

## 創られた肖像画

——『魔の山』の改作をめぐる<sup>1)</sup>——

島田 了

### 要 旨

トーマス・マンの代表作である『魔の山』は完成までに12年という年月を必要とした。この12年のあいだに彼は何度も執筆を中断しているが、なかでも最大のもは4年にもわたっていた。これは第一次世界大戦をきっかけとしたものだが、彼自身の創作方法の限界によるものでもあった。この危機を克服するために、彼がそれまで親しんでいた私的・個人的な世界から、社会的な世界への転換が必要だった。『魔の山』はこの意味において彼の重要な転換点を示すものである。

そうした彼の変化が特に端的な形であらわれているのが、執筆再開後、直ちに行われた改作なのである。もともと第1章として書き始められたものが、祖父の肖像画を中心にして大きく書き改められた。これはもはや彼の個人的な体験に根拠を持たないものであり、作品の抽象性・観念性を高めるためのものであった。

そしてもう一つの重要な変更点として、第1章と第2章が入れ替えられて現在の形とされたことである。これによって、当初作品が持っていた自伝的・個人的要素は後退させられることになり、『ブッデンブローク家の人々』に代表されるそれ以前の彼の作品群とは、その立場を大きく変えることとなった。

この改作の過程のなかにこそ、まさに『魔の山』の当初の試みと再開後の意図とが同時にあらわれているのであり、この点で非常に重要な箇所なのである。この章の改作の過程を理解することが、『魔の山』のヒューマニズムを正しく動的に捉えることを可能にするものなのである。

キーワード：『魔の山』、改作、創作の危機、転換点、肖像画、市民的肖像画、非市民的肖像画、自伝的要素

目次

0. はじめに
1. 『魔の山』の改作
2. 創られた肖像画としての祖父の肖像画 —改作の中心—
3. 市民的肖像画と非市民的肖像画
4. 章の入れ替えによる自伝的要素の後退
5. おわりに

## 0. はじめに

トーマス・マン (Thomas Mann, 1875–1955) の代表作として知られる『魔の山 (*Der Zauberberg*)』が発表されたのは1924年のことである。この時作者は49歳、人生の盛りともいえる時期を迎えていた。この作品は、久しくまかれた長篇小説であったことや、すでに1921年以来いくつかの章が多く都市で講演という形で発表されていたことなどから、大きな期待を持って迎えられた<sup>2)</sup>。商業的にも大成功をおさめ、予約だけで5千部の注文を受け、フィッシャー (Samuel Fischer, 1859–1934) は直ちに2万部の印刷を決意、年末には2万6千部を売り上げ、新たに廉価版も計画することになった<sup>3)</sup>。その5年後にトーマス・マンはノーベル賞を受賞することになる。このときまさに作家トーマス・マンは人生の頂点にあったといえよう。事実彼は晩年になって、「『魔の山』を書いたとき、私は人生の頂点に立っていました、そして今ではもう書くことなど出来ないでしょう<sup>4)</sup>」と回想している。

しかし同時に「『魔の山』は私の芸術制作における中間・転回点を示しているというのは真実である<sup>5)</sup>」とトーマス・マンが言っているように、この作品は彼の創作の歴史のなかで重要な転機でもあった。開始から完成まで「7年ではなく12年ものあいだ、何かにつけて私を呪縛していた<sup>6)</sup>」と彼が証言していたように、『魔の山』の執筆は長期にわたる困難な仕事であった。この期間は数度にわたる中断の時期を含んでいて、なかでも最大のもの4年間にもわたっている。これは大作の多い彼の作品のなかでも異例のことであった。彼は執筆期間がこのように長すぎることを、それゆえ時代の変化に適應できないのではないかという不安を日記に繰り返し書いている<sup>7)</sup>。完成までにこのような長い時間を必要とした理由のひとつとしてこの期間に、「死への親近感」から「生への奉仕の決意<sup>8)</sup>」へというトーマス・マンの人生における最大の思想上の変化があったことがまずあげられる。そのきっかけのひとつが、第一次世界大戦とその「思想勤務<sup>9)</sup>」でもあった論争の書『非政治的人間の考察 (*Betrachtungen eines Unpolitischen*)』(1918)の執筆である。『魔の山』を完成する

ためにはこの戦争による中断、『非政治的人間の考察』の執筆はどうしても必要なものだったと彼は言っている<sup>10)</sup>。しかしより切実な理由として、トーマス・マンが、『ヴェニスに死す (*Der Tod in Venedig*)』(1912) に達した個人的な道では、もうそれ以上につきもさつきもできませんでした<sup>11)</sup>と述べている、当時彼が抱えていた創作の危機の存在があった<sup>12)</sup>。

トーマス・マンはこの危機を克服するために、「個人的な苦悩の世界から脱して、新しい社会的な人間的な道徳性の世界へと出て行く道」<sup>13)</sup>を『魔の山』を書くことによって見いだそうとした。この転換は『魔の山』のなかにはっきりとその痕跡を残している。たとえば、「要するに、セテムブリーニの評価とその変更のなかに、トーマス・マンがこの長篇小説を書くあいだみずから切り抜けてきたあらゆる変化がくつきりと浮かびあがっているのである」<sup>14)</sup>といわれているように、そうした変化は、主要な登場人物の一人である人文主義者セテムブリーニ像の変遷に顕著にあらわれている。そして何よりも、4年にわたる中断以前にすでに書かれていた部分(第1章から第4章の一部まで)と、中断後新たに書き始められた部分とではその分量が明らかに異なっているように、『魔の山』の外的な構造にもはっきりとその痕跡を残しているのである。膨大にふくれ上がった作品の後半(第6・7章)で繰り広げられる壮大な思想対話は彼の到達した技法・思想上の頂点を示すものである。

しかしトーマス・マンがこの転換への第一歩を踏み出したのは、第1章、第2章の改作をきっかけとしてであり、この点についてはあまり注意が払われていない。実際多くの研究者は、物語の舞台を国際サナトリウム・ベルクホーフに限定して議論することが多く、かつ『魔の山』の思想的到達点を静的なものとして捉えがちである。小論では、その頂点へと至る変化の出発点を明らかにすることを意図している。

## 1. 『魔の山』の改作

1912年の5月15日から6月12日にかけて、トーマス・マンは妻カーチャ(Katja)の入院しているダヴォスのサナトリウムで3週間を過ごした。彼はこのときの印象をもとに、テルツそしてミュンヘンに帰ってからただちに『魔の山』の第1章を書き始めている<sup>15)</sup>。『ヴェニスに死す』を完成させたばかりの彼は、すでに『詐欺師フェーリクス・クルルの告白 (*Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull*)』(1922, 1955)に取りかかっていたが、それを中断させての執筆開始だった。

よく知られているように、この作品は当初の予定では短篇小説(ノヴェレ)として計画されていて、「『ヴェニスに死す』のユーモラスな対象物」<sup>16)</sup>あるいは「グロテスクな対立物」<sup>17)</sup>という表現で繰り返し紹介されている。1913年12月の時点で『魔の山』というタイトルはすでに決定していたが、1914年6月10日付のハンス・フォン・ヒュルゼン宛ての手

紙の中でその形態に関しては、「かなり長くなるであろうダヴォスの短編小説」<sup>18)</sup>という表現を使っている。

1915年8月3日付けのパウル・アマン宛ての手紙で彼は『魔の山』の構想について、「教育的・政治的な根本意図を持った物語で、主人公である若い男は、誘惑的な力としての死との対決という課題を背負わされ、人道主義とロマン主義、進歩と反動、健康と病気などといういくつかの精神的対極のあいだを滑稽と戦慄のまじったやり方で(……[省略筆者])案内されることになっています」<sup>19)</sup>と詳しく述べている。

そして1915年5月6日付けのコルフイツ・ホルム宛ての手紙ではじめて「長篇小説(ロマン)」<sup>20)</sup>という表現を使っているように、この構想を実現するためにはもはや短編小説という形では不十分であり、長篇小説という形式でなければ不可能であるという認識が、この頃すでにあった。その後は1916年12月1日付けのパウル・エルツバッハー宛ての手紙では「小ぶりの長篇小説」という表現が見られ、1917年3月25日付けのパウル・アマン宛ての手紙等を経て、「長篇小説」という表現・認識が確立していったことが確認できる<sup>21)</sup>。

1913年12月ごろには「第1章」が書かれていたとされる<sup>22)</sup>、これはハンス・カストルプの子供時代を書いた章で、現在の第2章に相当する部分である。その後執筆は順調に進んでいる様子で、1914年6月7日の手紙には「『魔の山』はいつものように慎重に、しかしかなり規則正しくはかどっています」とあり、1914年7月20日の手紙にも「本当に仕事に関してはかなり調子がいい」とも書いている<sup>23)</sup>。

1914年8月に第1次世界大戦が始まると、9月から12月にかけて『戦時随想 (*Gedanken im Kriege*)』や『フリードリヒと大同盟 (*Friedrich und die große Koalition*)』などの執筆による中断をむかえたものの、1915年の1月には「しかし政治的、歴史的なハイキングから私はこの『魔の山』に再び戻ろうとした、そしてまた再び『魔の山』を書く」<sup>24)</sup>という記述とともに、早くも『魔の山』の執筆を再開している。8月には第4章(ヒッペの箇所)あたりまで筆は進んでいたという<sup>25)</sup>。しかし、1915年になって、すでに述べたように、この作品は長い中断の時期を迎えることになった。

『魔の山』執筆が再開されるのはそれから4年後のことである。1919年4月8日の日記に「『魔の山』の原稿と資料のメモをアルツィス通りから持ってくる」<sup>26)</sup>という記述が唐突に見られる。そして翌日の4月9日の日記にはもう少し詳しく、次のような記述がある。

『魔の山』の原稿の包装を解く。資料に最初に目を通して、すでに書かれているものに手をつける。おそらく外的・内的な理由から完全に書き換えることになるだろう。新しい始まりを作らねばならないだろう。第1章についてはおそらくもとのままであろう、ただし一箇所、敬虔で保守的なスペイン風の祖父に関する箇所を除いては。<sup>27)</sup>

4年間という長い中断後の再開は、単なる継続ではありえなかった。トーマス・マンは「完全に書き換えることになるだろう」と書いている。そしてこの時点で問題はないだろうと見当をつけた第1章に関しても、「スペイン風の祖父に関する箇所」については書き換えの必要性があることをはっきりと見抜いている。実際に執筆を再開するまでに彼は中断された原稿に対してさらに仔細に検討を続けている。彼が実際に執筆を再開する1919年4月20日の日記には次のような記述がある。

4年間中断ののち魔の山の執筆を再開する。(……) すなわち、新しい導入部と、カストルプの祖父の人物像を拡張するという意図を持って、「洗礼盤」という題の第1章に再び取りかかる。(……) 新しい導入部は「時間」というテーマを初めて掲げたものになる、この章はさらに歴史と死の象徴としての洗礼盤のモチーフが充実したものになる。周知のことだが、この器具は『幼子の歌』に出てくるもので、自伝的かつ統一感を与える意味を持っている。[傍点部、原文はイタリック]<sup>28)</sup>

ここでトーマス・マンは、「新しい導入部」と「カストルプの祖父の人物像を拡大」するという二つの意図を明らかにしている。この二つの意図は、「洗礼盤」という章の大幅な書き換えと第1章と第2章の入れ替えという形でともに実現されることになる。この二つのうち第1章と第2章の入れ替えを彼が決心するのはまだ後のことであるが、カストルプの祖父の人物像の書き換えについて、彼はすぐに準備に取りかかっている。

執筆開始の時点では、「歴史と死・死への共感」が中心のテーマであり、そのための中心となる道具が洗礼盤であった。そしてこの『幼子の歌』でも登場する洗礼盤はマン家に伝わるもので、この使用は、彼の言うように「自伝的かつ統一感を与える意味をもっているもの」で、この段階ではまだ個人的・自伝的要素が作品に強く残っていたことをあらわしている。

そもそも妻の入院先で得た奇妙な体験と見聞が執筆のきっかけであった。多くの登場人物の設定等に彼女の手紙が大きな役割を果たしていたという<sup>29)</sup>。前半の章は、「本質的に個人的な体験によって組み立てられていた」<sup>30)</sup>といわれるように、この時までの彼の創作方法の基本は、多くは彼の実体験に題材をとるか、あるいは身近な生活圏に取材するというものであった。しかし当初の構想では不十分だと彼が判断し、書き換えもしくは追加がされることになったのである。彼は、1919年5月14日の日記に「祖父の歴史的な姿において『時間・時代』というテーマと『死への共感』というテーマが混在している」<sup>31)</sup>と書いている、そのためにも祖父の姿というものが重要な意味を持つことになり、その細部の描写が必要になってきたのである。

執筆を再開してまもない1919年4月26日の日記に「ハンブルクの参事会員の制服のこと

で、ボイ＝エドに手紙で、シュヴェンガレに電話で問い合わせる<sup>32)</sup>とある。また翌4月27日の日記には「シュヴェンガレに連絡、トリュープナーによる2枚のハンブルク参事会員の肖像画を見せてもらう。カストルプ老人の衣装に必要<sup>33)</sup>とあるように、熱心に彼は資料を集めはじめている。4月28日の日記に「カストルプの祖父について少し書く。適切な手本もなければ具体的な表情もわからない(……[省略筆者])<sup>34)</sup>と書いていることから考えると、改作以前には祖父の衣装を着けた姿については現在の記述とはかなり異なったものだったとしか考えられない<sup>35)</sup>。そのため彼は、新たに必要になった祖父の肖像画を具体的に描写するための資料を集めなければならなかった。

先ほどの日記の記述にある、トーマス・マンがボイ＝エドに問い合わせた手紙の内容は次のようなものである。

私はリュベックで職制服を着たフェーリング市長<sup>36)</sup>の一枚の写真を見ることがありました。>スペイン風でく、もし思い違いでなければ、皿状のフリル、短剣、短いズボン、ピレット帽子ではなかったでしょうか。色はおそらく黒でしょう、ピロードのふち飾りはどうでしたか?<sup>37)</sup>

トーマス・マンが熱心に集めた資料のなかでも現在の祖父の肖像に関する記述に大きな影響を与えたのではないかと考えられるのは、以下に紹介する二枚の肖像画である。トーマス・マンは、4月28日の日記に、この肖像画を見たときの印象を次のように書いている。

11時にシュヴァンガレのところ、私に『万人のための芸術』(Kunst für Alle)のトリュープナーの絵が2枚載っている号を手渡す。衣装をやっと手に入れた。それはスペイン風というよりはむしろ古ドイツ風で、帽子はオランダ風、襟飾りと胸のひだ飾りはとても立派だ。[傍点筆者]<sup>38)</sup>

ここで名前の挙がっている雑誌『万人のための芸術』の22号(1906/07)のなかに「ベルリン分離派第13回展覧会(Die XIII. Ausstellung der Berliner Secession)」という記事が載っている。このなかで襟飾りと胸のひだ飾りをつけた制服を着た肖像画が二枚紹介されている。そのうちの1枚がヴィルヘルム・トリュープナー(Wilhelm Trübner, 1851-1917)による肖像画で、「市長メンケベルク博士の肖像(Bildnis des Bürgermeisters Dr. Mönckeberg)」という題をもつもの[図版1]、もう1枚はマックス・スレーフォークト(Max Slevogt, 1868-1932)による「参事会員オスワルドの肖像(Bildnis des Senators O'swald)」という題をもつものである[図版2]。「トリュープナーの絵が2枚」というマンの記述とは完全に一致しないが、具体的にその描写を観察すると、2枚とも襟飾りと胸飾りのついた黒い制服を身につけた人物を描いており、これは、彼が以前に手紙で書いていた姿にかなり近いものである。その感動と満足から彼は「衣装をやっと手に入れた」と表現している。それ



図版 1



図版 2

に続く箇所では「それはスペイン風というよりもむしろドイツ風で」という記述は、ボイエドに問い合わせた手紙のなかの「スペイン風」という箇所をはっきりと前提にしているものである。

この2枚のうち、トリュプナーによる肖像画は、肖像画に典型的な4分の3正面で描かれていて、全身像であるものの座った姿である。この点で「市参事会員カストルプは、赤みを帯びた舗装された床の上に、列柱や尖頭アーチを背景にして全身像を見せ立っていた<sup>39)</sup>と描かれている祖父の肖像画とは完全に一致してはいない。一方スレーフォークトによる肖像画は、やはり4分の3正面で描かれ、こちらは全身立像で以下に引用するトーマス・マンの描く祖父の肖像画の描写に非常に類似している。

あごをひき、唇をへの字に曲げ、涙嚢が大きくたれさがっている青い思慮深いまなざしをした眼で、膝の下まで届く法官服のような長い黒い上衣を着ていた。その服はまえがひらき、ふちと裾に幅のひろい毛皮のふちかざりがついていた。ゆるやかな、たっぷりとふくらみをつけた、ささべりをつけた上袖からもっと簡素な生地ほそい下袖がのぞき、レースの袖口が手首までつつんでいた。老いて痩せた足は黒い絹の靴下でつまれ、銀のとめ金のついた靴をはいてい

た。首のまわりには糊のついた、ひだの多い幅ひろい皿形の首かざりがめぐっていて、その前部は押しさげられ、その両脇は上へはねあげられていて、その下からさらに麻のひだをつけた胸かざりが胴衣の上にたれていた。小脇につばのひろい古風な帽子をかかえており、その帽子の頭部は上ほどほそくなっていた。<sup>40)</sup>

これらの肖像画が、彼に重要な影響を与えたのは「衣装をやっと手に入れた」という彼の発言からも疑いようはない。その後の5月3日の日記に「参事会員の衣装を記述」<sup>41)</sup>とある。ただしトーマス・マンはさらに5月17日にポイ・エドからハンブルクの参事会員を描いた銅版画を受け取ってもいる<sup>42)</sup>。以上のことから単純にこの肖像画がそのままモデルとして使われているというよりも、その衣装を中心として強い影響を与えたものと考えべきであろう。実際にこの後まだまだ彼はこの箇所<sup>43)</sup>の記述に苦しむことになるのである。

## 2. 創られた肖像画としての祖父の肖像画 —改作の中心—

『魔の山』で描かれている祖父の肖像は、『ブッデンブローク家の人々 (Buddenbrooks)』(1901) やトーマス・マンの他の自伝的要素の強い作品にあらわれているさまざまな道具がそうであるように、特定の具体的に実在するモデルに関連付けられるものではない。彼の生活圏にはじめから存在するというような形で周辺に与えられていたものではなく、作品の内容上の必要から求められ、知的に構成されたものである。いわば「創られた」肖像画ということができる、こうした例はトーマス・マンの作品では非常に珍しいことなのである。

トーマス・マンの創作の特徴のひとつは、常に徹底した現実の観察に立脚した細部描写である。彼の最初の長編小説である『ブッデンブローク家の人々』は彼の故郷リュベックを限定された舞台とし、彼の一族を題材にしていることはあまりにも有名だが、ただ単に素材にしているのにとどまらず、彼はこの作品を「経験の学校」<sup>43)</sup>と呼び、あたかも「都市年代記」<sup>44)</sup>を書くような節度を持って、創作というよりも歴史記述といったほうが望ましいような冷静で客観的な筆致で物語を再現することに成功している。

また彼の代表的な二つの短篇小説、『トーニオ・クレーガー (Tonio Kröger)』(1903) や、『魔の山』の執筆開始直前の時期に書かれた短篇小説『ヴェニスに死す』で描かれている異様な人物や出来事の多くが考案されたものではなく、「単に現実から取り込んだものにすぎない」ものであることをはっきりと次のように述べている。

あの青年期の短篇小説のなかの民衆図書館内の場面とか、警官の場面とかいうような場面は、目的をもって、理念のため、機知のために考案したと思われるかもしれないが、そうではなくて、単に現実から取り出したものにすぎない。それと全く同じことで、『ヴェニスに死す』で



も、なにひとつとして創られはしなかった。ミュンヘンの北墓地にいた旅行者、陰気なポーラの船、年老いためかしや、怪しげなゴンドラの船頭、タッジオとその家族、荷物の間違いによるしこねた出発、コレラ、旅行代理店の正直な事務員、陰気な流し、その他いくらでも挙げられるが、——すべて与えられていたものだった。[傍点部筆者]<sup>45)</sup>

もちろんこれらは単純な現実の再現ではありえない。ここではそうした現実<sup>46)</sup>に立脚する細部が最終的には作品のなかでそれぞれふさわしい形で精神化、「有情化」<sup>46)</sup>されていなければならないのはいうまでもない。最終的に『魔の山』で彼が目指したものは単なる写実を超えた象徴性なのである。それについて彼は次のように述べている。

作品 [『魔の山』、筆者注] は、いかにも写実主義的な長篇小説の手法で仕上げられていますが、決してそのような長篇小説ではありません。写実的なものを象徴的なものにまで高めて透明化しながら、絶えず写実的なものを超越していきます。<sup>47)</sup>

しかし、そのためにも細部は精密性を備えていなければならず、何よりも現実との強い関係性が必要になってくるのである。精神的な象徴であっても「決して幻影やうつろう比喩であってはならない」<sup>48)</sup>と彼は上記の引用の箇所<sup>48)</sup>で続けて言っている。それゆえ彼は晩年の大作『ファウストゥス博士 (Doktor Faustus)』(1947) を執筆する際の一番の困難として、「ここでは現実化ということが大切なのだ。精密さというものが大切なのだ——ということほど、私にとって明らかなことはなかったのである [傍点部、原文はイタリック]」<sup>49)</sup>と述べ、精密性の獲得を最優先の問題にしているのである。そしてその際に具体的なモデルを持たないという困難について、「アードリアーンを描く困難は、近代の音楽界に実在する人に混じって、やはり実在するものと信ずることのできるような地位を占める音楽家の存在を、モデルなしで自由に創作するという点にこそあるのだ」<sup>50)</sup>と語っている。

『魔の山』以前の作品においてもこうした「創作」はおこなわれていないわけではない。たとえば、『トーニオ・クレイガー』において、物語の核心となる人物リザベータ・イワノーヴナについて「全くの作り物だ」<sup>51)</sup>と述べ、まさにそれゆえに、このリザベータとの対話の部分に彼は以下に引用するように「数ヶ月も手間取る」という苦勞をしているのである。

私はこの作品をとともゆっくりと書いた、とくにその抒情詩的でもありエッセイ風である中心部の、あの——まったくの創り物の——ロシア生まれの女友達リザベータとの会話には、数カ月も手間取ることになった。<sup>52)</sup>

トーマス・マンは自分の得意とする創作方法、「『他に頼らない自力の』創作よりも引用を好むという自身の傾向」<sup>53)</sup>を熟知していて最善の方法を選んでいたのである。

こうした創作に関するトーマス・マンの自覚は早い時期から確立していた。彼の初期の

評論『ビルゼと私 (*Bilse und ich*)』で創作の才能を「案出の才能」と呼び、「案出の才能は、詩的なものかも知れないが、決して詩人の天職の基準とは見なされえないことは確かだと思われる。さらにいえば、それは単に従属的な才能であって、良い詩人たちや最良の詩人たちからはほとんど軽蔑すべきものと受けとられた、いずれにせよ、なくても心配のないものとされたらしいのである」<sup>54)</sup>とまで述べ、さらにこうした「案出の才能」を超えるものとして「描写の才能」を挙げ、偉大な詩人としてのシェイクスピアの価値をまさにこの点に見出そうとしている。

これまでに現われた最も破天荒な詩人つまりシェイクスピアの場合をいえば、彼はすべてのものを持っていたように、疑いもなく案出をも持っていた。しかし、彼がそれにあまり重きを置かず、それをあまり用いなかったことは、もつと確かなことである。(……) 同時代の人々を描写したのだ。(……) 彼は案出するよりもむしろ見出す方が好きだったのだ。[傍点, ( ) 内省略, 筆者]<sup>55)</sup>

『ブッデンブローク家の人びと』の場合、作中にあらわれる多くの道具が正しくその位置と役割を占めている。第一部の舞台はブッデンブローク邸の「風景の間」に限定されているが、この部屋は他の商人仲間や一族が定期的集うための空間で、公的な性格を付与されている。この部屋の壁に掛けられているタペストリーから家具調度、さらにはそこで提供される料理にいたるまで、すべては、ここに集まる人たちで共有されている勤勉な労働に裏付けられたたくましくて堅固な市民社会の価値観や生活様式を的確に反映したものであった<sup>56)</sup>。そして『魔の山』でも、最初第1章として書かれ、またその章の核心に据えられていた洗礼盤がその典型的なものであった。しかし書き換えの際にトーマス・マンが苦心して創りあげた「祖父の肖像画」はもはやそうではない。この肖像画は「まえには両親の居間に掛けられていて、そのあと幼いハンス・カストルプといっしょに広場に面した祖父の家に移され、そこの応接間の赤い絹張りのソファアの上に掛けられていた」<sup>57)</sup>のだが、そこには『ブッデンブローク家の人々』で見られたような予定調和的な統一された空間は見出されない。そしてここで描かれる肖像画は、堅固な市民社会の伝統に根拠をもたない、非市民的な特徴を備えたものなのである。

### 3. 市民的肖像画と非市民的肖像画

近代以降芸術の主体が王侯・聖職者から新興市民階層へと移りその嗜好が大きく変わったなかで、肖像画はほとんど唯一人気を守り続けたジャンルであった。17世紀前後のオランダでは、さまざまなジャンルの画家がそれぞれの専門を持って専門画家として活躍して

いたが、肖像画だけはほとんどすべての画家に義務付けられていたという<sup>58)</sup>。

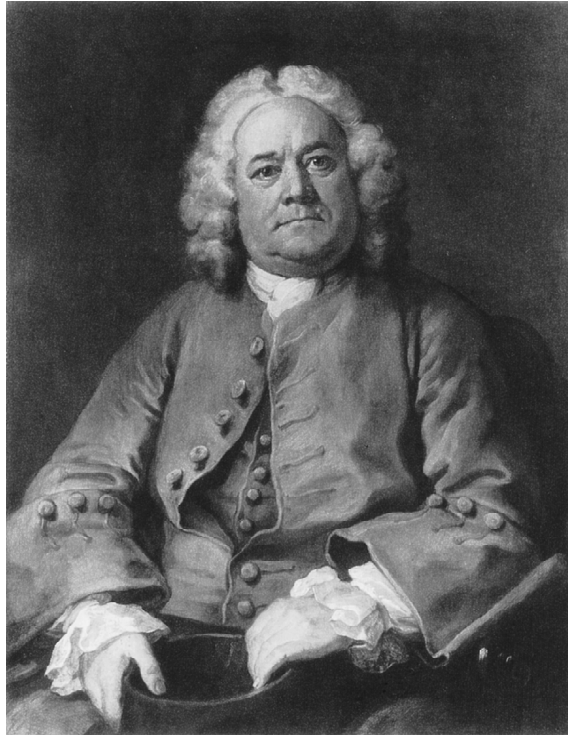
肖像画の歴史を簡単に見ていくことにする。まず最初期の15世紀に中心となるのはイタリアとフランドルであった。イタリアは古典古代の伝統が強く、古代のメダルに範をとり「記念碑的永遠性が志向され」る横顔の肖像が有力であり、他方、フランドルでは「生き生きとした実在感が強調される」斜め横向きの肖像画が有力であった<sup>59)</sup>。このような伝統のなかで相互の交流によって南北ヨーロッパの肖像画の融合がおこなわれ、15世紀の後半には国境を越えた新しい肖像画のスタイルが生まれ<sup>60)</sup>、さらに16世紀には基本形が次のようにして確立してくることになる。

近代ヨーロッパの肖像画は大体一六世紀にその基本形を確立している。すなわち、イタリアにおいて一五世紀後半まで一般的であった、人物が胸の高さで切られ（胸像形式）、側面から見られた姿で描かれた生硬な形式は、画面に対し斜めに身を構えた（四分の三正面像）、多くの場合手先までを入れて腰の高さで切った半身像という、より自然な北方起源の形式に取って替られた。その典型的な作例としては、一般に一六世紀初頭の作とみなされている、レオナルド・ダ・ヴィンチの《モナリザ》を挙げることができる。<sup>61)</sup>

肖像画はこのように早い時期に、「モナリザ」などでよく知られるように、四分の三正面の半身像という基本形が確立された。このような流れのなか肖像画において全身像というのはきわめて特殊な例となってきたことに注目しておく必要がある。

そして時代とその中心となる担い手が変化するにつれて、肖像画の内容も変化してくる。肖像画は単にその人物の容貌を正確に写すだけではなく、身につける衣装や道具によってその人物の富や社会的名誉をあらわすものでもあった<sup>62)</sup>。しかし都市中産階級の台頭によって、名誉の概念が大きく変化して、理想的人物像も古典古代の英雄からキリスト教的道徳を備えた人物になっていった<sup>63)</sup>。この変化の背景には、18世紀において内面の発見とともに英雄が個人化され、また市民社会の規範、行動原則において英雄的行為がもはや不可能になったことがあげられる<sup>64)</sup>。このような18世紀における絵画表現の変化は、中産階級が目ざましく発達する一方で、固有の古典的芸術の伝統を持たないイギリスにおいて特に顕著にあらわれ、他の国にも強い影響を与えることとなった<sup>65)</sup>。

そして18世紀には、風刺画家としてよく知られているが、当時のイギリスを代表する優れた肖像画家でもあったホガース（William Hogarth, 1697-1764）が、「商人ジョージ・アーノルドの肖像」（1740年ごろ）[図版3]で、自らの力によって現在の地位を作り上げた人間の自信に満ちた姿を描いて、「selfmade man という自意識」を画面に定着することに成功した。このホガースの作り出した、新しい内容を備えた肖像画は市民たちに高く評価されることになり、この流れの中で「市民たちが好んだ肖像画のタイプ」というものが確立し



図版3

てきたのである<sup>66)</sup>。

新しいタイプの肖像画がまさしく新しい時代の主役である市民の芸術にふさわしい形態を整えていく一方で、全身立像という形態の肖像画はますます異例のものとなっていくことになる。すでに全身像は限られた人々のための特殊なジャンルとして存在していた。「全身像はもっぱら君主たちや貴族に連なる者たちにのみ残されていた」<sup>67)</sup>のである。その理由の一つとしては、やはり「全身像はポーズに動きが乏しく、また人物と鑑賞者のあいだに距離が生ずるため、尊厳な印象を必要とする王族の肖像に用いられている例が多い」<sup>68)</sup>ことがあげられる。たとえばこのような等身大の肖像画はドイツでは、クラーナハ (Lucas Cranach, 1472–1553) によるハインリヒ敬虔侯の肖像画のように〈統治者肖像画〉というジャンルでしられているものである<sup>69)</sup>。

市民たちが、芸術に彼らの価値観を求める際に、「儀礼的」で「尊厳な印象」を持つ全身像は必要のないものだった。彼らが価値を置いている市民的な道徳などの人間の内面を追及するためには、表情と第二の表情ともいわれる両手があれば十分だったのである。この点を優れた芸術批評家でもあったゲーテ (Johann Wolfgang Goethe, 1749–1832)<sup>70)</sup>は鋭く見

抜いていた。彼は「最後の晩餐」を見たときの印象を「精神をあらわすのはすべて上半身だけに限られており、そういう場合、足はかならずじゃまになる」<sup>71)</sup>とまで言っている。この点において、全身で描かれる肖像画は肖像画のなかでも内面的な精神性を伴わない、まさに非市民的肖像画であるといえるのである。

確かにトーマス・マンの時代になっても、先ほど紹介したトリュプナーや、ヴィスリングが確証のないまま参考として指摘しているハンプルクの市長ペーターゼンを描いたマックス・リーバーマン (Max Liebermann, 1847-1935) による肖像画<sup>72)</sup>のように市の参事会員や市長を描いた全身像がなお存在していたことは事実である。しかしここでこのような形態で描かれている場合には、市参事会員や市長はもはや市民としての位置づけをされるのではなく、都市貴族、かつてのような商人の美德に立脚した自立した市民ではなく、かつての宮廷や貴族に代わる精神的な権威として描かれているのである<sup>73)</sup>。

市民は新しい価値として、身分を超越した市民的モラルや道徳を求めていたのであって<sup>74)</sup>、彼らが特に好んだのが、ヨーロッパの市民的エートスである勤勉さや労働意欲を象徴する絵画であって、かつての君侯的偉大さをあらわすものではなかった。

しかし、ここで描かれている祖父の肖像画は君侯的威厳をあらわす全身像で描かれていて、もはや市民の勤勉さと労働意欲をたたえるモチーフは描かれていない。

ハンス・カストルプは「立派な伝統を持つ名門の旧家の生まれであった」<sup>75)</sup>ものの、幼くして相次いで両親に死に別れ、祖父さえもはやくに亡くし、現実に活動する市民たちの共同体から距離を置くことになった。彼がかろうじて故郷の市民の世界につながることの出来ていた祖父の肖像画は、すでにその姿自体がかつての商人たる市民がもち、それを誇っていた美德を失い、形骸化したものに過ぎなかったのである。トーマス・マン自身が、自分の「本能から、私が持って生まれた市民社会の伝統にしがみついていた」<sup>76)</sup>とまでいい、「個人的な相続財産」<sup>77)</sup>としてあげていた「生活感情としての市民性」<sup>78)</sup>に対してここでははっきりと距離が置かれていることになる。

書き直しの際にトーマス・マンが必要としたのは、まさにこのような抽象的な人間像なのであった。彼の生まれた、空間的、社会的に限定された稠密な市民たちの現実に活動する世界に強固に立脚した価値観では、もはや『魔の山』で彼が描こうとした新しいひろがりを持つ全ヨーロッパ的な視野をもつ世界には不十分だったのである。彼がここで描こうとしたのは、「ヨーロッパ的な作品であろうとする野心」<sup>79)</sup>を満たすために、彼が生まれ育った北ドイツの一都市である故郷の世界で親しんでいた商人たちの姿ではなく、空間的にも階級的にも、さらには時間的にも、それを超えた、より普遍的な意味でヨーロッパ全体の精神性を象徴するような人間像だったのである。それゆえに、ここでの祖父の肖像画は、人物と鑑賞者とのあいだに距離が存在する全身像で、かつ「墮落した同時代とのあい

だにはっきりと距離をおくための黒服<sup>80)</sup>で描かれねばならなかったのである。

ここで求められている精神性は、その代償に、堅実な日常性に基盤を持たない、現実からは遊離したものであり、儀礼的、もっと言うてしまえば形式過多の表面的な権威でしか過ぎないものに陥る危険性を常にはらんでいるものである。したがって『魔の山』に登場する市民たちの生活のもつ根柢の脆弱さを指摘することもできるのである<sup>81)</sup>。

#### 4. 章の入れ替えによる自伝的要素の後退

「祖父の肖像」の書き換え以外にもトーマス・マンは、第1章の改作には相当苦勞している。たとえば1919年5月3日の日記には「私は第1章の構成をひっくり返し、別の方法で始めることを考え、ほとんど決定した。しかし昼にはまた確信が持てないでいる<sup>82)</sup>」と書き、翌日には「第1章は私を不断にためらわせ心配させている<sup>83)</sup>」と書いている。

また1919年5月28日には「第1章を終える<sup>84)</sup>」と書きながらも、翌日(5月29日)に修正を行ない<sup>85)</sup>、5月31日にはハンス・カストルプを2歳若くしたかと思えば、次の日には再び2歳年上にしたり<sup>86)</sup>、また6月2日には再度「第1章を最終的に終える<sup>87)</sup>」とした後も、「第1章はまだ修正が必要で、H. C. [ハンス・カストルプ、筆者注]の精神的な時間の明確さ、精神・道徳的な中立性(あるいは無関心)、無信仰、望みのなさを示さなければならぬと考える<sup>88)</sup>」と6月9日の日記に書き付けている。このように彼は、何度も終わりを試みかけては、さらにみずから終わりを宣言して後も手直しを何度も繰り返しているのである。第1章の改作が一応の終わりを見せるのは、6月19、20日のことであり、トーマス・マンは『魔の山』に再び取りかかる、第1章に没頭する、これはいくつかの点で拡張され、全体が確固としてすばらしいものに仕上がった<sup>89)</sup>と6月19日の日記に書いている、そして6月22日から彼はもっぱら3章の書き換えに取り組むことになる<sup>90)</sup>。

第1章が再び問題になるのは、1920年1月8日のことで、その日の日記に彼は、「夜、第1章と第2章を置き換えることを決心した」、続けて「ハンブルクの章は、私にとって、いずれにせよ目の上のたんこぶだった<sup>91)</sup>」と書いている。そして翌1月9日には「章の置き換えに没頭、祖父の住宅について書き換え<sup>92)</sup>」をおこない、1月10日には「構成の組み換えに苦勞する」としながらも「洗礼盤の場面の変更<sup>93)</sup>」をおこなっている。

この章の入れ替えは、「祖父の肖像画」と並ぶ改作のもうひとつの重要な点である。この入れ替えのもつ意味について、ヴィスリングは第2章を冒頭に持ってくることによる「冒険的なものへの移動」という「旅のモチーフ」の強化であると述べている<sup>94)</sup>。もともと『魔の山』は、『ヴェニスに死す』のユーモラスな対立物として構想されていた。したがってさまざまな点で相互に対応がみられるのだが、その一つとして旅のモチーフの重視が

ある<sup>95)</sup>。そしてこの旅は「故郷と秩序」の世界からの別離を示すものであり、同時に精密な書き込みによって再現される低地の世界からの離別でもある。つまりここでも自伝的要素が大きく後退させられている。こうした変化は、これまで検討してきた1章の書き換えに付随する変更と考え、この章を後ろにもっていったことの意味をより重視したい。

トーマス・マンは第1章を書き換えるにあたって、「祖父の肖像」を新たに創りだし、ここに加えた。この行為の意味は、この作品に写実的なものを超えた象徴性をもたらそうという彼の意図を実現するものであり、また同時にそれまでの彼の創作方法の中心にあった自伝的要素からの決別であったともいえる。したがって、もとの第1章を第2章にしたのは、「本質的に個人的な体験によって組み立てられていた」<sup>96)</sup>前半の章のなかでも、なお自伝的要素の強く残る章を作品の冒頭に持つことによって、それまでの彼の作品の単純な延長線上にあるという印象を与えることを避け、新しく創りだそうとした抽象的・観念的な精神の世界であるサナトリウム・ベルクホーフへの旅で始めることによって、いままでも彼が親しんできた個人的な世界ではなく、新しい象徴的な次元でこの物語を始めようという決意のあらわれと考えることができる。

## 5. おわりに

『魔の山』は、トーマス・マンがそれまで慣れ親しんできた個人的な世界から離れようとした最初の作品である。この点で彼がいうように最初の長篇小説『ブッデンブローク家の人々』とは決定的に異なっているのである。

この本 [『魔の山』、筆者注] は、『ブッデンブローク家の人びと』とはまったく別物なのです。『ブッデンブローク家の人びと』は本質的には、市民的領域を物語の舞台にしている、例外なく現実的な、事実に即した——叙事文学的な性格を有しています。その一方で、『魔の山』は、非常に知的な、ならびに非常に象徴的な特徴でもってまったく別の要求を果たしているのです。<sup>97)</sup>

しかしその一方でこの作品は、中断期間を含めて完成まで12年を要した作品である。そもそもその最初は、『ヴェニスに死す』のユーモラスな対照物で短編小説として始められたものだった。そしてその当初からのテーマは何よりも「死への親近感」から始まったもので、この時点では『ブッデンブローク家の人々』の時代に始まるそれまでの彼の作品の延長線上にあるものだったといえよう。その作品が、ひとつには第一次世界大戦の勃発という外的な事情、もうひとつは彼自身の、それまで親しんでいた方法による創作上の限界という内的な事情により、その姿を大きく変えることになった。その痕跡が『魔の山』の構成にはっきりと残されている。前半にはなお個人的な、自伝的要素が多く見られる。

それに対して後半は、個人的な体験が使われていても象徴的に使われるなどして、普遍化の試みがはっきりとみられる。

そしてこの過程そのものが、『魔の山』でトーマス・マンが手に入れた到達点としてのヒューマニズムなのである。しかしこの長所が同時に、市民という出自と密接に結びついていたことを特徴とするトーマス・マンという作家の短所にもなりうることを忘れてはならない。『魔の山』のなかに、彼の人生におけるもっとも大きな転換の過程がすべて生々しく含まれているのである。彼はのちに、繰り返し次のように述べている、「この2巻 [『魔の山』] のこと、当初2巻で出版された。筆者注] はほんの10年前であれば書かれることもなく、読者を見出すこともなかっただろうことは確実でした」<sup>98)</sup>。しかし、この作品が完成するためには、12年という年月と彼自身の大きな変化が必要だったことを思うと、あらためてこの作品の持つ意味の大きさを考えなければならない。まさにこの作品は、彼の「芸術創作における中間・転回点」<sup>99)</sup>だったのである。

そうした彼の変化が、『魔の山』でも特に端的な形であらわれているのが、第2章の改作なのである。もともと第1章として書き始められたものが、4年もの長きにわたった中断後の再開に際して抽象性・観念性を高めるために祖父の肖像画を中心にして大きく書き改められ、最終的には自伝的・個人的要素を後退させるために第1章と第2章が入れ替えられて現在の形になったものである。

この改作の過程のなかにこそ、まさに『魔の山』の当初の試みと再開後の意図とが同時にあらわれているのであり、この点で非常に重要な箇所なのである。トーマス・マンは『ブッデンブローク家の人びと』について「この小説の分量は、小説自体の本質的かつ不可侵の特性なのだ」<sup>100)</sup>と説明したことがあるが、『魔の山』にとってもこの長さは本質的かつ不可欠なものであった。ハンス・カストルプがその精神の冒険に7年という歳月を必要としたように、これを読むものも1,000ページ近い精神の冒険をとともに体験する必要があるだけでなく、この章の改作の過程を理解することが、『魔の山』のヒューマニズムを正しく動的に捉えることを可能にするものなのである。 (了)

## 図版出典

[図版1] Die Kunst 15. (Kunst für Alle. XXII. Jahrgang. Heft 1-24. Oktober 1906-September 1907.)  
復刻版、本の友社、2001、449ページ。

[図版2] 同上、459ページ。

[図版3] Busch, Werner : Das sentimentalische Bild. München 1993, S.419.



注

- 1) テクストは, Mann, Thomas : Gesammelte Werke in 13 Bänden. Frankfurt a. M. 1990. [以下 GW と略記し, 巻数をローマ数字で記す] を定本とした。なお引用してある訳文は, 『魔の山』については関泰祐・望月市恵訳(岩波文庫, 改版1988)を, その他については新潮社版トーマス・マン全集(新潮社, 1972)の訳文を参照の上, 必要な場合には表現を改めた。
- 2) Schlutt, Meike: Der repräsentative Außenseiter. Thomas Mann und sein Werk im Spiegel der deutschen Presse 1898 bis 1933. Frankfurt a.M. 2002, S.183f.
- 3) Hans Wysling/Marianne Fischer (Hrsg.): Dichter über ihre Dichtungen: Thomas Mann. Band 1. [以下 DüD I と略記] Zürich/München/Frankfurt 1975, S.481. u. 484.
- 4) DüD I, S.589.
- 5) DüD I, S.571.
- 6) GW XIII, S.155.
- 7) Vgl. Reed, T.J.: Von Deutschland nach Europa. Der Zauberberg im europäischen Kontext. In: Thomas-Mann-Studien XVI. Frankfurt a. M. 1997, S.307.
- 8) GW XI, S.851.
- 9) GW XII, S.9.
- 10) Vgl. DüD I, S.457.
- 11) GW XIII, S.151.
- 12) 『魔の山』執筆開始時におけるトーマス・マンの創作の危機については, 拙稿, 『魔の山』の市民 —その可能性と限界— [愛知大学語学教育研究室「言語と文化」第7号, 2002] 104ページ参照。
- 13) GW XIII, S.152.
- 14) Wysling, Hans: Neues zum ›Zauberberg‹. In: Thomas Mann und die München. Fünf Vorträge von Reinhard Baumgart, Joachim Kaiser, Kurt Sontheimer, Peter Wapnewski, Hans Wysling. Frankfurt a.M. 1989, S.107.
- 15) GW XI, S.125.
- 16) DüD I, S.451.
- 17) Mann, Thomas: Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928. Frankfurt a.M. 1975, S.175f.
- 18) DüD I, S.452.
- 19) DüD I, S.455.
- 20) ebd.
- 21) DüD I, S.457.
- 22) DüD I, S.452.
- 23) DüD I, S.453.
- 24) DüD I, S.454.
- 25) Vgl. Mendelssohn, Peter de: Der Zauberer. Das Leben des deutschen Schriftstellers Thomas Mann. Jahre der Schweben: 1919 und 1933. Frankfurt a.M. 1992, [以下 Der Zauberer II と略記] S.59f.
- 26) Mann, Thomas: Tagebücher 1918–1921. [以下 TB と略記] Frankfurt a.M. 1979, S.191.
- 27) TB, S.191f.
- 28) TB, S.205.

- 29) このときの妻カーチャの手紙は、『魔の山』の完成手稿とともに現在失われてしまっているが、『魔の山』成立に関する重要な資料であったという。Vgl. Sauereßig, Heinz: Die Entstehung des Romans »Der Zauberberg«. In: Besichtigung des Zauberbergs. Biebrach 1974, S. 8.
- 30) Reed, T.J.: Der Zauberberg. Zeitwandel und Bedeutungswandel 1912–1924. In: Stationen der Thomas-Mann-Forschung. hrsg. von Hermann Kurzke. Würzburg 1985, S.123.
- 31) TB, S.235.
- 32) TB, S.212f.
- 33) TB, S.213.
- 34) TB, S.214.
- 35) 書き換え以前の「>スペイン風<の祖父に関する箇所」がいったいどのようなものだったのか。『魔の山』の完成手稿は現在失われているが、1913年から1915年にかけて書かれた原稿はイェール大学に保管されていて、現在その一部が出版されている。(White, James F.: The Yale „Zauberberg“-Manuscript. Rejected Sheets. Thomas-Mann-Studien IV. Bern 1980.) しかしそこには該当する箇所が掲載されていないため確認することはできなかった。
- それ以外の手がかりとしては、1913年12月2日にトーマス・マンはコルフイツ・ホルムにあてて次のような手紙を書いていて、ここで言及されている絵が「>スペイン風<の祖父の肖像に関する箇所」に関係するという指摘がある。(Sauereßig, a. a. O., S. 9.)
- 「次の6枚の絵を一括して、最大限の割引でいくらになるのか教えてください。
- ティツィアン：カール5世の肖像画  
 ゴヤ：ゴヤとアルバ公爵夫人，エスペハ侯爵夫人，かめを運ぶ女  
 ベラスケス：王女マルガリータ  
 ヴィジェ・ル・ブラン：ヴィジェ・ル・ブランとその娘」(Mann, Thomas : Briefe 1889–1936. [以下 Br. I と略記] Frankfurt a. M. 1978, S. 105.)」
- しかし、これら6枚の絵のうち、男性を描いたものは一枚にすぎない。また新全集版の注によればその届け先の指定から明らかにこれらの絵は妻の実家への贈り物であるとしていることから、どの程度影響を与えているのか判断は困難である。(Mann, Thomas : Große kommentierte Frankfurter Ausgabe. Band 21. Briefe 1.1889–1913. Frankfurt a. M. 2002, S. 849.)
- 36) ここでトーマス・マンが言及している「フェーリング市長」とは、1896年以降参事会員を、1917年から1920年にかけて市長を務めたエミール・フェルディナンド・フェーリングのことであり、ヴィルヘルム時代のリュベックの有力な政治家であった。ちなみに彼は『ブッデンブローク家の人々』のモーリッツ・ハーゲンシュトレームのモデルでもあり、彼の父ヨーハン・クリストフ・フェーリング(1800–1882)は、ヒンリッヒ・ハーゲンシュトレームのモデルでもあった。Dräger, Hartwig (Hrsg.): Buddenbrooks. Dichtung und Wirklichkeit; Bilddokumente. Lübeck 1993, S. 218–225. u. 316f.
- 37) Br.I, S.203.
- 38) TB, S.214.
- 39) GW III, S.40.
- 40) ebd.
- 41) TB, S.223.
- 42) Vgl. TB, S.238.
- 43) GW XI, S.381.
- 44) GW XI, S.386.

## 創られた肖像画

- 45) GW XI, S.124.
- 46) GW X, S.15.
- 47) GW XIII, S.157
- 48) ebd.
- 49) GW XI, S.171.
- 50) GW XI, S.203.
- 51) GW XIII, S.144.
- 52) ebd.
- 53) GW XI, S.248.
- 54) GW X, S.14.
- 55) ebd.
- 56) 拙稿, 『ブッデンブローク家の人びと』における「風景の間」—市民文化を象徴する空間—, [日本独文学会東海支部「ドイツ文学研究」第30号, 1988] 参照。
- 57) GW III, S.40.
- 58) 「しかしながら, 暗々裏にすべてのオランダ画家にいわば義務づけられていた課題がただひとつ存在した。すなわち肖像画である。」Wetzel, Christoph (Hrsg.): Belser Stilgeschichte. Studienausgabe in 3 Bd. Band 3. Neuzeit. Stuttgart 1999, S. 345.
- 59) 平凡社世界大百科事典13巻, 「肖像画」の項目, 1988, 458ページ。
- 60) フランカステル [天羽等訳]: 人物画論, 白水社(東京) 1987, 94ページ参照。
- 61) 鈴木杜幾子: アングルの肖像画についての一考察, 明治学院論叢第376号, フランス文学特輯, 1985, 119ページ。
- 62) 「一般に肖像画のモデルは(……)自分の社会的地位を示す服装の細部が正確に描かれ, 容姿が似ていながらも微妙にモデル自身の自己イメージにしたがって美化されることを望むものである」鈴木杜幾子: ナポレオン伝説の形成, 筑摩書房 1994, 82ページ。
- 63) Vgl. Busch, Werner: Das sentimentalische Bild. München 1993, S.28f.
- 64) Vgl. ebd., S.124. u.162.
- 65) Vgl. ebd., S.10f.
- 66) Vgl. ebd., S.418.
- 67) Schneider, Norbert: Porträtmalerei. Hauptwerke europäischer Bildniskunst 1420–1670. Köln 2002, S.6.
- 68) 鈴木杜幾子: アングルの肖像画についての一考察, 前掲論文, S. 120.
- 69) 「ドイツでは, これら等身大の〈統治者肖像画〉が伝統的であった。早くも一五一四年, その形式はクラーナハによって, 公式のザクセン肖像画の最初の作品に採用された。それがドレスデンにあるハインリヒ敬虔侯を描いた大きな儀礼的絵画であり, 二十三年後, クラーナハがハインリヒ敬虔侯を再度描いたとき, かれはもう一度等身大で表されている。」ポープ=ヘネシー, ジョン [中江彬, 兼重護, 山田義顕訳]: ルネサンスの肖像画, 中央公論美術出版, 2002, S. 151.
- 70) 近代における芸術批評の草分け的存在としてはヴィンケルマンの名が挙げられるが, 彼の関心はもっぱら古典古代に向けられていた。いわゆるルネサンス期のイタリア美術を早い時期に熱心に紹介したのはゲーテであった。幼少期から父親のコレクションを通して美術作品に親しんでいた彼は, イタリア旅行後の1798年に美学雑誌『プロピュレーエン』を発刊し, この雑誌の休刊後には, 1816年に新たに『芸術と古代』を発刊し, これらの雑誌にさまざまなジャンル, 時代の美術をあつかった数多くの美術エッセイを発表している。ゲーテ [高木昌史編訳]: ゲーテと歩くイタリア美術紀行, 青土社2003, およびゲーテ [高木昌史編訳]: ゲーテ美術論集成,

青土社2004, 参照。

- 71) Goethe, Johann Wolfgang: Hamburger Ausgabe. Bd.12. Hamburg 1953, S.166.
- 72) Wysling, Hans (Hrsg.): Bild und Text bei Thomas Mann. Eine Dokumentation. Bern 1975, S.174f.
- 73) この分野での例としては、やはりヴァン・ダイクがジェノヴァの都市貴族の肖像を描いているが、「ヴァン・ダイクによるジェノヴァ貴族の肖像画は、かつてルーベンスによって貴族肖像画として発達させられたタイプを手本にしているのもので、軽く見上げるようにして敬意を要求し、これら都市貴族の尊厳と高貴さを強調するものである」というように、本来の市民の姿からは遠ざかっているのである。Schneider, a. a. O., S. 131.
- 74) Vgl. Kluxen, Andrea: Das Ende des Standesporträts. München 1989, S.44.
- 75) GW III, S.54.
- 76) GW XI, S.311.
- 77) GW XII, S.139.
- 78) ebd.
- 79) GW XI, S.595.
- 80) GW III, S.217.
- 81) 拙稿, 『魔の山』の市民 ―その可能性と限界―, 前掲論文, 参照。
- 82) TB, S.224.
- 83) TB, S.226.
- 84) TB, S.251.
- 85) TB, S.252.
- 86) TB, S.253f.
- 87) TB, S.255.
- 88) TB, S.261.
- 89) TB, S.268.
- 90) TB, S.271.
- 91) TB, S.361f.
- 92) TB, S.362.
- 93) TB, S.363.
- 94) Vgl. Wysling, Hans: Der Zauberberg. In: Thomas Mann Handbuch. Stuttgart 1990, S.401.
- 95) Vgl. Sprecher, Thomas: Davos in der Weltliteratur. Zur Entstehung des Zauberbergs. In: Thomas-Mann-Studien XI. Frankfurt a.M. 1995, S.14ff.
- 96) Reed, „Der Zauberberg.“ Zeitwandel und Bedeutungswandel 1912–1924, a.a.O., S.123.
- 97) DüD I, S.497.
- 98) GW XI, S.134.
- 99) DüD I, S.571.
- 100) GW XI, S.113.