

芸術作品はいかにして野蛮となるか

トーマス・マン『ファウストゥス博士』における
ニーチェ批判とアドルノ音楽論の交点¹

渡邊 能寛

反論、脱線、快活な不信、嘲弄癖、これらは健康の印である。あらゆる無条件的なものは病理学に属する。(ニーチェ『善悪の彼岸』)²

1. はじめに：「審美主義と野蛮の近接性」

『ファウストゥス博士』出版からおよそ三か月後、1948年1月16日付『アウフバウ』誌に掲載されたルートヴィヒ・マルクーゼの批評は、本作に関する最初期の論考でありながら、この小説がはらむ重大な矛盾を過たず突いていた。「ところが、トーマス・マンはアドリアンの破局と第三帝国の破局とをパラレルに描き出している（と出版社は強調している）。そのためにアドリアンは若干ファシズム的に、第三帝国は若干天才的に怪しく光っている。(.....) 本書は、レヴァーキューンのような天才を事後的に第三帝国に献上するという危険を完全には免れていない」。³ 時折社交の場に顔を出すのをよそにすれば、ほぼ生涯にわたって孤独を守り続けた音楽家アドリアン・レヴァーキューンの求道者的生涯が、ナチス崩壊に終わるドイツ民族破滅への道と、どうして同一視されなければならないのだろうか？

この同一視は語り手ゼレヌス・ツァイトブロームの口から発せられる「審美主義と野蛮の近接性 (Nachbarschaft von Ästhetizismus und Barbarei)」⁴ なるキーワードに象徴され、マンが孤独な芸術創作とファシズムの野蛮とが決して無関係ではないと確信していたことを窺わせている。このキーワードは小説の副産物として成立した講演『我々の経験に照らしたニーチェ哲学』で再び取り上げられ (GKFA 19.1, 221)、さらに1950年4月1日付otto・レープ宛の手紙でまさに『ファウストゥス』の主題であると確信をもって述べられ

¹ 本研究は、JST 次世代研究者挑戦的研究プログラム JPMJSP2108 の支援を受けたものです。

² Friedrich Nietzsche: Jenseits von Gut und Böse. Aphorismus 154. In: Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke Kritische Studienausgabe in 15 Bänden [KSA]. Hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. München (Deutscher Taschenbuch Verlag) 1980, Bd. 5, S. 100f. この全集からの引用は原則として本文中に KSA の略号を付し、巻号と頁数のみ表記する。

³ Ludwig Marcuse: Der unerlöste Faust. In: Aufbau. New York, Bd. 14, Nr. 3: 16. 1. 1948, S. 12.

⁴ Thomas Mann: Doktor Faustus. In: Thomas Mann Große kommentierte Frankfurter Ausgabe [GKFA]. Werke - Briefe - Tagebücher. Frankfurt am Main (S. Fischer) 2002ff., Band 10.1, S. 541. この全集からの引用は原則として本文中に GKFA の略号を付し、巻号と頁数のみで表記する。

ている。⁵ にもかかわらず、これまでの研究では、「審美主義と野蛮の近接性」は単なる仄めかしか、せいぜい両者の構造的相似を暗示するに過ぎないとする見方が一般的で、シェーンベルクからアドリアンへと引き継がれた十二音技法が全体主義の隠喩として機能していたり、世情への無関心を伴う作曲家の過度に審美的な価値観が学生団体やサロンに集う教養市民層の政治的無責任と対比されたりするにしても、芸術創作とナチス・ドイツの暴力との間に直接の結びつきを指摘する声はほぼなかった。⁶ ケーテ・ハンブルガーにいたっては、現代音楽やレヴァーキューンの罪をナチスの罪と関係づけるのは不可能であると断じたうえで、善悪の彼岸に立って創作する芸術家を罪に問うこと自体不適切ではないかと小説のコンセプト自体に疑問を投げかけている。⁷ 総じて『ファウストゥス』は、下程息が簡潔かつ的確に要約したように、「ナチスの毒牙にかかって自滅した、非政治的なドイツ市民文化の悲劇を主人公の芸術と運命に仮託して象徴的に描いた、時代小説」⁸ であるという見解がおおむね共有されてきたのだ。

審美主義と野蛮の関係性は小説内では十分に示されていない、という見解の事実上の定説化に寄与したのは1979年に発表されたカロール・ザウアーラントの研究である。リーゼロッテ・フォスによる未公開資料を含む丹念な文献学的調査を土台とするこの論考は、マンの当初の構想とアドルノとの共同作業のもとに完成した作品との間に乖離が見られることを示し、以後『ファウストゥス』研究における最重要論文の一つに数え入れられている。⁹ フォスも参照した執筆初期の1943年に書かれたメモ書きにはこうある。

市民的なもの、穏健、古典的なもの、冷静、アポロンのなるもの、勤勉、誠実なもの

⁵ 「ファウストゥスは恐ろしく倫理的な本で、わけても審美主義と野蛮の不気味な近接性が問題とされています」(Brief vom 1. 4. 1950 an Otto Reeb. In: Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register. Hrsg. von Hans Bürgin u. Hans Otto Mayer. Frankfurt am Main (S. Fischer) 1976ff., Bd. 3, S. 728; Zit. n. Dominik Jost: Ludwig Derleth, Gestalt und Leistung. Stuttgart (W. Kohlhammer) 1965, S. 53)。

⁶ Vgl. Hans Wißkirchen: Zeitgeschichte im Roman. Bern (Francke) 1986, S. 160ff. [Kapitel IV-2: Die ästhetische Bewältigung des Faschismus im Doktor Faustus]; Peter Pütz: Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann: Zum Problem des Ästhetischen Perspektivismus in der Moderne, 3. Aufl. Bonn (Herbert Grundmann) 1987, S. 126ff.; Helmut Koopmann: "Doktor Faustus"—eine Geschichte der deutschen Innerlichkeit? In: Thomas Mann Jahrbuch, Bd. 2 (1989) S. 5-19; T. J. Reed: Doktor Faustus. In: Interpretationen Thomas Mann Romane und Erzählungen Hrsg. von Volker Hansen. Stuttgart (Reclam) 1993, S.294-324, v. a. S. 308ff.; Erkme Joseph: Nietzsche im Doktor Faustus. In: »und was werden die Deutschen sagen?« Hrsg. von Hans Wißkirchen u. Thomas Sprecher. Lübeck (Dräger Druck) 1998. S. 61-112. 比較的後発の研究として議論を俯瞰する立場にあったケルバーは、小説の枠組みの中で「審美主義と野蛮の近接性」を立証することは不可能であるとしている。Thomas Körber: Thomas Manns lebenslange Nietzsche-Rezeption. In: Wirkendes Wort, 52 (2002) S. 417-440, hier S. 432. ここに列挙していない先行研究も随時参照する。

⁷ Vgl. Käte Hamburger: Anachronistische Symbolik. Fragen an Thomas Manns Faustus-Roman. In: Thomas Mann. Hrsg. von Helmut Koopmann. Darmstadt (Wissenschaftliche Buchgesellschaft) 1975, S. 384-413, hier S. 405, 410.

⁸ 下程息:『ファウストゥス博士』研究(三修社)2000,392頁。強調は筆者による。

⁹ Karol Sauerland: »Er wußte noch mehr...«. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns Doktor Faustus unter dem Einfluß Adornos. In: Orbis Litterarum, Bd. 34 (1979) S. 130-145.

から、陶酔的で解放されたもの、大胆で、ディオニュソス的なもの、天才的なもの、超市民的なもの、そして超人的でさえあるものに移行したいという願望が問題となる。

(.....) 市民的なるものの爆破は、病的かつ伝染性の、解体を伴う方法で為されるが、それは同時に政治的なものでもある。精神的かつ心的なファシズム：人道的なものを捨て、暴力、血の飢え、非合理主義、残酷さ、真実と正義のディオニュソス的否定、本能への、無拘束の「生」への傾倒——しかし実際には死であり、生としては悪魔の所業、毒の産物であるような。¹⁰

当初の構想ではレヴァーキューンは、あらゆる微温的な態度を振り払い、代償を厭わず至高を追求するファウスト的魂を宿したドイツ民族の象徴として形作られるはずだった。そこにはニーチェの、絶えざる自己相対化を己に課す中期——マン曰く「彼本来の自由精神活動 (Freigeisterei) の時期である」中期——の哲学を放棄し、反省の枷から解き放たれて「グロテスクに、狂信的になった晩年のニーチェ」(GKFA 13.1, 541, 337) の姿も重ね合わされている。ところが蓋を開けてみれば、レヴァーキューンはディオニュソス的陶酔とは無縁の伶俐な前衛音楽家になり、その生涯と作品は、野蛮へと頹落する自然支配＝文明化とその悲慘な末路のアレゴリーになっていた。若き助言者テオドル・アドルノとの接触(第3節で詳説)を通じて、ドイツ民族の破滅というドメスティックな主題は、文明の頹落という人類史的関心に押しつけられたのだ。¹¹ 大まかに、後期ニーチェ的信念に基づいて危うい美的探究の道を邁進した音楽家の悲劇を「審美主義」に、文明の全体主義への頹落を「野蛮」に当てはめるならば、「《審美主義と野蛮の近接性》の不在」は、後期ニーチェ批判(を介したドイツ人としての自己批判)を企図した作家と文明批判を企図した哲学者との間に生じたすれ違いに起因するものと要約できよう。とはいえ、ザウアーラントの提示した「ドイツ論」対「文明論」の二分法が十分妥当であるかどうかには議論の余地がある。ザウアーラントが描き出してみせたように、『ファウストゥス』は作家が証言する以上にアドルノの制御化に置かれていたのかもしれない。だが、マンは『新音楽の哲学』¹² に自身の関心を深化しうる何かを感じ取ったからこそ、著者アドルノの介入を受け容れたの

¹⁰ Zit. n. Lieselotte Voss: Die Entstehung von Thomas Manns Roman Doktor Faustus: dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten. Tübingen (M. Niemeyer) 1975, S. 16.

¹¹ Karol Sauerland: a. a. O., S. 136.

¹² Theodor W. Adorno: Philosophie der Neuen Musik. In: Theodor W. Adorno Gesammelte Schriften in 20 Bänden. Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1970ff., Bd. 12. 以下、PhNM と略し頁数を原則として本文に記す。なお、マンが執筆に利用したのはアドルノ本人から手渡された「シェーンベルクと進歩」の章の草稿(1941)であるが、これと現在全集で参照できる決定稿(1949)とではテキストに若干の異動があり、これが『ファウストゥス』における「非合理的なもの」(das Irrationale)の表現に反映されているとのハンス・ヴィスキルヒェンの指摘がある(Vgl. Wißkirchen a. a. O., S. 177f. Siehe auch Anm. 6)。とはいえ、これは主として小説における思想内容の表現にかかわる問題であり、思想内容そのものにはそれほど関わりがないため、本稿では全集版のテキストから引用する。

ではなかったか？ 言い換えるならば、やはりマンのアドルノ受容は彼自身のニーチェ批判という問題意識にある程度規定されていたのではないか？

ザウアーラントの研究は、フォスをはじめとする初期の研究者が手掛けた骨の折れる検証作業のあとで可能になった、最初の総合的研究成果の一つである。これまで小説におけるニーチェ／アドルノ哲学の機能をそれぞれに検証する論考は数多く発表されてきたのに、¹³ ザウアーラント以降——実際にはそれ以前もだが——作家と哲学者の関心の食い違っていることが議論の前提と化したためか、両哲学を直接関連付けて論じた研究は少数にとどまっている。¹⁴

これらを踏まえた本稿の目標は、マンが受容したアドルノのテキストをマン自身によるニーチェ批判の枠組みの中で出来る限り内在的に再検討することによって、作家がアドルノ哲学との邂逅を通じて向き合うことを余儀なくされた、創作倫理を巡る原理的問いを浮き彫りにすることである。これにより、晩年作品における価値転換——芸術の再肯定——が『ファウストゥス』を避けては考察しえないことをも明らかにされるだろう。

2. 「能動的忘却」と「精神の自己批判」

作家が繰り返し明言している通り、また、ニーチェの生涯と思想に明るい人であれば誰でも気がつくように、『ファウストゥス』はニーチェ小説 (Nietzsche-Roman) である。¹⁵ ニーチェとアドリアンの経歴には伝記的な共通点がいくつもある。¹⁶ アドリアンが靈感を得

¹³ フォス以外の包括的な文献学的調査としては Gunilla Bergsten: *Thomas Manns Doktor Faustus. Untersuchung zu den Quellen und zur Struktur des Romans*. Stockholm (Svenska Bokförlaget) 1963. ニーチェとの関連を扱ったものとしては Peter Pütz: a. a. O.; Erkme Joseph: a. a. O.; Andreas Urs Sommer: *Der mythoskritische „Erasmusblick“: „Doktor Faustus“, Nietzsche und die Theologen Author(s)* In: *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 11 (1998) S. 61-71; Thomas Körber: a. a. O.; Andrew Erwin: *Rethinking Nietzsche in Mann's Doktor Faustus. Crisis, Parody, Primitivism, and the Possibilities of Dionysian Art in a Post-Nietzschean Era*. In: *The Germanic Review*, Bd. 78, Heft 4 (2003) S. 283-299. アドルノの著作との対応関係を中心に扱ったものとしては Bodo Heimann: *Thomas Manns 'Doktor Faustus' und die Musikphilosophie Adornos*. In: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Bd. 38 (1964) S. 248-266; Hansjörg Dörr: *Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des „Doktor Faustus“*. In: *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, Bd. 11 (1970) S. 285-322.

¹⁴ Vgl. Bernhard Schubert: *Das Ende der bürgerlichen Vernunft? Zu Thomas Manns Doktor Faustus*. In: *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Bd. 105 (1986) S. 568-592; Ehrhard Bahr: „Identität des Nichtidentischen“. *Zur Dialektik der Kunst in Thomas Manns "Doktor Faustus" im Lichte von Theodor W. Adornos "Ästhetischer Theorie"* In: *Thomas Mann Jahrbuch*, Bd. 2 (1989) S. 102-120.

¹⁵ 『ファウストゥス博士の成立』にはこうある。「レヴァーキューンの悲劇はニーチェのそれと編み合わされているのだが、哲学者の名が慎重な注意を払って作中のどこにも現れないようにしているのは、他でもない、この恍惚状態に陥った音楽家レヴァーキューンがニーチェの場所を占めているからで、ニーチェはもはや出てくるわけにはいかないのだ」(GKFA 19.1, 431)。ほか、Brief vom 26. 12. 1947 an Maximilian Brandt. In: *Thomas Mann Briefe*. Hrsg. von Erika Mann. Frankfurt am Main (Fischer) 1962ff., Band 2. 1937-1947, S. 580; Brief vom 5. 2. 1948 an Kuno Fiedler. In: *Die Briefe Thomas Manns. Regesten und Register*. Bd. 3, S. 430.

¹⁶ たとえば、両者とも 21 の年に梅毒に感染、45 歳で発狂、母親の介護のもと 56 歳にて死去する。

ようと故意に梅毒に感染したエピソードはニーチェの親友であり東洋学者のパウル・ドイセンの回想録を下敷きにしているし、悪魔の描写する恍惚感を伴った靈感体験は『この人を見よ』の一節からのパロディである。¹⁷ ニーチェ・オマーージュは作品全体に散りばめられていて、挙げればきりが無い。¹⁸ 執筆中盤、ドイツの完全敗北を告げるベルリン宣言から一か月後の1945年7月5日には、マンは『国際文学』誌に掲載されたロシア人著者の手になる反ニーチェ論に一定の評価を与えたうえで、「このニーチェ論のような寄稿論文を目にして、誰がドイツの《罪》を否定できようか」¹⁹ と、ナチズムの引き起こした災禍とニーチェ哲学の関連を認める所感を日記に書き残している。マンは雪崩を打ってファシズムへと殺到していったドイツ市民社会の運命を、高潔な「批評家」であることをやめ、狂信者めいた権力のアジテーターに変身せざるを得なかったニーチェの運命に重ね合わせていた。後期ニーチェの哲学は「かくも高貴なる理性が狂気のためにしおれ」、その思想が「絢爛たる墮落を遂げた」(GKFA 19.1, 185; 206) 結果の産物なのである。マンの見立てでは、その萌芽は初期の著作『反時代的考察』の第二論文『生に対する歴史の効用と害』(以下、『効用と害』) にすでに現れており、わけでもニーチェが繰り返しその価値を強調する「忘却 (Vergessen)」にマンは後期の哲学を理解するうえでの重要な手掛かりを見出していた。少なくとも一時期、マンがニーチェの著作の中でも『効用と害』をとりわけ重視していたことは、先述の講演が企画されてから間もない1946年3月28日の日記の記述からも窺える。「『効用と害』——この中にすべてがある、そもそも最初からそうであるように」。²⁰ 『効用と害』を検証の起点とするのは当然の成り行きと言えよう。²¹

若き文献学者ニーチェにとり、現代の若者が直面する最大の困難は歴史的資料の過飽和であった。もっとも量が問題なのではない。むしろ、無限と言ってもいいほど膨大な資料から立ち上がる多種多様な解釈が、互いに矛盾し合ったり、前のものを後ろから来たものが否定したり相対化したりするために、任意の解釈がその上に生 (Leben) を据え付けるための安定した土台として機能しなくなっていることが問題なのである。人間はニヒリズム的幻滅に脅かされぬために絶対に信用し得る解釈に拠って立つ必要があるが、豊富な諸資料には間違いなくその解釈を相対化する要素が含まれている。「この過剰によって時代は自分自身に対するイロニーという危険な気分に入り、そこからシニズムというなお一層危険な気分に入る」(KSA 1, 279. 強調は筆者による)。イロニーこそ、ニーチェの危惧する

¹⁷ Vgl. GKFA 10.1, 347 sowie KSA 6, 339f.

¹⁸ 最も網羅的な研究としては Erkme Joseph: a. a. O.

¹⁹ Tb. 1944-1.4.1946, S. 224.

²⁰ Tb. 1944-1.4.1946, S. 313. 強調は筆者による。

²¹ にもかかわらず、筆者の知る限り、『ファウストゥス』の先行研究のなかで『効用と害』に言及した例はそれほど見当たらない。注釈 34 で参照する『ニーチェ哲学』のモノグラフィー Eckhard Heftrich: Nietzsche als Hamlet der Zeitwende. In: Zaubermusik. Über Thomas Mann. Frankfurt am Main (Vittorio Klostermann) 1975, S. 281-316. すら補足程度に触れているに過ぎない。

「歴史病 (die historische Krankheit)」の正体に他ならない。そして「歴史的感覚は、もしそれが無拘束に支配し、そのすべての結論を導き出したのならば、未来を根絶してしまう。それが幻想を破壊し、存立する事物がそこでのみ生き得るような雰囲気をつ奪うからである」(KSA 1, 295)。こうした事態を避けるためには、資料参照をそこから唯一の解釈が立ち上がる程度に制限しなければならない。いっぽうでヘーゲルに代表される 19 世紀の歴史哲学は、あくまでも包括的かつ完全な認識を目指し、すべての事実が矛盾なく収まる体系を求めるが、ニーチェに言わせればそのような試みは無益なところか、意欲を萎えさせるため有害である。玩具のブロックで建物を作るとき、箱に収まった無数のブロックをすべて使うように指示されたら誰でも途方に暮れるのと同じことだ。むしろ肝心なのは、過剰な情報をいったん脇に置き(=能動的忘却²²)、「みずからを限られた視界のうちに閉じ込める」(KSA 1, 330. Vgl. GKFA 19.1, 201) ことなのである。²³ ニーチェは確言する：「愛においてのみ、愛の幻想の影に取り囲まれてのみ、人間は創造する、つまり完全で正しいものを無制約に信ずる場合にのみ創造するのだ」(KSA 1, 296. Vgl. GKFA 19.1, 200) ——まるで独断主義へと確信犯的に身を委ねるよう読者を誘惑するかの如く。

歴史の過剰と能動的忘却を巡る若きニーチェの議論は、必ずしも歴史的テクストとその解釈にのみ当てはまるものではなく、人間の知性一般を射程に収めている。²⁴ マンもそれをわかっていたからこそ、『効用と害』にニーチェの「根本思想」(Grundgedanke [GKFA 19.1, 199]) を見たのだ。後期の言い回しをもってすれば、あらゆる認識は生のあり様を価値づける特定のパースペクティヴに必ず依拠しているから、パースペクティヴから自由な、純粹で完全な認識など原理的に成立しえない。したがって人間は健やかに生きることを望む限り、その解釈が超越性の尺度に照らして真実ではありえないこと、それがいくらかでも相対化可能な偶発性の産物に過ぎないことを知りながらも、敢えてそれに全人格的に没入しなければならないのである。²⁵

²² リー・スピックス (大貫敦子・三島憲一訳)：フリードリヒ・ニーチェ (青土社) 2006, 138 頁。

²³ なるほどマンの言う通り、知ってしまってから知る以前の状態に戻るのは困難であるから、これは「言うは易く行うは難き要求」(ebd.) というものだ。もし強引に成し遂げようとするれば、己の知性への裏切りなしには済ませられないだろう。『ニーチェ哲学』に先立つ講演『ドイツとドイツ人』(1945) がひとつの例だが、マンは素朴全般にではなく、イロニーから(半ば無理矢理)復帰されてきた素朴にこそ暴力の萌しを見て取っていた節があり、これがマンの後期ニーチェ批判の背景にある。詳しい検証は目下準備中の論考「能動的ニヒリストとしてのナフタ (仮)」を待たれたい。

²⁴ リュディガー・ザフランスキー (山本尤訳)：ニーチェ その思考の伝記 (法政大学出版局) 2001, 126 頁参照。

²⁵ 旧『力への意志』507 番：「何かしらが真と見做されざるを得ないことこそが不可欠なのであって——何かか真であるということではないのだ」(KSA 12, 352)。ここまでの一連の主張は「パースペクティヴィズム」と呼ばれ、これを『ファウストゥス』解釈の中核に据えたペーター・ピュッツの著作(前掲書)がある。なお、そのパースペクティヴィズムの理解において本稿はピュッツと見解を異にしている。ピュッツはこれをロマン主義的イロニーとほぼ同一視し、総体性をめがけて果てしない相対化の連鎖を駆動する装置と見做しているが、対して筆者は、パースペクティヴィズムに

生を謳歌するには、イロニーから脱出しなければならない。妄想を妄想と喝破する知性を停止しなければならない。かくも反知性主義に肉薄するかに見える後期の思想をマンは拒否する。「その(限られた視野の)中に故意に閉じこもることは美的な韜晦であり、(……)そこから真正なもの、まともなものはまず生まれてこないだろう」(ebd.)。²⁶ なぜなら、自己相対化の放棄は反省なき狂信への道だからである。人間は自らの立つ視座を俯瞰し、その偶然たることを絶えず意識すべきであって、そうしない者はいずれ野蛮に手を貸すことになる。『効用と害』や後期の哲学が独断主義であるかどうかには大いに議論の余地があるだろうが、いずれにせよ『ニーチェ哲学』をものした当時のマンの解釈は、第二次大戦の時代性に強く規定されるほかなかった。彼自身が論じているように、ファシズムに熱狂するドイツ人が他民族に振るった暴力は紛れもなく、彼らが内部批判や相互議論を封じ、野蛮が自浄されることなく蔓延る温床を自ら作り出したことにその一端があった (vgl. GKFA 19.1, 210f.)。もとよりマンは後期よりも、徹底した懐疑と相対化を旨とする中期の哲学(『人間的な、あまりに人間的な』)こそニーチェの本領と評価していたけれども(『非政治的人間の考察』・『略伝』)、²⁷ 集団熱狂がもたらす結果の重大さを目の当たりにしては、なおさら後期の主張を看過することはできない。「なんとなれば、彼(ニーチェ)はナショナリスティックな権力陶醉、犠牲陶醉の爆発について感激をもって記述しているのであるし、その感激たるや、国民や大衆がナショナリズムの《強力な幻像(kräftige Wahnbilder²⁸)》を保持し続けるよう彼が願っていることに疑いを抱かせないのであるから」(GKFA 19.1, 211)。妄想の霧に包まれた生が際限なき暴力へと傾いていくのなら、その霧を打ち払う努力をすべきなのは自明の理である。「精神(Geist)こそは、生の自己批判なのだ」(GKFA 19.1, 208)。野蛮へと陥らぬように、生を外部から監視する道徳的審級——マンはこれを「ヒューマニズム」あるいは「精神」と呼ぶ——を最低限確保しなければならないのである。

3. 「作品」批判(アドルノ)とニーチェ批判(マン)の交点

猖獗を極めたファシズムの惨禍に対して応答を迫られたのは作家だけではない。哲学者・音楽評論家テオドル・アドルノも彼なりの方法で応答した。もっとも彼の関心はマンのそれよりも広く、スターリニズムや現代資本主義をも含む広義の全体主義的体制すべてに向けられていたのだが。アドルノはマックス・ホルクハイマーとの共著『啓蒙の弁証法』

おける「現象の世界は、端的に言えば、何らかの存在者に現れるがままの世界」なのであり、リアリティの外部や背後に注意を促す見解とは無縁であるとするアレクサンダー・ネハマス²⁶の立場を取る。ネハマス(湯浅弘・堀邦維訳)：ニーチェ 文学表象としての生(理想社)2005, 67頁。

²⁶ トーマス・マン(三城満禧訳)：われわれの経験から見たニーチェの哲学[高橋義孝他訳：トーマス・マン全集第9巻(新潮社)1971, 529-557頁所収]540頁。括弧内は筆者による。

²⁷ Vgl. *Betrachtungen eines Unpolitischen*, GKFA 13.1, 336f.; 377f.; 586f.; u. a. 541f. *Lebensabriß*. In: Thomas Mann: *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. 2. Auflage [以下GWと略記]. Frankfurt am Main (S. Fischer) 1974, Band 11, S. 109f.

²⁸ Vgl. KSA 1, 299.

29 において、20 世紀欧州に次々と勃興した全体主義的体制を、文明が始まって以来進行してきた「自然支配 (Naturherrschaft)」³⁰ のプロセスから捉え直そうと試みた。太古より人類は生存を脅かす他者＝自然を効率的かつ包括的に管理すべく、すべての個は体系的に把握せらるるとする世界像＝「啓蒙 (Aufklärung)」に依拠して、支配圏を押し拡げてきた。自然との格闘は「支配する主体」すなわち「人間主体」の確立を促したが、その一方で、啓蒙による同一化の圧力は社会の構成員たる個人にも降り掛からざるを得ない。個人は社会という大きな機械の部品の如く規格化され、自由を奪われる。かくして主体確立の努力は主体喪失という悲惨な結末を迎えることになる。ナチス・ドイツをはじめとする権威主義国家は、こうした啓蒙の人類史の極北に立つ自然支配の完成形なのである。

マンが熟読した「シェーンベルクと進歩」、この論考が収められた『新音楽』はこの『啓蒙』の美学的補論と位置付けられており、この中でアドルノは近代音楽の歩みもまた自然支配の観点から理解されうるものと主張している。アドルノ曰く、「音」を完全に人間の支配下に置かんとする技術的努力はバッハに始まり、ベートーヴェンを経て、現代のシェーンベルクに至り完成する。彼が創案した十二音技法——マンの脚色によりレヴァーキューンの発明品となる——は謂わば自然支配の音楽版とでも言うべき代物で、いったん十二の音高の並びを取り決めたら、この音列 (セリー) が曲全体を規定する。「もはや《自由》な音はひとつもない」(PhNM 63)。

しかしアドルノの批判的眼差しは現代音楽の一技法のみならず、既存の芸術創作の在り方、すなわち「作品」(Werk) という枠組みそのものにも向けられていた。アドルノ曰く、芸術作品は固有の秩序に基づき有機的に統一された一個の総体性を示すか、少なくとも示そうとしているものだが、主体と客体・文明と自然の断絶が甚だしい現代の社会状況は「自足した作品の調和を保証するために十分拘束力があり証し立てられているものを何一つ与えてくれない」(PhNM 43) ので、作品という枠組み自体その断絶を糊塗する虚偽であるほかない。言い換えれば、芸術は作品という枠組みの中で自足している限り、「社会的緊張の彼方に立つ存在論的な即自存在としての在り方に固執し続ける限り」、「イデオロギー」、すなわち自己目的的で無責任な「仮象や遊戯 (Schein und Spiel)」以外の何物でもないのだ (PhNM 123; 46)。しかもその内部では、自前の言語的体系を根拠に、表現 (主観) は表現対象 (客観) と一致するというイデオロギーが罷り通っている。平たく言えば、自己完結した一個の作品——「閉じた作品」(Das geschlossene Kunstwerk [PhNM 118]) ——は全体主義の無邪気な似姿にほかならないのである。

²⁹ Max Horkheimer u. Theodor W. Adorno: Dialektik der Aufklärung. In: Gesammelte Schriften, Bd. 3. マンは本書を初版で所有し 1944 年 10 月 7、8 日に目を通してしている。Vgl. Tagebücher 1944-1955. Hrsg. von Inge Jens. 10 Bände [Tb.]. Frankfurt am Main (S. Fischer) 1977-1995, 1944-1.4.1946, S. 110.

³⁰ Dialektik der Aufklärung, S. 254.

こうしたアドルノによる「閉じた作品」の密儀 (Hermetik)・秘教性 (Esoterik) に対する批判は、マンの後期ニーチェ批判にさらなる深化をもたらしたことだろう。「作品」を巡る議論は後期の哲学に直結している。後期ニーチェにおける芸術家は「超人」の同義語、ルサンチマンを克服し、超越性の支持なくして自ら価値を生み出し続けることのできる強き人間のモデルであり、創作活動は権力行使の確信犯的デモンストレーションである。「芸術においては、虚偽が自らを神聖化し、何ら疚しいところなく欺瞞への意志を働かせることができる」(『道徳の系譜学』第3論文25節、KSA 5, 402. Vgl. GKFA 19.1, 204)。芸術家はこれより産み出さんとするフィクションのフィクションたることを重々承知の上、それに深く帰依し、素材を整序・加工し、作品という自らの権力 (Macht) が行き渡った一時的圏域を現出させる。ところがアドルノに言わせれば、そのようにして生み出された作品は、主観と客観が強引に一致させられてしまう、芸術家という専制君主を戴く管理国家の如きものであり、偽りなのである。

すぐ後で述べるが、作品批判は『ファウストゥス』にも盛り込まれている。もっともマン自身がアドルノの問題意識をどこまで共有していたのかという点には留保をつけなければなるまい。無断で引用するにしても、自分の文学世界と完璧に調和するよう丹念に手を加えるのが常であったマンが『新音楽』のいくつかの箇所をほとんど引き写しているのを見る限り、³¹ 作家が哲学者の主張を完璧に自家薬籠中のものとしていたとは考え難い。

作品批判そのものはマンの問題意識に照らしても、後期ニーチェの作品群から直接導き出せそうなものだが、マンはニーチェの芸術哲学の危うさを予め知っていたのだろうか？それともアドルノとの出会いが既知のテキストへの新たな気づきを齎したのだろうか？

この問いに答えるのは容易ではないが、以下に指摘する、作家長年の芸術懐疑がこの時期に蒙った微妙な変化は、後者の可能性を裏書きしているように見える。マンは『ニーチェ哲学』で「真の対立関係にあるのは倫理と美学である」(GKFA 19.1, 209) と述べるなど、このエッセイでは一貫して道徳と美的活動を相反関係に置いているが、これはそれまで彼が表明してきた芸術批判とは趣を異にしている——なるほど、確かにマンは青年時代に『ヴァーグナーの場合』でニーチェと出会って以来、芸術のフィクショナルリティには生涯疑惑の目を向け続けたかもしれない。兄ハインリヒのような「耽美主義的政治家」が美的創造力を芸術外の目的に濫用することもある。だがマンは、芸術が総じて道徳に資するものであることを疑ったわけではなかった。むしろ芸術はその啓蒙的作用によって倫理的たり得るとというのが、『非政治的人間の考察』以来の持論であったはずだ。³² 「実際のところ、

³¹ 両テキストの対応関係については下程息：前掲書、第4章第2節「文明批評としての音楽論」、321-346頁及び、Hansjörg Dörr: a. a. O. に詳しい。後者の末尾にはほぼ網羅された対応表が付せられており、そちらも参照されたい。

³² 『非政治的人間の考察』でマンは、中期ニーチェの概念「正義の天才 (Genialität der Gerechtigkeit 『人間的、あまりに人間的』第1部 636番)」——「すべての事物を最良の光の下に置き、注意深い目で見つめながらその周りを回る」アイロニカルな観察能力——を引き合いに出しつつ、芸術家(≒

《芸術》は私の生を倫理的に実現するための手段に過ぎない」(GKFA 13.1, 115)。アメリカ亡命の年に書かれたエッセイ『ショーペンハウアー』(1938)で、「倫理学を美学の上に冠した」表題哲学者の見解に依拠しつつ、「美的状態とはより完全な(=倫理的な)状態に至る前段階に過ぎない」³³と語った時、明らかにマンの意図は芸術と倫理を対立させることにはではなく、倫理に対する芸術の従属を強調すること——そして暗黙裡に芸術を倫理的に正当化すること——にあったのである。³⁴ところが『ファウストゥス』時代にあつては、そうした芸術と倫理の近接性はいったん棚に上げられてしまう。芸術は再び疑わしくなる。エックハルト・ヘフトリヒの言葉を借りるならば、既存の芸術創作の在り方を容赦なく疑問に付す『新音楽』を受容したことによって、「何十年にもわたり繰り返しアイロニカルに弄ばれてきた、自分の手仕事に対するあらゆる疑念が、まるで一度も解決していなかったかのように再度かき立てられねばならなかったのだ」。³⁵

ただしその疑念はそれまでのものとは明らかに別物であり——これについては第5節で改めて触れるが——芸術作品の倫理化について安易に語ることをマンに躊躇わせるほどにラジカルなのである。芸術作品の虚構性に向けられていた疑念は、アドルノとの出会いを通じて、自閉性という別の本質へと向け直される。例えばツァイトブロームの以下の発言は、マンのそれまでの意識(虚構性への疑念)、アドルノの意識(作品批判)、後者を通じて変化しつつある前者(自閉性批判)の三点が微妙に混淆する注目すべき一節である。³⁶

一つの作品には多くの仮象がある、もっと踏み込んで言えば、「作品」なるものはそれ自体として仮象である、とすることもできよう。作品は自身が創り出されたものではなく、生まれ飛び出てきたものと信じさせようという野望を抱いている。(.....)だがそれは欺瞞だ。作品がそのように現れ出たことは未だかつてない。それは労働、仮

小説家)は巧みに視点を切り替えることによって簡単には割り切れない世界の多面的なあり様を読者に示し、一面的な世界観を解体することで啓蒙すると主張している。「もし芸術を《形成する正義》と定義したならば、あらゆる芸術に当てはまるというわけにはいかないだろうが、複数のもっとも偉大な事例に当てはまることになるだろうと私は思う。これは芸術の美しい、純粋な定義であり、これによって芸術に高い敬意を示すことになるのではなかろうか」(GKFA 13.1, 544f. Vgl. ebd., 249ff.)。

³³ GW 9, 547. 括弧内は筆者による。

³⁴ Vgl. Eckhard Heftrich: a. a. O., S. 303f.

³⁵ Eckhard Heftrich: Vom Verfall zur Apokalypse. Frankfurt am Main (Vittorio Klostermann) 1982, S. 213.

³⁶ 『ファウストゥス』の語り手ゼレヌス・ツァイトブロームに関しては本稿では多くを論じない。市民的フマニストを自認し、崩壊しつつある WWII 末期のドイツとそこに至るまでの道筋、すなわち現在と過去の両方に眼差しを向けるこの国内亡命者の時代観察には(マン自身は国外亡命者であるけれども)ある程度作家自身の見解が反映されている。ツァイトブロームは、ファシズムやそれと構造的に危険性を共有する旧来的芸術創作の批判者でありながら、カトリック教徒=信仰者という、独断主義への傾斜を断罪するにはやや不利な属性をも併せ持っていることは大いに興味を引く。これについては稿を分け、作家のファシズム理解との関連で詳しく論じるつもりである。

象を生み出すことを目的とした芸術労働なのだ——しかしそうになると、我々の意識、認識、真理感覚が今日置かれている状態からしてかくの如き遊びがまだ許されるのかどうか、真剣に取り扱うことが精神的に可能なのかどうか、自己充足的で調和的に自閉した構造物としての作品が我々の社会情勢の全き不安定と問題性と調和喪失に対してなお何らかの正当な関係にあるのかどうか、あらゆる仮象が、最も美しいものも含めて、いやむしろ最も美しい仮象こそ、今日では虚偽と化さなかったかどうか、こうしたことが問われてくるのである。(GKFA 10.1, 264)

ここでマンが直面していた創作倫理を巡る問いが浮かび上がる。すなわち：作品は許されるのか；一つの密閉された内部としてのフィクションは倫理的に許容されるのか、という問いである。皮肉にもマンの後期ニーチェ批判は、ニーチェの芸術賛美と『新音楽』を経由して、自分自身の創作活動へと跳ね返ってきてしまったのだ。

では、作品創作はいかにして野蛮を醸成するのだろうか？これより本格的に『ファウストゥス』本文の分析に移っていくことにしよう。

4. 野蛮と化す芸術作品

天才作曲家レヴァーキューンの破滅への旅路は十二音技法による交響カンタータ「ファウスト博士の嘆き」の完成をもって終着に至る。発狂間際のレヴァーキューンが告白するように、この作品が「悪魔の助け」(Teufelshilf[GKFA 10.1, 723]) なしには成就しえない曰く付きの代物であったという事実が、作曲家の遺作に決定的な否定性を付与する。彼は青年時代より、現代の芸術家は後発者にして模倣者であるがゆえの不毛に脅かされ、もはや過去の模倣かパロディしか生み出せないのではないかという恐れに苛まれていること、つまり「歴史病」に冒されていることに危機感を覚え、この膠着を何らかの形で「打開」(Durchbruch [GKFA 10.1, 438. u. viele]) する必要性を確信していたが、³⁷ その「打開」のために彼が下した悪魔的決断こそ能動的忘却に他ならなかった。

レヴァーキューンが歴史病を患ったのは彼が後発者であったというばかりでなく、彼自身の人となりにも要因があった。「客観的なもの、いわゆる真理を求め、主観的なもの、純粹な体験を価値のないものとして疑ってかかる傾向」(GKFA 10.1, 354) のあるアドリアンには、芸術作品から受ける印象をそのまま受け取るということができない。印象は分析力によってたちまち素材・形式・効果等々の寄せ集めへと解体され、脱神秘化されてしまう。

³⁷ 1943年7月21日の日記では、作品の基本コンセプトが以下のように纏められている。「芸術の絶望的状况、これが最強声の要因である。代償をもって贖われた靈感 (Inspiration) が、陶酔の中でなんとか事を成し遂げるといふ根本着想、これを見失わないこと……」(Tb. 1940-1943, S. 605; vgl. GKFA 19.1, 438)

どうして僕にはほとんど全てのものがそれ自体のパロディにしか見えないのでしょうか？ どうして僕には芸術のほとんど全て、いや、芸術の全て的手段と慣習が今日ではパロディの役にしか立たないように思われてならないのでしょうか？ (GKFA 10.1, 197)

若きアドリアンは己の難儀な身の上を嘆かずにはいられないが、それでもしばらくはパロディの洗練こそ「不毛からの誇り高き逃げ道」(die stolze Auskunft vor der Sterilität [GKFA 10.1, 222]) と信じ、超絶技巧と知的厳密性の力で「打開」をもたらそうと愚直な努力を続ける。³⁸ 蓋しレヴァーキューンの生涯をかけた挑戦とは、今や可能性の果てに達し遊びや仮象でしかなくなった音楽を技術的完成によって再神秘化・再魔術化することだったのである。だが内心では、それがどれほど高みへと達しようとも結局は既存の技術的状況の延長線上にあることに変わりなく、いかなる努力も徒労に終わるほかないことを知っていた。レヴァーキューンの無意識の表出である悪魔はこう問いかける (第 25 章)。

彼：わかってる、わかってるともさ。パロディだ。パロディだって貴族的ニヒリズムに嵌まって鬱々としてなけりゃ面白いのかもしれないがね。君はこういう抜け道に多くの幸福と偉大を期待するのかい？

僕 (怒って答える)：まさか。(GKFA 10.1, 353)

その悪魔との対話が起ころのは、時間的に、パロディ的アプローチがいよいよ限界に達し、『恋の骨折り損』の作曲が暗礁に乗り上げた直後 (第 24 章) のことだというアンドリュウ・エルヴィンの指摘は注目に値する。³⁹ つまりレヴァーキューンは、ちょうどこの頃までは自らの創造し得るものの空虚に耐え、困難にもかかわらず意義深いものを産み出せるはずだという楽観を辛うじて保っていたが、ここに来てついにイロニーを投げ棄て、一解釈に全人格的に没入しないことには「打開」しえないと悟ったのである。そして気分転換にイタリアへと赴いたアドリアンの前にザミエルが姿を現す。悪魔は致命的な代償と引き換えに「真に幸福な気分にし、恍惚とさせ、疑うところのない、信頼に満ちた靈感、選択も改善も修正もなく、すべてが至福のお告げのように受け取られるような靈感」(GKFA

³⁸ ベーダ・アレマンは苦悩するアドリアンの姿を作家自身と重ね合わせつつこう論じている。「トーマス・マンのイロニーは依然として、若きニーチェの歴史病観念の範疇にある。実際、文学上のイロニーとそれにふさわしいパロディという形式は文化の発展の最終段階において、すなわち、文化的業績が予てから充実しているために後継者たちがエピゴーネンの役割に追いやられてしまうような時代に現れるものだ。彼らには自分自身の世界を形成する力が欠けているために、極度の敏捷性と要素を組み合わせる才能によって己の不能をごまかしながら、彼ら自身によって硬直させられた既存の世界の中でのアイロニカルで、パロディ的な遊戯に自分たちを限定していくほかないのである」(Beda Allemann: Ironie und Dichtung. Pfullingen (Günther Neske) 1956, S. 169)。

³⁹ Vgl. Andrew Erwin: a. a. O., S. 288.

10.1, 347) を授ける。レヴァーキューンは反省過剰の泥沼から、何らかの方法で濃密なただ一つの解釈世界へと力づくで脱出しようと試み、それが「悪魔の取引」となるのだ。

さて、作品全体を統一的に制御するシステム＝「厳格作法」(strenger Satz [GKFA 10.1, 279]) の完成が閉塞状態の「打開」を齎すとの確信に至ったレヴァーキューンは、これをいつしか十二音技法として具現化する。ところで十二音技法では先述の通り、曲に現れるすべての音が十二の半音が一度ずつ現れる既定の音列から導き出され、まさにこの徹底した数学的厳密性こそが(音階間の序列を前提とした)旧体系からの決別とその超克を証す徴となるのであるが、こうした手法に忠実に従うならば、作曲家の主体性を発揮する余地が著しく狭められてしまうことは言うまでもない。「主体は合理的な体系によって音楽を支配し、その結果自らの合理的体系に屈する」(PhNM 68)。それでも新技法に「打開」への希望を託さんとする使い手たちは、その可能性を懸命に信じようとするあまり、技法への従属を不合理にも自己目的化し、やがて技法への、ひいては幾何学的整合性を呈する音列そのものへの物神崇拜に陥ってしまう。『新音楽』にはこのようにある：

十二音技法の数の遊戯とそれが行使する強制は占星術を想起させるが、十二音技法の大家の多くが占星術の虜になったのも単なる奇矯とは言えない。十二音技法の合理性は、手段の配置(Konstellation)が目的や原則として直接実体化される、閉鎖的かつ見通しのきかない体系として、迷信に近づく。(PhNM 67)

作曲家自身の手になる音列の法則は、法則それ自体に意味があると作曲家が頼りにし始めたその瞬間に、本当に物神化される。(PhNM 107)

レヴァーキューンもまた、悪魔との邂逅を果たす少し前、親友に初めて「厳密作法」のアイデアを披露する場面(第22章)で早くも物神崇拜の兆候を見せ始めている。音列への従属が招く創造性の抹殺についてツァイトブロームが懸念を表明するなか、アドリアンはこともなげに「(和音の形成は)むしろ星位に委ねられていると言ってくれたまえよ。和音を形成するすべての音が有する多声的品位は、星位によって保証されるだろう」(GKFA 10.1, 282. 括弧内は筆者による)と請け合う。恣意的に定められたに過ぎない音列が、占星術師にとっての「星位」(Konstellation)と同じように、それ自体として神秘的な価値を帯びることを自明視するかのような口ぶりである。これにはツァイトブロームも黙っていない。

失礼だけど、君は二言目には《星位》なんて言うじゃないか。しかしそれはもう占星術に属する言葉だよ。君の呼び求める合理性には多分に迷信めいたところがある——賭け事やカード占いや籤引きやト占などに働く、掴みがたく漠然とデモーニッシュなものを信奉するところがね。君が言うのとは逆に、君の体系はむしろ人間理性を魔法

に溶解するもののように僕には思われる。(GKFA 10.1, 283)

ところがこれに答えてか答えずか、反論ともつかぬ調子で「理性と魔法は(……)星や数の信仰において出会い、ひとつになるんだよ……」(ebd.)とつぶやくレヴァーキューンは、親友が衷心から示した懸念を真に受けることもなく、虚空へと解消してしまうのである。

十二音技法という物神(「完全で正しいもの」)を手に入れたレヴァーキューンは、それが可能にしてくれる打開の物語に身を委ねる(「無条件に信じる」)。彼の目から見て、かつての如く、終わりなき反省の連続に身をやつす必要性はどこにも見出せない。持ち前の「自分自身を批判的に見下ろす並々ならぬ能力」(GKFA 10.1, 190)——つまりイロニーのセンス——は鳴りを潜める。己の信じる物語をあくまで一解釈として相対化するために不可欠な俯瞰的態度を能動的に忘却したのだ。⁴⁰ イロニーの呪縛から解き放たれ、突として靈感に打たれては迷いなき眼で猛然と楽譜を書き上げるレヴァーキューンは、一小節ごとに苦心しながらも根気強く作曲に取り組んでいた頃とは、まったくの別人である。

アドリアンがキャパケイルジー教授と敢行したと称する海底探検の与太話(第27章)は、ツァイトブロームの憂慮をなお一層掻き立てる。常闇の世界へと徐々に降下していく鋼鉄製の密閉空間は、独断論に魂を売り渡し、いまや自閉の度合いをいや増しつつあるレヴァーキューンの精神世界を不気味に暗示している。「密閉された実験室」(das hermetische Laboratorium [GKFA 10.1, 194])に擬えられる作曲家の暮らしは、時を経るごとになおもって孤独を深め、「ファウスト博士の嘆き」を手掛ける頃には外部との接触機会は激減、せいぜい仕事の合間に気の置けない一握りの友人たちと束の間閑談する程度に限定される。閉じたバブルの内側で自足するアドリアンはもはや「何も知ろうと思わない」(Nichts-Wissen-Wollen [GKFA 10.1, 210])、思えないのである。このフレーズは彼が関心を寄せていたショパンの、そしてアドリアン自身のモットーでもあったのだ。

ある種の視野の制限が創造力の活性化を促すという考えに、作曲家はかなり早い段階から接触していた。後の師ヴェンデル・クレッチュマーのある講演がアドリアン青年に大きなインスピレーションをもたらしている。それはドイツに生まれアメリカ・ペンシルベニアで活動した実在の宗教指導者・音楽家ヨハン・コンラート・バイセル(1691~1768)に関するものだった。敬虔主義の熱心な信徒であったバイセルは自由な信仰を求めて渡米、州都フィラデルフィアから北西に進むことおよそ100キロに位置する部落エフラタで小規模の教団を率いていた。やがて音楽の有用性を認識した彼は独学して作曲に手を染めるよ

⁴⁰ ここで問題にしているのは、もちろん十二音技法の信奉者の知的態度であって、技法そのものの画期性や卓越性ではない。それらが音楽史的・音楽理論的に見て確かなものであるかどうか——あるいはフィクションに過ぎないのかどうか——は、専門家ではない筆者には判断がつかない。付言すれば、「厳格作法」への自信を深めるアドリアンの横顔に、「(十二音技法が)今後100年のドイツ音楽の優位性を保証する」との(傍から見てやや過剰な)自負を抱いていたという真の発明者アルノルト・シェンベルクの面影を読み取ることは可能だろう。

うになる。その知識は楽典すらまともに弁えないほどお粗末なものだったが、「この無知、無関心が彼に有利に働いた」(GKFA 10.1, 101)。歴史の重荷を逃れていたからこそ、より柔軟な発想でのびのびと作曲に取り組むことができたのである。その作品群は技術的に高度とは言い難いが、洗練の極みで枯れ果てた現代音楽にはない生の力に満ち溢れていた。

野性の独学人バイセルと碩学の玄人レヴァーキューン、二人の音楽的アプローチは一見すると対照的である。しかしながら両者とも、意識的か否かの違いはあるものの、没頭するパースペクティヴの外部を破棄するか無視するかして、そのパースペクティヴに依拠するフィクションを(再)神秘化している点では共通している。「バイセルの素朴にも不敵な教育法と、音楽的碩学、技術、精神性の限界にまで推し進められたレヴァーキューンの作品群との間には、一つの世界が横たわっている。けれども、友人として事情に明るい私には、この作品の中をあの《主人音と下僕音》と音楽的な讚美歌吟唱を発明した人物の精神が亡霊の如く彷徨っているように思われるのである」(GKFA 10.1, 546) とのツァイトブロームの指摘の意図も、これで十全に理解されよう。バイセルと悪魔に憑かれたレヴァーキューンの旺盛な創作欲求は、ひとえに一解釈の密閉空間に安らう者のみが享受する素朴(Naivität)、「芸術家であるためにとりわけ必要とされる逞しい素朴」(GKFA 10.1, 195)の齎せるものなのである。若き日のアドリアンは親友にこう熱弁する。

素朴、無意識、自明、こうしたものが、僕らが文化と呼ぶ状態の第一の基準であるように思われるね。僕らに欠けているのはまさにこれ、素朴であって、こう呼んでもよければ、この不足こそが僕らを野蛮から、文化と、それどころか極めて高い文化とも完全に調和していた多彩な野蛮から守ってくれるんだ。言ってしまうえばね、僕らはいま文明の段階にあるわけだが——これは疑いなく賞賛に値する状態ではあるけれども、僕らが再び文化に携わるためにはもっともっと野蛮にならなくちゃいけない、これまた疑いなしというわけだよ。(GKFA 10.1, 92)

かくて素朴を禁じイロニーを強いる時代と個性、二つの障害に見舞われた気高い精神は、不毛の極みから生の力を取り戻すべく、つまり創作を再び可能にすべく、作品を満たす濃密なフィクションの内部へと、ファシズムにも通ずる独断主義の野蛮へと没し去らざるを得なかったのである。

とはいえ、ここまでの例証にもかかわらず、主人公アドリアン・レヴァーキューンの生涯が「歴史病」から能動的忘却への知的墮落のプロセスを十全に体現していると確言するのは難しい。レヴァーキューンが悪魔との邂逅を経て反省過剰の泥沼から這い出たのは事実であるにせよ、彼はその後もいたって冷静かつ客観的、親友と高度に知的な議論を交わし、情熱的譎妄は示さず、大罪を告白する瞬間でさえ(表面的には)正気を保ち続けてい

たからである。もし『ファウストゥス』がアドルノとの接触を経ることなく書かれたならば、アドリアンは先に示した構想通りの人物として造形され、悪魔との契約後、それぞれドイセンの回想録が伝える発狂寸前のニーチェを彷彿させるような、公然たる狂人への道を歩んでいた可能性も充分にあったろう——しかしそうはならなかった。ここで再び、ザウアーラントが指摘した作家と哲学者のすれ違いが問題となる。先述のように両者にはナチズムという共通の敵がいたが、マンとアドルノがそれぞれ想定していた「野蛮」は同じではない。マンの野蛮は能動的忘却から来る独断主義を指し、狂信や反知性主義との親和性を持つのに対し、アドルノのそれは「啓蒙」(＝自然の合理的支配)を突き詰めた先にある人間主体の抹殺を指すのであって、これはむしろ高度かつ客観的な知性に媒介されるのである。こうしたギャップの帰結としてレヴァーキューンという人物は、まさに悪魔の予言通り「花崗岩をも融かす灼熱」(eine Glut, die den Granit zum Schmelzen bringen könnte)と「極端な冷気」(extreme Kälte)が代わる代わる現れる(GKFA 10.1, 360)、一途な狂信者であり、かつ伶俐な設計家でもあるような、矛盾を内包したキャラクターとして描かれざるを得なかった。事実、アドリアンの技法への信奉は熱狂的であるとしても、アドルノの全面協力のもと構想された架空の作品群の多くは、ヴァーグナー的な、大衆扇動的なファンタスマゴリーとは似ても似つかない抽象的な実験音楽である。結局、不徹底に終わった当初の意図：「能動的忘却」批判は、『ファウストゥス』執筆中から着手された講演『ニーチェ哲学』へと場所を改めたのち、十全に埋め合わせがつけられることになるのだ。

5. 二つの解決法とその難点

小説のあらすじを見る限り、レヴァーキューンの地獄墮ちは彼の人となり時代、そして十二音技法に要因がある特殊事例で、彼自身の言うように「地上をより良くするために、必要なものを遺漏なく手配したり、美しい作品に再び生の基盤をもたらし、ちゃんと調和させるような秩序が人々の間に育まれるように、思慮を深く行動したりす」(GKFA 10.1, 723)れば、十分回避できたかに見える。ところが『新音楽』に学んだマンに言わせれば、「作品」の密閉空間が孕む野蛮の萌芽は、その危険性からしてニーチェの独断論と何ら変わるところがなく、しかも芸術家が作品創作を志向する限り逃れ得ないものなのである。では、芸術を生み出し続けながら、なおかつ「閉じた作品」の罠に嵌らずにいるために、芸術家には何ができるのだろうか？

それを考えるのもまた、問題の所在を指し示した哲学者の役割だったはずだ。デル、ザウアーラント、下程らの研究が示したのは、アドルノの助言はもっぱら音楽という「手段と前景」(Mittel und Vordergrund [GKFA 19.1, 438])に関わるものであったというマン自身の証言とは裏腹に、技術的知見のみならず、作品の構想や物語の展開についてもアドルノの

分析にマンは強く依存していたということだった。⁴¹ 『ファウストゥス』は資料収集やプロットの練り上げが完了しないまま見切り発車的に書き始められたために、暫くマンは物語の行く末にも、アドリアンの音楽にも、彼が目指す「打開」にも具体的なヴィジョンのないまま書き続けなければならなかった。そして第8章に取り掛かろうとしていた頃、マンが「アドルノの論考（『新音楽』）を読了。時折瞬間的に、アドリアンにどのような立ち位置を与えるべきか推測される」⁴² と日記に書き記した43年7月26日から、作家は哲学者の思索を追走する立場にあったのである。

先行研究を概観する限り、小説内で提示されているアドルノ由来の解決策は大きく分けて二つある。ひとつには「ファウスト博士の嘆き」（以下、「嘆き」）。物語の結末として提示される、フィクションのバブルを超克する力を与えられた架空の音楽作品のイメージである。もうひとつはモンタージュ。作品全体を通して用いられている表現技法であり、これにもやはり作品の密閉空間に現実へと通じる風穴を開ける役割が期待されている。

ツァイトブローム曰く、「嘆き」の暗鬱な調べは、悪魔に魂を売った音楽家の絶望と悔恨に満ちた遺言であるが、それとともに「闇夜に瞬く一つの光（ein Licht in der Nacht）」となって「希望喪失の彼方に待つ希望（Hoffnung jenseits der Hoffnungslosigkeit）」をも伝えるという（GKFA 10.1, 711）、二重の役割を与えられている。これはちょうど十二音技法にアドルノが認めた二重の機能と対応するものである。前述の通り、十二音技法は音という素材を徹底的に組織化することで、音楽を自然支配の写し絵へと変える。しかし十二音音楽は、その非人間的な完全性によって全体主義の暴力を包み隠さず誠実に提示し、問題を提起するから、長い目で見れば人々をより大きな善へと導き得るのである。ちょうどマンが『ファウストゥス』を手掛けていた頃、アドルノは箴言集にこう書いている。「一点の曇りもない完全な否定性は、一度その目でしかと捉えたならば結晶化して、その反対物の鏡文字となる」⁴³ と。芸術の存在理由は、まやかしの希望や仮初めの慰撫を断固として拒否し、人類の悲惨な現状を仮借なく明るみに出すことにある。この考えは『新音楽』を通じてマンも受容した。白いカラーに蝶ネクタイ、角縁メガネをつけ、見覚えのある小柄な音楽評論家に変身した悪魔は言う：「虚構ではなく、遊戯でもない、苦悩を現実の瞬間にありのまま美化することなき表現だけが、今なお許されている」（GKFA 10.1, 351. Vgl. PhNM 46f.）。

それはそうとして、これは再度掻き立てられた芸術に対する疑念を払拭するに足るものだろうか？まず「嘆き」は音楽作品であって文学作品ではない。それに十二音音楽が備える二つの機能は、アドルノが主として音楽に認めた「素材の自己運動」（Selbstbewegung des

⁴¹ Dörr: a. a. O.; Sauerland: a. a. O.; 下程息：前掲書、321-346 頁参照。

⁴² Tb. 1940-1943, S. 605. 括弧内は筆者による。「アドリアンにどのような立ち位置を与えるべきか」は „wie Adrian zu stellen sei“ と接続法第1式の伝聞体で記述されていることから、この時点でマンが主人公の造形を第三者（アドルノ）の発想に依拠する腹づもりであったことが伺える。

⁴³ Adorno: *Minima Moralia*. In: *Gesammelte Schriften*. Bd. 4, S. 281.

Materials [PhNM 40]) という特性——社会全体の変化と逐一連動して歴史的に変化し続ける——を大前提としている以上、その理屈をそのまま文学表現に代入するのはやや無理がある。仮にマンが「嘆き」に、音楽のみならず、野蛮の温床となったあらゆる芸術の襖を代行させるつもりだったのだと考えてみても、この曲そのものが実在しないという事実は如何ともし難い。付言すれば、レヴァーキューンはこの曲を友人たちに披露する前に床に崩れ落ちてしまったから、この曲は物語の中でさえ演奏できなかった、謂わば「絵にすら描けなかった餅」なのである。総じて、「嘆き」ひとつで「芸術の罪は濯がれた」と合点するのは難しいだろう。では、モンタージュはどうか？

マンは『ファウストゥス』の小説世界にありとあらゆる方法で現実のヒト・コトを取り込み、フィクションとリアル境界を曖昧化しようと試みていた。彼はそれらの表現上の努力を総称して「モンタージュ」と呼び、『ファウストゥス』という作品そのものの理念に属するものであるとしている (vgl. GKFA 19.1, 431)。例を挙げれば：過去を舞台に繰り広げられる架空の音楽家の生涯は、それを現在 (第二次大戦末期) から物語る古典文献学者の目前で刻一刻と変化していく現実の戦況と連動するよう仕組まれていて；当主の死を契機にブレーメンからミュンヘンへと移り住んだロッデ市参事会員未亡人とその娘イネス&クラリッサの描写は、同じくリューブクから当地へと移ったマン家の人々、トーマスの母ユーリアと自殺した二人の妹ユーリア&カルラを強く想起させ；悪魔の口から飛び出す単語の羅列——「地下の (unterirdisch)」、「地下室 (Keller)」、「厚い壁 (dicke Mauern)」、「無音 (Lautlosigkeit)」、「忘却 (Vergessenheit)」、「救いようのなさ (Rettungslosigkeit)」 (GKFA 10.1, 357) ——は、ゲシュタポの拷問部屋を暗示することを期待して配置された符牒であったりする。⁴⁴ そしてレヴァーキューンの背後に幾度となく見え隠れするニーチェの影が、架空の音楽家と実在の哲学者の生涯をオーバーラップさせるよう読者に指示していることも忘れてはならない。

こうしたモンタージュの試みに、エアハルト・バルはアドルノの『美の理論』との思想的関連を見ている。⁴⁵ 何度も確認したように、芸術は作品という自足した枠組みに安住し続ける限り、自然支配という過酷な現実を隠蔽する虚偽であることを免れない。となれば、芸術の罪を濯ぐ方策は自ずと、その自己完結性の解体するものになるはずだ。たとえばアドルノは『美の理論』で「芸術は芸術ではないものとの関係において定義される。(……) 芸術はその他者との関係においてのみ存在し、そうした他者を巻き込む過程に他ならない」⁴⁶ と述べている。芸術は芸術の外部を己自身に取り込むことによって、高度な自律性を維持しながら、その基本的特性であるかに思われてきた密儀と秘教性を自ら解体する。バー

⁴⁴ Vgl. GKFA 19.1, 488; Stellenkommentar, GKFA 10.2, 576f.

⁴⁵ Ehrhard Bahr: a. a. O.

⁴⁶ テオドール・W・アドルノ (大久保健治訳) : 美の理論 新装版 (河出書房新社) 2019, 10 頁、ただし筆者により訳は一部改められている。Adorno: Ästhetische Theorie. In: Gesammelte Schriften, Bd. 7, S. 12.

ルの論じるところによれば、モンタージュはそれを可能にする技法の一つなのである。

ただ、マン自身はこの技法とそれほど長くかかり合いになったわけではなかった。その後の動向をごく簡単に跡付けておこう。『ファウストゥス』を書き終えたマンは、東西冷戦で再び混迷を深める世界情勢を傍目に、次第に政治的なテーマから遠ざかっていく。マッカーシズムの嵐が吹き荒れるアメリカで「アカ」の疑いを掛けられ、国会図書館での講演が中止に追い込まれた1950年には、政治活動から完全に足を洗う決心をした（「もう政治の話は御免です！私にはかかわりのないことです」⁴⁷）。彼が「後奏曲（Nachspiele）」と呼んだ晩年作品は、全体主義のドイツとも核戦争の脅威に怯える冷戦下の世界とも、ほとんど何のかかわりもない。アドルノは、現代で極限に達した自然支配の暴露を芸術の避けざる使命としたが、晩年のトーマス・マンは問題の所在地である現代から離れていく。『選ばれし人』は伝説の中の中世ヨーロッパ、すでに第2巻途中まで書かれていた『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』は主としてベル・エポックのパリとリスボンが舞台である。老巨匠は依然として執筆のために膨大な資料の渉猟を欠かさないものの、そこから繰り出される自由自在の引用術は、無数の断片を作品世界の外部＝現実のイメージへと組織化することを意図したモンタージュというよりかは、達人的なコラージュと呼んだ方が正しいだろう。政治から身を退いたマンは、『ファウストゥス』よりもはるかに自足的で祝祭的な物語世界へと帰還するのである。⁴⁸

モンタージュの放棄は、直ちにアドルノ哲学からの離反を意味するものではないにせよ、これは『ファウストゥス』を世に送り出して以降、マンが作品批判の問題圏から微妙に距離を置くようになったことを示唆している。マンにそうさせたのは、アドルノの主張が作家にとってあまりに苛酷だったためかもしれない。注目すべきなのは、彼の作品批判はその性質上、芸術創作に原罪を見出すものであり、「作品は許されるのか」という問いに対し原則として「許されない」という答えを強いるものであったことである。たしかに芸術家マンの自己懷疑は筋金入りだったが、その発生源である仮象性・虚構性は——最好例は何をおいても『魔の山』だろう——自己言及やイロニーの充実（絶えざる視点の交代と相互相対化）を通じて、その不道徳性・虚偽性を十分希釈可能であり、そのようにして一面的な虚構世界への埋没から鑑賞者を遠ざけることができた。ところがアドルノは創作の基本単位に野蛮の萌芽を見出し、それによってマンの芸術に対する疑念をそれまでになく高いレベルへと一挙に引き上げてしまったのである。

作家の困惑は小説にも表れている。アドルノ張りの作品批判を繰り広げるレヴァーキューンを前にして、ツァイトブロームは独り言つ。「しかし、（現状の芸術は仮象や遊戯と化

⁴⁷ Brief an Otto Basler vom 19. 11. 1950: Thomas Mann Briefe. Bd. 3. 1948-1955, S. 174.

⁴⁸ 『ファウストゥス』後の方針転換については、福元圭太：ユートピアの模索——『ファウストゥス博士』試論 [クヴェレ会『論集トーマス・マン——その文学の再検討のために』第1部, 1990, 140-163頁] 155頁以下も参照されたい。

しているという) 彼の定義と一致するのをやめるものは、そもそも存在することをやめてしまうのではないだろうか？」(GKFA 10.1, 265. 括弧内は筆者による) ひとまとまりの別世界を形成することを禁じられて、なおこの世に芸術は存在し得るのか——『新音楽』を初めて読んだマンの衝撃がそのまま記録されているかのようだ。アドルノの介入を受け入れ、彼の問題意識を内面化した後も、マンは作品批判を完全には承服できずにいた。それが顕在化したのは「嘆き」を巡る第46章でのことある。草稿に目を通したアドルノは最後の40行で難色を示し、マンが「あまりに楽天的でお人好し、直接的すぎて、物事を明るく照らし過ぎていて、慰めをあまりに強調しすぎている」(GKFA 19.1, 573)と懸念を表明、書き直しを命じた。アドルノにとって「闇夜に瞬く一つの光」は、「完全な否定性」が反転してはじめて現れるものだったからである。いささかむっとながらもマンは結局これを受け入れたのであるが、最終盤に露となった二人のすれ違いは、現状を仮借なく批判する若い哲学者と伝統への愛着に溢れたベテラン作家の根本的なメンタリティの相違を改めて浮き彫りにした。マンは、芸術作品がパラドキシカルなレトリックを介さずとも、それぞれのもので善に資する可能性を捨てきっていなかったのだ。⁴⁹

6. 晩年の芸術再肯定へ

マンは、フィクションへの自己言及なしには——トニオ・クレーガーのように自分の生業の詐欺師然としたところを弁解しておかないことには——フィクションを産み出す気になれないほどの生粋のアイロニストだった。だがそのマンをもってしても、アドルノが指し示した「作品の原罪」は気が滅入るものであっただろう。それはイロニーでは希釈しきれないほどの決定的な否定性を芸術に付与し、自らの営みを素朴に肯定することを禁じていたからである。アドルノ本人との交流自体は書簡を通して穏やかに作家の死まで続くが、その仮借ない作品批判は、マン自身の相も変わらぬ生真面目なアイロニストの自意識とは関わりなく、晩年特有の穏健で総括的な雰囲気にとぐわなくなっていく。マンは劇作家・劇評家ユリウス・バープ宛の手紙で洩らしている。「だいたい、『ファウストゥス』ですっかり消耗したあと、神の懐にあつて陽気に安らえる小編(『選ばれし人』)をなおものする機会に与れたこと自体、神の恩恵でなくして何でしょうか？」⁵⁰

しかし、素朴に肯定することとアイロニカルであることは、本当に両立しないのだろうか？フィクションの内部で享樂しながらにして、冷徹な心は依然としてその外部にあると

⁴⁹ マンの政治思想の文脈から『嘆き』の詳細な分析を試みた速水淑子は、同作の描写に際して、神話の枠組みを介した、言語による「奇跡」(秩序による強制からの自由への転化)の積極的記述可能性を追求しようとした作家と、理想状態の記述可能性そのものを否認した哲学者との間に不調和が生じたと論じている。Vgl. Yoshiko Hayami: Erzählen oder Schweigen? Thomas Mann und Theodore W. Adorno zum *Doktor Faustus*. In: Neue Beiträge zur Germanistik, Bd. 153 (2016) S. 130-151.

⁵⁰ Brief an Julius Bab vom 30. 5. 1951: Thomas Mann Briefe. Bd. 3. 1948-1955, S. 210. 括弧内は筆者による。

いうことも可能なのではないか？つまり夢中でありながら醒めているというような状態を可能にする創作の在り方が、どこかにあるのではないか？「後奏曲」の分析はこうした地点から始めなければならないのである。

Wie verfällt das Kunstwerk der Barbarei?

Über das Wechselverhältnis zwischen Thomas Manns Nietzsche-Kritik und der Musikphilosophie Adornos im *Doktor Faustus*.

Takahiro WATANABE

Ziel der vorliegenden Arbeit ist es, Thomas Manns Rezeption von Adornos *Philosophie der neuen Musik* während der Entstehung des *Doktor Faustus* (1947) ins Verhältnis zu seiner Nietzsche-Kritik zu setzen und dadurch neu zu beleuchten. Damit stellt sich die grundsätzliche Frage nach der Moralität des Kunstschaffens, mit der sich Thomas Mann in seinen späten Jahren auseinandersetzen musste.

Der Zusammenhang zwischen dem Roman und Nietzsches Philosophie ist in der Forschung zwar hinreichend untersucht worden (Pütz 1963; Schubert 1986; Joseph 1998; Shitahodo 2000 u.a.). Jedoch wurde dabei nicht berücksichtigt, dass Mann in seinem Vortrag *Nietzsches Philosophie im Lichte unserer Erfahrung* (1947) vor allem auf das Frühwerk *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1874) abhob und darin einen „Grundgedanke[n]“ (GKFA 19.1, 199) erkannte. Nietzsche behauptete, dass es zum gesunden Leben notwendig sei, auf Ironie zu verzichten und "sich in einen begrenzten Horizont einzuschließen" (KSA 1, 330). Diese lebensphilosophische Behauptung des sogenannten "aktiven Vergessens" war für Thomas Mann in der *Faustus*-Periode moralisch und politisch kaum zu akzeptieren, denn Nietzsches irrationale Verführung der willentlichen Regression vom Kritischen ins Naive und sein fanatischer Stil (u.a. in *Also sprach Zarathustra* und *Ecce Homo*) waren für Thomas Mann im Exil identisch mit der Nazi-Demagogie, die das deutsche Volk in einen nationalistischen Rausch versetzt hatte und ihm die Selbstkritik verbot.

Solange man den Faustroman im Kontext der Nietzsche-Kritik liest, ist die Höllenfahrt seines Protagonisten die Strafe für aktives Vergessen. Adrian Leverkühn, ein avantgardistischer Komponist, der unter der Sterilität der späten Kunstentwicklung leidet, entschließt sich endlich zur Unterdrückung seiner „superiore[n] Fähigkeit [...], kritisch auf sich selbst hinabzublicken“ (GKFA 10.1, 190), nämlich zur Unterdrückung seines ironischen Geistes, um wieder kreativ zu werden. Er schließt sich also in die dogmatische Auffassung ein, dass die Zwölftontechnik die einzige Hoffnung sei, die erstarrte Geschichte der europäischen Musik wieder voranzubringen. „Eine wahrhaft beglückende, entrückende, zweifellose und gläubige Inspiration, eine Inspiration, bei der es keine Wahl, kein Bessern und Basteln gibt, bei der alles als seliges Diktat empfangen wird“ (GKFA 10.1, 347), eine Inspiration mithin, die ihm der Teufel im Austausch gegen eine willentlich herbeigeführte Syphilisinfektion anbieten sollte, ist eine diabolische Paraphrase des aktiven Vergessens.

Es war Theodor W. Adorno, der dem Schriftsteller nicht nur die damals neueste Musiktheorie zur Verfügung eröffnete, sondern dem Faustroman als Nietzsche-Kritik auch den Charakter einer radikalen Selbstprüfung eines deutschen Künstlers hinzufügte. Im ersten Kapitel seiner *Philosophie der Neuen Musik* ("Schönberg und der Fortschritt"), einem ästhetischen Exkurs im Verhältnis zur *Dialektik der Aufklärung*, kritisierte Adorno den Mikrokosmos des Kunstscheins als den Inbegriff des totalitären Systems, das jedes Individuum dem Identifikationszwang aussetzt. Diese Kritik am "geschlossenen Kunstwerk" findet eine negative Resonanz in der Irrationalismuskritik Thomas Manns gegenüber Nietzsches Philosophie. Ob Kunstwerk oder Weltanschauung, keiner dieser Mikrokosmen ist unschuldig. Ironischerweise kann Thomas Mann sich nicht mehr selbst verteidigen, denn der Künstler verfällt derselben Barbarei des Dogmatismus wie Nietzsche, solange er sich bei der Produktion eines Kunstwerkes an einer in sich geschlossenen Welt orientiert. Die oben erwähnte Grundfrage lautet also: Ob und wie kann der Kunstschein in der Gegenwart moralisch gerechtfertigt werden?

Thomas Mann versuchte im *Faustus*, das geschlossene Kunstwerk mit Hilfe der Mimesis-Theorie Adornos radikal zu dekonstruieren (vgl. Bahr 1989). So führte er beispielsweise zahlreiche Motive aus der Realität in seinen Text ein, um der hermetischen Romanwelt ein Fenster nach außen zu verschaffen. Er bezeichnete diese Methode in seinen späteren Selbstkommentaren zusammenfassend als "Montage" (*Die Entstehung des Dr. Faustus*. GKFA 19.1, 431). Allerdings wird diese Montage-Technik bald aufgehoben, denn in seinen Spätwerken wie *Der Erwählte* (1951) oder *Bekenntnisse des Hochstaplers Felix Krull* (1954) ist davon keine Spur mehr zu finden. Der Grund dafür dürfte, wie der Streit zwischen Adorno und Mann um das vorletzte Kapitel verrät, daran liegen, dass die philosophische Verurteilung des Kunstscheins für einen in der europäischen Literaturtradition so tief verwurzelten Autor wie Thomas Mann zu scharf war.

Warum kehrte Thomas Mann wieder in die traditionelle, unter dem Verdacht der Immoralität stehenden Romanwelt zurück? Wie rechtfertigte er die Re-Affirmation des Kunstscheins nach Adorno? Diese Fragen zu beantworten, ist die nächste Herausforderung des Verfassers.

