

## ファウスト像の現代的問題性

——H・アイスラーの歌劇台本『ヨーハン・ファウストゥス』をめぐる論争について——

好 村 富 士 彦

「わかったよ」と彼は言った。「それは存在すべきではないのだ」

「何が存在すべきではないのだ、アードリアン？」

「善にして高貴なものだ」と彼は私に答えた。「善であり高貴であるにもかかわらず、人間的なものと呼ばれるものだ。人間がそれを得ようと闘い、そのために暴君の堅城をも襲うもの、そして願いかなかった人びとが歓呼して告知するもの、それは存在すべきではないのだ。それは撤回されるのだ。ぼくはそれを撤回したいのだ」

「きみ、ぼくはまだよくわからないがね。何を撤回したいのだね？」

「〈第九交響曲〉さ」<sup>1</sup>

トーマス・マン <sup>二</sup>ファウストゥス博士」より

### 一、トーマス・マンとアイスラー

トーマス・マンの『ファウストゥス博士』の主人公アードリアン・レーヴァーキューンは、民衆本『ファウス

ト』にもとづくカンタータ『ファウストゥス博士の悲嘆』を作曲し終ると同時に、精神の闇の中に吞まれて破滅してしまふ。このドイツ民族の精神性と社会性の矛盾を一身に体现した主人公の遺作がファウストを主題にした音楽作品であるという事は、トーマス・マンによってきわめて深い洞察と周到な配慮をもって構想された設定である。マンはこの長篇小説の執筆とはほ同じころなされた講演『ドイツとドイツ人』<sup>2</sup>において、世界を享樂し、世界を支配しようとして悪魔と契約を結んだファウストに、その当時のナチス・ドイツの姿を重ね合わせながら、ファウストを音楽と結びつけなかったことを、従来の伝説や文学の大きな欠陥として難じつつ、大略次のように述べている。

キルケゴールがモーツァルトの『ドン・ジョヴァンニ』を引きあいにして指摘しているように、音楽は「魔神<sup>デーモン</sup>的な領域<sup>ブッシュ</sup>」である。音楽はマイナスの記号のついたキリスト教芸術である。それは極度に計算された秩序であると同時に、混沌をはらんだ反理性であり、抽象的にして神秘的である。もしファウストがドイツ的魂の代表ならば、彼は音楽家でなければならない。というのは、ドイツ人が世界に対して持つ關係は抽象的かつ神秘的であり、これすなわち音楽的ということである。そしてファウストが世界に対して不器用でありながら、自分は世界に対して「深さ」の点で勝っているとうぬぼれているのは、まさにドイツ人が世界に対して持つ關係と同じなのだ。この「深さ」の本質はドイツ的魂の音楽性にあり、それはドイツ的「内面性」と呼ばれるものである。それは具體的には、人間の活動の思弁的要素と社会的要素との乖離として、前者の後者に対する優越として現われており、前者の深さは、人間の社会的、政治的分野での未熟と野蕃という大きな代償に負うている。

このような観点からトーマス・マンは、みづから「終末の書」(„Das Endbuch“)と呼んだ『ファウストゥス

博士』の主人公を音楽家とし、その最後の作品を「ファウストゥス博士の悲嘆」としたのであった。このカンタータは民衆本ファウストの終りの数章をそのままテキストに用いており、そのイデーと構成はベートーヴェンの「第九交響曲」の裏返しにほかならなかった。

最終楽章は純粹にオーケストラだけである。それは交響的な緩徐楽章アダージョをなして、地獄のガロップの後、に力強く始まる嘆きの合唱が次第にこの楽章に移ってゆくのである。——これはいわば「歓喜の歌」とは逆の道であり、「第九交響曲」がどのように声楽の歓呼へと移ってゆくのに對する同質的否定であり、その裏返し（die Zurücknahme）である。

このようにアドリアン・レーヴァーキューンの「ファウストゥス博士の悲嘆」が人類の連帯と人間性の勝利を歌いあげた「第九交響曲」の裏返しとして構想されているのと同様に、マンの『ファウストゥス博士』がゲーテの『ファウスト』の裏返しとして意図されていることを推察することは、決して難しくない。しかしここではこの点を示唆的に指摘するだけにとどめて、マンの『ファウストゥス博士』についてはこれ以上立ちいることは差し控えておこう。

架空の人物アドリアン・レーヴァーキューンはさておいて、現実の音楽家でこのファウストという素材を取り上げている例を調べてみると、奇妙なことが目につく。すなわち、ファウストを題材とする音楽を書いて一応成功を収めた作曲家はリスト、ベルリオーズ、グノー、ブゾーニなどいずれもドイツ以外の国の作曲家であり、

ドイツ人の作曲家では有名なところでシューマン一人がいるだけで、その作品（合唱曲）も彼の作曲したものの中で重要な位置を占めているとは言いがたいのである。この理由についてはいろいろ考えられるが、なによりもゲーテの『ファウスト』の古典的価値があまりにも大きいため、その芸術的高さと思想的深さを自国の文化的伝統の中で肌で感じることでできるドイツの作曲家としては、かえって不用意に手を出すことにためらいを感じるという側面が大きかったであろう。だが、ゲーテの『ファウスト』の偉大さにもかかわらず、それ以後にもハイネ、グラーベのようにあえてファウスト素材を取り上げる試みを行ったドイツの文学者は存在しており、先に見たようにトーマス・マンはその系列の頂点をなしている。ドイツ文学においてこのような例がいくつも見出せる以上、ドイツ音楽にファウストを題材とした優れた作品が生まれないかぎり、ドイツの作曲家はその最も身近で、貴重な、自己自身にとって問題的な偉大な伝承的素材を敬遠して、空しく放置しているとして、その怠慢をせめられてもやむを得ないだろう。

マンの『ファウストゥス博士』が書かれた後、つまり第二次大戦後のドイツにおいて、このトーマス・マンの問題提起をまともに受けとめ、あえてファウスト素材を音楽化しようと試みた作曲家が現われた。それがDDR（ドイツ民主共和国）の作曲家ハンス・アイスラーである。この試みは現実には結ぶにいたらず、アイスラー自身の手になる歌劇台本『ヨージ・ファウストゥス』を残したに過ぎなかったが、この台本そのものおよびこの台本をめぐって行われた一連の論争の中に、ファウストという伝承的人物像のドイツ文化において持つ問題性、その現代における継承の意味という問題が鮮明に浮彫りにされているように思われる。これからこの歌劇台本の成立、内容、その評価をめぐる論争という順を追って、この問題を掘り下げてゆきたい。

## 二、『ヨーハン・ファウストウス』の企図

ハンス・アイスラーはDDRの国歌（作詞はヨハネス・R・ベッヒャー）の作曲者であることから察せられる通り、DDRの代表的作曲家である。一八九八年ライプツヒに生まれ、ウィーンの音楽アカデミーでシェーンベルクとヴェーベルンに学んだ。当然ながら師の大胆な十二音技法を受け継いでいるが、それを現実的・社会的 content と結びつけ、民衆の生活、革命運動と密着した社会的機能を持つ音楽の創作を意図した。一九二五年からベルリンで教鞭を取るようになり、そこでブレヒトと知り合い、以後『処置』、『母』、『ガリレオ・ガリレイの生涯』など、ブレヒトの最も重要な劇作品の音楽を作曲してきた。劇作品に限らず、ブレヒトの詩の多くを独唱曲、合唱曲、カンタータなど、さまざまな形で作曲しており、なかなしくアメリカでの亡命生活中の二人の記念碑的作品『ドイツ・シンフォニー』はアイスラーの作曲活動のひとつの頂点をなすものとして知られている。

このようにアイスラーといえはすぐブレヒトを連想するほど、この二人の芸術家の結びつきは緊密だった。しかしブレヒトとトーマス・マンとなると、この二人の間には長い年月に溜まりよんだ不透明な空気が介在していたようである。だがブレヒトのトーマス・マンに対する反撥は、どちらかというと二人の出生、資質にもとづく肌合いの違いに帰せられるべきものであって、決して公正なものとは云えない。したがってそれはアイスラーが同じくアメリカに亡命中のマンと親しく交わることを妨げることもなかった代りに、二人の間の溝を取り払おうとするアイスラーの好意的努力によっても変る性質のものでなかった。

アイズラーが『ファウストゥス博士』執筆中のトーマス・マンと個人的に交わっていたことは、マンの『ファウストゥス博士の成り立ち』からもうかがわれる。当時アイズラーはハリウッドで映画音楽を作曲することで亡命生活を維持していて、シェーンベルク、アドルノ、チャップリンといった人々がアイズラーと共に活気ある精神的グループを形成していた模様である。そしてトーマス・マンはアイズラーの「熱中と悪意との入りまじったヴァーグナー論」<sup>4</sup>を聞くのを好んでいた。このマンとアイズラーの結びつきは決して儀礼的ばかりそのものでなかったことは、その後アイズラーがその奉ずる主義のために非米委員会にかけられたとき、マンがインシュタインら著名人に手紙を送ってその釈放に骨折ったことからもうかがえよう。

マンがその当時アイズラーにどの程度『ファウストゥス博士』の構想を披露していたかは分らないが、アイズラーはこの小説が発表される（一九四七年）と間もなく、熱心な読者としてマンにあてて次のような手紙を書いている。

マン博士様

一九四八年一月一日付

あなたの圧倒的な『ファウストゥス博士』を読み終えました。わたしはこの小説によって心の底からゆり動かされたことを、あなたに伝えないではいられません。この比類ない巨匠的作品の効果と影響は測り知れません。わたしはドイツ人もまたこの小説を読むようになることを希望します。なぜならこの偉大な報告書は彼らがまさに必要としているものだからです。

音楽家としてわたしはあなたが音楽に関することを見事に使いこなしておられるのには魅了されました。

十二音技法の秘教的調理法の秘密まで扱われています。しかしわたしをとくに把えたのは、作曲技法の理論への、また音楽の矛盾に満ちた社会的在り方への洞察だけでなく、あなたがいわば仮空の楽曲を創作しておられるそのやり方です。アードリアン・レーヴァーキューンの印象深いオラトリオの叙述を目で読むことによって聞かされる時、わたしは音楽家がねたましい気持を抱くのは無理からぬ話です。

レーヴァーキューンの父の自然観察は、レーヴァーキューンが行う悪魔との対話の中に独特な意味をもつてふたたび現われ、そして最後の発狂のときに不気味な意味をもつにいたりますが、これはわたしがこれまで読んだもののうちで最も特異で独創的なものだと思います。

ハレにおける特色のある学生時代の挿話、ミュンヘンの学者グループの描写、ユダヤ系フランス人の支配人の気まぐれぶり、少年（エヒョー）の並外れた記述などは、驚くほど充実したものです。

しかしこれらの中に、マルクスの著作に見出されるような、ドイツ人の歴史的弱点への大胆な洞察の政治的定式化が含まれています。あなたがドイツの誤った統一について、「外敵」に対する三回の大戦における誤った統一について語っているところで、この定式化は特に鋭く行われています。「もしドイツ民族がより高い社会形態に達することを望むなら、そして、それがわたしたちのところでは何といっても慣例である以上、必ずや血が流されねばならぬのなら、内乱によってのみドイツ民族はより高い社会形態に達しうるのだ。」これは真に古典的な定式化です。

あなたがこのような不気味に錯綜した難しいいくつかのテーマを、これほど純粋に、明晰に、壮大に形象

化するのに成功されたことは、私の想像をはるかに越えています。これは虎の仔であり、わたしたちはみなこのような作品を読めることをもって、慶賀しあうべきでしょう。

わたしはあなたに心から感謝します。

感歎と尊敬をこめて

ハンス・アイスラー<sup>5</sup>

オーストリアの批評家でアイスラーの友人でもあったエルンスト・フィッシャーは「ハンス・アイスラーと文学」<sup>6</sup>の中で、アイスラーの文学に対する造詣の深さをいろいろな例をあげて証明しているが、この手紙ひとつをとってもアイスラーの文学的理解力の鋭さは見てとれよう。

アイスラーはその後非米委員会の追求をかうじてのがれてヨーロッパに帰り、しばらくヴィーンにいて、一九五〇年からDDRに腰を落ちつけることになる。そして一九五二年に、つまりマンの『ファウストゥス博士』よりも五年後に歌劇台本『ヨーハン・ファウストゥス』の一部を『意味と形式』<sup>ジョン・ウ・フォルム</sup>誌に発表し、恐らく少し遅れてであろうが、同じ年にこれを一冊の本として「建設」<sup>フックバウ</sup>社から刊行した。

以上のいきさつからして、アイスラーのファウスト歌劇は、トーマス・マンの『ファウストゥス博士』から強い刺激を受けて書かれた、というより、この作品および『ドイツとドイツ人』においてトーマス・マンが行なった問題提起に対する、音楽家アイスラーの実践的応答として書かれたと見なすことは、十分な根拠を有するといえよう。作曲家の書いた歌劇台本であるこのアイスラーの『ヨーハン・ファウストゥス』を、文学的考察の対象

としてここに取り上げることには、疑問をさしはさむ余地もあるかも知れないが、後に見るようにエルンスト・フィッシャーやブレヒトもこの台本の文学的価値を高く評価している。それゆえわたしたちも先ずこの作品をできるだけ内容に即して概観することしよう。

### 三、アイスラーの『ヨーハン・ファウストウス』

アイスラーの作品においてファウストが四つの博士号を持つ大学者であることは、従来通りであるが、真理をあくことなく探求するルネッサンス的人間というゲーテ的ファウスト像と異なつて、魔術師で悪魔と契約を結んだ呪われた人間という側面が強くなっていることが注目される。従つてこれは伝統的な人形劇に見られる古いファウスト像にもどつたことになる。しかしアイスラーのファウスト像に見られる決定的に新しい側面は、ファウストが農民戦争の時代に生きた人間であることを強調し、しかも農民の息子に生まれながら農民を裏切つて、支配階級の側に移つて生きのび、名声を得た人間として描いていることである。そしてファウストの対照的人物像としてトーマス・ミュンツァーの存在が、直接は舞台に登場しないが、つねに間接的に暗示されているのも、新しい特徴である。舞台上の人物としてはミュンツァー一派に加わり、捕えられ拷問にかけられて不具になつた廃疾農夫カールが、いわばミュンツァーの革命的運動の挫折の証人として人々の前に姿を現わす。その他メフィスト・フェレス、ヴァーグナーなどお決りの人物のほかに、ハンスヴルストというこれも人形劇でおなじみの伝統的な喜劇役をファウストの召使として主要なメンバーの中に取り入れているのが目につく。

序幕は黄泉よみの国が舞台で、三途の川の渡し守カーロンが地下界の主ブルートーのところへやってきて、近頃ブルートーの家来である悪魔どもがくさい臭いのする小人の亡者どもしか連れてこないの、舟までくさくなつてしまい、仕事のやり甲斐がないからもうやめたい、といつて訴える。ブルートーは手下の悪魔を召集して、なぜろくな仕事しかできないのか、と問ひたす。アウエルハーン、アスモディ、ツァハリエルなど聞くと恐ろしい名前の悪魔たちや、「七の大罪」(飽食、淫蕩、怒り、吝嗇、虚榮、怠惰、嫉妬)は口ぐちに言い訳を述べるが、それによつて、地上の民衆の生活は、彼らがとりつく余地がないほど窮乏しており、みじめな状態にあることが知らされる。最後に四人の顔をかくした世にも罰当りな悪徳が現われるが、これには呼び出したブルートーも吐き氣をもよおして、そばへ寄るなという代物である。悪魔の一人アウエルハーンがメフィストにそつとその名をたずねると、貧しい寡婦や孤兒たちの虐使に、日給の不払いだと答える(資本主義の本源の蓄積に必然的に伴う悪徳を暗示しているのであらう)。

これらの悪魔たちにむかつてブルートーは、ドイツは学者で有名な国なのだから、その中から大ものをみつけ出せるだらう。たとえばヴィッテンベルクのヨーハン・ファウストゥスなどはその一人で、彼は四つの博士号を持つてゐる、と語る。どうして四つも博士号をとつたのかな、というブルートーの問に対して、メフィストは、絶望のせいです、と答える。この博士先生は農民の反乱にあたつて、彼ら悪魔の意になつた行爲をとり、そのため深刻な精神的危機におちいつており、「全き生」を渴望しているということが知らされ、そのファウストゥスを地獄に引き落す役がメフィストにあてがわれる。

第一幕の第一場はファウストの書齋で、朝がようやく明けようとする頃である。すべてに倦み疲れたファウストは、自分の悩みを独白し、信仰に戻るべきかを自問しつつ聖書を開こうとすると、頁はひとでに開いて「ヨブ記」の「人間は女から生まれ、束の間を生き、迷い多し」という語句（これは序幕でプルートルが聖書の中にもわれわれの役に立つものがあるといってあげた語句である）の頁が開かれる。その少し後の「主はわが牧者、……」というヨブの信仰告白も、ファウストにとってなんの救いにもならない。

次に「書籍の場面」になって、ファウストは自分の書庫の蔵書を次々取り出して拾い読みしながら、なにがしかのコメントをつけ加えてはもとに戻す。はじめに彼が取り上げたのはトーマス・ミュンツァーの著作である。

「ヴァーグナーのやつめ、またルターをミュンツァーの隣に置いている。この二人は同じ部類に入らんのに」と独り言しながら、次のミュンツァーの文を読む。「人間はあまりにも長く飢えと渇きに悩まされてきた。なぜきみたちは眠っているのか。きみたちは立ち上らねばならぬ。時はきた。旦那衆は犬のようにちじみあがっている。きみたちにくびきにつながれていることをすすめる声に耳をかすな」ここまで読むと「ああ、ミュンツァー！」と歎声を発して本を閉じ、別の本を取り出す。こうしてアリストテレス、またミュンツァー、それからルクレティウス、アグリコラなどの本を次々開いては収め、最後に百科辞典を取り出して、魔術についての説明を読みはじめる。読書中にヴァーグナーが入ってきて、クラカウの大学から二人の学生が来て面会を乞うていると伝える。ファウストは頭を振って断わり読み続けるところへ、ヴァーグナーがまた来て、二人の学生は姿が見えなくなっていて、この本が置いてあったといつて、『ソロモンの鎖骨』（十七世紀に出版されたが起源はもっと古いもの）と想像される魔術書）をファウストに渡す。この本はいましがたファウストが読んだ魔術に関する記述の中に、地

下界との接触をたもつ術を知るに必要な本としてあげられていたものに外ならない。

第二場は「散歩」の場面である。ヴィッテンベルクの市門の前のぼだい樹の下で、ミュンツァー派の廢疾農夫カールが子供を連れてもの乞いに立っており、子供はキリストの受難の歌をうたう。小作農夫が現われ、食物の夢を盛った歌をうたう。ファウストが登場し、カールを認めて話しかける。ここで変節者ファウストと非転向者カールとの間に緊張した対話が交される。中でも一番痛烈なのは、次のくだりである。

K あんたの商売はなんだね。

F 哲学だ。

K 日がな一日なにをやってるんだ。

F (ちゅうちょしながら) 真理を求めているのだ。

K なにを求めてるって。(彼は切断された両腕の残りを突き出す)

F (低く) カール、きみは真理ではない。きみは不運だ。なぜきみはミュンツァーの尻馬にのらなければならなかったのだ!

K じゃ、あんたは哲学者ってわけだな。<sup>8</sup>

このやりとりが続いて、哲学者の中にも節をまげない勇気のある人もいた、と前おきしてファウストは「アルキメデスの歌」をうたう。しかしこのアルキメデス先生もカールにかかつては、そんな奴は学問もろとも切り倒

されてしまうがいい、と嘲笑されてしまい、気まずい思いでファウストはカールのところから去る。

第三場では、ヴァーグナーがハンスヴルストを召使として雇い入れる。ハンスヴルストの前歴をあれこれききただす過程で「貧しきコンラート」のような農民運動が各地で蜂起していることが報じられる。しかしハンスヴルストはこれらの運動には加わらず、あくまで臆病な傍観者にとどまっている。しかしヴァーグナーの俗物的・小市民的言動に対して、ハンスヴルストは農民的・生活者の快活さで答えており、歌の間にはさんだ会話は、喜劇調で運ばれる。たとえば

Wagner: Gehst du fleißig in die Kirche?

Hanswurst: Es ich fleißig Kirsche?

といった具合である。

第四場は「最初の試み」と題されていて、魔術の効力がはじめて試みられる。ファウストは『ソロモンの鎖骨』の助けを借りて魔法陣をえがき、地下界との交流を試みる。先に出了た「七の大罪」が姿は現わさず、声だけでファウストに呼びかけるが、ファウストは相手にしない。魔法陣が完成すると、ファウストはアウエルハーン、アスモディ、ツァハリエルの三人を呪文で呼び出す。ファウストは自分の願望を実現させるために役に立つ召使を求めて、それぞれにどの位の早さで実現させてくれるか、と尋ねる。「黒死病くらい」、「裏切りに対する報復くらい」、「人間の考えくらい」という答のどれにも満足しないファウストは、もっと早い者はいないか、と尋ねる。それはメフィストフェレスだということになって、メフィストを呼び出し、おまえが一番早い男だそうだが、どれくらい早いのか、と尋ねると、メフィストは「善が悪に移り変るのと同じくらい早い」と答えて、ファ

ウストを満足させる。そこでファウストの方から、わしと契約を結ぶ気はないか、と持ちかけると、メフィストは、いつでも、と応じる。ファウストはあわてて、いまではない、まだ決心はついていないから、今夜十二時にまた会おう、と再会を約して別れる。

第五場は「ドタバタ場面」(Rüpelzene)となっていて、ファウストの人形劇には必ず出てくるおなじみの場面である。ハンスヴルストがファウストの留守に魔術の本を開いて、意味も分らずに呪文「ペルリッケ」「ペルラッケ」をとなえると悪魔が現われたり、消えたりする。ハンスヴルスト自身はじめそれに少しも気がつかないが、そのうち悪魔に気がつき、その出現と呪文の関係を会得すると、悪魔を呼び出してはなぐって、消える呪文で退散させ、きりきり舞いをさせる。

第六場は「契約」の場面で、メフィストは、書斎にいるファウストの前に、ユンカーの姿で現われる。そこでファウストは個条別に契約の条件を交渉し、確認する。それによると、メフィストはファウストに二十四年間忠実につかえ、あらゆる快樂を味わえるよう金を提供し、ファウストを美しい若者にし、マントで空を飛べる力を与えて、世界中どこへでも行けるように保証し、世界中の英雄たちが敬意を表しているように見せかける魔術を教えることを約束せねばならない。これに対してファウストは、契約の期限が切れば肉体と魂を悪魔にゆだねることはもちろんだが、そのほか体を洗ったり、髪にくしを入れたり、爪を手入れしたりしないこと、本に手を触れぬこと、人を愛さないこと、もし愛するしたら自分だけを愛することを誓わされる。それからファウストは契約にさいして、自分の心にひっかかって気になる二つの歌を忘れさせてくれと頼み、その歌をメフィストに歌ってあててみせよ、という。メフィストは「ユンカーの歌」と「農民の歌」をうたう。メフィストはファウス

トの顔につばを吐きかけて、この二つの歌を忘れさせる。そこで血による契約書が作られ、メフィストはそれを懐にしまう。こうして契約を結んだファウストは、先ず農民戦争を思い出させるもののいっさいない国へ連れてゆけとメフィストに命じ、二人はマントに乗って海の彼方のアトランタという国に飛んゆく。

第一幕はこれで終り、第二幕に移るが、この幕の舞台はアトランタという国である。

第一場はアトランタの君主の庭である。下女のグレーテが豆の皮をむきながら歌をうたっていると、ハンスヴルストが空から落ちてくる。二人は話を交すうちにすぐ仲良くなってしまいが、ハンスヴルストは花より団子で、食物が先ずお目当てである。二人が台所へゆこうとしたとき、アトランタの君主と、その家来たちが現われ、二人は陰気な眼つきの一群の男たちにとりまかれる。

第二場、グレーテは「まっ昼間からいちゃつきやがって」とこの男たちに叱られて、とんで逃げる。このFBIかゲシュタポを連想さす陰気な眼つきの男たちはハンスヴルストを捕えて、「おまえの主人の名前を言え」と責めるが、ハンスヴルストは、それは禁じられている、と答えないので、ひどいめに会わされそうになる。アトランタの君主が合図して男たちを退けてくれたので、ハンスヴルストは彼にパントマイムで、つまりこぶしを握ってみせてその名を明かす。これで彼は許されて、台所で食物にありつく。

第三場、アトランタの君主が、客として滞在しているファウストの様子をたずねると、秘書官が、彼は社交的でなく、人づきあいは悪いが、君主の妻エルザのもとにはよく現われ、魔術のことなど話している、と報告する。そこで二人だけにいるところをぬすみ聞きすることにする。

第四場は「庭の場面」となっている。エルザがファウストに、この国の小鳥は鳴かないが、あなたの国では小

鳥がきれいな声で鳴くそうだが、とたずねる。ファウストは一枚の紙になにかをしたためて風に飛ばせ、手を上げると、庭の中で小鳥がさえずる。それからエルザはファウストの国のことをたずねる。それに対してファウストはルターという大学者のこと、いくつにも分裂している国の現状などを話す。ファウストがアトランタの君主の庭の美しさをほめると、エルザはそれを造るのに費された黒人奴隷の苛酷な労働について語る。自分の置かれた環境に満足できない悩みを共有する二人は、ひとりでに心と心が触れあう。しかしファウストは自分を「暗闇を愛するもの」と呼び、この国の光にはなじみ難いことを告白する。同情のあまりエルザはファウストを拘擁する。そのときアトランタの君主と家来たちが庭の亭おずまやから出てくる。

第五場は「魔術」の場面で、アトランタの君主がファウストに、魔術(Schwarzspiel)とはなにか、と質問し、ファウストはそれに答えて、それは美術、演劇、小説、音楽、舞踏のすべてに関わりをもち、すべての芸術の統合であり、高いものの中の最高のものである、と述べる。ファウストの秘書としてメフィストが呼び出され、この魔術に使う器具を、ラテン語を混えてもっともらしく説明する。アトランタの君主が聖書から「ダビデとゴリアテの戦い」をテーマとして与え、ファウストはメフィストとハンスヴルストを助手にして、並いる神士淑女たちの眼前にこの戦いを再現してみせる。ゴリアテはフィリスター(ファウストの説明では両替人と商人を意味する)の奴隷であり、重い武装をしている。ダビデ(ファウストに似ている)は農民のために戦う自由な人間で、ほとんど武装せず、投石器だけで戦って、ゴリアテに勝つ。この話はアトランタの君主と將軍の気に入らぬ模様である。

第二の魔術はヨセフを誘惑するポチファルの妻を示す。ここでもヨセフはファウストに似ている。ヨセフはそ

の美の誘惑にうち勝つ。

第三の魔術はダニエル書からとられた場面で、三人のユダヤ人がネブカドネザル王によって信仰を捨てよう強要されるが、これに屈せず、火に焙られる鍋の中で「たて、イスラエルよ」という歌をうたう。その歌は魔術が消えても、アトランタの奴隸たちの口に歌い続けられるが、陰気な眼つきの男たちが鞭で叩いてやめさせる。

第四の魔術はオヴィディウスにもとづく黄金の時代の再現である。アダムとイヴが一人の子供と共に豊かな国に住んでいる。そこでは白人、黒人、褐色人、黄色人らがたがい平和に生活し、獅子、鷲、熊などの猛獣たちが羊や鹿などと仲良く寝そべっている。この光景と共に「博愛！ 平等！」と合唱がうたい、それに続いて黒人奴隸が鎖をガチャガチャ鳴らして「自由！ 平和！」と叫ぶ。

次に幕間劇となつて、メフィストがファウストに、アトランタの君主が彼を民衆を煽動するミュンツァーのスパイとして、逮捕しようとしていることを伝える。そしてミュンツァーの著書を取り出し、その最も瀆神的な箇所を読みながら、ファウストが契約に反してこの本に一度触れたことを追求し、ファウストがそれを認めると、そのために自分の魔力もアトランタでは効かなくなつたことを伝えて、ここから逃げることを勧める。

続く六、七場ではハンスヴルストがグレーテの歌う「泥棒のお仕置」という聖母マリアから幼児イエスを盗もうとした盗賊の歌を聞かされるくだり、アウエルハーンに連れられてヴィッテンベルクに戻るさい、魂を渡す契約をするどころか、反対に夜警としての職を得られるようにアウエルハーンに約束させるくだりが示される。グレーテはハンスヴルストと名残りを惜しみながら別れるが、その直後陰気な目つきの男たちによって捕えられる。

第三幕はヴィッテンベルクに舞台が戻る。（場面ごとの説明は冗慢になるので簡略にする）故郷に戻つたファ

ウストはメフィストの勧めで、先ずヴァーグナーにハンスヴルストを解雇して、放り出すように命じる。これからどこへ行きたいか、と問うメフィストに対して、ファウストはもうどこへも行きたくない、このウィッテンベルクでドイツの民衆の偉大な模範となつて、名声を得たいと答える。その望みをかなえるためメフィストは、ファウストがアトランタから大きな金塊を持ち帰ったという噂を広めて、その展覧会を催すことにする。

メフィストが魔法の力で作つた幻の金塊を見ようと、神聖ローマ帝国皇帝をはじめ農民の蜂起に苛酷な弾圧を加えた王侯貴族たちが集まり、その名前が呼びあげられる。彼らは皆金塊に圧倒され、ファウストに敬意を表する。さらにギルドの職人や農民代表らも見物にやつてきて、その中に廃疾農夫カールも混っている。カールが追い立てられようとしたとき、一人の漁夫が「彼は拷問に屈しなかった男だ」といつてかばつてやる。ハンスヴルストがこっそりやつてきて、金塊と一諸に見世物になっている黒人奴隸に触れると塵になつて消えてしまう（その中にグレートもいた）。漁夫もそれに倣つてガラスを割り金塊に触れると、これも塵と化してしまふ。その漁夫をメフィストは番兵に命じて射殺させる。

その後「古代への逃避」と題する場面となつては、ほとぼりをさますためライプツノヒのアウエルバッハの穴蔵へファウストは現われ、オルファイスに呼びかけるアリアをうたい、メフィストはオデッセイとキルケ（牝豚に姿を変える）の幻映を学生たちに示す。

ふたたびウィッテンベルクにもどつて、ファウストの命でヴァーグナーは部屋の鏡を布で覆っている。ファウストは自己を呪つており、自己の姿を見るのを好まない。そこへ貴族の使者がやつてきて、ファウストを民衆の模範として表彰し、マルティーン・ルターが自分の愛弟子に敬意を表して抱擁する。心の苛責に耐えられなくなつ

たファウストは「告白」(Confessio)という長い歌をうたって、自分がルターの教えを受け入れていたが、それにあきたらず、トーマス・ミュンツァーの教えに従ったこと、しかし農民の行動に自分は驚き尻ごみして、農民を裏切り、ルターの教えにもどったことを告白する。

歌劇はいよいよ大詰に近づき、まだ約束の期間の半分しか過ぎていないと思っているファウストにむかつて、メフィストは、農民のきまりを忘れたか、十二時間働けば十二時間休むのが農民の一日だ、おまえは夜昼なしにおれをこき使ったから二十四年の契約は十二年で切れてしまふ、と宣告する。何の準備もしていないファウストはうろたえ、死人の心臓をとって身につけると厄をよけられるといういい伝えに従って、父の墓を掘って心臓をとろうとするが、とり出した心臓は塵になって消えてしまい、ファウストは倒れる。皆の去った後に廃疾農夫カールと連れの子供が、市の巡邏に追ひ立てられて、子供のうたう次の歌と共に去ってゆくところで幕となる。

荒れはてし枯野をゆけば

歌声耳にとまり

わが胸にこよなく響きぬ

「うまし日よ、来たれ

暗き夜よ、去れ

平和と歓喜と

友愛よ、目覚めよ」

以上がアイスラーの『ヨーハン・ファウストゥス』の内容のあらましである。先に指摘しておいたように、この作品は人形劇の台本から全体の構成や個々の場面など多くを借りており、それに現代的な解釈や脚色を加えている。元来ファウスト人形劇の台本には異本が多いうえ、この方面に暗い筆者としては、このうちのどこが昔の人形劇からの引き継ぎで、どこがアイスラーの創作になるものか、容易に断定できない。たまたま手元にあるエンゲル版<sup>9</sup>およびジムロック版<sup>10</sup>につき合わせてみると、アイスラーの台本は、より古い形に忠実であると推測されるエンゲル版の方に共通する要素をより多く持っていることがわかる。これから主としてエンゲル版に照らしながらアイスラーの台本を見なおしてみよう。

序幕のカーロン、プルートルのやりとり、悪魔の手下たちの出現や、メフィストにファウストを誘惑する使命を授けるところなどは、エンゲル版にとてもよく似ている。（この場面はジムロック版には欠けている）

第一幕の書斎の場面ではマロー以来天使（*Guter Genius* (od. *Geist*））と悪魔（*böser Genius* (od. *Geist*））とが交互にファウストに語りかけるくだりが伝統的にあるが、アイスラーはこれをとらず、トーマス・ミュンツァーの著作とファウストの心との対立という形に変えているが、これはアイスラーの創意によるものだろう。散歩の場面はカールとの出会いが中心になっているところから、ほとんどアイスラーの創作と推察される。ハンスヴルストとヴァーグナーのやりとりで、農民一揆の様子が報告されるところはアイスラーの脚色であろう。その後信仰をためすためハンスヴルストにコラールを歌わすくだりがあるが、これも歌劇の性格上アイスラーがつけ加えたものであろう。第四場のファウストが悪魔を呪文で呼び出してその早さをたずねるところはほとんど伝統的

な台本に準じているが、そのうちでエンゲル版にあってはメフィストが「人間の考える早さだ」と答えて、ファウストを満足させるのに対して、アイスラーにあってはそのせりふをメフィストより位が一つ下の悪魔ツァハリエルが言い、メフィストの「善が悪に移り変わるのと同じくらい早い」という答ではじめてファウストが満足するようにしているところが、目立った相違である。ハンスヴルストの「ドタバタ場面」はほとんどの人形劇に見られる形をそのまま踏襲している。契約の場面もエンゲル版のそれと個々の条件ばかりかその言葉まで酷似している個所が多いが、細部では相違が見られる。とくに二つの歌を忘れさせてくれとファウストが頼むところは、アイスラーの創作であろう。

第二幕でファウストが行く国は、伝統的な人形劇ではイタリアにある「バルマ」王国となっているが、アイスラーにあっては「アトランタ」という名の国になっている。これは大西洋にあって失われたと伝えられる謎の大陸アトランティスにちなんで名付けたものと思われるが、ここでは明らかに大西洋の彼方アメリカを暗示している。アトランタの君主の前で活人画的幻映の魔術を披露するファウストの姿には、ハリウッドで映画の製作に關与していたアイスラーの姿が二重映しになっており、ミュンツァー一派の煽動者にとらまれてアトランタを逃げ出すくだりには、非米活動委員会にかけられてあやうくヨーロッパに逃れたアイスラー自身の体験が当然反映していると見られる。（この魔術は伝統的には *Negromantie*（正しくは *Nekromantie*）あるいは *Schwarzkunst* と呼ばれているが、アイスラーはどのような理由からか *Schwarzspiel* という言葉で表わしている）ここでファウストが現れてみせる幻映の題材は主として旧約聖書から取られていて、たとえばエンゲル版ではゴリアテとダビデの闘い、ソロモンの栄華、サムソンとデリラ、ユーディットとなっている。ジムロック版でもだいたい同じ

であるが、マーローの『フォースタス博士の悲劇』ではこれがアレクサンドロス大王とその妃の幻映だけになっている。このほか昔の民衆劇などのビラによればこの幻映の題材に取り上げられているテーマには、トロイのヘレナ、ティトゥスの殉教、エルサレムの崩壊等がある。アイスラーの場合、「ダビデ」以外の三つの題材が彼の創意で選ばれたのかどうかわからないが、いずれにせよ後に後の二つはいずれも黙示文学的モチーフであり、後に触れるように終末論的見地から見るととき重要な意味を持つてくる。

第二幕以後はエンゲル版にもジムロック版にもマーローの『フォースタス博士の悲劇』にも見られない場面や筋がたくさんでてくるが、この辺になるとアイスラーはかなり自由に人形劇の種々の素材に手を加えて再構成しているため、このうちどれがオリジナルなもので、どれがアイスラーの創作になるものか、ほとんど判別しかねる性格を持っている。それゆえ人形劇台本との比較はこのくらいで終りにし、次にこの作品の惹起した反響を見ることにしたい。

### 三、発表後の反響

アイスラーはこの著書ができると早速、当時アメリカを去ってチェーリッヒにいたトーマス・マンに贈った。マンは一九五二年十一月五日付でアイスラーにあてて次のような手紙を書いている。

アイスラー様

思いがけずきわめて興味あるものをお送りいただき、まずはご返礼にかえてこうして筆をとっている次第です。多くの用件や読むべきものがあるにもかかわらず、わたしはこの『歌劇台本』を直ちに読みました。なんと驚歎すべき目ざましいお仕事でしょう。これはファウスト素材の新版、それも非常に新しい新版です。この素材はこうして実際に繰り返しくども靈感を与え、いくども変貌し、汲みつくせないものであることをみずから証明しています。あなたの構成はとても新しく、とても大胆で、きわめて独特です。そして劇場に向いているのと同様に、多様なやり方で音楽に向くようにつくられています——わたしのような旧弊な人間にはときには作曲が不可能な、また歌うのが不可能に思われるところがありますけれど。しかしこの点はあなたの方がよく心得ておられるでしょうし、わたしにも一個所ならず、あなたが書かれたときすでに頭の中に音楽を考えておられると感じられるところがありました。

全体はかなり挑発的ですが、おそらく音楽によって、「それに耳をなじみますのがとても困難な」音楽によって、いっそう挑発的になるでしょう。（明朗さ）しかしこの作品には気持のよい素朴なドイツ的フモールがあつて、とくにハンスヴルストの形象によく現われています。彼の「おれにはちっぽけで、つましい、食いしんぼうの魂がひとつあるだけだが、これがおれの頼りなんだ、もしなくなるとめしの味が味わえなくなっちゃうものな」というせりふは、大変氣にいらっています。民謡的色調、とくに韻文の個所のそれは、しばしば見事な表現になっています。また墮落が世間に「認められること」ならびに世間の模範となることという形をとるように、悪魔の欺術を新しく解釈しなおしたことは意義深く、また卓越しています。もし劇場があなたの指示された通りをすべて実現することができたら、これは一大見世物になるでしょう。そして今日

ではそれはおそらく可能でしょう。

あなたの前には作曲という大仕事が残されています。それはヴァークナーの場合と同様に、書き始められると同時に、すでに大部分がなされたことになるような性格の仕事であると、わたしは思います。

ご多幸を祈ります。

トーマス・マン<sup>11</sup>

この手紙は決して通りいっぺんのお世辞という風にとられるべきではないだろう。アイスラーがマンの『ファウストゥス博士』に対して向けたのとほぼ等質の関心と厚意が、ここでアイスラーの歌劇台本に向けられているといっても、決していいすぎにはならないだろう。

しかしDDRにおけるこの作品の反響は、きわめて複雑で、論争的性格を帯びるところとなった。

この作品の一部が初めて公表された『意味と形式』誌（一九五二年、第六冊）には、この歌劇台本と並んで、オーストリアの詩人で批評家のエルンスト・フィッシャーの『ファウストゥス博士とドイツ農民戦争』という論文が掲載されていた。この論文はアイスラーの古くからの友人であり、その音楽のよき理解者であったフィッシャーのいわば親身な解説と讃辞にほかならなかったが、その分析のやり方に問題があり、かえって論争の火種をつくる結果になった。そこでこの論文の趣旨を要約して見ることにしよう。

フィッシャーはまず、すでに触れたようにファウストという素材を音楽化したドイツの作曲家が（シューマンを除いて）いないことを指摘し、ハンス・アイスラーが歌劇『ヨーハン・ファウストゥス』という形でこの試み

を行なおうとする意義を高く評価する。そしてアイスラーがこの歌劇台本の中で、ファウスト伝説とドイツ農民戦争とを結びつけるというマロー以来どの文学者もあえてしなかった試みを行なったことを、天才的着想として讃えている。フィッシャーは、農民の息子に生まれながら農民戦争で自己の出身階級を裏切るように設定されたファウストの姿に、アイスラーが「ドイツ的はじめさの集中的人間像」を見出していることを強調しながら、「裏切者としてのドイツ人文主義者」というテーマのもとにアイスラーの『ファウストゥス』を概括してみせる。ドイツの市民階級の人文主義者たちが、農民戦争に関しては決定的瞬間に革命勢力を怖れて尻ごみし、非政治的中立性のポーズをとるか、あるいは公然と支配者側に身売りしてきたというドイツの歴史の歎かわしい特殊性は、この裏切者としての人文主義者ファウストの姿に集中的に表現されているが、しかしそれは同時に二十世紀においてインテリゲンチヤの大部分が帝国主義と悪魔の契約を結んで精神の裏切者となっている事実の反映となっている、とフィッシャーは解釈する。さらにフィッシャーは、メフィストが最初エンカーの姿をとって現われる人形劇のくだりを取り入れたアイスラーの着想（悪魔との契約すなわち階級的裏切を明示する）を賞讃し、またハンスヴルストを民衆性の体现者として完全にファウストと対立させる代りに、最後に恩給付きの夜警にさすことで俗物的はじめさを分け持たせることの必然性を、反革命時代に生きる敗北した農民という背景によって説明し肯定している。それから雑誌においては省略された台本の部分を補いつつ分析し、フィッシャーは最後にこれは歌劇台本であるが、それ自身で文学作品として立派に通用すること、そしてこれが作曲された暁には、一世紀このかた生まれなかったドイツの国民歌劇になるだろう、と結んでいる。

このエルンスト・フィッシャーの論文とともに、アイスラーの『ファウストゥス』に対して正面切って厳しい

批判を加えたのはDDRの「代表的」評論家アレクサンダー・アーブツシュである。彼は一九五三年に同じ『意味と形式』誌(5. Jahr, 3. u. 4. Heft)に「ファウスト——ドイツ国民文学の英雄か、裏切者か」という論文を発表して、アイスラーの作品とその解釈者フィッシャーの論文が、ドイツの国民文学と国民の歴史にかかわるいくつかの根本的な問題を提起しているとして、おおよそ次のように論述している。

元来ファウスト伝説にはその成立当時の上昇期のドイツ市民階級のルネッサンス的人間の持つ問題性が、国家的分裂という条件下でのみ考えられうる形で反映されていた。ゲーテの『ファウスト』には十八、十九世紀のドイツ民族のデモニーニッシュで反動的な傾向と明るい進歩的傾向との間の闘争が、ファウストという人間像の内面的葛藤として表現されている。このような現実的闘争を伝説的・ロマン主義的な内面への逃避によってはじめて表現しえたことは、ゲーテの置かれたドイツの現実のはじめさに由来している。しかしあの「絶えず努力する者」を、われわれは救うことができる」という鍵となる言葉や「自由な土地に自由な民」が営む生活という理想に見られるゲーテの思想は、市民階級の進歩的思想の最先端をなしており、それはやがてマルクス、エンゲルスの思想によって引き継がれることになる。そして彼らの現実的フマニスムはトーマス・ミュンツァーの革命思想と共に「絶えず努力する」ファウストを受け継ぎさらに発展させている。

このような意味でファウストはドイツの古典的国民演劇の偉大な「肯定的」<sup>ポジティヴ</sup>主人公である。しかるにアイスラーの『ファウストゥス』はこの国民的主人公を「ドイツ的はじめさの集中的人間像」として否定的に<sup>ネガティヴ</sup>形象化しており、そのうえファウスト主題とミュンツァー主題を結びつけ、両者を対立させている。この二つの主題を結合することはそもそも歴史的具体性においていかなる必然性をも有していないし、このようなファウストの否定的

形象化はドイツ国民のフマニスティッシュな伝統の持つ偉大さと多面性をおとしめることになる。

このように断じつつアーブッシュは、さらにアイスラーの台本のデテールにわたって詳論し、その中のいくつかの歌が文学的に驚くほど見事なできであることを認めながらも、その構成に多くの矛盾があることを批判する。しかしなにもましてもっと決定的な欠陥は、アイスラーがゲーテの『ファウスト』の精神的および文学的意味を軽視というより、むしろ無視しているところにある、とアーブッシュは非難する。そしてこのようなアイスラーの構想を支えるイデオロギー的根拠づけとしてエルンスト・フィッシャーの論文が俎上にのせられる。そこでは大略次のような論旨の批判が加えられている。

ナチズムの興隆と第二次大戦という形でドイツ国民のおかした過ちを自己批判しようとするとき、往々にして、ドイツの歴史はヒトラーの独裁をその帰結とする一連のドイツ的みじめさの歴史であるとする一面的歴史把握におちいりがちであるが、これは進歩と反動の絶えざる闘争という弁証法の欠如した誤まった見方である。フィッシャーは欲すると欲せざるとにかかわらずこの見地に立っており、そこからファウストを「ドイツ的みじめさの集中的人間像」に仕立てあげ、「裏切者としてのドイツ人文主義者」という典型的形象に普遍化する誤まった態度が生じてくる。しかしルネッサンス期のドイツ人文主義者に対するこのような評価は、たとえば『自然弁証法』の序文に見られるようなエンゲルスのデューラーやルターに対する評価とまったく相反する。トーマス・マンは『ファウスト博士』において、ゲーテ的ファウストとは似ても似つかないニーチェをモデルにした人物を主人公にし、ベートーヴェンの第九交響曲、すなわち上昇期市民階級の偉大な要請、「自由」「平等」「博愛」を撤回することによって、野蠻への道の露払いをするという考えをその主人公に抱かせた。この撤回（Zurück-

nahme) という深い思想はトーマン・マンにあっては、帝國主義と惡魔の契約を結んで没落しつつあるブルジョアジーの芸術的解体とイデオロギー的危機を表現するために、十分な根拠をもって採用されていた。しかし「左翼」の側からするゲーテの『ファウスト』の撤回はあり得ない。ゲーテによってファウストという形象はドイツ国民文学のひとつの頂点にまで高められた。そのファウストを「ドイツ的みじめさの集中的人間像」に書き変えることは、ドイツ国民の文学的ならびに精神的遺産に属するすばらしい人間像を歪曲し、贋造し、生氣を奪いすることを意味する。『ヨハン・ファウストゥス』という表題をもつドイツの国民歌劇の創造は、ゲーテの『ファウスト』から出発することなくしては不可能であり、人形劇や『ウァファウスト』のような初期のよりプリミティヴな形にさかのぼることによっては、ゲーテの偉業を越えるより高い發展は決して生じない。結論すれば、ファウスト歌劇は、かりにドイツ農民戦争の時代と結びつけられることがありうるにしても、その場合ファウストをドイツ的みじめさに対して闘争し、また同時に世界の多面的認識のために戦う精神的英雄像として描くことができたときにのみ、ドイツの国民歌劇になり得るのだ。

以上がアイスラーとフィッシャーに対して厳しい批判を行なったアーブツシュの論文の要約である。このアーブツシュの見地は、当時のDDRのみならずその他の社会主義諸国の文化政策や、資本主義諸国の共產主義文学者・理論家の間で支配的だった文学芸術理論にもとづいている。その文学芸術理論は、社会主義諸国においては階級矛盾は止揚されているのであるから、文学芸術は資本主義的退廃とは無縁の、国民の模範となる「肯定的」主人公を描くべきだ、と要請するいわゆる「無葛藤理論」に代表されるものと同じ基盤の上に立っている。この傾向は、社会主義国においても、資本主義国においても、反映論の教条化、民族主義的要素の強調、形式の実験

のタブー化（創作方法上の保守主義、伝統主義）といった諸特徴を共有しており、「社会主義リアリズム」のスローガンのもとに、ステロタイプ化した退屈な作品を大量に生み出す役割を果たしたことはよく知られている。このような文学芸術理論は文化遺産の継承において、それぞれの民族の過去の精神的産物の優性遺伝因子のみを肯定的無媒介的にひき継いで、たとえ深い問題をはらんでいてもネガティブな劣性因子的部分は切り捨ててかえりみない、という一面的な態度と密接に結びついている。「無葛藤理論」そのものはいわゆる「雪どけ」期に公式に批判され、否定されたが、それを生み出した思想的基盤そのものは手をつけられず放置されているため、この理論的主潮は社会主義諸国の文化政策においても、世界の「正統」マルクス主義者たちの間においても依然として支配的位置を占めているのである。

このアーブッシュの論文の載った『意味と形式』誌の一九五三年第三、第四合併号の出るより少し前に、DDRの支配的政党であるドイツ統一社会党（SED）の機関誌『ノイエス・ドイッチェラント』（*Neues Deutschland, gekürzt: ND*）に、やはりアイスラーのこの作品に対する批判が載ったらしい。次に紹介するブレヒトの論文にこの新聞記事からの引用とそれへのコメントが見られるからである。ブレヒトの論文に見られる限りでは、この記事の批判の要点はほとんどアーブッシュのそれと同じものようである。

#### 四、ブレヒトの登場

右のアーブッシュの論文と並んで同じ号の『意味と形式』誌にベルトルト・ブレヒトは「フノウストゥス論争

へのテーゼ」という短い論文を発表している。ブレヒトはNDの記事はもちろん、右のアーブッシュの論文もすでに原稿の段階で読んでから、この「テーゼ」を執筆したものと思われる。

ブレヒトはその論文を彼独特の無愛想な調子で先ず次のように書き始めている。

一、この作品が十分な効果をあげるために音楽が必要であるにしても、これは次のような理由で重要な文学作品である。

その国民的主題によって

ファウストという人物を農民戦争と結びつけたことによって

そのすばらしい着想によって

その言葉によって

そのアイディアの豊富さによって。<sup>12</sup>

以下ブレヒトは二、三、四、五と個条書きにして「テーゼ」という形で展開している論旨を要約すれば、次のようになる。

このような特性にもかかわらず、この作品が非社会的、非国民的であるならば、この作品は拒否されねばならない。だが慎重に検討したところ、この作品は非社会的とも非国民的とも呼ばれるべきものではない。偉大な文学的形象をそれと別の精神で新しく手を加えることは、ギリシャの劇作家たちも行なっているところであって、

その形象を破壊することにはならない。アイスラーのファウストは決して歪曲的形象ではない。ただゲーテとちがって、没落にむかう悲劇の主人公なのである。

テーゼ五まででこのように論じてきたブレヒトは、テーゼ六で彼なりに解釈したアイスラーの作品の要約を試みているのでそれを言葉通り訳してみよう。

六、わたしは内容を次のように読む。農民の息子ファウストは、農民戦争で領主の側に寝返った。ファウストの自己の個性を発展させようとする試みは、それによって挫折する。裏切りを全うすることは彼には不可能である。みずからのやましい良心によって、彼は自己の野心的な計画を最後の瞬間に裏切ることを余儀なくさせられ、領主たちの間で名声を得るのに失敗する。彼は自分にとって不利であるにもかかわらず真実を認める。真実は彼にとって治療（救済）の飲み物から毒に変じる。農民の弾圧者たちが最終的に彼を認めたとき、彼は破滅し、そして「告白」においてうちあけるような洞察に到達する。<sup>13</sup>

アイスラーの作品のきわめて簡潔で適確な定式化であるテーゼ六に続いて、ブレヒトはこの作品において農民が美しい形象だがほんのわずかしか登場しない廃疾農夫カールによってのみ代表されているのは不十分であることを指摘し、もし農民がファウストの相手方として大きく形象化されていれば、この作品は否定的なものという誤解を受けることはないだろうと述べている。このような欠陥を認めつつもブレヒトは、アイスラーの『ファウストゥス』にドイツの民衆の創造的力が欠けているというNDの批判的文章に対して反駁する。アイスラーの作

品にはミュンツァーに指導されるドイツ農民戦争の農民が存在しており、ファウストの創造力は彼らから離反したために失われるのである。アイスラーのようにドイツ的みじめさにうちかつために、ドイツ的みじめさを問題にしている者は、ドイツの歴史をドイツ的みじめさだけの歴史として語ろうとすることを不可能にさせるところの創造的力の一部である、とブレヒトは弁護する。さらに同じNDの、ファウストが最初から没落にゆだねられている裏切者として描かれていて、肯定的態度から否定的態度に移る内面的発展が問題にされていないのは、芸術的だけでなくイデオロギー的欠陥であるという批判に対しては、オイディプスからワレンシュタインにいたるまでの悲劇の主人公も最初から没落にゆだねられていると異議をとねえ、アイスラーのファウストは、裏切者には真の発展がありえないという驚くべき認識にいたるまでの、呵責を負うた良心の発展があるのだと反論している。ここに見られるブレヒトのNDの記事への反論は、ほとんどそのままアーブッシュの論文への反駁として通用するといえよう。

次いでブレヒトはテーゼ一〇において、こんどはほこ先をフィッシャーに向ける。ここでブレヒトは、自分は「裏切者としてのドイツ人文主義者」というようにアイスラーの作品の基本理念を解釈することには同意できない、とはっきりと拒否の態度を示し、フィッシャーの解釈はソビエトの百科辞典の中の「農民革命に対する恐怖から人文主義者たちは反動の側に移行し、唯物論と自然科学に対しカトリックの僧侶たちに劣らない憎しみをもって迫害を加えた」という観点を支えにしているのだろうが、これはわたしの考えではあまりにも厳しすぎる断定である、と述べている。オイディプスがたんに父親殺し兼母親との近親相姦者に終始しないように、アイスラーのファウストはたんなる裏切者につきるのではない、とブレヒトは主張する。そしてこの作品でアイスラー

は、ドイツのブルジョアジーがまたいつかインテリに民衆を裏切るように要請するような歴史的瞬間において、お前はこのファウストに自己の姿を認めるのか、認めないのか、と鏡をつきつけているのだ、という。

最後にブレヒトはテーゼ十二において、アイスラーはわれわれの古典的ファウスト像をまったくぶちこわした（ND）だろうか、ドイツの遺産のすばらしい人間像を歪曲し、贋造し、生氣を奪いとり、ゲーテの『ファウスト』を撤回しようとしている（アーブッシ）のだろうか、と批判を自問の形で受けとめ、次のように論じている。

アイスラーは古い民衆本を読みかえし、その中にゲーテとはちがった物語を、ちがった人間像を見出し、それが彼には有意義に思えたのだ。もちろんゲーテによる人間像の意味するのとは違った意味において有意義なのである。わたしの感じでは、こうして同じくファウストと名のる双生児の暗い方が生まれた。それは陰気であるが偉大な人物で、明るい兄の代りをつとめたり、兄のお株を奪うことはできないし、そうすべきではない。むしろ明るい兄は暗い弟によってくつきりと際立ち、それどころかますます明るくなる。このようなものをつくることは、決して芸術破壊行為ではない。<sup>14</sup>

以上が歌劇『ヨーハン・ファウストゥス』をめぐる論争においてブレヒトが展開した論陣の要約である。ブレヒトはここでは昔からの友人アイスラーの弁護人の役をみずから買って出ているが、それがたんなる私的人間関係にもたれかかったなれあいの弁護でないことは、この「テーゼ」の論旨に平素のブレヒトの演劇論の筋が明

確に首尾一貫して通っていることによっても明らかである。その一端を例示すれば、たとえファウストが裏切者として破滅しても、民衆に対する裏切者には眞の發展はなく、当然の帰結として悪魔にさらわれるのだ、という認識が観衆に得られる以上、それは表現の対象となるに値する、という考え方である。これはたとえばフリードリッヒ・ヴォルフが『ブレヒトに、肝っ玉おっ母の人間像に内面的變化、苦しみを通じての習得、新しい認識がないことを批判したとき、「たとえ肝っ玉おっ母がそれ以上にも学ばなくとも、わたしの考えでは、観衆は彼女を見ることによって、なにかを学ぶことができます」<sup>15</sup>と答えた態度と軌を一にしているといえよう。

またこのファウストという古典的遺産の継承の問題は、当時『ブレヒト』にとつて実践的にきわめてアクチュアルな意味を持った課題であった。すなわちこの同じ一九五二年の二月にベルリナー・アンサンブルはゲーテの『ウァファウスト』を上演し、『ブレヒトはこれに演出の協力者として参加していた。そしてファウストの形象の中の香具師の性格をきわだたせ、民衆本や人形劇の大魔術師に逆もどりさせたこの上演もすでにやはり『ノイエス・ドイッチュラント』紙によつて、「ドイツ的みじめさ」を強調し、ドイツの文化遺産をゆがめ、価値をおとしめるものとして、きびしい批判を受けていたのである。したがつてアイスラーの『ファウストゥス』をめぐるブレヒトの論陣は、それ以前から続いて存在していたDDRのスターリン主義的文化官僚と『ブレヒト』との間の、戯曲の選択に始まつて、アダプテーション、根本的な演出理念、演出そのもの、装置、演技の方法等の細目にいたるまで、あらゆる形でくりかえされた演劇上の対立のひとつの局面として理解されるべきだろう。

この『ウァファウスト』上演より二年後にやはり『意味と形式』誌（一九五四年、第五・六合併号）に発表された「古典による萎縮」という論文の中で、『ブレヒトはこの上演を批判的に総括して次のように述べている。

……この萎縮は作品の古典性についての外面的な誤まった解釈によって生ずる。古典的作品の偉大さはその人間的偉大さにあるのであって、「引用符号」をつけた外面的偉大さにあるのではない。永年の閭宮廷劇場で「培われた」上演の伝統は、没落し、墮落しつつある市民階級の劇場において、ますますこの人間的偉大さから遠く離れてきたし、形式主義者たちの実験はそこでただ後押しをしているにすぎない。偉大な市民的フマニストの真の情熱<sup>パトス</sup>のかわりにホーエンツォレルン家の偽の情熱が現われ、理想<sup>イデアール</sup>のかわりに観念<sup>イデオロギー</sup>化が、軽々と飛ぶことを意味していた高揚のかわりに俗受けのするおおぎょうな演技が、莊重さのかわりにもったいぶり等々が現われるといった具合だった。そこに表現されたのは、ただ退屈なだけの偽の偉大さだった。

『ウァファウスト』におけるゲーテのすばらしいフモールは人びとが古典作家たちにあてがった品位のあるオリンピアの神々の歩みにふさわしくないとされる。まるでフモールと品位があい対立するかのようにな！

みごとに工夫された筋は、効果的な朗唱にたどりつくただけにしか利用されていなかった。つまり完全に無視されていたのだ。贗造と空虚化がはなはだしく進んだため——もういちど『ウァファウスト』で実地証明するなら——グレーチュン悲劇にとって重要な意味をもつこの偉大な人文主義者の悪魔との契約——この契約がなかったらグレーチュン悲劇は別な経過をとったか、あるいは全然起らなかったろうに——このようなこの作品の重大な事件があっさりと「削除」された。そのわけは英雄は古典的作品のなかでは英雄的な行為をするしかあり得ない、という見地からであつた。いうまでもなく『ファウスト』は、『ウァファウスト』でも同じことだが、第二部の最後の変身し、純化されたファウスト、悪魔にうちかち、非生産的な生き方、

悪魔によって用意された生活の享受から、生産的な生き方へ移ってゆくあのファウストを念頭におくことによつてのみ、形象化しうるのだが、それをもし最初の段階をとばして演じたりすれば、このすばらしい変身はいったいどこで成り立つだろうか。私たちが誤まった、表面的で、退廃的で、旧弊な古典の解釈によつて萎縮させられるとしたら、私たちは決して生き生きとした人間的表現に到達しないだろう。これらの作品が得たいと望んでいる真の尊敬は、われわれがおためごかしの、口先だけの、偽の尊敬の仮面を剥ぐことを要求している。<sup>16</sup>

付言すれば、悪魔との契約の場面が「削除」されたのは、もともと断片的な性格のゲーテの『ファウスト』にはその場面がなかったことの方が、より直接的な理由であつたはずである。ブレヒトは、このように『ファウスト』に欠けていながら、是非必要と思える場面は、ゲーテの創作の別の段階に属している後の『ファウスト』からよりも、むしろ若いゲーテが見ていた民衆本や人形劇から補うべきだと考えていたが、その意見は容れられなかった模様である。つまりここでブレヒトは一九五二年の上演はまだ徹底的にはブリミティヴなファウスト像に近づけられていない、と批判しているのである。

ブレヒトが『ファウスト』の上演で意図していたのは、ある意味でゲーテの『ファウスト』の「機能転換」(Umfunktionierung)であるともいえる。ブレヒトの考えたドイツ古典主義の「機能転換」という思想については、ハンス・マイアーの『ブレヒトと伝統』の「機能転換されたドイツ古典主義」という章において簡潔ながら要点を適確に射とめた叙述がなされている。しかしここではブレヒトが「機能転換」を通じて古典的伝統を

止揚する試みを進めることによって、いつの間にかブレヒト自身がその対立する古典的伝統に連なる存在となっていること（これが実はマイアーの著書の主要テーマなのだが）が強調されていて、この「機能転換」が美学的にどのような意味を持ち、実践的にいかなる方向性を指し示しているのかは必ずしも十分に明らかにされていない。その方向性を明確に理論化しているものとして、私はヴァルター・ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」<sup>18</sup>や「エードゥアルト・フックス——収集家と歴史家」<sup>19</sup>などの論文をあげたい。ベンヤミンによれば、古典主義的芸術把握の要になつていゝ概念である、芸術作品の「完結性」、「永遠の価値」、美という「仮象」<sup>シャイム</sup>などの概念は、時代的社会的背景や思想的コンテキストから切離して恣意的にあやつることによつてファシズムがその非人間的政治目的に利用するのを妨げる力をみずからの中に持っていない。それゆゑこのような古典主義的芸術概念を批判する視点を現実の状況の中から作り出しつゝ、この古典的芸術概念の枠を打ち破つて、現実に対し能動的に働きかけ、社会的発展に介入を行う芸術作品を創造することこそが緊急な課題である、とベンヤミンは強調する。ブレヒトはたとえばレンツの『家庭教師』の改作において、原作の人物像やせりふを、ちよつと視点を變えてみたり、別のシチュエーションに置きかえてみたりすることによつて、その悲劇的形象が喜劇的形象に變つたり、人道主義的な格調高いせりふが空虚な俗物的繰り言に變つたりするような試みをしているが、このような「機能転換」は明らかにベンヤミンの考えている芸術作品の創造の方向と同じ方向を目指しているといえよう。

このような芸術的遺産継承の問題を軸としてアイスラー、ブレヒト対「正統」マルクス主義者アーブッシュという対立を見ると、われわれは一九三〇年代に行われたいわゆる表現主義論争を連想せずにはおれない。このときアイスラーやエルンスト・ブロッホに対立した他方の論客はルカーチであり、ベルンハルト・ツィークラー

（現在のDDRのやはり「代表的」理論家のアルフレット・クレラ）であった。そしてブレヒトは直接論争に加わらなかったものの、後に公表された当時の未発表草稿によれば、明らかにアイスラー、ブロッホの側に立っていた。そしてこの論争によって浮き彫りにされたいくつかの対立点は何ら解決を見出すことなく、フアシズムが倒れ、社会主義政権が論者たちそれぞれの母国に建てられた後にも、そのまま持ち越されていた。一方の指導的理論家ルカーチがこの論争において用いた定式、カテゴリーないし論法は、いまやルカーチその人の手を離れ、国家権力を握る人びと、ないしそれに近いところにいる人びとによってドグマ化され、濫用されるところとなっていた。しかもこの傾向はこれらの国の「解放」にあずかって力あったソビエト連邦の「社会主義リアリズム」の理論の影響によって、いっそう理論的に平板化され、しゃくし定規的に圧しつけられるようになっていた。この関連を頭に置くと、ブレヒトがエルンスト・フィッシャーに対してとった（フィッシャーにとってはまったく本意な）厳しい批判的態度も少しはうなずけよう。

一九六〇年代にマルクス主義芸術理論の新しい地平を拓り開いた批評家として世界の注目を浴びるようになったエルンスト・フィッシャーも、もとはといえば、その自伝『回想と反省』の末尾に明記しているように、ルカーチを文学上の師と見なしていた<sup>20</sup>、事実五〇年代までに彼の書いたものはルカーチ理論が色濃く蔭を落している、後に発揮されるような柔軟な思考にもとづく独創性はそれほどではない。アーフッシュが先の論文で用いているマンの『ファウストゥス博士』によるゲーテの『ファウスト』の「撤回」という解釈は、筆者の知る限りでは、エルンスト・フィッシャーが最初に打ち出したものであって、その論文「ファウストゥス博士とドイツの破局」<sup>21</sup>（一九四九年）において彼はこの長篇小説を詳論し、その芸術的豊かさに敬意を払いながらも、ドイツ

精神の没落のみをベシミスティックに形象化しているという理由で批判的な評価を下しているのである。この論争に関するかぎり、ブレヒトがフィッシャーの論文を丹念に読んだかどうか少し疑わしいが（なぜならブレヒトはフィッシャーの「裏切者としてのドイツ人文主義者」という定式をNDから引用しているからである）、ともかくブレヒトは当時ルカーチの影響から十分抜け切っていなかったフィッシャーをたたくことで、その背後に想定されるルカーチにまでそのほこ先をとどかさうと試みたものではなからうか。このブレヒトを正しく理解し評価するにかけては人後に落ちないオーストリアのマルクス主義文学者フィッシャーに対する、一見奇異に映るブレヒトの拒否的反応の深い戦略的意図は、以上のような文学史的関連を背景において初めてくっきりと浮彫にされ得ると私は信ずる。

## 五、「明るい兄」と「暗い弟」

いずれにせよこのブレヒトのアイスラー弁護の論文の真髄は最後の「テーゼ十二」に凝縮しているといえよう。双生児ファウストの「明るい兄」と「暗い弟」という定式化は鮮やかに事の本質をえぐり出している。この観点に立つならば、トーマス・マンの『ファウストゥス博士』もやはりゲーテの『ファウスト』と双生児の關係にある「暗い弟」という範疇に入れられるということが、おのずと明らかになる。古典の遺産継承の問題に見るとき、ブレヒトとトーマス・マンの距離は、彼ら同士が信じているほど、またルカーチの往時の評価がきわだたせているほど、実際には遠く離れていないのである。

アイスラーとマンの作品が「暗い弟」としてのみ現われて、「明るい弟」として現われなかったのは何故だろうか。この双方に共通するいくつかの要素のうちで、市民階級の没落期にあたる帝国主義時代の産物であることが、作品の基調をどのように規定している最も大きな要因であることは否定できない。だがこの二つの作品の暗さは、これらを産んだ社会的土台の反映としての暗さであるというような、俗流唯物論的反映理論でこと足れりとすることはとうていできない。この土台としての歴史的社会的環境の中でそれぞれの作家がとる態度（たとえばファシズムに反対して亡命生活をおくった等）から説明するやり方もお十分な説得力を持ち得ない。私はこれら二つの作品において、意識的にか、無意識的にか、黙示録的ビジョンないし終末論的思想が背景として取り入れられてあることが、暗いデモニーッシュな雰囲気をつくるのに力を貸していることに注意を向けたい。それぞれの著者が作品形成の内的動機から特に意図することなくこうなったとすれば、この合致はいっそう意味深く感じられる。

この終末論思想とは、中世ヨーロッパにおいて千年王国を待望するメシアニズムの運動となって現われたあの潮流を指す。それはある時はいつか民衆を苦しみから救うべく山中に眠る正義の皇帝フリードリッヒ一世（バルバロッサ）伝説という形をとったり、ある時は鞭打ち苦行者や舞踏病の熱狂的集団の行進といった類の狂信的な異端宗派という形をとって、当時の民衆の心の深部に熔岩のように灼熱してたぎり続けていた人間的解放を求めるエネルギーに、形と方向を与える Leitbild（示導的ビジョン）として存在していた。そしてそれは中世から近世への曲り角で、とくにドイツにおいて農民戦争という巨大な活火山になって地表に出現したのである。この熔岩のようなアモルフな衝動はトーマス・ミュンツァーのラディカルな思想の中に初めて真の革命的表現を見出し、

大衆運動としても初めて自己の眞の敵の方向にその狙いを定めることができ、あのように支配権力を震撼させるところまでゆきながら、惜しくも挫折した。以後この思想的潮流はふたたび社会の表面から消え去り、大衆運動としては現われなくなる。しかし二十世紀にいたってこの *Leibbild* はファシズムによって見事に逆用され、民衆の心にひそむあのエネルギーを非人間的に噴出せしめるのに一役買うことになる。ここにいたってふたたび終末論思想は多くの学者や思想家のアクチュアルな関心を呼びさます対象となつたのである。

このような歴史的背景を念頭においてふたたびファウスト伝説を見なおしてみるなら、千年王国思想的大衆運動のピークをなしている農民戦争の同時代人であり、しかも農民の息子とされるファウストの形象を作品化するさいに、なんらかの形で黙示録的ビジョンと関係づけようとする二人の試みは、決して根拠のないものとは云えないのである。そればかりかこのような問題意識をもつてゲーテの『ファウスト』を見るなら、この啓蒙思想の輝きのうちに誕生した「明るい兄」も決してこの要素と無縁でないことは、はじめて異端思想を正當に扱ったゴットフリート・アルノルトの『教会史および異端史』へのゲーテのなみなみならぬ関心からも推察されうるのである。もしゲーテの『ファウスト』を越える新しいファウスト形象が創造されうるとしたなら、それは「明るい兄」と「暗い弟」のジンテーゼとしてのみ表われるであらう。それが可能になるのは、終末論思想が盲目な非合理思想として民衆の心の奥に抑圧的に封じこめられることなく、社会変革を志向する最も古い、しかも現在なお生きている衝撃的思想として正當に扱われるようになったときであらう。アイスラーの『ファウストゥス』とそれをめぐる論争は、このような方向をめざす試みの、貴重な第一歩といえる。

# トマス・マン

1. Hanns Eisler : > Johann Faustus—Oper— < Aufbau-Verlag, Berlin 1952
2. > Sinn und Form < 4. Jahr (1952), 6. Heft, Rütten & Loening Berlin—Hanns Eisler : aus > Johann Faustus < Ernst Fischer : > Doktor Faustus und der deutsche Bauernkrieg <
3. wie oben, 5. Jahr (1953), 3. und 4. Heft  
—Zu Hanns Eislers > Johann Faustus < Alexander Abusch : > Faust—Held oder Renegat in der deutschen Nationalliteratur? <
- Bertold Brecht : > Thesen zur Faustus-Diskussion <
4. wie oben, Hanns Eisler-Sonderheft 1964
5. Hanns Eisler : > Reden und Aufsätze < Verlag Philipp Reclam

## 注

- 1 Thomas Mann : > Doktor Faustus <, Geammelte Werke, S. Fischer Verlag 1960, Bd. VI, S. 634
- 2 Thomas Mann : > Deutschland und die Deutschen <, a. a. O., Bd. XI, S. S. 1126-1148
- 3 Thomas Mann : > Doktor Faustus <, a. a. O., S. 649
- 4 Thomas Mann : > Die Entstehung des Doktor Faustus <, a. a. O., Bd. XI, S. 296
- 5 > Sinn und Form <, Hanns Eisler-Sonderheft 1964, S.S. 246-247
- 6 wie oben, S.S. 248-270, Ernst Fischer : > Hanns Eisler und die Literatur <
- 7 このようにファウスト素材を農民戦争と結びつけ、しかもトーマス・マンと関連づけて扱ったことは、アイズラーの独創として後に紹介する諸論文でも強調されている。しかしこの点に限って言えば、ストリンダベリがその戯曲『ヴィンテンベルクの夜鶯』（一九〇三年）というルターを主人公にした作品においてすでに試みている。ただそこではファウストはルターの思想的転機に重要な役割を一度ならず演ずる先覚者として描かれているにとどまらず、終幕でははっきりとカールシュタットやツェンツァーの敵対者としてのルターを励ます存在として現われる。vgl. Strindbergs

Werke, übersetzt von Emil Schering, bei Georg Müller München und Leipzig 1916 Abteilung Dramen, Die historischen Dramen 3. Bd., Deutsche Historien ›Luther—Die Nachigall von Wittenberg—‹ S.S. 1-116.

8 Hanns Eisler: ›Johann Faustus‹, S. 19

9 ›Deutsche Puppenkomödien‹, hrsg. von Carl Engel, dritte Auflage, Oldenburg und Leipzig, 1906, Bd. 1, S.S. 33-87, ›Doktor Johann Faust-Volksschauspiel in vier Akten nebst einem Vorspiel‹

10 ›Gestaltungen des Faust‹ hrsg. von V. W. Geißler, Verlag Pareus & Co., München 1927, Bd. 1, S.S. 234-291

11 ›Sinn und Form‹, Hanns Eisler-Sonderheft, S. 247

12 ›Sinn und Form‹ 4. Jahr 6. Heft, S. 194

13 wie oben, S. 195

14 wie oben, S. 197

15 Bertolt Brecht: Gesammelte Werke, Bd. 17, S. 1147

16 wie oben, S.S. 1276-1277

17 vgl. Hans Mayer: ›Brecht und die Tradition‹, Verlag Günther Neske, Pfullingen 1961, S.S. 52-63

18 Walter Benjamin: ›Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit‹ in ›Illuminationen‹, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1961, S.S. 148-184

19 Walter Benjamin: ›Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker‹, in ›Angelus Novus‹, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1966, S.S. 302-345

20 vgl. Ernst Fischer: ›Erinnerungen und Reflexionen‹, Rowohlt Verlag 1969, S. 469

21 vgl. Ernst Fischer: ›Doktor Faustus und die deutsche Katastrophe‹, in ›Dichtung und Deutung‹, Globus Verlag, Wien 1953, S. 322

# 付記

この論文を書くに当たって、恩師中村英雄氏よりアイスラーの『ヨーハン・ファウストゥス』その他の貴重な文献をお借りしたことを、感謝の念とともにお断りします。