

アルトウール・シュニッツラーの『自由への道』 —市民的なものと芸術家的なものあいだを浮遊する生—

池田 晋也

1.

アルトウール・シュニッツラーの長編小説『自由への道』(1908)¹の全体的な流れを辿ると、この小説は、主人公の音楽家ゲオルク・フォン・ヴェルゲンティンが同時代の社会とのつながりをひとつひとつ失っていくという一貫した構造を持っていることがわかる。

小説は、父親の死後少し経って、ゲオルクがその亡き父の思い出にひたりながら、手紙や日記などの過去の品々を整理するところから始まる。整理とはひとつの埋葬作業である。彼は、まさにその整理作業によって、一步一步過去から自分を解き放っていくのである。母親は、物語が始まる時点より9年ほど前にすでに病死してしまっている。この小説はまた、ユダヤ人の家庭における世代間の宗教的、政治的対立も問題にしているのだが(例えば、ユダヤ系のエーレンベルク家におけるシオニストの父と反ユダヤ主義者の息子との対立など)、ゲオルクはすでに物語の冒頭において、世代間の対立に関してはほぼ無縁の人物となっている。また彼はドイツ系のオーストリア人という設定によって、この小説で一番重要な主題であるユダヤ人問題を、自分のこととして思いわずらう必要がないばかりか、その問題から閉め出された立場にいたのである。やがて、彼はドイツ系の市民アンナ・ロスナーと恋

¹ アルトウール・シュニッツラーの『自由への道』からの引用は、Arthur Schnitzler: Gesammelte Werke. Erzählende Schriften. Bd. 1. Frankfurt a. M. 1981. に依った。この小説の引用、参照箇所は、()内にページ数を記す。また、引用文内の補足には□を、ドイツ語の原文を添える場合には()を、省略箇所には[···]を用いる。

に落ち、彼女は彼の子を身ごもることになる。ただしスキャンダルを避けるために結婚はしない。身重の彼女とイタリア各地へ旅行。イタリアは、病気の母親が療養するために彼が少年時代を過ごした思い出の場所である。彼は、自分の気持ちに区切りをつけるために、母親の最期を看取った部屋を訪ねさえる。アンナがゲオルクの子供を出産すること、形はどうであれ彼がその父親になることによって、彼は、自分が過去から未来へと続く連鎖の橋渡し役になること、再び社会との強い絆を獲得することを予感する。しかしその希望も、子供の死によって打ち砕かれてしまう。兄が外交官となってヴィーンを去る。そしてドイツのデトモルトの宮廷歌劇場に職を得て自らも祖国を離れることによって、ゲオルクは最も大きな精神的基盤をも失うことになる。そのことは、ゲオルクとアンナとの恋愛の破局によって決定的なものになる。最後に彼は、ヴィーンを去る前に、アンナが子供を死産した郊外の家と、その子供の墓を訪れ、別れを告げる。

『自由への道』は、その題名が示しているように、ゲオルクが自らを制約する様々なものから解放されていく物語なのである。それは、同時代の問題や、芸術の置かれている危機的状況に対する感覚を失っていく過程でもある。小説の冒頭2ページ目で、彼が自分の主題をピアノで変奏するうちに收拾がつかなくなってしまい、父親が「*Wohin, wohin?*」(636)とからかうように問いかける場面がある。J. M. ホウズは、父親のこの問いかけを、ゲオルクが拠って立つ文化的基盤を実際には喪失している状況(*Georg's secret homelessness*)²の象徴と見ている。またマーク・A. ワイナーは同じ問いに、ゲオルクの芸術が音楽史的な袋小路に入り込んでいて、もはやこれ以上発展していかないことの暗示を見ている。³ ゲオルクが、芸術家としての独創性を手に入れることができないことが、すでに小説の最初に暗示されているのである。

上記のような物語内部の流れに逆らうかたちで、もうひとつの流れがあることも忘れてはならない。それは、ゲオルクに同時代の社会とのつながりを絶えず意識させようとするもの、言い換えれば、制

² J. M. Hawes: *The Secret Life of Georg von Wergenthin: Nietzschean Analysis and Narrative Authority in Arthur Schnitzler's »Der Weg ins Freie«*. In: *The Modern Language Review*. 1995. H. 2. S. 377–387. ここでは S.378 参照。

³ Marc A. Weiner: *Arthur Schnitzler and the Crisis of Musical Culture*. Heidelberg 1986. S. 119.

約から逃れようとする彼を市民社会へと引き戻そうとする力なのである。さきに述べた、小説冒頭における手紙や日記などの整理は、過去の記憶の相対化であるとともに、ゲオルク自身のアイデンティティの確認作業という意味を持っている。立派な植物学者であり、また人格者であった亡き父の姿は、彼と生前親交のあった周囲の人物にとっても、またゲオルク自身にとっても、理想的な市民のありかたを示すものである。ゲオルクが交際する芸術愛好者たちとは一定の距離を保ち、外交官を目指す生真面目な兄フェリーツィアンもまた、よき市民としての亡き父の生き方を思い出させるのに十分な人物である。小市民の娘アンナとの恋愛関係、さらには彼女がゲオルクの子供を妊娠することもまた、それが結果的には子供の死産と、彼女との別れを招くにせよ、ありふれてはいるが確固とした生き方をゲオルクに意識させるものなのである。

ゲオルクの父親は物語空間内で生きていないにもかかわらず、ゲオルクは周囲の人物によって父の存在を繰り返し意識させられる。例えば、老医師シュタウバーは、アンナを妊娠させてしまったが結婚に踏みきれないゲオルクに対して、君のお父さんならどう振舞うだろうね、と道徳的にたしなめる。(776 参照) またアイスラー老人の視線は、老医師シュタウバーの視線と同じ父親のような印象をゲオルクに与える。(748 参照) ゲオルクと同年代の友人レオ・ゴロフスキーですら、父親のような目をしてゲオルクを見守っている。「彼[レオ]はゲオルクの目を見つめた、好意的に、ほとんど父親のように。(Er sah Georg ins Auge, gütig, beinahe väterlich.)」(788) ゲオルクは、実際の父親に対しては反抗的ではないのであるが、周囲の人物たちが向ける父親のような視線には敏感で、それを半ばうとましく感じている。小説のなかでただ一度言及されるだけであるにもかかわらず、ゲオルクの祖父にはアタナジウス・ヴェルゲンティンという名前が与えられている。それに対して、頻繁にエピソードが語られるにもかかわらず、ゲオルクの両親には名前が与えられていない。しかしゲオルクの両親が持つこの匿名性は、彼の周囲の人物すべてにその機能が与えられる可能性があることを示唆している。ゲオルク自身でさえ、アンナが妊娠することによって父親となるのだ。

つまり、大きな視野でこの小説を見た場合、主人公ゲオルクはただ無条件に伝統や社会の束縛から解放されたいというわけではなく、彼は解放の前段階でそれらの拘束力を何度も意識させられつつ、ひたすら出会いと別れを繰り返す人物であると言える。実際にこの小説は、ゲオルクが外の世界を歩きまわり、様々な体験をすることによって進行してゆくのである。彼は市民としての生き方を選ぶ

ことを避ける一方、彼の芸術家としての生もまだまだ未熟なディレタントとしてのそれである。すなわち、ホウズのいうゲオルクの故郷喪失状態(Georg's secret homelessness)は、彼のアイデンティティが芸術家と市民とのあいだを浮遊していることを示すものとして解されうる。

「ひとりであることが私の創作にはとりわけいい影響をもたらすのです。よその土地もまたそうです。だから私は旅行にはいろいろと期待しているのです」(789)と語るゲオルクの芸術家としての生は、外的世界と深く関わりあうことを拒絶するものである。しかしながら、芸術家としてのゲオルクと、彼が実際に生きている社会との関係を、多くの芸術家小説に見られるような、芸術家と市民との対立、として一義的にとらえてよいものであろうか。ゲオルクの友人であるユダヤ人作家ハインリヒ・ベルマンを中心に置いて読んだ場合、『自由への道』は世紀転換期ヴィーンのユダヤ人問題を描いた時代小説という色合いが濃くなる。また、ゲオルクとアンナの関係に注目すれば、それはある種通俗的な恋愛小説、もしくは心理小説である。では、音楽家ゲオルクが主人公の発展小説ないしは芸術家小説として読む場合はどうか。その場合、われわれは芸術家ゲオルクの「浮遊状態」に注目し、そこから何らかの意味をくみとらねばならないのではないだろうか。以下の章では、個々の出来事に注目し、さきに述べたゲオルクを取り巻く2つの大きな流れが小説内でどのように作用しているのかを論ずる。

2.

ゲオルクは、社会的な身分を表わすものとして男爵という称号を持っている。このことは、彼の芸術家としての生に少なからぬ影を落としている。作家ハインリヒとの会話において、それが顕著に表われているところがある。ハインリヒの作品が世間の激しい批判にさらされたことに関して、ゲオルクは同情し、自分にはハインリヒほど「むき出しで(exponiert)」(671)公衆にさらされる機会がまだない、と言う。そしてハインリヒと彼との間に以下のような会話が繰り広げられる。

「あるとしても・・・、あなたはわたしとまったく同じ目にあう必要は決していないでしょう。」

「いったいまたどうしてです？」と、ゲオルクはいささか気分を害して尋ねた。

ハインリヒは、彼の目を鋭く見つめた。「あなたはフォン・ヴェルゲンティン-レッコ男爵なのですよ。」

「ああ、そういうわけですか！ どうかお願いします。今日では、まさにそれだからこそ偏見を持つ人や、機会があれば男爵だということを咎める人がかなりいるのです。」(Ebd.)

ハインリヒは、一介のユダヤ人が芸術家として認められることが困難であり、それに対してゲオルクが男爵の肩書きに守られていることを強調するのであるが、ゲオルクにとっては、自分が守られていること自体がすでに厭わしいのである。男爵という身分は、ゲオルクが芸術家となる上で克服されなければならない障壁として表われている。ゲオルクにとってのディレクタントと芸術家の境界はまずここにある。なぜなら、彼の父親も学者となる上で同じような経験をしているからである。母親が亡くなったあと、父親は「新たな、何とも絶望的な熱意をもって自らの研究に没頭した。かつては、彼は単に高貴な愛好家として認められていただけであったのだが、今や彼は、学術的なサークルのなかでさえ信用され始めたのである。そして、彼が植物学会の名誉会長に選ばれたときには、彼はこの榮譽をひとえに貴族の名称のおかげだと思ふ必要がなかったのである。」(637) ゲオルクは、「むき出しで」世間の批評を受けない限り、真の芸術家ではないのである。

結局「芸術家」ゲオルクは、よき市民となった父親の歩みを追体験しているとも言える。父親の結婚相手は、あまり豊かではない官僚の家庭に生まれた歌手であるが、その息子ゲオルクが恋愛相手として選んだアンナもまた、歌手となるための専門教育を受けた女性である。

人間の社会的な存在意義は、働くことにある。芸術家の場合には、それは芸術作品を創作することである。この小説のなかでは、それはしばしば *Arbeit*, *arbeiten* という言葉で言い表わされている。他の登場人物たちが、ゲオルク自身の手になる作品の数が極端に少ないことに関して彼を批判する場面が何度かあるが、その際ゲオルクと他の人物との *Arbeit* という言葉の意味理解には明らかなへだたりが見られる。例えば、大富豪の娘エルゼ・エーレンベルクとゲオルクのあいだに次のような会話が
見られる。

「昔は、芸術家は今よりずっと多く仕事をしたと思うわ。」

「偉大な芸術家はね。」とゲオルクが補足した。

「いいえ、みんなそうよ。」(786)

また、兄フェリーツィアンとゲオルクのあいだには次のような会話がなされる

「ただ僕が言いたいのは、君の場合にはものごとすべてがそう・・・計画性に欠けているんだよ。わかるかい、別の重要な点について言えば、僕自身は、君には素質があることを確信しているし、他の多くの人だってそうだ。だけど、君は実際まったくといっていいほど働かないじゃないか、違うかい？ 名声はおのずとやってくるものでは決してないんだよ、たとえ・・・」

「それはそうさ。でも、兄さんが思っているほど、僕が働いてないなんてことは絶対ないよ、フェリーツィアン。ただ、僕らのような人間の場合には、仕事というものは一種独特のものなんだよ。時々散歩をしているときや、そればかりか眠っているときにもあれこれ思いついたりするものなんだよ。」(780f)

エルゼが言う「仕事」とは、実際に達成された量によって評価されるものである。フェリーツィアンはゲオルクに備わっている才能の質に関しては高い評価を下している一方で、エルゼと同じく「仕事」を量的な観点から見ている。それに対して、ゲオルクの「仕事」とは、徹頭徹尾質によって量られるものである。またそれは才能があつて初めて可能になる芸術的なひらめきであり、たとえ才能があるとしても計画通りには進まないものなのである。エルゼやフェリーツィアンは、芸術家の「仕事」と日常社会の「仕事」をほとんど同じものとして認識している。いわば、両者は完全に市民の立場からゲオルクを批判しているわけであるが、この批判はゲオルクに対して道徳的な戒めの効力がほとんどない。確かにゲオルクは、物語を通して「仕事」の必然性を絶えず認識しているのであるが、彼の言う「仕事」は一貫して芸術家のインスピレーションを意味しており、エルゼやフェリーツィアンの「仕事」観に接近することがない。また、「僕らのような人間の場合には」、とゲオルクが言うことによって、彼はフェリーツィアンとの間に越えがたい境界線があることを示唆しているのであり、さらにこの線引きによって自分に対する批判を回避できる立場に自分を置いているのである。

ゲオルクが寡作な音楽家であることは、芸術家としての慢心や、一種の自己欺瞞的な態度を示すものとして解されうる。作品を生産しない限り、ゲオルクは自らを(完全な)芸術家だと思ひこむことがで

きるのだ。なぜなら、作品を生産することは、ゲオルク自身の芸術家としての能力が限定されてしまうこと、または実際の無能力が露呈してしまうことを意味するからである。⁴ ハインリヒがゲオルクに対して述べた、「あなたは、本来のあなたであるためには創作する必要などないのです。ただあなたの芸術の雰囲気さえあれば・・・」(861)ということばは、ゲオルクの「芸術家」としてのアイデンティティが非常に脆弱なものであることを鋭く見抜いたものである。

3.

アンナが子供を死産した後、デトモルトの宮廷歌劇場に職を得たゲオルクは、リヒャルト・ヴァーグナーのオペラ「トリスタンとイゾルデ」のヴィーン公演を視察するために、故郷に帰ってくる。上演中、ゲオルクは自分の芸術理念とヴァーグナーのそれとを重ね合わせる。

恐らくもうあと何年かすれば — 自ら編み出したハーモニーが祝祭的で広大な空間に鳴り響き、聴衆たちは、今日ここにいる人たちと同じく心を打たれて聞き耳を立てるのだ。一方どこか外側では、味気のない現実が無力に流れ過ぎていくのだ。無力に？ それが問題だ！・・・今日ここで耳にしている巨匠のように、自らの芸術で人を屈服させる才能が自分に備わっているかどうか、はたして自分はわかっているだろうか？ 日常の憂慮すべきものやつまらぬもの、悲惨なものを征服する力があるのだろうか？ (921)

ゲオルクの芸術は、閉ざされた空間のなかだけで機能するものである。芸術と、認識する価値のない無力な現実とのあいだの関係が重要である。ゲオルクの心の中では、劇場の中と外との間に明確

⁴ Vgl. Alexandra Pontzen: Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller. Berlin. 2000. S. 291f. ポンツェンは、研究対象としてシュニッツラーの „Welch eine Melodie“ と „Er wartet auf den vazierenden Gott“ という初期の短編小説2篇を分析の対象として取り上げているが、無論『自由への道』もまた「作品を生産しない」芸術家が登場する小説という観点から読むことができる。

な境界線が引かれている。日常の出来事は芸術空間のなかに侵入することができない。逆に、芸術の美は現実の空間のなかへ持ち出したとたん消滅してしまうものでしかない。「芸術家」ゲオルクの場合、両者は対立関係にあるというよりも、むしろ互いに干渉することができない違う次元に存在しているのである。

『自由への道』において、平凡な日常と生の厳粛さという図式は、ゲオルクが芸術と関わりあうところよりもむしろ彼が現実と直面するところにあらわれる。この場合対比関係にあるのは、日常世界と美的世界ではなく、単調な日常の生と、それを打ち破る死である。事実ゲオルクは血縁者の死を三度も経験するのである。

ゲオルクは、アンナとのイタリア旅行中ボローニャに滞在する。そこはかつて、母親を療養させるために彼の家族が住んでいた街であり、またその母が亡くなった場所でもある。アンナには何も告げず、彼は独りで思い出の部屋を訪ねる。彼は、「10年前とまったく同じように見えた」(793)寝室で、若かった頃の自分の記憶を呼び覚ます。

そしてついに、父と兄が外出してしまっていて、ゲオルクがたった一人で母親の枕元に座り、彼女の手を握りしめていたあの恐ろしい夕べの光景が、まるで劇場の一場面のように、身近に、強烈に彼のなかにわき上がってきた・・・彼はすべてを目にし耳にした、このうえなくおだやかだった昼間が過ぎ、突然(mit einem Mal)彼女の容態が悪くなったさまを、彼が窓の扉を引き開けると、なまあたにかゝる5月の空気とともに異国の人々の笑い声や話し声が部屋のなかに押し寄せてきたさまを、そしてついに、見開いてはいるがすでに光を失った目をして、彼女が横たわっていたさまを、ほんの数秒前までまだ額とこめかみのあいだを波打っていた髪が、もつれてばさばさになって枕のうえで凝固していたさまを、そして指が互いにかからまりあったままで、左腕があらわにベッドの縁から垂れ下がっていたさまを。[...]

管理人が[...]窓を開けた一 すると突然(mit einem Mal)、はるか昔に消え去ってしまったあの夕べと同じく、人々の声が下から響いてきた。彼が当時耳にしたものと同じく、嘆願し、死を迎える声・・・「ゲオルク・・・ゲオルク。」[...]「お母さん」と彼はつぶやいた。そしてもう一度、「お母さん。」・・・しかし彼自身が驚いたことに、それはもはや彼を生み、とうの昔に葬られた母を意味し

てはいなかった。その言葉は、あの別の女性、まだ母親ではないがあと数ヶ月でそうなる運命の女性に向けられていた・・・彼が父親である子供の母に。(794)

ゲオルクがたった一人で体験しなければならなかった母の臨終という生の厳粛さと、街角の雑踏という日常の生が交錯しあう。両者のコントラストが、出来事の重大さを際立たせる。ゲオルクが理想とするヴァーグナーの芸術空間とは異なって、この場面ではまさに日常性が厳粛さのなかに「押し寄せて」くるのである。その体験から遠く隔たった今の時点において、ゲオルクはもはや「痛みを感じなかった」(ebd.)のであるが、その記憶を再び生々しいものにするのは、またしても、管理人が窓を開けたことによって部屋に流れ込んでくる日常的な「人々の声」なのである。さらに、再度活性化された母の記憶は、もう一人の母親アンナと結びついて、ゲオルクの心に思いもよらなかった影響を及ぼす。彼は、芸術家となって何物にも拘束されず、冒険に満ちた人生を送るという可能性のかたわらに、平凡ではあるがそれなりに幸せをもたらしてくれる家庭生活という選択肢が存在することを、ここで改めて認識させられるのである。彼の生は、より市民的なものへと近づいてゆく。

アンナの妊娠を知ったゲオルクは、彼女が出産するための一時的な家を借りるために、ヴィーン郊外にそれを探しに出かける。偶然途上で出会った作家ニュルンベルガー老人と 2 人で、子供を腕に抱えた家主の女性に案内されてある貸家を見学することになる。

その小さな子供が突然(plötzlich)、まるでゲオルクに抱いてくれといわんばかりに彼の方に小さな両手を伸ばした。彼は少し動揺して、当惑した笑みを浮かべた。(770)

物語の後半で、ゲオルク自身がこの場面の意味付けをおこなっている。アンナが彼の子供を死産した夜、恋人が自殺するかもしれないと言って不安になっているハインリヒに連れ出されたゲオルクは、ヴィーンの街角で一組の男女を目にする。

一人の男と一人の女がやってきて、彼のそばを通り過ぎた。男は眠っている子供を腕に抱えていた。子供は父親の首にしがみついていた。ゲオルクはグリンツィングの庭のことを思い出した、母

親の両腕から自分の方へ手を差し伸べてきた、小さな、清潔とはいえないがたい子供のことを。ニュルンベルガーが言っていたように、自分はあの時実際感動していたのだろうか？ いや、それはきっと感動ではなかったはずだ。恐らく少し別のものだろう。先祖から子孫へと続いてゆくしつかりと結びつけられた連鎖のなかに立ち、手に手をとって普遍的な人間の運命に参加しているというおぼろげな意識だった。(892f)

ここでもまた、ゲオルクに決定的な影響を及ぼすのは日常の何気ない光景である。恐らく普段なら何の印象も与えないものが、今や彼の意識のなかに入り込んでくるのである。

ゲオルクがポーロニアで体験した母親に関する出来事と、グリンツィングで体験した子供に関する出来事の中では、どちらも「突然」(*plötzlich, mit einem Mal*)という言葉が用いられている言語的な同質性の他に、貸家になっている部屋を管理人に案内されながら見学するという状況的な一致点が存在する。異なる点としては、後者の場合には老作家ニュルンベルガーがゲオルクの観察者となっていることである。ニュルンベルガーは、出来事をゲオルクに再度意識させ、その意味を考えさせる役割を担っているのである。ゲオルクの精神的変化にかかわるこのような場面の描写に、シュニツラーは「突然」という言葉を頻繁に用いる。「突然」という言葉には、時間的な唐突さという意味の他に、予測不可能なことが起こるということと、それがふりかかった人間にはそれがなぜ起こったのかが説明できないといった含みがある。つまり、「突然の」体験は、今まで自分の認識感覚の外にあったものが、目の前に現われることなのである。貸家の庭先で体験した出来事に対して、ゲオルクはあとから説明を試みるのであるが、彼は自分の内的変化を実際には極めて直観的に体験しているのである。

グリンツィングでの出来事がゲオルクにもたらしたものが人間存在の偉大さに対する直観であるとするならば、実の子供の死は、ペシミスティックな世界観、人間の生がもつ不条理さを彼に認識させる。アンナはまる2日間も陣痛に苦しむ。3日目になって、彼は人間の運命をもてあそぶ雲の上にいる何者かの存在を初めて予感する。

ゲオルクのなかで何かが反抗していた。彼は、人間のみすばらしい願いを叶える者として、人間のつまらぬ罪に復讐し許しを与えるものとして顕現する、信仰のあつい子供じみた人間の神など

決して信じなかった。彼の感覚の彼方に、すべての理解を越えた無限のなかで彼が予感した名付けえないものにとっては、祈りや冒瀉も人間の口から発せられた貧弱なことば以外の何物でもなかった。(871)

結局ゲオルクの子供は、わずか数パーセントの確率でしか起こらない、医者にも説明できないことが原因で、生まれてすぐに死んでしまう。彼は、我が子の運命が意味することを探ろうとする。

一体何なのだ? と彼は漠然と問いかけた。彼は答えを探し当てられず、ただわかったことといえば、彼の世界像を永久に変えてしまうに違いない何か予期できないことと修正のきかないことが起こったということだけであった。[...] 自分たち 2 人の夢、不安、希望すべてを含めて、この過ぎ去った数ヶ月は一体何を意味していたのだろうか? なぜなら彼は、彼の魂の奥底では、最も思慮に満ちた日であっても最も空虚な日であっても最も軽薄な日であっても、毎日毎日子供が生まれるすばらしい日を自分が待ち焦がれていたことを突然(mit einem Male)知ったからであった。(876f)

ゲオルクは、自分の心のなかにありながらも今まで認識したことがなかった気持ちに到達する。この出来事によって、彼は完全な認識に到達できる美的仮象の世界から、失敗と諦念にあふれた不完全な現実の世界へとさらに引き戻されることになるのである。

4.

既に述べたことであるが、この小説の最終章にあたる第 9 章で、ゲオルクはヴァーグナーのオペラ「トリスタンとイゾルデ」を一人の観客として体験する。ワイナーによれば、このオペラは小説のいたるところでパロディーとして効果的に用いられているのである。トリスタンとイゾルデを地上的な苦悩から解放する「愛の死(love-death)」と、ゲオルクとアンナとの愛が終わること(the death of love)とは一種の逆転関係にあるのである。⁵ そして重要なことは、このオペラがゲオルクの内面に及ぼす影響で

⁵ Marc A. Weiner: Parody and Repression: Schnitzler's Response to Wagnerism. In: Modern Austrian

ある。

一度も、と彼[ゲオルク]にはそう思われた、今日ほどにこの劇場の雰囲気⁶が彼をよるこぼせたことはなかった。すべての人間が、ここにいるにつれて謎に満ちた方法で生の苦痛と汚辱すべてに対して抵抗力をつけていくことを、これほどまでにはっきりと彼が知覚することは決してなかった。(918)

すでにヴィーンを離れ、デトモルトの宮廷歌劇場に職を得たゲオルクは、子供の死がある程度過去のものとして認識することが出来る地点にいる。ヴァーグナーの「トリスタンとイゾルデ」は、その相対化をさらに促進する。ゲオルクに世界と人間の生がもつ不条理を示した子供の肉体的な死が、オペラの登場人物たちによる架空の死に押し流され、それに取って代わられる。物語全体から見ると、最後の章におけるゲオルクのヴァーグナー体験が果たす役割は、それまでの数々の経験によって現実の世界に傾きかけていた⁶彼の生を、再び芸術の仮象世界へと強く引き戻すことにある。

ゲオルクの生は、芸術への欲求と現実の世界とのあいだを漂う不安定なものである。小説内で、ゲオルク自身が芸術家的な生に自由を見、市民的な生を束縛と感ずることによって両者を対立させているということはできる。しかしながら、シュニッツラーが両者を対立するものとして描いているかどうかは疑わしい。彼は、ゲオルクの耽美主義的な芸術観と、現実の世界と、そこで体験される、世界観の変化をもたらしうる出来事を対比させることによって、ディレッタント的なゲオルクの生をイロニーニッシュに批判してみせていることは確かであるが、だからといって市民的な生のあり方を讃美しているわけ

Volume 19, Nos. 3/4, 1986, S. 129–148. ここでは S. 134ff 参照。この論文の内容は、先に脚注3で挙げたワイナーの前掲書の第4章とほぼ一致している。

⁶ 宮廷歌劇場に職を得ることも、限りなく現実的な選択だと言うことができる。なぜならそのことによって実際にゲオルクは、社会的な地位と名著と稼ぎを得るからである。彼はデトモルトにおいて、長年同じ地位にいたために骨抜きになってしまい、芸術家というよりはむしろ役人ようになってしまった宮廷歌劇場の第一楽長を自分の反面教師として見ているのだが(912 参照)、この人物は「芸術家」ゲオルクの未来を暗示するものであるとも言える。

でもない。また両者を越えたところにある、人間の新たな生の可能性を描き出しているわけでもない。ゲオルクが予感する芸術家としての未来には具体的なヴィジョンが与えられないまま、この小説は終わるのである。

Arthur Schnitzlers Roman „Der Weg ins Freie“

— Das zwischen dem Bürgerlichen und dem Künstlerischen hin und her
schwankende Leben —

IKEDA Shin'ya

Arthur Schnitzlers Roman „Der Weg ins Freie“ (1908) zeigt inhaltlich vielseitige Züge. Dieser Roman ist ein Zeitroman, soweit er die Judenfrage zur Zeit der letzten Jahrhundertwende in Wien behandelt. Im Hinblick auf das Verhältnis zwischen dem Helden Georg Freiherr von Wergenthin und seiner Liebe Anna Roßner kann er auch als eine triviale Liebesgeschichte oder als psychologischer Roman gewertet werden. Ich selbst fasse in der vorangehenden Abhandlung dieses Werk als einen Entwicklungs- und Künstlerroman auf, der das Leben des dilettantischen Tonkünstlers Georg darstellt.

Im „Weg ins Freie“ gibt es einen konsequenten Handlungsverlauf, in dem Georg allmählich von seinen Verbindungen mit der bürgerlichen Gesellschaft befreit wird, wodurch er seinen Sinn für die Wirklichkeit nach und nach verliert. Aber es darf nicht übersehen werden, daß es auch einige Elemente in diesem Roman gibt, die Georg den Blick immer auf das zwar eintönige und langweilige, aber sichere und ernste Leben hinwenden lassen, es sind dies die einflußreiche bürgerliche Umgebung Georgs und die Existenz seines Vaters, der zwar zu Beginn des Romans schon tot ist, doch weil er als bürgerlicher, guter und tüchtiger Wissenschaftler gestorben ist, für Georg ein zu überwindendes Vorbild bleibt. Georg lehnt es ab, mit den Dingen der äußeren Welt in tiefere Verbindung zu kommen, weil er glaubt, daß die Einsamkeit, das Alleinsein und die flüchtige Reise für sein künstlerisches Leben besonders nötig seien. Sein Leben schwankt ständig zwischen der alltäglichen,

wirklichen Sphäre und der scheinhaften, ästhetischen hin und her.

Die Ereignisse, daß Georg mit Anna ein Liebesverhältnis beginnt und sie ein Kind von ihm erwartet, lassen ihn die Pflichten des irdischen, arbeitsvollen Lebens erkennen und die allgemeine, von der Urzeit über die Gegenwart zur Zukunft verlaufende Kette der ganzen Menschheit ahnen. Sein Leben neigt sich eine Weile zur bürgerlichen Seite, aber die Tatsache, daß sein Kind totgeboren ist, verursacht ein Ende des Verhältnisses zwischen Anna und Georg, und er verzichtet am Schluß auf das bürgerliche Leben.

Richard Wagners Oper „Tristan und Isolde“, die Georg im letzten Kapitel des Romans als Zuschauer erlebt, hat entscheidende Wirkung auf sein Wesen, das heißt: an Stelle des wirklichen, körperlichen Todes seines Kindes und seines elenden Scheiterns im irdischen Bereich, die Georg vorher durchleben mußte, beherrschen die Ereignisse auf der Bühne, der scheinhafte und ästhetische Tod der fiktionalen Figuren in „Tristan und Isolde“, immer mehr seine Seele. Damit wird seine Abhängigkeit vom Künstlerischen entscheidend verstärkt und sein Interesse für das Bürgerliche verschwindet.

In „Der Weg ins Freie“ bedeutet das Schema von der platten Alltäglichkeit und dem Ernst des Lebens nicht den Gegensatz zwischen dem Bürgerlichen und dem Künstlerischen, sondern den zwischen der Langweiligkeit des wirklichen Lebens und dem in der gewöhnlichen Welt erscheinenden, dem Betreffenden die Umwertung der Erkenntnis bringenden Geschehen.