

喜劇としての独裁 —クラカウアーの『ジャック・オフエンバック と彼の時代のパリ』—

荻野 雄

Dictatorship as Farce
—Kracauer's *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*—

Takeshi OGINO

Accepted November 17, 2015

抄録：本稿は、ジークフリート・クラカウアー研究の継続として、主としてパリ亡命時代に書かれた『ジャック・オフエンバックと彼の時代のパリ』を取り扱う。この作品は長らく単なる「軽い読み物」として軽視されてきたが、近年再評価を受けている。本稿では、近年の研究成果を概観しながら次の三つの点を示していく。第一に、この著作は虚しい好奇心から書かれたのではなく、この作品でクラカウアーはナチズムとの対決を意図している。第二に、この本に対する有名なアドルノの厳しい批判は、実は全く不当であると言わねばならない。第三に、この本で提示されたオフエンバックのイメージは、後の映画理論で展開されることになる多くの要素を含んでいる。

索引語：クラカウアー、オフエンバック、ベンヤミン、アドルノ

Abstract: This article primarily deals with Siegfried Kracauer's *Jacques Offenbach and the Paris of His Time*, written during his exile in Paris, as a continuation of my past study of Kracauer's thought. Although this work has long been considered as "light reading" and taken lightly, it is being reassessed nowadays. Surveying recent studies, in this article I would like to show the following three points. First, this work is not motivated by idle curiosity, and with it Kracauer intended to confront Nazism. Second, Adorno's famous devastating commentary of this work must actually be said to be utterly wrong. Third, *Jacques Offenbach* has many elements that were later developed in Kracauer's *Theory of Film*.

Key Words: Kracauer, Offenbach, Benjamin, Adorno

1. 再発見された著作—『ジャック・オフエンバックと彼の時代のパリ』

ワイマール共和国時代から互いに思想的親近者として認め合っていたクラカウアーとベンヤミンは、ヒトラーの政権奪取後のフランス亡命時代、それぞれ『ジャック・オフエンバックと彼の時代のパリ』と『パサージュ論』という、共に第二帝政のパリを主題とした作品を残している。しかし『パサージュ論』が現代思想の最重要文献の一つとして評価され、世界的に次々と研究が発表されているのに対して、トーマス・マン、作曲家クレネック、ブロッホなどの賞賛にもかかわらず、『ジャック・オフエンバックと彼の時代のパリ』—以下『オフエンバック』と略記する—には、近年までほとんど真剣な注意が払われてこなかった。

この状況は、現在大きく変わりつつある。クラカウアーの再評価に伴って、忘却されていた『オフエンバック』にも光が当てられ始めているのである。特に目を引くのが、1937年の発表当時この作品を熱狂的に迎えた¹⁾フランスでの研究の充実である。エスパーニュの「クラカウアーとパリ」(1991年)におけるベンヤミンを参照枠組とした読解を皮切りに、著名なドイツ近代史家トラヴェルソの『クラカウアー 知的放浪者の道程』(1994年)における多角的な分析を経て、アガールは2001年に、この作品のアクチュアリティを剔抉する画期的な論文「オフエンバック或いは近代の考古学」を発表した。彼はさらに、2010年の著書『クラカウアー メランコリックな屑ひろい』で、クラカウアーの思想遍歴の重要な一階梯として同書を位置づけている。他の国に眼を転じて、イギリスではギロツホが2015年の著書『ジークフリート・クラカウアー』の全五章中の一章を『オフエンバック』に割り、ドイツでは2003年にライルが、160頁ほどの小著ながらもモノグラフィー『クラカウアーのオフエンバック』を著わした²⁾。ただし日本では、平井正によって1978年に翻訳されており、またベンヤミン研究も興隆しているのに、これまで思想史の領域で『オフエンバック』が真剣な考察の対象とされたことはなかった。

本稿では、今挙げた現在の世界的な研究の成果を参照しつつも、筆者のこれまでのクラカウアー思想の考察に依拠してそれらをさらに掘り下げて、次の三つの観点から『オフエンバック』の現在の意義を闡明していきたい。

クラカウアーによれば『オフエンバック』は、ドイツ出身のオペレッタの創造者ジャック・オフエンバックに焦点を当てた、「社会の伝記」である。だが彼は、ワイマール時代には伝記を時代遅れのブルジョア的な文学形式として断罪していた。そのためこの著作は、亡命生活で経済的に困窮したクラカウアーが、志操を裏切って書いた軽い読み物だとしばしば考えられている。こうした見方に抗って、この作品の真の相貌に光が当てられねばならない。亡命時代クラカウアーは、ドイツに残さざるをえなかった母と叔母を案じて政治的に目立つ振る舞いを避けていたので、周囲から非政治的になったと見られていた³⁾。実際には匿名でドイツの政治状況を解明する論説を発表するなど、政治的なアンガジェマンは続けられていたのであり、ライルが説くように『オフエンバック』も、ナチズムとの対決を意図して執筆されたのだった。第三帝国を密かな標的としながら、この著作は独裁の「喜劇」的性格を浮き彫りにしていく。既に私は、「現実の非現実化」と「非現実の現実化」がクラカウアーのナチズム観の要諦であり、それが後の『全体主義的プロパガンダ』や『カリガリからヒトラー』の基礎であると論じてきた。ここでは第一に、この観点は『オフエンバック』において胚胎されたことを示す。

日本で『オフエンバック』が看過されているのは、かつてのクラカウアーの教え子であり、戦後

は人気哲学者となったアドルノが同書をこきおろしたことが一因である。本稿では第二に、アドルノの批判を彼の思想的立場にまで溯って検討し、彼の非難はその立場が引き寄せた教条主義的なファシズム観からのものに過ぎないことを明らかにする。

クラカウアーはこの作品ではまた、オッフェンバックのいわば「理念」をも描き出しているが、そこにはこの後のクラカウアーの思想展開の萌芽も含まれていた。第三に本稿は、やはりオッフェンバックに魅了されたニーチェの「永劫回帰」思想とも親縁性を持ち、その現在性に今日脚光が当てられているクラカウアーの晩年の映画理論が、『オッフェンバック』を起点としていることを露わにする。

2. 第三帝国の脱呪術化としての『オッフェンバック』

パリへの亡命直後の1933年と34年、クラカウアーは29年より執筆していた『ゲオルク』に集中していたが、34年初夏には『オッフェンバック』を着想し、同年暮れに『ゲオルク』の出版を断念すると、本格的にその準備に取りかかった。『ゲオルク』といわば交差する形で彼の仕事の中心となった『オッフェンバック』には、この彼の第二の長編小説の内容が残響している。オシュマンによれば『ゲオルク』は、『ギンスター』に続く、「生の形式また美的範疇としての内面性からの離別」⁴⁾を促す文学的プロジェクトの実践であり、「啓蒙の課題を負った社会学的小説」⁵⁾として、「脱象徴化」を志向していた。そこでは、クラカウアーの分身であるゲオルクという素朴な「愚か者」のまなざしを通して、ワイマール共和国の腐食状態が酷薄に露わにされている。主として告発されるのが、ワイマール共和国を支えるべき左翼ブルジョアジーである。彼らが進歩主義を説きながら労働者を見下し、現実の不正には目を向けずに空虚な机上の社会主義理論や共同体再建論、或いは魂の充溢についての「おしゃべり」に耽り、安定期の到来と共にいっそう共和国の理想に背を向けていくさまを、この小説は冷やかに描いていく。他方でゲオルクは、現実の不正義を告発する共産主義者に震撼させられるものの、個人に対する集団の絶対的優位への盲信、社会民主党を初めとする他の社会集団への頑なな敵意、「理性」の発揮とも自然への退行とも深く絡んだ死の問題に対する鈍感さゆえに、最終的には彼らにも幻滅する。最終章でゲオルクは呟く。「世界が盗賊の巣窟であつたとしたら—世界を燃やし尽して創造し直せばいい！ところが困難なことに、悪が見出されるところには善も不可分に溶け込んでおり、そのうえたいいの場合善の比率の方が大きいのだ。疑いなく世界は善と密着しており、それを完全に正常にするにはミリ単位の変更で十分だ。だがそれが難しい。……だから世界も、怠惰な大衆も、繰り返し墮落していく。」⁶⁾

「社会の伝記」としての『オッフェンバック』は、単にオペレッタに焦点を当てたフランス第二帝政の叙述ではなく、『ゲオルク』のこうした時代診断の延長線上に第三帝国下のドイツを啓蒙する試みとして読まれねばならない。クラカウアーにとって19世紀のフランス社会は、グローバル経済とブルジョア共和国を産み出した点においてのみならず、「今日もなお響いているモティーフを奏でた」点でも、「近代社会の直接の先駆者」であつた。しかもこの社会は「一望できる状況の中で明瞭な反応を示している」(11)ので、遥かに複雑化した現在を理解するための「モデル」となると、クラカウアーは序文で指摘する。(引用文後の括弧内の数字は、『オッフェンバック』の頁数を示している⁷⁾。)

近代の原点としての第二帝政は、クラカウアーの叙述を通じて、戦争前夜の1930年代後半のヨーロッパにいかなる認識の光を放つのだろうか。『オッフェンバック』は第二帝政と第三帝国とを交錯

させながら、そのことを通じて正統派マルクス主義のファシズム観の誤謬を暴露し、同時にナチズムを喜劇として脱神話化していくのである。

クラカウアーによれば七月革命によって成立したルイ・フィリップの王政は、正統主義者と共和主義者という左右の両極端からのみならず、ナポレオン時代の栄光から現状を屈辱の平和と考える人々やプロレタリアートからも敵視された、不安定な体制であった。金融ブルジョアジーの支配の下、そこでは剥き出しの物質的欲望が跋扈して投機が「国教」(107)となる反面、社会の根底に開いた「規範的無」のため、人々は退屈さらにはメランコリーに冒されて、消費文化が次々新たに提供する幻想に浸って憂さを晴らしていた。とはいえ深刻な経済的危機が訪れると、「広範な市民諸階層」は自らの政治的代表を持っていないことに憤激して酔いを醒まし、「共和主義的感情の流れの中に身を沈め」(111)、1948年2月にプロレタリアートと共同戦線を結んで再度革命へと立ち上がった。今度こそ、共和国の夢が実現されたかに思われた。しかしブルジョアジーはプロレタリアートに大きな力を与えることにやがて不安を覚え、彼らと交わした「国立作業場」設立の約束を履行せず、6月にはそれに反撥して武装蜂起した労働者たちを容赦なく弾圧した。「[この]ブルジョアジーのプロレタリアートからの背馳は、また彼らの良心からの背馳であった。」(116) 自らの裏切りにブルジョアジー自身が強いショックを受け、彼らはそれを意識から追い払うため、共和国という「現実」を直視することを嫌悪した。現実から逃避したブルジョアジーは幻想に魅了されやすくなり、ナポレオン3世という素性の怪しい人物を、ただその名前のアウラにのみ反応して大統領に選出してしまうほどであった。この「ナポレオン」と手を結んで、議会内のブルジョアジーは普通選挙を廃止するなど自分たちの政体である共和国を掘り崩し、やがて大統領の権力の伸長に伴って彼らとナポレオン3世とが決定的に対立すると、議会外のブルジョアジーは、自分たちの代表が議会の独立性を守るために引き起こした騒乱を嫌って、秩序を求めて大統領に追従した。1951年にナポレオン3世はクーデターの賭けに出るが、「大部分のブルジョアジーが議会に反対してルイ・ナポレオンに賛成していなかったとしたら、その成り行きは不確かであっただろう」(128)。幻想に囚われたブルジョアジーたちは、全能へと整備された行政権力つまり国家を手中に収めたナポレオン3世を、1952年にはさらに皇帝へと祭り上げた。

七月王政からナポレオン3世の皇帝就任までの『オッフエンバック』のこうした叙述は、ワイマール共和国からヒトラーの勝利に至る過程との共通性を強く暗示しており、読む者には19世紀フランスに20世紀のドイツの姿が二重写しされてくるように感じられる。敵対的勢力を内包する危うさ、商品化の論理の社会への浸潤、「経済のヴァーチャル化」、精神的空虚、幻影（ファンタスマゴリー）としての消費文化、これらはいずれもワイマール時代のクラカウアーにとって、共和国に対する批判的考察の着眼点だったものである。特に重要なのが、こうした脱現実化の底流の中でのブルジョアジーによるプロレタリアートの拒絶、つまりブルジョアジーの決定的な現実からの離反が、ナポレオン3世の独裁を引き寄せたと論じられている点である。ブルジョアジーを呑み込んでいたこの「現実の非現実化」の論理こそ、ナチズムの勝利を支えた主要な要素であると当時クラカウアーは考えを固めていたのであり、この見方を彼は第二帝政の考察を通じて確認かつ明瞭化したのである。

こうしたナチズム観は、当時最も有力なファシズム論であったマルクス主義のそれとは大きく違っている。今見たとおりクラカウアーの『オッフエンバック』は、プロレタリアートにも政治的権利を認め、経済的にも彼らに配慮するブルジョア共和国を「現実」として措定して、それを第二帝政に対置する。それに対してマルクス主義にとってはファシズムとは、ブルジョアジーの支配の最終形態であり、それゆえブルジョア共和国と連続していた。例えば第七回インターナショナルで、「公然たる

テロを用いる独裁〔ファシズム〕は、金融資本の反動的で、愛国的で、帝国主義的な要素から構成されている」と、ディミトロフは定義している⁸⁾。クラカウアー自身ワイマール時代ブルジョア社会には厳しく批判的であったから、トラヴェルソは20世紀末の地点から見たクラカウアーのナチズム分析の鋭さを認める一方で、それとワイマール時代の彼の思想との整合性を疑問視している。ブルジョアジーとプロレタリアートの連帯の要請は、クラカウアーにとってナチズムに抗するための戦略的な一時的方針であったのではないか⁹⁾。確かに破局回避の現実的な選択肢として、ワイマール末期のクラカウアーはいわゆる「ワイマール連合」の復活に、フランス亡命時代には人民戦線に期待をかけていただろう¹⁰⁾。しかしワイマール時代の近代批判に照準を合わせた彼の思想は、ナチズムとの対決のために一時棚上げされたのではなく、この経験を経て精緻化されたと考えべきである。『ゲオルク』から明らかな通りクラカウアーはマルクス主義者であったことはなく、そもそも何かの教義を身を捧げることがなく、その思考は一貫してそのつどの経験に依拠して、いわば「モンタージュ的」に展開されていた。『サラリーマン』で説かれているようにこのモンタージュも理論による導きを必要とするが、経験を重視するクラカウアーは、経験との格闘の中で理論自身をも再検討していったのである。

近代資本主義社会は自然による支配を乗り越えながらも、人間全体を視野に入れる「理性」を排除し、合理的で操作的な知性であるラティオの一元的な支配に陥っているということが、1920年代半ば以降の彼の近代批判の基本的な見取り図であった。クラカウアーはカフカを最も先駆的に評価した一人であるが、彼によればカフカの描く歪んだ悪夢のような世界は、夢から醒めている人間の目から見られた近代世界の姿なのであった。だがナチズムという異常現象の出来を前にしたクラカウアーは、このあからさまな自然的暴力と近代ブルジョア社会との間に、質的な差異を見出した。すなわち、確かにブルジョア共和国はラティオを原理とする「非現実化」された社会であるが、剥き出しの野蛮からは区別されねばならず、そして前者から後者への転落は、大衆のいっそうの幻想への捕縛や自然への退行を惹起するような、特殊で積極的な歴史的要因—例えばフランスのブルジョアジーの裏切りの如き—に起因すると、クラカウアーは考えるようになったのである。既に1930年8月24日に、クラカウアーはアドルノにこう書いている。「ところで視界はすっかり曇っている。ドイツの状況は深刻どころではない……この国には不吉な運命が迫っており、その運命とは単に資本主義だけではない。決して経済的な理由だけでは、資本主義はこれほど残忍にはなりえないのだ。」¹¹⁾

それ自身いかに幻想に囚われてはいても、近代ブルジョア社会は自ずから神話へと横滑りしていくわけではない。この点から考えて、初期の作品『探偵小説』でクラカウアーが、アングロサクソンを原産国とするこの文芸ジャンルを、深層においてラティオ＝探偵に統御された近代社会の縮図として解説しながらも、いわば表面的な秩序の守護者としての「合法性」＝警察を、近代社会＝探偵小説の主要な構成要素の一つと見なしていることは重要である。ファンタスマゴリ的な近代社会にも、それを完全な神話から区別する表徴が内在していることを、当初よりクラカウアーは認めていたのだった。マイケル・マックは、『探偵小説』とベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』とを比較して、世俗とメシアの厳しい二元の構えで論じるベンヤミンに対し、クラカウアーが両者の中間領域に定位していることを評価する¹²⁾。マックによればクラカウアーは、自身の視界が救い出したこの領域の絶えざる修正とその完全な墮落の阻止とを、絶対者に根ざす「法」に期待していた。探偵小説において探偵が倫理的関心からしばしば実存的犯罪者へと変容しているように、自然への退行という危機の際には、「合法性」はそれを防ぐための「法」に、つまり「理性」の拠点になりうるであろう。このように、もともとクラカウアーは近代社会の内に野蛮の侵入を阻止しうる契機を認めていたのだった。のみな

らず、共和国を「現実」に据えて、ブルジョア社会の内部の観察地点に身を置き移すとき、ブルジョアジーに合法性を踏み越えさせたドイツなどの特殊な歴史的要因の働きも、初めて視界に現われてくる。例えばナチズムと深く関わったワーグナーの神話的音楽劇に関して、そのペシミスティックな身振りゆえにそれは「ドイツ市民層の政治的な無力を結局は強化し、それどころか賛美さえした」(205)と、『オフエンバック』でクラカウアーは書いている。もちろんクラカウアーは、近代社会の批判という思考のベクトルは維持し続けた。ただし彼はもともとその根底的な転覆ではなく、マックスの指摘も示唆するようにむしろ「中間領域」において「理性」が絶えず作動することを望んでいたのであり、共和国を方法論的に「現実性」として前提して受け入れることは、その理想に鑑みても彼にとって困難ではなかったであろう。

『オフエンバック』の第二帝政の叙述は、ブルジョア大衆における現実の非現実化に起因する体制という、自身の経験の中で形成されたナチズム観を投影させており、それゆえに読者の内に第三帝国への連想を喚起せざるをえない。『オフエンバック』は、あまりに近過ぎるため理解しがたい現在の現象の本質を、それと類比的な歴史的現象の中にショックと共に認識させる「デジャヴ」の戦略に従っていると、ライルは書いている¹³⁾。正統派マルクス主義のいわば宿命論的ファシズム観を排しつつ、ナチズムの真の姿を暴露する啓蒙的效果を、クラカウアーは狙っていたのだった。ただし彼の第二帝政観は、マルクス自身には影響を受けているだろう。マルクスの『ルイ・ボナパルトのブリュメール18日』によれば、ナポレオン3世は、フランスにおける行政権力の一切の階級利益からの独立と全能化の流れの中で、分割地農民やブルジョアジーに自分を彼らの代表であると錯誤させることによって、独裁的権力を勝ち得たのである¹⁴⁾。それゆえクラカウアーのファシズム観は、同様に『ブリュメール18日』を手掛かりに独裁を論じた、オーガスト・ダルマイヤーを代表とするボナパルティズム理論に近いとも言える¹⁵⁾。一般にボナパルティズム論者は、ブルジョア共和国とファシズムとの間の必然的な結合、内的な連続性を疑ったのである。

しかしクラカウアーは、単なるボナパルティズム理論の圏内に留まっていなかった。「現実の非現実化」に基づく独裁は、陶酔つまり「非現実の現実化」を創出して自己を維持していると、ワイマール時代の自身のメディア考察と接続させながら、彼は議論をさらに展開させていく。ナポレオン3世は自身の永続化のため大衆を擬似現実の中に引き込んでいったというこの主張こそ、第二帝政とオペレッタとを接合する『オフエンバック』の主要テーゼであると共に、この著作の記述から透かし見られるヒトラーとその一味の影が最も色濃くなる箇所でもある。クラカウアーによれば、テロの恐怖だけでは第二帝政は支えられないため、ナポレオン3世は農民にも、ブルジョアジーにも、さらにはプロレタリアートにも利益を約束した。しかし相互に矛盾するこれらの利害を調整する能力は彼にはなかったから、残されていた手段は、「矛盾を即座に浮上させてしまうような冷静な状態を向うへと押しやること」(135)しかなかった。「興奮を永続化し、国民に息を吞ませて、彼らが正気に戻らないようにせねばならなかった。それゆえに歓喜と栄光である。歓喜は陶酔させ、栄光は幻惑させるだろう。」(134 - 135) 皇帝は豪華な宮廷生活を顕示し、パリを改造し、万国博覧会を開催した。「帝政は芝居がかった。」(232) この普遍的な熱狂の中で歓迎され、いっそうの陶酔状態へとパリを誘ったのが、オフエンバックのオペレッタだった。「オペレッタが生まれたのは、それを生んだ社会がオペレッタじみていたからであった。」(192) こうした記述がナチズムを強く意識していることは、見紛いようもない。「歓喜と栄光、ルイ・ナポレオンの標語もそうであった。」ナチズムは「力と歓喜(Kraft und Freude)」をスローガンとし、デモ、大衆集会、映画、さらにはベルリンオリンピックによっ

て、大衆が幻惑された状態を維持していた。「今日の出来事を前にすれば、正に第二帝政のファンタスマゴリーがアクチュアリティを持っていることは、誰も見誤らないであろう。」(12)

第三帝国の先駆である第二帝政はオペレッタ的、つまり喜劇的である。幻想から醒めた目で見れば、独裁はこけおどしと荒唐無稽な言辞に塗れた「喜劇」に過ぎないことを、クラカウアーは『オフエンバック』で強調していく。「二度目は喜劇」というあまりに有名な文章で始まる『ブリュメール 18 日』によれば、ナポレオン 3 世はブルジョア出身の浮浪者、除隊した兵士、詐欺師などの、フランス人が「ボヘミアン」と呼ぶ放り出された大衆の首領 (Chef) であり、大真面目に皇帝の役を引き受け、ナポレオンの仮面を被り、本当のナポレオンを演じていると考えたとき、彼は「自身の喜劇を世界史と解する」¹⁶⁾ 真の道化となったのだった。これらの第二帝政を喜劇に準えるマルクスの文章をクラカウアーはカードに抜き書きし、それを「喜劇としてのクーデター」と書かれた封筒にまとめている¹⁷⁾。この作品に続いて執筆された『全体主義的プロパガンダ』でクラカウアーは、ヒトラーの一味を権力のために権力を求めるボヘミアンと規定し、彼らのファンタスマゴリーの手法を分析しながらその喜劇的性格をクローズアップして、第三帝国の偽りの荘厳を剥ぎ取って脱呪術化を試みた。しかし既に『オフエンバック』でも、現実から逃避するブルジョア大衆のために道化たちによって演じられた喜劇として第二帝政を特徴づける次の文章を記したとき、クラカウアーの念頭にあったのはむしろナチズムであっただろう。「それは喜劇 (eine Farce) だった。なぜなら市民階級もクーデター屋も、現実を形成する代わりに現実の滑稽な偽物を作った (parodieren) からである。市民階級は正に現実との対決の前に独裁制に逃げ込んだ。クーデター屋は純粹に権力のために権力を追求したからである。……クーデターの一味は、カーニバルの一座を思い起こさせた。……[この] 喜劇には血が必要だった。さもなくばそれは、あまりに素早く喜劇と見透かされてしまったであろう。」(132-133)

独裁が資本主義の運命的な帰結ではなく、「現実の非現実化」と「非現実の現実化」とに依拠しているならば、「世界を燃やし尽くして創造し直す」革命に抛らなくとも、それを崩落させることは可能なはずである。実際クラカウアーは第二帝政の衰退を、陶酔からの目覚めの過程として描いていく。「オペレッタの君主」(201) の如くオーストリアとの戦争に臨んだナポレオン 3 世は、死という現実直面して怖じ気づき、直ぐに戦争を中止してフランスに逃げ帰った。これはカトリックの保守派に対する明白な裏切りであったので、彼はやむなく共和主義的大衆の支持を求め、彼らの意を迎える政策に踏み切らざるをえなかった。「イタリア戦役後の皇帝には、たった今まで抑圧していた自由主義を促進し、彼が解き放った陶酔に真っ向から逆らう現実への引き戻しを始めることしか、道は残されていなかった。」(202) ナポレオン 3 世が歓喜と栄光のために推進した産業革命も、経済発展によって人々を浮かれさせる反面、産業化と本質的に結びついている自由主義と民主主義—『オフエンバック』における「現実」—も呼び覚ましてしまった。積極的な公共事業を展開していた同時代のドイツにも同じ覚醒をおそらくは期待しながら、クラカウアーは第二帝政末期における「現実」と「非現実」の交錯を描いていく。例えば、オフエンバックの台本作家の一人である、リュドヴィーク・アレヴィの内面を舞台にして。1869 年 6 月の或る晩、オペラ座での『ファウスト』の上演に列席したアレヴィは、その頃頻繁に起こっていた街頭デモのことが気にかかり、書き割りの後ろへと廻って窓から外を窺った。群衆がキラキラ輝く制服の兵隊たちに蹴散らされるのを、彼は見た。席に戻り舞台上の壮麗な宮殿と美しい乙女に再び目をやったアレヴィは、何が現実で何が夢なのかわからなくなった。この混乱が、1848 年 2 月に祖父が告げた言葉を彼に思い出させた。「おまえには何かわからないだろうけれども、私はこの目で見たんだ、共和国を。」今やアレヴィは、祖父が目撃したのは自由を求めて動

き出した古き力であったことを、理解した。「」自由の女神が民衆を導く「：1830年の7月革命後群衆を鼓舞してきたドラクロワの絵が、彼の前に立ち現われてくる。どちらが夢なのか？どちらが現実なのか？豪華な宮殿と洗練された観客たちは、それからは排除されている。この絵はもはや絵ではなく、現在である。」(294)

このように『オッフェンバック』は、第二帝政と第三帝国を重ね合わせて、正統派マルクス主義のそれとは違うファシズム論を提示し独裁を喜劇と規定することで、現在の危機に対峙する試みであった。続いて第二の問題であるアドルノの批判を検討していくが、それは実質的に、クラカウアーのファシズム観に対する正統派マルクス主義的な立場からの非難であった。

3. クラカウアー対アドルノ

『オッフェンバック』をアドルノが酷評し、クラカウアーとは絶縁すべきかもしれないとさえベンヤミンに告げたことは、ベンヤミンのボードレール論を巡る二人の有名な往復書簡中に記されているため、よく知られている。「私の最悪の予想さえも、はるかに下回りました。……クラカウアーがこの本の作者であることを本当に誇っているならば、彼は真剣に受け止められるべき人間のリストから決定的に自分を抹消したのです。私は彼との関係を断つべきではないかと、本気で考えています。」¹⁸⁾ アドルノは、一体なぜここまで厳しい判断を『オッフェンバック』に対して下したのか。それを理解するためには、「哲学のアクチュアリティ」、「自然史の理念」、「音楽における物神的性格と聴取の退化」、『キェルケゴール』などに現われている、当時のアドルノの思想的立場を確認しておく必要がある¹⁹⁾。アドルノに『オッフェンバック』を断罪させたのはこの立場であり、そしてクラカウアーの反論も、それを標的としていたのだった。

「啓蒙」の問題や「文化産業」批判をクラカウアーから学び取りながらも、アドルノの近代社会に対する姿勢はクラカウアーのそれよりも根底的に否定的である。現実は今や全く理性的ではなく、それゆえ哲学が世界の客観的な秩序を自身のうちから展開しようとすることは許されないと、アドルノは言う。純粋な思考が法則を自律的かつ合理的に定立しても、それは「合理性に還元不可能な存在」によって絶えず打ち破られるのであり、そうである以上哲学は、正にこれらの具体的で歴史的な存在とそれらが作り出している不可解さに向かい合わねばならない。アドルノによれば今日の哲学の課題とは、自律性を放棄して「具体的な歴史内的複合体」に関する科学の分析結果を摂取しながら、理性にとっては謎であるこの世界をそのつど解釈していくこと、言い換えれば「科学から受け取る要素」を様々に配置して、それらから解読可能な像を構築することであった。この像は隠された超越的な意味を顕現させるのではなく、むしろ世界の無意味さを閃かせる。なぜなら哲学はいわば謎解きとして、世界が謎として現われている理由、つまりそれが不合理である理由を露わにするからである。

「分析によって分離された要素を編み合わせて意図なき現実を解釈し、こうした解釈によって現実を明るめること」²⁰⁾、このことをプログラムにする点で哲学は唯物論的であると、アドルノは主張する。のみならず、「商品形式」というマルクス主義的な資本主義批判の範疇を、実質的に哲学的解釈の特権的なコードとして、つまりは世界の不合理の根源として想定している点でも、彼の思想的立場は唯物論的である。「商品と交換価値の歴史的像が、一つの光源のように現実のかたちを浮かび上がらせることは、……ありうるだろう。」²¹⁾「商品形式」がはびこる資本主義社会では、人間は創造的

労働から疎外されてその社会的性格を商品に譲渡し、また自身一つの労働力商品となって、あたかもそれが免れえない永遠の運命であるかのように商品間を支配する法則に服従している。事物も、この疎外された労働の産物であるためもっぱら交換価値として現われ、意味を失った死んだ世界を形成する。このような「物象化」の視点が、近代に対するアドルノの基礎的な視角となっている。彼はそれをルカーチから受け継いだのであり、「音楽における物神的性格」の基礎となっているのは、ルカーチも『歴史と階級意識』で引用している『資本論』の次の一節である。「商品形式は人間に向けて、彼らの労働の社会的な性格を、労働生産物自身の対象的な性格として、これらの事物の社会的な自然的属性として映し出し、それゆえまた生産者の総労働に対する社会的な関係を、彼らの外部に存在する対象の関係として映し出す。商品形式の謎に満ちた性格は、かくしてただこのことのみ由来している。」²²⁾ 商品形式という歴史的な現象が社会の謎、つまり歪みの淵源であることをブルジョアジーは洞察しえない。彼らにとって近代社会は物言わぬ自然に、人間を従属させる「第二の自然」に氷結している。それに対して唯物論哲学は、ブルジョア社会への内在から脱し、露わにしたその「髑髏の散らばる場」の如き相貌を商品形式から解読することで、「暗号めいたもの、硬化したものの覚醒というモティーフ」²³⁾ を掴み取る。ブルジョアジーにとっての自然は哲学によって呪術を解かれ、歴史に規定されたそれ自身歴史的であるものの、すなわち具体的で果敢ない個物の再生産の反復として暴かれる。そのときこの再生産過程自体が歴史的であり果敢なく、それゆえ転変しうることも示唆されるが、「問いの消失において哲学的解釈の真正さは初めて実証されるにしても、純粋な思考は自身からそれを遂行することはできない。そのため思考は実践を招き寄せる。」²⁴⁾

このように自然を歴史によって脱神話化するアドルノは、のみならず歴史も自然によって脱呪術化する。進歩の過程としての、有意味な全体性としての歴史観は近代社会のもう一つの神話であり、それをアドルノは歴史の自然的な性格を示すことで掘り崩そうとするのである。この点でアドルノに決定的な影響を与えたのが、ベンヤミンであった。ベンヤミンは17世紀のバロック作家たちのうちに、近代的な歴史とは全く違う歴史のイメージを見出していた。30年戦争後の灰燼の中を生きたバロック作家たちは、自然を果敢なく消え去る被造物と捉え、歴史をもこうした自然のうちにあるものとして、すなわち受難史として認めたのである。バロック作家たちが用いたアレゴリーという文学表現は、自然の事物からの意味の剝落を含意しているがゆえに、そして最終的には意味付与する精神自身の果敢なさを示す死体へと窮まるがゆえに、虚しい滅びである被造物および歴史の表現であった。ベンヤミンのこの洞察を引き継いで、歴史とは、有意味な発展の物語という幻惑的なヴィジョンには編入されえない、具体的で一回的な果敢ない身体や事物の生成消滅の過程であると、アドルノは捉える。アドルノは歴史も、近代社会の外部から「無意味さのスペクタクル」²⁵⁾ として展望し、そこに浮かび上がる偶然的に現われては消えていく個物の「謎めいた性格或いはパズルのような性格」²⁶⁾ を凝視する。目的への絶えざる接近という枠組が崩れるなか、過去と現在の個物は、或いは新奇さが実は太古の反復であることを示す配置に、或いは古代の事象が最近の出来事の手取りであることを示す布置に据えられて、解読される。『キェルケゴール』ではこの謎ときは、物象化されて廃墟と化したブルジョアのインテリアを舞台に展開されている。

哲学は、運命的秩序でもある自然と連続的發展でもある歴史とを同一平面に配置し、それらの間に生じる相互否定の斥力を利用して神話的近代世界の外部に浮遊して、果敢ない経験的な具体的事物を現出させる。可視的なものへと救い出されたそれらが作り出している謎を解くことを課題とするがゆえに、哲学は唯物論的である。いわば「パースペクティブの変容」²⁷⁾ が哲学によって引き起こされ

るのであり、そこで拓かれる新たな視界を、アドルノは「自然史」と名づけた。ペンスキーによれば、「所与のものがそれ自身、所与の社会経済的な布置に独特の社会的物質的条件の合奏の誤った全体化の反映である限り、自然史の理念は、経験において『与えられている』ものの現われを貶め粉碎することができるのであり、この能力を通じてそれは自身の真理内容を実現する」²⁸⁾。しかしアドルノは、基本的に否定的なこのパースペクティブの中で、忘却され最も希望から見放された果敢ない一回的な個物から、想起を通じて実現不可能な宥和の希望をも「美」として聴き取ってくる。ただしこの追想も、物象化批判の構図から可能となる。なぜなら後の『啓蒙の弁証法』で記されているように、「物象化とは忘却」だからである²⁹⁾。

さてアドルノが1937年5月13日のクラカウアー宛ての手紙で、「徹底的に読み込んだ」『オフエンバック』に対して投げかけた以下のような厳しい非難には、彼のこうした立場が反映していると言えるだろう。

——この作品は、作曲家オフエンバックを手掛かりに19世紀中葉のフランス社会の「伝記」を描く試みであるという。こうした課題を遂行するには、本来オフエンバックの作品の具体的な形式や技法の分析に取り組まねばならない。なぜなら音楽作品は、その形式や技法においてこそ時代と真に絡み合っているからだ。ところが『オフエンバック』は、音楽的な分析や解釈は断念することを序文で宣言しており、実際ここでは音楽は、せいぜい「愕然とするほど」月並みで因習的な仕方では扱われていない。

音楽の分析という困難かつ不可欠な迂路を放棄する君は、その代わりに、オフエンバックは時代の空気に対する感覚を有していた云々といった、「ブルジョア的なありきたりの知恵」を使って社会を構成している。『オフエンバック』は、ブルジョア的な抽象性、つまり個人は社会から自律したモナドであるという個人と社会の関係の抽象化された把握を、無批判に受け入れている。そのうえで個人であるオフエンバックと社会とは、ブルジョアの知恵を用いてブルジョア的に、すなわち予定調和で結びつけられるのだ。

こうした社会構築の抽象性は、「現実」の概念で極限に達している。「これ以上にひどい抽象概念があるか？」³⁰⁾ 君は堅実な資本主義を「現実」と考えているが、現実とは、金融投機を不可欠の要素として含む支配的経済システムに他ならない。「この経済システムは、第二帝政によって最も相応しい仕方では代表されていたのではないか？」³¹⁾ ところが君は、第二帝政を「現実」からの逃避に基づく体制であると述べ、「現実」を第二帝政のファンタスマゴリー——しかもこれはベンヤミンからの借り物の概念だろう？——と対比している。そして君は金融投機を「現実」としての「地に根ざした産業」と対比し、まるで資本主義の本質的収奪性について知らないかのように、口に出すのも恐ろしい言葉である賃金の「適正価格」についてすら語っている。君の「現実」概念は、「ナチズムの思考財産」に接近している。オフエンバックにほとんど批判的ではない君は、その作品が映しているブルジョア社会と、同意しているのだろう。だからこの本がブルジョアを愉しませるアネクドートから組み立てられているのは、偶然ではない。君の順応主義は、随所に見られる性的な事柄に関わる老紳士風のユーモアの中にもはっきりと現われている。それらは、ブルジョアの性的抑圧と性的不能を垣間見させているのである。——

『オフエンバック』は個々の音楽作品の分析を怠って、腐敗の根底である商品形式との対決を回避しているばかりか、ブルジョア的な神話にすり寄って、進んで自らを商品化している——自然史的パースペクティブに立つアドルノにとって、物象化という視点が欠落し、ブルジョアの抽象性に耽っ

て音楽技法という個別的事象を無視する『オフエンバック』は、全面的に否定するしかない代物であっただろう。アドルノの怒りと嫌悪の深さは、クラカウアーをナチ的だすらと難じていることから伺える。

だがクラカウアーの側から言えば、アドルノのこの批判もまたその基礎である思想的立場も、他ならぬナチズムとの対決にとっては何の意味も持ってはいなかった。この対決のためにこそ、クラカウアーは第三帝国への連想を促しながら、第二帝政を「[ブルジョアジーの] 不安と恐怖から成立した喜劇」³²⁾として印象づけようとしたのであり、その際ブルジョア共和国を意味する「現実」概念は、二つの独裁の秘密を解読する共通の鍵として決定的に重要なのであった。にもかかわらずアドルノはこの概念を正確に理解しないばかりか、そもそもブルジョア社会の内に肯定的な契機を想定するクラカウアーの姿勢自体を、ブルジョアとの軽蔑すべき馴れ合いと断罪する。ナチズムも射程に入れた独裁理論に、ブルジョア社会内部の区別に立脚しているという理由だけから、アドルノは一顧だに与えることがない。こうしたアドルノの姿勢は、ブルジョア共和国とファシズムとの連続性を疑わない、教条主義的マルクス主義の現われだとクラカウアーには思われた。それゆえ5月25日の手紙のクラカウアーの反論は、受けた非難に劣らず激しいものとなった。

クラカウアーは現実概念に関する、またファンタスマゴリー概念を巡るアドルノの誤解³³⁾を指摘したうえで、『オフエンバック』に対するアドルノの批判を次のように切り捨てていく。「君の立場は知っているから、こうした批判は予期していた。君は破壊的なものだと思っているのだろうが、君の批判は疑いもなく愚かしい。……君が徹底的に読んだとすれば、明らかにそれ以上に徹底的な偏見が、読んだものを理解することを妨げている。こうした分別の喪失は、僕の時代叙述が君の使う範疇ではなされていないことから引き起こされた、条件反射の結果としてしか説明できない。だが君の範疇を用いることほど、間違ったことはないだろう。」³⁴⁾クラカウアーは、共和国を現実と見なす視点によって「ブルジョア社会に意識的に内在する私のやり方」の正当性を明言する。「なぜなら、ブルジョア共和国から出発することによってだけ、……ブルジョア社会内部の素材を適切かつ歪めずに消化することができるからだ。」³⁵⁾それに対してアドルノの立場は、結局正統派マルクス主義的な見方に浸食されて理論による経験の裁断に陥ると、クラカウアーは仄めかす。「具体的な素材における解釈が一定の、しかし様には確定しえない閾を踏み越えるなら、それは解釈であることをやめて主観的な恣意の性格を帯び、せいぜいで美的な珍奇さという問題のある刺激を成就するだけだ。」³⁶⁾「私の仕事の全面的な否定だと思い込んだ批判によって、君はその真の内容を全面的に無視しただけだ。」³⁷⁾結論的にクラカウアーは、アドルノに対してこのように言い放っている。

双方の批判は噛み合わなかった。5月27日の手紙でアドルノは、自身に対する批判—アドルノ自身の言い回しによれば「正統主義者」かつ「美的な珍奇さに囚われた心情の代表」、或いは「レーニンとマラルメの異常な混血」³⁸⁾—を真剣な対話からの逃げと見なし、相変わらずクラカウアーに次のように問いかけている。「現実」が共和国であるとするなら、「国家形式それ自体が他の形式よりも『いつそう現実的』なのか。しかし経験的なものは経済的にこそ、それ固有の社会的実体に最も相応しているのではないか。一体、国家体制を現実と同一視し、それに即して幻想性を測ることができるのか。そのときには驚くほど素朴な社会解釈に陥るのではないか。」³⁹⁾「物象化」理論を疑わないアドルノは、さらに社会科学研究所の紀要に掲載された『オフエンバック』の素っ気ない書評にも、こう記している。「現実の商品形式自身から奪い取られねばならないだろう。」⁴⁰⁾

『オフエンバック』を巡る二人のこの論争に関しては、『オフエンバック』の意義を正當に理解

できなかったアドルノの視野狭窄に問題があったと言わねばならない。まず確認しておくべきことは、クラカウアーがその反論で衝いていたように、ファシズムに関する限りアドルノそしてフランクフルト学派の見解は正統派マルクス主義を踏襲していた、という点である。アドルノはヒトラーを、「独占資本主義段階の西洋列強の反共産主義方針におけるチェスの駒」⁴¹⁾と考えており、彼にとってファシズムとは結局、「商品形式の最終的勝利」⁴²⁾なのであった。しかし、資本主義の発展が自動的かつ必然的にファシズムを招き寄せるというこうした主張は、第二次世界大戦以後の歴史を知る我々には受け入れることはできない。それに対して、非現実の現実化に依拠する自由主義の擬似克服の試みというクラカウアーのファシズム理解は、今日強烈なアクチュアリティを有しているであろう。トラヴェルソによれば、「クラカウアーは、大衆の基礎に関する主張とナチズムの社会的根に関する主張とによって、そのテキストに公式マルクス主義やフランクフルト学派の分析を上回る深みと陰影とを与えている。フランクフルト学派は、非常に経済主義的なファシズム観に結び付けられており、戦争中それを克服することはなかったのである。」⁴³⁾ アガールは、二つのエピソードでアドルノの考えの固陋さを示している。第一に、ナチズムを経験的、具体的に考察するどころか、正統派マルクス主義の理論に沿ってアドルノは一そしてフランクフルト学派も一、ファシズムとブルジョア共和国の同一性の証明に躍起になっていた。「私の考えでは、システムが〔ナチズムの〕プロパガンダと〔自由主義国家の〕広告との間で行っている区別の虚しさを明らかにすることが必要です」と、1936年のホルクハイマーへの手紙でアドルノは書いている。第二にアドルノは、1938年にクラカウアーの『プロパガンダ論』を一勝手に一書き改めた際、ナチズムを可能にしたドイツの政治的に「特別な道(Sonderweg)」に触れたクラカウアーの先駆的な叙述を、無用な箇所として削除したのだった⁴⁴⁾。

アドルノのこうした硬直したファシズム観は、彼の当時の立場の必然的帰結であった。経験的で具体的な個物に止目するアドルノの唯物論は、物象化を中核とする自然史的パースペクティブによって初めて可能となった。つまりそれは神話的近代とその呪縛を脱した外部の立場との二元に立脚していたのであり、そのためアドルノはファシズムという異常現象の出来に直面しても、クラカウアーのようにブルジョア社会内部での政治的ダイナミズムの分析に着手することはできず、それを大きくブルジョア社会の帰結と捉える他はなかった。近代ブルジョア社会への一切の妥協を拒絶するアドルノの「ラディカリズム」は、真のカタストロフであるナチズムの前でいわば思考停止に陥り、ブルジョア共和国とファシズムとの連続性を疑わない教条主義的見解と接続したのだった。

アドルノのこうしたファシズム観の問題性は、そこから導き出された1930年代の政治状況に関する判断の誤りからも、確認することができる。いち早くスターリンの正体を見抜いてソヴィエトに見切りをつけていたクラカウアーに対して、アドルノはソヴィエトの実験や文化政策には幻滅を覚えながらも、なお沈黙を守ることでヒトラーに抗する希望としてのソヴィエトに忠誠を示さねばならないと、1936年末に書いていた。「現在の本当に絶望的な状況では、いかなる深刻な犠牲を払っても一そして私以上にその深刻さを知る者はいない！—規律を守り、ロシアを傷つけるものは何も出版すべきではない。」⁴⁵⁾ 後の独ソ不可侵条約を思えば、この発言の悲愴さは悲喜劇的にすら響いてくる。

またその「甘ったるい」ヒューマニズムをアドルノに嘲笑されたクラカウアーは、ヒトラー政権成立直後の亡命者であり、ナチズムがドイツにもたらす破局を最も早期に正確に予見していた。1933年2月18日に彼がパリからフランクフルト新聞の同僚ライフエンベルクに宛てた手紙は、「胸が締め付けられるほどの明察」⁴⁶⁾に満ちている。「この時点で一般にヒトラーの独裁からは……最悪のテロが予想されるという判断に基づいて、私はこの手紙を書いている。この独裁で我々がお目こぼしされ

るなどと、あなたは信じているのか。私に関して言えば、例えばユダヤ人のジャーナリストは今後書くことが許されなくなると、全く真剣に考えている。10年の間極めて恐ろしい憎悪を育ててきた運動は、犠牲者を作り出すだろう。反ユダヤ主義等々は何の良心の呵責もなく暴れまわり、ドイツの精神的生を根絶するだろう。……どうか、こうしたことが起きないなどとは考えないでくれ。おぞましい脅迫が実行されると、前提してくれ。この運動を肥大化させたブルジョア階級にその行き過ぎを阻止する力があるなどとは、信じることはできない。」⁴⁷⁾ それに対して幻想を排した理論を誇るアドルノのナチズムに関する見通しは、甘く幻想的なものであった。アガールは書いている。「歴史の大変動は理論に対する挑戦だったのであり、この観点から言えばアドルノは、不安に駆られた聳いた姿勢によって石のようになっていた。こうした姿勢を、次の異常な言葉が証言している。「私たちの理論によれば戦争は起こらないだろうという事実は、理論が誤っていた場合に起こる戦争をより穏便なものとはしません。」[1938年5月4日のベンヤミン宛ての手紙。] この後戦争が起こったとすれば、それはアドルノにとっては、彼自身の表現を用いるなら理論に対する経験の勝利なのであった。」⁴⁸⁾ (アドルノは1938年9月12日のクラカウアー宛て手紙に、こう記している。「私は相変わらず戦争の勃発を信じてはいない。それでも戦争が起きるなら、実際それは単に野蛮な暴力の勝利であるのみならず、経験論の理論に対する勝利ともなってしまうだろう。」⁴⁹⁾ アドルノは1933年4月15日の手紙でクラカウアーにドイツへの帰国を奨めているばかりか⁵⁰⁾、ナチ政権下のドイツでいわば越冬する可能性すら模索したのであり、その試みの一環として、1934年に、ヒトラー・ユーゲントの指導者であるシーラハの詩に基づくヘルベルト・ミュンツェルの合唱曲『迫害された者の旗』の論評を発表した。そこにはナチ的な音楽観への批判が巧みに織り交ぜられていたものの、ドイツの読者を想定してこの曲に肯定的な評価が下されていたうえ、「ロマン主義的リアリズム」というゲッベルスの言葉も用いられていた⁵¹⁾。「ナチズムの思考財産」に手を出していたのは、実際にはアドルノの方だった。

4. 新しい出発としての『オフエンバック』

アドルノの『オフエンバック』批判で残されている問題は、芸術作品と社会との連関はその技法の分析から読み取られねばならないという、クラカウアーのオペレッタ解釈手法に対する非難である。ここまで、オフエンバックのオペレッタ自体についてのクラカウアーの分析には、触れてこなかった。だがアドルノが推奨する方法が、文化を解読するための唯一のアプローチであるとは、言えないであろう。実際、須藤訓任によると、クラカウアーに比べれば音楽との関わりが遥かに深いニーチェも、ワーグナーを批判する際に標的としたのはワーグナーの芸術作品それ自体というより、「デカダンスとしての近代の「本質」の体现者に比定される」ワーグナー自身、言い換えれば彼の「音楽作品が実現し具体化するべき理念」であったという⁵²⁾。クラカウアーが描き出そうとしたのもまた、人間としてのオフエンバックが具現していた、彼の「理念」であった⁵³⁾。

よく知られているように、ワーグナーの否定に転じた後期のニーチェは、オフエンバックをバイロイトの精神の対極として賞賛した。この評価もやはり、アレヴィとメイヤックの台本を不可欠の要素とする彼の「理念」を照準としていたが、須藤によれば、既に学生時代に心酔していたパリのオペレッタをニーチェに再発見させたのは、彼が抱懐するに到った「永劫回帰」の教説であった。それを須藤は次のように解釈している。等しいものが「永劫回帰」する世界では、「外部」つまりヨーロッ

パで世界を一元的に意味づけてきた超越的な唯一神が、根底的に排除される。その限り、「永劫回帰」はヨーロッパの知的誠実さの究極的帰結である。しかし同時に、神は「観客」であり、人間の生および世界の意味の「可能性の条件」であるから、外部が否定されるなら生も世界も意味を失って、歴史的社会的出来事が「物語」へと結晶することなくなる。外部なき内部である永劫回帰の世界は迷宮として表象されるのであり、その中で人は道を見失い、眩暈に襲われてしまう。そのためニーチェは、外部の非存在にあたうる限り誠実な仕方外部を構想した。すなわち、多元的な舞踏する神々という「虚構」として。虚構の神々が永劫回帰と表裏一体の形で指定され、その眼に映し出されることを媒介として、無意味な事象の連なりに意味と物語が胚胎する。「永劫回帰」の世界では、唯一の超越的な視点が一元的に世界を睥睨するのではなく、それぞれは有限だが無限に存在する神々のまなざしが、世界に様々な次元の有意義な「かたち」を付与している。「神々は、世界の観客として、世界を映し出す「鏡」である。」⁵⁴⁾ 世界の迷宮じみた相貌は、「神々の舞踊」の錯落として観じられ、それゆえ人間は絶えず新たな始まりの、新たな意味創出の可能性に逢着する。意味の決定可能の無限性を作動させ続けながら、事実の全面的被決定性を受け入れること、須藤によればこれこそが「永劫回帰」の教えであり、「ディオニュソスの肯定」、「運命愛」の境地なのであった。

当然クラカウアーも、オッフェンバックに対するニーチェの賛美に幾度か言及している。「ニーチェはあまりに深く形而上学的思弁の中に入り込んでいたので、オッフェンバックの表面に対する感覚を評価せざるをえなかった。」(361) この言葉が示唆しているとおり、単なる第二帝政の支えに尽きない意義を、クラカウアーはオッフェンバックに認めていた。のみならず、オッフェンバックへとニーチェを導いた彼の「深い形而上学的思弁」にも、クラカウアーは強く共感していたであろう。オッフェンバックの「理念」を描き出す際、彼は自身の思想的立場を強く投影しており、そしてその「理念」は、なお粗削りな形ではあるが、須藤の解釈した「永劫回帰」の境地との親近性を示しているのである。クラカウアーは『オッフェンバック』執筆後、マルセイユとニューヨークでこの「理念」を展開し、「形而上学」的にではなく新しいメディアが拓く経験的地平の中で、自身の映画理論を彫琢していった。そこでは、「外部」に虚構された神々のまなざしは世界に内在するカメラアイとして、その眼（「鏡」）が映し出す意味生成の可能性はカメラが暴露し記録する「カメラリアリティ」として、神々の舞踊の形象は「エピソード」や見過ごされていた事物の「相貌」として、「運命愛」は映像が可視的にする「生の流れ」或いは「生活世界」への帰還として、それぞれ捉え直されていると言える。彼の描くオッフェンバックの形象のうちには、クラカウアー思想のこうした最終的展開の萌芽が含まれているのである。

『地獄のオルフェウス（天国と地獄）』や『美しきエレヌ』などのオペレッタが、陶酔を作り出すことによって第二帝政に貢献しているだけではなく、それを風刺し、独裁の秘密をも暴いていることを、まずクラカウアーは指摘する。『地獄のオルフェウス』では神々の王ユピテルが、妻のユノの嫉妬を尻目にエウリュディケを追いまわし、そして天国に退屈し切った神々がラ・マルセイエーズの響くユピテル体制の転覆を叫ぶと、王は地獄の旅へと招待して神々の享楽への渴望に応え、自分の支配権を建て直す。ユピテルがナポレオン3世を、ユニが皇妃ウジェニーを暗示していることが明らかなこのオペレッタでは、偉大さの虚像が引き裂かれ、帝国の壮麗の後ろで滾っている感官充足への衝動が白日の下に晒される。陶酔と不行跡と権力のための謀略に満ちたこの作品で、唯一ジョン・スティックスのメランコリックな歌だけが、「欲望と慣習」だけの世界とは違う世界を召喚している。だが『地獄のオルフェウス』では、「アルカディアのかつてのプリンス」は道化にならざるをえない。「仮象が支配するところでは、真正なものは嘲られるのである。」(186)

社会が陶醉に呑み込まれ、左翼が無気力に沈滞していた第二帝政初期、オッフェンバックのオペレッタだけが生き活きとした社会批判を続けていたと、クラカウアーは言う。それは、「強いられた静けさを貫く笑いを誘発」(287)しながら、「忘却の川の水を飲んだ」(184)ブルジョアジーに己の姿を突きつける「鏡」であった。オペレッタは彼らを非現実へと引き込みながら、いわば夢想の形式でブルジョアジーに「現実」を直視させた。クラカウアーがアレヴィの内面の中に描いたように、こうした非現実と「現実」の交錯はブルジョアジーの「覚醒」を促すのであり、その限りでオッフェンバックのオペレッタは、軽佻浮薄な第二帝政における「現実」の代理人でもあった。「体制の非現実性 (Irrealität) が剥き出しにされればされるほど、オッフェンバック流風刺劇 (Offenbachiade) の現実性 (Realität) が明らかとなった。」(287) このことは、独裁が後退し批判的な社会勢力が再び盛り返したとき、オペレッタが黄昏を迎えたという事実によって、裏書きされている。

しかし、オッフェンバックが独裁の虚像を暴露するのは、決して破壊衝動のためでも、偶像破壊や瀆神の歓びのためでもないことを、クラカウアーは強調する。空疎な権威や偽りの神聖さを彼が脱呪術化するのには、「理性」の余地を作るため、「歪められていない人間存在に場所を与えるため」であった。「彼の音楽のやり方は常にそうだった:対象を風刺によって破滅させるのではなく、ユーモアによって止揚する。」(167) それゆえ彼のオペレッタは、独裁と比して「理性」の場である限りは確かに独裁を揺さぶって共和国に助力するが、ブルジョア共和国が全き「理性」の秩序ではない以上、結局はそれをも笑い飛ばす。その政治的信条には関わりなく、オッフェンバックの存在が体現していた「理念」は、「理性」に反するものなら何でも嘲弄するのである。「彼のオペレッタの辛辣な攻撃に歓声をあげるであろう共和主義者は、おあずけを食われる。陶醉させる場面で饗応される酩酊者も同様に、ただ引きずりまわされただけだと気づく。浮ついた曖昧さに満ち満ちて、オペレッタはどちらの裏もかいていく。そもそもそれは完全に社会生活に入り込むことはなく、むしろ過去と将来のパラダイスを故郷とし、時間を突っ切って時間の外へと抜け出していく。それは極楽鳥 (ein Pardiesvogel) である。第二帝政の非現実性のために、それは翼を広げることができたのである。」(214)

この鳥が第二帝政の空をこそ飛ぶことができたのは、ナポレオン3世の独裁が陶醉の体制であり、そして後の『プロパガンダ論』で詳述されるように、陶醉状態では近代的な人格と共にラティオの一元的な支配が掘り崩されるからである。しかしこのとき同時に、人間の内の自然的古層が掘り起こされていわばデーモンが甦り、人は死の妖しい魅惑にも囚われるだろう。オッフェンバックは「根源的な力」(345)を召喚しながら、「自然的力の暗黒の支配に対する恐れ」(205)を抱いていた。デカダンスを脱して永劫回帰を受け入れながらも、その陰鬱な重さは振り払われねばならないように、自然という他者に開かれながらも、自然への退行の幻惑は抗われねばならない。オッフェンバックは、「暗い地底」から生まれた自身のオペレッタにおいて、「デモーニッシュなものを人間化しようとした」(94)。「此岸に向けられたブルヴァール (大通り) の意志に仕えながら、彼岸への魔術的な関係を維持しているのではないかという疑いを呼び起こした、一人の芸術家がここに存在した。」(94)

それゆえにクラカウアーは、オッフェンバックを大地の精霊をからかいながら浮遊する大気の精霊「アーリエル」に喩える。「彼は自然の精霊のように大地の深みから立ち昇ってきたのではなく、大気 of 精霊アーリエルのように、溝や裂け目の上を浮遊して、あの故郷へと向かっていった。」(94) 遙かな過去と遙かな未来のユートピアー「一切の不安な夢を免れた、自由で明るい人間の共存」(13) —を故郷として、そのような存在が備えるまなざしで眼前の現実の歪みを暴きながら、自然の重力を振り切って現在を軽やかに舞い、「理性」つまり「新しい始まり」の可能性を露わにする精霊アーリエル、

クラカウアーによればこれがオッフェンバックの「理念」である。さらにクラカウアーは、先の引用でも触れられているオッフェンバックと「街路」との結びつきのみならず、彼の音楽がそこから響いている、「いかに遠くにあるにせよ全ての地球の住人がそこに属している故郷」(157)についても述べて、アーリエルが飛翔しているのは悲惨や破局に満ちていながらも、なお希望もちりばめられた「生の流れ」或いは「生活世界」の中であることを示唆する。このようにオッフェンバックの理念には後の映画理論で展開される諸要素が潜在しているから、彼のイメージはクラカウアー思想の「新たな始まり」と見なすことができるだろう。

冒頭で触れたように、クラカウアーの『オッフェンバック』と同時期に、ベンヤミンも近代の「原史」としての第二帝政のパリに深い関心を寄せていた。本稿の締め括りとして、ここまでその輪郭を描いてきたクラカウアーの思想とベンヤミンのそれとの差異を、簡単に浮き彫りにしておきたい。クラカウアーのいわば内在的な多元主義からは、アドルノの思想はいかに否定的ではあれ超越的で一元的なパースペクティヴィズムとして現われていた。それに対して、同様にブルジョアの経験に内在していたと言えるベンヤミンとは、例えば技術のユートピア的ポテンシャルへの注目など、クラカウアーは多くを共有していた⁵⁵⁾。「軽やかなオッフェンバックの音楽は、技術がもはや人間を隷属させず、それと戯れることができるほどに自由に人間が技術を使いこなす状態を現出させる。」(333) パリに埋もれている近代のアルタナティブな可能性に対するメランコリックな憧憬に満ちた追想も、クラカウアーはベンヤミンと分かち持っていた。『バサーージュ論』のD 束「退屈、永劫回帰」には、『パリの生活』の一場面に触れた『オッフェンバック』の一節が抜き書きされている。それは、スウェーデンのドゥ・フラスカータ男爵からの手紙をパリの娼婦メテッラが読む場面で、「凍えた土地」に縛られた男爵は、パリに恋焦がれているのである。「遠くから」見られるとき、パリは「ガラスの向こうの記念品」に、別の可能性の約束に変容する。「パリは男爵の目の前にありありと姿を現している。それは、身分の違いが抹消される場所、南国的な温かさと轟くような都市である。メテッラはフラスカータの手紙を読み、そして読んでいる間に、この小さな輝く記憶イメージの回りを、まるでパリが失われたパラダイスであるかのような哀愁と、パリを約束されたパラダイスと同一視する至福と共に、音楽が飛翔する。」(267) しかしベンヤミンが周知のように商品経済を「永劫回帰」の地獄と断じ、この無限の反復の突然の中断を、延々と続く悪夢からの「平手打ち」による覚醒を求めたのに対して、クラカウアーはこうしたメシア的な救済のヴィジョンからは慎重に身を守っていた⁵⁶⁾。彼は、二つのユートピアの間の「中間領域」に滞留し続けることを、意志していた。なおそこに織り込まれた新しい始まりの可能性を見つめながら、或いは忘却されているその想起を期待しながら、嘆きや悲惨、そして虚構が現実化して原初的自然が跋扈する危険に満ちたこの時空間に、クラカウアーは自らを溶け込ませていったのだった。

注

- 1) Cf. Ingrid Belke, “Nachbemerkung und editorische Notiz”, in, *Werke Band 8*. ベルケによれば、オペレッタの本国フランスにおけるオッフェンバック像は基本的にこの著書によって形成されたという。
- 2) Michel Espagne, “Siegfried Kracauer et Paris”, in, *Pardé*, No.14, 1991, p146-171. Enzo Traverso, *siegfried kracauer : itinéraire d'un intellectuel nomade*, Paris, 1994. Orivier Agard, “Jacques Offenbach ou

- l'archéologie de la modernité”, in, Nia Perivolaropoulou et Philippe Despoix (dir.), *Cultur de masse et modernité : Siegfried Kracauer sociologue, critique écrivain*, Paris, 2001, p.179-211. Agard, *Kracauer : Le chiffonnier mélancolique*, Paris, 2010. Graeme Gilloch, *Siegfried Kracauer*, Cambridge, 2015. Harald Reil, *Siegfried Kracauer Jacques Offenbach : Biographie, Geschichte, Zeitgeschichte*, New York, 2003.
- 3) Cf. Traverso, *op.cit.*, p. 132-133, Belke, *op.cit.*, S.537. なお、フランス亡命時代のクラカウアーの生活については、ヴィッテの次の文献が詳しい。Karsten Witte, “Siegfried Kracauer im Exil”, in, *Exilforschung*, 5/1987, S.135-149.
- 4) Dirk Oschmann, *Auszug aus der Innerlichkeit : das literarische Werk Siegfried Kracauers*, Heidelberg, 1999, S. 311.
- 5) *Ibid.*, S. 259.
- 6) Kracauer, *Georg*, in, *Werke* 7, 2004, S. 511-512.
- 7) Siegfried Kracauer, *Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit*, in *Siegfried Kracauer Werke Band 8*, Frankfurt am Main, 2005. なお、平井正の翻訳も参照させていただいた。平井正訳『天国と地獄 ジャック・オフエンバックと同時代のパリ』, 筑摩書房, 1995 年。
- 8) Agard, “Jacques Offenbach ou l'archéologie de la modernité”, p.193.
- 9) Traverso, *op.cit.*, p.109-111.
- 10) Cf. Belke, *op.cit.*, S.536, Anm.108, Agard, *op.cit.*, p.193-195.
- 11) Theodor W.Adorno・Siegfried Kracauer, *Briefwechsel 1923-1966*, Frankfurt am Main, 2008, S. 246.
- 12) Michael Mack, “Literature and Theory : Siegfried Kracauer's Law, Walter Benjamin's allegory and G.K.Chesterton's 'The Innocence of Father Brown'”, in, *Orbis Litterarum*, 54/6, 1999, p399-423.
- 13) Reil, *op.cit.*, S. 73.
- 14) カール・マルクス, 植村邦彦訳, 『ルイ・ボナパルトのブリュメール 18 日』, 平凡社, 2008 年。
- 15) トロツキーの『10 月革命』の書評で、クラカウアーはボナパルティズムに言及している。Cf. Kracauer, 《Oktoberevolution》, in, *Werke* 5.4, Suhrkamp, 2011, S. 371.
- 16) マルクス, 前掲書, 106 頁。
- 17) Agard, *op.cit.*, p.196.
- 18) Adorno・Benjamin, *Briefwechsel 1928-1940*, Frankfurt am Main, 2008, S. 240-241.
- 19) 以下のアドルノの解釈には、ペンスキーの以下の研究にも依拠している。Max Pensky, *Melanchory Dialectics*, Massachusetts, 1993. Pensky, “Natural History : the Life and Afterlife of a Concept in Adorno”, *Critical Horizons*, 5(1), 2004, p227-258. また以下の訳書も参照させていただいた。細見和之訳, 『哲学のアクチュアリティ』, みすず書房, 2011 年。三光長春・高辻知義訳『不協和音』, 平凡社, 1998 年。
- 20) Adorno, “Die Aktualität der Philosophie”, in, *Gesammelt Schriften I*, Suhrkamp, 1997, S. 336.
- 21) *Ibid.*, S. 337.
- 22) Adorno, “Über den Fetischcharakter in der Musik”, in, *Gesammelt Schriften 14*, 1997, S. 24.
- 23) Adorno, “Die Idee der Naturgeschichte”, in, *Gesammelt Schriften I*, S.357.
- 24) Adorno, “Die Aktualität der Philosophie”, S.338-339.
- 25) Pensky, “Natural History”, p. 234.
- 26) *Ibid.*

- 27) Adorno, “Die Idee der Naturgeschichte”, S. 356.
- 28) Pensky, op.cit., p.231.
- 29) *Ibid.*, p.242.
- 30) Adorno・Kracauer, *Briefwechsel*, S. 356.
- 31) *Ibid.*
- 32) *Ibid.* S. 363.
- 33) クラカウアーは、ファンタスマゴリー概念をベンヤミンよりも先に使い始めている。この点についてはアドルノとの往復書簡の 364～365 頁の編者の注記を参照のこと。また両者ではその意味も違っていることについては、Agard, op.cit., p.195-202 を参照のこと。
- 34) Adorno・Kracauer, *Briefwechsel*, S. 362-3636.
- 35) *Ibid.* S. 363.
- 36) *Ibid.* S. 364.
- 37) *Ibid.*
- 38) *Ibid.* S. 367.
- 39) *Ibid.* S. 366-367.
- 40) Adorno, “Siegfried Kracauer, Jacques Offenbach und das Paris seiner Zeit. Amsterdam : de Lange 1937”, in, *Gesammelt Schriften 19*, S. 364.
- 41) Rolf Wiggershaus, *Die Frankfurter Schule*, München, 1986, S. 184.
- 42) Agard, *Kracauer*, p. 232.
- 43) Traverso, op.cit., p.125.
- 44) Cf. Agard, *Kracauer*, p. 231-235.
- 45) Wiggershaus, op.cit., p. 185.
- 46) Oschmann, op.cit., p. 257 Anm.59.
- 47) *Ibid.*
- 48) Agard, *Kracauer*, p. 235.
- 49) Adorno・Kracauer, *Briefwechsel*, S. 402.
- 50) *Ibid.* S. 308-309.
- 51) Wiggershaus, op.cit., p. 180.
- 52) 須藤訓任, 『ニーチェ 〈永劫回帰〉という迷宮』, 講談社, 1999 年, 181 頁。
- 53) グリムシュタットもまた、クラカウアーが描き出したオッフェンバックの「理念」に着目して、アドルノの批判からクラカウアーを擁護している。Kari Grimstad, “Jacques Offenbach. Reflex und Reflexion eines Phänomens bei Karl Kaus und Siegfried Kracauer”, in, Michael Kessler/Thomas Y. Levin (Hg.), *Siegfried Kracauer : Neue Interpretation*, Tübingen, 1990, S.59-76.
- 54) 須藤, 前掲書, 235 頁。
- 55) 19 世紀パリを対象としたクラカウアーとベンヤミンの作品は、共にアドルノの辛辣な批判に晒されたが、ギロッホは、アドルノの立場と対比すれば両者は同じ思想的陣営に属していると論じている。彼らは共に、骨董的な関心からではなく現在の関心に動かされて、オッフェンバック、ボードレール、そして彼らの時代のパリの「弁証法的イメージ」を作ろうとしたのである。またギロッホは、クラカウアーのオッフェンバックの映画構成案を分析し、マーティン・ジェイの批判とは違っ

て、それがミュージカルとして後の彼の真正な映画の基準を満たすものとなりえたことを示している。Cf. Graeme Gilloch, *Siegfried Kracauer*, p.93-120.

- 56) アドルノへの手紙から判断する限り、ベンヤミンの『オフエンバック』評価は低い。しかしパサージュ論のための覚書には、この著作から十箇所抜き書きされている。なお、ベンヤミンが『オフエンバック』に不満を抱いた点の一つであるユダヤ的なものの扱いについて、エスパーニュは次のように述べている。「ユダヤ教は、パリを扱ったベンヤミンのテキストよりもはるかに多く、クラカウアーのテキストに現存している。」(Espagne, *op.cit.*, p.149) トラヴェルソは、オフエンバックのイメージの描出には、クラカウアー自身のユダヤ的なものの理想が織り込まれていると指摘している。Cf. Traverso, *op.cit.*, p.140-141.