


# 维也纳文艺评论：文艺作为核心载体映射到整个社会——《世纪末的维也纳》摘录

 朱俊帆 评论 世纪末的维也纳

2023-10-23 13:05:23 已编辑 美国

这篇书评可能有关键情节透露

## 0 导言

在政治分裂、社会瓦解的危机中，这座城市涌现出一大批极具原创性的政治家、思想家、艺术家。他们的诸多观念（如反犹主义、俄狄浦斯情结、超前的建筑理念等），至今仍广受争议甚至诟病。但无可否认的是，这一代精英分子对当时（乃至后来）的西方社会文化，具有极大的塑造作用。

历史变迁不仅逼迫个人探寻新的身份，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产物。所以，一旦历史连续性占据上风，复杂的改变就随之出现。反过来，意识到作为当下的历史的快速变革，则会淡化历史在关联过去上的权威性。

到了尼采，麻烦开始出现了。碎片化似乎无所不在——尼采和马克思主义者均将之称为“颓废”（decadence）——欧洲高雅文化进入一个无限创新的漩涡中，每个领域都宣称自己独立于整体，而这些独立出来的部分反过来又分裂成新的、更小的部分。文化现象要通过一些概念才能用思想进行表达，而这些概念本身也被卷入无情的离心变化中。不光是文化的缔造者，而且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——可这些范畴连能用来概括化的表面优点都没有，也无法被令人信服地、辩证地整合进我们先前所理解的历史进程中。想要为20世纪寻觅一个像“启蒙”这样过于宽泛，但在启发性上不可或缺的替代词，似乎注定无果，因为它所应覆盖的文化内容实在太过于异质化。事实上，现代运动用来界定自身的分析范畴的多样性，借用阿诺德·勋伯格（Arnold Schoenberg）的话来说，已经成为“原则的死亡之舞”。在一个接一个专业学术领域，历时性路径或者说曾经维系现实追求和过往关注的意识链条，要么被斩断，要么被磨损。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丧失依赖关系。

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，与其说年轻人反抗的是其父辈，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所攻打，是他们从小成长于其中的古典自由主义占主导地位的价值体系。考虑到他们在数个文化活动领域内部，都对自由主义—理性主义传承做出了无处不在又不约而同的批评，仅仅对某些特殊学科所采取的内在研究法，根本无法公正地解释这一现象。在文化创造者中间，这种思想和价值全面而突然的转型表明了一种共同的社会经验的存在，这种经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，为此提供了这样一种背景。

维也纳的文化精英受社会限制的特点，再加上其独特的地方主义与世界主义、传统做派和现代品位的结合，为我们研究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其中每一个城市作为文化实体来考察——高雅文化的各个分支中的知识分子，不管是理论界的还是美学界的，新闻界的还是文学界的、政治界的还是学术界的，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，整个精英阶层的凝聚力都相当之强。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为荣的商界与职业精英。同样，知识分子与其他精英群体的“疏离”，他们关于神秘或先锋亚文化的发展，与上层中产阶级的政治、伦理和美学价值的脱离，这些在维也纳也都比欧洲的其他文化都市来得要晚，尽管其发展步伐更快、更稳定。

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，如今成了一个媒介，用来追踪超过四代人以来，在人类环境中新出现的后理性主义概念。第6章，“花园的转变”，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，这些思想和情感是在自由主义权力（以及支撑这种权力的历史维度）土崩瓦解的情形下出现的。最后一章，“花园中的爆炸”，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高潮，而新的文化开始重构。在反对世纪末唯美主义的狂暴浪潮中，柯克西卡和勋伯格设计了绘画和音乐的全新语言，



村上春树如何写出极致的比喻？  
豆瓣时间

广告

> 世纪末的维也纳



作者: [美] 卡尔·休斯克  
出版: 光明日报出版社  
定价: 99.80元  
装帧: 精装  
页数: 512  
时间: 2022-7

> [侵权投诉通道](#)

在对自己社会公开的价值观的超越性否定中，宣告了受苦的普遍性。现代人被定义为“被判定要重新构建自己宇宙”[插图]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。

1 社会

传统资产阶级文化把自然看作一个可以依靠神圣法则通过强加秩序来掌控的领域，而奥地利贵族文化则把自然当成是一个欢愉的场景、一种神圣恩典的展现，应该通过艺术的形式进行颂扬。传统奥地利文化并不像德国北方文化那样有着道德、哲学和科学的特征，它主要是审美的，最大成就是在应用艺术和表演艺术方面：建筑、戏剧、音乐。因此，植根于理性与法治的自由主义文化的奥地利资产阶级，就与注重感官和优雅古老的贵族文化发生了冲突。这两种元素，正如我们将要在施尼茨勒身上看到的，只能形成一种极不牢固的化合物。

通往贵族文化的第二条途径，比起大兴土木来更为惹眼，那就是对传统上颇为强大的表演艺术的赞助。比起建筑，这种形式的贵族传统更为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。维也纳新上层资产阶级，开始模仿洛布科维茨（Lobkowitz）家族和拉索默斯基（Rasoumowsky）家族，赞助古典戏剧和音乐，但见证者中没有谁能够否认，到19世纪末，他们所表现出的对这些艺术形式的真正热爱，远远胜过欧洲任何其他城市的资产阶级。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。

如果说维也纳市民一开始支持艺术圣殿的做法是一种同化为贵族阶层的替代形式的话，那么他们最后在艺术中发现的却是一种逃避，一个逃避日益具有威胁性的政治现实的不愉快的世界的避难所。在欧洲其他地方，选择为了艺术而艺术，意味着其奉献者只能从某个社会阶级中退出；只有在维也纳，它获得了整个社会阶级的忠诚，而艺术家只是其中的一部分。艺术生活成了行动生活的替代者。的确如此，当公民行动变得越发徒劳时，艺术简直成了一种宗教，是意义的源泉和灵魂的食粮。

资产阶级，无论是作为纨绔子弟、艺术家，还是政治人物，都无法根除其自身的个人主义传统。随着其“潜逃”意识（霍夫曼斯塔尔语，意即逃离世界）的增强，资产阶级将借来的审美文化，内化为对自我和对个人独特性的培养。这一趋势不可避免地导致人们专注于自己的心灵生活。

题目《通向旷野之路》（Der Weg ins Freie）指的是有着良好教养的维也纳年轻一代，竭尽全力地寻找一条通往免于罪责的道路，走出病态社会的泥沼，获得令其满意的个人生活。每一位年轻的犹太人配角，都象征了自由主义被扫除之后，犹太人仍然还可以走的真实道路。而在一个更公正的社会里，他们本来都是有着自己的道路的，但是现在却被迫走向了另一条不太适合自己，甚至和自己的个性完全不相容的道路。有政治意愿的人成了沮丧失意的作家，把这种意愿向内转到了自己的毁灭上来；本应尽享爱情生活的迷人的犹太姑娘，现在成了好战的社会主义狂热分子；凭性情气质注定成为出色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。正如拉威尔的《华尔兹》中的主题，每个人物都被整体的狂乱旋流所扭曲，不再是真实的自己，而是变得偏执古怪。

施尼茨勒描绘了《通向旷野之路》的主人公。格奥尔格·冯·维根廷（Georg von Wergenthin）同时是艺术家和贵族，他象征了世纪末奥地利资产阶级文化的英雄。通过他，施尼茨勒阐述了一个理念的缓慢死亡。维根廷在他所出入的上层资产阶级犹太人圈子里，恰如其分地受到了双重追捧：既因为他作曲家的天赋，又因为他系出名门而举止优雅。尽管从表面上看，社会喜爱他这种人，也推崇他的艺术，可实际上，由于社会不可救药的多元性，他内心的漂泊感、孤独感和徒劳感反而加重了。敏感的维根廷在其心灵世界中所折射出的断裂与紧迫的情势，也是施尼茨勒所描绘的社会全景画卷的特征。在一个社会的价值取向冲突的混乱地方，维根廷也只能是其通常的产物——价值真空。由于无力让自己专注投入，维根廷陷于瘫痪。他滞留在空洞贫瘠的意识边缘地带：徘徊于工作与娱乐之间、对内在驱动力的肯定和否定之间、挑逗和爱情之间、贵族智慧和资产阶级理性之间。他没有做出选择。施尼茨勒巧妙地展现了各种压力（包括社会或者本能的压力）如何强加给他的选择，记录下他感受震撼的意识。分崩离析的社会很快就破坏了他那充满创造力的归隐生活。

施尼茨勒渴望的是悲剧，但只获得了悲伤。他笔下的一个人物发现，根本就没有通向旷野之路，有的只是通向自我之路。施尼茨勒夹在科学与艺术之间，夹在对旧道德和新感情的投入之间，无法像弗洛伊德和表现派艺术家一样，在自我中找到新的和令人满意的意义；他也不能像后来的霍夫曼斯塔尔那样，为精神领域的政治问题构想出解决方案。作为一个失望而坚定的自由主义者，他提出问题的方式显然就是将幻想击碎。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，他不仅理解华尔兹世界的传统，也理解个体的心理，这些个体与正在解体的整体之间的关系越来越离心化。他具有原创性地描绘了大部分20世纪主观主义得以形成的社会母体，即世纪末的维也纳正趋解体的道德审美文化。

霍夫曼斯塔尔感到，要投入生活需要有决心和意志的能力。这意味着必须投身到非理性，只有在这样的世界里，决心和意志才能立足。因此，对本能的肯定，为唯美主义者打开了通往行动和社会生活的大门。对于这个他现在正在步入的伟大世界，霍夫曼斯塔尔是如何看待的呢？现代社会与文化对他而言，就像对施尼茨勒一样，无可救药地多元化，缺少内聚力和方向。通过形式，他把冲突引向了和谐。[插图]所以，霍夫曼斯塔尔竭力避免施尼茨勒的悲观主义，努力寻找一种统治理念，能够塑造和引导政治中的非理性。他在艺术神庙中找到

了线索。从这里出发，他将他找到的解决诗人和现代生活混乱关系的问题的方案——动态形式——用于解决政治混乱的问题。动态形式的概念对政治来说意味着什么？它始于这样一个假设，即个体和群体中相冲突的能量必须有一个发泄口。抽象的理性正义无法提供这个发泄口，只能量化而已；一个完整的心理之人必须参与到政治进程中。这里所说的参与，跟自主平等的个人进行民主投票的意思既接近又不同，它指的是参与到霍夫曼斯塔尔所说的“整体的仪式”中。只有在政治仪式的形式中，没有人感到被排斥在外的情况下，相冲突的个体的初始能量才能得以协调。

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熔炉中，古典自由主义的人类观已经瓦解。两人都确认了这样的事实：心理之人已从旧文化的废墟中出现了。施尼茨勒是从维也纳自由主义传统的道德和科学一面着手解决这个问题，他在社会学上的洞察力胜过霍夫曼斯塔尔，但他对垂死文化的执着，让他染上了苍凉的悲观主义情绪，因此他的作品缺乏悲剧力量。施尼茨勒认定对审美文化而言必不可缺的游移感，也曾让霍夫曼斯塔尔受害过，但后者最终摆脱了这一麻痹状态。他在接受心理之人方面并不逊于施尼茨勒，还把艺术准则应用到了政治领域。他寻求一种疏导而非压制非理性情感力量的形态。他的所谓参与整体仪式的政治，似乎有些不合时代，并导致了他的悲剧。但是，他见证了扩大政治思想实践的范围的需求，以理解人类情感及理性权利，这些都成了后自由主义时代的中心问题。

## 2 城市规划

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，占据了一片带状的宽阔土地，将昔日的内城同郊区分隔开来。由于风格统一，规模宏大，“维也纳环城大道”（Ringstrasse Vienna）已经变成了奥地利人的一个概念，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”之于英国人，“创造者时代”（Gründerzeit）之于德国人，或者“第二帝国”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，环城大道成了他们进行批判的一个象征性的焦点所在。就像“维多利亚主义”在英国一样，“环城大道格调”（Ringstrassenstil）也成为一個相当普遍的贬义词，一代充满怀疑、批判，并且有着审美敏感的年轻人，就是喊着这个词，抛弃了他们无比自信、跻身新贵的父辈的。不过更确切地说，正是以环城大道风格为砧板，在维也纳及其建筑方面的两位现代思想先驱，卡米洛·西特和奥托·瓦格纳才锤炼出了城市生活和形态的思想，现在这些思想的影响依然在我们中间发挥作用。沿着维也纳环城大道建起的宏大的集会广场，以及上面的纪念碑和住宅，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。

老的内城和环区之间，由于政治变迁，其对比不可避免地愈加显著。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；贵族阶层的高雅殿堂；哥特风格的圣斯蒂芬大教堂，以及散布在狭窄街道上的众多小教堂。而在新建的环城大道的开发上，第三等级在其建筑上表现出宪法的“法律”（Recht）战胜了帝国的“权力”（Macht），世俗文化压倒了宗教信仰。在环区占主导地位的，不再是皇宫、卫戍部队和教堂，而是立宪政府和高雅文化的各大中心。在旧城中为了表现贵族之恢宏和教会之壮丽的建筑艺术，在这里变成公民的共有财产，在一系列所谓的“华丽建筑”（Prachtbauten）中，表现出资产阶级文化理想的各个方面。

虽然环区的规模和宏伟依旧表现出巴洛克风格的持久力量，但激发其设计灵感的空间概念却是原创和新颖的。巴洛克风格的规划者在组织空间时会将观众引向一个中心焦点：建筑环绕和支配空间，而空间作为背景，对建筑起到了视觉放大的作用。而环城大道的设计者们，几乎将巴洛克的程式完全颠倒过来，运用建筑来扩大水平空间。他们把一切与中央大道有关的因素都组织了起来，没有构造上的牵制，也没有什么视觉上的目的。在这庞大的建筑综合体中，呈多面形的街道是唯一真正具有独立生命的元素，不从属于任何其他的空间实体。巴洛克设计者力图把郊区同城市连为一体——营造出开阔的远景视野，使其朝向那些居于中心位置的宏大特征——而1859年所采用的规划，除了个别的例外，尽量减少远景视野，且青睐于环形的流动线路。所以，环区把旧的中心和新的郊区分隔开来。主要规划人之一路德维希·冯·福斯特（Ludwig von Förster）曾写道：“……通过对其不规则边缘的填充，内城呈现出一种封闭而又规则的形态，像一个七边形，而世间最有气派的大道之一就是沿其四周展开的，从而把这内城跟外围的郊区分开。”通常把外围和市心连接在一起的，是一种呈强烈放射形的道路体系，可在这里，不管是从内城还是从郊区进入环区的道路，大多数都不显眼。这些道路流入环区，而不是横穿环区。老城于是就被环区所包围，用一位评论家讲过的话，化为博物馆似的东西。

市政厅地带（Rathaus Quarter），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。位于这一区域的四座公共建筑，共同构成了一个法律和文化的名副其实的四边形。它们就像风向图一样，代表了自由主义的价值体系：议会大厦中的议会政府，市政厅中的市政自治，大学中的高等教育，以及城堡剧院（Burgtheater）中的戏剧艺术。自由主义的维也纳采用了庞大的哥特式风格（市政厅（弗里德里希·施密特设计））来建造其市政厅。为奥地利的传统艺术女王提供场所的城堡剧院（城堡剧院（戈特弗雷德·森佩尔和卡尔·哈森诺尔设计）），被设计成早期巴洛克风格，为的是纪念这样一个时代，即剧院首度通过一种共同的审美激情将教士、朝臣和民众联合到了一起。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·克里姆特，用刻画戏剧历史的油画来装饰顶篷，并以此声名大振。如同歌剧院和艺术史博物馆，城堡剧院为旧贵族和新资产阶级精英提供了一处集会场所，在这里，等级差别和政治分歧，即使没有完全消除，至少由于文化审美上的共同点而大大淡化。帝国宫廷（Hof）通过这些艺术表演机构——皇家城堡剧院（Hofburgtheater）、皇家歌剧院（Hofoper）、皇家博物馆（Hofmuseen），能够轻而易举地接触到新近扩

大的公众，而新资产阶级则可以在这些艺术中热切地吸收传统文化，而不必牺牲自己在宗教、政治和科学上引以自豪的独立感。

大学设计者海因里希·冯·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中，也堪称是一个见风使舵之徒。他熟练掌握各种各样的所谓历史“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，在1848年参加了大学生军团，但很快就重回其腐朽的出身，在保守的19世纪50年代，他为波希米亚贵族当起了建筑师。在波希米亚贵族图恩伯爵的支持下，费斯特尔成了感恩教堂的建筑师并声名鹊起。[插图]当自由主义时期的大学规划最终开始时，费斯特尔又被任命设计一座文艺复兴风格的建筑。于是，他前往现代人文主义学术的摇篮——意大利，在那里研究了帕多瓦大学、热那亚大学、博洛尼亚大学和罗马大学。可以肯定的是，对于费斯特尔意欲在其壮丽的建筑构造中过分渲染文艺复兴传统的做法，某些自然科学家极力反对。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是柏林大学和慕尼黑大学、法兰西学院，以及伦敦大学。它们的建筑很简单，“更符合严肃审慎的要求……严谨的科学在这里感到舒适自如”。作为维也纳自由主义学术之重要中心的适宜风格，文艺复兴得以大行其道。

最为壮观的建筑便是议会大厦（Reichsrat，议会大厦（特奥费尔·汉森设计））了。丹麦建筑师特奥费尔·汉森（Theophil Hansen，1813—1891）为环城大道的建筑群[插图]建造了5座建筑，但是议会大厦是他凝聚心血最多的。他选择了自己最崇拜的风格——古典希腊风格——来装点建筑外观，尽管其彼此连接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，他所采用的“高贵、古典的形态，将会以其无法抗拒的力量，对人民代表产生一种启发心智、趋于理想的影响”。在早先的计划里，汉森要把上议院设计成古典希腊的样式，也就是更改为“贵族”的风格。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，都随着普奥战争的爆发，以及随之而来的1866年国内危机，而告一段落。当硝烟散去，一部更趋自由的宪法颁布以后，政府在1869年决定将两院联合在一起，置于“一座壮观恢宏的光辉建筑中”，两院分别各占据一个侧翼。共用的中央大厅，两院议长共用的接待室，以及整体采用“更为高贵”的希腊风格，象征着议员和人民能够同心的愿望。由于缺乏历史，他们找不到自己的政治英雄，无法通过雕塑来纪念。于是就借用了罗马议会山上的那对“驯马人”雕像，来守卫斜坡入口。沿着斜坡自身，摆放着8位古典历史学家的雕塑——修昔底德

（Thucydides）、波利比乌斯（Polybius），以及其他杰出名家。在历史传统匮乏的地方，就需要有历史学识来填补空缺。最终，他们选择了雅典娜来作为首要象征，立于这座新大楼的正前方（议会大厦前的雅典娜喷泉（特奥费尔·汉森和卡尔·昆德曼设计）。在这里，神话被引入，来发挥历史所无法履行的功能。奥地利的议员并不倾向于类似自由女神像那种承载革命历史的雕塑。智慧女神雅典娜作为城邦的守护者，可算是一个更为稳妥的象征。这位女神还贴切地象征了政治与理性文化在自由主义下的结合，其表现在人们常说的那句启蒙运动口号中：“知识使人自由”（Wissen macht frei）。虽然雅典娜雕像规模庞大，但也并不比汉森的议会大厦更能统领周边环境，只是冷冷地凝视着风中的生活中心——环城大道自身。

环城大道上的宏伟建筑充分展现了自由主义统治时期文化的最高价值。在这样一个阅兵场的废墟上，自由主义的信徒建起了立宪政府的政治机构、为自由民族培养精英人才所学校，以及博物馆和剧院，后两者为大众提供的文化可以把“新人”（novi homines）从其低贱的出身中拯救出来。如果说跻身旧的世袭贵族很难，那么理论上精神贵族可以通过新的文化机构向每个人敞开大门。它们有助于人们将旧有文化同皇家传统联系起来，从而强化“第二社会”，有时也叫作“中间夹层”。在这夹层中，处在上升中的资产阶级，与愿意接受新形态的社会与经济力量的贵族相接触，在其中胜利和失败也随之变成了社会和解与文化整合。

广场是人类社会的岛屿。他提议在几个大建筑——感恩教堂、议会大厦等——前面建造一些从主体结构中延伸出来的部分，以合围成一个广场，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）在圣彼得大教堂前面所做的那样。无论哪种方式，其结果都是空间的内在化，即从一种无限的媒介转变成一种确定的体积。环城大道这样一条漫无目的的河流，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，来抵消街道那种运动导向的功能主义。他之所以运用广场的历史模式，并非因为像环城大道上的建筑风格那样，想要象征一种功能，而是想在一个理性社会的框架中，力图重建社区体验。

现代生存的根本性事实，便是缺乏生活所必需的一整套连贯的价值。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）都是这一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。现代境况的本质是生命的碎片化，而我们需要一个具有整合力的神话。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是行不通的；它只能在艺术和生活中产生一些苍白无神的幽灵。西特呼唤一种具体展现的新理想，“紧扣但又高于真实世界”，把人类当前那些破碎的价值，整合成一个连贯未来的形象。西特把瓦格纳奉为天才，瓦格纳则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。世界被那些无根的科学和贸易的追求者摧毁了，导致苦痛的人民缺少一个富有生命力的神话可供依靠，艺术家就必须创造新的世界。

西特的人民概念完全遵循瓦格纳的思想，即人民是保守的，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工匠传统的，但是对于歌剧主人公的新艺术，即一种基于内心呼喊的艺术，也能够做出回应。不过在瓦格纳和西特看来，人民并非政治中的积极元素，这跟马克思和法国的革命理论家不同。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——科学家和商人冒险家——手中解放出来。作为救赎者的艺术家不会像浮士德那样无情毁灭保守的（前工业时代的）人，而是通过同他们结盟，从而带来进步。[插图]他们要创造一种“全新建构的现代生活”的戏剧，以对应“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，创造全新的德国人。这既是音乐戏剧作者的任务，也是造型艺术家（der Bildner）的任务。

### 3 政治

奥地利社会并不尊重秩序和进步这两个自由主义价值坐标。在19世纪的最后25年里，自由主义者制订的反对上层阶级的计划，引起了下层阶级的爆发。自由主义者成功地将大众的政治能量释放出来，可是这些能量反对的是自己，而不是他们的老对手。他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。德意志民族主义摇旗呐喊，反对的是贵族的世界主义，结果导致斯拉夫爱国者呼吁自治。当自由主义者出于多民族国家利益的考虑，而弱化德意志主义时，反自由派的德意志小资产阶级便将之斥为民族主义的叛徒。自由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。

他属于维也纳介于日益腐败的贵族和倍受压制的“小人物”中间的那种奇怪的沉默的知识分子群体，也就是赫尔曼·布洛赫（Hermann Broch）所谓的维也纳放荡末日中的“果冻民主”。特里萨中学无疑培养了卢埃格尔对社会差别的天然情感，还让他产生了一种相比自己未来的敌人（那些顽固的资产阶级）的社会优越感，尽管他本人也出身卑微。他有着受过良好训练的仆人的敏感，比介于他主人和自己之间的那个阶级的成员更懂得教养。他日后承担起了把贵族和群众联合起来反对自由主义中产阶级的政治任务，而上述认识被证明是一笔宝贵财富。

既是梦想家又是愤世嫉俗者的赫茨尔，对世界有着很强的防备意识，而且以富家公子的孤独方式，把世界当成一面镜子，用它来展现自己的优越感。在大学期间，他傲慢的个人风格显露无遗。当时同在维也纳大学就读的阿图尔·施尼茨勒从远处注视着赫茨尔，渴望能跟他交上朋友，羡慕他的泰然自若和对下等世界的高傲蔑视。两人同属学院读书会（Akademische Lesehalle），这原先是一个非政治性的学生会，在一次严重的冲突之后，在赫茨尔加入的那个学期，被德意志民族主义者所接管。施尼茨勒对赫茨尔在新调性中的演说能力印象深刻：“我依然记得‘第一次见你时’，你正在演讲，声调很‘高’——真的非常高！……你嘲讽地微笑着。我心中暗想，要是我也能那样演讲、那样微笑就好了。”

仿佛是为了向自己，也向整个民族证明，他希望能把哪怕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”。[插图]犹太隔都的居民将会被组织起来，集体承担起世俗的基督骑士这种浪漫封建角色，以此来建造他们社会同化的天堂。很难再找到比这还要生动的例子，来说明在后自由主义群众政治诞生之时，贵族幻想所发挥的作用。就像罗泽瑙骑士和英俊卡尔一样，赫茨尔通过开启虔诚之往昔的源泉，以满足人们对社群主义社会的渴望，并领导追随者走出了行将崩溃的自由主义世界。赫茨尔拥护新调性的政治，只是为了拯救犹太人免受外邦人世界中的新调性政治后果的影响，但这并没有妨碍他和其对手们拥有某种类似性。他们都以各自的方式，成了奥地利自由主义文化的叛逆子孙。对于仍旧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，却无法喂饱灵魂。

### 4 弗洛伊德《梦的解析》

弗洛伊德不得不忍受的最令人难堪的侮辱，还是他不能获得教授职位。在思想上的孤立、职业上的挫败、社会上的不安之外，他总共17年的漫长等待时间——医学院的通常标准是8年——对他来说似乎是雪上加霜，标记着学术上的失败。弗洛伊德职业上的不顺有更大的背景，那就是几乎不断的政治危机所产生的沸腾气氛。在19世纪的最后5年中，奥匈帝国的局势就像一位诗人所说的，“充当了一个小世界，是外面大世界的预演”——预演的是整个欧洲的社会与政治的解体。[插图]哈布斯堡帝国的内部在裂缝之处分崩离析，而在国际上，欧洲亦遭此厄运：垂直方向上是民族的纷争，水平方向上则是阶级与意识形态上的分裂。到19世纪90年代，政治斗争的对阵双方还一直是传统的：自由主义对阵保守主义。但是现在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了社会主义，从下层中产阶级和农民阶级中出现了恶毒的民族主义和基督教社会主义。弗洛伊德的外部生活越是陷入困境，他的思想就越是生出翅膀。当时的科学界都把精神现象置于解剖学的范畴里进行研究，可他却着手把两者分离开来。他的想法推测极为大胆，例如他从性欲上来寻找神经疾病病因的理论，这让那些原本可以支持其职业发展的人们与之更为疏远。弗洛伊德在思想上的独创性与他在职场上的孤立，这两者可谓互为因果。

凭借这一场景，梦已发挥了消除政治冲动与政治负罪感的作用。在做梦之前，弗洛伊德在站台上就已经直面过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。当时他在政治上的无能为力和满怀怨恨的处境牢牢支配着他醒时的幻想。而在梦里，通过蔑视伯爵，他把自己年轻时代反对独裁的政治能动性全都发泄了出来，这也是他欠父亲的未偿债务。现代读者很容易忽视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。

精神分析发现是卓越、孤独、痛苦的，它让弗洛伊德得以克服自己的罗马神经官能症，跪拜密涅瓦神庙的废墟，并使自己的学术地位合法化，因此可说是一次反政治的巨大胜利。弗洛伊德把自己政治上的过去与现在简化为一种关于父子原始冲突的附带现象，以此为自由主义同行们提供了一种有关人类与社会的非历史理论，该理论让一个脱离轨道、无法驾驭的政治世界变得可以忍受。

5 艺术

我之所以研究克里姆特，不仅出于他的一生的这些对称之处和对弗洛伊德的关注，还因为克里姆特能够很好地阐明精神分析所产生的社会—文化形势。他也曾面临过一个历史转折期，这个时期迫切需要海因茨·科胡特所称的“自我重组”。克里姆特与同阶级和同时代的其他知识分子一样，都身处一种文化危机中，危机的特征是集体俄狄浦斯反抗与极度自恋的寻觅新的自我的模糊结合。克里姆特是现代艺术中的分离派运动——相当于奥地利的新艺术运动——公认的领军人物，而分离派运动所展现的，便是通过视觉形式，迷惑地追寻一种新的人生定位。

要完成分离派运动原先的一系列目标，我们还必须在俄狄浦斯反叛与寻求身份的基础上，再加上一个概念：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”的概念应运而生。[插图]其建筑师约瑟夫·奥尔布里奇核心理念，就是“建起一座艺术的神庙，为艺术爱好者提供一个安静而优雅的藏身之处”。一般而言，19世纪的博物馆会参照宫殿样式，而在资产阶级对文艺复兴与贵族的梅塞纳斯（Maecenas）[插图]们的模仿中，分离派建筑师从异教神庙中汲取灵感：“必须有白色闪光的墙壁，神圣而纯洁。（这会体现出）单纯的高贵，我独自一人站在这座尚未竣工的塞杰斯塔圣殿前时，感到……浑身都在震颤。”[插图]分离派之家的楼梯和入口大门，几乎像陵墓一般庄严肃穆（分离派之家（约瑟夫·奥尔布里奇设计））。入口将信徒引入这座艺术的圣殿。可内部空间本身却被艺术家给完全敞开——就像克里姆特的画作《赤裸的真理》中的那面空镜子。谁能预先知道，什么样的空间布局才能够满足展示现代艺术与设计的需要呢？分离派博物馆最早使用了可移动隔板。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质，即一种“急急匆匆、闪呼不定的生活，我们在艺术当中寻觅这种生活的多重镜像，为的是能够不时地停下脚步，沉思片刻，同自己的灵魂进行交谈”。分离派在其建筑大门的上方，宣布了其目标：[插图]每个时代都有它的艺术，每种艺术都有它的自由。可是没有人知道它们有什么具体的含义。文化更新与个人内省，现代身份与逃避现代性，真理与快感——分离派宣言里的这些成分，表现出许多相互矛盾的可能性，它们只有一点是相容的：全都拒绝接受19世纪的确信之物。

克里姆特将印象主义手法拿来为己所用，用怀旧的召唤来替代历史的重建。他为我们画了一个可爱的梦，熠熠生辉但又真实，这是一种纯真无邪、令人欣慰的艺术，适合一个安逸舒适的社会。我们想起了舒伯特自己的歌曲《致音乐》（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”。对于克里姆特和同时代的资产阶级来说，曾经令人厌恶的梅特涅（Metternich）[插图]时代，如今回忆起来却成了优雅单纯的舒伯特时代——一个比德迈式乐园。

“每个时代都有它的艺术，每种艺术都有它的自由。”这就是分离派自豪的宣言。在克里姆特向现代人举起镜子，意欲寻找赋予快感的厄洛斯的形象时，他反而透露出了心理问题，这些问题都是伴随着把性从道德文化的束缚中解放出来的尝试而出现的。这位寻找厄洛斯的快乐探险家，发现自己陷入了“女性触手”（la femme tentaculaire）的缠绕中。新的自由正在变成一场焦虑的噩梦。

“颓废”并不存在于客体中，而是在观察者的眼里。出于先前对文艺复兴的喜好，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式风格。追求形式完美的旧有标准已被一扫而空，与之相关的审美进步与衰败的观点亦未幸免。正如兰克（Leopold von Ranke）[插图]曾说的，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，是在上帝眼里一切时代的平等地位。为了欣赏每个时代所产生的独特形式，我们必须了解里格尔所谓社会的“艺术意志”（Kunstwollen），也就是每一种文化里的艺术意图与目的。这并不会导致进步和退步，而是永不停歇的转型，即超越任何单独的先验的审美标准，去欣赏艺术中的多元性。

那些悬浮的生命的景象的特点，就是单个人物那谨慎、模塑的实质性同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，可之间却不存在任何交流。因此，个人对声色与苦楚的心理—生理体验，从一切形而上学或社会的根基里被抽离了出来。人类迷失在了空间中。

如果说《法学》标志着克里姆特在追求现代真理的过程中，对法律文化的批判性反抗达到巅峰，那贝多芬饰带画就是他逃避现代生活的艺术理念的最充分的阐发。在贝多芬饰带画里，梦者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。俄耳甫斯对普罗米修斯传统的反转已经完成。克里姆特在《音乐》中曾以真理的名义所开启的坟墓，又再次以美的名义宣称其自身的真理。

他那经过重组的自身设想出新的艺术形态，充当抵抗生活痛苦的铠甲。克里姆特的新绘画的两个中心特征是抽象主义和象征主义，这两个特征在我们之前考察过的肖像画中越来越突出。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想出的形态领域，也就是一个立足启发的理想环境。[插图]可是在这些更大的刻板的构造形态中，小的闪光物质却能发挥象征和装饰的功能。因此，在布洛赫—鲍尔的肖像画中，克里姆

特可以通过颗粒抽象地暗示彼此冲突的精神状态，而无须像以前那样直接再现这种状态是何等感觉。积极缠绕的螺旋形与平静的镶嵌单元之间的矛盾张力，充满暗示的眼形、阴户状张开的椭圆形与中性的三角形之间的矛盾张力——所有这些形态化的个体元素，共同产生出一种爆炸力的联想，这种爆炸力被搁置与固定在其抽象的框架之中。如同在拜占庭艺术中一样，结晶的片段与整体的二维对称结合起来，中和了有机力量。

到1908年，作为心理哲学颠覆者的克里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，即画家兼装饰师。但是他同作为意义之源的历史的决裂，同作为适当的再现模式的物理现实主义的决裂，却依旧是永久性的，对于他如此，对于受到自身的历史与自然期待所欺骗的阶级，亦是如此。克里姆特已经从历史、时间和斗争的国度，无可挽回地转到了审美抽象与社会隐退的国度。然而，在分离主义的内心之旅中，经常借用希腊神话充当图像志领航员，克里姆特已经开启了心理体验的全新世界。当他在审美上隐退到维也纳上层世界（haut monde）的脆弱庇护时，他所放弃的探索，就留待表现主义运动更为年轻的灵魂们来接手并将之推向新的深度。

6 阳春白雪与高雅思想

“与现行的社会秩序较量很难，而设想一个不存在的社会秩序要更难。”[插图]胡戈·冯·霍夫曼斯塔尔的这句话带有某种20世纪的感觉，当时的欧洲人已无力构想出令人满意的乌托邦世界。奥地利文学找到了其他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。自古以来，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。在狭义的范围里，花园捕捉和反映了有良好教养的奥地利中产阶级，随着古老的帝国渐趋瓦解而在观念上发生的不断变化。

施蒂夫特生于1806年，在1848年风暴之前的平静岁月中养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比德迈式自由派，一个“有尺寸且独立的人”（ein Mann des Masses und der Freiheit）而言，[插图]革命被证明是一种决定性的经历，也是对人类本性的信任危机。跟很多同时代人一样，施蒂夫特起初十分欢迎革命，然后对由此而来的秩序崩溃又感到恐惧，从而退缩不前。由于把政治看作伦理学的一个分支，所以他觉得秩序的破坏并不是什么历史或社会“力量”的结果，而是人类激情释放的结果。施蒂夫特以经典康德式的风格，认为秩序井然和控制激情对于个人与国家的自由都是不可或缺的：“真正的自由需要最大限度的自控，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与冲动（Begierden und Neigungen）的人们，他们为了满足自己便不惜一切手段……”

人类是为自身而存在的，而不是为了社会。他坚持这一激进的个人主义思想，是因为他坚信只有当每个人都遵从上帝所赋予他的内在冲动，并以此作为其真正的从业指导时，他才能最好地服务社会。这件事情清楚地表明了，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，超越了他父亲代表的文化。通过支持儿子的选择，老德伦道夫展示出父亲的宽宏大量，以至他的资产阶级独立性超越了当时盛行的资产阶级法则。

里萨赫及其玫瑰屋的理想，是一种精神贵族的、超出任何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。玫瑰屋的主人培植自己的花园，是为了将大自然那更加陶冶性情的美给激发出来，与之相似，他还把自己的房子设计成了一个人类精神绽放的背景。玫瑰屋使纯洁而有序的生活与和谐融洽的性情成为可能。其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。里萨赫在建筑的设计与装潢中，融入了大自然的持久存在感。事实上，里萨赫实现了一种近乎日本人那种的室内和室外相互贯通。巨大的拉窗可以让室外鸟语花香的愉快美景映入室内。丝纱屏障让纯净的空气得以在客厅中流通，“就像是身处一片恬静的森林”。楼梯间上方那巨大的顶棚天窗，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）来达到一种温克尔曼所说的“高贵的简朴与宁静的华丽”的氛围。玫瑰屋文化的第二个引人注目的特征，是其主人对过去的执着。为了装点玫瑰屋，里萨赫开了一间工作坊，来回收那些饱受时间磨损的旧家具和艺术品。到目前为止，里萨赫对整修与恢复的专注，超过了对创造与发现的热爱。理想的生活不能冒自发性的风险，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，时间与其说是如进步人士以为的那样，是一股推动人们前进的力量，倒不如说是将人们扫清的敌人。所以里萨赫在实际与理想两方面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。

里萨赫的文化之内容，以及其追求同他早期直接的生活经历之间的关系，实在可以被称为“晚来的夏日”。这是因为它尽由来自过去的元素所构成，但所有这些元素都丧失了活力，甚至在施蒂夫特用它们打造自己的乌托邦文化时也是如此：简单的资产阶级比德迈式伦理，自给自足的乡村贵族经济体，经过净化的希腊与中世纪艺术理想，还有以家庭为主要社会单位的观念。施蒂夫特所展现的里萨赫晚来的夏日，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。施蒂夫特的教化理想（Bildungsideal）的基础是淡出社会以及一种面向过去的文化定位，这种教育理想很快就会暴露，即使是作为一种乌托邦幻想，它也根本无力担当起19世纪后期的乌托邦社会。

高雅文化进步的代价，就是社会结构的裂痕会变得更深。施蒂夫特所预想的生活理想意味着淡出社会与放弃文化精英主义，这两者在根本上同他的救赎意图是不相容的。其追随者无力参与社会活动，以至于他那文雅、沉



着、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性和道德责任感，以及所有事物的相互依存感，而这些事物，正是施蒂夫特力图从消失的过去中拯救出来的，并在一个不相宜的当前世界恢复其秩序。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，毁掉他用绝妙线条所描绘的文化理想。

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。在自由主义奥地利公共精神中，对教化的高度重视也深深地渗透进私人领域。科学与历史的培养因其社会实用性而备受尊重，是进步的关键。但是艺术在重要性上几乎不亚于理性知识。艺术为什么能在资产阶级价值排序中占据如此重要的地位，其原因对其忠实信徒也是模糊的。艺术跟社会地位在奥地利尤为紧密相连，在这个国家，诸如音乐、戏剧、建筑这样的具象艺术，都对天主教贵族的传统极为重要。如果说成为世袭贵族这条路，对大多数人而言是行不通的话，那么通往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”从其卑微的出身中拯救出来，并将这种文化带给所有的人。学识的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。艺术能够发挥如此重要的社会功能，这对其自身的发展具有深远的影响。

奥地利青年在家中接受的献身艺术之情，又在高中和大学中的同龄群体中得到了强化。上学期间建立起来的文学圈子和审美友谊，常常决定了其成员的人生定位。唯美主义在欧洲其他地方以抗议资产阶级文明的形式出现，而在奥地利却成了这种文明的表现，一种对人生态度的肯定，在这种人生中，无论是伦理的还是社会的理想，都不起什么重大作用。

在19世纪80年代，社会环境发生了改变，艺术作为一种谋求地位的工具已经受到了损害，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19世纪50年代的希望，即艺术那“有力的玫瑰色翅膀”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，社会成了一个心理受挫与道德绝望的地方。艺术要么记录下忧伤的真相，要么提供美的神庙，作为逃离现实的避难所。萨尔站在这两条路前，他知道这两条路，但对哪条也没信心。他的心还是停留在施蒂夫特的世界里，在那里，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。他的头脑引导他去记录现代社会场景中的创伤。

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取的王冠，是对努力的回报。可对于他精神意义上的孙辈来说，艺术就是用来享用的遗产：高尚的简朴让位给优雅的镇定，即所谓“教养”（Vornehmheit）。伦理的首要地位让给了审美，法律让位于优雅，关于世界的知识让位于个人感情的知识。享乐主义的自我完善变成了追求的中心，施蒂夫特的“美德花园”也变成了一座“自恋花园”。

19世纪90年代，反自由主义运动利用投票选举、议会阻挠、群众示威和街头喧闹等形式，导致国家瘫痪，将自由主义者从30年前刚刚获得的权力位置上挤了下来。自由派上层资产阶级的地位因此变得非常矛盾。尽管财富增加了，政治权力却在消失。他们在帝国的专业与文化生活中的统治地位基本上未被撼动，而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一心效忠的皇帝还要严重。优越感与无能感奇怪地混合在一起。新唯美主义运动的产物反映出这些元素形成的暧昧复合物。奥地利的唯美主义者既没有像法国同道那样疏远社会，也没有像英国同道那样投入社会。他们缺乏前者强烈的反资产阶级精神，也缺乏后者温和的改良主义情怀。奥地利唯美主义者既不超然（dégagé）也不卷入（engagé），他们并没有脱离自己的阶级，而是同自己的阶级一起疏远了一个破坏其期待、摒弃其价值观的社会。相应地，年轻奥地利的美丽花园成了一处“快乐有产者”（beati possidentes）的退隐之所，亦是一个奇怪地悬在现实与乌托邦之间的花园。它表达了有审美素养者的自我愉悦，以及对社会无用者的自我怀疑。

“艺术是艺术，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·阿尔滕贝格为期刊《艺术》（Kunst）所写的格言，[插图]或许十分适合霍夫曼斯塔尔和安德里安的圈子。他们年轻的使命成了追求美和逃离“平凡”的命运。他们并未完全拒绝一个社会角色，而是把生活变成风格化的演出，即一种对微妙情感与高雅意识的追求。

这个花园真的是一个乌托邦吗？是，也不是。它像乌托邦一样，意在反抗令人不满的现实。对于施蒂夫特而言，乌托邦的房子与花园是生活的典范，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：艺术的追随者在大师的花园隐居之地同现实脱节，对花园以外阴沉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）。这是因为生活的力量就是一个谜。在白日梦里越是坚强与自信（hochmütiger）的人，在现实生活中越是软弱……不能统治他人，也不能侍候他人，不能付出爱，也不能收获爱……他只能像个鬼魂一样在生者中行走”。

霍夫曼斯塔尔于是将“让生命顺其自然”[插图]的意愿确定为自己的个人乌托邦的条件。乌托邦梦想存在主义的一面是漂流。事实上，人们很可能会将漂流与梦想视为内向性的客观方面与主观方面，也是对自我（及其本质与范围）予以全神贯注的客观方面与主观方面。强调自我修养的审美乌托邦主义助长了自恋，在这种自恋中，乌托邦主义并不比社会现实主义活得更好。



对于埃尔温而言，世界是一条河流——时而黏滞、时而奔涌——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。对于海因里希而言，真理存在于明晰之中；而对于埃尔温来说，真理则存在于神秘之中：“深邃、阴暗，且形式多样。”[插图]埃尔温找寻不到通向世界的路，因为他把理性自我、外部现实以及个人感受，都看成是一种无差别的连续统一体。主观与客观体验，被痛苦而令人昏乱地混杂在一起。霍夫曼斯塔尔比安德里安更为简洁地表达了“我”与世界之间关系的流动感：“三个是同一的：一个人，一件事，一场梦。”

花园的作用仅仅是为了激发情感。它象征着生命中奇异混杂和转瞬即逝的芬芳，也就是对美的短暂体验。根本就没有什么一座花园，有的只是诸多花园。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。对于感觉自己身处生命的主流之外，只有通过折射性的艺术媒介才能模糊地感知生命的一代人来说——“因为对我们来说，戏剧比我们的命运更重要”[插图]——花园象征着转瞬即逝的美，当人类漫无目的地在生命中飘荡时，或许能捕捉到这种美。埃尔温的母亲，他唯一真正的灵魂伴侣，为这一代超然之人表达了花园的心理功能：“我们经历自己的人生，就像在一些陌生仆人的指引下，穿过陌生城堡中的欢乐花园；他们给我们展示的美，我们极力留在心中，并无比热爱，可至于他们领我们走进哪些花园，带我们走得有多快，却完全取决于他们。”

霍夫曼斯塔尔所在的阶级已经把艺术带到了享乐主义的孤立中，而霍夫曼斯塔尔本人则把艺术的功能从这种孤立中拯救了出来，并试图利用艺术的调和力来拯救社会。可是社会的裂缝已经实在太太。社会能够容忍悲剧或喜剧，却不能容忍利用审美和谐来救赎。要构想这一文化事实所造成的思想后果，就只能留待新一代人来完成了。

7 下里巴人与新秩序

新的花园崇拜抛开了通过教化改造大自然的英国浪漫主义花园传统，转而投向一种激进的古典主义。花园被看作建筑，是房屋的一种延伸。从意识形态上看，伴随这股潮流的，是自豪的白手起家者的理想化的渐趋没落，取而代之的，是前工业时代的社会模式：一方面是18世纪的贵族，另一方面是比德迈式市民。从审美上看，从新艺术到装饰风艺术，从有机的流体形态到水晶般的几何形态，这种转变强化了形式主义和新花园崇拜。在19世纪90年代，艺术家们以“分离派”的名义开始对新的本能真相的动态搜索，如今却远离自己那令人不安的发现，转向更为适度和有益的使命中，那就是美化精英的日常生活与国内环境。

什么是音乐中的旧有秩序？勋伯格解放行为的本质是什么？[插图]自从文艺复兴以来，整个西方音乐的基础，就被认为是一种等级分明的调性秩序，也就是全音阶，以主音三和弦（即确定的音）为核心元素。三和弦代表着权威、稳定，以及最重要的平静的元素。但音乐是一种运动；假若和谐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。我们的作曲体系把运动全都明确归入基调的范畴，使得所有的运动都起自主音三和弦，也都回归到主音三和弦。不和谐音，通过始终回到主音，便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——即从一个调性变到另一个调性——则是一个允许反常存在、含混状态加深的时刻，其解决方法便是在新调性中重新定位，或者回归旧调性。因此，钢琴家阿尔弗雷德·布伦德尔（Alfred Brendel）指出，李斯特（Liszt）的《巴赫变奏曲》以及海顿（Joseph Haydn）使用半音阶是一种主要的瓦解传统调性的手法：“半音阶代表受苦与不安，而在作品末尾引入的‘纯’全音阶和声，则代表了信仰的确定性……海顿的《创世纪》开头……混沌与光明以一种类似的方式相互跟随。”[插图]不和谐——即对主音的动态偏离——让音乐变得让人兴奋，也是其强大表现力的主要来源。作曲家的任务就是为了和谐而操纵不和谐，这就如同制度体系中的一名政治领袖操纵运动，来为既有权力当局的目的服务一样。实际上，音乐上的调性与艺术上的科学透视法同属一个社会文化体系，具有集中的关注点，即社会上的巴洛克地位体系，以及政治上的法律绝对主义。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。因此非常恰当的是，和音“法则”最清晰、最坚定的理论家正是路易十五的宫廷音乐师拉莫（Jean-Philippe Rameau）。音调体系是一种音乐框架，在这一框架中，音调拥有不平等的力量，能够表现出一种组织理性、等级分明的文化中的人类生活，并使之合理有效、可以忍受。使所有运动最终都归于有序〔音乐术语叫“结尾和弦”（cadence）〕，这在理论与实践上都是古典和声的目标。

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，它也是不和谐（作为音调运动的媒介）大量扩展、固定基调（即音调秩序的中心）深受侵蚀的世纪。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理查德·瓦格纳成了传统调性的头号公敌。

如同理查德·施特劳斯（Richard Strauss）和其他很多同时代的年轻作曲家，勋伯格在瓦格纳那里找到了一种适合其自身“生命感”（Lebensgefühl）的媒介。勋伯格一直是一名观念音乐家，他的前三部主要作品都是受到了世纪末主题（肯定性与消解疆界）的文学文本的启发。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年）、《古雷之歌》（Gurrelieder，1901年）和《普莱雅斯与梅丽桑德》（Pelléas und Mélisande，1903年），确实都是泛性论时代的作品。[插图]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）——都置身于那个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的诗歌结构传统，走向新的沟通方式，勋伯格也一样，他在把他们的新鲜思想挪用到音乐上时，从自己尊崇的勃拉姆斯（Brahms）那里借鉴了一种形式的、结构的基础，以此来完成他的使命。不过他是从自己的第二位英雄瓦格纳那里，[插图]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，包括人类与自然、精神与环境、伦理与本能的界线，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，人们也可以在克里姆特的《哲学》中，或者施尼茨勒笔下那个受无名本能驱使的漂泊者身上找到。[插图]可是即使是在勋伯格利用持久转调和增加半音的手法创造一个无根的世界时，他也未曾挣脱基调，甚至是奏鸣曲形式的约束。他在《升华之夜》中表明（就像他说的那样），“[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一对奏鸣曲，坚定地反映出德梅尔原文的结构。另一方面，他运用瓦格纳式的和声手法，来减弱音调中心的感觉，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历史上意欲支配的。

非常恰当的是，新浪漫主义者勋伯格在其温和的歌曲革命中，选用了斯特凡·乔治（Stefan George）的诗篇，此人是世纪之交德国唯美主义的大祭司，并一度与霍夫曼斯塔尔交好。乔治具有很多吸引勋伯格的地方：如对神圣艺术的绝对虔诚，以及对人类和宇宙统一的神秘感觉。乔治的诗具有综合性的特点，很适合这位艺术家兼祭司那神秘的统一功能：一种在声响上具有魔力的语言，一个在色彩上十分丰富的意象。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，也就是将调性（作为音乐中具有内聚力的结构中心）给消解掉。这首诗具有古典花园自身形式上的简单清晰。这首在韵律与声音上都颇为坚定的作品，能够提供一种坚固的诗歌框架，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，本体的等级划分已经失去其意义和真理。

勋伯格所呈现的他那垂死的资产阶级世界，处在过度与虚无之间的边缘。“在整体中有惊人数量的秩序。可也有同样多的无序。也就是说，假如有人要求意义的话。一切都同时既是有序又是无序。”人们无法辨别，人们无法决定。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。它简直势不可当。”

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。他的发现，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，却保留了旧有信仰（以迷信为表现形式）的部分残余。……”[插图]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：但是他们自己的、形而上学的上帝，他代表着现实那神秘而单一的充裕性，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“世界观同对世界的真正观点区别开来的东西”。[插图]在交响乐草稿中，勋伯格称第五部分为“幻灭者”的信仰；客观、怀疑的意识同信仰的结合：简单中深藏着神秘”。[插图]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，到一种对于世界的残酷场景的信仰，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与之并不一致的秩序。作为这一系列观点的作曲者，勋伯格迈出了走向其第二次音乐革命的最初步伐，即创作音列体系。为了在其死亡之舞交响乐中引入一首叫作《幸福呐喊》的谐谑曲，他写出了自己的首个十二音主题曲。[插图]正如他早前在《空中花园篇》和《期待》中对不和谐音的解放，关系到爱的体验这一心理，他针对资产阶级的“舒适”（及其意识形态，以及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投射型音调秩序的可能，这种秩序既和人类的创造力，也和世界那无法预测的多重本性保持一致。同柯克西卡一样，勋伯格很早就对自己的感受与本能产生了深深的信任，将作为道德与形而上学真理的典型价值观，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，他在为精神的权力而战，反对社会及其狭隘的艺术形态，正如政治激进分子会为社会或法律的权力而战一样。在他对异化所持的坚如磐石的肯定态度上，是他作为艺术家的革命力量，以及他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，但又无遮无拦、振奋精神——变成了勋伯格取代花园那乌托邦之美的途径。

投诉

© 本文版权归作者 朱俊帆 所有，任何形式转载请联系作者。

1人阅读 编辑 | 设置 | 删除

有用 0

没用 0

收藏

转发

回应 转发 收藏



添加回应

☐ 转发到广播

加上去