

## 世紀転換期のミュンヘン（続々）

—トーマス・マンの小説『神の剣』（1902）をめぐって—

岡 光 一 浩

はじめに

1. 「光り輝く」ミュンヘン礼讃の書としての『神の剣』
2. 芸術の都ミュンヘンの中心ルートヴィヒ通り
3. 祝祭的感覚的な芸術の都ミュンヘン
4. 若い芸術家たちの溜まり場シュヴァーピング
5. ミュンヘンの芸術様式ユーゲントシュティール（以上前々回掲載）<sup>(104)</sup>
6. フィレンツェ・ルネサンス模倣の芸術都市（以上前回掲載）<sup>(105)</sup>

### 7. リヒャルト・ヴァーグナーの町

(1)

これまで筆者は2回にわたって『世紀転換期のミュンヘン—トーマス・マンの小説『神の剣』（1902）をめぐって—』というタイトルで、小説『神の剣』の特に第一章を中心に、世紀転換期のミュンヘンの姿を考察してきたが、今回の「リヒャルト・ヴァーグナー（Richard Wagner）の町」でこの考察の締めくくりとしたい。今回、ヴァーグナーを扱うのは、小説『神の剣』の、終始世紀転換期のミュンヘンの姿を描写している第一章になにげなくではあるが、ヴァーグナーの指摘があるからであり、しかもこのヴァーグナーは作品全体のなかで繰り返し指摘されるわけではないけれども、いろいろなヴァリエーションでもって暗示され<sup>(106)</sup>、小説の中心的モチーフである剣のモチーフを小説の最後で呼び起こしているからである。そしてまた、芸術を「精神」に対立する「生」の側のものとする捉え方など、確かにヴァーグナーはこの小説に重要な影響を及ぼしているといっても過言ではない。今回我々は、これまで同様この小説の第一章を中心に、世紀転換期のミュンヘンになぜヴァーグナーかをまず明らかにし、続いて、小説全体を通して必ずしも第一章と同じ調子で扱われていないように思われる、小説の第二章以降に焦点を当て、ヴァーグナーの全体的な描かれ方について検討し、その違いが何故に起こっているのか、その意味するところについても併せてみてゆくことに

する。

ヴァーグナーはすでに小説の冒頭の節に次のように描かれる。

「ノートゥング・モティーフ (Nothung-Motiv) を口笛で吹いたり、夜になると近代的な劇場のうしろの座席を満たしたりする若者たちが上着のサイドポケットに文学雑誌を入れて、大学や州立図書館を出たり入ったりしている。」  
(197)

ノートゥング・モティーフ、これはヴァーグナーの楽劇四部作『ニーベルンゲンの指輪』(Ring des Nibelungen) の第二部『ヴァルキューレ』(Die Walkühle) のなかの、特に第一歌を貫いている剣のモティーフである。若者がノートゥング・モティーフを口笛で吹いた、と上の引用にはなにげなく書かれているが、この点は必ずしも小説のなかで見逃していい問題ではなかろう。このノートゥング・モティーフは小説全体を貫き、小説の最後まで響き渡り、小説の重要な問題を背負っているように思われるからである。小説の最後は次のような文章で締めくくられる。

「彼は…幅広の火の剣がたつのを見た。…《神ノ剣ハ地ノ上ニ…》と彼の厚い唇はささやき、その頭巾つきの外套のなかで次第に高く身を起こしながら、下に垂れている方の拳をひそかに引きつったようにひと振りして、声を震わせてこうつぶやいた。《速ヤカニ急ギ降りヨ》」(215)

「神ノ剣」(Gladius Dei)、小説の最後のこの表現はあたかも読者に冒頭のノートゥング・モティーフを意識させるかのようである。ヴァーグナーの「剣のモティーフ」(Schwertmotiv) によって、小説の最初と最後は強く結び付けられているのである<sup>(107)</sup>。しかし、両者を比較してその描かれ方の好対照なことは一目瞭然であろう。冒頭の章でノートゥング・モティーフとして歌われた剣 (Schwert) は、その章の最後では「芸術はバラの巻きついた王笏をこの町のうえにさしのべて微笑んでいる」(200) とあるように、バラの巻きついた王笏 (Zepter) に変わりミュンヘンの空にかかって微笑んでいる。すなわち、この剣はいかにもミュンヘンの町を賛美し称賛しているかのようなイメージをもっている。それに対して小説の最後では上の引用にあるように、ヴァーグナーの剣は雷鳴のなかに威嚇するように空からミュンヘンの町を見下ろしているのである。前者のヴァーグナーの描かれ方が自由で楽しげであるのに対し、後者のそれは悲壯で悲観的できえある。ところで、なぜ作者マンはノートゥングの剣に託して相反するヴァーグナーを描いたのであろうか。そしてこの小さな小説でのこの変化はなにを意味するのであろうか。果たしてどちらが世紀転換期のミュンヘンのヴァーグナーなのであろうか？

小説『神の剣』のなかの、全く雰囲気異なるなかで描かれるこのふたつのヴァーグナーを通して、世紀転換期のミュンヘンの姿を考察することが今回の狙いである。ヴァーグナーがただ単に作者マンの個人的で恣意的な指摘でなく、それ相当の確かな意味を持っての、すなわち、世紀転換期のミュンヘンの姿を特色づける重要なキー・ワードのひとつであることはこの小説を読んでいけば自ずから理解できることであろう、しかし、この点についても詳しい検討を加えることにしたい。

(2)

まずなぜヴァーグナーなのかを第一章について考えてみよう。先にみたノートゥング・モティーフ指摘の文章の周辺は、「ミュンヘンは輝いていた。…」で始まるように活気に満ち陽気に溢れている。好奇心に駆られてこの町の街路に踏み込んでいるいろんな種類の人々はだれも楽しげで、この町の醸し出す雰囲気を満喫している。そんな彼らの気分の一役買っているのが、開け放たれた窓という窓から聞こえて来る音楽でもある。

「ほうほうの窓が開け放たれていて、そのなかから音楽が往来へ鳴り響いてくる。ピアノ、ヴァイオリン、またチェロなどのお稽古であり、実直で善意な素人芸の腕磨きである。しかし〈オテオン〉では、何台かのグランド・ピアノでの真剣な学習が行われているのが聞こえる。」(197)

ここでは誰もが音楽好きのようである。音楽がこの町のすべての人々のなかに入り込んでいるようである。ではどのような音楽なのか、というところで、先ほどのノートゥング・モティーフの文章が続き、その音楽がヴァーグナーであることが明らかにされる。このように、小説の冒頭からヴァーグナーが指摘されているという事実、それも若者たちがなにげなくそれを口笛で吹くといった表現で人々のなかへの強い浸透度が語られるヴァーグナーに我々は注目せざるを得ない。このヴァーグナーの浸透度は事実なのか、それとも作者の単なる創作なのか。

我々は今しばらく、世紀転換期のミュンヘンの雰囲気を伝える資料を見てみよう。先ず上述のノートゥング・モティーフ云々の文章であるが、これに対してI. ヨーナスは、ヴァーグナーの『ニーベルンゲンの指輪』のなかにあるノートゥング・モティーフを口笛で吹き、夕には近代的なオペラハウスへ行く、この、生の喜びに耽るイタリア人を思い出させるような行動は1900年頃の南ドイツ人の楽しみとして流行していた、と指摘する<sup>(108)</sup>。そしてすでに「3. 祝祭的感覚的な芸術の都ミュンヘン」の章でも引用した文章であるが、世紀転換期のミュンヘンの祝祭的感覚的な雰囲気を説明する『ファウスト博士』のなかには、「…そしてヴァー

グナー熱が残っていて、秘教的結社が凱旋門の向こうで唯美主義的な夜会をとりおこない、ボヘミアンたちが町全体の好意につつまれているミュンヘン」<sup>(109)</sup>というミュンヘンにおけるヴァーグナー熱の高さを示す指摘があった。また、若いマンのミュンヘンでの文学仲間であった作家アルトゥール・ホリッチャー (Arthur Holitscher) は回想録『ある反逆者の生涯』(1924) のなかの、ルートヴィヒ通りの芸術の都としての繁栄ぶりを述べる件の文章にヴァーグナー音楽についても言及している。

「晴れた太陽の輝く午前には一太陽は雪の上に、春の木々に、夏のアスファルトの上に青くそして金色に照りつける一多くの様々な人々が將軍塚やレジデンツ、ホーフガルテンの門、オデオン広場前を気楽なぶらぶら歩きを楽しみ、行き交っている。衛兵が青と白に塗られた自動銃のフル装備をして立っている。將軍塚のところの軍隊の演奏する音楽はヴァーグナーか或はガンヌであり、その速さはぶらぶら歩きの者、口を開けてみとれる者、散歩する者の心に合ったものである。」<sup>(110)</sup>

更にまた、1905年版の『ドイツの芸術首都』という旅行案内書は、世紀転換期のミュンヘンで12時15分になるとふたつの観兵式が行われ、そのひとつの將軍塚あたりの分列パレードでは親衛隊の楽隊によって非常にしばしばヴァーグナーが演奏された、と伝えている<sup>(111)</sup>。

これらの資料は世紀転換期のミュンヘンへのヴァーグナー音楽の浸透度が相当なものであったということを知らせてくれるが、フランスの幻想小説家兼音楽評論家のマルセル・シュネデルの次の文章はそのことを端的に表現している。

「1865年6月10日のミュンヘンにおける…『トリスタン』上演後、ミュンヘンの町は夢幻の王国の都となり、ルートヴィヒ王は白馬に変身し、そしてヴァーグナーは涙と星の刺繍模様に被われた魔法使いのマントを身にまとうことになった。誰もが彼の楽劇の魔法にかかり、聖なるものに対する彼の直感を予感したのだ。人々は、彼が時代の人たちをどこへ導いて行こうとしているのかを、つまりホレブ山上の、燃えさかる、音響の快樂の茂みへ導いて行こうとしているのだということを見抜いた。」<sup>(112)</sup>

以上の資料から見ると、ヴァーグナー音楽は、ルネッサンス模倣の建築様式が当時の誰の目にも止まる光景であったのと同じように、世紀転換期のミュンヘンで殆ど毎日、人々の耳に入ってくる出来事であり、彼らの内部にひとつの音楽としてでなく、ひとつの精神として入り込んでいたようである。

「1901年夏に生まれ、1902年7月に初めて印刷されたこの小説の雰囲気を支

配しているリヒャルト・ヴァーグナーの音楽とフィレンツェ風建築様式の組み合わせはただ単に作者マンの創作ではなく、この小説の数多くの細部と同様、バイエルンのルイトポルト公の〈摂政政治後期のミュンヘン〉でほとんど毎日観察可能なことの回想であり、意識的な書き換えである。」<sup>(113)</sup>

従ってこの事実からすれば、小説のなかの、若者たちがノートゥング・モティーフを口笛で吹くという指摘も作者マンのただ単なる創作ではなく、その姿自身、世紀転換期のミュンヘンのどこでも見られる現実の光景であったと言えそうである。

### (3)

世紀転換期のミュンヘンに日常的なヴァーグナー—その現実の姿をマンはノートゥング・モティーフを口ずさむ若者たちという形で表現したのであった。ではマンはなぜノートゥング・モティーフを口ずさむ若者について書いたのか、それが現実の姿であったのなら、それによってマンは何を表現しようとしたのか、どのような意味があつてのヴァーグナーの引用なのであろうか、この点についてはノートゥング・モティーフ指摘周辺の雰囲気や上に挙げた資料にある程度暗示が求められそうであるが、それを解決する前に今しばらく、第一章のその後の展開を見てみることにする。しかしそこでも、のんびりとした急ぐことのない雰囲気になかに、気楽な目的に生きている若者たちの生態が描写され、雰囲気は大変明るく陽気である。学生や芸術家気取りの若者、そして小さなずんぐり型の娘たちはM. ブリュエテンツヴァイク氏の美術品店の陳列窓や奢侈品の売り場に殺到する。そしてその美術品店は次のように描かれるのである。

「なんと心楽しく華麗な陳列であろう。簡素で奇妙な様式の、高価な、洗練された色調と装飾を施された額縁に入っている地上のあらゆる画廊にある傑作の複製、感覚を楽しむ空想をもつ近代画の模写。ひな型を完全にとどめているルネサンスの彫刻、ブロンズの裸体やすぐ壊れそうな装飾ガラス…細く首の長い土製の花瓶、装飾的で上品な華麗さに包まれた流行叙情詩人たちの作品の、新しい装丁術の勝利をもつ豪華な書籍、それらに混じって、私的なものを求める民衆の好奇心のためにかかっている芸術家や音楽家や哲学者や俳優や詩人らの肖像…。」(198f.)

この店の描写も、これまでの華やいだ雰囲気を壊すものではない。この店は新しい感覚、新しい芸術を売り物とする流行の近代的な美術品店のようである。そしてこの店のなかでも最も多くの群集が集まっているのが、「完全に近代的に感じられる、あらゆる因習を脱した自由な作品」(202)である裸のマドンナの絵の前で

ある。このように書いて作者マンはこの周辺の雰囲気がどのようなものであるかを表現する。すなわちここでは、この絵に対して、芸術はどう考えられるべきなのか、という問題が小説の第二章以降展開される発端を提出するとともに、ここでマンは、当時の若者たちがどんな芸術を好んでいるか、当時、どんなふうな芸術が流行していたかも併せて語ろうとする。つまり、世紀転換期のミュンヘンの雰囲気が、装飾的で、感覚的で、近代的であり、自由な芸術が流行する、いわゆる「生」の雰囲気という特徴が強いことを明確にする。このことはこの美術品店の隣にある書店の本においても示される。続いて、芸術家の恋愛生活のことが話題になり、芸術家が恋人と馬車に相乗りしているところが描写されるが、ここには芸術と同様、芸術家の精神も豊かな生と離れがたく結び付いていることが指摘されている。そしてその後、第一章は次のように終わるのである。

「芸術は花咲いている。芸術は支配者の位置にある。芸術はバラの巻きついた王笏をこの町のうえにさしのべて微笑んでいる。…ミュンヘンは輝いていた。」(200)

芸術は今や、明るい「生」の側のものとして栄え、人々の上に君臨しているようである。世紀転換期のミュンヘンが輝いているのは、六月の太陽の輝きのなかにあつて、人々が楽しげであるばかりではない、芸術や芸術家が生と結び付いているからなのであろう。

以上のように、ノートゥング・モティーフ指摘後もそれ以前と同様、ことのほか明るく華やいだ自由な「生」の雰囲気に包まれている。いやむしろその雰囲気は新しい「生」の芸術が支配的であることが強調される後半になるに従って大きくなっていると言えるであろう。要するに、小説『神の剣』の第一章全体は明るい装飾的で自由な「生」の雰囲気に終始し、自由な「生」という世紀転換期のミュンヘンの精神的・文化的状況を描いているのである。すでにこの長い拙稿において世紀転換期のミュンヘンの特徴として、「祝祭的感覚的芸術」「ユージェントシュティール」「フィレンツェ・ルネサンス模倣」などを挙げてきたが、これらはすべてその自由な「生」という特徴で概括できるものであろう。もっと細かにその特徴をこの小説のなかから列挙すれば、明るさ、楽しさ、華やかさ、感覚性、造形性、装飾性、祝祭性、近代性、ルネサンス熱、マドンナにみる裸体性・肉體性、自由な性、官能性、そして若者、健康な若者…という表現が導き出されよう。すなわち、このことを集約的に換言するならば、世紀転換期のミュンヘンは新しい近代的な「生」の感情、「生」の礼讃の傾向をもつ時代というふうには性格づけることができよう。この時代は非常に多彩で多様な自由な「生」の表現をもっていた

ことが小説『神の剣』から理解できる。例えばそうした世紀転換期のミュンヘンの描写のされ方は、『神の剣』の公刊の少し前の1901年10月に発表された長編小説『ブッテンブロック家の人々』にもある。第6部第8章の、北国の人間トーニがペルマネーダー夫人となって、ミュンヘンで新婚生活を送っていることを説明する文章である。

「トーニはミュンヘンの生活や営みに深くは入って行かなかったが、それでもトーニをとりまいているのはミュンヘンの空気であり、無為に日を送る芸術家や市民たちの溢れている大都市の空気であった。それはいささか風紀の乱れた空気であり、トーニの気分ではこれをユーモアをもって呼吸することなどできないことがよくあった。」<sup>(114)</sup>

この文章も「無為に日を送る芸術家や市民たちの溢れている大都市の空気」「いささか風紀の乱れた空気」といった表現で北国の人間の感じる芸術の都ミュンヘンの独特な自由な「生」の雰囲気をも明らかにしている。

#### (4)

前章では、小説『神の剣』の第一章が世紀転換期のミュンヘンの日常的な姿の、つまり近代的な「生」の雰囲気にも満ち溢れている当時のミュンヘンの姿の描写であることを考察したが、我々は未だ、前章の冒頭で述べた問題—小説の冒頭のノートゥング・モティーフ指摘が当時の現実の姿の描写であるだけでなく、何らかの意味をこの小説のなかに盛り込もうとしての挿入であるという点については解答を与えていなかった。そこでここではノートゥング・モティーフ指摘の意味について考えてみたい。

この問題についてはすでに述べたように、(2)に挙げた資料から暗示が得られそうである。つまり、どの資料をみても、ヴァーグナーが華やかで祝祭的な生のにぎやかさと離れ難く結び付いていることがわかる。いやもつと的確に言えば、この雰囲気こそがヴァーグナーの醸し出すものであると伝えているようにさえ思われる。また、この雰囲気は冒頭のノートゥング・モティーフ云々の文章周辺の雰囲気からも見て取ることのできるものでもある。すなわち、小説のなかのヴァーグナーは近代的な「生」という世紀転換期のミュンヘンの雰囲気と強く拘わりをもたせての引用である。この、ヴァーグナー—或はヴァーグナー的雰囲気と、世紀転換期のミュンヘンの文化的精神的状況である近代的な「生」礼讃の傾向が緊密に拘わりあうことをトーマス・マン自身も語っている。

「精神—キリスト教精神、プラトニズム。感覚性、造形性—異教精神。時代は、その再生と肉体的な運動とともに、強く後者に傾いている。私には時と

して、今こそ中世が終わり、ダーウィンの誕生と彼の活動とともに真のルネサンスが始まるのだと思われることがある。ダーウィンは自分自身、キリスト教徒だと思っていたけれども、彼の活動はあらゆる今日の理想、即ち〈自然への帰還〉の始まりであり、この地上や肉体の強調の始まりである、つまりキリスト教精神からの最終的離反の始まりであったのである。ハウプトマンは、ヴァーグナーをより優れたものと名づけたが、それはおそらくこのような考えからであろうし、そしてそれゆえに非常に近代的なことである。』<sup>(115)</sup>

これはマンの『精神と芸術』(Geist und Kunst) という文学評論のためのメモのなかの文章であるが、世紀転換期のミュンヘンの雰囲気、そしてその芸術が感覚性、造形性、異教精神といった「生」の側のものとして特徴づけられると共に、その「生」、つまり19世紀的でない近代的な「生」の代表格としてヴァーグナーが挙げられることを明らかにしている。まさに、世紀転換期のミュンヘンの「生」の溢れる雰囲気がヴァーグナー熱の浸透によるものであることを伝えているかのようである。従って、この小説の第一章でマンが、ユーゲントシュティール、豪華な装飾と複製、自由な生の乱舞する異教的造形的な芸術、そしてフィレンツェ・ルネサンス模倣の街並を描くのもヴァーグナーの影響を強く受けた、「生」の乱舞する近代的な芸術の町ミュンヘンを強調するためであったのである。我々はここに世紀転換期のミュンヘンの非常に多彩な近代性を知ることができる。この小説のなかでマンは世紀転換期のミュンヘンを「最も精確に見詰めて描写し、他に取って変わられないこの特異性において理解した」<sup>(116)</sup>のである。

さて以上のように、小説『神の剣』のヴァーグナー音楽の指摘は世紀転換期のミュンヘンをそしてその芸術を考慮にいたした、近代的な「生」の雰囲気を表現する意識的なものであることが明らかになったが、それではそのヴァーグナーが影響を及ぼした近代的な「生」とは一体どのようなものか、もう少し具体的に考えてみよう。

「ドイツ人にとってヴァーグナーは最初はひとつの音楽的現象であり、また部分的にはひとつの問題でもあった。しかし、その後例えば帝国統一(1871)やその後のとりわけコジマのバイロイトや『バイロイト・ブレッター』の影響を受け、ヴァーグナーはドイツの文化の偉大さを証明し、国家を代表する人物となり、ドイツ民族の、いや種族の世界観の、いわゆる設立者となった。そのかぎりにおいては、ヴァーグナーの受容は帝国統一から国家社会主義までの(さらに当然その後までも)政治的・思想的なドイツの発展を映す忠実な鏡である。』<sup>(117)</sup>



ここにはヴァーグナーの受容のされ方の変化とともに、その後半には、世紀転換期の人々にとってヴァーグナーは、単なる作曲家ではなくひとつのドイツの文化現象を代弁する象徴であったことが語られている。事実、ヴァーグナーは1883年、ヴェネツィアでその波瀾に富んだ生涯を閉じたが、彼の影響はむしろ死後勢いを増したといってもよい。世紀転換期のヨーロッパ全体に燃え上がったそのヴァーグナー崇拜熱は、ただ単なる音楽の神としての崇拜ではなかったのである。ヴァーグナーは新しい楽劇の創始者として、未来の総合芸術を予言する者として、当時の芸術に前衛的な要素を吹き込み、その彼の芸術は人々の心にひとつの精神的観念として定着した、といわれる。すなわち、ヴァーグナーは19世紀文化の破局、崩壊を予告するといった意味の近代的な「生」の象徴であったのである。先に挙げた『精神と芸術』というメモのなかのマンの次の文章も当時の「生」の芸術が「19世紀文化の破局、崩壊を予告する」ほどのヴァーグナー的近代性をもっていることを伝えている。

「文学上の裸体文化。誰もが今日この傾向に多かれ少なかれ染まっている。

免疫性があるとみられている精神人たちも。生への憧れ、肉体の、即ち個人的な裸体活動の崇拜は、ヒステリックでばかげたものにまでなっている。」<sup>(118)</sup>  
ここにみられる生への憧れ、裸体の崇拜はすでに『神の剣』のなかで描写されているものであるが、19世紀的でない近代性を示すひとつの例であろう。ヴァーグナーの「生」とは人間の解放、唯物主義への反抗の武器、全体芸術の可能性の証明といった近代的観念として世紀転換期には定着していたのであった<sup>(119)</sup>。

以上、小説『神の剣』の第一章において、「芸術は花咲いている。芸術は支配者の位置にある。芸術はバラの巻きついた王笏をこの町のうえにさしのべて微笑んでいる。…ミュンヘンは輝いていた」と、ミュンヘンの近代的「生」の芸術が栄えていることや、ミュンヘンの町全体がことのほか輝いている様子が描かれるのも、ひとつにはヴァーグナーの芸術が、そして彼の官能性、祝祭性、理想主義が及ぼした影響と考えるのが至当なことであろう。まさにミュンヘンを「生」の支配する祝祭的感覚的な芸術の都につくらしめたのは19世紀文化の破局・崩壊を促すヴァーグナーの影響といっても過言ではない。従って、作者マンは小説『神の剣』において、ミュンヘンがそうした都であることを印象づけるために冒頭からノートゥング・モティーフの指摘を行ったのである。世紀転換期のミュンヘンで大変な高まりをみせたヴァーグナーとは、つまり当時のミュンヘンの雰囲気やその芸術を端的に意味する代表的な象徴であったのである。以上繰り返しになるが、作者マンは小説のなかで若者たちがノートゥング・モティーフを口笛で吹いた、

と書くことによってヴァーグナーの世紀転換期のミュンヘンでの浸透度の高さを示すとともに、この時代の芸術の特徴をも明らかにしようとしたのであった。

(5)

この、新しい近代的な芸術の象徴であるヴァーグナーに世紀転換期の芸術家たちはほとんど魅了され呪縛された。世紀末文学の研究者 W. ラッシュモ、「リヒャルト・ヴァーグナーの熱狂的賛美は世紀転換期の芸術家たちにおいてしばしばのことである」と書いている<sup>(120)</sup>。また例えば、『ヴァーグナー・ハンドブック』はヴァーグナーの文学的受容を見せている作家として、ホーフマンスタール、ブレヒト、アンネッテ・コルブ、リカルダ・フッフ、シュニッツラー、ムージル、ヘッセらを挙げている<sup>(121)</sup>。ウィーンの作家ペーター・アルテンベルクが「我々の波瀾に満ちた全生涯の間、我々はリヒャルト・ヴァーグナーの音楽において表現されていて再発見するもの以外のものを体験することはできない。ヴァーグナーは我々の心を、その情緒のすべてをすでに音楽に変えているのだ！」<sup>(122)</sup>と書いて、ヴァーグナーの世紀転換期への浸透度を語りながら彼への熱狂的崇拝を伝えているのも、当時の「生」の芸術への芸術家たちの熱狂を示すものであろう。ヴァーグナーによって打ち立てられた近代的精神性は20世紀に活躍する芸術家たちから決して見過ごされることはなかった。

当然この「ヴァーグナー熱」は世紀転換期のミュンヘンでも例外ではなかった。ヴァーグナーがミュンヘンに住んだ期間は2年にも満たなかったが、彼の困窮に救いの手をさしのべたルートヴィヒ二世の地ミュンヘンはヴァーグナーを一種の宗教的現象として吸い込み、人々は彼の毒に浸されさえた。この「パイロイトの巨匠」の影響を抜きにしては世紀転換期のミュンヘンの空気を語ることはできないほどであり、誰もが少なからずヴァーグナーの洗礼を受けた。トーマス・マンにおいても然りである。彼は数あるヴァーグナー論のなかでしばしば自分の「ヴァーグナー熱」を語っている。

「ヴァーグナーの作品は、私の青春の芸術衝動に対し世界でほかにどんなものも果たし得ないほどの刺激剤的な役割を演じた。私はいつも新たに、羨望的・溺愛的な憧憬の念に燃えつつ、少なくとも些細なものであれ、彼の作品に似たようなものをも作ろうと思った。」<sup>(123)</sup>

「自分の芸術が少しは人並みの水準に達しているとすれば、全く若き日のヴァーグナーの音楽への系統に負うものである。」<sup>(124)</sup>

「私はヴァーグナーには言葉で表現できないほど多くのことを負っていて、私の昔から絶えることのないヴァーグナー作品体験の痕跡が私の著したもの

のいたるところに歴然としていることを疑わない。」<sup>(125)</sup>

「ヴァーグナーの魅惑に満ちた作品に対する情熱は、私が初めてその作品に気付き、それをわがものとし、くまなく理解し始めて以来、私の生涯に付きまとうのである。私は鑑賞する者、学ぶ者として彼の作品に負っているものを決して忘れることはできない。劇場の観衆のまったなかでのひとり深い幸福の幾時間、神経や知性のおののきと歎びにみちた幾時間、まさしくこういう芸術だけが与える感動的で偉大な含蓄あるかすかすのものを垣間みる幾時間をも決して忘れることはできない。この芸術への私の好奇心は決して飽くことを知らない。それに耳を傾け、驚嘆し、夜を徹しても決して私は倦まなかった。」<sup>(126)</sup>

このようなヴァーグナー熱はマンのしばしば語るところであるが、これはマンがまだ学校に通っていた頃、リューベックの市立劇場でヴァーグナーの作品の上演に接したことから始まる。しかし、すでに少年時代には、その情熱は「夢中」(entrückt)「幸福」(grücklich)「忘我の恍惚感」(transporté)にまで上昇している<sup>(127)</sup>。そしてそれは彼の初期の作品に大きく影を落とすことになる。

マンの初期の作品にはただ単にヴァーグナーが描かれるというだけでなく、その音楽は作品の重要なテーマとなって作品を動かす役割を果たしている。具体的にいうと、ヴァーグナー音楽は性愛に向かわせる (erotisierend)、あるいは破滅的幸福をもたらす (untergangsselig) 効果というふう考えられているようである<sup>(128)</sup>。例えば、『小フリーデマン氏』『道化者』『神童』『ルイスヘン』『しっぺ返し』そして『ブッテンブロック家の人々』においては、ヴァーグナー音楽との結び付きが見えるだけでなく、その世界は、その雰囲気は著しくヴァーグナー的である<sup>(129)</sup>。しかしヴァーグナーの影を最も強く受けているのは『トリスタン』(1903)と『ヴェルズングの血』(1906)であろう。後者は『ヴァルキューレ』の、前者は『トリスタンとイゾルデ』の市民化された「本歌取り」(Kontrafaktur)であることは誰れでも気付くことである。これらのなかでは、ヴァーグナー音楽は近親相姦や早逝を促す媚薬 (Aphrodisiakum) として表現され、小説によるパロディ化を強く意識させている<sup>(130)</sup>。そして、『ヴェニスに死す』(1912)、ここでは確かに直接ヴァーグナーのヴェニスにおける死が描かれているわけではないが、主人公グスタフ・アッシュェンバッハの死にはヴァーグナーの死が暗示されている、と言ったら言い過ぎであろうか。また、ヴァーグナーのライトモチーフは、『ブッテンブロック家の人々』を初めとして多くの作品に見ることができるよう、マンがしばしば指摘する自分の小説技法でもある<sup>(131)</sup>。

このようにぎっとみてきても、マンの初期の作品はヴァーグナーの音楽の文学化であるといえるほど、両者の関係は非常に密接である。世紀転換期のドイツで、トーマス・マンほどのヴァーグナー受容を作品のなかで見せてくれる人物といえば他にニーチェぐらいであろうか。マン自身も次のように言っている。

「私はヴァーグナーから強い影響を受け規定された事実を否定するわけにはいかないが、音楽家でもない、ましてや劇作家でもない人間で、私ほどヴァーグナーから強い影響を受け規定された者は数少ないだろうと思う。」<sup>(132)</sup>

マンは繰り返し繰り返し作品のなかにヴァーグナーの音楽の世界を登場させ、その精神を現在化させることによって、自分の内的精神状況を表現しようとしたのである。世紀転換期のミュンヘンの芸術家を呪縛したヴァーグナー熱はトーマス・マンにおいてその最高の姿を見ることができるよう<sup>(133)</sup>。

#### (6)

確かにマンはヴァーグナーから強い影響を受け規定された。そして彼のとらえたヴァーグナーも世紀転換期の精神的・芸術的状况をリードする近代的芸術家としてであった。しかしこれは、彼にヴァーグナーを「音楽家、劇作家としてではなく、また〈楽劇作家〉としてでもなく、芸術家一般として」教えたニーチェを介してのものだった<sup>(134)</sup>。マンは『非政治的人間の考察』のなかでヴァーグナーの芸術について次のように語っている。

「ヴァーグナーの芸術は、それがどんなに詩的に、どんなに〈ドイツ的〉に振る舞おうとも、それ自体としてきわめて近代的な芸術であり、必ずしも素朴とはいえない芸術である。つまり、それは賢明で巧妙であり、憧憬にあふれていて狡猾である。またそれは、感覚を麻痺させ知性を絶えず目覚めさせておく手段特性とを、鑑賞者にとってはとにかくひどく骨の折れるやり方で合致させる術を心得ているものである。」<sup>(135)</sup>

マンにとってもヴァーグナーは近代的、自由な芸術を意味するものであった。それは彼がヴァーグナーの音楽を「我々の時代から何かを理解しようとする場合に体験し、認識しておかねばならない近代芸術」<sup>(136)</sup>と呼んでいることから理解できる。すなわち、ヴァーグナー音楽がマンに影響を及ぼしたのは、音楽家や神話劇作家としてではなく、「ニーチェの批評が彼をそう見るように私にしつけてくれたような近代的芸術家の最たるもの(der moderne Künstler par excellence)としてであった」<sup>(137)</sup>のである。

そのことを伝える次のようなエピソードがある。1895年秋、異郷の地イタリアでのことであるが、マンは芸術家一般として、つまり、ドイツの芸術家として理

解していたヴァーグナーの、ノートゥング・モティーフを聴き、その音楽に圧倒され、心に強い共感を覚えるのである。エッセイ『非政治的人間の考察』にはこの時の、マンがローマのコロナ広場における、騒々しい国家的な抗議のなかでの市立交響楽団の「ジークリートの死」の演奏を聴いた時のことが次のように書かれている。

「しかし、万歳( evviva ) や打倒( abbasso ) という叫びのなかを再度ノートゥング・モティーフが沸き起こり、意見の市街戦を圧してその力強いリズムが展開され、その頂点で、つまり二度目のハ長調和音の前のあの鋭くたたきつけるような不協和音のところで凱歌の絶叫が突然起こり、動揺した反対派をなすところなく打ちのめし、追い返し、しばしうろたえ沈黙させた時のことを私は決して忘れはしない。…20才の異邦人であった私は一ローマではこの音楽のように、この音楽とともに異邦の存在であったが一群衆のなかで動きのとれないまま鋪石の上に立っていた。私は喉が締め付けられたので、一緒に叫びはしなかった。いきり立ったイタリア国粹主義者たちが襲い掛かろうとし、それを楽団員たちが楽器で防いでいる舞台の方をうかがっているこの私の顔、つまり上向きになったその顔は青ざめたのを感じながらも微笑み、心臓は激しい誇りと若者らしい病的な気分のなかで高鳴った。」<sup>(138)</sup>

マンは「これみよがしの喝采と国民的なプロテストの戦い」のなかで、ノートゥングのモティーフに激しく心を打たれるものを感じている。このヴァーグナーの芸術に対するマンの「心からの体験」をさらにマンは次のように説明する。

「家郷に身を置くべき場所がなく、一種の自発的追放者として好きでもない異国で暮らしていた青年にとっては、この芸術の世界は文字どおりおのれの魂の故郷( die Heimat seiner Seele ) であった。」<sup>(139)</sup>

異郷イタリアにおいて、ノートゥング・モティーフが、ヴァーグナーが、「近代的な芸術家の最たるもの」の世界がマンにとって「魂の故郷」を意味したという。イタリアにおけるノートゥング・モティーフに対する感激の体験は、マンにとって芸術一般に対する、そして当時のミュンヘンの近代的な「生」の芸術に対する表現でもあったと言えよう。マンが『神の剣』の第一章にノートゥング・モティーフの召喚をしたことも、時期からいって彼のイタリでのノートゥング・モティーフ体験ともつながってくる。すなわち、小説のなかで「ノートゥングのモティーフを口笛で吹いたり、…」と書くことによって、マンはヴァーグナーのミュンヘンに「魂の故郷」のようなものを感じていることを示し、このことによって彼は、彼自身「ヴァーグナーの町」( Wagner-Stadt ) と名付けた「芸術都市ミュンヘン」

(Kunststadt München) への市民権をまずもって獲得しようとした、と言っても決して言い過ぎではなからう<sup>(140)</sup>。ミュンヘンに移住してきたばかりのマンにとって、異国でのヴァーグナー体験は世紀転換期のミュンヘンに対する「愛国的感情の源泉」(Quelle patriotischer Gefühle)<sup>(141)</sup>でもあったのである。

このように考えると、『神の剣』の第一章の「ノートゥングのモチーフを口笛で吹いたり…」というミュンヘンの若者を描写する文章にはふたつの意味が考えられる。すなわち、世紀転換期の、明るい開放的な「祝祭的感覚的な芸術の都」ミュンヘンにヴァーグナーが影を落としていて、ヴァーグナーとは世紀転換期のミュンヘンの、そしてその近代的「生」の芸術の特徴の端的な表現であること、つまり、この町に栄え、この町を支配し、この町のうえにバラの巻きついた王笏をさしのべ、微笑んでいるミュンヘン芸術こそまぎれもなくヴァーグナーそのものであるという考え方がひとつ、これはすでに言及してきたことである。そしてもうひとつは、そうしたヴァーグナーの描かれ方には作者マン自身の、ヴァーグナーに対する、そして世紀転換期のミュンヘンの近代的芸術に対する共感や同調の感情が暗示されている、という点である。一勿論これはヴァーグナーに対する、世紀転換期のミュンヘン、そしてその芸術や文化に対するマンの第一段階的な感情ではあった。その点は小説『神の剣』の第二章以降を読み進めてゆけば、おのずから明らかになることである。—すなわち、小説『神の剣』の第一章にはヴァーグナーに対する、そして世紀転換期のミュンヘンの近代的な「生」に満ちている芸術に対するマン自身の「故郷」を感じるほどの共感・同調のトーンが全体に響きわたっている、といえよう。

(7)

しかし、第二章には直接のヴァーグナーの指摘などなく、ヴァーグナーも前面にも出てこない。ヴァーグナーに対する、そして「祝祭的感覚的な芸術の都」ミュンヘンとその芸術に対する感情も共感・同調には程遠いものがある。小説の様相もその第一章とは一変する。第二章の冒頭の主人公の若い青年も「この美しい都を祝祭の輝きに浸しているあの太陽を好まぬ」ように、「思いに耽って心を閉ざし、視線を地に落とした姿勢で歩いて」(200) くるのである。小説の第二章以降、世紀転換期のミュンヘンに対する、その芸術に対する抗議が始まるかのようである。

その若者は最もミュンヘンらしい特徴を示す美しい町並み、つまりシュヴァーピングの南端に接するルートヴィヒ通りに姿をみせる。すでに登場の時から、彼の風貌、雰囲気はいかにもミュンヘンの雰囲気に真っ向から抗議するかのようである。それはまずルネサンスの修道僧ジロラーモ・サヴォナローラを彷彿させる

彼の風貌から明らかであろう<sup>(142)</sup>。

「横顔で見ると、この顔は修道僧の手になり、フィレンツェのある狭くて非情な僧房に保存されているある古い肖像画に実によく似ていた。その僧房からはかつて生とその凱歌に対しての恐ろしい強圧的な抗議が発せられたのである。」(201)

『神の剣』も『フィオレンツァ』同様、「生」に対する抗議というサヴォナローラ・テーマが扱われているのである。また、続いて「ヒエロニムスはシェリング通りを上がっていった」(201)と書かれることによって、この小説の舞台が過去の世界でなくて現在、つまり作者マンの若い時代、華やかないろんな芸術がうごめいていた世紀転換期のミュンヘンであること、それも当時のボヘミアン芸術家街であることを我々は知ることができる。すなわち、『神の剣』の第二章以降は世紀転換期のミュンヘンの近代的な「生」に対する抗議が描かれることになるのである。その抗議をこれから具体的に見てゆくが、それはヒエロニムスの登場の最初から暗示的であった。若者ヒエロニムスが姿を見せるとすぐにもその姿恰好をみてミュンヘン娘が笑い転げるのも、そのことのひとつの表現であろう。

「二人の小娘、ヘアバンドと大きすぎる足と無難な風儀とをもつかわいらしいずんぐり型のこの二人は腕に腕を組んでスリルほしげにぶらぶらと彼の脇を通り過ぎたのだが、互いにつつきあって笑いだし、前屈みになり、彼の頭巾とその顔がおかしくて笑うあまりに駆けだしてしまった。」(201)

この文章は世紀転換期のミュンヘンの「生」にとって、この若者が、彼の精神がいかに相容れないものであるかを示している。しかしヒエロニムスはこの嘲笑を気にもせず近くの教会に入ってゆく。そしてこの教会のなかで、彼は自分の信じるものへの忠誠心を誓い、決意も新たにそこを出て行く。その彼が事もあろうにルートヴィヒ通りを上がって世紀転換期のミュンヘン一色のオデオン広場にさしかかることから、ミュンヘンの「生」に対する彼の無関心の態度は抗議に変わってゆくのである。このオデオン広場には地上のあらゆる画廊にある傑作の複製、簡素で奇妙な様式の高価な額縁、ルネサンスの彫刻、ブロンズの裸体、装飾グラス、細く首の長い土製の花瓶、新しい装丁の芸術作品、芸術家、音楽家、哲学者、俳優、詩人らの肖像などがところせましと陳列されている大きな美術品店がある。すなわち、この店に並んでいるものは小説の第一章ですでに響き渡っているミュンヘンの雰囲気表現するものなのである。芸術品を大々的に売る商売のこの美術品店の主人の名前がブリューテンツヴァイク(Blüthenzweig)というのもいかに象徴的である。この名前はただユダヤ人の名前というだけでなく、栄

えているミュンヘン芸術を象徴する名前というわけである<sup>(143)</sup>。すでに見たように、ブリューテンツヴァイクという名前は第一章の最後に世紀転換期のミュンヘンを形容して表現される「バラの巻きついた王笏」という言葉を引き継ぐ形で登場している。すなわち、ミュンヘンの町のうえにさしのべられた「バラの巻きついた王笏」はブリューテンツヴァイクという美術品店の主人の名前と緊密に結びつき、この名前はミュンヘン芸術を表現するのにふさわしい名前として持ち出されているのである。バラの巻きついた王笏に代わって、小説の第二章以降この美術品店がミュンヘン芸術を代表するのである。

そして、その大きな美術品店の中央には評判の大きな赤褐色の絵が掛かっていて、その前には大勢の人が集まって、その絵をもてはやしている。それを見てヒエロニムスには怒りが込み上げてくる。それは「完全に近代的に感じられる一切の因習を脱した自由な」マドンナの絵なのである。

「その聖母の姿は魅するような女らしさを持ち、裸で美しかった。その大きな官能的な目の回りは黒く隈取られ、しとやかで不可思議な微笑を浮かべる唇は半ば開かれていた。ほっそりとして、いくらか神経質にぎこちなく並んだ手の指は子供の腰を抱えていた。際立って上品でほとんど原始的なほどにほっそりとしたその裸の少年は彼女の乳房を弄び、そうしながら聡明な横目づかいに見物人の方に目を向けていた。」(202f.)

魅するような女らしさをもち、裸形で美しいこの挑発的でエロティシユな聖母の姿がミュンヘン子たちにもてはやされているのを目の当たりにし、ヒエロニムスの心には激しい抗議の気持ちが沸き起こってくる。

「ヒエロニムスはじっとその場所に立っていた。…彼の眉は下がって暗い感じになり、頬は前よりぐっと深く落ち窪んだように見え、厚い唇はすっかり蒼ざめていた。…こういう姿勢のまま、彼は15分もじっとしていた。彼の周りの人々は入れ代わってゆくのに、彼はその場を動かなかった。」(204)

このマドンナの像はその日の夜も、その翌日も、彼がどこにしようと彼の激高した心の前に立っていた。そして第三夜になって高いところから、軽薄な無道とおこがましい美の思い上がりに抗して立ち、声をあげよとの命令がヒエロニムスに降りてくる。彼はこの呼び声から逃れようと努めるが、「神の意志はあいかわらず確固としており、笑い声を立てる敵のなかに捨て身で赴くことをためらっている彼に対して要求した」(205)のである。ついにヒエロニムスはこの命令に従うことになる。今や「精神の禁欲」(Askese des Geistes)と「感覚的官能的な芸術」(sinnenfrohe Kunst)との対立が始まるのである<sup>(144)</sup>。



(8)

さて小説は第四章に入り、ヒエロニムスのこのマドンナの像を取り除くように抗議する顛末が長く描かれることになるが、このヒエロニムスのマドンナの像に対する激しい抗議はミュンヘンの「生」全般に対する抗議の様相を帯びてくる。そしてこれがヴァーグナーに対する抗議という意味合いをもつことはその抗議の内容から明らかである。小説の最後の、抗議の終わりがヴァーグナーを彷彿とさせるということについてはすでに述べた。

「彼はテアティーナー通りの方から上がってきたかすかな雷鳴をはらんでい  
る黄色っぽい雲の壁に対するように、幅広の火の剣が硫黄色の光を浴びなが  
らこの楽しげな町の上に長々と掛かっているのを見た。…《神ノ剣ハ地ノ上  
ニ…》と彼の厚い唇はささやき、その頭巾つきの外套のなかで次第に高く身  
を起こしながら、下に垂れている方の拳をひそかに引きつったようにひと振  
りして、声を震わせてこうつぶやいた。《速ヤカニ急ギ降りヨ!》」(214f.)

我々は今、その抗議の模様を具体的に追うことにしよう。すでにその冒頭から、第一章のあの明るい輝くミュンヘンはない。波乱を予期させる暗い出だしである。「蒸し暑くなっていった。空はどんよりして雷雨が迫っていた。」(215) ヒエロニムスは「神の御心だ!」と言いながらブリューテンツヴァイク氏の美術店に入っていく。しかし、彼がこの店に入っていくことが伝えられるだけで、彼の回りの状況ばかりが描写される。これは作者マンのヒエロニムスの「精神の禁欲」に対するイローニッシュな姿勢であろうか。よく読まれている芸術作品の華美な装丁、お客や芸術家、金持ちたちの少々淫らといえる態度、店員の人を馬鹿にしたような動きなど、これらには、ヒエロニムスの抗議が無意味で失敗に終わるのであることが暗示されている。ヒエロニムスの、絶大な力をもつブリューテンツヴァイク氏に対するマドンナを取り除けという要求は破局に終わるにちがいがなかった。自分の良心の要求という理由からの、淫らな絵を展示しないようにと迫るヒエロニムスの懇願するような、或は威すような抗議も、ブリューテンツヴァイクは簡単に拒否するのである。

「あなたの良心ね…そう、それはどうか…ご承知いただきたいですな。…あなたの良心は私どもにとってはその…まるで意味のない代物でしてな!」(208) ただまとめて言えば、これだけの筋であり、結局のところ主人公の抗議は失敗に終わり、とりわけ別に問題ないかのように見える。しかし我々は、ヒエロニムスと店員との対話のなかの芸術談義に注目すべきであろう。そしてそこでの芸術に対する考え方に重要な問題を見付けだすべきであろう。この対話ではミュンヘン

の「芸術」や「美」に対する、つまり近代的な「生」に対する抗議の内容を具体的に知ることができるのであり、すなわち、それはミュンヘンのヴァーグナーに対する激しい抗議であり、小説の第一章の輝くばかりのミュンヘンの、つまりヴァーグナーのミュンヘンに対する称賛、共感、同調の感情とは著しい対照を示しているのである。

店員のマドンナを展示してはいけないのか、という問いに対してヒエロニムスは

「そうじゃない！そうじゃないんだ！…ご自分でよくおわかりでしょう。あそこで一個の人間が描いているものはただ悪徳そのものだというのを。剥き出しの情欲です！」(209)

と言い、店員のこのマドンナは芸術作品で、それに見合った物差しを当てて見なければいけない、という返答に対して彼は

「芸術だ！享受だ！美だ！この世界を美でつつみ、すべてのものに様式の高貴さを与えよ、と彼らは叫ぶ。止めろ、無道な者たちよ！いろとりどりの華やかな色彩でもってこの世界の悲惨を塗りかくせると考えているのか？苦悩するこの地上の呻きを美に溢れる祝祭の騒ぎでもって掻き消すことができると信じているのか？君たちは間違っているぞ、恥知らずの者どもよ！神を嘲ることは許されない。キラキラ光り輝く物事の表面に対する君たちの厚顔な偶像崇拜は神の目からすれば恐るべき悪行なのだ！…僕は芸術を侮辱していないのだ！芸術とは、人を誘惑して、肉欲的生活の強化と確認へと駆り立てる破廉恥な欺瞞ではないのです！芸術とは、存在のあらゆる恐るべき深みへも、恥や悲しみに満ちた深淵へも慈悲深く光を投げ掛ける神聖な炬火です。芸術とは、世界がその恥辱や呵責のすべてとともに救済をもたらす同情のうちに燃え上がって消滅するように、この世界に点じられた神の炎なのです」(211)

と主張し、ミュンヘンの「生」の芸術を痛烈に批判する。ここには近代的芸術の旗手ヴァーグナーの影響を強く受けたミュンヘン芸術に対する批判・抗議がある。しかしその抗議も、初めのブリューテンツヴァイクの外に追い出さず、という威しに対してはヒエロニムスも抵抗するそぶりを見せていたものの、荷造り人の「どっしりとした巨大な物体」(213)を見るやいなや変化する。彼の意志は脅えをみせ、彼の顔は絶望的な憎悪の表情をみせながらも彼を見詰める視線さえ見ることができないのである。ただ彼は幻覚のなかで、自分の批判・抗議の完成をなそうとする。ヒエロニムスは今や幻覚のなかにあるように、世界の空しいものやいろんな

華麗なものが

「ピラミットのように積み上げられ、彼の恐ろしい言葉に屈服した民衆の歓呼の下に、ぱちぱちと燃える炎に包まれて消えてゆくのを見た。…彼はテアティーナー通りの方から上がってきた微かな雷鳴をはらんでいる黄色っぽい雲の壁に対するように、幅広の火の剣が硫黄色の光を浴びながらこの楽しい町の上に長々と掛かっているのを見た。」(214f.)

彼は《神ノ剣ハ地ノ上ニ…》ときさやき、その剣に向かって「速ヤカニ急ギ降りヨ」と声を震わせてつぶやくのである。ヒエロニムスはミュンヘンの町の上に火の剣を見、それをミュンヘンを断罪する神の剣とみなし、すぐにも降りてきて自分の代わりにこのミュンヘンを裁くように要求する。

「生」の芸術が支配的で、その芸術に対する精神の側の批判・抗議など効果がなく、あいかわらず「生」の芸術の優位は動かないと見えた世紀転換期のミュンヘンに対して、精神の人ヒエロニムスは最後に近い将来、天からの恐ろしい裁きが降りることを予告する。ちょうど『フィオレンツァ』と同じように、将来災厄がおこるのだ、という威しの形での予告である。作者マンは人間を導くものとしての芸術が軽薄さに満ちているミュンヘンの芸術に警鐘を鳴らしている。それはその芸術に強い影響を与えたヴァーグナーに対する警鐘でもあった。

我々は、世紀転換期のミュンヘンとその芸術に対する共感や同情がヴァーグナーを通して描かれた小説の第一章と違って、それ以降の章では、それらに対して激しい批判、抗議が行われている、この点をこれまで考察してきた。そうした、世紀転換期のミュンヘンと、その芸術に対する批判、抗議は次に引用した1907年に書かれたマンの評論『演劇試論』の文章に的確に指摘されている。ここには、当時がまさに芸術の時代であったことが語られると共に、その時代の傾向に反対するマンの態度が語られる。

「私は、自分がその息子であり従者であると感じているヨーロッパ小説のために、叙事的芸術精神(der epische Kunstgeist)に対する演劇的芸術精神(der dramatische Kunstgeist)の優位を確保しようとあいかわらずこだわっている美学に対して、私個人としてそれへの信仰を解約して、劇場に、またほとんど戯曲にまで戦いを挑んだのである。」<sup>(145)</sup>

マンは「小説の息子」として小説家の立場から、芸術優位の当時の時代風潮に挑戦を挑んでいるのである。そしてさらにこの評論全体からはその芸術優位の傾向を築いたのが文学を敵視したヴァーグナーである、ということが読み取れる。前に挙げた評論『精神と芸術』のなかでも、マンは「悪態をつかれる文士、非芸術

たる文学」と文学を低く言う風潮に異議を唱え、「そもそもヴァーグナーから漏れ出てきた最新のナンセンス流行」とその時代の根源がヴァーグナーにあることを説いている<sup>(146)</sup>。ヴァーグナーは「演劇的芸術精神」の優位を説く当時の芸術の代表であり、「叙事的芸術精神」を擁護するマンにとっては敵意を感じる最たるものであったのである。小説『神の剣』の芸術談義も、当時の芸術の正当性を主張する店員とそれに敵意をもって文学的精神を擁護する主人公ヒエロニムスとのヴァーグナーに拘わる戦いといえるし、小説の最後で、ミュンヘンとその芸術に対して抗議が行われる際にヴァーグナーが暗示的であるのも、その抗議には必然的にヴァーグナーが拘わらざるを得ないからであろう。この小説の分析をしている研究者 W. フリュールヴァルトも、「この小説は確かに、画家たちやヴァーグナー崇拜者たちによって支配されている〈全く非文学的な〉ミュンヘンにおいて、絵や音楽に対する文学の優位を尊大に要求するものである」<sup>(147)</sup>と指摘している。

(9)

確かに、マンのヴァーグナー熱は(5)で見たほど単純ではなかった。それは一種特別なもので、マンが留保なしにヴァーグナーの音楽にのめり込んだのは若いころの、ニーチェの著作に出会う以前だけのことであったのである。K. シュレーターの言うように、すでに『神の剣』とほぼ同じころの執筆の『ブッデンブローク家の人々』のなかでも、ヴァーグナーは愛好されていると同時に揶揄されている<sup>(148)</sup>。ヴァーグナー批判は『ブッデンブローク家の人々』だけに留まらぬ。パロディという形ではあるが、マンの初期の短編『小フリーデマン氏』『道化者』『しっぺ返し』においても然りである。このように、マンの作品のなかではすでに早くから、ヴァーグナー崇拜(Wagner-Verehrung)とヴァーグナー批判(Wagner-Kritik)が絶えず緊張を示していて、両者は互いに分ちがたく結び付いているのである<sup>(149)</sup>。そのことをマンはしばしば言及している。例えば、

「私の青春は偉大な詩人や文筆家を愛惜したが、そのときの信頼に満ちた帰依の心をもってヴァーグナーに接したことは一度もなかった。私の彼に対する愛は信頼の念に欠けた愛であった。…懐疑的で、厭世的で、炯眼な、ほとんど憎悪に近いと同時に全く情熱的で、書き表すことのできないほどの生命の魅力に満ちた関係であった。」<sup>(150)</sup>

「信頼の念に欠けた愛」(Liebe ohne den Glauben)というマンのヴァーグナーに対するイロニッシュな関係、これは時と共に次第に批判へと変わってゆく。ここで、そのマンのヴァーグナー批判を詳述する余裕はないが、この批判がはっきりと意識化されてゆくののが『演劇試論』(1908)『リヒャルト・ヴァーグナーの

芸術について』(初出『リヒャルト・ヴァーグナーとの対決』)(1911)の時期である<sup>(151)</sup>。マンの息子ミヒャエル・マンは次のように言う。

「1911年のリヒャルト・ヴァーグナーに対する自虐的な情熱は、20年後、30年後のそれと同じであり、父トーマスのヴァーグナー像は、いずれにせよ『非政治的人間の考察』のころには完成していた。」<sup>(152)</sup>

また、マンは、1909年8月26日付けのW.オーピッツに宛てた手紙のなかで次のように言っている。

「私はヴァーグナーを決して実際には信じたことはなかった。この数年彼に対する情熱も非常に衰えてきた。」

はっきりしたヴァーグナー批判の始まりである。さらに、ヴァーグナーは今日では気分、傾向、趣味において、すでにいささか歴史的になったのではないかとヴァーグナー熱の冷めたことを吐露している<sup>(153)</sup>。そして1911年の『リヒャルト・ヴァーグナーの芸術』ではヴァーグナー批判が明確である。

「立ち土間にいる若者たちの熱狂的な騒ぎに眩惑されたいで欲しい。事実、今日比較的年のいった若者達の間には、多くのヴァーグナー批判が、多くの沈黙的ではあるが本能的なヴァーグナー不信感が、それどころか思い切って言えば、多くのヴァーグナー無視が存在する。これもやむえないことであろう。ヴァーグナーは徹頭徹尾19世紀的なのであるから。」<sup>(154)</sup>

さらに未完の評論『精神と芸術』(1909-12)も、H.ヴェスリングの言うように、一種の反ヴァーグナー(Anti-Wagner)が示されている<sup>(155)</sup>。意識的なヴァーグナー疎遠が目立ってくるが、それは彼のゲーテ私淑、ゲーテを師とみなすことと共に増大している。マンは1911年9月14日付けのJ.パーブに宛てた手紙のなかで次のような気持ちを吐露している。

「おそらくすべてのドイツ人も心の奥底ではやはりゲーテの方が、きらびやかな才能と薄汚い性格をもったこのザクセン生まれの鼻つたれ小人(グノーム)よりは、はるかに尊敬と信頼に値する指導者であり、国民的英雄だということを知っているのではないのでしょうか。」<sup>(156)</sup>

マンがどれだけヴァーグナーから離れているかが明らかであろう。このヴァーグナーからゲーテへの転換が、あのマンの1912年から『魔の山』発表の1924年までの長い間の創作の空白期間であり、この時期からヴァーグナーはマンにとって大きな意味をもたなくなってくる。それは『魔の山』を見れば明らかであろう。ヴァーグナー音楽を、人間を「麻痺させ、眠り込ませる」悪魔的な「アヘン剤」とし、「政治的に疑わしい」と宣言するゼテンブリーニの音楽観はニーチェを介したマ

ンのヴァーグナー批判なのである<sup>(157)</sup>。また、アムステルダムで行われたヴァーグナー・フェスティヴァル講演『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大』(1923)では、マンのヴァーグナー愛と共にヴァーグナー批判が語られ、マンにとってヴァーグナーがその総合を意味することが表明されている<sup>(158)</sup>。そして時代が政治色を帯び、マン自身も社会を意識する芸術家としての自覚を増してゆく彼の生涯の後半には、ヴァーグナーはマンにとって一気に政治的な人間となり、弾劾の対象となってくる<sup>(159)</sup>。マンはヴァーグナーのもつ芸術の危険性を見抜くのである。しかしそれだからと言って彼は決してはっきりとヴァーグナーから離れたわけではなかった。生涯を通じて言えば、マンのなかではヴァーグナー崇拜と批判との緊張関係が保たれ続けた、と言えるであろう<sup>(160)</sup>。

「ヴァーグナーに対する私の関係はとにかく熱狂的な反対感情並存(Ambivalenz)によって規定されています。率直に言って、情熱と呼んでさしつかえのないものです。このいつまでも若々しい情熱はどのようにも表現できます。批評的、懐疑的にも称賛的、高揚的にも表現できます。」<sup>(161)</sup>

こうしたマンのヴァーグナーに対する関係は生涯続いたのである。妻カーチャの回想録にはマンのそうしたヴァーグナーとの関係について次のように書かれている。

「私の夫のヴァーグナー論は心理学的に基礎づけられたもので、リヒャルト・ヴァーグナーというこの矛盾に満ちた特異な人物をその偉大な才能も人間的な弱点や異常性もすべてひっくりめて特徴づけた論評でした。そしてそれはトーマス・マンがヴァーグナーの作品にいかにも多くを負っているかを示すものでした。…私の夫はその生涯を通じて、多かれ少なかれリヒャルト・ヴァーグナーの影響下にありました。とりわけ若いころにはそうで、『トリスタン』の公演は欠かさず聞きに行ったそうです。中年になってからは、ヴァーグナーから少し離れましたが、それでもヴァーグナーから完全に離れてしまうようなことはついにありませんでした。」<sup>(162)</sup>

このように、『神の剣』執筆のころのマンにはすでにヴァーグナー批判が芽生えており、その批判が第二章以降のヒエロニムスの世紀転換期のミュンヘンに対する批判として小説のなかでは暗示されているのである。小説『神の剣』は、マンのヴァーグナーに対する崇拜と批判が入り交じった、或は前者から後者への変化の過渡期に生まれた作品といえよう。

(10)

以上で、3回にわたって書いた拙稿『世紀転換期のミュンヘン』の最終章「7. リヒャルト・ヴァーグナーの町」の考察も締めくくりとするが、我々は小説『神の剣』の直接には冒頭と最後にぐらいしか指摘のない、それほど詳細な拘わりのないように見えるヴァーグナーというテーマにおいても、世紀転換期のミュンヘンの姿を知ることができた。ヴァーグナー、それはとりわけ、近代的「生」の芸術という傾向をもつ当時のミュンヘンの重要な姿を明らかにしてくれるものであった。

そして今回は、小説の第二章以降に、その世紀転換期のミュンヘンに対する抗議・批判が存在することにも注目し、それが作者トーマス・マンの、当時の時代に対する精神的態度であることも併せて指摘した。さらにまた、そのマンの態度決定には彼のヴァーグナーに対する態度が対応されていることを述べた。すなわち、マンの、ヴァーグナーに対する崇拜から批判への変化は世紀転換期のミュンヘンに対する態度にも拘わりをもち、それが小説の展開に大きな影響を及ぼしたのである。

最後に、小説『神の剣』は世紀転換期のミュンヘンの姿とその近代的で自由な「生」の芸術を描いていること、そしてもうひとつは、そこにはマンのそれに対する共感・同調と共に批判も暗示されていること、このふたつを結論として確認しておくことにしたい。そしてそのことはヴァーグナーの描かれ方からも、はっきり指摘することができた。世紀転換期のミュンヘンの精神的文化的状況と、マンのそれに対する関係を暗示的ではあるが見て取れるところに小説『神の剣』の大きな特徴があろう。カーチャ・マンの夫について語る次の言葉はその両者を言い当てて妙である。

「当時ミュンヘンは芸術の街でした。しかし、文学的な街ではありませんでしたし、作家はそれほど多くはありませんでした。それで、私の夫もお店などにいると、いつも〈絵かきさん〉とよばれたものでした。…私は子供の頃からすでに、様々な作家たちを知っていました。しかし強い影響を受けたことは一度もありませんでした。」<sup>(163)</sup>

小説『神の剣』にも、マン特有なイロニッシュな姿勢、ヤーヌスの顔(Janusgesicht)が垣間見える<sup>(164)</sup>。世紀転換期のミュンヘンに対して、その芸術に対して、そしてヴァーグナーに対して。マンの生涯得意とする小説技法である。

(終)

## 〔注〕

前回も前々回も記したことが、トーマス・マンのテキストについては Thomas Mann Gesammelte Werke in dreizehn Bänden, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1974 を使用した。以下、Thomas Mann : G.W. と略記し、巻数、頁数の順に示し、そのあと括弧内に作品名を記した。また『神の剣』に関しても前回、前々回同様、文中の ( ) に数字を記し、頁数とした。(Thomas Mann : G.W. VIII. S. 197-215)

- (104) 拙稿『世紀転換期のミュンヘン—トーマス・マンの小説『神の剣』(1902) をめぐって—』、山口大学『文学会志』第36号、1985、53-68頁。
- (105) 拙稿『世紀転換期のミュンヘン—トーマス・マンの小説『神の剣』(1902) をめぐって—』(続)、山口大学『文学会志』第37号、1986、51-72頁。
- (106) 例えば、明るい若者たち、祝祭的感覚的雰囲気、王笏、「生」の芸術品など。
- (107) Wolfgang Frühwald : Der christliche Jüngling im Kunstladen, S.333.
- (108) Ilse B Jonas : Thomas Mann und Italien, S.47.
- (109) 〔注〕(25) 参照。
- (110) Wolfgang Frühwald : Der christliche Jüngling im Kunstladen, S.325.
- (111) Ibid. S.324.
- (112) マルセル・シュネデル『空想交響曲 幻想文学者の音楽ノート』(加藤尚宏訳)、東京創元社、1986、24-25頁。
- (113) Wolfgang Frühwald : Der christliche Jüngling im Kunstladen, S.324.
- (114) Thomas Mann : G.W. I .S.368. (Die Buddenbrooks)
- (115) Hans Wysling : 《Geist und Kunst》. Thomas Manns Notizen zu einem 《Literatur-Essay》(Paul Scherrer/Hans Wysling : Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns, Thomas-Mann-Studien I ), Francke Verlag, Bern und München, 1967, S. 175.
- (116) Wolfgang Frühwald : Der christliche Jüngling im Kunstladen, S.333.
- (117) Ulrich Müller/Peter Wapnewski : Richard-Wagner-Handbuch, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1986, S.715.
- (118) Hans Wysling : 《Geist und Kunst》. Thomas Manns Notizen zu einem 《Literatur-Essay》, S.189.
- (119) 渡辺守章『ワーグナーの呪縛』(『歴史と人物』昭和47年1月)、歴史人物社、92頁。
- (120) Wolf Dietrich Rasch : Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1967, S.151.
- (121) Ulrich Müller/Peter Wapnewski : Richard-Wagner-Handbuch, S.717.
- (122) Wolf Dietrich Rasch : Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende, S.161.
- (123) Thomas Mann : G.W. X.S.840. (Über die Kunst Richard Wagners. なお初出は



Auseinandersetzung mit Richard Wagner)

- (124) Erich Heller: Thomas Mann Der ironische Deutsche, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1959, S. 179f. Vgl. Thomas Mann: G.W.XII.S.80. (Betrachtungen eines Unpolitischen)
- (125) トーマス・マン『ワーグナーとわれわれの時代』(『ワーグナーと現代、1908-1951, トーマス・マン』小塚敏夫訳)、みすず書房、1984、62-63頁。
- (126) Thomas Mann : G.W.IX.S.373. (Leiden und Größe Richard Wagners)
- (127) Klaus Schröter : Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt, Hamburg, 1964, S.19.
- (128) Ulrich Müller/Peter Wapnewski : Richard-Wagner-Handbuch, S.717.
- (129) Hermann Fähnrich : Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners Parodie und Konkurrenz, H.-A. Herchen Verlag, Frankfurt am Main, 1986, S. 477.
- (130) Ulrich Müller/Peter Wapnewski : Richard-Wagner-Handbuch, S.716f.
- (131) Ibid. S.717.
- (132) Thomas Mann : G.W.XII.S.79. (Betrachtungen eines Unpolitischen)
- (133) Ulrich Müller/Peter Wapnewski : Richard-Wagner-Handbuch, S.717.
- (134) Thomas Mann : G.W.XII.S.79. (Betrachtungen eines Unpolitischen)
- (135) Ibid. S.74.
- (136) Thomas Mann : G.W.X.S.37. (Versuch über das Theater)
- (137) Thomas Mann : G.W.XII.S.79. (Betrachtungen eines Unpolitischen)
- (138) Ibid. S.81.
- (139) Ibid. S.80.
- (140) Wolfgang Frühwald : Der christliche Jüngling im Kunstladen, S.333.
- (141) Thomas Mann : G.W.XII.S.81. (Betrachtungen eines Unpolitischen)
- (142) 拙稿『世紀転換期のミュンヘンに現れたサヴォナローラートーマス・マンの小説『神の剣』(1902)をめぐる一』、山口大学『独仏文学』第10号、1988、21-42頁。
- (143) [注] (61)
- (144) Hermann Fähnrich : Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners Parodie und Konkurrenz, S.145.
- (145) Thomas Mann : G.W.X.S.61. (Versuch über das Theater)
- (146) Hans Wysling : 《Geist und Kunst》. Thomas Manns Notizen zu einem 《Literatur-Essay》, S.167.
- (147) Wolfgang Frühwald : Der christliche Jüngling im Kunstladen, S.337.
- (148) Klaus Schröter : Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, S.18.
- (149) Hermann Fähnrich : Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners Parodie und Konkurrenz, S.477.
- (150) Thomas Mann : G.W.X.S.841. (Über die Kunst Richard Wagners)
- (151) Hermann Fähnrich : Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners Parodie und Konkurrenz, S.151.

- (152) Michael Mann : Das Thomas Mann-Buch, Fischer Bücherei KG, Frankfurt am Main und Hamburg, 1965, S.14.
- (153) Erika Mann (Hrsg.) : Thomas Mann Briefe 1889-1936, S.78.
- (154) Thomas Mann : G.W.X.S.842. (Über die Kunst Richard Wagners)
- (155) Hans Wysling : 《Geist und Kunst》. Thomas Manns Notizen zu einem 《Literatur-Essay》, S.128.
- (156) Erika Mann (Hrsg.) : Thomas Mann Briefe 1889-1936, S.91.
- (157) Thomas Mann : G.W.III.S.162. (Der Zauberberg)
- (158) Hermann Fähnrich : Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners Parodie und Konkurrenz, S.484.
- (159) 高辻知義『ワーグナー』, 岩波新書、1987、218頁。
- (160) Hlmann Fähnrich : Thomas Manns episches Musizieren im Sinne Richard Wagners Parodie und Konkurrenz, S.478.
- (161) Thomas Mann : G.W.X.S.928. (Meistersinger)
- (162) Katia Mann : Meine ungeschriebenen Memoiren, S.101f.
- (163) Ibid. S.13.
- (164) Wolfgang Frühwald : Der christliche Jüngling im Kunstladen, S.337.

(1989. 4)