統治されることを止めた年である1933年に移されているのだ。

小説は「誤れる」聴衆を呈示することによって、伝統的な聴衆とは距離を置いている。ツァイトブロームをも規定している教養市民のイデオロギーは文化をもはや保持することはできない。他方、レーヴァークューンの罪はそもそも共同体に起因する罪ではありえない。なぜなら、彼が立ち去ったというような共同体は存在しないからだ。むしろ、教養市民的共同体が彼を捨て去ったのだ。

レーヴァークューンの罪は、彼の生涯と同様、芸術的孤独の中で受胎したものである。

罪の宗教的な表現は、彼が芸術家として時代の罪を自分に担うことができるか、従って自分が救世主たり得るか、という問いである。レーヴァークューンの告解は、この問いを解決する可能性を高めるが、すぐにまた回避してしまう。「しかし、悪魔を招いて、この苦境を乗り越え打開を達成しようとするれば、その人は自分の魂を苦しめ、時代の罪を引きうけて、地獄に堕されることになるのです。」(GW VI, 662/邦訳全集第六巻511ページ)もう一度彼は救済の可能性について言及する。「主はあるいは私が困難を求め辛苦に耐えたことをご覧になっているかもしれませんが、私が精励に精励を重ね、ねばり強く一切を完成させたことを、あるいは、ひょっとして考慮に入れ、私のために嘉せらるかもしれませんが[中略]」(GW VI, 666/邦訳全集第六巻514ページ)⁷⁾。それでもなお、彼は知っている。「私は永劫の罰を受けていて、どのような憐憫も自分には与えられないのです[中略]。」(同上)

ツァイトブロームが最後に友人のため、祖国のために呼びかける恩寵は、同様に、意味の可能性とのこのような戯れの一要素にすぎず、唯一本来の意味をあらわすものなどではない。レーヴァークューンの最後の作品『ファウストゥス博士の嘆き』の最終部で、チェロの高いト音が、恩寵をもたらす希望を表わすことによって、宗教的な意味をも表現していることを、ツァイトブロームが読者に思い起こさせるとき、それは、ツァイトブロームの解釈なのであって (GW VI, 651/邦訳全集第六巻502ページ)⁸⁾、小説のために宗教的な意味を見出すためではない。ツァイトブロームもレーヴァークューンも小説の虚構の世界の中でこのカンタータを聴いたことはないのだ、ということを考慮に入れなければならない。チェロの音は、総譜を読むものの幻想の中でのみ響いているのだ。最終部での祈りの中で、ツァイトブロームは「希望の光 (Licht der Hoffnung)」というメタファーを再び受け入れている、がしかしそれには疑問符が付いているのだ。

小説は、ツァイトブロームによって賞賛された音に対して、最後の異なる音を対立させている。それは、レーヴァークューンが、カンタータを演奏し始める前に、ピアノから崩れ落ちるときの苦痛の音である。不協和音 (Dissonanz) を弾いたあとで、芸術的表現から崩れ落ちる。彼の最後の音はもはや音楽ではない。賛嘆する語り手はこの音を醗くはないというが、この音は明らかに醗い。この音は、楽天的なツァイトブロームが読者に聴かせたいチェロの音とは対立しているのだ。レーヴァークューンは、ピアノの上に手を広げ、磔にされた救世主キリスト⁹⁾の身振りさながら、崩れ落ちる。同時にしかし「突き飛ばさ

7) [原注] Joseph Peter Stern, 'The Dear Purchase', *German Quarterly* 41, Appleton, Wis. 1968, S. 317-337 を参照すること。特に S. 323ff. と Stern の *History and Allegory in Thomas Mann's „Doktor Faustus“*, London: H. K. Lewis 1975 を参照すること。

8) [原注] Hannelore Mundt: *Doktor Faustus und die Folgen*, Bonn: Bouvier 1989, S. 38f を参照すること。

9) [原注] Hannelore Mundt: *Doktor Faustus* (Anm. 8 を参照すること), S. 34 と David J. T. Ball, *Thomas Mann's Recantation of „Faust“: „Doktor Faustus“ in the Context of Mann's Relationship to Goethe*, Stuttgart: Heinz 1986, S. 117 を参照すること。Ball, S. 113-117 にはイエスについての多くのほのめかしがある。Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorbehalten (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 39), Tübingen:

れたように」倒れる。悪魔によって、と付け加えるべきかもしれない（GW VI, 667／邦訳全集第六巻515ページ）。レーヴァークューンと周囲の人々との間のコミュニケーションが途絶える瞬間に、なおも彼の体は、劫罰と神祕的自己犠牲との間のアンビヴァレンツ、意味喪失と彼の生存の宗教的・神祕的意味との間のアンビヴァレンツを表現している。

アンビヴァレンツ（Ambivalenz）は、モデルネ芸術、すなわち普遍的な道徳から解放された芸術にとって本質的なものである。万人に妥当するような道徳は、一義的で明確な教義の中でしか表現できない。そのような教義から最も遠くにある芸術が音楽である。

レーヴァークューンはあるとき、音楽を「体系として曖昧（Zweideutigkeit als System）」であると定義している。同じ文脈の中で、「関連がすべてだ（Bziehung ist alles）」（GW VI, 66／邦訳全集第六巻50ページ以下）と言っている。社会的関連がその意味を失った場合には、芸術的、音楽的関連がすべてなのである。音楽の体系は合理的でも道徳的でもない。作曲は秩序の美的意味を媒介することができるけれども、このような秩序は社会的に役立つものではない。音楽作品は、空気を振るわせ、心地よい、うなずける感情を聴衆の中に呼び覚まし、発散させることができる。音楽のメタファーが文学的芸術に適用されるとき、それは、さまざまなモティーフ群からなる組織体を意味するものとなる。それらのモティーフは、お互いに打ち消し合って、いかなる道徳的な一義性を所有する気もなく、読者に直接的なメッセージを与えようとする野心も持たない。

曖昧さ（Zweideutigkeit）は、レーヴァークューンの音楽の原理である。社会的に受け入れられるさまざまな形で、音楽が、芸術と愛との仲介になり得ることを、ヨーン・フェッツァーは講演の中で示した。音楽は多義性との戯れであるが、戯れることは、レーヴァークューンにとっても、彼の作者にとっても苦手なものとなる。

曖昧さというテーマは、ツァイトブロームが、レーヴァークューンの音楽について記述するときに繰り返し出てくる。ブレンターノの詩による歌曲は、素朴さを求めるが、それを獲得することはできない。（GW VI, 244／邦訳全集第六巻187ページ以下）ブレンターノのテキストは音楽の多元性をささ表現している。「すべてはやさしく好意をこめて結び合い」（GW VI, 245／邦訳全集第六巻188ページ）ブレンターノの詩の中の毒された愛というテーマは、レーヴァークューンの伝記に合うだけではなくて、道徳的アンビヴァレンツをも表現している。

ときおり、レーヴァークューンの音楽は、万人にとって意味のある世界への、言語によって表現された憧れを仲介する。その場合、そのような憧れは、宗教の必要性として表現されている。クロップシュトックの詩のテキストに基づく『春の祝い』*Die Flühlingsfeier* は一例である。まだ敬虔な詩人のテキストが祝う神の宇宙への帰属は、モデルネの作曲家の文脈の中では、宗教に拘束された初期モデルネ性へのノスタルジックな退化となる。初期モデルネ性は、疎外された、非社会的な、不道徳なモデルネの芸術家の状況とは対照的なものを表現している。（GW VI, 352f.／邦訳全集第六巻270ページ以下）作者は、一連の

Niemeyer 1975, S. 212f. も参照すること。

レーヴァークューンの作品の中で、失われた宗教への憧れの作品のあとに、それとは対照的な作品を続けさせることによって、この基本状況を強調している。その作品とは、言語に拘束されていないオーケストラ作品『万有の奇跡』*Die Wunder des Alls* のことであって、その作品の本質は嘲笑であり、宇宙に対する嘲笑、それを表現する音楽に対する嘲笑である。(GW VI, 365f./邦訳全集第六巻280ページ)

オペラ『恋の骨折り損』*Love's Labour's Lost* は、——ツァイトブロームにとっては頭痛の種ともいべき作品なのだが——教養と愛に対するグロテスクな風刺文学であるが、同時に自己自身をも嘲笑しているのである。この作品は、本来「ロマン派のデモクラシーと民衆教化的な長舌とにうんざりして、芸術のための芸術〔中略〕を求めていた音楽愛好家」(GW VI, 290/邦訳全集第六巻222ページ)のためのものにすぎなかった。モデルネ性の辺境にある音楽の趣味は、デモクラシーに対する政治的倦怠に相応することになる。さらにその上ここでは、ツァイトブロームは、例外的に自らが、しかもあからさまに、芸術受容とドイツ市民の政治に対する禁欲との間の類似をほのめかしている。

レーヴァークューンの主要作品は、宗教的テーマを持っはいるのだが、救済の希望を描く代わりに、希望の無さの計り知れなさを表現している¹⁰⁾。オラトリオ『デューラーの木版画による黙示録』*Apocalypsis cum figuris* の宗教性は、バーバリズムに寄りかかっている。このバーバリズムという言葉は、賛美するツァイトブロームが、友人を弁護するためにしぶしぶではあるが、毅然として使用しているものである (GW VI, 499/邦訳全集第六巻381ページ以下)。ツァイトブロームは、あらゆる意味に対する不道德な優越を表わす地獄の哄笑を記述するとき、同様の困難さを感じている。しかし、ツァイトブロームが、世界からの疎外と破壊欲とのこういう表現は、音楽的には、天体の子供たちの合唱に相応する、と説明するとき、賛嘆の念が戻ってくる。これに関連して、ツァイトブロームが、「音楽の最も深い秘密」は「同一性の秘密 (Geheimnis der Identität)」(GW VI, 502/邦訳全集第六巻384ページ)である、と説明するとき、それは曖昧さの神格化を意味するものとなる。楽天的なツァイトブロームは、否定性を回避することが好きであるが、彼は、価値の全般的な下落と未来への希望とを同等に扱うことが芸術に許されている、と思っているのだ。歴史的な地平から見てテキストを活性化する気持ちのある、注意深く懐疑的な読者にとって、むしろこの非道德的な方程式こそ、モデルネ性の際涯における芸術と、未来を約束するという名目のもとに破壊を行なう国民社会主義の自己破壊的な暴力政治との間に類似性のあることを表わすしるしなのだ。

悪魔と結託する人間の伝説が持っていた中世的な意味を、マーロウとゲーテは、宗教的限界を超えるモデルネ性の人間という評価によって変更していたのだが、このような神話のファウストが持っていた積極的な評価を、レーヴァークューンの最後の作品『ファウストゥス博士の嘆き』は、再び撤回してしまう。レーヴァークューンのカンタータの中では、

10) [原注] Peter Pütz, „Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82, H. 4, Berlin 1963, S. 500-515 を参照すること。

救済への希望が、呼び覚まされると同時に撤回されてしまう。すなわち、この作品もまたアンビヴァレントな作品なのである。むなしい希望は、モデルネ性の最後に対する悲しみと対照をなす。これは、合理性を超えるものにしがみつこうとする絶望的で、まったくもって希望のない試みである。

読者は、ツァイトブロームの賛嘆に無批判に従ってはならない。だがやはり、小説をツァイトブロームに完全に逆らって読むことは誤りであろう。芸術へのツァイトブロームの賛嘆、彼の楽天主義、折々のリアリズムは、ストーリーの戯れの要素であり、ラディカルなベシミズムに対するバランスの錘なのだ。

全体の意味がツァイトブロームに託されているとすれば、彼は、自分がなすかもしれないことについて訓戒をたれるのではなくて、非道徳的な芸術家を賛嘆することによって、非道徳的な傲慢さからなされる芸術的実践が、芸術家にとっても享受者にとっても、いかに魅力があるかということを、読者に呈示して見せるのだ。芸術家の非道徳性の是認のみならず、同時代人に対する責任からのエリート的逃避としての唯美主義への退化もまた罪である、ということを小説は示している。それでもなお、芸術に対するツァイトブロームの賛嘆もまた、美しい感情として存在しつづけている。というのも、それ自体よいものである解放のための訴訟が、自己自身に向けて起こされたとき、非道徳的芸術と唯美主義的道德的自由の罪とは、モデルネ性の辺境にある芸術の罪であるからだ。

小説は、このような罪によっては決して一義的な道を示すことはできないし、示そうともしない。モデルネ性の辺境にある非道徳的な芸術が、全体主義的で自己破壊的な暴力行使にどれほど近づこうとも、小説は、芸術を廃止するように読者を説得しようとはしない。国民社会主義の暴力政治が共同体のユートピアという言葉を乱用したために、責任ある芸術というユートピアが重荷を背負っていることを、読者は、歴史的な地平から、知っているのだ。

自分が属する歴史的な地平からテキストを捕らえようとする読者が見出すのは、ひとつの方向ではなくて、次のような開かれた問いである。レーヴァキューンはモデルネ性の辺境に立つ芸術家のパラダイムとして道徳的卑怯さという罪にかかわりあっているのだろうか。レーヴァキューンの芸術は、聴衆を超越しているのだろうか、それとも代表しているのだろうか。解放の激烈さから解き放たれたとき、芸術はどのように見えるのだろうか。モデルネの芸術の秘教性は、陳腐さに転落することなく、撤回することができるのだろうか。芸術が非道徳的な要求を断念するとすれば、そのとき芸術はどのようなのであろうか。社会に存在する多元的な価値観を強引に単純なドグマに還元してしまう、という誘惑に駆られることのない芸術上の秩序原理が存在する可能性はあるだろうか。政治的操作から自由でありつづける責任ある芸術というものが存在し得るだろうか。これらの問いは、ドイツの芸術や教養市民についての小説を超えて、われわれの未来における芸術の機能に照準を当てた問いである。

テキスト

Herbert Lehnert: „*Doktor Faustus*“, *ein moderner Roman mit offenem historischen Horizont*. In: *Thomas Mann Jahrbuch*. Bd. 2. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann Verlag 1989, S. 163-177.

訳注

- (1) [訳注] この論考は、1988年3月9日から3月12日までの期間に、カリフォルニア大学アーヴィング校で行なわれたトーマス・マン・シンポジウムのあとがきとして書かれたものである。

付記

本翻訳は、2004年度「大阪経済大学特別研究費」の成果である。