

〔翻 訳〕

ハンス・ヴィスリング
『ナルシシズムと幻想的存在形式
——《詐欺師フェーリクス・クルルの告白》
について——』(2)

六 浦 英 文 訳

I. 芸術家の心理学について

どんな問題にしろ、この世のなかのどんな問題にしろ、
芸術精神とその人間的な作用という問題ほど
悩ましいものではありません。『トーニオ・クレーガー』

芸術家の自己認識は19世紀の経過とともにラジカルに変化した。ヘルダー (Herder) にとって、芸術家はまだ「オリンポスの山からやってくる歌人」であり、「一民族の創造者」であった。すなわち、神々の伝声管であった。ロマン主義者たちも芸術家には真理の創立者兼告知者の地位を認めた。芸術家が呼び出した黄金時代は、同時に、来たるべき大変革の予言であった。観念論哲学の光に照らして見ると、芸術家は超越的な理念の仲介者として解釈することができた。

しかし、19世紀の中期には、芸術家の指導権は二つの側からラジカルに問題視された。マルクス主義的な哲学は物質に対する精神の優位に異議を唱えた。自然科学は予見的洞察を押しつけて合理的な認識を座に据えた。18世紀に、詩人が教会の指導権と戦ったように、今では詩人のほうが自然科学者によって攻め立てられることになった。ダーウィン (Dawin)、ハッケル (Haeckel)、ロンブローソ (Lombroso) が舞台を支配し始めた。ベルシェ (Bölsche) は文学の自然科学化を弁護した。マルクス (Marx) とフロイト (Freud) は芸術作品の新たな解釈の土台を据えた。

こういう人々の解釈が自己主張し始めるまえに、ニーチェ (Nietzsche) が芸術家の可能性を新たに規定しようとしていた。『悲劇の誕生』*Die Geburt der Tragödie* のなかで、ニーチェは芸術家に、現存在の深淵をディオニュソス的に破壊する能力、あるいは逆に、この深淵をアポロ的仮象によって覆う能力を授与した。中間に位置する、実証主義的ニーチェ

は芸術家に嘘つきの嫌疑をかけた。「芸術家は作品のなかで合理的吟味に耐えられない仮象の世界を築く。」したがって芸術家たちは奇人的存在，周辺の存在，アウトサイダーに格下げされていた。泡沫会社乱立時代の支配的諸階級の間で，芸術家たちは自由行動の余地のある第五階級として動き，愚者の自由を言い張り，放蕩三昧のボヘミアン・冒険者の身振りをし，あるいは過敏な唯美主義を崇拜していい気になることによって，うんざりするほど災いを福に転じようとした。

こういう状況下で，トーマス・マンは最初の作品を刊行した。マンの芸術家像は，本質的に時代状況の刻印を帯びている。芸術家—市民というテーマ設定が初期の作品を広範囲に支配している。

1. ニーチェ，ロンブローソ，ショーペンハウアーにおける芸術家

「芸術家的気質 [一般] に対する憂鬱で懐疑的な批判」(XIII, 149) は、『トーニオ・クレガー』、『トリスタン』、『フィオレンツァ』で宣言されていたように、『精神と芸術』*Geist und Kunst* において，単純に継続されず，厳密に規定され，分析されて克服されることになっていた。内なるひそかな衝動は，明らかに，文士の明確な諸特性を分離し，それらを芸術家の諸特性と一線を画すことであった。——こうしてその後，1913年に『精神と芸術』の帰結である論文『芸術家と文士』(X, 62) が生まれることになった。この欲求を，とりわけハインリヒ・マン (Heinrich Mann) との対決の枠内で見なければならぬ¹⁾。

『精神と芸術』の覚書は，トーマス・マンがここでも自己の洞察を他の経験に基づいて明らかにしようとしていることを示している。マンの芸術家批判は，大幅にニーチェのヴァーグナー批判に魅せられたものである。マンはこのニーチェの批判をすでに19歳の若者²⁾のときに知っており，自己自身への批判を行っていた。マンは，ヴァーグナーと同じ側にハインリヒ・マンのみならずハウプトマン (Hauptmann) とその他の劇作家を配置した。これらの劇作家の好敵手として，マンは，近代的知性と道徳性の先駆者たちであるレッシング (Lessing)，シラー (Schiller)，マイアー (C. F. Meyer) を引き合いに出した。マンはこの知性と道徳性が，イブセン (Ibsen)，クリンガー (Klinger)，シュトラウス (Strauß) のなかに実現されていると見ていた³⁾。同時に，マンはこの近代性を代表する多くの人々が，単純にあれやこれやのグループに組み入れられるものではないことに気づいた。例えば，ヴェーデキント (Wedekind) やゲオルゲ (George) は両方の陣営に同時に所属していた。これらの芸術家はハインリヒと同様であった，あるいはハインリヒ自身は劇作家であると同時に主知主義者でもあった。両者の立場の明確な分離は明らかに予見されることはなかった。

1) [原注] 1905年2月18日付ハインリヒ・マン宛て書簡参照 (HTM, S. 35)。

2) [原注] 『精神と芸術』*Geist und Kunst* 覚書19 (TMS I, 162) 参照。「現代の批評以上に切実な関心はない。これは，私が初めてニーチェのヴァーグナー批判を読んだ19歳ですすでに感じたことだ，——この熱狂的なパンフレット (誹謗文書) の数々」。

3) [原注] 『精神と芸術』覚書13参照 (TMS I, 159)。

何によって、この人々は個々の点で特徴づけられるのか？ われわれは、『精神と芸術』の覚書から決定的な諸特徴を読み取りたい。そしてトーマス・マン自身が行ったように、ニーチェ、ロンブローソ、ショーペンハウアーの認識を援用したい。

コメディアンとしての芸術家

ニーチェのヴァーグナー批判の成果が、トーマス・マンの場合、痛切な自己批判の要因となった。ニーチェは、ヴァーグナーが芸術的な力の欠如から、パロディー的な「デカダンスの様式」⁴⁾を発展させたのではないかと、いう嫌疑から出発している。ニーチェは、『悲劇の誕生』(1872年)のときには、ギリシア悲劇を再生することによってデカダンの市民精神を自己超克するか、ないしはそれを正そうとするヴァーグナーのなかにまだディオニュソス的芸術家を見ていた。しかし、1888年の闘争の書で、ニーチェは、ヴァーグナーがデカダン主義者で神経症のペテン師⁵⁾であることを暴露した。「ヴァーグナーハ一種ノ神経症患者デアル (Wagner est une nerveuse)」とニーチェは『ヴァーグナーの場合』*Der Fall Wagner*⁶⁾で書いている。「今日ではおそらく、ここで芸術と芸術家に仮装している退廃の変幻自在な性格以上によく知られたものは、少なくともよく研究されたものはないだろう。われわれの医師・生理学者たちはヴァーグナーにおいて彼らの最も興味深い、少なくともきわめて完全な症例を持つのである。この神経組織の総体的疾患、老衰と過敏以上に現代的なものはないからこそ、ヴァーグナーは選り抜きの現代的芸術家、現代流行のカリオストロなのだ。」

現代的芸術家の作品は——これがニーチェのテーゼだが——、創造的力からではなく、生理学的退廃 (Degenereszenz) を克服する意志から、神経症的弱さを克服しようとする硬直した薄弱な意思から生まれるものである。これに呼応して、その作品はもはや全体ではない。すなわち、一つの企図から生まれ、あるヴィジョンから現実化されたものだ。それはむしろ、細部ばかりを寄せ集め、統一されることなく、付け加えて並べられたものである。——「全体はもはや全体ではなくなる」⁷⁾。すなわち、「全体はもはやまったく存在しない。つまり、組み立てられ、加算され、人為的に作られた人工の産物である。——」創造の苦難からヴァーグナーは「音楽の細密画家 (Miniaturisten der Musik)」になった。幾百ものばらばらのインスピレーション⁸⁾、拾得物、模造品からなる作品がさまざまな光を放ち始める。どの角度から見ても、その都度異なる様相を呈する。それはもはや魂の歌

4) [原注] 『ヴァーグナーの場合』*Der Fall Wagner* アフォリズム 7 (Nietzsche, VIII, 23)。

5) [原注] 書簡集 I, 52ページ参照。

6) [原注] 『ヴァーグナーの場合』 (Nietzsche, VIII, 18)。

7) [原注] 『ヴァーグナーの場合』 (Nietzsche, VIII, 23)。

8) [原注] アッセンバハの長篇小説が「零細な毎日毎日の仕事のなかで、無数の靈感からついに大きな容積を得るに至った」ものであるという「デカダンスの様式」に一致する (VIII, 452)。ヴァーグナーの巨大な作品は「極細部分の集積」である、ということ、トーマス・マンは『リヒャルト・ヴァーグナーとくニーベルングの指輪』のなかで繰り返している (IX, 516)。

ではなく、むしろ、まとまりを失った意識の百倍の動きから生ずるものである。心の歌 (ex corde sonat) は多様なもののイミテーションによって代用される。この墮落のプロトイスの性格は、すでにヴァーグナーがさまざまな文化領域から形成し、矛盾するテーマ設定によって神話をたたえたことによっても読み取れることである——『トリスタン』は『マイスタージンガー』とは少し異なり、『若いジークフリート』は『パルジファル』とは少し異なるが、この性格は、これらすべての領域と一体感はないので、自分が何者であるのかわからなくなってしまう。

デカダンの芸術家の「退廃という性格は、音楽における俳優の登場」⁹⁾につながる、とニーチェは解釈している。すなわち、「今や音楽家は俳優になるのだ。その芸術はますます嘘をつく才能として展開されていく」¹⁰⁾。ヴァーグナーは「役者 (histrion)」として登場する。最も偉大な狂言師 (Mime)、ドイツ人が有した最も驚嘆すべき演劇の天才、われらの選り抜きの舞台人 (Sceniker) である¹¹⁾。『人間的な、あまりに人間的な (Menschliches, Allzumenschliches)』¹²⁾で準備され、1888年の反ヴァーグナー著作で頂点に達した見解が、トーマス・マンの芸術家認識に最も深く影響を与えた『悦ばしい智慧』*Fröhliche Wissenschaft* の361節のなかで、普遍的なものに転換されている¹³⁾。

俳優の問題について——俳優の問題ほど長いこと、私の気にかかっていた問題はない。ここを手がかりにして、「芸術家」という危なっかしい概念——がまんのできないようお人よしのやり口でこれまで取り扱われてきた概念——に近づきうるのではないかと、私は迷ってきた (時としていまでも、迷うことがある)。良心の疚しくない虚偽、力として湧出し、いわゆる「性格」を押しつけ、性格の上に氾濫し、ときにはこれを消滅させてしまうような偽装への悦び、一つの仮面をかぶった役割のなかへ、仮象のなかへ入り込もうという内的な願望、手近な狭い利益への奉仕ではもはや満足されない、あらゆる種類への適応能力の過剰、——こうしたすべてはおそらく俳優それ自身のことだけではないであろう?……そのような本能の発展は、下層階級の家族において、最も容易にみられるだろう。これらの人々は不断の圧迫と共生のもとに、まった

9) [原注] 『ヴァーグナーの場合』 (Nietzsche, VIII, 35)

10) [原注] 『ヴァーグナーの場合』 (Nietzsche, VIII, 22)

11) [原注] 『ヴァーグナーの場合』 (Nietzsche, VIII, 26)

12) [原注] ニーチェから1878年にヴァーグナー宛てに送付された。なかんずく「芸術家と作家の魂から」 (Nietzsche, II, 155 ff.) を参照。

13) [原注] トーマス・マン所蔵のニーチェ全集版第V巻に所有メモとともに1896年という年数の記載がある。アフォリズム第361番に、トーマス・マンは感嘆符をつけた (Nietzsche, V, 311)。『力への意志』アフォリズム第355番参照 (Nietzsche, XV, 376)。「俳優の問題。〈不誠実〉、性格欠落としての典型的変容力……恥辱の欠乏、ハンス・ヴルスト的道化、好色漢、道化、ジル・ブラスの人物、芸術家を演ずる俳優……」——エルンスト・ベルトラムは、自著『ニーチェ』のなかの「仮面」の章の冒頭で [ニーチェの『悦ばしき知恵』 [『華やぐ智慧』] の] アフォリズム第361番を引用している。

く隷屬的に生存を営まなければならず、その境遇に柔軟に順応し、新しい状態につねに新しく即応し、何回となく違ったふうな態度や様子を見せなければならないので、だんだんと、いわば外套をあらゆる風の吹くままに靡かせ、そのほとんど外套そのものになっていき、動物の場合に模倣 (*mimicry*) と呼ばれるところの、あの不断の隠れん坊遊びがすっかり身についた腕達者のなり、そうしてついにはこうした親子代々蓄積された全能力が、支配的に、でたらめに、奔放になり、本能として他の諸本能にも命令することができるようになり、俳優を、「芸術家」を生むのである(道化・うそつき役・太郎冠者・馬鹿者・クラウンから始めて、古典的な召使い、ジル・ブラスをも生む。結局、こうした類型のなかに、芸術家の前身、それどころか「天才」と呼ばれるものの前身を見ることができるのである)。

模倣、適応¹⁴⁾、扮役遊戯、仮面劇、パロディーとしての芸術。模倣的才能、コメディアンとしての芸術家。トーマス・マンはこの考えを『精神と芸術』のための59番の覚書で取り上げる¹⁵⁾。

芸術家のヴァラエティー・タレントは、あの猿真似(サル)の才能に属する。それはもしかすると俳優の場合だけではなくて、いたるところ、芸術家の、すなわちこのはなはだ興味深い、批評しても足りないほどの、認識を絶え間なくそそる悪魔と道化の結合の精神的基礎なのだ¹⁶⁾。パロディー的要素は、ラインハルト派の人たちだけではなくて、あらゆる芸術家の場合にも、根幹をなすものなのだ。しかし、俳優(根源状態の芸術家の場合、ある程度そうだが)の場合のように、強烈な才能は、威厳となる、すなわち使命と業績の高貴な精神性となる一本の棘である。

この覚書は『力への意志』¹⁷⁾の369番のアフォリズムとの類似を含んでいる。そこではニーチェが芸術家に威厳の欠落、幼児性の罪を着せている。「ハンス・ヴルストと神、聖者と悪党……」ニーチェと異なり、トーマス・マンは、ここですでに芸術家の才能のなかに「威厳となる棘」(*Stachel zur Würde*)を見ている。マンはフロイトに依拠して、この考えを1940年のプリンストン講演で再び取り上げた¹⁸⁾。「生命が成熟していても、子供っぽい性向が保持されている」場合があります。「——けっして病的な状態においてではありません。病的な状態ならば、知性的にも道徳的にも遅れて、幼稚な段階に取り残されるわけで、真正の幼稚症ということになりましょう。そうではなくて——その保持された子

14) [原注] XII, 105 を参照。

15) [原注] TMS I, 182。

16) [原注] 『老フォンターネ』 *Der alte Fontane* (IX, 18) と1910年6月13日付ルプリンスキー宛て書簡 (TMS I, 213) を参照。

17) [原注] Nietzsche, XV, 393。

18) [原注] 『自分のこと』 *On Myself* (TMS III, 70)。

供っぽい性向、その遊戯的本能が、知性的な成熟、そうです、真と善への努力とか、完全性への志向など、人間の持つ最高の衝動と結合しますと、芸術とか芸術家精神という名で敬われるものになるのです。つまり、子供っぽいものが、遊戯が、威厳を帯びるにいたるのです。——とはいえ、あまりにも市民的に厳めしい態度とか、聖職者風にもったいぶった態度を取ることが、芸術家に大いに似つかわしいと言うのでもありません。芸術家の本性の根底には、こうした子供じみた、幼稚な、遊戯的なものがあるわけです。これこそ、実に「才能」(Talent)と呼ばれるものでありまして、これなければ、いかに豊かに知性と特性をそなえていても、けっして芸術家とは言えないでしょう。」

しかし、ちなみに言うならば、マンは、芸術家の模倣の才能が、その子供のような過敏性、人に頼りたがる性向、エロチックな神経過敏性、つまり行き過ぎた官能性に起因する、というニーチェと同じ見解である——ヒステリー症、感覚の幻覚、暗示の洗練性、神経の常軌逸脱、センセーショナルな素材(好色本[Erotica]または社会本[Soziologica]または病理学本[Pathologica])に対する希求は、マンがニーチェに見出すことのできた¹⁹⁾キーワードのいくつかであった。

芸術家も、効果への欲求、民衆のこころを勝ち取る野心、「大衆の人気を求める衝動」²⁰⁾を俳優と分け合う。俳優の行為の成功は、劇場において直接肉体に働きかけることによって感じ取ることができる。トーマス・マンは、劇場に対する疑惑、軽蔑、魅惑をニーチェと分かち合った。『ニーチェ対ヴァーグナー』*Nietzsche contra Wagner*²¹⁾にはこうある。「[……] 私は選り抜きの大衆＝芸術である劇場に対して、今日芸術家なら誰でも抱くような深い軽蔑を心の底に抱いている。劇場における成功——それを得た者は私の敬意を、「二度とお目にはかからん」というほどまでに低下させてしまう。失敗——それを聞くと私は耳をそばだて、敬意を懐き始める……ところがヴァーグナーは正反対に、存在する限りで最も孤独な音楽を作ったヴァーグナーであったとともに、本質的にはさらに劇場人と俳優であったし、おそらくは従来存在した限りで最も感激のこもった扮装狂であった。そして音楽家としてもなおそうであった。……[……] ヴァーグネリアーナー、そこでは最も個人的な良心までも、多数というものの平均化する魔力に屈服し、そこでは隣人が支配し、人は隣人になってしまうのです……」

トーマス・マンは、『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』*Leiden und Größe Richard Wagners*においても、「芸術および芸術家というものが持つ、虹色にきらめくような問題への鋭敏な反応」、「本質と効果との間にたわむれるイロニーの、メランコリックな感覚」(IX, 405)に言及するに至っている。ヴァーグナーの模倣芸術(Mimikrykunst)のなかに、マンは洗練された芸と、計算された愚鈍さとの結合を見ている。ヴァーグナーの作品における扇動的であると同時に排他的な効果は、手段と効果との究極の洗練、あるい

19) [原注]『力への意志』*Wille zur Macht* (Nietzsche, XV, 382, 384, 392; XVI, 240-250) と『精神と芸術』の覚書44 (TMS I, 173) を参照。

20) [原注]『精神と芸術』覚書45 (TMS I, 173)。

21) [原注] Nietzsche, VIII, 187 ff.

は洗練され切った「老獪さ」との結合にまさしく基盤を置いている (IX, 403)。ここでも魅惑と拒絶が密接に関連していることを見逃してはならない²²⁾。トーマス・マンも、1911年ヴェニスのリドで書かれた『リヒャルト・ヴァーグナーとの対決』*Auseinandersetzung mit Richard Wagner* (X, 840) と『イプセンとヴァーグナー』*Ibsen und Wagner* (X, 227) のなかでヴァーグナーの才能の墮落性を強調した。

天才性と犯罪性

ニーチェは、「<デカダンス>の概念」というアフォリズムのなかで、天才性と病氣と犯罪性との間の関連に注意を促した²³⁾。

デカダンスの結果。すなわち、背徳は——背徳的素質の、病氣は——病弱体質の、犯罪は——犯罪傾向の、独身は——不妊の、ヒステリー症は——意志薄弱の結果である。アルコール、ペシミズム、アナーキズムもその結果である。

トーマス・マンが特に感動したのは、ニーチェが『力への意志』*Wille zur Macht* の第389番のアフォリズムの章句のなかで、意志薄弱のせいだけで犯罪的行為を抑制している芸人を墮落した神経病患者と表現している箇所である²⁴⁾。

[……] 増大する文明、これは必然的に、病的な諸要素、神経衰弱的・精神病的なものとの犯罪的なものとの増大をともなう。芸人という中間種が発生するが、彼らは、意志の弱さと社会的な恐怖心から刑法にふれる犯罪をおかすこともなく、同様にまだ癲狂院に行くまでにはいたっていないものの、しかし、その触覚でもってこれら二つの領域のうちへと好奇的に手を伸ばす。文化のこのような特殊の雑草こそ、現代の芸術家、画家であり、音楽家であり、なかなしく小説家であるが、小説家は彼らの存在の仕方を示すために「自然主義」というきわめて語義どおりでない言葉をもてあそんでいる……狂人、犯罪者、「自然主義者」が増大する。これは、やたらに前進をあせる文化の増大の徴候である、——言いかえれば、廃物、墮落、屑がらくたが重要性を獲得し、——逮捕が歩調をあわせているのである [……]。

トーマス・マン所蔵のニーチェ全集版のなかで、この箇所に線が引かれている。マンはこ

22) [原注] ニーチェが「ときには最も粗野な欲求のことに、ときには最も洗練された欲求に向けた交代する光学」について語っている『力への意志』(Nietzsche, XVI, 249)、およびトーマス・マンの1910年4月1日付のヘルマン・ヘッセ宛て書簡 (Hermann Hesse-Thomas Mann, Briefwechsel. Hrsg. Anni Carlsson [1968], erweitert von Volker Michels [1975]. Frankfurt: Suhrkamp 1975, S. 5f.) を参照。

23) [原注] 『力への意志』(Nietzsche, XV, 72)。

24) [原注] Nietzsche, XV, 416f.

ののちしばしばこの箇所を暗示するようになった。最初は、きわめて辛辣な自画像を描いている1907年の『鏡にうつして』*Im Spiegel* のなかで詳細に述べられ、次いで『精神と芸術』という覚書のなかで、そしてふたたび1938年のパンフレット『ヒトラー君』*Bruder Hitler* のなかで触れられている。このパンフレットは他人のみじめさのなかに自己の弱さを嗅ぎ取ることによるトリックの文書であり、自己告発と一緒になっている

天才と病気と犯罪性との間の関連についてのニーチェの諸テーゼは、新しいものではなかった。天才は精神障害に起因することによる退化現象である、ということトリノの法医学兼精神医学教授チャーザレ・ロンブローソが主張していた。その主著『天才と狂気』*Genio e follia* (1864年) と『犯罪人論』*L'uomo delinquente* (1876年) のなかで、ロンブローソは当時の心理学と犯罪人類学を手段として、犯罪者の素質を芸術家素質と同様に精神病に起因するものと唱えた。すなわち、犯罪者と天才は神経症的な素質によってお互いに似ている。犯罪性と天才性は共通の起源をもっていた。

ロンブローソの『精神の生理学と病理学』*Physiologie und Pathologie des Geistes* は途方もない効果によって好評を博した²⁵⁾。その実証主義的な評価は、芸術家とその創造についてのこれまでの解釈を根本的に疑問視した。シュトゥルム・ウント・ドラングとロマン主義の天才崇拜、詩人は絶対者と人間の仲介者であるという観念論的信仰、これらはすべて、ロンブローソがみずからのテーゼを述べる学問的情熱と、みずからの正当性を誇示するために積み重ねた事例の耐久力のある堅固さの前では、急激に崩壊するように思えた。たとえばロンブローソは『天才と狂気』の序論のなかで以下のように述べている。「我々に与えられたのはまことに悲劇的な課題である。我々は、一つ一つの分析の解剖メスで、人間が無価値なうぬぼれとしぶとい自己欺瞞のうちに非常に誇りにしている程度の、繊細で色とりどりの組織と覆いを解体し破壊しなければならない。我々の破壊作業という代償なしには、新しい高次の理想、より美しくより穏やかな夢を提供することさえもできない。はぎとられ裸にされた者の嘆きの叫び声には、皮肉屋の冷たい微笑でのみ答えることができるのだ！ 真実という宗教が支配するのは悲運である。心理学者は、真実が問題になる場

25) [原注] ドイツで以下の作品の翻訳が出版された。

- *Genie und Irrsinn* in ihren Beziehungen zum Gesetz, zur Kritik und zur Geschichte. Mit Bewilligung des Verfassers nach der 4. Auflage des italienischen Originaltextes übersetzt von A. Courth, Leipzig: Reclam o. J. [1885].
- *Der geniale Mensch*. Übersetzt von M. O. Fraenkel. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei AG 1890.
- *Der Verbrecher* in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. In deutscher Bearbeitung von M. O. Fraenkel. 2 Bände. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei AG 1887-1890.
- *Der Verbrecher* (homo delinquens) in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung. Bd. 3: Atlas mit erläuterndem Text. In deutscher Bearbeitung von H. Kurella. Hamburg: Verlagsanstalt und Druckerei AG 1896.

「われわれの文化時代の速記文字原稿を形成するリストの偉大な名前をまとめると、ロンブローソはその一員である」とヴェルヘルム・ベルシエは1890年の『*Freie Bühne*』誌第1号(S. 875)で書いた。

合には、急がずに方法論を踏まえて、愛を雌しべと花糸の戯れに還元し、思考を分子の機械的振動に還元することに、おののいてたじろいではない。」

『天才と狂気』のなかで、ロンブローソは偉大な政治家、思想家、芸術家といった自分に入手可能な生き証人をもとに、「天才の心理学と、狂気との類縁性」²⁶⁾を描こうとした——それはソクラテス、シーザー、パウロ、モハメット、サヴォナローラ、ダンテ、ミケランジェロ、チェリーニからナポレオン、ルソー、ショーペンハウアー、ボードレール、ドストエフスキーにいたる長い列をなしている。すべてのケースにおいて、ロンブローソは性格の病的特性を確定している。たとえば、神経過敏症、強度の癩癩、高慢な孤独の傾向²⁷⁾、エロチックな激しい神経過敏症、不毛性と憂鬱の入れ替わる嵐のような創造性の循環、睡眠剤、幻覚などによる業績の刺激、神経衰弱症、ヒステリー、多くの場合に明らかにみられる癲癇の発作である。こうしてロンブローソは、「天才は、道徳的精神病集團の現実の退化異常者である」²⁸⁾という結論に至る。

ロンブローソは『精神と芸術』のなかで名前が挙げられている²⁹⁾。トーマス・マンが『天才と狂気』を読んだという推測は、『トーニオ・クレーガー』のための覚書によっても十分うなづけることである³⁰⁾。

いかさま師としての文士。ヘンリーのタイプ。いったいこの文士というのは内面的には相当ないかさま師である。うわべだけは、仕方がない、服でもきちんと整えているべきなんですよ。(アーティストの嫌疑)

この箇所に、あとでトーマス・マンは鉛筆で「ロンブローソ」という名前を書いている。

-
- 26) [原注]『天才と狂気』*Genie und Irrsinn* (S.7)。トーマス・マンは、この本をおおきく拡大し改稿した1890年に出版された『天才の人間』*Der geniale Mensch* を読んだかもしれない。
- 27) [原注]『犯罪者』*Verbrecher* (Bd. II, S.36) でロンブローソは以下のように補足した。「天才は、あざけりや純粹批判の要求にさえも耐えることができなくなればなるほど、自分のほうでも、ほかのすべての人を軽蔑し、どの人に対しても笑う権利があると思ひ込む。」
- 28) [原注]『天才的人間』(S.405)。
- 29) [原注] 覚書78 (TMS I, 193) Vorwort zu Joseph Conrads Roman „*Der Geheimagent*“. も参照。——トーマス・マンが雑誌「*Das zwanzigste Jahrhundert*」に掲載された論文によってロンブローソについて注意を促されたのかもしれない。(Der Professor Lombroso. «*Das zwanzigste Jahrhundert*» Jg. 5, H. 11, Auworden 1895, S.517) 仲介者としてハインリヒ・マンとヴェーデキントと並んで、クルト・マルテンスあるいはオスカル・パニツァも考慮の対象になる。「*Deorieen von Herrn Rombroso*」という語句がマルテンスの *Roman aus der Décadence* (1898年) の29ページで言及されている。パニツァはその著 *Genie und Wahnsinn* でロンブローソのテーゼを更新した (Hans Rudolf Vaegt: *Thomas Mann und Oskar Panizza*. In: „*Germanisch-romanische Monatsschrift*“, N. F., Bd. 25, H. 2. Heidelberg: C. Winter 1975, S. 232 参照)。
- 30) [原注]『トーニオ・クレーガー』のための覚書の2ページ。すでに覚書帖7のS.96にもある、がしかし、カギ括弧の書き加えはない。『トーニオ・クレーガー』のための覚書の7ページにもう一度書き換えられている (TMS I, 57 参照)。

やはり、トーマス・マンはロンブローソの『犯罪者』*Verbrecher* も読んでいたのかもしれない。『トーニオ・クレーガー』に出てくる銀行家のエピソードは、ロンブローソが「犯罪類型 (Kriminaloide)」についての章で記述している事例と似ているところがいくつかある。しかしまた、『詐欺師』小説でも『犯罪者』が影響を与えたかもしれない。ロンブローソは犯罪的なものにも天才の場合にも癲癇体質のあることを確認している。トーマス・マンが徴兵検査のシーンでクルルの発作を引用したとき (VII, 366 ff.), ロンブローソの癲癇的狂気の描写のことを考えていたのかもしれない。「いわゆるヒステリックな発作は以下のような経過をたどる。前兆がしばらく続いた後で、癲癇の発作が現れる。その後、道化師のような肉体の過度のねじれ、幻覚、錯乱状態があり、それに起因する造形的演劇的ポーズ、[……]。痙攣が [……] 筋肉の刺激を増す。」とロンブローソの書には書かれている³¹⁾。『犯罪者』の第2巻の補遺において、ロンブローソは「癲癇の仮病」³²⁾についても報告している。「若いころから癲癇病である者が、招集委員の面前で発作を演じて、徴兵を免除されたことを述べている。[……] そのような発作を繰り返すことによって、その男は気絶し、頭が混乱した状態になり、仮病の発作のあとでは、実際の発作の後のように疲労困憊した、と告白した。」

トーマス・マンは、ショーペンハウアーとニーチェによって、ロンブローソを読む心の準備ができていた。『意志と表象としての世界』*Die Welt als Wille und Vorstellung* のなかで、ショーペンハウアーは、「天才性と狂気は隣同士になる、いや混ざり合うという側面を持っている」と説明していた³³⁾。——ショーペンハウアーの場合にも、神的な狂気 (*θεια μανια*) は脱形而上学化される。ニーチェは、生涯において、天才性と狂気とのあいだの親縁性を最も驚くべき方法で証明してみせた。すでに『人間的な、あまりに人間的な』*Menschliches, Allzumenschliches* のアフォリズムのいくつかがニーチェの発展を暗示している。例えば、「変種による改良」(Aph. 224), 「天才の成立」(Aph. 231), 「狂気の隣で」(Aph. 244), および「病気の価値」(Aph. 289) がそれに該当する。『力への意志』のなかで、とりわけトーマス・マンにとって決定的だった章である「デカダンスの理論について」と「芸術の生理学について」において、ニーチェは「天才=神経病者」³⁴⁾ という方程式に依拠している。これは、「天才と神経病者は同じ本質をもつとみなされ」ねばならないというロンブローソの見解と一致する³⁵⁾。

31) [原注]『犯罪者』(Bd. II, S. 212 f.). 覚書599ページへの辞書からの抜粋も参照。

32) [原注]『犯罪者』(Bd. II, S. 400 f.; Bd. I, S. 493 参照)。

33) [原注] Schopenhauer, II, 224. ——ショーペンハウアーとロンブローソとのそれ以上の一連の類似関係全体が明らかになる。すなわち、天才の孤独、高められた繊細性、奇矯さ、夢遊病など。

34) [原注] Nietzsche, XV, 376; 381 参照。

35) [原注]『天才的人間』5 ページ。——コンプレックス全体については次の論文も参照。Wilhelm Stekel: *Dichtung und Neurose. Bausteine zur Psychologie des Künstlers und des Kunsthandwerks*. Wiesbaden 1909. 加えて以下の論集参照。Johannes Cremerius (Hrsg.): *Neurose und Genialität*. Frankfurt: S. Fischer 1971 (その他の文献についての数多くの指摘を含む)。さらに次の文献参照。Jean Finck: *Thomas mann und die Psychoanalyse*. Paris 1973, S. 354 ff.

ニーチェとロンブローソは、あきらかに模倣者を生んだ。1892年から1893年にかけて医師兼作家であるマックス・ノルダウ Max Nordau は、心理学的・実証主義的なモンスターである『変種』*Entartung* という2巻本の作品で登場した。そのなかでは、芸術家は同様に生きることに不向きな神経衰弱症患者でヒステリー患者として描写される³⁶⁾。ほぼ同時期に、精神科医パウル・モービウス (Paul Möbius) の芸術家伝が出版された。この伝記は、ことごとく精神病跡学として説明されていた。トーマス・マンがこの作品を知っていたかどうかは定かではない。

それとは反対に、ニーチェのいうデカダンのタイプが、トーマス・マンの神経衰弱的主人公に影響を与えたことは、容易に裏付けられる。『力への意志』の第77番のアフォリズムのなかでニーチェは憔悴について扱っている³⁷⁾。「憔悴した者がこの上なく能動的な精力的な身振りで立ちあらわれたとき (変質が過度の精神的ないしは神経的爆発の条件となったとき)、この者は富める者を取り違えられた……」——これはルネサンス主義を崇拝するハインリヒ・マン・タイプの人物であり、自作『恋人たち』のなかのアルブレヒト、アクセル・マルティニーニ、インスティトリスのなかで描かれている³⁸⁾。ニーチェの「狂信家、憑かれた人、宗教的癲癇者、すべての常軌を逸した者たちが、権力の最高類型と感じられている」³⁹⁾という要約が、サヴォナローラに影響を与えた禁欲的理想についての論文と並んで影響を及ぼしているのかもしれない。しかし、芸術家は天才性を獲得するために意図的に梅毒に感染することもあり得るというモチーフも、ニーチェのデカダンス理論に関する同じ章ですでに暗示されている。すなわち、「わが身を病弱たらしめ、狂気ならしめるということ、錯乱の症状をおびき出すということ——」。

詐欺師のモチーフの由来についてのこの研究の場合、見落としてはならないことであるが、『ブデンブローク家の人々』のなかですでに、詐欺師になる素質を有する諸人物が顔をのぞかせていることである。根無し草のブルジョワ (*bourgeois déraciné*) であるクリス

36) [原注] Max Nordau (本名 Max Simon Südfeld): *Entartung*. Berlin 1892/93, 2 Bände. 序文でノルダウはロンブローソ宛てに、「小生はロンブローソ兄の方法を<文学, 音楽, 絵画の変質>に応用したい」と書いている。たとえばノルダウは以下のものを引き合いに出している。*Traité des Dégénérescences physiques; intellectuelles et morales de l'espèce humaine et des causes qui variétés maladiées* (Dr. B. A. Morel. Paris 1857 による), 『力への意志』でも言及された Ch. Féré とその作品も引き合いに出している。*Dégénérescence et criminalité*: Paris 1888; Krafft-Ebing: *Die Lehre vom moralischen Wahnsinn*, 1871; H. Maudsley: *Verbrechen und Wahnsinn*, Internationale wissenschaftliche Bibliothek; Magnan: *Considérations sur la folie des héréditaires ou dégénérés*; «Progrès médical», 1886; J. Roubinovitch: *Hystérie mâle et dégénérescence*. Paris 1890; Legrain: *Du délire chez les dégénérés*. Paris 1886; Henry Colin: *Essay sur l'état mental des hystériques*. Paris 1890; Lombroso: *La physiologie des anarchistes*, «Nouvelle Revue», 15. 5. 1831; Lombroso: *Genie und Irrsinn*, deutsch von A. Courth. Reclams Universal-Bibliothek, Bändchen 2313-2316; J. F. Nisbet: *The Insanity of Genius*. London 1891; Tarabaud: *Des rapport de la dégénérescence mentale et de l'hystérie*. Paris 1888. など。

37) [原注] Nietzsche, XV, 77.

38) [原注] Hans Wysling: *Zu Thomas Manns «Maya» - Projekt* (TMS I, 25). 参照。

39) [原注] Nietzsche, XV, 77.

ティアン・ブデンブロークはリュウベックの放蕩児たちの手中に落ち、アリーネ・プーフオーゲルとの情事後で、市民社会の期待に副うことができなくなる。グリューンリヒとヴァインシュクは、敬虔で実直なマン家の記録文書のなかに登場する詐欺師である。1905年2月18日の書簡の中でも、トーマス・マンは、兄ハインリヒに、パレストリーナ時代に一種の「茶化した小説」(Gipfer-Roman)と一緒に考えついたことを思い出させている。「元来はわれわれがこの小説のライト・モチーフに選んだのは『乗合馬車が市を行く』というあの綺麗な歌で、その乗合馬車は、最後には、ビアマンを監獄に運ぶ乗合になるはずのものでした。」このとき、トーマス・マンは、チューリヒから自分の新婚旅行について、「そして例の乗合はとうとう今、ホテル・ポール・オ・ラックの乗合になりました。このホテルにぼくは、いまカトヤと一緒に泊まり、<ランチ>に<ディナー>、夜はタキシード、どこへ行くにもお仕着せを着用したボーイが先へ立ってドアをあけてくれるという、誠に豪華な暮らしをしているのです……」と報告しているとき⁴⁰、ビアマン/ヴァインシュクのエピソードから自身の人生へ橋を架け、すでに『クルル』の色調を先取りしている。

『ブデンブローク家の人々』時代の短篇小説の計画のなかに、繰り返し犯罪的人物たちが現れている。覚書3(1899年ごろのS.3b)のなかで、トーマス・マンは『泥棒物語』*Diebsgeschichte*のことをメモしている。S.VIIの覚書はもっと明白である。「『短篇小説』*Novelle*。首に500マルクの懸賞金がかけられ、指名手配書によって追われている犯罪者が、芸術家によって発見され、逃走させてもらう」——明らかに、芸術家は犯罪者に内面的な親近感を覚えるからだ。少なくとも、芸術家はアウトサイダーとして、社会から追放された者をかばわなければならないと思っているからだ。

さらにより厳密な意味では、詐欺師のモチーフは『トーニオ・クレーガー』で見かける。トーニオは、故郷の街であやうく逮捕されそうになる。まともな市民として自分を証明することができないからだ。「いっそ自分を明かそうか」とトーニオ・クレーガーは熟考する(VIII, 317)。「自分は身分不明の詐欺師だの、緑の車に乗った生まれながらのジブシーだのではなく、領事クレーガーの息子、クレーガー家の出だということをゼーハーゼ氏に打ち明けてこの場のけりをうけたものであろうか。」トーニオはそれを断念する。嫌疑について根本的に同意したからである。「そこですよ」とトーニオはリザヴェータに言った(VII, 298)。「私はね、心中ひそかに——精神的な意味でだけれど——芸術家というタイプの人間を全然信用していないのです。あの北の狭い町にいた私の先祖たちは誰だって、自分の家にやってくる香具師やいかがわしい芸人なんかを信用はしなかったでしょうがね。」トーニオは、監獄で小説を書き始めた銀行家の例を挙げる(VIII, 298f.)。「だから大胆に言ってみればこうじゃありませんまいか、詩人になるためにはなにか監獄みたいなもの事情に通じている必要がある。けれどもこういう疑いが起こってきますね、この男の獄中体

40) [原注] HTM, S. 34, のちに、トーマス・マンはクルルをチューリヒの [ホテル] ポー・オー・ラックのボーイにするかどうかを考慮した (Notizbuch 9, S. 63)。

験と、この男をそういう所へ追い込んだものと、このどちらがこの男の作家精神の根底や源に密接な関係を持っているか——？」

したがって、トーマス・マンが長篇小説『詐欺師』で芸術家のテーマ設定に与えた犯罪的なものへの転換は、単なる外面的なトラヴェステイー以上のものを目指している。それは、ニーチェとロンブローソによって芸術家と犯罪者とを結びつける親和性を暗示している。両者はともに非市民性を持っている。両者は社会の因習を突破する。芸術家は精神の冒険者として、犯罪者は行為の冒険者として。冒険とは、両者にとって、因習によって設けられた境界の越境である。

心理学者兼道徳家としての文士

トーマス・マンの見解に従って、ただの芸術家は芸術家ではない、と断言するとき、ただの芸術家のプロフィールはいっそう明確に認識できる。1905年2月18日付の書簡において、彼はハインリヒをただの芸術家と呼ぼうとしていた⁴¹⁾。しかし、彼は「寄席の才能」⁴²⁾を持った連中やカーニヴァルの参加者といっしょにミュンヘンの芸術家集団をもただの芸術家と見なした——マンは、『フィオレンツァ』*Fiorenza* で、このような連中をコメディアンの「芸術家連中」(XI, 565)、寄生中のような輩、乱暴者、ほら吹き野郎、おどけ者、「腕はあるが、色好みで、からきしの阿呆」(XII, 93)とあざけったし、『精神と芸術』ではラディカルに弾劾した。マンはヴァーグナーにこの種族のモンスターというレッテルを張った。マンにとって、ヴァーグナーは、通俗性への衝動、扇動的な効果欲への衝動、「文学敵視」⁴³⁾運動創設者の演劇的・肉体的啓示への衝動となる。この運動は、マンの見解によれば、ミュンヘンのみならず、同時代の全ドイツを支配したという。マンは、『ジークフリート』を「祝祭道化芝居 (Fest-Kasperliade)」⁴⁴⁾と呼んではばからなかった。

単なる芸術の反対概念として、マンは『精神と芸術』のなかで、文学という概念を導入した。マンの意味では、文士は心理学者、主知主義者、「精神の裁判官」(X, 65)である。典型となる人物は、ニーチェ、ドストエフスキー、シラー、レッシング、モンテーニュ、[C. F.]マイアーである。こういう人物たちはみな自己破壊にいたるほどの自己探求を促進させた。その真理急進主義、自己暴露にいたるほど駆り立てられた透視衝動と看破衝動がトーマス・マンの自己分析傾向を強めた。ラディカルな真理性への意志のなかで、マンは、自分も属する個人主義的な「告白者の時代」(XII, 18)の根本的倫理感を信じた。

分析衝動とプロテスタント的・啓蒙主義的真理倫理感とは、トーマス・マンにとって徹頭徹尾緊密な関係がある。心理学的炯眼とモラリスト的自己裁判は、弱さの英雄が悩まなければならないメランコリーと結合している。心理学的認識は生き生きとした温かい感情

41) [原注] HTM, S. 35.—ただし、1895年5月付オットー・グラウトフ宛て書簡も参照せよ (Grautoff, S. 51)!

42) [原注] 『精神と芸術』覚書59 (TMS I, 182)。覚書35 (TMS I, 169) 参照。

43) [原注] 『精神と芸術』覚書10 (TMS I, 157)。

44) [原注] 『精神と芸術』覚書78 (TMS I, 193)。

を荒廃させ、自己弁明への強制は苦悩となりえる。トーマス・マンは『トーニオ・クレージャー』に没頭していた初期の覚書⁴⁵⁾のなかでこう書いている。「心理学だけが確実に憂鬱にさせるだろう。」しかし同時にそれを言葉に定着させる。『トーニオ・クレージャー』のなかには「認識の嘔吐」という言葉も書かれている——トーマス・マンはそれを「わが青春の病気」と呼んだ (XI, 110)。認識の苦悩と高慢、しかしまた、自己を裁くことの孤独も「精神と言葉の力によって」(VIII, 284) 克服することができる。『トーニオ・クレージャー』にあるように、芸人 (Artist) は感情を「片づける」。芸人は感情を殺すが、同時にそれを言葉に定着させる。そして道德家も同様である。道德家の場合も、自己嫌疑は、自己告発によって自己克服になる。「観察する認識の仮借なさ」と「表現の批判的な簡潔さ」は互いに緊密な関係にある (X, 18)。

それから近代の文士の主知主義は、トーマス・マンによって、ニーチェの遠近法主義に結合された。真実はもはや全体として認識可能ではない。真実はほぼ認識できるに過ぎない。認識の対象は定まった側からのみ示される、主観はその立場の条件と把握に依存している。『悦ばしい智慧』のなかでニーチェはこう書いている⁴⁶⁾。

現存在の遠近法的性格はどこまで及ぶのか、あるいはまた、現存在は何かそれとは別な性格をも持っているのか、解釈もなく・「意味」もない現存在はまさに「愚にもつかぬもの」となりはしないか、他面、一切の現存在は本質的に解釈する現存在ではないのか——こうしたことがらは、当然ながら、知性のこの上なく勤勉な・きわめて几帳面で良心的な分析や自己検討をもってしても解釈されえないものである。それというもの、こうした分析を行う際に人間の知性は、自己自身を自分の遠近法的形式のもとに見るほかになく、しかもその形式の内でのみ見るほかはないからである。あれわれは自分の存在する片隅の周囲をみるができない。そのほかにもどんな別種の知性や遠近法がありうるかを知らうとするのは希望のない好奇心でしかない。[……] だがしかし私の思うには、今日われわれは少なくとも、「ひとはただこの片隅からの遠近法だけを持つことが許される」と、われわれの片隅から指令するような笑止な傲慢とは、縁遠くなっている。それどころか世界は、われわれにとって、またもや「無限なもの」となった、——世界は無限の解釈を内に含むという可能性を、われわれとしては避けることができないというその限りは。

遠近法的認識は、それゆえに (eo ipso) 個々の判断の普遍妥当性を否定する。個々の判断は相対化される。個人に把握できる個別の判断をすべて集める者は、真実に一步一步近づく。ニーチェはこのプロセスを『道德の系譜』*Genealogie der Moral* で記述した⁴⁷⁾。「ただ一個の見ることだけがある、ただ一個の<認識>だけがある。そしてわれわれがある事柄

45) [原注] 覚書帖2, 24ページ。

46) [原注] Nietzsche, V, 332.

47) [原注] Nietzsche, VII, 429.

についてより多くの情念をして発言させればさせるほど、その同じ事柄に対し、より多くの目、さまざまな目を向けることができればできるほど、それだけその事柄についてのわれわれの〈概念〉、われわれの〈客観性〉はより完璧になるだろう。」

主知主義的長篇小説は、目的にかなうように多遠近主義的に真実に挑む。それは個々の人物たちについてそれを行う、人物たちはそれぞれの立場を代表しなければならない。多くの観点がより正確な像を形成するという期待を抱きながら、部分的観点が部分的観点に続く。しかしまた、あらゆる観点が示される可能性が決してないこと、それゆえ認識は無限のプロセスであることを承知しながら。

これはニーチェの心理学的遠近法主義にかなっているし、啓蒙主義的な萌芽でもある。すでにライプニッツ (Leibniz) は論文「不運について」*Von dem Verhängnisse* (1714年ごろ)のなかで、同時にすべての立場に立てる一つの本質だけが真実を手に入れるかもしれない、と述べた。あらゆる関連を同時遍在的に洞察することは、神に似た存在に可能であるにすぎない。人間にはそのような洞察はできない。人間は、個々の状況の可能な限り多くの関連を正しく観察し、評価する課題を使命とするべきである。

トーマス・マンの言語は、啓蒙主義的・客観的で心理学的遠近法主義の諸法則に同時に従っている。その言語はもはや直接的に真実を明示することはない。マンは真実を所有しているとは信じていないし、言語に真実があるとも思っていない。芸術家の模倣能力、つまり、さまざまな立場と役割を引き受けて、これらの役割の担い手たちを見抜く芸術家の能力は、この点から見ると、積極的な意味を持っている。模倣は価値を引き上げられ、トーマス・マンが述べたように、子供の遊びは品位を獲得する⁴⁸⁾。(ことにこの理由からは、トーマス・マンは芸術家と文士との間に純粋に境界線を引くことはできなかった。) 遠近法主義。これは、様々な立場をためしに引き受けて、これらを互いに比較し、互いに争わせてみる可能性を意味する。したがって、パロディー化された模倣的才能は、認識に奉仕しながらより高次の段階におかれることができる。

主知性と心理学的解釈は、第三の理解、つまり、あらゆる人間的なものの理解を呼び覚まし、人間の「道徳化、高貴化、改善」に寄与することができる⁴⁹⁾。同時に、それらは洗練性、懐疑、正義、忍耐を育て上げる。それは、トーマス・マンが『精神と芸術』のなかで言いたかったかもしれないことであり、それからまた、文士ノヨリ高キ栄光ノタメニ (ad maiorem gloriam literatoris) 書かれた論文『芸術家と文士』*Der Künstler und der Literat*でも述べたことである (X, 65)。「[……] すべての才能ある人間にとって、最も好ましい最高の発展条件を目指す努力は天性のものである。生来、低俗なこと、遊びのようなもの、サルのような愉快さはそれになる。努力が感じられることが強ければ強いほど、みずからをまじめに、いや、厳粛に受け取ってもよいだろうし、みずからの発揮する効果を威厳に満ちたものへ、善良なものへと高めることを考慮することに、それだけ野心的になる。こ

48) [原注]『精神と芸術』覚書59 (TMS I, 182)。フロイト的精神分析の光に照らして見たコンプレックスについて描かれている『自分のこと』(TMS III, 70)を参照。

49) [原注]『精神と芸術』覚書20 (TMS I, 164)。

れは、無数の芸術家の運命のなかで、ことによると最も讃嘆に値するほどの威厳をもって、文学的領域におけるある種の個々人の発展のなかで啓示される才能ある人間の道徳性である。」

マンはこの論文でもまた、博愛主義と執筆芸術が十分に結束しているし⁵⁰⁾、うまく書くことがうまく行動することとはもうほとんど同じであると信じていた例の18世紀の博愛主義の文士たちのことを指摘している。すなわち、「あらゆる礼儀正しさ、道徳的な高貴化と高揚化は文学の精神に由来する。」ゲーテはすでにこのことを「アポテオーゼ」*Apotheose* という詩で述べていた。しかし、ショーペンハウアーとシラーもうまずたゆまずよき文体を要求した。というのもよい文体はより良き思考と行為の前提であるからである。両者は、「文学的・形式的な文化と道徳的文化は手に手を取って」進むことの証人であった⁵¹⁾。

「様式、形式、態度、趣味としての文化」——は「言語表現の文化」なしに考えられるだろうか？ 否。「よき文学的形式は」とトーマス・マンは『精神と芸術』⁵²⁾の覚書67で書いている。「個人的で国民的なあらゆる文化の、自然らしく、必然的な表現である。というのも、まったく何も表現していないものがあるからだ。うまく表現できれば別だが。言語表現が取るにたりなくて、悪く、醜く、下品に語り、書くことができるあらゆるものが、文化的に考慮に値しない、と思われることが常にあったからだ……瞑想のみならず、行動的な偉大さも常に<文学>と結びついていた（アレキサンダー大王、シーザー、ナポレオン、フリードリヒ大王、ルター、ビスマルク、ラサール、モルトケ）。」それゆえ、よい文体はよい政治の前提であった。文学は墮落に対する戦い、「名誉あるもの」のための戦い、「有用なもの」(X, 66)に抗する戦いであった。

これによって、トーマス・マンは文学創作のために新しい機能を勝ち取った。まだ『トーニオ・クレイガー』時代には、文士に感情の破壊者という烙印を押していた。芸術家のなかにある非人間的で、人間らしいとは呼べないものについて、すべてを破壊する「心理的な明察力」について、「認識の嘔吐」について話していた(VIII, 300)。いまやトーニオはリザヴェータの意見に好意を抱くように見える。トーニオは「文学というものの、神聖にしたり清めたりする作用だとか、認識と言葉とで情熱を打ち破ることだとか、理解や寛容や愛情なんかへ行く道としての文学とか」を認識し始める(VIII, 300)。こうして文士はショーペンハウアー的聖者に近づく。このタイプの使命は「悪意、妬み、支配欲などによって、認識と批評によって、あらゆる低次の情熱を破壊する」ことである⁵³⁾。『フィオレンツァ』のなかで、マンは「神聖さと叡智」(VIII, 1061)を併置した。

50) [原注]『精神と芸術』覚書41(TMS I, 171)参照。そこでは、トーマス・マンは、『犯罪と刑罰』*Dei delitti e delle pene* という著作を書くことによってより寛大な刑法に肩入れをし、哲学的文法と文体論も書いたミラノ人ベッカリアを参照するように指示している。

51) [原注] TMS I, 172 を参照。

52) [原注] TMS I, 187.

53) [原注]『精神と芸術』覚書62(TMS I, 184)。

その場合に見過ごしてはならないことは、トーマス・マンが遅くとも『ヴェニスに死す』以降に心理学と悪意とを分離しようとしていることである。アッシェンバハは「当代の不潔な心理主義」に反対して戦う (VIII, 455)。アッシェンバハは、文士として、道德家として、聖者としてこれを行う。1913年の論文 (X, 69) の結論部にはこう書いてある。「文士は、不条理なまでに礼儀正しい、聖なるほどに実直である、いな、叡智の人、導く人として、旧約の予言者に近い。実際、文士は最も高貴な発展段階では聖者のタイプをより簡素な時代の隠棲者よりも完全に明白に表現している。

トーマス・マンがクルルやアッシェンバハにおいて描こうとしたことは、ここに言われたことすべてを背景にして理解できるに違いない。クルルはもっぱらコメディアン的なただの芸人のトラヴェステイーとして見られなければならない。アッシェンバハは、もっぱら文士の役割、聖者の役割を引き受けなければならない。しかし、だれもそのタイプを純粹に肉体化しているわけではない。クルルは自分の仮象性を知っている。自分の役割を禁欲的な献身と兵士のような業績意志をもって演じている。逆に、アッシェンバハの場合には、芸術家としての威厳を取り巻く「神官的雰囲気」⁵⁴⁾があり、背景の役割以外の何物でも無い。トーマス・マンは、ただの芸術家と文士との間で、両者の作品を純粹に分割することはしなかった。

テキスト：

Hans Wysling: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Bern u. München: Francke 1982, S. 20-34.

付記：

本訳稿は2016年度大阪経済大学特別研究費の成果である。

[……], [……] 内は訳者注。

トーマス・マンの訳文に関しては新潮社版『トーマス・マン全集』を参照させていただいた。ニーチェの訳文に関しては、白水社版『ニーチェ全集』、ちくま学芸文庫版『ニーチェ全集』を参照させていただいた。なお、ラテン語、ギリシア語に関しては本田陽太郎氏のご教示を得た。付記して感謝の意を表します。

54) [原注] 1915年9月10日付パウル・アマン宛て書簡 (DüD I, 406)。