

Title	トーマス・マン『魔の山』の研究：「時の小説」の成立と構造
Author(s)	片山, 良展
Citation	大阪大学文学部紀要. 1975, 18, p. 1-276
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/11485
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

トーマス・マン『魔の山』の研究

——「時の小説」の成立と構造——

片 山 良 展

目 次

まえがき	1
第一部 初期トーマス・マン文学の諸問題	9
第一章 時間の問題	11
第一節 トーマス・マンの歴史観について	11
第二節 初期諸作品と「時」——『大公殿下』まで	13
第三節 「時」にたいする「永遠」の勝利——『ヴェニスに死す』	18
第二章 理念の問題——死と生と人間性	23
第一節 死への指向	23
第二節 生への指向	32
第三節 生と死の交錯	35
第四節 「人間性」について	42
第三章 芸術の問題	49
第一節 認識と批評の芸術	49
第二節 造形と批評	54
第三節 「古典性」への接近の試み	60
第四章 ゲーテと第一次世界大戦前のトーマス・マン	65
第一節 トーマス・マンのゲーテ観について	65
第二節 「神々の寵児」——トーマス・マンの基本的ゲーテ像	70
第三節 「貴族性の問題」とゲーテ	73
第四節 「造形」とパロディー	74
第二部 『魔の山』の成立と構造	81
第一章 「時の小説」の成立過程	83
第一節 第一次世界大戦直前期のトーマス・マンの内的危機と開戦の衝撃	83
第二節 「精神的兵役」——『非政治的人間の考察』（一）	88
第三節 「物語」の復権？——『非政治的人間の考察』（二）	92
第四節 「永遠」への隠遁——二つの牧歌	96
第五節 牧歌から「時の小説」へ	105
第二章 『魔の山』の構造——時間の相——「時」と「永遠」	111
第一節 時間概念の変化——『魔の山』第一章	111

第二節	「静止する今」と「時代」——『魔の山』第二章……………	114
第三節	物理的時間と心理的時間——『魔の山』第三、四章……………	117
第四節	「永遠のスープ」と「神々からの授かりもの」 ——ショーペンハウアー対ゲーテ——『魔の山』第五章……………	122
第五節	「変化を生みだす時」と円環としての「永遠」 ——『魔の山』第六章……………	132
第六節	「海辺の散歩」と「霹靂」——『魔の山』第七章……………	138
第三章	理念の相——死と生と人間性……………	149
第一節	『魔の山』の教養理念について……………	149
第二節	「生の像」の発見……………	151
第三節	諸思想の統合としての「生の像」 ——ゲーテ、ショーペンハウアー、ノヴァーリス、 ホイットマン……………	156
第四節	「人間性」の理念……………	163
第五節	教養理念の展開における「時」と「永遠」の交錯 ——「生」・「人間性」と海・雪そして死・眠り・夢……………	168
補説	『魔の山』とニーチェ、ヴァーグナーその他……………	178
第四章	芸術の相——現実とフィクション……………	185
第一節	「物語の精神」と「小説の危機」……………	185
第二節	「物語」の時称としての過去形——『魔の山』の「まえがき」……………	196
第三節	「時の小説」の二重の意味——『魔の山』第七章序節……………	202
第四節	「厳肅さ」と「遊び」……………	206
付録	註・引用原文……………	211
	文献一覧……………	273
Resümee	……………	276

ま え が き

本稿は表題が示すとおりもともと小説『魔の山』(Der Zauberberg)の作品解釈(Interpretation)として構想されたものである。およそ六十年にわたるトーマス・マン(Thomas Mann)の創作期間のほぼ中央にあたる1924年に世に出、彼の全作品のいわば分水嶺をなすこの小説について、作者はあるところでつぎのように語っている。

「この小説は二重の意味で Zeitroman(時の小説)である。第一にそれは歴史的な意味で、ひとつの時代つまりヨーロッパの戦前時代の内面像を描こうとする試みという意味で、Zeitromanである。しかし第二には、純粋な時間そのものがこの小説の対象になっているからであって、それをこの小説は主人公の体験としてのみならず、それ自体において、それ自体によって取りあつかうのである。」

ここまでは、『魔の山』がドイツ語の „Zeit“ という語がもっている意味のひとつである「時代」を描く「現代小説」——これが „Zeitroman“ という語のふつうの意味である——であるとともに、 „Zeit“ のもうひとつの意味である「時間」を対象とする「時間小説」であることを明かしているのであるが、それでは——「時代」の意味での „Zeit“ のことはしばらくおくとして——トーマス・マンが考える「時間そのもの」とはいったいなんであろうか。上の文にすぐつづく言葉はきわめて興味ぶかい。

「この書それ自体、それが物語るものと同じである。というのも、若い主人公が錬金術的魔法によって無時間的な領域へ引きこまれてゆく様を描きながら、この書そのものがもろもろの芸術的手段によって、この書が包摂している音楽的・理念的世界の全体にどの瞬間にも完全な現在性を与えよう、そして魔術的な『静止する今』(nunc stans)を作りだそうと試みることによって、時間の消去をめざしているからである。」⁽¹⁾

この文章には『魔の山』の作者の基本的な時間概念のひとつがあらわれている。すなわち、「純粋な時間そのもの」をつきつめてゆけば、経験的世界にかかわる時間は結局は無に帰してしまい、そのあとにもし根源的時間とでも言うべきものが残るとすれば、それは「静止する今」とか永遠の現在としか呼びようのないものだ、という考えがそれである。ここでトーマス・マンが „nunc stans“ というスコラ的概念を借用しながら語っている「時間の消去」(die Aufhebung der Zeit)という考えは、「現存在の唯一の形式」は「現在」であり、時の流れの中で生ずる変化は見せかけにすぎず、人間生活のすべての場面や事象はほんとう

は「一度にまた同時にそして永遠に、Nuns stansのうちに存在している」と説くショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer) の形而上学に深く結びつくものである。両者の関係については本論で述べるが、この考え方からすれば、過去から現在へ、現在から未来へと継起的に、いわば水平に進行する時間は否定され、真に存在するのは現在の一点で足ぶみをつづける時間だけとなる。それは永遠の今から底知れぬ過去、または根源にむかって、無限に多くの層をなして重なりあった、いわば垂直的構造をもつ時間である。そこではまた生起するいっさいのものは根源的なものの反復であり回帰であるとも考えられ、この意味ではそれは円環的構造をもつ神話的時間にもつながってゆく。本稿ではこの形而上的または神話的な、つまり超越的領域に属する時間（もしくは無時間）を、かぎかっこ付きで「永遠」と呼ぶことにする。

これにたいして、経験的世界においては時間とはやはり継起するものである。そして継起としての時間はまた「現代小説」の意味での „Zeitroman“ の対象である「時代」にもつながる。第一次世界大戦中にトーマス・マンが『魔の山』の制作を中断して書きつづけた『非政治的人間の考察』(Betrachtungen eines Unpolitischen) の中につぎのような言葉がある。

「熱にうかされたように生が高揚する激動の時代 (Zeit), それはすべてのものを、高貴なものをも劣悪なものをも、十倍に強め、ふつうの場合なら何十年もかかってはじめて作りだされるようなさまざまな変化を生みだす」²

この „zeitigen“ (生みだす, 熟させる) という動詞の使い方は含蓄に富んでいる。ここでトーマス・マンは「時代」の意味での „Zeit“ について語りながら、この動詞ひとつによって、「時間」の意味をも含む全体としての „Zeit“ に能動的な機能を与えているのである。

「時 [間] は生みだす」(die Zeit zeitigt) という表現は、のちに『魔の山』第六章の、まさしく「変化」(Veränderungen) と題された序節にも出てくるものであるが、「生みだす時」(zeitigende Zeit) としての時間、もしくは時代は、人間社会のあらゆる領域に、またその構成員ひとりひとりの内部に「変化」を生みだしつつ過去—現在—未来と継起的に進行する歴史的時間である。またこれと関連して、『魔の山』の中に出てくる重要な時間観のひとつに、時間とは「神々からの授かりもの」であり、それを勤勉に利用するのが人間の義務だという考えがある。このいわば市民的・倫理的な時間観は、本論で述べるように、ゲーテ (Johann Wolfgang Goethe) につながるものであるが、そこでは時間の能産性は主として個人の内面とその創造にかかわり、その意味ではこの市民的・倫理的時間は超個人的な歴史的時間とは区別して考えるべきものであろう。しかしそれは、経験的世界の中で与えられている時間を秩序づけ、利用し、満たそうとする人間の指向の面から見るかぎり、秩序も区切りもない「永遠の今」という超越的時間（または無時間）とは本質的に異なるも

のであり、水平に継起する時間の能産性を信頼する個人の姿勢は、超個人的な歴史的時間にたいして開かれていると言える。本稿では基本的に経験的世界にかかわるこれら歴史のおよび倫理的時間を、一括してかぎかっこ付きで「時」とも呼ぶことにする。

「二重の意味」で「時の小説」である『魔の山』の構造を分析するにあたってまず第一に着目したいのは、上の意味での「時」を指向する構造線と「永遠」を指向する構造線との交錯をその内容とする時間の相である⁽³⁾。

時間の問題はまた、主人公ハンス・カストルプ (Hans Castorp) が吹雪の山中で夢みる「人間性」に集約される『魔の山』の中心的理念の形成と深くかかわる。この理念は、さまざまの原理や思想の対立を中に含みつつ、結局はそれをのりこえて現われ出るものであるが、その対立は、一言でいえば、生への指向と死への指向との葛藤と名づけることができる。『魔の山』の制作がようやく三分の二に近づくころ、トーマス・マンはある講演の中で、あたかも主人公の雪山の夢を先取りするかのように、「死への共感からはじまり、生への奉仕の決意に終る精神の変容ほどわれわれに親しいものはない」⁽⁴⁾ と語る。「精神の変容」がはたして「死への共感」(Sympathie mit dem Tode)から「生への奉仕の決意」(der Entschluß zum Lebensdienst)への単純な直線的移行であったかどうかはしばらくおくとして、この言葉は上記の基本的葛藤を端的に表現している。そして時間の相との関連から言えば、生は「時」に、そして死は「永遠」に照応する。われわれが第二の理念の相で考察するのは、「生」を指向する構造線と「死」を指向する構造線とがどのようにからみあって「人間性」の理念構造に統合されてゆくかという問題である。

第三の問題は、小説『魔の山』によってトーマス・マンが追究している、そもそも「物語」を語るとは、小説を書くとはどういうことなのかという問題、すなわち芸術の相にかかわるものである。1930年の『略伝』(Lebensabriß)の冒頭でトーマス・マンは

Vom Vater hab' ich die Statur,
Des Lebens ernstes Führen,
Von Mütterchen die Frohnatur
Und Lust zu fabulieren.⁽⁵⁾

父から私は体格と、
厳粛な生き方を受けつぎ、
母からは 快活な性質と
作り話好きを受けついだ、

というゲーテの一句を思いうかべながら、「私もまた『厳粛な生き方』を父から、一方『快

活な性質』つまり芸術的・感覚的な方向と——もっとも広い意味で——『作り話好き』とを母から受けついでこと」を認めざるをえないと語っている⁶。ここでトーマス・マンが彼個人の資質の問題として語っている「厳粛な生き方」と「作り話好き」の二元性は、すこし見方を変えて言えば、広く現代小説一般がかかえている「現実とフィクション」という問題でもある。そして時間の相との関連から見るならば、ここでもまた「現実」はほぼ「時」に、「フィクション」はほぼ「永遠」に照応しているのである。

本稿は以上の三つの相から『魔の山』の構造を明らかにしようとする試みであるが、これらの諸相に関係する合計六つの構造線を、指向の類縁性によってかりに縦割りにしてみると、「時」・生・現実を指向するものと、「永遠」・死・フィクションを指向するものとの、二群に分けることもできよう。そして『魔の山』全体の構造はこれらの二群あるいは二大指向線のからみあいによって規定されているとも言えよう。

従来『魔の山』論を概観すると、多くの場合、論者の視点が上記の両指向線のどちらか一方にかたよっているように思われる。作者自身の見解もこの点で例外ではなく、しかも発言の時期と場所によってかなりの差異がある。

1920年代のトーマス・マンの発言は、第一の指向線、言いかえれば「現代小説」の面を強調したものが多い。たとえば彼は『魔の山』刊行直後の1925年には、「ヨーロッパの書たろうとする野心をもつこの書は、善意と決意の書である。かすかすの愛するもの、ヨーロッパの魂がかつてそれに傾き、いまもなお傾いているあまたの危険な共感、魅惑、誘惑にたいする、理念的絶交の書である。[……] この書の奉仕は生への奉仕であり、それが欲するものは健康、それがめざすものは未来である」⁷と語っている。これは前記の「死への共感からはじまり、生への奉仕の決意に終る精神の変容」云々のくり返しであるが、その1922年の発言がワイマル共和制支持宣言というきわめて現実的・時事的な内容を含む講演『ドイツ共和国について』(Von Deutscher Republik)の中で行なわれていることに注意しなければならない。ところがヨゼフ四部作の制作期になると、トーマス・マンの見解の重点はむしろ「永遠」の側に近づく。たとえば1934年の Karl Kerényi あての手紙では、彼は、「世間ではもっぱら『魔の山』の前景のテーマ措定 (Vordergrundsthematik) が問題にされてきましたが、そこにはすでに、やがてヨゼフ小説であからさまに対象となるもろもろの関心や主題が大いに入りこんでいること、言いかえればこの『サナトリウム小説』は、青年時代の写実的な作品『ブデンブローク家の人々』(Buddenbrooks) と六十才に近い私の明白に神話的な作品との、まさしく中間項をなしていること」⁸を明かしている。そして1942年の彼の言葉によれば、ヨゼフ四部作でかつての「市民的なもの」にかわって「関心の前景」に出てくるのは「典型的なもの、永久に人間的なもの、永遠に回帰するもの、無時間的なもの、一言でいえば神話的なもの」にほかならないのである⁹。

諸家の『魔の山』研究にも、重点の置き方によって解釈に大きな対立が見られる。„Zeitroman“ということの問題にしている研究だけを見ても、たとえば Jürgen Scharfschwerdt は「社会小説および Zeitroman」としてのこの作品の主テーマを「普遍的時代批評」と規定するとともに、「教養小説」(Bildungsroman)としてのこの小説の「主要対象」は読者であって、読者は「まずハンス・カストルプの個人的発展に参与し、つぎに新しい人間性理念にむかってより高い次元でこの発展をみずから継続し、第三にこの理念の抽象性から課題としての歴史的現実¹⁰に引きもどされなければならない」、それというのもトーマス・マンにとっては究極的にはただひとつ「歴史的現実」だけが問題なのだ、と断じている。¹⁰ このような立場から見ると、『魔の山』で展開される「時間の消去」には、たとえば「克服」されるべき「悪しきロマン主義」というような、消極的な意味をしか与えられないのは当然である。

これにたいして、トーマス・マンの文学にあらわれてくる時間概念をもっとも早く分析した研究者のひとり Richard Thieberger は、ヨゼフ四部作の神話的世界を望み見ながら、『魔の山』の「より高い次元」を「歴史的現実」とは反対の「永遠」の中に求めて、ハンス・カストルプが魔の山で過ごした七年間は「より高次の認識に必然的に先行しなければならなかった実践的体験」であり、「平地の俗物性から魔の山の無時間性への遁走」は、じつは新しい芸術観、すなわち「神話的芸術観」への道にほかならない、と言う¹¹。そこから彼はハンス・カストルプの「人間性」の夢よりもむしろたとえば第六章に出てくる天文学への関心を重視し、「星たちとの交友」によって主人公は「永劫回帰という偉大な人類理念の奥義をきわめた者」となる、そしてこの時以後、主人公にとって「すべては永遠の円環となり、その目はいまや時空の中の無限なるものにむかって開かれ」、有限の中のささいな目標はことごとく無の中に沈む、そして——と Thieberger は言う——このときトーマス・マンもまた、主人公とともに星たちを仰ぎ、太古の諸民族に思いを馳せながら「これこそ人類だ」と認識したのであって、「この詩的根本感情はその後けっしてトーマス・マンを離れることがなかった」、彼は「星たちの中に——ハンス・カストルプがカルデアびとを発見したように——ヨゼフとその世界を発見したのだ」¹²

この二例のような解釈の対立は、さきに言ったように、相反する二つの指向群のどちらか一方を取り、そこに重点をかたよせるところから生ずる。しかしわれわれの関心は、どちらを取るかにではなくて、前記の三つの相の中で両者が交差し相克しそして統合される様をあとづけることによって、「二重の意味」をもつ „Zeitroman“ の構造を見きわめることにある。

しかしながら、一文学作品の構造を把握するには、作品内在的方法だけでは不十分である。「そもそも批評というものはすべて伝記的 (biographisch) であるべきだと私は思う。伝記

的な面こそ批評のほんとうにヒューマンな要素である」¹³ とトーマス・マンは言う。『魔の山』の構造は作者の「伝記」、すなわち直接には第一次世界大戦という歴史的イベントの中のなま身のトーマス・マンの生き方を抜きにしては考えることができない。この作品は1913年の夏ごろから1924年の秋まで、十一年あまりの歳月をかけて書きあげられたものであるが、その最後の章で、大戦勃発の「霹靂」によって魔の山は一瞬のうちに吹きとばされ、主人公ハンス・カストルプは七年間眠りつづけた「永遠」の中から激動する「時」の中へ放り出されることになる。これはのちに見るようにまさしく作者自身の体験の比喻である。事実、開戦と同時に、やっと全体のほぼ六分の一まで進んでいた『魔の山』の制作は中断に近い状態におちいり、とくに1915年秋から1919年春までの三年半の間は一行も書かれていない。この間トーマス・マンの内部では、「物語」の超時間性と歴史的現実の「生みだす時」とが激突し、相克していたのである。そこにはしたがって「二重の意味」での„Zeitroman“の秘密を解く重要な鍵のひとつがあるはずである。われわれが『魔の山』の成立というテーマで取りあげるのも、主として1913年の着手から上述の中断期を経て1919年の執筆再開まで五年半の間、トーマス・マンがなにを考え、なにを書いていたかということが中心になる。

しかしそれだけではまだ不足である。「時」・生・現実に向かう線と「永遠」・死・フィクションに向かう線との葛藤は、第一次世界大戦を契機としてはじめて生ずるものではなく、早くからトーマス・マンの中で準備されてきたものである。したがって『魔の山』の広義の成立を問おうとすれば、さらにさかのぼって、初期の短編群から『ヴェニスに死す』(Der Tod in Venedig—1912年六月完成、九月刊行)にいたるまでの作品や評論を検討せざるをえないことになる。

『魔の山』の作品解釈を試みようとした筆者は、このようにして結局はトーマス・マンの作家活動の初期にまでさかのぼらざるをえなかったのであるが、本稿を記述するにあたっては、やはり年代の前後順にしたがい、全体を二部に分けて第一部では『ヴェニスに死す』までの作品や評論に含まれている諸問題を、第二部では『魔の山』の狭義の成立過程と作品の構造を見ることにする。

第一部は四章に分かれ、その第三章までは、初期の作品と思想をさきに言った『魔の山』の構造相に対応する三つの面から検討する。すなわち第一章では時間の問題、第二章では生への指向と死への指向の交錯、そしてその中で探求されるあるべき人間の姿、という理

念の問題、そして第三章では初期トーマス・マンの芸術観がテーマとなる。このように『魔の山』の構造相を初期の諸作品に関係づけるという方法をとる以上、それらの作品自体の検討は一面では不十分にならざるをえないが、それらに表現され主張されている芸術、思想と円熟期の大作とのつながり確かめることは、初期の諸作品の理解にとっても無意味ではあるまい。また第四章としてとくに初期トーマス・マンのゲーテ受容の問題を取りあげるのは、のちに彼が自身の青年時代の「恒星天」に輝いた四つの星と呼んでいるゲーテ、ショーペンハウアー、ニーチェ (Friedrich Nietzsche)、ヴァーグナー (Richard Wagner) のうち、初期のトーマス・マンとの関係に限って言えば、ゲーテだけが従来の研究ではまことに不十分にしか取りあげられておらず、しかもゲーテは『魔の山』とはきわめて深いつながりを持ってくるからである。あとの三者とトーマス・マンとのつながりについては、他の各章の中で述べる。

第二部も四つの章に分かれる。その第一章は『魔の山』の成立過程をテーマとするが、主眼は前述の三年半の中断期の内容をたずねることにあり、したがっていわゆる成立史と同じものではない。それ以下、第二章では時間の相から、第三章では理念の相から、そして第四章では芸術の相から、作品『魔の山』の構造そのものを検討する。

第 一 部

初期トーマス・マン文学の諸問題

第 一 章

時 間 の 問 題

第一節 トーマス・マンの歴史観について

まえがきで述べた時間 (Zeit) についての二つのあい異なる考え方——水平に継続的に進行する「時」と、垂直にたたなわる、あるいは円環的に回帰する「永遠」——は、それぞれあい異なった歴史観に結びつく。そのひとつは歴史を過去—現在—未来という時間的継起の中で「変化を生みだし」つつ発展するものと見る考えであり、他は歴史を超時間化された過去と見る考えである。

トーマス・マンにはもともとあとのほうの傾向、すなわち歴史を超時間化された過去、もしくは「永遠」と結びつけようとする傾向が強い。このことは、彼が『魔の山』が出版されたのちになってもなお、その中で語られた「貴族主義的な死への結びつき」(aristokratische Todesverbundenheit)を「歴史、ロマン主義」(Geschichte, Romantik)と言いかえていることからもうかがえるが、¹⁾『魔の山』につづいて書かれた作品『無秩序と幼い悩み』(Unordnung und frühes Leid——1925年)に出てくる歴史学教授コルネーリウス (Cornelius) 博士の、一種の憂愁のこもったつぎのような述懐は、作者自身のものでもある。

「彼にはわかっている、歴史の教授たちが愛している歴史とは、いま起こりつつあるものという意味ではなく、すでに起こってしまったものという意味での歴史であること、かれらが現代の大変動を憎むのはこの変動が無法則で支離滅裂で不遜、一言でいえば『非歴史的』と感じられるからであること、そしてかれらの心は脈絡のある敬虔で歴史的な過去に属していることを。なぜなら過ぎ去ったものの上には[……]超時間性と永遠の情緒がただよっていて、この情緒は歴史学の教授たるものの神経には、現代の破廉恥よりもはるかに好ましいからである。過ぎ去ったものは永遠化されている、つまりそれは死んでいる。そして死はいっさいの敬虔と真っさいの保守的心情の源泉なのだ」

しかも一方ではこの教授は、「時代の破廉恥」(Frechheiten der Zeit)から「永遠なるもの」へ遁れようとする自己の傾向に、あるうしろめたさを感じている。彼は幼い末娘を溺愛しているが「彼の『永遠なるもの』への傾向」(sein Sinn für das „Ewige“) とつながりのあ

るこの愛の中に、彼は一種の「敵意」，「起こってしまった歴史つまり死に味方せんがための、起こりつつある歴史への敵対」がひそんでいるのを感じており、したがって幼な児への彼の愛が「かならずしも正しい、良いとは言えぬもの」であることを「理論的に、学問上は」承認している。彼の憂愁はまさにそこに由来するのである。²

二つの対立する歴史概念——「起こりつつある歴史」(die geschehende Geschichte) と「起こってしまった歴史」(die geschehene Geschichte)——についてのコルネーリウス教授の感懐はまぎれもなく、第一次世界大戦を契機としてトーマス・マンの内面で行なわれた「時」と「永遠」との激突を背景としている。そしてこの激突がのちに見るように二重の意味での「時の小説」に結実するのである。

Winfried Hellmannは、『魔の山』以前のトーマス・マンが、過去—現在—未来と直線的に発展する歴史的時間にたいして一貫して否定的な姿勢をとりつづけ、いっさいの歴史的なものをもっぱら超時間性・永遠にほかならぬ「過去」との関係からのみ理解していたことを力説している。³ 初期から第一次世界大戦の終りにかけてとくにいちじるしく、1920年代以降は未来への指向によって中和されるものの完全には消えることのないトーマス・マンのこの「過去指向性」(Vergangenheitsorientierung)を、論者は「おそらくラチオ以前の性質のもので、知的発言に先行する生活姿勢」と呼び、⁴ もっぱらこの観点から1906年から1918年までのトーマス・マンの評論的著作を分析している。以下はその概略である。

たとえば1908年発表の『演劇試論』(Versuch über das Theater)でもトーマス・マンは、まず演劇というものの超時間の本質を念頭に置き、演劇史の全過程を基本的には、本源的状态→それからの離反→本源への復帰による再生、という「円環的歴史観」からとらえている。そこには部分的には「直線的歴史思考」も含まれていないわけではないが、過去から現在までの発展はもっぱら否定的に「文化」から「文明」への下降としてしか評価されていない。現代文学をテーマにした1910年前後の評論や覚え書きでは、なるほど文学制作との関連から「現代」が問われてはいるが、そこでもまだ時代の転回の意識はなく、うしろへ向けての永遠化、超時間的なものへの脱歴史化という回り道を通して現代にむかうという「過去指向性」は一貫している。歴史的時間の無視は第一次世界大戦中の評論で極点に達する。開戦直後に書かれた『戦時随想』(Gedanken im Kriege)⁵にはたとえば「ドイツはこんにちフリードリヒ大王である。大王の戦争をわれわれは完遂しなければならないのだ。もう一度それを戦わねばならないのだ」というような句があるが、ここでは時の歩みが実際にとり消され、百五十年のヨーロッパ史が「永遠のスープ」に化している、と Hellmannは言う、ここでは「現在あるものはかつてあったものだけというだけではなく、将来あるであろうものもすでにあつたものである。現在のみならず未来も過去のくり返しである。時間の消去は過去も現在も未来も同じように包括しているのだ」。⁶ 『非政治的人間の考察』はトーマス・マンが戦争によって体験した深刻な精神的危機の産物であるが、その危機感

は、彼が認識した歴史的現実と、この現実を理解し消化する「心的・知的能力」との極端なずれから生じたものである。戦争が長びくにつれてトーマス・マンは戦争が深刻な「変化」と「新しいもの」の始まりを意味することをしだいに明確に認識はしたが、「変化」とか「新しいもの」とかは基本的に彼の観念の外にあり、したがって彼はそれを把握できず、「変化を生み出す時」を「破局」としてしか体験できない。こうして、過去がすでに過ぎ去ったものであること、あるいは現に生じつつある変化によってまさに過ぎ去ったものになりつつあることを承知しながら、なおも過去にしがみつこうとすることによって、ラチオ以前の彼の「過去指向性」は、意識された「うしろ向きの姿勢」(Rückwärtsgewandtheit)になる。しかしワイマル共和国時代になるとトーマス・マンはしだいにこの「うしろ向きの姿勢」を「克服」し、おそくとも1922年のドイツ共和国論で「実践的・政治的には」おおよかに『非政治的人間の考察』の立場を放棄する。そして1924年のアムステルダム講演や、同年の「自己克服」をテーマにしたニーチェ生誕八十年記念講演によってトーマス・マンは「うしろ向きの姿勢」から「知的」にも離れる。「これはあるいは」と Hellmann はその著の結びで言う、「『考察』における彼の全思想の帰属するところであるあの時間の消去を、病的でもあり歴史的でもある現象、病めるブルジョワ的戦前世界の現象として描いた、『魔の山』のおかげかも知れない」¹⁷

上のような Hellmann の所説は、全体としてはひとつの興味ある問題を提示しているが、ややもすればトーマス・マンの発言をあまりにも単純化して解釈する傾きがあり、また対象を文芸作品から切りはなす形で評論的著作に限定しているのはなんともいってももの足りない。では作品ではトーマス・マンの歴史観、さらに基本的には時間観は、どのように現われているのであろうか。初期にさかのぼってそれを見よう。

第二節 初期諸作品と「時」——『大公殿下』まで

『魔の山』の第二章には、主人公の「倫理的健康状態」に関連して、世紀末ヨーロッパのデカダンスの問題を歴史的・社会的に分析している個所がある。「人間というものは個々の存在として個人生活をいとなむだけではなくて [……] 自分の時代と同代人全体の生活をも生きているものである」、したがって生活の「普遍的な超個人的な基盤」に欠陥があると、個人の「倫理的健康」もおのずからそこなわれるし、「個人のまわりの超個人的なもの、つまり時代そのもの」が外見は目まぐるしく動いているようでもじつは行きづまりの状態にあり、個人が時代に向ける「なんのために？」という問いにたいして、時代が「うつろな沈黙」を続けているだけだとしたら、そういう事態からは不可避免的に一種の「麻痺

作用」が生じ、「しかもこの麻痺作用は、個人の心理的・倫理的な部分をへて、肉体的・有機的な部分にもおよぶであろう」と語り手はそこで述べている。⁸ ここではトーマス・マンは、世紀末ヨーロッパのデカダンスを、「超個人的」・普遍的な問題として、まぎれもなく「時」の相において、すなわち時代とのかかわりあいから見ている。

トーマス・マンの最初の長編小説『ブデンプローク家の人々』とその前後の初期作品群の中心的なテーマは、さまざまなヴァリエーションとして描かれるデカダンスの問題である。しかしそこではまだ上記の『魔の山』の語り手の視点はほとんどまったく欠落している。デカダンス、あるいは「生」からの脱落・疎外は、「超個人的」な時代や社会とはまったく無関係に、もっぱら個人的体験、いわばカインの印を額にきざまれた特殊な個人の「宿命」として描かれる。

1890年代の短編小説群の主人公はほとんどすべて「生」から脱落し、「肉体的・有機的な部分」までもおかされた人物である。かれらは自分の心の操作によって孤立した虚構の小世界を構築し（『小男フリーデマン氏』(Der kleine Herr Friedemann), 『道化者』(Der Bajazzo), あるいは生への執念の最後の形態にほかならぬエゴイスティックな愛にすぎりながら（『トビマス・ミンダーニッケル』(Tobias Mindernickel), 『ルイスヒェン』(Luischen)), かるうじて生存をつづけ、やがて虚構の「幸福」や「愛」が崩れるとともに破滅するのであるが、かれらをそこへ追いやるのは「時代」でもなければ当人の責任でもなく、生まれながらの宿命なのである。「とがは乳母にあった」⁹ という『小男フリーデマン氏』の冒頭の一句は端的にそれを示している。フリーデマン氏の畸型は乳母の不注意によって無垢の乳児の上に突然ふりかかった災厄の結果である。また『道化者』の「私」の孤立の所産であり原因でもある「道化性」も、すくなくとも当人には宿命としてしか意識されていない。「いやまったく『道化者』に生まれつくということが、こんな宿命、こんな不幸であろうとは、だれがかつて考えたであろう、だれが考えることができたであろう」¹⁰ という「私」の嘆きでこの作品は結ばれている。『ルイスヒェン』の「象のような脚」、「熊のような背」、「たいこ腹の巨大なふくらみ」、また「細いぬれた目」、「短いだんご鼻」、「ぶよぶよに肥って垂れた両頬」、「その間にうずもれた、悲しげに両端のさがったまことに小さな口」¹¹ をもったヤコービ (Jacoby) 弁護士の病的肥満も、フリーデマン氏の畸型と同じく一種のカインの印である。

『ブデンプローク家の人々』はトーマス・マンの故郷リューベック (Lübeck) を舞台とする、1835年から四十年あまりの老舗の年代記である。「ある家族の没落」(Verfall einer Familie) と副題をつけたこの長編小説は、古いハンザ的市民的秩序の解体を、なるほど時間経過の中で進行する過程としてとらえ、それを分析し、描きだしたものではある。この小説は作者トーマス・マンの系図書であるとともに、十九世紀ドイツ市民社会の歴史であるとも言える。しかしながらブデンプローク家の「没落」の過程そのものは「起こりつつある

歴史」との関連において、つまり「変化を生み出す時」の作用として描かれているとはとうてい言えない。関税同盟から1848年の革命をへて第二帝国の建設にいたるドイツの歴史的発展が背景にとどまり、「時代が故郷の自治体の秩序にもたらしたさまざまな変化が登場人物たちの意識にとってはとるに足らぬ役割をしか演じていない」ことは、Hermann Stresauの指摘するとおりである。¹² もっとも作中には新しい社会思想をいまく学生も登場するし、労働者の集団的反抗の場面もある。新しい型の「ブルジョワ」が十九世紀後半のドイツ資本主義の飛躍的発展の波にのって、古い型の「市民」(Bürger)を押しつけつつ興隆してゆく様も描かれている。しかしこれらは要するに添えものにすぎず、作者の真の意図は、社会史的ないし経済史的な過程ではなく、「市民」がみずからの内部から崩壊してゆく過程、おのずから生命力を失い、生物学的に「退化」してゆく過程を描くこと、しかもこの生物学的な下降が精神的な上昇と不可分に結びついていることを語ることにある。ブデンプロークの一族は、たとえば新興ブルジョワジーを代表するハーゲンシュトレーム(Hagenström)家との競争に敗れるからではなく、内部からひとりで亡びてゆくのである。はじめは素朴な生命力に満ちていた一族の中から、世代の交替につれてものを考える人間、精神的な人間が現われてくる。それとともに生命力はしだいに衰え、死への親近感が近づいてくる。そして音楽に魅せられたハノー(Hanno)少年の死とともに一族は滅亡する。つまりここで過程として描かれているのは、生命力の退行と人間の知的洗練・精神化・芸術化との相関性の問題であり、これはとりもなおさず『トーニオ・クレーゲル』(Tonio Kröger)の「生」と「精神」の永遠の対立と同じ性質のものである。その意味でブデンプローク家の人びともまた一種のカインの印を刻まれた一族であり、歴史的過程そのものがここではいわば「永遠」の相のもとに描かれていると言えよう。

1903年に発表された短編小説『トリスタン』(Tristan)では、ブデンプロークの市民の「没落」は、作中人物デートレフ・シュピネル(Detlev Spinell)——この作家は多分にイロニーをこめて描かれてはいるが——の空想の中で、作中の女性ガブリエーレ(Gabriele)の像としてつぎのように神聖化され、永遠化される。

「七人の乙女が泉のまわりに輪になって坐っていました。しかし七人目の乙女——最上の唯一のこの乙女の髪には、ひそかに落日が、ほのかに輝く至高の位の印を織りこんでいるようでした。[……] その光景は終焉の像でした [……]。それは没落、解体、消滅の夕映えにひたされた、感動的でおだやかな聖化でした。ひとつの古い一族が、行為し生きるにはすでにあまりにも疲れ、あまりにも高貴になって、その生涯の終りに臨んでいる。そしてその最後の述懐は芸術の響きです。すべてを知った、死への成熟の悲哀にみちた、二つ三つのヴァイオリンの音なのです……」¹³

シュピネルは「没落」を象徴する空想の中のガブリエーレの美を「死の美」(Todesschönheit—

VIII, 253)と呼ぶが、これにはトーマス・マンのショーペンハウアー受容が関係している。『ブデンプローク家の人々』にも、中心人物トーマス(Thomas)のショーペンハウアー哲学との衝撃的な出会いの場面が出てくる。この問題についてはのちに述べるが、『ブデンプローク家の人々』を中心とする初期トーマス・マンの諸作品が世紀末のデカダンスの心理をいかに鋭く剔抉しているとはいえ、作者自身の意識を問題にするかぎり、「市民の没落」という歴史的な事象が「変化を生み出す時」とは原理的に異なった次元から見られていればこそ、「没落」は容易に時空を超越した形而上的領域につながり、若いトーマス・マン自身のショーペンハウアー体験はすこしの無理もなくハンザ同盟都市の穀物問屋の年代記の中におさまるのである。

『非政治的人間の考察』の中に著者自身がこのことについて語っている個所がある。その「市民性」(Bürgerlichkeit)の章でトーマス・マンは「文明の文士」(Zivilisationsliterat)の言葉を借りて、まずつぎのようにみずから問いかける。

「しかしおまえはなにを寝ぼけたことを言っているのだ。おまえはいったい何年に生まれたのだ。どういう時代に、どこに生きてきたのだ。[……] おまえは眠っていたのか。おまえはドイツ市民の発展、いや、いきなりキルケーの杖で起こったような変化を、ドイツ市民が非人間化し魂を喪失したのを、ドイツ市民の資本主義的・帝国主義的ブルジョワへの硬化を知らずに眠っていたのか。硬化した市民、それがブルジョワだ。もう精神的市民などというものは存在しない。おまえが語っているのは過ぎ去った時代の話、せいぜい1850年ごろの話であって、1900年のことではない。その間にはビスマルクがあった。その間には『現実政策』の勝利が、『帝国』へのドイツの硬化、硬直があった。産業の科学化があり、科学の産業化があった。[……] もう一度言う、おまえは眠っていたのだ。いまもまだ眠っていて、寝言をいっているのだ」⁽¹⁴⁾

「それはそのとおりだ」と「非政治的人間」はみずから認める、「私はドイツ市民のブルジョワへの変化を知らずに眠っていた気味がある。そういう変化のことを知るには知っていたが、それはほとんど人から聞いた知識以外のものではなかった。1870年の五年後に生まれたにかかわらず、私はそれをほんとうには体験しなかったのだ」⁽¹⁵⁾ そして彼は『ブデンプローク家の人々』を指しながらつぎのようにつづける。「ところでドイツ市民の歴史の特質を示すひとつの作品を文学界に提供することを可能ならしめた私のほんとうの体験は[……] 古い真正の市民性の、主観的・芸術的な方向への『退化』であった。これは、過度の洗練と無能力化の体験であり問題であって、硬化のそれではない。この生命過程は、私がただ同時代人として批判的に立ち会ったというようなものではなくて、それを直接にかつ深く見つめるべく私は生まれついていたのである。[……] 私にとって焦眉の問題、そ

して私を生産的にした問題は、政治的な問題ではなくて、生物学的な、心理学的な問題であった。[……] 心のこと、人間的なことが私の関心事であった。社会的・政治的なものはなかば無意識に添えただけのことで、私としてはほとんど問題にしていなかった」¹⁶

『トーニオ・クレーゲル』でも「時」の視点はまだほとんど欠落している。少年トーニオの孤立と疎外——「あらゆる点で彼にはいやでも応でも特殊なところがあり、そして彼は、緑の馬車に乗ったジプシーなんかではなくてクレーゲル領事の息子、クレーゲル一族の者なのに、孤独で、まともなふつうの世界から閉めだされている」¹⁷——は、すくなくとも部分的には、謹厳で瞑想的な北ドイツ紳士の父と南国生まれでピアノとマンドリンのうまい情熱的な母との混血という、いわば生物学的宿命によって理由づけられている (VIII, 274 ff.)。そもそもこの作品が語る「生と精神の対立」という初期トーマス・マンの基本問題も、原理的には「時」を超越している。主人公の言葉にもあるように、ここでは「生」とは「精神と芸術」にたいする「永遠の対立」(ewiger Gegensatz—VIII,302) であり、「文学」とは「呪い」(Fluch) である。そしてそれに仕える者は生まれながら「額の刻印」(das Mal an seiner Stirn) を負う者である (VIII,290)。

1906年から書きはじめられ、1909年二月に完成、同年十月に刊行された『大公殿下』(Königliche Hoheit) の主題も『トーニオ・クレーゲル』のそのヴァリエーションである。しかしここでは作者の意識の中にすでに時代が侵入している。1930年の『略伝』でトーマス・マンはこの作品について、「ひとりの若い夫がここで物語ったのは [……] 貴族的でメランコリックな意識と、当時すでに『民主主義』という言葉で表現しようと思えば表現できたであろう新しい諸要求との、和解についてであった」と語っているが、¹⁸ 『非政治的人間の考察』の中にもこの作品の「民主主義的な教訓性」(demokratische Lehrhaftigkeit) に触れている個所があるし (XII,97), 『大公殿下』刊行の翌年にもすでに作者はこの小説を「教訓的なおとぎ話」(ein lehrhaftes Märchen) と呼び、そこに登場する大公家の三兄弟の運命には「現在われわれが経験している個人主義の危機、つまり民主主義的なもの、共同性、連携、愛への精神的転向が象徴的に描かれており、この精神的転向は、ほとんど同時に世に出たハインリヒ・マン (Heinrich Mann) の小説『小都会』(Die kleine Stadt) に、もっと激烈に、もっと保留ぬきに表現されているものである」と述べている。¹⁹

しかし自作を兄ハインリヒの小説と並べながら「精神的転向」に触れているこの発言には誇張がある。というのもこの発言は明らかに当時のトーマス・マンの兄にたいする競争意識を反映しており、²⁰ 彼自身の思考と主要関心は基本的にはあいかわらず兄とは次元を異にする領域に向いているからである。そのことは『大公殿下』刊行直前の1909年九月三十日のハインリヒあての私信の中でトーマス・マンが述べている、『小都会』についてのイロニーに満ちた所見にもあらわれている。

「全体として見ればこれはデモクラシーの讃歌のようなもので、これを読むとそもそもデモクラシーの中にしか偉大な人物はありえないというような印象を受けます。そんなことはうそです。しかし兄さんの作品の印象のもとでは、そうだという気になってしまうのです。また『民衆の正義』ということも、同じ印象のもとでは信じてしまいそうになります、そんなものは前のに劣らずうそなのに、——もっとも『民衆』のかわりに『時代』とか『歴史』とか言うのならべつですが。たとえばぼくはこの本が出たときに『民衆』が正当にこれを評価するかどうかを疑います。しかしいつかは多くの人びとの注目がこれに集まるだろうことは確信します。だがなんともわかりません。ことによるとすでにそういう時が来ているのかもしれませんが。この作品は高級な、前進した意味で時代にかなったもの (Zeitgemäßes) を多分に含んでいます。これがどんな反響を呼ぶか、ぼくはそれがたいへん気になります。——ほんとうにぼくの『大公殿下』の反響以上に気になります。』⁽²¹⁾

「回顧すれば——私はけっして当世風ではなかった。世紀末の陰気な道化服を身にまとったことは一度もなく、文学的に時代の先頭に立とうというような野心をいだいたことは一度もない」とトーマス・マンはのちに語るが、⁽²²⁾ 上掲の手紙は「時代の先頭に」立っているかに見える兄ハインリヒにたいする屈折した感情をよくあらわしている。こう見てくると、『大公殿下』と「時代」とのつながりは、「精神的転向」とか「民主主義的な教訓性」とかの発言よりもむしろ、ずっとのちの1939年のつぎのような述懐にはるかに正直に表現されていると言えよう。

「それ [君主制] の没落が目前に迫っていようなどとはだれも、とくに『大公殿下』の著者はつゆほども予感していなかった。それにもかかわらず、この作品のイロニ一的共感のこもった王朝制度の描き方は、その没落の 때가熟していたことをほとんど推測させうるほどのものであった。文学とは白鳥の歌なのだろうか。それよりもむしろ文学とは予言である——ただし直接的な意識的な発言としてではない。詩人や芸術家は、たとえその作品が無意識的に敏感に未来を告げてはいても、本性上けっして純粋な未来の奉仕者や告知者ではない。』⁽²³⁾

第三節 「時」にたいする「永遠」の勝利——『ヴェニスに死す』

それにしても『大公殿下』制作前後の時期になるとトーマス・マンが時代の中から出てくる「新しいもの」を大いに意識し、それにたいして一種のあせりをさえ覚えていること

は否めない。ところが彼は、上記のハインリヒ・マンあての手紙も暗示しているとおり、兄のような「時代になかった」やり方で「時」へむかう視点を自己の創作行為の中へ取りこむかわりに、むしろ「新しいもの」に対抗しつつ、のちに見るように「古典性」、もしくは叙事文学の伝統の超時間性の中に沈潜して、そこに創作のための活路を求めようとする。この姿勢から生まれた作品が、『大公殿下』につづいて1910年はじめに着手された『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』(Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull)と、1911年夏から翌年六月にかけて書かれた『ヴェニスに死す』であるが、『魔の山』で展開される「時」と「永遠」の交錯も、ひとつにはこの姿勢に淵源をもっている。そして Hans-Bernhard Moeller が「時間の範疇に関する叙事的実験」⁽²⁴⁾ と呼ぶ『ヴェニスに死す』には、のちにハンス・カストルプが体験する「時間の消去」の本質的な部分先取りされているのである。

『ヴェニスに死す』の第二章に、主人公グスターフ・アッシェンバハ (Gustav Aschenbach) の時間観についてつぎのような叙述がある。

「ほかのんびりとなら浪費し、夢想し、大きな計画の実行を平気で延ばしたりする年頃にもそうであったが、四十、五十になっても彼は毎日朝一番に冷水を胸と背に浴び、それから [……] 眠りの間に蓄積した力を、激しく良心的な朝の二、三時間のうちに、芸術へ供物として捧げた」

そして彼の作品がすぐれている理由はひとえに、「作者が意志の持続とねばり強さをもって [……] 長年の間同じひとつの仕事の緊張のもとに耐えぬき、本来の制作にはもっぱら彼のもっとも力のこもった、もっとも厳粛な時間をあてたことにあった」⁽²⁵⁾

ここにはまぎれもなく市民的・倫理的な時間観、持続する時間への信仰がある。それは『魔の山』の中で「われわれは時間も空間も綿密に経営しなければならないのです。利用のため、利用のためにです [……]、時間は神々からの授かりものです。それを利用せよ [……] と人間に与えられた授かりものです」⁽²⁶⁾ と語るセッテンブリーニ (Settembrini) に、またのちに述べるようにゲーテにつながる時間観である。

ところがアッシェンバハが、いとこを見舞うために三週間の予定で魔の山を訪ねたハンス・カストルプと同じように、「三、四週間の昼寝」(eine Siesta von drei, vier Wochen—VIII, 449) をとりに南国へ旅立ったとたんに、主人公の時間感覚は崩れはじめる。そしてそれは、ひとつには海がおよぼす作用である。トーマス・マンにとっては海とは「永遠」そのものである。ブリオーニ島からヴェニスにむかう船上でデッキに憩うアッシェンバハの心は第三章でつぎのように描かれる。

「水平線をさえぎるものはなにひとつなかった。曇った天空のもと、荒涼とした海の巨大な円盤がまわりにひろがっていた。しかし空虚な、区切りのない空間の中では、われわれの感覚は時間の尺度をも失ってしまい、われわれは不可測の世界で夢

うつつになる』⁽²⁷⁾

やがてヴェニスに着き、リドの砂浜で海を眺めているうちに、主人公の想念はますます形而上的永遠あるいは無の中へ没してゆく。

「そして両手を膝の上に組んで、彼は海のかなたに目をさまよわせた。その視線は荒涼たる空間の単調な靄の中にずれ動き、もうろうとなり、消えた。彼は深い理由から海を愛していた。つらい仕事をしている芸術家は、もろもろの現象のこれ見よがしな複雑さをのがれて、単純で巨大なものの胸に身を隠したいと望むものであるが、彼が海を愛するのはそういう芸術家の安息への欲求からであった。禁制の、彼の任務とは正反対の、またそれゆえにこそ誘惑的な、区切りのないもの、尺度のないもの、永遠、無へむかう傾向からであった。完全なものにもたれて憩いたいというのは、すぐれたものを得ようと努める者のあこがれである。そして、無とは完全なものの一形態ではなからうか』⁽²⁸⁾

ここにはトーマス・マン自身の内部に深く根をおろしている海への、そして「永遠」へのあこがれがあらわれている。1909年の小文『甘い眠り』(Süßer Schlaf)の中で彼はつぎのように告白しているが、上の個所はまさにこれを言いかえたものである。

「海！ 無限！ 私は山岳のこれ見よがしな複雑さよりも海の巨大な単純さをつねに好んできたが、海にたいする私の愛は、眠りにたいする私の愛と同じように古くからのものだ。そしてこの二つの共感がどこに共通の根をもっているか、私にはよくわかっている。私の中にはインド的なものが多分にある。あの『ネハン』とも無とも呼ばれている、完全なものの形式もしくは無形式への、重いものうげな欲求が多分にある。そして私は芸術家でありながら、はなはだ非芸術的な永遠なるものを好む傾向をいだいていて、その傾向が区切りや尺度への反感となってあらわれてくるのである』⁽²⁹⁾

さて『ヴェニスに死す』では、さきの文にすぐつづいて、「こんなふうには彼が虚無の中へ夢想をはせていると、とつぜん波打ち際の地平線を人影がよぎった」⁽³⁰⁾ とある。よぎった人影はアッシェンバハの運命を変えるタヅジオ (Tadzio) 少年である。無限の海にいざなわれて「時」が消えた瞬間に、いわば「永遠」の中から、ギリシア神話の世界からのように、この美少年は初老の芸術家の前に現われるのである。事実このあとのくだりでは、巻き毛に水をしたたらせながら海からあがってくる少年の姿は、それを見まもるアッシェンバハの想念の中で、ギリシアの神像に重なる。

「この姿を見ていると、さまざまの神話的な観念が呼びおこされた。少年の姿は大

昔の、形態の根源と神々の誕生について物語る詩人の言葉のようであった。アッシェンバハは目を閉じて、心の中に響きはじめるこの歌に耳をすました [……] ⁽³¹⁾

しかし「にもかかわらず」(Trotzdem— VIII, 452) の人アッシェンバハは、このまま「永遠」の中に没入してしまうわけではない。彼の中の「時」はリドの海辺の「永遠」にたいして反逆する。すなわち彼はその地の気候が自分の健康に有害であることを知ると、理性の声にしたがって、いったんは旅立とうとする。しかし偶然の小事件によって彼はふたたびリドにつれもどされる。第三章の終り近くで語られるこの失敗した脱出の試みは、主人公の内面で行なわれる「時」と「永遠」との最後の決闘でもある。アッシェンバハは固く決意してリドを離れる。しかし巡航船に乗って「悲しみに満ちた、悔恨のあらゆる深みを通してゆく苦悩の旅」⁽³²⁾ をへてヴェニス停車場に近づくころには、彼の

「苦痛と困惑は混乱にまで昂まる。この煩悶する男にとっては、旅立ちも不可能、あともどりも不可能と思われる。こうしてまったく思い乱れながら彼は停車場に歩み入る。時間は非常に切迫している。列車に乗るつもりなら一刻もぐずぐずしてはいられない。彼は乗りたい。そして乗りたくない。しかし時間は迫る。時間は彼をむちうって進ませる。彼は切符を買おうと急ぐ [……]」⁽³³⁾

しかしこのとき、彼の手荷物がホテルの手違いで方角ちがいに発送されたことがわかり、彼は安堵してふたたびリドのホテルに引きかえすことになるのであるが、

「そうすれば、と彼はみずからに言った、万事がよくなるのだ。これでひとつの災厄が予防され、ひとつの重大な過誤が訂正されたことになるのだ。そして自分があとにしたとと思っていたすべてのものが、ふたたび自分の前にひらけ、任意の時間にわたって (auf beliebige Zeit) ふたたび自分のものになるのだ……」⁽³⁴⁾

このようにしてアッシェンバハは、ひとたびは決意して永久に別れを告げたりドの海辺へ、わずか一時間そこそこののちに帰ってくる。そしてこれによって彼の死は決定するのである。アッシェンバハが経験したこの周航が死の象徴であり、このくだりがショーペンハウアーの死の思想を形象化したものであることはのちに述べる。

さてこのあと第四章に入ると天候まで一変して、リドの海辺には神話時代さながらの陽光がみなぎり、そのもとで主人公はヘルメスの神像に似た美少年の肢体の鑑賞に明け暮れる。それを可能にするのは、同一のものの規則正しいくり返しのために、『魔の山』第五章はじめの「永遠のスープ」(Ewigkeitssuppe)の叙述⁽³⁵⁾ さながらに、時間が「消去」されて「永遠」と化する海浜ホテルの生活である。

「しかし主として、そしてきわめて幸福な規則正しさで、渚の午前の時間が、あの

愛らしい姿を礼讃し研究する長い機会を提供してくれた。そうだ、このように幸福が固定していること、情況の恩恵がこのように毎日規則正しくふたたび始まること、これこそまさに彼を満足と生の喜びで満たし、この滞在を彼にとって貴重なものとし、太陽の輝く明るい日々を、かくもこちよく気を持たせつつ、一日また一日とつないでゆくものであった」⁽³⁶⁾

そのしばらくあとには、「すでに彼は、自分自身に許した休暇時間の経過をもはや監視しなくなっていた。帰郷の考えは彼の心に触れさえもしなかった」⁽³⁷⁾ とある。こうして「時間の消去」は完成するのである。

第二章

理念の問題

——死と生と人間性——

はじめに触れたようにトーマス・マンは『魔の山』執筆中の講演で「死への共感からはじまり、生への奉仕の決意に終る精神の変容」について語り、小説の終り近くでも主人公に「死への愛は生と人間への愛に通じているのだから」⁽¹⁾と云わせている。これらの言葉は、死の原理と生の原理との交錯・相克の中から「人間」ないし「人間性」の理念が誕生するという、教養小説としての『魔の山』の基本的構造を端的に言いあらわしている。しかしながら、これを作者トーマス・マン自身にあてはめて、彼の中にははじめはもっぱら「死への愛」だけがあり、曲折をへたのちにそれが「生への愛」に「変容」したと単純に考えるのは誤りである。人間としてのトーマス・マンの中には、たしかに死と「永遠」を指向する根強い要素があるが、それと同様に、あるいはそれ以上に根強い、生と経験的世界を指向する要素があり、ときによって顕在的か潜在的かの別はあるにしても、両者はつねに並存している。ハンス・カストルプが雪の山中で夢みる「人間性」の理念も、トーマス・マンの内部にもとからある強烈な生への意志の所産であると言っても過言ではない。

本章では『魔の山』以前のトーマス・マンの思想と作品の中に、まず死への指向を、ついでそれに対立する生への指向を、そして両指向がいかに切りむすんでいるかをあとづけ、さらに両者の切りむすびを土台として「人間性」の理念がいかに準備されてきたかを見ることにする。

第一節 死への指向

「死への共感」(Sympathie mit dem Tode)はひとりの人間としてのトーマス・マンの資性の中に深く根をおろすものようである。自分の中には「インド的なもの」、『『ネハン』とも無とも呼ばれている、完全なものの形式もしくは無形式への、重いものうげな欲求」が多分にあるという彼の告白はさきに聞いたが、その『甘い眠り』という小文はつぎのよう書きおこされている。

「日ごとに夜が降りてくるということ、苦悩と窮迫、苦しみと不安の上に、それらを鎮静させぬぐい消しながら、夜ごとに眠りの恩寵がひろがるということ、つねに新たにこの慰めと忘却の水 (Labe- und Lethetrank) がわれわれのひからびた唇のために用意されてあること、[……] 私はいつもこのことを、もろもろの大いなる事実のうちでもっとも恵み深い、もっとも感動的なものと感じ、認めてきた。盲目の衝動の産物であるわれわれは、苦しみを知らぬ夜から昼の中へとあゆみ出て、さらう。太陽はわれわれを焼き、われわれはいばらやとがった岩の上を歩く。われわれの足は血にまみれ、われわれの胸はあえぐ。もし、灼熱する苦難の道が、切れ目なく、さしあたったの終点もなく、ぎらぎらと、延々とわれわれの前に続いているとしたら、なんと恐ろしいことであろう。だれにその道を歩きとおす力がある。[……] しかし、ふるさとのような夜が、生の受難の道にいくども挿入されている。どの日にもひとつの終点がある。ひとつの林苑——そのやわらかな苔がわれわれの足をなぐさめ、うれしい涼風がふるさとの平和をただよわせてわれわれの額をめぐるであろうひとつの林苑が、泉のつぶやきと緑の薄闇をたたえて、われわれを待っている。そしてわれわれは、抱擁するように両腕をひろげ、頭をのけぞらせ、唇を開き、幸福に目をかすませながら、その甘美な影の中へと入ってゆく……」⁽²⁾

文中の「盲目の衝動の産物であるわれわれ」(wir [...], Geschöpfe des blinden Dranges) は、つぎに見るように直接ショーペンハウアーの形而上学に由来する観念であるが、トーマス・マンがここで讚美している眠りそのものも、本質的には死と同質のものである。というのも、上掲の文章は明らかにショーペンハウアーの主著『意志と表象としての世界』(Die Welt als Wille und Vorstellung)の中で「死の眠り」について語られているつぎの個所のパラフレーズだからである。

「物自体としての意志にとっては、個体にとっての眠りにあたるものは死である。意志は、もしそれが記憶と個性を持ちつづけるとすれば、真に得るものはなにもないのに無限の時間を通して同じ活動と苦悩をつづけることには、耐えられないであろう。そこで意志は記憶と個性を投げすてる。これが忘却 (Lethe) である。そして意志は、この死の眠りによって回復し、もとは違った知性をそなえ、新しい存在としてふたたびたちあらわれるのである [……]」⁽³⁾

トーマス・マンは『甘い眠り』の中で、彼が「まだ忘れるべきことなどほとんど持っていなかった」幼いころからすでに「眠りと忘却を愛していたことを憶えている」とも述べているが、⁽⁴⁾ 彼の初期の作品のうちで「死への共感」がもっとも明瞭な形をとってあらわれてくるのは『ブデンブローク家の人々』である。これには若いトーマス・マンのショーペ

ンハウアーとのめぐり会いがきわめて重要なかわりをもっている。

「あの小さな、新市街の建物の高層の一室が私の眼前に浮かぶ。そこで私は十六年前、奇妙な形の長いすとも寝いすともつかないものの上にひねもす寝そべって『意志と表象としての世界』を読んだのだ」と、『非政治的人間の考察』の中で彼は回想している。場所はミュンヘンの下宿の一室、時はたぶん1898年の秋である。⁵ それは若い作家の魂を文字どおり震撼させためぐり会いであった。「ああいう読み方は一度しかできない。ああいうことは二度と戻ってくるものではない」と、トーマス・マンは同じ個所で述懐している。⁶ そして彼はこの大きな体験をそのままトーマス・ブデンプロークの体験として、さっそく小説の中へ取り入れたのである。彼の回想はつづく、「このような体験を自分ひとりの中に閉じこめておかずにすんだこと、それを証し、それに感謝をささげるすばらしい可能性が、すぐさま与えられたこと、作品の中に直接それを納める場所が用意されていたことは、なんという幸運であろう。それというのも私の寝いすから二歩のところ、実際に日の目を見るのはむりなほど、とほうもなくふくれあがりつつあった原稿がひろげてあり [……]、しかもそれは、ちょうどトーマス・ブデンプロークをいよいよ死なせるべきところまで進んでいたのである。[……] 彼の生涯の中へ、それが終りに近づくころ、私はこの体験を物語の形で織りこんだのだ』そしてトーマス・マンはつけ加える、「なぜなら、それがこの人物にはうってつけのように思われたからである」⁷ トーマス・ブデンプロークは、のちに述べるように、作者が好んで描く「業績の道德家」のタイプを代表する人物である。この人物にとってショーペンハウアーの形而上学、とくに死に関する一章が「うってつけ」だったというのは、彼の行為への努力が、じつは心的・生物学的なデカダンスと表裏一体をなしているからである。彼の勤勉と自制の裏には、疲れはてた肉体と内心の空洞があり、彼の魂の深部には、たちまち魔の山のとりこになるハンス・カストルプの場合と同じように、いつでも生のための戦いを放棄して「死の教え」を受け入れる準備がととのえられているのである。「デカダンスの心理学者」(Verfallspsycholog—XII, 79)として若いトーマス・マンが師と仰いでいたニーチェは、このような「業績の道德家」の秘密をツァラトゥストラ(Zarathustra)につぎのように語らせている。

「そして、激しい仕事とたえまない動きのうちに生きている者たち、おまえたちもまた、はなはだしく生に倦んでいるのではないか。おまえたちも、死の教えを受け入れるべく熟しきっているのではないか。

激しい仕事、速やかなもの、新しいもの、未知のものを好む者たち——おまえたちはすべて、みずからに耐えられないのだ。おまえたちの勤勉は逃亡であり、みずからを忘れようとする意志なのだ」⁸

さてトーマス・ブデンプロークは、生涯の終りに近いある日、ふとしたことからショー

ペンハウアーの主著の第二巻第四十一章「死および死とわれわれの本質自体の不滅性との関係について」(Über den Tod und sein Verhältniß zur Unzerstörbarkeit unsers Wesens an sich)を酔い心地で読む。そしてその日の夜半、深い眠りからめざめたとき、不意に啓示の光が彼の中にさしこみ、これまで彼の心の底にかくれていた死への共感が、苦悩に満ちた生からの解放者としての死にたいする激しいあこがれとなって燃えあがる。

「するとどうだろう。あたかもとつぜん目の前の闇が裂け、夜のピロードの壁がぱっくりと割れて、はてしなく深い、光明に満ちた永遠の眺望をあらわしたかのようであった。……私は生きるのだ!とトーマス・ブデンプロークはほとんど声に出して言いながら、内面のすすり泣きに胸がふるえるのを感じた。これこそは、私が生きるということなのだ。それ(es)が生きてゆくのだ……そしてこの『それ』が私でないというのは錯覚にすぎないのだ、やがて死によって訂正される誤謬にすぎなかったのだ。[……]死とはなにか。その答えは、貧しいもったいぶった言葉として彼の前に現われたのではなかった。その答えを彼は感じていた。それを心の奥底に所有していた。死とは幸福である。いまのような恩寵の瞬間にしか測りつくせないほど深い幸福である。死とは言いようもなく苦しい迷路行からの帰還であり、重大な過誤の訂正であり、まことにいとわしい束縛と制限からの解放である——ひとつの悲しむべき災厄を、死はつぐなってくれるのである。

終末と解体? これらのとるにたらぬ概念を恐ろしいと感じる者はまことにあわれむべきだ。なにが終り、なにが解体するというのか。私のこの肉体……私のこの人格と個性、これ以外の、より良いものになることを妨げるこの鈍重な、頑固な、欠点だらけの憎むべき障害がなくなるだけではないか」¹⁹

トーマス・ブデンプロークが得たこの夜半の靈感は、『意志と表象としての世界』第二巻第四十一章の死の思想そのものである。のちにトーマス・マンは評論『ショーペンハウアー』(Schopenhauer——1938年)¹⁰の中で、彼が読みとったショーペンハウアーの形而上学の大筋をくわしく述べているが、とくに死の思想との関連からそれをさらに要約すれば、ほぼつぎのとおりである。

ショーペンハウアーによれば、世界の究極の本質あるいは物自体(Ding an sich)は意志(Wille)である。意志とは、認識とはまったく無縁の、絶対的に無根拠の根源力であり、生への盲目的衝動あるいは本能である。このような意志が、可視的世界を形づくるいっさいの現象の根源である。意志は本能であるから、生の価値を問わず、ひたすら盲目的に自己の客観化(Objektivierung)すなわち生を求める。意志はその欲求を実現するために「個体化の原理」(principium individuationis)にしたがって、時間・空間の中に存在する現象界の無数の部分、つまり無数の個体に自己を分散する。しかも意志はこれら無数の個体のひとつ

ひとつの中で、もとの力をすこしも失うことなく存在し活動しつづける。このように世界とは意志の産物、意志の表現であり、時間・空間の中に客観化された意志そのものでもある。

しかし根源的統一体としての意志が多様性の中に分散する瞬間に、意志の自己自身との葛藤がはじまる。客観化された意志としての各個体は、あくことを知らぬ生への欲求のまにまに、たがいにせめぎあわざるをえない。世界は盲目的意志の活動の場であるかぎり、苦悩、闘争、悲惨の世界となる。長い苦悩のはてに個体のひとつの欲望がやっとかなえられても、充足の喜びは束の間の夢にすぎず、ただちに新しい欲望と涸渴が、すでに満たされたと見えた欲望と入れかわる。したがって人間の欲望はすべて誤謬である。すでに満たされた欲望は、それと認識された誤謬であり、そのあとに生ずる新しい欲望は、まだそれとは認識されない誤謬である。

一方人間には知性 (Intellekt) が与えられている。人間の認識の側から見れば、世界は知性の認識作用の対象および結果として、すなわち表象 (Vorstellung) として存在する。知性は人間に与えられた灯火であり、盲目の意志が活動する闇の世界も知性の前では白昼の世界に化しうる。しかし知性は意志に先だって存在するものではなく、逆に意志の産物である。すなわち意志は、自己の客観化の高次の段階において、自己のために知性を作り出すのであって、この意味では知性は道具として意志に仕えるものにすぎない。知性は灯火であると同時に人間の苦悩の源泉にもなる。なぜなら区別し認識する知性の作用は、個体としての人間に、我は我であって汝ではないという個性の意識をもたらし、この意識が苦悩を生み出すからである。

ところで世界の苦悩は、個体の死によってはすこしも改善されない。なぜなら死によってとり消されるのは、意志の客観化のひとつの姿としての個体だけであって、世界苦の源泉である意志そのものは個体の死によってすこしもそこなわれないからである。だから個人が死を求めること、たとえば自殺は無意味である。死にたいする恐怖もまた無意味である。人間が自己に関してもっている個体の意識そのものがもともと妄想であり誤謬であるかぎり、死はひとつの誤謬をとり消すことにほかならないからである。なるほど個々の人間は死ねば存在しなくなる。そして彼の表象としての世界も、当人にとっては同時に消滅するだろう。しかし彼の本質そのもの、すなわちあらゆる個体の中にあってまさしく死を怖れ生を願っているもの、つまり意志はけっして亡びはしない。意志は超時間的であり永遠である。しかしそれはまさに生への、つまり時間性・空間性への意志でもあるから、たとえ一時ある個体を去って永遠の中へ帰ってゆくように見えても、それはかならずやふたたび時間・空間の中へ自己を客観化するであろう。

以上の要約のうち最後の一節はトーマス・ブデンブロークに靈感を与えた『意志と表象としての世界』第二巻第四十一章の中心思想である。その中からショーペンハウアー自身

の文をいくつか挙げておく。

「死の恐怖は多くの場合、いまや我が消滅し、しかも世界は存在するという、誤った外見にもとづく。しかしむしろその逆が真である。世界が消滅しても、我のもっとも内的な核心、すなわち主観——その表象の中でのみ世界は存在を保っていたのだが——の担い手であり生みの親でもあるものは、亡びはしない」⁽¹¹⁾

「死は、生への意志、より正確には生への意志の根本にあるエゴイズムが、自然の歩みから受ける大いなる訓戒である。[……] 死は [……] 外部から侵入して、われわれの存在にひそむ根本的な誤謬を暴力的に破壊するものであり、錯覚からの大いなる覚醒である。われわれはほんとうは存在してはならないものである。だからわれわれは存在することをやめるのである。そもそもエゴイズムとは、人間が他のもろもろの人間の中にではなく自己自身の人格においてのみ生存していると妄想して、あらゆる現実を自分一個の人格に制約することにある。死は人間の迷誤を正し、この人格をとり消す。ために人間の本質すなわち彼の意志は、その後はただ他のもろもろの個体の中で生きることになるのである [……]」⁽¹²⁾

「[……] だから死はかの束縛を解く。意志はふたたび自由になる。[……] 死ぬとは、われわれの本質のもっとも内的な核心をなしているのではなくむしろその本質の一種の迷誤と考えられる、個性の一面性からの、解放の瞬間である。この [……] 瞬間に真の、根源的な自由がふたたび始まるのである」⁽¹³⁾

ショーペンハウアーの死の思想は、トーマス・マンのその後の作品にも深く長く影響をおよぼす。さきに見た『ヴェニスに死す』第三章の、アッシェンバハがヴェニス脱出を試みて失敗するくだりの叙述も、まぎれもなくショーペンハウアーに根ざしている。そのことは、さきに挙げた『ブデンブローク家の人々』の個所の圈点をつけた部分のうち、「言いやうもなく苦しい迷路行」(unsäglich peinlicher Irrgang) という生の形容が、生への脱出を決意してヴェニス停車場へむかうアッシェンバハの「悲しみに満ちた、悔恨のあらゆる深みを通してゆく苦悩の旅」(eine Leidensfahrt, kummervoll, durch alle Tiefen der Reue—VIII, 482) に、また死とは「重大な錯誤の訂正」(die Korrektur eines schweren Fehlers) であり、「ひとつの悲しむべき災厄を、死はつぐなってくれる」(einen beklagenswerten Unglücksfall machte er [der Tod] wieder gut) という表現が、「苦悩の旅」がとり消され、やがて彼の死の場所となるリドへ幸福感に満ちて帰ってゆくアッシェンバハの「これでひとつの災厄が予防され、ひとつの重大な過誤が訂正されたことになるのだ」(dann war ein Unglück verhütet, ein schwerer Irrtum richtiggestellt—VIII, 485) という想念に、そのまま照応していることから明らかである。アッシェンバハは一時間そこそこの錯誤行ののち、

やがてそこで死ぬべきリドの海辺へふたたび帰りつくが、この周航は死の象徴である。彼はこれによってすでに象徴的に死を体験したのであり、このときすでに彼の死への帰属は決定するのである。彼が快速のモーターボートでリドへつれもどされる途中に早くもはじまる風向の急変はそのことを暗示している。

「……ところでこれは船脚が速いための錯覚なのだろうか、それともほんとうに、いまや風までも海の方から吹いてくるのであろうか」⁽¹⁴⁾

彼がこの地に到着して以来続いていた、そして彼に一度はそこを去ることを決意させた不快な天候の原因であった陸風が、いまや突如としてやみ、死と永遠の世界へアッシェンバハをいざなうように、「海」から風が吹きよせはじめたのである。

のちに『魔の山』の第六章でハンス・カストルプが吹雪の山中で体験する „Umkommen“ (循環=死) も、アッシェンバハの周航と同じく象徴的な死の体験であり、ショーペンハウアーの死の思想の形象化である。

一方若いトーマス・マンは、ショーペンハウアーの形而上学の中に一種の強烈なエロティシズムを感じとったのであった。これはゆえのないことではない。というのも意志は一面ではエロスと直結しているからである。「物自体、つまり生への意志のもっとも直接的な客観化は種(Species)である」とショーペンハウアーは言う。⁽¹⁵⁾ 生を求める盲目の衝動である意志は、もっとも端的には種族保存の本能としてあらわれる。したがって「性」が意志の焦点となる。世界の根源が意志であるかぎり、世界はまた性の燃焼の場である。意志の形而上学はこうしてエロスの形而上学となる。ショーペンハウアーの著書の第二巻には、前述の死についての章のすぐあとに「性愛の形而上学」(Metaphysik der Geschlechtsliebe——第四十四章)があるが、そこで著者は「個人の意識に性欲一般としてうつるもの [……]、それはそれ自体として [……] 生への意志そのものである」⁽¹⁶⁾ と言い、性欲を「きたるべき世代において生きつづける、あの人間の本質自体」⁽¹⁷⁾ と定義するだけでなく、「ここに述べた愛の形而上学の全体は、私の形而上学一般と密接に結びついている」⁽¹⁸⁾ と明かしている。

トーマス・マンは死とエロスとの結合をショーペンハウアー哲学の本質と見て、ショーペンハウアー論の中でこれを「死のエロティシズム」(Todes-Erotik)と呼ぶ。

「精神と官能性とのとほうもない対立緊張の中から生まれた、音楽的・論理的な思想体系としての死のエロティシズム。この対立緊張の所産、また両極の間をとびかう火花は、まさにエロティシズムなのだ」⁽¹⁹⁾

そして彼は、二十才代の自分がこの「形而上学的媚薬」(metaphysischer Zaubertrank)によ

っておちいった陶酔を回顧しながら、この陶酔は「はじめて愛と性を知ったことによって若者の魂の中に生ずる震撼にのみ比せられうる〔……〕有機的震撼(organische Erschütterung)」であったと告白している。²⁰

トーマス・ブデンプロークのショーペンハウアー体験にもそれがありありと出ている。「〔……〕まもなく……まもなく……死が私を、私は私であって彼ではないというあのあわれむべき妄想から解放してくれるやいなや……」と彼は死を待望する。死によって「妄想」から解放される「私」とは、むろん個体としての私ではなく、「われわれの本質自体」すなわち「意志」である。ところがトーマス・ブデンプロークは「意志」を「愛」に置きかえる。しかもそれは、あこがれの対象と合体することによって成就する性質の愛である。ここには死への共感と結合したエロス——「死のエロティシズム」が働いている。

「〔……〕まもなく、私の中にあって君たちを愛しているもの、君たちにたいする私の愛は、自由になるだろう。そして君たちのところへ、君たちの中へ行くだろう……君たちみんなのところへ、君たちみんなの中へ！——

彼は泣いた。顔を枕に押しあてて、全身をふるわせながら、この世に比べるものもないほどせつなく甘い幸福に、酔ったように気持を高められて。これだったのだ。昨日の午後以来、酔い心地にぼんやりと彼の心を満たしていたもの、そして芽ぐみはじめた恋のように、夜なかに彼の胸の中にうごめき、彼をめざめさせたものは、まさにこれだったのだ。²¹

『ブデンプローク家の人々』制作中の1898年十一月の末にトーマス・マンは『衣裳戸棚』(Der Kleiderschrank)という短編を書いている。これはテーマ措定からいって初期作品の系列からいわばはみ出るもので、一般にあまり注目されていないが、トーマス・マンのショーペンハウアー受容を顕著に反映している作品である。おそらく彼はショーペンハウアーの思想をトーマス・ブデンプロークの体験として直接の形で再現するのではなく、「形而上学的媚薬」から受けた「陶酔」を「謎にみちた物語」(Eine Geschichte voller Rätsel)と副題をつけたこの幻想的作品に形象化したのである。

「すべては宙に浮いていなければならぬ」(Alles muß in der Luft stehen)——これが主人公アルブレヒト・ファン・デア・クヴァーレン(Albrecht van der Qualen)および作品そのもののモットーである。主人公は経験的世界とのいっさいのかかわりを拒否し、「時」の外に存在している。彼は「時間から完全に解放され」(völlig der Zeit enthoben)て、時計ももたず、カレンダーももたず、「ずっと前から彼は今日が何日、いや何月、それどころか何年かということをも知る習慣を棄ててしまっていた」とあるが、²²これらの表現はのちに『魔の山』の中で、ハンス・カストルプが体験する「時間の消去」の最終段階として、ほとんどそのままくり返される。²³ さてこの人物はある日、ある町に宿をとる。むろん主人公は町

名を知ろうともしないが、宿の室内の情景は当時の作者の下宿を描いたものである。²⁴その夜から、部屋の片すみの衣裳戸棚の中に、美少女の姿をした妖精が現われる。

「それは全裸で、ほっそりしたなよやかな片腕をあげて、戸棚の天井にある掛釘に人さし指をかけていた。長い褐色の髪が波うって、彼女の子供っぽい肩の上にやすらっていたが、その肩からはただすすり泣きで答えるほかはないような魅力があふれていた。切れ長の黒い目には蠟燭の光が映っていた……口はやや大きいですが、それは苦しみの日々ののちにわれわれの額の上に降りてくる眠りのように甘美な表情をたたえていた」²⁵

圏点の個所が、ショーペンハウアーの「死の眠り」のパラフレーズである上掲の『甘い眠り』の冒頭に拡大反復されていることは、ことわるまでもあるまい。この時空を超えた世界からの使者は、夜な夜な主人公に甘く悲しい愛と死の物語を聞かせるのであるが、両者の合一はむろん経験的世界の戸棚の中では成就するはずもない。主人公が触れるたびに、妖精はしばらくの間、それが本来属している超越的領域に姿を消す。

「ときおり彼は自制を忘れた……彼の体内に血がわきたち、彼は両手を彼女の方へさしのべた。そして彼女は拒まなかった。しかしそんなことがあったあといく晩かは、彼女の姿は戸棚の中に見られなかった。やがてまた現われても、そのあとのいく夜はなにも語らず、そのうちにまたそろそろ語りはじめ、そのあげく彼はまた自制を忘れた」²⁶

ここには若いトーマス・マンがショーペンハウアーから吸収した「死のエロティシズム」が躍動している。そして、「時」の外にある一人の男とこの全裸の美少女との夢幻的な束の間の触れあいは、のちに『魔の山』で、「永遠」の気に包まれた厳寒のバルコニーの夢の中で「生の像」がハンス・カストルプに与える接吻としてくり返されるのである。²⁷

若いトーマス・マンのショーペンハウアー体験はヴァーグナーへの関心とも密接に結びついている。『非政治的人間の考察』の中でトーマス・マンは「リヒャルト・ヴァーグナーの作品にたいする私の情熱が頂点に達したのは、あるいはすくなくとも最高点に近づいたのは同じころ [ショーペンハウアー体験の時期] のことであった」と述べているが、²⁸ ヴァーグナーにたいする「情熱」はブデンプロック家の最後の男性であるハノー少年と音楽との結びつきに反映している。それも劇場で『ローエングリン』(Lohengrin)を聴くというような外的な事象だけを言うのではなく、少年が沈潜する音楽世界の質がいちじるしくヴァーグナー的なのである。精密に描写される彼の自作の即興曲 (I, 749 f.) は、『トリスタンとイゾルデ』(Tristan und Isolde)、なかんずくその第二幕第二場の文学的再現であるとさえ言える。そこには無限旋律、半音階、ライトモチーフなどヴァーグナー音楽の技法上の特

性のみならず、「死のエロティシズム」そのものがなまなましく描かれている。それというのも、トーマス・マンはヴァーグナーの音楽とショーペンハウアーの形而上学とを本質的に同じものとして受けとり、とくに彼が「エロスの神秘劇」(erotisches Mysterienspiel) と呼ぶ『トリスタンとイゾルデ』を、ショーペンハウアーの「死のエロティシズム」の最高の芸術的形成と見ているからである。後年のショーペンハウアー論の中でもトーマス・マンは、「ショーペンハウアーからヴァーグナーに影響し、ヴァーグナーがそこで自己を再認したのは、『意志』すなわち衝動からの世界解釈、エロスの世界理解であった」と言い、『トリスタンとイゾルデ』については「まさに愛の神秘劇として、この作品は徹底的にショーペンハウアー的に色どられている。その中ではショーペンハウアー哲学からいわばエロスの甘美さ、陶酔的なエッセンスが吸収される」と述べている。²⁹ はたしてトーマス・マンは『ブデンプロック家の人々』を書きおえるとすぐに、この楽劇を中心にすえた作品『トリスタン』を書きはじめ、そこでふたたび「死のエロティシズム」を描く。「死の美」の権化であるガブリエーレと作家シュピネルの運命的な出会いは、そこではヴァーグナー音楽を仲介として行なわれる。二人はある夕方、ひとけのない結核療養所の広間でたまたま『トリスタンとイゾルデ』の楽譜を見つける。男の願いに応じて女がピアノでそれを奏で、ふたりはヴァーグナー音楽の愛と死の世界に没入してゆく。ここで作者は数ページにわたって、この音楽が歌うロマン的な夜と死へのあこがれ、愛しあう魂が時空の彼岸でとげる合一の歓喜、そして聴くものにこれが与える陶酔を、あますところなく描きだしている。そしてこの事件のあと、ガブリエーレの病状は急変し、やがて彼女は死の世界へ帰ってゆくのである。

第二節 生への指向

これまで初期のトーマス・マンの中にひそむ死への指向をあとづけてきたが、これとはうらはらの生への指向もまた、はじめからきわめて強烈である。それは作品の中ではまず生への執念としてあらわれる。『ブデンプロック家の人々』以前の初期短編群はほとんどすべてそれに満ちみちている。たとえばトーマス・マンが二十一才のときに発表した『幸福への意志』(Der Wille zum Glück)の中心テーマもそれである。作中人物パオロ(Paolo)は幼時から不治の心臓病に苦しんでいる。ところが彼の生命力は彼自身にも不可解なほど強い。

「ところがぼくはあいかわらず生きている。が、ほとんど毎日のようにくたばりかかるんだ。[……] この何年間、ぼくはもう数えきれないほどたびたび死に直面した

ように思う。しかし死にはしなかった。——なにかがぼくを支えているんだ」⁽³⁰⁾

彼を支えているこの「なにか」が表題の「幸福への意志」なのであるが、それはとりもなおさず生への激しい執念である。1897年（トーマス・マン二十二才）に発表された作品群のうち、小男フリーデマン氏と『道化者』の「私」の場合は、「幸福への意志」もしくは生への執念は「エピクロス主義」として現われている。かれらの「不幸」は生ないし社会からの孤立にある。しかしかれらの孤立はさきに見たように宿命である。そこでかれらの「不幸」克服の道は、自己の孤独の宿命性を認識し、かつそれを是認すること、つまり「あきらめる」ことから始まる。フリーデマン氏の場合、彼が十六才で片思いの初恋にやぶれたとき、その第一歩が踏みだされる（「彼はあきらめた、永久にあきらめた」⁽³¹⁾）。『道化者』の「私」も「ありていを言えば、私が『社会』への奉仕から身をひいて『世間の人びと』抜きに自分の生活をととのえたのと同時に、私はまさにこの『外的幸福』というものをあきらめた、ということなのかも知れない」と告白する。⁽³²⁾ こうしてかれらは孤立した自我の内部に一個の小世界を築いて、そこに閉じこもる。この虚構の小世界の中で、フリーデマン氏の場合は音楽、文学、演劇の、そして『道化者』の「私」の場合はそれに絵画も加わった、美的享受を支えとして、かれらは自分のために「幸福」を演じつづけるのである。

これらのエピキュリアンの像はおそらくニーチェからひき継がれたものである。「エピクロス派は」とニーチェは言う、「その極度に敏感な知的性質に適合するように、事態を、人間を、さらにはできごとをも選択する。かれらはそれ以外のもの——すなわち大部分のもの——をあきらめる」⁽³³⁾ さきの引用の中の「『世間の人びと』抜きに自分の生活をととのえた」という句も、同じ個所のニーチェの「エピクロス的に生活をととのえる」(sich epikureisch einrichten)という言葉の言いかえであろう。またフリーデマン氏は作品の中ではっきり「エピクロス派」(Epikureer—VIII, 81)と命名されている。エピクロスを「典型的デカダン」(ein typischer décadent)として認識したのは自分が最初だ、とニーチェは言うが、⁽³⁴⁾ 他方ではエピクロスはデカダンスの克服者でもあり、「決定論者」(Determinist)であると同時に「宿命論にたいする激しい敵対者」(ein heftiger Gegner des Fatalismus)でもある。⁽³⁵⁾ ニーチェの「厭世主義にたちむかうエピクロスの意志」(der epikurische Wille gegen den Pessimismus)⁽³⁶⁾ が、初期のトーマス・マンでは「幸福への意志」となったのである。

『ブデンブロック家の人々』以前の短編群にはこれ以上たちいらぬ。トビーアス・ミンダーニッケルや『ルイースヒェン』のヤコービ弁護士などの性格異常者もグロテスクなほどの生への執念の持主であることを指摘するだけで足りるのである。

生への指向は、それがより高貴な形をとるとき、倫理性となる。トーマス・マンのいう「倫理性」はデカダンスと不可分に結合した概念であって、⁽³⁷⁾ それは、精神的・肉体的に

崩壊の危機に直面しながらそれに耐え、ともかくも仕事をする、という心の姿勢である。作品の中で最初にこの「倫理性」を代表する主要人物は、トーマス・マンが「神秘的な三重の意味で私に親近性のある人物、父であり、子であり、分身でもある人物」⁽³⁸⁾と名づけるトーマス・ブデンブロークである。生命力あふれる父祖の世界はすでに過去のものとなり、未来には没落と死が虚弱なひとり息子を待ちうけている。彼自身の内部にも深淵はすでに口をあけている。彼もまた知性の過剰によって生命力をむしばまれたデカダンである。しかし彼は、自分に課せられた老舗の当主としての、また自由都市の要職者としての義務に耐え、強い意志の力で心身の疲労と闘いながらその義務をはたしてゆく。このような生活態度は、生への意志の一形態という意味では小男フリーデマン氏のそれに通ずるが、自己の内部に外の世界から切りはなされた小世界を築き、そこに閉じこめることによって「幸福」を見いだそうとするエピキュリアンの美的指向と、自己に耐え、生に耐え、生の無意味にも耐えて、あくまでも生の世界の中で働きぬこうとする「倫理的」指向との間には、やはり一線が引かれるべきである。トーマス・ブデンブロークにはじまって、その後の作品にくり返し登場する倫理的人間の生き方を、作者は『非政治的人間の考察』の中で、「重すぎる荷を負わされ、過度に鍛練され、『疲労の極限で働いている』業績の倫理家 (Leistungsethiker)」と呼んでいる。⁽³⁹⁾ これは「弱さの英雄性」(Heldentum der Schwäche) について語られている『ヴェニスに死す』のつぎの個所からの自己引用でもある。

「グスターフ・アッシェンバハは、すべて疲労の極限で働いている人びと、重すぎる荷を負わされ、すでに精根をからし、なお毅然と立っている人びと、からだは弱く、資力にとぼしく、ただ無我夢中の意志の高揚と賢明な管理とによって、せめてしばしの間でも、偉大だと言われるような効果をかちとる、あの業績の道徳家たち——すべてこういう人物を描く作家であった」⁽⁴⁰⁾

むろんアッシェンバハ自身も「業績の道徳家」(Moralisten der Leistung)のひとりである。そして彼はすくなくともこの「倫理性」の面では作者トーマス・マンの分身である。「こらえとおせ」(Durchhalten— VIII, 451)がアッシェンバハのモットーであるが、この一語はトーマス・マンが1907年発表の小文の中ですでに「私の定言的命令」(mein kategorischer Imperativ— XI, 715)と呼んでいるものである。アッシェンバハの「業績」の内容もトーマス・マン自身のそれである。アッシェンバハの作品はつぎのように作中で紹介される(引用文中の数字は便宜上筆者が挿入したものである)。

「この [アッシェンバハが創造した] 物語の世界をのぞいて見れば、そこにはあった—— [1] 内面の空洞と生物学的衰退を最後の瞬間まで世間の目からかくしているあの優美な自制が。 [2] ぶすぶすといぶる情欲を清い焔にまであおりたてう

る、いや美の王国を支配するほどに飛躍しうる、あの黄いろい、感覚的な不利をになった醜さが。[3] はしゃぎきっているひとつの国民全体を十字架のもとに、いや自己の足下にひれ伏させるほどの力を、精神の灼熱する深みから汲み出す、あの蒼白い非力が。[4] 形式へのむなしく厳しい奉仕の中で保たれるあの愛すべき品位が。[5] 生まれながらの詐欺師の虚偽の危険な生活と、急激に気力をすりへらすあこがれと芸術が。⁴¹⁾

トーマス・マンはここで自身が描いた「業績の道德家たち」を成立年代順に列挙しているのである。[1] はむろんトーマス・ブデンプロークである。[2] はまぎれもなく『フィオレンツァ』(Fiorenza)の支配者ロレンツォ (Lorenzo de' Medici)である。[3] は同じ作品中のロレンツォの敵手、僧院長サヴォナローラ (Girolamo Savonarola)である。[4] は『大公殿下』のクラウス・ハインリヒ王子 (Klaus Heinrich)である。[5] が詐欺師フェーリクス・クルルであることはいうまでもない。

トーマス・マンはニーチェを「この偉大な道德家」(dieser große Moralist— XI, 109), 「倫理家」(Ethiker— XII, 146)と呼び、「私はニーチェをなによりもまず自己超克者と見た」と語っているが、⁴²⁾ 彼の「倫理性」はニーチェと深いつながりがある。「つまり私はひとりのデカダンであるが、べつの意味ではその反対でもある」とニーチェは言う、「私は、私の健康への意志、生への意志から私の哲学を作りだした……それというもの [……] 私の生命力がまさに最低になった年代に、私は厭世主義者であることをやめたのである。自己再建の本能が、貧困と意気沮喪の哲学を私に禁じたのだ」⁴³⁾ 自己のうちにデカダンスと死を蔵するにもかかわらず、いや蔵すればこそ、それに耐え、それを克服して生にむかおうとするこのニーチェの姿勢こそ、とりもなおさずトーマス・マンの「倫理性」である。「悲劇的・倫理的なニーチェ体験が、私の市民的な業績の倫理家の体験に一役演じていたことは、なんとしても認めざるをえない」という言葉が『非政治的人間の考察』にもある。⁴⁴⁾

第三節 生と死の交錯

これまでは初期のトーマス・マンの中の死を指向する要素と生を指向する要素とを、ひとまず別個にあとづけてきた。しかしこの両要素は、ただ並存しているだけではなく、作品の中でもたがいに交錯し、激しくせめぎあっている。本節ではその点に目をむけたい。

「業績の倫理家」トーマス・ブデンプロークが生への意志によって保持してきた「品位」がショーペンハウアー哲学との出会いによって破られ、その裂け目から死への共感が噴出するのはさきに見たが、それはトーマスが受ける夜の啓示の前半までであって、その後半

では、死へのあこがれが生への意志によってすぐさまつぎのように修正される。

「死んだら私はどこへ行くかって？ それはまったく明白な、圧倒的に簡単なことではないか。いままでつねに『私』と言ってきた、現在もそう言っている、また将来もそう言うであろうすべての人たちの中へ、私は行くのだ。しかもとくに、もっと高らかに、もっと力強く、もっと楽しげにそう言う人たちの中へ……」⁽⁴⁵⁾

これはまだほとんどショーペンハウアーそのままであるが、作者が強調している終りの一句から改変がはじまる。ショーペンハウアーによれば、個体としての人間の中で「意志」が自己を肯定しているかぎり世界苦はつきない。したがって救済は、認識者が意志を否定し、欲望をしずめ、静寂の境地におもむくことによつてのみ可能になるはずである。トーマス・ブデンプロックを酔わせた死についてのショーペンハウアーの一章も、原典ではひとつの「説教」によつて結ばれている。すなわち死とは、さきに一度引用したが、「大いなる訓戒」であり、「我」がもはや「我」でなくなる「大いなる機会」である。この機会をいかに利用するかによつて「良い人間」と「悪い人間」がきまる。ショーペンハウアーは説く。

「あらゆる良い人間の死は、ふつう静かな、おだやかなものである。ところで進んで死ぬこと、こころよく死ぬこと、嬉々として死ぬことは、諦観した人、つまり生への意志を断念し、否定する人の特権である。というのは、そういう人だけが、たんに外見上ではなく真実に死ぬことを欲し、したがって彼の人格が生きつづけることを必要ともせず、求めもしないからである。われわれのいう現存在なるものを彼は進んで棄てる。それによつて彼に与えられるものは、われわれの目には無と見えるが、それはわれわれの現存在がそれとくらべると無だからである。仏教はさきのものをネハン、すなわち寂滅と呼ぶ」⁽⁴⁶⁾

トーマス・マンはのちに自分のショーペンハウアー受容を、この哲学を「道徳的にではなく、生命的に、つまり個人的に」、すなわち「その学説、つまり説教どおりにではなく、その本質どおりに」理解する若者の体験と呼んでいるが、⁽⁴⁷⁾『ブデンプロック家の人々』でも彼は上掲の「説教」を完全に無視する。トーマスが個我のとり消しとしての死を待望していることはたしかである。しかしさきの引用の強調部が示すように、生への意志そのものを否定する気は彼には毛頭ない。むしろトーマス・ブデンプロックという一個体の死によつて、「意志」がいつそうたくましく自己を肯定し主張することを願っているのである。つまり消極的に死を求めることによつて、積極的には生を求めているのである。彼が憎み、死によつてとり消されることを願っているのは、弱く、みにくく、疲れはてた一個のデカダンとしての彼自身だけであつて、彼のあこがれのかなたには、強く、美しく、たくまし

いものとして肯定された生の像が立っているのである。

「私がかつて生を、この純粹で残酷でたくましい生を憎んだことがあろうか？ おろかな誤解だ。私はこの私だけを憎んでいたのだ、私が生に耐えられなかったがゆえに。しかし私は君たちを愛する……幸福な人たちよ、君たちみんなを愛する。そしてまもなく私は、窮屈な監禁によって君たちのところから閉めだされているのをやめるだろう。まもなく、私の中であって君たちを愛しているもの、君たちにたいする私の愛は、自由になるだろう。そして君たちのところへ、君たちの中へ行くだろう……君たちみんなのところへ、君たちみんなの中へ！—」⁽⁴⁸⁾

ここには巧妙なすりかえ、死のエロティシズムからいわば生のエロティシズムへのすりかえが行なわれている。トーマス・ブデンプロークが「こんなにせつなくも甘い、こみあげるような、あこがれに満ちた愛をこめて」⁽⁴⁹⁾ 愛する「この純粹で残酷でたくましい生」はもはやショーペンハウアーとは無縁のものである。それはむしろニーチェの「金毛の野獣」(blonde Bestie)⁽⁵⁰⁾ である。ここでトーマス・マンはショーペンハウアーの「死」をいわばニーチェの「生」で切っているのである。彼自身のちにこの個所について、「むろんここで思索している人間は、ショーペンハウアーのほかにもニーチェをすでに読んでいて、一方の体験を他方の体験の中へ持ちこみ、世にも奇妙な両者の混合物をつくりあげたのだ」と語っている。⁽⁵¹⁾

死への共感が生の表層を突きやぶり、そして生への意志が死への共感をふたたび相対化する——この力学はまた叙述のイロニーとなって働いている。自身のショーペンハウアー体験をトーマス・ブデンプロークに体験させたあと、語り手としてのトーマス・マンはすぐさま「形而上学的媚薬」と自分との間に距離をつくりだし、「陶醉」を冷やす。トーマス・ブデンプロークは夜半の啓示のあと、いま味わいえた大きな幸福を手ばなさないために今後ショーペンハウアーを徹底的に研究しようと誓いをたてる。「しかしそういうわけにはいかなかった」と語り手はつづける。

「はやくもつぎの朝、きのうの精神的な脱線をほんのすこし恥ずかしく思いながらめざめたとき、彼はこのりっぱな計画がどうやら実行不可能なのを予感した」

はたしてトーマスの誓いはそれきりになり、

「そしてあの記念すべき午後からおよそ二週間たったころには、彼はもうすべてを放棄して、庭テーブルのひきだしに本が一冊だらしくころがっているから、すぐに持ってあがって書棚にかたづけるように、と女中に命ずるほどになっていた」⁽⁵²⁾

ヴァーグナーの「エロスの神秘劇」を題材にした『トリスタン』ではこの種のイロニーがさらに強まる。この作品には位相を異にする二つのテーマがある。ひとつはトリスタン音楽の「死のエロティシズム」であり、他は「芸術家」の問題である。

トリスタン音楽の魔術への陶醉と「死の美」のテーマは、この作品の根底にあるいわば垂直の指向、高みへ、あるいはむしろ深みへ、つまり超越的領域への指向を代表している。そこではいっさいの経験的なものはとり消され、「我」もなく「汝」もない、時間・空間を絶した「永遠の夜」がくりひろげられる。トリスタン音楽が響いている間は、登場人物は名を忘れ、語り手さえもかれらの名を忘れて、二人の男女はたんに「彼」(er) および「彼女」(sie)になる。これにたいして「芸術家」シュピネルの傷ついた意識の反芻作用は、どこまでも生と白昼を指向している。そこでは問題は「芸術家」が経験的世界とのいわば横のつながりをいかにして獲得ないし維持するか、現実の中にいかにして自己を位置づけ、いかにして現実にたいして自己の存在を弁護するかにある。シュピネルが「生」を「美の永遠の対立物・不倶戴天の敵」(der ewige Gegensatz und Todfeind der Schönheit)とののしり、「精神と言葉」(Geist und Wort)を武器として生にたちむかおうと気負うのも(VIII, 254 f.)、じつは生への意志、あるいは白昼の世界への貪婪な執着のあらわれである。

位相を異にする二つのテーマを統べているのが、距離設定の原理および手段としてのイロニーである。トーマス・ブデンブロークのショーペンハウアー体験のあとでもこのイロニーが働いていたが、『トリスタン』ではそれが、あるいは場面のイロニーとして、あるいは文体のイロニーとして、またときには語り手が直接さしはさむ見解のイロニーとして、まさに作品全体を包んでいると言える。

「芸術家」デートレフ・シュピネルは、生にたいして無力であるのみならず作家としても無能な人物として、一貫して戯画的に描かれているが、この作品の構造の特徴は、ショーペンハウアー・ヴァーグナーの形而上学的・音楽的「死のエロティシズム」が、ほかならぬこのような人物——作家と自称しながらあわれなほど遅筆で、手紙の中では大言壮語するが現実の人間の前では狼狽を卑屈な微笑にかくすだけであり、乳母車の乳児の笑い声にさえうちのめされて遁走しなければならないような人物——によって讃美され、支えられているという点にある。むろん直接トリスタン音楽を叙述する部分は、いわばトーマス・マン自身のトリスタン讃歌であって、そこでは作中人物とともに語り手も「エロスの神秘劇」に参加し、唱和しており、したがって語り手と事象との間の距離は消えている。しかし、そこにもイロニーは皆無ではない。すなわちヴァーグナーの楽劇の第二幕第二場まで進んだとき、ガブリエーレはピアノの手をとめて、シュピネルに「そのときすら／私は世界だ」(selbst dann / bin ich die Welt)の一句の意味をたずねる。彼が説明すると相手は無邪気に、それほどこの作に精通しながらなぜ自分で演奏ができないのかとたずねる。すると、

「奇妙なことに、彼はこの無邪気な問いに耐える力がなかった。彼は赤面し、両手をもみあわせながら、まるで坐っているいすごと沈んでしまうようであった」⁽⁵³⁾

つまりトリスタン音楽がこのような人物によって体験されること自体に、もっとも大きなイロニーがあるのである。

ガブリエーレの「死の美」も、同じ人物の空想の中で極端に美化された幻想にすぎない。というのも、現実の彼女は生活力旺盛な実業家クレーターヤーンの愛妻として、所詮経験的世界の住人だからである。語り手はそのことを、「彼女が心から夫を好いていることは明らかに、はっきりと見てとれた」⁽⁵⁴⁾と述べるだけではなく、「クレーターヤーン氏の夫人」(Herrn Klöterjahns Gattin)という呼称をこの短編の中で十九回も反復することによって示している。またガブリエーレが語る娘時代の午後の思い出——六人の女友だちとともにすごした自宅の裏庭のひとつき——は、シュピネルの空想の中では、あたかもショーペンハウアーの死の章の結びを形象化したような「没落、解体、消滅の夕映えにひたされた、感動的でおだやかな聖化」(15ページ参照)の光景にまで高められるが、これも事実とはまったくかけはなれたものであることが、かつてその場面の目撃者であったクレーターヤーン氏の証言によって暴露される。すなわちガブリエーレの生家は「没落」どころか大いに繁盛しているし、シュピネルの美的空想の中では泉のまわりで歌をうたっていたはずの七人の乙女は、現実には編みものをしながらじゃがいもだんごの揚げ方を論じていたのである(VIII, 259)。そしてシュピネルの手紙の中では「死の美」の権化である娘時代のガブリエーレの髪には「ひそかに落日が、ほのかに輝く至高の位の印を織りこんでいるようでした」とあったが、作品の終りで現実に夕日を浴びながら「この黄金色の浄化のまっただ中で、日輪を巨大な光輪としてこうべにいただいている」⁽⁵⁵⁾のは、クレーターヤーン夫妻のまるまると発育した息子を乗せた乳母車をおす、おなじく肥満した子守女である。

トーマス・マンは、兄ハインリヒにあてた1901年二月十三日の手紙の中で、当時構想中のこの作品について、「いまぼくが手がけている、たぶん『トリスタン』という題になるであろう道化歌劇。(これこそほんものです、『トリスタン』という題の道化歌劇とは。)」と書いているが、⁽⁵⁶⁾ほかならぬ「エロスの神秘劇」をめぐって一編の「道化歌劇」(Burleske)を書こうとする作家トーマス・マンの意図が上に見たイロニーの源泉なのである。

『ヴェニスに死す』は全編が死へのいぎないに満ちている。おもな副人物を見るだけでもそれが感じられる。まず巻頭で主人公の旅行欲をそそる旅人は死への導き手である。アッセンバハが散歩の途中でふと見かけるこの人物がミュンヘンの北墓地の斎場入口にたたずんでいることはすでにそれを象徴している。のみならず、「やせぎす」(mager)で「きわだってしゃくれた鼻をし」(auffallend stumpfnäsigt)、「ゆるいスポーツシャツから細く伸び

出た頸には、のどぼとけが大きくむきだしに突き出て」(an seinem hager dem losen Sport-hemd entwachsenden Halse der Adamsapfel stark und nackt hervortrat), 眉間には「二本の精悍な縦皺」(zwei senkrechte, energische Furchen)がきざまれ、その唇は歯ぐきが見えるほど「すっかり歯からまくれあがって」(völlig von den Zähnen zurückgezogen) いるこの人物の風貌は、まぎれもなく髑髏、あるいは死神のものである。さらに「どう見てもバヴァリア種ではなく」(durchaus nicht bajuwarischen Schlages), 「異国的な、遠くから来たような印象」(ein Gepräge des Fremdländischen, Weitherkommenden)を全身にただよわせながら、杖をついてたたずんでいるこの男の姿 (VIII, 455 f.) は、死者の靈魂を冥界へ案内するヘルメス——Hermes Psychopomposの姿でもある。

アッシェンバハがヴェニスへの船中に出あう、若者のようにめかしたてた不快な老人——「やせおとろえて筋ばった」(verfallen und sehnig) 頸をして、笑いながら「黄いろい、完全にそろった歯なみ」(sein gelbes und vollzähliges Gebiß)——ただしこれは安物の義歯であるが——をむきだし、主人公を「なんだか夢のように世界が見なれぬものになり、奇妙なものにゆがんでゆくけはいが広がりはじめたかのような」(als beginne eine träumerische Entfremdung, eine Entstellung der Welt ins Sonderbare um sich zu greifen) 気分におとしいれるこの人物 (VIII, 460) も、はじめの旅人の同類である。

またサン・マルコからリドへアッシェンバハを運ぶ無免許の船頭——「どう見てもイタリア種とは」(durchaus nicht italienischen Schlages) 見えず、「短くしゃくれた鼻」(kurz aufgeworfene Nase) をし、「白い歯」(seine weißen Zähne) をむきだして棺に似た黒いゴンドラをこぎながら、このまま「ハーデースの庁へ」(ins Haus des Aides) 送りこまれるのではないかという不安を主人公におこさせるこの人物 (VIII, 465 f.) も、いうまでもなく死神兼ヘルメスであり、冥府の河の渡し守カローンでもある。

さらに第五章に現われる大道芸人——「ヴェネツィア種とは見えず」(er schien nicht venezianischen Schlages), スポーツシャツの襟から「きわだって大きくむきだしの感じのするのどぼとけをした細い頸」(sein hagerer Hals mit auffallend groß und nackt wirkendem Adamsapfel) を突き出し、「しゃくれ鼻」(stumpfnäsiger) で、眉間には「二本の皺」(die beiden Furchen) をきざみ、腹黒い薄笑いをうかべながら「たくましい歯」(seine starken Zähne) をむきだすこの人物 (VIII, 507 f.) も、冒頭の旅人の再来である。

そしてリドの海辺で死に臨むアッシェンバハの目に最後に映るタッジオ少年の、海のかなたの永遠の世界へとさしまねくような姿は、まさしく「蒼白い愛らしい魂の導き手」(der bleiche und liebliche Psychagog— VIII, 525) または Hermes Psychopompos である。⁵⁷

ところでこの作品でも死へのいざないは生への意志と激しく切りむすんでいる。とくに第三章までの前半は両要素の戦いの叙述であるとも言える。第一章では、ふしぎな旅人——冥界からの使者——の姿にそそられた旅心と制作の義務との、主人公の内面での相克が描

かれ、第二章では「業績の道德家」の精神構造の叙述によってこの相克の必然性が説明され、いよいよ主人公が旅に出た第三章でも、最後に生への脱出行が失敗するまで、アッシェンバハの内部で二つの魂が激しくせめぎあうのである。

アッシェンバハ自身の生への指向は、第三章の終りで彼の死への帰属が決定するとともに消えるが、そのかわりに第四章以下の後半部では語り手がそれをおぎなう。そこから叙述のイロニーが出てくる。前半では語り手と主人公との間に大きな距離は感じられない。とくに第二章で語られる「こらえとおせ」を「定言的命令」とするアッシェンバハの倫理的な生活原理、そこからくる時間の使い方、制作の仕方、さらには主人公がこれまでに書いたという作品群まで、一部はすでに述べたように、すべてトーマス・マン自身のものである。ところがアッシェンバハが生への意志を放棄すると同時に、語り手と主人公との間には、距離とイロニーが生じてくる。ここではその細部には立ちいらないが、たとえば第一章の冒頭では貴族の称号をそえて「フォン・アッシェンバハ」(von Aschenbach) と呼ばれた主人公を、第四章以下になると語り手が「熱狂した男」(der Enthusiasmiererte— VIII, 491), 「災いに襲われた男」(der Heimgesuchte— VIII, 492, 517), 「恋に溺れた男」(der Verliebte— VIII, 501, 520), 「惑わされた男」(der Betörte— VIII, 501, 504), 「混乱した男」(der Verwirrte— VIII, 503, 507) などと呼んでいることも上述のイロニーのあらわれである。

これまで見てきたように、初期の諸作品においてもすでに、生・「時」・倫理性(ニーチェ)への指向と死・「永遠」・形而上学(ショーペンハウアー)への指向とは、交錯し、たがいに修正、補完しあい、まさにそれがトーマス・マンの理念世界の土台を形づくっているのである。この節の結びとして、ふたたび『甘い眠り』の中の一文を挙げる。そこでトーマス・マンは、「業績の倫理家」の「モラル」と、眠り・海・永遠への「芸術家らしからぬ」共感との関係を——小論全体の趣旨からここではむしろ後者が強調されてはいるが——つぎのように語る。

「モラルは疑いもなく人生最高の問題であって、それは生への意志そのものとも言えよう。しかしながら、生は最高の財宝にあらざうという言葉が、もし芝居の名せりふ以上のものであるとすれば、生への意志よりももっと高次の、もっと究極的ななにかがあるはずである。そしてモラルは、自由な、可能的なものを補正し、それに規律を与えて、制限されたもの、現実的なものに化する力であるが、その反面、モラルもまた一種の補正剤、一種の修正、すなわち、片時もやむことのない、またむげに聞き流すわけにはいかない、内省(Einkehr)と遁世(Abkehr)へのすすめを必要とするのである……この補正剤を英知と名づけるならば——その反対は盲目の熱意で時間と白昼に執着するあまり眠りを呪うにいたった男の愚かさであろう。またそ

れを宗教性と名づけるならば——その反対は、鼻づらを地面にすりつけて頭上の星空の大いなる平和を見ない、無信仰な、地にしばられた動物性である。またもしそれを高貴さと名づけるならば——その反対は、あこがれを知らずまったく生と現実の中に安住し、より高い故郷のあることを知らぬ卑俗さである』⁵⁸

第四節 「人間性」について

1939年トーマス・マンはプリンストン大学の学生たちを前にして、『魔の山』を中世の聖杯文学以来の伝統に結びつけながら、ハンス・カストルプが死に似た夢の中で予感する「聖杯」(Gral)は「人間の理念」(die Idee des Menschen)、あるいは、死を知りぬいたあげくに生まれてくる「人間性」(Humanität)の構想であると語っている(XI, 617)。第六章の「雪」(Schnee)の節に表わされているその内容は要するに、人間は頭脳の自由をもつがゆえに死よりも尊く、また心に敬虔をもつがゆえに生よりも尊い、尊いのは対立しあう考え方や原理ではなくて人間そのものであり、あらゆる対立の「中央にこそ神の子なる人間の位置がある」(in der Mitte ist des Homo Dei Stand— III, 685)という思想と、「愛は死に立ちむかう。理性ではなくて、愛のみが死よりも強いのだ。理性ではなくて、愛のみが善意ある思想を与えるのだ。形式もまた愛と善意からのみ生まれるのだ」⁵⁹ という、「愛と善意」の要請である。この理念の構造を図式的に表わすならば、

1. まず土台には、生と死（また「時」と「永遠」、その他さまざまな原理や心的指向）の対立・相克があり、
2. そこから人間を救済する「聖杯」が、「中央」(Mitte)の思想に求められ、
3. さらにそれを支えるものとして「愛と善意」(Liebe und Güte)が要請される、ということになる。

ところでこの構造は『魔の山』ではじめて出てくるものではない。このうち第一の土台についてはこれまで述べてきたとおりであるが、その上に立って探求される「中央」の理念も、また「愛と善意」の要請さえも、すでに初期から準備され、それどころか作品の中でもなんだか語られているのである。もっとも『魔の山』以前のトーマス・マンは、のちに彼自身が認めているように「必要にせまられて、自分自身の生を救済し弁護することだけを念頭においている夢想家、懐疑家」である。⁶⁰ したがってそこでは「聖杯」は、もっぱら孤独な若い芸術家の存在とその救済をめぐる彼の自問自答の中で求められる。

初期作品のうちで正面からそれを追求している代表作は『トーニオ・クレーゲル』である。問題の中心にはまず「精神」あるいは「芸術家」と、「生」あるいは「市民」との分裂

対立がある。これが『ブデンブローク家の人々』の「芸術化による市民の退化・没落」のテーマを継承し発展させたものであることはいうまでもない。

さて芸術家とはなにか。それは平凡俗悪な「生」を超えたところに立ち、「ほほえみながら無意識な無言の生に君臨している、精神と言葉の力」⁽⁶¹⁾に身を捧げた者である。彼は「生」からまったく切りはなされた、氷のような孤独の中に住む者である。「すぐれた作品はみじめな生の圧力のもとにのみ生まれる、生きている人間には仕事はできない、創造者になりきるためには、死んでしまっていなければならない」⁽⁶²⁾だから芸術家は「人間になってもものを感じはじめたらおしまいだ」⁽⁶³⁾というのが彼の掟である。すなわち若いトーニオ・クレーゲルにははじめ「この世でもっとも崇高なものと思われ、それに仕えるのが自分の天職だと感じられ、彼に尊厳と名誉を約束してくれた力」⁽⁶⁴⁾つまり芸術は、じつはいっさいの「人間らしさ」(Menschliches)の否定、「ある種の人間的な貧困と荒廃」を前提としてはじめて成りたつのである。トーニオはリザヴェータ(Lisaweta Iwanowna)にむかって言う。

「われわれはなにか人間以外のもの、非人間的なものであること、人間らしいものにたいしてある奇妙にへだたった、没交渉な関係にあることが必要なのです。そうでなければその人間らしいことを演じたり、それとたわむれたり、効果的に、趣味よくそれを表現することはできないし、またそんなことをしてみる気にさえならないのです。文体、形式、表現などの天分というものがすでに、人間らしいものにたいするこの冷やかな気むずかしい関係、いやある種の人間的な貧困と荒廃を前提としているのです」⁽⁶⁵⁾

ここには世紀転換期の„L'art pour l'art“の芸術観の影響が反映しているのであるが、トーニオ・クレーゲル＝トーマス・マンはこの「前提」に耐えることができない。「人間らしさ」といっさいの感情を圧殺して、なおかつ認識し表現するには耐えることができない。それが「認識の嘔吐」(Erkenntnisekel)となる。

「ぼくが認識の嘔吐と呼んでいるものがあります、リザヴェータさん。それは、人間がひとつの事を見ぬただけで、たちまちもう死ぬほど胸が悪くなる [……] という状態です——あのデンマーク人ハムレット [……] の場合がそうです。知るために生まれてはいないのに、知るという使命をさずかること、それがどんなことだか、ハムレットは知っていました。感情という涙のヴェールをつらぬいてまでも、透視し認識し記憶し観察して、しかもその観察したものを、手と手がつれあい、唇と唇が触れあう瞬間、人間の目が感情にくらんで見えなくなる瞬間にさえ、ほほえみながら取っておかなければならない、——これはふとどきなことです、リザヴェータさん、下劣なことです、けしからぬことです……」⁽⁶⁶⁾

ちなみに、このハムレット的「認識の嘔吐」は明らかにニーチェの『悲劇の誕生』(Die Geburt der Tragödie)のつぎの個所のパラフレーズである。

「この意味においてディオニュソス的人間はハムレットに似ている。両者はひとたび事物の本質を正しく見ぬいた。かれらは認識した。ために、行動することがかれらに嘔吐をもよおさせるのである。[……] 認識は行動を殺し、行動するためには幻想のヴェールに包まれていることが必要である——これがハムレットの教えである [……] ——真の認識、つまり恐るべき真理を洞察することこそ、行為へとかりたてるいかなる動機をも圧倒してしまうのである、ハムレットの場合でも、またディオニュソス的人間の場合でも。[……] ひとたび見ぬいた真理を意識して、人間はいまやいたるところに存在の恐怖や背理をしか見ない。いまや彼はオフィーリアの運命の象徴性を理解し、森の神シーレーノスの英知を認識する。そして彼は嘔吐をもよおすのである」⁶⁷

晩年のトーマス・マンがニーチェ論の中でトーニオ・クレーゲルの言葉を使って、ニーチェを「知るという使命をさずかっただけで、もともと知るために生まれてはいなかった、そしてそのためにハムレットのように破滅した」魂と呼んでいるのも興味ぶかい。⁶⁸

本題にもどるが、トーニオ・クレーゲルは上記のような「芸術」に耐えることができない。「文学はけっして使命ではありません。それは呪いです」⁶⁹ と彼は言う。彼の目には「洗練された、エクセントリックな、悪魔的なもの」⁷⁰ に心酔しながら彼を「市民」(Bürger)と呼んであざわらう周囲の文学者たち(Literaten)は「悪魔や妖魔や地底の怪物や認識で啞になった幽霊ども」⁷¹ としか映らない。さりとして「道を誤った市民」(ein verirrter Bürger— VIII, 305)である彼は、「生」と市民の世界からも閉めだされている。故郷リュベックを訪れたとき、彼はおたずね者の詐欺師とまちがえられて尋問をうけ、あやうく逮捕されそうになる。「ぼくは二つの世界の間立っていて、どちらの世界にも住んではいません。だから少々つらいのです。あなたがた芸術家はぼくを市民だと言い、一方市民たちはぼくを逮捕しようとしています」⁷² ——これがトーニオ・クレーゲルの人間としての苦しみである。

それではどうすれば芸術は人間らしさを取りもどすことができるか。どうすれば文学者(Literat)が詩人(Dichter)になりうるか。これが芸術家トーニオ・クレーゲルの中心課題である。そしてその解決は、「生」にたいする「精神」の側からの「愛」に求められるのである。

『トーニオ・クレーゲル』で描かれる「生」の像も、トーマス・マンのニーチェ受容と密接な関係がある。しかしその受容はここではむしろ否定的な性質のものである。ニーチェにあっては「生」の本質は「権力への意志」である。

「しかし生とはなにか。ここですなわち『生』の概念の新しい、より明確な把握が必要となる。これにたいする私の定式はつぎのとおりである。生とは権力への意志なり。」⁽⁷³⁾

このような「生」は残忍で精悍な「えものと勝利に飢えて徘徊するみごとな金毛の野獣」⁽⁷⁴⁾に象徴されるが、トーマス・マンはこれを拒否する。「彼[ニーチェ]の権力の哲学説と『金毛の野獣』は私にとってなにもものだったか。ほとんどそれは当惑であった」と彼はのちに語っている。⁽⁷⁵⁾ こうして『トーニオ・クレーゲル』では「生」は「尋常な、端正な、愛すべきもの」となり、それにともなって「金毛の野獣」は平凡で愛すべきハンス・ハンゼン(Hans Hansen)やブロンドのインゲ(Inge)に変貌するのである。『略伝』の中でトーマス・マンは、自分のニーチェ受容は「複雑なあり方」のもので、それは当時「俗間に流行していたニーチェかぶれ、つまりあらゆる単純な『ルネサンス主義』、超人礼讃、チェザーレ・ボルジア的な美の謳歌、血と美の大言壮語」にたいしては「あくまでも軽蔑的な態度」をとるものであったと語っているが、⁽⁷⁶⁾ これはそのままトーニオ・クレーゲルの口からつぎのように語られる。

「ぼくは生を愛します。[……]しかしどうか[……]チェザーレ・ボルジアだとか、この人物をかつぎあげる酔っぱらったような哲学のことなど考えないでください。あんな、チェザーレ・ボルジアなど、ぼくにとっては無です。ぼくはあんな人物を全然問題にしていないし、また、なぜみんなが特異なもの、悪魔的なものを理想としてあがめるのか、金輪際ぼくには納得できないでしょう。そうです、精神と芸術に永遠に対立している『生』は、——けっして血みどろの偉大さだとか、狂暴な美だとかいう幻影として、つまり異常なものとして、われわれ異常な者たちの目には映りはしません。ただ尋常な、端正な、愛らしいものこそ、われわれのあこがれの国であり、なやましくも平凡な生なのです。」⁽⁷⁷⁾

単純で健康なこの「生」への「市民愛」(Bürgerliebe)を確認し、それを積極的に肯定することによって、トーニオ・クレーゲルは芸術の新しい可能性を見いだす。真の芸術は「人間らしさ」を拒否する怪物的天才によってではなく、「市民」と「芸術家」の中間に立つ者、「精神」の世界に身を置きながら「生」の世界にあこがれをいだく者によって、その愛の中から生みだされるだろう。この新しい立場の発見によって、芸術家は人間であってはならぬという呪いは解け、トーニオ・クレーゲルは芸術家としての、また人間としての自己を救済する。この作を結ぶ第九章の手紙の中で、トーマス・マンは主人公につきのように語らせる。

「ぼくは、偉大な悪魔的な美の小道で冒険をつづけ、『人間』を軽蔑する、誇り高い冷たい人びとに感嘆します、——だがうらやましいとは思いません。なぜならもしなにか、文学者 (Literat) を詩人 (Dichter) にすることができるものがあるとすれば、それは、人間らしいもの、生き生きしたもの、平凡なものにたいする、ぼくのこの市民愛だからです。あらゆる温かさ、あらゆる善意 (Güte)、あらゆるユーモアはこの愛から生まれます。ぼくはこの愛こそ、『たといわたしが、人々の言葉や御使たちの言葉を語っても、もし愛がなければ、わたしはやかましい鐘や騒がしい銃鉢と同じである』と聖書に書いてあるあの愛と同じものだと言えそうな気がします」⁽⁷⁸⁾

しかしこの愛にはある種の否定もまた含まれている。トーニオ・クレーゲルの「生」への「あこがれ」(Sehnsucht)の中には「あふれるばかりの純潔な浄福」(eine ganze keusche Seligkeit)とともに「ほんのわずかの軽蔑」(ein klein wenig Verachtung)が混じっている(VIII, 338)。『非政治的人間の考察』ではトーマス・マンは「市民愛」を「エロスのイロニー」(erotische Ironie— XII, 91)と言いかえているが、トーニオの「市民愛」の告白は若いトーマス・マンの、生き方としてのイロニーまたは「中央の位置」の宣言であるとも言える。のちに『ゲーテとトルストイ』(Goethe und Tolstoi)の中ではイロニーは「中央のパトス」(Pathos der Mitte— IX, 171)と呼ばれる。対立しあう原理の中間に立たされた人間の受苦、とこれを言いかえることができよう。「ぼくは二つの世界の間立っていて、どちらの世界にも住んではいません。だから少々つらいのです」と語る「道を誤った市民」トーニオは、彼の「中央」の位置をまさしく受苦として体験する。しかしイロニーは受苦にはとどまらない。上記のゲーテ講演の中でトーマス・マンは、イロニーとはまた「中央の倫理、そのエトス」であると言い、⁽⁷⁹⁾すでに1911年にも「イロニーとはほとんどつねに、苦境 (Not) を優越に変えることを意味する」⁽⁸⁰⁾とも述べているが、ここではイロニーは、受苦、苦境から自己を救いだそうとする人間の倫理的な姿勢の意味をももっている。そして「中央」を自己の位置として積極的に肯定することによってこそ、パトスのイロニーはエトスのイロニーに変わりうるのではないか。この認識と「愛」とによってトーニオ・クレーゲルは「人間」を肯定し、自己の芸術を救うのである。巻末の手紙はつぎのように続けられ結ばれている。

「ぼくがいままでにした仕事は皆無です。ほんのわずかで、無にもひとしいようなものです。これからはもっと良いものを書くでしょう、リザヴェータさん——これは約束です。[……] この愛を非難なさってはいけません、リザヴェータさん。これは良いもの、みのり多いものです」⁽⁸¹⁾

これまで見てきたように、『トーニオ・クレーゲル』では問題はまだ若い芸術家の自己救済という個人的な関心をめぐるものである。しかしここですでに『魔の山』の「人間性」

の理念と「愛と善意」の要請は、基本的にはまぎれもなく先取りされていると言えよう。

「生」から孤立した「特例」としての芸術家の存在とその救済が『トーニオ・クレーゲル』の主題であったが、1909年に発表された長編小説『大公殿下』の主題もそのヴァリエーションである。この小説に着手した直後の1906年十一月の私信にトーマス・マンは「芸術家は、王侯と同じように代表的生活をしているという意味では、王侯に似ています。王侯にとっての儀礼にあたるものが、芸術家の場合は形式への高貴な義務です」⁽⁸²⁾と書いているが、すでに『トーニオ・クレーゲル』の中にも、芸術家の存在様式を王侯のそれになぞらえたつぎのような個所がある。

「芸術家を [……] ほんの少々目の利く人なら群衆の中からでも見ぬくことができます。切りはなされた、場違いな感じ、見知られ観察されているという感じ、王者然としていながらしかもきまりの悪そうな色が、その顔に現われているのです。平服を着て民衆の間を歩いている王侯の顔つきにも、似たような趣きが見られません」⁽⁸³⁾

『大公殿下』の「序曲」(Vorspiel) はまさにそのような、ありふれた少尉の制服を着て町を歩いている王子クラウス・ハインリヒの孤独な姿を描いている。その結びはつぎのとおりである。

「だれにも知られ、しかもだれにもなじまれず、彼は人びとの間を進む。群衆の中を歩きながら、しかもいわば虚無の空間にとりかこまれて、彼は孤独に歩いてゆく。その細い肩に高貴の身の重荷をせおいながら」⁽⁸⁴⁾

若い王子はときとして自己の「代表性」を忘れて「生」に近づこうとする。しかし彼の教師ユーバーバイン (Überbein) 博士は言いきかせる。

「あなたはいったいなにものでしょう？ [……] いうならばひとつの権化、一種の理想です。ひとつの容器です。象徴的存在です、クラウス・ハインリヒ、したがって形式的存在です。しかし形式と直接性—— [……] それはあい容れないものです。あなたには直接的な親しみを求める権利はないのです [……]」⁽⁸⁵⁾

王子の身分の「高貴さ」(Hoheit) とはユーバーバイン博士に言わせれば「精神」と同義である。そしてこれらは「人間らしさや情味」(Menschlichkeit und Gemütlichkeit— II, 86) とはあい容れない。

「なぜなら精神は、クラウス・ハインリヒ、精神とは仮借なく尊厳を主張する執事です。いやそもそも尊厳は精神によってはじめて創りだされるものです。精神はあ

らゆる人間らしい情味の不倶戴天の敵であり、高貴な敵手なのです。』⁽⁸⁶⁾

これらの言葉が、『トーニオ・クレーゲル』の「精神」と「生」の対立、また、創造者であるためには死んでいなければならぬ、生きて感じはじめたら芸術家はおしまいだ、というはじめの芸術観の再現であることは、ことわるまでもあるまい。

小説の筋立てをいえば、このクラウス・ハインリヒは、父の巨大な富とインディアンがすこし混じっていることのゆえにやはり「特例」(Sonderfall)であるインマ (Imma) に出会う。二人の関係は孤独な人間どうしの「同情」(Mitgefühl) にはじまるが、やがて貧しい公国の経済事情への現実的な関心に触発されて共同で「公共の福祉についての現実的な研究」をすることによって、二人は現実の「生」とのつながりを得るとともに、たがいの信頼をたしかめあう。小説は結婚式の夜、窓辺で群衆の歡呼に答えながら二人がかわすつぎのような言葉で結ばれている。

「『でも王子、私たちはこんなに愚かに、こんなに孤独に、人びとの上の高い所に立っていて [……] 人生のことはまったく知らないんですわ。』

『まったくだって、かわいいインマ？ それなら君をとうとうぼくを信頼する気にさせ、公共の福祉についてあんなに現実的な研究をぼくにさせたものは、いったいなんなのだろう。愛を知っている者が人生のことをまったく知らないと言えるだろうか。これからはぼくたちは、高貴さと愛のふたつながら——つまり厳しい幸福——これを心がけようね。』⁽⁸⁷⁾

ここには『トーニオ・クレーゲル』の結びの「市民愛」の告白が、形を変えて再現されている。そしてこの孤独な王侯＝芸術家の救済は、やはりのちの『魔の山』の「人間性」につながってゆくのである。トーマス・マン自身、この小説が刊行された翌年にその意図をつぎのように語っている。

「形式的、非即物的、抽象的な、一言でいえば芸人的な存在としての王侯の存在様式をさまざまな暗示を含めながら分析すること、そして高貴さを愛によって救済すること——これが私の小説の内容であり、すべての種類の『特例』にたいして満腔の共感をよせながら、この小説は人間らしさ (Menschlichkeit) を説いているのである。』⁽⁸⁸⁾

第三章

芸術の問題

前章では「生」と「精神」の対立、芸術家の存在とその救済という問題をめぐって初期のトーマス・マンの芸術観の一部を見たが、つぎに芸術の領域そのものの内部に目をむけ、『ヴェニスに死す』までのトーマス・マンが自己の文学をどのようなものとして理解し、主張し、「作り話を語ること」(Fabulieren)によってなにをめざしていたのかという問題を、それがのちにどのように『魔の山』につながってゆくかを念頭におきながら考察したい。

第一節 認識と批評の芸術

『魔の山』制作中の1920年七月、トーマス・マンは Stefan Zweig にあてた手紙の中で、ドストエフスキー (Dostojewski) やニーチェの世界は「造形的・叙事的」な世界とは「まったく違った世界」であり、そのようなドストエフスキーよりも、「ホメーロスの系譜」の中にある「トルストイのほうが、私の叙事的理想により近い」と書いている。¹しかし、少なくとも1905年前後までのトーマス・マンが自己の文学の世界として意識しているものは、ホメーロスの「造形的・叙事的」(plastisch-episch)な世界とは「まったく違った世界」のほうにはるかに近い。すなわちそれは「認識」(Erkenntnis) および「批評」(Kritik)としての文学世界である。

『トーニオ・クレーゲル』の第三章に、故郷を出た若い主人公は「精神と言葉の力」(die Macht des Geistes und Wortes)にまったく身を捧げた (VIII, 289) とある。この表現は初期のトーマス・マンの文学観を端的に示している。つまりここでは「精神」あるいは「認識」と「言葉」あるいは「表現」とが接続詞「と」(und)によって結ばれて、ひとつの「力」に融合しているのである。

この文学観は1905年の小品『生みの悩み』(Schwere Stunde)の中で作中人物シラー(Friedrich Schiller)を通して明白に吐露されている。感覚的な創造の人ゲータに対抗しながら、シラーはそこで認識としての芸術の優位をつぎのように主張する。

「あの男は神かも知れない——しかし英雄ではない。だが英雄よりも神のほうが楽だ。——楽なのだ……あちらの男のほうが楽なのだ。利口に、巧みに、認識と創造

を切りはなしていれば、ほがらかに、なんの悩みもなくやってゆけるし、湧き出るように多産にもなれよう。けれども創造を神のものとするれば、認識は英雄の業だ。そして、認識しながら創造するものこそ、神と英雄のふたつを兼ねているのだ」⁽²⁾

精神と言葉、認識と表現をひとつのものとして把えるこの文学観もまた、トーマス・マンがニーチェから学びとったものである。もっともここでも彼は自己流の選択ないし改変を行っており、そもそも「認識」の概念そのものが、ニーチェとトーマス・マンでは全面的には重ならない。『トーニオ・クレーゲル』にもあらわれているように、トーマス・マンはニーチェの「認識」の実存的な意味をあまり問題にせず、もっぱらそれを心理的洞察として受けとっている。ニーチェにおいては「真理と心理学的真理、認識者と心理学者との重なり合いが目だっている」と彼は1936年にも述べている、「彼の真理ゆえの誇り、誠実、知的清潔などの概念そのもの、彼の知への勇氣と知ゆえの憂愁、自己を知り、自己を断罪する彼の態度——これらはことごとく心理学的な意味のものであり、心理学的な性格をもっている。そして私は、自分の資質がニーチェの心理学的情熱を体験することによって受けた教育的な強化と深化を、けっして忘れることができない」⁽³⁾ ここにはたしかにニーチェの認識概念の一面はとらえられてはいるが、心理学的なものとは位相を異にする他の一面、シーレーノスの英知につながる「悲劇的認識」は見おくられているのである。

とはいえ、「知ゆえの憂愁」やトーニオ・クレーゲルの「認識の嘔吐」をも含めて、初期のトーマス・マンの上記の文学観がニーチェに密接に結びついていることは確かである。1906年に発表された論争文『ビルゼと私』(Bilse und ich)の中でトーマス・マンは、さきに挙げた自作中のシラーの独白の内容を、「認識の抒情詩人」(Erkenntnis-Lyriker) ニーチェに結びつけながらほとんどそのままくり返して、つぎのように言う。

「ヨーロッパには精神の一流派があつて——ドイツの認識の抒情詩人フリードリヒ・ニーチェがその元祖であるが——、この派では芸術家という概念を認識者という概念と融合させるのが習いになっている。この派では芸術(Kunst)と批評(Kritik)の間の境界が以前よりもはるかに不明瞭である。この派には、まったく詩人的な気質の批評家がいるし、精神の面でも文体の面でも完全に批評的な鍛えられ方をした詩人がいる。[……] この種の芸術家は[……] 認識しかつ形づくることをめざす。深く認識し、美しく形づくることをめざす。そしてこの二つと不可分のさまざまな苦痛を、辛抱よく誇り高く耐えしのぶことが、彼の生活に倫理的な神聖さを与える」⁽⁴⁾

「認識しかつ形づくる」という言葉に含まれている問題性についてはのちに述べるが、このあとトーマス・マンは、「ある詩人からいつか聞いた言葉」と韜晦しながら、自作『トーニオ・クレーゲル』から「認識の嘔吐」の告白に先だつ部分を八行にわたってほとんどそ

のまま引用して、⁵ 「芸術家であることと人間であることとの分裂」と「観察の苦痛にみちた鋭敏さ」に触れ、苦悩の芸術家＝認識者の「自己の体験にたいする高尚な復讐」にほかならぬ「表現」を、「きりきりと引きしぼった弓、そこから言葉 (das Wort), 鋭い、矢羽のついた言葉が発射され、それはうなり、命中し、的の黒点に突き立ってふるえる」と形容している。⁶ これは初期のトーマス・マンの「認識・批評としての文学」の主張の集約的表現と言ってよい。なお彼は『非政治的人間の考察』の中でもこの表現をくり返し、さらに、ニーチェは「弓が豎琴とともにアポロの神器であることを思い出させてくれた。ニーチェは射あてること、しかも致命的に射あてることを教えてくれた」と付けくわえている。⁷ またのちに十巻本の自作全集が出されるとき、彼はまさしくこのアポロの神器、すなわち弓と豎琴に自分の頭文字を組みあわせたものを、表紙を飾る紋章として選んだのである。

『生みの悩み』のシラーの独白に出てくる「認識は英雄の業 (Heldentum) だ」という言葉は、さきに見た「業績の倫理家」の「英雄性」(Heldentum) につながる。「認識」は「倫理性」と結合する。そして初期のトーマス・マンの芸術観の領域で「倫理性」に対立するのは「耽美主義」であり、さらに「美」そのものである。そこで認識・批評の芸術としての文学の主張は、感覚的な美にたいする激しい攻撃となる。すでに1902年の短編『神の剣』(Gladius Dei) でもこれが主題になっているが、トーマス・マンが描いた主人公のうちでこの立場をもっともラディカルに代表するのは、1905年に書きあげられた彼の唯一の戯曲『フィレンツェ』の中心人物ジロラーモ・サヴォナローラである。これは十五世紀の歴史上の人物としては、世の退廃を弾劾して神権政治を説き、一時はメディチ家を追放してフィレンツェを支配し、やがてローマ法王をも敵にまわして、ついに火刑に身を滅ぼす、イタリア・ルネサンス期の怪僧あるいは傑僧であるが、トーマス・マンはこの人物をまぎれもなく「認識・批評としての芸術」の代表者として描いている。作中人物のひとり『ビルゼと私』の比喻を使いながら、「あの人の言葉はうなりを立てて飛ぶ矢のようですよ、皆さん。それは命中するのです、命中するのです」⁸ と語る。ジロラーモは「道徳」を「ふたたび可能に」する人物である („Die Moral ist wieder möglich.“— VIII, 987)。それによってこの「芸術家」には——『ビルゼと私』の中の言葉を使うならば——「倫理的な神聖さ」が与えられる。彼はみずから「同時に聖者でもあるひとりの芸術家」(ein Künstler, der zugleich ein Heiliger ist— VIII, 1060) と名をのる。この「美の大いなる敵手、禁欲的・厭世的な生の批判者」⁹ 僧院長ジロラーモは、終幕で美の王国フィレンツェの支配者ロレンツォ・デ・メディチとつぎのように対決する。

「僧院長：私は時代の心を見ぬいた。娼婦のようなその額を見た。それは恥——恥知らずであった、陽気で恥知らずであった、——あなたにはこれがおわかりか、時代は恥を知らなかった。十字架のキリストの祭壇から時代は蠟燭を奪い、それを美

の創造者の墓碑に運んだ。美……美……美とはなにか？ その正体が見ぬけないはずがろうか？ だとすれば——地上の事物を認識しながら、悲しみと嘔吐に妨げられることもなくそれをなお欲することができるなどというのは、いったいだれなのか？⁽¹⁰⁾ ……だれなのか、それはだれなのか？ 時代だ。あなたがたみんなだ。ただ私だけは、私ひとりは、それができない。[……] 見よ、そこで私はこのことを悟った、私は全世界を敵にして私自身を、私ひとりだけを大いなるものにしなければならぬ、——なぜなら私は代理者であり選ばれた者だからだ、私において精神はよみがえったのだ、と。

ロレンツォ：美を敵にしてか？ 僧よ、僧よ、そなたは私を迷わす。いったいこの場合、どうしても戦いが必要なのか？ 世界を、二つに割れてせめぎあうものと見なければならぬのか？ 精神と美はそもそも対立しあうものなのか？

僧院長：そのとおり。私はみずから苦しんで得た真理を語っているのだ。⁽¹¹⁾

作中人物ジロラーモと作者自身との間にはむろん一定の距離がある。その反面、『ヴェニスに死す』の中で暗示されているように、ロレンツォもまた「業績の道德家」のひとりであり、その意味ではやはりトーマス・マンの分身と言える。しかし、初期のトーマス・マンの文学観の根本にある、感覚的な「美」に反対する「倫理的」姿勢が、上掲のジロラーモの言葉になったことは明らかである。「私にとって『美』が大切なものであったことは一度もない」と、『非政治的人間の考察』でもトーマス・マンは語っている、「芸術的なドイツ的市民性」の圏内では「倫理的なものが美的なものに優越している。より正確に言えば、そこではこの両概念の混合と同一視が行なわれ、醜さが尊敬され、愛され、はぐくまれる。なぜなら醜さ、病気、没落、これこそまさに倫理的なものだからである。そして私は自分を文字どおりの『耽美家』(Ästhet)と感じたことは一度もなく、つねに自分をモラリストと感じてきた」⁽¹²⁾

1913年のはじめにトーマス・マンは『芸術家と文学者』(Der Künstler und der Literat)という小論文を発表している。彼がそこで「芸術家」(Künstler)と対立させ、対比している「文学者」(Literat)という概念は、まぎれもなくこれまで見てきた文学観に結びつくものである。

「文学者は、即物的・専門的なことにやくだつには、あまりにもリベルタン、あまりにも夢想家、体験者、芸術家でありすぎるが、反面素朴でお人よしな意味での芸術からは意識性、精神、モラリズム、批評性によって隔離されているものであって、これをもっとも完全に定義するのは認識の芸術家という名称であろう」⁽¹³⁾

「すなわち文学者は二重の意味でモラリストである。彼は心理学者であり、また道

徳家である。そして彼がこの両者であるのは、その芸術精神からくる。彼の芸術衝動は彼を心理学者にする』⁽¹⁴⁾

「文学者はばかばかしいほど謹厳であり、神聖なほど高潔である。それどころか彼は知る者、裁く者として旧約の予言者に近く、事実彼はそのもっとも高貴な発展段階においては、もっと単純であった時代の隠者などよりも完全に、聖者のタイプを表わす』⁽¹⁵⁾

これにたいして「芸術家」のほうは、「倫理的には無関心、無責任で、彼がその嫡子である自然と同じように無邪気である」とされる。⁽¹⁶⁾ 『生みの悩み』のシラーの対極であった「あの明るい、ものを手でさわって見たがる、感覚的な、神々のように無意識な男」(der Helle, Tastselige, Sinnliche, Göttlich-Unbewußte— VIII, 377)という「素朴詩人」ゲーテの像がこれと無縁ではないことは容易に推測できるが、しかし上記の文につづいて、芸術家とは「観察的ではなくて行動的」(nicht betrachtend, sondern tätig— X, 67)な存在だ、とあるのはどういうことであろうか。ここでトーマス・マンは、のちに『非政治的人間の考察』の中(XII, 579)でも引用される老ゲーテの「行為する者はつねに無良心である。観察する者だけが良心をもつ」⁽¹⁷⁾という言葉を下敷きにしなが、兄ハインリヒ・マンを「芸術家」として調しているのである。

「そして芸術家が本来まさしく効果と成功を求める男であるのに反して、文学者は成功とは不正の弁解以外のほとんどなにものでもないと見る。——まさに、彼の心理的、倫理的敏感さが、観察する者である彼をして、総じて行動性というもの、実践的に自己を適応させる創造性というものにたいして、ひそかな敵意をいだかせるのである』⁽¹⁸⁾

この「芸術家」の概念の背後にはハインリヒ・マンの像が立っている。この文には、「時代」に「自己を適応」させながら「行動性」(Aktivität)あるいは政治的「行為」を唱導するハインリヒにたいする「観察する者」(Betrachtender)トーマス・マンの、一種の敵意をさえ含んだ対抗意識が働いている。この意識はこの時期の彼の兄にあてた私信にもあらわれているが、やがてそれは第一次世界大戦を契機として兄弟の対決にまで進み、トーマスは「非政治的人間」の「考察」(Betrachtungen)という表題のもとに、兄に代表される「文明の文士」にたいして延々と論争をつづけることになるのである。

しかし『芸術家と文学者』をトーマス・マンが「兄と自分とにおいて具現化されていると見た二種類の芸術精神の違いを明確化するための一助として」書こうとした労作の一部とする Ernst Keller の見解⁽¹⁹⁾ は、すこし狭すぎるように思われる。そのことは次節で述べるが、さきの文だけを見ても、たとえば「効果と成功を求める男」(der Mann der Wir-

kung und des Erfolges) という「芸術家」の背後には、ハインリヒ・マンだけではなく、ニーチェの批判を通したヴァーグナーの像があり、ヴァーグナーに代表される舞台芸術、さらに「感覚的」(simlich)な芸術一般にたいする「倫理的」な反発があるのではないか。1908年はじめに発表された『演劇試論』の中でトーマス・マンは「演劇の『現実性』、具体的な会衆におよぼす演劇の直接的な効果、それとあいまって、すべての芸術のうちでも異常なほど効果をねらうその性質」⁽²⁰⁾を論じているが、そこには「[……] 私が演劇にたいして唱える異議はすべて、演劇というものの本質的な感覚性 (wesentliche Sinnlichkeit) に帰する。わけても演劇的公共性をもつ感覚的・社交的な性質を私は嫌悪し、軽蔑する」⁽²¹⁾という言葉も出てくるのである。

第二節 造形と批評

これまで見てきたかぎりでは、初期のトーマス・マンはホメーロスの「造形的・叙事的世界」とは「まったく違った」世界に属する「認識の芸術」、「批評」としての文学をもっぱら標榜しているように見える。上述の『芸術家と文学者』の内容にしても、それだけを切りはなして読めば、「文学者」の「芸術家」にたいする、「倫理」の「美」にたいする、「批評」の「造形」にたいする自己主張ないし抗議としか見えない。しかしこれはトーマス・マンの考えの一部であって全体ではない。すくなくともこの文章が発表された1913年ごろに作家としての彼がもっとも強く念願していたのは、両者の抗争ではなくて、「造形」を「批評」に引きよせながら両者を統合することであった。この意味で、上述の小論を発表する際に彼が書きそえたつぎのことわり書きは重要である。

「精神と芸術、批評と造形、認識と美、知と創造性、文明と文化、理性とデモニーについての大きな論文が、数年前に夢想され、計画された。この対象は無際限に広がり、それを構成するには筆者の評論的鍛練が不足していた。そこでこの計画は大量の無定形の覚え書きのまま残った。文学的人間のタイプをその抽象的な純粹性において批判的に描写する試みになるはずであった章の中から、まとまりのある数ページを以下に掲げる」⁽²²⁾

この一文は、「文学者」が当時のトーマス・マンの文学観の中で重要な位置を占めるひとつの「タイプ」ではあったにせよ、彼の理想像ではなかったことを物語っている。理想の詩人像は、『フィオレンツァ』について書かれた1912年の小文の結びで、同じような表現を使ってつぎのように描かれている。

「もっとも豊かな、もっとも深い意味において——どこまでも『素朴』な詩人とか、どこまでも『情感的』な詩人などというものは、いまだかつて存在したことがない。というのも、詩人とは総合そのものだからである。詩人の姿が表わしているのは、いつでもどこでも総合である。精神と芸術、認識と創造性、主知主義と単純さ、理性とデモニー、禁欲と美の和解——第三の国である。」⁽²³⁾

この「総合」はしかしながら容易には実現できないものである。というのも「致命的に射あてる」弓である「批評」とは詮じつめれば解体の原理であり、これに反して「造形」とは形成の原理である。解体しながら形成せよというのはもともと非常な難題である。トーマス・マンはかなり早くからまさにこの難事業の上に自己の創作の世界を構築することをめざしていたのであって、その探求と努力の中からやがて『魔の山』の「物語」世界も生まれてくるのであるが、創作者トーマス・マンのこの願いは、「認識の嘔吐」に苦しむ「文学者」が「市民愛」によって「詩人」になりうるのではないかというトーニオ・クレゲルの期待の背後にもすでにひそんでいると言えよう。しかしトーマス・マンが「芸術精神」そのものの内部にある二つの方向を明確に意識し、「認識」に仕える者と「美」に仕える者とを対置しながら、「批評」のほうへ「造形」を引きよせることによって両者の「総合」をめざしはじめるのも、『芸術家と文学者』よりかなりさかのぼる1905年ごろからである。さきに見た『ビルゼと私』の中の「この種の芸術家は[……]認識しかつ形づくることをめざす。深く認識し、美しく形づくることをめざす」という一句は、この意味できわめて重要な示唆を含んでいる。また、さきには1905年の作『生みの悩み』の中の「認識は英雄の業だ」という言葉を「認識の芸術」の自己主張として強調したが、上の意味でそれと同じく重要なのは、そのあとにつづく「そして、認識しながら創造するものこそ、神と英雄のふたつを兼ねているのだ」という言葉、さらに作中のシラーが自己の作品をゲーテ的「造形」へのあこがれが生んだ奇蹟と呼んでいることである。

「自分の作品はあこがれの奇蹟だ。形式、形態、限定、具象性へのあこがれが生んだ奇蹟だ。そしてこのあこがれが向うかなたには、陽光に照らされた事物の名を、神のような口でずばりと言つてのけるあのもうひとりの男の、澄みきった世界がある。」⁽²⁴⁾

『演劇試論』からは「批評」と「造形」の和解ないし「総合」への願い、というよりもむしろ造形性そのものへの指向がすでに感じとれる。たとえば戯曲(Drama)と小説(Roman)のどちらが真に「造形的」かという問いがそこでは論点のひとつになる。

「小説は戯曲よりも精密で、完全で、知識に富み、良心的で、深みがある、[……]そして戯曲こそ真に造形的だと言わんばかりの見解に反対して公言するが、私の感

じでは戯曲はむしろシルエットの芸術であって、ひとり物語られた人間 (der erzählte Mensch) だけが、完成された、まとまった、現実的な、造形的なものなのである。』⁽²⁵⁾

さらに注目すべきことは、「時代」の中で孤立感を深めつつあったこの時期のトーマス・マンが、伝統の中に自己の創作の支えを求めはじめていることである。さきに引用した「演劇的公共性をもつ感覚的・社交的な性質を、私は嫌悪し、軽蔑する」という言葉につづけて彼は、「私がいう公共性はそれと違って、もっと繊細で、清潔で、広いもの」であり、「国境を超え時代を超えた交友や敵対」が「私の心にかなう公共性」だと語るが、⁽²⁶⁾ この評論の終り近くではトーマス・マンは、「近代の叙事詩」であるヨーロッパ長編小説の数百年の伝統を後ろ盾にしながら、『魔の山』以後彼の重要概念のひとつとなる「物語の精神」(der Geist der Erzählung) と同義の「叙事的芸術精神」(der epische Kunstgeist) という語を口にするのである。

「私は、いまだに叙事的芸術精神にたいする戯曲的芸術精神の優位を確保しようとする癖になっているような美学に、自分としての不信を表明することによって、演劇いやほとんど戯曲をさえ相手どって、私とその息子でありしもべでもあると感じているヨーロッパの小説を弁護した。』⁽²⁷⁾

この評論は三段階からなる「小説の等級表」(die Rang-Skala des Romans) で結ばれている。小説家トーマス・マンが当時なにをめぐっていたかはそこからもうかがうことができる。第一段階つまり最下級に格づけされる小説とは、

「民主的・当世風のタイプのもので、社会批評的・心理的、国際的で、ヨーロッパの芸術精神の所産、文明の道具、西歐的に平均化された公共性にかかわるものであり——そして [……] 『民衆』(Volk) とは [……] なんのつながりももたない。』⁽²⁸⁾

ここにもハインリヒ・マンへの諷刺が含まれていると考えられる。すくなくともさきに見た1909年九月三十日の兄ハインリヒにあてた手紙の中で彼が兄の新作『小都会』について述べている感想——この小説は「デモクラシーの讃歌のようなもの」で「時代になかったもの」ではあるが『民衆』がこれを正しく評価するかどうかを私は疑う」云々——と上の文との関係は明白である。

つぎの第二段階、「より高級な、いわばよりドイツ的な場合」、

「個人的エトス、告白、良心、プロテスタンティズム、自伝、個人主義的モラルの問題性、教育、発展、教養……ドイツ的・市民的なこの段階では、小説は、民衆を讀者とは呼びえなくとも、心的には民衆により近い。』⁽²⁹⁾

「教育、発展、教養」の語はむろんドイツの教養小説あるいは発展小説の伝統を指しているが、当時トーマス・マン自身がすでに構想中であった『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』や、のちの『魔の山』がこれにつながることはいうまでもない。

第三段階、「ごくまれな、素晴らしい場合には」

「小説はほんとうに神話に、民衆の聖書になりうる。『ロビンソン』や『ドン・キホーテ』、『戦争と平和』やド・コステル (de Coster) の『ウーレンシュピーゲル』がその例と言えよう。ドイツの例が挙げにくいのは、この意味と程度において民衆的でありうるには、ドイツ小説があまりにも市民的教養の問題でありすぎるからである」⁽³⁰⁾

これはホメロス以来の叙事文学の正統を継承した永遠の物語の世界である。当時すでにトーマス・マンが願望の世界のひとつとしてはるかにこれをのぞみ見はじめていたことはのちに述べる。

さきに見た『芸術家と文学者』のことわり書きに、トーマス・マンが数年以前にくわだてた「精神と芸術 [……] についての大きな論文」の計画が「大量の無定形の覚え書きのまま残った」とあったが、1908年から翌年にかけて書きためられた長短とりまぜて百五十二点のそれらの覚え書きは現在チューリヒのトーマス・マン文書館に収められている。Hans Wyslingの註釈つきで先年公刊されたその全体を読むと、⁽³¹⁾ トーマス・マンが前述の「認識の芸術」の立場から当代の芸術の諸傾向を批判するとともに、自己の文学のあり方を理論的に整理し、確立しようとしていた苦心の跡がうかがえる。

そこでおもな批判対象になっているのは、ヴァーグナーであり、耽美主義的な「芸術家」の群像であり、また若い世代のいわゆる „Regeneration“ の主張である。これらのうちヴァーグナーについては、たとえば「ヴァーグナーが『文学抒情詩』(Literatur-Lyrik) などという言葉を使ったり、叙事詩を『貧しい死の影云々』と呼ぶのを聞くと、腹が立ってがまんできない」⁽³²⁾ という憤激をあらわした一文があるが、これは前記の『演劇試論』との関連からも興味ぶかい。„Regeneration“, すなわち当時の若い作家世代から出てきた、自然への復帰を唱え、肉体を礼讃し、「健康と日光浴を求める傾向」(Gesundheits- und Durchsonnungstendenz) についてもかなり長文の批判がいくつもあるが (Notizen 49, 72, 91, 103), これはのちに『魔の山』で作中人物ナフタ (Leo Naphta) の口から語られるものである。⁽³³⁾

しかしもっとも興味ぶかいのは、「批評」と「造形」とを「総合」しようとする苦心のにじみ出たいくつかの覚え書きである。たとえば覚え書き21号を見よう。

「現代的傾向。ゲーテ曰く、文芸はその絶頂ではまったく外面的に見える。これにたいして内面へ引っこめば引っこむほど文芸は下り坂になる、と。[……]」⁽³⁴⁾

はじめにある「現代的傾向」には「内面」をえぐるトーマス・マン自身の「認識の芸術」も含まれていると解してよかろう。してみれば彼は「まったく外面的」な「造形」の巨匠から自己に加えられた頂門の一針として、ひとまずこのゲーテの言葉を書きとめたものであろう。

覚え書き33号ではトーマス・マンは「『造形』というものについていささか軽蔑的な言辭を弄することが許されるだけの『造形』を、私は自身の過去にふまえているだろうか？」と自問している。しかしおもしろいことには用紙の裏面に「アンナ・カレーニナや戦争と平和をふまえた上でなければそれは許されないというのだろうか？」と、⁽³⁵⁾ みずからの問いをふたたびなかばうち消しているのである。他の個所では彼はいささか強引に「造形」を自己の側へ引きよせようとしている。たとえば「詩人」(Dichter)と「文筆家」(Schriftsteller)の相違を論じている覚え書き46号を、かりに「文筆家」の像をトーマス・マン自身に近づけて読めば、彼が考えていたことはほぼ推測できる。

「詩人は理念から出発してそれを造形、形姿、生に置きかえる。純粹の(絶対的な)文筆家は生、体験、感覺的なものから出発してそれを理念に、精神に置きかえる[……]。これが違いである。これは価値の違い、本質の違いなのだろうか？ どちらの場合にも同じ芸術的変形力が働いているのではないか？ [……]」⁽³⁶⁾

覚え書き104号には同じ趣旨がいつそう明瞭に書かれている。

「偏狭な『造形的』の概念：ただの言葉、口で語られた言葉でも、造形的でありうる。話の筋や運びや『登場人物』だけではなく、純粹に精神的な素材にも、形姿を与えなければならない。純粹な文筆家の所産といえどもひとつの客観化であり、現実化であり、分離、限定、具象化であり、無限なものにきりをつける行為である…」⁽³⁷⁾

ついでに言えば、この覚え書きの最初の文は、のちに『魔の山』の中でセッテンブリーニに引きつがれる。すなわち主人公ハンス・カストルプが、この雄弁家との初めての会話のとき、「あなたのお話しぶりはとても愉快ですね、[……]とても活発で、——なんと言ったらよいのかわかりませんが」と言うと、

「『造形的だ、ちがいますか？』とイタリア人は答えて、むしろ涼しいくらいだったのにハンカチで風を入れた。『おさがしになっているのはこの言葉でしょう。私の話し方は造形的だ、とこうあなたはおっしゃりたいのです。[……]』」⁽³⁸⁾

さて覚え書き群に戻ると、その49号には、「精神」と「感覺性」、「批評」と「造形」、「情感文学」と「素朴文学」の和解を願う姿勢が強く出ている。

「精神—キリスト教，プラトニズム。感覚性，造形—異教。[……] ゲーテ（異教的に）曰く、『最高の芸術は外面的だ』と。対立をシラー流に定式化すれば『素朴と情動的』。この対立はゲーテとシラーにおいて純粹には表現されず。ゲーテはスピノーザの弟子。シラーには感覚的な素朴さがたっぷりある。[……]」⁽³⁹⁾

さらに進んでこの当時のトーマス・マンには「遊び」(Spiel)、「たのしい幻影」(erquickliches Blendwerk)としての芸術という考えがすでに近づいていることが、覚え書き114号でわかる。

「[……] ゲーテがシラーについて語った、彼と話しているとどうも芸術というものがあまりにも厳肅すぎるもののように思われることがときどきあった、というすばらしい無邪気な言葉、これは[……]もっとも深い所では朗かで、厳肅ならぬものである芸術の本質を、きっと一度も理解したことのないあの心の重い構成家に、だれよりもよくあてはまる。[……] 芸術というものをくそまじめに受けとる必要はない。われわれドイツ人は、その国民性の重さと、わが国の有力な二、三の芸術家の野心にさそわれて、そのように受けとりがちである。[……] もっと軽やかで、もっと懷疑的で不信心で、もっと抜け目のない、茶目っぽい、享樂的な芸術観、——芸術をもはや『天国行きの貨車』としてではなく、ひとつの遊び、刺激剤、美しい陶醉、きわめて繊細な感覚的また知的な魔術的手段によって作りだされたたのしい幻影——つまり生の問題、生への誘惑の問題として受けとる芸術観は、ことによると、近い将来人類にもたらされる解放、救済、幸福、安堵のひとつになるかもしれない」⁽⁴⁰⁾

「心の重い構成家」はヘッベル (Friedrich Hebbel) を、「天国行きの貨車」はヴァーグナーの芸術をさすのであるが、トーマス・マンがここで「近い将来」の芸術として夢みているのは、「遊び」であるとともに「厳肅さ」(Ernst)をも含むもの、すなわち「批評」と「造形」、「厳肅さ」と「遊び」の合体したものである。この真意は、彼が上の覚え書きの文言を使いながら書いた1910年六月のある私信の中のつぎの個所にきわめて明らかにしている。

「芸術をきわめて繊細な感覚的また知的な魔術的手段によって作りだされるべきたのしい幻影と考え——それと同時に、ほとんど身を滅ぼすほどの芸術的な厳しさと誠実さを保つ、——このようなふまじめさとモラリズムの合体をあなたは可能だとお考えでしょうか？ 私はそれが可能だと考えはじめました」⁽⁴¹⁾

そしてこれが、のちに見るように、「新しい古典性」(eine neue Klassizität—X, 842) の出

現を期待する1911年の発言につながってゆくのである。

第三節 「古典性」への接近の試み

これまでは芸術に関する評論をおもなよりどころにして、「批評」と「造形」の「総合」を求めるトーマス・マンの願いを見てきたが、この願いは実際の創作の面ではどのように現われているのであろうか。

「造形」もしくは「古典性」への接近を明瞭に示す——着手の時期から言って——最初の作品は、1910年初頭に書きはじめられた『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』である。この作品の元来の主題は、のちに作者が「むろんこれは芸術および芸術家という主題のひとつの新しい表現であり、非現実的・幻想的な存在形式の心理学であった」と述べているとおり、またもや『トーニオ・クレーゲル』および『大公殿下』のそのくり返しである。しかし問題はその文体にある。トーマス・マンはつづけて語る、「しかし私を文体的に魅惑したのは、私の粗野なお手本が示唆してくれた、自分としてはそれまで一度も手がけたことのない、自伝的・直接的であった」⁴² ここで「粗野なお手本」と呼ばれているのは、『クルル』構想の最初のヒントとなった1905年出版の奇書、実在の国際的詐欺師でホテル泥棒のマノレスク (Georges Manolescu) なる人物が書いた回想録である。しかし真の意味で『クルル』の自伝的・告白的文体の手本となったのは、まさにゲーテの『詩と真実』(Dichtung und Wahrheit)であった。トーマス・マンはいまや『トーニオ・クレーゲル』以来の「芸術および芸術家」の主題を、「それまで一度も手がけたことのない」古典的巨匠の文体にのせることによって、「批評」と「造形」との「総合」を試みはじめたのである。これについてはゲーテ受容との関連で次章で述べる。

『ヴェニスに死す』になると、トーマス・マンは「造形」と「古典性」への道を模索しながら、ヨーロッパ叙事文学の伝統をドイツ古典主義の自伝的文学からさらにはるかにさかのぼり、その源流ホメーロスにまで接近しようとしているように思われる。Hans-Bernhard Moellerはこの作品のいくつかの個所とドイツ語訳のホメーロスのヘルメス讃歌との内容的対応を指摘しながら、『ヴェニスに死す』とギリシア神話、とくにヘルメス像との結びつきを強調しているが⁴³ ほかに、たとえばアッシェンバハの夢の中でディオニュソスの狂宴が描かれているし、またそれらと関連してソクラテス、プラトンの思想も随所に出てくる。このような古代ギリシア的、また神話的な要素は、いうまでもなく「永遠」への指向につながるが、それとともに文体の面できくに興味ぶかいのはホメーロスの六脚韻 (Hexameter) がこの散文小説の中に取り入れられていることである。

たとえば主人公がリドのホテルに到着した翌朝の叙述にそれがある。家族に甘やかされているらしい美少年タッジオは、おそらくは朝寝坊をしていて朝食の席になかなか姿を見せない。そのときアッシェンバハはとつぜん陽気になって「なるほど、小さなパイアークスびとめ」(Nun, kleiner Phäake!) とつぶやきながら一行の詩句を思いうかべるが (VIII, 473),

Oft veränderten Schmuck und warme Bäder und Ruhe

しばしばよそおいを変え、温い風呂に入り、安息することを

というその六脚韻の句はフォス (Johann Heinrich Voß) のドイツ語訳の『オデュッセイア』第八歌の第249行である。

これは直接の引用であるが、やがて現われた美少年の描写は、それ自体が六脚韻の音調を帯び、とくにつぎの個所ではまさしくこの韻律そのものが散文の中に取りいれられている。

「(その襟の上には [……]) 花のような頭部がたとえようもない魅力をたたえてやすらぎ、——それはパロスの大理石の黄いろがかった光沢を帯びたエロスの神の頭部で [……]」

この原文にかりに区切りをつけてみると、つぎのとおりである。

(Auf diesem Kragen [. . .])

ruhte die Blüte des Hauptes in unvergleichlichem Liebreiz, |— das|
Haupt des Eros, vom gelblichen Schmelze parischen Marmors, [. . .]⁽⁴⁴⁾

— U U — U U — U U — U — U U — U | U |
— U — U U — U U — U — U U — U

主人公が脱出行に失敗して彼の運命が決定したあとの第四章でも、ホメーロスの韻律とのきわめて「繊細」な「遊び」が行なわれている。たとえば、

「[……] そのようなとき彼は、自分がエリュージオンの野へ、地の果てへ連れてこられたように思うことがよくあった。そこではこよなく軽やかな生活が人びとに与えられていて、雪もなく、冬もなく、嵐もなく豪雨もなく、いつもオーケアノスがやさしい涼しい息吹きを立ちのぼらせ、幸福なのだけさのうちに日々が、苦労もなく、戦いもなく、ただただ太陽とその祝典にささげられて流れすぎてゆく」(VIII, 488)

この原文は、音調全体が六脚韻的であるのみならず、Herbert Lehnert が指摘しているように、トーマス・マン旧蔵の Erwin Rohde 著 „Psyche. Seelencult und Unsterblichkeitsglaube der Griechen“ 第四版の中の、著者自身のドイツ語訳による『オデュッセイア』第四歌の第560-569行、すなわちプロテウスがメネラーオスにその未来の運命を予言するくだりと、大幅に一致しているのである。⁴⁵

さらに注目すべきことには、トーマス・マンはこの第四章で「文筆家」(Schriftsteller) アッシェンバハに、「批評」と「造形」, 「精神」と「美」, 「思想」と「感情」の合体の喜びを体験させ、さらにそれを実際の制作に実現するためのきわめて興味ぶかい実験を代行させている。

「文筆家の幸福とは、感情になりきることのできる思想であり、思想になりきることのできる感情である。そういう脈動する思想、そういう精密な感情が、このときこの孤独の男に所属し、服従していたのである。すなわちそれは、精神が美の前によくうやうやしくぬかずくとき自然は歓喜におののく、という思想、感情であった。彼はとつぜん書きたくなった。」⁴⁶

そこから実験がはじまる。アッシェンバハはリドの砂浜でたわむれるタッジオ少年の姿を見つめながら、彼にははじめて出あったときから造形美の極致と見えたこの少年、「形態の純粹きわまりない完璧さ」(reinste Vollendung der Form)をそなえ「もっとも高貴な時代のギリシア彫像」(griechische Bildwerke aus edelster Zeit)を思わせたこの「完全に美しい」(vollkommen schön)少年(VIII, 469)の「肉体の線」を文字でなぞりながら、批評的な一片の散文を書こうとするのである。彼が書こうとしているのは、旅先にとどいた「文化と趣味に関するある大きな焦眉の問題」についてのアンケートへの回答であるが、

「[……] その対象を自分の言葉の光で輝かせたいという欲望が、とつぜん耐えがたいほどになった。しかも彼の欲求は、タッジオのいる前で仕事をしたい、書くときに少年のからだつきを手本にし、神のもののように見えるこの肉体の線に自分の文体を従わせたい、そしてその美を精神の領域へ運びいれたい、というものであった [……]」⁴⁷

こうしてアッシェンバハは「ふしぎな数時間! ふしぎに精根を使い果たすような苦勞! 精神と肉体とのふしぎな生みの交わり!」のうちに、「その清浄さ、高貴さ、躍動する感情の緊張が、近いうちに多くの人びとの讚嘆をひきおこすはずの、あの一ページ半の洗練された散文」を書きあげるのである。⁴⁸

ちなみにトーマス・マン自身も、まさにヴェニスのリドに滞在中の1911年五月末に、ウ

イーンの „Merker“誌のアンケートに応じて、『リヒャルト・ヴァーグナーとの対決』(Auseinandersetzung mit Richard Wagner)という小文を、ホテルの便箋を用紙に書いて書きあげている。⁴⁹ そしてその中には、「ヴァーグナーの星はドイツ精神の天空で沈みはじめたように私には思われる」、なぜならヴァーグナーはどこまでも十九世紀的であり、これからは「ヴァーグナー的なものとはきわめて本質的に、しかも私の信ずるところではすぐれた意味で、異なったもの」、つまり「新しい古典性のようなもの、これが現われるに違いない、と私には思われる」という発言⁵⁰ が出てくるのである。

それにしてもアッシェンバハの実験によって「総合」は成就したのであろうか。語り手トーマス・マンは、「認識の嘔吐」を克服して「美」の道へあゆみ入った芸術家を結局は破滅させることによって、「総合」の困難さを語っているようである。コレラ菌をやどしたいちごをそれとは知らずすでに食べてしまったアッシェンバハの「なかばまどろむ脳髓」が紡ぎ出す「夢の論理」(Traumlogik)にそれはつぎのように集約されている。

「なぜなら美は [……]、ただ美だけが、神々しいと同時に目に見えるものなのだ。

だからこそ美は感覚的な人間の道であり、[……] 芸術家が精神へむかう道なのだ」

しかしこの道はまた「真に邪道、罪の道」である。したがって「精神的なものに進むために感覚を通らなければならない」人間、つまり「われわれ詩人」は「必然的に邪路に踏み入る」。

「われわれはたとえば、ものを解体する認識というものと絶縁する。なぜなら認識は [……] 深淵に共感をもつ、いや深淵そのものだからだ。この認識というものを、だからわれわれは断固として排斥する。そしてその後、われわれの努力はひとえに美を、つまり単純さ、偉大さ、新しい厳しさを、あらたな無邪気さと形態をめざす。ところが形態と無邪気さは [……] ひとを陶醉と欲情へみちびく。高貴な人間をもしかすると恐るべき感情の罪悪へとみちびく。[……] 深淵へみちびくのだ、これもまた深淵へ。[……]」⁵¹

第 四 章

ゲーテと第一次世界大戦前のトーマス・マン

第一節 トーマス・マンのゲーテ観について

1932年のゲーテ百年忌講演『市民時代の代表者としてのゲーテ』(Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters)の中につぎのような一句がある。

「ゲーテ、ショーペンハウアー、ヴァーグナー、ニーチェ——これだ。これこそわれわれの青年時代の恒星天であり、ドイツとヨーロッパを兼ねあわせたもの、われわれの誇らしい素姓である」⁽¹⁾

「われわれ」がトーマス・マン自身をさす一種の *pluralis majestatis* であることはいうまでもない。ここに挙げられた四つの名のうち、あとの三者と『魔の山』以前のトーマス・マンとのかかわりについては、これまでの各章の中で多少とも立ち入って考察したが、ゲーテについては前章で簡単に触れただけである。しかし初期トーマス・マンのゲーテ受容については、さらに詳細に検討しておく必要がある。

ゲーテにたいするトーマス・マンの心の姿勢には大きな移りかわりがあるが、深い親愛感があからさまに表明されるのは1920年代以後である。たとえば前記の1932年のゲーテ講演にしても、トーマス・マンはかつてフランクフルトのゲーテの生家を訪れたときに覚えた「わが家に」(zu Hause) であるようなやすらぎの念から説きおこし、そのとき旧ゲーテ家にみなぎっていたのはほかならぬ自分自身の「素姓」(Herkunft) であって、「そこを離れてしまった息子のために保存され、うやまい守られてきた威厳ある礼儀正しさ」の雰囲気だった、と語る、「私はそれを眺め、それを吸いこんだ。すると胸中にこもごも湧きでる親近感と畏敬の念が、融けて謙虚と自負がひとつになった感情、すなわちほほえむ愛となった」⁽²⁾。そして彼は、「精神的」な面からゲーテの「高嶺」を論ずるのは学者にまかせ、自分は「人間的・自然的」な面からゲーテの「実体」(Substanz) に参加するのだ、とことわりながらこう言う。

「私はゲーテについては愛をもって語ることはできない[……。]。自分自身の実体、自分自身の存在からしか[……。]、私のような者はゲーテについて語るすべをもたな

い』¹³

慈父をなつかしむ息子の情にも似た血縁的な親愛感がここにはあらわれている。事実1936年のフロイト講演では、トーマス・マンはゲーテと自己との関係をひそかに父と子のそれになぞらえているのである。すなわち彼はその中で、子孫が自己と祖先との間に、また息子が父親との間に行なう小児的な「神話的同一化」(mythische Identifikation) という問題に触れながら、自身の作家生活の全体が深層心理学でいう無意識的な小児型行動に似たゲーテ模倣にほかならなかったという考えをほのめかす。

「父親との結合、父親模倣、父親ごっこ、またこれらの行動の高級な精神的な父親代理像への転移——このような小児型行動は、個人の生涯になんと重大な、規定し刻印し形成する作用を及ぼすことであろう」

ここまではまだフロイトの心理学についての話であるが、つぎはもうまぎれもなくトーマス・マン自身のことである。

「ことに芸術家——この本来遊びに夢中になっている熱っぽい子どものような人間は、このような小児的模倣が、自分の生涯、自分の創作者としての生き方に与えたひそかな、しかし明らかな影響を、しみじみと体験しているものである[……]。だからウェルテルの段階、マイスターの段階、また老年期の『ファウスト』や『西東詩集』の段階をしのぼせるゲーテのまねびが、こんにちでも無意識のうちに作家の生活をみちびき、神話的に規定することがある」¹⁴

興味ぶかい発言である。これを言葉どおりに受けとってゲーテの三段階をトーマス・マンの作品群と照合してみたくなるほどである。しかしながら、トーマス・マンがここで言っているような血縁的親近性にも似た「人間的・自然的」共感を前提とする「ゲーテのまねび」(imitatio Goethe's) を「ウェルテルの段階」にまでさかのぼらせるのはまず無理であろう。

もっとも1896年の短編『幻滅』(Enttäuschung) 中にはすでに、死の半月前のウェルテルの手紙から「まさに無限者の充溢の中に没入しようとあこがれるその瞬間に、にぶい、冷たい意識につれもどされてしまう」自己の宿業を呪う一節がそのまま引用されている。¹⁵しかしトーマス・マンが『幻滅』で描こうとしたのは、見えすぎる目、鋭敏すぎる意識が幻想を破壊するという思想、つまり「認識が生を滅ぼす」という初期ニーチェに由来する思想を背景とした、デカダンスの心理学にほかならない。したがって作品全体の文脈から見れば、作中の「私」が旅先で年齢も国籍も不明の見知らぬ男の口から聞く上記のウェルテルの一節には、世紀末の文学青年のかなり恣意的な感情移入が働いているにしても、ゲー

テ的な響きはないと言ってよい。

さきのフロイト講演の中で「ウェルテルの段階」と言ったときトーマス・マンの念頭にあったのは、むしろ『トーニオ・クレーゲル』であろう。1941年のウェルテル論の中でも彼はウェルテルを「生ゆえの悩みと、自己の不完全さへの悲しい洞察力と、自分を窒息させるハムレット的な認識の嘔吐のほかには、この世にどんな使命をももたない」人間と呼んでいる。⁶ これは明らかに自作の主人公の性格をウェルテルの中へ持ちこんだものであって、「ハムレット的な認識の嘔吐」をはじめ、ほとんど一語一語が『トーニオ・クレーゲル』から取ってきた表現である。しかしこれは六十才をすぎた大家の愛すべき遊びであって、ここで彼が暗示しようとしているらしいトーニオ・クレーゲルとウェルテルの性格の同一性は、あとからのたのしい追認ではあってもほんとうの「まねび」の結果ではない。『非政治的人間の考察』の中に、この意味できわめて興味ぶかい一節がある。

「自分の精神的、芸術的な教養の基礎を自問するとき、私が挙げなければならない三つの名。強烈な光をはなちつつドイツの空に出る、永遠に結合した精神の三連星——たんに内輪のドイツの事件ではなく、ヨーロッパ的事件をあらわすその名は、ショーペンハウアー、ニーチェ、ヴァーグナーである」⁷

この文章の内容は、さきに挙げた1932年の文章のそれとほとんど同じである。しかし、五十才代なかばを過ぎたトーマス・マンが「われわれの青年時代の恒星天」(der Fixsternhimmel unserer Jugend)を回顧しながら第一番に挙げている星ゲーテの名だけは、第一次世界大戦のさなかに書かれた文章から欠落している。これは大いに注目に値する。すなわち四十才ごろのトーマス・マンはまだ、自己の「精神的、芸術的な教養の基礎」とゲーテとの関係については沈黙しているのである。⁸

トーマス・マンの最初の、だれの目にも明らかなゲーテへの信奉告白は、1921年の講演『ゲーテとトルストイ』であるが、それを嚆矢として彼はさかんにゲーテについて語るようになり、まとまったゲーテ論だけでも、1925年の『親和力』論からゲーテ百年忌の二つの講演、アメリカ亡命中の講演、また第二次世界大戦後みずから編集した英語版ゲーテ選集のための長い序文、ゲーテ生誕二百年記念講演にいたるまで、その数は十指にあまる。⁹ さらに文芸作品としても、ゲーテ小説『ワイマルのロッテ』(Lotte in Weimar)はいうまでもなく、『魔の山』や四部作『ヨゼフとその兄弟たち』(Joseph und seine Brüder)、『ファウストゥス博士』(Doktor Faustus)などの後期諸作品は、「ゲーテのまねび」のあとを歴然と示している。

このような事情から、トーマス・マンのゲーテ受容を論題とする諸家の研究も、主対象をほとんど第一次世界大戦以後の評論や作品に限り、初期についてはごく表面的に取りあつかうか、もしくは事実上無視しているものが多い。¹⁰ しかしながら、すくなくともトーマ

ス・マンが「批評」と「造形」の「総合」によって自己の文学世界を確立することを真剣に考えはじめる1905年ごろ以後は、ゲーテの像がトーマス・マンの内部でしだいに大きな意味をもちはじめるといわれる。そしてこれは『魔の山』の理解のためにも重要な問題を含んでいるので、とくに一章を設けてしばらく検討しておきたい。『魔の山』執筆開始以後のトーマス・マンのゲーテ受容については第二部の中で述べる。

『魔の山』の執筆が開始されたのは1913年の九月であるが、ちょうどそのころトーマス・マンは、若死にした作家 Erich von Mendelssohn の小説 „Nacht und Tag“ のために序文を書いている。七ページにわたるその文章の中にゲーテの名は、ほかのいくつかの名とならべて、一度出てくるだけであるが、書き出しの二ページあまりは、当時のトーマス・マンのゲーテ観をひそかに総括したものと言える。冒頭で彼は語る。

「自己自身への愛は [……] すべての自伝の始まりである。それというのも、ひとりの人間の、自己の生を定着したい、自己の生成を提示し自己の運命を文学的に讚美したい、そして同時代や後世の関心をそれにむけて情熱的に要求したい、という衝動は、自我感情のなみなみならぬ強烈さを前提としているからである [……]。これは『うぬぼれ』よりももっと強く、もっと深く、もっと生産的なものである。これは、もっともみごとな形をとる場合には、神々の寵児ら (Götterlieblinge) の、自己自身に満たされた法悦境となるのであって、たとえばつぎの詩句には、たぐいなく切実に力強くそれが表われている。

すべてを 神々、無限の神々は、
その寵児らに 残りなく与えたまう。
すべての喜び、無限の喜びを、
すべての苦しみ、無限の苦しみを、残りなく」

これにつづいてトーマス・マンは神々の寵児らの「実体的高貴性」、「生得の功績」などに触れ、この「神秘」への「素朴で貴族的な関心」、もしくは「幸運と功績とがなんらかの恩寵の決定によって解きがたくつながりあっていること」を「もっとも秘められた経験の中から告げ知らせたいという気持」が『詩と真実』を生み出したのであり、このような気持こそまさしく「偉大な自伝一般の精神」であると述べている。⁽¹¹⁾

ここまでの文章はそのまま、のちに『ゲーテとトルストイ』の「教育と告白」(Erziehung und Bekenntnis) の章にふたたび出てくるが、⁽¹²⁾ このあと1913年の文章では当時の自伝的文学の流行を論じながら、トーマス・マンはこう書いている。

「たぶんこれはわれわれの罪、われわれ文筆家の罪なのだろうが、今日の読者は詩

人の中で最大の自伝作者の言葉をわれわれのほうへ向けて、『現実のほうが君たちの天才よりもいっそう天才的だと私はいつも思ってきた』と言っているように見える。¹³

この文章がゲートの像を背景にしていることは、多数のゲート引用が含まれていることから明らかである。引用されている四行詩が1777年七月のゲートの作であるのはもちろん、¹⁴ 「生得の功績」(angeborene Verdienste)という語句も『詩と真実』からの引用である。¹⁵ 「幸運と功績とが [……] つながり合っていること」(wie Glück und Verdienst sich [. . .] verketten) というのもまぎれもなく『ファウスト』第二部のメフィストの言葉である。

Wie sich Verdienst und Glück verketten,
Das fällt den Toren niemals ein.

功績と幸運とがつながり合っていることが、
ばか者どもにはどうしても分らぬのだ。

(*Faust*, V. 5061—62)

また「われわれ文筆家(Schriftsteller)」むけに言いかえた「詩人(Dichter)の中で最大の自伝作者」の言葉とは、「架空の創作をやったことはいちどもない。世界のほうが私の天才よりもいっそう天才的だと私はつねに思ってきた」というゲートの言葉にほかならない。¹⁶

この1913年の文章はトーマス・マンのゲート受容に関して三つのことを示唆している。

第一は生まれながらの幸運児、「神々の寵児」という人間像である。これはトーマス・マンのゲート像の基本である。

第二は、幸運児の本質にかかわる「幸運と功績との連鎖」、「生得の功績」などの言葉に含まれている「貴族性の問題」との関連である。これらのゲートの言葉をトーマス・マンはのちにくり返し問題にしているが、¹⁷ 論理的にはこれらは矛盾そのものである。なぜなら「幸運」とか「生得のもの」とかはいわば天与のもの、「なんらかの恩寵の決定」によるもの、したがって人間的な努力もしくは倫理を超えたものである。他方「功績」(したがってまた罪過も)はあくまでも倫理の領域に属する概念である。本質的にあい容れない両者をあえて結びつけるのは、まさしく自然児ゲートの「神秘」な、つまり論理を超え、そしてまた倫理を超えた「形而上学的信念」(eine metaphysische Gewißheit—IX, 101)である。しかし、これが分らぬのははたしてただ「ばか者」だけなのだろうか。それとも、たとえば倫理的人間シラーの苦悩と戦いに満ちた理想主義のほうが、ことによるとゲートの素朴な貴族主義以上に高貴であるとも言えるのではないか。自然と倫理、才能と努力、さらに「健康」な古典主義と「病的」なロマン主義、生と死——それらのどちらがほんとうに高貴なのであろうか。これが『ゲートとトルストイ』で「人間性」(Humanität)をめぐる展

開される「貴族性の問題」(die aristokratische Frage— IX, 95)であり、またのちに見るように『魔の山』でセッテンブリーニとナフタの論争としてくりひろげられる „das aristokratische Problem“ (III, 644)である。上記の1913年の文章はこの問題がすでにゲーテを念頭に置きつつ問われていることを示している。

第三は、現代作家トーマス・マンにたいする古典詩人ゲーテの、自伝的文学の伝統、さらに広くは「古典的なもの」へのいざないである。「批評」と「造形」の「総合」によって自己の叙事世界の確立を希求する当時のトーマス・マンにとって、これは芸術、文体の面で重要な意味をもつ。

上の三つはむろん密接にからまり合う問題であるが、以下それぞれについて、初期のトーマス・マンの作品に即して考察をつづける。

第二節 「神々の寵児」——トーマス・マンの基本的ゲーテ像

「神々の寵児」というゲーテ像はずっと古くからトーマス・マンの中にあっただと思われる。たとえば二十二才のときの短編『道化者』の「私」の „Glück“ (幸福・幸運)についての自問自答は、すでにそれを暗示している。

「世の中には神の寵児みたいな人たちがいるが、この人たちにとっては幸運がすなわち天才であり、天才がすなわち幸運なのだ。これら光の人たちは、太陽の映像と反射を目に宿しつつ、軽やかに優美に愛らしく、遊び半分に人生をわたってゆく [……]」⁽¹⁸⁾

こう語る「私」自身も、もともとはみずからを「光の人」(Lichtmensch)と見なしてきたのである。つぎの述懐は明らかに前掲の『ファウスト』の句とつながる。

「『幸運』を一種の功績、天才、高貴性、愛すべきものと見る見方 [……] は、あまりにも深く私の心に根ざしている [……]」⁽¹⁹⁾

しかもこの「『幸運』についての私の見解、[……] 自分は幸運なのだという意識と確信」は、「それがゆらぐことは——疑いもなく——まったくありえない」とある。⁽²⁰⁾ この作の主題は、この虚構の確信がやがて無残にも崩れ、「私」は自分が「こうもりかふくろうのように暗闇にかがんで、ねたましげに目をしばたたきながら『光の人たち』のほうを眺めやらねばならない」⁽²¹⁾ 存在であることを思い知る、という、1890年代のトーマス・マンの短編小説に共通の疎外・孤立の問題である。それにしても上の「神の寵児」から、幸運と功績

の関連、さらにこの自称幸運児のいわば「形而上学的信念」にいたる一連の表現は、それがまだ借り物であるにしても、前述の基本的ゲーテ像と無関係ではあるまい。

『生みの悩み』では、さきに見たようにゲーテの像は、作中人物シラーの想念を通して、「ほがらかに、なんの悩みもなく、そして湧き出るように多産」な「明るい、[……] 神々のように無意識な男」としてとらえられているが、さらに興味ぶかいのは詐欺師フェーリクス・クルルの人物像である。すなわち1910年にすでに書きあがっていたと思われる小説の書き起こしの部分で、「自伝」を語る詐欺師の「私」と「神々の寵児」ゲーテとが重なりあっているのである。クルルの告白を聞こう。

「私はよく家族のものの中から、私が日曜生まれの幸運児 (Sonntagskind) だということを知った。そして、あらゆる迷信から遠ざけられて教育されてきたにもかかわらず、私はこの事実、Felix という自分の名や [……] 上品で好ましい自分のからだつきをも結びつけて、いつもある神秘的な意味を与えてきた。実際、自分の幸運についての信念、自分は天の寵児であるという信念は、私の心の底でつねに生きつづけてきたし、またこの信念は大体においてまちがってはいなかったと言える。それというのも、生涯のうちでは悩みや苦しみに出あうことがあっても、それらはすべて私とは無縁のもの、天の本来のおぼしめしではないもののように思われ、そういう苦悩の雲を通して、私のほんとうの、本来の天命が、つねにいわば太陽のように透けて輝いている、というのが、まさに私の生涯のいちじるしい特徴をなしているからである」⁽²²⁾

これはまさしくトーマス・マンの見た、そして『詩と真実』の言葉で語られた「神々の寵児」ゲーテの像である。このしばらくあとに、クルルが自分の容姿の天与の美を自讃しているくだりがある。

「[……] その際私はその芸術家から大いに賞讃されたが、それは、私がまことに惚れ惚れするような、神々にも似たからだつきをしていて、四肢はほっそりと、やわらかく、しかもたくましく、皮膚は黄金のようで、美しい均斉という点では非のうちどころがなかったからである」⁽²³⁾

これにつづいて、1922年と1937年に未完のまま一部公刊された『クルル』には、わざわざゲーテとこの愛すべき詐欺師とのつながりを暗示しようとしたかのような、つぎの叙述がある。なお、のちの決定稿ではこの部分は削除されている。

「ただ私の脚はどちらかといえばすこし短すぎたかもしれない。しかし私の名親は、ワイマルの精神の王者も短すぎる脚の持主であったが、それでも一生涯大いに個人

的な成功を博したことを指摘して、私の欠点をなぐさめてくれた』⁽²⁴⁾

トーマス・マンは晩年のゲーテ論の中で、「青年期のゲーテの姿は（脚がすこし短すぎるという点をのぞけば）おしゃれなアポロ、もしくはそれ以上にヘルメスに似ていた」⁽²⁵⁾と語っているが、「生得の功績」と「太陽のように透けて輝く」(sonnig durchschimmern)天与の美——ちなみに『非政治的人間の考察』の中でもアイヒェンドルフ (Joseph von Eichendorff) の「のらくら者」(Taugenichts) について同様の表現が使われている：「のらくら者の美貌もまたたしかに、神の子という彼の性質の透けて輝き出したもの (ein Durchschimmern seiner Gotteskindlichkeit) にほかならない」⁽²⁶⁾——をそなえた「神々の寵児」という人物像、すなわちあの「業績の倫理家」とはまったく異質の人物像が、まさにゲーテの像と結びついてトーマス・マンの構想の中心にはじめて現われたことは、大いに注目すべきである。そしてこのタイプの人物は後期の作品の中ではきわめて重要な役割を演ずることになるのである。旧約聖書に題材をとった長編四部作の主人公、「上なる天の祝福、下に横たわる淵の祝福」を一身にあわせ受け、天と地の間をとりもつ仲介者に選ばれたヨゼフはいうまでもなくそれであり、『選ばれし人』(Der Erwählte)のグリゴルス (Grigorß) もそれである。

なお『魔の山』の主人公の中にも、かすかにではあるが「神々の寵児」の性質がひそんでいる。なるほどハンス・カストルプはショーシャ夫人に「小サナ浸潤個所ノアル小粹ナ市民」(joli bourgeois à la petite tache humide— III, 476) と呼ばれ、一方トーニオ・クレーゲルも、同じくロシア女性であるリザヴェータから「道を誤った市民」(ein verirrter Bürger— VIII, 305) と名づけられる。ここには明らかに照応が見られる。しかしハンス・カストルプは、「市民」の世界からも「芸術家」の世界からも閉めだされた孤独なトーニオ・クレーゲルとは違って、その人柄によって性格や考え方の対立するさまざまな人間をすべて自分のまわりに引きつける。これについては語り手も小説の中で、「さしたる人物でもないわれわれの主人公がどうして人びとをうまく自分のまわりに集めることができたのか、われわれ自身にもふしぎである」と言う。そこでは語り手はこれを「彼の人柄の、いくぶんずるい生にたいする愛想のよさ」から説明しているが、⁽²⁷⁾ それだけではあるまい。事実、巻末で開戦の「霹靂」によって主人公が「罪の山」から救われるくだりでは、語り手は「やはりここには、とくに個人にむけられた、したがって神的な好意と正義が、多少は表わっていたのではなからうか」と語るのである。⁽²⁸⁾

第三節 「貴族性の問題」とゲーテ

前述のゲーテ像や、「神々の寵児」の素朴な、ある意味では残酷な貴族的感情を表わす「功績と幸運の連鎖」という『ファウスト』の句にたいして、初期の「モラリスト」トーマス・マンが一面では強い抵抗を感じたのは当然である。『生みの悩み』ではゲーテの像は作中のシラーの「胸にささった棘」(der Stachel [...] in seinem Herzen—VIII, 377)にたとえられる。この「棘」はさしあたって「光の人」に激しく対抗しようとする姿勢をとらせる。作中のシラーはゲーテの姿を思いうかべるやいなや、「またしてもいつものように、深い不安のうちに、あわただしく、やっきになって、この思いにつづく心の働きが始まるのを」感じる。それは「自己の本質、自己の芸術精神を、相手のそれらにたいして主張し、区別しようとする働きであった」²⁹ ではトーマス・マンの描くシラーは「相手」(der andere)にたいしてなにもをもって立ちむかおうとするのか。「本質」の面では苦悩の倫理性の優位の主張がそれである。「利口さや冷静な規律[……]が倫理的なのではなくて、闘争と苦難、情熱と苦痛こそ倫理的なのだ」とシラーは考える、「才能とはけっしてなまやさしい、遊び半分のものではない。才能がそのまま能力ということにはならない」また「才能そのもの——それが苦痛ではないのか」さらに「悩んでいるかぎり、非凡なものはすべて利己的なのだ。[……]そして名誉心は言う、この苦悩が無駄だったなどということが、あってたまるか、苦悩は私を偉大にせねばならないのだ、と」³⁰ また「芸術精神」の面では、シラーの抵抗と自己主張は、「神々のように無意識な男」の創造にたいする、認識の芸術の優位の主張となる。「あの男ははたして自分より偉大だろうか？ どこが？ なぜ？ あの男が勝利をえるとき、それは血の出るような『にもかかわらず』であろうか？」そしてこの問いは、さきに見た「だが創造を神のものとするれば、認識は英雄の業だ。そして、認識しながら創造するものこそ、神と英雄のふたつを兼ねているのだ」という答えで結ばれる。³¹

このシラー像の描き方にも多少のイロニーが働いているにせよ、トーマス・マンが自己の立場をシラーに代弁させていることは明らかである。この作品はシラーの百年忌にあたる1905年に書かれたものであるが、翌1906年のはじめに発表された論争文『ビルゼと私』でも彼は、さきに見たように、ニーチェの弟子として認識と創造の合体という芸術観をかかげるとともに、『生みの悩み』のシラーそのままの口調で自己の芸術、具体的には『ブデンプロック家の人々』を弁護している。彼は言う。

「真の芸術家には [……] 認識と形成の苦しみが倫理的満足を与えてくれるであろう。これによって彼は、あらゆる俗世間の立腹やスキャンダルを超えた高みに昇る

のだ。[……] 苦悩が無駄だったなどということが、あつてたまるか。[……] ひとりの芸術家が苦痛の中でなすとげた仕事、—— [……] それが彼に名声をもたらすのが悪いという道理があろうか。このように名誉心は言う。このようにすべての名誉心は弁明する』⁽³²⁾

べつのところトーマス・マンは「世界のほうが私の天才よりもいっそう天才的だ云々」で結ばれる前掲のゲーテの言葉を引きあいに出して、『ビルゼと私』の大綱はこの言葉のパラフレーズだったと説明しているが(XI, 714)、二回に分けて新聞紙上に発表されたこの文章のうち、作家とモデルとの関係を論じた前半部はたしかにそうであるにしても、のちにこれを単行本として出したときの序文でも論者がとくに重要性を強調している後半部は、上に見たようにまったく非ゲーテ的である。トーマス・マンの共感は1905年前後にはゲーテ的な「生得の功績」によりはるかに強くシラー的、ニーチェ的な「苦悩の倫理性」に寄せられているのである。さらに1910年になっても彼は兄ハインリヒへの手紙の中に「コールハース (Kohlhaas) を読んだあとは、『ヒポコンデリー』と『反抗心』を理由にクライストを拒んだゲーテにたいして激怒を覚えました」と書いている。⁽³³⁾ 彼の人間的な共感はここでも明らかに、ゲーテに拒否されたクライスト (Heinrich von Kleist)、病的に過激で異常な題材を好み、ついにヴェンゼーで自殺する苦悩の詩人の上にそそがれているのである。

それにしても、人間の本質と芸術精神にかかわる重大問題としての「貴族性の問題」が、すでに1905年ごろからゲーテを一方の極に置いて問われはじめていることには注目しなければならない。

第四節 「造形」とパロディー

「私が芸術において信ずるものは、苦悩、体験、認識、愛、深さであつて、すべての美しい表面性には私は場合に依じて皮肉な、または焦らだたしい気持で対立する。私は北方的な気分の人間である。[……] 私は南国風景にたいして軽い軽蔑をいだいており、南欧的芸術趣味にまぎれもなくつきまとっている一種の卑俗さには本能的で神経質な憤りを覚える』⁽³⁴⁾

これはトーマス・マンが1904年に「あなたはフランスからどのような影響を受けたか」というアンケートに答えて書いた小文の一部である。ここで「すべての美しい表面性」あるいはフランス的・ラテン的な「造形」の美を拒否するトーマス・マンが、さきに見た1908/9年の覚え書きにくり返し出てくる「最高の文芸はまったく外面的だ」というゲーテ

の言葉をすでに念頭に置きながら発言しているのかどうかはさだかでない。しかしこの発言の背後にはゲーテの芸術にたいする拒否の姿勢がひそんでいる。それというのも南欧的造形性はトーマス・マンが見るゲーテの芸術の重要な一特徴だからである。『生みの悩み』のシラーの想念に浮かぶゲーテは「陽光に照らされた事物の名を、神のような口でずばりと言ってのけるあのもうひとりの男」であった。1937年のヴァーグナー講演の中でもトーマス・マンはヴァーグナーとゲーテを対比しながら、この二人をドイツ国民性の「二つの巨大な、あい容れない形態」と呼び、前者を「北方的・音楽的」で「どんより曇った道徳主義的な」、そして後者を「地中海的・造形的」で「光りかがやく晴天のように明朗な」形態と名づけている。³⁵ さきの1904年の文章に戻れば、そこで「苦悩、体験、認識、愛、深さ」を信ずる「北方的な気分の人間」である若いトーマス・マンが芸術制作上の最高の師と認めているのは、いうまでもなくヴァーグナーである。彼は言う。

「実際この強力無比の人の諸作品は、この世のどこにもたぐいのないほど鼓舞的に私の芸術衝動に働きかけ、絶えずあらたに一種の羨望と熱愛のまじりあったあこがれ、せめて小さな地味なものでもいいから『おれもあのようなものを作りたい』というあこがれで私を満たす」³⁶

ところがこれからわずか数年後には、ヴァーグナーに代ってゲーテが彼の芸術の手本になりはじめるのである。1911年五月の『リヒャルト・ヴァーグナーとの対決』で彼が、ヴァーグナーの時代はすでに終り、これからはそれとはまったく異なった「新しい古典性」が現われるにちがいない、と書いていることはすでに述べたが、この時期のいくつかの私信には芸術制作の面での反ヴァーグナー（そして親ゲーテ）の姿勢が、公表用の文章とはちがって、きわめて露骨に表われている。たとえばヴァーグナーの『神々のたそがれ』(Götterdämmerung)の印象を彼はつぎのように書く。

「人間の情熱、人間の悲劇性を、このように放埒に見世物的にもてあそぶやり方にたいする私の内心の抵抗は、激昂がなかば声に出るほどにまで達しました。このような作品のために殿堂を建てるなどということは、と私は腹立ちまぎれに考えました、野蛮な、精神的半盲の国民にしかできないことだ、と。あのようなものを書かなくてよかったと思います」(1911年八月十一日)³⁷

翌月の手紙はいっそう手きびしい。そしてここにはゲーテの名が出てくる。

「ドイツ人たちを、ゲーテかヴァーグナーか、という決定の前に立たせるべきでしょう。どちらも、というわけにはゆきません。[……]ドイツ人ならだれでも、心の底ではたぶん分っているのではないのでしょうか、あの途方もない才能と下等な性

格をそなえたザクセン生まれの漢をすすめる小びとよりも、ゲーテのほうがくらべものにならないほど尊敬と信頼に値する指導者であり、国民的英雄であることが』(九月十四日)³⁸

また十月十六日づけの手紙には「真剣にヴァーグナーを清算しようとするれば、ゲーテと同じくフロベール (Flaubert) をつねに持ちださなければならないでしょう」とある。³⁹

この重大な変化が、さきに述べた「批評」と「造形」の「総合」に自己の文学の今後の可能性を求める当時のトーマス・マンの願望と努力に関係していることはいうまでもない。そして本来の意味でのゲーテ受容ということの問題にするかぎりでは、第一次世界大戦以前のトーマス・マンにおいては、第三に挙げたこの「芸術・文体」の面でのゲーテへの接近がもっとも重要である。

ゲーテの文体への接近を明瞭に示す画期的な作品は1910年はじめに着手された『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』である。その最初の刺激となったのはマノレスクの回想録であるが、真の意味でその自伝的文体の手本になったのは、さきに触れたように、ゲーテである。「神々の寵児」の自我感情に満たされた「日曜生まれの幸運児」クルルの自伝は、その基本構想からしてすでに、誕生時の星辰の配置から語りおこす『詩と真実』のパロディーである。事実トーマス・マンは1915年八月の Paul Amann あての手紙の中でも、この作品は「偉大な自伝の戯画であり、文体そのものの点でも『詩と真実』のパロディー」だと明かしている。⁴⁰ さらに彼は1916年に未完の『クルル』の一部を朗読したときの前おきでも、さきに掲げた1913年の、『詩と真実』の原動力であり「偉大な自伝一般の精神」である「神々の寵児たち」の「自己自身への愛」についての文章をくり返しながら、『クルル』断章を朗読しようとするただちにこの文章が脳裏によみがえる、と語っている (XI, 701)。1923年のある書評の中でトーマス・マンは、ひそかに『クルル』の一節 (VII, 266) を引きあいに出して、それを「純然たるパロディー」(reine Parodie— X, 632) と呼んでいるが、Herbert Lehnert はその個所と『詩と真実』の一節⁴¹ との文体的符合を立証している。⁴²

『ヴェニスに死す』の文体のもっとも重要な模範となったのもゲーテの『親和力』(Die Wahlverwandtschaften) である。1920年七月の私信の中でトーマス・マンは、「技巧の面で」(artistisch) この作品が「めざしたのは、私の見たところ『親和力』に理想的に完成されているような、感覚性と倫理性のバランスでした。そして『親和力』を私はヴェニスに死すの仕事中に、私の記憶に誤りがないなら、五度読みました」⁴³ と回想しているが、このことと、さきに述べた当時のトーマス・マンの芸術的指向とのつながりは明白である。1925年の『親和力』論でも彼はゲーテのこの作を「感覚性と倫理性のバランス、または芸術的に言えば造形と批評のバランス」を保ち、⁴⁴ 「造形と理念、精神化と肉体化の混和、全芸術

史上その後ふたたび例を見ないほどみごとな素朴性と情感性の相互浸透」⁴⁵を実現した「ドイツ人が書いた最高の小説」(der höchste [Roman] der Deutschen— IX, 175)と名づけているのである。

トーマス・マンは上記の1915年の私信の中で『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』を、「根っから奇妙な企て」ではあるが「ひずんだ抒情性を持ちながら結局はやはり肯定的なもの」とも呼んでいる。⁴⁶ さきにみたように作者はまたこの作品を「芸術および芸術家という主題」の再展開だと言うが、その主題を「偉大な自伝」の文体に乗せることの「肯定的」な意味はなんであったのか。

「芸術および芸術家」の問題を正面から問う『トーニオ・クレゲル』では、芸術は使命ではなくて呪いであった。ではどうすれば呪いとしての芸術は使命としての芸術に高められ救済されるのか——これは初期トーマス・マンが問いつづけた最大の問題のひとつである。さて彼がいまこの問題を、苦悩する認識者の「きりきりと引きしぼった弓」から放たれ、「うなり、命中し、的の黒点に突き立ってふるえる」矢のような「批評」の言葉にではなく、これまで手がけたことのない「神々の寵児」のおおらかな貴族的自負に満ちた、温く素朴で「造形的」な文体に乗せることを思いついたとき、彼は「認識」と「形成」、「批評」と「造形」の「総合」のためのひとつの突破口を発見したのではあるまいか。

しかもことは芸術・文体だけの問題ではない。クルルは「神々の寵児」である。しかし同時に一代の大詐欺師でもある。ここにもトーマス・マンが試みようとした文学的実験のひとつの眼目があるのではないか。倫理を超越した「神々の寵児」をひとまず徹底的に倫理の領域へ引きおろし、もっとも人間くさい罪業にまみれさせること、その尊厳を剥奪することによって「神々の寵児」を向う側からこちら側へ引きよせること——これがおそらく作者のねらいのひとつであり、ここにも『クルル』のパロディーの必然性がある。こうして彼はいまや、パロディーを手段として、生と精神、自然と倫理、「幸運」と「功績」を芸術的に仲介しようと試みはじめたのである。こう見ることによって、『クルル』の「パロディー的着想」に「すばらしい精神的魅力」(ein phantastischer geistiger Reiz— XI, 122)を覚えたという彼の後年の告白の真意が了解されよう。そしてこれがまた精神的、人格的な意味でのゲーテ受容にむかっただの第一歩であった。

トーマス・マンが『クルル』の制作を中断して書いた『ヴェニスに死す』も、初老の文豪が美少年への禁断の愛のとりこになってあさましくも乱れ、亡びてゆくという、尊厳剥奪の物語である。もっとも主人公アッシェンバハは「神々の寵児」ではなくて、「こらえとおせ」をモットーとする「業績の道德家」である。彼は本来「けっして頑健な体質ではなく、たえず緊張していなければならぬという使命を負わされているだけであって、もともとそのようなには生まれついていない」し、幼時からすでに自分が「才能そのものとはも

かく、才能が実現されるために必要な肉体的基盤をめぐって持つことのない一族に属している」のを知っている。⁴⁷ これはゲーテの「才能はむろん遺伝するものではない。しかし才能はすぐれた肉体的土台を必要とする」⁴⁸ という言葉を意識的に裏がえしたものに違いない。さらにアッシェンバハの考えによれば、「存在する偉大なものはほとんどすべて、『にもかかわらず』として存在するもの、苦しみや悩みにもかかわらず、貧困や孤独や肉体の虚弱や悪習や情熱、そのほか無数の障害にもかかわらず、なしとげられたものである」、しかも「これは所説以上のものであった。これは経験であり、まさしく彼の生活と名声の公式であり、彼の作品を解く鍵であった」とある。⁴⁹ これはまぎれもなく『生みの悩み』のシラーである。人間としても芸術家としても、ゲーテとはまっこうから対立するタイプである。

それにもかかわらずこの作品も、「神々の寵児」の尊厳剥奪＝人間化という『クルル』的意図とまったく無縁とは言えない。というのもトーマス・マンが元来考えていたのは、まさに惑乱の老大家ゲーテ、すなわち十九才のウルリーケ (Ulrike von Levetzow) へのかなわぬ恋に心乱れ、醜態をさらしさえするマリーエンバートの七十四才のゲーテを描くことだったからである。「私がもともと計画していたのは」とトーマス・マンは1915年のある私信の中で明かしている、「ほかならぬゲーテの最後の恋、あの小娘への七十翁の恋の物語を語ることでした。ゲーテはなにがなんでもこの娘と結婚しようとするが、娘も彼の身内のものもそれを欲しなかった——というひどい、美しい、グロテスクな、衝撃的な物語で、もしかするとやはりいつかはこれを書くかも知れませんが、さしあたりこれが『ヴェニスに死す』になったのです」⁵⁰ この元来の構想に彼はよほど執着があったらしく、1920年になっても、「恐ろしくも滑稽な、けだかくもあさましい、畏敬のまじった哄笑をさそうさまざまな場面が出てくるこの物語、気まずくもあり感動的でもあり、そして偉大なこの物語」を、いつかはやはり書くかも知れない、ともらしている。⁵¹

しかしながらこの構想は、トーマス・マンが旅先でグスターフ・マーラー (Gustav Mahler) の訃報に接したこと、それにつづくヴェニス滞在の経験が契機となって『ヴェニスに死す』に変容し、それにともなって主人公の像も前述のようなものになった。しかしこの「業績の道德家」と「神々の寵児」ゲーテとの間にも一脈の秘かなつながりのあることは、たとえば第五章で惑乱の巨匠アッシェンバハに関して用いられている「自然の功績 (natürliche Verdienste) によって自分の血統にたいするある貴族的な関心を抱かせられる男」⁵² というような表現からもうかがうことができる。

執筆の動機から見ると、『ヴェニスに死す』は『詐欺師フェーリクス・クルル』からの逃避の所産でもある。「すばらしい精神的魅力」を覚えた本来のゲーテ・パロディーを書きつづけることはこの時期のトーマス・マンにとっては非常な難事業であったらしく、執筆開始直後の1910年二月の兄ハインリヒあての手紙の中でも彼は「ぼくはまたまた手がか

りがつかめなくて、無数の逃げ口上をならべています。心理的な素材はたしかにある。だが筋が、事件が進まないのです」と嘆いているし、⁵³ のちに『略伝』でも「この上なくむずかしいバランス曲芸のようなクルルの回想録調を長く維持することはむろん困難であった」と述懐している。⁵⁴ そこでこの仕事から休息する目的で彼は1911年春にヴェニスへ保養旅行に出かけ、つづいて「簡単にかたづく即興曲、挿入」(rasch zu erledigende Improvisation und Einschaltung—XI, 123) のつもりで、しかし実際には一年近くをついやして『ヴェニスに死す』を書く。それが完成したのちひとたびは『クルル』に戻るが、1913年の夏には「またもや詐欺師の告白への手っとり早い挿入曲として」(wiederum als rasche Einlage in die Schwindlerbekenntnisse— XI, 125) 『魔の山』に着手する。そしてやがて第一次世界大戦をむかえ、トーマス・マンは苦渋に満ちた時代との対決に入ってゆくのであるが、その段階で現われるゲーテ受容の新局面についてはのちに述べる。

第 二 部

『魔の山』の成立と構造

第一章

「時の小説」の成立過程

本章の主眼は小説『魔の山』の作品成立史的データを挙げることにではなく、二重の意味での „Zeitroman“ という作品構造の成立の必然性を明らかにすることにある。すなわち、第一次世界大戦を契機としてトーマス・マンの内部で起こった「時」と「永遠」との、あるいは歴史的現実の「生みだす時」と「物語」の超時間性との激突、相克の様相をあとづけることが本章の主課題である。そして具体的な考察対象としては、1913年から1924年まで十一年あまりにわたる『魔の山』の成立経過のうち、この作品そのものは実際には一行も書かれることのなかった1915年秋から1919年春までほぼ三年半の間のトーマス・マンの著述が中心となる。

第一節 第一次世界大戦直前期のトーマス・マンの内的危機と開戦の衝撃

これまでわれわれは『ヴェニスに死す』までのトーマス・マンの文学の歩みをあとづけてきたが、ここでかさねて強調したいのは、ほぼ1905年ごろ以後、「批評」と「造形」の「総合」に自己の文学の可能性を模索するトーマス・マンの制作に、「偉大な自伝」の文体を、あるいはギリシア的・神話的要素を、またホメロスの六脚韻を取り入れつつ、超時間的な「古典性」にむかう傾向がしだいに顕著になってくるということである。この間にも「時代」としての「時」は、もろもろの「変化」を「生みだし」ながら——第一次世界大戦という破局にむかって——刻々に進んでいる。そしてトーマス・マンがそれを肌身に感じていたことは、すでに見たように、小説『大公殿下』、またその前後の時期に書かれた芸術論や手紙にもあらわれている。ところが彼はそれにつれてかえって迫ってくる「時」の脅威に対抗するかのようになり、意識的に超時間的なもの、いわば「永遠」の中へ降りてゆくのである。このような姿勢が兄ハインリヒ・マンへの対抗意識と無関係でないことはさきにも触れたが、「時代にかなった」(zeitgemäß)やり方で「新しいもの」(das Neue)をめざすハインリヒに対抗して自己の「新しい古典性」を主張しようとするトーマス・マンの姿勢は、完成近い『ヴェニスに死す』について兄に報告している1912年四月二日の手紙にもよくあらわれている。「兄さんはこの作品を全体としては是認できないでしょうが」

と彼は書いている、「個々の美しい点を否定することはできないでしょう。とくに古代風の一章はよくできたとぼくは思います」⁽¹⁾

しかし当時のトーマス・マンはこの方向にほんとうに可能性が開けると信じていたのであろうか。そうは言いきれないようである。むしろある意味では「新しい古典性」の願望や、この願望を反映している作品『ヴェニスに死す』は、第一次世界大戦をひかえたこの時期にトーマス・マンが重大な精神的・芸術的危機におちいつていたことの証左でもある。そしてその危機は、時代が転回しつつあるという歴史的意識、「永遠」をおびやかす「時」の意識と、まさしく表裏一体になっているのである。のちにトーマス・マンは『ヴェニスに死す』をかえりみながら、これについてつぎのように証言している。

「私の感情にとってけっして偶然とは言えない時代の転回点というこの[『ヴェニスに死す』制作の歴史的]位置と、この物語が私の内面生活の中で演ずる役割とは、ぴったり一致している。というのは、これは私の内面生活の中で、最後のぎりぎりのもの、ひとつの結末を意味しているからである。これは『ブデンブローク家の人々』以来私の制作を支配してきたデカダンスと芸術家の問題を、道徳的にも形式的にももっとも尖鋭化し、もっともつきつめて形象化したものであって、この問題は『ヴェニスに死す』で事実あますところなく完成されたのである、——これは破局に突入しつつあった市民的時代が個人主義的問題性の全体を完成し完結していたという事情に完全に照応する。『ヴェニスに死す』までつづいた私個人の道は、行きづまりで、その先はもうなかった」⁽²⁾

これは六十五才の老大家の回顧であるが、1918年のはじめに書かれた『非政治的人間の考察』の序文では、トーマス・マンはもっとなまの声で、世界大戦に出あった四十才前後のころの自己の行きづまりを告白している。

「四十才とはたしかに危機的な年齢である。もう若くはないし、自分の未来はもはや社会一般の未来ではなく、わずかに——自分ひとりだけの未来にすぎないことに気づく。おまえは、おまえの人生——世の歩みにもう追いこされてしまった人生を、終りまでつづけるほかはない。新しいものが地平線上に昇ってきた。それはおまえを否定する、もしおまえが存在しなかったならばそれが今のようなものにはならなかったであろうということは否認できないにしても」⁽³⁾

さらに重要な個人的告白はハインリヒ・マンにあてた1913年十一月八日づけの手紙の中にある。暗澹とした自嘲的な口調でトーマス・マンはつぎのように書いている。

「[……]ところが内面はどうかというと、しょっちゅう襲ってくる疲労、迷い、倦

怠、懷疑、なにか傷ついたような無力感、だからちょっとでも攻撃されると土台までゆすぶられてしまう。その上、兄さんがうまくやったように自分を精神的に、また政治的にまともに方向づける能力がぼくにはない。胸の底に生まれながらもっている死への共感がますますつよくなる。ぼくの全関心はこれまでいつも没落にむけられてきました。これがぼくに進歩というものに関心をもてなくさせるそもそもの原因なのでしょう。だがこれはとんだおしゃべりをしたものです。時代と祖国の惨めさがずっしりとのしかかってきているのに、それを形象化する力がないとはつらいことです。しかしそれがまさに時代と祖国の惨めさの一部分なのでしょう。それとも『臣下』(Der Untertan)ではそれが形象化されているのでしょうか？ ぼくは自分の作品よりあなたの作品が出るのが楽しみです。あなたは心の面でぼくより恵まれている。これこそまさに決定的なことです。ぼくの任務はもう終わったのだ、と 思います、もの書きになったのがどうやらまちがいであったのだと。『ブデンプロック家の人々』は市民的作品で、二十世紀にとってはもうなんの価値もない。『トーニオ・クレーゲル』はただのお涙頂戴で、『大公殿下』はそらぞらしく、『ヴェニスに死す』はなまはやかな教養をひけらかすにせものだった。これがまあ最後の認識、臨終の際の慰めみたいなものです』⁴

ここにはむろん相手にたいする書き手の屈折した感情があらわれており、このスランプのひとときの悲観的な言葉をそのまま信ずることはできないにしても、まさに『魔の山』の制作にとりかかったこの当時のトーマス・マンが、いやおうなく迫ってくる「時」を肌身に感じながら、「新しいもの」にどうしてもなじむことができず、個人的な行きづまりの意識と時代の転回の前感とが重なりあい、増幅しあって、彼の内部に重大な危機感をつくりだしていたことはうたがえない。

トーマス・マンは1912年の五月なかばから六月十二日にかけてスイスのダヴォース(Davos)に行き、その地で療養中の夫人を見舞った。ダヴォースから帰るとすぐに彼はほとんどできあがっていた『ヴェニスに死す』を完成し、その後約一年間は評論の仕事などの合間をぬって『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』の仕事をつづけたらしい。⁵しかし1913年の七月になるとまたもやそれを中断して、前年のダヴォースの印象をもとに『魔の山』の準備にとりかかる。Ernst Bertramにあてたそのころの彼の手紙によると、もともとこの作品は、死の魅惑と勝利を荘重な文体で語る『ヴェニスに死す』の対幅として、同じテーマをこんどはユーモラスな筆致で描く「短編小説」(Novelle)のつもりで書きはじめられたものである。⁶トーマス・マンがはじめ短編を書くつもりだったことは、完成後のこの作品の章の構成がいちじるしく不均衡であることからわかる。全体で七章のうち、後半すなわ

ち初版本の第二巻がそれぞれ二百五十ページ前後の二つの章から成っているのにたいして、前半つまり第一巻は五つの章を含み、しかもその第一章はわずか二十二ページ、第二章は二十五ページ、第三章が七十五ページ、第四章が百二十五ページとしだいにふくれ、第五章になってやっと後半の二つの章なみの二百二十余ページとなる。

実際に『魔の山』が書きはじめられたのは1913年の九月であるが、この作品が第一巻のほぼ三分の一、すなわち全体の約六分の一まで進んだとき、第一次世界大戦が勃発する。1940年の „Lecture on myself“ の中につきのような言葉がある。

「危機的な一点、私がそこまで行きついていたような相対的で限定された完成という一点を、乗り越えるか乗り越えないか、すでに固定してしまったもの、すでに型にはまりきってしまったものをふたたび解きほぐし、自己の創造性を流動状態に保ち、新しい諸内容を流入させ、自己の生活の精神的基礎を拡大し、より広くより高く築くことができるか——それとも新しい時代環境の中で反復または沈黙をおのれの分とするかは、まさに生命力の問題である。どちらを取るかを決定するのは意志ではない。なりゆき (Geschehen) である」⁽⁷⁾

あたかもトーマス・マンの「生命力」(Vitalität) を試そうとするかのように、「時」がいまや雷鳴をとどろかせながら彼の上に襲いかかってきたのである。開戦は彼にとって、『非政治的人間の考察』にあるとおり、「地質学上もっとも強烈な地殻変動、決壊、崩壊にしかくればよいのない大地をくつがえす事件、[……] 世界の転回、すくなくとも世紀の転回を画する血なまぐさい歴史的な区切り」⁽⁸⁾ であった。しかもこれがトーマス・マン個人の内面的危機と重なりあい、そのことによって衝撃は倍加され、それが彼を「運命陶酔」(Schicksalsrausch— XI, 128) におとし入れたのであった。「非政治的人間」は語る。

「私を震撼させ、また恥じいらせたのは、私個人の人間としての格と、私の四十才の危機を画するこの世界史の轟々たる浪費との間の、不釣り合いであった。このように時代の中に立たされること、個人の生涯の転機と破局的な時代の転機とが合致することは、うたがいもなく運命である」⁽⁹⁾

書きかけの『魔の山』はどうなったか。その終り近くで語り手は大戦勃発を「地球の屋台骨をゆるがした歴史的霹靂」、そして「一方われわれにとっては魔の山を吹きとばす霹靂」⁽¹⁰⁾ と名づけているが、これは作者自身の現実の経験を言いあらわしている。トーマス・マンの「物語」は「時」の電撃で一瞬にして「吹きとばされ」たのである。「書きはじめていた芸術の仕事をつづけることは論外であった。というか、なんどもスタートを切りなおしてはみたが、それが心理的に不可能なことが明らかになった」⁽¹¹⁾ という後年の回想はさらに正確である。事実トーマス・マンは開戦と同時にペンを持ちかえて、1914年八月から

九月にかけて『戦時随想』という激しい調子の時事評論を書く。「文化」(Kultur)と「文明」(Zivilisation)の対比から説きおこしたその文章の中でトーマス・マンは「戦争！ われわれを感じとったのは、浄化、解放、そして巨大な希望であった」と叫び、また「ドイツは[……]その深い、憎まれる自我を、獅子のごとく防衛するであろう」という激越な言葉で論を結んでいる。¹²これにひきつづいて彼は九月なかばから三か月をついやして、フリードリヒ大王を主人公とする小説のためにかねてから準備中の資料を使って、きわめて政治的なエッセイ『フリードリヒと大同盟』(Friedrich und die große Koalition)を書きあげる。その後やっと「スタート」を切りなおすつもりでその年の十二月から翌年二月はじけまでバート・テルツ(Bad Tölz)の別荘に引きこもる。そこから Franz Wedekind にあてて書いた1915年一月十一日づけの手紙には「私も時代の衝撃と不安によってかなり疲れしました。そこで私どもは数週間の予定で当地の避難所にやってきました。開戦後何か月かの間いろいろ政治やら歴史やらの脱線をやりましたが、ここで私は前からつづいている自分の仕事に戻ろうとしています」¹³とある。事実この試みは一応は成功したようで、三月はじめのミュンヘン発の私信にも「私は[……]いなかで自分の物語に戻りました、今後はもうそれを中断するつもりはありません」¹⁴と見える。ところが五月はじめにはもう「しかし芸術(Kunst)をやるのは今日ではほんとうに難芸(Kunststück)です」¹⁵と洩らしながら、またもやストックホルムの新聞 „Svenska Dagbladet“ に戦争評論を寄稿する。八月はじめになると彼はすでに『魔の山』の中断をほぼ決意したらしく、当時の私信の中で、まだかなりかかるだろうが『魔の山』のかたがつきだいたい『クルル』の仕事に戻りたいなどと言いながらも、「とはいうものの時局が、頭にたいしても心にたいしても、仕事や課題を数かぎりなく負わせてくるので、作り話を書きつづけ(weiterfabulieren)てよいものか、またそうすべきなのか、それとも焦眉の諸問題との良心的で告白的・個人的な評論的対決に踏みきらなければならないのか、目下迷っています」と書いている。¹⁶

1915年の秋、トーマス・マンは完成作のまだ数分の一の量にしか達していない『魔の山』という「作り話」をついに断念して、時局との苦渋に満ちた正面からの対決に入ってゆく。これまで久しく彼の内面に生きつづけ、さまざまなあらわれ方で彼の文学を陰に陽に規定してきた「作り話好き」(die Lust zu fabulieren)と「厳粛な生き方」(des Lebens ernstes Führen)の葛藤は、こうして戦争の「霹靂」を契機として、「物語」の超時間性と歴史的現実の「時」との正面衝突という形をとって激しく燃えあがり、結局は後者が前者を一時圧倒してしまったのである。「霹靂」によって七年間の眠りを破られ、魔の山の外へ放り出されたハンス・カストルプは、小説の最後の場面では、絶え間なく砲弾が炸裂するぬかるみの戦場を、彼が愛するシューベルト(Franz Schubert)の「菩提樹」(Der Lindenbaum)を高唱しながら、三千人の戦友とともに剣付き鉄砲をかまえて敵陣に突撃してゆく。これは大戦初期のトーマス・マン自身の姿にほかならない。その二年あまりの「道なきやぶを切り

開く作業」(ein wegloses Sich-durchs-Gestrüpp-Schlagen— XI, 128)の所産が膨大な『非政治的人間の考察』である。

第二節 「精神的兵役」——『非政治的人間の考察』(一)

『非政治的人間の考察』でトーマス・マンが主張しようとしたのは、一口でいえば、人間の問題は政治によってはけっして解決しない、精神は政治ではない、という保守的・ドイツ的な考えである。そしてこの立場から彼は民主主義的、つまり政治的な西欧の「文明」(Zivilisation)を相手どって、非政治的・内面的なドイツの「文化」(Kultur)のために戦う。兄ハインリヒら「文明の文士」(Zivilisationsliteraten)を論難するはじめの数章の調子はとくに戦闘的である。「文明の文士」の説く「進歩」(Fortschritt)とは「ラテン的・政治的な意味ではドイツの『人間化』であるが、ドイツ的な意味ではこれはドイツの非人間化である、とトーマス・マンは言う。それは「ドイツの民主化、あるいは[……]ドイツの非ドイツ化」である、「そして私にこのような狼藉に参加せよというのか」¹⁷

しかしこのような言葉の激しさにもかかわらず、これが生にたいする死の、未来にたいする過去の戦いであること、「『新しいもの』にたいするロマン的市民性の最後の大がかりな[……]退却戦」¹⁸であることをトーマス・マンは知っていた。はたして「運命陶醉」の一時期がすぎると彼の論調はしだいに変わってきて、外へむかっただけの気色ばんだ抗弁は後退し、内省の色を深めてゆく。1917年の夏に書かれた「人間性について」(Einiges über Menschlichkeit)の章になるとトーマス・マンは、本稿のはじめに触れたように、「変化を生みだす激動の時代」(eine aufwühlende Zeit, welche [...] Veränderungen zeitigt)を偉大な時代と呼ぶとともに(XII, 467 f.)、つぎのような願いをさえ洩らす。

「[……] 衝撃をうけ、扇動され、金切り声の挑戦をうけて、私は騒乱の中に身を投じ、論戦しながら自分の持ちまえを防衛した。しかしもし私の魂が政治から洗い清められ、ふたたび人間性を見つめることを許される時がくれば、さだめし私はもっと幸福であろう。諸民族、美しいイギリス人、洗練されたフランス人、人間味のあるロシア人、そしてものを知るドイツ人が、平和な国境のうしろに品位と名誉を保ちながらあい並んで住み、それぞれのもっともすぐれた宝を交換する時がくれば、こんな書物によってよりもよく、私の本質は証されるであろう」¹⁹

そして最終章では彼は「ここに書きつづったページのあるものは美しい。それは愛が語ることを許されたページである。争いとにがい疎隔が支配している個所には私は二度とふた

たび目をやらないであろう」⁽²⁰⁾ と言いきる。抗弁にはじまったこの書はこのようにして、著者が巻頭のモットーのひとつに選んだ『タッソー』(Tasso)の句「自分を他と比べてごらんなさい。自分がなんであるかをお知りなさい」(Vergleiche dich! Erkenne, was du bist!)の精神にかなう自己認識の書となり、また結局は「新しいもの」を迎えるための準備にほかならぬ「退却戦」になりえたのであった。

ここでしばらくこの時期のトーマス・マンのゲーテ受容の一面に触れておきたい。1932年の講演『市民時代の代表者としてのゲーテ』の中で彼は、フランス革命にたいするゲーテの拒否的な姿勢を、ゲーテの内部にあった「文化の驚愕」(Kulturentsetzen)、すなわち「政治」を眼前にして「文化」が覚えた激しい恐怖から説明したあと、つぎの注目すべき言葉をつけ加えている。

「迫りくる政治化にたいするこの同じ文化の驚愕が、現代、つまりほぼ1916年から1919年のころに、きわめて激しい形でくり返されえたということ、そして、そこに含まれている類型的な性質はほとんど意識されないまま直接同じやり方で、それがもう一度押し通されなければならなかったということは、まことにふしぎであり、またドイツ的市民的性格の不変性の証でもある」⁽²¹⁾

「類型的な性質」とか「くり返し」とかの観念は明らかに当時トーマス・マンが制作中であった『ヨゼフとその兄弟たち』の世界に関係があり、さきに見た「神話的同一化」の概念と同じく深層心理学の領域に属するものである。それが「ほとんど意識されないまま」であったということにもここでは立ち入らない。われわれにとって興味ぶかいのは、ここでトーマス・マンが、一般的な表現を使いながらも、まぎれもなく彼自身の足かけ四年間の『魔の山』中断期の内的経験を「文化の驚愕」と名づけていることである。「文化の驚愕」を経験した「非政治的人間」は、自己を防衛し弁護するためにドイツの「文化」を代表する先人に助けを求める。非政治的・保守的なものの見方は自分ひとりのものではなくてドイツ精神の本質に根ざすものだ、という主張の保証を求めて、あの「われわれの青年時代の恒星天」、ドイツの政治化、民主化を憎んだニーチェを、またショーペンハウアーを、ヴァーグナーを、そして

Franztum drängt in diesen verworrenen Tagen, wie ehmal
Luthertum es getan, ruhige Bildung zurück.⁽²²⁾

フランス風は、この混乱の時代に、しずかな教養を押しつける、
むかしルター熱がそうしたように、

と歌ったゲーテを、トーマス・マンはつぎつぎに霊界から呼び出すのである。

もっともこの四者のうち、ゲーテの名ははじめのうちはあまり出てこない。1916年に書かれた第四章のはじめに名ざされている「永遠に結合した精神の三連星」(ein Dreigestirn ewig verbundener Geister — XII, 72) からも、さきに見たようにゲーテの名は欠落している。ところが同年の秋に書かれた第六章になると、「このようなことをゲーテ、ショーペンハウアー、ニーチェがドイツの弟子に教えてくれたのだ」と、ゲーテがヴァーグナーと入れかわり、²³ 1917年末以後に書かれた最終章では「非政治的人間」の弁護人はゲーテとニーチェの二人に代表される。

「ゲーテとニーチェは保守主義者であった。——ドイツ精神は昔からすべて保守的であったし、それが自己自身でありつづけるかぎり、そして民主化されること、つまり破棄されることがないかぎり、いつまでも保守的であろう」²⁴

1923年の私信でもトーマス・マンは『非政治的人間の考察』の「一種の反自由主義的傾向」は「私が最高の師とあおぐゲーテとニーチェにたいする私の関係から説明できます」と書いている。²⁵

第一部第四章でわれわれは初期のトーマス・マンとゲーテとのつながりをあとづけたが、大戦前のトーマス・マンにとって人間としてのゲーテは、基本的には『生みの悩み』のシラーにとってと同じく向う側にいる人であり、ゲーテから彼が学ぼうとしていた「古典性」も主として文体の問題であった。ところが彼はいまや戦争を契機として、後年の講演『市民時代の代表者としてのゲーテ』の冒頭（第一部第四章第一節参照）に通じるような「人間的・自然的」な共感の上に立ってゲーテを師とあおぎはじめるのである。そして彼をゲーテに結びつけた共感の糸はまさにあの「文化の驚愕」であった。

『非政治的人間の考察』の第六章『正義と真理に抗して』(„Gegen Recht und Wahrheit“) でトーマス・マンが自身の「文化の驚愕」を告白しているくだりはさきに挙げたが、そこで「私を震撼させ、また恥じいらせたのは、私個人の人間としての格と、私の四十才の危機を画するこの世界史の轟々たる浪費との間の、不釣り合いであった」と書いたとき、彼は世界史的イベントと拮抗しうるほどの「格」をそなえたもうひとりの男、当時の彼自身とほぼ同年齢でフランス革命とそれにつづく激動期を体験したゲーテ、プロイセン軍の甲騎兵連隊をひきいるワイマル公にしたがってフランスに出陣したゲーテ、そして帝王の軍隊がはじめて革命軍のために退却をしいられた1792年九月二十日のヴァルミ (Valmy) の砲撃戦の夜、意気消沈する陣営の将士にむかって「ここから、今日から、世界史の新しい時代がはじまるのです。そして諸君は、おれはその場にいたのだ、と言えるのです」と語ったゲーテ²⁶ を、はっきり思いうかべていたにちがいない。はたして上の文章につづいてゲーテの名が出てくる。

「ゲーテがフランス革命に対抗しようとして書いた著作や記録やエピグラムの読書に私は多くの時間をすごした。そしてやはり一生涯同一の社会的・精神的土台を足下にふまえていられるものと思っていたであろうこの偉大な人物が、新しいものをこなし、それを自分の世界、自分の作品の中へ取り入れるのに、あれほど苦勞しているのを見て、私はなぐさめられた。それともゲーテの心と精神が、新しいものにむかって広く喜ばしげに開かれていたとでもいうのか。彼の胸は抗議と抵抗に満ちてはいなかったか。彼の最初の、もっとも強い本能は、自己主張、自己の世界を主張することではなかったか」⁽²⁷⁾

トーマス・マンのゲーテ像は十年前とは大きく変化している。このゲーテはかつて作中人物シラーの目に映ったあの「神々のように無意識」で「ほがらかに、なんの悩みもなく、そして湧きでるように多産」なゲーテではない。これは、自然科学の研究はべつとして、文学的には生涯でもっとも不毛の時期にあったゲーテ、「苦勞」するゲーテである。トーマス・マンはここで、かつて『生みの悩み』でシラーにたいしてしたのとまったく同じように、自身の苦しみをゲーテに投影しつつ、時を超えて自分と体験をともにし、自分と同じ苦難の道をあゆむ、いわば同病者をゲーテに見いだしたのである。こうして彼は動乱の世界を背景に、ゲーテを伴侶として、また師として「まねび」はじめるのである。

さきに述べた『非政治的人間の考察』の論調の推移にはゲーテの姿がぴったりと寄りそっている。上掲の文章が出てくる第六章を境として頻々とゲーテの名が現われるようになる。それもはじめはフランス革命を拒否し出版の自由を嘲笑する1790年代のゲーテ、政治ぎらいのゲーテ(XII, 216)がおもであるが、やがて、フランス革命は自分の創造力を何年間も麻痺させたと言いながらも自分が体験した変革の時代を「偉大な時代」と呼んで、この時代に生きえたことを誇り、感謝するゲーテも現われ(XII, 466 f.)、1917年秋に書かれた「信仰について」(Vom Glauben)の章ではトーマス・マンは「問題的なものは私自身の中にいやほどある」⁽²⁸⁾と言ったドイツ的「教養」の元祖ゲーテを引きながら、つぎのように語る。

「ドイツ人が本質的に問題的な民族であるのはかれらが教養ある民族だからなのだろうか。この問いは逆の言い方をしてもよからう。だから、自分自身の生命、自分自身の名譽がドイツの生命と名譽と不可分に結合していると感ずるがゆえにこの戦争で全身全霊をこめてドイツに味方しドイツの勝利を願いながら、——それにもかかわらず、もっとも静かなひとときには、教養あり、ものを知り、そして問題的なこの民族の使命は、ヨーロッパの酵素となることにあって、支配することにはない、という意見にかたむくこともありうるのだ」⁽²⁹⁾

なお「非政治的人間」のゲーテ受容は以上のような歴史的現実との関係の面にかぎられるものではなく、やがてトーマス・マンが「精神的兵役」から「物語」への復帰を試みはじめる段階でも「ゲーテのまねび」は重要な意味をもつことになる。それについては次節以下で述べる。

第三節 「物語」の復権？ ——『非政治的人間の考察』（二）

戦争の「霹靂」は魔の山を「吹きとばし」、トーマス・マンの「作り話好き」は「厳粛な生き方」の前に姿をひそめた。しかしそれはけっして死にたえたわけではなく、ある時期を境として『非政治的人間の考察』の論争のすき間からふたたびはっきり聞きとれるようになる。1917年の八月に書かれた「人間性について」の章には、さきに見たように、「もし私の魂が政治から洗い清められ、ふたたび人間性を見つめることを許される時がくれば、さだめし私はもっと幸福であろう」、そしてその時には「こんな書物によってよりもよく、私の本質は証されるであろう」という声が洩らされているが、その前の「美德について」(Von der Tugend)の章にも——『考察』全体のほぼ三分の二のあたりに——「物語」への復帰を願うトーマス・マンの切々たる気持をあらわす重要な個所がある。プフィツナー(Hans Pfitzner)のオペラ『パレストリーナ』(Palestrina)について述べているくだりがそれである。このオペラがミュンヘンで初演された1917年六月、トーマス・マンは三度それを聴いた。そしてその印象をすぐさまおよそ二十ページにわたって『考察』の中へ書きつづる。

「この作品、ショーペンハウアー・ヴァーグナー的、ロマン的世界から生まれた最後の、しかも意識的に最後の作品[……]、これがこの瞬間に世に出たことは、私に慰めと完全な共感の幸福を与えてくれた。これこそ私のもっとも固有の人間性の概念に合致したものなのだ、私を積極的にし、論争から救済してくれるものなのだ。そしてこの作品によって、私の感情にひとつの偉大な対象が与えられたのだ。私の感情は感謝しつつこの対象に寄りそい、やがて癒やされ静められて、ふたたび自己の創造にむかえるようになるだろう。そしてこの対象から見れば、いとわしいものは実体なき仮象として捨てられるのだ……」³⁰

この異常なまでの感激は『パレストリーナ』の第二回公演と第三回公演との間の一夕の体験と密接な関係がある。そのときトーマス・マンは庭のテラスでプフィツナーと語りあっていたのであるが、『パレストリーナ』の作者はふと、「この作品を支配しているのは死へ

の共感 (Sympathie mit dem Tode) です」という一言を洩らす。トーマス・マンははからずもこの音楽家の口から、ほかならぬ未完の自作『魔の山』の基本テーマを聞いたのである。その衝撃を「非政治的人間」はつぎのように語る。

「『死への共感』……私は自分の耳を疑った。それは私の言葉だったのだ。戦前私はひとつの小さな小説を書きはじめていた。[……]そして『死への共感』という表現は構想の主題面の一構成要素だったのだ。⁽³¹⁾ところがいま私はその表現を、一言一句そのままパレストリーナの作者の口から聞いたのである。[……]まことにふしぎなことではないか。この偉大な同時代人は、自分の荘重な音楽作品の特徴を一步つっこんで言いあらわそうとして、寸分たがわず必然的に私のイロニーシュな文学作品の定式のひとつに行きついたので。同時代に生きるということは、それだけでどれほど兄弟のような近さを意味していることであろう」⁽³²⁾

すでに一年半以上も中断され、いまはなかば忘れられていた『魔の山』の世界が、このとき『非政治的人間の考察』の筆者の中にまざまざとよみがえり、それを自己の「もっとも固有の人間性の概念」に沿わせて書きつづけたという願いが彼を圧倒したのである。

ちなみに、さきに挙げた個所でもトーマス・マンは自己のこの芸術体験を動乱期のゲーテの体験に重ねあわせようとしているように思われる。そもそも文中の「そしてこの対象から見れば、いとわしいものは実体なき仮象として捨てられるのだ」(und von dem aus gesehen das *Widerwärtige* in wesenlosem Scheine liegt) という一句も、明らかにゲーテの詩『シラーの「鐘の歌」への賛』(Epilog zu Schillers „Glocke“) 第四節の末尾二行、

Und hinter ihm, in wesenlosem Scheine,
Lag, was uns alle bändigt, das Gemeine.⁽³³⁾

そして彼のうしろには、われらすべてをとらえている卑俗なものは、
実体なき仮象として捨てられた、

からの借用である。しかしトーマス・マンはなぜゲーテの詩の「卑俗なもの」(das Gemeine) を「いとわしいもの」(das *Widerwärtige*) と言いかえ、しかもこの語をわざわざ強調しているのだろうか。この「いとわしいもの」とは、直接にはむろん彼がはまりこんでいる政治的論争の泥沼をさすが、ここにもまたひそかな「ゲーテのまねび」があるのではなからうか。というのもこの語は、このときのトーマス・マンの『パレストリーナ』体験と、ゲーテの同じような条件下の同じような芸術体験との重なり合いを暗示しているように思われるからである。すなわちゲーテはフランス出陣とマインツ包囲戦参加には含まれた1793年のはじめにゴットシェット (Johann Christoph Gottsched) 高地ドイツ語訳の『ライネケ』

つね』(Reineke Fuchs)に出あったときの気持を、『年代記』(Tag- und Jahreshefte)の1793年の項につきのように書いている。

「ちょうどこのような、感傷的なものをいっさい無視して、避けることのできない現実になかば捨てばちな気持で身をゆだねるといふ、いとわしい(widerwärtig)やり方をしていたときに、ほかならぬ『ライネケぎつね』という、翻訳と改作の中間をゆく仕事のための願ってもない対象に出あった。この宗教的でない世俗聖書にささげた仕事は、家にあっても外地にあっても、私に慰めと喜びを与えてくれた」⁽³⁴⁾

この個所と前掲のトーマス・マンの文との間には、そのほかにも「願ってもない対象(Wünschenswertester Gegenstand)——偉大な対象(ein großer Gegenstand)」、「慰めと喜び(Trost und Freude)——慰めと完全な共感の幸福(Trost und Wohltat vollkommener Sympathie)」など、表現の照応が見られる。ゲーテの『ライネケぎつね』についてはのちに述べるが、トーマス・マンはいまこのときのゲーテを、「対象」の内容はさておき、芸術家と対象の出会いそのもののあり方と意味について、意識的に模倣していると言えよう。

『ライネケぎつね』の素材に出あった四十三才のゲーテと同じように、自己の感情のための「偉大な対象」をえた四十二才の芸術家トーマス・マンは、できることなら一刻も早く「いとわしいもの」から抜けだしたかったに違いない。1917年八月二十七日づけの私信はこの気分をありありと伝えている。「当地[Bad Tölz]でも私は誠実に義務にはげみ、例の駄本を書きすすめてきました」とトーマス・マンは書く、「あと十月と十一月……それで書きあがるでしょうし、またぜひとも書きあげねばなりません。そしてその時がくれば、きっと私は首をふりふり『ナンノ因果デコンナガレー船ニ乗リコンデシマッタノカ[モリエール]』というモットーを書きそえるでしょう」⁽³⁵⁾ さきに見たように『非政治的人間の考察』の中にも同じ八月末には「こんな書物によってよりもよく」自己の本質が証される日を待ちのぞむ声が洩れるし、十月四日づけの手紙には「物語ることができるようになるのを私はほんとうに楽しみにしています」⁽³⁶⁾ と見える。事実第八章以下の五つの章はかなり急ピッチで書きすすめられ、年末には序文を残して本文は完結する。

戦況がドイツにとってますます悪化してきた1918年はじめに書かれた序文の中に興味ぶかい個所がある。

「『運動』といえは[……]いつも社会批判的・政治的運動をしか考えることができず、『恐ろしい運動を他に伝え及ぼし、そしてあちらへふらふら、こちらへよろよろするの』がドイツ人にふさわしいなどと信ずること——これこそまさに私が疎外と呼ぶものである」⁽³⁷⁾

運動の意味のほかに動き・動揺の意味をも含む „Bewegung“ という語をトーマス・マンはこ

ここで論旨にあわせて狭い意味に使っているが、これはいうまでもなく『ヘルマンとドロテア』(Hermann und Dorothea)の第九歌からの引用である。

Denn der Mensch, der zur schwankenden Zeit auch schwankend gesinnt ist,
Der vermehret das Übel und breitet es weiter und weiter;
Aber wer fest auf dem Sinne beharrt, der bildet die Welt sich.
Nicht dem Deutschen geziemt es, die fürchterliche Bewegung
Fortzuleiten und auch zu wanken hierhin und dorthin.³⁸

それというのも、このぐらついている時代に志までぐらついているような
人間は、
わざわざを増し、それをますますひろげるだけだ。
だが志を堅く持している者は、みずから世界をつくりあげる。
恐ろしい動揺を他に伝え及ぼし、そしてあちらへふらふら、こちらへよろ
よろするのは
ドイツ人にはふさわしくない。

ここでヘルマンの口を通して発言しているのは、フランス革命がひきおこした「動揺」を拒否する非政治的ゲーテである。「非政治的人間」はこの序文でも自己の立場の支持をゲーテに求めているのである。なお彼が強調している「疎外」(Entfremdung)の語も——この訳語の適否はともかくとして——たとえば彼が熟読していたはずのゲーテの『フランス従軍記』(Campagne in Frankreich)の中、しかもその終り近くで『ライネケぎつね』との出会いが語られる直前の「しかし外界のどんなできごとも、私を私自身から疎外する(mir selbst entfremden)ことはけっしてありえず、むしろ私をいっそうきびしく内面へ追いもどした」³⁹という表現に見られるようなゲーテの発想と深いかわりがあるのではないか。だとすれば、上に見た『非政治的人間の考察』の序文の一節は、トーマス・マンがいまや内面、つまり本来の「物語」の世界へ帰ろうとしていること、しかもこの芸術への復帰の第一歩が、『ライネケぎつね』や『ヘルマンとドロテア』を書いた動乱時代のゲーテにならって、「動揺」とは対極的な六脚韻(Hexameter)の世界、悠遠のホメーロスの叙事世界にむかって踏みだされるであろうことを、暗示しているとも読みとれるのである。

第四節 「永遠」への隠遁——二つの牧歌

『非政治的人間の考察』がほぼ二年半の歳月をついやして1918年三月十六日に完成すると、早くもその翌々日、トーマス・マンは「物語」を書きはじめる。しかしそれはさしあたり『魔の山』ではない。若いころからひたすら人間だけを書いてきた作者が待ちかねたようにいま書きはじめたのは、犬を主人公とする散文牧歌『主人と犬』(Herr und Hund)であった。「作り話」を断念して久しく激動する「時」の中に身を置き、政治的論争にあけくれてきた芸術家の、「永遠」へのあこがれが、この作品にはなんとせつなくあらわれていることであろう。ここでは「主人」の心の琴線にふれるすべてのものが、時空の外にあってうづろわぬものとして描きだされる。

たとえば風景がそれである。この牧歌の主舞台であるミュンヘンの町はずれ、イーザル川右岸の一画は、やなぎ、しらかば、とねりこなどが幻想的に生い茂る「魔法の園」(Zaubergarten— VIII, 565)として描かれ、「主人」は毎日ここを散策するたびに「なんだかべつの地質時代の風景の中へつれてこられたような、または水中風景の中へつれてこられて水底を歩いているような」感じをあらたにする。⁴⁰ この風景の伴奏としてたえ間なく聞こえてくるイーザル川とその支流のさりげない小川のせせらぎも、いっさいの時間が消されて「永遠」と化する海の連想を呼びおこし、「主人」を時空を超えた形而上的世界、あるいは「無」の世界へといざなう。

「私としてはよろこんで白状するが、どのような現象形態や姿のものにせよ、水というものを眺めるのは、私にとっては比類を絶して直接的な、心にしみわたる自然享受である。それどころか真の熱中、真の忘我、限りある自己の存在が普遍的存在の中へほんとうに溶け入るという体験が私に許されるのは、水を眺めているときだけである。それは、眠っている、または波音高くうちよせる海の眺めなどはとくにそうだが、私をよくきわめて深い有機的夢想の状態、自分自身からはるか遠くへ去ってしまったような状態におとしいれ、いっさいの時間感覚は私から消えうせる。そうして海と合一し海を伴侶としていると、数時間はまるで数分のように過ぎてしまうので、退屈などという概念はとるにたらぬものになる。しかし私は、小川にかかる小橋の手すりにもたれながらも、流れ、渦まき、ゆったり動いてゆく水のさまに、いつまでも我を忘れて見とれていることができる。そんなときには、私のまわりや私の中のもうひとつの流れ、つまりあわただしく忍びさる時間が、不安や焦りで私をさまたげることもない。水の自然にたいするこのような共感があるために、私の住んでいる幅の狭い地帯が両側を川にはさまれていることが、私にとって貴重

な、重要な意味をもつのである』⁽⁴¹⁾

なお「あわただしく忍びさる時間」(das eilige Schleichen der Zeit)の外でおこる「いっさいの時間感覚」(jedes Zeitgefühl)の消滅は、『魔の山』でハンス・カストルプの体験として語られる「時間の消去」(die Aufhebung der Zeit)と同じものである。ここで問題にされている「退屈」(Langeweile<長い時間)は、「時間小説」『魔の山』でそれに対立する„Kurzweile“ (楽しさ<短い時間)とともに重要概念として取りあげられ、時間を消滅させる海の連想も『魔の山』第七章序節の抒情的な海辺の叙述にひき継がれるのである。⁽⁴²⁾

風景ばかりではない。この作品の主人公である犬はもとより、微に入り細をうがって描かれるさまざまな動物たち、たとえばクローバをはむ羊の群、自然の中でたわむれながら太古そのままの生をいとなむ野ねずみ、もぐら、野うさぎなどの野獣たち、きじ、かもめ、かもなどの野鳥たちも、いうまでもなく人間とは違って歴史を知らず、その意味で本質的に時の外に生きる存在である。そればかりか、まれにあらわれる人間の姿さえ、牧歌的風景の超時間的性質をほとんど乱しはしない。たとえばイーザル川の渡し場の情景についてつぎのような叙述がある。

「[……] それだけに私は、ときおりこちらの岸か向う岸に男がひとり、または籠をもった女がひとり立ちあらわれて、川を渡してくれと求める情景を眺めるのがすきである。それというのも、たとえ所作はこのように近代的な進歩した形で行なわれようとも、『船頭よーう』の詩情は、いまま大昔とかわらぬ魅力をたたえているからだ。[……] そんなわけでひとりの男が向う岸にあらわれ、立ちどまって水面ごしにこちらを見る。男は昔のように丸めた両手を口にあてて呼びはしない。彼はベルのボタンのところへ行き、腕をのばしてそれを押す。渡し守の邸でけたたましくベルが鳴る。これがつまり『船頭よーう』である。こんな形ではあっても、ここには昔とかわらぬ詩情がある』⁽⁴³⁾

もっともこの一節は、同時にこの牧歌の非牧歌性をも示している。ここではすべての牧歌的なものが、じつは幻想にすぎないのである。時を超越した「詩情」(Poesie)をたたえる「船頭よーう」(Holüber)は現実にはけたたましいベルの音である。また永遠のせせらぎを奏でる小川の底にはひどく日常的なブリキなべや古靴の残骸がすてられている(VIII, 575)。そもそもこの別天地の「魔法の園」全体も、じつはミュンヘンの都心からさして遠くもない当時のマン邸の近くの、不動産会社が区画づくりはしたものの買い手がつかないままにまだ原野のおもかげをとどめている、幅五百メートルそこそこの分譲地にすぎない。このように、ここではうつろわぬものにつねに「あわただしく忍びさる時間」の影がよりそい、「永遠」がつねに「時」によってうらぎられる。つまりトーマス・マンは「牧歌」(Ein Idyll)

と副題をつけてこの作品を書きながら、心の底ではもはや牧歌的なものの可能性を信じていないのである。このような意識が二元的な叙述内容と文体によって客観化され、牧歌が自己の虚構性をみずから暴露しているところに、この作品のパロディー的性格がある。

ところでこの作品とゲーテの『ライネケぎつね』の間には明らかに類似がある。もっとも、『主人と犬』が身近に題材をとった牧歌であるのにたいして、ゲーテの動物叙事詩は、「世の中はこのようにできているし、いつまでもこのようであろうから」(Denn so ist es beschaffen, so wird es bleiben)⁴⁴と、やはり事象を超歴史的な永遠の相のもとに描いているにせよ、人間社会全般を諷する寓話である。また前者が創作であるのにたいして後者は、六脚韻の形式のほかは、ほとんど原典そのままの改作である。したがって二つの作品の間に直接の相似点を求めることにはあまり意味がない。しかし両者は芸術的指向とその背後にある精神的姿勢において、いちじるしく似ている。

さきに触れたように、ゲーテはフランス出陣から帰った直後の1793年のはじめ、にがい気分が政治情勢の動きを眺めながら、本来の創作に戻るための糸口を探しあぐねていたとき、若いころに一度読んだことのあるほがらかな動物談ライネケ物語に、ほんとうの意味でめぐり会った。そこで彼は芸術への復帰の第一歩として、ただちにこれを六脚韻の韻律にのせて改作する仕事に没頭したのであった。トーマス・マンが「時」の世界、憎しみと罪業の渦まく歴史的世界をのがれて芸術の世界に帰ろうとしたとき、まず最初に目をむけたのも、本質的に歴史を知らぬ動物と自然の世界である。まぎれもなくこれは先達ゲーテが生涯の同じような時点ですった方法のくり返しである。

ゲーテの『ライネケぎつね』のユーモアの背後には、「いとわしいもの」としての「世界」(Welt)にたいする強い拒否がある。『フランス従軍記』の中でゲーテは「しかし私はこのようなおぞましい災厄からも、全世界は無価値であると宣言することによって、自分を救いだそうとしたのだが、そのとき特別の摂理によって『ライネケぎつね』が私の手にはいった」⁴⁵と書いている。『主人と犬』はこの世界拒否をそのまま引き継いでいる。もっとも、ゲーテが『ライネケ』の原稿をかかえたまま、不快をかみころしてふたたびマインツ包圍戦に出陣しなければならなかったのと同じように、トーマス・マンも完全には「世界」から逃げることができない。「世界」は仕事やもろもろの義務という形で『主人と犬』の語り手につきまとい、しばしば外からの来客の姿となって「主人」の書齋にまで侵入してくる。そこで、このわずらわしい「世界」をしばしのがれて、ただひとりの友である愛犬バウシャン(Bauschan)をつれて、なかば虚構である別天地へ長い散歩に出ることが、彼の最大の救いとなる。

「しかしバウシャンがいつもそばにいる。彼は世界が家の中へ侵入してくるのを阻止することはできなかった。彼はおそろしい声で異議を申し立て、世界に立ちむか

いはした。しかしなんのやくにもたたなかったのも、わきへ引きさがつたのであった。いま彼は、また私といっしょに獵区に来られたので、大よろこびなのである』⁴⁶

こうして、歴史的世界から隔絶した自然の中で無心に野ねずみや野うさぎを追う犬と人間との間の、太古以来かわらぬ素朴でこまやかな愛の交流を書き綴ることによって、トーマス・マンもまたひとまず「自分を救いだそう」と試みたのである。

われわれはさきに『ヴェニスに死す』の作者が「古典性」を求めて六脚韻に近づこうとしているのを見たが、この散文牧歌も文体の面では、ゲーテが『ライネケぎつね』ではじめて試みたホメーロスの韻律と無関係ではない。トーマス・マン自身も、この作品の中にはすでに「六脚韻の精神」(der Geist des Hexameters)と、部分的にはその抑揚までであると語っている(XI, 587 f.)。とくに自然描写のくだりがそうであって、たとえば、

„lieblich herangewachsene, adrett geformte Jungfrau mit dem schmucksten kreidigen Stamm, die auf ziere und schmachtende Art die Locken ihres Laubes herabhängen läßt“ (VIII, 565)

「世にもきよらな白亜の幹をして、愛らしくあこがれるように葉むらの巻き毛をたらしめている、美しく伸び育った楚々たる乙女」

という、しらかばの形象などは、明らかに六脚韻の響きをもっており、事実これは次作『幼な児の歌』(Gesang vom Kindchen)の中でつぎのように韻文化される。

[—U—U—] das Bild der weißstämmigen Birke,
Welche so zierlich jungfräulich das Gelock ihres Laubes
Hangen läßt am goldenen Nachmittag. [—UU—U] (VIII, 1074)

ゲーテが戦乱の世界に背をむけて、動物叙事詩のうつろわぬ世界に沈潜しようとしたとき六脚韻を選んだのと同じように、『主人と犬』を書くトーマス・マンにもふたたびホメーロスの韻律が近づいてきたのである。

『主人と犬』が書きあがったのはドイツ降伏の直前、1918年十月のなかばである。その一週間後、トーマス・マンはいわば余勢をかって、自分の末娘 Elisabeth の誕生から洗礼までを語る『幼な児の歌』の執筆にとりかかり、敗戦後のドイツ、とくにミュンヘンの激動の音を身近に聞きながら、翌年三月末にそれを完成する。

これはトーマス・マンが実際に六脚韻で書いたただひとつの作品である。その序歌にはつぎのように「六脚韻の精神」が歌われている。

Mäßigen Sinnes ist er, betrachtsam, heiter und rechtlich;
 Zwischen Gesang und verständigem Wort hält er wohligh die Mitte,
 Festlich und nüchtern zugleich. Die Leidenschaften zu malen,
 Innere Dinge zu scheiden, spitzfindig, taugt er nicht eben.
 Aber die äußere Welt, die besonnte, in sinnlicher Anmut
 Abzuspiegeln in seinem Gekräusel, ist recht er geschaffen.

[...] Besonders

War es ihm immer gemäß, wenn es häuslich zunging und herzlich. (VIII, 1069 f.)

この韻律は節度をこころえ、瞑想的で、明朗で、正直である。
 歌と分別ある言葉との間でそれはこころよい中庸をたもち、
 荘重であるとともに冷静である。情熱を描いたり、
 内面の事情をさかしらぶって区別だてするのには、あまり向いていないが、
 陽光に照らされた外の世界を、感覚的に優美に、
 さざなみだつ水面みのもに映しだすのが、まさにその本領である。

[……] とりわけ

家庭的な、情味のあるできごとを語るには、それはいつも適っていた。

「陽光に照らされた外の世界を、感覚的に優美に」という一句はただちに、『生みの悩み』のシラーの「陽光に照らされた事物の名を、神のような口でずばりと言つてのける」感覚的・造形的なゲーテへの「あこがれ」を思い出させるが、いまトーマス・マンに九百行あまりの六脚韻を書かせたのは、『主人と犬』の場合とまったく同じうつろわぬものへの願いである。幼な児も動物と同じ意味で時を超えた存在であり、また幼な児への親の愛はもっとも根源的な不変の感情のひとつである。それどころか、不惑をすぎた父である語り手の目には、遅く生まれてきたこの幼な児は、ときとして聖なるものとも映じ、彼の感情は人間的な愛情を超えて宗教的な敬虔に近づく。

Heiliges Kindchen! So nenn' ich dich oftmals nicht ohne Andacht,
 Deine süße Würde menschlich im Herzen empfindend. (VIII, 1080)

聖なる幼な児よ。私はときにおまえをこう呼ぶ、いくばくか敬虔の念をこめ、
 おまえの愛らしい尊厳を、人間的に心に感じつつ。

最後の洗礼の場面では、無心の嬰兒は「もろびとのために生まれた最高の幼な児」(das allen geborne / Höchste Kindchen— VIII, 1093) にさえ似る。この時を超えたものへの時を超えた感情が、散文作家トーマス・マンをホメーロスの韻律へいざなったのである。

Und was kein Drang der Seele, kein höher Befahrnis vermochte,
Das wirke Vatergefühl: es mach' mich zum metrischen Dichter. (VIII, 1070)

どんな魂の衝動も、どんな高級な憂いもまだなしえなかったことが、
父としての感情によって成就されんことを。父としての感情が私を韻文詩
人たらしめんことを、

と願いつつトーマス・マンは序歌を結んでいる。

しかし『主人と犬』でもそうであったように、この牧歌が歌う「家庭的な、情味のある
できごと」も「世界」と無縁ではありえない。そもそも「幼な児」自体が、きびしい時代
の中で懐胎され、生まれながら「戦争の聖痕」(ein Stigma des Krieges)を身につけた「こ
の時代の子」である。

[...] Ja, es hat die Natur dich
Ausgemerkt vor deinen Geschwistern als Kind dieser Zeiten
Durch ein feurig Mal: links zwischen Schläfe und Stirne
Steht es dir, erbsengroß, zum Zeichen deiner Entstehung. (VIII, 1079)

[.....] そうだ、自然はおまえを、
この時代の子として兄弟たちから区別しようと、
火の色のあざをおまえにつけた。左のこめかみと額との中ほどに
それはある。豆つぶほどの大きさで、おまえの成りたちの印として。

また洗礼の場面でも、参列者たちの敬虔なまなざしにかこまれて「もろもろの国民と全
世界を祝福する」(es segnet / Völker und Erdkreis— VIII, 1093) かに見える幼な児のそば
には、戦場で片脚を失った青年がひとりひかえている。語り手は「このはげしく揺れる時
代の子であるおまえのかたわらに、時代の戦士を添えるのは、美しく意義ぶかいことだと
思って」(Es schien mir von schöner Bedeutung, / Dir, dem Kinde dieser zerrütteten Zeit,
ihren Kämpfer / An die Seite zu geben— VIII, 1096), この青年を愛児の洗礼立会人のひと
りに選んだのである。

その上この作品も前作と同じようなパロディー的要素を含んでいる。対象へのすなおな
喜びと単純素朴な叙述を本領とする牧歌が、ここではいたるところで現代作家のとぎすま
され、屈折した意識によって破られる。たとえば洗礼の場面のつぎの叙述などは、動乱の
「時」の中から「永遠」を求める人間たち、とくに語り手自身の願望の非牧歌的な心理解
剖であり、まさに「内面の事情」の「さかしらぶった区別だて」である。

[. . .] es machte

Wund und weich sie [=die Herzen] die Härte der Zeit. Und so
 wurdest du, Kindchen,
 Damals zum Sinnbild, dargestellt dem Gefühle der Menschen,
 Das sich dran klammerte, dankbar, aus Angst und wüster Verwirrung,
 Froh, das Rührendst-Bleibende anzuschauen und zu finden
 Sich aus bösem Tumult auf eine wohlthätige Weile. (VIII, 1099)

[.....] 人びとの心は

時代のきびしさに傷ついてもろくなっていた。だからこそ、幼な児よ、お
 まえは
 このとき象徴となって、人びとの感情の前にあらわれたのだ、
 人びとの感情は、不安とすさんだ混乱の中から、感謝してこの象徴にしが
 みつき、
 嬉々として、こよなく感動的なうつろわぬものをまのあたり眺めつつ、
 よこしまな喧噪をのがれて束の間の浄福にひたろうとしたのだ。

文体の面でも、牧歌の中へときどき非牧歌的な現代用語が侵入してきて、たとえばさきに見たしらかばの形象とは対照的な „Wasserstoffsperoxyd“ (過酸化水素) などという語が六脚韻の半行をうずめる (VIII, 1085)。この作品を書いたとき「牧歌や、六脚韻の精神を、ほんとうに真剣に考えていた」⁴⁷ とトーマス・マンは言う。この言葉に違いはあるまい。にもかかわらずこの牧歌が一面ではパロディーの性格をもたざるをえないのは、牧歌や六脚韻の「永遠」を「時」が相対化するからである。このことをトーマス・マンは前記の個所で「その可能性を自分ではもう信じていない芸術精神への愛がパロディーを生みだす」⁴⁸ と表現している。

この作品とゲーテとのつながりは明白である。ゲーテがフランス革命につづく動乱の時代を背景として「ドイツの小さな町の生活の純粋な人間味を、叙事詩のるつぼの中で夾雑物から分離しようとして」⁴⁹ 書いた『ヘルマンとドロテア』をトーマス・マンはまねたのである。彼がゲーテのこの六脚韻の牧歌をどのようなものとして受けとり、どのような意味で「けだかい手本」(das hohe Muster— XI, 588) としたのかは、これまで述べてきたことから、またゲーテが『フランス従軍記』の結びとして使っているつぎの八行詩でトーマス・マンが自作の巻頭をかざっていることから明らかである。ゲーテは「可動性の災厄」(ein bewegliches Übel) すなわちフランス出陣から帰ったと思う間もなく『ライネケぎつね』の原稿をかかえたままこんどは「常駐性 (stationär) の災厄」(マインツ包囲戦) に参加しなければならなかった当時の気分を、この詩に託したのである。

Hier sind wir denn vorerst ganz still zu Haus.
 Von Tür zu Türe sieht es lieblich aus;
 Der Künstler froh die stillen Blicke hegt,
 Wo Leben sich zum Leben freundlich regt.
 Und wie wir auch durch fremde Lande ziehn,
 Da kommt es her, da kehrt es wieder hin;
 Wir wenden uns, wie auch die Welt entzücke,
 Der Enge zu, die uns allein beglücke.⁵⁰

これでひとまずわれわれは、いとも静かなわが家にいる。
 戸ごとの眺めは目にこちよい。
 生が生にむかって親しげに躍動するところ、
 芸術家は嬉々として静かな光景をはぐくむ。
 そしてわれわれはたとえ遠国へ旅に出ても、
 どうせ出てきたところへ帰ってくるのだ。
 世界がどんなに心を奪おうとも、われわれは
 狭い場所へとむかうのだ、そこにしかない幸を求めて。

トーマス・マンがこの詩をモットーにかかげて「世界」から身辺の「狭い場所」に閉じこもろうとしたとき、ふたたび六脚韻を選んだことはまことに興味ぶかい。ホメーロスに由来する六脚韻は、天上地上をあまねくめぐり、世界のもろもろの事象を語りつづけてやまない壮大なエポスをのせる韻律である。ところがトーマス・マンはいま、この六脚韻の広大さの可能性を無視して、ホメーロスの韻律を極端な狭さと結びつけたのである。もっともこの点でも彼は、ゲーテ時代を中心とするドイツ六脚韻の伝統を踏襲しているのであって、序歌で彼がこの韻律について「とりわけ／家庭的な、情味のあるできごとを語るには、それはいつも適っていた」と書いているのは誤りではない。Emil Staiger が指摘しているように、かつてのドイツの詩人たちがフォスのホメーロス翻訳に刺激されて六脚韻を復活させようとして、たとえばフォスが『ルイーゼ』(Luise)を、ゲーテが『ヘルマンとドロテア』を書き、またその後十九世紀なかばにヘッベルが『母と子』(Mutter und Kind)を、メーリケ (Eduard Mörike) が『ボーデン湖の牧歌』(Idylle vom Bodensee)を書いたとき、かれらもすでに牧歌的な狭さの中に閉じこもらなければならなかった。かれらも近代人が体験する現実の世界を細心に捨象し、テーマを牧歌的なものに限定することによって、かろうじてホメーロスの韻律を生かすことができたのであった。⁵¹

とはいうものの、トーマス・マンが「手本」にした『ヘルマンとドロテア』にはまだあ

種の広さがある。そこでは「狭い場所」はなお、小さいながらも典型的なドイツ市民生活がいとなまれている町であり、しかもこの小世界は、ゲーテ自身が「同時に私は世界劇の大きな動きや変化のさまざまを、ひとつの小さい鏡から投影しようとめざしました」⁵²と手紙に書いているとおり、広い「世界」にたいして開かれているのである。

これにたいしてトーマス・マンの二つの牧歌の空間は、つねにそこへ侵入してくる「世界」を拒みえないにせよ、また洗礼立会人のひとりに傷ついた「時代の戦士」が選ばれるにせよ、当時のマン邸の周辺および内部だけに限られ、作者はこのきわめて狭い個人的領域に閉じこもっている。そこからこれらの作品のいちじるしく私的な特徴が生じる。構成や文体から見れば、これらはあくまでも創作であるには相違ない。すくなくとも『主人と犬』はドイツ語で書かれた散文の傑作である。しかし内容から見ればこれらは私的な記録とも言えるものである。『主人と犬』は、初版の序文に作者がみずから書いているように、当時実在した愛犬パウシャンの「肖像」であって、トーマス・マンは「短編小説的な粉飾をいっさい放棄し」てこの肖像に「単純卒直に原像の名をつけ」たのである。⁵³ また『幼な児の歌』の内容も、嬰兒の誕生、生いたちから、丹念に描写される洗礼の模様、また牧師や立会人たちの人柄風貌にいたるまで、ほとんど事実のままと思われる。⁵⁴ Elisabeth という洗礼名もむろんトーマス・マンの末娘の実名である。この意味ではこの韻文牧歌は、ひとりの父親が愛児のためにその洗礼を記念して書きとどめた家庭的記録であって、このことは作中にもはっきり書かれている。

Nun will ich dir von deiner Taufe erzählen für künftig,

Und wie schön sie sich zutrug, damit du es liest, wenn du groß bist.

(VIII, 1089)

さて私は将来のために、おまえの洗礼のことを語ろう、

りっぱにとり行なわれたその模様を、おまえが大きくなって読んでくれる

ように。

「非政治的人間」が「いとわしい」論争に身をゆだねながらもあこがれ望んだ「物語」は、さしずめこれまで見てきた二つの牧歌となって実現した。そこではすべてが「狭い場所」にむけられた。内容から見れば、大戦前の『詐欺師フェーリクス・クルル』の構想とともに始まった「自伝」への指向は、実名をそのまま使った私的な肖像や家庭アルバムに近いものにまで極限化され、形式から見れば、ホメーロスの韻律は牧歌的な狭さの極限にまで押しこめられた。しかし戦前のトーマス・マンが「古典性」への接近の試みの中で模索しはじめていた「物語の精神」とは、このような狭さとは正反対の性質のものではなからうか。それはのちに見るように、たとえば『選ばれし人』の序章に書かれているような、また講演『小説芸術』(Die Kunst des Romans)で語られるような、世界と生の全体性

をめざす雄大な芸術精神ではないのか。

しかしのちにトーマス・マンが「精神的兵役のあとの最初の芸術的足ならし」⁽⁵⁵⁾と呼ぶ二つの牧歌は、不要な回り道ではなかった。狭さを極限まで押しつめることによってトーマス・マンは狭さを超克し、それによって彼の念願する「物語」への真の復帰が可能になったのである。そしてそのためには、彼は擬古的な六脚韻を棄ててふたたび散文の小説に戻り、叙事世界の「永遠」の中に現実世界の「時」を映しださなければならない。

第五節 牧歌から「時の小説」へ

はたして、1919年三月末に『幼な児の歌』が完結すると、その翌月の末にはトーマス・マンは新しい意欲にもえて、久しく中断されていた『魔の山』の執筆を再開する。その年の六月はじめのある私信には「私はいまふたたび小説『魔の山』のつづきを書いています。その根本テーマ（ロマン主義と啓蒙主義、死と美德、つまり『ヴェニスに死す』のテーマの再来、そしてまた『考察』のテーマ）が私をあらたに呪縛したのです」と見える。⁽⁵⁶⁾

『魔の山』制作再開の原動力のひとつになったのは、この時期にトーマス・マンの内部で生じた自意識のある重大な転換と、それに起因する「ドイツ教養小説の復活」という着想であったと思われる。

完成作『魔の山』はたしかに教養小説の構造をもっている。作者自身も1923年三月の手紙の中で、制作中のこの作品をはっきり「教養小説を復活させようとする試み」と呼んでいるし、⁽⁵⁷⁾ その前年の講演『ドイツ共和国について』の中にも『魔の山』と教養小説とのつながりを暗示する表現がある（X, 851——第三章第一節参照）。しかしながらこの作品は最初から教養小説として構想されたものとは考えられない。さきにも述べたように、もともとこれは『ヴェニスに死す』の対幅をなす「短編小説」として書きはじめられたものである。1915年八月の手紙の中ではトーマス・マンは、おそらくすでに百数十ページになっていたであろうこの作品を「教育的・政治的な基本意図をもつ物語」と呼んでいるが、⁽⁵⁸⁾ これも意識的な「教養小説の復活」というのちの芸術的意図にそのままつながるかどうかは疑問である。1916年の秋に彼は「教養小説」について論じ、ドイツでの教養小説の優位は「社会がアトムに分解して市民の一人一人が人間となった時代の所産」である「ドイツ的な人間性の概念」つまり「ドイツ的なロマン的・非政治的個人主義」と「きわめて密接な関係」があると説明する一方、いまやこの「個人主義的なドイツ教養小説」が時代の影響を受けて「知性」(Intellekt)を手段とする「解体」(Zersetzung)におちいったのは当然であり、そしてこの「主知主義的解体への本能的意志が好んで、いや必然的にとる芸術形式」はつね

に「パロディー」であったと語っている。⁵⁹しかしこの発言もその当時の段階の『魔の山』に直接結びつけるには無理がある。それというのもここでトーマス・マンが言っているのは、『魔の山』より三年以上早く『詩と真実』のパロディーとして書きはじめられていた詐欺師小説のことであり、事実、上記の教養小説論はこの作品の一章の朗読の前置きとして語られたものである。

しかし1919年の四月末に彼が『魔の山』の仕事に再着手したときには、教養小説を「復活」させようという考えがすでにほぼ固まっていたのではないかと、そしてこの考えはトーマス・マンのゲーテ像の新しい一面と、ゲーテの『ウィルヘルム・マイスター』(Wilhelm Meister)、とくにドイツ教養小説の代表作であるその『修業時代』(Lehrjahre)に結びついていたのではないと思われる。この年の八月、ボン大学から名誉博士号をおくられたときの礼状の中にこの推測を裏づける個所がある。

「それというのも私は学者でもなければ『教師』でもなく、むしろ必要に迫られて自分自身の生を救済し弁護することだけを念頭に置き、『ひとを改善したり改心させるためになにかを教えることができる』とうぬぼれたりなどしない、夢想家、懷疑家であります。それにもかかわらず私の行動や書いたものが、外の間人世界で、教化し導き助力する働きを生じたとすれば、それは偶然であり、私はそのことに幸福感と、それに劣らぬほどの驚きを覚えます。」⁶⁰

ここにあらわれている「自伝」と「教育」の結合の意識——ひとり人間が自分ひとりの生を語ることはからずも「外の間人世界」にたいする教育にもなるという意識——これがこの時期のトーマス・マンを「教養小説の復活」へとかりたてたひとつの大きな力だったのではなからうか。しかもこれが直接ゲーテに結びつくことは、上の文中に引用されている『ファウスト』冒頭の独白「ひとを改善したり云々」(Bilde mir nicht ein, ich könnte was lehren,/ Die Menschen zu bessern und zu bekehren)ばかりではなく、この文全体がやがて『ゲーテとトルストイ』の中で『ウィルヘルム・マイスター』の作者ゲーテにあてはめられ、トーマス・マン自身の体験がゲーテの体験と重ねあわされていることから明らかであろう。ほとんど同文のくり返しになるが、その部分を引用すると、

「生来自分自身の生を救済し弁護することだけを念頭に置いてきた [……] 自伝を語るあわれな犬は、『ひとを改善したり改心させるためになにかを教えることができる』などとうぬぼれたことはないであろう。それにもかかわらず、自分が学びながらじつはひとを教えていたこと、ひとを教化し教育し指導していたこと [……] を怪しみ驚きながら認める日が、やがてやってくるのだ。」⁶¹

ここでトーマス・マンは、自分が書いたものはすべて「ひとつの大きな告白の断片にす

ぎない」⁶²と語ったゲーテ、自己の分身であるウィルヘルム・マイスターを愛情をこめて「あわれな犬」(armer Hund)と呼んだゲーテを論じながら、「自伝」つまり自己の生を語りつづける告白の作家が、いつしか「青年指導者、人間教育者の幸福と尊厳に」(zum Glück und der Würde eines Jugendführers und Menschenbildners)到達する事情、そして告白が同時に教育でもあったことを作家みずからが認識する瞬間、「壮年になってはじめておとずれる」この「生産的な人間の生涯最高の瞬間」について語っているのである。⁶³ トーマス・マンはつづける。

「[……]そしてこの認識、その後ずっと彼の生活を支配しつづけるこの確信は、総じて精神の生が品位と美と偉大さの点で感覚的・個人的な生よりまさっているように、造形的な喜びの点で、あらゆる俗的・人間的な愛の幸福や父親の幸福を、はるかに凌駕するものである。」⁶⁴

トーマス・マンはゲーテを論じているのであるが、ここで語られているのはまぎれもなく彼自身の体験であって、「あらゆる俗的・人間的な愛の幸福や父親の幸福」(alles gemeinsame menschliche Liebes- und Vaterglück)という句が暗にさきに見た二つの牧歌をさしていることはうたがいをいれない。それとともにとくに注目したいのは、ここで使われている「造形的」(plastisch)という言葉である。さきに述べたように大戦前のトーマス・マンの「造形」の概念は、「最高の文芸はまったく外面的だ」というゲーテの言葉が意味しているような「外面性」と結びつき、これは「認識の芸術」の「深さ」とは基本的に対立するものであった。ところがいまや「教育」(Erziehen)、「形成」(Bilden)と結合することによって、「造形」の概念は新たな内容的「深さ」を得たのである。

以上のことからわれわれは、「告白すなわち教育」という「認識」のもとにウィルヘルム・マイスター的教養小説を「復活」させようという意図の確立が、1919年春の『魔の山』執筆再開をうながした重大な要因であると考えられる。その際主人公がそれにむかって「形成」されるべき教養理念としてまず作者の念頭に浮かんだのが『魔の山』第五章に出てくる「有機生命の高貴な像、人間の形姿」という「造形的」なゲーテ的理念であったことは注目すべきである。それについてはのちに述べるが、『魔の山』第五章の完成に引きつづいて書かれた『ゲーテとトルストイ』の中のつぎの一節もこのつながりを証明している。

「自伝と教育……この二つの思想は、人間の形姿という理念 (die Idee der menschlichen Gestalt), この有機的なものへの共感の最高の対象がわれわれの前に立つ瞬間に、ふたたび結合する。いや、真に造形的なこの理念を前にしては、あの二つの衝動は溶けてひとつの人的統一体となる。」⁶⁵

小説『魔の山』、とくにその第五章までの前半部は、登場人物の設定や配置からいっても、

また主人公の「形成」の過程を見ても、『修業時代』に近い構造をもっている。これについては諸家の研究もあり、ここでは立ち入らない。しかし『魔の山』の「まえがき」(Vorsatz)の冒頭の文自体がこの小説と『ウィルヘルム・マイスター』とのつながりをひそかに暗示しているのではあるまいか。

「われわれがこれから物語ろうとするハンス・カストルプの話——といっても、彼のために (um seinetwillen) 物語るわけではなく (というのも、読者がいずれ近づきになるこの人物は興味ぶかくはあるが単純な青年だからで)、大いに物語るねうちがあると思われる話そのもののために物語るのだが (とはいえハンス・カストルプのためにやはり一言しておかなければなるまいが、これは彼の話 (seine Geschichte) であって、だれでもどんな話 (Geschichte) でも経験できるというものではない)[… …]」⁶⁶

比較のためにシラーが1796年十一月二十八日にゲーテにあてて書いた手紙の一節を挙げる。シラーはそこでゲーテの『修業時代』の主人公を論評しながらつぎのように書いている。

「ウィルヘルム・マイスターはたしかにもっとも不可欠な人物ですが、もっとも重要な人物ではありません。そのような最重要人物を持たず、またそれを必要ともしないということが、まさにあなたの小説の特色のひとつです。彼の身に、また彼をめぐって (an ihm und um ihn) すべてのできごとが起こる (geschehen) のですが、それらはほんとうは彼のために (seinetwegen) 起こるものではありません [……]」⁶⁷

これにつづいてシラーは主人公とそのまわりの事象との関係、主人公と他の登場人物との関係の特色を論じているが、上の二つの文の内容的、文体的な類似はおそらく偶然ではあるまい。

さて執筆再開後トーマス・マンの筆はほぼ順調にすすみ、1921年の五月には第五章まで、つまり初版二巻本のうちの第一巻が一応完成、九月からは第六章にかかり、1923年はじめには「雪」の節まで書きあがる。なおこの仕事の間いくつかの重要な評論が執筆される。そのひとつは、第五章完成につづいて1921年夏の二か月をついやして書かれた『ゲーテとトルストイ——人間性の問題に関する断章』(1921年九月講演、1922年三月„Deutsche Rundschau“誌に発表、1925年はじめに加筆)である。そこで展開される「人間性」の理念は小説『魔の山』の思想的背骨である。とりわけ第五章後半で描かれる理念形成と、そこに働いているこの時期のトーマス・マンのゲーテ受容の意味を知る上で、この評論はきわめて重要である。翌1922年の夏には『ドイツ共和国について』(1922年十月講演、十一月„Die Neue Rundschau“誌に発表)が書かれる。この共和制支持宣言は主としてトーマス・マンの

政治的見解の推移発展の面から重視されているが、小説『魔の山』との関連からいえば、その内容はやはり上記の理念を布衍し、なかんずく第六章の「雪」の節でハンス・カストルプが吹雪の山中で夢みる「新しい人間性」の理念を先取りしたものである。さらに1923年はじめにもトーマス・マンは、前年末からこの年の一月にかけて三回同席した交霊会の体験をもとに『秘術体験』(Okkulte Erlebnisse——1923年二月朗読, 1924年三月 „Die Neue Rundschau“ 誌に発表)を書くが、その情況描写や心霊術にたいする筆者の批判的関心は、『魔の山』第七章の「ひどくいかがわしいこと」(Fragwürdigstes)の節にほとんどそのまま再現されている。

こうして小説『魔の山』は、第一次世界大戦後のドイツの精神的諸情況をもその雄大な叙事世界の中へ包みこみながら書きつづけられ、ついに1924年九月二十八日、トーマス・マンは友人 Ernst Bertram とともに「二重の意味」をもつこの「時の小説」の完成を祝ったのである。

第二章

『魔の山』の構造——時間の相

——「時」と「永遠」——

本章以下三つの章の記述は小説『魔の山』の構造の考察にあてられる。

本稿のまえがきで触れたように、「時代」の内面像を描く「現代小説」であるとともに「純粋な時間そのもの」を対象とする「時間小説」でもあるという二重の意味での「時の小説」(Zeitroman)としての『魔の山』は、その規定語 „Zeit“ の中に二つの異質の考えを含んでいる。そのひとつは、時間とは能動的な働きをもち、人間社会やその構成員の内面にさまざまな「変化」を「生みだし」(zeitigen)ながら継続的に進行するものだという考えである。この意味では時間 (Zeit) とは同時に「時代」でもあり、また個人にとっては利用し、満たすべき天与の「授かりもの」である。われわれはこの歴史的、また倫理的な時間を、一括して「時」という名で呼ぶことにした。これにたいしてもうひとつの考えは、「純粋な時間そのもの」をつきつめてゆけば、所詮経験的世界の認識の形式にすぎない過去・現在・未来の時間的継起は消え、あとに残るのは「静止する今」(nunc stans) の一点に垂直的にたたなわり、または円環的に回帰する時間（もしくは無時間）だけであるとする考えである。われわれはこの形而上学的・神話的時間（もしくは無時間）をかりに「永遠」と呼び、これらかぎかつこの概念をこれまで『魔の山』以前のトーマス・マンの作品と思想の考察にも使ってきたわけである。

それではこの「時」と「永遠」とは『魔の山』そのものの中ではどのように交錯し、相克し、そして統合されているのか。これが本章の主題である。

第一節 時間概念の変化 —— 『魔の山』第一章

トーマス・マンが自作『魔の山』について「若い主人公が錬金術的魔法によって無時間的な領域へ引きこまれてゆく様を描きながら、この書そのものがもろもろの芸術的手段によって [……] 魔術的な『静止する今』を作りだそうと試みることによって、時間の消去をめざしている」¹⁾と語っていることは本稿のまえがきで見たが、この小説がめざす「時

間の消去」(die Aufhebung der Zeit)は、まず主人公の個人的体験として描かれる。

第一章のはじめのほうにつきのような語り手の言葉がある。

「時は忘却の水(Lethe)だと言われる。しかし旅の空気もそのたぐいの飲みものである」²

このときハンス・カストルプはダヴォースへむかう汽車の中にいる。彼は工業大学の課程を終えてさきごろ技師試験をすませ、すでに決まっている造船・機械・ボイラー製造の会社への入社までの三週間という時間を利用して、その地で療養中のいとこヨーアヒム・チームセン(Joachim Ziemßen)を見舞おうとしているのである。ハンスは「平地」の人である。時間が秩序と区切りをもって水平に継続的に進行する世界の住人である。ところが上の一句は、主人公の旅が、ただの空間的な移動ではなくて、彼が二十数年間なじんできた時間がとり消され、異質の時間が支配する領域への移行をも意味する旅であることを、早くも予示している。この移行を主人公はさしあたり不安の感情として経験する。

「まだ一度もその空気を呼吸したことのない領域、彼も知っているようにほかとはまったく違った一種独特の稀薄で乏しい生活条件が支配している領域へこうして引き上げられてゆく、——これが彼を興奮させ、一種の不安で彼を満たしはじめた。故郷と秩序はずっとうしろに去ってしまったばかりでなく、なによりもはるか下のほうに遠ざかり、しかもなお彼は上へ上へと登りつづけているのだ。故郷や秩序と未知のものとの間に浮かび漂いながら、上へ行ったらどんなことになるのだろうか」と彼は自問した。海拔わずか二、三メートルの空気を呼吸するように生まれ、それに慣れてきた彼が、いきなりこんな極端な地域に運ばれてゆくのは「……」ひょっとすると賢明なことではなく、からだにも悪いのではないか」³

故郷と秩序が主人公の「ずっとうしろに」だけではなくてなによりも「はるか下のほうに」(klafertief unter ihm) 去ったという表現は、やはりさきに述べたこの旅の本質的な意味を暗示している。ハンス・カストルプをのせた汽車はさらに登りつづけ、闊葉樹林も絶え、鳴禽地帯も終るところになると、主人公は「こうしてものが終り、乏しくなるとゆくの考えると、軽い目まいと吐き気に襲われて、二秒間ばかり手で目をおさえた」⁴ とあるが、「目まい」(Schwindel)は、時間喪失あるいは「永遠」を体験する際のハンス・カストルプの生理的反応として、今後くり返しあらわれるモチーフである。

はたして、駅まで出むかえたいとこといっしょに療養所へむかう馬車の中で、ただちに時間が話題となる。そのきっかけになるのは、当地でまだあと半年は療養しなければならないだろうというヨーアヒムの言葉である。主人公はこれを聞いて本気になって憤慨する。

「『半年だって？ 君は正気かい？』とハンス・カストルプは叫んだ。[……]『半年だって？ 君はもうほとんど半年間もここにいるじゃないか。そんなに時間はないじゃないか——！』」

主人公のこの憤慨は、時間とは区切りをつけて節約しながら利用すべきものだという「平地」の時間観念から出たものである。これにたいして

「『そう、時間ね』とヨーアヒムは、いとこの正直な憤慨にはかまわずに、前をむいたままなんでもうなずいて言った。『ここの連中は人間世界の時間を勝手きままに取りあつかうんだ、まさかと思うだろうがね。三週間なんて連中にすれば一日と同じだよ。君もそのうちにわかるだろう。万事そのうちにわかるだろう』と彼は言って、こうつけくわえた。『ここにいて概念が変るんだ』⁵

この魔の山には異質の時間が支配していること、そして魔の山にはいやおうなしに時間概念を変化させる魔術的作用があることが、ここでもまた予示されているのである。

第一章の終り近くで、療養所のレストランで夕食をとりながらいとこたちがかわす会話でも、時間がテーマになる。

「『実際、君が来てくれたのはすばらしいよ』と彼[ヨーアヒム]は言った。彼ののんびりした声は感動をおびていた。『ぼくにとってはまさにひとつの事件といえるだろう。なんといってもひとつの変化——というか、永遠のはてしない単調さの中のひとつの切れ目、ひとつの区切りだからね……』

『しかし時間は、ここの君たちにとってはほんとうは速くたってしまうに違いないと思うね』とハンス・カストルプは言った。

『速いとも遅いとも、どちらともいえるが』とヨーアヒムは答えた。『全然時間がたたない、とぼくは言いたいね。ここのは時間じゃない、生活でもない——そうさ、生活じゃないよ』⁶

やがてヨーアヒムは、すでに陸軍に採用され、来月は将校試験を受けられるはずだったのに、まだ当分は無為に時間をすごさなければならない自己の悲運をかこちながら言う。

「[……]一年といえぼくらの年齢では大変なことだよ。下界の生活だったら一年はさまざまな変化と進歩をもたらすものだ。それなのにぼくはここで、たまり水のように淀んでいなくちゃならない、——そうだよ、まったくのくさった水たまりだよ、けっして極端なたとえじゃなく……」⁷

『魔の山』の第一章は、主人公が到着する夕方からその夜にかけてのできごとを叙述し

ているが、これまでのいとこたちの会話は、時間の問題について二つのことを明かしている。

その第一は、主としてヨーアヒムの口から語られることであるが、「生活」(Leben)のある平地の「さまざまな変化と進歩」(so viele Veränderungen und Fortschritte)をもたらず時間と、「永遠のはてしない単調さ」(das ewige, grenzenlose Einerlei)の中で「全然時間がたた」ず、三週間を一日と同じにしてしまう魔の山的時間の対立である。

第二には、平地的時間——「時」——と魔の山的時間——「永遠」——は、はじめは前者が主人公によって、後者がいところによって代表されるように見えるが、ほんとうはその反対だということである。ヨーアヒムの口から出て最初は主人公を憤慨させる魔の山の時間観念は「ここの連中」のものにすぎず、ヨーアヒム自身の生活の場はあくまでも「平地」の時間の中にしかない。その意味で彼はすでに半年近くも魔の山にいながら、内面的にはその魔術的作用の圏外にある。これに反して主人公ハンス・カストルプの平地的時間概念はその魔術的作用を受けてやがて解体するであろうこと、言いかえれば彼がやがて自己の内部で二つの異質の時間の衝突を深刻に体験するであろうことを、読者は予感する。この体験にたいする受け入れ準備は、無意識のうちにハンス・カストルプの内面に熟しているのである。彼の居眠りがそれを象徴している。すなわち彼はいとこの時間論議を聞いているうちに眠りこんでしまうのである。

『『なんだ、眠っているのか』とヨーアヒムは言った。『さあ、もう時間だ、ふたりとも寝る時間だ』』

『全然時間なんかじゃない (Es ist überhaupt keine Zeit)』とハンス・カストルプはまわらぬ舌で言った』⁸

第二節 「静止する今」と「時代」——『魔の山』第二章

第一章で主人公が到着した日のできごとを語ったあと、語り手は物語の進行を中断してハンス・カストルプの生いたちと人となりを紹介する。この第二章は主人公の幼年時代を語る節と少年時代以後を語る節とで構成されているが、これら二つの節はそれぞれ、魔の山体験にたいする主人公の受け入れ準備を理由づける機能をもはたしている。理由づけは生まれながらの素質と主人公が置かれている時代の両面から行なわれる。

第一節「洗礼盤と二つの姿の祖父のこと」(Von der Taufschale und vom Großvater in zwiefacher Gestalt)の叙述のうち時間の相から見て重要なのは、その前半の、幼時のハン

ス・カストルプが祖父に家伝の洗礼盤を見せてもらうエピソードである。そこに描かれているのはまさに「永遠」の原体験のひとつである。幼いハンスは祖父にせがんでなんどもそれを見せてもらう。その銀製の受け皿の裏面には、時の歩みのまにまにこの品の持ち主であった代々の家長の名が、それぞれ違った書体で点刻してある。

「その数はもう七人になっていて、相続した年号が添えられていた。そして襟かざりをした老人は、指輪をはめた人さし指でその名前のひとつひとつを孫に差してみせるのであった。父の名があったし、祖父自身のも、おおじいさん (Urgroßvater) のもあり、それからこの「おお」(Ur)という前綴は、説明してくれている祖父の口の中で二つになり、三つになり、そして四つになった。そして少年は頭を横にかしげながら、もの思うように、またはぼんやり夢みるように目を据え、つつましやかでまた眠たげな口つきをして、この「おお—おお—おお—おお」(Ur-Ur-Ur-Ur)に聞き入った。——それは墓穴と時の埋没の暗い音であったが、それなのにまた現在、つまり彼自身の生命と、深い過去に沈んでしまったものとの間の、敬虔に保たれたつながりを表現していて、彼にまったく独特の作用をおよぼしたのである。」⁹

ハンス少年は、語りながら今またはるか昔に洗礼を受けたときと同じように盤上にさしのべられている祖父の頭を見あげる。

「[……]すると、これまでも味わったことのある感情が彼を襲った。それはふしぎな、なかば夢のようでなかば不安な感情で、なにか進んでいると同時に止まっているもの、変遷しながら不変のものがあるという感情、回帰と目まいを覚えるような単調さの感情であった。——これはまえまえから彼にはなじみの感情であって、またそれに襲われたいと彼は期待し、望んでいたのであった。静止しながらうつろうこの世襲の品を彼が見せてもらいたがったのは、ひとつにはこの感情のためであった。」¹⁰

「進んでいると同時に止まっているもの」(ein zugleich Ziehendes und Stehendes), 「変遷しながら不変のもの」(ein wechselndes Bleiben)とはまぎれもなく「静止する今」(nunc stans)という形而上学的時間もしくは「永遠」であり、この洗礼盤、「静止しながらうつろう世襲の品」(das stehend wandernde Erbstück)はまさしく „nunc stans“の象徴である。少年の洗礼盤体験はしたがってとりもなおさず形而上学的時間体験である。そしてそのたびに少年を襲った「なかば夢のようでなかば不安な感情」や「目まい」は、第一章の車中のハンス・カストルプ青年の経験とそのまま重なりあうのである。

語り手はこれで魔の山体験にたいする主人公の受け入れ準備を、個人的な素質の面からあらかじめ理由づけたのであるが、つぎの節では超個人的な面、すなわち歴史的な時間ある

いは時代とのかかわりあいからそれを理由づけている。主人公の「倫理的健康状態」(sittliches Befinden)を説明している個所がそれである。

「ハンス・カストルプは天才でもなければ愚物でもなかった。それでいてわれわれが彼を言いあらわすのに「平凡」(mittelmäßig)という言葉避けるのは、彼の知性とは関係のない、そして彼の素朴な人柄ともほとんど関係のない理由、つまり彼の運命にたいする敬意からであって、この彼の運命にある超個人的な意味を与えたいという気持ちがわれわれにはあるのだ。[……]人間というものは個々の存在として個人生活をいとなむだけではなくて、意識するかしないかにかかわらず、自分の時代(Epoche)および同時代人全体の生活をも生きているものである。だから、かりに人が自分の生活の普遍的な超個人的な基盤を、無条件に与えられているもの、自明のものと考え、それを批判しようなどは、善良なハンス・カストルプが実際そうだったように、考えてもみないとしても、そういう基盤に欠陥があると、それによってなんとなく自分の倫理的健康がそこなわれるように感じることは大いにありうるのである。個々の人間にとっては、さまざまな個人的な目標や目的、希望、見通しが眼前にあって、そこからめいめいが高尚な努力や活動の原動力を汲みとるということもあろう。しかし個人のまわりの超個人的なもの、つまり時代そのもの(die Zeit selbst)が、外見はいかにめまぐるしく動いていても、じつはいっさいの希望も見通しも欠いていて、希望も見通しもなく途方にくれた内情をひそかにあらわし、個人が、意識的にせよ無意識にせよ、なんらかの形で時代に向ける問い——あらゆる努力や活動の究極的な、たんに個人的ではなく絶対的な意味はなにか、という問いにたいして、時代がうつろな沈黙を続けているだけだとしたら、とくに問いを発しているのが正直者の部類に入る人間である場合には、そういう事態からある種の麻痺作用が生ずるのはほとんど避けられないことであろう。しかもこの麻痺作用は、個人の心理的・倫理的な部分をへて、肉体的・有機的な部分にも及ぶであろう。」¹¹

「時代そのもの」が病んでいるがゆえに個人も病み、しかもその病気は心的な面にとどまらず「肉体的」な面にも及ぶという、この「デカダンス」の歴史的・社会的分析は、『ブデンプロック家の人々』から『ヴェニスに死す』まで初期の諸作品でくり返し描かれるデカダンスのとらえ方とは観点をことにするものである。『魔の山』の語り手がここで述べているのは、もはや「特例」の問題ではなくて、「平凡」な正直者をも包みこむ世紀転換期のヨーロッパ市民社会全体の「倫理的健康状態」である。なお、上の個所をしめくくるつぎの文章には、「非政治的人間」が「現代の英雄」と呼んだ「業績の倫理家」(Leistungsethiker)の像と、„Lecture on myself“に出てくる、第一次世界大戦直前の内的危機を克服できないか「生命力の問題」(eine Frage der Vitalität)であったというトーマス・マン自

身の感懐が反映している。

「なんのために (Wozu?) という問いにたいして時代 (die Zeit) が納得のゆく返事をしてくれないのに、ただの必要という尺度を超えたりつばな業績 (Leistung) をあげようという気になるのには、ごくまれな、英雄的 (heroisch) な性質の倫理的孤独と直截さか、さもなければ頑健な生命力 (Vitalität) が必要である。ハンス・カストルプにはそのどちらも欠けていた。だから彼は、大いに尊敬すべき意味においてではあるが、やはり平凡だったのであろう。」¹²

以上のように、主人公の到着日と滞在の初日との間に挿入された第二章では、この章を構成する二つの節でそれぞれ「永遠」と「時」とが発言し、両者が早くも切りむすんでいるのである。このあと物語が進むにつれて主人公が体験する時間解体がいかに深まろうとも、また変化を生みだしつつ進行する時の影響から遮断された魔の山の密封的空間の中へは下界の歴史的時間の中でおこる事象は、所詮巻末で語り手が言うように「事象の精神的な影」(geistige Schatten der Dinge— III, 985) を投ずるにすぎないにしても、そして主人公がそれらのことについていかに無意識であろうとも、歴史的時間としての「時」そのものはけっして消えることなく、「永遠」との間にひそかに、しかし絶え間なく緊張をつくりだしつつ、物語の底流として働きつづけるであろう。語り手はこのことを第二章によって予告しているのである。

第三節 物理的時間と心理的時間 —— 『魔の山』 第三、四章

第一章のヨーアヒム・チームセンの言葉から、読者は主人公とともに「さまざまな変化と進歩をもたらす」平地の時間と「くさった水たまり」のように淀んで動かない魔の山の時間との違いについて予備知識を得た。それは異なる二つの世界をべつべつに支配している異質の時間の一般的な対比であり、また集団としての「平地の人間たち」一般と、同じく集団としての「この上の連中」との対比でもあった。しかし「時」と「永遠」がほんとうに交錯し、相克し、「時の小説」に統合されるためには、両者の対立は個の次元にまで降りてきて、主人公個人の内面の事件にならなければならない。ハンス・カストルプはそれをまず二十年以上なじんできた自己の平地的時間概念の解体として体験する。この解体は急速に進み、第五章のはじめで当初予定した三週間がすぎるところには、主人公はもうすっかり「永遠」の中に浸っているのである。しばらくその経過をあとづけよう。

到着の翌日、つまり魔の山滞在の正味一日目に、早くも主人公は時間とはいったいなに

か、と問いはじめる。それはヨーアヒムの日課のひとつ、七分間の検温のあとのことで、話の口火をきるのはいここである。

『『実際、時間というものは見張っているとずいぶんゆっくり経過するものだよ。ぼくは一日四回の検温がとても好きだ。検温のときは一分間とかまる七分間とかがほんとうはどんなものかということがわかるからね、——ふだんはここでは一週間の七日間をおそろしく無駄づかいしているんだがね』

『《ほんとうは》と言ったね。しかし《ほんとうは》などとは言えないよ』とハンス・カストルプはやり返した [……]。『だって時間は《ほんとうは》などというものじゃ全然ないよ。時間は長いと感じれば長いし、短いと感じれば短い。だが実際にどれだけ長いかわかるかは、だれにもわからないじゃないか』 彼は哲学論議をすることにはまったく不慣れであったが、このときはその衝動を感じた』

しかしヨーアヒムは反論する。

『『どうしてだい。違うよ。ぼくたちは時間を測るじゃないか。時計やカレンダーがあるじゃないか。一か月が経ったといえ、君にとってもぼくにとっても、ぼくたちみんなにとっても一か月が経ったということだよ』

ここには二人の時間概念の基本的な対立が明瞭にあらわれている。すでに半年近くも魔の山に滞在しながら、ヨーアヒムは測定可能な客観的時間の存在をすこしも疑っていない。これにたいしてハンス・カストルプは時間をもっぱら個人の主観的な感情 (Gefühl) とのかかりから規定しようとしているのである。「一分間とは、君が検温するとき、君が一分間だと感じるだけの長さだ」と言うハンスにたいして、「一分間とは……それは秒針が一周するのに必要な長さだけ持続する (dauern) ものだ」とヨーアヒムは応酬する。すると主人公は反論する。

『『しかし秒針が必要とする長さはじつにまちまちじゃないか——ぼくたちの感情にとっては。 [……] ぼくは今日はずいぶん頭が冴えている。そもそも時間とはなにか？ [……] 空間ならぼくたちはぼくたちの感官で知覚する、視覚と触覚でね。よかろう。だが時間を知覚する感官はいったいどれなのか？ [……] ぼくたちは言う、時間が経過すると。よかろう、経過するとまあしておこう。しかし時間を測ることができるには……待った。測定可能であるためには、時間はどうしても均等 (gleichmäßig) に経過しなければなるまい。しかし均等に経過するなんてどこに書いてある？ ぼくたちは秩序をつけるためにそうだと仮定しているだけだ。ぼくたちの時間単位なんて、たんなるしきたりだよ [……]。』』⁽¹³⁾

このようにハンス・カストルプは魔の山滞在初日にして早くも、「平地」の社会生活全体がそれへの信頼を前提にして成りたっている「持続する」物理的時間の単位を、たんなるしきたり (Konventionen) と断定しているのである。そのこととともに、ここでは時間の問題が、第一章で見たような、平地の仕事の世界の時間概念と無為と停滞が支配する魔の山の時間概念との一般的な対比から、同一の個人の内部でそのときどきの生活感情との関連で長くも短くもなる心理的時間と、六十秒が一分、六十分が一時間という物理的時間との対比に移行していることに注目しなければならない。この測定可能な物理的、その意味で客観的時間の、心理的・主観的時間による相対化が、主人公が体験する時間解体の第一段階である。

この節には「頭の冴え」(Gedankenschärfe) という題がついているが、三週間後には技師として実務につくはずであった「平凡」な青年の頭をかくも冴えさせ、哲学論議 (Philosophieren) の「衝動」(Drang) を覚えさせるのが、魔の山の魔術的作用なのであろう。一方これも同じ作用のためか、主人公はその日の夕方には奇妙にも自分の年齢をど忘れして、どうしてもそれが思い出せず、質問者のセツテンブリーニにつきのように弁解しなければならない。

『「……」すみません、ぼくは疲れているんです』と彼は言った。『疲れているなどという程度のものじゃありませんよ、ぼくの状態は。こういうのをご存知でしょうか、夢をみていて、自分でも夢をみているのがわかっていて、目をさまそうとするがどうしても目がさめない、ぼくはちょうどそんな気分なんです [……]』¹⁴

この異常な心理的・生理的状态は、主人公の内部での時間解体の開始を象徴していると言えよう。

以上の第三章までで小説はすでに Fischer 版全集で百二十ページあまり、全体の量の約八分の一に達しているが、ハンス・カストルプの魔の山滞在はやっと第一日が終わったばかりである。つぎの第四章では叙述のテンポはやや速くなって、主人公の滞在期間からいえば第二日から三週間目の終わりまで、内容的には、主人公が軽い熱を出し、やがて肺に浸潤箇所が発見され、彼の滞在期間の延長が決まるまでのいきさつが語られる。本章のテーマからいえば、この第四章では語り手はまだ主人公とともに前述の時間解体の第一段階にとどまり、感情のまにまに長くなったり短くなったりする主人公の心理的時間を追いながら叙述をつづけてゆくのであるが、その第二節として、ふたたび物語の進行を中断して「時間感覚についての補説」(Exkurs über den Zeitsinn) を挿入している。ここで語り手は、「空間知覚の感官である視覚 (Gesichtssinn)、触覚 (Tastsinn) に対応するような、時間知覚の感官はどこにあるのか」という前章の主人公の問いを受けて、いわば主人公になりかわっ

て「時間感覚」というべきものの正体と、個人の時間体験の本質を論ずる。その際彼は前章のハンス・カストルプの「哲学論議」を一步深めて、„langweilig“（時間が長い→退屈な）—— „kurzweilig“（時間が短い→楽しい）という言葉の遊びを用いながら、心理的時間の「長い—短い」を「退屈だ—楽しい」という生活感情に結びつける。以下その一部を抄訳する。

「[時間の体験 (das Erlebnis der Zeit) は] 間断なく同一のテンポで生活しているとなくなってしまうかねないものであり、また生活感情そのものときわめて近い関係と結びつきをもっていて、一方が弱まると他方もかならずみじめな被害を受けるものである。退屈 (Langeweile) の本質については、いろいろ誤った考えが世に行なわれている。内容のおもしろさ、珍しさは時間を『まぎらす』、つまり短縮する、これに反して単調さと空虚は時間の歩みを遅くし、妨げる、とこのように一般には信じられている。これは無条件に正しいとは言えない。空虚と単調さは、瞬間とか一時間とかいう程度の時間ならば、それを引きのばして『退屈』(langweilig)なものにするかもしれないが、大きな、きわめて大きな時間量については、それを短縮し揮発させて無にもひとしいものにさえ変えてしまうものである。その反対に、豊かなおもしろい内容は、一時間とか、せいぜい一日とかの時間ならば、まだそれを短縮し、速めることができるが、大きな目で見ると時の歩みに幅と重みと密度を与えるものであって、だから事件に富む年月はあの貧しい、空虚な、軽い、風に吹きたてられて飛び去る年月よりも、ずっとゆっくりと過ぎるのである。いわゆる退屈とはしたがって、ほんとうはむしろ単調さによって生ずる時間の病的な短さ(eine krankhafte Kurzweiligkeit der Zeit)なのである。[……] 慣れるということは時間感覚が眠りこむこと、すくなくとも鈍化することである。[……] 習慣の変更、更新を生活の中へはさむことが、われわれの生活を保持し、われわれの時間感覚を新鮮にし、われわれの時間体験の若がり、強化、減速、それによってまたわれわれの生活感情全体の更新を達成するための、唯一の手段であることをわれわれはよく知っている。これが転地や湯治旅行の目的であり、気ばらしやエピソードの効能である。」⁽¹⁵⁾

物語を中断して挿入されているこの「補説」は、ひとつには、退屈とか旅行による時間感覚の一時的な若がりとかのような、ごくありふれた時間体験を手がかりとして、今後主人公の内部で進行する時間解体の過程に読者を導入し参加させる機能をもっている。第二の機能は、生活感情と結びついた時間感覚を、さらに進んで生活内容との相関関係の中に置きなおすことによって、今後展開される魔の山の生活内容全体を、あらためて時間の問題——さしあたっては時間解体の問題——という大きな枠の中に位置づけることにある。最後にこの「補説」は、物語の所要時間 (Erzählzeit) と物語の内容的時間 (erzählte Zeit)

の関係に関する小説技法上の意味をも含んでいる。すなわちこれは、今後物語のテンポが主人公の内面の時間の稀薄化に比例して加速されるであろうことをも暗示しているのである。なお「補説」の節の終りにはふたたび主人公が登場して、語り手の時間感覚論を物語の流れの中へ組みこむ役割をつとめている。彼はヨーアヒムにむかって言う。

「はじめての土地では時間がはじめのうちは長く感じられるのは、どうもふしぎだね。つまり……もちろんぼくが退屈しているというんじゃ全然なくて、それどころか王者のように楽しんでいると言えるだろうよ。しかしふりかえてみると、つまり回顧的には [……] ぼくはこの上にもうずいぶん長くいるような気がするんだよ」⁽¹⁶⁾

これはまだ数日目のことであるが、第四章の中ほどになると、ハンス・カストルプの魔の山滞在はすでに第三週に入っていて、同時に彼の時間はすでに疾走しはじめている。

「最初のころのハンス・カストルプの時間感覚の新鮮化はもうとっくに終わっていた。すでに日々は疾走しはじめた。一日一日はたえずよみがえる期待で引きのばされ、ひそかな、かくれた体験でふくれあがったにせよ、日々は疾走しはじめたのだった……まことに時間とは謎めいたもので、解明しがたい性質のものである」⁽¹⁷⁾

この文がはじめに出てくる節には「不安の発生」(Aufsteigende Angst) という題がついているが、主人公の不安の原因、すなわち上の文にある「期待」や「体験」、または「ハンス・カストルプの日々の進みをとどこおらせると同時に速めもしたひそかな体験」⁽¹⁸⁾ とは、ショーシャ夫人への関心である。主人公が体験する時間の稀薄化とショーシャ夫人への慕情の芽生えとがこのようにまさしく重なりあっていることは注目に値する。主人公の内面の時間解体という描きがい事件を、ショーシャ夫人への愛という描きうる事件に具象化することによって、「時間小説」の作者はいまや「時間を物語ろう」としているのである。

第四章を結ぶ「体温計」(Das Thermometer) の節にも、心理的・主観的時間感覚による物理的・客観的時間の相対化を描く個所がある。ハンス・カストルプ自身の検温の場面がそれである。七分間という時間を一秒もたがえまいと心に決めて彼は体温計をくわえる。しかし、

「時の進みは這うようで、定め時間ははてしなく長いように思われた。うっかりその瞬間をやりすごしてはと、もう心配になって時計の針を見たときには、やっと二分半たったところだった」

時間をつぶそうと、さまざまな動作をしたあとで、ふたたび時計を見ると、

「さんざん苦労し、努力して、いわば押ししたり突いたり蹴とばしたりしたあげく、

やっと六分間がすぎていた […….]」⁽¹⁹⁾

つまりここで作者は主人公に、「時間というものは見張っているとずいぶんゆっくり経過するものだよ」という第三章のヨーアヒムの見解を、また小さな時間は無内容さによって引きのばされて „lang-weilig“ なものになるという「補説」の時間感覚論を確認させているのである。

第四節 「永遠のスープ」と「神々からの授かりもの」

——ショーペンハウアー対ゲーテ——『魔の山』第五章

第四章では、ハンス・カストルプの内部で心理的・主観的時間がますます優勢になって、「平地」の社会生活の前提である物理的・客観的時間を相対化し、押しのけてゆく様が描かれたが、その章の終りで軽い発熱が確認され、二、三週間の安静を命じられた主人公は、つぎの第五章のはじめでは病床についている。これまで三週間の予定の「聴講生」にすぎなかったハンス・カストルプは、いまや患者として正式に魔の山に住みつこうとしている。これと同時に、時間の解体はこれまでの経験的・個人心理的な相対化の段階から、形而上的無時間化という新しい段階に入る。魔の山の正式住人となったハンス・カストルプにとっては、物理的時間の解体はいわばすでに完了し、時間はたんに個人の時間感覚のまにまに伸びたり縮んだりするだけではなくて、いっさいの延長を喪失し、過去・現在・未来の区別も消えて、時間はそのまま「静止する今」あるいは「永遠」に化している。そしてここにはトーマス・マンのショーペンハウアー受容が重要な役割を演じているのである。以下しばらくこれについて述べておきたい。

ショーペンハウアーの形而上学と『魔の山』とのつながりはきわめて深い。„Zeitroman“の第二の意味の「時間小説」としての『魔の山』は、一面ではいわばトーマス・マンによって小説化された『意志と表象としての世界』である。トーマス・マンは1938年にショーペンハウアーについての大きなエッセイを書き、翌1939年にはしばしば引用する自作『魔の山』解説を書いているが、この二つの文章を読みくらべてみると、そこにはショーペンハウアーの形而上学とトーマス・マンの小説とのまぎれもない親近性、それどころかある種の本質的な同一性を、作者みずからの言葉が暗示している個所がある。すなわちショーペンハウアー論の中で『意志と表象としての世界』を論じながらトーマス・マンはつぎのように語る。

「これはまことに稀有の書であって、表題としてきわめて簡潔に定式化され、また一行一行の中に現前しているその思想はたったひとつであり、そのひとつの思想が、この書を構成する四つの章、というより交響曲的な四つの楽章の中でまことに完璧に、まことに多面的に展開されているのである [……]。どのページを開いてみても、この書は完全な姿でそこに存在している。」

ここで引用を一時中断するが、「交響曲的な四つの楽章云々」という表現は、自作解説の中の「小説は私にとってはつねにひとつの交響曲」であり、「その中ではもろもろの理念が音楽の動機 (Motive) の役割をはたしている」⁽²⁰⁾ という表現に対応するし、なによりも「どのページを開いてみても、この書は完全な姿でそこに存在している」(Überall, wo man es aufschlägt, ist es ganz da) という表現は、『魔の山』第七章のはじめでトーマス・マンが進行中のこの小説を性格づけている「どの瞬間にも完全な姿でそこに存在しよう」と試みる物語⁽²¹⁾ という表現と完全に一致する。ショーペンハウアー論からの引用をつづける。

「もっとも、時間と空間の中で自己を実現するためには、それはまことに多様に富む現象形態を必要とし、その現象形態は千三百ページを超える紙面で二万五千行にわたって展開されるのであるが、」

ふたたび中断する。ここでトーマス・マンは、ショーペンハウアーの主著をその中心概念の「意志」(Wille) そのものと同一化して、「意志」とその「個体化」(Individuation) の結果としての現象世界についての定義を、主著の性格づけに転用しているのであるが、同時にこれは『魔の山』第七章の「たとえ物語がどの瞬間にも完全な姿でそこに存在しよう」と試みるとしても、物語としての姿をとるためにはやはり時間を必要とするのである」⁽²¹⁾ という言葉に直結する。さてショーペンハウアー論の問題の個所はつぎのようにつづく。

「実際にはこの書はひとつの „nunc stans“ であり、その思想の静止する現在 (die stehende Gegenwart seines Gedankens) である [……]」⁽²²⁾

まさにこのことを小説として実現しようとするのが「時間小説」『魔の山』の眼目のひとつである。本稿のまえがきの冒頭にも挙げたトーマス・マンの『魔の山』解説の一文は明瞭にそれを語っている。その一部をもう一度見よう。

「この書それ自体、それが物語るものと同じである。というのも、若い主人公が錬金術的魔法によって無時間的な領域へ引きこまれてゆく様を描きながら、この書そのものがもろもろの芸術的手段によって、この書が包摂している音楽的・理念的世界の全体にどの瞬間にも完全な現在性を与えよう、そして魔術的な „nunc stans“ を作りだそうと試みることによって、時間の消去をめざしているからである」⁽²³⁾

『魔の山』に見られるショーペンハウアーの影響は時間 (Zeit) の概念そのものの根底にかかわる。「時間の消去」も、主人公の体験として語られるその過程も、すべてショーペンハウアーの思想と不可分に結びついている。トーマス・マンが受け入れたショーペンハウアーの形而上学の時間論は『意志と表象としての世界』ではとりわけ第一巻第四部、およびそれへの補説である第二巻第四十一章に集中して展開されているが、この第四十一章「死および死とわれわれの本質自体の不滅性との関係について」が、かつて『ブデンプローク家の人々』の中で死期の近づいたトーマス・ブデンプロークに重大な形而上学的靈感を与えた章であることはとくに注目すべきである。

ショーペンハウアーの時間観はほぼつぎのように要約されよう。世界の根源であり物自体である「意志」は、たえまなく自己を客観化することによって現象世界を作りだしながら、時空を超越して永遠の現在の中に生きつづける。「意志」の客観化の場でありその結果である現象世界も、したがって基本的にはつねに同一であり、それが同一と見えないのは錯覚 (Täuschung) である。この同一性の認識をさまたげるのがまさに時間 (Zeit) であるが、時間とはたんに人間の認識の形式にすぎず、本質自体とは無縁のものである。ショーペンハウアー自身の言葉を引くと、

「われわれの本質自体 [すなわち『意志』] は、時の流れや世代の死滅とは無関係に、不断の現在の中に存在しつつ、生への意志の果実を享受する。[……] というのも、現在の基体 [……] もしくは素材は、すべての時を通じてほんとうは同一である。この同一性を直接に認識することを不可能にするものはまさしく、われわれの知性の一形式であり限界でもある時間である。そのためにたとえば未来がまだ存在しないと見えるのは、錯覚による [……]」⁽²⁴⁾

「始まる、終る、続くとは、ひとえに時間から意味を借用した、したがって時間を前提としてのみ通用する概念である。しかしながら時間は絶対的な現存在をもたず、事物の存在そのものの様式ではなくて、われわれ自身やすべての事物の現存在と本質についてのわれわれの認識の形式にすぎない。まさにそれゆえこの形式はきわめて不完全であり、たんなる現象に適用を限定されているのである」⁽²⁵⁾

これが『魔の山』の「時間の消去」の根本にある思想である。さてその第五章のはじめでは、またもや語り手が直接発言して「時間の神秘」(Zeitgeheimnis)を論じながら、病床の主人公になりかわって、新しい段階に入った彼の時間解体の体験を説明する。人が患者としてベッドですごす「長い」一連の日々がなんと速く過ぎさるかはだれしも覚えがあることであろう、と前置きして、語り手は言う。

「[……] 毎日が同じ日のくり返しである。しかし毎日が同じ日なのだから、『くり返し』(Wiederholung) というのはほんとうはあまり正確ではない。むしろ単調 (Einerleiheit) とか静止する今 (ein stehendes Jetzt) とか永遠 (Ewigkeit) というべきであろう。昼のスープが運ばれてくる。昨日もそのように運ばれてきたし、明日もそのように運ばれてくるだろう。そしてこの瞬間、ふっとあるものが君に吹きよせる——それがどうして、どこから来るのか君にはわからないのだが。ともかくスープが来るのを見ているうちに君は目まいがする。時間の諸形態が溶けあい、入りまじる。そして存在の真の形式として君の前にあらわれるのは延長のない現在 (ausdehnungslose Gegenwart) であって、その現在の中でスープが永遠に君のところへ運ばれてくるのである。」⁽²⁶⁾

これはまさしくショーペンハウアーのたとえばつぎの文章の言いかえである。

「存在するのはひとつの現在だけであり、それはつねに存在する。なぜなら真の現存在の唯一の形式は現在だからである。過去はそれ自体としては現在と異なるものではなく、ただわれわれの理解の中でのみそうなのだという洞察、われわれの理解は時間をその形式としており、ひとえにそのおかげで現在のものが過去のものとなつて見えるのだという洞察に到達しなければならない。この洞察を促すためには、時代が移り場所が変わるにつれて千変万化しながらつぎつぎにあらわれてくるように見える [……] 人間生活のあらゆる事象や場面は、じつは一度にまた同時にそして永遠に、Nunc stans のうちに存在しているのであって、あるときはこれ、またあるときはあれと見えるのは見かけだけのことなのだ、と考えてみればよい。——そうすれば生への意志の客観化ということの真の意味がわかるであろう。」⁽²⁷⁾

『魔の山』第五章序節の「静止する今」(ein stehendes Jetzt) とはいふまでもなくこの „Nunc stans“ の訳語である。「延長のない現在」(ausdehnungslose Gegenwart) という表現そのものも、ショーペンハウアーのつぎの個所からそのまま借用したものと考えざるをえない。

「われわれは時間を無限に回りつづける円になぞらえることができる。その円周のつねに下方にむかっている側半分を過去、つねに上にむかう半分を未来とすれば、上方で接線が接触する分割不可能な一点が延長のない現在 (ausdehnungslose Gegenwart) ということになる。接線が円について回ることをしないのと同じく、時間をその形式とする客観と [……] いかなる形式をももたない主観との接点である現在も不動である。」⁽²⁸⁾

さて『魔の山』の語り手はここでも、だれもが病床で経験する現象を手がかりに、いま

や「永遠」の中へ入りこんだ主人公の内面へ読者を導入しているのである。病人が「永遠のスープ」(Ewigkeitssuppe)を前にして覚える「目まい」は、かつてハンス少年が洗礼盤の前で覚えた目まいと同じく、„nunc stans“の気を「吹きよせ」(anwehen)られた者の反応である。そして巻頭の車中のハンス・カストルプの「軽い目まい」が、この魔の山的「静止する今」の予兆であったことが、ここで明らかになったのである。

この安静期間を境としてハンス・カストルプは平地的時間概念を完全に喪失し、滞在七週間目が過ぎるころになると、国もとへあてて「この時間概念はふつうの湯治旅行や療養地の常識とは違っていて、月というのがいわば最小の時間単位で、それもひとつずつでは問題にもならない」²⁹ 自分は当分の間当地で療養するであろうと書き送って、「自由」を確保するが、これはいわば「平地」への絶縁状である。そのあと主人公の魔の山滞在七か月目までを語るこの第五章では、ショーシャ夫人への愛が主人公の心的体験の中心となり、それは第五章最終節の「ワルプルギスの夜」(Walpurgisnacht)の夢幻状態の中での形而上学的な愛の告白で頂点に達する。一方この愛と交錯しながら、主人公の知的探究もはじまり、そのあげく、冬のバルコニーの夢の中で主人公の前に「生の像」がほのぼのと立ちあらわれるにいたる。これらについてはのちに述べる。本章のテーマにとって重要なのは、ハンス・カストルプが魔の山の「聴講生」から本科生になった瞬間から、疾駆する稀薄な、もしくは淀んで動かない魔の山的時間の中に埋没してゆくということである。

それでは、これまで主人公の内部に、まさに解体されるべきものとしてではあれ、ともかくも存在し、「永遠」に対立していた「時」は、小説自体からも消滅するのであろうか。そうではない。今後は第一に、ショーシャ夫人の対極という役割をになうことになる作中人物セッテンブリーニによって、第二には語り手の批判的介入という形で、「時」はみずからの存在を主張しつづけるのである。

第五章の序節は「永遠のスープと突然の光明」(Ewigkeitssuppe und plötzliche Klarheit)と題されているが、二つの異質の形象を「と」(und)でつないだこの表題は、すでに明らかに二つの時間概念の対立を示している。「光明」の代表者はセッテンブリーニである。ハンス・カストルプが安静を命じられてから十日か十二日目の夕方、病室のドアがノックされ、このイタリア人が姿をあらわす。

「[……] そのとき室内は一挙にまぶしいほど明るくなった。それというのも、訪問者がドアも閉めきらないうちにやった最初の動作は、天井燈のスイッチを入れることだったからで、それが天井と家具の白さに反射して、一瞬にして部屋をふるえるような明るさで満たした」³⁰

「永遠のスープ」を味わいながら形而上学的「静止する今」の薄闇の中にまどろんでいた

ハンス・カストルプに「突然の光明」を点ずるこの啓蒙主義者の出現ぶりは、この章でセッテンブリーニ対ショーシャ夫人という形をとる「時」と「永遠」との激突を予告していると言えよう。

一方語り手の機能は、これまでは主として物語の進行に即して読者を主人公の内面的体験の中へさそい入れ、またしばしば主人公の体験を、ときにはそれを先取りし、ときには補足しながら、いわば主人公になりかわって説明することにあつたが、いまやその機能が変わってくる。語り手の立場は主人公を呑みこんでしまった「永遠」からしだいに「時」へと移行し、その立場から彼は主人公の体験に批判的に介入しはじめる。たとえば「水銀の気まぐれ」(Launen des Merkur)の節では、ショーシャ夫人へのハンス・カストルプの「恋慕」(Verliebtheit)を語り手はつぎのように説明する。

「それは一方では [……] ショーシャ夫人の [……] 肉体にむけられていた。[……] しかし他方ではそれは [……] ひとつの夢、無意識にはあるがはっきりとした問いを出しているのにうつろな沈黙の回答しか与えられなかった青年がみた恐ろしい、また無限に誘惑的な夢であった。」

ここで語り手は、時の歩みが停止した魔の山での主人公の冒険を、第二章にあつたハンス・カストルプ青年の「倫理的健全状態」についての考察と同じように、「時代」との関連から批判的に説明しているのである。さらに語り手は、物語の進行中に「私見をさしはさむ権利」を行使してつぎのような「推測」をさえつけ加える。

「ハンス・カストルプの素朴な魂にたいして、時代 (Zeit) の深みから、生への奉仕 (Lebensdienst) の意義と目的について、なんとか納得のゆく回答が与えられていたとしたら、彼はこの上の連中のところでの滞在を、はじめに決めた期間を超えて現在の時点まで伸ばすことさえしなかったであろう。」⁽³¹⁾

ショーシャ夫人対セッテンブリーニの対照が「永遠」と「時」の対照でもあることがはっきりあらわれてくるのは「百科全書」(Enzyklopädie)の節である。ハンス・カストルプにとって時間はすでに、毎週日曜日の午後表玄関で郵便物を受けとるときのショーシャ夫人との出会い——といつてもまだこのあたりでは、たまたま肩が触れあつて „Pardon“ — „pas de quoi, Madame!“ などと一言交換するだけのかりそめのものにすぎないが——、つまり一週間に一度めぐってくる同一の瞬間に凝集し、それを待つだけの七日間はほとんどゼロに収縮してしまっている。主人公のこのような状態について、まず語り手が批判的に註釈を加える。

「彼は七日後の同じひとときの回帰 (die Wiederkehr derselben Stunde) を待ちなが

ら一週間を消費したとも言える。そして、待つということは、先走りすること、つまり時間と現在をたまものとは感じないでじゃまものと感じ、時間の固有の価値を否定し、破壊し、時間を心の中で跳びこえてしまうことである。待つのは退屈(langweilig)だと言われる。しかしその反面、というよりほんとうは、待つことは kurzweilig [時間が短い→楽しい] なのである。というのは、それは多量の時間を呑みこんでしまって、時間そのもののために時間を利用しつくすということをしないからである。』⁽³²⁾

語り手はここで主人公の状態と「待ち」の時間の性質を説明しながら、同時に「たまもの」(Geschenk)としての時間、「利用しつくす」べきものとしての時間、すなわち本稿のはじめに触れた市民的・倫理的時間の立場に立って、主人公の状態を暗に批判していると言ってよい。そしてこの立場はとりもなおさずセッテンブリーニの立場なのである。

セッテンブリーニは、「永遠」の中へ迷いこもうとするハンス・カストルプにたえず警告を発し、彼を「時」の中へつれもどそうと「理性の角笛」(Vernunfthörnchen— III, 685)を吹きつづける人物である。すでに第三章で彼は、滞在初日の主人公が自分の年齢をど忘れしたとき、初対面のこの青年にむかってただちに下山するようにと「ぶしつけな提案」(ehrrührige Vorschläge— III, 116, 124)をする。第四章で彼が音楽を「政治的に疑わしい」(politisch verdächtig)と以下のように断罪するのも、彼の倫理的時間観と関係している。

「音楽は時間を呼びさします、音楽はわれわれを呼びさまし、時間をきわめて繊細に味わわせてくれます。音楽は呼びさます……その意味では音楽は倫理的です。呼びさますものであるかぎり、芸術は倫理的なものです。しかしどうでしょう、芸術がもしその反対のはたらきをすればしたら？ もし芸術が麻痺させ、眠りこませ、行動と進歩のじゃまをすればしたら？ 音楽はそんなはたらきもできるのです。音楽は麻酔剤の作用にも熟達しているのです、悪魔的な作用にですよ、みなさん。麻酔剤は悪魔のものです。なぜならそれは鈍感と停滞と無為と奴隷的静止を作り出すからです……みなさん、音楽にはいかがわしいところがあります。[……] 音楽は政治的に疑わしいものだと断言しても過言ではありません。』⁽³³⁾

さて第五章の「百科全書」の節では、セッテンブリーニはさきほどの語り手の言葉の中に含まれていた批判をひきついで、あからさまに魔の山の「アジア式」時間消費を攻撃しながら主人公をいましめる。

「時間消費のこの気前のよさ、この野蛮な大まかさはアジア式です、——これが東方の子らがこの土地を好む理由のひとつかも知れません。あなたはまだ気づいたことがありませんか、ロシア人が『四時間』というのはわれわれが『一時間』という

のと同じだということに？ [……] 空間の多いところには時間も多し、——かれらはひまがあって待つことができる民族だというではありませんか。ヨーロッパ人であるわれわれにはそれができません。われわれの高貴な、美しく区分された大陸が空間に乏しいように、われわれには時間がないのです。われわれは時間も空間も綿密に経営しなければならないのです。利用のため、利用のためにです[……]、時間は神々からの授かりものです、それを利用せよと、——いいですか、人類の進歩のためにそれを利用せよと、人間に与えられた授かりものなのです』³⁴

このセツテンブリーニの、またさきに見た語り手の時間についての見解は、すくなくとも中期以後のトーマス・マン自身のものである。たとえば彼は1928年にあるアンケートに答えて、「私は午前中およそ九時から十二時ないし十二時半まで仕事をする。これは毎日のことで、例外はまれである。これは強制ではなくて習慣である、必要な習慣である。なぜなら、なにかを成しとげようと欲するかぎり、私はあまり休んではいられないからである」³⁵と自己の時間経営法を述べているが、この時間の使い方が『ヴェニスに死す』の主人公のものであることはさきに見た。晩年の講演の中でもトーマス・マンは言う。

「[……] そして時間は、すくなくとも可能性としては、最高の、もつとも有用な授かりものであって、それはすべての創造的、活動的なもの、すべての活発さ、すべての意欲と努力、すべての完全化、より高いより良いものへむかってのすべての進歩と、本質的に親近性がある、いやそれらと同一のものである」³⁶

ところでこの時間観はまた、

Benutze redlich deine Zeit!

Willst was begreifen, such's nicht weit.³⁷

おまえの時間を誠実に利用せよ。

なにかをつかもうとするのなら、遠くを探すな、

と歌った後期のゲーテから、トーマス・マンが学びとったものである。ゲーテは孫ヴァルター(Walther)の記念帳にある婦人がジャン・パウル(Jean Paul)の言葉を引いて「この世で人間に与えられた時間は二分半、微笑の一分と、ため息の一分と、愛の三十秒。なぜならこの三分目のなかばで人は死ぬから」と書いたとき、すぐさま筆をとって、

Ihrer sechzig hat die Stunde,

Über tausend hat der Tag.

Söhnchen, werde dir die Kunde,

Was man alles leisten mag!⁽³⁸⁾

一時間は六十分、
一日は千分以上。
わが子よ、知るがよい、
どんな大仕事だってできるのだ、

と続けたが、トーマス・マンは1932年の講演『市民時代の代表者としてのゲーテ』でこの詩句を引用しながらつぎのように語っている。

「[……] 時間礼讃、時間崇拜、時間節用、[それは] 一分間をもおろそかにせず汲みつくすていのものであって、これが彼の生涯を、かつて生きられた生涯のうちでももっとも豊富で勤勉なものひとつにした。[……] 時間は彼の畑である。⁽³⁹⁾ 根本において彼は休息ということを知らない。彼は、ほかの人間ならばだれにでも休養のために認められる時間を自分は多様な活動のために利用しつくさなければならなかった、と告白している」⁽⁴⁰⁾

セッテンブリーニの「神々からの授かりもの」(Göttergabe)、またトーマス・マン自身の「最高の [……] 授かりもの」(die höchste [...] Gabe) という表現そのものも『ウィルヘルム・マイスターの遍歴時代』(Wilhelm Meisters Wanderjahre) のつぎの個所からの借用にちがいない。

「すべての人びとの心に時間にたいする最大の尊敬が刻みこまれる。時間は神と自然からの最高の授かりもの (die höchste Gabe Gottes und der Natur) であり、もっとも注意深い生活の伴侶だからである [……]」⁽⁴¹⁾

これまで見てきたように、第五章の前半部では本質的に異なる二つの時間像が明確に対置されている。そのひとつは「永遠のスープ」が運ばれてくる病室の薄闇の中で「存在の真の形式」として顕現する「延長のない現在」という形而上学的時間像である。もうひとつはセッテンブリーニが点じた「突然の光明」に照らされた「神々からの授かりもの」という時間像であって、これには時間の「綿密な経営」と「利用」が人間の義務であるという市民的・倫理的な考え方が結びついている。そして前者はまぎれもなくショーペンハウアーに、後者はゲーテにつながる。ここではいわばショーペンハウアーとゲーテが時間の問題をめぐる切りむすんでいるのである。

なおセッテンブリーニが、「時間そのもののために時間を利用しつくす」という語り手の立場から一歩進んで、倫理的時間観に「人類の進歩のため」という歴史的使命感を結びつ

けていることは注目すべきである。事実この啓蒙主義者は「アジア式」時間消費が行なわれている療養所にあっても、病苦とたたかいながら「進歩組成国際同盟」(Internationaler Bund für Organisierung des Fortschritts)なる団体が人類のあらゆる苦悩の防止と絶滅を目的として編纂している「苦悩の社会学」(Soziologie der Leiden)と題する百科全書の文学の項を、営々と執筆しているのである(III, 341 ff.)。

さて主人公の日々は、セッテンブリーニの忠告にもかかわらず、その後も疾走しつづける。語り手は「死神の踊り」(Totentanz)の節でクリスマス前の六週間の時の経過を話題にしながらふたたび主人公の時間体験の中へ入りこんで、つぎのように語る。

「六週間、これはつまり週の数としては、一週間の日の数にも及ばない。だから、ではそういう一週間、つまり月曜から日曜になってふたたび月曜にもどるまでのあれっぽちの小循環がなにほどのものか、というもうひとつ先の問いと考えあわせてみるならば、六週間だってなにほどのものでもない。そうやってつぎつぎに一段下の時間単位の価値と意味を考えてゆきさえすれば、それらを合計しても大したものにはならないことがわかるし、その上、合計するということは同時にものをいちじるしく短縮し、消し、収縮させ、破壊するはたらきをするものである。一日などというものは、たとえば昼食の席につく瞬間から同じ瞬間が二十四時間後に再来するまでと数えると、なんであろうか？ 無である——といってもやっぱりそれは二十四時間ではある。それなら一時間はどうか[……]？ これまた無である。しかし無を合計しても、合計ということの本性からいって、大したものにはならない。大したものになるのは最小の単位まで降りたときである。体温計を唇の間にくわえているときの[……]六十秒の七倍はきわめて強靱でどっしりしている。それは小さな永遠にまで拡大し、大きな時間が影のように疾過する中で、最高の密度をもった層をなして挟まれているのである……」⁴²

それとともにショーシャ夫人へのハンス・カストルプの恋慕はますますつづり、第五章最終節の「ワルプルギスの夜」すなわち謝肉祭の夜には、理性(ragione)に戻れと叫ぶ教師セッテンブリーニの絶望的な声を背にして主人公はショーシャ夫人のところへ行く。そこで彼はフランス語で形而上学的な愛の告白をし、その愛は「永遠」の夢の中で成就する。

「実ヲイウト、コレハ今マドイツモ見テキタ、ヨク知ッテイル夢、長イ間ノ、永遠ノ夢ナンダ。ソウダ、君ノソバニ、今ノヨウニ坐ッテイルコト、コレハ永遠トイウモノナンダ(voilà l'éternité)。

[……]君ト話ストキハ、ボクハ自分ノ国ノ言葉ヨリモコノ言葉ヲ使イタイ。フラン

ス語デ話スノハ、僕ニハ、イワバ話サナイデ話スヨウナモノナノダカラ——ツマリ、責任ヲ持タズニ、トイウカ、アルイハ、夢ノ中デ話スヨウナモノナノダ。

[……] 話スナドトイウコトハ [……] ——哀レナコトダ。永遠ノ中デハ、話ナンカ必要ジャナイ』⁴³

もっともこの間主人公はただショーシャ夫人の挙動に一喜一憂しながら醉生夢死していたわけではけっしてなく、倫理的な時間利用を説く啓蒙主義者の薫陶とロシア婦人の陰影のある肉体のいざないの間にはさまれながら、独自のやり方で人間探求の道をたどり、その途上で、セツテンブリーニ式「光明」の中にはなく、形而上学的な冬の夜の夢の中で、すでにまのあたり「生の像」をかいまみたのであって、だからこそワルプルギスの夜の彼の言葉はセツテンブリーニには「お別れの言葉のように聞こえる」⁴⁴ ののであるが、この問題については次章で述べる。

第五節 「変化を生みだす時」と円環としての「永遠」

——『魔の山』第六章

第五章までで小説『魔の山』は全体のなかばに達し、ここで初版本の第一巻が終る。つぎの第六章の序節「変化」(Veränderungen)は、第五章冒頭の「永遠のスープ」と同じように、ふたたび「時間の神秘」についての考察ではじまる。この文章はこれまでの主人公の時間体験を総括すると同時に今後の物語の発展を予示する機能をもち、本章のテーマにとってきわめて重要なものである。はじめにその訳文をかかげる。⁴⁵ これは原文では一つながりの文章であるが、あとの検討の便宜上、かりに五段に分けて番号をつけることにする。

「時間とはなにか？ 神秘である、——実体がなく、しかも全能のものである。現象世界のひとつの条件であり、ひとつの運動であって、それは空間の中の物体の存在、物体の運動と結合し、混りあっている。しかし、もし運動がなかったら時間はないのか？ 時間がなかったら運動はないのか？ [……] —— [1]

時間は能動的であり、動詞的な性質をもっている。時間は『生みだす』(zeitigen)。時間はいったいなにを生みだすのか？ 変化をである。今は昔ではなく、ここはあそこではない。なぜなら両者の間には運動がはさまっているからだ。 —— [2]

しかしわれわれが時間を測るよりどころとする運動は、循環的であり、自己完結的

なものであるから、その運動や変化は静止とか停止と呼んでもかまわぬくらいのものである。なぜなら昔は今の中に、あそこはここの中に、たえずくり返されるからである。—— [3]

さらに、どれほど懸命に頭をしぼっても、時間が有限だとか、空間が有極だとは想像できないので、時間と空間は永遠で無限であると『考える』ことに決められたのであって、——その意図は明らかに、そう考えるほうが、ほんとうにうまくはゆかないにしても、そう考えないよりはまだましだということである。—— [4]

しかしながら、永遠とか無限とかいうものを定立するということは、すべての局限されたもの、有限のものを、論理的・計数的に破壊し、相対的にゼロに還元することを意味しないだろうか？ 永遠の中に前後がありうるだろうか、無限の中に左右がありうるだろうか？ 永遠と無限という苦しまぎれの仮定と、距離・運動・変化などという諸概念とは、いやそもそも宇宙の中に局限された物体が存在するということとすらも、どのように調和するのであるだろうか？ —— [5]

第五章のはじめの「永遠のスープ」の節で時間は過去・現在・未来の区別を喪失し、「延長のない現在」の一点に収縮して「静止する今」となり、「永遠」の相を得た。ところが今度はそれが「運動」、「変化」との関連から問いなおされる。このことはどういう意味をもつのであろうか。

Richard Thieberger は第六章冒頭の時間論を「時間の多面性の認識」と意味づけている。すなわち時間にはさまざまの相があるが、それらをむりに結びつけようとするのは誤りであって、大切なのは時間の多様性をつねに意識しつづけることである。時間にそなわるさまざまの性格、なかんずくその「変える」活動と無限的性格は、所詮合致させることのできないものである。したがって、時間は一方では永遠でありながら他方では「変化を生みだす」ということは、「そのまま受け入れざるをえない」。時間の本質についての問いには「時間は神秘である」という答えしかありえない。「永遠のスープ」はすでにハンス・カストルプの意識から消え、彼はいまやこの「最終的で取り消しのきかない認識」、すなわち「時間の多面性の認識」に達したのである。以上が Thieberger の解釈である。⁴⁶

Helmut Koopmann は一步をすすめて「時間の神秘」そのものの内容をつぎのように解釈する。時間は逆説的なやり方で「変化ではない変化」を生みだす——つまり、つねになにごとかが起こるがそれはかつて起こったことの「反復」(Iteration)としてのみ理解され、表現される——、これこそ「時間の神秘」であり、同時にまた——と Koopmann は断言する——本文の中の「永遠、すなわち時間」の中に前後がありうるかという核心的な問いもこれによって答えられたことになる。反復は高揚 (Steigerung) をともなう。たとえばハン

ス・カストルプのヒッペ少年 (Pribislav Hippe) との出会いとショーシャ夫人との出会いは同一であるとともに同一ではない。それらは事象としては同じであるが反復することによって高揚作用を受けるからである。認識する主体の中で、最初の出会いが萌芽的にあとの出会いの意義を内包するとともに、あとの出会いがひとえにかつて体験されたものの完成という意味をもつことによって、それらはおなじ事件の二つの段階であることが明らかになり、この二つの段階はハンス・カストルプの認識する意識によって同一のものとして経験される。第六章冒頭の一文は、すでに行なわれた経験を高揚させながら再現したものであって、今後『魔の山』の中では時間はもはや「延長のない現在」ではなく、限定された同種類の運動の恒常的な無限の反復となる。この一文によってこれまでのできごとはあらたなアスペクトのもとに置かれ、いまやもろもろの事象はすべて必然的なもの、前成された (präformiert) ものとして認識されることになるのである。以上が Koopmann の解釈の要旨である。⁴⁷ Thieberger が「時間の神秘」＝「多面性」の認識の前で立ちどまっているのにたいして、Koopmann は「変化」を「変化ではない変化」(Veränderungen, die keine sind) と規定しつつ、「反復」と「高揚」という「神話的アスペクト」の萌芽を『魔の山』第六章の冒頭から読みとろうとしているのである。この小説にも見えかくれしている神話的要素との関連、さらに『魔の山』以後のトーマス・マンの創作の方向を考えあわせると、Koopmann の解釈は興味ぶかいが、上掲の個所そのものの解釈としては一面的にすぎるのではなからうか。それよりもわれわれが指摘したいのは、さきの文章にあらわれている「永遠」と「時」とりわけ「歴史的・時間」との相克である。

第一段で語り手はまず「運動」との関係から時間を考えようとしている。この発想が「永遠のスープ」のそれと違っていることは各論者の言うとおりである。しかし第二段で問題になる前段の「運動」の結果としての「変化」を神話的・反復の意味に限定するのはむりである。それというのも、トーマス・マンの著作の中に「変化を生み出す時」(die Zeit, die Veränderungen zeitigt) という考え方が出てくるのはこれが最初ではないからである。はじめに見たように『非政治的人間の考察』の後半部ですでに同じ表現が用いられている。その個所をかさねて挙げると、

「熱にうかされたように生が高揚する激動の時代 (Zeit), それはすべてのものを、高貴なものをも劣悪なものをも、十倍に強め、ふつうの場合なら何十年もかかってはじめて作りだされるようなさまざまの変化を生み出す」(XII, 467, 原文はまえがき後註2)

ここではトーマス・マンは、フランス革命につづく動乱の時代を「偉大な時代」と呼んだゲーテを引きあいに出しながら、一義的に「時代」の力について語っているのである。『魔の山』の語り手が「非政治的人間」の言葉をくり返していることには、「時間」の形而上学

的・神話的「神秘」についての考察以外の意味もこめられているにちがいない。すなわち彼は『魔の山』の「永遠」の中へひそかに「歴史的時間」をもちこもうとしていると考えざるをえないのである。

つぎの第三段では、運動と変化はふたたび「静止」,「停止」と呼びかえられ、時間は形而上学的にとり消されて「昔は今の中に、あそこはここの中に、たえずくり返され」る「永遠」となる。Koopmannの解釈はもっぱらこの第三段に重点を置いたものと言えよう。しかしながらつぎの第四段では、時間を永遠と「考える」ことに決めた人間悟性の意図をあばくことによって、「永遠」としての時間はすぐさま相対化されるし、第五段でも語り手はふたたび「運動」,「変化」の観点にもどり、そこから「永遠」のニヒリズム的性質に疑問を投げかけさえするのである。

もっともこの第六章冒頭の独白が語り手のものなのか、ハンス・カストルプのものなのかはかならずしも一義的ではない。むしろ語り手は、一面では主人公の思考を代弁すると同時に、他方では主人公にたいして微妙な距離を保ちながら、セッテンブリーニに似た教師的な憂慮の目でこの「人生の厄介息子」(Sorgenkind des Lebens — III, 429)の状態を語っているのである。そのことは、これに続く文の書き出しからもうかがえる。

「ハンス・カストルプはこのようなこと、似たようなことを彼の脳の中でたずねたのだが、彼の脳はこの上に到着するとすぐに、そのような不謹慎なむずかりに興味を示し、その後けしからぬ激しい欲求を満足させることができたらは、どうやらとくにそういうことに鋭敏になり、あつかましくむずかるようになっていた」⁴⁸

「彼の脳の中で」(in seinem Hirn)という表現からは „Hirngespinnst“ (妄想) という語のもつニュアンスさえ感じられる。⁴⁹

『魔の山』にあらわれる時間概念の一方の主軸である「永遠」については、さきにも見たようにショーペンハウアーとのつながりが明白である。これにたいして能動的な「生みだす時」という概念は、それが個人の内面でもつ機能の面では上述のゲーテの市民的・倫理的時間観につながってはいるものの、歴史的時間あるいは「時代」という意味では、他からの影響の線はさだかではないし、またこの問題を影響関係から追求することにはあまり意味がないように思われる。それというのも、これはなによりもトーマス・マン自身が、彼の生涯の一転機を画した第一次世界大戦のなま身の体験を通してみずから確認したものである。戦争によって自己の「土台」を震撼されたトーマス・マンは、迷いぬいた末一時創作の筆を折り、激動する「時」の中へ飛びこんで『非政治的人間の考察』という「ガレー船の苦役」に従事したあげく、「生みだす時」を「物語」の無時間性の中へ統合するひとつの可能性をみずから発見したのであって、その成果がとりもなおさず『魔の山』

である。この意味で、まさしく「変化」と題された節ではじまる第六章以下の小説後半部で語り手が演ずる役割はきわめて重要である。

もともと『魔の山』の物語の中では、時が生み出す「変化」はさしずめ主人公の身の密封的空間内のできごとにかぎられる。ショーシャ夫人はすでにあの「ワルプルギスの夜」の翌日、魔の山を去ってコーカサス山脈のかなたに消えてしまったし、彼女の敵手セッテンプリーニもやがて不治を宣言されてダヴォース村の素人下宿に移る。その他さまざまの「変化」を、「永遠」の中に埋もれたような患者たちの世界でも時は「生みだし」つづける。一方ハンス・カストルプは「時間の神秘」の問題にますます深入りしてゆくようである。夏至のころには彼は星の研究に熱中し、夜空をあおぎながら三千年昔のカルデアびとに思いを馳せる。彼は春分—夏至—秋分—冬至—春分と一瞬もとどまることなく、しかもカルデアびとの時代からすこしも変わらず循環をつづける時間=永遠を觀照しているのである。ある散歩の途中でそれが話題になる。聞き手のヨーアヒムはそれを「あたりまえだ」と言うが、主人公は激しく否定する。

「ちがう。これはひとつの悪ふざけ (Eulenspiegelei) なんだ。冬のうちに日が長くなりはじめ、そしていちばん長い日、夏のはじめの六月二十一日が来ると、また下り坂になって、日はもうまた短くなり、そして冬にむかうんだ。君はそれをあたりまえだというが、あたりまえだという考え方から一度離れてみると、不安な心配な気分になることがあるよ。[……] まるでオイレンシュピーゲルが、冬のはじめにほんとうは春がはじまり、夏のはじめにほんとうは秋がはじまるように仕組んだように思えるよ……こちらはそれこそ鼻をつままれて引きまわされ、なにかを目標にぐるぐる誘導されるのだが、そこまで行ってみるとそれがまた転回点なんだ……円周上の転回点なんだ。なぜってそれはみな延長のない転回点で、円とはそういう転回点の集まりで、その曲線は測定できず、一定方向の持続がない。だから永遠とは『まっすぐに、まっすぐに』ではなくて『ぐるぐる回り、ぐるぐる回り』なんだ」⁴⁵⁰

このハンス・カストルプの時間=永遠の論議もショーペンハウアーを下敷きにしている。「ぐるぐる回り、ぐるぐる回り」という時間像や、円周上の「延長のない転回点」(ausdehnungslose Wendepunkte) という表現は、さきに見たショーペンハウアーの無限に回りつづける円環という時間の比喻や「延長のない現在」に直結するし、円環としての自然の表象そのものも、たとえばつぎのショーペンハウアーの文に照応する。

「おしなべて、そしてどこを見ても、自然の真の象徴は円である。なぜなら円は回帰の図式だからである。回帰は事実自然の中のもっとも普遍的な形式であって、自

然は、天体の運行にはじまり、有機体の死と発生にいたるまで、あらゆるものの中で回帰を遂行し、このことによってのみ、時間とその内容の休まない流れの中にあっても、ひとつの恒常的な現在性、すなわち自然が可能になるのである。⁵¹

ハンス・カストルプはさきの言葉につづいて、山上のかがり火をかこんで踊り狂う原始人の夏至の祝祭を連想しながら、その意味をつぎのように解釈する。

「原始人たちがなぜ歓声をあげて焔のまわりを踊りまわるのかということ、それは憂愁にみちた有頂天、有頂天の憂愁からなんだ。なんならこう言ってもいいだろう。かれらがそんなことをするのは陽性の絶望からであり、円の悪ふざけ、一定方向の持続をもたずすべてを回帰させる永遠に敬意を表してなんだ」⁵²

ここにはたしかに Koopmann の言う「神話的アスペクト」が顕現している。円環を描いて無限にくり返され回帰する時間は形而上学的な「静止する今」の、継起 (Sukzession) の相への神話的翻訳⁵³ と言えるし、夏至祭りの話は、ヨゼフ四部作で展開される同一のものの永遠の回帰の神話的確認としての「祝祭」(Fest) の思想を先取りしている。しかしそれとともにこの場面でもまた注目しなければならないのは、主人公の「永遠」についての思弁が、神話的領域に近づいたこの瞬間に「時」によって、つまり同じく散歩中の二人の人物との出会いによって断ちきられることである。そのひとりにはセッテンブリーニであり、この節の表題にもなっている「さらに一人」(Noch jemand) の人物はナフタである。

この二人は激しい論戦をしている。主人公の耳にはじめて聞こえてきたその内容は、自然即精神というセッテンブリーニの一元論と、世界を神と自然に二分するナフタの二元論との哲学的対立であるが、それはたちまち自由と人間愛、「無限と考えられる人類の進歩」(ein als unendlich gedachter Fortschritt der Menschheit— III, 530) を信奉する「フリーメーソン支部長」(Meister vom Stuhl— III, 534) と、「古典的中世」(klassisches Mittelalter— III, 520) を拠点とする「スコラ派の首領」(Princeps scholasticorum— III, 518) の僧侶的禁欲との対立に変わり、話が国家論に及ぶと、ナフタはセッテンブリーニの民主主義的民族国家観を「資本主義的世界共和制」(kapitalistische Weltrepublik— III, 531) と断じ、みずからは「あらゆる現世的形態の解体後の神の国家の再建」(die Wiederherstellung des Gottesstaates nach Auflösung aller irdischen Formen— III, 531) を主張する。しかも話題は理念的な問題から時事問題にも及び、平和主義と軍縮案、青年トルコ党の民主主義革命運動、イギリス、オーストリアのバルカン政策、日露戦争後のニコライ二世の対ヨーロッパ政策、ハーグの平和会議、ダーダネルス海峡の自由通行権問題、ブレンネルの境界線問題、ペテルブルグとウィーンの間での休眠中の確執などをめぐって、延々と議論がつづくのである。

このあと第六章の大半にわたって、ハンス・カストルプの魂の争奪をかけて二人の論争

は展開されるが、そこで論じられる対象は、魔の山の密封的空間に投影されるもろもろの「事象の精神的な影」(geistige Schatten der Dinge— III, 985)にすぎないとしても、まぎれもなくそれは「時代」の影であって、『魔の山』第六章ではトーマス・マンは主としてこの両者の論争を通じて第一次世界大戦直前という緊張をはらむ歴史的時期の「ヨーロッパの内面像」を描こうとしたのである。このように見れば、三千年の昔のカルデアびとに思いを馳せるハンス・カストルプの、無限に循環する「ぐるぐる回り、ぐるぐる回り」の時間＝永遠についての夢想が、二人の論客の論争によって中断される第六章第二節のこの場面は、「時」と「永遠」との切りむすびがもっとも劇的に行なわれる個所のひとつであり、『魔の山』の „Zeitroman“としての二つの相、すなわち「現代小説」と「時間小説」の接点をまさに具現していると言えよう。

その後ハンス・カストルプは、この二人の教育者の議論に参加しながら、一方では独自の思索をつづけ、そのあげく「雪」の節の夢の中で「人間性」の理念を得、それとともに精神的に二人の論客を超える。時間の問題については、「雪」のあとの第六章最終節「軍人としてりっぱに」(Als Soldat und brav)の中に、主人公の生家の食料品室のガラス製貯蔵びんの中——「それは密封的 (hermetisch) に時間から遮断され、時間はそのかたわらを通りすぎ、それは時間をもたず、時間の外で棚の上にならんでいた」⁽⁵⁴⁾——のような魔の山の世界が、同時に錬金術的 (hermetisch) な高揚の場でもあったことを暗示する主人公の言葉があるが、この点についてはのちに述べる。

第六節 「海辺の散歩」と「霹靂」——『魔の山』第七章

最後の第七章も時間についての長い補説から語りおこされる。その終り近くの海辺の散歩のくだりは、いまやハンス・カストルプの時間体験の唯一の内容になってしまった「永遠」の抒情的な形象であり、それとともに本稿第一部で見た作者自身の海(そして「永遠」)への親愛感の直接的な吐露でもある。ここで語っているのはもはや、一定の役割をになつて物語の中へしばしば介入する「語り手」ではなくて、人間トーマス・マンである。文中に出てくる「われわれ」はトーマス・マン自身をさす「私」でもある。

「君は歩きに歩く……そのような散歩からは、君はけっして時間どおりには家に帰らないだろう。なぜなら君は時間からそして時間は君から消えてしまっているからだ。おお海よ、われわれはおまえから遠くはなれたところに坐つて物語っているが、われわれの考えを、愛を、おまえに向けよう。はっきりと名ざして、声に出して呼

びかけて、おまえにこの物語の中へ現われてもらおう、これまでもおまえはひそかにいつもその中にいたし、今もいるし、今後もいつづけるだろうが……ざわめく茫漠たる海原、あわい灰白色の空におおわれ、辛い湿気があたりに満ち、その塩味がわれわれの唇に残る。われわれは歩く、軽い弾力のある、海藻と小さな貝がらの散らばる砂地を歩く。風、あの大きな広いやわらかな風、自由に無礙に無邪気に空間を吹きわたり、われわれの頭をほんのり麻痺させる風に耳を包まれて。——われわれはさすらう [……]。砕け波は泡だち、明るくまた鈍い音をたてながら波はつぎつぎに、絹のように、平らな岸辺にうちよせる——ここでも、あそこでも、むこうの砂州でも。そして、混りあいながら一面にひろがる、あのやさしくざわめく波の音は、われわれの耳を現世のあらゆる声から閉ざす。深い満足、意識しながらの忘却……目を閉じようではないか、永遠のふところに抱かれて。 [……] われわれは歩きに歩く、——もうどれくらいの時間を？ どれくらいの道のりを？ そんなことはわからない。われわれの歩みにつれて変わるものはなにひとつない。あそこここは同じ、さっきと今とこれからとは同じだ。空間のはてしない単調さの中では時間は溺れ死ぬ。すべてが一様であるとき、点から点への運動はもはや運動ではない。そして運動がもはや運動でなくなるところには、時間は存在しない。

中世の学者たちは、時間は幻想であり、因果と連続の中での時間の経過はわれわれの感官の仕組みの産物にすぎず、事物の存在の真相は静止する今であると説いた。この思想を最初に抱懐した博士は海辺を散歩したのであろうか——永遠のほのかな塩味を唇に受けながら？」⁽⁵⁵⁾

「事物の存在の真相は静止する今である」(das wahre Sein der Dinge sei ein stehendes Jetzt) という「中世の学者たち」の説とは、いうまでもなくすでに第五章はじめの「永遠のスープ」の節でほとんど同じ文言——「存在の真の形式」(wahre Form des Seins) としての「延長のない現在」あるいは「静止する今」, 「永遠」(III, 257 f.)——で先取りされているものである。そして直接その下敷きになっているのは、さきに述べたように、「真の現存在の唯一の形式」(die alleinige Form des wirklichen Daseyns) は「現在」だというショーペンハウアーの思想である。上の海辺の散歩の文章には、ほかにもさきに引いたショーペンハウアーのいくつかの個所の表現が処々に利用されているが、最後の部分もたとえばつぎのショーペンハウアーの文章を抒情化したものと言ってよいであろう。

「現在だけがつねに存在する確固不動のものである。経験的に見れば、あらゆるもののうちで現在ほどはかないものはないが、経験的直観の彼岸を見る形而上学的な目には、それこそ唯一の不動不変のもの、スコラ学者のいう Nunc stans と映ずるのである」⁽⁵⁶⁾

Koopmann はここでもこの「時間の限界の散歩」の中に、ひとつの原型的な事件——海辺を散歩して „nunc stans“ の思想を抱懐する中世の博士——と、ハンス・カストルプの昔の体験との、高められた形での「反復」を見ようとする。そして第五章序節の「延長のない現在」から第六章序節の「時間の神秘」をへて、この第七章での「神話的アспект」の顕示にいたるまでの、『魔の山』の時間哲学が描く「高揚」の軌跡を強調する。⁵⁷

しかし、ここで強調されるべきことはほかにもある。第七章序節の時間についての補説は原文で十ページにわたり、十二の段落から成っている。さきに挙げたのはその第十一段の約三分の二と、最終段のはじめの一部である。全体は大きくわけて二つの主内容を含んでいる。そのひとつは、物語を語ること (das Erzählen) と時間との関係についての考察であって、これははじめの三つの段落に集中している。この部分は内容的に主として本稿第二部第四章で問う芸術の相に関係するから、ここでは立ち入らない。残る九つの段落を占めている第二の主内容は、主人公がこれまで体験してきた「時間の消去」の全過程の総括、およびその結果としての主人公の現状についての叙述である。これにはさらに二つの叙述要素が付随している。そのひとつは主人公の時間喪失の現状の形象化である。その中心となるのは、この節全体の表題にもなっている「海辺の散歩」(Strandspaziergang) の美しい文章であるが、これはさきに拙訳を通して見たとおりである。のこるひとつの叙述要素とは、主人公の体験内容と現状にたいする語り手の姿勢および見解である。ここでもわれわれが強調したいのはまさにこの面である。それというのも、第六章冒頭の時間論にも潜在していた、主人公にたいする語り手の姿勢の、共感と否定の入りまじった二重性が、ここでいよいよ顕在化するからである。これまでハンス・カストルプの同情ある対立者として作中にあり、主人公の時間喪失の過程を批判的に見まもりながら、物語の中で相克する二つの時間原理の一方を代表していた二人の人物のうち、ヨーアヒム・チームセンは前章の終りで「軍人としてりっぱに」この世を去り、物語から姿を消した。もうひとりのセッテンブリーニはまだダヴォース村にはいるが、すでに主人公にたいする教育者としての説得力を失っている。そこでいまや語り手がこの二人、とくに後者の役割をもひき継ぎ、はっきり「時」の立場、とくに倫理的時間観から主人公を批判し、彼の状態に憂慮の念を表明することによって、「時」と「永遠」との間の緊張をみずから作りだし、維持するのである。この批判は主人公への共感と交錯しながら叙述全体の中へ挿入され、混入される。以下第七章序節の第四段から、順を追ってそれをあとづけよう。

まず第四段では、ハンス・カストルプがすでに自分が「この上」にどれくらい滞在しているかを考えてみようともせず、そもそもそれを考える能力自体を喪失しているという事実が報告される。そして語り手は言う。

「これは、初日の晩に彼を襲ったあの一時的な能力喪失、つまりセッテンブリーニ

氏に自分自身の年齢を答えられなかったのにおとらず、気がかりな現象であった。いや、この能力喪失はさらに悪化していた。それというのも彼はいまではもう、一時的にではなくほんとうに、自分がいくつになるかを知らなかったからである。⁵⁸

主人公の内部でますます度を深めた時間喪失の現象を「気がかり」(beunruhigend)なものとして判断するのは主人公ではなくて語り手である。彼は一定の距離を保って主人公の運命を見まもりながら、主人公の現状について倫理的な憂慮を表明しているのである。

語り手はつぎの第五段では、炭坑内に生き埋めになっていてのちに救出された坑夫が坑内の闇の中にいた十日間を三日と見つもるという事例を挙げて、人間の肉体に時間を知覚する感官がそなわっていない以上、「混乱を起こさせる条件のもとでは」(unter verwirrenden Bedingungen — III, 751) 人間が体験する心理的時間が短縮されるのもやむをえまいと、心理的論拠から主人公のために釈明する。

ところが第六段では語り手の姿勢は一変して、主人公は時間を消えるにまかせて自分の年齢を確かめる努力さえしなかったが、「そうすることを妨げたのは彼の良心のためらいのようなものであった。——時間に注意しないということこそ、もっとも悪質な良心の欠如であることは明らかであるのに」⁵⁹ と、またもや生活倫理の立場から主人公を批判する。

第七段では、風土的条件を論拠として、ふたたび主人公のために弁明が試みられる。すなわち語り手は、夏にも雪がふり、冬にも夏のような日はさまる高地の気候を「四季を混ぜあわせ、ごちゃまぜにしてしまい、一年の内にある区分を奪い、それによって一年を langweilig な仕方で kurzweilig に、または kurzweilig な仕方で langweilig にし、その結果 [……] 時間などというものはまったく問題外になってしまうような、はなはだしい混乱」と呼びながら、この混乱に起因する「『まだ』(Noch) と『もうまた』(Schon wieder) という感情概念もしくは意識状態」の混乱を、ある程度まで正当化しようとする。もっともそれにつづけて語り手は、「目まい」(Schwindel) をともなうこの種の混乱を味わうことに主人公は「初日からある不道德な嗜好をおぼえたのであった」と、さきほどの弁明の効果をふたたびとり消す。⁶⁰

第八段で語り手は言う、「時間というものは、時間の主観的体験が弱まったり消えてしまったとしても、能動的であり『生みだす』ものである以上、やはり即物的な現実性をもっているものである」。たとえば時間の外へ去ってしまった死者の髪や爪もしばらくはまだ伸びる。ハンス・カストルプはそのような時間の作用で伸びた髪を刈ってもらおうとダヴォース村の床屋の鏡の前に坐っているとき、または自室で爪を切っているとき、自分は永久にこうして坐りつづけ、または爪を切りつづけているのではないかという気分になる。そのとき主人公は、

「とつぜん、好奇心めいた喜びの混った一種の驚きとともに、あの Schwindel に襲

われる。それは目まい (Täuschung) をもいかさま (Betrug) をも意味するこの言葉の、どちらとも言えない二重の意味での Schwindel であり、『まだ』(Noch) と『また』(Wieder) との区別がもうつかなくなった目のくらむような状態であるが、この『まだ』と『また』の区別が混合して消えてしまうと、無時間的なつねにそして永遠に (das zeitlose Immer und Ewig) になるのである。』⁶¹

これもいまは主人公の時間体験の唯一の内容となった「永遠」の形象であるが、ここで語り手が、これまでハンス・カストルプが「永遠」に触れるごとにくたびとなく覚えてきた „Schwindel“ に、生理的状态を表わす「目まい」の意味のほかに、負の倫理的価値をもつ「いかさま」の意味をも与えていることは見のがせない。

第九段はまたもやハンス・カストルプのための弁明であるが、その論拠は倫理的と名づけてもよいものである。すなわち語り手は、主人公が、「そのような神秘的な誘惑におぼえたけしからぬ快感」に抵抗して「ときにはやはりその反対の努力によって罪ほろぼしをしよう」ともしていることを紹介する。懐中時計の秒針の動きに注意を集中して「二、三分の時間をひきとめ、ひきのぼし、時間の尻尾をつかまえよう」とする実験がすなわちそれである。⁶² もっとも秒針は文字盤の数字や目盛りにはまったく無関心にむなしく円運動をつづけるばかりで、結局彼は実験を放棄し、時間を流れるにまかせる。

第十段のはじめで語り手は、昨日の現在と今日の現在は同じ、一か月前と今も同じ、やがては一年前と今も同じというふうに、ハンス・カストルプの「目まいのするような同一性の尺度」(der Maßstab der schwindligen Identitäten— III, 754) がますます大きくなり、ついに時間が無時間あるいは「永遠」に還元されていった過程を手みじかに総括している。Koopmann のようにここから同一のものの永遠の回帰という神話的時間構造への「高揚」を読みとることは不可能でないにしても、文章に即して見るかぎり、経験的世界の「時」の立場からそれに加えられる語り手の批判のほうが、むしろ強く響く。もしかすると、と彼は語る、どこか他の遊星上にはきわめて小さな時間単位で生活している短命な生物がいるかも知れない。その生物にとってはわれわれの秒針の歩みは時計のそれに匹敵するであろう。またそれとは逆に、「ついさっき」(Eben noch) と「すこしあと」(Über ein kleines), あるいは「昨日」と「明日」の間のへだたりがとほうもなく大きな生物もいるかも知れない。それはそれでよい、

「しかし、この地上の人間で、しかも、一日、一週間、一か月、一学期がきわめて重要な役割をはたすべきはずの年齢、そういう時間が生活に さまざまの変化と進歩 をもたらす年齢の人間が、『一年前』というかわりに『昨日』と言ひ、『一年後』というかわりに『明日』と言うような悪習をいつか身につけたり、あるいはときどきそういう気分にあふけるとしたら、それをどう考えたものだろうか？ こういう場合

には疑いもなく『誤ちと混迷』という判定と最高度の憂慮が適切であろう』⁶³

この個所の前半は、いまは亡きヨーアヒム・チームセンが主人公が魔の山に到着したその日に語った言葉のくり返しである。ちなみに、巨大な時間単位で生きている生物という仮想は、しばしば引用するショーペンハウアーの「死」についての章のつぎの個所と無関係ではないと思われる。

「その全内容をともに押し流してゆくとどまることのない時間の流れと、すべての時代を通して同一を保ちつつ現実に存在しつづけるものの不動不変の相との対照ほど大きな対照はない。そして、この観点から人生の直接的なもろもろの事象をほんとうに客観的に注視すれば、時間の車輪の中心にある *Nunc stans* が明瞭に見えてくる。——かりに比類を絶して長命な目があって、人類の存続全体を一目でとらえるとなれば、誕生と死の休みない交替はひとつの持続する震動としか見えず、したがってそういう目の持主はその震動の中につねにあらたな無から無への生成を見ようなどとは思いつかないであろう』⁶⁴

さてそのつぎがはじめに挙げた第十一段となるのであるが、それだけを切りはなして見ればまさに「永遠」の讚美にほかならぬあの「海辺の散歩」の抒情には、以上のような屈折した叙述が先行しているのであって、それらをあわせて読むことによってはじめて第七章序節全体の、ひいては「二重の意味」をもつ „Zeitroman“ としての『魔の山』の意図と構造が了解されるのである。

中世のスコラ学者が昏に受けた永遠の塩味の話からはじまる最終段落も、結局はふたたび形而上学的 „*nunc stans*“ と世界内在的な「時」との切りむすびで終わっている。しかもその際語り手は一義的にセッテンブリーニや故ヨーアヒム・チームセンの倫理的な立場に立ち、かれらの言葉を使って語る。

「セッテンブリーニ氏は、われわれがその運命を問題にしている青年、氏があるときじつにみごとに『人生の厄介息子』と呼んだ青年にむかって、形而上学を教育者らしい断固とした口調で『悪』 („*Das Böse*“) と言いきったが、われわれとしては氏のような人物にはただ感謝あるのみである。またわれわれは批評原理の意義・目的・目標はただひとつ、義務観念と生の命令のほかにはありえないし、またあってはならないと明言することによって、あの愛すべき故人に最善の敬意をたむけよう』⁶⁵

こうして「時」と「永遠」との緊張は今後は主として語り手と主人公の関係に移行し、語り手はハンス・カストルプの物語の演出者であるとともに一出演者として、「批評原理」を代表する役割を一手にひきうけることになるのである。

「海辺の散歩」の節につづいてもうひとりの人物ペーパーコルン (Mynheer Peeperkorn) がショーシャ夫人を帯同して魔の山に現われ、やがて第七章の中ほどで彼が自殺したあとは、この密封的空間の中へもいよいよ第一次世界大戦直前のヨーロッパの緊張をはらんだ空気が流れこんでくる。それぞれ節の表題にもなっている、患者全員にひろがる「巨大な無感覚」(Der große Stumpfsinn) やセッテンブリーニとナフタの決闘とナフタの憤死に象徴される「巨大ないらだち」(Die große Gereiztheit) がそれである。一方ハンス・カストルプはこれらの事件に参加し、また音楽への没頭(「あふれる楽音」(Fülle des Wohllauts)の節)、心霊術の実験(「ひどくいかがわしいこと」の節)など、さまざまな体験を重ねながらも、二百年の間洞窟で眠りつづけた伝説の「七人の眠り聖者」(Siebenschläfer) さながらに、時間の外にありつづけ、すでに懐中時計さえ持たなくなっている。

「それはとまっていた。ある日ナイトテーブルから落ちたのだが、彼はそれを測りつつ回転する状態に直させることを思いとどまった、——それは、毎日むしりとるためにしろ、日づけや祭日を前もって知るためにしろ、カレンダーを持つということとずっと前にあきらめてしまったのと同じ理由からであった。つまり『自由』のためという理由からであり、海辺の散歩、静止している恒常と永遠 (das stehende Immer-und-Ewig) に敬意を表してであった。[……] こうして彼は横たわっていた。こうして彼が到着した時期である真夏になり、またもや年は循環して、それはもう——彼はそのことを知らなかったが——七回目になっていた」⁶⁶

そのときついに戦争がはじまり、歴史的「時」が魔の山の「永遠」を一瞬にして吹きとばす。

「そのとき、とどろきわたった——

[……] われわれすべてが知っているあの霹靂がとどろきわたった。それは長い間蓄積されていた無感覚といらだちの不吉な混合物の、耳を聳るような爆発、——そっと言わせてもらうなら地球の屋台骨をゆるがした歴史的霹靂であり、——一方われわれにとっては魔の山を吹きとばし、眠り聖者を荒っぽくその門外へ放り出す霹靂であった」⁶⁷

そのとき「眠り聖者」ハンス・カストルプは草の上で「なにごとが起こったのかもわからないまま、そろそろと上体をおこし、それから坐って目をこすり」、やがてひざまずいて天をあおいで両手をさしあげるのであるが、その天は「硫黄くさく暗かったが、もはや罪の山の洞窟の天井ではなかった」⁶⁸ 彼はただちに山を降り、やがて戦場の硝煙の中へ姿を消して小説は終る。

ハンス・カストルプが魔の山で体験する「時間」の冒険は、まず時間とは継起的に持続するものであるという「平地」的・経験的な時間概念の解体にはじまり、やがて「延長のない現在」の一点に静止する形而上学的な、もしくは永劫に回帰する神話的な「永遠」への埋没にいたり、そして最後には開戦の「霹靂」によって彼が劇的に「時」の中へ連れもどされることによって終る。小説全体について言うならば、この „Zeitroman“ の „Zeit“ は、「時」から「永遠」へ、そして「永遠」からふたたび「時」へと循環することによって閉じるのである。それでは主人公の体験として語られる、また作者自身の言葉によればこの小説そのものが全体として具現している「時間の消去」はいったいどのような意味をもっているのであろうか。「永遠」への主人公の旅（そして七年間の滞在）は、高みへの上昇であったのか、それとも地獄下りであったのか。ハンス・カストルプが魔の山へ到着した翌日にセッテンブリーニが主人公とはじめてかわす会話には早くもこの問題が提起されている。

『これはしたり、[……] するとあなたは健康で、ここでは聴講なさるだけなんですわね、冥府を訪れたオデュッセウスのように？ なんとまた大胆な。死者たちが醉生夢死している深淵へ下りてこられるとは——』

『深淵へですって、セッテンブリーニさん？ 冗談でしょう。だってぼくはあなたがたのところまで、ざっと五千フィートも昇ってきたんですから——』

『あなたがそう思っただけです。はっきり申しますが、それは錯覚だったのです』とイタリア人は断固とした手ぶりをして言った。⁽⁶⁹⁾

トーマス・マンは後年の自作解説の中で、『魔の山』の根本主題のひとつは「錬金術的高揚」(alchimistische Steigerung— XI, 612)であり、主人公がくぐりぬける死や病気やさまざまの暗い冒険は「とほうもない『高揚』」(eine gewaltige „Steigerung“)を達成するための「教育的手段」(das pädagogische Mittel— XI, 613)だったと語っている。ここで『魔の山』の作者は主人公の言葉をそのままくり返しているのである。すなわち第七章でハンス・カストルプはふたたび魔の山に帰ってきたショーシャ夫人を相手に、時間の経過から遮断された „hermetisch“ (密封的=錬金術的)な魔の山体験についてつぎのように言う。

「ぼくはもちろん生まれつき天才じゃないし、スケールのある男でもない。とんでもない、そんなのじゃないよ。しかしその後偶然によって [……] ぼくはこの天才的な領域へこんなに高く押しあげられたんだ……一言でいうと、君はたぶん知らないだろうが、なにか錬金術的・密封的教育法 (die alchimistisch-hermetische Pädagogik) みたいなもの、化体、それもより高いものへの化体、つまり高揚、そういったものがあるんだよ [……]」⁽⁷⁰⁾

ところがその反面、小説の末尾では戦争という歴史的事件の霹靂によって「罪の山」(Sündenberg)は消え、人生の「罪ぶかい厄介息子」(sündiges Sorgenkind)、「罪びと」(Sünder)のハンス・カストルプは天にむかって両手をあげ、救済を感謝するのである(III, 988)。

ハンス・カストルプが体験した「時間の消去」についてのトーマス・マン研究者の見解はさまざまに分かれている。Koopmannはさきに触れたようにそこに現われてくる「時間の神話的アスペクト」と「神話的なもの」へむかっての「高揚」を強調するし、⁷¹ Thiebergerはハンス・カストルプの時間体験を、「平地」の「非天才的・市民的」な時計的時間からいくつかの発展段階をへて「哲学的で明澄」な「永遠」(Ewig)にいたる上昇過程としてとらえる。もっとも Thiebergerはハンス・カストルプが開戦の霹靂によって「はなはだ非哲学的な生が支配する」時間の世界に逆もどりすることによって時の循環が終ることをつけ加えてはいるが、同時にこの霹靂ははたして「救いの霹靂なのか。それともまたまたわれわれの錯覚ではないのか。むしろわれわれの主人公は楽園のようなベルクホーフ(Berghof)の生活から地獄へ突き落とされるのではないか」と問い、この問いかけをもって『魔の山』を、序曲「地獄くだり」(Höllenfahrt)ではじまるヨゼフ四部作の神話的世界に結びつける。⁷²

これらにたいして Jürgen Scharfschwerdtは、巻末で語り手がいわばワイマル共和国の歴史的現実の中から主人公を「罪ぶかい」と呼んでいることを強調し、これをもって「語り手のハンス・カストルプにたいする批判」、ハンス・カストルプがこれまで作中ではたしてきた「結合と仲介の機能」にたいする断罪だとしている。⁷³ また Fritz Kaufmannは、ThiebergerやKoopmannと同じく、ヨゼフ四部作などトーマス・マンの後年の作品との関連から『魔の山』の「時間」の問題を論じているが、トーマス・マンの作品全体を「永遠」(Ewigkeit)から「時間の復権」(die Rehabilitierung der Zeit)への流れとしてとらえようとするこの論者の観点からすれば、ハンス・カストルプの「形而上学的夢幻状態」も、またトーマス・マンの「時間の価値剥奪」(die Entwertung der Zeit)の実験そのものも、やがて修正され克服されるべきものとされるのも当然であろう。⁷⁴

これらの見解の相違は観点の相違からくるものであるが、観点の相違とは、本章の問題設定に引きよせて言うならば、「現代小説」であるとともに「時間小説」でもある „Zeitroman“ 『魔の山』が内に含んでいる二つの対立する時間原理——「時」と「永遠」——のどちらに重点を置くかという問題に帰すると言ってよいであろう。しかしながら、われわれが知りたいのは「人間教育者」(Menschenbildner — IX, 151)の教えだけでもなければ「時間の魔術師」(Zeitenzauberer)⁷⁵の巧みさだけでもない。さきに見たようにトーマス・マンは、『非政治的人間の考察』の中で、第一次世界大戦の勃発に震撼されて動乱時代のゲートにすがろうとしたことをかえりみながら、「やはり一生涯同一の社会的・精神的土台を足下にふまえていられるものと思っていたであろうこの偉大な人物が、新しいものをこなし、それを自分の世界、自分の作品の中へ取り入れるのに、あれほど苦勞しているのを見て、

私はなぐさめられた」と語り、同じ個所にはまた「他から受け入れ、学び、了解を求め、私自身を修正することはできるが、私の本質や教育を変えたり、私の根をひき抜いてよその土地へ植えるようなことはできない」⁷⁶と見えるが、われわれの興味をひくのは、不変の「根」と個人の内面にもいやおうなしに「変化」を生み出す「偉大な時代」との衝突の中で「苦勞」したトーマス・マンである。その意味では本章は、「時」と「永遠」という二つの原理が作品の中でいかに交差し、衝突し、そして統合されているかを観察しながら『魔の山』の中に作者の「苦勞」のあとをたずねようとする試みであったとも言える。しかし「下降」か「高揚」かという問題を考えるには、この作品の中で「生」と「死」との相克をへて現われ出る「人間」あるいは「人間性」の理念に目をむけなければならない。

第三章

理念の相

—死と生と人間性—

第一節 『魔の山』の教養理念について

1919年の春に『魔の山』の執筆が再開されたときには、さきに触れたように、作者の考えの中では教養小説の復活という企図がほぼ固まっていたと思われる。その後トーマス・マン自身もこの小説を、たとえば1923年三月の私信では「『教養小説』を復活させようとする試み」⁽¹⁾、完成直前の1924年七月の私信では「教養小説・教育小説の一種の近代化、そしてまたそのパロディーのようなもの」⁽²⁾と呼び、刊行後の講演『精神的生活形式としてのリューベック』(Lübeck als geistige Lebensform)でも「奇妙な、イロニー的な、ほとんどパロディー的なやり方で古いドイツのウィルヘルム・マイスター的教養小説 [……] を復活させようとする企てるひとつの物語」⁽³⁾と名づけている。

作者の企図どおり『魔の山』が一種の「教養小説」(Bildungsroman)であるとすれば、主人公がそれにむかって教育もしくは形成 (bilden) されるべき精神的目標つまり「教養理念」(Bildungsidee)の内容はどのようなものであり、また主人公の形成はどのような過程を行なわれるのであろうか。まず『魔の山』制作中のトーマス・マン自身の言葉を聞こう。『ドイツ共和国について』の終り近くにつきのような一節がある。便宜上それを三段に分けて見ると、

「そして死への共感が悪徳のロマン主義におちいるのは、死が生を神聖化しつつみずからも神聖化されて生の中で受けとめられるのではなくて、死が独立の精神的な力として生に対立させられる場合だけではなかろうか? —— [1]

死や病気にたいする関心、病的なものや没落にたいする関心は、医学という人文的学科が証明しているように、生への関心、人間への関心の、あらわれ方のひとつにすぎない。有機的なものにたいし、生にたいして関心をいだく者は、とりわけ死にたいして関心をいだくのである。—— [2]

だから死の体験は結局は生の体験の一種であること、死の体験は人間に通ずること

を示すこと——これは一編の教養小説の対象になりうるだろう。—— [3]⁴

これが『魔の山』を念頭に置いての発言であることはいうまでもない。この文章は1922年夏に書かれたものであって、このころ『魔の山』の制作は第六章第四節、すなわち全体のほぼ六割まで進んだところであるが、[1]は、翌1923年の六月に完成する「雪」の節の表現を部分的にはそのまま先取りしながら、のちにトーマス・マンが「人間の理念(die Idee des Menschen)、病氣と死を底の底まで知りつくしたあげくに生まれてくる未来の人間性(Humanität)の構想」⁵と呼ぶ『魔の山』の教養理念の核心を予告している。これは「雪」の節で明示されるものである。

[2]はこの文章よりすくなくとも一年以上前に書きあがっていた第五章の「人文学科」(Humaniora)の節からの引用であり、これはのちに「雪」の節でもそのままくり返される。ここでトーマス・マンが言っているのは、前記の「人間性」の理念へむかっただけの出発点となるハンス・カストルプの「有機的なもの」(das Organische)とりわけ人体への関心であり、またこの関心を原動力とする「生」の発見についてである。これは上記の「人文学科」とそれにつづく「探究」(Forschungen)の節で語られる。

[3]は死をくぐりぬけて「生」の発見と「人間性」の認識にいたる主人公の形成過程を言いあらわしている。ハンス・カストルプが雪山の体験ののちショーシャ夫人にむかって語る「天才的な道」がそれである。

「しかし非理性的な愛は天才的なんだ。なぜかといえばだね、死は天才的な原理[……]であり、そして死はまた教育的原理だからだ。なぜなら死への愛は生と人間への愛に通ずるのだから。そうなんだよ、ぼくはバルコニーで寝ているときにこれを悟ったんだ[……]。生に至る道は二つある。そのひとつは普通の、まっすぐな、実直な道だ。もうひとつの道は悪路で、死を通してゆく道であり、そしてこれが天才的な道なんだ」⁶

「死への共感」から出発して「天才的な道」をたどり、「生」の発見をへて「人間性」の認識に到達し、それと同時に生への善意と愛という実践的要請に目ざめる——これが「教養小説」として見た場合の『魔の山』の基本線である。当時の作者がこれをいかに真剣に考えていたかは、『魔の山』出版後間もない五十才誕生日の挨拶のつぎのような言葉にもあらわれている。

「私が自分の作品の後世の評判について願いをもっているとすれば、彼の作品は死というものを知っているにもかかわらず生にたいして好意的だと言ってほしいという願いがそれである。たしかに私の作品は死と結びついており、死というものを知っているが、しかし生にたいして好意的なのである。生への好意には二種類ある。

そのひとつは死をまったく知らないものであって、これはすこぶる単純で頑健なものである。もうひとつは、死を知っている生への好意である。そして、十分な精神的価値をもつのはこのあとの方だけだと私は思う。これは芸術家、詩人、作家の生への好意である。』¹⁷

第二節 「生の像」の発見

以下第四節までは上述の基本線に論点をしぼって、はじめに挙げたトーマス・マンの文の [2] の部分に照応する第五章の「生」の発見と、 [1] に照応する第六章の「人間性」の認識について考察をすすめるが、そのまえに「死への共感」から「生への奉仕」への「変容」をロマン的音楽性の克服として描いている巻末近くの「あふれる楽音」の節を見ておきたい。

さきに触れたように1917年初夏の夜、創作を捨てて久しく時事論争に没頭していたトーマス・マンは、オペラ『パレストリーナ』の作者の口から未完の自作の中心テーマのひとつにほかならぬ「死への共感」の一語を聞いて大きな衝撃を受けた。そのあと彼は『非政治的人間の考察』の中にこう書いている。

「『死への共感』—— [……] これはむしろ [……] すべてのロマン主義の公式、基本的定義なのではないか？ してみればあの美しい、悲しげな、宿命にみちたパレストリーナのモチーフ [……] は、つまり創造的な死への共感のモチーフ、ロマン主義のモチーフ、ロマン主義の結語 (*das Schlußwort der Romantik*) ということになるのだろうか？」¹⁸

ここにはすでに「ロマン主義」の超克の萌芽が見えるが、この超克は『魔の山』第七章の「あふれる楽音」の節ではっきりと主題化される。つぎに挙げるのは、ハンス・カストルプが、一時期レコード鑑賞に没頭し、シューベルトの『菩提樹』に忘我の喜びを味わったのちに到達する思想である。（原文では全体が体験話法の形で叙述されている。）

「彼の良心の予感によれば、この歌の背後には禁断の愛の世界があるのだが、いったいそれはどういう世界なのか？

それは死であった。 [……]

[……] この歌は、それ自体のそもそもの本質からいえば、死への共感などではなく、きわめて民衆的な、生にあふれた歌であろう。しかしこの歌への精神的な共感は、

死への共感なのだ [……]。

[……] ハンス・カストルプの愛すべき郷愁の歌、それが属している心情の領域、そしてこの領域への愛 [……]、それはこの世でもっとも情味の深い健康なものである。しかしそれは [……] 死によって生みだされ、死を内に宿している生の果実なのだ。それは魂の奇蹟であり、——良心のない美の目にはあるいは最高の奇蹟と見え、美の祝福を受けるであろう。しかし、責任感をもって陣とりをする生への好意、有機的なものへの愛の目には、それは正当な理由から疑わしいものとうつつる。そしてそれは、良心の最終判決によれば、自己超克の対象なのだ。⁹

この個所で「有機的なものへの愛」(Liebe zum Organischen)が「生への好意」(Lebensfreundschaft)の同格名詞として使われ、両者が同一視されていることは重要である。ここでいう「有機的なもの」とはつまり肉体、なかんずく人体である。有機体である人体は、一方では死と分解と腐敗を内に含んでいる。ハンス・カストルプが魔の山に到着して最初に聞いた音も「有機的解体のどろどろのかゆの中をぞっとするほど無気力にかきまわすような」瀕死の肺患者の咳の音であった。¹⁰しかし他方、有機生命の最高の形姿である人体は、造形美術の古今を通じて変らぬ最高の対象である。この「有機的なもの」、つまり生と死の両面をあわせ持つ人体をなかだちとして「死への共感」は「生への好意」に変容するのである。

人体をなかだちとするこの転換の可能性がはじめて語られるのは第五章の「人文学科」の節である。そこでハンス・カストルプは療養所長ベーレンス顧問官(Hofrat Behrens)の私室で博士自作のショーシャ夫人の半身像を見たのをきっかけに、この魔の山の主宰者にむかってつぎのような重大な発言をする。

「[……] つまりそれは同じひとつの普遍的な関心のニュアンス、というか、ヴァリエーションで、芸術の仕事もいうならばその一部分、一表現なんです。[……] ぼくの言いたいのはこうです。医学はなにを対象とするのでしょうか？ ぼくは医学のことはなにも知りませんが、医学の対象はなんといっても人間です。では法律、立法、司法は？ やはり人間が対象です。それから言語研究 [……] は？ また神学、宗教、聖職は？ みな人間が対象です。これらはみな、同じひとつの重要な……主要な関心、つまり人間への関心のヴァリエーションにすぎません。それらは一言でいえば人文的な職業(humanistische Berufe)です。[……] ぼくはついこのあいだも横になりながら考えたのですが、どんな種類の人文的な職業にも形式的なもの、形式(Form)、美しい形式という理念がですね、それが基本になっているのは、なんといってもすばらしいことで、この世界のすばらしい仕組みのひとつです。[……] それから見ても、精神的なもの、美、言いかえれば学問と芸術とがいかに混りあっている

るかが、いやほんとうは昔からずっと同一のものであったことがわかりますし、したがって芸術の仕事も無条件に、いわば第五学科としてその中に入り、そのもっとも重要なテーマないし関心事がこれまた人間である以上、芸術も人文的な仕事、人文的関心のひとつのヴァリエーションにほかならないのです [……]」⁽¹¹⁾

注目すべきことに、ここでハンス・カストルプは、第一次世界大戦前のトーマス・マンの最大の念願のひとつであった「精神的なものと美」(das Geistige und das Schöne)、あるいは「批評」と「造形」の「総合」の可能性について、そしてそれを実現させる媒介がほかならぬ「人間への関心」もしくは「人文的関心」(humanistisches Interesse)であることを語っているのである。ところで主人公の「人文的関心」はとりわけ人体にむけられる。

「人体、これにはぼくはいつも特別の興味を感じてきました。自分は医者になるべきではなかったかと、いままでに何度も考えたことがあります、——ある意味ではそれがぼくには向いていたのではないかと思います。というのは、からだに関心をもつ者は病気にも関心が——というより、とりわけ病気に関心があるからです [……]」⁽¹²⁾

やがてこの「人生の厄介息子」の口から、死から生への「変容」の可能性を暗示する言葉が洩れる。

「『そして生にたいして関心をいただく者は』とハンス・カストルプは言った。『とりわけ死にたいして関心をいただく。そうではないでしょうか。』」⁽¹³⁾

この言葉がドイツ共和国論にそのまま引用されていることはくり返すまでもないが、主人公の最後の発言を裏がえせば、死と病気への深い関心は生への関心の深さの証左であるということになる。

はたして上の対話につづく「探究」の節になると、主人公は厳寒のバルコニーで横になりながら、毎夜生物学、生化学、生理学、解剖学、病理学などの専門書の読書に没頭している。彼を研究にかりたてたのは「生(生命)とはなにか」というただひとつの問いである。その研究によって彼はたとえばつぎのような認識を得る。

「それ[生命]は物質的なものではないし、また精神でもない。その両者の中間のものであって、滝にかかる虹のような、また焔のような、物質に支えられたひとつの現象である。しかし物質的ではないものの、生命とは快感や嫌悪をもよおさせるほど官能的なもの、[……]存在の猥褻な形式である。[……]生命とは[……]肉と呼ばれる水と蛋白と塩と脂肪からなるぶよぶよしたものが、それに本来そなわっ

ている形成法則にしばられながら行なう増殖，自己展開，形体形成であって，それは形，高貴な像，美ともなるが，やはり官能性と欲望の塊でもある。なぜならこの形と美は，文学や音楽の作品に見られるような，精神に支えられたものではなく，また造形美術の形と美のように「……」精神を純潔なやり方で感覚化する素材に支えられたものでもないからだ。生の形と美はむしろ，未知の事情で肉欲にめざめた物質，有機的な，腐朽しつつ生きている物質そのものによって，つまり匂いを放つ肉によって支えられ，形づくられているものである……」¹⁴

やがてハンス・カストルプは闇の中に「生の像」(das Bild des Lebens)を見る。死と表裏一体となったその「有機生命」の形姿はまた，ヒッペ少年と同じ「キルギース人の目」(Kirgisenaugen— III, 173)をしたショーシャ夫人の裸像である。

「眼前の空間のどこかに，遠く，しかしまざまざとそれは浮かんでいた。それはからだであった，乳白色で，匂いを発散し，発汗し，しっとりとした肉体であった。本性上さまざまな汚れやしみをもち，斑点や乳嘴や黄斑や亀裂や粒状・鱗状の部分があり，退化したうぶ毛の柔らかな流線や渦に包まれた皮膚であった。その像は生命のない空間の冷氣からくっきりと隔離されて，自分が発散する雰囲気の中にけだるげにたたずみ，皮膚の所産であるつめたい，角質の，染色されたものに頭を飾られ，両手をうなじに組み，すこし反りぎみの唇をなかば開いて，伏せた脛の下から，眼瞼皮膚の変則的な形成のために吊りあがって見える目で，見ているハンス・カストルプを見つめかえしていた。片脚に体重をのせているので，重みのかかっているほうの腰骨はその肉の下でくっきりときわだち，一方力を抜いている脚の膝は軽く曲げられ，爪立ちをしながら，体重のかかっている膝の内側に寄りそっていた。像はほほえみながら体をくねらせ，自分の優美さの中によりかかりながら，ほの白く光る両肘を前へつき出し，その四肢と体斑との左右の均整美を見せてたたずんでいた「……」」¹⁵

ハンス・カストルプが闇の中にかいま見たこの裸像は，「探究」の節の終りでは，読みかけの学術書を腹の上に乗せたまま眠りこんでしまった主人公の目の前に現われ，彼の上にかがみこむ。

「彼は生の像を見た。その華麗な四肢と，肉に支えられた美を見た。彼女はうなじに組んでいた両手を解き，両腕をひろげたが，その内側，とくに肘関節の薄い皮膚の下に血管，大静脈の二本の支脈がうす青く透けて見えた，——その腕はなんともいえず甘美であった。彼女は彼のほうへかがみこんだ，彼のところへ，彼の上へかがみこんだ。彼は彼女の有機体の匂いをかぎ，彼女の心臓の心尖搏動を感じとった。

熱した柔らかさが彼の首に巻きついた。そして彼が、快樂と恐怖のあまり気が遠くなりながら、彼女の上膊の外側の、三頭膊筋を包むざらざらした皮膚がこちよくひんやりとしているあたりへ両手を当てたとき、唇の上に彼女の唇が湿っぽく吸いつくのを感じた』⁽¹⁶⁾

このように、ハンス・カストルプがいま発見した「生の像」には強烈なエロティズムがまつわっている。それについてはのちに述べることとして、ここではセッテンブリーニに代表される「時」・生の原理とショーシャ夫人に代表される「永遠」・死（病氣）の原理との対立緊張の中から、しかも後者への「悪しき愛」を通して逆説的に「生の像」が顕現した点に注目したい。だからこそまた「生の像」の発見にすぐつづいて「死神の踊り」(Totentanz)の節があり、そこでは主人公は「苦悩と死を真剣に受けとめ、それに敬意を表わきたいという精神的欲求」⁽¹⁷⁾にかられて、花束をかかえてつぎつぎに重症患者の病室を見舞い、ベーレンス所長と連絡をとって臨終に立ちあい、また不幸な少女の墓に花をたむけるのである。ひとたび死を通して生にいたる道を知った主人公にとっては、セッテンブリーニが生への奉仕を説き、聖書を引用して「死者をして死者を葬らしめよ」といませめても、もはやそれは「手まわしオルガンひき」(Drehorgelmann)の歌のよりにしかきこえず、セッテンブリーニの「話に耳を貸し、彼の教えを責任ぬきでこれは聞きものだと考えたり、試験的に教育的影響を受けてみようという、ハンス・カストルプの心がまえは、いまま前と変らなかつたとはいえ、なんらかの教育的観点のために[……]なんとなく有益で重要な意義がありそうに思えるいまの企てを断念しようなどという気は毛頭なかつた」⁽¹⁸⁾のである。

平地的・市民的な生の原理が魔の山的・天才的な死の原理によって否定され、そこからふたたび、人体とそれへの関心をなかだちとして、死をも包摂する「有機生命」としての「生」の発見にいたる——これが『魔の山』前半部すなわち第五章までの、主人公の内面の理念的発展の大筋である。その成果は「ワルプルギスの夜」の主人公のショーシャ夫人にたいする奇妙なフランス語の求愛の中でつぎのように総括されている。

「アア、愛トハ……肉体、愛、死、コノ三ツノモノハ本来一ツノモノナダ。ナゼナラ肉体ハ病氣ト快樂デアリ、肉体コソ死ヲ生ゼシメルモノダカラダ。ソウダ、愛ト死ハイズレモ肉体的ナモノナダ。ソシテ、ソコニ愛ト死トノ恐ロシサ、ソノ恐ルベキ魔力ガアルンダ」

ここまで愛・死と肉体との結合を論じたあと、論点は死の二面性の問題に移り、やがて「平地」の小市民的「生」やセッテンブリーニ的「進歩」にたいする死の優位、言いかえれば

「時」としての生にたいする「永遠」としての死の優位が主張される。

「シカシ、死ハ、一方デハイカガワシイ、破廉恥ナ、恥ズカシクテ赤面セザルヲ得ナイヨウナモノデアルト同時ニ、他面マタソレハトテモ莊重デ、トテモ高尚ナカ——金ヲ儲ケテ腹鼓ヲ打チナガラ面白ガッテイル生ヨリモ遙カニ上品ナモノダ——イツモ無駄ナオシャベリバカリシテイル進歩ナドヨリモハルカニ尊敬ニ値スルモノナダ——ツマリ死ハ歴史デアリ、高貴デアリ、敬虔デ、永遠デ、神聖デ、ボクタチガ帽子ヲ脱イデ瓜立チシテ歩カズニハイラレナイモノナダカラ。……」

つづいて肉体の二面性の問題に進み、やがて両面を兼ねあわせた人体が讃美され、「時代」から「納得のゆく答え」を得られなかったカストルプ青年の、ショーシャ夫人の「肉体」にむけられた「恋慕」は、「人文的関心」の中に組みこまれるのである。

「トコロデソレト同様ニ、肉体モ、肉体ニ対スル愛モ、卑猥デ浅マシク、肉体ハ自分自身ヲ恐レタリ恥ジタリシナガラ、ソノ表面ヲ赤クシタリ、青クシタリスル。シカシナガラ、肉体ハマタ大イニ賞讃ニ値シ、尊敬スベキモノ、有機生命ノ驚クベキ形象デアリ、形ト美トノ神聖ナ奇蹟ダ。ソシテ、コレニ対スル愛、人体ニ対スル愛ハ、ヤハリ非常ニ人文的ナ関心デアリ、世界中ノイカナル教育学ヨリモ教育的ナ力ナダ」⁽¹⁹⁾

第三節 諸思想の統合としての「生の像」

——ゲーテ、ショーペンハウアー、ノヴァーリス、ホイットマン

前節では、『魔の山』第五章後半で生（健康）と死（病気）の対立をくぐりぬけて生まれてくる「生の像」の形成過程とその理念的構造を、小説の叙述に即して見たが、そこにはまたトーマス・マンが外から取りいれたいいくつかの思想が統合されている。かつて老ゲーテは「古典的なものを私は健康なものと呼び、ロマン的なものを病的なものと呼ぶ」と語った。⁽²⁰⁾ 一方『魔の山』の根底にある、「すべてのロマン主義の公式、基本的定義」(XII, 424. 原文は本章後註8)とトーマス・マンが呼ぶ「死への共感」は、すでに見たように、ショーペンハウアーと深いつながりがある。⁽²¹⁾ この古典的ゲーテとロマン的ショーペンハウアー、またいわば両者のヴァリエーションとしてアメリカ詩人ホイットマン(Walt Whitman)とドイツ・ロマン主義の代表的詩人ノヴァーリス(Novalis)の影が、ハンス・カストルプの「生の像」の中では微妙に交錯しているのである。以下しばらくそれについて述べたい。

さきに「人文学科」の節の主人公の発言の中から、

[1] 「人文的関心」一般について論じているくんだり、

[2] 「人体への関心」を告白しているくんだり、

[3] 「生にたいして関心をいだく者は、とりわけ死にたいして関心をいだく」と
いう結論的な思想

の三個所を挙げた。[1]の「人文的関心」がやがて[2]で生と死の両要素を兼ねそなえた「人体」に集中し、それをなかだちとして、[3]で生への関心と死への関心とが同根のものとして結びつく——この三つの発言は、さきに見たハンス・カストルプの「生の像」の発見過程を予示していると言えるが、このうち[1]はもっぱらゲーテに、[2]も主としてゲーテに、そして[3]は主としてショーペンハウアーに、しかしまたゲーテにもつながる思想である。

[1]の「人間にたいする関心」(das Interesse am Menschen)あるいは「人文的関心」(das humanistische Interesse)はまぎれもなく、「自分が心をひかれるもの、喜びを感じるもの、有益と思うものにかかりあうのは各人の自由である。しかし、人間の研究の真の対象は人間である」⁽²²⁾と『親和力』に書き、「人間にとっては人間がいちばん興味のあるもので、ほんとうはわれわれは人間だけにしか興味をもってはいけないのでしょうか」⁽²³⁾とウィルヘルム・マイスターに語らせるゲーテから、そのまま引き継がれたものである。『魔の山』第五章脱稿につづいて書かれた『ゲーテとトルストイ』でもトーマス・マンはつぎのようにゲーテの「人文的関心」を論じているが、これは引用するのがほとんど無意味なほど、ハンス・カストルプの発言のくり返しである。

「[……]ゲーテにおいては生物学的・医学的なものが、いかに根本的に人文的関心、人間および人間の美にたいする関心、したがってまた芸術と混和しているか、またゲーテにおいてはいかに芸術が人文的部門の形をとり、いかに人間の探究・知識・技能のすべての部門、すべての学科が同じひとつの大きな切実な、愛のこもった関心と興味、つまり人間にたいする関心のニュアンスとヴァリエーションをなしているかを見るのは、まさに驚くべきこと、まことに重要なことである」⁽²⁴⁾

ハンス・カストルプの一般的な「人文的関心」は[2]では「人体」への関心に集中し、これがやがてつぎの「探究」の節で有機生命の学問的な研究に発展してゆくのであるが、これも、そして主人公が昔からいっていたという医学への興味も、ほとんど完全な「ゲーテのまねび」である。『ゲーテとトルストイ』の中でもトーマス・マンは、ゲーテがライプチヒ時代から医学に深い興味をもち、シュトラースブルクでは「自分の未来の職業がまるくで[……]外科医ででもあるかのような熱心さで」解剖室や内科の臨床や産科で勉強し

たことを紹介し、また『遍歴時代』のウィルヘルムが解剖学によせる関心をとりあげながら、「ウィルヘルムが俳優生活の『だらしない状態』のおかげで人体を知ったことは、彼の解剖学研究のための好都合な準備であったこと」、さらに「彼の芝居好きと医学的な傾向とは二つとも、同じひとつの深い関心、有機生命とその最高の啓示である人間の形姿への共感に源を発していること」を強調している。⁽²⁵⁾ 「共感」(Sympathie)と題するゲーテ論のこの章でさらに注目すべきことは、トーマス・マンが「有機生命の最高の啓示」である人間の像を、一方ではハンス・カストルプと同じように「人体」(der menschliche Körper)と呼び、他方では「人間の形姿」(die Menschengestalt, また die menschliche Gestalt)と呼んでいることである。この両者はふつうは次元を異にする概念であり、前者が医学の主対象であるとすれば後者は造形美術の主対象である。それがゲーテを通して『魔の山』の中でひとつに結合したのである。そもそもハンス・カストルプのさきの重大発言が、一種の造形美術、すなわちベーレンス博士の私室で見た所長自作のショーシャ夫人の肖像画をきっかけとして「造形」の問題からはじまった会話の中で、しかもその絵を目の前に置きながらなされていることは、この意味で象徴的である。そしてここにはトーマス・マンによって受けとめられた、第二次ローマ滞在時代のゲーテの、人間の形姿および造形美術との震撼的な出会いが反映しているのである。つぎに『イタリア紀行』(Italienische Reise)におさめられたローマ発のゲーテの書簡からいくつかの個所を挙げる。なお筆者が圈点をつけた文中の二つの句は、『ゲーテとトルストイ』の中で上記の「共感」の章の結びとして使われているものである。

「できれば話したいことは山ほどもある、なぜなら、私はほんとうに生まれかわり、あらたになり、満ちあふれているからだ。私は自分のあらゆる力の総体が結合するのをおぼえる。そしてもっとなにかができるだろうと期待している。[……] いまやついに、われわれに知られているあらゆる事物のアルファにしてオメガなる人間の姿(die menschliche Figur)が私をとらえ、また私がそれをとらえた。そして私は言う、『主よ、私を祝福してくださらないなら、あなたを去らせません[創世記第三十二章]、力くらべのあげく、たとえ片輪になろうとも』と」(1787年八月二十三日)⁽²⁶⁾

「私はあいかわらず勤勉で、いまは人間の姿(die menschliche Figur)ととりくんでいる。ああ芸術の道はなんと広く遠いことか。そして一度でもほんとうに有限のものとりくもうとすれば、世界はなんと無限に拡がることか」(九月二十二日)⁽²⁷⁾

「私が絵を描き、美術を研究することは、詩作の能力のさまたげになるどころか、それを助長してくれる。[……] イタリアに着いたとき、私はあらたに生まれた思いをしたが、いまや私はあらたに教育されはじめたような気がする」(十二月二十

一日)⁽²⁸⁾

「熱心に人体 (der menschliche Körper) を描きつづけている。[……] 人間の形姿 (die menschliche Gestalt) への関心は、いまはほかのすべてを消してしまう」(1788年一月十日)⁽²⁹⁾

「私のもろもろの巨人的な理念は、より厳粛な一時期に先んじて徘徊した幻影にすぎなかった。いま私は人間のすべての知識と行為の極致である人間の形姿 (die Menschengestalt) のまさにアトリエの中にいる」(一月十日)⁽³⁰⁾

「われわれが対象とすべきもっとも尊いものは人間の形姿 (die menschliche Gestalt) であることを感じる。ここではそれがさまざまの壮麗な姿で見られる。しかしそのようなものを見て、ただちに自己のいたらなさを感じない者があろうか」(四月十一日)⁽³¹⁾

しかしながら、「有機生命」には死もまた内在している。そしてハンス・カストルプの発言 [3] は、もはやゲーテではなくて、すくなくともトーマス・マンによって受けとられたかぎりでのショーペンハウアーのものである。のちにショーペンハウアー論の中でトーマス・マンは、生にたいして関心をいだく者はとりわけ死に関心をいだくというハンス・カストルプの言葉をみずから引用して、「私は『魔の山』の中でこう言った」が、「これは深く刻みこまれ、一生涯消えることのないショーペンハウアーの痕跡である。もし私がそれにつけ加えて『死にたいして関心をいだく者は、死の中に生を求める者だ』と言っていたとすれば、これもまたショーペンハウアー的だったであろう」と述べている。⁽³²⁾ このようなショーペンハウアー像の中には、ペシミスティックな死の形而上学と強烈な生の燃焼との合体、すなわち前述の「死のエロティシズム」としてのショーペンハウアー理解が生きている。ショーシャ夫人の「肉体」への官能的な恋慕のとりこになったカストルプ青年が語る「とりわけ死にたいして関心をいだく」者の「生にたいする関心」とは、生のもっともなまなましい燃焼の場である「性」の領域を強く指向しているのである。

ショーペンハウアー的「死のエロティシズム」は、「探究」の節のハンス・カストルプの生命研究の中に、とりわけ探究のはてに夢の中で主人公の前に現われ、主人公の上にかがみこんで接吻する「生の像」の中に、まざまざと生きている。『魔の山』出版直後の私信の中でトーマス・マンは「探究」の節全体を「有機的なものについての抒情的で恋慕のこもった (verliebt) 論文」と呼び、そのあとで、主人公は「感覚的かつ精神的に死 (神秘主義・ロマン主義) に恋慕している」とつけ加えている。⁽³³⁾

しかしそれだけではない。「探究」の節でもゲーテの線がふたたびショーペンハウアーの

線と交差している。たとえばハンス・カストルプが解剖学書の研究によって、人間の大腿骨の構造と機能が、彼がかつて工業大学で静力学の分野で学んだことと酷似しているのを発見するくだりは、つぎのようにゲーテ的に結ばれる。

「これは彼には愉快的なことであった。なぜなら彼は大腿骨にたいして、あるいは有機的自然一般にたいして、これですでに三通りの関係——抒情的、医学的、工学的関係をもつようになったのを知ったからであって、——それだけに彼の興味も激しかった。そしてこの三通りの関係は、人間的なものの中でひとつに統一されていて、それらは同じひとつの切実な関心のヴァリエーションであり、人文的諸学科なのだ、と彼は思った……」⁽³⁴⁾

その上「生の像」にまつわるエロティシズムの中には、ショーペンハウアー的な「死のエロティシズム」のほかに、ゲーテ的ないわば「生のエロティシズム」も含まれている。事実トーマス・マンは前記の『ゲーテとトルストイ』の「共感」の章でも、「自然に祝福された人たちの有機生命にたいする [……] 共感」に触れながら、「それはエロスに縁のある共感であって、ゲーテの生物学的直観 [……] の源はここにある」⁽³⁵⁾ と言い、またウィルヘルム・マイスターの「人文的関心」を「有機生命とその最高の啓示である人間の形姿への共感」に結びつけるくだりでも、この共感は「エロスと無縁ではない」⁽³⁶⁾ とくり返しているのである。

「探究」の節でハンス・カストルプが知った「生命」とは「存在の猥褻な形式」であり、生命に「形と美」を与える「肉」とは「未知の事情で肉欲(Wollust)にめざめた物質」であった。主人公が見る「生の像」とその形成過程は、人体への官能的な愛、言い換えれば「肉欲」に支えられている。そして上に述べたように、そこではショーペンハウアーの「死のエロティシズム」とゲーテのいわば「生のエロティシズム」が結合している。しかしここにはまた、他の二人の詩人の思想と表現が組みこまれ、混ぜあわされている。そのひとり、あえて言えばショーペンハウアー寄りであり、他はどちらかと言えばゲーテ寄りである。前者はすなわち『夜の讃歌』(Hymnen an die Nacht)の詩人ノヴァーリスであり、後者は肉体と民主主義を歌ったアメリカ詩人ホイットマンである。

1920年八月十八日の書簡の中で、『魔の山』第五章を執筆中のトーマス・マンはロマン主義と「肉欲」との関係に触れている。「なにがほんとうに倫理的なのか、なにが道徳的なのか——清潔さと自己保存なのか、それとも身を捧げること、つまり罪に、有害なもの、身をむしばむものに身を捧げることなのか、これは以前私がとりくんだ問題です。偉大な道徳家は多くは偉大な罪びとでもありました」と前置きしながら、トーマス・マンは芸術作

品の対象としての「肉欲」を問題にし、ニーチェが「地獄の肉欲」(Wollust der Hölle) と呼んだヴァーグナーの『トリスタンとイゾルデ』からシュレーゲル (Friedrich Schlegel) の『ルチンデ』(Lucinde) を経てノヴァーリスの『夜の讃歌』に及んだところで、ロマン主義のこの領域は「俗物は『気づか』ないでしょうが、きわめて肉欲的 (wollüstig) な領域です」³⁷ と述べている。また『ドイツ共和国について』の中でも彼はゲーテにも通じる「有機的なものへの共感」(Sympathie mit dem Organischen) について語りながら、これは「ノヴァーリスにおいてはもうひとつの、一見それとは正反対の共感とまったく混りあっていて、病気・死と肉欲とのこれほど緊密な結合はいまだかつて考え出されたこともないほどである」と言う。³⁸

トーマス・マンが本格的にノヴァーリスを読んだのは、この共和国論を書く前、すなわち1922年の前半であるが、³⁹ すでに1920年に彼は Georg Brandes の著書『ドイツのロマン派』(Die romantische Schule in Deutschland) を通して、ノヴァーリスとの出会いのようなものを体験している。⁴⁰ さきに挙げた1920年八月の書簡もこれと関係があると思われる。トーマス・マンはこのとき Brandes の著書をよほど熱心に読んだらしく、旧蔵書のいたる所に下線や書き込みが残っているそうであるが、Heinz Saureßig が報告しているそれらの個所のうち、つぎに見る一部だけでも、『魔の山』第五章後半の理念形成との関係は明白である。

[Brandes の文章] 「病気は彼 [ノヴァーリス] にとっては最高の、唯一の真実の生であった。『生は精神の病気である』 [……] そしてノヴァーリスは病気を讃えるのと同じように肉欲をも讃える。なぜか？ 肉欲とはまさしく興奮した病的な自我感情であり、快楽と苦痛の間の、まだ勝敗の決せぬ戦いだからである」⁴¹ —— [1]

[Brandes の著書中のノヴァーリスからの引用] 「キリスト教は真の肉欲の宗教である。罪は神性への愛のための最大の刺激である。人間は自己を罪深く感ずれば感ずるほどキリスト者的なのだ」⁴² —— [2]

[ノヴァーリスの 聖餐讃歌 (Abendmahls-Hymne) からの引用の一部分]

Wer hat des irdischen Leibes

Hohen Sinn erraten?

Wer kann sagen,

Daß er das Blut versteht? ⁴³

地上の肉体のけだかい意味を

だれが推しあてたか?

だれが言いうるか,

血を理解すると? —— [3]

トーマス・マンが下線を引いたこれらの個所のうちでも、Saureßigの報告によれば,[1]と[3]の余白には『魔の山』を意味する „Zbg.“ の符号が書き込んである由であるが,[1]に見られる病気と肉欲との結合という思想,また[3]の「地上の肉体のけだかい意味」(des irdischen Leibes / Hohe[r] Sinn)が「有機生命の高貴な像」と関連があることはまちがいあるまい。『ドイツ共和国について』の中でトーマス・マンがつぎのノヴァーリスの断章を引用していることも、『魔の山』第五章とノヴァーリスとのつながりを示唆している。

「この世にはただひとつの神殿があるだけである。それは人体(der menschliche Körper)である。この高貴な形姿(diese hohe Gestalt)以上に神聖なものはない。人間の前に頭を下げるのは、肉におけるこの啓示への表敬である。人体にさわるとき、ひとは天に触れる」⁴⁴

同じ『ドイツ共和国について』の中でトーマス・マンはホイットマンの『ぼくは充電されたからだを歌う』(Ich singe den Leib, den elektrischen — I Sing the Body Electric)の第九歌から「からだの赤裸な肉に手ずから触れるときの不思議な交感」という一行を引いて、これは「神聖な愛の狂気に満たされた巨大な[……]詩の一行であるが、この詩の第九歌は解剖学的讃歌であり、この野性の詩人がそのとほうもなく素朴なやり方で人体の有機的構造をひとつひとつ列挙しながら歌いあげた、敬虔な熱狂に包まれた人体の祝祭である」⁴⁵と述べているが、この後半はホイットマンの詩と同時にまぎれもなく『魔の山』第五章の最後の、さきに見た理論的な肉体讃美につづいてハンス・カストルプが「アア、スバラシイ有機的美、油絵具ヤ石ナドデ構成サレタノデハナク、生キタ腐敗性ノ物質カラ成リ、生ト腐敗トノ熱性ノ秘密ニ満チタ美ヨ。人体組織ノ驚嘆スベキ対照ヲ見タマエ、左右ノ肩、左右ノ腰、胸ノ左右ノ花ノヨウナ乳首、対ニナッテ行儀ヨク並ンダ肋骨、軟ラカイ腹部ノ真ン中ノ臍、股間ノ黒イ宝庫! 背中ノスベスベシタ皮膚ノ下デ肩胛骨ガ動クサマヲ見ヨ、水タシイ豊満ナニツノ臀部ニ向ッテ背骨ガ走り下リルサマヲ見ヨ[……]」⁴⁶以下延々と歌いあげる熱狂的な解剖学的肉体讃歌をさしているのである。Joel A. Huntはホイットマンの『ぼくは充電されたからだを歌う』と『魔の山』のこのフランス語部分との文体的一致——むろんトーマス・マンによる意識的模倣——を詳細に検証している。⁴⁷なおトーマス・マンはHans Reisiger訳のホイットマン選集の出版を祝って1922年四月十六日づけの„Frankfurter Zeitung“にのせた一文の中で、ホイットマンの作は彼個人にとっては「ほんとうの神の賜物」である、それというのもホイットマンが「民主主義」と呼ぶものは結局は自分のいう「人間性」にほかならず、「新しい人間性」の感情をつかむにはゲーテだけではやはり

不十分であって、ちよつぱりホイットマンが必要であろう、と述べたあと、「とくにこの二人の先達には共通点が多く、なかんずく官能的なもの、『カラムス』[„Calamus“——ホイットマンの連詩の表題、男根の意味を含む]、有機的なものへの共感がそうである」⁴⁸と書いている。ちなみに Hans Reisiger 訳のホイットマン選集が出たのはこの1922年であるが、『ぼくは充電されたからだを歌う』や『カラムス』を含む『草の葉』(Leaves of Grass — Grashalme)の Reisiger 訳はすでに1919年に出ており、それ以前からもトーマス・マンは訳者との交友を通じてホイットマンに親しんでいたのである。⁴⁹

第四節 「人間性」の理念

『魔の山』を「教養小説」として見るとき、ショーシャ夫人がになう教育的機能は、主人公の官能的な恋慕の対象となりつつ、第五章後半の「人文学科」—「探究」—「死神の踊り」—「ワルプルギスの夜」の各節を通じて形成され展開される「生」あるいは「人間」の理念へと主人公をみちびくことにある。したがって彼女は「ワルプルギスの夜」の夢幻的なフランス語の会話の中でこの理念がハンス・カストルプによっていったん語り終えられ、その深夜主人公の官能的な愛が満たされると、早くもその翌日魔の山を去り、当分の間舞台から姿を消すことになる。

しかし第五章で発見された「生の像」は生きつづける。すなわち第六章に入って主人公がこの「有機生命の高貴な像、人間の形姿」(das Hochgebild organischen Lebens, die Menschengestalt— III, 540)をつねに眼前に見ながら、主としてセッテンプリーニとナフタの論争の中でくりひろげられる諸問題について、彼が「陣とり」(Regieren)と名づける瞑想をつづけてゆくうちに、いつしか彼の思想は「錬金術的高揚」を受けて、官能的な肉体への愛は普遍的な人間愛に、有機生命の像は未来をめざす「新しい人間性」の理念に昇華し、やがて雪山の夢の中でそれが主人公に啓示されるのである。

その「雪」の節で、ハンス・カストルプはスキーをはいて雪の山中をさまよい、凍死寸前の状態におちいったときに奇妙な夢を見る。そこにまずあらわれてくる状景は、人文主義的理想郷、古代ギリシアの輝くばかり明るい世界である。美しい入江のほとり、輝く太陽を存分に浴びながら、裸身の若者たちが潑刺としてはだか馬にのり、弓のわざをみがき、あるいは舟をあやつっている。一方では乙女たちが笛を吹き、踊り、あるいは静かに語りあっている。幸福そうな男女がいく組も岸辺をそぞろ歩いている。しかもそれら「太陽と海の子ら」(Sonnen- und Meereskinder)のすべてを律している秩序、礼儀正しき、かれらが微笑のかげにかくすようにしながら互いに示しあっている敬愛の情が、えも言わぬ品位

をかれらに与えている。ところが、この健康と礼儀、美と英知に満ちた明るい光景がくりひろげられている海辺の背後には、不気味な神殿がそびえている。その神殿の奥では、魔女のような乳房を垂らした二人の老婆が、白髪をふり乱し、燃える火皿に照らされながらすさまじい仕事にふけっている。かれらはひとつの盤の上で、野蛮なおちつきはらった態度で、嬰兒を裂いて食っているのである。ハンス・カストルプは嬰兒のブロンドのやわらかな髪が血まみれになるのを見、もろい骨が老婆の口の中で碎ける音を聞き、老婆のみにくい唇から血がしたたるのを見て、血も凍るような恐怖に身動きもできない(III, 677-683)。

この奇妙な夢があらわしているのは人間そのものの姿にほかならない。理性と反理性を併せもち、天上の光に照らされた明澄な面の裏側にデモーニッシュな衝動のうごめく闇を秘めているのが人間の秘密である。ここでハンス・カストルプの夢はなかば覚めるが、夢はまだ完全には終わっていない。「もう形象としてではなく、思想の形で」(nicht mehr in Bildern, sondern gedankenweise— III, 683) 彼はなおしばらく夢をみつづける。そしてそこで啓示されるのが『魔の山』の核的思想として作者自身がくり返し強調する「新しい人間性」の理念である。

「死の放逸は生の中に含まれている。それがなければ生は生ではない。そしてその中間にこそ——放逸と理性のまん中にこそ——神の子たる人間の位置(des Homo Dei Stand)があるのだ。[……] それをぼくはこの円柱のそばから見るのだ。この中間の位置において、人間は上品に優雅に、またやさしく恭しく自己自身を遇さなければならぬ。——なぜなら尊いのは人間だけであって、対立しあう原理ではないからだ。人間はあらゆる対立の主人であり、対立しあう原理も、つまりは人間があってこそ存在するのだ。だから人間はどんな対立よりも尊い。人間は死よりも尊く、死におぼれるには尊すぎる、——これが人間の頭脳の自由だ。また人間は生よりも尊く、生におぼれてしまうには尊すぎる、——これが人間の心の敬虔だ」

ここまでは人間の尊厳についての認識であるが、この思想的な夢は作者みずからイタリック体(旧版では隔字体)で強調している「善意」(Güte)と「愛」(Liebe)の実践的格率で結ばれる。

「ぼくは善良でありたい。ぼくは自分の思想にたいする支配権を死に譲りわたすことはすまい。なぜなら善意と人間愛はそこにこそあり、ほかのどこにもないからだ。[……] ぼくは心の中では死にたいして忠誠をもちつづけよう。しかし死と過去にたいする忠誠も、それがぼくたちの考えと『陣とり』を決定するようなことになると、悪意と邪悪な快楽と反人間性以外のなにもものでもなくなってしまうことを、はっきり憶えておこう。人間は善意と愛をなくさないためには、自分の思想にたいする支

配権を死に譲りわたしてはならない』⁽⁵⁰⁾

この「新しい人間性」の理念についても諸家の批評や解釈は対立している。たとえば Paul Altenberg は「雪」の節を「人間の唯一無二の高貴性と、愛と善意による死にたいする人間の勝利」を語る「崇高な章」と讚美しながら、この「人間についての夢の詩」が主人公の中に生みだした「決意」は部分を超えた全体、すなわちもろもろの対立を超えた「中央」(Mitte)への決意であり、この「人間の座」である「中央」とは「あらゆる矛盾が接する一点ではなくて、すべての矛盾をおおい包み、すべての矛盾がその中で止揚される空間」である、ときわめて真剣に真正面から『魔の山』のこの節の内容を受けとっている。⁽⁵¹⁾

「中央」とはまた『トーニオ・クレーゲル』以来のイロニーの場でもあるが、トーマス・マンのイロニーというものの自体を否定的に評価する諸家の「雪」の節の解釈は、これとはうってかわってはなはだ手きびしい。たとえば Wilhelm Emrich はつぎのように言う。トーマス・マンのイロニーとは、「生の外の一点」に立ち、そこから生について考察することによって成りたつものである。これがまさしくハンス・カストルプの「神の子なる人間」の座であり、そこからトーマス・マンは『魔の山』全体の意義を「人間は善意と愛をなくさないためには云々」という抽象的思想の形で定式化し、小説の中でイロニー的虚構として形づけられているもろもろのアンティノミーを、愛と善意を要請することによって超克しようとするが、このような超克は小説そのものの中ではもはや芸術的に表現することができず、したがってこのような漠然とした、感情的に定式化された希望の形をとらざるをえないのだ。「生の外に立つ人間のイロニーは感傷に急変する。現実とのイロニー的遊戯によって生ずる真空、すなわち、小説がそれへと移行し、それによって小説が小説としてはとり消されてしまうところの、あの定式的抽象化は、漠然とした愛へのあこがれに逃避する。小説はもっとも精密であらねばならぬ所で不精密になる」⁽⁵²⁾

Helmut Arntzen は同様のイロニー批判の立場からさらに鋭く同じ個所の仮象性を難じて、「ここで告知される愛は、死をも生をもはじめから超えてしまっている人間の愛にほかならず、それはこのような死や生の彼岸の表現としてのイロニー、いっさいの現実を免れたものとしてのイロニーである。だからこそ人間的なものが告知されてもそれはまさに非人間的なものであり、そのイデオロギーがすなわちイロニーなのである」と断じている。⁽⁵³⁾

これらの見解の対立は、トーマス・マンの思考の基本的な形式であるとともに創作の原理でもある「イロニー」をどう評価するかという重大問題にかかわるが、本稿の全体テーマから見てとくに興味ぶかい解釈の対立は、「二重の意味」での „Zeitroman“——現代小説・時間小説——をどう考えるかという問題、つまり時間の相から言えば「変化を生みだし」つつ過去から現在、現在から未来へと進行する歴史的時間＝「時」と、「静止する今」または永劫の回帰としての時間＝「永遠」との把握の仕方にからむものである。そのもっ

とも対照的な例としてふたたび Richard Thieberger と Jürgen Scharfschwerdt の「雪」の節の解釈を見くらべたいが、それに先だつて、上記の「人間は死よりも尊い [……], ——これが人間の頭脳の自由 (die Freiheit seines Kopfes) だ。また人間は生よりも尊い [……], ——これが人間の心の敬虔 (die Frömmigkeit in seinem Herzen) だ。[……] ぼくは心の中では (in meinem Herzen) 死にたいして忠誠をもちつづけよう。しかし [……] 人間は善意と愛をなくさないためには、自分の思想 (seine Gedanken) にたいする支配権を死に譲りわたしてはならない」という夢の中の啓示を主人公に体験させる作者自身の意図をたしかめておきたい。『魔の山』出版に半年あまり先だつ1924年五月はじめのテーブルスピーチの一節からそれは明瞭に聞きとれる。

「われわれは人間の高貴さの観念を死の思想に固定させてはならない。心の中では (im Herzen) 死と過去に敬虔に結びつきながらも、われわれはわれわれの頭、思想 (unser Kopf, unsere Gedanken) を死に支配させるべきではない。ただひとつの決定的に高貴なもの、すなわち人間性 (Humanität) が成立するためには、敬虔 (Frömmigkeit) の情熱に自由 (Freiheit) の情熱が拮抗し、貴族主義的な死の原理にたいして民主主義的な生と未来の原理が均衡をとらなければならない」⁵⁴

1925年はじめの書簡でもトーマス・マンは、ハンス・カストルプから別れるときの作者は「小説から外へ出て『ドイツ共和国について』のアピールを書いたのと同じ人」であり、この作者は「心においては (in seinem Herzen) セツテンブリーニではありません、しかし思想においては (in seinen Gedanken) 彼は自由で理性的で善良でありたいと欲しているのです」⁵⁵ と書いているが、ハンス・カストルプの夢の啓示も生活者としてのトーマス・マンのなまの声であり、明らかにそれは「時」の中からの、しかも小説の中で解体された第一次世界大戦前の「平地的」時間の中からではなく、大戦後の時代の状況の中からの発言である。しかしながら「心」のほうをとるか「頭」ないし「思想」のほうをとるかで、「雪」の節の解釈も、小説全体の理解も、きわめて違ったものになってしまう。

『魔の山』の基本線を「時間の消去」、「星たちとの交友」、「神話的芸術観への道」としてとらえる Thieberger は、もっぱら死にたいする「心の中の忠誠」に力点を置きながら、前掲のテーゼを「時間の言語」(Zeit-Sprache) につぎのように「翻訳」する。「心の中ではぼくは永久不変の星たちを信頼する。自己完結的な時の循環を信頼する」ぼくはさっきまでスキーに乗って迷い歩き、ぐるぐる回りをして結局もとの小屋につれもどされたのだが、時の循環もこれと同じように「円くて目標のない」ものだ。スキーで走ったのにぼくはすこしも前進しなかったが「ぼくがやった運動の結果、体内には熱が蓄えられている。だからスキーで走ったことはやはり全然むだでもなかったのだ」⁵⁶ だからぼくは人生でもそのように処してゆきたい。つまり「それとはべつの、もっとすぐれたあの認識を持ちなが

ら」, それにもかかわらず, 自分に与えられた時間を満たし, 運動や変化に配慮するようにしよう。「進歩という幻想をぼくは壊してはいけないのだ, ほんとうは進歩などというものはもはや信じられないのだが」⁵⁷

これにたいして、『魔の山』の作者にとっては究極的には「歴史的現実」だけが問題であったとする観点に立つ Scharfschwerdt は, 雪山の夢の, 前半の「形象夢」(Bildertraum) と後半の「思想夢」(Gedankentraum) の機能を峻別し, 前者は現在ではすでに意味を喪失した過去の人間性の理念を表わし, これにたいして後者によって可能性としての未来の人間性の理念が対置されていると解釈する。そして前者は過去に属し, 後者は未来に属するがゆえに, 両理念はともに「現実性」をもたず, したがって「夢みられた理念」としてしか叙述されえない。しかしハンス・カストルプの夢の解釈の重点は「形象夢」にではなく, あくまでも「思想夢」のほうに置かれるべきだ, とこの論者は言う。なぜなら後者の中でのみ「この小説の全体構造に宿っている諸対立の総合が, 適正な形式で『成果』(Ergebnis) として定着され定式化されている」からである。そもそも『魔の山』の物語のテーマは, 第一には新しい人間性の理念をモデル的に構築すること, 第二には時代の諸問題にたいする回答という機能をもつこの理念へ読者をみちびくことである。それゆえ——と Scharfschwerdt は言う——多くの評者が『魔の山』を主人公の個人的形成, 個人的教育の面から理解しようとしているのはまったくの誤りであって, トーマス・マンの真のねらいは読者を教育すること, 「語り手の演出のもとに, カストルプが開始した発展を読者に続行させること」にあり, したがって読者は「まずハンス・カストルプの個人的発展に参加し, つぎに新しい人間性理念にむかってより高い次元でこの発展を継続し, 第三にこの理念の抽象性から課題としての歴史的現実へ引きもどされなければならない」⁵⁸

ハンス・カストルプが夢にみる「新しい人間性」の理念が「時代の問題にたいする回答」の意味をもっていることは前掲のトーマス・マンの意図から見ても明らかであるし, この理念の前段階としての「有機生命の高貴な像」にもむろん同様の意味が含まれている。これらの理念はたしかに「時」に結びついている。しかしわれわれの興味をひくのは, 作者の「真のねらい」がワイマル共和国の「歴史的現実」の中での読者教育にあったのか, それとも彼は「もはや信ずることのできない進歩という幻想」を必要上甘受しながらもほんとうは「星たち」への信頼をこそ語りたかったのではなかったか, というような二者択一よりもむしろ, ここでもまた「時」と「永遠」との交錯, すなわち「時」と結合した理念が「永遠」を前提とし, 「永遠」を背景としてはじめて展開されているという事実である。これが次節の主題である。

第五節 教養理念の展開における「時」と「永遠」の交錯

——「生」・「人間性」と海・雪そして死・眠り・夢

「善意と愛」の要請で終るハンス・カストルプの「新しい人間性」の夢は、つぎのように結ばれている。

「これでぼくは目をさまそう……なぜなら、これでぼくは夢を最後まで見おわり、たしかに終点に着いたからだ。もうずっと前からぼくはこの言葉を探していたのだ、ヒッペがぼくの前に現われた所でも、あのバルコニーでも、どこでも。この雪の山中へも、この言葉を探し求めつつぼくは駆りたてられてきたのだ。いまぼくはこの言葉を見つけた。ぼくの夢がそれを、永久に忘れられないほどはっきりと啓示してくれたのだ」⁽⁵⁹⁾

この雪山の夢の結びは、主人公の探求や彼が受ける啓示には二つの重要な条件が結びついていることを示唆している。第一は「ヒッペが現われた所」、「あのバルコニー」そして「雪の山中」という特殊な地理的・自然的な環境であり、第二は「夢」というやはり特殊な心理的・生理的状态である。第一の場所群は、あるいは溪流の水音に満たされた牧歌的風景の中、あるいは月と星の輝く夜、あるいは白一色に包まれた無の世界である。第七章はじめの「海辺の散歩」の文章の中に、「お海よ、われわれはおまえから遠くはなれたところに坐って物語っているが、われわれの考えを、愛を、おまえに向けよう。はっきりと名ざして、声に出して呼びかけて、おまえにこの物語の中へ現われてもらおう、これまでもおまえはひそかにいつもその中にいたし、今もいるし、今後もいつづけるだろうが」(III, 756, 原文は第二部第二章後註55)という句があったが、ハンス・カストルプの探求と啓示の場は、あとで見るように、すべて一種の「海」である。そして「夢」(また「眠り」、あるいはそれに似た生活機能の低下状態)は、継起としての時間とその秩序が解体される場である。「永遠」としての海と眠りにたいするトーマス・マンの「共感」がたとえば1909年の『甘い眠り』で吐露されていることはさきに見たが、『魔の山』の中では上記の地理的・自然的環境と心理的・生理的状态はともに「忘却の水」(Lethe)であり、「時」がとり消されて「永遠」が現われる場なのである。以下この両条件について検討をすすめる。

ハンス・カストルプの雪山の夢の結びにある「ヒッペが現われた所」について言えば、現実にハンス・カストルプがヒッペという名のスラブ系の同級生から校庭で「鉛筆を借りた」のは十三才の少年時代のことである。魔の山の第二夜に主人公はヒッペ少年と同じ目

をしたショーシャ夫人から校庭で鉛筆を借りる夢をみる。しかしヒッペがほんとうの意味で主人公の前に「現われる」のは、その二、三日後のことであって、所は療養所からかなり離れた溪流のほとりの別世界である。牧歌的「永遠」が支配するその閑寂境はつぎのように描かれる。

「水音だけがひびく閑寂 (rauschende Abgeschiedenheit) が、この美しいひっそりした場所を満たしていた。[……] 彼は小橋をわたって、奔流と押し流される水の泡の眺めを楽しんだり、牧歌的にしゃべりつづける、単調ではあるがさまざまな変化を内に秘めた水音に聞き入ったりしようと、ベンチに腰をかけた。それというのも、ざわめく水の音をハンス・カストルプは音楽と同じくらいに、いやもしかするとそれ以上に愛していたからである」⁶⁰

「ざわめく水の音」はトーマス・マンにあっては「永遠」の声である。さきに見た「海辺の散歩」の中でも語り手＝作者は「そして、混りあいながら一面にひろがる、あのやさしくざわめく波の音は、われわれの耳を現世のあらゆる声から閉ざす。深い満足、意識しながらの忘却……目を閉じようではないか、永遠のふところに抱かれて」(III, 756, 原文は第二部第二章後註55)と語っている。また散文牧歌『主人と犬』でも水音はたえずひびきつづけ、「主人」が「小橋」の手すりにもたれて流れる水の眺めに見入りながら「私をよくきわめて深い有機的夢想の状態、自分自身からはるかに遠くへ去ってしまったような状態におとしいれ、いっさいの時間感覚が私から消えうせる」海に思いを馳せることも、さきに見たとおりである(VIII, 575, 原文は第二部第一章後註41)。さてハンス・カストルプはこのとき不意にひどい鼻血を出してベンチに横になる。そしてこの状態で彼は、上の「海辺の散歩」の語り手の言葉さながらに、「永遠」との触れあいを肉体的に経験する。

「ようやく血がとまってからも、彼はそのまま横になっていた——両手を頭のうしろに組み、膝を立て、目を閉じ、耳を水音に満たされながら、じっと横になっていたが、気分は悪くはなく、むしろ多量の出血で静かにおちついていて、生活機能が奇妙に低下したような状態であった [……]」

こうして「永遠のふところに抱かれ」たような状態になったとき、ヒッペ少年がハンス・カストルプの前に「現われる」のである。

「このときとつぜん、彼は二、三日前の夜にみた夢、最近のいくつかの印象をもとに象どられた夢の原型 (Urbild) である幼いころの一場面に自分が引きもどされているのに気づいた……しかもきわめて強烈に、余すところなく、空間も時間も消滅してしまうほどまでに、昔の場所と時の中へ引きもどされてしまったので、この上で

溪流のほとりのベンチに横たわっているのは生命のない肉体だけにすぎず、ほんとうのハンス・カストルプははるか遠い時と情景の中にいる、と言ってもいいほどであった [……]」⁽⁶¹⁾

つぎは「あのバルコニー」であるが、これはいうまでもなく、主人公が専門書の読書に没頭しつつ夜な夜な有機生命の「探究」をつづける場所である。そのバルコニーからの雪の夜景はつぎのように描かれている。

「ことに夜になって、満月に近い月が照りわたると、世界は魔法にかけられて、えも言わぬ美しさになった。見わたすかぎり水晶のような輝き、ダイヤモンドのようなきらめきがみちみちていた。白黒の対照もあざやかに森々は立っていた。月から遠い方角の空は暗く、星がちりばめられていた。 [……] 日没から二、三時間もたつと、気温は零下七度か八度になった。氷のような清浄さの中に世界は封じこめられたようで、世界の本来の汚れはおおいかくされ、妖しい死の魔法の夢の中で凍てついてしまった」⁽⁶²⁾

このバルコニーは、魔の山の密封的空間の中にさらに構えられたひとつの「永遠」もしくは「無」の世界である。主人公はその場所で「きらめく谷を眼下に、毛皮と羊毛によって蓄えられた体温にぬくもりながら横たわ」って月あかりの下で「探究」をつづけ、そのあげく「死んだ天体の光に照らされた厳寒の夜の中」から「生命のない空間の冷氣からくつきり隔離され」た「生の像」が現われるのである。⁽⁶³⁾

第六章、すなわち小説の後半に入ると、小説の中でのハンス・カストルプの機能はかなり変化し、彼自身の身のなりゆきが興味を中心となるいわゆる「主人公」らしさよりもむしろ、ひとたび厳冬のバルコニーで得た「生」の理念、「眼前にうかぶあの高貴な像をまのあたりに見ながら」(angesichts des vorschwebenden Hochgebildes— III, 541)、対立しあうさまざまの原理を受けとめ、それらを自分の思索を通じて結合しまた整理する役割が前面に出てくる。彼の思索の対象は、これまでに魔の山で得たもろもろの精神的体験から「形式と自由、精神と肉体、名誉と不名誉、時と永遠というような深遠な観念」⁽⁶⁴⁾まで、なかならずくセッテンプリーニとナフタというふたりの論客が展開する「人類の進歩」か「古典的中世」か、「民主主義革命」か「神の国家の再建」か、「生と健康」か「死と病気」の浄化力か、から、はては笞刑、拷問、死刑の可否にまで及ぶ論争、要するに対立する二つの理念群のどちらがより「高貴」かという「貴族性の問題」(das aristokratische Problem— III, 644)である。そしてこの思索、あるいはハンス・カストルプが子供の遊戯用語で「陣とり」(Regieren)と呼ぶこの瞑想はやがて雪山の夢に結実するのである。ところでこの「ひとつの時代の内面像」(das innere Bild einer Epoche— XI, 611)にかかわる「陣とり」もまた

「永遠」が支配する空間、つまりあの「ヒッペが現われた所」と不可分に結びついていて、ハンス・カストルプはその「気に入りの場所」(Lieblingsort)で「首をかしげて溪流の水音に聞き入り」⁶⁵ながら瞑想をつづけるのである。

「星の輝くあの厳寒の夜、学術的な研究にうちこんでいたときのように、有機生命の高貴な像、人間の形姿が彼の眼前にうかんでいた。そしてハンス・カストルプ青年にとっては、人間の形姿の内的観照にさまざまな問いや分析が結びついた。善良なヨーアヒムならばそのような問題にかかわりあう義務はないかも知れなかったが、文民としてハンス・カストルプはそのような問題に責任があると感じはじめていたのである。彼も下の平地では一度もそんな問題を意識したことはなく、そのままならたぶん意識せずに終わったであろうが、五千フィートの観照的な閑寂境(Abgeschiedenheit)から世界と被造物を見おろして物思いにふけるここでは、[……]彼はそう感じはじめたのである」⁶⁶

この「陣とり」のはてにハンス・カストルプが「新しい人間性」の啓示を受ける「雪」の節は、彼が魔の山でむかえた二度目の冬にふりつづいた「大量の雪、ハンス・カストルプが生まれてから見たこともないほどのとほうもない量の雪」⁶⁷の叙述から書きおこされている。それは一日の朝から夕刻までの推移をたどって延々とつづくが、主人公の山中の体験の前提条件となる雪がここであらかじめ、すべての形態を解体し、現象世界を消滅させ、一個の超越世界、「無」もしくは形而上的「永遠」を出現させる自然力として性格づけられていることに注目しなければならない。長い叙述の中からいくつか語句をひろってみると、雪雲におおわれた魔の山の療養所内では朝から食堂にシャンデリアがとまり、「戸外は陰鬱な無(das trübe Nichts)であり、世界は灰白色の綿に[……]分厚く包まれ」⁶⁸ている。午前十時ごろになって厚い雲の背後にほのかに太陽のけはいが感じられても、それは「無と化して見わけがなくなった光景」(die nichtig-unkenntliche Landschaft)の中へ一抹の「弱々しい妖怪めいた生氣」(ein matt gespenstisches Leben— III, 650)をもたらずにすぎない。正午にいったん雪がやみ、陽光がさしても、雪に包まれた世界の光景はむしろこの世ならぬ「童話めいた」(märchenhaft)ものになり、「童話の本から出てきたような[……]小人の世界」(eine Gnomenwelt, [...] wie aus dem Märchenbuch— III, 651)を思わせるばかりである。午後の静養時間になってふたたび雪がふりだすと、「目は綿のような無(ein wattiges Nichts)を眺めているうちにすぐにかすんでまどろみに落ち」る。しかもこのまどろみはもはや夢をさえ知らず、経験世界のすべてから隔絶した死に近い眠りである。

「氷のような冷たさの中のこの眠りよりも純粹な眠りはなく、夢のないこの眠りは、有機的な生のいとなみからくる無意識の重圧にわずらわされることもなかった。空

虚で無のようにむなしい空気を呼吸することは、死者が呼吸しないのと同じように、有機体になんの負担をもかけなかったからである。』⁽⁶⁹⁾

夕方になると雪はまたその相貌を変え、狂暴な吹雪となってデモーニッシュな根源力、いっさいの形式を破壊しつくす渾沌 (Chaos) の力を発揮する。

「それはもう雪ふりではなかった。それは白い闇黒の渾沌、狼藉であり、常軌を超越した領域のすさまじい放埒であった [……]」⁽⁷⁰⁾

この雪の描写は最後に主人公の雪への愛を伝えながら終るが、その愛はハンス・カストルプ (そして作者自身) の海への愛のヴァリエーションにほかならず、雪の風景は知らぬ間に「永遠のほのかな塩味」に満ちた海辺の風景に重なり、「静止する今」の形而上的風景となるのである。

「しかし、ハンス・カストルプは雪の中の生活を愛していた。彼はそれがいろいろな点で海辺の生活に近いように感じた。自然の像の根源的な単調さが二つの世界に共通していた。雪、この深い、やわらかい、清浄な粉雪は、ここでは下の世界の黄色がかった白い砂とまったく同じ役割をつとめた。どちらの感触もひとしく清潔で、凍って乾いた白雪は下の世界の埃のない砂、海底の石と貝の粉のように、すこしも跡をのこさず靴や衣服から払いおとせし、雪の中を歩くのは海辺の砂丘とそっくり同じように骨が折れた。ただし雪原の表面が日射で溶け、夜になってかたく凍てついたようなときはまたべつで、そうすると [……] 波打際の平らな、固い、波に洗われて弾力のある砂地とまったく同じように、らくにここちよく歩けた。』⁽⁷¹⁾

ハンス・カストルプはスキーを練習し、やがてひとり冬の山に登ってゆく。このスキー行はまさしく「海辺の散歩」である。彼の眼前にひろがる雪のゲレンデは海辺の砂丘の風景といちじるしく似ている。

「ハンス・カストルプは立ちどまってこの類似に興じながら満足げにうなずいた。そして顔のほてりや、手足のふるえる傾向や、興奮と倦怠の入りまじったような奇妙な酔いごちをも、彼は共感 (Sympathie) をもって甘受した。これらすべてが、同じように興奮させると同時に眠りをさそう成分をもたっぷり含んだ海の空気によく似た作用を、なつかしく彼に思いださせたからである。彼は翼のはえたような自主独立と、自由な放浪を享受するわが身に、満足をおぼえた。彼のゆくてに彼を拘束する道はなく、背後にも、もと来たとおりに彼をつれもどすような道はなかった。』⁽⁷²⁾

しかし雪の山は海よりもさらに徹底した超現実の世界である。それは「原初の沈黙」(Ur-

schweigen)に包まれた「これ以上は考えられないほど深い孤独」(die erdenklich tiefste [. . .] Einsamkeit— III, 657)の世界であり、無気味なほど規則正しい「死の神秘そのもの」(das Geheimnis des Todes selbst— III, 663)のような正六角形の雪の結晶におおいつくされた死の世界である。ハンス・カストルプはそのまっただ中を「さらに先へ、もっと上へ、天にむかって」(weiter, höher hinauf, gegen den Himmel— III, 661)進んでゆくのであるが、これは「現象世界」(Erscheinungswelt)から「白っぽい超越世界」(weißliche Transzendenz— III, 661)への、「無」と「永遠」への旅にほかならない。そのあげく主人公はすさまじい吹雪に襲われる。

「しいて目を見はっても、見えるのはただ無 (Nichts)であった、白い渦まく無であった。そしてときたま無の中に現象世界の妖怪めいた影が浮かびあがるだけであった」⁽⁷³⁾

「現象世界」のおぼろな影のひとつは乾草小屋であったが、そこからハンス・カストルプは帰路をさがして吹雪の中を迷いながら走りつづけたあげく、ふたたびもとの小屋にたどりつく。Manfred Dierksはこの体験を「空間的に er-fahren された」、つまり走ることによって経験された「nunc stansの真理」と呼んでいるが、⁽⁷⁴⁾ ハンス・カストルプの雪中のぐるぐる回りは象徴的な死の体験にほかならない。「ぼくは umkommen したのだ」と彼はつぶやく。この語は原義からいえば「回る」と解することも不可能ではないが、慣用的にはいうまでもなく「死ぬ」を意味する。

「„Umkommen“——これはまたなんという表現だろう。こんな言い方ってない。ぼくの身に起こったことにこんな表現を使うのはふつうじゃない。ぼくがまったく気ままにこんな表現を使うのは、頭があまりはっきりしていないためだ。しかしやっぱり、それはそれなりに適切な言葉のようにも思えるぞ……」

ここで主人公は時計を取りだして時間をたしかめるが、一時間以上と感じた „Umkommen“ は現実には十五分たらずだったことを知る。

「『時間が長くなったのだ』と彼は考えた。『Umkommenはどうかや langweiligな[退屈な←時間の長い]ものらしい。しかし五時か五時半には本格的に暗くなる、これは確かだ。その前に吹雪はやむだろうか、このつぎの Umkommen をしなくですむくらい早目に？ それを期待してポートワインを一口飲むのもよかろう、元気づけに』」⁽⁷⁵⁾

このポートワインの効きめで彼は不覚にもその場で眠りこみ、その眠りの中であの夢を見るわけである。

ここまでの事件の過程——吹雪の山中でのぐるぐる回り、このような場合のアルコールの危険な作用、凍死寸前の人を襲う眠り、その眠りの中でみる夢——はすべて「本にもそう書いてある」(so stand es im Buche— III, 673) とおりの必然性をもって、リアリスティックに動機づけられている。しかしそのあとの夢の啓示そのものもけっして偶然のできごとではなく、べつの意味での必然性をもっている。ハンス・カストルプの „Umkommen“ が『ヴェニスに死す』のアッシェンバハの周航の大規模な再演であり、どちらもショーペンハウアーの死の思想をそのまま形象化したものであることはさきに触れた(第一部第二章第一節)。ハンス・カストルプの „Umkommen“ も象徴的な死の体験である。しかしそのまま永遠の「海」にいざなわれて死の世界へ入っていったアッシェンバハの場合とはちがって、ハンス・カストルプの „Umkommen“ は同時に生に通じる道程であった。それというのも、そもそも彼を雪の山中へいざなって „Umkommen“ を体験させる原動力は、一面ではたしかに死と「永遠」への共感であるが、他面では生と「時」へむかうひそかな願望でもあるからである。そして後者は前者の中でのみ、前者の中へ組みこまれてのみ、満たされるのである。これがもっとも注目すべき点である。「この雪の山中へも、この言葉を探し求めつつぼくは駆りたてられてきたのだ」という夢の終りの主人公のつぶやきは、まさしくこれをさしている。また彼が「超越世界」の中を „umkommen“ したあと、時計を取りだして時刻をたしかめ、「このつぎの Umkommen をしなくてすむくらい早目に」吹雪がやむだろうかと思案する場面も、同じ意味で象徴的である。吹雪の場面のずっと前にも語り手は主人公の雪山への「共感」をつぎのように補足している。

「ハンス・カストルプが巨大な冬の荒涼に共感を抱いていたといえとすれば、それは、彼が一方では敬虔な恐怖をおぼえながらも、それを複雑な思想問題を解決するのにふさわしい舞台 (passender Schauplatz), 神の子なる人間の位置と状態について陣とりをする仕事を担っている人間にとって[……]似合いの滞在地 (geziemender Aufenthalt) と感じたからである」⁷⁶

死と「永遠」にたいして「忠誠」をもちつづける「心」と、生と「時」を指向する「思想」とが、荒涼たる無の世界で切りむすんで「新しい人間性」の理念に結実したとたんに、ハンス・カストルプの雪中の旅は終る。彼が夢みていたのは、形象夢と思想夢をあわせても、現実にはわずか十分間のことであるが、その間に雪はうそのようにやみ、雲間から青空さえのぞいている。そこで主人公はまっしぐらに滑降してゆくのである。

ハンス・カストルプの重要な内面的体験の多くが直接間接に夢(眠り)に結びついていることは一見して明らかである。彼の前にヒッペ少年が「現われる」のは、大量の鼻血を出したあとの、眠りよりむしろ死に近い「生活機能が奇妙に低下したような状態」におい

てであり、それも夢の記憶を通してのことである。彼の上に「生の像」がかがみこむのも、厳寒のバルコニーの夢の中である。「ワルプルギスの夜」に主人公がショーシャ夫人に哲学的な愛の告白をするのも、彼にとっては夢と同じフランス語によってである（「フランス語デ話スノハ、僕ニハ、イワバ話サナイデ話スヨウナモノナノダカラ——ツマリ、責任ヲ持タズニ、トイウカ、アルイハ、夢ノ中デ話スヨウナモノナノダ」——III, 469, 原文は第二部第二章後註43）。その夜主人公が十三才のときにヒッペ少年から借りた「鉛筆」をショーシャ夫人から借り、夫人がかつてのヒッペ少年そのままの言葉を使ってそれを貸し、その深夜主人公が彼女の部屋へそれを返しに行くのも、夢特有のくり返しの叙事的表現である。「新しい人間性」の夢についてはあらためて言うまでもない。

ところで『魔の山』では夢もまた「永遠」のひとつのヴァリエーションである。さきに一度挙げたが、「ワルプルギスの夜」の節で主人公はつぎのように語る。

「実ヲイウト、コレハ今マデイツモ見テキタ、ヨク知ッテイル夢、長イ間ノ、永遠ノ夢ナンド。ソウダ、君ノソバニ、今ノヨウニ坐ッテイルコト、コレハ永遠トイウモノナンド」(III, 468, 原文は第二部第二章後註43)

この一句の内容をひとまずフロイトの精神分析の意味で、無意識の中へ抑圧された幼時のリビド的体験の夢の中での復活と解釈することも可能である。ヒッペ少年＝ショーシャ夫人の二重像が精神分析の考え方と密接な関係のあることは、『魔の山』第四章の「ヒッペ」(Hippe)の節のはじめに、ベーレンス所長の助手クロコフスキー博士(Dr. Krokowski)の精神分析に関する定期講演が話題になり、すぐあとにも講演の模様とその内容を叙述する「分析」(Analyse)の節が続くことから明らかである。⁷⁷ また夢とは、フロイト的に言っても、「自我」(Ich)の機能が停止し、それにともなって継起的時間とその秩序が解体し、時間の構造は識閾下にいわば垂直にたたなわる重層的なものに変化し、その中から „Es“ あるいは無意識が解きはなたれて活動する場であるから、この意味でも夢を一種の「永遠」と呼ぶことができる。しかしながら、ハンス・カストルプが言う夢の「永遠」(l'éternité)は、ほんとうは個人的・心理的体験を超えた形而上的無時間性としての「永遠」をさしているのではないか。そのことは、「雪」の節で夢みる主人公の前にはじめて古代の南国風景が現われるくだりに挿入された、強調つきのつぎの一文からもうかがえる。

「ハンス・カストルプはこれを、このようなものを一度も見ただことはなかった。彼は休暇旅行でも南国はほとんどのぞいて見たことすらなく、[……]地中海、たとえばナポリ、シチリア、あるいはギリシアへ行ったことは一度もなかった。にもかかわらず彼は思い出し(sich erinnern)たのである。そうだ、ふしぎなことに彼はいま再会の祝典を催しているのであった」⁷⁸

この「思い出」は「ワルプルギスの夜」の「ヨク知ッテイル夢」(un rêve bien connu)の言い換えでもあるが、ここでは明らかに、ふだんは識閥下に抑圧されている過去の体験の夢の中での再生という個人心理の領域とは次元の違う領域に関係している。いったいこの「思い出」はどこから来るのか。ほかならぬショーペンハウアーの形而上学を中心であり世界の根源、本質そのものである「意志」(Wille)からである。もともとトーマス・マンはのちにフロイトをショーペンハウアーに引きよせて、前者の„Es“を後者の„Wille“と同一のものとして受けとり、たとえば1936年の講演『フロイトと未来』(Freud und die Zukunft)では「しかし„Es“と自我についてのフロイトの記述——それはショーペンハウアーの『意志』と『知性』についての記述と寸分違わぬもの——ショーペンハウアーの形而上学を心理学の言葉に翻訳したものではないか?」⁽⁷⁹⁾と語っているし、前記のショーペンハウアー論の中でも「ショーペンハウアーの暗い意志の領域は、フロイトが『無意識』と呼び„Es“と呼ぶものとまったく同一であり——他方ショーペンハウアーの『知性』はフロイトの、魂の外界に向けられた部分としての『自我』とまったく一致している」⁽⁸⁰⁾とくり返し力説している。

それはともかくとして、『フロイトと未来』の中に、トーマス・マンがショーペンハウアーの論文『個人の運命における外見上の故意性について』(Über die anscheinende Absichtlichkeit im Schicksal des Einzelnen)の思想を要約している個所がある。

「ショーペンハウアーがそこで展開している神秘的な思想は、手みじかに言えば、夢の中ではわれわれ自身の意志が、そうとはつゆ知らぬまま、仮借ない客観的な運命として現われる、夢の中ではすべてのものがわれわれ自身の中から生じ、われわれの一人ひとりが自分の夢の隠れた舞台監督である、——これとまったく同様に現実の中でも、つまり、唯一の本質である意志自体がわれわれすべてとともに夢みる大きな夢であるところの現実の中でも、われわれの運命はわれわれの内奥のもの、つまりわれわれの意志の産物なのであろう、そしてそれゆえ、われわれの身に外から起こるように見えるものも、じつはわれわれ自身が主催しているのだ、という思想である」⁽⁸¹⁾

トーマス・マンは雪山の夢の後半部、すなわち思想夢のはじめに、主人公自身にさきほどの夢の「思い出」、「ふしぎな再会」の意味をいわば解説させているが、その個所はきわめて興味ぶかい。

「『夢だとは思ったよ』と彼はうわごとのようにつぶやいた。『じつに魅力のある恐ろしい夢をみたものだ。ほんとうのところ、ぼくには夢だということがずっとわかっていたんだ。なにもかも自分で作りだした夢なんだ、——闊葉樹の公園もこち

よい湿気も、そのほかのもの、美しいものもぞっとするようなものも。ぼくはそれをほとんどあらかじめ知っていたのだ。」

ここで引用を中断するが、ここまでは「ワルプルギスの夜」の「ヨク知ッテイル夢」のくり返しであり、また上記のショーペンハウアー要約の前半部の思想を反映している。しかしこれに続く部分は、「ワルプルギスの夜」の「永遠」(l'éternité)とさきほどの「思い出」の真の意味を開示するとともに、文章そのものが前記のショーペンハウアー要約の後半部のパラフレーズである。文中の「大きな魂」(die große Seele)を前記の文中の「唯一の本質である意志自体」(ein einziges Wesen, der Wille selbst)と読みかえてみればそのことは明らかである。

『しかしどうしてあのようなことを知り、作りだし、あんなに喜んだりこわがったりすることができるのだろうか？ ああ美しい島の入江や、それから、あの感じのよい人たちの一人で皆から離れて立っていたのが目で教えてくれた神殿を、ぼくはどうして知っているのだろうか？ ひととは自分ひとりの頭の中からだけ夢をみるのではなくて、やり方はそれぞれ違っても、無名で共同で夢をみるのだ、とぼくは言いたい。ひとつの大きな魂があって、おまえはその小さな一部分にすぎないが、その大きな魂が、ときどきおまえを通して、おまえのやり方で夢みるのだ、その魂がひそかにつねに夢みている夢を [……]』⁽⁸²⁾

ハンス・カストルプは「老獺」(verschmitzt — III, 804)で「抜け目のない坊や」(ein verschlagener Junge — III, 830)ではあるが、根は「単純」(einfach — III, 9)で「平凡」(mittelmäßig — III, 50)な青年である。作者も書簡の中で、素朴な心の持ち主であるハンス・カストルプは「総じて彼の高揚された思想にたいして、個人としては対処能力を欠いている」⁽⁸³⁾と書いている。小説の中での夢の機能は主人公のこのような性質ともたしかに無関係ではない。Scharfschwerdtはこの面からハンス・カストルプの夢の機能をつぎのように把握している。『魔の山』の基本構造は、作品に登場するさまざまな精神的原理や世界を区別し、それらの関連を問うことにあり、主人公の役割はそれらすべてに関与しつつそれらを結合し、媒介することにあるが、主人公自身は自己のこのような意義を意識せず、したがって結合や媒介の諸成果も彼の意識地平をはるかに超える。そこで「トーマス・マンはこれらの『成果』を小説構造の中へ統合し、その上主人公の個意識世界と関連させるための、おもしろい可能性を見つけた。それがハンス・カストルプの夢である」⁽⁸⁴⁾

ハンス・カストルプの夢のこのような技法上の機能は無視できないにせよ、われわれの観点から見てはるかに興味ぶかいのは、たとえば第五章で、「人文学科」の節の「人文的関心」についての対話からはじまって「探究」の節の研究へとつづく知的な生の探究が官能

的な「生の像」の夢によって結ばれ、「有機生命」への愛が「ワルプルギスの夜」の「永遠の夢」の中で満たされること、そして第六章の「雪」の節では逆に、「白っぽい超越世界」での „Umkommen“ (循環=死) の中から生じた古代南国風景の「永遠」の夢像が「新しい人間性」の理念の啓示と生への奉仕の格率によって閉じられることである。すなわちこれらの夢においては、ショーペンハウアー流に言えば「知性」が「意志」によって、フロイト流に言えば「自我」が „Es“ によって切られ、その「意志」ないし „Es“ がふたたび「知性」ないし「自我」によって切りかえされる。言いかえれば「時」の思想が「永遠」の夢の中へ組みこまれ、夢がふたたび現実の中へ組みこまれるのである。そしてこれは「永遠」が「時」を切り、「時」が「永遠」を切りかえすという、「二重の意味」での „Zeitroman“ としての『魔の山』の基本構造からくるものであろう。われわれはハンス・カストルプの夢の中心的な意味をここに見たい。

補説 『魔の山』とニーチェ、ヴァーグナーその他

トーマス・マンが「われわれの青年時代の恒星天」に輝いた星として挙げている四つの名のうち、『魔の山』との関係でこれまでに取りあげたのはゲーテとショーペンハウアーだけであるが、残る二者のうち、ニーチェはこの小説にもたしかに影を落している。Manfred Dierksなどはショーペンハウアーとニーチェの二者を『魔の山』の作者の「本来の方位決定モデル (Orientierungsmodelle)」と名づけ、大方の研究者のようにこの一事を見おとすと「作品全体の真の理念的実体」が隠れてしまうとまで言っている。⁸⁵ 彼は『魔の山』全体を形づくる基本的な理念構造を「形而上学 (超越)」(Metaphysik(Transzendenz))対「形而上学を否定する世界内在」(metaphysikverneinende Weltimmanenz)と規定し、それを「ショーペンハウアー対ニーチェ」という定式で表現する。そして「平地」と「魔の山」のそれぞれに所属する概念や価値観の対立——「時間」の問題では「平地」の「前進 (継起)」対「魔の山」の「静止 (nunc stans)」,さらには前者の「健康」対後者の「病氣」,「生」対「死」,「倫理性」対「粹なしの自由」,「個性」対「超時間的同一性 (類型)」,「ヨーロッパ (セッテンブリーニ, ヨーアヒム)」対「アジア (ショーシャ夫人, ナフタ)」——これらの諸対立を一括して、「ショーペンハウアー対ニーチェ」という基本的な「理念的対立」(Ideenantagonismus)の「後背地」(Hinterland)と呼んでいる (Dierks が挙げている諸対立の一覧表では順序が逆になっているが「平地」がニーチェに、「魔の山」がショーペンハウアーにつながるのはいうまでもない)⁸⁶ さらに Dierks は、「雪」の節の夢の「理念的背景」はニーチェであり、美しい入江で生を享受する「太陽の子ら」とその背後で行なわれている血の饗宴の二つの

光景を含む古代ギリシアの像は、ニーチェの言葉、とくに『悲劇の誕生』の言葉で語られた「アポロ——ディオニュソス対位」にほかならず、この夢が象徴する人間性の理念は「明らかに、トーマス・マンによって形而上学的に把握された」ニーチェの理念、「ニーチェがそこに古典的人間性の根底を認識しようとした『ディオニュソスとアポロとの間』という仲介理念」であると言う。そして彼は「小説全体を解明する定式」として『悲劇の誕生』の中のつぎの一文を引いている。

「いまやわれわれの前に、いわばオリュンポスの魔の山 (der olympische Zauberberg) が開かれ、その根源をあらわす。ギリシア人は生存の恐怖と恐ろしさを知り、また感じていた。そもそも生きるということをも可能にするために、ギリシア人はこの恐怖の前にオリュンポスの神々という輝かしい夢の産物を立てざるをえなかった。[それがすなわち] アポロ的文化 [だ]。 (補足は Dierks による)」⁸⁷

この指摘は示唆に富むが、これだけではかならずしも十分ではない。トーマス・マンは1915年の夏にはすでに「全体の精神はユーモア的・虚無主義的で、その傾向はどちらかといえば死への共感のほうに向いている」この書きかけの作品の表題を『魔の山』と決定しているが、⁸⁸ このとき彼がニーチェの「オリュンポスの魔の山」を念頭に置いていたかどうかは疑わしい。もっとも Dierks もそこまでは言っていないのであるから、これは問題にしないとしても、たとえば「生・健康・セッテンブリーニ」を簡単にニーチェの理念圏に、そして「死・病気・ナフタ」を簡単にショーペンハウアーの理念圏に結びつけることはできない。そもそもトーマス・マンの考えでは病気とか健康とかいう概念そのものがすでに一義的ではない。『魔の山』の制作をはじめた直後の1913年秋にも、当時の若い世代の「新生活主義のタイプ」(Regenerationstypus) を諷しながらトーマス・マンは言う。「今日壮年に達した世代の作家たち」(つまりトーマス・マン自身) を支配している「知的関心」は「病的なものへの関心、没落への関心」であるが、若い人たちの中にはそれとは違って「健康と日光浴を求める現代の傾向」が強く、「『自然への復帰』、地と肉体の讃美」が現代の理想になっている、しかし、

「健康という概念は、才能という概念におとらず、一筋縄ではいかないものである。健康なやり方で病気だということもありうるし、病的なやり方で健康だということもありうる。ものすごいペシミストでネハンの説教者でありながら長老の齢まで生きて『笛を吹く』人もあるし、結核のために両の頬骨をほてらせながら、生はなんとたくましく美しいものだろうと叫びつづける人もある。生はしばしば、生を否定する者の側にある。生はしばしば、ほんとうはただひとつ死だけを愛している者の側にある」⁸⁹

第一部で触れたようにこれはトーマス・マンがすでに『精神と芸術』のための覚え書きとしてくり返し書きとめている考えであるが、『魔の山』ではこの思想は「病気すなわち天才 (Genie)」, 「病気の高貴性 (Vornehmheit)」と尖鋭化されて、第六章でナフタの口を通して語られる。

「もちろん、人間は本質的に病気である。病気であることがまさに人間を人間にするのだ。だから、人間を健康にしよう、人間を自然と和睦させて『自然に帰らせ』ようとする者 [……], 近ごろの新生活主義者 (Regeneratoren), 生食主義者, 野外生活礼讃者, 日光浴の先生など, 予言者気どりでうろついている連中, つまりあらゆる種類のルソーが追求しているのは, 人間の非人間化と動物化にほかならない。[……] 人間の尊厳と高貴性はつまり精神に, 病気にある。人間は一言でいえば病気であればあるほど, ますます高度に人間的なのだ [……]。セッテンブリーニ氏は二言目には進歩という。だがかりに進歩というものがあるとすれば, それはひとえに病気の, すなわち天才のおかげであって, ——天才とはまさに病気にほかならない。[……] これまでにも人類のために認識を得ようとして, 意識的に, みずから求めて病気と狂気の中へ入っていった人たちがいる。その人たちが狂気によって獲得した認識はのちに健康に変じ, かれらの英雄的な犠牲行為ののちには, もはや病気と狂気の制約を受けずにそういう認識を所有し利用することができるようになるのだ。これこそ真の十字架上の死だ。」⁹⁰

「認識を得ようとして, 意識的に, みずから求めて病気と狂気の中へ入っていった人たち」と書いたとき作者トーマス・マンがなかならずニーチェを念頭に浮かべていたことは疑いをいれない。後年の『ファウストゥス博士』で彼が描いたのもまさにそのようなニーチェの像である。そればかりではない。ほかならぬナフタの口から語られる病気と認識との関係, 「病気の高貴性」の思想そのものも, ニーチェのパラフレーズである。「いかに深く苦悩し (leiden) うるか, これがほとんど人間の位階を決定する——, おれは苦悩のおかげでどんな賢明で利口な人たちが知りうるよりも多くを知っているという [……] おののくような確信 [……]。深い苦悩は人を高貴にする」——これはニーチェの「深い苦悩を味わった人間のだれしもがいだく精神的自負と嫌悪」についてのアフォリズム⁹¹の中の表現である。ここでいう「苦悩」(Leiden) はかならずしも肉体的なものだけを意味するのではなからうが, ニーチェが肉体的な苦悩が頂点に達した時期に書いた『曙光」(Morgenröte) の中で同じ考えを述べている「病に苦しむ者の認識について」の一文では, „Leiden“, „der Leidende“は一義的に「病苦」, 「病に苦しむ者」である。

「病苦に長い間おそろしくさいなまれ, しかも悟性を曇らされることのない病人の

状態は、認識にとってかなり貴重なものである。[……] 重い病に苦しむ者の目は、その状態の中からおそろしい冷たさでそとのもろもろの事物にむけられる。ふつう健康な人間の目が事物を見るとき事物がその中に浮かびただよっているように見える、ささやかなまやかしの妖術は、病者にとってはすべて消えてしまい、それどころか自分自身までが、うぶ毛も色彩もないはだかの姿で病者の眼前に横たわるのである』⁹²

このように見てくると、「死・病氣・ナフタ」の線はショーペンハウアーとともにニーチェにも深く結びついており、したがってこれと「生・健康・セッテンブリーニ」の理念的対立は「ショーペンハウアー対ニーチェ」の定式では把握できないことが明らかである。その上時間の相との関連から言えば、「時間の消去」、「永遠」はさきに見たようにショーペンハウアーに直結しているが、それと切りむすぶ「時」、すくなくとも歴史的時間あるいは「時代」というその重要な一要素は、ニーチェから抜け出るものである。

リヒャルト・ヴァーグナーの芸術は『魔の山』以前のトーマス・マンの作品に大きな影響を与えている。ヴァーグナー音楽への「情熱」の所産である『トリスタン』や『ヴェルズンゲンの血』(Walsungenblut)はヴァーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』および『ヴァルキューレ』(Die Walküre)のパロディーであって、それぞれの中でヴァーグナー音楽そのものがみごとに文章で再現されている。また『ブデンブローク家の人々』のハノー少年や短編『神童』(Das Wunderkind)のビビー(Bibi)少年が演奏する音楽もいちじるしくヴァーグナー的である。『魔の山』についても、『トーニオ・クレーゲル』以来のライトモチーフ技法の使用という点でヴァーグナーの影響があると作者自身が言っている(XI, 611)。しかしすくなくとも理念の相では、直接ヴァーグナーがこの作品に落している影は薄いようである。むろん小説の表題そのものも、また巻末近くの「罪の山の洞窟の天井」(die Grotte der Sündenberge — III, 988)という表現も、魔の山(Hörselberg)伝説、タンホイザー(Tannhäuser)伝説、そしてヴァーグナーの楽劇『タンホイザー』を思いださせはする。⁹³ さしずめダヴォースの療養所ベルクホーフは„Hörselberg“, ショーシャ夫人はそこに住むというヴィーナス、ハンス・カストルプはヴィーナスの誘惑に溺れた騎士タンホイザーということになる。とはいえこの作品がトーマス・マンの当初の計画では「ヴァーグナーの芸術的・精神的世界のパロディー」であり、その「元来の、またその後進行する制作をも規定する構想はヴァーグナーの死のロマン主義のパロディーを対象にしていた」とする説⁹⁴は証拠不十分の感をまぬがれない。

小説の中にはヴァーグナーの音楽を暗に批判している個所がある。中期以後のニーチェはヴァーグナーを攻撃して、彼を「典型的デカダン」(ein typischer *décadent*)と呼び、「こ

のデカダンがわれわれの健康を毒し——その上音楽を毒するとき、のんきにそれを傍観するなどは、私には思いもよらぬことである。[……] 彼は触れるものをすべて病気にしてしまう——彼は音楽を病気にした」と言う。⁹⁵ また「酔わせると同時にぼやけさせる麻酔薬」という「どこまでもロマン主義である現在のドイツ音楽」の性格規定⁹⁶ は明らかにヴァーグナーを念頭に置いたものである。『魔の山』の中で音楽を、人間を「麻痺させ、眠りこませ」る悪魔的な「麻酔剤」と呼び、それを「政治的に疑わしい」と宣言するセッテンブリーニの音楽観(III, 162)は、ニーチェの目を通したヴァーグナー批判であると言ってよからう。

小説の終り近くの、主人公がレコード鑑賞に没頭する「あふれる楽音」の節では、ハンス・カストルプがとくに愛する曲目として、ヴェルディ(Giuseppe Verdi)の『アイダ』(Aida)、ドビュッシー(Claude Debussy)の『牧神の午後』(L'après-midi d'un faune)らしい曲、ビゼー(Georges Bizet)の『カルメン』(Carmen)、グノー(Charles Gounod)の『ファウスト』(Faust)、そしてシューベルト作曲の『菩提樹』が挙げられ、それぞれ詳細に叙述されているが、そこにはヴァーグナーの作品はついにでてこない。

ヴァーグナーという要素が『魔の山』ではこのように消極的な意味をしかもたないのは、トーマス・マンが第一次世界大戦前から「芸術」のための師表をヴァーグナーにではなく、ゲーテの「造形的」な「古典性」に求めはじめていたことから了解される。

さきに『魔の山』第五章の「人間の像」をめぐってゲーテ的要素とショーペンハウアー的要素(またノヴァーリス、ホイットマン)の交錯をあとづけたが、小説の後半すなわち第六章と第七章の理念構造については、「時間小説」としての作品全体の基盤にあるショーペンハウアー的要素をべつとして、明瞭な影響関係はとらえにくく、またそれには、さきに触れたように第五章の場合ほどの重要性はないと思われる。そのことは「変化」の節ではじまる後半部の作品自体の基調の変化と関係がある。第五章までの前半部では、ひとつの理念へむかっての主人公の内面形成が筋の運びを支配しているのにたいして、後半部では主人公の個人的発展よりもむしろもろもろの思想や原理自体の位置づけ、関連づけに重点が移り、それにつれて外からの諸影響も主人公の人間形成に参与する要素というよりもむしろ、他のさまざまな要素と組みあわせながら作品そのものの構成のために利用されるという趣を強める。ここではこの面から、第六章と第七章に登場する重要人物をひとりずつ挙げ、その背後にある影響関係、より正確に言えばモデル関係を一瞥するにとどめる。

『魔の山』第六章のはじめに登場するナフタの像とルカーチ(Georg Lukács)との結びつきは明白である。トーマス・マンはブダペストのルカーチの父の家に行くとか客となり、

ルカーチ自身の著書も以前から読んでいたらしいが、直接に出会ったのは1922年一月、場所はウィーンであった。そのときの印象をのちにトーマス・マンは「彼はウィーンで私の前で一時間にわたって彼の理論を開陳したことがあります。彼が話している間は、彼の説はすべてもっともでした。そのあとにはほとんど無気味なほどの抽象性という印象が残り、はしたものの、清潔さ、知的高潔さという印象もまた残りました」⁽⁹⁷⁾と書いているが、この印象を彼はただちに『魔の山』第六章第二節で、散歩中にはじめてナフタに出あったときの主人公の第一印象に取りいれ、この人物はその「かぎ鼻」も「細く結んだ口」も、「眼鏡の厚い玉」も、また「彼がつづけている沈黙」までも、「なにもかも鋭いという感じ」で、その沈黙からは「彼がひとたび口を開けば鋭く、理路整然としているだろうということが読みとれた」と叙述している。⁽⁹⁸⁾ この場面のはじめでナフタがダヴォース村の婦人服仕立師ルカセク (Lukaček) の家の下宿人と紹介されているのも、むろん偶然とは考えられない。またこの共産主義的イエズス会士の思想そのものにも、Hatfieldが分析しているように、部分的にはルカーチの思想との対応が見られる。⁽⁹⁹⁾ しかしナフタの思想にはさきに見たようにトーマス・マン自身の思想、ニーチェ的要素、さらにノヴァーリスなども混入し、それらすべてを構成要素として組みたてられているのである。

第七章に登場する最重要人物はペーパーコルンであるが、この人物はハウプトマン (Gerhart Hauptmann) をモデルにしたものである。トーマス・マンは1923年の十月にボルツァーノのホテルで同席したときのハウプトマンの印象を、ただちにペーパーコルンに適用したのであって、このことは『魔の山』出版後のハウプトマンあての手紙を見れば明らかである。1925年四月十一日づけのその手紙でトーマス・マンはまさに平身低頭のていで高名な先輩に謝罪している。

「私はあなたに悪いことをいたしました。当時私は苦境にあり、誘惑に引かれ、そして誘惑に負けたのです。それは芸術上の苦境でした。私はひとつの人物像を求めていました。それはどうしても必要なもので、構成上ずっと前から予定されていたのですが、その人物は私にはまだ見えず、声もきこえず、私のものになっていなかったのです。おちつかない、気がかりな、途方にくれた気持でそれを探しながら、私はボルツァーノへやってきました——そしてそこで、酒の席で、はからずも私の前にさし出されたのです、私が人間として個人としては絶対に受けとってはならないもの、しかし人間としての責任能力が低下した状態で私が受けとってしまったもの、受けとってよいと思ったものが [……]」⁽¹⁰⁰⁾

つまりペーパーコルンの風貌挙措は現に本人の立腹をまねいたほどハウプトマンのそれに似ているのである。なお Scharfschwerdt は『魔の山』第七章の前半を「ハウプトマンの精

神のおよび文学的世界」の批判と解釈し、その部分の叙述とハウプトマンの『ソアーナの異教徒』(Der Ketzer von Soana)との関連を分析している。⁽¹⁰¹⁾

しかしながらペーパーコルンはほかならぬゲートとも多々つながりをもっている。とくに、ただそこに存在しているというだけでセッテンブリーニとナフタの論争を無効にしてしまうこの「人物」またその「人格」(Persönlichkeit)の神秘的な作用は、まぎれもなくトーマス・マンのゲート観の一面につながる。『ゲートとトルストイ』の中でトーマス・マンは、「いわばなんの意図ももたずに、無意識のうちに、ただそこにいることによって」ゲートが人びとに及ぼした強い影響について「それは思想家や詩人としての彼 [ゲート] の精神的創造とはまた別個のものであって、それは彼の偉大で唯一の Persönlichkeit の中にある」と語った Wilhelm von Humboldt の言葉を引用しながら、つぎのように述べている。

「„Persönlichkeit“ (人格・人物) というのは、定義したり名づけたりすることが根本的に不可能なものにつけた苦しきまぎれの呼称である。人格とは、精神とも文化とも直接には関係のないものであり——この概念を使うとき、われわれは合理的なものの埒外に出て、神秘的なもの、根源的なものの圏内へ、つまり自然の圏内へ足を踏み入れる」⁽¹⁰²⁾

『魔の山』ではこれがそのままハンス・カストルプのペーパーコルン評になる。

「しかしここには明らかに肉体的なものが一役買っています——腕力の意味ではなく、それとは違った神秘的な意味でね——、肉体的なものが一役買うと、ことはたちまち神秘的になります——。そして肉体的なものが精神的なものに移行し、逆に精神的なものが肉体的なものに移行して、区別がつかなくなる、[……] しかしその作用、ダイナミックなものは現にそこにある、それにぼくたちはしてやられてしまうんです。これを言いあらわす言葉はひとつしか与えられていない。つまり『人格』(Persönlichkeit) というのがそれです」⁽¹⁰³⁾

それとともに「生を目ざめさせる男性の精力」(die Manneskraft, die das Leben weckt — III, 836) を礼讃し、「人間とは、神が目ざまされ陶醉させられた生との婚礼を行なうための器官にほかなりません」⁽¹⁰⁴⁾ というペーパーコルンの根本思想の中に、ホイットマンの『カラマス』的な「有機的なものへの愛」を読みとることもできよう。

第 四 章

芸 術 の 相

——現実とフィクション——

『魔の山』は「ひとつの時代つまりヨーロッパの戦前時代の内面像を描こうとする試み」である。 —— [1]

「この書そのものが [……] 魔術的な『静止する今』(nunc stans) を作りだそうと試みることによって、時間の消去をめざしている」 —— [2]

これらは本稿の冒頭に挙げたトーマス・マンの文章の中の句であるが、[1] は二重の意味をもつ „Zeitroman“ の一面である「現代小説」にかかわり、[2] はもうひとつの面である「時間小説」にかかわる発言である。これまでわれわれは、まず作品の中に現われる「時間」の概念そのものをめぐって、つぎに作品中の「生」および「人間性」の理念の展開をめぐって、「時」にむかう構造線と「永遠」にむかう構造線とが交錯し、たがいに規定しあい補いあっているのを観察してきた。しかし一方で「時代」(Zeit) を描こうとする小説が他方ではなぜどうしても「時間の消去」(die Aufhebung der Zeit) を「めざさ」なければならないのか、という疑問は、これまでの観察によってもまだ答えられたとは言いがたい。そこで本章では問題を「現実とフィクション」という次元から見なおすことによって、トーマス・マンが「時」の中で「時間の消去」にほかならぬ「物語」を語ろうとしたこと、あるいはそのような「物語」の中で「時」を語ろうとしたことのそもそもの意味、いわばトーマス・マンの芸術創作の原点をたずねたいのであるが、作品『魔の山』の検討に先だって、「物語」ということあるいは「叙事的なもの」の本質、またヨーロッパ叙事文学の近代の代表的ジャンルである長編小説 (Roman) の性質とそれが前世紀末から今世紀にかけて置かれている状況、およびそれらに関するトーマス・マンの見解について、一般的に考察しておきたい。

第一節 「物語の精神」と「小説の危機」

ヨーロッパ叙事文学の源泉はホメーロスとされている。Emil Staiger もその著書 „Grund-

begriffe der Poetik“の中でホメーロスを範例としながら「叙事的なもの」(das Epische)の特質を論じている。¹⁾ ゲーテ、シラーの見解をも参照しながらその趣旨を要約すると、ほぼつぎのようになる。

ホメーロスの叙事詩を、たとえば抒情詩と比較した場合に、一見してわかる違いは、抒情詩が多種多様の韻律をもっているのに反して、ホメーロスの韻律は単調なうねりを永遠にくり返す海のような六脚韻 (Hexameter) ひとつに限られていることである。この„Gleichmaß“ (韻律の一樣性=均齊) は——と Staiger は言う——叙事文学の本質の一部である。詩形の一樣性は詩人の „Gleichmut“ (気分の一樣性=平静さ) に照応する。すなわちホメーロスは生の流れから一段上へ抜け出たところに一定の「立場」(Standpunkt) を構え、そこから一定の遠近法のもとに、人生なりもろもろの事象なりを自己に「むかいあっているもの」(Gegenüber) として観察する。ホメーロスにとってはすべてのできごととは詩人にむかいあっているものという意味で「対象」(Gegen-stand) となる。この対象は時間・空間の中にあってうつろうものであるが、それを見、それを語る詩人はあくまでも „Gleichmut“ を失わず、それが詩形の „Gleichmaß“ となる。ホメーロスにあってはまた、登場する人間や事物を修飾したり規定したりする付加語句はそれぞれステレオタイプに一定しており、それがあくことなくくり返され、語られる人や物がすべて永久不変の同一性を保っているが、このこともまた叙事詩人の恒常性に照応する。さらに、語られるできごとは、それが「過去の」(vergangen) ものであるという意味でも「むかいあうもの」である。叙事詩人は、抒情詩人のように「内化」(er-innern) しつつ過去の中へもみずから没入してゆくのではなく、時間的にも空間的にも距離 (Abstand) をあくまでも保ちつつ、過去を「回顧」(gedenken) し、「遠くのもの」(das Ferne) を現在化する。すなわちそれを、ひとつの固定した立場から、主観にむかいあう対象として「前に置く」(vor-stellen)。この意味での「提示」(Vorstellung)こそ「叙事的なもの」の本質である。ゲーテは「吟遊詩人」(Rhapsode) を「平静な思慮をもってできごとを見わたす [……] 賢者」²⁾ と呼んでいるが、叙事詩人はさまざまな事象に距離を置いてむかいあい、つねに全体を見わたしながら、不変のリズムで静かに語りつづける賢者である。

以上は主として「抒情的なもの」(das Lyrische) と対比したホメーロスの「叙事的なもの」の特質であるが、「戯曲的なもの」(das Dramatische) との対比からはつぎのことが言える。戯曲作品にあってはすべての部分はひとつの最終目標につながる。戯曲的なものの本質は一定の「終り」(Ende) にむけての「緊張」(Spannung) にある。緊張が支配するところでは対象的なものはすべて目的への手段となり、平静な「提示」(Vor-stellung) は不可能になる。これに反して叙事詩人にとっては最終目標はさして問題とはならず、むしろ対象をそれ自体として楽しみながら彼は部分や細目にとどまる。「叙事詩人が目的とするものはその動きの一点一点の中にすでにあり、それゆえわれわれは性急にひとつの目標にむか

って急ぐことをせず、一歩ごとに愛情をこめて足をとどめるのです」というゲーテあてのシラーの手紙の一節³はこの事情をよく言いあらわしている。またゲーテは「叙事詩人はできごとを完全に過去のこととして語り、そして戯曲詩人はそれを完全に現在のこととして描き出す、この点に両者の大きな本質的な相違がある」⁴と云うが、戯曲においては各瞬間は過去の必然的な帰結であるとともに未来への緊張をはらむ現在であり、そのような現在の連続として筋が展開されるのにたいして、ホメーロスの叙事詩では事象がすべて過去のこととして語られるのみならず、話の途中でも再三再四人物や事象にまつわる故事来歴がもちだされることによって、本来過去のものがさらに遠い過去に結びつけられ、しかもそのような過去のまた過去が、しばしば話の本筋から独立した長い挿話になり、こうして事象は時間的に多層的に重なりあいながら、「完全に過去のこととして」語られるのである。

Staiger がホメーロスの叙事世界をかえりみながら言う「叙事的なもの」の特質はほぼ以上のとおりである。しかし一言つけ加えるならば、叙事文学の「過去」とは、のちに述べるように、ある意味ではもはや過去ですらない。それは無時間的な「永遠」である。ホメーロスの意味での叙事詩人、またトーマス・マンの言う「過去形の呪術師」としての「物語作家」(Erzähler)は、個人の枠を抜け出て、いわば時間・空間を超越して遍在するものである。「吟遊詩人は、高次の存在として、詩の中にみずから姿を現わすべきではなからう。聴衆にいつさいの個性を放念してひたすら普遍的なミューズの声のみを聞く思いをさせるように、吟遊詩人は幕の背後で朗読するのがもっともよいだろう」⁵というゲーテの言葉はこの意味できわめて興味ぶかい。

トーマス・マンは1939年の講演『小説芸術』の中でこのような叙事文学のホメーロスの本質、「永遠にホメーロスのなもの」を「物語の精神[または霊]」(der Geist der Erzählung)と呼びながら、つぎのように語っている。

「ことによると [……] 物語の精神、永遠にホメーロスのなもの、廣大無辺で世界に通曉し、そして告知するあの過去創造の精神は、詩的なものの現象形態のうちでもっとも尊敬すべきものであり、そして物語作家、つまりあのひめやかに語る過去形の呪術師は、それのもっとも堂々たる代表者である」⁶

「あのひめやかに語る過去形の呪術師」(dieser raunende Beschwörer des Imperfekts)という表現は、のちに見るように『魔の山』ではじめて出てくるものである。このあとトーマス・マンはつぎのように「物語の精神」を讃美する。

「個人的な、あまりアカデミックでない告白をお許しいただくならば、私の愛と関心はまさにこの芸術ジャンル、この叙事文学の霊 (der Genius der Epik) そのものに

ある。そして『小説芸術』についての講演が知らず知らずのうちに叙事的芸術精神そのものの讚美になるのご寛恕願いたい。それは力強く堂々たる精神であって、膨脹的でゆたかな生命に満ち、単調にうねりつづける海のように広大であり、規模壮大でしかも精密、歌心と賢明な思慮をあわせもつ。この精神は断片や挿話を求めはしない。それが求めるものは全体であり、無数の挿話や細目をそなえた世界である。しかもこの精神はそれらの挿話や細目に、まるでそのひとつひとつがとりわけ重大だとでもいうように、我を忘れてとどまる。それというのもこの精神は急ぐことをしないからである。それは無限に時間をもっている。それは忍耐、誠実、持久の精神、愛によって味わい深いものとなる緩慢の精神、魔法のはたらきをする退屈[長時間]の精神(der Geist der verzaubernden Langenweile)である。この精神は万物の原初から説きおこすほかにはほとんど始めるすべを知らず、しかも終ろうという気は毛頭もたない。——この精神にあてはまるのは『おん身に終りのないことがおん身を偉大にする』[ゲーテ『西東詩集』]という詩人の言葉である。しかしこの精神の偉大さはおだやかで、ゆったりしていて、朗かで、賢く、——『客観的』である。この偉大さは事象から距離をとる。それには事象からの距離というものが本性上そなわっている。それは、聞き手または読者を大いに事象の中へ巻きこみ、紡ぎこみはするものの、それと同時に事象の上にたゆたい、ほほえみながらそれを見おろしているのである。叙事文学という芸術は、美学の用語でいう『アポロ的』芸術である。それというのも、遠くの的を射あてる神アポロは、隔りの神、距離・客観性の神、イロニーの神である。客観性とはイロニーであり、叙事的芸術精神はイロニーの精神である』¹⁷

ここでトーマス・マンが語っているのは、まさしくさきに略述したホメーロスの叙事詩の精神、Staigerのいう「叙事的なもの」の特質である。もっとも、最後の部分はもはやホメーロス的ではない。ホメーロスの「客観性」がいったいの個を超越したところにあるのにたいして、「イロニー」はその主体としての強烈な個我の存在を前提とするものであって、両者の間には基本的な違いがある。叙事的客観性とイロニーを同一視する上の言葉は、ホメーロス的な意味での「客観性」がとうの昔に不可能になったことを知っている現代の叙事作家すなわち小説家トーマス・マンの発言である。しかし彼の晩年の作『選ばれし人』も、まさしく「永遠にホメーロス的なもの」あるいは「物語の精神」の、時間・空間を超え、個を超える本質についての叙述から語りおこされている。すなわちその巻頭ではローマ中の鐘という鐘が鳴りひびいている。しかし、

「だれが鐘を鳴らしているのか？ 鐘楼守たちではない。かれらは、かくも法外に鐘が鳴るので、みんなと同じように路上へ走り出てしまっている。確かめてみたま

え、鐘楼はからっぽなのだ。綱はだらりと垂れている。それなのに鐘は大波を打ち、鐘の舌は鳴りどよめいている。だれも鐘を鳴らしてはいない(*daß niemand sie läutet*)というのだろうか。——いや、論理を知らぬ非文法的な頭の持主でないかぎり、そんな言い方はできまい。『鐘が鳴る』ということはつまり、鐘楼がどんなにからっぽだとしても、鐘が鳴らされるということである。——ではだれがローマ中の鐘を鳴らしているのか?——物語の精神である。——いったい物語の精神はいたるところに、*hic et ubique* (ここに、またいたるところに) 在ることができるのか [……]? 百の霊場に同時に?——むろんできる。物語の精神は空気のように、形をもたず、遍在し、こことあそこという区別には服しない。『すべての鐘が鳴った』と語るのはこの精神である。したがって鐘を鳴らしているのは物語の精神である。この精神はきわめて精神的できわめて抽象的であるから、文法的には第三人称でしかそれについて語れず、『それは彼だ』と言うよりほかにしかたのないものである。だがそれはまた人物に、つまり第一人称に凝縮し、第一人称を使って『それは私だ。私が物語の精神である [……]』と語るだれかに肉体化することもありうるのである』⁸

「肉体化」されてこの物語の「語り手」となった「物語の精神」は、やがてみずから、ザンクト・ガレンの修道院でノートケル (Notker) の斜面机の前に坐って原稿を書いているアイルランドのクレメンス (Clemens der Ire) と名のるが、場所と名は告げても時は告げない。なぜなら「物語の精神は、アイルランドのクレメンスと呼ばれる一個の修道士なる私に凝縮はしたものの、市のすべての称号つき教会堂の鐘を同時に鳴らす能力をこの精神に与えるあの抽象性を多分に保持している」とともに、まさしく時を超えた遍在性をももっているからである。だからこの語り手は言う。

「もしだれかが私に、からかい半分に、あるいは意地悪く、君は自分のいる場所がどこかは知っているが、自分のいる時がいつかは知らないのではないか、とたずねたら、私はにこやかにこう答えよう、それはまったく必要のないことです、それというのも、物語の精神の擬人化として私はあの抽象性を享有しているからです [……] と』⁹

むろん『選ばれし人』は現代の小説であってホメーロスの叙事詩ではない。冒頭の「物語の精神」についての論議も、もっぱら「語り手」の頭と筆を通じて技巧的にくりひろげられるせんさくだてであり、その意味でホメーロスの素朴さとはまったく異質的なものであって、さきの講演の中で「客観性」をイロニーに置きかえたのと同じ種類の現代作家の意識がここにもはたらいっていることは明らかである。そして自己の小説に意識的にホメーロスの叙事詩の精神を重ねあわせようとするところに、トーマス・マンのパロディー的意

図があらわれている。それでは「叙事詩」(Epos, Epöe)と「(長編)小説」(Roman)とはどのような関係にあるのか。以下しばらく諸家の見解を参照しながらこの問題を略述したい。

Georg Lukácsは叙事詩と小説をひとまず「長編叙事文学」(große Epik)という概念にまとめ、両者に共通する形式原理を「生の外延的全体性」(die extensive Totalität des Lebens)と規定して、両者を、一方では生(Leben)の反対概念としての「本質」(Wesen)もしくは「本質性の内包的全体性」(die intensive Totalität der Wesenhaftigkeit)をめざす文学形式である戯曲と、他方では生の「断片」(Ausschnitt)を描く「主観的」な文学形式である短編叙事文学および抒情詩と区別している。¹⁰しかし、ひとしく「世界」(Welt)ないし「生の全体性」を対象としながらも、叙事詩と(長編)小説との間には、韻文と散文の違いはべつにしても、大きく見てすくなくとも二つの相違がある。そのひとつは前者の普遍的・超個人的性格にたいする後者の個人的性格にあり、他は小説の問題性にある。

さきに見たように、ゲーテは叙事詩の語り手を聴衆に見えない幕のうしろからさながらミューズそのものの声で語る吟遊詩人になぞらえた。これは語り手と聴衆との関係についての発言であるが、他の個所でゲーテは、作者と叙述対象ないし「世界」とのかかわりあいに関連して、小説を「主観的な叙事詩」と規定し、「その中で作者は世界を自己流に取りあつかう許可を請求する」と述べている。¹¹小説の主観的、あるいは個人的な性格はさらにその受けとり手すなわち読者のあり方にも関係する。Wolfgang Kayserは「近代小説」—— Kayserはヨーロッパ近代小説の成立を十八世紀とし、したがってたとえばバロック小説はこれに含めない——の「個人的」な性格をつぎのように総括する。

「小説は、ひとりの(虚構の)個人的な語り手によって語られ、ひとりの個人的な読者を包摂し、個人的な経験として把握されるかぎりでの世界を語る物語である。」¹²

以下叙事詩の「超個人性」にたいする小説の「個人性」の問題を、(1)語り手、(2)聞き手(読者)、(3)叙述対象、(4)主人公の四点から布衍する。

(1) 叙事詩も小説もなにかを「物語る」ものである以上、語られる対象と同時に、それを語る人つまり「語り手」の存在を前提とする。すなわち一方には物語られる世界、人生、現実という客観的要素があり、他方には語り手という多かれすくなかれ主観的な要素がある。この両要素を含んでいることが、たとえば作者を排除し作者の存在を忘れさせる戯曲の絶対性とは対照的な、叙事文学の共通性質である。とはいえ、ホメーロスの叙事詩の語り手はけっして個人的な存在ではない。事実、ホメーロスの二大叙事詩は最終的にはひとりの天才によって集大成されたものかも知れないが、もともと民族共同体の中で久しく語

りつがれてきたものであり、その意味で共同体の合作、民族の歌である。語り手としてのホメーロスは個人ではなく、共同体の代表者である。このような語り手の超個人的・代表的な性格は、ドイツでもたとえばニーベルンゲンの歌 (Nibelungenlied) はもとより、特定の詩人の手になる中世叙事詩においても、すくなくとも部分的には保持されており、トーマス・マンも『選ばれし人』でまさにそのような語り手をパロディー的に設定したのである。これに反して小説の語り手、とくに Kayser が指摘する近代小説の「虚構」としての語り手は、個人である。いかに優越した場所に立ってあたかも全知の神のように世界や人生を見わたしていても、小説の語り手はあくまでも個人として読者に語りかけるのである。¹³

(2) ホメーロスの叙事詩の聞き手は、吟遊詩人をかこんで熱心に耳をかたむける一群の集団であった。それは個人の集まりではなく、共通の生活様式と世界観によって結ばれた共同体であった。ところが文字の発明、さらに印刷術の発明と本の普及は、聞き手を読者に変えた。Staiger が言うように「口伝の世界の終末」は「叙事的世界の終末」でもあった。¹⁴ 小説の読者は、古代の聴衆とは違って、さらには中世の宮廷社会や教会の会衆とも違って、孤独な個人である。長編叙事文学が韻文から散文に変わったということは、聴衆の前で朗読される文学から個室で黙読される文学に変わったことを意味する。小説の中で語り手から話しかけられる「読者」は、複数形で呼びかけられている場合でも、じつは単独の個人である。この意味で小説は、Kayser の言うとおりの、個人的な語り手によって個人的な読者を相手に語られる物語である。

(3) 叙事詩と小説が取りあつかう共通の対象は「生の外延的全体性」もしくは「経験的世界」(Lukács) である。ところで叙事詩の「世界」は統一的、全的であり、「客観的」である。それがひとりの主人公によって経験されたものとして描かれていても、その経験そのものが、たんに個人的なものを超えた共同体の経験である。¹⁵ これにたいして小説の「世界」は「主観的」である。それはひとりの個人である主人公とのかかわりにおいてとらえられた世界であり、小説の「生」はとりわけ一個人の「人生」である。Lukács によればこの意味で小説の「外的形式」は「伝記」(Biographie) であり、その「内的形式」は「過程」(Prozeß)、つまり問題的な個人がさまざまな世界体験を通して自覚にむかう道程である。¹⁶

(4) 「世界」ないし「生」のとらえ方の違いは、作中人物とくに主人公がもつ意味と役割の違いをも意味する。叙事詩の主人公は自己を孤立した個としてではなく、全体の一部分として意識している。彼は個的存在ではなく、範例的存在である。オデュッセウスはどこまでも「智略の人」(der Listige) であり、パルチフェル (Parzival) はどこまでもキリスト教的騎士であって、これらの主人公においては個がそのまま普遍に、つまり類型に客観化されている。¹⁷ 「叙事詩の主人公は、厳密に言えばけっして個人ではない」と Lukács も言う。¹⁸ これに反して小説の主人公はあくまでも個として世界に出会い、その出会いを通

じて世界を主観化する役割をになうのである。

以上のような個人的性格とともに小説を叙事詩から区別するもうひとつの特徴は、その問題性である。小説が語る個としての人間が経験する世界はつねに「問題的」(problematisch)な世界である、と Lukács は言う。そこでは世界(人生・現実)そのものも、それを経験する個も、また個と世界との関係も、すべて問題的、未解決的な性質を帯びる。個としての人間は、世界の意味と、世界の中での自分のあるべき存在様式を探し求める。こうして「探求」(Suchen)が小説の基本テーマとなる。これに反してホメーロスの叙事詩の世界は問題性とは無縁であった。それは自己完結的なひとつの宇宙(Kosmos)であり、意味は存在そのものの中に宿っていて、人間は世界の多様性の中にほとんど可視的に世界の意味をとらえることができた。ホメーロス的人間は非問題的である。そこでは個々の人間は全体の一部として矛盾なく世界の中へ組み入れられていて、まだ「内と外との裂け目」は存在せず、魂は自己の中に「深淵」を知らない。¹⁹したがってホメーロスの世界の中で精神がとるべき態度は、Lukácsの言葉を借りれば、完成し定着したものとしてすでに存在している意味を、受動的に受け入れることにつきる。個人にとって問題があるとすれば、世界の中で自分が占めるべくあらかじめ定められている場所を見つけ出すことだけである。²⁰

ホメーロスは「発展」(Entwicklung)を知らない、と Staiger は言う。ホメーロスの描く人物は、生長し成熟し老いるという生物としての人間の運命をさえまぬがれている。智略の人オデュッセウスは永遠に壮年の勇士であり、その妻ペーネロペーは、夫の出陣後二十年たっても、あまたの求婚者に言いよられる才色兼備の「神のごとき女性」である。²¹またホメーロスの叙事詩の中では個々の人物や事件や挿話や細目が、ままた全体との、また相互間の関連を無視するように、それぞれ独自の存在を主張し、さきに触れたようにそのような部分の独立性がホメーロスの様式的特徴のひとつになっているが、このこともまた、部分の関連や意味、また部分の有機的な結合体としての世界像や世界の意味を問う必要がないこと、つまりホメーロスの非問題的な本質のあらわれである。そこでは意味は存在に内在し、部分はその独立性を発揮しつつもおおのずから全体の中に統合されていたのである。

しかしながら、人間の生活の発展につれて、ヨーロッパではなかならずキリスト教とともに、諸部分は自己の独立を主張しつつおのずから調和して全体をなすことをやめて、部分相互の間に関連が、しかも横の関連だけではなく上下の関連が生じてくる。同時に「意味」は存在の中に内在することをやめ、存在の彼岸に去る。こうして叙事詩は存在(Sein)を「提示」(vor-stellen)するものから「意味」(Sinn)を「探求」(suchen)するものになってゆく。Staigerも「ホメーロス以後、純粹に叙事的な文学は不可能になった」と言い、「叙事的生活の素朴さが破壊される」とともに、はじまった、叙事詩から小説へのヨーロッパ叙

事文学の移行過程を素描している。²²

たとえば中世ドイツの宮廷叙事詩の代表作のひとつ、ヴォルフラム(Wolfram von Eschenbach)の『パルチファル』を『オデュッセイア』と比べてみても、違いは明らかである。オデュッセウスがいかにか世界を流浪し、どれほど多くの冒険をくぐりぬけても、「発展」とは無縁であるのにたいして、『パルチファル』では語られる冒険のひとつひとつが「意味」の探求につながり、それらを通じて主人公は内面的に発展する。すなわち彼は、母と騎士グルネマンツ(Gurnemanz)の教訓に盲従し、それを言葉どおりに実行することからさまざまの災厄をまねく「無智」(tumpheit)の段階、やがて神を疑い、神にそむく「懐疑」(zweifeln)の段階、そして悔悟と恩寵によって最後に到達する「祝福」(saelde)の段階、と三つの段階をなしてキリスト教的騎士の模範に成長してゆく。ここにはこのようにすでに問いがあり探求があり発展がある。

しかしこれと「問題的な個の生活」を通じて世界を語ろうとする(Lukács)近代小説の「問題性」との間には、まだ根本的な違いがある。『パルチファル』の主人公は近代的な意味での個人ではなくて類型である。彼の発展の三段階も、「無智」は楽園に遊ぶアダムとエヴァの無垢に、「懐疑」は善悪を知る木の実を味わった両人の失楽園に、「祝福」は救済に照応し、要するにそれらはキリスト教の立場から見た人類の発展段階を代表しているのである。主人公自身の志に即して言えば彼は世界の意味と自己のあるべき姿を模索するのであるが、それらはじつは神学によってあらかじめ与えられているものであり、その意味では主人公の発展はあらかじめ彼に定められた存在形式へむかっての発展であると言える。ここでは「意味」は、ホメーロスの世界のように存在(Sein)そのものに内在してはいなくとも、あるべきもの(Sein-sollen)として理念的に確定している。ここでは主人公が近代的な意味の個人でないのと同じく、意味への問いも近代的な意味での「問題」とは趣のちがうものである。

ヨーロッパの(長編)小説は近代の叙事詩である。ヨーロッパ近代は「人間」の発見にはじまる。人間が教会のドグマからの解放を求めたとき、世界の意味と人間の存在形式についての責任が、いわば神の手から個々の人間の手に移る。そこからはじめて近代的な意味での「問題」と「探求」がはじまる。ホメーロスの世界のような調和のとれたKosmosはそこにはむろん存在せず、神学から世界の意味や人間の居場所について教示を受けることも困難になったいま、ひとりひとりの人間が自己の責任においてそれらを見いだそうと探求の旅に出る。Lukácsは小説を「先験的無庇護状況の表現」(ein Ausdruck der transzendenten Obdachlosigkeit),²³ また「神が去った世界の叙事詩」(die Epopöe der gottverlassenen Welt)²⁴ と呼ぶが、近代の小説作家が、それでもなお世界と生の「全体性」を語ろうとするとき、さきに見たように、外的にはLukácsのいう「伝記」が、内的には人間が自覚にいたる「過程」が、おのずから作品の主要な形式となるわけである。

「神が去った世界の叙事詩」として近代ヨーロッパに現われた小説は十九世紀に黄金時代をむかえるが、その後今世紀に入るところからしきりに「小説の危機」ということが叫ばれるようになった。前掲の Kayser の定義をふたたび引用すれば、近代小説とは、

- (1) 個人的な語り手によって語られ、
- (2) 個人的な読者を包摂し、
- (3) 個人的な経験として把握されるかぎりでの世界を語る
- (4) 物語

である。「小説の危機」はこの四点のすべてにわたって見られる。

第一の語り手をめぐる危機は Kayser がもっとも強調する問題である。神から人間への責任移譲は、小説においては作家もしくは作中の語り手が神の位置に立つという形となつてあらわれてくる。十八、九世紀の小説家たち、たとえばサッカレ (William Makepeace Thackeray) やバルザック (Honoré de Balzac)、フィールディング (Henry Fielding) やゲーテにあっては、小説家は「神のもろもろの属性」をわがものにしていて、と Walter Jens は言う。なぜなら小説家は「なんでも知っており、権威ある格言を語り、教え、そして一言でいえば真の全能 (Omnipotenz) の優越性をもっていた」からであつて、「エドゥアルト——われわれはひとりの壮年の富裕な男爵をこう呼ぶことにしよう」という『親和力』の書き出しの „pluralis majestatis“ 「われわれ」(wir) ひとつにも——と Jens は言う——「詩作するニュートンともいうべき人物の怪奇なほどの権力」がまざまざとあらわれている。⁽²⁵⁾ Kayser は作中の語り手と作者とを原理的に分けて考えているが、十八、九世紀の代表的小説の語り手の「広く、すべてを見わたし、すべてを知っている『客観的』なパースペクティヴ」⁽²⁶⁾ を「オリュンポスのパースペクティヴ」(olympische Perspektive)⁽²⁷⁾ と呼ぶ。ところがこのような全知の作者、したがってまた全知の語り手は、前世期の後半以後しだいに小説から後退し、Kayser はまさにこのことに「小説の危機」の最大のあらわれを見ている。それとは違う立場から Jens も言う、「過去の時代の偉大な神、ニュートンの目をもった小説家は、オリュンポスの山を降りて広場の群集の中にまぎれこんでしまった。過去幾世紀の作家は気随気ままに作中人物を動かし、あるときはこの人、あるときはあの人の頭蓋を開けてみせ、ひとりひとりの人物の考えをまことに正確に知っていたものであるが、今日の作家は自己の行動半径を自発的にどんどんせばめにかかっている」⁽²⁸⁾ こう言った上で Jens は現代の小説家にたいして「小さなひとつの点、主人公が立っている場所を見つめる」こと、「鏡面にうかぶ孤独な個我」、「明確な輪郭をもつ小世界」を描くことをむしろ要請するのであるが、⁽²⁹⁾ もし(長編)小説の使命が Lukács の言うように「経験的世界」もしくは「生」の「外延的全体性」を語ることにあるとすれば、Jens の要請はまさに小説の全面的否定にほかならない。

第二の読者の面から見ても、市民階級と密接に結びつきながら成立し発展し「市民社会の旗手」であったヨーロッパ近代小説が、市民社会の変化（技術的にはさらにさまざまなマス・メディアの発達）にともなってその性格を変えたことは、諸家の指摘するとおりである。³⁰

しかしながらこれらの面にあらわれている「小説の危機」は、究極的には、現代の世界は個人的な経験としてはたして、あるいはどこまで把握することができるのかという第三の問題、およびそれを虚構の物語として語ること、つまり小説を書くということ自体にはたして、あるいはどこまで意味があるのかという核心的な第四の問題に帰着するのではないか。Erich Kahlerは「新しい叙事文学のまっ先に目につく特徴は、アメリカ人が„fiction“と呼ぶもの、虚構の個的な物語、つまり本来の意味での『小説』の価値低下」であり、叙事文学を„fiction“と同じものと考えかぎり、「そもそも叙事文学は、重要な芸術的意義をもつものとしては、終ろうとしている」と言い、つぎのようにそれを説明している。虚構の物語としての„fiction“はもともと個的事件、個人の運命の物語と一蓮托生のものであるが、騎士小説、悪漢小説からバルザック、フロベール、ディッケンズ (Charles Dickens)、ロシア作家たちまで、すなわちルネサンスから十九世紀までの長編小説の繁栄時代は、「個人および個人の生の花ざかりの時代」であった。絵画の領域ではそれは肖像画の全盛時代であった。芸術家は一回的・個的な人物の相貌を描き、一回的・個的な人物の経験を語ったが、そのとき「一回的・個的なものは同時に普遍人間的なものの象徴であり」えた。「芸術作品の芸術的品質は作品の象徴力とまさに同一」である以上——と Kahlerは言う——世界の重要な事件が個人の事件でもあり、芸術家が「個的にリアルであると同時に普遍的なものを象徴するような人物や事件を虚構することによって自分の時代の重要な現実を表現することができる」という時代状況を背景としてのみ、「虚構の物語」は「芸術的合法性」をもちえたのである。しかし十九世紀末以後、世界の産業化、技術化が進むにつれて、世界の決定的なできごとは個的ではなく集団的な事件となり、個人として人間相互の間に起こるできごとは純粹に私的なものとなっていっさいの代表性を喪失した。したがって芸術作品がそのようなできごとを描いてみても、もはや時代の重要なできごとを象徴しない。こうして „fiction“ という芸術手段そのものの意義がおびやかされるにいたったのである。³¹

Theodor W. Adornoは個的フィクションの破産をさらに端的につぎのように言いきる。今日叙事作家の立場は「小説の形式が物語 (Erzählung) を要求するのに、物語る (erzählen) ということがもはや不可能になっている」という背理によって特徴づけられる。安座して「良書を読む」というような観念はすでに過去のものとなったが、それは読者の注意力の散漫化のせいだけではなく、真因はむしろ叙述内容そのものとその形式にある。なにかを物語るということは、なにかとくに言いたいことがあるということでもあるが、まさにそのことが現代の「管理された世界」(die verwaltete Welt) の中では規格化、画一化によって

妨げられる。「まるで世界の歩みがいまなお個性化の歩みであるかのように、個人がめいめいの情動や感情でもって世界にふりかかる運命にいまなお立ちむかうことができるかのように、個々の人間の内面がいまなお直接になにかをなしうるかのように、そのようにものを言おうとする叙事作家の主張そのものが、現代においては内容的にイデオロギー的などんな発言にもまして、イデオロギー的である。世にはびこる伝記式の三文文学は小説形式そのものの解体の所産である。」⁽³²⁾

以上 Kahler や Adorno が指摘しているのは、一言でいえば、現代という「時」の中で「フィクション」としての小説がおちいった行きづまりの状況であって、「小説の危機」のもっとも本質的な意味はここにあると言えよう。「小説芸術」と重ねあわせながら「永遠にホメーロスの」な「物語の精神」を讃えるトーマス・マンも、ムージル (Robert Musil) の『特性のない男』(Der Mann ohne Eigenschaften) の評 (1932年) の中でつぎのように述べている。

「しかしそもそも『本格的』な小説——というのはたんに『小説』でしかない小説のことだが——は、いったい今日でもまだ読めるものなのだろうか？ 全然読めたものではない。『おもしろい』という概念はずっと前から革命の状態にある。『おもしろいもの』ほどまきにつまらぬものはない。」⁽³³⁾

ほかの所でもトーマス・マンは言う。

「この [長編小説という] 文学形式の可変性はこれまでもいつもきわめて大きかった。しかし今日ではほとんど、もはや小説ではないものしか小説の領域では問題にされなくなっているように見える。あるいはいつでもそうだったのかも知れないが」⁽³⁴⁾

最後の一句は含蓄に富む表現である。「フィクション」を「物語る」ことを不可能にする現代という「時」の中で、トーマス・マンは「永遠にホメーロスの」な「物語の精神」をどのようにしてつらぬこうとするのか。小説の「可変性」(Variabilität) をどのように生かそうとするのか。以上の一般的な考察をふまえて、ふたたび小説『魔の山』に戻ろう。

第二節 「物語」の時称としての過去形——『魔の山』の「まえがき」

『魔の山』はフィクションとして的小説が不可能になったかに見える二十世紀の「時」の中で——事実第一次世界大戦という現実によって長い中断を強いられながら——なおかつ「物語」を実現させようとする芸術家トーマス・マンの願いの所産でもある。この願望

は、彼が第五章を執筆中の1920年七月、Stefan Zweigにあてて書いた手紙の中で、「畏敬の念をもって」(ehrfürchtig)、同時に「一種の親しみをこめ」(mit einer gewissen Vertraulichkeit)で「ホメーロスの系譜」(die homerische Ahnenreihe)を回顧していることからもうかがえるが、³⁵ 作品自体の中にも「永遠にホメーロスのもの」の現代的再生の願望あるいは野心を直接に暗示する語句がある。『魔の山』の結び近くでくり返しあらわれる „der Geist der Erzählung“ (物語の精神・霊) と、「まえがき」(Vorsatz)の中にある „der raunende Beschwörer des Imperfekts“ (ひめやかに語る過去形の呪術師) という叙事作家の命名がそれである。さきに見た後年の講演や作品中のこれらの重要な表現は、『魔の山』の完成が近づくころにトーマス・マンが打ち出した言葉なのである。ではフィクションを不可能にするかに見える現代の「時」と、「物語」のホメーロスの「永遠」とはいったいどのようにかみ合うのか、ということになるが、この問いにたいしては『魔の山』全体がその答えであるとしか言いようがない。しかしながらこの作品の中には、「物語」としてのこの „Zeitroman“ の構造が、直接語り手の口から明かされている部分もある。そのうちでとくに重要と思われるのは、「まえがき」、第七章序節「海辺の散歩」のはじめの部分、および小説の結びの部分である。以上おもにこの三個所を手がかりに考察をすすめる。

『魔の山』の「まえがき」は四つの段落と、本文へのつなぎの役割をもつ結びの部分から成っている。以下その四つの段落を、順を追って見ることにする。アルファベットによる小区分はむろん本稿の筆者が便宜上つけたものである。

[第一段] 「[a] われわれがこれから物語ろう (erzählen) とするハンス・カストルプの話 (Geschichte)——といっても、彼のために物語るわけではなく (というのも、読者がいずれ近づきになるこの人物は興味ぶかくはあるが単純な青年だからで)、大いに物語るねうちがあると思われる話そのものために物語るのだが (とはいえハンス・カストルプのためにやはり一言しておかなければなるまいが、これは彼の話であって、だれでもどんな話でも経験できるというものではない)、—— [b] この話はたいへん昔のことであって、いわばもうすっかり歴史的緑青でおおわれてしまっていて、どうしても、もっとも深い過去の時称で語らなければならない」³⁶

[a] の部分はべつの関連でさきに一度引用したが、この第一段でまず目につくのは、作者が『魔の山』を「ハンス・カストルプの話」(die Geschichte Hans Castorps)と呼んでいることである。この „Geschichte“ という語は、原文では、代名詞は勘定に入れず直接名詞として出てくる回数だけをかぞえても、一ページ半に満たない「まえがき」全体で十三回、前掲の第一段だけでも五回に及ぶ。これはドイツ語の文体からいえば異例の多さであって、そこには作者の意図がはたらいているに違いない。„Geschichte“ という語は、「物

語」の意味のほかに、原義の「できごと」、さらに「歴史」の意味をも含んでいる。それは「物語」の意味ではフィクションの領域に関係し、あとのほうの意味では現実の領域に関係する。次元を異にする二つの意味領域にまたがるこの語を「まえがき」の中で執拗に反復することによって、トーマス・マンはフィクションの「永遠」と現実の「時」が交錯する「ハンス・カストルプの話」の性質の一面を暗示しようとしたのではなからうか。以下この「まえがき」の文章に限って、区別をつけるために生硬ではあるが „Geschichte“ を「話」と訳し、同じく頻出する „erzählen“, „Erzähler“にはそれぞれ「物語る」, 「語り手」の訳語をあてることにする。

さて [a] の屈折した文章で作者が語っているのは、この小説の芸術的意図の一端である。トーマス・マンは、これも一部さきに引用したが、『魔の山』出版後の1926年の講演の中で「魂と思想の両領域での冒険欲」が「素朴な若者を宇宙的、形而上学的な領域へ運び、真の意味で彼を、奇妙な、イロニー的な、ほとんどパロディー的なやり方で古いドイツのウィルヘルム・マイスター的教養小説を [……] 復活させようと企てるひとつの物語 (Geschichte) の主人公にする」³⁷ と述べている。これはいわば [a] の文の解説である。すなわち作者はまず最初に、一人の主人公が個として経験するできごとと主人公の「伝記的」発展を通して、個を超えた生の関連、「大いに物語るねうちがあると思われる話そのもの」を語るという近代小説の基本的な形式原理、とくにドイツ教養小説のそれにのっとって語ることを宣言しているのである。なおこの文とゲーテの『ウィルヘルム・マイスター』との間にひそかなつながりがあるのではないかという推測はさきに述べた（第二部第一章第五節）。

[b] の句は一義的ではないが、ここでいう「ハンス・カストルプの話」の過去の性格は第三段の [e] で布衍される第一次世界大戦という現代の事件との関係から読みとるのが本筋であろう。なお Helmut Arntzen は「話そのものために物語る」云々という言葉を取りあげて、ここではイロニー家がイロニーそれ自体のために、つまり美的なもののため、物語自体のために物語を語ろうとしているのだが、それは要するにイロニー家がわが身のために語るということにほかならず、トーマス・マンはイロニッシュな物語を手段として、そこに立ちさえすればいっさいの現実がたんなる素材に化してしまうような一段高い展望の座を自分自身のために作りだすことによって、自己を救出して安全地帯にのがれ、もろもろの現象に正面から立ちむかって偽りなくそれを語るという作家の義務を払いのけるのだ、と断定している。³⁸ これはトーマス・マンのイロニーにたいする論者の否定的な評価からくる帰結であるが、外側からの解釈と言わざるをえない。

[第二段] 「[c] これは話にとって不利なことではなく、むしろ利点と言えよう。それというのも、話というものは過ぎ去ったことでなくてはならないからである。

そして過去の度合いが深ければ深いほど、話というものの性質にとっても、ひめやかに語る過去形の呪術師である語り手にとっても、結構だと言えよう。[d]とはいうものの、この話は、今日の人間がそうであり、その中であって話の語り手〔叙事作家〕といえども結構そうであるのと同じように、実際の年数よりもはるかに老けていて、その老け方は日数では算えられず、それが重ねた年齢は地球の公転では算えられない。一言でいうと、この話の過去性の度合いは、ほんとうは時間 (Zeit) から来るものではない、——という発言で、ついでながら時間という神秘的な元素 (Element) の問題性と独特の二重性を一言暗示しておきたい。⁽³⁹⁾

[c]の部分で語り手は、ハンス・カストルプの話をもっとも深い過去の時称で語らなければならないことは話というものにとっては「むしろ利点」であり、「話というものは過ぎ去ったことでなくてはならない」、そして叙事作家とは「過去形の呪術師」である、という言葉で、叙事文学の基本的動詞時称である過去形について語っているが、ここには過去—現在—未来という現実の時間系列の外にあるフィクションとしての物語の過去時称の特性、ひいては物語そのものの本質的な無時間性、永遠性が暗示されている。以下少々長くなるが、叙事文学の過去時称についての Käte Hamburger の理論を見ておきたい。⁽⁴⁰⁾

Hamburger は、フィクションとしての物語の中では動詞の過去形はその意味を変え、「過去のことを叙述するという文法的機能を失う」と言い、その例として二つの短文を挙げる。

X氏は旅行中だった。(Herr X war auf Reisen.)

王は毎晩笛を吹いた。(Der König spielte jeden Abend Flöte.)

もしこれらがフィクションとしての物語の中の文ではなくて、現実の発話であるとすれば、すなわち、第一の例文がたとえば現実の会話の中での報告であり、第二の例文がフリードリヒ大王をテーマとする歴史書の中の記述であるとするならば、これらの発話は、時間・空間の座標系の原点としての現実的な一個の「私」をかならず内に含んでいる。第一の例ではこの「原点・私」(die Ich-Origo) はもっとも明確であって、それは特定のいま、特定のここで、X氏が旅行中であった時点を回顧しながら「X氏は旅行中だった」と報告している。したがってこの発話者はたとえばX氏の旅行はいつのことだったのかという問いに答えることができる。またこの報告は、X氏の旅行がすでに過去のことであり、現在X氏はもう旅行中ではないという意味をもあらわしている。第二の例文でも、第一例の場合ほど明確ではないにせよ、「原点・私」はやはり存在している。なるほど歴史書の中の発話は会話中のそれとは違って客観的妥当性を持ち、それらから成りたっている歴史書の記述はその意味で時間体系の外にあるように見えるが、歴史的発話の過去形は、事象を、語っている主観もしくは「原点・私」にとって過去に置くという意味では、第一例の場合

と基本的に同じ性質をもつ。王が笛を吹いていたのは1840年にフリードリヒ大王史を書いた著者 Kugler にとっては七十年前のことであり、また1940年の読者の「原点・私」にとっては百七十年前のことである。

ところが、フィクションの中の過去形の機能はこれらとはまったく異なる。たとえば「X氏は旅行中だった」という文は小説の中に置いた瞬間に性質が一変する。読者はもはやその旅行がいつのことだったのかと問うことができない。たとえ「1890年の夏のこと」などと日時が書いてあったとしても同じである。読者が小説の中に出てくるこの文から知るのには、X氏が旅行中であつたということではなくて「X氏がいま旅行中である」ということである。第二のフリードリヒ大王の笛についても同様である。もしこの文がフリードリヒ大王を題材とする小説の中の文であるとすれば、読者はこの文から、大王が二百年昔の歴史的人物であることは承知の上で、彼が二百年前に毎晩笛を吹いたということではなく、いま毎晩笛を吹いているということを読みとる。Kugler の「フリードリヒ大王史」では前掲の文につづいて「定刻になると王は楽譜を脇にかかえて奏楽室に現われ、分譜をくばつた」とある。これも歴史書の中にあるかぎり過去のことがらの記述であるが、もしこれが小説の中の文ならば、現在の状況の描写になる。そこでは過去形 (Imperfekt) という文法的形式は、語られる事象が過去のものであることを伝えるという本来の機能を喪失する。

それどころか小説の中でならば、「X氏は旅行中だった」につづけて「今日彼はヨーロッパ有数のその港町を、これを見おさめにと歩きまわっていた。なぜなら明日はアメリカへの出帆だったからだ」とか、また「王は毎晩笛を吹いた」につづけて「今夜もまた王は笛を吹くつもりであつた」と言うことさえ可能である。事実、小説の中では「明日はいよいよクリスマスであつた」とか「今日もなおその表情が瞼の下にありありと見えた」などという表現は枚挙にいとまがない。「今日」とか「明日」とかいう時間規定を過去動詞と結合できることはまさしく、フィクションとしての物語の過去形が過去についての発話とは無縁であることの証左である。同様のことはいわゆる歴史的現在 (historisches Präsens) についても言えるが、総じて「フィクション化」(Fiktionalisierung) は「動詞時称の時称的な意味を破壊する」。言いかえればフィクションは「無時間的」(zeitlos) である。

以上が Hamburger の所説の一部である。『魔の山』の「まえがき」に戻れば、第二段の [c] の個所で語られているのは、せんじつめれば「物語る」ことそのものが「時間の消去」にほかならず、その意味で物語自体がひとつの「永遠」であるという考えであると言えよう。ところが「とはいうものの」(jedoch) ではじまるつぎの [d] の文で、物語の「永遠」はふたたび「時」によって切断される。それというのも、叙事文学の本質的無時間性に由来すると見えた「この話」の過去性が、ここでホメーロスの後裔である叙事作家をも含む「今日の人間」すべての「老け方」(Betagtheit) と関係づけられ、しかもそれは明らかに第三段の [e] で名ざされる第一次世界大戦の、つまり「変化を生みだす時」としての

「時代」の作用の結果だからである。つまりここでは歴史的時間としての「時」が、「日数」や「地球の公転」によって「算える」ことのできる物理的時間を、個人の時間感覚の次元で相対化する力としてとらえられているのである。同時にこの [d] の文は、小説の中、とくにその前半部でハンス・カストルプが体験する時間解体への橋わたしにもなっている。

[第三段] 「[e] しかし、はっきりしている事がらをわざわざあいまいに表現するのをやめて言えば、われわれの話が高度に過去のものだというのは、この話が、生活と意識に深い分裂をもたらすある転回点、限界線より以前に起こることから来るのである……この話の起こるのは、というより、つとめていっさいの現在形 (Präsens) を避けて言えば、これが起こったのは、起こりおえたのは、かつて、以前、その昔、つまり大戦前の世界である [……]。つまりずっとそれ以前ではないにしても、とにかくそれ以前にこの話は起こるのである。[f] しかし話というものの過去性は、それがすぐ近い『以前』のできごとであればあるほど、いっそう深く、いっそう完全に、いっそうおとぎ話めいたものになるのではなからうか？ その上われわれの話は、その内的な性質上、ほかにもあれこれおとぎ話とつながりがあるかも知れない」⁽⁴¹⁾

[e] についてはとくに言うべきこともない。これは小説『魔の山』に設定された「現実」の時代的枠組みである。ところが [f] では最初の一語「しかし」(aber) とともに叙述はふたたび「話というもの」(eine Geschichte) がもつ「おとぎ話めいた」(märchenhaft) な、つまり超現実的・無時間的な一般的性質に戻り、つづいて語り手は「われわれの話」と「おとぎ話」の「むかしむかし」(Es war einmal) とのつながりを暗示する。こうして「ハンス・カストルプの話」(die Geschichte Hans Castorps) の現実はまだもや物語の永遠の中へ引き入れられるのである。「現代小説」として時代の問題と取りくみ、「時間小説」として時間そのものを「取りあつかおう」とするこの „Zeitroman“ はまた、現代の時の中で「物語の精神」と小説の可能性を問う「時の中での物語」であるとも言える。

「まえがき」はこの第三段まで作品『魔の山』の叙事文学としての基本的な性格を明かしたのち、つぎの第四段で物語の叙述方法をつぎのように予告する。

[第四段] 「[g] われわれはこの話をくわしく物語るだろう、精密にそして徹底的に、——それというのも、話の Kurzweiligkeit [時間の短さ→おもしろさ] または Langweiligkeit [時間の長さ→退屈さ] が、それがついでやす空間や時間に依るといようなことがかつてあったらうか？ 綿密すぎるという悪評を恐れず、われわれはむしろ徹底的なものだけがほんとうに楽しいのだという見解をとりたいのである」⁽⁴²⁾

この文章はまさしく「永遠にホメーロスの」な「物語の精神」につながり、前掲の『小説芸術』の先取りでもある。その一部をかさねて挙げておく。

「この精神は断片や挿話を求めはしない。それが求めるものは全体であり、無数の挿話や細目をそなえた世界である。しかもこの精神はそれらの挿話や細目に、まるでそのひとつひとつがとりわけ重大だともいうように、我を忘れてとどまる。それというのもこの精神は急ぐことをしないからである。それは無限に時間をもっている。それは忍耐、誠実、持久の精神、愛によって味わい深いものとなる緩慢の精神、魔法のはたらきをする Langeweile の精神である [……]」

第三節 「時の小説」の二重の意味 —— 『魔の山』第七章序節

『魔の山』第七章序節は十二の段落から成っている。そのうち主人公がそれまでに体験してきた時間喪失の全過程の総括と「静止する今」の形象である「海辺の散歩」の文章を含む第四～十二段はすでに見たとおりである。さてこの序節のはじめ三段落は、二重の意味での „Zeitroman“ の秘密を解く鍵ともいえるべき重要な叙述を含んでいる。その第一段はつぎのように始まる。

「時間を物語ることができるだろうか、時間そのもの、時間だけを、それ自体として？ これはまったく無理であり、そんなことは気がいじみた企てというものであろう。『時間は過ぎた、時間は移った、時間は流れた』と、いつまでもこの調子でつづけられる物語、——これを正気で物語と呼ぶものはあるまい」

この書き出しのあとしばらくして、話は「まえがき」にあった物語の「元素」(Element)としての時間についての詳細な検討に移る。

「時間は生活の元素であるが、それはまた物語の元素でもあり、——時間は、空間の中で物体と結びついているように、不可分に物語と結びついている。時間は音楽の元素でもあって、音楽は時間を測り、区分し、時間を kurzweilig に [短く→楽しく] すると同時に貴重なものにする。この点では音楽は [……] 物語に似ていて、物語も同じく (一度にぱっと現前し (auf einmal leuchtend gegenwärtig), たんに物体 (Körper) としてだけ時間に結びつく造形美術作品とは違って), 前後するもの (ein Nacheinander) としてのみ、経過するもの (ein Ablaufendes) としてのみ表現されうるのであって、たとえ物語がどの瞬間にも完全な姿でそこに存在しようと試みるとし

でも、物語としての姿をとるためにはやはり時間を必要とするのである。』⁽⁴³⁾

ここで語り手が造形美術と対比しながら偽似学問的な文体で述べている叙事文学と時間との関係は、文芸美学の基礎的な理論のひとつであって、その内容はたとえばレッシング (Gotthold Ephraim Lessing) の『ラオーコオン』(Laokoon) の中のつぎの古典的定義に符合する。

「時間の継起 (Zeitfolge) が詩人の領域である。そして空間が画家の領域である。』⁽⁴⁴⁾

「同時並列的 (nebeneinander) に存在する対象、あるいはその諸部分が同時並列的に存在する対象を物体 (Körper) という。したがって可視的な諸性質をそなえた物体が絵画の本来の領域である。』——「しかしすべての物体は空間の中だけではなく、時間の中にも存在している。[……] したがって絵画は行動をも模倣できるが、それは物体を通じて暗示されるだけである。』

「前後継起的 (aufeinander) に存在する対象、あるいはその諸部分が前後継的に存在する対象を一般に行動 (Handlung) という。したがって行動が文芸の本来の対象である。』——「文芸は物体をも描くが、それは行動を通じて暗示されるだけである。』⁽⁴⁵⁾

しかしさきの文章の中でとくにわれわれの興味を引くのは、このような一般的考察の中にさりげなく挿入されながら『魔の山』の基本的意図の一面を明かしている「たとえ物語がどの瞬間にも完全な姿でそこに存在しようと試みるとしても」(selbst, wenn sie versuchen sollte, in jedem Augenblick ganz da zu sein) 云々という一句である。さきに指摘したように(本稿第二部第二章第四節)、これはのちにトーマス・マンがショーペンハウアーの主著『意志と表象としての世界』を特徴づけるのに使っている表現、またそれと前後して自作『魔の山』の解説にも使っている表現に符合する。さきの個所で『魔の山』の語り手は、「物語」一般が一面では時間に制約されながらも本質的に内包している無時間性を暗示するとともに、ショーペンハウアー的、形而上学的な「時間の消去」、「静止する今」を実現させようと試みることによってこの作品が、芸術の相から見れば、まさしく「物語の精神」のホメーロスの「永遠」の復活をめざしていることを、ひそかに告白しているのである。

しかし「静止する今」の実現によって「物語の精神」を復活させようとする二十世紀の小説家の試みは当然、はじめからそのような試みを不可能にしているかに見える現実の状況と正面衝突する。ホメーロスの「永遠」の可能性はそれを拒否する歴史的「時」との緊張の中で問われなければなるまい。だが『魔の山』の語り手は第七章序節の第二段に入っても、まだしばらくは前段同様の客観的考察者の役割を演じつづけながら、「物語」と時間との一般的関係から「物語」の内部の時間の問題へと移ってゆく。その手がかりとして

こんどは物語の時間が音楽の時間と対比される。音楽の時間は一種類しかない、——と語り手は考察する——それは要するに演奏に必要な時間であって、それは現実の物理的時間と重なる。たとえば「五分間ワルツ」という曲がその五分間の演奏時間をいかに充実させ、貴重なものにしようとも、曲の時間はその五分間の外にはない。ところが、

「物語はそれとは違って二種類の時間をもっている。その第一は物語自身の時間、物語の経過と物語としての姿の条件である音楽的・現実的時間であり、第二は物語の内容の時間である。この第二の時間には遠近法的な作用があり、その作用のしかたはまことにさまざまであって、物語の想像的時間がほとんど、いや完全に物語の音楽的時間に合致することもあり、また後者とは天地のへだたりがあることもある」⁴⁶

ここで、おそらくは実数 (reelle Zahl) 対虚数 (imaginäre Zahl) という数学の概念のアナロジーを使いながら、語り手が問題にしている物語の「音楽的・現実的時間」(musikalisch-reale Zeit) と内容的または「想像的時間」(imaginäre Zeit) との関係は、文芸学の領域でも叙事文学理論の重要テーマになっているものである。たとえば Günther Müller は叙事文学を「語り」(das Erzählen) と「語られる内容」(das Erzählte) の二面から考究し、叙事文学に内在する「時間」を「ある『できごと』(Geschichte) を語るのに必要な時間」すなわち „Erzählzeit“ と「語り手の申し立てによるある『できごと』の継続時間」すなわち „erzählte Zeit“ の二つに分けて、この二つの時間線の緊張関係と組み合わせを叙事文学作品の基本的な「時間構造」(Zeitgerüst) としている。⁴⁷ また Eberhard Lämmert は諸家の理論を整理し発展させながら「時間」の問題を一本の太い柱として文学理論の体系に組み入れているが、„erzählte Zeit“ にたいする „Erzählzeit“ の関係については、「時間省略」(Zeitaussparung), 「時間短縮」(Zeitraffung), 「時間の合致」(Zeitdeckung), 「引きのぼし」(Dehnung) の諸形態を挙げ、それぞれを分析している。⁴⁸

第七章序節の第二段も後半に入るところから語り手の姿勢が変わってくる。それは叙事文学の一般的理論を述べる客観的・中立的な姿勢からいつしか倫理的な裁きの姿勢に移行し、語り手は「物語の想像的時間」(die imaginäre Zeit der Erzählung) による「遠近法的」(perspektivisch) な時間短縮作用を、幻想の中で数十年を一瞬のうちに経験するという阿片吸飲者の「想像的時間」(imaginärer Zeitraum) になぞらえながら、物語が内包する「幻想的 (illusionär) な、あるいはあからさまに言って病的 (krankhaft) な要素」をにおわせる。このようにして語り手は、一見まわり道のように見える物語の「現実的時間」と「想像的時間」についての偽似学問的な考察を仲介にして、いよいよ物語の「永遠」と歴史的現実の「時」とを正面からかみ合わせるのである。第三段はつぎのようにはじまる。

「つまりこの〔阿片吸飲者の〕悪徳の夢 (Lasterträume) と似たように物語は時間を操作することができる。時間を似たように取りあつかうことができる。しかし時間を『取りあつかう』(behandeln) ことができる以上、物語の元素である時間はその対象にもなりうることは明らかである」

物語の「対象」になりうるこの「時間」と、第七章の冒頭の「時間を物語ることができるだろうか」という問い、またそれにたいする否定の答えに含まれていた「時間」との間には、微妙な位相のずれがある。ここでは „Zeit“ の概念の中で、はじめの純粹な「時間そのもの」に、それとは異質の意味が重ねあわされている。そしてあらたに重ねられた意味とはすなわち時間の内容であり、それはまたひそかに、しかしまぎれもなく、「時代」としての „Zeit“ の方向をも指している。こうして二重の意味を得ることによってはじめて „Zeit“ は物語の「対象」になりうるとされているのである。こう見ることによって、これにつづく文章の意味もおのずから明らかになる。

「そして、『時を語る』ことができるというのは言いすぎだとしても、時について (von der Zeit) 物語ろうとすることは、はじめにそう思われたほど気がいじみたく企てではないことは明らかであって、——だからこそ „Zeitroman“ という名称が一種独特の夢幻的な意味をもつこともあるのではなかろうか。事実、時を語ることができるかという問いを出したのは、ひとえに、いま進行中の話でわれわれがほんとうにそのようなことをもくろんでいるのを告白するためである」⁴⁹

ここでまたわれわれの目を引くのは、語り手の話題がふたたび「いま進行中の話」(laufende Geschichte) に帰りついたとき、「まえがき」の中で執拗なまでに反復された „Geschichte“ という二重性格をもつ語が出てくることである。この第七章の序節では、この個所に来るまではこの語は一度も用いられていない。一貫して使われているのは「物語」(Erzählung) である。代名詞の „sie“ や動詞の „erzählen“ は勘定に入れず、はっきり名詞の形でこの語が出てくる回数だけでも、第一段で五回、第二段で五回、第三段はじめに二回と、ここまで全部で二ページたらずの原文の中で十二回に及び、その異例の頻度は「まえがき」の „Geschichte“ のそれに近い。ところが第三段のなかばで話が『魔の山』自体に戻ったとたんに „Erzählung“ の語は „Geschichte“ によって交替され、この節ではその後二度と現われてこないのである。この一事にもトーマス・マンの意図と „Zeitroman“ の二重の意味が暗示されていると見てもうがちすぎではあるまい。

しかしながら、このあとトーマス・マンは „Geschichte“ に潜在している「時」をまたもや „Erzählung“ の無時間性によってなかば相対化する。上掲の文章につづけて語り手は、第一段落に——さきの引用ではその部分は省略したが——挿入されていた第二の問い、す

なわちいまは亡きヨーアヒム・チームセンが音楽と時間との関係を論じたのはどれくらい前のことだったかを読者はまだおぼえているだろうか、という問いをくり返ししながら言う。その場合読者がそれを忘れたと答えてもそれでよい、理由は簡単であって、全読者に主人公の体験に参加してもらうのは作者として願わしいことであり、そして当のハンス・カストルプは時間観念を失ってしまっているからである。そして、と語り手は第三段を結ぶ、「これは彼 [ハンス・カストルプ] の小説 (Roman), つまりああと——またこうともとれる Zeitroman にとってふさわしいことである」⁽⁵⁰⁾

第四節 「厳粛さ」と「遊び」

小説の最後で魔の山は戦争の「霹靂」によって「吹きとばされ」る。

「そのとき、とどろきわたった……

しかしわれわれは羞恥と畏怖の念にさえぎられて、このとき鳴りわたり、起こったことについて物語作家らしく大口をたたくことはできない。ここではひけらかしや大ぶろしきは禁物だ。そこで声を落として言うが、つまりあの霹靂がとどろきわたったのだ。それは [……] われわれにとっては魔の山を吹きとばし、眠り聖者を荒っぽくその門外へ放り出す霹靂であった」⁽⁵¹⁾

ここで物語の「永遠」は戦争という「時」の爆発によって、「フィクション」の遊び (Spiel) は「現実」の厳粛さ (Ernst) によって、劇的に崩壊したのである。Adorno は現代のフィクションの破産を論ずるエッセイの中で、たとえば「戦争に参加した人間が、昔の人が自分のさまざまな冒険談を語ろうとしたのと同じような調子で戦争について物語ることが不可能」になったのが現代であって、「語り手があたかもそのような経験をこなしているかのような態度で語る物語が、聞き手のいらだちと懐疑に出あうのは当然だ」と述べているが、⁽⁵²⁾ 『魔の山』の語り手に「物語作家らしい」(erzählerisch) 「ひけらかし」(Prahlerie) や「大ぶろしき」(Jägerlatein) を禁ずる「羞恥と畏怖」(Scham und Scheu) は、まさしく巨大な「現実」を前にして現代の「物語」, 「フィクション」としての小説そのものがおぼえる感情である。なおこれらの表現は数ページ後に戦場にいるハンス・カストルプを描くくだりでも、ライトモチーフ的にくり返される。

「ここは平地だ。これは戦争だ。そしてわれわれはといえば、安穏な影の身を恥じながら (schamhaft), おずおずと (scheu) 路傍にたたずむ影であって、ひけらかしや

大ぶろしき (Prahlerci und Jägerlatein) にふける気は毛頭もたない [……]」⁵³

とはいえ「物語の精神」はここでもまだかろうじて生きている。しかし、と上の文章はつづく、われわれは主人公の姿を最後にひと目見ようと「物語の精神 [霊] にここまで導かれて」(dahergeführt vom Geist der Erzählung— III, 990) きたのだ、と。けれども戦場の状景をまのあたりにして「物語の精神」はついに消える。こうしてトーマス・マンは、「時間の消去」をめざした『魔の山』の物語全体を最後にいわばふたたび消去して、現実＝「時」の中へと入ってゆく。戦塵の中を突撃してゆく三千人の若者たちを見ながらつぎのように語る作者はもはや「物語」の中の「語り手」ではない。

「背囊を負い、剣付き鉄砲をもち、外套も靴も泥まみれになった若者たち！ 人文主義的・審美的な仕方で、若者たちのもっと違った姿を観照の中で夢想することもできよう。たとえば、若者が駿馬を駆って入江の海に乗り入れる姿、恋人と海辺をそぞろ歩く姿、やさしい婚約の娘の耳に唇をよせてささやく姿、また幸福そうに仲よく弓の射方を教えあっている姿を想像することもできよう。だがそれとは違って若者たちはいま、弾雨のふりそそぐ泥の中に鼻をつつこんで伏せている。限りない恐怖と名状しがたい母への郷愁をいだきながらも、かれらは欣然としてそうしているのであって、そのこと自体は崇高で、われわれを恥じ入らせるのであるが、しかし、だからといって若者たちをこのような状態に追いこんでよいという理由にはなるまい」⁵⁴

この文章の最後の一句は疑いもなく「時」の中からの声である。しかもそれは、トーマス・マン自身がさきに見た Joseph Ponten あての手紙の中で、ハンス・カストルプと別れるときの作者は「小説から外へ出て『ドイツ共和国について』のアピールを書いたのと同一人」だと告白しているとおり、⁵⁵ いま描かれている第一次世界大戦の現実の中からの声ですらなく、ワイマル共和制下の1924年のなま身の生活者の声である。ここでさらに注目したいのは、「人文主義的・審美的な仕方で」(humanistisch-schönseliger Weise)「夢想」することも可能なもの、したがって非現実的なものとして列挙されている若者の姿である。圏点で示したその部分はまぎれもなく、ハンス・カストルプの雪山の夢のはじめに現われた人文主義的理想郷、古代ギリシアの「太陽と海の子ら」(Sonnen- und Meereskinder) の姿であり、しかもここではそれがいっそう「人文主義的・審美的」に濃縮されている。すなわちその原文は、措辞がただちにフォスのホメロス訳を思いださせるばかりでなく、すくなくとも部分的には、

[...] mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre [...]

と、まさしくホメーロスの六脚韻の響きをもっている。そしてこの叙述を「人文主義的・審美的」と名づけ、この像に戦場で「泥の中に鼻をつっこんで伏せている」現実の若者たちの像をつきつけることによって、トーマス・マンは「現実」の場から『魔の山』という「フィクション」だけではなく、「永遠にホメーロスの」な「物語の精神」そのものをも相対化しているのである。

「ああ、われわれは安穩な影の身が恥ずかしい！ 消えよう！ このようなことを物語るのをやめよう！」⁽⁵⁶⁾

こう言って、いつの日か芽ばえるであろう「愛」(Liebe)を望みながらトーマス・マンは筆をおく。

1926年のある手紙にトーマス・マンは、小説『魔の山』は「とりわけそれがパロディー的保守主義の証であるという意味で、私の本質の正真正銘の表現」であり、この「パロディー的保守主義」によって彼の芸術の立場は「二つの時代の間で浮遊状態を保つ」のだと書いている。⁽⁵⁷⁾ この時期のトーマス・マンが『魔の山』に関連して「パロディー」という言葉を使う場合には主としてドイツ教養小説を念頭に置いているにしても、彼の「パロディー的保守主義」はひろくヨーロッパ近代小説全般、さらにはホメーロス以来の「物語の精神」そのものにかかわるものである。彼は1921年の小文の中で「その可能性を自分ではもう信じていない芸術精神への愛がパロディーを生み出す」⁽⁵⁸⁾と述べているが、そこでいう「芸術精神」(Kunstgeist)はとりもなおさず「物語の精神」である。さきにも触れたようにこの発言は、直接には、ホメーロスの韻律で書かれた彼の唯一の韻文叙事詩『幼な児の歌』について行なわれたものだからである。トーマス・マンが知的には「その可能性をもう信じていない」「物語」を、その可能性をおびやかしている現実の中で、それにもかかわらず「ほとんどパロディー的なやり方」で「復活」させようとしたとき、これまで見てきたようにフィクションの「永遠」と現実の「時」とがたえず交錯し、前者が後者を切り、後者がふたたび前者を切りかえすという動きをつづけながら、結局は両者は二重の意味での„Zeitroman“に統合され、「ハンス・カストルプの話」として完成するのである。

のちにトーマス・マンはこのハンス・カストルプの「話」(Geschichte)について、「この話は高揚(Steigerung)の話である。しかしそれはそれ自体においても、つまり話(Geschichte)としてまた物語(Erzählung)としても、高揚なのである。それはたしかにリアリズム

小説の手法で書かれてはいるが、しかしリアリズム小説ではない。それはたえずリアリスティックな領域を超えて、リアリスティックなものを象徴的に高揚し、これを精神的・理念的なものにたいして透明 (transparent) なものにする」と語っている。⁵⁹ この表現を借りて言えば、『魔の山』では、これまで見てきたように、時を「消去」するフィクションの「遊び」(Spiel) が時の力が脈動する現実の「厳粛さ」(Ernst) にたいして透明であると同時に、後者は前者の象徴性の中へ高揚されているのである。前後十一年をついやして書きあげられた『魔の山』で、トーマス・マンが古くからめざしていた「厳粛な生き方」(des Lebens ernstes Führen) と「物語好き」(Lust zu fabulieren), 「批評」(Kritik) と「造形」(Plastik) は、このようにして「総合」されたのである。そしてそれによってこの後の彼の芸術の基本的なあり方はほぼ定まったと言えよう。もっともこれを言うためには、『魔の山』の構造を本稿が試みたようにその広義の成立との関連からとらえるだけではなく、『魔の山』以後の諸作品の世界からそれを問いなおすことが必要であろう。しかしここではひとまず晩年のトーマス・マンの言葉を挙げて結びに代えておきたい。⁶⁰

芸術がいかにかきびしい告発であろうとも、創造の墮落についての芸術の嘆きがいかに深かろうとも、芸術が現実には、そればかりか自分自身にいかにかひどいイロニーを浴びせようとも、——『嘲笑しながら戦場を去る』のは芸術のやり方ではない。[……] 芸術は善に結びついており、根底において芸術とは、英知に近い善意、それより愛になお近い善意である。芸術は人びとを笑わせることを好むが、芸術がもたらすのは嘲笑ではなくて朗らかな笑いである。この笑いの中で憎しみや愚かさは解けほぐれる。それはひとを解放すると同時に結合する。芸術は孤独の中からつねにあらたに生まれるものであるが、その作用は結合である。人間の運命に影響を与えることができるというような幻想を芸術はさらさら抱いていない。劣悪なものを軽蔑しながらも、芸術が悪の勝利をはばみえたためしはない。つねに意味賦与ということを心がけながらも、芸術が世にも血なまぐさい無意味を阻止したためしはない。芸術は力ではない。慰めであるにすぎない。それにもかかわらず——こよなく厳粛な遊び (ein Spiel tiefsten Ernstes) として、完成へむかってのすべての努力の模範として、芸術は太初このかた人類に与えられた道づれである。そして人類は、罪に曇ったおのれの目を、芸術の清らかさからそむけてしまうことはけっしてできないであろう。

註・引用原文

本文について

引用は本文中では韻文以外は原則として日本語訳文とし、後註の中にその原文を掲げる。ただし二次文献については原則として個所だけを註記する。

トーマス・マンからの引用のうち、本文中に原語を挙げたものなどでとくに註の必要がない場合は、後記 S. Fischer 版全集の対応個所を本文中に付記する（例 XII, 345＝全集第十二巻345ページ）。

原文中から語を単独に引く場合、支障のないかぎり動詞は不定詞の形に、名詞（およびそれに付加された冠詞、形容詞）は Nominativ の形に統一する。

原著者による強調は本文中の訳文ではゴシック体で、本稿の筆者による強調はすべて圏点で示す。また後者による引用文中の省略や補足は [] で示す。

トーマス・マンの著作表題の日本語訳は原則として新潮社版『トーマス・マン全集』（1971～72年）のそれにならう。

主要な人名はカタカナで、主要な著作表題は日本語訳で表記し、それぞれ初出の際に原語を添える。

トーマス・マンの作品の成立史的データ（年月日）については、二次文献としては主として下記を参照した。下記以外の典拠によった場合のみ、その都度註記する。

Hans Bürgin / Hans-Otto Mayer: *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens.*
Frankfurt am Main 1965.

註・引用原文について

トーマス・マンの著作の原典としては主として下記を用い、後註では巻数とページだけを
示す（例 III, S. 123）。

Thomas Mann: *Gesammelte Werke in zwölf Bänden*. (S. Fischer Verlag) 1960.

ゲーテ、ニーチェ、ショーペンハウアーからの引用は主として下記による。その場合後註
では原著者の姓、巻数、ページを示す（例 Goethe II, S. 25）。

Johann Wolfgang Goethe: *Werke*. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hamburg 1948-1960.

Friedrich Nietzsche: *Werke in drei Bänden*. Hrsg. von Karl Schlechta. München 1960.

Arthur Schopenhauer: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Eduard Grisebach.
3. Aufl. Leipzig.

上記以外の原典による場合は正式に註記する。

本文中の引用訳文に対応する原文は、左端を印字幅の約八分の一下げて註記自体と区別す
る。

付 録

註・引用原文
文献一覽

ま え が き

- 1) *Einführung in den „Zauberberg“*. XI, S. 611 f.
Er [=der Roman „Zauberberg“] ist ein Zeitroman in doppeltem Sinn: einmal historisch, indem er das innere Bild einer Epoche, der europäischen Vorkriegszeit, zu entwerfen versucht, dann aber, weil die reine Zeit selbst sein Gegenstand ist, den er nicht nur als die Erfahrung seines Helden, sondern auch in und durch sich selbst behandelt. Das Buch ist selbst das, wovon es erzählt; denn indem es die hermetische Verzauberung seines jungen Helden ins Zeitlose schildert, strebt es selbst durch seine künstlerischen Mittel die Aufhebung der Zeit an durch den Versuch, der musikalisch-ideellen Gesamtwelt, die es umfaßt, in jedem Augenblick volle Präsenz zu verleihen und ein magisches „nunc stans“ herzustellen.
- 2) XII, S. 467.
Eine aufwühlende Zeit fieberhaft gesteigerten Lebens, welche alles zehnfach verstärkt, das Edle und das Schlechte, und Veränderungen zeitigt, die sonst nur das Werk vieler Jahrzehnte sind.
- 3) 構造線 (Strukturlinien) のからまり合いの分析を通して作品の構造 (Struktur) を明らかにするという方法は Herbert Lehnert に負うところが大きい。
Vgl. Herbert Lehnert: *Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht*, Stuttgart 1969, S. 1 ff.
- 4) *Von Deutscher Republik*. XI, S. 851.
Keine Metamorphose des Geistes ist uns besser vertraut als die, an deren Anfang die Sympathie mit dem Tode, an deren Ende der Entschluß zum Lebensdienste steht.
- 5) Goethe I, S. 320.
- 6) XI, S. 98.
[. . .] daß auch ich „des Lebens ernstes Führen“ vom Vater, die „Frohnatur“ aber, das ist die künstlerisch-sinnliche Richtung und – im weitesten Sinne des Wortes – die „Lust zu fabulieren“, von der Mutter habe.
- 7) *Vom Geist der Medizin*. XI, S. 595.
[. . .] dieses Buch, das den Ehrgeiz besitzt, ein europäisches Buch zu sein, es ist das Buch ideeller Absage an vieles Geliebte, an manche gefährliche Sympathie, Verzauberung und Verführung, zu der die europäische Seele sich neigte und neigt [. . .], sein Dienst ist Lebensdienst, sein Wille Gesundheit, sein Ziel die Zukunft.
- 8) Thomas Mann - Karl Kerényi: *Gespräch in Briefen*, Zürich 1960, S. 40 f.
[. . .] wie sehr schon in dem „Zauberberg“, um dessen Vordergrundsthematik man sich ausschließlich gekümmert hat, die Interessen und Motive hineinspielen, die dann in dem Josephsroman zum ausdrücklichen Gegenstand der Erzählung werden; mit anderen Worten: wie genau der „Sanatoriumsroman“ das Mittelglied bildet zwischen dem realistischen Jugendwerk „Buddenbrooks“ und dem manifest mythologischen Werk meiner annähernd sechzig Jahre.
- 9) *Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag*. XI, S. 656.
In den Vordergrund des Interesses tritt [. . .] das Typische, Immer-Menschliche, Immer-Wiederkehrende, Zeitlose, kurz: das Mythische.
- 10) Jürgen Scharfshwerdt: *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1967, S. 121; S. 155-158.

- 11) Richard Thieberger: *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann*, Baden-Baden 1952, S. 76 f.
- 12) Richard Thieberger: *ibid.*, S. 47.
- 13) [Vorwort zu einer amerikanischen Ausgabe von „Königliche Hoheit“]. XI, S. 574.
Überhaupt, meine ich, sollte alle Kritik biographisch sein. Das Biographische ist das eigentlich humane Element der Kritik.

第一部 第一章

- 1) Thomas Mann: *Briefe 1889-1936*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main 1961 (以下 Briefe I と略記する), S. 232.
- 2) VIII, S. 626 f.
Er weiß, daß Professoren der Geschichte die Geschichte nicht lieben, sofern sie geschieht, sondern sofern sie geschehen ist; daß sie die gegenwärtige Umwälzung hassen, weil sie sie als gesetzlos, unzusammenhängend und frech, mit einem Worte, als „unhistorisch“ empfinden, und daß ihr Herz der zusammenhängenden, frommen und historischen Vergangenheit angehört. Denn über dem Vergangenen [. . .] liegt die Stimmung des Zeitlosen und Ewigen, und das ist eine Stimmung, die den Nerven eines Geschichtsprofessors weit mehr zusagt als die Frechheiten der Gegenwart. Das Vergangene ist verewigt, das heißt: es ist tot, und der Tod ist die Quelle aller Frömmigkeit und alles erhaltenden Sinnes.
[. . .] es ist Feindseligkeit darin, Opposition gegen die geschehende Geschichte zugunsten der geschehenen, das heißt des Todes.
[. . .] daß etwas nicht ganz recht und gut ist in dieser seiner Liebe, – er gesteht es sich theoretisch um der Wissenschaft willen ein.
- 3) Winfried Hellmann: *Das Geschichtsdenken des frühen Thomas Mann (1906-1918)*, Tübingen 1972.
- 4) *Ibid.*, S. 5.
- 5) Thomas Mann: *Gedanken im Kriege*. Erstmals im Novemberheft der „Neuen Rundschau“, 25, 1914, S. 1471-1484.
- 6) Hellmann: *ibid.*, S. 72.
Nicht nur, daß ist, was war, es wird auch sein, was gewesen ist. Nicht nur die Gegenwart, auch die Zukunft ist Wiederholung der Vergangenheit. Die Aufhebung der Zeit umfaßt Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft gleichermaßen.
- 7) Hellmann: *ibid.*, S. 193.
Vielleicht verdankt er das dem [. . .] „Zauberberg“, in dem er jene Aufhebung der Zeit, auf die sein gesamtes Denken in den „Betrachtungen“ hinausläuft, als ein sowohl pathologisches als auch historisches Phänomen gestaltete, als Erscheinung einer kranken bürgerlichen Vorkriegszeit.
- 8) III, S. 49 f. (原文は第二部第二章後註11)
- 9) VIII, S. 77.
Die Amme hatte die Schuld.
- 10) VIII, S. 140.
Mein Gott, wer hätte es gedacht, wer hätte es denken können, daß es ein solches Verhängnis und Unglück ist, als ein „Bajazzo“ geboren zu werden!

11) VIII, S. 169.

Seine Beine [. . .] erinnerten [. . .] an diejenigen eines Elefanten, sein [. . .] Rücken war der eines Bären.

die ungeheure Rundung seines Bauches.

mit schmalen und wässerigen Äuglein, einer kurzen, gedrungenen Nase und vor Überfülle herabhängenden Wangen, zwischen denen sich ein ganz winziger Mund mit wehmütig gesenkten Winkeln verlor.

12) Hermann Stresau: *Thomas Mann und sein Werk*, Frankfurt am Main 1963, S. 60.

13) VIII, S. 252.

Sieben Jungfrauen saßen im Kreis um den Brunnen; in das Haar der Siebenten aber, der Ersten, der Einen, schien die sinkende Sonne heimlich ein schimmerndes Abzeichen der Oberhoheit zu weben [. . .] Das Bild war ein Ende [. . .] Es war eine rührende und friedevolle Apotheose, getaucht in die abendliche Verklärung des Verfalles, der Auflösung und des Verlöschens. Ein altes Geschlecht, zu müde bereits und zu edel zur Tat und zum Leben, steht am Ende seiner Tage, und seine letzten Äußerungen sind Laute der Kunst, ein paar Geigentöne, voll von der wissenden Wehmut der Sterbensreife. . .

14) XII, S. 137 f.

Aber aus welchen Träumen redest du! Von welchem Jahre bist du, wann und wo lebstest du! [. . .] Hast du geschlafen? Hast du die Entwicklung, nein, die unvermittelte und wie durch den Stab der Circe bewirkte Verwandlung des deutschen Bürgers, seine Entmenschlichung und Entseelung, seine *Verhärtung* zum kapitalistisch-imperialistischen Bourgeois verschlafen? Der *harte* Bürger: das ist der Bourgeois. Es gibt den geistigen Bürger nicht mehr. Du sprichst von Zeiten, die vergangen sind, von 1850 allenfalls, aber nicht von 1900. Dazwischen war Bismarck, dazwischen war der Triumph der „Realpolitik“, die Härtung und Verhärtung Deutschlands zum „Reich“; die Verwissenschaftlichung der Industrie und die Industrialisierung der Wissenschaft [. . .] Nochmals, du hast geschlafen, du schläfst noch immer, du redest im Traum.

15) XII, S. 138.

[. . .] es ist wahr, ich habe die Verwandlung des deutschen Bürgers in den Bourgeois ein wenig verschlafen, ich weiß von ihr immerhin, doch anders kaum als vom Hörensagen, ich habe sie, obwohl fünf Jahre nach 1870 geboren, nicht recht erlebt.

16) XII, S. 139 f.

Mein eigentliches Erlebnis nun aber, das mich in den Stand setzte, der Literatur ein für die Geschichte des deutschen Bürgertums charakteristisches Werk zu geben, war die „Entartung“ einer [. . .] alten und echten Bürgerlichkeit ins Subjektiv-Künstlerische: ein Erlebnis und Problem der Überfeinerung und Enttückung, nicht der Verhärtung; ein Lebensprozeß, dem ich nicht nur irgendwie als Zeitgenosse kritisch anwohnte, sondern den unmittelbar und tief anzuschauen ich geboren war [. . .] Das Problem, das mir auf den Nägeln brannte und mich produktiv machte, war kein politisches, sondern ein biologisches, psychologisches; [. . .] das Seelisch-Menschliche ging mich an; das Soziologisch-Politische nahm ich eben nur halb unbewußt mit, es kümmerte mich wenig.

17) VIII, S. 279.

[. . .] es war in allen Stücken etwas Besonderes mit ihm, ob er wollte oder nicht, und er war allein und ausgeschlossen von den Ordentlichen und Gewöhnlichen, obgleich er doch kein Zigeuner im grünen Wagen war, sondern ein Sohn Konsul Krögers, aus der Familie Kröger. . .

18) XI, S. 119.

Ein junger Ehemann fabulierte hier über [. . .] die Aussöhnung des aristokratisch-melancholischen Bewußtseins mit *neuen* Forderungen, die man schon damals auf die Formel der „Demokratie“ hätte bringen können.

19) Über „Königliche Hoheit“. XI, S. 571.

In dem Schicksal meiner drei fürstlichen Geschwister [...] malt sich symbolisch die Krise des Individualismus, in der wir stehen, jene geistige Wendung zum Demokratischen, zur Gemeinsamkeit, zum Anschluß, zur Liebe, die stürmischer und vorbehaltloser in Heinrich Manns fast gleichzeitig erschienener Romandichtung „Die kleine Stadt“ zum Ausdruck gelangt.

20) Thomas Mannと兄 Heinrichのライヴァル関係についての主要参考文献:

Hans Mayer: *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*, Berlin 1950, S. 47-71.

Ernst Keller: *Der unpolitische Deutsche. Eine Studie zu den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ von Thomas Mann*, Berlin und München 1965.

Hans Wyslings Einleitung zu *Thomas Mann/Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949*, (S. Fischer Verlag) 1968, S. VII-LXII.

21) Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel*, S. 79.

Das Ganze liest sich wie ein hohes Lied der Demokratie, und man gewinnt den Eindruck, daß eigentlich nur in einer Demokratie große Männer möglich sind. Das ist nicht wahr, aber unter dem Eindruck Deiner Dichtung glaubt man es. Auch an die „Gerechtigkeit des Volkes“ ist man unter diesem Eindruck zu glauben geneigt, obgleich sie wohl noch weniger wahr ist, – es sei denn, daß man für „Volk“ „Zeit“ oder „Geschichte“ setzt. Ich zweifle zum Beispiel, ob das „Volk“ diesem Buch bei seinem Erscheinen gerecht werden wird; aber ich glaube bestimmt, daß sich eines Tages viele Blicke darauf richten werden. Übrigens wer weiß. Vielleicht kommt es schon jetzt zur Zeit. Es enthält viel in hohem und vorgeschrittenem Sinne Zeitgemäßes. Ich bin sehr neugierig auf seine Wirkung, – eigentlich viel neugieriger, als auf die von „K[önigliche] H[oheit]“.

22) *Meine Zeit*. XI, S. 311.

Wenn ich zurückdenke – ich war nie modisch, habe nie das makabre Narrenkleid des Fin de siècle getragen, nie den Ehrgeiz gekannt, literarisch à la tête und auf der Höhe des Tages zu sein.

23) [Vorwort zu einer amerikanischen Ausgabe von „Königliche Hoheit“]. XI, S. 575 f.

Niemand, am wenigsten der Verfasser von „Königliche Hoheit“, ahnte ihren [=der Monarchie] bevorstehenden Untergang. Dennoch hätte man aus der ironischen Sympathie, mit der hier die dynastische Institution behandelt wurde, beinahe schließen können, daß sie zum Untergange reif war. Ist Literatur ein Schwanengesang? Lieber und eher noch ist sie Prophetie – nicht als direkte und willentliche Aussage: der Dichter und Künstler ist seiner Natur nach durchaus nicht ein reiner Diener und Kunder der Zukunft, auch wenn sein Werk sie unbewußt-empfindlicherweise ankündigt.

24) Hans-Bernhard Moeller: *Thomas Manns venezianische Götterkunde. Plastik und Zeitlosigkeit*, in: DVjs., 40, 1966, S. 185.

25) VIII, S. 452.

Mit vierzig, mit fünfzig Jahren, wie schon in einem Alter, wo andere verschwinden, schwärmen, die Ausführung großer Pläne getrost verschieben, begann er seinen Tag beizeiten mit Stürzen kalten Wassers über Brust und Rücken und brachte dann [...] die Kräfte, die er im Schlaf gesammelt, in zwei oder drei inbrünstig gewissenhaften Morgenstunden der Kunst zum Opfer dar.

[...] weil ihr Schöpfer mit einer Willensdauer und Zähigkeit [...] jahrelang unter der Spannung eines und desselben Werkes ausgehalten und an die eigentliche Herstellung ausschließlich seine stärksten und würdigsten Stunden gewandt hatte.

26) III, S. 339 f. (原文は第二部第二章後註34)

27) VIII, S. 461.

Der Horizont war vollkommen. Unter der trüben Kuppel des Himmels dehnte sich rings die ungeheure Scheibe des öden Meeres. Aber im leeren, im ungegliederten Raume fehlt unserem Sinn auch das Maß der Zeit, und wir dämmern im Ungemessenen.

28) VIII, S. 475.

Und die Hände im Schoß gefaltet, ließ er seine Augen sich in den Weiten des Meeres verlieren, seinen Blick entgleiten, schwimmen, sich brechen im eintönigen Dunst der Raumeswüste. Er liebte das Meer aus tiefen Gründen: aus dem Ruheverlangen des schwer arbeitenden Künstlers, der vor der anspruchsvollen Vielgestalt der Erscheinungen an der Brust des Einfachen, Ungeheuren sich zu bergen begehrt; aus einem verbotenen, seiner Aufgabe gerade entgegengesetzten und ebendarum verführerischen Hange zum Ungegliederten, Maßlosen, Ewigen, zum Nichts. Am Vollkommenen zu ruhen, ist die Sehnsucht dessen, der sich um das Vortreffliche müht; und ist nicht das Nichts eine Form des Vollkommenen?

29) XI, S. 336.

Das Meer! Die Unendlichkeit! Meine Liebe zum Meer, dessen ungeheure Einfachheit ich der anspruchsvollen Vielgestalt des Gebirges immer vorgezogen habe, ist so alt wie meine Liebe zum Schlaf, und ich weiß wohl, worin diese beiden Sympathien ihre gemeinsame Wurzel haben. Ich habe in mir viel Indertum, viel schweres und träges Verlangen nach jener Form oder Unform des Vollkommenen, welche „Nirwana“ oder das Nichts benannt ist, und obwohl ich ein Künstler bin, hege ich eine sehr unkünstlerische Neigung zum Ewigen, sich äußernd in einer Abneigung gegen Gliederung und Maß.

30) VIII, S. 475.

Wie er nun aber so tief ins Leere träumte, ward plötzlich die Horizontale des Ufersaumes von einer menschlichen Gestalt überschritten.

31) VIII, S. 478.

[...] dieser Anblick gab mythische Vorstellungen ein, er war wie Dichterkunde von anfänglichen Zeiten, vom Ursprung der Form und von der Geburt der Götter. Aschenbach lauschte mit geschlossenen Augen auf diesen in seinem Innern antönenden Gesang [...]

32) VIII, S. 482.

eine Leidensfahrt, kummervoll, durch alle Tiefen der Reue.

33) VIII, S. 484.

Schmerz und Ratlosigkeit steigen bis zur Verwirrung. Die Abreise dünkt den Gequälten unmöglich, die Umkehr nicht minder. So ganz zerrissen betritt er die Station. Es ist sehr spät, er hat keinen Augenblick zu verlieren, wenn er den Zug erreichen will. Er will es und will es nicht. Aber die Zeit drängt, sie geißelt ihn vorwärts; er eilt, sich sein Billett zu verschaffen [...]

34) VIII, S. 485.

[...] dann war ein Unglück verhütet, ein schwerer Irrtum richtiggestellt, und alles, was er im Rücken zu lassen geglaubt hatte, eröffnete sich ihm wieder, war auf beliebige Zeit wieder sein...

35) III, S. 257 f. (本稿第二部第二章第四節参照)

36) VIII, S. 488.

Hauptsächlich aber und mit der glücklichsten Regelmäßigkeit bot ihm der Vormittag am Strande ausgedehnte Gelegenheit, der holden Erscheinung Andacht und Studium zu widmen. Ja, diese Gebundenheit des Glückes, diese täglich gleichmäßig wieder anbrechende Gunst der Umstände war es so recht, was ihn mit Zufriedenheit und Lebensfreude erfüllte, was ihm den Aufenthalt teuer machte und einen Sonnentag so gefällig hinhaltend sich an den anderen reihen ließ.

37) VIII, S. 494.

Schon überwachte er nicht mehr den Ablauf der Mußezeit, die er sich selber gewährt; der Gedanke an Heimkehr berührte ihn nicht einmal.

第一部 第二章

1) III, S. 827.

[...] denn die Liebe zu ihm [=dem Tode] führt zur Liebe des Lebens und des Menschen.

2) XI, S. 333 f.

Daß täglich die Nacht sinkt, daß über Qual und Drangsal, Leiden und Bangen sich allabendlich stillend und löschend die Gnade des Schlafes breitet, daß stets aufs neue dieser Labe- und Lethetrank unseren verdorrten Lippen bereit ist [...] – ich habe das immer als die gütigste und rührendste der großen Tatsachen empfunden und anerkannt. Wir treten, Geschöpfe des blinden Dranges, aus leidloser Nacht in den Tag und wandern. Die Sonne sengt uns, wir schreiten auf Dornen und spitzem Gestein, unsere Füße bluten, unsere Brust keucht. Entsetzen, wenn die glühende Straße der Mühsal ungeteilt, ohne vorläufiges Ziel, in greller Unabsehbarkeit vor uns läge! Wer hätte die Kraft, sie zu Ende zu gehen? [...] Aber die heimatliche Nacht ist eingeschaltet, vielmals, vielmals, in den Passionsweg des Lebens; jeder Tag hat ein Ziel: mit Quellgemurm und grüner Dämmerung wartet unser ein Hain, wo weiches Moos unsere Füße tröstet, wonnige Kühle unsere Stirn mit Heimatsfrieden umwehen wird, und mit umfangenden Armen, rückwärts sinkenden Hauptes, mit offenen Lippen und selig brechenden Augen gehen wir in seinen köstlichen Schatten ein...

3) Schopenhauer II, S. 589.

Was für das Individuum der Schlaf, das ist für den Willen als Ding an sich der Tod. Er würde es nicht aushalten, eine Unendlichkeit hindurch das selbe Treiben und Leiden, ohne wahren Gewinn, fortzusetzen, wenn ihm Erinnerung und Individualität bliebe. Er wirft sie ab, dies ist der Lethe, und tritt, durch diesen Todesschlaf erfrischt und mit einem andern Intellekt ausgestattet, als ein neues Wesen wieder auf [...]

4) XI, S. 334.

[...] ich erinnere mich, den Schlaf und das Vergessen geliebt zu haben zu einer Zeit, da ich noch kaum etwas zu vergessen hatte [...]

5) Thomas Mann の最初の Schopenhauer 体験の時期については下記を参照した:

Manfred Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, Bern u. München 1972, S. 269.

Hans Bürgin/Hans-Otto Mayer はそれを1899年の秋としているが (*Chronik*, S. 19), „Der Kleiderschrank“と Schopenhauer とのあきらかなつながりから見ても, この説は首肯できない。なお Klaus Schröter も, Thomas Mann の Schopenhauer 「発見」を1898年としている (Klaus Schröter: *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1964, S. 60)。

6) XII, S. 72.

Das kleine, hochgelegene Vorstadtzimmer schwebt mir vor Augen, worin ich, es sind sechzehn Jahre, tagelang hingestreckt auf ein sonderbar geformtes Langfauteuil oder Kanapee, „Die Welt als Wille und Vorstellung“ las [...] So liest man nur einmal. Das kommt nicht wieder.

7) Ibid.

Und welch ein Glück, daß ich ein Erlebnis wie dieses nicht in mich zu verschließen brauchte, daß eine schöne Möglichkeit, davon zu zeugen, dafür zu danken, sofort sich darbot,

dichterische Unterkunft unmittelbar dafür bereit war! Denn zwei Schritte von meinem Kanapee lag aufgeschlagen das unmöglich und unpraktisch anschwellende Manuskript [...], welches eben bis zu dem Punkte gediehen war, daß es galt, Thomas Buddenbrook zu Tode zu bringen.

[...] in sein Leben, dicht vor dem Ende, wob ich es erzählend ein, denn mir schien, daß es ihm wohl anstehe.

- 8) Nietzsche II, S. 311. ただし「逃亡」(Flucht)の読みは Musarion 版および Kröner 版にしたがった。

Und auch ihr, denen das Leben wilde Arbeit und Unruhe ist: seid ihr nicht sehr müde des Lebens? Seid ihr nicht sehr reif für die Predigt des Todes?

Ihr alle, denen die wilde Arbeit lieb ist und das Schnelle, Neue, Fremde – ihr ertragt euch schlecht, euer Fleiß ist Flucht und Wille, sich selber zu vergessen.

- 9) I, S. 656 f.

Und siehe da: plötzlich war es, als wenn die Finsternis vor seinen Augen zerrisse, wie wenn die samtne Wand der Nacht sich klaffend teilte und eine unermeßlich tiefe, eine ewige Fernsicht von Licht enthüllte. . . *Ich werde leben!* sagte Thomas Buddenbrook beinahe laut und fühlte, wie seine Brust dabei vor innerlichem Schluchzen erzitterte. Dies ist es, daß ich leben werde! Es wird leben . . . und daß dieses Es nicht ich bin, das ist nur eine Täuschung, das war nur ein Irrtum, den der Tod berichtigen wird [...]

Was war der Tod? Die Antwort darauf erschien ihm nicht in armen und wichtigtuerschen Worten: er fühlte sie, er besaß sie zuinnerst. Der Tod war ein Glück, so tief, daß es nur in begnadeten Augenblicken, wie diëser, ganz zu ermessen war. Er war die Rückkunft von einem unsäglich peinlichen Irrgang, die Korrektur eines schweren Fehlers, die Befreiung von den widrigsten Banden und Schranken – einen beklagenswerten Unglücksfall machte er wieder gut.

Ende und Auflösung? Dreimal erbarmungswürdig jeder, der diese nichtigen Begriffe als Schrecknisse empfand! Was würde enden und was sich auflösen? Dieser sein Leib. . . Diese seine Persönlichkeit und Individualität, dieses schwerfällige, störrische, fehlerhafte und hassenswerte *Hindernis, etwas Anderes und Besseres zu sein!*

- 10) Vgl. IX, S. 528-580.

- 11) Schopenhauer II, S. 588.

Die Schrecken des Todes beruhen größtentheils auf dem falschen Schein, daß Jetzt das Ich verschwinde, und die Welt bleibe. Vielmehr aber ist das Gegenteil wahr: die Welt verschwindet; hingegen der innerste Kern des Ich, der Träger und Hervorbringer jenes Subjekts, in dessen Vorstellung allein die Welt ihr Daseyn hatte, beharrt.

- 12) Schopenhauer II, S. 596 f.

Der Tod ist die große Zurechtweisung, welche der Wille zum Leben, und näher der diesem wesentliche Egoismus, durch den Lauf der Natur erhält; [...] Er ist [...] die von außen eindringende, gewaltsame Zerstörung des Grundirrhums unsers Wesens: die große Enttäuschung. Wir sind im Grunde etwas, das nicht seyn sollte: darum hören wir auf zu seyn. Der Egoismus besteht eigentlich darin, daß der Mensch alle Realität auf seine eigene Person beschränkt, indem er in dieser allein zu existieren wähnt, nicht in den andern. Der Tod belehrt ihn eines Bessern, indem er diese Person aufhebt, so daß das Wesen des Menschen, welches sein Wille ist, fortan nur in andern Individuen leben wird [...]

- 13) Schopenhauer II, S. 597 f.

[...] Daher löst der Tod jene Bande: der Wille wird wieder frei [...] Das Sterben ist der Augenblick jener Befreiung von der Einseitigkeit einer Individualität, welche nicht den innersten Kern unsers Wesens ausmacht, vielmehr als eine Art Verirrung desselben zu denken ist: die wahre, ursprüngliche Freiheit tritt wieder ein, in diesem Augenblick [...]

14) VIII, S. 485.

... Täuschte ihn übrigens die rasche Fahrt oder kam wirklich zum Überfluß der Wind nun dennoch vom Meere her?

15) Schopenhauer II, S. 569.

Daher ist also die *Species* die unmittelbarste Objektivation des Dinges an sich, d. i. des Willens zum Leben.

16) Schopenhauer II, S. 628.

Was im individuellen Bewußtsein sich kund giebt als Geschlechtstrieb überhaupt [. . .], das ist an sich selbst [. . .] der Wille zum Leben schlechthin.

17) Schopenhauer II, S. 658.

[das] Wesen an sich des Menschen, als welches in jenem kommenden Geschlechte fortlebt.

18) Ibid.

Die ganze hier abgehandelte Metaphysik der Liebe steht mit meiner Metaphysik überhaupt in genauer Verbindung.

19) IX, S. 560.

Todes-Erotik als musikalisch-logisches Gedankensystem, geboren aus einer enormen Spannung von Geist und Sinnlichkeit – einer Spannung, deren Ergebnis und überspringender Funke eben Erotik ist.

20) IX, S. 561.

die organische Erschütterung, die [. . .] nur mit der verglichen werden kann, welche die erste Bekanntschaft mit der Liebe und dem Geschlecht in der jungen Seele erzeugt.

21) I, S. 658.

[. . .] bald wird das in mir, was euch liebt, wird meine Liebe zu euch frei werden und bei und in euch sein . . . bei und in euch allen! – Er weinte; preßte das Gesicht in die Kissen und weinte, durchbebt und wie im Rausche emporgehoben von einem Glück, dem keins in der Welt an schmerzlicher Süßigkeit zu vergleichen. Dies war es, dies alles, was ihn seit gestern nachmittag trunken und dunkel erfüllt, was sich inmitten der Nacht in seinem Herzen geregt und ihn geweckt hatte wie eine keimende Liebe.

22) VIII, S. 153.

Seit längerer Zeit hatte er sich der Gewohnheit entschlagen, zu wissen, den wievielten Tag des Monats oder auch nur welchen Monat, ja sogar welche Jahreszahl man schrieb.

23) III, S. 984. 本稿第二部第二章第六節参照。

24) Vgl. Hans Bürgin/Hans-Otto Mayer: *Chronik*, S. 18.

25) VIII, S. 159.

Sie war ganz nackt und hielt einen ihrer schmalen, zarten Arme empor, indem sie mit dem Zeigefinger einen Haken an der Decke des Schrankes umfaßte. Wellen ihres langen, braunen Haares ruhten auf ihren Kinderschultern, von welchen ein Liebreiz ausging, auf den man nur mit Schluchzen antworten kann. In ihren länglichen schwarzen Augen spiegelte sich der Schein der Kerze . . . Ihr Mund war ein wenig breit, aber von einem Ausdruck, so süß wie die Lippen des Schlafes, wenn sie sich nach Tagen der Pein auf unsere Stirn senken.

26) VIII, S. 161.

Oftmals vergaß er sich . . . Sein Blut wallte auf in ihm, er streckte die Hände nach ihr aus, und sie wehrte ihm nicht. Aber er fand sie dann mehrere Abende nicht im Schranke, und wenn sie wiederkehrte, so erzählte sie doch noch mehrere Abende nichts und begann dann langsam wieder, bis er sich abermals vergaß.

- 27) III, S. 398 f. 本稿第二部第三章第二節参照。
- 28) XII, S. 73.
Es war um dieselbe Zeit, daß meine Passion für das Kunstwerk Richard Wagners auf ihre Höhe kam oder doch ihrem Höhepunkt sich näherte.
- 29) IX, S. 561 f.
Was von Schopenhauer auf Wagner wirkte und worin dieser sich wiedererkannte, war die Welterklärung aus dem „Willen“, dem Triebe, die erotische Konzeption der Welt [. . .]
Aber eben *als* Liebesmysterium ist das Werk bis ins Letzte schopenhauerisch gefärbt. Es wird darin gleichsam die erotische Süßigkeit, die berausende Essenz aus der Philosophie Schopenhauers gesogen [. . .]
- 30) VIII, S. 57.
Ich lebe doch noch immer. Ich bin beinahe täglich am Ende [. . .] Ich glaube, daß ich in diesen Jahren tausendmal schon den Tod von Angesicht zu Angesicht gesehen habe. Ich bin nicht gestorben. – Mich hält etwas.
- 31) VIII, S. 80.
Er verzichtete, verzichtete auf immer.
- 32) VIII, S. 126.
Vielleicht verhält es sich in Wirklichkeit nicht anders, als daß ich auf dieses „äußere Glück“ verzichtet habe, indem ich mich dem Dienst der „Gesellschaft“ entzog und mir mein Leben ohne die „Leute“ einrichtete.
- 33) *Die fröhliche Wissenschaft*. Nietzsche II, S. 180.
Der Epikureer sucht sich die Lage, die Personen und selbst die Ereignisse aus, welche zu seiner äußerst reizbaren intellektuellen Beschaffenheit passen, er verzichtet auf das Übrige – das heißt das allermeiste.
- 34) *Der Antichrist*. Nietzsche II, S. 1192.
- 35) Nietzsche an Peter Gast, Ende August 1883. Nietzsche III, S. 1212.
- 36) *Die Geburt der Tragödie, Versuch einer Selbstkritik*. Nietzsche I, S. 10.
- 37) „*Betrachtungen eines Unpolitischen*“ でも Thomas Mann はつぎのように述べている:
„Ethik, Bürgerlichkeit, Verfall: das gehört zusammen, das ist eins.“ (XII, S. 106)
- 38) XII, S. 72.
[die] mir mystisch-dreifach verwandte Gestalt, [der] Vater, Sprößling und Doppelgänger.
- 39) XII, S. 145.
die modern-heroische Lebensform und -haltung des überbürdeten und übertrainierten, „am Rande der Erschöpfung arbeitenden“ *Leistungsethikers*.
- 40) VIII, 453 f.
Gustav Aschenbach war der Dichter all derer, die am Rande der Erschöpfung arbeiten, der Überbürdeten, schon Aufgeriebenen, sich noch Aufrechthaltenden, all dieser Moralisten der Leistung, die schwächling von Wuchs und spröde von Mitteln, durch Willensverzückerung und kluge Verwaltung sich wenigstens eine Zeitlang die Wirkungen der Größe abgewinnen.
- 41) VIII, S. 453.
Blickte man hinein in diese erzählte Welt, sah man: die elegante Selbstbeherrschung, die bis zum letzten Augenblick eine innere Unterhöhnung, den biologischen Verfall vor den Augen der Welt verbirgt; die gelbe, sinnlich benachteiligte Häßlichkeit, die es vermag, ihre

schwelende Brunst zur reinen Flamme zu entfachen, ja, sich zur Herrschaft im Reiche der Schönheit aufzuschwingen; die bleiche Ohnmacht, welche aus den glühenden Tiefen des Geistes die Kraft holt, ein ganzes übermütiges Volk zu Füßen des Kreuzes, zu *ihren* Füßen niederzuwerfen; die liebenswürdige Haltung im leeren und strengen Dienste der Form; das falsche, gefährliche Leben, die rasch entnervende Sehnsucht und Kunst des geborenen Betrügers.

42) XI, S. 109 f.

[. . .] ich sah in Nietzsche vor allem den Selbstüberwinder.

43) *Ecce Homo*. Nietzsche II, S. 1072.

Abgerechnet nämlich, daß ich ein *décadent* bin, bin ich auch dessen Gegensatz.

[. . .] ich machte aus meinem Willen zur Gesundheit, zum *Leben*, meine Philosophie . . . Denn [. . .] die Jahre meiner niedrigsten Vitalität waren es, wo ich *aufhörte*, Pessimist zu sein: der Instinkt der Selbst-Wiederherstellung *verbot* mir eine Philosophie der Armut und Entmutigung.

44) XII, S. 147.

[. . .] ich sehe nun einmal, daß das tragisch-ethische Nietzsche-Erlebnis in mein Erlebnis des bürgerlichen Leistungsethikers hineinspielte.

45) I, S. 657.

Wo ich sein werde, wenn ich tot bin? Aber es ist so leuchtend klar, so überwältigend einfach! In allen denen werde ich sein, die je und je Ich gesagt haben, sagen und sagen werden: *besonders aber in denen, die es voller, kräftiger, fröhlicher sagen. . .*

46) Schopenhauer II, S. 598.

Ruhig und sanft ist, in der Regel, der Tod jedes guten Menschen: aber willig sterben, gern sterben, freudig sterben, ist das Vorrecht des Resignirten, Dessen, der den Willen zum Leben aufgibt und verneint. Denn nur er will *wirklich* und nicht bloß *scheinbar* sterben, folglich braucht und verlangt er keine Fortdauer seiner Person. Das Daseyn, welches wir kennen, giebt er willig auf: was ihm statt dessen wird, ist in unsern Augen *nichts*; weil unser Daseyn, auf jenes bezogen, *nichts* ist. Der Buddhaistische Glaube nennt jenes Nirwana, d. h. Erloschen.

47) IX, S. 560.

[. . .] das ist das Erlebnis [der] Jugend mit dieser Philosophie, die sie nicht moralisch, sondern vital, sondern persönlich versteht, – nicht nach ihrer Lehre, ich meine: nach ihrer Predigt, sondern nach ihrem Wesen.

48) I, S. 658.

Habe ich je das Leben gehaßt, dies reine, grausame und starke Leben? Torheit und Mißverständnis! Nur mich habe ich gehaßt, dafür, daß ich es nicht ertragen konnte. Aber ich liebe euch . . . ich liebe euch alle, ihr Glücklichen, und bald werde ich aufhören, durch eine enge Haft von euch ausgeschlossen zu sein; bald wird das in mir, was euch liebt, wird meine Liebe zu euch frei werden und bei und in euch sein . . . bei und in euch allen! – –

49) I, S. 659.

mit einer so schmerzlich süßen, drängenden und sehnsüchtigen Liebe.

50) *Zur Genealogie der Moral*. Nietzsche II, S. 786.

51) IX, S. 561.

Hier dachte freilich einer, der außer Schopenhauer auch schon Nietzsche gelesen hatte und das eine Erlebnis ins andere hineintrug, die sonderbarste Vermischung mit ihnen anstellte.

52) I, S. 659 f.

Allein das konnte nicht sein, und schon am nächsten Morgen, als er mit einem ganz kleinen Gefühl von Geniertheit über die geistigen Extravaganzen von gestern erwachte, ahnte er etwas von der Unausführbarkeit dieser schönen Vorsätze [...]

Und zwei Wochen ungefähr nach jenem denkwürdigen Nachmittage war er so weit, daß er alles aufgab und dem Dienstmädchen befahl, ein Buch, das unordentlicherweise in der Schublade des Gartentisches umherliege, sofort hinaufzutragen und in den Bücherschrank zu stellen.

53) VIII, S. 246.

Seltsamerweise vermochte er dieser harmlosen Frage nicht standzuhalten. Er errötete, rang die Hände und versank gleichsam mit seinem Stuhle.

54) VIII, S. 222 f.

[Es] war klar und deutlich zu beobachten, daß sie ihm von Herzen zugetan war.

55) VIII, S. 262.

[...] inmitten dieser goldigen Verklärung, die gewaltige Gloriele der Sonnenscheibe zu Häupten.

56) Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel*, S. 14.

Eine Burleske, die ich in Arbeit habe, und die wahrscheinlich „Tristan“ heißen wird. (*Das ist echt! Eine Burleske, die „Tristan“ heißt!*)

57) Vgl. Thomas Manns Brief an Karl Kerényi vom 18. Feb. 1941 (*Gespräch in Briefen*, S. 98).

なお Tazio 以外の四人の副人物 (旅人, ゴンドラ船頭, にせ青年, 大道芸人) も Hermes 像とつながりがあることについては Hans-Bernhard Moeller: *Thomas Manns venezianische Götterkunde, Plastik und Zeitlosigkeit*, in: DVjs., 40, 1966, S. 184 ff. 参照。

58) XI, S. 338.

Moral ist ohne Zweifel die höchste Angelegenheit des Lebens, sie ist vielleicht der Wille zum Leben selbst. Allein wenn es mehr ist als eine Theatersentenz, daß das Leben der Güter höchstes nicht sei, so muß es etwas Höheres und Endgültigeres geben als diesen Willen, und wie die Moral eine Korrektur und Disziplinierung des Freien und Möglichen zum Begrenzten und Wirklichen ist, so bedarf auch sie wiederum eines Korrektivs, einer Richtigestellung, einer unaufhörlichen, nie ganz zu überhörenden Mahnung zur Einkehr und Abkehr... Nenne es Weisheit, dieses Korrektiv – und sein Gegenteil wird die Torheit des Mannes sein, welcher der Zeit und dem Tage mit so verblendetem Eifer anhing, daß er dem Schläfe fluchte. Nenne es Religiosität – und sein Gegenteil ist jene heidnisch gebundene Tierheit, die mit der Schnauze am Erdboden haftet und über sich den großen Frieden der Sterne nicht sieht. Nenne es Vornehmheit – und sein Gegenteil ist die Gemeinheit, die sich völlig und ohne Sehnsucht im Leben und in der Wirklichkeit zu Hause fühlt und eine höhere Heimat nicht kennt.

59) III, S. 686.

Die Liebe steht dem Tode entgegen, nur sie, nicht die Vernunft, ist stärker als er. Nur sie, nicht die Vernunft, gibt gütige Gedanken. Auch Form ist nur aus Liebe und Güte.

60) XI, S. 352.

[...] ein Träumer und Zweifler, der, auf die Rettung und Rechtfertigung des eigenen Lebens notgedrungen bedacht.

61) VIII, S. 289 f.

[Die] Macht des Geistes und Wortes, die lächelnd über dem unbewußten und stummen Leben thront.

- 62) VIII, S. 291 f.
[. . .] daß gute Werke nur unter dem Druck eines schlimmen Lebens entstehen, daß, wer lebt, nicht arbeitet, und daß man gestorben sein muß, um ganz ein Schaffender zu sein.
- 63) VIII, S. 296.
Es ist aus mit dem Künstler, sobald er Mensch wird und zu empfinden beginnt.
- 64) VIII, S. 289.
[die] Macht, die ihm als die erhabenste auf Erden erschien, zu deren Dienst er sich berufen fühlte, und die ihm Hoheit und Ehren versprach [. . .]
- 65) VIII, S. 295 f.
Es ist nötig, daß man irgend etwas Außermenschliches und Unmenschliches sei, daß man zum Menschlichen in einem seltsam fernen und unbeteiligten Verhältnis stehe, um imstande und überhaupt versucht zu sein, es zu spielen, damit zu spielen, es wirksam und geschmackvoll darzustellen. Die Begabung für Stil, Form und Ausdruck setzt bereits dies kühle und wählerische Verhältnis zum Menschlichen, ja, eine gewisse menschliche Verarmung und Verödung voraus.
- 66) VIII, S. 300 f.
Es gibt etwas, was ich Erkenntnisekel nenne, Lisaweta: der Zustand, in dem es dem Menschen genügt, eine Sache zu durchschauen, um sich bereits zum Sterben angewidert [. . .] zu fühlen, – der Fall Hamlets, des Dänen [. . .] Er wußte, was das ist: zum Wissen berufen werden, ohne dazu geboren zu sein. Hellssehen noch durch den Tränenschleier des Gefühls hindurch, erkennen, merken, beobachten und das Beobachtete lächelnd beiseite legen müssen noch in Augenblicken, wo Hände sich umschlingen, Lippen sich finden, wo des Menschen Blick, erblindet von Empfindung, sich bricht, – es ist infam, Lisaweta, es ist niederträchtig, empörend . . .
- 67) Nietzsche I, S. 48.
In diesem Sinne hat der dionysische Mensch Ähnlichkeit mit Hamlet: beide haben einmal einen wahren Blick in das Wesen der Dinge getan, sie haben *erkannt*, und es ekelt sie zu handeln [. . .] Die Erkenntnis tötet das Handeln, zum Handeln gehört das Umschleiertsein durch die Illusion – das ist die Hamletlehre [. . .] – die wahre Erkenntnis, der Einblick in die grauenhafte Wahrheit überwiegt jedes zum Handeln antreibende Motiv, bei Hamlet sowohl als bei dem dionysischen Menschen [. . .] In der Bewußtheit der einmal geschauten Wahrheit sieht jetzt der Mensch überall nur das Entsetzliche oder Absurde des Seins, jetzt versteht er das Symbolische im Schicksal der Ophelia, jetzt erkennt er die Weisheit des Waldgottes Silen: es ekelt ihn.
- 68) *Nietzsche's Philosophie im Lichte unserer Erfahrung*, IX, S. 676.
[eine] Seele, welche zum Wissen nur berufen, nicht eigentlich dazu geboren war und, wie Hamlet, daran zerbrach.
- 69) VIII, S. 297.
Die Literatur ist überhaupt kein Beruf, sondern ein Fluch.
- 70) VIII, S. 302 f.
das Raffinierte, Exzentrische und Satanische.
- 71) VIII, S. 303.
Dämonen, Koblode, tiefe Unholde und erkenntnisstumme Gespenster.
- 72) VIII, S. 337.
Ich stehe zwischen zwei Welten, bin in keiner daheim und habe es infolgedessen ein wenig schwer. Ihr Künstler nennt mich einen Bürger, und die Bürger sind versucht, mich zu verhaften.

73) Nietzsche III, S. 480.

Aber *was ist Leben?* Hier tut also eine neue, bestimmtere Fassung des Begriffs „Leben“ not. Meine Formel dafür lautet: Leben ist Wille zur Macht.

74) Nietzsche II, S. 786.

die prachtvolle nach Beute und Sieg lüstern schweifende *blonde Bestie*.

75) XI, S. 110.

Was war mir sein Machtphilosophem und die „Blonde Bestie“? Beinahe eine Verlegenheit.

76) XI, S. 109.

[. . .] eine komplizierte Art, die sich zur Mode- und Gassenwirkung des Philosophen, allem simplen „Renaissancismus“, Übermenschenskult, Cesare Borgia-Ästhetizismus, aller Blut- und Schönheitsgroßmäuligkeit [. . .] durchaus verachtungsvoll verhielt.

77) VIII, S. 302 f.

Ich liebe das Leben [. . .] Aber ich beschwöre Sie [. . .] Denken Sie nicht an Cesare Borgia oder an irgendeine trunkene Philosophie, die ihn auf den Schild erhebt! Er ist mir nichts, dieser Cesare Borgia, ich halte nicht das geringste auf ihn, und ich werde nie und nimmer begreifen, wie man das Außerordentliche und Dämonische als Ideal verehren mag. Nein, das „Leben“, wie es als ewiger Gegensatz dem Geiste und der Kunst gegenübersteht, – nicht als eine Vision von blutiger Größe und wilder Schönheit, nicht als das Ungewöhnliche stellt es uns Ungewöhnlichen sich dar; sondern das Normale, Wohlständige und Liebenswürdige ist das Reich unserer Sehnsucht, ist das Leben in seiner verführerischen Banalität!

78) VIII, S. 337 f.

Ich bewundere die Stolzen und Kalten, die auf den Pfaden der großen, der dämonischen Schönheit abenteuernd und den „Menschen“ verachten, – aber ich beneide sie nicht. Denn wenn irgend etwas imstande ist, aus einem Literaten einen Dichter zu machen, so ist es diese meine Bürgerliebe zum Menschlichen, Lebendigen und Gewöhnlichen. Alle Wärme, alle Güte, aller Humor kommt aus ihr, und fast will mir scheinen, als sei sie jene Liebe selbst, von der geschrieben steht, daß einer mit Menschen- und Engelszungen reden könne und ohne sie doch nur ein tönendes Erz und eine klingende Schelle sei.

79) IX, S. 171.

Ironie ist das Pathos der Mitte . . . Sie ist auch ihre Moral, ihr Ethos.

80) *Chamisso*. IX, S. 56.

Ironie heißt fast immer, aus einer Not eine Überlegenheit machen.

81) VIII, S. 338.

Was ich getan habe, ist nichts, nicht viel, so gut wie nichts. Ich werde Besseres machen, Lisaweta, – dies ist ein Versprechen [. . .] Schelten Sie diese Liebe nicht, Lisaweta; sie ist gut und fruchtbar.

82) Thomas Mann an Hilde Distel, 14. Nov. 1906. Briefe I, S. 67.

Der Künstler ist in sofern den Fürsten verwandt, als er, gleich diesen, ein *repräsentatives* Dasein führt. Was für den Fürsten die Etikette ist, das ist für den Künstler die hohe Verpflichtung zur Form.

83) VIII, S. 297.

Einen Künstler [. . .] ersehen Sie mit geringem Scharfblick aus einer Menschenmasse. Das Gefühl der Separation und Unzugehörigkeit, des Erkennt- und Beobachtetseins, etwas zugleich Königliches und Verlegenes ist in seinem Gesicht. In den Zügen eines Fürsten, der in Zivil durch eine Volksmenge schreitet, kann man etwas Ähnliches beobachten.

84) II, S. 11.

Gekannt und doch fremd bewegt er sich unter den Leuten, geht im Gemenge und gleichsam doch von einer Leere umgeben, geht einsam dahin und trägt auf seinen schmalen Schultern die Last seiner Hoheit.

85) II, S. 84.

Was sind Sie? [. . .] Sagen wir: ein Inbegriff, eine Art Ideal. Ein Gefäß. Eine sinnbildliche Existenz, Klaus Heinrich, und damit eine *formale* Existenz. Aber Form und Unmittelbarkeit, [. . .] Es schließt sich aus. Sie haben kein Recht auf unmittelbare Vertraulichkeit [. . .]

86) II, S. 88.

Denn der Geist, Klaus Heinrich, der Geist ist der Hofmeister, der unerbittlich auf Würde dringt, ja die Würde erst eigentlich schafft, er ist der Erzfeind und vornehme Gegner aller humanen Gemütlichkeit.

87) II, S. 363.

„Aber wir sind so dumm und alleine, Prinz, auf der Menschheit Höhen, [. . .] und wissen gar nichts vom Leben!“

„Gar nichts, kleine Imma? Aber was ist es denn, was dir endlich Vertrauen zu mir gemacht und mich zu so wirklichen Studien über die öffentliche Wohlfahrt geführt hat? Weiß der gar nichts vom Leben, der von der Liebe weiß? Das soll fortan unsre Sache sein: beides, Hoheit und Liebe, – ein strenges Glück.“

88) XI, S. 570.

Die anspielungsreiche Analyse des fürstlichen Daseins als eines formalen, unsachlichen, übersachlichen, mit einem Worte artistischen Daseins und die Erlösung der Hoheit durch die Liebe: Das ist der Inhalt meines Romans, und, voller Sympathie für jede Art „Sonderfall“, predigt er Menschlichkeit.

第一部 第三章

1) Briefe I, S. 180 f.

Tolstoi steht meinem epischen Ideale näher [. . .] Tolstoi [. . .] steht in der homerischen Ahnenreihe.

Das [=die Welt Dostojewskis] ist eine ganz andere Welt, als die plastisch-epische.

2) VIII, S. 377.

Ein Gott, vielleicht, – ein Held war er nicht. Aber es war leichter, ein Gott zu sein als ein Held! – Leichter . . . Der andere hatte es leichter! Mit weiser und glücklicher Hand Erkennen und Schaffen zu scheiden, das mochte heiter und quallos und quellend fruchtbar machen. Aber war Schaffen göttlich, so war Erkenntnis Heldentum, und beides war der, ein Gott und ein Held, welcher erkennend schuf!

3) *Freud und die Zukunft*. IX, S. 481.

[Bei Nietzsche springt] das Zusammenfallen von Wahrheit und *psychologischer* Wahrheit, des Erkennenden mit dem Psychologen in die Augen: sein Wahrheitsstolz, sein Begriff selbst von Ehrlichkeit und intellektueller Reinlichkeit, sein Wissensmut und seine Wissensmelancholie, sein Selbstkennertum, Selbstenkertum – all dies ist psychologisch gemeint, hat psychologischen Charakter, und ich vergesse nie die erzieherische Bekräftigung und Vertiefung, die eigene Anlagen durch das Erlebnis von Nietzsche's psychologischer Passion erführen.

4) X, S. 18 f.

Es gibt in Europa eine Schule von Geistern – der deutsche Erkenntnis-Lyriker Friedrich Nietzsche hat sie geschaffen –, in welcher man sich gewöhnt hat, den Begriff des Künstlers mit dem des Erkennenden zusammenfließen zu lassen. In dieser Schule ist die Grenze zwischen Kunst und Kritik viel unbestimmter, als sie ehemals war. Es finden sich in ihr Kritiker von durchaus dichterischem Temperament und Dichter von einer vollkommen kritischen Zucht des Geistes und Stiles [. . .] Der Künstler dieser Art [. . .] will erkennen und gestalten: tief erkennen und schön gestalten; und das geduldige und stolze Ertragen der Schmerzen, die von beidem unzertrennlich sind, gibt seinem Leben die sittliche Weihe.

5) Vgl. VIII, S. 300.

6) X, S. 19 ff.

[der] Zwiespalt zwischen Künstler- und Menschentum.

die schmerzliche Sensibilität der Beobachtung.

[die] Reaktion des Ausdrucks, die [. . .] eine sublime *Rache* des Künstlers an seinem Erlebnis ist.

der zitternd gespannte Bogen, von welchem das *Wort* schnellt, das scharfe, gefiederte Wort, das schwirrt und trifft und bebend im Schwarzen sitzt.

7) XII, S. 87 f.

Er brachte den Bogen neben der Leier als apollinisches Werkzeug in Erinnerung, er lehrte zu treffen, und zwar tödlich zu treffen.

8) VIII, S. 1003.

Denn seine Worte sind wie schwirrende Pfeile, ihr Herren, sie treffen, sie treffen!

9) XI, S. 565.

[der] große Widersacher der Schönheit, [der] asketisch-pessimistische Kritiker des Lebens.

10) この個所が Nietzsche に由来する Tonio Kröger の「認識の嘔吐」(Erkenntnisekel) のくり返しであることはいうまでもない。

11) VIII, S. 1061.

Der Prior: Ich sah der Zeit ins Herz, sah ihre Hurenstirn: scham – schamlos war sie, froh und schamlos, – begreift Ihr das? sie wollte sich nicht schämen! Die Kerzen nahm sie vom Altar des Gekreuzigten und trug sie zum Grabmal eines, der Schönheit geschaffen hatte. Schönheit . . . Schönheit . . . was ist sie? Ist es möglich, nicht zu durchschauen, was sie ist? Wo nicht – wer möchte ein Ding auf Erden erkennen, ohne von Gram und Ekel gehindert zu werden, es noch zu *wollen*? . . . Wer? Wer? Die Zeit! Ihr alle! Nur ich, ich einzig nicht [. . .] Seht, da begriff ich dies: Mich selbst, mich einzig hatt' ich groß zu machen wider die Welt, – denn ich war stellvertretend und erkoren. Der Geist war aufgestanden in mir!

Lorenzo: Wider die Schönheit? Bruder, Bruder, Ihr führt mich irr! Muß hier denn Kampf sein? Muß man die Welt denn feindlich gespalten sehen? Sind Geist und Schönheit denn gegeneinander gesetzt?

Der Prior: Sie sind es. Ich rede die Wahrheit, die ich erlitt.

12) XII, S. 106 f.

Nie war es mir um „Schönheit“ zu tun [. . .] In dieser Sphäre [einer künstlerischen Deutsch-Bürgerlichkeit] überwiegt das Ethische über das Ästhetische, oder richtiger: eine Vermischung und Gleichsetzung dieser Begriffe hat statt, welche *das Häßliche* ehrt, liebt und pflegt. Denn das Häßliche, die Krankheit, der Verfall, *das ist das Ethische*, und nie habe ich mich im Wortsinn als „Ästhet“, sondern immer als Moralisten gefühlt.

13) X, S. 63.

Libertiner zu sehr, Träumer, Erlebender, Künstler, um fürs Sachlich-Fachliche zu taugen, aber von der Kunst im naiven und treuherzigen Sinne geschieden durch Bewußtheit, durch Geist,

durch Moralismus, durch Kritik, wird der Literat vielleicht am vollkommensten durch den Namen eines Künstlers der Erkenntnis bestimmt.

14) X, S. 65.

Der Literat ist also Moralist in doppeltem Sinne: Er ist Seelenkundiger und Sittenrichter, und er ist beides aus Künstlertum. Sein Kunsttrieb macht ihn zum Psychologen.

15) X, S. 69.

Der Literat ist anständig bis zur Absurdität, er ist ehrenhaft bis zur Heiligkeit, ja, als Wissender und Richtender den Propheten des Alten Bundes verwandt, stellt er in der Tat auf seiner vornehmsten Entwicklungsstufe den Typus des Heiligen vollkommener dar als irgendein Anachoret einfacherer Zeiten.

16) X, S. 67.

Der Künstler [...] ist sittlich indifferent, unverantwortlich und unschuldig wie die Natur, deren rechter Sohn er ist.

17) *Maximen und Reflexionen*. Goethe XII, S. 399.

Der Handelnde ist immer gewissenlos; Es hat niemand Gewissen als der Betrachtende.

18) X, S. 68.

Und während der Künstler ganz eigentlich der Mann der Wirkung und des Erfolges ist, sieht der Literat im Erfolge beinahe nichts als die Beschönigung des Unrechts: – ja, seine psychologische und sittliche Reizbarkeit macht ihn, den Betrachtenden, rankünös gegen die Aktivität überhaupt, gegen das praktisch sich anpassende Schöpfertum.

19) Ernst Keller: *Der unpolitische Deutsche*, S. 15 f.

20) X, S. 54.

Die „Wirklichkeit“ des Theaters, seine direkte Wirkung auf eine konkrete Versammlung, zusammen mit seiner unter allen Künsten außerordentlichen Wirkungssucht.

21) X, S. 39 f.

[...] daß alles, was ich gegen das Theater einzuwenden habe, sich auf seine wesentliche Sinnlichkeit zurückführen läßt: es ist nicht zuletzt das Sinnlich-Gesellschaftliche der theatralischen Öffentlichkeit, was mich abgeneigt macht, was ich verachte.

22) X, S. 62.

Eine große Abhandlung über Geist und Kunst, Kritik und Plastik, Erkenntnis und Schönheit, Wissen und Schöpfertum, Zivilisation und Kultur, Vernunft und Dämonie wurde vor Jahren erträumt und entworfen. Der Gegenstand führte ins Ungemessene, und die essayistische Disziplin des Verfassers reichte nicht aus, ihn zu komponieren. So blieb der Plan als amorphe Notizenmasse liegen. Was folgt, sind ein paar zusammenhängende Seiten aus dem Kapitel, in welchem versucht werden sollte, den Typus des literarischen Menschen in seiner abstrakten Reinheit kritisch darzustellen.

23) XI, S. 564.

Es hat niemals einen durchaus „naiven“, niemals einen durchaus „sentimentalischen“ Dichter gegeben – die Worte in ihrer reichsten und tiefsten Bedeutung genommen. Denn der Dichter ist die Synthese selbst. Er stellt sie dar, immer und überall, die Versöhnung von Geist und Kunst, von Erkenntnis und Schöpfertum, Intellektualismus und Einfalt, Vernunft und Dämonie, Askese und Schönheit – das Dritte Reich.

24) VIII, S. 377.

Wunder der Sehnsucht waren seine Werke, der Sehnsucht nach Form, Gestalt, Begrenzung, Körperlichkeit, der Sehnsucht hinüber in die klare Welt des anderen, der unmittelbar und mit göttlichem Mund die besonnenen Dinge bei Namen nannte.

25) X, S. 29.

Der Roman ist genauer, vollständiger, wissender, gewissenhafter, tiefer als das Drama, [...] und im Gegensatz zu der Anschauung, als sei das Drama das eigentlich plastische Dichtwerk, bekenne ich, daß ich es vielmehr als eine Kunst der Silhouette und den erzählten Menschen allein als rund, ganz, wirklich und plastisch empfinde.

26) X, S. 40.

Die Öffentlichkeit, die ich meine, ist anders, ist zarter, reinlicher, weiter.

[...] Freundschaften und Feindschaften über Länder und Epochen hinweg [...]: das ist [...] die Öffentlichkeit, nach der mir der Sinn steht.

27) X, S. 61.

Ich habe eine Lanze gebrochen für den europäischen Roman, als dessen Sohn und Diener ich mich fühle, eine Lanze gegen das Theater, beinahe auch gegen das Drama, indem ich einer Ästhetik, die dem dramatischen Kunstgeist vor dem epischen den Vorrang zu sichern noch immer sich versteift, für meine Person den Glauben kündigte.

28) X, S. 61.

Er ist [...] vom demokratisch-mondänen Typ, sozialkritisch-psychologisch, international, Produkt eines europäischen Künstlertums, Instrument der Zivilisation, Angelegenheit einer abendländisch nivellierten Öffentlichkeit – und hat [...] mit „Volk“ [...] überhaupt nichts zu tun.

なお1960年版全集のこの部分には誤植が三個所ある。ここでは下記によってそれを正した。

Thomas Mann: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, Bd. 9: *Rede und Antwort*, Berlin 1925, S. 65.

29) X, S. 61.

Er ist zweitens, in einem höheren, man kann sagen: deutscheren Fall, persönliches Ethos, Bekenntnis, Gewissen, Protestantismus, Autobiographie, individualistische Moral-Problematik, Erziehung, Entwicklung, Bildung... Auf dieser Stufe, der deutsch-bürgerlichen, ist er seelisch volksnäher, ohne daß man das Volk sein Publikum nennen könnte.

30) X, S. 61 f.

Drittens, in ganz seltenen und wunderbaren Fällen kann der Roman in der Tat einmal zum Mythos und zur Volksbibel werden: „Robinson“ und „Don Quijote“, „Krieg und Frieden“ und de Costers „Ulenspiegel“ mögen als Beispiele gelten. Daß nicht leicht ein deutsches anzuführen wäre, beruht darauf, daß der deutsche Roman zu sehr Angelegenheit bürgerlicher Bildung ist, um in diesem Sinn und Grade volkstümlich sein zu können.

31) Paul Scherrer/Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*, Bern und München 1967, S. 123-233.

32) Notiz 8.

Wenn Wagner von „Literatur-Lyrik“ spricht oder vom Epos, das er den „dürftigen Todeschatten etc“ nennt, so möchte man an den Wänden hochgehen [...]

33) 本稿第二部第三章の補説参照。

34) Notiz 21.

Moderne Tendenz. Goethe sagt, daß die Poesie auf ihrem höchsten Gipfel ganz äußerlich erscheine, daß sie aber, je mehr sie sich ins Innere zurückziehe, auf dem Wege sei, zu sinken [...]

Thomas Mann が引いている Goethe の言葉は „*Maximen und Reflexionen*“ (Goethe XII, S. 510f.)にある。

35) Notiz 33.

Habe ich genug „Plastik“ hinter mir, um ein wenig abschätzig davon reden zu dürfen?

Muß man Anna Karenina und Krieg u. Frieden hinter sich haben, um das thun zu dürfen?

36) Notiz 46.

Der Dichter geht von der Idee aus und setzt sie in Plastik, Gestaltung, Leben um. Der reine (absolute) Schriftsteller geht vom Leben, Erlebnis, dem Sinnlichen aus und setzt es in Ideen, in Geist um [. . .] Das ist der Unterschied. Ist es ein Wert-, ein Wesensunterschied? Ist nicht beide Male dieselbe künstlerische Transformationskraft am Werke?

37) Notiz 104.

Bornierter Begriff des „Plastischen“: Auch das bloße Wort kann plastisch sein, auch das gesprochene. Auch einen rein geistigen Stoff, nicht nur eine Fabel, Handlung und „Charaktere“ gilt es zu gestalten. Auch das rein schriftstellerische Produkt ist eine Objektivierung, eine Verwirklichung, Ausscheidung, Begrenzung, Verkörperlichung, ein Fertigwerden mit dem Unendlichen . . .

38) III, S. 91 f.

„Sie sprechen so drollig, [. . .] so lebhaft, – ich weiß nicht, wie ich es nennen soll.“

„Plastisch, wie?“ entgegnete der Italiener und fächelte sich mit dem Taschentuch, obgleich es ja eher kühl war. „Das wird das Wort sein, das Sie suchen. Ich habe eine plastische Art zu sprechen, wollen Sie sagen [. . .]“

1960年版全集のこの部分の誤植一個所は下記によって正した。

Thomas Mann: *Gesammelte Werke in zehn Bänden*, Bd. 6, Berlin 1925, S. 108.

39) Notiz 49.

Geist – Christentum, Platonismus. Sinnlichkeit, Plastik – Heidentum [. . .] Goethe (heidnisch): „Die höchste Kunst ist äußerlich.“ Der Gegensatz schillerisch formuliert: „Naiv und sentimentalisch.“ Dieser Gegensatz in Goethe und Schiller nicht rein ausgedrückt. Goethe Spinoza-Schüler. Schiller besitzt eine gute Portion sinnlicher Naivetät[. . .]

40) Notiz 114.

[. . .] Das großartig kindliche Wort, das Goethe über Schiller sagte, daß, in seiner Gesellschaft, die Kunst denn doch zuweilen als *eine zu ernsthafte Sache* erschienen sei: es paßt auf niemanden besser, als auf den schwergesinnten Konstrukteur, der [. . .] das innerlichst heitere und unernste Wesen der Kunst gewiß niemals begriffen hat [. . .] Man muß die Kunst nicht zu ernst nehmen. Wir Deutschen neigen dazu, verführt durch die Schwere unseres Nationalcharakters und durch den Ehrgeiz einiger unserer starken Künstler [. . .] Eine leichtere, skeptischere, ungläubigere, verschlagenere, schalkhaftere und genußfrohere Kunstauffassung, die die Kunst nicht mehr als einen „Lastwagen nach dem Himmelreich“, sondern als ein Spiel, ein Stimulans, einen schönen Rausch, ein erquickliches Blendwerk, hervorgebracht mit den feinsten sinnlichen und intellektuellen Zaubermitteln, – als eine Sache des Lebens und der Verführung zum Leben nimmt, wird vielleicht eine der Befreiungen, Erlösungen, Beglückungen, Erleichterungen sein, die eine nahe Zukunft der Menschheit bringen wird.

41) Thomas Mann an Samuel Lublinski, 13. Juni 1910. Zitiert nach Paul Scherrer/Hans Wysling: *ibid.*, S. 213.

Halten Sie die Vereinigung von Frivolität und Moralismus für möglich, daß Einer in der Kunst ein erquickliches Blendwerk sehe, hervorzubringen mit den feinsten sinnlichen und intellektuellen Zaubermitteln – und zugleich an künstlerischer Strenge und Gewissenhaftigkeit beinahe zu Grunde gehe? Ich fange an, sie für möglich zu halten.

42) *Lebensabriß*. XI, S. 122.

Es handelte sich natürlich um eine neue Wendung des Kunst- und Künstlertotivs, um die Psychologie der unwirklich-illusionären Existenzform. Was mich aber stilistisch bezauberte, war die noch nie geübte autobiographische Direktheit, die mein grobes Muster mir nahelegte.

43) Hans-Bernhard Moeller: *Thomas Manns venezianische Götterkunde*, DVjs., 40, 1966, S. 189 ff.44) VIII, S. 474. この個所の前半部が Hexameter の響きをもっていることは Erich Heller も指摘している (Erich Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*, Frankfurt am Main 1959, S. 115)。

- 45) Vgl. Herbert Lehnert: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965, S. 112 f.
 Thomas Mannの原文と Rohde 訳のホメーロスの詩句をつぎに並記する。イタリック体の部分が一致または酷似している個所である。
- Der Tod in Venedig*. VIII, S. 488.
 [...] Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins *elysische Land, an die Grenzen der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter, noch Sturm und strömender Regen*, sondern immer *sanft kühlenden Anhauch Okeanos aufsteigen läßt* und in seliger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampflös und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht.
- Odyssee*, 4. Gesang, V. 560-569 (zitiert nach Lehnert: *ibid.*, S. 112).
 Nicht ist Dir es beschieden, erhabener Fürst Menelaos,
 Im roßweidenden Argos den Tod und das Schicksal zu dulden;
 Nein, fernab zur *Elysischen Flur, zu den Grenzen der Erde*,
 Senden die Götter Dich einst, die unsterblichen; wo Rhadamanthys
 Wohnet, der blonde, und *leichtestes Leben den Menschen bescheert ist*,
 (*Nie ist da Schnee, nie Winter und Sturm noch strömender Regen*,
 Sondern es *läßt aufsteigen* des Wests *leicht athmenden Anhauch*
 Immer *Okeanos* dort, daß er Kühlung bringe den Menschen),
 Weil Du Helena hast, und Eidam ihnen des Zeus bist.
- 46) VIII, S. 492.
 Glück des Schriftstellers ist der Gedanke, der ganz Gefühl, ist das Gefühl, das ganz Gedanke zu werden vermag. Solch ein pulsender Gedanke, solch genaues Gefühl gehörte und gehorchte dem Einsamen damals: nämlich, daß die Natur vor Wonne erschaure, wenn der Geist sich huldigend vor der Schönheit neige. Er wünschte plötzlich, zu schreiben.
- 47) VIII, S. 492.
 [...] ein gewisses großes und brennendes Problem der Kultur und des Geschmackes [...]
 [...] sein Gelüst, ihn [=den Gegenstand] im Licht seines Wortes erglänzen zu lassen, auf einmal unwiderstehlich. Und zwar ging sein Verlangen dahin, in Tazio's Gegenwart zu arbeiten, beim Schreiben den Wuchs des Knaben zum Muster zu nehmen, seinen Stil den Linien dieses Körpers folgen zu lassen, der ihm göttlich schien, und seine Schönheit ins Geistige zu tragen [...]
- 48) VIII, S. 493.
 Sonderbare Stunden! Sonderbar entnervende Mühe! Seltsam zeugender Verkehr des Geistes mit einem Körper!
 [...] jene anderthalb Seiten erlesener Prosa [...], deren Lauterkeit, Adel und schwingende Gefühlsspannung binnen kurzem die Bewunderung vieler erregen sollte.
- 49) „Hotel des Bains“. „*Der Tod in Venedig*“で Aschenbachや Tazio少年が滞在しているホテルは、ドイツ語化されて „Bäderhotel“ となっているが、むしろこれは同一のホテルである。なお問題の論文はのちにつぎのように改題された: *Über die Kunst Richard Wagners*.
- 50) X, S. 841 f.
 [...] ich meine zu wissen, daß Wagners Stern am Himmel deutschen Geistes im Sinken begriffen ist.
 [...] etwas [...], was sich von dem Wagner'schen sehr wesentlich und, wie ich glaube, vorteilhaft unterscheidet, [...] – eine neue Klassizität, dünkt mich, muß kommen.
- 51) VIII, S. 521 f.
 Denn die Schönheit [...], nur die Schönheit ist göttlich und sichtbar zugleich, und so ist sie denn also des Sinnlichen Weg, ist [...] der Weg des Künstlers zum Geiste.
 [...] wahrhaft ein Irr- und Sündenweg.

[...] derjenige [...], für den der Weg zum Geistigen durch die Sinne führt.

[...] daß wir Dichter [...] notwendig in die Irre gehen.

So sagen wir etwa der auflösenden Erkenntnis ab, denn die Erkenntnis [...] hat Sympathie mit dem Abgrund, sie *ist* der Abgrund. Diese also verwerfen wir mit Entschlossenheit, und fortan gilt unser Trachten einzig der Schönheit, das will sagen der Einfachheit, Größe und neuen Strenge, der zweiten Unbefangenheit und der Form. Aber Form und Unbefangenheit [...] führen den Edlen vielleicht zu grauenhaftem Gefühlsfrevl [...], führen zum Abgrund, zum Abgrund auch sie.

第一部 第四章

1) IX, S. 329.

Goethe, Schopenhauer, Wagner, Nietzsche, – da ist er, der Fixsternhimmel unserer Jugend, Deutschland und Europa auf einmal, unsere Herkunft, auf die wir stolz sind.

2) IX, S. 297.

[...] das Würdig-Wohlanständige, bewahrt und heiliggehalten um des Sohnes willen, der es zurückgelassen [...]: ich sah es an, ich atmete es ein, und der Widerstreit von Vertrautheit und Ehrfurcht in meiner Brust löste sich in das Gefühl, worin Demut und Selbstbejahung eines sind: in lächelnde Liebe.

3) IX, S. 297 f.

Ich kann von Goethe nicht anders sprechen als mit Liebe [...] Nur aus der eigenen Substanz und dem eignen Sein [...] weiß meinesgleichen von Goethe zu reden.

4) *Freud und die Zukunft*. IX, S. 498 f.

Die Vaterbindung, Vaternachahmung, das Vaterspiel und seine Übertragungen auf Vaterersatzbilder höherer und geistiger Art – wie bestimmend, wie prägend und bildend wirken diese Infantilismen auf das individuelle Leben ein! [...]

Der Künstler zumal, dieser eigentlich verspielte und leidenschaftlich kindische Mensch, weiß ein Lied zu singen von den geheimen und doch auch offenen Einflüssen solcher infantilen Nachahmung auf seine Biographie, seine produktive Lebensführung [...]. So kann die imitatio Goethe's mit ihren Erinnerungen an die Werther-, die Meister-Stufe und an die Altersphase von „Faust“ und „Divan“ noch heute aus dem Unbewußten ein Schriftstellerleben führen und mythisch bestimmen.

5) VIII, S. 67. (Goethe VI, S. 92.)

„Was ist“, schreibt der junge Werther einmal, „der Mensch, der gepriesene Halbgott? Ermangeln ihm nicht eben da die Kräfte, wo er sie am nötigsten braucht? Und wenn er in Freude sich aufschwingt oder in Leiden versinkt, wird er nicht in beiden eben da aufgehalten, eben da zu dem stumpfen, kalten Bewußtsein wieder zurückgebracht, da er sich in der Fülle des Unendlichen zu verlieren sehnte?“

6) *Goethe's „Werther“*. IX, S. 648.

Werther hat keinerlei Sendung auf Erden außer seinem Leiden am Leben, dem traurigen Scharfblick für seine Unvollkommenheiten, dem hamletischen Erkenntnisekel, der ihn würgt.

7) XII, S. 71 f.

Die drei Namen, die ich zu nennen habe, wenn ich mich nach den Fundamenten meiner geistig-künstlerischen Bildung frage, diese Namen für ein Dreigestirn ewig verbundener Geister, das mächtig leuchtend am deutschen Himmel hervortritt, – sie bezeichnen nicht intim deutsche, sondern europäische Ereignisse: Schopenhauer, Nietzsche und Wagner.

- 8) 前註原文の中の „nicht intim deutsche, sondern europäische Ereignisse“ という表現は明らかに Nietzsche のつぎのような個所から借用されたものであろう。

Goëten-Dämmerung. Nietzsche I, S. 1002.

Schopenhauer, [...] der ein *europäisches* Ereignis gleich Goethe [...] ist, und *nicht bloß* ein lokales, ein „nationales“.

Ibid. Nietzsche I, S. 1024.

Goethe – kein deutsches Ereignis, sondern ein europäisches.

Aus dem Nachlaß der Achtzigerjahre. Nietzsche III, S. 832 f.

ist er [=Wagner] nicht sehr viel mehr, als bloß ein deutsches Ereignis?

Thomas Mann が „*Betrachtungen eines Unpolitischen*“ の前記の個所で上の文中の Schopenhauer, Wagner に Nietzsche その人をも加えた „Dreigestirn“ を自身の「精神的・芸術的な教養の基礎」と名づけていながら、そこではまだ Nietzsche が „ein europäisches Ereignis“ と呼ぶ Goethe を除外していることは注目すべきである。

- 9) *Goethe und Tolstoi* (1921/25), IX, S. 58-173.

Zu Goethe's „Wahlverwandtschaften“ (1925), IX, S. 174-186.

An die japanische Jugend. Eine Goethe-Studie (1932), IX, S. 282-296.

Goethe als Repräsentant des bürgerlichen Zeitalters (1932), IX, S. 297-332.

Goethe's Laufbahn als Schriftsteller (1932), IX, S. 333-362.

[*Ansprache bei der Einweihung des erweiterten Goethe-Museums in Frankfurt am Main*] (1932), X, S. 327-331.

Über Goethe's Faust (1939), IX, S. 581-621.

Goethe's „Werther“ (1941), IX, S. 640-655.

Phantasie über Goethe (1948), IX, S. 713-754.

Goethe und die Demokratie (1949), IX, S. 755-782.

Ansprache im Goethejahr 1949, XI, S. 481-497.

- 10) Bernhard Blume: *Thomas Mann und Goethe*, Bern 1949.

Hans Mayer: *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*, Berlin 1950, S. 264-306.

Jonas Lesser: *Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung*, München 1952, S. 232-248; S. 443-451.

Inge Diersen: *Untersuchungen zu Thomas Mann*, Berlin 1959, S. 184 ff.

Edith Braemer: *Aspekte der Goethe-Rezeption Thomas Manns*, in: Georg Wenzel (Hrsg.): *Vollendung und Größe Thomas Manns*, Halle (Saale) 1962, S. 162-195.

H. Stefan Schultz: *Thomas Mann und Goethe*, in: Peter Pütz (Hrsg.): *Thomas Mann und die Tradition*, Frankfurt am Main 1971, S. 151-179.

ただし Herbert Lehnert は、Thomas Mann の遺稿を基礎にして、初期の Thomas Mann と Goethe との結びつきに従来以上の注意をはらう必要があることを強調している (Herbert Lehnert: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, S. 125 ff. *Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht*, S. 101)。

- 11) X, S. 559.

Liebe zu sich selbst [...] ist [...] der Anfang aller Autobiographie. Denn der Trieb eines Menschen, sein Leben zu fixieren, sein Werden aufzuzeigen, sein Schicksal literarisch zu feiern und die Teilnahme der Mit- und Nachwelt leidenschaftlich dafür in Anspruch zu nehmen, hat dieselbe ungewöhnliche Lebhaftigkeit des Ichgefühls zur Voraussetzung [...] Das ist etwas Stärkeres, Tieferes und Produktiveres als „Selbstgefälligkeit“. Es ist in den schönsten Fällen das dankbar-ehrfürchtige Erfülltsein der Götterliebtinge von sich selbst, wie es mit unvergleichlich innigem Nachdruck aus den Zeilen spricht:

Alles geben die Götter, die unendlichen,
Ihren Liebtingen ganz:
Alle Freuden, die unendlichen,
Alle Schmerzen, die unendlichen, ganz.

Es ist das naiv-aristokratische Interesse an dem Mysterium hoher Bevorteilung, substantieller Vornehmheit, gefährlicher Auszeichnung, angeborener Verdienste, als deren Träger sie sich fühlen, ist die Lust, aus geheimster Erfahrung zu bekunden, wie [...] Glück und Verdienst nach irgendwelchem Gnadenschlusse sich unauflöschlich verketteten: Sie brachte „Dichtung und

Wahrheit“ hervor; und sie ist recht eigentlich der Geist der großen Autobiographie.

12) IX, S. 69 f.

13) X, S. 560 f.

Es wird wohl an uns liegen, an uns Schriftstellern, wenn der heutige Leser ein Wort des größten Autobiographen unter den Dichtern gegen uns zu kehren und zu sprechen scheint: „Ich habe die Wirklichkeit immer für genialer gehalten als euer Genie.“

14) Goethe I, S. 142.

15) Goethe IX, S. 475.

16) Johann Wolfgang Goethe: *Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche*, hrsg. von Ernst Beutler, Zürich 1949, Bd. 22, S. 580.

[...] das Erfinden aus der Luft war nie meine Sache; ich habe die Welt stets für genialer gehalten als mein Genie.

17) Vgl. IX, S. 101, S. 764 f.

18) VIII, S. 125.

Es gibt eine Art von Menschen, Lieblingskinder Gottes, wie es scheint, deren Glück das Genie und deren Genie das Glück ist, Lichtmenschen, die mit dem Widerspiel und Abglanz der Sonne in ihren Augen auf eine leichte, anmutige und liebenswürdige Weise durchs Leben tändeln [...]

19) VIII, S. 126.

Die Auffassung des „Glückes“ als eine Art von Verdienst, Genie, Vornehmheit, Liebenswürdigkeit [...] ist mir zu tief eigentlich [...]

20) VIII, S. 123.

[meine] Auffassung von „Glück“ [...], [mein] Bewußtsein, [meine] Überzeugung, glücklich zu sein, deren Erschütterung doch – es bestand kein Zweifel – schlechthin unmöglich war.

21) VIII, S. 126.

[...] als eine Art von Fledermaus oder Eule im Dunkeln hocken und neidisch zu den „Lichtmenschen“ hinüberblinzeln [müssen].

22) VII, S. 271.

Oft hörte ich aus dem Munde der Meinen, daß ich ein Sonntagkind sei, und obgleich ich fern von allem Aberglauben erzogen worden bin, habe ich doch dieser Tatsache, in Verbindung mit meinem Vornamen Felix [...] sowie mit meiner körperlichen Feinheit und Wohlgefälligkeit, immer eine geheimnisvolle Bedeutung beigemessen. Ja, der Glaube an mein Glück und daß ich ein Vorzugskind des Himmels sei, ist in meinem Innersten stets lebendig gewesen, und ich kann sagen, daß er im ganzen nicht Lügen gestraft worden ist. Stellt sich doch das eben als die bezeichnende Eigentümlichkeit meines Lebens dar, daß alles, was an Leiden und Qual darin vorgekommen, als etwas Fremdes und von der Vorsehung ursprünglich nicht Gewolltes erscheint, durch das meine wahre und eigentliche Bestimmung immerfort gleichsam sonnig hindurchschimmert.

23) VII, S. 284.

[...] Hierbei erntete ich viel Lob von seiten des Künstlers, denn ich war überaus angenehm und göttergleich gewachsen, schlank, weich und doch kräftig von Gliedern, goldig von Haut und ohne Tadel in Hinsicht auf schönes Ebenmaß.

24) *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*, Amsterdam 1948 [Copyright bei Querido Verlag 1937], S. 40.

Nur meine Beine waren vielleicht im Verhältnis ein wenig zu kurz; aber mein Pate tröstete mich über diesen Fehler mit dem Hinweis, daß auch der Geistesfürst von Weimar zu kurze Beine besessen und doch Zeit seines Lebens große persönliche Erfolge zu verzeichnen gehabt habe.

25) *Phantasie über Goethe*. IX, S. 730 f.

Hatte er [=Goethe] in der Jugend gleich einem stutzerhaften Apoll, oder besser wohl Hermes, sich dargestellt (abgesehen von etwas zu kurzen Beinen) [. . .]

26) XII, S. 381.

[. . .] die Schönheit des Taugenichts ist auch sicher nichts weiter als ein Durchschimmern seiner Gotteskindlichkeit.

27) III, S. 804.

[. . .] wir wundern uns selbst, wie es unserem unbedeutenden Helden gelingen mochte, sie um sich zusammenzuhalten, – wir erklären es uns mit einer gewissen verschmutzten Lebensfreundlichkeit seines Wesens [. . .]

28) III, S. 988.

[. . .] drückte nicht dennoch etwas von persönlich gemeinter und also von göttlicher Güte und Gerechtigkeit sich darin aus?

29) VIII, S. 377.

Und wieder, wie stets, in tiefer Unruhe, mit Hast und Eifer, fühlte er die Arbeit in sich beginnen, die diesem Gedanken folgte: das eigene Wesen und Künstlertum gegen das des anderen zu behaupten und abzugrenzen.

30) VIII, S. 375 f.

Nicht sie [=alle Weisheit und kühle Zucht] [. . .] waren das Sittliche, sondern der Kampf und die Not, die Leidenschaft und der Schmerz!

Denn das Talent [. . .] ist nichts Leichtes, nichts Tändelndes, es ist nicht ohne weiteres ein Können.

Das Talent selbst – war es nicht Schmerz?

Ichsüchtig ist alles Außerordentliche, sofern es leidet [. . .] Und der Ehrgeiz spricht: Soll das Leiden umsonst gewesen sein? Groß muß es mich machen!

31) VIII, S. 377.

War er denn größer? Worin? Warum? War es ein blutendes Trotzdem, wenn er siegte? [. . .] Aber war Schaffen göttlich, so war Erkenntnis Heldentum, und beides war der, ein Gott und ein Held, welcher erkennend schuf!

32) X, S. 21.

[. . .] dem wahren Künstler [. . .] wird [. . .] der Schmerz des Erkennens und Gestaltens die sittliche Genugtuung geben, die ihn über alle Empfindlichkeiten und Skandale der Welt erhebt [. . .] Das Leiden sollte umsonst gewesen sein? [. . .] das Werk, das ein Künstler in Schmerzen tat, – [. . .] es sollte ihm keinen Ruhm bringen dürfen? So spricht der Ehrgeiz. So *rechtfertigt* sich aller Ehrgeiz.

33) Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel*, S. 85.

Ich [. . .] war nach dem Kohlhaas wütend auf Goethe, der ihn wegen seiner „Hypochondrie“ und seines „Widerspruchsgeistes“ abgelehnt hat.

34) X, S. 837.

Ich glaube in der Kunst an den Schmerz, das Erlebnis, die Erkenntnis, die Liebe, die Tiefe und stehe aller schönen Oberflächlichkeit je nach Befinden ironisch oder ungeduldig gegenüber. Ich bin nordisch gestimmt, [. . .] und wie ich gegen die südliche Landschaft eine

gelinde Verachtung hege, so erregt mir jene gewisse Gemeinheit, die unzweifelhaft dem romanischen Kunstgeschmack anhaftet, einen instinktiven und nervösen Unwillen.

- 35) *Richard Wagner und der „Ring des Nibelungen“*. IX, S. 506.
[. . .] zwei gewaltige und kontradiktorische Ausformungen des [. . .] Deutschtums, die nordisch-musikalische und die mittelländisch-plastische, die wolkenschwer-moralistische und die erleuchtet-himmelsheitere.
- 36) X, S. 837.
Es sind in der Tat die Werke dieses Mächtigsten, die so stimulierend wie sonst nichts in der Welt auf meinen Kunsttrieb wirken, die mich immer aufs neue mit einer neidisch-verliebten Sehnsucht erfüllen, wenigstens im Kleinen und Leisen „auch dergleichen zu machen“.
- 37) *Thomas Mann an Ernst Bertram, Briefe aus den Jahren 1910-1955*, Pfullingen 1960, S. 10.
[. . .] mein innerer Widerstand gegen diese wüste Schau-Spielerei mit menschlicher Leidenschaft und menschlicher Tragik ging bis zur halblauten Empörung. Dieser Produktion Tempel bauen, dachte ich in meiner Bitterkeit, kann nur eine barbarische und geistig halbblinde Nation. Gut, daß ich dergleichen nicht geschrieben habe.
- 38) *Thomas Mann an Julius Bab. Briefe I*, S. 91.
Die Deutschen sollte man vor die Entscheidung stellen: Goethe oder Wagner. Beides zusammen geht nicht [. . .] Sollte nicht doch vielleicht jeder Deutsche im Grunde seines Herzens wissen, daß Goethe ein unvergleichlich verehrungs- und vertrauenswürdigere Führer und Nationalheld ist, als dieser schnupfende Gnom aus Sachsen mit dem Bombentalent und dem schäbigen Charakter?
- 39) *Thomas Mann an Ernst Bertram*, S. 10 f.
Von Flaubert wird man, wie von Goethe, immer reden müssen, wenn es ernstlich gilt, mit Wagner abzurechnen.
- 40) *Thomas Mann: Briefe an Paul Amann 1915-1952*, Lübeck 1959, S. 30.
[. . .] die Karrikatur der großen Autobiographie und im Styl selbst eine Parodie auf „Dichtung und Wahrheit“.
- 41) Goethe IX, S. 475.
- 42) Herbert Lehnert: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*, S. 128 f.
- 43) *Thomas Mann an Carl Maria Weber*, 4. Juli 1920. Briefe I, S. 176.
Ein Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Sittlichkeit wurde angestrebt wie ich es in den „Wahlverwandtschaften“ ideal vollendet fand, die ich während der Arbeit am T.i.V., wenn ich recht erinnere, fünf mal gelesen habe.
- 44) IX, S. 177.
das Gleichgewicht von Sinnlichkeit und Sittlichkeit oder, künstlerisch gesprochen, von Plastik und Kritik [. . .]
- 45) IX, S. 179.
[. . .] ein Ineinander von Plastik und Idee, von Vergeistigung und Verleiblichung, eine wechselseitige Durchdringung des naiven und sentimentalischen Wesens, wie sie sich, sollten wir denken, so glücklich in aller Kunstgeschichte nicht wieder ereignet hat.
- 46) *Thomas Mann: Briefe an Paul Amann*, S. 30.
ein grundwunderliches Unternehmen, [. . .] aber positiv endlich doch in seiner verzerrten Lyrik.

47) VIII, S. 451.

[. . .] daß seine Natur von nichts weniger als robuster Verfassung und zur ständigen Anspannung nur berufen, nicht eigentlich geboren war.

[. . .] daß er einem Geschlecht angehörte, in dem nicht das Talent, wohl aber die physische Basis eine Seltenheit war, deren das Talent zu seiner Erfüllung bedarf.

48) Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in -den letzten Jahren seines Lebens*, 24. Aufl., Wiesbaden 1949, S. 358.

Das Talent ist freilich nicht erblich, allein es will eine tüchtige physische Unterlage [. . .]

49) VIII, S. 452 f.

[. . .] daß beinahe alles Große, was dastehe, als ein Trotzdem dastehe, trotz Kummer und Qual, Armut, Verlassenheit, Körperschwäche, Laster, Leidenschaft und tausend Hemmnissen zustande gekommen sei. Aber das war mehr als eine Bemerkung, es war eine Erfahrung, war geradezu die Formel seines Lebens und Ruhmes, der Schlüssel zu seinem Werk.

50) Briefe I, S. 123.

Ich hatte ursprünglich nichts Geringeres geplant als die Geschichte von Goethe's letzter Liebe zu erzählen, der Liebe des Siebzigjährigen zu jenem kleinen Mädchen, die er durchaus noch heiraten wollte, was aber sie und auch seine Angehörigen nicht wollten, – eine böse, schöne, groteske, erschütternde Geschichte, die ich vielleicht trotzdem noch einmal erzähle, aus der aber vorderhand einmal der „Tod in Venedig“ geworden ist.

51) Briefe I, S. 177.

[. . .] diese Geschichte mit allen ihren schauerlich-komischen, hoch-blamablen, zu ehrfürchtigem Gelächter stimmenden Situationen, diese peinliche, rührende und große Geschichte, die ich eines Tages vielleicht doch noch schreibe.

52) VIII, S. 503.

[der] Mann, dem natürliche Verdienste ein aristokratisches Interesse für seine Abstammung einflößen.

53) Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel*, S. 85.

Ich kann wieder mal nicht anfangen und finde hundert Ausflüchte. Was da ist, ist das psychologische Material, aber es hapert mit der Fabel, dem Hergang.

54) XI, S. 123.

Den Krull'schen Memoirenton, ein heikelstes Balancekunststück, lange festzuhalten, war freilich schwer.

第二部 第一章

1) Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel*, S. 96.

[. . .] wenn Du es im Ganzen nicht wirst billigen können, so wirst Du einzelne Schönheiten nicht leugnen können. Besonders ein antikisierendes Kapitel scheint mir gelungen.

2) *Lecture on myself*, gehalten in Princeton am 3. Mai 1940, zitiert nach: Hans Wysling: *Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns Erwähltem*, Euphorion, 57, 1963, S. 194 f.

[. . .] diesem für mein Gefühl nicht zufälligen Standort an einer Zeitenwende entspricht genau die Rolle, die sie [=die Erzählung: „Der Tod in Venedig“] in meinem internen Leben spielt, insofern als sie darin ein Letztes und Äußerstes, einen Abschluß bedeutet: sie war die moralisch und formal zugespitzteste und gesammeltste Gestaltung des Décadence- und Künstlerproblems, in dessen Zeichen seit „Buddenbrooks“ meine Produktion gestanden hatte, und das mit dem „Tod in Venedig“ tatsächlich ausgeformt war, – in voller

Entsprechung zu der Ausgeformtheit und Abgeschlossenheit der individualistischen Gesamt-Problematik des in die Katastrophe mündenden bürgerlichen Zeitalters. Auf dem persönlichen Wege, der zum „Tod in Venedig“ geführt hatte, gab es kein Weiter, kein Darüber Hinaus.

3) XII, S. 14.

Vierzig Jahre sind wohl ein kritisches Alter, man ist nicht mehr jung, man bemerkt, daß die eigene Zukunft nicht mehr die allgemeine ist, sondern nur noch – die eigene. Du hast dein Leben zu Ende zu führen, – ein vom Weltlauf schon überholtes Leben. Neues stieg über den Horizont, das dich verneint, ohne leugnen zu können, daß es nicht wäre, wie es ist, wenn du nicht gewesen wärest.

4) Thomas Mann/Heinrich Mann: *Briefwechsel*, S. 103 f.

[. . .] Aber das Innere: die immer drohende Erschöpfung, Skrupel, Müdigkeit, Zweifel, eine Wundtheit und Schwäche, daß mich jeder Angriff bis auf den Grund erschüttert; dazu die Unfähigkeit, mich geistig und politisch eigentlich zu orientieren, wie Du es gekonnt hast; eine wachsende Sympathie mit dem Tode, mir tief eingeboren: mein ganzes Interesse galt immer dem Verfall, und das ist es wohl eigentlich, was mich hindert, mich für Fortschritt zu interessieren. Aber was ist das für ein Geschwätz. Es ist schlimm, wenn die ganze Misere der Zeit und des Vaterlandes auf einem liegt, ohne daß man die Kräfte hat, sie zu gestalten. Aber das gehört wohl eben zur Misere der Zeit und des Vaterlandes. Oder wird sie im „Unterthan“ gestaltet sein? Ich freue mich mehr auf Deine Werke, als auf meine. Du bist seelisch besser dran, und das ist eben doch das Entscheidende. Ich bin ausgedient, glaube ich, und hätte wahrscheinlich nie Schriftsteller werden dürfen. „Buddenbrooks“ waren ein Bürgerbuch und sind nichts mehr fürs 20. Jahrhundert. „Tonio Kröger“ war bloß larmoyant, „Königliche Hoheit“ eitel, der „Tod in Venedig“ halb gebildet und falsch. Das sind so die letzten Erkenntnisse und der Trost fürs Sterbestündlein.

5) Herbert Lehnert: *Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte von Thomas Manns „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“*, „*Der Zauberberg*“ und „*Betrachtungen eines Unpolitischen*“, DVjs., 38, 1964, S. 268.

6) *Thomas Mann an Ernst Bertram*, S. 18.

7) *Lecture on myself*, zitiert nach Hans Wysling: *ibid.*, S. 195.

Wirklich ist es eine Frage der Vitalität, ob man einen kritischen Punkt, einen Punkt relativer und bedingter Vollendung, wie ich sie erreicht hatte, überwindet oder nicht; ob man imstande ist, das *fest* Gewodene, ganz schon Form Gewordene wieder aufzulockern, seine Produktivität in Fluß zu halten, neue Gehalte einströmen zu lassen, die geistigen Grundlagen seines Lebens zu verbreitern und weiter und höher zu bauen – oder ob in neuer Zeit-Umgebung nichts als Wiederholung oder Verstummen unser Teil ist. Die Entscheidung hierüber wird nicht aus dem Willen getroffen; sie ist ein Geschehen.

8) XII, S. 215.

ein *grundstürzendes* Ereignis [. . .], vergleichbar nur den gewaltigsten Umwälzungen, Durch- und Zusammenbrüchen der Erdgeschichte, [. . .] – eine Weltwende, die blutig-geschichtliche Markierung der Jahrhundertwende zum mindesten.

9) XII, S. 215 f.

Was mich erschütterte und beschämte, war das Mißverhältnis zwischen meinem persönlichen Range und dem dröhnenden Aufwand an Weltgeschichte, der die Krisis meiner vierzig Jahre markiert. Kein Zweifel, es ist ein Schicksal, so in die Zeit gestellt zu sein, daß die Wende des persönlichen Lebens mit katastrophaler Zeitwende zusammenfällt.

10) III, S. 985.

ein historischer Donnerschlag [. . .], der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt [. . .]

- 11) *Lebensabriß*. XI, S. 128.
An eine Fortsetzung der begonnenen Kunstarbeiten war nicht zu denken, oder sie erwies sich, in wiederholten Ansätzen versucht, als seelisch unmöglich.
- 12) *Gedanken im Kriege*. Die Neue Rundschau, 25, 1914, S. 1471-84.
Krieg! Es war Reinigung, Befreiung, was wir empfanden, und eine ungeheuere Hoffnung. (S. 1474)
Deutschland [. . .] wird sein tiefes, verhaßtes Ich wie ein Löwe verteidigen. (S. 1484)
- 13) Briefe I, S. 117.
[. . .] ich war durch die Erschütterungen und Sorgen der Zeit ziemlich mitgenommen, und so haben wir denn auf einige Wochen unsere hiesige Zuflucht aufgesucht, wo ich zu meiner laufenden Arbeit zurückzufinden suche, nachdem ich während der ersten Kriegsmonate allerlei politische und historische Allotria getrieben.
- 14) Thomas Mann an Julius Bab, 5. März 1915. Zitiert nach Hans Bürgin/Hans-Otto Mayer: *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*, S. 42.
[Ich] habe mich auf dem Lande zu meiner Erzählung zurückgefunden und will mich nicht mehr darin unterbrechen.
- 15) Briefe I, S. 120.
Aber ein Kunststück ist es heutzutage wirklich, Kunst zu machen.
- 16) Thomas Mann: *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, S. 30.
Und dabei geben die Zeitereignisse dem Kopf und dem Herzen so Unendliches zu arbeiten und zu bewältigen, daß ich in diesem Augenblick nicht weiß, ob ich weiterfabulieren darf und soll oder mich zu einer gewissenhaften und bekennend-persönlichen essayistischen Auseinandersetzung mit den brennenden Problemen zusammennehmen muß.
- 17) XII, S. 68.
[. . .] es gilt seine [=Deutschlands] „Vermenschlichung“ im lateinisch-politischen Sinne und seine Enthumanisierung im deutschen, [. . .] die *Demokratisierung* Deutschlands, oder [. . .] seine Entdeutschung . . . Und an all diesem Unfug sollte ich teilnehmen?
- 18) XI, S. 129.
letztes, großes [. . .] Rückzugsgefecht romantischer Bürgerlichkeit vor dem „Neuen“.
- 19) XII, S. 489.
[. . .] erschüttert, aufgewühlt, gellend herausgefordert, warf ich mich in den Tumult und verteidigte disputierend das Meine. Aber wohler, Gott weiß es, wird mir sein, wenn meine Seele wieder, von Politik gereinigt, Leben und Menschlichkeit wird anschauen dürfen; besser, als durch dieses Buch, wird mein Wesen sich bewähren können, wenn die Völker hinter gefriedeten Grenzen in Würden und Ehren beieinander wohnen und ihre feinsten Güter tauschen: der schöne Engländer, der polierte Franzose, der menschliche Russe und der wissende Deutsche.
- 20) XII, S. 588.
Einige dieser Blätter sind schön; es sind die, wo Liebe sprechen durfte. Dorthin, wo Hader und bittere Scheidung herrscht, werde ich nie wieder blicken.
- 21) IX, S. 316.
[. . .] es ist merkwürdig genug zu sehen und zeugt für die Unveränderlichkeit des deutsch-bürgerlichen Charakters, daß dieses selbe Kulturentsetzen vor der heraufkommenden Politisierung sich in unseren Tagen, in den Jahren von 1916 bis 1919 etwa, mit aller Heftigkeit wiederholen konnte und mit einer Unmittelbarkeit, die sich des Typischen darin kaum bewußt war, noch einmal durchgekämpft werden mußte.

- 22) XII, S. 216; Johann Wolfgang Goethe: *Werke*, 30 Bde., hrsg. von Karl Heinemann, Leipzig und Wien [o. J.], Bd. I, S. 244.
- 23) XII, S. 216.
Dergleichen hatten Goethe, Schopenhauer, Nietzsche den deutschen Zögling gelehrt.
- 24) XII, S. 584.
Goethe und Nietzsche waren Konservative, – aller deutsche Geist war konservativ von je und wird es bleiben, sofern er nämlich selber bleibt und nicht demokratisiert, das heißt abgeschafft wird.
- 25) Thomas Mann an Felix Bertaux, 1. März 1923. Briefe I, S. 207.
Eine gewisse anti-liberale Tendenz dieser Bekenntnisschrift erklärt sich aus meinem Verhältnis zu Goethe und Nietzsche, in denen ich meine höchsten Meister erblicke.
- 26) Goethe X, S. 235.
Von hier und heute geht eine neue Epoche der Weltgeschichte aus, und ihr könnt sagen, ihr seid dabei gewesen.
- 27) XII, S. 216.
Manche Stunde verbrachte ich über den Schriften, Aufzeichnungen, Epigrammen, in denen Goethe sich mit der Französischen Revolution auseinanderzusetzen suchte, und es war mir ein Trost, zu sehen, wie dieser Große, der auch gewähnt haben mochte, bis an sein Lebensende den gleichen Gesellschafts- und Geistesgrund unter den Füßen zu behalten, so schwere Mühe hatte, mit dem Neuen fertig zu werden, es in seine Welt, sein Werk aufzunehmen. Oder war etwa sein Herz, sein Geist dem Neuen weit und froh geöffnet? War er nicht voller Polemik, voller Widerstand? War sein erster und stärkster Instinkt nicht Selbstbehauptung, Behauptung seiner Welt?
- 28) *Maximen und Reflexionen*. Goethe XII, S. 404.
Problematisches hab' ich in mir selber genug.
- 29) XII, S. 507.
Sind die Deutschen das eigentlich problematische Volk, weil sie das gebildete sind? Es steht frei; die Frage auch umgekehrt zu stellen. Und man kann in diesem Kriege mit Leib und Seele auf deutscher Seite sein, kann den deutschen Sieg ersehnen, weil man das eigene Leben, die eigene Ehre mit dem Leben und der Ehre Deutschlands untrennbar verbunden fühlt, – und dennoch in seiner stillsten Stunde der Meinung zuneigen, daß das gebildete, das wissende und problematische Volk zum europäischen Ferment bestimmt ist und *nicht* zur Herrschaft.
なおこの個所の末尾は明らかにつぎの Nietzsche の言葉を借用したものである。
[...] die Herrschaft der Erde – angelsächsisch. Das deutsche Element ein gutes Ferment, es versteht nicht zu herrschen. (Friedrich Nietzsche: *Sämtliche Werke in zwölf Bänden*, Stuttgart 1965, Bd. XI: *Die Unschuld des Werdens*, der Nachlaß, zweiter Teil, S. 436.)
- 30) XII, S. 407.
Dies Werk, etwas Letztes und mit Bewußtsein Letztes aus der schopenhauerisch-wagnerischen, der romantischen Sphäre [...], sein Erscheinen in diesem Augenblick gewährte mir Trost und Wohltat vollkommener Sympathie; es entspricht meinem eigensten Begriff der Humanität, es macht mich positiv, erlöst mich von der Polemik, und meinem Gefühl ist ein großer Gegenstand damit geboten, an den es sich dankbar schließen kann, bis es zu eigener Gestaltung wieder genesen und beruhigt ist, und von dem aus gesehen *das Widerwärtige* in wesenlosem Scheine liegt...
- 31) Paul Amann にあてた1915年八月三日および1917年三月二十五日の手紙で Thomas Mann は „Der Zauberberg“ の名を挙げながら、その主傾向を „Sympathie mit dem Tode“ と呼んでいる (Thomas Mann: *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, S. 30 und 53)。1913年十一月、つまり „Der Zauberberg“ に着手した直後の Heinrich Mann あての手紙に同じ表現があるのはさきに見たとおりである。

32) XII, S. 423 f.

„Sympathie mit dem Tode“ . . . ich traute meinen Ohren nicht. Das Wort war von mir. Vor dem Kriege hatte ich einen kleinen Roman zu schreiben begonnen [. . .], und die Redewendung von der „Sympathie mit dem Tode“ war ein thematischer Bestandteil der Komposition. Nun hörte ich sie wörtlich aus dem Munde des Palestrina-Dichters [. . .] War das nicht überaus merkwürdig! Um sein pathetisch-musikalisches Werk recht gründlich zu kennzeichnen, war dieser bedeutende Zeitgenosse mit genauer Notwendigkeit auf eine Formel meines ironischen Literaturwerkes verfallen. Wieviel Brüderlichkeit bedeutet Zeitgenossenschaft ohne weiteres!

33) Goethe I, S. 257.

34) Goethe X, S. 438.

Eben dieser widerwärtigen Art, alles Sentimentale zu verschmähen, sich an die unvermeidliche Wirklichkeit halb verzweifelnd hinzugeben, begegnete gerade „Reineke Fuchs“ als wünschenswertester Gegenstand für eine zwischen Übersetzung und Umarbeitung schwebende Behandlung. Meine dieser unheiligen Weltbibel gewidmete Arbeit gereichte mir zu Hause und auswärts zu Trost und Freude.

35) Thomas Mann: *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, S. 58.

Auch hier habe redlich das Meine gethan, den Schmöker zu fördern [. . .] Oktober, November . . . dann wird und muß er fertig sein, und ich glaube, ich werde dann kopfschüttelnd als Motto setzen: „Mais que diable allait-il faire dans cette galère?“

36) Briefe I, S. 140.

Ich freue mich so sehr aufs *Erzählen*.

37) XII, S. 36.

Mit „Bewegung“ [. . .] immer nur gesellschaftskritisch-politische Bewegung meinen zu können und zu glauben, dem Deutschen gezieme es, „die fürchterliche Bewegung fortzuleiten, und auch zu wanken hierhin und dorthin“ – eben dies ist es, was ich *Entfremdung* nenne.

38) Goethe II, S. 514.

39) Goethe X, S. 359.

Wie mich aber niemals irgend ein Äußeres mir selbst entfremden konnte, mich vielmehr nur strenger ins Innere zurückwies [. . .]

40) VIII, S. 566.

[. . .] es ist ein wenig, als finde man sich in die Landschaft einer anderen Erdperiode versetzt, oder auch in eine unterseeische, als wandle man auf Wasserboden.

41) VIII, S. 575.

Für meine Person bekenne ich gern, daß die Anschauung des Wassers in jederlei Erscheinungsform und Gestalt mir die weitaus unmittelbarste und eindringlichste Art des Naturgenusses bedeutet, ja, daß wahre Versunkenheit, wahres Selbstvergessen, die rechte Hinlösung des eigenen beschränkten Seins in das allgemeine mir nur in dieser Anschauung gewährt ist. Sie kann mich, etwa gar die des schlafenden oder schmetternd anrennenden Meeres, in einen Zustand so tiefer organischer Träumerei, so weiter Abwesenheit von mir selbst versetzen, daß jedes Zeitgefühl mir abhanden kommt und Langeweile zum nichtigen Begriffe wird, da Stunden in solcher Vereinigung und Gesellschaft mir wie Minuten vergehen. Aber auch über das Geländer eines Steges, der über einen Bach führt, gebeugt, könnte ich stehen, solange ihr wollt, verloren in den Anblick des Fließens, Strudeln und Strömens, und ohne daß jenes andere Fließen um mich und in mir, das eilige Schleichen der Zeit, mir in Angst oder Ungeduld etwas anzuhaben vermöchte. Solche Sympathie mit der Wassernatur macht es mir wert und wichtig, daß die schmale Gegend, in der ich wohne, zu

beiden Seiten von Wasser eingefasst ist.

42) 本稿第二部第二章第三節および第六節参照。

43) VIII, S. 580.

[...] Desto lieber sehe ich es, wenn hüben oder drüben ein Mann oder eine korbtragende Frau sich einstellt und über den Fluß gesetzt zu werden verlangt; denn die Poesie des „Holüber“ bleibt menschlich anziehend wie in den ältesten Tagen, auch wenn die Handlung, wie hier, in neuzeitlich fortgeschritteneren Formen vonstatten geht [...]. Da erscheint denn ein Mann dort drüben am anderen Ufer, steht still und blickt über das Wasser her. Er ruft nicht mehr, wie einst, durch die hohlen Hände. Er geht auf den Klingelknopf zu, streckt den Arm aus und drückt. Schrill klingelt es in der Villa des Fährmannes: das ist das „Holüber“; auch so und immer noch ist es poetisch.

44) Goethe II, S. 436.

45) Goethe X, S. 359.

Aber auch aus diesem gräßlichen Unheil suchte ich mich zu retten, indem ich die ganze Welt für nichtswürdig erklärte, wobei mir denn durch eine besondere Fügung „Reineke Fuchs“ in die Hände kam.

46) VIII, S. 583.

Bauschan aber ist immer dabei. Er hat das Eindringen der Welt in das Haus nicht verhindern können, mit fürchterlicher Stimme hat er Einspruch erhoben und sich ihr entgegengestellt, aber das nützte nichts, und so ging er beiseite. Nun ist er froh, daß ich wieder mit ihm im Reviere bin.

47) *Über den „Gesang vom Kindchen“*. XI, S. 588.

[...] meinte ich es mit der Idylle und dem Geist des Hexameters wahrhaftig ernst.

48) XI, S. 589.

[...] daß die Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen Möglichkeit man nicht mehr glaubt, die Parodie zeitigt.

49) Goethe an Heinrich Meyer, 5. Dez. 1796. *Goethes Briefe*, Hamburger Ausgabe in 4 Bänden, Bd. 2, Hamburg 1964, S. 247.

Ich habe das reine Menschliche der Existenz einer kleinen deutschen Stadt in dem epischen Tiegel von seinen Schlacken abzuscheiden gesucht.

50) Goethe X, S. 362 f.

51) Vgl. Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, 3. Aufl., Zürich 1956, S. 137 f.

52) *Goethes Briefe*, Bd. 2, S. 247.

[Ich habe] zugleich die großen Bewegungen und Veränderungen des Welttheaters aus einem kleinen Spiegel zurück zu werfen getrachtet.

53) XI, S. 586.

Wir [...] begeben uns aller novellistischen Ziererei. Wir entwerfen ein Bildnis und setzen geradhin und einfach den Namen seines Urbildes darunter.

54) 現実の Elisabeth の洗礼には、二人の Paten のうち、Ernst Bertram は出席したが、もうひとりの Dr. Günther Herzfeld-Wüsthoff は当時戦傷のため療養中で出席できなかった。Ernst Bertram あて Thomas Mann 書簡集の編者 Inge Jens はのちに当人からつぎのような手紙を受けとっている。
„... ich habe der Taufe Elisabeths garnicht persönlich beigewohnt bzw. beiwohnen können, da ich damals verwundet und bettlägerig war. Die Scene in „Gesang vom Kindchen“, in der ich mitfiguriere, ist lediglich eine liebenswürdige poetische Fiktion Thomas Manns.“ (*Thomas Mann an Ernst Bertram*,

Briefe aus den Jahren 1910-1955, S. 240.)

55) XI, S. 608.

die ersten künstlerischen Gehversuche nach dem geistigen Dienst mit der Waffe.

56) Briefe I, S. 163.

Ich schreibe nun wieder fort an dem „Zauberberg“-Roman, dessen Grundthema (Romantik und Aufklärung, Tod und Tugend: das Thema des „Tod in Venedig“ noch einmal und auch das der „Betrachtungen“) mich aufs neue in Bann geschlagen hat.

57) Briefe I, S. 208.

[ein] Versuch [. . .], den „Bildungsroman“ zu erneuern.

58) Thomas Mann: *Briefe an Paul Amann 1915-1952, S. 29.*

eine Geschichte mit pädagogisch-politischen Grundabsichten.

59) XI, S. 702 f.

[. . .] daß die Vorherrschaft dieses Romantyps in Deutschland [. . .] aufs engste zusammenhängt mit dem deutschen Humanitätsbegriff, welcher das Produkt einer Epoche ist, in der die Gesellschaft in Atome zerfiel und die aus jedem Bürger einen Menschen machte [. . .]: mit dem deutschen, romantisch-unpolitischen Individualismus also [. . .]
Und welches war immer die Kunstform, in die der Instinktwille zu intellektualistischer Zersetzung sich mit Vorliebe, ja mit Notwendigkeit kleidete? Es war immer die Parodie.

60) XI, S. 352.

Denn ich bin weder gelehrt noch ein „Lehrer“, vielmehr ein Träumer und Zweifler, der, auf die Rettung und Rechtfertigung des eigenen Lebens notgedrungen bedacht, sich nicht einbildet, er „könne was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren“. Wenn trotzdem mein Treiben und Schreiben in der äußeren Menschenwelt bildende, führende, helfende Wirkungen gezeitigt hat, so ist das ein Akzidens, das mich in demselben Grade überrascht, wie es mich beglückt.

61) IX, S. 151.

Der autobiographische arme Hund, [. . .] auf die Rettung und Rechtfertigung des eigenen Lebens von Hause aus bedacht, wird sich nicht eingebildet haben, er „könne was lehren, die Menschen zu bessern und zu bekehren“. Dennoch kommt der Tag, wo er mit noch ungläubigem Staunen gewahr wird, daß er gelehrt hat, indem er lernte, daß er gebildet, erzogen, geführt [. . .] hat.

62) *Dichtung und Wahrheit*, 2. Teil, 7. Buch. Goethe IX, S. 283.

Alles, was daher von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession.

63) IX, S. 151.

[. . .] der Augenblick dieser Einsicht ist, wie er erst auf der Höhe des Lebens sich einstellt, der höchste im Leben des produktiven Menschen.

64) IX, S. 151.

[. . .] und diese Erkenntnis, diese seine Existenz fortan beherrschende Gewißheit läßt an plastischer Lust alles gemein-menschliche Liebes- und Vaterglück so weit zurück, wie überhaupt geistiges Leben das sinnlich-individuelle an Würde, Schönheit und Großartigkeit übertrifft.

65) IX, S. 149.

Autobiographie und Erziehung . . . Die beiden Gedanken fügen sich uns wieder zusammen in dem Augenblick, da die Idee der menschlichen Gestalt, dieses höchsten Gegenstandes der Sympathie mit dem Organischen, vor uns ersteht. Ja, angesichts dieser Idee, der eigentlich plastischen, verfließen diese beiden Triebe zu humaner Einheit.

66) III, S. 9.

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menschen in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es *seine* Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert) [. . .]

67) Friedrich Schiller: *Briefe*, hrsg. von G. Fricke, München 1955, S. 444.

Wilhelm Meister ist zwar die notwendigste, aber nicht die wichtigste Person; eben das gehört zu den Eigentümlichkeiten Ihres Romans, daß er keine solche wichtigste Person hat und braucht. *An* ihm und *um* ihn geschieht alles, aber nicht eigentlich *seinetwegen* [. . .]

第二部 第二章

1) XI, S. 612. (原文はまえがき後註1)

2) III, S. 12.

Zeit, sagt man, ist Lethe; aber auch Fernluft ist so ein Trank.

3) III, S. 13.

Dieses Emporgehobenwerden in Regionen, wo er noch nie geatmet und wo, wie er wußte, völlig ungewohnte, eigentümlich dünne und spärliche Lebensbedingungen herrschten, – es fing an, ihn zu erregen, ihn mit einer gewissen Ängstlichkeit zu erfüllen. Heimat und Ordnung lagen nicht nur weit zurück, sie lagen hauptsächlich klaffertief unter ihm, und noch immer stieg er darüber hinaus. Schwebend zwischen ihnen und dem Unbekannten fragte er sich, wie es ihm dort oben ergehen werde. Vielleicht war es unklug und unzutraglich, daß er, geboren und gewohnt, nur ein paar Meter über dem Meeresspiegel zu atmen, sich plötzlich in diese extremen Gegenden befördern ließ [. . .]?

4) III, S. 14.

[. . .] dieser Gedanke des Aufhörens und der Verarmung bewirkte, daß er, angewandelt von einem leichten Schwindel und Übelbefinden, für zwei Sekunden die Augen mit der Hand bedeckte.

5) III, S. 16.

„Ein halbes Jahr? Bist du toll?“ rief Hans Castorp [. . .] „Ein halbes Jahr? du bist ja schon fast ein halbes Jahr hier! Man hat doch nicht so viel Zeit –!“

„Ja, Zeit“, sagte Joachim und nickte mehrmals geradeaus, ohne sich um des Veters ehrliche Entrüstung zu kümmern. „Die springen hier um mit der menschlichen Zeit, das glaubst du gar nicht. Drei Wochen sind wie ein Tag vor ihnen. Du wirst schon sehen. Du wirst das alles schon lernen“, sagte er und setzte hinzu: „Man ändert hier seine Begriffe.“

6) III, S. 26.

„Ja, es ist brilliant, daß du gekommen bist!“ sagte er, und seine gemächliche Stimme war bewegt. „Ich kann wohl sagen, es ist für mich geradezu ein Ereignis. Das ist doch einmal eine Abwechslung, – ich meine, es ist ein Einschnitt, eine Gliederung in dem ewigen, grenzenlosen Einerlei . . .“

„Aber die Zeit muß euch eigentlich schnell hier vergehen“, meinte Hans Castorp.

„Schnell und langsam, wie du nun willst“, antwortete Joachim. „Sie vergeht überhaupt nicht, will ich dir sagen, es ist gar keine Zeit, und es ist auch kein Leben, – nein, das ist es nicht“ [. . .]

7) III, S. 28.

[. . .] Ein Jahr spielt solch eine Rolle in unserem Alter, es bringt im Leben unten so viele

Veränderungen und Fortschritte mit sich. Und ich muß hier stagnieren wie ein Wasserloch, – ja, ganz wie ein fauliger Tümpel, es ist gar kein zu krasser Vergleich . . .

8) III, S. 28.

„Aber du schläfst ja!“ sagte Joachim. „Komm, es ist Zeit, zu Bett zu gehen, für uns beide.“ „Es ist überhaupt keine Zeit“, sagte Hans Castorp mit schwerer Zunge.

9) III, S. 36.

Es waren ihrer schon sieben, versehen mit der Jahreszahl der Erb-Übernahme, und der Alte in der Binde wies mit dem beringten Zeigefinger den Enkel auf jeden einzelnen hin. Der Name des Vaters war da, der des Großvaters selbst und der des Urgroßvaters, und dann verdoppelte, verdreifachte und vervierfachte sich die Vorsilbe „Ur“ im Munde des Erklärers, und der Junge lauschte seitwärts geneigten Kopfes, mit nachdenklich oder auch gedankenlos-träumerisch sich festsehenden Augen und andächtig-schläfrigem Munde auf das Ur-Ur-Ur-Ur, – diesen dunklen Laut der Gruft und der Zeitverschüttung, welcher dennoch zugleich einen fromm gewährten Zusammenhang zwischen der Gegenwart, seinem eigenen Leben und dem tief Versunkenen ausdrückte und ganz eigentümlich auf ihn einwirkte.

10) III, S. 37 f.

[. . .] und ein schon erprobtes Gefühl kam ihn an, die sonderbare, halb träumerische, halb beängstigende Empfindung eines zugleich Ziehenden und Stehenden, eines wechselnden Bleibens, das Wiederkehr und schwindelige Einerleiheit war, – eine Empfindung, die ihm von früheren Gelegenheiten her bekannt war, und von der wieder berührt zu werden er erwartet und gewünscht hatte: sie war es zum Teil, um derentwillen ihm die Vorzeigung des stehend wandernden Erbstücks angelegen gewesen war.

11) III, S. 49 f.

Hans Castorp war weder ein Genie noch ein Dummkopf, und wenn wir das Wort „mittelmäßig“ zu seiner Kennzeichnung vermeiden, so geschieht es aus Gründen, die nicht mit seiner Intelligenz und kaum etwas mit seiner schlichten Person überhaupt zu tun haben, nämlich aus Achtung vor seinem Schicksal, dem wir eine gewisse überpersönliche Bedeutung zuzuschreiben geneigt sind [. . .]

Der Mensch lebt nicht nur sein persönliches Leben als Einzelwesen, sondern, bewußt oder unbewußt, auch das seiner Epoche und Zeitgenossenschaft, und sollte er die allgemeinen und unpersönlichen Grundlagen seiner Existenz auch als unbedingt gegeben und selbstverständlich betrachten und von dem Einfall, Kritik daran zu üben, so weit entfernt sein, wie der gute Hans Castorp es wirklich war, so ist doch sehr wohl möglich, daß er sein sittliches Wohlbefinden durch ihre Mängel vage beeinträchtigt fühlt. Dem einzelnen Menschen mögen mancherlei persönliche Ziele, Zwecke, Hoffnungen, Aussichten vor Augen schweben, aus denen er den Impuls zu hoher Anstrengung und Tätigkeit schöpft; wenn das Unpersönliche um ihn her, die Zeit selbst der Hoffnungen und Aussichten bei aller äußeren Regsamkeit im Grunde entbehrt, wenn sie sich ihm als hoffnungslos, aussichtslos und ratlos heimlich zu erkennen gibt und der bewußt oder unbewußt gestellten, aber doch irgendwie gestellten Frage nach einem letzten, mehr als persönlichen, unbedingten Sinn aller Anstrengung und Tätigkeit ein hohles Schweigen entgegengesetzt, so wird gerade in Fällen redlicheren Menschentums eine gewisse lähmende Wirkung solches Sachverhalts fast unausbleiblich sein, die sich auf dem Wege über das Seelisch-Sittliche geradezu auf das physische und organische Teil des Individuums erstrecken mag.

12) III, S. 50.

Zu bedeutender, das Maß des schlechthin Gebotenen überschreitender Leistung aufgelegt zu sein, ohne daß die Zeit auf die Frage Wozu? eine befriedigende Antwort wüßte, dazu gehört entweder eine sittliche Einsamkeit und Unmittelbarkeit, die selten vorkommt und heroischer Natur ist, oder eine sehr robuste Vitalität. Weder das eine noch das andere war Hans Castorps Fall, und so war er denn doch wohl mittelmäßig, wenn auch in einem recht ehrenwerten Sinn.

13) III, S. 95 f.

„Ja, wenn man ihr aufpaßt, der Zeit, dann vergeht sie sehr langsam. Ich habe das Messen, viermal am Tage, ordentlich gern, weil man doch dabei merkt, was das eigentlich ist: eine Minute oder gar ganze sieben, – wo man sich hier die sieben Tage der Woche so gräßlich um die Ohren schlägt.“

„Du sagst ›eigentlich‹. ›Eigentlich‹ kannst du nicht sagen“, entgegnete Hans Castorp [. . .]
 „Die Zeit ist doch überhaupt nicht ›eigentlich‹. Wenn sie einem lang vorkommt, so ist sie lang, und wenn sie einem kurz vorkommt, so ist sie kurz, aber wie lang oder kurz sie in Wirklichkeit ist, das weiß doch niemand.“ Er war durchaus nicht gewohnt, zu philosophieren, und fühlte dennoch den Drang dazu.

Joachim widersprach.

„Wieso denn. Nein. Wir messen sie doch. Wir haben doch Uhren und Kalender, und wenn ein Monat um ist, dann ist er für dich und mich und uns alle um.“

„Dann paß auf“, sagte Hans Castorp [. . .] „Eine Minute ist also so lang, wie sie dir vorkommt, wenn du dich mißt?“

„Eine Minute ist so lang . . . sie *dauert* so lange, wie der Sekundenzeiger braucht, um seinen Kreis zu beschreiben.“

„Aber er braucht ja ganz verschieden lange – für unser Gefühl! [. . .] Ich bin sehr scharf im Kopf heute. Was ist denn die Zeit? [. . .] Den Raum nehmen wir doch mit unseren Organen wahr, mit dem Gesichtssinn und dem Tastsinn. Schön. Aber welches ist denn unser Zeitorgan? [. . .] Wir sagen: die Zeit läuft ab. Schön, soll sie also ablaufen. Aber um sie messen zu können . . . warte! Um meßbar zu sein, müßte sie doch *gleichmäßig* ablaufen, und wo steht denn das geschrieben, daß sie das tut? Für unser Bewußtsein tut sie es nicht, wir nehmen es nur der Ordnung halber an, daß sie es tut, und unsere Maße sind doch bloß Konventionen [. . .]“

14) III, S. 122 f.

„[. . .] Verzeihen Sie, ich bin müde!“ sagte er. „Und Müdigkeit ist noch gar nicht der Ausdruck für meinen Zustand. Kennen Sie das, wenn man träumt und weiß, daß man träumt, und zu erwachen sucht und nicht aufwachen kann? Genau so ist mir zumut [. . .]“

15) III, S. 147 f.

[. . .] es ist das Erlebnis der Zeit, – welches bei ununterbrochenem Gleichmaß abhanden zu kommen droht und mit dem Lebensgeföhle selbst so nahe verwandt und verbunden ist, daß das eine nicht geschwächt werden kann, ohne daß auch das andere eine kümmerliche Beeinträchtigung erföhre. Über das Wesen der Langenweile sind vielfach irrige Vorstellungen verbreitet. Man glaubt im ganzen, daß Interessantheit und Neuheit des Gehaltes die Zeit ›vertreibe‹, das heißt: verkürze, während Monotonie und Leere ihren Gang beschwere und hemme. Das ist nicht unbedingt zutreffend. Leere und Monotonie mögen zwar den Augenblick und die Stunde dehnen und ›langweilig‹ machen, aber die großen und größten Zeitmassen verkürzen und verflüchtigen sie sogar bis zur Nichtigkeit. Umgekehrt ist ein reicher und interessanter Gehalt wohl imstande, die Stunde und selbst noch den Tag zu verkürzen und zu beschwingen, ins Große gerechnet jedoch verleiht er dem Zeitgange Breite, Gewicht und Solidität, so daß ereignisreiche Jahre viel langsamer vergehen als jene armen, leeren, leichten, die der Wind vor sich her bläst, und die verfliegen. Was man Langeweile nennt, ist also eigentlich vielmehr eine krankhafte Kurzweiligkeit der Zeit infolge von Monotonie [. . .] Gewöhnung ist ein Einschlafen oder doch ein Mattwerden des Zeitsinnes [. . .] Wir wissen wohl, daß die Einschaltung von Um- und Neugewöhnungen das einzige Mittel ist, unser Leben zu halten, unseren Zeitsinn aufzufrischen, eine Verjüngung, Verstärkung, Verlangsamung unseres Zeiterlebnisses und damit die Erneuerung unseres Lebensgeföhls überhaupt zu erzielen. Dies ist der Zweck des Orts- und Luftwechsels, der Badereise, die Erholsamkeit der Abwechslung und der Episode.

16) III, S. 149.

Komisch ist und bleibt es, wie die Zeit einem lang wird zu Anfang, an einem fremden Ort. Das heißt . . . Selbstverständlich kann keine Rede davon sein, daß ich mich langweile, im Gegenteil, ich kann wohl sagen, ich amüsiere mich königlich. Aber wenn ich mich umsehe,

retrospektiv also, [...] kommt es mir vor, als ob ich schon wer weiß wie lange hier oben wäre [...]

17) III, S. 199.

Die erste Auffrischung von Hans Castorps Zeitsinn war längst vorbei; schon begannen die Tage dahinzufiegen, und das taten sie, obgleich jeder einzelne von ihnen sich in immer erneuter Erwartung dehnte und von stillen, verschwiegenen Erlebnissen schwoll. . . Ja, die Zeit ist ein rätselhaftes Ding, es hat eine schwer klarzustellende Bewandnis mit ihr!

18) III, S. 200.

jene verschwiegenen Erlebnisse, die Hans Castorps Tage zugleich beschwerten und beschwingten.

19) III, S. 237 f.

Die Zeit schlich, die Frist schien endlos. Erst zweiundeinehalbe Minute waren verstrichen, als er nach den Zeigern sah, schon besorgt, er könnte den Augenblick verpassen. Er tat tausend Dinge [...] Mit Mühe und Anstrengung, unter Schieben, Stoßen und Fußtritten gleichsam, waren sechs Minuten vertrieben [...]

20) XI, S. 611.

Der Roman war mir immer eine Symphonie [...], worin die Ideen die Rolle musikalischer Motive spielen.

21) III, S. 748. (原文は第二部第四章後註43)

22) Schopenhauer. IX, S. 556 f.

Es ist ein Phänomen von einem Buch, dessen Gedanke, im Titel auf die kürzeste Formel gebracht und in jeder Zeile gegenwärtig, nur *einer* ist und in den vier Abschnitten oder besser: symphonischen Sätzen, aus denen es sich aufbaut, zur vollständigsten und allseitigsten Entfaltung gelangt [...] Überall, wo man es aufschlägt, ist es ganz da, braucht aber, um sich in Zeit und Raum zu verwirklichen, die ganze Vielfältigkeit seiner Erscheinung, die sich auf mehr als dreizehnhundert Druckseiten, in fünfundzwanzigtausend Druckzeilen entfaltet, während es in Wirklichkeit ein „nunc stans“ ist, die stehende Gegenwart seines Gedankens [...]

23) XI, S. 612. (原文はまえがき後註1)

24) Schopenhauer II, S. 563.

[daß] unser Wesen an sich, unberührt vom Laufe der Zeit und dem Hinsterben der Geschlechter, in immerwährender Gegenwart da ist und die Frucht der Bejahung des Willens zum Leben genießt [...]
Denn das Substrat [...] oder der Stoff der *Gegenwart* ist durch alle Zeit eigentlich der selbe. Die Unmöglichkeit, diese Identität unmittelbar zu erkennen, ist eben *die Zeit*, eine Form und Schranke unsers Intellekts. Daß, vermöge derselben, z. B. das Zukünftige noch nicht ist, beruht auf einer Täuschung [...]

25) Schopenhauer II, S. 579.

Anfangen, Enden und Fortdauern sind Begriffe, welche ihre Bedeutung einzig und allein von der Zeit entlehnen und folglich nur unter Voraussetzung dieser gelten. Allein die Zeit hat kein absolutes Daseyn, ist nicht die Art und Weise des Seyns an sich der Dinge, sondern bloß die Form unserer *Erkenntniß* von unserm und aller Dinge Daseyn und Wesen, welche eben dadurch sehr unvollkommen und auf bloße Erscheinungen beschränkt ist.

26) III, S. 257 f.

[...] es ist immer derselbe Tag, der sich wiederholt; aber da es immer derselbe ist, so ist es im Grunde wenig korrekt, von „Wiederholung“ zu sprechen; es sollte von Einerleiheit, von einem stehenden Jetzt oder von der Ewigkeit die Rede sein. Man bringt dir die Mittagssuppe,

wie man sie dir gestern brachte und sie dir morgen bringen wird. Und in demselben Augenblick weht es dich an – du weißt nicht, wie und woher; dir schwindelt, indes du die Suppe kommen siehst, die Zeitformen verschwimmen dir, rinnen ineinander, und was sich als wahre Form des Seins dir enthüllt, ist eine ausdehnungslose Gegenwart, in welcher man dir ewig die Suppe bringt.

27) Schopenhauer II, S. 563 f.

Es giebt nur *Eine Gegenwart*, und diese ist immer: denn sie ist die alleinige Form des wirklichen Daseyns. Man muß dahin gelangen einzusehn, daß die *Vergangenheit* nicht *an sich* von der Gegenwart verschieden ist, sondern nur in unsrer Apprehension, als welche *die Zeit* zur Form hat, vermöge welcher allein sich das Gegenwärtige als verschieden vom Vergangenen darstellt. Zur Beförderung dieser Einsicht denke man sich alle Vorgänge und Scenen des Menschenlebens [. . .], wie sie im Laufe der Zeiten und Verschiedenheit der Örter sich successiv in bunter Mannigfaltigkeit und Abwechslung uns darstellen, als *auf ein Mal und zugleich* und immerdar vorhanden, im Nunc stans, während nur scheinbar jetzt Dies, jetzt Das ist; – dann wird man verstehn, was die Objektivation des Willens zum Leben eigentlich besagt.

28) Schopenhauer I, S. 365.

Wir können die Zeit einem endlos drehenden Kreise vergleichen: die stets sinkende Hälfte wäre die Vergangenheit, die stets steigende die Zukunft; oben aber der untheilbare Punkt, der die Tangente berührt, wäre die ausdehnungslose Gegenwart: wie die Tangente nicht mit fortrollt, so auch nicht die Gegenwart, der Berührungspunkt des Objekts, dessen Form die Zeit ist, mit dem Subjekt, das keine Form hat [. . .]

29) III, S. 314.

Die Zeitbegriffe seien hier andere als die sonst wohl für Badereisen und Kuraufenthalte gültigen; der Monat sei sozusagen die kleinste Zeiteinheit, und einzeln spiele er gar keine Rolle. . .

30) III, S. 270.

[. . .] wobei es mit einem Schläge blendend hell im Zimmer wurde. Denn des Besuchers erste Bewegung, bei noch offener Tür, war gewesen, daß er das Deckenlicht eingeschaltet hatte, welches, von dem Weiß der Decke, der Möbel zurückgeworfen, den Raum im Nu mit zitternder Klarheit überfüllte.

31) III, S. 321.

Sie bezog sich einerseits [. . .] auf Frau Chauchats [. . .] Körper [. . .] Und sie war andererseits [. . .] ein Traum, der schreckhafte und grenzenlos verlockende Traum eines jungen Mannes, dem auf bestimmte, wenn auch unbewußt gestellte Fragen nur ein hohles Schweigen geantwortet hatte. Wie jedermann, nehmen wir das Recht in Anspruch, uns bei der hier laufenden Erzählung unsere privaten Gedanken zu machen, und wir äußern die Mutmaßung, daß Hans Castorp die für seinen Aufenthalt bei Denen hier oben ursprünglich angesetzte Frist nicht einmal bis zu dem gegenwärtig erreichten Punkt überschritten hätte, wenn seiner schlichten Seele aus den Tiefen der Zeit über Sinn und Zweck des Lebensdienstes eine irgendwie befriedigende Auskunft zuteil geworden wäre.

32) III, S. 335.

Man kann sagen, daß er die Woche konsumiert hatte, indem er auf die Wiederkehr derselben Stunde in sieben Tagen wartete, und Warten heißt: Voraneilen, heißt: Zeit und Gegenwart nicht als Geschenk, sondern nur als Hindernis empfinden, ihren Eigenwert verneinen und vernichten und sie im Geist überspringen. Warten, sagt man, sei langweilig. Es ist jedoch ebensowohl oder sogar eigentlich kurzweilig, indem es Zeitmengen verschlingt, ohne sie um ihrer selbst willen zu leben und auszunutzen.

33) III, S. 162.

Die Musik weckt die Zeit, sie weckt uns zum feinsten Genusse der Zeit, sie weckt . . .

insofern ist sie sittlich. Die Kunst ist sittlich, sofern sie weckt. Aber wie, wenn sie das Gegenteil tut? Wenn sie betäubt, einschläfert, der Aktivität und dem Fortschritt entgegenarbeitet? Auch das kann die Musik, auch auf die Wirkung der Opiate versteht sie sich aus dem Grunde. Eine teuflische Wirkung, meine Herren! Das Opiat ist vom Teufel, denn es schafft Dumpfsinn, Beharrung, Untätigkeit, knechtischen Stillstand . . . Es ist etwas Bedenkliches um die Musik, meine Herren [. . .] Ich gehe nicht zu weit, wenn ich sie für politisch verdächtig erkläre.

34) III, S. 339 f.

Diese Freigebigkeit, diese barbarische Großartigkeit im Zeitverbrauch ist asiatischer Stil, – das mag ein Grund sein, weshalb es den Kindern des Ostens an diesem Orte behagt. Haben Sie nie bemerkt, daß, wenn ein Russe „vier Stunden“ sagt, es nicht mehr ist, als wenn unsereins „eine“ sagt? [. . .] Wo viel Raum ist, da ist viel Zeit, – man sagt ja, daß sie das Volk sind, das Zeit hat und warten kann. Wir Europäer, wir können es nicht. Wir haben so wenig Zeit, wie unser edler und zierlich gegliederter Erdteil Raum hat, wir sind auf genaue Bewirtschaftung des einen wie des anderen angewiesen, auf Nutzung, Nutzung [. . .] Die Zeit ist eine Göttergabe, dem Menschen verliehen, damit er sie nutze – sie nutze, Ingenieur, im Dienste des Menschheitsfortschritts.

35) XI, S. 778.

Ich arbeite vormittags, etwa von neun bis zwölf oder halb ein Uhr, täglich, mit seltenen Ausnahmen. Das ist nicht Zwang, sondern Gewohnheit, und eine notwendige; denn will ich etwas zustande bringen, so darf ich nicht viel Ferien machen.

36) *Lob der Vergänglichkeit*. X, S. 383.

[. . .] und Zeit ist, wenigstens potentiell, die höchste, nutzbarste Gabe, in ihrem Wesen verwandt, ja identisch mit allem Schöpferischen und Tätigen, aller Regsamkeit, allem Wollen und Streben, aller Vervollkommnung, allem Fortschritt zum Höheren und Besseren.

37) Johann Wolfgang Goethe: *Werke*, hrsg. von Karl Heinemann, 30 Bde., Leipzig und Wien [o. J.], Bd. II, S. 42.

38) Goethe I, S. 353.

39) これは „West-östlicher Divan“ の中のつぎの詩句をさしている (Goethe II, S. 52)。

Mein Erbteil wie herrlich, weit und breit!
Die Zeit ist mein Besitz, mein Acker ist die Zeit.

40) IX, S. 308 f.

[. . .] der Zeitkultus, die Zeitheiligung, Zeitökonomie [. . .], die jede Minute ausschöpft und sein Leben zu einem der vielfältig fleißigsten gemacht hat, die je geführt worden sind [. . .] Sein Acker die Zeit. Im Grunde kennt er kein Ausruhen. Er bekennt von sich, daß er die Stunden, die man jedem anderen zur Erholung bewilligt, zu vielfältiger Tätigkeit auszunützen gehabt habe.

41) Goethe VIII, S. 405.

Der größte Respekt wird allen eingeprägt für die Zeit, als für die höchste Gabe Gottes und der Natur und die aufmerksamste Begleiterin des Daseins [. . .]

42) III, S. 401.

Sechs Wochen, nicht einmal so viele also, wie die Woche Tage hatte: was war auch das in Anbetracht der weiteren Frage, was denn so eine Woche, so ein kleiner Rundlauf vom Montag zum Sonntag und wieder Montag war. Man brauchte nur immer nach Wert und Bedeutung der nächstkleineren Einheit zu fragen, um zu verstehen, daß bei der Summierung nicht viel herauskommen konnte, deren Wirkung überdies und zugleich ja auch eine sehr starke Verkürzung, Verwischung, Schrumpfung und Zernichtung war. Was war ein Tag, gerechnet etwa von dem Augenblick an, wo man sich zum Mittagessen setzte, bis zu dem Wiedereintritt dieses Augenblicks in vierundzwanzig Stunden? Nichts, – obgleich es doch

vierundzwanzig Stunden waren. Was war denn aber auch eine Stunde [...] ? Wiederum nichts. Aber die Summierung des Nichts war wenig ernst ihrer Natur nach. Am ernstesten wurde die Sache, wenn man ins Kleinste stieg: jene sieben mal sechzig Sekunden, während derer man das Thermometer zwischen den Lippen hielt, [...] waren überaus zählebig und gewichtig; sie weiteten sich zu einer kleinen Ewigkeit, bildeten Einlagerungen von höchster Solidität in dem schattenhaften Huschen der großen Zeit . . .

43) III, S. 468 f.

Je veux dire: C'est un rêve bien connu, rêvé de tout temps, long, éternel, oui, être assis près de toi comme à présent, voilà l'éternité.

[...] avec toi je préfère cette langue à la mienne, car pour moi, parler français, c'est parler sans parler, en quelque manière, – sans responsabilité, ou comme nous parlons en rêve.

[...] Parler [...] – pauvre affaire! Dans l'éternité, on ne parle point.

なお, 'Walpurgisnacht' の節の会話のうち, フランス語の個所の日本語訳は, 新潮社版『トーマス・マン全集』第三巻(高橋義孝訳)のものを借用し, 本文中では漢字まじりカタカナ文で表記した。

44) III, S. 459.

Das klingt wie Abschied . . .

45) III, S. 479.

Was ist die Zeit? Ein Geheimnis, – wesenlos und allmächtig. Eine Bedingung der Erscheinungswelt, eine Bewegung, verkoppelt und vermengt dem Dasein der Körper im Raum und ihrer Bewegung. Wäre aber keine Zeit, wenn keine Bewegung wäre? Keine Bewegung, wenn keine Zeit? [...] Die Zeit ist tätig, sie hat verbale Beschaffenheit, sie „zeitigt“. Was zeitigt sie denn? Veränderung! Jetzt ist nicht Damals, Hier nicht Dort, denn zwischen beiden liegt Bewegung. Da aber die Bewegung, an der man die Zeit mißt, kreisläufig ist, in sich selber beschlossen, so ist das eine Bewegung und Veränderung, die man fast ebensogut als Ruhe und Stillstand bezeichnen könnte; denn das Damals wiederholt sich beständig im Jetzt, das Dort im Hier. Da ferner eine endliche Zeit und ein begrenzter Raum auch mit der verzweifeltsten Anstrengung nicht vorgestellt werden können, so hat man sich entschlossen, Zeit und Raum als ewig und unendlich zu „denken“, – in der Meinung offenbar, dies gelinge, wenn nicht recht gut, so doch etwas besser. Bedeutet aber nicht die Statuierung des Ewigen und Unendlichen die logisch-rechnerische Vernichtung alles Begrenzten und Endlichen, seine verhältnismäßige Reduzierung auf Null? Ist im Ewigen ein Nacheinander möglich, im Unendlichen ein Nebeneinander? Wie vertragen sich mit den Notannahmen des Ewigen und Unendlichen Begriffe wie Entfernung, Bewegung, Veränderung, auch nur das Vorhandensein begrenzter Körper im All?

46) Richard Thieberger: *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann*, S. 45 f.47) Helmut Koopmann: *Die Entwicklung des „intellektuellen Romans“ bei Thomas Mann*, Bonn 1962, S. 142 f.

48) III, S. 479.

Hans Castorp fragte so und ähnlich in seinem Hirn, das gleich bei seiner Ankunft hier oben zu solchen Indiskretionen und Quengeleien sich aufgelegt gezeigt hatte und durch eine schlimme, aber gewaltige Lust, die er seitdem gebüßt, vielleicht besonders dafür geschärft und zum Querulieren dreist gemacht worden war.

49) 1932年の私信の中で Thomas Mann は „Der Zauberberg“ 中の時間論議を „die Zeit-Spintisierereien“ と呼んでいる (Briefe I, S. 323)。

50) III, S. 515.

Nein, das ist eine Eulenspiegelerei! Im Winter wachsen die Tage, und wenn der längste kommt, einundzwanzigster Juni, Sommeranfang, dann geht es schon wieder bergab, sie werden schon wieder kürzer, und es geht gegen den Winter. Du nennst das selbstverständlich, aber wenn man einmal davon absieht, daß es selbstverständlich ist, dann kann einem angst und bange

werden [...] Es ist, als ob Eulenspiegel es so eingerichtet hätte, daß zu Winteranfang eigentlich der Frühling beginnt und zu Sommeranfang eigentlich der Herbst . . . Man wird ja an der Nase herumgezogen, im Kreis herumgelockt mit der Aussicht auf etwas, was schon wieder Wendepunkt ist . . . Wendepunkt im Kreise. Denn das sind lauter ausdehnungslose Wendepunkte, woraus der Kreis besteht, die Biegung ist unmeßbar, es gibt keine Richtungsdauer, und die Ewigkeit ist nicht „geradeaus, geradeaus“, sondern „Karussell, Karussell.“

51) Schopenhauer II, S. 559.

Durchgängig und überall ist das ächte Symbol der Natur der Kreis, weil er das Schema der Wiederkehr ist: diese ist in der That die allgemeinste Form in der Natur, welche sie in Allem durchführt, vom Laufe der Gestirne an, bis zum Tod und der Entstehung organischer Wesen, und wodurch allein in dem rastlosen Strom der Zeit und ihres Inhalts doch ein bestehendes Daseyn, d. i. eine Natur, möglich wird.

52) III, S. 515.

Es ist melancholischer Übermut und übermütige Melancholie, weshalb die Urwüchsigen jauchzen und um die Flamme tanzen, sie tun es aus positiver Verzweiflung, wenn du so sagen willst, zu Ehren der Eulenspiegelei des Kreises und der Ewigkeit ohne Richtungsdauer, in der alles wiederkehrt.

53) Vgl. Manfred Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 121.

54) III, S. 706.

[. . .] es war hermetisch von ihr [=der Zeit] abgesperrt, die Zeit ging daran vorüber, es hatte keine Zeit, sondern stand außerhalb ihrer auf seinem Bort.

55) III, S. 756 f.

Du gehst und gehst . . . du wirst von solchem Gange niemals zu rechter Zeit nach Hause zurückkehren, denn du bist der Zeit und sie ist dir abhanden gekommen. O Meer, wir sitzen erzählend fern von dir, wir wenden dir unsere Gedanken, unsre Liebe zu, ausdrücklich und laut anrufungsweise sollst du in unserer Erzählung gegenwärtig sein, wie du es im stillen immer warst und bist und sein wirst . . . Sausende Öde, blaß hellgrau überspannt, voll herber Feuchte, von der ein Salzgeschmack auf unseren Lippen haftet. Wir gehen, gehen auf leicht federndem, mit Tang und kleinen Muscheln bestreutem Grunde, die Ohren eingehüllt vom Wind, von diesem großen, weiten und milden Winde, der frei und ungehemmt und ohne Tücke den Raum durchfährt und eine sanfte Betäubung in unserem Kopfe erzeugt, – wir wandern [. . .] Die Brandung siedet, hell-dumpf aufprallend rauscht Welle auf Welle seidig auf den flachen Strand, – so dort wie hier und an den Bänken draußen, und dieses wirre und allgemeine, sanft brausende Getöse sperrt unser Ohr für jede Stimme der Welt. Tiefes Genügen, wissentlich Vergessen . . . Schließen wir doch die Augen, geborgen von Ewigkeit! [. . .] Wir gehen, gehen, – wie lange schon? Wie weit? Das steht dahin. Nichts ändert sich bei unserem Schritt, dort ist wie hier, vorhin wie jetzt und dann; in ungemessener Monotonie des Raumes ertrinkt die Zeit, Bewegung von Punkt zu Punkt ist keine Bewegung mehr, wenn Einerleiheit regiert, und wo Bewegung nicht mehr Bewegung ist, ist keine Zeit. Die Lehrer des Mittelalters wollten wissen, die Zeit sei eine Illusion, ihr Ablauf in Ursächlichkeit und Folge nur das Ergebnis einer Vorrichtung unserer Sinne und das wahre Sein der Dinge ein stehendes Jetzt. War er am Meere spaziert, der Doktor, der diesen Gedanken zuerst empfing, – die schwache Bitternis der Ewigkeit auf seinen Lippen?

56) Schopenhauer I, S. 365.

Die Gegenwart allein ist Das, was immer da ist und unverrückbar feststeht. Empirisch aufgefaßt das Flüchtigste von Allem, stellt sie dem metaphysischen Blick, der über die Formen der empirischen Anschauung hinwegsieht, sich als das allein Beharrende dar, das Nunc stans der Scholastiker.

57) Helmut Koopmann: *Die Entwicklung des „intellektualen Romans“ bei Thomas Mann*, S. 143 ff.

58) III, S. 751.

[...] eine Erscheinung, nicht weniger beunruhigend als jene vorübergehende Unfähigkeit, die ihn am ersten Abend seines Hierseins befallen hatte, nämlich Herrn Settembrini sein eigenes Alter anzugeben, ja, eine Verschlimmerung dieses Unvermögens, denn er wußte nun allen Ernstes und dauernd nicht mehr, wie alt er sei!

59) III, S. 751 f.

[...] die Scheu, die ihn daran hinderte, war eine Scheu seines Gewissens, – obgleich es doch offenbar die schlimmste Gewissenlosigkeit ist, der Zeit nicht zu achten.

60) III, S. 752.

[...] diese große Konfusion [...], welche die Jahreszeiten vermengte, sie durcheinanderwarf, das Jahr seiner Gliederung beraubte und es dadurch auf eine langweilige Weise kurzweilig oder auf eine kurzweilige Weise langweilig machte, so daß von Zeit [...] überhaupt nicht die Rede sein konnte. Was eigentlich vermengt und vermischt wurde bei dieser großen Konfusion, das waren die Gefühlsbegriffe oder die Bewußtseinslagen des „Noch“ und des „Schon wieder“, – [...] ein Erlebnis dabei, das zu kosten Hans Castorp gleich an seinem ersten Tage hier oben eine unmoralische Neigung verspürt hatte [...]

61) III, S. 753.

Die Zeit, sei ihr subjektives Erlebnis auch abgeschwächt oder aufgehoben, hat sachliche Wirklichkeit, sofern sie tätig ist, sofern sie „zeitigt“.

[...] flog plötzlich mit einer Art von Schrecken, dem neugieriges Ergötzen beigemischt war, jener Schwindel ihn an: ein Schwindel in des Wortes schwankender Doppelbedeutung von Taumel und Betrug, das wirbelige Nicht-mehr-unterscheiden von „Noch“ und „Wieder“, deren Vermischung und Verwischung das zeitlose Immer und Ewig ergibt.

62) III, S. 754.

[...] daß er sein tadelnswertes Gefallen an solchen mystischen Anfechtungen [...] oft doch auch durch gegenteilige Bemühungen zu sühnen suchte.

[...] einige Minuten zu hemmen und zu dehnen, die Zeit am Schwanze zu halten.

63) III, S. 755.

Was aber soll man von einem Erdensohne denken, des Alters obendrein, für den ein Tag, ein Wochenrund, ein Monat, ein Semester noch solche wichtige Rolle spielen sollten, im Leben so viele Veränderungen und Fortschritte mit sich bringen, – der eines Tages die lästerliche Gewohnheit annimmt oder doch zuweilen der Lust nachgibt, statt „Vor einem Jahre“: „Gestern“ und „Morgen“ für „Übers Jahr“ zu sagen? Hier ist unzweifelhaft das Urteil „Verirrung und Verwirrung“ und damit höchste Besorgnis am Platze.

64) Schopenhauer II, S. 565.

Es giebt keinen größern Kontrast, als den zwischen der unaufhaltsamen Flucht der Zeit, die ihren ganzen Inhalt mit sich fortreißt, und der starren Unbeweglichkeit des wirklich Vorhandenen, welches zu allen Zeiten das eine und selbe ist. Und faßt man, von diesem Gesichtspunkt aus, die unmittelbaren Vorgänge des Lebens recht objektiv ins Auge; so wird Einem das Nunc stans im Mittelpunkte des Rades der Zeit klar und sichtbar. – Einem unvergleichlich länger lebenden Auge, welches mit *einem* Blick das Menschengeschlecht, in seiner ganzen Dauer, umfaßte, würde der stete Wechsel von Geburt und Tod sich nur darstellen wie eine anhaltende Vibration, und demnach ihm gar nicht einfallen, darin ein stets neues Werden aus Nichts zu Nichts zu sehen.

65) III, S. 757.

Wir können einem Manne wie Herrn Settembrini nur dankbar sein, wenn er dem jungen Menschen, dessen Schicksal uns beschäftigt und den er bei Gelegenheit sehr fein als ein „Sorgenkind des Lebens“ angesprochen hatte, die Metaphysik mit pädagogischer Entschiedenheit als „Das Böse“ kennzeichnete. Und wir ehren das Andenken eines uns lieben

Verstorbenen am besten, indem wir aussprechen, daß Sinn, Zweck und Ziel des kritischen Prinzips nur eines sein kann und darf: der Pflichtgedanke, der Lebensbefehl.

66) III, S. 984.

Sie stand, sie war ihm eines Tages vom Nachttisch gefallen, und er hatte davon abgesehen, sie wieder in messenden Rundlauf setzen zu lassen, – aus denselben Gründen, weshalb er auch auf den Besitz von Kalendern, sei es zum täglichen Abreißen, sei es zur Vorbelehrung über den Fall der Tage und Feste, schon längst verzichtet hatte: aus Gründen der „Freiheit“ also, dem Strandspaziergange, dem stehenden Immer-und-Ewig zu Ehren [. . .] So lag er, und so lief wieder einmal, im Hochsommer, der Zeit seiner Ankunft, zum siebentenmal – er wußte es nicht – das Jahr in sich selber.

67) III, S. 984 f.

Da erdröhnte –

[. . .] der Donnerschlag erdröhnte, von dem wir alle wissen, diese betäubende Detonation lang angesammelter Unheilsgemenge von Stumpfsinn und Gereiztheit, – ein historischer Donnerschlag, mit gedämpftem Respekt zu sagen, der die Grundfesten der Erde erschütterte, für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt.

68) III, S. 988.

Es waren jene Sekunden, wo der Siebenschläfer im Grase, nicht wissend, wie ihm geschah, sich langsam aufrichtete, bevor er saß und sich die Augen rieb. . .

[. . .] Und so sank er denn auf seine Knie hin, Gesicht und Hände zu einem Himmel erhoben, der schweflig dunkel, aber nicht länger die Grottendecke des Sündenberges war.

69) III, S. 84.

„Potztausend [. . .] Sie sind gesund, Sie hospitieren hier nur, wie Odysseus im Schattenreich? Welche Kühnheit, hinab in die Tiefe zu steigen, wo Tote nichtig und sinnlos wohnen –“

„In die Tiefe, Herr Settembrini? Da muß ich doch bitten! Ich bin ja rund fünftausend Fuß hoch geklettert zu Ihnen herauf –“

„Das schien Ihnen nur so! Auf mein Wort, das war Täuschung“, sagte der Italiener mit einer entscheidenden Handbewegung.

70) III, S. 827.

Ich bin natürlich von Hause aus kein homme de génie, so wenig wie ich ein Mann von Format bin, du lieber Gott, nein. Aber dann bin ich durch Zufall [. . .] so hoch heraufgetrieben worden in diese genialen Gegenden . . . Mit einem Worte, du weißt wohl nicht, daß es etwas wie die alchimistisch-hermetische Pädagogik gibt, Transsubstantiation, und zwar zum höheren, Steigerung also [. . .]

71) Helmut Koopmann: *Die Entwicklung des „intellektualen Romans“ bei Thomas Mann*, S. 145 f.

72) Richard Thieberger: *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann*, S. 64 f.

73) Jürgen Scharfschwerdt: *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*, S. 158.

74) Fritz Kaufmann: *Thomas Manns Weg durch die Ewigkeit in die Zeit*, in: *Die Neue Rundschau*, 67, 1956, S. 564-581.

75) Richard Thieberger: *ibid.*, S. 21.

76) XII, S. 217. (原文の前半は第二部第一章後註27)

[. . .] daß ich wohl aufnehmen, lernen, Verständigung suchen, mich korrigieren, – mein Wesen und meine Erziehung aber nicht ändern, meine Wurzeln nicht ausreißen und anderswo einsenken kann.

第二部 第三章

- 1) Briefe I, S. 208.
[ein] Versuch, den „Bildungsroman“ zu erneuern.
- 2) Briefe I, S. 214.
eine Art von Modernisierung des Bildungs- und Erziehungsromans und auch wieder etwas wie eine Parodie darauf.
- 3) XI, S. 394.
[eine] Geschichte, welche auf wunderliche, ironische und fast parodistische Weise den alten deutschen Wilhelm Meisterlichen Bildungsroman [. . .] zu erneuern unternimmt.
- 4) XI, S. 851.
Und ist Sympathie mit dem Tode nicht lasterhafte Romantik nur dann, wenn der Tod als selbständige geistige Macht dem Leben entgegengestellt wird, statt heiligend-geheilt darin aufgenommen zu werden? Das Interesse für Tod und Krankheit, für das Pathologische, den Verfall ist nur eine Art von Ausdruck für das Interesse am Leben, am Menschen, wie die humanistische Fakultät der Medizin beweist; wer sich für das Organische, das Leben, interessiert, der interessiert sich namentlich für den Tod; und es könnte Gegenstand eines Bildungsromanes sein, zu zeigen, daß das Erlebnis des Todes zuletzt ein Erlebnis des Lebens ist, daß es zum *Menschen* führt.
- 5) XI, S. 617.
die Idee des Menschen, die Konzeption einer zukünftigen, durch tiefstes Wissen um Krankheit und Tod hindurchgegangenen Humanität.
- 6) III, S. 827.
Aber die unvernünftige Liebe ist genial, denn der Tod, weißt du, ist das geniale Prinzip [. . .], und er ist auch das pädagogische Prinzip, denn die Liebe zu ihm führt zur Liebe des Lebens und des Menschen. So ist es, in meiner Balkonloge ist es mir aufgegangen [. . .] Zum Leben gibt es zwei Wege: Der eine ist der gewöhnliche, direkte und brave. Der andere ist schlimm, er führt über den Tod, und das ist der geniale Weg!
- 7) XI, S. 368.
Wenn ich einen Wunsch für den Nachruhm meines Werkes habe, so ist es der, man möge davon sagen, *daß es lebensfreundlich ist, obwohl es vom Tode weiß*. Ja, es ist dem Tod verbunden, es weiß von ihm, aber es will dem Leben wohl. Es gibt zweierlei Lebensfreundlichkeit: eine, die vom Tode nichts weiß; die ist recht einfältig und robust, und eine andere, die von ihm weiß, und nur diese, meine ich, hat vollen geistigen Wert. Sie ist die Lebensfreundlichkeit der Künstler, Dichter und Schriftsteller.
- 8) XII, S. 424.
„Sympathie mit dem Tode“ – [. . .] Ist es nicht vielmehr [. . .] Formel und Grundbestimmung aller Romantik? Und jenes schöne, wehmütig-schicksalsvolle Palestrina-Motiv [. . .], es wäre also das Motiv der schöpferischen Sympathie mit dem Tode, das Motiv der Romantik, das *Schlußwort* der Romantik?
- 9) III, S. 905 ff.
Welches war diese dahinter stehende Welt, die seiner Gewissensahnung zufolge eine Welt verbotener Liebe sein sollte?
Es war der Tod [. . .]
[. . .] Es mochte seinem eigenen ursprünglichen Wesen nach nicht Sympathie mit dem Tode, sondern etwas sehr Volkstümlich-Lebensvolles sein, aber die geistige Sympathie damit war Sympathie mit dem Tode [. . .]
[. . .] Hans Castorps holdes Heimwehlied, die Gemütssphäre, der es angehörte, und die

Liebesneigung zu dieser Sphäre [. . .] waren das Gemütlich-Gesundeste auf der Welt. Allein das war [. . .] eine Lebensfrucht, vom Tode gezeugt und todesträchtig. Es war ein Wunder der Seele, – das höchste vielleicht vor dem Angesicht gewissenloser Schönheit und gesegnet von ihr, jedoch mit Mißtrauen betrachtet aus triftigen Gründen vom Auge verantwortlich regierender Lebensfreundschaft, der Liebe zum Organischen, und Gegenstand der Selbstüberwindung nach letztgültigem Gewissensspruch.

10) III, S. 24.

ein schauerlich kraftloses Wühlen im Brei organischer Auflösung.

11) III, S. 362 f.

[. . .] ich meine: Schattierungen, ich meine also, Variationen von ein und demselben allgemeinen Interesse, von dem auch die künstlerische Beschäftigung bloß ein Teil und ein Ausdruck ist, wenn ich so sagen darf [. . .] Ich wollte sagen: Womit beschäftigt sich die medizinische Wissenschaft? Ich verstehe ja natürlich nichts davon, aber sie beschäftigt sich doch mit dem Menschen. Und die Juristerei, die Gesetzgebung und Rechtsprechung? Auch mit dem Menschen. Und die Sprachforschung [. . .]? Und die Theologie, die Seelsorge, das geistliche Hirtenamt? Alle mit dem Menschen, es sind alles bloß Abschattierungen von ein und demselben wichtigen und . . . hauptsächlichen Interesse, nämlich dem Interesse am Menschen, es sind die humanistischen Berufe, mit einem Wort, [. . .] ich habe noch neulich im Liegen darüber nachgedacht: es ist doch ausgezeichnet, eine ausgezeichnete Einrichtung in der Welt, daß man jeder Art von humanistischem Beruf das Formale, die Idee der Form, der schönen Form, wissen Sie, zugrunde legt, [. . .] man sieht da, wie das Geistige und das Schöne sich vermischen und eigentlich immer schon eines waren, mit anderen Worten: die Wissenschaft und die Kunst, und daß also die künstlerische Beschäftigung unbedingt auch dazu gehört, als fünfte Fakultät gewissermaßen, daß sie auch gar nichts anderes ist als ein humanistischer Beruf, eine Abschattierung des humanistischen Interesses, insofern ihr wichtigstes Thema oder Anliegen doch auch wieder der Mensch ist [. . .]

12) III, S. 366.

Der menschliche Körper, für den habe ich immer hervorragend viel Sinn gehabt. Manchmal habe ich mich schon gefragt, ob ich nicht Arzt hätte werden sollen, – in gewisser Weise hätte das, glaube ich, nicht schlecht für mich gepaßt. Denn wer sich für den Körper interessiert, der interessiert sich ja auch für die Krankheit – namentlich sogar für die [. . .]

13) III, S. 371 f.

„Und wenn man sich für das Leben interessiert“, sagte Hans Castorp, „so interessiert man sich namentlich für den Tod. Tut man das nicht?“

14) III, S. 385.

Es [=das Leben] war nicht materiell, und es war nicht Geist. Es war etwas zwischen beidem, ein Phänomen, getragen von Materie, gleich dem Regenbogen auf dem Wasserfall und gleich der Flamme. Aber wiewohl nicht materiell, war es sinnlich bis zur Lust und zum Ekel, [. . .] die unzüchtige Form des Seins [. . .] Es war das [. . .] in eingeborene Bildungsgesetze gebannte Wuchern, Sichentfalten und Gestaltbilden von etwas Gedunsenem aus Wasser, Eiweiß, Salz und Fetten, welches man Fleisch nannte, und das zur Form, zum hohen Bilde, zur Schönheit wurde, dabei jedoch der Inbegriff der Sinnlichkeit und der Begierde war. Denn diese Form und Schönheit war nicht geistesgetragen, wie in den Werken der Dichtung und Musik, auch nicht getragen von einem [. . .] den Geist auf eine unschuldige Art versinnlichenden Stoff, wie die Form und Schönheit der Bildwerke. Vielmehr war sie getragen und ausgebildet von der auf unbekannte Art zur Wollust erwachten Substanz, der organischen, verwesend-wesenden Materie selbst, dem riechenden Fleische . . .

15) III, S. 385 f.

Es schwebte ihm vor, irgendwo im Raume, entrückt und doch sinnennah, der Leib, der Körper, matt weißlich, ausduftend, dampfend, klebrig, die Haut, in aller Unreinigkeit und Makelhaftigkeit ihrer Natur, mit Flecken, Papillen, Gilbungen, Rissen und körnig-schuppigen

Gegenden, überzogen von den zarten Strömen und Wirbeln des rudimentären Lanugoflaums. Es lehnte, abgesondert von der Kälte des Unbelebten, in seiner Dunstsphäre, lässig, das Haupt gekränzt mit etwas Kühlem, Hornigem, Pigmentiertem, das ein Produkt seiner Haut war, die Hände im Nacken verschränkt, und blickte unter gesenkten Lidern hervor, aus Augen, die eine Varietät der Lidhautbildung schief erscheinen ließ, mit halb geöffneten, ein wenig aufgeworfenen Lippen dem Anschauenden entgegen, gestützt auf das eine Bein, so daß der tragende Hüftknochen in seinem Fleische stark hervortrat, während das Knie des schlaffen Beins, leicht abgebogen, bei auf die Zehen gestelltem Fuß sich gegen die Innenseite des belasteten schmiegte. Es stand so, lächelnd gedreht, in seiner Anmut lehrend, die schimmernden Ellbogen vorwärts gespreizt, in der paarigen Symmetrie seines Gliederbaus, seiner Leibesmale.

16) III, S. 398 f.

Er sah das Bild des Lebens, seinen blühenden Gliederbau, die fleischgetragene Schönheit. Sie hatte die Hände aus dem Nacken gelöst, und ihre Arme, die sie öffnete und an deren Innenseite, namentlich unter der zarten Haut des Ellbogengelenks, die Gefäße, die beiden Äste der großen Venen, sich bläulich abzeichneten, – diese Arme waren von unaussprechlicher Süßigkeit. Sie neigte sich ihm, neigte sich zu ihm, über ihn, er spürte ihren organischen Duft, spürte den Spitzenstoß ihres Herzens. Heiße Zartheit umschlang seinen Hals, und während er, vergehend vor Lust und Grauen, seine Hände an ihre äußeren Oberarme legte, dorthin, wo die den Triceps überspannende, körnige Haut von wonniger Kühle war, fühlte er auf seinen Lippen die feuchte Ansaugung ihres Kusses.

17) III, S. 412.

das Bedürfnis seines Geistes, Leiden und Tod ernst nehmen und achten zu dürfen.

18) III, S. 430.

Aber wenn auch Hans Castorp nach wie vor bereit war, ihm ein Ohr zu leihen, seine Lehren unverbindlicherweise hörensrecht zu finden und sich zum Versuche pädagogisch beeinflussen zu lassen, so war er doch weit entfernt, um irgendwelcher erzieherischer Gesichtspunkte willen auf Unternehmungen zu verzichten, die ihm [...] auf unbestimmte Art förderlich und von bedeutender Tragweite erschienen.

19) III, S. 476 f.

Oh, l'amour, tu sais... Le corps, l'amour, la mort, ces trois ne font qu'un. Car le corps, c'est la maladie et la volupté, et c'est lui qui fait la mort, oui, ils sont charnels tous deux, l'amour et la mort, et voilà leur terreur et leur grande magie! Mais la mort, tu comprends, c'est d'une part une chose mal famée, impudente qui fait rougir de honte; et d'autre part c'est une puissance très solennelle et très majestueuse, – beaucoup plus haute que la vie riante gagnant de la monnaie et farcissant sa panse, – beaucoup plus vénérable que le progrès qui bavarde par les temps, – parce qu'elle est l'histoire et la noblesse et la piété et l'éternel et le sacré qui nous fait tirer le chapeau et marcher sur la pointe des pieds... Or, de même, le corps, lui aussi, et l'amour du corps, sont une affaire indécente et fâcheuse, et le corps rougit et pâlit à sa surface par frayeur et honte de lui-même. Mais aussi il est une grande gloire adorable, image miraculeuse de la vie organique, sainte merveille de la forme et de la beauté, et l'amour pour lui, pour le corps humain, c'est de même un intérêt extrêmement humanitaire et une puissance plus éducative que toute la pédagogie du monde!

この箇所日本語訳は前掲高橋義孝訳から借用した。

20) Johann Peter Eckermann: *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*, S. 268.

Das Classische nenne ich das Gesunde, und das Romantische das Kranke.

21) たとえば1932年の Käte Hamburger あての手紙の中でも Thomas Mann は „Der Zauberberg“ の „Zeit-Spinsterereien“ の由ってきたるところ (すなわち Schopenhauer) に触れつつ、それを „romantische Herkunft“ と呼んでいる (Briefe I, S. 323)。

- 22) Goethe VI, S. 416.
 Dem einzelnen bleibe die Freiheit, sich mit dem zu beschäftigen, was ihn anzieht, was ihm Freude macht, was ihm nützlich deucht; aber das eigentliche Studium der Menschheit ist der Mensch.
- 23) Goethe VII, S. 101.
 Der Mensch ist dem Menschen das Interessanteste und sollte ihn vielleicht ganz allein interessieren.
- 24) IX, S. 145 f.
 [...] es [ist] eben das Merkwürdige und tief Bedeutsame, zu sehen, wie bei Goethe das Biologisch-Medizinische von Grund aus mit dem humanistischen Interesse, dem Interesse am Menschen und seiner Schönheit, und also auch mit der Kunst verquickt ist, wie bei ihm die Kunst als humanistische Disziplin erscheint und alle Disziplinen und Fakultäten menschlichen Forschens, Wissens und Könnens sich als Abschattungen und Variationen ein und desselben großen, dringlichen und liebevollen Interesses und Anliegens darstellen, des Interesses am Menschen.
- 25) IX, S. 146 f.
 [...] mit einem Ernst, als [sei] sein zukünftiger Beruf [...] etwa die Chirurgie.
 [...] daß die Bekanntschaft mit dem menschlichen Körper, die Wilhelm dem „loseren Zustand“ des Schauspielerlebens verdankte, nicht nur eine glückliche Vorbereitung auf seine anatomischen Studien war, sondern daß beides, sein Hang zum Theater wie seine medizinischen Neigungen, ein und demselben tiefen Interesse, der Sympathie mit dem organischen Leben und dessen höchster Offenbarung, der Menschengestalt, entstammt.
- 26) Goethe XI, S. 386.
 Wie vieles könnt' ich sagen! denn ich bin wirklich umgeboren und erneuert und ausgefüllt. Ich fühle, daß sich die Summe meiner Kräfte zusammenschließt, und hoffe noch etwas zu tun [...] Nun hat mich zuletzt das A und O aller uns bekannten Dinge, die menschliche Figur, angefaßt, und ich sie, und ich sage: „Herr, ich lasse dich nicht, du segnest mich denn, und sollt' ich mich lahm ringen.“ (Rom, den 23. August 1787)
- 27) Goethe XI, S. 399.
 Ich bin immer fleißig und halte mich nun an die menschliche Figur. O wie weit und lang ist die Kunst, und wie unendlich wird die Welt, wenn man sich nur einmal recht ans Endliche halten mag. (Den 22. September)
- 28) Goethe XI, S. 446.
 Daß ich zeichne und die Kunst studiere, hilft dem Dichtungsvermögen auf, statt es zu hindern [...] Wenn ich bei meiner Ankunft in Italien wie neu geboren war, so fange ich jetzt an, wie neu erzogen zu sein. (Rom, den 21. Dezember)
- 29) Goethe XI, S. 476.
 Am menschlichen Körper wird fleißig fortgezeichnet [...] Das Interesse an der menschlichen Gestalt hebt nun alles andre auf. (Rom, den 10. Januar)
- 30) Goethe XI, S. 477.
 Meine titanischen Ideen waren nur Luftgestalten, die einer ernsteren Epoche vorspukten. Ich bin nun recht im Studio der Menschengestalt, welche das non plus ultra alles menschlichen Wissens und Tuns ist. (Rom, den 10. Januar)
- 31) Goethe XI, S. 542.
 Man fühlt, das Würdigste, womit man sich beschäftigen sollte, sei die menschliche Gestalt, die man hier in aller mannigfaltigen Herrlichkeit gewahr wird. Doch wer fühlt bei einem solchen Anblick nicht alsobald, wie unzulänglich er sei. (Rom, den 11. April)

32) IX, S. 557.

„Wer sich für das Leben interessiert“, habe ich im „Zauberberg“ gesagt, „der interessiert sich namentlich für den Tod.“ Das ist die Spur Schopenhauers, tief eingedrückt, haltbar für das ganze Leben. Es wäre auch schopenhauerisch gewesen, wenn ich hinzugefügt hätte: „Wer sich für den Tod interessiert, der sucht in ihm das Leben“.

33) Briefe I, S. 232.

[die] lyrische und *verliebte* Abhandlung über das Organische.

Er ist sinnlich und geistig verliebt in den Tod (Mystik, Romantik).

34) III, S. 391.

Er sah es mit Wohlgefallen, denn er fand sich zum Femur, oder zur organischen Natur überhaupt, nun schon in dreierlei Verhältnis stehen: dem lyrischen, dem medizinischen und dem technischen, – so groß war seine Angeregtheit; und diese drei Verhältnisse, fand er, waren eines im Menschlichen, sie waren Abwandlungen eines und desselben dringlichen Anliegens, humanistische Fakultäten . . .

35) IX, S. 144.

[. . .] die [. . .] Sympathie der Naturgesegneten mit dem organischen Leben – eine Sympathie, der Eros nicht fern ist und der Goethe's biologische Intuitionen [. . .] entstammen.

36) IX, S. 147.

[die] Sympathie mit dem organischen Leben und dessen höchster Offenbarung, der Menschengestalt, [. . . eine] Sympathie, der [. . .] Eros nicht fern ist.

37) Briefe I, S. 181 f.

Was eigentlich das Sittliche, was das Moralische sei – Reinheit und Selbstbewahrung oder Hingabe, das heißt Hingabe an die Sünde, an das Schädliche und Verzehrende, ist ein Problem, das mich früh beschäftigte. Große Moralisten waren meistens auch große Sünder. [dieser] Bezirk der Romantik, der [. . .], ohne daß der Philister es „merkte“, ein äußerst wollüstiger Bezirk ist.

なお、前段の道徳と罪についての考えを、„Der Zauberberg“の、Walpurgisnachtの節で、Chauchat 夫人が語っている。„[. . .] il nous semble qu'il faudrait chercher la morale non dans la vertu, c'est-à-dire dans la raison, la discipline, les bonnes moeurs, l'honnêteté, – mais plutôt dans le contraire, je veux dire: dans le péché, en s'abandonnant au danger, à ce qui est nuisible, à ce qui nous consume. Il nous semble qu'il est plus moral de se perdre et même de se laisser dépérir que de se conserver. Les grands moralistes n'étaient point des vertueux, mais des aventuriers dans le mal, des vicieux [. . .]“ ([.]) 私たちニハコンナフウニ思ワレルノ、道徳ハ美德ノ中ニ求メルベキデハナイ、ツマリネ、理性ヤ規律、良風、誠実ノ中ニ求ムベキデハナクテ——ムシロソノ反対ノモノ、ツマリ、危険デ有害ナモノ、私タチヲ破滅サセルモノノ中ヘ飛ビコンデ、罪惡ノ中ニ求メルベキダト。私タチニハネ、自分ヲ大事ニスルヨリハ、自分ヲ傷ツケ、苦シメルノガ、ズット道徳的ダト思ワレルノヨ。スグレタ道徳家ハ有徳ノ士デハナクテ、悪ノ中ノ冒険家、悪徳ノ士ダッタ。[.] —高橋訳に一部加筆) — III, S. 473.

„Betrachtungen eines Unpolitischen“の、Von der Tugendの章でも同じことが主張されているし (XII, S. 402 ff.), さらにさかのぼって1905年の „Schwere Stunde“ でもすでに Thomas Mann は同じことを作中の Schiller に独語させている: „Sittlichkeit? Aber wie kam es zuletzt, daß die Sünde gerade, die Hingabe an das Schädliche und Verzehrende ihn moralischer dünkte als alle Weisheit und kühle Zucht? Nicht sie, nicht die verächtliche Kunst des guten Gewissens waren das Sittliche, sondern der Kampf und die Not, die Leidenschaft und der Schmerz!“ (道徳? しかしどういいうわけか、結局はまさに罪が、有害なもの、心身をむしばむものに身を捧げることが、あらゆる利口さや冷静な規律よりも、いっそう道徳的なように自分には思われる。そういう利口さや規律、やましくない良心を保つためのつまらぬ技術が道徳的なのではなくて、闘争と苦難、情熱と苦痛こそ、道徳的なのだ) — VIII, S. 375.

38) XI, S. 849.

[. . .] jene Sympathie mit dem Organischen [. . .] vermischt sich bei Novalis mit der anderen, ihr scheinbar entgegengesetzten auf solche Weise, daß niemals eine innigere Verbindung von Krankheit, Tod und Wollust erdichtet worden ist.

- 39) Vgl. Heinz Saureßig: *Die Entstehung des Romans Der Zauberberg*, Biberach an der Riß 1965, S. 19.
- 40) Vgl. Hans Bürgin/Hans-Otto Mayer: *Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens*, S. 54; Saureßig: *ibid.*, S. 14 ff.
- 41) Georg Brandes: *Die romantische Schule in Deutschland*, übersetzt von Adolf Strodtmann, 9. Aufl., Berlin 1909, S. 199 f.
Die Krankheit ist ihm das höchste, das einzig wahre Leben: „Leben ist eine Krankheit des Geistes.“ [. . .] Und wie Novalis die Krankheit preist, so preist er die Wollust. Weshalb? Weil die Wollust nichts anderes ist, als ein exaltiertes, krankhaftes Selbstgefühl und ein unentschiedener Kampf zwischen Lust und Schmerz.
- 42) Georg Brandes: *ibid.*, S. 200.
Die christliche Religion ist die eigentliche Religion der Wollust. Die Sünde ist der größte Reiz für die Liebe der Gottheit; je sündiger der Mensch sich fühlt, desto christlicher ist er.
- 43) Georg Brandes: *ibid.*, S. 203.
- 44) XI, S. 845. Novalis: *Werke in vier Teilen*, hrsg. von Hermann Friedemann, Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [o. J.], 3. Teil, S. 136.
Es gibt nur *einen* Tempel in der Welt, und das ist der menschliche Körper. Nichts ist heiliger, als diese hohe Gestalt. Das Bücken vor Menschen ist eine Huldigung dieser Offenbarung im Fleisch. Man berührt den Himmel, wenn man einen Menschenleib betastet.
- 45) XI, S. 845 f.
„Die seltsame Sympathie, die man spürt, wenn man das nackte Fleisch des Körpers mit der Hand fühlt.“ Dies ist ein Vers aus dem ungeheueren, von heiliger Liebestollheit erfüllten Poem [. . .], dessen neunter Teil ein anatomischer Hymnus, eine fromm orgiastische Feier des menschlichen Körpers nach seinem organischen Aufbau in der überschwenglich naiv aufzählenden Art dieses wilden Künstlers ist.
Thomas Mann が挙げている Whitman の詩句は Hans Reisiger のドイツ語訳である。日本語訳文は杉本喬・鍋島能弘・酒本雅之訳『ホイットマン詩集草の葉上』(岩波文庫 1971年 第三刷), 249ページによった。
- 46) III, S. 477. (訳文は高橋義孝による)
Oh, enchantante beauté organique qui ne se compose ni de teinture à l'huile ni de pierre, mais de matière vivante et corruptible, pleine du secret fébrile de la vie et de la pourriture! Regarde la symétrie merveilleuse de l'édifice humain, les épaules et les hanches et les mamelons fleurissants de part et d'autre sur la poitrine, et les côtes arrangées par paires, et le nombril au milieu dans la mollesse du ventre, et le sexe obscur entre les cuisses! Regarde les omoplates se remuer sous la peau soyeuse du dos, et l'échine qui descend vers la luxuriance double et fraîche des fesses [. . .]
- 47) Joel A. Hunt: *Mann and Whitman: Humaniores Litterae*, in: *Comparative Literature*, 14, 1962, S. 266-271. Vgl. auch Henry Hatfield: *Drei Randglossen zu Thomas Manns Zauberberg*, in: *Euphorion*, 56, 1962, S. 356 ff.
- 48) X, S. 627.
[. . .] für mich ist dies Werk ein wahres Gottesgeschenk, denn ich sehe wohl, daß, was Whitman „Demokratie“ nennt, nichts anderes ist, als was wir, altmodischer, „Humanität“ nennen; wie ich auch sehe, daß es mit Goethe allein denn doch nicht getan sein wird, sondern daß ein Schuß Whitman dazu gehört, um das Gefühl der neuen Humanität zu gewinnen: zumal sie viel gemeinsam haben, die beiden Väter, vor allem das Sinnliche, den „Calamus“, die Sympathie mit dem Organischen.
- 49) Vgl. Heinz Saureßig: *Die Entstehung des Romans Der Zauberberg*, S. 20.

50) III, S. 685 f.

Die Durchgängerei des Todes ist im Leben, es wäre nicht Leben ohne sie, und in der Mitte ist des Homo Dei Stand – inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft [...] Das sehe ich von meiner Säule aus. In diesem Stande soll er fein galant und freundlich ehrerbietig mit sich selber verkehren, – denn er allein ist vornehm, und nicht die Gegensätze. Der Mensch ist Herr der Gegensätze, sie sind durch ihn, und also ist er vornehmer als sie. Vornehmer als der Tod, zu vornehm für diesen, – das ist die Freiheit seines Kopfes. Vornehmer als das Leben, zu vornehm für dieses, – das ist die Frömmigkeit in seinem Herzen [...] Ich will gut sein. Ich will dem Tode keine Herrschaft einräumen über meine Gedanken! Denn darin besteht die Güte und Menschenliebe, und in nichts anderem [...] Ich will dem Tode Treue halten in meinem Herzen, doch mich hell erinnern, daß Treue zum Tode und Gewesenen nur Bosheit und finstere Wollust und Menschenfeindschaft ist, bestimmt sie unser Denken und Regieren. *Der Mensch soll um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken.*

51) Paul Altenberg: *Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung*, Bad Homburg vor der Höhe 1961, S. 82 f.52) Wilhelm Emrich: *Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn*, in: *Deutsche Literatur in unserer Zeit*, Göttingen 1959, S. 61 f.53) Helmut Arntzen: *Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte*, Heidelberg 1962, S. 55.54) *Tischrede in Amsterdam*. XI, S. 354.

Wir dürfen die Vorstellung menschlicher Vornehmheit nicht auf den Todesgedanken festlegen. Im *Herzen* dem Tode, der Vergangenheit fromm verbunden, sollen wir den Tod nicht Herr sein lassen über unseren *Kopf*, unsere *Gedanken*. Dem Pathos der *Frömmigkeit* muß dasselbe der *Freiheit* gegenüberstehen, dem aristokratischen Todesprinzip das demokratische Prinzip des Lebens und der Zukunft die Waage halten, damit das allein und endgültig Vornehme, damit Humanität entstehe.

55) Briefe I, S. 232.

Sein Autor, der ihn entläßt, ist derselbe, der, aus dem Roman heraus, den Aufruf „Von deutscher Republik“ verfaßte. Er ist in seinem Herzen kein Settembrini. Aber er will in seinen Gedanken frei, vernünftig und gütig sein.

56) III, S. 673 f.

[...] habe ich doch innerlich Wärme gesammelt bei der Bewegung, die ich gemacht, und so war die Exkursion doch nicht ganz nutzlos [...]

57) Richard Thieberger: *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann*, S. 53.58) Jürgen Scharfschwerdt: *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*, S. 143 f.; S. 155-158.

59) III, S. 686.

Und damit wach' ich auf... Denn damit hab' ich zu Ende geträumt und recht zum Ziele. Schon längst hab' ich nach diesem Wort gesucht: am Orte, wo Hippe mir erschien, in meiner Loge und überall. Ins Schneegebirge hat mich das Suchen danach auch getrieben. Nun habe ich es. Mein Traum hat es mir deutlichst eingegeben, daß ich's für immer weiß.

60) III, S. 168.

Rauschende Abgeschiedenheit waltete über dem schönen, einsamen Ort [...] Er überschritt den Steg und setzte sich, um sich vom Anblick des Wassersturzes, des treibenden Schaums unterhalten zu lassen, dem idyllisch gesprächigen, einförmigen und doch innerlich abwechslungsreichen Geräusche zu lauschen; denn rauschendes Wasser liebte Hans Castorp ebenso sehr wie Musik, ja vielleicht noch mehr.

61) III, S. 169.

So blieb er liegen, als endlich das Blut versiegte – lag still, die Hände hinter dem Kopf verschränkt, mit hochgezogenen Knien, die Augen geschlossen, die Ohren erfüllt vom Rauschen, nicht unwohl, eher besänftigt vom reichlichen Aderlaß und in einem Zustande sonderbar herabgesetzter Lebenstätigkeit [...]. Da fand er sich auf einmal in jene frühe Lebenslage versetzt, die das Urbild eines nach neuesten Eindrücken gemodelten Traumes war, den er vor einigen Nächten geträumt... Aber so stark, so restlos, so bis zur Aufhebung des Raumes und der Zeit war er ins Dort und Damals entrückt, daß man hätte sagen können, ein lebloser Körper liege hier oben beim Gießbache auf der Bank, während der eigentliche Hans Castorp weit fort in früherer Zeit und Umgebung stünde [...].

62) III, S. 378.

Abends gar, wenn der fast gerundete Mond erschien, verzauberte sich die Welt und ward wunderbar. Kristallisches Geflimmer, diamantnes Glitzern herrschte weit und breit. Sehr weiß und schwarz standen die Wälder. Die dem Monde fernen Himmelsgegenden lagen dunkel, mit Sternen bestickt [...]. Es hatte sieben oder acht Grad Frost ein paar Stunden nach Sonnenuntergang. In eisige Reinheit schien die Welt gebannt, ihre natürliche Unsauberkeit zugedeckt und erstarrt im Traum eines phantastischen Todeszaubers.

63) III, S. 385.

Dem jungen Hans Castorp, der über dem glitzernden Tal in seiner von Pelz und Wolle gesparten Körperwärme ruhte, zeigte sich in der vom Scheine des toten Gestirnes erhellten Frostnacht das Bild des Lebens.

[...] abgesondert von der Kälte des Unbelebten.

64) III, S. 541.

[...] so weitläufige Komplexe wie Form und Freiheit, Geist und Körper, Ehre und Schande, Zeit und Ewigkeit.

65) III, S. 537.

[...] dem Geräusche des Gießbachs mit schrägem Kopfe zu lauschen.

66) III, S. 540.

Das Hochgebild organischen Lebens, die Menschengestalt schwebte ihm vor, wie in jener Frost- und Sternennacht anlässlich gelehrter Studien, und an ihre innere Anschauung knüpften sich für den jungen Hans Castorp so manche Fragen und Unterscheidungen, mit denen sich abzugeben der gute Joachim nicht verpflichtet sein mochte, für die aber er als Zivilist sich verantwortlich zu fühlen begonnen hatte, obwohl auch er im Flachlande drunten ihrer niemals ansichtig geworden war und vermutlich nie ansichtig würde geworden sein, wohl aber hier, wo man aus der beschaulichen Abgeschiedenheit von fünftausend Fuß auf Welt und Kreatur hinabblickte und sich seine Gedanken machte [...].

67) III, S. 649.

Schnee in Massen, so kolossal viel Schnee, wie Hans Castorp in seinem Leben noch nicht gesehen.

68) III, S. 650.

Draußen war das trübe Nichts, die Welt in grauweiße Watte [...] dicht verpackt.

69) III, S. 651 f.

Der Blick, in ein wattiges Nichts gehend, brach sich leicht zum Schlummer [...] [Es] gab kein reineres Schlafen als dieses hier in der Eiseskälte, dessen Traumlosigkeit von keinem unbewußten Gefühl organischer Lebenslast berührt wurde, da das Atmen der leeren, nichtig-dunstlosen Luft dem Organismus nicht schwerer fiel als das Nichtatmen der Toten.

70) III, S. 652.

[...] das war kein Schneefall mehr, es war ein Chaos von weißer Finsternis, ein Unwesen, die

phänomenale Ausschreitung einer über das Gemäßigte hinausgehenden Region [. . .]

71) III, S. 652 f.

Jedoch liebte Hans Castorp das Leben im Schnee. Er fand es demjenigen am Meeresstrand in mehrfacher Hinsicht verwandt: die Urmonotonie des Naturbildes war beiden Sphären gemeinsam; der Schnee, dieser tiefe, lockere, makellose Pulverschnee, spielte hier ganz die Rolle wie drunten der gelbweiße Sand; gleich reinlich war die Berührung mit beiden, man schüttelte das frosttrockene Weiß von Schuhen und Kleidern wie drunten das staubfreie Stein- und Muschelpulver des Meeresgrundes, ohne daß eine Spur hinterblieb, und auf ganz ähnliche Weise mühselig war das Marschieren im Schnee wie eine Dünenwanderung, es sei denn, daß die Flächen vom Sonnenbrand oberflächlich angeschmolzen, nachts aber hart gefroren waren: dann ging es sich [. . .] genau so leicht und angenehm wie auf dem glatten, festen, gespülten und federnden Sandboden am Saume des Meeres.

72) III, S. 663 f.

Hans Castorp nickte zufrieden mit dem Kopf, wenn er stand und sich an dieser Ähnlichkeit weidete; und auch den Brand seiner Miene, die Neigung zum Gliederzittern, die eigentümliche und trunkene Mischung von Aufregung und Müdigkeit, die er spürte, duldete er mit Sympathie, da dies alles ihn an nah verwandte Wirkungen der ebenfalls aufpeitschenden und zugleich mit schlafbringenden Stoffen gesättigten Seeluft vertraulich erinnerte. Er empfand mit Genugtuung seine beschwingte Unabhängigkeit, sein freies Schweifen. Vor ihm lag kein Weg, an den er gebunden war, hinter ihm keiner, der ihn so zurückleiten würde, wie er gekommen war.

73) III, S. 667.

Es war das Nichts, das weiße, wirbelnde Nichts, worein er blickte, wenn er sich zwang, zu sehen. Und nur zuweilen tauchten gespenstische Schatten der Erscheinungswelt darin auf.

74) Manfred Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 123.

75) III, S. 674.

„Umkommen“, was ist denn das für ein Ausdruck? Man braucht ihn gar nicht, er ist nicht üblich für das, was mir zugestoßen, ganz willkürlich setze ich ihn dafür ein, weil ich nicht so ganz klar im Kopfe bin; und doch ist es in seiner Art ein richtiges Wort, wie mir scheint . . . [. . .] „Die Zeit ist mir lang geworden“, dachte er. „Das Umkommen ist langweilig, wie es scheint. Aber um fünf oder halb sechs wird es regelrecht dunkel, das bleibt bestehen. Wird es vorher aufhören, rechtzeitig genug, daß ich vor weiterem Umkommen bewahrt bleibe? Darauf könnte ich einen Schluck Portwein nehmen, zu meiner Stärkung.“

76) III, S. 659.

[. . .] wenn von Sympathie mit der großen Winterwildnis auf seiten Hans Castorps die Rede sein konnte, so darum, weil er sie, seines frommen Schreckens ungeachtet, als passenden Schauplatz für das Austragen seiner Gedankenkomplexe empfand, als geziemenden Aufenthalt für einen, der [. . .] mit Regierungsgeschäften, betreffend Stand und Staat des Homo Dei, beschwert war.

77) „Der Zauberberg“の作者の精神分析にたいする姿勢は、'Analyse'の節を見ても明らかのように、後年とはやや違って、おおむね否定的である。Thomas Mannと精神分析との関係の事實的、データの面については下記が詳しい。

Manfred Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 127 ff.

78) III, S. 678.

Hans Castorp hatte das nie gesehen, nichts dergleichen. Er hatte auf Ferienreisen vom Süden kaum genippt, [. . .] hatte [. . .] das Mittelmeer, Neapel, Sizilien etwa oder Griechenland, niemals erreicht. Dennoch *erinnerte* er sich. Ja, das war eigentümlicherweise ein Wiedererkennen, das er feierte.

79) IX, S. 487.

Freuds Beschreibung aber des „Es“ und Ich – ist sie nicht aufs Haar die Beschreibung von Schopenhauers „Wille“ und „Intellekt“, – eine Übersetzung seiner Metaphysik ins Psychologische?

80) IX, S. 578.

[. . .] daß Schopenhauers finstere Willensreich mit dem, was Freud das „Unbewußte“, das „Es“ nennt, durchaus identisch ist – wie andererseits Schopenhauers „Intellekt“ dem Freud'schen „Ich“, diesem der Außenwelt zugekehrten Teil der Seele, durchaus entspricht.

81) IX, S. 487.

Der geheimnisvolle Gedanke, den Schopenhauer darin entwickelt, ist, kurz gesagt, der, daß, genau wie im Traume unser eigener Wille, ohne es zu ahnen, als unerbittlich-objektives Schicksal auftritt, alles darin aus uns selber kommt und jeder der heimliche Theaterdirektor seiner Träume ist, – so auch in der Wirklichkeit, diesem großen Traum, den ein einziges Wesen, der Wille selbst, mit uns allen träumt, unsere Schicksale das Produkt unseres Innersten, unseres Willens sein möchten und wir also das, das uns zu geschehen scheint, eigentlich selbst veranstalteten.

82) III, S. 683 f.

„Dacht' ich's doch, daß das geträumt war“, faselte er in sich hinein. „Ganz reizend und fürchterlich geträumt. Ich wußte es im Grunde die ganze Zeit, und alles hab' ich mir selbst gemacht, – den Laubpark und die liebe Feuchtigkeit und dann das Weitere, Schönes wie Scheußliches, ich wußte es beinahe im voraus. Wie kann man aber so was wissen und sich machen, sich so beglücken und ängstigen? Woher hab' ich den schönen Inselgolf und dann den Tempelbezirk, wohin die Augen des einen Angenehmen, der für sich stand, mich wiesen? Man träumt nicht nur aus eigener Seele, möcht' ich sagen, man träumt anonym und gemeinsam, wenn auch auf eigene Art. Die große Seele, von der du nur ein Teilchen, träumt wohl mal durch dich, auf deine Art, von Dingen, die sie heimlich immer träumt [. . .]“

83) Briefe I, S. 232.

[. . .] wie er überhaupt seinen gesteigerten Gedanken persönlich nicht gewachsen ist.

84) Jürgen Scharfschwerdt: *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*, S. 140 ff.

85) Manfred Dierks: *Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann*, S. 128.

86) Manfred Dierks: *ibid.*, S. 121 f.

87) Manfred Dierks: *ibid.*, S. 124 f. Nietzsche I, S. 30 f.

Jetzt öffnet sich uns gleichsam der olympische Zauberberg und zeigt uns seine Wurzeln. Der Grieche kannte und empfand die Schrecken und Entsetzlichkeiten des Daseins: um überhaupt leben zu können, mußte er vor sie hin die glänzende Traumgeburt der Olympischen stellen, [das heißt die] apollinische Kultur.

88) Thomas Mann: *Briefe an Paul Amann 1915-1952*, S. 29.

Der Geist des Ganzen ist humoristisch-nihilistisch, und eher schwankt die Tendenz nach der Seite der Sympathie mit dem Tode. „Der Zauberberg“ heißt es [. . .]

89) *Vorwort zu dem Roman eines Jungverstorbenen*. X, S. 565.

Das intellektuelle Interesse, welches letzten Endes die heute zur Lebenshöhe vorgeschrittene Dichtergeneration beherrscht und beschäftigt, ist das Interesse am Pathologischen, am Verfall. Die jungen Leute sind anders gerichtet: die Gesundheits- und Durchsonnungstendenzen der Zeit sind stark in ihnen, [. . .] [die] „Rückkehr zur Natur“, [die] Verherrlichung der Erde, des Leibes [. . .] Es hat mit dem Begriff der Gesundheit eine nicht minder heikle Bewandtnis als mit dem des Talenten. Man kann auf gesunde Art krank und auf kranke Art gesund sein. Man kann als grimmiger Pessimist und Prediger des Nirwana ein

Patriarchenalter erreichen „und Flöte blasen“, und man kann, während einem die Schwind-sucht auf beiden Wangenknochen glüht, beständig rufen: Wie ist das Leben so stark und schön! Das Leben ist oft auf seiten derer, die es verneinen. Das Leben ist oft auf jener Seite, wo im Grunde nur eines geliebt wird: der Tod.

90) III, S. 642 f.

Allerdings, der Mensch sei wesentlich krank, sein Kranksein eben mache ihn zum Menschen, und wer ihn gesund machen, ihn veranlassen wolle, seinen Frieden mit der Natur zu schließen, „zurück zur Natur zu kehren“ [. . .], alles was sich heute von Regeneratoren, Rohköstlern, Freilüftlern, Sonnenbademeistern und so fort prophetisch umhertreibe, jede Art Rousseau also erstrebe nichts als seine Entmenschung und Vertierung [. . .] Im Geist also, in der Krankheit beruhe die Würde des Menschen und seine Vornehmheit; er sei, mit einem Worte, in desto höherem Grade Mensch, je kränker er sei [. . .] Herr Settembrini führe den Fortschritt im Munde. Als ob aber nicht der Fortschritt, soweit dergleichen existiere, einzig der Krankheit verdankt werde, das heiße: dem Genie, – als welches nichts anderes als eben Krankheit sei! [. . .] Es habe Menschen gegeben, die bewußt und willentlich in Krankheit und Wahnsinn gegangen seien, um der Menschheit Erkenntnisse zu gewinnen, die zur Gesundheit würden, nachdem sie durch Wahnsinn errungen worden, und deren Besitz und Nutznießung nach jener heroischen Opfertat nicht länger durch Krankheit und Wahnsinn bedingt sei. Das sei der wahre Kreuzestod . . .

91) Nietzsche II, S. 744 und S. 1057 f.

Der geistige Hochmut und Ekel jedes Menschen, der tief gelitten hat – es bestimmt beinahe die Rangordnung, *wie* tief Menschen leiden können –, seine schauernde Gewißheit [. . .], vermöge seines Leidens *mehr zu wissen*, als die Klügsten und Weisesten wissen können [. . .] Das tiefe Leiden macht vornehm.

92) Nietzsche I, S. 1088.

Von der Erkenntnis des Leidenden. – Der Zustand kranker Menschen, die lange und furchtbar von ihren Leiden gemartert werden und deren Verstand trotzdem dabei sich nicht trübt, ist nicht ohne Wert für die Erkenntnis [. . .] Der Schwerleidende sieht aus seinem Zustande mit einer entsetzlichen Kälte *hinaus* auf die Dinge: alle jene kleinen lügnischen Zaubereien, in denen für gewöhnlich die Dinge schwimmen, wenn das Auge des Gesunden auf sie blickt, sind ihm verschwunden: ja er selber liegt vor sich da ohne Flaum und Farbe.

93) Vgl. Klaus Hermsdorf: *Thomas Manns Schelme. Figuren und Strukturen des Komischen*, Berlin 1968, S. 95 f.94) Jürgen Scharfschwerdt: *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*, S. 162 und 164.

95) Nietzsche II, S. 912.

Ich bin ferne davon, harmlos zuzuschauen, wenn dieser *décadent* uns die Gesundheit verdirbt – und die Musik dazu! [. . .] Er macht alles krank, woran er rührt – *er hat die Musik krank gemacht* –

96) Nietzsche I, S. 16 f.

[die] jetzige *deutsche Musik*, als welche Romantik durch und durch ist [. . .]
[. . .] berausches und zugleich *benebelndes* Narkotikum.

97) *Brief an Dr. Seipel*. XI, S. 782.

Er hat mir einmal in Wien eine Stunde lang seine Theorien entwickelt. Solange er sprach, hatte er recht. Und wenn nachher der Eindruck fast unheimlicher Abstraktheit zurückblieb, so blieb doch auch derjenige der Reinheit und des intellektuellen Edelmuten.

98) III, S. 517.

Alles war scharf an ihm: die gebogene Nase, [. . .] der schmal zusammengenommene Mund, die dickgeschliffenen Gläser der [. . .] Brille, [. . .] und selbst das Schweigen, das er bewahrte

und dem zu entnehmen war, daß seine Rede scharf und folgerecht sein werde.

99) Henry Hatfield: *Drei Randglossen zu Thomas Manns Zauberberg*, Euphorion, 56, 1962, S. 368 ff.

100) Briefe I, S. 235.

Ich habe mich an Ihnen versündigt. Ich war in Not, wurde in Versuchung geführt und gab ihr nach. Die Not war künstlerisch: Ich trachtete nach einer Figur, die notwendig und kompositionell längst vorgesehen war, die ich aber nicht sah, nicht hörte, nicht besaß. Unruhig, besorgt und ratlos auf der Suche kam ich nach Bozen – und dort, beim Weine, bot sich mir an, unwissentlich, was ich, menschlich-persönlich gesehen, nie und nimmer hätte annehmen dürfen, das ich aber, in einem Zustande herabgesetzter menschlicher Zurechnungsfähigkeit, annahm, annehmen zu dürfen glaubte [...]

101) Jürgen Scharfschwerdt: *ibid.*, S. 127 ff.

102) IX, S. 76 f.

Wilhelm von Humboldt [...] erklärte, daß dieser Mensch [=Goethe] gleichsam ohne alle Absicht, unbewußt, bloß durch sein *Dasein* so mächtigen Einfluß geübt habe. „Es ist dies“, sagte er, „*noch geschieden* von seinem geistigen Schaffen als Denker und Dichter, es liegt in seiner großen und einzigen Persönlichkeit.“ Sehr gut, aber „Persönlichkeit“ ist eine Notbezeichnung für etwas, was sich der Bestimmung und Benennung im Grunde entzieht. Persönlichkeit hat mit Geist nicht unmittelbar zu tun, mit Kultur auch nicht – wir befinden uns mit diesem Begriff außerhalb des Gebietes des Rationalen, wir sind damit eingetreten in die Sphäre des Mystischen und Elementaren, die *natürliche* Sphäre.

103) III, S. 809.

Und doch spielt ganz ohne Zweifel das Körperliche eine Rolle dabei, – nicht im brachialen Sinne, sondern in einem andern, im mystischen, – sobald das Körperliche eine Rolle spielt, wird die Sache mystisch –; und das Körperliche geht ins Geistige über, und umgekehrt, und sind nicht zu unterscheiden, [...] aber die Wirkung ist da, das Dynamische, und wir werden in die Tasche gesteckt. Und dafür ist uns nur ein Wort an die Hand gegeben, und das heißt „Persönlichkeit“.

104) III, S. 837.

Der Mensch ist nichts als das Organ, durch das Gott seine Hochzeit mit dem erweckten und berauschten Leben vollzieht.

第二部 第四章

1) Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 83-141.

2) *Über epische und dramatische Dichtung* von Goethe und Schiller. Goethe XII, S. 251.

[...] der Rhapsode [...], ein weiser Mann [...], der in ruhiger Besonnenheit das Geschehene übersieht.

3) Schiller an Goethe, 21. April 1797. Friedrich Schiller: *Briefe*, S. 456.

[...] sein [=des epischen Dichters] Zweck liegt schon in jedem Punkt seiner Bewegung; darum eilen wir nicht ungeduldig zu einem Ziele, sondern verweilen uns mit Liebe bei jedem Schritte.

4) Goethe XII, S. 249.

[...] ihr großer wesentlicher Unterschied beruht aber darin, daß der Epiker die Begebenheit als *vollkommen vergangen* vorträgt und der Dramatiker sie als *vollkommen gegenwärtig* darstellt.

5) Goethe XII, S. 251.

Der Rhapsode sollte als ein höheres Wesen in seinem Gedicht nicht selbst erscheinen, er läse hinter einem Vorhange am allerbesten, so daß man von aller Persönlichkeit abstrahierte und nur die Stimme der Musen im allgemeinen zu hören glaubte.

6) X, S. 349.

Vielleicht [...] ist der Geist der Erzählung, das Ewig-Homerische, dieser weltweite, weltwissende, kündende Geist der Vergangenheitsschöpfung die verehrungswürdigste Erscheinungsform des Dichterischen und der Erzähler, dieser raunende Beschwörer des Imperfekts, sein würdevollster Repräsentant.

7) X, S. 352 f.

Erlauben Sie mir das persönliche und unakademische Bekenntnis, daß der Kunstgattung eben, dem *Genius der Epik* selbst meine Liebe und mein Interesse gehören, und sehen Sie es mir nach, wenn ein Vortrag über „Die Kunst des Romans“ mir unversehens zum Lobe des epischen Kunstgeistes selber wird. Es ist ein gewaltiger und majestätischer Geist, expansiv, lebensreich, weit wie das Meer in seiner rollenden Monotonie, zugleich großartig und genau, gesanghaft und klug-besonnen; er will nicht den Ausschnitt, die Episode, er will das Ganze, die Welt mit unzähligen Episoden und Einzelheiten, bei denen er selbstvergessen verweilt, als käme es ihm auf jede von ihnen besonders an. Denn er hat keine Eile, er hat unendliche Zeit, er ist der Geist der Geduld, der Treue, des Ausharrens, der Langsamkeit, die durch Liebe genußreich wird, der Geist der verzaubernden Langenweile. Anzufangen weiß er kaum anders als mit dem Urbeginn aller Dinge, und enden mag er überhaupt nicht, – von ihm gilt das Wort des Dichters: „Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß.“ Aber seine Größe ist mild, geruhig, heiter, weise, – „objektiv“. Sie nimmt Abstand von den Dingen, sie *hat* Abstand von ihnen ihrer Natur nach, sie schwebt darüber und lächelt auf sie herab, so sehr sie zugleich den Lauschenden oder Lesenden in sie verwickelt, in sie einspinnt. Die Kunst der Epik ist „apollinische“ Kunst, wie der ästhetische Terminus lautet; denn Apollo, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ironie. Objektivität ist Ironie, und der epische Kunstgeist ist der Geist der Ironie.

8) VII, S. 9 f.

Wer läutet die Glocken? Die Glöckner nicht. Die sind auf die Straße gelaufen wie alles Volk, da es so ungeheuerlich läutet. Überzeugt euch: die Glockenstuben sind leer. Schlaff hängen die Seile, und dennoch wogen die Glocken, dröhnen die Klöppel. Wird man sagen, daß *niemand* sie läutet? – Nein, nur ein ungrammatischer Kopf ohne Logik wäre der Aussage fähig. „Es läuten die Glocken“, das meint: sie werden geläutet, und seien die Stuben auch noch so leer. – Wer also läutet die Glocken Roms? – *Der Geist der Erzählung*. – Kann denn der überall sein, *hic et ubique* [...] ? An hundert weihlichen Orten auf einmal? – Allerdings, das vermag er. Er ist luftig, körperlos, allgegenwärtig, nicht unterworfen dem Unterschiede von Hier und Dort. Er ist es, der spricht: „Alle Glocken läuteten“, und folglich ist er's, der sie läutet. So geistig ist dieser Geist und so abstrakt, daß grammatisch nur in der dritten Person von ihm die Rede sein und es lediglich heißen kann: „Er ist's.“ Und doch kann er sich auch zusammenziehen zur Person, nämlich zur ersten, und sich verkörpern in jemandem, der in dieser spricht und spricht: „Ich bin es. Ich bin der Geist der Erzählung [...]“

9) VII, S.13 f.

[...] indem der Geist der Erzählung sich zu meiner mönchischen Person, genannt Clemens der Ire, zusammenzog, hat er sich viel von jener Abstraktheit bewahrt, die ihn befähigt, von allen Titular-Basiliken der Stadt zu läuten [...] Fragt man mich neckend oder boshaft, ob ich selbst etwa zwar wisse, *wo* ich bin, aber nicht *wann*, so antworte ich freundlich: Da gibt es überhaupt nichts zu wissen, denn als Personifizierung des Geistes der Erzählung erfreue ich mich jener Abstraktheit [...]

10) Georg Lukács: *Theorie des Romans*, 2. Aufl., Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau 1963, S. 41 ff.

- 11) *Maximen und Reflexionen*. Goethe XII, S. 498.
Der Roman ist eine subjektive Epopöe, in welcher der Verfasser sich die Erlaubnis ausbittet, die Welt nach seiner Weise zu behandeln.
- 12) Wolfgang Kayser: *Entstehung und Krise des modernen Romans*, 2. Aufl., Stuttgart 1955, S. 26.
- 13) Vgl. Wolfgang Kayser: *ibid.*, S. 13 ff.
- 14) Vgl. Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 133.
- 15) Vgl. Georg Lukács: *ibid.*, S. 64 f.
- 16) Vgl. Georg Lukács: *ibid.*, S. 75 f. und 79.
- 17) Vgl. Helmut Arntzen: *Der moderne deutsche Roman*, S. 10 f.
- 18) Georg Lukács: *ibid.*, S. 64.
- 19) Vgl. Georg Lukács: *ibid.*, S. 22 f.
- 20) Vgl. Georg Lukács: *ibid.*, S. 25 f.
- 21) Vgl. Emil Staiger: *Grundbegriffe der Poetik*, S. 126 f.
- 22) Emil Staiger: *ibid.*, S. 132 ff.
- 23) Georg Lukács: *ibid.*, S. 35.
- 24) *Ibid.*, S. 87.
- 25) Walter Jens: *Deutsche Literatur der Gegenwart*, München 1961, S. 91.
- 26) Wolfgang Kayser: *Die Vortragsreise. Studien zur Literatur*, Bern 1958, S. 82.
- 27) *Ibid.*, S. 84.
- 28) Walter Jens: *ibid.*, S. 90 f.
- 29) *Ibid.*, S. 109 f.
- 30) Vgl. Walter Jens: *ibid.*, S. 22 f.; Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt am Main 1961, S. 61 f.
- 31) Erich Kahler: *Untergang und Übergang der epischen Kunstform*, in: *Die Neue Rundschau*, 64, 1953, S. 29 ff.
- 32) Theodor W. Adorno: *ibid.*, S. 61 ff.
- 33) XI, S. 783 f.
Aber kann man denn „ordentliche“ Romane überhaupt noch lesen, – ich meine Romane, die bloß „Romane“ sind? Das kann man ja gar nicht mehr! Der Begriff des Interessanten ist längst im Zustande der Revolution. Nichts öder, nachgerade, als das „Interessante“.
- 34) *Joseph und seine Brüder. Ein Vortrag*. XI, S. 661.
Die Variabilität dieser literarischen Form war immer schon sehr groß. Heute aber sieht es beinahe so aus, als ob auf dem Gebiet des Romans nur das noch in Betracht käme, was kein Roman mehr ist. Vielleicht war es immer so.

35) Briefe I, S. 180 f.

36) III, S. 9.

Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen wollen, – nicht um seinetwillen (denn der Leser wird einen einfachen, wenn auch ansprechenden jungen Menschen in ihm kennenlernen), sondern um der Geschichte willen, die uns in hohem Grade erzählenswert scheint (wobei zu Hans Castorps Gunsten denn doch erinnert werden sollte, daß es *seine* Geschichte ist, und daß nicht jedem jede Geschichte passiert): diese Geschichte ist sehr lange her, sie ist sozusagen schon ganz mit historischem Edelrost überzogen und unbedingt in der Zeitform der tiefsten Vergangenheit vorzutragen.

37) XI, S. 393 f.

[eine] Lust am Abenteuer im Seelischen und Gedanklichen, die den schlichten Jungen ins Kosmische und Metaphysische trägt und ihn wahrhaftig zum Helden einer Geschichte macht, welche auf wunderliche, ironische und fast parodistische Weise den alten deutschen Wilhelm Meisterlichen Bildungsroman [. . .] zu erneuern unternimmt.

38) Helmut Arntzen: *Der moderne deutsche Roman*, S. 57.

39) III, S. 9.

Das wäre kein Nachteil für eine Geschichte, sondern eher ein Vorteil; denn Geschichten müssen vergangen sein, und je vergangener, könnte man sagen, desto besser für sie in ihrer Eigenschaft als Geschichten und für den Erzähler, den raunenden Beschwörer des Imperfekts. Es steht jedoch so mit ihr, wie es heute auch mit den Menschen und unter diesen nicht zum wenigsten mit den Geschichtenerzählern steht: sie ist viel älter als ihre Jahre, ihre Betagtheit ist nicht nach Tagen, das Alter, das auf ihr liegt, nicht nach Sonnenumläufen zu berechnen; mit einem Worte: sie verdankt den Grad ihres Vergangenseins nicht eigentlich der *Zeit*, – eine Aussage, womit auf die Fragwürdigkeit und eigentümliche Zwiennatur dieses geheimnisvollen Elementes im Vorbeigehen angespielt und hingewiesen sei.

40) Käte Hamburger: *Die Logik der Dichtung*, 2. Aufl., Stuttgart 1968, S. 59-92.

41) III, S. 9 f.

Um aber einen klaren Sachverhalt nicht künstlich zu verdunkeln: die hochgradige Verflochtenheit unserer Geschichte rührt daher, daß sie *vor* einer gewissen, Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze spielt. . . Sie spielt, oder, um jedes Präsens geflissentlich zu vermeiden, sie spielte und hat gespielt vormals, ehemals, in den alten Tagen, der Welt vor dem großen Kriege [. . .] Vorher also spielt sie, wenn auch nicht lange vorher. Aber ist der Vergangenheitscharakter einer Geschichte nicht desto tiefer, vollkommener und märchenhafter, je dichter „vorher“ sie spielt? Zudem könnte es sein, daß die unsrige mit dem Märchen auch sonst, ihrer inneren Natur nach, das eine und andre zu schaffen hat.

42) III, S. 10.

Wir werden sie ausführlich erzählen, genau und gründlich, – denn wann wäre je die Kurz- oder Langweiligkeit einer Geschichte abhängig gewesen von dem Raum und der Zeit, die sie in Anspruch nahm? Ohne Furcht vor dem Odium der Peinlichkeit, neigen wir vielmehr der Ansicht zu, daß nur das Gründliche wahrhaft unterhaltend sei.

43) III, S. 748.

Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich? Wahrhaftig, nein, das wäre ein närrisches Unterfangen! Eine Erzählung, die ginge: „Die Zeit verfloß, sie verrann, es strömte die Zeit“ und so immer fort, – das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen [. . .] Die Zeit ist das *Element* der Erzählung, wie sie das Element des Lebens ist, – unlösbar damit verbunden, wie mit den Körpern im Raum. Sie ist auch das Element der Musik, als welche die Zeit mißt und gliedert, sie kurzweilig und kostbar auf einmal macht: verwandt hierin [. . .] der Erzählung, die ebenfalls (und anders als das auf einmal leuchtend gegenwärtige und nur als Körper an die Zeit gebundene Werk der bildenden

Kunst) nur als ein Nacheinander, nicht anders denn als ein Ablaufendes sich zu geben weiß, und selbst, wenn sie versuchen sollte, in jedem Augenblick ganz da zu sein, der Zeit zu ihrer Erscheinung bedarf.

- 44) Gotthold Ephraim Lessing: *Werke*, hrsg. von Georg Witkowski, 7. Bde., Leipzig und Wien [o. J.], Bd. 4, S. 133.

[. . .] die Zeitfolge ist das Gebiete des Dichters, so wie der Raum das Gebiete des Malers.

- 45) *Ibid.*, S. 118 f.

Gegenstände, die nebeneinander oder deren Teile nebeneinander existieren, heißen Körper. Folglich sind Körper mit ihren sichtbaren Eigenschaften die eigentlichen Gegenstände der Malerei. [-] Doch alle Körper existieren nicht allein in dem Raume, sondern auch in der Zeit [. . .] Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.

Gegenstände, die aufeinander oder deren Teile aufeinander folgen, heißen überhaupt Handlungen. Folglich sind Handlungen der eigentliche Gegenstand der Poesie. [-] [. . .] die Poesie [schildert] auch Körper, aber nur andeutungsweise durch Handlungen.

- 46) III, S. 748 f.

Die Erzählung dagegen hat zweierlei Zeit: ihre eigene erstens, die musikalisch-reale, die ihren Ablauf, ihre Erscheinung bedingt; zweitens aber die ihres Inhalts, die perspektivisch ist, und zwar in so verschiedenem Maße, daß die imaginäre Zeit der Erzählung fast, ja völlig mit ihrer musikalischen zusammenfallen, sich aber auch sternweit von ihr entfernen kann.

- 47) Vgl. Günther Müller: *Über das Zeitgerüst des Erzählens*, in: DVjs., 24, 1950, S. 1-32; *Aufbauformen des Romans*, in: Neophilologus, 27, 1953, aufgenommen in: *Zur Poetik des Romans*, hrsg. von Volker Klotz, Darmstadt 1965, S. 280-302.

- 48) Eberhard Lämmert: *Bauformen des Erzählens*, 2. Aufl., Stuttgart 1967, S. 19-94.

- 49) III, S. 749 f.

Ähnlich also wie diese Lasterträume vermag die Erzählung mit der Zeit zu Werke zu gehen, ähnlich vermag sie sie zu behandeln. Da sie sie aber „behandeln“ kann, so ist klar, daß die Zeit, die das Element der Erzählung ist, auch zu *ihrem Gegenstande* werden kann; und wenn es zuviel gesagt wäre, man könne „die Zeit erzählen“, so ist doch, *von der Zeit* erzählen zu wollen, offenbar kein ganz so absurdes Beginnen, wie es uns anfangs scheinen wollte, – so daß denn also dem Namen des „Zeitromans“ ein eigentümlich träumerischer Doppelsinn zukommen könnte. Tatsächlich haben wir die Frage, ob man die Zeit erzählen könne, nur aufgeworfen, um zu gestehen, daß wir mit laufender Geschichte wirklich dergleichen vorhaben.

- 50) III, S. 750.

Das gehört zu seinem Roman, einem Zeitroman, – so – und wieder so genommen.

- 51) III, S. 984 f.

Da erdröhnte –

Aber Scham und Scheu halten uns ab, erzählerisch den Mund vollzunehmen von dem, was da erscholl und geschah. Nur hier keine Prahlerei, kein Jägerlatein! Die Stimme gemäßigt zu der Aussage, daß also der Donnerschlag erdröhnte, [. . .] für uns aber der Donnerschlag, der den Zauberberg sprengt und den Siebenschläfer unsanft vor seine Tore setzt.

- 52) Theodor W. Adorno: *Noten zur Literatur I*, S. 62 f.

- 53) III, S. 990.

Es ist das Flachland, es ist der Krieg. Und wir sind scheue Schatten am Wege, schamhaft in Schattensicherheit, und keineswegs gesonnen, uns in Prahlerei und Jägerlatein zu ergehen [. . .]

54) III, S. 992 f.

Das junge Blut mit seinen Ranzen und Spießgewehren, seinen verschmutzten Mänteln und Stiefeln! Man könnte sich humanistisch-schönseliger Weise auch andere Bilder erträumen in seiner Betrachtung. Man könnte es sich denken: Rosse regend und schwemmend in einer Meeresbucht, mit der Geliebten am Strande wandelnd, die Lippen am Ohre der weichen Braut, auch wie es glücklich freundschaftlich einander im Bogenschuß unterweist. Statt dessen liegt es, die Nase im Feuerdeck. Daß es das freudig tut, wenn auch in grenzenlosen Ängsten und unaussprechlichem Mutterheimweh, ist eine erhabene und beschämende Sache für sich, sollte jedoch kein Grund sein, es in die Lage zu bringen.

55) Briefe I, S. 232.

Sein Autor, der ihn entläßt, ist derselbe, der, aus dem Roman heraus, den Aufruf „Von deutscher Republik“ verfaßte.

56) III, S. 993.

O Scham unserer Schattensicherheit! Hinweg! Wir erzählen das nicht!

57) Thomas Mann an Ernst Fischer, 25. Mai 1926. Briefe I, S. 256.

Der „Zauberberg“ ist ein vollkommen echter Ausdruck meines Wesens, namentlich insofern er den parodistischen Konservatismus bewährt, durch welchen mein Künstlertum sich zwischen den Epochen in der Schwebelage hält.

58) XI, S. 589.

[. . .] daß Liebe zu einem Kunstgeist, an dessen Möglichkeit man nicht mehr glaubt, die Parodie zeitigt.

59) *Einführung in den „Zauberberg“*. XI, S. 612.

Seine Geschichte ist die Geschichte einer Steigerung, aber sie ist Steigerung auch in sich selbst, als Geschichte und Erzählung. Sie arbeitet wohl mit den Mitteln des realistischen Romanes, aber sie ist kein solcher, sie geht beständig über das Realistische hinaus, indem sie es symbolisch steigert und transparent macht für das Geistige und Ideelle.

60) *Der Künstler und die Gesellschaft*. X, S. 398 f.

Die Kunst, so bittere Anklage sie sei, so tief ihre Klage um die Verderbnis der Schöpfung, so weit sie gehe in der Ironisierung der Wirklichkeit und sogar ihrer selbst, – es liegt nicht in ihrer Art, „den Kampfplatz mit Hohngelächter zu verlassen“ [. . .] Sie ist dem Guten verbunden, und auf ihrem Grunde ist Güte, der Weisheit verwandt, noch näher der Liebe. Bringt sie gern die Menschen zum Lachen, so ist es kein Hohngelächter, das sie bringt, sondern eine Heiterkeit, in der Haß und Dummheit sich lösen, die befreit und vereinigt. Aus Einsamkeit immer aufs neue geboren, ist ihre Wirkung vereinigend. Sie ist die letzte, sich Illusionen zu machen über ihren Einfluß aufs Menschengeschick. Verächterin des Schlechten, hat sie nie den Sieg des Bösen aufzuhalten vermocht; auf Sinngebung bedacht, nie den blutigsten Unsinn verhindert. Sie ist keine Macht, sie ist nur ein Trost. Und doch – ein Spiel tiefsten Ernstes, Paradigma allen Strebens nach Vollendung, ist sie der Menschheit zur Begleiterin gegeben von Anfang an, und diese wird von ihrer Unschuld nie ganz das schuldgetrübte Auge wenden können.

文 献 一 覧

（本稿執筆にあたって直接使用，参照し，
 かつ本文または後註で著者名・書名を挙
 げたものだけを以下に掲げる。）

原典・書簡など

- Thomas Mann: Gesammelte Werke in zwölf Bänden. (S. Fischer Verlag) 1960.
- Thomas Mann: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Berlin 1925.
 Bd. 6: Der Zauberberg. Roman. Erster Band.
 Bd. 7: Der Zauberberg. Roman. Zweiter Band.
 Bd. 9: Rede und Antwort.
- Thomas Mann: Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull. (Copyright bei Querido Verlag 1937),
 Amsterdam 1948.
- Thomas Mann: Gedanken im Kriege. In: Die Neue Rundschau, 25, 1914: S. 1471-84.
 トーマス・マン全集Ⅲ [高橋義孝訳・魔の山 他] 新潮社 1972年
- Thomas Mann: Briefe 1889-1936. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main 1961.
- Thomas Mann: Briefe an Paul Amann 1915-1952. Lübeck 1959.
- Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910-1955. Pfullingen 1960.
- Thomas Mann / Heinrich Mann: Briefwechsel 1900-1949. (S. Fischer Verlag) 1968.
- Thomas Mann - Karl Kerényi: Gespräch in Briefen. Zürich 1960.
- Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Hamburg 1948-1960.
- Johann Wolfgang Goethe: Werke. [30 Bde.] Hrsg. von Karl Heinemann. Leipzig und Wien [o. J.].
 Bd. 1: Gedichte.
 Bd. 2: Gedichte.
- Johann Wolfgang Goethe: Gedenkausgabe der Werke, Briefe und Gespräche. Hrsg. von Ernst Beutler.
 Zürich 1949. Bd. 22.
- Goethes Briefe. Hamburger Ausgabe in 4 Bänden. Bd. 2. Hamburg 1964.
- Johann Peter Eckermann: Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. 24. Aufl.
 Wiesbaden 1949.
- Homers Odyssee. Übersetzt von Johann Heinrich Voß. Hrsg. von Paul Brandt. Leipzig [o. J.].
- Gotthold Ephraim Lessing: Werke. [7 Bde.] Hrsg. von Georg Witkowski. Leipzig und Wien [o. J.].
 Bd. 4.
- Friedrich Nietzsche: Werke in drei Bänden. Hrsg. von Karl Schlechta. München 1960.
- Friedrich Nietzsche: Werke und Briefe. Bd. 2: 1865-1869. Hrsg. von Wilhelm Hoppe. München 1938.
- Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke in zwölf Bänden.
 Bd. 11: Die Unschuld des Werdens. Der Nachlaß. Zweiter Teil. Ausgewählt und geordnet
 von Alfred Baeumler. Stuttgart 1965.
- Novalis: Werke in vier Teilen. Hrsg. von Hermann Friedemann. Berlin, Leipzig, Wien, Stuttgart [o. J.].

Friedrich Schiller: Briefe. Hrsg. von G. Fricke. München 1955.

Arthur Schopenhauer: Sämtliche Werke in sechs Bänden. Hrsg. von Eduard Grisebach. 3. Aufl. Leipzig [o. J.].

ホイットマン詩集 草の葉 上 杉本喬・鍋島能弘・酒本雅之訳 岩波文庫 1971年第三刷

研 究 文 献

一 般 研 究

Theodor W. Adorno: Noten zur Literatur I. Frankfurt am Main 1961.

Helmut Arntzen: Der moderne deutsche Roman. Voraussetzungen, Strukturen, Gehalte. Heidelberg 1962.

Georg Brandes: Die romantische Schule in Deutschland. Übersetzt von Adolf Strodtmann. 9. Aufl. Berlin 1909.

Wilhelm Emrich: Die Erzählkunst des 20. Jahrhunderts und ihr geschichtlicher Sinn. In: Deutsche Literatur in unserer Zeit. Göttingen 1959: S. 58-79.

Käte Hamburger: Die Logik der Dichtung. 2. Aufl. Stuttgart 1968.

Walter Jens: Deutsche Literatur der Gegenwart. München 1961.

Erich Kahler: Untergang und Übergang der epischen Kunstform. In: Die Neue Rundschau, 64, 1953: S. 1-44.

Wolfgang Kayser: Entstehung und Krise des modernen Romans. 2. Aufl. Stuttgart 1955.

Wolfgang Kayser: Die Vortragsreise. Studien zur Literatur. Bern 1958.

Eberhard Lämmert: Bauformen des Erzählens. 2. Aufl. Stuttgart 1967.

Georg Lukács: Theorie des Romans. 2. Aufl. Neuwied am Rhein, Berlin-Spandau 1963.

Günther Müller: Über das Zeitgerüst des Erzählens. In: DVjs., 24, 1950: S. 1-32.

Günther Müller: Aufbauformen des Romans. In: Zur Poetik des Romans. Hrsg. von Volker Klotz. Darmstadt 1965: S. 280-302.

Emil Staiger: Grundbegriffe der Poetik. 3. Aufl. Zürich 1956.

トーマス・マン研究

Paul Altenberg: Die Romane Thomas Manns. Versuch einer Deutung. Bad Homburg vor der Höhe 1961.

Bernhard Blume: Thomas Mann und Goethe. Bern 1949.

Hans Bürger/Hans-Otto Mayer: Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens. Frankfurt am Main 1965.

Manfred Dierks: Studien zu Mythos und Psychologie bei Thomas Mann. (Thomas-Mann-Studien, Bd. 2.) Bern und München 1972.

Inge Diersen: Untersuchungen zu Thomas Mann. Berlin 1959.

- Henry Hatfield: Drei Randglossen zu Thomas Manns *Zauberberg*. In: *Euphorion*, 56, 1962: S. 356-372.
- Erich Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt am Main 1959.
- Winfried Hellmann: *Das Geschichtsdenken des frühen Thomas Mann (1906-1918)*. Tübingen 1972.
- Klaus Hermsdorf: *Thomas Manns Schelme. Figuren und Strukturen des Komischen*. Berlin 1968.
- Joel A. Hunt: Mann and Whitman: Humaniores Litterae. In: *Comparative Literature*, 14, 1962: S. 266-271.
- Fritz Kaufmann: Thomas Manns Weg durch die Ewigkeit in die Zeit. In: *Die Neue Rundschau*, 67, 1956: S. 564-581.
- Ernst Keller: *Der unpolitische Deutsche. Eine Studie zu den „Betrachtungen eines Unpolitischen“ von Thomas Mann*. Bern und München 1965.
- Helmut Koopmann: *Die Entwicklung des „intellektuellen Romans“ bei Thomas Mann*. Bonn 1962.
- Herbert Lehnert: Anmerkungen zur Entstehungsgeschichte von Thomas Manns „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“, „Der Zauberberg“ und „Betrachtungen eines Unpolitischen“. In: *DVjs.*, 38, 1964: S. 267-272.
- Herbert Lehnert: *Thomas Mann. Fiktion, Mythos, Religion*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1965.
- Herbert Lehnert: *Thomas-Mann-Forschung. Ein Bericht*. Stuttgart 1969.
- Jonas Lesser: *Thomas Mann in der Epoche seiner Vollendung*. München 1952.
- Hans Mayer: *Thomas Mann. Werk und Entwicklung*. Berlin 1950.
- Hans-Bernhard Moeller: Thomas Manns venezianische Götterkunde. Plastik und Zeitlosigkeit. In: *DVjs.*, 40, 1966: S. 184-205.
- Peter Pütz (Hrsg.): *Thomas Mann und die Tradition*. Frankfurt am Main 1971. Darin: H. Stefan Schulz: *Thomas Mann und Goethe*. (S. 151-179)
- Heinz Saureßig: *Die Entstehung des Romans Der Zauberberg*. Biberach an der Riß 1965.
- Jürgen Scharfschwerdt: *Thomas Mann und der deutsche Bildungsroman*. Stuttgart, Berlin, Köln, Mainz 1967.
- Paul Scherrer / Hans Wysling: *Quellenkritische Studien zum Werk Thomas Manns*. (Thomas-Mann-Studien, Bd. 1.) Bern und München 1967. Darin:
 „Geist und Kunst“. Thomas Manns Notizen zu einem „Literatur-Essay“. Ediert und kommentiert von Hans Wysling. (S. 123-233)
 Archivalisches Gewühle. Zur Entstehungsgeschichte der „Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull“. Von Hans Wysling. (S. 234-257)
- Klaus Schröter: *Thomas Mann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Reinbek bei Hamburg 1964.
- Hermann Stresau: *Thomas Mann und sein Werk*. Frankfurt am Main 1963.
- Richard Thieberger: *Der Begriff der Zeit bei Thomas Mann*. Baden-Baden 1952.
- Georg Wenzel (Hrsg.): *Vollendung und Größe Thomas Manns*. Halle (Saale) 1962. Darin: Edith Braemer: *Aspekte der Goethe-Rezeption Thomas Manns*. (S. 162-195)
- Hans Wysling: Die Technik der Montage. Zu Thomas Manns *Erwähltem*. In: *Euphorion*, 57, 1963: S. 156-199.

Thomas Manns Roman *Der Zauberberg*
Entstehung und Struktur eines „Zeitromans“

VON
Ryoten KATAYAMA

Resümee

Die vorliegende Arbeit beabsichtigt, den *Zauberberg* von Thomas Mann unter den Aspekten der *Zeit*, der *Idee* und der *Kunst* zu analysieren und dadurch die Gesamtstruktur dieses Romans zu erfassen.

Der Zauberberg, den der Autor einen „Zeitroman in doppeltem Sinn“ nennt, faßt zwei entgegengesetzte Grundauffassungen der Zeit in sich: eine empirische und eine transzendente. Nach der ersten Auffassung ist die Zeit etwas, was sukzessiv fortschreitet. Die Zeit in diesem Sinn ist im Großen gesehen gleichbedeutend wie *Geschichtszeit*, die „Veränderungen zeitigt“, oder *Epoche*, die eben der Gegenstand eines Zeitromans im üblichen Sinn des Wortes ist. Auf der einzelmenschlichen Ebene bezieht sich diese Zeitauffassung auch auf den bürgerlich-ethischen Gedanken Goethes, die Zeit sei ein „Acker“, den fleißig zu bebauen die Pflicht des Menschen sei. Die zweite Grundauffassung negiert dagegen das lineale Fortschreiten der empirischen Zeit. Hier hat die Zeit, oder die „wahre Form“ der „reinen Zeit“, eine vertikale Struktur, wo sich die Dinge im schopenhauerisch-metaphysischen „nunc stans“ gleichsam nach unten schichten, oder sie wird zum mythischen Zirkel, in dem nichts Neues geschieht, sondern dasselbe immer wiederkehrt. Wir bezeichnen diese transzendenten Zeitbegriffe zusammen als „Ewigkeit“ und jene grundsätzlich empirischen als „Zeit“. Was wir unter dem Aspekt der *Zeit* zu deuten versuchen, ist die Grundstruktur des *Zauberbergs*, die durch die Verflechtung von „zeit“- und „ewigkeits“-orientierten Strukturlinien bestimmt ist.

Die Zeit-Struktur dieses Romans hängt eng zusammen mit der Struktur seiner zentralen Bildungsidee „Humanität“. Unter dem Aspekt der *Idee* versuchen wir zu zeigen, wie der Dualismus von „Leben“ und „Tod“, der dem von „Zeit“ und „Ewigkeit“ entspricht, zu jener Kernidee integriert wird.

Unter dem Aspekt der *Kunst* betrachten wir in Zusammenhang mit der Hauptproblematik der modernen Erzählkunst „Wirklichkeit und Fiktion“ die Wechselwirkung von „Ernst“ und „Spiel“ im *Zauberberg*. Diese zweite Variation des „Zeit“-„Ewigkeit“-Problems offenbart uns die epische Grundintention Thomas Manns, gerade durch den Roman, der „die Aufhebung der Zeit anstrebt“, die Zeit, d. h. „das innere Bild der europäischen Vorkriegszeit“, zu gestalten, oder mit anderen Worten den Kunstwillen eines modernen Epikers, der im „Ernst“ der Zeit, die das „Spiel“ der Kunst unmöglich zu machen scheint, das „Ewig-Homerische“ vom „Geist der Erzählung“ in einer eigenartigen Weise wieder zu beleben unternimmt.

Die der Gesamtstruktur des *Zauberbergs* zugrundeliegenden Antagonismen – „Zeit“ und „Ewigkeit“, Leben und Tod, Ernst und Spiel – sind aber im Künstlertum Thomas Manns tief verwurzelt; sie sind schon in seinen frühesten Werken teilweise oder im Keim enthalten. In der vorliegenden Arbeit gehen daher der eigentlichen Interpretation des Romans als erster Teil weitgehende Betrachtungen voran, die Thomas Manns Erzählwerke und Essays vor dem Ersten Weltkrieg zum Gegenstand haben. Unser Augenmerk richtet sich dabei auf die drei Problembereiche, die den erwähnten Aspekten der *Zauberberg*-Interpretation entsprechen: im ersten Kapitel werden nämlich Probleme der Zeit, im zweiten die der Idee und im dritten die Kunstauffassung des frühen Thomas Mann erörtert. Das 4. Kapitel behandelt die von den bisherigen Forschungen nur ungenügend beachtete *erste* Phase der Goethe-Rezeption Thomas Manns, die dann im *Zauberberg* und in seinen späteren Werken eine wichtige Rolle spielen soll.

Im 1. Kapitel des zweiten Teils wird der Entstehungsprozeß des *Zauberbergs* dargestellt. Unser Interesse gilt dabei nicht den entstehungsgeschichtlichen Daten, sondern in erster Linie dem Gedanken- und Schaffensgang Thomas Manns in der krisenhaften Zeit zwischen dem Sommer 1913, wo er die „Novelle“ *Zauberberg* zu schreiben beginnt, und dem Frühjahr 1919, wo er nach der durch den Krieg verursachten dreieinhalbjährigen Unterbrechung die Arbeit am *Zauberberg* wieder aufnimmt. In den weiteren drei Kapiteln wird der Roman unter den erwähnten Aspekten eingehend interpretiert.