

トーマス・マンの「悲慘のオルフェウス」

—1933年のリヒャルト・ワーグナー—

皆川 泰雄

1933年1月30日ヒトラーがついに政権に即く。同日、トーマス・マンは「私の人生のあらゆるモチーフが響き渡っている」というエッセイ『リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大』を脱稿する。

政権奪取後、ナチ党は3月23日の「全権委任法」にいたるまでまたたく間に議会制民主主義を壊滅させ、全体主義を成立させる。トーマス・マンは2月10日ミュンヘン大学講堂で『リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大』を講演し、そのままワーグナー没後50年を記念して依頼されていたこの講演をアムステルダム、ブリュッセル、パリで行うためにドイツを離れ、以後二度とドイツへ帰国することはなかった。帰国断念の状況をつくりだした決定的な契機は、『リヒャルト・ワーグナーの都市ミュンヘンの抗議』と題された、トーマス・マンのワーグナー講演に対する異議申し立てであった(「ワーグナー事件」)。

1933年に成立したドイツの政治体制と、トーマス・マンのリヒャルト・ワーグナーに対する批評は、このとき、芸術と政治の錯綜した重複性の中で決定的に対立し、分裂した。

トーマス・マンのエッセイ『リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大』について、マン自身「ワーグナー事件」の起こる前、3月23日の日記で「私の人生のあらゆるモチーフが響き渡っている充実した作品」と書いている¹⁾。それは57歳の作家の全人生、全作品が<ワーグナー>を核に凝縮され、反映された70ページ余を占める長大な論考であり、ノイエ・ルントシ

ヤウ誌4月号に掲載された。マンは滞在先で知人にゲラ刷りを見せ、刊行後も次々と何人かに進呈している。それほど力をこめて書いたエッセイであった。実際に講演に用いられたのはその内の20ページほどであり、講演用に抜粋されたとされるエッセイの核心は「ナチスの利用からワーグナーを奪回する」ところにあった²⁾。マン自身は、講演を終えた後も、3月5日の帝国議会最後の総選挙後、傍若無人となった街頭でのテロ、射殺、ユダヤ人に対する暴行、家屋の占拠、社会民主党州政府の破壊、新聞・雑誌の発行禁止といった国内情勢を危惧し帰国をためらっていた。そして4月16/17日、『ミュンヘン最新報知』紙の復活祭版にワーグナー講演に対する反論が『リヒャルト・ワーグナーの都市ミュンヘンの抗議』と題して掲載されたのである。トーマス・マンの知人、友人もふくめ45人のミュンヘンの著名人、芸術家、音楽家がこの反トーマス・マンのマニフェストに署名していたことは、マンに大きな動揺を与え、「嫌悪と恐怖」で慄然とさせた³⁾。

この試論では、トーマス・マンを「国民追放」⁴⁾にまで追いこんだ1933年のいわゆる「ワーグナー事件」までのマンとワーグナーとの関係をたどり、後期ロマン主義のオペラ作家ワーグナーに対する民族主義陣営とマンとの決定的な評価の相違を通して、政治と芸術、国家と個人の問題を考えてゆきたい。

1 第一次大戦開戦まで

バルト海沿岸の商港リューベック有数の穀物商会の次男に生まれたトーマス・マンが、初めてワーグナーのオペラと出会ったのは1892年、市立劇場での『ローエングリン』上演によってであった。当時ワーグナーの作品はいたる都市で上演されていた。それは遅ればせの国家統一後、ヴィルヘルム二世の世界政策への転換のもとでナショナリズムが鼓吹されていた新

興国ドイツの文化的「ナショナル・アイデンティティ」となっていた⁵⁾。

しかし、17歳のマンを捉えたのはナショナリズムといった共同感情とはまったく無縁の、孤独な美の陶醉であった。処女長編小説『ブッデンブローク家の人々』の一族の末裔ハノーの観劇体験として、それは次のように再現されている。

「宿題は思いきりよく、日曜日の晩までのぼしてしまった。月曜日など何だろう？日曜日の晩に『ローエングリン』が聞けるというのに、月曜日のことなど考えられなかった。…そして、ついに終わりになった。…ベッドで数時間眠ると、灰色の生活が再び始まることを知った。…美がどんなに悲しいもので、美が羞恥と憧憬にみちた絶望に深く突き落とし、また、日常の生活への勇気と気力を失わせてしまうのを、こんどもまた感じさせられた。ハノーは…自分よりも大きい悲しみにとらえられ、最初からその重みが心にのしかかり、いつの日か心の息の根をとめてしまうにちがいない、とこんども心に言って聞かせた。」⁶⁾

ハノーいやトーマス・マンは、日常生活の彼岸、「死と美」の世界へ越境をめざすロマン主義の美的いや性的な陶醉の魔力に、ワーグナーの音楽を通して骨がらみに捉えられたのだ。

これが最初の出会いであった。ところでトーマス・マンにこの長編小説執筆を可能にしたもの、ワーグナー・オペラの効果をもたらす技法を教え、小説の骨子となるロマン主義の真髓とアイロニーを教え、ハノーの死の美からの「自己克服」を教えたもの一要するに「この世ならぬ死と美の世界に行ってしまいたい」欲求と対峙し「この世界にとどまる」ことを教えたのは、ニーチェのワーグナー批判であった。「私はニーチェにおいて何よりもまず自己克服者を見た」とマンは自伝で告白している⁷⁾。

ニーチェのワーグナー批判の読書によって、マンは生涯にわたってリヒャルト・ワーグナーの芸術に対する対処の仕方を教わった。それはアンビヴァレンツとしての情熱である。以下のワーグナー賛は、マンがワーグナーに対して何らかの態度を明示しなければならない場合に、必ず繰り返さ

れる(『リヒャルト・ワーグナーとの対決』1911、『非政治的人間の考察』1918、『リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大』1933)一文であり、トーマス・マンのワーグナー観を総括している。

「ワーグナーの魔力にみちた作品にたいする情熱 Passion は、私が初めてこの作品を知り、それをわがものにし始め、また認識によってそれに没入し始めて以来、私の生活から切り離せないものになっています。この作品のおかげで享受し、学んだものを私は決して忘れることはできません。劇場の観衆の只中で味わった深い孤独な幸福のあの幾時間、神経と知性とのおののきと喜びとに満ちた幾時間、この芸術のみが与え得る感動的で偉大な意味深さを認識したあの幾時間かを、私は決して忘れることはできません。ワーグナーの芸術に対する私の好奇心は、決して飽くことがありませんでした。これに耳を傾け、讚嘆し、チェックし、私は倦むことがなかったのです。—もっとも、不信の念がなかったわけではありません。そのことは認めます。しかし、私の好奇心は、こうした疑念、異論、異議によっても、またニーチェの不滅なワーグナー批判によっても損なわれることはありませんでした。ニーチェのワーグナー批判を、私はいつも負の符号のついた賛辞であり、形をかえた賛美であると感じておりました。」⁸⁾

ところでトーマス・マンの第一次大戦前の著作の中から、この「不信の念をともなった愛」の例を幾つか挙げたい。これによって大戦前のマンの作品が如何にニーチェのワーグナー批判を下敷きに作られているか、死と美の彼岸への超越からの「自己克服」のいまだ曖昧な試みであるか、そして何より時代のナショナリズム的ワーグナー受容とは決定的に異質であるかを示したい。

前述した処女長編小説『ブッデンブローク家の人々』1901、短編『ヴェルズングの血』1905、中編小説『大公殿下』1906、マンの最初のワーグナー論である『演劇試論』1907、またこの時期に書かれたワーグナー批判の

断片の連作、そして短いエッセイ『リヒャルト・ワーグナーとの対決』1911、最後に大戦直前に書かれた中編小説『ヴェニスに死す』1912を例として挙げたい。これらの著作はニーチェの次のワーグナー批判を正確に体現している。

「デカダンスの芸術家...—彼は音楽を病気にしてしまった。...人がドイツにおいてワーグナーに関してだまされているからと言って、私には不思議ではない。...ドイツ人はワーグナーを彼らが尊敬できる人物にしてしまった。」(『ワーグナーの場合』5.)⁹⁾

「現今でもなおフランスは、ヨーロッパの最も精神的な最も洗練された文化の本拠である。...パリがワーグナーにとって本来の地盤であることは明らかである。...ドイツにおいてワーグナーはたんなる一つの誤解にすぎない。」(『ニーチェ対ワーグナー』「ワーグナーの所属すべきところ」)¹⁰⁾

『ブッデンプロック家の人々』を構成する骨格は「デカダンス」(病気、頹廢、没落、死、要するに感覚的な美への惑溺であり、旺盛な生活力の負にあたるもの)であり、それをワーグナーの音楽が象徴する一四世代にわたるブッデンプロック家の人々は代を経るにしたがって健康な生命力を喪失し、音楽(むろんワーグナー音楽)との関わりが増大していく。マンは、ニーチェの教えを小説を貫く骨格に転化すると同時に、ワーグナーの洗練されたオペラ作法—動機の反復、象徴の形成、叙事詩的関連性を作り上げること—を自己の小説技法として学んでいる。これはマンの小説家としての、つまり美的次元での「自己克服」であろう。以後の他の著作には、政治的次元での「不信の念」も混入し、作品を重層化し複雑にしている。短編『ヴェルズングの血』1905はワーグナーの『ワルキューレ』を下敷きにしている。作品の主人公は裕福なユダヤ系ドイツ人(同化ユダヤ人)一家の双生児の兄妹であり、彼らが被る反ユダヤ主義的な民族的疎外・孤立と、オペラのヴェルズング族の大衆から憎悪され、孤立を強いられる「血筋」

が重ねられている。「私は男や女たちのところへ行きました／人に会う限り、なんどでも／友人を求めたり、女を得ようとしたのですが／私はただ追放されるばかりでした／何か不吉なものが私にはあるのです。」(『ワルキューレ』1幕1場、ヴォータンが人間の女に生ませたヴェルズング族の双生児のかたわれ、ジークムントの台詞)¹¹⁾。マンはオペラの舞台の双生児がおかす近親相姦を、客席で見ているユダヤ人の同名の双生児に、観劇後ワーグナー音楽の圧倒的な余韻のもとに模倣させる。しかし舞台でゲルマン伝説の双生児を演じていたのは金髪で青い目の典型的な「ゲルマン人」であり、ユダヤ人の双生児の容姿がいかにそれと異なっているかをマンは繰り返し対比する。オペラの観衆はもちろん、ヴェルズング族にゲルマン民族の始源を観ているわけで、マンの描写は、演出によって舞台に出現させられる情動—ゲルマン・ナショナリズム—に対するアイロニカルな批判であると考えられる。「ワーグナーは、ドイツにおいてひとつの誤解にすぎない。」(『ニーチェ対ワーグナー』「ワーグナーの所属すべきところ」)というニーチェの批判が作品の核心にある。しかし、翌年書かれた『大公殿下』1906は、前作とは対照的にトーマス・マンの民族 Volk との和解を主題とした作品である。下敷きとなった『ニュルンベルクのマイスタージンガー』自体がワーグナー唯一のハ長調を主体に、いわば前作『トリスタンとイゾルデ』の「死と美」のロマン主義的超越から引き返した作品であり、ハンス・ザックスが最後に歌う「たとえ神聖ローマ帝国は雲散霧消しようとも..」ドイツの芸術は不滅だという台詞¹²⁾はドイツ・ナショナリズムの文化的賛美とも受け取れよう。マンの作品では『マイスタージンガー』終幕同様に、最後に小国の世継ぎである主人公が富豪の娘である花嫁とともにバルコニーに立ち、民衆／民族 Volk に祝福され受け入れられる。ニーチェの批判を通してワーグナーを理解したマンが、民族や国家を盲信しているとは到底考えられないが、時代の中で人と文学は生きる。新皇帝ヴィルヘルム二世は『マイスタージンガー』公演に臨席し、バイロイトは「ドイツ芸術の驚くべき勝利である」と称え¹³⁾、世紀の変わり目を

契機に社会層の分裂が深まるにつれドイツ・ナショナリズムは高揚してゆく。『大公殿下』以後第一次大戦にいたるまでのマンの著作には、一方で決然としていると同時に、時代に押しつぶされて「民族 Volk との和解」ともいえる錯綜したあり方を強いられている様相が見えてくる。それを明確に示しているのがトーマス・マンの最初のワグナー論、『演劇試論』1907である。

この論文はまさにワグナーとのアンビヴァレントな対決といえる。論文の前半では、ニーチェの批判、感覚的な舞台でのワグナー・オペラの体験が愚鈍さ—民族賛美—しかもたらさないことが非難され、批判的的確な言語による記述、「文学」による認識の優位が力説される。ところが後半、論旨は一転するのである。ワグナーの理論的著作『俳優と歌手について』1871に基づいて、「民衆／民族 Volk 演劇」への回帰が主題となる。これは民族の起源への回帰をめざすロマン主義の歴史理論を想起させる。さらに「感覚的な同質性」を民衆の「代表」として体現するアイドル女優がとりあげられ、彼女は「象徴」として「無邪気な観客たち」に共同体への帰属感をあたえているとされる¹⁴⁾。論文の末尾は「大衆 Masse を民族 Volk へ聖化」する「民衆／民族演劇 Volkstheater」への期待で終わっている¹⁵⁾。ワグナーの意図では「民族演劇」とはバイロイトでの自作オペラの上演に他ならず、マンは近年の類似の民衆の演劇運動の復活について報告している。

一方では決然としたワグナー批判がなされる。それは1909年から書き続けられた時代批判の断片に明確に表現される。マンは決してニーチェに学んだワグナー認識と批判をなおざりにしていたわけではなかった。その例をいくつか挙げる。

「文学に対する敵意は、ドイツ人には生得のものだ。ミュンヘンにおける文学の役割。恐れ、不気味だという感覚。『芸術』の反対物。ベルリンの事情はミュンヘンより良好である。ベルリンでは明晰さ、機知、そしてあらゆる種類の文化的努力が文学を迎え入れている。...ワグナーは文学

に敵対しているという点できわめてドイツ的だ。...ワグナーはもちろんスノッブではない。デマゴグだ。どのような芸術家も、彼が『マイスタージンガー』でおこなったように民衆 Volk に色目をつかったりしなかつた。」¹⁶⁾

「殊にわが国における『文学』の必要性。...『文学』のスピノザ的效果。情動を分析することによって、その情動から解放されること。」¹⁷⁾

「偉大な作家は、直接的な、感覚に訴える表現によってではなく、言葉によって語り、言葉によって分析し記述する。このような世界と人間心理の認識者を芸術家と呼んではならないのだろうか。ベルヌスのような影絵劇の一寸法師を芸術家といえるのか。国民という偏狭な視野しかもため、馬鹿げた時代の動向に甘やかされて、威張りかえる人物の何と恥知らずのことか。」¹⁸⁾ベルヌスとは先の『演劇試論』で挙げられた民衆の演劇運動の指導者である。1909年、バイロイトで『パルジファル』を観劇した後に、マンはワグナー・オペラへの情熱が衰えてきたことを告白し、1911年には『神々の黄昏』のリハーサルを観て、「このような上演を聖なるもののできるのは、野蛮で精神的に半ば盲目の国民しかありえない」と怒りを記している¹⁹⁾。やはり「ワグナーはドイツでは誤解されている」のだ。1911年には第二次モロッコ危機が起き、ナショナルな感情が明らかに国中に高まっていた。

しかし他方、この批判、本来デカダンスの魔力をもつワグナーの作品が国民的に賛美されていることに対する批判にはどこか曖昧さがまといついている。理由は、本来マンを捉えたワグナー・オペラの「死と美」の世界への超越の魅惑は、作家として「この世界に踏みとどまる」マンの「自己克服」の対象だが、しかしこの彼岸へ誘う美的魔力は、政治的な「個」の死、「死」を通して「民族共同体」へ自我を埋没させてしまう魅惑とどこかでつながっているからである。ニーチェのワグナー批判と自己克服の思想のもつ困難さ、トーマス・マンがこれをはっきりと認識し、ロマン主義の美学と政治を分離するためには、戦争を体験し、民族主義運動の非

人間性をさとり、『魔の山』で思考を重ね、ロマン主義の盟友プフィッツナーとの絶交を経る必要があった。それは1920年代になってからである。

1911年に書かれた『リヒャルト・ワーグナーとの対決』が、「信頼の念に欠けた愛」というマンの根本的なワーグナー認識を核とし、ワーグナー芸術の退潮と「新たな古典時代の到来」を待望するワーグナー批判であるにもかかわらず、どこか曖昧で中途半端な印象を残すのは、「自己克服」が自分の困難な闘いによってではなく時代によってもたらされることをこの「批判」は願っているからである。この「古典時代」は来るべき戦争の予感とさえ思われる。

「私は、芸術的幸福、芸術的認識という点で、リヒャルト・ワーグナーに負っているものを決して忘れることはできない...私の彼に対する愛は信頼の念に欠けた愛であった—これも一つの関係であった。懐疑的で、明断な、ほとんど憎悪に近いと同時に全く情熱的で生命の魅力に満ちた関係であった...芸術作品の優秀さは効果手段の比類のなさにある、とかつて信じたが、今日もはや私は信じることはできない。ドイツ精神の夜空に輝くワーグナー星が落下しつつあることを、私は知りたく思う...20世紀の名作に思いを馳せると、ワーグナー的なものとは本質的に異なり、形式豊かな明朗なものが、厳しいと同時に快活なものが、だがはるかに健康的である精神性をもったものが、偉大さをバロック的巨大さのなかに、美しさを陶酔のなかに探し求めないあるものが—新しい古典時代が到来するにちがいない。

しかし、依然として、思いがけず、ワーグナー作品の一つの音響が、関連に満ちたワーグナーの表現が、聞こえてくると、私は喜びのあまりはっとする。郷愁と青春の思い出が心にときめく。そして再び昔のように、私の精神は、賢明で巧妙な、憧れに満ちた、老獪な魔力に屈服する。」²⁰⁾

小説『ヴェニスに死す』1912の中でこの「ワーグナー批判」は重要な役

割を演じる。今や「巨匠」と世人に認められ、教科書にその作品が採用された小説家アッシェンバッハは、ヴェニスで裸身の美少年を前に「洗練されきった1ページ半の散文」を書く。これが先のエッセイであり、彼はこのときほど「言葉のうちに含まれるエロスを」感じとったことはなかった²¹⁾。彼の「巨匠」への道は「懷疑とアイロニーからくるすべての抑制を乗り越えて、意識して昂然と威厳」を得ることで勝ちとったものである。「知識が、意志を、行為を、感情を、そして情熱すら少しでも麻痺させ阻喪させ辱める傾向を見せる限りは、この知識を否定し、それを大胆に乗り越えて行くという決意」²²⁾というのがこの「巨匠」の「決断」なのである。これはニーチェのワーグナー批判—死と美の彼方へ超越する甘美な情動から、懷疑とアイロニーによって引き返すこと、つまり「自己克服」することの否定ではあるまいか。—トーマス・マンはこの一節の最後に「これは倫理的単純化を意味しないだろうか？」と疑問を付している。「巨匠」はこの美少年への「愛」ゆえにコレラの蔓延を知らながらヴェニスに留まり、死ぬ。マンが一節の最後に書き加えた一文は、デカダンスの魅惑を、世人に「巨匠」と認められることで、つまり「ドイツ人の誤解」で克服しようとする試みの失敗を予告する、やはりヴェニスで死んだワーグナーに対する、また同時に「民衆／民族 Volk との和解」に引かれる自己に対する批判であるにちがいない。しかし、美の魅惑の前で書く「古典時代」への期待、そこに一切のデカダンスを一掃する「戦争」への予感を読むことはできないだろうか。

2 第一次世界大戦

開戦時の熱狂的なドイツ・ナショナリズムの高揚感のなかで、トーマス・マンは即座に『戦時の思想』1914を書き、帝国期の社会層の分裂と倫理的混乱、いわば社会的「デカダンス」からの「浄化と解放と途方もない希

望」を吐露する。大衆から孤立し、孤独な美に陶醉する「デカダンス」の作家は、国民の戦争という事実に対する「懐疑やアイロニー」を放棄し、ナショナリズムに熱狂する「民衆／民族 Volk」に身を寄せていくのである。

「開戦のときを思い起こそう。われわれは戦争が起こりうるとは信じられないでいた。われわれの政治的洞察は不十分で、ヨーロッパの破局の必然性を認識しえなかった。しかし倫理的な存在として—そう、そのような存在としてならわれわれは試練が訪れるのを予知していた。いやそれどころか何らかの仕方で熱望していたのだ。心の奥底で、もうこのままでは世界は、われわれの世界は立ち行かないことを感じていたのだ。…道徳的反動が、道徳的再構築が開始され、準備された。」²⁴⁾

この「道徳的反動、道徳的再構築」こそアッシェンバッハが願い挫折したものだったのではないか。マンはさらに18世紀のフリードリヒ二世の7年戦争を現下の戦争の歴史的先例と見、フリードリヒ二世はプロイセン王でしかなかったにもかかわらず、ドイツのアイデンティティをテーマに『フリードリヒと大同盟』1914なる戦争エッセイを書き継ぐ。しかし開戦から半年近く経過して書かれたこのエッセイには、すでに、人間を甘美な死—美の陶醉によってであれ、「祖国のための死」であれ—へ誘うものへのニーチェの批判と自己克服が、わずかながらも熱から冷めて鋭い刃を現わしている。それはフリードリヒ大王に対するアイロニカルな描写に典型的に表れる。「柔弱でかなり淫蕩な哲学者が…熱烈な兵士となりかわった。」しかし「彼の強烈な意志、無類の仕事熱には—健康でまっとうな人間の感覚にとっては—何か冷笑的で不毛なもの、非人間的で生命に敵対的なものがあるのではないだろうか。」²⁵⁾描写の前半はむろんフリードリヒ大王の転向に関するものであり、ヴェニス「巨匠」の成熟への「決断」を引きずっている。しかし後半、プロイセン王にむけたアイロニカルな視線には、ニーチェのワーグナー批判から学んだマン本来の懐疑的認識を感じとることができる。熱烈な兵士の、つまり戦争による「道徳的再構築」には「非

人間的で生命に敵対的なもの」があるのだ。これを単純な戦争賛美の書と
言えようか。

トーマス・マンはこのフリードリヒに関する論考を最後に、開戦前から
とりかかっていた『魔の山』の執筆にもどった。ところが開戦の翌年、兄
ハインリッヒ・マンが弟に襲いかかってきたのである。ハインリッヒ・マ
ンは、左翼知識人の代表者として開戦当初から反戦、平和、民主主義を主
張していた。その兄が、1915年に『ゾラ論』を書き、ドレフュス事件で「人
権、自由、平等」を主張しドレフュス擁護に立った文学者ゾラの行為を、
「文明」の立場に立つ文学者の模範的行為として熱烈に論じた。もちろん
検閲を意識して自分をゾラに模したのである。問題はその叙述の一部に直
接弟を対象としたとしか思われない中傷・攻撃がふくまれていたこと、そ
して何よりも文学と政治を等位記号で結ぶハインリッヒの文学観が、ニー
チェのワグナー批判に学んだトーマス・マンのそれとは全く相容れなか
ったことである。このハインリッヒの行為が一つの大きな契機となってト
ーマス・マンの『非政治的人間の考察』が書かれることになる。この経緯
からはたんなる「兄弟間の憎悪」の闘いといった意味よりも、戦争と文学、
政治と文学の関係というより普遍的な意味を読みとった方がいい。ハイン
リッヒの『ゾラ論』からいくつか核となる文を引く。

「20歳代の初めから...如才なく世に出るというのは、若くして枯渇する
連中のすることだ。」²⁶⁾

「文学と政治は同じ対象、同じ目的をもつ。両者が変質してしまわぬため
には互いに浸透しあわねばならなかった。精神とは人間のためになされる
行為だ。一しからは政治家は精神たれ。精神の人は行動せよ。」²⁷⁾

「真理や正義という偉大な概念に対して君たちはいつも巧妙な懐疑的態度
でのぞんでいた。...彼らはたくみに進歩を、さらには人間性をも否定し
ていた。...一方、現に存在する危険なものを否定することなどついで彼
らの念頭になかった。」²⁸⁾

最初の文章は『ブデンプローク家の人々』以来代表作のないトーマス・

マンの心をいたく傷つけたとおもわれる。「真理や正義」に対して「巧妙な懐疑的態度でのぞ」んでいるという表現も、「反戦、平和、人間愛、正義」をスローガンに著作を発表するハインリッヒの、開戦前は「非政治的」でありながらドイツの戦争を擁護したトーマスに対する「巧妙な」皮肉であり、攻撃であるとおもえたことだろう。これを機にトーマスはいったん執筆にもどっていた小説『魔の山』を中断し、時事的、政治的、自己省察的論考である長大なエッセイ『非政治的人間の考察』を書くことになるのである。

当時の「文明」対「文化」の戦争というイデオロギーの言説に巻き込まれてはいるものの、前述のハインリッヒの攻撃に対するマンの反論は、『非政治的人間の考察』の中の「正義と真理に抗して」および「政治」、「美德について」と題された章中の次の主張に尽きるとおもわれる。

「意識的にかきたてられた、文学者流のつけ焼刃的な、無理にわめきたてた激情だけではなく、真摯な、しかも、おそらくはアイロニーとユーモアの仮面をかぶった激情だけが...新しいものを、いまだかつて存在したことのなかったものを生みだすことができるのだ—苦悩だけが、苦痛だけが、浄化の力をもつ超個人的なものへの犠牲的な献身だけが、それをなしうるのだ。...あなたは、情熱や体験が『精神』に、つまりあなたのラディカルな教説に奉仕しないとすると、もう情熱や体験には敬意を払わず、罵倒するだけなのか。そうだとしたら、あなたはもう救いようがない！」<正義と真理に抗して>²⁹⁾

「芸術と政治との関係なるものが存在するとしても、それは、文明の文学者がわれわれに信じこませたがっているのとはまるでちがった関係である。」<政治>³⁰⁾

「懐疑や罪のほうが、美德や理性の尊厳よりも...デモクラシーの教師の底抜けに明るい男らしさよりも、生産的であり、人間を解放し自由にする力をもっている。わたしがおもうに、芸術家とは、正道をはずれたものや深淵にこころを惹かれ、危険で有害なものにたいしてもこころを開いてい

る感情と精神の冒険家である。」〈美德について〉³¹⁾

『「美德ぶること」は、発展や進歩や時代の『生』に対する無条件で楽天主義的な加担のことである。死への一切の共感を拒絶し、これを最終的悪徳として、たましいの極限的悪徳として否定し、断罪することである。』〈美德について〉³²⁾

マンのこれらの文章にこめられた意図は明らかであろう。反戦を声高に叫んだり、平和や善といった書く前から分かっていること—「真理や正義」、「美德」—を書くのが文学ではない。真の文学とは、戦争への直接的な抵抗とは異なるかたちで、より根源的なかたちで戦争や悪を根絶する力になりうるものだということである。政治行為やモラルの善悪をこえて、人間性をその最も深く恐ろしいところで認識し表現するところに文学あるいは芸術の本領がある。だから文学者は悪を拒まない。「新しいものを、いまだかつて存在したことのなかったものを生み出すこと...—苦悩だけが、苦痛だけが、浄化の力をもつ超個人的なものへの犠牲的な献身だけが、それをなすうのだ。」人間性をその深淵において認識する思考と表現の苦闘のなかで、悪はおそらく善に焼き治される。そこまで落ちることで初めて「人間を解放し自由にする力」が生まれる—このような文学観がおそらく、ワーグナーの「死と美」の魅惑への「愛」をニーチェによる批判によってアイロニカルに「認識」し、作品へと生還してきたトーマス・マンの、兄に対する反論の核心にあったにちがいない。「認識をともなう帰依、認識の眼をもった愛」、これこそがワーグナーへの「情熱 Passion」だという³³⁾。Passionは受難、苦悩の意味でもあるのだ。

しかし、ところでマンは、『非政治的人間の考察』執筆中に『ミュンヘンにおける音楽』1917という以下に引用する短いながら問題多いエッセイを書いている。

「ロマン主義的とは何か?『冬の旅』なら教えてくれるかもしれない。それは民衆/民族 Volk 固有の、デモーニッシュなものである。それは深く、それにもかかわらず誰にでも理解できる芸術である。その関わる世界は高

く、そして低い。教養ある者にも単純な者にも、違った風にはあるが、息を呑ませる。それはまとめて、兄弟のように結びつける芸術—階級的怨恨や社会的扇動についてまだ何も知らない、あるいはもはや関知しないという意味で、民族芸術である。すなわち国民芸術である。そう、ロマン主義的なものとは国民的なものなのだ—あるいは、それはすべてに対する憧憬、すなわちアナーキーな時代の、すべてを結合させるもの、一体化するもの、宗教、文化への憧憬である。何と言われてもかまわないが、ニーベルングの指環上演の祝祭でのリヒャルト・ワーグナーは、とくに『ラインの黄金』において、この憧憬の成就にもっとも近づいた。...このドイツの音楽家が、彼の芸術の共同体を創造する力にたいする信仰を断念するつもりもなく、そうすることもできないとしても、許されるべきだ。彼は自分を国民的な芸術家と感ずることができる。何故なら音楽はドイツにおける国民芸術である。いやむしろこう言うべきだ。それは他の力、文学や政治よりも、結びつけ、一体化させようという希望をもつことができる。」³⁴⁾

この「音楽」に対する鑽仰を綴ったエッセイを無視できないのは、大戦前にマンが『演劇試論』後半で明らかにした「民衆／民族 Volk への回帰」が、社会的分裂を回避し国民を統合する手段として、ワーグナーの『ラインの黄金』によってもう一步のところまで近づいているとされているからだ。ドイツの「民族共同体」形成に果たす「音楽」、すなわちワーグナー芸術の民族主義的役割が明確に示されている。トーマス・マンは1920年代、このロマン主義的民族共同体をめざす運動および理論と対決を迫られてゆく。ここでシューベルトの『冬の旅』が挙げられているのは、マンが、ロマン主義美学の典型を『菩提樹』に認めているからである。マンは『魔の山』の第7章「楽音の泉」で、この『菩提樹』と、じつはワーグナー・オペラと、それが政治的に如何に濫用されるか、その民衆／民族性を徹底的に分析することで決定的に対決することになる。

3 1920年代のマンの「転向」といわれるもの

1920年代、いわゆるワイマール共和国時代のトーマス・マンとリヒャルト・ワーグナーの関係を語る場合、19世紀末以来の時代と社会の変動を抜きにしては語れない。さらにワーグナーは、この時期にはすでに政治化され、民族主義化された<バイロイト>のワーグナーであったことも付け加えねばならない。

国民国家統一から世紀の転換期にかけて、ドイツ社会はその深部において根本的な地殻変動を経たといわれる。この時代は、史上かつてない社会変化、驚異的な都市の膨張、大規模な人口移動、文化的混乱の時代であった。この社会変化の中で、それまで閉鎖的な共同体に保護されて生きてきた人々は、伝統の根を失って大衆社会の中に投げ出されたのである³⁵⁾。20世紀初頭はまた、音楽の分野だけでなく社会・思想的にもロマン主義再評価の時代であったことも注目されねばならない。大衆の無意識の底には、かつて何かに満たされていた時の記憶と、いわば「家族」と「故郷」を喪失した現代のドイツの「死」が刻印されていたのだ。彼らの多くは、この無意識に動かされて、「死」を軸として「民族共同体」へ自我を埋没させてしまう魅惑、「民族共同体」という偽りの結合を鼓吹する民族主義運動に拠り所を求めていったのである。

ところで『非政治的人間の考察』1918を刊行した後、一時期保守主義的思想家との接近もあった後でトーマス・マンは決定的な転回をとげる。前章の最後に挙げたロマン主義的「民族共同体」観からの転換である。それは前述の時代の動向とは正反対のベクトルをもつものだった。マンが1921年に書いたエッセイ『劇場と民族』は、これを見粉いようもなく立証している。

「ワーグナーとその作品は、民衆(民族/国民)劇場なるものの実現が間近に迫っている限りアクチュアルなものである。しかし、そもそも『民族』なるものが存在するのだろうか?それは当初からロマン主義的な概念、今

日では、政治的に反動的な概念ではないだろうか？現代の聴衆である大衆が、劇場上演において民族へと聖化されるという思考は、ごまかし、いや根拠のない夢想ではないのか？」³⁶⁾

これは明らかに、ワーグナーの「民族」観を根拠に『劇場試論』後半で示され、戦争末期のエッセイで示されたロマン主義的「民族」観の否定である。これが決定的に重要なのは、マンはこの「認識」をもってこの後時代の大勢と対峙し、ついには「国民追放」にまでいたることになるからである。その手始めが1922年の講演であった。

1922年、トーマス・マンは講演『ドイツ共和国について』で、『非政治的人間の考察』を一面的にドイツ民族主義の書として読んでいた保守陣営の期待を裏切って、ワイマール共和国と民主主義の支持を宣言する。講演の冒頭でマンが語りかけようとしたのは、何といたってもロマン主義とは異なる新たな「国民／民族 Volk」の概念だった。この国民概念の根底にはニーチェによるワーグナー批判—ワーグナーの作品は決して「ドイツらしさ」を体現するのではなく「ヨーロッパの洗練された文化」という普遍性を有している（『ニーチェ対ワーグナー』「ワーグナーの所属すべきところ」）—が根本にあり、ドイツ民族性の頑迷な固執に警告を発している。

「およそ偉大さの支配するところでは、いかに普遍性への没頭があろうとも、かならず国民的相貌が姿を現わします。少なくとも私たちドイツ人の間では、基本原則によれば、自己を失う者は自己を保持するが、自己を保持しようと努める者は自己を失う、すなわち野蛮の手に落ちるのです。」³⁷⁾

前線から戻り「野蛮」な民族主義者の手に落ちようとしている若い聴衆に、トーマス・マンはここで「ナショナリズムと普遍主義の共存」に気づかせようとしている。真の「ドイツらしさ」とは、ドイツ性と普遍性、ドイツの共和国であり民主主義の受容であると。

ところでこの講演の真髄は、ヨーロッパの民族（国民）戦争を経たマンが、ロマン主義的な「民族」概念の政治イデオロギー性について次のように指摘し、明確に否定しているところにある。

「戦争はロマン主義です。戦争に内在する神秘的詩的要素を否定したものはかつてありませんでした。しかし、戦争が今日愚劣なロマン主義と化していることを否定するとすれば、それは頑迷な態度でしょう。戦争とはあらゆる残忍下劣な、文化や思想とは絶対相容れないような民族的要素の凱歌です。」³⁸⁾

ここでマンは、人を彼岸へ誘うロマン主義的な「死と美」の魅惑は、単に芸術上での個人的な美の次元にとどまらないこと、「民族の祖国のために死」ぬ戦争の「愚劣なロマン主義」の魅惑となって国家に政治利用される危険性をおびることを、第一次大戦という大量殺戮戦争の経験を通して認識している。しかし、マンがロマン主義的思考の美的次元と政治的次元との錯綜した関係について考え抜き、ロマン主義の現代における危険性について明確に認識し、記述するためにためには、『魔の山』の執筆という大きな精神的経験が必要だった。

マンが共和国支持を公言した翌年、1923年は危機の年であった。賠償不履行を理由にフランスはルール地帯を占領し、住民とドイツ政府の抵抗もインフレーションの高進によって挫折を余儀なくされる。このときの国民の深い屈辱感と無力感は民族主義勢力の影響力をいっそう増大させることになる。この年ヒトラーはすでにナチスの支部ができていたバイロイトを訪れ、10月1日、ワグナー一族の住むヴァーンフリートに招待されている。ヒトラーは「心からの畏敬の念をしめし、若き日の『ローエングリン』体験を感激に満ちて語り、知識豊かなワグネリアンとしてふるまった」という³⁹⁾。バイロイトとナチスとの結び付きがここに始まる。翌1924年7月22日、バイロイトは中断していた祝祭を9年ぶりに再開する。このときバイロイトのオペラ・ハウスの上には誕生したばかりの共和国の黒赤金の旗ではなく、黒白赤の旧帝国の旗が掲げられていた。指揮者クルト・ジンガーは外国人、ユダヤ人のほとんどいない客席を見て「祝祭の栄光が芸術的

なものから政治的なものへ一変したのではないか」と不安を覚えている⁴⁰⁾。指揮者の危惧したとおり、『マイスタージンガー』の最終幕、「たとえ神聖ローマ帝国は雲散霧消しようとも…」の歌が終わった直後に観衆は総立ちとなり、国歌となっていた Deutschlandlied を三節続けて大声で歌った。とくに第一節の詩句「マースからメーメルまで、エツェからベルトまで」が歌われたことはナショナリズムの示威運動以外のなにものでもなかった⁴¹⁾。このスキャンダルは左翼やリベラルな新聞の抗議をまきおこし、『バイロイトの将来について』という新聞アンケートに対してトーマス・マンはこう答えている。

「ワグナーに対する私の関心は決してやむことがない。彼の作品を耳にする度に、この巧妙で力強い芸術のつくりだす世界の抗し難い魅力を思い知らされる。我々はこの芸術によって依然として勝利をおさめている。」と生涯絶えることのないワグナー作品への関心を打ち明けた後、「しかしバイロイトは別だ」と、もはや民族主義者、国粹主義者、ナチスの聖地となったバイロイトに抗議している。「今日我々の前にあるバイロイトに、私は一切興味をひかれぬ。世界も決して二度とバイロイトに関心をもつことはないだろうと、私は信じざるを得ない。」⁴²⁾

この時期のバイロイトはワイマール共和国に反対する反動勢力の中心であり聖地となっていた。このことにマン以上に嫌悪をおぼえていた者はいない。ヒトラーがヴァーンフリートの一族に、心から歓迎され受け入れられたとき、すでに共和国支持を表明していたトーマス・マン対バイロイトという、政治的動機を原因とした戦線が開かれたといってもいい。

大戦前に執筆がはじめられ、『非政治的人間の考察』で一旦中断され書き継がれた『魔の山』は1924年末に刊行された。『魔の山』の主人公ハンス・カストルプは、3週間の予定で、生まれ育ったハンブルクからスイス、ダヴォスの高地に昇ってくる。造船会社のエンジニアとして職につく前にサナトリウムで療養している従兄弟を見舞う予定だった。そして結局7年

間この地で過ごすことになる。小説『魔の山』はこの章の冒頭で述べたドイツ社会の「故郷喪失」の状況を抜きには考えられない。「家族」や「故郷」といった土着的な伝統の根から切り離された「死」の世界が『魔の山』のサナトリウムの小説世界であり、それは現代の空虚さ、目的のなさ、アイデンティティをもつことの困難さといったニヒリズムを象徴している。ハンス・カストルプはその「死」の世界にどっぷりひたって7年間を過ごすのである。

「そうだ！注意しろ！転機が来たぞ！」⁴³⁾と7年目にハンス・カストルプは叫ぶ。それはこの長編小説の第7章第7節「楽音の泉」においてであり、7の数字の重なりはマンがこの節に重要な意味をこめていることを意味する。つまりここでマンは「生」への帰還のために、ワーグナー芸術のロマン主義、それがもつ政治的力と、現代という時代の空虚に中で、対決するのである。

サナトリウムは療養客の娯楽のために最新流行の「電蓄」をいれる。百枚以上にもおよぶレコードの取り扱い係になったのは、他でもない当のハンス・カストルプであり、彼のその中に「もっとも心を揺り動かされ、愛情を感じる」一枚を見い出すのである。それはシューベルトの『菩提樹』、「泉のほとり」であった。レコードの中には「素朴な民謡」もあれば芸術家の高度な意識的な作品もあった。シューベルトの『菩提樹』はその中間、「民衆に愛されていると同時に芸術的な傑作」、いわば「人為的民謡」であるとされる⁴⁴⁾。

ハンス・カストルプが『菩提樹』に魅かれた理由は何であったか。それは7年間にもわたる『魔の山』滞在中におこなった感情的、精神的冒険—マンはそれを「陣取り」と名づける—によって、「泉のほとり」の象徴する世界、その世界を讃嘆する歌、それに対する彼の愛に「懐疑」を感じることを知ったからである、とマンは説明する。しかし「泉のほとり」の世界に「懐疑」とは！マンはすぐ続けてその理由を説明し、「この歌の背景になっている世界、それは死であった。」と断言する⁴⁵⁾。マンがここで『菩

提樹』に象徴させているものがワーグナーのロマン主義芸術であることは容易に知れよう。

「しかしそんな馬鹿げた話はない！」「泉のほとり」は「民衆 Volk」の心情から生まれた傑作、「優しさの極み、可憐さそのものではないか！」マンによれば「この歌は本来死に対する親愛感をあらわすものではなく、きわめて民衆 Volk 的な生命の溢れたものであったろう。」この歌を「愛」してもかまわない。「しかしこの歌に精神的な共感を寄せるのは、死に対する共感を寄せることなのである。」マンは『菩提樹』と死のつながりを新鮮な果実の比喩を用いて、時間すなわち歴史を理由に説明する。たった今この瞬間まで新鮮でつやつやとして健康であっても、きわめて痛みやすく腐りやすい果実に似て、時期をはずして味わえばそれは腐敗と死をまねくのであると。ロマン主義の芸術は「本来は生命の木なのだが」、現代においては「死をはらんでいる」のである⁴⁶⁾。

たしかに「泉のほとり」は「民衆 Volk の奥深い心情」から発している。しかし本来純朴自然な歌も、19世紀の時代の発展とともに政治的な次元をもふくむものへ変わってしまった。「わたしたちはみなこの魔力に帰依し...『菩提樹』の作者以上の天才でなくても、もっと多くの才能さえもっていたら、魂の魔術師としてその歌に巨大な輪郭を与え、世界をそれで征服することもできよう。おそらくその歌の上に幾つもの国を建設することができるだろう。」⁴⁷⁾ Volk はもはや「民衆」ではなく「民族／国民」になり「国民／民族国家」の一員となってしまった。マンは『魔の山』を解く鍵となるべき第7章第7節でロマン主義的美の政治的危険性を『菩提樹』にたくして書いたのである。過去や失ったもの、どこにもない菩提樹のしげる家郷への懐かしさ、言ってしまうえば現実の生を超越した「死の美」の世界への魅惑がロマン主義である。しかし如何に現代の生の空虚さに脅かされ、彼岸へ誘われようと、政治的な「個」の死、「人為的民謡」ならぬ人為的「民族 Volk 共同体」へ自我を埋没させてしまう「死」の魅惑に捕えられてはならない。それはロマン主義の美学の、国家の政治利用である。『菩

提樹』が象徴する世界、その世界への愛、それは「良心のない美の観点からは、おそらく最高のものと祝福されるだろうが、責任をもって思索する、生命に対する親愛観の持ち主...からは不信の眼で見られ、良心の究極の判定に従うなら、これは自己克服の対象なのである。」マンは節の最後でそう書いている⁴⁸⁾。小説の中ではハンス・カストルプの「生」への帰還が近づいてくる。

1925年、トーマス・マンは少し遅れて50歳の誕生日を祝う手紙をもらう。それはロマン主義保守主義の作曲家ハンス・プフィッツナーからのものであった。マンは、大戦中、1917年に初演されたプフィッツナーのオペラ『パレストリーナ』初演を聴き、以後5回もその上演を訪れている。「この『パレストリーナ』が如何にわたしの心にかなうものであったか、言葉にはできません。」(ブルーノ・ヴァルター宛書簡)⁴⁹⁾。二人が根底的に共感あった芸術観、それは、「死における美的なもの」、つまりロマン主義の「死への共感」であったことを、マンは印象深く『非政治的人間の考察』の中で語っている⁵⁰⁾。その後個人的に相識の間柄になり、しばしば会うようになる。しかし1922年以後交友はとぎれていた。

ところでプフィッツナーはこの誕生を祝う手紙で交友を絶つことを告げ、その理由をトーマス・マンの政治的な態度にあると述べる。「おそらくあなたが以前から感じておられたことをここで申し上げたいと思います。あなたの最近の公的、『政治的』な意見表明が、わたしを苦しめ、あなたと距離をとらせているのです。」⁵¹⁾ <公的な>トーマス・マンとは、『ドイツ共和国について』でワイマール共和国支持を公言し、以後ミュンヘンやバイロイトの動向に象徴される反動や、民族主義運動に反対するマンである。マンはこれに対して次のような返事を送る。

「無論私は、私の下した新たな精神的な決断をあなたが我慢できないかもしれないことを承知しておりました。しかし少なくともあなたには信じていただきたい。この決心は良き意志にもとづくこと—そして音楽家のものより厳しいかもしれない責任の感覚からなされたことを。...おまえは愛

の力に身を任せて、幸せだった...これは誰にでも文句なく許されることではありません。...現代に生きる私たちは、ジャーナリズムの舞台上でアクチュアルに、ニーチェ対ワーグナーの事例を実行しているだけなのです。ニーチェは良心の判断によってワーグナーから自分を切り離したのですが、しかし死ぬまでワーグナーを愛していました。彼はワーグナー同様に、精神的出自から言って遅れてきたロマン主義の息子だったのです。しかしワーグナーが力強く幸福な自己賛美者、自己完成者であったのに対して、ニーチェは革命的な自己克服者として『ユダとなった』のです。⁵²⁾

『魔の山』を書いたマンは文学者の責任を音楽家よりも「厳しい」と書いている。「おまえは愛の力に身を任せて、幸せだった...これは誰にでも文句なく許されることではありません」と。前半の文句は『ワルキューレ』第3幕第3場で父ヴォータンが娘のブリュンヒルデに別れを告げる台詞である⁵³⁾。ここでマンはロマン主義に固執し「愛の力に身を任せる」プフィツナーをワーグナーに、自分をニーチェにたとえている。同じようにワーグナーのロマン主義を愛してはいるが、すでに新鮮さを失い腐敗した現代の状況では自分は「ニーチェ対ワーグナー」でのニーチェの、『ユダ』の役割を果たす、「自己克服者」となることの決意を伝えているのである。

この年「ミュンヘン一揆」に失敗し収監されていたヒトラーが釈放され、7月、初めてバイロイト音楽祭を訪れる。トーマス・マンはエッセイ『コスモポリタニズム』1925で、ニーチェのワーグナー批判に拠って、バイロイトと民族主義運動との結びつき、ワーグナー芸術の国粹主義的解釈を批判し、警告する。

「ワーグナーは今日なお、バイロイト復興の試みにあって、穴熊のごときドイツ根性の庇護者、粗野な愚直者の代表者として濫用される可能性があることを考えなければならない—ボードレールのごときヨーロッパの洗練され、デカダンといわれた芸術家たちが、ワーグナーの作品に歓声をあげた最初の人々であったのに！ワーグナーがわれわれドイツ人の間に引き起こした誤解についてニーチェの放ったとてつもない嘲笑は、私の生涯のも

っとも強烈な批評体験として焼き付いている。」⁵⁴⁾

1930年、ドイツは危機的状況にあった。世界恐慌の影響が先鋭化し、失業率が増大し、街頭で政治闘争が闘われた。ナチズムはすでに大衆運動化し、9月におこなわれた選挙では社会民主党に次ぐ第二党に躍進した。トーマス・マンは本来朗読会として計画された10月のベルリンでの催しを変更し、『ドイツへの呼びかけ—理性に訴える』と題した講演をおこなった。マンはこの講演で、「国民、民族、文化の思想にたいする階級思想の優位」⁵⁵⁾を明言し、現在もはや活力を失った市民文化の側より、社会的階級理念の方がより精神に近い位置にある、「ドイツ市民が今日立つべき政治的な場所は社会民主主義の側にあります」⁵⁶⁾と、聴衆に社会民主党支持を訴えた。マンが大胆におこなったこの行動は、直接会場でナチスの妨害をうけただけでなく、翌日『ドイツ日報』紙の次のような反論を被ることになる。

「彼が擁護しようとした古いドイツ市民層は、苦難に耐え、苦しみ、没落し、死に絶えたように見える。彼はこのことに全く無知である。見ようとしめない。…彼が忘却しているのは、ドイツ国民は農民たちから、農民の血から建立されること、このいまだデカダンに無縁の血からのみドイツの救済はもたらされることである。」⁵⁷⁾

トーマス・マンと、「民族共同体」のイデオロギーに雪崩をうつ大衆との乖離が歴然と現われているようにおもえる。その意味でもマンとナチスの民族主義運動を支持する勢力との対立は、この時点でもはや決定的だった。さらにナチスが政権を奪取する直前の1933年1月半ば、マンはベルリンの「社会主義文化同盟」が予定した労働者の集会のために『社会主義への告白』という講演原稿を書いた。『魔の山』でハンス・カストルプがえた認識が表現されている。

「故郷、郷土、祖国、民族文化といったものとの結合はひとつの自然な所与の事実であって、その意味でつねに神聖かつ不壊です。しかしだからといって、政治的社会的な生活にとってナショナルな理念が今日もはや指導

権と未来を要求できないものであることに変わりはありません。この理念には英雄的な時代がありました。それが歴史的な使命をもった時代とは19世紀です。それはひとつの革命的な理念で、ドイツではそのために投獄される時もありました。それはあらゆる面に広がり、政治的にも社会的にも、精神的にも、あらゆる点で実現され、その生命を終えたのです。それは過去の理念であって、未来のものではありません。もうそれを乗り越えていくよりほかないのです。」⁵⁸⁾集会は結局当局に禁止されマンの原稿も朗読されずに終わった。

4 1933年

『リヒャルト・ワーグナーの都市ミュンヘンの抗議』はまず4月16日、「われわれドイツの巨匠に外国で加えられた侮辱」に抗議する宣言としてラジオ・ミュンヘンから放送された。人を介して放送の件を聞いたマンは「萎縮し、すさみ切り、そして国民全体を脅かしかねないドイツ国内の精神状態」を感じとる。同日『ミュンヘン最新報知』紙に掲載された『抗議』全文を以下に引用する。マンは18日にこれを読み「恐怖と嫌悪の混じった激しい衝撃」をうける⁶⁰⁾。

「ドイツの国民的高揚が確固たる体制を獲得した今となつては、偉大なドイツのマイスター、リヒャルト・ワーグナーの思い出を中傷から守ろうと、われわれが一般の人々に訴えかけたとしても、もはや人々の関心をそらす行為とは受け取られないだろう。私たちはワーグナーを最も深いドイツの心情の音楽的ドラマ的表現だと感じている。このドイツの心情が美学論議を気取るスノビズムによって侮辱されるのを私たちは許すわけにはいかない。トーマス・マン氏はリヒャルト・ワーグナー記念講演において、そのような侮辱を傲慢に思い上がってやってのけたのだ。

マン氏は不幸にも、以前の国民的な信念を共和国成立に際して失い、コスモポリタンの民主主義的見解と誤って取り替えてしまった。それどころか、氏はここから恥じ入って自重するという教訓を引き出すどころか、むしろ外国でドイツ精神の代表者としてもてはやされている。氏はブリュッセルやアムステルダム、その他の場所でワーグナーの登場人物は『フロイト精神—分析の宝庫』だといひ、ワーグナーの作品を『最高の意志の力によって記念碑的なものにまで押し進められたディレッタンティズム』だとのたまっている。さらにワーグナーの音楽は、そのオペラ・テキストが純粋な文学でないのと同様、純粋な意味での音楽ではない。それは『踊るような躍動感に欠けた、鈍重な魂の音楽』であり、核心においてワーグナーには、芸術的センスのなさというようなものがつきまとっている、という。

これが記念講演であることが、すでに無理解な不遜であるなら、ワーグナーの音楽に対し、『世界に通用し、世界に受け入れられる』という理由で、また『ドイツ性と現代性』とが同時に共存しているという理由で氏が与えている何の価値も無い、思い上がった賞賛などは、この批評をさらに許し難いものにしていく。

私たちの偉大なドイツの音楽的天才をこのように見下すことを、私たちは何人にも許すわけにはいかない。トーマス・マン氏には無論のこと絶対に許せない。氏は、共和制転向後に『非政治的人間の思考』を改作し、重要な箇所では正反対なものに変えてしまったことを自己批判し、告白するのが最上だろう。自らそのように信頼に値せず、無知であることを著作の中で暴露している人物に、不変の価値をもつドイツ精神の巨人たちを批判する権利はない。」⁶¹⁾

この『抗議』の首謀者は州立オペラ劇場の音楽監督ハンス・クナッパブッシュであった。『抗議』の2週間前、彼はミュンヘンの文化人たちに回状を送り『抗議』への署名を要求していたことが明らかになっている⁶²⁾。前任者のユダヤ人ブルーノ・ヴァルターが「ドイツの音楽はユダヤ人には

理解できない」という、ミュンヘン音楽界の反ユダヤ感情に屈して1923年音楽監督を辞任した後、その後継者となったのがクナッパブッシュであった。彼の「今日惨めに病んだわれわれのドイツにおいて、神聖なドイツの芸術の名声のために力を貸していただきたい」という引き継ぎの挨拶は⁶³⁾、彼が反動的なナショナリスト以外の何者でもないことをしめしている。政治的理由でマンと交友を絶ったプフィッツナーもマンに対する『抗議』に署名したことは当然である。

ところで『抗議』の冒頭の「ドイツの国民的高揚が確固たる体制を獲得した」とは、ヒトラーの首相就任と、抗議の3週間前に「全権委任法」が成立したドイツの政治体制を意味している。ミュンヘンの民族主義的文化人たちは、「マン氏は、以前の国民的な信念を共和国成立に際して失い、コスモポリタンの民主主義的見解と誤って取り替えてしまった」という表現がはからずも示すように、新たな権力者の保護のもとで、トーマス・マンの10年にわたる民主主義とコスモポリタニズムの側にたつ講演や執筆活動に報復しようとしたのである。

『抗議』の非難は、マンのワーグナー像の三つの側面に対してなされている。1. トーマス・マンはワーグナーの作品を「フロイト精神分析の宝庫」として論じている。2. ワーグナーの作品を「最高の意志の力によって記念碑的なものにまで押し進められたディレッタニズム」と評価している。3. ワーグナーの作品を「世界に通用」し「現代性をもつ」ものとして、その「ドイツ性」を犠牲に高く評価している⁶⁴⁾。

まず最初のワーグナーの作品の精神分析的評価について。これは「ワーグナー試論の驚くべきメッセージ」という見方が一般的だが、これこそマンが洞察したワーグナー・オペラの眼目に他ならない。マンは、評論を本格的に開始するにあたって『さまよえるオランダ人』と『ジークフリート』の例を挙げ、これこそ「劇場の観衆の只中で味わった深い孤独な幸福のあの幾時間、神経と知性とのおののきと喜びとに満ちた幾時間、この芸術のみが与え得る感動的で偉大な意味深さを認識したあの幾時間」、すなわち

ナショナリズム的受容の共同性などではなく、私に孤独な美の陶醉を与えてくれたものだと論じている。

さまよえるオランダ人はゼンタへの「愛」を「救済への憧憬」と分かつことができない。「彼は救いということにおいてこの娘を愛している。何と交錯した二重性でしょう。一つの感情の複雑な深淵が何と鋭く洞察されていることでしょう。これは分析であります。」⁶⁵⁾「愛」と「救い」の交錯、『ジークフリート』では第2幕3場、青年ジークフリートの菩提樹の下での母への夢想が性的なものと溶け合う場面、第1幕3場で養い親のミーメがジークフリートに恐怖を教えようとする場面で、炎に囲まれて眠るブリュンヒルデのモチーフが奏される箇所をマンは挙げている⁶⁶⁾。これらすべてはエディプス・コンプレクス、それも「父」が現われる以前の前エディプス期ともいふべき時期の至福の外界との一体感への心理的退行の表現である。実際、「母」ブリュンヒルデが炎に囲まれ眠る山へ向かう途中で、ジークフリートは遮る「父」たるヴォータンの「槍」を折っている。しかし「愛」と至福を得る条件は、心理的退行の果ての自我の「死」である。「死を通して美の世界へ超越する」ワーグナー・オペラの真髄は「潜在意識の世界からほのかな微光を放つ、予感にみちたコンプレクス、母との結びつきと性的な欲求とそして不安とのコンプレクス、つまり心理家ワーグナーと精神分析家フロイトとの顕著な結びつき」⁶⁷⁾にある。そのことをマンはワーグナー論の劈頭で挑戦的に提示するのである。

たしかにマンがニーチェの心理学、フロイトの精神分析によって認識したワーグナー・オペラの核心は、ナチズムのイデオロギーである「民族共同体」に自我の「死」を通して埋没する魅惑と類似している。スヴェン・フリードリッヒはその類似性を「個人の非合理的な魂の諸力への心を動かすよびかけ」⁶⁸⁾だと表現している。『抗議』がワーグナーの精神分析的解釈に異を唱えたのは、フロイトがユダヤ人であり、彼の理論が通俗な市民道徳に反したというせいもあったろうが、何よりも『抗議』がトーマス・マンの排除という政治的動機にもとづいたものだったからだろう。トーマ

ス・マンは、「家族」の次元での精神分析によるワーグナーの解釈は「美的カテゴリー」の次元のものであり、ナチズムの政治的同質性を求める「民族共同体」イデオロギーという「政治的」カテゴリーと分離する必要性を、大戦の経験と、何より『魔の山』執筆によって知りぬいていた。

次にワーグナーのディレッタンティズムについて。むろんワーグナーを「われわれの偉大なドイツ文化を代表する芸術家」だとする『抗議』者たちにとって、ワーグナーをディレッタント呼ばわりすることはワーグナーのみならずドイツ文化に対する侮辱であった。しかしマンにとっては、それがワーグナーの独自性、偉大さのあり方なのである。個々の芸術との関係だけ見ればワーグナーはたしかに「何かディレッタント的なところがある。」しかし音楽、文学各々が「ドラマの表現の一部として生ま」れ「総合」されたときにこそ「ワーグナーの天才性」が現われる、というのがマンのワーグナー像である⁶⁹⁾。マンはその理由として音楽が純粹に音楽としてでなく「文学的に着想されて」いることを挙げている。つまり、前節で論じた「心理学」的表現のために音楽が用いられているからこそ、ワーグナー・オペラのデカダンスの魔力が生まれる。たとえば『トリスタンとイゾルデ』の「愛の鎮められることなき半音階的モチーフは、ひとつの文学的着想」なのである⁷⁰⁾。「ワーグナーの芸術は、最高度の意志の力〔と知性と〕をもって、記念碑なものにいたり、〔天才的なものにまで〕高められたディレッタンティズムであった。」⁷¹⁾〔 〕内の部分は、『抗議』では、おそらく意図的に省略されて引用されている。『抗議』者たちの精神的狭小さと卑劣さを表わす遣り口である。

三番目にナショナリズムの問題について。まずトーマス・マンは、先に『魔の山』で得た認識をもとにナショナリズムの時代性を区別する。「国民の理念は、ワーグナーが心に訴える効果的要素として作品に取り入れたあの当時、つまりそれがまだ実現していなかった時期には、その歴史的に正当な時代にありました。国民の理念は生命に溢れた真正なよき時代を過ごしていました。それは詩であり精神であり、未来の価値だったので。

しかし今日、『ドイツの剣』の詩句や、『マイスタージンガー』の核心をなす『たとえ神聖ローマ帝国は雲散霧消しようとも、神聖なドイツの芸術が残るだろう』を愛国的な効果をねらう意図で…客席に向かって怒号するなら、それは扇動です。』⁷²⁾これは『抗議』に集った民族主義文化人には到底許すことのできない批判、攻撃だった。彼らの文化イデオロギーにとって「民族」は永遠の実体だった。さらに『抗議』ではワーグナーの作品が「世界に受け入れられ」、「ドイツ性と現代性 Modernität」をもつというトーマス・マンの言葉が「私たちの偉大なドイツの音楽的天才をこのよ見下すこと」と非難されている。まず後者の引用は誤っており、マンは講演で「ドイツ性とフランス風洗練 Mondänität」⁷³⁾と言っている。例のニーチェのワーグナー批判がこのマンの発言の根底にある。ニーチェはワーグナーとフランスロマン主義との関連性、つまりワーグナーのヨーロッパ的、コスモポリタンの普遍性を強調していた。「世界に通用し、世界に受け入れられる。」⁷⁴⁾まさにこの点こそ『抗議』のドイツ民族主義者には認めることのできないワーグナー像であった。

4月20日にマンは『抗議』を「ミュンヘンでの卑劣な行動」と書いている⁷⁵⁾。しかし事態はそんなものではなかった。それは生命の危険を意味する政治的「密告」であった。ユルゲン・コルベはマンに対して拘束令状がだされたこと、そしてドイツにある財産の差し押さえ、パスポートの期限延長の拒否とつづく権力の行為について書いている。

「『抗議』が表現した『国民追放』の下に署名した人々は、自分たちが実際に『生命の危険を招く告発』に加わったことをはっきり意識していたに違いない。トーマス・マンを『追放』する彼らの行為によって、権力者たちに一政権にたいするもっとも決定的な敵の一人を排除する—アリバイを調達してやったことを。それは犯罪幫助であった。」⁷⁶⁾

5 小括：トーマス・マンの悲慘のオルフェウス

ロマン派的アイロニーは現実世界（こちら側）にむけられる。眼はつねに冥府（彼方、死における美）を振り返る。目前の現実の問題を直視することからアイロニカルに眼を反らし、失った懐かしい過去を、後ろを、「死における美的なもの（感覚的至福）」を振り返る。現代の民族／国民国家は、「家族」を失い、「故郷」を失い、存在の根をたち切られた人々に、自我の「死」を通して「民族共同体」に埋没するという虚構の政治美学を与えた。ロマン主義の美学が国家によって政治利用された。それに対して、トーマス・マンの作品のアイロニーはつねに「あちら側」（「デカダンス」、「死と美による彼岸への越境の魅惑」というワグナー本来の世界）にむけられる。エウリュディケ（「死における美的なもの」）を「愛」しながら、アイロニカルな意味で振り返らない。現実世界（こちら側、生の世界）をむいている。それがニーチェに学んだ「自己克服」であった。「死」はあくまで個人が世界から、家族から去る悲痛、苦悩であり、非政治的なものである。文学はその苦悩を「人間を自由に解放する力」に焼き治さねばならない。トーマス・マンはその意味でつねにニーチェのいう真の「悲慘のオルフェウス」でありつづけようとした⁷⁾。

註

ローマ数字の巻名とページ数は Thomas Mann: Gesammelte Werke. 13 Bde. S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1974.からの引用をしめす。

トーマス・マンの著作に関し既訳のあるものは一部を変えて使わせていただいた。

- 1) Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934. S. Fischer, 1997. S.18.
- 2) Meike Schlutt: Der repräsentative Außenseiter. Thomas Mann und sein Werk im Spiegel der deutschen Presse 1898 bis 1933. Peter Lang, 2002. S.257.
- 3) Thomas Mann: a.a.O. S.52.

- 4) Jürgen Korbe: Heller Zauber. Thomas Mann in München 1894-1933. Siedler Verlag, 1987. S.405.
- 5) Wolfgang Altgeld: Wagner, der 'Bayreuther Kreis' und die Entwicklung des völkischen Denkens. In: Richard Wagner 1883-1983. Stuttgart, 1984. S.52.
- 6) I. S.701f.
- 7) XI. S.110.
- 8) IX. S.373.
- 9) Friedrich Nietzsche: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 6. Abt. 3. Bd. S.15.
- 10) Friedrich Nietzsche: aa.O. S.425f.
- 11) Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. 10 Bde. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Insel, 1983. 3. Bd. S.82.
- 12) Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. 10 Bde. 4. Bd. S.212.
- 13) Frederic Spotts: BAYREUTH. A History of the Wagner Festival. Yale University Press, 1994. S.105.
- 14) X. S.51.
- 15) X. S.62.
- 16) 《Geist und Kunst》. Thomas Manns Notizen zu einem 《Literatur-Essay》. Ediert und kommentiert von Hans Wysling. In: THOMAS-MANN-STUDIEN. 1. Bd. Francke Verlag, 1967. S.157.
- 17) aa.O. S.164f.
- 18) aa.O. S.167.
- 19) Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. Hrsg. von Hans Rudolf Vaget. Fischer, 1999. S.45.
- 20) aa.O. S.42ff.
- 21) VIII. S.493.
- 22) VIII. S.454.
- 23) VIII. S.455.
- 24) XIII. S.531f.
- 25) X. S.79. u. S.90.
- 26) ハイน์リヒ・マン『歴史と文学』小栗浩訳 晶文社 1971年 131頁。
- 27) 上掲書 195頁。
- 28) 上掲書 209頁。
- 29) XII. S.203.
- 30) XII. S.363.
- 31) XII. S.402.

- 32) XII. S.426.
- 33) XII. S.74.
- 34) Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. S.62f.
- 35) リチャードJ. エヴァンズ編『ヴィルヘルム時代のドイツー下からの社会史ー』晃洋書房 1988年 54頁
- 36) Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. S.68.
- 37) XI. S.814.
- 38) XI. S.816.
- 39) Brigitte Hamann: Winifred Wagner oder Hitlers Bayreuth. Piper, 2002. S.84.
- 40) a.a.O. S.130.
- 41) a.a.O. S.131.
- 42) Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. S.69.
- 43) III. S.888.
- 44) III. S.889.
- 45) III. S.905.
- 46) III. S.906.
- 47) III. S.907.
- 48) III. S.907.
- 49) Thomas Mann. Eine Chronik seines Lebens. Zusammengestellt von Hans Bürgin und Hans-Otto Mayer. S. Fischer, 1965. S.46.
- 50) XII. S.423.
- 51) Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. S.244.
- 52) a.a.O. S.244f.
- 53) Richard Wagner: Dichtungen und Schriften. 10 Bde. Hrsg. von Dieter Borchmeyer. Insel, 1983. 3. Bd. S.145.
- 54) Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. S.73.
- 55) XI. S.884.
- 56) XI. S.889.
- 57) Klaus Schröter: Thomas Mann im Urteil seiner Zeit. Christian Wegner Verlag, 1969. S.178.
- 58) XII. S.683.

- 59) Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934. S.51.
- 60) a.a.O. S.52.
- 61) Im Schatten Wagners. Thomas Mann über Richard Wagner. Texte und Zeugnisse 1895-1955. S.232ff.
- 62) Hans Rudolf Veget: Musik in München. Kontext und Vorgeschichte des “Protests der Richard-Wagner-Stadt München” gegen Thomas Mann. In: Thomas Mann Jahrbuch. Band 7. Vittorio Klostermann, 1994. S.47.
- 63) 奥波一秀『クナッパースブッシュ』みすず書房 2001年 91頁
- 64) Hans Rudolf Veget: Musik in München. Kontext und Vorgeschichte des “Protests der Richard-Wagner-Stadt München” gegen Thomas Mann. S.53.
- 65) IX. S.369.
- 66) IX. S.369f.
- 67) IX. S.370.
- 68) Sven Friedrich: Richard Wagner - Deutung und Wirkung. Königshausen & Neumann, 2004. S.154.
- 69) IX. S.375f.
- 70) IX. S.381.
- 71) IX. S.376.
- 72) IX. S.418.
- 73) IX. S.421.
- 74) IX. S.421.
- 75) Thomas Mann: Tagebücher 1933-1934. S.55.
- 76) Jürgen Korbe: a.a.O. S.405.
- 77) Friedrich Nietzsche: Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Hrsg. von Giorgio Colli u. Mazzino Montinari. 5. Abt. 2. Bd. S.121.