

〔翻 訳〕(Übersetzung)

ハインツ・ゴッケル

「ヴェニスにおけるアシェンバハの死」

(ルードルフ・ヴォルフ編『トーマス・マン——物語と短篇小説』所収)

六 浦 英 文 訳

トーマス・マンは短篇小説『ヴェニスに死す』(*Der Tod in Venedig*)をほかの作品に比べて小さい部類に属する仕事とは思っていなかった。『略伝』(*Lebensabriß*)の回想のなかでは、この短篇を『ブデンブローック家の人々』(*Buddenbrooks*)と『魔の山』(*Der Zauberberg*)という大きな小説群の系列に入れているからだ。この短篇小説は、長篇小説と同様に「控えめな意図のもの」(*anspruchslos beabsichtigt*)として書かれたのだが、「事物はそれぞれ」「独自の意志」(*ihr[] eigen[er] Wille*)を持っていて、自分の世界を発展させたのだ。この小さな散文は、すらすらと書けたかのように思える。ところが作者は書き終えた後でこの作品に対峙して驚いているのだ。「この『ヴェニスに死す』の場合は、同時結晶という現象における真に結晶化するという意味において、多くのことが同時に結晶して一つの形象を生み出したのだが、この形象たるや、多くの面が発する光のなかできらめきつつ、いろいろな関連のなかに浮動しつつ、この形象の生成に実際手を下して見守っていた人の眼に、夢を見るの思いをさせ得るものであった。」(*Hier schoß, im eigentlich kristallinen Sinn des Wortes, vieles zusammen, ein Gebilde zu zeitigen, das, im Licht mancher Facette spielend, in vielfachen Beziehungen schwebend, den Blick dessen, der sein Werden tätig überwachte, wohl zum Träumen bringen konnte.*) (XI, 123)¹⁾ この発言には非人称的表現が使われているために、一つの志向が示されている。すなわち、『ヴェニスに死す』によって、あたかも一個の芸術作品それ自体が、必然的に生み出されたかのような印象を呼び起こすのである。著者に残されているのは「手を下して見守る」(*das tätige[] Überwachen[]*)という課題である。とはいえ、この場合、トーマス・マンが、作者の自己撤回を行っているのは、自己の作品をあからさまに讃美するためにすぎないのではないか、という疑いがぬぐい切れないのである。以前、この短篇小説の成功が予見できた1913年3月19日付フィリップ・ヴィトコップ(Philipp Witkop)宛書簡のなかに、結晶との比較という野心的な試みがすでにあらわれている。「この作品では一気に何かが完全に成し遂げられたように思えます、——幸運な偶然であることは自明のことです。一気にすべてが調

1) [原注] トーマス・マンの作品からの引用は下記による。*Gesammelte Werke in 12 (13) Bänden*, Frankfurt/M. 1960 (1974).

和し、析出し、結晶が純粹なものになっています。」(Es scheint, daß mir hier einmal etwas vollkommen geglückt ist, —ein glücklicher Zufall, wie sich versteht. Es stimmt einmal Alles, es schießt zusammen, und der Kristall ist rein.)²⁾ この書簡でも、成功した作品に対する責任を客観的な「非人称主語の」Esに奇妙な形で引き渡している。とはいうものの、この短篇小説はトーマス・マンの著作品の多くと成り立ちに違いはない。すなわち、自分自身の経験に基づいている点でも、精神的立場を正確に計算している点でも、事情は同じなのだ。この自分自身の経験について、トーマス・マンは『略伝』のなかでこう語っている。

「そのときが初めてではなかったが、妻と私とは五月の一部分をリドで過ごした。幾つかの奇妙な事情や印象と、新しい事物をひそかに見張っている態度とが共働した結果、創作のアイディアが起こって来ずにはいなかったが、このアイディアがやがて『ヴェニスに死す』という名で具体化されたのである。」(XI, 123)

事実、多くの自伝的要素がこの短篇小説にも採り入れられている。トーマス・マンがアシェンバハの旅を自分でも行っただけではない。ミュンヘンのアシェンバハの住まいは、ミュンヘンのトーマス・マンの住居である。短篇小説の旅は1811年のトーマス・マンの旅と同じである。ヴェニスで、マンは——引き受けた執筆義務を果たしながら——論文『リヒャルト・ヴァーグナーとの対決』(*Auseinandersetzung mit Richard Wagner*)を書く。この論文は、のちに『リヒャルト・ヴァーグナーの芸術について』(*Über die Kunst Richard Wagners*)という題名を持つ作品となったものである。確かにこれは、アシェンバハがヴェニスで書く論文ではないが、「文化と趣味との、ある一つの重大焦眉の問題について」(über ein gewisses großes und brennendes Problem der Kultur und des Geschmacks) (VIII, 492f.) 告白しながら知らせる、あの「一ページ半の精選された散文」(anderthalb Seiten erlesener Prosa) である。しかし、トーマス・マンのリヒャルト・ヴァーグナーとの対決は、依然として尊敬すべき芸術家の影響を批判的に清算するためだけではなく、20世紀の傑作に問題を提起し、新しい擬古典主義への要求を掲げることである(X, 842)。このように、この論文は、タイトルが推測させる以上に、文化に関する焦眉の問題についてのアシェンバハの論文にはるかに近づいている³⁾。プロイセン王フリードリヒの生涯を描いた散文-叙事詩、長篇小説『マヤー』(*Maja*)、物語『みじめな男』(*Ein Elender*)、および『精神と芸術』(*Geist und Kunst*)。これらはすべて、トーマス・マン自身が手がけはしたものの、実現しなかった作品ばかりである⁴⁾。マンは、それらの作品をアシェンバ

2) [原注] *Dichter über ihre Dichtungen* 14: Thomas Mann, Teil I, hg. v. Hans Wysling, Passau 1975, S. 401. 下記文献にも同様の記載あり。Brief an Felix Bertaux vom 1. 3. 1923 (Briefe 1889-1936) Frankfurt/M. 1962, S. 206.

3) [原注] Helmut Jendreck, *Thomas Mann. Der demokratische Roman*, Düsseldorf 1977, S. 229. ヴァーグナー・エッセイの芸術理論的位置の詩的發展として全短篇小説を解釈している。

4) [原注] Hans Wysling, *Thomas-Mann-Studien* I, Bern und München 1967, S. 23ff., 106ff., 123ff. に

ハに書かせたことによって、非常に巧妙な方法で、当面の間は、その課題から解放されたのだ。ヘルベルト・レーネルト (Herbert Lehnert) は、この点に関して、これはトーマス・マンが、もはや成し遂げることでできない、あるいは成し遂げたいとは思わない材料から、一種の自己解放をしたのだと見ている⁵⁾。同時に、『ヴェニスに死す』がトーマス・マンの創作活動における転換を表示していることも明らかになる。マンは、自分自身にとってはスケッチやプランに過ぎなかったものを、アシェンバハが完成させたと書き換えることによって、少なくとも新しい始まりというフィクションを作り出すのだ。とはいえ、アシェンバハに譲り渡したテーマが、マンの心をとらえ続けなかったわけではない。とりわけ、論文『精神と芸術』は、——これはハインリッヒ・マンのエッセイ『精神と行為』(*Geist und Tat*)と競合するものだが——「批評と造形、認識と美、知識と創造、文明と文化、理性と魔力」(*Kritik und Plastik, Erkenntnis und Schönheit, Wissen und Schöpfung, Zivilisation und Kultur, Vernunft und Dämonie*) (X, 62) を中心テーマとしており、トーマス・マンのその後のエッセイによる創作活動を決定づけただけではない。『ヴェニスに死す』では、このエッセイがシラー (Friedrich von Schiller) の『素朴文学と情感文学について』(*Über naive und sentimentalische Dichtung*) と並べられる。しかし、シラーの論文は、トーマス・マンにとって比類のないものであった⁶⁾。こうして『精神と芸術』はメタ・エッセイ (Meta-Essay) となり、その諸理念は、ヨーゼフ小説や『ファウストゥス博士』(*Doktor Faustus*) においても表現されている。トーマス・マンの「エッセイ的規律」(essayistische Disziplin) が課題対象を構成するのに十分でなかったという告白 (X, 62) は、謙遜のトポス (Bescheidenheitstopos) として解釈されるべきものである。

主人公アシェンバハへの「マンからの」自伝的要素の貸与は、ヴェニス小説のなかに、戦前の制作の総括としての、トーマス・マンによる「自己審判」(Selbstgericht) を見るには十分である⁷⁾。これには、代表 (Repräsentanz) という考え方も加えなければならない。トーマス・マンにとって、自伝的なものは決して私的なものだけを表すわけではなかった。まったく反対なのだ。マンが、アシェンバハのなかで、退廃に染まった一人の芸術家を死なせたのは、単に精神的出自の一部に審判を下しただけではなく、精神的な一時代に審判を下しているのだ。トーマス・マンは、自伝的なものを代表的なもの (das Repräsentative) として提示する方法を、常に——少なくとも振り返ってみてのことだが——理解していたのである。『ヴェニスに死す』の場合にも同じことが言える。

詳細な報告がなされている。下記文献も参照せよ。Helmut Koopmann, *Thomas Mann. Konstante seines literarischen Werks*, Göttingen 1975, S. 33ff.; Peter de Mendelssohn, *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann*, Frankfurt/M. 1975, S. 906ff.

5) [原注] Herbert Lehnert, *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart 1965, S. 99ff.

6) [原注] トーマス・マンはシラーの『素朴文学と情感文学について』という論文を「不滅の」(unsterblich) とよび、「あらゆる他のエッセイを自己のうちに包含しているがゆえに、他のすべてのエッセイを無用にしている」一つのエッセイと評価している。(＜ゲーテの『親和力』について＞(*Zu Goethes Wahrverwandtschaften*, IX, 177)。

7) [原注] Georg Lukács, *Thomas Mann*, Berlin 1953, S. 21.

「この物語は、1913年、すなわち、第一次世界大戦の勃発直前に、世に出ました。そしてこの大戦とともに、ヨーロッパ的生活の一時期は終わって、生きながらえる者にとり新しい運命の世界が開かれました。時代の変わり目における、私の感情にとって決して偶然ではない、この立場にぴったりと合致するのが、私の内面生活においてこの物語が、ある最後の極端なものを、つまり、ひとつの結末を意味する限りにおいて、演じる場所の役割なのです。すなわち、その役割とは、デカダンスと芸術家との問題を、道義的にも形式的にも極度に先鋭化され、極度に結集されたものへと造形することにほかなりませんでした。『ブデンプロック家の人々』以来私の創作が兆候を示してきていた問題が、『ヴェニスに死す』とともに実際に完全な構成を観たわけですから、——これは、破局に終わろうとしている市民時代の個人主義的な全問題性の完全な構成ならびに終結に、全く合致します。」⁸⁾

ヴェニスにおけるアシェンバハの死は、虚無的な唯美主義の時代 (das Zeitalter eines nihilistischen Ästhetizismus) が終焉を迎える破局の予兆として表現されている。アシェンバハもその代表者として描かれているのだ。トーマス・マンは、その後の自己解釈のなかで、そのように解釈されることを望んでいる。このような手がかりを与えられた場合、小説の最後で、「震撼を受け、尊敬の念を新たにした世界」 (respektvoll erschütterte Welt) が、実際にどのような死の知らせを受け取ったのかが問題とされねばならない。アシェンバハのヴェニスへの旅が、芸術の国への黄泉降下 (eine Hadesfahrt in das Reich der Kunst) であったことは、初めからヘルメスの役割を担う人物 (Hermesfigur) によって明らかにされていた。[1] ミュンヘンの聖別会堂でアシェンバハの旅への欲求を呼び覚ました見知らぬ人物、[2] ヴェニスのゴンドラの船頭、[3] リドのホテルのテラス前のストリート・シンガー、これらの人物はみな、神話の神が形象化されたものであり、同時に、芸術家たちの神であり、冥界への魂の伴走者とされる⁹⁾。[4] タッジオもまた魂の導き手ヘルメス (Hermes-Psychopompos) の諸特徴を備えている。芸術と死との結合 (die Verbindung von Kunst und Tod) についてひそか同意して、アシェンバハはヘルメスの導くがままに、インドで発生したコレラに感染して死を迎えるためにヴェニスにとどまる。

しかし、アシェンバハは、コレラにかかるずっと前にすでに、トーマス・マンが19世紀末の病氣と診断した、死にいたる病 (Krankheit zum Tode) としか言いようのないものに感染してしまっているのだ。

「美しきもの眼に見し人は、

8) [原注] „On Myself“, *Dichter über ihre Dichtungen* 14/I, S. 441.

9) [原注] トーマス・マンのヘルメスモチーフについては以下の書に詳細に記載されている。Jürgen Rothenberg, *Der göttliche Mittler. Zur Deutung der Hermes-Figurationen im Werk Thomas Manns*. In: *Euphorion* 66 (1972), S. 55-80; Manfred Dirks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann* (= *Thomas-Mann-Studien* II), Bern und München 1972, S. 215ff.

すでに死の手の囚われ人よ、
この世に励む力も失せゆき、
されどなお死の影におののく、
美しきものの眼に見し人は！」

(Wer die Schönheit angeschaut mit Augen,
Ist dem Tode schon anheimgegeben,
Wird für keinen Dienst auf Erden taugen,
Und doch wird er vor dem Tode beben,
Wer die Schönheit angeschaut mit Augen!)

こんなふうに、アウグスト・フォン・プラーテン (August von Platen) の詩『トリスタン』(Tristan) の冒頭の句は始まる。トーマス・マン自身は、この詩句を、『ヴェニスに死す』のテーマに近いところに位置づけたのであるが、それは、生への敵意 (Lebensfeindlichkeit) を、美と形式の原理 (Prinzip der Schönheit und der Form) に起因するものとし、同時にその原理を同性愛 (Homoerotik) と結びつけたからであった。「同性愛には美の祝福よりほかの祝福はなく、これは死の祝福です。」(Es ist kein Segen bei ihr [=der Homoerotik], als der der Schönheit, und das ist ein Todessegen.) (『結婚について』(Über die Ehe); X, 197)。この病にかかり、美のとりこになって、タッジオへのアシェンバハの同性愛的な恋慕の情が顕在的になる。そのため、芸術への奉仕はともかくも、この世に励む力がアシェンバハから失せていく。アシェンバハにとっても、美による死の祝福 (der Todessegen der Schönheit) は、トーマス・マンの場合にも頻繁に見られるように、精神力を昇華させ、感情を洗練させ、芸術的活動を増大させる機能 (anzutreffende Funktion der Sublimierung der geistigen Kräfte, der Verfeinerung des Gefühls und der Erhöhung künstlerischer Aktivität) を持っているのである。アシェンバハは、美への死の憧憬 (die Todessehnsucht nach der Schönheit) に感染し、「その純粹さ、気高さ、生き生きとした感情の緊張が、短期間のうちに多くの人々の賞賛を呼び起こすであろう、精妙な散文の一ページ半を形作る」(jene anderthalb Seiten erlesener Prosa formt [], deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte) (VIII, 493) ことに成功する。一方には、肉体的、心理的な感染があり―他方には、成果、すなわち、洗練された芸術作品がある。

トーマス・マンは、デカダンスの特殊な問題に言及している。マンは、この短篇小説によってその問題を最終的に論じ尽くしたものと思っていた。そうでなければ、『自分のこと』(On Myself) のなかで、自分を『ヴェニスに死す』へと導いた「個人的な道」(auf dem persönlichen Wege) では、「もうそれ以上にちもさちも行きませんでした」(kein Weiter, kein Darüber Hinaus) と言うよりほかに何ができたであろうか。しかし、ここで個人的な問題に終止符が打たれるはずであっただけではない。デカダンスそのものが議論

の対象になっていたのだ。そして、アシェンバハとともに、美のとりこになってコレラに感染した芸術家の単なる遺体以上のものが野辺送りになったのである。トーマス・マンはデカダンスの年代記作者であり分析家(Chronist und Analytiker der Dekadenz)であることを自覚していた。この分析の結果、『ヴェニスに死す』において、少なくとも文学上の拒絶の意志を表明することによって、暫定的な終止符が打たれた。この拒絶の意志(dieser Wille der Absage)は、『非政治的人間の考察』(*Betrachtungen eines Unpolitischen*)において、実験(Experiment)という位置づけにされている。

「精神的に言えば、私は、デカダンスから出発し、デカダンスの年代記作者、分析家たるべき宿命をもった、あの全ヨーロッパに拡がっている作家たちの世代に属している。この世代の作家たちはまた同時に、デカダンスを拒否しようとする解放者的な意欲を、——ペシミスティックに言えば、不完全意欲(die Velleität)としてのこの拒否を胸に秘め、デカダンスとニヒリズムの克服については少なくとも実験はしている(experimentieren)のだ。」(XII, 201)

これは撤回のようにも見えるし、「実験」(Experiment)という言葉を自然主義の意味でとらえないと容易に誤解されやすい。『ヴェニスに死す』でも、精神的な実験のために文学的な状況がつくられている。作者は、主人公アシェンバハがどうなっていくかを見守るために、実験的な状況(Experimentalsituation)を作り出すのである。そして、「事物のみずからの意志」(der eigene Wille der Dinge)が主人公の死をもたらしたと思われる。しかし、この事物のみずからの意志は、トーマス・マンが説得しようと思ったほど特質的なものではまったくなかった。

当初は、ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe)がこの短篇小説の中心となる予定だった。トーマス・マンは、第9覚書帳で、「書くべきいくつかの短篇小説」(Novellen, die zu machen)というリストに「マリーエンバートのゲーテ」(Goethe in Marienbad)と書き留めている¹⁰⁾。この小説のテーマは、一見安定した芸術家の存在に突然襲いかかる情熱(der plötzliche Einbruch der Leidenschaft in eine scheinbar gesicherte Künstlerexistenz)であり、「一個の魅力ある無邪気な生命に対する情熱によって、高位に上った精神が、威厳を失墜する」(die Entwürdigung eines hochgestiegenen Geistes durch die Leidenschaft für ein reizendes, unschuldiges Stück Leben)はずであった。トーマス・マンがゲーテに関心を抱くのは、芸術家の孤独(die Einsamkeit des Künstlers)、芸術家であることの悲劇的側面(die tragische Seite des Künstlertums)である。73歳のゲーテと若いウルリーケ・フォン・レーヴェツォー(Ulrike von Levetzow)との関係に興味を惹かれるのは、生と葛藤するなかで老いていく芸術家の危機(die Krise des alternden Künstlers im Konflikt mit dem Leben)である。すなわち「われわれが恩恵を被っているゲーテのカールスバートの素晴

10) [原注] *Thomas-Mann-Studien* I, S. 118. を参照せよ。

らしいエレジーの元となった危機」(Krise, der wir seine [=Goethes] herrliche Karlsbader Elegie verdanken) である¹¹⁾。ゲーテを中心とするこの短篇小説も芸術と生というテーマをその論争の対象としていただろう。『情熱の三部曲』(*Trilogie der Leidenschaft*) のエレジー〔Elegie: 悲歌〕に言及がなされたことで、このエレジーがどのように扱われたかが明らかになった。すなわち、情熱とその情熱を芸術のために断念することが同時に行われたのである(Leidenschaft und Verzicht zugleich um der Kunst willen)。エッカーマン(Johann Peter Eckermann)によって伝えられたゲーテの〔この詩の〕解説を忠実に表現すれば、こうなる。ゲーテは、このエレジーが「たいへんな情熱的な状態から生まれたもの」(das Product eines höchst Leidenschaftlichen Zustandes)であることを体験し、「その状態にとらえられたときは、世界中の何と引き換えにしても、あの状態を失いたくないと思ったけれど、今ではもう、どんなことがあっても二度とあの状態にはなりたくないね」(Als ich darin befangen war, hätte ich ihn um alles in der Welt nicht entbehren mögen, und jetzt möchte ich um keinen Preis wieder hineingeraten)¹²⁾と語っている。ゲーテとウルリーケ・フォン・レーヴェツォーとの情熱的な関係を小説の題材にしなかったことについて、のちにトーマス・マンは、「一種の聖なる臆病さ」(eine Art heiliger Scheu)だったと告白している。この場合、マンの言うことを信じることができるであろう。というのは、マンにとってゲーテは一時代の代表者(Repräsentant eines Zeitalters)であったからであり、その時代の総体を、トーマス・マン自身が白鳥の歌ともいうべき最後の作品のなかで表現することを願っていたからである。この尊敬すべき模範〔ゲーテ〕を、芸術家のデカダンス意識が支配的である小説の題材にするということは、やはり自分が望むべき本性を飛び越えるということであったかもしれないのだ。

こういういきさつから、ゲーテではなく、グスタフ・アシェンバハが破滅する主人公の名前となる。この名前は、グスタフ・マーラー(Gustav Mahler)のグスタフを想起させるだけでなく、ファウストゥス博士の故郷であるカイザースアッセルンのアッセルを予示しているのではないかと思ってしまう。しかし、アシェンバハはまだゲーテのいくつかの特徴を残している。この人物についてこう言われている。

「それにまたアシェンバハは高齢になることをも心から願っていた、というのは、アシェンバハは昔から、人間の生のあらゆる段階でそれぞれの段階の特色を示す作品を果らせる才能が与えられている芸術的資質をもった人間だけが、ほんとうに偉大で、包括的で、さらには、ほんとうに尊敬すべきものといえる、と思っていたからである。」(VIII, 451)

これはゲーテという存在を簡潔に特徴づけるような表現である。そして、エッカーマンが

11) [原注] „On Myself“, *Dichter über ihre Dichtungen* 14/I, S. 439.

12) [原注] Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. 16. 11. 1823.

1831年2月17日付で伝えた考えを引き継いだものである。ゲーテは、人生のさまざまな段階について、漂泊者のように、人は、谷にいるか、麓にいるか、氷河の上にいるかによって、世界の見え方が違ってくる、と語っている。「そのために作家は、自分の人生のそれぞれの年代に記念碑を遺そうとするならば、生まれつきの素質と善意を手放さないこと、どの年代でも純粋に見て、感じることを、そして二次的な目的を持たず、考えたとおりにまっすぐ忠実に表現すること、それが特に大切だ。」(Wenn daher ein Schriftsteller aus verschiedenen Stufen eines Lebens Denkmale zurückläßt, so kommt es vorzüglich darauf an, daß er ein angeborenes Fundament und Wohlwollen besitze, daß er auf jeder Stufe rein gesehen und empfunden, und daß er ohne Nebenzwecke grade und treu gesagt habe wie er gedacht.) 特徴的なことは、アシェンバハに関して、充実した芸術家の人生という考えをゲーテによって説明するために、人生のさまざまな段階という考えをトーマス・マンが選り出したにすぎないということである。エッカーマンとの対話では、この問題よりも、人生と芸術制作の諸段階での適切さ(Angemessenheit)についてのほうが、重要なものになる。この考えは、アシェンバハの早すぎる死を、終焉としてだけでなく、芸術家の存在の挫折として対比できるようにするために必要である。さらに、アシェンバハについてこう書かれている。「アシェンバハが三十五歳のときにウィーンで病気になったおり、ある慧眼な観察者が社交の席でこう言ったことがある。《よろしいですか、アシェンバハは昔からいつでもこんなふう生きてきたのです》——そしてその語り手は左手の指を固く握りしめて拳を作った——《決してこんなふうじゃなかった》——と言って、手を開いて、安楽椅子のひじ掛けからだらりと垂らして見せた。」(Als er um sein fünfunddreißigstes Jahr in Wien erkrankte, äußerte ein feiner Beobachter über ihn in Gesellschaft: ‚Sehen Sie, Aschenbach hat von jeher nur so gelebt‘ – und der Sprecher schloß die Finger seiner Linken fest zur Faust –; ‚niemals so‘ – und er ließ die geöffnete Hand bequem von der Lehne des Sessels hängen.) (VIII, 451) これは、ゲーテがカール・フリードリヒ・ツェルター(Karl Friedrich Zelter)に宛てた手紙の中で、自分自身を表現するために用いたイメージである。ゲーテは1823年8月24日、マリーエンバートから、「握りしめた拳がそっと開かれるような具合です」(wie man eine geballte Faust freundlich flach läßt)という表現で、自分の心を打ち広げてくれる「音楽から受けた途方もない力」(die ungeheure Gewalt mit Musik)について書いている¹³⁾。ゲーテが自分の心を明け渡すことのできる音楽のこの途方もない力を、アシェンバハは、自分の存在を守るために断念する。ところが、ヴェニスでは、途方もない力に屈することになる。もしかすると、アシェンバハには、ゲーテの軽やかさ、拳を開く気持ちが欠落しているからかもしれない。

トーマス・マンはアシェンバハに、ゲーテよりも自分自身の要素を付与した。アシェンバハは業績の倫理家(der Leistungsethiker)であり、志操堅固な芸術家であり、天才のようなものではなく、むしろ芸術が仕事であり、辛苦であり、肉体的、精神的努力を怠らな

13) [原注] *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe, Bd. 4, S. 84.

い勤勉な公務員のような人物である。「それでもなお」(das Dennoch)と「それにもかかわらず」(das Trotzdem)が、アシェンバハの倫理的、美的態度である。アシェンバハは書き物机の上から〔森羅万象を〕表現する方法を知っているが、それさえも自分にとっては義務の遂行にすぎない。トーマス・マンは、この業績の倫理家を、正常な状態から外れた場所、音楽的にエロティックな場所に連れて行く。ヴェニス——それはすでに非現実的なもの、あいまいなもの、本来許されないもの、秩序の外側に立つもののための文学的トポス〔Topos: 場所、反復される詩的概念、定式、モチーフ〕である。

「橋のたもとに私はたたずんでいた
 先ごろ、^{とびいろ}鶯色の夜のことだった。
 遠くから唄声が流れて来た、
^{こがね}黄金のしずくさながらに
^{みなも}きらめく水面に湧きいでて、流れ去って行った。
 ゴンドラと、ともし灯と、楽の音と——
 酔いしれて^{たそがれ}黄昏のなかへ漂い去って行った……

わがたましいは、^{いと}弦の調べのごとく、
 見えざるものに触れられて、
 ひそやかにゴンドラの唄をうたった、
 眼もあやな至福の想いに打ち震えながら。
 ——その唄声に聴き入るひとは、あったのだろうか?……」

(An der Brücke stand
 jüngst ich in brauner Nacht.
 Fernher kam Gesang:
 goldener Tropfen quoll's
 über die zitternde Fläche weg.
 Gondeln, Lichter, Musik?
 trunken schwamm's in die Dämmerung hinaus…

Meine Seele, ein Saitenspiel,
 sang sich, unsichtbar berührt,
 heimlich ein Gondellied dazu,
 zitternd vor bunter Seligkeit.
 —Hörte Jemand ihr zu?…〕〔KSA 6, S. 291〕

この詩はニーチェ (Friedrich Nietzsche) の『この人を見よ』(Ecce homo) のなかに書か

れている。リヒャルト・ヴァーグナー (Richard Wagner) との対決に属するものである。詩の直前にはこう書かれている。「音楽を言い表す別の言葉を探すなら、私はいつもヴェニスという言葉しか見当たらない。私は涙と音楽とを区別するすべを知らないのだ。——私は幸福というものを、南国というものを、恐怖におののくことなしには考えるすべを知らないのだ。」(Wenn ich ein anderes Wort für Musik suche, so finde ich immer nur das Wort Venedig. Ich weiss keinen Unterschied zwischen Thränen und Musik zu machen — ich weiß das Glück, den *Süden* nicht ohne Schauer von Furchtsamkeit zu denken.)¹⁴⁾ ヴェニスは、ニーチェが晩年になってもなおおののきながら語る美的デカダンスの地理的な象徴の地 (der geographische Symbolort einer ästhetischen Dekadenz) となったのである。エルンスト・ベルトラム (Ernst Bertram) がニーチェ評伝で『ヴェニスに死す』に感謝しつつ賛意を表明したことを、トーマス・マンは『略伝』のなかで思い出している。ベルトラムは、トーマス・マンの小説を、プラトン (Platon) に向けられていてニーチェから得た、死をもたらす美の誘惑への洞察 (Einsicht in die todbringende Verführung der Schönheit) という精神史的文脈に位置づけた。さらに、ニーチェのために、「死への極度の接近と生の究極の甘美さから混成された形而上学的な複義性」(metaphysische Zweideutigkeit aus äußerster Todesnähe und letzter Lebenssüße) の典型とされるヴェニスが喚起されている¹⁵⁾。ベルトラムは、ヴァーグナーの音楽の中に——『トリスタン [とイゾルデ]』(Tristan [und Isolde]) で特に顕著に表現されているように——同じ複義性を発見している。ベルトラムのニーチェ神話は、トーマス・マンがヴェニスというトポスで達成しようとしたことを裏づけている。複義性の世界、陶然とした世界、淫靡な世界、芸術意識の秩序ある表現以外いつでも何でも可能な世界、この夢のような無秩序の世界に、ニーチェが神聖化したデカダンスの場所に、トーマス・マンは、ヴェニスという文学的トポスが示すものとはまったく逆の芸術家を送り込んだ。すなわち、まさに芸術の領域に生きている、秩序と自己規律の塊の人間が送り込まれたのである。

ヴェニスのアシェンバハ、これはマリーエンバートのゲートではない。構想が変わったのだ。ニーチェによって変わったのである。アシェンバハについて知らされていることは、まさにニーチェの『音楽の精神からの悲劇の誕生』(*Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*) によって知らされているソクラテス的人間の記述以外の何ものでもない。アシェンバハは、若い頃もこの年代特有の怠惰を知らなかった。訓育と規律 (Zucht und Disziplin) が、自己の人生を最初から特徴づけている。幅広い知識とそれを文学的な形にする能力、作品における思考の優位性、これらすべてが、ニーチェの見解では、芸術の没落に責任を負うソクラテス的な人物を特徴づけている。アシェンバハにとって、詩を書くことは何よりも思考作業である。

14) [原注] *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe* VI, 3, Berlin 1969, S. 289.

15) [原注] Ernst Bertram, *Nietzsche. Versuch einer Mythologie*, Berlin 1918, 266.

「アシェンバハは、疲労の極限にあって働く人、過重な任務にあえぐ人、すでに精魂をすり減らしている人、しかもなお毅然としている人、生まれつき虚弱で、資力にも乏しいながら、意志のほとばしる高揚と賢明な自己管理により、少なくともしばらくのあいだは偉大さという効果を引き出して業績を目指す、これらすべてのモラリストたちを描く詩人〔作家〕であった。」(VIII, 453f.)

アシェンバハのすべては理性によって調整されていて、知性によって、感情が何を秘めているかが明らかにされる。言葉の力 (das Macht des Wortes) は、深淵なものへの共感を拒み、作品が解体に向かうような場合には、形式の厳密さを受け入れる余地を与える役割を果たす。この人間は——ニーチェによれば——、芸術の終着点である精神と知性の人間であり、ヴェニスではニーチェの芸術観の渦に完全に引き込まれている。

ニーチェが『悲劇の誕生』によって古典的な古代像の評価を綱領に則って見直したことは、古代に対する受容のあり方を変えただけでない。すでにレッシング (Gotthold Ephraim Lessing) とハインゼ (Johann Jacob Wilhelm Heinse) はその修正に着手していた。両氏は受容の狭い範囲にとどまり、ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann) の規範的理想像を揺るがすことはできなかった。ニーチェの価値転換 (Umwertung) は、受容の修正にとどまらない。同時にそれは、現存在 (Dasein) が、もはや倫理的ではなく、美学的に是認されるような生の姿勢の宣言でもあるのだ。アポロンのものとディオニュソスのもの、そしてその関係性の描写は、『悲劇の誕生』第5節にある「というのは、ただ美学的現象としてののみ、現存在と世界は永遠に是認されているからである」(Denn nur als *ästhetisches Phänomen* ist das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt) という挑発的な一文を正当化する役割を担っている¹⁶⁾。美学的是認という由縁は、ディオニュソスのものに対するアポロンのものの関係において——つまり美学的な関係において——、生の自己自身に対する関係が認識され、記述も可能になるからである。アポロンとディオニュソス (Apollo [= Apollon] und Dionysos) は、永遠に回帰する生の状態を表す神話の暗号 (die mythologischen Chiffren für immer wiederkehrende Zustände des Lebens) なのだ。互いの関係は美学的としか言いようがない。造形力の神であるアポロンは、「夢の世界の美しい仮象」(der schöne Schein der Traumwelten)、芸術の「より高次の真実」(höhere Wahrheit)、また「節度ある限定」(maßvolle Begrenzung)、「荒々しい衝動からの自由」(Freiheit von wilderen Regungen)、「造形神の安静」(Ruhe des Bildnergottes) に属している。夢は、明確で限定された造形の世界に属している。アポロンは神話上の人物として、個別化ノ原理 (das principium individuationis) を体現している。他方には、ディオニュソスの世界がある。これは、

「陶酔という類例によってわれわれにもっとも身近なものとなる。すべての原始的な

16) [原注] *Nietzsche Werke, Kritische Gesamtausgabe* III, 1, Berlin 1972, S. 43.

間と原始民族が讃歌のなかで語っている麻醉力のある飲み物の影響か、それとも全自然をくまなく快感で満たす力強い春の訪れか、いずれかによって、ディオニュソスの興奮が目覚め、それが高まるにつれて主体的なものは完全に消滅して忘我状態と化するのである。」¹⁷⁾

これらは明らかに並列関係にある。一方には、美しい仮象の世界、イメージの夢、アポロンの晴れやかな世界、芸術の世界があり、他方には、エクスタシー、陶酔、深淵と混沌の世界がある。ニーチェの決定的な洞察なのである。すなわち、ディオニュソスのものの上にはじめて、アポロンの芸術が成り立つことができる。アポロンはディオニュソスなしには考えられない。実際のところ、精神と光とのアポロンの世界である芸術の美しい仮象は、ひとえにディオニュソスのものと対峙しているおかげにほかならない。この関係こそが、現存在と世界の美学的是認という命題の基礎となる。

トーマス・マンが『ヴェニス』小説のためにニーチェの『悲劇の誕生』を詳細に借用したことは、以前から知られている¹⁸⁾。しかし、類似点を特定するだけでは十分ではない。それよりも重要なのは、ニーチェの『悲劇の誕生』を長々と引用したトーマス・マンの意図の問題である。この小説は、私たちがアシェンバハのなかに、ニーチェの造語であるソクラテス的な人間を見ることを示唆している¹⁹⁾。アシェンバハは理性の人 (Verstandes-mensch) であり、ディオニュソスのものには参加せず、アポロンのものには、冷笑的な態度とまではいかないまでも、イロニー (Ironie) という距離を保って関与するだけである。トーマス・マンは『ヴェニスに死す』のなかで、このソクラテス的な人間を、ニーチェによって示された発展の諸段階を経験させる。すなわち、ソクラテス的な存在からアポロンの人間の誘惑を経て、生を破壊するディオニュソス的な酩酊に至るのである。アシェンバハはヴェニスでディオニュソス的な経験をすることになる。

もちろんまず第一に、タッジオとの出会いがある。ホモセクシュアル的な傾倒は、やがてまことに特殊な美学的体験となる。タッジオという人物を規定しているのは、柔らかさと優しさである。「少年の美しい髪に鋏を当てることははばかられたらしくて、『とげを抜く少年』の彫像と同じように、巻き毛が額にかかり、耳をおおい、さらに深くうなじに垂れていた。」 (Man hatte sich gehütet, die Schere an sein schönes Haar zu legen; wie beim

17) [原注] *Nietzsche Werke* III, S. 22 ff.

18) [原注] Roger A. Nicholls, *Nietzsche in the Early Work of Thomas Mann*, Los Angeles 1955; Manfred Dirks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 18 ff. を参照せよ。

19) [原注] アシェンバハがアポロの原理を代表するという見解 (Dirks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 18. Nicholls 文献と関連) は、「造形家」(Plastiker) というラベルを貼ったにもかかわらず、小説の第2章では矛盾していると思われる。トーマス・マンが主人公に「生まれ変わった無垢の奇跡」(Wunder der wiedergeborenen Unbefangtheit) をもたらし、それが美意識の最初の行為につながったとしても、この芸術家像の支配的特徴は、一方では「道徳的決意」(moralische Entschlossenheit)、他方では「芸術の疑わしい性質」([das] fragwürdige[] Wesen der Kunst) に対するシニシズムであることに変わりはない。

„Dornauszieher“ lockte es sich in die Stirn, über die Ohren und tiefer noch in den Nacken.) (VIII, 470) 比較してみるとはっきりわかるものだ。タッジオは、芸術上の姿 (Kunstfigur [心の中で思い描かれた形象]) として登場するのだ。まるでクライスト (Heinrich von Kleist) の論文『マリオネット劇場について』 (*Über das Marionettentheater*) において、優雅さ、気品、完璧な美しさを体現する紀元前1世紀のアンティークブロンズ像のような姿で。この少年がアシェンバハに及ぼす魅力は、当初から美学的に証明されている。トーマス・マンが指摘するように、アシェンバハはタッジオのなかに、「地面に立つ姿の無限性、完璧な美が、ひとりの人間の姿に呪縛されている」 (Unendliche einer Gestalt, die vollkommene Schönheit auf dem Erdboden stehend, gebannt in eine menschliche Gestalt) のを認識する。アシェンバハは、この少年のなかに「永遠の形式、形式の理念美そのもの、美しいものそのもの、あらゆる美しい形式が湧き出る永遠の大地」 (die ewigen Formen, die Idee der Form, das Schöne selbst, den ewigen Grund, dem jede schöne Form entquillt) を見るのである²⁰⁾。これはまだアポロンの世界的プラトンの解釈である。しかしタッジオは、アシェンバハにとって、次第にニーチェの意味でのアポロンのものの体現者となっていく。タッジオは「彫像」 (Bildwerk) となり、その頭部は「パロス島産の大理石の、淡黄色の光沢を帯びて」 (vom gelblichen Schmelze parischen Marmors) 輝いている。 (VIII, 474) タッジオはもはや人ではなく、芸術家の目には芸術品として映るのである。「神々しい彫像」 (das göttliche Bildwerk) (VIII, 490) は、芸術作品を生み出すのと同じアポロンの意志にその創造を負っているのである。これは、タッジオがヘルメス・プスュヒョポンポス [Hermes Psychopompos: 死者の靈魂を冥界へ導く者] の特徴を持っているという事実と矛盾するものではない。ヘルメスがハデス [Hades: 死者の国の支配者] の世界へ導くように、タッジオは、アシェンバハを、アポロンの経験を経由して、ディオニュソスの世界へと導くが、それはアシェンバハにとって致命的となる。『悲劇の誕生』は、アポロンのものが、大地の上で立ち上がることはできないこと、言い換えれば、ディオニュソスの深淵の上でしか立ち上がることができないということを明らかにした。そして、トーマス・マンは、一人の人間の姿に封じ込めた完璧な美についての所見に、「陶酔と崇拜」 (Rausch und Anbetung) を加えている。これによって、プラトンからニーチェへの移行が強調されている。少年の姿をしたアポロンのものは、形式の理念にではなく、死をもたらす陶酔的恍惚体験へと導く。

タッジオは海からアシェンバハに向かって歩み出し——「海の崇高な、奥行き深い眺めは、常に少年の姿を引き立てる箔となり、背景をなしていた」 (die erhabene Tiefsicht des Meeres war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund) (VIII, 489)——、最後に少年はアシェンバハを海のなかへと手招きする。しかし、海は——トーマス・マンのエッセイ『精神的生活形式としてのリューベック』 (*Lübeck als geistige Lebensform*) から

20) [原注]『ヴェニスに死す』についての覚書。Manfred Dierks, *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 210. によって報告されている。

も読み取れるように——「風景ではなくて、永遠や虚無や死の体験、形而上学的な夢」(ist keine Landschaft, es ist das Erlebnis der Ewigkeit, des Nichts und des Todes, ein mataphysischer Traum) (XI, 394)なのである。

アシェンバハはたちまち、このタッジオという死の存在の思想的共犯者となってしまう。アシェンバハは、この「神々しい彫像」とディオニュソスの深淵との間に存在する秘密のつながりを認識し、受け入れている。アポロンの芸術の建物は——トーマス・マンが知っているように、そしてアシェンバハに知らせているように——、ディオニュソスの恍惚という浮遊基盤の上に建っているのである。アシェンバハは、この若者の出現に、次第に恍惚状態に陥る。

「少年は波打ち際に立っていた。たった一人で、家族の者たちから離れて、アシェンバハのすぐ近くに。胸を張って、両手をうなじのところで組み合わせて、足を爪立てたまま、ゆっくりと身体をゆすりながら立っていた。そしてうっとりと紺碧の色を見つめていた。[……] なんていう規律、なんていう思想の精妙さが、このまっすぐ伸びた、若々しく完全な肉体のなかに、表現されていることだろうか！ とはいえ、暗黙の裡にはたらきながら、この神々しい彫像を生み出すことのできた、あの厳格で純粋な意志——それは芸術家であるアシェンバハにとって、既知の、なじみ深いものではないのか？」

そして、そのあとにこう述べられる。「熱狂的讃美者アシェンバハはそう考えた。」(So dachte der Enthusiasmierte.) (491)「熱狂的讃美者」(der Enthusiasmierte)——これはディオニュソスの異名であり、その同伴者たちの名前である。ディオニュソスの病に感染した者は熱狂的讃美者となる。タッジオに対する同性愛的な愛情によって、アシェンバハもそうになってしまう。そしてそのあとには、まさしく『悲劇の誕生』の美学的図式によって期待されるものが続く。すなわち、アシェンバハの場合にも、ディオニュソスの陶酔の経験から、アポロンの芸術が生まれる。アシェンバハはあの「洗練された一ページ半の散文」(anderthalb Seiten erlesener Prosa), あの「美しい作品」(schönes Werk)を書く。これについてトーマス・マンはこう述べている。「世間が美しい作品を知っているだけで、その根源を、発生の条件を知らないのは、確かにいいことなのだ。」(Es ist sicher gut, daß die Welt nur das schöne Werk, nicht auch seine Ursprünge, nicht seine Entstehungsbedingungen kennt.) (VIII, 493)

『悲劇の誕生』で示されたニーチェの美学を移し替えるだけであれば、この小説はこれで終わることができたかもしれな。しかし、トーマス・マンはアシェンバハを滅亡させる、しかもディオニュソス的な陶酔のなかで。ここで忘れてはならないことは、トーマス・マンが、『ヴェニスに死す』を自分の創作活動の転機として理解していたこと、つまり、マンにとっては通常の作品の継続でもそれ以上でもない作品を、一種の総括であると同時にデカダンスと芸術家問題の克服として理解していたこと、である。アシェンバハの一ペー

ジ半にわたる精緻な散文は、まさしくニーチェの意味で、生まれたものであった。すなわち、生において境界をうち破る経験をアポロンの止揚（*apollinische Aufhebung*）したのである。しかしながら、アシェンバハが芸術家としてできること、つまり芸術の美しい仮象のなかでディオニュソスを飼いなすことは、生においてはできないのである。アシェンバハは、タッジオへの愛情にますます身を委ねるようになっていく、つまりタッジオというアポロンの存在に顕在化したディオニュソス的なものためにまっしぐらに身を委ねることになるのだ。しかし、それはあたかも、芸術作品で達成したことを、生のなかで模倣することを望んでいるかのようである。アシェンバハは、疑わしい見せかけの術に依拠し、化粧の助けを借りて自分自身を若く見せることによって、生を否認する。そうやって一步一步、ディオニュソス的な陶醉状態に没入していく。それまで秩序づけられていたアシェンバハの生は、無秩序に陥っていくのだ。

「すでにアシェンバハは自分自身に許した安逸の時期が過ぎていくのを監視しなくなっていた。[……] 今では太陽や閑暇や潮風が毎日供給してくれる精力の一切を陶醉と感受とに惜しげもなく不経済なやり方で使いつくしてしまうのであった。」(VIII, 494)

——ディオニュソスの従者に完全に身柄を引き渡される夢に至るまで。

「最初に不安があった。不安と快楽、そして来たらんとするものに対する驚きに満ちた好奇心があった。夜は深かった。アシェンバハの感覚はじつとうかがっていた。というのは、遠くの方から、雑踏、喧噪、物音が混ざり近づいてきたからだ。ガラガラ、バタバタ、ドロドロ、それに加えてかん高い歓声、長く引き伸ばされたu(ウー)の音のはっきりとしたわめき声、——これらすべての音にしみこんで、鳩が低くグルグルと鳴くように、放埒に間断なく続くフルートの音によってぞっとするほどの甘美さが感じられた。破廉恥なほど厚かましいその音に五臓六腑がとろけて行くようであった。しかしアシェンバハは、おぼろげながらも、近づいてくるものを名づける一語を知っていた。それは「異国の神！」(*Der fremde Gott!*)であった。[……]

木で作られた巨大な猥褻な象徴がむき出しにされて、高くかざされた。すると、群衆はますます放埒に合言葉を吠えたてた。唇から泡を吹き、荒れ狂い、淫猥な身振りや求愛の手つきで互いにつつき合い、笑いつつ、喘ぎつつ、棘のついた棒で互いに肉を刺し合って手足から流れ出る血をなめ合うのであった。しかし、いまや、夢を見ているアシェンバハは群衆とともに、群衆のなかに立ちまじり、異国の神に付き従っていた。そうだ、この群衆こそはアシェンバハ自身だった。けだものに襲い掛かり、引き裂き、殺し、湯気を上げる肉片を貪り食らい、神に生け贄を捧げるために、踏みしめられた苔の上で果てしのない混交を始めた。そして、アシェンバハの魂は没落の姦淫と狂乱とを味わいつくした。」(VIII, 516f.)

そして、アシェンバハは「魔神の手に落ちて」(dem Dämon gefallen), 「試練を受けた者」(der Heimgesuchte) と呼ばれる。アシェンバハが『悲劇の誕生』のなかで経験した段階を、トーマス・マンは非常に正確に表現している。「混沌のもとらす利点に比べたならば、アシェンバハにとって、芸術や美徳など何ほどの価値があるだろうか？」(Was galt ihm noch Kunst und Tugend gegenüber den Vorteilen des Chaos?) (VIII, 515)

トーマス・マンはアシェンバハをディオニュソス的な陶醉によって死に至らしめた。そして、少し後で「〔訃報に接して〕衝撃を受け、敬意を新たにした世界」(respektvoll erschütterte Welt) が知ることになる肉体の死は、アシェンバハの人生における美学的没落の外的な結果に過ぎない。こうすることによって、トーマス・マンは、ニーチェの『悲劇の誕生』のなかでの挑発的な文章「ただ美学的現象としてのみ、現存在と世界は永遠に是認されている」(nur als ästhetisches Phänomen das Dasein und die Welt ewig gerechtfertigt) に対して、決定的な答えを出して見せた。ニーチェがこの是認から連想したもの、すなわち、美学的なものとは生は、トーマス・マンによって再び慎重に分離される。美学的に是認できるのは芸術だけで、生は是認できない。さらに、パウル・ベックマン (Paul Böckmann) が『非政治的人間の考察』に続いて、トーマス・マンのニーチェとの対決について確認したことがある。すなわち、トーマス・マンは、芸術における知性と知識の有効性を再確立することによって、ニーチェの生の哲学を克服しようとした、しかもそれをイロニー (Ironie) として行ったのである²¹⁾。そういうわけで、デカダンスの拒絶 (Absage an die Dekadenz) という言葉は、文学上の実験としては (im literarischen Experiment)それほど高くは評価されなかったのだ。

トーマス・マンは、非常に巧みな方法を駆使し、古典古代の言葉さえも引用して、ソクラテスの言葉で、ニーチェに向かってこう語り聞かせる。「ところで、ねえ君、精神的なものに至るために感覚を通して行かねばならぬ者が、いつか叡智と真の男子としての威厳を獲得することができるなどと、君は思うかね？ [……] パイドロスよ、形式と純真というものは、陶醉と情欲へ導くもので、高貴な人間をおそらくは、その人自身の美しい厳格さが恥ずべきものとして拒否するような、おぞましい感情の放埒へと導き、奈落へ導いて行くのだ。その美しい厳格ささえも奈落へ導いて行くのだ。」(Glaubst du nun aber, mein Lieber, daß derjenige jemals Weisheit und wahre Manneswürde gewinnen könne, für den der Weg zum Geistigen durch die Sinne führt? [...] Form und Unbefangenheit, Phaidros, führen zum Rausch und Begierde, führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevel, den seine eigene schöne Strenge als infam verwirft, führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie.) (VIII, 521f.)——芸術においてそれがなされるのでなければ、少なくとも生において、それがなされるのは当然のことなのだ。

21) [原注] Paul Böckmann, *die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur*. In: DVjs 27 (1953), S. 77-101, ここでは S. 96f.

テキスト

Heinz Gockel: *Aschenbachs Tod in Venedig*. In: Rudolf Wolff (Hrsg.): *Thomas Mann – Erzählungen und Novellen*. (Sammlung Profile Bd. 8), Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann GmbH 1984, S. 27–41.

付記

KSA (= Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15. Bänden*. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München: Deutsche Taschenbuch Verlag GmbH & Co. KG; Berlin/New York: Walter de Gruyter & Co. 1988).

ゴッケルの論文の訳出に関しては、下記を参照させていただいた。

『トーマス・マン全集』新潮社 1971–72年

『ニーチェ全集』白水社 1979–85年

『ニーチェ全集』ちくま学芸文庫 2011–16年

『ゲーテ全集』人文書院 昭和35–37年（1960–62年）

『ゲーテ全集』潮出版社 1979–82年

大石紀一郎・大貫敦子・木前利秋・高橋順一・三島憲一編『ニーチェ事典』弘文堂 平成7年（1995年）

相良守峯『ゲーテ事典』河出書房 昭和25年（1950年）

また、『ヴェニスに死す』／『ヴェネツィア客死』／『ヴェネツィアに死す』からの訳出に関しては、上記のほかに実吉捷郎、佐藤晃一、野島正城、圓子修平、岸美光の諸先生の訳も参照させていただいた。付記して謝意を表します。ただし、文脈の都合で、訳文、語句を若干変えざるを得なかったところもあります。

なお、文中の〔……〕内は訳者注。