

[翻 訳]

エーアハルト・バール 「非同一的なものの同一性」

——アドルノの『美の理論』に照らして見たトーマス・マンの
『ファウストゥス博士』における芸術の弁証法について——

六 浦 英 文 訳

芸術の自律性（die Autonomie der Kunst）の問題，これは，トーマス・マンの物語作品の中心的なテーマである構成の問題（kompositionelles Problem）にかかわることを意味している。トーマス・マンは，初期の短篇小説『トーニオ・クレーガー』や『トリスタン』や『ヴェニスに死す』においては，精神対芸術，ないしはフリードリヒ・ニーチェにならって芸術対生という，しばしば引用される有名な対立の図式を借りて，この問題を克服しようとした。この対立は，トーマス・マンにとってもニーチェにとっても，芸術の問題であるばかりではなく，芸術家の問題でもあった¹⁾。これら三つの短篇小説では，芸術としての文学の本質（das Wesen der Literatur als Kunst）の問題が取り扱われているだけではない。何よりもまず，モデルネ（＝モダン）の芸術家の運命（das Schicksal des modernen Künstlers）の問題が取り扱われているのである。これと関連して重要なことは，トーマス・マンの1903年の短篇小説『トーニオ・クレーガー』と『トリスタン』において，ニーチェの影響の明確で決定的な最初の兆候が認められるということである²⁾。

1) [原注] これについては，以下を参照のこと。Paul Böckmann, *Die Bedeutung Nietzsches für die Situation der modernen Literatur*, Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 27, H. 1, Stuttgart 1953, S. 77-101; Helmut Koopmann, *Die Entwicklung des „Intellektuellen Romans“ bei Thomas Mann* (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 5), Bonn: Bouvier ³1980, S. 28-36; Peter Pütz, *Kunst und Künstlerexistenz bei Nietzsche und Thomas Mann* Zum Problem des Aesthetischen Perspektivismus in der Moderne (Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur, Bd. 6), Bonn: Bouvier ³1987; derselbe, „Thomas Mann und Nietzsche“, *Thomas Mann und die Tradition* (Athenäum Paperbacks; Germanistik, Bd. 2), hrsg. von Peter Pütz, Frankfurt am Main: Athenäum 1971, S. 225-249; Eckhard Heftrich, „Nietzsche als Hamlet der Zeitenwende“, *Zauberbergmusik. Über Thomas Mann*, Bd. I (Das Abendland, N. F. Bd. 7), Frankfurt am Main: Klostermann 1975, S. 281-316; derselbe, „Nietzsche-Roman und radikale Autobiographie“, *Vom Verfall zur Apokalypse. Über Thomas Mann*, Bd. II (Das Abendland, N. F. Bd. 14), Frankfurt am Main: Klostermann 1982, S. 188-191. 最後に以下も参照のこと。Friedhelm Marx, „Thomas Mann und Nietzsche. Eine Auseinandersetzung in *Königliche Hoheit*“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62, Stuttgart 1988, S. 326-341. 文献索引つきの研究短報については以下を参照のこと。Peter Pütz *Friedrich Nietzsche* (Sammlung Metzler, Bd. 62), 2. durchges. u. erg. Aufl., Stuttgart: Metzler 1975, S. 95-100.

この研究のテーゼは以下のとおりである。すなわち、このような二項対立は、明らかにニーチェの美学を受け継いでいて、1903年から1912年までのトーマス・マンの短篇小説と物語においても、1924年の『魔の山』においても、テーマとして扱われ、物語技法の面でも展開されたものであった。しかし、この二項対立は、最終的には、芸術と芸術家を扱った長篇小説である1947年の『ファウストゥス博士』において、芸術の弁証法的原理に取り替えられてしまった。そして、この弁証法的原理は、テオドル・W.アドルノと南カリフォルニアで共に味わった亡命時代に、トーマス・マンがアドルノから紹介されたものであった、ということである³⁾。トーマス・マンは、アドルノの代表する芸術の自律性という原理を受容したであろう。そう述べる根拠は、この原理が、ニーチェが与えてはくれなかった問題解決の方法、つまり非同一的なものの同一性 (die Identität des Nichtidentischen) という問題解決の方法を、提供してくれたからである。トーマス・マンは『ファウストゥス博士』において、アドルノの美の理論を受容しているが、それは、比較的初期の作品においてニーチェがすでに提起していた二項対立を、いわば脱構築 (Dekonstruktion) することを意味している。トーマス・マンの作品に登場する最後の芸術家であるアードリアン・レーヴァーキューンとその音楽作品は、起源においても構造においてもニーチェに規定されているが、それらは、精神と生との同一性、ないしは芸術と生との同一性を要請するアドルノの弁証法的芸術概念によって、危機と没落から救済されるのである。したがって、「救済 (Rettung)」は非常に重要である、というのは、トーマス・マン自身の言葉によれば、『ファウストゥス博士』は「ニーチェ長篇小説」(XI, 166/邦訳全集第六巻545ページ [以下、六, 545と略記]) として構想されていたからである。『ファウストゥス博士』のための初期のある研究覚書には、アポロ的なものとディオニュソス的なものの二項対立というニーチェのさまざまな概念に依拠する形で、計画中の長篇小説について概略が述べられている。

-
- 2) [原注] 以下を参照のこと。Roger Archibald Nicholls, *Nietzsche in the Early Works of Thomas Mann* (University of California Publications in Modern Philology, Bd. 45), Berkeley, Los Angeles: University of California Press 1955, S. 21. トーマス・マンに対する最初のニーチェの影響を, Herbert Lehnert は1894年であると見ている。1894年-1895年の覚書にニーチェからの引用が, この年から記入されていることを立証することができる。それ以上のニーチェ引用は1895年の2月か3月に設定される (Thomas Mann: *Fiktion, Mythos, Religion*, Stuttgart/Berlin: Kohlhammer 1965, S. 25-35, bes. S. 25.)。最初の文学的影響については, なかなか『転落', *Gefallen*' (1894), 『幻滅', *Enttäuschung*' (1896) および, 最後には『幸福への意志', *Der Wille zum Glück*' (1896) の名前が挙げられた。Peter Pütz と Roger A. Nichollsによれば, トーマス・マンにとって新しい出発であった物語『幸福への意志』(1896) に対するニーチェの影響は, 争う余地がないものである (Nicholls, S. 7)。
- 3) [原注] これについては以下の拙論を参照のこと。Neu-Weimar am Pazifik. Los Angeles als heimliche Hauptstadt der deutschen Exilkultur. Vorläufige Gedanken zu einer typologischen Topographie des Exils', *Weimar am Pazifik. Literarische Wege zwischen den Kontinenten: Festschrift für Werner Vordtriede zum 70. Geburtstag*, hrsg. von Dieter Borchmeyer und Till Heimeran, Tübingen: Niemeyer 1985, S. 126-136, bes. S. 132.

市民的なもの、節度のあるもの、古典的なもの、アポロ的なもの、醒めたもの、勤勉なもの、忠実なものから、陶酔的に弛緩したもの、大胆なもの、ディオニュソス的なもの、天才的なもの、超市民的なもの、否、超人間的なものへの欲求が重要なのだ——。
(Voss, 16)⁴⁾

しかし、ここに挙げられたテーゼに従えば、結局、『ファウストゥス博士』は、トーマス・マンが、みずからの物語芸術におけるニーチェ・ジレンマを解決し、克服した長篇小説であることが確認できる。これは、『ファウストゥス博士』に至るまでの作品の中で、トーマス・マンがニーチェの美学と考え方が一致していた、ということの意味しているのではない。逆に、お気に入りの哲学者〔ニーチェ〕とその哲学者と対照をなすアンチテーゼに対するトーマス・マンの関係は、終始アンビヴァレントなものであった。しかし、アンビヴァレントであるにもかかわらず、また批判を含んでいるにもかかわらず、これらのアンチテーゼは、『ファウストゥス博士』に至るまでのトーマス・マンの作品のひとつの定数を形成していた⁵⁾。『ファウストゥス博士』自体においてさえも、テーマ設定、言語、物語技法における二項対立は、克服される瞬間にいたるまで、この長編小説の構成原理を表している。克服されるその瞬間において初めて、アドルノの美の理論が、うんざりするほど有名な二項対立からなるニーチェのジレンマに対するひとつの解答を出す。そして、この二項対立を、主人公だけが最後の作曲作品の中で克服するのではなくて、作者もまた克服するのだ。レーヴァーキューンの交響的カンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』は、芸術作品として機能しているが、小説という観点から見れば、これは小説の象徴としての役割を果たしているのである。すなわち、交響的カンタータによる音楽の「打開 (Durchbruch)」は、モデルネの物語芸術における小説の「打開」なのだ。

同時に、トーマス・マンは、アドルノの美の理論にある新しい問題の解決のために用いた。つまり、モデルネの芸術作品の曖昧さ (Ambiguität) を解決するために用いた。モデルネの芸術作品は、その秘教性と秘法性のために、野蛮 (Barbarei) に急変するおそれがある。はっきり言えば、モデルネの芸術作品が有する唯美主義の必然的「補完産物 (Komplementärprodukt)」として、(前段階の) ファシズム [(Prä-)Faschismus] が生まれるのである⁶⁾。

『ファウストゥス博士』に対するテオドール・W. アドルノの影響は明らかに立証できるものである。トーマス・マンは、『＜ファウストゥス博士＞の成立』ないしは、書簡

4) [原注] Lieselotte Voss, *Die Entstehung von Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“*. Dargestellt anhand von unveröffentlichten Vorarbeiten (Studien zur deutschen Literatur, Bd. 39), Tübingen: Niemeyer 1975. 以下、ページ番号を付して Voss と略記。

5) [原注] 以下を参照のこと。Friedhelm Marx, „Thomas Mann und Nietzsche. Eine Auseinandersetzung in *Königliche Hoheit*“, *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 62, Stuttgart 1988, S. 326.

6) [原注] 以下を参照のこと。Bernhard Schubert, *Das Ende der bürgerlichen Vernunft? Zu Thomas Manns Doktor Faustus*, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105, Berlin 1986, S. 568.

と日記の記述の中でさえ、そのことを証言した⁷⁾。そのうえ、この重要な関係が無数の研究を生み出すきっかけを作った⁸⁾。ここでは、トーマス・マンが、「ヴィーゼンゲルント」

- 7) [原注] GW XI, 172ff., 186f., 192, 201, 207, 213, 223, 234, 245ff., 270, 282, 293, 294f.; Thomas Mann, *Briefe 1948-1955 und Nachlese*, hrsg. von Erika Mann, Frankfurt am Main: S. Fischer 1965, S. 16, 56, 62, 127f., 225f., 240; Thomas Mann, *Tagebücher 1940-1943*, hrsg. von Peter de Mendelssohn, Frankfurt am Main: S. Fischer 1982, S. 603, 604f., 629, 630f., 643f.; Thomas Mann, *Tagebücher 1944-1.4.1946*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 5, 14, 15, 100, 107, 114, 127f., 152, 154, 231, 282, 290, 295ff., 299, 301, 307, 309. これらの日記は、マンがアドルノの思想を明確に意識して借用していること、ならびに二人の密接な共同作業があったことを証明している。たとえば、1945年7月23日の日記を参照のこと。「夕食にブルーノ・ヴァルターと娘。仕事部屋で作品111番とバイセルの節を朗読。——ヴァルターに驚くほど感動的效果を与えた。ベートーヴェンについて、これほどの真実が語られたことはなかった、という。その際、アドルノの考えがいくつか私の意見として受け取られた。私は利益を見つけたら、その場で自分のものにする (Je prends mon bien où je le trouve.)」(S. 231)。Inge Jens の以下の注釈も参照のこと。S. 337, 494f., 567 u. 769f.

- 8) [原注] 以下を参照のこと。Peter Pütz, 'Die teuflische Kunst des „Doktor Faustus“ bei Thomas Mann', *Zeitschrift für deutsche Philologie* 82, H. 4, Berlin 1963, S. 500-515; Bodo Heimann, 'Thomas Manns „Doktor Faustus“ und die Musikphilosophie Adornos', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 38, H. 2, Stuttgart 1964, S. 248-266; Davydov, 'Der Teufel des Adrian Leverkühn', *Weimarer Beiträge* 12, Weimar 1966, S. 210-236; Handjörg Dörr, 'Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des *Doktor Faustus*', *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft*, N. F. 11, Berlin 1970, S. 285-322, Wiederabdruck: *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung* (Sammlung Profile, Bd. 5), hrsg. von Rudolf Wolff, 2. Teil, Bonn: Bouvier 1983, S. 48-91; Wolf-Dietrich Förster, 'Leverkühn, Schönberg und Thomas Mann. Musikalische Strukturen und Kunstreflexion im *Doktor Faustus*', *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 49, H. 4, Stuttgart 1975, S. 694-720; Jan Maegaard, 'Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit', *Gedenkschrift für Thomas Mann 1875-1975* (Text & Kontext Sonderreihe, Bd. 2), hrsg. von Rolf Wiecker, Kopenhagen: Text & Kontext 1975, S. 215-222; Jürgen Mainka, 'Thomas Mann und die Musikphilosophie des XX. Jahrhunderts', ebenda, S. 197-214; Karol Sauerland, '„Er wußte noch mehr...“'. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Einfluß Adornos', *Orbis Litterarum* 34, Copenhagen 1979, S. 130-145; Carl Dahlhaus, 'Fiktive Zwölftonmusik. Thomas Mann und Theodor W. Adorno', *Jahrbuch 1982. Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung*, 1. Lieferung, Heidelberg: L. Schneider 1982, S. 33-49; Norbert Rath, *Adornos Kritische Theorie. Vermittlungen und Vermittlungsschwierigkeiten* (Konstruktionen der Moderne, Bd. 1), Paderborn/München: Schöningh 1982, S. 79-83; Helmut Wiegand, *Thomas Manns „Doktor Faustus“ als zeitgeschichtlicher Roman. Eine Studie über die historischen Dimensionen in Thomas Manns Spätwerk* (Frankfurter Beiträge zur neueren deutschen Literaturgeschichte, Bd. 1), Frankfurt am Main: R. G. Fischer 1982, S. 164-176; Rosemarie Puschmann, *Magisches Quadrat und Melancholie in Thomas Manns Doktor Faustus. Von der musikalischen Struktur zum semantischen Beziehungsnetz. Mit Notenbeispielen, Zeichnungen und Abbildungen*, Bielefeld: AMPAL-Verlag 1983, S. 24-70; Martin Jay, *Adorno*, Cambridge: Harvard University Press 1984, S. 40-41; Bernhard Schubert, 'Das Ende der bürgerlichen Vernunft? Zu Thomas Manns *Doktor Faustus*', *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105, Berlin 1986, S. 568-592; David Roberts, 'Die Postmoderne-Dekonstruktion odeberr Radikalisierung der Moderne? Überlegungen am Beispiel des „Doktor Faustus“', *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Internationalen Germanisten-Kongresses, Göttingen* 1985, hrsg. von Albrecht Schöne, Tübingen: Niemeyer 1986, Bd. 8, S. 148-153; Hans Wisskirchen, *Zeitgeschichte im*

という伏せられた姓名を作品の中へそっと忍ばせ、悪魔との対話の中の悪魔の一人に哲学者の容貌と論拠を与えた、というような『ファウストゥス博士』のための事実ガイドブックを再述する必要はない。大部分の研究書は、議論の中で、『ファウストゥス博士』への影響の例示と証明として、1947年⁹⁾の『啓蒙の弁証法』か、あるいは1949年の『新音楽の哲学』を根拠にしている。トーマス・マンが、長篇小説執筆中であった1940年代に、『新音楽の哲学』の原稿を利用することができたのはよく知られている (XI, 174, 186, 145, 147./六, 552f., 563f., 614, 616f.)。この研究は、過去の研究に基づいているが、論証の基盤は、グレーテル・アドルノとロルフ・ティーデマンによって1970年に遺稿から編集された『美の理論』まで拡大されている。『美の理論』の原文は、アドルノの死後に初めて公にされたのだが、これは、アドルノが一生の間計画していた作品の一つであった。文学と音楽についてのアドルノの無数の出版物は、芸術についての整合性のあるひとつの理論であることがわかる。そして、この理論は、『美の理論』の中で、細目にわたって解説され、要約されている。

1949年にドイツへ帰国したあとで、アドルノは、1950年の夏学期にすでに美学の講義を行った。アドルノ著作品の編者の陳述によれば、「アドルノは、同じテーマについてもう4回講義していて、最後には、1967年夏学期と、1967年と1968年にまたがる冬学期との2学期間講義を行なったが、そのころには『美の理論』の大半をすでに書き上げていた」(『理論』, 538)¹⁰⁾。アドルノは、1969年5月に『美の理論』第1版の口述を始めていたが、これを完成させることができなかった。無数の補遺を伴う断片としてのテキストは、結局、1969年のアドルノの死後、公刊された。この着想の正確な時点を突き止めることは不可能である。がしかし作品が、アドルノが「生涯」「推し進めてきた」(『理論』, 538) 計画であったことに疑いの余地はない。確実に想定できるのは、『美の理論』の根本思想は、いずれにしても未成熟な形であるが、トーマス・マンが『ファウストゥス博士』執筆中の時点ですでに存在していた、ということである。また、この根本思想が、彼らの対話の一部分を形成した、ということである。『美の理論』は『ファウストゥス博士』よりもずっと

Roman. Zu Thomas Manns „Zauberberg“ und „Doktor Faustus“, (Thomas-Mann-Studien VI), Bern: Francke 1986, S. 177-184.

- 9) [原注] とりわけ以下を参照のこと。Franz Futterknecht, *Das Dritte Reich im deutschen Roman der Nachkriegszeit. Untersuchungen zur Faschismustheorie und Faschismusbewältigung* (Literatur und Wirklichkeit, Bd. 17), Bonn: Bouvier 1976, S. 41-45; Herbert Lehnert, „Die Dialektik der Kultur. Mythos, Katastrophe und die Kontinuität der deutschen Literatur in Thomas Manns „Doktor Faustus““ *Schreiben im Exil. Zur Ästhetik der deutschen Exilliteratur 1933-1945* (Studien zur Literatur der Moderne, Bd. 13), hrsg. von Alexander Stephan und Hans Wagener, Bonn: Bouvier 1985, S. 95-108; Hans Wisskirchen, a. a. O., S. 170-177.
- 10) [原注] Theodor W. Adorno の *Ästhetische Theorie* は、文庫版 Suhrkamp-Taschenbuchausgabe (4. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1980) によってページ数を付して *Theorie* として引用する。この版は、*Gesammelte Schriften* の第7巻と本文およびページ数が一致している。文庫版には有用な事項索引が付されているが、*Gesammelte Schriften* の第7巻にはそれが無い。

後になってようやく書き留められ、公表されたけれども、この作品は、それでもなお、長篇小説の中心テーマ設定、およびトーマス・マンの物語能力の把握のための包括的な美的方法論を、通常のアドルノ・テクストとして、仲介している。『啓蒙の弁証法』が長篇小説の歴史哲学への理解力を深め、『新音楽の哲学』が、題名に書かれているように、音楽の機能を理解する手がかりを与えてくれるとすれば、アドルノの『美の理論』は、歴史哲学、音楽、芸術、文学、モデルネのこの上なくさまざまな領域において、アドルノの思想を、体系ないし容易に応用しうる方法論に墮することなく、一つの整合性のある理論へ統合するための解釈手段を叙述している。

「自律的かつ社会事実としての芸術の二重的性格 (Doppelcharakter der Kunst als autonom und als fait social)」(『理論』, 16, 340など) というアドルノの有名な定式は、確かに彼の美学の中心思想に適用できるが、『ファウストゥス博士』の解釈との関連では、さらに広範囲の反省を要求している。芸術の独自の存在、および社会に対する芸術の関係は、アドルノが定義しているように、芸術の側面ではしかない、そしてこの側面は、対立やアンチテーゼの意味として、しばしば誤解されるものである。しかし、アドルノにとって、芸術はアンチテーゼとして形成されるだけではなくて、なかなずく、非同一的なものの同一性として、形成されるものなのだ。アドルノが『美の理論』において定式化したように、自律的芸術作品をも含めて、芸術作品とは、「みずからの自律性の形成に至るまでのものが [……]、芸術なのではない、それだけではなくて、芸術にとっても疎遠なもの、芸術とは対立するものもまた [……]」(『理論』, 14) 芸術作品なのだ。「芸術それ自体の概念のうちに、この概念を無効にする酵素が混入しているのだ」。特にモデルネの芸術は「非同一的なものを同一なものに変えるというミュンヒハウゼンの離れ業を演じる。」(『理論』, 41)

アドルノは、ヘーゲルの『美学』を批判したときに、散文 (Prosa) に対するヘーゲルの否定的な価値評価を特に強調した。ヘーゲルは、散文を拒絶したことによって、モデルネ芸術の進化に対して盲目であることを証明した、というのである。この理由によって、アドルノは、ヘーゲルの『美学』を「擬古典主義的で反動的なもの (klassizistisch reaktionär)」(『理論』, 119) と名づけている。散文は、アドルノにとって、「芸術における、呪縛から解放された世界の何ものによっても消し去ることができない反映であるだけではないし、とらわれたものである有用性への芸術の単なる順応の現われでもない」(『理論』, 119), そうではなくてなかなずく必然的に、モデルネ芸術における非同一的なものの経験のための順応の現われなのである。『ファウストゥス博士』との関連において重要なことは、アドルノが、モデルネ芸術における不協和音 (Dissonanz) に、類似の機能を割り振っていることである。ヘーゲルが芸術における欠落と感じたものを、アドルノは、芸術の本質として定義づけている。したがって、アドルノはヘーゲル哲学の拒絶について語る。

彼 [=ヘーゲル] にとって、非同一的なものは、主観性を束縛するきずなとして役に立つにすぎない。彼が非同一的なものの経験を美的主観の目的として、つまりこの主

観を解放するものとして規定することはない。(『理論』, 119)

非同一的なものの同一性の問題は、特に芸術と社会の関係の場合に、芸術技法の観点においてさえ、ある役割を演じている。アドルノが述べているように、芸術は昔から、「芸術には疎遠な対象 (kunstfremde Gegenstände)」を吸収してきた。しかし、モデルネの特別なしるしとして現れる場合、そのような芸術に疎遠な対象が、芸術の形式法則の中に「完全に変形されたものとして含まれることはない」(『理論』, 201)。モンタージュ (Montage) のことを考えてみるだけでいいだろう。アドルノは、この現象を、社会的現実が芸術に及ぼす圧力に原因があると見なしている。

芸術は社会に対して反抗するが、だが他方、社会の彼岸に位置するようないかなる立場もとることはできない。芸術はみずからが抵抗するものと同化する場合にのみ、反対することに成功するにすぎない。(『理論』, 201)

アドルノは、個人の芸術作品の理論について説明する中で、芸術的統一の問題、すなわち統一したものと雑多なものとの同一性について議論している。この問題をわかりやすくするために、アドルノは、ホメーロスに見られる、昼間に織った布を夜間に解きほぐすペーネロペーについての物語を選び、このエピソードを、「物語自体によっては意識されていないが、芸術のアレゴリー」であると言っている。

策略の多い女ペーネロペーが布というみずからの人工物に対して犯す罪は、実際は彼女が彼女自身に対して犯す罪にほかならない。このエピソードはホメーロスによって叙事詩に取り入れられて以来、安易に誤解されてきたが、付け足しとか何かの残りかすといったものではなく、芸術の本質的範疇にほかならない。芸術は統一したものと雑多なものとを一致させるという不可能な仕事をみずからの本質的範疇とし、それをみずからの統一の契機として受け入れる。(『理論』, 278)

アドルノが論じているように、ヘーゲルの理性に劣らず、「芸術作品は奸智にたけている」(『理論』, 278)。

芸術の政治的機能に関して、アドルノは、こう述べている。芸術作品は、支配をミメシス (Mimesis) [=模倣] することによって、支配に反対するのである、と。

[芸術作品は] 支配的態度に、みずからを同化させなければならない。それは支配の世界から、質的に異なる何かを創造するためである。その上さらに芸術作品は、存在するものに対して内在的ではあるが、論争的な姿勢をとる。それはその内に、次のような原理を取り込む姿勢である。存在するものが屈し、存在するものの資格を剥奪して、単に存在するにすぎないものとしてしまう、そうした原理のことである。(『理論』,

430)

材料と行動方法とを合理的に支配するものとなった芸術自体に見られる、本来廃棄されるべき恣意的な支配について、もっと範囲を絞りながら、アドルノはこう説明している。

芸術における恣意的で支配的な要因（Moment）を排除するのは、支配のためではなく、贖罪のためである。つまり主体は自己とその他者とを意のままに処理しても、それは非同一的なもののために行われるのである。（『理論』、430）

結局、アドルノは、伝統的で古典主義的な美学にとって決定的な意味を持っている形態化（Gestaltung）という概念さえも、具合の悪いものであると呼ぶことをためらわなかった。アドルノは、弁証法的なやり方でこう論じている。芸術作品は、「ランクが高まり、形態化の度合いもそれだけいっそう、はかどるということは、芸術作品の中で意のままに扱われるものが、それだけいっそう、少なくなるということである。形態化とは、非形態化（Nichtgestalt）を意味する。」（『理論』、430）

要約すれば、アドルノの思考のすべての局面において見て取れるように、芸術というのは、たとえば芸術と生、精神と生、ニーチェの美学におけるアポロ的なものとディオニュソス的なものといったような、いくつかの恒常的な諸原理が対立する形式とか、アンチテーゼ状態で原理と原理が向き合う形式によって理解されているのではなく、「運動法則（Bewegungsgesetz）」という形式で理解されているのだ。『美の理論』の導入部でアドルノが定義しているように、芸術は、

現在の芸術とそれが失ったものとの関係によって定義される。芸術における芸術特有のところは、芸術の他者から、つまり内容的に導き出されねばならない。[……] 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はかならない。（『理論』、12）

この点に関して、アドルノの『美の理論』は、非芸術（Nicht-Kunst）となることにあこがれるにもかかわらずそれが完全に不可能である、というような芸術の弁証法として理解できる。芸術作品は「非同一的なものとなることを志しているが、しかし意図されたものであることによって同一のものとなる。」（『理論』、41）アドルノがほかの個所で述べているように、芸術作品は、「存在とは異なるものの、必然的に以下のものによって、つまり存在ではあるが芸術作品としての存在ではなく、存在をしてはじめて芸術作品たらしめるものによって、相対的にはあるが自己を構成する」（『理論』、19）。芸術作品の自律性は、自分とは異なるものとの関係なしには実現されえない。すなわち、アドルノによれば、非芸術なしの芸術は存在しないのだ。

しかし、この要約は、アドルノが強調した、芸術作品における苦悩経験に言及しなければ

ば不完全である。アドルノにとって芸術作品は、想像を絶するような恐怖政治の時代にあつて、苦悩 (Leiden) という真実を表現するための究極の媒体として重要である。アドルノは、「芸術が芸術によって表現され形式にその実質を与える苦悩を忘れるものであるなら」、むしろ芸術一般を断念することを望んだであろう。彼は『美の理論』をこう締めくくっている。「しかし、芸術が蓄積された苦悩の記憶を振り捨てて現実に隷従するなら、歴史記述としての芸術とは果たして何であろうか。」(『理論』, 387)

アドルノは、芸術のこういう特性を、原初から20世紀に至るまでの歴史的発展全体の中で示している。しかし他方において、彼は、芸術が過去数百年間に慰めと和解を仲介したが、モデルネの芸術にはもはやその能力がない、と信じていた。これと関連して、アドルノは、「欠乏の意識としての芸術 (Kunst als Bewußtsein von Nöten)」(『理論』, 35)¹¹⁾というヘーゲルによって立てられた主題を引き合いに出している。彼がくり返し芸術と苦悩を結びつける理由は、芸術がいまだ宗教や神学に奉仕し、救済を仲介していたときに、苦悩が何百年にもわたって芸術から排除されていたからである。言い換えれば、芸術は、肯定の機能を持っていた。しかし、モデルネの現実を目の当たりにして、「芸術の肯定的本質は [……] 耐えがたいものになってしまった。」(『理論』, 10) しかしこれは、モデルネの芸術は欠乏を意識しているが、それより古い芸術は慰め (Trost) をもたらすはずである、ということの意味しているのではなくて、彼の意見に従えば、芸術は、慰めと苦悩の両極の間で、一方が完全であったり、他方が完全になるということがない状態で動いているということである¹²⁾。アドルノの結論によれば、「芸術は一般的な公式を用いて慰めであると割り切るべきでもなければ、慰めではないと決め付けるべきでもない。」(『理論』, 11)

それにもかかわらず、芸術が慰めから苦悩の意識へと歴史的に発展するという考え方は、『ファウストゥス博士』を理解するためには根本的な意義のあるものであるが、この考え方は、単純な解釈を避ければ、アドルノの美学に由来するものである。アードリアーン・レーヴァーキューンは、過去に存在したし、未来にも再び存在するであろうような芸術観を代表している、すなわち「苦悩のない芸術、精神的に健康で、厳粛でもなく悲痛でもなく、親しみやすく、人間性と君僕で呼び合う間柄であるような芸術」(VI, 429/六, 329)を代表している。しかし彼は、歴史的な状況を意識していて、彼の表現によれば「厩舎の温かさ、牝牛の温かさ」(VI, 94/六, 72)を持った芸術¹³⁾は、彼の生きている世紀には

11) [原注] この場合、このモチーフに関するアドルノの側からの誤った解釈のことが問題になっているかもしれない。これについては以下を参照のこと。Jürgen Trabant, „Bewußtseyn von Nöthen“. Philologische Notiz zum Fortleben der Kunst in Adornos ästhetischer Theorie', *Text + Kritik*, Sonderband Adorno, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München: Text + Kritik 1977, S. 130-135.

12) [原注] これについては以下を参照のこと。Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, Berlin/New York: de Gruyter 1979, S. 20-24.

13) [原注] この関連で重要なのは、アドルノもシェーンベルクも、モデルネの芸術に対して「動物的温かさ」という特質を付加することを拒絶したということである (以下を参照のこと。 *Philosophie der neuen Musik*, S. 113, *Theorie*, 70)。レーヴァーキューンの影響を受けて、ツァイトブロームは、会話を締めくくる際に、同じ概念をさらに2ページ展開している。

不可能となっただけではなくて、拒絶されるということについても、終始はつきり理解しているのである。愛する甥エヒョーの死後に、レーヴァーキューンが語るところによって、それがわかるであろう。

善であり高貴であるもの、[……] 人が人間的なるものと呼ぶものは、善であり高貴であるにもかかわらず、在ってはならないのだ。そのために人類が戦い、そのために圧制の城を襲撃し、そして遂に戦いに勝ったものたちが歓声を挙げながら告知したものの、それは在ってはならないのだ。それは撤回されるだろう。僕がそれを撤回しよう。[……] 第九交響曲を。」(VI, 634/六, 489)

『フィデーリオ』とか『第九交響曲』が、1945年後の歴史的状況においては、ドイツ人には正当な慰めとして役に立つことができない、ということ、ゼレーヌス・ツァイトブルームでさえも第二次世界大戦末に意識している。

今はこれだけがわれわれに役立ち、これだけをわれわれは魂の底から歌い得るであろう、すなわち、あの地獄の子の嘆き、主題から発しながら、不断に拡がって、いわば宇宙を包んでしまう、かつて地上で歌われた最も恐ろしい人間と神との嘆きだけが。(VI, 643/六, 496)

レーヴァーキューンの最後の作曲である交響的カンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』は、歴史的状況に対する芸術的に正当な回答であり、明らかに「哀しみに捧げる歌 (Lied an die Trauer)」として、ベートーヴェンの『第九交響曲』の否定的対位法として、呈示されている。アドルノは、芸術の概念を、『ファウストゥス博士』におけるトーマス・マンのように、はっきりと歴史的に把握するのではない。むしろ、芸術は現実に屈服するつもりはなくて、現実に対立するものが芸術であるというふうに把握している。アドルノが、『美の理論』において、具体的な説明のために引用している大部分の例は、モデルネの芸術から得られたものである。アドルノは、芸術という慰めを否定しはしないけれども、「蓄積された苦悩の記憶 (Gedächtnis des akkumulierten Leidens)」(『理論』, 387) としての芸術を念頭に置いて、みずからの作品を締めくくる以外になかった。

芸術のこのような定義は、トーマス・マンの長篇小説『ファウストゥス博士』に対する事後の (ex post facto) 理論的手がかりとして応用できる。というのも、中心的テーマという点においても、語りの技法という点においても、『ファウストゥス博士』という作品では、芸術が「歴史記述 (Geschichtsschreibung)」として、また「蓄積された苦悩の記憶」として機能しているからだ。作曲家としてのアードリアーン・レーヴァーキューンの経歴と彼の芸術の発展は、個々の点について、アドルノの『新音楽の哲学』の意味でモデルネ音楽の史料編纂として、カール・ザウアーラントたちのような批評家によって叙述されている¹⁴⁾。トーマス・マンが1945年の「ドイツとドイツ人」についての講演の中で説明した

ように (XI, 1131-1132/十, 661), 作曲家としてのレーヴァーキューンは、「ドイツ精神」およびその音楽性の「代表者」であるだけではなくて、20世紀におけるモデルネ芸術の進化の証人でもある。アードリアーンは「芸術的仮象の危機 (Krise des künstlichen Scheins)」に気づいているが、アドルノもこれをモデルネ芸術の危機として把握している (『理論』, 154-170)。1910年の経歴の冒頭から、アドルノにとって作曲は、「仮象の目的のための芸術労働 (Kunstarbeit zum Zweck des Scheins)」として表現されるが、彼はこれに抵抗を示している。彼が悩んでいる問題とは、彼の時代の意識、認識、真実感覚の状況のもとで、「このような遊戯がまだ許されるのか、まだ精神的に可能なのか、まだ真剣に取り上げら得るものなのかどうか」、ということである。社会情勢が問題化している場合に、「あらゆる仮象が、最も美しいものですら、いや、最も美しいものでさえも、今日では、虚偽 (Lüge) となってしまうのではないかどうか」、ということである。レーヴァーキューンによれば、芸術作品は「欺瞞 (Trug)」(VI, 241/六, 185) となったのである。ゼレーヌス・ツァイトブロームは、XXI章におけるこの初期の理論談義をアードリアーンの引用で締めくくっているが、アドルノの『新音楽の哲学』にもこれに相当するものがある。

仮象と遊戯とは、今日すでに、芸術の良心に敵対するものになっている。芸術は仮象と遊戯であることをやめようとしている、芸術は認識になろうとしているのだ。(VI, 243/六, 185: これに対しては『新音楽の哲学』46ページ参照)¹⁴⁾

芸術自体の歴史的状況のせいで、レーヴァーキューンは、自律性に関しては、良心のとがめを感じていて、「仮象と遊戯」(VI, 243/六, 185) という形式には疑念を抱いている。ブレンターノ歌曲集において、レーヴァーキューンは、その和声のある方法で反語化しているが、それはツァイトブロームには「無垢のトラヴェスティ [風刺的な言い換え。もともとは厳粛に扱われていた主題を軽薄に扱うもの]」(VI, 242/六, 186) のように思われる。

ツァイトブロームとの次の理論談義の中で、アードリアーンは新しい体系を展開するのだが、この中でアードリアーンは芸術的自由の概念を不毛の概念と結合し、このジレンマを治療することを約束する拮抗薬として「合理的で完全な組織化」を要請している。重要なことは、ツァイトブロームにとっては、レーヴァーキューンがこの午後に語ったことす

14) [原注] Karol Sauerland, „Er wußte noch mehr...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Einfluß Adornos', a. a. O. Hansjörg Dörr は、1970年の論文の付録として、アドルノの著作と『ファウストゥス博士』との間に見られるテキスト間の明確な相似関係全体をまとめた (以下を参照のこと。Wiederabdruck in *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung*, 2. Teil, S. 69-83)。

15) [原注] Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik* (suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 239), Frankfurt am Main: Suhrkamp 1978, S. 46. この版は、アドルノの *Gesammelte Schriften* 第12巻と本文およびページ数が一致している。

べてが、「苦痛の刻印が刻まれ、苦痛の徴を帯びているように」思われる、ということである。この時点では、表面上はただ遺伝性の偏頭痛が問題になっているが、アードリアーンの思想が明らかに苦悩と結びつけられている。この意味は、レーヴァークューンの根本思想が「苦痛と結びつく」(VI, 259/六, 199) ことによって、彼の美学を特徴づけるために、暗示的にではあるが、強調されるのだ。カロール・ザウアーラントによれば、読者は、このことによって、レーヴァークューンの苦悩を人類の苦悩と同一化することを要求され、レーヴァークューンの成功に満ちた作曲が、20世紀の人類の苦悩を証明するという期待が呼び覚まされる¹⁶⁾。レーヴァークューンは、トーマス・マンが『＜ファウストゥス博士＞の成立』の中で性格付けたように、作曲家として、『『現代の英雄』であって、時代の苦悩を背負う人間』であるだけではない、彼の音楽は、彼の世紀の苦悩をも反映しているのだ。(VI, 203/六, 578)「合理的で十分な組織化」という概念も、苦悩という中心的な意味も、アドルノに還元される、彼の場合には、それらが、『美の理論』の根本思想を形成しているのだ¹⁷⁾。

悪魔との契約の段階において、特に音楽家として幻覚症状を起こしている中での悪魔との対話の間に、悪魔はアドルノの仮面をかぶる。レーヴァークューンは、この対話の段階の悪魔を、「通俗的な新聞紙上で芸術や音楽を論じる知識人」、「思索が許す限りで作曲もする理論家、批評家」(VI, 317/六, 244)として、きわめて軽蔑的に特徴を述べている。この時点で、モデルネの芸術は、相変わらず非創造の危険に脅かされている、と見なされている。レーヴァークューンが、幻覚症状に陥っている話し合いの記録の中で確認するように「芸術が批評になるのだ」。悪魔は、レーヴァークューンの意味では、終始作品を好まないことが明らかになる。

音楽的素材の歴史的な動きは完結した作品というものに背を向けたのだ。[……] まだ許されるのは、ただその生々しい瞬間における苦悩の、[……] 偽らず飾らぬ表現だけなのだ。(VI, 320f./六, 246)

歴史的な理由から、ある種の事物はもはや不可能である、すなわち、「音楽の自足的な外観そのものが不可能になり、保持しえなくなった。」(VI, 321/六, 247) 時代の芸術的危機の克服手段としてのパロディは、レーヴァークューンによって嘲笑的に拒否される。悪魔によって約束された有名な「打開」は、ニーチェの意味で、救済である。理性と批判の対立の中での体験と感情が拮抗剤として悪魔によって進められる。「[……] 真理とは体験と感情ではないだろうか？ 君を高揚させるもの、君の力と権力と支配の感情を増大させるもの、ええい、そうとも、それが真理なのだ。」(VI, 323/六, 248) この真理は、『ヴェニスに死す』(1912年)でグスタフ・フォン・アッシェンバハによって、運命的帰

16) [原注] Karol Sauerland, „Er wußte noch mehr...“. Zum Konzeptionsbruch in Thomas Manns *Doktor Faustus* unter dem Einfluß Adornos', S. 137.

17) [原注] 以下を参照のこと。Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, S. 20-24, 33-36.

結を伴って、生と作品のために選ばれるディオニュソスの救済である。これと同じ二者択一を迫られて、結局は同じ運命的帰結を伴っているにしても、レーヴァーキューンはまったく異なる選択を選んでいる。彼はアドルノの芸術理論に従うのだ。確かに、この理論によって彼が苦悩や死から守られることはないのだが、しかしこの理論のおかげで、彼はモデルネの芸術作品を創造することができるのだ。その芸術作品は、絶望がきわまった瞬間において、芸術と時代の危機に対する回答を与えることができる。

トーマス・マンの長篇小説は、レーヴァーキューンの音楽家としての経歴が芸術の個々の段階を範例的にたどっている様を描いているのだが、この芸術の個々の段階というのは、アドルノの『美の理論』の意味では、芸術の断念を反映しているし、またアドルノが『新音楽の哲学』の中でアルノルト・シェーンベルク (Arnold Schoenberg) の音楽の発展を特徴付けるために作成した段階にある程度一致している¹⁸⁾。シェーンベルクの音楽の初期の段階、すなわち、1910年頃 of 自由無調性という表現主義は、そこでは、反映が欠落しているという理由で、アドルノによって批判されている。一方、1923年以降の第二次、あるいは第三次段階では、十二音体系の発展に伴って、音列技法が素材について全体的に支配しているせいと、非同一的なものに対して不寛容であるという理由で、拒否されている。この段階は、野蛮への急変によって特徴づけられる。最後の段階、すなわち、「後期様式」としてアドルノによって特徴づけられている1933年以降のシェーンベルクの亡命時期のみが、作曲の主題が音楽的素材との新たな関係を結ぶ限りににおいて、新しい「至上の権力」を得たものとして承認されている。アドルノの『新音楽の哲学』には、トーマス・マンが認識していた以上に、シェーンベルクが多く含まれている。したがって、Jan Maegaard が立証したように、トーマス・マンの「意図に合致した」よりも、「はるかに多くのシェーンベルクがアドリアーン・レーヴァーキューンの作曲作品に注ぎ込まれた」のである¹⁹⁾。このことを知らなかったので、長篇小説の音楽的含意に対してシェーンベルクが激しい否定的な反応を示したことに對して、トーマス・マンが驚いたのは、明らかに正直なものであった²⁰⁾、がしかし、亡命中の作曲家兼隣人であるシェーンベルクも、自分に生き写しの小説中の人物とその音楽に対して抗議をする権利を同様に有していた。

18) [原注] これについては以下を参照のこと。Bernhard Schubert, „Das Ende der bürgerlichen Vernunft? Zu Thomas Manns *Doktor Faustus*“, *Zeitschrift für deutsche Philologie* 105, Berlin 1986, S. 587–588. — この論文の中では、ウムラウト記号を用いない Schoenberg という名前に注釈がなされていて、作曲家はアメリカ亡命開始時期からこの書き方に固執したということである。

19) [原注] Jan Maegaard, „Zu Th. W. Adornos Rolle im Mann/Schönberg-Streit“, *Gedenkschrift für Thomas Mann 1875–1975*, S. 219.

20) [原注] Helen T. Lowe-Porter が英語への翻訳のために手元においていた『ファウストゥス博士』のタイプ原稿は、今日ではイェール大学 Beinecke ライブラリーに保存されているが、それによれば、アドリアーン・レーヴァーキューンがウィーン楽派とは何のつながりもないということをツァイトブロームに立証させることによって、トーマス・マンが自分の創造した作曲家とシェーンベルクとの違いを際立たせようとしたことが明らかにわかる。はつきり十二音技法に言及している段落は、最終稿には採用されなかった。

「後期様式」という解釈の範疇を、アドルノは、まずベートーヴェンの後期様式についての論文の中で発展させていて、そののちにシェーンベルクに転用していた。トーマス・マンは、1937年のアドルノの論文についての文言を信頼していた。周知のごとく、アドルノの後期ベートーヴェン解釈は、ベートーヴェンの作品111番についての第VIII章のヴェンデル・クレッチュマルの講演とほぼ文字通り一致している²¹⁾。この説明によると、ソナタの中で、

主観的なものと因襲的なものとは、一つの新しい関係を結ぶのです。[……] 因襲に傾く客観性が生まれるのです。それは至上の権力という点で、最も専横な主観主義をも凌駕します、なぜならその中で、それ自体がすでに頂点に達した一つの伝統を乗り越えたものである純个性的なものが、[……] 集合的なものの中に、巨大に、妖怪のように、歩み入って行くからです。(VI, 74/六, 56以下)

このようにして、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ作品111番は、アードリアーン・レーヴァーキューンの最後の作曲のための、非同一的なものの同一性としての芸術の典型のお手本として描かれている。

交響的カンタータ『ファウストゥス博士の嘆き』の中で、レーヴァーキューンは、ついに真正の芸術作品の完成に成功するが、これは、ベートーヴェンのソナタ作品111番の中であらかじめ形象化されていたものであり、1910年のツァイトブロームとの理論談義の中でレーヴァーキューンが行ったものの中に先取りされていたものである。レーヴァーキューンの芸術の進化は、ここで、このきわめて高度な形式の厳格さから自由な感情の表現へ急変する中で、頂点に達するが、ニーチェが宣伝していたような、ディオニュソス的な半狂乱の混沌におぼれることはない。

ツァイトブロームの言葉によれば、「打開」は弁証法的過程によって達成される、それによって、「厳格きわまる拘束から激情の自由な言葉への転換、すなわち拘束からの自由の誕生が[……] 実現」(VI, 644/六, 497)する。しかし、この弁証法的過程は、「合理的な徹底的組織化」を止揚しないで、むしろ純粹な表現性を伴って、「極端な計算」によって同一性を生み出す。読者は、この言葉によって、1910年にツァイトブロームがレーヴァーキューンと行った対話のことを思い出すが、その年に、作曲家は新しい方法を解説していて、そしてその方法では、「主観的なものと客観的なものとが識別不可能なまでに」絡み合っている。

21) [原注] 論文の再版については、以下を参照のこと。Theodor W. Adorno, „Spätstil Beethovens“, *Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928-1962*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964, S. 13-17 (seiten- und textidentisch mit Bd. 17 der *Gesammelten Schriften*). 議論については、以下を参照のこと。Hansjörg Dörr in *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung*, 2. Teil, S. 51, 69-71; および Bernhard Schubert, a. a. O., S. 589-590.

一方が他方から現れて他方の性格を身につけている、主観的なものは客観的なものとして沈殿し、天才に目覚まされて再び自発性になる。(VI, 254/六, 195)

このファウスト・カンタータというきわめて特殊な性格を解釈するために、アドルノの「非同一的なものの同一性」という概念が引き合い出だされる。ツァイトブロームは、はっきりと、「至福なるものと酸鼻きわまるものとの実質的な同一性、天使たちの合唱と地獄の子らの哄笑との内的な等質性」(VI, 645/六, 497)を引き合いに出している。この「実質的な同一性」は、すでに、ファウスト・カンタータの前段階を形成している作曲である、レーヴァーキューンのオラトリウム『デューラーノ木版画ニヨル黙示録』の中で、試験的に応用されていた。しかし、先行する作品の中では、たんなる「形式上のユートピア」であったものが、ファウスト・カンタータの中では「遍在的なもの」となり、作品全体を規制し、それを「主題的なものによって余すところなく呑み尽くさせている」(VI, 645/六, 498)。

周知のごとく、トーマス・マンは、レーヴァーキューンの最後の作曲の構想とこの作品の分析のための中心的な章のいくつかを、文言に至るまで、アドルノに負っている(XI, 172ff., 292-294/六, 550以下, 655-657)²²⁾。もともとマンは、主人公に断片を持たせて死なせようと思っていた、いわば、アシェンバハが自分の書いたエッセイの断片、あの有名な「洗練されきった一ページ半の散文」とともに死んでいったように、である(VIII, 493/八, 402)。しかし『ファウストゥス博士』の場合には、レーヴァーキューンに最後の作品を完成させるように、作家トーマス・マンに説得するすべを、アドルノが心得ていた。それを決断するためには、この作品を詳細に記述し、分析する必要があった。トーマス・マンは、この時点ですでに次の章を書いていたので、アドルノのイメージに合わせて改作するためには、もう一度ILVI章の仕事をやりなおさなければならなかった。マンが、この章の初稿を、自分の『本当の枢密顧問官』——マンは刷り上った本の献呈の辞でアドルノをこう名づけた(XI, 293/六, 656)——に朗読して聴かせたとき、それが全体構想から見て失敗だったと、告白せざるを得なかった。トーマス・マンは、アドルノの批判を正当なものと認めただけではなくて、その批判を機嫌を損ねることもなく受け入れたのだ(XI, 293-294/六, 656-657)²³⁾。トーマス・マンは、そういう全体構想に合わせて、「打開」を意味するレーヴァーキューンの完成作を長篇小説の最後に置くために、章のこの一節を徹底的に改作した第二稿を制作したのであった。

ファウストを、「悪しき、かつ、善きキリスト教徒」として、カンタータの総主題と同一のものに設定するという天才的な着想も、同様に、アドルノに由来するものである(フ

22) [原注] アドルノは *Ästhetische Theorie* の中で、この概念を統一的に使ってはいないが、文庫版の索引によって証明できるのは、この概念の使用法の過半数がこの言い回しに一致していること、あるいは、この概念がこの言い回しの形で使われることがテキストの観点から正当化されることである(以下を参照のこと。S. 14, 114, 202, 212, 219, 243, 263, 278f.)。

23) [原注] これについては以下も参照のこと。Voss, 188, 197.

ォス, 197)。1587年の『ファウストゥス博士の物語』という民衆本に由来する十二音節からなる文章——「何故なら私は悪しきかつ善良なキリスト教徒として死ぬのだから (Denn ich sterbe ein böser und guter Christ)」——, これは十二音技法の方法に極めて象徴的に一致しているのだが, 言葉と音楽によって, 「非同一的なものの同一性」を表現しているのである。(VI, 646/六, 498以下)

しかしだからといって, これらの成立史的事実によって, アドルノが『ファウストゥス博士』の共同責任者の著者になるわけではない。まだ依然として, 長篇小説のモダニズムは, 現代音楽に対するアドルノの歴史哲学的分析に還元された状態にある。長篇小説にモデルネ性を生じさせるためには, ニーチェの芸術に対する反テーゼから, 非同一的なものの同一性というアドルノの芸術観へのパラダイム変換が必要なのだ。それは, 長篇小説に付き物である「本来的に現実的なもの」が, 同時に, 「虚構的なもの」を現実化する「コッ」を表す, という点に存在する。私の考えるところ, それは, 「現実性」と「非現実性」との同一性である, ないしは, 「完全現実性」と「現実性の克服」との同一性である, ——トーマス・マンは, 『<ファウストゥス博士>の成立』の中で繰り返しそのことについて語っている (XI, 165, 160, 159/六, 544, 540, 539) ——, そういう同一性の存在によって, この長篇小説はモデルネに分類されるのだ²⁴⁾。『ファウストゥス博士』は, 経験できる事実や互いに影響し合う社会的諸関係を, 芸術作品の中に取り入れると同時に, それらとくっきりと対照をなすことによって, 独自の世界を作り出している。アドルノのテキストや提案をモンタージュしたことによって, かなりの人からオリジナリティーの欠如ではないかと感じられたのだが²⁵⁾, モンタージュは, モデルネのひとつの特徴とさえなっている。これらテキストからの章句は, 長篇小説という虚構世界の中の完全には統合されていない構成諸要素として, 芸術にとって不可欠なもの (sine qua non) となっている (『理論』201)。新しいものへの強制, 実験的性格, 構成主義, 不協和音²⁶⁾といったモデルネの他の諸特徴と並行して, これらの章句が, 長篇小説に非同一的なものの同一性を作り出している。そして, この非同一的なものの同一性が, 『ファウストゥス博士』をモデルネの自律的芸術作品にしているのである。

第II VI章が証明しているのは, 黙示録的オラトリウムのためにすでに試験的に用いことのある, 非同一的なものの同一性が, いまやレーヴァーキューンの作品の支配的な根本

24) [原注] 『<ファウストゥス博士>の成立』の中で, トーマス・マンはXLVIの章に対する「主要な功績」がアドルノにあることを承認したが, その功績を「音楽的の面にあるのではなくて, 言語とそのニュアンスとの分野において」見たがった。「それらは, 結局のところ, 道徳的なもの, 宗教的なもの, 神学的なものに言い寄る。」(GW XI, 294)。

25) [原注] モデルネの概念については, 以下を参照のこと。‘Traditionalismus und Modernismus. Kontroversen um den Avantgardismus’, *Kontroversen, alte und neue. Akten des VII. Intentionalen Germanisten-Kongresses, Göttingen 1985*, hrsg. von Albrecht Schöne, Tübingen: Niemeyer 1986, Bd. 8, S. 123-250。

26) [原注] たとえば以下を参照のこと。Hansjörg Dörr, Thomas Mann und Adorno. Ein Beitrag zur Entstehung des *Doktor Faustus* (1970), *Thomas Manns Dr. Faustus und die Wirkung*, 2. Teil, S. 56ff., aber auch Voss, 197.

原理となっているということである。

この同一性は『黙示録』では天使たちの水晶のような合唱と地獄の阿鼻叫喚との間にあるものだが、それが今や一切を包括するものになった。すなわち、もはや一切の非テーマ的なものが消えうせ、基礎的な素材の配列が全体を覆い、その中では、もはやただの一つも自由な音符がない、[……] 究極的に厳格な形式を形成するものになったのである。(VI, 646/六, 499)

この「地獄の阿鼻叫喚」は、消音装置の施されたゲシュタポの拷問室の「地獄の歓声と屈辱の震え声」と同一視されるが、この拷問室は、第XXV章の契約の場面に典拠のある、現代の地獄のアレゴリカルな建築メタファーである²⁷⁾。そういうふうには芸術に疎遠な対象をモンタージュする方法を用いて、抗議の対象であるものとの同一化を手段とすることによって、レーヴァークューンの芸術は、社会に異議を唱えることができた。ゲシュタポの拷問室が作り出すものは非芸術であって、それに抵抗し、自律性と信頼性を保持するための同一化の手段として、モデルネの芸術作品は、そういう非芸術を必要とした²⁸⁾。

テーマと関係ないものをまったく許さず、全体が徹底的に組織化された音楽素材を支配下におくファウスト・カンタータの厳格な唱歌法 (Ansatz) が、徹底的な形式と自由な表現とが同一性をもつ音楽を生み出している。「他ならぬ形式の徹底性のために、音楽は言語として解放されるからである」(VI, 646f./六, 499) とゼレーヌス・ツァイトブロームは説明している。技術的に見れば、『ファウストゥス博士の嘆き』は、レーヴァークューンの作品のうちで最も厳格な作品である、それは「極端な計算の作品であると同時に、純粹に表現的なのである」(VI, 647/六, 499)。ツァイトブロームによって、ファウスト・カンタータは「後期の作品」に分類されているが、この作品は、『黙示録』のオラトリウムの形式における前段階を例外として、初期の段階の作品とも、中期の段階の作品とも共通する点はほとんどない。このカンタータは、はっきりと「パロディのない」(VI, 648/六, 500) 作品として性格づけられている。

ファウスト・カンタータの分析の中で、ツァイトブロームは、この作品を、ベートーヴェンの『歓びに寄せる歌』を『哀しみに寄せる歌』に反転したものと同名づけている。ツァイトブロームは「交響曲のヴォーカルの歓呼へのあの移行の等質的陰画」について語っている。過去の楽天的な芸術作品を否定的なかたちで反転することは、ファウスト・カンタータが「撤回 (Zurücknahme)」の典型になること、すなわち、芸術による慰めを取り消す典型になることである。そして、そういう慰めを、レーヴァークューンは、愛する甥エ

27) [原注] アドルノのモデルネ概念とその特徴については、以下を参照のこと。Karol Sauerland, *Einführung in die Ästhetik Adornos*, S. 92-108.

28) [原注] 以下の拙論を参照のこと。„Metaphysische Zeitdiagnose: Hermann Kasack, Elisabeth Langgässer und Thomas Mann“, *Gegenwartsliteratur und Drittes Reich. Deutsche Autoren in der Auseinandersetzung mit der Vergangenheit*, hrsg. von Hans Wagener, Stuttgart: Reclam 1977, S. 133-162.

ヒョーが亡くなったあとと拒否していた。レーヴァークューンが、最後の作品を「ベートーヴェンの『第九』を念頭において、言葉の最も暗鬱な意味において、その対をなすものとして」(VI, 649/六, 501) 書いたということを、ツァイトブロームは疑ってはいない。しかし、ベートーヴェンの『第九交響曲』は、形式の点においてだけではなく、テーマに関しても、レーヴァークューンの作品によって否定されることになるのだ。ファウスト・カンタータは、宗教を否定してはいないけれども、ちょうど、アドルノが、提案として、非同一的なものの同一性に依拠して定式化したように、「他者への唯一許された暗号」として「陰画的な宗教性」(VI, 649/六, 501) を含んでいる(フォス, 199)。ツァイトブロームが補完しつつ付け加えているように、「悪魔、神からの離反者、永劫の罰を扱っている作品、これが宗教的な作品でなくてなんであろう！」(VI, 649f./六, 501) しかし、それは、否定的なものの弁証法によってのみ目標を達成する宗教性である。

レーヴァークューンのファウスト・カンタータは、最後まで、「慰めも和解も光明も」認めない。しかし結びにおいて、徹底的な構成から嘆きとしての表現が生まれるように、非同一的なものの同一性という逆説によって——アドルノによれば、芸術の本質によって——ファウスト・カンタータという芸術による慰めが、「希望のなさのかなたに生まれる希望」が生まれるのである。このような慰めは、欺瞞でもなく裏切りでもなく、箴言で表されるような、「信仰を超える奇跡」(VI, 651/六, 502) なのである。

『ファウストゥス博士の嘆き』は、「歴史記述」としての芸術、「蓄積された苦悩の記憶」としての芸術、というアドルノの要求を満たしている。カンタータの最後の音と共に、レーヴァークューンはモデルネの芸術作品の両義性を克服する。「漂う最後の音がピアノシモ・フェルマータのうちにかすかに消えていく [……] 一つのチェロの高いト音」が意味を変える。

かすかに震えながら沈黙の中に漂っている音、もはや音ではなく、ただ魂だけがまだそっと耳を傾ける余韻、悲しみの最後の響きであったものが、[……] 夜に煌めく一つの光になるのである。(VI, 651/六, 502)

共感覚 (Synästhesie) によって、没落の中でのレーヴァークューンの勝利がほのめかされている。レーヴァークューンの最後の音楽作品には、結局、恩寵の兆しが与えられているが、この恩寵は残りの人生と作品に対して拒絶されたままである。長篇小説の最後における、友人と祖国のためのツァイトブロームの祈りは、恩寵のこの兆しに対して捧げられている²⁹⁾。

29) [原注] 以下を参照のこと。Hans R. Vaget, 'Amazing Grace. Thomas Mann, Adorno, and the Faust Myth', *Our Faust? Roots and Ramifications of a Modern German Myth*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Madison: University of Wisconsin Press 1987, S. 168-189. これに対して以下を比較のこと。Helmut Koopmann, „Doktor Faustus“ als Widerlegung der Weimarer Klassik', *Internationales-Thomas-Mann-Kolloquium 1986 in Lübeck* (Thomas-Mann-Studien VII), Bern: Francke 1987, S. 92-

グスタフ・フォン・アシェンバハの有名な「洗練されきった一ページ半の散文」はアポロ的作品で、ヴェニスの海岸でのディオニュソスの体験から書かれたものであった（VIII, 493／八, 402）。一方、レーヴァーキューンのファウスト・カンタータは、新しい作品のための「打開」を描いていて、この作品の中で、非同一的なものの同一性が達成されるのだ。「不協和音はあらゆる厳粛で精神的なものの表現のためにあるが、調和的で和声的なものは地獄の世界のために [ある]」³⁰⁾。『ファウストゥス博士』の中で、アポロ的なものとディオニュソス的なものとの間の芸術勢力の拮抗作用というニーチェ・パラダイムは、非同一的なものの同一性としての芸術というアドルノの概念のために退けられる。『ファウストゥス博士の嘆き』は苦痛の作品であって、時代の苦悩を否認することはない。それとは反対に、アシェンバハの作品の美しさは、作品を生み出した苦悩を隠蔽し、否認する。アシェンバハの作品のアポロの美しさが、芸術家のディオニュソスの犠牲を必要とするのに対して、アシェンバハの芸術の芸術至上主義（l'art pour l'art）は、含意された語り手であり読者であるもの（der implizite Erzähler und Leser）の批判を挑発する。アシェンバハの芸術は美的仮象の生産に終始している。アシェンバハは、芸術と生との間の対立を克服することができない。これに対して、レーヴァーキューンは、自分の類型学上の模範である1587年の『ファウストゥス博士の物語』の中のヨハン・ファウスト博士に倣って、1930年5月に友人知己を最後の晩餐に招いた席で発作に襲われて倒れ、精神的に崩壊するが、それまではみずからの運命に打ち勝つ存在であり続ける。しかし、レーヴァーキューンの最後の芸術作品が、救済を保証してくれることには決してならない、——そんな簡単すぎる和解に対して、アドルノが、作者トーマス・マンに、「ここで原罪者がそんなに軽率に恩寵を手中に納めているかのように響くことが在ってはいけません！」という警告を発していたからだ。第XXVI章の第二稿に基づいてわかることは、トーマス・マンが、「これをよりやわらかく、よりあいまいに、より小声で、より疑いをもって語るために、否、それを逆説的に高めるために」、全精力を傾注したらしい、ということである（フォス, 198）。信頼するには頼りない語り手の言葉の中で、すなわちレーヴァーキューンの友人で伝記作者であるツァイトブロームの言葉の中で、「希望のなさのかなたに生まれる希望、絶望の超越性」（VI, 651／六, 502）を約束しているのは、『ファウストゥス博士の嘆き』の次第に消えていく最後の音だけである。

トーマス・マンは、『ファウストゥス博士』出版の年と同じ年に、『われわれの経験から見たニーチェの哲学』（1947年）という講演兼論文の中で、生涯影響を受けてきた哲学者ニーチェから距離を置いているが、それが偶然そうなのではないことは明らかである³¹⁾。その講演兼論文の中で、ファシズムによるニーチェの明白な濫用と、作家としての

109, bes. 107f.

30) [原注] 『＜ファウストゥス博士＞の成立』のタイプ原稿から削除された一節。以下を参照のこと。Thomas Mann, *Tagebücher 1944-1.4.1946*, hrsg. von Inge Jens, Frankfurt am Main: S. Fischer 1986, S. 769. 以下も参照のこと。Voss, 190f.

31) [原注] これについて以下を参照のこと。Adrian del Caro und Renate Bialy, „Rückblick nach dem

ニーチェの無責任さに対して批判している点は別として、原理的な観点に關して言うならば、やはりトーマス・マンは、ニーチェによって提起されたアンチテーゼや対立命題に対しては、不快感を抱くことは決してなかった。ただし、トーマス・マンは、本能と知性との対立、生と道徳との対立という、二つの特殊な対立に対しては異議を唱えている。トーマス・マンは、これら二つの対立を、芸術と文化の問題と密接に結びつけ、ニーチェが割り振った対立のさせ方を「謬見 (Irrtümer)」(IX, 695-697/九, 545-546)と呼んでいる。道徳を犠牲に供して生を賛美する行為は、ニーチェの生の哲学と、ニーチェによって根柢づけられた唯美主義とを、誤った方向へ導くことであることが、トーマス・マンによって確認された³²⁾。そして、これらの対立に關する第二の謬見について、トーマス・マンはこう言っている。「本当は、この両者は同じ仲間である。倫理は生の支えであり、道徳的人間はまさしく生の市民である」(IX, 696/九, 545) トーマス・マンは、これらの対立に關して、芸術のことも考慮に入れながら、ニーチェに論駁することによって、論文の中で暗黙のうちに、アドルノの非同一般的なものとの同一性としての芸術という見解を承認しているのだ。

テキスト

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. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann 1989, S. 102-120.

アドルノの『美の理論』からの訳文に關しては、(1)テオドール・W.アドルノ『美の理論』大久保建治訳 河出書房新社 1985年、(2)前掲著者『美の理論・補遺』大久保建治訳 河出書房新社 1988年を参照させていただいた。ただし、文脈の都合で、表記等を変えさせていただいたところもある。

付記：

本稿は2003年度「大阪経済大学特別研究費」の成果である。

Exilerlebnis, Thomas Mann und Nietzsche', *Exil. Wirkung und Wertung. Ausgewählte Beiträge zum Fünften Symposium über deutsche und österreichische Exilliteratur*, hrsg. von Donald G. Daviau, Columbia, South Caroline: Camden House 1985, S. 149-159. これに対して以下を比較のこと。Peter Pütz, 'Thomas Mann und Nietzsche', *Thomas Mann und die Tradition*, S. 230.

32) [原注] これについて以下を参照のこと。Terence J. Reed, *Thomas Mann. The Use of Tradition*, Oxford: Clarendon Press 1974, S. 411.