

〔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——』 (3-2)

六 浦 英 文 訳

フランク・ヴェーデキント (Frank Wedekind)

ヴェーデキントも奇妙な「悪魔と道化の交雑種」(Kreuzung von Lucifer und Clown)³¹⁾であった。一方において、トーマス・マンはヴェーデキントをカーニヴァルの行事に参加する人のタイプに数え入れ、シンメルプレースターという登場人物を記念像として書き残した。他方において、ヴェーデキントに一種の「子供っぽいラディカリズム」のあることも認め、ミュンヘン検閲顧問官に対抗してこの劇作家を庇った³²⁾。

『精神と芸術』(*Geist und Kunst*)における見解は示唆に富んでいる。覚書107でトーマス・マンはこう書いている³³⁾。

ヴェーデキント：「ミュンヘン市民はみずからが芸術家である。というのは、平安を欲し、楽しみたいからである。」耳を疑う言葉だ！ 市民の安らぎを得たい、そして楽しみたい、——これが芸術家気質だろうか？！
ライン地方の芸術家気質。(官能性と俗物気質。)

ミュンヘンの「官能的で装飾的な、そして謝肉祭的な芸術の気分」(VI, 269)を、トーマス・マンは『神の剣』(*Gladius Dei*)のなかですでに描いていた。『フィオレンツァ』(*Fiorenza*)のグリフォーネは同様の気分を醸し出している(VIII, 990)。この覚書は『考察』

31) [原注] *Geist und Kunst*, Notiz 59 (TMS I, 182)

32) [原注] 以下を参照せよ。Herbert Lehnert/Wurf Segebrecht: *Thomas Mann im Münchener Zensurbeirat* (1912/13). „Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft“, 7. Stuttgart: Alfred Kröner 1963.

33) [原注] TMS I, 210. —以下を参照せよ。Wedekinds zweites Simplicissimus-Interview, abgedruckt in Arthur Kutscher: *Wedekind. Leben und Werk*. Zum hundertsten Geburtstag des Dichters bearbeitet und neu herausgegeben von Karl Ude. München: List 1964, S. 246.

においても利用される (XII, 141)。「ミュンヘンは応用芸術の市であり、しかも祝祭に芸術を応用する市であって、典型的なミュンヘンの芸術家はつねに生まれつき祝典の進行役であり謝肉祭の世話役である。[……] かつてフランク・ヴェーデキントは、ミュンヘン市民自身が芸術家なのだ、それというのも、休養が好きで、楽しく過ごすのが好きな連中だからだ、と言ったことがある、——これはもちろん、芸術家精神のきわめてミュンヘン的定義であって、ほかの土地ではほとんど理解されることはないだろうし、私はこのような定義にひそかにプロテストしながら20年間ここで暮らしてきたのだ。」

『精神と芸術』の覚書51はヴェーデキントの比較的に公正な分類を試みている。

ヴェーデキントの「音楽」、通俗性をまことに明白に誇示するある劇作品は [……], 『野鴨』抜きには考えられない。——ヴェーデキントの文学的人格という点では、グレーガース・ヴェルレなしにはほとんど考えることができないと思うのだ。この蠟燭も文学の炎で点火されている。この作品も文学的伝統の内部では所を得ている。ほかにありようがあろうか。お涙頂戴風駄作・ぞっとする駄作かもしれない……。

ヴェーデキントとマノレスク。(『本当の悪漢小説!』) だがしかし、唯一の人間の記録、素材、資料ではなかろうか?

これによって、ヴェーデキントは『告白』における芸術家というテーマ設定と直接的に関連させられることになる。

ヴェーデキントはハインリヒ・マンの友人だった³⁴⁾。トーマス・マンもヴェーデキントを個人的に知っていた (XIII, 818)。トーマス・マンが1898年から1900年まで『ジンプリツィシムス』誌 (*Simplicissimus*) の編集部で働いていた時、ヴェーデキントは不敬罪事件のためスイスへ逃走していた。要塞禁固の刑に服したのちに、1900年3月、あらためてミュンヘンに住みついた。1年後、ヴェーデキントは『十一人の死刑執行人』 (*Elf Scharfrichter*) のグループに加入した。トーマス・マンが寄席だけではなく、機会があればいつでも、ヴェーデキントのドラマの重要なすべての上演を観たと推測してもよいであろう。『地霊』 (*Der Erdgeist*) はライプツィヒにおける初演 (1898年2月25日ライプツィヒにて) の時にも、シュトルベルクによって舞台にかけられた。1901年12月16日には『宮廷歌手』 (*Der Kammersänger*) が題名の主人公を演じるヴェーデキントによって上演された。『カイト侯爵』 (*Der Marquis von Keith*) は1902年10月20日にマクシミリアン通りにあるミュンヘン・シャウシュピールハウスのアカデミー・ドラマ協会での催し物で上演された。当時、トーマス・マンはガルダ湖畔のリーヴァにいた。1910年11月17日に、『媚薬』 (*Der Liebestrank*) の上演にトーマス・マンが出席していたことは明白である³⁶⁾。

34) [原注] TMS I, 176.

35) [原注] 以下を参照せよ。Heinrich Manns Aufsätze über Wedekind (HTM, S. 268).

36) [原注] ヴェーデキントの作品のうち、ほかにミュンヘンで上演されたもの:

29. 3. 1904 *Die Büchse der Pandora*.

詐欺師、ボヘミアン、サーカス芸人、怪しげな芸術家連中が、ヴェーデキントのドラマのすべてに登場する。ヴェーデキントの処女ドラマである『高速画家』(*Der Schnellmaler*)のなかで、ジャガイモシュガーの考案者シュタイナー博士³⁷⁾が、パドゥア出身のパオロ・パンドルフォ・パラヴィッチーニという名の国際的に指名手配された詐欺師であることがわかった。1892年の『媚薬』にはコミカルで犯罪的なモチーフが山のように積み上げられている。ボヘミアンのシュヴィーガーリングは——サーカス芸人ルディノフがその模範であったが——あらゆる大陸を経めぐった。すなわち、彼はブラジルの皇后陛下の愛人でカプア皇女の愛人であったが、アイスランドでキツネ狩りをし、ロゴーシン公のもとにも旅の途中で立ち寄るだけである。「私たちは家を持たない。所有物が無い。そのかわり、天がああデモーニッシュなく何かワカラナイモノ……」(*Je ne sais quoi...*)を授けてくれたのだ³⁸⁾。シュヴィーガーリングの母親は「生粋のジプシー」³⁹⁾である。彼は「あらゆる」外国語を話す⁴⁰⁾。シュヴィーガーリングの最初の妻である侯爵夫人は同じように波瀾に富んだ人生を回顧する。彼は彼女を父親の綱渡りダンサー小屋から奪った。彼女はそこで空中ブランコ芸人としてよく舞台に出ていた。彼女はアメリカの生命保険会社代理店との珍事のあとで、ベリーダンサーになった。それから——コロラド川の乙女として——ロゴーシン公に売られた。このようにして役割交換のモチーフ、名前と地位の変更のモチーフが設定されている。シュヴィーガーリングが侯爵夫人について一片のドラマを書こうとすることは、作家的自信を示している。ただしその際、主役をみずから引き受けようと思うことは、役者としての能力を証明しているにすぎない。

トーマス・マンが最も感動したヴェーデキントの戯曲は『カイト侯爵』であることは疑いない。(マンは1914年に「ヴェーデキントのあるシーンについて」という論文を書いた⁴¹⁾。)ヴェーデキントはこの戯曲で、生を克服する自己の可能性を探っている。しかもヴェー

18. 2. 1905 *Hidalla* (トーマス・マンは当時新婚旅行中であった)。

28. 1. 1907 *Frühlings Erwachen*

1. 7. 1909 シャウシュピールハウスにおいて、フランク・ヴェーデキントとティリー・ヴェーデキントによる四週間の客演の開始

4. 3. 1911 *Der Stein der Weisen*

19. 11. 1911 *Schloß Wettersein* (接待客の前での朗読)

20. 12. 1911 *Oaha*

30. 11. 1912 *Franziska*

29. 5. 1913 *Lulu* (検閲機関により許可された、芸術家劇場における一回限りの上演)

16. 1. 1915 *Der Marquis von Keith*

37) [原注] 覚書によると、クルルは『博士さん』(*Herr Doctor*)になるはずだったかもしれない。(Notizblatt 574)。

38) [原注] Frank Wedekind: *Gesammelte Werke*. 9 Bände. München: Georg Müller 1924, Bd. 2, S. 197.

39) [原注] Wedekind, II, 189.

40) [原注] Wedekind, II, 190.

41) [原注] X, 70-76. 初出は『フランク・ヴェーデキントについて』(*Über Frank Wedekind*)というタイトル。„Der neue Merkur“, Jg. I, H. 4. München 1914.

デキントは自作の主人公たちと広範囲に一致している。カイトは生の波を高く運び上げ、砕き散らし、再び奈落の底へ突き落す。生氣あふれる像はすでに『媚薬』⁴²⁾で登場している。「生は波を太陽へ、星までとどけと投げ上げる」とカタリーナは『媚薬』のなかで言う。「わかるわ。昼も夜も感じるの。[……] 思慮分別を失って、落ちていく奈落の底を生が開ける。寄る辺なく、目を閉じたままに。そしてそれから泡立つ波がしらの上高く光を浴びて——上に下に！」そしてそれから彼女は馬に飛び乗り、おのれの幸福と沸き立つ力を信頼して、生を駆け抜ける。「手綱を離さないこと。状況を把握すること。四大を制御すること——そして、ばかなことをしないこと！」とヴェーデキントは1892年に日記のなかで命じている⁴³⁾。こうしてエグモントは「時の日の馬」⁴⁴⁾を「生の大波」⁴⁵⁾の上に乗せさせる。夢遊病者の幸福感情と冴えた精神の現在が、いわばパエトーンの破碎から彼を守るはずである。「きみが大胆に車に立ち」とゲーテは1772年7月10日にヘルダー宛てに書いた。「四頭の新馬があらあらしく放縦にきみの手綱さばきに抗い棒立ちになるとき、馬の力を御し、はみ出るものを引き戻し、棒立ちになるのを鞭さばきで抑え、走らせ操り、向きを変えさせ、むち打ち、止まらせる。そしてまた駆り立て、16本の足を拍子に合わせて目標に向かわせる——これこそ練達の技。巧みな制御 (επικρατεῖν), 名人芸 (Virtosität) だ。」これこそ、カタリーナとシュヴィーガーリングを駆り立てたように、ヴェーデキントと侯爵の願いをかなえ、先へ駆り立てるのはこういうゲーテ的・ピングロスのな平静ナル制御 (επικρατεῖν δυνασθαί) である。

ゲーテに加えてニーチェもそうである。侯爵は深淵の上の綱渡り師である。ツァラトゥーストラのようなあふれる幸福感情が、驚嘆すべき機敏さと熟達した柔軟性を伴って、生の偶然と突発事故にもかかわらず、『サーカスの思想』(Zirkusgedanken)⁴⁶⁾で描かれているように、「障害物と落とし穴以外の何もない、中断されることもなく、休むことなき障害競馬走の場に」彼を連れていく。このようにヴェーデキントはサーカスの芸人を見ていた。

ちょうど良い興奮状態のときに行なわれる、大胆で、素早い決然とした助走。微笑みながらする軽い跳躍、足が地に触れるとき、うつぶせに倒れないようにするひざの早い屈伸運動、世人をあっと驚かせる効果を狙うために行う細かな点で素晴らしい名人芸——これは時流に即した標語のようではないだろうか？ われわれの誰でもいつかは奈落の底に落ちるのだ。だがそのとき足の関節の柔軟さが欠けている者には、その踵はアキレスの踵となる、それは裂け、彼は横たわったままになり、死霊の群れが声をあげわめきながら無分別に襲い掛かることになる。

42) [原注] Wedekind, II, 193.

43) [原注] Kutscher, I, 195.

44) [原注] *Egmont* (Goethe, V, 37).

45) [原注] *Egmont* (Goethe, V, 80).

46) [原注] Wedekind, IX, 297.

平静ナル制御 (ἐπικρατεῖν δυνασθαι)。彼は高みに張られた綱の上で、かろうじてバランスをとっている女曲芸師のなかにそれが実現されているのを見ている。彼女は「水銀のような柔軟さ、しなやかさ、可動性」によって、「器用に危険な状態を回避し」生を克服する⁴⁷⁾。

侯爵もサーカスの円形演技場の出身であるように見える。作品冒頭の記述がすでに物語っているのだが、侯爵は外面的には魅力的な紳士である。しかし、「道化師の武骨で赤い手」⁴⁸⁾をしている。侯爵の出自は怪しげなものである。侯爵の父はオーバーシュレージェンの小市民の教師で、少なくとも知的で、数学者である。侯爵の母はロマの女であった。侯爵が「哲学者と馬泥棒との交雑種」のように見えるのも理由のないことではない⁴⁹⁾。良心の欠落した冒険生活と結びついた知性と空想が、侯爵を、出自を忘却の彼方に押しやり、無理やり幸福を手に入れるのを助ける。侯爵は外面的な価値、すなわち、お金、女性、社会的権力のなかに幸せを見ることを好む。内面的には、彼が求めるのは例の平静ナル制御 (ἐπικρατεῖν δυνασθαι) である。

その際侯爵は、自己の幸運児性に神話的・神秘的観点を与える。堅信礼の言葉によって、侯爵は神々の寵児が幸運をかすめ取るように定められていることを確信した⁵⁰⁾。その言葉は侯爵にとって「魔法の呪文」⁵¹⁾となる。

われわれは、神を愛する人々に、万物が最もよく奉仕することを知っている。

「神を愛する人々に?!」と伯爵夫人は叫ぶ。「あなたもまだこの愛が可能というつもりなの?」カイトの答えは、幸福のモチーフ群を満たす⁵²⁾。「私は神を愛するか、という問いに、現存する宗教を調べてみて、どの宗教にも神への愛と自己の幸福への愛との間に違いのないことがわかったんです。神への愛は、どこでも常に、自己への愛に対する単に一つの簡潔で象徴的な表現方法にすぎないものなんです。」自己自身への愛。自己自身を愛する日者は、神と世界にも好かれる。カイトは、死を免れたときから幸運児の証拠を手に入れたと信じている。カイトはキューバ革命のときに戒厳令により銃殺される運命であったが、平静に倒れ、弾に当たらずに生き残った⁵³⁾。「あの日から、自分が命の主 (Herr des

47) [原注] 加えて、ヴェーデキントが『歓喜の魔法』(Wonnezauber)で報告している論文『サーカスにて』(Im Zirkus)と『空中にかかるワイヤーロープ』(Das hängende Drahtseil) (Kutscher, I, 146f.で引用されている)も参照せよ。クルルがサーカスで芸人たちを称賛し、「人々を幸福な気持ちにし、魅了してしまう」分野で彼らと結ばれていると感じるとき、彼は同じ境遇にある (VII, 163)。「まわりの観客はあこがれ楽しんでわいていた [……]」。

48) [原注] Wedekind, IV, 5.

49) [原注] Wedekind, IV, 11.

50) [原注] Wedekind, IV, 78.

51) [原注] Wedekind, IV, 81.

52) [原注] Wedekind, IV, 78.

53) [原注] Wedekind, IV, 21.

Lebens)であることを感じている。[……] 死後になお生き続ける者は、法の上に立つ。」カイトは自分が救われたときに、「自己の幸運が固く保証されていること」⁵⁴⁾を、自分の強靱さ、自分が神の子であることを理解する。

カイトの自己愛は自己の神格化に至る。こうしてカイトは悪魔のような形姿になる。「完結した人格をもった」人間として「降って湧いたように生れ」、そして「身体障害者として世のなかに登場した」⁵⁵⁾。カイトが片足を引きずって歩くのは、パリでヴェーデキントと親しかったデンマーク人の芸術商人兼贋作者のヴィリー・グレートルというモデルを暗示しているだけでなく、幸運の寵児の悪魔化の徴候でもある——この劇作品の一作業タイトルは『転落した悪魔』となっている。メフィストーフェレス的なものがカイトの性格の一部をなしている。若いカージミアとの最初の会話ですぐに、カイトはメフィストの役割として登場する。この会話はゲーテの『ファウスト』と同じように学生場面として演出がなされている⁵⁶⁾。ショルツに対しても、指導者兼誘惑者の役割が演じられているのがわかる。彼は、メフィストがファウストにするように、カージミアに「人生への立ち入り」の段どりをし、人生の快楽を得させることになる——生はグレートヒェンではなくて、最初はジンバ、次にアンナ、これはルルと呼んでもよいかもしれない。

三文小説的現実、ヴェーデキントの比較的大きな劇作品が常にそうであるように、神話で補強されている。外からは詐欺師の人生を扱った大衆劇のように見えるものが、根本においては、自己を神と同一視し、その傲慢さによって転落する者、あるいは、終幕像が示しているようにもう一度急上昇する者についての神話的寓話である。カイトはまだ解任されたわけではなかった。トーマス・マンが名づけたように「解任の神秘」(Mysterium der Abdankung)はショルツとの最後の出会いにおいて呼び起こされる。挫折に疲れたショルツは、生の営みから遠ざかり、精神病院でおのれの涅槃を求めようとしている。ショルツは断念する人である。ショルツはもはや綱に乗ることができないし、存命中に冥界の草原、墓の緑野(Grabau)に赴くことを願っている。——彼は、この劇作品の初期の稿では、グラープアウという名前と呼ばれることになっていたかもしれない⁵⁸⁾。彼はカイトもかなたの緑野へ連れていきたい。だから彼は誘惑者として、呼び寄せ、楽園へ導こうとする者として、カイトの前に立つ。

54) [原注] Wedekind, IV, 78.

55) [原注] Wedekind, IV, 10, 18.

56) [原注] これらの類似性にも自伝的な見方が見て取れる。1891年のクリスマスに叔母のブリューマッハがヴェーデキントについてこう書いている(Kutscher, I, 187)。「私が彼を最後に見たとき、若きファウストのように見えた。綿毛のような柔らかいひげを生やし、運命に脅かされた茶色い眉の下に幸福に飢えた善良な目をしているように見えたのに、今ではメフィストーフェレスのように、顎髭を生やし、目を背けているように見える。」

57) [原注] Wedekind, IV, 23.

58) [原注] *Ein Genüßmensch*. フランク・ヴェーデキントの四幕の演劇。München 1924. —1898年のこの初期の原稿の編者であるフリッツ・シュトリヒは、手書き原稿の Grabau を誤って Graben と読んだ。

「来いよ！ 来るんだ！」という呼び声に振り返り、ついには両手を広げて窓の十字架の形の棧にしがみつくとカイトを演じたヴェーデキントについて、トーマス・マンは報告している。それは、幸運に見放され、解任を通告されるのを目の当たりにする人物の「エリ！ エリ！」[訳者注：「モリ！ モリ！」の誤りか？]という声である。この瞬間、自分自身への信頼が今にも消えそうになる。それから彼は——劇作品ではまだ暗示されているに過ぎないのだが——再び生の大波に巻き込まれ、危険な衝動を続行させられる。

こうして、『クルル』でも役割が演じられる一連のモチーフ全体が先取りされている。すなわち、詐欺師、世間を欺くこと、サーカスや上流社会による魅了、幸運の寵児、瞬間から瞬間への危険な綱渡りの人生、がそれである。

加えてこの劇作品には、社交界を漂う人物たちがうようよしている。自分自身を見捨てる者など誰もいない。いたるところで、名前と人物がはなはだしく異なっている。侯爵は偽物である。この侯爵は、キューバ革命後にミュンヘンでひと花咲かせようとするが、常に、パリへ高飛びしようとしている、洗練された高次の義兄弟である。生まれつきの伯爵であるフォン・トラウテンアウが庶民エルンスト・ショルツとしてわれわれと対立する。ヴェルデンベルク伯爵夫人は、かつてはペルーザ通り出身の女店員アンナ・フーバーであった。貴族の婦人たちは馬上曲芸師になりたがる。色好みの侍女ジンバ、下男ザシャーは異国風の名前にもかかわらずミュンヘンの町で育った。牢屋で挫折したかつての神学者ラスペは警部になった。「社交界の支持」によって最高の名声を受けるカージミーアも、いつか刑務所に入れられるのではないかということを、その他の「女像柱」(Karyatide)⁵⁹⁾と同じく知らない。身分と作法のあらゆる境界がすかすかになってしまった。ありのままに登場する唯一の人物群、すなわち、肉屋の下僕、パン屋の女房、荷物運搬人は、言葉の二重の意味でいかなる役割も演じていないプロレタリアートに属している。

登場する芸術家たちは皆ニーチェのいう芸人たちの「中間種」(Zwischen-Species)に属している。誰も彼らが寄席芸人であることを否認するつもりはないであろう。死刑執行人のような赤い手袋をはめたサラニエフの登場は寄席そのものである。ちなみに、彼はよりにもよってベックリンの真作を模写する。つまり、彼の模倣の才能は疑う余地がない。ザムリヤキは指揮をしながら舞台に立つが、ありとあらゆる身振りを用いて自分の偉大なシンフォニーを完成させない。文士のゾンマースベルクも寄席芸人のような登場の仕方をする。すなわち、彼は、無一文で、やつれ果て、見るも無残な姿で舞台に登場し、「幸せな人の歌」の作者として自己紹介をする（したがって彼はアクセル・マルティーニの先駆者の人物である）、が間もなく、燕尾服を着たまま舞台から転落し、侯爵の広報マネージャーとしていかがわしい暮らしをする。三人ともとるに足りない寄生虫的存在、常軌を逸した奇人、野蛮人である。

『ヴェニスに死す』のための資料のなかにあるが、しかし明らかに『精神と芸術』にかかわりのあるひとつの覚書を読むと、これらの全体がトーマス・マンの芸術家についての

59) [原注] Wedekind, IV, 30, 41, 42, 53, 92.

問題設定 (Künstlerproblematik) と関連のあることがわかってくる⁶⁰⁾。

真の俳優ならだれでも、根本的にサーカスの一員であり、道化師の素質があり、パロディーを含んだ冗談の言える人物である。それが本来の才能であり、その他のすべては功名心であり、より高次のもの、精神、文学に対する子供のような尊敬なのだ。俳優術は肉体的才能、すなわち、ゾンネンハルの例の娼婦や詐欺師の才能に還元される。しかし、この才能（当初は動物的な、サルのような才能であるが）はより高次のものへの衝動であり、高い精神的な課題を通して動きに品位を与える功名心である。

ヴェーデキントに対するトーマス・マンの分裂した態度は、1918年にヴェーデキントにささげた追悼文 (XIII, 818) のなかの以下のような文章で明白に表現された。「ヴェーデキントの市民的態度にはありえないほどのいかがわしさがあるのですが。それにもかかわらず、純粹で、高貴で、素朴で、高次の意味で感動させるものがあります。」「途方もない狡猾さを前に、さまざまに色変わりするが、途方もなく素朴」であったというのが、「デモーニッシュに苦しむ子供」であるヴェーデキントがマンに与えた印象であった。しかし、ヴェーデキントは、ハインリヒほどではないが、単なる芸術家のタイプとして認定された。ヴェーデキントの世界改良主義には、トーマス・マンも兄に認めた「文士の純粹さ」⁶¹⁾ のようなものが含まれていた。

ヘルマン・バング (Hermann Bang)

1902年10月16日付のクルト・マルテンス宛ての書簡で、トーマス・マンは「僕と深く結ばれていると感じているヘルマン・バングを今はずーっと読んでいます」と書いた⁶²⁾。デンマークの作家のメランコリックかつアイロニカルで社会批評家的な印象主義がマンの心をとらえていた。1904年末、マンはバングの『エキセントリックな短篇作品集』 (*Exzentrische Novellen*) を手に入れた⁶³⁾。バングの短篇小説『殿下』 (*Ihre Hoheit*) の音調は、1905年の『王侯短篇小説』 (*Fürsten-Novelle*) のなかに明らかに感じ取ることができる⁶⁴⁾。電光石火の要約、鳴り響くカデンツァ、夢見心地の終結、引きとめられ、長くのばされる休止。小さな王女の孤独、愛情に気づかぬ唐変木のような俳優への口に出せない絶望的な恋心、彼女の年齢の不気味な空虚さ——これらすべてがトーマス・マンに感銘を与えたモチーフであった。

60) [原注] TMA, Mp. XI/13e, S. 29. 以下を参照せよ。 *Geist und Kunst*, Notiz 59 (TNS I, 182).

61) [原注] *Geist und Kunst*, Notiz 62 (TMS I, 184).

62) [原注] Br. I, 36.

63) [原注] Hermann Bang: *Exzentrische Novellen*. Berlin: S. Fischer 1905. —この本はトーマス・マンの遺産蔵書のなかにあり、「トーマス・マン 1904年」という所有者の記載がある。

64) [原注] 以下を参照せよ。Hans Wysling: *Die Fragmente zu Thomas Manns „Fürsten-Novelle“*. *Zur Urhandschrift der „Königliche Hoheit“* (TMS I, 64-105).

同じ巻のなかに、サーカスの世界で展開される二篇の短篇小説『フラテリ・ベディーニ』(Fratelli Bedini)と『四人の悪魔』(Die vier Teufel)がある。両作品とも、神経を参らせる恋愛関係によって芸人の能力が危機に陥ることを主題にしている⁶⁵⁾。トーマス・マンは、『クルル』のサーカスの章で、この『フラテリ・ベディーニ』を回想しているように見える。バングの場合、調教師が、仲の良いジョッキーを檻のなかでの調教に参加させたとき、嫉妬に狂った雌ライオンが、調教師をずたずたに食いちぎる。猛獣使いのムスタファと空中ブランコ乗りのアンドローマッへの演技に居合わせたとき(VII, 463)、クルルは思う。「ムスタファが女とたわむれたとしたら、ライオンたちはそれに気がついて、いうことをきかなくなってしまうだろう。そして、おれは確信していたが、冒険の天使から女になりさがったアンドローマッへなら、ブランコをつかみそこなって大地に転落し、みじめな死をとげただろう……」

しかし、トーマス・マンはバングの作品集のなかのある短篇、すなわち『フランツ・パンダー』(Franz Pander)に最も深い感銘を受けていた。これは非嫡出子と思われる貧しい若者で、ある洗濯女の息子の物語である。この息子は名門の出であり⁶⁶⁾、贅沢や上流社会ノ生活(haute vie)への独特の傾向を自己のうちに宿しているように見える。この息子は途方もないほどの美形で、明らかに両性具有の特徴を備えている——彼の姉妹から「乙女」と呼ばれ、母親からは「薄いバラ色のような」「きわだって細い指」⁶⁷⁾を称賛されている。フランツはほかの少年たちに距離を置く。そういう少年たちはフランツにはあまりにも繊細さが欠けているのだ。フランツは孤独なあこがれを抱いて「宝飾店の大ショーウィンドーの前に」立ったり、おしゃれな通りを徘徊したりし、馬車から降りて香水の香りをまき散らしながらホテルのロビーに消えてゆく美しい貴婦人たちに感嘆する⁶⁹⁾。

こういう印象のもとで、ホテルのボーイになりたいという気持ちがフランツの心に浮かんでくる。のちにクルルがしたように、たとえレストランの皿洗いとして最底辺からスタートしなければならないとしても⁷⁰⁾。「しかし、彼はこの数年がそれに属していることがわかっていて。そこで彼は待った。」20歳で彼はハンプルク・ユングフェルンシュティーク・ホテルの支配人にボーイの仕事に就きたいと申し出る。——「この若者にはつきが回ってくるだろう」と支配人に言われた⁷¹⁾。今や彼は約束の地にいる、すなわち筆舌に尽くしがたいほど高貴な名前を有する紳士淑女の間近にいるのだ⁷²⁾。彼は無気力な同僚のボーイに距離を置く。非番の夕べには、彼はオシャレナレストラン(restaurant chic)や劇場を訪れ

65) [原注] 以下を参照せよ。Klaus Matthias: *Thomas Mann und Skandinavien*. Lübeck 1929, S. 39. (Kultusverwaltung der Hansestadt Lübeck, Veröffentlichung III).

66) [原注] 以下を参照せよ。VII, 329.

67) [原注] *Exzentrische Novellen*, S. 51. —以下を参照せよ。VII, 273, 328, 352.

68) [原注] *Exzentrische Novellen*, S. 52.

69) [原注] 以下を参照せよ。VII, 347.

70) [原注] *Exzentrische Novellen*, S. 56.

71) [原注] *Exzentrische Novellen*, S. 58.

72) [原注] *Exzentrische Novellen*, S. 57. —以下を参照せよ。VII, 347.

たり、自室で「自分自身のナルシシスト的崇拜」⁷³⁾に熱中するほうを好む。素敵な生活への彼のあこがれは交際欲へと高まる。父親と母親とホテルに滞在しているエリノア嬢は彼から無言の敬意を示された。あるとき彼は彼女の肩にキスをする。豊かな金髪女性が金色の絵付き眼鏡で彼をじろじろ眺める。彼女の夫は彼をガニユメート（若い給仕）と呼ぶ。——しかし素敵な世界への距離は、社会的な理由から克服されることは決してない。急性のうつ病の状態で、彼は首つり自殺をする。

『クルル』との類似性は明白である。トーマス・マンは、孤独のモチーフと憧憬のモチーフだけではなく、幸運のモチーフと救済のモチーフと選ばれし人のモチーフについても言及した。支配人シュテュルツリによる受け入れ、エリナ・トウェンティマンのエピソードとウプレ夫人とのエピソードもすでに概略ではっきり描かれている。社会批評的モチーフ群はもちろんバングのほうがトーマス・マンよりも鋭く浮かび上がっている。それらが物語の唐突な終わりにもなっている。

オットー・ビーアバウム (Otto Bierbaum)

1920年、ビーアバウムの名誉のために出版された記念巻で、トーマス・マンもビーアバウムの人物像を描いた (X, 408)。その際述べられたのは、ビーアバウムの作品についてではなく、人となりについてである。

ビーアバウムは、『シュティルペ』(Stilpe) [1897] のなかで、早熟であるがいささか墮落した「神童」(Wunderkind)⁷⁴⁾で悪童の物語を描いた——トーマス・マンはビーアバウムにあるかもしれないいくつかの特徴を取り出した。それは冒険小説の型に属するので、主人公の誕生は特別の注意を払って描かれる⁷⁵⁾。シュティルペの難産を補助するシャッツヘーバー博士は「鉗子で引っ張り出す」⁷⁶⁾必要があると思う。シュティルペは、クルルよりもはるかに無骨であるが、のちにフランツ・パンダーのように、ほかの若者から距離を置く。シュティルペも空想する傾向があり⁷⁷⁾、だれかが病気のふりをして、それを冷静に抜け目なく行うときそれを讃嘆する⁷⁸⁾。シュティルペが証明書を偽造するのは、クルルが筆跡を偽造することを想起させる⁷⁹⁾。シュティルペは、物まねの才能、虚言癖、自己捏造癖をニーチェの恩恵により、幼児芸術家と分かち合う。シュティルペは嘘で固めた空想を繰り返し現実に変換しようとする。シュティルペの学校でのエロチックな情事はのちに乱痴気騒ぎにまで高まる。シュティルペはボヘミアン的大波の上で泳ぎ、繰り返し新しいグ

73) [原注] *Exzentrische Novellen*, S. 66.

74) [原注] Otto Julius Bierbaum: *Stilpe. Ein Roman aus der Froschperspektive*. Berlin: Schuster und Loeffler 1897, S. 41.

75) [原注] Dieter Arendt: *Der Schelm als Widerspruch und Selbstkritik des Bürgertums. Vorarbeiten zu einer soziologischen Analyse der Schelmen-Literatur*. Stuttgart: Klett 1974, S. 23-49.

76) [原注] *Stilpe*, S. 4. —以下を参照せよ。クルルの誕生の描写 (VII, 269 f.)

77) [原注] *Stilpe*, S. 49 f.

78) [原注] *Stilpe*, S. 139.

79) [原注] *Stilpe*, S. 121.

ループ (*cénacle*) を創る。いわば、シュトゥルム・ウント・ドラングを手本にして、アンリ・ミュルジェールをお手本にして。シュティルペは、詩人の夢が実らないので、ジャーナリストになり、ベルリンの『文芸マネージ』(*Feuilletonmanège*)⁸⁰⁾ で自己主張しようとする——これはシュティルペの無性格性のおかげで部分的に成功を収める。シュティルペはベルリンでついにモームス劇場を創設する。これは、「あらゆる芸術の再生、寄席演芸の観点からの生全体の再生」⁸¹⁾ を目的とするものである。シュティルペは、自己の生涯の「喜劇」(*Comödie*)⁸²⁾ に吐き気を催して、泥酔した老詩人の役割を演じて、ついに首つり自殺をする。この詩人の役を演じるだけに飽き飽きしたのだ。シュティルペの最後の作品は『インクの泥沼——ヴィリバルト・シュティルペの暴露と自己告白』(*Tintensumpfe – Enthüllungen und Selbstbekenntnisse von Willibald Stilpe*)⁸³⁾ という一冊の仮綴じ本である。

『シュティルペ』はあらゆる種類のボヘミアンに対する風刺である。ビーアバウムは、引き続いて書いた長篇小説のなかで、「ある好色漢の生/行為/意見と地獄堕ち」を描く。すなわち、それは1907/08年にゲオルク・ミュラー社から発行された通俗モデル小説である『クックック王子』(*Prinz Kuckuck*) のことである⁸⁴⁾。ハインリヒ・マンの『愛の狩猟』(*Jagd nach Liebe*) のなかですでに邪悪な文学風刺の犠牲となっていた、百万長者アルフレート・ヴァルター・ハイメルの「スキャンダラスな記事」(*chronique scandaleuse*) としてアレンジされた物語は、しばらくの間ミュンヘン中の人々に息つく暇を与えなかった。ハイメルは遊蕩児、後援者、浪費家、色男、競走馬の持ち主、抒情詩人であった。ビーアバウムやルードルフ・アレクサンダー・シュレーダーとともに、ハイメルは1899年に雑誌『島』(*Die Insel*) を創刊していた。ハイメルは、ビーアバウムと長きにわたって親しかったが、今度は、恐らくお金の物語のせいで、お金の復讐の犠牲者となった。ビーアバウムは自作の駄作のなかで、デカダンスの長篇小説が提供してくれたモチーフ、を見逃すことはほとんどない。当時の文化的生活の多数の人物はクックックの死者の踊りをともに踊らなければならない。ヴァーグナー指揮者ハンス・フォン・ビューローが登場する。画家シュトゥック、パウル・シェーアバウムが登場する。ミヒャエル・ゲオルク・コンラートは『最近のドイツ』を率いる。他方、ハンス・ハインツ・エーヴァスは悪魔主義者として、シュターニスラウス・プシビシェフスキは黒魔術師として空間をさまよう。あらゆる意味でギリシア趣味を取り入れた『緑の水夫たち』(*Grüne Seeleute*) というロンドンのクラブもある役割を演じている——オスカー・ワイルドやダグラス卿はそこによく出入りしていた。

80) [原注] *Stilpe*, S. 308.

81) [原注] *Stilpe*, S. 357.

82) [原注] *Stilpe*, S. 315, 318.

83) [原注] *Stilpe*, S. 327.

84) [原注] *Prinz Kuckuck. Leben, Taten, Meinungen und Höllenfahrt eines Wollüstlings*. In einem Zeitroman von Otto Bierbaum. 3. Bände. München und Leipzig: Georg Müller 1907/08. (引用は1909年の第11版による) —以下を参照せよ。HTM, S. 286 f.

トーマス・マンが、冒険小説、社会小説として作成された『クックック王子』の生涯の物語を知ったことは、『クルル』に再び登場するたくさんのモチーフに基づいて推測できる。開始早々にフェーリクスのモチーフが登場する。クレオール人の踊り子で、クルルを溺愛する母親ザーラは、自分の婚外子であるクルルを、シュタルンベルク湖畔の養父母のもとで成長させる⁸⁵⁾。彼女と親しくしている画家は、仕事柄、人相を理解していて、「メガネの丸いレンズ」⁸⁶⁾を通して少年を見て、フェーリクス⁸⁷⁾という名前を授ける——「こうしてフェーリクスは自分の特別な位置を極めて明確に意識するようになり、そのニックネームを榮譽としてまことに真摯に受け入れた」⁸⁸⁾。のちに、彼が母親から指輪をもらったとき、自分を「あらゆるものがこよなく奉仕しなければならない選ばれし人」⁹⁰⁾と感ずるようになる。彼はまもなく自分を王子で若き貴族⁹¹⁾と感ずるようになり、他人を「下僕」⁹²⁾と軽蔑し始める。彼の怪しげな素性は、自己の運勢⁹³⁾への誇大妄想狂的信念で満たされる。彼は王族の血筋を受け継いでいる⁹⁴⁾と信じ、自分を超人だと思う。のちの人生では、伯爵の称号を詐取し⁹⁵⁾、将校になり、失脚するまで、オーナー騎手、芸術の保護者、好色漢としての人生を送る。

すでに早くから彼の空想上の素性に注意が向けられる。彼は花押を用い、詩を書き、詩人や文芸雑誌の後援者としての役割を演じてみせる。「彼の性格の空想的なものが、自己自身の特別な天命に対する信仰への神秘的な傾向と内面的に関係している」のだが、それが彼に常に新たな役割を演じさせるのだ。彼は変装の天才で、仮面を取り換える天才である——「気取り屋の才能」⁹⁷⁾の持ち主である。ハルーン・アッシートや好色漢として買入れたロンドン製のオーダーメイドの服、制服、様々な空想的な衣装などあらゆるコスチュームが彼に似合う⁹⁸⁾——彼はオーナー騎手としてもイエズス会士としても見事になりおこせる。彼は自己の人生を「神々しい芸術作品」(göttliche Kunstwerk)、この世界を「世界劇場」(theatrum mundi)⁹⁹⁾と思う。

婦人たちのところでも、彼は「幸運の寵児」(Günstling des Glücks)¹⁰⁰⁾として振る舞う。

85) [原注] *Prinz Kuckuck* (I, 53).

86) [原注] *Prinz Kuckuck* (II, 328).

87) [原注] *Prinz Kuckuck* (I, 55).

88) [原注] *Prinz Kuckuck* (I, 59).

89) [原注] *Prinz Kuckuck* (I, 138; II, 327, 328).

90) [原注] *Prinz Kuckuck* (II, 114).

91) [原注] *Prinz Kuckuck* (I, 53-69).

92) [原注] *Prinz Kuckuck* (I, 79, 99, 117; II, 19).

93) [原注] *Prinz Kuckuck* (II, 119, 136).

94) [原注] *Prinz Kuckuck* (II, 117).

95) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 62).

96) [原注] *Prinz Kuckuck* (I, 522).

97) [原注] *Prinz Kuckuck* (II, 194).

98) [原注] *Prinz Kuckuck* (II, 268).

99) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 136).

ドン・ファン¹⁰¹⁾の後継者として、彼は力づくで幸運を手に入れようとする、ただしメイド、高級娼婦、市民階級の娘、伯爵夫人たちのもとではクルルよりもはるかにがさつな態度をとる。

百万長者ハウアルトの遺産として相続する「諸国漫遊の」¹⁰²⁾旅の途上で、彼の二番目の義父の息子であるカール・クラーカーが「賢明な教育係」¹⁰³⁾として同伴することになる。この人物は一種のメフィストとして描かれる。この人物は、精神的に彼の優位に立ち、繰り返し新たな好色の世界(Satyriade)に引っ張り込むことによって彼を埋葬しようとする。フェーリクスがこの人物から力づくで自らを解放することによって殺人者になってしまったあとで、カールの姉妹ベルタが復讐の女神ネメシスの仕事を引き受ける。色恋の奔放な時代小説のモチーフ群が次々に重なる。ベルタはカールに例外的に愛情を抱く。カールは同性愛者でもある。ベルタはフェーリクスに対しては一種の愛憎半ばする感情を抱いて惹きつけられるように感じている。彼がベルタの兄弟を殺害した後で、この愛憎半ばする感情がとてつもなく高まる。フェーリクスの生はカイトの模範にしたがって、結局、滑走路、競争路にいたる¹⁰⁴⁾。彼は、ベルタとサディストであるメガロマーネン・デ・パスとの間の金髪の息子カルロを相続人に指定した後で、レーシングカーで死に向かって突進する。

クックック王子は、がさつで、「根本的に意志のない人間」¹⁰⁵⁾であり、零落した根無し草(déraciné)¹⁰⁶⁾で、寄生虫である。自分自身は無であり、役割を作り上げることよりも、自己の役割によって災難に見舞われることになる。「僕はいつも他人だ」と彼は死の前に母親に言う¹⁰⁷⁾。母親は「こんな風になってでも最後にはお前は自分自身になるほうがいいのよ」と彼に言う。——「お前は弱くて空っぽなんだもの」。原動力は、クルルと同じく、本人の意志ではない。原動力はお金なのだ。かつて超人を演じたクックックは、侮辱され復讐心に燃える独りの女性の犠牲者となる。「彼の人生の喜劇」¹⁰⁹⁾は自己否定で幕を閉じる。

クルルとの違いを並べ立て見ても、似た特徴があることは見過ごせない。現に、フェーリクスのモチーフ¹¹⁰⁾、役者のモチーフ、旅のモチーフ、エロスのモチーフが二つの長篇小説で展開されている。ビーアバウムの『クックック王子』が『クルル』に直接影

100) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 137).

101) [原注] *Prinz Kuckuck* (I, 143; III, 240).

102) [原注] *Prinz Kuckuck* (II, 212).

103) [原注] *Prinz Kuckuck* (II, 209).

104) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 525, 554).

105) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 244).

106) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 312).

107) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 456).

108) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 549).

109) [原注] *Prinz Kuckuck* (III, 440).

110) [原注] トーマス・マンは1905年の最初の覚書ですでに、自作の主人公をフェーリクスと命名していた。

響を及ぼしたかどうかという問題は、実証的な証明が不足しているという理由では答えられない。たしかに二つの長篇小説は同時代人の秘密に属している。

リヒャルト・フォン・シャウカル (Richard von Schaukal) とダンディズム

リヒャルト・フォン・シャウカルのダンディポートレート『アンドレーアス・フォン・バルテッサーの生涯と見解』(*Leben und Meinungen des Andreas von Balthesser*) は1907年に刊行され、1917年まで7版を数えた¹¹¹⁾。トーマス・マンは『精神と芸術』のなかでシャウカルについて否定的な見解を述べている¹¹²⁾。

「文学的なもの」と「文士」に対するドイツで流行の尊大さから、「高尚芸術」(Höhenkunst), 「神殿芸術」(Tempelkunst) などへの途方もない過大な願望も生まれる。そういう願望は、幸運な場合には限界のうちで活動するはずの才能が、不適切で不可能な功名心のために消耗されてしまう。偉大さ、しかつめつら、責苦。シャウカルにおける、生産と仰々しい態度、バルテッサーと論文スタイルとの間のばかばかしい対立。ほかのどこにも存在しないような偉大さ、詩的なもの、超文学的なもの、高尚さへの無力な貪欲さ。しかし、ダヌンチオはどうか。猿真似男。しかもまさにこう言える。喜劇、現代叙事詩、新しい悲劇を書こうとすること——これは悪い意味で文士のだ。(文学史を見よ)。偉大さは決して望んで生まれるようなものではなくて、ひそか生まれるものだということが忘れられている。

『精神と芸術』の覚書4で、トーマス・マンは、こう付け加えている。フォン・シャウカルは、「<まったく非文学的な領域>からきた人々とだけ交際している、一番良いのは貴族や将校とつきあうことだ」と¹¹³⁾。

フォン・シャウカルに対するこの侮辱的発言は、とりわけ1906年の『フィオレンツァ』批判に対するしっぺ返しだけではない。この批判では、トーマス・マンの作品は単なる「文筆物的」(literarisch)という烙印を押されていた。覚書12から——これまでの関連から重要なことであるが——トーマス・マンが『バルテッサー』を読んでいたことが明らかである。これは一人の「ダンディでディレッタント」¹¹⁵⁾な男についての書物である。この

111) [原注] Richard von Schaukal: *Um die Jahrhundertwende*. Hrsg. von Lotte von Schaukal und Joachim Schondorff. München, Wien: Albert Lange, Georg Müller 1965, S. 229-303; Werke in Einzelausgaben. —以下、Balthesser として引用。

112) [原注] *Geist und Kunst*, Notiz 12 (TMS I, 158).

113) [原注] *Geist und Kunst*, Notiz 4 (TMS I, 153). —さらに以下を参照せよ。Notizbuch 9, S. 44 f.: 「文学の俗物蔑視。すなわち、<まったく非文学的な領域にいる>将校や貴族の友人たちとつきあうシャウカルのこと」

114) [原注] 以下を参照せよ。HTM, S. 271 f.

115) [原注] Richard von Schaukal: *Herr von Balthesser*. Geleitwort anlässlich der vierten, veränderten und erweiterten Auflage. „Zukunft“, Jg. 61. Berlin, 23. 11. 1907, S. 288-293.

本のなかで、シャウカルは、概要、酷評、寸評などの一連の文芸欄の形で、文学俗物のポートレートを描いた。そこでは、モノクルを磨くこと、タバコに点火すること、非の打ちどころもなく仕立てた燕尾服、日々ピカピカにブラッシングされたシルクハット、しわのないエナメル靴、爪の手入れをすることが役割を演じているが、「メランコリックなイロニー」、「のんびりムードの威厳」、「気まぐれにつけたほくろ」¹¹⁶⁾も役割を演じている。バルテッサは、社交界を舞台や平土間と見なし、作家と役者を較べ、たった百部の本を印刷してそれを配る夢を持っている¹¹⁷⁾。

それはゲオルゲ (Stefan George) を念頭に置いているだけではない。1905年4月15日の覚書では、シャウカルはこう確認している。すなわち、「模範：ホーフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal) は (イロニーでは決して片づけない、展開の未熟さ) 多くの固有のものを付け加える、書物全体を批評する、非常に控えめな点数で規定して。」この本自体のなかで、ゴーチエ (Théophile Gautier) の赤いヴェスト、オスカー・ワイルド (Oscar Wilde) のズック製の上着、バルベール・ドールヴィイ (Barbey d'Aurevilly) が言及されている¹¹⁹⁾。実際、シャウカルは1909年にもドールヴィイの『ダンディズムとジョルジ・ブランメル氏』 (*Du dandysm et de George Brummel*) を翻訳した——「著者も対象も、文学的ドイツではほとんど理解されていない私の『バルテッサ』と親和性がある」¹²⁰⁾。

こうして『バルテッサ』は文学の大きな伝統のなかに立つ¹²¹⁾。この伝統は、フランスロマン主義者とバイロンからボードレール、ユイスマンス、ブールジェ、オスカー・ワイルドに、初期ゲオルゲ、ホーフマンスタールにいたるものである。ダンディは世界と人間を演劇と仮面と見なす。この種の人間は自己自身を演出し、なかばナルシシスト的で、なかば挑発的で、魅力と贅沢を敬い、権力と貴族的な雰囲気を求める。これらはクルルで再び目にするような特徴であるが、彼は、平常心を主題とせず、世界を挑発もせず、世界と戯れているように見せかけるのだ。

トーマス・マンのダンディズムとディレッタンティズムに関する発言はわずかしかない。とにかく、マンは1896年6月兄の編集する雑誌『20世紀』 (*Das Zwanzigsten Jahrhundert*) でブールジェの『コスモポリス [国際都市]』 (*Cosmopolis*) について短く発言している¹²²⁾。

116) [原注] Balthesser, S. 306.

117) [原注] Balthesser, S. 246, 251.

118) [原注] Balthesser, S. 230.

119) [原注] Balthesser, S. 249.

120) [原注] J. A. Barbey d'Aurevilly: *Vom Dandytum und von Brummell*. Ins Deutsche übertragen und eingeleitet von Richard Schaukal. München und Leipzig: Georg Müller 1909. —自己描写を参照せよ (*Um die Jahrhundertwende* にも同様に掲載されている), S. 22.

121) [原注] 以下を参照せよ。Gustav Köhler: *Der Dandysmus im französischen Roman des 19. Jahrhunderts*. „Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie“, H. 33. Halle: Niemeyer 1911. —Otto Mann: *Der moderne Dandy. Ein Kulturproblem des 19. Jahrhunderts*. „Philosophische Forschungen“, H. 1. Berlin: Springer 1925. —Rainer Gruenter: *Formen des Dandysmus. Eine problemgeschichtliche Studie über Ernst Jünger*. „Euphorion“, 3. Folge. Bd. 46. Heidelberg 1952, S. 170-201.

マンの兄は、ベルリンの雑誌『現在』(*Gegenwart*)で1894年と1896年にエッセイ『コスモポリタンとしてのブルジェ』(*Bourget et Cosmopolit*)、『バルバー・ドールヴィイ』(*Barbey d'Aurevilly*)を掲載させた¹²³⁾。覚書7(1901年)には以下の記載がある¹²⁴⁾。

読書：オスカー・ワイルドの『ドリアン・グレイ』(*Dorian Gray*)。J. J. Gaulke. Max Spohr, Leipzig の英語版から。

さらに、1947年のニーチェ講演でトーマス・マンは、ニーチェとワイルドとを比較してかなり論じている(IX, 691f.)。すなわち、マンはこう書いている。「もちろんニーチェとワイルドとを一緒に論ずるのは、いささか冒瀆的な趣がある、というのもワイルドはダンディであったが、ドイツの哲学者ニーチェは反道徳の聖者のようなところがあったからである。にもかかわらず、多少なりとも自ら求めてそうなったようなところのある晩年の殉教、つまりレディングの獄中生活は、ワイルドのダンディズムに一抹の聖性を加味する結果となり、これはおそらくニーチェの全幅の共感をかちえたろう。」両者ノ類似点(*tertium comparationis*)は芸術による虚偽、欺瞞への意志である¹²⁵⁾。

そのような証拠がいかに少なくとも、やはりトーマス・マンが自作の詐欺師をダンディズムの伝統にあると見ていたという考えが生まれる。

カール・シュテルンハイム (Carl Sternheim)

「市民階級の主人公の生活から」というシュテルンハイムの風刺文は1910年と1915年の間に刊行されたので、『クルル』のコンセプトにはいかなる影響も与えていない。トーマス・マンがそれらの詩文のいくつかを見たか、読んだかということについてもわからな

122) [原注] *Ein nationaler Dichter*. „Das zwanzigsten Jahrhundert“, Jg. 6, H. 9. Straßburg, Juni 1896, S. 296f.

123) [原注] Bd. 45, S. 53-58; Bd. 48, S. 325-328, 342-346.

124) [原注] Notizbuch 7, S. 38. トーマス・マンの遺産蔵書には以下の書籍が残されている。Oscar Wilde: *Epistola. In carcere et vinculis*. Deutsch von Max Meyerfeld. Berlin: S. Fischer 1925 (トーマス・マンによる線引き箇所あり)。

Letzte Briefe. Deutsch von Max Meyerfeld. Berlin: S. Fischer 1925.

The Trials of Oscar Wilde. Ed. With an introduction by Harford Montgomery Hyde. London: Hodge 1948.

Die Thomas-Mann-Collection der Yale University Library には *In memoriam Oscar Wilde*. Hrs. von Franz Blei. Leipzig: Insel 1904 (トーマス・マンの所有者メモ「Thomas Mann 1904」あり)。が所蔵されている。トーマス・マンはそのなかで特に51ページで以下の文章に線を引いている。「ダンディは芸術家である。芸術家のようにエゴイスト的で、芸術家がつくるような世界との関係を愛し、芸術家のように孤独のなかで最も快適に感じる」。以下も参照せよ。Franz Blei: *Der Dandy. Variationen über ein Thema*. In: „Neue Rundschau“. Berlin 1905, S. 1076-1088. — Joseph Hofmiller: *Von Dandies, Dandytum und Dandyverehrung in der Geschichte und bei Richard Schaukal*. In: „Süddeutsche Monatsheft“, Jg. 5, H. 2. München 1908, S. 180-192.

125) [原注] Wilde の審美主義については Notizbuch 12, S. 43. も参照せよ。

い¹²⁶⁾。1923年6月に書かれた『ドイツからの手紙』(*Deutsche Briefe*)の第5〔訳者注：第3の間違い〕書簡で、トーマス・マンは、表現主義的な演劇についての概観のなかで、「時代批判的な喜劇の才能は明白であるが、無条件に冷たい性格の人物であるカール・シュテルンハイムのブルジョワに対する鋭い風刺」について語っている。(XIII, 289)。

仮面劇(*Masken-Stücke*)のトーンとテーマは、一番先にハインリヒ・マンの『臣下』(*Der Untertan*)を想起させる。ヴィルヘルム時代の市民の間断なき浮き沈みを描くと同時に、政治的なものを『ズボン』(*Hose*)、『俗物』(*Snob*)、『1913年』(*1913*)で行われたことと同様のやり方で審美化する。

古い仮面に名前がついているのは理由のないことではない。仮面ははち切れそうな衝動をウィルヘルム時代の役人の仮面の下に隠す¹²⁷⁾。「私の自由は失われた、世間は特別なやり方で私を顧慮する。私の目立たなさは隠れ頭巾(*Tarnkappe*)だ。それをかぶれば姿が消えて、誰にも知られず、好みや、内奥の本性に従っても許されるだろう。」仮象と順応がここにもある。しかし、それらは野蛮な本能のカムフラージュである。シュテルンハイムは論文『個人の勇気』(*Privatkurage*)¹²⁸⁾で回想しつつこう書いている。「フラシテンの世界に住む小役人は、フラシテンを着てそれを光らせれば、外部からの苦痛を逃れることを知っている。それを彼は世の人々とともに理解している。しかし、自己自身のためだけに、前代未聞の秘密として新たに知ることがある。すなわち、ひとが世間に対して心理的に十分に同胞として振る舞うときには、内面は残忍で、青銅製でできていて、実際に、おのれの利益のために人生を食い尽くし、自分自身を志向する一つ目の巨人のような野蛮人であってもよいのだ、と。」第1仮面劇の結部では、1925年の解釈によれば、力への意志が噴き出す。

『俗物』のなかで、仮面をかぶった息子クリスチャンは、総支配人になる瞬間に、伯爵の令嬢と結婚する可能性のために、恋人と両親のことを知らない人だ、と否認するような冷静に計算する成り上がり者である。婚礼の夜に、成功の陶醉に心を奪われて、一時的な着想で、さらに母親の名誉までも犠牲にし、自分が浮気の産物であることを認める。「俺の母はかつてブーローニュの森である子爵に出会ったわけだが……。あらゆる計算がこれで始まり、あらゆる目標に到達したわけだ。クリスチャンという仮面は自分に課した唯一の要求を実現した¹²⁹⁾。「加算と計算には誤りがあってはならない！」シュテルンハイムが劇作品で関心を抱いているのは、またしても主人公の型であり、社交界との関係である。彼が暴露しようとするのは、成り上がり者の力への意志、というよりもむしろ、こういう意志が使える手段である。すなわち計算された仮象である。仮象に狙いを定めた世界は仮

126) [原注] フィーリプ・ヴィトコップ宛ての1920年12月16日付のトーマス・マンの書簡には、シュテルンハイムについての短いばつとしない言及がみられる(未印刷。TMA)。

127) [原注] Carl Sternheim: *Die Hose*. In: *Gesamtwerk*, Bd. I. Hrsg. von Wilhelm Emrich. Neuwied: Luchterhand 1963, S. 96.

128) [原注] Sternheim, I, 568.

129) [原注] Sternheim, I, 142.

象に騙される。世界ハ欺カレルコトヲ欲ス (*mundus vult decipi*)。しかし逆もまた真なり。というのは、クリスチャンという仮面は世界を操れると思っているのに、世界によって操られるからである。

シュテルンハイムの風刺は、世紀転換期以降の国際的な、豪華な馬車を使う社会やホテルの社交界に反対するものではなく、実に正確に、ヴィルヘルムⅡ世統治下の大言壮語する仮象世界に反対するものである。『ベルリンあるいは中庸』(*Berlin oder Juste Milieu*)¹³⁰⁾では、こう述べられている。「自分自身をはったりでだますように、皇帝が、国家という船を、その都度突然生じる危機という岩礁に導くような無節操漢や山師を任用する場合、あとになって航海がうまくいったとき、彼らの炯眼を誉めてやるのだ。さもないと、先の見えない残酷な必然性を訴えていただろう。」ハインリヒ・マンも皇帝を猫かぶりで見なしている。ディーデリヒ・ヘスリングは重宝な臣下である。というのは、宮廷とその召使いたちの大袈裟な見せかけの物越しに騙されて、同じ仲間になるからである。

成り上がり者クリスチャンという仮面は、新しいニュアンスを付け加える者として、カイト侯爵とアンドレアス・ツムゼーの列に加わる。しかしクリスチャンの冷静な成り上がり主義には、二人の先駆者とフェーリクス・クルルを刻印する神童のような特徴が欠けている。シュテルンハイムの場合、彼らの夢のようなメルヘン的なものが、野心的な計算に完全に置き換えられる。社会批判的な観点が、風刺的でグロテスクなものを先鋭化させて、遊びの要素をわきに押しやり、それによって、あらゆる和解を閉め出すことになる。

風刺に対するトーマス・マンの嫌悪は周知のものである。「[……] 私にとっても文筆活動、いや創作でさえ精神による現実批判を意味していると言えるくらいであるにもかかわらず、私は場合によるとあまりにも肯定的な傾向を持っていたのかもしれない、純粹に否定的な性格描写や誹謗の書や共感を欠いた風刺を文学的に手がけてみる気になったことがないのだ。およそ共感のないところでは造型は不可能だと思う。単なる否定が生むものは軽薄なカリカチュアである」とマンは『考察』(XII, 144)で述べている。この非難はハインリヒ・マンに向けられている。シュテルンハイムに向けられている可能性もある。風刺は致命傷を与える。イロニーは愛情に満ちている。イロニーは否定するのではなく、問題提起をして和解をする用意がある。

「審美的政治」と「イロニーとラディカリズム」の章で、トーマス・マンはこのテーマをふたたび取り上げる。その章で、風刺はグロテスクな性向によって現実との関連を失い、かくて審美的でニヒルな狼藉を働く可能性がある、と風刺の危険さを認識している。社会批判的表現主義は、「現実に対する義務」を破棄する危険を冒す(XII, 564)。「この危険は、特に由々しいものになってくるのは、」——またしてもマンはハインリヒのことを思い出している——「風刺が政治的なものに、社会批判的なものに堕してくるとき、要するに、表現主義的・風刺的な社会小説が登場するときである」(XII, 566)。この種の風刺には「生の暴力化への激情」が内在している。風刺は「現実基盤を欠いたポンチ絵」になってしま

130) [原注] Sternheim, VI, 122.

い (XII, 565), 存在しない企業家, 存在しない労働者を描く, 要するに, 風刺には, 告訴して裁く生が欠落しているのだ。「ラディカリストにとって, 生は, なんら論拠にならない」(XII, 568)。すなわち「ラディカリズムはニヒリズムである」。

これに反して, トーマス・マンにとって芸術はアイロニカルで保守的なものである。芸術は, 「最も情愛のこもった, 感覚的に最も天分豊かで造型的な生の肯定を, 急進的批判という究極的には虚無主義的なパトスと」(XII, 570) 結びつけることによって, マンがしばしば書いてきた「精神と生の中間の位置, 仲介者の位置」を占めた (XI, 571)。エロスと批評は同様に相互に生の改善に努力し, 生を破壊する結果を招くことはない。トーマス・マンは講演『芸術家と社会』においてこう述べるようになる。「芸術はたとえそれがいかに厳しい告発であろうとも, 創造の墮落についてのその嘆きがいかに深く, 現実のみならず芸術自身に対してさえ, いかにひどい皮肉を浴びせるにしろ——<嘲笑しながら戦場を引き上げる>(den Kampfplatz mit Hohngelächter zu verlassen) というのは, 芸術のやり方ではない。」

テキスト

Hans Wysling: *Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den Bekenntnissen des Hochstaplers Felix Krull*. Bern u. München: Francke 1982, S. 34-41.

付記

本訳稿は2018年度大阪経済大学特別研究費の成果である。

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。

[……] 内は訳者注。

テキストの文意不明な箇所については本田陽太郎氏の貴重なご助言をいただいた。付記して感謝の意を表します。ただし, 文責は訳者。