

『帰依と認識を合わせたもの』

——トーマス・マンのワグナー・エッセイとその周辺——

青 木 順 三

はじめに

一九三三年二月十三日は、リヒャルト・ワグナーがヴェニスに客死してから五十年目に当たる日であった。これに先立つ二月十日にミュンヒェン大学の講堂で、トーマス・マンは『リヒャルト・ワグナーの苦悩と偉大』と題する講演をおこなった。これは同年四月号の『ノイエ・ルントシャウ』に掲載されたが、マンはこの講演を持って、アムステルダム、ブリュッセル、パリでおこなわれたワグナー歿後五十年の記念祭に出席するべく、二月十一日、「わずかな手荷物だけを持って」ドイツを旅立っていたのだった。「この芸術旅行では行く先々でワグナー・

エッセイの朗読会がおこなわれ、それはあたかも凱旋行進の如くであった。いたるところで大きな敬意がはらわれ、オランダでもベルギーでもフランスでも、このドイツ作家のために、ドイツ大使館は祝宴を催した。しかし、故国ドイツでは、その間、国会放火事件(二月二十八日)、ヒットラーの選挙における勝利(三月五日)、全権委任法の国会通過(三月二十三日)等が相継いで起こり、『民族革命』は完全にその正体を暴露したのだ⁽¹⁾。そしてトーマス・マンがスイスで読んだ故国の新聞には、「トーマス・マンは、逃亡したおかげで、当然受けるべき処罰を免がれたのだ」と書いてあり、さらに四月十六、十七両日の『ミュンヒェン最新報知』紙上には、

「トーマス・マンがリヒャルト・ワグナーを誹謗した」とに抗議すると題する公開状が掲載され、それに署名した人々の中には、H・クナッペルツプッシュ、リヒャルト・シュトラウス、H・ブフィツツナー等のほか「ワグナー都市」ミュンヘンの一流の知識人たちの名があり、そればかりか、つい昨日までミュンヘンのマン家⁽²⁾に出入りして、彼が読んで聞かせるこのワグナーに関するエッセイに大いに拍手を送っていた友人たちの名前さえまじっていた。ドイツを出発する時、マンはしばらくの間講演旅行に出るにすぎないつもりだった。しかし彼の帰国はもはや不可能になった。帰国すれば強制労働収容所が、そして恐らくは生命の危険が待っていることが明瞭になったからである。こうして気軽な旅立ちが、一九四九年に七十四歳で故郷を訪れるまでの十六年間も続いた長い亡命生活の第一歩となったのである。

ところで、このようにしてトーマス・マンを亡命に逐いやった直接のきっかけを作ったものが、彼のワグナー・エッセイであったということ、彼の亡命生活の始まりがワグナーに関連しているということ、このことはかならずしも偶然ではなく、むしろ極めて象徴的とさえい

ってよいのではないだろうか。ワグナーがトーマス・マンにとって、単に愛好する音楽家であったばかりでなく、一方では常にドイツ性のひとつの現われとして、また一方では芸術というもの、芸術家というものの一般の典型として、マン自身の存在に関わる深い考察の対象であったのだということを考えるならば。

以下の小論では、『リヒャルト・ワグナーの苦悩と偉大』を中心にマンのワグナーに関する発言を考察し、トーマス・マンにとってワグナーがどういう意味を持っていたかを探ると共に、ワグナーとの対決を通じてマンが芸術家として人間として発展したあとをたどりたいと思う。

『トリスタン』

ワグナーがトーマス・マンにとって何であったかを考える場合に、まずどうしても逸することができないのはこの短篇であろう。周知のように『トリスタン』は、『トニオ・クレイガー』や『ヴェニスに死す』等と共にマンの初期のいわゆる芸術家小説の一つであり、芸術家と市民というアンチテーゼ、すなわちマンの初期に固有

の問題設定を骨子とした作品である。このアンチテーゼは、マンを論ずる際にはほとんどかならずと言ってよいほどくりかえして問題にされ、あまりに度重ねて論じられているために、もはや月並と化し手垢が付いたような趣きがある。しかもこれはマンが一度ならず自身で絵解きをして聞かせている図式であるために、いっそう始末が悪くさえある。だがそれにもかかわらず、たとえ陳腐に響こうとも、『トリスタン』の場合この問題設定の骨組みはどうしても無視することはできないだろう。主な登場人物である作家のシュピネル氏と実業家のクレエテルヤンとは、それぞれ一応芸術家の世界と市民の世界とを代表する。芸術への性向と精神的資質とは没落と頹廢の徴候であり、健康で平俗な市民性がその生活力を減退し喪失した所に生ずるということ、そして美の世界は生の世界に対立するものであり、本質的に死への傾斜を持ったものであるというシュピネル氏の固定観念は、トーマス・マンの読者にとっては『ブッデンブローク』以来すでになじみの深いものであり、トーマスやクリスチャンの像を通して、また天逝するハンノオの姿によって示されているところである。しかし、この図式が『トリス

タン』においてシュピネル氏とクレエテルヤン夫人との対話の中に再現され、この作家氏が弱々しくはかなげな美をたたえたこの実業家夫人の中に「実用向きで凡俗で無味乾燥な伝統を持った家系が、今や滅亡しようとする間際になって、もう一度芸術によって浄化される例」の典型を見出したと信じる時、そしてこうした自己の先入観をいささか強引に頑固に持ち続け押し通す時、全体は滑稽な諧謔味を帯び、読者は思わず笑わずにいられないのである。全体として言えば、この作品の底にある大きな問題意識とその図式とは『ブッデンブローク』や『トニオ・クレイガー』におけるそれと基本的には交っていないのだが、すべてはパロディとしていわば裏返しに現われており、その上主たる登場人物が、すでに述べたように作家であるにもかかわらず、これは作者自身の分身と呼ぶにはカリカチュアの度が甚だしすぎるということが出来る。それはちょうど女流作家のディアナがフェリックス・クルルに向かって語る言葉の中に現われているのと同質なパロディである。

ところで、作家シュピネル氏はクレエテルヤン夫人を誘惑する。ただし普通の意味においてはなく、彼は

夫人を自分の持つ固定觀念に従つて、芸術の世界へ、美の世界へ、死美の世界へ誘うのである。單なる吡喩でない現実の病氣が、結核による消耗性の熱が、そのためにクレエテルヤアン夫人の心の中に生じた鋭敏な感覺や独特なうわづったような気分が、日常の社会生活とは違つた次元での生活のリズムが、考えごとをする時間があり余ることが、彼の目論見に手をかす。そして夫人は彼がのべてくれる「雲の褥」の上に身を横たえる。かくて彼の「誘惑」は成功する。或る日、同病の患者たちが櫛で遠足に出掛けたあとのがらんとした病棟の中で、シュピネル氏の懇望に負けて、夫人は医者の方を犯してピアノに向かう。この時クレエテルヤアン夫人が演奏する曲、それが——この短篇の題名にすでに暗示されているように、——ワグナーの『トリスタンとイゾルデ』の音楽なのである。ここで演奏される曲は、マンにとってどうしてもワグナーでなければならず、また殊にトリスタンでなければならなかった。市民性の頹廢としての近代芸術の典型を、マンはニーチェの批判を通してワグナーの中に見ていたからであり、またトリスタンの音楽こそシュピネル氏の觀念の基礎をなしている芸術的死美の世界に

人を引き込むものであるからである。

『トリスタン』という短篇が全体として極めてアイロニカルな調子を帯び、むしろ諷刺的な諧謔味に貫かれていたことはすでに述べたが、それにもかかわらず、後半のこの夫人のピアノが『トリスタンとイゾルデ』を奏でる状態になると、この誇張された諧謔味はすっかり影をひそめ、これにとって代つて作者マンの熱っぽい共感が悲劇的深みさえ帯びて前面にのり出して来る。これはたとえば、ワグナーの樂劇の台詞をほとんどそのまま引用している描写の辺りなど特にそうである。ここでは作者と対象とのアイロニカルな距離が一挙に縮まってしまふ。ここに語られているのはマン自身の体験である。ワグナーへの共感の深さと真剣さの故に、全体の諧謔的な調子にも反して、思はずも作者の本音が、いわば茶化し切れずに顔を見せてしまったといえはいいだろうか。それ故、インゲ・デイルゼンが指摘しているように、ここでは非常に本質的な問題が未解決のままに残されたことになる。つまりクレエテルヤアンという粗野ではあるが善良な、そして何よりも生活力、生命力に満ち溢れた旺盛な人物がシュピネル氏の書いた手紙を一撃ではねと

ばし、またその息子の丸々と太った赤ん坊がシュピネル氏を笑いとはすことによって、シュピネル氏が心の中に築き上げていた図式の非現実性が発き出される。この人物が夕日に向かって逃げ出して行く姿はまさに滑稽以外のものではない。ここにマンの自己イロニーを感じることも容易である。しかしながら、クレエテルヤアン夫人が、この本質的には滑稽で非現実的であるにもせよともかくこの人物によって芸術の世界、死美の世界に引き込まれたという事実、しかもそこに全的な陶醉と心の燃焼とを体験し、遂にはそれに自分の生命を賭したという悲劇的結末は、依然として否定されようもなく、小説全体の諧謔的調子と不調和なままに、未解決な形で残っているのである。⁽⁴⁾

ところで、クレエテルヤアン夫人は『トリスタンとイゾルデ』の音楽を奏している途中、第二幕第二場のテキストの中にある「その時すらも我れは世なり」という個所で手をとめ、その意味をシュピネル氏に尋ねる。シュピネル氏は説明し、夫人はその説明にいたく感心し納得するのだが、トーマス・マンはこの言葉の解釈を『トリスタン』の中ではなく、十三年後に『非政治的人間の省

察』の中で初めて示している。われわれは、次ぎにこの省察の書の中におけるワグナーに関する記述を見ることにしよう。

『非政治的人間の省察』

トーマス・マンは、第一次世界大戦を契機として、自己の文学的活動の全基盤を再検討し、それまで無意識的な自明なものであった自分の民族的芸術的本質を意識化し、自己の存在を確認しようと努めた。そしてそのために、みづから「奴隸船の苦役」と呼んだこの龐大な手記を綴ったことは周知の通りである。この省察の書の第四章は「内省」と題されていて、ワグナーに関する記述が(シヨーベンハワー、ニーチェと並んで)量的にもっとも多く現われるのはこの章においてである。彼はここで偉大な「精神の三連星」たるシヨーベンハワー、ワグナー、ニーチェが自分の教養の源泉であったことを顧みている。まず彼が『ブッデンブローク』の筆をとっていた頃『意志と表象としての世界』を初めて読み、これが一生に二度とは得られない読書体験であり、感動であったことを語る。続いて、「リヒャルト・ワグナーに寄せるわ

たしの情熱が頂点に達したのは此の頃だった」と書いて
 いる。そしてここに情熱という言葉を使つた理由を
 説明して、愛情とか熱ベグイステルン 中とかの言葉では充分ではな
 いからであり、「帰依と認識を合わせたもの——これが
 情熱である」という美しい言葉を書いている。批判の欠
 けた、明察のない愛や熱中は、そもそも情熱の名に値し
 ない。「認識を忘れぬ帰依、炯眼なる愛情——これすな
 わち情熱である。」マンはニーチェのワグナー批判によ
 って、「あるいはそれと同じことだが、」ニーチェの芸術
 家氣質批判を通じてワグナーへの情熱を得、またそれを
 いっそう深めたのであるという。そしてマンはこれに続
 いてワグナーのドイツ性に関する記述に数ページを費し
 ている。

この「内省」の章では、マンの関心は自分自身とドイ
 ツ性との関りを闡明することであつて、その際彼の問題
 意識の出発点は、散文作家、小説作家という自己のあり
 様がそもそも生粋のドイツ的なものでなく、一部はヨー
 ロッパ的知性的なものを本質的に内包しているという意
 識である。だから、彼が考えていたドイツ性の一面、つ
 まり非ドイツ的に振舞うこと、あるいは場合によっては

反ドイツ的に振舞うことがドイツ的人間性の一部をなし
 ているということ、自分自身の教養を形成している三
 人のドイツ人の各々についてそれぞれ立証し、確認する
 ことに主たる努力を向けている。こうした文脈において
 ワグナーを語っているために、マンは、たとえばW・ペ
 ーテルソン・リベリエルの「ドイツの民族音楽は、ワグナ
 ーが総合したあらゆる要素の中に含まれていない唯一の
 方向である」という言葉を肯定的に引用して、ワグナー
 の音楽は狭い素朴な意味で民族的であるのではなく、近
 代的な分析的知性的過程を経たものであり、そのような
 「苦惱多き問題性」を内包したものであると主張し、従
 って彼の作品は「ドイツの本性の噴出的啓示であるのみ
 でなく、またその演劇的表出でもある。この表出の主
 知主義とブラカード的効果は、グロテスクにまで、パロ
 ディ的なところまで進んでいる」と書いている。マン
 によれば、ワグナーのドイツ性は元来コスモポリタンの
 であつて、外国人に「これこそまさにドイツ的だ！」と
 叫ばせるような質のもの、つまり外国人向き*の*いわば
 「輸出向けの」ものだといふのである。このような認識
 は、後に『リヒャルト・ワグナーの苦惱と偉大』の中で

もほとんど一字一句そのままに繰返されていることからみても、単に文脈の関係から一面が特に強調されているのではなく、マンのワグナー観の不可欠の一部を成していたと考えられる。また事実、ワグナーの音楽を他の民族的色彩の濃い音楽と比較してみれば、このマンの指摘は確かに肯綮に当たったものと言えよう。

これに続いて、マンがワグナーから得たものに関する総括的な反省がある。

「およそ音楽家でない者に——まして劇作家でない者に——ワグナーの及ぼした影響が、私が自分について告白せねばならぬほど、あんなに強くかつ規定的であったためしは稀であろう。彼が私の上に作用したのは、音楽家としてでなく、劇作家としてでなく、また『楽劇作家』としてでなく、実に芸術家一般としてであった。ニーチェの批評が私をしてワグナーをそう見るように慣れさせたような、至上の近代芸術家としてであった。わけてもワグナーが実際そうであるところの、偉大な音楽的叙述詩的な散文家・象徴家としてであった。あまたの手段の調節について、(結果という、あの『原因なき成果』とは異なる) 効果について、叙事詩的精神について、初

めと終りについて、個性的なものを事物的なものに適合させる神秘的な様式について、象徴形式について、個々の作品の有機的緊密、全作品の生命統一について——そうした一切について私の知っていること、私の限界内で練習し形成しようと試みたことは、すべてこの芸術への帰依に負うものである。」

右の引用中に列挙されている多数の事項については、後で述べるように、ワグナー・エッセイの中で詳論しているが、これに続く数ページで、マンは、彼がまだやると二十歳に達したばかりの若者だった頃、ローマの広場でおこなわれたワグナー公開演奏を、イタリヤ人の群衆にまじって聞いた時の思い出を熱っぽく語っている。この数ページを含めて、マンがワグナーについて語っている部分は、『非政治的人間の省察』全体の中でも特に美しい部分と呼んでいいだろう。それは、彼が徒らに論争的気負いを捨てて、内心の体験を熱意をこめて語っているからであり、またその体験が彼の芸術家としての存在の基本に関わるものであるからに違いない。マンは後に、フランツ・ヴェルフェルの『オペラ小説ヴェルディ』を読んで大いに感動し、ベルトラムに当ててこれを激賞し

ているが、この小説が一八八三年のワグナーとヴェルディの出遭いの時をヴェニスを舞台に描いていること、そしてマンがヴェニスでワグナーの公開演奏を聞いたのがその約十年後であったことを考え合わせると、マンのこの感動には、右にふれた彼の青春の体験もあずかって力あったのかも知れない。

トーマス・マンがワグナーについて語っているのは、もちろん「内省」の章だけではなく、むしろ全篇のいたるところで彼はワグナーを証人として宣誓補助人として引用し援用している。前章でふれた「その時すらも我れは世なり」という一句について解釈を述べているのは、第五章「市民性」においてである。マンによれば、この一句はあらゆる意味でワグナーを要約する個所であるという。つまり、ワグナーには高度に洗練された人々の審美的な欲求と平俗な市民大衆の欲求とを同時に満たしたいと望む本能的欲望があり、その欲望にもとづく能力があった。(そしてこれがニーチェのいう「二重視角」である。)別の言葉で言えば、芸術家的視角と市民的視角とが同時に存在するということであり、これをマンはワグナーの「世間への恋着」と呼び、こうした征服欲、名声渴望の

点においてワグナーの影響は一種の腐敗になりかねない危険な要素を持っており、事実マンの場合それになったのだ、という。先の「その時すらも我れは世なり」という一句は、その間の事情を要約的に表現している、とマンは解するのである。この場合「世」は世界というよりは世間という意味合いに傾いているであろうし、マンがここではそのように読んでいることは確かだが、はたしてそれが原文の文脈に即しているかどうか、いささか疑問がないわけではない。ワグナーの作品と市民との関係についてはマンの言う通りかも知れない。その上、ワグナーの芸術が「総合芸術」であって、この一句もそれに付された音楽を同時に聴き、また舞台を見つつ感じ取るのでなければ、正当な完全な理解はできないのかも知れない。マン自身もこの一句に付された憧憬のモチーフを常に強調している。この点で日本の読者には幾らか不利な条件がある以上、断定を下すことは差控えねばなるまいが、いずれにせよ、マンがこの一句を高度に象徴的に解釈していることは事実だといってよい。彼がこの一句を如何に重要視しているかは、『リヒャルト・ワグナーの苦悩と偉大』においても二度引用していることから

も充分にうかがうことができる。

マンが『非政治的人間の省察』中でワグナーを援用しているのは、単に上述のような「芸術的」問題に関連した問題についてはかりではない。当時のマンは、ショーペンハワー、ワグナー、ニーチェの三人の中に、自分にもっとも適合した世界観を見出したと信じていたことは明らかであり、彼等の人間観、社会観、政治観等を、細部に至るまでほとんどそのまま受け入れていたといつてよい。その際、彼等はいずれも貴族主義的個人主義者であって、ドイツ的保守的であり、政治的改革的理想や民主主義者の夢想を軽蔑する言葉を多く残していたから、この手記を書き綴っていた頃のマンが、自分の主張を裏付けるために、(というよりは逆に、彼等の言葉に強力に支持され、影響を受けて、マンが当時の保守的世界観を形成したというべきかも知れないが)彼等三人の言葉をたびたび引用していることはむしろ当然の成り行きであろう。「デモクラシーは、ドイツにおいてはまったく翻訳物である。それは新聞に存在するだけだ」とか、「ドイツ人は保守的である」というワグナーの言葉を「不滅の命題」と呼んで引用しているのもその一例である。晩年のマン

は『苦悩と偉大』のエッセイや、さらに『リヒャルト・ワグナーとニーベルンゲンの指輪』(一九三七)の中でも同様な事実と言及し、記述しているが、その際のマンの態度にはかなりはつきりした変化が見られる。つまり端的にいえば肯定から否定への、共感から批判への逆転が見られるのである。

『リヒャルト・ワグナーの苦悩と偉大』

「ここにわたしの非難が、わたしの賞讃が、わたしの語ったすべてのことがある」というモーリス・パレスの言葉が題辞となっているように、この六十ページにわたるかなり長大なエッセイには、トーマス・マンがワグナーについて考え、感じたすべてのことが網羅されている。

ワグナーはまさに十九世紀そのものであった、とマンはこのエッセイの筆をおこす。他の十九世紀の芸術家たち、ゾラ、トルストイ、イブセンとワグナーとを対比するこの書き出しはまことは巧妙であって、読者は流麗な文章に誘われて思わずも主題の中に引き込まれてしまふ。

原田義人氏によれば、ドイツ語の散文の理想は、たとえばフランス語の散文の場合とは違って、AだからBであり、それ故にCであるというように透明な論理を積み重ねて行くことにはなく、Aについて語っている文章がいつの間にかA'となりA''と移って行き、それがまたいつの間にかBの主題に変わってしまったという流れるような文体にあるとのことであるが、一般論はともかく、マンのこのエッセイがそうした散文の見事な一例であることは確かであろう。しかし一方、読者はこの流麗な文体の魅力に引き込まれ、流されてしまうという危険もないわけではない。トーマス・マンは高度に批評的な、いわば批評精神としての散文精神に貫かれた作家と見做されているし、またこのことに十分な根拠もあると思われるが、このワグナー論にその典型が見られるように、そのマンの文体でさえ、あくまで透明に論理的なものとは言い難いところがあるからである。従ってこのエッセイを読む場合——もちろんこの流れに身をゆだねて共感し、追体験することも一つの方法であろうが——縦の流れをいわば横に断ち切って、大きなテーマに従って整理しなおすことが許されてよいと思われる。

そもそもマンはここで何を言おうとしたのであろうか？ わたしは大きく分けて三つの主題があると思う。第一はワグナーの人と作品を専ら語っている部分で、当然これが全篇の主要な部分を成す。これにはワグナーの人や作品の諸々の特徴を記した所のほかに、ワグナーを芸術史のあるいは精神的に位置づけようとするマンの努力も含まれている。こうしたいわば客観的な視角は、『省察』を書いて自己の中にある伝統的なものの擁護に主たる努力を傾けていた頃のマンにはあまり強くなかった傾向である。第二に、ワグナーについて語りながら自己自身の芸術観、芸術家観を語っている部分である。すでに前章でもふれたように、マンはニーチェの批判を通してワグナーの中に近代の芸術家の本質を認識した。従って、ワグナーは、彼が自己の芸術観を語るための媒体としてまさに最適だったはずである。第三は、このエッセイが書かれた時期に関連して、マンの時局批判が語られている部分である。彼は、当時のファシズムによって歪められた一方的ワグナー解釈、あるいはワグナーの濫用に対して抗議しつつ、将来に向かってワグナーを救い上げようと望んでいたと思われる。以上三つの主題は、

決して截然と分離できるものではなく、むしろそれ等が渾然と融け合つて一体になっているところに独特な魅力があるのだが、以下にこの三つの観点から、マンの語っているところを整理しつつ概括しよう。

まず第一点について。ワグナーがその楽劇を総合芸術として主張し擁護していたことは周知の通りだが、音楽と言葉と絵画と演技とを総合すれば、個々の芸術ジャンルのひとつひとつよりもっとすぐれた完全な芸術が生まれるなどというワグナーの理論はばかげたものだと言えながら、マンは、ワグナーの天才性はこの総合力にあったとしている。マンによれば、ワグナーは絵画を見る眼はなかったし、文学的に見れば彼の作品には常に素人風のところがつきまといつていた。その上音楽でさえ間に合わせのところがあつた。他のもつと純粹な音楽に比較すれば色あせて見える。彼の音楽は文学的であり、彼の文学(台本)は音楽的である。つまり一言にしていえば、ワグナーの音楽はディレッタンティズムの所産であつて、全体としてのみ初めて彼は偉大であり、正当であり、完全であつた、としている。ワグナーの芸術をディレッタンティズムと断ずるのは、ニーチェの『ニーチェ

対ワグナー』にもこの方向が示されていて、かならずしもマンの独創ではないが、いづれにせよこの指摘は興味深い。

ところで、マンは何かある人物や事物について分析する場合、一見両立が不可能に対立する二つの極を示し、その両極の併存を独特な魅力として描き出すという手法を取ることが多い。このやり方は、マンにとって単なる修辭上の手段というようなものではなく、芸術家という者は常に二つの世界の間立ってそのどちらにも安住できない中間人であり、仲介者であるとする、自己認識に基づく信念に由来するものである。ワグナーを描くに当たつても、彼はさまざまに対立する対極を持ち出している。まず彼は、ワグナーが心理学と神話によつてオペラを革新した、と書いている。トリスタンにおける媚薬の主題の解釈替えや、バルジファルに登場するクンドロイという女の、贖罪の女であつてしかも誘惑者であるという二重性などの例は、「ぞつとするような病的な精神生活を、自然主義的大胆さをもつて描写したもの」であるという指摘は如何にも鋭い。ワグナーにおけるゲルマン「神話」を恐らくは過度に強調していた当時の風潮を

考慮すれば、一般の観念からすれば、「神話」を破壊する働きを持つはずの「心理学」を強調したことは、時流への批判にもなったことであろう。神話については、後にヨゼフ物語を書いたマンの神話への関心が示されているが、トリスタンについて、これは愛に基づく世界創造の神話であるとして、この関連においてあの「その時すらも我れは世なり」の一句が再び引用されている。この場合「世」^{ゾネルト}は世間ではなく世界を意味するであろうが、トリスタンのテキストについていえば、この解釈の方が原意に即しているようにわたしには思われる。

その他にマンが相対立する二つの原理として挙げているものには、庶民性と高度に知的精神的なものとの結合、デモニーニッシュな要素と市民性、不羈奔放な衝動とこれを醇化し精神化しようとする強烈な欲求、また死への憧憬という病的なものと健康なもの等々がある。いずれの場合にも、マンはワグナーの作品を具体的に例示して、充分な説得力を持っている。

以上のようなワグナーの二重性、彼の矛盾した複雑な本性、これを表現するには「ロマンチッシュ」という言葉を用いるのが一番いい、とマンは書いている。この場

合ロマンチッシュという概念は、マン自身がすぐその後で但し書をつけて言っているように、かなり曖昧であるが、マンがもつとはっきりした精神的範疇としてのロマンチークについても明瞭な観念を持っていたことは、たとえば彼の晩年の講演『ドイツとドイツ人』を見れば明らかであって、このワグナー論の中でも彼はワグナーを後期ロマンチークとして把え、愛と夜と死を甘美に陶醉的に讚美する『トリスタンとイゾルデ』の世界は、ノヴァーリスの世界と、それこそ表現の個々の言葉に至るまで深いつながりがあることを指摘している。「夜はロマンチークの故郷であり、国である。夜を発見し、これをロマンチークは真理として昼間の空虚な妄想に対抗させた。感受性の国として理性に対抗させたのである。」これは『トリスタンとイゾルデ』第二幕第二場の台詞をほとんどそのまま思い出させる表現である。

マンは、これに続いて、トリスタンの音楽を「地獄の淫楽」と呼んだニーチエのモラリストぶりを婉曲にユーモラスに皮肉ったあとで、つぎのように書いている。トリスタンの音楽をゲーテの「至福のあこがれ」(seliger Sehnsucht)や「より高き交接」(höhere Begattung)と比

較して見さえすれば、ワグナーの世界がゲーテの世界とどれほど縁が薄いものであるかがわかるし、また十九世紀が経過するうちに、西欧の精神的状態が、ゲーテの時代と比較してどれほど苦しいものになったかがわかる、というのである。この対照の意味するところは、こういうことになるであろうか。つまり両者ともに、激しい愛の衝動と陶酔、そして全き合一のうちに死に憧れるという「ロマンチッシュ」な世界でありながら、ゲーテにあってはあくまで透明な明澄な空気の中に、永遠の生命の流れがいわば発展しつつ進んで行くことへの深い信頼があるのに対して、トリスタンの世界は不透明な頹廢の空気が、将来への希望のない重苦しさが支配的である。トリスタンの音楽には「死せよ、そして成れよ」(Stirb und werde)という言葉はいかにも結びつけようがない、ということであろうか。この点に関するマンの指摘は、極めて炯眼であって、ワグナーの精神的立場として正鵠に当たっているばかりでなく、マンの精神的態度の歴史的客観性への傾斜を暗示するものとして、マンの読者の関心をそそるものがある。

ワグナーの生涯を総括して、マンがつぎのように書いて

ていることは、ワグナーの精神的立場付けに関連して、またマンの政治的洞察の発展とも関連して、どうしても見落とすことができない。「彼(ワグナー)は、ドイツ市民階級の道歩んだのであった。すなわち革命から幻滅への、ペシミズムへの、諦観し、権力に保護された内面性への道を。」(傍点筆者)⁽¹⁰⁾

内面性という言葉に「権力に保護された」という語を付する時、これはドイツ市民階級の自称非政治的態度に對する痛烈な批判であって、こうした客観的な批判の眼は『非政治的人間の省察』の時期のマンには欠けていた。ルカーチが『市民を求めて』の中でこの個所を賛意を以て引用しているが、ここには確かに十五年間のマンの発展を見ることが出来る。非政治的態度が結果としては進歩に反する態度であることを、そしてドイツ市民の「内面性」が、客観的には権力に保護された枠内でのきごとであることを、彼はここで鋭く指摘しているのである。

つぎに、このエッセイの第二の主要なテーマについては、市民性と芸術家氣質との微妙な関係の問題、様式スタイルの問題、および芸術家のまじめさの問題の三つを取り上げ

ておく必要があるだろう。

マンは『非政治的人間の省察』や『精神的生活形式としてのリニューベック』(一九二六)の中で、自分の芸術的由来の一つの源泉として、市民性、あるいは市民的工匠氣質を追求したが、彼はワグナーにも同様な資質を認め、この点を強調している。しかしこの点でもっと興味があるのは、ワグナーには孜孜として仕事にいそむという「市民的」な勤勉さと、繻子のガウンが好きだったことに象徴されるようなブルジョア趣味とが両立していたことを述べたあとで、つぎのように書いていることである。「どちらの方がより市民的なのかはわからない。贅沢を愛することの方が。それとも、午前中を仕事なしに過ごすことは耐えられないと感じることの方が。しかし、われわれはここである地点にさしかかっているのである。つまり、ブルジョアのものが不気味に芸術的なものへ、狂気じみたものへ、いかかわしいものへと退化して行く地点、そしてブルジョア的なものが病的性質の、感動的で高貴にも興味深い病的性質の刻印を、もはや『市民的』^{ビュルグリアリヒ}という言葉は適合しようもない刻印を帯びるようになる地点である……」⁽¹²⁾ 芸術家という存在の

曖昧さ微妙さに関する意識は、マンの初期の作品にもすでに見られたところであるが、後述する芸術家のまじめさに対する記述とともに、このエッセイの中でマンが多くの部分をさいている問題でもあり、また示唆に富んでいるところである。

様式の本質^{スタイル}についてワグナーから学んだという言葉は、すでに前章で見たように『非政治的人間の省察』に現われている。このエッセイでは、マンはこのことをもっと詳しく説明して、様式というものは芸術の核心であり、ほとんど芸術そのものだということをワグナーの作品は感じさせる、という。つまり、ワグナーの作品は、どれ一つを取ってみてもまさにワグナーそのものでありながら、しかも個々の作品は様式的に他と異った一つの独自の世界を形成している。これが様式というものの秘密であり、「様式とは個性的なものと事物的なものとの結婚である」。これがマンの解釈であるが、その際極端な例としてトリスタンとバルジファルを挙げているために、マンのこの解釈は充分に説得力を持っているということができる。

最後に、芸術家のまじめさについて。トニオが詐欺師

と間違えられたというエピソードや、アッシェンバッハという人物像に見られるように、芸術家の裡には常に何かいかがわしいものが潜んでいるという意識が常にマンにあったことはよく指摘されるどころだが、このエッセイの中には、つぎのような、いかにもマンの面目躍如としたアイロニカルな文章があって、読む者を思わず微笑させずにはおかない。

「新しい『真理』の体験は、芸術家にとって新しい遊びへの刺戟、表現の可能性を意味する。それ以上の何物でもない。芸術家は、この真理体験を最高度に表現し、それによってもっとも深い印象を与えるために必要とされる限度においてのみ、まさにその限りでのみ、この体験を信じ、またそれをまじめにとるのである。だから芸術家はそのことについて非常にまじめである。涙が出るほどまじめである。——しかし完全にまじめというわけではない。だから全然まじめではないのだ。」⁽¹³⁾

「謙虚さとしてのアイロニー」という『非政治的人間の省察』の中の表現を思い出すのはわたし一人ではないだろう。

最後に第三の主題であるマンの時局批判について。同

一の事実の指摘であっても、異った文脈におかれ、異った環境の中でおこなわれた場合、単なる事実の指摘がそれだけにとどまらず、力強い批判の意味を持つようになることは珍らしくない。たとえば、一九三三年に、マンがワグナーのヨーロッパ的普遍性について語り、彼の民族性の中にある超ドイツ的コスモポリタンの要素を強調する時、マンが『省察』の中で主張をほとんど字句通りそのまま繰返していても、それが一九一八年に語られた時とは違った効果を持つ。またワグナーの神話への関心を、反キリスト教的ゲルマン的異教の世界への傾斜としてではなく、汎ヨーロッパ的根元的人間的なものへの関心として説明する時、これは疑いもなく時局批判たり得たであろう。なぜなら、ナチスがワグナーをドイツ民族音楽の理想として濫用したことは周知の通りで、その際ドイツ的民族性、ゲルマン性が専ら強調されたことは見易い理だからである。また先に引用した「権力に保護された内面性」という言葉にも明晰な批評眼が感じられるが、これに続いてマンは、こうした傾向にもかかわらず、ワグナーが常に前向き姿勢を保ち、生涯、権力と戦争を否定し続けた庶民の人であったことを強調してい

る。これが事実であったかどうかには疑問があるかも知れない。しかしマンがこの時点においてこうした解釈を強く述べずにいられたことに、当時におけるマンの心からの願いを読み取ることが出来る。エッセイの終りに近く、彼は、ワグナーに反動的な後向きの傾向、暗黒な過去の崇拜という傾向、神話的神秘的伝説的なものへの偏愛があることを認めた上で、しかもこの芸術の本質が徹頭徹尾革新と解放を目指していたこと、従ってワグナーを我が物と呼び得るのはただ未来へ向かう意志を持った者のみである、と断じている。ここでは、見まがいようもなく彼の時代批判が打ち出されているのを見ることが出来る。

『リヒャルト・ワグナーと』

ニーベルングンの指環』

これは、一九三七年、チューリヒで『指環』が上演された機会におこなわれた講演であるために、この楽劇の作品解説的な部分が多いのは当然として、それと関連してワグナーにおける神話の意味について語っているところや、ワグナーの芸術の近代的問題性についてなど、前

章で論じたエッセイと内容上重なっている部分が多い。ただ注目されるのは、亡命地でおこなわれたこの講演では、前章の最後でふれたマンの時局批判がいつそう鮮明に、急進的になっていくことである。『苦悩と偉大』におけると同じく、彼はワグナーを他の十九世紀の記念碑的芸術作品と比較し、ディケンズ、サッカレー、トルストイ、ドストエフスキー、バルザック、ゾラなどの名を挙げているが、その際、他の諸国にあっては偉大な社会的長篇小説であったものが、ドイツではただ神秘的純粹人間的なものとして現われ、非歴史的無時間的な、自然と人間の心の根源的ポエジーであり、社会的なものからの逃避であったことに注意を喚起している。そして殊にゾラと比較しつつ、フランスの社会的意識に対してドイツの神秘的空想的傾向を対置して、「これはかならずしも常に否定的に評価する必要はないが、しかし欠陥と名付けることもできる⁽¹⁴⁾」と書いている。そしてさらに、政治的世界に移された場合、神話は欺瞞になると断じているのは、第二次世界大戦に向かって坂道を転り落ちて行く車のようにつき進んでいた一九三七年当時のドイツおよびヨーロッパの状況と、それをもたらしたドイツの中

に潜む危険な一面に対する烈しい批判であろう。

むすび

前章までに見たように、トーマス・マンにとって、ワグナーは、青春期にその魅力にとらえられて以来常にもっとも好きな音楽家であったというにとどまらず、芸術家として、またドイツ人としてのマンの自己反省の糧であった。一九三三年のワグナー・エッセイの初めで彼は述べている。ワグナーに対する情熱は終生わたしから離れないものであり、わたしはこの音楽にいつも耳を傾け、堪能して倦むことがない、と。しかし、彼はその後にくぐり付言して、「——もっとも不信がないわけではない。このことは認めるけれども——」⁽¹⁵⁾と書いている。この留保が持っている微妙な意味合いを、わたしは最後に検討しておかなければならない。

一九二五年、マンは、ゲーテの『親和力』に寄せた一文の中で、ゲーテがドイツ性の中にあるゲルマン的野蛮の要素を教化し馴致するという教育的役割を意識していたのに対して、「まったく放埒な」ワグナーはこのバリバリズムの優位を放任し、このため当然の罰として、今日

ますます粗野な大衆の人気を博しつつある、と、この時期にすでにかなり手厳しい批判をワグナーに対して与えている。⁽¹⁶⁾

否、それどころか、もっと早く一九一一年においてすら、彼は『ワグナーとの対決』という小文の中で、自分がワグナーに対して常に感じていたある種の不信を述べている。ここでは、彼は、ワグナーは現在大衆的人気の的ではあるけれどもすでに過去のものになりつつある。彼は徹頭徹尾十九世紀のものなのであるからそれが当然ではないか、と書き、続いて、二十世紀の傑作はこういうものではないはずだ、それは「ワグナー的なものとはまったく違ったもの、そしてわたしの信ずるところではもっと優れたもの——何かすぐれて論理的な、フォルムのある、明澄なもの、厳しくて同時に晴れやかなもの、ワグナーに比して意志の緊張においては決して劣っていないが、しかももっと高貴でもっと健康でさえあるような精神性を有するもの、その偉大さをバロック的壮大さの中に求めたり、その美を陶醉のうちに求めたりしないもの——こうしたものである」⁽¹⁷⁾、つまり、新たな古典性が生まれて来るだろうと思ふと彼は言うのである。右

の引用に書かれてあることは裏を返せばすべてワグナーへの批判であることは言うまでもなく、これらの言葉は一見予言あるいは予感のように聞えるが、事實はむしろマンの期待であり希望であったこともまた明白であろう。なぜなら、この同じ年に、彼はある知人に宛てて、ゲーテとワグナーは両立不可能なものであり、この二者択一の前に立たされた時、「ドイツ人がワグナーを選ぶのではないかと心配だ¹⁸⁾」と書いているからである。

本論の中で、わたしは何度かファシズムによるワグナーの「濫用」という言葉を用いた。しかし、これはワグナーをその本質に逆って不当に歪めたのかどうか。恐らくそうではないだろう。むしろ彼の中に本質的に危険な要素が、すなわち、ドイツ性の本質のうちのもっとも危険な、病的な、底知れぬ暗黒に連なる要素、マンが『ドイツとドイツ人』の中で「ある種の暗黒な力と敬虔¹⁹⁾」、「生の冥府的、非合理的、悪魔的な諸力」の近くにあるものと呼んだ要素があったのである。そして、マンはこのことに早くから気付いていたのであり、だからこそ、常にワグナーの魅力について語ると同時に、ドイツ人がワグナーを選ぶのではないかと「心配」していたのであ

ろう。『リヒャルト・ワグナーの苦悩と偉大』においてマンが望んでいたことは、こうした危険な要素を批判的に揚棄しつつ、この魅惑的な美の世界の財宝を将来に向かって救い上げ、譲り伝えることであつたらう。

彼の憂慮は現実となった。ドイツ人はワグナーを選び、トーマス・マンの言葉は「誹謗」と見做された。なぜ「誹謗」と感じられたのか。そしてなぜマンは時流の盲目的陶醉と熱狂とに押し流されなかったのか。それは——マン自身の言葉でいえば——トーマス・マンのワグナーに寄せる情熱が、常に認識を排除しなかったこと、「帰依と認識を合わせたもの」であつたこと、このことに尽きるのではないだろうか。

- (1) Viktor Mann: Wir waren fünf, Konstanz 1949, S. 540.
- (2) Kurt Sontheimer: Thomas Mann und die Deutschen, München 1961, S. 110.
- (3) Thomas Mann: Tristan. Gesammelte Werke, Frankfurt/M 1960, Bd. 8, S. 234.
- (4) Inge Diersen: Untersuchungen zu Thomas Mann, Berlin 1960, S. 58 f.
- (5) Th. Mann: Betrachtungen eines Unpolitischen, G. W. Bd. 12, S. 73.

- (9) ibd., S. 77.
(10) ibd., S. 79. 大橋毅一監' 101頁-迄。
(11) Th. Mann: Briefe an Ernst Bertram, Pfullingen 1960, S. 127.
(12) Th. Mann: Leiden und Größe Richard Wagners. G. W. Bd. 9, S. 400.
(13) ibd. S. 418 f.
(14) Georg Lukács: Auf der Suche nach dem Bürger. (in "Thomas Mann", Berlin 1957) S. 23.
(15) Th. Mann: Leiden und Größe Richard Wagners. ibd., S. 412.
(16) ibd., S. 395.
(17) Th. Mann: Richard Wagner und der "Ring des Nibelungen". G. W. Bd. 9, S. 526.
(18) Th. Mann: Leiden und Größe Richard Wagners. ibd., S. 373.
(19) Th. Mann: Zu Goethes "Wahlverwandtschaften", G. W. Bd. 9, S. 182.
(20) Th. Mann: Auseinandersetzung mit Wagner, (in "Wagner und unsere Zeit" hrsg. von Erika Mann, Frankfurt/M 1963) S. 28.
(21) Th. Mann: Briefe 1889-1936, Frankfurt/M 1961, S. 91.
(22) Th. Mann: Deutschland und die Deutschen, G. W. Bd. 11, S. 1142 f.

(一橋大学講師)