

〔翻 訳〕

## ヘルベルト・レーネルト 「トーマス・マンの作品における ニーチェ・ヴィジョンとニーチェ批判」(Ⅲ)

六 浦 英 文 訳

トーマス・マンは妻の家族のことを考慮して、物語『ヴェルズンゲンの血』の文章表現を抑制した。マンはこの出来事をハインリヒ宛ての書簡の中でこのような言葉でコメントしている。「不自由だなという感じは、むしろそれ以来ぼくの心にしみついています。そして兄さんは、ぼくのことを臆病な市民と呼ぶに違いありません。でも、そう言うだけなら簡単です。兄さんが絶対主義者であるのに対して、はばかりながらぼくは、われとわが身に一種の憲法を課しているのですからね」(GKFA 21, 340)。マンは、ハインリヒをリベラルな傾向にもかかわらず、冗談めかして専制君主に譬えているが、これによって、ニーチェのヴィジョンの中の立法者的支配者であることを暗示しているのである。一方、マンは自分自身を憲法に制限された君主に譬えている。こちらのほうは何ものにも依存しないアウトサイダー・芸術家の理想をもはや完全に満たすことはできない。というのは、一つの憲法が責任の範囲を形成するからである。すでに『フィオレンツァ』におけるピコ・デラ・ミランドラという人物が知識人の責任を暗示していた。すなわち、守るべき倫理の喪失という近代の無秩序状態の真ん中でも、モラルが再び可能でなければならぬだろう、と。

トーマス・マンは裕福な家庭の出身である一人の女性と結婚して以来、己の生まれ育った大市民の社会に戻っていた。このことがマンの作品に影響を及ぼしたに違いなかった。というのは、自分の経験が相変わらず着想に命を吹き込んでいるからである。それがいつものように象徴的にかたちを変えているが、主要な源泉であった<sup>15)</sup>。『道化者』の一人称の語り手 (Ich-Erzähler) や『ルイスヒェン』のヤコービ弁護士、クリスチャン・ブッデンプロークや『トリスタン』の中の作家シュピネルのようなアウトサイダーたちの描写において、マンは、共に生きている共同体から締め出されているありようを、すでに初期の作品において、悲惨として描いていた。したがって、いかがわしいものとみなしていた。社会に組み込まれた芸術家がなおも芸術家として耐えられるのか、社会における芸術家の

15) [原注]『ビルゼと私』 *Bilse und ich*: 「君たちが問題なのではない、まったくそうではない、安心したまえ、問題になっているのは私のこと、私のことなのだ……」(GKFA 14.1, 110) 参照。

機能が創造性の諸条件から芸術家を排除したという問題が、カトヤへの求婚時代にトーマス・マンを苦しめたに違いない。1904年末から1905年初頭にかけて、さまざまな自虐的苦悩からファウストゥス素材の初期のいくつかの計画が生まれた。梅毒に感染した一人の芸術家が、それを感じていない少女と婚約するが、結婚前にピストルで自殺するという構想が、カトヤ・プリングスハイムへの求婚の時期である1904年末に覚書帖7に登場する<sup>16)</sup>。その後まもなく、覚書帳に第二のモチーフの筋がテーマとして登場する。すなわち、「墮落した作家」についての二つの書き込みである<sup>17)</sup>。二三か月後に、同じ覚書帳のなかで、梅毒に感染した作家を悪魔との同盟者であるファウスト博士にするというある覚書が続いて記載されている<sup>18)</sup>。翌々日の記載では、再び墮落した作家について取り組んでいる。今回は、芸術家には若い女がいて、この女は芸術家に「幸福」が禁じられていることを知っているのだが、それにもかかわらず芸術家が幸福であることを本人に証明してもらうつもりである。「芸術家が長い間道徳的に抵抗した後で」、このことが起こるのだが、これには「あきらめの感情、身を持ち崩した感情」が伴っている<sup>19)</sup>。芸術家は己の恋に屈服し、倫理的に行動することによって、芸術家としての力を発揮することができない。第一のモチーフの筋における梅毒というテーマは、社会的に締め出された存在の高次の象徴として用いられていて、ニーチェを暗示している<sup>20)</sup>。

1905年の婚約締結後に生まれたトーマス・マンの諸作品の中で、同じ人間に対するアウトサイダーとしての作家の「責任」というテーマが役割を演じ始める。しかし、それらの諸作品が、アウトサイダーを共同体に組み込むことを要求する倫理を直ちに支持しているわけではない。『生みの悩み』の中で、フィクションとして描かれたシラーは、自らの作品のことで骨を折っているのに、妻を愛している。ここでは、アウトサイダーとしての作家が社会に組み込まれているとするならば、『ヴェルズンゲンの血』では、この可能性は疑問視される。このテキストでは、ベッケラートという人物の中に、自嘲が含まれている。ベッケラートは結婚によってユダヤ人の家族の一員となるが、芸術家というアウトサイダーではなくて、比較的高級な役人であり、なおかつ貴族の出である。ベッケラートは「おとなしい慇懃な態度」でほかの家族に順応していく (GKFA 2.1, 435f.)。作者による人物の

16) [原注] Thomas Mann: *Notizbücher* 7-14, hg. Von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1992, 107.

17) [原注] ebenda, 108.

18) [原注] ebenda, 121f.

19) [原注] ebenda, 122.

20) [原注] 確かにニーチェの精神崩壊の原因については議論の余地があるが、精神科医メービウスが1902年から書き綴った病気の記述をトーマス・マンは採用した。トーマス・マンの残した蔵書のなかにある Paul Julius Möbius: *Nietzsche*, Leipzig: Johan Ambrosius Barth 1909 という版は、メービウスについて知り始めたころにはなかったに違いない。この本の初版は *Über das Pathologische bei Nietzsche* という題名で1902年に、その後の版は1904年に出版された。エリーザベト・ニーチェはメービウスの診断と激しく争った。それために、この診断の知識は1909年以前に長い間議論的になっていった。

描写にはこう書かれている。「もし私が市民世界に順応すればそうなるでしょう」と。そのようなことを作者は決してしない。したがって、メインパースペクティブはベッケラーのものではなくてユダヤ人の家庭のものである。そして本来のテーマは、ユダヤ人家庭の同化であり、法外なものから凡庸という標準的なものへの出発である。アウトサイダーが市民世界に編入される可能性だけは、テキスト全体によって、見込みもなくアイロニカルに疑問視されている。アウトサイダーである者はいつまでもアウトサイダーにとどまらざるを得ない。ニーチェの『ヴァーグナーの場合』が、アーレンホルトの双生児ジークムントとジークリンデの観劇の描写でかかわっている。この双生児はヴァーグナーの『ヴァルキューレ』の人物たちと一致している。舞台上の出来事が語り手によって提示される。語り手は、舞台での出来事を、アーレンホルト家の若者たちがこれに反応する感情と混ぜ合わせる<sup>21)</sup>。舞台の上で歌われる性愛とアーレンホルト家の愛し合う双生児の感情との共鳴が、テキストの最後で近親相姦を動機づけている。舞台の上の兄妹が、自らの愛の中に「いかがわしい人生」の解決を見だし、語り手が兄妹に「兄と妹の愛こそは、今や復讐となるべきものであった！」と吹き込む箇所に、同化を促してジークリンデを愛なき結婚へ追い込む社会的圧力に抵抗するアーレンホルト家の双生児のパースペクティブが持ち込まれる<sup>22)</sup>。

しかし同時に語り手は、演劇、単なる芝居が問題になっていることを認識させる。復讐の約束にすぐ続いて、語り手の報告の中でこう書かれている。「一陣の風邪が吹きおこり、大きな木組みの戸がさっと開いた。照明の白い光がどっとホールのなかにあふれた……」

- 
- 21) [原注] 語り手の報告と登場人物の感情から組み立てられた遠近法は、そのほかにも、トーマス・マンの場合に、『ヴェニスに死す』のなかに非常に明白に登場する。この特別な事例において、トーマス・マン自ら折に触れてこのことに注意を喚起している。トーマス・マンは、「ユダヤ人問題について」のなかで「どういう種族が本来問題になっているのか、もはやわからなくなっている[……] 読者の混乱」について語っている。GKFA 15.1, 434.
- 22) [原注] Hans Rudolf Veget, „Von hoffnungslos anderer Art“: Thomas Manns *Wälsungenblut* im Lichte unserer Erfahrung“ in: Manfred Dierks und Ruprecht Wimmer, Hrsg. *Thomas Mann und das Judentum*, Frankfurt a. M.: Klostermann 2004, *Thomas Mann Studien* 30, 35-57 参照。ここでは特に51ページを参照せよ。ヴァジェはとくにフォンターネの『ポッゲンプール家の人々』がトーマス・マンの物語のための刺激になったことを発見した。フォンターネの場合には、視点は、裕福なユダヤ人を見つめる非ユダヤ人のものであり、マンの場合には逆に、非ユダヤ人の社会を視野に入れているユダヤ人のアーレンホルト家の身内の側からの視点が支配している。ヴァジェは、ヴァーグナーのテキストがフンディングの憎悪の原因になっているのではないこと、他方、『ヴェルズンゲンの血』ではフンディングの劣等感が持ち出されていることに注意を喚起している (GKFA 2.1,451)。これは、アーレンホルト家の双生児の共感を呼び起こす意識がテキストの中で時折主要なものになるということの意味している。ヴァジェは「ユダヤ人に対する憎悪の心理的暴露」として解釈したディーター・ボルヒマイアー (Borchmeyer: *Das Theater Richard Wagners*, Stuttgart: Reclam, 1982, 325) に賛意を表している。私も賛同するこの解釈は、烙印を押された(芸術家という存在によって、もしかすると異なる性衝動によっても烙印を押された)アウトサイダーが世間と順応することができるかどうか、また、順応してもよいかどうかという問題とユダヤ人の特殊性を象徴的に結びつけることを妨げるものではない。

(GKFA 2.1, 454)。たしかに舞台の筋に出てくる雷雨の稲妻も電気によるものであるが、語り手は、劇場のホールに突然まばゆいばかりに差し込む舞台の光に狙いを定めている。語り手の報告は、ほかの場所においても、迷いを覚ますように読者を演劇的なものへ導くことによって、舞台の上の出来事に対する共感を呼ぶ描写を中断する。ジークリントの「石膏のように白い胸が」「モスリンの衣の大きく開いた襟元に」「波打つ」(GKFA 2.1, 449)。「それからジークリントは指揮者をちらりと見て、歌のきっかけを受け取った」。語り手はジークムントの腕を「薔薇色である」と同時に「肉づきの良い」と言い、「白銀のように鳴り響く声で」歓喜の想いを「高らかに」歌い上げさせる(GKFA 2.1, 453)。『ヴァーグナーの場合』においてニーチェは、「低下中の文化」のなかでは「純粋性は余計なものに、不利益になる[……]。俳優だけがなお大感激を引き起こす」(KSA VI, 38)と言っている。『道徳の系譜』では、芸術においては、「欺瞞への意志は良心を伴わない」(KSA V, 402; ニーチェによる強調)と書かれている。というのは、文脈によれば、芸術は現実を自由に取り扱うので、言動を拘束する宗教的信念や科学の意味での「真理」に対立するものだからである。アーレンホルト家の若者たちがヴァーグナーの舞台上の近親相姦を平凡な現実に移し替えるのは、誤謬であり、若者たちの場合には、自己欺瞞である。同化を強いられる自己感情に復讐をしているに過ぎない。ジークムントが末尾で用いているユダヤ人の言葉(トーマス・マンが望んだ原稿には記載されている。これはGKFA 2.1, 463に再現されている)とジークムントの「自らの一族のしるし」は、同化によって純粋性を獲得する見込みのなさをはっきりと示している。純粋性はどこにも存在しないがゆえにまったく獲得することができないのだ<sup>23)</sup>。

『ヴェルズンゲンの血』は、ニーチェの意味で、アウトサイダーを独立不羈の人間として保持しようとしている。実生活では、トーマス・マンは結婚と家庭、すなわち市民性への立ち入りを、作品の要求する禁欲(Werk-Askese)と合一する可能性を求める。婚姻の締結前に、マンは兄ハインリヒ宛てにこう書いている(1904年2月27日)。「ぼくが幸福を

23) [原注] テキストはドイツのユダヤ人が他と異なる存在であることを前提にしている。そのような前提によって、他と異なる存在は、もはや持ちこたえることができないために「反ユダヤ的」という形容詞に奉仕する種族的諸特性に起因している。反ユダヤ主義という常套句は、同化の虚しさについて当時の読者との意思の疎通に役に立つ。最も明白な証拠は、1945年10月27日の日記の覚書である。「ハイネ、ケル、ハルデン、クラウスからファシストタイプのゴルトベルクにいたるまで——これはやはりひとつの血筋だ。」それでもなおマンのテキストは攻撃的に反ユダヤ主義的なものではない。テキストが全体としてこき下ろすような調子を意味するならば、著者は、ヴァーグナー化する同化主義者たちをむしろヴァーグナーの『指輪』のニーベルング族と提携させたであろう。Hans Rudolf Vaget, „Von hoffnungslos anderer Art“ (注釈22を参照) 49f. を参照せよ。その代わりに、トーマス・マンはユダヤの特殊性を、生の変化に対する一種の抵抗によって避けがたいものとして表現している、自己自身のアウトサイダー的姿勢の象徴として利用している。『ブデンブローク家の人々』のなかで、マンはこの姿勢を、知的に審美的に傾いていく市民の息子たちの、商人という職業に対する無能力として表現している。そこではトーマス・ブデンブロークが息子を自分の役割を単に演じる役者として描くとき(GKFA 1.1, 691)、こちらでも、ニーチェがそれでもなお愛する芸術、とりわけ『ヴァーグナーの場合』に対する不信は、理解に対する基礎的なものである。

求めるだろうか？ ぼくは——人生を、ひいてはおそらく『ぼくの作品 (Werke)』を求めているのです」(GKFA 21, 272)。これは『ツァラトゥストラはこう語った』第4部からの引用である。「わたしが幸福を求めるだろうか？ わたしは、わたしの仕事 (Werke) をこそ求めているのだ！」(KSA IV, 408)。しかしながらトーマス・マンの書簡における「人生」という言葉は、ニーチェの言葉の非合理的で漠然とした意味から出てきたものである。この手紙の書き手は「人生」を求めている。新しい印象に対する偏見のなさを求めている。しかし、この新しい印象を与えるための条件は、かつてのアウトサイダー的芸術家に現世における機能的役割を無理やり要求するような市民としての順応である。

この役割交代は、トーマス・マンの第二の長篇小説『大公殿下』で十二分に演じられる。主人公クラウス・ハインリヒ王子はたしかに生まれながらにして特殊な存在として描かれるが、すでに子供のときから、城の中を「探しまくり」、隔離された状態から出口を求めることによって、そのような存在から脱出しようとしている。この要求に王子の教師兼教育者であるラウル・ユーバーバイン博士が影響を与える。クラウスとは対照的に、ユーバーバインは貧困と欠乏の中で成長した。その生い立ちも暗いものである。ユーバーバインの出世は、業績の倫理家としての法外な野心のたまものである。ユーバーバインも刻印を刻まれた人物である。それゆえに「こよなく繊細な関心を抱いて」生まれながらに刻印を刻まれた人物に近づくのである。「偉大なものなどどこにあります？」とユーバーバインは生徒に話しかける。「そう、ばかばかしいですね！ しかし、真の偉大さとか使命というのは別としても、わたしが高貴と名づけるもの、つまり、選ばれた、憂愁漂う孤独な生活形式というものは今もって存在しています」(GKFA 4.1, 96)。作者は、刻印を刻まれた芸術家という生活形式を指し示している。王子という「現実の穢れを知らない」<sup>24)</sup> 単なる形式に過ぎない存在は、文学への道を歩むことを余儀なくされた、刻印を刻まれた作家の一面を象徴しているし、業績の倫理家のほうは、偉大さへの野心によってもう一つの側面を象徴している。

ユーバーバインという人物の描写はニーチェの教義に対する示唆を含んでいる。その名前から、超人(ユーパーメンシュ)の教義に対するパロディーのような暗示を読み取ることができる。エリートに属するニーチェのように、ユーバーバインは凡人の「幸福」を軽蔑している。「仮借なく威厳を求める精神は、あらゆる人間的な心地よさに」敵対するものです、とユーバーバインは論ず(GKFA 4.1, 97)。語り手はすでに以前から警告のしるしをつけている。「ユーバーバインが言ったことは、クラウス・ハインリヒの思考に必要以上の影響を与えた」(GKFA 4.1, 98)。挫折した野心によって生じたユーバーバインのグロテスクな結末は、偉大さを求める野心的な要求をまさしく拒否している。その代わりに、クラウス・ハインリヒは、若い婦人からの愛を学ぶ。「もし殿下に、少しくらいは同情や、思いやりや、温情を見せてくださるというおつもりがないのであれば、あたくしは殿下と

24) [原注] この言葉は『ロシア文学アンソロジー』のなかで自己の青春と関係のあるところで現れる。GKFA 15.1, 333.

のお付き合いさせていただく喜びを、永久にあきらめてしまわなくてはなりませんわ。」(GKFA 4.1, 280) ニーチェは、同情が非凡さや偉大さへの発展を阻害するので、同情と戦わなければならないと思った。『大公殿下』を締めくくる「きびしいしあわせ」という言い回しは、王子に「高貴な職業を」可能にするはずである。それは、ツァラトゥストラが軽蔑する凡人の幸福ではなくて、共通の人間的な幸福であり、ニーチェのヴィジョンにおける支配者の高貴さを自己犠牲にすることではない。

トーマス・マンは、『大公殿下』の代わりにプロイセンのフリードリヒ二世についての長篇小説を書くべきかどうかを長い間迷っていた。その小説のために資料を集め、膨大な覚書を書いていたのだ。1906年1月17日付の兄ハインリヒ宛ての手紙の中で、マンは、フリードリヒ小説によって「偉大さを描き出そうとしている」(GKFA 21, 343) ことを告白している。トーマス・マンは、読者に偉大さの優位の感情を伝えようと思ったが、それは偉大な人物に対する畏敬の念に満ちた讃嘆としてではなかった。むしろ、主人公は「人間的な、あまりに人間的な」姿で描き出されるはずであったし、「懐疑と悪意」をもって描かれるはずであった(1905年12月5日付ハインリヒ・マンあて。GKFA 21, 337)。

しかし、偉大さを扱った長篇小説は書かれなかった。その代わりに、トーマス・マンは、多くの腹案のうち、これとは別の小説、すなわち偉大な人物の物語のパロディーである『詐欺師ファーリクス・クルルの告白』に取り掛かった。クルルも非凡さによって描かれた人物であるが、偉大な完璧さによって凡庸な生活に適合するために、自己の優位を用いるのである。最初期のテキストのさまざまな部分には、ゲーテの『詩と真実』に対するパロディーの萌芽も見取れる。自己に対するアイロニカルな戯れへの欲求は、ときどき偉大さへの衝動よりも強く表れた。しかし、トーマス・マンは魅力あふれるテキストの執筆を何度も中断し、それを完成させることを望まなかった。クルルは、今出版されているこの小説の諸部分において、自分の境遇を長所として利用するアウトサイダーである。この小説は、自由な精神を支配の座につけるニーチェの思想に対する揶揄として読むことが可能である。

## テキスト

テキストは、2005年6月14日、H.レーネルト教授からインターネットを通して、拙アドレス宛てにメールの添付ファイルとして送信された最終決定稿 Herbert Lehnert: *Nietzsche-Vision und Nietzsche-Kritik in Thomas Manns Werk. 2005.* である。ただし、本訳稿は、この最終決定稿のうち、9ページ6行目から12ページ32行目までである。

## 付記

本稿は2013年度大阪経済大学特別研究費の成果である。

なお、訳出に際しては、下記の文献を参照させていただいた。

『トーマス・マン全集』新潮社 1971-1972年

『ニーチェ全集』白水社 1979-1987年