トーマス・マンの
『ファウストゥス博士』について

須摩　肇

序

トーマス・マンの1943年から執筆されて，1947年に出版された長編小説，『ファウストゥス博士　一友人によって物語られたドイツの作曲家アードリアーン・レーヴァーキューンの生涯』(*Doktor Faustus Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*)は，彼の多くの作品の中で最もその時代に合ったものであろう．つまりマンとこの一友人なる人物，ゼレーヌス・ツァイトブロームは，同じ日，1943年5月23日に前者はこの小説を，後者はこの小説の中の伝記を書き始めており，2人は正にナチズムによって冒された現代ドイツの時代に筆を進めていくのである．

マンは1933年の2月，ヴァーグナー講演をするために旅行に出発するが，結果的にこれが流謫の生活の第一歩となってしまった．この勿論罪のない流謫は，スイス，アメリカへと続いて，マンは1938年9月よりアメリカに住むこととなり，ロサンゼルス近郊のパシフィック・パリセイズにて『ファウストゥス博士』が書かれるのである．

この小説が亡命先のアメリカという異国の地にて書かれたものであり，40年以降マンが毎月ドイツ向きのラジオ放送を始めたことを見れば，マンの中で如何に「ドイツ」，「ドイツ性」が重要な問題になっていたかが分かるだろう．つまり故国を離れて初めてマンは，「ドイツ性」，自らのものも含めて，そのドイツ性を意識し，真剣にそれと取り組むこととなるのである．

そのドイツ性と共に，マンの中で高まっていったのは，「芸術の危機」

の問題であろう．芸術の分野では，新しさというものが最早使い果たされて，創造力の衰退が露呈してくる．加えて，ファシズムによって文化そのもの，人類に至るまでが危機に陥ってしまうのである．この「芸術」と「人類」両方の危機こそをマンは表現したかったのである．例えば，『ファウストゥス博士の成立　或る小説の物語』(*Die Entstehung des Doktor Faustus Roman eines Romans*) にある，「文化の，そして時代の小説」(Kultur-und Epochen-Roman) (ED., 30) として構想された，という言葉がそれを証明していると思う．

『成立』に拠れば，今までの作品とは異なり，『ファウストゥス博士』に於ては，今回は，一体何をしたかったのか，何を課題にしたのかをマンは知っていたというが，正にマン自身の時代の文化と，時代そのものを描きたかったのである．

さて，この長編小説は，「ファウスト小説」，「ニーチェ小説」，「音楽・音楽家小説」等と色々な形容で呼ばれるが，その中でも「芸術家小説」とよく呼ばれるほうであろう．主人公のレーヴァーキューンは，ハンノ・ブッデンブロークからトーニオ・クレーガー，グスタフ・フォン・アッシェンバッハらを経て伸びている一連の芸術家，又はその気質を持った者達の言うならば嫡子だろう．

この論文では，「芸術家小説」の観点から見て，その中に用いられている様々な技法の中で，「パロディー」，「モンタージュと引用」を取り上げる．次に，内容的に見れば，第25章の悪魔との対話が「中心点」「クライマックス」[1] として見做され，重要視されているが，その対話でも出てくる「病気」の概念が見逃せない役割を演じているので，「病気」と「芸術家」に関連する意味を解釈することとする．

I

まずこの長編小説の検討に入る前に，多少の梗概を述べておきたい．1883年生まれのツァイトブロームが60歳である前述の日に，2歳下のレーヴァーキューンの物語を書き始める．彼等はメルゼブルク郡ザーレ河畔のカイザースアッシェルンに生まれ，前者は古典語学者，人文主義者として平均的な人生を歩んでいく．後者のレーヴァーキューンは，かなりの優等

生であり，特に数学に興味を示していた．その頃彼は叔父の家におり，そこで音楽に触れる．これが後の人生を決定付けることとなるのであるが，未だその時は音楽を避けていたのであった．しかし彼は，音楽家のクレッチュマルと知り合い，彼に音楽の教えを受ける．

レーヴァーキューンは自らの高慢を罰しようと，音楽の道をやめて，神学を学ぶためにハレ大学へと進む．ここは中世的な雰囲気が支配しており，クンプフ教授やシュレップフース私講師のような悪魔的な人物がそれを体現していた．2年間ハレで学んだ後，彼はクレッチュマルから再び音楽の教えを受けるために1905年，ライプチヒへ行く．ここで或る娼婦に強い印象を与えられ，その場を逃げ出してしまうのであるが，一年後レーヴァーキューンは再び別の場所で彼女と会い，彼女の警告にも拘わらず，抱き合い，性病に感染する．その病により，彼は音楽家としての創作へのインスピレーションを得て，作品の不毛を打開し，実際にはアドルノ（Adorno）の音楽理論やシェーンベルク（Schönberg）の十二音技法に立脚する大作を作り出すのである．

この後，彼は幻覚の中で悪魔と対話し，性病により24年間の高揚の時が自分に与えられたことを知る．それから『デューラーの版画による黙示録』（*Apocalipsis cum figuris*）や，『ファウストゥス博士の嘆き』（*Dr. Fausti Weheklag*）等の作品を彼は産み出すが，最後の作品を披露した直後，精神錯乱状態になり，1940年に死ぬまでの10年間をレーヴァーキューンは，精神の暗闇で過ごすこととなるのである．

およそ以上のようなことをツァイトブロームは，1943年から45年にかけて，ドイツを憂いながら書き綴るのである．

さて，レーヴァーキューンの時代には，芸術の分野に於て，全ての伝統と形式とが使い果たされてしまい，新しさというものは，最早なくなってしまう．彼はこのような「作曲そのものが余りにも困難に，絶望的に困難」(318) な状態で，「にも拘わらず」作曲をしようと試みる．この時，彼が創造の不毛からの「打開」(Durchbruch) を見出すこととなるのは，「パロディー」なる方法である．ここではレーヴァーキューンのパロディーについての考えを見てみよう．

彼は20歳の頃，以前からの音楽の師であるクレッチュマルへの手紙で，

「何故，殆ど全てのことが，僕にはそれ自身のパロディーであると見えずにはいないのでしょう？　何故僕には殆ど全ての，いや，芸術の全ての手段と因襲とが，今日に於ては最早パロディーにしか役に立たないように思われずにはいられないのでしょうか？」(180) と既に述べている．この彼の言葉から見れば，この頃には未だパロディーに対して，どちらかといえば，やや否定的であった．だが彼にはもう既に，クレッチュマルに言わせるならば，「物事をそれ自身のパロディーの光に当ててみるという呪われた傾向 ([die] verfluchte Neigung) や，「滑稽に対する感覚」(181) があり，末期文化に生を受けて創作するレーヴァーキューンは，パロディーをすることに運命付けられていたのである．この運命付けは彼が現代の音楽家であるが故に全くの不可避のものであり，逆に言えば，パロディーへの運命付けこそ，彼が現代芸術家であることを条件付けるものなのである．しかし，そのように運命付けられてはいても，彼にとって「パロディー」とは，「呪われた傾向」に他ならなかったのである．この点で，文学を「呪い」(Fluch)[2] と感じていたトーニオと共通項が見られる．

後の悪魔との対話の中で，レーヴァーキューンは，「遊びの自由を保証する因襲」(322) の駄目になってしまった時代に，「それを知りながら，その因襲を全ての批判の向こう側で再び承認することも出来よう．形式を弄ぶことによって，遊びを強めることも出来よう．その形式から生命が失われているのは分かっているが」(同) と述べている．

ここで主人公は，芸術で遊びをするためには，「因襲」というものがなくてはならない，と考えて，遊びのためにその因襲を守ろうと意図しているのであろう．全く因襲が失われれば，遊びも遊びとして成立していかないからである．因襲を守るために彼が用いる方法とは，「形式を弄ぶ」パロディーであった．衰弱した形式ではあるが，それと戯れることにより，言わば創作への打開への抜け道として，彼は伝統，因襲を愛するが故に，パロディーをするのである．

しかし，悪魔に「形式を弄ぶ」パロディーという「抜け道」に多くの期待をするのかと尋ねられて，レーヴァーキューンは「否」と答える．これは，自分でもパロディーをするのが余り気の乗らないというのがわかってはいるのだが，やはりせざるを得ない，創造の袋小路で「打開」はパロデ

ィーしかない，と考えざるを得ないこの時代にいるという事実を，悪魔に見透かされているので，それが余りにも真実であったので，彼は自尊心から否定したのである．この否定の答えは，肯定の裏返しなのだろう．結局彼は，パロディーを行ない，『黙示録』オラトリオや『ファウストゥス博士の嘆き』等を作曲するのである．

さて，この小説『ファウストゥス博士』自体は，1587年の民衆本『ファウスト』と，ニーチェの生涯の「擬古的」「悲劇的パロディー」[3] となっている．ここで作品の中のパロディーを離れて，マン自身のパロディーに関する発言を見てみよう．『成立』でマンは，パロディー作家ジェイムズ・ジョイスに触れているので，それについて考えることは，多少なりとも意義のあることと思う．

マンは，アメリカの或る批評家等が，『フィネガンズ・ウェイク』(*Finnegans Wake*) に付けた注釈を読んだことにより，「文学的な素質が大きく違っている」(ED., 63) にも拘わらず，ジョイスに対しての親近性を明らかにされた，と言う．

ところが，その親近性に関しては，『成立』の以前は違ったものであった．『ファウストゥス博士』執筆中の1944年8月5日付けアグネス・E. マイアー (Agnes E. Meyer) への手紙に於ては，それを「寧ろ認めたくはない．何故ならば，もしそれがあるなら，ジョイスは全てをずっと上手く，大胆に，素晴らしく作っただろうに.」[4] と言っていたのである．

ここにマンのジョイスへの態度の変化が見られるが，これについて H. R. ヴァーゲット (Vaget) は，『フィネガンズ・ウェイク』の「常軌を逸したアヴァンギャルディズム」(ED., 63) が寄与していたのは疑いのないことだとして，当時マンが書いていた正に『ファウストゥス博士』が決定的なものであった，と解釈している[5]．

1944年8月頃マンは，十二音音楽に関する第22章を書いていたのだが，この頃には小説全体の約半分に当たる分量まで進んでいたことになる．しかしまだマンは，自分のジョイスに対する親近性に疑問を持っていたようである．だが，『ファウストゥス博士』という自分としては冒険的な作品を書いているうちに，段々と「パロディー」という点でマンは，ジョイスに親近性を感じるようになるのである．

確かにマンは，ジョイス程には，異化的な試みを作品に持ち込まなかった「古典主義・ロマン主義・リアリズム」の側に位置する作家であり，ジョイスやピカソらに比べるならば，彼の言うように，「衰弱した伝統主義者」[6] であろう．

しかし，「私は文体という点では，そもそもパロディーしか知らない．この点でジョイスに近い」(ED., 39) と言うマンは，弱っているかも知れないが，伝統と因襲とを解体し，形式を弄ぶことによって継承していくのである．マンはこのような英雄主義的な試みの可能性を「パロディー」に託しているのである．

作品の中では，ツァイトブロームはレーヴァーキューンの初期の交響的幻想曲『海の燐光』(*Meerleuchten*) から，特に後年の作品にしばしば現われるパロディー的なものを，「不毛からの誇り高い逃げ道」(die stolze Auskunft vor der Sterilität) と見做している．この「誇り高い」(stolz) という語が，作者マンにとっても，パロディーが単なる逃避ではなく，末期的な芸術状況に於ける，言わば「戦略」としての「逃避」であり，新たな創造力を獲得せんがための「逃避」であるというのを示していると思われるのである．

文化の黄昏の時期に登場してきたマンは，本来の自分を後ろに隠しながら，形式と戯れる「パロディー」なる「戦略」を，最後の砦としてのパロディーで，真剣な遊戯をするのである．それは小説中でツァイトブロームが言うように，「対象が余りにも近い」(235) からである．この場合の「対象」とは，つまり「ドイツ性」であると考えることが出来るであろう．ツァイトブロームは続けて次のように言う．「芸術が余りに真摯になると，人は芸術を拒否し，これを受け入れなくなる．」(同) つまり，「ドイツ性」の断罪という深刻な課題のために，逆にマンは，「出来るだけ多くの冗談 (Scherz)，伝記作家の演技 (Biographen-Mimik)，激情を引き下げる自己嘲笑 (das Pathos herabsetzende Selbstverspottung)」(ED., 28) 等を作品中に引き込んで，真剣さを弱めているのである．その方法が，ナレーターを自分と読者との間に挟むやり方であり，正に「パロディー」なのである．

小説中では主人公の最後の作品，『ファウストゥス博士の嘆き』は，ベー

トーヴェンの『第九交響曲』のパロディーとなっている．後者の「歓喜」に基づいた表現とは全く正反対の，その等質的な陰画（das kongeniale Negativ）(649) として，前者は「嘆き」(Klage) に立脚して成立しているのである．この「嘆き」としての表現が，既成の概念に捉えられてしまった芸術の「打開」を意味している．そしてこの「嘆き」は，作者マンの「ドイツ性」に対する「嘆き」ともオーヴァーラップしてくるのである．マンは『第九』の「歓喜」と「嘆き」とを入れ替えて，『第九』という形式は保持しながらも，「歓喜」という上昇志向のある調和への道を，「嘆き」の下降運動に逆転させて，現実問題としてのナチズムによる文明・文化の瓦解への道を暗示させるようにするのである．レーヴァーキューンのパロディーには，このようにマン自身の真剣な気持ちが反映されているのである．

マンは遊んでいるように「真実」，即ち「ドイツ性」の断罪を語るのである．これには，マンが「伝統主義者」だからこそ尚一層彼に適しているであろうし，ドイツ人としてのマンの時局に鑑みたやり方とも言えるだろう．つまりこれが，ここでの「パロディー」なのである．

II

この長編小説でのマンのパロディーは，所謂「モンタージュ」の技法で具体化されている．虚構としての小説に多くの現実を盛り込んで，実在の人物と虚構の人物とが入り交じり，区別が出来なくなるのがモンタージュの効果の一つだが，この効果はこの小説に独特な現実性を与えている．空間や時間の異なった事件，文学的な，又は歴史的な事件，マンや彼の妹等の個人的な事件から集められたものは，ごちゃまぜにされて作品の中に入れられている．V. ランゲ (Lange) の言うところに拠れば，マンはモンタージュを用いる時，先に与えられた歴史的乃至伝記的な事実を，物語の経過へと含み入れること以外は考えていない[7]，という．そのモンタージュに一役買っているのが，「引用」の使用であろう．次に「引用」について考えてみたい．

『ファウストゥス博士』には．ニーチェやアルバン・ベルク (Alban Berg)，フーゴー・ヴォルフ (Hugo Wolf) 等の自伝からの引用が多く

見られる.『成立』では，マンは引用の持つ「機械的」且つ「音楽的」な性質に言及している．彼は更に続けて，「引用は，虚構に変化する現実であって，現実的なものを吸収する虚構であり，二つの領域の独特に夢想的で魅力的な混合である」(ED., 25) と言う.

しかし，現実のものを虚構へと導き入れても，やはり虚構は虚構なのである．いずれにしても，「虚構」と「現実」という二つの領域の境界は曖昧なものとなり，或る観点からでは，「虚構」は「現実」へと移行していき，現実性をかなり獲得しているような印象を我々に与えているように思える.

H. コープマン (Koopmann) は，『ワイマルのロッテ』(*Lotte in Weimar*) (1939) では，引用されたことは単層的であったが，『ファウストゥス博士』では，一瞥して互いに何も関連がなかった引用の層が重なり合っており，この引用層はしかしながら，組み込みという操作を受けることによって，引用の背後にあるものと，引用によって作品の中に取り込まれたものとの音楽家という形姿との関係を常に明瞭にしている，と指摘している[8].

モンタージュ技法で特に重要なのは，引用したものを如何に組み合わせるか，という構成の問題になってくるであろう．ヴァーゲットの言うように，継ぎ目が分からない程 (vgl. Vaget 1989, S. 128) 慎重に構成がなされていることは，特筆すべき点だと思う．この点でやはりマンは，ジョイスやデーブリーン等の作品に於ける所謂「異化」作用を引き起こす技法とは軌を一にするものではないと言えよう．ランゲは，マンのモンタージュの使用は，ダダイズムのそれのようにショックを与えたりするものではなく，融和的で象徴的に読者を充実させる (vgl. Lange 1983, S. 130), としている．彼のモンタージュは，パロディーの時と同様に，保守的，伝統主義的な特性を我々に示しているのではないだろうか.

「モンタージュと引用」は，ここでは，マンの今までの小説には見られない程多量に入れられているが，どちらもアクチュアルな「ドイツ性」の問題に相応しいように，「現実性」を虚構に導き入れる役割をしているのである.

だがここにマンの技巧が冴えているのが分かる．つまり小説は虚構なの

だから，そのままでは絵空事である．しかしマンは，アクチュアルな「ドイツ性」の問題を扱うつもりだったので，全くの絵空事では困るのである．そこで「モンタージュ・引用」が用いられて，「現実性」を作品は吸収する．だが余りにも作品が「現実性」を得たならば，その芸術作品は真剣になり過ぎてしまう．そこで先に挙げた「パロディー」が効果を発揮するのである．パロディーは真剣味を弱めて，読者に受け入れ易くするのだが，単なる「おふざけ」ではなく，「真実」をパロディーは引き出すのである．『ファウストゥス博士』の中で用いられている「モンタージュ・引用」と，「パロディー」とはお互いに影響し合い，上手に牽制し合っている．これらの技法の扱い方の器用さは，正にマンの面目躍如であると言えるだろう．

Ⅲ

マンがアドルノの音楽理論，シェーンベルクの技法に準拠してこの長編の筋を展開していくのは自明であるが，ここでの音楽とは，やはり「より一般的なものに対しての単なる前景，代表物であり，範例であるに過ぎないもの」であり，「我々のすっかり危機に陥った時代の，そもそも芸術の状況を，文化の，いやそれどころか人間の，精神それ自身の状況を表現するための手段に過ぎないもの」(ED., 30) なのである．ここでマンが「音楽」を取り上げているのは次のような理由からであろう．まず『ファウストゥス博士』執筆中の1945年の講演『ドイツとドイツ人』(*Deutschland und die Deutschen*) の中でマンは次のように言う．

「我々の最高の詩作品，ゲーテの＜ファウスト＞は，中世と人文主義との境界にいる人間を，神的人間を，つまり，不遜なる認識衝動から魔術に，悪魔に身を委ねるような人だが，そのような人間を主人公にしています．知性の高慢が心的な古めかしさと自由のなさと結合するところに，悪魔が存在する．そして悪魔は，ルターの悪魔，ファウストの悪魔は，私にはどうしても全くドイツ的な姿のように思われます．悪魔と盟約を結ぶことは，……ドイツ的本質に何か独特に近いもののように私にはどうしても思われます．」[9]

以上を見れば，知識欲に駆られて，悪魔と結び付くファウストが全く「ドイツ的」であって，マンがドイツをファウストと，ナチズムを悪魔として見ていることが分かる．続いてマンはこう言う．

「伝統や詩作品がファウストを音楽と結び付けていないのは，それらの大きな誤りだ．彼は音楽的であるべきだろう．音楽家であるべきであろう．」(Ibid., S. 1131)

マンはその音楽を「マイナス記号の付いたキリスト教的な芸術」，「計算され尽くした秩序であると同時に，混沌を孕んだ反理性」，「魔力で意のままにするような，呪術的な身振りの富んだ，数の魔術」，「現実から最も遠い芸術であり，同時に，最も情熱的な芸術」，「抽象的で神秘的な」芸術であると定義している．(Ibid., S. 1131)

ここで彼は，ドイツ人の世界に対する関係を表すためにこの音楽を引き合いに出す．その関係は「抽象的で神秘的な」音楽と同じもの，つまり「音楽的」と規定するのである．「現実から最も遠い」のは，「音楽」という芸術ばかりではなく，「ドイツ人」全体の社会への関係がそうなのであり，言い換えるならば，その「内面性」のために「ドイツ人」は「非政治的」だと言えるだろう．マンはこの「内面性」の発露であるドイツ・ロマン派がナチズムを産み出す土壌になっているとして，ロマン派の功罪を説明する．嘗ての彼の，ロマン主義的なものに代表される「ドイツ性」を擁護していた『非政治的人間の考察』(*Betrachtungen eines Unpolitischen*)の頃とは違い，ルターの宗教改革から始まる内面性をマンは憂えているのである．

マンは音楽をナチズムという，「人間や精神の危機の状況」にあるドイツ人の「内面性」に基づく「非政治性」を暗示するために，主人公レーヴァーキューンと結び付けたのであろう．そしてキェルケゴールが「音楽はデモーニッシュな領域だ」と言うように，作品中でドイツ的であるファウストにそれ以上のドイツ的な特性，即ち音楽性をマンは主人公に結び付けて，デモーニッシュな音楽に関わるデモーニッシュな衝動の内にある人間

を描こうとしたのであろうと想像出来る．

「音楽的」と「政治」という関係を『トーニオ・クレーガー』の頃にまで遡って考えてみるならば，「音楽的」は勿論「精神」として，「政治」は「生」として捉えられよう．政治をするということは，社会という現実へと出て行って活動するというのを意味するのであり，これをマンはドイツ人には不適格だとしたのである．

『トーニオ・クレーガー』での「生」と「精神」との対立は，主人公が「生」への「市民愛」(Bürgerliebe) を持つことによって綜合されているように見えていた．次に1924年の『魔の山』(*Der Zauberberg*) では，善意 (die Güte) と愛 (Liebe)，人間愛 (Menschenliebe) とが人間性 (Humanität) の支柱になり[10]，『魔の山』から28年後の講演『芸術家と社会』(*Der Künstler und die Gesellschaft*) でも同じように，懐疑の所産ではある「善意」，「英知に近いが，愛に一層近い善意」[11] に芸術は結び付いているとし，マンもこれを信じると言明している．そして「美的なもの，道徳的なもの，政治的＝社会的なものは，その [筆者注：人間性の問題 (dem Problem der Humanität)] 中に於ては一つのものである」として，ここでは，善意と愛とを土台にしている「人間的なものの全体性」(die Totalität des Menschlichen) の中での「生」(即ち政治) と「精神」(芸術) との綜合の可能について触れられているのである (Ibid., S. 394)．

これを見れば，やはり全てを宥和し，包括し調和させる「人間性」というものの価値がマンの中で如何に重要であったかが分かるだろう．

しかしこの『ファウストゥス博士』では，「生」と「精神」の綜合することのない，政治に不適格なドイツ人芸術家が主人公になっており，又，逆に政治への不適格さが，芸術家が「精神」の側に位置しているというのをはっきりと示しているのである．現実的にもその不適格さをマンは正に国家社会主義によって痛感させられた訳であるが，この時彼の中では，青年時代の初期短編からのいささか色褪せてしまった対立概念が再度形を変えて，「生」は「政治」として強調されており，対立の綜合のないのは，明白であったろう．

「音楽」はこの長編では，ドイツ人の隠喩となっている．ドイツの「文

明に於ける凋落」,「音楽の表現力の衰退」というこの二つは，ツァイトブロームがレーヴァーキューンの伝記を書き始めた日と，マン自身がこの小説を書き始めた日との一致という二重の時間相との共時的な連関によって，「独特に現実的なもの」を吸収している．「音楽」はここで正に「文明」並びに「文化」全般の焦眉の急である現象として，マンに技巧を凝らされて，取り上げられているのである．

Ⅳ

次に内容的に見て，レーヴァーキューンはどのようにして音楽の表現力の衰退を克服するのであろうか．ここでは「病気」とそれに付随する「性」が重要な役目を果たしているのでそれを見てみよう．

彼の父ヨナタンが未だ子供の頃のレーヴァーキューンに見せる本の中に，ヘタエラ・エスメラルダ（Hetaera esmeralda）なる蝶が出て来る．この蝶は何度も後に登場して，ライトモティーフ的な役割を演じている．

ライプチヒで彼は，悪魔のような案内人によって或る曖昧屋へと，自分の意思ではなく，連れていかれる．この案内人は，『ヴェニスに死す』（*Der Tod in Venedig*）で言えば，アッシェンバッハを冥界であるリドへと導くゴンドラの船頭に相当し，言わば陸のカローンのような者である．そしてそこでレーヴァーキューンは，一人の娼婦に，彼の言うところのエスメラルダ蝶のような女に頬をさすられ，挑発されて強い印象を与えられるに至る．これは「生」を代表する「性」を売る女からの，「精神」を代表する芸術家レーヴァーキューンへの誘惑である．確かにこれは「性」という世俗的な形を借りてはいるが，やはり「生」への意思の典型的な現われには違いないであろう．

しかし彼は，彼女に手も触れずにそこから逃げ出してしまう．彼の純粋や，純潔，知的な自負心，冷たい皮肉（197）を孕んだ「精神の高慢」(198)が，「生」との接触を躊躇させ，それを回避させたのである．この回避は，ツァイトブロームの言うように，極めて一時的なものであり，「生」を求めるという「魂のない衝動」との遭遇という傷（Trauma）を，その精神の高慢は負うのである．この「生」への意思を満たすために，レーヴァー

キューンは一年後「エスメラルダ」に会いに行くが，今度は他人の導きではなくて，自らの意思からである．

「エスメラルダ」に会うまでの彼は，性的なものや，動物的なものを一切嫌悪にしていた．彼のこの態度は，ショーペンハウアーのそれのような，女を教父流の「悪魔の道具」(instrumentum diaboli)[12] と見做すような禁欲的なものであった．

ツァイトブロームはハレ大学の私講師シュレップフースの古典心理学の講義に触れて，「性」を必要悪のように考える．原罪の表現であり媒介物としての生殖行為に際しては，「誘惑」(141) を発する悪魔が，その力を最も効果的に振るうものである．ツァイトブロームは言う．誘惑の対象としての女は，誘惑者の「悪魔の道具」として見做されることにより，「神聖の道具」でもあり得る．何故なら，「……猛り狂う原罪の欲情がなければ，神聖は存在しない」(142) からである．

ニーチェが『道徳の系譜』(*Zur Genealogie der Moral*) の中で考えているように (vgl., Nietzsche 1991, S. 109-111)，マンはツァイトブロームに，「神聖」にはその対応物の「誘惑」が必要であるとの考えに至らせているが，これはそのまま「善」と「悪」という概念に移し変えられるだろう．美的な世界では，「悪」も質を持っておれば，それは「善」とされるのである．

レーヴァーキューンの話に戻ろう．極めてトルストイの持つキリスト教的道徳主義に似通ったものを持つ彼は，2度目に「エスメラルダ」を訪ねた時，彼女が梅毒に感染しているが故に，自分に触れてはならないと警告したにも拘わらず，彼は進んで彼女を抱き，病気となる．悪魔が言うように，この時悪魔との契約が成立する．その結果，彼は病気により霊感を得て，創作の不毛性を打開しようとするのである．「性」はここで「生への意思」として，同時に又，霊感を得るための刺激，病気の発端としての働きを果たしているのである．

V

さてこのような病気は，確かに不道徳な行為に対する懲罰として見做され得るが，「社会」，「生」に対しての距離や疎外感を感染者に感じさせる．

第25章で悪魔が言うように，「忌むべき，秘密の病気は，世界に対し，平均的人生に対して或る種の批判的な対照を産み出し，市民的秩序に対して反抗的で皮肉な気分にする．そしてその男に，自由な精神，書物に，思想に保護を求めさせる」(310) のである．

芸術家は一般的に，そのような距離を「生」に対して持っているとされるので，性病にかかった芸術家は，更に尚一層の距離を得ることとなる．ここに罹病した芸術家という，アウトサイダー性の強調された人物像が出来上がる．

『魔の山』にある，登場人物ナフタの次のような発言は極めて興味深いものである．

「人類のために認識しようとして，意識的に，故意に病気と狂気とになった人間がいた．その認識が狂気によって獲得された後に，それは健康へとなって，あの英雄的な犠牲行為の後には，認識を所有して利益を得るのに最早病気と狂気とによって条件付けられなくなったのである．これは本当の十字架上の死 (Kreuztod) である……」(Mann 1989, S. 490)

以上の内容を見れば，「意識的に，故意に病気と狂気とになった」のは，晩年に「ディオニュソス」や，正に「十字架に掛けられし者」(Gekreuzigter) と書簡に署名したニーチェではないかと，想像するに難くないであろうし，この文章が，ニーチェのケルンでの実際の体験や，その生涯を指しているのは明白であろう．そしてその体験を，マンは後に主人公のそれへと「引用」したのである．

レーヴァーキューンが悪魔との対話でも言うように，「彼の身に招いたこと」，「契約」の源は「愛という行為自体」であって，以後彼は愛することを禁じられる．そしてその病気は，創作に於ける「天才的な時，高揚の時を」(331) 24年間彼に与えるが，同時に，偏頭痛に悩み苦しむ時や，最後には精神薄弱や死をも与える．ここに J. F. フェッツァー (Fetzer) は，エロスとタナトスとの結び付きを見ているが，そのエロスの形式は，ロマン主義的な定式，「死と愛」とマンが呼んだものとは遠く隔たっている[13]，としている．

結局，主人公は理由は何であれ，創作に対する天才的な霊感を得て，後期の大作を産み出すのであるが，「病気」と「健康」についてツァイトブロームが注釈しているのでそれを見てみよう．

「芸術家の沈鬱な状態と創造的に高められた状態，つまり病気と健康は，決して鋭く分かれて対立しているのではない．寧ろ病気の中に，そして恰もその庇護のもとに，健康の要素が作用して，病気の要素は天才に働き掛けながら健康へと運ばれていく……」(471)

この引用から見るならば，病気とは常に一定して下位に存在しているのではなく，それは上位にある健康と絶えず入れ替わって運動を繰り返し，「流動的」だと言えよう．この力学の振幅が，「理性」としての肉体の中で創作への波動，リズムを作り出して，芸術家をより創造的にするのである．この時それらの波動やリズムを創造のために活かすことが出来るか否かが，「生」に対して貪欲で，強い芸術家かどうかを判定する一種の試金石となっているのである．

マンは，レーヴァーキューンのモデルのニーチェの中にこの「力学」を見つけている．そしてこの力学こそをマンが，ニーチェから主人公へと引き入れたのである．ニーチェの運命，即ち「天才」(Genie) は，正にそのニーチェの内部に於て，病気との類稀なる統一体として成立している．マンは，1947年の講演『我々の経験から見たニーチェの哲学』(*Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*) の中で，病気というのは，単なる形式的なもの (etwas bloß Formales) であって，問題なのは，「誰が病気なのか」であるとしている．この中で彼は，ニーチェとドストエフスキーの2人を，病気と天才との一致した例として挙げている[14]．勿論 P. ピュッツ (Pütz) のように (vgl., Pütz 1987, S. 109)[15]，アードリアーン・レーヴァーキューンのような人間を付け加えることは，妥当なことであろう．

この小説でマンは，この長編より40年程前の短編『生みの悩み』(*Schwere Stunde*) でのシラーと目される人物に代表されるような，即ち自然から切り離されて対立しているような存在を再度取り上げている．そ

うすることにより作者は，主人公に，ゲーテやトルストイ等のような「自然の恩寵によって，神的なものへと高められた」(Mann 1967, S. 178) 人間とは違って，シラーやドストエフスキー等が持っている，「情感的なもの，主観的なもの，病的なもの，ロマン的なもの」(Ibid., S. 180) の要素を結び付けている．その結果レーヴァーキューンは，意図的にマンによって，ニーチェのエピソードを付加されることにより，「精神」の側からの高貴性を獲得するのである．

この獲得は，1932年から1939年にかけて頂点を極めるマンのゲーテ受容からの明らかな転回であり，しかもこの転回は，初期のショーペンハウアー・ニーチェ・ヴァーグナーという「精神の三連星」への回帰と捉えられるのではないだろうか．

だがこの長編小説では，ニーチェのエピソードが入れられているからといって，マンはニーチェを単に礼賛しているわけではない．「レーヴァーキューン」は「現代ドイツ」に，「病気」は「ナチズム」に，それぞれ喩えられており，1929年の『マーリオと魔術師』(*Mario und der Zauberer*) の中の，ファシズムの比喩となっている催眠術を操る魔術師チポッラが結末でマーリオに射殺されて悲惨な最期を遂げるように，「現代ドイツ」ことレーヴァーキューンは，精神の暗闇へと没入し，破滅することとなる．ニーチェの権力思想やヴァーグナーの神話性を濫用したナチズムへの，マンの批判と憤りは，ニーチェのエピソードを背負った主人公を破滅へと追いやることにより，テクスト中に巧妙に織り入れられているのである．

つまり「病気」は一方では，文学的に言えば，主人公の作品の不毛性に対する刺激，マンの青年時代により支配的であった「ロマン主義的な高貴性」をもたらすものを意味している．他方では，社会的・時代的な観点から見れば，嘗ての短編小説のファシズムと同様に，ここでナチズムの比喩として，マンにより鋭く分析されているのである．

VI

本稿の前半部では，『ファウストゥス博士』の中で用いられている様々な技法について触れた．ここでそれらについてすこしまとめてみよう．

まず，今までに挙げて見てきたように，マンの小説全体は1587年の民衆

本ファウストと，ニーチェの生涯の「パロディー」となっている．そしてそれは，夥しい程の「引用」の連続，重層構造を成している「虚構」と「現実」の「モンタージュ」によって実現されている．ここで「パロディー」と「モンタージュ」とは，見事なまでのバランスで釣り合いを取っているのである．そして「引用」された中で特に重要なのは，アドルノの音楽理論と，シェーンベルクの十二音音楽であり，共に，現代芸術の危機を示すために引用されたのであった．又，技法に関して言えば，挙げはしなかったが，レーヴァーキューンの厳粛な時の高笑いや，冷たさ，偏頭痛，そして特に重要なヘタエラ・エスメラルダ蝶を含めて，これらは作品中でライトモティーフ的な役割を果たしている．

さて，このような技法の寄せ集めには，全体から見て，少々作為的ではないかという疑念が出てくるのは，否めないのではないだろうか．これには正しくニーチェのヴァーグナー批判が正鵠を得ていると思われる．

『ヴァーグナーの場合』(*Der Fall Wagner*) に於て，ニーチェは彼を「デカダンスの芸術家」と見做して，デカダンスの様式の特徴を，「全体は最早全体ではない．……凡そ全体は最早生きていない．つまり，それは組み立てられたもので，合算されたもので，人工的である．それは1個の人工物 (ein Artefakt) である」[16] と説明している．彼の音楽は，ニーチェに拠れば，ライトモティーフ等の展開による「細部」のみが集まって出来ており，全体を有機的に組織する力が貧弱なのである．それ故にニーチェは，ヴァーグナーの音楽を「病気」として，「選り抜きの現代的芸術家」(*der moderne Künstler par excellence*) であり，「近代性のカリオストロ」(Ibid., S. 15)[17] の一つのサンプルとして取り上げているのである．

だが，ヴァーグナーのあれらの雄大な作品群が，「全く小さなもの，細密なもの，心的なディテールへの耽溺」(Mann 1967, S. 344f) による産物である，というのは注目に値するであろう．

ここで問題となってくるのは，ディテール同士の結び付きではなかろうか．レーヴァーキューンの音楽は，「秩序」立った「構成的音楽」であり，「関連」性というものが音楽全体の構造を担っている．それがなければ，一つ一つの音符が独立して自主的に動きだし，全体としては麻痺し，機能を果たさないのである．

ではマンは「関連」についてはどう考えていただろうか．1930年の『略伝』(*Lebensabriß*) で彼は，「関連」という言葉を愛すると述べている[18]．更に4年後の書簡で，ヨゼフ小説に関してであるが，「一般的に言って，『関連』というものの世界は，素晴しい魅惑と神秘に満ち満ちています．その言葉自体，かねがね私に特別な魅力を及ぼしており，この言葉の意味するものは，私の思考及び芸術活動の全体の中で，著しい役割を演じている」[19] とマンは書いている．

マンはこの「関連」の織り成し方を，ヴァーグナーの楽劇の主題とモティーフというテーマの操作技法から学び取ったのであり，ニーチェの彼に対するアンヴィヴァレントな関係から生じた批判という媒体を通してさえも，そのマンの関連付けの技法 (Beziehungstechnik) は変質しなかったのである．そして主人公の音楽に必要不可欠な「関連」は，音楽と文学の違い，虚構の作品と実際の作品の違いこそあれ，マンの小説自体の「関連」とも性質を同じくするものなのであり，『ファウストゥス博士』自体が，関連性の賜物なのである．マンが「ニーチェを『本来のもの』と取り，言葉通りに取る者は，彼を信じる者は，もう駄目だ」[20] とこの小説の脱稿後のその後奏曲とも言える講演の中で言っているのも，彼の小説が，ニーチェの批判したヴァーグナーの芸術に範を見出しているが故に，頷けるものだと言えよう．

このように「精神の三連星」であったニーチェを題材として用いて，構造的にはパロディー，モンタージュ，引用を駆使しながら，マンは巨大な人工物の言わば楽劇のようなこの小説を作り上げたのである．又，内容的には，この現代芸術の「手詰まり状態」の中で，病気を媒体にして霊感を得ようとして，同時にマンによってロマン主義的高貴性をも付加されている一音楽家の姿が描かれている．

それはニーチェの生涯のパロディーとなっているが，ヴァーグナーへのマンの情熱 (Passion)，つまり「認識しながらの没頭 (erkennende Hingabe)，炯眼な愛 (hellsichtige Liebe)」[21] である「情熱」と同様に，ニーチェを認識するに伴う「受苦」と，それでも尚，又は，それ故に「愛する」という，二重の意味での「情熱」から産み出されたものなのである．そしてこの『ファウストゥス博士』は，「笑いながら真剣なことを言

う……」(ridendo dicere *severum*) (Nietzsche 1990, S. 1)[22] というこの捩った諷刺詩の言おうとしている正に「パロディー」の概念に合致した，ニーチェとドイツ性を審判する「一つの過激な告白」(ED., 104) なのである．

テ キ ス ト

Mann, Thomas: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden.* Bd. VI. Frankfurt a. M. 1974. (下記注の中で GW. と略記)

Mann, Thomas: *Die Entstehung des Doktor Faustus Roman eines Romans.* Frankfurt a. M. 1989. (Taschenbuch) (本文中で ED. と略記)

本文中の（ ）内はそのページ数．尚各引用に付けた圏点はマン自身の強調によるものである．

注

1 Vgl. Pütz, Peter: *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann,* Bonn 1963; 3. Aufl. 1987, S. 86.

2 Mann, Thomas: *Sämtliche Erzählungen in zwei Bänden,* Frankfurt a. M. 1987, Bd. 1, S. 327.

3 Heller, Erich: *Thomas Mann Der ironische Deutsche,* Frankfurt a. M. 1975, S. 327. (Taschenbuch)

4 Mann, Erika (Hg): *Thomas Mann Briefe 1937-1947,* Frankfurt a. M. 1963, S. 382.

5 Vaget, Hans Rudolf: *Thomas Mann und James Joyce. Zur Frage des Modernismus im Doktor Faustus.* In: *Thomas Mann Jahrbuch.* Frankfurt a. M. 1989, Bd. 2, S. 122.

6 Mann, Erika (Hg): *Thomas Mann Briefe 1937-1947,* S. 390.

7 Lange, Victor: *Tradition und Experiment.* In: Wolff, Rudolf (Hg): *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung.* Bonn 1983, (Sammlung Profile Bd. 5.) 2. Teil, S. 130.

8 Koopmann, Helmut: *Doktor Faustus. Thomas Manns Quellen und Zitierweise.* In: Koopmann, Helmut (Hg): *Thomas-Mann-Handbuch,* Stuttgart 1990, S. 480f.

9 Mann, Thomas: GW. XI, S. 1131.

10 Mann Thomas: *Der Zauberberg*. Roman. Frankfurt a. M. 1989, S. 523. (Taschenbuch)

11 Mann, Thomas: GW. X, S. 399.

12 Mann, Thomas: *Stockholmer Gesamtausgabe, Adel des Geistes. Sechzehn Versuche zum Problem der Humanität,* Stockholm 1967, S. 210, 241. Vgl. Nietzsche, Fridrich: *Zur Genealogie der Moral,* In: *Jenseits von Gut und Böse, Zur Genealogie der Moral,* Stuttgart 1991, S. 345. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 76) Oder: Mann, Thomas: GW. VI, S. 142.

13 Vgl. Fetzer, John Francis: *Melos-Eros-Thanatos und Doktor Faustus.* In: *Thomas Mann Jahrbuch.* Bd. 2, S. 43.

14 Vgl. Mann, Thomas: GW. IX, S. 678.

15 Vgl. Noble, C. A. M.: *Krankheit, Verbrechen und künstlerisches Schaffen bei Thomas Mann,* Bern 1970, S. 196.

16 Nietzsche, Friedrich: *Der Fall Wagner,* In: *Götzendämmerung, Wagner-Schriften, Der Antichrist, Ecce Homo, Gedichte,* Stuttgart 1990, S. 20. (Kröners Taschenausgabe; Bd. 77)

17 強調はニーチェ自身によるもの

18 Vgl. Mann, Thomas: GW. XI, S. 123ff.

19 Wysling, Hans (Hg) unter Mitw. von Fischer, Marianne: *Dichter über ihre Dichtungen,* München u. Frankfurt a. M. 1979, Bd. 14/II, Thomas Mann Teil II: 1918-1943, S. 149.

20 Mann, Thomas: GW. IX, S. 708. Vgl. Mann, Thomas: GW. XI, S. 110.

21 Mann, Thomas: *Stockholmer Gesamtausgabe, Betrachtungen eines Unpolitischen,* Oldenburg 1956, S. 66.

22 Oder: *Ecce Homo,* S. 392. (強調はニーチェ自身によるものであり，詳細は『ニーチェ全集第3巻（第2期)』（白水社　1983）の訳注309ページ参照)

Zu Thomas Manns „*Doktor Faustus*“

Hajime SUMA

Der Roman „*Doktor Faustus*“ Manns ist wohl der zeitgerechteste unter seinen Werken in einer Zeit, in der der Faschismus die Kultur in eine tiefe Krise riß und sich Mann mit der Frage beschäftigte, was eigentlich deutsch sei. Gleichzeitig wurde ihm die Frage nach Kunst grundsätzlich ein Problem. Eben diese Kunst-Problematisierung konfrontierte ihn noch deutlicher mit der Frage nach jenem „Deutschtum“. Zwei Problemkreise bestimmen den Roman: 1) Die Frage, mit der sich Mann seinerzeit beschäftigte: Was heißt eigentlich „deutsch“? 2) eine künstlerische Krise des Autors, die im Ausbleiben schöpferischer Produktivität lag.

Ich behandelte zwei Fragen, die mit diesen beiden Problemkreisen in enger Verbindung stehen, einerseits zur Technik dieses Romans: Parodie bzw. Montage und Zitieren. Zum anderen zu seinem Inhalt; den Zusammenhang von Krankheit und Künstlertum.

Hinsichtlich der Technik begegnen wir in der Romanhandlung selber der Parodie. Beim Helden Leverkühn: Er wahrte die konventionelle Form musikalischer Werke, distanzierte sich jedoch von ihren Inhalten mittels der Parodie und schuf so ein neues Kunstwerk. Auch der Romanautor trieb mit der Parodie als einer Strategie: „ernstes Spiel“, die Parodie, trägt dazu bei, das ernsthafte Ziel („die Verdammung des Deutschtums“) leichter aufnehmen zu können.

Mann bedient sich bei seiner Parodie der Technik der Montage.

Es ist denkbar, daß dem Autor der fiktionelle Romancharakter unangemessen, gewissermaßen zu leicht, erschien für ein so aktuelles Problem wie das „Deutschtum": möglicherweise montierte er daher Zitate zusammen.

Nach Koopmann überlagert sich dieses „Zitieren" mehrschichtig. Die Zitatschichten werden durch die Montage zusammengehalten, jedoch sie können auf diese Weise Realitätscharakter annehmen. Wenn die Kunst hierdurch zu viel Realgewicht erhält, ist sie schwer aufzunehmen. Hier ist die „Parodie" nützlich und nimmt der Kunst jenes Gewicht. Parodie, Montage und Zitat sorgen in diesem Wechselspiel für ein Gleichgewicht ganz gut.

Inhaltlich gesehen, bildet die Geschlechtskrankheit des Helden den Durchbruch zur künstlerischen Produktivität, das Geschlecht spielt eine Rolle als „Wille zum Leben". Eine solche Krankheit ist zwar die Bestrafung für die unmoralische Tat, aber andererseits zwingt sie die Angesteckten, Alleinsein oder Entfremdung zu fühlen. Der Angesteckte ist hier der Künstler; auch er ist weit entfernt vom „Leben". Das Außenseitertum des Künstlers wird hier unterstrichen. Krankheit und Gesundheit im Künstler sind stets schwankend, aus dieser Bewegung resultiert die Anregung zum Schaffen und sie macht schöpferisch.

Mann findet diesen Zustand bei Nietzsche, der das Vorbild Leverkühns ist. Auch das Genie Nietzsche war zutiefst mit der Krankheit verbunden. Mann knüpft den Helden absichtlich an Episoden um Nietzsche. Der Held gewinnt hierdurch eine gewisse romantische Vornehmheit von seiten des „Geistes". Doch verherrlicht Mann Nietzsche nicht: „Leverkühn" wird mit „dem modernen Deutschland", „die Krankheit" mit „dem Nationalsozialismus" verglichen. Die Entrüstung Manns über den Nationalsozialismus, der Nietzsche und Wagner mißbraucht hat, wird in den Text geschickt eingewoben, indem der Autor den Helden

scheitern läßt.

Der *„Doktor Faustus"*-Roman ist zusammengesetzt aus verschiedenen Techniken; „Parodie", „Montage und Zitieren", und dem—hier nicht behandelten—„Leitmotiv". Es kann der Eindruck einer absichtsvollen Konstruktion entstehen, von dem Kritiker schreiben; die gesamte Werkstruktur ergibt sich aus der „Beziehung" der Details zueinander. Mann erlernte die Beziehungstechnik von der thematisch-motivischen „Gewebstechnik" Wagners, wenn Mann sie auch aus der Wagner-Kritik Nietzsches als dekadentes Merkmal kannte. Wie bei der aufgezeigten Nähe des Romanhelden zur Nietzschefigur scheint auch hier eine ambivalente Haltung Th. Manns zu Nietzsche bestanden zu haben, der zum Zustandekommen des Romans entscheidend beitrug. Letztlich ist der Roman „ein radikales Bekenntnis": nicht nur gegen Deutschtum, sondern auch gegen Nietzsche.