

Title	エロスとパロディー：トーマス・マンのパウル体験と小説『ファウストウス博士』
Author(s)	奥田, 敏広
Citation	ドイツ文学研究 (2005), 50: 1-29
Issue Date	2005-03-01
URL	http://hdl.handle.net/2433/185477
Right	
Type	Departmental Bulletin Paper
Textversion	publisher

エロスとパロディー

トーマス・マンのパウル体験と小説『ファウストウス博士』

奥田敏広

第一章 「友情という体験」

トーマス・マンは、その『略伝』（一九一九年）の中で青春時代を振り返って次のような回想をおこなっている。本稿の考察の対象となるパウル・エーレンベルクとの「体験」を、マン自身が公に語った唯一のものであり、またいかにその重要性をさりげなく隠しているかが興味深いので、いささか長くなるが次に引用する（一一、一〇七）。

当時わたしは、妹たちの遊び仲間で、ドレーズデンの芸術大学教授エーレンベルク氏の息子であるふたりの青年と心からの友情を結んでいた。弟のパウルは父親と同じく画家で当時芸術大学に通っていたが、有名な動物画家チューゲルの弟子であり、その上バイオリンが上手であった。彼に対するわたしの愛着は、あの破滅した金髪の学校友だちに対する感情の復活という面があつたが、より精神的に近いものであつたため、それよりはずっと幸福なものだつた。兄のカールの職業は音楽および作曲で、今はケルンの芸術大学教授であ

る。弟の方がわたしの肖像画を描いてくれる一方で、兄の方はその独特の讃嘆すべきなめらかな美しい音で、わたしたちに『トリスタン』を弾いてくれた。わたしも少しバイオリンを弾いたので、わたしたちはカールの作曲した三重奏曲を演奏したり、自転車でピクニックにいたり、カーニバルにはいっしょにシュヴァーピングの「農民踊り」を見にいたり、三人でしばしばくつろいだ晩餐をお互いの家で楽しんだりした。わたしは、そうでなければ経験することのなかったであろう友情という体験を、彼らのおかげですることができた。教養ある無邪気さで、彼らはわたしのふさぎ込みや内気、いらだちやすさを克服してくれたが、それは、彼らがそれらを、尊敬するわたしの才能の積極的特性であり、付随現象であるとみてくれたからにはかならない。よい時代であった。

まさに牧歌的で、ほほえましい「幸福」な情景であるが、ここで「友情という体験」と呼ばれている青春のエピソードには、実はさまざまな問題があることが分かってきている。たとえば、パウルが弟ではなく兄であったというような間違いは単なる記憶違いだと思われるが、ここで「友情」と呼ばれているものが、そう呼ぶにはあまりに激しい性愛的なものではなかったのか、という等閑に付すことのできない疑問がある。というのも、『日記』には、生涯を通じて四人前後に及ぶ同性愛的情熱の対象のことが繰り返してきているが、今のパウル・エーレンベルクもそのひとりだからである。たとえば、一九三四年五月六日の『日記』には、次のような赤裸々な感情の吐露が記されている。

「僕はお前を愛する、ああお前を愛する」という感情、「さあ耳を澄ませよ、音楽だ、僕の耳もとを歡喜に満ちて響きが疾風として吹き過ぎる」という詩の断片に暗示されているような陶醉は、当然のことだが、わたしの人生においてたしかにただ一度しかなかった。早い時期のA・M体験とW・T体験は、それに対してずっと子供っぽいものに色褪せる、またK・Hとの体験は、やさしい人生の充足という性格の遅まきの幸福であつたが、あのわたしの二五歳の心の中心となる経験がもっていた若々しい強烈さ、天に歡呼する深い震撼はすでになかつた。

「若々しい強烈さ」と「天に歡呼する深い震撼」をもつたパウル・エーレンベルクとの「体験」は、「わたしの人生においてたしかにただ一度しかなかった」というのであり、それは作家トーマス・マンの同性愛体験の中もおそらくもつとも激しいものであつたと思われる。

しかし、わたしがここで問題にしたいのは、パウル・エーレンベルクとの「体験」が、牧歌的な「友情」という「体験」であるばかりか、激しいエロスの体験でもあつたということ自体ではない。そうではなく、わたしが本稿で扱いたいのは、むしろそれとは逆に、この「体験」の情熱が実際にそれほど「強烈」なものに終始したのだから、という問題である。というのも、ある手紙の中でマンは、パウルに次のような非難と懇願の訴えをしているからである。¹⁾

どうして君は写真をもつてこないのだい。月曜日に僕がぜひそうしてくれるように、十分熱心に頼まなかつ

たからかい。一晚僕が、少しばかりどうでもいいような印象を君に与えたこと、君が僕にとつて重要で価値があるということを示す十分な融通さが僕になかったということが、まるまる一週間の間（君のミュンヒエン最後の一週間だというのに！）、わざわざ僕を避けようとする十分な理由になるのかい。

もちろん、どんな激しい情熱にもちよつとした諍いはつきものであり、そういう意味で、この手紙から想像されるような仲たがいにたいした意味はない、というかむしろ、手紙の懇願や非難から読み取れる切実さはこの情熱の真剣さを語っている、とも言える。現に、それ以外の手紙では、劇場訪問や夕食の約束、指揮者や俳優の批評などが実に親密に語られている。²しかし、パウルの情熱の激しさと「陶醉」を疑わせるものは、この手紙だけではないのである。

それは、結局は完成されなかったものの、パウルとの交際と平行して当時マンが計画しており、そのためのメモを書き溜めていた『恋人たち』という短編小説と、この計画を下敷きにした『ファウストゥス博士』のルーデーイー・シユヴェールトフェーガーをめぐる物語の存在にほかならない。周知のように、パウル・エーレンベルクとの情熱の時代の『日記』は焼却されてしまい、彼との「体験」は『日記』では回想されるだけであるが、幸いというか当然というべきか、「わたしの二五歳の心の中心となる経験」は、いくつかの作品に決定的な影響を与えているのである。それで、本稿では、上記ふたつの作品とパウル・エーレンベルク体験を中心に、トーマス・マンの文学、とくにその特徴であるパロデーにおけるエロスの意味について考察したい。

第二章 『恋人たち』

上述したように、パウルと交際していた当時マンは、アデライーデという孤独な人妻と、ルードルフという社交界の寵児であるバイオリニストの愛をテーマとする短編小説『恋人たち』と題する短編小説を計画していた。結局この短編小説が完成されることはなかったが、マンはそのための草稿ともいべきメモをかなり書き溜めていた。このメモを（一九六九年）最初に解説を付けて紹介したのが、トーマス・マン・アルヒーフの初代館長でマンに関する実証的研究の本格的な創始者ともいべきハンス・ヴュスリングであるが、それについてはあのペーター・ドウ・メンデルスゾーンの膨大な伝記（一九七五年）でも詳しく言及されており、その後一九九一年には、これらのメモを含む『メモ手帳』全七冊分が二巻本として完全な形で公表・出版されている。この第一次大戦頃までマンがつけていた『メモ手帳』というものは、純粹に創作用のものというより、知人の住所なども書き付けた実生活用のものでもあるが、『恋人たち』のメモが書かれているところでは、はっきりと『日記』に近づいている。すなわち、『メモ手帳』においては、「アデライーデ」や「彼女」に代わり「僕」が、そして「ルードルフ」に代わり「P」というイニシヤルが、始めは所々に、そして後にはもっぱらそれらだけが現れる。『恋人たち』という小説プランには「P」というイニシヤルの登場人物は存在しないので、この「P」は現実のパウル・エーレンベルクではないかと考えられるが、それは、「P」なるイニシヤルのもとに書かれていることの一部分と、マンの現実の手紙の記述が一致することから確認される。その上、小説中の人物「アデライーデ」と現実の「P」が、

同じ文章の中でいつしよにできたりする例すらある。メンデルスゾーンが次の様に述べているのは、このような『メモ手帳』の『日記』的な性格にほかならない。¹⁶⁾

彼らがアデライーデとルードルフであるか、あるいはトーマス・マンとパウル・エーレンベルクなのかはどうでもよくなる。両者は交換可能であり同一である。体験されたことと芸術的な形を取るために創作されたこととは、もはや区別できない。メモは一種の高められた日記になる。

それにしても、この「高められた日記」と言うべき『メモ手帳』から浮かび上がるルードルフ、あるいはパウルの姿は、かなり軽薄な遊び人で、そのためにまた人気者でもある社交界の寵児である。たとえば、「P」がシェイクスピアについて語るとき「僕」はこう感じる。¹⁷⁾

彼が今以上に疎速に思われたことはなかった。彼は自分をシェイクスピアと比べているのだ。まるで僕が自分をヘラクレスと比べるようなものだ。

本章冒頭で引用した『略伝』によるなら、パウル・エーレンベルクは「精神的に近い」、「教養ある」人間と書かれていたが、それは意図的な虚飾か、少なくとも長い年月を経た間違いであって、現実のエーレンベルクは、その一面においてたしかに軽薄な若者だったのである。

そして、そのような「P」あるいはルードルフの本質を「僕」あるいはアデライーデは、はつきりと見抜き、軽蔑している。たとえば、『メモ手帳』には次の様な記述がある。⁸⁾

彼の本気さに対する悲しい不信、それが彼の共感の表明をかの女にとってすべて価値のないものとする。彼の誘いや、かの女が病気のときの彼の見舞い、彼の親切はすべて、ただそうするのが「好ましい」というだけなされたことではないだろうか。彼がそれを「適切」で「望ましい」、社交的に命じられたことだと見なしているからではないだろうか。衝動から、心の欲求から、愛からそうしたのではないだろう。

ただし、『メモ手帳』によるなら、このような洞察と軽蔑にもかかわらず、「僕」あるいはアデライーデはそれ以上相手に愛している。それはエロスの情熱と精神的な人間評価は必ずしも一致しないという例の典型の場合であって、そのような情熱と認識の相克とそこから生じる苦悩が、小説『恋人たち』の主題であったと思われる。すでにフォイアリヒトも述べているように、⁹⁾ トーマス・マンにとって、エロスの情熱にはいつも対象に対する軽蔑という要素が混在しているのであり、そのようなイロニーにもかかわらず、エロスの情熱がそれによってむしろマゾヒスティックに高めてられているのであった。

しかし、わたしがここでさらに掘り下げて検討したいのは、精神的な軽蔑という要素によって、エロスの情熱が高められるどころか、やはり冷却されることはほんとうになかったのだろうかという問題である。というのも、『メモ手帳』のある種の記述には、情熱をもって没頭している対象に対しては不可能と思われるような、残酷とも

い**う**べき心理分析の冷徹さがあるからである。¹⁰

彼は遊びのために生まれてきたのであって、愛や友情のためにはない。僕らの友情もまたひとつの遊びだ。そして僕は確信しているが、もしこれが遊びでなかったら、彼にとってこの友情はより魅力のないものとなつていただろう。

誰が、愛している相手にとつてはすべてが「遊び」に過ぎないということわざをわざわざ分析、解剖し、しかもその分析を書き付けようとするだろうか。しかし、まさにこれが、マンが『メモ手帳』において行なっていることにはかならない。このような記述をみれば、『メモ手帳』を、メンデルスゾーンのような「高められた日記」というよりも、むしろヴェスリングが示唆しているような、芸術創造のための実験であり素材であると見なしたほうがふさわしいように思われてくる。すなわち、ヴェスリングは明白に断定してはいないものの、『メモ手帳』について「実生活が芸術のために生きられているという印象をとくとして拭い去れない」という感想を洩らしている。¹¹これは、実生活を芸術の単なる素材と考え、その犠牲に供する一種の芸術至上主義をマンという作家の中に**見**ているのであり、換言するなら、マンがもつばら小説『恋人たち』を書くためにこそ、軽蔑してもいるパウルの関係を続け作品の素材にした、ということである。実際また『メモ手帳』には、アデライーデとルードルフのこととして書かれていたことが、少し後では「僕」と「P」のこととして書かれている例がある。つまり、その場合、おそらくマンは、あらかじめアデライーデのこととして考えていたことを、その後**に**小説のために実生

活において演技したと考えられるのである。彼は血に飢えた狼のように「体験」に飢えていて、自分の実生活をも作品の素材として分析し実験せずにはいられないからである。このようにマンは、この「人生において一度しかない」というエロスの情熱の「陶醉」においてさえ、真にそれに耽溺することができなかったのではないだろうか。おそらく彼のほんとうの悲劇は、『ヴェニスに死す』のアシエンバッハのように、真に情熱に「陶醉」しきることができなかったことにこそあるに違いない。

それにしても、ここでほんとうに悲劇的なのは、単に自らの情熱が客体化され実験対象となり、素材となること自体ではない。たとえば、いわば人生の俳優として、そのような実験を最初から意図的に試みる日本の伝統的私小説作家のような場合、その職人的な芸術に安住する彼ら自身は、思いのほか「幸福」を味わっていたことであろう。¹²しかし、トーマス・マンは、そもそも、実生活を作品創造の道具として犠牲にするようなあらゆる芸術至上主義に對して、一方で激しく「倫理的」な異議を唱え、彼自身の文学がそのようなものではないことを強く主張している。¹³

自分の人生は「芸術」にささげたのだとか、自分の市民性はニヒリスティックな仮面なのだ、などと思いついてきたことも以前にはあったし、また、もちろん両方の側に率直なイロニーをむけていたとはいえ、それでも生活よりも芸術に、「作品」に優位をあたえ、「創造する者になりきるためには」生きてはならない、死なねばならないとうそぶいたこともあったが、それは若者特有のロマンティックな迷妄、青年のポーズであった。ほんとうのところは、「芸術」は、わたしの生を倫理的に実現させるための手段に過ぎない。わたしの作品は、口幅つたい言い方になるかもしれないが、禁欲的で放縱な態度で生を否定することによってできた

ものでもなければ、そのような否定を意図するものでも目的とするものでもない。わたしの作品は、わたしの生そのものの倫理的な表現形式である。

これは、実生活を素材にする芸術至上主義という名の芸術が、実は芸術の不毛と不能の別名に過ぎないという告発でもあるが、とにかくここでマンは、みずからの「生」のかけがえのない重要性を力説している。このような作家が、自らの貴重きわまりない現実の生の「体験」がいつのまにか単なる素材に成り下がってしまう、という「体験」をせざるをえなかった点にこそここでの悲劇が存在する。

もつとも、パウル・エーレンベルクとの「体験」においても、前章でも問題にしたように、マンは一方でまたしかに「人生においてただ一度しかなかった」というエロスの情熱の「陶醉」を少しは味わったに違いない。しかし、繰り返しになるが、この作家において、まさにそのような「陶醉」のさ中にも「体験」を客体化し素材にせずにはおかない誘惑が、あたかも認識の木の実を食べるように誘惑するあの蛇のように潜んでおり、その認識の木の実実際またまたいくぶん味わわれてしまったのである。それは、上記のような芸術観を有する作家にとって「倫理的」な葛藤と苦悩を生み出すにはおかない。

なるほど、伝記的事実としてわたしたちが知っているのは、ほどなくパウル・エーレンベルクが仕事のためにミュンヒェンを離れ、マンの前には将来の妻カーチャ・プリングスハイムが現れることによつて、パウルがマンの人生の中心から離れていった、ということだけである。しかし、『恋人たち』の草稿による結末が、アデライーデ、ないし「僕」が自殺をはかったり、相手を殺すという結末になっていることから、上記のような葛藤が実

際に存在したであろうことが推測できる。そして、さらに決定的なのは、マンの完成した作品の中にも、この体験を扱ったものがあるという事実である。すなわち、あの「秘密の作品であり生涯の懺悔」だという『ファウス博士』(一九四七年)において、改めてこのエロスの情熱の「体験」が扱われ、「秘密」の告白として「懺悔」されずにはいないのであった。以下の章で見るように、この作品における「懺悔」の本当の意味を知るなら、草稿の段階における自殺や殺人が、相手のつれなさに対する絶望というような、ある意味で単純な動機に基づくものではなく、愛なしに生きて行けないにもかかわらず、愛することができない創造者の苦悩に発するものであることが分かるに違いない。

第三章 アードリアン・レーヴァーキューン、

あるいは「人殺し」と人魚姫

トーマス・マンの代表作のひとつ『ファウス博士』は、周知のように、十二音技法などの音楽理論からひいては今日の芸術一般の状況における創造可能性、現代芸術と思想の開拓者にして受難者たるニーチェの生涯、さらにファウス伝説やナチズムを生んだドイツとドイツ人の問題まで含む、壮大で多様極まりない作品であるが、そういう『ファウス博士』が持つもうひとつの側面に、一九世紀末から二〇世紀前半のドイツ社会を描く小説という面がある。そしてこの側面には、前章で問題にしたほぼ半世紀前にさかのぼる未完の短編小説計画『恋人たち』と、そこから発展したやはり未完の長編小説計画『マーヤ』が大きく取り上げられている。たと

えば、現代のファウストウス博士たる主人公の音楽家アードリアン・レーヴァーキューンと一時きわめて親しい関係となるバイオリニスト、ルードルフ・シユヴェールトフェーガー、愛称ルーディーは、その名前が示す通り、その出身地や職業、性格やさまざまな癖に至るまで『恋人たち』のルードルフと一致するのであり、それらは、あの『メモ手帳』から取られたものである。¹⁶すなわち、トーマス・マンは、総決算であり「生涯の懺悔」である

と折に触れて強調しているこの代表作において、彼のもっとも激しいエロスの体験について、そしてそれと自らの文学との関係について、いま一度徹底的に掘り下げ、描き出そうとしたと考えられる。したがってまた、次章で言及するような「モンタージュ技法」を駆使したこの小説においては、実に多くの他の作品やモティーフが踏まえられ利用されていることはたしかであるが、たとえばミヒアエル・マールなどがその指摘に夢中になるあまり、「自伝的なもの」を無視しているのは間違いであろう。¹⁷むしろ、それらの中心にあるものこそ上述してきたような「自伝的なもの」なのである。ただし、ルーディーをめぐる物語の舞台となるのが、上記のような問題を孕んだ小説『ファウストウス博士』である以上、それは当然、現代芸術の不毛と可能性といった諸問題と複雑に絡まりあいながら展開されることになる。

ところで、『恋人たち』と違い『ファウストウス博士』においては、ルーディーと密接な関係にある人物が少なくとも三人存在している。すなわち、前者のアダライドと同じ裕福な教養市民層の人妻イーネス・インスティトーリスだけではなく、先にも言及したように、主人公のレーヴァーキューンもまたルーディーに対して単なる好意以上のものを感じており、さらに最終的にルーディーと婚約することになるマリー・ゴドーという女性もいる。しかも、彼らはお互いに知り合いであるのみならず、その愛情関係は、ルーディーとレーヴァーキューンと

イーネス、マリーとルーデーとレーヴァーキューンという二重の三角関係の中で複雑に錯綜しながら進展する。これらは、まさにバルザックやトルストイのようなメロドラマ的社會小説を彷彿させる。しかし、『ファウストゥス博士』がそのような代表的な一九世紀的小説と違うのは、ある社會におけるさまざまな愛情關係を描きながらも、そこで問題の中心にあるのが作者自身の同一の「体験」である、という事實である。すなわち、前章で問題にした『メモ手帳』の記述は、実は主人公レーヴァーキューンとルーデーだけではなく、イーネスとルーデーに關しても使われている。つまり、この小説においては総決算というにふさわしく、パウル体験が、少なくともイーネスとレーヴァーキューンのふたりに分流して、より多角的、多層的に描かれていると言わねばならない。孤独な人妻の知的な憂愁の目には社會界の寵児が抵抗し難い誘惑となり、かの女は彼を軽蔑しながらも、それ以上にあざまないではいられない。一方、もはや瀕死の創造可能性と絶望的な格闘を続ける現代芸術家レーヴァーキューンの異常な生涯において、ルーデーが持つ誘惑的な凡庸さは抵抗し難い魅力となり、レーヴァーキューンもまたその虜となる。これらは双方とも、作家が現実のパウル・エーレンベルクにおいて実際に体験したことであろう。それは、穏やかな親愛の感情から激しい官能的同性愛に至るまでの、まさに多様な様相を呈していたのであり、小説においてこのような複数の關係として描かれているのである。

ただし、『ファウストゥス博士』が「生涯の懺悔」としての総決算の名に値するのは、そのような多層性によるばかりではない。それは、語り手ツァイトブロームが、ルーデーの「悲劇的な早死はわたしにはなお特別な不気味な戦慄に包まれていたが、わたしを心の奥底から震撼した」と語り、

事件は、わたしの善良性が耐えられないほど、氷のような戦慄のうちに硬直してしまうほど苛酷に、冷やかに、残酷にわたしに真相とじかに顔を合わさせることになっていた、(六、五八六)

と告白する、ルーディーの死をめぐる「事件」の描き方にこそ、「生涯の懺悔」の名に値する秘密がある。なるほど、ルーディーの死は、直接的には、彼がマリー・ゴトーと婚約することを知ったイーネスが射殺するもので、これはすでにほぼ半世紀前の『恋人たち』の段階から存在していた構想ではある。しかし、『ファウストゥス博士』においては、この事件に主人公ルーヴァークューンもまた深く関与しているのである。というのも、ルーディーがマリー・ゴトーと婚約する際に、一見はからずも、その仲介役になるのがルーヴァークューンだからである。つまり、まず最初にかの女に結婚を申し込んだのはルーヴァークューンであったが、彼はそれを直接行わずキュービット役をルーディーに頼んだのであり、そのおかげでルーディーとマリーが親しく話し合う機会が生じ、結局ふたりは意気投合して婚約し、ルーヴァークューンを裏切るという結果になってしまったのである。

しかし、実はこの「事件」の真相は少々異なっている。語り手ツァイトブROOMは「事件」に対する「戦慄」のあまり多くを語ろうとしないが、注意深く小説を読むなら、「事件」はだいたい次のような経過をたどる。すなわち、ルーヴァークューンは「遊び人」ルーディーに結婚申し込みの代理人を頼んだとき、実は彼がその役割を越えてマリーと近付きになり、ひよっとしたら彼自身が婚約してしまうかもしれないという危険を十分に覚悟していた、いやむしろまさにそれを意図していた。しかもそれは、自分が身を引くことよってルーディーとマリーを結び付けてやるうというようなやさしい配慮からのことではまったくない。というのも、ルーヴァークューンは以前から

ルーディーとイーネスの仲を知っており、イーネスが嫉妬からルーディーを殺すだろうことまで予想していたからである。要するに、レーヴァーキューンはルーディーに「きみ (Eie)」と呼び合う親密な関係をいったん許したものの、彼の軽薄さによる「恍惚とさせる屈辱」にどうしても耐えられず、彼の殺人をいわば用意周到に準備し、「復讐」したのである(六、五五三)。これが、最後の「懺悔」においてレーヴァーキューンが自分は「人殺し」(六、六六四)であると告白することになる事件の真相である。つまり、『恋人たち』における発作的な激情による「人殺し」に加えて、ここではさらに冷静で計画的に緻密な「人殺し」も描かれている、と言える。語り手のツァイトブROOMが「戦慄」するように、一見して恐ろしい前者よりも、その計算しつくされた冷たい陰険さの点でむしろ後者の方が真に「残酷」かもしれない。ただ、両者とも、エロスと「人殺し」のきわめて深い関係を描いているという点では同じであり、『愛と死』を分かちがたく結び付けているという意味でのロマン主義的エロス観を、トーマス・マンという作家は根強く持っていたと言わねばならない。

そういう意味でまた、この小説の中で使われている人魚のモチーフは、たとえばミヒアエル・マールなどが言うようにもっぱらアンデルセンの童話『人魚姫』が念頭に置かれているだけではなく、むしろ古くからの人魚伝説とそれを基にしたロマン派の童話が下敷きになっていることを忘れてはならないだろう。たしかに、アンデルセンの『人魚姫』はマンの他の作品にも大きな影響を与えているし、この小説では、レーヴァーキューンははつきりと名を挙げて、他でもないアンデルセンの『人魚姫』を「特別に好きで感心して」おり、人魚姫を「痛みをともしにする妹」と呼んでいる(六、四五七)。人間世界と王子に「過大評価」による「センチメンタルなあこがれ」を寄せることをやめないアンデルセンの人魚姫は(六、四五七)、たしかにルーディーを愛さないではいられ

ないレーヴァーキューンの「痛みをとにもする妹」と言えるにちがいない。しかし、最後まで自らの愛と憧憬に殉じるアンデルセンの人魚姫のことだけを考えていたなら、レーヴァーキューンがなぜ自分を「人殺し」と呼ぶのかが分からないであろう。なるほどマールは、レーヴァーキューンがアンデルセンの人魚姫であるばかりでなく、また誘惑者を「誘惑」して死に至らしめる同じアンデルセンの氷姫でもあると言う¹⁸。しかし、レーヴァーキューンはまた、あの最後の懺悔において人魚姫を「妹にして妻」と呼び、この妻たる人魚姫との間に生まれた子どもの死にも責任があると告白する。これは、どのように考えたらいいのだろうか。

そこで、ドイツ民俗学の集大成である八巻の『迷信事典』を調べてみると、伝説上の人魚は、アンデルセンの童話におけるような一途でけなげな存在であるばかりではなく、互いに殺し合ったり、「生まれたばかりの自分の子どもを殺し、食べ」ることもあれば、とくに不実で裏切った人間を殺して復讐する、執念深く恐ろしい存在でもあるという¹⁹。レーヴァーキューンのいう自分の子どもへの死に対する責任は、ここからきているのである。そして、このような恐ろしい化け物としての人魚は、たとえばアルニムとブレンターノの『少年の不思議な角笛』やフーケーの『ウンディーネ』のようなロマン派の民話集や童話にはまだ生きていて、それらもまた、レーヴァーキューンのルーディーをめぐる物語で踏まえられていることを忘れてはならない。ただただ殺すために「誘惑」する氷姫よりも、一途な愛を抱いているが故にこそ「復讐」する人魚のほうが、「センチメンタルなあこがれ」を抱く「人殺し」レーヴァーキューンにはよりふさわしいであろう。

第四章 ゼーレヌス・ツァイトブROOM、

あるいは「全知の」語り手

ところで、先にわたしが、この「事件」の描き方にこそ「生涯の懺悔」の名に値する秘密がある、と書いておいたことを思い出してもらいたい。つまりわたしは、上記のようなルーディーをめぐる「人殺し」の内容そのものよりも、むしろその描き方こそ問題であると考えている。というのも、『ファウストゥス博士』が作者自身の「生涯の懺悔」であるのは、それが、小説という虚構の形式が今日なお有効性と創造可能性を持っているのかという問題意識を持つ真の現代小説であるからであり、この問題意識は、今の場合、「事件」の内容よりもその描き方を通してこそテーマ化されている、と考えるからである。そして、その描き方を考える上で決定的に重要になってくるのが、ほかでもない語り手ツァイトブROOMの存在である。そもそも『ファウストゥス博士』においては、作者自身が、ツァイトブROOMはレーヴァーキューンと並ぶ小説の「主人公」であると述べていることもあり（一一、二〇四）、語り手の問題がしばしば論じられてきた。それは、簡単に要約するなら、『ファウストゥス博士』が、作者と一致することの多い語り手に、⁽²⁾あえて作者と明らかに違う人物を創造することによって、小節形式の根幹にある語り手という構造そのものを問題にする小説、いわばメタ小説である、いうことである。わたしは、ルーディーをめぐる事件の内容そのものよりも、この語り手ツァイトブROOMの問題が、本稿前半で概観したような作者のパウル体験の総決算としての『ファウストゥス博士』にとっても重要であると考えている。

ところで、ツァイトブROOMは、先にも述べたように、そもそもこの「事件」に関してあまり多くを語ろうとせず、暗示的にほのめかすばかりである。前章で概説した「事件」の真相も、彼が直接はつきりと語っていることではなく、その言葉の端々から読者が推測できることに過ぎない。そして、それに対して彼は次のような説明、ないし弁明を行っている。

証明されず、だまつたままの、その凝固したまなざしだけでそれと知れるこの真相が、沈黙の内にあり続けますように、わたしはそれを言葉にする人間ではないのだ。(六、五八六)。

この説明は、文字通り取るなら、自身の寡黙の理由を、「事件」の残酷さと陰惨さ、特に親友レーヴァーキューンが「殺人」に関与していただろうというショックに帰していることになる。しかし、それだけだろうか。わたしにはこの説明は、むしろ、この「事件」を「言葉にする」すべてを持たないツァイトブROOMの、語り手としての無力さの告白のように思われる。というのも、全能者として小説全体を取り仕切る語り手たる彼が「言葉にする」ことなしに、だれが「言葉にする」のだろうか。これは、「証明されず、だまつたままの、その凝固したまなざしだけでそれと知れる」ような事がら、すなわち、殺意の交錯するエロスの情念のような強烈な生の感情に対して、文節化する「言葉」とその「言葉」に基づく小説という虚構の形式がもはや無力であるという状況の苦しい弁明にほかならない。そういう意味で、作曲家レーヴァーキューンを苦しめる次のような認識は、直接には音楽に向けられているが、それはツァイトブROOMによって体现された現代文学の「窮境」を表現したものにほかならない。

批評は、仮象や遊びにはもはや耐えられない。これは虚構であるし、また、情熱や人間の悩みを検閲してさまたまの役割に分け、さまたまの像に移し変える形式の独裁だからだ。苦悩をその現実の瞬間に、虚構や遊びを混じえず、ありのままに変容させずに表現することのみがなお許されている。苦悩の無力と窮境とははなはだしくなっていて、これを仮象的な遊びとして扱うことはもはや許されないのだ。(六、三三二)

伝統的な小説における「独裁」者たる語り手とは、「情熱や人間の悩みを検閲してさまたまの役割に分け、さまたまの像に移し変える形式」であるが、先に引用した弁明により、ツァイトブロームは「情熱や人間の悩み」に満ちたルーディーをめぐる事件に関して、そのような役割を遂行する能力がもはや自分ないことを認めているのである。

そもそも、伝統的な小説とは虚構と仮象から成り立っていたものである。そこにおける「事実」とは、パウムガルトも言うように、「自己伝達」の形式にほかならない。²²それは、

彼が書く最初の言葉とともに、小説の書き手は創造する。技術的過程の正確をきわめた記述も、内的モノログによる内面の動きの統制されていない描写も、けっして再現ではなくいつも創造である。書く者はすべて、神のあるいはデミウルゴスの創造と似たような意味において創造するのである、

と考へ、語り手の役割を「創造」と呼ぶカイザーらにせよ、⁽²³⁾

その理念がおそらくフローベルによつてもつとも正統的に体现されているような伝統的な小説は、市民劇場の舞台に比較することができる。この技術は、幻惑であつた。語り手が幕を上げる、

と述べ、それを「欺瞞」と呼ぶアドルノらにせよ、⁽²⁴⁾ 伝統的な小説の虚構性は、二〇世紀の文学とその批評が強烈に意識していた問題である。このような状況において、『ファウストゥス博士』の語り手は、もはや「全知の、あらゆるところに現存しえ、あらゆるところで創造する物語の精神」⁽²⁵⁾ の可能性を素朴には信じていることができず、アドルノらのように、「描写の嘘に対して、厳密には語り手そのものに対して」⁽²⁶⁾ 拒絶反応を示しているのである。

それにしても、このような文学の現状に対する打開策のひとつは、第二章で言及したような、血に飢えた狼のように「体験」を涉獵する方向であろう。というのも、小説という虚構の形式の無力を自覚した作家にとつて、頼ることができるのはもはや生の現実しかないからである。このような方向は、小説『ファウストゥス博士』においても言及されていて、先の引用に出てくる「苦悩をその現実の瞬間に、虚構や遊びを混じえず、ありのままに変容させずに表現する」というものである。しかしながら、トーマス・マンが、『ファウストゥス博士』という小説においてツァイトブROOMという語り手によつて描こうとした現状打開策は、実はそのような「苦悩をその現実の瞬間に、虚構や遊びを混じえず、ありのままに変容させずに表現する」というものではない。だからこそまた、語り手ツァイトブROOMが、たえず語り手としての無力や疑問を口にしながらも、なお小説の「主人公」

であり続けているのである。

そうではなく、小説のなかには、伝統的な虚構の形式に対する打開策として、もうひとつの道が示されているのであり、小説が選んだのはそちら、すなわち、

その因襲をあらゆる批判のかなたで再び承認することもできよう。形式を弄ぶことによつて、遊びをさらに強めることもできよう。形式から生命が失われていることは分かっているのだが、

という「パロデー」である（六、三二二）。そしてこのパロデーの具体的な形のひとつが、この小説でしばしば問題にされるあの「モンタージュ」技法にほかならない。マン自身、『ファウストゥス博士の成立』において何かこの「モンタージュ技法」に言及しており、

実際の事件、歴史的な事件、個人的な事件、さらに文学上の事件らの組み立て

というのが、その説明である。（六、一六五）

今問題にしている、ルーデーをめぐる錯綜した人間関係と愛憎ドラマにおいても、作者自身の体験という「個人的な事件」のみならず、市電における射殺事件という「実際の事件」や、ニーチェの生涯という「文学上の事件」から「モンタージュ」されていることは、従来からの作品研究において詳しく明らかにされてきたことで

ある。⁽²⁷⁾たとえば、ニーチェはかつて、知り合つて五日目のマチルデ・トラムペダツハに手紙で求婚し断られたことがあつたが、あのルー・ザロメにも初めて会つた直後に友人の哲学者パウ・レーを通じて求婚し断られてゐる。特に後者は、『作品に現れたニーチェ』（一八九四年）等でその私信のいくつかを公表しきわめて親密な間柄を誇示したザロメや、そのザロメに対するあの悪評高いニーチェの妹エリーザベトの激しい攻撃によつて、すでにニーチェ在命中からいわゆる「ルー事件」として有名であり、ザロメが後にリルケやフロイトとも深く関係し、良くも悪くも自分の欲求に忠実な奔放な生き方をした女性として現在でもよく取り上げられるのに応じて、しばしば問題にされるエピソードである。⁽²⁸⁾

ただし、そのようなモンタージュの事実を指摘してこと足れりとする研究が多いのが現状であるが、それよりも、それが小説においていかなる意味と機能をもっているのかということこそ重要である。たしかにモンタージュは、二〇世紀の前衛的手法として、まさに「苦悩をその現実の瞬間に、虚構や遊びを混じえず、ありのままに変容させずに表現する」場合もあるであろう。バルトやバウムガルトも言うように、たとえば写真の場合はそうに違ひない。しかし、この小説におけるモンタージュは、ここが大切なところであるが、そのようないわば直線的に前衛的なものというよりも、むしろ屈折したもの、すなわち、「形式から生命が失われていることは分かつてゐる」にもかかわらず、伝統的な小説の「形式を弄ぶことによつて、遊びをさらに強める」パロディだとわたしは考える。というのも、先にも指摘したように、そもそも、小説において語り手のツァイトブロームは、自らの役割に対する疑問や無力感をさかんに口にしながらも、かえつてそれにより読者の注意を引き、小説の「主人公」に留まりながら、結局は語り手の役割を相も変わらず行つてゐるからである。ルーディーをめぐる事件にし

でも、「言葉にする人間ではないのだ」と言いながら、レーヴァーキューンやイーネスの激しい軽蔑と、にもかかわらず彼らが感じないではいられないエロスの情熱を「言葉にする」のは、やはり語り手のツァイトブROOMである。彼はまだ、「情熱や人間の悩みを検閲してさまざまの役割に分け、さまざまの像に移し変える」全能者にして「独裁」者たる語り手の末裔である。

しかし、にもかかわらず、彼が正当な語り手ではなく、そのパロデーであるのは、繰り返しになるが、一方で彼がたしかに、そのような「形式から生命が失われていることは分かっている」ことに、すなわち、語り手の役割に疑問をもち、実際それを小説の中でさかんに表明していることに、見間違ひようなく現れている。たとえば、『ファウストウス博士』は小説以外の何物でもなく、彼は「全知の」語り手として当然その中のすべてに精通しているにもかかわらず、

繰り返すが、わたしは小説を書いているのではなく、したがって、世間の目には触れない親密な経過の劇的段階を全知の作家として洞察している、などとみせかけはしない、(六、四三九)

とか、

わたしの報告を読まれても、いつもその場に居合わせたというわけでもなく、この伝記の物故した主人公の側にいつもくっついていたというわけでもないのに、どこからいったい細かいところまでそんな詳しい知識

を仕入れてきたのだ、などと尋ねないでいただきたい、(六、一九九)

などと繰り返すのは、まったく滑稽であるが、それはまた、小説という芸術形式の虚構性を暴き出すという役割も担っているのである。そして、そのようなパロディに「多くの幸福と偉大」が期待できるとは限らず、命がかわらない「形式」の信憑性と有効性をはや信じてはいないという「貴族的なニヒリズム」に陥る危険があることは、あのレーヴァークューンと悪魔との対決において悪魔が指摘している(六、三二二)。もちろん、小説『ファウストゥス博士』がまったく「貴族的なニヒリズム」の産物である、というのではない。「貴族的なニヒリズム」にたえず脅かされながらも、一縷の望みをもって小説形式の有効性を信じ、また体現しようとしているのが、この小説である。しかし、「貴族的なニヒリズム」が作品を蝕みつつかつあるというのも、一方で否定できない事実であろう。

ところで、このような小説『ファウストゥス博士』における「貴族的なニヒリズム」に陥りかねないパロディこそ、作家トーマス・マンがパウル・エーレンベルク体験において経験しなければならなかった悲劇を、「生涯の懺悔」という名にふさわしく余すところなく表現したものに違いない。もちろん、この小説はもっぱらパウル体験だけをテーマとしたものではなく、第三章冒頭でも言及したように、現代音楽からドイツ問題にいたるさまざまなテーマをもった複雑で多様な小説である。しかし、その複雑で多様な全体のいわば結節点とも言うべき原体験となっているのがパウル体験であったとわたしは考える。というのも、「人生において一度しかない」ような激しいエロスの体験においてさえ、彼は「生命が失われていることは分かっている」ながら、それに固執し続け文

学の素材にしようとしたが、それは情熱を「あらゆる批判のかなたで再び承認する」には至らなかつたからである。それは、むしろ、情熱を「弄」び、「遊びをさらに強め」ずにはいかなかつた。

もちろん、エロスの情熱がその文学と生涯の創造性の源泉として必要不可欠のものであることを、トーマス・マンは骨身に染みて分かつていた。エロスの情熱のない創造など彼には想像もできなかつた。そういう意味で、この作家にとって同性愛エロスとは、よく言われるように、《倒錯》として隠したり恥じたりするものではなかつたし、淫靡で背徳的な快感に耽る対象でもなく、かといって、息子のクラウスのように、その市民権の獲得を目指して騒々しく戦うものでもなく、その必要性と重要性ゆえに、ひそかに求めずにはいられないものであつた。イロニーの留保を身上とするこの作家にとって、積極的に求めたことは、おそらく他にそう多くはなかつたであらう。しかし、彼が例外的に求めたそのエロスの情熱も、たぶんそれを満喫することはできなかつたのである。なるほど多少の「陶醉」は味わつたであろう。しかし、一条の光たるその情熱も、所詮はあたりを覆いつくす曇天に消されてしまいがちであつた。

註

トーマス・マンの著作および日記と手紙については以下の版を用い、本文と註において巻数と頁数、あるいは日付を示した。

Gesammelte Werke in dreizehn Bänden. Frankfurt am Main 1974.

Thomas Mann Tagebücher. 10 Bände. Hrsg. von Peter de Mendelssohn und Inge Jens. Frankfurt am Main 1977-1995.

Thomas Mann Briefe. 3 Bände. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1961-1965.

- (1) 一九〇二年五月二日付のパウエル宛。
- (2) たとえば一九〇二年八月二〇・二一日付けのパウエル宛手紙では、何と「八頁」にも渡って、バルジファル上演や「ほんとうに君がいなくて寂しく思った」などなどについで書かれている。
- (3) Hans Wysling: *Zu Thomas Manns „Maja“-Projekt*. In: Paul Scherrer und Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns (Thomas-Mann-Studien I)*. Bern und München 1967.
- (4) Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Erster Teil 1875-1918*. Frankfurt am Main 1975.
- (5) *Thomas Mann Notizbücher*. 2 Bände. Hrsg. von Hans Wysling und Yvonne Schmidlin. Frankfurt am Main 1991-1992.
- (6) Peter de Mendelssohn: *Der Zauberer*. a.a.O., S.482.
- (7) 『メモ手帳』第七卷七四頁。Notizbücher. Bd.2. a.a.O., S.61.
- (8) 『メモ手帳』第七卷六一頁。Notizbücher. Bd.2. a.a.O., S.53.
- (9) Ignace Feuerlicht: *Thomas Mann und Homoeroticism*. In: *The Germanic Review*. 1982, S.90.
- (10) 『メモ手帳』第七卷八八頁。Notizbücher. Bd.2. a.a.O., S.67.

(11) Hans Wysling: *Zu Thomas Manns „Major“ -Projekt*. a.a.O., S.29f.

(12) 近代文芸評論を代表する論争である私小説論争において、中村光夫は次のように述べている。「人生の危機に際会した作家が、それを描くことから出発した私小説が、文壇の主流になるにつれ、次第に作家が小説を書くために危機をつくりだす傾向を馴致したのは自然の勢いであり、私小説の―ひいては我国の近代小説全般の―変質と墮落はここに始まるのですが、志賀直哉はその鋭敏な倫理感覚と、広津和郎の云うように、自然主義作家よりさらに感傷に溺れぬ「徹底したリアリスト」であることによって、最初からはつきりこのロマンチックな自己欺瞞から離れていたもので、『山科の記憶』の連作も、この心理的陥穽にたいする明晰の警戒心に貫かれているのはさきに述べた通りです」。中村光夫『志賀直哉論』日本図書センター、一九八三年（発表は一九五四年）。また、ドイツの日本学者イルメラ・日地谷・キルシュネライト（私小説―自己暴露の儀式）三島憲一他訳、平凡社、一九九二年）参照。

(13) 『非政治的人間の考察』の「市民性」の章。（二二、一〇四）。ただし、マンが一方において「創造する者になりきるためには生きてはならない」（『トーニオ・クレイガー』八、一〇四）という覚悟を、たしかにもつていたことも忘れてはならない。

(14) 『メモ手帳』第四卷四三頁。Notizbücher. Bd.1. a.a.O., S.207.

(15) 『ファウストゥス博士の成立』における自作評価。（二一、一六五）

(16) たとえば、次のようなルードルフ・ワルター・デーの癖の叙述。「彼は右肩を服の中でただしながら、ちよつとにんまりして一方の口元を下にひく子供っぽい習慣があった」（『メモ手帳』第七卷七五頁。Notizbücher. Bd.2. a.a.O., S.62）。つ「一方の肩を服の中でただしながら、ちよつとにんまりして一方の口元を下にひく子供っぽい癖を持ったこの若者を、いまだになんと鮮明にわたしの目の前にみることか」（六、二六五）。

- (17) Michael Maar: *Geister und Kunst*. München und Wien 1995, S.146.
- (18) Michael Maar: *Geister und Kunst*. a.a.O., S.116. マールはさらに、『水姫』の中で誘惑され殺される若者が同じ「ルーディー」という名前であることも指摘している。「人魚姫」に関してもマールは、たとえば「トリーニオ・クレイガー」のようなそれほど直接の関係がなくような作品まで、海や舞踏会といった共通の舞台装置を指摘し、「本歌取り (Kontrafaktor)」と言えらるる展開が同じなことを綿密に分析していて、興味深い指摘ではある。
- (19) *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*. Hrsg. von E. Hoffmann-Krayer und von Hanns Bachtold-Staubli. Berlin 1927-1942, S.144.
- (20) フーケー『水妖記 (ウンディーネ)』柴田治三郎訳、岩波書店、一九八八年。訳者あとがき (一五四頁) 参照。
- (21) たとえば、ツァイトブロームがこの伝記を書き始めたことになっている一九四三年五月二三日は、トーマス・マンが実際にこの小説を書き始めた日でもある。『ファウストゥス博士の成立』(二一、一六五参照)。
- (22) Reinhard Baumgart: *Aussichten des Romans oder, Hat Literatur Zukunft?* Neuwied und Berlin 1968, S.40.
- (23) Wolfgang Kaiser: *Das Problem des Erzählers im Roman*. In: *Zur Struktur des Romans*. Hrsg. B.Hillebrand. S.201.
- (24) Th.W.Adorno: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. In: *Zur Struktur des Romans*. a.a.O., S.108.
- (25) W.Kaiser: *Das Problem des Erzählers im Roman*. a.a.O. 他に『カテハンブーグ』Käte Hamburger: *Noch einmal: Vom Erzählen*. In: *Euphorion*. 1965, S.46-71.
- (26) Th.W.Adorno: *Standort des Erzählers im zeitgenössischen Roman*. a.a.O., S.108.
- (27) Vgl. Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des*

Romans. Lund 1963. Lieselotte Voss: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Tübingen 1975.

- (28) ニーチェ、レー、ザロメの三人が撮った「聖三位一体」を表す写真は有名である。H.F.ペーターズ『ルー・サロメ愛と生涯』(土岐恒三訳、筑摩書房、一九八五年、九四頁)や Mario Leis: *Frauen um Nietzsche*. Reinbek bei Hamburg 2000, S.76.参照。また、エリーザベト・ニーチェとの確執については、ベン・マッキンタイアー『エリーザベト・ニーチェ。ニーチェをナチに売り渡した女』(藤川芳朗訳、白水社、一九九四年、一五八、一六三頁)参照。ただ、このニーチェの「ルー事件」は、結局はレーもザロメと結婚できず別れる点と、なるほど一時期レーとニーチェの間に思想的に美り豊かな親密な友情が存在するものの、エロスの関係は存在しなかった点で、決定的に『ファウストゥス博士』における主人公とルーディーやマリーをめぐる物語とは違っている。なお、『ファウストゥス博士の成立』によるなら、さらにここにはシェイクスピアの生涯も顧慮されているということであるが、これは百科全書的な博学を好むこの作家のこじつけじみた指摘であり、小説の外の箇所との関連から見ても、前者がはるかに重要であろう。

- (29) Vgl. R.Baumgart: *Aussichten des Romans oder, Hat Literatur Zukunft? a.a.O.*またロラン・バルト『第三の意味』(沢崎浩平訳、みすず書房、一九八四年)参照。