

刹那主義の行方

— ホーフマンスタールとシュニッツラーのカサノヴァ劇 —

荒 又 雄 介

冒険を論じたエッセイの一節で、ゲオルク・ジンメルは「冒険」を「若さ」と結びつける。ジンメルによれば、一つの行為が冒険か否かは、その行為の如何によって決められるものではない。当該の行為に行為者が関わる仕方に冒険性の有無はかかっている。過去を顧みず、未来も無視して現在の瞬間にすべてを賭す、そんな冒険の名にふさわしい行為への没入は若者にのみ可能だというのである¹。

視点を変えて、冒険者・山師 (Abenteurer) が、何を頼みにしているかを見てみると、堅実さとは無縁の彼らは、しばしば「自分は若い」という漠然とした感情に支えられている。たとえ財産や地位を失おうとも、また挽回することが出来るという根拠のない自信が、一つの機会にすべてを賭ける手つきに優雅さを与え、それが場合によっては幸運を呼び込むことにもなる。著作のないカサノヴァが大家ヴォルテールを前にして、みずからを哲学の輩と称して少しもひるまないのは²、前途に残されている時間に頼むところがあるからである。実際、若さに翳りの見えたカサノヴァの振る舞いには、以前には考えられない挙動不審が垣間見られるのだ。

ホーフマンスタールの『山師と歌姫』(1898)を皮切りに³、20世紀初頭のドイツ語圏では、カサノヴァを登場人物とする作品が数多く発表された⁴。これらの作品の中でカサノヴァは、因習的な空間に、親密な閉じた世界に、そしてなかならずく女性の心理に、外から

1) Simmel, Georg: Das Abenteuer (1911). In: Ders.: Gesamtausgabe. Hrsg. von Otthein Rammstedt. Band 14. Frankfurt am Main 1996, S. 168 ff. Hier 179 f.

2) カサノヴァ回想録 窪田般彌訳 第6巻 河出書房新社 1973年 169頁

3) ホーフマンスタールはそれまで書いてきた韻文劇の場合とは異なり、『山師と歌姫』の上演を強く望んだ。劇場側の要求を受け入れて、作品を大きく書き直していることから、舞台にかける作家の熱意が読み取れる。作品の初演は1899年3月。ベルリンのドイツ劇場とウィーンのブルク劇場で同時に行われた。ベルリンでは、ホーフマンスタールの希望通りに、ヨーゼフ・カインツが山師を演じている。観客席には、シュテファン・ゲオルゲ、ゲルハルト・ハウプトマン、リヒャルト・デーメルが顔をそろえた。観客の反応や劇評は、作家の期待に応えるほどのものではなかったが、この作品でホーフマンスタールは舞台への本格的な足がかりを得る。Vgl: Hofmannsthal, Hugo von: Der Abenteurer und die Sängerin. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Dramen 3. Hrsg. von Manfred Hoppe. Frankfurt am Main 1992, S. 502 ff. フランツ・プライが、ほぼ20年の後になって、なお続編を試みていることから分かるように、『山師と歌姫』は時代のカサノヴァ像形成に大きく寄与した。Vgl. Blei, Franz: Casanova. In: Die Puderquaste. München 1918, S. 156 ff.

4) 本稿で取り上げるホーフマンスタールとシュニッツラー以外にも、ヘルマン・ヘッセ、カール・シュテルンハイム、フランツ・プライ、エルンスト・リサウアー、ラオウル・アウエルンハイマー他、多数の作家がカサノヴァを主人公とする作品を書いている。なお、19世紀末から20世紀初頭にかけてドイツ語圏で書かれたカサノヴァ作品を調査したものとしては、次に挙げる研究がもっとも包括的である。Alden, Martha Bowditch: Casanova in German

情熱的に押し入ってくる。自足した平安と調和をかき乱す。こうした誘惑者としての相貌は、もう一人の誘惑者ドン・ファンを連想させるかもしれない。しかし、20世紀初頭、特にウィーンではカサノヴァの躍進が著しい。市民社会が最後の華やぎを見せていたこの時代、優美なロココの風俗が好まれたことが、その大きな理由であろう⁵。同じ頃、『回想録』の新訳が相次いで出版されて⁶、カサノヴァは単なる山師・誘惑者ではなく、ロココ文化の証言者として広く認知されつつあった。

しかし、本稿の関心においてドン・ファンとカサノヴァの決定的な違いは、地獄落ちの有無である。突然、人生を途絶されたドン・ファンは、老いと向き合うことはなかった。これに対して、カサノヴァの活躍には、例外なく老いの影が射している。『回想録』に得意の絶頂の自分の姿を描いたとき、カサノヴァはボヘミアで図書係を勤める老人であった。さらに彼が体现するのが爛熟したロココ文化であることも、没落のイメージを喚起する。『回想録』執筆の頃、カサノヴァの愛した社会・文化は、革命によって跡形もなく消え失せていた⁷。

ホーフマンスタールとシュニッツラーは、カサノヴァ作品を二つずつ作っている。二人はそれぞれ、若いカサノヴァと中年期のカサノヴァを一回ずつ描いた⁸。若さにかまけて向こう見ずに振舞う自由な道楽者と、忍び寄る老いと対決せざるを得なくなった根無し草のカサノヴァが、二人の作家の作品にそれぞれ登場する。本稿は、山師と老いが二人の作

Literature. Diss. Univ. of Virginia Charlottesville 1974. また、ドイツ語圏のカサノヴァ受容を隣国の状況と比較したものとしては、フォルシュの研究が詳しい。Forsch, Gerd J.: Casanova und seine Leser. Die Rezeption von Casanovas, Histoire de ma vie in Deutschland, Frankreich und Italien. Rheinbach-Merzbach 1988. フェミニズムの立場から二十世紀初頭のカサノヴァ受容の背景を検討したものとしては、レーネンの研究がある。Lehnen, Carina: Das Lob des Verführers. Paderborn 1995.

- 5) 20世紀初頭のドイツ語圏におけるロココ文化受容については、いまなお十分に議論が尽くされているとはいえないが、その包括的な記述の試みとして次の研究がある。Schönemann, Martin: Rokoko um 1900. Beispiele von Historisierung in Literatur, Musiktheater und Buchkunst. Bremen 2004.
- 6) カサノヴァの死後、『回想録』のオリジナル原稿は、著者の甥に遺贈された。これを1821年、ドイツの出版社ブロックハウスが入手して翻訳刊行する。その後、多数の海賊版が出回っていたが、20世紀に入ると、充実した新訳が二種類出版される。コンラート版全15巻は、オリジナルに忠実な『回想録』の全訳にドックスにおけるカサノヴァの晩年の記録、未発表の手紙、さらには研究論考も加えられて、長らくスタンダードな版とされた。Casanova, Giacomo: Erinnerungen. Übersetzt und eingeleitet von Heinrich Conrad. 15 Bände. München 1907 ff. 二つ目の翻訳には、フランツ・ヘッセルが関わっている。ローヴォルトから刊行された。Casanova, Giacomo: Erinnerungen. Übersetzt und hrsg. von Franz Hessel und Ignaz Jezower. Berlin 1924-25. フランス語のオリジナル版が出版されたのは、これよりはるかに遅れて、1960年のことである。
- 7) カサノヴァが『回想録』の執筆を始めるのは1790年。第一稿を1793年に書き上げた後、彼はその没年(1798)まで、原稿に手を入れ続けていた。
- 8) ホーフマンスタールは『山師と歌姫』Der Abenteurer und die Sängerin (1898)で中年期のカサノヴァを、『クリスティーナの帰郷』Christinas Heimreise (1909)で若いカサノヴァを描いた。シュニッツラーの『カサノヴァの帰郷』Casanovas Heimfahrt (1918)には初老のカサノヴァが、『姉妹、あるいはスパのカサノヴァ』Die Schwestern oder Casanova in Spa. (1919)には、若いカサノヴァが登場する。

品にどのように描かれているのかを分析する。ホーフマンスタールの一幕劇『山師と歌姫』に登場する中年期のカサノヴァ像を分析した後、シュニッツラーでは、ノヴェッレ『カサノヴァの帰郷』ではなく、喜劇『姉妹、あるいはスパのカサノヴァ』を取り上げる。ここに登場する若々しいカサノヴァは、一見老いとは無縁である。しかし、作品執筆当時、身をもって老いと対決しつつあったシュニッツラーは、ホーフマンスタールの先行作品が提出した諸問題を引き継ぎつつ、作品に独自の仕方老いの現実を描きこんでいるのである。

1. 1.

ホーフマンスタールの『山師と歌姫』第一場の終盤、はじめて舞台に現われた歌姫ヴィットーリアは、ヴァイデンシュタム男爵を名乗る山師カサノヴァに次のように話しかける。

いま、あなたは変わってしまったように見えるわ。劇場では
 稲妻のようでした。その光で私の血は嵐の中
 あなたのかつての像を描き出したのでした。⁹ (129 f)

これはかつて恋人同士だった二人の再会の場面である。ヴィットーリアは、これまで思い描いてきた恋人の像とヴァイデンシュタムの現実の落差を目の当たりにする。彼女は二人の間に流れた時間の長さに驚き、一方のヴァイデンシュタムは、ヴィットーリアが心にしまってきた自分の像の鮮明さに驚く。両者はまったく異なる感銘を受ける。そして、この食い違いに劇全体の緊張の源が隠されている。

山師と歌姫の再会はホーフマンスタールの創作ではない。エピソードの骨子は、場所と人物名こそ違おうが、カサノヴァの『回想録』にそのままの形で書かれている¹⁰。フィレンツェの劇場に出演している歌姫が、かつての恋人テレザであることに気づいたカサノヴァは、彼女の名前を確かめようとして、あろうことか彼女の夫に声をかけてしまう。こうして始まったエピソードは喜劇的な基調のまま続く。夫は何も感づくことなく、テレザとカサノヴァの間にも、目立った葛藤は見られない。話の要はカサノヴァがテレザではなく彼女の母親の恋人として紹介されるくぐりであり、これでテレザの連れ子が、カサノヴァに似ている理由が説明でき、しかもテレザがこの子を自分の弟と主張してきたことも矛盾なく辻褄が合うのである。再び立ち去るカサノヴァが息子の親権にこだわる様子はなく、極めて快活な雰囲気の中、エピソードは閉じられている。

この話をホーフマンスタールは1898年のヴェネツィア滞在中に読み、一気に作品を書き上げた。登場人物も、ほとんどそのまま引き継いだ。しかし、いくつか重要な変更を加え

9) 『山師と歌姫』からの引用は、註3に示したホーフマンスタール批判版全集 *Sämtliche Werke, Kritische Ausgabe, Dramen 3.* から、本文中にページ数のみを示す。

10) カサノヴァ『回想録』には、数多くの海賊版が存在する。現行の『回想録』日本語訳（河出書房新社）には、当該のエピソードは収録されていない。執筆に際してホーフマンスタールが利用した版に収められたエピソードは、その全文が批判版全集に収められている。

ている。まず、舞台をフィレンツェからヴェネツィアに移し、妻の浮気にまったく気づかない夫パレージの代わりに、憂鬱な貴族ヴェニエルを置いた。ヴェニエルは、舞台の妻が客席のヴァイデンシュタムを目撃した際の動揺から二人の関係を直感し、それ以来、不安にさいなまれている。歌姫の人物・性格も書き換えられた。夫を思ってヴァイデンシュタムとの過去をひた隠しにするヴィットーリアは、恋人に捨てられた古い記憶をいまだに克服できずに苦しんでいる。わが子を弟と偽り続けることは、過去が現在の喜びに落としていいる影を象徴的に表している。

他方、カサノヴァその人について大きな変更は加えられていない。しかし、その振る舞いにホーフマンスタールはこれまで繰り返し描いてきた人物像を重ね合わせた。過去を省みず未来を気遣うこともなく、生の輝きの一瞬一瞬に没入しようとする人物、過去の記憶や将来への不安に曇らされることのない、まったく現在の享受を目指す人物である¹¹⁾。人生に対するこうした態度の可能性と限界について、これまで退廃的な若者を主人公に描いてきたホーフマンスタールは、今度は活力あふれるロココ人カサノヴァにこの問題を託したのである。

先の引用の場面は、現在の喜びにしか関心のないヴァイデンシュタムと、過去に囚われたヴィットーリアという二人の人物の相反する態度をもっとも端的に表している。歌姫は、ヴァイデンシュタムを前にして、その変わり様に驚く。一方、ヴァイデンシュタムは、歌姫の中に今なお生きつづけている過去の鮮明さを目の当たりにするのである。

1. 2. 1.

ホーフマンスタールは山師と歌姫のどちらかに与するわけではない。両者の緊張感を維持しながら、それぞれを徹底的に描こうとする。まず、ヴァイデンシュタムから見ていきたい。作品冒頭、ヴェニエルに向ってヴァイデンシュタムは、次のような自己紹介をする。

君はヴェネツィア人、私はその10倍もヴェネツィア人なのだ。

漁師は網を持ち、貴族は

赤い衣と議席を持っている。

物乞いは柱の縁に自分の場所を、

踊り子は自分の劇場を、一年老いた総督は

海との結婚指輪を持っている。囚われ人は

独房の中で早朝の潮の香りと

紫色の太陽の色あせた照り返しを持っている。

私はそれらすべてを、自分ひとりの舌で味わうのだ。(99)

11) 処女作『昨日』(1891)がすでに、現在の享受をテーマにしている。劇全体は主人公の台詞「昨日は嘘をつく、今日だけが真実だ」をめぐって展開する。Hofmannsthal, Hugo von: Gestern. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Dramen 1. Hrsg. von Götz Eberhard Hübner, Klaus-Gerhard Pott, Christoph Michel. Frankfurt am Main 1982, S. 13.

ヴァイデンシュタムの実体は、定義の数が増えるにしたがってむしろ曖昧になっていく。提出されるのは、誰もが漠然と持つヴェネツィアのイメージの羅列であって、そこにはいかなる関連も一貫性もなく、およそ一人の人物を表す体ものではない。読者が読み取るべきは、発言者の多様な体験への渴望であり、多様性と表裏一体の関係にあるアイデンティティーの不在であろう。「この男は誰なんだ」というヴェニエルの発言は、観客・読者の当然の反応を代弁している¹²⁾。

ヴァイデンシュタムは身元も名前も詳らかにほしない。しかし、その人となりは細かく描かれている。『山師と歌姫』は二つの場面から構成され、そのそれぞれに若者と老人が登場する。どちらの場面でも、ヴァイデンシュタムは若者に助言を与え、他方、老人の様子を観察して自分の人生について反省する。

まず注意を引くのは、彼が常に若者の側に立とうとすることである。第一場、ヴァイデンシュタムは貧乏な若者に人生を楽しむには金が必要不可欠であると説く。賭けのテーブルでは元手を握らせ、助力を惜しまない。他方、この若者に勝負を挑んで敗北を喫する老人がいるが、ヴァイデンシュタムはそこに世代交代という残酷な自然の法則を見て、ただ傍観するばかりである(117)。彼は老人と言葉を交わそうとはほしない。手持ちを使い果たしてそっとテーブルを離れる老人を眺めながら、ヴァイデンシュタムは老人への自分の感情移入を次のように解釈する。「彼はひょっとしたら、私の父親だったのかもしれない」(117)。彼は老人と自分の間に一世代の距離をとったのである。

第二場の老音楽家がヴァイデンシュタムと強く結び付けられていることは、この老人がかつて美しい男で、女たちに愛され、人生を楽しんだ(163)、と言われていることから明らかである。この老人にもヴァイデンシュタムは決して近づかない。すでに毫釐して、自分の作品が演奏されても関心を示さない老人を観察しつつ、ヴァイデンシュタムは今度はわが身にひきつけて次のように言う。「彼は私の倍も歳をとってはいないな。そうだとしたって慰めにはならんぞ。一日たりとも無駄にしてはならない。どんな一日も戻って来ないのだから」(164)。実の息子の中におのれの若かりし日の面影を見て、世代交代の現実をわが身にも認めざるを得ないヴァイデンシュタムは(160)、第一場のように「老い」から距離をとることが出来なくなっている。そうした中、彼は今日までその存在を知らなかった息子に、自分の人生哲学を語り始める。

宮廷へ出かけることを薦めてヴァイデンシュタムは次のように言う。「そこで君は、どんな短い瞬間でも、すっかり吸い尽くすことを学ぶのだ。乞食の子が盗んだぶどうを最後の一粒まで吸うようにね。それはいいことなんだよ。どんな瞬間だって二度と帰って来ないからね」(167)。続けて機会を掴むためなら、手段を選ぶ必要のないことが強調される。また、旅の効用が詳しく説かれる。「いくつもの町が君の後ろに沈み、また新しい町が浮かび上がってくる。異国の人間であるというだけで、君は他の人たちより魅力ある存在なの

12) ホーフマンスタールは、カサノヴァの名を使わない。ト書きには「山師、ヴァイデンシュタム男爵を名乗っている」とある。山師の正体は、意図的に隠されている。

だ」(166)。新しい土地とそこで身にまとう新しいアイデンティティーが、より多くのチャンスを抱むために推奨される。旅こそが機会の源泉である。見落としてはならないのは、男爵の関心が、機会によって獲得される富や名誉ではなく、機会を抱むその瞬間の興奮に向けられていることである。活動場所と一緒にアイデンティティーを取り替えるそのすばやさ、その交代のスピードに宿る陶酔感こそが、人生の充実の最も重要な要件である。「急ぐというのは一番すばらしい陶酔なのだよ」(166)。

ヴァイデンシュタムの主張をまとめるなら、それは瞬間の陶酔のために他のすべてを投げ打って省みない態度であるといえよう。ジンメルは、これを若者の生き方の典型とみなしたが、老いを感じはじめたヴァイデンシュタムがこの態度を変えることはない。彼にとって世界は「油の切れた乗り物のような昼と夜が私を乗せていられる限りは、7つの感覚でもってぶつかって行かねばならぬ代物だから」である(107)。こうしてみると、ヴァイデンシュタムのはじめの自己紹介は、決して意味不明のものではない。常に場所を変え、出自も身分もそれどころか人格も変えて、人生から可能な限り多様な刺激を得ること。一瞬一瞬の陶酔を持續するために、あらゆる手を尽くすこと。これが彼の人生哲学である。

しかし、その多様さはともかく、こうした体験の数々は相互にいかなる脈絡も持たない。ヴァイデンシュタム自身が主張するように、「生きている」という瞬間的な実感だけが問題なのであって、「いま」以外は関心の対象外である。それが皮相さとして露呈するのが、先に引用したヴィットーリアとの再会の場面である。彼女がかつての恋の思い出を大切にしていることを知って、ヴァイデンシュタムは関係修復を図ろうと、二人が幸福だった頃のエピソードに言及する。ところが話はまったくかみ合わない。後に判明するように、ヴァイデンシュタムはヴィットーリアを他の女性と取り違えているのである。

無数の冒険、数々の女性、賭けの大勝負、それらに向き合う際の緊張と興奮を言うなら、ヴァイデンシュタムの人生は豊かであるといえる。しかし、互いに脈絡のないこれらの体験の数々は、いつしか見分けのつかない並列的な横並びとなり、変身を続けるヴァイデンシュタムの人生は、皮肉にも単調な千篇一律へと落ち込んでいく。個々の体験は固有の輪郭と価値を獲得することなく、無数の体験の中に埋没する。他と見分けがつかない限りにおいて、それは忘却にゆだねられたに等しい。体験をつなぎとめ、蓄積する自我もまた、仮面のように取り替えてきたヴァイデンシュタムには、現在を生きているという感覚以外の何かを感じる器官がもともと備わっていないのである。

1. 2. 2.

ヴァイデンシュタムとの関係修復を拒む理由としてヴィットーリアは、過去に対する「畏敬の念」(133)を挙げる。彼女にとってかつての恋は繰り返しの効かない一回限りのものであって、これにはヴァイデンシュタムも手を触れることが出来ない。過去に生じた出来事の一回性が、その安易な繰り返しを阻んでいるのである。すべてが一瞬の陶酔に還元されるヴァイデンシュタムと異なり、ヴィットーリアにとって二人の恋は、今なお鮮明な輪郭を備えている。

ところが過去を抱えたヴィットーリアは、現在を取り逃がす。「庭がなくて石と水だけのこの町では、他の人たちみたいに歳をとれなかったような気がするわ。ただすべてが透明になって、重い大地から解き放たれていくみたいなの。これは秋という季節が私たちにあつらえてくれるまなざしなのね。あなたは私にとって春と夏、太陽と月を一緒にした方だったわ」(130)。ヴァイデンシュタムが去った後、彼女の中で時間は止まったままであった。現在以外はすべて曖昧なヴァイデンシュタムとは反対に、かつての恋の記憶が、ヴィットーリアの現在を押しつぶしてしまっている。もちろん、幼い子供を抱える身であったから、生きていくための努力をしなければならなかったが、子供を弟と偽り、年齢を偽り、夫を持つ身でありながら乗り越えられない過去を心の奥底に封じ込めている彼女の現在は、嘘で塗り固められて空虚である。この感情を彼女は「死」と結びつける。「私は墓碑のように嘘をつく。そして…私の中にもお墓の中と同じように、いつもは忘れてしまっている冒険が眠っている」(147)。新鮮な感情で現在に向うことにのみ価値を置くヴァイデンシュタムが若さにこだわることは既に確認したが、それと対極にあるヴィットーリアもまた、自分は歳をとることが出来ないと述べている。しかし、その類似は見かけ上のものに過ぎない。彼女の発言が意味しているのは、現在を生きているという感覚の希薄さであり、生活の硬直化である。「歳をとらない」とは語の本来の意味で生きてはこなかったことを指している。

記憶と死を結びつける。ホーフマンスタールの読者なら、ここに作家が後年取り組んだ問題の原型を容易に見て取ることが出来るだろう。『エレクトラ』や『ナクソス島のアリアドネ』で繰り返し探求されたテーマである。例えば、『ナクソス島のアリアドネ』について、次のような文章が残っている。

変身は生の生である。創造する自然本来の神秘である。固執は硬直であり死である。生きようとするものは、忘れなければならない。しかしながら、固執に、忘れないことに、誠実に、人間のすべての尊厳は結びついている¹³。

『山師と歌姫』成立の10年以上も後に出された文章であるが、この図式は作品理解の補助線の役割を果たしてくれよう。記憶への固執を死に結びつける一方、生き続けるための変身が人間の尊厳を脅かす可能性があることを指摘したこの一節は、後年のホーフマンスタールが『山師と歌姫』の対立図式の延長上で思考し続けていることを暗示していよう。記憶と忘却、すなわち誠実さと生の二律背反に引き裂かれていたホーフマンスタールは、新しい経験を取り込みながら展開する自我の成長を信じようとはしなかった。

1. 3.

二人の再会はすれ違いに終わる。しかし、かつての出会いは不毛なものではなかった。

13) Hofmannsthal, Hugo von: Ariadne auf Naxos. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Operndichtungen 2. Hrsg. von Manfred Hoppe. Frankfurt am Main 1985, S. 205.

ヴィットーリアの手には歌と子供が残ったのである。彼女は恋人との幸福な日々の記憶で自らの歌を育ててきた。そして、恋人の忘れ形見として息子チェザリーノを大切に育ててきたのである。歌と子供の中に、ホーフマンスタールは対極的に描いた二人の恋人たちの特性を渾然一体のものとして描きこんでいる。

私が歌うと、二本の小川が、黄金の水の流れる忘却の小川と、銀色のうっとりするような記憶の小川が嬉々として交わると人は言います。(131)

忘却と記憶が一体となった世界。ヴァイデンシュタムとヴィットーリアは、歌の中で結び合わされている。先に述べたように、この二つの原理は、生と誠実さという対立図式でホーフマンスタールの生涯のテーマとなるが¹⁴、ここで若い作家は芸術の中に一応の答えを求めたのである。彼はさらに、相対立する要素の融合を、二人の子供にも描きこもうとする。チェザリーノは、その容姿、美しい物への執着、おのずと人をひきつけてやまない魅力をヴァイデンシュタムから受け継ぎ、同時に音楽の才能をヴィットーリアから受け継いでいる。舞台上最後の台詞を託されるこの少年に作者の並々ならぬ愛情が注がれていることは明らかであろう。

ホーフマンスタールにとって歌や子供が持つ意味については、稿を改めて扱わなければならないが、ここで本稿のテーマに引き寄せて指摘しておきたいのは、歌と子供の二つともが、ヴァイデンシュタムではなく、ヴィットーリアの手に残ったという事実である。

ヴァイデンシュタムはヴィットーリアの愛を再確認し、息子の存在を知る。ところが彼の関心は相変わらず、新しく見つけた女たちに向けられている。女性の体の「寸法」についてなら、何千通りと記憶しているヴァイデンシュタムであるが、自分の過去の恋愛が織り込まれた歌を聴いても、うろ覚えの他のメロディーとすぐに判別がつかなくなる。わが子にとりあえず自分の人生哲学を開陳して見せはする。しかし、これはいわば先取りされた遺言であって、親権に興味のない彼は、今後息子に会うつもりはまったくない。ヴィットーリアの言葉に宿る静かな決意を、彼は上の空で聴きながす。どうやら若い踊り子と上手くことが運びそうで、そちらに気をとられているのである。現在の楽しみが先送りされている今、彼にとってヴィットーリアの思い出話は、時間の浪費でしかないのだ。

ヴァイデンシュタムの短いヴェネツィア滞在は、彼に残された時間に限りがあることを知らせた。しかし、この事実が彼を変えることはない。「古い」に対してなしうる対処は、なるべく時間を無駄にしないことだけである。これまでの信念に従って、土地土地での滞在時間を減らし、仮面をなるべく数多く取り替え、加速度的に変身の回数を増やしていくしかない。変化のその瞬間にだけ戻ってくる若さを求めて、自然の残酷な法則が彼を地面に組み伏すまで、ヴァイデンシュタム＝カサノヴァは走り続けるしかないのである。

14) ホーフマンスタールの「誠実」の概念については、以下の研究を参照。Mommensen, Katharina: Treue und Untreue in Hofmannsthals Frühwerk. In: Germanisch-Romanische Monatsschrift. Band 13 (1963), S. 306-334.

他方のヴィットーリアは、記憶の中の恋人と現実のヴァイデンシュタムの落差が、時間による容姿の侵食だけでないことを知る。幕切れ、舞台の背景でアリアドネのアリア、すなわち死と再生のアリアを歌うヴィットーリアは、ひょっとすると過去の記憶の呪縛を克服したのかもしれない。

2. 1.

シュニッツラーがカサノヴァを取り上げるのは、1916年になってからである。執筆に際して、彼が『回想録』ばかりでなく、年来の友人の作品をじっくり読み直したことは言うまでもない¹⁵。当時の日記には、次のような記述が見える。「『回帰』（喜劇『姉妹』を指す）を見すえながら、もう一度フーゴの『山師』を読んだ。ここには本当に新しい音調がある。」¹⁶ ホーフマンスタールのカサノヴァ作品第二作『クリスティーナの帰郷』について、シュニッツラーは懐疑的な意見を残している¹⁷。しかし、一作目の『山師と歌姫』に与えた高い評価を、彼が変えることはなかった。上の一節は、彼がホーフマンスタールの作品に繰り返し立ち返っていたことを示している。

喜劇『姉妹、あるいはスパのカサノヴァ』¹⁸で、シュニッツラーは友人の提出した問題を引き継いで、山師の刹那主義と忘却、そしてこれに対立する記憶と誠実さをテーマにした。さらに山師に忍び寄る老いを、独自の仕方作品に織り込んでいる。『山師と歌姫』執筆当時のホーフマンスタールは20代の半ば、これに対して、喜劇に取り掛かったシュニッツラーは50を越していた。老いに対する構えも当然違ってくる¹⁹。

2. 2. 1.

作品の骨子は、暗闇での情事における相手の取り違えと、そこに生じた齟齬の詭弁による解決である。湯治の町スパに市民の男女アンドレアとアニーナが逗留している。それを取り囲むのは、海千山千のやからたち、カサノヴァを筆頭に自称男爵のサンティスとその妻フラミーニア、オランダの退役将校グダール、踊り子テレザ、そして彼らに財布を狙われている世間知らずの金持ちたちである。幕開きに先立つ前夜、かねてからの約束どおりフラミーニアのもとへ忍んでいったカサノヴァは、窓を間違えてアニーナの部屋に忍び込

15) ホーフマンスタールとシュニッツラーは若い頃から近しい関係にあった。互いの作品についての生産的議論の一端は二人の往復書簡からも窺い知ることが出来る。

16) Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1913-1916. Hergsg. von Werner Welzig u. a. Wien 1983, S. 331. (17. 11. 1916)

17) シュニッツラーは『クリスティーナの帰郷』の読後感を日記に次のように記している。「弱い。内的な必然性なしに書かれている。」Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1909-1912. Wien 1981, S. 127. (16. 2. 1910)

18) 『姉妹 スパのカサノヴァ』からの引用は以下の版による。引用箇所は、本文中にページ数のみを記す。Schnitzler, Arthur: Die Schwestern. Casanova in Spa. In: Ders.: Gesammelte Werke. Die dramatischen Werke. Zweiter Band. Frankfurt am Main 1962.

19) 日記の記述から窺い知ることができるように、シュニッツラーがカサノヴァ作品を取り上げたのは、持病の難聴が進み、妻との関係が悪化し、文筆活動の滞りも強く意識されていた時期であった。Schnitzler: Tagebuch 1913-1916. S. 329 f. (12. 11. 1916)

む。恋人の帰りを待っていたアニーナは相手がカサノヴァだと気づいたにもかかわらず彼を受け入れてしまう。

出来るのは、ホーフマンスタールの劇とよく似た人物配置である。二人の男の間に女性が一人立っている。一方の男はカサノヴァで、もう一方はカサノヴァとは対照的な性格を持つ人物である。彼らは夫としてあるいは許婚として女性に対する社会的権利を主張できる立場にいる。しかし、こうした配置はともかく、カサノヴァ以外の二人について、シュニッツラーはホーフマンスタールとはまったく異なる人物設定をした。

夫を氣遣って、遠い過去の出来事をひた隠しにした歌姫ヴィットーリアとは異なり、アニーナは昨日の出来事を無思慮に告白してしまう。過ちは認めるが、それはすでに過ぎ去ったこと。自分はこうして戻ってきたのだから、過去のことは忘れてほしい。そう話すアニーナには恋人の感情への配慮は感じられない。

アンドレアもまた、ホーフマンスタールの人物とは大きく異なる。不貞を働いた上に、それを悪びれもせずに打ち明ける恋人への苛立ち、アンドレアの場合、感情的な怒りばかりでなく、体面への氣遣いと密接に結びついている。『山師と歌姫』のヴェニエルにとって妻を失うことは人生の基盤そのものの喪失を意味していた。これに対して、アンドレアの念頭にあるのは、もっぱら花嫁を奪われた花婿という図式であり、そこで自分が演じる滑稽な役回りである。カサノヴァが自慢げに話す艶話のエピソードに、自分が寝取られ男として登場することを想像してアンドレアは慄然とする。

二人の間では、ホーフマンスタールが山師と歌姫を通して展開した議論が、矮小化されて繰り返されている。アニーナは現在の喜びのために過去の忘却を求め、アンドレアはあくまで記憶に固執する。

アニーナ：あの時間は帰ってきませんわ。

アンドレア：時間とはそういうものだ。しかし、

お前が泊まった宿の臭いが、たとえ宿がお前の背後で焼け落ちようとも
永遠にお前の髪に付着するように、どんな時間の臭いも
残るものなのだ。(674)²⁰

山師と歌姫にとって、「忘却」と「記憶」は存在の根幹にかかわる原理であった。ところが、この二つの概念はシュニッツラーの劇に導入されたとき、カサノヴァ抜きに展開されて、一夜の情事を許す許さないといった次元にまで引き下げられる。アンドレアとアニーナの主張が皮相なものであることは、これに続く場面で二人の立場が逆転することからも明らかである。昨夜の取り違いをカサノヴァも気づいていないと知ると、アンドレアは態度を一変して「忘却」の側に立つ。今度のことは秘密にして、水に流そうと提案するので

20) レーネンが指摘しているように、引用の台詞は、ホーフマンスタールの処女作『昨日』に登場する同名の主人公アンドレアを思わせる。Lehnen, S. 220. 『昨日』の主人公は、作品冒頭

ある。そうすれば昨夜の一件が公になる心配はない。体面が第一の関心事であるからには、このままアニーナとの関係を継続するのがもっとも痛手の少ない選択肢である。ところがアニーナも自らの立場を逆転させて、今度は「記憶」に固執する。アンドレアから浴びせられた罵倒の言葉を、何があっても忘れることが出来ない、一度言い放たれた言葉は反故にすることは出来ないとアニーナは主張する。このとき彼女の念頭から、自分が恋人に与えた仕打ちはすっかり脱落している²¹⁾。

二人の議論を要約すれば、なされてしまった行為・発言に取り返しはつづのか否か、という問いに集約されよう。彼らが「忘却」を通して事態の修復を楽観するのは自分が加害者の立場にいる時で、ひとたび被害者の側にまわれば、加えられた痛手を忘れることなど思いもよらない。

2. 2. 2.

シュニッツラーはこれに二つ目の問題を組み合わせる。昨晚カサノヴァをむなしく待ったフラミーニアが現れて、彼女とアニーナの間でカサノヴァに対する権利の奪い合いが始まるのである。カサノヴァと一夜を過ごしたからには、カサノヴァの愛は自分のものと主張するアニーナに対し、フラミーニアの考えによれば、カサノヴァがフラミーニアを相手にしたと信じ込んでいる以上、権利はむしろ彼女にある。昨夜を振り返って、フラミーニアはカサノヴァとの一夜をアニーナに盗まれたと訴え、アニーナは自分がカサノヴァに贈った夜をフラミーニアに横取りされたと感じる。

「記憶」と「忘却」の議論で始まった劇は、こうして新しい局面をむかえる²²⁾。それでも劇の筋が大きくねじれずに済むのは、二つの異なった問題をカサノヴァが一つの原理で一刀両断に解決してしまうからである。二人の女性の争いを架空の姉妹のエピソードとして聞かされたカサノヴァは、解決策としてあっさり次のように述べる。二人の姉妹はそれぞれの仕方では騙された。償い云々を語るなら、二重に騙されている男こそ最大の被害者である。ゆえに、女同士の争いについては痛み分け、この情事自体を無効とすべきである。男への償いについては、実はこの男こそカサノヴァその人なのだが、一切顧慮されない。

で現在以外に関心を向けることの無意味さを説く(註11参照)。しかし、幕切れに恋人の情事を聞き知るにいたって、前言撤回を迫られる。「昨日は君の存在と一つなのだ。/君はそれを消し去ることも忘れることも出来ない。/われわれが、それがあったと知っている限り、それはあるのだ。/私はそれを自分の腕に毎日抱きしめなければならないだろうし/その香を君の髪の毛から吸い込むのだ。/今日一昨日などというのは無意味な言葉だ。/かつてあったものは、永遠に生き続けるのだ。」Hofmannsthal, Hugo von: Gestern. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Dramen I. Frankfurt am Main 1982, S. 35.

- 21) レーネンの解釈によれば、アニーナは二人の男を比較した後に許婚であるアンドレアを選ぶ。この判断を、アンドレアは皮相な名誉心にとりつかれているために正しく評価できなかった。Lehnen, S. 226. しかし、アニーナの振る舞いは、一貫して自分本位であって、その無思慮さは、作劇の観点から見ても、アンドレアの皮相さとむしろ釣り合いが取れていると言えよう。
- 22) シュニッツラーは作品執筆当初、この作品を『回帰』と呼んでいた。これが最終稿で『姉妹』に換えられたのは、喜劇の重心がアンドレアとアニーナの対立から、フラミーニアとアニーナの争いへとずれこんでいったからだと考えられる。

納得できないアンドレアは、不貞の記憶について言い募るが、これもあっさり無視される。「回帰」すなわち、もとの恋人のところへ「帰ってきた」という事実こそが誠実の証であるからには、過去にはいかなる意味もないとカサノヴァはこともなげに言い放つ。これは、先のアニーナの主張と同じに見える。しかし、解決案としては別次元にある。アニーナは自分の行動は棚上げしておいて、アンドレアの言葉を決して許そうとはしなかった。ところがカサノヴァは、次に見るように、自分が被害者の側にいてもなお「忘却」に与するのである。

折よくテレザがカサノヴァのもとに帰ってくる。カサノヴァを捨てて別の男に走った踊り子である。彼女の後を二人の男が追いかけてきている。しかし、カサノヴァもテレザもそれを意に介さない。過去の男たちは、テレザにとっては「死んでしまった」ようなもの。いやそれどころではない、「忘却の淵に沈んでしまった」のである。自分を捨てたテレザをこだわりなく迎え入れるカサノヴァは、記憶の呪縛だけでなく、アンドレアを苦しめている体面の意識とも無縁である。

ここに見られるカサノヴァの行動原理は、単純明快である。現在の刹那的喜びを優先して、過去の出来事はあえて顧みない。取り返しのつかない事柄への無意味なこだわりのせいで、次の機会を取り逃がすことがあってはならないからである。シュニッツラーに登場するカサノヴァには、過去を引きずらない颯爽とした身振りが際立っている。

2. 3. 1.

シュニッツラーのカサノヴァは、ホーフマンスタールの提出したカサノヴァと徹底した刹那主義を共有している。しかし、シュニッツラーの「忘却」の奨めには、ホーフマンスタールの人物が体現していた原理とは異なる姿勢が見える。以下、シュニッツラーのカサノヴァの特徴を、もう少し詳しく見ていきたい。作品冒頭、カサノヴァは年老いた山師グダールによって、次のように紹介される²³。

さて、彼に関してだが、
 どこにいようと、そこに彼はすっかりなじんでいる。
 一年後に彼がスペインで高官に
 なっていようと、——ロンドンの河岸の
 怪しげな安酒場で——ならず者と一緒にいようと、——
 パリでレースの商人をやっていようと、——
 ブルターニュの城で田園劇の
 作者であろうと、——警察のスパイだろうと——

23) 登場人物の描写は、もっぱら退役軍人グダールの台詞を通して行われる。カサノヴァの中に自らの若かりし日の姿を重ねるこの老人は、概してカサノヴァを肯定的に捉えているが、人生を半ば引退した立場ゆえに、他の登場人物よりも偏りなく事態の成り行きを見守っている。

百万長者だろうと、乞食だろうと、それどころか市民だろうと —
私は驚きはしない。彼自身が驚かないようにね。(655 f.)

何にでもなる男、特定のアイデンティティーを持たない男というカサノヴァ像を、シュニッツラーはホーフマンスタールからそのまま引き継いでいる。ただし、ホーフマンスタールが、カサノヴァの描写にヴェネツィアの魅力をふんだんに注ぎこんだのに対して、シュニッツラーは『回想録』のエピソードを凝縮して見せた。そこには、山師カサノヴァの活躍が縮図のように描きこまれている²⁴。もう一点、注目すべきは、山師の人生が市民生活の対極として描き出されていることである。「それどころか市民だろうと」の一節が、この前提を明かしている。ホーフマンスタールにはなかった対立軸である。ホーフマンスタールのカサノヴァが体験の多様性への憧れを強く感じさせるのに対して、シュニッツラーのカサノヴァには、実体の知れない、いかがわしさばかりが目につく。

では、山師の対極にある市民はどのように描かれているのだろうか。シュニッツラーの舞台には市民であるアニーナかアンドレアが常に登場している。家族も定住地も定職も持たないカサノヴァに対し、グダールは二人を次のように描く。

(アンドレア・) パッシさんの市民感覚は

愛する従兄弟たちの好意なしには立ち行かないと思いますよ。

あなたの敬虔さが、かわいらしいアニーナさん、

教会の聖なる言葉と子宝なしにはいられないようにね。

そして他所で吹く荒々しい風が

子供が安全なかまどの側で夢見た

冒険の快樂と陶酔を吹き払ったなら

あなたは喜んで、穏やかな故郷の心地よく閉鎖的な人の輪の中で

許しが長らく両手を広げて待っている場所へと

帰っていくことになるでしょう。(655)

山師とのつかの間の同宿を余儀なくされているとはいえ、アンドレアとアニーナには所属する場所がある。家族や近隣の住人、あるいは週末に通う教会で顔を合わせる人々との密接な人間関係を生活基盤にしている二人にとって、冒険は夢物語にすぎない。「安全なかまど」への帰還なくして、彼らは生きていくことができないからである。もちろん彼らとて、いつも狭い場所に閉じこもっているわけではないが、この場合、自分の場所への「帰還」が前提であって、山師たちの間で快活に振舞ってみせようとも、それは市民的窮屈さ

24) 『回想録』の特定のエピソードに依拠したホーフマンスタールが、人物と筋立て以外は純粋な創作で補っているのに対して、独自に筋立てを構築したシュニッツラーの方は、細部においては『回想録』研究の成果を見せている。カサノヴァの性格描写の一節は、両者の創作方法の違いを表して興味深い。

からの逃避による一時的な解放感のなせる業である。実際、自分を妹分扱いするフラミーニアの次の台詞を聞いて、アニーナの市民気質は俄かに怖気づく。

まさにそんな風に始まるのよ。逃避が旅になり
必要に迫られた旅は、楽しい道中になるわ。
気持ちは軽くなって、故郷の狭苦しさ中では
知りえないことを、異国で学ぶの。(663)

フラミーニアの何気ない言葉の中には、帰還の要素が欠如している。そこにアニーナは、寄る辺のない生活の現実を直感して狼狽するのである。

故郷の喪失を、シュニッツラーは市民社会からの転落として描き出した。定住の地の有無が恋人たちと山師仲間を分けている²⁵。「転落」という言葉を使ったのは、市民にとって根無し草の山師たちは結局「胡散臭い奴ら」(671)にすぎないからである。もちろんそんなことはカサノヴァも十分承知で、彼がアンドレアに語りかける言葉には、何が「胡散臭さ」の対極にあるかがはっきりと告げられている。

あなたの目的は平穩、秩序、規則なのです。
帰郷があなたの放浪の最終的目標であるように。(691)

市民が持っていて「胡散臭い奴ら」が持たないものの筆頭が「信用」であろう。山師には形に入れる資産がなく、年月をかけて培ってきた生業もなく、いざというとき肩代わりを引き受ける身内も商売仲間もない。喜劇には、賭けで大負けしたカサノヴァが、アンドレアに借金を申し入れる場面がある。カサノヴァは、有力な後ろ盾の存在をほのめかし、自分の多才ぶりを誇示するが、アンドレアはカサノヴァ手製の手形を容易に受け取ろうとはしない。有力者の名前のある為替手形ならともかく、カサノヴァ自身に宛てて振り出された約束手形である。おいそれと信用するわけにはいかない。「カサノヴァ:あなたは私の星回りを信用しないんですか。アンドレア:あなたの運と私の金に、いったい何の関係がある(681)」。アンドレアの素気ない言葉ももともとで、カサノヴァにとって金を返すあてといえ、次回の賭博で大勝ちすることぐらいなのである。

しかし、手形の振り出し先である「カサノヴァ」の名前こそ、実はカサノヴァの唯一絶対の財産なのである。カサノヴァは自分のこれまでの活躍を周囲の人に語って倦むことがない(661 f.)。真偽の定かでない自慢話によってカサノヴァの名前にまとり着く胡散臭くも華やかな雰囲気こそが、カサノヴァが叩く扉をことごとく開き、綱渡りの資金繰りの破綻を食い止めているのである。ホーフマンスタールのカサノヴァは、舞台上で一度もカサ

25) シュニッツラーは『カサノヴァの帰郷』で、元来、背理しあうはずの山師と帰郷を結びつけた。カサノヴァと故郷ないし帰郷の問題は、また稿を改めて論じたい。

ノヴァを名乗ることはない。『山師と歌姫』に登場するカサノヴァは「ヴァイデンシュタムを名乗る山師」であり、ヴィットーリアの記憶の中にあるカサノヴァはアントーニオであり、第二作『クリスティーナの帰郷』においても、カサノヴァはフロリンドーを名乗っている。これに対して、シュニッツラーは一貫してカサノヴァの名を使った。カサノヴァが育み、頼りにしていた彼の名前、いわばカサノヴァ・ブランドの価値を、作家が十分に意識していたためだと思われる²⁶。

「忘却」を生活の原理としているホーフマンスタールのカサノヴァと異なり、シュニッツラーのカサノヴァは、自分の名前にまつわる肯定的なイメージを、常に喚起する。そんな彼が、さっさとかつての記憶を水に流して見せるのは、自分の臨機応変、才気煥発ぶりを見せるためであって、彼の振る舞いはヴァイデンシュタムの「忘却」とは似て非なるものであるとってよい。自分とかかわった人が皆、それを楽しみ、幸福感を共有したという記憶を残すため、カサノヴァは全力を尽くす。カサノヴァにまつわる愉快的記憶の蓄積が風評の形で広まっているがために、彼の周りには「かも」が集まってくるのだ。

シュニッツラーの喜劇においてカサノヴァは、若い恋人たちの生活に闖入してこれを攪乱したのち、はじめは自分が当事者だと気づかないまま、彼一流の善意で解決策まで提案する。繰り返しになるが、すべてを円満に解決して旅立つことが、カサノヴァにとっては、もっとも重要な一件なのである。しかし、事件の軟着陸のためにあらゆる手立てを尽くすカサノヴァが、一度だけ、アンドレアに反論している場面がある。元の鞘に戻ることを「帰郷」に例えたアンドレアに、カサノヴァは意見する。アニーナとよりを戻すのは良い。しかし、それは最終的な心の故郷を意味するわけでは決していない。この発言にこそシュニッツラーのカサノヴァの面目躍如たるところがある。少し長いが引用する。

帰郷ですって。— ああ、なんという幻想。あたかも自分を
他人の故郷であると自負しうることがあるかのようではありませんか。
放浪こそが魂の永遠の呼びかけではありませんか。
昨日はまだ、私たちによそよそしく冷たく接してきたものが
今日は私たちを親しげに温かく抱擁するではありませんか。
そして、われわれにとって故郷と呼ばれるものは、かつて
道中の中継地以上のものだったのでしょうか。それが短くても長くてもです。
故郷と他所 — 無意味な言葉です。市民風に先入観に押しつぶされたり、
規則に怖気づいたり良心による混乱に臆病に巻き込まれたりしない者にはね。(733)

この台詞に、カサノヴァの人生哲学が言い尽くされている。故郷での不安のない生活と体面を第一に考えるアンドレアが陥る市民的小心さと、根無し草のリスクを負っても冒険と

26) 『カサノヴァの帰郷』でシュニッツラーは、老いたカサノヴァが自己演出によって自分の名にまつわるイメージを維持しようと努力する様子を克明に描いている。

快楽を追求する自由人カサノヴァがここではっきり対峙している。

2. 3. 2.

テレーザのデウス・エクス・マキナ風の登場で、舞台は強引に朗らかな幕切れへと導かれる²⁷⁾。カサノヴァは自分の主張を実地に示して、アンドレアに反論の余地を与えない。また、賭けの大勝で自分の借金のみならず隣人の滞納金も肩代わりし、さらには居合わせた人すべてを豪華な昼食に招待する。

山師の機転と強運によるこの大団円を傍観しつつ、グダールは、若さの力に魅入られる。取り返しのつかないことをすべて反故にして省みない。そうしたカサノヴァ流「忘却」の奨めは、やり直しの効く若者にのみ通用する人生哲学である。取り逃がしたものを挽回できるという確信だけが、カサノヴァに自信を与えている²⁸⁾。それを知りながら老いた山師はこれを至極肯定的に受け入れる。

喜劇の最終場面、窓枠によって額縁を切られた野外では、テーブルにワインと料理が並び、華やかな客人たちが談笑している。これに対して、舞台前面をなす部屋では、もともとはカサノヴァが原因とはいえ、今はアンドレアの「記憶」への固執によって長引かされている問題が未解決のままである。暗い部屋をアンドレアの閉じた心の象徴と取り、野外を健全な現実と見ることもできそうである。しかし、実際にはどうであろうか。額縁で切り取られた外の風景は非現実な牧歌で、部屋の中で議論されていることこそ現実ではなかったか。

幕切れ、登場人物たちは窓外の庭に出て行く。カサノヴァとそれぞれの仕方に関係を結んだ三人の女たちが仲良く歓談しているのが見える。穏やかな日差しのおすすめの日である。そんな中、部屋に一人残ったグダールは自らに問いかける。「もう一度若返るのなら」。音楽が一瞬止む。しかし、老人は人生の深遠を覗き込むことを、今はやめることにする。「しかし、若いときもあったのだ」(737)。これが喜劇の最後の台詞である。老いの現実とは薄暗い部屋の中に封じ込まれる。

ト書きに注目したい。グダールは他の人々と同じように、庭園へとおもむく(737)。こ

27) 喜劇の初演に際してアルフレット・ボルガーが書いた劇評が、舞台後半の展開を上演の弱点として指摘している。「問題劇」として始まった作品は、その後「機械的に喜劇へと捻じ曲げられる。大いに期待させる第一幕の後、舞台上の人物たちは突然、人形に変わってしまう。」さらにボルガーは、カサノヴァの発散する魅力が、登場人物の気分の急激な変化を引き起こしたと観客に納得させるには、舞台上の人物造型が不十分であると批判した。Polger, Alfred: Die Schwestern. Uraufführung im Burgtheater. In: Die Weltbühne. 16. Jahrgang 1920. Königstein/Ts.: Athenäum Verlag, 1978. Reprint. Originally published: Charlottenburg: Verlag der „Die Weltbühne“, hier S. 404 f.

28) ケープナーは若々しいカサノヴァの振る舞いを、第一次世界大戦前の若きウィーンの作家たちの自画像と考える。彼によれば、シュニツラーのカサノヴァは、歴史的変遷、危機と転換の可能性を否定する戦前の幻想の信奉者である。戦後、取り返しのつかないものがあるという経験は、老いという個人的経験の形で作品の中に表現されるのである。Koebner, Thomas: Casanovas Wiederkehr im Werk von Hofmannsthal und Schnitzler. In: Akten des Internationalen Symposiums „Arthur Schnitzler und seine Zeit“. Hrsg. von Giuseppe Farese. Bern, Frankfurt am Main, New York, S. 127-136. Hier 133.

の老人もまた、額縁の中の牧歌的なロココの風景の中へと消えていく。すべては絵画的な美しさのうちに終焉する。しかし、野外の風景は絵空事と紙一重である。野外に展開する友愛の雰囲気が一時的なものに過ぎないことは誰の目にも明らかで、カサノヴァ自身はテレーザとウィーンへ出発するからいいものの、残った人々の心の中に、葛藤の火種はまるごと残ったままなのである²⁹。ところで、いくつかの台詞の中に見られるように、たしかに野外はすばらしい天気であるが、実は、嵐が迫っている。和やかな雰囲気が一時的なものであって、決して長続きするわけではないことを、この変わりやすい天気が暗示している。

3.

そもそもホーフマンスタールとシュニッツラーの文学的な出会いの場は、ロココ庭園であった。シュニッツラーの『アナトール』(1888-1891)にホーフマンスタールが寄せた「序曲」である³⁰。この作品が描き出す庭園は、門は軋み、紋章の金箔も剥げて、はじめは廃園を思わせる。しかし「埃をかぶった」「ロココの情景」は、その後、徐々に活気づく。大理石に縁取られた池には金魚が泳ぎ、音楽が聞こえてくる。美しい人々が群れ集い、読者の眼前に「ヴァトーの描いた」優雅な田園風景が立ち現れる。ここで興味深いのはホーフマンスタールがこの情景を自分の同時代にひきつけるその仕方である。つまり、描かれる情景のすべては、19世紀末の人々の扮装なのである。「このように私たちは芝居を演じよう。私たち自身の作品を」。「私たちの心の喜劇」は、ロココの庭園で演じられる。

シュニッツラーの主人公アナトールは19世紀末の誘惑者であって、劇中にロココの要素は見当たらない。しかし、ホーフマンスタールによって自作に添えられた洒落な彩りは、シュニッツラーの心になかったに違いない。日記の中でシュニッツラーは、ウィーンの社会の刹那的な浮かれぶりを、いち早くロココ文化と結び付けた³¹。ホーフマンスタールは同時代の文学・芸術作品の傾向を議論するとき、ロココとの対比を繰り返し用いている³²。ヘルマン・バルは、ホーフマンスタールを紹介した文章で、当時ロリスを名乗っていた

29) シュニッツラー自身が、この解決が一時的なものであることを認めている。彼の日記には、もう一幕足すなら流血沙汰は避けられない、という記述がある。Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1920-1922. Wien 1993, S. 36 f. (25. 3. 1920)

30) Hofmannsthal, Hugo von: Prolog zu dem Buch „Anatol“. In: Ders.: Sämtliche Werke. Kritische Ausgabe. Gedichte I. Hrsg. von Eugene Weber, Frankfurt am Main 1984, S. 24 f. この作品はシュニッツラーのアナトールに Einleitung として添えられた。本稿では、先行訳にならって「序曲」とした。

31) 例えば1880年に、早くも次のような記述が見える。「19世紀末が18世紀末と同じような光景を見るであろうことに疑問の余地はない。」Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1879-1892. Wien 1987, S. 50. (9. 5. 1880)

32) 例えば、エッセイ『アルジャン・チャールズ・スウィンバーン』(1892)、あるいは『ガブリエレ・ダヌンツィオ』(1803)には、ヴァトーが洗練された美の例として挙げられている。ただし、若いホーフマンスタールにとって、ヴァトーは数多くの美の範例の一つであって、カサノヴァと18世紀のヴェネツィアの魅力が重なったとき、はじめてロココの文化が作家の作品の中に結実したと考えられる。Hofmannsthal, Hugo von: Algernon Charles Swinburne. In: Ders.: Gesammelte Werke in zehn Bänden. Reden und Aufsätze. (1891-

若い詩人の姿をヴァトーやフラゴナールの人物画に例えた³³。儂く繊細で、しかも徹底的に感覚的なロココの美は、若きウィーンを標榜する作家たちの美意識に合致していたのである。

『山師と歌姫』の執筆当時、ホーフマンスタールは「昨日の世界」³⁴の只中にいた。フランス革命前夜の文化に思いをはせるとき、その背景に漂う没落の予感を、作家はもっぱら審美的な感性で捉えていたはずである。作家にとって没落は、まだ美の領域に属していた。老いについても同じことが言えるだろう。ホーフマンスタールの描くカサノヴァの言動の背後には、むしろ未知の体験への若々しい焦燥感が際立っている。老いは作家の現実からは遠い出来事であった。それにもかかわらず、彼は老いゆく山師の可能性と限界を見定めようとする。山師の刹那的な生き方を、自戒を込めて批判した。ホーフマンスタールはその倫理意識ゆえに、ロココの美に安んじて耽溺しようとはしなかったのである。カサノヴァは妖しい魅力を放っていなければならない。しかし、道徳的には罰を受けるべきである。山師の刹那主義の成果は、ヴィットーリアの歌を通して、かろうじて芸術の中に救い上げられた。

第一次大戦とそれに続く時期にカサノヴァに取り組んだシュニッツラーは、若く無責任なカサノヴァを、老いた山師グダールの視点から眺めている。自らを取り巻く社会状況が大きく変わる中、自身も中年期の終わりに差し掛かっていた『アナトール』の劇作家は、若き日の生活基盤をその根本から失いつつあった。かつては多少なりとも皮肉を込めて語った18世紀末と19世紀末の社会の平行関係を、若さを失い没落を経験したシュニッツラーは改めて透視する。厳密なブランクヴァースの韻律で書かれた喜劇は、筋書きの賑やかさとは対照的に端正な仕上がりで、心をむやみに波立たせることを慎重に控えた作家の姿勢を反映するかのよう、登場人物たちの空騒ぎを透明に映し出している。山師の振る舞いの限界を暗示しつつも、シュニッツラーはひと時、愛惜する青春を一幅のロココ絵画の中に描き出したのである³⁵。

1913). Frankfurt am Main 1986, S. 143-148, hier 144. Gabriele d'Aannunzio. Ebenda, S. 174-184, hier S. 174 und S. 183.

33) パールによれば、若いホーフマンスタールはダンテを思わせるが、「より穏やか、かつしなやかな目鼻立ちで、ヴァトーあるいはフラゴナールが描いたかのような」風貌であった。Bahr, Hermann: Zur Überwindung des Naturalismus. Theoretische Schriften 1887-1904. Hrsg. von Gotthart Wunberg. Stuttgart 1968, S. 161.

34) 19世紀末にウィーンの富裕層が享受した社会的安定については、以下を参照。Zweig, Stefan: Die Welt von gestern. Erinnerung eines Europäers. Frankfurt am Main 1952, hier 13 f.

35) 『姉妹』が、自分の人生の明るい転機になることを期待していたシュニッツラーは、この喜劇に大きな期待をかけていた。ホーフマンスタール宛の手紙にも、次のような記述が見える。「私が最近完成させたのは『姉妹』です。…私自身にとっては、自作がこんなに気に入ることはまれなことです。」Hofmannsthal, Hugo von; Schnitzler, Arthur: Briefwechsel. Hrsg. von Therese Nickl und Heinrich Schnitzler. Frankfurt am Main 1983, S. 286. (1. 10. 1919) ホーフマンスタールの反応は冷たかった。散歩の際に『姉妹』に決して言及しようとしないうホーフマンスタールに対する不快感を、シュニッツラーは日記に書き付けた。Schnitzler, Arthur: Tagebuch 1917-1919. Wien 1985, S. 213. (28. 12. 1918) また、度重なる誘いにもかかわらず、ホーフマンスタールは病気を理由に『姉妹』の上演されている劇場に足を運ぼうとはしなかった。Vgl. Hofmannsthal, Hugo von; Schnitzler, Arthur: Briefwechsel. S. 292 f. (31. 3. 1920)

Der Augenblick und das Lebensalter.

Zur Casanova-Figur bei
Hofmannsthal und Schnitzler

ARAMATA Yusuke

In Hofmannsthals Einakter *Der Abenteurer und die Sängerin* (1898) wird Casanova, der sich hier Baron Weidenstamm nennt, von der Sängerin Vittoria so angeredet. „Sonderbar, / jetzt seh' ich dich verändert, im Theater / war's wie ein Blitz, bei dem mein Blut im Sturm / dein früh'res Bild auswarf.“ In dieser Szene der Wiederbegegnung staunt die ehemalige Geliebte über sein in den vielen Jahren ihrer Trennung so geändertes Aussehen. Weidenstamm bewundert dagegen, dass die Sängerin noch immer ein klares Bild seiner eigenen Jugend in sich bewahrt hat. Der Konflikt, der sich aus diesen entgegengesetzten Reaktionen ergibt, macht den dramatischen Kern des Werkes aus.

Nach Weidenstamms Meinung muss man alles, was einem möglich ist, investieren, um das Leben ganz genießen zu können. Besonders zu empfehlen sei das Reisen, damit man sich auf immer neuen Schauplätzen immer aufs Neue verwandeln könne. Das beziehe sich nicht allein auf den erhofften Erfolg, sondern auch auf das jeweils genossene Gefühl des erfüllten Augenblicks. Indem man ständig Neues erlebe oder gar eine neue Identität gewinne, fühle sich der Alternde erneut vital und verjüngt. Allerdings kann er sich nur vage an die vergangenen Abenteuer erinnern. An momentanen Genüssen ist Weidenstamms Leben reich, aber keiner dieser glücklichen Augenblicke hat individuelle Konturen. Das Leben des „Augenblicksmenschen“ gerät daher immer mehr ins hilflos Monotone und allmählich zu einer bloßen Wiederkehr des Gleichen.

Vittoria weigert sich, die Liebesbeziehung mit dem Abenteurer zu erneuern. Als Grund führt sie ihre „Ehrfurcht“ vor dem einmal erlebten Glück an. Was für Vittoria immer noch gegenwärtig ist: die Erinnerung an ihre große Liebe. Dafür aber verpasst sie, an Vergangenen hängend, das je gegenwärtige Leben. Seit der Abenteurer sie verließ, scheint ihr die Zeit stillzustehen. Im Gegensatz zu Weidenstamm, der alles darangibt, um ja nur jung zu bleiben, beklagt die Sängerin, dass sie nicht altern, d.h. nicht wie andere Leute leben könne.

Hofmannsthal beschäftigte sich auch danach immer erneut mit dem Problem Vergessen/Sich-Erinnern, bzw. Sich-Verwandeln/Beharren. In *Der Abenteurer und die Sängerin* wird eine vorläufige Lösung dieses Konfliktes angestrebt. Demnach stimmen nur in der Kunst diese gegensätzlichen Prinzipien glücklich zusammen. Wenn Vittoria singt, „(...) mischen sich“, so behauptet sie, „zwei Bäche freudig, der mit goldnem Wasser, / der des Vergessens, und der silberne / der seligen Erinnerung.“ Der Abenteurer allerdings vergisst ihre Melodie sofort. Er nimmt an ihr das glückliche Moment des Erinnerns gar nicht wahr.

Während Schnitzler seine beiden Casanova-Werke schrieb, las er nicht nur die Memoiren des legendären Verführers, sondern auch erneut Hofmannsthals *Der Abenteurer und die Sängerin*, das er seit langem hochschätzte. In dem Lustspiel *Die Schwestern oder Casanova in Spa* (1919) gestaltete er dasselbe Thema wie der Freund: Vergessen und Erinnern.

Casanova irrt sich hier in der Geliebten und verbringt eine Nacht mit einer Anderen, ohne die Verwechslung zu bemerken. Der dramatische Konflikt wird dadurch ausgelöst, dass Anina ihrem Verlobten Andrea alles gesteht. Sie bittet ihn inständig, er solle es ganz ernst nehmen, wenn sie nun „wiederkehre“. Doch niemals verlischt nach Andreas Meinung die Erinnerung daran, dass seine Verlobte ihm einmal untreu gewesen ist. Es ist Casanova, der gemäß seinem üblichen Prinzip dieses Problem löst: Was unwiederbringlich sei, solle man durch das Vergessen ungeschehen machen.

Weidenstamm hat mit Casanova bei Schnitzler die Gleichgültigkeit gegenüber dem unwiederbringlich Vergangenen gemein. Aber dessen Aufforderung zum Vergessen hat einen anderen Charakter. Im Gegensatz zu Weidenstamm, der nur noch auf den gegenwärtigen Genuss bedacht ist, achtet der Casanova des Lustspiels auch sehr auf seinen Ruf. Eigentlich vergisst er nicht, sondern möchte nur ungeschehen machen, was ihm unangenehm ist, um damit sich selbst und den jeweils Beteiligten eine peinliche Situation zu ersparen. Worauf es ihm vor allem ankommt: Er muss vor der Abreise Eindruck machen. Denn dieser Abenteurer weiß, dass ihm jede angenehme Erinnerung an seinen Namen irgendwann und irgendwo einmal von Nutzen sein kann.

Seine Erklärung, die Treue der Geliebten beweise sich gerade in ihrer Wiederkehr, gilt freilich nur unter einer Bedingung: Nur wenn man noch jung genug ist, kann man auf die nächste glückliche Gelegenheit hoffen. Allerdings rechnet Casanova nicht damit, dass es auch für ihn einmal zu spät sein, dass auch er einmal keine Chance mehr haben könnte: also mit dem Verlauf der Zeit. Das ist für den jungen Casanova in der Komödie ganz egal.

In der Schlusszene sind die Figuren in einem schönen Garten zu sehen. Gudar, ein verabschiedeter Offizier, der früher seinerseits ein abenteuerliches Leben geführt hat, bleibt allein im Zimmer zurück. Er ist der Einzige, der die Oberflächlichkeit einer Lösung à la Casanova durchschaut. Der alte Abenteurer ist dennoch von der Kraft und der Schönheit der Jugend fasziniert. Nach der Bühnenanweisung naht ein Gewitter, aber die kleine Gesellschaft im Rokoko-Garten bemerkt es nicht.

Hofmannsthal schreibt in die Aussage des alternden Weidenstamm seine eigene Sehnsucht nach einem aktiven, ausgefüllten Leben ein. Wie das Stück zeigt, war er sich schon als junger Autor der Grenzen einer solch abenteuerlichen Existenz bewusst.

Schnitzler war über fünfzig, als er sein Lustspiel verfasste. Er zeigt hier den so leichtlebigen Verführer auch in der Perspektive eines alten Abenteurers. In der scheinbar so heiteren Schlusszene spüren wir so etwas wie Melancholie über die verlorene Jugend.