

〔翻 訳〕(Übersetzung)

ヘルムート・コープマン 『ファウストゥス博士』研究覚え書き(1)

六 浦 英 文 訳

芸術家というテーマの再開

トーマス・マンは、もう長い間、芸術家の物語を書いてはいなかった。初期トーマス・マン像を刻印していたあの芸術家の物語は、半世紀前のことだった。すなわち、『幸福への意志』(*Wille zur Macht*)、『トリスタン』(*Tristan*)、『トーニオ・クレージャー』(*Tonio Kröger*)、最後に『ヴェニスに死す』(*Der Tod in Venedig*) のことである。『大公殿下』(*Königliche Hohheit*)、『魔の山』(*Der Zauberberg*)、『ヨセフ』(*Joseph*) 小説群、『ヴァイマルのロッテ』(*Lotte in Weimar*) においては、アーティストにかかわる諸モチーフが間接的に存在しているにすぎない。芸術家というこのテーマについて片がついたものと思われたのだ。とりわけ、世紀転換期の特殊な芸術家の問題設定については片がついたものと思われたのであった。すなわち、アシェンバハ、トーニオ・クレージャー、デートレフ・シュピネル、パーオロ・ホーフマンは、めいめいがそれぞれのやり方で、社会と対立して生きて来た。そして、それらの人物が、ドイツのロマン主義以降に現れた、たくさんの奇人タイプの芸術家像を継承するものではなかったとしても、やはり、孤立した人物であり、またしばしば、敗残者であり、嫌疑を掛けられた者であり、迫害された者であり、社会から締め出されて、見捨てられた者であった。世紀転換期の文学には、こういう人物があふれている。この種のさまざまな人物が、このときに、審美家 (*Ästhet*) としてあるいは退廃派の芸術家 (*Décadents*) として、詐欺師 (*Schwindler*) あるいは寄食者 (*Schmarotzer*) として、病人 (*Kranke*) あるいは当時はモダンであったディレッタント (*Dilettant*) として、世間を軽蔑する者 (*Weltverächter*) あるいは社会批評家 (*Gesellschaftskritiker*) として、登場したとしても、要するに、これらの人物はみな、芸術家としてはアウトサイダー (*Außenseiter*) であった。そして、こういう人物は、それぞれ社会との対立を通して描かれた。しかし、言うまでもなく、芸術家の社会との融合がまさに現下の急務となったときには、トーマス・マンにとって、この問題設定 (*Thematik*) は、過ぎ去ったものとなっていたのである。トーマス・マン自身、そのことについてこう述べている。「形而上学的・個人的なものから社会的なものへ移らせようとする時代的強制を、私はもしかすると誰よりも激しい闘争をしながら、自分の身に徹して」(*wie vielleicht kein zweiter den zeitlichen*

Zwang zum Übergange aus dem Metaphysisch-Individuellen ins Soziale unter heftigen Kämpfen am eigenen Leibe) (XI, 136) 経験していたのである、と。それは、第一次世界大戦の時代の、『非政治的人間の考察』(*Betrachtungen eines Unpolitischen*)の、共和国に新たな理解を示す時代の、経験であった。それどころか、トーマス・マンがみずから共和国のある種の代表者の役割を演じている瞬間には、芸術家というテーマは最終的に片がついたものとなっていた。「[いろいろな問題が混ざり合っていて、] それらを区別しておくことはできない」(Man kann sich nicht gesondert halten)とトーマス・マンは書いた。「たとえば政治家も、精神的な事柄について何かを知らないでは存在することができないし、また、唯美主義者——〈純粋な芸術家〉——も社会的な良心の心配に少しも煩わされずには生きてゆくことができない。」(kann nicht etwa als Politiker existieren, ohne von geistigen Dingen etwas zu wissen, oder als Ästhet, als ›reiner Künstler‹, indem man sich um soziale Gewissenssorgen den Teufel etwas kümmert) (GKFA 15.1, 736/X, 173) このような発言は数多く見られる。「私の内部には、この時代、この公衆に物を言わせるためには、ただ私自身のことを語りさえすればよいという信仰が生きている。そして、この信仰さえなければ、作品を生み出す苦勞など私はどうに脱却していただけることだろう。」(In mir lebt der Glaube, daß ich nur von mir zu erzählen brauche, um auch der Zeit, der Allgemeinheit die Zunge zu lösen, und ohne diesen Glauben könnte ich mich der Mühen des Produzierens entschlagen) (GKFA 14.1, 242/XI, 571) そのような自己理解が背景にあって、芸術家という人物群(Künstlergestalten)が、最初から不審な存在として(von vornherein als verdächtig)登場するさまが描かれたのであった。

しかし、芸術家という以前のテーマが、思いがけない形で、ふたたび現れたのである。すなわち、1943年3月14日、トーマス・マンが「ヨセフ小説の資料をすべて」(alle Joseph-Material) 片づけた直後に、ずっと以前から脇に置いておいた素材に取り組むことになる。「古い短篇小説『ドクター・ファウスト』を想起。読むものを捜す」(Gedanken an den alten Novellenplan ›Dr. Faust‹. Umschau nach Lektüre)。すでに1941年6月29日の日記に、こう書かれている。「ランチのあと『ファウスト』を読む」(nach dem Lunch im ›Faust‹)。けれども、これも多くの書き込みの一つにすぎない。1941年5月4日にはすでに、きっかけとなるような書き込みが登場している。「『ファウスト』を読み返す」(Faust wieder lesen)。その後、1941年5月22日に、日記に「『ファウスト』を読んだ」(Im ›Faust‹ gelesen)と書き留めている。これと同時に、ゲーテ(Johann Wolfgang von Goethe)の『ファウスト』(*Faust*)との新たな取り組みが始まる。この取り組みは、世紀転換期の時代に着想を得た昔の物語をふたたび取り上げるというトーマス・マンの計画にも、少なくとも間接的に影響を及ぼしたといえるかもしれない。このことは、1943年3月17日になされ、日記にはこう報告されている。

午前中、古い覚え書ノートを読む。一九〇一年年に書いた『ファウスト博士』の三行の腹案を発見した。パウル・エーレンバルクや『トーニオ・クレーガー』の時代に触

れる。『恋人たち』や『マーヤ』の腹案。これら青春の苦悩に再会して覚える羞恥と感動。——愛は、これ以上は体験できないものなのだ。結局私はそれでもやはり、すべてを自身に受けとめたと言えるだろう。すべてを芸術に馴染ませる、それがこつだった。

(Vormittags in alten Notizbüchern. Machte den 3 Zeilen-Plan des Doktor Faust vom Jahre 1901 ausfindig. Berührung mit der P. E. – und Tonio Kr. -Zeit. Pläne ›Die Geliebten‹ und ›Maja‹. Scham und Rührung beim Wiedersehn mit diesen Jugendschmerzen/Man kann die Liebe nicht stärker erleben. Schließlich werde ich mir doch sagen können, daß ich alles ausgebadet habe. Das Kunststück war, es kunstfähig zu machen.)

そしてこれからは、ほとんどすべてが、新しい計画と結びつけられる。とりわけ、独自の読書が始まる。

スティーヴンスンの傑作『ジークル博士とハイド氏』を面白く読んだ。読みながら思いは『ファウスト』素材に向けられていたのだが、これは、形を取るにはまだ程遠い。病理的なものをお伽噺ふうなものの中へ引き上げ、伝説的なものに結び付けることは可能ではあろうが、そこからは一種の不安が生じてくるし、その他の困難もそれぞれほとんど克服しがたいように思われ、私がこの『ファウスト』の全てに尻込みするのは、これを私の人生最後の仕事と見なしてきたからではないか、という憶測が顔を覗かせる。(『日記』1943年3月21日)

(Stevenson's Meisterstück ›Dr. Jekylls u. Mr. Hyde [Dr. Jekyll und Mr. Hyde]‹, die Gedenken auf den Faust-Stoff gerichtet, der jedoch fern davon ist, Gestalt anzunehmen. Obgleich das Pathologische ins Märchenhafte zu heben, ans Sagenmäßige anzuschließen wäre, geht eine Art von Bangigkeit davon aus, die sonstigen Schwierigkeiten scheinen fast unüberwindlich, und die Vermutung mischt sich ein, daß ich deshalb vor dem Unternehmen zurückschreke, weil ich es immer als mein letztes betrachtet habe.) (Tb, 21.3. 1943)

残っているのは、ゲーテの『ファウスト』を読むことである。

いくつかのテーマ別の複合体は、昔の『ファウスト』構想計画とすぐに結びつけられたが、その他のものは、関連づけられることはなかったかもしれない。第一に挙げられることは、昔の芸術家物語 (die Künstlergeschichte) が、自分自身と関連づけられる可能性も含んでいたことである。もちろん、世間との対立の中で自己の位置を確認し、同時に、そこから本来の自分を認識するような、アウトサイダー的奇人 (außenseiterischer Sonderling) では、もはやなく、代表者 (Repräsentant) として描かれる可能性を含んでいたのである。——そしてこの場合、公衆にものを言わせるために、自己自身について語ったり、

また、自己自身を正当な存在として表現するために、時代について報告する機会が、実際に提供されたのだ。しかし同時に、悪魔の物語（die Teufelsgeschichte）は、この時代に、文字通り悪魔に魅入られたドイツの運命（das Schicksal Deutschlands）を描く可能性を与えた。そして第三に、ドイツの内面性と関係のある昔の理念に、もう一度思いをはせる見通しが明らかになった。すなわち、ドイツ的なもの（das Deutsche）と音楽的なもの（das Musikalische）が、特殊な方法で、互いに緊密な関係にあったこと——これは『魔の山』ですでに表現していたことであったが、三十年の経験を経て、多くの事柄が付け加えられた。すなわち、ロマン主義の夜への陶醉（eine[] romantische[]

Nachtschwärmerei）の運命的な帰結が明らかになっていたのである。そして、それと同時に、この素材は、ドイツの時代史におけるさまざまな非合理主義（d[ie] Irrationalismen）と決着をつけるきっかけを与えたのである。さらに付け加えることがある。すなわち、トーマス・マンは、ゲーテの『ファウスト』を繰り返し読むことによって、おそらく自己の『ファウスト』計画に連れ戻されたのであろう。がしかしこの時点では、ゲーテのドラマと競合する形で対決し、ファウストの物語をある程度まで進展させ、同時に全体に自己を組み入れる機会を提供したのである。結局のところ、そのような素材が、他のほとんどの資料とは比べ物にならないほど、トーマス・マンに、引用の技術（Zitationskunst）を極限まで追求するように誘惑したに違いない。つまり、これまではせいぜいのところ、ほのめかし程度であったものが、物語のさまざまな可能性を大規模に拡大する姿を見せ始めたのである。

構成の検討は、もちろんまだ前面には出ていなかったけれども、のちに作品成立の過程でいろいろと小説に組み込まれていくことが多くなっていった。しかしながら、企画段階でのテーマの複合的な設定には疑問の余地はなかった。トーマス・マンには、この素材の多次元性について正確に理解していた。というのは、1943年4月27日のクラウス・マン（Klaus Mann）宛ての書簡の中でこう書いているからである。

また何か書きたくなって、ずっと昔の計画を探求中です。しかし、この計画はこれまで成長をしてきました。それはつまり、モーパッサン、ニーチェ、フーゴ・ヴォルフなどの運命の物語領域から材を取った、芸術家の（音楽家の）物語で、悪魔に魂を譲り渡した男の現代の物語です。要するに、不道德な靈感によって天才となるというテーマで、主人公は、悪魔に魂を奪われることにより、すなわち、〔梅毒による進行性〕麻痺により最期を迎えるのです。しかし、陶醉一般についての観念と反理性の思想も、それゆえに、政治的なもの、ファシスト的なものも、それと絡み合っており、ひいてはドイツの悲劇的運命にもつながっているのです。全体は非常に古いドイツ的・ルターのな色調を帯びています（主人公は元神学者です）が、過去と現代のドイツの物語が展開されます。これは私の『パルジファル』です。これは、政治的なインパクトが、今よりも先取りされていて、称賛された1910年にはすでに脳裏にあったことです。しかし、私にはいつも他にやるべきことがたくさんあったのです。（『書簡

集』第Ⅱ巻 309ページ)

(Ich möchte gern wieder etwas schreiben und verfolge einen sehr alten Plan, der aber unterdessen gewachsen ist: eine Künstler-(Musiker-) und moderne Teufelsverschreibungsgeschichte, aus der Schicksalslegend Maupassant, Nietzsche, Hugo Wolf etc., kurzum das Thema der schlimmen Inspiration und Genialisierung, die mit dem Vom Teufel geholt Werden, d. h. Mit der Paralyse endet. Es ist aber die Idee des Rausches überhaupt und der Anti-Vernunft damit verquickt, dadurch auch das Politische, Faschistische, und damit das traurige Schicksal Deutschlands. Das Ganze ist sehr altdeutsch-lutherisch getönt (der Held war ursprünglich Theologe), spielt aber in dem Deutschland von gestern und heute. Es wird mein „Parsifal“. So war es schon 1910 gedacht, als der politische Einschlage noch vorwegnehmender und verdienstlicher war. Aber ich hatte immer so viel anderes zu tun.) (Br. II, 309)

これとほとんど同じ文面の手紙が、一日後に、アグニス・E・マイアー (Agnes E. Meyer)のもとに送られる。〔二十世紀への〕転換期に思いついた計画が、事実上、すでにこのような「政治的インパクト」(politisch[er] Einschlag)を含んでいたのか、あるいは、影響を受けていたのか、ということについては、もはや決着がつかない。とにかく、『大公殿下』(*Königliche Hoheit*)と『ヴェニスに死す』(*Der Tod in Venedig*)に暗示されているように、1914年以前にも、政治的テーマが、トーマス・マンの作品の背後に浸透してきている、ということである。1943年の『ファウストゥス』計画の中では、政治的テーマが一目瞭然である。最初の着想の二か月後に、テーマの織物とモチーフの複合体から、ストーリーの組み立てができていた、ということ『《ファウストゥス博士》の成立』(*Die Entstehung des Doktor Faustus*)が示している。この中で、トーマス・マンは、アルフレート・ノイマン (Alfred Neumann)との対話について触れ、『ファウストゥス』計画を打ち明けたことに対するノイマンの反応について報告している。

思うに、彼に最も大きな感銘を与えたのは、文化の危機のさまざまな困難から脱走して悪魔と契約を結ぶことだとか、不毛におちいる惧れのある、自負心の強い精神の持ち主が、いかなる代償を払っても抑圧を脱して無拘束になりたいと渴望することだとか、虚脱に終わる破滅的な病的快楽とファシストの民族的陶醉とを対比することなどであったらしい。

(Vermutlich war es die Flucht aus den Schwierigkeiten der Kulturkrise in den Teufelspakt, der Durst eines stolzen und von Sterilität bedrohten Geistes nach Enthemmung um jeden Preis und die Parallelisierung verderblicher, in den Kollaps mündender Euphorie mit dem faschistischen Völkerrausch, was ihn am meisten beeindruckte.) (GKFA 19.1, 429/XI, 163f.)

不毛 (Sterilität) に脅かされた精神。これは『ヴェニスに死す』で取り上げられたテーマを新たに思い起こさせるものである。抑圧からの解放 (Enthemmung) というテーマも周知のことである。遅くとも『ブデنبローク家の人々』(Buddenbrooks) 以降、それがテーマの一つであった。このような、さまざまのほのめかしによって、意識すると意識せざるとを問わず、トーマス・マンが、自己の芸術家としての存在を小説の中に持ち込めるかという課題を、どの程度まで望んだかが明らかになる。それどころか、これによって、前史、古ドイツ的・ルター的なもの、精神的中毒化という数世紀にわたる準備段階が周辺に追いやられていたらしいのだが、しかしその後、執筆する間に、ドイツの十六世紀へ奥深く下降していったように思われる。ただし、古ドイツのマニエリスム期に醸成された言語を用いて、遠近法的に短縮されて表現されたにすぎないが。

トーマス・マンの典拠と引用方法

トーマス・マンの執筆計画は信じがたいほど大胆なものであった。というのは、その当時には、視点の二重化 (Verdoppelung der Perspektive) のみならず、時間のさまざまな次元を絶えず交差させること (die ständige[] Verschränkung der zeitlichen Dimensionen) にも役立つものを、伝記の中に、いわば個体発生的なドイツの歴史の中へ持ち込むことになっていたはずだからである。ところがそれ以上のこともあった。というのは、同時に、小説の出来事の中で、——『ファウストゥス』伝の現実内容と信憑性が、そのことによって損なわれることのないように——いわば象徴的なやり方で、固有の年に、政治的破局が起ることになっていたからである。そしてこのように、この小説は、一方において、極端なほどの精確さに腐心し、他方において、このリアルな層を繰り返し押し破り、資料によって本来意味されていたものに注意を向けさせなければならなかった。この企図に匹敵できるものはほとんどなかった。つまり、これは、——ムージル (Robert Musil) の『特性のない男』(Der Mann ohne Eigenschaften)、ヘルマン・ブロッホ (Hermann Broch) の『夢遊の人々』(Die Schlafwandler) のような——個人の物語に、一時代全体の、一国民全体の物語を、挿入する試みだったのである。他方において、このような時 (時代/時間) を扱った小説 (Zeirroman) を書くことが、どれほど難しいことであったかを、1930年代に生まれた無数の純粹歴史小説が示している。すなわち、時 (時代/時間) を、比喩的な形では、もしかすると説得力を持って描くことができないのであろう。しかし、いかなる場合でも、緊急性を代償に支払えば、より容易に表現することができるかもしれない。

遠近法的な時間の短縮 (Perspektivische Zeitverkürzung)。もちろん、これはすでに『ヨセフ』小説群でも可能であった。というのは、そこでは、多神教から一神教への人類史がともに書かれていたからである。そこでは、数百年間ずっと実行されてきた社会的状況の変化がともに挙げられているからである。そこでは、とりわけ、さまざまな意識の変化と自己同一性の規定 (Bewußtseinsveränderungen und Identitätsbestimmungen) が特徴づけられていたし、ますます強くなる時間意識も描かれていたからであった。それは、同様に非常に長い時空間の中で展開された。しかし、手紙や日記にも、『≪ファウストゥス

博士」の成立』にもほのめかされてはいない意味の複合体 (Bedeutungskomplexe) を、ドイツ人の、ドイツの歴史の、ドイツの内面性の、個体発生的なこのような描写と結び付ける、ということ、を、トーマス・マンはまだ一度も試みていなかった。そして、『ヨセフ』小説群も、リアリストの態度を、晴れやかなものになるまで受け入れたのであったが、今度の新しい素材の場合、別種のリアリズムが必要であった。すなわち、物語は、信ずるに値するものでなければならなかったのである。しかし、物語は、個々ばらばらにカードに記入されるものであってはならない。個々のものの象徴的な意味が保持されるように、パラダイムとなるように (paradigmatisch) 保存されていなければならなかった。これには、構成上の容易ならぬ諸問題が伴った。そして、トーマス・マンが、初めからこれらの問題を意識していたことは明白であった。悪魔に魂を譲り渡すというドイツ的な物語の執筆計画が成功を収めるとすれば、この本は、現実的なものを描かなければならなかった。天才的ではあるが、最後には狂気に陥って破滅する音楽家という人物像は、全体がモデル小説にならないように、おのずと説得力のあるものでなければならなかった。こうして、トーマス・マンは、すでに初期に、「レーヴァーキューンなる人物の作曲や伝記という虚構を、厳密に、煩瑣にわたるほどに、現実化するための努力」(Bemühen um die genaue und bis zum Vexatorischen gehende Realisierung von etwas Fiktivem, der Biographie und dem Hervorbringen Leverkühns) (GKFA 19.1, 430/XI, 165) のことについて語っている。しかし同時に「空想的なメカニズム」(phantastische Mechanik) についても語っている。「実際の事件や、歴史的な事件や、個人的な事件や、いや、文学的な事件をも無遠慮に小説中に取り入れるやり方、こういう取り入れ方をすると、子供のときに見せてもらった『パノラマ』の場合とほぼ同じ具合になって、手をつかむことのできる現実的なものが、遠近法を利用して描かれた幻想的なものへと移り変わっていった、ほとんど区別がつけられないようになってしまう。」(Aufmontieren von faktischen, historischen, persönlichen, ja literarischen Gegebenheiten, so daß, kaum anders als in den ›Panoramen‹, die man in meiner Kindheit zeigte, das handgreiflich Reale ins perspektivisch Gemalte und Illusionäre schwer unterscheidbar übergeht.)

トーマス・マンは、これらすべてを成し遂げるために、詳細な出典資料研究をおこなった。このことについては、グニッラ・ベリステン〔スウェーデン語発音をドイツ語発音に変更した場合、ベルクステン〕(G. Bergsten) (1963年) とリーゼロッテ・フォス (L. Voss) (1975年) の研究が教えてくれる。さまざまな資料の中には、ファウスト博士についての民衆本 (1587年) があり、この本を、トーマス・マンは、ヨハン・シェイブレ『ファウスト伝説 その最初の民衆本の刊行まで——文献および総文献の比較対照』(Johann Scheible: *Die Sage vom Faust bis zum Erscheinen des ersten Volksbuches, mit Literatur und Vergleichung aller folgenden* [...], Stuttgart 1847) の版で、読んだ。そのほかに、ニーチェ文献もこれに数えられる。それは、フリードリヒ・ポータッハ『ニーチェの人物像——生涯と作品史のための未公開文書』(Friedrich Podach: *Gestalten um Nietzsche. Mit unveröffentlichten Dokumenten zur Geschichte seines Lebens und seines Werkes*, Weimar 1932); パウル・

ドイセン『フリードリヒ・ニーチェの思い出』(Paul Deussen, *Erinnerungen an Friedrich Nietzsche*, Leipzig 1901); T・W・アドルノ (T. W. Adorno) の芸術理論研究である『新音楽の哲学』(*Philosophie der neuen Musik*, Frankfurt 1958), 『ヴァーグナー試論』(*Versuch über Wagner*, Berlin/Frankfurt 1952), 『哲学的断片』(*Philosophische Fragmente*, New York 1944) (マックス・ホルクハイマー [Max Horkheimer] との共著) などの本である。さらにまたセーレン・キェルケゴール (Søren Kierkegaard) の『あれか、これか——人生の断片』(*Entweder-Oder. Ein Lebens-Fragment [...]*, Dresden ⁵1909); マックス・オズボーン『十六世紀の悪魔文学』(Max Osborn, *Die Teuffelliteratur des 16. Jahrhunderts*, Berlin 1893); カール・ケレーニイ (Karl Kerényi) の諸著作, その他の多くの資料——すなわち, 芸術史に関する資料, フーゴ・ヴォルフ (Hugo Wolf) の書簡群, ルター (Luther) の『書簡集』(*Briefe*) と『著作集』(*Werke*), さらに音楽文献, 同様に, パウル・ティリヒ (Paul Tillich) のある手紙に至るまでの私的な資料をも含んでいる。〔研究・創作のための〕原資料の相当な部分は, 『≪ファウストゥス博士≫の成立』の中に挙げられている。

これらすべてが「素材」(Stoff) を提供した。もっと異質な領域から由来しているものもあるかもしれない。この作品で, トーマス・マンは, 以前にはありえなかったほどに, モンタージュ原理 (Montageprinzip) を用いた。——『ヴァイマルのロッテ』(*Lotte in Weimar*) でも行わなかったほどである。というのも, 『ロッテ』に引用されたものは, 多くの場合, 単層的 (einschichtig) な引用であったが, 『ファウストゥス博士』の場合には, 引用の諸層 (Zitatenschichten) が幾重にも重ねられていて, 一見するだけでは, 互に関係づけることができなかったほどである。しかし, 分類 (Zuordnung) という方法によって, 音楽家という人物像 (die Figur des Musikers) について, その背後にあるもの, 引用によって音楽家の物語にともに取り入れられたものを利用して, 絶えずその人物像を透明 (transparent) にするのである。トーマス・マンは自分の「モンタージュ原理」(Montageprinzip) (GKFA 19.1, 431/ XI, 155), 「〔現実と虚構という二つの〕領域の混合」(Vermischung der Sphären) (GKFA 19.1, 432/ XI, 166) について語ったことがある。これによって, 主人公の人物像と存在は, 絶えず多くの方面に開かれていたので, 異質な素材をも取り入れることができた。しかし, 『ヨセフ』小説群の中では, パーソナリティの限界を拡大することが, 時間の観点からみれば, とくに, 時代の流れをさかのぼったり, 反対に, 先へ進んだりする直線的な性格を持っていたのであるが, これに対して, 『ファウストゥス博士』は, 普遍的な引用芸術からなる作品 (Werk universaler Zitierkunst) であることが明らかになる。この引用芸術では, 小説の決定的な人物群が, 時代と多くの意識領域をこえて張り巡らされた, 目に見えないネットワークの中心に位置づけられる。このネットワークの中では, 個人の諸限界が破碎され, 繰り返し新たにあらゆる方向へ向かって広がっていく。こうして, 絶えず直接的に, あるいは間接的に引用がなされ, 伝承されてきたものが, 何度も意味の諸層へと溶かし込まれていく。最後には, トーマス・マンの意味で, 神話的 (mythisch) に物語る試み以外の何ものでもなくなる。それゆえ, 未知の現実が, 描かれる人物たちの比類のなさへと絶えず注ぎ込まれる。そのことによって, 時

間を止揚し、前後への連想の動きを可能にし、引用によって、描かれた現在は何倍も透明(diaphan)になる。こうも言えるかもしれない。トーマス・マンは、芸術家の代表性についてのイメージを、小説の物語技法へと移し変えたのである、と。したがって、それはもはや特別な主人公像ではないし、多くの観点から眺められた唯一の芸術家の運命でもないし、選り抜かれた枠組みでもないし、恩寵に満ちた芸術家像でもない。そうではなくて、いわば構築的な存在(eine gewissermaßen konstruktivische Existenz)であり、主人公は総合的な人物(eine synthetische Figur)であるが、それでもこの人物は、語られる現実を持っている。トーマス・マンは、すべての個人にみられる神話的な下部構造に関するおのれの教義を、物語という形で、ここまで実現したことはいまだかつてなかった。もしかすると、『魔の山』に最初の痕跡があるかもしれない。『ヨセフ』小説群は、当然ノヨウニ(eo ipso)、神話的小説作品であるとしても、この場合は、むしろ逆方向に舵が切られた。というのは、ヨセフの場合、個人的な輪郭を解消する、不明瞭でほの暗い神話的背景から、人物像がモデル化されたのであるが、そのヨセフ像は、自分を取り囲むすべての人々よりもはるかに個人的な特徴を持っていたからである。もちろん、ヨセフが神話的な世界の遠い人物であり続けた可能性を排除するものではないし、あらゆる視覚化にもかかわらず、どうしてもそういう人物であり続けたに違いない。召使エリエゼルは、自分自身がどの時代に生きているのかわからないし、自分のアイデンティティが自分自身にもなんどもあいまいになってしまうのだが、その道は、ヨセフの高度の意識にまで通じている。すなわち、それは同時に小説の道であった。

神話的な語り

反対に、アードリアーン・レーヴァーキューン——この人物のために、この小説が書かれたのであるが——の中では、異質の現実への境界線がつねに開かれている。神話的なものの本質には無限の豊かな関係が含まれている。神話的な自己理解においては、個人という観念にはいかなる妥当性も価値もない。時間の幕は、遙か彼方にあるものが自分自身の意識を構成するために、絶えず開かれている。そのような神話的な意識は、歴史的な境界を意識することなく、何世紀にもわたって自分自身の中に存在していることを知っている。そして、もしそのように仮定するならば、『ファウストゥス博士』はまさに神話的な小説作品(ein mythisches Romanwerk)なのである。この作品では、もちろん、神話的なものは、このような神話的な意識、このような神話的な存在形式の特異な現代性を示すほどの、最高度の意識と結びついている。その際、読者は、このような人物の神話的背景を看破するように求められている。たしかに、レーヴァーキューン自身、自分の中にどのような異質な意識内容があるのかをしばしば明かしているし、語り手のツァイトブロームもその役割を果たしている。しかし、最終的にこの小説の関係の豊かさ(Beziehungsreichtum)、描かれている事実の背後に集積している現実の多次元性(Vielfdimensionalität der Wirklichkeit)、引用の意味の多様性(Bedeutungsvielfalt der Zitate)、関連する他の現実に対する喚起(Evokation anderer Wirklichkeit)を認識する役割は、読者に課せられているのであ

る。トーマス・マン自身は、この関係の豊かさを、小説の、本来の特異な音楽的なものとみなし、叙事詩としての設計図がない場合には、作品の特異性を説明するために、音楽理論によりどこを求めた。しかし、主な負担は間違いなく読者にある。読者は、レーヴァークューンの存在と意識（die Existenz und das Bewußtsein）を、神話的な宇宙（mythisch[es] Kosmos）として認識しなければならない。そこでは、特異な存在はカウントされず、普遍的なもの、歴史、予備知識に関する存在に、共に入ってきたものだけがカウントされる。ヘルマン・ブロッホは、神話小説の概念を用いて似たようなことを試みた。もちろん、神話小説の定義を変えてはいる。つまり、「未来の大宇宙観」（künftige[] große[] Kosmogonie）の象徴的先取りとして、したがって、精神的・詩的領域における世界創造（eine Weltschöpfung im Bereich des Geistig-Dichterischen）として定義したのである。トーマス・マンにとって、神話的小説とは、『ファウストゥス博士』との関連でそれを表現したいのであれば、個性の境界を打ち破り、自分にとって最も不安な領域、最も説明を必要とする領域一般、すなわち、歴史（Geschichte）というものを作品に持ち込もうとする試みと常に結びついている。しかし、歴史は、人間の過去を保存するだけでなく、現在の状況を予見するものでもあるのだから、私たちがここで扱っているのは、単なる歴史叙述の博識といった古美術商的な意識とは関係がない。『魔の山』が、戦前の時代をもう一度提示し、1914年の大惨事の現実的な要因よりも精神的な要因を物語風に分析する試みだったとすれば、『ファウストゥス博士』は、ファシズムの大惨事を描写可能なものにしようとする試みであった。そのために、最初から個々の人物や行動に焦点を当てることも禁止された。また、ここで象徴的な小説や象徴的な登場人物について語るのも適切とは言えないかもしれない。というのは、古いドイツ、ゲーテの伝統によれば、それらは普遍的なもの、究極的には無意識的なもの、基本的な諸力と実存的な原初の諸条件を指していたからである。そのことについて、『ファウストゥス博士』の中でも触れられていることは疑いの余地はない。しかし、この小説は、歴史の背景を完全に解明することは不可能であり、十八世紀以降の歴史に決定的な影響を及ぼした非合理的な力がまだ大いに働いていることを知りながらも、歴史を知識化しようとする試み以外の何ものでもないのだ。このように、神話小説は、個性の境界、少なくとも決定的な境界が、常に取り払われるものであり、同時に壮大なスケールの歴史小説でもある。トーマス・マンの考えでは、神話と歴史とは、常に融合しているのであり、特に、遅くともヨセフ小説群以降は、太古のさまざまな側面でしかなかったのだから。個人の役割は演じ終えられたように思われる、という認識は決定的なことである。——トーマス・マン自身、年を重ねるにつれて、個人的なものから典型的・神話的なもの（[das] Typisch-Mythische[]）への移行を経験したと語っている。そして、これが、一方では、個人的な人生の発展の記録と見なされるかもしれないが、他方では、この確認には仕事のプログラムも含まれている。マンの小説の重要な部分には特異な人物は登場せず、時おり、周辺部に現れるとすれば、そういう人物たちは、貧困と無知を露呈している。小説の中心部では、後期の作品になればなるほど、一般的な経験を取り入れるための門がいたるところで開かれる。そうすることでしか、アードリアー

ン・レーヴァークューンを描いた小説は、ドイツを描いた小説になりえず、そうすることでしか、現在を共に決定している歴史の領域を呼び起こすことはできないのである。よく見ると、トーマス・マンは、ショーペンハウアー (Althur Schopenhauer) の哲学の本質的な部分を、このようにして自分の小説構築のために取り入れたことが明らかになる。包括的な引用やライトモティーフ (Leitmotiv) は、『魔の山』ではすでに重要な構成の補助となっていたが、ここでは、後期の作品、特に『ファウストゥス博士』において、個性の拒絶 (die Absage an die Individualität) が再び取り上げられ、それは同時にその独自性を奪うあらゆるものを備えており、したがっておそらく、ショーペンハウアーは、この神秘的な物語の最も重要な保証人であろう。〔(2) に続く〕

【テキスト】

- (1) Helmut Koopmann: *Doktor Faustus*. (1) In: H. K. (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag 1990, S. 475-484.
- (2) Helmut Koopmann: *Doktor Faustus*. (1) In: H. K. (Hrsg.): *Thomas-Mann-Handbuch*. Frankfurt a. M.: S. Fischer Taschenbuch Verlag 2005, S. 475-484.

上記の (2) は (1) のライセンス版であり、内容は同じである。

【付記】

〔……〕内は訳者注。

【参考文献】

- トーマス・マンの作品からの引用 (訳文) 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』全13巻 (12巻+別巻) 新潮社 1971-72年
 - 『トーマス・マン 日記』(1918-1921年, 1933-1955年) 全10巻 紀伊國屋書店 1985-2014年
 - Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. Hrsg. v. Hans Bürgin und Peter de Mendelssohn. 2. Auflage. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1974.
 - Thomas Mann: *Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Werke-Briefe-Tagebücher*. Hrsg. v. Heinrich Detering, Eckhard Heftrich, Hermann Kurzke, Terence J. Reed, Thomas Sprecher, Hans Rudolf Veget u. Ruprecht Wimmer. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2001 ff.
 - Thomas Mann: *Tagebücher 1911-1921 und 1933-1943*. Hrsg. v. Peter de Mendelssohn. *Tagebücher 1944-1955*. Hrsg. v. Inge Jens. 10 Bände. Frankfurt a. M.: S. Fischer 1977-1995.

- Higuti GM Corpus. Text database von J. W. Goethe und Thomas Mann. Supported by the Faculty of Languages and Cultures, Kyushu University.