

〔翻 訳〕

## ハンス・ヴィスリング編集・解題： 「トーマス・マンの創作ノート 『文学論評 精神と芸術』」（1）

六 浦 英 文 訳

1909年3月25日、トーマス・マンは兄ハインリヒ宛てにこう書いている。「幾つかを準備中。エッセイ、これは様々な時代批判を内蔵しているはずです。また短篇小説をも準備中。その理念は『大公殿下』に結びつくものになるでしょう。けれども雰囲気は違い、言うならば、《18世紀》的なものを幾分か含んだものになるだろうと思います。総じていつも感じるのですが、シャウカルなら言いそうな、新しい《時代》が今始まるかの感があります。』『大公殿下』は、覚書帳への記入 (Notb. 9, S. 63) を見れば、1909年2月13日に脱稿されていた。1908年夏にはすでに、トーマス・マンは、批評論文のための個々の覚書を収集し始めていた。『演劇試論』(1908年)だけではなく『ビルゼと私』(1906年)も諸問題を未解決のままにしており、その回答をこれ以上引き延ばすことはもうできなかった。トーマス・マンは、さしあたりその時代の文学の範疇とその可能性について釈明するために、長篇『幻術師 (Hochstapler) [訳者注：通常、詐欺師と訳されている。以下、幻術師と訳す]』を後回しにした。事はデリケートであった！ 演劇に対する反論を書いた当時のような事態がトーマス・マンの身にその際起こったからだろう。「興奮、いら立ち、両極間での板挟みという体たらくで右往左往し、講釈を並べ立て、論議し、構想し、とにかくもろもろの要点を熱い思いで一つ一つ紙面に書き留めた……[中略] この件にもう嫌気がさして絶望することも一度かぎりではなかったし、矛盾に直面して [中略] 仕事が嫌になってしまったことも一度かぎりではなかった。けれども、私は仕事に取り組み、《耐え抜け！》という私の定言至上令に従うことにした」(XI, 714f.)。いずれにしても、すでに1909年8月26日に、マンは、ヴァルター・オーピッツ宛てにこう書いている。「目下私はある問題にかかわってしまっているのです。それは批評の範疇に属するもの、論文といったものです。午前中はいつものことながら神経はもうズタズタにすり減らされてしまうので、午後になると手紙の書き方も分からない無分別状態になります。《最高の場面を作るよりはシーザーの手紙を書くほうが難しい》とシラーは言っていますが、確かにそのとおりです！」論評 (Essay) の対象が「十字のように交差し合っていて取り扱い至難である」がために、トーマス・マンはこの問題の解決を断念し、ヴェニス短篇小説の主人公であるグスタフ・フォン・アッシェンバッハにこのテーマを委託しておくという結末になってい

た。長篇小説『フリードリヒ』、物語『みじめな男』、長篇小説『マーヤ』と共に、アッシュェンバッハも実際に『精神と芸術』<sup>1)</sup>に関する情熱的な論文を著したことになる。「その秩序づけていく能力、反措定による説得力は、厳格な批評家も、素朴文学〔＝自然生成的文学〕と情感文学〔＝情熱的・思索的文学〕に関するシラーの論文にじかに比肩するものと見なすようになった。」論文『芸術家と文士』（1913年）の序論で、トーマス・マンは、もう一度計画中の論評を思い返している。そしてふたたび、『フィオレンツァ』のテーマが一連のアンチテーゼの先頭を切ることになる（X, 62）。「精神と芸術、批評と造形、認識と美、知識と創造性、文明と文化、理性とデーモンに関する大論文が数年前から夢に浮かび、構想されるようになった。その対象は計り知れぬものになり、論者はその論評を書き上げるだけの整理能力を持ち合わせていなかった。そういうわけでこのプランは、ばらばらな覚書の集積のままであった。」

トーマス・マンによって半生の長きにわたって保存されてきたこの覚書の山は、遺稿と一緒にチューリヒのトーマス・マン文書館の手に渡った。この束には『文学論評に寄せて』という標題が記載されている。それは60枚の用紙からなり、約75頁という形で記載がある。薄い四つ折版の方眼紙が使われていて、部分的に折りたたまれていたり、二つ切りにされていたりする。この用紙は、トーマス・マンがミュンヘンのプラントゥル（Prantl）で買うことにしていたものであり、マンは『ブデンプロック家の人々』からおそらく『魔の山』に至るまでの初期の作品のすべてをこの紙面の上に書いていた。トーマス・マンは、1から38枚目までの紙面の裏に青鉛筆で番号を書き込んでいた。これらは覚書の束の基盤となるもので、覚書の1から102番までを収めている。トーマス・マンは、個々の覚書にも——これらは互いに水平の横線で区切られている——後の作業過程において、おおむね自分自身で番号付けを行っていた。以下の一覧表によってそれが容易に鳥瞰できるはずである。もしかすると、覚書の時間の確定にも役立つであろう。

#### I. 覚書の束の基盤：

覚書1から66まで	トーマス・マンによって紫色のインクで番号が付けられている。
覚書67から102まで	トーマス・マンによって赤いインクで番号が付けられている。
覚書103から106まで	トーマス・マンによって青鉛筆で番号が付けられている。
覚書107から118まで	トーマス・マンによって鉛筆で番号が付けられている。
覚書119から123まで	トーマス・マンによって番号は付けられていない（番号は文書館による）。

#### II. 「対立」のリストを含む両断された八つ折版用紙：

覚書124	トーマス・マンによって番号は付けられていない（番号は文
-------	-----------------------------

1) [原注] この論文は、『ザール新聞』（1920年11月2日発行）編集部宛書簡（日付なし）の中でもこの題名を保持している。「私は今あるエッセイを執筆中です。これは『精神と芸術』という題名になるでしょう。」

書館による)。

Ⅲ. あとで鉛筆で「破棄」というタイトルが付けられた2枚の用紙。これらはキーワードによって配列されていて、これまでの材料の一部を含んでいる。これらは鉛筆でグループ1と2に分けられている。

覚書125から142まで 番号は文書館による。

Ⅳ. 「破棄」の補足：

覚書143から146まで 番号は文書館による。

以前はページの脇に書きとめられただけの出典からの抜き書き：

覚書147から151まで 番号は文書館による。

個別の用紙(ドイツの本質について)：

覚書152 番号は文書館による。

この文書に即して推測すると、覚書1から36までは最初の作業工程に属するものと思われる。ほとんどもっぱら問題になってくるのは覚書帳9からの採用であるが、そこでは43ページ以降で正確に一致する文書が確認できる。7から18までの覚書、21から28までの覚書は、1908年9月28日以前に記載されている。26から29までの覚書、そして覚書19に対する注釈(ルブリンスキー)も、その日付と、『大公殿下』完成の日である1909年2月23日との間に記載されたものである。(この日付以降、覚書帳のなかでは、唯一、覚書93も書き留められている。) トーマス・マンは、この宮廷長篇小説の終了直後に、文学論評のために一束の覚書を作成し始めたはずである。——覚書37から102までは1909年の春と夏の間収集されたと言ってよいだろう。すなわち、覚書58は1909年4月10日後であることは確かであるし、覚書100は芸術劇場でのラインハルトの上演の印象をもとに生まれたものである(1909年6月/7月。1909年7月25日付のホーフマンスタール宛ての手紙を参照)。すでに青色で番号が打たれている覚書103は、1909年8月26日付ヴァルター・オーピッツ宛ての手紙でも言及されている、ホイットマンに関連してくるものである。鉛筆で番号が打たれた107から118までの覚書は、同様にまだ1909年に書かれている。同じことは——その文書から推論すると——118から123までの覚書についても言える。そのことは、ⅡとⅢの部門の用紙に記された準備稿についても多分言えるだろう。すなわち、1909年12月25日、トーマス・マンは118から119までの覚書を、ベルリンの新聞『Der Tag』に『覚書』というタイトルで掲載させた抜粋集のなかに取り入れていた(付録Iで掲載)。部門Ⅳの用紙の日付の推定をあえてするつもりはない。文書によれば、それらはすでに『クルル』の時代に着手されていた。トーマス・マンは、1910年1月に『クルル』を仕上げようとしていた。1911年7月から9月に『Merker』に発表された『リヒャルト・ヴァーグナーとの対決』<sup>2)</sup>を書いた時、トーマス・マンがこれらの覚書を再び読み始めたのはかなり確実であろう。この論文の個々の箇所は、文学論評のためのある覚書と文字通り合致している。

2) [原注] X 840-842 と1911年8月11日付エルンスト・ベルトラム宛て書簡を参照。

(もしかすると、この時代に、トーマス・マンはヴァーグナーに該当する全ての覚書に青色で線を引いたかも知れない。)『ヴェニスに死す』完結後の1912年から13年にかけての冬のことであるが、1913年の年始に『März』に公表予定の『文士』と『芸術家と文士』を仕上げるために、トーマス・マンはふたたび覚書を手元に置いた (XII, 99 を参照)。当時さらに、一、二補筆したに違いない。

トーマス・マンが「文学的なものための論文」と上書きした茶色の折り畳んだフォルダーに収めていた新聞の切り抜きとパンフレットのコレクションも、この覚書の束のなかのものである。その束のなかにある同じように折り畳んだ白色の厚紙の半分には『ヴァーグナーと現代』というタイトルが付けられていて、その下の部分には、これも青鉛筆で『文学論評』と記入されている。大部分の新聞の切り抜きは1909年から10年にかけてのものである。ヴァーグナーについての二つに記事の日付は確かに1916年と1924年となっている。従って、トーマス・マンは、1911年の小論文の後でも、リヒャルト・ヴァーグナーとの対決を終えたとは決して思っていなかった。というのも、トーマス・マンがとりわけ『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』(1933年)についてのエッセイのため1909年のヴァーグナーに関するほとんど全ての覚書を活用したことも、併せて判明してくるからである。

トーマス・マンは、計画中のエッセイの主要テーマと一生取り組んでいた。ここに打ちだされているのは、以下五つの諸問題である。〔訳者注：下記の1.～5.は、原文では追い込み方式で書かれているが、分かりやすくするために箇条書きとした〕

1. ヴァーグナー—ラインハルトという複合体、すなわち、芸術家はコメディアンであって、「オリ-posという仮象」の虜となり、「パロディー的なもの」を本性としてはいはしないか、というニーチェの疑惑。

2. その際「民族性」という章の中で解明された筈であろうと思われるのは、ヴァーグナーのポピュラリティー、「変化する光学 [= 視点の交替] (wechselnde Optik)」という方法の所産である、ヴァーグナーのデマゴグ的な効果狙いである。この効果狙いによって、粗野で官能的な要求と同時に洗練狡知な要求を充足できるのは、まさにこの「変化する光学」の作用にほかならない。

3. 芸人と芸術家といういかさま師に対してトーマス・マンは「文士」を対置しようと思っていた。「文士」は自覚と責任感をもってその時代に生き、分析によって、何処かの談合で、もう以前に理想を失ってしまっている時代を後で嘆いている詩人連中よりも時代に貢献をしている。知性とその心理学でものを見る鋭い洞察力を足場にして「文士」は、トーマス・マンの見るところ、批評家であり道徳家であるよう定められている。文士は、その最高の発展段階に至れば、世界を見抜いてしまうことによって世界から解放され、ショーペンハウアーのいう聖者に等しいものとなる。純粹さと品位、禁欲的嚴格さという面において、文士を「芸術家という子供」やペテン師と区別すること、これをトーマス・マンはエッセイの最も高邁な一目標と見なしていた。

4. 他方、素朴に [= 自然生成的に] 形姿化する芸術家と文士との関係についてもマン

は探求しなければならないと気づいた。作家と詩人、批評家と造形芸術家、双方はどういう相互関係にあるのだろうか？ トーマス・マンは、「素朴的」と「情感的」というシラーの概念を部分的に援用してこの問題の解決策を見出そうとしていた。

5. マンは、いわゆる「再生」、すなわち詩人たちの「新世代」の問題にも取り組んだ。これら新世代は、ホイットマンやソローの影響を受け「熱い純粋な感情」を再獲得することができるかもしれないので、ニーチェのいう批評家や道徳家よりも、高貴で健康な自然の賛美者に目を向けるようになった。

保存されている覚書から認識することができるのであるが、構想中の文学理論は、芸術批判に、それどころか現代文明批判にまで拡大していったかもしれない。自明のことながら、その場かぎりの余計なお荷物も、その際多く道ずれになったかもしれない。トーマス・マンは、当時雑誌や新聞に記載されたもので自分の思想世界と触れ合うものはすべて拾い上げていた。マンは、アクチュアリティーを目指すがゆえに、時代のあらゆる文化傾向を把握しようとしてきた——とりわけ、論破できるために相手の弱点を知る必要があった。こういうわけで、その圏内に入ってきたのは、ヴァーグナー、マーラー、シュトラウス、プフィッツナーとの対決、ハウプトマン、ホーフマンスタール、ゲオルゲとの対決、クリンガー、シュトゥックやその他の偉大な作家との対決、さらにはリヒャルト・シャウカルとアレクサンダー・フォン・ベルヌスとのついでながらの論争であった。マンがかかわったのは、パイロイトの殿堂芸術 (Tempelkunst) だけではなく、パイロイトに付随してミュンヘンで発生した事柄であった。その際、とりわけその標的となったのは、新たに産声をあげたミュンヘンの芸術家劇場の監督ゲオルク・フックスであった。マンがフックスの間違った試みに対置したのは、マックス・ラインハルトの芸術であった。トーマス・マンはその時代のあらゆる時事評論家たちの思想を熟知していた。『*Neue Rundschau*』ではイェンチュ、シェフラー、ドーラ・ルチア・フロストの記事が論争のために掲載されていた。ベルリンの『*Zukunft*』にはハルデンとランプレヒトが、『*Süddeutsche Monatshefte*』にはホーフミラーとフリドリヒ・ナウマンが執筆していた。ゲオルゲの『*Blätter für die Kunst*』ではグンドルフとヴォルフスケールの論文が関心を高めていた。しかし、トーマス・マンは『*Neue Deutsche Rundschau (Freie Bühne)*』、『*Velhagen und Klasings Monatshefte*』、『*Das Literarische Echo*』、『*Zwiebelfisch*』、そして当然『*Simplicissimus*』にも目を通していった。さらに『*Neue Musik-Zeitung*』と『*Bühne und Welt*』にも馴染んでいた。これらすべてに加うるに『*Münchner Neueste Nachrichten*』、『*Berliner Tageblatt*』、ウィーンの『*Neue Freie Presse*』のなかからも、適切な箇所をすべて切り取り、関連事項を引き出しそうとしていた。これらすべてがマンの関心を惹き起こさないはずはなかった！ それは美術展覧会から舞踏会やコーテの民謡本を経てツェッペリン伯爵にまで及んでいた。すなわち、ツェッペリン伯爵が1909年に国民的英雄に指名された時、トーマス・マンは、国民のこの種の精神化に上手に論駁できるように、入手できるものをすべて集めていた。それゆえ、その場限りのものが十分あった<sup>3)</sup>。しかし、トーマス・マンは、雑然とした単なる時局問題のなかから時代の本質的な傾向をいつものことながらうまく感知している。

自分を最も魅了したり、あるいは不快にさせる所は、根本的に自分自身にかかわることだということを、マンは熟知していた。「時代批判は根本的に自己批判である」、これは覚書142によれば、序文のテーマだったかもしれない。「批判された傾向の多くは私のなかにもある。自己釈明のために、こういう傾向は未だ否定されているわけではない。しかし、認識、言葉の鋭さによる刺激と焦燥は、一見敵対的で論争的な調子を必然的に伴う。つまり無意識に対する意地の悪さを」。時局奉仕と長期の困難な自己探求が一体化している『考察』がこの思い（論争的調子）を再度取り上げている。トーマス・マンにとって随所で問題となっていたのは「内面の葛藤や対立や矛盾の始末に困る多大さ」の表白である。「そもそも作家気質とは、問題をはらんだ自我をめぐる精神的・倫理的努力でないならば、何のためにあり、どこから生じてきたというのだろうか？」（『考察』, XII 20.）

主要な考えの幾ばくかをここに記しておいたはずである。後続のテキストに付け加えられた注釈<sup>3)</sup>は、個々別々に読者の手引きになるであろう。

## 1.

トーマス・マンがその論評においてとりわけ重視したのは、「文学的」という概念の要諦と「文士」の可能性と限界の認識であった。マンが1908年の『演劇試論』のなかで確認していたのは、演劇とはが自分にとってどういうものなのか、——とりわけ、どういうものが「本質的に反演劇的な人種」（Nietzsche, GOA VIII 187 参照）である自分にとって合わないのか、という問題であった。だから、「文学的なものに関する論文」は、演劇よりも文学がなぜ自分にとってより重要であるか、という事柄を説明する手筈となっていた。だからヴァーグナーが関心の——そして論争の——焦点となってくることは明白である。ヴァーグナーに関してマンは、すでに『演劇試論』の時代にヴァーグナーの『オペラとドラマ』、とりわけ「俳優とドラマ文学の本質」について書かれている同書の第2部を研究していた。文学論評は一種の「反ヴァーグナー」として考案されたものであった。その場合、トーマス・マンの「現代性批判」（覚書19）は、完全にニーチェのヴァーグナー批判<sup>3)</sup>

3) [原注] リヒャルト・シャウカル：覚書4, 2.

アレクサンダー・フォン・ベルヌス：覚書93, 116：Mat. (資料) 27.

ゲオルク・フックス：覚書54, 58, 59, 92, 112；Mat. 14, 39, 41.

ツェッペリン：Mat. 23, 24, 26, 28, 29, 30. ヘルマン・ゴットシャルクは『新展望』誌1910年 1167f. で現代の「空の英雄的精神」という注釈を付けた。

4) [原注] この注釈はT. J. リードとH.-J. ザントベルクの研究が無ければ有効期間に仕上げることはできなかったかもしれない。両氏の研究をここで強調して示しておきたい。(T. J. Reed, <Geist und Kunst>, Thomas Manns abandoned <Literatur-Essay> は1966年秋に Oxford German Studies で刊行されることになっている。リード氏は、親切にも氏の原稿を提供してくれた。——H.-J. Sandberg, Thomas Manns Schiller-Studien, Oslo 1965, 特に S. 61-85)

5) [原注] 『演劇試論』執筆中にトーマス・マンはこう書いている(覚書8, S. 3)。「私たちはヴァーグナーの著作からヴァーグナーについて多くを学ぶことはできない、というのはおそらく真実であろう。このルソー的人間もルソーと同じく告白者であったらいいのに！告白する情熱をヴァーグナーが身につけていたらよかったのに！——ところが、他の人間がヴァーグナーのためにそういう

の虜となっていた（『考察』XII 74 参照）。第二の手本は『現代芸術に抗して』<sup>6)</sup> というトルストイの挑んだ論争であった。この書は、道徳的厳格主義の立場から「デカダンス芸術」の産物を模造品として弾劾したもので、こういう模造物からは真正で親近な民衆の感情はもはや語られることがない。というのも、こういう模造物は、人工的に模倣した「部分」を組み立てたものに過ぎず、「効果」と「関心」を狙う野望から生まれたものにほかならない、というわけである。トルストイはその際、ヴァーグナーも自分自身をも容赦しようとはしなかった。

トーマス・マンがニーチェのヴァーグナー批判から継承したのは、ヴァーグナーは創作力の欠如からパロディー的な「デカダンス様式」<sup>7)</sup>を展開させたのではないかという疑惑であった。すなわち、利害に聡い役者であるヴァーグナーは、大衆を幻惑し麻酔させたのではないか、実は無力であるにもかかわらず、権力に陶酔し、群衆に勝利しようとしたのではないか、という疑惑であった。ニーチェは『悲劇の誕生』（1872年）においては、ヴァーグナーを悲劇の再生によって頽廃した市民階層を高め——あるいは裁く、ディオニュソスの芸術家とまだ見なししていた。けれどもニーチェは1888年の論争の書においてはヴァーグナーを「デカダン」で神経症のペテン師と暴露している<sup>8)</sup>。「ヴァーグナーは一種の神経症だ。今日ではおそらく、この場合のように芸術と芸術家に仮装している頽廃的で変幻自在なプロテウスの性格以上によく知られたものや、少なくともよく研究されたものはないだろう。われわれの医師や生理学者たちは、ヴァーグナーのなかに自分たちの最も興味深い、少なくとも極めて完全な症例を見るのである。まさに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キノ現代的芸術家、当世風のカリオストロなのだ」（Nietzsche, GOA VIII 18）。ヴァーグナーの芸術家気質は、創造力ではなくて、生理的退化の意図的強制的克服の所産である。ヴァーグナーの作品全体はもはや活力がない。すなわち一度の投擲によって生まれ、閉ざされたヴィジョンから生じたものである。むしろ細部ばかりをかき集めて一緒にしたものであり、それらは統一されることもなく付加的に並べられている——「全体はもはや全体ではなくなる」。すなわ

---

情熱を抱いていた——とりわけヴァーグナーとのかかわりにおいてそんな情熱を抱いた人物、すなわちニーチェが……」けれども、ニーチェがヴァーグナーの自己解説からどれほど多くを学んでいたか、これをマンは常に見過ごすことはできなかった。「ヴィルトゥオーゾと芸術家」、「俳優と歌手について」、「聴衆と大衆性」についてのヴァーグナーの論文、「芸術作品と未来」、「オペラとドラマ」、「宗教と芸術」についての論文、さらに「わが友人たちへの通知」は、ニーチェの論争の発火点のほとんどすべてを収載している。「音楽における俳優の登場」（Nietzsche, GOA VIII 35）はニーチェの発見ではなかった。ニーチェのヴァーグナー批判の魅力と敵意がトーマス・マンに移植されていた。マンにとっても、批評は自己認識であり自己批判であった。『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』においても「ニーチェの批判を通過儀礼とする、ヴァーグナーに対する情熱」を語っている。（IX 405）。

- 6) [原注] トルストイ『現代芸術に抗して』ベルリン1898年。加えて『芸術とは何か』ドイツ語版。ライプツィヒ1902年。
- 7) [原注] ニーチェ『ヴァーグナーの場合』アフォリズム7 (GOA VIII 23)。
- 8) [原注] 書簡I参照。

ち「全体はそもそもはや生きてはいないで、合成され、計算され、人為的なものとなり、でっち上げになる。——」(Nietzsche, GOA VIII 23f.) 創造力が窮地に追い込まれたがゆえに、ヴァーグナーは「音楽の細密画家 (Miniaturist der Musik)」になった。個々無数の靈感<sup>9)</sup>、発見物、模造物によって合成された作品は玉虫色の光を放ち始める。どの角度から見ても、その都度違ったものとなる。それはもはや魂の歌ではない。完結性を失った意識の多彩きわまる動きの所産と言ったほうがよい。魂ノ奥底カラ鳴リ響ク歌 (das ex corde sonat) が、多様なものの模倣と、あらゆる方向に開かれた複合的現実の模写に取って代わられてしまう。頽廢的芸術家の「性格の没落」は「音楽における俳優の台頭」(Nietzsche, GOA VIII 35) となる。すなわち、「今や音楽家は俳優になり、その芸術はいよいよますます嘘をつく才能として発展するということである」(Nietzsche, GOA VIII 22)。ヴァーグナーは「役者 (histrion), 最も偉大な狂言師, ドイツ人が所有したことのある最も驚嘆に値する劇場=天才, われわれの選り抜キノ舞台人」として姿を現す (Nietzsche, GOA VIII 26)。『人間的な, あまりに人間的な』<sup>10)</sup> のなかで準備され, 1888年のヴァーグナーの著作のなかで絶頂化されていったものは, トーマス・マンの芸術家観に深い影響を与えた『華やぐ智慧 [=悦ばしき知恵]』<sup>11)</sup> のあの361章において普遍化されている。(Nietzsche, GOA V 311)。

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。最初この問題を手掛かりにして、「芸術家」という危なっかしい概念——我慢のできないようなお人好しのやり口でこれまで取り扱われてきた概念——をうまく処理できるかどうかについては自信が持てなかった (時として今でも、迷うことがある)。良心にやましい所のない虚偽、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、時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にはもはや満足できなくて、あらゆる種類に適応する能力が過剰であること、これらすべては、もしかすると俳優それ自身のことだけではないであろう?……そのような本能は、下層階級の家族において、最も容易に形成されたであろう。こういう人びとは、不断の圧迫と強制のもとに、まったくの隷属状態でみずからの生活を貫徹しなければならなかったし、その境遇にしなやかに順応し、新しい状況に常に新たに

- 
- 9) [原注] アッシェンバッハの長篇小説が「ささやかな日々の仕事の中で、何百もの個々のインスピレーションから偉大なものを目指すと積み重ねとなっている」(VIII 452) にせよ、これは「デカダンス様式」(GOA VIII 23) となっている。ヴァーグナーの巨大な作品が「最小のディテール」に及んでいることを、トーマス・マンは『ヴァーグナーと《ニーベルングの指輪》』のなかで繰り返し述べている。
- 10) [原注] 1878年ニーチェからヴァーグナー宛てに送られた。とりわけ『芸術家と作家の魂から』を参照。
- 11) [原注] トーマス・マンが所有するニーチェ全集の第V巻には、所有メモと並んで1896年という年号が記載されている。トーマス・マンはアフォリズム361番を感嘆符でマークしている。

即ち、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、いわばマントをあらゆる風の吹くままになびかせ、そのためにほとんどマントそのものになっていき、動物の場合の擬態のように、あの不断の隠れん坊遊びがすっかり身に着いた腕達人になり、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、無分別に、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（道化師、うそつき役、おどけ役（Hanswurst）、阿保役、クラウンから始めて古典劇の召使、ジル・ブラスをも生む。つまり、こうした類型の中に、芸術家の前身、それどころかしばしば十分なほど「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）。

擬態としての芸術、「適合」と「パロディー」としての芸術（XII, 105）。覚書59がこの思考を再度採用している。

59. [中略] 芸術家という寄席の天才は、あの猿のような（猿の-）才能の属性である。この才能は、もしかすると俳優の場合のみがそうなのではなくて、どの場合でも芸術家の心的基盤となっている。この途方もなく興味深い芸術家は、批判では汲みつくせないし、認識を絶えず刺激するルチファーと道化の交差形態である。パロディー的なものは、ラインハルト一派の場合だけではなくて、どんな芸術家の場合にも根を下ろしている。しかし俳優の場合のように（根源状態の芸術家の場合にもある程度そうであるが）、強烈な才能は、どんな芸術家の場合にも、威厳 [アッシェンバッハ! X, 65 参照] への、使命と業績の高い精神性への刺激剤になる。

（トーマス・マンの話は、1990年の『老フォンターネ』についてのエッセイの中で、再び「ルチファーと道化の交差形態である芸術家タイプのいかがわしさ」に言及している。）

マンは覚書14のなかで、ニーチェの芸術家に関する心理学を、ニーチェとヴァーグナーとの関係に還元している。

44. 芸術家についてのニーチェの見解に、ニーチェの懐疑、つまり「芸術家という子供」<sup>12)</sup> や「虚栄心の強い官能的な猿の類」<sup>13)</sup> などに関する、あるいはその本質的、パロディー的な本性に関するニーチェの晴れやかなベシミズム、——平然とシラーにも万人にも及び、その際不当にも一般化されているこの見解は、まさに、ニーチェがヴァーグナーを認識し、ヴァーグナーと知己になったことによるものである。ヴァーグナーにとってはそれだけいっそう不利になる。ニーチェのいう芸術家タイプはヴァー

12) [原注] ニーチェ『人間的な、あまりに人間的な』II, アフォーリズム123番 (GOA III 263) を参照。

13) [原注] ニーチェ『燭光』アフォーリズム327番 (GOA IV 259) 参照。「[中略] 俳優はまさに理想の猿である。それほどまでに猿であるので、《本質》や《本質的なもの》を全く信じることができない。すなわち、全てが俳優には遊び、音、身ぶり、舞台、書割、観客となる。」

グナーである。ニーチェの描く肖像画。ヴァーグナーはそのモデルになった。どうい  
う格好に見えたのだろうか！

トーマス・マンがヴァーグナーの芸術に対して陥っていた「危機」については、1911年  
8月11日の書簡も報告している。マンはそのなかで論評『リヒャルト・ヴァーグナーの芸  
術について』についてベルトラムにこう書いている。「この月曜日、試しに『神々の黄昏』  
を聴いてみたのですが——人間の情熱と人間悲劇を手玉に取った、こうも殺伐たるこけお  
どしのお芝居に対する私の内心の抵抗は、ほとんど声を発せんばかりの憤激にまで高まっ  
てまいりました。こんな代物に殿堂を建てるのは、精神的に半ば盲目で野蛮な国民だけだ  
という苦々しい思いをしました。[中略]時が経てば、おそらくもっと穏やかにもっと公正  
に考えられるようになるでしょう」<sup>14)</sup>。覚書59で言及されたマックス・ラインハルトがヴァー  
グナーと多くの点で類似した芸術家であることを、トーマス・マンは認識していた。すな  
わち、手法を駆使するときの自意識、とりわけ、効果を狙う野望は両者共有のものなので、  
トーマス・マンは、ラインハルトの演出を観た時には心の底で再びヴァーグナーの「ポピュ  
ラリティーへのあこがれ、デマゴグ癖、大衆への媚態」とかかわり合っているような思  
いをしていた（覚書48）。この傾向について、マンは、「民族性」という標題の下に現代芸  
術に関する特別な一章を計画していたので、この複合現象体についてより詳細に取り上げ  
ていくのは、それなりに有益ではないか。

## 2.

トーマス・マンは、1909年7月25日にホーフマンスタールに宛ててこう書いている。  
「私はラインハルト劇場に非常に関心を抱くようになりました。ラインハルト劇場は最も  
興味深い現代の所産である、と折々思うのです。いづれにしても思うことは、ラインハ  
ルトの典型的かつ果敢な現代性を批判的に享受すると、この劇場は現代の芸術家各自に様々  
な自己確認と勇気を与えてくれるはずです。」1909年7月25日のW. オーピッツ宛ての書  
簡にもよく似た内容となっている。「私はしばしばミュンヘンのラインハルト劇場に行  
きました、——これは私にとって重要な体験でありまして、お蔭で色々考えるようにな  
りました。ラインハルトその人と知り合いになれて大変興奮しました。それは、小生のよ  
うな幼稚な輩が、使命を抱いた人間に個人的に接したときのようなものでした。覚書102  
のなかでトーマス・マンは、そのときの諸印象をこう言い直そうとしている——ラインハ  
ルトの現代性はヴァーグナーの現代性に等しい。そして定式化の多くが、デカダンスの様  
式とヴァーグナーの細密主義についてニーチェが述べたことを文字どおり想起させてくれ

14) [原注] この手紙によってヴァーグナー拒否は頂点に達していよう。1909年8月26日付ヴァルター・  
オーピッツ宛ての書簡参照。ここでトーマス・マンは「ヴァーグナーを信じたことはもともと一度  
もありません」、 「ヴァーグナーに対する情熱はここ数年で弱くなってしまいました」と書いている。  
1911年8月21日ハンス・フォン・ヒュルゼン宛ての手紙は、ベルトラム宛ての手紙と同じように激  
しい言辞となっている。

る。

ラインハルトの場合：私にとって高度の芸術的体験。それはつまり、私自身に確証を与えて勇気づけてくれる体験である。現代性、ちっぽけさ、ディテールの積み重ね、天才の欠如、知性、これらが、粘り強さ、仕事、意志の持続と結び合い、うまくいけば思い切った偉大な様式という課題に挑んでもよいということ。このことを立証してくれるのは、ラインハルトのケースである。

その際、ラインハルトの現代性については激しく批評しても、激しく攻撃してもよい。足を引きずるようで、ちっぽけで、耐えがたい。テンポがなく、何かをのみ込んだり、捨て去ろうとする勇気がない。どぎつく作り上げられた細部ばかりに次々と「付加がなされ、構成されたものはない」。事實は、この様式が現代的神経にとっては唯一興味を引くもので、人の心をつかんで離さない唯一のものであるということである。私はこのことしか考えなかった。宮廷劇場で見逃した場面はひとつもない。モイッシシの(Moissi's)少年たちの弱さ、少年たちの粗暴さ、純粹さ、いやらしさ、優美さ。無条件に恍惚とさせる。洗練されていて、利口で、冷たく、知的で、奇妙なほど優雅で、現代的で、矮小である。しかし、まさしく私がいつも待ち焦がれていたわがハムレットである！そして頭のとっぺんから足の先まで何という肉体の天才が沁み渡っていることか！

注記することがもう一つ：現代の矮小さの枠内での強烈な作用手段。知的でかつ度を過ぎてもいる。最も強いものがまさしく十分に強い。ハムレットの悲劇的な俳優は、一般的に表情豊かなものに対して俳優として際立つために、無理をしてグロテスクな役を演じなければならなかった。あらゆる喜劇的なものは[中略]サーカスと言ってもよいほどである(ちなみこれはほとんどシェークスピア的なものである)。——要するに、ヴァーグナーが「明瞭さ」と称した、例のディテールの押しつけがましさである。そして、ラインハルトが第一級のヴァーグナー演出家の役割を果たすであろうことを疑わない。

最も繊細な意味において、これらすべては興味深い。純粹文化における現代性。もしかすると、何が現代性であるかを学ぶのに今日の作品ほど、あえて言えばシュトラウほどよいものはおそらくないだろう。

そして研究と批評による激励と自己確認：すなわちこれが魅力となっており、感謝の気持ちはここにある。

ほぼ同じ頃に書かれたに違いない1909年8月26日の書簡は、ヴァーグナー、バイロイト、『パルジファル』の間のいわば直接の橋渡しとなっている。「何と凄まじい表現芸術でしょう！ヴァーグナーが一生の間ずっと修練[1]を積んだ悔恨と苦悩の調子が、ここでようやくその極点に到達しております。」この「造作物」の成功、ヴァーグナーの民族性をトーマス・マンはいつも繰り返し話題にしている。劇場的なるものに対する疑惑、軽蔑、魅惑

という点で、ニーチェはここでマンの先蹤となっていた (Nietzsche, GOA VIII 187)。「これでお分かりのように、私は本質的に反演劇的な性質の者であって、選り抜キノ大衆＝芸術である劇場に対して、心の奥底から深く軽蔑している。これは今日の芸術家なら誰でも感じている気持ちである。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、敬意を抱き始める……ところがヴァーグナーは正反対に、未曾有の孤独な音楽を作曲したとともに、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 (Mimomane) であった。そして音楽家としてもなおそうであった……[中略] ヴァーグナー信奉者：そこ [=劇場] では最も個人的な良心までも、多数というものを平均化する魔力に屈服してしまう。そこでは隣人が支配し、人は隣人になってしまう。」音楽における俳優の登場が大成功を可能にする。「大衆の間での成功はもはや真正な人間の側には存在しない、——成功したければ俳優にならなければならない！——」 (Nietzsche, GOA VIII 35)。トーマス・マンはこのテーマを覚書10で取り上げている。

ヴァーグナーはもちろんスノップではない。デマゴーグなのだ。芸術家なるものは、ヴァーグナーが『マイスタージンガー』で行ったほどには、大衆に取り入ろうとはしなかった。ゲーテ、シラーは大衆から「全く学ばなかった」のではなくて、最も厳格な芸術の理想に取り入ろうとしていた。

シラーは何はさておいても偉大な作家 (*ein großer Schriftsteller*) でありたいという名誉心を抱いていた。(マールバッハ本 23ページ)

ニーチェはヴァーグナーの影響力をその技法から推論しようとしていた。「筋の構成という点においてもヴァーグナーは何よりもまず俳優である。真っ先にヴァーグナーの念頭に浮かんでいたのは、絶対に確実に効果を上げられるシーン、態度を浮き彫り (*hautrelief*) にしてくれる現実的な行為 (*actio*)、人に衝撃を与えるほどのシーンである [中略]。残り全体は、技術的経済学に従ってそこから生じてくるが、それも緻密である理由はいささかもない。[中略] [つまり] 一連の強烈なシーン、他よりも強烈なシーンである、——そして、その間には多くの賢明な愚行があればよい」 (Nietzsche, GOA VIII 29)。こういう点でも、トーマス・マンは、自分の影響力の可能性がヴァーグナーの場合と比較され得るに違いない、ということをよく知っていた。1910年4月1日のヘッセ宛ての書簡でも、マンは、『大公殿下』についてのヘッセの書評<sup>15)</sup> について以下のように発言している。「しばしば思うことですが、あなたが《読者をけしかける要素》と言われるものは、私が情熱と批判を傾けつつ、多年にわたってリヒャルト・ヴァーグナーの芸術に打ち込んできたことの一つのあらわれだと思えます。——つまり、近づきたいと同時に扇動的でもあるこの

15) [原注] ヘッセ『良い書物』、『三月』誌 第4巻 ミュンヘン 1910年、281-283頁。

ヴァーグナーの芸術は、私の理想や欲求をおそらくは永久に墮落させたとは申しませんが——決定づけたのです。ニーチェはかつてヴァーグナーの《変化する光学》について言及しています。それは、時には最も粗野な欲求を、時には最も洗練された欲求を視野に入れています。私がヴァーグナーから影響を受けたのはまさにこの点で、この影響から逃れたいという気持ちにいつなるかどうか、現在の私には分かりません。どちらかと言うと私は、これまでいつも、狭いサークル内での効果だけを問題にするような芸術家を軽く見てきました。そういう効果は私を満足させてはくれないでしょう。私の望みは、愚かな人々にも向けられています。ただし、これはあとから自分の心理を分析した結果で、作品を書いている時の私は、無邪気で、自己満足しています。]

『力への意志』(Nietzsche, GOA XVI 249)の825番目のアフォリズムで、ニーチェは「一般読者」と「狭いサークルに属するエリート」を区別し、ヴァーグナー（とヴィクトル・ユーゴー）の場合、「時には最も粗野な欲求を、時には最も爛熟老獪な欲求を視野に入れる」「変化する光学」を確認していた<sup>16)</sup>。『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』(1933年)でもトーマス・マンは、ヴァーグナーの作品における「童話のように純真なもの」と「すれっからしなもの」との合体を確証し、それを「ロマンチックなるもの」に帰一させるでしょう。「ロマンチックな世界においてのみ、ポピュラリティーがあっても同時に究極的な洗練を、手段と効果との[中略]刺激に慣れ尽くした《いかがわしさ》を兼ね備えるというこの二つの可能性が結合されるのです」(IX 403f.)。

トーマス・マンは、「民族的なものに対する」現代的な「野心」の中に単にロマンチックな願望を認識できると信じている。けれども、まさしくヴァーグナーの武骨な「明快さ」と「押しつけがましさ」を演劇の要請と見做しており、『演劇試論』の中で民族性を取り上げている文章(X 55)に結び付けている。ここにおいて、「大規模な戯曲家や芝居屋は、ヴァーグナーの『マイスタージンガー』の場合のような意味でロマンチックな民主主義者であってはいけないのか。——実際、演劇の理想の観衆の魂は、最高のものに対しても民族的であって、民族としての一体感、民族としても感受性をもって素直に楽しむことを考えることしかできないではないか。[中略]……。」マンは続けてこういう。「劇場は、ブルジョワジーの暇つぶしになって以来」敗北したように思われる、ブルジョワジーは本来反ロマン主義的な、すなわち反大衆的な民主主義をまさに代弁しており、市民層のブルジョワジーに対する関係は、「現実の真正な」民族の現代の群衆に対する関係に等しい。

マイスタージンガーのデマゴグ性」(覚書85)：トーマス・マンは、同じような「ポピュラリティーを狙う心のうずき」(覚書45)が一連の同時代人全体の動きにもあることを認識していた。ハウプトマン、ヴァッサーマン、ハルデン、兄、そして自分自身の中にも<sup>17)</sup>。1910年1月28日のエルンスト・ベルトラム宛ての書簡のなかで『大公殿下』の結末をこう言い表している。「少しばかりデマゴグ的で故意に通俗化している」。私はこの仕事で、

16) [原注] ニーチェが批判のなかで攻撃した他の多くの問題と同様に、この問題に対しても、ヴァーグナーはすでにみづから発言していた。論文「芸術家と公衆」参照 (Wagner, I 180)。

17) [原注] 覚書17, 45, 48, 84参照。

『マイスタージンガー』をまばたきしながら見上げていたことをよく覚えています。「喜劇」を目指す野心が宙に漂っております。」<sup>18)</sup> マンは覚書48の中で、『マイスタージンガー』にシェークスピアの『コリオラン』を対抗させて、「芸術家の貴族主義」と「芸術家のデマゴギー」、「誇りと野心」とを区別している。——シェークスピア、ゲーテ、シラーに具現されている詩人の偉大さに現代の「矮小さ」（覚書102）がどう対抗できるというのだろうか？」

「巨匠の意識」（覚書22）が、ホーフマンスタールの場合のように、より偉大な義務、より厳格な、より真剣な生への導き手となっているのを見て、トーマス・マンは、それと結び付いている荘重さをも認めるにやぶさかではなかった。荘重さとはあの「感歎」から発するものであって、マンは「感歎」を晩年にはきわめて大切な教育的刺激剤と讃えていた。「自分自身であるためには、自分自身ではないもの、はるかに偉大なものに対する感歎、熱愛、充足感、帰依がなければ、とは言うものの、非常に似ているもの、強く頷けるものと思われるものに近づき、それに《認識を浸透させて》自家薬籠中のものにしようという熱い望みがないならば、人間とは、また芸術家とは一体どういう代物なのだろうか？」<sup>19)</sup> これとは反対に、トーマス・マンはヴァーグナーの「壮大な様式」を言語面では真剣に取り上げようとはしていなかった。それは身ぶり、虚偽、擬態にすぎなかった。すなわち真正偉大なるものに向かいあうことができない手合の野心（覚書97）。シャウカルあるいはアレクサンダー・フォン・ベルヌスの場合に見られる、小物たちの「《高踏芸術》、《殿堂芸術》<sup>20)</sup> を目指す思い」は全く耐えがたい。彼らは非力なくせに、偉大なもの、詩的なもの、超文学的なもの、高踏的なもの」に恋焦がれ、不満の固まりとなっており、「文学的なもの」と「文学」に対抗する「お上品ぶりという現在ドイツの流行」に参加している（覚書12）。シャウカルは、実は『バルテセル [=バルテサー] (Balthesser)』の「スノビズム」であるにもかかわらず、全く非文学的な世界の住人たちと交際している。もっとも好んでいるのは、「貴族や将校たち」との交際である（覚書4）。だが少数同志団の詩人ベルヌスは、城の住人特有の後期ロマン派的なポーズの圏域に逃避していた（覚書27, 116）。こうして二人とも、時代の問題を言語で表現するという文学の課題を回避していた。

18) [原注] 覚書10参照。「ヴァーグナーが『マイスタージンガー』で行っているようには、芸術家は民衆と惚れあって目くばせを交わしたことは決してなかった。ゲーテ、シラーは《全く聞く耳を持たない》民衆とではなく、最も厳格な芸術の理想と恋心を通じ合わせた。」この覚書は、1935年のヴァーグナー講演のなかで用いられた。

19) [原注] IX 502。文学論評の中で、マンはまだ称賛と尊敬との違いを区別していた（覚書97）。「いや、人はヴァーグナーを尊敬することはできない！ [中略] ヴァーグナーの才能は、胡散臭い現代性という点で、称賛に値する。」

20) [原注] トーマス・マンは1911年8月11日付エルンスト・ベルトラム宛ての手紙で、「殿堂というこの産物が構築する……」という言い回しで、バイロイトとプリンツ・レゲンテン劇場を暗示している。この劇場は1901年に『マイスタージンガー』上演によってこけら落としが行われた。

## 3.

文士、文学、「文学的なもの」：ここに挙げられているのは、トーマス・マンがエッセイで照射しようとしていた中心概念である。効果を狙い、音楽的かつ具象的・肉体的に明示しようという衝動の持ち主である演劇家ヴァーグナーはマンにとっては、同時代のドイツを風靡していた「文学敵対」の運動の創立者であった（覚書10）。ヴァーグナーは、自分の全芸術作品に道を開くために、これまでの文学を「文士文学 (Literatur-Dichtung)」と言って片付けていた（覚書8を参照）。ここにトーマス・マンが見い出したのは、従来の文学全体に対する裏切りであった。マンによれば、ヴァーグナーは「文士文学」という言葉を論争という目論みのために使用している。その目論みは、銘々の単に文士の作品を「灰色のもの、干からびたもの、劣等な理性的なもの、神に見捨てられたもの、抑圧されたもの、印刷されたもの」<sup>21)</sup>と思わせ、「鳴り響く感覚的な楽劇の魔法の世界」に対立させることにある（覚書76）。そうは言っても、『オデュッセイア』、『神曲』、『ドン・キホーテ』、『ジル・ブラス』、『死者の魂』、『ハムレット』、『人間喜劇』、『ファウスト』は≪文士文学≫（覚書97）ではないのか、とトーマス・マンは修辭的に問い返している。知性と心理的洞察を兼備しているこれらの作品は、ヴァーグナーの肉体的、音楽的、演劇的狂宴よりも人間の認識に寄与していはしなかったろうか？ これらの作品は、自我と社会の問題を的確に言葉で表し、分析し、批判しようとする試みることによって、腫れぼったい頭韻を踏んでいるオペラの話法と「壮大な様式」（覚書97）を用いていたヴァーグナーよりも多くのことを成就していたのではないだろうか？ トーマス・マンはヴァーグナーのオペラの話法について覚書108のなかでそのパターンを書き留めている。

したがってトーマス・マンが文士の知性に期待を寄せていたのは、ニーチェの著作で重要なもの全ての普及であった。「ドイツに欠如しているのは、心理学、認識、神経の過敏さ、認識の意地悪さである。つまり批判の情熱が欠けている……」（覚書19）。マンがニーチェ学派から学んだのは、「芸術家の概念と認識の概念の融合」（『ビルゼと私』X 18f.）であった。覚書で確認されてくるのであるが、ニーチェは「抒情詩と批評の同一性」を教えてくれたのではなかったか？ 豎琴と弓：双方は二重のアポロ的象徴のなかに共棲しているのではないだろうか（覚書40）？ ニーチェのいう認識の抒情詩以来、「芸術と学問の境界」（X 173）が消去されてしまった。「認識の芸術家」（X 63）である文士は、意識化、精神、心理学的解釈と道德化への力によって、単なる叙事詩家、演劇家と区別されねばならなかった。トーマス・マンは、イプセン、デーメル、ゲオルゲ、ホーフマンスタール、ヴェーデキント、シュトラウス、マーラー、レーガー、プフィッツナーの作品のなかに知的な営みを見出していた（覚書13）。彼らは、ニーチェのいう意味での真の現代性の大部分を代表する人々となっていた。けれども、デマゴグ特有の激しさを伴うヴァーグナー

21) [原注] 覚書72参照。ここで、トーマス・マンはある批評家によって用いられた言い回し「本に干からびさせる」に対して論駁している。

の現代性をマンは、いつものことながら「いかがわしく」思っていた（覚書97）。

しかし、マンが文学の知性化と「心理学化」（覚書20）から期待していたのは、かつての自分自身を窺わせる道徳家、教育家、啓蒙家であった。それは、「全人的なもの、礼儀正しさ、高貴化、改善に対する理解を呼び覚ますことにほかならない。すなわち、愚昧な確信と価値観の弱体化。懷疑化。ユーモア化。道徳的なものに関しては：繊細化、敏感化、そして同時にまた、懷疑と正義への教育、忍耐強さ」（覚書20）。マンは、こういう考えを1913年の論文『文士と芸術家』（X 62ff.）で練りあげ、そのなかで18世紀の博愛主義的な文士たちに目を向けるよう指示していた。博愛守護者たちの確信するところ、博愛と記述芸は終始不可分であり、「美しく書く」ということは「美しく考えていたということとほぼ同じこと」である。（覚書41）「倫理化、道徳の高貴高揚化はすべて文学の精神に由来する。」マンの見解によれば、現代の若干の時事評論家たちも再度目指しているのは、こういう博愛主義者たちがやってきたことである——イェンチュ、シェフラー、ホーフミラー（覚書47）——、彼らは芸術家という名前を要求しはしないけれども、トーマス・マンが機嫌の悪い時に「馱法螺」（覚書97）と決めつけた『芸術家論』でもってヴァーグナーが行った場合よりも、はるかに現代の認識に貢献している。文士は知性と共に道徳性をその属性としている。文士は「二重の意味で道徳家である。すなわち、心理学者であり道徳の審判官である」（X 65）。「倫理的情熱」がその文体に反映している場合にのみ、文士はその名に値する存在となる。しかしトーマス・マンが、文体の巨匠として繰り返し名前を挙げるのはショーペンハウアーとニーチェである<sup>22)</sup>。この二人は折ある毎にトーマス・マンにこう証言してくれた人間であった。すなわち、「文学的フォルムの文化と道徳的文化は双方手を携えて」その道を歩んできた、と（覚書41参照）。

『トーニオ・クレーガー』時代以降、何と変貌してきたことか！ 当時トーニオ・クレーガーは、文士に感情の破壊者という烙印を押していた。「感情っていう代物は、温かい、心のコもった感情というやつは、いつだって陳腐で使い物になりません。芸術的なのは、私たちの退廃した、アーティスト特有の神経組織の苛立ちと冷たいエクスタシーだけです」（VIII 295）。トーニオ・クレーガーは、芸術家の非人間的なもの、人間外的なものについて、一切を破壊する「心理的洞察」、「認識の嘔吐」（VIII 300）について語り、トーマス・マンが、すでに1901年2月13日付の書簡ですでに吐露していた、繰り返し文学を呪っていた。「あー、文学は死です！ [中略] 自分がふたたびただ文学だけを道ずれに幽閉される日が怖いのです。その日はもちろん遠からずやってきます。自己本位の荒廃と芸の歪みがびっくりするほど迅速にやってくるのを懸念しています……。」それでもリザヴェータは文学を擁護していた（VIII 300）。「つまり、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、言語の救済力とか、人間精神一般の最も高貴な現われとしての文学精神とか、完璧な人間としての、聖者としての文士とか——こんなふうに物事を眺

22) [原注] 覚書2, 41参照。

めるってというのは、結局、物事を十分に詳しく観察してみるってことではないのかしら。」

文学論評においては、リザヴェータの見解が勝利を取めたように見える。トーマス・マン自身が啓蒙主義的情熱を込めて「文学へのスピノザ哲学の影響」, 「分析による情熱の救済」(覚書20)について今や語り, ショーペンハウアーの言う聖者のタイプ(覚書62)を文士の最も高貴な発展段階と見なすようになっていく。すなわち「悪意, ねたみ, 支配欲等, あらゆる低次元的情熱を認識と批評によって否定すること」である。トーマス・マンは、この覚書に手を入れて『文士と芸術家』〔訳者注：『芸術家と文士』の誤記と思われる〕の勝利をその結びとしている(X 69)。「文士の礼儀正しさは不条理, その立派さは神聖さと紙一重とも言えよう。知る人, 裁く人として旧約聖書の預言者にほんとうに似かよっている。事実, 文士は、最も高貴な発展段階では、より単純な諸々の時代の隠者よりも完全に聖者のタイプを具現している。」

精神は「情熱を破壊しようとする傾向のために [中略], 最後のところでは純粹な無」を欲するようになるが、これに対して芸術は「本質的に生の次元の問題」であるという認識によって、マンは覚書62の最後のくだりで、新たな緊張状態に引き込まれる。この緊張状態をマンは「異教とキリスト教<sup>23)</sup>, 祝祭と瞑想」という二項対立でもって定式化している。こうしてマンは、覚書49の冒頭部分を再び取り上げている。ここにおいてはマンは、「精神——キリスト教, プラトン主義」を「官能性, 造形性——異教」に対置させ、これらの諸概念の手を借りて文士のタイプと「詩人」のタイプ双方に区分けし、両者の相互関係を理解しようと努力している。

#### テキスト

Hans Wysling: *Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay“* In: Paul Scherer/Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns.* (Thomas Mann Studien. Erster Band. Bern und München: Franke Verlag 1967, S. 123-137).

#### 付記

故ヴィスリング教授の実証主義的であると同時に鳥瞰図的な研究はマン研究史上一時期を画すものとなっていた。本訳業はこの思いに発するものである。

訳出に際しては、下記の文献を参照させていただいた。付記して感謝の意を表します。併せて、不明箇所についてご教示ご助言を賜った方々に感謝申し上げます。

- 1) 下程息『《ファウストゥス博士》研究——ドイツ文化の〈神々の黄昏〉とトーマス・マ

23) [原注] トーマス・マンは、精神—官能性, キリスト教—異教, 批評と造形という対立項目を、まずニーチェ解読のなかで用いている。しかし『トルストイとドストエフスキー』についてのメレジコフスキーの本の中でもこの二項対立が目を射た(ドイツ語版 ライプツィヒ 1903年。「トーマス・マン 1903年」という所有者メモあり)。そして1905年に『生みの苦しみ』のための事前作業の際、マールバッハ版『シラー読本』のなかのヴァルトツェルとバウマイスターの論文を読んだ時に、またこういう次第となった。

- ン』第2版 三修社 2000年
- 2) 下程息『《ファウストゥス博士》研究——ドイツ文化の〈神々の黄昏〉とトーマス・マン』北斗出版 2010年
  - 3) 新潮社版『トーマス・マン全集』
  - 4) 白水社版『ニーチェ全集』
- なお、訳文中〔……〕内は訳者注。