

# 市民文化の「神々の黄昏」

## —『ファウストゥス博士』という作品

### 下 程 息

偉大な文化の世紀であった19世紀のヨーロッパにおいてもっとも普遍的な説得力をもっていた自国の文化、たとえば、英仏の小説に相当するものはドイツにおいては音楽でありました。トーマス・マンは、ここで取り上げます『ファウストゥス博士』(*Doktor Faustus*)という作品のいわば文明批評的解説となっている講演『ドイツとドイツ人』(*Deutschland und die Deutschen*)のなかで、「音楽」をドイツ文化のパラダイムと見做し、およそ以下のように定義しております<sup>(1)</sup>。

1. 音楽は、本質的に非政治的な、つまり内省的なドイツ文化のエッセンスである。
2. 音楽とは、秩序と混沌とが両極として同時に存在する世界、一口で言えば「数の魔法」(*Zahlenzauber*)<sup>(2)</sup>の世界である。つまり、アンビヴァレンツの極致である。
3. 音楽とは、「マイナスの符合の付いたキリスト教的芸術」(*christliche Kunst mit negativem Vorzeichen*)<sup>(3)</sup>である、言い換えるならば、真の救済への道である。

以上のような基本視点から、ドイツ市民文化の宿命の問題にかんする、そして同時にこの契機との有機的な関連において、自己の芸術家問題にかんする一大総決算を行っているのが、マンの作品のなかでも宗教的色彩のもっとも濃い『ファウストゥス博士』という作品であります。では、この「音楽小説」はどのようなインプリケーションを作品の「完結性」として、同時にまた、作品の「非完結性」として内在化させているのか、この限られた時間内でできるか

ぎりコンパクトに報告したいと思います。

ところで、このマンに決定的な影響を与えたのは、言うまでもなく、彼にとっては「永遠に結ばれた精神の三連星」<sup>(4)</sup>となったショーペンハウワーとワーグナーとニーチェです。彼ら三人は、「音楽」によって象徴される非政治的なドイツ市民文化の伝統の由緒正しい継承者でありました。しかし同時に他面、非政治的ドイツ市民文化の前近代的閉鎖性という側面に対しては主知主義的・分析的批判を行ってきました。このように、自国の文化の「自己表現」であると同時に「自己批判」であるということ<sup>(5)</sup>は、マンの見るところ、ドイツとして普遍的説得力をもった、それ故、真にヨーロッパ的な現象でありました。マンは、ドイツでは珍しく大規模な「小説家」(Romancier)として、このようなヤヌスの顔をもった19世紀のドイツの巨人ショーペンハウワー、ニーチェ、ワーグナーの正統な嫡子でありました。このマンの場合、ドイツ市民文化の伝統を継承しようとするならば、パロディーという方法によるしかほかに道がありませんでした。パロディーはそのとき結果的には、伝統に対する批判、あるいは、自嘲として作用しました。つまりマンは、伝統の継承は同時に解体であるというディレンマを<sup>(6)</sup>、創作の危機として自己の芸術に内在させていたのです。このマンの生涯にとって決定的だったのは、20世紀最大のカタストロフエであった、二つの世界大戦という歴史的運命との出会いでありました。

では、戦争は芸術家マンにとってどのような意義をもつものであったか、まず第一次世界大戦の場合から始めたいと思います。マンにとりましては、解体の危機は本来的には、このように、創作という非政治的文化の次元の問題でありました。しかしながら、この大戦前後の時期を区切りにして、非政治的ドイツ市民文化の伝統は、フランス革命以来の民主主義の精神を高揚する、新時代のラディカルな政治主義によって死刑の宣告を言い渡されました。「音楽」によって象徴されるドイツ「文化」(Kultur)は、その対立概念である「西欧文明」(Zivilisation)によって根底から解体されるようになったのです。危機はしたがって、この非政治的作家がおよそ予感さえしていなかったことに、今や政治のレヴェルの問題として表面化してきたのです。創作と時代の危機とのこの

ような思わぬかたちでの一致は、マンにとっては前代未聞のショックでありました。このとき、第一次世界大戦の勃発は、政治主義的、功利主義的な「文明」によって頹廃し疲弊しきった祖国を、ひいてはヨーロッパを再生させてくれる、黙示録的な運命の瞬間でありました<sup>9)</sup>。そもそもドイツは、過去の偉業を模範にして未来の無限の精神的可能性を模索する、だから、永遠に若い「文化の国」である、と考えられてきておりました。だからこそニーチェは、ドイツ人は一昨日と明後日の人間である<sup>10)</sup>、ドイツ人は、存在しない、生成し発展する<sup>11)</sup>、と箴言風に定式化したのでした。戦争の勃発は、この「ドイツの生成」(das deutsche Werden)のパトスが、すなわち、ドイツ特有のデモニッシュな「局面打開」(Durchbruch)のパトスが実現される端緒である、と当時の知識人の目には映じたのでした<sup>12)</sup>。だからマンも、この戦うドイツに対して、芸術家として愛国主義的共感を寄せたのでした。しかしながら、マンは、ニーチェのワグナー批判から、近代文化のアンビヴァレンツに対する情熱を「デカダンスの心理学」として学びました。マンは、それ故同時に反面、ドイツ精神のグロテスクな空洞を、具体的に言い表しますと、本質的にはニヒリスティックな「業績のファナティズム」(Fanatismus der Leistung)<sup>13)</sup>を洞察することをも忘れませんでした。「文明」の立場からすれば野蛮な行為としかほかに言いようがない戦争は、このように審美主義的に問題を掘り下げて行くと、マンにとってはアンビヴァレンツの深淵にほかなりません。このようなアンビヴァレンツこそは、デカダンスの芸術家である、自己自身の極端に矛盾した姿と二重写しになってまいります。したがって戦争という時局問題も、根底的には、自己批判として作用するマンの激しい情愛の対象となってくるのです。時局をこのように自己の芸術の核心に係わる問題として省察する、マン特有の重層的な把握方法は、マン文学の本質について考えて行く上での基本視点を定位づけてくれる手筈となってきたのではないでしょうか。と言いますのも、このような審美主義的方法は、後のナチズムとの対決に際しても、本質的にはそのまま適応されているからです。

では次にナチズムの問題に移ることに致します。1922年に時の外相ラーテナ

ウが暗殺されて以降、国粹主義的右翼の台頭が顕著になり、政局がより混乱していくのを直視したマンは、自己修正を行いました。ここにおいてマンが洞察したのは、危機は、今まで否定してきた「西欧文明」の側にはない、じつは、狂信的な愛国主義の側にあるという事態でありました。このような新しい危機に臨んで、マンが第一次大戦当時よりも一段高い精神の次元において構想したのは、非政治的ドイツ文化が、西欧文明の理性と啓蒙の精神を自己の養分として摂取し、西欧諸国と協調して行くという、「保守主義的ユートピア」<sup>60</sup>への道でありました。このマンの理想は、根源的には、中間での仲介、対立の宥和とバランスの回復という、青春以来の自己の芸術のキーワード<sup>61</sup>を180度変貌した時局において再生させる道であった、と言えましょう。この時期以来新たに打ち出された「人文主義」の理念は、『魔の山』においてはゲーテの『ウィルヘルム・マイスター』のパロディーというかたちで形象化されております。ドイツ市民文化の伝統を喚起する、この理想への道を真向うから否定したのが、じつは、ナチズムだったのでした。ナチズムはしたがって、マン自身の創作の意味をその根底から否定するものでありました。ドイツ市民文化のこの最終的カタストローフェをマンは、亡命生活を通じて遅ればせながら洞察したのでした<sup>62</sup>。敗戦後の混迷からの突破口を未来に求める、ナチズム特有の「現状打開」のラディカリズムは、文化以前の太古の野蛮な世界への復帰をドイツ精神の理想として標榜しておりました。「進歩」と「反動」との両極が同居している、この「保守革命」のラディカリズムは、マンの観察によれば、先に言及いたしました、あの「ドイツ的生成」(das deutsche Werden)のパトスの、もっとも悪魔的な自己表現でありました。「ドイツ的生成」の理念特有の非政治的で審美的な、つまり非合理主義的な生の衝動は、西欧世界の頹廃を一举に清掃しようとする電撃的ラディカリズムとして作用するときには、「文明」のアキレス腱を衝く批判となります。しかし反面、この「局面打開」(Durchbruch)のデーモンは、ナチズムによって濫用されるときには、ルサンチマンがサディズムとして爆発するという、精神の犯罪的倒錯現象にまで墮落してしまいます。このようなドイツ文化のアイロニカルな宿命の悲劇は、マンにとりましては、究極

的には、孤独な芸術家である自己自身に内在する、デーモンの悲劇を意味するものでありました。したがって、マンのナチズム批判は、芸術家の自己批判というかたちで取り上げられるべき、創作上の焦眉の問題意識だったのです。

以上御説明申しあげましたような全体的関連において、マンの場合、第一次大戦とナチズムとを切り離して考えることはできません。双方の間には、このような隠微な相関関係があるのです。以上のような審美主義的な発想で把握されている、非政治的ドイツ文化の宿命の最終の帰結を主題にしているのが、時代小説であると同時に芸術家小説という重層構造をもった『ファウストゥス博士』という作品であります。念のために繰り返し申し上げますが、音楽はマンにとりましては、非政治的ドイツ文化のパラダイムを意味しておりました。だから、この作品の主人公は音楽家になっております。ところで、マンの音楽にかんする知識は、基本的には、ワーグナーの領域を超えるものではありませんでした。ワーグナーの叙事詩的な楽劇は、マンにとっては、「心理学と神話と音楽の〔…〕複合体」<sup>104</sup>として自己の創作の手本となっておりました。あるいは、ワーグナーの芸術は、マンの創作の自画像であった、というのがより適切でありましょう。このような19世紀的な素養では、自己自身が現在生きている、ナチズムの時代の内実を把握できません。自分の作品は「色褪せた伝統主義」<sup>105</sup>に過ぎぬものになり、アクチュアリティをもちえません。このような創作の袋小路に追い込まれていたマンがここにおいて何よりも必要としていたのは、したがって、市民文化のカタストローフェの分析というかたちで展開されている、文明批評的音楽論でありました。このとき、アドルノの『シェーンベルクと進歩』(*Schönberg und der Fortschritt*)の原稿を手にしたということは、時代の危機を創作の限界状況というかたちで体験せざるをえなかったマンにとっては、天の恵みに等しい救いの手でありました。『ファウストゥス博士』におきましては、アドルノのシェーンベルクの12音技法にかんする分析が、作品の「構成」と「表現」というコンテキストにおいて、とりわけ「悪魔との対話」の章において驚くほど多く引用されております。というのも、マンはパロデストとして、以前より引用も芸術行為であると確信していたからで

す<sup>90</sup>。では、アドルノのどのような思考がマンの世界のなかに取り入れられているか、そのエッセンスを必要最小限素描することにしましよう。

危機に直面したときに、芸術家が自己の存在理由を証明しようと思うならば、主体的な自己表現が要請されてまいります。するとまず、創作の方法が問題となってきます。アドルノによれば、このとき、以下のような末期的な危機状況が判明してきます。

1. 作品の素材のなかには、人間の自由を抑圧する非人間的なるものが沈澱している。だから、作曲家が素材を扱うという行為は、じつは、社会との対決を意味するものである<sup>91</sup>。すると音楽の技法は、作曲家が文化の歴史的状況に誠実に正しく対処したか否かを判別する尺度となってくる<sup>92</sup>。
2. 「仮象」(Schein)の世界として完結した古典的作品の創作は、今や完全に不可能になってきた。その理由は、作品自身に内在する根深い問題である<sup>93</sup>。
3. 作曲家に許されている唯一の可能性は、現実の苦悩を何らフィクションを交えることなくじかに表現することである<sup>94</sup>。そのために、作品は、文化の歴史のもっとも具象的な記録となり、さらには、文化の状況に対する根底的批判となる。

ここでクローズアップされてくるのは、作品そのものの認識機能であります。そして、その認識の内容は、作品の生命とも言うべき形式のなかに問題提起として主体的に表現されてまいります。そして最終的には、その美的表現内容を「省察」(Reflexion)によってどう主体的に解説するかということが、批判能力をもった聴者の焦眉の課題となってまいります。このような音楽の、ひいては、現代文化の宿命の極北を刻印している最高の具体例が、シェーンベルクによって創始された12音技法にほかならない、とアドルノは考えたのでした。「調性」(Tonalität)を媒介にして表現される、作曲家の「主体性」が極度に展開されたとき、形式を有する作品を創造することがもはやできなくなります。主体性は、このような飽和状態に達したとき、バッハやそれ以前の音楽の客観的形式の世界へ、すなわち、「集合的多旋律」(Polyphonie)の世界へ逆戻りをせざるをえなくなってしまう。進歩は同時に復古になるという、こ

の音楽の逆説的宿命は、ベートーヴェンの後期以降、ブラームス、ブルックナー、ワーグナー等のロマン派の諸作品が内在化させていた作曲上のアポリアでありました<sup>84</sup>。このような音楽の歴史のアイロニーが内的必然性として迫ってきた、最終の帰結を首尾一貫性をもって表現しているのが、シェーンベルクの12音技法だというわけです。

では、「無調性」(Atonalität)という極点にまで登りつめた音楽の主体的表現の最終の帰結を物語っている、12音技法の世界とは、具体的にはどのようなものなのでしょうか。マンはここでもう説明しております。そこには、自由な音は皆無です。各々の音は、それぞれの場での価値をもち、それぞれモチーフとして機能しております<sup>85</sup>。12の音の無限の組み合わせ方によって構成されている作品には、動力的発展という観念は全くなく、進展と逆行の反復という静力学的な絶対の法則が、全体を支配しております。12音技法の精緻厳格な構成は、文明批評の立場からすれば、近代の主観主義は、その極限に達したときには、完璧に組織され尽くした体系に従属しなければ真の自己表現ができなくなる、という自由の弁証法から生まれたものと言わねばなりません<sup>86</sup>。

『ファウストゥス博士』におきましては、12音技法は、とりわけ注目すべきことには、デューラーの版画“Melancholia”の画面のなかに組み入れられている「魔法陣」(Das magische Quadrat), すなわち、縦の総和も横の総和も同じになる、という数の魔法によって象徴されております。ですから、マンは、はじめに申しましたように、講演『ドイツとドイツ人』のなかで、音楽を「数の魔法」(Zahlenzauber)と定義したのであります。それは、ニーチェが知悉していた、孤独な天才が住する世界のように、氷と炎とが同居している<sup>87</sup>「燃える構成」(die glühende Konstruktion)<sup>88</sup>と特徴づけられております。このようなアンビヴァレンツの極致であ

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

(魔法陣)

る12音技法こそは、マンにとりましては、デモニッシュなるものの精髓にほかなりません。『ファウストゥス博士』というフィクションにおきましてはまた、12音技法は、「パロディー」という創作の末期状態からの突破口を見出

すために、民衆本のファウスト博士さながらに悪魔との契約によって獲得した、天才的なインスピレーションの産物となっております。それは何故でしょうか。パロディーは、ポテンシャルティーを失ってしまった形式と戯れるという、不毛で無益な営みにしかすぎなくなってしまったからです<sup>89</sup>。そして、創作は、このような窮地に陥ったときには、悪魔の援助なしには不可能となったからです。ここでは悪魔との契約は、主人公の肉体に梅毒の菌を注入するというかたちで行なわれております。すると、この性病の魔力によって、主人公の創作力は、ニーチェその人の運命が示しておりますように、異常に高まっていきます。そして創作が絶頂を究めた瞬間、主人公は破滅の淵に転落せねばなりません。このことを認識するとき、ドイツ文化のカタストローフェを刻印している主人公レーヴァーキューンの作品と運命、それと或るところで何故か隠微な相関関係がないとは言い切れぬ、ナチスのイデオロギー、市民時代以前(民衆本の、ルターの時代)と市民時代の最末期のドイツの精神風土等、この作品で取り上げられている主要な契機、さらには、この作品の構成自体、これらはすべて、以上のような意味でのデモーニッシュな不協和音を響かせていることが解説されてきます。それぞれ異なった契機をこのような「連想作用」(Assoziation)によって同一の特性の世界のなかに意味関連的に統合していく、作家マンのこのような詩的発想の質そのものは、音楽的であると言えましょう。ところで、マンはこの作品において、現実の世界により密接に接触していくために、モンタージュ技法を採用しております。このことによって、ここでモンタージュされているすべての個々の契機は、このようなマン特有の音楽的な連想作用の営みによって、「魔法陣」によって象徴される「デモーニッシュなもの」の遊戯的な反復として把握されるようになり、その超個人的・典型的側面を浮かび上がらせてまいります。このとき問題はすべて、時間的・歴史的レベルではなく、超時間的・神話的レベルにおいて解明されねばならなくなっております。このような「神話的モンタージュ」の構想を基底で支えているのは、マンが青春時代決定的な影響をうけたショーペンハウワーの形而上学であります<sup>90</sup>。と言いますのも、ショーペンハウワーに従えば、「純粹な観照」(die



reine Anschauung) でもって「諸現象」(die Erscheinungen) の世界の内的本質を捉えるときには、「個体」(das Individuum) を「種族」(die Gattung) として<sup>84</sup>、「流れ行く時間」(die fließende Zeit) を「流れ去ることのない今」(nunc stans) として<sup>85</sup>、それぞれその「原像」を知覚することができるからです。このような「神話的モンタージュ」によって、ドイツの音楽家アードリアーン・レーヴァーキューンは、自己固有の人生を歩むことによって神話的原型としての「生」を歩むことになるのです。このことは、モーリス・ブランショと共に、マンの芸術の最も深遠な部分と言えましょう<sup>86</sup>。

では再びアドルノの理論に戻ることにいたしましょう。ここで究極の問題となってくるのは、作品の構成、または形式は何を真理内容として表現しているか、ということであります。アドルノによれば、そもそも真理というものは、ネガティブな媒介物なしには表現できません。このような弁証法的な意味において、真正な芸術のみがその形式を通じて表現しうる否定の深淵は、言葉や形象では捉ええぬユートピアの暗号を発信しているのです<sup>87</sup>。では、非情の極致である12音作品の厳密な構成から、省察力ある聴き手は作品の真理内容として何を解釈するのでしょうか。作品の深部から聴こえてくるのは、じつは、主体的自由をタブー化している、この12音技法そのものに対する根底的な批判なのです<sup>88</sup>。作品の本音は、産業化、組織化がデモニッシュなまでに徹底している、末期の市民社会の疎外現象に対する絶対的な否認と抗議にほかなりません。したがってここでユートピアとして待望されてくるのは、変革された自由な社会であります。アドルノが悲願としていたのは、要約すれば、因習化した伝統との徹底的な断絶によって真にヒューマニスチックな市民社会の伝統を活性化することでありました。

では、精密に織合わされた「関連性」の網によって12音技法的に構成されている音楽小説『ファウストゥス博士』は、その「真理内容」として何を表現しているのでしょうか。マンの作品に馴染んでいる読者であるならば、このシンフォニックな作品は、12音技法で作曲されたシェーンベルクの作品の鋼鉄の響きとは異質な不協和音を発していることに、先ず気付きはしないでしょうか。

心の弦をかき鳴らすのは、マンの青春の師、ショウペンハウアー、ワーグナー、ニーチェ、これら「精神の三連星」の世界特有の「十字架、死、墓穴」<sup>60</sup>という暗鬱な倫理的雰囲気を基調音とする、ドイツ市民文化の、さらには、マン文学の「神々の黄昏」の調べではないでしょうか。そして、最後に全体の総括として、絶望の深淵を描いた冷徹極まる作品の構成から、かすかな問いとしてであるにせよ、生まれてくる表現は、信仰を超えた奇跡を暗示してはいぬか、という黙示録的な問題提起が行われております。それは、恩寵を願う祈りとなっています。参考までに、そのなかでも最も含意深く重要と思われる箇所を引用いたします。

しかし作品の構成全体から表現が、——嘆きとしての表現が——生まれてくるといふ芸術の逆説に対して、ほんのかすかな問いであるにせよ、きわめて深い救いのなさから希望が芽生えてくるといふ逆説が契合しはしないだろうか。それこそは、希望喪失の彼岸に生まれる希望、絶望の超越であり——絶望への裏切りでなく、信仰を超えた奇跡と言えるだろう<sup>61</sup>。

以上のくたりは、イーザーのテルミノロジーを借用しますならば、この作品最大の「空所」(Leerstelle)<sup>62</sup> となっていると言えましょう。読者がこの「空所」を主体的構想力によって埋めていくとき始めて、この『ファウストゥス博士』という作品は、意味をもった全体として新たに創造されてきましよう。では、マンはここでユートピアとして一体何を待望していたのでしょうか。このとき一読者としてこう解説できはしないでしょうか？それは、市民時代の代表者ゲーテのヒューマニズムであった、と。その理由として先ず指摘されるのは、マンは自己の理想像であるゲーテを模倣して、自叙伝的な色彩の最も強いこの長編小説を完成することによって、自己の詩作と体験の統一を実現したという事実です。そして次に指摘されるのは、この作品の完成直後、「孤独」というこの作品のモチーフをこのように悲劇的にではなく、晴れやかに喜劇的に扱っている作品<sup>63</sup>、つまり、この作品の背面を形成している、ゲーテの『詩と真実』のパロディー作品『詐欺師フェーリクス・クルルの告白』の執筆を再開したと

いう事実です。このように全体に対する鳥瞰性をもって観察するならば、『ファウストゥス博士』の世界にはユーモアが皆無であったとは言えません。マンがしばしば強調しているように、悲劇とはじつは「崇高な冗談」(ein sublimer Jux)にはかなりません<sup>89</sup>。この音楽小説は、以上のような全体的関連において、ゲートをネガティブに暗示した作品と言えましょう。マンはここにおいて、「市民文化の神々の黄昏」のなかにあつて「信仰を超越した奇跡」としてあるいは期待できるかもしれぬ、ゲート以来のヒューマンイズムの伝統について再考を促したのではないのでしょうか。もしもそうだとするならば、伝統に対するこのような最後の喚起の行為は、ニーチェ的な風貌をもった「運命愛」(amor fati)の音楽家、アードリアーン・レーヴァーキューンの生命を犠牲にすることによって、始めて可能となったに違いありません。だからこそこの主人公の死顔は、キリストのような神々しい面影を湛えていたのではなかったのでしょうか。

以上素描してきましたような、デモニッシュな深淵を煉獄としてくぐりぬけてくることこそは、マンにとりましては、真の救済に至る神学的な道なのでした。だからこそマンは、始めに指摘しておきましたように、『ドイツとドイツ人』のなかで音楽を「マイナスの符合付きのキリスト教的芸術」と定義したのです。

ではこれから、最後の締め括りに入ることにいたします。マンのユートピアへの志向は、先に説明申し上げましたように、本質的に過去志向的であり、伝統の連続性を重視しております。マンが以後の若い世代の作家から批判される主たる理由の一つは、その作品には、このように、未来に飛翔する強いインパクトがないというところに、このことに関連してさらに付け加えるならば、彼の世界においては、ジョイス、ピカソ、シェーンベルク、その他のアヴァンギャルトの芸術家の場合のように、形式面での斬新な実験がその最終帰結に至るまで押し進められていないというところにありましょう。それだけに反面、現代世界におけるマン文学の意義は、偉大な過去の文化遺産を教養ある読者層のために最後に想起させてくれたところにあつた、と言えましょう。この意味でマ

ンは、「その可能性をもちや信じていない芸術精神への愛」<sup>(3)</sup>を告白する「保守主義的パロディスト」<sup>(4)</sup>として、第一次世界大戦以来の基本姿勢を最後まで崩さなかった、と言いきっても差し支えないでしょう。「非連続」を通じての「連続性」をキーワードとする、アドルノの前衛的にして審美主義的思考は、この『ファウストゥス博士』という、象徴的な意味での「最後の書」<sup>(5)</sup>におきましては、換骨奪胎されて、このようなマン自身の文学の保守主義的コンテクストのなかに統合されていったのでした。では、パロディストとして「芸術の不可能の際での、ひとときの休息も知らぬ、生命を賭けての芸術の遊び」<sup>(6)</sup>を行うよう宿命づけられていた、マンの弁明に耳を傾けましょう。「[...]」把握されたこと、学んだことは、構成された作品のなかでは、独立した機能と象徴的な固有の生命を獲得するようになってくる「[...]」<sup>(7)</sup>。引用によって成立している「神話的モンタージュ作品」『ファウストゥス博士』とは、じつは、こういう作品だったのです。そして、全体としては、民衆本の『ファウスト博士』と同時にニーチェの生涯のパロディーとなったのでした。

後記 1989年10月14日大阪大学において、日本独文学会秋季研究発表会が開催された。本小論文は、そのときに行なわれたシンポジウム「トーマス・マン文学の位置づけをめぐって」における小生の報告である。但し、論述の都合上、ほんの少しばかり修正し加筆した部分がある。

## 注

### Verzeichnis der Abkürzungen

GW Thomas Mann : *Gesammelte Werke*, Frankfurt/M, 1974.

PNM Theodor W. Adorno : *Philosophie der neuen Musik*. In: *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Frankfurt/M, 1975.

W Friedrich Nietzsche : *Werke in drei Bänden*, München 1955.

(1) Vgl. GW. 11, S. 1131f.

(2) GW. 11, S. 1131.

(3) GW. 11, S. 1131.

(4) GW. 12, S. 72.

- (5) Vgl. GW. 12, S. 77.
- (6) Vgl. GW. 12, S. 101.
- (7) Vgl. W. 12, S. 338f.
- (8) Vgl. W. 2, S. 706.
- (9) Vgl. W. 2, S. 710.
- (10) Vgl. GW. 12, S. 454.
- (11) Vgl. GW. 10, S. 134.
- (12) Vgl. Hans Wisskirchen : *Zeitgeschichte in Roman, Thomas-Mann-Studien*, Bd. 6, Bern 1986, S. 101.
- (13) Vgl. GW. 12, S. 578.
- (14) この経緯については、1933年以降の『日記』からつぶさに知ることができる。
- (15) GW. 9, S. 368.
- (16) GW. 11, S. 205.
- (17) Vgl. GW. 12, S. 11.
- (18) Vgl. PNM. 39f.
- (19) Vgl. GW. 6, S. 319. Vgl. PNM. S. 42. 双方を比較すれば、本文の論旨は確証されてくる。
- (20) Vgl. GW. 6, S. 320. Vgl. PNM. S. 42f. 同上。
- (21) Vgl. GW. 6, S. 321. Vgl. PNM. S. 43. 同上。
- (22) Vgl. PNM. S. 57-61. Vgl. GW. 6., S. 101-105. a. a. O., S. 254-258. 同上。
- (23) Vgl. GW. 6, S. 255ff.
- (24) Vgl. GW. 6, S. 253.
- (25) Vgl. W. 2, S. 364.
- (26) GW. 6, S. 237.
- (27) Vgl. GW. 6, S. 322.
- (28) このような観方は、Hans Wysling の実証主義的解釈を中心として、現在ではマン研究上の基本の指針として定着していると言える。
- (29) Vgl. Arthur Schopenhauer : *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Bd. 1, (Reclam 2761 [8] Stuttgart 1987. S. 393ff.
- (30) a. a. O., S. 261. S. 398.
- (31) 『トーマス・マン全集』別巻 (新潮社 1975年) 329頁 参照。
- (32) Vgl. PNM, S. 113f. a. a. O., S. 121.
- (33) Vgl. PNM, S. 121.
- (34) GW. 12, S. 79.
- (35) GW. 6, S. 651.
- (36) Vgl. Wolfgang Iser : *Der Akt des Lesens* (UTB 636), München 1976, S. 284 ff.

- (37) Vgl. GW. 11, S. 159f.
- (38) Vgl. GW. 9, S. 394.
- (39) GW. 11, S. 589.
- (40) Vgl. Thomas Mann : *Briefe 1889-1936*. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/M. 1961, S. 256.
- (41) Vgl. Thomas Mann : *Briefe 1937-1947*. Hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/M. 1963, S. 309. この作品は自分の『ペルジファル』になる, とマンはここで言っている。
- (42) GW. 6, S. 290.
- (43) Thomas Mann : *Briefe 1937-1947*. Hrsg. v. Erika Mann. Frankfurt/M. 1963, S. 471.