

〔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」(V:終結)

六 浦 英 文 訳

ハンス・カストルプは、嫉妬のきっかけを与えないように、ペーパーコルンのエロチシズムから逃げるために、女性の愛についてのニーチェのいかがわしい理論について論じる。しかしそれにもかかわらず、カストルプはペーパーコルンの嫉妬心を呼び覚まし、自分自身の嫉妬をも露呈してしまう。ペーパーコルンは、「男性の力」にもう一度宗教的な機能のあることを認めることによって、反応を示す。「人間は、神が恍惚として目覚めた生命と婚礼を取り結ぶための器官以外の何ものでもない。感情が枯渇すれば神の恥辱を招来する [……]」。 「以外の何ものでも無い」という言葉は、このシーンの風刺的な内容を不条理なものへ追い込む。こぼれた赤ワインを、カストルプは「血の染み」(GKFA 15.1, 917)と見る。そして、ハンス・カストルプが[ショーシャ夫人との]一夜の情事を告白することを回避することによって、かえってペーパーコルンを挑発しているのだということを悟らざるを得なかったので、ペーパーコルンは決闘の用意があると表明することになる。ここでの、決闘という時代遅れのばかばかしさは、「ヒステリーの蔓延」の章で続行され、しかも、ヨーロッパを第一次世界大戦へと駆り立てる根拠の極端さを視野に入れて行われるモチーフとして始まっている。生と生殖能力との生崇拜的な同一視そのものが不条理であるだけではない、——社会的に因習的な古めかしい形式に移し変えられて、もっと不条理になる。オペラ『カルメン』のドン・ホセが嫉妬に狂って殺害に実行する「短刀」について、ハンス・カストルプが語ると、ペーパーコルンは身を守るように肉体的に反応する(GKFA 5.1, 926)。ペーパーコルンの反応は、自殺を暗示している。ニーチェの『ヴァーグナーの場合』の中できわめて挑発的に演じられるオペラ『カルメン』の筋を物語ることによって、市民社会から閉め出された存在である自分自身の物語をカムフラージュするのは、もちろん偶然ではない。

しかし、風刺的な意図にユーモラスな意図が移植されている。クラウディア・カストルプ-ペーパーコルンの性的三角関係は、嫉妬による殺人の代わりに、三角関係の第3番目の人物「のための」同盟に移行する(GKFA 5.1, 906, 927)。嫉妬はこの三角関係の内部にあるだけでなく、セッテンブリーニとナフタの同性愛的・教育的性愛も感情の中に混入している(GKFA 5.1, 879, 914)。一度、「愛することが禁じられていて無分別な状態に

あるとき、人はどのように愛するか」というカストルプのクラウディアに対する愛しかたが描かれる。いかにすれば創造的なアウトサイダーが友人の愛と賛同を得られるか、という問題において、ニーチェ哲学の拒絶を視野に入れて、「両性間の差別をなくすること」に対するユーモアが展開されている。これについて、トーマス・マンは1925年の評論『過渡期の結婚 (*Die Ehe im Übergang*)』の中で論じている (GKFA 15.1, 1028)。ハンス・カストルプには「ことを荒立てる」男らしさは当てはまらない。カストルプはそのことをイデオログのセッテンブリーニに語っている (GKFA 5.1, 885)。

『魔の山』の語り手は、「妙音の饗宴 (*Fülle des Wohllaut*)」の章の末尾で、愛と、ヴァーグナーからのニーチェの離脱を関連づける。語り手は、わずかな特徴でドイツ史を象徴的に解釈している。ミュラー／シューベルトの歌曲『菩提樹』に対するハンス・カストルプの偏愛、「泉のほとりに」は、カストルプを、典型的なドイツ人として、ドイツ・ロマン派の「魂の魔術師」と一致させる。「魂の魔術師的な芸術家」すなわちヴァーグナーは、この歌曲を「巨大な大きさ」に拡大し、それによって世界を屈服させるのに適したものに変えた。その上に「現世的な、あまりにも現世的な王国」が建てられ、進歩的となり、もはやホームシックを誘発することはなくなった。ここで、ヴァーグナーの楽劇とビスマルクの帝国の権力との間の関連がつけられる。死との音楽的・ロマン派的共感、現実の境界を超えること、音楽的に巨大なスケールに発展した時に、何かが逆転する。そしてこの逆転は、権力行使とそれによる敗北とに関係があるのだが、このことをカストルプは知らないけれども、語り手と読者は知っている。これに続くことは、ニーチェと関係がある⁴⁴⁾。

だがしかし、魂の魔力の最良の息子は、その魔力を克服するために自らの生命を燃焼し、自分がまだ語るすべを知らない新たな愛の言葉を唇に浮かべて死んでゆく人であろう。そのために死ぬのは、魔法の歌のために死ぬのはまことに価値のあることなのだ！ しかし、この歌のために死ぬ人は、実はこの歌のために死ぬのではなくて、愛と未来との新しい言葉を心に秘めながら、結局は新しいもののために死ぬのだから…… (GKFA 5.1, 990)

この「克服」はニーチェのヴァーグナーに対する批判である。語り手は、この批判をロマン主義的幻想の修正、および人間的な、あまりに人間的な偉大さを求める努力を修正する模範として理解される。ヴァーグナーの中世を舞台にした楽劇『ローエングリン』『タンホイザー』『マイスタージンガー』と『ニーベルングの指輪』の素材のように、ヴィルヘルム帝国は、その進歩性にもかかわらず、歴史的には時代遅れの階層モデルへの反動的な方向を示していた。一方、戦争において、ドイツ民族は共同体とみなされていた。新し

44) [原注] ニーチェを意味していることは、1924年のニーチェ講演 (GKFA 15/1, 791) から生じている。Hermann Kurzke “*Selbstüberwindung. Thomas Manns Rede zu Nietzsches 80. Geburtstag und ihre Vorgeschichte*”, in: Kevin F. Hilliard u. a. Hg. *Bejahende Erkenntnis: Festschrift für T. J. Reed zu seiner Emeritierung am 30. September 2004*. Tübingen: Niemeyer, 2004. 163-174 を参照せよ。

さは、このような社会的な「愛」である。ニーチェはこの言葉をまだ口にしたことはなかったし、同情と人間愛はニーチェの問題ではなかった。知識人の支配に関するニーチェのヴィジョンは、精神的なものの支配についてのハインリヒのヴィジョンと同様に、戦争によって破壊されていた。この「愛と未来との新しい言葉」は、すでに『魔の山』そのものによって、読書する教養市民に紹介されることになっていた。

ニーチェは、ヴァーグナーを文化的現象として批判し始めたとき、この人物を愛することをやめなかった。トーマス・マンもヴァーグナーの音楽に魅了されることを生涯やめなかった。ニーチェのヴァーグナー克服は「自己克服」であった。この自己克服は克服をやめることと理解されるべきではない。「克服される」ものは、むしろ、自己を絶対化することによって、そして思考を支配することによってのみ妨げられる永続的な自己である⁴⁵⁾。トーマス・マンが、ヴァーグナーの音楽および『ヴァーグナーの場合』におけるニーチェの批判を評価したように、ドイツの教養市民は、伝統を排除することなしに、両者の政治的ロマン主義に支配権を与えることはしなかっただろう。そうすれば、「新しいもの」を国民の中に形成する見通しは未解決となったかもしれない。トーマス・マンは、1921年以来、『ゲーテとトルストイ』と『ドイツ共和国について』以来、共和国への愛情をこのように意味している。大作家ゲーテとトルストイが模範となった、というのも、この両名が自国の民族に対して教育的に関与したからだ。

未来に対する新しい愛は社会主義に対するトーマス・マンの慈しみの心である。これをマンは大衆の欲求に対する精神的エリートたちの権威主義的愛情と理解した。1932年、マンは講演『市民時代の代表者としてのゲーテ』の中で、教養市民的読者に、社会的新秩序を目指すように忠告した (E III, 240-243)⁴⁶⁾。マンはニーチェの断固たる反・社会主義を考慮に入れずに、ニーチェの唱えるエリートの支配というヴィジョンを転換した。マンは、ニーチェが自分自身を理解していたよりも、よりよくニーチェを理解した。トーマス・マンは、1920年末以来、資本主義の危機によって損害を受けた大衆を社会的に統合するために、市民文化に貴族的な義務のあることを認めた。1933年、マンは『ツァラトゥストラはこう語った』から反形而上学的な意味を有する箇所を引用することによって、社会主義のためにニーチェを必要とした (E III, 354f.)。しかしあらゆるマンの努力は、教養市民的な読者に対して、ヒトラーの政治は戦争政治であることを暴露するために、国民社会主義の間違った民族共同体に対する警告を発したが、徒労に終わった。

1933年、マンはドイツからの排斥をおおきなショックとして体験した。ドイツ人は、マンの言うことに耳を傾けようとは思わなかったし、権威としてのマンの喪失を簡単に乗り越えられるように思った。1933年から『ファウストゥス博士』の執筆を開始した1943年までのドイツに関するトーマス・マンの省察には、しばしばニーチェが関与している。「規

45) [原注] この「自己克服」という理解は、Ernst Bertram の *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin: Bondi, 1918 の影響を受けているが、しかし自分自身の道を進んでいる。

46) [原注] 巻番号 (ローマ字表記) と頁を記したテキスト E は、Thomas Mann, *Essays*, hg. von Hermann Kurzke und Stefan Stachorski, Frankfurt a. M.: S. Fischer, 1994-1997 を示している。

律と罰」に関するニーチェの考察，ならびにニーチェが『力への意思』を生の本来の原理であると認識するように望んだことは，おぞましい国民社会主義とあまりにも親密な関係にあった。しかしそれにもかかわらず，トーマス・マンは，未来のためのニーチェの異なる考え方，すなわち文化が共同体を形成する愛であることが明らかになるはずの創造的想像力の側にニーチェがおいた重みを断念しようとしなかった。そのような展望が『ファウストゥス博士』におけるニーチェ像であるアードリアーン・レーヴァーキューンの講演の中に現れている。

「芸術の全生活感情は，信じてくれたまえ，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，——それは不可能なことなのだ，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だろう。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』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。ぼくたちにはそのような芸術は想像しにくい，しかしそれはいつか存在し，自然なものになるだろう，苦悩のない芸術，精神的に健康で，厳粛でも悲痛でもなく，親しみやすく，人間性と君僕で呼び合う間柄であるような芸術が……」(GKFA 10.1, 469; GW VI, 429)

ここでレーヴァーキューンが言っていることは，未来のための希望についてトーマス・マンが発言していることと一致している。『ファウストゥス博士』の執筆の間に生まれた1947年の講演『我々の経験から見たニーチェの哲学』の中で，マンはニーチェの「後期市民生活のヴィジョン」の「社会主義的要素」について述べている (E VI, 84)。ニーチェが未来の美的宗教の可能性について考えるとき，「普遍的な人間愛」は新しい理想ではありえないということを望んでいる。トーマス・マンは「ところで，それがほかならぬこの人間愛であるとしたらどうであろう？」と反論する。1947年のニーチェ講演の終わりの部分で述べているように，同胞への愛は，来るべき人間愛へのトーマス・マンの信仰告白の一つである。それは，「人間の理念」，「宗教的な基盤に立った，宗教的な色彩を帯びたヒューマニズム」と結びつけられる。それを彼は「多くのことを経験し，多くのことをくぐり抜けてきている」と想像し，「人間の神秘に対する敬意の中に，下部に属するもの，デモニッシュなもの一切の知識」を取り入れる。これはニーチェのディオニュソスのもの，生の宗教としての苦悩と死を受け入れることを意図している (E VI, 91)。第二次世界大戦後の時代のための願望としてのプログラムを扱った1943年の講演『運命と課題』の終わりで，マンは同じ考えを表明していた⁴⁷⁾。この講演のドイツ語版は以下の文章で締めくく

47) [原注] この「来るべきヒューマニズム」をトーマス・マンは1938年12月以来，一種の信仰告白として英語で定式化していた。George Potempa, *Thomas Mann. Bibliographie. Das Werk*, Morsum/Sylt: Cicero Presse, 1992, Nr. G 690. あるいは，非完全なテキストである Thomas Mann, *Tagebücher 1937-*

られている。「血と本能から理性を護るということは、理性の想像力を過大に評価することを意味しません。真に創造的であるのは、理性によって導かれる感情であり、行動する愛なのであります」(GW XII, 939)。これは『魔の山』の語り手がニーチェのもののみならず「愛と未来の言葉」と一致している。

レーヴァーキューンの講演は、『ファウストゥス博士』の語り手である教養市民ツァイトブロームの見解とは矛盾する。「(レーヴァーキューンが言ったことは)彼の矜持に、あえて言えば、わたしが愛した、そして芸術が当然要求してよい彼の傲慢にふさわしくなかった」(GKFA 12.1, 469; GW VI, 429) 矜持を要求してよい芸術は、ニーチェの思考における創造的なものの価値評価によって理解される。ツァイトブロームは、レーヴァーキューンの人生が孤独な偉大さの上に築かれていると見ていて、君僕の間関係で付き合うべきではない。アーノルト・シェーンベルクのオリジナル作曲と同様、レーヴァーキューンの十二音技法は、聴衆の聴覚習慣も音響習慣も全く考慮しない。レーヴァーキューンの対話は自身の芸術を念頭に置いてはいない。

これに反して、この長篇小説はレーヴァーキューンの経歴を孤独な偉大さへの野心的発展として表現している。愛は、レーヴァーキューンには禁じられている (GKFA 10.1, 363; GW VI, 331)。そのため、レーヴァーキューンは、故意による梅毒の感染によって市民階級から閉め出されねばならないし、悪魔との同盟を結ばざるを得なくなる。反社会的なものの精神としての悪魔は、「批評に少しも損なわれていない」靈感を与え、生命を殺す悟性の監督から解放する (GKFA 10.1, 346; GW VI, 316)。そういう靈感は、いかがわしい偉大さにねらいをつけている。「われわれは飛躍と輝きを提供する、解禁と解放の、自由、确实、軽快の経験を、権力欲、勝利感を提供する、われわれの契約者は自分の五感が信じられなくなるだろう、——その上なお、自作に対する巨大な讃嘆が含まれていて、他者の、外からの讃嘆を容易に断念させるだろう、——自己崇拜の戦慄……」(GKFA 10.1, 336f.; GW VI, 307)。この悪魔のおしゃべりは『この人を見よ (*Ecce Homo*)』を暗示している。

レーヴァーキューンは文化の時代を打開し、「野蛮を敢行する」(GKFA 10.1, 355; GW VI, 324)。「君は指導者になるだろう」と悪魔は約束する、「君は未来のために行進曲を奏するだろう、君の狂気のおかげでもはや狂気になる必要がなくなった若者たちは君の名に絶対の服従を誓うだろう」。野蛮な芸術の諸手段がショックを与える。それらは読者と共通性に全く価値を置かなくなった芸術家によって用いられる。というのは、彼らの芸術手段が異常な印象、瞠目させる効果を狙っているからだ。このようにして、レーヴァーキューンの主要作品である『デューラーノ木版画ニヨル黙示録 (*Apocalipsis cum figuris*)』と『ファウストゥス博士の嘆き』が形成されている。

ツァイトブロームはこれらの作品の偉大さを称賛する。ツァイトブロームは『デューラーノ木版画ニヨル黙示録』を「審美主義と野蛮の親近性」の観点から考察している (GKFA

1939, Farnkfurt a. M.: S. Fischer, 1980, 880-884 を参照せよ。

10.1, 541; GW VI, 495)。審美的なものの非拘束性は、咆哮という原始状態のような原初的芸術手段を盗用することを許している (GKFA 10.1, 543; GW VI, 497)。天使のような子供たちの合唱は、世界の没落へと通じる非道徳主義の信号である、恐ろしい地獄の哄笑と音楽的に一体をなしている。天使のような子供たちの合唱は、「希望のない憧憬」(GKFA 10.1, 549; GW VI, 502f.) をもって心を満たすにすぎない。1918年のドイツの敗戦の期間中に心をつかんでいたシュペングラーの『西欧の没落』はセンセーションを巻き起こしていた。第一次世界大戦の末期のあとの虚構上の時間に、レーヴァーキューンの『黙示録』が生まれる。シュペングラーに対する参照指示は、権威主義的な言語と政治的全体主義を暗示している。作品に栄養を与えている宗教的伝統がこの傾向を一層強めている。レーヴァーキューンの他方の主要作品である、悪魔にさらわれる以前の『ファウストゥス博士の嘆き』は、イエスの受難劇の中のゲッセマネのシーンのパロディーを含んでいる。

この作品を締めくくるg音は、神の恩寵、とそれによる偉大な作品ないし偉大さへの作品の弁明かもしれない。芸術的野心による破滅以前の、すでに狂気に落ちいった告白の中で、レーヴァーキューンは、もしあるとすれば、恩寵を期待した。「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のかもしれませんが……」芸術的野心に形而上の野心が一致する、恩寵に対する極度の絶望、すなわち、「慈悲に対してはその無辺際を立証するようにと誘う刺激である究極的な墮落」(GKFA 10.1, 728; GW VI, 666) としての宗教喪失と神喪失。告白を行うために、レーヴァーキューンが招集する集会は、レーヴァーキューンが自分を告発する「高慢」(GKFA 10.1, 718, 722; GW VI, 657, 661) や「誇り」(GKFA 10.1, 720, 722; GW VI, 659, 661) とは矛盾している。レーヴァーキューンは「同じ人の子としての告白」をしたいのである (GKFA 10.1, 719; GW VI 658)。

しかし、ニーチェのように、悪しきキリスト教徒としてのレーヴァーキューンは、結局のところやはり良きキリスト教徒である。しかしながら、レーヴァーキューンのキリスト教徒としての改悛の情を抱く転向は、集まった教養市民によって、人生の懺悔としては理解されず、単なる象徴遊戯として、ポエジーとして、もはや受け入れることのできないようなものとして、狂気として理解されるものであった。『ファウストゥス博士の嘆き』から行おうとした講演の末尾で、レーヴァーキューンは、卓上鍵盤楽器の上にくずおれ、両腕を広げて、「突き飛ばされたように」椅子から崩れ落ちる (GKFA 10.1, 729; GW VI, 667)。悪魔が突き飛ばすのだが、レーヴァーキューンは十字架にかけられた人のような身振りで倒れる。レーヴァーキューンの象徴的な意味は、二律背反的で審美的な現象のままである。

語り手ツァイトブロームの敬意からレーヴァーキューンの高貴さを生み出させる同じテキストが、天才性の価値、高揚した個人から生まれる芸術の価値に疑念を抱いている。人間的な愛を断念した芸術家が正当に芸術を作り出すことができるのだろうか、それとも、芸術は共同体のために存在しなければならないのだろうか。このテキストはこの問題を未解決のままに残している。しかし、この問いが設定されたのはこの長篇小説の功績である。未来において、文化に向けられるはずの愛と善意の道徳は、『魔の山』において現れてい

た。この道徳は、ニーチェの未来ヴィジョンという文言とは正反対の構想であるが、しかしやはり、高揚する生の可能性に対するニーチェの信仰の意味で、ドイツ教養市民への要請とみなされている。この要請が実行されなかったので、最後には、『ファウストゥス博士』の語り手には祈りが残されているだけである。精神的なまなごしの前に、ミケランジェロの最後の審判に描かれた転落していく呪われた男とともに祈りだけが。人文主義者のこの祈りは、もう一度、偉大さへの野心に対する批判、すなわちニーチェ批判を意味する。この祈りが友人と祖国に対する恩寵を乞い求めるとき、生の審美的弁明はもはやそれだけでは通用しないであろう。

語り手ツァイトブロームもその自伝の対象である人物も著者の輪郭を持っている。偉大さ、創造性、同時代人より優れているというイロニー、に対するツァイトブロームの讃嘆の中にも、偉大さへのツァイトブロームの野心の中にも、著者が告白する描写の中にも、偉大さから築かれた芸術が弁護されることがあるのか、という問いが隠されている。優れた偉大さを目標とする芸術は、究極的には、一人の人間の卓越した権力が行使する無思慮な偉大さではないのか。偉大さを求める芸術的な野心は、野蛮な権力を承認し、助長するのではないか。これが長い間過小評価されてきた『ファウストゥス博士』の自己批判的な見方である。『われわれの経験から見たニーチェ哲学』の中で、トーマス・マンは、来るべきヒューマニズムのために未来の意義を残したニーチェを必要とした。『ファウストゥス博士』の中で、この批判は一層深く肉に食い込んでいる。

トーマス・マンの後期の諸作品は、精神的な偉大さの支配というニーチェのヴィジョンとまだつながりがある。『選ばれし人』は、中世のキリスト教に基づきそれを嘲笑する道徳と高貴な選良とを対置する。このテキストは、最後に、選ばれし法王に高潔な支配を行わせる。『欺かれた女』は、死を生の一部と受け止める宗教を示している。『詐欺師フェーリクス・クルル』は最後に偉大さの長篇小説であるフリードリヒ小説への新しい可能性を続ける。これら後期の諸テキストは『魔の山』と『ファウストゥス博士』におけるニーチェ批判に対する遊戯的な変奏である。

付記

文中の [……] 内は筆者注。