

Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture



汉译精品
思想人文

世纪末的维也纳

[美] 卡尔·休斯克 著 李锋 译

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

by Carl E. Schorske

本书 1981 年获得普利策非虚构类作品奖

Fin-de-Siècle Vienna

Politics and Culture

堪称当今一位真正原创型学者的划时代著作:世纪之交的维也纳,政治分裂、社会瓦解,但众多现代艺术与思想却从这种危机中诞生,而本书正是对此所做的精彩揭示。

该书不仅对早期现代主义在政治环境下的诸多方面做了精彩的探索,更体现出最具才干与雄心的巨匠研究思想史这门学科所用的方法,同时面对现代主义有关历史早已过时的轻蔑所指,对史学自身做出了有力维护。

——David A. Hollinger,《史书俱乐部评论》

七个单独的专题,均可分别阅读……然而各专题构思之巧妙、结合之完备,如若依次读来,又会折服于本书的浑然一体以及有力论证。

——Gordon A. Craig,《新共和》

一部有关现代思想史上重要一章的深刻著述。

——H.R. Trevor-Roper,《纽约时报书评》头版

对社会历史学和政治历史学专家,以及关注艺术的人们,此书具有无可衡量的价值。

——John Willett,《纽约时报书评》

一部在归纳汇总与学术研究上均属原创的著作,实在引人入胜。

——《新闻周刊》

上架建议:历史 / 文化研究

ISBN 978-7-214-04524-9



9 787214 045249 >

定价:28.00 元

汉译精品 · 思想人文

世纪末的维也纳

[美] 卡尔·休斯克 著 李锋 译

凤凰出版传媒集团 江苏人民出版社

图书在版编目(CIP)数据

世纪末的维也纳/[美]休斯克著;李锋译. —南京:
江苏人民出版社, 2007. 5

(汉译精品. 思想人文)

书名原文: Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture

ISBN 978-7-214-04524-9

I. 世… II. ①休… ②李… III. 艺术家-人物研究-世界 IV. K815.7

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2007)第 039557 号

Fin-De-Siècle Vienna: Politics and Culture

Copyright © 1961, 1967, 1973, 1979 by Carl E. Schorske

All rights reserved under International and Pan-American Copyright Conventions. Published in the United States by Random House, Inc., New York, and in Canada by Random House of Canada Limited, Toronto. Originally published by Alfred A. Knopf, Inc., New York, in January 1980

This translation published by arrangement with Alfred A. Knopf, a division of Random House, Inc.

Simplified Chinese translation copyright © 2007 by Jiangsu People's Publishing House

江苏省版权局著作权合同登记:图字 10-2006-162

书 名 世纪末的维也纳
著 者 [美]卡尔·休斯克
译 者 李 锋
特约编辑 魏云芳
责任编辑 蒋卫国
责任监制 王列丹
出版发行 江苏人民出版社(南京中央路 165 号 邮编:210009)
网 址 <http://www.book-wind.com>
集团地址 凤凰出版传媒集团(南京中央路 165 号 邮编:210009)
集团网址 凤凰出版传媒网 <http://www.ppm.cn>
经 销 江苏省新华发行集团有限公司
照 排 南京凯建图文制作有限公司
印 刷 者 南京通达彩色印刷有限公司
开 本 960×1304 毫米 1/32
印 张 13.875
字 数 330 千字
版 次 2007 年 5 月第 1 版 2007 年 5 月第 1 次印刷
标准书号 ISBN 978-7-214-04524-9
定 价 28.00 元

(江苏人民出版社图书凡印装错误可向本社调换)

献给莉斯(*Liz*)

致 谢

但凡学术书籍,即使是最具个人独创性之作,它的成功也离不开必要的经济、思想和精神上的支持,由此看来,它依旧属于一项社会工程。就进展缓慢的拙作而言,其写作经过,与其说是完成一本书,倒更像是对一段持续探索历程的记载。因此,笔者在这历程中所接受到的私人帮助和机构支持,其重要性也就尤为明显。

约翰·西蒙·古根海姆基金会(John Simon Guggenheim Foundation)所提供的资金,使我得以有一年的宝贵时间在伦敦进行第一手的研读与考查。我所在的三所大学——卫斯廉大学(Wesleyan)、加州大学伯克利分校(California at Berkeley)以及普林斯顿大学(Princeton),也为该项目给予了假期和经济支持。由于从教学任务中抽身出来,我能够接受到(斯坦福大学)行为科学高级研究中心、(普林斯顿大学)高级研究所,以及卫斯廉人文研究中心的盛情相助。美国国家科学委员会也对我在卫斯廉中心的撰写工作给予了支持。

对众多学者,笔者不甚感激,其中费利克斯·吉尔伯特(Felix Gilbert)当列在首位。他以其博学严谨的校正精神,成为我这一代以及下一代众多历史学家的研究生导师,他在一开始就帮我确定了研究领域,并在后期指引我跨越了诸多困难。吉尔伯特的妹妹,伦敦国王学院已故的玛莉·吉尔伯特(Mary Gilbert),将霍夫曼斯塔尔的诗歌及社交圈

介绍给我，而沃伯格学院图书馆的利奥波德·艾特林格 (Leopold Ettlinger)和恩斯特·贡布里希 (Ernst Gombrich)给了我基础性的指导，引领我步入奥地利新艺术 (art nouveau) 这片泥沼之地。我已故的同事海因里希·施瓦兹 (Heinrich Schwarz) 和海因茨·普利策 (Heinz Politzer)，在一个个难忘的夜晚，同我一起观摩电影、播放唱片，并热烈探讨，他们分别向我传授了其深厚的奥地利艺术和文学学识，还传达出对所知领域的挚爱。罗格斯大学 (Rutgers) 的罗伯特·坎恩 (Robert A. Kann) 在奥地利政治史和思想史上的学识无人能及，他也不断地将这些学识予我所用。

无一例外地，奥地利本国的学者既在学识上不吝赐教，亦在私交中极尽热情。其中我尤为感谢已故的弗里德里希·恩格尔—简诺西 (Friedrich Engel-Janosi)、弗里茨·菲讷尔 (Fritz Fellner)、哈罗德·鲁伯德—罗文萨尔 (Harald Leupold-Löwenthal) 博士及太太，以及艾瑞卡·文泽尔 (Erika Weinzierl)。在学术以外，《新闻报》(Die Presse) 前任编辑奥托·舒梅切尔 (Otto Schulmeister) 博士让我洞明了，后纳粹时代的现代奥地利对于解释前纳粹的历史有何特别意义。

宗教传统有何与众不同的特色，关系到本书对奥地利世俗文化特性的阐释，正是威廉·博斯玛 (William J. Bouwsma)、阿瑟·麦克吉尔 (Arthur C. McGill)，以及威廉·斯罗特曼 (William Slotman) 激发了我在这方面的感悟。

从罗伯特·克拉克 (Robert Clark)、罗伯特·盖蒂斯 (Robert Geddes)、亨利·罗素·希区柯克 (Henry Russell Hitchcock)、马丁·梅尔森 (Martin Meyerson)、阿道夫·普拉泽克 (Adolf K. Placzek)，尤其是安东尼·维德勒 (Anthony Vidler) 那里，我获取了对建筑和城市规划领域的基本观念和独到评判，而萨缪尔·格林 (Samuel M. Green)、欧文·莱文 (Irving Lavin) 及玛莉莲·莱文 (Marilyn Lavin) 夫妇、安杰莉卡·鲁登斯坦 (Angelica Rudenstein)，则对绘画部分的评论贡献良多。至于那容易使人着迷、却实在难得其要领的音乐，约翰·巴罗尔 (John Bar-

low),以及理查德·温斯洛(Richard Winslow)多年来在此方面多有援助。海登·怀特(Hayden White)在第七章中,就音乐与视觉语言的关系提供了细致而深入的评析,此中话题单凭我自己,实难全部成功为之。

在知识上,我最为感恩的乃是我的五位挚友。尽管在见解上截然不同,他们在其接触的社会生活方面,却均能够积极参与创想。通过数年来对他们及我本人作品的讨论,这几位都对我有极大的裨益和鼓励,使思想耕作变成了深切的个人享受。就明晰思想史家的使命感而言,莱昂纳德·克里格(Leonard Krieger)帮助最大,我们的这一史学分支,其内外组成成分常常相互抵触,而克里格则通过自身实例以及评述,表明了应该如何尊重和整合这些成分。诺曼·布朗(Norman O. Brown)一次次把我从教条的迷梦中推醒,运用他的古典学识和天马行空的想象力,帮我认清历史资料的崭新意义。阿诺·梅耶(Arno J. Mayer)强化了本书分析的政治力度,这就如同诺曼·布朗丰富了我的文化视角一样。除了他深刻透彻、详尽入微的批评(特别是第七章)之外,在确定全书各章的比例、使本书最终成稿上,梅耶教授也提供了必要的帮助。

两位年轻朋友以其各自不同的方式为这项工程带来了新鲜活力。安·道格拉斯(Ann Douglas),无论作为个人还是作为一名美国文化批评家,都在本书的撰写后期展现出了热情洋溢的工作精神。她从美国思想史的历程出发,加强并改变了我对手头这项工作的认识。道格拉斯教授和克里格教授都对导言部分的改进提出了透彻的批评意见,尽管该部分最后仍难以满足他们及我本人的期待。威廉·麦克格拉斯(William J. McGrath),数年来一直同我在这片科研的果园中亲密共事,在耕耘过程中为我出力甚多,所以收获的果实也自当与我同享。

我的太太伊丽莎白(Elizabeth),为我写就本书带来了才思和精神上不可或缺的品质。这些品质难免会两两出现、彼此对立,可她却总能够设法保持其平衡:她兼有理解与耐性,积极参与又不过分干涉,在大方向上果敢决定、但在细枝末节上又无私劳作——当然还有贯穿始终、

坚定不移的信念。

对于打印文稿的琼·威格斯(Jean Wiggs),我深为感激她的高效、关爱和无尽的耐心。最后,我还要衷心感谢诺普夫出版社(Knopf)的诸位工作人员——尤其是罗伯特·格特列布(Robert Gottlieb)和杰弗里·赛洛伊(Jeffrey Seroy),谢谢他们如此通情达理,将此书付梓出版。

卡尔·休斯克(C. E. S.)

导 言

在思想活动的大多数领域,20世纪的欧洲都凭其不受过去的羈束而深感自豪。早在18世纪,“现代”(modern)一词尚有一点呐喊叫战的味道,但在当时仍不过是“古代”(ancient)的反义词——表明其与古风古气的对比。然而及至近百年来,“现代”概念已逐渐使我们对生活和对时代的看法,与先前发生的一切乃至整个历史大为不同。现代建筑、现代音乐、现代哲学、现代科学……凡此种种,其定义都并非“出自”过去,事实上也绝少“参照”过去,而是完全独立于过去了。现代人已然对历史漠不关心,尽管历史曾被视做连续提供滋养的传统,现如今早已无甚价值。

对于史学家而言,这一发展无疑应当认真关注,因为他们的职业生存,其前提便与之利害攸关。然而对历史之死的认识,精神分析学家也绝不可以忽视——在最明显的层面上,他们至少可以把这种决然斩断与过去的维系,看成是一代代人对其父辈的反抗,以及对自我界定的探求;而在更复杂的层面上,新兴的“现代主义”(modernism)已趋于采取海因茨·柯哈特(Heinz Kohut)所称的“自我重构”(reshuffling of the self)的特定形式了。在这里,历史变迁不仅仅逼迫个人去探寻新的身份,同时也要求整个社会群体,能够担当起对垂死的信仰体系进行修正和替代的重任。值得玩味的是,本要摆脱历史桎梏的努力,却反而加快了历史进程,这是因为漠视同过去的一切关联,使人们的想象力得以解放,

从而衍生出很多新形式和新观念。所以,一旦历史连续性占了上风,复杂的改变也会随之出现。反过来,意识到当前历史中的快速变革,则会淡化历史在关联过去方面的权威性。

处于世纪之末的维也纳,我们分明能够从中感到社会与政治解体的震撼,它是我们这个世纪非历史文化(a-historical culture)最为肥沃的繁衍之地。伟大的维也纳思想创新者们——在音乐和哲学上、在经济和建筑上,当然还在心理分析上——都或多或少地故意斩断他们同历史观的维系,尽管历史观乃是培养了他们的19世纪自由主义文化的核心。本卷书中的各章,即要探索在特定的历史语境下,这一历史转型的肇始。

I

将维也纳选为我研究的重点,这背后倒并非由于我是哈布斯堡帝国的史学专家,或在这方面有过什么特别的学习和造诣。就如同所有史学家一样,我涉及这个问题,是由自己在职业、知识和政治诸方面的经验所共同造成的。

我在20世纪40年代末刚开始从教时,着手组织一门现代欧洲思想史的课程,意在帮助学生理解在宏观构造上上层文化与社会政治变化的相互关系。在美国大学的课程目录里,这一门课的名称往往叫做“……社会与思想史”——明显带有改良派那一代人留下来的的印迹。其思想领袖詹姆斯·哈维·罗宾逊(James Harvey Robinson)、查尔斯·伯德(Charles Beard)、约翰·杜威(John Dewey),都反复重申:对于20世纪的美国而言,在历史上对于启蒙的信仰,乃是理性和社会的独立进步。而到了随后30年代的那一代人(我也是其中一员),由于受到经济大萧条和马克思主义思想的影响,更加强调社会现实中的斗争和危机成分。不过这一代人依然保持着其前人对社会进步的信心,并坚持利用思想

来解释和促进社会进步。为了担此重任,文化史学家们掌握了一系列极为宽泛的范畴分类,19世纪的知识分子也曾藉此分类勾画出他们那个时代的发展略图,这些分类便是:理性主义和浪漫主义,个人主义和社会主义、现实主义和自然主义等等。不管这些分类有多么的粗略和简化,它们毕竟有助于构建起一个框架,在这框架当中,缔造欧洲上层文化的人们做出过哪些具体努力以从生活中提取意义,我们便可以在其特定情形下,同时结合更大的历史环境,对之进行分析了。

在这种概念的前提下,我的这门思想史课程一直进展顺利——可到了尼采,麻烦开始出现了。碎裂(fragmentation)似乎无所不在——尼采和马克思均将之称为“颓废”(decadence)——欧洲上层文化进入到一个无限创新的漩涡中来,每个领域都宣称自己独立于整体之外,而这些独立出来的部分反过来又分裂成新的、更小的部分。文化现象正是凭着一些概念才固定在思想上的,而这些概念都被卷入到无情的离心变化中。不光是文化的缔造者,即使是文化的分析者和批评者们,也不幸沦为这种碎裂的牺牲品。为了界定和掌控后尼采时代的文化发展趋势,许多范畴被设想出来——非理性主义、主观主义、抽象主义、焦虑、技术主义——可这些范畴既没有能够被普遍化的表面特性,也无法像先前所理解的那样,被合理、辩证地整合入历史进程中。想要为20世纪寻觅一个像“启蒙”这样包括面广、启发性强的替代词,似乎注定无果,因为它所应覆盖的文化内容实在太过纷繁。现代主义运动定义其自身,凭借的正是分析性范畴的多样性,而事实上,这种多样性,借用阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg)的措词来说,已经成为“原则的死亡之舞”。

面对这般混乱局面,史学家当怎么办?当务之急似乎应是尊重现代文化的每个构成分支(社会思想、文学、建筑等等)的历史发展,而不是用什么均一的定义来遮掩多元化的现实。于是,我转而向其他学科的同事求助,可他们的知识状况反而使问题更加复杂。在我最为关注的那些领域——文学、政治、艺术史、哲学——学界从20世纪50年代以来就

不再以历史作为自我反省的基础。同时,在类似的一些趋势中间,有些学科在重新界定自身的知识功能时,所采取的方式也削弱了它们的社会关联性。就拿文学里的新批评派来讲,二战之前原本都是文学历史主义实践者在大学英语系里明显占上风,新批评派后来居上,由一些致力于非时间范畴、内在论和形式分析的学者取代了前者。在政治学领域,随着罗斯福新政的结束,传统政治哲学通常关注的事情,以及实用主义对公共政策问题的热衷,都开始让位于非历史的、政治上中立的行为主义热潮。在经济学领域,立足数学的理论家们大行其道,而失势的则是老的、社会意识强的机构主义者,和立足政策的凯恩斯主义者。即使在音乐这样的领域,勋伯格和申克尔启迪的新式思维也开始侵蚀音乐理论界对历史的关注。最重要的当还属哲学领域,该学科以前的特点便是对自身的历史特性和历史延续性具有高度的意识,如今,对于这些自古以来就令哲学家们关注的问题,分析学派却对其有效性大为质疑。而在语言和逻辑领域,为了强调功能运作的严谨和纯粹,新哲学不仅割裂了自己同整个历史的联系,即使同本学科的去,亦一刀两断。

于是,在一个接一个的专业学术领域,曾经维系现实追求和过去关注的历时线索和意识链条,要么被斩断,要么消磨毁损。在这些学科宣称自己独立于过去历史的同时,它们彼此之间也愈加没有依赖关系。对于理解当代文化的多样性而言,需要有统一的前提或者连贯的准则,而自主性学科非但没有提供上述条件,反倒由于其学术专业化,而加强了文化多元的趋向。与其他领域的同事进行的讨论使我相信,不管是人文学科还是社会学科,都不能直接或者分享性地为历史意识提供多少支持。他们打消了我原本的想法,即史学家无论凭借何种支持,都能够为现代上层文化找到令人满意的概括性描述,他们觉得这太天真,企图追求普遍适用的理解方法实在狂妄。与此同时,他们又使我确信,很多学科中的自主性分析方法,不管在总体意义上有多么的与历史无关,也向思想史家们提出了一项挑战,对此他们不能再泰然处之、不管不问。长

久以来,史学家们都满足于把上层文化作为工具使用,来揭示说明政治或文化发展,或者将之视为意识形态。只要文化的缔造者和阐释文化的学者认为,自己的功能就是从社会共享价值的历史轨迹中寻求意义,那么史学家传统的研究步骤,不管可能有多浅陋,也是合理有效的。就总的文化而言,尤其是在像 19 世纪那样围绕进步理念开展的文化中,一种人们普遍接受的历史进程结构,允许史学家借用文化上的素材,来补充他们的思想财富,这些财富跟其对历史大方向的概念有密切关系。可是既然人文学科中的内在分析法,已经揭示出艺术、文学和思想作品中结构和风格的自主性,史学家倘若再对它们充耳不闻,就有可能误读其素材中的文化含义了。

如同从历史维度阐释一门科学,就必须了解现代科学的评判方法一样,想要认真探讨 20 世纪非科学文化的缔造者,就必须了解现代人文主义者所采取的分析种类。只有这样,我们才能够能够在阅读文本时掌握它的内容(而其形式也是重要成分),不管这文本究竟是剧本、城市规划、绘画,抑或是心理学论文。文本创造者的社会意识越薄弱,就越需要那些文本的社会—历史阐释者们做出专门的内在分析。然而史学家同人文主义的文本分析者们,其目标并不完全相同。后者意在尽可能最大限度地阐明文化作品,把所有的分析准则放到特定的内容中去考量。而史学家却是从时间的角度来定位和阐释作品,他的领域有两条主线:一条是垂直的,或曰历时性的,藉此他可以为文本或思想体系,跟同一文化分支中早先的表述之间,建立起关联;另一条则是水平的,或曰共时性的,藉此他可以评估思想内容与同时期其他文化分支或角度的相互关系。历时主线是经线,共时主线是纬线,而史学家就是织工,可是织出来的布究竟质量如何,还要看线的强度和颜色才行。他必须从专门的学科当中学会纺纱,这些学科的学者虽然已经不再有兴趣用历史来作为理解事物的主要方法,但比起史学家来,他们依旧更懂得在本领域内,如何能织出结实耐用、色彩纯正的纱线。史学家自织的布匹没有他们织的精细,可一旦史学家在织造中仿效了他们的

方法,相对于人们对他的期待来讲,他所织出的样式粗糙的产品,至少足够经久耐用。

史学家当前必须放弃的,特别在面对现代性这一问题的时候,就是预先假定一个抽象和绝对的通用标准,即黑格尔所说的“时代精神”(Zeitgeist)和密尔所说的“时代特征”。在过去曾经使用这种直觉辨认法考察统一体的地方,我们现在却必须要采取经验法来研究多元状态,这是发现单一文化模式的前提条件。可是如果我们在各个单独的文化生产分支中,依据其各自的模式,来重新建构变迁过程的话,那么我们就能够获得更为坚实的基础,来确定各分支之间的异同之处。而这反过来又可以把我们带到人们共同关心的问题、应对体验的共同方法上来,这些经历跟方法能够把处于共同的社会空间和时间空间中的人,作为文化创造者维系到一起。

II

作为一个整体的思想史,要想保持其分析上的生命力,就必须采取“挖洞插杆”(post-holing)的方法,即按照其自身的标准来审视这个领域的每个范畴,这种方法也决定了我的研究策略。因此,这些研究的成型,得益于各个单独的研究尝试,这些尝试后来成了文化活动的不同分支——首先是文学,然后是城市规划,再后是造型艺术等。但是假使我关心的仅仅是该领域的自主性及其内在变化的话,它们之间的共时关系或许就会不复存在。孕育文化元素的沃土,以及将这些元素凝聚在一起的基础,就是广义上的共有的社会体验。使我开始关注这片沃土的,是战后美国的政治和文化变迁。我后面的历史叙述,利用的就是美国的发展史,当然,我无意对之进行解释。

1947年之后的十年,由新政和反抗法西斯而带来的历史与社会乐观情绪最终消失。诚然,美国过去也有过悲观和怀疑的思潮,有爱伦·坡

(Edgar Allan Poe)、麦尔维尔 (Hermann Melville), 或者亨利·亚当斯 (Henry Adams) 这样有力的代言人, 但在这样一个知识分子同公共生活紧密关联的国家里, 他们对国家文化并没有造成很深的印迹。如今, 一股悲观情绪——有时出于无助, 有时防备心很重, 有时则听天由命——笼罩着知识界, 而在以前的几十年里, 不管是极权主义者还是激进主义者, 自由主义者还是马克思主义者, 都曾经满怀社会乐观精神团结在一起。由于战后几年的各种政治原因: 如冷战加深、苏军进驻捷克斯洛伐克、新揭露的斯大林暴政真相, 再加上麦卡锡主义在所有社会阶层中造成的巨大、可怕的分歧, 知识界曾经共持的启蒙思想, 已被大大削弱。倒不是说这些政治变化导致知识分子改变了政治立场或者完全放弃政治 (尽管有不少人确实这么做了), 而是说在更深刻的层次上, 这场危机似乎强行转变了总的哲学观, 自由派和激进派的立场都不例外。简言之, 两派分子几乎是在无意识间, 就调整了自己的世界观, 以顺应不断降低的政治期待值。一些毕生不理睬宗教的自由主义者, 开始倾向于新正统的新教教义 (neo-orthodox Protestantism); 基尔凯郭尔 (Kierkegaard) 成了他们反复念叨的人物。对于大学生中那些引领思想的知识分子而言, 雅各布·布克哈特 (Jacob Burckhardt) 顺从天命的贵族哲学, 似乎比一度非常引人入胜的约翰·斯图亚特·密尔 (John Stuart Mill) 的伦理理性主义, 或是卡尔·马克思严格而粗略的构想, 更能说明文化和权力问题。在年轻的美国主义者眼里, 佩里·米勒 (Perry Miller) 书中那些清教徒先辈们雄浑有力的道德现实主义, 比弗农·帕林顿 (Vernon Parrington) 公开的民主精神, 反而来得更有说服力。

从普罗米修斯式的文化英雄到伊毕米修斯式的文化英雄, 在这转化过程当中, 最引人注目的莫过于从马克思到弗洛伊德的转变了。在这里, 探索和研究困扰人类的病因, 已经渐渐地从公共和社会领域, 转移到了个人的私密和心理世界。毫无疑问, 弗洛伊德老早便在美国思想界确立了自己的地位。他像对待《旧约全书》一样迷恋于罪疚和责任问题, 再加上他对于解放“健康”性本能的关注, 使得其在 1930 年之前, 就作

为临床医学家和进步的人性理论家而成为道德权威。^①然而到了50年代,美国生活各个方面中那原本无人触及的心弦,被弗洛伊德学说里较为阴郁的那一面所扣动。许多和其学说立场不同的学者都戏剧般地发生转变。史学家威廉·兰格(William Langer),就是因为对撰史中一味囿于政治利益的研究心生不满,才转而投向心理分析的,他将文化与社会变迁解释为一种集体创伤。莱昂内尔·特里林(Lionel Trilling),随着其自由主义观变得越发反左,也开始部分地借鉴心理分析这个本能的神秘世界,来巩固自己的人文理性主义(humanistic rationalism)。同时,其他的政治左派,如哲学家赫伯特·马尔库塞(Herbert Marcuse)和古典主义者诺曼·布朗,也着手重新绘制乌托邦的轮廓,将其思想基础从马克思转到了弗洛伊德。虽然他们的政治观点从极端保守到极端激进,但以上四位思想领袖都在转化过程中,或者说在拓展过程中发挥了重要作用,其前提就是从社会范畴转移到心理学范畴来理解人类和社会。此外,他们当时都承受着巨大的压力,那就是在政治世界中新出现的不容异己的趋向。

弗洛伊德当然是奥地利人,但他并不是战后美国所关注的唯一一位世纪之交的奥地利人。曾经长期被看作是陈腐、乏味的作曲家古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler),突然间成了交响乐演出中颇受追捧的大家。伯克利学生“革命”期间,一个新成立的马勒学社在其徽章上(当时流行的做法)宣示它的信条——“马勒精神”(Mahler Grooves)。与此同时,勋伯格的影响力也从先锋派及其作曲家那里,扩展到了学院派的大本营。古斯塔夫·克利姆特(Gustav Klimpt)、埃贡·希勒(Egon Schiele)和奥斯卡·柯克什卡(Oskar Kokoschka),这些描绘感官和精神世界的维也纳画家们,也在一夜间从默默无闻变得风行一时。

布克哈特曾经说过:“所谓历史,就是一个时代从另一个时代中发现的、值得关注的东西。”两次大战间的美国对1918年之前的奥地利颇感兴趣,认为它是一个失败的多民族国家,而今天的美国则发现,奥地利历史上同一时期的思想作品也很“值得关注”。当然,美国在文化借鉴

的时候,几乎并不理解“那个时代”的问题和经验,而吸引他们的观念和艺术,恰恰正是在“那个时代”里形成的。这自然激起了我的兴趣,引发我在政治和社会背景下,探索曾经吸引过那些跟我同时代的美国人的思想。把这些观念理解为广阔历史进程的一部分,自然既不能证实它们,也无法为今天的我们展现其价值,因为这都不是史学家的任务。然而历史分析法至少能揭示出,历史在文化孕育和诞生之时所赋予给它的特征。通过阐明观念在其所处时代中的起源、意义和局限,我们可以更好地理解,我们在自己的时代中跟这些观念的紧密关系,及其含义和重要性。

III

由上可见,选取维也纳作为研究领域,是出于多个因素的综合考量。我在教学过程中已经遭遇过棘手的问题,如为多元化了的后尼采文化寻找相关特点,从中意识到,需要循序渐进,识别出自主性的分析模式,对理解文化创新的几个分支十分必要。同时,战后美国的政治和思想生活表明,自由主义政策,作为实现各个文化分支同步转型的统一化背景已经面临危机。弗洛伊德和他同时代的人在美国重新受到关注,这一事实本身就说明了维也纳乃是一个重要的研究课题。最后,面对文化自身以及研究文化的学术方法都在变得愈加去历史化和多元化,为了保持历史的概括能力,就需要一个范围明确的社会实体,大小适度,但要蕴含丰富的文化创造力。

对于这种以政治为基础的多学科研究,处于世纪末的维也纳,实在能提供不寻常的便利。这座城市的知识界,几乎是同一时间,在一个又一个的领域内做出了革新,以致在整个欧洲文化圈里,被称作是维也纳“学派”——在心理学、艺术史和音乐上尤其如此。即便在国际公认的奥地利发展较缓慢的领域,如文学、建筑、绘画和政治,奥地利人对其传统

所进行的关键性重构和颠覆性转型,就其自身社会而言,即使不是真正革命性的,也称得上是激进新潮了。“青年一代”(Die Jungen)这个词,作为对崇尚创新的“反抗者”(révoltés)的普遍称呼,从一个领域传到另一个领域。起先是用在19世纪70年代的政治上,指的是一群反对奥地利古典自由主义的年轻人,这个词很快出现在文学界(Jung-Wien),继而又出现在那些最早接受新艺术并赋予其奥地利特色的艺术家和建筑家中间。^②

于是,在这座弗洛伊德的城市,新的文化创造者们,不断地通过一种集体的、俄狄浦斯式的反抗来界定自己。不过,与其说年轻人们反抗的是他们的父辈,倒不如说反抗的是他们继承来的父权文化的权威。他们在漫长的阵线上攻打的,是他们从小成长于内的古典自由主义权势。考虑到数个文化活动领域内部,都对他们的自由主义—理性主义传承做出了无处不在、且不约而同的批评,仅仅对某些特殊学科采取内在研究法,就无法充分解释这一现象了。在文化创造者中间,这种思想和价值全面而突然的转型,表现了人们共同的社会体验,也迫使我们重新去思考。就维也纳而言,其高度紧凑的政治和社会发展,提供了这样一种背景。

自由主义中产阶级在奥地利政治占优势的时代,开始得比西欧其他地方都要晚,却比它们更早地进入深重危机中。据乐观估计,真正的立宪政府仅持续了约40年(1860—1900年)。人们还未来得及庆祝其胜利,退败之势便已开始。整个过程在时间上极为简缩,以致在欧洲其他地方都鲜有人知。在法国,文化上的“现代性”这一后自由主义时代的问题,作为先锋派对资产阶级的自我批评,是紧随1848年革命而出现的,并且从第二帝国时代一直到第一次世界大战前夕,虽中间有起有落,但一直在慢慢地传播。可在奥地利,现代运动在19世纪90年代才在大多数领域出现,直到20年后才渐臻成熟。因此,新的上层文化在奥地利的发展,有如发生在温室当中,由政治危机来提供热能。用一位诗人的话来讲,落后的奥地利,在突然的阵痛中,变成了“大人物执掌规划的小世

界”。^③当我们分析文化创新者的作品时,能够发现自由主义政治衰落和失败过程的痕迹吗?这衰落和失败侵蚀了人们对自己继承的上层文化的信仰,这是否仅限于政治?

维也纳的文化精英格外独特,他们兼有地方风尚与世界情怀、传统做派和现代品味,他们的社会阶层界限明确,这些特点,为研究 20 世纪早期的思想发展,创造了比起其他大城市来更为连贯一致的背景。在伦敦、巴黎或柏林——我跟我的学生在研讨课上将它们作为文化实体来考查——上层文化的各个分支中的知识分子,不管是理论界还是美学界的、新闻界还是文学界的、政治界的还是知识界的,彼此之间互不知晓。他们生活在互不往来的专业圈子里。与之形成对比的是,在维也纳,直到 1900 年,整个精英界的凝聚力相当之强。沙龙和咖啡馆一直保持着活力,在那里,各种知识分子互相交流思想和价值观,同他们混迹在一起的,还有以自身的通才教育和艺术涵养而倍感自豪的商界及职业精英。类似地,知识分子从其他精英群体中的“异化”,他们对神秘或者先锋亚文化的发展,都独立于中上层阶级的政治、伦理和美学价值,而且在维也纳,这些也都比欧洲其他文化都市来得要晚,尽管其发展更快、更稳定。出现在本书中的文化创造者们,其开山一代的大多数人,在退出政治权力的同时也远离了自己的阶级,但并不是将之作为一个统治阶级来脱离和反抗的。一直到了二战前的十年,才出现知识分子同整个社会脱离的现象。

IV

由于本书中的研究并非是要构建一幅历史全景图,所有各章均可以单独阅读。每一章都从一个独立的尝试点切入讨论范围,根据具体问题的不同性质,文章的篇幅和重点均有所不同。可是政治与文化之间的互动,却作为基本主旨而贯穿始终。我的期望是,就好似在组歌里一样,

中心思想的作用便是营造起一个统一连贯的世界，各个组分能够在其中互相印证，共同阐明大的整体问题。

对各章的重点和排列赘言几句，或许能对读者的具体阅读有所裨益。第一章，“政治与心理”，为整个系列提供了背景，旨在笼统介绍奥地利文化遗产的特殊性质——部分上是贵族的、天主教的、审美的，部分上是资产阶级的、墨守法律的、理性主义的，世纪末文化的缔造者们便是藉此来面对功能和意义上的危机的。他们的两难境地，在阿瑟·施尼茨勒(Arthur Schnitzler)和雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)这两位文学巨匠身上显现无遗，表现在他们的历史重任上，就是以各自不同的方式改造传统，以适合他们的社会阶级中出现的问题。

第二章，“环城大道……”，以城市形态和建筑风格为媒介，回顾和探讨了自由主义政治盛行时的文化体系。但本文同时也具前瞻性；两位主要参与者，奥托·瓦格纳(Otto Wagner)和卡米洛·西特(Camillo Sitte)对维也纳的自由主义发展有何重要反应，显示出了在构筑环境的现代思想上所出现的冲突趋向，即立足于公众(communitarian)，还是功能至上(functionalist)。

第三章，“新基调中的政治”径直进入政治视野，特别是反犹主义这一关键领域。通过对三位领军人物的分析——两位反犹分子，一位复国分子——文章追踪了一种幻想政治(politics of fantasy)的产生过程，在其中，贵族文化传统中十分持久的力量，被这三位曾经的奥地利自由主义者加以改用，以顺应现代群众政治的追求。

第四章更为深刻地扎入到思想王国中，讨论的只有一部文本，即弗洛伊德划时代的著作《梦的解析》。我在这里所使用的心理分析法，被略做修改，借用了弗洛伊德的白日残梦，以重构那些曾经影响过他精神观念的个人历史体验。梦境和回忆，是弗洛伊德在做自我分析时，从自己被压抑的过去中重新提取出来的素材，而在探索这些梦境和回忆的社会与政治内容时，我们发现：心理分析法，作为一种非历史的思想体系，

乃是由于历史给弗洛伊德造成的创伤,才得以成型的。

有关画家克利姆特的第五章,将重点再次拓宽,从一个文本到一生的全部作品。克利姆特起先积极参与自由主义上层文化,然后又为了追求“现代”而反对这种文化,最后又隐退到纯装饰功能里去,他的一生,通过其绘画的风格和观念,代表了哈布斯堡时代后期,艺术性质和功能在各种张力下的变迁。

最后两章,“花园的转型”和“花园里的爆炸”,展现了艺术逐渐变化的概貌,在长达半个世纪的自由主义衰落过程中,艺术失去了对社会现实的定位。花园,在传统上是人类掌控秩序的象征,现在成了一种媒介,用来追踪四代以来人类环境中新出现的后理性主义概念。第六章,“花园的转型”,通过特殊的文学例证,展现了对思想和情感无比痛苦但又颇富创造性的重组,这些思想情感,都是在自由主义势力,以及支撑这种势力的历史维度土崩瓦解的情形下出现的。最后一章,“花园里的爆炸”,继续了这一过程,探讨了表现主义文化的诞生——这是一个新的、更为动荡的时代,传统文化秩序的覆亡达到了顶点,而新的文化开始重构。在反对世纪末唯美主义的狂暴声浪中,柯柯什卡和勋伯格创造出绘画和音乐的全新语言,他们宣称:在对其社会的虚伪价值所进行的断然否定中,人们承受的苦楚是普遍性的。现代人被定义为“被判定要重新构建自己宇宙”^①的人,伴随着这个界定,20世纪的维也纳,又寻觅到了自己的声音。

注释:

- ① 有关美国在1918年之前对弗洛伊德的接受问题,其详细的分析请见内森·小黑尔(Nathan G. Hale, Jr.)所著的《弗洛伊德与美国人》(Freud and the Americans,纽约,1971年版)。
- ② 关于反抗的初期阶段,及其文化蔓延,请见威廉·麦克格拉斯(William J. McGrath)所著的《奥地利的狂欢艺术和民粹政治》(Dionysian Art and Populist

Politics in Austria, 纽黑文, 1974 年版), 散见全书各处。关于整个发展的概述, 请见卡尔·休斯克 (Carl E. Schorske) 所著的《世代紧张与文化变迁: 对维也纳的反思》(*Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna*), 转自《代达罗斯》(*Daedalus*, 1978 年秋季号), 第 111-112 页。

- ③ 弗里德里希·黑贝尔 (Friedrich Hebbel), 引自海因里希·贝内迪克特 (Heinrich Benedikt) 所编的《奥地利共和国史》(*Geschichte der Republik Oesterreich*, 慕尼黑, 1954 年版), 第 14 页。
- ④ 奥斯卡·柯柯什卡著 (Oskar Kokoschka), 《文集, 1905-1955》(*Schriften, 1905-1955*, 慕尼黑, 1956 年版), 第 403 页。

目 录

致 谢	1
导 言	1
第一章 政治与心理:	
施尼茨勒和霍夫曼斯塔尔	1
第二章 环城大道与其批评者,以及城市现代主义的诞生	23
第三章 新基调中的政治:	
奥地利三重奏	120
第四章 弗洛伊德《梦的解析》中的政治与弑父	187
第五章 古斯塔夫·克利姆特:	
绘画与自由主义自我的危机	216
第六章 花园的转型	301
第七章 花园里的爆炸:	
柯柯什卡与勋伯格	347
附录一 重要名词术语对照表	404
附录二 插图目录	411

第一章 政治与心理： 施尼茨勒和霍夫曼斯塔尔

就在第一次世界大战行将结束之时，莫里斯·拉威尔在《华尔兹》(La valse)当中记载了19世纪世界的暴死。华尔兹本是奥地利歌舞升平的象征，可在这位作家手里，却变成了疯癫的“死亡之舞”。拉威尔写道：“我感觉这部作品是对维也纳华尔兹的称颂，让我的大脑呈现出命运旋舞的景象。”^①他的这一风格奇异的回忆作品，象征性地把我们引领到一个历史问题前：在世纪末的维也纳，政治和心理的相互关系。

虽然拉威尔欢迎华尔兹世界的毁灭，但他并未完整地把这个世界呈现出来。作品开头大致勾画了构成整体之各个部分的轮廓：一段段的华尔兹主题，散落在冥想的沉静中。渐渐地，各部分寻觅到了彼此——威扬的军号、有力的疾奔、甜美的助奏、大气的主旋律。每个元素、甚至每个元素的动力，都被吸收融入到更大的整体中来。每个元素，恰似舞者找到了舞伴，充分彰显出自身的个性。步调愈来愈快，几乎在未察觉之间，气氛的节奏愈发变得让人情难自禁，然后直至疯狂。同心的元素开始偏离中心、脱离整体，和谐音也由此变得刺耳。步调逐渐在加强，突然间休止符在节奏中出现；当乐章的主元素刹那间戛然而止、不再演奏时，由此而产生的虚空感，让听众几乎停下来、瞪大恐惧的眼睛。每个元素都这样时停时续，削弱了音乐的动感，可整个曲子仍在演奏，义无反顾地驱驰向前，只有强劲的四三拍才能这么演奏。直到曲终、华尔兹变

成一片狂响的时候,每个主题仍旧在整体的无序中透露着个性,那么执拗,乃至失真。

不管他自己知道与否,拉威尔在对现代文化危机所作的这则音乐寓言中,对问题的考量方式,同世纪末的奥地利知识分子对该问题的所感所思,可谓如出一辙。他们的世界是如何陷入混乱的呢?难道是因为每个人的心理(即拉威尔所说的音乐主题)里都有什么特性跟社会整体水火不容吗?抑或是整体反过来扭曲、麻痹、毁灭了构成它的个人呢?还是说,根本就没有什么符合韵律的社会整体,有的只是一个统一乐章的幻觉而已,造成这种幻觉的无非就是一些偶然表现出来的松散个体?假如是最后那条原因的话,那么这个统一的幻像是不是就可以转化为现实?以上问题对人类来讲倒也并不新奇,可在世纪末维也纳的知识分子看来,这确实至关重要。不只是维也纳最卓越的作家,还有画家和心理分析学家,甚至包括艺术史学家,都全力关注着这个问题——一个人在一个行将解体的社会里具有何种性质。正是出于这份关注,才促成了奥地利这个国家对人的重新审视。

传统的自由主义文化聚焦于理性的人(rational man),他们相信,只有这种人才能够凭借科学驾驭自然、凭借道德约束自我,从而创造出美好社会。到了我们这个世纪,理性之人不得不让位于内涵更丰富,但也更加危险和易变的生命,即心理之人(psychological man)。这种新概念的人,不只是理性的动物,更是具有情感与本能的生命。我们也倾向于将他作为文化中各个方面的衡量尺度。我们的内主观主义(intra-subjectivist)艺术家们将他描画,我们的存在主义哲学家们试图树立他的意义,我们的社会学家、政治人物和广告从业者对其大加利用,即使是我们那些高深的社会批评家们,也利用他来评判社会秩序的价值,而不是衡量理性对错的准绳。对于政治和经济压迫本身,我们通过心理挫败感来评估。颇为讽刺的是,在维也纳,偏偏正是政治挫败感,才促成人们发现了这一如今无所不在的心理之人。他从维也纳自由主义文化的政治危机中浮出水面,为我提供了研究主体。

在简略地交代一下世纪末政治危机的性质和背景之后，本文拟勾画出 19 世纪维也纳自由主义文化的主要特点。尽管与其他国家的自由主义文化有颇多共同点，但其仍有自身特色。虽然构成维也纳文化的道德观和审美观这两大成分，彼此间不太调和，它依然为世纪末的知识分子提供了思想武器，以面对他们那个时代的危机。而在这个语境中，我们也可以去理解两位文坛领军人物阿瑟·施尼茨勒和雨果·冯·霍夫曼斯塔尔，是如何以各自不同的方式在自由主义的文化危机中为自身寻找定位，并阐述政治与心理之间的相互关系的。

I

如同大多数的欧洲国家一样，奥地利的自由主义，有其反对贵族、抗争巴洛克专制的光辉历史。这一切在 1848 年以后的完败而告终。历经磨难的自由主义者执掌大权，并且于 19 世纪 60 年代，在几乎没有任何竞争对手的情况下，建立起了立宪政权。使得自由主义者掌握权力的，并非他们自身内在的力量，而是由于旧秩序败在了外国敌对势力的手中。从一开始，这些自由主义者就不得不同旧贵族和皇家官僚共掌权力，甚至在其 20 年的统治期间，他们的社会基础都一直很薄弱，仅限于市区中心的中产阶级日耳曼人和日耳曼犹太人。尽管越来越认同资本主义价值，可他们在维持议会权力时，依旧采取了限制公民权这种不民主的举措。

随后不久，新的社会群体提出呼吁，要求参与政治，他们有农民、城市手工业者和工人，以及斯拉夫人。到了 19 世纪 80 年代，这些群体组织起了群众性政党来挑战自由主义权力，其中包括反犹的基督教社会主义者、泛日耳曼主义者、社会主义者，以及斯拉夫民族主义者。他们的胜利来得很快。1895 年，作为自由主义大本营的维也纳被卷入了一股基督教社会主义的洪流。皇帝弗朗西斯·约瑟夫在天主教会的支持下，

拒绝批准选举出来的反犹天主教徒卡尔·鲁格担任市长。这位独裁的皇帝堪称犹太人的救世主,作为自由主义者的西格蒙德·弗洛伊德,就抽着雪茄对其决定颇为赞赏。可两年后,汹涌大潮无法阻止,皇帝屈从了选民的意志,批准鲁格为市长。基督教社会主义煽动家们开始了他们在维也纳长达十年的统治,为了排斥古典自由主义,他们吸取了包括反犹太主义、教权主义和市政社会主义在内的一切思想。即使在全国层面上,自由主义者作为一股议会政治力量,也在1900年之前即被破坏,以致永不翻身。他们已经被现代群众运动、基督徒、反犹太主义者、社会主义者和民族主义者彻底击垮。

这次溃败造成了深远的心理影响。它所激起的情绪与其说是颓废,莫若说是无力。所谓的进步似已走到尽头。《新自由报》(*Neue Freie Presse*)认为,众所期待的理性的历史进程已被无情改变。“敌视文化的群众”在政治启蒙的条件还未创造好之前就取得了胜利。《新自由报》在1897年四月斋的前一天写道:自由主义者会戴上“假鼻子,(仅仅)为了遮掩住自己那张急切的脸庞……人们听到的不是欢快的华尔兹,而只是暴民们情绪激动的喧嚷,还有警察驱散(政治)敌对势力时的叫喊。”^②焦虑、无能,以及对社会生存的残暴性更加清醒的认识,所有这些特征成了社会气候的新核心,而自由主义的信条却被这些事件击得粉碎。

90年代的作家,其实是处于危险中的自由主义文化的孩子。他们继承来,并要借此面对危机的价值观到底是什么?我认为可以从19世纪后半叶的自由主义文化中辨别出两组价值:一组是道德和科学上的,一组则是美学上的。

维也纳上层资产阶级的道德和科学文化,跟欧洲其他地方普通的维多利亚风尚相比,并没有多大差别。道德上,它稳定无忧、持守正义,也压抑人心;政治上,它提倡法治,既包括个人权力也包括社会秩序。就思想而言,它推崇头脑支配身体,并支持近代的伏尔泰学说:通过科学、教育和勤奋工作,来实现社会进步。几十年来,这些价值观应用到奥地

利的立法、教育和经济生活中，产生了巨大成就，但却经常被人忽视。然而不管是这些价值，还是它们所引发的进步，都没有给奥地利的中上层阶级带来什么独一无二的点。

更值得我们关注的，是世纪中叶之后、受过良好教育的资产阶级，其审美文化发生了演变，正是从这种文化中，发展出了整个阶级对艺术生活的接受力，同时还有在个体层面上对精神状态的感知力。到本世纪初，通常意义上的欧洲资产阶级道德文化，在奥地利已然被非道德范畴的“感觉文化”(Gefühlkultur)所压制和破坏。这一发展尚未得以细致研究，而我也只能提供一个纲要。

有两个事实使奥地利的资产阶级不同于法国和英国的资产阶级：它既没有完全消灭也没有充分融合贵族阶级。由于其软弱性，它还要将皇帝视作遥远但却必需的庇护者，并依赖和效忠于他。由于无法大权独揽，资产阶级总是游离于局外，寻求同贵族势力的联合。而维也纳为数众多、资财丰厚的犹太人，以其强烈的同化倾向，更加强了这一趋势。

与贵族阶级直接进行社会同化，这在奥地利可不多见。如同在德国一样，即使那些赢得头衔的人，也不会受准参与皇室生活，可是同化却可以沿着另一条更为开阔的路线进行：那就是文化之路。这条路也不好走。奥地利贵族的传统文化，与资产阶级和犹太人尊重法律、严守道德的文化相比，可谓大相径庭。它深受天主教教义影响，是一种崇尚美感、灵活多变的文化。传统的资产阶级文化把自然看成是依靠神圣法则加以规范才能掌握的领域，而奥地利贵族文化则把自然当成是欢愉的场景、圣恩的展现，需将其在艺术中加以颂扬。传统的奥地利文化不像德国北方文化那样是道德、哲学和科学的，它主要是审美的，其最大成就便在于对艺术的应用和演绎：建筑、戏剧、音乐。植根于自由主义文化(理性、法规)的奥地利资产阶级，于是就同重感官和圣恩的旧贵族文化形成对抗。这两种元素，就如我们将要在施尼茨勒身上看到的，只能形成极不牢固的组合。

与贵族文化同化的第一个阶段纯粹是外部的，几乎是在模仿。60

年代新兴资产阶级所建造的新维也纳城，在石材上就体现出这一点。自由主义统治者们，在令拿破仑三世都相形见绌的城市重建中，试图要让他们的设计表现出历史的传承，建造一些宏伟建筑，这种建筑的灵感来自过去的哥特式、文艺复兴或巴洛克，但却并不是他们自己的传统。*

通往贵族文化的第二条途径，比起盲目的大兴土木更为惹眼，那就是对传统表演艺术的支持。这种贵族传统形式，比起建筑来还要更加深入地渗透进中产阶级的意识中去，因为传统的维也纳民间戏剧已经为此铺平了道路。维也纳新的上层资产阶级，或许已经开始效法罗布科维茨(Lobkowitz)和拉索默斯基(Rasoumowsky)之流，赞助古典戏剧和音乐，而没有人能够否认，截至到19世纪末，他们所表现出的对这些艺术形式的热爱，远远胜过欧洲任何城市的资产阶级。到了19世纪90年代，中上层阶级的英雄人物已不再是政治领袖，而是演员、艺术家和批评家。职业的文书人员和业余的文人学士数量激增。

到了19世纪末，对于维也纳的中产阶级社会来讲，艺术的功能已经发生改变。倘若维也纳市民一开始支持艺术是一种同化贵族的替代形式，那么他们最后在艺术当中发现的只有愈加危险的政治现实，以及从这个不快的世界中极力奔逃避难。1899年，批评家卡尔·克劳斯(Karl Kraus)看到，文学作为政治的产物，同时也是“近年来自由主义者挤到戏院前排观看当晚首演”^③的产物，引起了人们更广泛的兴趣，同时也变得愈加商业化。霍夫曼斯塔尔则把人们对艺术不断增加的挚爱，看作跟心理焦虑有关，这种焦虑是由公民政治生活的失意所造成的。“我们必须在一个世界崩溃之前同它告别，”他在1905年写道，“许多人早已心知肚明，而一种难以名状的情感使得其中的一些人成了诗人。”^④在欧洲其他地方，为艺术而艺术，就是要求艺术爱好者远离社会阶级；只有在维也纳，却要求几乎整个阶级都来尽忠艺术，而艺术家不过是

* 请见第二章，第 i 和第 ii 节。

其中的一部分。艺术生活成了现实生活的替代者。的确如此，当政治行动变得越来越徒劳时，艺术简直成了一种宗教，是意义的源泉和灵魂的食粮。

我们决不能由此得出这样的结论：维也纳资产阶级在吸收审美文化的同时，也吸收了贵族阶级在末落时也没有撒手的集体等级意识和功能意识。无论是作为纨绔子弟、艺术家，还是政治人物的资产阶级，都不会根除自身的个人主义传统。随着他们“潜逃”意识（霍夫曼斯塔尔语，意即逃离世界）的增强，资产阶级将吸收来的审美文化，向内转化为对自身修养和个人情趣的培植。这一趋势不可避免地导致人们专注于自己的精神生活，它将对艺术的钟爱和对精神的关注联系起来，这一点可以从报纸专栏（*feuilleton*）所采用的文风当中看出来，这种文化栏目人们酷爱阅读。

专栏作家，就仿佛是为书做装帧的艺术家，通过一些独立的细节和段落，来迎合 19 世纪大众追求具体的嗜好。但他也努力地 from 想象中提取出色彩，来润饰自己的材料。比起他们的文章内容来，记者和批评家们明显更加注重对其个人经历、情感口气的主观感受。表现情感状态，成了判断作品好坏的模式。与之相应地，在专栏作家的语体当中，形容词大大盖过了名词，个人色彩占上风，而文章的具体轮廓却几乎被排挤在外。

年仅 17 岁时，年轻的狄奥多尔·赫茨尔（Theodor Herzl）在一篇文章当中，指出了专栏作家的一大主要倾向：自恋。他说，专栏作家“往往陶醉于自己的精神主旨，因此失去了对自身和他人的评判标准”^⑤。专栏作家容易把对世界的客观分析，搞成对个人主观情感的表达。他们把世界看成是一连串随意的情感刺激，而不是具体的行为场景。专栏作家在他的栏目中，对他所谈论的文化类型作了举例说明：他们的特征就是自恋和内敛，被动地接受外部现实，最重要的是，对精神状态极为敏感。这种资产阶级情感文化，限定了知识分子和艺术家的姿态，提高了他们的敏感度，却也给他们带来了问题。

我们现在且把文化和政治发展的各个分支结合起来看,它们在90年代是趋向于集中的。在努力同先前的贵族恩典文化进行同化的过程中,资产阶级也吸收了审美能力和感知能力,但其形式仍旧是世俗、扭曲和高度个性化的。由此带来的结果便是自恋,还有对生活情感的夸大。群众政治运动的威胁,更是加强了这一趋势,自由主义者对自身传统(理性、道德法则、进步)的信心被大大削弱。艺术从装饰陪衬变成了实质,从价值的表现变成了价值的根源。自由主义垮台这一巨大灾难,进一步将美学传统转化成了一种敏感不安、崇尚享乐、极度焦虑的文化。而奥地利自由主义知识分子并没有完全摒弃他们的早期传统,即法律中的道德和科学文化,又使这情形更加的复杂。因此,在奥地利的高雅文化类型中,对艺术和感官生活的肯定中间,却夹杂着负疚感。这种焦虑情绪的政治根源,在个人精神当中得到了强化,因为良知在纳西西斯(Narcissus,传说中的自恋美少年——译者注)的神殿中挥之不去。

II

就阿瑟·施尼茨勒(1862-1931)而言,奥地利世纪末文化的两大分支,道德—科学文化和审美文化,在他的作品中几乎等量齐观。阿瑟的父亲是位杰出的内科医师,他一心要儿子从事安稳的医学行业,年轻的阿瑟因此行医超过十年。维也纳人钟情于表演艺术,老施尼茨勒也不例外,他总爱数点着维也纳的伟大演员们,都有谁做过他的病人、是他的朋友。然而当阿瑟从自己家里感染上这份审美激情后,他有种强烈的冲动,要从事文学创作,可他父亲依旧是个中世纪道德的卫道士,他强烈反对年轻人的计划。

即使是在学医时,施尼茨勒也对心理学深感兴趣。他曾在弗洛伊德的老师狄奥多尔·梅纳特(Theodor Meynert)的诊所里担任过助手,并成为临床催眠技术方面的专家。就像弗洛伊德一样,施尼茨勒感到,从父

亲那里接受的伦理价值,跟自己的现代信仰之间,有着强烈的对立关系,他相信,本能作为人类命运最根本的决定因素,应当受到认可。同样像弗洛伊德的是,他用来解决矛盾对立的方法,是把科学观从其道德母体中脱离出来,并大胆地把它同本能结合起来。无怪乎弗洛伊德在施尼茨勒 50 岁生日(1912 年)时,称赞他是自己探索性爱方面的同道中人,这项研究“饱受低估和污蔑”^⑥。诚然如此,弗洛伊德强烈地感觉到自己同施尼茨勒的相同之处,以至于他有意识地避免让这位作家成为自己的“翻版”^⑦。

身为维也纳的施尼茨勒,能够很容易地从文学自然主义者所揭示的社会类型中,走进本能世界。维也纳的花花公子和佳丽美人,那个时代无忧无虑的纵欲主义者,都为他的早期作品提供了人物素材。从他们身上,他发掘出性爱的强烈冲动、欲望的满足和迷惑,以及性爱与死亡之间奇异的关联,还有其消融一切社会等级的骇人伟力,这在作品《轮舞》(*La ronde*, 1896)中尤为明显。90 年代后期,维也纳的反犹势力大获全胜之后,施尼茨勒愈加关注和同情起旧的道德世界来。他背弃了那些嘲笑道德文化的、生活放荡的风流男子,转而关心起笃信这种文化的受害者。在《帕拉塞尔苏斯》(*Paracelsus*, 1897)和《博尔塔·加兰太太》(*Frau Berta Garlan*, 1900)这两出戏中,施尼茨勒展现了即使是意志最为坚定的人,为了有秩序、有道德、有目的的社会生活而要压制自己生命本能的时候,伦理道德也会显得多么羸弱无力。另一出叫做《生命的召唤》(*The Call of Life*, 1905)的戏中,探索的不光是传统生活中令人压抑的残酷一面,还有由于沉迷于爱欲,而在传统世界之外寻求满足,必将无功而返。“生命的召唤”追求的是一种耽于声色的酒神生活,需要投入生命的洪流,因此追求的也有死亡。施尼茨勒在对道德传统不能理解人性而大加斥责的同时,又像弗洛伊德那样,认为满足本能难免会导致对自我及他人的残酷后果。

在 90 年代中期自由主义出现危机时,施尼茨勒转而关注政治问题,或者更确切地讲,是在政治中表现出来的精神问题。《绿色凤头鸮

鸮》(*The Green Cockatoo*, 1898)是一出精彩的讽刺小剧,剧中人物的本能生活,成了支配他们在法国大革命中命运的核心力量。对于法国大革命,施尼茨勒并未采取支持或反对的立场,因为大革命对他,以及其他众多的19世纪后叶自由主义者而言,早已失去历史意义。他不过是利用它作为一个手段,意在讽刺当时处于危机中的奥地利社会。《绿色凤头鸮》中身处上层的人物,沉溺于感官享受:有些是公开的纵欲主义者,有些则酷爱戏剧艺术。这出戏的场景和中心,是一家餐厅戏院,演出的目的是在赞助人面前,消除戏剧与现实、面具与真人之间的差别。倘使在平常,这种戏无非就是取个乐,可在革命时期,这种演出对于戏迷来讲可就是致命的了。艺术的堕落和堕落的艺术融为一体。舞台上的谋杀成了真实的谋杀,由演员出于嫉妒而所执行的真实谋杀成了英勇的政治谋杀,而情杀凶手则成了失去理性的革命暴民中的英雄。对于上层阶级而言,过度沉恋于感官生活,导致他们无法区分政治和剧演、性侵害和社会革命、艺术和现实。

在《绿色凤头鸮》中,施尼茨勒以抽象、轻盈、戏讽的笔调,探讨了奥地利的精神和社会问题。几乎是十年之后,他在一部长篇小说中又回到了这个问题上来,但这一次的处理方式变得具体、严肃,也更针对社会。奥地利自由主义社会在反犹太主义的冲击下分崩离析,这一现象为这本小说提供了特殊的历史背景。其题目,《通向开放之路》(*Der Weg ins Freie*),指的是受过良好教育的维也纳年轻一代,竭尽全力地寻找一条清楚的、属于他们自己的路,好走出病态社会的泥沼,获得令其满意的个人生活。每一个年轻的犹太人配角,都象征着自由主义被一扫而清之后的一条留给犹太民族的真实道路。一个公正的社会,会给人留出一条路线,藉此再走上另一条不太适合,甚至不时同自己个性水火不容的道路,而如今人们都偏离出这条路线。满怀政治抱负的人变成了低沉沮丧的作家,于是把精力从内在的自身转到了自己的毁灭上来;本应尽享甜美爱情的迷人犹太姑娘,现在成了好战的社会主义狂热分子;凭气质原来注定该成为优雅的贵族军官的犹太小伙子,

现在却成了复国主义者；凡此种种，不一而足。就仿佛拉威尔的《华尔兹》中的主题，每个人物都被整体的狂乱旋流扭曲得不再是真实的自己，而变得偏执古怪。

另外一组人物代表的是老一代，以及他们行将死亡的目的、道德和科学文化。施尼茨勒现在是正面看待他们的，仿佛是他已经跟父亲言归于好。虽然老一代的价值观早已落伍，跟生活中的社会心理事实也毫无相干，可他们依然提供了一种稳定的典范、致力于创造性工作的基础，甚至还有一点人类同情心的根源。不过这一代人终究不再拥有活力。施尼茨勒看待他们，就恰似拉威尔看待约翰·施特劳斯，有怀旧，也有温情，然而他悲观地见证了这代人卷入毁灭的现实。他的小说表明，本能在事实上已经脱离了政治圈子，议会不过是一个舞台，借着它来操纵群众，而性爱已经从制约它的道德法则中解放了出来。随着死亡的群舞而大行其道，生命的独舞也就旋转得更为狂放。一方面是重新忠实于传统价值，另一方面则是使这些价值不再适用的现代社会和心理现实，以及对之科学的看法，施尼茨勒悬在两者中间，止步不前。

正是从旧道德和新心理之间的这一矛盾视角出发，施尼茨勒勾画出《通向开放之路》的主人公。乔治·冯·维根廷(Georg von Wergenthin)曾经是艺术家和贵族，他象征了世纪末奥地利资产阶级文化的英雄。通过他，施尼茨勒阐明了理想是如何一步步走向死亡的。

维根廷在他所出入的上层资产阶级犹太人圈子里，受到了双重追捧：既因为他作为作曲家才华横溢，又因为他系出名门举止优雅。尽管从表面上看，这个社会喜爱他这种人，也推崇他的艺术，可实质上，由于社会不可救药的多元性，反而加重了他内心的游离感、孤独感和无助感。敏感的维根廷在其精神世界中所折射出的断裂和紧迫，也是施尼茨勒所描绘的社会画卷的特征。在一个价值取向混乱而冲突的社会里，维根廷只能是其常见的产物——价值真空。

无力让自己专注投入，使维根廷的生活陷于瘫痪。他滞留在空洞贫

瘠的意识边缘地带：徘徊于写作和嬉闹之间、对内心目标的肯定和否定之间、挑逗和情爱之间、贵族智慧和资产阶级理性之间。他无从选择。施尼茨勒巧妙地展现了他是如何承受各种社会和本能的压力，尤其是鲜明地记录了他感受震撼的意识。维根廷爱上了一个下层中产阶级的女孩，这几乎让他实现了救赎，他带着那女孩离开了维也纳，来到卢加诺过上与世隔绝的生活，并重新开始谱曲。对于爱情的专注，使得他也能够专注于创造性的作品，可是这分崩离析的社会破坏了他的创作和归隐，维根廷从爱情和工作中又回到了盲无目的的游荡中，而安娜的孩子生下来就死了。

小说没有真正意义上的结尾，主人公也谈不上是悲剧人物。施尼茨勒是一位不理睬天意的先知。他内心的科学家成分，向道德家和艺术家成分实施着报复。作为社会观察家和心理学家，他认定这世界是困顿的，就照此勾画这世界，但又不像真正的悲剧作家那样，认为这样的世界就合理。道德，跟本能与历史的推动力，是互不相容的。施尼茨勒对此既不能宽恕也无法咒怨。

不过作为一份宣言书，宣告一种文化理念的死亡，他的这本小说还是很有分量的。乔治跟他的艺术家恋人的分手，象征了半个世纪来通过审美文化将资产阶级和贵族阶级联合起来的努力宣告失败。施尼茨勒指出，造成这种失败的历史推动力，乃是反自由主义群众政治的兴起。与之相应，安娜纯洁而唯美，可她的哥哥却是个邪恶的反犹主义分子。由于她那贵族恋人的软弱性，她注定要过单调乏味的小资产阶级生活，而她的哥哥却踏上了可憎但却大有前途的政治生涯。至于乔治，则由于自己的滥情和感伤而失去活力，他意识到自己正在被内在的本能和外在的疯狂社会所驱赶着。社会生活中的贵族已不再能够掌控现实，审美文化中的贵族也无从把握现实。在一个脱了轨的资产阶级世界里，他只能感受到自己的无能。

施尼茨勒追求的是悲剧，但写出来的只能算是悲情。他剧中的一个角色发现，根本就没有什么通向开放之路，有的只是导向自我。踟躅于

科学与艺术之间,旧伦理和新情感之间,施尼茨勒在自身当中找不到什么新的、令其满意的意义,就像是弗洛伊德和表现派艺术家一样;他也不能为政治精神问题构想出妙法,就像后来的霍夫曼斯塔尔。作为一个失望但坚定的自由主义者,他借助粉碎幻想来提出问题。他无力创造新的信仰,可是身为维也纳上层资产阶级社会的分析者,施尼茨勒在当时的文坛却无人可与之匹敌。就像拉威尔一样,他不只懂得华尔兹世界的传统,对于这个传统中的个人心理,以及他们同崩溃整体越来越疏离的关系,他同样十分清楚。在描绘 20 世纪主观主义得以形成的社会母体方面,他的工作是首创性的,当时的社会环境是:世纪末的维也纳正趋解体的道德—审美文化。

III

施尼茨勒是从道德—科学传统着手,先考察精神,后考察政治的。对这一传统的持守,致使他动手绘就了审美—贵族理想如何破产的图画。与施尼茨勒形成对照,雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(1874—1929)成长于贵族传统[如其后来为《蔷薇骑士》(*Der Rosenkavalier*)写的台词所示]、浸染于艺术神殿。他从中挣脱出来,闯入了政治和精神的世界,并试图运用艺术的魔力来复苏那垂死的道德和政治传统。因此,两位朋友所面对的是同一问题,使用的是同一素材,但是方法不同,结果也就不同。

霍夫曼斯塔尔的家庭可谓是资产阶级审美—贵族传统的生动体现。雨果的父亲乃是纯粹意义上的贵族,精神气派上尤为如此。不像施尼茨勒的父亲,他对自己的儿子选择何种职业、在社会上担当什么功能,并没有什么固执的安排,他唯一关心的是培养儿子最大限度地享受雅致和休闲的生活。于是,这个天才的孩子从小就生长在培养审美才能

的温室当中。*

难怪乎青春期的霍夫曼斯塔尔会成为一个自恋之人，“早熟、纤弱，而又伤感。”^⑧由于快速地汲取整个欧洲的时尚诗作和造型艺术，他的语言闪烁着幽暗的紫金之光，又像厌世的珍珠母一般泛着微光。难怪在崇尚文化的维也纳知识界，不分老少，都尊他为偶像。只有维也纳城最尖刻的道德家卡尔·克劳斯，对霍夫曼斯塔尔这位“珍宝收藏家”鄙夷不屑，批评他“脱离了生活本身，反倒沉溺于那些装点生活的东西”^⑨。

不管克劳斯这话有多不对，霍夫曼斯塔尔的仰慕者也好不到哪里去，他们都被这位诗人的用语给骗了。对于霍夫曼斯塔尔来说，审美态度从一开始就是有问题的。他很清楚，艺术神庙的栖居者们，被判定只能在自己的精神中探寻生命的意义。这种人深受自我囚禁之苦，除了被动接受知觉之外，根本无从接触外界事实。在《傻子与死神》(*Der Tor und der Tod*, 1893)中，霍夫曼斯塔尔探讨了伴随“珍宝收藏心态”而可能出现的灾难性后果，如怀疑主义、死气沉沉和道德冷漠。

在《提香之死》(*Der Tod des Tizian*, 1892)中，诗人展现了把艺术当做价值源泉的狂热崇拜者形象，也首次表明了他自己摆脱审美态度的冲动。作为一种舞台造型(*tableau vivant*)，这出短剧近乎一场祭典，祭祀的是濒临死亡的美之神偶。提香的信徒们，谈论着垂死的艺术家给予他们的生命，以及生命中的审美视野，其中的气氛，在风格上容易让人想起沃尔特·佩特(Walter Pater)的那部《文艺复兴》(*Renaissance*)。信徒们称颂老师，因为他通过自己的灵魂，为他们改观了自然和人类。假使没有他的话：

* 赫尔曼·布洛赫(Hermann Broch)曾对霍夫曼斯塔尔和莫扎特各自所受的父亲教育，进行了颇具启发性的比较，前者着眼于休闲，而后的父亲则是将艺术作为一项社会职业来训练他的。请见《霍布曼斯塔尔和他的时代》(“Hofmannsthal und seine Zeit”)，转自布洛赫著，汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)编，《杂文集》(*Essays*，两卷本，苏黎世，1955年版)，第一卷，第111-113页。

在微光中，我们将继续生存，
但我们的生命毫无意义……*

同城市里的俗夫庸民别无二致。尽管霍夫曼斯塔尔倾尽了初期的热情来表现对美的崇拜，可他的投入却是有节制的。他察觉到了危险，而即使他作品里最“讲求审美”的部分，也表达了这种危险：对于正统的艺术信仰而言，把生活作为美来阐释，会带来可怕的依赖性。天才总能够看到美，于其而言，每个时刻都有满足。可那些不懂得创造的人，就“必须无助地等待着天才的启示”。同时，生命的活力也已耗尽：

假如圣典不能由外而来，
我们的此刻只能满是虚无和沉寂。**

只有最年轻的信徒，16岁的吉安尼诺，察觉出困难的根源，这个俊秀的男孩，就恰似青年时代的霍夫曼斯塔尔，谨守着“处女般的柔和”。霍夫曼斯塔尔的很多顿悟，都是在“似梦似醒”之间获得的，同样状态下的吉安尼诺，在夜间游走到石崖处，其下正沉睡着威尼斯城。他从一个画家的视角来看这座城市：一个纯粹的视觉客体，“月光和潮水为她盖上闪亮的斗篷，让她轻鼾着安卧而睡。”继而在夜风中，骇人的秘密出现了，那就是在视觉意象之下律动着的生命——沉迷、苦难、仇恨、精神、鲜血。此时的吉安尼诺，头一回意识到一种积极活跃、情感丰富、全情投入的生命存在：“生命，充满活力又无所不能——人可以拥有它。”但如果把自己同这城市割裂开的话，“也会忘却它。”

提香的其他信徒们急于把分割艺术和生活的那段中间地带复兴起来，可吉安尼诺的洞见，却有将之毁灭的危险。有人将之解释为：在这城

* 原文为“*So lebten wir in Dämmerung dahin, Und unser Leben hätte keinen Sinn.*”

** 原文为“*Und unsre Gegenwart ist trüb und leer, Kommt uns die Weihe nicht von aussen her.*”

市美丽而魅惑的外表下，潜藏着丑陋与粗俗，距离导致吉奥尼诺看不到一个邪恶、阴郁的世界，栖息在这个世界里的人全都不懂得美，即使在睡眠中也没有梦幻。还有人断言，为了将这个粗卑的世界阻隔于外，提香已经筑起了一道高墙，隔着高墙上蔓延缠绕的藤蔓，执著于美的人就不会直接看到外面的世界，只能隐约感知而已。吉安尼诺无语了，但将死的提香证明他的心态是对的。这位大师在最后的顿悟中喊道：“牧神还活着！”这种重新对生命统一的倾情投入，使得提香愈加顽强，他在临死前夕以牧神为主人公绘就了一幅油画。画家并没有直接展现这位生命之神，而仅仅把他画成少女怀中遮着帐布的一个木偶，这个少女能感受到她怀中那个生命的奥秘，她所对应的，乃是吉安尼诺身上半男半女特征的女性部分。大师已经指明了艺术与生活统一的途径，但他还是只限于对其可能性进行传统的神话再现。对于吉奥尼诺来说，虽然他并未这么讲过，但仅仅这生命力的象征景象还远远不够，他所要的不只是象征。提香的其他门生只会一味模仿，丢弃了老师的传统艺术成就及其与生活的关联，吉奥尼诺则强化了老师的审美视域，他穿越了那堵装点美观的围墙，而是渴望着美的本身，他的朋友都大为震惊，因为他们觉得，围墙之外的生活是不可想象的。在这部分未完成的剧本里，吉奥尼诺—霍夫曼斯塔尔的问题并未解决，可困扰诗人的疑问已然被明确摆出：艺术如何才能超越仅仅对美的被动表现，而同世界的生命富有成效地结合到一起呢？或者简单地说：如何才能逃离艺术神庙？

十年来，霍夫曼斯塔尔都在静静地摸索神庙的围墙，企图觅到一个秘密出口。在他无数次的探求中，他为自己的思想发展，找到了一条特殊的出路：艺术，可以唤醒本能。

在其诗作《上古瓶绘的牧歌》（“*Idyll on an Ancient Vase Painting*”）中，霍夫曼斯塔尔讲述了一位希腊瓶绘画家的女儿，她跟当铁匠的丈夫生活在一起，心里很不满意。她的童年记忆里，全是父亲所画的那些极富美感的神话形象，这激发了她追求情感生活的渴望，而埋头工作的丈

夫自然不能满足她。终于，人首马身的射手出现了，她内心的生命之火立即狂燃。她想要和人马神一同离开，却不幸在逃逸时被丈夫的长矛刺中。故事不过如此，从诗歌安排上理解，也并不怎么动人，但其意义绝不限于此。在这里，霍夫曼斯塔尔把他十分崇敬的济慈的态度，颠倒了过来。济慈在其著名的《希腊古瓮颂》（“Ode on a Grecian Urn”）中，抓住并确定了美的本能生命，而霍夫曼斯塔尔则从美的真实性出发，要把冻结在艺术中的、积极的本能生命重新唤醒。《牧歌》仅仅标志着霍夫曼斯塔尔关注本能生命的肇始，随后，在本世纪头十年，他又创作出像《伊莱克特拉》（*Electra*）和《得救的威尼斯》（*Venice Preserved*）这等气势恢宏的剧作。

我无意表明，霍夫曼斯塔尔就是原欲的某种倡导者。事实绝非如此。本能对他来讲，就像施尼茨勒的看法一样，乃是危险、狂暴的。他的文化一直把美，仅仅看作逃离日常生活的手段，而他的贡献就在于，说明美能够通向另外一个世界——朦胧模糊的非理性王国。由于把美看成是种危险，霍夫曼斯塔尔很少直接从当代视角来展现本能世界，而是用神话或历史的外衣将之遮蔽住。他对弗里德里希·黑贝尔（Friedrich Hebbel）的诗歌所做的评价，也适用于他自己的诗，即它“如此穿透人心，以至我们最为隐秘……内心的深处也在翻搅，我们天性中的魔力，在黑暗中沉吟、醉人而怜悯地律动”^⑨。尽管具有危险性，但人的本能因素，“我们天性中的”，却赋予人力量，以摆脱唯美主义的羁束和自恋感伤的麻木。霍夫曼斯塔尔认为，致力于生活，就需要有决心和意志。这意味着，必须要投身非理性世界，因为它是决心和意志的唯一基础。因此，对本能的肯定，为审美者重新开启了大门，让他们走向注重实干、立足社会的生活。

对于这个他已经进入的伟大世界，霍夫曼斯塔尔是如何看的呢？现代社会与文化对他而言，就像对施尼茨勒一样，纷繁杂乱、没有出路，缺少内聚力和方位感。他在1905年写道：“……我们这个时代的性质，就是多元性和不确定性。唯一靠得住的就是‘游移感’（*das Gleitende*），而

且可以确知的是,其他世代所坚守的,实际上也是这种游移感。”^⑩在霍夫曼斯塔尔眼里,这种对现实的新看法,破坏了理性的效力。他塑造的一个人物说过:“一切都成为碎片,碎片又继续破碎,成为更多的碎片。不再有什么东西,能够允许自己被概念所接受。”^⑪把“大量可能成为敌人和折磨自己的非理性异质”^⑫融入自身,霍夫曼斯塔尔把这看成是对最高尚本性的考验。于这位诗人而言,这种考验,实则是要求自己发挥出在现代世界中应有的作用:把这个时代中截然不同的诸元素编织到一起,并在它们之间构建起一个“关系的世界”(Bezüge)。这位诗人进行整合的方式,并不是通过强加什么规则,而是把生命各部分注定彼此相连的潜藏形式给揭示了出来。所以,诗人活像个史学家,坦然接受事物特定状态下的多元性,并且展现出它们在强烈互动中的统一性。通过形式,他把冲突引向了和谐。

与之相应,霍夫曼斯塔尔摒弃了抒情诗,而从事戏剧,因为这种文学形式更适合具体行动的领域,因此也就适合伦理和政治。行动如今以本能为基础,发生在没有哪个规则能占主导地位的场景中,这种行动意味着既为自身受难,也导致别人受难。每个人都能影响到他人的命运,反之亦然。于是在霍夫曼斯塔尔的眼中,伦理脱离了传统的理性道德法规,而包含在情感生活当中。霍夫曼斯塔尔不像施尼茨勒那样在旧道德和新现实之间模棱两可,对他而言,伦理生活,就需要有不断更新的情感、创造越来越新的关系形式。

在20世纪头几年,霍夫曼斯塔尔在一系列剧作和短剧(尽管并未全部完成)中,不断实验政治手法。如同施尼茨勒,对政治上的非理性和鬼怪论的突破,给他出了一道基本难题。在他的第一部短剧《佛土那徒斯和他的儿子们》(*Fortunatus and His Sons*, 1900-1901)中,霍夫曼斯塔尔公开宣布了他“基本的历史—社会信条:即暴发户的衰败”^⑬。剧中富有的统治者仿佛中了魔,一心要夸示自己的财富,以至臣民造反。这个有关滥施权力的简单寓言,被下一部政治短剧《康道里斯国王》(*King Candaules*)中更加复杂的手法所替代。康道里斯是一位稳操大权的君

主,他跟王权的关系,让我们想起《提香之死》中吉奥尼诺同艺术的关系。由于对自己“陈腐乏味的日常生活”极不满意,康道里斯渴望着城里民众的生活脉动。为了达此目的,他犯下了“违背王权的罪行:瓦解神话”^⑥。曾经使作为艺术家的吉奥尼诺获得救赎的,却令作为国王的康道里斯遭受毁灭。因此,霍夫曼斯塔尔似乎在说,伟大的艺术,首先取决于对日常生活中心理现实的认可,而后再用诗的形式来拥抱它。而伟大的统治,却依赖于对其审美成分的不断认可,这个成分就是:“‘形式’,或曰‘国王’:他已像祭司一般,不再具有常人的属性,而是众神之子……”^⑦所以,霍夫曼斯塔尔竭力避免施尼茨勒式的悲观主义,努力寻找一种统治理念,能够塑造和疏导政治中的非理性。他在艺术神庙中寻到了线索,从这一线索出发,他为政治混乱的世界带来了良方,这剂良方,原本是他找来解决诗人与混乱的现代生活之间的关系这一问题的——所谓混乱,即动态形式。

动态形式这个概念,在政治上是什么意思?它的初始假设就是,个人和群体中相冲突的能量,必须发泄出来。这个发泄途径,靠的不是抽象的理性公正,它只能量化;一个完整的心理学意义上的人,必须参与到政治进程中。这里的参与,跟自主平等的个人进行民主投票的意思既接近又不同,是指参与到霍夫曼斯塔尔所说的“整体的仪式”(the ceremony of the whole)中。只有在政治仪式的形式中、没有人感到被排斥的情况下,相互冲突的人们,其早期能量才能得以协调。

这种政治上的仪式主义理念,带有明显的哈布斯堡传统的印记。在奥匈帝国晚期,带有仪式形式主义色彩的皇家机关,是公民效忠的唯一重心。霍夫曼斯塔尔或许受到了这一皇家传统的启发,但并未局限于此。在其政治剧目和短剧中,他表现了单单神圣形式是不够的;形式中还要蕴含鲜活的文化现实,否则注定将会覆亡。他在《上古瓶绘的牧歌》中所传达的艺术去升华(the desublimation of art)的信息,在他追求政治重新升华的过程中,依然警醒世人。

霍夫曼斯塔尔表达他对政治和精神相互关系的成熟看法,是在其

最伟大的剧作《塔》(*Der Turm*, 1927)中。他致力于这出悲剧的创作,前后长达 25 年,剧中表现了他所经历的哈布斯堡皇室的衰落与灭亡。《塔》中最为核心的心理冲突是俄狄浦斯式的,即父子间的冲突。不过,父亲是国王,而儿子是诗人王子。如同《哈姆雷特》(*Hamlet*),该剧是政治的,亦是心理的。就像奥地利自由主义分子的做法一样,国王支持以法律为基础,通过秩序原则进行政治压制。他的臣民,包括他被囚的儿子,被排除在整体的仪式之外,因此他们转而采取攻势。凡是在法律忽视本能的地方,本能就会反抗和颠覆秩序。在这里,政治被心理化,而心理也被政治化了。然而诗人王子精通攻坚之道,谋求用一种新的、动态的社会秩序形式来拯救社会,这种形式是受一体化的、非压制性的艺术模式启发而来。父亲的统治靠的是法律,而儿子渴求的是优雅。儿子的努力失败,戏也以悲剧而告终。政治操纵的高手们,为了自身的利益,控制着这场由推翻父亲和他的旧法律而引发的混乱。对于一个仅仅依靠法律的政权来说,这出悲剧来得太迟;而对于一个将本能升华的优雅政权来说,又为时尚早。诗人王子死了,像霍夫曼斯塔尔一样,将教训留给了后世。

霍夫曼斯塔尔和施尼茨勒面对的是同一问题:在奥地利现代政治的严酷考验中,人的古典自由主义观点已经瓦解。两人都明确认定,心理意义上的人,已从旧文化的残骸中脱颖而出。施尼茨勒是从维也纳自由主义传统的道德和科学一面来切入这个问题的,他的社会学洞见胜过霍夫曼斯塔尔,但他对将死文化的执著,让他染上了苍凉的悲观主义情绪,使他的作品缺乏悲剧力量。施尼茨勒认定对审美文化不可或缺的游移感,霍夫曼斯塔尔也受过其害,但他最终摆脱了这一麻痹状态。他在接受心理意义上的人方面,并不逊于施尼茨勒,还把这个准则应用到了政治艺术上去。他寻找的形式,是要疏导非理性的情感力量,而不是横加压制。他的所谓参与整体仪式的政见,似乎有些不合时代,并导致了悲剧。但是,他见证了扩大政治思想范围的需要,也亲身实践了对人类情感及理性权力的理解,这些都成了后自由主义时代的中心议

题。霍夫曼斯塔尔曾经评论说，现代诗人的活动“忍受着必要性的律令，就好像在巴望着—座金字塔——死去的国王或者未生的神灵的巨大寝居”。^①霍夫曼斯塔尔本人，既有着哈布斯堡的传统主义情怀，又大胆地追求一种新的政治升华，他似乎在两者上都具备影响力。

注释：

- ① 罗兰·曼纽尔(Roland Manuel)著，辛西娅·乔莉(Cynthia Jolly)译，《莫里斯·拉威尔》(*Maurice Ravel*，伦敦，1947年版)，第83页。
- ② 《新自由报》(*Neue Freie Presse*)，1897年3月2日号。
- ③ 《火炬》(*Die Fackel*)，第1期(1899年4月号)，第15页。
- ④ 引自雅格布·洛巴赫(Jakob Laubach)著，博士论文《雨果·冯·霍夫曼斯塔尔的塔楼诗集》(*Hugo von Hofmannsthal's Turmdichtungen*，弗莱堡，1954年版)，第88页。
- ⑤ 亚历山大·贝恩(Alexander Bein)著，《狄奥多尔·赫茨尔传记》(*Theodor Herzl. Biographie*，维也纳，1934年版)，第36页；另参见第96-97页。
- ⑥ 库尔特·贝格尔(Kurt Bergel)编，《乔治·勃兰兑斯与阿瑟·施尼茨勒：互通书信集》(*George Brandes und Arthur Schnitzler: Ein Briefwechsel*，波恩，1956年版)，第29页。
- ⑦ 弗洛伊德给施尼茨勒的信，1922年5月14日，收入欧内斯特·琼斯(Ernest Jones)，《西格蒙德·弗洛伊德的生平与作品》(*The Life and Work of Sigmund Freud*，纽约，1951年版)，第443-444页；另参见赫伯特·库珀(Herbert I. Kupper)和希尔达·罗曼—布兰赫(Hilda S. Rollman-Branch)，《弗洛伊德与施尼茨勒(两个酷似的精灵)》(*Freud and Schnitzler [Doppelgänger]*)，载《美国精神分析协会学报》(*Journal of the American Psychoanalytical Association*)，第七期，(1959年1月号)，第109页及其后。
- ⑧ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)，《阿纳托尔书导言》(“Prolog zu dem Buch Anatol”)，收入《诗集与剧本》(*Die Gedichte und kleinen Dramen*，莱比锡，1912年版)，第78页。

- ⑨ 《火炬》(*Die Fackel*), 第 1 期(1899 年 4 月号), 第 25、27 页。
- ⑩ 霍夫曼斯塔尔给施尼茨勒的信, 1892 年 7 月 19 日, 《给朋友的信》(“Briefe an Freunde”), 载《新评论》(*Neue Rundschau*) 第 41 期(1930 年 4 月号), 第 512 页。
- ⑪ 《这个诗人与这个时代》(“Der Dichter und diese Zeit”), 收入雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)著, 玛丽·吉尔伯特编, 《随笔选集》(*Selected Essays*, 牛津, 1953 年版), 第 125-126 页。
- ⑫ 《一封信》(“Ein Brief”), 引书同上, 第 109 页。
- ⑬ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)与埃伯哈德·冯·博登浩森(Eberhard von Bodenhausen)著, 《友谊书信集》(*Briefe der Freundschaft*, 柏林, 1953 年版), 第 97 页。
- ⑭ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal)著, 赫伯特·斯坦纳(Herbert Steiner)编, 《戏剧》(*Dramen*, 法兰克福, 1953-1958 年版), 第 508 页。
- ⑮ 同上, 第 512 页。
- ⑯ 同上, 第 520 页。
- ⑰ 《诗人与他的时代》(“Der Dichter und diese Zeit”), 收入霍夫曼斯塔尔著, 《随笔选集》(*Selected Essays*), 第 138 页。

第二章 环城大道与其批评者， 以及城市现代主义的诞生

1860年，奥地利的自由主义分子在哈布斯堡帝国西部，迈出了他们执掌政权的第一大步，并且依照立宪的原则和中产阶级的文化价值观，改造了国家机构。与此同时，他们掌握了维也纳的控制权，于是这座城市就成了他们的政治大本营、经济首都，以及思想生活的辐射中心。从他们掌权的那一刻起，自由主义分子们便开始以他们自己的构想来重塑这座城市，及至世纪之交他们被赶下台的时候，他们可说是几近成功：维也纳的外貌被大大改变了。这一城市重建的中心项目，就是环城大道(Ringstrasse)。这个复合了众多公共建筑和私人住宅的庞大工程，占据了大片宽阔的带状土地，将昔日的内城同郊区分割开来。由于其风格统一、规模宏大，“维也纳环城大道”已经变成了奥地利人的精神概念，能够在他们心中唤起一个时代的特征，就仿佛“维多利亚时代”(Victorian)之于英国人，“创建时期”(Gründerzeit)之于德国人，或者“第二帝国”(Second Empire)之于法国人一样。

到了19世纪末，当奥地利的知识分子对他们曾成长于其内的自由主义文化，开始心生怀疑时，环城大道成了他们象征性的批判焦点。就像“维多利亚主义”在英国一样，“环城大道格调”(Ringstrassenstil)沦为盛行的辱骂之词，怀疑、批判，且审美敏感的年轻一代，喊着这个词，抛弃了他们自信、暴富的父辈们。不过更确切地讲，正是出于对环城大道风格的反对，这座城市及其建筑方面的两位现代思想先驱，卡米洛·西

特(Camillo Sitte)和奥托·瓦格纳(Otto Wagner)才研究出城市生活和形式的理念,在我们中间,其影响至今不减。西特的批判,为他在公共城市理论家的神庙中赢得了一席之地,并受到了后来诸如刘易斯·芒福德(Lewis Mumford)和简·雅各布斯(Jane Jacobs)这些创新改革家们的推崇。瓦格纳的构想,则在基本前提上极端的实用化,这为他赢得了现代功能主义者及其重要盟友的赞誉,这其中包括佩夫斯纳学派(the Pevsners)和吉迪恩学派(the Giedions)。西特和瓦格纳,两人的见解明显不同,但他们为城市思想带来了尚古又现代的情怀,以反对19世纪奥地利其他的生活领域。他们在城市理论和空间设计中,展示了两个能体现20世纪奥地利上层文化的鲜明特征——对精神状态的敏感,以及关注将理性作为生活指导的可能性和弊端。

我首先考量的,是表现社会阶级价值的环城大道自身。但是应当记住的是,就城市发展而言,不仅仅是用空间和石材来投射价值观。统治维也纳的自由派分子,将其部分最成功的成果应用到规划技术上来,使得这座城市能够相对健康、安全地容纳快速增长的人口。他们以惊人的效率,开发出那些世界各地的现代都市都拥有的公共服务设施。多瑙河被疏通,以保护这座城市免受几百年来洪水之灾。城市专家们在60年代开发出一流的供水系统。随着第一家市立医院于1873年的开设,自由主义的市政当局以医疗科学的名义,接管了过去教会以慈善名义所担负的传统责任。公共卫生体系消除了大的传染疾病,尽管在工人聚居区,肺结核仍旧是个问题。^①跟柏林和北方的工业城市不同,对于开放式空间,扩张中的维也纳在总体上依然保持了对巴洛克风格的坚守。当然,人们不再只是用几何语言来构思公园,还采用了受19世纪青睐的生理和有机语言:卡耶坦·费尔德(Kajetan Felder)市长曾说,“公园,是一座都市的肺脏。”^②在公园规划、市政设施和公共服务的提供方面,维也纳的自由派分子可谓成就卓越。^③相反,维也纳后来为人所乐道的那些城市规划特征——提供廉价住房,城市扩张的社会统筹——在环城

大道时代反倒根本不存在。* 环城大道的规划,由专业和富裕人士所把持,其设计从根本上讲,是为了这些人的方便和荣耀。支配维也纳发展规划的皇家律令,让这座城市(除环城大道)的其他部分,可以免受城市扩张委员会的制约,而由那些温和的私人建筑企业来建造。公共规划的基础是一种整齐划一的网格系统,它只对建筑的高度和街道的宽度进行管制。^④

公共服务乃是现代城市的骨架和肌肉,在它们的确定和开发方面,自由主义城市规划的先人们,无论对其所为什么优点和缺点,他们还是为自己改变了城市面貌而倍感自豪。维也纳的新发展,由于其地理上的集中性,在视觉效果上超过了19世纪的任何一座城市的改造——甚至包括巴黎。几年前,大通曼哈顿银行的经理们,通过纽约摩天大楼模式中的“冲天角”,来展示他们的性格,而新维也纳城的规划者们,其“投射自身形象”的意识,比之一点不弱。这座城市在重新设计时或许也达到了实用目的,但其远不如再现出的象征功能。支配着环城大道的,不是实用,而是文化上的自我投射。通常用来描述60年代伟大工程的词汇,不是“革新复兴”(renovation)或者“重新发展”(redevelopment),而是“城市形象的美化(*Verschönerung des Stadtbildes*)”^⑤。沿着维也纳环城大道建起的宏大广场,以及广场上的纪念碑和民居,为我们理解处于全盛期的奥地利自由主义思想,提供了比其他任何素材都要方便的形象化索引。

I

维也纳本应当在其中心位置的广阔土地上大搞现代建筑的,颇具

* 有两个例外:一个是1898年弗朗西斯·约瑟夫登基50周年大典时成立的一个基金会建造的一栋公共住宅工程;另一个是1912年建造的一个商业工程。请见汉斯·波贝克(Hans Bobek)和伊丽莎白·利希登伯格(Elisabeth Lichtenberger)著,《维也纳》(*Wien*, 格拉茨—科隆,1966年版),第56-57页。



Bestimmung der Bezirke
der Stadt Wien.

- 1 Vorstädte**
- | | |
|-----------------|-------------------------|
| 1 Leopoldstadt | 18 Wieden |
| 2 Alservorstadt | 19 Langwahr und Ritz |
| 3 Prater | 20 Spittelberg |
| 4 Mariahilf | 21 St. Ulrich |
| 5 Landstrasse | 22 Wieden |
| 6 St. Anna | 23 Schottenfeld |
| 7 Schwanenbühl | 24 St. Erzelebild |
| 8 Neugebäude | 25 Neustädter Grund |
| 9 Laimgraben | 26 Leopoldstadt |
| 10 Mariahilf | 27 Neugebäude |
| 11 Mariahilf | 28 Neustädter Grund |
| 12 Neugebäude | 29 Maria Theresienstadt |
| 13 Neugebäude | 30 Neustädter Grund |
| 14 Neugebäude | 31 Wieden |
| 15 Neugebäude | 32 St. Erzelebild |
| 16 Neugebäude | 33 Wieden |
| 17 Neugebäude | 34 Wieden |

Maßstab:



讽刺意味的是,之所以没这么做,是因为它在历史上的落后。在其他欧洲都城将自己的堡垒夷为平地多年之后,维也纳却依然完好地保存着。1844年的地图表明:紧靠着广阔缓冲区的住宅地带,其边缘是多么的牢不可破(图1)。内城和郊区之间,依旧由大片的开阔地所隔开。仁慈的“人民皇帝”约瑟夫二世,把大片的缓冲区开发为娱乐用地,然而1848年革命,却在政治上和军事上,都重新界定了缓冲区在城市生活中的位置。与此同时,自由主义者从皇帝手里夺走了城市自治的权力,结束了长达三个世纪的皇室直辖。1850年3月6日颁布的新市政条例,虽然直到1860年全奥地利实行宪政以后才得以充分贯彻,却为推动市民拥有缓冲区的权利提供了政治框架。在政治压力的背后,还有19世纪50年代快速的经济发展的这个因素,后者导致了这座仅容50万人的城市,人口大量涌入,住房严重短缺。*^⑥

1848年革命,导致了公民们对使用防护区有了日益增长的政治和经济要求,也重新激活了其战略意义。当前的敌人已不是国外入侵者,而是革命群众。整个19世纪50年代,奥地利军队都对1848年撤离维也纳感到耿耿于怀,他们极力反对缓冲区的民用开发。中央军事大臣托辞说,革命威胁一直不退。卡尔·格伦尼(Carl Grünne)将军在1857年反对拆除堡垒的提议时坚持认为,必须要保护皇室,免受“来自城郊和偏僻地带的无产者”的可能攻击,“捍卫帝国政府,只有军队可以信赖。”他说,在一个“革命欺诈”的年代,面对“骚乱”^⑦,即使是保守派也会保持消极被动的。

在50年代,随着时间推移,在政府的最高议会里,经济需要终于压过了出于反对革命的恐惧。1857年12月20日,弗朗西斯·约瑟夫皇帝宣布了他的意图,即开放军事用地为民用,并且成立了一个城市扩张委员会来规划和实施具体开发。自由主义的《新自由报》后来用童话的语言阐释了这一事件的象征含义:“皇帝的命令,打破了石墙的古老界线,数百年来,它曾像一符罪恶的魔咒,捆住了维也纳高贵的手脚。”^⑧然而

* 在1840年至1870年之间,维也纳的人口数量和企业数量均翻了一倍。

这几行字的作者在1873年自由主义者已接管环城大道时所写的文字,显然歪曲了事态发展的开端。事实上,在头三年(1857-1860)里,空间的分配,尤其是优先考虑纪念性建筑,仍旧是为了表现王朝的新专制主义价值观的。首先是建了一座大教堂,感恩教堂(Votivkirche)(1856-1879)——“一座象征爱国主义和奥地利人民效忠皇室的纪念堂”——为了庆祝皇帝躲过了匈牙利民族主义分子的那颗子弹。感恩教堂是由皇室成员和高级教士组织公众捐资而建,表现了皇帝和教会牢不可破的同盟关系,他们联合起来对付“受了致命伤的革命之虎”^①,这话是维也纳大主教约瑟夫(即红衣主教冯·劳舍尔)在教堂奠基仪式上说的。感恩教堂既充当维也纳驻军的教堂,又像英国的威斯敏斯寺,成为伟大人物的安葬地,这就使它变成了——用《新自由报》的话讲——“马刀和宗教统治”(Säbel-und Kultenregiment)的象征。

就军方而言,虽然他们在隔墙和堡垒的争执中落了败,但仍在早期的环城大道规划中获得了优待。现代化的反暴动设施网络在1858年就已提出,如今为了完成这项工程,一座新的庞大军火库和两座兵营被颇具战略性地建在了火车站旁边,这样可以为各省调集来的军队进驻首都提供补给。临近霍夫堡的大片土地依然保留了下来,好作为面对市郊的射击防御地带。^{*②}军方最终在作为主干道的环城大道上留下了印记。堡垒拆除后,奥地利军方发言人,就像当时的法国军方在巴黎大道的建设中一样,倾向于建尽可能宽的道路,以最大限度地有利于军队集结,而尽量减少未来的叛乱分子设置路障的机会。^{**③}于是街道被设计成宽

* 靠近火车站的军火库,建于1849-1855年,为了给三个团的士兵和一个火炮车间提供驻地。建筑师西卡德斯堡(Siccardsburg)和范·德·努尔(von der Null)参与了建设,尽管两人都曾是大学预备军团里的军官,该军团是1848年对抗军方的主力部队。军火库还附建有奢华的军事博物馆,这可是缓冲地带第一座“文化机构”。建筑师是西奥菲尔·汉森(Theophil Hansen),他狂热支持希腊革命,后来又设计了奥地利国会大厦。最大的兵营是弗兰茨-约瑟夫·卡瑟尼(Franz-Josef Kaserne)兵营(1854-1857),在19世纪末被拆除,好为新式官僚化军队的大本营——作战部腾出地方来。

** 实际上军方的要求比原先规定的82英尺还要宽,但未能如愿。



图2 宣传环城大道开发的传单,1860年。

der Stadterweiterung.



- 1. Hauptstr.
- 2. Hauptstr.
- 3. Hauptstr.
- 4. Hauptstr.
- 5. Hauptstr.
- 6. Hauptstr.
- 7. Hauptstr.
- 8. Hauptstr.
- 9. Hauptstr.
- 10. Hauptstr.
- 11. Hauptstr.
- 12. Hauptstr.
- 13. Hauptstr.
- 14. Hauptstr.
- 15. Hauptstr.
- 16. Hauptstr.
- 17. Hauptstr.
- 18. Hauptstr.
- 19. Hauptstr.
- 20. Hauptstr.



Stark durch
Gedult und
Frieden.

beim Beginne des Jahres

1900

敞的干道,环绕整个内城,以利于人员和物资在危险时的快速流动。民众则希望道路宏伟壮观,让这条大道兼具环城形式和纪念规模,这跟军方的考虑不谋而合。

在1857年皇家律令颁发后的十年里,由于政治上的发展,新专制主义政权变成了君主立宪制。军方由于在1859年和1866年连续败给了法国—皮埃蒙特联军和普鲁士王国,失去了在国家议会中的决定性发言权,而由自由主义分子执掌权力。结果,环城大道计划的实质和意义均发生改变,为的是回应新统治阶级的意愿,他们想要竖立起一系列表现“自由主义和平”(pax liberalis)价值观的公共建筑。1860年,最早发给大众的介绍发展规划的传单里,通过图示的形式展现了新主办者的意识形态(图2)。地图两侧的女性形象,其意义在图示铭文中已清楚标明:右边写的是“通过法律与和平实现强盛”(也就是不通过武力);左边(维也纳身上穿的衣服本身就代表艺术之神)写的则是“通过艺术来美化”。

老城和环区之间,由于政治上的变迁,对比不可避免地愈加鲜明。内城以象征第一和第二等级的建筑为主:巴洛克风格的霍夫堡,即皇帝的寝宫;哥特风格的圣史蒂芬大教堂,以及散布在狭窄街道上的众多小教堂。而在新的环城大道的开发上,第三等级在其建筑上则表现出立宪的“法律”(Recht)战胜了皇室的“权力”(Macht)、世俗文化压倒了宗教信仰。在环区占主导地位的,不是王宫、卫戍部队和教堂,而是立宪政府的各大中心和上层文化。用于旧城中、表现贵族和教会恢宏奢华的建筑艺术,在这里变成公民的共有财产,在一系列所谓“光辉建筑”(Prachtbauten)中,表现了资产阶级文化理想的方方面面。

环区的规模和气势虽说依旧表现出巴洛克风格的影响力,但激发其设计灵感的空间概念却是原创和新颖的。巴洛克风格的设计者们,在空间组织上把观赏者的目光聚焦于中心:建筑环绕、突出中心,而空间则为建筑起到视觉放大的效果。而环城大道的设计者们,几乎将这种程序反其道而行之,也就是运用建筑来扩大水平空间。他们把一切与中央

大道有关联的因素都组织了起来,没有什么构造封闭和视觉终点。在这庞大复杂的建筑体系中,呈多面形的街道是唯一真正意义上的独立元素,不从属于任何空间实体。巴洛克设计者会把郊区同城市连为一体——营造出开阔的远景视野,使其直通城市中心的巨大建筑——而1859年采用的这个规划,除了个别例外,尽量减少远景视野,而是青睐于环形的流动线路。所以,环区把旧中心和新视角分割开来。主要规划人之一路德维希·冯·福斯特(Ludwig von Förster)曾写道:“通过对内城不规则边缘的填充,使其呈现出一种封闭、规则的七边形,而世界上最有气派的大道之一沿其四周展开,把这内城跟外围的郊区分开。”^④通常把市中心和外围连接在一起的,是一种放射形的道路体系,可在这里,不管是从内城还是从郊区进入环区的道路,都毫不显眼。这些道路走的都是环线,并不横穿环区。老城于是就被环区包围——用一位评论家的话讲——仿似一座博物馆。^⑤原本的军事隔离带,变成了社会隔离带。

在环区巨大而又连续的环形空间里,资产阶级的代表性建筑,有的成群而建,有的形单影只,但在布局上它们彼此之间很少遵循什么主从的原则。宽阔的道路没有凸显出建筑,相反,倒是建筑都一个个地朝向道路,这乃是组织连贯的唯一原则。图3中的照片,摄于环城大道在国会大厦的拐弯处,体现出由街道产生出的线形力度。图中中心偏右的大学,并未直冲着左边的国会大厦,中间有公园阻隔。面对环城大道的大学,就像是国会大厦以及矗立于中心偏左的市政厅,完全独立于旁边的巨大建筑。*沿着整条环城大道所栽种的树木,只是更加凸显出街道的气势和建筑物的孤立而已。垂直的建筑体服从于扁平的横向街道,难怪整个开发工程都以“环城大道”(ring street)来命名。

建筑物所代表的几项功能——政治、教育和文化上的——在空间

* 这种以街道为中心的布局,也有显著的例外之处,那就是两座主要博物馆——艺术史博物馆和自然史博物馆,两者就彼此相对,中间隔着的空间,被规划者设计为一座广场。



图3 环城大道以及国会大厦、市政厅、大学和皇家剧场(自左至右),摄于1888年。



组织上都得以平等的表现。这些相映成趣的建筑,并没有直接地彼此关联,而是在环形主干道上巍然独处,市民们从一座建筑看向另一个建筑,恍如从一个生活方面转到了另一个。公共建筑杂乱无章地在空间中排列,其中唯一的稳定性因素,反倒是干道上来往的人流。

由建筑物的空间布局所造成的孤立感和缺乏关联性,更是在它们历史风格的类别中得到了强化。如同其他地方一样,得胜的奥地利中产阶级急于在法律和科学上展现自己相对于过去的独立性。可是无论何处,只要他们意图在建筑上表达自己的价值观念,结果总是回归到历史上来。正如在其职业生涯初期(1836年),福斯特就着手在其期刊《建筑学报》(*Bauzeitung*)上力图让现代建筑师充分认识到过去的精神财富,他当时写道:“……19世纪的天才已不能按自己的路线走下去……这个世纪没有决定性的特色。”^⑩因此,中产阶级是在过去的视觉艺术特色中展现着自身,他们所借用的风格,其历史联想最适合于表现某座建筑的功能。

前面为了说明建筑布局的均等原则,我提到了所谓的市政厅地带,这个地带同时也展现了建筑风格的多元思想,及其观念上的重要性。位于该地带的四栋公共建筑共同构成了一个法律和文化的真正四边形。它们就像风向图一样,代表了自由主义的价值体系:议会政府在国会大厦里,市政当局在市政厅里,高等教育在大学里,而戏剧艺术在皇家剧场里。每栋建筑所体现的历史风格,感觉都能呼应其功能。所以,为了唤起人们的记忆,即维也纳起初是一个自由的中世纪社会,如今又在漫长的专制统治后赢得新生,自由主义者们大量采用了哥特式风格(图4)来建造市政厅。收藏有奥地利传统艺术瑰宝的皇家剧场(图5),被设计成早期巴洛克风格,以纪念那个戏剧把同样怀有审美激情的教会、宫廷和民众联合到一起的时代。在其内部的大楼梯间里,最年轻的环城大道绘画大师之一,古斯塔夫·克利姆特,出于灵感用刻画戏剧历史的油画来装饰顶篷。*如同歌剧院和艺术史博物馆,皇家剧场为旧贵族和新资

* 参见本书第217-218页。

产阶级精英提供了集会场所,在这里,等级差别和政治分歧,即使没有完全消除,可至少由于文化审美上的共同点而暂时大大地淡化了。皇室通过艺术表演机构——皇家剧场、皇家歌剧院、皇家博物馆,轻松地扩大了自身与广大公众的接触面,而新兴资产阶级则可以在这些艺术中热切地吸收传统文化,不必牺牲自己在宗教、政治和科学上引以为豪的独立感。

文艺复兴风格的大学,则与皇家剧场形成对比,它是自由主义文化的明确象征。正因为如此,它不得不上等很长时日,才名正言顺地成为环城大道上的重要建筑场所。作为世俗理性主义的大本营,大学总是不受顽固老右派分子的认可,又因民粹主义分子和反犹新右派分子的崛



图4 市政厅(由弗里德里希·施密特设计),1872-1883年。

起而遭受排挤。大学的选址甚至建筑风格,都在政府内部以及构成政府的各社会利益集团间引发了连年的冲突。数年来,大学一直因其在1848年革命中所扮演的角色而处于阴影之中。由大学和其他高等教育机构的师生组成的预备军官团,可说是维也纳革命武装组织的核心力量。皇家军队曾经在这群武装的知识分子面前撤退,他们自己对这次大失颜面之举,既不能释怀,也无法原谅。在革命被镇压之后,军方占领了内城的老大学,并强行将其建筑功能分散到了城外区域。1849年7月,当热诚、开明却又保守的贵族,利奥·图恩(Leo Thun)伯爵就任宗教与教育部长的时侯,他曾试图现代化并驯化大学,既保持其自主性,但又加紧其与王室和教会的联系。对于军方和其他政治反对者出于惩罚目的、企图拆散大学布局的做法,他极力抗议,却无济于事。从1853年到1868年,图恩及其合作者致力于在感恩教堂四周建起一个新的、英国式样的、哥特风格的大学校区,但却无果而终。¹⁵



图5 皇家剧场(由戈特弗雷德·森帕和卡尔·哈森诺尔设计),1874-1888年。

直到自由主义者掌权,大学问题才得以解决。在当时,对自由主义分子最为重要的三处公共机构——大学、国会和市政厅——都设在临时区域,而且也不宽敞,而军方却紧紧握着阅兵场,这可是缓冲区仅存的一块开阔地带(超过 500 英亩)。新的民政部(*Bürgerministerium*)在其 1868 年成立后不久,就向皇帝请求获准这块地,但未成功。僵局最终由市长卡耶坦·费尔德打破,他成立了一个由三位建筑师组成的委员会,由他们为国会大厦、市政厅和大学画出位置图,好让阅兵场容得下这三座建筑。1870 年 4 月,在自由主义分子控制的市议会热情支持下,费尔德三大建筑的规划获得了皇帝的批准。在从城市扩张基金中获得一大笔补偿金后,军方终于把自己的阅兵场(*champ de Mars*)交给了自由主义政治和学术的拥护者们。^⑥

将大学定址于环城大道上的无比荣耀之地,靠的是政治变迁,这种变迁还体现在大学建筑本身的形式和风格上。图恩原本规划的是一个中世纪类型的大学城(*cité universitaire*),哥特式的建筑簇拥在感恩教堂四周,就像小鸡围在母鸡身旁一样,可是这个规划,随着促成其形成的新专制主义的衰败而跟着夭亡。现在的大学,是一派独立建筑的形式,形象高大、气势恢宏。选用的亦非哥特式,而是文艺复兴式风格,为的是展现在中世纪迷信的长夜之后,现代理性文化同世俗学术复兴之间的紧密关系。

其设计者海因里希·费斯特尔(Heinrich von Ferstel, 1828-1883),即使在当时政治上颇为变通的建筑师当中,也堪称见风使舵,他主持过各种各样的所谓“风格建筑”,以顺应伴随政权更替而出现的喜好上的变化。作为银行家之子,费斯特尔也曾有过革命的青春岁月,他在 1848 年参加了大学预备军官团,但很快就重回其腐朽的出身,在保守的 50 年代,为波希米亚贵族当起了建筑师。在其中一位贵族图恩伯爵的支持下,费斯特尔成了感恩教堂的建筑师而声名鹊起。^⑦但是当自由主义时期的大学规划最终开始时,费斯特尔却被任命设计一座文艺复兴式的建筑。于是,他去了现代人文主义学术的摇篮——意大利,研究了帕多

瓦、热那亚、波洛尼亚和罗马的各个大学。可以肯定的是,对于费斯特尔意欲在壮丽的建筑构造中,过分渲染文艺复兴模式的做法,某些自然科学家极为反对。他们的意见是,这些庄严的建筑,起不到推动自然科学发展的作用。自然科学昌盛的地方,应该是柏林和慕尼黑的大学、法国科学院,以及伦敦大学。它们的建筑很简单,“更符合严肃审慎的要求……真正的科学在这里能够自如发展”。可是纵使是这些批评家,在提出其侧重功能的观点时,也略有妥协,对于当时盛行的强调表象的观点,他们在最后部分地予以接受:“当人人都在为意大利大学的风格而赞叹不已时,倘若我们能胜之一筹,无疑将倍感荣耀。”¹⁸于是,文艺复兴作为维也纳自由主义学术的特有风格,得以大行其道(图6)。

在这个法律与文化的四边形区域,或许最重要的建筑便是帝国议会(Reichsrat),即国会大厦(图7)了。其丹麦建筑师西奥菲尔·汉森



图6 大学(由海因里希·费斯特尔设计),1873-1884年。

(Theophil Hansen, 1813-1891) 共为环城大道的建筑群*建造了五座建筑,但是国会大厦是他凝聚心血最多的。他选择了自己最崇仰的风格——古典希腊风格——来装点建筑外观,尽管其线条明晰的块状形体更像是巴洛克风格。作为一个真正推崇希腊文化的人,汉森相信,“高贵、古典的形式,将会以其无法抗拒的力量,对国民代表产生启发心智、纯净心灵的影响。”^⑧就如同大学一样,国会大厦的形式、风格及选址规划,随着自由主义势力的增长而发生改变。起初,计划把国会两院安排在两座单独的建筑物里,且风格也不一。在早先的计划里,汉森要把上议院设计成古典希腊样式的“贵族”风格;而众议院,则考虑采用罗马文艺复兴风格。但是所有这些计划,都随着奥地利—普鲁士战争的爆发,以及随之而来的1866年国内危机,而告一段落。当硝烟散去、一个更趋自由主义的宪法颁布以后,政府在1869年决定,将两院连在一起,置于“一座壮观恢宏的光辉建筑中”,两院各占据一个侧翼。共有的中央大厅以及接待室,是为两院议长准备的,采用的是“高贵”的希腊风格,象征着议员和人民能够上下同心的愿望。^⑨为了实现汉森的这一奢华的设计,可谓不惜一切代价,使用的都是最昂贵的材料。

把阅兵场从军方手中争取过来,也让国会获得了与其新政治地位相称的位置。起初构想的地点比较普通,^{**}而现在的大楼在环城大道上临街而建,隔着一个小公园直冲着霍夫堡。汉森如此设计,是为了尽可能地营造一种高度感,如图7所示。他将进入国会的主入口置于第二层上、一个立有圆柱的壮观门廊之内,还建造了一个斜坡从地面直通入口,方便汽车驶入。斜坡那有力上升的对角线,给气势庞大、质地粗糙的底层赋予了特色,使它仿似一座砖砌的卫城,其上乃是精美古典的上部楼层。然而,不论这构想有多么天才,这座法律的神庙似乎还是没有像其建造者预期的那样,气势逼人地俯瞰周围环境。

用来装饰斜坡的雕塑,暴露出奥地利国会的自由主义者对自身缺

* 建筑群包括音乐学会大厅、高雅艺术学院、证券交易所、福音教会学校和国会大厦。

** 位于现在的席勒广场(Schillerplatz)。

乏历史根基的忧虑。由于没有历史,他们找不到自己的政治英雄来通过雕塑加以纪念。于是就借用了罗马七大古山上的那对“驯马人”雕像,以守卫斜坡入口。沿着斜坡自身,摆放着八位古典历史学家的雕塑——修西得底斯(Thucydides)、波利比奥斯(Polybius),以及其他名家。在历史传统匮乏的地方,往往历史学识便会来填补空缺。最终,选择了雅典娜来作为首要象征,立于这座新大楼的正前方(图8)。在这里,引入神话来发挥历史所无法履行的功能。奥地利的国会议员们并不倾向类似自由女神像那种承载革命历史的雕塑。雅典娜作为城邦的守护者、智慧的女神,可算是一个较稳妥的象征。这位女神还贴切地象征了政治与理性。



图7 帝国议会(国会大厦,由西奥菲尔·汉森设计),1874-1883年。

文化在自由主义下的结合,这种结合表现在那句人们常说的启蒙运动口号中:“知识让我们自由”(Wissen macht frei)。虽然雅典娜身躯高大,但是像国会一样,她仍无法统摄周边环境,只能冷冷地注视着风中的生活核心——环城大道。*

体现在精心设计的国会大厦建筑上的这种外形上的华丽压过功能上的实用,并不总是投合建筑委员会里那些追求实用之人的心意。1867年,建筑师费斯特尔和汉森提交的艺术史博物馆和自然史博物馆的规划,为了外观漂亮而牺牲部分内部空间,一位委员会成员就表示反对,他拿出一位工程师的草图,说这是一种“注重功能的结构(*Nutzbau*),其平面设计很实用,但外观却不可取。”为了协调这两种矛盾的需求,当局不得不从德国请来一位新的建筑师高芙雷·森帕(*Gottfried Semper*),此人在原则上倡导实用和美观相统一。^④有趣的是,只是在城市建筑中,这些资产阶级先驱才有意坚持审美优先,而在乡村,他们觉得根本没有必要遮掩自己的商业身份。因此,在市议员要为新维也纳供水系统的巴登(*Baden*)水渠选择一种样式时,他们否决了“带有装饰”(etwas mit *Schmuck*)的提议。相反,他们却遵循了一位建筑师的建议,此人主张,对于乡村所需的实用结构来讲,只有一种合适的样式,“叫做亚当风格,即赤裸而强壮”^⑤。但在城市,这种裸露肌肉的风格就会被视为粗俗。在那里,工商社会的真实面目,需要用前工业时代的艺术风格这块高雅体面的帷帐来遮掩。科学与法律就是现代社会的真实面目,而美却来自于历史。

总体来讲,环城大道上的宏伟建筑充分展现了主流自由主义文化的最高价值。在阅兵场的废墟上,自由主义信仰者们建起了立宪政府的政治机构、为自由民族培养精英的学校,以及博物馆和剧院,后两者为大众提供的文化,可以把新生阶级(*novi homines*)从其卑贱的出身中拯救出来。假如说在世系宗谱上进入旧贵族极其困难,那么在精神上成为贵族,从理论上讲却可以通过新的文化机构,向所有的人敞开门路。它

* 昆德曼的雅典娜雕塑,虽然是汉森规划的一部分,却直到1902年、大厦竣工接近20年之后才矗立起来,而此时理性精神早已被国会摒弃。

们有助于人们同旧有文化和皇家传统产生联系,强化第二社会,有时叫做“中间夹层”(mezzanine),在这夹层中,上升中的资产阶级,与愿意接受新式的社会和经济力量的贵族相接触,而原本的胜败也随之变成了社会和解与文化整合。

当代自由主义史学家海因里希·弗雷德荣(Heinrich Friedjung)从整体上把环城大道的开发解释为一种补偿性的历史认同,同时也是几代

图8 国会大厦前的雅典娜喷泉(由西奥菲尔·汉森和卡尔·昆德曼设计),1896-1902年。



维也纳普通市民辛勤劳作的结果,他们被掩盖的财富和才华,“就像深埋在地下的巨大煤层一样”,在19世纪末终于得见天日。弗雷德荣写道:“在自由主义时代,权力至少部分上落到资产阶级手中,而这一现象,在维也纳的重建上表现得最为充分和纯粹。”^②

有个来自乡下的年轻人,阿道夫·希特勒也来到了维也纳,照他的话讲,是因为他“想出人头地”,环城大道给他带来的魅惑,一点不亚于弗雷德荣,对于其第一次到来,他是这样记叙的:“从早到晚,我从一个景点跑到另一个景点,可最吸引我的,总是这些建筑。我能一连几个小时站在歌剧院前,一连几个小时盯着国会大厦看;对我而言,整个环形的大道有如《一千零一夜》当中的魔法。”^③作为一名雄心勃勃的艺术家和建筑师,希特勒很快就沮丧地发现,这个法律与文化的魔幻世界,并不容易进入。^④30年后,他重返环城大道,那时的他,已成为大道所代表的一切的征服者。

II

环城大道上那一排排非凡、大气的建筑,容易使人忽略一个事实,即占绝大多数建筑空间的,乃是公寓住宅。城市扩张委员会的才智就在于,成功地控制了私营部门,为公共建设创造了资金基础。出售土地所获得的进款,都进入了城市扩展基金会(*Stadterweiterungsfond*),用以支付街道、公园,以及很多公共大楼的建设费用。

当局对于私人企业创造所需的财源,可谓信心十足,因此对转让财产的投机行为,采取了鼓励而非限制的措施。19世纪50年代的内城对于住房的迫切需求,让这条路线陷入经济争执当中。尽管内城的地产持有者们,因为惧怕新的大规模房屋重建带来竞争,而对之极力反对,可

* 希特勒对环城大道细致、个人化而又常常富有创见的评论,体现出这条大道作为一种生活方式的象征所具有的力量和活力。

城市扩张委员会的运转原则依然是：最能获利的土地开发，会为社会带来最大的好处。委员会的着眼点，当然并非是低收入群体的住房需求，甚至也不是城市经济的整体发展，而是环城大道上那些具有代表性的公共建筑和公共空间。住宅区的建筑控制仅限于高度、排列，以及土地分割。至于其他情况，则全由市场决定。而所谓“市场”，指的是富裕阶层经济利益和文化价值的综合考量。

城市地理学家伊丽莎白·利希登伯格(Elisabeth Lichtenberger)曾经对环城大道的社会及经济结构进行过集中的研究，该研究同勒纳特·瓦格纳—里格(Renate Wagner-Rieger)对环城大道建筑的研究结合在一起，就使得我们可以了解，新的维也纳掌权阶级在1860年后的半个世纪中，是如何为自己建造住所的。不管是空间组织，还是建筑格调，都展现出建筑师及其客户的需要和追求。

基本住宅都是公寓。四至六层高，普通的多户住宅，但很少超过16户。^⑧这种类型的住宅典型便是巴洛克时期的贵族府邸(*Adelspalais*)，很多这类精美建筑存在于维也纳内城。为了适应环城大道上这些新精英的需求，贵族府邸，用今天的话来说，变成了租赁式宅邸(*Mietpalast*)，或者是公寓式住宅(*Wohnpalast*，大致译为 apartment palace)。*它还有个名字，是从投资者而不是从租户的角度来看的，叫做保值型住宅(*Zinspalast*)。租赁式宅邸比起贵族府邸来较为平民化，可比起公寓式住宅来又略为贵族气一些，后者是在维也纳外围大量涌现出来的、供工人阶级居住的单调多层租住型楼房。^⑨不管是租赁性宅邸，还是公寓式住宅，都因其四方外形和宽敞体积，而很像其位于内城的巴洛克和古典式的原型：资产阶级租赁式宅邸像是贵族府邸；而工人阶级住的公寓式住宅则像是皇家军队的营盘。无论是上升中的财富新贵，还是

* *Palast* 这个词单独使用的话，不光指大型的单户住宅，也可以指气派的俱乐部、机构大楼，甚至是较大的仓库。参见勒纳特·瓦格纳—里格(Renate Wagner-Rieger)著，《19世纪的维也纳建筑史》(*Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*，维也纳，1970年版)，第205—206页。

沦落为产业工人的流动手工业者,都不再保留其传统的居住形式,在过去,不管独门独户还是复合住宅,师徒居住、干活都在一起。^{②19}世纪的城市生活,逐渐把居住和工作、住宅和店铺及办公室给区分开来;公寓住宅就折射出这种变化。环城大道上的建筑则标志着这一发展的过渡阶段。尽管在租赁式宅邸这种准府邸中,依然把商用空间和居住合为一体,可这种商用部分,已经很少再充当居住者的工作间了。

当居住模式这一问题首先摆到环城大道规划者的眼前时,他们当中有些人觉得,这是一个弥补历史造成的损害的机会,因为过去人们都被迫集中居住。当时有一本小册子,题目叫《应当如何建设维也纳?》,向统治精英们提出了这个问题。在旧城,为中产阶级大量建造多户住宅,实在是因人口不断增加不得已而为之。如今,有两位杰出人士倡导独户住宅,他们就是这本小册子的作者——鲁道夫·冯·埃特尔伯格(Rudolf von Eitelberger),大学里重要的艺术史学家,以及海因里希·费斯特尔,后者我们在前面已经讲过,是感恩教堂、大学和环城大道上其他主要建筑的设计者。两人都是浪漫主义史学家,而且就如同众多的奥地利自由主义分子一样,酷爱希腊文化。费斯特尔在1851年赴英国及低地国家(指荷兰、比利时、卢森堡——译者注)旅行时受到启发,他在环城大道开发中,大力宣扬带有私人小花园的英国半独立式房屋的好处。可是英国城内住宅(town house),尤其是19世纪那种,纯粹就是居住用。现代分工把大量劳动集中在某些特殊的建筑、甚至是单独的区域里,中产阶级住宅,既是这种现代分工的产物,也是其征兆,它们已不再充当工作场所了。但是这两位奥地利批评家在为环城大道提倡建造英式住宅的时候,将其作了改造,以适应早期的生活方式:即资本主义早期时致富的手工业者和商人,他们的家同时也是工作场所。埃特尔伯格和费斯特尔的房屋模式,既不十分现代,也不特别英式,这种房子在底楼有一间店铺或办公室,二楼用来家人居住,再上的楼层则是佣人和工人干活与住宿之处。对于那些居住与工作分开的现代资产阶级家庭,埃特尔伯格

和费斯特尔则提出独立公寓式住房,每层一家。这种所谓的“公务员住房”(Beamtenhaus,在奥地利,国家官员确实是商业管理的先驱)依然保持了其中世纪化市民住房的规模,这是为了审美统一的需要。^②由这些住房设计而透出的中产阶级理念,反映出奥地利资本主义发展缓慢,以及社会上的怀古趋势,由此也成了中产阶级当中部分最活跃代言人的特征。

英式或者贵族的城内住宅,并没有在环城大道开发者委员会里取得优势。它既不能满足土地使用最大化的要求,又无法满足彰显贵族身份的渴望。维也纳内城的居住者,出于巴洛克传统,已经习惯了租赁式



图9 卡恩特纳环路。

住宅。现在的问题不是取代它,而是提升它。新的维也纳中产阶级人士并不是想当贵族,而只是想变得高雅尊贵,即使不是在其内在价值观上,也要在外表上有所体现。虽然有种种矛盾之处,环城大道的租赁宅邸作为一种建筑类型,还是带有这种资产阶级—贵族气派和睦共处的印记。

分块出售土地,这个决定并非效法在内城和郊区盛行的小块地段,而是效仿传统大宅的做法,后者也决定了英式住房观念的命运。⁹尽管在这些地块新建了几处威严的大宅以供贵族或富人私人居住使用,可大多数仍然是多户住宅楼,其“贵族”特征,只是首先体现在外观上而



图10 帝国议会街。



图 11 卡恩特纳环路 14 号的楼梯间,1863—1865 年。

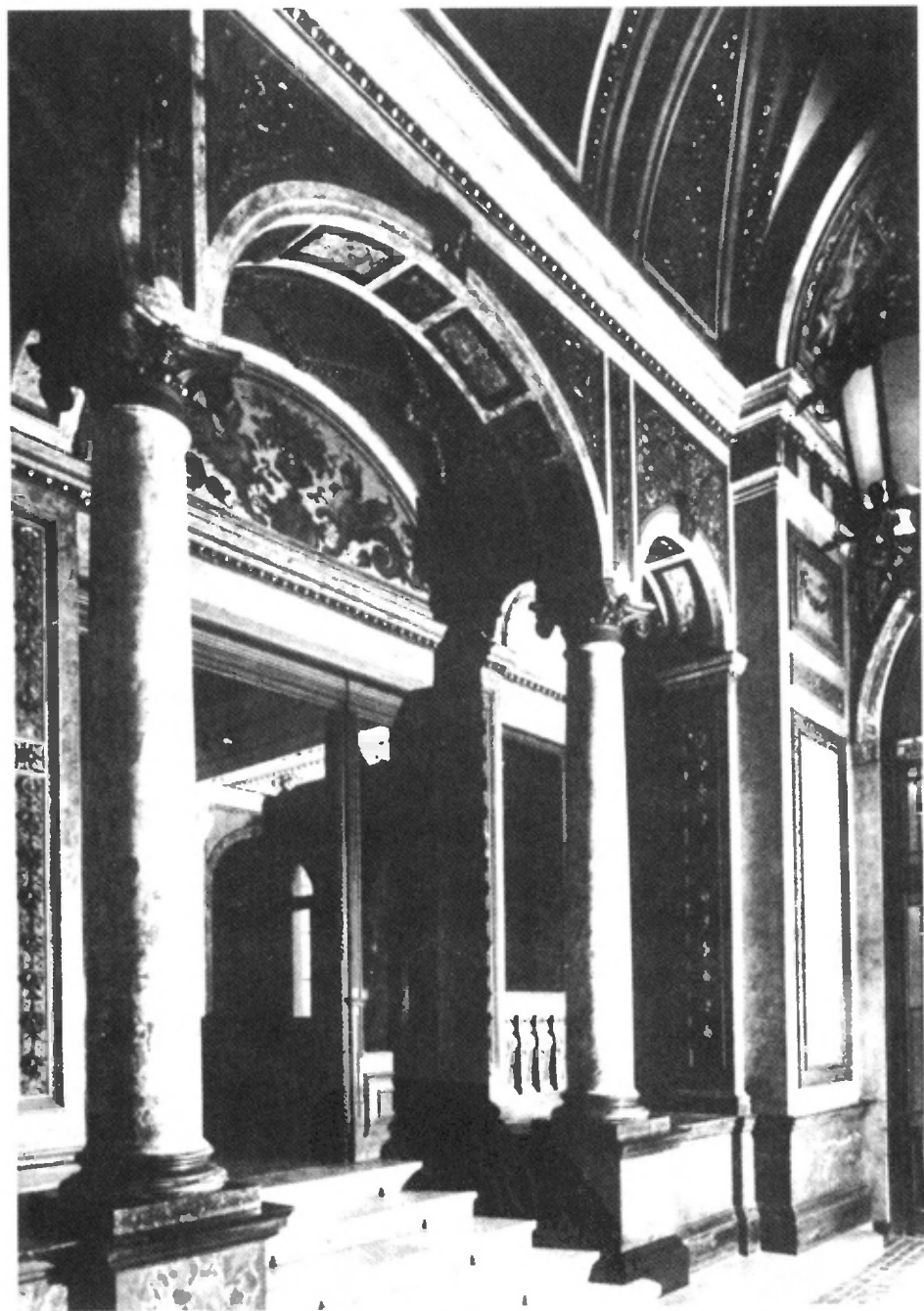


图12 帝国议会街7号的前厅,1883年。

已。而下层往往粗糙土气,出租为商用,二楼有最宽敞的公寓房间,得一美名曰“贵族楼层”(Nobelétage 或 Nobelstock,来自意大利用法:piano nobile)。三楼有时候照搬二楼的平面设计,有时则进一步分割为更小的公寓房间。由窗户高度、装饰华丽与否、柱子等等所造成的外观上的垂直变化,一定意义上体现出公寓内部的大小和豪华程度:楼层越高,住户越多,每户面积就越小。不过,所谓的外观“贵族化”(Nobilitierung)经常是很有欺骗性的。就如瓦格纳所指出的,内部空间里公寓的数量和布置,取决于消费者的需求和投机者的意愿。^⑤

在环城大道的第一个建造期,即1861-1865年,中等收入者的住房需求压倒一切,由此引发了小户型、整齐划一的住宅趋向,与之对应的是外观上某种标准一致的风格。卡恩特纳环路(Kärntner Ring)就表现出这种趋势(图9)。到了建造的第二波,即1868-1873年,在外观和内部都盛行分化,这同样表现出环城大道内部的社会分层现象,以及这一带居民的追求。在国会大厦后面有一条单独的街道——帝国议会街(Reichsratsstrasse),其层积外观可谓达到了极致(图10)。建筑师在开发平面设计时,尽可能地多布置公寓房间,并以直角冲着街道,这是为了合理分配外部窗户的利处,以最大限度地获取租赁价值。^⑥能够增加出租收入的“贵族化”特征,并不一定仅局限于单独的一个个公寓单元间。壮观的楼梯间(图11)和宽敞的前厅(图12)也都颇受青睐,它们是从宫廷建筑改用到公寓住房的措施。^⑦这些特征当然也用在公共建筑上表现其庄严——人们可以想想歌剧院的“皇家楼梯”(Kaiserstiege),或者皇家剧场中通向中央楼梯的那两座侧翼建筑——其中一座是宫廷专用,一座面向大众(见第五章,图33)。在带有强烈垂直变化的公寓建筑里,主楼梯(Herrschaftsstiege)可能只到贵族楼层为止,或者再上去一层,更高的楼层就用简便楼梯了。如同在环区那宽敞的道路一样,在其建筑物(无论公共还是私人的)内部,走动空间也是极力扩充,以营造一种高贵感觉。

对于购房者和租房者来讲,环城大道作为一处居住区域,实在是成

效斐然。一直到帝制覆亡——尽管期间在城郊开发了别墅区——环城大道对维也纳的各路精英始终保持着巨大的磁力:其中包括贵族、商人、官员,以及职业人士。^④社会最上层人士不止居住于环区一带,令人惊讶的是,他们很多人还拥有所住建筑的所有权。这是由于环城大道的公寓虽说一般都是由开发公司建造,但其定价可算是最保险、最有利可图的投资之一了。为了最大限度地提高其吸引力,国家和市政府都免征财产税长达30年。高等贵族、商人、有固定收入的寡妇,或者支付得起的医生,都被引来购买公寓楼,自己住其中的一套,其余的用来收租金。所以就环城大道的房子而言,社会需求和经济收益是相辅相成的。

人们都想以合理的成本造出尽可能盈利的好房子,大量的聪明才智用于满足这一愿望。开发公司购置了整个街区的土地。最好的建筑师——设计歌剧院的奥古斯特·西卡德斯堡和爱德华·范·德·努尔,设计国会大厦的西奥菲尔·汉森——都致力其中,发挥其才能来最大限度地利用土地。他们用一栋规模、比例都很宏伟的大楼来覆盖整个街区,并采用楼梯间和庭院的形式来实现修饰效果,而没有牺牲太多关系到实际居住的空间。但是为了吸引更多的个人投资者,小户型就必不可少。汉森为其中一家开发公司,通用奥地利建设公司,解决了这一问题,他提出了一种共管公寓(condominium),即大众租赁型住宅楼(Gruppenzinshaus,图13)。汉森设计的这幢覆盖整个街区的大楼可以分成八个多户居住单元,每个单元可以单独出售(图14)。所有住户共享内部庭院和大气而富丽的外观,再加上统一的人口设计,使得每个业主都得以坐拥尊贵,而这一切,倘若若是为其购买的同等面积房屋单独设计的话,将会昂贵得让人却步。^⑤在为不同客户设计相邻建筑的时候,建筑师们有时也相互借鉴,这样不光是为了经济,也能取得富丽堂皇的效果,而这种效果,本来是需要窗台线、楼层线,甚至装饰上的统一风格才能产生的。^⑥

个人所有的租赁式宅邸在声望和盈利上的巧妙统一,反映出自由主义时代的主要社会趋势之一:贵族和资产阶级之间的和谐。趋向于整合的动力并非总是自下而上。事实上,无论是财富新贵还是世袭贵族,

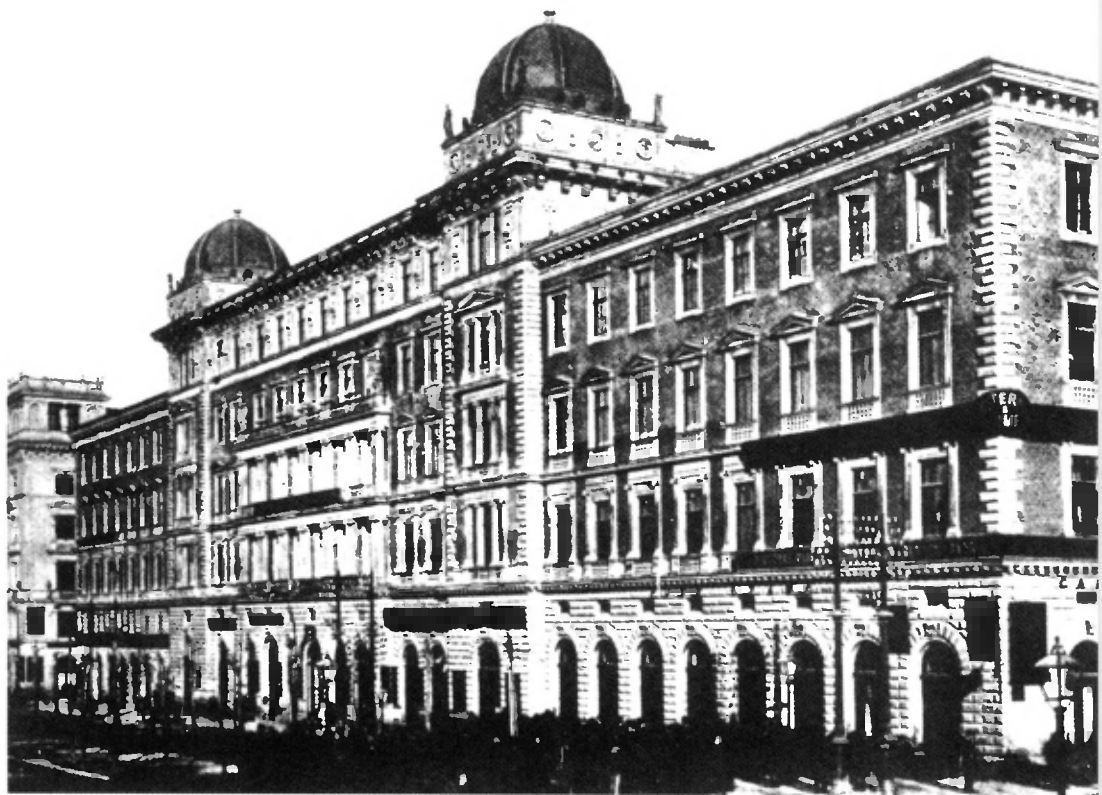


图 13 大众租赁型住宅楼(公寓大楼,由西奥菲尔·汉森设计),1870年。

都是 19 世纪 60 年代环城大道住宅的重要投资者。这个最高的社会阶层开辟出一片实际上属于自己的区域,主要集中于黑山广场(*Schwarzenbergplatz*)周围(图 15)。在那里,像路德维希·维克多大公和银行家弗雷赫·冯·韦特海姆这样的人,几乎拥有其中一半的房产。* 这

* 费斯特尔曾经为这两位客户建造府邸,在内部设计上做了颇为有趣的变化,以迎合旧贵族和金融新贵在生活格调上的固有差别。参见诺伯特·威比哈尔(Norbert Wibiral)与勒纳特·米库拉(Renate Mikula)著,《海因里希·冯·费斯特尔》(*Heinrich Ferstel*),出自勒纳特·瓦格纳-里格(Renate Wagner-Rieger)编,《维也纳的环城大道》(*Die Wiener Ringstrasse*),第 8 卷,iii,第 76-85 页。

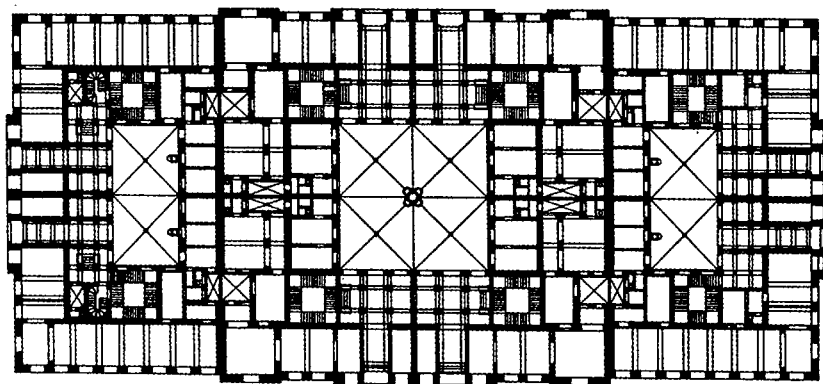


图 14 大众租赁型住宅楼的平面设计图。

些贵族不全是外住的房主,有一半人确实就住在他们建造的这些宫殿般的租赁式宅邸里。尽管晚至 1914 年,形形色色有爵位的贵族掌握了环区各处的大多数地产(大约是全部私有房产的三分之一),可是只有在黑山广场地段,他们才真的会住进自己拥有的房子。^⑤

在中产阶级内部,纺织制造商是最大的住房持有者群体,他们集中在一个地区,职业标志很显著。纺织居住区对于资产阶级来说,就像黑山广场对于贵族一样:乃是明显卓尔不群的地带。在环城大道刚刚开始开发的 60 年代,纺织业正处于全面现代化的进程中。不过它又同过去藕断丝连。直到 20 世纪,奥地利的纺织公司还是有名有姓的家庭企业,由企业家个人来掌控。虽然制造业大多在地方各省开展,特别是波希米亚和摩拉维亚,可管理却依然集中在首都。内城过去的织布商区域,径直移到了环城大道的东北部,变成了新的纺织居住区。在那里,纺织企业家们所盖的房子,还是按照传统方式将居住和工作结合到了一起(图 16)。底楼(有时还有夹层)是公司办公室。贵族楼层由业主和家人居住。上面各层,如果不用做额外的办公室或仓库的话,就租出去。除了贵族,纺织制造商就算是环城大道区域拥有出租房屋比率最高的群体了。当然,一般而言,只有那些最富裕的公司,其业主才能在环城大道开发区



图 15 黑山广场。





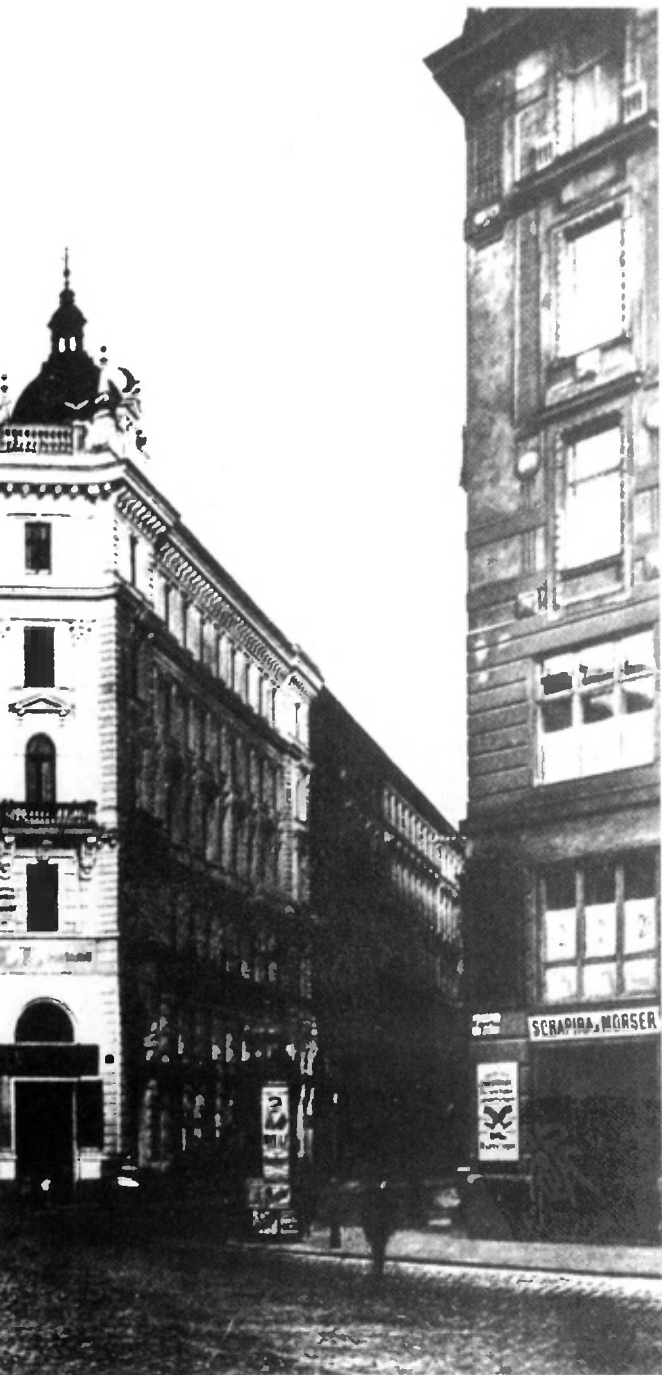


图 16 协和广场。

域开得起总部。在该区域 125 家企业当中,三分之二的雇员超过了 500 人,五分之二甚至超过了 1000 人。^⑧

环区一带还散布着其他企业,不过它们的办公室一般设置在多户住宅楼里。到大型官僚化公司开始需要特殊设计的楼型时,环城大道几乎已经完工,用来居住的租赁式宅邸也已占据主流。新的办公室只能通过改造方可使用。直到 1914 年,环城大道的 478 栋私有建筑中,仅有 72 栋为公司法人拥有,其中又只有 27 栋的业主是在其自己的建筑中开展业务的。^⑨在这里,环城大道的开发也显示出其自身乃是个人主义时期的产物。住宅的高度超过商业用地,使后者几乎成为住宅外观的一个部分。商业用途是不允许凌驾于居住区之上的,也不可以超越其一开始设计时所要满足的社会表现功能。

纺织居住区和黑山广场周边具有非常明显的阶级印记,而环城大道区域却融合了贵族和上层资产阶级这两个可变阶层。当我们按顺时针方向,沿着环区从黑山广场步行到歌剧院一带的时候,第二社会——有修养的贵族、收租人、官员,以及商业精英——占据主流,而上层贵族则不见踪影。继续往前走,到了博物馆和大学之间的地方时,我们就进入了上层社会(*Grossbürgertum*)的代表区域,即市政厅一带。这里居住着最为强大的社会中坚,即掌权的自由主义分子,这从环城大道上威严的踱步之人身上就能看出(图 10),也有数据为证。金融与商业领袖、收租人、大学教授,还有任何区域都能见到的为数众多的政府高官和企业领导,都住在此地。^⑩政治和文化新秩序下的宏伟建筑集聚于此——帝国议会和市政厅,博物馆和皇家剧场,大学——仿佛是一块磁石,吸引着统治精英们在此地安居,就像旧城里的皇家霍夫堡早先吸引贵族在其周边安家一样。

市政厅区域的公寓楼,尽管在规模上颇似圣彼得堡,但有一种集体构成的强烈庄严感,虽然单个看略显浮夸。帝国议会街位于汉森的国会大厦后面,通往市政厅(图 10),这条街对于资产阶级而言,几乎就相当于旧贵族那条通往霍夫堡前方广场的绅士街(*Herrengasse*)(图 17)。绅



图 17 绅士街。

士街上的公寓楼,其单个的外观虽说高度个性化,具有浓重的新文艺复兴风格,可彼此之间却依旧通过窗台、粗面及窗户比例,营造出一种和谐统一的街景,让视线直通宏伟的公共建筑、市政厅以及感恩教堂。和绅士街一样,帝国议会街是一条居住感很明显的街道。这跟环城大道正好截然相反,环城大道由于路面很宽,再加上其平面的延伸感,使其上的建筑在反衬下显得偏矮。最终,市政厅区域的建筑师们,极为谨慎地调整店铺和办公室在底层的布局,使得这些租赁式宅邸的商业味不那么浓重。不管是像巴黎的里沃利街(rue de Rivoli)一样,把商业店面掩藏在奢华的拱廊下面,还是仅仅避免悬挂惹眼的招牌,设计者都力图确保一种典雅之感,这在环城大道区域是不多见的。虽说没有黑山广场巨大的巴洛克式空间和完全外露的街区大楼那么壮观,市政厅区域仍具有一种充分的尊贵感,令自由主义时期的精英们心向往之。这一带的住宅楼为那些自信张扬、气势宏伟的公共大楼提供了适宜的环境和背景,在自由主义维也纳的环区,这些大楼恰似镶嵌其中的一颗颗珍珠。

III

如果说环城大道通过石材和空间体现出社会价值的群集,那么那些批评环城大道的人,不可避免地只是针对纯粹的建筑问题。美学上的批评背后,有着更为宽泛的社会问题和社会态度。那些指责环城大道上的风格和功能之间关系不协调的人,其实提出了另一个更为宽泛的问题:即在自由主义资产阶级社会中,文化追求和社会满足之间的关系。不过,风格与功能之间的矛盾,可以从两方面的任何一个切入。卡米洛·西特非常严肃地看待环城大道建造者们的历史—审美追求,并且批评他们为了急切地迎合现代生活而背叛了传统。奥托·瓦格纳则从相反的角度发难,他批评他们打着历史风格的旗号,却因此掩盖了现代性及其功能。所以在这场围绕环城大道的笔战中,不管是怀古派还是现代派,

都对这些世纪中叶城市建造者的合成方式发出诘责。西特的拟古主义和瓦格纳的功能未来主义,都引发了城市建设上新的审美观的产生,而社会目标也受到了心理因素的影响。

在西特的主要著作《城市建设》(*Der Städtebau*, 1899)中,他从怀古的角度,以环城大道为反面教材,对现代城市提出了根本性的批评。西特自诩为“为艺术而战的律师”,要为现代的城市建设体系提出“一个权宜之计”^①。这一自我界定十分重要,因为它体现出西特深信的一个前提,即“艺术”和“现代”从某种意义上讲是对立的。对于他而言,“现代”指的是城市建设中技术和理性的方面,优先考虑的是他不断提到的“交通、公共卫生等”。一边是感情力量(*wirkungsvoll*)和美丽如画(*malerisch*),另一边则是效率和实用,两者在本质上是矛盾对立的,而随着现代生活变得越来越受物欲支配,这种对立也更趋尖锐。^②对利润的贪求,必然要求密度最大化,而土地使用和街道规划正是受此贪欲的支配。经济目的表现在城市规划中那无情的几何体系当中——直线型的、放射型的、三角型的。西特抱怨说:“现代系统!没错!就是系统地看待一切,而且一旦规则确定,就不能有丝毫偏差,直到所有的天才都被折磨死,所有的人生欢愉都被扼杀掉,这就是我们这个时代的标志。”^③

西特反对这种整齐划一的模式,他提倡古代和中世纪城市空间组织中的自由形式:不规则的街道和广场,它们不是从制图板上绘出来的,而是“自然而然”(*in natura*)地出现的。他也不同意理论家和工程师的权威断言,而是想通过慎重的艺术规划,力图实现早期通过自然发展已经达到过的效果:生动漂亮、让人心理满足的空间组织。他借助亚里士多德来质疑现代:“一座城市,其建造方式必须要让市民立刻就感觉安全与幸福。为了实现后一个目标,城市建设就决不能只是一个技术问题,而是一个纯粹的审美问题。”^④

在批判环城大道的时候,西特并未针对哪座单独的庞大建筑。他赞同这些建筑借鉴历史格调,从没有质疑过19世纪盛行的结合建筑功能

为其选择历史风格的原则,也从未像现代人的眼光一样,感觉有什么视觉上的不协调。西特远不是反对历史主义,相反,他是要实践历史主义——从个别建筑到其空间环境。现代建筑师光一味模仿希腊、罗马、哥特风格,但是那些相宜的四周环境呢?集市、论坛、市场都在哪儿?“根本没人考虑这些问题。”西特抱怨道。^⑤

广场被西特视为把城市从“我们这个数学世纪”和街道统治拯救出来的关键。^⑥广场作为一个舒适的围筑空间,曾经形象地代表了社会的理想。好的广场,可以将城市生活的孤寂感和对无限空虚的恐慌感,从人的灵魂中驱走。一个原本毫无特色的空间,只因围成广场,就摇身一变,成了人们的活动场所。在西特眼里,广场决不只是一块没有盖楼的空地,而是被墙围起来的空间,就像是一个室外的房间,为日常生活充当着剧院。^⑦

西特的评论弥漫着一种对逝去时光的怀旧。其中特别提出的现代的社会—心理需求,当时的其他文化批评家们也都有此意,尤其是西特心目中的英雄,理查德·瓦格纳(Richard Wagner)。对西特而言,环城大道所体现的,乃是无情的功利理性主义最为糟糕的特征。在环城大道上,“对开放空间的极度渴望”——眼睛看不过来的宽阔街道、宽敞的广场——把人和建筑都给隔离开了。西特指出,一种新的神经疾病正在形成,就是广场恐惧症(*Platzscheu*),即害怕穿过大片的城市空间,以及无力面对行驶于这些空间之上的车辆。^⑧他们也失去了与这些建筑和纪念碑的维系之感。这种“对自由布局的狂热追求”——在开放空间而非封闭空间就把建筑隔离的做法——损害了建筑与环境的统一。像维也纳的感恩教堂和歌剧院这样建筑的效果(*Wirkung*)都被破坏掉,沦为空洞乏味、千篇一律的空间。“一座孤立的建筑永远只是盘子里的一块蛋糕。”^⑨况且这样的建筑也并不能满足使用者的需要。即使是自己的建筑学老师费斯特尔所设计的大学,西特也觉得未能幸免:其美观的内庭很少吸引路人。华丽的外观必须要招人注意,空间必须要衬托出漂亮外观,而漂亮外观也能丰富空间。西特是从人性化构造的角度来

批判整个环区的,他呼吁将建筑和人结合起来,形成一种和谐统一的关系。

那么环城大道该怎么办呢?西特提出了十分具体的建议。他想建广场,在交通拥堵的冰冷海洋中,这可是人类社会的岛屿。他提议在几座大建筑的前面——感恩教堂、国会大厦等——建造一些从主结构中延伸出来的部分,以围成一个广场,构成主要外观的基本框架。这些延伸部分有时会采用低矮建筑围墙的形式,如布鲁塞尔的市政厅广场,有时则采用柱廊的形式,像贝尔尼尼(Bernini)在圣彼得大教堂那样。无论哪种方式,都是为了将空间内在化,把它从一种毫无限制的媒介变成确定的体积。环城大道就仿似一条盲无目的的河流,需要用大小适合的水塘来加以节制。于是西特开发出一套广场的心理功能主义,来抵消街道立足动态的功能主义。他运用广场的历史模式,并非像环城大道上的建筑风格那样想要象征一种功能,而是在一个理性社会的框架中,力图重塑社会体验。

这些想法在现代城市规划史中可谓成果丰硕,那么当时西特是如何想出来的呢?在其思维中可以确定的一个因素就是典型的19世纪那种对以往艺术的热忱。如同环城大道的几位学院派建筑师一样,西特是通过研究艺术史这门令人兴奋的新生学科而获得这些想法的。不过,西特对于已逝的文化遗产如此执着,并非仅仅是出于一种学究气的浪漫怀旧。在奥地利,前工业时代的文化与社会,到了19世纪中叶,假如说已采取守势的话,也仍然相当活跃;而它们,正是西特的思想根源。对于当时的英国改革家罗斯金(John Ruskin)和莫里斯(William Morris)来说,复兴已死的手工业文化才是重点。而在相对落后的奥地利,问题不是复兴,而是保存:保护这个尚且存活但受到致命威胁的手工业社会。西特自己就是手工艺阶级出身,在他身上,新学术和旧工艺结合在了一起。

西特的父亲弗朗茨(Franz Sitte)是一位著名的教堂建造者和修复者。他称自己为“私人建筑师”,这一称谓,反映了从中世纪的建筑师傅,

到现代的国家认证建筑师在身份上的过渡。在1848年革命中,老西特把新哥特主义作为民族风格而大力支持,他反对当时风行的政府古典主义。这抗争还包括身为艺术家的建筑师应当自主的问题。不过,跟他那些同行战友不同的是,老西特依然十分珍视垂死的前工业时代社会阶级所持的价值观,同政府当局一样,对新的学院派专业主义,他是持怀疑态度的。^⑤

由于童年时代跟着这位多才多艺的父亲工作,卡米洛·西特学会了作为“整体艺术”(Gesamtkunst)一部分的绘画和雕塑,还掌握了建筑和装修。作为现代建筑师和艺术史学家,他所受的理论教育是以手工艺为基础的。而他在现代书本中所学到的,只不过强化了他对古风的执着追求,以及对逝去的城市生活价值的挚爱。在虔信广场(Piarist Square),他父亲曾翻新过教堂外观,而他自己也在里面读过高中,这个广场一直是西特心中的理想和典范,代表了维也纳温馨的传统生活空间,足以对抗冷漠无情的环城大道。^⑥

西特在大学学习时产生的历史情怀,巩固了他童年和少年时代就已接受的价值观。他在大学里最重要的教授就是鲁道夫·冯·埃特尔伯格,维也纳的第一位艺术史教授(1852年受聘),而且是一位很有活力的应用艺术支持者。我们前面已经提到过,他在环城大道住宅项目中提倡私人住宅无功而返。埃特尔伯格在1862年的伦敦博览会上深受肯辛顿博物馆(现在的维多利亚和阿尔伯特博物馆)启发,回国后,他说服政府成立了艺术与工业博物馆。当时的工业生产和针对行会组织的自由主义议会,都大大削弱了手工业,而埃特尔伯格则争取到了政府支持,要把手工艺传统带入到工业时代。在19世纪的风尚中,拯救传统必须观念先行。埃特尔伯格期待他的博物馆能够激发工人和制造商“根据高等艺术的流行格调”^⑦来生产产品。由此可见,老西特是从实用的手工传统出发,采取自下而上的努力方式,而埃特尔伯格则是自上而下,通过国家奖学金、公共展览和教育的方式来实现目的。1863年,埃特尔伯格成功获得成立博物馆的准令;1868年,又增加了附属的应用艺术学院。

卡米洛·西特在工艺学院(Polytechnikum)的主要建筑学老师海因里希·冯·费斯特尔为埃特尔伯格位于环区的学校和博物馆设计大楼,把它设计成雄伟而又具有教学特征的样式,成为应用艺术的整体艺术作品(*Gesamtkunstwerk*)。^⑧因此,埃特尔伯格和费斯特尔虽然在联手推动环城大道的独户住宅运动中,未能够重振中世纪市民的理想,但却成功地现代工业引入了作为国家扶持艺术模式的传统工艺。经由博物馆和学校教育,现代生产可以通过引入工艺精神而增强实力。这里也跟建筑是一样的,即新生阶级通过回顾过去来丰富现在。

1873年的经济萧条,也为国家扶持传统艺术和手工艺观念注入了第二剂强心针。1859年颁发的行业条例(Trade Ordinance)刚刚取缔了手工艺行会组织,以支持经济放任政策,自由主义政府自身反而就在教育上为行会寻找替代组织,以加强一蹶不振的手工艺阶级。自由企业完全出乎意料的失败,使新的统治阶级心生惭愧和怀旧之情,同时也增强了手工艺者的怨恨,他们开始在政治上组织起来,要求有参政权力和经济保护。^⑨政府把手工艺教育的控制权从贸易部手里接管了过来,并责成教育部开发出一个综合性的手工艺教育体系。设计这一教育体系的高层官员本人就是个自由主义分子,其民族主义思想由于奥地利“世界主义型”资本主义的失败而更加强烈,并由此被推上了传统的浪漫主义路线。^{*}

新的手工艺教育计划给了卡米洛·西特一个非常理想的制度环境来同时追求他的两个主要兴趣——建筑艺术和手工艺,以及艺术史和

* 这位官员叫阿曼德·弗雷赫尔·冯·杜梅歌(Armand Freiherr von Dumreicher),是维也纳大学一位外科教授的儿子,也是埃特尔伯格的私人朋友。他的日耳曼民族主义思想,在奥地利—普鲁士冲突中大受挫伤,于是转向文化民族主义,以期实现长期的政治潜能。由于贵族和手工艺者中的保守分子也支持加强手工业,所以领导其教育复兴的乃是一个幻想破灭的自由主义分子,这就格外值得注意了。出于民族主义信念,杜海迪于1866年辞去了政府官职,为的是转而在国会发展。十年后,他辞去了自由主义的立宪行政官职务,因为该党拒绝反对斯洛文尼亚人的受教育权。参见费迪南德·比尔格,《阿曼德·弗雷赫尔·冯·杜梅歌》,出自《新编奥地利名人传记:1815-1918》(*Neue Oesterreichische Biographie*, 1815-1918,维也纳,1923年版以及后来各版),第5卷,第114-129页。

建筑史。1875年,经由埃特尔伯格的推荐,西特担任在萨尔茨堡新成立的国立职业学校(*Staatsgewerbeschule*)的校长。1883年,他应召在维也纳成立和督导类似的学校。对于儿子为了担任官职,而出卖自己作为自由艺术家的天赋权力,弗朗茨·西特愤恨不已。^⑤事实上,儿子的这番妥协,乃是保存他准中世纪手工艺文化的唯一途径:即政府扶持的教育和知识界的宣传。西特把约翰·罗斯金在审美批判上的博学多闻,同威廉·莫里斯实用的工艺知识结合了起来,他不但组织起从制陶到木雕的大量工艺课程,还在新闻界和讲坛上为艺术和手工艺开展了大规模的公众活动。他撰文介绍书籍装订、皮革手工艺、花饰陶器制作史、喷泉修复、乡村陶艺,以及数不清的其他话题,其中结合了他对过去的尊崇,也有他对现代审美想象力的解放。^⑥

西特在1889年作为城市理论家开始工作时,并不是一个城市“规划者”,而是应用艺术的拥护者和手工艺环境的保护者兼主要参与者,对此我们已赘言不少。他把自己的书命名为《城市建设》,而非《城市规划》(*Der Städtebau*);这个书名,强调的是真正的“建造”而不是抽象的设计,传达出作者的手工艺观念。不过副标题却反映出西特在现代审美上的自我意识:《城市建设:根据其艺术准则》(*City Building ... According to its Artistic Principles*)。他暗指的是,现代人必须通过审美推论,才能获得在过去的手工艺实践中获得的东西。

西特把历史学问和手工艺传统融入到审美的社会使命中,使他得以成功的理论,便来自音乐家理查德·瓦格纳。当他还在虔信派高中读书的时候,西特就与附属狮堡修道院学校(*Löwenburg Convent School*)里学音乐的同学们建立了持久的友谊,该校以传统的音乐工艺培养出著名的宫廷男童唱诗班(*Court Choir Boys*,即现在的维也纳少年合唱团 [*Wiener Sängerknaben*])。而当西特本人成为一名技艺颇高的业余大提琴演奏手时,他最要好的同学之一,汉斯·里希特(*Hans Richter*)在19世纪60年代成了理查德·瓦格纳的亲密助手,同时也是一名瓦格纳风格的优秀指挥家。^⑦

1870年之后,随着普鲁士战胜法国、德国全境统一,瓦格纳的民族主义思想在年轻的奥地利知识分子中间迅速传播开来,他大力颂扬德国中世纪的手工艺社会,反对现代资本主义社会,而1873年的经济崩溃也使这一立场尤为吸引人。西特也被卷入了这股巨大的洪流中,成为一名热情的瓦格纳追随者,并终其一生。当然,拜伊罗特(Bayreuth)也就成了他心中的圣地。^⑧戏剧节的布景画师约瑟夫·霍夫曼(Josef Hoffmann)*和《指环》的首任指挥里希特,都是他的挚友。通过他们,西特又结识了瓦格纳剧场的建筑师高芙雷·森帕,他的城市规划和戏剧理念,都在环城大道上得到了体现。1876年,也就是里希特在拜伊罗特首次完整地指挥了《尼伯龙根的指环》(Nibelungenring)的那一年,西特的长子出生,他给儿子取名为齐格弗里德(Siegfried,《尼伯龙根的指环》中的英雄人物——译者注)。1883年,西特担任新成立的国立职业学校校长时,他把所住的精美公寓进行了装修,公寓客厅的天花板上所装饰的画,就是《尼伯龙根的指环》中的情节。^⑨

在1875年为瓦格纳协会致词时,西特声称即使在现代的资本主义世界,他依然提倡手工艺价值,而瓦格纳的重要性,正在于为自己提供了思想框架。^⑩照西特看来,现代生存的根本性事实,便是缺少生活所必需的连贯的价值体系。现代世界的缔造者,要么是科学家,从伽利略一直到达尔文,要么就是探险家兼征服者,或者商人冒险家。歌德的《浮士德》(Faust)和瓦格纳的《漂泊的荷兰人》(Flying Dutchman,西特说后者的原型是一个真实的商人冒险家)都是这种独特的现代类型的史诗英雄——颠覆者、“和平的扰乱者”,他们毁坏了人们过去赖以组织生活的宗教神话。现代环境的本质,便是生命的碎裂,我们亟需一种具有整合力的神话。西特坚持认为,历史主义急于恢复希腊或其他文化的热切决心并不能奏效,它只能在艺术和生活中产生苍白无神的幽灵。西特呼唤一种形象具体的新理想,“紧扣但又高于真实世界”,把人类当前那破

* 注意不要跟那位同名的分离派建筑家混淆。

碎的价值,整合成一个连贯未来的形象。西特把瓦格纳奉为天才,因为他将自己这部救赎性的、面向未来的作品视为艺术家的特殊使命。那些追求科学与贸易的无根之人,破坏了世界,导致苦痛的民众(Volk)缺少一个富有生命力的神话来支撑其生存,于是艺术家就必须创造新的神话。西特援引了众精灵对浮士德所做的训诫:

你已经毁了,
这美丽的世界;

.....

重新建造吧,

在你心中重建这世界。*

理查德·瓦格纳从两种意义展现了这种方式:西特断言,他既是“整体艺术作品”的创造者,也是拯救民族的神话英雄的塑造者。“整体艺术作品”为克服文化碎裂提供了一种模式。就像音乐剧把零散的艺术联合在一起,民族神话也必须把一个破碎的现代社会整合起来。瓦格纳塑造的英雄人物为艺术家和人民指出了实现这一使命的途径。瓦格纳塑造的齐格弗里德,深深植根于武力冲突的条顿时代,他孔武有力,而这一长处,在这个极端理性、追逐功利的年代,正是日耳曼民族复兴所格外需要的。凭着天真的勇力和坚定的意志,齐格弗里德把父亲那把宝剑的碎片又锻造成一件新的武器,屠戮了看守宝藏的群龙,击垮了垂死

* 原文为:Du hast sie zerstört,

Die schöne Welt,

...

Baue sie wieder,

In deinem Busen baue sie auf.

众神的权势。所以,现代艺术家,也必须以瓦格纳的艺术为榜样,产生出足以战胜碎裂倾向的力量,为全体民众提供一个“公共群体的生活观”。

西特的人民概念完全遵循瓦格纳的思想:即民众是保守的,往往庸俗无知,但又能够对天才的呼吁做出回应,能够辨别最深奥的价值。西特说,《纽伦堡的名歌手》(*Die Meistersinger*)中的市民是“充分成长”的人。他们通常的生活都是遵从手工艺传统的,但是对于歌剧主人公的新艺术——一种基于内心呼喊的艺术,也能够有所回应。不过在瓦格纳和西特看来,人民并非政治中的积极元素,这跟马克思和法国革命理论家不同。人民是被动、保守的,需要把他们从那些现代的、破坏性的、高高在上的颠覆分子(即科学家和商人冒险家)手中解放出来。作为拯救者的艺术家们,并非像浮士德那样,依靠无情毁灭保守的(即前工业时代的)人们来实现进步,而是同他们结盟。* 他们要创造一种“全新建构的现代生活”的戏剧,对应的是“其文化深处最为隐秘的动机”。西特明确宣称,创造齐格弗里德,就是创造未来,即全新的德国人。在这个使命上,造型艺术家(*der Bildner*)的担子并不比音乐剧作家轻。

带着这种思想,在城市批评和重整人造环境方面,西特将其一生都奉献到了推动瓦格纳的理想上。由于受到瓦格纳有关现代社会中艺术家功能这一观念的影响,构成西特作品和见解的所有成分,其条理十分明晰:他忠于手工艺阶层,为其充当教育者、研究者和宣传者,复兴和宣扬其过去的艺术成就,以使其继续存在合法化;他还致力于让相关艺术跟建筑和城市工程建立起联系。^①最后,西特把瓦格纳将整体艺术作品看作未来社会模式的想法,从歌剧院转移到了城市本身。作为城市建设

* 在歌德的《浮士德》中,主人公的身份是一位现代企业家,在填海填出的土地上建造新社区,他杀死了一对代表旧秩序的善良的农民夫妇。但是在他想象生产者的自由社会这一最后的幻景中,浮士德超脱出这个社会罪行。歌德《浮士德》(*Faust*),第二部,第五幕。

中“倡导艺术一面的人”，西特为“艺术”一词所赋予的公共性社会标准，远远超越了他的老师埃特尔伯格或者建造环城大道的那些历史主义建筑师们。他的社会传统主义和瓦格纳式的功能主义，使得他在界定城市规划者的作用时，就像是瓦格纳界定作曲家的作用：即文化的再造者。这就是西特为现代城市规划者的思想成形所作出的贡献，而我们也已经逐渐了解了这个人：一个齐格弗里德式的人物，通过重新设计我们的环境，来重建我们的生活。

所谓城市，借用西特那瓦格纳式的措词，千万不能是“仅仅的一个机械、官僚产物”，而应该是“一件富含意义的精神艺术品……一件伟大的、真正的民间艺术品……在我们这个时代尤为如此，因为很少有人能把所有的视觉艺术以大众欢迎的方式整合起来，以服务于民族整体艺术”^⑧。假若一个建筑师不能建造整座城市，那么至少应该给他一个广场。音乐剧之于瓦格纳，就如同广场之于西特一样：都是关于未来的艺术品，或者更准确地说，都是为了未来的艺术品。广场必须要把好几种艺术形式统一成一件视觉上的整体艺术作品。在这样一个屈服于残酷无情、纠葛分裂的理性、拜金和功利的社会里，艺术家必须创造出一种社会完整的典范。在车辆飞驰、充斥着计算尺和贫民窟的冰冷城市里，外观漂亮、给人以心理慰藉的广场能够重新唤起人们对过去市民时代的追忆。这种在空间上极为戏剧化的追忆，可以激发我们去创造更加美好的未来，没有粗鄙、没有功利。尽管西特如此指点未来，可他面对当前的统治力量所做的妥协，并不亚于理查德·瓦格纳：

……艺术家为了自己的目的，仅仅需要几条大街和几个广场就足矣，至于其他的，他满可以心甘情愿地向交通和日常物质需求低头。就让那大片的住宅楼沦为工作间吧，就让那一带的城市披上工作装吧；而少有的那几个大广场和马路，却应该穿上假日的盛装——为了居民们的自豪与欢欣，为了重新唤起他们的归属感（*Heimatsgefühl*），也为了培养年轻人伟大而高尚的情操。昔日的城

市就是这样的。^③

西特为环城大道所提的建议,虽然相当审慎,却为时过晚。他想把位于市政厅区域的感恩教堂和纪念性建筑前面的空间围成广场,以此来打破街道的威严,可是这一企图触动了既得利益和支持这些利益的价值观念——即环城大道所体现的灵活性和流动性,以及由此而来的自豪感。西特的这种具有公共意识的、重新人性化的城市空间设想,需要人们对过度膨胀的大城市普遍产生反感才行,而战前的奥地利社会还尚未出现这种情绪。

IV

1893年,即西特出版《城市建设》四年之后,建筑师奥托·瓦格纳在新的维也纳城市开发竞标中获胜,不过他的出发点却跟西特截然不同。由市政当局发起的这次竞标,源于维也纳在1890年新并入了一大片郊区地带,因此维也纳城即面临着在环城大道开通后的第一次有计划开发的大好机会。1859年,当环城大道开发正式开始之时,政府公布的建设目标却明确地把一切城市整体开发计划推延到将来了,因此,环城大道也就成了一个独立区域,根本没有考虑整体效果。而这一次,市议会终于决定采用比环城大道规划者更加全面的方式,来处理未来发展的调控问题。^{*}本次集中关注的,是城市发展中的非审美因素:交通运输、社会与公共卫生的控制,以及区别利用土地。^④

根据市议会这种新的关注点,瓦格纳为1893年的竞标提交的设计方案,就是把交通思想作为发展的关键。他提出了一个由四条环路和环

^{*} 这次城市竞标要求“为整个维也纳市区的调控而设计一个总体规划(zur Erlangung von Entwürfen für einen Generalregulierungsplan über das gesammte Gemeindegebiet von Wien)。”

形铁轨构成的体系,其中环城大道即是其中的一条环路。这些环路再由放射状的干道贯穿其中。瓦格纳对于维也纳未来设想的前提就是城市的无限扩张,这被当局愉快地采纳。“对城市形象的再现和美化”的目标曾经是环城大道规划的指导思想,可在1893年竞标的要求,以及瓦格纳的提议中,这一思想却毫无影响力。相反地,瓦格纳在其规划中,就把维也纳设计成一个庞大的都市,并且还配上一句让卡米洛·西特听了定会心寒胆颤的格言:“需要才是艺术唯一的伴侣 (*Artis sola domina necessitas*)。”^⑥

对于这个阶段的瓦格纳而言,“需要”就是指效率和经济上的需求,以及为商业追求提供便利。现代人就是这样子——跟过去的人正相反。他的规划中并没有拟定城市生活的各个构成部分——工业、居住、办公空间——在地理上是如何布置的。相反,他的设计集中在交通运输上,交通可以把范围广阔的大都市统一成一个高效的单元,不管这个都市的构成部分究竟是什么。只有在新建的城外地带,瓦格纳才提出了让所谓“前沿居住点”(Stellen)来作为社区交流和地方服务的中心。^⑦

西特试图扩展历史主义,把人类从现代科技和功利当中拯救出来。而瓦格纳却与之相反,他想要压制历史主义,来迎合一贯理性的城市文明价值观。瓦格纳宣称:“艺术的功能,就是所有出现的东西都加以神化,以完成(现实的)目标……艺术有责任改变城市面貌,来适应当代人性。”^⑧1895年,他在自己所著的教材《现代建筑》(*Modern Architecture*)的序言中,用大写字体驳斥了统治整个19世纪建筑教育的历史主义观:

整部书源于一个念头,那就是,盛行于今日的建筑观念,其整个基础都必须由新的认识所替代,即我们的艺术,唯一可能的出发点只能是现代生活。^⑨

在对环城大道时代那“过时的形式世界”发起第一轮攻击时,瓦格纳对建筑

师和城市规划者提出了新的要求。他后来补充道,他们必须“把我们上佳的、民主的、自我意识的、思维敏锐的核心显露出来(*veranschaulichen*),公正对待巨大的科技成就,以及现代人类所固有的务实特点”^⑨。

由此可见,在环城大道时代的末期,西特从过去的公共社会生活中提取视觉模型,来对抗现代都市生活的混乱,而瓦格纳却是寻觅新的审美形式,来表现他所钟爱的那种忙乱却果敢的资本主义城市文明。无论是作为建筑师还是辩论家,教师还是城市理论家,瓦格纳都是一位出自环城大道文化的、杰出的现代主义者。

生于1841年的瓦格纳原本作为环城大道的建筑师,有着富足而成功的事业,可他却在19世纪90年代对历史主义展开了攻击。跟西特一样,这位思想家的社会背景和思想关系,清晰地体现在他对环城大道准则那富有创造性的批判上。西特植根于不稳定的手工艺阶层,而瓦格纳则出生自“第二社会”,他是依照自己阶级的形象来构想和建造环城大道的。瓦格纳之父虽然出身贫微,却做了法院公证人,事业十分成功。他那精力充沛的母亲来自一个富裕的官宦家庭。早年守寡的瓦格纳夫人培养了儿子新的企业家价值观——一种强烈的自我意识,以及更为强烈的获取经济成功的雄心。瓦格纳记述说,他那“深受崇拜的可敬的妈妈”多次告诉他“要努力争取独立、金钱,以及由此产生的更多的金钱;这样,人们才能领会你的价值”。在回忆的时候,他将之称为“非凡的哲理,也是唯一正确的哲理”。事实上,正是这番哲理,使得他如母亲预期的那样,“依靠自己的理想而生存”^⑩。

从少年时代,瓦格纳就与环城大道的建设者们过从甚密。甚至在1848年之前,他那有魄力的母亲就把三套公寓房交给国会大厦的设计师西奥菲尔·汉森进行“现代化改造”^⑪。瓦格纳夫人有意识地教导儿子,要在教育(*Bildung*)与财富(*Besitz*)的新世界中功成名就。西特耳濡目染的手工艺经历和历史情怀,瓦格纳却丝毫没有接触过。在经过良好的预备教育之后,年轻的奥托进了维也纳技术学院,开始其建筑培训。短期接触柏林古典建筑学派,为他1861年进入正统、精英的维也纳美术学

院接受职业教育打下了坚实的基础。他在那里的老师就是奥古斯特·西卡德斯堡和范·德·努尔，这两位环城大道的建筑师当时正值权威与声誉的巅峰之际，他们联手建造了歌剧院。瓦格纳回忆道：“西卡德斯堡占据了艺术灵魂，培养了我心中的实用原则。”而范·德·努尔则通过其绘画天才启发了他。^②遮掩在历史风格之后的实用性：这便是学院留给瓦格纳的遗产。

60年代后期，当西特以发展工艺定位和怀古学识作为环城大道的思想边界之时，瓦格纳已经投入了这股建设大潮的投机中心。25年来，他一心要成为建筑师兼企业家，还在环城大道区域建造了许多公寓。瓦格纳经常是住在自己的房子里，直到有机会卖掉，好为下一次投资提供资金。他坚守流行的“自由文艺复兴”风格，所以很难让人有根据认为他是一名正在成长中的现代主义者。^③同样地，在其建树较少的公共项目中，瓦格纳也体现出了纪念碑式的宏大精神，而这正是精美艺术和环城大道建筑的特征。他的狂想能让他沿着这条道路走多远，体现在他1880年的艺术馆工程上(图30)，那是一个乌托邦式的博物馆群，其规模之大，足以令环城大道上的众多博物馆相形见绌。^{*}

一方面而言，瓦格纳早早地脱离了环城大道的建设惯例。他深受独立商业结构这一观念的吸引，所以背离了商务和居住功能集中在一栋建筑里的传统。在维也纳早期的独立公司大楼土地银行(Länderbank, 1882-1884)中，瓦格纳将传统上的两层式文艺复兴外观大大简化(图18)。他把大楼低处粗面石块之间的垂直接缝完全去除掉，由此，砖石结构变成了水平波纹，这样就使大楼和街道之间相得益彰。在大楼的后庭(图19)，这位建筑师甚至更加激进，他对外墙毫无一点装饰过的痕迹，而且将窗面外移，令其与灰泥墙面相平，清楚地预示出未来功能上的风格，或者说元风格(meta-style)。在土地银行的楼梯间里，瓦格纳也打破了环城大道的惯例。其同时代的人都对楼梯极尽奢华之能事，以彰

* 参见本书第106-107页。

显主人的身份,瓦格纳却使用单薄的古典样态,通过简单的表现形式,表明了楼梯对于使用者的功能:仅仅就是为垂直交通提供直接途径(图20)。

虽说此时已有一些新方向的迹象,可瓦格纳一直到19世纪90年代从事市政开发项目的时候,才成为真正的功能主义理论家和设计家。其转变的第一步是通过参与城建工程方案;第二步则是通过参加作为维也纳新艺术的分离派运动。城市铁路项目让他有了新的建设原则,而



图18
奥托·瓦格纳设计,奥地利土地银行大楼,1882-1884年,临街外观。

分离派运动则提供了贯彻这些原则的全新风格。工程问题和新艺术审美观共同影响了90年代的瓦格纳,就像手工艺教育和瓦格纳的意识形态曾经影响70年代的西特一样。它们提供了思想体系坐标,用来在理论和建设实践上批判和转变有关环城大道的城市形态。

在1893年的竞标中提出运输网络乃是城市规划的关键之后,瓦格纳很快就投入了一个与之相关的工程项目当中:即1894-1901年建设维也纳的城市铁路系统。作为该项目的总工程师,瓦格纳不仅设计了三

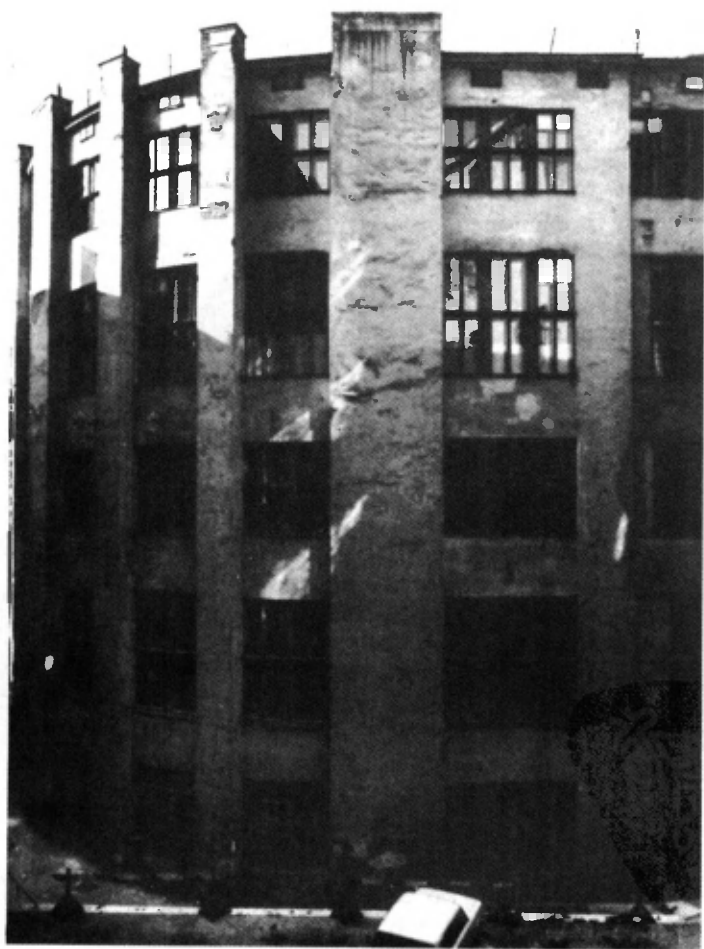


图 19
奥地利土地银行,后庭。

十余座车站,还亲自参与了高架桥、隧道和桥梁的布置与设计。他力求设计简约、实用的车站,同时,通过减少车站的外部装饰和花样,以作为公共运转的中心而服务周边。瓦格纳所追求的,是他日后称之为“艺术和目的的和谐化……在现代的观念中……理想解决方案的首要条件”²⁹。起先,他的设计中“艺术”占优,车站用的都是光面砖或灰泥砖这种传统的材料。甚至沿着铁道线,所谓“风格”也在数英里的铁轨上威势不减,这些铁轨的方形和对角线模式,是受古罗马启发而来的,非常贴切地成了

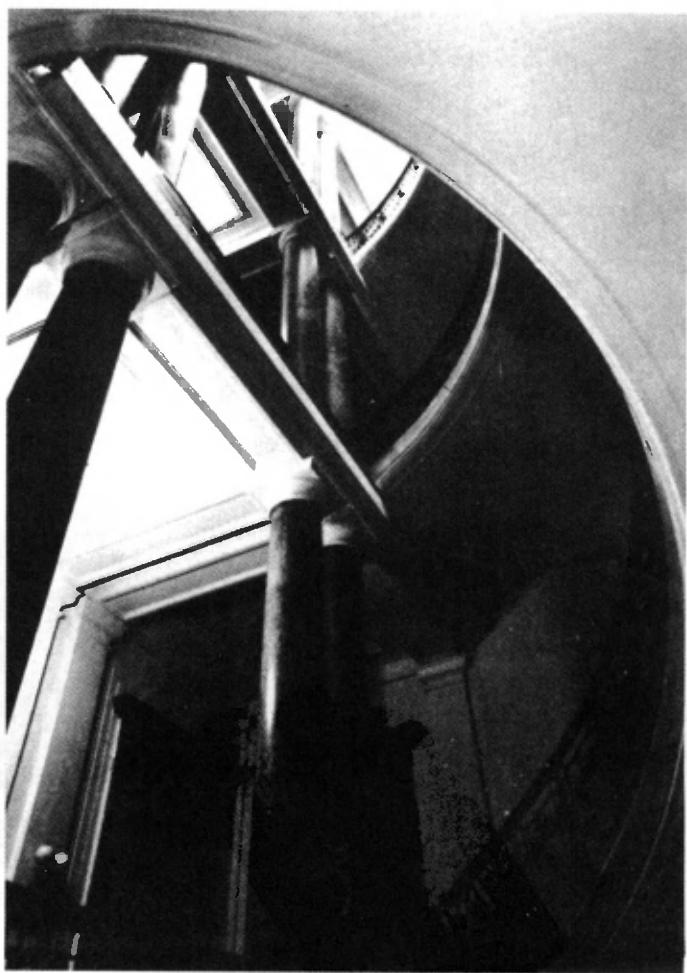


图 20
奥地利土地银行,楼梯间。

奥地利帝都铁路系统的非官方象征。然而随着工程的进展,功能和建材的考虑在设计 and 形式上不断占据上风。⁶⁵瓦格纳容许车站建筑外表使用铁材:粗面的工字梁充当过梁,而钢材则出现在入口和售票厅处。⁶⁶即使在瓦格纳所设计的最不合时代的车站里——即皇室私人使用的位于希青(Hietzing,又名 Schönbrunn)的城铁候车亭——也照样有大量钢材赫然出现在他那半巴洛克式石楼的筒形拱顶门廊中。这里所表现出的对现代建材的崇尚,并非是对抗历史格调,而是对其修饰性的补充。在瓦格纳设计的另一座车站,即下都柏林车站(Unter-Döbling),我们可以看到,环城大道在建筑形式上所坚持走的象征化路线,在这里却只能自取其咎(图 21)。装饰性的铁拱门支撑着中心建筑探出来的屋顶,而这个拱门的外形,就是一个铁轨支架的形状。所以,瓦格纳对铁材的使用乃是象征性的,代表了一种它实际上并不发挥的功能,因为在他采用的形式(即支架的形式)中,铁材要在高架铁轨上发挥作用。⁶⁷

图 21 奥托·瓦格纳设计,下都柏林车站,1895—1896 年。



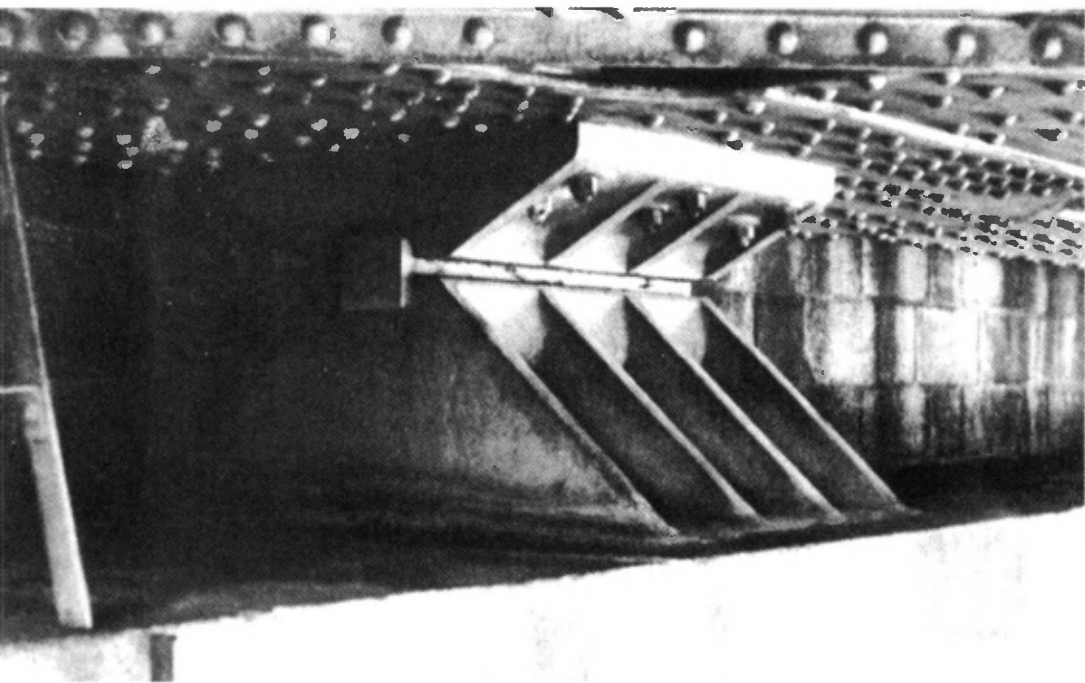


图 22 奥托·瓦格纳,努斯多大大坝,1894-1898年:有审美感的工程。

早期的功能主义表现出的矛盾现象,真是颇为奇特啊!因此,瓦格纳为这座城市带来了实用的“亚当风格……赤裸而强壮”。而这种风格,环城大道的建设者们仅仅容许它出现在乡村的工程作品中。

在瓦格纳力图将新的建材作为词汇、将其融入到建筑表现的传统语法中时,这种反常情况是不可避免的伴随现象。瓦格纳的前辈,即世纪中叶建造火车站的那些精美艺术建筑师们,也遇到过同样的问题。^④而瓦格纳与他们的不同之处就在于,他努力地提升技术的地位,把它尊崇为“文化”。在他设计的大多数车站中,其基本特色依然是有历史感的。尽管难免要使用新型建材——尤其是钢铁和玻璃——传统的结构形式在他的车站中仍旧占据优势。不过在高架桥、沟渠和桥梁上,瓦格纳的步子就大了,他把重心放在工程结构上,允许其审美特点在巨大的纵梁、拱座上铆固的管道等处展现出来(如图 22)。可是即使是在这儿,瓦格纳也

还是对自己激进的结构审美观做出调整,通过增加一些美化结构的特征来迎合传统:如用来遮掩粗糙铁柱的石头饰面,用来装点和修饰新型建材的雕饰、花环、塑像等等。除了个别例外,瓦格纳这一时期的作品中无法磨灭的特点,就是结构的功能标准同传统的审美要求之间的矛盾。

1894年,还在投身于彻底变革其建筑实践工作的瓦格纳,被聘为美术学院教授。选聘他这一事实本身,就说明了他的市政铁路项目受到了认可。城市建筑立足于实用的观念,逐渐侵蚀着环城大道的文化理念,即使其大本营美术学院也未能幸免。瓦格纳所获提名的教授职位,原先要求须是注重历史风格之人,拥有该职位者需要是“古典文艺复兴的忠实代表”才行。而高年级的建筑专业学生,只能选择这种文艺复兴“特殊派”,或者哥特式建筑中的相应风格。

卡米洛·西特也曾申请过这一职位,却惨遭拒绝。在1876年强烈反对资本主义的大环境下,西特那崇尚传统主义、偏好手工艺的思想曾颇具吸引力,并为他赢得国立职业学校校长这样的职位。而在20年后的今天,则轮到瓦格纳来引领时代大潮,并在人们积极为城市发展交通和工程的热忱中大受其益。市政铁路渐渐替代宽敞的马路,成为城市规模和进步的象征,就恰似环城大道时代的马路替代广场一样。美术学院的教工任命委员会顺应这股潮流。他们选择瓦格纳,并不是因为他三十年来致力于环城大道风格的建设,相反,是因为他能够“把现代生活的需要、现代建筑材料的运用,同艺术需求协调一致起来”。不过,该委员会也在其报告中不无遗憾地记录说,宏大建筑的日渐衰微,导致无法辨别谁才是历史风格的大师。⁷⁹

担任教授一职,给了瓦格纳强化和阐述其思想的机会。在对学院的就职演说中,他发出了全新建筑时代的基调:

* 卡尔·哈森诺尔(1833-1894)作为前任教授,就是因为其精通宏大风格而入选,他曾设计过或参与设计过环城大道上的数座最宏伟的建筑:两座博物馆、皇家剧场和新霍夫堡。

我们这个时代的写实主义必须要渗透进艺术品中去……它并不会导致艺术的衰败;相反,它会为(建筑)形式带来新的生命律动,并且能够征服新的地带,例如工程领域,而该领域现在却依然与艺术无缘。^⑥

虽说瓦格纳强调实用优先,要求建筑师应当老老实实在地让形式服从于目的(*Zweck*),但是他决没有摒弃建筑师是艺术家的观点。然而与西特将建筑师视为反对实用的唯美者相反的是,瓦格纳把实用看成是优点,并力图以此来重新振兴建筑的审美功能。在其就职演说中,他预言说,现代生活本身,就会促使建筑师寻找“代表我们的独特风格”。而作为第一步,建筑师必须先将自身从历史的奴役中、从“风格建筑师”(Stilarchitektur)的传统中解放出来。

在他那极富挑战性的教科书《现代建筑》(1895年)中,瓦格纳发展出一套历史理论,来解释19世纪“风格建筑”可悲的窘境。他说,历史上每一种新的风格,每一种新的审美理念,都是从一种逐渐衍生出来的。“新构造、新建材、新的人类使命和观点,要求对既有形式进行改变和重组……伟大的社会变革总是产生新的风格。”可是到了19世纪后半叶,这一进程却止步了。社会变革的步伐太快,艺术发展的速度已经跟不上了。由于无法想出一种风格能够表现现代人的需求和观念,建筑师只得在过去所有的历史风格中去挖掘,来填补这个空缺。瓦格纳认为,环城大道时代把建筑任务视为一种“风格任务”(Stilauftrag)。这一观点在以前的任何历史时期都是不可想象的,因为它暴露出艺术和功能的脱节,等于使建筑作品沦为考古研究的产物。这就是形成“艺术残留”的根源,它让现代人仍深受其害。瓦格纳号召建筑师们要做艺术家(而不是仅仅追求实用的技术员),让他们代表现代人类,从道义上反抗半个世纪来艺术上的一潭死水。^⑦在其教育理论中,瓦格纳向历史主义所青睐的追思训练展开了宣战。他反对去意大利取经的做法,理由是这个艺术型建筑教育的古典圣地,其建筑模式同现代人类关系甚少。就让建筑新手们转而去“大都市”吧,还有“那些拥有现代奢华的地

方”。^②

可是到底什么是现代风格呢?剥下历史的外套是一回事,而界定现代人类、并在建筑中展现其人性就是另一回事了。在为自己的时代寻找合适的视觉语言时,瓦格纳在年轻一代的维也纳艺术家和知识分子当中找到了支持,他们乃是创造20世纪上层文化的先驱者。1897年,其中的一群人聚到一起,成立了“分离派”(Secession),该组织意欲打破传统的桎梏,把奥地利的大门向欧洲造型艺术的革新——特别是向新艺术敞开。分离派的宣言最能拨动瓦格纳的心弦:“将艺术献给它所在的年代,将自由献给它所在的艺术。”因此,分离派的期刊所选的名字,《神圣之春》(*Ver Sacrum*),表现了该运动的神圣使命,即复兴奥地利艺术,并通过艺术复兴奥地利。瓦格纳最具天份的一个年轻伙伴,约瑟夫·奥尔布里奇设计了分离派的早期现代建筑,他运用了现代化庙宇的形式来表现艺术的功能,即为维也纳世俗知识分子精英提供宗教的替代者(图39)。^{*}

在分离派设计的众多象征当中,或许最合瓦格纳心意的就数“赤裸的真理”(Nuda veritas)了:一个纯洁的流浪女孩,手持艺术之镜照向现代人(图38)。设计这一象征的画家古斯塔夫·克利姆特,同瓦格纳一样,在找到表现艺术新功能的手段之前,就迫切宣扬这种功能。作为分离派运动团体的主席,又是其中最富有才华之人,克利姆特(又是跟瓦格纳一样)抛弃了古典的历史绘画,尽管他当初是作为环城大道艺术家以此成名的,转而投身到几近狂热的实验性探索中,追求一种画家的语言来表现现代人的状况。瓦格纳极度崇拜克利姆特,称其为“这个世界所造就的最伟大艺术家。”^{***}克利姆特在他心中的地位,就好像理查德·瓦格纳在西特心目中的地位一样:是帮助自己重新界定职业使命和艺术使命的文化英雄。就像西特用瓦格纳歌剧里的场景来装饰自己的客厅一样,奥托·瓦格纳也把克利姆特的绘画挂在自己位于胡特尔斯多夫

* 参见第五章,第217—220页。

** 原文为:“... der grösste Künstler, der die Erde je getragen.”

(Hüttelsdorf)的别墅里。^⑤

克利姆特和分离派从两个方面影响了瓦格纳的观念:他们加强了他投身现代的信念,也为他提供了一种新的视觉语言,来代替环城大道的历史风格。然而,一些矛盾却让这关系变得复杂难解。这是因为克利姆特和奥托·瓦格纳在《赤裸的真理》的镜子里所看到的现代人,其面孔很不一样。除此之外,对于瓦格纳在城市建筑中的实用原则和结构功能原则,所谓新艺术对之既有推动效果,却也有阻碍作用。^⑥

克利姆特对现代人的探求,从本质上讲是神秘而内在的,是一种对19世纪90年代早期的文学中已经出现的“心理之人”的探究。克利姆特一开始是代表了本能的(尤其是性爱的)生活,进行着振奋人心的反抗,但很快就沉溺于由于回归压抑而造成的苦痛中。在展现一个叔本华式的、一切边界消解、理性结构混乱的宇宙时,克利姆特运用讽喻、象征的语言,刻画出无助地困顿于命运大潮中的现代人类在精神上所受的煎熬。*

瓦格纳那面现代之镜里的面孔可就迥然不同了:一个主动、高效、理性、时髦的资产阶级——是个时间不多、金钱不少、对具有纪念意义之物情有独钟的城市人。瓦格纳的都市人只缺少一样东西:方位感。在他那时间和运动都快速变动的世界里,人们总是很容易就能感受到瓦格纳所说的那种“痛苦的无常感”。建筑师必须通过确定的运动路线来克服这种感觉,而克利姆特和分离派在这方面对瓦格纳帮助极大。首先,克利姆特的二维空间概念,虽然其酝酿初衷乃是为了象征性地展现虚幻世界的抽象本质,但却可以借用到建筑上,为墙体创造新的意义。跟环城大道租赁式宅邸那分节、交错的墙体相反,瓦格纳设计的第一座分离派风格的公寓楼,其外观普普通通,表明其功能仅仅就是墙面。环城大道上那精工细雕的房子与街道大异其趣,而瓦格纳那分离派风格的正立面,则反映出街道作为平面的简约之处,于是既服从于又强化了

* 参见本书第243—247页。

街道的方向感。在内部,瓦格纳同样改造了新艺术的线条,以适应他追求定位的激情:楼梯扶手、地毯、镶木地板,都沿着行人走动的主要方向设计上了嵌入式条纹,来帮助住户克服他们“痛苦的无常感”。

由于其意识形态中就具有强烈的反历史性,分离派自觉地释放狂想,来构建不受过去所约束的风格。不过这种对风格的自觉追求一直没有停断,它为瓦格纳提供了装饰语言,同时激发他不断地把结构从风格中区分开来——风格正是环城大道建筑文化中瓦格纳根本反对的那个方面。在瓦格纳的建筑中,所谓“美”,在某种程度上依旧是偶发性的,纯属皮表,是装点其形式的审美外套,只是为了通过时尚的象征来宣扬现代性的荣耀。

瓦格纳于1898-1899年在维也纳河滨大街上建造的两座相邻的公寓楼,显示出他利用分离派风格,与环区上那些文艺复兴宫殿模式的决然分裂(图23)。在这些建筑中,瓦格纳首次把他在90年代开发的三大构成原则融合在一起。其中两条原则来自工程项目:决定形式的功能(*Zweck*)乃是优先考虑的因素;根据现代建材的特点而对其大胆使用;第三条原则取自分离派,就是倾情投入到现代性那非历史、准象征性的语言当中。

整齐划一的环城大道,其外表后面是遮掩起来的商住两用房,瓦格纳在追求第一条原则、即忠于功能原则时,放弃了这种商住结合的形式。相反,他所设计的河滨大街上的建筑,其外观通过风格独特、对比鲜明的形式,体现出内部空间的两大独立功能:下层商用、上层居住(图23)。一连片醒目的玻璃和钢材把底层隔开,表明其商业用途。二楼以上的外观则呈现出居住功能,装潢也由这一层开始出现。*瓦格纳对大楼的两大功能坚持采用区别性的象征手法,这在街角位置体现得最为清晰。右侧那一面冲着住宅巷,处理方式非常单一,底楼的小店铺相当自

* 这两幢相邻的大楼,其中一幢的外观从二楼开始出现了巨大蔷薇树的图案,树向上伸展,覆盖了整个居住楼层的外表。另一幢则是每面墙的末端都有外凸的立柱,柱上以浮雕的形式刻着镀金的一段生命之树。

然地融入传统格调,迎合了住宅巷的静谧气氛。相反地,大楼的左侧立面则朝着繁忙的滨河大街和街上的集市,这一面被水平切分为工作和居住用房,而且各有各的风格和材料。楼角的处理,使得这种两重性在表现力上达到了极致,上部各居住楼层的楼角呈弓形、抹着灰泥,样子颇为雅致,而其下则是有棱有角的钢材和玻璃办公空间突兀而出。在楼顶,装饰奢华的凉廊上点缀着新艺术风格的垂花、花枝、瓮缸和雕塑,这凉廊就仿似一顶华丽的皇冠盖在大楼之上,象征着城市生活的华贵,不过其经济基础却依旧是下面平凡而理性的办公空间。在滨河大街的建筑中,瓦格纳表现出他眼中的现代都市人所具有的两面,每一面都自成其风格:即从事商务之人和追求品味之人。因此,他谨慎但却公开地将这两面并列展示出来,而当初环城大道的建筑师们却试图以隐蔽的形式将两者整合在一起,比如在纺织居住区,他们就采用文艺复兴宫殿式的住宅风格,把建筑的商业用途都给遮掩了起来。

瓦格纳这种风格上的两面性并未持续多久。他为滨河大街楼宇内的商业区所发展出的理性风格,在短短几年内就占据优势,先是在办公楼、继而在居住区盛行起来。现代人的“务实本性”(瓦格纳语),以及适合其工作生活的风格,似乎渐渐地主导了现代人的方方面面。隐藏在这种建筑开发背后的,是政府机构和商业企业的日渐官僚化。中央集权的行政机构迅速扩张,于是传统上那种把办公室安置在公寓楼的一二层这种做法,已很难再满足这种扩张所引发的对空间的需求。瓦格纳早在1882-1884年就由于建造土地银行,而成为独立办公楼的先驱,如今更是热情地回应功能设计的新机遇。

这位建筑师最后一次创造力勃发的机会,就是战前十年环城大道上最后的一个开发区域,即所谓的施图本街区(Stuben Quarter)。在19世纪90年代,瓦格纳曾参与过该区的规划。转到20世纪后,皇家政府为加速其发展,为区内的两座行政大楼开放竞标:一个是新的作战部,另一个是皇家邮政储蓄银行的总部办公楼。这两项工程,虽说样式现代,迎合了大量行政官僚集中的需要,但依旧体现出政治上的复古思





图 23

奥托·瓦格纳设计，公寓
大楼，左河滨大街与克斯
特勒街，1898-1899年。

想。它们标志着回归到了军队和天主教控制环城大道的时代——这两股传统势力在大道始建时曾占据主导地位，却由于自由主义的胜利而被早早地排除在大道开发之外。可是这两股旧势力如今又以现代、官僚的面孔重返故地。新的作战部，相当于一座皇家五角大楼，能容纳大量现代军队的管理部门，它所分到的地皮，就是19世纪50年代时职业军队反对革命的要塞之一，于1898年因不合时宜而被拆除掉的弗兰茨—约瑟夫兵营。奥托·瓦格纳在竞标中失利，把委托权输给了更传统的、追求巴洛克复兴的建筑师。

总部由瓦格纳建造的邮政储蓄银行办公大楼，见证了旧宗教势力顶着新的社会装束重新兴起。设立这个机构是受政府支持的，为了帮助那些“小人物”来平衡大银行家族——“罗斯柴尔德集团”(Rothschild Party)——的势力。基督教社会党就采取这种措施，从体制上来支持中低阶层抵抗犹太银行家和自由主义分子的势力：众多小储蓄户往往会集中他们的资财，以抗衡少数大户的力量。在19世纪80年代创立邮政储蓄银行的官员乔治·科克(Georg Coch)成了基督教反犹太主义的殉道英雄。他的支持者竭尽全力，但未能在新的总部大楼里树起他的半身像，据说是由于声势颇大的犹太人反对。市长卡尔·鲁格将此事作为政治问题对待。他领导的基督教社会党市政府，把邮政储蓄银行前的广场改名为科克广场，并在瓦格纳明确的同意下，在广场的一个基座上树立了科克的半身像——这可是环城大道上第一个为反犹太文化英雄树立的纪念物。^⑥我们之前已经看到，在自由主义肇始时期，环城大道一端的感恩教堂曾代表了传统的天主教反动势力；而到了自由主义时代行将结束时，大道另一端、新的作战部对面的邮政储蓄银行，则标志着这股民粹势力的复兴。

不管邮政储蓄银行在政治含义上有多么反资本主义，其功能上的建筑要求却是十分现代的。作为城市商业生活方式的倡导者，奥托·瓦格纳在建筑实践中实现了丰富强烈却又简约雅致的格调(图24)，他本人追求这一格调已至少有十年。在这里，他进一步发展了之前的滨河大

街公寓楼的特点趋势:外观普通,窗户几乎同墙面相平,实验新型材料(这里用的是铝材),设计上的简化。官僚理性主义的统一性令人印象深刻,这也反映在大楼外表,窗框大小一样、毫不显眼,未经装饰的大理石板由铝制螺栓锚固,螺栓色彩漂亮但样式简单,入口宽敞实用,可同环城大道早期公共建筑所青睐的宏伟大门比起来,仍显朴素低调。*

一旦解决了办公大楼这种特殊类型的问题,瓦格纳马上就把从中开发出的技术转而应用于住宅建筑上:使用铝材、壁板、浇注式钢筋混凝土;在楼梯、外露式柱子、照明器具设计中大胆的几何简化;内部涂饰和外部式样之间的完美一致。他在邮政储蓄办公大楼之后建造的第一栋公寓楼——新史迪夫特街(Neustiftgasse)40号(图25)就具有以上这些特征。

在新史迪夫特街,瓦格纳实现了他的伟大创新——把为办公楼构思出的风格,转用到住宅本身上来。这标志了瓦格纳的思想和实践长期发展的终结。在其早年,他在商业建筑上的功能实验一直局限在基本的环城大道形式之内(图18)。而后的滨河大街建筑,他取得部分上的突破,首次将实用形式引入占据传统主流的住宅楼中(图23)。最后,在新史迪夫特街40号(图25),这一发展轨迹达到了极点,办公功能超过居住,占了上风。新史迪夫特街40号的标准窗没有窗台、大小一样,清楚无误地表明,这座商业楼的内部都是整齐划一的分格空间。这种窗户还暗示出,楼内租户的地位相差无几,这跟环城大道的公寓楼正好相反,后者具有明显的垂直差别,通过外表也就看出住户各自不同的经济地位了。此外,所有的外来装饰——不管是维多利亚石材,还是新艺术绘画和贴花——也都不见踪影。唯独那些严整的矩形线条和图案,加强着结构中的几何感。大楼底部的商用空间,虽然仍旧在上面楼层那文艺复兴风格的映衬之下,但凭借其橱窗和黑色玻璃瓦的线条,也体现出了自己的强烈特色。在滨河大街,上部的住宅楼层尚且凭借其高雅的外形和

* 有关该楼的结构创新问题,还有很多可谈,但已超出我们的讨论范围。

OST. POSTSPARKASSEN AMT.





图 24

奥托·瓦格纳设计，
邮政储蓄办公大楼，1904—1906年，
其前方为乔治·科克纪念塑像。



图 25 奥托·瓦格纳设计,新史迪夫特街 40 号,1909-1910 年。

装潢,表现自己完全独立于楼下的商业店面,而在这里,上部楼层已经适当接受了商业部分的风格特色。而且,瓦格纳心中的忙碌市民也需要有人为他们步入这座理性的大厦指明方向,使他们能够轻易地找到路径——所用的是清晰、块状的整体形式,还有那巨大的平面外板,从上面显示着大楼的门牌号码。

在新史迪夫特街 40 号,建筑师终于为现代城市人创造出一致的建筑风格,而这也是他长期实验性探索的最后一个阶段。

V

1910 年,也就是瓦格纳完成新史迪夫特街 40 号那幢现代化标准大楼的那一年,他再一次关注起城市的总体问题来。从环城大道破土动工开始,五十年已过,而维也纳第二次城市开发规划的采用,也已有将近二十年了。两个时期的建设,瓦格纳都参与过。第一个时期,注重阶级性的历史缅怀主义(historistic monumentalism)占据主流,而作为建筑师兼理论家的瓦格纳亦持守此道。在 1893 年第二次城市开发规划的竞标中成功胜出后,瓦格纳就把考虑的重心放到了交通运输上,也因此把审美优先变成了功能和技术优先。随后的十年,他都花在了为现代资产阶级的实用原则开发相应的建筑风格上来。瓦格纳将新技术和新艺术融合在一起,创造出一种完全摆脱历史情怀的建筑,为当时的城市建设——不管是办公还是居住——奉献出一种精美简约、功能上极富表现力的风格。他一直想要清楚地表现一种城市观——即设计出来的环境,应该让处于其中的建筑,兼具功能和审美上的潜力。

瓦格纳提出他的现代城市新概念,也是响应从美国发出的召唤,当时的美国已经是标准的大都市之国。在其设计精美的著作《大都市》(*Die Groszstadt*)中,瓦格纳把先前在哥伦比亚大学城市艺术国际研讨

会上想出的观点又提了出来。*

如同西特在《城市建设》中一样,瓦格纳也利用维也纳来阐发自己的城市设计原则,即较少强调过去的惯例,而更加看重未来。虽未指名道姓,但他含蓄却强烈地攻击西特及其追随者,攻击他们“只是些面对城市建设问题哭哭啼啼的历史主义者”^⑧。瓦格纳非常蔑视这些人“打着民间艺术的口号,迎合城市形象,在城市风景中追求安适(*Gemüt*)等等”,以及西特为此目的提出的所有举措——别致独特的规划、故意不规则的街道和广场,还有“哎呀,如此可爱的城市‘装扮’(*Aufputz*)”。^⑨偏偏就是西特眼里的现代城市建设中难免的有害因素——经济因素、“交通、公共卫生等等”——瓦格纳却受之不却,把它们看作好规划的基础。最重要的是,西特无比憎恶的大规模一致性,他却非常珍视,并且有意开发其潜能,以服务于艺术性的城市设计。

对于瓦格纳而言,现代经济使得城市的无限扩张实在无法避免。他由自己联想到每个城市的行政管理中都存在的发展意愿。城市扩张的必要性似乎是一种心理上的好处。瓦格纳本人就是一个坚决的资产阶级城市居民,他坚信,“大多数人宁肯住在大都市里,也不愿呆在小城市和乡下……谋生、社会地位、舒适、奢华、智育和体育设施、或好或坏的娱乐,最后还有艺术,都在推动这一现象。”就跟建筑一样,在城市规划中,艺术“必须……改造城市形象,让它适合于当代人类”^⑩。

城市扩张和资本主义经济,导致巨大的居住社区成为解决数百万城市人口居住的唯一办法。“对廉价健康的住宅的需求,以及生活方式里的强制经济,造就了我们的民主核心,而其后果,就是住宅房屋的统一样式。”要迎接这挑战,我们不能缩到历史中,而要“提升统一性,让它永垂不朽”^⑪。

对于环城大道的建设者们来讲,永垂不朽的关键在于让伟大的公共建筑触动市民。瓦格纳也让街道不朽。房屋成一排自然排列,使得“街

* 本次会议是由纽约州和纽约市共同赞助的。请见奥托·瓦格纳著,《大都市:相关研究》(*Die Groszstadt. Eine Studie über diese*, 维也纳,1911年版),第1页。

道呈一条漫长、平坦的平面”。由于这些房屋受到高度上的管制,而且没有那些搅扰人心的表面装潢,所以使得街面本身就成了一座纪念丰碑。住宅社区那平滑、线型的外观也增加了心理优势。它强化了街道的轨迹,前面我们已经看到,这对商业经营的指引和定位是至关重要的。最后,艺术家兼设计者可以偶尔地以巴洛克方式插入一些构造焦点,诸如广场、公共建筑、或石碑,来满足街道的纪念目的和方位功能。这种“插入”,如瓦格纳所言,并不是西特所采取的移入手段(move in),而是移向(move toward)。西特向来反对混乱无序,所以他利用广场来吸引人流;瓦格纳则用广场来为人流提供方位和目标。瓦格纳的城市理念是从车辆的角度出发,而西特的则以考虑行人为主。不管在何处,如果瓦格纳从行人角度肯定城市生活体验的话,那么他的出发点也必定是商人或购物者。就像一个崇尚消费的波德莱尔,瓦格纳引以为傲的,便是“漂亮的商店一个接一个,所摆放的城乡艺术品光彩熠熠”^⑧。

在投身于无限扩张的城市时,瓦格纳面临的一个问题就是让城市正常运转。他意识到,应该把市中心从过度的人口压力中解救出来,而且要把整合在一起的工作和生活限制在合理的地理范围内。他的解决方案,像其现代公寓楼一样,就是模块化。他以维也纳为示范,提议把城市的每个管区规划成一个半自主的次城区(sub-city),居住人口为十万到十五万。每个管区都有自己的工作场所(瓦格纳故意避免提及工厂!),都有整齐划一的公寓街区,每个街区都临近一个绿地广场,另外还要有相当正式的“活动空间”(air center),其中建有公共与文化建筑。如图 26 的规划所示,毫无疑问,直尺和圆规在其中大行其道。俯瞰瓦格纳所绘的活动中心图样(图 27)可以看出,他是多么坚定不移地要把整齐划一提升到不朽的层次上来。环城大道追求的目标是宏伟气派,如今面对瓦格纳勾画出的大都市理想国、一个后期理性主义者的“理性之梦”,竟也顿失光彩。

西特怀着悲观的现实主义思想,把城市大部拱手让与实用主义者,他强调保护过去的城市财富,建造广场以作为更加美好的未来城市典

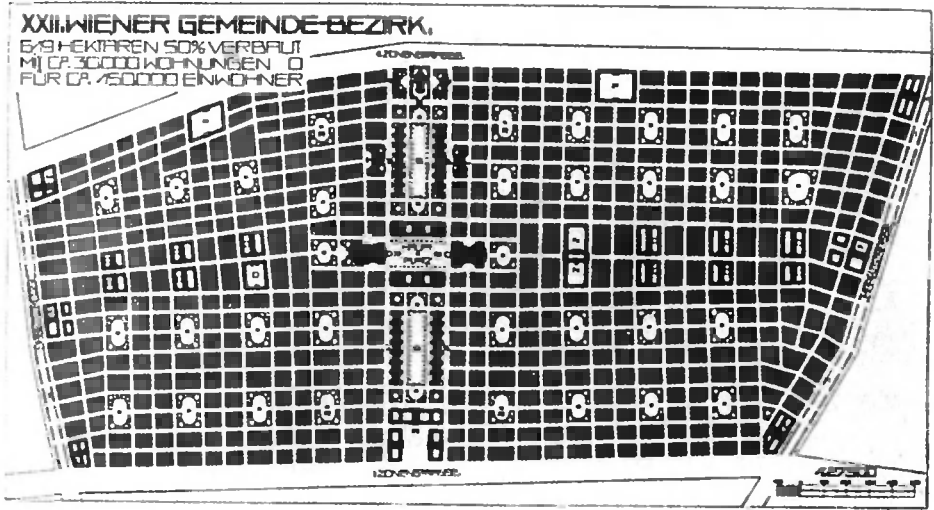
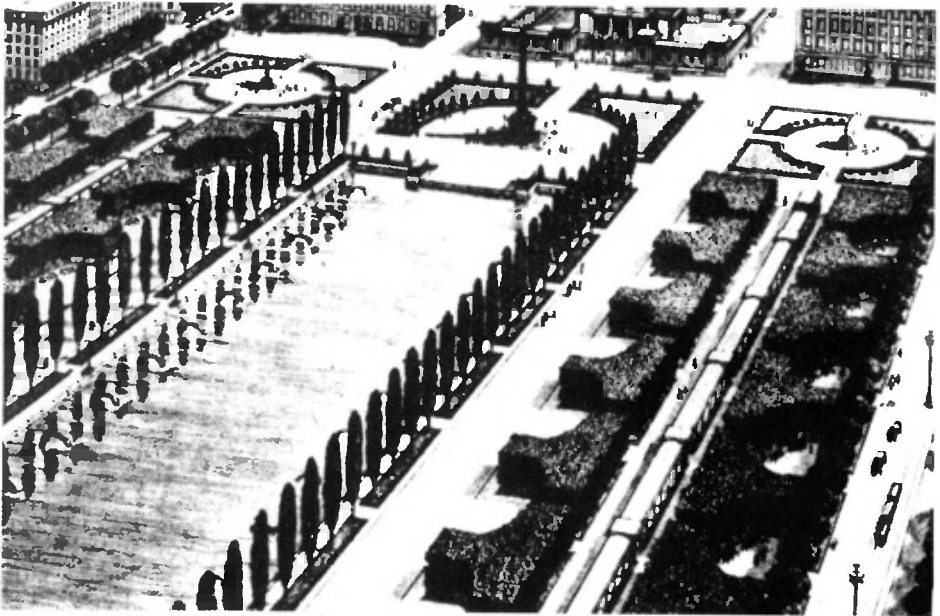


图 26 奥托·瓦格纳,模块式的城市管区,1911年。

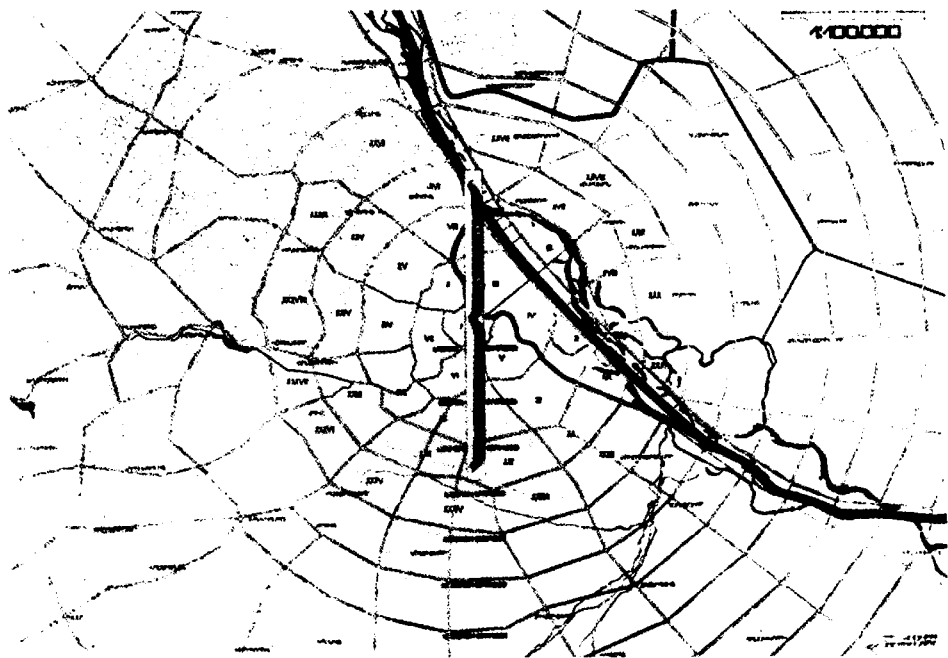
图 27 奥托·瓦格纳,活动中心图样,1911年。



范。瓦格纳的选择则截然相反:他认识到重建旧城毫无可能,于是便把这项任务交与历史主义者,他仅仅赞成对现有城市进行最低限度的管理和修缮。他的着眼点放在了未来:即城市边缘地带,以及周围的乡村。因为在那里才可以进行合理的城市规划。就像他 1893 年的规划一样,瓦格纳在《大都市》中设计的仍然是由中心向外辐射的铁路和公路干道,从而确定城市扩展的方向(图 28)。

由此形成的网格中,只要时机合适,即可往内增加新的次城区。瓦格纳最终放弃了环城绿化带的构想——当时推进改革的基督教社会党政府实际上正在考虑该方案。瓦格纳写道:“毕竟,开发环城(绿化)带不过是又一个预设的限制,这种限制自然是应当避免的……更为正确的方法,似乎应是为每个管区建造足够的活动中心。”^⑩瓦格纳的理性主义,未给浪漫的自然留有任何余地。他的规划已经很清楚,就是让无限

图 28 奥托·瓦格纳,城市扩张的模块式规划图,1911 年。



扩张的城市不仅席卷土地,还要把所有植被变为绿色的建筑雕塑。

对于敏感的西特来说,上述想法简直太过异类。西特走的是另一条路线,他把“天赋之自然”(nature naturante)吸收进自己宁静如画的城市社区中。那种仅以树木充当装饰的林荫小道于瓦格纳而言是城市设计的突出特征,却被西特斥为“对我们品味的强烈控诉”。

在城市里,树木那自由、天然的形态,原本应该用来召唤开阔的大自然的魔力,如今却将它们布置得高矮一般、间隔均等……最糟糕的是,一排排就这么无限延伸出去,难道还有比这更反常的吗?看到这种压抑、无聊的画面,人们简直要头疼的。可这偏偏就是那些满脑子几何图案的城市规划者们设计出来的主要艺术形式!^⑤

卡米洛·西特和奥托·瓦格纳,一个是浪漫主义的复古者,一个是理性的功能主义者,环城大道的历史传承,就由这两人瓜分,彼此毫不相让。西特,出于其手工艺传统,热情接受环城大道的历史主义,并以之推动自己的设计计划,即重建一个公共社会型的城市,而封闭式广场便是他眼中的未来典范。瓦格纳,出于资产阶级对现代科技的肯定,则把西特反感环城大道的地方,当成优点来信奉:即街道的主要动力。保守的西特,由于害怕时间的作用,把他对城市的希望寄托在封闭空间,即人们社交的广场范围之内。瓦格纳则比他之前的环城大道革新主义分子还要激进,他让城市臣服于时间的威权。因此,街道就是国王,是人员流动的大动脉;对他而言,广场充其量只是街道的目的地,为其使用者提供指引和定位。艺术风格,景观美化,还有西特反抗社会混乱、追求变化和别致时所用的一切元素,瓦格纳都拿过来用以加强街道及其时间轨迹的力量。

环城大道将历史之美和现代之实用整合到一起,但却颇不自然,虽然上述两位理论家对之所采取的抗争方式各不相同,但是对于自由主义资产阶级的城市建设者们所持守的主要价值观,二人却都始终忠于其中一条:宏大不朽。西特在为环城大道提出改革建议时,把广场设计

成衬托那些巨大公共建筑的空间背景。^④而瓦格纳在判断作为艺术家的城市规划者是否成功的时候,也是看他有没有能力把整齐划一提升到宏大的层次。

在他们致力于追求宏大感的共同基础上,这两位批评家终于有了一处共识,那就是他们都对整个环城大道开发中最为宏伟华丽的工程——外皇宫广场(图 29)赞叹不已。高芙雷·森帕设计了这座巨型广场——他将其称为“皇帝广场”(Kaiserforum)——以此把皇宫跟环城大道对面的自然史和艺术史两大博物馆连为一体。作为理查德·瓦格纳的挚友,并在 1848 年与他一起为自由而并肩战斗过,森帕为瓦格纳的剧院(他的音乐剧就在此上演)画了最早的平面图。对于这样一个人,西特怎能不敬重?革命之后,森帕逃亡到英国,他在那里与人共同创办了南肯辛顿博物馆,把艺术和工业融合在一起,同时他也成为一名很有影响的实证主义建筑理论家。他的这一面自然很是吸引奥托·瓦格纳。

在其环城大道皇帝广场上,森帕颇为实用地解决了城市设计中的“再现”问题。他对这座巨型广场的构思方式,极大地挑战了福斯特的循环空间。整个广场就像一个中轴,把环城大道对半切开。大拱门的目的,是要把前景位置的两座博物馆,跟背景位置的皇宫两侧延长段给连接起来。环城大道的路面代替了环绕内城的石头防御工事,而这个中轴切断了该路面的外围。它把旧的和新的融合在一起:宫廷与上层文化的大众中心,古代王室的府邸和资产阶级的科学艺术机构,内城与外城。

在西特眼里,森帕以古人,特别是罗马人的精神,“用大手笔构思出庄严的新皇宫广场”。由于其体量巨大,罗马城的空间模式仍然能够为现代城市所用,即“可以应付庞大人群”的空间。西特原本关心的亲近和别致问题,如今让步于森帕那宏大的工程规模。维也纳投入的这项工程,从环城大道一开始开发的时候,“就可能被人看成是一项乌托邦式的工程”,而森帕却把它看作维也纳走向成熟的标志。对于这位戏剧性空间的大师而言,时机已然成熟,钟声亦已敲响。^⑤

从 90 年代开始,奥托·瓦格纳就将森帕尊为一位理论家,因为他在

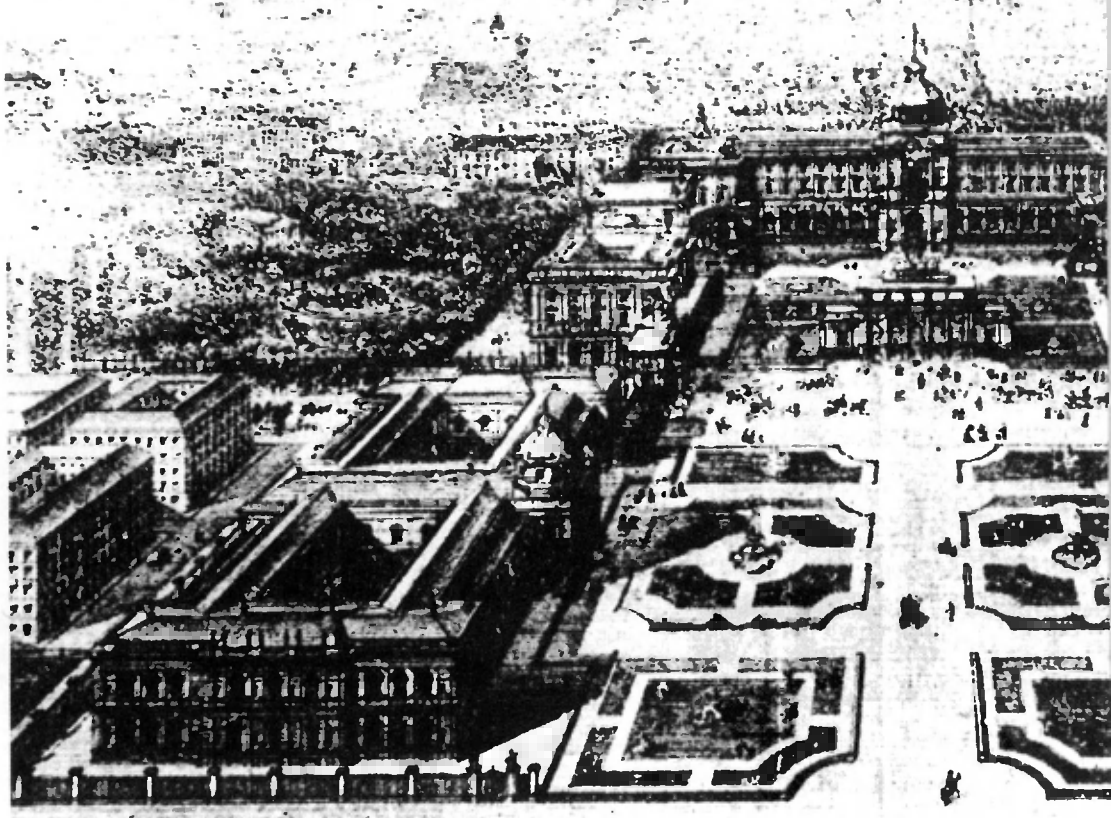
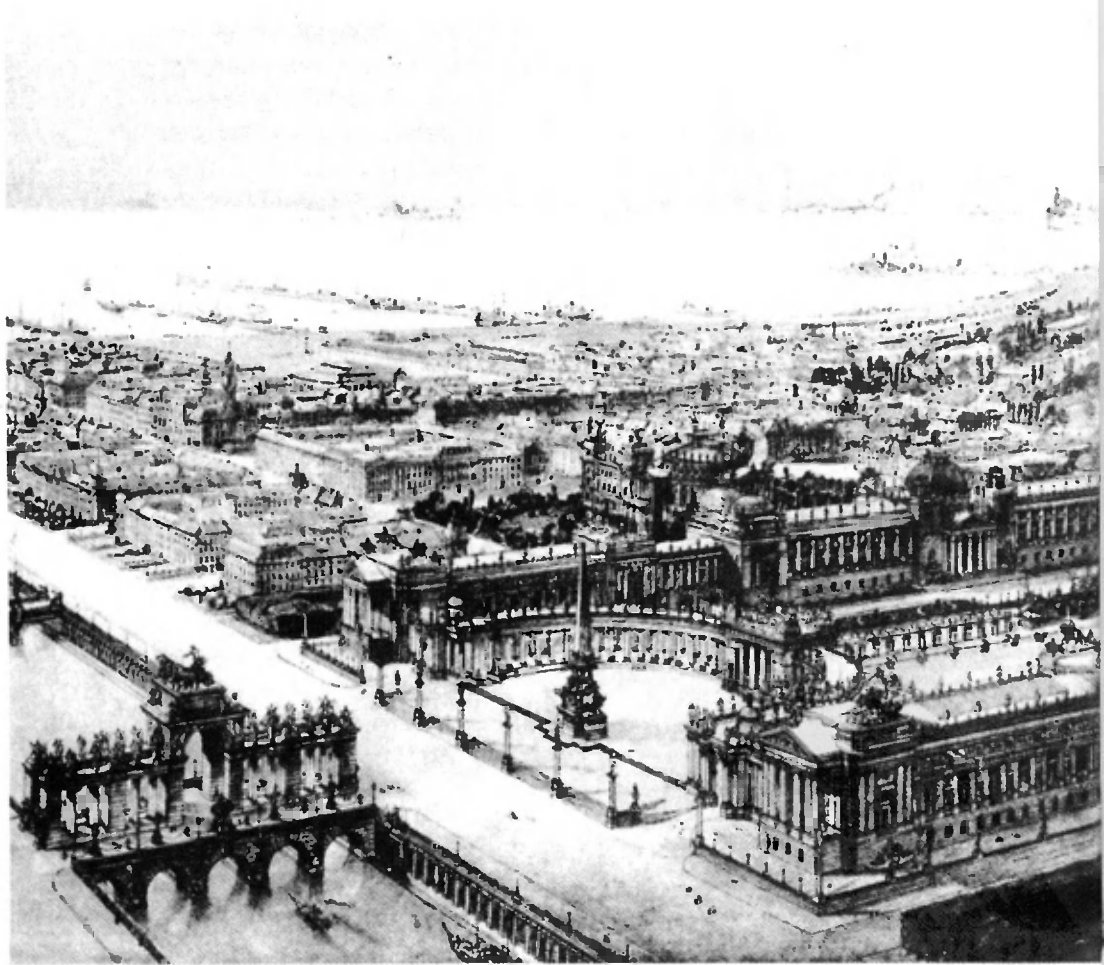




图 29

高美雷·森帕设计,外
皇宫广场 (皇帝广
场),1869年。

确定风格时优先考虑的是目的和技术。况且,森帕设计的皇宫—博物馆广场,其巴洛克式的雄壮、清晰的焦点,也很是迎合瓦格纳对理性和规模的崇尚。直线型草坪上的小径直通入口或其他区域、对建筑简单的几何布局,这些设计都完全可以满足瓦格纳对方向明确、规模宏大的迫切需要。在瓦格纳眼中,在维也纳的艺术整体失败的大背景下,唯有森帕的作品卓越超群。“虽然具备这么些有利条件,可维也纳 60 年来就没有出现过什么大都市形象(*grossstädtisches Bild*),只有森帕的外皇宫广场是个例外……而环城大道,其开端则全要仰赖幸运的意外而已。”瓦格



纳以森帕的广场为特例,向那些外行证实了一个规则,即“假使没有《大都市》里呼吁过的那种想象力,假使没有艺术一次又一次地委身于新生事物,根本就不会出现什么美丽的大都市。”⁹⁹

富有讽刺意味的是,环城大道上这块能让两位批评家都赞不绝口的地段,却没有真正完工。森帕那扇连接皇宫和资产阶级文化中心的拱门,并未在环城大道上横跨而现。由于高速行驶的车辆,这条街用来分割内城和外部区域的功能便愈加明显了。

无论哪个时代,都没几个城市设计者能够实现梦想。西特和瓦格纳



图 30 奥托·瓦格纳设计,博物城项目(“艺术总汇”),1880年。

各自对未来城市的构想,遭遇还不如森帕及其广场。在这座世纪末快速扩张的城市里,历史正在飞速变迁,所以提出好的城市概念就显得非常迫切,不然的话,那些投机买卖及公众的冷漠,都会让城市的未来陷入单调和无序中。正因为此,西特和瓦格纳都不知疲倦地对此大加宣传——在他们的学校里,在公众论坛上,在新闻媒体中,还有数不清的国家、市政府、职业协会的委员会上。两人都是19世纪的继承者,他们诉诸那个世纪最受欢迎的手段,来传达各自想要留给子孙的信息:博物馆。对两人来讲,博物馆既是教育工程,也是一种个人的纪念物,能够把他们各自准备加于社会现实的想法,给戏剧性地表现出来。比较一下两人的博物馆工程,虽然均未完工,却能给我们提供最终的洞见,理解他们作为批评家的立场。

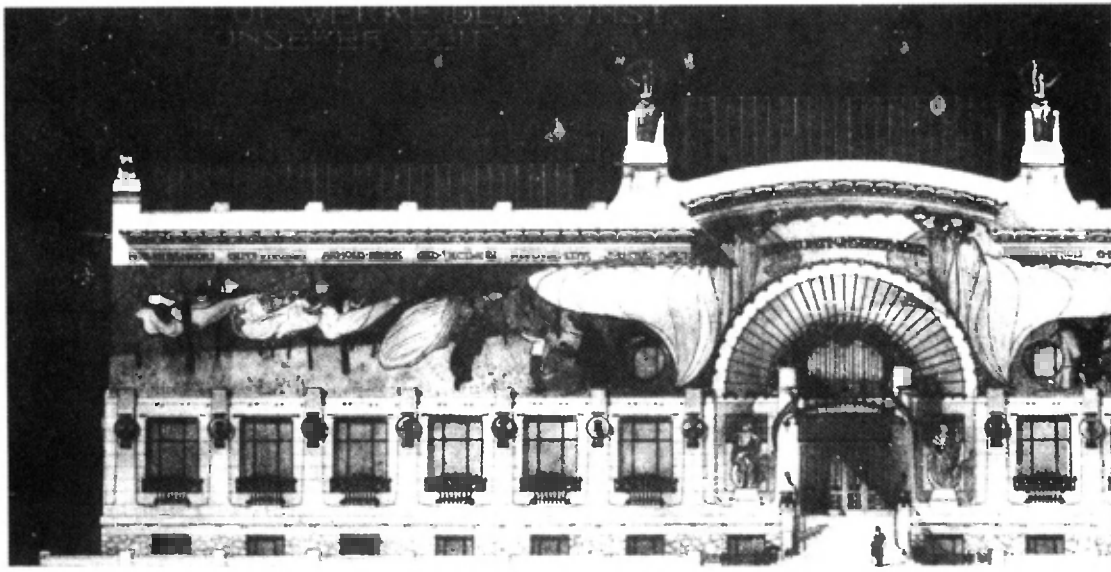
西特将他的博物馆构思成一座巨塔,是日耳曼文化的民族纪念碑。他倾其一生,是为了给一个伟大的学术工程提供视觉上的展示:即有关艺术形式的七卷本《整体艺术史》(*Gesamtkunstgeschichte*)。在其城市规划中,西特极不情愿地同现代的实用需求和经济力量相妥协;而他想象中的博物馆可是丝毫不受现实污浊的,是“远离一切实用目的,一个纯粹艺术的民族纪念碑”。而博物馆的实际形态和位置所表现出的,则既有他的坚定理想,又有现实的让步。西特将博物馆称为“荷兰人之塔”(*Holländer Turm*),是希望它的选址远离市区,在一片荒凉的海滩上。据传闻,他选这个塔名,是受了瓦格纳《漂泊的荷兰人》的启发。^⑩或许西特在这里是把荷兰人跟歌德笔下年老的浮士德合为一体,后者最后在荷兰成了现代的土地开垦者和乌托邦式社会的建造者,他就建了一座塔。^{*}不管其形象的来源是什么,西特的塔式博物馆在雄健的形态和历史的

* 既然西特融合了瓦格纳的荷兰人和歌德的浮士德,来作为现代企业家的原型(见本书第70-71页),那么在塔的形态选择上,也能看出有浮士德因素的影响。为了建造一座巨塔来俯瞰自己在荷兰的事业,他杀光了救助过流浪者(如飞行的荷兰人)的传统农民(《浮士德》,第二部,第5幕)。因此,西特这座纪念过去民间文化的塔,也跟歌德塑造的人物有关,可以为现代开发者犯下的罪行赎罪。

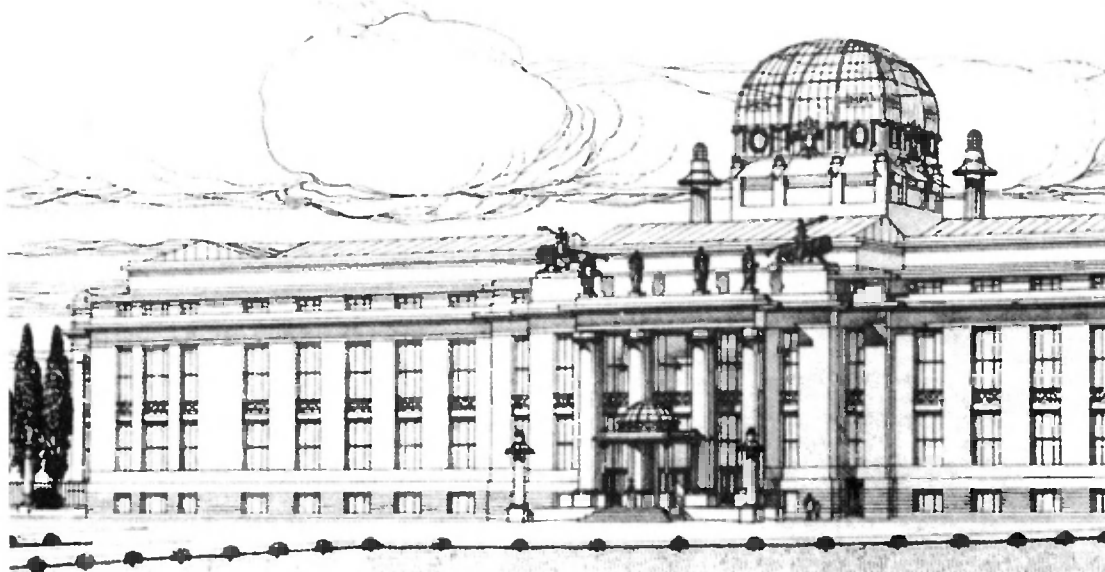
内涵上,都表现了他的一大愿望,即坚持认定过去有能力对抗当前的掠夺。西特对该塔的布置方式很合乎人的心理。只有远离真正的现代大都市,才能安心地产生出这种恋尸癖般的幻想。

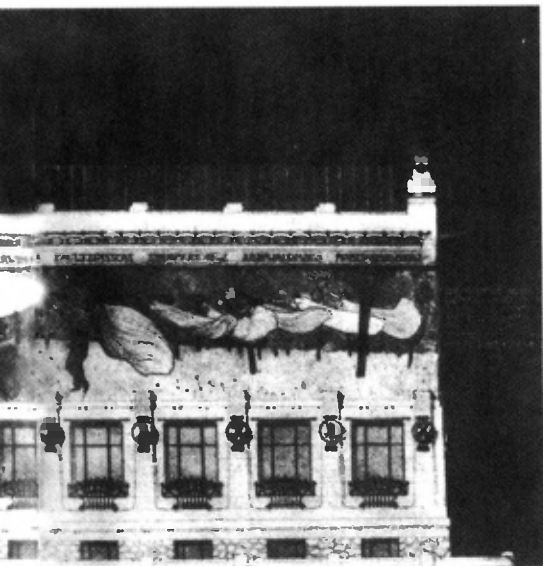
奥托·瓦格纳的梦中博物馆则属另一种类型,它致力于当前和未来的艺术。不过,就像西特的博物馆纪念往昔的艺术,瓦格纳面向未来的博物馆,则记载了他在转变都市文明时未竟的事业。瓦格纳的一生也专注于博物馆问题。在其职业生涯初期(1880年),他曾经为一种乌托邦式的博物城(Museum City)画过草图,取名曰“艺术总汇”(Artibus)(图30)。位于都市天堂的一角,这座以艺术万神殿为中心的庞大美术馆,体现出瓦格纳起初是多么赞同环城大道的文化追求。^⑧然而,随着他逐渐投靠分离派,并于1897年开始探索新的风格,其博物馆思想也改弦更张。瓦格纳参与了分离派要求政府赞助建造一座现代艺术博物馆的运动。他采取了政治煽动、参加文教部艺术委员会的讨论、提交博物馆设计等形式,但所有这些努力却成效有限,而且也未获政府委托。^⑨对于当时盛行的现代博物馆只是零散艺术品(*objets d'art*)贮藏室的概念,瓦格纳非常反对。他甚至故意避开“博物馆”这个词,而是倡导一种动态的展柜,这样可以展现出“未来一个世纪艺术创造状况的清晰图画”^⑩。瓦格纳所设想的陈列室内部是没有终结的。其空间还要进一步划分为二十个单元,在未来的百年进程中,把这些单元按照五年间隔期一个个填满。每个单元所收藏的,都是那五年里最好的艺术和建筑展品。至于馆长则既不需要也不受欢迎。瓦格纳坚持认为,组织这五年一次的展览,应该交给当时最杰出的艺术家或艺术团体来负责,“他们的创作才符合所处时代的情感和精神。”^⑪因此,西特的博物馆是学术性的、立足过去的、管理严格而且静态的,正符合他的保守意志,

* 瓦格纳的这种设想,肯定是受到了分离派策略的启发,即从奥地利政府中为自身赢得代表性地位、在国外博览会上摆放统一的展品,等等。由瓦格纳的学生约瑟夫·奥尔布里奇于1897年建造的分离派之家(House of Secession),可能也影响到了他的现代陈列室构想。参见本书第228-229页。



GRAND CENTRAL TERMINAL, NEW YORK





OTTO WAGNER

图 31

奥托·瓦格纳设计,当代艺术品展厅,1900年。



图 32

奥托·瓦格纳设计,艺术馆,MCM-MM,
1913年。

而瓦格纳的艺术馆则是自我界定性的、展示型的、富含创造力而且动态的。

瓦格纳于1900年为“当代艺术品展厅”(Gallery for Artworks of Our Age)所设计的首个建筑形式,跟西特的雄心万丈相比,显得脚踏实地:就是一座坚固、低矮的两层楼(图31)。在整个第二层的宽敞水平面上,瓦格纳都铺上了意大利式的花陶中楣,其中所蕴含的,是他在现代艺术的求真功能上所要传达的信息:“艺术就是要把原先压在人们心头的那层幕布给揭开。”^⑧在这幅设计中,瓦格纳的革新热情和历史乐观主义仍旧在起作用。

至1913年,当瓦格纳70高龄时,他再一次修改了他的现代展厅设计,其乐观主义精神已明显消退了。^⑨新大楼就叫做“MCM-MM”,它远非什么现代艺术启示功能的思想宣言,而是暴露出感觉上的现代性和形态上的传统性之间一种古怪的杂糅(图32)。瓦格纳颇为现代地把墙体当成是外皮,表现的是大楼的体积而非体积之下的重量。不过在大楼的形态上,他还是回归历史、回归环城大道的大师们。他确凿无误地参考了森帕和哈森诺尔(Carl Hasenauer)设计的艺术史和自然史博物馆(图29):两层楼被分成五个隔间,中心的那个入口隔间向外突出。在对环城大道的新文艺复兴形态进行的借鉴中,最古怪的地方当属盖在正立面上的那个穹顶了。在这种位置,瓦格纳的师傅们用的都是带屋顶的实心圆穹,而他仅仅用了金属弯梁,如同骷髅一般,成了环城大道文艺复兴风格的死亡象征(*memento mori*)。

尽管很想避免西特的隐居心态,瓦格纳却愈加感受到艺术家的孤独,他哪怕遵循的是现代世界自身的实用需求,却依旧无力对其进行改造,这些都迫使他回归到自己以前曾力图抛弃的传统中来。他曾骄傲地喊过这样的口号——“需要才是艺术唯一的伴侣”——要为“现代”的审美模式设计一座充当纪念碑的历史博物馆,而这种理性乐观主义的最后一丝反讽之处,正是来自这句口号的真实意义。瓦格纳对自己出生的这座城市十分珍爱,他不经意间便为其市中心构想出一个类似于西特

的海边“荷兰人之塔”的建筑——一座未来形象十分完美的博物馆,照搬了环城大道的模式,而环城大道的历史主义文化,却是瓦格纳所一直奋力超越的。

注释:

- ① 汉斯·波贝克(Hans Bobek)与伊丽莎白·利希登伯格(Elisabeth Lichtenberger)著,《维也纳》(Wien,格拉茨—科隆,1966年版),第60—61页。
- ② 卡尔·格罗希(Carl Glossy),《卡耶坦·费尔德》(“Kajetan Felder”),出自《新编奥地利名人传记》(Neue Oesterreichische Biographie),第4卷,第215—217页。
- ③ 有关维也纳行政史详细的介绍,请参见鲁道夫·提尔(Rudolf Till)著,《维也纳市政史》(Geschichte der Wiener Stadtverwaltung,维也纳,1957年版),第38—99页。
- ④ 波贝克和利希登伯格著,《维也纳》,第45—47页。
- ⑤ 伊杜瓦尔德·苏斯(Eduard Suess)著,《回忆录》(Erinnerungen,莱比锡,1916年版),第171页。
- ⑥ 有关19世纪城市转型背后的生成结构问题,请参见波贝克和利希登伯格著,《维也纳》,第30—41页。
- ⑦ 有关军方对城市扩张计划所持态度的复杂变化过程,请参见沃尔特·瓦格纳,《军方对维也纳城市扩张的态度,1848—1857》(“Die Stellungnahme der Militärbehörden zur Wiener Stadterweiterung in den Jahren 1848—1857”),收入《维也纳城市历史年鉴》(Jahrbuch des Vereines für Geschichte der Stadt Wien),第17/18期(1961—1962),第216—285页。有关格伦尼在皇帝批准开辟缓冲区前夕所持的立场,请参见同书,第282—284页。
- ⑧ 《新自由报》(Neue Freie Presse),1893年12月2日号(晨报)。
- ⑨ 雷恩霍德·洛伦兹(Reinhold Lorenz),《维也纳环城大道政治史》(“Politische Geschichte der Wiener Ringstrasse”),收入《三百年来民众、政府与帝国》(Drei Jahrhunderte Volk, Staat und Reich,维也纳,1944年版),第487—489页。

- 页。将缓冲区拨给教堂无疑预示了1857年让渡土地的诏令。
- ⑩ 海因里希·弗雷德荣 (Heinrich Friedjung) 著,《1848—1860年的奥地利》(*Oesterreich von 1848 bis 1860*,第三版,斯图加特和柏林,1912年版),第2卷,i,第424—426页。
- ⑪ 瓦格纳,《军方对维也纳城市扩张的态度,1848—1857》,收入《维也纳城市历史年鉴》,第17/18期,第284页。
- ⑫ 引自布鲁诺·格林西茨 (Bruno Grimschitz) 著,《维也纳的环城大道》(*Die Wiener Ringstrasse*,不来梅与柏林,1938年版),第6页。另可参见勒纳特·瓦格纳—里格 (Renate Wagner-Rieger) 编,《维也纳的环城大道,一个时代的缩影》(*Die Wiener Ringstrasse, Bild einer Epoche*,维也纳—科隆—格拉茨,1969年版以及随后各版),第1卷,《绘画艺术品》(*Das Kunstwerk im Bild*,1969年),第87页。
- ⑬ 引自格林西兹,《环城大道》,第6页。有关放射状交通模式最好的论述是地理学家伊丽莎白·利希登伯格 (Elisabeth Lichtenberger) 所著的《维也纳环城大道的经济功能与社会结构》(*Wirtschaftsfunktion und Sozialstruktur der Wiener Ringstrasse*),收入瓦格纳·里格编,《维也纳的环城大道》,第6卷,第24—26页。
- ⑭ 引自格林西兹,《环城大道》,第8页。
- ⑮ 诺伯特·威比哈尔 (Norbert Wibiral) 和勒纳特·米库拉 (Renate Mikula) 著,《海因里希·冯·费斯特尔》(*Heinrich Ferstel*),收入勒纳特·瓦格纳—里格编,《维也纳的环城大道》,第8卷,iii,第44—49页。
- ⑯ 洛伦兹,《三百年》,第497—499页;弗雷德荣,《1848—1860年的奥地利》,第2卷,i,第426—427页;威比哈尔和米库拉,《费斯特尔》,第55—57页。
- ⑰ “第二社会”乃是资产阶级和贵族融合得很好的阶层,作为该阶层的真正一员,费斯特尔不只建造庞大的公共建筑,还为皇室成员和银行家建造府邸,为投机性的建筑公司建造公寓楼。有关费斯特尔的职业生涯,请参见威比哈尔和米库拉著,《费斯特尔》,散见书中各处;有关他参与各项大学工程之事,请参见该书第44—75页。
- ⑱ 引自某院系1871年8月4日的请愿书,同上书,第61页。

- ①⑨ 同汉森的谈话收录在苏斯,《回忆录》,第 171-172 页。汉森于 1838-1846 年曾在年轻的希腊王国担任过教师和建筑师,并于 1861 年设计了希腊科学院。
- ②⑩ 有关规划历史的相关细节,被国会规划委员会收入其《关于维也纳安置新的国会规划委员会的计划评估报告》(*Bericht zur Begutachtung der Pläne für das neue vereinigte Parlaments-gebäude zu Wien eingesetzten gemischten Kommission*, 1873 年 3 月 5 日),报告人库贝克公爵(Baron Kübeck),维也纳,1873 年版。另可参见瓦格纳—里格,《19 世纪维也纳的建筑师》(*Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, 维也纳,1970 年版),第 177-178 页。
- ②⑪ 苏斯著,《回忆录》,第 171-172 页。有关博物馆竞标的大辩论,请参见《历史博物馆五十周年纪念集》(*Festschrift des historischen Museums zur Feier des fünfzigjährigen Bestandes*),第 1 部分,阿方斯·洛茨基(Alphons Lhotsky)著,《博物馆与新皇家剧院建造史》(*Die Baugeschichte der Museen und der neuen Burg*, 维也纳,1941 年版),第 53-92 页。
- ②⑫ 苏斯著,《回忆录》,第 216 页。
- ②⑬ 弗雷德荣(Heinrich Friedjung),《奥地利》,第 2 卷,i,第 427-428 页。
- ②⑭ 阿道夫·希特勒著,《我的奋斗》(*Mein Kampf*, 波士顿,1943 年版),拉尔夫·曼海姆(Ralph Mannheim)译,第 19 页。
- ②⑮ 同上书,第 2、3 章,散见书中各处。
- ②⑯ 利希登伯格著,《经济功能与社会结构》,第 46 页。
- ②⑰ 有关 19 世纪维也纳工人阶级住房开发问题,请参见波贝克和利希登伯格著,《维也纳》,散见书中各处。
- ②⑱ 对于 19 世纪住宅形式脱离传统的发展过程所进行的综合详尽之论述,请参见利希登伯格著,《经济功能与社会结构》,第 46-48 页。
- ②⑲ 同上书,第 34-36 页;瓦格纳—里格,《维也纳的建筑师》,第 216 页。
- ③⑰ 利希登伯格著,《经济功能与社会结构》,第 34 页。
- ③⑱ 瓦格纳—里格,《维也纳的建筑师》,第 206 页。
- ③⑲ 参见利希登伯格著,《经济功能与社会结构》,第 34 页,第 39-43 页。
- ③⑳ 瓦格纳—里格,《维也纳的建筑师》,第 206 页。
- ③㉑ 有关环区房主和租户的充分社会分析,请参见弗兰茨·巴尔扎莱克(Franz

- Baltzarek)、阿尔弗雷德·霍夫曼 (Alfred Hoffmann)、汉尼斯·斯特克尔 (Hannes Stekl) 著,《城市扩张中的经济与社会》(*Wirtschaft und Gesellschaft der Stadterweiterung*),收入瓦格纳·里格编,《维也纳的环城大道》,第5卷(威斯巴登,1975年版)。
- ③⑤ 瓦格纳—里格,《维也纳的建筑师》,第207-209页,平面设计图亦出于此书。另可参见西奥菲尔·汉森,《通用奥地利建设公司所委托的苏格兰环路建设团体》(“Die für die Allgemeine Oesterreichische Baugesellschaft ausgeführte Baugruppe am Schottenring”),载《奥地利工程师与建筑师协会学报》(*Zeitschrift des Oesterreichischen Ingenieur-u. Architektenvereins*),第30页,图1—图6。
- ③⑥ 瓦格纳—里格,《维也纳的建筑师》,第208页。毫无疑问,为公共和私人部门搞建设的建筑师,本身已成为一个强大的利益集团。有关他们在造型艺术学院的建筑教育中所具有的影响,请参见沃尔特·瓦格纳著,《维也纳造型艺术学院史》(*Die Geschichte der Akademie der Bildenden Künste Wiens*,维也纳,1967年),第119-246页,散见书中各处。
- ③⑦ 利希登伯格著,《经济功能与社会结构》,第55-58页。本处及随后的论述,其基础就是房主和租户之间阶层差别的打破,有关这个问题,请参见第56-63页,其中的资料以表格形式方便地列出。
- ③⑧ 同上书,第58页,第68-72页。
- ③⑨ 同上书,第57-59页。
- ④① 同上书,第63页。
- ④② 卡米洛·西特著,《根据艺术原则而建的城市建筑》(*Der Städtebau nach seinen künstlerischen Grundsätzen*,第5版,维也纳版,1922年),第102页。
- ④③ 同上书,第121-122页,第102页。
- ④④ 同上书,第101页。
- ④⑤ 同上书,第2页。
- ④⑥ 同上书,第92页。
- ④⑦ 同上书,第2页。
- ④⑧ 同上书,第2-12页。
- ④⑨ 同上书,第56页。

- ④⑨ 同上书,第 67 页,第 33 页。
- ⑤⑩ 有关老西特的主要建筑作品,参见弗朗茨·西特(Sitte, Franz)条目,收入提姆—贝克尔(Thieme-Becker)编,《造型艺术家大辞典》(*Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 莱比锡,1907—1950 年版),第 31 卷,第 106 页。有关 1848 年革命的建筑模式,请见瓦格纳—里格著,《维也纳的建筑师》,第 106—108 页。有关弗朗茨的传记,请见海因里希·西特(Heinrich Sitte),《卡米洛·西特》(“Camillo Sitte”)《新编奥地利名人传记》,第 6 卷,第 132—149 页,散见书中各处。
- ⑤⑪ 他在《城市建设》中援引到虔信广场,但只是在探讨本地的巴洛克式教堂兼广场设计时间间接提及。西特著,《城市建设》,第 151—152 页。
- ⑤⑫ 瓦格纳·里格著,《环城大道》,第 1 卷,ii,《注释》,第 139 页;同作者,《维也纳的建筑师》,第 150 页。
- ⑤⑬ 同作者,《环城大道》,第 1 卷,ii,第 139—140 页。该建筑于 1871 年完工。威比哈尔和米库拉所著《费斯特尔》中有详细分析,第 126—133 页。
- ⑤⑭ 奥地利的手工业及小工匠相对于德国来讲,具有顽固的社会两重性,此外,工匠阶层在 1873 年之后的经济大萧条期间对自由主义施加了巨大的政治压力,有关这两个话题,请参见汉斯·罗森伯格著,《大萧条与俾斯麦时代》(*Grosse Depression und Bismarckzeit*, 柏林,1967 版),第 227—252 页。
- ⑤⑮ 乔治·柯林斯(George R. Collins)与克里斯汀·克雷斯曼·柯林斯(Christiane Crasemann Collins)著,《卡米洛·西特与现代城市规划的诞生》(*Camillo Sitte and the Birth of Modern City Planning*),收入《哥伦比亚大学艺术史与考古学研究》(*Columbia University Studies in Art History and Archeology*),第 3 期(纽约,1965 年),第 8 页。
- ⑤⑯ 有关西特代表性文章的列表,请见柯林斯著,《西特》,第 112 页,注释 12。
- ⑤⑰ 威廉·金茨尔(Wilhelm Kienzl),《汉斯·里希特》,《新编奥地利名人传记》,第 7 卷,第 218—224 页。
- ⑤⑱ 西特,《西特》,《新编奥地利名人传记》,第 6 卷,第 138 页,第 140—141 页,第 143 页。他还为《帕西法尔》(*Parsifal*)设计戏服。请见罗伯特·贾德森·克拉克(Robert Judson Clark)著,《约瑟夫·玛丽亚·奥尔布里奇与维也纳》(*Joseph Maria Olbrich and Vienna*),为未出版的博士论文,普林斯顿大学(1973 年),

第 24 页, 注释 37。

- ⑤⑨ 《新编奥地利名人传记》, 第 6 卷, 第 138 页, 第 141 页, 第 143 页
- ⑥⑩ 《理查德·瓦格纳与德国艺术》(*Richard Wagner und die deutsche Kunst*), 本篇为译稿, 出自维也纳瓦格纳研究会双年刊所印制的单行本(维也纳, 1875 年版)。后面的讨论均出自这篇演讲稿。
- ⑥⑪ 这可以从梅切塔莱特教堂(Mechitarite Church)中看出, 西特负责其中的绘画和建筑。请见西特, 《西特》, 《新编奥地利名人传记》, 第 6 卷, 第 141 页。
- ⑥⑫ 卡米洛·西特, 《大都市的绿化》(“Grossstadtgrün”, 1900 年), 《城市建设》第 5 版附录, 第 211 页。
- ⑥⑬ 西特, 《城市建设》, 第 102 页。
- ⑥⑭ 请见索克拉蒂斯·迪米特里欧(Sokratis Dimitriou), 《大都市维也纳——世纪之交的城市建筑》(“Grossstadt Wien—Städtebau der Jahrhundertwende”), 载《建筑构造》(*Der Aufbau*), 第 19 期(1964 年), 第 189 页, 第 192 页。
- ⑥⑮ 这句格言实际是工业艺术先驱理论家森帕所说的。海因茨·格雷特赛格(Heinz Geretsegger)与马克斯·佩恩特纳(Max Peintner)著, 《奥托·瓦格纳, 1841-1918》(*Otto Wagner, 1841-1918*, 萨尔茨堡, 1964 年版), 第 12 页。(英文版由杰拉德·奥恩[Gerald Onn]翻译, 伦敦, 1970 年版。)
- ⑥⑯ 迪米特里欧, 《建筑构造》, 第 19 期, 第 193 页, 第 196 页。
- ⑥⑰ 奥托·瓦格纳著, 《我们这个时代的建筑艺术: 跟建筑艺术专业的学生谈艺术》(*Die Baukunst unserer Zeit. Dem Baukunstjünger ein Führer auf diesem Kunstgebiet*, 第 4 版, 维也纳, 1914 年版), 第 76 页。这是瓦格纳于 1895 年以《现代建筑》(*Moderne Architektur*)为题出版教材的扩充版本。瓦格纳说, 他把“建筑”(Architecture)改为“建筑艺术”(Baukunst), 是受到赫尔曼·缪西修斯(Hermann Muthesius)的影响, 他的那本善辩的《建筑艺术, 并非风格建筑》(*Baukunst, nicht Stilarchitektur*)是一部反对历史审美观的重要文献。
- ⑥⑱ 同上书, 第 10-11 页。
- ⑥⑲ 奥托·瓦格纳著, 《大都市: 相关研究》(*Die Grossstadt. Eine Studie über diese*, 维也纳, 1911 年版), 第 39 页。
- ⑦① 汉斯·奥斯特瓦尔德著, 《奥托·瓦格纳, 一位充满创造性的建筑艺术家》(*Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständnis seines baukünstlerischen Schaffens*, 博士

- 论文,苏黎世联邦高等工业学院,巴登,1948年版),第24页。
- ⑦① 格雷特赛格与佩恩特纳著,《瓦格纳》,第11页。
- ⑦② 奥斯特瓦尔德著,《瓦格纳》,第17页。
- ⑦③ 格雷特赛格与佩恩特纳著,《瓦格纳》,第12页。
- ⑦④ 瓦格纳著,《建筑艺术》,第75页。
- ⑦⑤ 达哥伯特·弗雷,《奥托·瓦格纳》,《新编奥地利名人传记》,第1卷,第181页。
- ⑦⑥ 格雷特赛格与佩恩特纳著,《瓦格纳》,第56页。
- ⑦⑦ 拱门部分的设计原先有漩涡形花饰,如今则是直线型的木条,具有功能上的象征主义。请见上书,第55页,图25。
- ⑦⑧ 参见卡洛尔·米克斯(Carroll Meeks)著,《火车站》(The Railroad Station,纽黑文,1956年版),散见书中各处。
- ⑦⑨ 沃尔特·瓦格纳著,《艺术学院史》,第251-252页。
- ⑧① 引自奥斯特瓦尔德著,《瓦格纳》,第60页。
- ⑧② 瓦格纳著,《建筑艺术》,第17页,第31-33页。
- ⑧③ 同上书,第26-27页。
- ⑧④ 引自未出版的信件,奥斯特瓦尔德,《瓦格纳》,第23页。
- ⑧⑤ 同上书,第56页。
- ⑧⑥ 我们在这里所探讨的,只是瓦格纳同分离派的接触中,与其整体的城市理论和实践相关的那些方面。他那有趣的建筑开发观念,从更狭义上看,需要进行单独研究。这方面最好的开端性工作当属阿德里亚纳·丘斯蒂·巴库罗(Adriana Giusti Baculo)著,《奥托·瓦格纳:从风格建筑到实用风格》(*Otto Wagner dall'architettura di stile allo stile utile*,那不勒斯,1970年版),第83-98页,散见书中各处。
- ⑧⑦ 杰哈特·卡普纳(Gerhardt Kapner)著,《环城大道纪念碑》(*Ringstrassendenkmäler*),收入瓦格纳一里格编,《维也纳的环城大道》,第9卷,i,第59-61页;同一作者著,《纪念碑与旧城区,关于环城大道纪念碑的历史类型学》("Monument und Altstadtbereich, Zur historischen Typologie der Wiener Ringstrassendenkmäler"),载《奥地利艺术与建筑知识学报》(*Oesterreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalkunde*),第22期(1968年),第96

页。

⑧7 瓦格纳,《大都市》,第2页。

⑧8 同上书,第3页,第4页。

⑧9 同上书,第7页,第3页。

⑨0 同上书,第3页。

⑨1 同上书,第5页。

⑨2 同上书,第10页。

⑨3 卡米洛·西特,《大都市的绿化》,《城市建设》附录,第210页。

⑨4 西特,《城市建设》,第161页,第126页。

⑨5 同上书,第161页。

⑨6 瓦格纳,《大都市》,第22页。

⑨7 由于西特一直将其博物馆工程对公众保密,我们只能从其同事口中了解情况。他为艺术形态史留下了多卷草图和笔记,这些档案材料可以提供博物馆的具体内容。有关整个冲程,请见朱利叶斯·科克(Julius Koch),《卡米洛·西特》,载《奥地利工程师与建筑师协会学报》,1904年,第55期,第671页;卡尔·亨里奇(Karl Henrici),《讣告》,《城市建设》,1904年第1期,第3册,第33-34页。

⑨8 格雷特赛格和佩恩特纳著,《瓦格纳》,第180-181页。非常明显受到了森帕的皇家广场(图29)的启发。

⑨9 有关瓦格纳在艺术委员会中所扮演的角色,请参见政府档案(Allgemeine Verwaltungsarchiv),《艺术委员会备忘录》(Protokoll des Kunstrates, 1900年),第7页,第10页;有关瓦格纳的博物馆项目,请参见格雷特赛格与佩恩特纳著,《瓦格纳》,第196-197页。有关现代博物馆的历史,请参见费利克斯·冯·奥本海默著,《政府艺术藏品的二十五年史》(25 Jahre Vereinsarbeit für öffentliche Kunstsammlungen, 维也纳,1936年版),散见书中各处。至于分离派的立场,则请见《神之春》杂志,第3期(1900年),第178页。

⑩0 奥托·瓦格纳著,《建筑草图、项目以及已实施的工程》(Einige Skizzen, Projekte and ausgeführte Bauwerke, 维也纳,1890-1922年版),第3卷(1906年),第21号,第3-4页。

⑩1 同上书,第4页。

- ⑩² 格雷特赛格与佩恩特纳著,《瓦格纳》,图 209 及其文字说明。有关瓦格纳设计的草图计划见《建筑草图》,第四卷,第 21 号,第 14—15 页。
- ⑩³ 瓦格纳就艺术之未来的问题持有悲观情绪,有关这种情绪的几个发展阶段,请见其《建筑草图》,第 3 卷的导言部分;有关他在 1908 年国际建筑师大会上的主席发言,请见《第八届国际建筑师大会报告集》(*Bericht über den VIII. Internationalen Architektenkongress*, 维也纳,1908 年版),第 112—116 页。有关博物馆的最终计划,请见奥托·格拉夫,《奥托·瓦格纳的 MCM-MM 艺术馆》(“Ein ‘Haus der Kunst MCM-MM’ Von Otto Wagner”),收入《奥地利艺术展厅报告》(*Mitteilungen der Oesterreichischen Galerie*, 第 6 卷,1962 年版),第 50 号,第 33—45 页。

第三章 新基调中的政治：奥地利三重奏

I

罗伯特·穆齐尔(Robert Musil)在谈到世纪末的奥地利时曾说：“若不是出生在当时的人，很难相信即使在那个时候，时代变化的步伐比骑兵队的骆驼还要快……不过在那个年代，没有人知道变化何去何从。”穆齐尔接着说，“也没有人能分清，哪些是上层，哪些是下层，什么在进步，什么在退步。”^①

挑战自由主义权势的新兴社会力量，总是让那些通过自由派视角、具有自由派历史期待的人们，对此困惑不已。在19世纪60年代，奥地利的自由主义分子，虽既非空想家，亦不相信所谓的完美，但对“哪些是上层，哪些是下层……什么在进步，什么在退步”，心里十分清楚。从社会角度看，他们相信，在大多数历史时期一直身居“上层”的贵族阶级，有的正在被自由主义同化，有的则沦为于人无害、仅供装点的享乐主义者。构成自由主义信条的原则与计划，是为了系统地取代那些“封建分子”，即对贵族的蔑称。君主立宪制将会代替贵族专制主义，而议会集权制度则会代替贵族封建制度。科学也将取代宗教。日耳曼民族将会承担起教化任务，教育臣民，而不是像封建分子那样，宁可让他们一直是蒙

昧的奴隶。因此，在一个多民族的国度，最终民族性本身成其为一种主要而普遍的凝聚力。自由主义领袖伯杰(J. N. Berger)在1861年写道：“奥地利的日耳曼人所争取的，不应是政治霸权，而是在奥地利各民族中的文化霸权。”他们应该“把文化带到东部去，宣传日耳曼的思想、日耳曼的科学、日耳曼的人文精神”^②。最终，放任政策会打破特权在经济领域中的专断统治，让功过、而非特权或慈善，成为经济回报的基础。

就其计划的各方面而言，奥地利自由主义分子非常明白，他们正在反抗的力量，在社会地位上要高于他们，在历史上也长于他们——他们认为自己正在领导下层的进步势力对抗上层的落后势力。假如尚且不能信赖普通民众——因为他们并不总是能够明白事理——那么就靠理性文化的传播，来作为广泛民主秩序的基础。民众力量的增长，只能依赖理性责任感的作用。

奥地利社会未能够尊重自由主义所倡导的秩序和进步。在19世纪的最后25年里，自由派分子制定的反对上层阶级的计划，反倒引起了下层阶级的爆发。自由派分子们成功地将群众的政治能量释放出来，可是矛头对准的却是自己，而不是他们的老对手。针对上层的敌人放的每一枪，都会在下层引起一阵充满敌意的乱枪齐射。日耳曼民族主义摇旗呐喊，反对贵族的世界主义，结果是斯拉夫爱国者呼吁自治。当自由派分子出于多民族国家利益的考虑，而对其日耳曼主义低调处理时，反自由派的日耳曼小资产阶级便将之斥为民族主义的叛徒。放任政策的初衷，是为了把经济从过去的枷锁中解放出来，却唤起了未来的马克思主义革命者们。天主教作为贵族压迫的帮凶被从学校和法庭中逐出，可又作为农民和手工业者的意识形态而卷土重来，在这些人眼里，自由主义就等于是资本主义，而资本主义就意味着犹太人。到了世纪之末，奥地利自由主义令犹太人摆脱压迫、获得机会、融入现代，可即使他们，也对恩人背弃不顾。自由主义的失败令犹太人从中受害，于是面对受害，最为合理的回应便是投向犹太复国主义所提供的民族家园了。其他的

民族主义者只是对奥地利构成混乱的威胁，而犹太复国分子却扬言要分裂出去。

自由派分子无力集结群众来对抗旧的统治阶级，反而无意间在社会底层激起了瓦解社会的巨大力量。尽管这股力量强大到足以分裂旧有的政治秩序，可自由主义却无法驾驭由这种分裂而释放出的社会力量，以及由此产生的新的离心力，自由主义对这种离心力的庇护可谓宽容大度，但同时也僵硬不化。新生的反自由主义群众运动——捷克民族主义、泛日耳曼主义、基督教社会主义、社会民主主义和犹太复国主义——兴起于下层，挑战受过良好教育的中产阶级的托管权力、破坏其政治制度、削弱他们对于理性历史结构的信心。

在这里，追踪奥地利自由派分子丢掉政治权力的复杂历史并非我们的任务。我们所要集中探讨的，是那些领袖们的本性，这些人摆脱了自己的自由主义出身，把自由派未能争取到的团体组织了起来，表达了他们的追求。我们有关新兴群众运动的领袖三重奏，揭示出他们不同的政治目的、共同的崭新风格——都是新政治文化的先驱，在这种政治文化中，权力与责任的结合方式不同于理性自由主义文化。

新兴的民族运动和意识形态运动，虽然从侧面和下层攻击自由主义统治，但并不是所有的这些运动都背离自由主义政治文化。对于普通自由派分子而言，非日耳曼的民族主义政党和社会民主党是最容易了解的。日耳曼自由派分子致力于争取日耳曼民族自主的斗争长达半个世纪，因此他们很能理解捷克人在法律和文化机构要求平等权力这一日益高涨的呼声，尽管对此心存不满并坚决抵制。于1889年正式建党的社会民主党，同样也没有给自由派人士出什么难题。事实上，在所有这些意在取代父辈的后世反叛中，社会民主党所带有的父辈印记是最明显的。他们的语言是理性主义的，世俗观点是好战的，而对教育更是有着近乎无限的信念。诚然，作为社会民主党主要领袖的维克多·阿德勒(Victor Adler)在学生时代就反抗过理性主义，极力赞成日耳曼民族主义和瓦格纳基于民族特点的社会整合观。^③然而，阿德勒后来信奉马

克思主义，从根本上讲，他坚守的依然是科学与法律的理性主义传承。

自由派分子自己也感觉到，除去彼此的不同之处，社会主义跟他们还是颇有渊源关系的。自由派分子可以谴责社会民主党不切实际，批评他们在政治启蒙“最原始的先决条件”还未形成的时候就提出福利国家的荒唐要求^④，但是就社会主义者而言，不管是他们急躁的理性主义，还是他们定位于阶级的世界主义，都不能影响自由派分子对他们的亲近感。尽管或许会有人会抵制社会主义立场，但至少可以用同一语言与之争辩。在自由派分子眼里，社会民主党不讲道理，可绝没有失去理性。

自由派未能将群众融入国家，由此导致的其他一些运动彰显了同奥地利自由主义传统更为革命性的决裂，也在自由派群体中激起了更具创伤性的反应。这些运动有泛日耳曼主义、基督教社会主义，以及作为这两者回应的犹太复国主义。这些运动的强大领袖们针对乏味、理智的自由主义政治，提出了所谓的“更高调”，即一种比自由派的慎重风格更为粗犷、更富创造性、亦更满足情感生活的政治行为模式。这种新基调的两大名家——泛日耳曼分子的乔治·冯·舍内雷尔（Georg von Schönerer）和基督教社会党的卡尔·鲁格——成了阿道夫·希特勒的启发者和政治榜样。另一位名家，狄奥多尔·赫茨尔（Theodor Herzl），向希特勒的受害者做出了最富吸引力、最为强大的政治回应，但也创造出异教的恐怖统治。因此，即使在维也纳的知识分子开辟 20 世纪上层文化之前，以上三位就已经开拓了后理性主义政治。

舍内雷尔、鲁格、赫茨尔都是以政治上的自由主义起家，而后却改弦易辙，去组织那些被自由主义权势忽略与抛弃的群众。此三人都具有特殊的才能，即通过创作意识形态的大杂烩——也就是把现代性、未来性、过去残存下的碎片都拼贴到一起——来满足追随者的社会和精神需要。在自由派眼里，这些意识形态的组图将“上层”与“下层”、“进步”与“落后”混为一谈，实在是迷惑人心、可憎之至。可是上述每位政治艺

术家——舍内雷尔、鲁格、赫茨尔——都把握住了自由派未能看到的社会—心理现实。每个人都表现出了对理性和法律的政治反抗,随后很快便取得广泛影响。无论是脱离自由主义政治传统的姿态,还是挑战自由主义价值观的方式,此三位政治巨头都为我们勾勒出一种超越纯政治的生活理念和行为模式,构成了开创 20 世纪的、更广义的文化革命。

II

乔治·冯·舍内雷尔(1842-1921)于 1882 年组建了激进的日耳曼民族团体,并领导该团体走向极端的反犹政治。尽管他从未成功地建立起一个强大的政党,但却使反犹主义得以成为奥地利政治生活里一股主要的分裂力量。他对奥地利政治中新出现的喧嚣所负的责任,或许要超过任何一个人,这种喧嚣,即所谓“更高调”,指的就是充斥 19 世纪最后十年的嘈杂争吵和街头喧闹。

舍内雷尔这个集黑社会、庸人、贵族于一身的人,自认为是德国民众的骑士兼救世主。他喜欢具有豪侠味道的称呼——“骑士乔治”,或者以他在下奥地利的地产为名——“罗斯诺的骑士”。他的党的正式党歌“骑士乔治万岁!”(*Ritter Georg hoch!*),其曲调跟奥地利人歌颂其军事英雄萨伏伊的尤金亲王之传统曲调如出一辙,尤金亲王被称为“高贵的骑士”,他把奥地利从土耳其人手里拯救了出来。^⑤惹人注意的是,舍内雷尔那极富革命性的民族颠覆计划,非常吸引民主派学生、失意的中低阶层、穿着骑士古装的手工艺阶级。他的贵族做派,为我们了解他强烈反抗自由主义文化的心理根源、他所组织的阶层具有什么样的社会情感,提供了线索。

乔治·冯·舍内雷尔的爵位来自正当的继承,但他绝非贵族出身。我们所讨论的三位领袖人物当中,只有他出身于新兴工业阶级。他的父亲

由于担任工程师和铁路管理人员深受皇帝赏识，从而获得贵族头衔。因此乔治可说是一位自我奋斗者、“有本领之人”的儿子。他的一生都摇摆于谨守贵族身份与摆脱这种身份之间。

马提亚·舍内雷尔(Matthias Schönerer)：一位了不起的父亲，早期工业时代的代表性人物！1828年当他年仅21岁的时候，就建造出了奥地利的第一条铁路——用马拉的——随后又建造了数条蒸汽动力铁路。*1838年，他从美国研修铁路工程学归来，带着首台蒸汽机车“费城号”返回维也纳。随后，他就开始组织最早的机车和车厢建造工作，以减少奥地利对国外设备的依赖程度，同时请来美国的机车工程师，来训练国内的司机。⑥马提亚任职的额外奖赏包括位于维也纳新建南站的一处住宅——1842年，未来的日耳曼民族主义救世主就是在这座现代马厩中诞生的。老舍内雷尔所展示出的行政管理才能，毫不逊于他在建造方面的才能。**在这个需要工程师和银行家紧密合作的行业里，舍内雷尔与当时的金融巨头们建立起了非常好的工作关系。凭借他的外交才华，以及作为铁路建造者的不可替代性，他设法与奥地利高层金融界的两大对头保持合作：一面是罗斯柴尔德家族，另一面是西蒙·希纳男爵，此人经常同阿恩斯坦和埃斯克勒斯犹太家族合伙投资铁路。当这两个私营银行家之间的竞争愈演愈烈，进而成为两大巨型股份银行——希

* 舍内雷尔的强大动力、经营才能以及冷酷无情，都在这首个项目中毕露无遗，他同那些满脑子经济的主管们联合起来，一起反对工程总设计师（也是他自己的老师），以此取代了他的位置。请见奥地利铁路局联合会（Oesterreichischer Eisenbahnbeamtenverein）编，《奥匈帝国铁路史》（*Geschichte der Eisenbahnen der Oesterreichisch-Ungarischen Monarchie*，维也纳、Teschen与莱比锡，1897-1908年版），第1卷，第1部分，第99-101页。

** 1846年，当他担任奥地利—格洛克尼兹铁路线总设计师的时候，一位忠诚的员工送给他一个茶壶，以颂扬他的多才多能，上面绘有当时流行的各类肖像：米涅瓦象征“民用工程”；墨丘利则从行骗者和神仙信使的传统角色摇身一变，成了“行政管理”的象征；机车也跻身万神殿，代表“铁路管理”，而作为“机器制造”标志的铁砧，则为这曲象征符号的四重唱画上最后的句号。参见康斯坦丁·冯·伍兹巴赫（Constantin von Wurzbach）著，《奥地利民族变迁史》（*Oesterreichische Nationalbiographie*，维也纳，1856-1891年版），第31卷，第149页。

纳的动产信贷公司和罗斯柴尔德家族的奥地利信贷公司^⑦——之间的争斗时,人们发现马提亚·舍内雷尔在两家集团的铁路项目理事会里都身居高位。1834年,罗斯柴尔德家族请他担任专家,来决定他们是该用马力还是用蒸汽来为北方铁路(Nordbahn)这项大工程提供动力。^⑧正是这条铁路,成了舍内雷尔的儿子在1884年发动反犹民族化运动的中心。老舍内雷尔事业上的颠峰,是成为伊丽莎白女王铁路(建于1856-1860年)董事会的成员。作为一家由罗斯柴尔德控制的企业,其董事会与信贷公司的董事会完全交叉。^⑨而这位精神饱满的工程师由此成了富翁,是银行家、自由派分子、犹太人、股票经纪人和皇家官员的合伙人:以上这些社会类型,都是在他死后,他的儿子乔治倾尽其政治生命所意欲摧毁的。

1860年,正值伊丽莎白女王铁路落成之际,皇帝对马提亚·舍内雷尔建造铁路的功劳心怀感激,遂授予他爵士头衔。同其他人一样,舍内雷尔对自己在工商界的成就深感自豪,他选择的一款徽章非常符合他的职业:一个带翼的飞轮,颜色是象征科技的银色与蓝色。他的座右铭,“坚守正道”(Recta sequi),也十分符合其时代和阶级的道德规范,尽管是否能够始终符合实际惯例则要另当别论。^⑩有些特别的是,舍内雷尔决定购置一处封建地产来庆祝自己的社会成就。他买下了茨维特尔附近的罗斯诺庄园,这是一处14世纪的庄园,带有玛利亚·特里萨(Maria Theresa)时代留下来的迷人城堡。在英格兰,只要在乡村置购房产,时日一久,商人便可顺利成章成为地主阶级。而在奥地利,虽说服役贵族已颇为普遍,可其通常的标记和陪衬依然是上层文化,而不是乡间地产。获得贵族反而是件不太光彩之事,因为其中有在社会上傲慢自大之嫌。

面对这种疑虑,老舍内雷尔不为所动。与同时代其他白手起家者不同的是,他对培养后代的人文素养似乎兴趣不大,尽管这种素养对于奥地利上层资产阶级(*haute bourgeoisie*),尤其是服役贵族(舍内雷尔已是其中一员)的社会风格至关重要。他有五个孩子,其中两个为人所知的,

从其所属的阶级标准来看属于学识平常之辈。乔治的姐姐，亚历山德琳·冯·舍内雷尔(Alexandrine von Schönerer)拥有父亲和弟弟的组织才能，不过她也有维也纳统治阶级对戏剧的巨大热情。在当了几年演员之后，亚历山德琳把自己的才能和巨额遗产转变成了经营剧院的帐目。1899年，她买下了最古老的大众戏剧中心之一，维也纳剧院(Theater an der Wien)。(该剧院原经理伊曼纽尔·希卡奈德 [Immanuel Schick-aneder]即为莫扎特《魔笛》[*The Magic Flute*]的词作者，以及贝多芬《费代里奥》[*Fidelio*]的第一制作人。)在舍内雷尔女士的经营管理下，这里成了著名的轻歌剧剧院，上演的都是约翰·施特劳斯(Johann Strauss)和卡尔·米洛克(Karl Millöcker)的欢快作品，取代了约翰·内斯特洛伊(Johann Nestroy)和路德维希·安贞格鲁伯(Ludwig Anzengruber)的那些严肃的社会道德剧。作为拥护世界主义的奥地利戏剧界的一员，亚历山德琳公开抛弃自己弟弟的反犹政治立场。她既是热衷于把戏剧当成娱乐的人，又具有企业家精神，而且始终忠于中产阶级性质的维也纳自由主义文化。^①

社会新贵的孩子往往会受到这种模糊态度的烦扰，而乔治从中似乎比姐姐遭受了更多的痛苦。在马提亚·舍内雷尔的教子当中，我们再次观察到一些反常之处，不同于王室企业家的惯常做法。他不是按本阶级的惯例把孩子送到“普通高中”(Gymnasium)，而是偏重技能的“技术中学”(Oberrealschule)。乔治多次转校就说明其中有适应上的问题。^②1859年，乔治进入了德累斯顿商业学校。在随后的几年里，每当父亲获得爵位和地产的时候，乔治就得换地方。他在1861年离开了商业学校，在两所农学院里完成了自己的学业。按照父亲的精神(如果说不是迫于父亲的压力的话)，乔治准备继承刚刚得到的地产和爵位——也就是过乡绅那样的生活。贵族的做派与经济上的现实态度协调一致，这在第二代(如果不是第一代的话)里特·冯·罗斯诺这里得到了实现。

因此，乔治本应该为奥地利最大的贵族企业家之一、黑山亲王约

翰·阿道夫(Johann Adolf)的庄园担任管家或农场经营人,以此来圆满地完成自己的教育。黑山亲王对于地主贵族的经济现代化所发挥的作用,就如同他的天才哥哥菲利克斯(皇帝弗朗茨·约瑟夫的老师)曾经在1848-1852年的政治表现一样。^⑩约翰·阿道夫在英格兰自学了资本主义的农业、食品加工及采矿等多项最新技术,藉此把自己的古老庄园变成了一个高盈利的地主帝国。他被称为“农夫中的亲王,亲王中的农夫。”作为波希米亚议会的政治领导人,他是极端贵族保守主义的支柱,而作为企业家,他又跟马提亚·舍内雷尔活跃在同一个资产阶级工商圈子里。黑山亲王参加了奥地利信贷公司的筹建委员会,并担任该公司董事会(*Verwaltungsrat*)的首任董事长,这个董事会又和伊丽莎白女王铁路董事会具有错综复杂的关系。^⑪马提亚·舍内雷尔与亲王有很多共同商业伙伴,由此很容易接近亲王。虽说缺少具体的证据,人们依然可以假定,当父亲的肯定会利用自己的关系,确保儿子拥有日后成为技术型贵族的宝贵渠道。无论如何,这位未来的罗斯诺骑士很难找到能比在黑山亲王庄园更有前途的锻炼机会了。

在奥地利,大多数成功的中产阶级子女都去城市谋职,乔治·舍内雷尔却要以黑山亲王为楷模,将科学与创业精神用于土地上,成为一名现代的农场主。至于这一职业是出自父亲的愿望,还是儿子自己的雄心,我们就不得而知了。^⑫

可以确信的是,乔治一心要担当起“显贵”(grand seigneur)的角色。然而在罗斯诺诚实、“高尚”方式的框架里,他渐渐背离了父亲为自己安排人生所依靠的几乎一切前提:效忠哈布斯堡王室、资本主义、种族宽容,以及金融投机。作为一名无比沮丧的准贵族,乔治几乎无意间就开始领导那些在工业资产阶级统治下怨恨不已的社会阶层,尽管他自己便是出身于工业资产阶级。反抗的群众和叛逆的儿子适时地会师了。

从罗斯诺骑士转变为民族主义煽动者的过程进展缓慢,直到他父亲1881年去世后才算完成。多亏他的财产、精力,以及对农村需求的实

际知识，舍内雷尔一开始就在本地为自己的政治生涯建立起坚实的基础。他组建了“农业改良协会”，并为其提供资金，该协会相当于美国的农民协会，还组建了志愿消防部门。为了推动自己选区的工作，他还选择了“大众皇帝”(Volkskaiser)约瑟夫二世作为思想象征，约瑟夫曾制定政策，把科技成果应用到土地上，并建立起强大的农民阶级。舍内雷尔在区内的各个村庄都竖起了匾额，上面画着约瑟夫皇帝手扶耕犁的形象。^⑥在这里，自由派对科学和大众福利的膜拜，同对哈布斯堡的效忠交融在一起：很明显，此时的舍内雷尔仍旧处于自由主义的约瑟夫传统这个大框架中。

舍内雷尔在这个可靠的农村基础上，开始了自己的议会生涯。他在1873年被选入帝国议会，又加入了“进步俱乐部”(Fortschrittsklub)，*这是自由主义阵营中的左翼民主派。早期他以捍卫农民利益而闻名，不久就同主流的自由派势力发生冲突。有两件事情最先引起了舍内雷尔对伙伴们的不满：他们对社会问题漠不关心，而且在对付斯拉夫民族主义上软弱无能。在上一问题上，舍内雷尔成功地削弱了奥地利自由主义势力。总体而言，日耳曼自由派分子由于民族问题而正在产生分裂。向好战的捷克人让步，就意味着打破日耳曼中产阶级对波希米亚和摩拉维亚的控制，从而削弱自由主义。另一方面，把斯拉夫人逼得太甚，无法达成妥协，则会威胁到帝国自身。不管哪种方法，自由派分子都没有什么准则能够把他们的民族主义、世界主义以及社会忠诚维系到一起。最好的防卫措施似乎就是维持限制投票制，这样可以把激进的民族主义群众排除在投票之外。^⑦即使他们的民族价值会遭受一些损失，可多民族帝国的完整性依旧得以维持，只不过自由派在法律和社会上的优势略受削弱而已。

自从分裂的自由派分子在1879年失去政权之后，舍内雷尔和一群

* 所谓“俱乐部”是国会中政党组织的基本单位。一个政党通常是由数个这种团体组成的松散组织。

以他为国会代表的年轻的大学知识分子，开始公开反对自己政党的路线。他们将民主原则与日耳曼民族主义置于帝国稳定和中产阶级寡头之前。^{*}在所谓的“林茨计划”(1882年)中，该团体创造了一个集激进民主、社会改革、民族主义于一身的平台，就仿似同时期美国的民粹主义现象。该计划支持本国工业和“诚实劳工”、为手工业者颁发义务培训证书、禁止挨门挨户叫卖，这些举措都是考虑到反犹的维也纳手工业者联合会的苦衷。不过这个计划本身并没有直接反犹的用意。

林茨计划要求成立关税联盟，并同德意志帝国建立更紧密的条约关系，因此蕴含“大日耳曼”的思想定位。^⑧不过该计划并未包括舍内雷尔在帝国议会里因一时恼火所提出的一个目标：“要是我们已经属于德意志帝国就好了！”^⑨舍内雷尔的民族主义同伴们在1882年尚未达到要完全肢解哈布斯堡帝国的地步，但是他们对他向奥地利政府提出的两大要求却已表示赞同，而这些要求都是自由派分子早先施行过却未能有效控制和满足的：民族统治和社会公正。

1881年，舍内雷尔在他的民族主义协会，即德意志人民党协会(Verein der deutschen Volkspartei)的宣言中，陈述了对几种方案的汇总：“我们想要生动表达奥地利国内日耳曼民族的团结感情，不光是对抗斯拉夫人，还有反对为了少数人利益而对大多数人(大概是指农民和手工业者)进行剥削的斗争。”^⑩这种汇总可以促使关心社会改革的德奥自由派民族主义分子组成广泛的阵线，但是这个阵线很难稳固。舍内雷尔本人急于延长自己那两种方案的期限，以至同奥地利自由主义发生了严重抵触。在民族方面，他对“团结感情”的解释是，不仅包含“奥地利

^{*} 这其中包括社会民主党后期领导人维克多·阿德勒与恩戈尔伯特·佩纳斯托佛(Engelbert Pernerstorfer)；基督教社会党后期领导人罗伯特·帕特伊(Engelbert Pernerstorfer)；自由主义历史学家海因里希·弗雷德荣(Heinrich Friedjung)。该组织主要源于大学的学生组织——“德意志学生维也纳读书会”(Leseverein der deutschen Studenten Wiens, 1871-1878)，请见威廉·麦克格拉斯(William J. McGrath)著，“维也纳的学生激进主义”(“Student Radicalism in Vienna”)，载《当代历史学报》(Journal of Contemporary History)，第2卷，第2号(1967年)，第183-195页。

的日耳曼人”，而是所有地方的日耳曼人。舍内雷尔在这里援引的是1848年的“大德意志”(grossdeutsch)理想，德国民主革命分子曾在1848年试图建立一个单一的泛日耳曼共和国，来取代非民族性的君主政体。在普法战争期间，随着德意志帝国在1871年的成立，维也纳以及各地的大学学生们群情激昂，呼吁统一的范围应当扩大，把哈布斯堡也包括进去。1878年，舍内雷尔被选为学生读书会的名誉成员，同时还给1848年革命中的预备军官团担任牧师。这一巧合说明所谓“进步”与“退步”是多么难以区分，旧的民主民族主义多么容易就会以新的右翼激进形式而重新面世。对舍内雷尔而言，他倒并不像1848年的民主分子那样企图建立一个单一的日耳曼共和国，而是希望“亲斯拉夫”的哈布斯堡王朝能够解体，这样一来，其西部地区就可以同俾斯麦王朝统一。没有太多的左翼进步分子能够追随舍内雷尔的保守主义革命路线。不过他提出的反奥地利的民族忠诚思想，在学生圈里得到了积极回应。大学一度曾是自得的奥地利自由主义的中心，可是在70年代末及80年代，随着舍内雷尔热潮的蔓延，却变成了民族主义者喧嚣鼓噪的场所。^④

舍内雷尔的民族—社会计划第二项延伸涉及了反犹主义。他在1879年的选举纲领中首次发表反犹的系统性言论。此时的舍内雷尔颇有特色地将贵族与人民联系起来——“土地财产的利益与劳动双手的利益”共同对抗“流动资本的特权利益——以及……犹太人对金钱和话语(指新闻界)的控制”。他呼吁法律“防备由于公司和企业董事会不负责任而带来的道德与经济危险”^⑤。这似乎是在斥责自己年老的父亲以及自己的巨大财源。对于反犹激进分子的舍内雷尔，众多的政治机会随即大开，而此时也正逢父亲1881年濒死之际，这令他如释重负，奋起攻击马提亚·舍内雷尔曾经代表过的一切。乔治反自由主义领导地位的社会基础，同他维护这一基础的心态由此会合到了一起。

正如在舍内雷尔的泛日耳曼主义之前就已经有民族主义的学生团体一样，在他的社会反犹主义出现之前，他已经参与过手工业者运动。

1880年,首个反犹的“手工业者自卫协会”(Society for the Defense of the Handworkers)在维也纳成立。1882年,该协会被并入“奥地利改革同盟”(Austrian Reform Union),而舍内雷尔便是该同盟成立大会上的主要发言人,他扬言要向“敲打可怜的日耳曼农民与工匠房门的混蛋吸血鬼”宣战,这里指的便是犹太人。^②他言辞中恶毒的“新基调”在受挫的手工业者中的受欢迎程度,不亚于在瓦格纳派的学生当中。

舍内雷尔在1884-1885年担任国会议员期间的声誉达到了顶峰,当时他领导了争取北方铁路国有化的斗争,该铁路正是他父亲数年前向罗斯柴尔德公司提议修建的。这条盈利线路的经营权已到了需要更新的时候,而此时恰逢社会各阶层都有反对放任政策的呼声。舍内雷尔把大众抗议银行家和经纪人的斗争引向了反犹渠道,给这个问题带来了俄狄浦斯式反抗的爆炸性能量。他不单批评自由派分子和各部部长,还间接影射宫廷“向罗斯柴尔德公司及其同伙的力量卑躬屈膝”,又威胁众人说,即使权力现在不打破,也会在民众手中被“大规模的暴力革命所颠覆”^③。资本主义社会中受压制者的回归,宛如舍内雷尔的精神中受压制者的回归。自由派分子面对这种原始的怨恨,不得不退缩墙隅。

舍内雷尔在其反犹运动中的其他目标更直接地来自维也纳激进的手工业者,他已开始认同这一阶层。下层社会的犹太商贩就相当于上层的犹太百货商店老板;两者都对传统的店主构成威胁,也都招致顾客的敌意(但是照样光顾)。最后,舍内雷尔将其反犹运动集中在对大屠杀时期来自俄国的移民数量进行限制的企图。他的父亲曾希望从美国工程师那里学习铁路设计的技术模型,而乔治则向美国学习种族歧视的立法模式:即1882年的排华法案。

在某种意义上,舍内雷尔的反犹主义比起他的民族主义来,对自由主义社会的分裂性影响更加大。汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)曾贴切地评述道:犹太人属于奥地利中出类拔萃的“国民”^④。他们并不构成一个民族,甚至不是类似斯洛伐克人或乌克兰人这样的所谓非历史民族。

他们的公民生活及经济生活并不是像日耳曼人和捷克人那样参加什么本民族的团体，相反，却取决于不参加这种团体。纵使完全为某个民族的文化所同化，他们也始终无法摆脱该民族“皈依者”的身份。他们既未效忠皇帝，也未坚守作为一种政治体制的自由主义，却依然面对这样的困难。皇帝与自由主义制度给予犹太人地位，却没有给他们民族，他们已然成为多民族国家中超越民族性的群体，实质上是步了早期贵族阶级的后尘。他们的命运随着自由主义、世界主义国家的时运而一起起落落。更值得我们注意的是，自由主义信条自身的命运，也同犹太人的命运纠缠在了一起。民族主义者为了自己的利益试图削弱君主的中央集权，而犹太人在各地都遭受了同样名义的攻击。

舍内雷尔可算是奥地利历史上最强硬、最彻底的反犹主义者。他同样也是这个多民族国家之所以能联合在一起的各种原则的最坚决的敌人：即自由主义、社会主义、天主教以及帝国当局的敌人。作为一名纯粹的民族主义者，他对帝国现状很不满意。在他眼里，皇帝似乎总在向导致国家民族分裂的各族群众妥协，向导致国家社会分裂的各意识形态妥协。如果说皇帝是超民族的，那么犹太人就是亚民族的，是帝国普遍存在的民族实质，其代表在每一个民族和每一种教义中都有。无论他们属于哪个团体，犹太人都绝对无意分割帝国。这就是为什么只要（也只有）某种离心力准备颠覆帝国的时候，他们总会沦为这种力量的牺牲品。

舍内雷尔是崛起于自由主义统治时代的、极端（à outrance）离心力量的首位领袖。还没有人像他那样全心全意地支持社会上每一种分裂的可能性：阶级、意识形态、民族和宗教。民族主义从正面为舍内雷尔提供了信仰的中心；可既然民族主义在国家并不完全瓦解的情况下依然可以得到满足，因此他还需要反面因素，让他得以同时成为反社会主义者、反资本主义者、反基督教分子、反自由派人士和反哈布斯堡分子。

舍内雷尔从未像他的后继者鲁格和希特勒那样成功组织起大规模的群众运动。他的持久影响主要是在政治风度和言行上，他的风格就像

其意识形态一样盛气凌人,但也更具感染力。在帝国议会这个法律与尊严的中心,舍内雷尔及其同党发出了更强音,是搀杂着混乱和漫骂的嘈杂音调。这座庄严的殿堂必须得适应对犹太金融家、北方铁路的犹太人、犹太商贩、犹太记者、犹太骗子等等的诽谤。这些代表“高尚”日耳曼人的攻诘,全都当着犹太人与非犹太人的面,的确让人不太好适应。

1886年6月,自由党领袖,也是一位威严的律师兼亲英派绅士,厄恩斯特·冯·普伦纳(Ernst von Plener)博士试图对帝国议会中的反犹风潮加以限制。他对“如此关心议会尊严”的议长(发言人)允许这种漫骂口气伤害尊严而感到十分的遗憾。他还暗示应当更加强硬地使用议长职权。普伦纳另外提议说,反犹分子最终会通过立法提案的形式,提出自己所夸耀的约束犹太人的要求。普伦纳总结道:“到那时,我们就会看出这些先生们的真实用意,而……议会也将有机会表达自己对骚动的看法,而这场骚动也是我们这个时代最令人遗憾的征兆之一。”

舍内雷尔是通过国会诉讼与武力威胁相结合的强硬方式来回应这一质疑。他许诺要引入多种法案来约束犹太人。许诺与践诺之间就是威胁了。如果议长万一同意了普伦纳的建议,限制对犹太人问题进行自由讨论的话,“这个问题并不会通过国会上的提案与言论得到任何解决;如果那样的话,就等着国会外的拳脚相加吧。”^⑥自由派议员谴责说“所谓的反犹运动不应是文明人民所为”,而罗斯诺骑士却呼吁通过“对剥削人民的犹太人进行立法限制”来实现“祖国的道德重生”。此时的舍内雷尔再次使用了威胁性的措辞。他在1887年向帝国议会扬言说,即使他的运动现在不成功,“我们的骨子里也有复仇之心”,“要让犹太压迫者及其走狗惊恐不已”,真是应了那句法则,“以牙还牙,以血还血”^⑦。

舍内雷尔身上的政治风格与个人性格都有偏执狂的痕迹。不管是指控别人还是被别人指控,他频繁地卷入诽谤官司中。曾给他带来众多追随者的进攻性格,也造成了他最后的失败。在他威胁国会要“以血还血”不到一年之后,这位贵族骑士闯入了《新维也纳日报》(Neues

Wiener Tagblatt)的办公室,并且在一群同伙的帮助下,殴打了这家“犹太破报”的职员。该报编辑莫里茨·赛普斯(Moritz Szeps)是鲁道夫皇储的至交。作为更加强硬的自由派分子之一,赛普斯跟舍内雷尔在以前就曾互相口诛笔伐或者法庭对峙过,但并非总占上风。*可舍内雷尔这次突击报社是政治新风格第一次采取了武斗的形式。文斗中的高调是一回事,而武斗中的殴打则是另一回事了。法庭不光判舍内雷尔短期入狱,还剥夺其政治权力五年——这是对他的政治生涯最致命的打击。^⑧最后,法庭判决还自动废除了乔治·冯·舍内雷尔的贵族头衔,由此这位罗斯诺骑士把从父亲那里继承来的真正宝贵的东西给失去了。在试图毁灭父亲那个世界的过程中,他也毁掉了显赫地位的象征(而地位正是该世界对成功的回报)。舍内雷尔一生大搞政治破坏,却以自我毁灭而告终。他很快就归于沉寂,又回到了自己父亲发迹的起点。

舍内雷尔天性中各种因素的复杂结合让我们再次想起了穆齐尔讽刺话语中那严肃的历史内容:在那个时代,没有人能分清,哪些是上层,哪些是下层,什么在进步,什么在退步。舍内雷尔本人以及他的意识形态,都兼具多种多样的矛盾元素。极度渴望成为贵族的他,或许算是一个成功的普鲁士地主,但决不是一个成功的奥地利绅士。奥地利贵族传统要求温文尔雅、处事变通,另外再加上对这个世界的种种不公和弊病保持宽容,而这些品质与舍内雷尔的心情完全不符。成功的维也纳中产阶级家庭里大多数有社会抱负的孩子,特别是服役贵族家庭里的孩子,都努力汲取审美文化,以此来取代已跻身于历史世界的贵族。舍内雷尔(或者说是他父亲)则走了一条更为激进的道路,他靠的是拥有封建庄园、成为男爵兼技术官僚,不是什么绅士,而是力量强大的骑士。舍内雷

* 1885年,赛普斯由于被舍内雷尔控告诽谤罪成立而入狱一个月。请见伯尔塔·赛普斯—祖克康德尔(Berta Szeps-Zuckerkanl)著,《我的生平与历史》(*My Life and History*),约翰·索莫菲尔德(John Sommerfield)译(伦敦,1938年版),第86页,第91页,第95页。

尔因此并没有向贵族阶级宣泄自己的政治热情（他没有打入这个圈子），而是向着他父亲的自由主义世界，也就是他早就想要甩到身后的上层资产阶级进行宣泄。他一生大搞政治破坏，这似乎有其个人根源，那就是作为一个暴发户的儿子，他缺乏教育、自不量力，因此野心受挫。

在追求革命仇恨的过程中，舍内雷尔所构建起来的意识形态，来自于很多历史时期和社会阶层的态度与价值观：贵族精英主义和开明专制主义、反犹和民主、1848年“大德意志”民主和俾斯麦式的民族主义、中世纪骑士精神和反天主教思想、同业公会限制和公共事业国有制。以上这些19世纪自由主义价值观，每一对都似乎互相矛盾。但是在这套观念分组中，却有一个共同的特征：对自由主义精英及其价值观的全盘否定。

由于舍内雷尔心怀愤怒，所以他在意识形态上的蒙太奇，就格外吸引愤怒的民众：受骗的手工业者失去往昔的利益，从眼前的恭顺中得不到舒适生活，而未来又看不到任何希望；具有浪漫反叛精神的学生，对自由主义伦理传统的乏味说教心怀不满；这些人都是最早的流落者，腐朽的欧洲社会废墟中的精神先驱，日后的右翼领导人会将他们组织起来。无怪乎这位带有强烈中产阶级色彩的罗斯诺骑士、一个迟来而暴烈的唐吉珂德，居然会在手工业者和青少年当中寻找准封建性质的侍从，以此来排练自己野蛮的闹剧。总有一天，这出闹剧会变成悲剧，而主演，就是舍内雷尔的崇拜者——希特勒。

III

卡尔·鲁格(1844-1910)与罗斯诺骑士共同点颇多。两人都是以自由主义起家，起初都从社会和民主的角度批判自由主义，最后又都变节，公开赞成反自由主义思想。两人还都利用反犹主义来动员全民中的

不稳定因素：手工业者和学生。而且对我们的讨论至关重要的是，他们都利用国会权力以外的政治伎俩：流氓政治与暴民政治。相似点到此为止。

舍内雷尔主要的正面成就便是把旧左派的传统转变成新右派的意识形态；他将民主的、大德意志的民族主义变成了种族歧视的、泛日耳曼主义。鲁格则正好相反：他把旧右派的意识形态（即奥地利政治天主教），变成了新左派的意识形态，即基督教社会主义。舍内雷尔开始是在其乡村选区的组织高手，最后成了城市里的政治煽动家，有一小撮狂热追随者。而鲁格则开始是城市里的政治煽动家，他征服了城市，然后组建了一个根据地设在乡村的大党。我们所关注的，是好战的鲁格，而不是胜利的鲁格。1900年之后，这位成熟的民族政治家把不听话的羊群赶到了哈布斯堡的简朴畜栏里。我们将集中探讨作为领袖的鲁格，与新基调中的作曲家舍内雷尔亦敌亦友的鲁格；因为这才是那个把“退步”与“进步”、“上层”与“下层”结合到一起的鲁格，他把自由主义的古今大敌都集中起来，对其中央大本营，即维也纳市，实施了成功的政治打击。1897年，不甘心的皇帝终于批准鲁格担任市长，于是奥地利古典自由主义的统治时代也随之正式宣告结束。

“我们可以等待，知识使人自由（Wir können warten. Wissen macht frei。）。”在这番充满自信的话语中，坚定的安东·里特·冯·史默林（Anton Ritter von Schmerling）表达了自己对1861年自由主义时代肇始的政治进程的理性期待。^⑧该时代末期，出身有知识的中产阶级家庭的诗人雨果·冯·霍夫曼斯塔尔提出获得政治成功的另一种公式：“政治就是魔法。谁懂得如何从深渊中召唤出力量，这些力量就会听谁的。”^⑨鲁格以传统的自由主义路线，即“鲁格博士”开始其生涯，然而当他看到自己的进步后，便成了“美好的卡尔”（*der schöne Karl*），能吸引听众的演说

* 原话为“Politik ist Magie. Welchet die Mächte aufzurufen weiss, dem gehorchen sie.”

家。他甚至比自己的对手舍内雷尔还要成功,其路线游走于史默林和霍夫曼斯塔尔、理性政治和空想政治之间。

舍内雷尔成长于维也纳南站的行政官公寓,而小卡尔·鲁格则是在更低层的公务员家庭里长大的:维也纳技术学院管理人员的房子。鲁格曾公开表示以父亲为荣,其父利奥波德从农村来到维也纳,“在没有教育背景的情况下能够实现目标(管理人员)”。^④不过有人怀疑,卡尔的母亲才是家中的真正力量。她的两个女儿及儿子都未成婚——明显有极端母权的迹象。根据一位史学家记述,鲁格太太在临终前曾强迫44岁的儿子保证一生不娶,好照顾两个妹妹。^⑤她还曾把两个女儿紧紧地留在身边帮助自己管理烟草铺,丈夫死后,她就是凭着这家铺子过着朴素的生活。没有证据显示,家里的生活方式在儿子发达以后有什么变化——甚至儿子对固执母亲的顺从也没有变。^⑥强大的暴发户父亲塑造了罗斯诺骑士,而坚韧的小资产阶级则造就了未来的“维也纳上帝(Herrgott von Wien)”。

鲁格太太从小就鼓励儿子要通过教育这条路来提高社会地位。她的儿子充满感激地记叙道:“作为一个普通女人,她(却为我)诵读西塞罗的演说辞。她对其中的意思一点都不懂,只是全神贯注地逐字往下念——假如我背得不对可就遭殃了!她对我的学习要求很严。”^⑦得益于母亲的严格教育,年轻的卡尔进了维也纳最难进的预备学校——特里萨中学(Theresianum)。^{*}

* 这所学校对于世袭贵族与服役贵族的重要性可以从以下事实看出:1867年联合帝国成立以后,对显赫的匈牙利家族子弟的招生名额,都成了奥匈双方行政机关进行高端谈判才能确定的问题。尤金·古戈里亚(Eugen Guglia)著,《维也纳特里萨中学:过去与现在》(*Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, 维也纳,1912年版),第156-157页。特里萨中学的校长相当于美国学校里的校董会主席,一般只能由举国闻名的人士担任。当鲁格在1854年入校的时候,校长为塔弗伯爵(Count Taaffe),此人是首相之父,而鲁格后来正是在该首担任职期间声名雀起的。另一位政府首脑安东·里特·冯·史默林则在1865至1893年期间任校长一职,而其下一任保罗·古斯塔夫·冯·弗兰肯图恩男爵(Paul Gustav von Frankenthurn)也在1897年成为奥地利首相,而正好在这一年,鲁格最终实现其梦想,成为维也纳市长。

不要以为卡尔在特里萨中学的六年里是跟豪门子弟平等相处的。他并非住校生(*Zögling*),而是走读生(*Externist*)。学校是从1850年才开始招收走读生的。他们几乎全都来自学校所在的维也纳的维登区(*Wienden*)。虽然上层资产阶级子弟占据住校生的多数,*但据研究该校的历史专家说,“他们身边总会有出现平常人家的孩子……像卡尔·鲁格博士……就是一名技术中学工作人员的儿子。”^⑧走读生跟住校生在同一教室听课,但是很可能没有学生制服。

走读生肯定能感觉到自己跟“正规生”的不同——尤其当他来自较低的社会阶层(像鲁格那样)。不过卡尔从特里萨中学的经历中得到的,似乎只有收益。没有证据表明,他像舍内雷尔那样,变得嫉妒贵族。他对奥地利传统的统治阶级一直保持尊敬。尽管后来变成了煽动民众者,他的风度总是具有某种斯文优雅、甚至品味不俗的特点,这也让他得到了“美好的卡尔”的称号。^⑨他属于那种陌生而寡言的知识群体,在维也纳,他们存在于渐趋衰败的贵族和倍受压制的“小人物”中间——也就是赫尔曼·布洛赫(*Hermann Broch*)所称的维也纳放荡末日中的“果冻民主”。特里萨中学无疑培养了鲁格对社会差别的自然情感,还让他产生了一种相比自己未来的敌人(即那些顽固的资产阶级)的社会优越感,尽管他自己出身卑微。他就像训练有素的仆人一样反应机敏,对于出身,比那些介于主人和自己之间的阶级有更深入的认识。他日后承担起了把贵族和群众联合起来反对自由派中产阶级的政治任务,就证明了上述认识是一笔宝贵的财富。

上了大学的鲁格学习法律。在其法律与社会科学的期末口试中,这位年轻人的论文答辩说明他是一名奥地利民主派分子,也是关心社会问题的全民普选支持者。但是跟其他民主派分子不同的是,鲁格好像抵

* 有些资产阶级家庭对其地位过于骄傲,从而不愿让其子弟接触特里萨中学里那种势利的贵族环境。世俗的自由派分子以及犹太人最喜欢的学校是“学术型高中”(Akademisches Gymnasium)。参见卡尔·考茨基(*Karl Kautsky*)著,《回忆与论述》(*Erinnerungen und Erörterungen*, 格雷文哈奇,1960年版),第211页。

制民族路线。“民族观念具有破坏性,是人类进步的障碍”:鲁格当时是在普法战争前夕(1870年1月14日)参加考试的,他以这样一种激进的世界主义观来为自己的论文辩护,这对于一个学生来讲是很少见的。^④战争爆发后,当日耳曼民族主义的浪潮席卷维也纳大学生团体的时候,年轻的鲁格博士重返母校,来反对亲普鲁士的民族主义。学生们组织示威,要求奥地利同那些为黑白红三色旗浴血奋战的人们联合起来,鲁格却将北德意志斥为“专制霸道的产物”,由此几乎导致暴乱。虽说受到了支持者的欢呼,可鲁格却受到愤怒的民族主义者的粗暴对待,以致他不得不逃离礼堂。^⑤他第一次作为受害者体验到了政治上的更强音——而在这个问题上,他的态度也始终如一:即反对在没有奥地利的情况下,搞什么统一日耳曼的“德意志世界”。他在这里所展现的形象,并不是时代的民主典型,而是特里萨中学忠实的孩子。

然而在70年代早期,光是敌视北德意志还不足以让鲁格能在维也纳市建立起自己的政治事业。凭借手中的法律学位和工会会员证,鲁格通过最保险的通道进入了政坛,那就是他所在的第三区里的“自由派市民俱乐部”(Liberal Bürgerklub)。俱乐部主席里特·冯·库恩(Ritter von Khunn)是1848年的退伍老兵,他把这位年轻人培养成了接近“小人物”的人——那些人尽管尚无选举权,却有望成为民主激进分子的突击队。1876年,即参与维也纳市议会之后的仅仅一年,鲁格就赢得了《新自由报》的喝彩,称他是“对抗左派的中间力量的护卫者”^⑥。不多久,在同一年,鲁格突然转向左派,同犹太民主党人伊格纳兹·曼德尔(Ignaz Mandl)合作,此人是一位民众领袖,他猛烈抨击控制维也纳的自由主义寡头政治,说他们独裁和腐败。市长卡耶坦·菲尔德德(Kajetan Felder)是一位白手起家的律师,还是鳞翅类昆虫学专家,他成了曼德尔—鲁格这派的首要打击目标。两位搭档代表的是小店主、“裁缝与菜贩群体”,这些人要求在政治上享有更多的发言权。这些支持者并不是无产阶级,而是小额纳税人,也就是第三投票阶级中的所谓“十盾之人”(10-gulden men),他们对市政府的浪费、职权获利(他们自己没有份儿)等事都格

外敏感。他们还对压制政策愤恨不已，因为这种政策只把参政权给市政府中的特权阶级。^④鲁格和曼德尔给地方政治引入了一种新的风格。原本单一的“知识分子市议会”沙龙，让位于煽动性民主党人的“直爽方式”（菲尔德语）。^⑤正直的市长拒绝越发民主的市议会对自己的行政机关进行调查，遂在 1878 年辞职。这是维也纳中下阶层民主进程的一大胜利。^⑥同时，鲁格和曼德尔又领导起市议会中要求扩大选举权的团体——这项改革导致了自由派的分裂，改革直到 1884 年才实现，此时五盾纳税人也获得了选举权。^⑦以菲尔德市长为首的部分自由派分子抵制扩大选举权，可这只能增加下层阶级的反自由主义情绪。在这样的背景下，民主和自由主义就变成了反义词。

鲁格作为民主煽动家的成功，几乎不觉间让他在反对自由主义秩序的路上越走越远。他利用一些确凿可见的问题，藉此以渲染社会仇恨，用经济上的嫉妒来加强民主愤恨。把他的自由派政敌等同于富有之人，这样就很容易为集中怨恨提供发泄目标。鲁格发动了一场针对一家英国工程公司的活动，这家公司本该获得建造一处市内交通体系的合同。可鲁格控告其支持者试图贿赂自己及其他市议会成员，随后的诽谤罪审判令他大受公众关注。像舍内雷尔一样，他现在扮演的，是大卫的角色，面对的是“国际资本”这个强大的歌利亚。“这些金融财团和经济巨头……毒害并腐化大众生活”，鲁格在 1882 年 3 月第二次审判宣告他无罪之后说道；此外，他还誓言要同对方继续战斗下去。^⑧

从 1882 年到 1887 年这五年来，鲁格继续以民主派自居，在帝国议会中同左派人士坐在一起。作为一名市政要人，其最大的才干就在于体现和表达选民的意旨，因此不可避免的是，在那些“小人物”走向更为激进的立场时，他也必须紧紧跟随：从反腐败到反资本主义，又从反资本主义到反犹主义。

1883 年，鲁格支持舍内雷尔，同他一起阻止延长罗斯柴尔德家族对北方铁路这项高利润特权的把持。当舍内雷尔在帝国议会领导支持国有化的斗争时，鲁格则在市议会和维也纳公众舆论中组织声援。^⑨作

为一名反对“私利”的城市改革家，鲁格越发接近低等的手工业阶层，而反犹情绪正在这个阶层日渐高涨。他与奥地利改革同盟建立了联系，1882年舍内雷尔就是在这个同盟的成立大会上发的言。

鲁格比舍内雷尔更加机会主义，但又不像他那样情绪用事，所以他并不急于投身到反犹立场中。在风云变幻的80年代，鲁格在公众立场上表现出从民主政治到亲法西斯政治的可耻转变。一直到1884年，他还在积极参与起草一项民主党纲要，该纲要坚持“一切派别的平等原则”^④。在1885年的帝国议会选举中，也是五盾纳税人首次参加的选举，鲁格仍是以民主党人身份参选。他竞选议会席位的对手也被列为民主党身份，这是他所在的维也纳地区（玛格丽登 Margarethen），也是其投票阶级的特点。两位候选人的差别存在于他们各自的外在支持上：反犹的改革同盟支持鲁格，而自由派分子则支持其对手。民主思想仍然是衰落的自由主义与崛起的反犹主义共同的基础。鲁格突出自己反对“私利”的民主斗争，而对反犹主义则低调推行，这令改革同盟有些不快，但却因此拉拢住了足够的民主党选民，从而以85票胜出。因此，鲁格在1885年当选，并成为费迪南德·克罗纳维特（Ferdinand Kronawetter）博士所领导的奥地利民主党成员，不过他对该党却缺乏坚定忠诚。“我们静观哪个运动将会更强大，是民主运动还是反犹运动，”他对克罗纳维特说道。“人必须要随机应变。”^⑤

当舍内雷尔在1887年5月递交限制犹太移民的立法议案时，鲁格似乎也下定决心：他要支持舍内雷尔的法案。同克罗纳维特的最终决裂随之而来，鲁格放弃了把两个日趋分离的倾向（即民主和反犹）拧在一起的努力。虽然他排斥泛日耳曼主义，但还是发现，同舍内雷尔的联盟比起对克罗纳维特的老套效忠来，前景更加光明。

因此鲁格在1887年完成了舍内雷尔在五年前经历过的转变：从政治自由主义，经由民主与社会改良，转变为反犹主义。不过其中有个差别：鲁格是个维也纳的政客，所以代表的是这座帝国都城的利益。他对哈布斯堡王室仍旧忠心耿耿，于是也就对日耳曼民族主义不感兴趣，而

这却正是舍内雷尔巨大仇恨的本质所在。鲁格必须要到别处找寻自己在意识形态上的联盟。

虽然鲁格被中下阶层及手工业追随者们推倒了舍内雷尔一边,但一种民族色彩较淡的群众政治却在默默地蓄势待发,而令人未曾料到的是,这种政治的来源居然是天主教群体。随着鲁格的事业发展,形形色色的反自由主义元素,如民主、社会改革、反犹主义、效忠哈布斯堡等等,彼此间渐行渐远,而天主教使他拥有可以将这些元素整合在一起的意识形态。反过来,鲁格也能够给予天主教以政治领导权,从而将其破碎的社会分组重新联合起来,形成强大的组织,足以在现代世俗社会中不断前进。

直到鲁格的基督教社会党大约在 1889 年出现之前,*奥地利天主教无论在政治上还是在教规上都因为脱离时代而日渐衰落。但是在思想上和社会问题上,天主教领导层一直坚守秩序,而这种秩序却被自由派权势永远地破坏掉了。天主教的主要领导人都是拥护联邦的波希米亚贵族,以及来自阿尔卑斯地区的地方保守分子。他们在国会里的俱乐部叫“绅士党”(Honoratiorenparteien),是贵族们的小团体。现代作风及其成果和盛况让他们恐慌不已;他们只能伤感地回首过去的岁月,那时候宗教依然是恭敬社会的基础,地主贵族也占据优势。为了寻求当前的庇护,他们按照约瑟夫时代的方式开始投靠皇帝,尽管皇帝本人从 1860 年之后也明显沦为自由派的傀儡。

整个等级制度中地位最高的教士往往来自贵族家庭,这种宗教统治面对教会传统权威的瓦解同样无力抵抗。不管主教还是牧师,都像梵蒂冈一样,被新专制主义的崩溃所震撼。作为普世教会长子,亦是其最后守护者的奥地利皇帝,却先后于 1860 年和 1866 年在战场上被皮埃蒙特背教者和普鲁士新教徒所打败。当庇护九世的国务卿听到奥地利在科尼格拉茨(Königgrätz)战败的消息后,大呼“世界末日来了(Casca il

* 日期不明是因为组成该运动的众实体经过了数年的缓慢重组。

mondo)!”这句话预示了巴洛克基督教在自由主义时代的结局,也表现了其教会狭隘、惊恐的观念。眼下自由主义欢庆自己在奥地利的胜利,他们不仅成立了立宪政府,还废除了帝国与教皇之间的协约,引入学校改革,教皇失去了罗马,困守在梵蒂冈,更是令他们欢呼雀跃。

“世界末日来了!”随着旧世界的崩溃,无力适应新世界的奥地利教会又回到约瑟夫时代的行为习惯。它紧紧依靠帝国体制,就好似人们在沉船后紧抓撞船的礁石一样,它还通过“绅士党”和宫廷来开展工作,试图远离麻烦。因此,教会的做法跟大多数贵族如出一辙,而部分贵族正是教会领袖。它听天由命,摆出一副病痛患者的架式,却不做任何的自我检讨和自我质疑。

如此顺从天命的立场,自然不会产生复兴的力量。在奥地利,如同在欧洲各国一样,只有当信徒们重新审视现代社会的可能结果,同时查究古代教会犯的种种过错,才能让它焕发活力。凡人和教会人员都慢慢开始了这个回顾和重新定位的过程。这个复杂的发展历程大大超出了社会范畴,因此不在我们讨论的范围之内。但是其进取精神,却实实在在地与我们有关,因为它影响到世俗的自由主义世界。这种精神在1887年第一届全奥天主教大会上有着清楚的体现。其筹备委员会在给教皇利奥的信中表达了这一新意愿:

忠于祖国之人倒是不少,可很多正直的天主教徒都缺乏对局势的清晰认识,以及在新形势下所必需的战斗方法和知识,以及最重要的,就是必要的组织。绝大多数天主教的普通信徒早已习惯了在基督的精神下,接受天主教王室及其随意选任的心腹统治,如今全然迷失了方向。④

这番声明中所包含的原则,是天主教政治复兴所必须遵循的:也就是解放天主教群体,让他们摆脱对王室及其顾问的依赖,找到适合新形势的战斗方法,建立组织。

从1875年到1888年，正当鲁格放弃自己的自由主义出身，并在世俗的民主与民族主义的反犹之间不安地摇摆时，能够实现以上目标的政治天主教开始浮出水面。参与这一新运动的人来自社会各界：贵族和天主教知识分子、商人、牧师及手工业者，在自由主义资本家的统治下，这些人不同程度地受苦。代表这个全新阵营的，是利奥·图恩伯爵的举动，这位在天主教保守分子中较温和的领袖任命弗雷赫尔·卡尔·冯·沃格尔桑(Freiherr Karl von Vogelsang)为自己的政治与理论机关报《祖国》(*Das Vaterland*)的编辑。沃格尔桑认为，资本主义的社会冷淡是自由主义的致命弱点。这位封建理论家将其致命的矛头对准了这一点。沃格尔桑把资本主义同1789年的革命精神联系起来，由此得以越过中产阶级，对手工业者和工人产生影响，这些人对放任政策愈发地不满。上层之人(部分贵族)开始与下层的自由政策受害者进行合作。这种模式在英国、法国以及沃格尔桑的祖国德国都有过清楚的先例，唯有细节上略有变动而已。不过在这些国家，这种意识形态都没有成为成功的民主政党的纲领。

在社会立法领域，有些贵族将沃格尔桑的想法付诸实施。19世纪80年代，被政敌们称为“红色王公”的阿洛伊斯·冯·列支敦士登(Alois von Liechtenstein)亲王带领国会右派推动社会立法。而左派的卡尔·鲁格也支持这一努力。于是乎，持不同政见的贵族与民主煽动家彼此心仪。^⑨另外还有两组力量加入到这个松散的联盟中来，从而完成了基督教社会党的组党构成：一群渴望教会与人民之间的联系更有活力的狂热年轻教士，再就是反犹的手工业者运动，该运动已给舍内雷尔和鲁格带来了援助。

以上各组力量的非正式代表们第一次会面，其发生地点很具象征意义：梅勒妮·梅特涅—兹奇(Melanie Metternich-Zichy)公主的别墅。在充满怀旧气息的氛围中，贵族、社会理论家，还有群众运动的实践家会到一处：他们有列支敦士登亲王，道德神学家弗朗茨·辛德勒(Franz Schindler)教授，沃格尔桑，民主党人鲁格，反犹艺术家厄恩斯特·施奈

德(Ernst Schneider)。在辛德勒的思想指导下,他们经过长时间的连续讨论,制定出了自己的纲领,并于1889年和1893年通过奥地利天主教大会正式在宗教世界实施这一纲领。该组织先是组成“联合基督会”(1888年),后又发展成基督教社会党,由此承担起了复兴天主教的使命。

无论在教会还是在政治领域,基督教社会民主行动的纲领都遭到了更谨慎的老一代人反对。新纲领要挑战权威,因此容易招致风险,必然不会被天主教世界中那些顺从的领袖们所接受。80年代末至90年代,在天主教信徒中出现的冷酷高调,不亚于曼德尔和鲁格在自由派的维也纳市议会上所发出的民主抗议,或者舍内雷尔在帝国议会中发起的反犹运动。激进的天主教徒们显示出很多文化疏远的迹象,而这些迹象正是泛德意志分子、社会民主党和复国主义者的特征。他们纷纷成立自己的出版社与体育俱乐部,并像泛德意志民族主义者一样,组织学校联合会,以摆脱各自群体对国家教育的依赖。他们还走上街头,大搞群众示威,这可震动了保守派天主教集团,也引起了自由派分子的警觉。年轻的新派天主教徒,如同年轻的民族主义者,感到有必要表现出自己对既定秩序的疏远态度,因为这可是获得救赎的必要前奏。他们实现拯救,无论靠的是远离政府,还是靠将其征服,其成功的精神前提似乎都是承认自己的少数分子身份。对于新派天主教徒是这样的,对于新的民族主义者和复国主义者亦是如此。

把天主教对社会不满的各种元素融合成一个重要团体的政治魔术师当属卡尔·鲁格。尽管本人并不太信教,可鲁格知道如何利用新的天主教社会理论来作为政治试验的催化剂。通过坦承自己的反犹立场,他确保了舍内雷尔的势力能够支持自己,又由于舍内雷尔被捕入狱,他才得以领导维也纳的手工业追随者,让他们成为基督教社会党的信徒。

在维也纳市,鲁格的拥护者随着一次次选举而增多,直到1895年,

他获得了成为市长所需的市议会多数选票。他的公众形象也反映出，支持他的选民可谓形形色色。“美好的卡尔”风度翩翩、洒脱不凡，正如波德莱尔所言，在“民主尚未无往不胜、贵族依然存有余力的过渡时期……”^⑧这种风度仍是作为政治领袖的有效品质。他那优雅得近乎冷酷的举止令群众无比折服，他还使用热情的维也纳地方口音赢得了民心。这个具有贵族派头却又深受民众爱戴的鲁格，还拥有能够把维也纳中产阶级招致麾下的特质。他真心地热爱这座城市，并要努力发展它。但他也无情地批评几位前任，指责他们的无谓花销，而且一发现浪费的迹象就不留情面。因此，鲁格一步步削减了自由派的势力，直到1895年3月，他赢得了富裕的第二区选民。只有最富有的财产持有者还对自由主义忠心不改。

1895年鲁格在维也纳的选举获胜，也标志了两年僵持时期的开始，这两年被认为是维也纳自由主义最后顽抗的阶段。虽然鲁格凭借必需的市议会多数票而被合法选为市长，可皇帝却拒绝批准他就任。原来有三股势力在迫使皇帝反对他：即联合政府中的自由派和保守派分子，再加上高级教士。政府试图通过红衣主教弗朗茨·肖伯恩（Franz Cardinal Schönborn）的个人调解来获得教皇干预，从而抵制这场运动，却无济于事。维也纳人纷纷投票来重申自己的选择，皇帝却坚持反对，这种局面持续到1897年。

曾极力拥护代议制政府的自由派分子，如今却陷入矛盾的困境。他们也许确信，如其领袖厄恩斯特·冯·普伦纳所言，一个把抵制政治生活激进化作为其公开纲领的联合政府，不可能容许皇帝批准“这个近乎革命运动的代言人”、“一个公共煽动家”，此人应为“我们众议院里的气氛日益野蛮无礼”承担责任。^⑨不管普伦纳的推理有多好理解，他那反教会的政党如今却首先要依赖主教——甚至是教皇的戒律，来避免自由主义机构安排所带来的后果，其次还要依靠皇帝的命令以阻止选民意志获得实现。崇尚进步的西格蒙德·弗洛伊德曾像贝多芬一样，在年轻时代坚持拒绝向皇帝脱帽致敬，可即使是他，如今也欢呼弗朗西斯·约瑟

夫皇帝对鲁格以及多数人意愿的独裁否决。^⑤

然而在一个群众政治的时代，皇帝的否决权是很难持久的。1897年耶稣受难节那天，皇帝终于让步，“美好的卡尔”昂首进入市政厅。与此同时，奥地利政府也由于在捷克地区的语言法令问题而陷入重大危机。因此，正如旧的自由主义大本营落入基督教反犹势力之手一样，帝国议会也陷入了绝望的嘈杂声中，以至皇帝不得不出面解决，通过诏令来组建政府。自由派分子无论有多难过，只能欢迎这一变革。从此以后，他们就只有退回到约瑟夫主义那里去寻求拯救，不仅逃避民主，甚至逃避代议制政府，如此一来只会有两种结果：要么是全面的混乱，或者就是一个接一个反自由主义势力的胜利。

舍内雷尔与鲁格以各自不同的方式，在倡导民主政治、攻击自由主义上大获成功。两人都构建起了把自由主义的敌人团结在一起的思想体系。两人都利用自身的贵族风格、姿态或做派来动员起大批的追随者，这些人仍旧渴望一个立足点能比理性论证和经验实证的力量更古老、更高深的领导层。对比两位领袖，舍内雷尔在释放破坏本能上是个更加冷酷、强硬的先驱。他用自己强大的反犹魅力打破缺口，但组织大军取得胜利、获得战果的却还是鲁格。

相比受挫的罗斯诺资产阶级骑士，鲁格不及他孤立，却要比他传统。即使在反犹主义上，鲁格也没有舍内雷尔那样的怨恨、坚定或者一以贯之。舍内雷尔利用犹太群体的超民族特性来抨击奥地利社会与政治生活中的一切整合准则，而鲁格却将反犹主义相对化，仅仅攻击自由主义和资本主义。他的名言“谁是犹太人由我说了算(Wer Jude ist bestimme ich)”使得鲁格能够减弱反犹主义的爆炸力和颠覆力，迎合多方利益，包括王室、天主教，甚至还有他坦承要予以打击的资本主义。要建立联盟，就会和原则产生冲突。因此鲁格对副手们最恶劣的反犹主义也保持忍耐，但他毕竟是个操纵家和组织家，而非理论家，对于反犹主义，他是利用而不是欣赏。即使是在新基调的政治当中，鲁格也以他那残暴的对手舍内雷尔为牺牲代价，来极力迎合群众政治的时代，即所谓古老

的哈布斯堡准则：

让别人去发动战争吧。

而你，快乐的维也纳，尽情（昌盛）……*

他更大的成功在于，将种族主义这剂毒药仅限于伤害自由派敌人，从而把贵族与民主分子、手工业者与牧师都给联合了起来。

IV

随着自由主义的政治基础受到腐蚀，其社会期待也为现实所揭穿，献身自由主义的人们开始寻觅新的基础来拯救他们最为珍视的价值观。狄奥多尔·赫茨尔(1860-1900)就是其中之一。他想要为他的人民实现一个自由主义的乌托邦，并不是基于席莫林的理性主义前提——“知识使人自由(Wissen macht frei)”——而是出自创造性的狂想，其前提是欲望、艺术，及梦境：“欲望使人自由(Wollen macht frei)。”在犹太复国运动中，赫茨尔为自由主义掌权时代树起了相称(如果说有些反讽)的纪念碑，而且为舍内雷尔和鲁格所开始的创造性毁灭活动，做了令人敬畏的续写。

赫茨尔之所以能为反犹太主义的受害者们担当强大的领袖，是因为他的人格中体现出主张社会同化的理想。作为有教养的自由派人士的楷模，他为犹太问题提出了非常创新性的解决方法，但依靠的并不是沉浸于犹太传统，反而是由于他徒劳无益地试图摆脱这种传统。他接受富于幻想的超自由主义政治，并不是像舍内雷尔和鲁格那样出于社会敌

* 原文为 *Bella gerant alii,*

Tu, felix Austria, nube...

视和政治投机,而是出于个人挫折和审美失望。即使是赫茨尔的犹太复国观,也最好这样加以理解,即他试图通过一个新的犹太国家来解决自由主义问题,或通过一个新的自由主义国家来解决犹太问题。他的人生经历赋予了自己世纪末知识分子的一切价值观。他正是利用这些价值观,把受困的犹太人从日渐崩溃的自由主义秩序中解救出来。如果他对于这一使命的反应属于其个人看法,那么他表达看法的素材则是非犹太自由主义文化的,他就像许多中上阶级的犹太人一样,将这种文化拿来己用。

虽然在布达佩斯出生和长大,但这并没影响赫茨尔成为一个地道的维也纳人。他的家庭属于那种日益发达的犹太人阶层,他们在跻身现代企业家阶层之后,便采用日耳曼文化,改说德语,即使在明显属非日耳曼的民族区域亦是如此。父辈们的信仰随着子辈地位的提高而日渐衰落。狄奥多尔的祖父是其兄弟三人中唯一坚持宗教信仰的,而他的儿子,即狄奥多尔之父,则仅仅保留了其外在形式。狄奥多尔的母亲杰奈特·迪亚曼特(Jeanette Diamant)的父亲是个富裕的布商,他给了女儿非常世俗性的教育。而她的哥哥则走上了更为快捷的同化之路,他在1848年参加了匈牙利革命军,尽管其职务直到1867年犹太人被真正解放后才得到官方批准。^⑨当狄奥多尔在1860年出生的时候,他的家早已远离犹太人聚居区:经济上富足,宗教上“开明”,政治上自由,文化上则是日耳曼式的。而他们的犹太教信仰,只不过是同化了的犹太古典学家狄奥多尔·戈姆培兹(Theodor Gomperz)所说的“对家族的虔诚纪念”(un pieux souvenir de famille)。

所以说赫茨尔成长于开明的犹太家庭背景,是奥地利自由主义“国民”(Staatsvolk)中受过良好教育的公民。他的母亲是一位强硬而富于想象力的女性,她的社会地位与文化成就都超过读书少于自己的丈夫,她还灌输给儿子对德意志文学的深情挚爱。在他十四岁那年,也就是参加受戒礼(他的父母更喜欢将其称为*Konfirmation*,即“坚信礼”)之后不久,赫茨尔跟同学一起组建了一个日耳曼文学会,名叫“我们”,决心通

过写作来扩大会员的知识面,而所写文章的思想“必须始终披着相宜的外衣。”^⑨年轻的赫茨尔在上学时就开始信奉马札尔反犹主义,后来转学到布达佩斯福音派中学,这里的多数学生都是犹太人。作为青年人,赫茨尔公开反对匈牙利的犹太人被马札尔文化所同化。由于深受其母亲的亲德影响,再加上自编的戏剧演出,以及在私人家教中所接受的英文、法文、音乐教育,赫茨尔越来越倾向于世界主义的德意志文化,尤其将德意志审美的、人文的传统视为自己价值体系的核心。

这种文化适应过程跟赫茨尔父亲所经历的有多么大的差异!老赫茨尔通过经济活动和宗教世俗化实现了社会灵活性。到他十五岁的时候,已经上完了四年的德语现代中学(*Normalschule*),跟着德布勒森的一家亲戚学徒,在生意上一帆风顺。而他的儿子在同样年纪时却在中学里学习一般文化,跟投身某项职业没有任何的直接关系。

以上三位主人公,每个人投身“高尚”以及贵族传承:舍内雷尔通过父亲转让而获得了贵族身份,又在反犹深仇中失去了爵位。鲁格跟贵族之间的灵活关系,来自学校和政坛里的顺从盟友;对于最高阶层,他既不愿参与也无意毁灭。而赫茨尔同贵族的关系,尽管在根源上同样是社会性的,可在实质上却是思想性的。赫茨尔渴望像舍内雷尔一样变得崇高,他的社会地位及其母亲的价值观都使得他十分拥护浪漫的精神贵族,认为他们是世袭或特权贵族的代言人。和众多年轻的资产阶级知识分子一样,赫茨尔是把审美文化作为地位的一种替代品而获取的。^{*}所谓精神阶梯,其实也是社会阶梯。

在奥地利,上层文化作为地位的标志,深为自由派的城市中产阶级所珍视,该阶级的犹太人也深信这种流行的价值观,并凭借它团结得更为紧密,这是因为商业腐败已经深深地污浊了他们的生活。赫茨尔在后来观察到,人们都以为从商是犹太人的天性,可实际上他们却在极力逃脱商业生活:“大多数犹太商人让孩子(去大学)念书。由此导致所有专

* 参见本书第5、6、13-14、317-320页。

业领域都出现了所谓犹太化现象。”^⑥通过文化来接受同化是犹太人同化的第二个阶段,它只是中产阶级形容向上运动(即从经济领域到知识领域)的措辞中的一个特例。赫茨尔的父母在全力支持儿子成为作家的想法时,同样遵从了本阶级的这一价值观,只不过坚持要求他在大学里还要学习法律,以求在不利情况下能有个保障。

即使是赫茨尔最早的作品(追溯到他的学生时代),也体现出他各种价值观的奇特融合,这是他作为高等资产阶级的精神贵族,在社会地位上的模棱两可所致。他的故事、短剧里的主人公往往都是世袭和道德信念上的双重贵族。在物质主义世界粗俗欺诈的包围中,他们保护着恶毒与不幸的受害者,表现得从容、优雅而慷慨。^⑦赫茨尔的主人公,其中心目标似乎既不是自我实现,也不是掌握现实,而是自我牺牲和自我克制。而激发他行为的,也绝非资产阶级对法律与劳动的重视,而是更加高尚的骑士精神和荣誉感。不过这些高尚的英雄都没有社会根基;他们是所处环境的异类,在一个陌生的世界里,社交上他们不合时代,精神上他们孤立无援。

学生时的赫茨尔为自己塑造的公众形象,同他笔下的贵族主人公完全相符。甚至早在高中时代,他就开始培养自己的富家公子特点。一位同学说他是“又黑又瘦、总是穿着考究的小伙子,始终脾气很好,乐于开玩笑、动脑筋,可又清高傲慢,喜好讽刺甚至挖苦人。”^⑧既是梦想家又是讽世者的他对世界有很强的防备意识,而且以富家公子的特有方式,把世界当成一面镜子,用它来表现自己的优越感。在上大学期间,他那傲慢的个人风格更是显露无遗。当时也在维也纳大学就读的阿瑟·施尼茨勒从远处注视着赫茨尔,渴望能跟他交上朋友,也羡慕他的泰然自若,以及对低层世界的高傲蔑视。两人都同属学院读书会(Akademische Lesehalle),原先是个非政治性的学生会,在一次严重冲突之后,该组织在赫茨尔加入的那一年,被日耳曼民族主义者所接管。施尼茨勒对赫茨尔在新基调中的演说才能印象深刻:“我依然记得‘第一次见你的时候’,你正在演讲,声调很‘高’——真的非常高!……你冷冷地笑着。

我心中暗想，要是我也能那样演讲、那样笑可就好了。”^⑧

还有一次，年轻的施尼茨勒追求服饰优雅，当他穿着最时髦的衣服出现时，赫茨尔“打量了一下我的领结，然后——大大伤害了我。你知道当时你说的什么吗？‘我还以为你是布鲁梅尔呢！’”面对赫茨尔的冷笑，还有那居高临下的姿态，施尼茨勒陷入了“沮丧的情绪之中，就好像在路上，前头有个人总是令你难以企及”。最重要的是，施尼茨勒深深为赫茨尔身上的自信所折服，赫茨尔相信自己将来会成为维也纳最负盛名的艺术形式——戏剧上的大师：“新的皇家剧场仍在施工当中，我们在深秋的夜晚来到木栅栏前踱来踱去。你用征服般的眼神望着筑起的高墙，说‘总有一天，我会进到这儿的’！”^⑨

施尼茨勒过分夸大了赫茨尔泰然自若、处事机警的外表下所隐藏的坚毅和自信。实际上，赫茨尔编造的成功故事，是他梦寐以求但已不抱希望的。他那敏锐的传记作者，亚历克斯·贝恩(Alex Bein)，就曾揭示赫茨尔(在文学上和社交上)的过度野心给他所带来的痛苦的挫败感。^{*}

赫茨尔有时会认为，只有成为上层贵族，或者加入军团，才会取得最大的成就。若不是父母态度的影响，他可能就去接受从事这些职业所必需的洗礼了。甚至在他投身犹太事业之后，他对准贵族地位的向往依旧挥之不去。他曾于1895年7月在日记中吐露道：“假如说有一件事我想说的话，那就是成为普鲁士贵族。”^⑩另有一次，在1895年跟巴德尼(Badeni)伯爵商讨有关担任一家政府官方报纸编辑的时候，他提出了自己的主要条件，就是他可以随时“像大使一样”(comme un ambassadeur)面见巴德尼。^⑪在1891年，赫茨尔得到了《新自由报》驻巴黎记者这个重要职位，他不光向父母表达了自己的满意之情，即获得了“一

* 赫茨尔只向一流的剧场和期刊投稿，在手稿未被接受后，他于1883年在日记中写道：“成功总是不来。”“而我真的很需要成功。只有成功才能让我鼓舞。”亚历克斯·贝恩(Alex Bein)著，《狄奥多尔·赫茨尔传记》(Theodor Herzl. Biographie, 维也纳, 1934年版), 第70页；另请参见第54、73页。

个可以高升的跳板”，还提醒他们说，像海因里希·海涅(Heinrich Heine)和伦敦《泰晤士报》的亨利·布罗维茨(Henri Blowitz)这些伟大的记者，都担任过这个“像大使一样”的职位。^⑧

根据这些个人幻想，已足够我们理解赫茨尔笔下的文学主人公们。如同那些高尚生活被腐败的资产阶级世界所阻碍的贵族，这些主人公也从反面折射出了赫茨尔的个人窘境，即作为一个梦想成为贵族的资产阶级，他却被阻于无法穿透的贵族世界之外。

赫茨尔那浪漫的唯美主义思想，在他那一代年轻的资产阶级中很有代表性，也有着巨大的心理力量。这种力量在他大学时代又由于对反犹太主义的经历而得以强化。1880年，赫茨尔加入了阿尔比亚兄弟会(*Burschenschaft*)，这在当时是一个具有强烈民族主义色彩的团体。当时的赫茨尔似乎非常倾向于日耳曼民族主义。然而反犹太主义的兴起让他的这种立场变得决不可能。他在阿尔比亚兄弟会里的一个伙伴，赫尔曼·巴尔(Hermann Bahr)在1883年瓦格纳去世之际，带领反犹学生举行了葬礼，警察都出面干预。就在阿尔比亚兄弟会力挺巴尔的时候，赫茨尔提出离开该组织，其中既有自己是犹太人的个人原因，也有作为“热爱自由者”(freisheitsliebender)的政治原因。令他蒙羞的是，兄弟会立即接受了他的辞呈。^⑨

赫茨尔被同学们抛弃极具反讽意味，因为他本人其实就很厌恶犹太人，认为他们由于在聚居区住久了，身体和心理都很畸形。他觉得对外不容异己，对内近亲繁殖“在身体上和心理上都限制了(犹太人)。……他们没办法改善种族。……西方种族同所谓东方种族在共同的国教基础上通婚繁育，这是个很理想的好方法”。赫茨尔在1882年写道。^⑩他极其赞成民族与宗教的全盘同化，因此他作为犹太人被逐出组织，实在是既尖锐深刻，又没有意义。

赫茨尔的经历令他贵族公子的自信大大折扣。他在日记中倾吐道，那些仰慕他风度和力量的人，“根本不知道这个‘朝气蓬勃的年轻人’，在他(自信)外表的背后，承受着多少悲伤、苦楚和绝望。疑虑，绝望！一

种优雅的疑虑，一种芬芳的绝望！”^⑥

带着这种社会无能感和个人孤独感，赫茨尔踏上了作家之路。艺术生活部分上可以为他充当通向成功的手段，部分上可以充当自我规划的方法。无怪乎他没有一头扎进纯文学里，而是在新闻行业中找寻寄托。在这里，他可以宣泄自己的创造雄心，获得听众群，成为文化领域里的权威，而不必担心天才必须要承受的孤独和失败这些风险。对于身为精神贵族的赫茨尔来说，新闻行业可以为他日后的犹太复国事业提供可靠的基础，就像罗斯诺的庄园为德国民众的骑士拯救者舍内雷尔提供可靠的基础一样。

维也纳新闻界强烈的审美化趋向十分适合赫茨尔的才华。他沉溺于撰写专栏文章中。这种当时在维也纳新闻行业最流行、最具代表性的文体展现出实证文化所要求的自然主义描写，但又极富个人化的观点。^{*} 专栏文章让读者能够领会到类似沃尔特·佩特(Walter Pater)对艺术功能进行总体评价的思想：“人生的一个角落，通过其气质方可窥视。”

即使在高中时代，赫茨尔就早已看出困扰专栏作家的几种危险。可是这些危险——过度的主观与自恋——是他本性的一部分，也让他成为这种体裁的大师。然而在经过几乎十年的自由撰稿人经历之后，他从中取得的成就却导致他抽身而退。1891年，赫茨尔被任命到全奥地利新闻界最让人艳羡的岗位上工作，即《新自由报》驻巴黎记者。如果说这一职务能给人培养精神上的巨大自由的话，它也要求对政治和社会情景进行客观冷静的报导。赫茨尔从大学时代就开始努力摆脱社会现实，因此躲进了有审美性的新闻行业，而巴黎迫使他又回到了社会现实的世界。赫茨尔说：“在巴黎，我开始参与——至少是观察——政治。”^⑦对法国政治生活长达四年的细致观察让赫茨尔发生了转变：先是从唯美主义者变成了相关的自由派分子，又从自由派分子变成犹太人，最后从

* 见本书第7页。

犹太自由派分子变成了犹太复国主义斗士。

在奥地利的学生时代，赫茨尔已经认识到反犹主义蔑视的痛苦和自由主义的弱点。他认为法国应该不一样。就像大多数奥地利自由派分子一样，他动身去法国，是把那里看成自由和文明的圣地，是人权的故土。赫茨尔在《新自由报》的上级也像他一样具有亲法偏见，他曾经这样对刚来巴黎做记者的赫茨尔说：“我们的同情心大都在机会主义共和国这一边。……我们的记者必须建立和维持人际关系，而我们也乐意让他们(比我们)更加亲法一点。”^⑥

受命要把法国作为启蒙之地进行报导的赫茨尔却发现，这个国家深受自由主义秩序的严重危机之苦。在 90 年代早期，法国陷入混乱之中，如果说与奥地利有什么不同的话，就是这里的形势更为糟糕。共和国遭遇到当时的一切社会疾病：贵族堕落、国会腐败、社会主义阶级争斗、无政府主义恐怖，以及反犹主义暴虐。

赫茨尔在看待奥地利政治生活时所持有的高傲冷漠态度，在一个他对之有更多期待的社会则很难保持。况且他作为记者的职责也迫使他必须近距离地分析社会与政治情形。然而即使他对政治的兴趣有所增加，赫茨尔仍旧与他所记载的场景之间故意保持了一段审美上的距离。他感觉，政治的分析范畴，如果与其所描述的社会事实之间太过紧密，就会失去它们彼此间的关联。“手工业者”、“工人”、“纳税人”、“公民”：这些现代世界中的概念让政治分析家成了“叫卖细节的商贩”，^⑦他们无法让零件连贯成一个统一的整体。赫茨尔自觉地用艺术家的眼光来审视法国政坛，他深信艺术能够更好地渗入人类的一般状况，而这正是千差万别的社会碎片的原因。他在到巴黎快一年时说道：“诗歌所涉及的，是比政治更为抽象的概念——世界。一个能够把握世界的人，难道他会没有能力理解政治吗？”^⑧赫茨尔在转向具体的政治领域时，故意坚守专栏作家的审美态度，对构成这一领域的各群体表现出一副公正无私的姿态——这种姿态令他的眼力更加敏锐，但也对他介入政治造成了限制。

90年代早期的法国,尤其吸引赫茨尔关注的现象,是自由主义立法秩序的腐蚀。赫茨尔可不像舍内雷尔或者鲁格那样否认这种秩序的合法性,或欢迎它的瓦解;相反,他心怀惊恐地对整个过程进行了观察和报导。1892年,赫茨尔报导了无政府主义者,他们搞的暗杀和爆炸行径让全欧洲陷入了恐怖。他对审判法国恐怖主义分子弗朗索瓦·拉瓦肖尔(François Ravachol)进行了全程记述。赫茨尔并未为恐怖分子辩护,但他却很同情和钦佩对方。赫茨尔为政治罪行中的道德问题找到了心理学上的解答:拉瓦肖尔“相信自己和自己的使命。他对自己的罪行是坦白诚实的”。拉瓦肖尔“已经发现了一种新的快感:那就是伟大思想和英勇殉难的快感”^⑥。所以,尽管赫茨尔对无政府主义者的事业持批判态度,但其力量当中的心理学来源却让他颇有共鸣。不过他还是委婉地谴责了陪审团未能要求判处拉瓦肖尔死刑。赫茨尔相信,陪审员的失败说明,法国的大众主权已经失去了它的勇气和荣誉。民主已被掏空,而对君主制的怀念则来填补空缺。社会“再一次到了需要救世主的时候了”,也就是将守法公民出于惧怕而拒绝承担的一切责任都挑到自己肩上的人。赫茨尔预言说,这位崭新而坚忍的君王会起身高呼:“你们听着,我将把一切困苦(*Ungemach*)从你们身上移走。啊,我的头颅会为受压迫者的仇恨而抛掉。”^⑦因此可以说,下层阶级的斗士身上那种恐怖的快感,反而在上层阶级的救世主兼统治者身上得到了回应。就此而言,共和国体之法制,倒要让步于神授的君主秩序。

赫茨尔的恐惧为时过早。拉瓦肖尔被高等法庭判刑,并公开处决,为此赫茨尔很是高兴,共和国又找回了它的力量。不过赫茨尔对自由主义秩序尚未完全恢复信心。他自己就在一位群众领袖身上感觉到了“伟大思想的快感”这一深刻现实,而且出于支持那些受到无政府恐怖所触动的法律秩序拥护者们,也希望能有一个救世主般的君主出现。作为一名奥地利自由派分子,而非作为犹太人的赫茨尔,在自己的生活中深深感到了法国反共和政治的震撼力。

上层的失败,下层的爆发,这是赫茨尔为报导法国社会变革发展而

四处奔波时,愈加强烈地感受到的印象。最重要的是,群众问题令他着迷。“我观察着群众现象——长时间来并不明白。”赫茨尔后来回忆道。^②并不是群众要求社会公正的呼声让他无法理解。如同众多与他一样出身的年轻自由派分子,他还是十分拥护这些呼声的——至少理论上如此——反对传统的放任式自由主义。他认为科技可以造成私有财产更为广泛的分布。从这种资产阶级乌托邦的未来观出发,赫茨尔认为马克思主义是退步性质的,因为它的目标是恢复公有财产的原始制度,而一切历史的发展方向都是个性化和私人权力的扩大化。^③

让赫茨尔关注马克思社会主义的,不是其中的经济主张,而是推动其发展的心理动力。法国的社会主义运动,也是真正的无产阶级运动,是一种令赫茨尔感到恐怖惊悚的群体性原始主义形态。他目睹了群众战胜法庭:当社会主义领导人保罗·拉法各(Paul Lafargue)于1892年被判入狱时,里尔的选民们选举他进了下议院,从而免遭牢狱之苦。^④而在1893年竞选期间,赫茨尔记录了发生在里尔的一次社会主义集会上令人难忘的群众场面。一方面,对于沦为机器奴隶的听众们,赫茨尔深表同情;而另一方面,他对那些群众举止的记述,也同样会令《新自由报》的读者们感到不快:

在这个依旧阴暗的大厅里,他们的低语声越来越大,汇成一股黑暗而不祥(*dumpfe*)的洪流。这股洪流穿过我的全身,就像在预示他们的力量。作为个人,他们彼此很难辨别;作为整体,他们就像是开始张开四肢的猛兽,对自己的力量只是朦胧有知。成百上千的脑袋,还有两倍于脑袋的拳头。……这只是法国一座城市中的一个区域。^⑤

所谓群众,不光力量危险,而且缺乏组织、变幻无常,还易受别人影响。在1893年竞选当中,赫茨尔记录下了不可思议的煽动民心行为,是如何战胜稳健可靠和政治判断力的。同其他对蒙昧选民并不抱太大希望

的奥地利自由派知识分子一样，赫茨尔开始把“人民”等同为“群众”。他用这样的问题表达了对他们见识的失望：“这种人能与之商讨吗？”^⑥在这种对法国民主进程的幻想破灭当中，我们可以发现赫茨尔后来作为复国主义者所做政治评判的根源。他在1896年所写的第一本复国主义著述中写道：“哪里的民众都像个大孩子，坦白讲可以对之进行教育。但是即使在最有利的条件下，这种教育也需要巨大的时间跨度，而我们……早就可以用别的方式帮助自己了。”^⑦

赫茨尔对人民失去信心，亦可以从其反面，即他对统治者也失去信心一事来进行理解。在这里，巴拿马丑闻至为关键，它证实了法国议会制的破产。这项庞大的运河工程导致成千上万人丧生，花费达数百万法郎，在对该工程中存在的严重管理失当问题进行的调查中，政治贿赂及侵吞公款大白天下。所谓责任已不复存在，不管从哪种道义上看，议员都不能“代表”人民。腐败破坏了法制，引发了群众不理性力量的发泄。最后，共和国最新的敌人登台亮相：反犹分子。整个政治制度全面爆发，法国社会中激昂的内在张力冲破法律与道德的威严束缚，而赫茨尔则看到了全剧的上演。

在法律文化饱受威胁下的赫茨尔，作为记者向奥地利自由派分子提出了一系列核心问题：既然议会制政府面对腐败和攻击无能为力，那么这种体制还有什么意义？法庭对巴拿马丑闻中的政府官员提出起诉，对共和国造成粉碎性的打击，这么做是否有正当的理由？赫茨尔正在踏入危险区域，因为他对法律至高无上的本身，以及当共和国与社会身处危险时运用法律的政治智慧，均提出了质疑。赫茨尔总结了自己在1892年的调查结果，对法国的走向做出了预言般的评价：“凡是亲眼看到议会最后几次会议的人，都会想起（1792年）国民议会。愚昧和罪行周而复始，就像人类自身的繁衍。记忆顽强地重现。仿似回到一百年前，随后便是血腥之年。丧钟敲响，‘九三年！’”^⑧在议会内部，自由主义的故土已现病态。对于一名奥地利知识分子来说，这不单单意味着一次新的政治体验；它打击了对政治自由主义生命力的信心，即使在自由主义的

故乡——法国,这种信心如今也渐趋瓦解。

在这种 90 年代早期自由主义危机的大背景下,反犹问题一次又一次地袭上赫茨尔的心头。不知何故,但凡攻击共和国,就必定有反犹太主义的份儿。埃杜瓦德·德鲁蒙(Edouard Drumont)的《犹太人的法兰西》(*La France juive*, 1885 年)认定,各国犹太人应为法国的衰落负责,他呼吁收回解放犹太人法令,没收犹太人资产。1894 年,德鲁蒙开始发行极具影响力的期刊《言论自由》(*Libre Parole*),将之作为对犹太人及其辩护者进行不懈攻击的根据地。这种非理性的政治风格再一次吸引了赫茨尔:“我如今在构想上的自由,多亏了德鲁蒙,”他在 1895 年刚刚转投复国主义后不久便在日记中写道,“因为他是一名艺术家。”^⑧而一位政治艺术家,我们可以想起,对于赫茨尔而言,就是能够将自己从破碎化的局限中解放出来的人,而破碎化过程又是实证性社会分析的范畴中所固有的。

亚历克斯·贝恩认为,赫茨尔在法国时对犹太问题的关注越来越深,并在谴责德雷福斯上尉事件中达到顶峰。一出反犹演出,一位军官为了捍卫自己作为犹太人的名誉在决斗中丧生,反犹示威,诽谤案审判,巴拿马丑闻……这一幕幕的情景,赫茨尔记录着,思索着,也更深地投入其中。起先,作为一名主张社会同化者,他觉得犹太问题在社会问题中不过是次要性的。作为现代社会问题一个方面的犹太问题,只能随着更大问题的解决而得以解决。1893 年,他断定犹太人“被逼到了墙角,他们除了社会主义别无选择”^⑨。赫茨尔如此写并非赞同这种办法,而是出于对其他一切办法的绝望。

即使这些经历消磨掉了他的希望,可他最关切的依然是如何保全非犹太社会,而对犹太问题却任由他去。因此,他积极为奥地利的大人物们出谋划策,阻止法国爆发的群众叛乱也在这里发生。他敦促《新自由报》的编辑们,要赶在民主大众出于对限制自身选举权的愤慨而反对自由主义之前,就支持推行普选权。他也推荐积极的社会行动。在给权势很大的自由派领袖克伦梅基(Chlumecky)男爵的请愿书中,赫茨尔提

议成立一个国家劳动服务部门，让失业工人从城市中消失，把他们转到农村去从事建设性工作，因为他们将会是潜在的城市革命者。“内部殖民化”可以成为介于社会主义和放任政策之间的中庸之道。这种社会改革的方法将会出现在赫茨尔日后的犹太建国规划中。可是在1893年，他所关心的，仍然不是犹太人，而是如何帮助奥地利自由主义克服其社会局限性。^⑩

然而为时过晚，赫茨尔也很快意识到了这点。从法国回来后，赫茨尔目睹鲁格以及反犹分子的势力在每次奥地利选举中都有增长。他对自由主义秩序在法国和在奥地利的命运之关切如今开始汇聚。事实上，在他的观点中，“犹太问题”已经从欧洲社会病态的一种征兆（可谓是非犹太人发泄其挫败感的避雷针），变成了相关受害者的生死问题。

犹太人怎样才能得救？这个问题从他几年来的观察当中自然地出现，不过这也是个全新的问题，同他以前作为艺术家、记者或自由派分子的身份毫不相关。赫茨尔最终对该问题的关注，颇有一种皈依的性质。

他那强烈的个人因素，心理学家而非历史学家更容易将之摸透，这种因素毫无疑问在他所推崇的救世主角色中发挥了关键作用。从1890年起，赫茨尔就经受了一系列的个人创伤。他娶了一个社会地位比自己还要高的女人，从一开始就证明并不美满，而且他很多时间都躲着妻子和孩子。虽然他没有像卡尔·鲁格那样一直单身，但赫茨尔显然十分依恋自己美丽而坚强的母亲，这一点跟鲁格很像。两人对自己妹妹的关系也有相似之处。终生未娶的鲁格遵照母亲的遗嘱，全力照顾妹妹。而赫茨尔的妹妹波琳(Pauline)虽然在他18岁那年就死了，可他对妹妹却一直是近乎病态地念念不忘。每年到了妹妹的忌日，他就赶回布达佩斯扫墓。^⑪赫茨尔对自己家中女性持久的依恋，让他很难再对别的女人产生新的爱慕。他的妻子朱莉亚(Julia)是主要的受害者。假如说赫茨尔少有的几封留下来的信中，偶尔会有对妻子的些许温情，那也是挂念多过爱情。他似乎在充当父亲而不是爱人的角色时更为自在，甚至常常

称呼妻子为“我亲爱的孩子”，信件落款则为“你忠实的爸爸，狄奥多尔”^④。

在赫茨尔信仰转变中的另一个个人因素就是他在友谊上的危机。还是在 90 年代初，丧钟无情地敲响，因为他失去了两个最好的朋友。他们代表的是犹太知识分子的两个极端。第一位是海因里希·卡纳(Heinrich Kana)，此人性情敏感，由于无力达到自己创造成就的标准，于是自杀身亡。另一位是个精力旺盛的记者，他在热带地区为俄国犹太人建立聚居地时失去生命。^⑤这两个人似乎处于赫茨尔当时立场的两侧；他把两人的结局看成是典型犹太式的，都是白白送命、毫无意义。

对婚姻极度失望，再加上丧失好友之痛，赫茨尔在巴黎的情感生活可不是一般的困顿。或许这也有助于解释：他为什么甘愿放弃原先超然于社会之外的高傲态度，全心全意地投身到更为广阔的事业当中。随着他回归到先前从未充分认可的母体群落，犹太社会体在他眼里成了一种集体性热爱的对象。^{*}可是为什么当时他没有去皈依无产阶级事业或自由主义事业？（他早年在法国时曾对这两者很感兴趣。）事实是，它们都不像犹太教那样深切地关乎他自己的出身。19 世纪 80 年代，就像当初他上学的时候，反犹主义第一次给了他重重的打击，他原先从文化上产生的对犹太自我认同感的抵触情绪消失了。他在 1895 年写到自己同犹太问题的关系：“当我得以全面思考自己的个人经历时，不管是快乐还是忧伤，实际上就已经回到这个问题上了。”^⑥

在法国的创伤岁月，他的个人生活日趋空洞，再加上自由主义的危机和反犹主义的强力推动，这些因素共同促成了赫茨尔转投向犹太事业。这位来自城市的同化主张者，凭借对自己民族身份的重新定位，变成了受苦选民们的救世主。通过处理他们的问题，他自己的问题也就得以解决，并由此完成了从艺术家到政治家的转型。

* 诺曼·布朗(Norman O. Brown)在《爱的躯体》(*Love's Body*, 纽约, 1966 年版)中开启了对群体身份认同的全新认识，这种代替母亲的身份认同能够阐明赫茨尔的发展历程。尤其见第 32-36 页。

随着赫茨尔逐渐接近信仰转变的时刻，其态度中的若干特征也暴露出他与舍内雷尔和鲁格的相似之处：摒弃理性政治，投身崇高的贵族化领导风格，对高雅风度的欣赏。他跟自己的政敌之间还有一个联系（虽然他从中得出的结论截然不同），就是他也反感犹太人。

到1893年，赫茨尔已逐渐丢弃了依赖理性信念来解决犹太问题的一整套方法。他不愿跟由杰出的德国和奥地利知识分子建立的“抵制反犹太主义协会”（Society for Defense against Anti-Semitism）发生任何关联。在拒绝与该协会的报纸进行合作时，赫茨尔明确表达了自己的信念，即理性论证是没有出路的：“凭礼貌温和的手段就能达到一切目的，这种时代早就一去不复返了。”犹太人根本不可能“摆脱那些导致他们受到合理谴责的特征……真是一条漫长、艰辛、无望的路”。他仅仅看到两种有效的方法：一种治标，一种治本。针对反犹病症，最佳的治标办法就是诉诸“血腥暴力”，即采取同中伤犹太民族的人进行个人决斗的形式。^④赫茨尔同往常一样，把犹太人的荣誉置于问题的中心。难怪他竟然想要通过个人决斗这种浪漫的封建方式，来证实自己浪漫的封建价值观。他曾对该协会说：“只要来上几次决斗，就可以大大提升犹太人的社会地位。”赫茨尔在日记中吐露了自己更为夸大的英雄梦想，他想象着自己就是捍卫犹太人荣誉的英勇战士，并亲自开始决斗的场景。他要挑战奥地利的反犹领袖们——舍内雷尔、鲁格，或者阿洛伊斯·列支敦士登亲王——跟他们进行决战。假如他在交锋中丢掉性命，他会留下一封信，表明自己的死，乃是“世界上最不公正运动”中受害的烈士。而万一他赢了，赫茨尔想象着自己是法庭上的一个动人心魄的人物，由于造成对手身亡而受到起诉——这可能是以他在法国报导的那次庭审为基础的。在赞扬了一番个人荣誉之后，赫茨尔便会做一场抗议反犹太主义的演说。而法庭迫于对其贵族身份的尊重，只好宣布他无罪，犹太人则希望把他作为自己的代表送进帝国议会，但是赫茨尔会高尚地婉拒，“因为我不能踩着一个人的尸体走进众议院。”^⑤因此，这种针对反犹太主义的治标之法带有荣誉的色彩。

另一种针对反犹太主义的,是治本之法,依旧是主张同化的思想,但是随着对自由主义势力丧失信心,赫茨尔的这种同化主义退回到一种更为复古的、基督的视野:群众性的改宗。即使在这里,梦想着实现个人伟大的念头又袭上了赫茨尔的心头。1893年,他幻想跟教皇达成一个划时代的协议。在奥地利红衣主教的帮助下,赫茨尔将会有机会面见罗马教皇,并对他说:

如果您帮助我们对抗反犹太主义,我就会领导一场伟大的运动,让犹太人自由而体面地改信基督教。……在澄明的日光下,正午时分,排着庄严的队列、听着肃穆的钟声,改宗皈依仪式在圣史蒂芬大教堂开始了。带着自豪的表情,(犹太人进入教堂)——并不像此前的个人改宗那样感到羞耻……那种改宗似乎是出于怯懦或者攀附目的。⑧

以上设想仍是同化主义性质的,但已无自由主义色彩。它颇为夸张,又不理性,其中带有多重迹象——赫茨尔暗中想成为一名普鲁士贵族,赫茨尔从无政府主义的拉瓦肖尔那里认识到了“伟大思想的快感”,或是从反犹的德鲁蒙那里领略到了政治“艺术”的力量。

犹太人通过罗马教廷来接受同化——对于一名世俗的自由派分子来说实在是个古怪的提议!决斗中的“优雅姿态”(beau geste)也同样暴露出一种不合时代的特性:给予别人打击,并非为了现代自由,而是为了封建荣誉。随着赫茨尔寻求用后理性主义的方法来解决有关犹太人未来的问题,同化主义的目标呈现出复古的前资产阶级形态。由于赫茨尔本人仍未与犹太人打成一片,嫌弃他们有些是“金融界犹太人”(Geldjuden),有些则是“贫民窟犹太人”(Ghettojuden);有些是过于乐观的理性主义者,有些则是过于原始的信仰者,所以他要着手为犹太人将新基调中的各种政治元素整合到一起:即贵族的思维方式,对自由主义先知般的遗弃,引人注目的姿态,以及对意志的坚守,因为意志乃是社

会现实发生转型的关键。

赫茨尔的个人幻想还未呈现出一种全面规划的形态。他自己从非犹太世界的抽身而退也尚不完全。一连串大小不同的政治事件，到1895年告一段落，这场心理革命把赫茨尔从一名维也纳的同化主义者，变成了一位领导新的民族迁徙的领袖。1894年12月22日谴责阿尔弗雷德·德雷福斯事件便是其中之一。赫茨尔对德雷福斯审判及其中道德堕落的报导反映出记者内心深深的不安感。在几乎所有的人都对德雷福斯的罪过信以为真时，赫茨尔却表示怀疑，尽管他缺乏证据。赫茨尔的论证出于他自身的心理，即被同化的犹太人的心理，他具有那种在非犹太人世界大获成功的贵族价值观。他曾对意大利军事专员阿莱桑德罗·帕尼萨蒂(Alessandro Panizzardi)上校说：“一个当上了总参谋部军官的犹太人，前面是一条光耀之路，他是不可能犯这种罪行的。……由于他们长期在社会上名声不佳，所以犹太人就对荣誉具有一种病态般的渴望；就这一点而言，一名犹太军官其实就是在这种极端情形下培养出来的犹太人。”^⑩就算德雷福斯犯了罪，暴民们要他以命相抵的呐喊声，“处死他，处死犹太人！”(À mort! À mort les Juifs!)也超出了叛国罪的后果。四年后，赫茨尔回忆说，共和国的这次不公审判“包含了法国绝大多数民众诅咒一个犹太人的愿望，而这一个犹太人代表了所有的犹太人”。这件事不是发生在俄国，甚至不是奥地利，而是法国，“共和、现代、文明的法国，而且是人权宣言发表一百年之后。”赫茨尔由此得出结论：“大革命的法令已经无效了。”^⑪

如果说德雷福斯事件还不够的话，1895年5月的几天中发生的事，让赫茨尔永远放弃了同化主义方法，不管是理性还是浪漫的。5月25日及27日，他目睹法国国会议员对政府的质询，目的是防止犹太人“渗入”法国——跟舍内雷尔于1887至1888年在奥地利提出的排犹法案如出一辙。两天后，卡尔·鲁格首次在维也纳市议会的选举中赢得多数。虽说他当时还未接受市长职位，可这只是一系列选举的开头，后面的每次选举，基督教社会党获得的票数都日渐增多，最后迫使皇帝及其

内阁于 1897 年终于向反犹浪潮让步，批准鲁格为市长。对赫茨尔来讲，最后一个停泊地崩塌了。

V

曾经把赫茨尔同“正常的”非犹太文化维系到一起的纽带已经一个个地被磨损掉了：婚姻、友谊、宽容的法兰西共和国、通过同化实现犹太人尊严的梦想，以及位于其维也纳据点的奥地利自由主义。在得到维也纳选举的消息后，赫茨尔去看了一场《塔恩豪塞》(Tannhäuser)的演出。赫茨尔并非狂热的瓦格纳崇拜者，甚至不是维也纳标准意义上的歌剧观众，但这一次，他却被《塔恩豪塞》震撼了。他兴冲冲地回到家，以一种近乎着魔的热情，坐下来勾画犹太人脱离欧洲的梦想。居然是瓦格纳引发了赫茨尔思想能量的释放，并使之成为创作的激流：多有讽刺意味，但在心理学上又多么贴切！1883 年瓦格纳刚刚去世时，学生们为了纪念他而搞的示威，使赫茨尔第一次痛苦地感受到非犹太人的容忍限度之低，并迫使他必须做出选择——是兄弟会成员的荣誉，还是作为一个犹太人的荣誉。自此之后，赫茨尔就过起了非犹太式的生活，成了一名受过良好教育的、开明而优雅的欧洲人，仰赖“非犹太社会的进步”。只是到了最近，他才在幻想中转向了基督权势，以寻求解决犹太问题的答案。塔恩豪塞能对赫茨尔讲话吗？——塔恩豪塞这个浪漫的朝圣徒，在自己面临基督良知的危机时，曾徒劳地想要从教皇那里得到帮助，但却由于证实了曾试图摆脱的世俗之爱，从而重申了自己的操守。赫茨尔是否觉得塔恩豪塞在道德上具有解放意义的重归洞穴行为，与自己重归犹太聚居区的行为颇有几分相像？我们不得而知。不管怎样，瓦格纳对于赫茨尔，就像对于他同时代的很多人一样，都是支持情感对抗理智、“大众”(Volk)对抗庶民、青年之活力对抗老年之僵化的。在这种精神下——再配以现代理性与艺术直觉这两大武器——赫茨尔如今全情投

人,让自己同自由主义世界决裂,也让犹太人脱离欧洲。犹太复国运动将是一种新政治中的“整体艺术品”。赫茨尔也察觉到这点,他说,“摩西的出埃及(跟我的)相比,就如同汉斯·萨赫斯(Hans Sachs)的忏悔星期二小歌剧跟一出瓦格纳的戏剧相比。”^⑧

现在的赫茨尔所专注的,是犹太人的光荣与梦想,就像他过去梦想着自己的荣耀一样。他自觉而公开地把梦境、狂想、无意识和艺术奉为力量之源,它们能够克服并塑造顽疾缠身的社会现实。“梦想同实际行为的差别,并非很多人想象的那么大,”他写道,“一切人类活动均是以梦想开始,最后又变回梦想的。”^⑨所谓政治任务,就是要展现梦境,其形式要触及人类欲望与意志的亚理性的源泉。在此之前,犹太人一直都在外部世界寻找答案,却一无所获。如今,必须要把他们领进内在的精神世界。“谁也没想过应该到正确的地方去寻找上帝应许的乐土,而实际上它离我们并不远。它就在那儿:我们的内心!……我们走到哪儿,乐土就在哪儿。”^⑩

赫茨尔称,建立一个犹太国家的推动力,就是对这样一个国家的需要。梦想与现实之间,只需有欲望和意志便足矣。“犹太人想要自己的国家就可以拥有,他们会实现理想的。”他在1895年写道。在他那部乌托邦小说《老新地》(*Altneuland*, 1900年)中,赫茨尔添上了这样的话,“如果你想要,那它就不是童话。”在结尾处,他又告诫说,“如果你不想要,那它就只是一个童话,永远不变。”^⑪

赫茨尔这种激进的主观主义思想,让他跟周围那些谨慎的自由派现实主义分子(不管是犹太人还是非犹太人)划清了界限,而令他走向自己原先的天敌。他作为美学家对幻觉力量的迷恋影响到他作为政治领袖的风格。就像歌德的普罗米修斯,赫茨尔无视现实,出于自己作为艺术造物主的伟力,要塑造一个新的种族。在他突然改宗的过程中,赫茨尔抛开了历史进步的实证主义观念,而是认同纯粹的精神能量就是历史的原动力。在一篇文章当中,赫茨尔界定了社会现实的价值,以及导致自由派分子无力改变这种社会现实的政治风格的严肃性,他阐明

了自己的梦幻政治中的动力：“伟大的事物无需坚实的基础。苹果必须要放在桌子上，以避免它掉下来。而地球却是在空中悬浮的。所以我也许能够在不需任何稳定寄托的情况下建立并保卫犹太国家。秘诀就在于运动。因此我相信，在某个地方将会发现导航飞机。凭借运动，重力得以克服。”^⑧由此而言，犹太复国主义并非一个政党，赫茨尔说道，亦非明确整体之一部分，而是一种运动——“处于运动中(*unterwegs*)的犹太人民。”^⑨

这一动态的政治观，其实际后果，便是赫茨尔意欲迎合犹太人的情感而非理智的坚定决心。必须要设计出某种象征符号，来唤醒人们的潜能，打破那些致使犹太人受奴役的社会力量。赫茨尔向严肃而精明的慈善家赫尔什(Hirsch)男爵大谈德意志统一的模式，说它证明了无理性在政治中的强势地位。“相信我，整个民族的政治——尤其当这个民族散布于世界各地的時候——只能依靠高悬在空中的那些无法估量的因素。你们知道德意志帝国是凭什么建立起来的吗？凭的是梦想、歌唱、幻想和黑红黄三色旗。……俾斯麦只是摇动了幻想栽下的树。”^⑩犹太人能够生存，这本身就是对想象之伟力的歌颂，也就是他们的宗教，这种想象支撑了他们长达两千年之久。如今，他们必须要有一个新的、现代的象征体系——一个国家，一种属于他们自己的社会秩序，还有最重要的，就是一面旗帜。“凭借一面旗帜，我们可以领导人民去任何地方，哪怕是上帝应许之地。”旗帜是“唯一人类甘愿为之大批牺牲的东西，如果有人训练他们这样做的话。”^⑪

求死的意志：赫茨尔认为这是对自己的动态政治非常重要的“无法估量的因素”之一。在这里，他又是借用俾斯麦来作为宗师和楷模。由于俾斯麦清楚如何“对待激动情绪，这种情绪如同生活本身那样神秘莫测、不可辩驳，它出自民族灵魂无底的深处，以呼应1848年的统一之梦。”赫茨尔把政治上的精神动力同其理性目标清晰地区分开来。在他眼中，俾斯麦亦是如此。俾斯麦很清楚，民众和亲王们不会由于受到歌曲与演说的感动，从而为里面的目标去做出小的牺牲。因此他把重大牺

性加到他们头上，逼迫他们去投入战争。而陷入沉睡之中、安宁而慵懒的德国人民，则兴高采烈地冲向争取统一的战争。^⑨

那时候，在赫茨尔的政治运动观里，起决定作用的不是目标的内容，而是行动的形式。他对于国家的看法折射出一种类似的心理抽象主义思想。这种思想跟犹太性没有什么关系。他总结道，每个国家都是同样“美丽的”。而使它美丽的，不是这个国家的独特美德，而是所有国家在其民众中所唤起的心理美德。由于每个国家“都是由该国国民最优秀的（品质）所构成：如忠诚、热情、乐于牺牲，并愿意为理想而献身”^⑩。所谓国家，不过是把群体能量组织起来以战胜社会惰性的手段。国家在社会上所提倡的骑士风范与牺牲美德，同赫茨尔早年在光荣之梦里作为个人所珍视的那些美德，是完全一样的。

赫茨尔的国家观，帮助他从长期以来对群众的恐惧转变成了希望。所以，作为一名自由主义分子兼犹太人，他早已面对过各种威胁自由主义秩序的力量——无政府主义者、社会主义者、民族主义者、反犹太主义者。那时候，他关心的是安抚那些非犹太民众，转移其焦点，而如今，他的目标则是发动犹太民众。或许因为他观察群众时日太久，如其所言，“但并未真正把握他们”，所以在他投入到犹太人当中时，那种要控制他们的自觉感受就愈加强烈。随着他转向犹太政治，这位老练的知识分子精英变成了民粹主义者。不过对于自己所领导的群众，他依然有所保留和疏远。鲁格凭直觉做的事，赫茨尔则靠计划来实现。

在赫茨尔最初的复国主义战略中，群众具有两大功能。一方面，他们可以提供民族迁徙的突击队，充当上帝应许之地的定居者。另一方面，可以将他们作为俱乐部来利用，迫使有钱的欧洲犹太人支持复国方案。聚居区的犹太人是新国家的载体，聚居区的犹太人也是武器；这第一条，赫茨尔曾公开讲过；至于对政治新基调同样必不可少的第二条，他也在日记中透露过。

在他的第一本，也是最著名的一本政治小册子《犹太国家》（*Judenstaat*, 1896）中，赫茨尔坦率地探讨了引导群众的最佳方法。赫茨尔批评

有些博爱的犹太殖民者企图通过迎合个人私利与钱财引诱来吸引拓荒者,不信教的他敦促说,犹太人应当遵循麦加(Mecca)和卢尔德(Lourdes)模式。领导群众的最佳方法莫过于为他们“信仰上的深切需要”设定一个目标或者雄心。而就犹太人而言,这种接受统治与指引的需要就来自于“自由的祖国”这个古老的愿望。^⑥虽然赫茨尔利用了古老的宗教追求,可是他并不像现代世俗领袖那样对其完全依赖。起初,他甚至不愿把犹太人的国家定在巴勒斯坦——但如他对罗斯柴尔德家族所说的那样,“单单是这个名字就有其含义……非常吸引下层民众。”不过大多数犹太人“已不再是东方人了,他们早已习惯了其他地方的风土(*andere Himmelsstriche*)。”^⑦

因此,赫茨尔在他的政治“整体艺术品”中那古老希望的诱惑上又增添了现代魅力。他认为每天七小时工作是对现代欧洲犹太人的主要吸引人之处。未来犹太国将比社会主义国际还要多出一小时的休闲时间!即便是犹太国的国旗,也反映出赫茨尔为现代社会的公正力量这一吸引力所增添的价值。在一片象征纯洁新生命的白色土地上,七颗金星代表了我们一个工作日的七个小时。“在这个标志下,犹太人进入了应许之地。”至于大卫王之星或者其他犹太象征,赫茨尔则只字未提。^⑧

在他迎合群众的过程中,赫茨尔像先前的舍内雷尔和鲁格一样,结合了复古和未来的元素。三位领袖都倡导社会正义的事业,并将之作为他们批判自由主义失败之处的重心所在。三人也都把这份现代追求同古老的公有制传统结合了起来:舍内雷尔是同日耳曼部族传统相结合,鲁格是同中世纪的天主教社会秩序,而赫茨尔则是同散居时代之前的以色列王国。三人还都在各自的意识形态中融合了“进步”与“退步”,记忆与希望,因此对于那些深受工业资本主义之害、尚未被其完全吸收的

* 犹太复国运动实际所采用的旗帜是带有两个蓝色条纹和一颗大卫王之星(位于两条纹之间)的白旗——是从古代的祈祷披巾(即犹太人的晨祷披巾)中即兴创作而来。

追随者们而言，都远胜于令人不满的现状：这些人包括手工艺者和蔬菜水果商，流动商贩和犹太聚居区居民。

尽管赫茨尔把下层犹太人作为自己救赎使命的目标以及主要力量来源，但他首先还是从有财富和有势力的人们那里寻求支持。赫茨尔对于他自己在犹太人当中的事业，跟对异教徒中间的犹太人事业，所得出的结论是一样的，即“在当前的世界局势下……强权比真理要优先。”^②要赢得顶尖级的犹太慈善家支持——赫尔什男爵和罗斯柴尔德家族——这对赫茨尔而言，似乎是解决自己在1895年至1896年的权力问题时应走的第一步。普鲁士成功的情景再次在他眼前舞动。“我去找过赫尔什，我还要找罗斯柴尔德，就像摩尔特基从丹麦到普鲁士。”^③他希望把赫尔什“及所有犹太大人物都召集过来”，把他们都送进犹太社团的行政委员会里，这是个对其民族迁徙计划进行政治组织工作的机构。一方面，赫茨尔的确感觉到，自己是在“赋予罗斯柴尔德和其他犹太大人物以应有的历史使命”；而另一方面，假如他们拒绝合作的话，他就决心毁灭他们。1895年和1896年，暴力复仇的念头在他那激昂的灵魂中挥之不去。如果说赫茨尔实际上从未诉诸在新基调的政治中所固有的暴力手段，他在记述自己同罗斯柴尔德家族的关系时，确实表现出暴力对他的无穷诱惑，这是一种夹杂着讨好与敲诈的奇特关系。他会对家族理事会说：“有诚意的人们，我们必须团结在一起，没诚意的人们，我会让他们灭亡！”(*J'accueillerai toutes les bonnes volontés—we must be united—et écraserai les mauvaises!*) 万一他们证明是属于“没诚意的人们”，赫茨尔便会对其威胁释放所谓的“雷霆之怒”以及街头骚乱。他要么会保全罗斯柴尔德的财产，前提是必须合作——“要么让他们倾家荡产。”^④如果赫尔什真的敢背叛他，公开他的密信之一，赫茨尔说，“我就会为此而毁掉他，煽动对他的狂热仇恨，在小册子里严重中伤他（我会在适当时候告诉他）。”^⑤即使是在赫茨尔谨慎表达自己政治热情的《犹太国家》里，他也严厉警告那些“企图要抵制犹太运动”的犹太富人们，“我们将会进行战斗，就像别人强加到我们头上的战斗一

样,冷酷而无情。”*

除了威胁要激发群众对自己的精英敌手产生憎恨之外,赫茨尔在改宗期间还兼有反犹领袖的另一政治特点:相信诱发的危机中所具有的潜在能量。1893年,他遗弃了“抵制反犹主义协会”的会刊里所提出的理性的“工具式”方法,其论点是一份期刊只有包含“行动上的威胁”才可能有效力。^⑧到1895年,他已深信“一个发明烈性炸药的人,比一千个传道者对和平的贡献还要大。”^⑨当有朋友反对说,组织犹太人集体迁徙的企图可能会招致新的迫害时,赫茨尔却认定这就是他需要的炸药:“这一忧虑恰恰证明了我的根本观点有多正确。因为如果我能够成功将此问题尖锐化,那么它就是我解决权力问题的唯一有效手段——虽然是一种可怕的手段。”^⑩因此,在去除把犹太人束缚在欧洲的枷锁过程中,赫茨尔不久前还无比惧怕的群众非理性,如今不光有可能出现,甚至还在赫茨尔自身的事业中大有前途。只要适当的引导,最落后的犹太人也会冲破他们那些“文明的”上层阶级同胞所设置的阻力,哪怕借用的是惹人恼火的大屠杀这种方法。赫茨尔倒是很少这么想过,但是在新使命的激情感召下(即把犹太人从正在崩溃的自由主义欧洲解救出来),这种想法即便真的发生,他也不再惧怕了。

被同化的犹太人领袖,假若他们能够合作的话,将会使得赫茨尔的任务相对简单些,可是这些人比任何非犹太人都憎恨和抵制赫茨尔为自由主义犹太梦想所提供的挑战。于是他们自然成了他幻想攻击的目标。由于我们这几位新基调中的政治先驱都是出身自由主义、后又反叛这一母体的人,所以他们每人都有自己特定的敌人,也就是那些最接近他们事业、他们想要清除掉的自由派分子。对于舍内雷尔来说,日耳曼

* 本例而言,赫茨尔所说的无情措施就是把犹太中产阶级组织到一家联合银行里。这一威胁使人想起佩雷勒(Pereires)组织信贷流通商以抵制罗斯柴尔德,尽管并无证据表明赫茨尔也知道这一幕。他会采用从犹太人和反犹分子那里轮流进行公共募捐的形式来打击犹太财阀。参见狄奥多尔·赫茨尔(Theodor Herzl)著,《犹太国家》(*Judenstaat*,第9版,维也纳,1933年版),第64页。

民族主义自由派分子可谓是最叛逆的日耳曼人，又是最危险的自由派分子。对于鲁格来说，懦弱胆小却积习难改的自由主义天主教教徒，构成了天主教社会革新的最大障碍。对于赫茨尔亦是如此：那些“文明的”自由派犹太人，一方面与他同属一个知识和社会阶级，另一方面作为犹太人又盲目地拒绝承认自己的问题是何性质。自由主义：敌人来了！（*voilà l'ennemi!*）它在领导集团中的持久力，就在于三大群体中每个内部的新政治都造成了巨大的问题，而新领袖们还指望组织起这些群体中的民众。正像舍内雷尔的首要任务是分裂日耳曼自由派分子，鲁格是要粉碎天主教自由派分子，赫茨尔则要打击犹太自由派分子。不过在这三个例子中，新的激进分子意图挫败自由派领袖时所推崇的权威人物却都不是奥地利人，而是他们各自群体中备受认可的人。舍内雷尔寻求俾斯麦的支持。鲁格恳求教皇援助。赫茨尔则是去找赫尔什和巴黎的罗斯柴尔德。三人都失败了。他们组织各自的群体，既是在群体内部仍有自由派分子的情况下，而且也未能如愿获得最高的外部权威的支持。

赫茨尔与他的对手的不同之处在于，他对自己群体之外的最高权威依然十分尊重和依赖。这种依赖部分是策略性的。把犹太问题给全国化就意味着在国际层面上将之解决。^④大家还记得，还在当记者时的赫茨尔就希望“像大使一样”受到巴德尼部长的对待，如今他举手投足确实像个大使了。他巧妙但又不解地动用一切关系来争取欧洲的统治者，假若可能甚至采取个人交谈的方式。他面见了沙皇、教皇、德国皇帝和苏丹——后面两次也尚算成功。^⑤

赫茨尔同王公们的关系，就像鲁格同奥地利贵族以及梵蒂冈的关系一样，为他提供铁钳的一臂，以对付他身边那些中上阶级的同化主义敌人；而聚居区和东欧的犹太人则提供了另外一臂。在1896年4月21日，即赫尔什男爵逝世的当天（尽管两人有分歧，但赫茨尔很敬仰他），赫茨尔在日记中表达自己在策略上的转移：“奇怪的一天。赫尔什去世了，而我跟王公们建立了关系。犹太事业又开启了新的篇章。”^⑥第二

天,赫茨尔又记下了事情的另一面,即他争取到贫苦群众的美好前景。赫尔什未能争取贫苦群众是因为他太有钱。“我采用不同方法处理这个问题,而我相信我的方法更好、更有效,因为我凭借的不是金钱,而是思想。”^⑨慈善现在必须要向政治让步,小小的殖民企图则让位于建立独立的犹太国家。“犹太人失去了赫尔什,”赫茨尔写道,“但他们还有我。”^⑩国王死了。国王万岁。

如果说赫茨尔并没变成国王,他却像君王一般显示出冷静的贵族风范,甚至早在青年时代他就有此特征了。他有倨傲的优越感,再加上作为领袖对于其公众效应中的做作派头的审慎关注,这些都十分迷惑他的同情者,也激怒了他的反对者。他自认是犹太人的俾斯麦,而在追随者心目中,他就是大卫王。正像他对犹太国家的现代设想满足了古老的宗教之梦一样,他那威严的西欧风范,也在东部聚居区的犹太人心中唤起并强化了一副大卫王或者摩西的原型形象。

在巴塞尔召开的第一届犹太复国大会(1897年8月)上,赫茨尔对上层阶级形式的狂热关注引起了下层阶级的最大反响。他在最后时刻把会址改到了优雅的巴塞尔市立俱乐部,因为起先为会议保留的啤酒厅无法提供足够好的环境。他坚持要求所有出席开幕会议的代表均要穿上正式礼服。他曾强迫马克斯·诺尔道(Max Nordau)更换衣服,并对他说,“应该让人民在本次大会上看到,这是最高级、最隆重的场合。”^⑪

当赫茨尔渐渐高升为民众领袖时,即在杰西聚居区的年老族长们祈祷与缅怀之后,他对现代“舞台演出”(mise en scène)的细心关注达到了顶点。犹太复国主义作家本·埃米(Ben Ami)曾回忆起他那威严镇定的形象:

那已不再是维也纳城文雅的赫茨尔博士,而是死而复生的大卫的忠实子孙,他庄严而典雅地出现在我们面前,身边萦绕着传奇的色彩。人人都被迷住了,似乎发生过历史奇迹。的确,在这里发生

的难道不是奇迹吗？整整 15 分钟，（大厅）都回荡着热情的呐喊和雷鸣般的欢呼声、掌声，以及挥舞的号旗。我们民族两千年来的梦想似乎就要实现了；好像站在我们面前的，就是弥赛亚、大卫之子。一股强烈的欲望袭上心头，让我在这片波涛汹涌的欢乐海洋中尽情呼喊：“国王万岁！”^⑩

这真的“已不再是维也纳城文雅的赫茨尔博士了吗？”恰恰相反：他还是那个施尼茨勒无比羡慕与仰慕的翩翩公子，只不过如今以魅力非凡的政治家形象示人，继承了亚西比德(Alcibiades)与恺撒、迪斯雷利(Disraeli)与拉萨尔(Lassalle)的传统。正是赫茨尔内心里对落后的犹太人既蔑视又确实怜悯的复杂情绪，增添了他的吸引力。群众是他的恋人和他的镜子。在索菲亚犹太教会堂里，他背对祭坛，这颇有失礼之处，可会众中有人喊道，“您尽可以背对着祭坛，您比律法还要神圣！”在索菲亚车站，迎接他的人高喊“元首”、“万岁”、“以色列王”^⑪。即使是最文雅的欧洲犹太人，不管是敌是友（像弗洛伊德、斯蒂芬·茨威格和卡尔·克劳斯）都感到了他崇高，甚至是神圣的帝王风范。^⑫“犹太人的王”，嘲笑者^⑬和狂热者都这样称呼他，这个称谓显示出这样的基本事实：即赫茨尔的政治力量，以及现代群众政治的复古化性质。此处，霍夫曼斯塔尔的那个政治规则再次回响在我们记忆中：“政治就是魔法。谁懂得如何从深渊中召唤出力量，这些力量就会听谁的。”^⑭

赫茨尔作为复活的国王兼救世主具有非凡的魅力，但不应由此就令我们忽略渗透其目标和方法里的现代中产阶级元素。他在同名著作中构想的犹太国家，却并没有任何犹太特性的痕迹。没有所谓共通语——希伯来语肯定不行。“我们毕竟不能互相讲希伯来语。我们当中谁能够用这门语言去一张买火车票？连这个单词都不存在。”^⑮新的国家将会采用“语言联邦制”，即每个人都讲自己仍旧喜欢的语言，也就是“我们被排挤出的故土的语言”。只有意第绪语(Yiddish)这种“蹩脚而压抑的聚居区语言”，“盗取而来的犯人语言”才会废弃不用。在一个

文明的世界主义天堂里,有辱尊严的印记都绝对不能存在。④宗教也要限制在原位。“神权政治的复古主义”(Velleitäten)并不会出现。“信仰让我们团结,科学使我们自由。”神职人员虽受尊敬,但只能呆在寺庙里,就像兵营里的军队一样,唯恐他们给一个致力于思想自由的国家制造麻烦。⑤

无论从哪个特征来看,赫茨尔的应许之地都不是一个犹太乌托邦,而是一个自由主义乌托邦。无法在欧洲实现的同化之梦,将要在锡安实现,犹太人在那里会享有赫茨尔从青年时代就梦想的高贵和荣誉。“那个犹太男孩子会变成犹太青年”(Dass aus Judenjungen junge Juden werden);赫茨尔如此简述犹太民族家园的目标与功能。它可以克服几个世纪来压迫在犹太人当中而产生的所谓犹太痕迹。这个新社会将是分阶层的,而不是完全平等的。但这里有按照“全军事化”路线组织起来的青年劳工旅(*Arbeitertruppen*),还有职位提升、退休金,以及吸引人的生活与工作条件,普通工人可以凭借纪律和司法享有尊严。孩子会有“友好、明亮、健康的学校”,工人可以继续进修,年轻人则拥有劳工服务。⑥法律、劳动和教育——这些欧洲自由主义观所必需,但又随着欧洲日渐衰退而行将消失的东西——将会重新出现,没有以前那些拒绝和排挤犹太人、让他们无法享受福祉的种种限制。赫茨尔的锡安让现代自由主义欧洲的文化转世再生。

赫茨尔对当代奥地利自由主义的不懈忠诚还体现在渗透其计划中的亲英元素。新的犹太人应当是运动员和绅士。“年轻人(甚至包括穷孩子)要参加英式运动:板球、网球等等。”至少短时间里,赫茨尔就像霍夫曼斯塔尔及其朋友那样,考虑要模仿英国寄宿学校——“山里的公立学校(*lycées*)。”⑦赫茨尔还给负责民族迁徙和建立犹太国家的两大机关起了英文名称。从政治上领导犹太人的实体——犹太社团(*Society of Jews*),负责组织运动,它作为原始政府来代表犹太人民,并最终充当建国的权力机构。“犹太社团就是犹太人民的新摩西。”其中心将设在英格兰,由重要的英国犹太人所组成,可谓是一个集体性的英国摩西!⑧在经

济领域则有一家类似的机构，犹太公司(Jewish Company)，它将为移民们提供商业代理和金融管理服务。赫茨尔对其构思“部分上仿效了大的领土(扩张)公司的模式——即犹太特许公司”。总部将设在伦敦，“因为公司必须要在一个当时并不反犹的大国庇护下。”^⑧就未来的犹太社会秩序而言，他依然保留着类似的英国理想，即政治上高效负责的贵族统治。“政治必须要自上而下”仍旧是他的原则，不过上层阶级必须是可以渗透、而不是封闭的，就像奥地利贵族那样。要在新国家培育起“一股来自上层的强大气流”。“每一个优秀的人都能够成为我们中间的贵族。”赫茨尔写道。^⑨因此，他把自己的国家视为一种“贵族共和国”，其中的很多元素都来自曾经启发过英国辉格党的同一榜样：威尼斯，尽管赫茨尔本人或许并不知道。^⑩

英格兰的情形同奥地利一样，犹太领袖们的反对迫使赫茨尔转而投向群众。就像有一次在同领袖们不成功的会谈之后，他对一个朋友说，“帮我把伦敦东区召集起来。”^⑪而东区在1896年也确实给了赫茨尔热情的回应。虽然他更想组建一个“贵族共和国”，就连英国的犹太领袖都对他支持不足，使他被迫走上了“民主君主制”的道路。赫茨尔很清楚，精英分子让位可以使自己的力量更加强大，强化自己作为救世主的角色。他看出聚居区犹太人对自己的热爱是基于对他本性的无知，但却赋予他光环，这对他的使命可是十分关键。在伦敦的一处工人论坛上他曾说：

我眼看耳听着自己的传奇正在增多。人民是情感用事的，群众看得并不清晰。一层薄雾正在笼罩着我，它也许就会变成云彩，让我腾云前行。这可能算是我在日记中记下的最有趣的事了：我的传奇如何增多。……我要坚决不辜负他们(群众)的信赖和热爱。^⑫

仿佛是为了向自己、也向整个民族证明，他希望把最底层的犹太人

都接纳进自己一生都很向往的贵族阶层，赫茨尔建议伦敦东区的犹太人把他们的复国主义组织命名为“巴勒斯坦骑士”^①。犹太聚居区的居民将会组织起来，通过集体承担起世俗的基督骑士这种浪漫封建主义角色，来建造他们社会同化的天堂。很难找到比这还要生动的例子，来说明后自由主义群众政治诞生之时，贵族幻想所发挥的作用。

就像罗斯诺的骑士和美好的卡尔一样，赫茨尔领导他的追随者们走出了行将崩溃的自由主义世界，他开启了虔诚之传统的源泉，以满足人们对公有型社会的渴望。赫茨尔拥护新基调中的政治，为的是把非犹太世界里的犹太人从这种政治的后果中拯救出来，但这并没有破坏他跟对手们的亲密关系。他们都以各自的方式反抗着奥地利自由主义文化，因为对于一帮仍旧十分怀念前理性主义社会秩序的民众来说，这种文化只能满足头脑，但却使灵魂无比困苦。

注释：

- ① 罗伯特·穆齐尔(Robert Musil)著，《没有个性的人》(*The Man Without Qualities*，伦敦，1953年版)，埃伊桑·维尔金斯(Eithone Wilkins)译，第8页。
- ② 伯杰(J. N. Berger)著，《论奥地利宪法问题之解决方法》(*Zur Lösung der oesterreichischen Verfassungsfrage*，维也纳，1861年版)，第19页，引自理查德·查玛茨(Richard Charnatz)著，《阿道夫·费什霍夫》(*Adolf Fischhof*，斯图加特与柏林，1910年版)，第219页。
- ③ 威廉·麦克格拉斯著(William McGrath)，《奥地利的酒神艺术与民粹政治》(*Dionysian Art and Populist Politics in Austria*，纽黑文与伦敦，1974年版)，第17-39页，第208页以下；同一作者，《维也纳的学生激进主义》(“Student Radicalism in Vienna”)，载《当代历史学报》(*Journal of Contemporary History*)，第2卷，第2号(1967年)，第183-195页；汉斯·莫姆森(Hans Mommsen)著，《哈布斯堡多民族国家中的社会民主党与民族问题》(*Die Sozialdemokratie und die Nationalitätenfrage im Habsburgischen Vielvölkerstaat*，维也纳，1963年版)，第101-127页。

- ④ 《新自由报》，1897年3月10日号。
- ⑤ 伊杜瓦尔德·皮切耳(Eduard Pichl)著，《乔治·舍内雷尔》(*Georg von Schönerer*, 奥尔登堡与柏林)，第2卷，第516页。
- ⑥ 请见奥地利铁路局联合会(Oesterreichischer Eisenbahnbeamtenverein)编，《奥匈帝国铁路史》(*Geschichte der Eisenbahnen der Oesterreichisch-Ungarischen Monarchie*, 维也纳、切欣与莱比锡, 1897-1908年版)，第1卷，第1部分，第167-168、174-175页。
- ⑦ 信贷公司—银行协会(Creditanstalt-Bankverein)，《百年来的信贷公司—银行协会》(*Ein Jahrhundert Creditanstalt-Bankverein*, 维也纳, 1957年版)，第2页，第6-7页。有关两大巨头为争取铁路控制权——从政府也从彼此之间——而产生的敌对状态，请见奥地利铁路局联合会，《铁路史》，第1卷，第1部分，第321-325页。
- ⑧ 舍内雷尔建议使用蒸汽动力，请参见上引书第1卷，第1部分，第133页。
- ⑨ 同上书，第1卷，第1部分，第447-449页；信贷公司—银行协会，《百年》，第31页。
- ⑩ 康斯坦丁·冯·伍兹巴赫(Constantin von Wurzbach)著，《奥地利民族变迁史》(*Oesterreichische Nationalbiographie*, 维也纳, 1856-1891年版)，第31卷，第148-149页。
- ⑪ 纳格尔(J. W. Nagl)、齐德勒(J. Zeidler)与卡斯特尔(E. Castle)著，《德奥文学史》(*Deutsch-Oesterreichische Literaturgeschichte*, 维也纳, 1899-1937年版)，第3卷，第798-800页。
- ⑫ 皮切耳所著的《舍内雷尔》(第1卷，第21-22页)记载，乔治从技术中学转到位于德累斯顿的一家私立中学，是由于在宗教信仰上与老师发生了冲突。
- ⑬ 参见《黑山伯爵与侯爵》(“Die Grafen Fürsten zu Schwarzenberg”)，载《奥地利评论》(*Oesterreichische Revue*)，第4期，第2号(1866年)，第85-167页。
- ⑭ 海因里希·本尼迪克特(Heinrich Benedikt)著，《弗朗茨·约瑟夫时代的经济发展》(*Die wirtschaftliche Entwicklung in der Franz-Joseph-Zeit*)，《维也纳历史研究》(“Wiener historische Studien”)，第4卷(维也纳与柏林, 1958年版)，第38页，第42-43页。
- ⑮ 除非额外注明，这里使用的一切有关儿子(乔治·舍内雷尔)的传记信息，均

来自所知详尽但心存袒护的皮切尔，此人在舍内雷尔身上没有发现任何可能会改变这位英雄人物历史地位的问题。请参见皮切尔，《舍内雷尔》，第1卷，第21-26页。皮切尔对马提亚的爱好、性格，以及与乔治的关系只字不提，这本身就暗示了父子之间可能关系紧张。

- ⑩ 同上书，第1卷，第23页，注释2。
- ⑪ 参见厄恩斯特·冯·普伦纳(Ernst von Plener)著，《回忆录》(*Erinnerungen*，斯图加特与莱比锡，1911-1921年版)，第3卷，第90-91页。
- ⑫ 有关林茨计划的缘起，以及舍内雷尔在当中扮演的角色，请见普尔策(G. J. Pulzer)著，《德奥政治反犹太主义的兴起，1867-1938》(*The Rise of Political Anti-Semitism in Germany and Austria, 1867-1938*，纽约，1964年版)，第148-153页；麦克格拉斯，《狂欢艺术》，第165-181页。
- ⑬ 1878年12月18日，引自普尔策，《反犹太主义》，第151页。
- ⑭ 同上书，第152页。
- ⑮ 有关奥地利学生运动的总体情况，请见保罗·莫里奇(Paul Molisch)著，《1848年之后奥地利德语大学及政治民族主义的发展》(*Die deutschen Hochschulen in Oesterreich und die politisch-nationale Entwicklung nach 1848*，慕尼黑，1922年版)。
- ⑯ 这一计划的完整内容收入了皮切尔的《舍内雷尔》，第1卷，第84-87页。
- ⑰ 同上书，第2卷，第25-26页；另请见汉斯·提耶茨(Hans Tietze)著，《维也纳的犹太人》(*Die Juden Wiens*，维也纳，1933年版)，第238-239页。
- ⑱ 引自他在帝国议会的演讲，1884年5月2日，收入皮切尔，《舍内雷尔》，第1卷，第232页。有关更广泛的问题，请见同书，第224-250页；奥地利铁路局联合会编，《铁路史》，第1卷，第2部分，第360-365页。
- ⑲ 汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)著，《极权主义的起源》(*The Origins of Totalitarianism*，第2版，纽约，1958年版)，尤其是第二章。
- ⑳ 皮切尔，《舍内雷尔》，第1卷，第300-301页。
- ㉑ 同上书，第316-318页。
- ㉒ 奥斯卡·卡尔巴赫，《政治反犹太主义的创始人》(“The Founder of Political Anti-Semitism”)，载《犹太社会研究》(*Jewish Social Studies*)，第7期(1945年)，第20-22页。

- ②⑨ 理查德·查玛茨(Richard Charmatz)著,《奥地利历史中的生活图像》(*Lebensbilder aus der Geschichte Oesterreichs*, 维也纳,1947年版),第78页。
- ③⑩ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔著,《朋友的书》(“*Buch der Freunde*”),《札记》(*Aufzeichnungen*, 法兰克福与美因,1959年版),第60页。
- ③⑪ 弗朗茨·斯陶拉茨(Franz Stauracz)著,《卡尔·鲁格博士,十年市长生涯》(*Dr. Karl Lueger. 10 Jahre Bürgermeister*, 维也纳,1907年版),第3页。
- ③⑫ 海因里希·施奈(Heinrich Schnee),《卡尔·鲁格市长,一个伟大日耳曼人的生活与工作》(*Bürgermeister Karl Lueger. Leben und Wirken eines grossen Deutschen*, 帕德博恩,1936年版),第12页。
- ③⑬ 请参见玛丽安·贝斯基巴(Marianne Beskiba)著,《我记忆中的卡尔·鲁格博士》(*Aus meinen Erinnerungen an Dr. Karl Lueger*, 维也纳,1910年版),第16页。
- ③⑭ 斯陶拉茨,《鲁格》,第4-5页。
- ③⑮ 古戈里亚(Eugen Guglia)著,《维也纳特里萨中学:过去与现在》(*Das Theresianum in Wien. Vergangenheit und Gegenwart*, 维也纳,1912年版),第177页。
- ③⑯ 他的风度特点就在于他受到了“沉思”(musenhaft)的启发。请见弗里德里希·方达(Friedrich Funder)著,《从昨天到今天》(*Vom Grstern ins Heute*, 第2版; 维也纳,1953年版),第102页。
- ③⑰ 这些论文被摘要收入库尔特·斯卡尼克(Kurt Skalnik)著,《卡尔·鲁格博士:时代的英雄》(*Dr. Karl Lueger. Der Mann zwischen den Zeiten*, 维也纳与慕尼黑,1954年版),第14-15页。
- ③⑱ 保罗·莫里奇(Paul Molisch)著,《1848至1918年奥地利德语高校政治史》(*Politische Geschichte der deutschen Hochschulen in Oesterreich von 1848 bis 1918*, 维也纳与慕尼黑,1939年版),第78-80页;斯卡尼克,《鲁格》,第146页。
- ③⑲ 引自斯卡尼克,《鲁格》,第20页。
- ④⑰ 西格蒙德·梅耶(Sigmund Mayer)著,《维也纳的犹太人》(*Die Wiener Juden*, 维也纳与柏林,1918年版),第379页及以下。
- ④⑱ 鲁道夫·提尔(Rudolf Till)著,《近两百年来维也纳市政史》(*Geschichte der*

- Wiener Stadtverwaltung in den letzten zweihundert Jahren*, 维也纳, 1957 年版), 第 77 页。
- ④② 斯卡尼克,《鲁格》,第 16-28 页。
- ④③ 提尔的《市政史》第 69-71 页对 1867-1884 年选举权扩大问题,及其与城市先驱上头的权力机构(总督、下奥地利国会、皇帝)之间的相互关系,做了精彩的综述。
- ④④ 斯卡尼克,《鲁格》,第 31-32 页。
- ④⑤ 同上书,第 43 页。
- ④⑥ 普尔策,《反犹主义》,第 172 页。
- ④⑦ 同上书,第 167 页。
- ④⑧ 弗里德里希·方达(Friedrich Funder)著,《基督教社会改革的觉醒》(*Aufbruch zur christlichen Sozialreform*, 维也纳与慕尼黑,1953 年版),第 41 页。
- ④⑨ 海因里希·本尼迪克特(Heinrich Benedikt)编,《奥地利共和国史》(*Geschichte der Republik Oesterreich*, 维也纳,1954 年版),第 308 页。
- ⑤① 夏尔·波德莱尔(Charles Baudelaire)著,《笑的本质及其他文章》(*The Essence of Laughter and Other Essays...*, 纽约,1956 年版),彼得·昆奈尔(Peter Quennell)编,第 48-49 页。
- ⑤② 普伦纳,《回忆录》,第 3 卷,第 257 页;第 2 卷,第 301-302 页。
- ⑤③ 欧内斯特·琼斯著,《西格蒙德·弗洛伊德的生平与作品》(*The Life and Work of Sigmund Freud*, 纽约,1953-1957 年版),第 1 卷,第 311 页。
- ⑤④ 亚历克斯·贝恩(Alex Bein)著,《狄奥多尔·赫茨尔传记》(*Theodor Herzl. Biographie*, 维也纳,1934 年版),第 11-16 页。
- ⑤⑤ 同上书,第 29 页。
- ⑤⑥ 狄奥多尔·赫茨尔(Theodor Herzl)著,《犹太国家》(*Judenstaat*, 第 9 版,维也纳,1933 年版),第 79 页。
- ⑤⑦ 贝恩对赫茨尔早期作品的精彩总结展现了他在思想与精神上的发展过程。请见贝恩,《赫茨尔》,第 35-71 页及以下。
- ⑤⑧ 同上书,第 34 页。
- ⑤⑨ 施尼茨勒给赫茨尔的信,1892 年 8 月 5 日,《施尼茨勒与赫茨尔书信摘录》("Excerpts from the Correspondence between Schnitzler and Herzl"),载《中流》

- (*Midstream*),第6期,第1号(1960年),第48页。
- ⑤9 同上书,第49页。年份是1883年。
- ⑥0 狄奥多尔·赫茨尔(Theodor Herzl)著,《日记》(*Tagebücher*,柏林,1922年版),第1卷,第223页。
- ⑥1 贝恩,《赫茨尔》,第241页。
- ⑥2 同上书,第118页。
- ⑥3 同上书,第44-47页,第54-56页,第66-67页。
- ⑥4 亚历克斯·贝恩(Alex Bein),《赫茨尔的早期日记》(“Herzl’s Early Diary”),收入拉斐尔·帕特伊(Raphael Patai)编,《赫茨尔年鉴》(*Herzl Year Book*),第1卷(1958年),第331页。
- ⑥5 贝恩,《赫茨尔》,第68页。
- ⑥6 赫茨尔,《日记》,第1卷,第6页。
- ⑥7 贝恩,《赫茨尔》,第117-118页。
- ⑥8 同上书,第121页。
- ⑥9 同上书,第123页。
- ⑦0 同上书,第127页。
- ⑦1 同上书,第128页。
- ⑦2 赫茨尔,《日记》,第1卷,第6页。
- ⑦3 贝恩,《赫茨尔》,第124-125页。
- ⑦4 同上。
- ⑦5 引自《法国的选举情景》(“Wahlbilder aus Frankreich”),载《新自由报》,1893年8月(未注明具体日期),收入贝恩,《赫茨尔》,第161页。
- ⑦6 贝恩,《赫茨尔》,第164页。
- ⑦7 赫茨尔,《犹太国家》,第14页。
- ⑦8 引自贝恩,《赫茨尔》,第154页。贝恩所记载的赫茨尔对巴拿马丑闻的反应,是以上分析的基础,有关该记载,请见同书,第151-155页。
- ⑦9 赫茨尔,《日记》,第1卷,第110页。
- ⑧0 给雷登伯格(Leitenberger)男爵的信,1893年1月26日,引自柴姆·布洛赫(Chaim Bloch),《赫茨尔的早年斗争》(“Herzl’s First Years of Struggle”),收入帕特伊编,《赫茨尔年鉴》,第3卷,第78页(1960年),第79页。

- ⑧① 贝恩,《赫茨尔》,第 157-159 页。
- ⑧② 同上书,第 40 页;利昂·克尔纳(Leon Kellner)著,《狄奥多尔·赫茨尔的学生岁月》(*Theodor Herzls Lehrjahre*, 维也纳与柏林,1920 年版),第 22-24 页。赫茨尔在他的遗嘱中约定,等到哪一天犹太人民真把自己的棺材迁到巴勒斯坦的时候,也要将他妹妹的遗体挖出,连同家人遗体一并迁到那里。与之形成反差的是,他的妻子却在遗嘱中受到了慢待甚至是责骂。请见《赫茨尔的遗嘱》(“The Testament of Herzl”)收入帕特伊编,《赫茨尔年鉴》,第 3 卷,第 266 页。有关赫茨尔婚姻中的沧桑,请见贝恩,《赫茨尔》,第 113 页,第 121-122 页。
- ⑧③ 赫茨尔给朱莉亚的信为他们的女儿玛格丽特(Margarethe)所拥有,据相信,这些信件连同玛格丽特本人,都在特雷西安城(Theresienstadt)被纳粹毁灭。参见亚历山大·贝恩著,《赫茨尔早期信件集》(“Some Early Herzl Letters”),收入帕特伊编,《赫茨尔年鉴》,第 1 卷,第 310 页,以及脚注,第 321-324 页。
- ⑧④ 贝恩,《赫茨尔》,第 112 页,第 138 页。
- ⑧⑤ 赫茨尔,《日记》,第 1 卷,第 4 页。
- ⑧⑥ 给弗里德里希·雷登伯格(Friedrich Leitenberger)男爵的信,1893 年 1 月 26 日,收入帕特伊编,《赫茨尔年鉴》,第 3 卷,第 78 页,第 79 页。
- ⑧⑦ 贝恩,《赫茨尔》,第 144-145 页;第四章注释,第 709 页。
- ⑧⑧ 赫茨尔,《日记》,第 1 卷,第 8 页。
- ⑧⑨ 贝恩,《赫茨尔》,第 188-189 页,引自赫茨尔,《犹太复国运动文集》(*Zionistische Schriften*, 第 2 版,柏林,1920 年版),第 257 页及以下。
- ⑨⑩ 贝恩,《赫茨尔》,第 189 页。
- ⑨⑪ 赫茨尔,《日记》,第 1 卷,第 44 页。
- ⑨⑫ 出自赫茨尔小说《老新地》(*Altneuland*)的结尾,引自贝恩,《赫茨尔》,第 562 页。
- ⑨⑬ 赫茨尔,《日记》,第 1 卷,第 116 页。
- ⑨⑭ 贝恩,《赫茨尔》,第 562 页。
- ⑨⑮ 赫茨尔,《日记》,第 1 卷,第 398-399 页。
- ⑨⑯ 贝恩,《赫茨尔》,第 330 页。
- ⑨⑰ 赫茨尔,《日记》,第 1 卷,第 33 页。

- ⑨⑧ 同上书,第1卷,第32页,第33页。赫茨尔,《犹太国家》,第95页。
- ⑨⑨ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第269-270页。
- ⑩⑩ 贝恩,《赫茨尔》,第303页。
- ⑩⑪ 赫茨尔,《犹太国家》,第75-79页。
- ⑩⑫ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第149页。
- ⑩⑬ 赫茨尔,《犹太国家》,第95页。
- ⑩⑭ 赫茨尔,《犹太国家》,第14页。
- ⑩⑮ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第42页。
- ⑩⑯ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第43页。文中法语为赫茨尔原话。
- ⑩⑰ 同上书,第43页,第42页。
- ⑩⑱ 《威胁性举动》(“Tatdrohung”),请参见贝恩,《赫茨尔》,第150-151页。
- ⑩⑲ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第7页。
- ⑩⑳ 同上书,第1卷,第275页。
- ㉑ 贝恩,《赫茨尔》,第294页及以下。
- ㉒ 请参见阿道夫·勃姆(Adolf Boehm)著,《犹太复国主义运动》(*Die zionistische Bewegung*,柏林,1920年版),第120-121页;贝恩,《赫茨尔》,第2部分,散见各处。
- ㉓ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第369页。亲王指的是巴登大公。
- ㉔ 同上书,第374页。
- ㉕ 同上书,第373页。
- ㉖ 贝恩,《赫茨尔》,第339页。
- ㉗ 引自上书,第341页。
- ㉘ 同上书,第307页,第304-305页。
- ㉙ 请参见菲利克斯·萨尔顿(Felix Salten)著,《完全形态与外部表征》(*Gestalten und Erscheinungen*,柏林,1913年版),第144页及以下;利奥·戈德汉默(Leo Goldhammer),《赫茨尔与弗洛伊德》(“Herzl and Freud”),收入帕特伊编,《赫茨尔年鉴》,第1卷,第195页;马克斯·布劳德(Max Brod)著,《好斗的人生》(*Streitbares Leben*,慕尼黑,1960年版),第69页;斯蒂芬·茨威格(Stefan Zweig)著,《昨日世界》(*The World of Yesterday*,伦敦,1943年版),第88-89页;卡尔·克劳斯(Karl Kraus)著,《犹太复国的王权》(*Eine Krone für Zion*,维

也纳,1898年版)。赫茨尔被等同于犹太领袖,这在伊弗列姆·摩西·利里安(Ephraim Moses Lilien)的圣经绘画中明显地表现出来,画中的摩西和大卫都被画成了赫茨尔的相貌。请见帕特伊编,《赫茨尔年鉴》,第2卷(1959年),第95-103页。

- ⑩ 情参见勃姆,《犹太复国主义运动》,第110页。
- ⑪ 霍夫曼斯塔尔,《朋友的书》,《札记》,第60页。
- ⑫ 赫茨尔,《犹太国家》,第92-93页。
- ⑬ 同上书,第93页。
- ⑭ 同上书,第93-94页。
- ⑮ 同上书,第43-49页。
- ⑯ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第45页。有关奥地利亲英派的其他表现,请见第48、306页。
- ⑰ 赫茨尔,《犹太国家》,第82-92页;勃姆,《犹太复国主义运动》,第105-106页。
- ⑱ 赫茨尔,《犹太国家》,第56页。有关犹太公司的性质与功能,同书第39-66页中有充分的描述。
- ⑲ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第242页。
- ⑳ 赫茨尔,《犹太国家》,第92页。
- ㉑ 赫茨尔,《日记》,第1卷,第482-485页。
- ㉒ 同上书,第486页。
- ㉓ 同上。

第四章 弗洛伊德《梦的解析》中的 政治与弑父

有位解谜大师,在俄狄浦斯的故事里发现了探索人性秘密的钥匙,可他同时又是个爱开玩笑之人。45岁时终于获得副教授一职的弗洛伊德博士当时尚且不为人知,他在向朋友报知此事时故意戏仿了新闻笔调。他把这次提升描述成一次政治上的胜利:

公众的热情真是太高了。祝辞不断、鲜花潮涌。好像突然间,性爱就受到了皇帝陛下的认可,对梦的解析受到内阁会议的承认,对歇斯底里有必要进行精神分析疗法也以三分之二的多数在国会通过。^①

这种兴高采烈的幻想是非常维也纳式的:即政治权势向情欲(Eros)、向梦境俯首屈膝。

“人们开玩笑的地方,正是问题的潜藏所在。”在他的这番笑谈之前的两年,《梦的解析》即已出版,弗洛伊德在里面为理解梦的问题提出其第一条原则:“梦就是愿望的满足。”在1902年写作该书期间,他一直收集材料想要证明,以上规则也同样适用于笑话。他补充道:“有时候,所开的玩笑也能够揭示出问题的答案。”^②

在为自己晋升而欣喜不已的时候,弗洛伊德并未满足于所获得的成就及其回报,相反,他释放自己的想象力,想以此创造出一个更为广

阔的天堂。所谓国会一致支持他那异端的性爱科学,纯粹是戏谑之言。他所想象的国会集合三分之二的力量,肯定他对癔病进行心理治疗的必要,无疑跟当时的政治现实恰恰相反。1902年的奥地利帝国议会,自己都深陷于政治恐慌之中,根本无力以多数票(更不用说是三分之二)来立法通过任何议案。

我们无须由此认定,1902年的弗洛伊德担心的主要问题就是这样的政治瘫痪。困扰他的乃是一些更具体、同时又更笼统的问题,即他跟整个政治制度(包括其中的学术成分及意义)之间的关系。在这里,他的玩笑满足了他的愿望——迫使政治权势就范。“所开的玩笑也能够揭示出问题的答案。”在弗洛伊德对机智的运用当中,政治势力并未被颠覆或分裂,相反却奇迹般地协调一致,全都对弗氏理论的正确性表示认可。弗洛伊德在幻想中欢呼政治上的大胜,对于政治这个人类事务的一个方面,他曾在青年时代最为期待,却也在成年之后为之吃尽苦头。

在同一封信里,这位新任教授一面欢呼自己的胜利,同时又流露出疑虑和自责的情绪。弗洛伊德觉得,只要自己加紧工作的话,原本是可以早些获得教授职称的。“整整四年来,我一个字都没写。”他在信中对朋友威廉·弗利斯(Wilhelm Fliess)说道。只是在完成《梦的解析》之后,他才决定对他的上级“采取适当措施”。可是这样做却使他陷入道德上的两难境地,即“抛开了我严格的顾忌”而去结交权贵。大胆表达意见,希望获得自己应得的学术认可,这种方式乃是人之常情,可弗洛伊德却因为这么做而觉得自己的成就不够纯洁、内心自责不已。他对自己的教授职称看法十分矛盾:一方面,这是证明其判断能力的一大胜利;而另一方面,似乎也是对他所痛恨的权势的屈从。“我已经认识到,旧的世界是受权势统治的,就像新的世界受金钱支配一样,而我,已经先向权势低头了。”^③

弗洛伊德那诙谐的想象力助他稳步提升,获得政治上的胜利,而他的良知却又让这种胜利沦为一种道德上的过失。对于评上职称这个等

待已久的时刻,弗洛伊德在幻想和良知上的反应彼此矛盾,这背后隐藏的,其实是他终其一生对奥地利社会政治现实的抗争:作为科学家和犹太人,作为公民和儿子。在《梦的解析》中,弗洛伊德对其外在和内心的斗争进行了最为充分、最具个性的陈述——同时对人类体验做出了划时代的解析,根据他对人类体验的理解,政治不过是精神力量的一种附带表现而已。我将试图从此书中撷取出一些材料,来阐明精神分析起源中的反政治成分。

I

《梦的解析》在其作者的头脑和心目中占据了极为特殊的位置。他将其看作自己最为重要的科学著作、他整个成就的基石,同时又是让他思维清醒、重新面对困惑人生的力量之源。该书的结构本身就反映出这种双重特性。它的表面构成说明其功能是一部科学论述,每一章、每一节都系统、详细地说明梦的某一方面及其解析。弗洛伊德明确地让书中的个人内容服务于这种科学结构,而对于构成这些个人内容的梦境与回忆,他仅仅将其看作是“本人说明释梦规律时所使用的材料”^④而已。可是仔细一看,这本书尚有另一个更深层的结构,该结构在弗洛伊德一个个单独的梦境中显现,构成其个人历史的次要情节。试想一下圣奥古斯丁(St. Augustine)将其《忏悔录》编入《上帝之城》,或者卢梭(Rousseau)将其《忏悔录》编入《论人类不平等的起源》:弗洛伊德在撰写《梦的解析》时,采用的也是这一步骤。在以科研论述为名的可见结构中,他引导着读者一章一章地向上攀行,直至精神分析的高深领域;而在隐匿的个人叙事中,他却领着我们一个梦一个梦地向下陷落,直到他内心深处的隐秘角落。

正是这第二种探索,即“追忆似水年华”(recherche du temps perdu),才引起了史学家的格外兴趣。只要按照出现次序追踪睡梦,我们便

能看出精神考古挖掘中的三个层面：职业的、政治的、个人的。这几个层次大致对应着弗洛伊德一生的几个阶段，这几个阶段弗洛伊德都在《梦的解析》中按时间倒序进行了介绍。职业层面大体就是他的当前阶段；政治层面对应着他的青少年时期。而无论从时间还是精神空间来看都是最深层次的个人层面，则指向婴儿时期，以及仍有生动婴儿体验的无意识领域。^{*}因此，弗洛伊德的梦，就好似一条阿里阿德涅的绳子，沿着这条绳子，我们就可以一级级地往下走，到达本能的王国。

把梦排列成三个清楚的层面，由此出现的一些因素，同时也构成了弗洛伊德在 19 世纪 80 年代所经历的一场毁灭性危机。从职业角度讲，从其生涯初期就一直挫折相伴，终于让他在 1895 年辛酸不已，几近绝望。弗洛伊德原本期待当一名科学家，却在早期由于生活穷困被迫行医。诚然，他于 1885 年轻松获得奖学金赴巴黎学习，并于随后不久在大学医院任职，从而能够获取到教学和科研用的临床材料。可是他所在的维也纳儿童医院（从 1886 年开始工作了十年）并未给他提供多少机会，更毋庸说名望了。他努力提高医院地位，想把它变成大学教学的临床医院，无奈以失败告终。不过最令弗洛伊德气恼难堪的，还是他不能获得教授的职称。他总共苦等了十七年（而医学教师的通常标准是五年），而在此之前，他一直思想孤独、职业挫败，对自己表面上的学术失败而烦躁不安。^⑤

弗洛伊德事业不顺，有其更大的背景，那就是几乎不断的政治危机所产生的火热气氛。在 19 世纪的最后五年中，奥匈帝国的局势就像一位诗人所说的，“像一个小世界，是外面大世界的预演”——预演的是整个欧洲的社会与政治解体。^⑥哈布斯堡帝国内部在断层中分崩离析，而

^{*} 梦的排序当然并未按照真实的时间顺序，也没有按照弗洛伊德的自我分析。有关它们的年代问题，已有迪迪埃·安奇厄的《自我分析》（*L'Auto-analyse*，巴黎，1959 年版）这种基础性的作品。弗洛伊德也没有在《梦的解析》中对自我的任何一个梦做出综合性的分析，而是将它们作为构成要素，重构自己的体验，使之成为有意义的个人历史，以证明自己的人生和新科学。

在国际上,欧洲亦遭此厄运;垂直方向上是民族纷争、水平方向上则是阶级和意识形态的分裂。一直到90年代,对立的政治阵营依然是非常具有代表性的:即自由主义对保守派。不过社会底层也产生了巨大力量,来抗衡旧有的精英势力。从工人阶级中涌现出社会主义,而下层中产阶级和农民当中则出现了狭隘的民族主义和基督教社会主义。维也纳在1895年选举中落入卡尔·鲁特领导的反犹势力手中,对于秉持自由主义文化的人们(不管是不是犹太人)来说,不啻为一大打击。他们原以为种族偏见和民族仇恨的力量早已被理性与法制的光芒所驱散,不成想在所谓“进步的世纪”奄奄一息之际,这些力量又以迅猛之势卷土重来。^{*①}

从家庭环境、个人信仰、种族关系来看,西格蒙德·弗洛伊德都属于最受新势力威胁的群体:即维也纳的自由派犹太人。尽管他不是——或者更确切地说,不再是——一个政治人物,弗洛伊德依然密切关注着新右派势力在奥地利以及国外的迅速崛起,特别是法国的“德雷福斯案件”。卡尔·鲁格是他无比痛恨之人(*bete noire*),而支持德雷福斯的小说家埃米尔·左拉(*Émile Zola*)则是他眼里的政治英雄。^②

弗洛伊德无需专门投身政治才能感受到死灰复燃的反犹主义的伤害;在他已深受其害的领域,也就是其专业生涯中,影响早就有了。1897年之后的危机时期,医学系的犹太人评职称要格外困难。弗洛伊德曾故意以官腔十足的讽刺言语,记录了另一位犹太同事在等待提升时从上级官员那里得到的答复:“鉴于当前的公众情绪,有一点无疑确实如此,即就目前而言,(文化部长)阁下并不能够等等……(忽略)派别上的考虑。”^③

针对自己职业和政治上的挫折,弗洛伊德只得退守到社会和思想领域。他其实是在沿着社会阶梯朝下走,即从他在80年代就已成功进入的上层学院派知识分子圈,进入到了普通的犹太医生和商人阶层,这

* 参见第3-5,120-122页,及第三章,散见各处。

些人虽不能协助或促进他的科研追求,但也绝对不会影响或阻碍到他。1897年,弗洛伊德加入犹太人互助组织——反诋毁联合会(B'nai B'rith),这个组织算是个安全的避难所,他在其中无疑会作为一个普通人得到接受,同时也作为一名科学家而毫无异议地受到尊重。^⑩

弗洛伊德的外部生活越是困顿,他的观念反而变得越加天马行空。当时的科学界都把精神现象置于解剖学范畴研究,可他却着手把两者分离开来。他的想法推测极为大胆,例如他在对待神经疾病时从性欲上寻找病因,这些都让他跟那些原本可以支持其职称提升的人们大为疏远。弗洛伊德在思想上的独创性与他职业上的孤立,两者可谓互为因果。

弗洛伊德在90年代所遇危机的第三个维度属于个人性的,集中在他父亲的去世问题上。他对此的评价是“人的一生中最重要的事情,最痛苦的损失。”不管这番话究竟有多少根据,对于弗洛伊德来讲,倒肯定是贴切的。父亲在1896年的去世,正值他困顿之时,所以无异于雪上加霜。他所做的梦以及对这些梦的分析,清楚地表明,他因父亲之死而产生的心理危机,实则是出于职场上的失败和政治上的内疚。如若想要安抚父亲的亡灵,弗洛伊德要么就要像哈姆雷特那样,肯定政治优先的原则,铲除丹麦国内的腐朽现象(作为公民的任务),要么将政治归入心理学范畴,从而使其中性化(作为知识分子的使命)。

II

我们现在回到《梦的解析》,来看看弗洛伊德的三重危机与他的科学著作是如何相关的。在第二章,也就是有实质内容的首章里,弗洛伊德提出了他的基本分析原则,即梦是愿望的满足。其具体方法是个人性的,用他自己的一个梦,即艾尔玛打针的梦,来构建广泛的分析模型。弗洛伊德深知这个梦具有多维性,但依然从狭义角度对之进行阐释,其根

据就是他的困境里的第一个循环：职业挫折和自我疑虑。^①在第四章，弗洛伊德继续提炼润色，也就是重新定义他的第一个原则：“梦是一种受抑制的愿望经过改装后的满足。”在这里，他又一次选用了自己的梦来示范证明，即梦见蓄着黄胡子的叔父那次。从其表面看来，这个梦简简单单、没有条理，可说是没有传达任何信息。但是对梦进行的分析却让弗洛伊德看到：自己在专业上的雄心受到政治的阻挠，会带来怎样不体面的道德后果。他梦想的愿望是拥有力量，能够把自己职业上所遇的挫折一扫而空。正如他描述的，梦里含有“当上部长”的政治愿望，这样就可以铲除竞争对手、稳获教授职称。^②这个梦还显示出一个掩饰起来的愿望，就是或者不做犹太人，或者除掉犹太对手。政治上的野心在这里充当起了发挥职业才能的手段；或者根据弗洛伊德精神考古学的挖掘来分析，在职业愿望的下面，潜藏着一个更加深层的政治愿望。

为了对支配“叔父之梦”的扭曲原则，以及隐含于其中的政治愿望进行解释，弗洛伊德适当地引入了政治类比法。他暗示说，在做梦之人的精神世界里，其梦中所思，同“那些要把坏事告诉当权者的政治作家”面对的，是一样的问题。假若审查之人很强硬，作家就必须“把令人不快的陈述隐藏在看似清白的伪装之下”。弗洛伊德坚持认为，就好像统治者和人民这两大社会力量一样，精神力量也分两股。“一股力量构成了通过梦表现出来的愿望，而另一股则对梦的愿望进行审查，并由此迫使表现出来的愿望面目全非。”上述社会模式为弗洛伊德提供了一个类比，让他把“对于意识‘核心本质’的明确观点”展现给我们。^③

从他选取的类比当中，就像他对“叔父之梦”的阐释，我们可以看出 90 年代的政治现实，是如何通过教授职称一事渗透入弗洛伊德的精神生活的。在对艾尔玛之梦的分析中，弗洛伊德只是把他个人在职业上的无力感传达给读者，况且这从显见的梦的内容当中也能轻易推导出来。而在“叔父之梦”里，他冲破表层的显性内容，发现了作为隐含内容的政治。在复述“叔父之梦”的背景时，弗洛伊德声明，阻碍其升迁的“宗派上的考虑”，其相关消息虽说“对我已不算什么新闻，但仍令我心

生去意”。^④他对“叔父之梦”的分析有何结论，弗洛伊德并未明说：只说他在清醒的时候会远离政治，希望自己从反犹主义中解放出来，这些在梦里得到了再现。而即使如此，所谓“第二股力量”——代表社会现实的监督审查力量——仍会扭曲梦中人意欲摆脱犹太人命运、贬斥（或曰抨击）其犹太朋友和同事的愿望。

在其第三个、被广泛分析的梦（即植物学专论的梦）里，弗洛伊德的父亲也在两段回忆过去的情节里亮相了。这两段情节并未给其性格增添多少光采。一个情节里，父亲给了儿子一本书，要他撕烂它，“从教育的角度看，这可说不大过去！”另一个情节里，父亲则责怪十几岁的儿子花钱买书太大手大脚。^⑤因此，父亲雅各布·弗洛伊德（Jakob Freud）首先是以一副反知识的强硬姿态在书中登台亮相的，大大挫伤了未来的科学家小弗洛伊德——就像后来的政治世界挫伤成年弗洛伊德一样。

凭借对童年时代的这一发现，弗洛伊德预示了他科学研究的下一个问题，即婴儿期的经历在未来梦境里的重要性。在题为《孩提时期经验作为梦的来源》的第五章里，我们发现，非常有讽刺意味的是，弗洛伊德把大多数重要的政治素材——回忆与梦境——都集中在《梦的解析》里。在探寻自己“病态野心”^⑥的根源时，弗洛伊德打开了孩提和少年时代记忆的大门。与此同时，一股政治洪流也随之涌入。

童年经历，不管是否具有什么普遍性，必须要在特定的文化环境下进行体验。弗洛伊德在自我分析中所复原的体验，便是19世纪60年代在奥地利刚奏凯歌的自由主义。他回想起父亲对1867年新上任的自由派部长们充满热忱：“我们照亮屋子，以示对他们的敬意。”当他的思绪“从阴郁沉闷的现在回到欢欣鼓舞的民政部时代”时，弗洛伊德回想起“每个用功的犹太学童都在自己的背包里装着一位部长的介绍资料”。一位行吟诗人在普拉特公园——为了讨弗洛伊德父母的欢喜（尚且假设如此）——预言这个孩子日后将成为一名内阁部长。^⑦的确，直到高中末期，弗洛伊德——考虑到其父的价值观，无疑是受了父母的鼓动——计划学习法律，因为这是通向政治生涯的康庄大道。这一雄心

又因他崇拜的同学海因里希·布劳恩而进一步加强。当时身为德国民主党员的布劳恩尚武好战,日后却成了中欧最为杰出的社会主义知识分子。^⑧

在这样一种清晰自信的世纪中叶的自由主义大环境下,弗洛伊德确立了他的政治价值观,并坚守一生:赞成拿破仑征服落后的中欧;对皇室与贵族不屑一顾(1897年念高三的时候弗洛伊德曾拒绝向皇帝脱帽致敬);对英国,特别是其伟大的清教徒奥立佛·克伦威尔(Oliver Cromwell)的无限仰慕(性解放者弗洛伊德给自己的次子取名即为克伦威尔);还有最重要的,就是对宗教,尤其是罗马教廷的敌意。

弗洛伊德在梦的分析中恢复了童年时代的自由主义热情,又追忆了其光明的政治希望,之后突然将《梦的解析》的读者又引向他的所谓“罗马情结”(Rome neurosis)。

跟同时代的众多有教养的奥地利人一样,弗洛伊德沉醉于古典文化之中。一旦他发现自己作为深层心理学家的工作同考古学家的工作乃是异曲同工之时,其原本温和的兴致就会变为炽热的怀古激情。他贪婪地阅读了雅各布·布克哈特新近出版的《希腊文化史》(*History of Greek Culture*),该书有关原始宗教和神话的资料可谓丰富翔实。他还满怀羡慕地阅读了海因里希·谢里曼(Heinrich Schliemann)的传记,谢里曼发现了特洛伊古城,从而实现了童年时代的夙愿。弗洛伊德开始收藏古董,这些藏品很快就令他在博格街(Burggasse)的办公室熠熠生辉。他还新结交了维也纳的职业精英——这在他引退的那段日子尤为少见——如考古学教授伊曼纽尔·洛维(Emanuel Löwy)。“他让我直到凌晨三点都毫无倦意,”弗洛伊德在给弗利斯写信时满心感激地提到,“他给我讲罗马历史。”^⑨

起初,这个爱好只是为了缓解内心压力,可弗洛伊德很快就发现,自己对罗马的兴趣已经具有神经官能症的征兆。他沉溺其中,压制不住想去罗马的渴望。当他在1898年写作《梦的解析》才枯思竭时,唯一能做的,就是研究罗马地志,“结果渴望愈加强烈,让他饱受折磨。”^⑩

1895年至1898年间,弗洛伊德五赴意大利,可从来没到过罗马。某些因素阻碍其成行。同时,罗马几乎成了他的梦中之城。在《梦的解析》里,弗洛伊德共记录了四次罗马之梦,每次梦都似乎以这样或那样的形式,弥补或满足了他未竟的夙愿。^⑨倘若公开这些梦的内容,也能说明问题。弗洛伊德将天主教罗马的梦中意象同犹太人的观念和境遇融为一体。在其中一个梦里,罗马像是“远远望到的乐土”,暗示弗洛伊德同罗马之间的关系,就如同摩西同以色列一样。尽管弗洛伊德并未明说,可这个景象似乎表达了一个被禁的愿望:即被非犹太人的世界所接纳,而这在其强烈的清醒意识里——哪怕他的梦的审查力量——是绝不容许的。他还把罗马等同于卡尔斯巴德,即波希米亚的温泉胜地,也是一座欢愉、休闲、疗养之城;简言之,是一座世俗的消闲(再造)之城、一座复兴之城。在对这个梦的分析当中,弗洛伊德把自己比作一个贫穷、温和的犹太人,是他很喜爱的意第绪语故事里的人物。由于这个小犹太没有开往卡尔斯巴德的火车票,乘务员每站都揍他一顿;然而此人毫不畏缩,继续他的苦难之旅(*via dolorosa*,弗洛伊德语)。于是,摩西—弗洛伊德“远远望到的”以色列—罗马这幅宏伟的景象,就可以向下类推到小犹太—基督—弗洛伊德到达卡尔斯巴德—罗马的苦难之旅。第三个梦强化了基督主题,不过将之套在了异教的古罗马。透过车窗,弗洛伊德望着台伯河(Tiber)与圣安杰罗堡(Castel Sant' Angelo),那里一度是教皇城堡和皇家陵寝。让人着急的是,火车都开走了,他还没有跨过圣天使桥(Bridge of the Holy Angel)抵达城堡——一处异教埋葬和基督救赎之地。

弗洛伊德并未在《梦的解析》中充分分析这些梦。尽管他承认,想要去罗马的愿望“在我的梦里已经变成了诸多强烈心愿的伪装和象征”,可他仅仅透露了其中的一个心愿。在汉尼拔(Hannibal)身上,他找到了线索:“跟他一样,我命中注定无缘得见罗马。”^⑩这一想法导致弗洛伊德把童年时的一幕场景进行了复原,从中找到了罗马情结的部分根源。在那一幕中,政治义务与俄狄浦斯冲动汇聚到了一起。

当弗洛伊德十岁或十二岁的时候(1866-1868年),他的父亲就试图向他证明,自由主义的胜利如何改善了犹太人的命运。他把自己当年怎样受到反犹恶棍(弗洛伊德直接称之为“基督徒”)的公然侮辱讲给儿子听。经过询问,弗洛伊德得知父亲对侮辱行为既没抗议也没反击。小弗洛伊德对父亲的“怯懦表现”深感愤慨。他把自己的处境同另一个“更切合我的感受”的处境进行了对比,即“汉尼拔的父亲……让儿子在祭祖坛前发誓向罗马人复仇”那一幕。^②

“向罗马人复仇”:这是誓言,也是计划。而作为计划,它同时又具政治性和后世性。与弗洛伊德同时代的其他富有创造力的维也纳人,他们反抗父辈的历史表现形式,就是摒弃自己父辈的自由主义信条。因此不管是古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler)还是雨果·冯·霍夫曼斯塔尔,都转而回归到巴洛克天主教传统中去。弗洛伊德却并未如此,至少没有有意如此。他对自己的俄狄浦斯立场所做的界定,就是实现父亲接受却无力捍卫的自由主义信条,以此来战胜父辈。作为“闪族将军”的弗洛伊德—汉尼拔,将攻打罗马,为羸弱的父亲报仇,而罗马则象征着“天主教廷组织”以及支持它的哈布斯堡政权。^{*③}

当然,我们同时也看出,小弗洛伊德眼中的罗马城——令人却步、充满敌意、官味十足——跟90年代成年弗洛伊德所魂牵梦系的罗马城可谓大相径庭。前者是仇恨的对象、要征服的敌人,而后者则是渴望的目标,让人希冀与爱恋。有关两者的区别或关联,弗洛伊德并未直言,但他在回味一位德国古典作家的问题时却暗露端倪,问题是“温克尔曼和

* 就广义而言,哈布斯堡帝国与弗洛伊德童年时代敌视基督教有关,这从他将在汉尼拔和拿破仑相提并论可以看出——“两人都越过了阿尔卑斯山”——另有他对拿破仑麾下的马塞纳(Masséna)元帅的个人崇拜亦可为证。小弗洛伊德是从《执政府与帝国的历史》(*History of the Consulate and the Empire*)中了解到后者的,该书是“当我学会读书时最早拿到手的书之一。”弗洛伊德曾误以为早自己出生一百年的马塞纳是个犹太人,而且宣称他是自己遇到汉尼拔之前的“最爱”。马塞纳不仅在意大利对抗天主教势力,还占领了维也纳,并将指挥部设在了利奥波德市(Leopoldstadt)——后来成了弗洛伊德长大的犹太聚居区。

汉尼拔这两人,哪一个在计划去罗马之后,从事起研究来更有干劲?”弗洛伊德毫不犹豫地认同后者,并步其失败的后尘。“跟他一样,我命中注定无缘得见罗马。”^⑥弗洛伊德在这里向我们隐瞒了一个重要的事实(假如没有对他自己隐瞒的话),这个事实关乎他作为科学家以及为人子的政治罪恶感问题。罗马在他成熟的梦境和渴望中很明显是一个喜爱对象。^⑦它不是汉尼拔的罗马,而是18世纪伟大的考古学家和艺术史学家约翰·乔基姆·温克尔曼(Johann Joachim Winckelmann)的罗马。为了进入罗马城、追求自己作为天主教管书员所钟爱的古典遗风,身为新教徒的温克尔曼克服内心顾虑,皈依天主教。为了科学、为了对罗马的“知性之爱”(amor intellectualis),他战胜了自己的道德心。*

温克尔曼还是汉尼拔?科学家还是政治家?弗洛伊德在1873年就已面对这一选择,当时念高中的他改变了自己的职业规划。歌德对大自然伟力的色情般描写令年轻的弗洛伊德如痴如醉,于是他决定进大学研究科学而不是法律,因此步的是科学家温克尔曼的后尘——像弗洛伊德一样,他是一位“温和型”科学家。如此一来,弗洛伊德也就放弃了

* 温克尔曼写道:“正是出于对科学的挚爱,而且也只因为这份爱,才能够让我倾听给我的建议。”引自卡尔·朱斯蒂(Carl Justi),《温克尔曼与他的同时代人》(Winckelmann und seine Zeitgenossen,第5版,科隆,1956年),第1页,第371页。这部经典传记的第1版是在弗洛伊德高中时代出现的。第2版则出版于1898年,当时正值弗洛伊德最迷恋考古学,他重新开始了对梦(包括罗马之梦)的解析工作。从朱斯蒂所撰的传记中,我们能够看出温克尔曼与弗洛伊德的生活和思想立场有着惊人的类似:生活贫穷,对自己身处社会底层非常敏感,无法找到适宜的思想定位或充分的职业认可,与同性恋关系密切,痛恨政治上的专制,对有组织的宗教心存敌意,再就是四十岁时的创作力危机,并由此导致崭新的革命性的“第一部作品”诞生。以上大多数特征,都在歌德1805年那篇颇有见地的文章《温克尔曼》(“Winckelmann”)中出现,收入伊杜瓦尔德·冯·德·海伦(Eduard von der Hellen)编,《歌德全集》(Goethes Werke,斯图加特,1922年版),第15卷,第65-93页。赫德在其更富浪漫主义思想的文章《纪念约翰·温克尔曼》(“Denkmal Johann Winckelmann”)中,称赞温克尔曼在偏见盛行、统治者愚昧的年代,不失为一位平静坚忍的科学英雄,收入伯恩哈德·苏潘(Bernhard Suphan)编,《赫德全集》(Herders Sämliche Werke,柏林,1892年版),第8卷,第437-483页。弗洛伊德在这篇文章当中,甚至能够比歌德那篇文章更加清楚地看到自己的影子。虽然弗氏对德国古典文化造诣颇深,可我并不能确定他是否读过上述作品,但是汉尼拔—温克尔曼的对比在其分析中至关重要,这说明他确实熟知温克尔曼的性格和目标。

汉尼拔的政治使命。

如弗洛伊德所言,在90年代,“反犹运动对我们的情感生活影响越来越大,这让我坚定了早年的想法和感受。”^②汉尼拔和弗洛伊德之父的亡灵再次显现,召唤他“向罗马人复仇”。他们堵住了弗洛伊德的路,让他无法奔赴温克尔曼的罗马——欢愉、母性、同化、满足的罗马。科学必须要打败政治,以安抚父亲的魂灵。

III

在所谓“一场革命之梦”的帮助下,弗洛伊德实现了这些目标。他证明了以下原则,即童年时的愿望乃是决定梦境意义的根本因素,而对这场革命之梦的描述和分析,则为他的论证起到了关键性作用。^③

弗洛伊德是在1898年8月做的那个革命的梦——这是一个政治气候悬而未决的时刻。在经过那年冬天捷克人和日耳曼人之间的暴力冲突之后(尤其是在大学里),棘手的语言权问题依然没有解决。国会仍旧瘫痪,这是因为日耳曼族各派拒绝放弃他们妨碍议程的策略,除非政府能够废除照顾捷克人的语言法案。6月加利西亚地区又爆发了严重的反犹事件。除了以上困难,还有另外一个恼人的尖锐问题,就是对1867年协议进行更新,以调整这个联邦国家中奥地利和匈牙利两部分之间的经济和财政关系。

弗朗茨·图恩(Franz Thun)伯爵自1898年3月7日起担任奥地利首相,那年的整个夏天,他都在组织奥地利和匈牙利双方的内阁,就初步协议进行谈判——谈判的目的是为了应付各自议会中可能出现的日耳曼和匈牙利民族主义反抗势力。图恩本人就是一个大贵族、大地主、波希米亚贵族党派的首领;简言之,就是一个旧派的封建政治官僚。* 虽

* 弗朗茨·图恩(生于1847年),是利奥·图恩(生于1811年)的侄子,后者曾担任文化部长,并推行了教育改革和大学改革。

然开始时准备跟日耳曼人达成妥协,可后来由于对方太盛气凌人,图恩伯爵气不过,便对之采取强硬措施,于是很快成为他们的仇恨目标。^②此人成了弗洛伊德革命之梦中的主要敌人。

具有讽刺意味的是,瘫痪与混乱的1898年,同时也是弗朗西斯·约瑟夫皇帝登基50周年纪念。由于皇帝就是在1848年革命时被扶上宝座的,所以当年的那场动乱,自然又浮现在民众的心头和弗洛伊德的意识里。^③

在做革命之梦的当天,弗洛伊德正要动身带家人去奥斯湖区度假。^④当他在维也纳西站等火车时,认出了正走上站台的图恩伯爵。弗洛伊德猜得没错,伯爵正要赶往皇帝位于伊舒尔的夏日寝宫,当时那里正在制定初步的奥—匈经济协定——即所谓的“伊舒尔条款”。从他的派头来看,跟其政治观点一样,图恩伯爵可是个“彻头彻尾的封建领主”。“他又高又瘦,穿着高雅,(看起来)更像个英国人,而不像波希米亚人。”一个下属回忆说。“他那个单片眼镜从不离眼。”^⑤伯爵走过车门时,依旧展现出贵族才有的沉着自若。虽然手里没票,他挥手示意检票员闪到一边去,径直进了一个豪华车厢。弗洛伊德本就对贵族满心憎恨,首相的专横无礼更让他愤怒,于是用口哨吹起了莫扎特的《费加罗的婚礼》(*Marriage of Figaro*)中的一段捣乱的曲子:“如果伯爵想要跳舞,我就来给他伴奏。”

火车上做的梦,就带有此次偶遇以及由此引发的情绪的痕迹。它浓缩了弗洛伊德当时的政治情感,以及他过去的政治经历、历史场景和意象。在梦的开场,弗洛伊德发现自己身处一个大学生集会当中,图恩伯爵(或者是他的保守派前任塔弗[Taaffe]伯爵)正在贬低日耳曼民族主义。这位贵族老爷轻蔑地把日耳曼民族主义的象征之花斥为残花败柳、小马蹄子(德语为 *Hufattich*),这番措辞,弗洛伊德觉得太过狂傲;简言之,讲话人等于是在暗示,日耳曼学生的尚武精神根本不值一提。令弗洛伊德自己都感到惊讶的是,他居然愤然起身,抗议首相的轻蔑言论。在分析这一幕时,他认为自己当时就是医学院学生领袖阿道夫·费

什霍夫(Adolf Fischhof),此人在大学里协助发动了1848年革命,并将之推向更大的政治舞台。^{*}弗洛伊德在梦里还发现另外一位犹太裔的医学政治家:他以前的同学维克多·阿德勒(Victor Adler)。1898年,阿德勒已是奥地利社会民主党的领导人。在分析革命之梦的时候,弗洛伊德记得在19世纪70年代,两人同属一家日耳曼民族主义学生团体,自己当时曾违抗过阿德勒,而且对他怀有很强的嫉妒心和敌对感。^⑧费什霍夫和阿德勒两人都显示出,犹太裔的医生照样可以成为政治领袖——而弗洛伊德在选择职业时却对这种可能性几乎完全否定。^⑨尽管弗洛伊德在梦中发现了自己长期压抑的政治愿望,并且通过分析,证明自己年轻时的政治梦想的确属实,他依然不愿将这些片断整合起来让读者看到,或者更可能的是,不愿让自己看到。

在梦中的情节里,在冲着首相大发怒火之后,弗洛伊德突然又离开了这个政治场景。他经由大学的礼堂(也就是学术界)退了出来,逃到街上,然后企图离开城市,去一个“没有宫廷驻扎的地方”。于是最后的场景就是火车站,即他醒着的时候一切刚开始的那个场景,弗洛伊德发现自己跟一位盲人在月台上,他在后来的分析中认出此人正是自己的父亲。弗洛伊德为这个无助的老人拿着尿壶,心里清楚检票员会掉过去脸去,梦到此结束。

这个梦,特别是这个场景,有助于消除政治冲动和政治罪恶感。梦之前,弗洛伊德在站台上已经遇到了大权在握的图恩伯爵,就像革命前的费加罗,心怀破坏之意,想要为伯爵伴奏。当时他在政治上无能为力、满怀怨恨的处境,牢牢支配着他醒时的幻想。而在梦境里,通过对抗伯爵,他把自己年轻时反对威权的积极精神发泄了出来,这也是他对父亲

^{*} 跟弗洛伊德一样,费什霍夫也是一个贫穷的摩拉维亚犹太人。他成为医生,是因为在1848年之前,根本就没有别的专业课程向犹太裔开放。当革命爆发时,费什霍夫正担任维也纳皇家总医院的实习医师(*Sekundararzt*),后来弗洛伊德亦担任此职。参见理查德·查玛茨(Richard Charnatz)著,《阿道夫·费什霍夫》(*Adolf Fischhof*,斯图加特,1910年版),第14、17-31页。

未曾补偿的亏欠。

现代读者很容易忽略，弗洛伊德向当时的人们展现革命之梦及其白日梦时的大胆——一半是紧张，一半是勇敢。毕竟，弗洛伊德在1899年9月初将终稿交给出版社时，图恩仍然是政府首脑。在这场梦里，也是他对政治的最后一次爆发性的挥别中，弗洛伊德作为代表自由与科学的大卫，出阵交战，对手则是一个真实的政治上的歌利亚——现任首相。他把自己的政治和社会情感十分明确地展示了出来。可不管是在车站月台上，还是在梦里面，小犹太医生与瘦高条儿贵族之间的碰面，都似乎是一种唐吉珂德式的对决，英勇豪壮又愚蠢可笑。通过分析，弗洛伊德在梦里找到的，并非公民之勇气，而是一种“荒唐的自大狂，这种情绪在我清醒的生活中长期受到了压抑”^⑥。弗洛伊德与图恩这次奇异的相遇，只是令它显露出来而已。

无论是梦本身还是弗洛伊德对它的解读，都并不是对某个特定的政治立场——甚至是图恩伯爵的立场——进行肯定或否定。当弗洛伊德看到自己在梦里既唾弃贵族权威（图恩—塔弗），又反对社会主义权威（比他年长也比他勇敢的兄长阿德勒）的时候，他所反映的，其实是他自己的意识形态状况。在站台上，濒死的父亲替代了活着的伯爵，于是“政治”问题便在这最后一幕中得到了解决。在这里，逃离政治，穿过大学，最后皈依科学、开始行医，都找到了充分的理由。就像普拉特公园里的那位先知所预言的，弗洛伊德终于成为“部长”——但不是政治意义上的部长，而是医学意义上的，照料他垂死的父亲。所以，他已不是作为将军的汉尼拔，而是作为科学家的温克尔曼。

弗洛伊德对革命之梦的解释到底是什么？引人侧目的是，他忽略了“逃离政治”这个在梦的情节和外内容里都非常显眼的部分。相反，他把分析重点放在最后一幕的车站月台上，根据他的观点，整个革命之梦的意义都包含在这一幕里。弗洛伊德回忆起童年时代父亲训斥他尿床的两段情节。在其中一段里，他终于找到了自己“病态野心”在童年时的根源，这股野心在他的青年时代转移到了政治领域，在他的成熟时代又

转移到了职业领域。在那段场景中,小弗洛伊德“无视得体的规矩”,当着父母的面尿床。感情麻木的父亲对他大加责怪,还诅咒般地预言说:“这孩子以后肯定一事无成。”在革命之梦的末尾,长大后的弗洛伊德博士扭转了这种局面。不是强大的父亲责骂弱小的儿子尿床,而是强壮的儿子帮着羸弱的父亲小便。弗洛伊德评论道:“仿佛我在说,‘你看,我还是能做成点事情的。’”思想上的报复在这里不是针对罗马,不是针对图恩伯爵,而是针对父亲的。随着父亲在车站月台上取代了首相,弑父也就代替了政治。

难道这不也同时说明了别的,即向政治自身进行报复吗?弗洛伊德在脚注中明确表明了这一点,他把对父亲的胜利同自己对政治的胜利挂起钩来:

梦里所有叛逆性的内容,包括冒犯君王(*lèse majesté*)、藐视威权,到头来都是对我父亲的叛逆。君主通常被视为其国家的父亲;对于小孩子而言,父亲是最老的、最早的、也是唯一的权威,在人类文明史中,其他的社会权威,正是从他的独裁权力中发展出来的。^⑩

在本段文字里,弗洛伊德已隐约勾勒出他成熟的政治理论,其核心原则就是,所有的政治都可以简化为父子之间的原始冲突。^⑪而革命之梦,其情景正好奇迹般地包含有这一结论:从政治遭遇,经过逃入学术界,最后战胜替代了图恩伯爵的父亲。弑父取代了弑君,精神分析克服了历史。由于一种反政治的心理学,政治变得中性化起来。

“知识使人自由”(Wissen macht frei)——这就是奥地利自由主义的伟大口号。不像1848年的阿道夫·费什霍夫或者1898年的维克多·阿德勒,身为革命医生的弗洛伊德没有向父亲偿还债务。相反,作为科学解放者的弗洛伊德却愿意偿还此债。通过其反政治的发现,弗洛伊德解除了汉尼拔的咒语:儿童时期的经历在决定人类行为上占据首位。凭

着这一发现，一条通往罗马的新大道打开了。

IV

在去罗马之前，弗洛伊德还有两件任务必须完成，这都是他在革命之梦里战胜政治和父亲之后留待处理的工作。他需要把父亲的亡灵送到合适的忠烈祠去，还要把自己作为科学发现的个人经历给普遍化。他凭借一个匈牙利的梦解决了第一个任务，又凭借底比斯的神话完成了第二个。

匈牙利之梦肯定是在 1898 年 10 月之后的某个时间做的，当时的图恩公爵仍在为把帝国的两部分——奥地利和匈牙利——联合到一起而绞尽脑汁。经过图恩伯爵从中斡旋，双方谈判同意伊舒尔协议，之后匈牙利的民族主义分子发生叛乱。他们在其议会里蓄意阻挠，并且仿效帝国议会里的日耳曼人，把草签协议的政府推翻了。^⑧正是在这种形势下，弗洛伊德赋予父亲以调解人的重要角色。他将自己的梦记录如下：

父亲死后在马札尔人当中发挥了重要的政治作用，把他们联合到一起。我在这里看到了一个微小而模糊的画面：一群人似乎是在帝国议会里，有个人站在一两个凳子上，其他人将他围住。我还记得他在临终前是多么的像加里波第，我为此高兴，因为诺言已经成真。^⑨

诺言的确成真！弗洛伊德的父亲一人身上综合了奥地利—日耳曼自由派反对哈布斯堡的两大传统联盟：即意大利和匈牙利的民族主义分子。作为加里波第的弗洛伊德之父，乃是现代的汉尼拔，一位民粹派政治兼军事英雄，虽未能（在 1867 年从教皇手中）夺取罗马。而作为匈牙利领

袖的雅各布·弗洛伊德,却转而成为部长,着手解决不久后导致图恩伯爵下台的匈牙利问题。

作为议长的父亲雅各布·弗洛伊德还要调解毫不让步的匈牙利人,他成功弥补了西格蒙德年轻时所犯的错误。在梦中,以及其他贬低父亲的因素里,弗洛伊德发现了这样的愿望,即父亲死后在孩子面前“形象高大、清白无瑕”。对父亲的神化是否具有政治性,弗洛伊德未加评论。不过梦的主旨已再清楚不过了:一位成功的父亲,加里波利—弗洛伊德,在匈牙利的所为使得儿子的政治追求已无必要,同时也将1868年的债务一笔勾销。

弗洛伊德,开启通往罗马之路的第二个使命,是属于职业上的,即从革命之梦中找到的弑父冲动的体验里,推导出理论意义。他是凭借辨别神话原型——俄狄浦斯的神话来做到这一点的,目的是要给自己的发现结果(即“针对父母的求死愿望可以追溯到最早的孩提时代”)赋予形式。^④他挪用俄狄浦斯神话的方式,使得蕴含其中的性爱方面显露了出来。如此一来,他把作为整体的梦的解析工作又向前推进一步,从个人的婴儿体验(他追溯婴儿期是为了揭示自己的政治遭遇)扩展到整个人类的孩提时代。在《梦的解析》中,神话层面是最深的一层,可以发现这一层面里,无意识的个人体验埋置在原始人类普遍的原型体验中。个人的历史汇入非历史的集体当中。

俄狄浦斯的传说对于弗洛伊德的思想、对于《梦的解析》有何等意义,我们在这里无法探讨。我们只提一下,弗洛伊德在对待俄狄浦斯,以及相关的中性化政治问题时所表现出的独特性吧。弗洛伊德明显忽略了一个事实:俄狄浦斯是位国王。如同尼采,或者其他现代哲学家,在弗洛伊德眼中,俄狄浦斯的追求是一种道德和思想的诉求:摆脱命运、认识自我。可在希腊人看来,却并非如此。索福克勒斯(Sophocles)的剧作《俄狄浦斯王》(*Oedipus Rex*)中,受政治责任驱使的帝王主人公去驱除底比斯的瘟疫,若不是从“公共事务”(res publica)的角度来看,这根本就是不可思议。尽管俄狄浦斯的罪过是个人的,可他发现罪过的探索过

程、他的自我惩罚,却属于公共事务,对于恢复公共秩序亦是必不可少。弗洛伊德的俄狄浦斯不是什么“王”,而是一个追寻自我身份和意义的思想家。通过把政治问题转化到个人的心理范畴中,他重建了个人秩序,而非社会秩序。弗洛伊德博士离开了仍旧在政治瘟疫中挣扎的底比斯,而在匈牙利之梦里,他把死去的父亲提高到君主的地位。

那么对于汉尼拔—弗洛伊德、费加罗—弗洛伊德、在革命之梦中挑战伯爵的弗洛伊德,难道就无事可做了吗?扉页上的拉丁题字讲出了答案:“假如我无法让权贵低头,那我就搅动起冥河之水 (*Flectere si nequeo superos, Acheronta movebo*)。”这番引自维吉尔的《埃涅伊德》的话,出自朱诺(Juno)之口,她是闪族人狄多(Dido)的神圣守护者,帮助她对付罗马的建立者埃涅阿斯(Aeneas)。由于未能说服朱庇特(Jupiter)让埃涅阿斯娶狄多为妻(“假如我无法让权贵低头”),朱诺从冥界召来司复仇的三女神之一阿勒克图(Allecto),让她在埃涅阿斯的联军营地里撒播火热的性欲和好斗的情绪。维吉尔把阿勒克图的形象刻画得十分可怖——酷似蛇发女怪、长着男性生殖器官的女人,“浑身爬满了翻腾的黑蟒”,完全是个双性的恶魔。^①弗洛伊德在文章中的重要一处再次引用了朱诺的话,希望指出自己对梦的研究的整体意义。在多次重复引语之后,他说:“对梦的解析,是了解大脑无意识活动的康庄大道。”而在一个脚注处,他又补充道:“这条线索(传说)的目的,是要把被压抑的本能冲动勾画出来。”^②

把朱诺要搅翻地狱的威胁当成自己作品的题词,并且含有颠覆意味,弗洛伊德并不是第一人。我们循着线索再次回到政治上来,这一次要讨论的,是社会主义者费迪南德·拉萨尔(Ferdinand Lassalle)。^③拉萨尔最闪光的小册子之一,《意大利战争与普鲁士使命》(*The Italian War and the Task of Prussia*, 1859年),其扉页上也带有这句话:假如我无法让权贵低头,那我就搅动起冥河之水。1899年7月17日,弗洛伊德写信给弗利斯说,他已经选择了这句话来作为《梦的解析》的题词;同一封信里,他又单独提到,他将会带上“拉萨尔的书”以供夏日度假时阅读。^④

以弗洛伊德对《埃涅伊德》的精通,他根本无需通过拉萨尔来发现这几句题在扉页上的话语。^⑤不过拉萨尔的小册子与弗洛伊德年轻的政治偏好和当前(90年代)的政治忧虑具有很强的类似性,因此很可能弗洛伊德确实读过拉萨尔。《意大利战争》中的很多主题和看法,我们在《梦的解析》里也能看到:痛恨作为反动派重镇的天主教罗马和哈布斯堡;将加里波第和匈牙利人视为自由主义倡导者;拥护日耳曼民族感情、反对奥地利贵族,就像弗洛伊德同图恩伯爵的梦中相遇。^⑥他们两人在思想策略上还有进一步的相仿之处。拉萨尔所摆弄的,也是被压抑的力量,或者就他的实例而言,就是人民的革命力量。这就是他为自己的册子选择维吉尔那句话作为题词的原因。在册子里,拉萨尔按照朱诺的方式,试图说服普鲁士的“达官显贵们”领导日耳曼人民,并且联合意大利人,投入到反抗哈布斯堡政权的民族统一之战中。然而在他的主张背后,却隐藏着一个威胁:万一普鲁士按兵不动,其统治者就会难过地看到“权力(真正)是在舆论的哪个层次上”。拉萨尔是用民族革命的潜在力量、用搅动政治的冥河,来威胁“那些上面人”^⑦。弗洛伊德会发现,借用拉萨尔的传说很适当,只需通过被压抑力量的回归,将颠覆的暗示从政治王国转移到精神领域。

弗洛伊德之梦的内容,经常能够把其他迹象所隐约表明的关系予以证实。在一个有关拉萨尔的梦里,^⑧对于他所引用的拉萨尔题词中暗示出的精神分析优先于政治的意思,弗洛伊德几乎是击掌相庆。拉萨尔,以及另一位犹太裔的日耳曼政治领袖伊杜瓦尔德·拉斯克尔(Eduard Lasker),为弗洛伊德充当了一种象征性爱的致命力量。在对这个梦的解析中,弗洛伊德忽视了一个事实,即这两位信息的物质承载者都是政治家。他把二人仅仅归类为“有才华之人”,都“为了一个女人哀伤不已”,因此表现出“由性所导致的”伤害——拉斯克尔是器官上的,而拉萨尔是神经上的。弗洛伊德在梦中也证实了自己的恐惧,如同是一种警戒,即自己也作为一个“有才华之人”,为一个女人而哀伤。弗洛伊德在梦里还凭借自己对神经官能症的临床了解克服了性诱惑的力量,而

那两位犹太政治家却束手就范。这个梦似乎告诉我们,性欲比政治还要强大,但是科学却可以控制住性欲。*

弗洛伊德的冥河(“被压抑的本能冲动”),同拉萨尔的冥河(“愤怒的民众”)一样,对于那些政治当权者来说,无疑具有颠覆的含义。在《梦的解析》的最后几页,弗洛伊德费尽苦心要减轻这一发现所引起的恐惧。他再一次选择了罗马的传说作为例子:

我觉得罗马皇帝仅仅因为自己的臣民梦见刺杀皇帝就把他处死,这是不对的……难道我们不应该铭记柏拉图的那句格言,善良的人满足于梦见坏人实际干的事?所以我认为,梦应该被宽恕。^⑨

弗洛伊德是有资格讲这番话的,对于“那些上面人”,朱诺的威胁让他们惊慌害怕,而弗洛伊德这番话却传递出安慰之意。通过梦的分析对自己过去的政治经历进行发掘,他把他的政治义务和政治冲动同自己的父亲挂起钩来,把这些义务和冲动归结为父亲亡灵的作用,由此克服了过去的经历。

汉尼拔的咒语被解开了。在《梦的解析》里完成了自己的理论工作和自我分析后,弗洛伊德在1901年,父亲死后将近五年,终于踏上了这座“不朽之城”(Eternal City),不是为了“向罗马人复仇”,而是作为一名思想的朝圣者和心理考古学家,踏着温克尔曼的足迹来的。他写道:“于我而言,这是一段难以抗拒的经历,你知道,这也是夙愿的实现。同时(也)有些许的失望。”弗洛伊德描述了自己对三个罗马的不同反应:第三个,现代的罗马,“充满希望、惹人喜爱”;第二个,天主教的罗马,打着“拯救的幌子”,却“使人不安”,让他“对我自己的不幸,以及我所知道的其他不幸,无法释怀”。只有古代的罗马打动了,令他激情澎湃:“我甚至想要对密涅瓦(Minerva)神庙里的残垣断壁顶礼膜拜。”^⑩

* 这个梦叫做“Autodidasker之梦”,取自里面的这个单词(也是梦的外在内容)。

对于自己冲动之下想要朝拜密涅瓦神庙的废墟，弗洛伊德想过其中的意义吗？就像朱诺那恶魔般的复仇女神阿勒克图——弗洛伊德在自己的扉页中已经引用过——密涅瓦也是一位双性的女神。不过朱诺那长着阳具的女神散播恐怖、对抗罗马城的建立者，而那位贞节女神则是城市秩序的守护者，用她的利矛、她那智慧的羊皮盾，以及那可怕的护罩，来击退城邦的敌人。1902年，即弗洛伊德到罗马拜访其神庙之后不久，期待已久的密涅瓦雕像终于树立在维也纳的国会大厦前方，这象征了自由主义信仰理性政策的胜利。密涅瓦的智慧很是特殊，能够让人甘心接受朱庇特、甘心接受必要性的结构和权力的现实。

在本章开头的那封信里，弗洛伊德挖苦般地庆贺自己评上教授职称，将之自嘲为一场政治胜利。我们现在可以看出，他的幽默比表面显露出来的还要辛辣。职称提升可谓个人及职业上的成功，然而为此付出的道德代价也很高。这是因为弗洛伊德不得不依靠奥地利国所谓的“保护”，即需要社会上有影响的人出面相助，来保证他的个人优先。^{*}

事实上这是我自己所为。从罗马回来后，我对生活的渴望与日俱增，而对殉道受苦的热情却日渐冷却。……因此我下定决心，放弃自己良心上的顾忌，采取适当措施……人必须要找寻自己的救赎之路，而我选择的救赎之路，就是教授职称。^⑤

精神分析的发现是卓越、孤独、痛苦的，它让弗洛伊德得以克服罗马神经症、跪拜密涅瓦神庙的废墟，并调整自己的学术地位，因此可说是一次反政治的巨大胜利。通过把自己过去和当前的政治问题，简化为有关父子原始冲突的附带现象，弗洛伊德为他的自由派同道们提供了一种

* 有关这一努力是如何把弗洛伊德的命运牵连进现代奥地利艺术政治中的，参见本书第215-217页。

有关人类和社会的非历史理论,让他们能够承受一个脱离轨道、无法驾驭的政治世界。

注释:

- ① 请见弗洛伊德给弗利斯的信,1902年3月11日,收入西格蒙德·弗洛伊德(Sigmund Freud)著,《精神分析的起源:给威廉·弗利斯的信件,草稿与注释:1887-1902》(*The Origins of Psycho-analysis: Letters to Wilhelm Fliess, Drafts and Notes, 1887-1902*),玛丽·波拿巴(Marie Bonaparte)、安娜·弗洛伊德(Anna Freud)、厄恩斯特·克里斯(Ernst Kris)编,埃里克·莫斯巴切(Eric Mosbacher)、詹姆斯·斯特雷奇(James Strachey)译(纽约,1954年版),第344页。
- ② 开头的話原是出自弗洛伊德最喜爱的讽刺作家利希登伯格(J. G. Lichtenberger)笔下的歌德之口。弗洛伊德在《精神分析学入门讲稿》(*Introductory Lectures on Psycho-analysis, 1915-1916年*)中赞许地加以引用,该讲稿收入詹姆斯·斯特雷奇等编译,《西格蒙德·弗洛伊德心理学全集之标准版》(*The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*,以下简称《标准版》,伦敦,1953-1964年版),第15卷,第38页;《梦的解析》(*The Interpretation of Dreams, 1900年*),收入《标准版》,第4卷,第121页。关于整个问题,请参见《玩笑及其与无意识的关系》(*Jokes and Their Relation to the Unconscious, 1905年*),收入《标准版》,第8卷,散见书中各处。
- ③ 弗洛伊德,《起源》,第342页,第344页。
- ④ 弗洛伊德,《梦的解析》,《标准版》,第4卷,26页。
- ⑤ 对于弗洛伊德行医和学术生涯的进展步伐之缓慢,究竟事实怎样、如何解释,向来是一个激烈争论的话题。有的为奥地利学术和官僚当局辩护,认为所谓对弗洛伊德存在敌意、不公和偏见的指控并不属实,这当中最全面、同时也引证丰富的当属约瑟夫(Joseph)和雷内·吉克尔霍恩(René Gicklhorn)著,《西格蒙德·弗洛伊德的学术历程》(*Sigmund Freuds akademische Laufbahn, 维也纳,1960年版*)。库尔特·艾斯勒则在其著作《西格蒙德·弗洛伊德与维也纳大学》(*Sigmund Freud und die Wiener Universität, 伯尔尼,1966年*

- 版)中,对其论敌所言进行了翔实的研究,从而提出了利于弗洛伊德的观点,扭转了天平。有关弗洛伊德等待教授职称的时间长度,请重点参见后者,第24-25页,第181-183页。
- ⑥ 原文为“Dies Oesterreich ist eine kleine Welt,/ In der die grosse ihre Probe hält.”弗利德里希·黑贝尔(Friedrich Hebbel)作,引自海因里希·本尼迪克特编,《奥地利共和国史》(*Geschichte der Republik Oesterreich*, 慕尼黑,1954年),第14页。
- ⑦ 有关垂直方向的(民族性)解体,罗伯特·卡恩(Robert A. Kann)著《多民族的帝国》(*The Multiple Empire*, 纽约,1950年版)是最具真才实学的综合性调查。伯尔托德·萨特(Berthold Sutter)在《1897年巴登邦的语言法令》(*Die Badenischen Sprachverordnungen von 1897*, 格拉茨—科隆,1965年版)中集中探讨了90年代末期的民族危机。有关新右派反犹势力的崛起,请参见普尔策(P. G. J. Pulzer)著,《德奥反犹主义的兴起》(*The Rise of Anti-Semitism in Germany and Austria*, 纽约,1964年版)。
- ⑧ 弗洛伊德给弗里斯的信,1895年9月23日,1895年11月8日,1898年2月9日,收入弗洛伊德,《起源》,第124页,第133页,第245页;欧内斯特·琼斯著,《西格蒙德·弗洛伊德的生平与作品》(*The Life and Work of Sigmund Freud*, 纽约,1953-1957年版),第1卷,第392-393页。
- ⑨ 弗洛伊德,《梦的解析》,《标准版》,第4卷,第137页。
- ⑩ 弗洛伊德给弗里斯的信,1902年12月12日,《起源》,第237页。弗洛伊德,《对反诋毁联合会的演讲》(“Address to the Society of B'nai B'rith”, 1926年),《标准版》,第20卷,第273-274页。根据弗洛伊德本人暗示,以及《标准版》编辑的说法,他加入反诋毁联合会的时间是1895年,但是罗切斯特大学的丹尼斯·克莱因(Dennis Klein)教授根据反诋毁联合会的档案推算出1897年才是正确时间。有关弗洛伊德的朋友及交往圈的社会学含义还有待详细的研究。
- ⑪ 埃里克·埃里克逊(Erik Erikson)通过其中年人的生成性危机的概念,扩大并深化了弗洛伊德对梦在这个方面上的分析,请见《精神分析的梦境样本》(“The Dream Specimen of Psychoanalysis”),载《美国精神分析学会学报》(*Journal of the American Psychoanalytical Association*)第2期(1954年),第

- 5-56页。最全面、最有条理的分析是迪迪埃·安奇厄(Didier Anzieu)著,《弗洛伊德的自我分析与精神分析的探索》(*L'Auto-analyse de Freud et la découverte de la psychanalyse*, 巴黎, 1959年版), 第24-45页。有关更加广泛丰富但略欠准确的研究, 以及涉及此梦和其他梦的进一步的参考书目, 请参见亚历山大·格林斯坦(Alexander Grinstein)的相关作品《论西格蒙德·弗洛伊德的梦》(*On Sigmund Freud's Dream*), 第21-46页, 散见各处。
- ⑫ 弗洛伊德,《梦的解析》,《标准版》,第4卷,第134-141页,第191-193页。
- ⑬ 同上书,第142-144页。
- ⑭ 同上书,第137页。
- ⑮ 同上书,第169-173页,尤其是第172-173页。弗洛伊德在这里并未对这些情节的意思做出分析,尽管其语言清楚地反映出对父亲所作所为的怨恨。
- ⑯ 同上书,第192页。
- ⑰ 同上书,第192-193页。
- ⑱ 弗洛伊德写给朱利·布劳恩—沃格尔斯坦(Julie Braun-Vogelstein)的信,1927年10月30日,收入西格蒙德·弗洛伊德,《西格蒙德·弗洛伊德书信集》(*Letters of Sigmund Freud*, 纽约,1964年版),厄恩斯·特弗洛伊德(Ernst L. Freud)编,第378-380页;朱利·布劳恩—沃格尔斯坦著,《海因里希·布劳恩》(*Heinrich Braun*, 斯图加特,1967年版),第20-24页。
- ⑲ 弗洛伊德给费利斯的信,1899年1月30日;1899年2月6日;1899年5月28日;1897年11月5日,收入弗洛伊德,《起源》,第275-276页,第282页,第229页。苏珊·伯恩菲尔德(Suzanne Bernfeld)曾以其对文化因素的高度敏感,考察了考古学对于弗洛伊德的科学思想以及(就精神分析而言)他试图克服求死愿望的罪恶感所起到的作用。请见她的《弗洛伊德与考古学》: (“Freud and Archeology”), 载《美国意象》(*American Imago*), 第8期(1951年), 第107-128页。
- ⑳ 弗洛伊德给费利斯的信,1897年12月3日;1899年10月23日,收入弗洛伊德,《起源》,第236页,第269页。后面那个日期,他曾记述自己当天“因渴望强烈而饱受煎熬”(die Sehnsucht immer quälender), 而那一天正是他父亲去世一周年忌日。
- ㉑ 弗洛伊德,《梦的解析》,《标准版》,第4卷,第193-198页。其中有一个稍后

的罗马之梦,这座城市在其中是个伤心地,但在这里并未算在内。这个梦跟弗洛伊德作为犹太人的矛盾心理有何关系,在彼得·罗温伯格(Peter Loewenberg)的《弗洛伊德“我儿,狗母鱼……”一梦中潜藏的犹太复国主题》(“A Hidden Zionist Theme in Freud's ‘My Son, the Myops …’ Dream”)中有非常有趣的证明,文章载《思维历史学报》(*Journal of the History of Ideas*),第31期(1970年),第129-132页。

②② 弗洛伊德,《梦的解析》,《标准版》,第4卷,第196-197页。

②③ 同上书,第197页。

②④ 同上书,第196-198页。

②⑤ 同上书,第196页。

②⑥ 弗洛伊德(虽然不是在《解析》里)把这个罗马,同自己对捷克天主教乳母的恋母情结联系起来,乳母向他介绍了天主教,给与他“自身力量感,”这同其犹太父亲的气馁失意形成了对比。参见弗洛伊德给弗利斯的信,1897年10月3日-4日;1897年10月15日,收入弗洛伊德,《起源》,第219-222页。弗洛伊德之后的精神分析文献,都倾向于认为,弗洛伊德把自己的罗马情结跟作为母亲替代者和恋母对象的乳母视为一体,而把他梦境中的天主教和捷克特性,仅仅看成这种联系的象征,而阻碍弗洛伊德去罗马的因素,则代表了对乱伦的禁忌。请见如格林斯坦,《弗洛伊德的梦》,第75-76页,第90-91页;琼斯,《生平》,第1卷,第5-6页;伯恩菲尔德,《弗洛伊德与考古学》,载《美国意象》,第8期,第114-120页;以及肯尼斯·格里格(Kenneth A. Grigg),《条条大路通罗马:乳母在弗洛伊德梦中的角色》(“All Roads Lead to Rome: The Role of the Nursemaid in Freud's Dreams”),载《美国精神分析学会学报》,第21期(1973年),第108-126页。通过强调在梦的显性内容里,犹太一天主教对抗有何历史意义,我想要把弗洛伊德的政治—文化体验予以复原,他把普遍历史转变为个人历史,以此消除了痛苦,而在将之实现的精神分析体系中,正是这些政治—文化体验在其中起到了动态的生成作用。

②⑦ 弗洛伊德,《梦的解析》,《标准版》,第4卷,第196页。

②⑧ 同上书,第4卷,第208-219页;第5卷,第431-435页。本人对于革命之梦的分析远谈不上彻底。有关其他的方面,请见格林斯坦,《弗洛伊德的梦》,第

- 92-160 页；以及麦克格拉斯，《作为汉尼拔的弗洛伊德：兄弟团的政治》（“Freud as Hannibal: The Politics of the Brother Band”），收入《中欧史》（*Central European History*），第 7 卷（1974 年），第 47-57 页。
- ② 理查德·查玛茨（Richard Charnatz）著，《1848 年至 1912 年的奥地利内政史》（*Oesterreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907*，第 2 版，莱比锡，1912 年），第 2 卷，第 128-132 页。
- ③ 弗洛伊德，《梦的解析》，《标准版》，第 4 卷，第 211 页。
- ④ 麦克格拉斯确定那天的日期是 1898 年 8 月 11 日。请见《中欧史》（*Gen. Eur. Hist.*），第 7 卷，第 47 页，注释 29。
- ⑤ 鲁道夫·希格哈特（Rudolf Sieghart）著，《一个强权的最后十年》（*Die Letzten Jahrzehnte einer Grossmacht*，柏林，1932 年版），第 35 页。
- ⑥ 马丁·格罗特扬（Martin Grotjahn），《弗洛伊德回忆其青少年时代的一封信》（“A Letter by Sigmund Freud with Recollections of his Adolescence”），载《美国精神分析学会学报》，第 4 期（1956 年），第 649-652 页。
- ⑦ 弗洛伊德，《梦的解析》，《标准版》，第 4 卷，第 193 页。
- “如果从医，当部长就彻底没有可能了，”弗洛伊德在 1873 年决定放弃学习法律时如是说。
- ⑧ 同上书，第 4 卷，第 215 页。
- ⑨ 同上书，第 4 卷，第 217 页，注释 1。
- ⑩ 这一理论是弗洛伊德在《图腾与禁忌》（*Totem and Taboo*，1913 年）中提出的，收入《标准版》，第 13 卷。
- ⑪ 欧文·帕姆伦伊（Ervin Pamlenyi）编，《匈牙利史》（*Die Geschichte Ungarns*，布达佩斯，1971 年版），第 450-454 页。“伊舒尔条款”于 1898 年 8 月 30 日达成共识。匈牙利反对派于 1898 年 10 月引发了阻挠危机，而这正是弗洛伊德之梦的背景。照我看来，格林斯坦的《弗洛伊德的梦》第 376 页所提供的日期比危机本身还要晚。
- ⑫ 弗洛伊德，《梦的解析》，《标准版》，第 5 卷，第 427-428 页。
- ⑬ 同上书，第 4 卷，第 257 页。
- ⑭ 维吉尔（Virgil），《埃涅伊德》（*The Aeneid*），第 7 卷，第 286-571 行，尤其是第 312 行，第 323-329 行，第 445-455 行。

- ⑫ 弗洛伊德,《梦的解析》,《标准版》,第5卷,第608页。
- ⑬ 这是厄恩斯特·西蒙(Ernst Simon)发现的,《犹太人西格蒙德·弗洛伊德》("Sigmund Freud the Jew"),利奥·贝克研究所(Leo Baeck Institute),《年鉴》(Year Book),第2卷(1957年),第301页。
- ⑭ 弗洛伊德给弗利斯的信,1899年7月17日,收入弗洛伊德,《起源》,第286页。弗洛伊德在信中除了“拉萨尔一家人”(原文如此)之外,没有提到任何人名。虽然当时拉萨尔的单独著作并不容易得到,可有几个合集版本(里面包括《意大利战争……》)在90年代得以发行。其中之一是埃里克·勃鲁姆编的《费迪南德·拉萨尔的政治谈话与文稿》(*Ferdinand Lassalles politische Reden und Schriften*),出现于1899年,当时弗洛伊德正在润色《梦的解析》的文稿。
- ⑮ 他是在1896年12月4日给弗利斯的信里第一次引用这番话的。弗洛伊德,《起源》,第172页。
- ⑯ 费迪南德·拉萨尔(Ferdinand Lassalle),《谈话与文稿全集》(*Gesammelte Reden und Schriften*,柏林,1919年版),埃杜尔德·伯恩斯坦编,第1卷,尤其是第16-17页。
- ⑰ 同上书,第1卷,第112页。请见他在写给马克思的信中对自己政治策略的坦率探讨,未注明日期,(1859年5月中旬),收入弗兰茨·梅林(Franz Mehring)编,《卡尔·马克思,弗里德里希·恩格斯,及费迪南德·拉萨尔的遗作》(*Aus dem literarischen Nachlass von Karl Marx, Friedrich Engels und Ferdinand Lassalle*,斯图加特,1902年),第4卷,第150页。
- ⑱ 弗洛伊德,《梦的解析》,《标准版》,第4卷,第198-302页。
- ⑲ 同上书,第5卷,第620页。
- ⑳ 弗洛伊德给弗利斯的信,1901年9月19日,收入弗洛伊德,《起源》,第335-336页。
- ㉑ 弗洛伊德给弗利斯的信,1902年3月11日,收入弗洛伊德,《起源》,第342页。

第五章 古斯塔夫·克利姆特： 绘画与自由主义自我的危机

从 1895 年至 1900 年，也就是远离社交、事业受阻的西格蒙德·弗洛伊德正在忙于写作那本划时代的《梦的解析》之时，身为艺术探险家的古斯塔夫·克利姆特也投身到一项类似的事业中。在那段关键的岁月里，当时尚且默默无闻的弗洛伊德几乎是独自一人在写作，而克利姆特则领导着一群志同道合的艺术上的异端者，这些人很快便获得了强大的政治与经济地位。然而，尽管在名望和时运上大相径庭，弗洛伊德和克利姆特仍有诸多共同之处。两人都曾面临中年时的个人危机，并以此为契机，对自己的职业作出彻底的重新定位；两人都摒弃了早年深受其熏陶的物理现实主义(physicalist realism)；两人分别从生物学/解剖学的出身出发，转而从事各自的新领域——心理学和艺术。当两人在试图找寻出路、远离实体论观念的废墟时，都陷入了自我世界，开始一段“内心之旅”(voyage intérieur)。当他们将自己对本能世界的探索结果公诸于众的时候，都不同程度地遭遇到来自两方面的阻力：一面是自由派理性主义的学术权威，另一面则是反犹分子。面对这些敌对势力，弗洛伊德和克利姆特都选择了抽身而退，他们远离公众视线，回到忠实的小圈子里寻求庇护，以此来保存自己刚刚征服的新地带。

我之所以坚持研究克利姆特的问题，并不仅仅由于这位艺术家的一生及其相关方面跟弗洛伊德有着以上共同之处，而是因为克利姆特能够让我们对精神分析所产生的社会—文化背景，拥有更加深刻的认

识。他也曾面临过一个历史转折期,这个时期迫切需要的,是海因茨·柯哈特(Heinz Kohut)所描述的“自我重构”。克利姆特与同阶级、同时代的其他知识分子一样,都身处一种文化危机当中,这种文化的特性,就是将集体的俄狄浦斯反抗与寻觅新自我的极度自恋模糊地结合在了一起。由克利姆特担当领军人物现代艺术中的分离派运动,可谓是奥地利的“新艺术主义”,它所展现的便是,通过视觉形式寻找新的人生定位。

I

古斯塔夫·克利姆特凭借自己为环城大道的资产阶级文化所做的贡献而声名雀起。不过比起那些受过良好教育的自由派中产阶级(他很快就同其打成一片),他的社会出身却是比较低的。他的父亲是个雕工,一心想把古斯塔夫和他的两个兄弟培养成像自己一样的手工艺术家。克利姆特开始所受的教育跟卡米洛·西特一样,都是十分传统的,即通过家庭学徒的方式,后来则开始接受正式职业教育的现代化课程。14岁时,他进入了艺术与工艺学院(*Kunstgewerbeschule*),这所学校是本着新统治集团的历史精神而刚刚成立的(1868年),是艺术与工业博物馆的一个教育机构。就是在这里,年轻的克利姆特获得了艺术鉴赏力和广博的艺术设计史知识,这些都是一个提倡折衷的时代所需要的。

克利姆特刚毕业时担任建筑装潢师,此时正值环城大道那些规模宏大的纪念性楼宇项目进入收尾阶段。他抓住机会,将自己在历史绘画上的多才多艺,运用到了最后一批大楼中的两座上,即皇家剧场和艺术史博物馆。在前者的大楼梯间里,克利姆特、他的兄弟,以及搭档弗朗茨·马奇(Franz Matsch)将其顶篷装饰上一系列戏剧故事的绘画,从酒神节一直到现代。从嵌板上的绘画可以看出,自由派的先驱们将戏剧观与历史观结合得多么紧密,而整个系列绘画所代表的,就是如何将过去

的戏剧成功地融进维也纳文化那丰富的折衷色彩中。因此,一幅莎士比亚剧演的绘画(图 34)所再现的,不仅是场上的演员,还有场外的观众,而剧情也反映了观众所处的时代。对于自己作为画家所服务的艺术形式,克利姆特在他的画里表现出了强烈的认同感。他把自己、以及合伙人和自己的兄弟,都画成了伊丽莎白时代的观众。(在图 34 中,克利姆特裹着厚厚的皱领,站在右侧的柱子前方。)早期画家都把自己画成基督教戏剧中的见证者,而克利姆特则对自己进行了历史化处理,把自己画成维也纳宗教戏剧中的一名教友。

他把其他的戏剧爱好者也画了进去——并从中获得好处。1887年,市议会委托克利姆特与马奇赶在旧的皇家剧场翻新之前,把它给画下来(图 35)。不光要画舞台,剧场的主顾们也要永久地留在画布上。克利姆特从台上的角度画观众席,他在这个巨幅群生像中,画下了一百多位维也纳各界精英,包括皇帝的情人凯瑟琳娜·施拉特(Katherina Schrott,她本人就是皇家剧场的演员)、著名外科医生狄奥多尔·比尔罗特(Theodor Billroth)、未来的维也纳市长卡尔·鲁格。^{*}这副绘画在 1890 年为克利姆特赢得了人人称羡的“皇帝奖”,也让他为之声名雀起。^①

1891 年,另一项重要的环城大道委托工程接踵而至。在装修新的艺术史博物馆时,克利姆特为其主厅画上了一系列女性形象,象征了每一个艺术时期。图 36 的雅典娜代表的是古希腊文化。她的塑造方式是流畅的写实手法与三维立体手法。雅典娜一手捧着展翅的胜利女神奈基(Nike),一手持着长矛,她的仪态俨然是一副为了赶赴舞会而在试穿礼服的维也纳年轻小姐形象。雅典娜,以及其他人物的背景,体现出所刻画时代的建筑特色与设计风格。博物馆的实证主义历史精神在此处展示出其逼真的成功效果。尚不到 30 岁的克利姆特就已经成为维也纳

* 克利姆特的搭档曾回忆起,被选人画的人们是如何为了特殊座次而争吵不休的;这是由于作为皇家剧场的主顾而受到永久性的纪念,对于他们的社会地位至关重要。

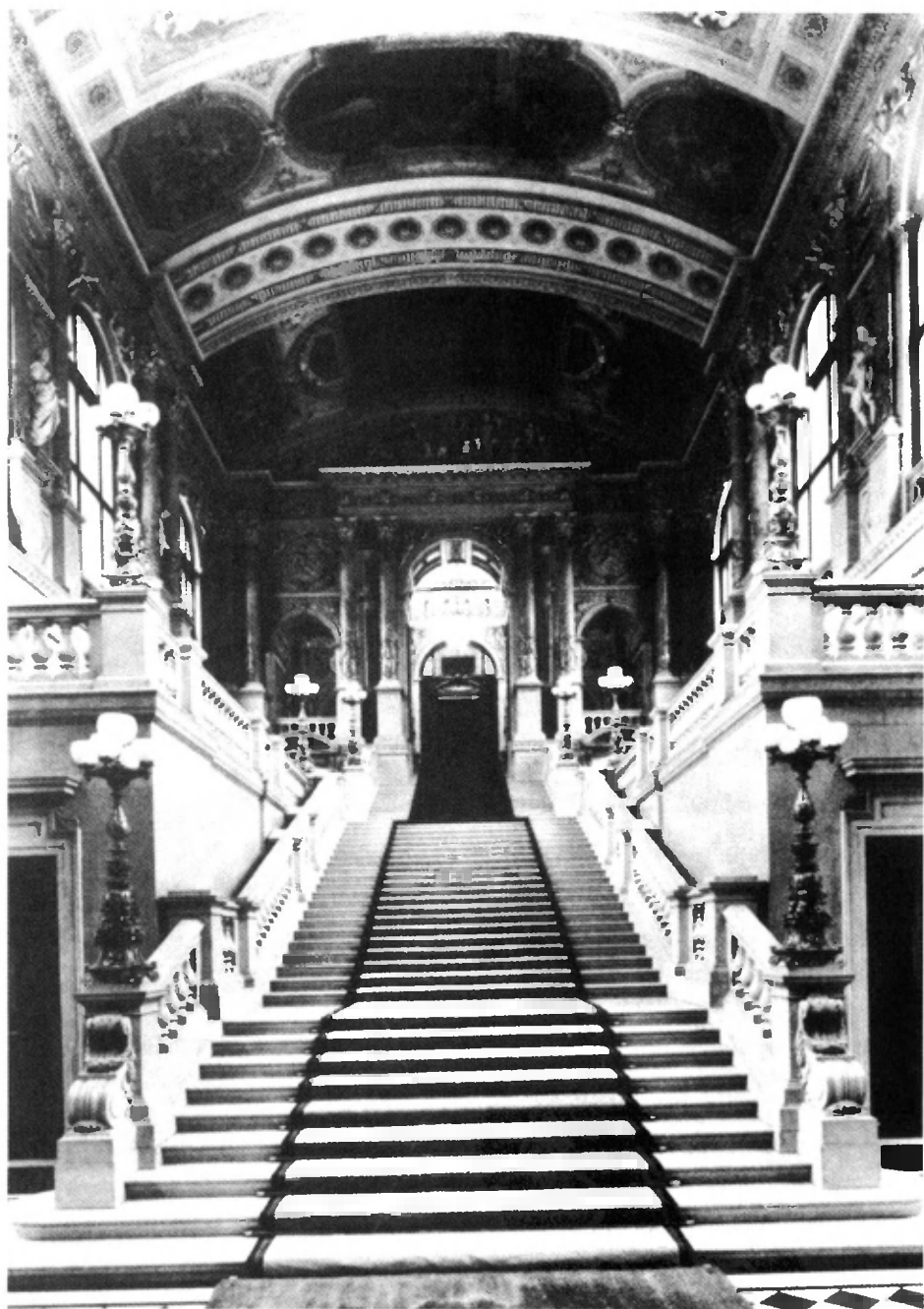


图 33 带有顶篷绘画的皇家剧场的大楼梯间(克利姆特和马奇绘),1886-1888年。

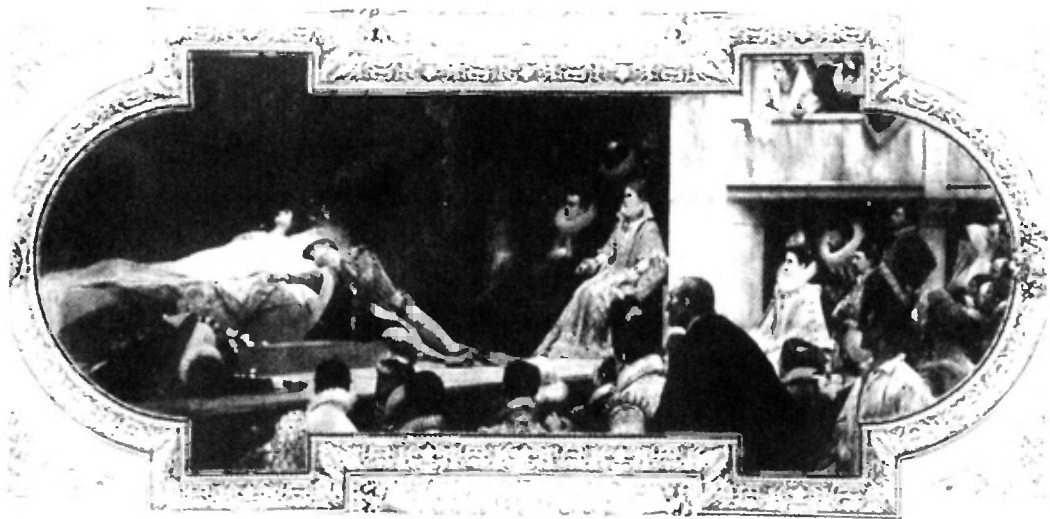


图 34 莎士比亚的戏剧,皇家剧场大楼梯间的顶篷绘画,1886-1888年。

的顶尖艺术家和建筑装饰师之一了。

就在克利姆特的环城大道绘画作品为自己赢得声誉的时候,他为之呐喊的社会阶层却正处于每况愈下的窘境。我们已经看到了,自由主义霸权所面临的挑战(始自1873年的经济崩溃)如何愈演愈烈。与此同时,在自由主义社会内部,也夹杂着要求改革的呼声,以及对自由主义奥地利的无能深感绝望和憎恨的情绪。集体性的俄狄浦斯革命在70年代传遍整个奥地利中产阶级。“青年一代”(Die Jungen)一词成了众多领域的叛逆者所选择的共同称谓。“青年一代”首先出现在政治领域,例如19世纪70年代后期立宪党内的新左派。“青年维也纳”(Jung-Wien)是大约发生在1890年的一场文学运动,旨在挑战19世纪文学的道德立场,倡导社会问题的真相,以及心理开放,尤其是性开放。从父辈们的视角来看,施尼茨勒的花花公子和霍夫曼斯塔尔的唯美主义者都同样是几辈们信仰解体的结果。

至90年代中期,对传统的反抗终于蔓延到了艺术和建筑世界。在主要艺术家的交往圈子“艺术家协会”(Künstlergenossenschaft)中,“青

图 35 旧皇家剧场的观众席,维也纳,1888年。





图 36

雅典娜(位于艺术史博物馆楼梯间的拱上空间),
1890—1891年。

年”们——再一次用到了这个称谓——组织了起来,冲破学术上的强大束缚,追求对绘画的一种更为开放和实验性的态度。无需赘言,年轻的维也纳人从艺术上更为发达的国家寻求灵感:法国印象主义和比利时自然主义,英国拉斐尔前派和德国青年风格画派(*Jugendstilisten*)。他们的唯一共同点就是抛弃父辈们的古典现实主义传统,探寻现代人的真实面目。

尽管自己身为旧学派的一代年轻宗师,古斯塔夫·克利姆特很早便在视觉艺术领域的“青年”反抗运动中担当起了领军人物。1897年,他带领他们离开了成名艺术家的圈子,组建了分离派。维也纳文化形势的特点就是,文学人士和出身左派自由主义政治的人,对于艺术家这个圈子里的意识形态所发挥的作用,不逊于艺术家自己。而这个意识形态有助于转变画家看待世界、展现世界的方式。

分离派纲领的首要特征便是与父辈一刀两断。马克思曾经断言说,当人类准备革命的时候,他们似乎要恢复那些消逝的过去,以此来巩固自身。分离派对自己的界定不是区区的“反对派阵营”(salon des refusés),而是一群新的、从罗马“出走的百姓”(secessio plebis),其中的平民们无法接受贵族暴政,于是远离共和政府。*与此同时,分离派宣称其具有再生功能,并且将他们的刊物命名为《神圣之春》(Ver Sacrum)。这个名称来自一个罗马习俗,即民族危难之际,将年轻人献祭。罗马时代的年长者将自己的子女奉献给神圣使命,而维也纳的青年们则奉献自身,为的是从长者手中拯救文化。②

克利姆特为第一次分离派展览所做的海报,宣告了新一代的反叛。他选择了提休斯的神话作为表现载体,为了解放雅典的青年,提休斯杀死了残忍的米诺牛怪(图 37)。**我们应当注意到,克利姆特展现主题的方式并不是直接的,而是将其作为舞台上的戏剧场景——就仿佛它是分离派戏剧的第一幕一样。智慧女神雅典娜被奥地利国会选作城邦守护神的象征,克利姆特借用她的形象来倡导艺术的解放。活动场景从政治领域移到文化领域,这就是整个历程。克利姆特在博物馆拱上空间所画的女神雅典娜(图 36),既有躯体又有内容。如今的雅典娜是二维的——这是克利姆特刚刚发现的表现抽象观念的方式。她支持戏剧理

* 分离派的浪漫意识形态,其筹划制定者为马科斯·伯尔克哈德(Max Burkhard, 1854-1912),此人是一名尼采式的政治激进分子、身居高位的行政法改革家,他在 1890 年放弃了自己的法律政治生涯,当起了皇家剧场的指挥,这一职务直到他担任分离派刊物《神圣之春》的合作编辑之后才放手。他在各个方面都同“青年一代”关系紧密:政治、文学,以及视觉艺术。有关“青年一代”的总体问题,请见卡尔·休斯克(Carl E. Schorske),《世代紧张与文化变迁:对维也纳的反思》(Generational Tension and Cultural Change: Reflections on the Case of Vienna),转自《代达罗斯》(Daedalus, 1978 年秋季号),第 111-122 页。

** 弗洛伊德认为,公牛可能具有原型父亲的意思:“宙斯似乎原本就是一头牛。我们自己祖先的神,在波斯人将之改变升华之前,就是以牛的形象受到膜拜的。”收入西格蒙德·弗洛伊德著,《精神分析的起源:给威廉·弗利斯的信件,草稿与注释:1887-1902》,玛丽·波拿巴、安娜·弗洛伊德、厄恩斯特·克里斯编,埃里克·莫斯巴切(Eric Mosbacher)、詹姆斯·斯特雷奇译(纽约,1954 年版),第 333 页。



图 37 提休斯,第一次分离派展览的海报,1897年。

念,不过由于这一理念尚未实现,只能将其看成是舞台上空洞的寓言。

分离派意识形态的另一个目的,就是要讲出现代人的真相,或者像奥托·瓦格纳所言,“向现代人展现他们的真实面孔。”一方面,它是要抨击历史主义和文化遗产,因为资产阶级利用这两个屏障掩藏了自己的现代、实际的身份。克利姆特本人曾经工作过的维也纳环城大道,也相应地被《神圣之春》贴上了“波特金之城”(喻指华而不实——译者注)的标签。但是如果我们看穿了历史性这个假面具,我们会发现什么呢?这也是克利姆特为《神圣之春》第一期所做的观念绘画(图 38)中所提出的问题。一个性机能成熟的流浪儿,“赤裸的真理”,活像第二个雅典娜,是二维的——这是一种概念,而非具体的展现。她的脚下是春天的象征,表现了万物重生的希望,手里则拿着一面空镜子对着现代人。艺术家会在镜子中看到什么?这是一面反映世界的镜子(*speculum mundi*)吗?是一面折射真理之光的镜子?或者仅仅是一面自恋的镜子?这个问题,我们下面将和克利姆特一同来探索。

分离派运动的一系列目标,要说完全的话,还必须在俄狄浦斯式反叛和寻求认同的基础上,再加上一个概念:即艺术应当为现代人提供一处躲避现代生活压力的避难所。“分离派之家”(House of the Secession)的概念应运而生。^③



图 38 赤裸的真理,1898年。

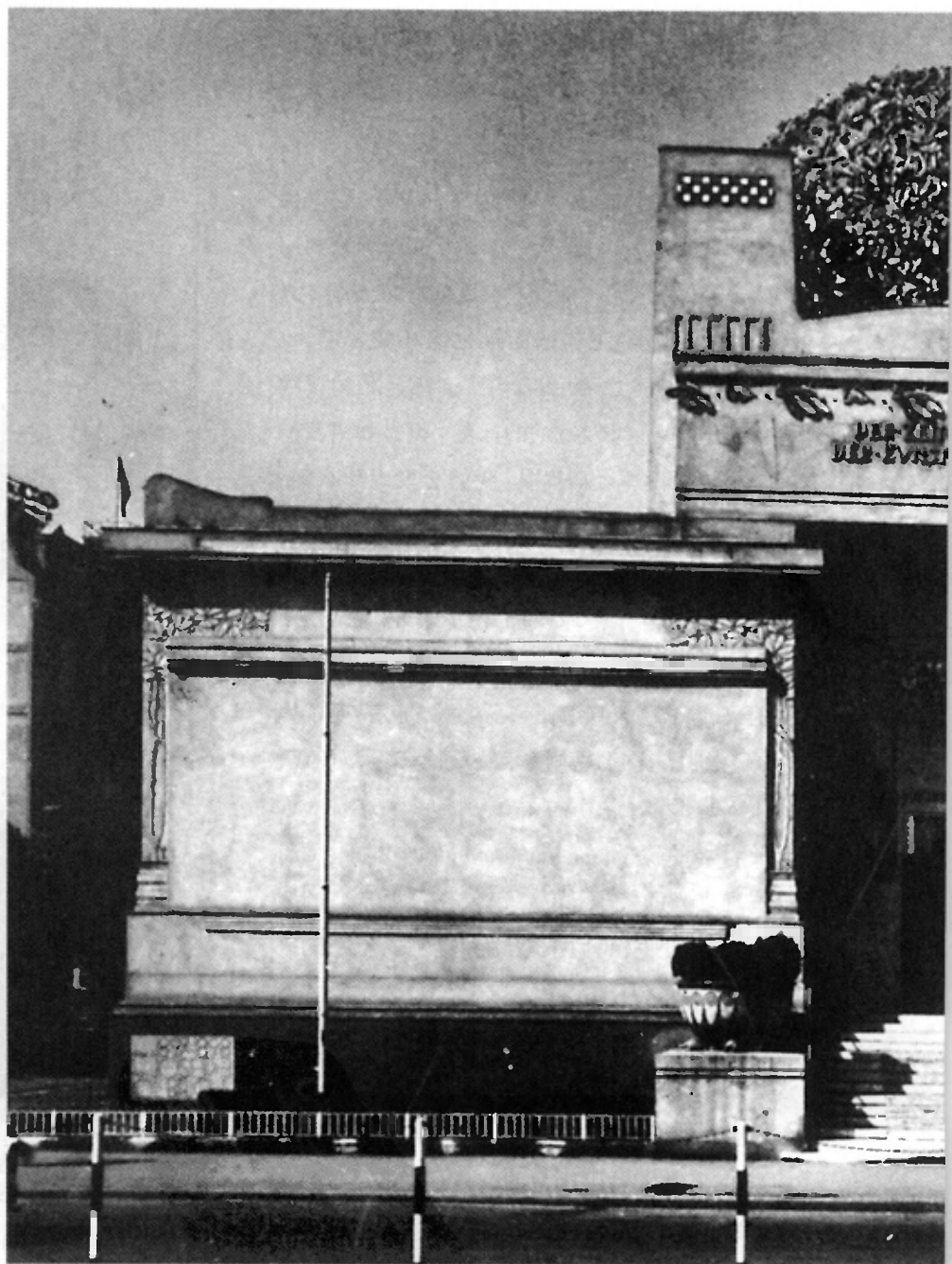


图 39 约瑟夫·奥尔布里奇设计,分离派之家,1898年。

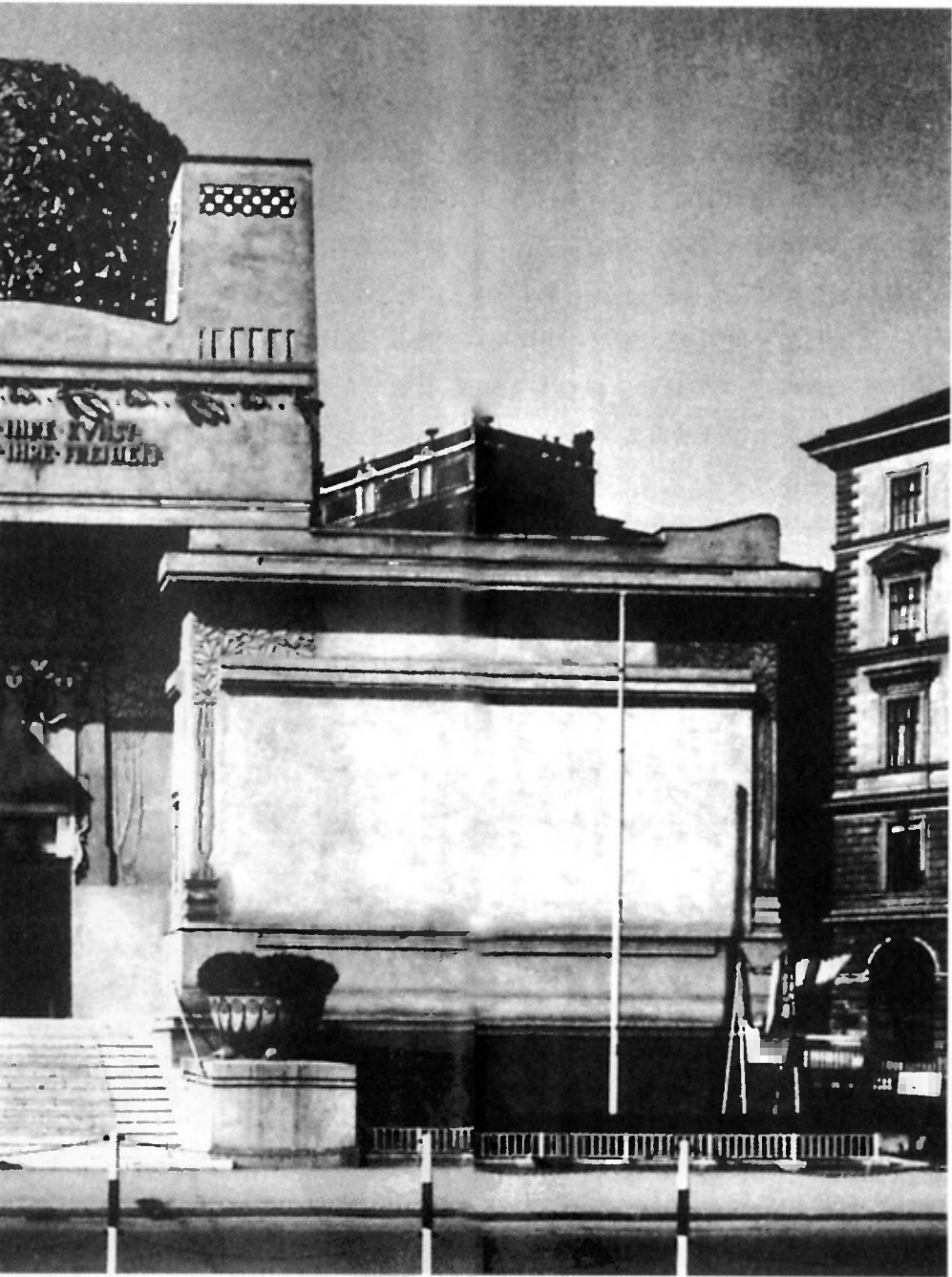


Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

Fig. 2. The billboard structure, showing the main structure and the decorative elements.

其建筑师约瑟夫·奥尔布里奇的核心理念,就是“建起一座艺术的神庙,为艺术爱好者提供一个宁静雅致的藏身之处。”19世纪的博物馆通常都是参照宫殿样式,模仿文艺复兴与米西奈斯贵族风格,而分离派建筑却从异教寺庙中汲取灵感:“必须要有白色闪光的墙壁,神圣而纯洁。(这会体现出)绝对的高贵,当我独自一人站在这座尚未竣工的塞杰斯塔圣殿前的时候,感到浑身都在震颤。”^④分离派之家的楼梯和入口,像陵墓一般庄严肃穆(图 39)。入口将信徒们引入这座艺术的圣殿,可内部空间本身却被奥尔布里奇完全开放——就像是克利姆特的画作《赤裸的真理》中的那面空镜子。谁会预先知道,什么样的空间布局能够满足展示现代艺术设计的需要呢?分离派博物馆率先使用了可移动隔板。正如一位评论家所言,展览空间必须是可变的,因为这正是现代生活的本性,即一种“急急匆匆、闪忽不定的生活,我们在艺术中寻觅这种生活的多重镜像,为的是能够不时地停下脚步,静心思考一番,同我们自己的灵魂进行交谈”^⑤。

在大楼入口的上方,分离派宣示了他们的志向:*

将艺术献给它所在的时代,
将自由献给它所在的艺术。

可是没有人知道这两句话的具体含义。文化更新及个人内省、现代身份与逃避现代性、真理和快感——分离派宣言里的诸多内容之间,彼此有太多的矛盾之处,可有一点却是共通的:它们全都反对 19 世纪盛行的必然性。

* 这两句箴言是艺术家们自己从目录表中选择的,该表是一位与之交好的艺术评论家路德维希·赫维西应邀草拟的。请见路德维希·赫维西(Ludwig Hevesi)著,《在分离派中的八年》(*Acht Jahre Secession*, 维也纳,1906年版),第 70 页,脚注。

II

成立于1897年的分离派成了克利姆特牢靠的社会支持,他随后焕发出非凡的创造力。以我们的审美意识观察只能算是一些图像和风格的大杂烩,实际上却是对新信息、新语言的一种充满活力的试验性探索,而且所有这些都是同时进行的。虽然语言混杂不清,可很快我们就清楚了,克利姆特正在踏上一条探索本能生活的路,如同他在“赤裸的真理”中,在镜子里寻觅现代面孔。

“以现代思想为基础来做古诗,”霍夫曼斯塔尔的一位朋友这样说起他那个时代的作品。^{*}而事实上,取自古希腊的神话和象征都被证明是揭示本能生命的有力手段,而这种生命在古典传统中受到了升华或压制。我们在前边已经看到了霍夫曼斯塔尔在颠倒济慈的《希腊古瓮颂》时,如何运用古典方法来展现酒神的生命力。济慈在美中捕捉并确定了爱欲的生命,而霍夫曼斯塔尔则在其《上古瓶绘的牧歌》中,展现出女主人公受到瓶绘上图像的诱惑,她已经发育成熟,足以臣服于性爱。霍夫曼斯塔尔继而从美的真理出发,去重新唤醒那冻结在艺术中、原本活跃的本能生命。能用复仇三女神那蛇一般的头颅来装点分离派大楼的入口,这就证实了同样的趋势。

克利姆特在对艺术进行去升华(desublimating)的过程中,也采用了前古典时代的希腊象征。在为环城大道的资助人尼古拉斯·顿巴(Nikolaus Dumba)设计音乐沙龙时,他画了两幅表现音乐功能的画,两者的手法截然相反。一幅是历史性和社会性的,另一幅则有神话和心理

^{*} 原文为“Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques”。赫尔马特·费什特纳(Helmut A. Fiechtner)著,《雨果·冯·霍夫曼斯塔尔,友人眼中的诗人形象》(*Hugo von Hofmannsthal. Die Gestalt des Dichters im Spiegel der Freunde*, 维也纳,1949年版),第52页。

上的色彩。第一幅展现的是舒伯特正在弹钢琴,第二幅则是拿着弦琴的希腊女祭司(图 40 和图 50)。这两幅画摆在房间的两面,于是比德迈式的欢愉和酒神的不安互相对峙着。《舒伯特》这幅画代表的是家庭音乐(*Hausmusik*),对于一种有序而稳定的社会生活而言,这种音乐可说是艺术的桂冠。整幅画沐浴在温馨的烛光里,使人物轮廓显得柔和,将之融入了社会和谐的氛围里。在时间上和形式构成上,这都是一幅历史体裁的画作,同克利姆特在皇家剧场的顶篷绘画非常一致。但是这种早期作品中致力于以写实手法重塑过去(“wie es eigentlich gewesen”)的清晰实体性,如今已经被毅然剔除了。克利姆特将印象主义手法拿来为我所用,用怀旧的召唤来代替历史的重建。他为我们画了一个可爱的梦,熠熠生辉但又虚幻不真,这是一种天真无邪、令人振奋的艺术,适合于



图 40 弹钢琴的舒伯特,1899年。



图 41 古斯塔夫·克利姆特,帕拉斯·雅典娜,1898年。

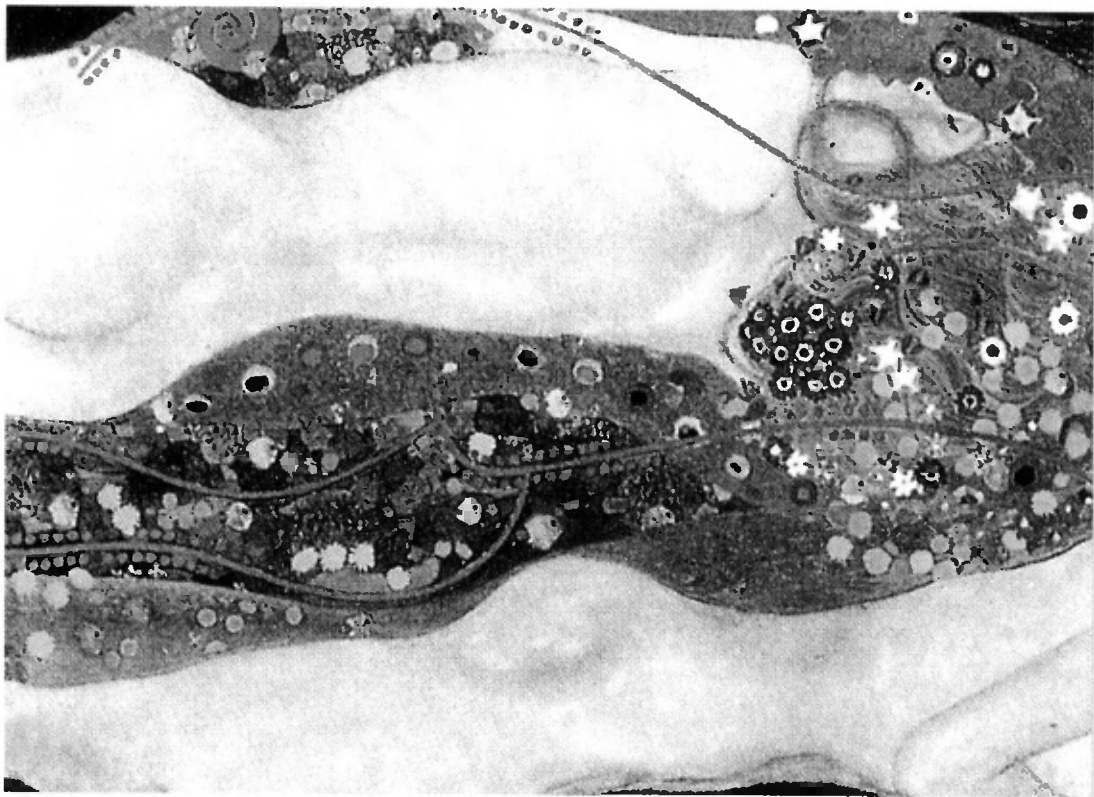


图 42 古斯塔夫·克利姆特,水蛇 II,1904—1907 年。

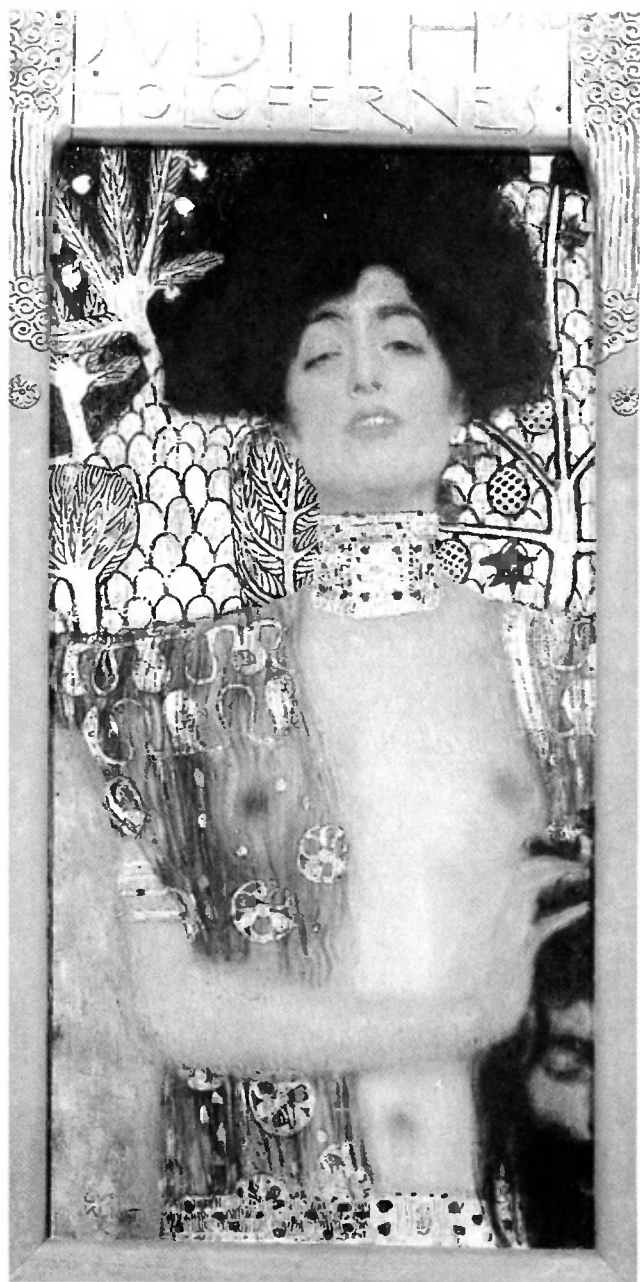


图 43
古斯塔夫·克利姆特, 犹
滴与荷罗孚尼, 1901 年。



图 44 古斯塔夫·克利姆特,玛格丽特·斯通伯格—维特根斯坦的肖像,1905年。



图 45 古斯塔夫·克利姆特,福里查·里德勒的肖像,1906年。



图 46 古斯塔夫·克利姆特,阿黛尔·布洛赫—鲍尔的肖像 I,1907 年。

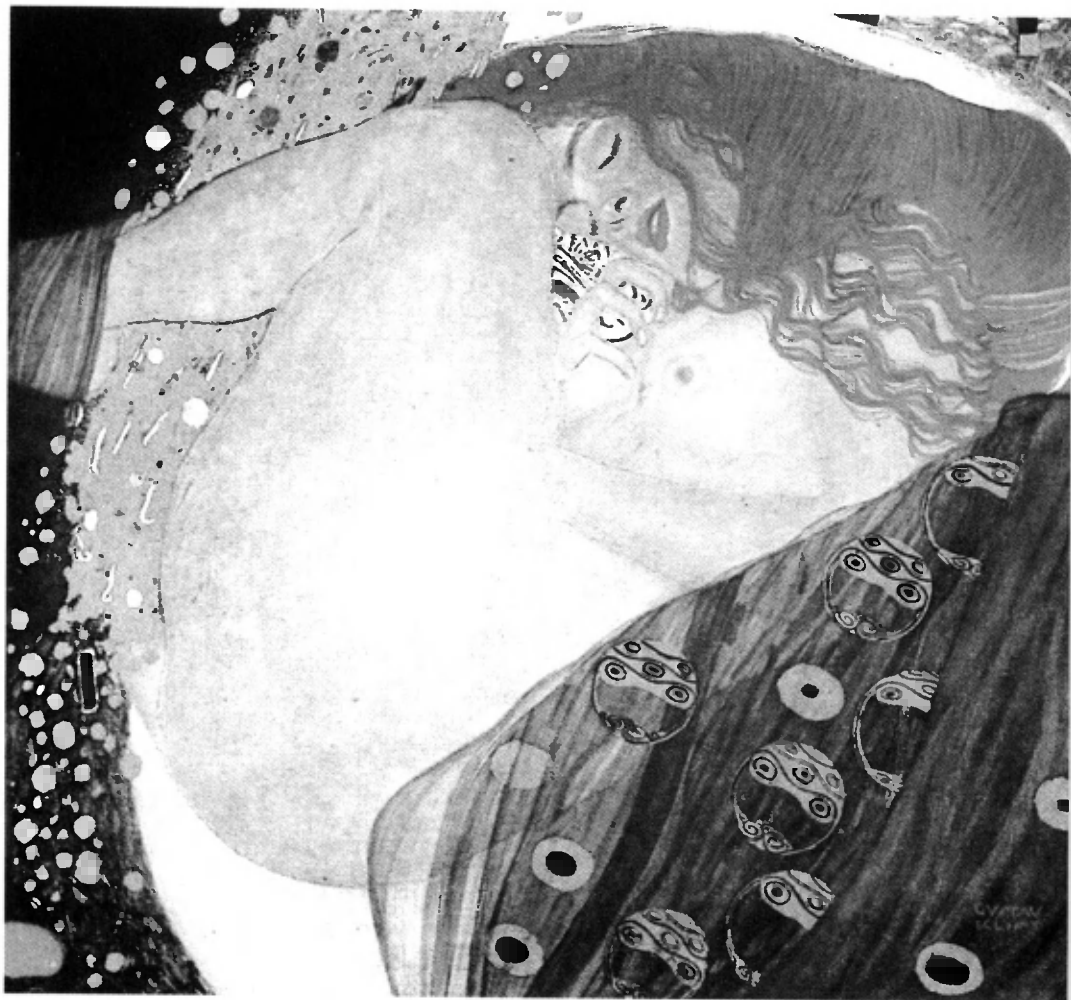


图 47 古斯塔夫·克利姆特,达那厄,1907-1908年。

图 48 古斯塔夫·克利姆特,吻,1907-1908 年。





图 49 古斯塔夫·克利姆特,死亡与生命,1916年。

一个安逸自在的社会。我们想起了舒伯特自己的《歌曲集》(“An die Musik”),诗人在歌曲里向“崇高的艺术”致谢,因为它把自己“带入了一个更加美好的世界”。对于克利姆特和同时代的资产阶级来说,梅特涅时期这个曾经可恨的年代,如今回忆起来却成了优雅纯真的舒伯特时代——一个比德迈式的失乐园。

另一幅“音乐”的绘画(图 50)在想法和技巧上大相径庭。与《舒伯特》里印象主义的分解空间形成对比的是,克利姆特在这幅作品中画满了以写实手法再现的象征,这些象征残存于考古废墟里。无论是艺术理念还是用来传达这种理念的象征符号,都显示出克利姆特从两个人那里受到的影响:那就是叔本华和尼采,此二人都在世纪末的理性主义危机中扮演了重要角色。^⑥音乐以悲剧缪斯的形式出现,其力量足以令掩

图 50 音乐,1898 年。



藏的本能与神秘的宇宙力和谐融洽。其中的象征都是尼采在《悲剧的诞生》(*The Birth of Tragedy*)中使用过的。女歌手的乐器是阿波罗的弦琴,可她歌唱的内容却是酒神狄俄尼索斯式的。在她身后的坚硬石碑上有两个画像:一个是狄俄尼索斯的伙伴赛利纳斯(Silenus),尼采将其称为“自然界中性威力的象征”和“神受苦难的伴侣”。^①另一个是吃孩子的母亲司芬克斯(Sphinx),她所隐喻和体现的,是从动物到人类、从恐怖惊骇到阴柔之美的持续变化。狄俄尼索斯与赛利纳斯所代表的,似乎是被埋葬的本能力量,这些力量,阿波罗式的巫师会用歌唱将之从时光的坟墓中召唤出来。因此,在舒伯特那微光柔闪的历史失乐园对面,恰恰就是本能能量的原型象征,而艺术则能够打开文化宝箱上那沉重的石盖,神秘地潜入这个本能的世界。

同年,即1898年,克利姆特完成了另一幅画,这幅画清楚地表明,他对现代人的探索,必将令他打开这个宝箱。画的人物还是雅典娜,是克利姆特刻画这位圣洁女神的第三幅、也是最完美的一幅画。第一次是在艺术史博物馆,他把她画成一位艺术史守护神的全身像(图36)。此后她又变得抽象起来(所以是二维的),分离派眼中的英雄提休斯发起了传播文明的俄狄浦斯反叛,而此时的雅典娜成了他军中的战士(图37)。而在新版本里(图41),雅典娜在我们眼前若隐若现,虽然外表冷漠,但却具有谜一般的力量。不过,改变的不光是雅典娜的性质。在画的左下角,她手中所捧的,已不再是展翅的胜利女神奈基,取而代之的,是那个“赤裸的真理”,手持镜子对着现代人。然而赤裸的真理自身也有所变化。这个以前被画成二维的流浪儿,如今却美丽而性感,她的头发,甚至阴毛,都是火红撩人的。^②这已不是赤裸的真理(*Nuda veritas*),而是真理的赤裸(*Vera nuditas*)! 我们在这里看到的,是新文化开始从旧文化中出现的的关键转折点。克利姆特以一种真正颠覆性的手法,扭曲了古代的肖像画法:圣洁女神雅典娜,当她所拿的宝珠上站着手持现代人镜子的性感女孩时,就已不再是民族城邦和秩序才华的象征了。新的思想(*les penseurs nouveaux*)正在从旧思想(*vers antiqués*)中破

茧而出！

就像酷爱古代文化和考古发掘的弗洛伊德一样，克利姆特用古典象征作为比喻意义上的桥梁，藉此来对本能生活，特别是情色生活，进行发掘探索。这位往昔乐于社交的剧场画家，变成了探索女性心理的画家。1898年后，像《舒伯特》这种类型的可爱甜美的绘画，已消失近十年了。克利姆特把女人视为性感尤物，发掘她们体验愉悦和苦楚、生命与死亡的全部潜能。在其不断的绘画中，克利姆特试图捕捉到女性的情感。图51就是其中一次尝试，此图捕捉和记录了女孩狂喜状态下的样子。在为《神圣之春》第一期所画的《鱼血》（“Fish Blood”）中，克利姆特以更为主动的方式来赞美女性的肉欲（图52）。他画笔下的快乐尤物们尽情沉迷于水的元素中，水载着她们快速下潜。在这里，我们看到了克利姆特日后不久的关注重点——也是他和其他“新艺术”画家共同的兴趣：女人的头发。本例中那平滑的发束，使得弯曲的身体与强大的直线水流之间不再突兀。克利姆特的女性在液体的世界中如鱼得水，而男性则像是受到美人鱼的诱惑，迅即溺水下沉。

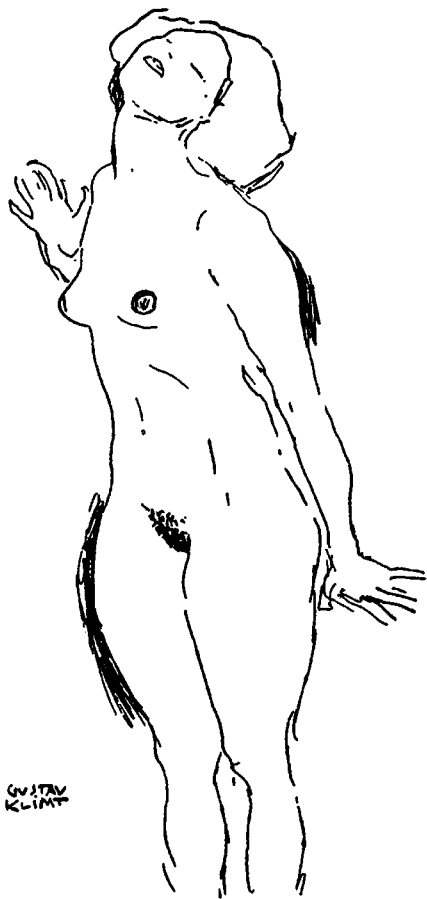


图51 无题（“享受愉悦的女孩”），无年代。

在《水蛇》(“Watersnakes”,图 42)中,女性的肉欲获得了崭新的具体意义,同时也更具威胁性。克利姆特画笔下那大海深处的花花女人们,处于性爱满足的半梦半醒之间,已完全同身边那粘滞的环境融为一体。她们的确是水蛇,其僵直的头发与其肉体之柔软、手臂之纤细形成了巨大的对比。克利姆特笔下那如蛇的女人之所以令男性折服,靠的不是伊甸园的魅惑,而是面对她们那似乎无穷的性爱能力所产生的无力感。在对情色的求索过程中,克利姆特抛开了曾经在道德上折磨父辈的

图 52 鱼血,1898年。

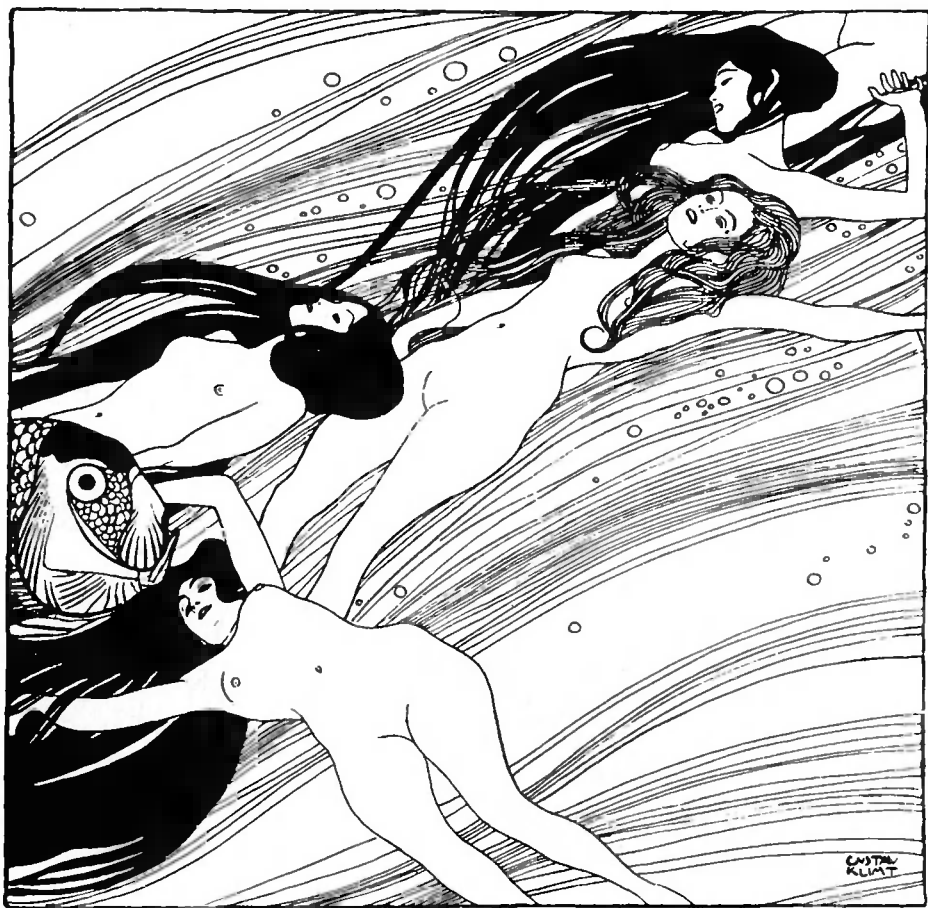


图 53 莎乐美(犹滴 II), 1909 年

罪恶感。然而取而代之的,却又是困扰几辈的对性的恐惧心理。女人就像是司芬克斯一样威胁着男性。克利姆特最好的几幅作品,都是以砍头这种传统的伪装,来涉及阉割主题。他画的犹滴(图 43)刚刚杀死了荷罗孚尼,散发着类似母性的性感。而在处理莎乐美这位在世纪末最受宠的阳刚女性时,克利姆特令人惊恐地把有爪子的手和骨感的脸庞,同柔和的体形进行对比(图 53)。

“将艺术献给它所在的时代,将自由献给它所在的艺术。”这就是分离派自豪的宣言。在他向现代人高举镜子、寻找赋予快感的爱神时,克利姆特却揭示了一些心理问题,这些问题都是伴随着把性从道德文化束缚中解放出来的尝试而出现的。这位寻找爱神的探险家发现自己陷入了女性触手(*la femme tentaculaire*)的缠绕中。新的自由正在变成焦虑的噩梦。

III

“古斯塔夫·克利姆特,”诗人彼得·阿尔腾伯格(Peter Altenberg)写道,“你同时是有远见的画家、现代哲学家、现代诗人。当你作画的时候,你会突然间童话般地把自已变成最现代的人,而在平时你可能并



不现代。”^⑧艾尔腾伯格的这番溢美之辞肯定让克利姆特格外欣喜。他作为画家所做的范围广泛的实验,都是关乎一项更为重要的使命。对于个人体验和文化中的问题和疑点,克利姆特都是一名质疑者和探索者。他像弗洛伊德一样,通过探索自身的内心深处来寻找谜底,而且在展现自己的同时,也常常将谜底昭之于众。他满心欢喜所开始的寻求解放肉欲的努力,最后的结果却是职业上的、甚至还有心理上的灾难。不过通过这一过程,克利姆特变成了一名视觉世界中的超心理学专家。

90年代,克利姆特对现实的本质都有所疑问。他不知道是在物理层次还是在形而上学层次、肉体上还是精神上,来寻找答案。这些传统范畴正在变得模糊不清、彼此依赖。自由主义自我的危机逐渐集中到了以上范畴的界限不明这一问题上。在克利姆特不断对空间和实体的再现进行变换的过程当中——从自然主义的固态,经由印象主义的液态,再到几何上的静态——我们都能看到他在一个没有稳定坐标的世界中,苦苦寻找自身的定位。

维也纳大学为克利姆特提供了场合,让他在画布上展现自己对最广义的人类状况的见解。1894年,文化部*在咨询过教工委员会之后,邀请克利姆特为这所新大学的大礼堂设计三幅顶篷绘画。年轻的克利姆特,当时作为环城大道的大师级装修专家,刚刚声名雀起,而新大学恰恰就是大道上最后一批宏大工程之一。然而在克利姆特接手这项委托的时候(1898-1904年),他已投身于分离派运动,为自己追求新的真理。在为大学项目绘制其新观念的时候,他把自己旧理性主义和新反犹主义的怒气都呈现出来。^⑨在随后的斗争过程中,对于维也纳现代艺术的功能,画家、公众、政客等都参与了争论。而在这场争论之外,分离派激进主义的局限性却暴露无遗。克利姆特个人在争论中的失败,也为自己担当的古典样式颠覆者的角色,划上了句号。此事导致他从此更加限

* 我省略了该部门的全称“文化与教育部”(“Ministerium für Kultus und Unterricht”)。该部门负责制定宗教、教育和文化政策。

定自己作为现代性艺术家的使命，并最终踏上了绘画生涯中更为抽象的新阶段。

克利姆特的委托人认为，这些大学绘画的主题反映了最杰出的启蒙传统：“是光明对黑暗的胜利。”在有关这一主题的中央镶板（由克利姆特的搭档弗朗茨·马奇设计）四周，是这四幅代表四个院系的画作。克利姆特负责其中三幅——《哲学》、《医学》和《法学》。在1898年，对于他的初步设计曾有过些许争执，不过在此之后，学院委托会和文化部交由克利姆特全权处理。1900年，他完成了第一幅画《哲学》，1901年又完成《医学》。

从这两幅画来看，光明对黑暗的胜利绝非轻而易举。在《哲学》（图54）中，克利姆特表现出自己仍然是戏剧文化的孩童。他所呈现给我们的世界，感觉似乎是我们在深渊中仰视它，这是巴洛克传统里的“剧场世界”（*theatrum mundi*）。可是巴洛克的剧场世界可以清楚地分为天堂、人间、地狱三个层次，而这里的人间似乎消失不见了，只剩下另外两个领域。受难的人类，其蜷曲的肢体慢慢地飘过，茫然地悬在粘滞的虚空当中。在无边的黑暗之外——星星远在后方——一个庞大而昏沉的司芬克斯若隐若现，她自身也不过是大片空间原子缩和而成的。只有图画底部的那张发光的脸，才表明存在着有意识的头脑。“知识之神”（*Das Wissen*）——目录上对这个画中人物如此介绍^①——被置于脚灯的照射下，就像一个转过身来的提词人，提醒我们观众进入那宇宙的戏剧中。

克利姆特的宇宙观是叔本华式的——世界就是意志，就是无意义的生育、爱恋、死亡这种不断轮回里根本看不见的能量。彼得·维尔果（Peter Vergo）提出，克利姆特对于叔本华的认识来自于瓦格纳，特别是来自后者在其广为阅读的文章《贝多芬》（*Beethoven*）中对这位哲学家思想的简要总结。此外，《哲学》这幅画里的画法和传达的信息，则受到了《莱茵河的黄金》（*Das Rheingold*）的影响。^②由于克利姆特的社交知识圈对瓦格纳、叔本华和尼采这样的人物都景仰有加，所以他可以从他们中的任何一位那里获得宇宙观的灵感。维尔果就曾指出，《哲学》里的中心

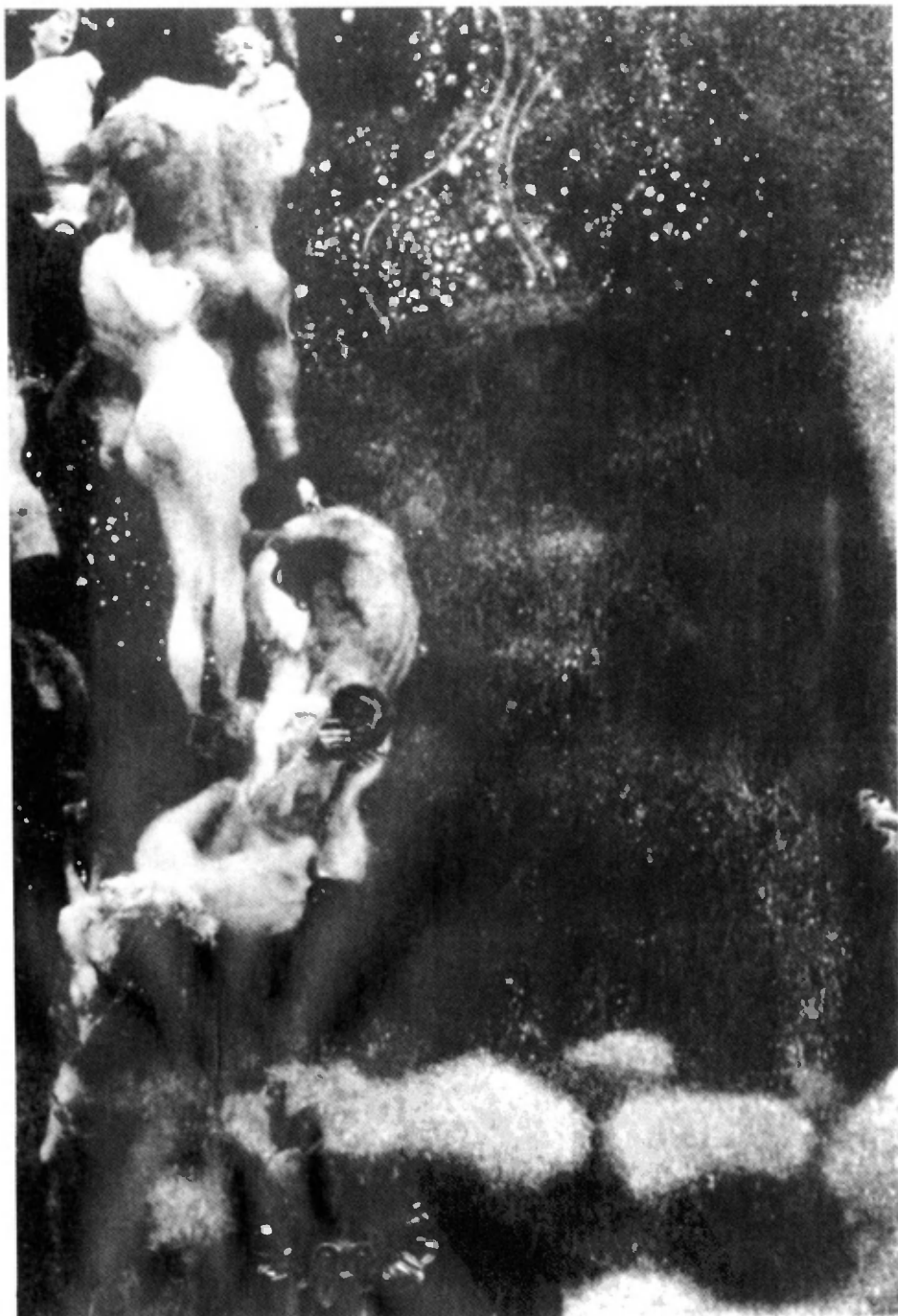


图 54 哲学,大学顶篷绘画,1900年。

人物可能来自瓦格纳的艾尔达(Erda)；无论是她的布置还是她先知般的姿态，都有助于证实这种解释。^{*}然而瓦格纳的艾尔达是一位温情热心、承载悲伤的大地母亲；而克利姆特的《知识》却又冷又硬，而且里面的女主人公跟克利姆特及其有钱的主顾一样，对于黄金的诅咒也毫不在乎，可是对于满脑政治的瓦格纳和他的宇宙英雄们来说，这却是至关重要的。克利姆特所画的这位达观的女祭司，她那不安而怪异的眼神暴露出另外一种态度：一种既狂野又冰冷的智慧，对意志的世界表示肯定。在我看来，克利姆特的这种表现方式，实则是尼采而非瓦格纳对叔本华存在玄学(existential metaphysic)的解读。我们前面已经看到了克利姆特在1898年创作《音乐》这幅画时怎样地借鉴了尼采的《悲剧的诞生》。如今他的《哲学》这幅画里的人物所表现的，正是查拉图斯特拉《午夜酒醉之歌》(“Drunken Song of Midnight”)中的黑暗狂想之语：

啊，人类！当心吧：

听那深深的午夜在诉说些什么？

“我已熟睡——

从沉梦中我醒来，得知：

世界是深沉的，

远非白日所能知晓。

其哀伤是深沉的——

而欲望——比哀伤还要深：

哀伤对它言说：去死吧！

可欲望却要永存——

^{*} 维尔果指出，不管是艾尔达在《莱茵河的黄金》里刚刚露面时的舞台指示，还是她的台词内容，都跟克利姆特绘画的颜色和构成十分相象。请见本章注释12。

深深地，深深地永存！”

克利姆特后期的英雄古斯塔夫·马勒(Gustav Mahler)也借用过这首歌,来作为其富含哲理的第三交响曲主题(完成于1896年)。其实,马勒乐曲里的宏大背景,可以为观赏克利姆特《哲学》绘画的人们另辟蹊径,让我们得以窥视当时文化一代那痛苦的、心理化的世界观——这种世界观既肯定人的欲望,又遭受自我与世界之间界限的致命瓦解。***

甚至尼采在《查拉图斯特拉如是说》(*Thus Spoke Zarathustra*)那生动的终曲里对午夜之歌的说明,读起来都像是在阐释克利姆特的画。*反过来,克利姆特那藤叶缠发、神志恍惚的女祭司,也可以成为对尼采

* 原文为: O Mensch! Gib acht:

Was spricht die tiefe Mitternacht?
"Ich schlief, ich schlief—
Aus tiefen Traum bin ich erwacht;—
Die Welt ist Tief,
Und tiefer als der Tag gedacht.
Tief ist ihr Weh—
Lust—tiefer noch als Herzeleid;
Weh spricht: Vergeh!
Doch alle Lust will Ewigkeit—
—will tiefe, tiefe Ewigkeit! "

** 没有任何证据表明,克利姆特在哲学上受到过马勒的影响。这位画家很可能直到1902年才认识马勒,因为在这一年,马勒娶了艾尔玛·辛德勒(Alma Schindler),她从小克利姆特就认识。然而当马勒于1897年担任国家歌剧院指挥的时候,二人的社交和知识圈开始有所交叠,这些圈子当时都弥漫着瓦格纳和尼采的思想。两人都经常造访祖克康德尔(Zuckermandl)教授家,也跟其好友马科斯·伯尔克哈德甚为熟络,此人是信奉尼采的律师,皇家剧场指挥,也是《神圣之春》的编辑。当马勒最终被迫从宫廷歌剧院退休、离开奥地利赴美的时候,克利姆特同其他马勒崇拜者到火车站为这位指挥家送行。请参见艾尔玛·马勒—维尔菲尔(Alma Mahler-Werfel)著,《我的一生》(*Mein Leben*, 法兰克福与美茵, 1965年版),第18页,第22—26页;伯尔塔·赛普斯·祖克康德尔(Berta Szeps Zuckermandl)著,《我的生平与历史》(*My Life and History*),约翰·索莫菲尔德(John Sommerfield)译(伦敦,1938年版),第143—144页,第151页;《古斯塔夫·马勒》(*Gustav Mahler*),英奇·古德温(Inge Goodwin)译,纽约与华盛顿,1973年版),第218页。

笔下那位午夜歌手的说明——“这个喝醉的女诗人”，如其朝上的发光眼神所示，已然“完全清醒(*überwacht*)”^{*}。克利姆特的《知识》，就像尼采笔下的女诗人，把痛苦——更重要的，还有欲望(*Lust*)自身——摄入了梦境，以从神秘的总体上来肯定生命：“你对欲望说‘是’了吗？哦，我的朋友，(那)你等于对所有的痛苦都说‘是’了。”正如克利姆特眼中那漂浮的生命链，“一切事物……都彼此连接、相互缠绕、如同被迷住一般……所以你会热爱这个世界的。”^{**}

并不是说大学的教授们理解或者热爱这个世界。他们对于“光明对黑暗的胜利”，以及如何在他们的礼堂里将之再现，具有不同的理解。克利姆特的画触动了学术界的神经末梢。他那形而上学的《赤裸的真理》使他以及同代的其他一些知识分子，突破了理性和公正的确定界限，进入到新的国度。87位学院教工联名请愿，抗议这幅画，并要求文化部将之弃用。此举无异于火上浇油。克利姆特的画作逐渐成了意识形态问题，并很快成了政治问题。

IV

大学绘画所引发的危机，因其在克利姆特作品的发展历程中所产生的影响，而在艺术史上有着重要意义。可是对于一般的史学家而言，这个艺术上的“大事件”(*cause célèbre*)让我们看到了一个更为广泛的问题，即新世纪的曙光即将来临时，文化与政治之间错综复杂的关系。对《哲学》的反应之强烈，以及反对和支持克利姆特的两方所采取的立

* 克利姆特原本想要用传统方式处理《知识》中的寓言人物，把她画成侧面的坐像，低头沉思，宛如罗丹(Rodin)的《思想者》。只是在1899年，他才代之以尼采的午夜歌手，画成了挺身而起的正面像。参见克里斯蒂安·内比哈伊著，《克利姆特：文献》(维也纳，1968年版)，第214-216页，图311-315。

** 弗里德里希·尼采，《查拉图斯特拉如是说》，第4部分，《醉歌》，第10小节。

场,都反映出奥地利知识分子内部的理性主义危机是多么深重。我在第一章谈到的、构成奥地利自由主义文化的两大互补力量——法律文化与审美文化——如今却相互敌对。出于政治原因(尚待证实)原本支持新兴分离派艺术的皇家政府,发现自己身陷旧道德力量和新美学文化这两大斗争势力的激烈冲突中。当政治问题变得具有文化性的时候,文化问题也就具有了政治性。为了领会克利姆特绘画的意义及其转向,我将首先审视在大学绘画危机中的文化—社会汇聚现象,通过三位主要角色的立场来对其进行仔细的观察,三位均为博学之人,过去曾在维也纳大学共事:他们是弗里德里希·约德尔(Friedrich Jodl),一位正统的自由派哲学家,他领导全系反对克利姆特;弗朗茨·威克霍夫(Franz Wickhoff),新艺术发展的先驱,他的文化相对主义使其成为克利姆特及现代艺术的天然盟友;威廉·冯·哈特尔(Wilhelm von Hartel),曾任古典学教授,现任文化部长。哈特尔参加了欧内斯特·冯·科尔伯(Ernest von Koerber)内阁,面临瘫痪的国会,该内阁是最早试图通过官方政令来推行开明政策的。就像克利姆特为哈特尔获取到政治意义,政治也为克利姆特获取到存在和审美意义。

抗议的教授们在最初的情愿书中声称,他们理解克利姆特《哲学》绘画的意思,尽管他们不能公开认同其中叔本华式的世界观。他们指责克利姆特“通过模糊不清的形式来表达模糊不清的观念(*Verschwommene Gedanken durch verschwommene Formen*)”。批评者使用的醒目形容词“模糊不清”(verschwommen),表明我们在画中所看见的界限在消解。虽然他们对克利姆特运用色彩来营造适合其“阴郁幻觉”的氛围时所表现出的艺术鉴别力非常敬佩,但这一优点并不能弥补象征的混乱与形式的无序,这些缺陷反映出隐藏在绘画背后的思维之松散。他们坚持认为,由于缺乏思想把握,克利姆特的作品在美学上是失败的。^⑤

学院院长,一位叫做威廉·冯·纽曼(Wilhelm von Neumann)的神学家,成为争论的中心,他支持教授们的反对意见。他说,在一个哲学从精

确科学中寻求真理的时代里,展现朦胧而空幻的构想实在没有价值。^④而克利姆特所表现的大自然中神秘未知的争斗意象,违背了通过科学工作掌握自然这一理想。传统主义者所希望的,类似于拉斐尔的“雅典画派”,其中那些古代的博学之人——柏拉图、亚里士多德、欧几里得等——都被表现成在平静地论说万物之本质。有位教授提出,正确的场景应当是当时的哲学家们聚在树丛中高谈阔论、惬意修养、辅导门徒。^⑤必须指出的是,这些建议集中在一个社会意象上:即博学之人为社会发挥作用,传播自然与人类生活的知识。而克利姆特的《哲学》确实胜过这种社会元素。在他的宇宙里,面对高深莫测的全能大自然,以及陷于其中的无力人类所产生的自卑感,社会支持的知识结构已不见踪迹。

尽管这位院长受到克利姆特支持者的指控,即所谓教授抗议纯粹是他个人组织起来的,但抗议行动的真正代表人却是哲学家弗里德里希·约德尔(1849-1914)。^⑥他本人及其论点都能够说明克利姆特对转型期的古典自由主义文化所具有的意义。作为一位学院派哲学家,乔德尔拥护盎格鲁—撒克逊经验主义和实用主义思想,并把这一深受奥地利自由主义欢迎的观点带入了伦理学领域。^⑦他那部著名的《伦理学史纲》(*History of Ethics*)就对人文主义伦理规范从宗教迷梦中破茧而出进行了歌颂。乔德尔很像美国的约翰·杜威,由于为诸多进步的社会和政治事业充当哲学上的代言人而备受公众拥戴。1894年,由于受追求科学道德、冲破宗教法则的美国伦理文化运动的启发,他与其他人共同创建了“维也纳伦理社”。他支持妇女解放和公民自由,并领导了“成人教育协会”(Volkshilfsverein),试图以此来弥合上层阶级与下层阶级之间可叹的文化差距。^⑧简而言之,无论从哪个方面看,乔德尔都代表了世纪之交自由派理性主义的革新进步阶段。不过正是他的理性主义本质,让他无法接受用“只有少数人才懂的模糊晦涩的象征主义”绘画来装点大学。而这幅画所应描绘的哲学,毕竟属于理性之事。批评家卡尔·克劳斯(Karl Kraus)在公开支持乔德尔时采取了类似立场;他说克利姆特根本不懂哲学,本不该选用寓言方式来向他那些当教授的主顾

们展现哲学世界。^①

像乔德尔这种自由斗士,在克利姆特事件中,反而赞同传统、宗教的反裸体主义者,支持对艺术自由的阻挠,实在很难想象。这是由于克利姆特对现实色情化的有机再现,把乔德尔和其他理性主义信念的坚定捍卫者径直推到了昔日的敌人,即挑剔的教权主义者一边。因此为了避免这种尴尬的联系,乔德尔试图将问题从哲学内容转移到审美品质上:“我们并不反对裸体艺术,也不反对自由艺术,”他告诉《新自由报》说,“只是反对丑陋的艺术。”^②

正是这个纯粹美学上的断言,为克利姆特在学院中的捍卫者们提供了反击的根据。由艺术史学家弗朗茨·威克霍夫领导的一群教授(共10人)向文化部提交了反诉书,他们否认大学教员具有对审美问题评头论足的鉴别能力。^③“什么是丑陋?”这个问题是乔德尔丢下的,威克霍夫又拾起来予以反击。

弗朗茨·威克霍夫(1839-1907)为克利姆特的事业所带来的,不仅是自己的职业威信。他还连同阿洛伊斯·里格尔(Alois Riegl,1858-1905)一起提出了一种新的艺术史观,尤其适合帮人领会艺术上的创新。分离派于1898年铭刻在其大楼上的箴言——“将艺术献给它所在的年代,将自由献给它所在的艺术”——也同样适用于威克霍夫那新兴的维也纳艺术史学派上。如同克利姆特及分离派摒弃了精美艺术传统与环城大道艺术中的古典现代主义,90年代的威克霍夫和里格尔也对古典美学的优先地位提出反对。对于这些新学者而言,他们那些世纪中叶的先辈们抛开晚期罗马和早期基督教艺术,因为这些艺术相比希腊模式颓废不堪,而新学者们自己则发现了一种原创艺术,其合理性受到了产生它的新文化价值的证实。他们认为,“颓废”并不存在于客体中,而是在观察者的眼里。出于对文艺复兴的喜好,里格尔复兴了巴洛克风格;又出于对新古典主义的喜好而复兴了比德迈风格。追求形式完美的老标准已被一扫而空,与之相关的审美进步与衰败的观点亦未幸免。如同利奥波德·冯·兰克(Leopold von Ranke)所说的,在艺术史中,就像一

般历史一样,对新的维也纳学派至关重要的,乃是一切时代在上帝眼里的平等地位。为了评价每个时代所产生的独特形式,我们必须要了解里格尔所说的社会的“艺术意志”(Kunstwollen):也就是每一种文化里的艺术意图和目的。这并不会导致进步和退步,而是不断的转型——即超越任何一个先验的审美标准,去欣赏艺术中的多元性。

威克霍夫与里格尔为艺术史带来了晚期自由派的、非目的论的变迁感,这种感觉在世纪末的文化中非常普遍,也在克利姆特的《哲学》中十分清楚。恰似其最著名的一位门徒所说,他们的作品,代表了“心理历史学的艺术观战胜了绝对美学”^④。它在过去与现在的艺术中展现出“大量新感觉”,并且开启了曾被启蒙美学所阻隔的多元想象模式。当威克霍夫起身捍卫克利姆特的时候,有多少人知道,他如今会站在现代艺术家一边,采用他早先曾用于拉斐尔作品的分析法(克利姆特的对手便是高举拉斐尔的作品来反对他),而这作品指的就是:雅典派绘画。^⑤

“什么是丑陋?”在哲学学会上以此为题所做的关于克利姆特的演讲中,威克霍夫提出,丑的概念具有很深的生物社会学根源,也仍在为克利姆特的对手所利用。^⑥原始人会认为,破坏物种连续性的形式就是丑的。而古代人当然已经削弱了这种联系。只要统治阶级和人民群众继续拥有同一套伦理与宗教理念,艺术家与主顾就会共同前行,他们的自然概念与新的审美标准也将一起发展。可在最近,人本研究和文物研究灌输给大众的感觉,却是古典艺术优先(假使不是优越的话)。于是便出现了向往过去的民众与不断发展的艺术家之间的对立。威克霍夫称,整个现代时期,由博学之人(声望颇高但“头脑二流”)领导的受教育阶级就把美等同于过去的作品。他们感觉艺术家所创造的新颖直接的景象丑陋不堪。威克霍夫指出,这种过度的忠于历史,如今正走入末路。当今时代有它自己的情感生命,艺术天才以诗歌或实体的形式都有所表现。他还暗示自己的哲学听众,那些以为现代艺术很丑的人,其实是不能面对现代真理的人。威克霍夫以对克利姆特之《哲学》的雄辩阐释结束了自己的演讲。他单单挑出“知识之神”的画像,认为这幅画放射出抚慰

心灵的光芒,就像克利姆特沉重恍惚世界里那“夜空中的一颗星星”。

虽然在1900年春夏之际,乔德尔和威克霍夫各自代表的两大文化(即旧伦理与新美学)之间的争执震动讲坛和新闻界,但这一问题最终还是在政治领域得以解决。克利姆特的绘画确实只是在大的政治环境下才实现其意义。艺术始终就是奥地利公共生活中的重要成分,而在1900年,更是在国家政策中占据了极为关键的位置。颇具讽刺意味的是,现代艺术获得官方支持,偏偏是在现代议会政府分崩离析之际。这是为什么?

从1897年到1900年,民族性的问题,以及行政和教育当中的语言权纠纷问题,几乎令政府瘫痪。由捷克人和日耳曼人轮流组织的妨碍议案行为,最终使得由政党代表组建内阁的想法无法实现。于1867年设立“民政部”(Bürgerministerium)并实行立宪的君主制,在1900年将该部中止,代之以“官员部”(Beamtenministerium)。奥地利自由主义由此又回到了其18世纪的开明专制与官僚统治传统。1900年组建官员部的工作,委托一位精明能干、富于想象的官员负责,他就是欧内斯特·冯·科尔伯(1850-1919)博士,此人认为奥地利国内不和谐的政治主旨毫无希望,他决意跳出这种政治,尽可能地用法令来治理国家。科尔伯的长期策略就是通过两翼齐飞的现代化运动,来解决政治紧张局势,一翼是经济领域,一翼指文化。他相信,在这些领域里,所有的民族都能找到共同的、压倒一切的利益。“物质与文化问题正在叩响帝国的大门,”科尔伯在对国会的吁请咨文一开头就说道,“行政部门不能忽视它们,因为政治和民族问题都尚未解决。”科尔伯誓言要“倾举国之力来发展文化和经济”,他努力要让官僚机构重焕活力,为其注入新的社会服务精神,“以使其变为现代化工具。”^②为了指挥好自己的两翼攻势,科尔伯选择了两位曾在维也纳大学任教的著名教授。杰出的经济学家尤金·勃姆—巴沃克(Eugen Boehm-Bawerk)成为财政部长,被委以推广累进税和经济政策改革的重任。而执掌文化部的是威廉·里特·冯·哈特尔,此人被尊为顶尖的古典学者,也是一位在民族主义盛行的教育领域颇有

见识的行政官。从1900年到1904年这整整四年，科尔伯的内阁都倾尽全力，通过经济与文化发展来保全奥地利。^⑧

在这个超民族政策的框架里，国家对分离派运动的鼓励可谓完全合理。该派艺术家同官宦和维也纳中上层人士一样，具有真正的世界主义精神。当时的民族主义团体都在各自发展其单独的民族艺术，而分离派走的却是完全相反的路。他们故意把奥地利的大门向欧洲的洪流敞开，由此以一种现代精神重申了帝国中传统的普世主义。一位分离派发言人曾把自己献身这个运动解释为“一个捍卫纯正奥地利文化的问题，一种能把我们众多民族特性自豪地融合统一起来的艺术形式”，也就是她在另一个场合里所说的“艺术民族”(Kunstvolk)。^⑨甚至在科尔伯内阁组成之前，文化部便以惊人类似的措辞，表达有意在1899年设立一个“艺术委员会”(Art Council)来作为其利益代表机构。他单单挑出文化潜力来超越民族冲突：“虽然一切发展都植根于民族的土壤，但艺术作品讲的仍是共通语言，而且在高级竞争阶段还会促成彼此理解和相互尊重。”^⑩尽管宣称国家不会关照任何一种潮流，艺术必须脱离管辖、自由发展，可是根据其自身法律，该内阁又对现代艺术表现出格外的关心。他敦促新成立的委员会“支持……吹拂国内艺术的清新微风，并为其带去新的养料”。因此出现的局面就是，当欧洲各国政府还在躲避现代艺术的时候，古老的哈布斯堡王朝已经在积极地培植它了。

无论从学术信仰、个人关系，还是气质性情来看，威廉·冯·哈特爾(1839-1907)都非常适于规划新的艺术政策。^{*}身无分文当学生时，他曾

* 哈特爾的生涯可谓是有教养的自由主义官僚的典型。作为一个亚麻织工的儿子，他通过学术能力、个人才智、贵族提携等途径得以跻身教育官僚和服役贵族。从1896至1899年，他担任负责大中学事务的处长。此人在向妇女开放大学教育、耐心对待民族主义学潮中都发挥了关键作用。哈特爾和很多进步的自由派分子一样，是个狂热的瓦格纳崇拜者，但他并不容忍反犹主义。面对国会当中反犹分子的攻击，他支持把一个文学奖颁给阿瑟·施尼茨勒。尽管外表学究味十足，可他在“第二社会”的沙龙里却以睿智而著称，当时的公务人员与知识分子依然是在沙龙里随意接触和交往。请参见恩格尔布莱希特(A. Engelbrecht)，《威廉·里特·冯·哈特爾》(“Wilhelm Ritter von Hartel”)，收入《往昔科学传记年鉴》(Biographisches Jahrbuch für die Altertumswissenschaft)，第31卷(1908年)，第75-107页。

为波兰豪门贵族之后卡尔·兰柯朗斯基(Karl Lanckoronski)做过家庭教师。兰柯朗斯基后来成了大艺术收藏家,并且利用其影响力进一步帮助以前的老师开拓学术和行政事业。作为一名古典学教授,哈特尔与威克霍夫教授合作,一同追求超越了进步与堕落的新历史观。1895年,哈特尔与威克霍夫又联手写了一部至今仍算是跨学科研究的经典开山之作:早期的基督教抄本——《维也纳起源》(“Vienna Genesis”)。在哈特尔编纂希腊文圣经文本的时候,威克霍夫则为其罗马时代的插图做出分析,表明原本人们公认是希腊绘画的颓废残留,实际上是古典风格与表现模式的一次伟大转型,以顺应兴起的罗马—基督教价值体系。^⑩

由于哈特尔在学术上献身于“艺术与风格概念的神圣理想”^⑪,因此作为文化决策者的他,便动用政府的力量来支持现代运动。通过顾问性质的艺术委员会,他可以利用主要的分离派分子来制定国家政策。把克利姆特奉为“世上出现过的最伟大艺术家”^⑫的建筑师奥托·瓦格纳、具有经商头脑的画家卡尔·摩尔(Karl Moll),都积极参与了委员会的审议工作。^⑬现代艺术家获得了绘画与建筑的委托权以及教育岗位。不光是奥地利一些主要的公共建筑,就连邮票和货币,都是分离派人士设计的。^⑭然而哈特尔最为珍视的艺术工程,也是分离派成立伊始就大力推动的,则是现代美术馆的建设。该工程于1902年6月获得皇帝批准,1903年4月竣工迎客。哈特尔同时还通过购买或受赠方式,为国家现代收藏而积极搜集艺术品。克利姆特的大学绘画就是在这种政策背景

* 奥托·瓦格纳的邮政储蓄大楼和斯坦因霍夫医院的教堂,或许算是自1889年艾菲尔铁塔落成以后,欧洲国家建造的最激进的现代化宏大建筑。科罗曼·莫塞尔(Koloman Moser)设计了1908-1913年系列邮票。阿尔弗雷德·洛勒(Alfred Roller)成为古斯塔夫·马勒领导下的宫廷歌剧院的舞台设计。分离派分子(尤其是有精力十足的奥托·瓦格纳)屡次抱怨自己不能赢得竞标或政府职位,然而考虑到公众普遍对其艺术不报好感,应该说他们的表现算是相当不错了。从1899年起就充当分离派分子主要大本营的教育机构,就是艺术与工艺学院。建筑师约瑟夫·霍夫曼、画家科罗曼·莫塞尔,阿尔弗雷德·洛勒和菲利西恩·冯·密尔巴哈(Felician von Myrbach, 校董),以及雕塑家阿瑟·斯特拉瑟(Arthur Strasser)这些分离派分子全都获得了教学任命。

下接受评判的。

虽然克利姆特和政府当局用心良苦,但分离派分子享有的官方庇护并非一帆风顺。新艺术的语言非但没有缓和民族分裂的矛盾,反而火上浇油。火势从大学礼堂蔓延到新闻界,很快又到了政治舞台。一些教授从克利姆特的首幅顶篷绘画中嗅出了颠覆性的反文化气息,因此政府必须要应付他们——部长冯·哈特尔及其艺术委员会对他们的请愿索性不理。^⑩另一件棘手之事就是要应付天主教保守分子和新右派分子的反对呼声。在来自庸俗新闻界的反对《哲学》的喧嚣中,最刺耳的声音是由市长鲁格麾下基督教社会党的机关报《德意志人民报》(*Deutsches Volksblatt*)发出的反犹太主义叫嚣。《人民报》借哲学学会一事,故意把克利姆特和威克霍夫说成是犹太人,尽管两人都不是。哲学学会不但邀请威克霍夫发表讲演支持克利姆特,还为其辩词献上“经久不息的热烈掌声”。《人民报》记者指出,这种对“邪恶”艺术的阿谀奉承并不令人吃惊,因为在这个自由派激进主义的大本营里,“会员卡都是用黄纸板做的……居然没有……三角形斑纹,在过去的美好年代,就是凭这个把犹太人从基督徒那里区分出来的。”^⑪

由于冯·哈特尔男爵从容而坚定地抵制教授们的抗议,克利姆特对其作品所受的攻击毫不畏惧,继续着手完成《哲学》的姊妹篇。1901年3月15日,《医学》在分离派之家首次展出(图55)。克利姆特再一次让科学进步遭遇到陌生而惊人的景象。他把医学界表现为一种人类半梦半醒的幻景,人本能地任由摆布,顺从于命运的洪流。在这条生命之河里,死神居于其中,他的黑纱在活人那蜷曲的肢体中间缠绕盘旋。跟《哲学》一样,这里也有一个女祭司站在前方,居于观众和克利姆特那存在性的“剧场世界”之间,此人即海吉亚(Hygeia)。作为一名骄傲、高大、有力的女性,海吉亚是克利姆特中期(1897-1901)画作中的最后一位双性的守护神。就像她之前的大多数人物(三个雅典娜中的两个,“赤裸的真理”、“知识之神”)一样,海吉亚也是直冲着观众,傲慢而专横,似乎要逼迫我们认可其身后的存在场景。由海吉亚所负责的那些悬浮的生命,其景象

特点，就是单个人物的实质性与他们在空间中相互关系的杂乱性之间的对比。人物任意飘荡，时而纠葛到一起，时而各自飘浮，但几乎完全感觉不到彼此。虽然躯体有时会合一，可他们之间却不存在任何沟通。因此，个人对声色与苦楚的心理—生理体验，从形而上或者社会的范围里被抽离了出来。人类迷失在了空间中。^⑧

克利姆特并不愿意像从医者所以为的那样再现医学。《医学周刊》(*Medizinische Wochenschrift*)的评论家不无道理地抱怨说，这位画家忽略了医师的两大功能，预防与治疗。^⑨他的海吉亚，只是以其神职立场、通过希腊传统所给予她的象征符号，宣告了我们生物生命的含混性。在希腊传说中，海吉亚可是最出名的含混之人；因而也就同动物界最含混暧昧的蛇关系密切。海吉亚和哥哥阿斯克勒庇俄斯(Asclepius)都是出生于人间沼泽(即死亡之地)的蛇。作为两栖动物的蛇，是有着双性同体的阳具象征物，它极大地模糊了陆地与海洋、男性与女性、生命与死亡之间的界线。这一特征十分符合世纪末对双性同体和同性恋意识觉醒的关注：一方面表现了性爱解放，另一方面又表现了男性对性无能的恐惧。无论什么地方涉及到自我的消解，是性交或是自戕和死亡之时，蛇都高昂着头。克利姆特在多部作品中探索了它的象征意义，蛇在雅典娜中处于守势，在《赤裸的真理》中处于攻势，而在《水蛇》中则诱惑钩人。如今他又以富含哲理的方式将之用在在海吉亚这位代表多种价值的女神中。自身即是从蛇变为人形的海吉亚，为大蛇奉上了一杯忘川之水，要它饮掉原始的琼浆。^⑩因此，克利姆特宣告了生与死的统一，阐释了本能活力与个人消解。

如克利姆特的同代人所示，象征性表述无需理性把握就可领会。尽管海吉亚引发了强烈反应，但最为敌视克利姆特的批评家们却并不理解蛇以及海吉亚一脸严肃地耍蛇的含义。他们的愤慨集中表现在背景人物的“下流无礼”上。其实在大传统之下，裸体藉由其理想化的再现，已经获得合法地位。而克利姆特作品中惹人不开的，是他对人体及其体态和姿势的自然主义具体手法。画中的两个人物尤其让传统欣赏家们



图 55 医学,大学顶篷绘画,1901年。

感到恼火：位于画面左方的裸女飘浮在空中，其骨盆前挺，而孕妇则位于右上方。^④

凭着《医学》，在《哲学》中就隆隆作响的雷声已成了猛烈的暴风雨，这给克利姆特无论是作为个人还是作为艺术家的自我意识，都造成了严重的后果。^⑤攻击他作品的，不仅仅是教授了，还有势力强大的政客。公诉人命令将载有《医学》的那期《神圣之春》予以没收，理由是其“违反公众道德”。而分离派负责人亦采取法律措施，成功解除了检方禁令，但气氛依然剑拔弩张。^⑥

与此同时，一群新老右派的代表，包括鲁格市长，都对冯·哈特尔部长施加压力，要求他在帝国议会上做出解释。在一次正式的质询中，他们质问部长，他是否要通过购买《医学》这幅画，从官方角度承认这样一个冒犯多数民众审美观的艺术派别。可以看出，科尔伯政府利用现代艺术来弥合政治裂缝的政策，反而开始使裂缝加深。冯·哈特尔出于对新生艺术的钟爱，起先草拟了回应批评者的强硬发言，赞扬分离派运动复兴了奥地利艺术、恢复其国际地位。他在演讲草稿中结语道：“反对这样一场运动，证明其完全不懂现代政策在艺术中的责任，我认为支持这项运动才是最伟大的任务。”^⑦

然而当这位部长步入国会发言席的时候，出于政治上的谨慎，他还是软化了自己直率的措辞，把立场转移到更加中立的位置上，即文化部无权对任何艺术倾向做出官方批准。部长还对国会说，艺术运动源自“物质与思想生活在整体上不断而渐进的发展”。政府既无法创造它，亦不能毁灭它。艺术只能在自由中茁壮成长，也只能在对艺术敏感的大众的支持下生存。^⑧所以，哈特尔否认对分离派运动有任何特殊照顾。

部长虽未屈服于压力而拒绝克利姆特的《医学》，但他的质询标志了政府对克利姆特态度的一个转折点。由于顶篷绘画，原本所期待的现代艺术的政治资产变成了一种政治负债，而冯·哈特尔谨慎修改的演讲措辞亦表明此点。

官方进行冷处理的其他迹象也随之接踵而至。当克利姆特被选为美术学院教授时，文化部竟然拒绝批准，令所有人大感意外。^④与此同时，克利姆特在大学中的主要对手弗里德里希·约德尔却被任命为维也纳科技大学的美学教授。约德尔的就职演说，简直就像是在向克利姆特及分离派叫嚣自己的胜利。他攻击他们的主观主义中的现代艺术倾向，以及他们对迈锡尼和其他原始形态的应用。他还表达了科学批评的必要性，为的是艺术的客观精神。最后，约德尔重申，过去的传统才是批评家和艺术家们唯一适宜的学校。^⑤

另有一人的学术事业，虽然其领域大为不同，却也受到了分离派政治的积极影响：那就是西格蒙德·弗洛伊德。尽管就我们所知，弗洛伊德一直未受克利姆特（包括其奋斗史）以及其他现代绘画的触动，但他最终获准评上教授，却是多亏了冯·哈特爾对新艺术的干预。弗洛伊德长期未评上职称的故事十分复杂，在这里不能详述。^⑥因为这样会令我们远离克利姆特这个主题，掉进学术官僚精英圈子这个密集的人际关系网，弗洛伊德就曾在1901年秋极不情愿地决定利用这种关系网来获得提升。不过假使匆匆一瞥这个世界，似乎也可以看出在政治与文化汇于一体的维也纳“第二社会”，生活和事业之间是如何相互纠葛的。

1897年，维也纳大学医学系第一次推荐弗洛伊德升任教授，在之后的整整四年，文化部迟迟不发晋升决定。当时并未解释推迟原因，此后也无人找出是何原因。1901年秋，弗洛伊德说服系里的负责人重新审议这件事。弗洛伊德本人还去了文化部。他在那里请教了自己以前的老师西格蒙德·埃克斯纳(Sigmund Exner)，此人在冯·哈特爾手下任职。（仍为教授的埃克斯纳，曾与约德尔共同发起了反对克利姆特《哲学》的教工请愿。）埃克斯纳指点弗洛伊德说，对部长采取一些个人干预，对他的提升获得通过很有必要。于是，弗洛伊德先找到了一个自己医治长达

* 有关这件事在弗洛伊德思想发展中的影响，请见本书第四章。

15年的病人,伊莉斯·戈姆培兹(Elise Gompertz)。她就是著名的自由主义古典学家狄奥多尔·戈姆培兹的妻子,而狄奥多尔又曾是哈特爾在大学工作时的同事。^⑧1879年,当时还是学生的弗洛伊德曾为戈姆培兹工作过,为他编辑的德文版密尔选集翻译了约翰·斯图尔特·密尔所著的《妇女的从事地位》(“The Subjection of Women”)及其他文章。^⑨戈姆培兹本人并未插手弗洛伊德的提升一事,而是其夫人同部长私下交涉,但还是没有结果。^⑩

弗洛伊德继续寻觅,找到了另一个“守护神”,他这样称呼这位出身显贵的雅典娜。此人就是玛丽·费斯特尔(Marie Ferstel)男爵夫人,她是外交官之女,又是新大学的设计者海因里希·费斯特尔的儿媳。男爵夫人为了自己的心理分析师,通过一位共同的朋友接近哈特爾,她承诺为哈特爾最喜爱的工程——即将开门的现代艺术馆,安排捐赠一幅画,从而使自己的请求更具吸引力。显然,她当时心里想的是阿诺德·波克林(Anold Böcklin)画的一幅画。这位世纪中叶的艺术家,既被传统主义者视为古典的现实主义画家,也凭借其关于本能生死这一主题的画作,而被分离派敬为现代性的先驱。因为他的作品弥合了由于克利姆特大学绘画而引发的严重分歧,所以对于1901至1902年间的哈特爾而言,波克林这个画家正好符合他的需要。唉!只可惜男爵夫人未能从其主人——她那富有的姨妈手里获得这幅画。不过哈特爾其实已经着手通过此案了。而男爵夫人这一方则用另一幅画来代替波克林,那就是埃密尔·奥里克(Emil Orlik)的画,此人是更为保守的分离派画家之一。^⑪部长遵守了自己的诺言,即只要皇帝一批准弗洛伊德的职称提升,她就会第一个知道消息。弗洛伊德记述说,1902年3月的一天,费斯特尔男爵夫人来到他的办公室,“手挥着部长发来的快信”宣布了好消息。

学术政治的循环结束了。由于经受了大学绘画这个政治风波的磨练,哈特爾拒不批准克利姆特到美术学院任职。但他对现代艺术的支持态度依旧很坚定,以致于为其现代艺术馆赠送一幅画都会促使他把弗

洛伊德提到他所渴望的教授职称上去。虽说弗洛伊德对现代绘画与政治明显毫不关心,但从他写给自己最好朋友的信中,似乎也能看出他非常清楚哈特尔的新考虑:“我相信,倘若是她(指费斯特尔男爵夫人),而不是她的姨妈拥有一件波克林的作品……三个月前我就获得任命了。”^⑧维也纳的精英世界很小,部长心境如何很快会尽人皆知。这股曾重创克利姆特的政治命运之风,对弗洛伊德来说还算温和幸运。

V

公众的漫骂以及职业上遭排斥,都对克利姆特打击甚大。他的反应有多深,并没有什么文献记载——克利姆特绝少有言语表达——而是体现在他的艺术上。1901年之后,他的画作展现出两种截然相反的情感反应,每一种都预示了一个受伤而衰弱的自我:愤怒和退却。克利姆特在痛苦地摇摆于战斗和逃避之间的四年中,为每种反应都构思出一种单独的视觉语言。我们对他的个人生活所知甚少,无法凭借清晰的传记根据来追踪他的心理发展。危机真的爆发时,他四十多岁,个人的种种状况也加重他的社会不幸。我们所能言及的,也只有他的画中内容了:即克利姆特经历了一种“重塑自我”的过程。因为他创造了一种将斗争寓言化的愤怒艺术,消解了自己先前的有机化格调。反过来这又为一种退却和抽象空想的艺术让出地方来。他在1905年从文化部买回自己那些饱受争议的大学绘画,这一公开事件正式标志了他跟政府当局的决裂。^⑨不过他针对批评者的反击,早在1901年围绕《医学》这幅画所产生的危机之后就已经开始了。在其第三幅,也是最后一幅大学顶篷绘画《法学》中,克利姆特极为强烈地发泄了自己的怒气。

在前两幅画引发争议时,《法学》还只停留在油画草图(1898年提交)的初步形式。可到克利姆特1901年真正作画时,他准备把自己所有的愤怒和伤痛都赋予画中。画的主题——最受奥地利自由主义文化所

崇敬的法律本身——有助于他决心投身于颠覆宣泄的激昂意志。我们想起弗洛伊德在《梦的解析》中揭示本能世界时所表现出的类似的反政治精神。克利姆特很可能借用了《埃涅伊德》中的险恶传说，将之用在自己的《法学》上，而弗洛伊德两年前也把相关话语用在了自己的梦书扉页上：“假如我无法让权贵低头，那我就搅动起冥河之水。”克利姆特的情形跟 19 世纪 90 年代后期的弗洛伊德十分相像，他通过自我暴露，把自己面对社会权威（学术的、政治的和官僚的）所遭受的失败经历，转变成社会心理上的见识。

当克利姆特于 1901 年开始画《法学》的时候^⑥，他眼前摆着自己于 1898 年 5 月送交文化委员会的那幅构思图（图 56）。这副图无论在精神上还是风格上都与其姊妹篇《哲学》和《医学》迥然不同。《哲学》中的女祭司与《医学》中的海吉亚都是神秘的先知类型，体态庄严静穆，而司法女神起初却被画成积极鲜活的样子，她在空中挥舞着利剑，以抵挡来自下方、象征着邪恶与罪行的朦胧章鱼的威胁。克利姆特在这一版本中显然是把司法女神给理想化了，也就是用惠斯勒（James Abbott McNeill Whistler）画白衣女人的那种清澈而饱满的笔触来刻画她。这幅画的空间环境也和《哲学》与《医学》不同，不像此二者沉重而粘滞的氛围，《法学》明朗轻快。因此，克利姆特在开始时是要司法女神摆脱哲学和医学中的含混性。为了达此目的，他采用了风格与技法上的对比，这种手法他在给尼古拉斯·顿巴的音乐厅所画的那两幅画中已有所应用，即《音乐》与《舒伯特》（参见本书第 230 页）。他在过去是利用实体论的自然主义手法来传达一种心理一形而上的现实，而在这里则是利用瞬息即逝的印象主义手法来刻画一种理想。我们由此可以断定，克利姆特在 1898 年把司法女神派到了与舒伯特的家庭音乐同样的理想国度中——对于这样一个依旧忠于法律文化的子民来说，这也是适宜的选择。

当克利姆特在大学争议之后于 1901 年重新开始绘制《法学》的时候，他彻底改变了自己的构想。新版本（图 57）必须要跟《法学》草图版



图 56 法学,为大学顶篷绘画所做的构思图,约 1897—1898 年。

以及《哲学》和《医学》结合起来看,才能够体会到作者观点的变化之大。场景从第一版中清风微拂的天堂变到了死气沉沉的地狱。中心人物不再是高飞的司法女神,而是一个无助的法律受害者。在创作新形象时,克利姆特吸收了绘画负责人为改进 1898 年版本所提出的三个建议。不过他的吸收却颇具讽刺意味,在对法律的表现当中,每个变化都增加了恐怖元素。负责人要求(1)“对中心人物更为清晰的塑造”;(2)“画面色调更加的平和”;以及(3)“对绘画下半部太过显眼的空白处进行相应的改进。”针对第一个要求,法律触角中的男性,以过于具体的现实主义,代替了第一版中司法女神那彻底而透明的印象主义。克利姆特把第一版里清新而不安的天空换成了社会处决室那沉寂而“湿冷”的静止状态。而“太过显眼的空白处”如今则填满了作为无情惩罚的法律触角,正在吞噬着受害者。所以,画家在字面上严格遵从了客户的所有三条命令,实际反而比以往更加强烈地嘲笑了他们的价值观。

关于那两幅完成的画,克利姆特也在《法学》中也打破了它们的联系。他改变了空间,颠倒了结构,还把绘画方法变得更加激进。《哲学》和《医学》中的虚构空间仍旧被视为三个后撤垂直层面中的幕前部分。观看者的视角是从舞台脚灯的观众席一侧开始的。知识之神和海吉亚这些寓言人物站在第二层上,舞台前侧、下方,介于观众和宇宙背景之间;戏剧本身占据的是第三层,也是最深的空间层面,统摄整个画面。在《法学》当中,整个空间被平整为一个统一的、后撤的视角,但还是从侧面将其切割为上下层两个世界。第一版的焦点是天国,而第二版则是阴间、地下乃至水下。在上方世界,远远站着法学世界的寓言人物:真理、正义和法律。从象征意义上看,她们相当于海吉亚及哲学女祭司,是这些人的姐妹。但不同于后者的是,她们并不发挥媒介作用,让我们更接近她们所在世界的奥秘。相反地,她们高高在上,将我们遗弃在恐怖的国度,与受害者共同体验那不可名状的宿命。因此,只有那自命不凡的法律,才在画面中井然有序的上部得到了展现。这是正式的社交世界:一个失去自然特性的环境,砖石柱子和墙壁都用马赛克般的直线图

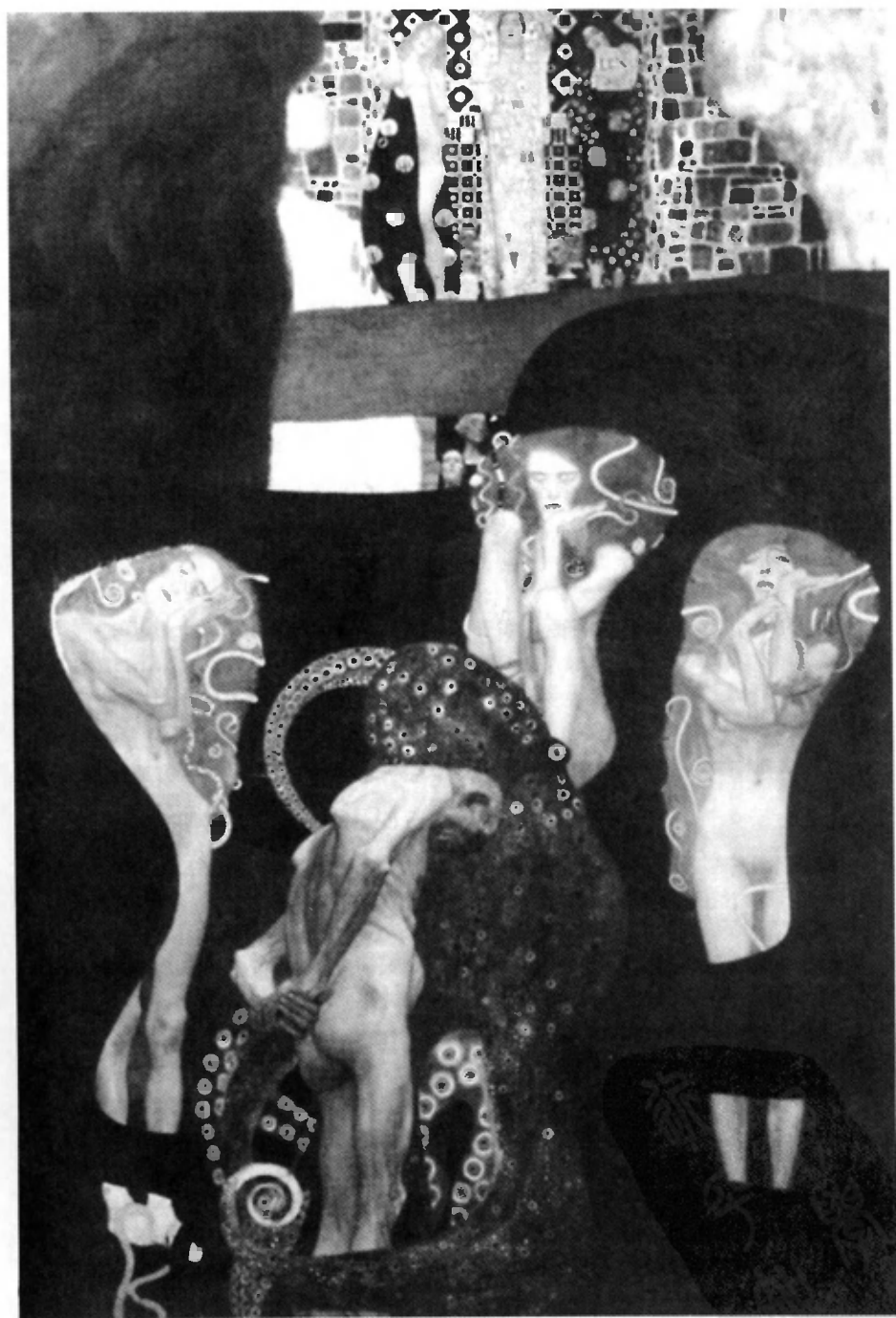


图 57 法学(最终版),大学顶篷绘画,1903-1907年。

案加以装饰。法官们在那里顶着干瘪瘦小的脸庞,有头却无身。三位寓言人物亦是冷漠无情,披着程式化的对称长衣,显得美丽而毫无血色。

然而法律之现实却不在规则匀称、安宁端庄的上方世界,而是真空般的下部空间,也就是行使法律之处。这里并未记载罪行,只有惩罚。而这种惩罚被情欲化和心理化为湿冷地狱中的性爱噩梦。富含隐喻的画像集中了古典与现代的意象和思想。布莱克说过,“腰部是最后审判的地方。”阉割焦虑的心理主宰了克利姆特的焦点场景:被动、压抑、无能的男性受害者困在肉欲的陷阱里,即一块酷似子宫的息肉将他包围。负责处决的复仇女神们既是世纪末的命运女神,又是希腊酒神的祭司。她们那柔软弯曲的身形、诱惑人心的长发,很可能是受荷兰新艺术派画家简·托洛普(Jan Toorop)所画的女性人物的启发。^⑤不过克利姆特又赋予了她们酒神祭司身上所具有的那种蛇发女怪般的冷酷特征。这些蛇蝎般的复仇女神,而非画面上方理想化的人物,才是真正的“法律官员”。而她们身边,地狱那空洞的世界里,厚厚的发束在恐怖的性幻想中缠绕遮蔽。

克利姆特那分割开来的法律世界,上方是正义三女神,下方是本能的复仇三女神,这让人想起埃斯库罗斯(Aeschylus)的《奥瑞斯忒亚》(*Oresteia*)中的坚定决心,其中雅典娜认可了宙斯的理性法律和男权势力,让它们凌驾于世仇法律和母权复仇之上。当雅典娜建立起社会正义的法庭(即雅典石山上的最高法院)时,她说服复仇女神出任守护神,通过将其召入神殿,削弱了她们的力量。于是,理性与文明庆祝自己战胜了本能和野蛮。^⑥克利姆特颠倒了这一古典象征主义,恢复了复仇女神的原始力量,并且表明:法律并未控制住暴力和凶残,而是对其加以遮

* 卡尔·克劳斯曾对克利姆特做过众多的尖锐批评,他在其中一篇里嘲笑这位艺术家“用绚丽的色彩描画自己苍白的思想,本想画《法学》,象征的却是刑法”。看来克劳斯捕捉到了克利姆特绘画的真谛,但却完全漏掉了其关键意图。《火炬》,第147期,1903年11月21日,第10页。

掩并使其合法化。在埃斯库罗斯的版本里，雅典娜将“黑夜的女儿”托付给“地下身处的黑暗地窖”，而克利姆特怀着愤怒和苦恼，将她们又重新召唤上来。在断定本能力量要强于政治后，克利姆特已无法再像弗洛伊德那样敬拜“密涅瓦神庙那卑贱残败的废墟”。克利姆特以各种形式多次画到的雅典娜，如今却从其专属的正义戏剧中消失了。女神的消失标志着被压抑者的回归。因此在他系列绘画的最后一幅欢呼“光明战胜黑暗”的画中，克利姆特明确宣告黑暗的首要地位，即“搅动地狱”，通过复仇女神的象征，他发掘和暴露出作为法律与政治世界之基础的本能力量。在埃斯库罗斯的作品里，雅典娜让正义压倒本能；而克利姆特则反其道而行之。

虽然克利姆特的《法学》是颇具挑衅的展示，可它也带有“大声呼喊”(*cri de coeur*)的特征。这种强调单个受害者的控诉模式，牵扯到从公众风气到私人哀伤的转移。在克利姆特那正在衰老的法律受害者身上，没有尼采式的“行动热情”(*amor fati*)——仅有软弱与悲哀的印记。在大学绘画当中，只有《法学》以一位男性为中心人物。但他却不同于克利姆特先前所画的男性寓言人物——第一次分离派海报中的提休斯，即艺术家俄狄浦斯反抗中的象征性英雄(图 37)。健壮的年轻人将利剑插入了传统的人身牛头怪物。如今，老迈的受害者正在承受专门针对俄狄浦斯罪行的惩罚：阉割，退化到性无能。有人会猜想克利姆特正在表达的不光是痛苦和愤恨，还有另外一种弱化的自我特有的感受——内疚。克利姆特针对父辈们的攻势，正如其学术与政治上的敌手所看到的，难道不算是一种性乱？对于为支持性欲解放而实施的反叛，克利姆特的复仇女神所降临的性惩罚幻境可谓十分适合。^{*}所以画像表明，克利姆特面对批评责骂，虽然有所反击，但他把自己放弃艺术使命，即把本能生命从法律文化中解放出来，看成是个人罪过。他的反抗本身就带有无能的精神色彩。

^{*} 在希腊神话里，复仇女神的来历跟性暴力密切相关。她们来自受阉割的父亲泰坦·欧乌拉诺斯所播撒的种子。



图 58 金鱼,1901-1902年。

1901年至1903年期间的其他绘画也表现出了支配《法学》的反抗情绪。从《医学》开始,克利姆特就选择了两位最违背道德观念的人物来作为独立绘画的主题。带着几分故意引发震动的心理,他夸张地表现了她们的性感。一幅叫做《金鱼》(图58),表现了一个裸女正在向观者放肆地展示自己肉感的臀部。克利姆特原计划将其称为《致我的批评者》,直到朋友劝阻才放弃。⁶⁸另一幅画《期望》(*Hoffnung*),则以更为完整的形式表现出在《医学》中就曾震惊公众的那个怀孕妇女的形象。克利姆特以最大的敏感来呈现自己的主题,以体现一个妇女在分娩前最后几周的多重感受。这两幅画都增加了画家与文化部之间的紧张关系。1903年,冯·哈特男爵勉强说服克利姆特,没有把《期望》展出,免得危及他的大学壁画项目。⁶⁹文化部还试图阻止《金鱼》在德国的奥地利艺术展上展出。⁷⁰

而后，他们又拒绝让克利姆特的《法学》在1904年的圣路易斯展览会上作为奥地利的主要展品展出。^⑥这位艺术家及其朋友的自负，与官员的谨慎之间所产生的隔阂于是越来越大。

VI

1902年，当克利姆特仍在画他那幅充满反叛意味的《法学》时，他又介入另一项大规模的壁画工程，这对他的艺术进展同样重要。那是一幅巨大的壁画，为颂扬贝多芬以及他为席勒的《欢乐颂》所做的第九交响曲。《法学》是克利姆特对自恋激情最为大胆的表现，而贝多芬壁画则恰恰相反：是对自恋消退与乌托邦极乐的展现。斗争在逃逸里找到了自己的对等物。政治带来了溃败与苦楚，而艺术则提供了逃避与安逸。在风格和思想上，贝多芬壁画都标志了克利姆特在艺术上的转折点。

莱比锡艺术家马克斯·克林格(Max Klinger)所做的贝多芬当代雕像倍受好评(图59)，而上述壁画的诱因就是该雕塑作品在维也纳的展出。分离派艺术家决心要把他们的整个大楼变成供奉克林格雕塑的神庙。毫无疑问，这是前面所提到的分离派潮流的一大顶点：通过艺术来提供宗教的替代者，让人们在现代生活中得到庇护。在贝多芬展览中，所有的分离派大艺术家们都花时间出力气来赞美克林格，说他是高尚的贝多芬，美学上的普罗米修斯，他让生活中的贪图小人走投无路。如果说有什么集体自恋的例子的话，这就算是：艺术家们(分离派分子)讴歌艺术家(克林格)，而他又讴歌艺术英雄(贝多芬)。展览的目录谈到了分离派“对伟大使命的向往”；于是便有了“要承担起我们这个时代要求艺术家应该提供的东西，即内部空间(*Innenraum*)的目的性发展”。贝多芬展览确实是一件审美本质的整体艺术品。

建筑师约瑟夫·霍夫曼利用分离派大楼的灵活空间，把大楼变成了

一座冒充原始的、质地粗糙的迷宫般神殿。其内部布置可谓是真正的开拓性作品,预示着新生的野兽派艺术(图 60)。通过处处装点有陶瓷墙板和原始雕塑的庄严走廊,艺术的门徒前行到一处门厅,从那里,他能看到供奉着贝多芬的“至圣之所”(sanctum sanctorum)。《新自由报》写道:“人们想尽一切办法来礼拜(Andacht),来到(雕像)前,仿佛被催眠了一般。”古斯塔夫·马勒指挥表演了贝多芬第九交响曲的特别精华



图 59 马克斯·克林格,贝多芬,展于分离派展览上,1902年。

版，以此为展览开幕增添色彩。^②

克利姆特贡献的壁画，由三幅画来表现艺术之伟力战胜逆境的寓言。尽管这一主题很接近克林格的《贝多芬》，但克利姆特去除了其中全部的反抗精神。第一幅画，名为《渴望幸福》（“Longing for Happiness”），表现了弱者向“全副武装的强者”求助（图 61）。不过图中的强者，不再是克利姆特第一幅分离派海报中的那个屠戮人身牛头怪、生性好斗的提休斯。武士从形似子宫的塔中走出，受两位女幽灵的鼓动去争取胜利的王冠。第二幅画《敌对力量》（“Hostile Forces”）（图 62）中全是女性，要说例外可能就是中间那个酷似猿猴、长着双翼的怪物了。她们站在受苦者和幸福之间。没有英勇的交锋，没有类似贝多芬第九交响曲中昂扬的土耳其战乐。正如目录中明确所言，“人类的渴望与祝愿从它们（敌对力量）上方飞走。”这是软弱的自我在幻想中寻求现实力量之替代者的典型心态：愿望便是国王；冲突得以避免。人们能够看到愿望从《音乐》（图 63）人物的头上水平飞过——身着长袍的梦幻精灵，克利姆特笔下性感水蛇的高贵姐妹。

最后一幅、也是最有趣的一幅，代表着圆满（图 64）。其解说文字是“对幸福的渴望止于诗歌”。目录上说，艺术在这里“引领我们步入理想的国度，只有在此处，我们才能寻觅到纯粹的欢愉，纯粹的幸福，纯粹的爱。”克利姆特对这最后一幅画的构思来自席勒《欢乐颂》中的一句话：“这个吻献给全世界。”对于席勒和贝多芬而言，吻是政治性的，是人们相互之间兄弟情谊的吻——“去拥抱吧，上百万的人们”^{*}是席勒普世主义的指令。贝多芬仅仅通过男声，即庄严的行板乐曲（*Andante maestoso*）来引出这一句，带有兄弟般激情的力量和威严。而对于克利姆特而言，这种情感却不是英勇的，而是色情的。更引人侧目的是，亲吻和拥抱均是发生在子宫里。自恋式的全能幻想中极为典型的高“飞”在子宫内圆满完成。而纵使在那天堂中，女人的发束也缠绕住恋人的脚踝，

* 原文为“Seid umschlungen ihr Millionen.”

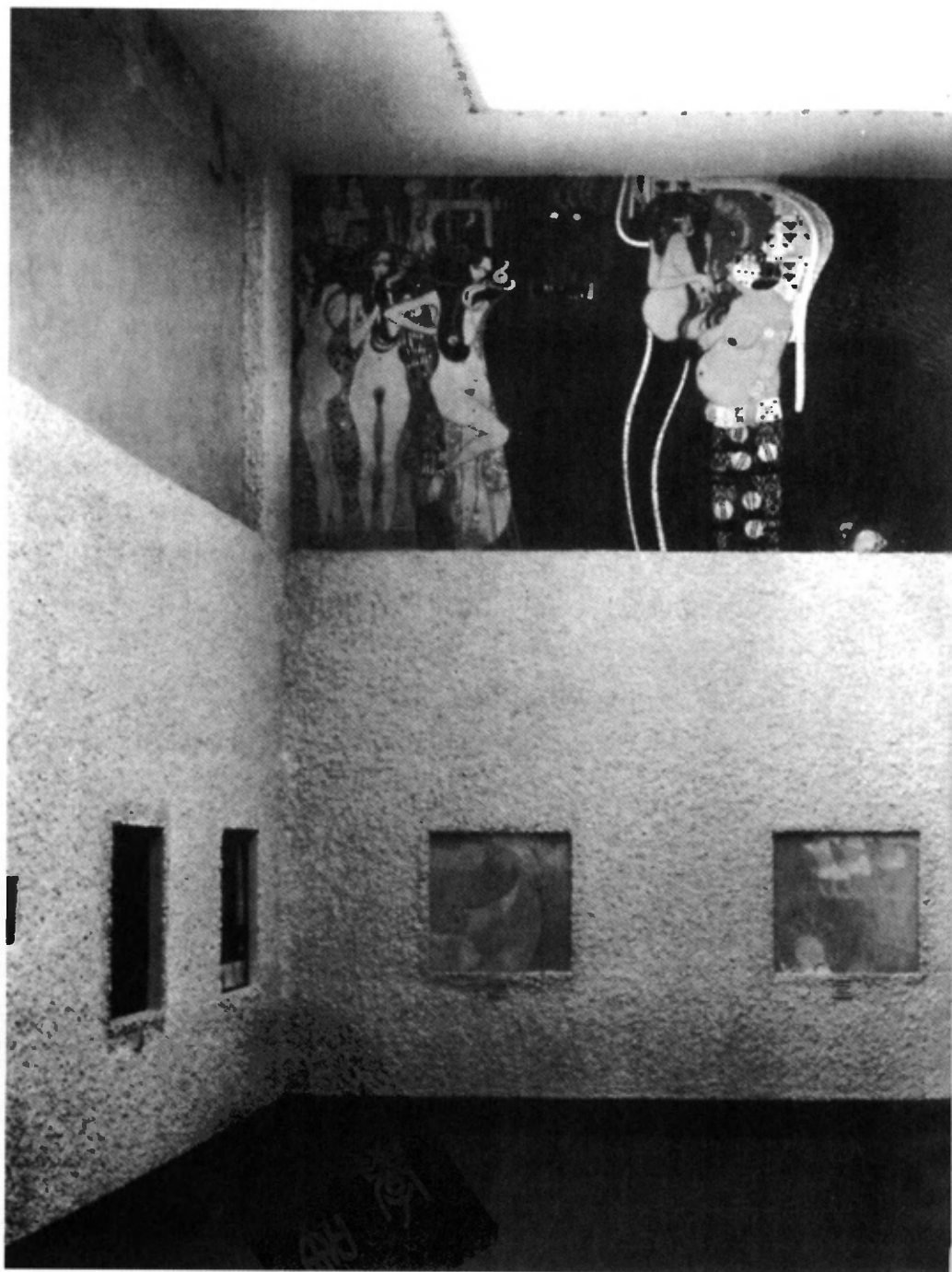
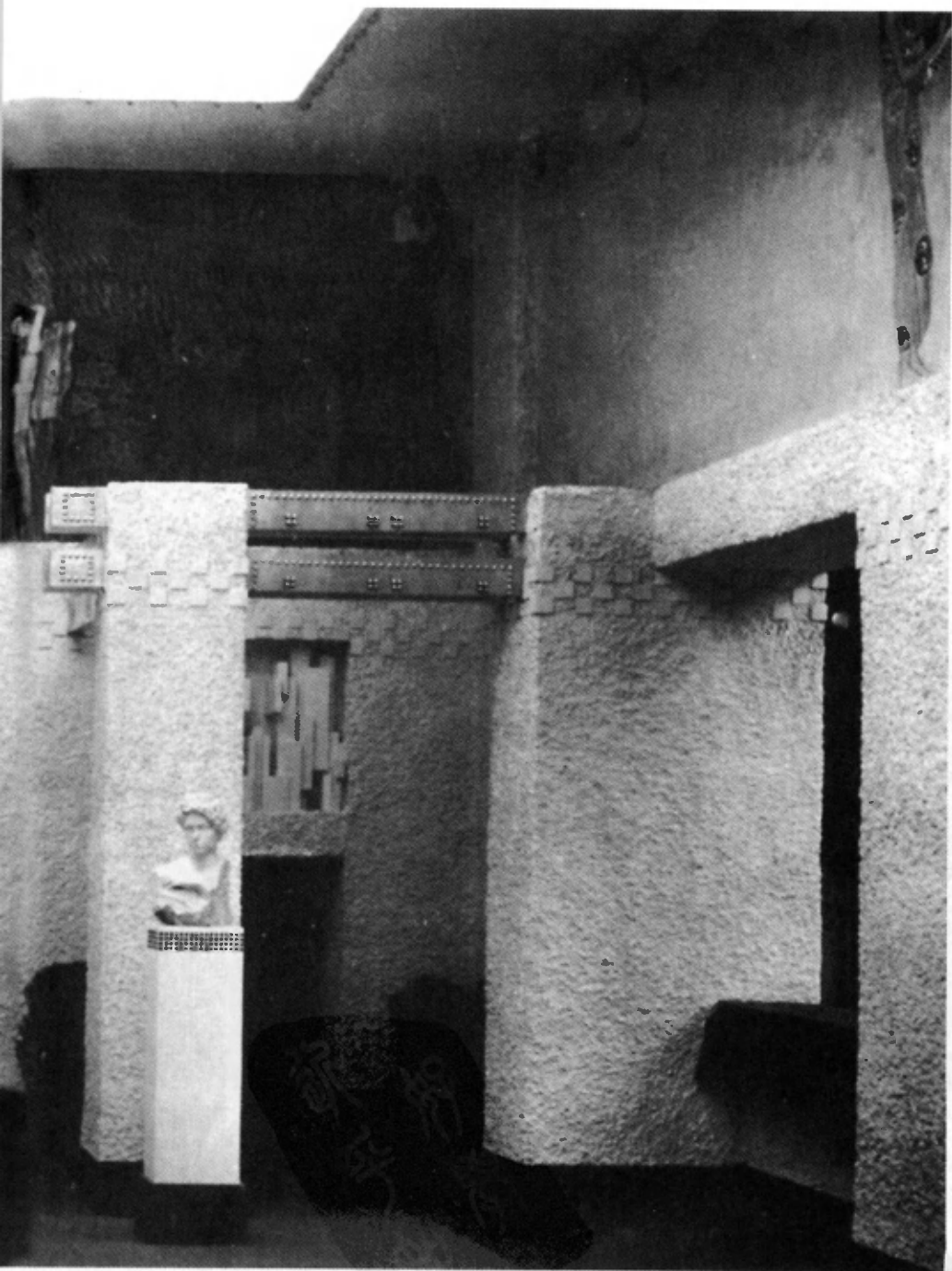


图 60 约瑟夫·霍夫曼,分离派内部,贝多芬展览,其中有克利姆特的壁画,1902年。



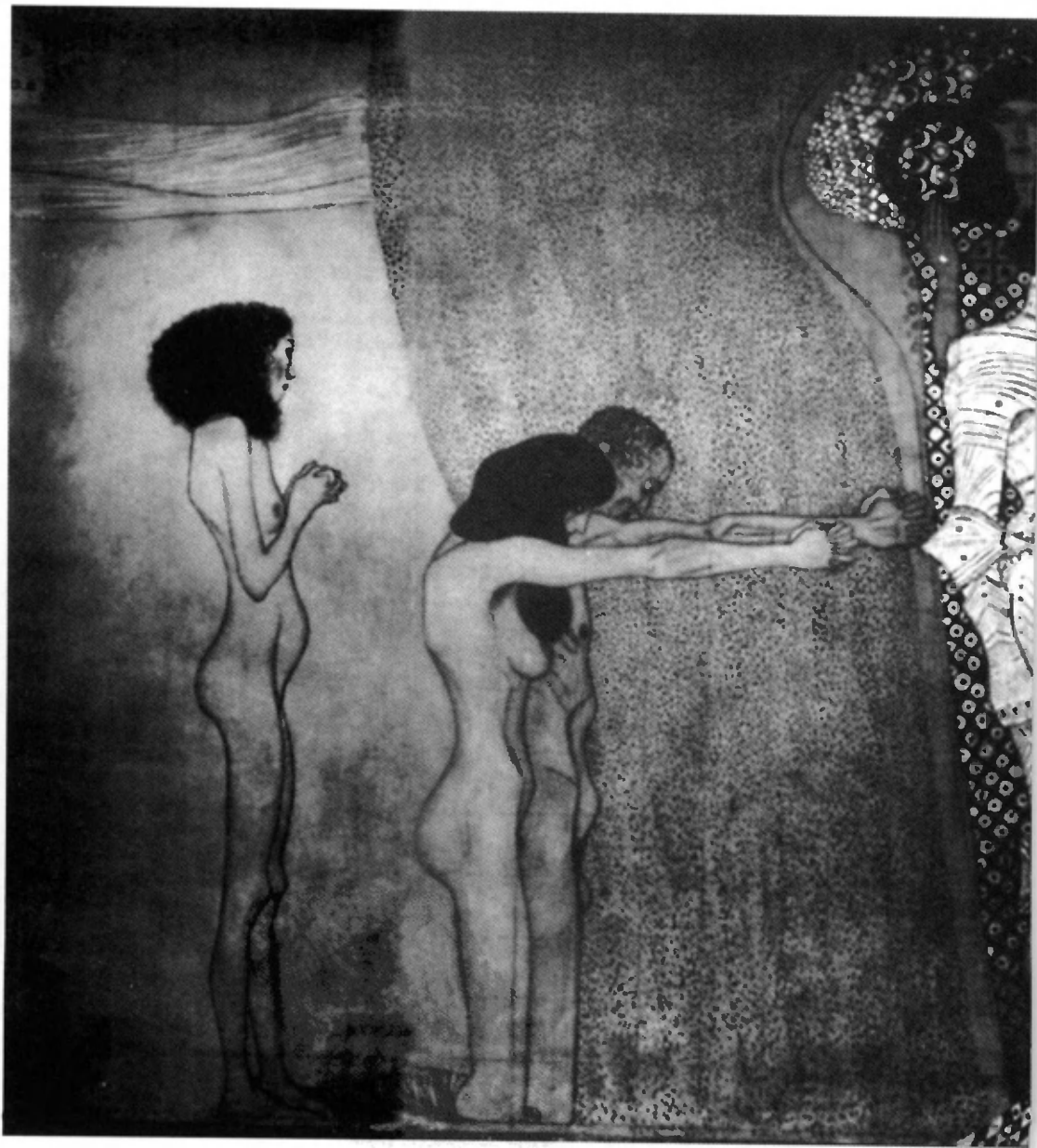




图 61

贝多芬壁画,画一:渴望
幸福,1902年。

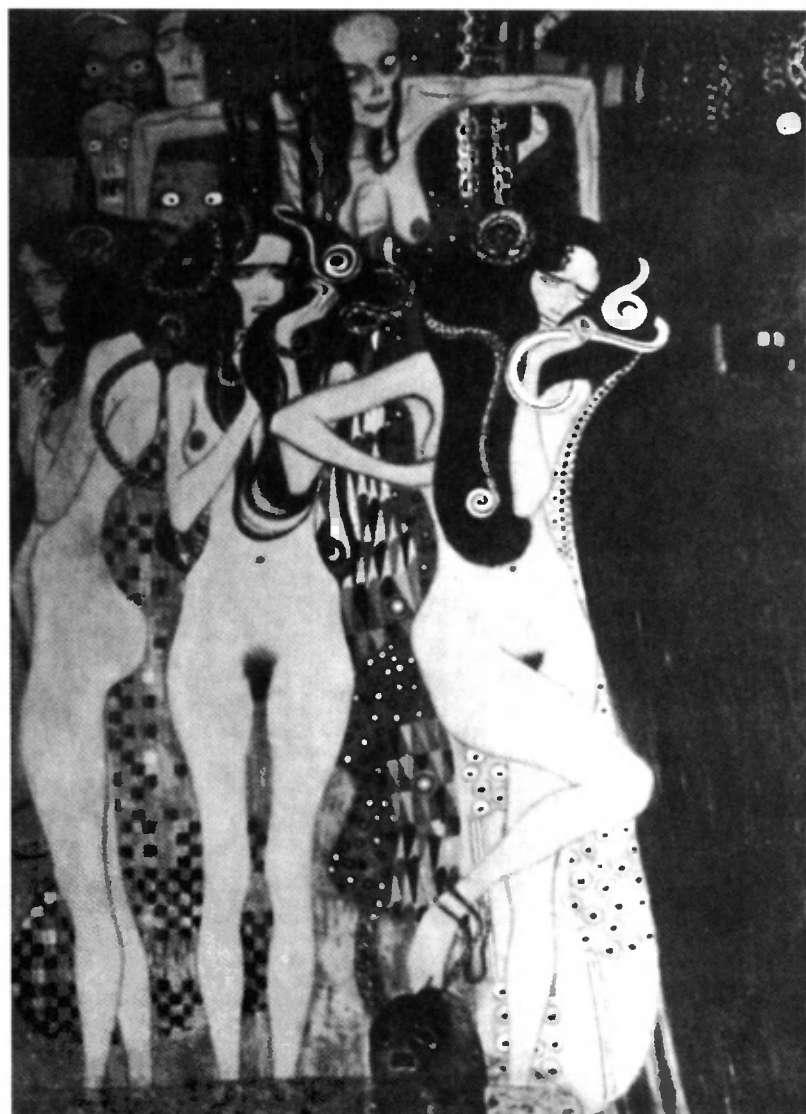


图 62
贝多芬壁画,画
二: 敌对力量,
1902年。



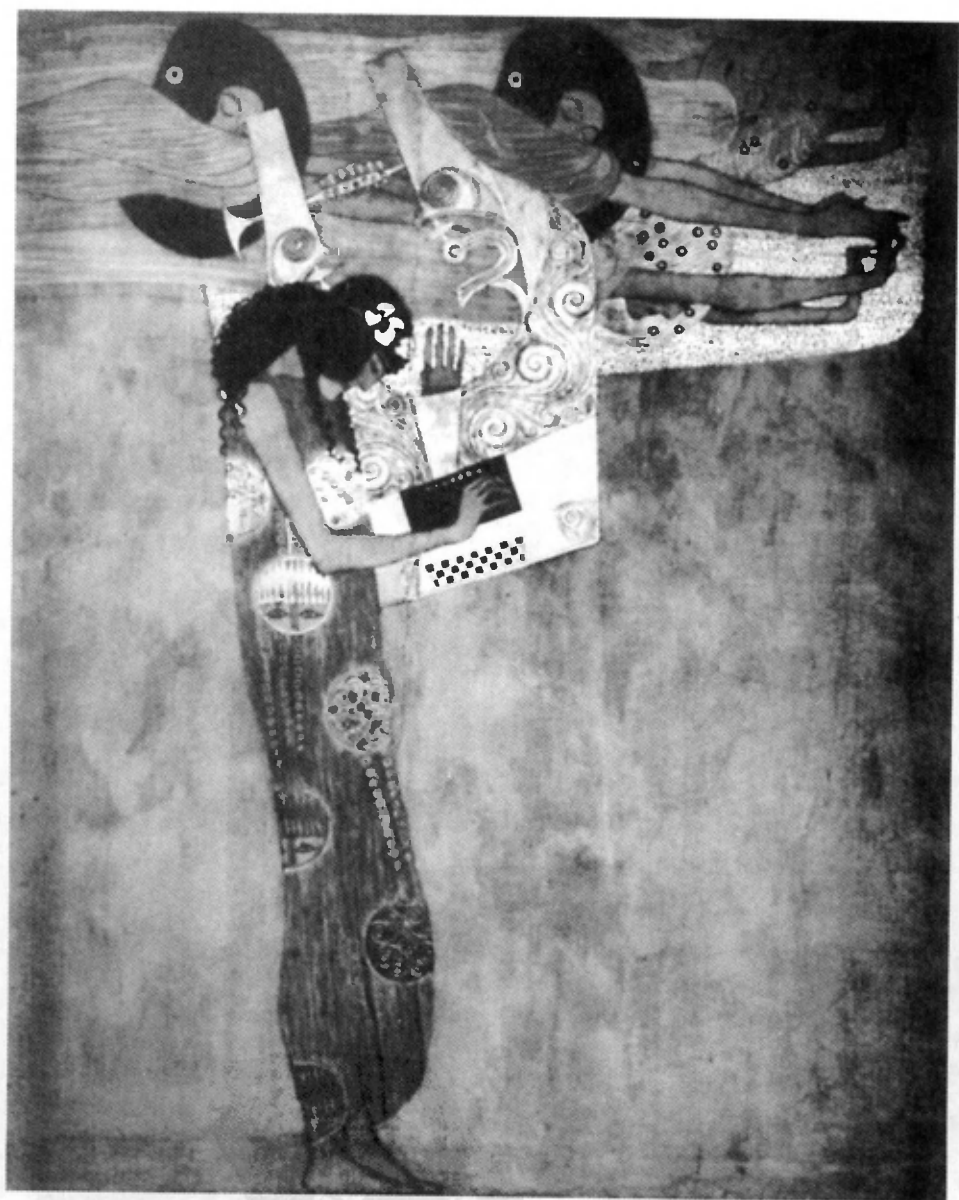


图 63 贝多芬壁画,画三细部:音乐,1902年。

这种危险的方式我们在克利姆特的作品中已逐渐熟悉。即使在世外桃源，性也会诱惑人心。

要估价克利姆特 1901 年危机的完整意义，以及其中隐含的政治同艺术分离的意义，就应当把《法学》中的受苦场景同贝多芬壁画中的圆满场景结合到一起来审视。两幅作品对立而统一，每幅的格调都适合其意旨。两个寓言的中心象征均为子宫及其与男性的关系。《法律》中那子宫般的息肉，及其险恶的触角，同贝多芬壁画第三幅《诗歌》中那子宫般的藤架及其柔顺的卷须，形成了对比。第一幅画里的吸盘变成了第二幅画里的花朵。两例中的中心人物皆为男性。第一幅是司法的受害者——一个躬身的老头，受困于肉欲的陷阱；第二幅则是艺术的胜者——一个狂喜的青年同自己的伴侣被框进一个圆柱里，柱子的形状很明显就是艺术的极乐子宫里一根勃起的阴茎。两幅画所使用的风格，使两种展现手段间的对比达到了新的层次——一种是对尚未实现的想法所做的二维线性处理，一种是代表现实的三维模化自然主义。负责督导男性政治命运的复仇三女神得到了有机的展现，成了真真切切、有血有肉的悍妇。她们是真实的。相形之下，吟唱着席勒“把吻献给全世界”的天国唱诗班却是克利姆特画过的最为抽象的二维群体。他们那装点着鲜花的长袍起伏摇摆，回应着克利姆特笔下更富美感的女性狂喜形象；不过她们那程式化的单调样子表现出一种非物质性，就像拜占庭的天使团。^⑥这种对比还延伸到了空间布置上：复仇女神在空间里的姿态不甚规则但却动感十足，而艺术天使们则静静地排成排，甚至连他们的颤抖都营造出韵感而线性的节奏。无论在哪个层面上，两副作品都渲染了现实同理想、法律与权力王国同艺术与优雅王国之间的负面关系。性爱既是惩罚又是满足的这种含混性，本应为两大王国提供象征性的纽带，这一事实倒是很契合克利姆特的追求解放及其公众命运的本能内容。

正如《法学》标志着克利姆特对法律文化进行批判反抗、追求现代真理的巅峰，贝多芬壁画是他对作为现代生活庇护所的艺术理念所做

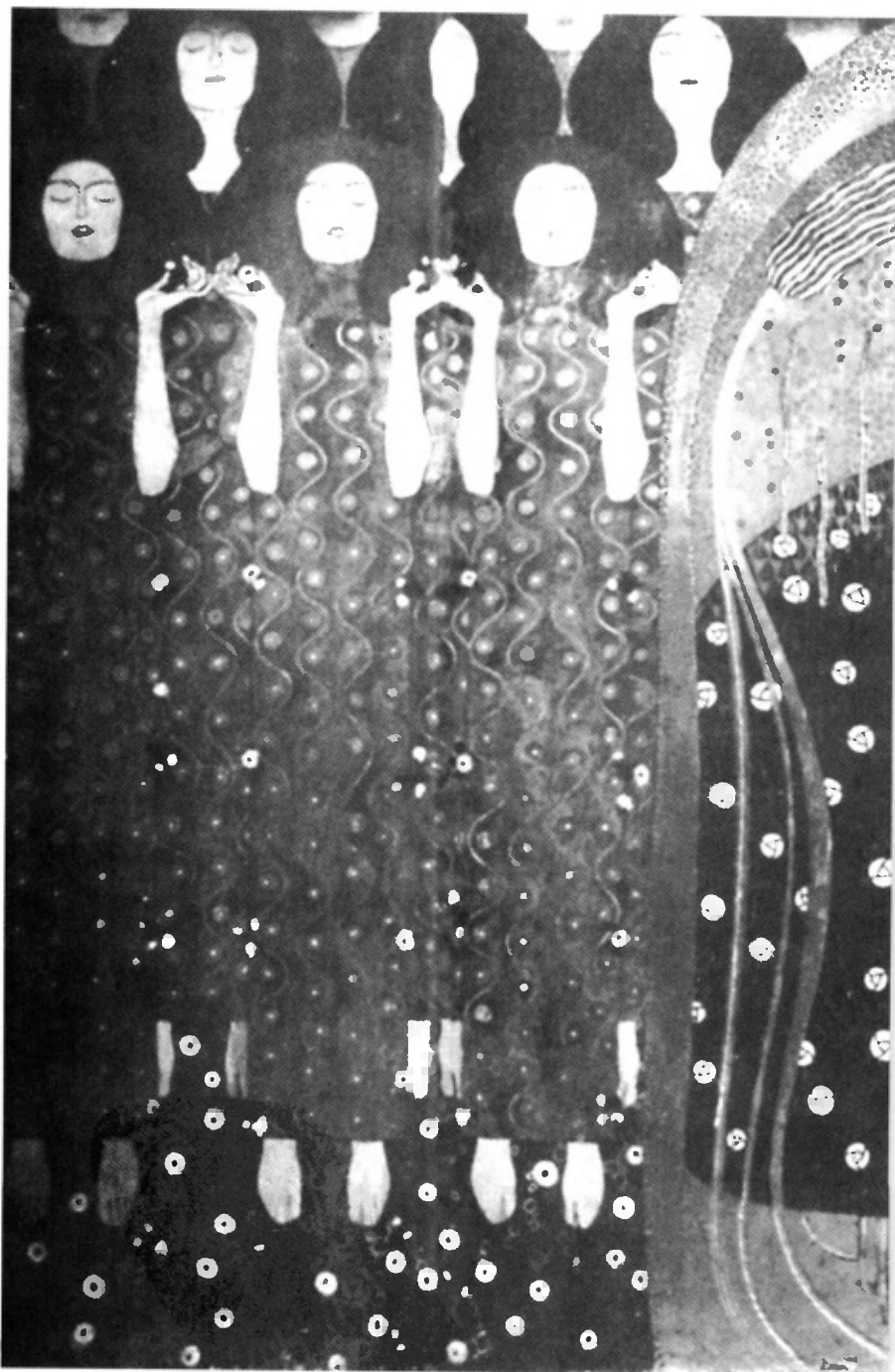
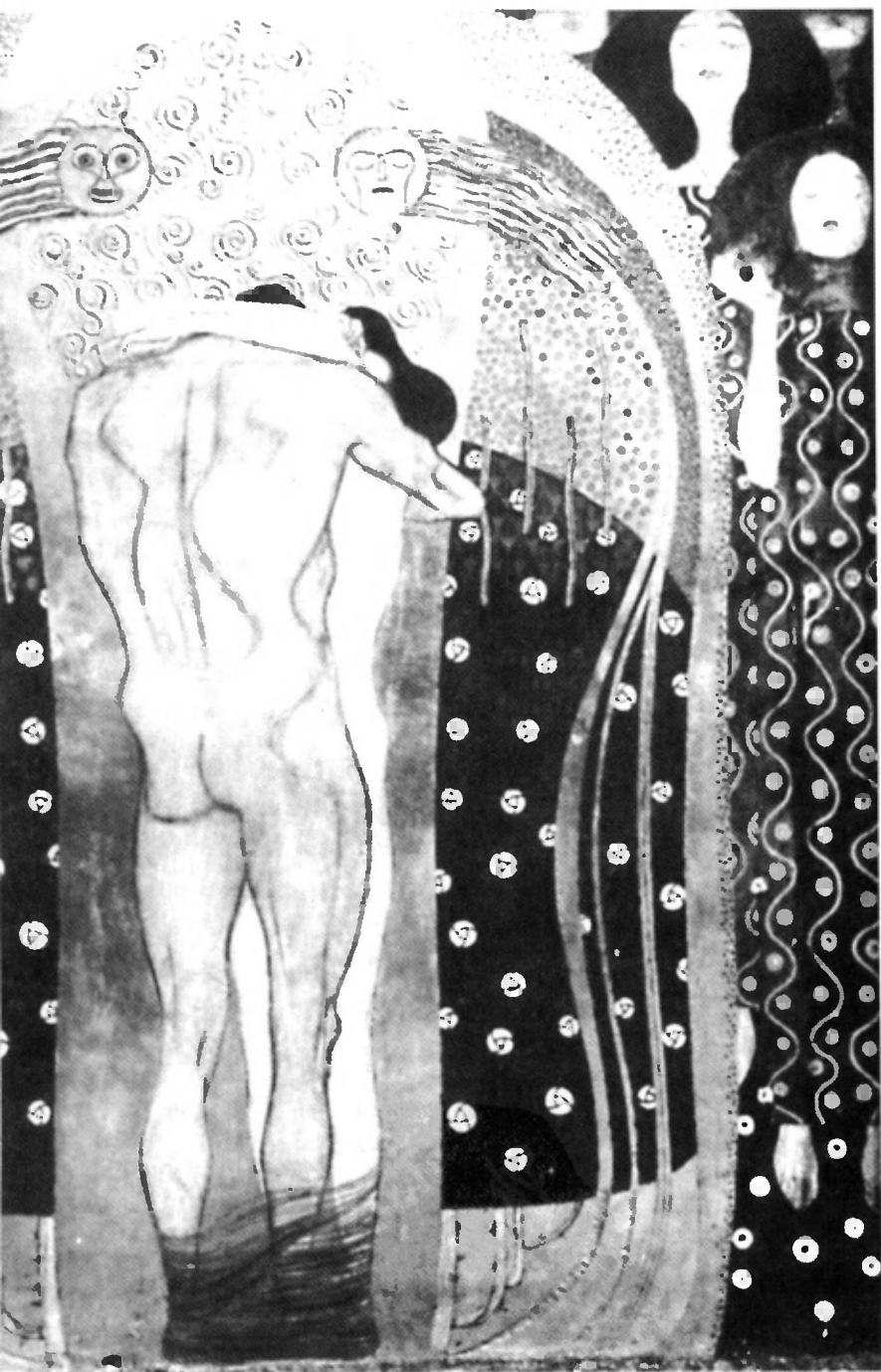


图 64 贝多芬壁画,画三细部:对幸福的渴望止于诗歌,1902年。



的最充分的阐发。在《贝多芬》里，梦想家的乌托邦被完全抽离出生活的历史具体性，它本身就是子宫里的囚禁，一种通过复归而获得的满足。对普罗米修斯传统的神秘倒转已经完成。克利姆特在《音乐》中以真理名义所开掘的坟墓，又再次以美的名义宣称了自己的真理。

VII

大学危机之后，克利姆特几乎完全放弃了哲学绘画和寓言绘画。他在贝多芬展览中退守艺术神殿的举动，颇似社会上某种退守狭窄精英圈的做法。在他前面几个阶段——不管是作为环城大道历史主义的价值传播者，还是分离派中对现代性进行哲学求索的人——克利姆特都可谓是一名大众艺术家。他宣扬真理的对象，是他心目中的整个社会，至少潜在上如此。他从政府当局那里要求、并已得到了制定普遍信息的契约。如今又退缩回私人世界，成了为维也纳上流社会服务的画家和装璜师。克利姆特在最后 15 年最大的成就或许就是他的女性肖像画了，她们大多来自有钱的犹太人家庭。而令人惬意的风景，特别是布置整齐的花园，则为他的后期绘画提供了素材。他在新艺术时期那有机而动感的风格不见了，取而代之的是静态的水晶般的精美修饰。

克利姆特在 1902 年之后的演进——社会的、个人的，以及艺术的——都带有叶芝在《驶向拜占庭》（“Sailing to Byzantium”）中使之不朽的一切特征。正如叶芝将爱尔兰政治抛于脑后一样，克利姆特也无意同哈特尔及其政府合作。“我要逃脱出来（*Ich will loskommen*），”克利姆特高喊道，他在 1905 年 4 月少有的一次采访中解释了自己要撤回大学绘画的决定。^{*} 自感日渐衰老亦是克利姆特新近感受的一部分，这从他

^{*} 在采访中，伯尔塔·赛普斯—祖克康德尔引导克利姆特和盘讲出了他面对文化部的非难和作梗时心里的压迫感觉。他甚至抱怨说要退出不干：“我受够了审查。我要寻求自助。我要逃脱出来。”斯特罗伯尔，《阿尔伯提那研究》，第 2 卷，第 161-163 页。

在大的作品中抛弃性爱的探索而追求间接的象征性表述中可以看出，虽说有几个例外。^{*}就像叶芝把爱尔兰抛于脑后（“对于老人而言是没有祖国的”），因为在爱尔兰所有人都“被困于肉欲的音乐”、“忽略了不老思想的丰碑”，克利姆特试图超越“永恒之技艺”中的世俗生命力。他当然不会放弃自己对情色生活的关注，但他也像叶芝那样，将目光转向了拜占庭，为了痛苦也为了欢愉，去寻觅新的形式以减少爱神的压力，在形式上把他曾勇敢释放出来的本能冻结住。从自然到固定的文化，从对精神体验的直接展现到形式上的象征表现；这就是他的行程。^⑥

1903年，通常很少旅行的克利姆特两度远赴拉文纳（Ravenna），在那里参观了圣维塔尔教堂的镶嵌壁画。^⑥与此同时，他的分离派伙伴中最具才干的几位（也就是致力内部设计与工艺的那些人），从1899年开始就一直实验镶嵌壁画和金叶装饰。在建筑与装饰格调上，约瑟夫·霍夫曼引领风尚，利用直线型几何形式，把新艺术中的曲线推力，换成了有机的线条和图形，这种做法很快就成了维也纳建筑和工艺上的标志性特色。在维也纳工艺坊（Wiener Werkstätte）——即成功的分离派工艺创作室——最优秀的艺术家在1903年之后引领艺术装饰，采用的都是金属和水晶的形式。^⑥

克利姆特在1904年被卷入这股工艺浪潮，当时他在跟霍夫曼和维也纳工艺坊的其他艺术家合作设计一栋位于布鲁塞尔的豪华别墅，斯托克莱特庄园（Stoclet House）。^⑥克利姆特在《贝多芬》当中就开始摆脱其先前建筑绘画中的空间错觉手法，而在为斯托克莱特餐厅所画的壁画中，他将这一手法告一段落。如今的克利姆特，把墙体真正当墙体来处理，通过丰富的二维装饰来把它的平滑体现出来。在斯托克莱特壁画中，他以拜占庭方式来酝酿其巨大的生命之树，采用拜占庭宗教人物那格调化的服装，来装点自己作品中的色情人物。^⑥斯托克莱特壁画，是

* 尤其是《达那厄》（“Danae”，1907年）和《萨乐美》（“Salome”，1909年）。参见本书第232-233页。

克利姆特对其第三幅贝多芬壁画中的情色乌托邦加以冷却、升华的版本,该作品体面端庄的外表是为了适合富裕家庭的装修风格。

虽然克利姆特进入其所谓的黄金时期——也是分离派应用艺术家们转向几何与艺术装饰的组成部分,可是在他致力于黄金,以及金属的色彩、形式时,又再次回顾自己的过去。他的父亲(此时已去世),还有一个兄弟都是黄金雕刻师。在他困难时期,触发了本就该来干这一行的念头,这是中年男性自我危机的典型表现。^⑥因此,当运用崭新方式来理解社会现实处于最为迫切之时,克利姆特的分离派同僚们把他推向了满足其需要的抽象概念和形式主义,而克利姆特个人的历史也为之推波助澜。

这位画家同弗洛伊德和尼采一样,通过召唤被埋葬的古希腊本能力量——狄俄尼索斯、海吉亚、复仇三女神,来追求对抗古典资产阶级传统的现代性,如今他又转向希腊历史与文化的另一端:拜占庭。他在那里寻到了重又合上了潘多拉盒子的视觉语言形式,在拜占庭那刻板而无机的秩序中,社会变革的本能与威胁可以得到控制。叶芝的话又一次表现出作为艺术家的克利姆特所选择的新方向:

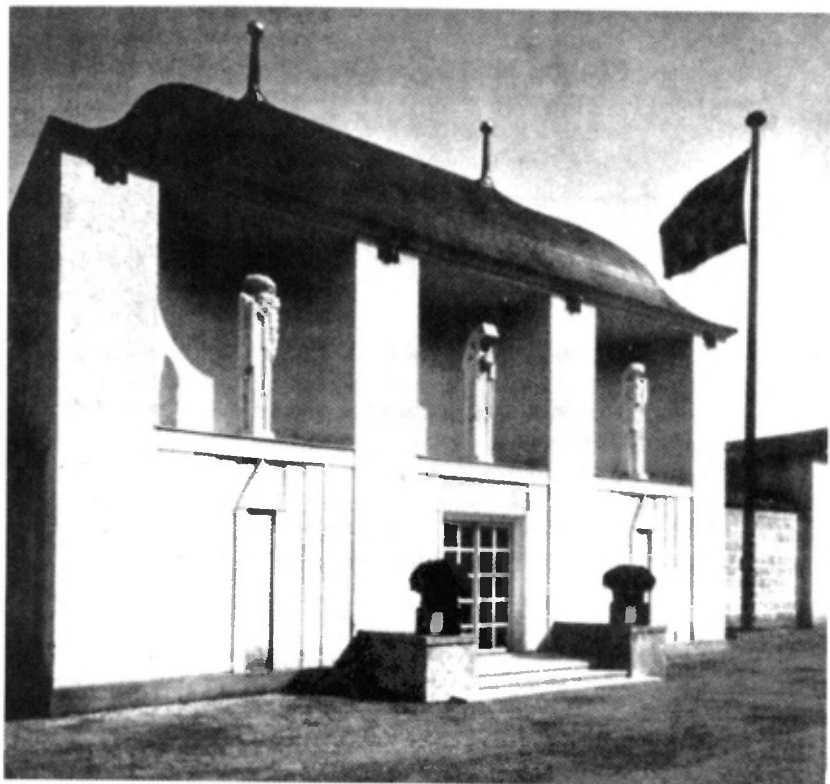
一旦脱离自然,我将永远无法
从任何自然事物中得到自己躯体的形态,
然而希腊金匠用铸金和金釉
锻造出的这一形态
却让欲睡的皇帝保持清醒;
亦或把着那金枝吟唱
给拜占庭的贵族与妇人听
唱那过去,现在,与未来。

1903年之后的五年,克利姆特不让自己在维也纳办展览。但是他的工作热情却毫无减弱,到1908年,他把自己重构景象的成果呈现给公众。他在所谓“1908年艺术展”上展示了自己的新作品,该展会是作为

艺术家和美好生活设计师的克利姆特及其同伴展示其成就的综合性展览。在十年前的第一期《神圣之春》上，赫尔曼·巴尔曾代表分离派对“毫无生气的例行公事和僵化的拜占庭风格”宣战。⁶⁹而“1908年艺术展”则说明精英视觉文化的缔造者们在摆脱抽象静止秩序的时候，其目的、规模和格调是多么明晰。

约瑟夫·霍夫曼为艺术展所设计的展厅，反映出十年来的政治侵蚀和经济繁荣所带来的艺术性质与功能的改变(图65)。展厅不是分离派艺术神殿那种庄严的、非历史的三维激进主义，而被设计成玛利亚·特里萨时代雅致的避暑行宫。所有展品——包括陶瓷制品、花园设计、书籍装帧、衣饰和家具——都带有新古典主义痕迹，新古典主义无论有多

图65 约瑟夫·霍夫曼，艺术展展厅，1908年。



么强的当代性，都标志着从新艺术设计有机的自然崇拜主义到静态的理性主义传统的复归。虽然艺术展展厅入口处铭刻的文字呼应了分离派在 1898 年的呐喊，“将艺术献给它所在的时代”，但目录上却使用了奥斯卡·王尔德的一句大不相同的观点来作为绘画展区的主题词：“艺术只能表现它自身。”^④不是“现代人的面孔”，而是艺术自身的面孔。那又会是什么呢？

在展览开幕的讲话中，克利姆特自己界定了束缚其世界的审美亚文化的界限。他说，艺术展渴望成为一个“艺术家社区”(Künstler-schaft)，即创造者与欣赏者的理想社区。克利姆特难过地抱怨说：“公众生活过度地沉迷于经济与政治事务。”因此，艺术家不能通过“履行大众艺术使命”这一偏好的方式来影响人民，必须退而采用展览这种媒介——这是“仍对我们敞开的唯一路径”^⑤。我们在这里再次感到他同分离派的差异，后者旨在创造一个完整的“艺术民族”来复兴奥地利。客观上本就不大的社交圈，在克利姆特一群人心中，已经缩小到这位艺术家兼装潢师本人以及他的顾客，一位受过审美教育的人成了他们的整个世界。

这次艺术展被一位评论家称为“披在克利姆特身上的喜庆斗篷”^⑥。这是由于艺术家们在这里对其领袖的颂扬，几乎不逊于贝多芬展览给克林格带来的盛誉。靠近展厅正中，霍夫曼把一间雅致的房间布置得像个镶着缎边的纯朴珠宝盒，其中安排的是克利姆特过去五年的作品回顾展。该展厅让我们得以浏览他在危机之后快速发展时期的艺术。

难怪作为画家的克利姆特在同精英群体重新建立社交关系的时候，居然屈才画起了肖像。如我们所见，他画中的人物均是女性。（即使是他在 1903 年之前所画的无名人物画，里面总算有男性出现，也全都是背转着脸。）在 1904 年至 1908 年所画的三幅系列肖像中，克利姆特越来越多地把背景范围延伸到人物以外。但是背景自身（总是一个幻想的内部环境）却越发失去自然性，变得抽象起来，其中的设计元素如今也是纯装饰性的，具有象征性的暗示意义。在玛格丽特·斯通伯格—维

特根斯坦(Margaret Stonborough-Wittgenstein)——一位有钱的分离派资助人之女,也是大哲学家的妹妹——的肖像画中(图 44),人物的脸和手都显示出一种全然安详与高雅修养。可是却没什么特色。由于刻意遵从旧的肖像传统,人物的身体全然隐没于衣服之内;衣服本身仍然具有梦幻般的印象主义特征,这在 1898 年舒伯特那幅画中我们已经看到。而背景则用全新方式处理成一个密闭的格调化的空间,一个美丽而虚幻的人物生活框架。真实生动的画中人物自身,似乎陷入了二维设计的技巧。对墙体的形式主义构思,使得居所环境的独立性比其中居住者的个性还要强烈。

至于福里查·里德勒的肖像画,对环境的格调化处理进一步影响到画中的主人公(图 45)。一切文学意义都被排除于其外的完全的几何规则,以奇怪的概括方式显露出坚实性和稳定性。里德勒夫人身后马赛克般的窗户,将外部的自然世界折射进画面,而画面衬托着人物的脸庞,仿佛那是一件头饰。*她被精心安置在自己理想中的空中城堡,以一种固定但超然的方式暗指其贵族的历史。

克利姆特非社会性的肖像画,在阿黛尔·布洛赫—鲍尔(Adele Bloch-Bauer)那幅画中(图 46)达到了极致。布洛赫—鲍尔夫人在画中的样子不仅是完全脱离自然,而且像是囚禁在她那富裕的环境中,有如僵死的拜占庭一般。房间衬托女士,而女士装点房间。服装和背景融为一体,两者都使女士的躯体呈二维平面化。只有人物那敏感的脸庞与微露青筋的手显示出其裹在华贵衣衫下的脆弱灵魂。背景中神圣的金属质感,以及千变万化的象征细节——如圆圈、漩涡、矩形、三角形——都让人想起《法学》中的三位女祭司。不过 1901 年时的克利姆特是从具有本能真理的阴间视角来揭穿她们那美丽面具的,而此处的克利姆特却接受了文明之美,认为其非自然的外表是合情合理的。因此

* 科米尼曾指出这里的头饰效果很像维拉格(Velasquez)所画的奥地利玛丽安娜皇后像(1646 年)中的头饰,亚历山德拉·维拉格(Alessandra Velasquez)著,《古斯塔夫·克利姆特》(Gustav Klimt,纽约,1975 年版),第 15 页。

可以说,当克利姆特的自恋热情逐渐消退,他那激进的文化使命亦随之消亡。这位刻画心理沮丧与形而上病态的画家,成了专画上层阶级美好生活的画家,隐居并隔绝在美丽的几何房舍中,脱离于公共命运之外。

克利姆特的肖像画在社会角度上很像贝多芬壁画中审美的色情乌托邦。为什么奢靡的时髦款式不过是一种社会习俗化的、对放任的愿望所做的审美主张?把克利姆特的社会逃避与心理退缩等同于艺术上的衰败是错误的。相反,他那重组的自我能够设想出新的艺术形式,是充当他抵抗生活痛苦的铠甲。克利姆特的新绘画有两个核心特点,这两个特点在我们已经考查过的肖像画中一个比一个显眼,即抽象手法和象征主义。抽象手法把情感从具体的外部现实中解放出来,使之进入一个自我构思的形式领域,即启发式假设的理想环境。^⑨然而在这些又大又刻板的构造形态中,小的闪光物质却能发挥象征和装饰功能。所以在布洛赫—鲍尔的肖像画中,克利姆特可以通过物质来抽象地表现冲突心态,而无需像以前那样来直接再现这种心态。旋转活跃的漩涡与静态的镶嵌工艺之间,暗示性的眼形、阴户状张开的椭圆形与中和性的三角形之间——所有这些形式化的个体元素,共同产生出一定的爆炸力,这种力量被搁置与固定在其抽象的框架中。如同在拜占庭艺术中一样,结晶的片断与整体的二维对称结合起来,中和了有机力量。

当克利姆特在后期转向寓言绘画和人物绘画时,他力图减弱甚至粉饰其主题当中的冲突元素。或者用对其成就更加肯定的方式,换言之,他通过审美距离来抵消掉潜在的痛苦。他在三幅肖像画(维特根斯坦、里德勒、布洛赫—鲍尔)中所走过的轨迹,即从修饰性自然主义到审美超越的路线,又出现在三幅观念绘画中:即《达那厄》(“Danae”)、《吻》(“Kiss”)和《死亡与生命》(“Death and Life”)。因为这三幅画,每一幅都跟克利姆特以前详尽探索过的主题有关系,所以它们可以大大地有助于我们把握他后期绘画中风格与存在立场之间的变化关系。

在《达那厄》中(图 47),克利姆特再次调用希腊众神来表现现代

人类的境遇。这位克利姆特所画的最后一位希腊女性，同其前者——雅典娜、胜利女神、海吉亚、复仇三女神（都是双性同体、长着阴茎的女性）毫无相同之处。克利姆特似乎已经克服了对女性的恐惧。很少有比达那厄还要鲜活的，对放任之欲望的外部特征所进行的刻画，她的躯体充溢着宙斯那金色的爱流，呈现出甜蜜的色彩。克利姆特已经同这位女性相安无事——她已不再贪得无厌、充满威胁，而是在欲望满足后快乐地蜷曲着。克利姆特再次将两种表现媒介彼此对照。虽然他采用自然主义来展现达那厄的被动热情，但主导情节的还是象征主义。克利姆特为金色的神话大雨赋予了染色体一般的生物形态，最终增加了象征意义：垂直的矩形是男性准则，像死亡一样又尖又黑，以致无法调和。这可是爱神与财富融洽交合中的不和谐细节。

《吻》（图 48）让克利姆特的黄金风格达到了顶峰。作为克利姆特在艺术展上乃至之后都最受欢迎的作品，这幅画通过牺牲现实、扩展象征的方式加强了感观效果。在贝多芬壁画中的那幅《圆满》（图 64）中，甚至在《达那厄》中，色情效果都通过所塑造的裸体得以传达；而在《吻》中，肉体却被遮盖，但感观效果由于暗示性的爱抚线条反倒更加强烈。在服饰上，如同恋人所跪的花丛底部，装饰性元素也充当了象征符号。男女主人公身上的衣物凭借其装饰性设计而格外显眼。《达那厄》中的单个矩形是宙斯的阴茎象征，它在《吻》中男人的外衣上大量扩散；而女人的衣服上则同时充满了卵子与花卉的象征。这些都不是传统的象征，而是来自克利姆特无意识积累中的发明。两个象征性爱的明确领域，由于共同拥有明快的黄金衣料而成为对立统一体。从运动艺术与文学典故艺术转到静态抽象艺术的克利姆特，在《吻》当中改变了象征性拼贴的间接陈述，以再次刻画出强烈而和谐的情欲。

在《死亡与生命》（图 49）中，克利姆特再次解决了从“赤裸的真理”向现代人高举镜子时就困扰他的哲学主题。^⑥在结构与主题上，《死亡与生命》都颇似《医学》，都是一群人聚集在右边对抗左边那个单独的强势人物（参见图 54）。在《医学》中，怀有身孕的欲睡漂泊者在左方。人类

在其曲折混乱的川流中看到了死神正在放射着灾祸。在艺术展绘画中，正是死神被从人群中隔开。他望着喜悦而敏感的人类。人类如今是静态的，被置于一个多彩的花篮里。爱存在于人类当中，而死神却在人类之外，是一股外来之力。克利姆特所画的马赛克具有明亮的糖果色，这让结构上的张力化为令人愉快的对比。克利姆特曾在大学壁画上营造出神秘莫测的氛围深度，而在这里，他仅仅提供了一种装饰性的二维空间，其本身就是乌托邦自满的标记，而他对现实的“适应”偏偏导致了这种自满。恐怖向高雅让步，存在性真理屈服于乐观之美。

到1908年，作为心理哲学颠覆者的克利姆特在同社会的交锋中饱受创伤，从而畏缩不前，于是他又重操环城大道时代就开始的旧业，即画家兼装潢师。但是他同作为意义之源的历史进行决裂、同作为再现模式的物质现实主义进行决裂，却是永久性的，对于他如此，对于那些受到自身的历史与自然期待所欺骗的阶级，亦是如此。克利姆特已经从历史、时间及斗争的国度，无可挽回地转到了审美抽象与社会隐退的国度。然而，在他那分离主义的内心航程中，凭借希腊神话时不时的图示领航，克利姆特已然开启了心理体验的新世界。当他在审美上隐退到维也纳上层世界的脆弱庇护时，他所放弃的探索，就留待表现主义运动的年轻灵魂们来接手，并将之推向新的深度。

注释：

- ① 克里斯蒂安·内比哈伊(Christian M. Nebehay)著，《古斯塔夫·克利姆特：文献汇编》(*Gustav Klimpt: Dokumentation*, 维也纳, 1969年版), 第84页, 第88页, 第97-98页。(以下简称内比哈伊,《克利姆特：文献》。)
- ② 《神圣之春》，第1期, 第1号, 1898年1月, 第1-3页。
- ③ 对于分离派建筑及其建筑师最好的分析，是罗伯特·贾德森·克拉克(Robert Judson Clark)的《奥尔布里奇与维也纳》("Olbrich and Vienna"), 收入《黑森与莱茵河中游的艺术》(*Kunst in Hessen und am Mittelrhein*) 第7卷(1967年), 第27-51页。

- ④ 奥尔布里奇,《分离派之家》(“Das Haus der Sezession”),收入《建筑师》(*Der Architekt*),第5期。1899年1月,第5页。
- ⑤ 威廉·舒勒曼(Wilhelm Schölermann),《新维也纳建筑》(“Neue Wiener Architektur”),收入《日耳曼艺术与装饰》(*Deutsche Kunst und Dekoration*),第3期(1898-1899年),第205-210页。
- ⑥ 有关尼采在维也纳先锋知识分子圈里的广为流行,请见威廉·麦克格拉斯(William J. McGrath)著,《奥地利的狂欢艺术和民粹政治》(*Dionysian Art and Populist Politics in Austria*,纽黑文,1974年版),散见全书各处。
- ⑦ 弗里德里希·尼采(Freidrich Nietzsche)著,《悲剧的诞生与道德谱系学》(*The Birth of Tragedy and the Genealogy of Morals*,加登城,1956年版),第52页。
- ⑧ 这副新版本画的是全身像,于1899年完成,以供赫尔曼·巴尔(Hermann Bahr)研究。请见内比哈伊,《克利姆特:文献》,第198-199页。
- ⑨ 弗里茨·诺沃特尼(Fritz Novotny)与约翰尼斯·都拜(Johannes Dobai)著,《古斯塔夫·克利姆特》(*Gustav Klimt*,萨尔茨堡,1967年版),第70页。
- ⑩ 有关该争论最为详尽的分析是艾丽斯·斯特罗伯尔(Alice Strobl)所著的《论克利姆特在大学里的绘画》(“Zu den Fakultätsgemalde”),收入《阿尔伯特那研究》(*Albertina Studeien*),第2卷(1964年),第138-169页。赫尔曼·巴尔的《反克利姆特论》(*Gegen Klimt*,维也纳,1903年版)也提供了非常珍贵的文献资料。
- ⑪ 内比哈伊,《克利姆特:文献》,第208页。
- ⑫ 彼得·维尔果(Peter Vergo),《古斯塔夫·克利姆特的“哲学观”与大学绘画项目》(“Gustav Klimt's 'Philosophie' und das Programm der Universitätsgemalde”),收入《奥地利画廊文存》(*Mitteilungen der Osterreichischen Galerie*),第22/23期(1978-1979年),第94-97页。
- ⑬ 马勒原本以尼采的文章《愉悦的智慧》(“Die fröhliche Wissenschaft”)来命名自己的第三交响曲。有关这部作品的精彩评析,以及马勒在奥地利尼采热的大背景下作为“超音乐宇宙论者”(metamusical cosmologist)的讨论,请见麦克格拉斯著,《狂欢艺术》,第120-162页。另可见亨利-路易斯·格兰奇(Hnery-Louis de la Grange)著,《马勒》(*Mahler*,纽约,1973年版),第1卷,第806-807页。

- ⑭ 弗里德里希·尼采著,《查拉图斯特拉如是说》(*Also Sprach Zarathustra*),第4部分,《醉歌》(“Das truken Lied”),特别是第8小节和第10小节。《午夜酒醉之歌》在第12小节重现。
- ⑮ 请愿书的部分内容可见斯特罗伯尔,《阿尔伯特那研究》,第2卷,第152-154页。
- ⑯ 同上书,第153页。
- ⑰ 埃密尔·皮尔珊(Emil Pirchan)著,《古斯塔夫·克利姆特》(*Gustav Klimt*, 维也纳,1956年版),第23页。
- ⑱ 《新自由报》,1900年3月30日;1900年3月28日,副本见赫尔曼·巴尔的《反克利姆特论》,第27页,第22-23页。
- ⑲ 奥托·纽拉特(Otto Neurath)著,《维也纳学术圈发展史》(*Le Développement du Cercle de Vienne*, 巴黎,1935年版),第40页。
- ⑳ 阿尔伯特·福克斯(Albert Fuchs)著,《奥地利的思潮:1867-1918》(*Geistige Strömungen in Oesterreich, 1867-1918*, 维也纳,1949年版),第147-155页。
- ㉑ 《火炬》,第36期(1900年3月号),第16-19页。
- ㉒ 原文为“[N]icht gegen die nackte und nicht gegen die freie Kunst, sondern gegen die hässliche Kunst.”这段访谈,以及对弗朗茨·埃克斯纳(Franz Exner)的访谈,可见巴尔,《反克利姆特论》,第22-23页。弗朗茨·埃克斯纳是一位物理学家,他的兄弟西格蒙德是更加有名的生理学家,两人的父亲是著名的1848年奥地利教育改革家,他们出于自由派理性主义的信念而大力反对克利姆特。
- ㉓ 巴尔,《反克利姆特论》,第27-28页。
- ㉔ 马科斯·德沃拉克(Max Dvořak)著,《艺术史论文集》(*Gesammelte Aufsätze zur Kunstgeschichte*, 慕尼黑,1929年版),第291页。德沃拉克所写的里格尔(第277-298页)与威克霍夫(第299-312页)的祭文对他们的重要性做出了精辟的评述。
- ㉕ 弗朗茨·威克霍夫,《尤利乌斯二世图书馆》(“Die Bibliothek Julius II”),收入《普鲁士艺术陈列馆年鉴》(*Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen*),第14卷(1893年),第49-64页。
- ㉖ “Was ist hässlich?”该讲稿在威克霍夫的论文集中并未重印。我对其讨论的

根据,主要是《外国报》(*Fremdenblatt*)1900年5月15日的广泛报道,重印于巴尔,《反克利姆特论》,第31-34页。

- ⑳ 理查德·查玛茨(Richard Charnatz)著,《1848年至1912年的奥地利内政史》(*Oesterreichs innere Geschichte von 1848 bis 1907*,第2版,莱比锡,1911-1912年),第2卷,第153页,第195页。
- ㉑ 有关科尔伯行政管理的概述,见上书,第2卷,第139-159页。有关该内阁的政治背景与立宪性质的充分探讨,可见阿尔弗雷德·埃布雷丁格(Alfred Ableitinger)著,《欧内斯特·冯·科尔伯与1900年的宪政问题》(*Ernest von Koerber und das Verfassungsproblem im Jahre 1900*,维也纳,1973年版)。有关该计划的缘起及相关经济问题的有趣探讨,请见鲁道夫·希格哈特(Rudolf Sieghart)所著的回忆录,《一个强权的最后十年》(*Die Letzten Jahrzehnte einer Grossmacht*,柏林,1932年版),第34-51页,第56-60页。亚历山大(Alexander Gerschenkron)所著的《一次失败的经济冲刺》(*An Economic Spurt That Failed*,普林斯顿,1977年版)认为,科尔伯卓有前途的经济计划被勃姆-巴沃克所破坏。他忽略了文化方面。
- ㉒ 伯尔塔·赛普斯·祖克康德尔(Berta Szeps Zuckerkandl)著,《我的生平与历史》(*My Life and History*),第142-143页;同一作者,《维也纳的通俗艺术》("Wiener Geschmacklosigkeiten")载《神圣之春》,第1期,第2号,1898年,第4-6页。
- ㉓ 行政档案,《艺术委员会草案》(*Protokoll des Kunstrates*),1899年2月16日。
- ㉔ 《皇家艺术史收藏年鉴》(*Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*),增刊第15卷与第16卷,1895年。威克霍夫的贡献已被翻译:《罗马艺术;原则及其在早期基督教绘画中的应用》(*Roman Art; Some of Its Principles and Their Application to Early Christian Painting*),阿瑟·斯特朗(S. Arthur Strong)编译(纽约,1900年版)。
- ㉕ 威克霍夫写给里格尔的信(未经确认),引自德弗拉克,《艺术史论文集》,第309页。
- ㉖ 汉斯·奥斯特瓦尔德著,《奥托·瓦格纳,一位充满创造性的建筑艺术家》(*Otto Wagner. Ein Beitrag zum Verständnis seines baukünstlerischen Schaffens*,博士论文,苏黎世联邦高等工业学院,巴登,1948年版),第24页。

- ③④ 请见行政档案,《艺术委员会草案》,1899年,第4页;同上书,1900年,第9-10页。
- ③⑤ 艺术委员会草案里含有明显的例子,表明瓦格纳、摩尔和洛勒积极坦诚地推动现代艺术家的利益。请参见行政档案,《艺术委员会草案》,1899年2月16日;1900年5月12日;阿尔弗雷德·洛勒于1901年10月递交给文化部长冯·哈特尔的关于现代美术馆及其藏品的备忘录。有关分离派由于在委员会中维护现代艺术家而承受的公众压力,请见《神圣之春》,第3期(1900年),第178页。有一位部里的下层官员在其回忆录中对委员会的工作进展和利益分配做了有失偏颇的记载,不过他详细证实了这一现代运动作为施加压力的政治集团,在国家体系中获得的巨大成功。请参见马克斯·冯·米林科维奇—莫罗尔德(Max von Millenkovich-Morold)著,《从傍晚到拂晓》(*Vom Abend zum Morgen*,莱比锡,1940年版),第203-205页。有关教学任命,请见彼得·维尔果著,《维也纳的艺术,1898-1918》(*Art in Vienna, 1898-1918*,纽约,1975年版),第129-130页。
- ③⑥ 斯特罗伯尔,《阿尔伯提那研究》,第2卷,第153页。
- ③⑦ 引自巴尔,《反克利姆特论》,第35页。有关《德意志人民报》在日耳曼民族主义者和基督教社会党的反犹主义者之间的立场问题,请见威廉·詹克斯(William A. Jenks)著,《维也纳与青年希特勒》(*Vienna and the Young Hitler*,纽约,1960年版),第126页及以下。
- ③⑧ 有关《医学》的精彩解读,请见弗朗茨·奥特曼(Franz Ottmann),《克利姆特的〈医学〉》(“Klimt's 'Medizin'”),收入《图解艺术》(*Die Bildenden Künste*)第2卷(1919年),第267-272页。
- ③⑨ 引自巴尔,《反克利姆特论》,第59页。
- ④① 请见巴赫欧芬(J. J. Bachofen),《古代符号挖掘的尝试,全集》(*Versuch über die Gräbersymbolik der Alten, Gesammelte Werke*,巴塞尔,1943年版以及后来各版),第4卷,第166-168页。克利姆特所精心绘制的海吉亚和蛇的画像,是否受了巴赫欧芬的影响,我并不知晓。
- ④② 巴尔,《反克利姆特论》,第41-59页。
- ④③ 新闻界评论的例子可见上书,第41-59页。
- ④④ 同上书,第47-49页。

- ④④ 引自斯特罗伯尔，《阿尔伯特那研究》，第2卷，第168页，注释87。冯·哈特爾骄傲地引述了克利姆特凭借《哲学》在1900年巴黎博览会上获得金质奖章。
- ④⑤ 同上书，第154页。
- ④⑥ 《艺术编年史》(*Kunstchronik*)，第13卷(1901-1902年)，第191-192页记载，批准任命本在意料之中，但实际上却显然未果。另请见诺沃特尼与都拜，《古斯塔夫·克利姆特》，第386页。
- ④⑦ 弗里德里希·约德尔，《当代美学的定义与任务》(“Über Bedeutung und Aufgabe der Aesthetik in der Gegenwart”)，《新自由报·文学版》，1902年4月20日，第36-40页。
- ④⑧ 对于职称提升之最后阶段最为详尽的记述(我也十分关注其中的要点)，是库尔特·埃斯勒(Kurt R. Eissler)的《弗洛伊德职称历史的补充文件》(“Ein zusätzliches Dokument zur Geschichte von Freuds Professur”)，载《精神分析年鉴》(*Jahrbuch der Psychoanalyse*)，第7卷(1974年)，第101-113页。
- ④⑨ 狄奥多尔·戈姆培兹(Theodor Gomperz)著，《一位弗朗茨·约瑟夫时代公民的学术生活》(*Ein Gelehrtenleben im Bürgertum der Franz-Josefs-Zeit*)，收入海因里希·戈姆培兹(Heinrich Gomperz)与罗伯特·卡恩(Robert A. Kann)编，奥地利科学院哲学历史学部会议记录，第295卷(1974年)，第15页，第70-72页。
- ⑤⑩ 欧内斯特·琼斯(Ernest Jones)著，《西格蒙德·弗洛伊德的生平与作品》(*The Life and Work of Sigmund Freud*)，纽约，1953年版)，第1卷，第55-56页。
- ⑤⑪ 弗洛伊德给伊莉斯·戈姆培兹的信，1901年11月25日，1901年12月8日；以及给威廉·弗利斯的信，1902年3月11日，《西格蒙德·弗洛伊德书信集》(*Letters of Sigmund Freud*)，厄恩斯特·弗洛伊德(Ernst L. Freud)编，塔尼亚与詹姆斯·斯特恩(Tania and James Stern)译(纽约—多伦多—伦敦，1964年版)，第241-245页。埃斯勒，《年鉴1974》，第104页。弗洛伊德很可能并不知晓狄奥多尔·戈姆培兹本人与哈特爾的关系亦有裂隙，他们两人早年曾是学术上的对头，而且不管戈姆培兹或许有多赏识弗洛伊德的译作，他对弗洛伊德医治自己太太的治疗方法很是不屑。首先请见戈姆培兹，《学术生活》，第70-71页，第309-310页，以及戈姆培兹为《新自由报》1907年1月16日号所写的针对哈特爾之死的冷淡颂文，引自戈姆培兹，《学术生活》，第412-

- 413页;有关戈姆培兹在1893年和1894年间对弗洛伊德催眠疗法与谈话疗法日渐增多的关注,请见同书,第170页,第234-237页,第251页。戈姆培兹夫人却并无这些疑虑,她积极为弗洛伊德求情,但这些疑虑却能够通过她的丈夫影响到部长。
- ⑤2 我在这里遵从的是埃斯勒(Eissler)的《年鉴1974》(*Jahrbuch 1974*),第7卷,第106-108页中令人信服的记述。
- ⑤3 给弗利斯的信,1902年3月11日,《弗洛伊德书信集》,第245页。
- ⑤4 请见斯特罗伯尔,《阿尔伯提那研究》,第2卷,第161-163页;内比哈伊,《克利姆特:文献》,第321-326页。
- ⑤5 这个日期是由都拜根据画风确定下来的,见诺沃特尼与都拜,《克利姆特》,第330页。
- ⑤6 有关1900年分离派展览时的托洛普,请见赫维西,《八年》,第241页;有关作为总体的《法学》,第444-448页;有关托洛普和克利姆特,第449-450页。另请见《工作室》(*Studio*)第1卷(1893年)第247页关于托洛普的文章,其中有托洛普《三个新娘》("The Three Brides")的插图。
- ⑤7 请见埃斯库罗斯(Aeschylus)著,《奥瑞斯忒亚》(*The Oresteis*)中浅显易懂的导言,由罗伯特·费格尔斯(Robert Fagles)翻译并作导言(纽约,1975年版),散见书中各处,尤其是第3-13页,第60-85页。
- ⑤8 《医学》中的人物,即《金鱼》的原型,在最后经过重画成了图46的样子。请见诺沃特尼与都拜,《克利姆特》,彩图124,第325页;内比哈伊,《克利姆特:文献》,第260页。
- ⑤9 赫维西,《八年》,第446页。
- ⑥0 诺沃特尼与都拜,《克利姆特》,第325页。
- ⑥1 内比哈伊,《克利姆特:文献》,第346页。
- ⑥2 库尔特·布劳科普特(Kurt Blaukopf)著,《古斯塔夫·马勒》(*Gustav Mahler*),英奇·古德温(Inge Goodwin)译(纽约,1973年版),第163-164页。
- ⑥3 费迪南·德赫德勒(Ferdinand Hodler)的影响通常被援引用来解释克利姆特的合唱观。请见维尔果,《维也纳的艺术》,第74-75页;内比哈伊,《克利姆特:文献》,第334页与图406和图408。
- ⑥4 本人非常感谢安·道格拉斯(Ann Douglas)教授指出了克利姆特与叶芝的相

- 似之处。有关叶芝晚期的发展及其在《驶向拜占庭》中的表现,请见理查德·艾尔曼(Richard Ellman)的精彩分析,《叶芝:其人与面具》(*Yeats: The Man and the Masks*, 纽约,1948年版),第16章。
- ⑥5 内比哈伊,《克利姆特:文献》,第495页。
- ⑥6 鲁珀特·费希特穆勒(Rupert Feuchtmüller)与威廉·穆拉杰克(Wilhelm Mrazek)著,《奥地利艺术,1860-1918》(*Kunst in Oesterreich, 1860-1918*, 维也纳,1964年版),第109-122页;英国实用艺术博物馆,《维也纳工艺坊》(*Der Wiener Werkstätte*)目录(维也纳,1967年版),第11-16页。
- ⑥7 斯托克莱特庄园是当时少有的几座受到过全面分析的维也纳建筑。请见伊杜瓦尔德·塞克勒(Eduard I. Sekler),《约瑟夫·霍夫曼的斯托克莱特庄园》(“The Stoclet House by Joseph Hoffmann”),收入《献给鲁道夫·威特考维尔的建筑史论文集》(*Essays in the History of Architecture Presented to Rudolf Wittkower*, 伦敦,1967年版),第228-244页。
- ⑥8 贾洛斯拉夫·莱什科(Jaroslav Leshko)强调了迈锡尼风格对斯托克莱特壁画中的涡形与金饰产生的启发。莱什科,《克利姆特,柯柯什卡与迈锡尼遗迹》(“Klimt, Kokoschka und die mykenischen Funde”),收入《奥地利美术馆报告》(*Mitteilungen der oesterreichischen Galerie*),第12卷(1969年),第21-23页,不过他也承认拉文纳风格在整体影响上占首要地位。
- ⑥9 我的这番评论承蒙查尔斯·克里格曼(Charles Kligerman)博士在柯哈特历史与心理分析研讨会上的讨论发言,芝加哥,1973年6月2日。
- ⑦0 《神圣之春》,第1期,第1号(1898年1月),第5页。
- ⑦1 《1908年艺术展目录表》(*Katalog der Kunstschau, 1908*, 维也纳,1908年版),第23页。
- ⑦2 同上书,第4页,第3页。
- ⑦3 约瑟夫—奥古斯特·勒克斯(Joseph-August Lux),《德国艺术与装潢》(*Deutsche Kunst und Dekoration*),第23期(1908-1909年),第44页:“……这在我看来是对克利姆特十分公正的赞颂。克利姆特就是艺术的顶峰。”
- ⑦4 有关象征主义绘画相关发展的说明性讨论,请见罗伯特·戈德华特(Robert Goldwater),《象征形态:象征内容》(“Symbolic Form: Symbolic Content”),收入《19与20世纪之问题:西方艺术研究》(*Problems of the 19th and 20th Cen-*

turies. Studies in Western Art)。艺术史国际大会公报,第4卷(1963年),第111-121页。

- ⑮ 这幅画构思于何时已不得而知。都拜在目录中将其定为“1911年之前,1915年修改。”请见诺沃特尼与都拜,《克利姆特》,第357-358页。在他最后十年的其他几幅哲学绘画,如《少女》(“The Maiden”,1913年)、《新娘》(“Bride”,1917-1918年)、《婴儿》(“Baby”,1917-1918年)、《亚当与夏娃》(“Adam and Eve”,1917-1918年)中,克利姆特同样将生命中令人不快的一面压制下去。他最后的风格,特点就是愉悦的修饰色彩和顽强的花卉、植物以及人体,但这些都我们的讨论范围之外。

第六章 花园的转型

“与现行的社会秩序较量很难,而提出一个根本不存在的社会秩序更难。”^①霍夫曼斯塔尔的这席话道出了 20 世纪的主题,当时的欧洲思想界已无力构想出令人满意的乌托邦世界。要是在以前,即紧随法国大革命的时候,大多数作家肯定会把霍夫曼斯塔尔的断言颠倒过来,因为他们觉得与现行的社会秩序较量,远比勾勒一种理想的秩序更为艰难。

只要艺术家清楚自己的价值何在,并且知道这些价值都是社会所认可和支持的,而其中又没有什么渗透力量的话,社会现实就可以充当他创造文学作品的基础。当历史期待受到时局的挫败,或者失去社会支持的艺术家,其价值变得抽象的时候,对霍夫曼斯塔尔而言,提出一种并不存在的社会秩序,其难度便超过了与现存社会进行较量这一传统问题。艺术家的作用不可避免地需要重新定义:他不但要表明传统公认的价值观与社会现实之间的关系,还要为那些对社会秩序感到绝望的人们表述真理。这种关乎社会秩序的文学功能,其出现的各个阶段,为我提供了研究的主题:即自由主义奥地利的文化及其背景。

无论在何处,凡是欧洲艺术家们艰难地试图同现存秩序进行较量的地方(如同他们在 19 世纪常常做的那样),社会现实主义就会作为主要的文学形式登台亮相。社会的性质与运动、力量和弱点,看清以上这些确切的意象,都是同这个社会进行较量、追求幸福和尊严的必要前

提。从作者的批判立场来观察，其主人公或者陷入与社会的殊死搏斗中，如司汤达笔下的朱利恩·索列尔；或者受到社会的影响和禁锢，如埃米尔·左拉笔下的娜娜。这两个例子中，社会现实主义都包含了人物与环境的结合。对人类状况的关注，说明了当时的社会现状；而对社会环境的细致描绘，则又阐明了人类状况。正如埃里克·奥尔巴赫(Erich Auerbach)所具体证明的那样，对人物和场景、个人以及当代环境的阐释，乃是现实主义的标志。^②作者对社会结构的突出越是明确和深远，“社会现实主义”这个词就变得越贴切。到了19世纪，小说中的这种趋势，最终呈现出近乎纯粹的社会学调查的特征，左拉即为一例。

同其他文学高产的国家比起来，19世纪的奥地利仍然没有受到社会现实主义运动的任何影响，这实在是异乎寻常。大多数可归入这个派别的作家，在奥地利本国之外几乎没什么名气。不管是巴洛克传统的想象力，还是奥地利中产阶级摆脱贵族影响的失败，都削弱了社会现实主义的发展。不过，奥地利文学找到了别的媒介来反映文化价值与社会结构在转折时期的关系问题。花园形象就是这样的一个媒介。从古时候起，花园就在西方人的眼里充当了反映天堂的一面镜子，来衡量他们的尘世生活。当它在奥地利文学的关键时刻出现时，能够帮助我们分清文化与社会结构、乌托邦与现实之间关系的发展阶段。在其狭义范围里，花园记录并反映了受过良好教育的奥地利中产阶级，其观念随着古老的帝国渐趋瓦解而发生的不断变化。

I

1857年，阿达尔伯特·施蒂夫特(Adalbert Stifter)出版了小说《夏日般的初秋》(*Der Nachsommer*)。这部公认的奥地利现实主义的代表作，其构想是为了回应当时的社会—政治问题。然而，除了有几处用了极为间接、暗指的方式外，这些问题并从没在书中公开点明，也没有讲述社

会上的历史运动。对于社会弊病,施蒂夫特并没有给出任何症状分析;他径直就开出了药方。这药方就是“教育”(Bildung),即全盘意义上的人格训练。《夏日般的初秋》是一部由写实元素构成的乌托邦式“教育小说”(Bildungsroman)。

生于1806年的施蒂夫特,在1848年风暴之前的平静岁月中形成了自己的价值观和世界观。对于他这种相对不太关心政治的稳健派自由主义分子,也就是“审慎、独立之人”而言^{*③},革命既确证了一种意义明确的经历,也是对人类本性的信任危机。跟同时代的很多人一样,施蒂夫特起初十分欢迎革命,而后对由此而来的秩序崩溃又感到恐惧,从而退缩不前。由于把政治看作是伦理学的一个分支,所以他觉得秩序的破坏并不是由于什么历史和社会“力量”的必然,而是人类激情释放的结果。施蒂夫特从古典康德式的角度出发,认为秩序井然、控制激情,这些对于个人自由和国家自由都是不可或缺的:“真正的自由需要最大程度的自控,抑制我们的欲望……因此,自由最大的、也是唯一的敌人,正是沉湎于强大欲望和冲动(Begierden und Neigungen)的人们,他们为了满足自己便不惜一切手段……”^④施蒂夫特的政治分析在形式和内容上,都同道德说教难以区分。他蔑视那些释放强烈情感的浪漫诗人,也害怕政治上的激进分子:

莫要相信性急鲁莽之人,他们承诺给你永久的自由和无限的财富;这些人大多都是被自己的情感力量所腐蚀之辈,受情感驱使,企图占领诸多领域、满足(自身)要求;而当他们的欲望得以满足之后,则会愈加堕落,而且将拽着相信他们的人一起堕落。^⑤

政治混乱是个人激情的产物,补救的良方,也必须是个人的自律。施蒂夫特坚持认为,只有合乎道德的个人才能保全自由的体制。由于人

* 原文为“ein Mann des Masses und der Freiheit”。

类尚未获得道德上的成熟,从而无力得到自由,因此革命所摧毁的,正是它意欲实现的自由。施蒂夫特于是运用德国人文主义如弗里德里希·席勒(Friedrich Schiller)和威廉·冯·洪堡(Wilhelm von Humboldt)的传统语言,以从革命经历中吸取教训。尽管革命“长时间地摧毁了自由的观念”,施蒂夫特并未悲观绝望:“无论何人,只要他在道德上自由,他就会在政治上自由,而且会永远如此;并不是世界上所有的力量都能使别人自由。只有一种力量堪当此任,那就是教育。”^⑥

教育对施蒂夫特而言决不是一句空话。无论作为公民还是艺术家的他,都在1848年之后投身到向同胞传播教育中去,为的是让他们为迎接自由做好知识和道德准备。革命前,施蒂夫特只是为豪门(包括梅特涅家族)担任私人教师,而革命后,则转向了大众教育。他积极参与图恩伯爵*领导的学校体制改革,1848年到1849年参加公共讨论与政策规划,此后又担任督学一职。他投身教育,虽然身为自由派,却因为在本笃会(Benedictine)受过教育,带有该教会的传统印记。施蒂夫特追求心智与情感、知识与实践、理性与优雅的统一。矛盾的是,他那套陈旧过时、政治保守的人文主义思想,反而在其教育理论中产生了民主的结果。在他眼里,国家主要的教育任务——其实也是其所有方面最重要的功能——就是对群众的教育。施蒂夫特察觉到知识分子自己助长起的一种社会趋势,即把人分为有知之人(*die Wissenden*)与无知之人(*die Nichtwissenden*),他对此提出批评。教育应当把人类聚合到一起,而不是将他们分开。正是由于施蒂夫特对群众的恐惧心理,导致他得出这样一个颇为民主的结论:初等教育比中等教育和大学教育更加迫切重要。在初等教育中,“大众”可以、也应该受到道德和知识上的训练。无论是个人成功的人生,还是有益于社会的人生,都出自同一根茎。“我们需要的是品性,”施蒂夫特于1848年6月给一个朋友写信道,“我相信坚如磐石的正直……还有坚如磐石的执着……在今天都要比学问和知识的

* 有关图恩及其在大学重建中的作用,见前面第P31-33页。

效力更加持久。”^⑦相应地,教育不单要培养思维的生命力,还必须促进品性的综合发展。

的确,学问的德性不及德性的学问重要。“教育”(Bildung)这个词越发表示上层文化,其拥有者即使得不到社会荣耀,也能获得社会财富,可是在施蒂夫特眼中,这个词仍然具有更为丰富的含义,那就是健全、完整的人格。

为了阐明和宣传他的教育观念(包括本笃会式的虔诚、日耳曼人文主义,以及比德迈式的墨守成规),施蒂夫特奉献给世界一部小说《夏日般的初秋》。随着他投身大众教育的工作超出其政治范围,施蒂夫特作为艺术家的责任也随之延伸,超出其教育范围。施蒂夫特毫不掩饰他在《夏日般的初秋》中的说教意图:“我写这本书,是由于除了个别例外,腐朽(Schlechtigkeit)已经横行整个政治世界、道德生活和文学艺术。我想要用一种伟大、单纯、伦理的力量(sittliche Kraft)来对抗(时代的)不幸堕落。”^⑧

就他的目的,即反抗时代的“不幸堕落”来说,施蒂夫特与他同时代的法国伟大作家古斯塔夫·福楼拜(Gustave Flaubert)立场一致。后者于1869年出版了悲苦的教育小说《情感教育》(L'éducation sentimentale),仅比《夏日般的初秋》晚了12年。不过在现代读者看来,两部作品之间似乎横亘着一个世纪的社会历史。福楼拜在挑战社会现状时所采取的策略不只是揭露混乱起伏的社会运动,还要展现它如何侵蚀理想主义的抵抗。弗里德里克·莫洛(Frédéric Moreau)所受的“教育”是一种摆脱幻想的教育:智慧的洞察力摧毁了内心的所有,有经验的认识证实了一切理想皆属徒劳。福楼拜的“现实主义”是通过直接描绘社会、向读者隐藏自己的规范理想来控诉这个社会的。而施蒂夫特的策略则恰恰相反:他在控诉当代现状的混乱时,不是直接描绘社会,而是对之忽略。他用清晰真实的社会材料构建起一个秩序井然的环境,主人公在其中逐渐地明白了固有的虚幻性。通过对习惯、头脑、心灵的大量训练,施蒂夫特的主人公过上了有成就的生活。在施蒂夫特的虚

构世界里,如同他笔下“受过教育的人士”(gebildeter Mensch)一样,智慧与情感、真理与善良,都合为一体,而不像在福楼拜的作品里互相排斥。

现实主义小说围绕着人物与环境之间的结合而展开。福楼拜的《情感教育》一开篇就预示了耽于幻想的不幸孩子弗里德里克·莫洛,将会遭遇这种结合。一艘将要启航的塞纳河蒸汽船喷出“滚滚黑烟”,人们蜂拥上船,互相推搡,“匆忙得让人喘不过气来。”航道被四面八方的货船和绳索所阻断。“水手谁也不理睬。”当汽船启程时,它所象征的这个混乱、多变的商业社会也将要载着莫洛一同前行。由于停泊之地被切断,莫洛只能把自己寄托在虚幻的爱情、矫饰的艺术和腐败的政治中,所有这些都会拽着他一起下沉。在叮当直响、嘶嘶做声的汽船上,他头一回遭遇到这一切。在轻快的开篇几页之后,福楼拜就告诉我们,顺从而浪漫的弗里德里克已经被现代法国背景那强大而粘滑的触手所拥抱和塑造了。^⑨

为了安置“一种伟大、纯粹、伦理化的力量”来对抗时代,施蒂夫特像福楼拜一样,将主人公与环境融合在一起。在《夏日般的初秋》的第一章,主人公海因里希·德伦道夫(Heinrich Drendorf)就描述了他对自己早期教育的肯定态度,而施蒂夫特则用本章题目《家庭》(“The Household”)来反映环境的首要地位。就像福楼拜小说的开篇一样,这里对经济环境的描写,为读者了解造就主人公的社会和精神状况,充当了基本的线索。福楼拜笔下那叮当作响、直冒蒸汽的汽船(象征多变、投机的资本主义社会),同施蒂夫特小说中老德伦道夫沉着有序的家庭,形成鲜明的对照。在这个家庭里,在父亲兼主人审慎地管理下,老式的商业企业和诚实的家庭生活完美地合为一体。其氛围与福楼拜的内河渡船正相反:可靠、平稳、宁静、有序。对于施蒂夫特的主人公来说,社会环境和物质环境是走向美好生活的通道,而他的读者则是具体的“福音觉悟者”(preparatio evangelii)。

海因里希·德伦道夫以一句简洁的话“我父亲是一个商人”开始了

整个故事。住房和商铺在同一屋檐下。雇工与主人同桌就餐,仿佛是家里的一个成员。为父之道决定着作为雇主的老德伦道夫的一言一行。反过来说也同样正确:德伦道夫早年的资本家道德准则也促使他行使父亲的权威。或许有人会讲,他管理起家庭以及家人来,就像在一个提倡正直、节俭、朴素、严格个人责任的年代经营生意一样。在家里,每个人都有指定的责任。时间与空间都被准确地加以分割和组织,如此一来,每个部分都有其确定的功能。海因里希的母亲是个和蔼善良的人,她本会让孩子们拥有更为无拘的生活,可如今“出于对父亲的惧怕”,却要执行一家之主下达的任务。有序的环境是造就有序灵魂的关键,而两者又一同创造了有序的世界。

海因里希的父亲大致这样总结了自己的人生观:“任何事物、任何人,都只能有一种价值;但就这一种价值,他(它)必须将之发挥到极致。”在这个专业化原则的基础上,孩子们被灌输进了“严密准确”的精神,这成了形成性格的基础,正是这种性格使个人获得了成功的人生。照此看来,伟大并不在于非凡和突出,而在于规则和完善。

自律与自立是父亲对儿子反复教诲的主要美德。在保守环境下所流传的古典资产阶级美德,在施蒂夫特眼里构成了教育的性格核心。这些美德,也是不顾父亲忠告的鲁滨孙·克鲁索(Robinson Crusoe)通过“悲惨人生”而获取到的。^⑩

虽然德伦道夫恪守孝道,愿意继承父亲的价值观,可他并不仅仅步父亲的后尘,而是准备争取更广泛的个人成就和更广博的文化。施蒂夫特试图表明,有比老派的正直资产阶级更为美好的生活:即科学、艺术、上层文化的生活。海因里希受到教育和鼓励,要超越自己的父亲,但这要以父亲的精神遗产为基础,而不是将之统统丢弃。

《夏日般的初秋》处在19世纪中叶两代奥地利资产阶级相互关系的交叉点上。儿辈们是要继承父辈传统,还是要创造一个属于自己的新世界?这个问题本身就暗示了社会危机。而直到19世纪80年代,该问题才变得紧迫起来,而此时上层文化的性质和功能也受到了质疑。施蒂

夫特是最早提出这个问题的人,虽然他当时颇为小心。他能够描绘出令人信服的解答,在其设想中,空想与现实的元素依旧可以圆满地统一起来。

在德伦道夫家的生活中,社会流动仍被看作是等同于知识增长,教育是资产阶级美德的延伸。老德伦道夫虽说从未受过正式教育,却表现出强烈的求知兴趣。他用聚敛财富的精神和方式来获取知识,作者对此深表敬意。德伦道夫于是把书放在了柜子里,柜子的玻璃门上挂了绿布,以免烫金的封面露出来,显得虚荣外露。当其财产足够在市郊购买更好的住宅时,海因里希的父亲不再掩饰自己对上层文化的热望。他不光装配起大书房(当全家离开“那个破旧阴郁的城市住宅”时,似乎已经忘了那个绿帘布了),还专门空出一个房间来盛放绘画作品。他沉浸于19世纪那种对私人博物馆的迷恋,在光线好的位置竖起了一个画架,每幅画都可以按次序摆放其上,以供研究、品读。我们想起了圣奥古斯丁的名言:“使用,而不是享受”;海因里希的父亲并未把艺术看成是享乐之源,而是有用的媒介,它与科学相关联,让我们领悟光与影、静和动。与此同时,他还把自己收藏的绘画视为明智的投资。“他说他只买有一定价值的老画,假如你迫不得已要卖掉这些画,就肯定会收回这些价值。……”^⑩

就在海因里希的父亲充满自信地对道德、文化和经济价值进行整合的时候,他成了造物主眼中文化俗人的典型。施蒂夫特却不这样看。跟其后来人不同的是,施蒂夫特对前工业时代的资产阶级价值观,具有不可动摇的信念,他要让人们清楚,谦逊得体依然是美好生活的社会基础。在下一代知识分子看到禁欲般压抑的地方,施蒂夫特看到的却是“道德与庄重”(Sittlichkeit und Ernst),就像个18世纪的道德家。在后来人看到“小资产阶级”(petit bourgeois)狭隘的地方,他却认为是公民的正直;他们觉得是傲慢自负之事,他则认为是稳健可靠;他们觉得是苍白羸弱之事,他则认为是明晰纯净。

施蒂夫特只有一次允许德伦道夫家与其所依靠的资产阶级社会之

间出现裂缝。值得注意的是,该问题涉及文化与社会、教育(*Bildung*)与财产(*Besitz*)之间的关系。海因里希在父亲请来的优秀家教们的教导下,思维蓬勃发展,他要求当一名科学家。对此表示同意的父亲招致“许多人”的尖锐批评。他们的理由是,他应该让儿子投身“对国民社会有用的家业中去”,如此一来,他就可以在“某一天临终前感觉自己已经完成了人生的使命”。海因里希的父亲顶住了这些压力,倒不是因为他觉得科学有用,而是因为他相信以下原则,即人类是为自身,而非为社会而存在的。他坚持这一激进的个人主义思想,是由于他自信只有当每个人遵从上帝所赋予他的内在欲望,以此作为实际从业指导的时候,他才能最好地服务社会。这件事情说明,在追求纯科学的道路上,海因里希不得不离开自己出生的社会、脱离父亲代表的文化。通过支持儿子的选择,老德伦道夫展示出作为父亲的宽宏大量,以至他的资产阶级独立性,变得独立于盛行的资产阶级法则。^②

施蒂夫特在讲述故事时并未为情节注入多少悬念(他的行文明白易懂,始终像他所观察的生活那样平滑流畅),但其意义却十分重大。成熟并未使海因里希与父亲决裂,然而他开始步入成年也并不意味着要接手父亲的职业。父亲要把海因里希培养成经济独立之人,而意外继承来的资财反倒巩固了他寻求职业独立的经济基础。维系父子关系的就只有孝道了。作为一个靠收租生活的科学知识分子,海因里希准备走出旧的商业环境,步入世纪中叶奥地利中产阶级的乌托邦。

海因里希告诉我们:“当我还是小孩子的时候,我就是现实事物的好友。”他成为科学家的历程,包括了从对“事物”细节进行精准观察,到对大自然做出综合描述。如施蒂夫特所言,科学研究在本质上是具有类别性的。尽管作者没有明说,但影响德伦道夫一家的严格规则精神,在海因里希对待大自然的方式上,又有重新显现。他收集植物或矿物标本,根据各自性质对之进行“严格精确的”描绘,并“进而追求更加综合(*zusammengesetzteren*)和规则的描述”^③。获取利益、准确规整的小资产阶级热情于是升格到了知识领域,被应用于认识自然中去。“通过在多

彩的大世界采集小东西，”海因里希得以开阔眼界，步入“伟大而崇高的整体中”^④。上帝的自然之屋简直就是朴素、齐整的德伦道夫住宅的理想放大版。

科学让海因里希走出狭窄的城市环境，把他带入一个更广阔的世界。在其“教育之路”(Bildungsweg)的第二阶段，他就像个漫游的地文学研究者，闯进了乡村，头一次感受到上帝造物的壮美。他以科学家的身份研究自然的内部构造，又通过观察自然的外形而惊觉艺术的伟力。

作为自然主义者的独立生活，让海因里希足以应对其第三个、也是最重要的那个教育阶段：即乡村士绅的完美生活中“自然”与“文化”的统一。《夏日般的初秋》里的多数文字，都是描写典型乡村庄园中的这种生活及其环境。的确，此处叫“玫瑰屋”(Rosenhaus)的庄园是施蒂夫特社会理想中的核心象征，一处“复乐园”(Paradise Regained)。

海因里希是在躲避可怕暴雨、寻找避难之处的时候发现玫瑰屋的。(与施蒂夫特将混沌驱出生活的方法相一致的是，暴雨并未降临。)他看见屋子在阴云笼罩的山上闪闪发光，于是朝其一路前行，仿似正在走近魔堡的浪漫漂游之人。屋子覆满了玫瑰花。它们“似乎事先约好了似的，在同一时间绽放，为的是用最迷人的色彩和最甜美的芳香裹住这间屋子”。^⑤无论是施蒂夫特还是他那谨慎聪颖的主人公，都不允许我们在这美的魔咒里驻留太久。浪漫的幻想并未被揭穿，但得到了阐释。施蒂夫特快速而冷静地冲破魔力，并告诉我们，它是人类勤奋与精巧园艺的胜利。花团锦簇，中间缀以蔷薇树，花儿高低不同、修剪整齐，以至花间都看不到空隙。通过科学的管理，大自然那无邪的力量被调动起来，为人类精神的绽放创造出一个美的环境。

* 传统奥地利世界观的哲学性突出的是精神在尘世间的无处不在，并且坚持德国唯心主义的二元思想，这种世界观在罗杰·鲍尔(Roger Bauer)的《现实、神灵的国度，对19世纪上半叶维也纳戏剧原创性之研究》(La réalité, royaume de Dieu, études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIXe siècle, 慕尼黑, 1965年版)中有精彩探讨。施蒂夫特从他的本笃会老师兼主要倡导者那里吸取了这种世界观。

玫瑰屋及其理想生活展现出众多关乎 19 世纪中叶奥地利教育的社会学特性和思想内容。从社会学观点看,玫瑰屋象征的,是上层社会的生活,而不是海因里希出身的那种社会生活。屋主人弗雷赫尔·冯·里萨赫(Freiherr von Risach)——后来成为海因里希的老师和义父——是一位很有修养的贵人,但并非世袭贵族。他出身于贫农家庭,其发迹史可算是奥地利平民出人头地的最常见途径,那就是地位不断提高(直到君王身边才停步)的职业:从事行政事务。^{*}尽管这份职业给他带来了贵族头衔和皇室朋友,里萨赫对政治和权力却不感兴趣。在乡间购地置业后,他开始在自己的狭小天地里归隐静思和实际操作,以丰富他的理解力,并把自己创造完美和谐生活的法则传授给肯学的人。里萨赫及其玫瑰屋的理想,乃是一种精神贵族的、超出个人私欲的领主的理想,他可以用自然的、伦理的和审美的资产阶级文化,来改进传统乡村贵族的生活。

里萨赫管理乌托邦庄园的准则结合了丹尼尔·笛福(Daniel Defoe)的实用审慎和约翰·温克尔曼(Johann Winckelmann)的古典崇高。他把自然和艺术整合成了一个连续统一体。作为这一整合的中心意象,玫瑰屋花园的设计不只是为了审美效果。城里人的乡间花园中“只种些不结果的灌木,或者顶多是些只结装饰性果子的树木”,与之不同的是,里萨赫的花园却满是花果蔬菜,有一种“家居生活和实用有效的感觉”^⑩。自然经由科学的完善而变成了艺术:玫瑰屋花园花朵绽放得“明净而清澈”。因此,对于追求快乐的人们来说,里萨赫的庄园并不是什么孕育的天堂。“天赋之自然”受到约束和完善,依照的是上帝的旨意,即亚当应完成自己在伊甸园的使命:“装点并维护它。”实用

^{*} 雨果·冯·霍夫曼斯塔耳指出,玛利亚·特里萨时代的约瑟夫·索能菲尔(Sonnenfels)和弗朗西斯一世时代的库贝克男爵都是开明的官僚政治家,他们所属的社会类型,施蒂夫特在脑中都思考过——所有人都认为“取得了巨大成就,(但)绝非巴结权贵之人。”请见《施蒂夫特的〈夏日般的初秋〉》(“Stifters ‘Nachsommer’”),收入霍夫曼斯塔耳,《随笔选集》(Selected Essays, 牛津,1955年版),玛丽·吉尔伯特(Mary Gilbert)编,第58-59页。

与美观产生于人类为激活大自然的恩施而做出的自觉而严谨的努力。

他为了将大自然那陶冶性情的美激发出来而培植花园,与之相似,玫瑰屋的主人把自己的房子设计成了人类精神绽放的背景。玫瑰屋令纯洁有序的生活与和谐融洽的性情成为可能。花园体现了被文化所改观的自然,而其内部则展现出被自然所激活的文化。在建筑的设计与装璜中能感受到自然的持久存在。的确,里萨赫实现了一种近乎日式的室内室外相互贯通。巨大的拉窗使得室外鸟语花香的美景映入室内。丝纱屏障让纯净的空气得以在起居室内流通,“像是身处恬静的森林。”楼梯间上方那巨大的顶篷天窗将各种自然的光芒引入室内,使一尊希腊雕塑更显壮丽。里萨赫运用当地的木材和大理石(当然是只用最贵的)来达到温克尔曼所说的“高贵的简朴与宁静的华丽”的氛围。

玫瑰屋文化的第二个显著特征,是其主人对过去的执着。为了装点玫瑰屋,里萨赫专门开了一间工作坊,来回收那些饱受时间磨损的旧家具和艺术品。到目前为止,里萨赫对怀旧和复古的专注,超过了他对创造与发现的热爱。理想的生活不能冒自发创作的风险,它需要从已逝者的作品中获取滋养情感的养分。在里萨赫眼中,时间与其说是进步人士以为的那样推动人们前进的力量,倒不如说是将人们扫清的敌人。所以里萨赫在理想和实际上都极力保持着旧时代的活力。艺术与工艺、艺术修养与工艺技术之间的联系已不复存在。里萨赫在老家什上感受到“旧有时代和凋谢花朵的魅力”。他试图恢复这种魅力:我们“搜寻旧器皿旧家具’使其免遭腐烂,把它们重新摆放回去,擦净、上光,好让它们恢复家用”^①。里萨赫对美术作品也是如此对待(施蒂夫特本人即是如此),他复原了希腊雕塑以及歌德教会艺术,把后来加上的镀层去除——尤其是轻浮的“发辫时代”(Zopfzeit),即18世纪的镀层——以此来纯洁这些陶冶精神的作品。花园里,里萨赫剪除掉那些病态的植株,好给健康的腾出地方。在房屋和文化上,他表现出相同的维护热情,但值得注意的是,他对新事物却毫无兴趣。

多亏主人对已逝的道德审美成就心怀虔诚，玫瑰屋带有了几分博物馆的特色。世纪中叶那些有教养的中产阶级所受的教育，其性质与功能在这种特色中十分突出。施蒂夫特在这里有意无意地透露出自己乌托邦理想中的社会内容与疑难特征。作为私人博物馆的玫瑰屋体现出三大特点：从小资产阶级的勤俭持家转变为审美上的挑剔苛求；艺术取代宗教成为生命最高意义的来源；社会流动与文化学习中摧毁单一、普遍、伦理文化中民主理想的趋势。

第一个特点从里萨赫维持玫瑰屋及其内在内容的热情上就能看出。虽然他是个富有的收租人，但其监督热情同老德伦道夫所坚持的整洁有序如出一辙。里萨赫亲自指导坊内对家具的修复工作。人们必须穿上毛毡拖鞋以免刮坏镶木地板。书也决不容许放在柜子外面。于是，玫瑰屋的古典纯净似乎不过只是小资产阶级清洁的升级表现。撇开教育上的差异不谈，美学家的玫瑰屋暴露出，它与家庭主妇的强迫性洁癖之间具有关联。荒废无用之于商人德伦道夫，就好似滥用美好事物以及丢失传统财产之于新贵族里萨赫。财富和艺术品(*objets d'art*)都得来不易，值得悉心保护，避免由于人类冒失和时间消磨所造成的毁损。获得审美文化的人于是成了监护者，而不是创造者。

玫瑰屋本身就是一件艺术品，是表现生活艺术的理想环境。海因里希能够领会其本质，是因为他的教育历程使自己具有了道德基础和思想科学观，这令他得以进入完整的精神生活，而这种精神最终就表现在艺术上。他只是逐渐地才认识到，在玫瑰屋里的每一种元素，尽管互不关联、自我调整，但都为构成这单一而和谐的整体做出了各自的贡献。海因里希是在感触和明白了里萨赫所珍藏的那个真人大小的希腊雕像具有何等冲击力之后，才完成了自身的学习过程的。这尊雕像象征的，是玫瑰屋所代表的统一、升华、磨练的艺术功能。即使是它那危险的主体——裸女的形象，也表现了宁静(*Ruhe*)：“尽管有多重意义，仍然将所有的部分合为一个整体……井然有序的场景……(盛行起来)无论情感或是付诸行动(的冲动)在体内有多强烈。”^⑩人类的审美能力使他得以

同上帝的创造力相结合，让他甚至在激情与运动中就能察觉到如此令我们心醉的规则和秩序。艺术所表现的，是教育的最高阶段，因为它不光把世界展现给大脑，更展现给灵魂，这就如同宗教一样。科学之人能够懂得物质世界的理性结构，这不假；但是唯有艺术之人才能将之理解为有形的情感。当海因里希终于到达在审美上领会上帝之宇宙的阶段时，他即准备踏入成人之爱的世界了。他的父亲曾使用正确的行为伦理标准来规范他的情感，而里萨赫则通过艺术来培养和净化这些情感。在这里，艺术又一次承担起了曾属于宗教的重担：疏导激情，纯洁情感。通过艺术之路步入爱情与婚姻的海因里希，从来不需忍受激情所带来的痛苦和混乱。

为了建立有序的生活，里萨赫转而对玫瑰屋进行园艺与审美上的追求。只是到了小说末尾，我们才知道：在里萨赫玫瑰屋的理想生活背后，还有早先那无序而悲惨的生活。情欲所带来的激情使他距离灾祸更近，而他企图利用行政事务来规整政治世界的努力，换来的只是失败。里萨赫之玫瑰屋的有序理想是一部深思熟虑的艺术作品，其理想的文化使人想起与施蒂夫特同代但更为老练的夏尔·波德莱尔所说的格言，即“艺术乃是遮掩深渊之恐怖的最佳事物”。^⑨

里萨赫之文化的内容，以及他追求与其早期直接的生活经历之间的关系，实在可以被称为“夏日般的初秋”。这是因为它全是由过去的元素所构成，即使施蒂夫特为这些元素打造乌托邦文化，它们还是全都失去了活力，这些元素包括：简单的资产阶级比德迈式伦理、自给自足的乡村贵族经济实体、净化后的希腊与中世纪艺术理想，以及视家庭为主要社会单位的观念。施蒂夫特所展现的里萨赫那夏日般的初秋，仿佛就是海因里希·德伦道夫的春天。可历史并不肯定这一主张。施蒂夫特教育理想(*Bildungsideal*)的基础是淡出社会和面向过去的文化定位，这种理想很快就证明无法满足19世纪后期社会的乌托邦幻想。

但是，施蒂夫特的乌托邦理想的根本生机，并非判断其成功的合理标准。我们还是问问施蒂夫特是否实现了他自己的目标吧：即“用一股

伟大而单纯的伦理力量来对抗时代的不幸堕落”。假若我们专注于主人公的教育进步——先后在道德、科学和艺术上——那么，在道德完善的优雅生活中如何取得个人成就，施蒂夫特无疑为此做出了榜样。可是如果我们来看这条“教育之路”同社会结构之间的关系的话，“单纯的伦理力量”就变得衰弱不堪，不，应该说是很有疑问。海因里希的通向理想之路，一方面表明了社会的流动性，另一方面则意味着淡出社会。与其说海因里希是现代都市社会中的典范，倒不如说他在社会和文化上已经超越了这个社会。虽然他是清白的，他也是从维也纳资产阶级背景攀附上贵族的生活方式。如果说他成功地维持了与父亲之间的纽带，那也是因为他把自己的资产阶级道德带到了他所步入的更高的社会阶层中。里萨赫作为他的替代父亲，体现了淡出社会的原则，而这种原则，正是一种真正纯洁高雅的文化向施蒂夫特所传达的，不管他自己的意图究竟如何。这是因为里萨赫将政治与激情统治的社会抛至脑后。如果他在理想中的乡间宅第这个有序的国度里，实现了伦理、科学和艺术的统一，那么他也将这三者投入到对自己那个花园的栽培上。而且，现实主义施蒂夫特认为对其乌托邦必不可少的这种社会前提，极大地限制了它作为典范所具有的可达性。施蒂夫特在无数的文章中已经点明，玫瑰屋这个世外桃源，只对具有独立财富之人开放。教育是以财富为基础的。凭借幸运地继承遗产以及生性谨慎，海因里希得以爬上社会阶梯，从父亲的平凡世界一直登上了里萨赫那准贵族的天堂，在那里，悠闲是美好生活的必要前提，而工作不过是一种自我完善的工具。由学术文化所构成的美好生活本身，只适宜于精英，而且是有知识的精英，对于他们与无知识者的分离，施蒂夫特曾深表恐惧和哀叹。

施蒂夫特并不只是设定一个使受教育者与未受教育者之间差距增大的乌托邦。他那展示自己金碗上裂缝的乌托邦意图，也被自己的社会现实主义所打破。根据他自己的说法，在上层文化中，进步的代价，就是社会结构的裂痕会变得更深。当我们从淳朴正直的德伦道夫家族，来到玫瑰屋那优雅的氛围的时候，会发现主人与雇工之间的关系发生恶化。

在老德伦道夫那旧的资产阶级家族里，劳动与义务的伦理支配着雇主和工人；在一个完整的家庭与经济单位里，两者互相依靠。而在玫瑰屋那更加高贵的环境里，主人总是没有错，他开始对自己的大多数雇工失去信任，在知识上非常鄙视他们，并认为一切社会融合的努力都属徒劳。在德伦道夫家，雇工都是跟雇主家人一同吃饭；而在玫瑰屋，主人却是单独进餐，或者是和同他地位相等的人一起。里萨赫曾经让手下人同自己一块吃饭，因为他相信，这样做会在道德上对他们有益，让他们更加热爱自己的职责。但他还是放弃了这个习惯，因为“所谓有教养和没教养的人之间的差距(变得)更大了”。里萨赫断定，主仆之间的“自然”关系一旦不在了，那么试图恢复这种关系，只会导致雇工失去其自由。^④对于为自己工作的大多数人，里萨赫都十分轻视，不管他为此有多遗憾。他觉得自己的园丁无法学会根据天气来给植物浇水，于是通过直接命令来支使他们的工作，如果他们不从，就威胁要解雇他们。里萨赫对家具修复工人严厉的家长式管制，以及他过高的工艺标准要求，都在工人中造成极大的不满。^⑤过去的手艺方法似乎也让现在的工人很不适应，施蒂夫特描述说，工人们对于里萨赫在修复工作中所要求的道德与技术文化，普遍充耳不闻。因此施蒂夫特表明，当有知识的人在实现文化理想的路上不断进步时，社会结构的分层会愈加地严重，愈加地难以整合。

海因里希的教育之路使他具有了成功的个人生活所必需的性格、遗产和文化。可是这条路并没有给出施蒂夫特已决心为社会提供的东西：即一个无视时代的、合用的乌托邦典范。《夏日般的初秋》重申了艺术、科学和伦理的统一，把三者转向内里的自我修养。该书离开了当代社会的活动场景，而去关注一种理想化的乡村贵族式的往昔生活。施蒂夫特所预想的生活理想意味着淡出社会与文化精英主义，这两者在根本上同他的救赎意图是相互抵触的。其追随者无力参与社会活动，以致他那文雅沉着而崇高的人格理想，直到下一代的实际社会类型中才得到体现。具有良好修养之人失去了心理稳定、道德责任，以及万物间的

依存感,而这些正是施蒂夫特力图从消逝岁月中拯救出来的,并为这个不相宜的当前恢复其秩序。社会现实无比强大,施蒂夫特发现很难与之较量,这种现实总有一天会穿透玫瑰屋的壁垒,并把他用绝妙线条所描绘的文化理想给毁坏掉。

II

世纪中叶的奥地利中上阶级,其历史命运奇特地包含了不劳而获的成功与不该承受的失败。1848年革命失败之后,德奥公民在经济和思想领域慢慢地发展力量,但是他们在1860年和1867年获得政治权力,其原因与其说是自身内在的实力,到不如说是由于统治他们的专制政权败在了意大利和普鲁士人手里。这些中上阶级人士,既没有完全取代作为统治阶级的贵族,也未能成功地与之融合,因此只得同他们达成妥协,在文化上尤为如此。我们(在第二章里)已经看到,在1860年后建造环城大道的时候,自由派分子是如何将其世俗的反主流文化价值观投射到宏大建筑上,并以此来同代表宗教—贵族秩序的教堂和宫殿展开竞争(如果不是取而代之的话)的。国会大厦和市政厅展现的是法律对专断的胜利,而那一系列庞大建筑则表现出自由主义奥地利的“教育理想”(Bildungsideal):大学、博物馆、剧场,以及其中最为显赫的歌剧院。过去局限于宫廷的文化,如今已经涌入集市,人人都是可以接触到,施蒂夫特对此肯定会由衷赞许的。艺术不再只是为了表现贵族的威严或教会的壮丽;它成了开明民众的装饰,属于公共所有。因此,环城大道见证了以下事实,即奥地利已经用宪法政治和世俗文化取代了专制与宗教。

自由主义奥地利,其大众风气中对教育的重视,也深深地渗透进私人领域。科学与历史修养,因其具有社会实用性,是进步的关键而备受尊重。然而艺术也拥有和理性知识一样重要的地位。艺术为什么能在资

产阶级文化里所占据如此重要的地位,甚至它的信徒也想不通。艺术跟社会地位紧密相连,在奥地利尤为如此,在这个国家,诸如音乐、戏剧、建筑这样的具象艺术,都对天主教贵族传统极为重要。如果说进入世袭贵族族谱,对大多数人而言是行不通的话,那么精神贵族之路却是向一切渴望者、能干者和有意者敞开的。博物馆和剧场能够用文化把“新人”(novi homines)从其卑微出身中拯救出来,并将这种文化带给所有的人。学术文化不但能够充当个人发展的途径(像施蒂夫特笔下的海因里希那样),还可以担当从低级生活格调到高级生活格调的桥梁。从社会学角度看,文化的民主化就意味着中产阶级的贵族化。艺术应当发挥核心的社会功能,这对其自身的发展具有深远的影响。

奥地利的经济发展,为越来越多的家庭追求贵族生活方式创造了条件。富裕的市民和成功的官僚,其中很多人都像施蒂夫特笔下的弗雷赫尔·冯·里萨赫一样,获得了贵族头衔,他们在城市或郊区建造起不同式样的玫瑰屋,这种博物馆一般的别墅成了活泼的社会生活的中心。新兴精英的沙龙与晚会上所培养的,不仅是优雅的仪态,还有思想的内涵。从格里奥帕策(Grillparzer)时代到霍夫曼斯塔尔时代,诗人、教授、表演艺术家,都越发成为男女主人的座上嘉宾。资产阶级与艺术家在价值观上的差距在拿破仑三世帝国时曾非常显著,而在弗朗西斯·约瑟夫帝国时却已模糊不清。掌管政治和经济事务的人同知识分子和艺术家自由结交,不仅如此,有的家庭,一家能同时出这两类人。所以埃克斯纳家(the Exners)有官员,有教授;托德斯柯家(the Todescos)和戈姆培兹家(the Gomperzes)则培养出银行家、艺术家和学者。相互通婚为新财富提供了更高的文化地位,也为知识圈则提供了坚实的经济支持。(当留着落腮胡、身材高大的哲学家弗朗茨·布伦塔诺[Franz Brentano]向富有的犹太女士艾达·列本[Ida Lieben]求婚的时候,某些有点文化的饶舌之人便说“一位拜占庭的基督……正在为自己寻找黄金靠山”。)^②因此在自由主义掌权的短暂时期,教育与财富的结合变成了极其具体的社会现实。行动与思索,

政治与经济，科学与艺术——全都统一到社会阶层的价值体系中，这个阶层在当前非常稳固，亦对人性之未来充满信心。在城市新规划中，在沙龙社交生活中，在家庭风气中——无论在何处，理性自由主义那前途光明的整合信念找到了具体的表现。

最值得我们关注的是，艺术在这种文化当中所占据的位置愈发关键。艺术功能在中产阶级风气中的模糊已经有所影射。对于施蒂夫特而言，艺术充当了传达形而上真理和提炼个人热情的手段。而对于更常见的“花园型”自由主义文化而言，艺术则被看作能够表达社会理想、增添个人品味。这两种功能——社会功能和个人功能——面对根本的政治与社会变革，很快就彼此脱离，不过这些都是发生在根深蒂固的艺术价值观念被灌输到整整一代的上层资产阶级子女中之后。

父辈们在世纪中叶叶了缔造了严肃公正、经济繁荣的美丽新世界，如今他们向往着艺术之美能够装点自己的人生。

当亚当耕地、夏娃织布的时候，
谁是赋闲之人？

这个问题对于一般意义上的成功人士有些讽刺意味，而对于维也纳资产阶级来说尤为如此，在这座都市里，可见的优雅、拥有感官魅力的个人风格、戏剧与音乐文化，都是社会差别的固定标志。皇家剧场或歌剧院的演出提供了上流社会的交流话题——这些话题在英国则会变成政治评论——在这样一个国家，我们不难设想父辈很早就向自己的孩子介绍美学文化了。大约从19世纪60年代开始，有两代富裕家庭的孩子是在新建的环城大道上的博物馆、剧院和音乐厅里长大的。他们在美学文化的吸收上，不像父辈那样是作为生活的装点或者地位的象征，而是像呼吸的空气那样无法缺少。

父辈们所受的教育就像施蒂夫特笔下的海因里希·德伦道夫，是为了将来的职业，而儿辈们吸收上层文化，则是为了文化自身。维也纳最

富有的知识家庭——维特海姆斯坦家族(the Wertheimsteins)就让两个孩子接受私人教育,好成为艺术家,而这些忧郁伤感的神经敏感者,其“艺术天性”却是大众欣赏的对象。^②伟大的精神病学家狄奥多尔·梅纳特(Theodor Meynert)鼓励自己的儿子从事绘画,他的女儿告诉我们:“仿佛一代代传下来的才华与爱好在父亲身上萌发……如今要在儿子身上积极绽放一般。”^③伟大的病理学家卡尔·冯·洛吉坦斯基(Carl von Rokitansky)作为父亲的荣耀之梦,就是在他夸耀儿子的时候梦成真——四个儿子都从事歌唱和医药事业:“两个高歌,两个疗病。”^④

在家里灌输给奥地利青年人的献身艺术之情,又在大中学校里的同龄群体中得到了强化。上学期间建立起的文学圈和审美友谊,常常决定了其成员的人生定位。^⑤这些影响,到1890年加快了上层资产阶级的发展,这一阶级由于其审美教养、个人品味和心理敏感而在整个欧洲十分独特。在施蒂夫特时代作为“学识”文化所学到的东西,在下一代中变成了有生命的精神内容。唯美主义在欧洲其他国家的表现形式是反抗资产阶级文明,而在奥地利则成了这种文明的表现,是一种对人生态度的肯定,在这种人生中,伦理或社会的理想都不起什么重大作用。

费迪南德·冯·萨尔(Ferdinand von Saar, 1833-1906)也许算得上是最接近英法俄等国社会现实主义作家的奥地利人了,作为批评家和艺术家,他见证了半个多世纪以来艺术与社会之间不断变化的关系。生于官宦家庭的他早先曾出入于维特海姆斯坦家族,在其沙龙当中是最受尊重的宫廷诗人之一。萨尔赞同19世纪60年代的自由主义精英思想,他把艺术作为改善社会、实现人类尊严的工具:

对,艺术! 伸展你那有力的红色翅膀;
光明照及整个广阔世界!
助我们驱除荒蛮与粗俗,

我们需要艺术与人类尊严

可它们仍旧深囚在黑夜与恐怖中！

期待所有的人都高唱同一首赞歌！*^②

为了支持自由派分子反对奥地利政教协约的斗争，萨尔做了一首戏剧三部曲，赞颂亨利四世反抗教皇的历史斗争。他在诗文中欢呼安东·冯·史默林为实现立宪政府而战，称颂了数位自由主义政治与思想生活中的领袖。^③

众所期待的世界转变——艺术亦在其中发挥作用——未能实现。相反地，萨尔震惊地目睹到，一方面是无情的社会攀附之风在传播，另一方面是社会苦难的蔓延。萨尔从未变成社会主义者，但他同很多人一样，深感社会改革的需要，而改革亦标志了19世纪80年代的奥地利形势。在歌曲和故事中，萨尔记录了工人的悲惨命运，他起初还持个人慷慨能够减少悲惨的道德结论（《碎石工》[*The Stone Breakers*], 1873年的短篇故事），后来则走向悲观，认为问题太大，无法解决。在一首题为《新市郊》（“New Suburb”）的诗中，他又记录下偷工减料的工人居住区外貌，里面满是身患佝偻病的孩子。这一景象使萨尔日益增加的社会悲观情绪变成了完全放弃：

自我安慰本人已老，
尚可颤抖着安详舒适
心中思忖道：

* 原文为 Ja! breite, Kunst, die mächt'gen Rosenschwingen

Hellrauschend über diese Erde aus! —

Und hilf Gemeinheit—Roheit zu bezwingen! —

Die Freiheit und den Menschenwert erringen,

Der jetzt noch schmachtet tief in Nacht und Graus!

Dass alle Stimmen dir—ein Loblied singen!

身后将是暴雨洪灾！^②

当艺术正在失去其理想功能时，萨尔从审美教育的推广中得到少许慰藉。在他年轻的时候，“世界尽是俗鄙之人，今天却全是美学家。”在一首诗，即1886年的《孙辈》（“Enkelkinder”）当中，萨尔对那种要把所有孩子都培养成艺术家的做法表达了嘲笑：

做父母的，热切寻觅着，
要在孩子身上找到哪怕丁点才华
的火花，不管多么前途无望，
这可是靠自豪来滋养和培育的。
一所所高中与学院
几乎盛不下这众多的学生；
荣誉、奖品，还有旅行奖学金
指引着他们步入艺术的圣殿
在那里，新冒出来的拉斐尔们，
波那罗蒂们，和温克尔曼们，
无论男女，成群地徘徊着：
绘画、雕刻，著述书卷。^③

这种艺术培训到底是何目的？不过是为了挤入上流社会，萨尔答道：为了“名与利”^④。

萨尔在三部现实主义中短篇小说里，展现了这种向上流社会攀爬的行径，并将之结集为《命运》（*Schickale*），这足以给这些向上爬的人（或曰萨尔的受害者们）带来毁灭。他以特殊的技巧探讨了变化中的阶级间关系及其心理问题。《布尔达中尉》（“Lieutenant Burda”）讲的是一个资产阶级出身的军官爱上了一个贵族女孩，并引发了不健全的幻觉，以为自己的求婚必将成功。《塞里格曼·赫尔什》（“Seligmann Hirsch”）描

述了一个富有但粗鲁的犹太人,被他有教养的、以收地租为生的儿子抛弃的故事。《洞中的女人》(“Die Troglodytin”)则展现了一个贫穷的农村女孩的故事,她的真挚爱情为社会所不容,被迫重又回到流氓无产者的出身,以及相应的道德泥沼里。萨尔在探寻社会流动所带来的道德与心理后果时,处理所有的社会阶层都十分自如。^⑤他的现实主义向自由主义信条的一个基本条件提出了疑问,即个人发展与社会进步之间的应有关系,而这一关系正是施蒂夫特模式的根本原则。

在19世纪80年代社会环境发生改变的情况下,艺术已妥协为求取地位的工具,而财富的增长只是加深了阶级之间和群众之间的裂隙,萨尔失去了他在50年代的希望,即艺术“那有力的红色翅膀”会帮助人类“驱除荒蛮”和赢得“自由与人类尊严”。社会不再是一幅道德胜利的场景,艺术也不会发挥什么有价值的作用,相反,社会成了心理受挫和道德沦丧的地方。艺术既不能记录下忧伤的真相,也无法提供美的神庙来作为逃离现实的避难所。萨尔站在两条路之前,明白每一条路,但对哪条都没信心。他的心还是在施蒂夫特的世界里,在那儿,艺术能够跟科学与伦理结合到一起,发挥进步与救赎的功能。他的头脑让他去记录现代社会场景中的创伤。

1891年,萨尔在诗歌《对比》(“Kontraste”)中表达了自己的窘境,以及自由理想主义传统日渐衰落的窘境。^⑥画中场景传达了重要信息:仲夏时节里一条优雅的城市街道,“所有的房子都荒废无人,而在这里的冬天,财富会受到膜拜”。在正午骄阳的炙烤下,一群街道工人在忙着修理路面,而幸运的居民们则在乡间休养。只有那些“为生活所迫”的人才在这种天干活儿。就像古斯塔夫·库尔贝(Gustav Courbet)画中的碎石工一样,这里的工人没有露脸,沉重而粗野。他们汗流浹背、感觉迟钝,终于得以坐下吃他们的粗面包,权当午饭。突然间,就在最疲劳的那个人躺在硬石头上睡着时,一阵女声合唱的恢弘歌曲出现了。原来是街道上方的歌剧学校在排演贝多芬为席勒《欢乐颂》所作的曲子。“去拥抱吧,上百万的人们”;充满希望的革命歌曲以“火一般的齐声”唱出来,但

声音还是不能到达石头上那些精疲力竭的沉睡者们。“四海之内皆兄弟 (*Alle Menschen werden Brüder*)。”歌者奋力追求完美。今天是排练,明天也是,直到艺术家们获得回报,即掌声为止。他们的拯救信息并不是针对街上之人(尽管表面上是写给他们的),而是音乐会上的观众。^{*}

萨尔将自己的经验教训粗劣但有力地呈现在《对比》中:尽管艺术的世界依然在高唱人类的手足情谊,但已同社会现实失去了联系。广大群众意志消沉,已无暇顾及艺术,而上层阶级则把艺术局限在自身享乐的小圈子里。阶级之间的一切沟通都被阻断。文学越来越跟社会结构的问题扯不上关系,对此深感苦恼的萨尔在为施蒂夫特所写的一首挽歌中悲叹审美理想的死去:“我尊敬为我开启伊甸园大门的这位诗人的记忆——可这伊甸园,唉,我已经失去了。”^⑨如同之前的施蒂夫特,萨尔也是死在了自己手里。

III

19世纪90年代,萨尔笔下那些受过良好教养的“孙辈们”已经成年,他们又把花园作为美好生活的核心意象给搬了回来。他们的花园是“玫瑰屋”最后的一个变体:艺术再一次充当了完美人类的皇冠;而贵族传统也再一次为资产阶级充当了更高生活模式的灵感。然而对于新一代来讲,施蒂夫特那艺术与科学、文化与自然统一起来作为有序宇宙之样态的观点已经失去生命力。施蒂夫特把他的乌托邦构思成有待完善的典型,而新的艺术家们则创造了一个上帝选民可以逃避那可憎现实的花园。对于施蒂夫特而言,艺术是凭道德纯洁和资产阶级正直才能赢

* 我们还没有到将《欢乐颂》解释为审美情色乌托邦的阶段,如克利姆特在1902年贝多芬壁画中那样。不过萨尔已经显示出这一发展方向。参见第五章。

取的皇冠,是对努力的回报。可对于他精神上的孙辈们来说,艺术就是用来享用的遗产:高尚的简朴被优雅的镇定,即所谓“教养”(Vornehmheit)所取代。伦理的首要地位让给了审美,法律让位于情趣,有关世界的知识让位于个人情感的知识。享乐主义的自我完善成了追求的中心,施蒂夫特的“美德花园”变成了“自恋花园”。

不管是凭家庭出身,还是凭更为少见的后天努力,建造这座新花园的艺术家们都属于富裕的中上层阶级或者下层贵族——众多有天分的资产阶级后来都跻身这一阶层。从19世纪60年代起,该阶级的情况发生了极大转变。到19世纪90年代,这一阶级的经济地位比以前更加令人称羨:这是个兴旺的阶级,部分人靠收租生活,部分人则是职业人士或政府官员。但是其政治地位却不再同经济上的显赫相称。自由派分子召唤来新势力和要求参与政治的新群体:斯拉夫民族主义者、社会主义者、泛日耳曼反犹分子、基督教社会反犹分子。他们既未把这些新兴的运动融入法律秩序中,也无力满足各群体的要求。彼此冲突的各个团体或许有着各自不同的天堂,但他们却共有一个地狱:那就是日耳曼自由主义中产阶级的统治。19世纪90年代,反自由主义势力利用投票选举、妨碍议事、群众示威和街头喧闹等形式,导致国家瘫痪,并把自由派从仅获得三十年的权位上赶了下来。

因此,自由派上层资产阶级的位置确实很矛盾。即使其财富增加了,政治权力却在消失。他们在帝国的职业与文化生活中的突出地位基本上未被撼动,可在政治上却变得无能。所以,维也纳中上层阶级成了一个占有优势却没有统治能力的阶级,这种情况甚至比他们忠心辅佐的皇帝的类似窘境还要严重。优越感和无能感奇怪地混合在一起。而新兴唯美运动的产物也就反映了由这些元素所造成的暧昧情结。

唯美运动当然并非奥地利的创造,无论是诗歌界或是绘画圈的主要领导者们都是从西欧各国,如法国、英国、比利时的先辈那里获取的灵感。奥地利人欣然捕捉到波德莱尔或是保罗·博格特(Paul Bourget)式的倦怠感受,^⑤可是他们既未获得法国颓废派那灼热的、自我撕裂的

肉欲感受,也未获得他们对都市景色残酷之美的想象。英国的拉斐尔前派在世纪末的奥地利激发了新艺术运动(起名曰“分离派”运动),但无论是他们仿中世纪的精神性,还是强烈的社会改革冲动,都没有渗透进奥地利门徒们的心田。*简言之,奥地利的审美家们既没有像法国的知己们那样疏远社会,也没有像英国的知己们那样投入社会。他们缺乏前者强烈的反资产阶级精神,也没有后者温和的改良主义情怀。既不“出世”(dégagé)亦不“入世”(engagé)的奥地利审美家们并不是疏离了自己的阶级,而是同自己的阶级一起疏离了让他们期待破灭、价值观遭弃的那个社会。相应地,年轻的美丽的奥地利花园成了“快乐有产者”(beati possidentes)的退居之所,亦是一个悬在现实与乌托邦之间的奇异花园。它表达了有审美素养之人的自我欣喜和对社会未尽职之人的自我质疑。

两位终生的朋友——利奥波德·冯·安德里安·祖·沃伯格(Leopold von Andrian zu Werburg)与雨果·冯·霍夫曼斯塔尔——或许能为我们充当新唯美主义的代表。他们不光在作品中体现出19世纪90年代年轻一代的价值观和心理问题,从社会角度看也很具代表性。通过世袭或升迁,他们成了继续占有优势却没有统治权力的维也纳精英。两人都够资格成为施蒂夫特小说主人公的孙辈,两人都都仿佛是在玫瑰屋出生和长大的。

从政治到科学再到艺术:这就是19世纪的安德里安—沃伯格家族三代人的演变。诗人的叔祖父维克多(Viktor)曾像里萨赫一样是个政府高官。作为19世纪40年代自由派贵族的一位政治领袖,他曾通过模仿英格兰来支持奥地利的政治复兴。他所写的小册子,发行时名为《奥地利与它的未来》(Österreich und dessen Zukunft)^⑥,书中敦促奥地利的贵族同城市中产阶级联合起来,为官僚君主制度在代议制政府中提供基

* 建筑师兼设计师约瑟夫·霍夫曼在青年时代是威廉·莫里斯的坚定支持者,他告诉我,他曾饶有兴味地读过莫里斯有关社会问题的文章,不过他和他的同伴都认为这些问题应该“由政治家们来解决”,而不是艺术家该管的事。

础。维克多的侄子费迪南德,也就是诗人的父亲,脱离了家族的实用政治,转而对社会中的人进行科学研究。他成了奥地利最杰出的人类学家之一,也是自由派贵族学者的理想典范。作为维也纳人类学学会(Vienna Anthropological Society)的主席,费迪南德在一个日益专业化的年代里,为维护通才型科学与人文教育做出了实质性的贡献。如同世纪中叶的众多知识分子那样,费迪南德求助于艺术的优雅来补充科学的真理。这位坚定的非犹太贵族却娶了犹太作曲家贾科莫·梅耶贝尔(Giacomo Meyerbeer)的女儿为妻。尽管两人很不般配,但夫妻俩人在培养儿子利奥波德的美学才华上却观点一致。利奥波德生于1874年,13岁那年,被父母交给奥斯卡·沃泽尔(Oskar Walzel)博士管教,此人后来成了知名的文学家。就是在沃泽尔位于维也纳的家里,利奥波德见到了年轻的诗人霍夫曼斯塔尔,后者注定成为他在美学上的知己以及终生的挚友。^⑩

就显赫程度而言,霍夫曼斯塔尔的社会出身仅仅比安德里安略逊一点。他的曾祖父伊萨克·洛夫(Isaak Löw)就像海因里希·德伦道夫的父亲一样,是位成功的商人。虽然是犹太人,伊萨克却凭借为国效力而得以在1835年封爵,成了艾德勒·冯·霍夫曼斯塔尔(Eidler von Hofmannsthal)。此后,他的后人很快就完成了仕途(*cursus honorum*)的爬升,跻身世纪末的奥地利社会中最有修养的阶层。伊萨克的儿子背弃了先辈的信仰,娶了一个意大利的天主教徒为妻。而他的儿子反过来又进了大学念书、获得法律学位,后又升至奥地利一家主要银行的主管之职。^⑪赫尔曼·布洛赫展示了这位银行家包含了审美文化的价值观,是如何影响诗人儿子及其观念本质的。^⑫雨果的父亲不像莫扎特的父亲那样专注于儿子的职业和工作,而重要的是让儿子能成为有教养的人。自施蒂夫特时代以后,教育本身已经改变了重点——与其说是性格上的教育,不如说是审美的教育。于是诗人的父亲让他接触剧院、博物馆等等,以此来培养儿子的审美意识和诗歌才能。不是为了专业精通,而是为了享受愉悦,不是主动地投身其中,而是被动地丰富生活,这就是

安德里安家族与霍夫曼斯塔尔家族所在的维也纳上层圈子的教育目标。有人猜想,这两个家族的子孙,即使都没有强烈的创作冲动,也会将生活的艺术等同于艺术的生活。由于施蒂夫特与萨尔赋予这种文化的哲学和社会功能已然耗尽,于是它就变成了某种环境的精神标志,霍夫曼斯塔尔与安德里安就属于这种狭小却崇高的环境。

两位年轻的诗人在受到神力保护的魔圈中游走,而高层文人与低层贵族亦在此会合。在格林斯泰德咖啡馆他们同19世纪90年代文学界的精英们相会:有阿瑟·施尼茨勒、彼得·艾尔腾伯格、赫尔曼·巴尔以及其他作家,都来自一个统称为“青年维也纳”的创新文学团体中。安德里安把霍夫曼斯塔尔引荐给另一个圈子,而该圈子的核心,很明显在苏格兰文科中学(*Schottengymnasium*)时就由富裕的贵族知识分子青年形成了。圈内成员注定在精英社会中拥有可靠的位置。其中有一位海军军官、两位崭露头角的外交官,另有一个未来的指挥,还有一位未来的艺术赞助人。^④所有这些人都有强烈的社会和文化等级感。结合了优雅与活力的英国绅士理想对他们很有吸引力。他们以骑马、网球为荣,还有被他们在英文中称为“第一维也纳运动”(First Vienna Athletic)的俱乐部。此外他们还一起读英文诗歌,即使是在阿尔陶斯湖(Altaussee)度假、从事最适合个人本性的体育活动时亦不例外。^⑤

“艺术是艺术而生活是生活,但要艺术地生活:这就是生活的艺术。”这句由彼得·艾尔腾伯格为其期刊《艺术》(*Kunst*)所写的格言^⑥,或许十分适合霍夫曼斯塔尔—安德里安的圈子。他们的年轻使命成了追求美和逃离“平凡”命运。他们并未拒绝社会角色,而是把生活变成风格化的演出,以及对细致情感与高雅意识的追求。

在为施尼茨勒的《安纳托尔》(*Anatol*)所做的序言中,年轻的霍夫曼斯塔尔通过一处洛可可花园(*rococo garden*)的意象,表达了他那一代人的生命感。从施尼茨勒所痛恨的“发辫时代”中,霍夫曼斯塔尔召唤出一个乌托邦,其中跟美有关系的,不是什么品德,而是自我放纵的享乐主义。诗人和他的朋友们被“高大的围栏、整齐的篱笆”隔绝于世外,但

他们再造了卡纳莱托 (Canaletto) 画中的维也纳那种高雅而嬉闹的气氛。宁静的水池,“边缘平滑地镶嵌着闪光的大理石”,而池边,骑士们与优美芬芳的女士互献殷勤,“她们身旁是紫罗兰的香气”。在这个欢乐的古典花园里,年轻的审美家们“飞快地立起”一个舞台,来上演自己创作的剧目:“我们的精神喜剧”,“早熟、感伤而轻柔”。剧场替代了他们的生活,在这里,与其说逃避严肃之事,倒不如说是通过美化将其大事化小。“迷人的规则”讲着“邪恶的事情”。隐秘而飘忽的感觉在宽容的享乐社会那优雅的传统中找到了出口。

有些人在倾听,但不是全部……

有些人在做梦,有些人在大笑。

有些人在吃冰……其他人

讲着英勇的格言。*^⑧

……

这就是亲切的花园场景,年轻的诗人描绘这一场景,为的是引出施尼茨勒笔下那位难以抑制的纵欲者——安纳托尔。对于这一代用美来遮掩真相、用艺术来取代伦理的人而言,霍夫曼斯塔尔所写的序言之于朋友的这部剧作,就像审美家之于花花公子、情感丰富的人之于耽于声色的人、精神之于肉体一般。花园的意象——这一次是靠近霍夫曼斯塔尔自己家的观景楼(Belvedere)花园——充当了人为的保护区,那些没有职责的人以及有教养的人可以在里面生活,避开那个他们无能为力又无暇顾及的世界。

这个花园真的是乌托邦吗?是,也不是。它像乌托邦一样,意在反抗

* 原文为:Manche hören zu, nicht alle …

Manche träumen, manche lachen,

Manche essen Eis … und manche

Sprechen sehr gallante Dinge. …

令人不满的现实。然而对于施蒂夫特而言,乌托邦的房舍与花园充当了生活的典范,而对于霍夫曼斯塔尔而言,却成了躲避生活的藏身之处。在短剧《提香之死》(1892年)中,霍夫曼斯塔尔对以下事实表现出了关注:艺术追随者在师父那幽闭的花园里同现实脱钩,对花园外朦胧律动的活力不屑一顾。他认为自己这代人“总体上看没有能量(*Kraft*)。因为生活的力量是一个谜。越是强壮与勇敢的(*hochmütiger*)越在做白日梦,反倒是那些弱小者在真实地活着。……不能统治他人也不能侍候他人,不能付出爱也不能收获爱……他只能像个鬼一样在生者中行走”^④。

虽然霍夫曼斯塔尔发现,这种上层文化隔离区里的生活值得怀疑,但在19世纪90年代,他还是看到了将审美乌托邦变为现实的可能性。1895年,他在给理查德·比尔—霍夫曼(Richard Beer-Hofmann)的一封信里,权衡了前景:“我仍旧相信,我将会把自己的世界建造成(外部)世界自身。我们太过苛求,以致无法像浪漫主义者那样生活在幻想世界中……无可否认,问题始终还是:如何在我们的视野边缘建起波特金之城,而这城须是人们真正相信的那种。”^⑤不过纵使人们有信心、有权力(*Herrschaftlichkeit*)把幻想变为现实,由此而产生的想象帝国也不会持久:“这样一个帝国,如同亚历山大帝国,威震四方且变故不断,以致充斥人们的思想……而后又随着我们的死去而分崩离析——因为这个帝国仅仅为这一个国王而存在。”^⑥虽然悦人心意,可青年霍夫曼斯塔尔那短暂的乌托邦投影,依旧属于纯粹个人的事情:“为这一个国王。”没有牵扯到任何的共同理想,亦没有社会现实受到影响。霍夫曼斯塔尔于是将“让生命顺其自然”^⑦的意愿,定义为自己个人乌托邦的条件。乌托邦梦想中涉及存在的那一面是飘忽不定的。的确,人们很可能会将飘忽与梦想,视为内省过程中的客观与主观方面,而对自身及其本质和范围的专注亦是如此。审美上的乌托邦理想强调的是自我教养,它能激发自我陶醉,以致乌托邦主义的生存状况同社会现实主义相差无几。

不是霍夫曼斯塔尔,而是其朋友安德里安创作出了有关世纪末身

份危机的经典小说《知识花园》(*Der Garten der Erkenntnis*, 1895年)。书的开头先是箴言：“纳西西斯自我”(Ego Narcissus)。我们都记得纳西西斯是自我迷恋与自我爱欲的典型，他投身水中，意欲同自己的倒影合二为一。我们不要忘记愤怒的爱神，纳西西斯拒绝了她的美意，等于拒绝了同“他者”(也就是爱)的结合，于是爱神施以诅咒。由于纳西西斯对爱神乃至整个世界所犯下的罪过，先知提瑞西阿斯(Tiresias)预测出他相应的命运：假如纳西西斯真的能够认识自身，他就会死亡。这些神话主题遍布整个《知识花园》：自我专注、无力爱他人、无法区分内心自我与外部世界，以及无法将幻觉与现实隔离。假如说认识自身对纳西西斯就意味着死亡的话，那么将认识世界仅仅看作自我的投射，则就是他的现代传人——欧文(Erwin)的命运了。小说的最后一行话告诉我们，欧文死时“没有知识”。“知识花园”实际上与主人公的心理共同扩张：情节太少太乏味，甚至无法产生善恶的果实。欧文从未接触世界，如同有教养阶级(他的创作者就属于该阶级)，一半出于需要，一半出于选择，欧文远离了现实。

当施蒂夫特在40年前追溯海因里希·德伦道夫的教育之路时，以清晰的轮廓描画了其主人公所遭遇的现实元素，令人印象深刻。家庭、风景、玫瑰屋、工人、艺术，以及历史：在客观现实主义精神的感召下，所有的这一切都被当作构建有序世界的重要元素，而个人则必须要适应这个有序的世界。坚实的外部世界为个人的合理倾向提供了框架。施蒂夫特作品中的乌托邦世界存在于纯洁与明净之中，而内在的世界秩序，就是凭着纯洁与明净才变成了环境。这个秩序一旦明确，人类即可在其中实现圆满，如同海因里希一般。施蒂夫特的设想跟卢梭及其《爱弥尔》(*Émile*)没有什么不同：即公正有序的世界，为井然有序的灵魂提供了解答与榜样。

安德里安的《知识花园》虽然以此为题，却很少触及主人公所在的具体环境。安德里安的现实主义同施蒂夫特的现实主义正相反：它关心的，不是社会与物质现实的外部世界，而是精神生活的内部情景。社会

与物质世界的存在,仅仅是作为主人公感受的促因与象征。无论是欧文还是海因里希,都试图进入一个比他们自身还要大的世界,并与之发生联系。两人都认定世界是多面的、合成的。不过海因里希是逐步掌握这个世界的,他把世界从本质上理解为诸种元素的静态协调,而人类正是通过劳动来消除其中的不和谐。对于欧文而言,世界是一条时而停滞、时而奔涌的河流——其流动元素彼此融合,亦融入自身。它的统一是一个无法捉摸的变数。对于海因里希,真理存在于明晰之中;而对于欧文,真理则存在于神秘之中:“深邃、阴暗,且形式多样。”^⑧欧文找寻不到通向世界的路途,因为他把理性自我、外部现实以及个人感受,都看成是没有差别的连续统一体。主观与客观体验被痛苦而昏乱地混杂在一起。霍夫曼斯塔尔比安德里安更为简洁地表达了“我”与世界之间关系的可变感觉:“三位一体:即一个人,一件事,一个梦。”^⑨这种泛心理主义,完全颠倒了施蒂夫特那个个性化而明确的宇宙:“任何事物、任何人,都只能有一种价值,”海因里希的父亲说,“而这种价值,他必须达到极致。”

自我与他者之间的界限具有流动性,这种流动性就意味着对“他者”的寻求纯属徒劳。即使是科学知识,也被欧文引入了自我迷恋的漩涡。经过一年的科学研究,事情……“变得很清楚,他不应该寻找自己在世界上的位置,因为他本人就是世界,同样之伟大、同样之独特。……然而他却继续研究,因为他希望,如果他懂得世界,他就会从这世界的形象中看到自己的形象”^⑩。欧文的希望未能实现。由于脱离世界,他无法将之作为镜子。与之合并,或者将之吸收,都让他感觉自我的个性受到了威胁。只有在礼仪或者审美的体验中,自我与世界才会情投意合、节奏整齐地联系在一起。但是这种投合,既缺乏力量,也不能持久。天堂与地狱,在诗的世界中模糊而狂喜地会聚到一起,“充满了颤抖的荣耀”,而这世界中的战栗,既未让理解变得明晰,也没给本能带来任何满足。人生,对于敏感的欧文而言,起先是“一项陌生的任务”,最终却没有有什么直接而有意义的相应体验。审美贵族依旧是丧失活力的纳西西斯,这

个垂死之人盼望着梦想能给予他生命所不能给予的东西:即与“他者”的接触。

施蒂夫特与安德里安在界定自我与世界之间的关系上就有所差别,而他们在挖掘花园的意象上,更有着截然不同的目的。就施蒂夫特而言,花园象征了自然与文化的紧密结合。人类在花园里凭借科学和艺术完成了上帝的工作。人类还消除了大自然当中的病症与混乱,激发出其中的潜能,使之实现一种能融合实用与美观的秩序。就安德里安而言,对花园的实际耕耘当然是无关紧要的,生活并不知晓还有劳动这回事。花园的作用,只是激发情感。它象征着奇异混杂、转瞬即逝的人生芬芳,还有对美的短暂体验。有的并非只是一座花园,而是众多的花园。它们加强了感官的思想和思想化的感受,而这两者正是自我迷恋者的标志。对于这一代自感身处生命主流之外、只有通过艺术媒介才能朦胧感受生命的人来讲——“由于一出戏对于我们的意义,要超过对于我们命运的意义”^⑤——花园象征着渐行渐远的美,当人们漫无目的地在生命中飘荡时,或许能捕捉到这种美。欧文的母亲,也是他唯一真正的知己,为这一代超然之人表达了花园的心理功能:“我们经历着自己的人生,就像经过欢乐的花园,园内是奇异的城堡,由陌生的仆人领路;花园所展现出的美,我们极力留在心中,并无比热爱,可是他们领我们走进哪些花园,走得有多快,却要取决于他们。”^⑥

审美态度强化了与普通命运的隔绝,而这也正是其社会基础,由此也滋生出对世界替代性的、而非直接的体验。审美体验,如同苏珊·兰格(Susanne Langer)提醒我们的那样,是虚拟不实的。它将形式赋予了来自体验的感受,而非体验本身。艺术通过代表生活,反而使我们远离生活。这就是为什么当艺术与其他价值脱钩、艺术本身就变成一种价值的时候,它能够在其信徒中产生出一种永恒的旁观感,而这种感觉反过来又促使人内省。安德里安笔下的欧文由于无法通过直接投入来找到人生秘密,便转而向内,“更加深入、更加急切地埋身于自己的过去。”他对过去经历的追忆不仅感人,而且“崇高无价”。如同马塞尔·普鲁斯特

(Marcel Proust), 欧文的回忆成了他的生活。去社会化再一次伴随着内在化过程。人类在欧文眼中的价值, 仅限于他们能有助于他的回忆; 也就是说, “他们能打动他, 只是因为他曾同他们生活过。”^⑤所回忆的过去, 要比正在体验的当前更加有意义。因此, 自恋的主人公悄悄地从所投身的生活, 转到了对自我的囚禁上, 而且还从未来的生活, 转到了已逝的岁月。当死亡降临到欧文王子身上时, 他早已做好准备, 尽管自己年岁尚轻。死亡的来临, 不是像纳西西斯那样属于道德报应, 而是心理上的必然。

IV

霍夫曼斯塔尔相当仰慕《知识花园》。^{*}可是他不能像安德里安那样对新的纳西西斯的问题放任不管。他试图让艺术回归伦理, 让审美文化回归社会, 让他所属的有教养阶级重新参与到社会体当中。安德里安只为自己那一代人写作; 霍夫曼斯塔尔则把问题更紧密地联系到传统上, 更深入地联系到精神上, 更广泛地联系到社会上。

从一开始, 霍夫曼斯塔尔就认为, 安德里安的“花园”建筑在充满危险的地带, 而作者对这危险却毫无察觉。霍夫曼斯塔尔写信对自己的这位朋友说: “你的书就好像年轻女神珀尔塞福涅(Persephone), 她……在草地上拾起了很多水仙花, 突然间感到十分忧虑。你知道, 就是在这块草地上, 冥王现身, 并将她劫持到幽灵(之界)的。”^⑥在这则古老的寓言中, 冥王象征了什么现代势力? 霍夫曼斯塔尔为自己的问题找寻答案, 时而在个人的本能里寻觅, 时而在危险的群众中求索。

* 晚至 1900 年, 霍夫曼斯塔尔才把《花园》交给了莫里斯·梅特林克(Maurice Maeterlinck), 并且强烈敦促安德里安继续从事文学活动, 这样做既是为了自己, 也是为了“让产生《花园》的(艺术)力量不要全都化为……尘土”。(雨果·冯·霍夫曼斯塔尔, 《书信集, 1890-1901》, [维也纳, 1937 年版], 第 1 卷, 第 306-307 页。)

然而霍夫曼斯塔尔最早所关注的问题，是审美态度所带来的道德后果。从这个问题，他又转到了心理和社会问题上。《傻子与死神》(*Der Tor und der Tod*, 1893)这出韵文短剧所涉及的问题，同安德里安的《花园》完全一样，而霍夫曼斯塔尔在该剧中则表现了一个年轻的贵族，他在追求高雅感受的时候，毁掉了自己的母亲、朋友和爱人。安德里安所追求的，是审美态度的心理发展，而霍夫曼斯塔尔则是审视其中的道德内涵。死神以愚人审判官的身份出场，就像在中世纪的道德剧里一样，是来惩罚犯罪的。就此而言，霍夫曼斯塔尔是个传统主义者，他试图重建艺术与伦理之间的联系。不过正如理查德·阿鲁恩(Richard Alewyn)所示，死神的身影并不是什么中世纪的骷髅。他在剧中是一位音乐家，是位酒神式的生活之友。他所代表的是无意识本能，这种本能被压制在过度膨胀的个人自我培养中。^⑤因此，不同于施蒂夫特作品的是，这里的道德所呈现的是生命力的形态，以辩证统一的方式出现，而死神则变成了音乐。

《傻子与死神》的背景让人想起了里萨赫的玫瑰屋：一座雅致的古典别墅，时代是19世纪20年代。这座房屋唤起了比德麦式的秩序，而一切生命都从这种秩序中被排除了出来。这是由于玫瑰屋纯属主人公个人记忆和文化纪念品的博物馆，而主人公也不像施蒂夫特笔下的里萨赫，他从未过过虔诚的生活。古斯塔夫·克利姆特在为顿巴音乐沙龙所做的画里，也将比德麦式的怀旧与酒神式的天性予以对照，但他并未像霍夫曼斯塔尔那样对审美态度的道德内涵提出疑问。^{*}

霍夫曼斯塔尔试图摆脱唯我论以及艺术生活的孤立状态，这其中具有两个倾向：一方面，他重又复兴了个人责任的传统道德；另一方面，他站出来，开始走向精神分析学以及对本能的肯定。

霍夫曼斯塔尔对本阶级的“感觉文化”(Gefühlskultur)进行了道德与心理上的批判，在此基础上，我们还必须再加上第三个维度：即社会

* 参见本书第229页。

学维度。还在青年时代的霍夫曼斯塔尔就开始担心上层阶级中社会责任的缺失现象。他在1892年所写的诗歌《但是有时候……》(“Manche freilich …”),再次强调了文化阶层与普通阶层的统一,而萨尔也在《对比》中对两个阶层的分裂表示过悲痛。霍夫曼斯塔尔对于问题的陈述,所采取的无疑是暗示的形式,提醒我们上层与下层、富人与无助者之间,还有这样一个类似纽带的东西——表明这一纽带已变得多么脆弱。诗人把它表现成了互相依赖的隐藏联系,选用的意象就是甲板下的苦工,来自苦工生活的阴影笼罩了上面人们的生活。

众多命运与我交织;
生命在众人间戏耍,
而我的那部分超过了这微弱的
生命之火或窄小的竖琴。*

所以,霍夫曼斯塔尔表现出更强的社会参与的意愿。

在一出名为《世界小剧场》(*Das kleine Welttheater*, 1897年)的短剧中,霍夫曼斯塔尔用隐晦但明确无误的措辞,为他那一代人指明了艺术与社会之间的相互关系。^⑥他选择巴洛克式面具作为表现形式。在剧中一系列关系松散的演员中,最重要的角色是园丁。他曾是一位国王,却丢弃了世俗的王权来养他的花。花园的诗意景象使得作为国王的他能够看出:对臣民的关爱与对植物的关爱在本质上没什么两样,只不过后者“较淡漠一些”。霍夫曼斯塔尔在这里扼要重述了《夏日般的初秋》中里萨赫从政治失意中退出、满足于自己的玫瑰屋的故事。他是不是也想

* 原文为 *Viele Geschicke weben neben dem meinen,
Durecheinander spielt sie alle das Dasein,
Und Mein Teil ist mehr als dieses Lebens
Schlanke Flamme oder schmale Leier.*

——雨果·冯·霍夫曼斯塔尔著,《诗歌与韵剧》,迈克尔·汉伯格编(纽约,1961年版),第34-35页。

对奥地利中上层阶级整体退出政治、进入文化进行寓言化的诠释？手头根据过少，我们无从判断。但是很显然，霍夫曼斯塔尔主张，在王权与园艺之间具有共通性，这种共通性能够在“幼稚的单纯和帝王权威”、政治领域和园林艺术、国民秩序和审美秩序之间建立起一种诱人的对等关系。

跟园丁—君主相对照的，也是假面剧中最后一个主要角色，就是那个疯子。他并非皇室子孙，而是富家子弟：“最后一个富人，最后一个有威力之人——却十分无助。”疯子的父亲是一个势力很大的企业家，他无力教养儿子，儿子光有他傲慢的精神，却丝毫没有责任感。如同霍夫曼斯塔尔所在社会中众多暴发户的儿子一样，此人力求，也确实结交到了贵族朋友，令整个世界为之着迷，他还挥霍自己的钱财、毁掉自己的身体。然而，如同大多无用之人一样，疯子开始关注内心、寻求独处。我们于是又一次遇到了纳西西斯式的人物，不过这次是个靠收租生活的放浪形骸之人。疯子把自己关在塔里，灵魂中展现出贪婪无畏的精神，他要变成一个充满诗意的探险家，探察自己的内心深处。在那里，他找到了“大得可怕的萌芽力量”。这位无用的富人，其自我中心的态度从行为世界转移到了思索世界，并导致他在自己内心发现了巨大的本能力量。疯子由此又逐渐认识到，自身之外也具有类似的萌芽能量。^⑤就像园丁在政治领域与美丽花园之间发现了相互对应的秩序，疯子也在内心本能与外在生命力量之间，发现了相互对应的能量。个性化过程开始超越自身，而疯子对着自己在镜子中的影子（另一个纳西西斯）呼唤时，宣称道：“（个人独立的）幻觉不会持久，召唤我去外部世界的声音越来越大。”^⑥他道出了霍夫曼斯塔尔未来的任务：即在个人与世界之间建立起动态的统一。他面前那些抽象而静止的国王和诗人，无法再满足现代心理和现代社会：

然而何为宫殿，何为诗歌？

就是梦境般的现实景象！

没有凡人能够抓住这现实：
引领整支舞蹈，整整一轮，
现实，你能开始掌握这任务吗？*

一个胆大而理智的人能够“掌握这任务”；只有疯癫之人才会下定决心像酒神那样“引领整支舞蹈，整整一轮”。疯子必须要克制自己不去跳入下面的河流，这条原始生命力的洪流也就是死亡。

到1897年，霍夫曼斯塔尔相信，园丁已经作古，他要全身心投入地去驯服疯子，虽然只是试探性地驯服。问题就在于找到一种不乏新意的秩序和一种不致毁灭的能量，重建艺术与本能之间、艺术与社会之间的联系。他投身下层社会，不仅是因为问题出在那里，更因为那里的生命似乎更加强大。如同西格蒙德·弗洛伊德，霍夫曼斯塔尔认为下层阶级是不受道德约束、全凭本能生活。半出于嫉妒、半出于恐惧，他要在界限模糊的“人民”当中找寻生命力的社会根源，又小心翼翼地性爱中探索其心理根源。这两大趋势在《提香之死》中都很明显，牧神帕恩(Pan)启发了艺术，而艺术家又受到城市魅力的吸引，要跳出艺术的界线。于是，在世纪之交的时候，霍夫曼斯塔尔从诗歌走向了戏剧，从自恋保守走向了街头。

霍夫曼斯塔尔第一次对可怜的社会惨状留下深刻印象，并不是在故乡维也纳，尽管那里苦难众多，而是在1896年加利西亚服兵役的时候，这在他的阶级中非常普遍，因为他们的认识遭到了遮掩。他当时驻扎在一个叫做特鲁马奇(Tlumacz)犹太村庄，他从营房给朋友写信说：“我在纠正我的观念……有关大多数人的生活：比我们想象的要沉闷压

* 原文为 Was aber sind Paläste und die Gedichte:

Traumhaftes Abbild des Wirklichen!
Das Wirkliche fängt kein Gewebe ein:
Den ganzen Reigen anzuführen
Den wirklichen, begreift ihr dieses Amt?
见上书，第262-263页。

抑得多。”^⑨身处“如此众多的悲惨人们当中……他们的臭气和声音”十分可怕，霍夫曼斯塔尔开始迷上了戏剧形式。托马斯·奥特韦(Thomas Otway)所写的关于天主教密谋的复辟剧《得救的威尼斯》(*Venice Preserv'd*)，霍夫曼斯塔尔曾在潮湿发臭的营房里读过，这本书激发了他的新转向。他在信中向安德里安谈起该剧时说：“这是一种很独特的艺术形式，我猜想假如有人写了这样一出戏，他就既同生活发生联系，同时又摆脱了生活的束缚。”^⑩这是霍夫曼斯塔尔作为诗人和公民最为深切的需要。

八年后，霍夫曼斯塔尔以《得救的威尼斯》(*Das Gerettete Venedig*)为题重写并出版了奥特韦的剧作。这出忧郁的社会心理剧讲的是由暴政所造成的政治堕落与个人激情。造反的群众将自己阴暗而危险的力量付诸行动。具有代表性的是，主人公是个犹豫不决的人，摇摆于旧势力和挑战旧势力的愤怒者之间。^⑪他是其中最具有人性的角色，但却过于软弱，无力应对面前的局势。他对人性的理解实在无济于事，因为他不知道如何将这种理解应用于激情宣泄的社会政治危机当中。

诗人就像他的主人公一样，处于摇摆与调整之中。虽然他的剧作充满了有关现代性的问题，但霍夫曼斯塔尔像在他的大多数作品中一样，避免直接的社会现实主义手法或者当代的舞台背景 (*mise en scène*)。如同众多奥地利思想艺术的前驱——古斯塔夫·克利姆特、古斯塔夫·马勒、奥托·瓦格纳、西格蒙德·弗洛伊德——他运用传统语言来传达现代信息。安德里安为他引用了一句格言，说得不无道理：以现代思想为基础来做古诗。^⑫

但是霍夫曼斯塔尔不会像施蒂夫特或是萨尔那样投身到历史当中。对他而言，历史似乎已经失去了其仿效价值。虽然他把背景设在了威尼斯，可他极力反对制片人意欲将道具和服装进行历史“写实”处理的想法。霍夫曼斯塔尔要求必须是“有气氛”、“引发联想”的服装，适合于“彻底腐烂的保守反动时代……就像(1848年)3月前的奥地利”(自由主义第一次胜利之前的时候!)。最重要的就是，群众“看在上帝分上”

不应该是威尼斯人,而要像当代的暴民(*Gesinde*)那样可怕而危险。^⑤于是,不管是在剧中,还是在其制作形式上,霍夫曼斯塔尔都十分慎重而含混地对待当代的社会现实。他既无意逃进历史和神话,也不想再现社会现实及其问题。通过利用暗示性的,而非照搬原样的历史背景,他在这出有关社会解体的惊人剧作中,实现了戏剧的美好前景,在从肮脏的加利西亚写信给安德里安的时候,他就看出作为一种文学形式的戏剧具有这种前景。他认为,戏剧既能让人投入生活,又能把人从生活中解放出来。

霍夫曼斯塔尔在戏剧中发现了全情投入与保持距离的结合,这种结合使他能够重新界定诗人在现代社会中的功能。他的“通向澄明之路”十分漫长。起先,他逃离了纳西西斯的享乐花园,但却于事无补,安德里安在教育小说中对此已有提及。霍夫曼斯塔尔阐明了自己在《剧场小世界》中就用寓言阐释过的重大危险:即园丁那满足灵魂的幻觉、艺术是政治的替代品,以及有钱的疯子所得出的激进论断——对生活唯一真正的参与,就是自杀式地融入世界上那些无形而荒谬的力量。于是慢慢地,霍夫曼斯塔尔将无生命的幻觉与无形态的活力、园丁—国王与疯子结合在了一起。从这种结合中,这位诗人脱颖而出,不是作为立法者,不是作为法官,不是作为同情者,而是作为一名调解者。

1906年,霍夫曼斯塔尔又更加清晰地界定了诗人的职责:“正是他才将自身与时代的元素绑缚在一起。”^⑥在这样一个他认为本质上多元而分裂的社会与文化中,霍夫曼斯塔尔为文学定下了建立各种关系的使命。诗人必须要接受现实的多样性,还要通过语言这个神奇的媒介,为现代人类带来统一和凝聚力。诗人“对永恒事物与当前事物都无限的仰慕。雾中伦敦那幽灵般的一列列失业者,卢克斯特的神庙废墟,孤林泉水的四处激溅,可憎的机器隆隆作响:这些转折对他而言决不是什么难接受之事……一切在他身上都能同时有所体现”^⑦。别人看到的是冲突与矛盾,而诗人则要展示出隐藏于其中的纽带,并通过节奏和声响来实现其和谐,以此来发展这些纽带。

霍夫曼斯塔尔的新文学观还有乌托邦理想的位置吗？就我们目前所看到的而言，答案是否定的。这里没有施蒂夫特那种删减事实的模式，没有萨尔式那抽象的社会理想，没有复活的洛可可快乐花园，甚至没有霍夫曼斯塔尔早期的波特金城。对于诗人来说，如今公认的现实便是如此：一再的不连贯。社会与文化中的离心特征抑制了创造性的狂想。来自有教养阶层的霍夫曼斯塔尔已经学会“同现存的社会秩序较量”；但是随着他这么做，他却发现“假定一个根本就不存在的秩序”已越来越不可能。

在《塔》(*Der Turm*, 1927年)这部历时25年方完成的作品中，霍夫曼斯塔尔再次奋力指出通往乌托邦的路途。我说“指出路途”，仅此而已，因为霍夫曼斯塔尔不会再对其进行构思了。《塔》中的情节在更深的层面上几乎完全颠倒了《世界小剧场》的情节。主人公西吉斯蒙德(Sigismund)王子起先是个极不理智的自我囚徒，跟上文的疯子一样。他梦见了世界公正，经由这场梦，他力图从疯子变成园丁，再变成国王——从本能的空想家到公民活动家。在整个过程中，他跟生活贫穷、精力旺盛但却缺乏理性的群众打成一片。如同霍夫曼斯塔尔曾改编过的、卡尔德隆(Calderon)的基督剧《人生一场梦》(*Life Is a Dream*)，诗人兼王子的俄狄浦斯反叛，变成了针对父王的政治革命。然而在霍夫曼斯塔尔眼里，结局不是什么神圣喜剧，而是人间悲剧。通过互相尊重的语言来实现不同元素的和谐，这一努力宣告失败。如同在奥地利帝国那样，社会与精神解体的力量实在过强。然而诗人王子在死时依然深信：他从纳西西斯的孤井(梦想与现实在此中汇合)里获取的爱的讯息，总有一天会有人理解：“请证明我在这里——纵使没人认得我。”^⑥这位不为人所知的王子，同安德里安的欧文王子恰恰相反，后者在死时尚不认识这个世界。

霍夫曼斯塔尔所属的阶级把艺术孤立了起来，并试图利用艺术的调和力来拯救社会，而霍夫曼斯塔尔则将艺术的功能从这种享乐主义的隔绝中解救了出来。可是社会躯体上的裂缝已经越来越大。社会能够

容忍悲剧或喜剧,但却不能容忍利用审美和谐而进行的救赎。要构想这一文化事实的思想后果,就只有留待新一代来完成了。

注释:

- ① 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔 (Hugo von Hofmannsthal),《给朋友的信》(“Buch der Freunde”),收入《单行本作品》(*Werke in Einzelausgaben*),赫伯特·斯坦纳 (Herbert Steiner)编(法兰克福,1959年版),第59页。除非额外注明,均为本人翻译。
- ② 埃里克·奥尔巴赫(Erich Auerbach)著,《摹仿论》(*Mimesis*),威拉德·特拉斯克(Willard Trask)译,(普林斯顿,1953年版)。
- ③ 《施蒂夫特作品集》(*Stifters Werke*,萨尔茨堡,未注明出版日期),沃尔特(I. E. Walter)编,第2卷,第905页。
- ④ 施蒂夫特,《论自由问题》(“Über das Freiheitsproblem”),同上书,第921页,第923页。
- ⑤ 古斯塔夫·威廉(Gustav Wilhelm)等编,《阿达尔伯特·施蒂夫特全集》(*Adalbert Stifter Sämtliche Werke*,布拉格与莱钦伯格,1904-1939年版),第16卷,第58-59页;引自埃里克·阿尔伯特·布莱卡尔(Eric Albert Blakall)著,《阿达尔伯特·施蒂夫特》(*Adalbert Stifter*,马萨诸塞州,剑桥,1948年版),第254页。
- ⑥ 给古斯塔夫·海肯纳斯特(Gustav Heckenast)的信,1849年3月6日,《施蒂夫特全集》,第17卷,第321页。
- ⑦ 同上书,第292页;引自布莱卡尔,《施蒂夫特》,第249页。
- ⑧ 《施蒂夫特全集》,第19卷,第93页。
- ⑨ 古斯塔夫·福楼拜(Gustave Flaubert)著,《情感教育》(*L'éducation sentimentale*),布伦塔诺(Brentano)译(纽约,1957年版),第1-14页。
- ⑩ 丹尼尔·笛福(Daniel Defoe)著,《鲁滨孙漂流记》(*Robinson Crusoe*,伦敦,1906年版),第2页。
- ⑪ 《施蒂夫特全集》,第6卷,第9页。

- ⑫ 同上书,第 10-14 页。关于在科学职业的选择上父子之间相似关系的实例,请见地质学家伊杜瓦尔德·苏斯(Eduard Suess)著,《回忆录》(*Erinnerungen*, 莱比锡,1916 年版),第 115 页,第 139 页。
- ⑬ 《施蒂夫特全集》,第 6 卷,第 23-24 页。
- ⑭ 同上书,第 40 页。
- ⑮ 同上书,第 44 页。
- ⑯ 同上书,第 58-59 页。
- ⑰ 同上书,第 99 页。
- ⑱ 同上书,第 7 卷,第 94 页。
- ⑲ 夏尔·波德莱尔(Charles Baudelaire),《散文中的短诗》(“Short Poems in Prose”),收入彼得·昆奈尔编(Peter Quennel),《笑的本质》(*The Essence of Laughter*, 纽约,1956 年版),第 147 页。
- ⑳ 《施蒂夫特全集》,第 6 卷,第 143-144 页。
- ㉑ 同上书,第 129-131 页,第 103-104 页。
- ㉒ 多拉·斯多科特-梅纳特(Dora Stockert-Meynert)著,《狄奥多尔·梅纳特与他的时代》(*Theodor Meynert und seine Zeit*, 维也纳,1930 年版),第 150 页。
- ㉓ 费里西·埃瓦特(Felicie Ewart)著,《两座女性雕像》(*Zwei Frauenbildnisse*, 维也纳,1907 年版),散见书中各处。
- ㉔ 斯多科特-梅纳特,《提奥多·梅纳特》,第 99 页。
- ㉕ 同上书,第 50-51 页。
- ㉖ 请见乔治·冯·弗兰肯斯坦(Georg von Franckenstein)著,《命中注定的外交官》(*Diplomat of Destiny*, 纽约,1940 年版),第 14-17 页;斯蒂芬·茨威格(Stefan Zweig)著,《昨日世界》(*The World of Yesterday*, 伦敦,1943 年版),第 39-55 页。
- ㉗ 《艺术》(“Die Kunst”),为未出版的早期作品,收入《费迪南德·冯·萨尔全集》(*Ferdinand von Saar Sämtliche Werke*),雅各·米诺(Jacob Minor)编(莱比锡,1909 年版),第 3 卷,第 49 页。(本人翻译。)
- ㉘ 雅各·米诺(Jacob Minor),《作为政治诗人的费迪南德·冯·萨尔》(“Ferdinand von Saar als politischer Dichter”),收入《奥地利评论》(*Österreichische Rundschau*),第 32 卷(1912 年 7-9 月),第 185-203 页。

- ②⑨ 未注明日期,亦未在萨尔生前出版。《萨尔全集》,米诺编辑,第3卷,第26-27页;另请见《子孙》(“Proles”),收入同书,第2卷,第145页。
- ③⑩ 同上书,第168-169页。
- ③⑪ 同上书,第167页。
- ③⑫ 费迪南德·冯·萨尔(Ferdinand von Saar)著,《命运》(Kassel,1889年版,并于《萨尔全集》中再版,米诺编辑,第九卷)。
- ③⑬ 同上书,第2卷,第175-176页。
- ③⑭ 《施蒂夫特—挽歌》(“Stifter-Elegie”),同上书,第3卷,第77页。
- ③⑮ 杰尼维弗·比安奎斯(Geneviève Bianquis)著,《从霍夫曼斯塔尔到里尔克的奥地利诗歌》(*La poésie autrichienne de Hofmannsthal à Rilke*, 巴黎,1926年版),第8-17页。
- ③⑯ 利奥波德·冯·安德里安—沃伯格(Leopold von Andrian-Werburg)著,《奥地利与它的未来》(*Österreich und dessen Zukunft*, 汉堡,1843-1847年版)。另请见卡尔·伊德(Karl Eder)对安德里安的讨论,《旧奥地利的自由主义》(*Der Liberalismus in Altösterreich*, 维也纳,1955年版),第95-98页;乔治·弗朗茨(Georg Franz)著,《自由主义》(*Liberalismus*, 慕尼黑,1955年版),第32-33页。
- ③⑰ 《利奥波德·安德里安与艺术期刊》(*Leopold Andrian und die Blätter für die Kunst*),沃尔特·珀尔(Walter H. Perl)编(汉堡,1960年版),第11-12页。
- ③⑱ 《雨果·冯·霍夫曼斯塔尔》(*Hugo von Hofmannsthal*), 赫尔马特·费什特纳(Helmut A. Fiechtner)编(伯尔尼,1963年版),第5-6页。
- ③⑲ 赫尔曼·布洛赫(Hermann Broch),《霍夫曼斯塔尔与他的时代》(“Hofmannsthal und seine Zeit”),收入汉娜·阿伦特(Hannah Arendt)编,《杂文集》(*Essays*, 苏黎世,1955年版),第1卷,第111-113页。
- ④① 弗兰肯斯坦,《命中注定的外交官》,第14-17页,第113-116页;雨果·冯·霍夫曼斯塔尔著,《书信集,1890-1901,1900-1909》(*Briefe, 1890-1901, 1900-1909*, 柏林,1935年版;维也纳,1937年版),第1卷,第59-60页,第208页,第212-213页,第291页,第293页;尤其是同一作者与埃德加·卡尔格·冯·贝本伯格(Edgar Karg von Bebenburg)合著的《信件往来》(*Briefwechsel*),玛丽·吉尔伯特(Mary Gilbert)编(法兰克福与美茵,1966年版),散见书中各

- 处,诗人与海军军官在书中共同探索绅士理想的本质与追求。
- ④1 霍夫曼斯塔尔,《书信集,1890-1901》第208页,第291页。
- ④2 《艺术》(第1号,1903年),第2期。
- ④3 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔著,《诗歌与韵剧》(*Poems and Verse Plays*),迈克尔·汉伯格(Michael Hamburger)编(纽约,1961年版),第64页,第65页。
- ④4 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔著,《散文,全集作品单行本》(*Prosa, Gesammelte Werke in Einzelausgaben*),赫伯特·斯坦纳(Herbert Steiner)编(法兰克福与美茵,1950年版),第1卷,第273页。
- ④5 霍夫曼斯塔尔,《书信集,1890-1901》第1卷,第130页。
- ④6 同上书,第131页。
- ④7 有关霍夫曼斯塔尔把想象帝国与随波逐流两相挂钩,请见上书。
- ④8 利奥波德·安德里安(Leopold Andrian)著,《青年的节庆:知识花园第一部分》(*Das Fest der Jugend: Das Garten der Erkenntnis erster Teil*,格拉茨,1948年版),第33页。
- ④9 霍夫曼斯塔尔,《三行诗节》(“Terzinen”),《诗歌与韵剧》,汉伯格编,第30页。
- ⑤0 安德里安,《节庆》,第46页。
- ⑤1 同上书,第35页。
- ⑤2 同上书,第42-43页。
- ⑤3 同上书,第34页。
- ⑤4 霍夫曼斯塔尔给安德里安的信,《书信集,1890-1901》,第125-126页。
- ⑤5 理查德·阿鲁恩(Richard Alewyn)著,《论雨果·冯·霍夫曼斯塔尔》(*Über Hugo von Hofmannsthal*,哥廷根,1958年版),第75-76页。
- ⑤6 霍夫曼斯塔尔著,《诗歌与韵剧》,汉伯格编,第224-263页。
- ⑤7 同上书,第256页。
- ⑤8 同上书,第260页。
- ⑤9 霍夫曼斯塔尔给弗里茨·艾克斯坦(Fritz Eckstein)的信,1896年5月2日,霍夫曼斯塔尔,《书信集,1890-1901》,第1卷,第182页。
- ⑥0 霍夫曼斯塔尔给安德里安的信,1896年5月4-5日,同上书,第184-186页。

- ⑥① “……贾非尔(Jaffier)错误地参加到愤怒者一方,而他实际上则是个卑躬屈膝的谄媚者:一个贯穿始终的主题……”(霍夫曼斯塔尔给奥托·布拉姆 [Otto Brahm] 的信,1904年9月15日,霍夫曼斯塔尔,《书信集,1900-1909》,第2卷,第163页。)
- ⑥② 利奥波德·安德里安 (Leopold Andrian),《回忆我的朋友》(“Erinnerungen an meinen Freund”),收入费希特纳 (Fiechtner) 编,《霍夫曼斯塔尔》(*Hofmannsthal*),第52页。
- ⑥③ 给布拉姆的信,1904年12月某日,霍夫曼斯塔尔,《书信集,1900-1909》,第2卷,第184页,第192-193页。
- ⑥④ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔 (Hugo von Hofmannsthal),《诗人与他的时代》(“Der Dichter und diese Zeit”),收入玛丽·吉尔伯特 (Mary Gilbert) 编,《随笔选集》(*Selected Essays*,牛津,1955年版),第132页。
- ⑥⑤ 同上书,第133页。
- ⑥⑥ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔 (Hugo von Hofmannsthal) 著,赫伯特·斯坦纳 (Herbert Steiner) 编,《戏剧》(*Dramen*,法兰克福与美茵,1948年版),第4卷,第207页。

第七章 花园里的爆炸： 柯柯什卡与勋伯格

在回顾自己作为艺术叛逆者的一生时，表现主义者奥斯卡·柯柯什卡想起了童年时代的一段插曲。^①柯柯什卡出身手工业家庭，成长于一处刚刚划入维也纳的外围郊区，此地当时正从传统的乡村转变为无甚特征的城市边缘。他的家很简朴，旁边是一处公园，他小时候时常在那儿玩耍。这座加里金伯格公园曾经是一处贵族地产，如今已变为维也纳的孩子们在大理石像间穿梭玩耍的地方，而不再是时髦男女、文雅绅士的私人禁地了。有位奥地利-普鲁士战争的退役老兵负责看门，在奥斯卡眼里，他活像一座矗立在喷泉边的赫拉克勒斯雕像。在维也纳的民间想象中，寓言人物“与宫廷君主的地位相同”，想象世界里都是些“悲喜剧人物，他们想攀爬上社会高层，却因此撞上了精灵的世界(*Geisterreich*)”。*

不光是柯柯什卡这样的顽童，家境较好的孩子也经常光顾这座公园。奥斯卡就曾和两个跟妈妈来玩的小女孩交上了朋友。对于她们那有教养的妈妈，他非常讨厌：她读法国小说、坚持礼貌得体，并且一到五点就会喝下午茶。奥斯卡对其极为蔑视，他得知这位女士的父亲曾是一位为人很好、爱喝咖啡的维也纳资产阶级，而她现在却仅仅因为嫁给了

* 柯柯什卡在这里指的是19世纪流行剧作家费迪南德·雷蒙德(Ferdinand Raimund)的奇幻现实主义。另请参见霍夫曼斯塔尔在卡纳莱托的维也纳中想象的花园，参见本书第327-330页。

“贵族”，就改喝起茶来。

尽管对她们的妈妈非常厌恶，小奥斯卡却很高兴跟这两个小姑娘相处。其中一个女孩，他喜欢她头脑聪明、举止优雅。另一个女孩则是在荡秋千时因衣服凌乱走光，而唤起了他的性意识。在这样一座洛可可式的公园里，下层男孩看到了上层女孩所展现出的“唐突而赤裸的事实”，从而意识苏醒。原始的性冲动冲破了优雅修养的掩饰。就柯柯什卡而言，长大成人并不是像他的前辈那样意味着变得文明有礼，而是对人类动物本性的一种既痛楚又快乐的肯定。

在学校里，小奥斯卡学习了开创现代生活的两大发明：印刷术和火药。由于前者乃是导致可恶的课本出现的罪魁祸首，他转而开始钻研后者。一天，奥斯卡身上装着自制的火药，来到他朋友正在玩耍的公园里。大树下挂着秋千的地方有一个很大的蚂蚁窝，奥斯卡把炸药埋在下面。等到一切就绪，也就是五点钟那个可恨的下午茶时间，奥斯卡“将火炬掷向了那个世界”。

爆炸威力巨大，远远超出破坏者的预计。随着轰隆一声巨响，燃烧的蚁城被炸到了半空中。“多么壮美啊！”烧焦的蚂蚁缺胳膊少腿，散落在保养良好的草地上，不住地扭动挣扎着。而充当诱饵的无辜小姑娘却也躺在秋千下昏厥不醒。

文明的力量随即赶到。小姑娘的妈妈召来了公园警卫，于是奥斯卡“被逐出了伊甸园”。

小奥斯卡与亚当不同，他思想现代、出身下层、又执拗任性，不肯接受遭驱逐的命运。虽然老警卫“活象天使加百利那样”，挡住大门去路，小叛逆者依旧另觅他途。公园后面有一座城市垃圾场，其中有一块绝壁，奥斯卡可以从其后侧爬入公园。绝壁倒是爬了，可灾祸也在等着他，他踩空摔倒了。

随后的事情，只有表现主义梦幻才能想象得到。跌回垃圾场的奥斯卡摔在了一头浮肿发烂的死猪身上。一群恶心的苍蝇从死猪身上飞了起来，一起叮咬这个倒霉的孩子。受到严重感染的奥斯卡回家倒在

床上。

这位“亚当第二”躺在床上,经历了一番具有表现主义色彩的痛苦的心理体验,他产生了这样的幻觉景象:自己的舌根处有一只不停打滚的苍蝇,临飞走之前还留下了一堆幼虫。在红色和绿色太阳的交替烤灼下,墙纸烧了起来。受害者感觉自己的脑子溶解成了污秽的灰色液体。在画作《红色的凝视》(*Der rote Blick*,彩图 10)中,阿诺德·勋伯格捕捉到了柯柯什卡所描述的那种心理-生理的痛苦状态。

I

柯柯什卡传记式的寓言,以不可思议的准确性,反映了他在表现主义文化诞生之初时的地位。尤为恰当的是,他选择花园来作为自己愤怒和流放的场景。直到大约 1900 年,维也纳“教育与财富”(*Bildung und Besitz*)的精英们依然以住在环城大道(参见第二章)的租赁宅邸为荣,觉得这样才能体现出自己的城市特性。然而随着环城大道开发项目的完工,新兴上层阶级的住宅开始向外围区域转移。于是最优秀的年轻建筑师们不再设计奥托·瓦格纳和其他前辈大师曾经搞过的公寓大楼,而改建郊区别墅。那些一度风光的成功顶尖的知识分子和艺术家,如今自己都隐居到维也纳边缘区域去了。霍夫曼斯塔尔和赫尔曼·巴尔,奥托·瓦格纳和古斯塔夫·马勒,画家兼设计师卡尔·摩尔和科洛·莫塞尔——这些人都成了城郊居民。

随着郊区时代的来临,诗人霍夫曼斯塔尔于 1906 年评论说,“在花园中的欣喜愈加强烈”。“我们逐渐回归到我们的祖父们曾经生活过的地方:来感受花园里万事万物的和谐。”霍夫曼斯塔尔在沉静怀旧的那一刻写道。这位诗人兼批评家指出,追求简洁的花园是通过“审美的几何元素”^④来达到效果的。建筑杂志和房屋-花园期刊充分证实了他的判断。^④这股新的花园热潮抛开了教化改造大自然的英国浪漫主义花

园传统,转而投向了激进的古典主义。花园被看成是一种建筑,是房屋的延伸。从意识形态上看,伴随这股潮流的,是自豪的独立起家者们的理想渐趋没落,他们所赞同的,还是前工业时代的社会模式:一边是18世纪的贵族,一边是比德迈式的市民。从审美上看,从新艺术到艺术装饰,从有机的流体形态到透明的几何形态,这种转变强化了形式主义和新的花园热潮。艺术家们在19世纪90年代曾打着“分离派”的旗帜,积极投身求索本能的真相,如今却远离自己那令人不安的发现,投身到更为适度和有益的使命当中,那就是美化精英们的日常生活和家庭环境。*年轻的柯柯什卡于1904年在艺术与工艺学院(Kunstgewerbeschule)接受艺术培训时^⑤,他的那群老师已经完成了这种转变,他也仿效着离开高雅艺术,致力于实用的艺术和设计。在维也纳工艺坊(Wiener Werkstätte)——受英国模式(去掉其社会主义)激发的艺术与手工艺合作社里——艺术家们创造出一流的工作室,而且为自己的作品找到了销路。甚至连1908年的皇家邮票也是由一位维也纳工艺坊的艺术家科洛·莫塞尔(Kolo Moser)所设计,当时的新艺术在其与人无害、纯装饰性的阶段,几乎获得了官方地位。**

1908年,维也纳唯美运动的新古典主义和艺术装饰阶段,在公共展览会(就叫做“1908年艺术展”)的时候达到其全盛时期。艺术家们依照高雅艺术和实用艺术相统一的原则摆放他们的作品与器皿。实用的物件成了博物馆展品,而那些最严肃的绘画和雕塑反而沦为装饰性的陪衬。作为展览会主席的古斯塔夫·克利姆特在其开幕式发言中也宣布了他们这个团体的信念,即“文化的进步,靠的只能是艺术目的不断渗

* 参见第五章。

** 由莫塞尔所设计的系列邮票,是为了纪念弗朗西斯·约瑟夫皇帝登基50周年而发行的。该系列中的艺术装饰风格,同奥地利以前所有邮票中的比德迈古典主义形成了鲜明的对比。莫塞尔在艺术展上展示了“受皇家帝国商务部委托”的邮票设计。请见《1908年艺术展目录表》(维也纳,1908年版),第75-76页。这些底部带有莫塞尔名字的邮票,被绘入了《司各特标准邮票目录》(Scott's Standard Postage Stamp Catalogue,第124版,纽约,1968年版),第2卷,第54页。

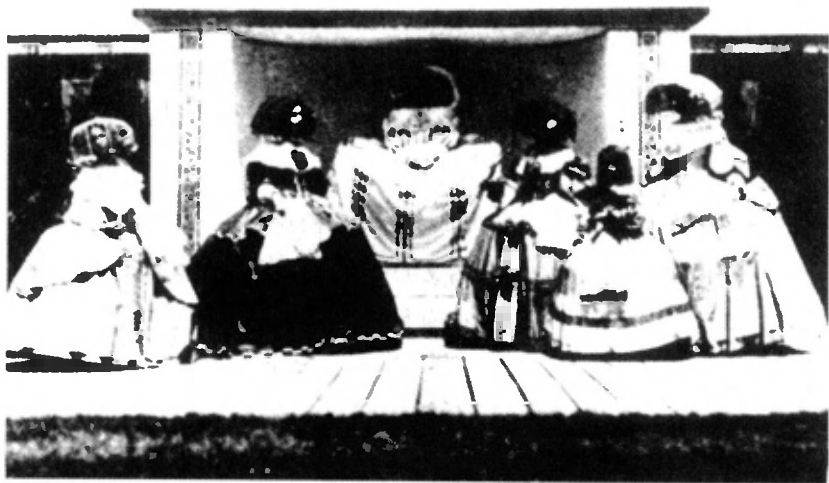
透进生活的方方面面”。^④

建筑师约瑟夫·霍夫曼(Joseph Hoffmann)为艺术展大楼带来了玛利亚·特里萨时代的避暑行宫的特点，就像柯柯什卡设计的加里琴堡(图65)。霍夫曼设计的展厅，其外观简朴而又现代，就像是贵族的玩乐寄宿之地那样，内部亲切而雅致。用来展示艺术品与手工品的单个房间都围绕在庭院周围，以保持一种居住空间的感觉。整幢建筑的附属部分是一座花园——也是对维也纳城市的特殊贡献。^⑤艺术展目录表的作者们引用了威廉·莫里斯的话来表达他们对花园的性质与功能的看法：

花园无论大小，看起来都应当井然有序、丰富多彩；它应当与外部世界隔离，决不该模仿大自然的功能与变化，而是要让人感觉，这是只有在人类的居所里才能看到的東西。^⑥

霍夫曼又增设了一处花园剧场。1908年夏天，维也纳的精英们可以来这里观看弗里德里希·黑贝尔的《杰诺维瓦》(*Genoveva*)与奥斯卡·王尔德的《公主的生日》(*Birthday of the Infanta*)等剧的露天演出。第一出戏

图66 奥斯卡·王尔德的《公主的生日》，演出于艺术展花园剧场，1908年。



是为了欢呼虽然受神灵激励的激情在遭遇磨难，可神圣的正义依然存在——这种激情，克利姆特集团曾试图将其从艺术中解放出来，但如今已经放弃。而使用维拉格式服装上演王尔德的戏(图 66)，则反映出视觉艺术家们对生活这种优雅姿态的投入。

凡是奥地利文化中具有生命力的东西，最终总要通过戏剧表现出来。无怪乎对维也纳的现代视觉文化，居然是通过这两出戏得到最为全面的展示的，两出戏是在霍夫曼美丽房屋中那刻板而程式化的花园里为上层人物上演的。

II

与“审美之人”(homo aestheticus)的文化理想相关联的，是艺术团体对儿童成为艺术家的特别关注。这给柯柯什卡参加展览提供了根据，让这位淘气的年轻画家有机会在这个美学家的乐园里埋下了日后惹事生非的种子。通过柯柯什卡，晚期自由派分子培养儿童创造性的热切之心，反倒是在表现主义爆发中展现出来。

“儿童艺术”在 1908 年艺术展中自豪地占有一席之地，其展览位于第一展厅。组织展览的弗朗茨·齐泽克(Franz Cizek)教授是艺术与工艺学院的教育系主任，而柯柯什卡当时正在该系念书，争取当一名艺术教师。这位年轻人的审慎选择非常值得我们关注。倘若柯柯什卡立志从事保障较少但更易出名的画家行业的话，他就会进美术学院了。而他所选择的下层道路，更加适合他所出身的手工业阶层。

从分离派成立之初就同其结交的齐泽克教授，把审美解放的意识放回到童年时期去考查，从而成为奥地利在造型艺术领域中顶尖的进步教育家。前几代人们都是通过让儿童进行模仿性绘画，来诱导他们进入成人的审美世界，而齐泽克却鼓励自由的创造活动。他说，儿童能够让我们看到，“在我们自己故土的崭新世界里，具有初始的创造力和原

始的艺术。”^⑧五至九岁的孩子每周上一次齐泽克的课,来“表现自我”^⑨。“一切初级、潜意识和无意识的东西,都受到了培养与保护。……只有不受抑制的本能,才能作为本质人性彰显出来。”一位报导齐泽克学校的、持赞成态度的记者说。^⑩

对于不守纪律的柯柯什卡非常幸运的是,他的教授们对他表现出对职业学生才有的宽容,因为他们觉得宽容对于把孩子培养成艺术家是至关重要的。当他在静物画的课上,面对班级的人数和正式的气氛而畏缩不前时,老师就给了他一间私人画室,他可以把马戏团的人叫来为自己充当动态画的模特。即使是古斯塔夫·克利姆特领导的艺术展评委会,也对柯柯什卡带有对抗主义色彩的奇思怪想十分迁就。当他提出,除非评委会同意他提前入场,否则将拒绝展示自己的参展作品时,他们也都让步了。^⑪

柯柯什卡的老师们开发出专为孩子设计的艺术与手工品(图书插图、织锦等等),把它们做成民间艺术的形式。他们相信孩子们那幼稚的艺术“返祖性地重现了人类与艺术的孩提时代”^⑫。于是,柯柯什卡没有像传统的艺术学生那样,去追寻那些作品挂在艺术史博物馆中所谓的“大师”们的思想或精神(*die Grossen*,该德语单词还有“成人”的意思)。相反,他去了对面的自然史博物馆,在那里学习人种学藏品中的原始艺术。^⑬柯柯什卡在1908年艺术展的海报上(图72)展现出自己对儿童艺术和民间艺术风格的初步掌握,这种风格非常符合在他的老师和同学中盛行的装饰形式主义。

在这种艺术和教育背景下,柯柯什卡创作出震惊世人的原创性作品,《梦乡中的男孩们》(*Die Träumenden Knaben*),这是一个充满诗意的童话故事,配以一系列的彩色石版画,就像为织锦所做的草图。^⑭这本由维也纳工艺坊赞助和指导、印制十分精美的书,具有克利姆特团体作品中的所有表面特征。其中一幅彩图以适当的整齐嵌花设计,描绘了柯柯什卡那个公园小伙伴的母亲正在呷茶的情景(图67)。他的石版画跟海报一样,具有某种文学—视觉上的幻想,藉着这种幻想,我们可以充分发挥青年人的想象力,证实老人们对于当代童年生活的印象。不过在这

个传统的表层下,尚有很多潜藏的东西。柯柯什卡非常喜欢时尚的审美格调,这种格调具有二维波斯花园的特点,他在 21 岁时对其进行了改造,通过原型象征来表现自己在青春期的痛苦经历。实际上,柯柯什卡的前辈们在从美术过渡到艺术手工职业时有意无意所经历的发展历

图 67 奥斯卡·柯柯什卡,出自《梦乡中的男孩们》,1908 年。



程,都被他给颠倒了过来。他的前辈令 90 年代分离派艺术的初始功能(即道出心理真相)消失殆尽,并将其视觉语言转用于纯装饰目的上。而柯柯什卡承袭了老师们那成熟的修饰风格,并利用这种风格对一个年轻人的心态进行了冷酷无情的诗意解读,以此来发掘它的象征潜力。由此,他将前辈们所欢迎的天真的童话梦境,变成了少年的噩梦。出于顽皮淘气,再加上在象征能力上的天分,柯柯什卡借用传统的装饰图案,来作为传达半幻觉的情色梦境的意象。

《梦乡中的男孩们》这首诗结合了民歌中的儿童风格(我们会想起《红色的小玫瑰》)与现代意识流技巧。诗歌以自残性的幻想而开篇:

<i>rot fischlein / fischlein rot /</i>	小红鱼/红小鱼
<i>stech dich mit dem drei-</i>	用一把三刃之刀
<i>schneidigen messer tot</i>	我刺死你
<i>reiss dich mit meinen fingern</i>	用我的手指
<i>entzwei /</i>	撕你成两半/
<i>dass dem stummen kreisen</i>	以终结这场
<i>ein ende sei /</i>	无止境的轮回
<i>rot fischlein / fischlein rot /</i>	小红鱼/红小鱼
<i>mein messerlein ist rot /</i>	我的小刀是红的/
<i>meine fingerlein sind rot /</i>	我的手指也是红的/
<i>in der schale sinkt ein</i>	落在盘子里的是一条
<i>fischlein tot /</i>	已死的小鱼/

这首血腥的儿歌后面就是梦系列的第一个梦。诗歌微妙地变为波形起伏、自由流畅的节奏,只是偶尔被断断续续的步调变化所打断,以传达睡梦中那不规则的连接意象:

*und ich fiel nieder und
tr umte / viele taschen hat
das schicksal / ich warte bei
einem peruanischen steiner-
nen baum / seine vielfingri-
gen blitterarme greifen wie
ge ngstigte arme und finger
d nner / gelber figuten / die
sich in dem sternblumigen
geb sch unmerklich wie
blinde r hren /*

于是我躺下,开始
做梦/命运有许多的
口袋/我等待着
在一棵石头的秘鲁树旁/
它那多手的枝干
紧紧抓持
就像瘦人那痛苦的
臂膀与手指/黄色身影/它
在七瓣莲的树丛中
默默地彼此触摸
就像失明者/

就此而言,石版画涉及到它旁边空白处的文字(图 72)。被撕裂的鱼儿躺在草地上,假如不是诗中所描绘的在盘子里。秘鲁树展现出它那多手而茂盛的树枝。*

但是很快,图画与诗歌之间产生了缝隙。作为版画中心那个张开臂膀的男人,并未在画中出现。诗文中的重要意象,如桅杆之上的蓝鸟,在锁链拉动下那摆动白帆的船,也都从画中消失,而且诗文与版画中的鲜明色彩并不一致。

艺术家并不是遵从插图画家的传统来处理文本与绘画的,而是按照民谣作曲家的方式,即词句和音乐是互相激发,而非彼此从属的关系。通过在视觉和语言中间建立起一种疏离性的互补关系,柯柯什卡拓宽了自己单个作品的梦幻范围。图画从总体上加强了诗歌中平和的圣歌韵律,与文字中那迸发式的意识流形成对照。不过图画通过细小的画面细节,也强化了恐怖效果,如小鱼被撕为两半,或者由人手构成的

* 在博物馆人种学藏品室入口处,挂着一幅古代秘鲁神庙的画,或许是这幅画为柯柯什卡提供了这一主题。请见尤金·古戈里亚(Eugen Guglia)著,《维也纳:一个领袖》(Wien: Ein Führer, 维也纳, 1908年版),第65页。

树——这些特征如果没有文本的话,观察者恐怕不会注意得到。

发生在图画与文本之间的这种半疏离特性,也在诗歌自身当中出现。柯柯什卡的诗文在表面上具有圣歌般平和、流动的韵律,但他削弱了这种语言的纯真性。使用韵律(就像文字和色彩),柯柯什卡拉长了引信。他通过变化诗行长度、用斜杠突然切断句子等方式,把一种急促而古怪的音乐注入到已饱受分裂之苦的视觉-语言领域中。因此,他在极其正式的框架中,表达了自己的反抗,也就是颠覆性本能的突破。

在他的睡梦中,诗人在前辈们那安逸的社会面前,把自己想象成一个狼人:

<i>und ich fiel</i>	于是我躺下
<i>und träumte die kranke</i>	梦见了那可恶的
<i>nacht /</i>	夜晚/
<i>was schläft ihr / blaue-</i>	身披蓝披风的人/你在睡梦中
<i>kleidete männer / unter den</i>	做些什么/在月光中
<i>zweigen der dunklen nuss-</i>	黑色核桃树
<i>bäume im mondlicht?</i>	的枝干下?
<i>ihr milden frauen / was quillt</i>	你们这些温柔的女士/什么
<i>in euren roten mänteln / in</i>	在你们的斗篷中跳动翻搅/在
<i>den leibern die erwartung</i>	你们的体内是被吞噬者们
<i>verschlungener glieder seit</i>	的期待,从
<i>gestern und jeher?</i>	昨天起抑或是永远如此?
<i>spürt ihr die aufgeregte</i>	你们可曾感觉到
<i>wärme der zittrigen / lauen</i>	颤抖中那激动的温情/温和的
<i>luft—ich bin der kreisen-</i>	空气—我就是狼人
<i>de wärwolf—</i>	四处巡游—

wenn die abendglock ver-
tönt / schleich ich in eure
gärten / in eure weiden /
breche ich in euren fried-
lichen kraal /

/mein abgezäumter körper /
mein mit blut und farbe
erhöhter körper / kriecht in
eure laubhütten / schwärmt
durch eure dörfer / kriecht
in eure seelen / schwärt in
euren leibern /

aus der einsamsten stille /
vor euren erwachen gellt
mein geheul /
ich verzehre euch / männer /
frauen / halbwache hörende
kinder / der rasende / lieben-
de wärwolf in euch /

und ich fiel nieder und
träumte von unaufhalt-
baren änderungen /

当晚钟消逝
而去/我偷偷潜入你们的
花园/进入你们的牧场
我闯进你们那
平静的畜栏

我那不羁的躯体/
我的躯体浸染了
色料与鲜血/爬向
你们的树荫/成群
穿过你们的冠帽/爬入
你们的灵魂/溃烂
在你们的体内

冲破孤寂的沉静/
在你们梦醒前,我放声
咆哮尖叫/
我吞掉你们/男人
女人/你们这些昏昏倾听
的孩子/劫掠/可爱的
狼人就在你们之中

于是我躺下
梦见那无法避免的转变/

诗的开头就很清楚了,这个具有秘密破坏性的狼人实际上是一个自我分裂的受害者。他知道自己正值青春期。

nicht die ereignisse der
 kindheit gehen durch mich
 und nicht die der mann-
 barkeit / aber die knaben-
 haftigkeit / ein z gerndes
 wollen / das unbegr ndete
 sch men vor dem wachsen-
 den / und die j nglings-
 schaft / das berfliessen und
 alleinsein / ich erkannte
 mich und meinen k rper /
 und ich fiel nieder und
 tr umte die liebe /

并不是什么童年之事
 穿过我的内心
 亦不是什么阳刚
 之气/而是孩子
 气/一种踌躇的
 欲望/毫无缘由的
 羞耻感出现在
 成长之前/而那
 年轻的状态/青春
 洋溢也无比孤寂/我
 感知着自己及我的躯体/
 于是我躺下
 梦到了爱/

他在寻找逃离自我囚禁的出路时，诗人从一个梦掉进另一个梦，从自我伤害到伤害他人，即成人世界中的人，直到最终他的毁灭之梦变化成爱之梦。最后，轮廓模糊而纤弱的流浪少女，她那处女柔情扑灭了欲火、消除了羞耻。这样一来，文本与插图再次聚合到一起，安然和谐（图68）。

羞耻——我们不要错解该词——乃是年轻的表现主义者们的痛苦核心。上一代维也纳青年，像霍夫曼斯塔尔与利奥波德·安德里安这样的世纪末美学家们，其性意识已大为削弱，因此并未有羞耻和罪恶之感。^{*} 他们的问题不在于掌握或实现情感的强度，而在于情感的弱度，以及自我意识的薄弱。对他们而言，散布广阔的意识模糊了自我与他人、内里与外在之间的界限，将梦境和现实融为一体。在《梦乡中的男孩们》中，柯柯什卡透过泛心理意识这种不加区别的表层，肯定了性的原始事实才是内在的人类体验；但是这种肯定也带来了最灼人的羞耻感。

* 请见本书第六章。



图 68 奥斯卡·柯柯什卡,出自《梦乡中的男孩们》,1908年。

尽管这首诗是对过于理想化的文化所做出的非常颠覆与积极的冲击,可它仍旧是忏悔性的;即使是具有欺骗性的复数题目——《梦乡中的男孩们》——也不能掩盖诗人的身份,他是以第一人称抒发了自己的意识流。

从这种性张力的僵局中,柯柯什卡看到了两种释放张力的方法:拉拢,或者征服。《梦乡中的男孩们》乃是第一种方法的极致,完美的爱建立起自我与世界。柯柯什卡曾于1909年在艺术展花园剧场上演过《谋杀者,女人的希望》(*Mörder, Hoffnung der Frauen*),在这出短剧中,他探索了另外一种方法。性爱在这里变成了纯粹的侵犯。《梦乡中的男孩们》中那内省的梦幻世界,让位于两性之间一种赤裸的原始性爱的争斗。“具有体验能力的人性令人战栗、激情澎湃,仿似我们自己的体验。”^⑩

主题很简单:“男人”,率领一群士兵,在一处要塞前遇见带着侍从的“女人”。男人给女人打上自己的印记,她也将他刺伤并囚禁。在爱恨交织中,她放了他。可濒临死亡的男人依旧能够释放出不可抗拒的力量:在他那伸展长手的触碰下,女人死去。这里所要表现的,不是“爱之死亡”(Liebestod),而是“爱之谋杀”(Liebestöten):一种爱情与杀戮无法分割的激情。在特里斯坦(Tristan)与伊休尔特(Isolde)的传统下,死亡并不是恋人们屈服的對象,而是他们互相折磨的手段,在苦涩的激情中,侵犯和爱情成了无法分辨的成分。柯柯什卡把自己的强烈情感,从戏剧语言转化为演出海报当中的视觉语言(图74)。这幅海报与他在上一年为艺术展所画的海报具有同样大胆的二维色彩构成(试比较图72)。不过柯柯什卡过去是在色彩平面上展现美丽的少女时代的安详宁静,如今却大笔挥毫,将女杀手在“圣母怜子”(Pietà)场景中的剧烈苦痛表现了出来。

海因里希·克莱斯特(Heinrich Kleist)在其《潘特希里亚》(*Penthesilea*)中重现了古时候爱情与战争的融合——该剧本身就是受压抑者回归欧洲上层文化的里程碑式作品。柯柯什卡在上学期发现了这出戏,并以其为基础创作了自己的短剧。他扯下了荷马神话的体面外衣,把克莱斯特的古典戏剧浓缩成了一出简短、赤裸的原型场景。在一出粗率取名为《谋杀者,女人的希望》的戏剧中,根本不需要什么希腊英雄:阿基里斯和潘特希里亚索性被简化成“男人”和“女人”。克莱斯特那令

人难忘的诗意措辞沦为刀子般的话语。鲜明的色彩减少了原型性质,从而强化了其中震撼的诗性。明暗法与半色调在这里没有发挥机会。舞台指导的开篇让人想起了那张海报:“男人:白色脸庞,蓝色盔甲,头上的绷带包着伤口”(也许应该血迹斑斑)。女人则以对比强烈的原色而出场:“红色外衣,蓬松的黄发(原文如此),高大、响亮。”男人的随从武士也在开篇的台词中登场,台词里那醒目的视觉意象加强了他们狂热的悸动情绪:

众武士:我们是他身边的火轮。

我们是你身边的火轮,是直捣

秘密堡垒的人!

众武士:领导我们吧,苍白之人。*^⑩

《谋杀者,女人的希望》中的文字语言与视觉语言,似乎都在追求一种原始、强健的率直感:他们显示出强有力的肌肉,如今却萎缩得让人无法承受并迸发出致命的能量。软硬笔绘画之一,图 69,是艺术家为剧本的第一版所画的插图(收入《暴风雨》[*Der Sturm*], 1910 年),这幅画里的人物表现出坚实的金属般的轮廓,四肢则呈钢铁般的神经线条。假如我们把这幅描绘两性间殊死战斗的画同早期分离派分子厄恩斯特·斯托尔的画(图 70)做一番比较的话,就会发现柯柯什卡那一代人是如何开始将艺术从文学语言中解放出来,对施虐受虐体验进行直接的视觉展现的。柯柯什卡的画就像是勋伯格那大跨度的音乐,开启了一个在以前根本不可能直接表达的冰火世界。在《谋杀者》中,恰似《梦乡中的男孩们》一样,柯柯什卡依旧对图画与文本之间严密的对应关系漠不关

* 原文为:“Krieger: Wir waren das flammende Rad um ihn.

Wir waren das flammende Rad um dich, Bestürmer

verschlossener Festungen!

Krieger: Führ' uns, Blasser! ”



图 69 奥斯卡·柯柯什卡,为《谋杀者,女人的希望》所画的软硬笔画,1908-1910年。

心。只有互相的强化才是这位戏剧家的目标,而这一点,他实现得非常圆满。

这样一出戏,居然在魅力十足的艺术展花园上演了!观众们刚刚学会修炼自己的感观和心理,来欣赏奥斯卡·沃尔德的《公主的生日》中那精细微妙之处,如今却又得面对柯柯什卡剧中的原始野蛮了。这位当时



图 70
厄恩斯特·斯托尔，
无题，1899年。

被称为艺术展中“蛮人首领”的画家曾经写道，反对的风暴在开幕之夜冲向他，不过这一回忆受到了彼得·维尔果的质疑，他拿出了有力的相反证据。^④虽然这出戏或许并没有像作者所说的那样激起如此大的狂暴，但是比起《谋杀者，女人的希望》中直接、破坏性的启示来，人们肯定更容易忽略《梦乡中的男孩们》中内在化与寓言化了的青春期危机。为诗歌所做的版画与为戏剧所做的艺术制品，两者之间的差别，渲染了年轻的柯柯什卡抒发其情感的巨大视觉范围。他那灼人的心理真相，已无法再用美学家的一致语法来表达了。为了传递新的信息，柯柯什卡要创造一种新的语言。

柯柯什卡那煽动性的爆发导致他被逐出花园（或许他早已料到）——这对他本人乃至奥地利艺术都产生了重大的影响。在文教部的教唆下，艺术与工艺学院的校长阿尔弗雷德·洛勒（Alfred Roller）取消了柯柯什卡的奖学金。^{*}可喜的是，这次爆发也吸引了维也纳唯美主义最

* 洛勒是分离派运动发起人之一，他凭借在宫廷歌剧院为古斯塔夫·马勒做舞台设计而闻名。

冷静、最坚定的批评家，建筑师阿道夫·卢斯(Adolf Loos)的注意。他站了出来，向这位年轻艺术家伸出了援手。短短一年内，他不光提供给柯柯什卡无数委托画肖像的机会，还给他创造了思想环境，为他作为艺术家的成长开启了新的视野。柯柯什卡把他看成是维吉尔之于但丁，“对我的事业甚至人生，都至关重要。”^⑨

这位48岁的建筑师同年轻画家之间产生的友谊，象征了高雅艺术与应用艺术之间的全新关系。分离派团体是为了生活之美丽聚到一起的，新一代则以真理的名义各奔东西。

卢斯在早期就加入了分离派运动，与之一起反对历史风格。1898年，他在分离派的《神圣之春》上对维也纳环城大道做了最为激烈的控诉，指责它把现代的商业真相掩藏到了历史外观的背后。^⑩分离派艺术家和建筑师通过开发出一种“现代”风格，将现代实用性置于新的美感中，以此寻求从历史风格中获得救赎。而卢斯却要把“风格”——任何类型的装饰美化——从建筑和实用品中剔除出去，为的是凸显它们的功能，让功能以自己的形式讲出自己的真相。他与好友、道德家卡尔·克劳斯一道，无情地驳斥“用艺术渗透生活”以及将房屋变为艺术品的做法（这在艺术展中达到极致）。正像克劳斯把论说文中的“一切审美虚饰排除掉，试图以此恢复人类语言环境的纯洁性，卢斯也摒弃所有的装饰，借此来纯净视觉环境——包括城市、住宅、衣着、家具。他曾直言，建筑不是艺术：“任何有实用目的的东西，都必须排除在艺术王国之外。……只有在‘应用艺术’这种虚假的口号被排斥于民族词汇之外的时候，我们才能拥有属于自己时代的建筑。”^⑪

1909年——或许是由于受年轻的柯柯什卡叛逆行为的诱惑（但肯定是在其鼓舞下）——卢斯用前所未有的强硬口气，界定了自己对艺术与建筑的极端观点：

艺术品是艺术家的私事。房屋则不是。……艺术品与人们的要求全不相符；房屋，则全都相符。艺术品想要让人们不得舒适（或曰

“满足”：*Bequemlichkeit*)。房屋则以舒适为目的。艺术品是革命的，而房屋却是保守的。^②

柯柯什卡与卢斯这两位对手合起伙来，对艺术展上把绘画与建筑结合在一起的做法进行了两面夹击。卢斯去除掉建筑中的修饰元素，以利于严格中立的理性。而柯柯什卡则对其艺术展作品中的色情生活进行了抽象的探索，并以此出发，转到了具体的性格绘画上。遵循着卢斯在绘画上的隐逸主义原则，柯柯什卡以漫画家的热情投身到新的心理肖像画中。他常常通过对话来捕捉被画人的精神。以这种深入对方灵魂的方式，他准备“透过我的绘画来找到自我认知的基础”。

回首往事，柯柯什卡描述说，自己新的绘画类别是出自一种疏远感：“……面对问题，我开始做肖像画。”^③他针对模特的策略，就是让他们不停地移动和说话，振作起活力，由此他们的脸庞便可以焕发出意识与精神的光采。柯柯什卡坚持认为，“人不是静止的生命。”^④脸庞涉及到一种意识的“代表性力量”，这种力量能够让画家选择意象，表现部分（虽然决不是全部）的灵魂性质与运动。脸庞（以及躯体，姿态）之于精神，恰似灯芯之于灯油。艺术家的意识反过来又变成了他的对象的形象，这一形象受到眼前艺术家所散发出活力的感染，得到了“维持与滋养”。所谓“他者性”（*otherness*）得以克服，幻觉也被识破，靠的是一种生命的“真实存在”，这种存在藉由模特的脸庞和艺术家的意识入到肖像（意象）中。

艺术家虽然是茫茫生命之海中的“没有规则之人”（*regelloser Mensch*），却可以通过自己对面容与景象（*Bewusstsein der Gesichte*）的意识为无限之物赋予形式。* 意识同时兼具动静两态：“使得潮流前行，而

* 德语单词 *Gesicht* 既有“景象”（*vision*）或“形象”（*image*）的意思，又有“容貌”（*visage*）或“面孔”（*face*）的意思，因此包含了视觉感知中的主观与客观两面。这种双重意思对于柯柯什卡有关艺术家意识的观念，是必不可少的，但是在英文中，却要迫使我们一会强调这一面，一会强调那一面。

景象不变。”^⑧它并不“再现”人类或自然现实(如同画家至今的做法),而是“展现”了未成形意识的创造过程。

柯柯什卡在1908年至1915年期间所做的肖像画,确实是把画中的对象展现为神学意义上的“真实的存在”。具体的精神,正是对象的语调和姿态表现出画家从他们身上观察到的本质特性。即使在柯柯什卡倾向于强烈三维的现实主义时,他依旧把躯体当成是灵魂的声音。与之相应地,他除去了肖像画中的环境元素,或者顶多留下一个模糊的背景。这是由于在公园里的爆炸之后,不管是外部自然,还是衣着、地位及职业等外部象征,都不容许非文化的人类与之接近,而这正是表现主义者所关注的。当现实存在于主动精神的时候,灵魂便会创造出属于自己的氛围,也是对画中人物的美好展现,而外部环境则充当了人物本性的线索。

柯柯什卡给艺术评论家汉斯·提茨夫妇画的双人肖像(图76)就体现出了他的眼力。柯柯什卡把丈夫的形象命名为“狮子”,把妻子命名为“猫头鹰”。男方的头上似乎发出一种闪耀的光芒。而他的后背则出现锐利的鳍状刮痕,表明有发散的能量存在。它们似乎使得他与同样具有活力的四周相互依存,构成一个生命场,场中的电流在朦胧起伏的氛围中任意地彼此交叉。

在画这幅肖像的过程中,根据提茨太太回忆,艺术家让二人坐在窗前,而光线从后方射来。然而在画里,柯柯什卡却颠倒了二人与光线之间的关系,让人物成了主要的光源。^⑨夫妻二人的手原本在形状、肌肉和骨骼上互不相同,如今却并列摆放,几乎互相触碰,但是两只手还是没有碰到一起——似乎这样就会无意间破坏了隐私或者个性的窘境。

在他为自己的柏林朋友赫尔沃斯·瓦尔登(Herwarth Walden)所做的画像中(图75),柯柯什卡在画布上记录下了成为先锋派编辑所需要的品质。瓦尔登是个有胆魄之人,正是他出版了柯柯什卡的《谋杀者,女人的希望》——包括文本和插图——并把这位年轻艺术家纳为自己的职员。瓦尔登侧面形象之锐利,以及他坚定的眉毛,都传达出柯柯什

卡本人作为批判性知识分子的“洞察意识”。沉稳的眼神结合了冷静的远见与强烈的警觉,这只眼睛准备迎敌,同样也会迅速发出正义的怒火。在那颇具美感的嘴唇后面,我们知道,他的下巴十分坚定;然而整张脸却充满疲惫,原因是奋力投入的批判所致。那只手令人心安:它温暖、有力而随和。其髁部利落干练,说明不管脸上有多紧张,斗争还要继续。

瓦尔登画像中最令人惊讶之处,就是多样的笔触和线条,它们构成了画中人物那结实身体上的衣服。外衣没有单一的质地,在混乱的先锋艺术中,有多少观念和态度,柯柯什卡就运用了多少直线与曲线,以及同样多的或清洁或脏污的平面。瓦尔登穿着他那件或明或暗的斗篷,通过把他所辐射出的光线都引向前方,保持了画面整体的连贯性,肩膀上的光线指向前方和下方,前臂衣袖上的光线也指向前方并微微向上。因此,画家表现的是一种坚定、轻快而又正直的姿态,这种姿态使得瓦尔登虽然身处混沌之中,却能够成为光明的使者。

1914年,在他称为《暴风雨》(The Tempest,图77)的一幅画中,柯柯什卡又回到了爱的主题上来,他曾在1908年凭借同一主题震惊了维也纳。然而如今,他所展现的问题完全没有了神话色彩,就像坦白而形象的自传。同他所画的提茨夫妇画像一样,这幅描绘柯柯什卡和情人阿尔玛·马勒(Alma Mahler)的画,展现出个人的独特之处和相互关系。提茨夫妇的手(即狮子与猫头鹰的手)并未触碰,但凭借着共同的认识,两人的精神却在强烈而温和的电场中交融。而在《暴风雨》中,恋人的身体躺在一起,可柯柯什卡的“洞察意识”却告诉我们,这份爱是多么没有希望。阿尔玛那质感平滑的躯体伏在恋人毫无激情的胸膛上,满足地酣睡着。奥斯卡虽然也躺着,却无比清醒,他紧咬牙关,头僵硬地挺在脖子上,活象直立时的样子。疲倦的眼睛瞪得大大的,死死盯着前方空间;干枯浮肿的双手游移不定地绕在大腿上,突出了他精神上的肿胀,同阿尔玛的安详极不相称。从这两个精神肉化之人的不协调(即失语性分裂)之中刮起一阵旋风。暴风雨将他们像树皮一样托将起来,让他们

几乎脱离了月光照耀的情海。把他们引向上方，这是一片希望、一种巴洛克狂想的坚定手段？或者说，绝望波涛的波谷将会吞噬他们那注定无望的爱？环境的模糊性，强化了这种有力的情爱体验的模糊性，在这体验中，两位爱侣都无法辨别生理与心理，而唯我主义的困境却永不能超越。

回顾柯柯什卡最早提出性体验问题的那些作品，人们可以看出他是多么快速地巩固了自己的审美革命。甚至《谋杀者，女人的希望》——如同戏剧性寓言和生动的抽象——也比《暴风雨》在精神上更为接近克利姆特的心理绘画。但终究是克利姆特才冲破了束缚艺术家的传统，对情爱生活进行坦率的探索。不过，他那颠覆性的作品依然是寓言式的，而且客观冷静。无个性特征的模式可以“再现”本能生活的痛苦和快乐，但是一位身份可辨的主顾，是不会让自己的肖像带有这种印记的。事实上，克利姆特越是“心理化”，他就越会用象征主义这件镶满珠宝的外衣来遮掩自己的信息。克利姆特在艺术展上最受欢迎的绘画作品《吻》(图48)是一幅杰作，具有激发美感的外表和崇高的本能主旨，而一切个人身份的伪装都被从中剔除。

柯柯什卡的第一次革命，就是恢复本能描绘的原初形态——从根本上来讲，是对克利姆特及分离派大胆开创的心理探索所进行的一种延续。他的第二次革命——在其全部的肖像画中均有体现——把心理启示同具体的个人体验联系到了一起。他恢复了肖像绘画中的第三度空间，这并非是为了重新引入文艺复兴的科学空间透视法，而是要恢复人体的主要表现功能，即传达心理体验的手段。基于同样原因，他在《暴风雨》及其他肖像画中，敢于增大其文化力量，这种文化愈来愈意识到人类在生理和心理上的孤单，这种孤单表现为个人的经历：即资产阶级个人主义那痛苦的精神阴暗面。

比较一下柯柯什卡的阿道夫·卢斯肖像(图78)和克利姆特近乎当代的福里查·里德勒肖像(图45)，就会发现卢斯—柯柯什卡之关联的更广泛意义。克利姆特把他的主顾画进了一个理想的风格化室内背

景中,墙壁和嵌线都按照维也纳工艺坊的样子修饰。整个环境从墙壁一直延伸到家具乃至衣着,从而将人物置于正式的场景中。在这座美学圣殿中——连窗户用的都是有色玻璃,从而使射进封闭空间的光线失去自然性——里德勒夫人精良的医术鲜明地体现出来。她让室内变得优雅,而室内则是衬托她的背景,个人教养和美好财富相得益彰。这样的一幅肖像应归入具有装饰艺术的房间,而这样的—个房间,也配得上格调如此高雅的肖像来作为它的中心饰品了。

柯柯什卡的卢斯肖像很明显讲的是另外一种语言。艺术家并未使用什么肖像指导或者内部环境来为画中人物提供背景。对于这样一位“保守”的理性人物,他也不可能这么做。卢斯家的房子是那种极为合理的几何构造,现代生活中一切复杂、紧张的特征,只要看得见的,都被无情地拒之门外:一座空间明朗畅通、线条稳固坚实而清晰的建筑。如果说有序的环境就能产生安全感的话,那么毫无疑问,卢斯那严格而明晰的室内风格肯定达到了创作者的目的。而柯柯什卡在他的表现主义肖像绘画中,则实现了相反的效果。在这里,卢斯建筑观的理性受到了改造,为的是表现他的灵魂,即这位“机械之人”(l'homme machine)那坚强却受苦的灵魂。画的背景并非几何式的建筑,而是充满电流气氛的空间,有着蓝色的自然光亮,在这个背景的映衬下,卢斯那凝重而沉思的脸庞显得格外突出。他的两只手像齿轮般紧扣在一起。面部由一些不规则的平面组成,表情有些紧张。似乎只有烙铁那非理性的力量,才能征服这位强大人物身上那些过于理性的元素,并将这些元素聚合到一起。卢斯的建筑,其空间是单纯而清晰的,可他个人身上的空间感,在柯柯什卡的眼里,却承载了太多巨大的爆发力。这幅画的确印证了卢斯对艺术家们下的禁令:“把我们从小满与舒适(Bequemlichkeit)中惊醒。”

这样一幅肖像,是不太可能挂在约瑟夫·霍夫曼所构想的室内设计中的,霍夫曼设计的艺术展展厅,秉承的是奢侈逸乐的唯美主义精神。然而在卢斯房内空荡荡的白墙上,这幅画能够表现出人类境遇的纷扰

场景,即饱受内心紧张之摧残的现代人——或者用萨特的话讲,是“注定成为自由之存在”的人。卢斯在建筑上具有严厉的清教式理性主义,柯柯什卡在绘画上则具有凝结了的心理现实主义,面对此二者的联合夹击,艺术展对美好生活的理想,虽然在失去自然特性的匀称花园里得到了很好的展现,却也无法站得住脚。

III

当柯柯什卡通过绘画来触发花园中的爆炸时,阿诺德·勋伯格在同一年(1908年)也为音乐世界的爆炸埋下了导火索。如同柯柯什卡,勋伯格几乎是在无意间从事着伪装工作,他运用传统的审美形式来掩饰自己的颠覆性作品。勋伯格又踏出了第一步,在抒情诗的框架下走进一个情感的新世界,这一点也颇似柯柯什卡,但是很快,他突然转向戏剧,从而闯出了户外。戏剧模式通过公开为新的音乐表现类型进行辩护,把曲作者从传统的音乐束缚中解脱了出来,就像《谋杀者,女人的希望》中那严酷的戏剧效果帮助画家们把自己从艺术展那团体的视觉语言中解放出来一样。文学应当像产婆那样为两人服务,这表明思想在他们各自的语言革命中具有多么关键的作用。

勋伯格居然也突破到了无调性中去,探索花园背景中青春期的性觉醒这个主题,这实在太凑巧了。事实也的确如此。不管在形式上还是心理上,勋伯格的联篇歌曲《空中花园诗篇》(*The Book of the Hanging Gardens*),都很像柯柯什卡的《梦乡中的男孩们》,堪称它在音乐中的对等作品。

年长柯柯什卡12岁的勋伯格,比柯柯什卡更加积极地投身到世纪末的美学运动中。他和年长的同代人、维也纳精英中的思想先驱们——包括霍夫曼斯塔尔、弗洛伊德、克利姆特和厄恩斯特·马赫——都有一种弥漫感,即一切都在变化,自我与世界之间的界限是可以渗透的。对

于他和他们来说，传统上那有序时空的稳定坐标正在失去其可靠性甚至真实性。泛自然崇拜论(pan-naturism)和泛心理论(pan-psychism)是同一存在连续体上的主观和客观方面，它们在音乐以及其他艺术和思想领域里都得到了体现。这两种倾向共同促进了从贝多芬以来就一直进行的过程：即音乐(全音阶和声体系)中旧有秩序的腐蚀。勋伯格最富革命性的举动就是放弃音调性，例如在《空中花园诗篇》那样，他自己也将这一举动颇有意味地称为“解放不和谐音”。*

什么是音乐世界的旧有秩序？什么又是勋伯格解放举动的本质？^②自从文艺复兴以来，西方音乐的孕育基础，就是分等级的音调秩序，还有以主音三和弦以及确定的基调为核心元素的全音阶。三和弦可谓是代表着权威、稳定和(最重要的)平静的元素。但音乐是一种运动，假若和谐音仅仅被视作一种静止的框架，那么所有的运动就都成了不和谐音。我们的作曲体系把运动都归入基调的范畴，使得所有的运动都起自主音三和弦，也回归到主音三和弦。不和谐音，由于要始终对其进行提及，于是正当地成为一种动态元素——是基调环境中的一种偏离。而转调——即从一个基调变到另一个基调——则是允许不合理存在、含混状态加深的时刻，解决方法便是在新的基调中重新定位，或者回归旧有的基调。因此钢琴家阿尔弗雷德·布伦德尔(Alfred Brendel)赞同使用半音音阶，这也是李斯特(Liszt)的《巴赫变奏曲》以及海顿(Haydn)解决基调问题的方法：“半音音阶代表的是受苦和不安，而在乐曲末尾引入的‘纯’全音阶和声，则代表了信仰之坚定。……在海顿的《创世记》开头……混沌与光芒如影随形、等量齐观。”^③不和谐音——即对主音的动态偏离——将音乐引入兴奋，也是其强大表现力的主要来源。

作曲家的任务就是操作好不和谐音，来为和谐音服务，就如同制度体系中的政治领导人必须掌控好运动，为既有当权者的目的服务一样。实

* 解放不和谐音，跟建构新的体系来代替原有的音调体系并不一样。勋伯格只是在第一次世界大战之后才建立起了音列(或十二音)体系，不过这不在本研究范围之内。

际上,音乐上的音调性与艺术上的透视法同属一个社会文化体系,具有集中关注点,即社会上的巴洛克地位体系和政治上的法律专制主义。同样的文化也偏爱几何式的花园——这种花园是战胜自然的理性建筑之延伸。路易十五的宫廷音乐师拉莫(Rameau)并非毫无建树,此人是和谐“法则”最清楚、最坚定的理论家。音调体系是一种音乐框架,它拥有无与伦比的力量,能够将理性组织和等级清晰的文化中的人类生活表现出来,并使之合理有效、承受得起。使所有运动最终都归于有序(音乐术语叫“终曲”[cadence]),这在理论和实践上都是古典和谐的目标。

19世纪通常自认是一个“运动的世纪”,其中“运动的力量”挑战“秩序的力量”。音乐界亦是这种情形。因此,它也是作为音调运动媒介的不和谐音大量扩展、固定基调和音调秩序中心大受侵蚀的世纪。在音乐界,如同在其他领域一样,时间对抗永恒,动态挑战静态,民主质疑等级,情感抨击理智。在政治和性上都堪称革命者的奥托·瓦格纳,成了传统基调的头号公敌。在他的《特里斯坦与伊休尔特》(*Tristan and Isolde*)中,爱神带着富有冲击力的节奏和色彩卷土重来,对固定的政治与道德秩序宣战,而这些秩序的表现,就是严格的韵律及全音阶的和弦。音调——即半音——具有单一的价值,它构成了一个平等的声响世界。对于习惯了音调中等级秩序的人而言,这种民主会带来麻烦。它是一种变化分裂的语言,意味着自由还是死亡,那就看你的具体视角了。

如同理查德·施特劳斯(Richard Strauss)和其他一些同时代的年轻作曲家,勋伯格在瓦格纳那里找到了适合自身“生命感”(Lebensgefühl)的媒介。始终是观念音乐家的勋伯格,受到有关世纪末主题(肯定性爱与疆界消失)的文本启发,创作了早期的三部主要作品。这三篇歌颂爱情、反对社会传统的音调诗篇:《升华之夜》(*Verklärte Nacht*, 1899)、《古勒之歌》(*Gurrelieder*, 1901)和《普莱雅斯与梅丽桑德》(*Pelléas und*

Mélisande, 1903), 都是真正泛性论时代的作品。* 这些诗歌的原作者——理查德·德梅尔 (Richard Dehmel)、詹斯·彼得·雅各布森 (Jens Peter Jacobsen) 和莫里斯·梅特林克 (Maurice Maeterlinck)——都置身于暧昧的新浪漫主义国度里, 其中的象征主义来自正在解体的自然主义。这些诗人一般都跳出了形式整齐、富有诗意的传统结构, 走向新的沟通方式, 而勋伯格在把他们的新鲜思想挪用到音乐上时, 从他所尊崇的勃拉姆斯 (Brahms) 那里借鉴了一种形式和结构的基础。不过他是从第二位英雄——瓦格纳^⑨那里, 才找到了消除界线的音乐手段, 这些界线存在于一张织纹密布、图案变化的网中, 具体说, 就是人类与自然、精神与环境、伦理与本能, 以及最重要的, 男人与女人之间的界线。勋伯格的早期作品, 清澈的声音与节拍的变化在汹涌起伏, 具有真正的世纪末特色, 其中的宇宙无序感, 人们也可以在克利姆特的《哲学》中, 或者施尼茨勒笔下那受无名本能驱使的漂泊者身上找到。^⑩可是即使是勋伯格利用持久转调和增加半音的手法来创造一个无根世界的时候, 他也未尝有挣脱基调, 甚至奏鸣曲形式的约束。他在《升华之夜》中表明, “(勃拉姆斯与瓦格纳) 之间无法逾越的鸿沟不再是问题。”一方面, 勋伯格把自己的六重奏构建成两首奏鸣曲, 坚定地反映出德梅尔所做之原文的结构; 另一方面, 他运用瓦格纳式的和声手法来减弱音调的中心感, 例如避开通常为我们提供音调定位的全阶第五音。所以, 勋伯格在奏鸣曲形式内, 创造出了方向的模糊感、美感的涌动, 以及意义的无常性, 而这些都是奏鸣曲形式在传统上意欲支配的。^⑪

在回顾欧洲音乐以及自身音乐的印象主义年代时, 勋伯格强调了一些东西, 这些东西其实都是他自己在这个变化世界中的独特本质: 在“我”与世界之间的连续统一体中主观、敏感的元素。“印象主义组织就是一台……测震仪, 它能记录下最轻微的震动。”他于 1911 年在自己的

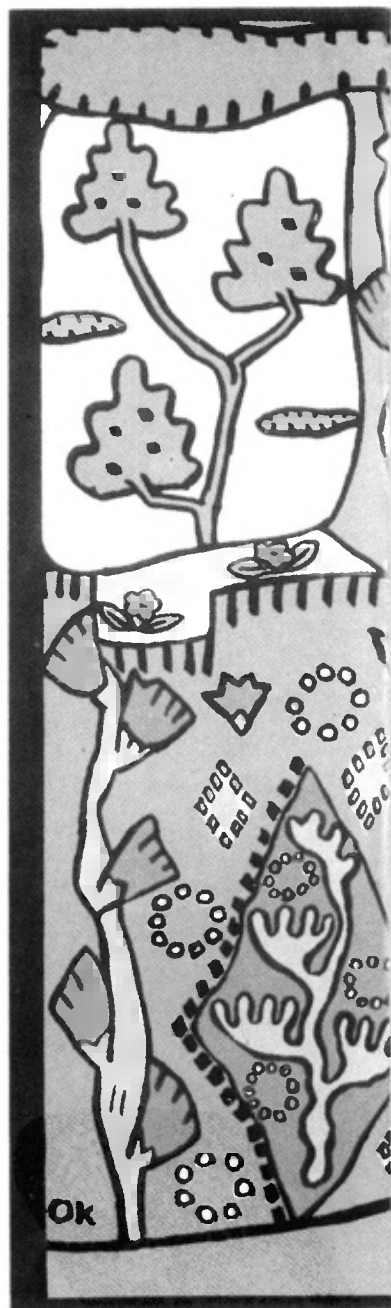
* 梅特林克的《普莱雅斯》对当时的音乐家们吸引力十分巨大, 以致四大作曲家都为之谱写了作品: 即福莱 (Fauré, 1901)、德彪西 (Debussy, 1902)、勋伯格 (1903) 和西贝柳斯 (Sibelius, 1905)。



图 71 阿诺德·勋伯格,红色的凝视,1910年。



图 72 奥斯卡·柯柯什卡, 艺术展海报, 1908 年。





rot fischlein/ fischlein rot,
 stech dich mit dem drei-
 schneidigen messer tot
 reiß dich mit meinen fingern
 entzwei/
 daß dem stummen kreisen
 ein ende sei/

rot fischlein/ fischlein rot/
 mein messerlein ist rot/
 meine fingerlein sind rot/
 in der schale sinkt ein
 fischlein tot/

und ich fiel nieder und
 träumte/ viele taschen hat
 das schicksal/ ich warte bei
 einem peruanischen steiner-
 nen baum/ seine vielfingri-
 gen blätterarme greifen wie
 geängstigte arme und finger
 dünner/ gelber figuren/ die
 sich in dem sternblumigen
 gebüsch unmerklich wie
 blinde rühren/ ohne daß ein
 heller/ verziehender streifen
 in der dunklen luft von
 fallenden sternblumen die
 stummen tiere lockt/ blut-
 raserinnen/ die zu vierten
 und fünfen aus den grünen/
 atmenden seewäldern/wo es
 still regnet/ wegschleichen/
 wellen schlagen über die
 wälder hinweg und gehen
 durch die wurzellosen/ rot-
 blumigen/ unzähligen luft-
 zweige/ die wie haare im
 meerwasser saugend tau-
 chen/ dort heraus winden
 sich die grünen wogen/ und
 das schreckliche meer der
 untiefen und menschen-
 fressenden fische/ faßt die
 überfüllte galeere /oben an
 den masten schwingen
 käfige mit kleinen blauen
 vögeln/. zieht an den eiser-
 nen ketten und tanzt mit
 ihr hinein in die teifune, wo
 wassersäulen wie geister-
 schlangen auf dem brüllenden
 meer gehen/ ich höre

图 73 奥斯卡·柯柯什卡, 出自《梦乡中的男孩们》, 1908 年。



图 74 奥斯卡·柯柯什卡,《谋杀者,女人的希望》海报,1909年。



图 75 奥斯卡·柯柯什卡, 赫尔沃斯·瓦尔登肖像, 1910 年。



图 76 奥斯卡·柯柯什卡, 汉斯·提茨和爱利卡·提茨—康拉特肖像, 1909 年。



图 77 奥斯卡·柯柯什卡,暴风雨,1914年。

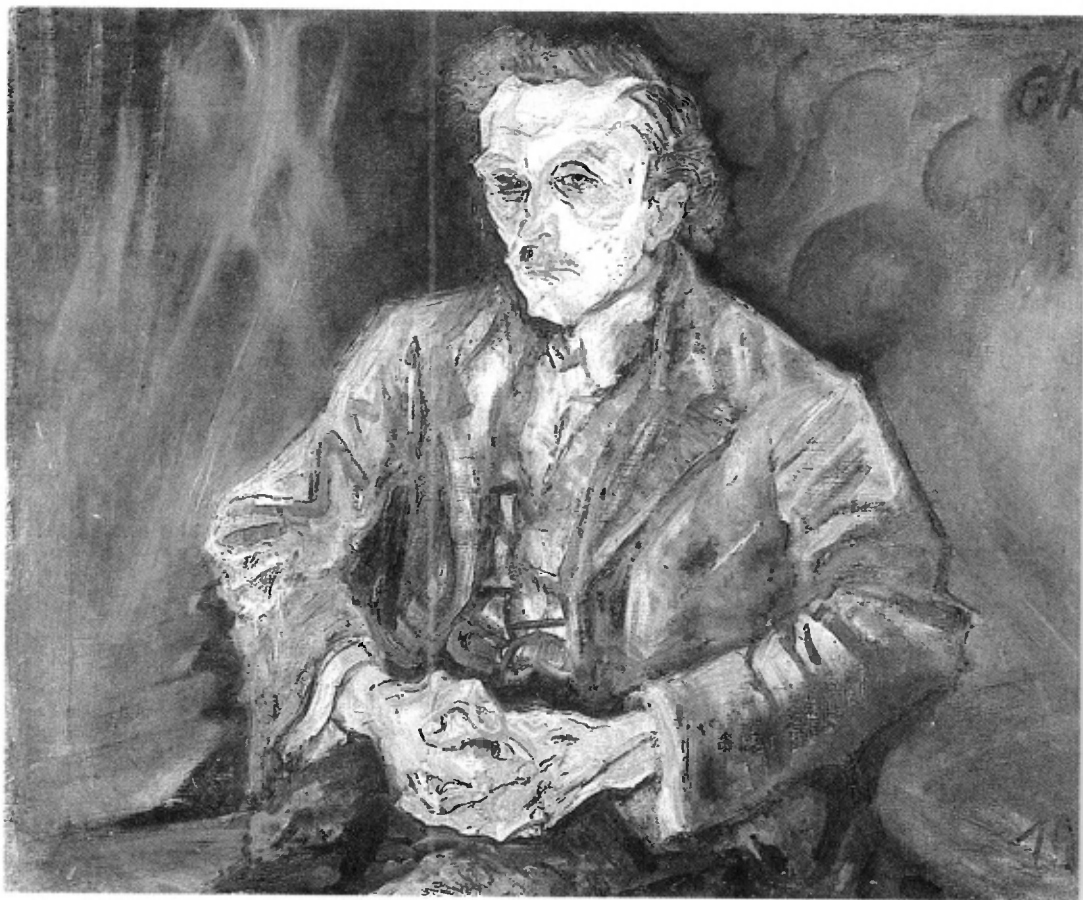


图 78 奥斯卡·柯柯什卡, 建筑师阿道夫·卢斯的肖像, 1909 年。

《和声理论》中写道。由于这位印象主义者对哪怕很轻微的震动都要探个究竟,所以他变成了未知世界的探险家。“静止的事物、几乎听不见的事物,显得十分神秘,因此很吸引他。他的好奇心被激发起来,要去尝试一切未曾试过的东西。”对于有需求的他而言,答案已经给定。“探索者总是具有寻找闻所未闻事物的倾向……就这一点而言,所有的艺术家都是印象主义者:(他)对微弱刺激的精确反应,能向他揭示出未知的新奇事物。”^⑧这种探索上的敏感不仅是外向性的,它还具有主观的含义。“重要的是能够听到自己的声音,深窥自己的内心。……在内里,即本能之人最早出现之处,幸运的是,一切理论都将崩溃……”^⑨种探索——同时对内心世界和对片断世界所进行的探索(在声响的统一中,这些片断都尚未听到)——始于勋伯格的《空中花园诗篇》。

尽管在歌曲上发起了温和的革命,但作为新浪漫主义者的勋伯格,居然选择了斯忒藩·乔治(Stefan George)的诗篇也算是合情合理,此人是世纪之交德国唯美主义的领袖,并一度与霍夫曼斯塔尔交好。乔治有很多吸引勋伯格的地方:如对神圣艺术的绝对虔诚,以及对天人合一的神秘感触。乔治的诗具有综合性的特点,很适合这位艺术家兼牧师那神秘的统一功能。除了在观念和审美上吸引勋伯格之外,乔治的诗对于这位作曲家如今所从事的极为大胆的音乐使命而言,帮助尤其巨大:也就是将音调这个音乐中具有内聚力的结构中心消解掉。诗篇具有古典花园自身那形式上的直率。这个韵律和声响都一样坚定的作品,能够提供一种稳固的诗歌框架,人们得以在其中创作一种音乐,对于作曲家而言,在这种音乐所适合的世界里,实体的等级划分已然失去意义和真理。

在《空中花园诗篇》中^⑩,乔治在花园那社会有序的自然,与主动去爱的激情迸发之间,设立了一种张力,这很合勋伯格的理想。风流韵事从恋人的羞涩开始,移至宁静的花园,在花床上达到圆满。然后恋人分别,花园亦死去。因此,构成整个联篇的15篇诗文所刻画的,不只是恋人的转变,还有花园的转变。整个轨迹就是从独立的花园与恋人,到他们之间的融合,然后又破裂。第一首诗描写的是洛可可式的公园,是一处构造

严整的外部背景,水池边是雕塑,就像柯柯什卡童年时代在加里金堡的天堂。恋人似乎是个局外人,一个梦乡中的男孩。然后爱觉醒了,找到一个目标,于是献祭开始。中间的几首诗记录下恋人为了求爱而抛弃了外部世界,还有他在焦虑与希冀中的热切欲望,以及对成就的急切坚持。随着恋人醒来那被完全忘却的花园,在第十首诗中又出现了,成了“围着黑紫色荆棘的美丽床榻”,既是被爱者性器官的象征,也是恋人肉欲满足的场景。最后三首诗是结局:恋人分离,花园干枯死去。这里没有离开花园的放逐,有的只是花园自身的解体,以及理想中极乐意象的瓦解。在最后一首诗中——它是对整部诗的绝妙重复,勋伯格也在音乐上对之充分利用——被弃的恋人爬过水池变成的沼泽和干枯的草地,闷热的风卷着成堆的碎叶嘶嘶作响,吹向干枯伊甸园里的堵堵灰墙。

勋伯格将外部秩序与个人情感的两重性,发展成了两股相互关联的音乐张力:一种是词语与语境之间的张力,另一种是传统音乐形态(特别是钢琴)与泛音调所实现的新奇古怪的心理表现之间的张力。^⑤通过这两种张力,他把乔治那些风格化的抒情诗,变成了对一种呐喊的全情投入,这种性觉醒后的呐喊,起先神秘无声,后来却激烈刺耳。在整个过程中,他提高了外部现实(即花园)的整个自主地位,在一个没有主客体之分的经验国度中将其与恋人融合在一起。印象主义者勋伯格那如测震仪般精准的意识依然在发挥作用,不过如今已摆脱了音调的束缚,这种意识能够捕捉和记录灵魂深处最微妙的颤动以及最强烈的恐怖,而不只是那些像标题音乐一样在感官表面所泛起的涟漪。

在对联篇诗歌的设置中,勋伯格对其中的保守精神始终痴心不改,他的主要手法就是:对整体气氛(*Gesamtstimmung*)的营造,即单一的氛围。第一首歌用来定调,即晚间洛可可公园的情绪(见图79)。在钢琴序曲中,一系列缓慢、单调的乐句深沉安宁,传达出花园池塘那无声的寂静。基调的缺失反而在我们的内心中产生了一种期待。处在空旷的宇宙中,我们很快就意识到这点。运动已不再通过连续的和声,而是通过一种姿态上的建构和再造。所以在第一首歌的前两个小节里,四个开头的四

分音符在音高上结合紧密,而后,乐句在更大的范围内上扬,再自然停止。这个在声响开始前就已重复四遍的主题,不受时间顺序的制约,它就像呼吸一样伸展和收缩。韵律跨越了小节线,忽略了节拍——自由的四分音符模式——先是四个音符,而后是两个,再后是五个,然后它们才上扬和再次沉寂。于是旋律变成了旋律姿态,即形态;由于每个音符都具有一种扩大的自主性,并且随处可去,所以整个序列在无声地发挥作用——对演唱者如此,对我们亦如此。一个音调将会突然把持优越的位置,也会再次消失在茫茫音符中,如同一枚石子被投进了黑暗的池塘。

演唱者先是像我们一样,受困于静态。只有当她触碰到石头上那喷涌水流的“寓言动物”时(第13小节),新的生命才进入到音乐中——其中钢琴声多过歌声,那依然是满怀期待的观察者的声音。然后,一束如烛照般的强光,照亮了树丛(第17小节)。此处不存在和声上的限制,这就显示出其传达情感的潜能。勋伯格把我们与拂晓的寂静割裂开来,为的是同演唱者分享对光线的震撼感受,结果随着“白色形体”的出现,却让我们坠入了悬疑的空间(第19小节)——预示了在随后的诗句里恋人那强烈而快速摇摆的情感。

在《空中花园》里,主题形式在前面部分非常接近表层,其中的花园背景被表现成未来之精神活动的确定场所。随着联篇中的辩证法在花园与恋人之间显露,并走向恋人激情中那逻辑的胜利,雄辩般的语言节奏吸收、并事实上摧毁了花园的最后一点抵抗,这花园是外部现实与等级文化的规则象征。伴随这一过程,更为无序的音乐元素把传统音乐形式中那些保存尚好的残余尽都埋掉。

“解放不和谐音”在这里所做的,不仅仅是打破和谐的秩序与确定的节奏。通过树立音调的民主,它大大扩展了一切的表現可能,不管是主题上、节奏上,还是色彩和音调上。这位作曲家可以随心所欲地创造任何音调群,如今却把它们塞在有限的音乐空间内,跨过星际般的距离把它们维系到一起。如勋伯格所言,音调的关系、集群和节奏,都“像气体般”伸展和收缩。让作曲家在空间无穷、物质细微的世界里具有创作

Mäßig (♩ ca 54)

1 2 3 4 5 6

7 8 *PPP* 9 10 *PP*

Un-ter Schutz von dich-ten Blät-ter-grün-den, wo von Ster-nen fei-ne Flo-cken

11 12 *rit.*

schnei-en, sach-te Stim-men ih-re Lei-den kün-den,

pp espressivo *flüchtig*

13

Fa-bel-tie-re aus den brau-nen Schlün-

图 79 阿诺德·勋伯格, 空中花园诗篇, 乐曲一。

14 15

- den Strah - len in die Mar-mor-be-cken spei-en, draus die klei-nen

p **espressivo**

16 17

Bä-che kla-gend ei-len, ka-men Ker-zen

flüchtig *f*

etwas drängend

18 19

das Ge-sträuch ent-zün-den, wei-ße For-men das Ge-

pp

wieder beruhigend

20 21 22 23

-wäs-ser tei-len.

sf *p*

力,这种可怕的要求无异于将之神化。

有句德语谚语,叫做“有选择之人就必有痛苦(*Wer die Wahl hat, hat die Qual*)”。在下一步作品中,勋伯格对自己所开启的可能性的庞大国度进行了探索,他创作了一部令人畏惧的心理剧,《期待》(*Erwartung*)。该剧完全对应着——也是在1909年——柯柯什卡的《谋杀者,女人的希望》。它记载了一段致命的爱情,只不过这一次的形式,是一个精神错乱的女人寻找自己的恋人——已被其所杀,亦或是被他的情敌所杀?我们不得而知。孤独者在迷乱的旷野中蹒跚行步,无力整理现实的头绪,亦找不到出路,而我们也随着她一同虚幻地求索。整段作品明显就是《空中花园》的续篇。它刚好在后者的结尾处开始,即在枯竭的花园之外:

从这儿进去?……我寻不见路……

这些树银光闪闪……像是白桦!

哦——我们的花园。

里面的花朵必定会枯萎。

夜是如此温暖。我怕……

那闷热的空气扑面而来……

像是静静停下的风暴……

寂静得如此可怖,也如此空虚。^④

当勋伯格从乔治的“爱之梦”(*Liebstraum*)走向《期待》中的“恐惧

* 原文为:“Hier hinein? … Man sieht den Weg nicht. …

Wie silbern die Stämme schimmern … wie Birken!

oh—unsern Garten.

Die Blumen für ihn sind sicher verwelkt.

Die Nacht ist so warm. Ich fürchte mich …

was für schwere Luft heraus schl?gt …

Wie ein Sturm, der steht …

So grauenvoll ruhig und leer …”

之梦”(Angsttraum)时,他抛开了乔治那种有强烈格律感的诗风,而投入狂躁的自由体诗——部分是话语,部分是歌唱,还有部分直接就是呐喊。所有连贯的遗留主题,都被从音乐中除去;这里的自由成了疯癫的密友。音调原子的民主,其反抗结构的潜能受到了可怕的运用,并得到节奏与管弦色彩的强化。^⑥勋伯格的“爱之谋杀”同柯柯什卡的相比,如果说有什么不同的话,就是更加的严酷,因为它所描画的并非两性间的英勇战争,而是内在的瓦解,属精神病理学。而随着混乱的精神成了音乐中的主要焦点,作曲家也用新的隐喻(即荒野)取代旧的(即花园)来形容外部秩序。

在《期待》的背后,是勋伯格反映在作品中的让人心碎的个人经历:他的妻子抛弃了他,跟了他最好的朋友之一,艺术家理查德·格斯特尔(Richard Gerstl),此人随后不久便自杀身亡。当然,个人的痛苦尚不足以解释艺术上的创作,但勋伯格的绝望情绪无疑为其音乐表现的激烈扩展增加了力量——在这里包含了在柔情与惊骇两种感受之间的疯狂摇摆——这位作曲家已然开始了这种表现。他的音乐在表达狂放上越是激进,他在社会上就越发孤立、越无法接触到大众。因此,虽然他找到了一种审美表现形式,足以表现精神变化的完整范围,但正是这一成就,反而导致这位艺术家愈加地远离社会。

作为恋人和作为艺术家两度被弃的勋伯格围绕着失败的自我(即被人孤立、未受认可的艺术家的)这个理念发展了自己的音乐。双重失败的主题首先是出现在《幸运之手》*(*Die glückliche Hand*, 1910-1913)中,这是部勋伯格为之亲自填词的剧作,他还考虑把它拍成电影,由柯柯什卡担任布景师。^{**}柯柯什卡实际上已经把注意力转向了作为艺术家兼

* 这个题目表明该作品相当于一个“绿拇指”,即多产的天赋;可实际却是反讽用法,暗指创造性艺术家命中注定的失败。

** 舍弃柯柯什卡后,勋伯格希望召集到瓦斯利·康定斯基(Wassily Kandinsky)或者阿尔弗雷德·洛勒(Alfred Roller)。参见威廉·赖希(Willi Reich)著,《阿诺德·勋伯格》,利奥·布莱克译,(纽约和华盛顿,1971年版),第84页。



图 80 奥斯卡·柯柯什卡,海报(自画像),1912年。

受害者的自我上来。在一幅“论视觉的本质”演讲的海报上，他展现出前面所提过的肖像画法理论，柯柯什卡形象地用蓝色的轮廓，把自己画在血红的背景前，用左手指着自己肋部那裂开的伤口，活像个好出风头的基督（图 80）。^⑧不过尽管他们同时都很支持这个主题，可两位艺术家却从来没有真正地合作过。

《月迷彼埃罗》(*Pierrot lunaire*, 1912) 这部室内联篇歌曲绝对算是勋伯格的代表作了，在其中，他通过相关的宗教象征手法（即弥撒），把艺术家等同于基督。勋伯格从阿尔伯特·吉劳德(Albert Giraud)涉及到彼埃罗的联篇诗歌中挑选出 21 首诗，并把它们分成三组，每组七首，大致代表了弥撒的三个部分。其中的第二部分对应着献祭，里面充斥着幻想的杀戮。在这部分的正中间，也是整部联篇的正中间，是一首叫做《红色弥撒》(“Red Mass”)的歌(第 11 号)。彼埃罗爬上了祭坛，“撕碎了自己的牧师服装”，而后“向惊恐的灵魂们展示他那滴血的红色器官：他自己的心脏，握在血淋淋的手中，为了(他们)可怕的圣餐。”^⑨

尽管勋伯格在展露个人狂热与焦虑时自怜不已（原文用的是“伤感，现代”），但他对彼埃罗那离奇殉难的处理，却将流行的悲剧一小丑主题，提高到更广泛的层次上，成了传统艺术与现代艺术家的共同命运。彼埃罗这个喜剧作品中的人物，在其正值年富力强的时候，就早已知晓，该如何利用智慧与幻想来面对人生的残酷现实。如今，在这个浸在月光中的现代哑剧世界里，他那艺术家式的生成幻觉的力量，只能作为幻想和超现实主义的景象而存在。难怪在最后，彼埃罗会通过怀旧来逃避现实。他最终的梦想是典型的维也纳式的，即沉醉于“从前的旧日芬芳中”。**

因此在《月迷彼埃罗》中，勋伯格并未像在《期待》中那样，将瓦解的

* 演讲文学与音乐学院学会主办，而勋伯格也是该学会成员。没有证据表明他曾参加此次演讲或是看到这份海报，但考虑到他的兴趣，这种可能性还是很大的。

** 原文为：“O alter Duft aus Märchenzeit

Berauschest wieder meine Sinne!”

精神等同于爱情与花园的终结,而是等同于艺术和艺术家。可是这位充分阐述瓦解真相的艺术家,纵使受到忽视或中伤,还是要为普通人辩护。勋伯格在1910年写道:“艺术就是那些亲身经历过人类命运者的大声呼救(*Notschrei*)。”当时他正处在改变传统音调的激进工作中。即使在勋伯格试图用音乐来表现爱情的瓦解和自己艺术的被弃时,他所提及的“人类命运”,也超出了纯粹个人的心理领域:

艺术不是那些向(命运)妥协之人的呐喊,而是与命运抗争之人的呐喊;不是那些“为黑暗势力”效力之人的呐喊,而是那些投身机器之中、力图掌握其构造之人的呐喊;不是那些把目光移开,保护自己免遭情感伤害之人的呐喊,而是那些张开双眼,解决该解决之事的人们的呐喊。^④

必须解决的都是什么事?勋伯格就是在这里,把自己的内心不满同文化批评联系在一起,完成了艺术的革命性功能,如他所敬仰的朋友阿道夫·卢斯所言:“把我们从自满与舒适中惊醒。”卢斯是个道德上而不是社会上的革命者,同他一样,勋伯格把批评的矛头,对准的不是社会制度,而是社会制度中自欺欺人的文化,它那井然有序的幻象,以及支撑这一幻象的美丽掩饰。“我们的时代所求甚多,”勋伯格在《和声理论》中写道。“而能找到的最重要的东西便是:舒适。它甚至全面渗透进思想领域,导致太过舒适反而对我们不利。”^⑤“舒适成了世界观(*Weltanschauung*)!”他再次呐喊道。“运动越少越好,别自讨苦吃!”勋伯格将美是一种独立价值的观点,同这种精神上的自满联系起来:“只有当无为之人觉察到美的匮乏时,美才开始存在……艺术家是不需要美的,对他而言,真实就足够了。”^⑥舒适、思想上的自满、静态,还有对美的膜拜——所有这些都集中在勋伯格的脑海中连为一体。他用运动来对抗以上这一切,这是对头脑和本能(*Geistes- und Triebleben*)^⑦的内在要求的回应,更是对真理的回应。

在这种批判精神下，勋伯格从1912年到1914年致力于创作一部大型交响曲，以欢呼资产阶级上帝的死亡。由于战争的干扰，曲子始终没有完成。该作品的开头乐章叫做《生命的变化》（回顾过去，面向未来；阴郁，反叛，孤僻）。有两个乐章是献给“美丽的狂野世界”的，其中一章把资产阶级上帝，同创世节庆中的大自然联系在一起。这部分的原文，是理查德·德梅尔本着世纪末精神创作出来的，它是一首颂歌，赞颂的是酝酿在爱神感召下的大自然。

勋伯格也具有德梅尔早年的泛自然崇拜观。而如今他把这种观点吸收进自己的计划，却是为了将其颠覆。在第四乐章中，他又提出相反的观点：“资产阶级的上帝是不够的。”交响曲的整个第二部分，名为“原则的死亡之舞”，戏剧性地表现了资产阶级上帝的葬礼和悼词。死亡之舞带来了微小的希望，即意义之死不过是场梦，因为“人类喜欢活着和信仰，喜欢盲目”！

黑暗屈服了——

可太阳仍是没有能量。

勋伯格所呈现的那垂死的资产阶级世界，处在过度与虚无之间的边缘。“在整体中有大量的秩序，可也有同样多的无序。假如有人要求意义的话，它就有秩序。一切都同时既是有序又是无序。”人们无法辨别，人们无从决定。认知变得等同于决定。勋伯格的原文也是通过音乐的形式在询问有关宇宙统一的问题：“一个音调？抑或是没有音调？还是说有很多音调？它是无限的还是为零？过去的多重性比起现在的统一性更容易把握，它简直势不可挡。”^④

斯蒂芬·斯彭德(Stephen Spender)曾评论说，艺术家的政治就是非政治的政治，其决定因素是生活而不是政治。他的结论对处于哈布斯堡时代后期的勋伯格来说，具有特殊的力量。在1912年写给德梅尔的一封信中，勋伯格解释了自己的交响曲计划的起源，其中强调了政治的破

产。作品要涉及“今日的人类,他们已经走过了物质主义、社会主义、无政府主义;他们已是无神论者,但却保留了旧有信仰(以迷信为表现形式)的部分残余……”^⑥由于以上这些范畴全都已经分崩离析,勋伯格笔下的现代人类开始再次找寻上帝:但这是自己的、形而上的上帝,他代表着现实那神秘而单一的充裕性,而这是任何法则所无法理解的。同时代的罗伯特·穆齐尔,是一位专写奥地利等级社会和自由主义理性文化如何瓦解的小说家,勋伯格和他一样,也深感迫切需要找到能把“世界观(*Weltanschauung*)与对世界的真正观点区别开来的东西”。^⑦在交响乐草稿中,勋伯格称第五部分为“‘幻灭者’的信仰;客观、怀疑意识与信仰的结合;简单中深藏着神秘”^⑧。因此,他在文中清楚地表明了自己的转变,也就是从断裂了的资产阶级秩序,到对世界的残酷现实的信仰,这个世界既能接受粉碎的现实,也能在这现实中树立起一种并非其中所固有的秩序。作为这一系列观点的创作者,勋伯格主动迈出了走向其第二次音乐革命的步伐,即创作音列体系。为了在其死亡之舞交响乐中引入一首叫做《幸福呐喊》的谐谑曲,他写出了自己的首个十二音主题曲。^⑨正如他早期在《空中花园》和《期待》中对不和谐音的解放一样,他对资产阶级“舒适”及其意识形态和宇宙秩序的虚幻原则所发起的斗争,使得他在第一次世界大战前夕开始探索一种影射型音调秩序的可能性,这种秩序既和人类的创造力,也和世界那无法预测的多重性保持一致。

同柯柯什卡一样,勋伯格很早就开始深信自己的感受和本能,而将之作为道德和形而上真理的典型价值观,则归因于自己的心理磨难。作为一名坚定的资产阶级个人主义者,他是在为精神的权利而战,反对社会及其狭隘的艺术形态,如同政治激进分子会为社会与法律权利而战一样。在他对异化所持的坚如磐石的肯定态度上,是作为艺术家的革命

* 德语能把对现实状况主观的、意识形态的曲解,同客观实际更加严格地区分开:
“Was die Weltanschauung von der Anschauung der Welt unterscheidet.”

力量,以及作为哲学家不愿正视任何人类成就的场景(除了荒野)的立场。荒野中的真理——碎裂、混乱、冷淡,但却无遮无拦、振奋精神——成了勋伯格取代花园那虚幻之美的途径。

直到帝国崩溃之后,勋伯格才在艺术中阐发了自己对美的倡导者的成熟看法。这种看法,他在歌剧《摩西与亚伦》(*Moses und Aron*, 1926-1932年)里有充分的表现,在剧中他不光严厉惩罚了那些相信艺术魅力的人们,还找到了新的音乐形式来传达自己的信息。他通过摩西和亚伦这对后来决裂的兄弟,分别表现了真与美,兄弟俩站在两大势力之间,他们受命要将双方连接:一方是上帝,“无以言表”的、绝对的神灵;另一方是人民,容易堕落的肉体。人民接受不了上帝所说的任何抽象真理,除非在艺术中,真理能够具体化。摩西,作为真理的先知,能够言说但却不能歌唱:由于太过抽象、远离艺术,所以他无法接触群众。于是他指派亚伦通过感官来做语言的沟通。艺术那给人美感的外壳,扭曲了作为其真理的纯洁性;民众的欲望又进一步地将其腐蚀,使艺术的感觉性沦为肉体的感官性。因此,金牛代替了摩西十诫。主人公摩西只在一行词中求助于歌唱,然后便是他最为苦恼的时刻,绝望于自己语言上的失败。^⑨作曲家塑造的主人公,居然是个反艺术者,除非是在迫不得已的情况下,否则不会歌唱,这真是个莫大的讽刺。

勋伯格再一次将怒火发泄在艺术对真理的腐蚀上。在这控诉中,还有另一个回响,就是对奥地利传统下一切主要影响力量的全面抛弃,例如崇尚神恩的天主教文化,其中的语言具体而清晰地呈现在肉体中;资产阶级对神恩文化的世俗化改造,以补充和提升自身主要的法制文化;将艺术本身视为价值来源,视为自由主义世纪末危机中的宗教替代品。所有这些分量,都能在这位先知针对歌剧而写的歌剧中感觉得到,它堪称天主教奥地利艺术的王者之作。这分量还存在于摩西对亚伦所说的话中,当时他斥责花园,说它是人类成就的一处虚假剧场,这番话似乎也结合了勋伯格最为憎恶的价值,即美与舒适:

而后你在身体上、事实上都想要
让自己的双脚踏上一片虚幻的土地，
那里流淌着奶与蜜。^④

这审美上的乌托邦理想亦是勋伯格的梦想。他曾通过一系列的创伤，痛苦地让自己同这理想隔绝，这些创伤是在他对《升华之夜》和其他早期作品的情色肯定之后出现的：起先是《空中花园》和《期待》中遭弃的恋人，而后是《幸运之手》和《月迷彼埃罗》中被拒的艺术家，最后是《摩西与亚伦》中受人误解的、满腹哲理的语言先知。勋伯格本人连续的遭拒和失败，把他永远地从肉体引向了精神，从艺术引向了哲学，从社会历史的世界引向了存在本身的国度。如同他作品里告诫犹太人的摩西，勋伯格也劝诫人类，要同花园的培植永远断绝关系，以合乎他自己的反理想，即接受荒野：

……无论何时，当你离开那你不受欲望支配的荒野时
你的天份把你送上成功的顶峰。
可一次次，你会由于滥用天份获取成功，而被掷下，
跌回到荒野中。

但是在荒野中，你是不可战胜的，并会实现你的目标
即同上帝融合。

难道说一旦花园被毁，就没有艺术的空间，就没有在荒野中整理生活的可能了吗？勋伯格通过把无拘束的半音世界，组织成十二音列体系，给上述问题做出了肯定的回答。那是一种在理性上如同阿道夫·卢斯的房舍一般纯粹的体系。然而它也容许柯柯什卡肖像画或者勋伯格花园呐喊那样的强大表现力。最重要的是，它容许艺术家做一切上帝曾经做过的事情：在他所创造的世界深处，布置下基础结构——一整套关系，这

些关系错综复杂,通过感官无法马上明了,但对于喜欢探询的人来说,却可以在逻辑法则下理解其中奥妙。勋伯格由此所构想的体系,并非是要回归全音阶体系那等级的特权秩序。不过其中十二音调之民主,会再次以系统的方式紧密结合在一起:由作曲家按照隐藏的顺序所创作——其上下前后之顺序,对于有批判精神的人来讲,可谓清晰可见,尽管一般情况下,普通的听众对之领会不了。

直到本世纪之交,传统的西方审美文化一直都将结构置于表面之上,以控制自然和那从下向上的情感生活。勋伯格作为心理表现主义者,用艺术直面自己的听众,这种艺术的表面已破损,其中充满了人类的情感生命,他们在无法驾驭的宇宙中四处漂泊、易受伤害;然而在这表明之下,勋伯格凭着自身的力量,布置了一个潜意识的、无声响的理性有序世界,这个世界能够整合混沌。这里无拘束的不和谐变成了崭新的和谐;心理上的混乱,变成了一种超越美感的秩序。而这里的花园,被生生活埋,却给前面遇到过的荒野赋予了持久的结构。所以作为艺术家的勋伯格,即使是回过头来,重新信奉父辈们的信仰、重新服从于上帝的时候,也仍会成为造物主般的人,也就是歌德所说的“世界的小上帝”(der kleine Gott der Welt)。

正是一种预言性的“生命感”才引发了花园里的爆炸:即人文主义同虚无主义的奇妙结合。柯柯什卡和勋伯格发觉对方都在从事同一危险而又孤独的工作——既是解放同时也是破坏。两人都极力反抗曾培养过他们的审美文化,即世纪末最早一批现代主义者的作品,当时这种文化已经失去其临界推力,而且如同在艺术展上一样,已经成了上层资产阶级占统治地位的传统文化。主要的老艺术家们——美术上的克利姆特,文学上的霍夫曼斯塔尔,建筑上的奥托·瓦格纳——都已开始代表受过良好教育的中上层阶级讲话了,这一阶级在当时大力扩展自己的审美文化,以适应自身政治力量遭受控制的新局面。可是年轻一代的艺术家,像柯柯什卡和勋伯格这样的表现主义者,却同那

些最后的清教主义者联合起来，即像阿道夫·卢斯和卡尔·克劳斯这样的理性主义批评家，这些人反对将艺术用作文化粉饰手段、遮掩现实本质的做法。

柯柯什卡和勋伯格用直接的视觉与音乐语言，来维护本能与心理上的真相，这些令人不安的真相，他们的前人早已发现，但只学会通过间接的寓言形式来表现。新来者造成的冲击导致了对他们的社会排斥，而这种排斥又强化了他们的异化感。异化感反过来又成了他们闯入精神与艺术新国度的出发点。人类文化使得人们的非理性体验无法找到公共的表现渠道，而两位反资产阶级的资产阶级人士，柯柯什卡和勋伯格，却为人类的灵魂找到了表现形式。作为新艺术的批评家、先知和创造者，这两位表现主义者表达了其中的精神。

不管是柯柯什卡还是勋伯格，都将自己的创新能力建筑在明确接受自我中心困境的基础上。柯柯什卡在其自传性的寓言(本文即是以该寓言开篇的)中，机敏地将现代生活的私人本质，同表达社会观的必要性及不可能性联系起来：“孤立迫使每一个人——孤独得像个野人——创造自己的社会观念。而他知道每个社会教条都不过是乌托邦，这也会驱使他走向孤单。这种孤单把我们吞进了它的空虚之中……”^⑥勋伯格在其清唱剧《雅各的梯子》(*Jacob's Ladder*)中用一声呐喊呼应了柯柯什卡的情感：“把我们从孤立中拯救出来吧 (Erlöse uns von unserer Einzelheit!)!”

在他们的战前作品中，两位艺术家都在新形式中找到了描写自己内心呐喊的渠道，这些形式打破了传统艺术中那些压制其呐喊的旧秩序。对于两人而言，代表秩序的花园，对它的借用，以及它的瓦解，都可以充当解放人心的媒介。柯柯什卡的爆炸冲动，在肖像画里精神与肉体现实的统一中，找到了创造性的出口。除非是针对他个人而言，否则他无意还原被毁的花园。而勋伯格作为美丽花园的颠覆者，虽然找寻不到社会理想或现实来消除自己深切的孤独感，但他并没有像柯柯什卡那样轻易地丢下这个问题。凭借其非凡的能力，他创造出巨大的能量，并

将荒野恰当地展现成了心理之人那形而上的类比和隐喻性的理想。他给那些能够倾听的人,展示出如何才能将荒野通过声音组织起来,以取代他不遗余力想要毁掉的花园。

注释:

- ① 奥斯卡·柯柯什卡(Oscar Kokoschka)著,《青年传记》(“Aus der Jugendbiographie”),《文集,1907-1955》(*Schriften, 1907-1955*,慕尼黑,1956年版),汉斯·玛利亚·温格勒(Hans Maria Wingler)编,第21-46页。
- ② 有关新的别墅文化及其主要建筑师的作品,简要论述请见彼得·维尔果(Peter Vergo)著,《维也纳的艺术》(*Art in Vienna*,伦敦,1975年版),第142-177页,散见各处。
- ③ 雨果·冯·霍夫曼斯塔尔(Hugo von Hofmannsthal),《花园》(“Gärten”),《全集作品,散文》(*Gesammelte Werke, Prosa*),赫伯特·斯坦纳(Herbert Steiner)编(法兰克福,1959年版),第2卷,第176页,第178页,第181页。
- ④ 《瞭望台》(*Hohe Warte*),该期刊以主要知识分子聚居区命名,服务对象是“城市文化中的艺术、思想与经济利益”(1904年及以下各期)。它是极具启发性的资料来源,因为里面包括了奥托·瓦格纳这样的城市现代主义者、约瑟夫·霍夫曼这样的新古典主义者,舒尔茨—诺姆伯格(Schultze-Naumburg)及西特追随者这样的小资产阶级复古主义者(建筑与城镇生活的“乡土课程”理论家)。请见系列文章,《花园建筑的艺术》(“Die Kunst des Gartenbaues”),《瞭望台》,第1期(1904-1905年),第5、7、12、14号。
- ⑤ 奥斯卡·柯柯什卡(Oscar Kokoschka)著,《我的一生》(*My Life*,纽约,1974年),大卫·布立特(David Britt)译,第219页。
- ⑥ 《1908年艺术展目录表》(*Katalog der Kunstschau, 1908*,维也纳,1908年版)。
- ⑦ 艺术展由帝国政府、下奥地利行政机关以及维也纳市政府捐助支持。私人保险人也建立了一笔保证金。《目录表》,第6页。
- ⑧ 同上书。由于在莫里斯的文章中找不到原文,我在这里只好将德文重译为英文。

- ⑨ 罗乔万斯基 (L. W. Rochowanski) 著,《维也纳的青年艺术: 弗朗茨》(*Die Wiener Jugendkunst. Franz Cizek und seine Pflegestätte*, 维也纳, 1946 年版), 第 20 页。
- ⑩ 同上书, 第 28 页。德语“sich auszusprechen”的所指, 不光是表现主义, 还有精神分析的谈话疗法。
- ⑪ 同上书, 第 29 页。
- ⑫ 奥斯卡·柯柯什卡 (Oskar Kokoschka) 著,《我的一生》(*Mein Leben*, 慕尼黑, 1971 年版), 第 55 页。有关他对自己在艺术与工艺学院里的老师及受训的总体描述, 请见同书, 第 49-52 页; 赫丁 (J. P. Hodin) 著,《奥斯卡·柯柯什卡与他的时代》(*Oskar Kokoschka: The Artist and His Time*, 伦敦, 1966 年版), 第 62 页, 第 221 页; 约瑟夫·霍夫曼 (Joseph Hoffmann),《柯柯什卡的开始》(“Die Anfänge Kokoschkas”), 收入赫丁所编,《柯柯什卡的崇拜》(*Bekennnis zu Kokoschka*, 柏林与美因茨, 1963 年版), 第 65-67 页。
- ⑬ 《德国艺术与装饰》, 第 23 期 (1908-1909 年), 第 53 页。
- ⑭ 柯柯什卡,《我的一生》。1907 年的藏品内容在尤金·古戈里亚 (Eugen Guglia) 所著的《维也纳: 一个领袖》(*Wien: Ein Führer*, 维也纳, 1908 年版), 第 65-67 页中有简要的记述。
- ⑮ 奥斯卡·柯柯什卡 (Oskar Kokoschka) 著,《梦乡中的男孩们》(*Die Träumenden Knaben*, 维也纳, 慕尼黑, 1968 年版)。
- ⑯ 柯柯什卡记录,《奥斯卡·柯柯什卡记叙他的一生》(*Oskar Kokoschka erzählt sein Leben*) 德国留声机协会 (Deutsche Gramophon Gesellschaft), 1961 年。
- ⑰ 柯柯什卡,《文集》, 第 141 页, 本人翻译。
- ⑱ 有关柯柯什卡本人对这次所谓骚动的描述 (他自称幸亏被卡尔·克劳斯对警察总长的影响所救), 请见柯柯什卡,《我的一生》, 第 27 页。另请见维尔果在其《维也纳的艺术》第 248 页注释 16 中的证据。
- ⑲ 柯柯什卡,《我的一生》, 第 35 页。
- ⑳ 阿道夫·卢斯 (Adolf Loos),《波特金城》(“Die potemkinische Stadt”), 载《神圣之春》, 第 1 期 (1898 年), 第 15-17 页。
- ㉑ 阿道夫·卢斯,《建筑师》(“Architektur”, 1909 年), 收入《尽管如此》(*Trotzdem*, 因斯布鲁克, 1931 年版), 第 109 页。

- ⑳ 同上。
- ㉑ 柯柯什卡,《我的一生》,第 36-37 页。
- ㉒ 同上书,第 33 页。
- ㉓ 虽然仅仅在《我的一生》里第三章的回忆中记述了自己在肖像绘画中的实际方法,但他早在 1912 年的一次演讲中就首次记录下了这方面的理论:《从容貌的本质说起》(“Von der Natur der Gesichte”)是以上讨论的基础。请见柯柯什卡,《文集》,第 337-341 页。
- ㉔ 根据提茨太太对座位的回忆,柯柯什卡当时迅速丢开画笔,用手指就画了起来,还用指甲划线。提茨—康拉特(E. Tietze-Conrat),《一幅肖像及之后的事》(“Ein Porträt und Nachher”),收入赫丁所编,《柯柯什卡的崇拜》,第 70 页。
- ㉕ 有关传统的音调次序及其与勋伯格的关系,最为清楚的分析是查尔斯·罗森(Charles Rosen)所著的《阿诺德·勋伯格》(Arnold Schoenberg),收入弗兰克·克尔莫德(Frank Kermode)编写的“现代大师系列”(纽约,1975 年版,平装本),特别是第二章。
- ㉖ 阿尔弗雷德·布伦德尔(Alfred Brendel)著,《音乐的思维与追思》(Musical Thoughts and Afterthoughts,普林斯顿,1976 年版),第 83 页。
- ㉗ 有关勋伯格早期作品的“双重性质”——勃拉姆斯与瓦格纳,请见威廉·赖希(Willi Reich)著(纽约,华盛顿,1971 年版),《勋伯格:批判性传记》(Schoenberg: A Critical Heritage),利奥·布莱克(Leo Black)译,第 5-8 页。
- ㉘ 见第 13-15 页,第 226-231 页。
- ㉙ 请见理查德·斯威夫特(Richard Swift)的透彻分析,《I-XII-99: 勋伯格〈升华之夜〉的音调关系》(“I-XII-99: Tonal Relations in Schoenberg's Verklärte Nacht”),载《19 世纪音乐》(19th Century Music)第 1 期(1977 年 7 月),第 3-14 页。
- ㉚ 阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg)著,《和声理论》(Harmonielehre,维也纳,1911 年版),第 449-450 页。
- ㉛ 同上书,第 443 页。
- ㉜ 斯忒藩·乔治(Stefan Georg)著,《空中花园诗篇》(Die Bücher der Hirten und Preisgedichte, der Sagen und Sänge und der hängenden Gärten,柏林,1904 年版),第 103-112 页。

- ③⑤ 有关该作品充分的专业分析,请见卡尔·海因里希·厄伦福斯(Karl Heinrich Ehrenforth)著,《印象与形式:勋伯格在乔治诗歌中向无调性的突破》(*Ausdruck und Form. Schoenberg's Durchbruch zur Atonalität in den George-Liedern, Op. 15*, 波恩,1963年版)。
- ③⑥ 本人翻译。有关玛丽·帕本海姆(Marie Pappenheim)的完整文本及翻译,请见哥伦比亚名著记载附带的小册子,M2S679,《阿诺德·勋伯格的音乐》(*The Music of Arnold Schoenberg*, 纽约,未注明出版日期),第2卷。这本小册子还包含罗伯特·克拉福特(Robert Craft)对《期待》中戏剧性结构的精彩讨论。
- ③⑦ 有关对该作品理论统一性的启发性讨论,请见罗森,《勋伯格》,第38-49页。
- ③⑧ 柯柯什卡创作这张自画像,首先是为瓦尔登1909年末或1910年初的《暴风雨》做海报。请见汉斯·温格勒(Hans Winkler)著,《奥斯卡·柯柯什卡:肖像作品》(*Oskar Kokoschka. Das druckgraphische Werk*, 萨尔茨堡,1975年版),第75-77页。
- ③⑨ 文本收入哥伦比亚名著记载中《阿诺德·勋伯格的音乐》,第1卷。
- ④① 引自《格言》("Aphorismen"),1910年,收入阿诺德·勋伯格著,《创作的忏悔》(*Schöpferische Konfessionen*),威廉·赖希编(苏黎世,1964年版),第12页。
- ④② 阿诺德·勋伯格,《和声理论》,第281页。(斜体字是他自己标的。)
- ④③ 引自同上书,无页数,收入《十二音列体系》(*die Reihe*),第2卷(英文版,1958年),第6页。
- ④④ 勋伯格,《和声理论》,第443页。
- ④⑤ 有关其文本的和各个部分,请见阿诺德·勋伯格著,《文本》(*Texte*, 维也纳,1926年版),第23-28页。整部交响曲的提纲可见约瑟夫·鲁弗(Joseph Rufer)著,《阿诺德·勋伯格作品集》(*The Works of Arnold Schoenberg*, 伦敦,1962年版),第115-116页。
- ④⑥ 阿诺德·勋伯格著,《信件集》(*Briefe*, 美因茨,1958年版),欧文·斯坦因(Erwin Stein)编,第11封信,写给理查德·德梅尔(Richard Dehmel),1912年12月13日。
- ④⑦ 罗伯特·穆齐尔(Robert Musil)著,《一个作家的札记》("Aufzeichnungen eines Schriftstellers"),收入《全集》(*Gesammelte Werke*, 汉堡莱茵贝克,1978年版),第7卷,第919-920页。

- ④7 鲁弗,《作品集》,第 116 页。
- ④8 同上书,第 117 页。
- ④9 请见乔治·斯坦纳(George Steiner)所写的精彩文章《勋伯格的摩西与亚伦》(“Schoenberg’s Moses and Aaron”),收入《语言与失语》(*Language and Silence*,纽约,1970年版),第 127-139 页。
- ⑤0 阿诺德·勋伯格(Arnold Schoenberg)著,《摩西与亚伦》(*Moses and Aaron*,纽约,1957年版)。
- ⑤1 柯柯什卡,《文集》,第 44 页。

附录一 重要名词术语对照表

Academy of Fine Arts 美术学院	art deco 艺术装饰
Adler, Victor 维克多·阿德勒	artisans 手工艺者
Akademische Lesehalle 学院读书会	art nouveau 新艺术
Akademisches Gymnasium 学术型高中	Arts and Crafts School 艺术与工艺学院
Allgemeine Oesterreichische Baugesellschaft 奥地利建设公司	Arts Council (Ministry of Culture and Instruction) 艺术委员会(文教部)
Altenberg, Peter 彼得·艾尔腾伯格	Athens 雅典娜
Andrian-Werburg, Leopold von 利奥波德·冯·安德里安—沃伯格	Auerbach, Erich 埃里克·奥尔巴赫
Andrian-Werburg, Viktor von 维克多·冯·安德里安—沃伯格	Austrian Reform Union 奥地利改革同盟
anti-Semitism 反犹主义	Austro-Prussian War 奥地利—普鲁士战争
architectural styles 建筑风格	
architectural training 建筑培训	Bahr, Hermann 赫尔曼·巴尔
army: counter-insurgency planning 军队:反叛乱计划	Baudelaire, Charles 夏尔·波德莱尔
arsenal 军火库	Beamtenministerium (Bureaucrat's Ministry) 官员部
art and social mobility 艺术与社会流动性	Beer-Hofmann, Richard 理查德·比尔—霍夫曼

- Beethoven, Ludwig van 路德维希·冯·贝多芬
- Bein, Alex 亚历山大·贝恩
- Benedictine Order 本笃会
- Berger, Johann Nepomuk 约翰·内勃姆克·伯杰
- Biedermeier 比德迈式样
- Bildung* 教育
- Billroth, Theodor 狄奥多尔·比尔罗特
- Bismarck, Otto von 奥托·冯·俾斯麦
- Bloch-Bauer, Adele 阿黛尔·布洛赫—鲍尔
- B'nai B'rith 反诋毁联合会
- Böcklin, Arnold 阿诺德·波克林
- Boehm-Bawerk, Eugen 尤金·勃姆—巴沃克
- raun, Heinrich 海因里希·布劳恩
- Brentano, Prof. Franz 弗朗茨·布伦塔诺教授
- Broch, Hermann 赫尔曼·布洛赫
- Brown, Norman O. 诺曼·布朗
- Burckhard, Max 马科斯·伯尔克哈德
- Burckhardt Jacob 雅各布·布克哈特
- bureaucracy 官僚, 官僚主义
- Bürgerministerium* 民政部
- Burgtheater* 皇家剧场
- Catholicism 天主教(教义)
- Chlumecky, Baron Johann 约翰·克伦梅基男爵
- Christian Social Party 基督教社会党
- City Council, Vienna (维也纳)市议会
- City Expansion Commission, Vienna (维也纳)城市扩张委员会
- city planning 城市规划
- Cizek, Prof. Franz 弗朗茨·齐泽克教授
- Coch, Georg 乔治·科克
- Columbia University International Conference on Urban Art 哥伦比亚大学城市艺术国际研讨会
- culture 文化
- Czech nationalism 捷克民族主义
- Dehmeil, Richard 理查德·德梅尔
- Democrats, Vienna (维也纳)民主派分子
- Depression of 1873 1873年经济萧条
- Deutsches Volksblatt* 《德意志人民报》
- Dreyfus, Captain Alfred 阿尔弗雷德·德雷福斯上尉
- Drumont, Edouard 埃杜瓦德·德鲁蒙
- Dumba, Nikolaus 尼古拉斯·顿巴
- Dumreicher, Freiherr Armand 阿曼德·弗雷赫尔·杜梅歇
- Eitelberger, Rudolf von 鲁道夫·冯·埃特尔伯格
- Ethical Culture 伦理文化

Exner family 埃克斯纳家族

Expressionism 表现主义

Felder, Kajetan 卡耶坦·费尔德

Ferstel, Baroness Marie 玛丽·费斯特
尔男爵夫人

Ferstel, Heinrich 海因里希·费斯特
尔

feuilleton 报纸专栏,文艺批评栏

Fischhof, Adolf 阿道夫·费什霍夫

Flaubert, Gustave 古斯塔夫·福楼拜

Fliess, Wilhelm 威廉·弗利斯

Förster, Ludwig von 路德维希·冯·福
斯特

Folk Theater 民间戏剧

Fortschrittsklub 进步俱乐部

Francis Joseph, Emperor 弗朗西斯·
约瑟夫皇帝

Franco-Prussian War 普法战争

Freud, Jakob 雅各布·弗洛伊德

Freud, Sigmund 西格蒙德·弗洛伊德

Friedjung, Heinrich 海因里希·弗雷
德荣

George, Stephan 斯忒藩·乔治

Gerstl, Richard 理查德·格斯特尔

Giraud, Albert 阿尔伯特·吉劳德

Gomperz, Elise 伊莉斯·戈姆培兹

Gomperz, Theodor 狄奥多尔·戈姆培
兹

ürne, Generaladjutant Karl 卡尔·格
伦尼将军

Hansen, Theophil 西奥菲尔·汉森

Hartel, Wilhelm von 威廉·冯·哈特爾

Hasenauer, Carl 卡尔·哈森诺尔

Hebbel, Friedrich 弗里德里希·黑贝
尔

Herrengasse 绅士街

Herzl, Theodor 狄奥多尔·赫茨尔

Hevesi, Ludwig 路德维希·赫维西

Hirsch, Baron Maurice de 莫里·德·
赫尔什男爵

Hitler, Adolf 阿道夫·希特勒

Hofburg 霍夫堡

Hoffmann, Josef 约瑟夫·霍夫曼

Hofmannsthal, Hugo, von 雨果·冯·霍
夫曼斯塔尔

Hofoper 皇家歌剧院

housing 住房

Humboldt, Wilhelm von 威廉·冯·洪
堡

Jacobsen, Jens Peter 詹斯·彼得·雅
各布森

Jews 犹太人

Jodl, Prof. Friedrich 弗里德里希·约
德尔教授

Joseph II, Emperor 皇帝约瑟夫二世

Josephanism 约瑟夫时代的风尚

- Jungen, die* “青年一代”
 伊斯·冯·列支敦士登亲王
- Kärntner Ring 卡恩特纳环路
 Linz program 林茨计划
- Kana, Heinrich 海因里希·卡纳
 Löwy, Emanuel 伊曼纽尔·洛维
- Kandinsky, Wassily 瓦斯利·康定斯基
 Loos, Adolf 阿道夫·卢斯
- 基
 Ludwig Victor, Archduke 路德维希·维克多大公
- Keats, John 约翰·济慈
 Lueger, Karl 卡尔·鲁格
- Klimt, Gustav 古斯塔夫·克利姆特
 Mach, Ernst 厄恩斯特·马赫
- Klinger, Max, “Beethoven” statue 马克斯·克林格, “贝多芬”雕像
 Maeterlinck, Maurice 莫里斯·梅特林克
- Koerber, Dr. Ernest von 欧内斯特·冯·科尔伯博士
 Mahler, Alma 艾尔玛·马勒
- Kokoschka, Oskar 奥斯卡·柯柯什卡
 Mahler, Gustav 古斯塔夫·马勒
- Kraus, Karl 卡尔·克劳斯
 Mandl, Ignaz 伊格纳兹·曼德尔
- Kronawetter, Ferdinand 费迪南德·克罗纳维特
 Matsch, Franz 弗朗茨·马奇
- Kundmann, Karl 卡尔·昆德曼
 Metternich-Zichy, Princess Melanie 梅勒妮·梅特涅—兹奇公主
- Kunstschau 1908* 1908年艺术展
 Meynert, Theodor 狄奥多尔·梅纳特
- Janckoronski, Karl 卡尔·兰柯朗斯基
 Mill, John Stuart 约翰·斯图亚特·密尔
- Langer, Susanne 苏珊·兰格
 Minerva 密涅瓦(掌管智慧、发明、艺术和武艺的女神)
- Lassalle, Ferdinand 费迪南德·拉萨尔
 Ministry of Culture 文化部
- Leseverein der deutschen Studenten
 Ministry of Education 教育部
- Wiens 德意志学生维也纳读书会
 Ministry of Finance 财政部
- liberal culture 自由主义文化
 Ministry of Religion and Instruction 宗教与教育部
- liberal politics 自由主义政治
 Ministry of War 作战部
- Lichtenberger, Elisabeth 伊丽莎白·利希登伯格
 Modern Gallery, Vienna (维也纳) 现代艺术馆
- Liechtenstein, Prince Alois von 阿洛

- Moll, Karl 卡尔·摩尔
- Morris, William 威廉·莫里斯
- Moser, Kolo 科罗曼·莫塞尔
- Museum of Art and Industry 艺术与工业博物馆
- Museum of Art History 艺术史博物馆
- Museum of Natural History 自然史博物馆
- museum projects 博物馆工程
- Musil, Robert 罗伯特·穆齐尔
- Myrbach, Felician von 菲利西恩·冯·密尔巴哈
- narcissism 自恋,自我陶醉
- nationalism, German 日耳曼民族主义
- Neue Freie Presse* 《新自由报》
- Neue Wiener Tagblatt* 《新维也纳日报》
- Neumann, Wilhelm von 威廉·冯·纽曼
- Nietzsche, Friedrich 弗里德里希·尼采
- Nordbahn 北方铁路
- Nüll, Eduard van der 伊杜瓦尔德·范·德·努尔
- Oesterreichische Creditanstalt 奥地利信贷公司
- Olbrich, Joseph 约瑟夫·奥尔布里奇
- Opera, Court(Hofoper) 皇家歌剧院
- Orlik, Emil 埃密尔·奥里克
- Otway, Thomas 托马斯·奥特韦
- Pan-Germanism 泛日耳曼主义
- Paris 巴黎
- Parliament (Reichsrat) 国会(帝国议会)
- Pater, Walter 沃尔特·佩特
- Pernerstorfer, Engelbert 恩戈尔伯特·佩纳斯托佛
- Philosophical Society, Vienna (维也纳)哲学学会
- Piarist Square 虔信广场
- Plener, Dr. Ernst von 厄恩斯特·冯·普伦纳博士
- Polytechnic Institute and School 工艺学院
- Postal Savings Bank 邮政储蓄大楼
- Raimund, Ferdinand 费迪南德·雷蒙德
- Rathaus 市政厅
- Rauscher, Cardinal Joseph von 红衣主教约瑟夫·冯·劳舍尔
- Ravel, Maurice 莫里斯·拉威尔
- Reichsrat 帝国议会
- Reichsratsstrasse 帝国议会街
- Rokitansky, Carl von 卡尔·冯·洛吉坦斯基

- Roller, Alfred 阿尔弗雷德·洛勒
- Rothschilds 罗斯柴尔德家族
- Rousseau, Jean-Jacques 简·雅克·卢梭
- Rudolph, Crown Prince 鲁道夫皇储
- Ruskin, John 约翰·罗斯金
- Saar, Ferdinand von 费迪南德·冯·萨尔
- Schiller, Friedrich 弗里德里希·席勒
- Schindler, Franz 弗朗茨·辛德勒
- Schliemann, Heinrich 海因里希·谢里曼
- Schmerling, Anton Ritter von 安东·里特·冯·史默林
- Schneider, Ernst 厄恩斯特·施奈德
- Schnitzler, Arthur 阿瑟·施尼茨勒
- Schoenberg, Arnold 阿诺德·勋伯格
- Schönborn, Cardinal Franz 红衣主教弗朗茨·肖伯恩
- Schönerer, Alexandrine von 亚历山德琳·冯·舍内雷尔
- Schönerer, Georg von 乔治·冯·舍内雷尔
- Schönerer, Matthias von 马提亚·冯·舍内雷尔
- School of Arts and Crafts (School of Applied Art) 艺术与工艺学院(应用艺术学院)
- Schopenhauer, Arthur 阿瑟·叔本华
- Schottengymnasium 苏格兰文科中学
- Schratt, Katherina 凯瑟琳娜·施拉特
- Schubert, Franz 弗朗茨·舒伯特
- Schwarzenberg, Prince Johann 约翰·黑山亲王
- Secession 分离派
- Semper, Gottfried 高芙雷·森帕
- Siccardsburg, August von 奥古斯特·冯·西卡德斯堡
- Sitte, Camillo 卡米洛·西特
- Sitte, Franz 弗兰茨·西特
- Slavs 斯拉夫人
- Social Democracy 社会民主
- socialism 社会主义
- social realism 社会现实主义
- South Kensington Museum 南肯辛顿博物馆
- State Trade School 国立职业学校
- Stifter, Adalbert 阿达尔伯特·施蒂夫特
- Stoclet house 斯托克莱特庄园
- Stöhr, Ernst 厄恩斯特·斯托尔
- Stonborough-Wittgenstein, Margaret 玛格丽特·斯通伯格—维特根斯坦
- Strasser, Arthur 阿瑟·斯特拉瑟
- Strauss, Richard 理查德·施特劳斯
- students 学生
- Sturm, Der 《暴风雨》
- Szepe, Moritz 莫里茨·赛普斯
- Szepe-Zuckerkanl, Berta 伯尔塔·赛

- 普斯—祖克康德尔
- Technical University (Technische Hochschule) 维也纳科技大学
- textile industry 纺织业
- theater 戏剧, 剧场
- Theater an der Wien 维也纳剧院
- theatrum mundi* 剧场世界
- Theresianum 特里萨中学
- Thun, Count Leo 利奥·图恩伯爵
- Tietze, Hans, and Erica Tietze-Conrat 汉斯·提茨与爱利卡·提茨—康拉特
- tonality 音调, 调性
- Toorop, Jan 简·托洛普
- Trade Ordinances of 1859 1859 年行业条例
- United Christians 联合基督会
- University 大学
- urban development, Vienna (维也纳) 城市开发
- Verein der deutschen Volkspartei 德意志人民党协会
- Vergo, Peter 彼得·维尔果
- Ver Sacrum* 《神圣之春》
- Victoria and Albert Museum 维多利亚与阿尔伯特博物馆
- Victorianism 维多利亚女王时代的风尚
- Vienna Anthropological Society 维也纳人类学学会
- Vogelsang, Karl von 卡尔·冯·沃格尔斯
- Votivkirche 感恩教堂
- Wagner, Otto 奥托·瓦格纳
- Wagner, Richard 理查德·瓦格纳
- Wagner-Rieger, Renate 勒纳特·瓦格纳—里格
- Walden, Herwarth 赫尔沃斯·瓦尔登
- Walzel, Dr. Oskar 奥斯卡·沃泽尔博士
- Wertheimstein family 维特海姆斯坦家族
- Wickoff, Franz 弗朗茨·威克霍夫
- Wiener Werkstätte 维也纳工艺坊
- Wilde, Oscar 奥斯卡·王尔德
- Winckelmann, Johann 约翰·温克尔曼
- Yeats, William Butler 威廉·巴特勒·叶芝
- “Young Vienna” (*Jung-Wien*) “青年维也纳”运动
- Zionism 犹太复国主义
- Zola, Emile 埃米尔·左拉
- Zuckermandl, Berta 伯尔塔·祖克康德尔
- Zuckermandl, Prof. Emil 埃密尔·祖克康德尔教授
- Zweig, Stefan 斯蒂芬·茨威格

附录二 插图目录

- 图 1 重新开发之前的维也纳,1844 年。
- 图 2 宣传环城大道开发的传单,1860 年。
- 图 3 环城大道以及国会大厦、市政厅、大学和皇家剧场(自左至右),摄于 1888 年。
- 图 4 市政厅(由弗里德里希·施密特设计),1872-1883 年。
- 图 5 皇家剧场(由戈特弗雷德·森帕和卡尔·哈森诺尔设计),1874-1888 年。
- 图 6 大学(由海因里希·费斯特尔设计),1873-1884 年。
- 图 7 帝国议会(国会大厦,由西奥菲尔·汉森设计),1874-1883 年。
- 图 8 国会大厦前的雅典娜喷泉(西奥菲尔·汉森和卡尔·昆德曼设计),1896-1902 年。
- 图 9 卡恩特纳环路。
- 图 10 帝国议会街。
- 图 11 卡恩特纳环路 14 号的楼梯间,1863-1865 年。
- 图 12 帝国议会街 7 号的前厅,1883 年。
- 图 13 大众租赁型住宅楼(公寓大楼,由西奥菲尔·汉森设计),1870 年。
- 图 14 大众租赁型住宅楼的平面设计图。
- 图 15 黑山广场。
- 图 16 协和广场。
- 图 17 绅士街。
- 图 18 奥托·瓦格纳设计,奥地利土地银行大楼,1882-1884 年,临街外观

- 图 19 奥地利土地银行,后庭。
- 图 20 奥地利土地银行,楼梯间。
- 图 21 奥托·瓦格纳设计,下都柏林车站,1895-1896 年。
- 图 22 奥托·瓦格纳,努斯多夫大坝,1894-1898 年:有审美感的工程。
- 图 23 奥托·瓦格纳设计,公寓大楼,左河滨大街与克斯特勒街,1898-1899 年。
- 图 24 奥托·瓦格纳设计,邮政储蓄办公大楼,1904-1906 年,其前方为乔治·科克纪念塑像。
- 图 25 奥托·瓦格纳设计,新史迪夫特街 40 号,1909-1910 年。
- 图 26 奥托·瓦格纳,模块式的城市管区,1911 年。
- 图 27 奥托·瓦格纳,活动中心图样,1911 年。
- 图 28 奥托·瓦格纳,城市扩张的模块式规划图,1911 年。
- 图 29 高芙雷·森帕设计,外皇宫广场(皇帝广场),1869 年。
- 图 30 奥托·瓦格纳设计,博物城项目(“艺术总汇”),1880 年。
- 图 31 奥托·瓦格纳设计,当代艺术品展厅,1900年。
- 图 32 奥托·瓦格纳设计,艺术馆,MCM-MM,1913 年。
- 图 33 带有顶篷绘画的皇家剧场的大楼梯间(克利姆特和马奇绘),1886-1888 年。
- 图 34 莎士比亚的戏剧,皇家剧场大楼梯间的顶篷绘画,1886-1888 年。
- 图 35 旧皇家剧场的观众席,维也纳,1888 年。
- 图 36 雅典娜(位于艺术史博物馆楼梯间的拱上空间),1890-1891 年。
- 图 37 提休斯,第一次分离派展览的海报,1897 年。
- 图 38 赤裸的真理,1898 年。
- 图 39 约瑟夫·奥尔布里奇设计,分离派之家,1898 年。
- 图 40 弹钢琴的舒伯特,1899 年。
- 图 41 古斯塔夫·克利姆特,帕拉斯·雅典娜,1898 年。
- 图 42 古斯塔夫·克利姆特,水蛇 II,1904-1907 年。
- 图 43 古斯塔夫·克利姆特,犹滴与荷罗孚尼,1901 年。
- 图 44 古斯塔夫·克利姆特,玛格丽特·斯通伯格—维特根斯坦的肖像,1905 年。
- 图 45 古斯塔夫·克利姆特,福里查·里德勒的肖像,1906 年。
- 图 46 古斯塔夫·克利姆特,阿黛尔·布洛赫—鲍尔的肖像 I,1907 年。

- 图 47 古斯塔夫·克利姆特,达那厄,1907-1908 年。
- 图 48 古斯塔夫·克利姆特,吻,1907-1908 年。
- 图 49 古斯塔夫·克利姆特,死亡与生命,1916 年。
- 图 50 音乐,1898 年。
- 图 51 无题(“享受愉悦的女孩”),无年代。
- 图 52 鱼血,1898 年。
- 图 53 莎乐美(犹滴 II),1909 年。
- 图 54 哲学,大学顶篷绘画,1900 年。
- 图 55 医学,大学顶篷绘画,1901 年。
- 图 56 法学,为大学顶篷绘画所做的构思图,约 1897-1898 年。
- 图 57 法学(最终版),大学顶篷绘画,1903-1907 年。
- 图 58 金鱼,1901-1902 年。
- 图 59 马克斯·克林格,贝多芬,展于分离派展览上,1902 年。
- 图 60 约瑟夫·霍夫曼,分离派内部,贝多芬展览,其中有克利姆特的壁画,1902 年。
- 图 61 贝多芬壁画,画一:渴望幸福,1902 年。
- 图 62 贝多芬壁画,画二:敌对力量,1902 年。
- 图 63 贝多芬壁画,画三细部:音乐,1902 年。
- 图 64 贝多芬壁画,画三细部:对幸福的渴望止于诗歌,1902 年。
- 图 65 约瑟夫·霍夫曼,艺术展展厅,1908 年。
- 图 66 奥斯卡·王尔德的《公主的生日》,演出于艺术展花园剧场,1908 年。
- 图 67 奥斯卡·柯柯什卡,出自《梦乡中的男孩们》,1908 年。
- 图 68 奥斯卡·柯柯什卡,出自《梦乡中的男孩们》,1908 年。
- 图 69 奥斯卡·柯柯什卡,为《谋杀者,女人的希望》所画的软硬笔画,1908-1910 年。
- 图 70 厄恩斯特·斯托尔,无题,1899 年。
- 图 71 阿诺德·勋伯格,红色的凝视,1910 年。
- 图 72 奥斯卡·柯柯什卡,艺术展海报,1908 年。
- 图 73 奥斯卡·柯柯什卡,出自《梦乡中的男孩们》,1908 年。
- 图 74 奥斯卡·柯柯什卡,《谋杀者,女人的希望》海报,1909 年。

- 图 75 奥斯卡·柯柯什卡, 赫尔沃斯·瓦尔登肖像, 1910 年。
- 图 76 奥斯卡·柯柯什卡, 汉斯·提茨和爱利卡·提茨—康拉特肖像, 1909 年。
- 图 77 奥斯卡·柯柯什卡, 暴风雨, 1914 年。
- 图 78 奥斯卡·柯柯什卡, 建筑师阿道夫·卢斯的肖像, 1909 年。
- 图 79 阿诺德·勋伯格, 空中花园诗篇, 乐曲一。
- 图 80 奥斯卡·柯柯什卡, 海报(自画像), 1912 年。