

トーマス・マンの『ブッデンプローク 家の人びと』について(4)

堀 内 泰 紀

IV. 没落の終止和音ハノー・ブッデンプローク

『ブッデンプローク商会』の3代目商会主トーマスを父とし、ゲルダを母として誕生したハノー・ブッデンプロークの物語は、1861年4月にはじまり、1877年、小説の終わりとともにその幕を閉じる。この16年間の物語に、作者マンは小説の第7部以降すべてをあてがっている。それは、ある一家族の4代にわたる没落の歴史の最期に登場する「神経過敏な人生の落伍者ハノー」(XI, S. 554) に対するマンの強い共感を示すことに他ならない。最晩年、74歳のマンがその長い創作活動を回顧しながら次のように書くとき、我々は、ハノー・ブッデンプロークがマンの胸に生き続けていることを知る。

「レーヴァーキューン (Leverkühn) は言わば理想像であり、「現代の英雄」であって、時代の悩みを引き受ける人間である。[……] いずれも空想の産物ではあるが、私はトーマス・ブッデンプロークをも、ハンス・カストルプ (Hans Castorp) をも、アッシュェンバッハをも、ヨーゼフ (Joseph) をも、『ヴァイマールのロッテ』 (*Lotte in Weimar*) のゲーテ (Goethe) をも——おそらくハノー・ブッデンプロークを除いて——決してこのレーヴァーキューンほどには愛したことがなかった。」(XI, S. 203)

ドクトル・カスパー・エーヴァーディーク市長 (Bürgermeister Doktor Kaspar Oeverdieck) を第2の代父とし、ユストゥス・ヨーハン・カスパー (Justus Johann Kaspar) の洗礼名を持ち、4代目商会主となるべくこの世に生をうけたハノーが、ブッデンプローク家没落の終止和音を鳴らすことになるなど、一体誰が予期したであろうか。とりわけ、ブッデンプローク家に新しい時代が再び到来することを信じているトーニの如きは。明るい希望に溢れた

トーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』について(4) (堀内)

華やかな洗礼式に、しかし、すでに何と不吉な影が忍び寄っていることであろうか。この式の主役ハノーの出生からしてすでに生死の境を彷徨うものであったが、誕生後1か月の洗礼式に臨んだその顔には、早くも母親譲りのくだんの「青みがかった影」(I, S. 396)が見受けられる。さらにその場に、後年マンが『ドイツとドイツ人』(*Deutschland und die Deutschen*)のなかで語っている、『ブッデンブローク家の人びと』の舞台リューベック(Lübeck)に数多く見出された「変り者」(XI, S. 1130)と瓜二つの奇妙な祝賀客が登場する。商会の倉庫で働く人足のグローブレーベン(Grobleben)である。低地ドイツ語まる出しの彼の祝辞は、甚だ洗礼式には似合わぬものであった。

「[……] いつかはわしら墓穴に入らにゃなんねえで。貧乏人も金持ちも。そいつが神様のみ心、おぼし召しちゅうもんで。[……] わしらはみんな土にならなきゃなんねえ、みんな土にならなきゃなんねえ、土に……土にな！」(I, S. 401)

このような不吉な影が、やがて誰の目にも明らかな事実となって表面化してくるのである。「ハノーの発育が少し遅れていることは、誰も否定しなかった。」(I, S. 423) 肉体的危機はどうにか乗り越え、幸福な幼年時代を過ぎたものの、小学校へ通いはじめる頃には、ハノーの異常に鋭い、繊細な感受性は叔母トーニの心配の種となる。

「あの子は——これだけはもう確かなことだけど——なんでもあまり詳しく見すぎたり、気にしすぎたりするきらいがあるのよ……それであの子が弱るに違いないわ。」(I, S. 464)

乳母のイーダにこう語る彼女の言葉どおり、1868年7月7日『ブッデンブローク商会』創立100周年の祝賀会で、お祝いの詩を暗誦しながら、その詩の気分押し流されて涙をこぼすという失態を演じてしまったハノーは、父トーマスの期待を早くも裏切ることになったのである。トーマスは苛立たしげに言う。

「何を泣いているんだ？お前が、今日のような日にお父さんを喜ばせようと一所懸命頑張れない方がよほど泣けてくると言うものだ。いったいお前は女の子？こんなまま大きくなったらどうなるんだ？大きくなって多勢の人たちに話すことになったら、いつも泣いてばかりいるつもりか？……」(I, S. 486)

このようなハノーは、母ゲルダがブッデンブローク家に持ち込んだ甘美な音楽の世界に耽ること、市民的生活から逃避しようとする。幼いハノーが惑溺することになる音楽の世界と彼の音楽的訓練のはじまりが、小説の第8部6章で物語られている。

近代音楽の心酔者ゲルダと彼女の音楽教師、対位法学ならびに教会音楽の権威である聖マリーエン教会のオルガニスト、エドムント・プフェール(Edmund Pffühl)の論争がかみ合わないことは言うまでもない。ゲルダが弾いてくれと頼んだピアノ編曲版の『トリスタンとイゾルデ』のことを、彼はものすごい権幕で次のように言う。

「これはひきませんよ、奥様、私はあなた様に雇われの身ですが、これはひきませんよ！よろしうございますか、これは音楽ではありません……私は少しばかりは音楽がわかるつもりでおります！これは混沌です！これは扇動です、冒瀆です、狂気です！これは香水をふりかけられた煙霧です！そのなかで稲妻が光っているのです！これは芸術における一切のモラルの終焉です！私はこれはひきませんよ。」(I, S. 498)

プフェールにとっては、バッハ(J. S. Bach)こそ音楽なのである。彼はあくまでも対位法を信奉してやまない。

「確かに…おっしゃるとおり…和声的なものが対位法的なものに勝利をおさめたのはバッハによってです……バッハが近代的和声法を生み出した、それは確かです！しかし何によってでしょう？奥様にそれを御説明する必要がありますでしょうか？対位法様式の前進的展開によってですよ——奥様もよく御存じのはずです！では、この展開を促進する原理は何だったのでしょ？和声学？いや、断じて違います！対位法です、奥様！対位法なのです！」(I, S. 494)

しかし、対位法は広義に解すれば、和音的に把握されていない和声のひとつの形に他ならない。それ故、プフェールも言っているように、対位法において和音の形が理論づけられて行けば、おのずから和声が生ずるのである。音楽史の世界に目を転じると、ハイドゥン(J. Haydn)、モーツァルト(W.A. Mozart)、ベートーヴェン(L.v. Beethoven)に代表されるヴィーン古典派の時代に、ポリフォニーからホモフォニーへと音楽の潮流が移り、対位法が

和声のなかへと溶け込んで行ったように、この小説の世界でも、あたかも音楽史の事実⁽¹⁾に照応するかのよう⁽¹⁾に、ゲルダがプフェールを懐柔し、自らの陣営に引き入れてしまうのである。プフェールが激しい嫌悪の色を見せた『トリスタンとイゾルデ』について、ゲルダは次のように言う。

「公平になさって、そして事を冷静に考えて下さいな。彼の普通でない和声の扱い方に面喰ってらっしゃるのよ……これに比べれば、ベートーヴェンは純粹で、明瞭で、自然だとお考えでしょう。〔……〕信じていただきたいわ、プフェールさん、この音楽はあなたが想ってらっしゃるほど、あなたの最も深い本質から縁遠いものじゃありませんことよ！」(I, S. 498f.)

ニーチェが「きらびやかな、ゴテゴテした、重苦しい、末期の芸術⁽²⁾」と呼ぶ『マイスタージンガー』(Die Meistersinger von Nürnberg)のある部分の真価を認めたプフェールは、もはやヴァーグナー音楽の毒を仰いだも同然である。かつて『トリスタンとイゾルデ』のピアノ編曲版を前にして、「奥様は、そもそも坊ちゃんの精神を完全に毒してしまうおつもりなのですか」(I, S. 498)と息巻いた彼も、今となつては、自らの名のように、『トリスタンとイゾルデ』の愛と死と夜の世界のしとね(傍点筆者)に身を委ねる他ない⁽³⁾のである。

6章の後半では、このようなゲルダとプフェールの音楽の垣根に囲まれて営まれる、幼年時代のハノーの音楽生活が物語られる。

7歳のハノーに具わった音楽への信仰、愛情、畏敬を認めたゲルダは、自らの陣営に引き入れたプフェールにハノーの音楽教育を依頼する。ハノーに音楽の魂を植え付ける、すなわち彼を非ブッデンブロック化するというゲルダの務めがここに開始されるのである。

父トーマス、叔母トーニに将来に対する漠とした不安を抱かせるハノー、学校では放心したようなハノーが、音楽となるや積極的な情熱を示し、目覚ましい進歩の跡を見せる。それは、ハノーにとって音楽とは、彼が意識するしないは別問題として、父トーマスにとっての仕事のように、「それが効いている間は、愛、美しさ、そして神聖さをすべて失ってしまった人生に対する嘔吐感を抑えてくれる麻酔剤⁽⁴⁾」に他ならないからである。レッスンははじめて1年にもならない1869年4月15日、8歳の誕生日を迎えたハノーは、集まった一族を前

トーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』について(4)(堀内)

に、もう自作の短い幻想曲をゲルダのヴァイオリンと一緒にピアノで演奏できるまでになっている。この曲を評してプフェールは次のように言う。

「何と大げさなおわり方だい、ヨーハン！そのおわり方じゃあ他のところとあわないんじゃない？はじめは何もかも申し分なくきちんとできてるよ。でもどうしてここんとこで急に、⁽⁵⁾長調から短3度でサブドミナントの4度—6度の和音になるのか、知りたいものだね。これは悪ふざけだよ。しかもその和音にトレモロを与えているね。どこかでこっそり聴いていたんだね……どこから出てきたんだい？先生はわかってるよ。先生が君のママの前である曲をひいてあげないといけなかった時、君はじっと聴きすぎたんだね……おわり方を変えてごらん、いいかい、そうすれば本当にかわいいすてきな曲になるよ。」(I, S. 504f.)

○プフェールがここで念頭においているのは、言うまでもなくハノーが幾度となく耳にしたであろう『トリスタンとイゾルデ』である。実際ハノーのこの小品からも、和音の半音階的变化を絶えず繰り返し、リズムを犠牲にしてハーモニーを主体にする音楽が鮮明に聴き取れる⁽⁶⁾。このような音楽について、マン自身『ドイツとドイツ人』のなかで「ドイツ人は圧倒的に垂直型の音楽家であって、水平型の音楽家ではない。ドイツ人は、旋律法によりも、バルザック(H. de Balzac)が対位法を含めて言っている和声法に長けている。」(XI, S. 1132)と書いている。この小品は、すなわち、いかに稚拙なものであれ、『トリスタンとイゾルデ』の様式を模倣することによってできたものなのである。ヘラーの言う「15歳の早熟なヴァーグナー」のきざしが、すでにこの小品に現われているのである。

『ブッデンブローク商会』の4代目商会主となるべきハノーが、精神的に母親の子供になりきってしまっていることは、父トーマスの不満とするところである。しかし、没落の調べを奏でる音楽の虜になってしまったハノーの魂は、すでにトーマスの手の届く範囲外に飛翔してしまっている。ハノー自作の小品に喝采をおくるトニーに、「よしてくれ、お前はこの子に何を思い込ませようとするんだ……」(I, S. 507)と言うトーマスにとって、「音楽は自分と子供の間に敵意をいだいて立ちふさがる力になってしまったのである。」(I, S. 508)

トーマス・マンの『ブッデンブロック家の人びと』について(4)(堀内)

『ニーベルングの指環』で、神々の長ヴォータン(Wotan)が、世界征服の夢を「神である自分よりも自由な男」ジークフリート(Siegfried)に託すように、トーマスもハノーが「いつかもっと幸運な、もっととらわれない手で自分のライフワークを引き継いでやっていってくれることを期待していた。」(I, S. 508)しかし、ヴォータンの意に反して、ジークフリートの死とブリュンヒルデ(Brünnhilde)の自己犠牲によって神々の世界が黄昏を迎えたように、トーマスの意に反して、ハノーもブッデンブロック家の家系図の自らの名前の下に定規をあて、家系の断絶を望むかのように斜めに二重の線を引いてしまうのである。

音楽の世界への陶醉に身を委ねることが「厭しいもの、冷酷なもの、敵愾心に満ちたもの、醜いもの」⁽⁹⁾の総体である日常の生からの自己保存、自己救済の機会となっているハノーに、もうひとつの避難所が提供される。ひとりだけの夏の休暇を過ごすトラーヴェミュンデである。しかし、トーマスがその死を前にして訪れた秋のトラーヴェミュンデほどではないまでも、そこでハノーもまた、北の海が秘める底知れぬ魔力に包まれ、死への親近感を覚えるのである。時間と空間の意識の喪失を描く、いかにも単調な波の音とリズムそのものが聞こえてくるようなマンの名文から、官能的な悦楽の境に遊ぶハノーの心情が余す所無く伝わってくる。

... der Vormittag am Strande, während droben die Kurkapelle ihr Morgenprogramm erledigte, dieses Liegen und Ruhen zu Füßen des Sitzkorbes, dieses zärtliche und träumerische Spielen mit dem weichen Sande, der nicht beschmutzt, dieses mühe- und schmerzlose Schweifen und Sichverlieren der Augen über die grüne und blaue Unendlichkeit hin, von welcher, frei und ohne Hindernis, mit sanftem Sausen ein starker, frisch, wild und herrlich duftender Hauch daherkam, der die Ohren umhüllte und einen angenehmen Schwindel hervorrief, eine gedämpfte Betäubung, in der das Bewußtsein von Zeit und Raum und allem Begrenzten still selig unterging...(I, S. 631f.)

トーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』について(4) (堀内)

トーマスとは対蹠的に、このように進んで自らを生から疎外し、死の手に自らを委ねる準備を怠らないハノーのために、マンは、揺るぎなく結末に向う筋の運び、まとまった構成など、それ自身短篇小説のような性格⁽⁶⁾をもったひとつの大きな章を捧げる。「これがヨーハン少年の人生の一日であった。」(I, S. 751) という印象的な一文で終わる第11部2章がそれである。そこでは主としてハノーの学校生活が描かれ、生に無能なハノーの姿が提示されている。その章の終末近くハノーは、彼の唯一の友であり、生の高貴さを生来備えている伯爵メルン(Mölln)の息子カイ(Kai)に次のように言う。

「僕の音楽がどうだって言うんだい、カイ？つまらないものだよ。僕が演奏旅行してまわることになるって？まず許してくれないだろうし、それに僕にはそんな事できっこないよ。僕はほとんど何もできないんだよ、独りでいる時ほんのちょっぴり即興演奏できるだけなんだ。[……]君は全然ちがうよ。もっと勇気があるもの。[……]君はものを書くつもりでいる、美しいことや不思議なことを人に物語るつもりでいる、りっぱだよ、たいしたことだよ。そして君はきっと有名になるよ。君はとてもうまいもの。[……]僕は眠りたいよ。これ以上何も知りたくないよ。僕は死にたいんだ、カイ！……いや、僕は役立たずだよ。[……]僕は朽ち果てた家族の出だって……」(I, S. 743)

この言葉を遺し、すべてが悪くなることを知りつつも、15歳のハノー・ブッデンブロークはついに白鳥の歌を奏でるのである。

ハノーの白鳥の歌となる幻想曲は、いくつもの長大な複合的文章から成るマンの創作であることは言うまでもない。しかしこの創作もまた、シュメガッチェ(V. Žmegač)も言っているように「ヴァーグナーという手本なしには考えられない」⁽⁶⁾ものである。3ページにもおよぶこの曲の描出の後半部に差しかかる箇所から、マンは次のように書く。

Wurden hier furchtbare Hindernisse bewältigt, Drachen getötet, Felsen erklommen, Ströme durchschwommen, Flammen durchschritten? Und wie ein gellendes Lachen oder wie eine unbegreiflich selige Verheißung schlang sich das erste Motiv hindurch, dies nichtige Gebilde, dies Hinsinken von einer Tonart in die andere...ja,

es war, als reize es auf zu immer neuen, gewaltsamen Anstrengungen, rasende Anläufe in Oktaven folgten ihm, die in Schreie ausklangen, und dann begann ein Aufschwellen, eine langsame, unaufhaltsame *Steigerung*, ein chromatisches Aufwärtsringen von wilder, unwiderstehlicher Sehnsucht, jäh unterbrochen durch *plötzliche*, erschreckende und aufstachelnde *Pianissimi*, die *wie ein Weggleiten des Bodens unter den Füßen und wie ein Versinken in Begierde* waren... Einmal war es, als ob fern und leise mahnend die ersten Akkorde des flehenden, zerknirschten Gebetes vernehmbar werden wollten; [...] (I, S. 749)

マンがここで手本としているのは、『ジークフリート』の第2幕後半以降、『トリスタンとイゾルデ』の大詰めの『イゾルデの愛の死』(*Isoldens Liebestod*)⁽⁴⁾などである。それを裏付けるものとして、次に短篇『トリスタン』から、女主人公ガブリエーレ (Gabriele) がシュピネルの求めに応じてピアノで奏でる『イゾルデの愛の死』を描き出すマンの筆致をあげてみよう。

Unter ihren arbeitenden Händen vollzog sich die unerhörte *Steigerung*, zerteilt von jenem beinahe ruchlosen, *plötzlichen Pianissimo*, das *wie ein Entgleiten des Bodens unter den Füßen und wie ein Versinken in sublimen Begierde* ist. Der Überschwang einer ungeheuren Lösung und Erfüllung brach herein, wiederholte sich, ein betäubendes Brausen maßloser Befriedigung, unersättlich wieder und wieder, formte sich zurückflutend um, schien verhauchen zu wollen, wob noch einmal das Sehensuchtsmotiv in seine Harmonie, atmete aus, erstarb, verklang, entschwebte. Tiefe Stille. (VIII, S. 247)

両方の引用のイタリックで示した箇所を比較すれば、マンがハノーの白鳥の歌を描出する際に、とりわけ『イゾルデの愛の死』に手本を求めたことは論を俟たない。

全身全霊を込めて白鳥の歌を弾き終えたハノーを待つものは、もはや死のみ

トーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』について(4) (堀内)

である。死を受け入れる準備を完了したハノーにとっては、今となってはどの様な病氣も死そのものの仮面に他ならない。こうして最期の病氣に深い謎を秘めたまま、ハノーは死出の旅に出たのである。生まれつき生に縁のなかったハノーのなかで「市民的なものが音楽のなかに解体する」(XI, S. 553) ことによって、ブッデンブローク家は没落する。ハンザ同盟都市リューベックを叙事的空間として物語られた、42年間にわたるある一家族の没落史は、ここにその憂愁にみちた終止和音を鳴らすことになるのである。

V. 再生への旅立ち

マンがその長い創作活動を通じ最も愛したのは、およそ半世紀を隔てて創作されたハノー・ブッデンブロークとアドリアーン・レーヴァーキューンという二人の音楽的人物であった。ハノーは、マンが例えばクリスティアンのような生活不適格者に浴びせる容赦のない嘲笑を免れている。これほどまでに愛したハノーの魂の深層にまで入り、そこに巣くう音楽の問題性を仮借なく剔抉し、ついには彼を死に至らしめるというマンの姿勢は、もとより没落から再生への道を模索することを前提としている。ブッデンブローク家直系の男は、確かにハノーの夭折によって永遠に跡絶えてしまった。しかしマンはすでに、絶望のどん底から再生への旅立ちの準備を周到に整えていたのである。この準備の立て役者が、小説の第8部7章から登場し、隠れた生の通奏低音を奏でるカイ・メルンである。

カイはハノーの唯一の友人として学校生活を共にするが、奔放に駆け巡る彼の精神は、甘美な音楽の世界に浸るハノーの魂と同様、型にはまった学業には不適である。しかし、何よりも注目されるべきは、陶酔的な音楽の虜となり果てているハノーの魂とは対蹠的に、カイの精神が物語ることを試みることである。

「カイの作るお話しは、はじめは短くて単純なものであった。しかしそのうちにもっと大胆にもっと複雑になっていった。そしてそれらは全くの絵空事というのではなく、現実から出発して現実に奇妙な神秘に満ちた光を当てるといふことで、興味を覚えさせるものであった……」(I, S. 520)

トーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』について(4)(堀内)

周りの少年達から距離を保てば保つほど、二人のアウトサイダーの絆は一層強いものとなる。「プフェール氏の本格的なレッスンでは、決して驚くほどの進歩はしていなかった」(I, S. 619) ハノーの音楽に比べ、カイの物語ることは物語を書くこと(傍点筆者)にまで進歩する。15歳になったカイは「繊細な情熱を湛えた、内面的な、意味深い、やや感情過多のそして憧れに満ちた言葉で書かれた」(I, S. 721) 一篇の童話を物するまでになっているのである。気まぐれに虚空に漂い消え去るハノーの音楽は、すでに述べたように、彼の活力を浪費させ、彼を生から遠ざける働きをする以外の何ものでもない。しかしカイの物語は、彼を創造的な言語芸術家にする可能性を内に秘めたものである。音楽に身も心も蝕まれてしまったハノー、そんなハノーを心底からいとおしみながらも自らの手で死に委ねたマンは、「唯一、生を人間にふさわしいものにする言葉」(XII, S. 50) の芸術家に成長するであろうカイに、その友人の救済を託したのである。

「ハノーの最後の病気には厚い神秘のヴェールがかかっていた。この病気は極めて恐ろしい経過を辿ったに違いなかった。みんなは互いに目をあわさず、声を低くして、それとなく中途半端な言葉で病気のことを話し合った。そしてそれからあの最後のエピソードが記憶に呼び戻された……ほとんど力づくで病室への道をひらいた、あの小さな、ポロをまとった伯爵の見舞のエピソードが……ハノーは、もう誰も見分けがつかなくなっていたのに、カイの声を耳にした時、微笑んだのだ。そしてカイはハノーの両手へ絶え間なく口づけたのだった。」(I, S. 758)

「わかったよ、だけど僕が合図したら君はひかなくちゃいけないよ。」(I, S. 623) と言って物語を続けたカイ、「僕、君が何をひくか知ってるよ。」(I, S. 744) と言って顔を赤らめたカイがハノーの音楽を理解していることは明らかである。そして、ハノーの最期の微笑みに口づけで応えたカイは、神秘のヴェールに蔽われた彼の最期の病気の秘密も知っているのである。このカイの口づけこそ、ハノーが白鳥の歌を奏でる直前に母ゲルダが贈った死の口づけを浄化する、救済の口づけではないだろうか。

ハノーは生来暗い、絶望的な影を見る宿命であった。しかし、彼の背後から

トーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』について(4)(堀内)

輝かしい、希望に満ちた光が強く差していたからこそ、その影は一層暗かったのである。ハノーの背後に輝くその光明を見据えたカイは、ハノーの音楽的な魂を言語によって浄化、救済し、より明晰な芸術、より高い生を目指して成長するであろう。ハノーもカイのなかに生き続けるであろう。小説の終り近く「……また会える……もしそれが本当だったら……」(I, S. 758) ともらすトニーに向かって、「本当に会えますとも」(I, S. 759) と応じる僂人の女教師ゼゼミ・ヴァイヒブロート (Sesemi Weichbrodt) の自信にあふれた力強い言葉通り、彼ははやくもトニーオ・クレーゲルとして、我々の前に姿を現わすことになるのである。⁽¹⁰⁾

(完)

(注)

- (1) Vgl. Viktor Žmegač: *Die Musik im Schaffen Thomas Manns*. Zagreb: Philosophische Fakultät der Universität Zagreb 1959. S. 37.
対位法から和声へ、真性な市民から近代的芸術家へという並行的な構成がとられているのである。
- (2) Friedrich Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse*. In: F. Nietzsche: *Werke in zwei Bänden*. München: Carl Hanser 1967, *Bd. II*, S. 128.
- (3) Vgl. Klaus Matthias: *Studien zum Werk Thomas Manns*. Lübeck: Schmidt-Römhild 1967. S. 50.
- (4) Erich Heller: *Enterbter Geist. Essays über modernes Dichten und Denken*. o.O.: Suhrkamp 1954. S. 265.
- (5) Vgl. Žmegač: *a.a.O.* S. 38.
- (6) Erich Heller: *Thomas Mann. Der ironische Deutsche*. Frankfurt: Suhrkamp 1970. S. 57.
- (7) 目頭を蔽う青みがかった影と顔の下半分、特に口を除いて、ハノーは、肉体的、外見的にはブッデンブローク家の特徴を多く具えていた。
- (8) Richard Wagner: *Die Walküre*. In: R. Wagner: *Dichtungen und Schriften. Jubiläumsausgabe in zehn Bänden*. Frankfurt am Main: Insel 1983, *Bd. 3*, S. 148.
- (9) Hermann Stresau: *Thomas Mann und sein Werk*. Frankfurt am Main: Fischer 1963. S. 77.
- (10) Vgl. Horst Rüdiger und Erwin Koppen(Hrsg.): *Kleines literarisches Lexikon*. Bern und München: Francke 4., Aufl. 1966, *Bd. 3*, S. 285.
- (11) Žmegač: *a. a. O.* S. 39.
- (12) Vgl. *Ebenda*, S. 39.

トーマス・マンの『ブッデンブローク家の人びと』について(4) (堀内)

(3) Vgl. Stresau: *a. a. O.* S. 84.

〔付記〕本文中に引用したトーマス・マンの作品は、前稿と同様に、すべて13巻本の全集により、巻数をローマ数字で、頁数をアラビア数字で引用文のあとの括弧内に示した。

Über Thomas Manns „Buddenbrooks“

Yasunori Horiuchi

Die vorliegende Abhandlung hat die Absicht, „Buddenbrooks“, Thomas Manns ersten Roman, zu behandeln und damit eine Perspektive für die Beurteilung der darauf folgenden Werke zu gewinnen. Dabei wird besonders auf Thomas Manns Verhältnis zur Musik Bezug genommen. Viktor Žmegač sagt: „...bei Thomas Mann ist der Begriff Musik so eng mit Wagner, mit der Vorstellung Wagnerscher Kunst verbunden, daß man weitgehend von Identität oder Übereinstimmung sprechen kann“. Es liegt daher nahe, zuallererst seine geistige Beziehung zur Wagnerschen Musik und sein künstlerisches Interesse für Wagners Kompositionstechnik zum Gegenstand zu machen. Wagner gehörte ja für ihn zu jenem „Dreigestirn ewig verbundener Geister“.

„Das vielbesprochene Stilmittel des Leitmotivs“ (Hermann Stresau), das für die Mannsche Diktion so kennzeichnend ist, verweist uns auf seine enge Vertrautheit mit der Kunst und insbesondere mit der Leitmotivtechnik Wagners. Thomas Mann selbst sagt: „Wirklich ist es nicht schwer, in meinen *Buddenbrooks*, diesem epischen, von Leitmotiven verknüpften und durchwobenen Generationenzuge, vom Geiste des *Nibelungenringes* einen Hauch zu verspüren“. Daher versuchten wir, das Vorkommen und die Wirkung sogenannter „symbolischer Leitmotive“ in den *Buddenbrooks* nachzuweisen. Dabei konnten wir schon in diesem Werk eine gewisse mythologische

Tendenz von Thomas Mann feststellen.

Das Echtbürgerliche in den Buddenbrooks entartet und löst sich nach und nach auf. Die unbeschwerte Welt der alten Buddenbrooks wird von ihren geistig Enterbten, von Thomas, Christian, Gerda und zuletzt Hanno, zugrunde gerichtet.

Der „Leistungsethiker“ Thomas Buddenbrook ist zweifellos eine der Hauptfiguren. Er schafft sich eine Scheinwelt, die ihm zum Verderben wird. Die Problematik eines ethisch bestimmten Willens zum Leben spitzt sich in dieser Gestalt extrem zu.

Christian Buddenbrook trägt in sich den Keim der sogenannten Bürger/Künstler-Problematik, die Thomas Mann zeitlebens beschäftigt hat. Aber Christian ist von Anfang bis Ende ein Bajazzo, dem der Beifall des Publikums unentbehrlich ist. Daß dieser „Bajazzo“ keinen Beifall findet, bedeutet den Verlust seiner Identität, den Zusammenbruch.

Auf Gerda, die in den zahlreichen Untersuchungen über die *Buddenbrooks* bisher kaum behandelt wurde, kommen wir ausführlich zu sprechen, auch mit Blick auf *Tristan*. Ist es doch „die Mutter zukünftiger Buddenbrooks“, die Wagners Musik in die unmusikalische Familie einführt.

Der letzte Erbe der Buddenbrooks, Hanno, dessen kurzes Leben den Schlußakkord des Verfalls anschlägt, ist äußerst musikalisch. Im Zusammenhang mit der Leitmotivtechnik sind wir schon öfters auf ihn zu sprechen gekommen. Nochmal gehen wir genauer auf die Entsprechung zwischen seiner durchaus von Wagner beeinflussten Musik und der Hauptmelodie des Romans ein, dem Verfall. Die Musik, mit der seine Mutter ihn einlullt, wird ihm zum Betäubungsmittel, um die ekelhafte Lebenswirklichkeit von sich fernzuhalten. Daher fehlt es seiner Musik an der Kraft, dem „grausamen und munteren

Leben“ standzuhalten. Wegen Hannos überfeinerter Seelenverfassung und seiner durch Hingabe an die rauschhafte Musik noch verstärkten Lebensunfähigkeit geht es mit den Buddenbrooks zu Ende. Das ist auch das Ende des Romans.

Zum Schluß rücken wir Kai Mölln ins Zentrum unserer Betrachtung. Er, der literarisch Begabte, hat „Seelenadel“. Wir sehen in ihm den „Erlöser“, der an Hannos Stelle ein höheres Leben erreichen wird, die klarere Kunst, die Dichtung. Hanno wird künftig in ihm auferstehen. Sesemi Weichbrodt sagt am Schluß: „*Es ist so!*“ Das ist eine Verheißung für die nähere Zukunft.