

[翻 訳]

ロルフ・ギュンター・レンナー 「トーマス・マンの作品におけるモデルネ性」

六 浦 英 文 訳

「敢えて言えば、私はもう何度もジョイスを自分の遊び友達のように感じていました、好敵手としてであります。というのも、私は決定的に伝統主義者であるからです。もっとも、私はしばしば古い形式をからかったり、古い形式を——敬虔な気持ちをこめて——解体したりはしましたが」¹⁾。トーマス・マンの作品に関する研究は、こういうマンの自己解釈に大幅に賛同してしまった。そして、作者マンを、市民的ヒューマニズムの系統に分類し、リアリスティックで模写的 (mimetisch) な文学の代表的人物に据えることによって、伝統主義者として理解している。トーマス・マンをモデルネ (Moderne) の文学に分類することができるのは、リアリスティックで模倣的な文学が、啓蒙主義の補正 (Fortschreibung) として、すなわち理性と合理性に基づいて描かれた現実描写として理解される場合だけに限られるのだ。この場合の現実描写は、意味 (Sinn) の解釈学に基づいており、進歩という直線的歴史を信頼している²⁾。このようにして、作者トーマス・マンの諸テキストには、伝統的な物語形式を用いて、抵抗となる経験現実という諸条件下でもなお、フィクションとして自己完結した現実を作り出すという一つの書き方が義務づけられている。このように理解された、すなわち完全にゲオルク (= ジェルジ) ・ルカーチの『小説の理論』におけるジャンル理論の考察の意味で理解された文学的モデルネは、失われたものを意識の中で再構築すること以外の何ものでもない。このような文学的モデルネは、根本的なパラダイム変換 (Paradigmenwechsel) を少しも必要とはしていない³⁾。

トーマス・マンの作品が、多くの点でこのような考察を助長しているのは疑いのないことだ。マンの作品では、並外れた密度で、ドイツ教養史が物語られ、引用されている。マンの作品は、19世紀の哲学と結びついていて、心理分析という新学問や文学上のお手本——ほんの二三、名前を挙げれば、ゲーテ、フォンターネ、シャミッソーなど——とも結びついている。これらの諸関係によって、トーマス・マンのフィクションのテキストが解

1) [原注] 1944年12月23日付 Erich Kahler 宛て書簡。Blätter der Thomas-Mann-Gesellschaft Zürich, Nr. 10, Zürich 1970, S. 33; Tgbb 5, S. 395 を参照。

2) [原注] Jean François Lyotard: Das postmoderne Wissen. Ein Bericht, hrsg. v. Peter Engelmann, Glaz/Wien 1986, S. 66f., S. 116-119 (= Edition Passagen 7)

3) [原注] Georg Lukács: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen großer Epik, Berlin 1920, S. 31, 69, 73, 131, 140.

明されるだけではない。マンの諸エッセイや自己解釈も、マンの書き方における伝統的なものを意識させ、反映している。加えて、諸エッセイでは、教養史の影響が、ドイツ精神史の文脈やマンの時代の政治的思考の文脈の中に、余すところなく溶け込んでいる。おまけに補足するように、作者マンの自己発言、手記、日記によって、このような関連づけが繰り返し記述されている。それには、ショーペンハウアー、ニーチェ、ヴァーグナーの影響が挙げられているし (XI, 110f.), 自己のテキストの様々な出典や精神史的刻印が描かれていて、マン自身が「ゲーテ模倣 (Goethe-Imitatio)」と名づけたように、ほとんど生涯にわたるゲーテ志向が暗示されている⁴⁾。解釈者たちは、まず、このような痕跡をたどり、作者トーマス・マンの書き方における伝統的なものを、自分たちのほうでも強調した。その際、作者マンは、自分のテキストを単に注解しているのではなくて、多くの場合ほとんど、自分が望むとおりに受容してほしいという気持ちを示唆して、それを概念化して表現しているのだが、解釈者たちのほうで、そういうマンの示唆を考慮に入れないこともよくあることだった。その上、[ジェームズ・ジョイスの]『フィネガンズ・ウェイク』の「常軌を逸した前衛主義 (exzentrischer Avantgardismus)」に対して、作家トーマス・マンが明確に一線を画していることが、マンを特殊ドイツ的な伝統に組み入れ、マンの作品をそういう伝統の補正として見る可能性を与えてしまった。ボードレール以後の審美的モデルネ (die ästhetische Moderne) によって形成されたのは、相互に視点を変える異なる見方なのだが、そういう見方を描写する代わりに、つまり変化の経験や変化についての構想の代わりに、マンにあると認められた能力は、保存 (Bewahrung), とどのつまりは、持続して効力を有するものを想起すること (Besinnung auf ein dauernd Gültiges) であった。それはボードレール以後の審美的なものとは異なる側面であった⁵⁾。

それをかなり裏づけているのは、マン研究におけるこのような解釈が、とりわけ防御運動に由来するということである。一方において、トーマス・マンをもっぱら伝統主義者として考察する試みは、少なくとももうわべだけの前衛的モデルネに対する拒絶と呼応している。そういう前衛的モデルネは、多くの点から見て、とりわけドイツ以外のヨーロッパ文学の中や亡命者たちの文学の中で成就したものであった。このような見解が、モデルネ文学に対するデカダンス非難の影響を受けているのは明らかである⁶⁾。他方、トーマス・マンを伝統に再び結合する試みも、政治的・批判的な潜在力を持つものに対抗して、免疫性を与えることによって抵抗力をつけさせる戦略に、常にといいほど従っている。この潜在力を表現しているのは、特に後期の作品『ファウスト博士』である。反ドイツ的と思われていたこの小説に対して、当初明白に示された激しい防御姿勢は、この免疫戦略の方向を示している⁷⁾。それに呼応しているのは、トーマス・マンのドイツに対する批

4) [原注] TMW XIII, S. 169, Tgbb 3, S. 228, 372.

5) [原注] Hans Ulrich Gumbrecht: „Modern. Modernität, Moderne“, in: *Geschichtliche Grundbegriffe*, hrsg. von O. Conze, R. Koselleck, Stuttgart 1972, Bd. 4, S. 93-131, hier S. 96, S. 111.

6) [原注] Leo Kofler: *Abstrakte Kunst und absurde Literatur: Ästhetische Marginalien*, Wien/Frankfurt/M./Zürich 1970, S. 131, 185.

判を、文学的・反語的な戯れの中で解体してしまい、まさにこのようにして、マンのテキストとエッセイ作品全体の文化批判的内容を和らげようとする最近の傾向である⁸⁾。

しかし、トーマス・マンのテキストの挑発性は、まず第一に、まったく別の観点で探し求められるべきである。マンのテキストは、変化を主題にしているわけではないが、繰り返しさまざまな方法で、表向きは完成しているように見える意味関連と語りの関連を破っているのだ。「ラディカルな自伝 (radikale Autobiographie)」という用語は、『ファウストゥス』小説に用いられ、同時に精神史との結合と審美化によって和らげられていて⁹⁾、トーマス・マンのテキストの内的秩序の系列となる心理学的路線とも関連づけられている。このラディカルな自伝は、すでにトーマス・マンの最も初期の文学的草案から形成されていて、存在しているものを保存し、戯れるようにしてヴァリエーションを生み出すことを考慮に入れている教養史的な碑文刻字 (Inschrift) —— こういう碑文刻字は、そのような自伝によって常に過剰に形成されるものだ——と分離することはできない¹⁰⁾。変形 (Transformation) というこの路線こそ、マンのテキストの審美的ステイタスを決定的に規定しているものである。そのステイタスは精神史的な再コード化 (Recodierungen) によっては完全には解体されないものだ。「二重の光学 (doppelte Optik)」(IX, 404) というトーマス・マンの技法は、あからさまな関連とも隠蔽された関連とも戯れる。それゆえ、マンの技法は、読者の暗号解読戦略を共に構想する間テキスト性 (Intertextualität) の法則に常に従っている¹¹⁾。

一方では、すでに『ヴェニスに死す』において、哲学と美学について作者を刻印している文化的ディスクール (Diskurse) が、あまりにもはっきりとテキストに書き込まれているので、この短篇小説は、隠蔽された文化理論、すなわち物語られた『悲劇の誕生』のように見える¹²⁾。他方において、こういうディスクールと登場人物の物語が、お互いにあからさまに結び合っているので、登場人物を描く作者の内的な物語と関連のあるサブテキスト (Subtext) を生み出している。虚構のテキストは、それに先行するテキスト外的なもろもろの緊張と諸関係の変形となる。隠蔽と開示の二重の運動は、これに基づいており、

7) [原注] Hans Rudolf Vaget: „Thomas Mann und James Joyce: Zur Frage des Modernismus im Doktor Faustus“, *Thomas Mann Jahrbuch* 2, 1989, S. 121-150, この場合 S. 142.

8) [原注] これについては最近では Helmut Kiesel: *Thomas Manns Doktor Faustus. Reklamation der Heiterkeit*, in: *DVJS* 64 (1990), S. 726-743, 特に S. 730.

9) [原注] 非常にパラダイム的なものは Eckhard Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II (= *Das Abendland. Neue Folge* 14. *Forschungen zur Geschichte des europäischen Geisteslebens*), Frankfurt/M. 1982.

10) [原注] Heftriche, S. 190.

11) [原注] これについては筆者の論文を参照。 *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte Thomas Manns*, München 1985, 特に S. 11-37.

12) [原注] Hans Wysling: „Mythus und Psychologie“ bei Thomas Mann, in: H. W.: *Dokumente und Untersuchungen. Beiträge zur Thomas-Mann-Forschung*, S. 167-180, hier S. 172 (= *Thomas-Mann-Studien*, hsg. von Thomas Mann-Archiv der Eidgenössischen Technischen Hochschule. Dritter Band).

後に続くトーマス・マンのテキストにおいて、なおいっそう明らかになる。なかんずく『魔の山』と後期の長篇小説において、文化的ディスクールが、隠されたテキストの中へ、緊張をはらんで組み込まれることがもっと明瞭なかたちで現れてくる。しかし、このように「願望の漸次的段階 (sukzessive Stadien des Wunsches)」を保持しているのはトーマス・マンの虚構作品だけではない¹³⁾。エッセイによる証言や伝記による証言も同様に作者の「内面的伝記 (innere Biographie)」と関連づけられている。

作品と生との間のこのような照応箇所は、執筆する際の心理的葛藤の変形を証明しており、そのような変形は、作者にとってますます意識的なものとなり、生産的自己解釈として新たに作品に伝えられる。トーマス・マン自身、テキストの人物たちを「仮面 (Masken)」と呼び、これを被れば人間の中に入っていくことができる、と言った¹⁴⁾。それにもかかわらず、マンの物語の構想は、心理的投影の「媒介領域 (intermediärer Bereich)」を形成するだけではない。同時に、自己省察のような意識化を可能にする美の構想にも属している。まさしくその限りににおいて、物語の構想は、前進する意識という意味での進歩の上にまたがるモデルネの主導イメージ群によって刻印されている。

テキスト構造群の中のテキスト外的で心理学的な諸関連のこのような変容は、『ヨゼフ』小説においてその頂点を見出す。すなわち、幼稚症と模倣、心理学的真実と美学的真実が『ヨゼフ』小説において一つになる。文学上のある模範の人物の模倣、すなわちゲーテ模倣 (Imitatio Goethes) であることを公然と悟らせるトーマス・マンの美学的模倣技術は、ヨゼフによる神の模倣 (Imitatio Gottes) に匹敵するものである。作者の遊戯も登場人物の遊戯も同様に「進歩の遅れた子供っぽい振る舞い (rückständige Kinderei)」, 「ひそみに習う (In-Spuren-Gehen)」行為として現れている。そしてそれは、すでに『ヴェニス』短篇小説において、叙述の際の願望幻想 (Wunschphantasie des Schreibens) として浸透している心理学的真実を実例で示している¹⁵⁾。

トーマス・マンの作品では、美的テキストとディスクールのエッセイとの間の相関関係もこの事情に一致している。たとえば、ディスクールのエッセイが、注釈を加えながら明らかにするのは、神話化の方法が、同時代の神話の乱用を批判し拒絶していることだけではなく、書いている人物に、同時に自己自身の神話を展開させていることである。両者は分離することができない。トーマス・マンが、「神話と心理学 (Mythus und Psychologie)」(IX, 32; XI, 137) の二重の能力を、緩やかなやり方によって初めて完全に自己形成できるような詩人の自我と、完全に結びつける場合、同時に、マンは自己について語っているのである。これに匹敵しうるものとして、マンは、フロイトに関するあるエッセイの中で、

13) [原注] Jean Starobinski: *Psychoanalyse und Literatur*, Farnkfurt/M. 1973, S. 237.

14) [原注] Thomas Mann: *Briefe an Otto Grautoff 1894-1901 und Ida Boy-Ed 1903-1928*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1975, S. 90.

15) [原注] 「父親拘束, 父親模倣, 父親演技, より高級な, より精神的な種類の父親代用像へのその転移——これらもろもろの幼児的心理活動は, 個々人の人生にいかにか決定的に, いかにか形成的で強化的に働きかけていることでしょう!」(TMW IX, S. 498f.)

審美的構想の特徴を熟考している。このことによってもトーマス・マンのモダニズムが規定される。エッセイと虚構のテキストは、トーマス・マンの場合、相互に関連し合っていて——この関連の仕方は、ムージルに匹敵できるものである——、この両ジャンルの異なるディスコースが互いに注釈の役割を果たしている。トーマス・マンは、フロイトを新しいヒューマニズムのパイオニアとみなし、フロイトの学問を合理的人間学と評価している。フロイトの学問が自己の詩的ユートピアに匹敵するからだ。というのは、フロイトの学問が無意識への「反語的・芸術的 (ironisch-künstlerisch)」(IX, 500) 関係を生み出すからだけではなくて、哲学と文学がすでにこれまでに試みたもことが、エッセイストの意識の中で繰り返され、完成されることによって、精神分析という学問が、開拓精神の産物として理解されるからである。「Es が存在したところに、Ich (自己) が生成するはずである (Wo Es war, soll Ich werden)」¹⁶⁾ というフロイトの文章は、エッセイストたるトーマス・マンに、人間の意識が進歩するという、モデルネの影響を受けたイメージへの注意を喚起している。これに反して、後にとりわけ『ファウストゥス博士』が示しているように、人文主義的伝統と進歩の理念は、トーマス・マンのいくつかの虚構テキストの中で、あべこべに描かれたり、ひっくり返されたりする。ただし、この二重の変形や逆向きの変形は、トーマス・マンの個々のテキストが相互に関連し合う一つの堅固な枠組みの中で行われる。トーマス・マンの虚構テキストの順序が示すのは、それらが、シテとツレという型に従って、しばしば相互に関連し合っていて、成立史的にも相互に結合し合っているということである。このことは、『ヴェニスに死す』と『魔の山』との関係に当てはまると同様に、ロッテ長篇小説と『ファウストゥス博士』との関係にも当てはまる。『ヴェニスに死す』のテーマ群は、たとえば後期の作品において、「その間に獲得した経験の光に照らして、はるかに広がりをもった関連を伴って」、繰り返される¹⁷⁾。『ファウストゥス博士』と『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』とを結び、晴朗さとイロニーに解体される孤独のパトスがこれに相応する¹⁸⁾。『クルル』が「ユートピア (Utopie)」として物語っている幻想は、短篇小説『ヴェニスに死す』の中にすでに断片的に見られるある願望幻想 (Wunschphantasie) が発展したものである¹⁹⁾。ここからトーマス・マン作品の特殊な間テキスト性が生じる。いくつかのテキストでは、これらの変形と並んで、幻想的な侵入を伴って、リアリステ

16) [原注] TMW IX, S. 501; Sigmund Freud: *Studienausgabe* (SA). Siebte, korrigierte Ausgabe, Frankfurt/M. 1969, Bd. 1, S. 516.

17) [原注] Terence J. Reed: *Thomas Mann. Der Tod in Venedig. Text. Materialien, Kommentar zu den bisher unveröffentlichten Arbeitsnotizen Thomas Manns*, München/Wien 31984, S. 169 (=Literatur Kommentare unter redaktioneller Mitarbeit von Hans- Joachim Simm, hrsg. von Wolfgang Früwald Bd. 19)

18) [原注] Hans Wysling: *Thomas Manns Pläne zur Fortsetzung des Krull*, in: H. W.: *Dokumente und Untersuchungen*, S. 149-166, この場合 S. 165.

19) [原注] Benno v. Wiese: „Die Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull als utopischer Roman“, in: *Thomas Mann 1875-1975. Vorträge in München-Zürich-Lübeck*, hrsg. von Beatrix Bludau, Eckhard Hefrich, Helmut Koopmann, Frankfurt/M. 1977, S. 189-206, この場合 S. 192f.

イックな語りが登場する。ロッテ長篇小説の中で、目ざめたゲーテの創造的な幻想を描いている中心的な第七章は、形式的には、ジョイスの「意識の流れ (stream of consciousness)」という技法に近づいている。ゲーテ像の場合に描かれている意識と無意識との密接な絡み合いは、象徴的な形で模写されているだけではない。ゲーテ長篇小説の第七章によって認識できるのは、創造的幻想はある種の苦悩から生まれるが、その苦悩の中では、現実的感情と案出された感情が交換可能であるということも判明したのである。確かにそれゆえにこそ、長篇小説最終章におけるロッテとゲーテとの間の話し合いは、心理学的な意味でも幻想的なディスクールなのである。この幻想的なディスクールは、ゲーテとロッテとの間にある現実と幻想との関係の恒常的干渉を記述している。作者自身は、ロッテ長篇小説のこのような心理的輪郭叙述を、反語的・批判的な「神話の現実化 (Realisierung des Mythos)」として理解している²⁰⁾。

他の諸テキストでは、開かれたテキストと秘密のテキストとの間のこのような緊張は、物語られた言語批判 (erzählte Sprachkritik) に通じている。初期の物語『幻滅』では、主人公はヴェニスで没落するが、言語と経験との差異についての主人公の幻滅は、素朴な言語学的な考察に従っている。すなわち、ニーチェへの注意を喚起する言語懐疑 (Sprachskepsis) に従っている²¹⁾。言語表示体系 (das sprachliche Repräsentationssystem) (VIII, 68) の因習化された秩序のかなたに、主人公は直接的表現、根源的経験を探し求めた。そうすることによって、主人公はすでに記号と指示されたものとの間の二元的秩序を逃れることができるポエジー (Poesie) という他の言語秩序に全幅の信頼を置くのだ。なぜなら、ポエジーは相同意味論主義 (Homosemantismus)、すなわち言葉と事物との間の失われた関係を思い出させるからだ²²⁾。

あらゆる願望が理性的ディスクールに変形しているように見える『ヴェニスに死す』というテキストでは、読者にはほとんど見分けがつかないが、語りが、少なくとも一度は、幻想的なものへの境界を踏み越えている。つまり、語り手は、意味論の点からみると両義的なあいまい性 (eine semantische Zweideutigkeit) を構築しているのだ。現実と夢との間の境界、少年タッジオという人物と物語の中でのタッジオの変容との間の境界が、アッシェンバハにとって存在しないかのように、かつ、実際にも存在しないかのように、簡潔に主役のアッシェンバハのことが問題となっていて、アッシェンバハは、海を指し示すタッジオの合図に従おうとし、その時に死んでいくのである。「すると、いつもと同じように、アッシェンバハは立ち上がって、少年の後を追おうとした」(VIII, 525)。

『ヴェニスに死す』の語られた現実におけるこの裂け目は、この短篇小説の中の夢の諸状況も確認していることを明らかにしている。厳密な規定と、解説できる語られたディス

20) [原注] Thomas Mann: *Tagebücher* 4, S. 407.

21) [原注] これに対しては以下を参照。Hans Rudolf Vietgen: *Thomas Mann-Kommentar zu sämtlichen Erzählungen*, München 1984, S. 64.

22) [原注] Michel Foucault: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übersetzt von Ulrich Köppen, 2. Aufl., Frankfurt/M. 1978, S. 82 (=stw 96).

タール秩序——つまりこの場合は、語られた説話秩序のような語りの秩序——とのフィードバックの内部で、トーマス・マンは、繰り返しアンビヴァレンツなものと不確かなものを生み出している²³⁾。外的叙述と内的経験伝達との乖離が不安定に現れることも稀ではない。この点においてトーマス・マンは、自分のテキストを「作り物 (Erdichtung)」と読ぶカフカに近づいている²⁴⁾。カフカは、生きることと書くこととの一致、考案と暴露との一致について言及しているが、こういう一致は、ドストエフスキーやポーがすでに書きながら先取りしていたことであり、トーマス・マンの作品においても決定的なものとなっている。とりわけフェーリクス・クルルは、夢見られた幻想的諸関係を、結局は自分の意識的行為の基盤とすることによって、作者によって創作された社会化遊戯を実行している。クルルの物語は、『<ファウストゥス博士>の成立』に対する注目に値する関係の中にある。というのも、『<ファウストゥス博士>の成立』は長篇小説の成立史を描くだけでなく、テキストと生との間の流動的な境界をも同時に主題化しているからだ。作者の言葉に従えば、「素材の幻想的メカニズム (phantastische Mechanik des Stoffes)」(XI, 165) が、テキストと生を互いに絡み合わせることによって、ファウスト長篇小説という特殊独自の作品を「生涯の秘密をこめた作品 (Lebens- und Geheimniswerk)」(XI, 298) と規定している。

「夢のような内面的生 (das traumhafte innere Leben)」というカフカの構想は、ショーペンハウアーの思想と酷似していることを想起させるが、このショーペンハウアーの思想は、トーマス・マンの詩的構想と哲学的受容をもくり返し規定している²⁵⁾。マンの理解においても、この哲学者ショーペンハウアーの超越論的な構想は、詩的越境 (eine poetische Grenzüberschreitung) をも同時に構想するような、書くという行為の心理学的前提に触れているように思える。

『すげえられた首』というインドを舞台にした短篇小説は、心理学的主題設定によって、『ヴェニスに死す』よりも決定的なほど明確に、センセーショナルなアンビヴァレンツを展開している。この短篇小説『すげえられた首』がいたるところで描いているのは、無意識の願望と意識的行動との間の対立から生じる取り違えと誤認である。女主人公は、二人の男性を組み合わせて一人の理想の肉体を作り上げてしまうのだが、この女の「失錯行為 (Fehlleistung)」は、単なる取り違え物語以上のことを意味している。『すげえら

23) [原注] Diskurs の概念については以下を参照。Michel Foucault: *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France: Dezember 1970*, Frankfurt/M./Berlin/Wien 1977, S. 7-15, 21-25 (=Ullstein Materialien 3367.); Ders.: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*. Übersetzt von Ulrich Köppen, 2. Aufl., Frankfurt/M. 31980, S. 15, 17 (=stw 96); Ders.: *Dispositive der Macht. Über Sexualität, Wissen und Wahrheit*, Berlin 1978, S. 83 und Manfred Frank: *Was ist Neostrukturalismus?*, Frankfurt/M. 1984, S. 216 (=es 1203).

24) [原注] Peter Cersowsky: *Phantastische Literatur im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts, Untersuchungen zum Strukturwandel des Genres, seinen geistesgeschichtlichen Voraussetzungen und zur Tradition der „schwarzen Romantik“ insbesondere bei Gustav Meyrink, Alfred Kubin und Franz Kafka*, München 1983, S. 249.

25) [原注] Cersowsky, S. 248f. ここでは文学的伝統を指示している。

れた首』は、計算された語りの遊戯という形式の中で、願望に対する詩的幻想がどれほど解放されるかを描いている。こうして、この短篇小説は、肉体の創造を精神の創造に変形したいという女主人公の憧れを、同時に補正している。この憧れは、『ヴェニスに死す』のための覚書がすでに証言しているように、トーマス・マンの比較的初期のテキスト群を支配しており、「精神と衝動とのやっかいな関係 (vexatorische Verhältnis von Geist und Trieb)」(IX, 578) のようなやっかいさ (Vexation) という詩的根本原理に自伝的碑文を付与している²⁶⁾。

その間に、『ヨゼフ』四部作の完成によって、アンビヴァレンツと侵入と狼狽のこの物語の脇に、ある裏返しの構想が肩を並べる。この主人公の物語は、現実性順応のための進歩的過程の記述と見なされる。ヨゼフは、発展の過程で、神話的意識と次第に鋭く対立するようになるのだが、この神話的意識は、とりわけルーベンとその兄弟たちに刻印されていて、フロイトの『トーテムとタブー』の論拠のある布置に注意を喚起している²⁷⁾。ヨゼフの夢と夢の解釈の物語も、同様にフロイトの影響を受けているが、もちろん、この物語がフロイトの夢理論や文化理論の一部になっているわけではないということも示している。ヨゼフは、知る人 (ein Wissender) として姿を現す度合いが次第に増していくが、その知識は心理学的境界を踏み越えるのである。夢を見る行為から他人の夢を解釈する行為へと歩むことによって、ヨゼフは詩人にもなるのである。

美的なものをこのように解放的に把握することと平行して、語り手の熟慮がテキストに関連する解釈学への隠された手引きとなる。この解釈学では、語り手の役割とともに読者の役割をも構想している。

一つのものであるということと、そのものを考察するということとは、二様のことであるのは言うまでもない。にもかかわらず、この二つのことが一時に起こるような平面や圏というものがある。すなわち、物語作者は確かに物語の中にいるのだが、しかし物語作者は物語ではない。物語作者は物語を容れている空間であるが、しかし物語は物語作者を容れている空間ではない。むしろ物語作者はまた物語の外部にもいるのであって、自己の存在の向きを変えることによって、物語を論議することのできる位置に身を置く。(IV, 821)

こうして、語りが示すのは、語りを生み出す心理学的真実だけではない。語りは自由空間

26) [原注] これについては Reed, S. 87, および以下の拙論を参照せよ。Das Ich als ästhetische Konstruktionen. „Der Tod in Venedig“ und seine Beziehung zum Gesamtwerk Thomas Manns, Freiburg 1987, S. 36f. und S. 53-110.

27) [原注] これについて、およびフロイトの「トーテムとタブー」に関するマンの読書に関しては以下を参照せよ。Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. An seinem Nachlaß orientierte Untersuchung zum „Tod in Venedig“, zum „Zauberberg“ und zur „Joseph-Tetralogie“, Bern/München 1972, S. 157, 160ff. und S. 249, Anm. 2; さらに以下も参照せよ。Helmut Jendrek: Thomas Mann. Der demokratische Roman, Düsseldorf 1977, S. 347.

をも生み出すのであって、無意識的なものによって決定されたものであろうと、神話によって決定されたものであろうと、先行する決定を克服することに行き着くのだ。語りの技法を用いたうわべだけの反省が、美的なものの持つこのような生を変える力を解明する。

われわれがここで問題にしている時間は、番号をつけて過去・現在・未来という順序に並べることのできるような時間ではない。われわれの意図は、伝説と予言とを混同するという神秘によって、時間そのものを消し去ろうというにある。この混同によって「いつか」という言葉は二重の意味を帯びて過去をも未来をも言い表しうようになるのだし、そこでまた「いつか」という言葉には「現在」に転じうる潜在エネルギーが賦与せられるわけなのである。(IV, 32)

これと一致するのは、反省と幻想との関連を哲学的に規定する語られたヨゼフの社会化物語である。その規定に基づいて、ヨゼフの社会化物語は、主人公ヨゼフの同一性と自意識を説明している。ヘーゲルは、『哲学的学問の百科事典』の中で、こう説明している。自意識は「個々のものや欲望という […] 直接性の中に存在する」²⁸⁾が、これに反して理論的精神は、思考する能力となるためには、回想や、想像や、記憶を通り抜けなければならない、と²⁹⁾。トーマス・マンのヨゼフはこの道をたどっている。ヨゼフが神話のお手本に従って方向を決めるのは、哲学的理解によれば、回想なのである。

われわれの内面の暗い深部に隠れている過去の画像が、われわれの現実の所有物になるのは、それらの画像が、現存在する観照と同じ内容を持つ、具象的で光に満ちた形態となって、知性の前に現われることによるし、われわれがそれらを知性の現在の観照の助けを借りて、すでにわれわれのものとなった観照物として認識することによる³⁰⁾。

ヨゼフにとっても、回想とは、想像力という能力を生み出すものである。これは、哲学的並行テキストでは、再生産的想像力と呼ばれている。

この所有することによって活動する知性は、再生産的想像力であり、自己の固有の内面性から発生する像を出現させることである。これからは、そうすることが内面性の力である³¹⁾。

28) [原注] Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Werke*, Frankfurt/M. 1970ff; 10, S. 215, § 426 (=Theorie Werkausgabe. Auf der Grundlage der Werke von 1932-1845 neu edierte Ausgabe. Redaktion Eva Noldenhauer und Karl Markus Michel).

29) [原注] Hegel: *Werke* 10, S. 258-283, §§ 452-465.

30) [原注] Hegel: *Werke* 10, S. 261, § 454 Zusatz.

31) [原注] Hegel: *Werke* 10, S. 262.

画像や象徴や言語遊戯は、再生産的で連想的な想像力を、トーマス・マンが主人公によって提示した主観的精神の進歩的自意識に結び付けているが、同時にまた、美的生産自体の規定に結び付けてもいる。

知性は、自己に属する画像や想像を蓄える力である。したがって、[……] この在庫を、自由に結合し、自己に固有な内容にまとめることである。こうして、知性は、在庫品において自己規定されて回想し、それを後者のために知性の内容を想像しているものである——幻想であり、象徴化したり、アレゴリー化したり詩化する想像力である³²⁾。

しかし、トーマス・マンの文学的構想のモデルネ性は、このパラダイムの影響を受けているだけではない。むしろ、ヨゼフ長篇小説の美的構想のための本歌取りが存在しているのだが、この長篇小説は、客観的理想主義の目的論をもとにして、啓蒙主義的に規定されたモデルネという根本的人物像としての方向を決定している。『ファウストゥス博士』という後期の長篇小説は、歴史的矛盾という経験をこれに対置させている。

もちろん一目で、『ファウストゥス博士』はリアリズムの伝統の範囲内にある。芸術家アードリアーン・レーヴァークューンと、その虚構の伝記作者ゼレーヌス・ツァイトブロームとの物語を、トーマス・マンは、歴史的なデーターと関連づけると、三つのレベルで展開している。第一に、トーマス・マンは、1918年から1933年までのワイマル共和国の時代の社会的、政治的、文化的傾向を描写している。ツァイトブロームは、二人に共通する学生時代の思い出や、音楽に向かう以前にまず宗教に専念していた友人の研究についての思い出の中で、この時期について報告している。第二に、テキストは、1943年から1945年までの年月の状況を反映している。それは、ツァイトブロームが報告書を書いている時代である。この時期の描写の中に、時期的には同じころカリフォルニアに亡命中のトーマス・マンの経験と、ドイツの未来の運命についてのマンの考察も入り込んでいる。最後に第三に、これら二つの時間レベル以外に、さらにもう一つの時間レベルが重要である。レーヴァークューンの物語の本質的ないくつかの節は、1894年から1914年の間の状況、したがって第一次世界大戦の前史を反映している。この時代の描写のために、トーマス・マンは、みずからの自伝的手記の助けを借りた。

しかし同時に、ファウストゥス長篇小説は、心理学的変形の結果でもある。語られた物語と本当の物語との組み合わせ、主人公とその伝記作者との間の特別な関係——トーマス・マン自身、「両者の同一性の秘密 (Geheimnis ihrer Identität)」(XI, 204) と呼んだ関係——は、一つになった「生涯の秘密の作品」(XI, 298) である。考案された芸術家の生涯は、それを考案した人間と関係があり、しかも二重の観点において関係がある。すなわち、テキストの政治的関連のような教養史的な関連のために書き込まれている隠蔽された精神的

32) [原注] Hegel: *Werke* 10, S. 265f., § 456.

自伝の脇に、親密な自伝が肩を並べる。親密な自伝は、ロッテ長篇小説におけるように、創造者の心理学と関係があるのだが、それ以上に、作者トーマス・マンに生涯つきまっていたホモエロチックな苛立ちについても報告している。それなのに、この隠蔽された自伝は単なる個人的なものの領域を決定的に踏み越えている。隠蔽された自伝は、モデルネにおける芸術の状況の記述を目標にしているが、この自伝はトーマス・マンが芸術家像に付与した知的な社会化物語とともに、ヒューマニズムに対するファシズムによる歴史的誘惑をも反映している³³⁾。自己批判と美的反省とともに、この長篇小説には、イデオロギー批判が登場している。すなわち、モデルネに対する見方は、ファシズムの経験に基づいた、批判理論の見方以外の何ものでもない。

ただし、マンの場合、語られたすべてのポジションは奇妙にも壊れている。あるいは、ほかのポジションによって完全に妨害されている。加えて、あらゆる語られたものは、一つの暗号体系（Chiffrensystem）の一部分であるが、この暗号体系は、さまざまなテキストの種類の差異や異なった歴史的なディスクールの差異のみならず、虚構の人物と現実の人物との間の境界をも消失させてしまうものである。トーマス・マンは、自白によって、本物の素材をすべて二重のやり方で取り扱っている。すなわち、「文化産物（Kulturprodukt）」として、そして「神秘的模倣（mythisches Klischee）」として³⁴⁾。そこから生じるアンビヴァレンツは、長篇小説の解釈者によってしばしば消去されたり、反目させられたりした。しかし、多くの論者が賛成していることは、作者マンが、ここでは不確かさを完全に意識的にテキストの中へ持ち込んでいて、そういう不確かさが、解釈学的な総合化（die hermeneutische Synthetisierung）を困難なものにしているだけではなくて、最初から総合化に抵抗することになっている、ということである。マンの芸術家長篇小説は、まさしくこのように、模倣の危機、代表の危機、芸術的真正さというものの危機をテーマ化しているだけではなくて、この小説がすでに危機そのものに属するものであるということである。

これに反してまず、マンが自作テキストにおける伝統的なものを強調していることについて語られなければならない³⁵⁾。マンが、まさしく『ファウストゥス博士』のために与えている豊富な成立史的・教養史的ヒントは、文献学的に証明できる多数の関連の中から一義的な直線性と長篇小説テキストの包括的意味統一体を導き出す解釈を挑発している。それゆえに、テキストについての多数の解釈は限定されて、アードリアーンの音楽とドイツの運命についてのツァイトブロームの解釈を模写し、自己の文献学的解釈術の成果と詐称してしまう。

これが問題を含んでいるということを、細部の考察が強調している。トーマス・マンのモンタージュ技法（Technik der Montage）の当然の成り行きとして、物語のあらゆる中心的な個所がほとんど過剰に限定されてしまうのだ。たとえば、カイザー・スアッセルン

33) [原注] Stephen D. Dowden: *Sympathy for the Abyss. A Study in the Novel of German Modernism: Kafka, Broch, Musil, and Thomas Mann*, Tübingen 1986, S. 136 (=Studien zur deutschen Literatur 90).

34) [原注] 1945年12月30日付アドルノ宛て書簡。In: Brr 2, S. 469-472.

35) [原注] Brr 2, 390.

の描写は、明らかに、いくつかの事典の記事からできているし、加えて、リユーベックについてのトーマス・マン自身の思い出とも結びついている。テキストが引用し変容させる教養素材は、同様に複雑な重なりを見せている。そこから当然のこととして導き出される結論は、文学的伝統に対する関係において、トーマス・マンが、一方において「影響の不安に苦悩する偉大な受難者 (great sufferer from the anxiety)」であり、しかし他方において「不安の偉大な理論家たちの一人 (one of the great theorists of the anxiety)」である、ということである³⁶⁾。

『＜ファウストゥス博士＞の成立』の中で、トーマス・マンが導き出すのは、芸術家長篇小説が、ナレーターを導入することによって、物語と報告している時代との間の「多声的 (polyphon)」な交差に成功しているということである (XI, 164f.)。しかし、ポリフォニーという術語は、マンの場合、異なる語りの平面とディスクリール秩序との間の交差を特徴づけているのみならず、どれもみな同じ価値として扱われるかぎりにおいて、差異の平均化をも特徴づけている。平等から生じる無関心というモチーフが、長篇小説における中心的イメージであるのは偶然ではない (VI, 229)。こうして、マンの教養素材の物語的再組織は、統一体と意味の再構成のための処置であることが判明するだけでなく、多くの点において、個々のテキスト文節 (Textsegmente) の脱能力化にいたるものである³⁷⁾、テキスト文節の交差が、その上、意味論的あいまいさを解放する。一つには、マンのテキストは、拡散を生み出す「引用の多様性 (Multiplizität des Zitats)」によって特徴づけられる。というのも「引用の多様性」によって、引用はその歴史的脈絡から遠ざけられるからである³⁸⁾。第二には、「恩寵 (Gnade)」, 「打開 (Durchbruch)」, 「人間愛 (Humanität)」, 「自由 (Freiheit)」という語られたディスクリールという中心的概念のように、長篇小説の中心的な指導概念 (Leitbegriffe) は、語りの進行とともに、異なる意味にも到達する様々な発話秩序を貫いている。

このようにして、まさしく多数の関連から、差異と対抗との遊戯が生まれる。しかし、伝記作家ツァイトブロームが独自の言語をはっきりと認識することがどれほど少なくとも、テキストが素材の暗号解読のための統一的なコードを発展させることはない³⁹⁾。ツァイト

36) [原注] Harold Bloom: *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, New York, Oxford U. P. 1973, S. 52 und Veget, S. 128.

37) [原注] ここからテキストの「異常な振動 (außerordentliche Vibration)」が発生しているという Veget の意見に基本的に賛成である。しかしながら、Veget が批判的な兆候を後退させてしまうのは、恩寵というテーマを「サブテキスト」の中に包み込むことによって、長篇小説のシステムを破碎する内容をやわらげるからである。Hans Rudolf Veget: *Thomas Mann Jahrbuch* 2, 1989, S. 121-150, この場合 S. 136, 140, 142.

38) [原注] Ulrich Kinzel: *Zweideutigkeit als System. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen der Vernunft und Anderen in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*, Farnkfurt/M./Bern/New York/Paris 1988, S. 29, 26.

39) [原注] Christoph Bode: *Ästhetik der Ambiguität. Zur Funktion und Bedeutung von Mehrdeutigkeit in der Literatur der Moderne*, Tübingen 1988, S. 35.

ブロームの報告には、他人の定式や概念が繰り返し差しはさまれる。同時にこうして一方においては、文学的ディスクールの言語は、文学的モデルネの典型的特徴であるように、現実の対象や表象として現れる⁴⁰⁾。他方においては、マンのテキストの語りの秩序は、複雑化と単純化との弁証法によって規定されている。歴史的・精神史的資料は、常に新たに整備され、異なった評価が下され、異化されて表現される⁴¹⁾。さまざまな文脈から、イゾトピー (Isotopie: 同位体, 同質性。テキストに散在する同質の要素) が生じ、それはそれで再び他のイゾトピーを示唆している⁴²⁾。すでにトーニオ・クレガーとリザヴェータとの間の芸術家の対話において話し合われたある技法を、トーマス・マンが後期の芸術家長篇小説において実行しているのは明らかである。「なぜかっていえば、人が口で言うことは絶対に肝心なものじゃありえない。それだけをとって考えてみればどうだっていいようなものにすぎない。そういうものは、肝心かなめの美的形象が遊戯的な悠々たる優越さのうちに作り出されるための材料にすぎないんです。」(VIII, 295) これと呼応して、『トーニオ・クレガー』が、ハムレットを念頭に置きながら両義性というテーマを扱い、同時に言語による「感情の冷却 (Kaltstellen der Empfindung)」を批判している (VIII, 300f.)。後期の芸術家長篇小説がこの考察を摂取しているのは、アードリアーンを念頭に置きながら「とうかい 韜晦としての引用 (Zitat als Deckung)」や「口実としてのパロディ (Parodie als Vorwand)」を扱うときであり (VI, 194)、新しい音楽によって、「過去と未来との二重の貌 (Doppelgesicht von Vergangenheit und Zukunft)」や「星回りによる使い古されたものの更新 (Erneuerung des Verbrauchten durch die Konstellation)」を際立たせたり、「生そのものの両義性 (Zweideutigkeit des Lebens)」を直接指し示す特性を際立たせたりするときである (VI, 258)。

特殊な記号体系としての音楽は、ファウストゥス長篇小説において、とりわけアドルノの『新音楽の哲学』に基づく理論的方向づけによって、モデルネの美的諸問題のためのパラダイムになる⁴³⁾。それは、古い価値づけと規範的秩序を進行しながら片づけてしまう進歩する主観化によって、神学と哲学よりもずっと明確に特徴づけられる。しかし、主観化の頂点において、拘束力のある経験に対する欲求よりも真正なるものの再構成への欲求が出てくる。それは、退歩的特徴を有する歴史的運動を凌駕することによってのみ可能になる。つまり、それは、個々人の欲求を無視するメタ主観的体系 (metasubjektive Systeme) に屈服することを求めているのである。主観化のかなたにおいて初めて、新しい直接性が成立し得るのだ。

40) [原注] これについては Richard Roty: *Is there a problem about fictional discourse?*, in: Dieter Henrich, Wolfgang Iser: *Funktionen des Fiktiven*, München 1983, S. 67-94 (= *Poetik und Hermeneutik X*).

41) [原注] Bode, S. 37.

42) [原注] Paul Ricœur: *Hermeneutik und Strukturalismus*, München 1973, S. 99; 以下も参照。Bode, S. 91.

43) [原注] Bode, S. 236f.; Leonard Bernstein: *Von der unendlichen Vielfalt der Musik*, München 1979, S. 270.

この弁証法的思考像は、この長篇小説が展開している政治的文脈において、疑いもなくその爆発力を保存しているが、それは、よりもよってツァイトブロームに、政治的展望としての打開の理念を発言させることによってであって、この理念は、レーヴァークューンとの対話の中で美的プログラムとなっている (VI, 408-411)。とりわけその中から、「モデルネのプロジェクト (Projekt der Moderne)」についての決定的な疑問が生まれるが、この疑問に基づいて、「モデルネのプロジェクト」は、『啓蒙の弁証法』の意味で「道具的理性 (instrumentelle Vernunft)」に近づくし⁴⁴⁾、同時にすでに、アドルノの『美の理論』によって、後に磨きをかけられたモデルネ芸術の「不連続性の連続 (Kontinuität der Diskontinuität)」についての中心的イメージも展開される。あらかじめすでに、悪魔はアドルノに「文化の時代と文化崇拜の時代 (die Epoche der Kultur und ihres Kultus)」による打開を約束している (VI, 324)⁴⁵⁾。後にファウスト・カンタータは、ツァイトブロームによって、アードリアーンの作品の中で「最も緊密な作品 Gebundenste」]として、「脳髓的な力業 (Hirnleistung)」と「総合的な想像力 (kombinatorische Phantasie)」との所産として、と同時に無政府的作品として、解釈される (VI, 607)。それがベートーヴェンの第九交響曲の撤回と説明されるのは、理の当然であるに過ぎない (VI, 634)。政治的考察と美的展開との並置はトーマス・マンの自己批判を指している、というのも、マンは、ドイツ人のファシズムへの転向を特定の精神的伝統に還元しただけではなくて、芸術家の政治的に影響力のある無責任さをも批判していたからである。1938年の『ヒトラー君』(XII, 848f.)の中で、トーマス・マンは、鋭い自己批判をしつつ、芸術家精神とファシズムとの間の近さを強調していて、この近さを、芸術家長篇小説の悪魔との対話の中で、悪魔が繰り返している (XII, 315)。1945年のエッセイ『ドイツとドイツ人』(XI, 1132f.)の中で、トーマス・マンは、政治的思考と行動に対するドイツ人の無能さを、ドイツ人の音楽性に起因するものだと考えている⁴⁶⁾。

こうして、テキストが展開する音楽理論は、モデルネへの美的進化過程を、政治的に反動的な展開と、すなわち理性状態からファシズムという反理性への退歩と結びつける。このアンビヴァレンツは、長篇小説の音楽理論を述べた節群の中でくり返し言及される (VI, 253f.)。アードリアーンとツァイトブロームが少年時代に耳を傾けた音楽教師クレッチュ

44) [原注] モデルネのプロジェクトについては Jürgen Habermas: *Das Zeitbewusstsein der Moderne und ihr Bedürfnis nach Selbstvergewisserung*, in: J. H.: *Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen*, Frankfurt/M. 1985, S. 9-33, この場合 S. 77 und Ders.: *Die Moderne - ein unvollendetes Projekt*, in: *Kleine politische Schriften* Bd. 1-4, Frankfurt/M. 1981, S. 444-464, この場合 S. 453; 道具的理性については Theodor W. Adorno und Max Horkheimer: *Dialektik der Aufklärung. Philosophische Fragmente*, S. 11-14(=Th. W. A., *Gesammelte Schriften* Bd. 3, Frankfurt/M. 21984).

45) [原注] Ehrhard Bahr: *Art Desires Non-Art: The Dialectics of Art in Thomas Mann's Doctor Faustus in the Light of Theodor W. Adorno's Aesthetic Theory*, in: *Thomas Mann's Doctor Faustus: A novel at the Margin of Modernism*, edited by Herbert Lehnert, Columbia SC: Camden House, 1991, S. 145-160.

46) [原注] Lieselotte Voss: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975, S. 233 und Jendreich, S. 479.

マルの講演は、ベートーヴェンを念頭に置いて、和声法的ホモフォニー的作曲法と対位法的ポリフォニー的作曲法との対立を明確にしている。水平的なポリフォニーは、図式的には、客観性の原理として解釈され、垂直的なホモフォニーは、主観的表現方法として解釈される。こうして、長篇小説の中で語られる音楽理論、ベートーヴェンの作品111番の中で、ソナタ形式は終焉を迎える。というのも、ソナタ形式の中で、ポリフォニー的なものとホモフォニー的なものとの対立がこの上もなく高められるからである。この観点から見れば、十二音音楽は考えうる究極の革新である。十二音音楽はそれまで妥当した因襲的な聴き方を破壊してしまい、美的経験を厳格な体系に従わせることを義務づけるのだ。つまり、再び芸術というものが存在するとすれば、この二重の運動によってのみ、新しい聴力が生まれるのだ。これは、アドルノの『新音楽の哲学』とそのシェーンベルク解釈に直接つながる解釈である⁴⁷⁾。しかしながら、長篇小説におけるこのような背後関係は、同時に、克服された音楽形式への立ち戻りとして現れ、この形式は今や反省の絶頂において再構成されるのだ。すなわち、アードリアーンの作曲は、すでに幼い頃に両親のブーヘル屋敷で厨女ハンネから学んだ音響形を繰り返していて、その上、アードリアーンに病気を感染させた売春婦ヘタエラ・エスメラルダを思い起こさせる音の暗号 h-e-a-e-es を中心にして作曲されていた。

さらに、教養史の資料についてのトーマス・マンの扱いは、対位法とポリフォニーとが、テキストの中で、ディスクールの特徴としても挿入されている、ということを裏づけている。すなわち、対位法とポリフォニーは記号論的意味を保持している⁴⁸⁾。これはまず、長篇小説全体の構成にかかわることであり、さらに、暗示的に語られた記号理論を支持するものでもある。『デューラーノ木版画ニヨル黙示録』の中の音声パートと器楽パートとの間の音の交換、「人間と事物との間の境界 (Grenze zwischen Mensch und Ding)」の移動、意識と無意識との間のやっかいさ、「変容の理念 (Idee der Transfiguration)」は、すでにヨナタン・レーヴァーキューンの自然実験で明らかになった記号体系のアンビヴァレンツを指し示している。その自然実験は、自然現象における「幻想的両義性 (phantastische Zweideutigkeit)」(VI, 26), 「生きられた自然と、いわゆる生命をもたない自然との一体性 (Einheit der belebten und der sogenannte unbelebten Natur)」(VI, 29), 「誰にも解読できない意味を伝えている (unzugängliche Mitteilung)」(VI, 27) ことを表す自然の「暗号 (Chiffren)」にかかわるものである。同時に、長篇小説のこの節群が、つまり、自然における模倣と錯覚との関係が、芸術家小説における文学的幻覚像を解き明かすための自己

47) [原注] Theodor W. Adorno: *Philosophie der Neuen Musik*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt/M. 1977, S. 18f. (=Gesammelte Schriften Bd. 12) und Ders.: *Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens*, in: Th. W. A.: *Gesammelte Schriften* Bd. 14 (*Dissonanzen. Einleitung in die Musiksoziologie*) Frankfurt/M. 1973, S. 14-50.

48) [原注] Manfred Frank: *„Kaum das Urthema wechselnd“. Die alte und die neue Mythologie im „Doktor Faustus“*, in: *Fugen. Deutsch-Französisches Jahrbuch für Text-Analytik* 1980, hrsg. von Manfred Frank, Friedrich A. Kittler, Samuel Weber, Olten/Freiburg 1980, S. 9-42, この場合 S. 29.

反省的な鍵だと解釈されたのもまったく当然のことである⁴⁹⁾。芸術の仮象的性格に対するアドルノの影響を受けた批判がこのことを強調しているのだが、この批判は、アードリアーンの訪問者が、昔の考察を引用しつつ、第24章において定式化したものなのである(VI, 241, 321)。同時に、このテーマは、人間中心的な世界像を疑問視するものと理解される⁵⁰⁾。それゆえ、とりわけツァイトブロームには、アードリアーンの最後の作品から期待している「表現の復元 (Rekonstruktion des Ausdrucks)」が、単なる「逆説的 [……] 可能性 (paradoxe [...] Möglichkeit)」として見えてくる。ツァイトブロームは、もちろん自己の判断によるのではなくて、修辭的な疑問としてなのだが、「計算的な冷たさが表現的な魂の響きと人の子として互いに心を開く暖かさとに転換しうるためにはどうしても達成されねばならない精神性と形式の厳格とのあの段階に立っての、感情の最高最深の声」(VI, 643) というアドルノの言葉によって、表現の復元を秩序づける。長篇小説において構想されたクライストの人形劇についての論文との関連は、この読み方を強調している(VI, 410)。長篇小説の中で提示された音楽と言語との間の差異が、「理性」(ratio)と「模倣」(mimesis)との原理間のアドルノによる区別と関連づけられるのは偶然ではない。この区別を、哲学者アドルノは、まず『ベートーヴェンの後期様式』についての論文の中で、後には『美の理論』の中で展開している⁵¹⁾。

ここから明らかになることは、目的論的に理解されたモデルネという美学が、芸術的反省の進歩をも自己反省の進歩をも前提としていて、アドルノの音楽理論における潜在的なヘーゲル主義についてのマンのテキストに影響を与えているのだが、それが非常に妨害されているので、簡単には伝統へと方向が曲げられることはできない、ということである。アードリアーンは、悪魔のような訪問者から、「真の情熱は曖昧なものの中にしか、そしてイロニーとしてしか存在しないのだ」ということを聞かされるが(VI, 323)、事実、「同一性の秘密」も主観的なサブテキストを保持しているということ、かなりが賛成している⁵²⁾。関連という物語的構成と批判的かつパロディの止揚が組になっている(VI, 180)。こうして、明らかにトーマス・マンは書く身振りに従うが、これをトーマス・マンは、ゲーテの『ファウスト』を念頭に置いて「風刺的な[……][悪魔]自主廃業 (satirische [...] Selbst-Aufhebung)」として、文学のお手本と「実在性の制限 (Einschränkung ihrer Wirklichkeit)」との遊戯として記述している。このことは、トーマス・マン自身が、ゲーテの『ファウスト』を模写することを決定的に取りやめた理由を説明している。かなりの解釈者たちがト

49) [原注] Dowden, S. 141.

50) [原注] Dowden, S. 144.

51) [原注] Theodor W. Adorno: *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 86ff. (= Th. W.A. *Gesammelte Werke* Bd. 7); さらに以下の拙論も参照せよ。Die postmoderne Konstellation, Theorie, Text und Kunst im Ausgang der Moderne, Freiburg 1988, S. 166-173.

52) [原注] David Roberts: *Die Postmoderne – Dekonstruktion oder Radikalisierung der Moderne? Überlegungen am Beispiel des ‚Doktor Faustus‘*, in: *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses*, Göttingen 1985. Bd. 8, hrsg. von Waltet Haug und Wilfried Barner, Tübingen 1986, S. 148-153, この場合 S. 151.

ーマス・マンを、『ファウスト』の模写と結びつけたがっているのだが⁵³⁾。

そのことによってとりわけ、語りの直線性そのものが廃棄される。アードリアーンの『ファウストゥス博士の嘆き』作曲のように、芸術家アードリアーンについてのトーマス・マンの長篇小説も、「まことに非デューナミックで、発展性を欠いたもの (recht eigentlich und undynamisch, entwicklungslos)」となる⁵⁴⁾。モデルネという不協和音的な経験や知覚に対抗している語り手の反対運動——これを、大部分の解釈者は、マンの芸術家長篇小説によって暗号解説しようとし、解釈学的・文献学的解釈によって今なお凌駕しようと試みている——は、単なるシミュレーションであることが明らかになる。したがって、マンの長篇小説においては、芸術家の見解もその伝記作者の見解も究極的には正しいものとならない。むしろ、両者の位置は相対化され、両者の関係は、トーマス・マンのこのようなテキスト全体を刻印する浮遊、意味と形式と内容との間の位置の浮遊の記号 (Signatur jenes Schwebens) となる。後期の長篇小説は、初期ロマン派の知の転覆に対する異議申し立てにおいて、すでにその潜在的能力を凌駕している。こうして、閉ざされた意味関連をものはや許さないというモデルネの法則を明らかにしているのである⁵⁵⁾。

こうして、『ファウストゥス』長篇小説における語りは、解釈学的読書 (hermeneutische Lektüre) を求めるだけではなくて、その修正のために、脱構築的な読書 (dekonstruktivistische Lektüre) をも求めているのだ。テキストの意識的な両義性はここの内容を疑問視するだけではなくて、語る主観の同一性も (Identität), 語られる主観の同一性も疑問視する。内容に対するトーマス・マンの自由な扱い方は、しばしば内容の脱能力 (Depotenzierung) や破壊にいたるが、アドルノの「モデルネ芸術の悲劇的・ピューリータンの哲学 (typisch-puritanischer Philosophie der modernen Kunst)」の平行テキストとなる⁵⁶⁾、というのも、彼はモデルネ芸術における不連続の連続の強調を模写しているからである。これと一致しているのだが、テキストが構成すると称する意味体は、理性を奪われた肉体が示すアードリアーンの末期の描写によって決定的に妨害されているのだ。ところが、テキストが両義性を定着し、義務のない遊戯として、すなわちポストモデルネ的戦略として解釈するために、究極的判断を避けることによって、テキストそのものが構想する脱構築の要因が欠けているかもしれない。むしろそれは正反対である。芸術の終焉としての長篇小説という構想は——批判理論の芸術反省そのものである——、直接的には政治的判断、亡命、ファシズムに対する防衛からであるが、世界史的な差異の経験 (Erfahrung der weltgeschichtlichen Differenz) から生じたものである。まさしくこの点で、マンの記述は、不協和音的モデル

53) [原注] Dowden, S. 140.

54) [原注] Roberts, S. 151.

55) [原注] Koopmann は、ほかの点を強調するけれども、同様に初期ロマン派の執筆実践への接近を指し示している。Helmut Koopmann: „Doktor Faustus“—Schwierigkeiten mit dem Bösen und das Ende des ‚strengen Satzes‘, in: H. K.: *Der Schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*, Tübingen 1988, S. 125-144, この場合 S. 143.

56) [原注] Roberts, S. 152f.

ネ (dissonante Moderne) というボードレールの構想の影響を受けている。

後期の芸術家長篇小説のモデルネ性は、これによって根拠づけられる。『ファウストゥス博士』のテキスト構造とシェーンベルクの厳格作曲法 (der strenge Satz) との間の周縁的に過ぎない並行関係は、認識論的には、中心的な美の考察の展開として理解される。あとがきによって、テキストは、音列、反行、蟹型、蟹型の反行といった十二音音楽の音列をほのめかす48の分節を持っている。テキストは、水平的平面と垂直的平面とを交差させる、というのも、テキストが中心的モチーフ群を様々な歴史的時間帯階と異なるディスクールに浸透させているからである。すなわち、トーマス・マンの意味で、発話秩序 (Redeordnungen) および同時に価値秩序 (Wertordnungen) に浸透させた。

さまざまな語りの平面と意味領域の間に現れるモチーフの一致と包括的関連はそれと矛盾してはいない。むしろ、それらは、シェーンベルクが後期において十二音音楽へ転換した場合にも再び現れる調声的共鳴と呼応しているのだ⁵⁷⁾。もちろん、この並行操作が示しているのは、このテキストの中の音楽と語りがまさしく異なったパラダイム (Paradigmen) である、ということである。テキストは、まさに整合性のある計算しつくされた作品全体という構想によってではなくて、ただディスクール戦略としてののみ批評され得るのだ。アードリアンが音楽の特性だとみなしている「体系としての[……]両義性 (Zweideutigkeit [...] als System)」(VI, 66) は、記号体系 (Zeichensystem) の両義性のためのパラダイムであるだけではなくて、根本的多義性という意味で恣意性のためのパラダイムでもある⁵⁸⁾。記号体系は、包括的構造群という関連において、あるいは合意形成という関連において初めて意義を保持することができる⁵⁹⁾。

この点で、長篇小説の語りの秩序と音楽的パラダイムとの間の一致が生じる⁶⁰⁾。というのも、十二音音楽も一つの統語論的構造 (eine syntaktische Struktur) と理解されるからであり、この統語論的構造は、音列形態が水平的にあるいは垂直的にはめ込まれる場合には、簡単な基本原則に従って、とてもたくさんの連結や作曲の可能性を与えるのだ (VI, 256f.)⁶¹⁾。もちろん音楽の統語論的構造は、言語の場合のように、記号と意味との差異を知らない。言語の場合は確かにいつでも根本的な指示性を利用できるからだ⁶²⁾。しかし、

57) [原注] これについては以下を参照。Glenn Gould: *Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik I*, hrsg. von Tim Page. Aus dem Amerikanischen von Hans-Joachim Metzger, München/Zürich 1984, S. 179.

58) [原注] これについては Dowden, S. 152f.

59) [原注] Sassure は社会的慣習の枠内での意味を確定しているが、これに反して、Goodman の記号概念は、構造という思想をより決定的に本命扱いしている。これについては Nelson Goodman: *Sprachen der Kunst. Ein Ansatz zu einer Symboltheorie, mit einem Nachwort von Jürgen Schlaeger*, Frankfurt/M. 1973, S. 227-256 und neuerdings Oliver R. Scholz: *Bild, Darstellung, Zeichen. Philosophische Theorien bildhafter Darstellung*, Freiburg 1991, S. 12-43.

60) [原注] Russell A. Berman: *The Rise of the Modern German Novel, Crisis and Charisma*, Cambridge, Mass.: Harvard U. P. 1986, S. 261-286, この場合 S. 281.

61) [原注] これについては以下を参照。Bode, S. 222.

62) [原注] これについては以下を参照。Bode, S. 78.

トーマス・マンの芸術家長篇小説における十二音音楽による作曲とモデルネ的な語りは、否定の身振りによって結ばれている。すなわち、初期十二音音楽においてシェーンベルクが協和的和音を排除したことは、マンが語りにおいて一つの首尾一貫した直線的意味を本歌取り (Kontrafaktur) して改作しているのに呼応しているのだ⁶³⁾。

十二音音楽が、音楽的な重力の中心を拒絶することにおいて独自性を規定しているように、芸術の終焉におけるテキストも、これまで通用してきた価値評価と意味づけを絶えず疑問視する方向をたどる。こうして、音楽も語りも、芸術発展の歴史的傾向を継承する。すなわち、モデルネとその主導イメージの自己批判は、因襲に対するラディカルな拒絶に呼応している⁶⁴⁾。トーマス・マンの芸術家長篇小説においては、この前提から特徴的な二重の運動が生じる。すなわち、一方においては、互いに重なり合っている意味関連の決定的な弱体化が認められる。他方において、創造的思考が既存の構造とはもはや簡単には調和せず、作品の中で新たな独自の位階制度を築き上げる限りにおいて、マンの語りは十二音音楽の作曲に比肩しうるものでもある⁶⁵⁾。「書かれるどの言語も、独自の言語を初めて創り出すよう書かねばならないというふうに強制されている (dass eine jede, die geschrieben wird, unterm Zwang steht, ihre eigene Sprache sich erst zu schaffen)」というモデルネ音楽の逆説が、まさに文学的テキストの中で繰り返され、先鋭なものとなるのは、テキストが、語りの秩序によって、教養資料から根源的な指示性 (ursprüngliche Referenz) を奪う場合である⁶⁶⁾。

ファウストゥス・テキストは、意味喪失・方向喪失というモデルネの経験と合意の上で、単に一つの構造的な秩序という思想を、物語的に明らかにする試みであることが、全体として明らかになる。このテキストは、表向き、異なるディスコースの中の堅固な意味を明らかにし、現存する発話秩序を互いに相対化することによって、発話秩序の意味論を疑問視する。アドルノ主義に対して、マンのヴァーグナー主義を持ち出したり⁶⁷⁾、批判理論の芸術批判に対してファウスト的恩寵というテーマ設定を切札にすること、すなわち、計算による厳密さという理念、芸術の理念に対して、「希望喪失のかなたにおける希望 (Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit)」(VI, 651) ——これは、レーヴァーキューンの作品に対するツァイトブロームの注釈のみが展開している考察である——を強調するといったような、この長篇小説のいくつかの解釈において支配的な解釈学的切札は、したがって、多くの点で誤っている。一方においては、それらの解釈は、マンのヴァーグナー主義を一つのポジションに還元するものであって、このポジションは、トーマス・マンがすでに初期の

63) [原注] これについては以下を参照。Bode, S. 218.

64) [原注] これについては以下を参照。Bode, S. 217.

65) [原注] Pierre Boulez: *Werkstatt-Texte*, Frankfurt/M./Berlin 1972, S. 59.

66) [原注] Bode, S. 220; Theodor W. Adorno: *Über einige Schwierigkeiten des Komponierens heute*, in: Hans Steffen: *Aspekte der Modernität*, Göttingen 1965, S. 129-149, この場合 S. 138.

67) [原注] Veget: *Thomas Mann und Joyce*, S. 148 und dagegen Mark W. Roche: *Laughter and Truth in Doktor Faustus. Nietzschean Structures in Mann's Novel of Self-cancellations*, in: *DVJS* 60, 2 (1986), S. 309-332, この場合 S. 309.

『演劇試論』(X, 48)の中や、エッセイ『小説論』(X, 361)の中で、後には『魔の山』(XI, 611)を念頭に置いて、自己のライトモチーフ技法を特徴づけるためにヴァーグナーを視野に入れながら定式化したものなのである。しかし、トーマス・マンの後期長篇小説にとってのヴァーグナーの意義は、とりわけ、十二音音楽の準備の中にあってもよいかもしれない。モデルネを念頭に置くと、ヴァーグナーに関しては、音楽的素材の明確に十分な組織化だけが際立っているのではなくて、階級的な結合から広範囲に解き放たれたものとの自由で遊戯的な取り扱いが際立っているのである。シェーンベルクがヴァーグナーの「浮遊する和音 (vagierende Akkorde)」について語っているのも理由のないことではない、ベルンシュタインのためのヴァーグナーの作曲が「音楽的伏魔殿 (musikalisches Pandämonium)」や「多義性の頂点 (Gipfel der Vieldeutigkeit)」⁶⁸⁾を形成しているけれども。一方、ピエール・ブーレーズは、『パルジファル』を上演する際に、素材が「固定化に対する明確な反攻 (deutliches Wiederstehen gegen Fixierung)」を認識させるヴァーグナーの作曲の不安定さと不確実性を強調している⁶⁹⁾。

こうして、総合化する解釈は、トーマス・マンによって測りがたいということが実証された価値秩序を再び互いに関連づけることによって、テキストを妨害する⁷⁰⁾。ところが、長篇小説はこの処理に徹底的に疑問を投げかける。この一例が、恩寵や人間的決断に対する中心的な問題である、これは、グレゴリウスに関する中世の伝説においても (VI, 423-425)、オーガスティンの観点においても (VI, 135, 329)、悔悟 (attritio) と痛悔 (contritio) の決断においても、正義の女神 (iustitia iustificans) というルター的決断においても (VI, 646, 676)⁷¹⁾、結局はしかし、ツァイトブロームの地平においては、古代に刻印された人間愛によって展開される (VI, 669)。こういうふうに様々な文脈に組み込まれた恩寵のテーマがはっきり識別できる形で削除できるような個所はどこにもない、加えて、異なる恩寵概念が、ツァイトブロームの語りの中で、くり返しお互いに混ざり合っている。この不確定性は偶然ではありえないほど非常に顕著である。これは疑いもなく作者の意識的設定である。

様々な意味関連の弱体化につながる、遠近化と変形というこういう物語上の処理に呼応しているのは、省略という意味深長な技法である。ドイツについての長篇小説という歴史的概観は、全時代を、そしてまた間テキスト的包括的関連領域を、よりもよってゲーテの『ファウスト』をも含めて、完全に省略してしまった⁷²⁾。こうして、トーマス・マンの

68) [原注] これについては以下を参照。Leonhard Bernstein: *Freude an der Musik*, München 1982, S. 189 und Ders.: *Musik – die offene Frage. Vorlesungen an der Harvard-Universität*, München 1981, S. 225; さらに以下を参照。Bode, S. 215.

69) [原注] Pierre Boulez: *Anhaltspunkte. Essays*, München 1979, S. 112.

70) [原注] これについては以下を参照。Kiesel, S. 738; Vaget: *Thomas Mann und Joyce*, S. 134; Heftrich, S. 288.

71) [原注] アードリアーンは、冒頭ですでにローマ人の手紙の読者であることが紹介されている。ルターは、ローマ人の手紙第1章第17節から出発して、正義の女神についての講義を展開する。

72) [原注] これについては以下を参照。Koopmann, S. 131f.

モデルネ性は、ロッテ長篇小説の第七章においてジョイスに密に寄りかかって実現した「意識の流れ」という技法によっては証明がほとんどなされない。音楽の音列技法に対する物語上の等価物は、歴史の系統線と伝統からの意識的切断から生じ、また長篇小説の様々なディスクール平面を交換する遊戯の中で、内容や意味や価値づけの永続的脱構築による意識的切断によって生じる。

トーマス・マンの記述におけるディスクール分析的身振りと脱構築的身振りが明らかになるのは、それぞれの語られたディスクールが、他のディスクールの一組織であることが判明することによってである。このことはアードリアーンと悪魔との語りにも、ツァイトブロームの報告にも当てはまる。たとえば、レーヴァークューンの作品と音楽的發展についてのツァイトブロームの解釈は、初期の独自の考察（VI, 498, 645）と並んで、アードリアーン（VI, 82, 257, 644）およびその教師クレッチュマル（VI, 75, 498）、悪魔（VI, 321, 644）のものを引用している。加えて、ツァイトブロームの解釈は、クリトヴィス・クライスの対話の影響を受けているが、この対話は最初批判的に背景を探られるに過ぎない。

こういうことを伝達する形態のイメージは、悪魔の章によって与えられる。悪魔との表向きの契約——これはもちろんファウストの契約のカリカチュアであるが——について、ツァイトブロームは、アードリアーンの秘密の手記に基づいて報告するが、この手記を、ツァイトブロームは自己の語りのテキストに組み込んでいるのである。ツァイトブロームが物語として伝えるものは、自分の発言を中断する際に引き伸ばす語りとして報告している。同時に彼は、自分の報告を疑問視している。それが、単にアードリアーンの発言に過ぎないのか、それとも自分が報告する「二人の間の問答」であるのか、彼には明らかにすることができない。さらにまた彼は、アードリアーン自身が「彼が聞きかつ見ていた間、またのちに紙に書き留めた時に、自分が見かつ聞いたことを心の奥底でも現実とみなしていたとは信じられないのである [……]」。そしてツァイトブロームは、すべてが「幻影に襲われた彼 [=アードリアーン] の魂から」生まれたものであるという見方を排除することがない（VI, 295）。ツァイトブロームの報告は、外面的にはすでに移調として現れるコピーである。すなわち、アードリアーンが楽譜に書いたものを、ツァイトブロームは自分の原稿に移すのだが、すでにそのことによって外観上、直進性が生じるが、それはアードリアーンの自筆原稿には存在しないものである。こうして、言語学者ツァイトブロームは二重の意味で出典の問題にぶち当たる。ツァイトブロームの眼前にあるアードリアーンの前稿には日付がない（VI, 296）。すなわち、書き記されたものが、パレストリーナ滞在中に、「事件のすぐ後、おそらく翌日に」生まれたであろうということを、ツァイトブロームは単に推測することができるだけである（VI, 296）。しかし、アードリアーンが書いたものとして記されたテキストが、書き足されてドラマチックにされているように見えることは疑いもない。たとえば、発言や反論の形に構成することにより、あるいは、音調や身振りという括弧でくくられた演出指示のように見える描写によって。

表向きの問答は、様々なディスクールの寄せ集めであることが明らかになる。それらにアードリアーン、ツァイトブローム、語り手が従っているが、その境界は流動的である。

一方において、悪魔は、変身できる多くの人物のうちの一人の姿になって、アドルノの芸術理論の言葉で語るが、それは彼が、閉ざされた作品に反対し、仮象に反対して論拠を示したり、芸術を批評とみなしたりするときである。他方において、悪魔が、芸術家を「犯罪者や気の狂った人間の兄弟」と言うとき、悪魔のディスクールは、トーマス・マンのエッセイ『ヒトラー君』の見方を採り入れている。その上さらに、悪魔の発言は、意味を付与する構成「＝言葉を組み立てればそれで本来の意味が表現できるもの<訳者注>」としての言語を疑っている。すなわち、「[……] 地獄について話すときにはどうしても象徴(symbolis)で満足しなければならない」、「というのも、本当のことは言葉とは一致しないからだ」という理由で、悪魔は、はっきり言葉では表すことのできないものについて語っているのだ。しかし、すでに、悪魔自身がくっきりとした輪郭線無くしたのであり、もはや悪魔自身は悪魔的なものの象徴ですらない⁷³⁾。こうして、アードリアーンの対話の相手が「告発する言葉(anzeigendes Wort)」(VI, 326)の終わりについて空想にふけるのも当然のことである⁷⁴⁾。このことは、長篇小説の他の節に関連づけられるが、それらの節では、初めから、語られたディスクールとして、輪郭がはっきりしている。『ベートーヴェンとフーガ』についてのクレッチュマルの講演が引き金となった対話の中で、ツァイトブロームのヒューマニズムをもともと「中世的なもののように思っている」アードリアーンのヒューマニズムの秩序概念は、恣意的なものとなされる。その前で、ツァイトブロームの二つの成分からなる規定の試みは機能を停止する。すなわち、『しかし文化に対する二者択一といえど』とわたしは意義を挿んだ、『野蛮しかないじゃないか。』『失礼ながら』と彼は言った。『野蛮が文化の対立物であるというのは、他ならぬ文化がわれわれに手渡した思想秩序の中でだけのことなのだ。この思想秩序の外では、対立物は全然違ったものかもしれないし、あるいは、もはや対立物ではないのかも知れない』(VI, 82)。『音楽と目』についての他の講演に際して、音の譜面と文字の譜面との関係に対する問題がテーマとされている。クレッチュマルは、「記譜された音楽の単なる外観」、音楽的に「書かれた形象」の意味、作曲家たちが楽曲に忍び込ませた秘密、「耳のためよりは、目で読むために向いている」さまざまなものを題材にしている(VI, 84)。これに合うように、音楽と言語との一致がテーマとして何度も扱われるし(VI, 217)、とりわけ、「ぼくはもともとソナタではなくて、長篇小説を書こうと思ったのだ」(VI, 605)と言うアードリアーンのことにも扱われる。

打開(Durchbruch)という中心的なテーマそのものは、救済(Erlösung)という言葉や、アードリアーン自身が「ロマン派の言葉(ein romantisches Wort)」、「和声音楽家の言葉(Harmoniker-Wort)」と呼んでいる「芸術の救済者(Erlöser der Kunst)」というイメージ、と結びつけられるだけではなくて、もっぱら非現実話法の中で話し合われる。その上さら

73) [原注] Koopmann, S. 141.

74) [原注] Musil の場合にも、残された不思議な体験の中で比較できる。「話された言葉はその本来の意味を失い、残された感覚を獲得する」Robert Musil: *Gesammelte Werke in 9 Bänden*, hrsg. von Adolf Frisé, Reinbek 1978, IV, S. 1084.

に、打開という主導語は一定のディスカールの中では一義的にはならない。まず、それは、アードリアーンによって、既述の対話を振り返って、ツァイトブロームの言葉として扱われる。「打開と君なら言うだろうね。つまり、精神の冷たさから新しい感情の冒険世界への打開を達成する人、その人は確かに芸術の救済者と呼ばれねばならないだろう」(VI, 428)。これに続く会話は、レーヴァーキューンとツァイトブロームが役割を取り替えて語っているかのように見える。すなわち、アードリアーンは、芸術というユートピア的見方について想像する。その見方によれば、芸術は崇拜に、つまりヒューマニストであるツァイトブロームの意味で、敬虔な尊敬が引き起こす社会的現象に接近するが、もはや文化を必要とはしないであろう。ツァイトブロームはこれに対して、アードリアーンの社会的空想 (soziale Phantasie) に感動し、彼の厳しい隠遁 (strenge Zurückgezogenheit) という事実上の態度を挑戦として非難する。「芸術は精神である、そして精神は社会に、共同体に義務づけられていると感じる必要はまったくない、——いや、私の考えによれば、精神は精神の自由、精神の高貴のために、そう感じてはならないのである」(VI, 429)。

一方の、伝統的ヒューマニズムというディスカール、および、芸術の社会化可能で、かつ社会化する機能を持つ伝統的ヒューマニズムのイメージと、他方の、社会から遠い、厳格なモデルネ芸術との間の境界線は、アードリアーンの中で、究極的に取り除かれる。ここでは、『黙示録』の音楽のパートと器楽のパートとの間に [……] 行われている奇妙な音響倒錯が生まれる事態になる。またそこでは、「合唱とオーケストラとはそれぞれ人間的なもの物的なものとしてはっきりと対立してはいない」し、「人間と物との境界がずれてしまったと思われる」のだ。この音響倒錯は、それに続く「最も古いものと最も新しいものとの合一」の中で内的に対応するものを見出す。それは、ツァイトブロームにとっては、「恣意的行為ではなく必然的現象なのである、それは、と私は言いたい、最も後期のものの中に最も初期のものを回帰させる世界の湾曲に基づいているのである」(VI, 498f.)。

湾曲 (Krümmung) というメタファーは、美的なパラダイムの変換 (Paradigmenwechsel) を、地勢図的にも、歴史的にも、意識史的にも、固定されているイメージの中に移し入れる。球体の周囲を回る道 (VI, 489, 494) は、近代的進展の直線性と目的論を破棄するイメージになるが、そのイメージによれば、ヨーロッパ文明の西方への伝播を、人間の進歩と自由への道とは解釈しないのだ。この芸術家長篇小説は、こういうイメージに隠喩学的対抗イメージを対立させる。球体の周囲を回る道、最も後期のものの中に最も初期のものを認識することは、モデルネの、遅くともメルヴィルによって描かれたエイハブ船長物語以来のモデルネの、不協和音的経験の目印となる。エイハブ船長は、コンパスの針が回る限り白鯨を追い求め、西を目指して東に到着したのだった。芸術家アードリアーンもまた球体の周囲を回る道を書いている、アードリアーンはファウスト・カンタータに円環の形象を書き込むことによって、物語の進行に抵抗しているのだ。すなわち、伝記作家[ツァイトブローム]は、ブーヘル屋敷とプファイフェリングとの間の、つまり、生誕の土地と狂気発生の土地との間の不吉な「並行関係 (Parallelismus)」(VI, 520) によって、アードリアーンの生涯の中で完結する「類似関係と反復関係 (Ähnlichkeits- und Wiederholungsbeziehung)」

(VI, 39) を、この長篇小説の冒頭においてすでに暗示しているのだ。

発端の中に存在する結末というメタフォロギー (Metaphologie 隠喩の用法) は、ヒューマニズムの理念に対する反論と平行して現れるのだが⁷⁵⁾、こういうメタフォロギーは、何十年間も、説明する言葉、物語る言葉に全幅の信頼を置いていた作者トーマス・マンにとっては、これまでの自己の芸術実践に対するこの上なくラディカルな疑問提起を意味している。このメタフォロギーは、作者がそれまで指針にしていた、ヒューマニズムの伝統にとらわれた、意味中心的な芸術にとって、深刻に感じられる危機の表現である。それゆえに、この長篇小説が解釈能力を失い、読者が意識的に曖昧さの中に放り出されることが強調されたのも当然のことである⁷⁶⁾。これによって、「ラディカルな自伝 (radikale Autobiographie)」という術語が根本的に新しい意味を含むことになる。トーマス・マンは、理論的にも、審美的にも、この点を超えはしない。しかし、まさにファウストゥス長篇小説こそが、新しい芸術の諸前提となっている。この長篇小説は、意味中心的・模写的な芸術の伝統を批判的に改作すること (eine kritische Kontrafaktur der sinnzentrierter und mimetischer Kunst) を通じて、意識的にパラダイム変換を演出することによって、審美的なものが新しい自由に至る道を、どのようにして語り (das Erzählen) が見出すかを示している⁷⁷⁾。ただこのようにしてのみ、この長篇小説は、芸術家という登場人物が成功しないことを、達成することができるのである。すなわち、この長篇小説は、新しい秩序を発展させることによって、認識 (Erkenntnis) を生み出すのである。

テキスト

Rolf Günter Renner: *Die Modernität des Werkes von Thomas Mann*. In: Hans Joachim Piechotta, Ralph-Rainer Wuthenow u. Sabine Rothemann (Hrsg.): *Die Literarische Moderne in Europa*. Band 1: *Erscheinungsformen literarischer Prosa um die Jahrhundertwende*. Opladen: Westdeutscher Verlag 1994, S. 398-415.

原著者による参考文献

Thomas Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bde.*, Neudruck der Angabe von 1960, erweitert um einen 13. Bd. Mit Nachträgen, Frankfurt/M. 1974 (=TMW I-XIII).

Thomas Mann: *Gesammelte Werke in Einzelbänden*, hrsg. von Peter de Mendelssohn (Frankfurter Ausgabe), Frankfurt/M. 1981ff.

Thomas Mann: *Briefe 1889-1936*, Frankfurt/M. 1961; *Briefe 1937-1947*, Frankfurt/M. 1963; *Briefe 1948-1955 mit Nachlese ab 1900*, Frankfurt/M. 1965, hrsg. sämtlich von Erika Mann (=Brr 1-3).

75) [原注] シュレップフースの講義の中で行われる、人間愛という概念の反転は、そのことを最後に指し示しているわけではない (VI, S. 138).

76) [原注] これについては以下を参照。Koopmann, S. 139f.

77) [原注] Berman は、これを、自分の図式の中で誤解して、「社会的個人」というタイトルのもとに一括していて、発展した美的意識が同時に社会的なものであるという表面的な見方から論を展開している。以下 Berman を参照、特に S. 277 を参照。

- Thomas Mann: *Tagebücher 1918-1921*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt/M. 1979; *Tagebücher 1933-1934*, Frankfurt/M. 1977; *Tagebücher 1935-1936*, Frankfurt/M. 1978; *Tagebücher 1937-1939*, Frankfurt/M. 1980; *Tagebücher 1940-1943*, Frankfurt/M. 1982; *Tagebücher 1944-1946*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt/M. 1986 (=Tgbb 1-6)
- Helmut Jendreich: *Thomas Mann. Der demokratische Roman*, Düsseldorf 1977.
- Eckhard Heftrich: *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II (=Das Abendland. Neue Folge 14. *Forschungen zur Geschichte des europäischen Geisteslebens*) Frankfurt/M. 1982.
- Ulrich Kinzel: *Zweideutigkeit als System. Zur Geschichte der Beziehungen zwischen der Vernunft und dem Anderen in Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*, Frankfurt/M./Bern/New York/Paris 1988.
- Rolf Güntert Renner: *Lebens-Werk. Zum inneren Zusammenhang der Texte Thomas Manns*, München 1985.
- Lieselotte Voss: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten, Tübingen 1975.
- Hans Wysling: *Narzißmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*, Bern/München 1982.

付記：本訳稿は「2009年度大阪経済大学特別研究費」による成果である。