

<b>Title</b>	トーマス・マンの『ファウストゥス博士』におけるデュロー ーの意味：覚え書
<b>Author</b>	長橋, 芙美子
<b>Citation</b>	人文研究. 32 卷 3 号, p.133-145.
<b>Issue Date</b>	1980
<b>ISSN</b>	0491-3329
<b>Type</b>	Departmental Bulletin Paper
<b>Textversion</b>	Publisher
<b>Publisher</b>	大阪市立大学文学部
<b>Description</b>	森川晃卿教授退任記念

Placed on: Osaka City University Repository

# トーマス・マンの『ファウストゥス博士』 におけるデューラーの意味—覚え書—

長 橋 芙 美 子

## 1

死後20年間は開封してはならぬと定められ、保管されていたトーマス・マンの日記の包みは、1975年8月12日に初めて開かれ、1977年にP.メンデルスゾーンによって1933—34年の巻から出版されたが、そこで注目すべきことのひとつは、小説『ファウストゥス博士』に発展する構想に関する記述であろう。最初の言及は1933年4月3日（月曜）。ワーグナーの没後50年の記念講演旅行に出たまま、ドイツに帰れなくなってから2箇月近くになり、そろそろ仕事に取りかからねばという気持のマンが次のように書いている。

「今日も輝やくような、すがすがしく、明るい陽ざしの朝。朝食後バルコニーへのドアを開いて、煙草をふかしつつ、日記や手紙の軽い仕事で机に向うのは、とても楽しい。あの転倒と興奮の怠慢な暮しから、もうヨーゼフの仕事にもどるべきときだ。もちろんついでにいうと、この重苦しい休暇の体験は何の実りのないものではない。私はそれをときどきファウスト-ノヴェレに関連させて考えている。ファウスト-ノヴェレはヨーゼフに続く作品だが、そこで『きわめて独自なこと』をやってみせるつもりだ。」<sup>1</sup> 創作ができなかったという意味で「休暇」とよぶこの時期を、マンはこのように総括し、その重苦しい日々の体験を「ファウスト-ノヴェレ」に関連させているのである。

ドイツを離れてちょうど1年目の1934年2月11日の日記の最後にも、重要な発言がみられる。記念の日だけに1年間のことを次々に綴り、日記は「思い出や後に読むためではなく、理由説明、要約、意識化、義務的監視のため」と書き、H.ヨーストの愚鈍な演説に怒り、それに誰も反論しないのは、それだけの値打ちもないからだろうが、果してそうかと悩み、「ドイツの犯

罪と文学的対決をしようとするときの、身動きできなくなるような躊躇」についてライジガーと語ったなどと記したのちに、次のように書いている。

「夕方の散歩で私はまたファウスト-ノヴェレのことを考え、Rにもそのことを話した。ヨーロッパの精神状況と運命にたいしてはそのような自由な象徴が、ひょっとしたら演説や裁判調の信条告白よりも成功するばかりでなく、正しく、ふさわしいだろう。」<sup>2</sup>

もともと、悪魔と契約を結び、梅毒にかかっている芸術家というファウスト-ノヴェレの構想については、マンがすでに1905年までにその最初のメモをとっていた。(そのメモのことが1934年5月6日の日記に触れられている。)それが1933年以降ナチズムとの対決のなかで、大きな時代の問題に重ねられていくことが、この日記から読みとれる。

さらに、この時期の日記にはルターとヒトラーの類似という発想をめぐる問題、ニーチェ文献を読むときのファウスト-プランへの関連意識、親しい友人だったベルトラムがヒトラーに「救世主」をみていることへの憤激、「哲学上の野蛮化への参加」としてのシュペングラー批判など、のちにマンが『ドイツとドイツ人』(1945)で『ファウストゥス博士』にも触れて総括するあの「ドイツ的内面性」の「憂愁の(melancholisch)歴史」につながる点が多い。

その後約10年間、他の作品を書く間にも、構想が徐々に熟し、多方面の文献が自然に集められたが、1943年3月15日、『掟』完成の翌日、マンは古い資料を取り出し、また新たに文献を探し、集中的にそれらから必要な箇所を抜き書きし、200枚以上ものメモをつくってから、同年5月23日に第1頁を書いた。『ファウストゥス博士の成立』でマンは、この小説の場合、他の作品の成立事情とちがって、執筆開始時点で、「何を書くつもりか、何を自分に課しているかが分っていた」と強調する。課題とは「きわめて高度で、問題をはらみ、罪を犯したひとりの芸術家の物語という衣を着た、まさに私の時代の長編小説」(XI, 169)であった。副題は最初「一友人によって語られる、アードリアーン・レヴァーキューンの奇妙な生涯」であったが、途中で「奇妙な」のかわりに「ドイツの作曲家」を入れ、最終的にこの小説は *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn* と題された。「ドイツの」という形容詞で作品のテーマをより明確に示したが、同時にマンは創作中、この作品の「もともとドイツ的色彩の濃いテーマ、危機のテーマ」を「できるだけ一般的で時代全体のもの、ヨーロッパ的なもの」にひろ

げようと注意した、という。(XI, 181)

## 2

「私の時代の長編小説」(der Roman meiner Epoche) という壮大な構想、課題の「真剣さ」のなかで、マンはできる限り「仮面と遊び」を可能にする工夫をし、「語り手の挿入」と「モンタージュ技法」によって、まるで「パノラマのなかのように」「事実、歴史、個人、文学の層のさまざまな事柄」を組みたてた。(XI, 165)

「私のような教養の人間の場合、自分にとって不安なほど近い関係の作品については、それを昔から親しまれている文化・記念碑的なものと比較して語ろうとするものだが、どうかゆるしてほしい。」(IV, 476) これは語り手のツァイトブロームがアードリアーン作品『黙示録』について描く際に挿まれる言葉だが、作者自身の読者への弁明でもある。じっさいデューラーの版画によるオラトリオ『黙示録』でも、デューラーからだけではなくて、ミケランジェロの『最後の審判』から『呪われた者の墜落』の場面も組み入れられ、いわば「黙示録文化の集大成」が試みられる。

この一例からも推測できるように、豊富な「引用」で織り上げられたこの作品は、それだけに一層、出典、資料への関心をそそり、これまでにすでに精密な研究成果が発表されている。まず Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchungen zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. 2., ergänzte Aufl. Tübingen 1974 はマンが利用した文献と小説でのテキストとの対応箇所を並列比較していく方法で多数の例を示し、手堅い出典研究として高く評価された。さらにマンが執筆前につくった抜き書きなど「メモ資料」(Notizenkonvolut) を整理した Lieselotte Voss: *Die Entstehung von Thomas Manns Roman >Doktor Faustus<. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten*. Tübingen 1975 は、マンの仕事の進めかたまで明らかにした。

デューラーについてもマンが解説書として使ったのが、Wilhelm Waetzoldt: *Dürer und seine Zeit*. Wien 1935 で、この著者の立場には賛成していないマンが全体を読むのではなく、具体的記述を必要な章からのみ抜き書きし、人名などもこの書から多く借りていることが、L.フォスによって詳細に調べられている。また *Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation*. Hrsg. von Hans Wysling. Bern und München 1975 に



は、『ファウストゥス博士』に関連するデューラーの版画が作品からの該当箇所と並べて印刷されている。これらを参照しつつも、ここではデューラーの世界からの「引用」が作品のなかでどのように使われているのか、どのような意味をもっているのか、という点を中心に考察したい。しかしそのまえにまず、マンが若い頃からデューラーをどのように理解していたかを、見ておかねばなるまい。

### 3

マンにおいてはデューラーの名は最初からニーチェとともに現われる。マンは『非政治的人間の考察』（1918）でニーチェの自己克服、自己犠牲、その倫理的悲劇について次のように述べる。この悲劇の心情的前提と根源が「ナウムブルクの牧師の息子のプロテスタンティズム、あの北方的・ドイツ的、市民的・デューラー的・倫理的雰囲気以外のどこに見つけられるだろうか。そこには版画『騎士、死、悪魔』があり、つねに厳格でけっして『南方的』ではない魂の故郷であったあの領域以外のどこに。ニーチェは1868年10月にローデアテの手紙に書いている。『わたしにとって、ワーグナーで気持のよいもの、ショーペンハウアーで好ましく思うのは、倫理的空気、ファウスト的香り、十字架、死、そして納骨堂。(die ethische Luft, der faustische Duft, Kreuz, Tod und Gruft.)』と。」(XII, 146f.)

また別の箇所でもトーマス・マンはデューラーの『騎士、死、悪魔』とニーチェの言葉「倫理的空気、ファウスト的香り、十字架、死、そして納骨堂」という表現を引用し、それを「私の世界」すなわち「ドイツの世界」をあらゆる象徴として受け取ったと書いている。(XII, 341) もちろんここに見られるのは、この『考察』を書いていた頃のトーマス・マンの考えかた、第一次大戦に際して、愛国主義的に戦争を讃美した保守的知識人が、自分の立場を「死への共感」から自分なりに解明しようと苦闘する時期の「ドイツ」のイメージである。

ところで『騎士、死、悪魔 (Ritter, Tod, Teufel)』と現在よばれている版画には、デューラー自身は何の標題もつけていなかった。日記には reuther (馬に乗る人) と記されているだけである。のちにさまざまな解釈がつけられ、キリスト教の騎士とみる者、中世の盗賊騎士ジッキンゲンとみる者、ドイツの騎士というナショナルな見方などが入り乱れ、時代とともに移り変わる。その過程を H. シュヴェールテが『ファウストとファウスト的なもの』の一章<sup>3</sup>で分析しているが、それによれば、19世紀前半に「死と悪魔のあいだを戦

いにおもむく誠実なドイツ騎士」というイメージが固まり、また「暗い衝動のうちにも正しい道を自覚する人」としての「ファウスト」と平行して考えられるようになる。さらにニーチェはこの版画を「自分の存在の象徴」とよぶが、その場合「全く孤独の人」「希望もなく、それでも真理を求める」（『悲劇の誕生』）姿をそこにみている。

マンが共感をよせたのは、このペシミズムの英雄性である。20世紀はじめには、H.ヴェルフリーンのように、この版画にもデューラーの「形式」への関心を重視する美学者もいるが、第一次大戦を背景に、また英雄性への志向も強まる。E.ベルトラムの『ニーチェ、神話学の試み』（1918）の「騎士、死、悪魔」と題された章では、「ゲルマン的」「プロテスタント的」「勇気ある闘士」の像が作りあげられていく。『略伝』で書いているように『非政治的人間の考察』執筆中のマンはベルトラムに親しい理解者を見つけていた。（XI, 128）そして彼の著作『ニーチェ』を読んだとき、マンは「私の全存在がたえずそのなかで共鳴して振動している<sup>4</sup>」とベルトラムに書き送っている。ニーチェ、トーマス・マン、ベルトラムに共通したデューラーの「騎士」像が確立されていたといえよう。

1928年デューラーの没後400年にあたってアメリカの雑誌から依頼された短文『デューラーについて』においても、マンはニーチェの『道徳の系譜』からショーペンハウアーについての表現、「本当に自分だけを頼りにする精神、自分自身への勇気を持ち、青銅のような動かぬ眼ざしの、まさに男らしい騎士、前に立つ人達をも、上からの合図をもまず待ちはしない騎士」を引用、さらにゲーテがデューラーの芸術の「暗い形と底なしの幻想」に古典主義者としての不快を覚えつつも、次のように賞讃したと、付け加えられる。

確固とした生と男らしさ

内的な力と不変の姿勢（X, 230）

つづいて「倫理的空気、ファウスト的香り、十字架、死、そして納骨堂」の箇所が引用されて、「これがあの『男性的で不変の姿勢』あの死と悪魔の間の騎士精神と絡みあった、デューラー的・ドイツ的性格の世界のもうひとつの本質的要素である。すなわち受難、納骨堂の冷氣（Kryptenhauch）、苦難への共感、ファウスト的メランコリア、また牧歌ふうにされる場合、受身の平和の敬虔さのうちには書齋に閉じこもる勤勉さ…」（X, 231）とデューラーの版画を思い出させながら説明される。ここでメランコリアにもファウスト的という形容詞がつけられていることに注意しなければならないだろう。

しかもマンはここでデューラー、ゲーテ、ショーペンハウアー、ニーチェ、ワーグナーを、「運命複合体、星座の全体」(X, 230)と呼んでいる。このようにみると、マンが『ファウストゥス博士』執筆にあたって、デューラーを作品に深く組み込んだのは当然といえよう。

しかし1941年8月13日付カルロ・スフォルツァ伯あてのフランス語の手紙では、現在のナチズム形成につながった危険で不幸な精神的傾向として、ルター、フィヒテ、ワーグナー、ショーペンハウアー、ニーチェをあげ、他方「デューラー、バッハ、カント、ゲーテのドイツ、『イフィゲーニエ』『フィデーリオ』『第九交響曲』を創造したドイツが、ナチズムと人種主義よりも遠くへ行く歴史的息吹をもっている」と信じていることが許されよう<sup>5</sup>という趣旨のことをマンは書いている。マンのデューラー観の変化を辿るには資料が少なすぎる<sup>6</sup>のだが、とにかくドイツ的内面性を批判的に描く『ファウストゥス博士』においては、もはやニーチェ流に解釈されたデューラーではなく、デューラーの作品そのものに迫り、またデューラーの「ドイツ性」とは何かを、歴史的にとらえ、距離をもって考えさせる。以下で、デューラーからの「引用」が具体的にどのようにあらわれるのか、ひとつひとつ取り上げていきたい。

#### 4

「この本はいわば片足がドイツの16世紀に立っているのです、私はその時代の多くの画、とくにデューラーを眺めました。そしてアドリアーンの両親の容貌はメランヒトンと『ヴェニス若き婦人』に似せて描きました。叔父は『アウクスブルクの建築家ヒエロニムス』によっています。」マンがH.U. シュテプスへの手紙に書いているように、まずファウストの時代の環境描写として、デューラーの世界が取り入れられた。プファイファリンクの「修道院長室」(Abtstube)とよばれる部屋が、ニュルンベルクのデューラーの仕事部屋そっくりの造り、同じ家具にしてあるとか、作中人物に16世紀に実在した人の名前がつけられている(デューラー研究者のホルツシューアーなど)とか、がその例である。しかしデューラーの世界は、単にファウスト的雰囲気をかもし出すためではなく、作品の基本テーマにかかわるものである。

まずアドリアーンの生れ故郷であるカイザースアッシェルンは、L.フォスが論述しているように、マンが *Meyers Lexikon*. 3 Bde 8. Aufl. 1930/31 のヴィッテンベルク、メルセブルク、アイスレーベン、クヴェドリント



ルクの項の書き抜きから組み合わせた架空のまちであるが、中世的雰囲気を残したこの近代都市の描写に、ドームのなかの皇帝オットー三世の墓が何気なく書き込まれている。(VI, 51) この皇帝が「ドイツ的自己嫌悪の代表例」で、「生涯ドイツ人であることを恥として苦しんだ」ことも含めて。

そして、のちにアードリアーンの音楽をカイザースアッシュェルンのものが規定しているというところで、「そこから出るとの納骨堂の響きと冷気においても、性格のつよい音楽」(VI, 113) と述べられる。この「納骨堂の響きと冷気に」(in jedem Kryptenhall und -hauch) という表現と前述のデューラー論での「納骨堂の冷気」との一致が偶然といえるだろうか。

またハレで神学をまなぶ学生時代のアードリアーンの部屋には魔法陣がかかっているが、語り手のツァイトブロームはその場面を次のように描く。

「その上方の壁には、彼がどこかの骨董屋で掘り出してきた数字の銅版が、鋳で留められていた。いわゆる魔法陣で、デューラーの『メランコリア』で砂時計、コンパス、秤、多面立法体その他の象徴的事物とともに見られるものである。あそこで同じようにアラビア数字で番号をつけた16の区画に分けられているのだが、右下に1、左上に16があり、魔法というか、奇妙なのは、これらの数は、どのように加算しても、上から下へでも、横へでも、斜めにであれ、結果は必ず34になる点であった。魔法的なこの等しい結果が、どのような配列原理に基づくのか、私には全く探り出せなかった。しかしアードリアーンがこの銅版の置き場として、ピアノの上方という重要な位置を選んでいるために、私はこの下宿を訪ねた際、その方をみやって、斜め上、あるいは垂直に視線を走らせ、運命的一致を確めないときはなかったとおもう。」(VI, 125f.)

アードリアーンがライプツィヒに移ったときも、その下宿部屋には魔法陣が同じようにピアノの上方に置かれた。魔法陣はここに挿入する図のような

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

ものだが、この「運命的一致」こそ、アードリアーンが音楽の世界と感じていたもの、すなわち、法則性と魔術性の結合である。第22章でアードリアーンが自分の作曲法について、長く語る時、ツァイトブロームが「魔法陣」と言葉を挿む。(VI, 257) それは「ひとつの自由な音符もない」「厳格な楽章」(VI, 256)の世界である。



なお『フェウストゥス博士』の構造そのものが魔法陣になっていると想定し、どのような魔法陣かを証明しようとする研究者たちもいる。<sup>7</sup>

5

第14章では、あのデューラーの版画『騎士、悪魔、死』が、「ドイツ的」とは何かを論じるなかでの決定的な箇所<sup>7</sup>で、みごとな比喻として使われ、ドイツ主義的解釈への痛烈な皮肉の効果をあげている。

アードリアーンが当時の青年たちの好んだ山歩きに加わり、夜は農家の「納屋の藁」のうえで寝るのだが、そのまえに議論が熱っぽく交わされる。そのなかでドイチュリーン (Deutschlin) という、ドイツ性を強調した滑稽な名前をつけられている青年が、当時の非合理主義的傾向を代表して現われる。「宗教性をすぐれてドイツ的資質と考えるか」というアードリアーンの問題に、彼が答える。

「僕がドイツ的資質に与える意味においてだよ。魂の青春として、自然発生的なものとして、生への信仰、死と悪魔とのあいだを馬で行くあのデューラーの画の姿としてだよ。(als Lebensgläubigkeit und Dürerisches Reiten zwischen Tod und Teufel) —もちろんね。」(VI, 160)

ドイチュリーンは「ドイツ的行動はつねに一種暴力的未熟さから起った」と言い、宗教改革、ルターがルネッサンスとちがうところは、その未熟さにあるとみる。そして「ドイツ的若さ」とは歴史とは関係なく、「形而上学的資質」であり、「無限に途上にいること」「遍歴の旅」であり、さらに真剣に考えると、「根源に近く」「死と再生を知ること」なのである。アードリアーンはこのドイチュリーンの主張に終始批判的であるが、「根源に近く」「原初的なものに沈む」という発想では、彼の父から引き継ぐ傾向との内的なつながりも暗示されている。(アードリアーンの父は die elementa spekulieren を特徴として描かれている。) こうして「存在の悪魔性を再び意識すること」の比喻としてデューラーの「騎士、死、悪魔」が引用されているわけだが、H.シュヴェールテが指摘するように、「当時普通に使われたこうした言いまわしを、一見まじめに取り上げ、それを鋭く皮肉り、宿命的にドイツ的自己欺瞞として烙印を押す<sup>8</sup>」のが、作者マンの意図であることは明らかである。「騎士」という具象的形姿でなく、「馬でいく」(Reiten) という動詞を使うことで、「無限に途上にいること」「Stirb und Werde の精神」を形象化するのである。ドイチュリーンの思考過程には、ベルトラムの『ニ

『チェ』から「生成」の概念などが間接的に組み込まれている。こうしてマンは自分自身の第一次大戦中のデューラー観からすっかり離れて、ニーチェ-ベルトラムによるデューラーの騎士像解釈が「孤独」から「攻撃性」「戦闘性」へと転化しうる危険を見抜いていた。じつさい「困難のなかで無限に求めて進むファウスト的人間」という解釈でデューラーの「騎士」がナチズムによって利用された。そうした解釈への批判が、ここに形象化されている。

## 6

第25章であらわれる悪魔は好んでデューラーをもちだす。この章では「デューラーの」(Dürerisch)という単語が、「彼」(悪魔)によっても、「私」(アドリアーン)によっても、対話のなかで、皮肉をこめて使われている。

悪魔は「自分がドイツ的、きわめてドイツ的で」同時に「コスモポリタン」だと称したあと、「おれがドイツ的といわれるのはいい、だがよきデューラーふうに言う、太陽を求めて凍えること、そいつは主がおゆるしくださらぬ」(VI, 302)と言う。auf gut Deutsch という慣用句を auf gut Dürerisch と、もじって使うのである。

さらに悪魔が、砂時計のことを言い出し、それにたいして「私」は嘲りをこめて言う。「きわめてデューラー的なことがお好きのようで、まず『太陽を求めて凍える』とおっしゃり、それからメランコリアの砂時計。数がぴったり合うあの四角形もあらわれますか？ 何であれ覚悟しています。すべてに慣れていきますよ。……」(VI, 303)

「太陽を求めて凍える」という表現は、デューラーが1506年10月13日、ヴェニスから友人の人文主義者ピルクハイマーにあてた手紙の一節で、ドイツに帰るまえの彼が、「イタリアでは主人だが、ドイツに帰れば寄生虫的存在」と歎き、イタリアへとまた憧れるだろうというところなのだが、ここでは一般化して、「イタリアへのドイツ的憧憬」の意味に使われている。

「凍える」という動詞にマンは力点をおいているのではなからうか。太陽の方をむかぬ悪魔は、氷のように冷たい風を「私」に吹きつける。しかしその「冷たさ」は同時に「私」のなかにひそむ「悪魔性」であった。

悪魔は、対話が進み、いよいよ契約へと入ろうとする段階で、デューラーの版画『フランス病(梅毒)』に言及するが、そのまえに、1500年ごろ巡礼の列が町々を通った状況を思い出させて次のように語る。「流星、彗星、大きな徴候、聖痕をつけた尼、人々の服にあらわれる十字。そして十字をつけ

た女のシャツをのぼりとして、人々はトルコに向かって出かけようとした。」(VI, 309) この叙述は、ヴェーツォルトのデューラー解説書からのマンの抜き書とほとんど一致する。このように中世末期の社会状況を描き出したうえで、悪魔は「よき時代、悪魔化されたドイツの時代！」とつづけ、それにアードリアーンが親しみを感じるだろうと強調する。そのあとに「巨匠デューラーが博識にも医学パンフレットに描いているように、そのときちょうどぐあいのいい星がさそり座で出会う」(VI, 309) と言う。「巨匠」「博識」などに皮肉な口調をこめて。さらに梅毒の病菌がドイツにひろがる状況が隠微な表現で繰りひろげられるが、とにかくこの悪魔との対話の章では、いかに悪魔がデューラー的世界との親近性を誇るかがグロテスクに描かれている。

7

デューラーの版画が、もっとも強烈に本格的に組み込まれるのは、アードリアーンのオラトリオ『黙示録』制作を語る第34章においてである。『ファウストの歎き』と並んでアードリアーンの主要作品となるこの曲は、梅毒の発病に苦しむなかで創造力が湧き出る異様な状況下に、急速に書き上げられるのだが、その頃の気持がまずアードリアーン自身によって「油釜に入れられた殉教者ヨハネ」にたとえられる。「僕は敬虔に耐える者として、桶のなかにしゃがんでいる。下では薪の火が楽しげにパチパチ音を立てている。ひとりの健気な男が手動ふいごで忠実にあおいでいる。そしてこれをごく近くで眺める皇帝——それは君も知っている通り皇帝ネロ<sup>10</sup>、イタリア製どんすの布を背にかけ、きらびやかな姿のトルコの大男だが——の眼前で、刑吏が裾のひらひらする上つ張りに、禪という格好で、長い柄つきの杓子で、煮えくりかえる油を僕のうなじに注ぎかけている。そのなかで僕は信心深く坐っているのだ。…〔後略〕…」(VI, 470f.) ツァイトブロームもすぐ気づくという形で読者に明らかにされるように、これはデューラーの木版画『黙示録』シリーズの第1枚目の描写である。さらにこの「地獄焙り」(Höllnbraten) とよばれるという拷問を観るために招かれている人々、議員、実直な市民、敬虔な婦人たちの仕草や表情が、片隅のネロの犬まで含めて、デューラーの版画そのままに細かく描かれていく。「君も招かれているのだよ」とツァイトブロームにむかって言うせりふも皮肉に挿入される。またカイザースアッシュェルンの塔や破風がうしろの方に見えるという。

聖書の記述の中にはなくて、デューラーがヨハネの伝記的介绍として最初



においた『ヨハネの殉教』が、このように社会的状況を強調した描写で再現され、マンがここにナチスの拷問に耐える人を重ねてみているのではないかとさえおもわせる。しかしこの場面は、作品中では、さきに触れたように、病気のなかで靈感にかりたてられるアードリアーンが、取りかかろうとする作品の世界に沈潜する状態の比喩である。このあとにオラトリオ『黙示録』の作曲過程が展開される。その際、いかにひろく、過去のさまざまな出典から、この作品に取り入れられるかが強調される。ここでその具体例をあげることは省くが、とにかく「あらゆる終末告知の総括に立った、新しい独自の黙示録」(VI, 475) が創造されるのである。

標題としては、着想を与えたデューラーに敬意を表し、版画集の標題と同じ „Apocalipsis cum figuris“ (図版入り黙示録) が選ばれる。そしてデューラーとアードリアーンに共通のものは、「視覚に訴えて実現すること、線による細部の入念さ、幻想的に正確な個々のものによって空間をぎっしりと満たすこと」(VI, 475) であるという。

ところで、『黙示録』の作曲についての叙述のために、マンはアドルノとシェーンベルクに助言を求めた。そして「もっとも隠されたもの、人間のなかの獣と最も崇高なものの両方を音楽として暴露する衝動に貫かれて、このおそろしい作品は、血なまぐさい野蛮主義と血の気のない知性主義という非難をいかにしばしば受けたことか。しかもそれは的中している」(VI, 496) という音楽にした。それがデューラーの版画に合わせて具体的に描かれていく。たとえばグリサンドを好んで使うことに関連して、「祭壇の四声が四人の死の天使の派遣を命じ天使たちが馬、騎手、皇帝、法王、そして人類の三分の一をなぎ倒す場面で、トロンボーンのグリサンドは何とおそろしい効果をあげることか。ここではグリサンドが主題なのである。」(VI, 497) またコーラスが器楽化され、オーケストラが肉声化される手法については『バビロンの姪婦』の図で、「地上の王たちとの情事にふけた、あの獣にのった女、バビロンの姪婦の声が奇妙に突然コロラチュエラ・ソプラノに移るが、そのみごとなパッセージが完全にフルートの効果をあげて、オーケストラの響きと合致する」(VI, 498) 逆に悪魔の歌を伴奏する小編成オーケストラのサキソホンがグロテスクな人間の声を出すといった具合である。

われわれの時代の終末を告知するアードリアーンの『黙示録』を、マンはこのようにデューラーの版画とあわせて、細部に至るまで視覚的にも聴覚的にも訴える言葉の世界をつくりあげている。それは「どの場所でも極端まで



やりぬく」あの「ドイツ的芸の極致」、マンがデューラーの世界にみた徹底性である。同時にさきの引用からも分かるように、聖書にはなくてデューラーが書き込んだ細部に、社会批判的要素が強いが（天使になぎ倒される皇帝、法王など）、マンがそういう面を必ず取り入れているのも注目すべきであろう。

このように『ファウストゥス博士』では、デューラーからのさまざまな「引用」が、この作品を「私の時代の小説」にするために効果的に組み込まれている。

本稿は、超巨大な作品『ファウストゥス博士』の全体像を理解するための、ごく小さな覚え書にすぎない。しかし、この作品における「パロディー」が分かるためには、「引用」の意味が個々にまず明らかにされねばならないだろう。そうしたひとつの試みでもある。

筆者自身「ドイツ内面性への疑惑——トーマス・マンの『ファウストゥス博士』」（1953年6月、日本独文学会京都支部研究発表会）と題する報告をしたとき、全般的にこの作品の主題を扱ったので、今回は別の角度から解明することを試みた。

## 注

テキストには Thomas Mann: *Gesammelte Werke in 13 Bänden*. Frankfurt am Main 1974 を用い、引用は巻数、頁数を文中（ ）内に示す。

- 1 Thomas Mann: *Tagebücher 1933—1934*. Hrsg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main 1977, S. 34.
- 2 Ebd., S. 321.
- 3 Hans Schwerte: *Faust und das Faustische. Ein Kapitel deutscher Ideologie*. Stuttgart 1962, S. 234—278.
- 4 *Thomas Mann an Ernst Bertram. Briefe aus den Jahren 1910—1955*. Pfullingen 1960, S. 75.
- 5 Thomas Mann: *Briefe 1937—1947*. Frankfurt am Main 1963, S. 204f.
- 6 1928年以降のエッセイなどでマンがデューラーについて述べているのは、*Vom Beruf des deutschen Schriftstellers in unserer Zeit. Ansprache an den Bruder*. 1931 のなかで Deutsches Meistertum (X, 310) に関する箇所と、*Freud und die Zukunft*. 1936 で ein Ritter zwischen Tod und Teufel の像で Freud をたたえたところであり、それまでの見方と同じである。

- 7 Elema: *Thomas Mann, Dürer und „Doktor Faustus“*. In: *Euphorion* 59 (1965), S. 97—117. Henry Hatfield: *The Magic Square. Thomas Mann's "Doktor Faustus"*. In: *Euphorion* 62 (1968), S. 415—420. なお Elema は アーリアーンがデューラーと似せられているという (容貌とか経歴で)。
- 8 Hans Schwerte: a.a.O., S. 244.
- 9 Albrecht Dürer: *Schriften und Briefe*. Leipzig 1971, S. 126. なお, この W. Pirckheimer あての手紙をマンがどこで読んだかは分らない。すでに *Vom Beruf des deutschen Schriftstellers in unserer Zeit* に引用されているが, ヴェーツォルトからの抜き書としては, L.フォスの書には挙げられていない。  
Alfred Durus: *Albrecht Dürer, der Ketzer und die drei gottlosen Maler*. In: *Internationale Literatur*, 6/1936 に引用されていて同号に Thomas Mann: *Bericht von Mont-kaws bescheidenem Streben* が掲載されているので, マンがこの論文を読んでいたことも推測され, それによって記憶が新たにされたとも考えられる。
- 10 ヨハネを迫害したのは, ドミティアヌス帝と説明するのが通説であるが。
- 11 以上にあげたもの以外にも次の版画 *Johannes verschlingt das Buch* (VI, 475), *Die vier apokalyptischen Reiter* (VI, 478), *Lobgesang der Auserwählten im Himmel* (VI, 494), *Die Eröffnung des siebenten Siegels*, (VI, 497) が織りこまれている。