九州大学学術情報リポジトリ
Kyushu University Institutional Repository

聖者・道化・詩人 : トーマス・マンの芸術家像・「神の剣」から「精神と芸術」のための覚え書きまで

福元, 圭太

https://hdl.handle.net/2324/5554

出版情報：大阪音楽大学研究紀要. 27, pp.147-162, 1988-12-20. 大阪音楽大学
バージョン：
権利関係：

大阪音楽大学研究紀要第27号　抜刷
昭和63年12月20日　発行

聖者・道化・詩人

——トーマス・マンの芸術家像・『神の剣』から『精神と芸術』のための覚え書きまで——

福　元　圭　太

聖者・道化・詩人

——トーマス・マンの芸術家像・『神の剣』から『精神と芸術』のための覚え書きまで——

福　元　圭　太

序

1909年2月13日に『大公殿下』(*Königliche Hoheit*)を脱稿したあとすぐに，トーマス・マンは1908年ごろから書きはじめていたノートを再びとりだし，文学エッセイ『精神と芸術』(*Geist und Kunst*)の構想をねりつつ，新たに覚え書きをつけ始める。[1] この文学エッセイは最終的には完成されず，後に『ヴェニスに死す』(*Der Tod in Venedig*, 1913)の主人公，グスタフ・フォン・アッシェンバッハによって書き上げられたというフィクションに移される。[2] 152個[3]の覚え書きからは，当時マンが極めて多種多様な事象や問題に関心を寄せていたことがうかがえる。そこには，レッシング，ゲーテ，シラー等先人の著作からのノート，特にワーグナーの芸術とそれに関するニーチェの論文からのノートが含まれている。また同時代人である，ホーフマンスタールやマックス・ラインハルト，兄のハインリヒ・マンやそのほか，ミュンヘンの著名人への言及もみられる。さらに，自分よりも若い世代の文学者もマンの視野に入っている。これらのノートをひとつのテーマでくくるのは難しいが，敢えてマンの最大の関心がどこにあったかを問うならば，やはり，(『精神と芸術』という表題が示すとうり)芸術とそれをめぐる問題，つまり，現代において芸術家とはいったいなにものなのか，自分が芸術家として生きていく存在基盤を何処に求めればいいのかという点にあったと言えるであろう。「精神」のみが「芸術」とのかかわりで論じられているのではない。マン畢生のテーマが「生と精神」であることはここにもあてはまる。生—精神—芸術。生—精神・芸術。精神—生・芸術。これら三つの要素の二項対立には，「揺れ」が生じている。また，そこから派生するさまざまな類型概念にも，錯綜や訂正がみとめられる。

この小論では，1902年の『飢えたる人々』(*Die Hungerunden*)，『神の剣』(*Gladius Dei*)，1903年の『トニオ・クレーガー』(*Tonio Kröger*)，1905年の『フィオレンツァ』(*Fiorenza*)，『悩みのひととき』(*Schwere Stunde*)，およびその主要な部分が1909年から13年頃に書かれた

『精神と芸術』のための覚え書きを考察の対象とする。これらに現われたマンの芸術ないし芸術家観の揺れや惑いの分析を通じて，マン自身がいかに芸術家としての自己を模索したのか，その軌跡をしめしたい。その際，『大公殿下』および『クルル』の断片にもふれなくてはなるまい。

1.

『トニオ・クレーガー』の習作として書かれた『飢えたる人々』では，「芸術」は「精神」の側にあり，それに凡庸で健康な「生」が対置されている[4]。無邪気で無垢な「生」は，認識し，批評し，鋭い言葉の矢を放ち，解体をもたらす「精神」と与する芸術家と対置されるのだ。「生」と対立するものとしての芸術家観は，そのまま『トニオ・クレーガー』にもちこされる。金髪碧眼の「生」たち，『ドン・カルロス』よりも「馬の本」を好み，水泳もすれば体操もするハンス・ハンゼン[5]，「きっと詩なんかをつくるというので[6]」トニオを軽蔑しているに違いないインゲボルク・ホルム——この対局にいるのが芸術家トニオ・クレーガーである。トニオは『飢えたる人々』のデトレフと同じく，認識する芸術家である。知るために生まれてきたわけではないのに，知ることを運命づけられたハムレットになぞらえてトニオはあの「認識の嘔吐[7]」を語る。ニーチェを祖とするこの「認識する者としての文学者」についてマンは，『ビルゼと私』(*Bilse und ich*, 1906) のなかで次のようにのべる。

> この派ではふつう，芸術家という概念を認識する者というそれと融合させている。この派では，芸術と批評との間の境界が従来よりもはるかに不確かである。この派には，全く詩人的な気質の批評家と，精神の面でも文体の面でも完璧に批評的な規律を守る詩人とがいる[8]。

鋭い認識・批評の言葉は「きりきりとひきしぼられた弓から放たれ，……うなりながら的の真ん中に命中しぶるぶると震える[9]」。「竪琴だけではなく，弓もまたアポロンの道具であることを思い出させてくれた[10]」ニーチェにその典型をみる知的な者，批評し認識する者としての芸術家像が以上のように『飢えたる人々』，『トニオ・クレーガー』にみられる。『トニオ・クレーガー』では，「生」と，芸術家の故郷である「精神」との分裂は，どちらの側にも与することのないイロニーによってくいとめられ，「精神」の側からの「生」への密やかな愛情，いわゆる「市民愛」をもってマンはこのデュアリズムを止揚する方向へ一歩踏みだしていた。芸術を統べる「精神」は孤立をよしとせず，「生」へ近づこうと決意する。

> 私はこの人生を愛します。——これはひとつの告白です。……精神と芸術の永遠の対立物としてあ

る「生」は，血なまぐさい偉大さや野蛮な美しさの幻影として，また，異常なものとして私たち変り者の目に映っているものではありません。尋常で秩序正しい愛すべきものが私たちの憧れの国であり，私たちをひきつけてやまない，凡庸な生こそがそれなのです。[11]

この「告白」の少し前にトニオは，話相手であるロシア人の女流画家，リザヴェータと「聖者としての文学者」(Literat als Heiliger)[12] というものについて話し合う。この名で呼ばれているものは，マン自身敬愛してやまないロシアの詩人 (Dichter) 達である。彼らの文学は，人間の内面を浄め，神聖化し，その認識と言葉は情熱を解体し，その文学の精神は理解や寛容や愛へつづいている……[13] 〈Literat〉という芸術家存在がここでは非常に高貴なものとされ，〈Dichter〉はほぼそれと同じ意味で用いられている。しかし，同じ〈Literat〉という言葉でも，もっと自虐的な意味で使われている見落としがたい箇所がある。すなわち，ある物事に名をつけ，形式化し，「片づけてしまう」三文文士の意味での〈Literat〉である。

あなたの心臓があふれんばかりになったり，なにか甘い，あるいは高尚な体験のために感動したりするようなときはですね，話は簡単だ，文士 (Literat) の所へお出かけなさい。そうすれば，あっという間に片がつく。[14]

〈Literat〉という概念はここでは以上のように広い幅をもっている。『トニオ・クレーガー』時代のマンは「三文文士」を批判しながら「聖者としての文学者」に憧憬を寄せている。しかし，トニオにとって文学は「呪い」[15]であり，文学を志す者は「生きて」いてはならない，人間的なものに参加してはならないという。よい意味では「孤高の」，悪い意味では「孤立した」芸術家トニオ＝マン（『トニオ・クレーガー』の場合，トニオはほとんどマンの分身と考えてよいだろう）は，それでは「聖者としての文学者」について語ることを，もうやめてしまったのだろうか。いな，『精神と芸術』のために覚え書き（以下「覚え書き」とのみ記す）でこの高い意味での〈Literat〉は再び前面にでてくる。

「覚え書き」の5番[16]で「聖者としての文学者」は「もっとも高貴なタイプ」と規定される。このような〈Literat〉は「醒めた意識，心理的，道徳的刺激に対する敏感さ，純粋さ，善良さ，人間性」をもち，認識と批評を以て悪意や妬みや支配欲などの「あらゆる低き情熱」を破壊する（62番[17]）という。しかし，ここでも〈Literat〉概念はこの「高貴なタイプ」に統一されない。〈Literat〉は社会の「放蕩者」(Liberin) であり，ニーチェの定義を持ち出して，海のものとも山のものともつかない「間種」(Zwischen-Spezies) であるとされる。また，トニオのいう，いわゆる「三文文士」としての〈Literat〉についてもふれている。この手の〈Literat〉は次のような文筆家 (Schriftsteller) であるとされる（ここから〈Schrifsteller〉が〈Literat〉の上位概念であることがわかるが，後にこの区別はそれほど重要ではなくなる。[18]）すなわち，

「ゲオルゲをコピーして『哀歌』をかく何とかいうユダヤ系のロマンティカー，パルナッシェン（高踏派）たちで，モードを追いかけ，スノビズムゆえに自分たちをも否認する輩」――一言で言えば，「芸人風の伊達男たち」である（65番）[19]。また，政治に参加すると〈Literat〉は「ほとんどつまらない，ほとんど子供っぽいラディカリズム，デモクラティズム」に到り得るという（62番）。マンの念頭には，兄のハインリヒ・マンがある。ここから，「非政治的人間の考察」で批判の対象となった「文明の文学者」（Zivilisationsliterat）までの距離はほとんどない。以上，生―精神・芸術の対立から出発し，精神の側にたつのが〈Literat〉であること，その〈Literat〉とは「聖者」とも，トニオのように「市民」[20]に憧れる「迷える市民」とも，「芸人風の伊達男」とも言われることをみた。マンの〈Literat〉把握はこのようにかなりアンビヴァレントなものであるといえよう。

2.

生―精神・芸術の構図に平行して精神―生・芸術という別の構図があることは，マンの芸術観，芸術家観のひとつの特色である。しかし，ここで言う生・精神・芸術が，上述のそれらとはかなり異なった意味をもつものであることに留意する必要がある。結論的に言うならば，ここでは精神は硬化・孤立化し，生は世俗化し，芸術は生とともに，俗っぽいディレッタントの所有物になる。この芸術が文学をさすことはほとんどなく，絵画，彫刻などの造形芸術であることも，マンの芸術観を知るうえで，看過されてはならないことであろう。考察する作品は，『神の剣』と『フィオレンツァ』である。

『フィオレンツァ』の原型といえる短篇『神の剣』の主人公ヒエロニムスの容貌は，前者の主人公で，実在したドミニコ派の怪僧，ジロラーモ・サヴォナローラ（1452～1498）のそれと，まったく一致している。クラウス・マンが子供の頃，父トーマス・マンの机の上にはサヴォナローラの肖像画がかざられていたことが『転回点』につたえられているが[21]，このエピソードは，肖像画を素材にして小説中の人物に容貌を与える，特にマン後期の方法を偶然にも証している[22]。

この二つの作品に共通するのは，禁欲主義的「精神」の側からの，享楽的，肉感的「生」，「美」，「芸術」に対する激しい攻撃である。「精神」の権化，ヒエロニムスが攻撃する「芸術」は，具体的には，利潤追求のためなら良心さえ捨てかねない芸術商人の画廊に掛かる一枚のマドンナ画の模写である。この絵の作者は，「純潔な受胎という教理が疑わしくなる」[23]ほど肉感的なこのマドンナ画の成功によって出世して，「二度も国主の晩餐に招かれて」[24]いる。ミュンヘン人のサンプルとしてマンがあげている二人の「芸術と科学に通暁している，古典的教養を

もった[25]」人物のこの絵に関する会話をヒエロニムスは聞いている。

「君はモデルをしらないのかい。あの男は君，情婦の小間物屋の女をこれに使ったんじゃないか。これはほとんど肖像といってもいいくらいだよ。ただずっと自堕落のほうへ引きよせて描いてあるだけさ。——あの女にはもっと罪がないよ。」
「そうあってほしいね。もしこんな恋の母（mater amata）のような女がたくさんいるとしたら，人生は苦しすぎるからな[26]。」

このようなあまりに俗な「芸術批評」がミュンヘンの享楽的雰囲気をよく伝えている。『フィオレンツァ』で舞台は，今世紀初頭のミュンヘンから1492年のフィレンツェに移される。しかし，享楽的に生を謳歌し，肉感的な美を賛美する町全体の様子はそのままである。主人公ジラローモ・サヴォナローラその人は，サン・マルコ修道院の院長に招かれ，説教壇上から，教会の腐敗と享楽に耽るフィレンツェの町を，そして，そのディレッタント的「芸術」を口を極めて攻撃する。この「芸術」，それは，効果をねらって，聖処女の服に赤や緑を塗りたくる画法[27]，カーニバル的大宴会の準備作業[28]，意趣の限りを尽くした「食塩ないし胡椒壺[29]」，表紙に「たっぷりと黄金を使った[30]」祈禱書，云々である。フィレンツェの「芸術家」は，ろくろくパンを口にすることができない人もいるのに，「胡椒入り菓子の発達に認められる芸術的進歩について[31]」大演説しさえする。サヴォナローラは，『神の剣』のヒエロニムスそのままに，この「芸術」を断罪する。

「神の剣がきらめきくだる・・・逃げよ！　贖罪せよ！・・・手遅れだ！　主は地上に洪水をもたらし給う。そなたの謝肉祭の仮面や，仮装衣装，ラテン詩人，イタリア詩人の書物，装身具や化粧道具，香水，鏡，ヴェール，髢，淫らな美を描いた絵画，異教の彫刻などをことごとく流し去ってしまわれる[32]。」

「精神」の権化，サヴォナローラと「ディオニソスさながらの……美の支配者[33]」ロレンツォ・ディ・メディチの終幕での論争で，この「精神」の何たるかが明確になる。

ロレンツォ：御身は何を悪と呼ぶのか。
僧院長（サヴォナローラ）：精神に反する一切のものです。
ロレンツォ：・・・御身にとって，精神とは何か。
僧院長：純潔と平穏を欲する力です[34]。

「精神に反する一切のもの」を悪であると断罪し，精神と美が「永遠に親しみあうことのない，和解させがたい関係[35]」にあるとするサヴォナローラに，そういった精神はあまりに冷た

く，血の通わぬものではないのか，「そなたが精神と告知しているものは死ではないか，芸術は生命の生命なのだ[36]」とロレンツォは反論する。

精神一生・芸術。精神が死と親近性をもつものであり，芸術が生の関心事であること。「覚え書き」でもこのロレンツォの反論は繰り返される。

> 芸術は本質的には生の要件である。情熱を破壊する傾向をもった精神は，最終的には，無に至ろうとする[37]。

このような精神は不毛であり，硬化・孤立化しており，生や美に参加したくてもできないルサンチマンの美名ではないのか。マンはこういった「精神」に絶対の優位を与えたのだろうか。いや，マンはここでもイローニッシュなバランス感覚を忘れない。感性と快楽に生きるロレンツォを，「党派性なく」描いたこと，それどころか，ロレンツォを「英雄として扱い，ほとんど極端といってもいいくらい，公平な立場を貫き通し，……修道院長（サヴォナローラ）はところどころ損な役回りを演じている」ことを，私信のなかで強調している[38]。また，兄のハインリヒ宛の書簡には，『フィオレンツァ』でこの「精神」の過剰評価，生と芸術にいわば敵対する位置に「精神」を置いたことに対して，それが果たして正しかったのかどうか，疑問の念を表明している。

> あの『トニオ・クレーゲル』を書いたときから，「精神」と「芸術」という二つの概念は，ぼくにとってあまりに入り交じったものになってしまいました。ぼくは両者を混同していたくせに，この作品では両者を敵対関係に置きました。その結果が精神の産物を生で満たす今度の試みの挫折，ソルネスの墜落だったわけです。ぼくは，踵をかえして，ブッデンブロークの素朴さに帰るべきなのです[39]。

「生一精神・芸術」と「精神一生・芸術」。これは一見矛盾しているように見える。しかし，前者の生が健康で市民的なそれであり，後者の生が享楽的，肉感的な，アモラーリッシュなそれ，すなわち，美的な生であること，前者の芸術が知的，批評的で，聖者に至ろうとするモラーリッシュな文学であり，後者の芸術がディレッタント的造形芸術であることをみきわめると，精神は常にモラルの側にあり，凡庸で健康な生に憧れながら，アモラーリッシュで美的な生と拮抗しているといえる。別の言葉で言えば，トニオのいう芸術もサヴォナローラが理想とする芸術もともに，認識，批評，倫理を指標とする精神の側にあったこと，そしてそれは常に美のアナーキズム，つまり，享楽的・肉感的生と，ディレッタント芸術に対置されていたことになる。サヴォナローラにとっての真の芸術は，まさにトニオの「聖者としての文学者」のそれと一致する。

僧院長：・・・民衆は私を預言者と呼んでいます。
ロレンツォ：預言者がなんだというのだ。
僧院長：同時に聖者である芸術家です。——私にはあなたの，目を楽しませる見せかけの芸術と共通するところなど，全くありませぬ，ロレンツォ・ディ・メディチ殿。私の芸術は神聖です。なぜならそれは認識であり，燃え上がる矛盾だからです。[40]

マンは，『トニオ・クレーガー』では一体となっていた精神と芸術を『フィオレンツァ』では対置したこと，つまり，精神を生と芸術の対極に置いたことを，後に『非政治的人間の考察』では，「ひとつの『進歩』[41]」としている。それは，揺れ動いていた〈Literat〉の概念を，より純粋な精神の高揚のなかで，大幅に『聖者』たる〈Literat〉という把握の方へ引きよせた，という意味の「進歩」なのであろう。

精神と非精神，聖性とディレッタンティズム，倫理と美。「あれかこれか」。キルケゴール的このアンティノミー，倫理的で真摯な芸術か「目を楽しませる見せかけの芸術」か。この最後の対立が晩年の大作，『ファウスト博士』における中心問題の一つ[42]であることは，指摘にとどめておく。

3.

マンが『神の剣』と『フィオレンツァ』で，美の専制に屈した悪しきディレッタント芸術と対抗した背景に，当時の芸術潮流とマンとの対決があったことは，この二作を理解するうえでおさえておきたいポイントである。『神の剣』の舞台ミュンヘン（そしてその享楽的姉妹都市フィレンツェ）の土壌は全く非文学的である，と「覚え書き」の36番[43]にある。また，同時代のディレッタント的芸術家に対するマンのコメントにはかなり辛辣なものがある[44]。とくにミュンヘンを中心とした当時の芸術とは，様々なレベルでの対決姿勢がみられる。マンが批判的距離をもちながら，その実，少しは流されてしまったかの感があるこの強力な潮流は，マンの用語では，「現代性」(Modernität) とまとめられる。

「現代性」に関する「覚え書き」には，必ずといってよいほどワーグナーの名がみられる。それは，ヴュスリングも指摘するように[45]，マンが「現代性」を規定するときの規範となったものが，ニーチェのワーグナー批判であることを如実に示している。マンがいう「現代性」とはすなわち，特に演劇の領域におけるワーグナー的「芸術効果[46]」至上主義，仰々しいスタイル[47]，「民衆性」(Volkstümlichkeit)，平たく言うなら，大衆受けを狙ったデマゴギー[48]，ディテイルの強調による全体性の喪失[49]，異教的な感覚性，造形性等[50]である。この最後の特質についてマンは「覚え書き」のなかで，これらと対抗するのは，精神の側にあるキリスト教，プラトニズムで

あるとするが，『神の剣』と『フィオレンツァ』での「生・芸術」が前者であり，ヒエロニムスとサヴォナローラが後者であることは論をまたない。[51] マンが上記のような潮流に「少しは流されてしまった」と書いたのは，ワーグナー的「二重光学」，つまり，批判的読者にだけでなく，大衆にも秋波を送る人気への欲求をもってマンが作品をものした，という意味である。この作品とは，『大公殿下』のことである。ここで作品を分析する余裕はないが，1910年のヘッセ宛の書簡がこのあたりの事情をよく伝えているので，少し冗長になるが引用しておきたい。

> あなたが「大衆扇動」と呼ぶものが，私の長きにわたる情熱的—批判的なリヒャルト・ワーグナーの芸術——この排他的かつデマゴーギッシュな芸術——に対する熱狂の結果であると思えることがしばしばあります。この芸術は私の理想と欲求を堕落させたとは言わないまでも，おそらくそれらに，常に影響を及ぼしてきたのです。ニーチェはかつてワーグナーの「偏向光学」(wechselnde Optik)：あるときは最も粗野な要求に迎合し，あるときは最も洗練された要求に迎合するやり方に言及しました。これが，私のいう影響であり，それを完全に放棄する意志を私がそもそも持ちうるかどうか，私にはわかりません。・・・私は愚直な人々をも求めているのです。これはしかし，後から考えることであって，作品を書いている時，私は純粋で充足しているのですが。[52]

マンは『大公殿下』を書きながら「何度も『マイスタージンガー』にウインクした (emporblinzelte)」と私信にあるが，[53] ヒエロニムスやサヴォナローラの余りに厳粛な芸術哲学は，このようにワーグナーのタクティックの踏襲によってイローニッシュに相対化されている。マンのこの態度はしかし，「ウインク」するといった単にいたずらっぽいものではないことが，いや，精神の人〈Literat〉としてマンが確立した芸術家像を一本の柱とすれば，それと同じくらいの重みをもつもうひとつの芸術家像がこのあたりから形成され始めたことが，「覚え書き」を分析することによって解ってくる。注目すべきは，1909年以降，つまり『大公殿下』の後に書かれたと推定される部分[54]の「覚え書き」に散見される，「人は芸術をあまりに真面目にとるべきではない」(114番[55]) というテーゼのバリエーションである。厳粛な禁欲僧的芸術観から大きく転換したこの芸術観もまた，ニーチェのワーグナー批判に由来する。「覚え書き」ではニーチェをひいて，芸術家は「虚栄心の強い感覚的な猿」であり，俳優的な物真似の才能，パロディー的傾向をその本質に持っている，と把握される。[56] 1909年の4月以降に書かれた「覚え書き」59番[57]に，芸術家は「悪魔と道化との合いの子」(Kreuzung von Lucifer und Clown) である，という記載がみられるが，この言葉は1910年6月13日付けのザムエル・ルブリンスキー宛の私信[58]と，同じく1910年の論文『老フォンターネ』にも用いられている。[59] 一種の「遊戯」としての芸術観，「道化」としての芸術家観，そして，特に後期のマン芸術の本質を規定しているパロディー重視の傾向がこのあたりから始まっているとするのは，正論[60]であろう。認識と倫理の刻印を帯びた聖なる芸術とは異なった芸術理解が，「覚え書き」114番で次のように述べられる。

より軽い，より懐疑的で不信心な，より狡猾でいたずらっぽい，享楽的な芸術理解，芸術をもはや「天国への荷車」としてではなく，遊戯として，刺激として，美しい陶酔として，極めて感覚的・知的な魔法によってもたらされる，さわやかなまやかし（Blendwerk）として——つまり，生の要件，生への誘いと理解するならば，それはひょっとすると近い将来人間に，一種の解放，救済，幸運，安心をもたらすかもしれない。[61]

厳粛な芸術と遊戯としての芸術。『神の剣』，『トニオ・クレーガー』，『フィオレンツァ』から『ファウスト博士』へ。そして，『大公殿下』から，『クルル』，『魔の山』，『ヨゼフ』，『選ばれし人』へ。極めて巨視的にいうことが許されるならば，上の二つの芸術観はそのまま，後の各々の作品の色合を二つに分かつ「基本色」であったように思われる。

4.

「精神と生」の間に永遠の深淵が口を開けているのではない。たとえ微かなものであるにせよ，この対立が止揚と総合へむかう兆しをみせている作品をマンはすでに1905年に発表している。『悩みのひととき』がそれである。この短篇で主人公となっているシラーの論文『素朴文学と情感文学について』がマンのこの時期の精神的葛藤，特に「覚え書き」に終わりついに書かれなかった文学エッセイ『精神と芸術』の問題領域で大きな意味をもっていたことは，『ヴェニスに死す』でアッシェンバッハが完成したことになっているこの文学エッセイがシラーの先の論文とアナロジーされていること[62]からよくわかる。知性・批評・認識をメルクマルとする〈Literat〉は，シラー的「情感文学」の側にある。マンも自らをシラーの系譜に位置ずけることで，自分の芸術家としての確固たる存在基盤を得ようとしたのだ，とこの短篇を解釈することは，誤りではない。「情感文学」に対置される「素朴文学」は，ゲーテのそれととらえられる。素朴（naiv）に創造する神の如きゲーテ，神の寵児ゲーテに対し，悲壮とも思える自負と矜持をもって，〈Literat〉シラーは言う。

一体あの男の方が偉大なのであろうか。・・・あの男が勝つとき，それは血の出るような「にも拘らず」（Trotzdem）であろうか。敗けるとき，それが一つの悲劇になることがあろうか。あの男はおそらく神ではあろう——英雄ではないのだ。しかし，英雄であるよりも神である方が楽ではないか。・・・聡明な器用な手で認識と創造を切り離していれば，人は朗らかにのどかに，沸き出るほど多産になるであろう。しかし，創造を神のものとすれば認識は英雄の事業である。そして，認識しながら同時に創造する人，その人こそ，神と英雄の両方を兼ねているのだ。[63]

「情感詩人」（マンはこれに〈Schriftsteller〉という語をあてる[64]）と「素朴詩人」（〈Dichter〉）とを対置し，前者こそが，神的ではないが英雄として，より人間的な苦悩に立ちむかう，とさ

れる。「覚え書き」41番に「その偉大な弁護人，〈Schriftsteller〉なくして，人間とは何であろうか！」と書くマンは，こうつづける。「美しく書くことは，すでにほとんど美しく考えることである。そしてそこから美しい行為までは遠くない。あらゆる倫理化，倫理的崇高と高揚は，文学の精神からうまれる。」[65]この〈Schriftsteler〉概念は，トニオの，そしてサヴォナローラの「聖者としての芸術家」に，あの〈Literat〉の概念に限りなく近い。[66]

では，ゲーテ的詩人はマンには無縁なものであったのか。いな，芸術を「天国への荷車」ではなく，「遊戯」として，生の要件として，つまり批評的・解体的精神の産物としてではなく，感覚的・造形的生の産物としてとらえる，マンの第二の芸術観は，ナイーフに創造する芸術家としてのゲーテ観と「ほぼ」重なりあう。「ほぼ」というのは，神的ゲーテと「悪魔と道化の合いの子」である芸術家は，等号では結べないからである。ゲーテはマンにとって第三の芸術家像，かれにとって芸術は「遊戯」ではあろうが，もはやそれを「遊戯」であるとは意識せず，素朴に創造する神的芸術家像となりつつあったのではないか。シラーの口を通して「認識しながら同時に創造する人，その人こそ，神の英雄の両方を兼ねているのだ」といわれるとき，シラー的情感詩人が，ゲーテへの接近によって，素朴さと，生と和解する可能性が予示される。[67]ゲーテへの接近とそれによる「精神」と「生」の和解への試みの証左となるのが『クルル』断片である。『悩みのひととき』の翌年，1906年頃から構想が始まり，1910年頃に執筆が開始された[68]『クルル』断片が，ゲーテの『詩と真実』のパロディー，「自伝の戯画」であること，「文体の点でも」ゲーテのこの自伝のパロディーであることは，マン自身もみとめている。[69]また，主人公クルルがマンの作品の主人公のなかで初めて精神的にも肉体的にも「選ばれし人」，„ein Sonnen- und Sonntagskind“ であり，「倫理性と肉体賛美，プロテスタンティズムとギリシャ性」の両者を兼ね備えた存在であることも，[70]「精神」と「生」の和解という観点でとらえられる。自らは精神的・知的〈Literat〉の徒と感じていたマンが，一方では道化的・俳優的芸術家像に，他方ではゲーテ的素朴詩人像に引き寄せられながら，これら三者の力学をクルルに注ぎこみ，その結果クルルが「一見無意識に，本性のなかに俳優的，パロディー的なものをもち，しかも拘泥はなく，『素朴』に，ゲーテの道を大胆にもふみだしている」というヴュスリングの指摘[71]は，示唆に富み，説得力があるといえる。

『クルル』断片もまた時代と密接に関連していることを補足しておきたい。「覚え書き」のコンプレックスの一つに，マンよりも若い世代の文学者に関するものがある。かれらは，ワーグナー的「現代性」の彼方にあるとされ（103番[72]），そこには Wilhelm Speyer (1887-1952), Bruno Frank (1887-1945) らの名が挙げられている。かれらはアメリカの詩人ホイットマンや同じくアメリカの随筆家ソーローの影響を受け，ニーチェからは「生の賛美」という部分のみを受け継いだ，とマンは言う。この世代のパトスはルソーの「自然に帰れ」のそれである。

アメリカからやってきたこの「インディアン的ルソー精神」(109番[73])がヨーロッパを席巻するのだろうか，という問いをマンは発する。この世代は，「健康と日光浴」(91番[74])を標語にし，「洗練された肉体性，上品な自然」(103番)をその特徴とする。またマンは，1911年ヴェニスのリドに旅をして，後の『ヴェニスに死す』の構想をえたが，リド滞在中そこのホテルの便箋に書かれた『リヒャルト・ワーグナーの芸術について[75]』という小文中，「論理的で形式豊かな，明朗なものが，厳しいと同時に快活なものが……健康的である精神をもったものが」到来するにちがいない，という注目すべき発言をおこなう。そしてそれをマンは，「新しい古典性」(eine neue Klassizität[76])と呼ぶ。言い換えればそれは，「精神的繊細さと肉体性の結合，……再獲得された全人格性[77]」となろう。クルルを(そしてタッジョーを)「新しい古典」時代の形象と位置付けることができるならば，時代の傾向とマンの関係が比較的明確にされた例として興味深い。

結　　語

「精神」と「生」の対立は，「精神」の側にたつ〈Literat〉と健康で凡庸な「生」との対立として，次に，より純粋で禁欲的な「精神」と享楽的で堕落した「生・芸術」の対立としてとらえられた。そこから「聖者としての芸術家」(Literat〉の概念が「進歩」してきたのである。また，精神偏重のこの図式は，芸術は生の要件，「遊戯」であるとし，芸術家を「道化」の仲間と考えることによって，相対化された。それと同時にマンは，「精神」と「生」のどちらにもかたよらぬ，両者の和解と総合のための準備を始める。その際マンが芸術家のもう一つの在り方，より総合的で全人的な在り方としてイメージしたのは「詩人」ゲーテのそれであった。

以上，マンが育んできた「聖者」(Heiliger)としての，「道化」(Clown)としての，そしてより高い次元に止揚された「詩人」(Dichter)としての芸術家像の軌跡をたどってみた。シラー的デュアリズムをこえて総合をめざそうとしたマンの意欲が如実に示されている，よく引用される文章がある。ここでは「総合」の体現者である真の「詩人」が語られる。

> かつて完全に「素朴」な詩人も存在しなかったし，完全に「情感的」な詩人も存在しなかった。これらの言葉をきわめて豊かな，きわめて深刻な意味にとった場合そう言えるのだが，詩人は総合そのものだからである。詩人はつねに，そしてあらゆるところで，総合を体現する。精神と芸術，認識と創造性，知性と単純さ，理性と悪魔性，禁欲と美の和解——すなわち，第三の王国を体現するのである[78]。

「第三の王国」——これは「もうない」(nicht mehr)国であり，かつ「まだない」(noch nicht)国であろう。精神的には19世紀の子でありながら，人生の大半を20世紀に過ごしたマ

ンが，はたしてこの国に至りえたのか，本質的には情感詩人であったマンが，失われた素朴さを再獲得しえたのかは，いささか疑問である。晩年の大作『ファウスト博士』の主人公アードリアン・レーヴァーキューンが，芸術の課題は失われた素朴さの再獲得にある，[79] と言うとき，1910年代初頭のマンの問題——ひいては現代の芸術と芸術家の問題——は解かれるどころか，時代とともにより解かれにくいものになってきたように思われる。いや，そもそもこれは解かれうる問題であろうか。レーヴァーキューンが言及するクライスト，「ゲーテ」にはなれなかったこの作家，情感的詩人の一典型と呼べうるクライストは，その『人形劇論』の末尾で問いかけている。「無垢の状態に再び至るためには，人はもう一度認識の木の実をたべなくてはならないのだろうか。」それにつづく部分はこうである。「もちろんさ。……それは，世界の歴史の最後の一章なんだよ。」[80]

「聖者」，「道化」，そして「詩人」。この芸術家の問題をマンはこの時期にうも一度『ヴェニスに死す』(1912年) で総括する。しかしそれでも芸術家としての自己検証は終わったとはいえない。このような内的事情に，兄ハインリヒとの確執，それに伴うさまざまな文学潮流との対決，そして第一次世界大戦等の外的事情が加わって，マンは再び自己検証と論争の書，『非政治的人間の考察』，この「苦役のガレー船」[81] に乗りこむのである。

略号

M : Mann, Thomas : *Gesammelte Werke in* 13 *Banden*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main 1974. 例えば M8 は同全集の第 8 巻をさす。

GK : Mann, Thomas : *Geist und Kunst*. (Notizen zu einem 〈Literatur-Essay〉. Editiert und kommentiert von Hans Wysling.) In : Paul Scherrer/Hans Wysling : *Thomas-Mann-Studien* I, Francke Verlag, Bern und München 1967. 例えば GK. Not. 50 は *Geist und Kunst* のための覚え書き (Notiz) の 50 番をさす。この表記の後に示されているページは，*Thomas-Mann-Studien* I におけるものである。

注(1) Vgl. *Thomas-Mann-Studien* I. a. a. O. S. 123.
(2) M8, S. 450.
(3) Not. 124 から Not. 152 までは Zürich の Thomas-Mann-Archiv によって番号がつけられた。(Vgl. *Thomas-Mann-Studien* I. a. a. O. S. 124.)
(4) Vgl. M8, S. 265. f.
(5) Vgl. Ebd. S. 277.
(6) Ebd. S. 284.
(7) Ebd. S. 300.
(8) M10, S. 19.
(9) Ebd. S. 21.
(10) M12, S. 87.
(11) M8, S. 302.

(12) Ebd. S. 300.
(13) Ebd. S. 300.
(14) Ebd. S. 301.
(15) Ebd. S. 297.
(16) GK. Not. 5, S. 153.
(17) Ebd. Not. 62, S. 184.
(18) Vgl. 注(64)
(19) GK. Not. 65, S. 186.
(20) M8, S. 305.
(21) Vgl. Mann, Klaus : *Der Wendepunkt. Ein Lebensbericht.* Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek bei Hamburg, 1985. S. 26.
(22) Vgl. *Bild und Text bei Thomas Mann.* Hrg. von Hans Wysling, Francke Verlag, Bern und München, 1975. 特に *Doktor Faustus* に顕著な傾向である。
(23) M8, S. 203.
(24) Ebd. S. 203.
(25) Ebd. S. 203.
(26) Ebd. S. 203.
(27) Ebd. S. 998.
(28) Ebd. S. 1048.
(29) Ebd. S. 1049.
(30) Ebd. S. 1049.
(31) Ebd. S. 1003.
(32) Ebd. S. 977.
(33) Ebd. S. 1027.
(34) Ebd. S. 1058.
(35) Ebd. S. 1061.
(36) Ebd. S. 1066.
(37) GK. Not. 62, S. 184.
(38) Mann, Thomas : *Briefe* 1889–1936. Hrg. von Erika Mann. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1961. S. 64. (An Kurt Martens. 28. 3. 1906) サヴォナローラの政治的権力意識をマンは見落としていない。ここに，兄ハインリヒの「政治的野心」へのあてこすりをみることも可能であろう。
(39) *Thomas Mann–Heinrich Mann Briefwechsel* 1900–1949. Hrg. von der Deutschen Akademie der Küste zu Berlin. Aufbau–Verlag, Berlin und Weimar, 1969. S. 43. (An Heinrich Mann. 18. 2. 1905)
(40) M8, S. 1060.
(41) M12, S. 92.
(42) Vgl. M6, S. 241.
(43) GK. Not. 36, S. 169.
(44) Vgl. Ebd. Not. 4, S. 153., Not. 27, S. 167., Not. 116, S. 213. f.
(45) Vgl. *Thomas–Mann–Studien* I. a. a. O. S. 128. f.
(46) GK. Not. 102, S. 206.
(47) Ebd. Not. 97, S. 202. f.
(48) Ebd. Not. 45, S. 173. f., Not. 48, S. 175., Not. 85, S. 196. f.

(49) Ebd. Not. 102, S. 206.

(50) Ebd. Not. 49, S. 175. f.

(51) マンがキリスト教を倫理の側におくとき，念頭にあるのはたいていの場合プロテスタンティズムの方であるとかんがえられる。サヴォナローラはたしかにルターの宗教改革以前の人物だが，イタリアにおける宗教改革運動の先駆であり，その意味でこの記述に矛盾はない。

(52) Vgl. *Thomas-Mann-Studien* I. a. a. O. S. 133. (An Hermann Hesse. 1. 4. 1910)

(53) Mann, Thomas : *Briefe* 1889-1936. a. a. O. S. 81. (An Ernst Bertram. 28. 1. 1910)

(54) Vgl. *Thomas-Mann-Studien* I. a. a. O. S. 125.

(55) GK. Not. 114, S. 212. f.

(56) Vgl. Ebd. Not. 44, S. 173., Not. 59, S. 182. f.

(57) Ebd. Not. 59, S. 182. f.

(58) Vgl. Ebd. S. 213.

(59) M9, S. 18.

(60) Vgl. 金子元臣：『パロディーの成立——覚書「精神と芸術」を中心に——』, In：『トーマス・マン文学とパロディー』, クヴェレ会発刊, 大阪, 1976. S. 45.

(61) GK. Not. 114, S. 212. f.

(62) Vgl. M8, S. 450.

(63) Ebd. S. 377.

(64) Vgl. GK. Not. 46, S. 174., Not. 49, S. 175. f.

(65) Ebd. Not. 41, S. 171.

(66) 1913年のマンの論文, *Der Künstler und der Literat* の立場もこれにきわめて近い。

(67) Vgl. 片山良展：『伝統とパロディー——「クルル」断片から二つの牧歌まで——』, In：『トーマス・マン文学とパロディー』, a. a. O. S. 49.

(68) Vgl. Wysling, Hans : *Archivalisches Gewühle.* In : *Thomas-Mann-Studien* I. a. a. O. S. 236. f.

(69) Vgl. Mann, Thomas : *Briefe an Paul Amann* 1915-1952. Lübeck, 1959. S. 30. (片山氏の引用による。片山良展：a. a. O. S. 50.)

(70) *Thomas-Mann-Studien* I. a. a. O. S. 144.

(71) Wysling, Hans : *Archivarisches Gewühle.* a. a. O. S. 328. f.

(72) GK. Not. 103, S. 207. f.

(73) Ebd. Not. 109, S. 211.

(74) Ebd. Not. 91, S. 198. f.

(75) この論文は最初,『リヒャルト・ワーグナーとの対決』(*Auseinandersetzungen mit Richard Wagner*) という題であったが, 後に『リヒャルト・ワーグナーの芸術について』(*Über die Kunst Richard Wagners*) と改められた。Vgl. M10, S. 963.

(76) M10, S. 842.

(77) M10, S. 411. (*Bei Friedrich Huchs Bestattung*)

(78) Ebd. S. 564. (*Für die 〉Blätter des Deutschen Theaters〈*)

(79) M6, S. 427. f.

(80) Kleist, Heinrich von : *Über das Marionettentheater.* In : *Kleists Werke in zwei Bänden.* Bd. 1. Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1983. S. 321.

(81) M12, S. 8 (表紙扉)

邦訳に関しては新潮社版の『トーマン・マン全集』, その他を随時参照したが, 新たに訳出したものもある。また, 1988年1月以来, 月に一度行なわれているトーマン・マン研究会における諸氏の発表や討論に多くの示唆を得た。

Heiliger · Clown · Dichter

——Künstlerbild Thomas Manns von „Gladius Dei" bis zu den Notizen zu dem Literatur-Essay „Geist und Kunst"——

Keita Fukumoto

„Was ist Künstler?" — eine Frage, die Thomas Mann sein ganzes Leben hindurch immer wieder an sich gestellt hat. In der vorliegenden Arbeit wurde versucht, die Wandlungen des Thomas Mannschen Künstlerbildes — und damit die Spuren seiner Suche nach der Identität als Künstler — im Lichte des literarischen Schaffens von „Gladius Dei" (1902) bis zu den Notizen zum ungeschriebenen Literatur-Essay „Geist und Kunst" (1909～1913) nachzuzeichnen.

In Manns Werken „Die Hungerunden" (1902) und „Tonio Kröger" (1903) ist der Künstler geistiger Bruder des Heiligen, der das Innere des Menschen verklärt und alle niedrigen Leidenshaften mit der Kraft seiner Worte auflöst. Ein ähnliches Künstlerbild zeigt sich in „Gladius Dei" und „Fiorenza" (1905) : dort ist aus dem geistigen Bruder des Heiligen selbst ein asketischer, auf der Seite des Geistes stehender Heiliger geworden.

Im Kreis von „Geist und Kunst" aber zeichnet Thomas Mann ein völlig anderes Künstlerbild von der Identität des Künstlers : unter dem Einfluß der Wagner-Kritik von Nietzsche stellt Mann sie nun als die „Kreuzung von Lucifer und Clown" dar. Der Künstler hat im wesentlichen die Begabung zur Posse und einen demagogisch-schauspielerischen Charakter. In diese Phase der Entwicklung des Künstlerbildes ist der Roman „Königliche Hoheit" (1909) einzuordnen.

Doch schon vier Jahre früher zeichnet sich in „Schwere Stunde" (1905) der Wandel zu einem neuen, synthesischeren Bild von der Identität des Künstlers ab : in diesem bemühte sich Thomas Mann, den Schillerschen Gegensatz zwischen dem sentimentalischen Schriftsteller und dem naiven Dichter aufzuheben, das Sentimentalische und das Naive in einer Synthese miteinander zu versöhnen. Vorbild hierfür war niemand anders als

Goethe.

Dieses geistig wie körperlich Versöhnt-Harmonische nennt Thomas Mann „eine neue Klassizität“ und verleiht ihr in Figuren wie Felix Krull und Tadzio in „Tod in Venedig“ literarischen Ausdruck.