

# アドルノとベンヤミン

## — 自律的芸術の救済をめぐる —

宇和川 雄

### 1. はじめに

ヴァルター・ベンヤミン (1892-1940) に影響を与えた人物、あるいはベンヤミンが影響を与えた人物は数多くいるが、なかでもテーオドル・W・アドルノ (1903-1969) は特別な存在である。アドルノはベンヤミンの弟子であり、良き理解者であり、友人であると同時に、亡命中のベンヤミンを支えた支援者でもあった。そしてまた彼は第二次世界大戦後にベンヤミンの思想を紹介し、それを独自に引き継いで発展させた後継者でもあった。ベンヤミンがいなければアドルノの思想形成はありえなかったし、その逆もまた然りである。アドルノの表現を借りるならば、彼らは「共同で哲学をおこなう星のもとに (im Zeichen gemeinsamen Philosophierens)」<sup>1</sup> い

---

本論文は、第45回社会思想史学会シンポジウム「アドルノ研究の現在地——没後50年をどう捉えるべきか」(2020年10月25日開催)における口頭発表原稿に加筆・修正を加えたものである。本論文では、ベンヤミンのテキストの引用に関しては次の校訂版全集を使用し、略号BGSに巻数と頁数を記す。Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a. M. 1991. また、アドルノのテキストの引用に関しては次の校訂版全集を使用し、略号AGSに巻数と頁数を記す。Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*. Hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz. Frankfurt a. M. 2003.

<sup>1</sup> Adorno, Theodor W.: *Der Zauberer mit dem sehr hohen Hut*. In: Wizisla, Erdmut (Hg.): *Begegnungen mit Walter Benjamin*. Berlin 2015, S. 125-131, hier S. 127.

た。ヘンリー・ローニツが編纂した二人の『往復書簡集』<sup>2</sup>は、まさにそのことを示す恰好のドキュメントであると言える。しかし、ベンヤミンとアドルノの思想は必ずしもひとつの哲学に還元されるものではない。『往復書簡集』のなかには、ベンヤミンとアドルノの意見が食い違う場面も散見される。例えばディズニーやチャップリンの映画の評価をめぐる、あるいはマルクス主義の理解をめぐる、あるいはカフカやボードレールの作品解釈をめぐる、二人の意見はしばしば対立し、すれ違う。こうした点に注目して、ベンヤミンとアドルノの思想の境界線を明確にしようとする試みは、これまでも繰り返しおこなわれてきた。<sup>3</sup>しかし先行研

<sup>2</sup> Lonitz, Henri (Hg.): *Theodor W. Adorno, Walter Benjamin, Briefwechsel 1928-1940*. Frankfurt. a. M. 1994.

<sup>3</sup> 例えばジョルジュ・アガンベンは1978年の論考のなかで、ベンヤミンのボードレール論に対してアドルノから寄せられた批判（とくに1938年11月10日付のベンヤミン宛の手紙）に注目して、ベンヤミンの文献学的「方法」とアドルノのヘーゲル主義的「方法」の違いを指摘している。アガンベン、ジョルジュ「君主とカエル——アドルノとベンヤミンにおける方法の問題」[同「幼児期と歴史——経験の破壊と歴史の起源」岩波書店、2007年、187～230頁所収]参照。この論文のなかで、アガンベンは、アドルノによって否定されたベンヤミンの「方法」の独自性の擁護、あるいは再評価を試みている。アドルノとベンヤミンの思想の違いを明確にすることによって、ベンヤミンの思想の独自性を再評価しようとする同様の試みとしては、他には例えば三原弟平『思想家たちの友情——アドルノとベンヤミンにおける方法の問題』白水社、2000年が挙げられる。こうした試みは、ベンヤミン研究のこれまでの展開を振り返ると、次のように説明することができるだろう。ベンヤミンの死後、ベンヤミンの業績をまとめ世界に紹介した一番の功労者はアドルノであった。ベンヤミンの著作集を編集したアドルノは、名実ともにベンヤミンの遺産管財人の立場にあった。しかし1960年代以降、アドルノによるテキストの編集方法などをめぐって、さまざまな異論が出されるようになる。それ以降、アドルノのベンヤミン解釈から一定の距離をとり、ベンヤミンの思想の独自性を評価することが、ベンヤミン研究のひとつの潮流となってゆく。先に挙げたアガンベンと三原の研究は、その成果の一例と言えるだろう。一方、アドルノがベンヤミンの思想をいかに換骨奪胎して豊かに展開したのか、アドルノによるベンヤミン受容を再評価する研究もある。例えば、細見和之「アドルノにおける自然と歴史——講演「自然史の理念」をめぐる」[同『アドルノの場所』みすず書房、2004年、9～42頁所収]を参照。

究で取り上げられてきたのは、もっぱら 1930 年代に二人のあいだで交わされた論争であり、ベンヤミンの死後、つまり 1940 年以後、アドルノが過去の論争の主題とどのように向き合い、ベンヤミンとの内なる対話をつづけてきたのかという点については、十分には論じられてこなかった。

本論文ではこの点について考察するために、1962 年に発表されたアドルノのエッセイ『アンガジュマン (*Engagement*)』<sup>4</sup> — 雑誌掲載時のタイトルは『アンガジュマン、あるいは芸術の自律性 (*Engagement oder künstliche Autonomie*)』 — を取り上げる。アドルノはこのエッセイのなかで、かつて 1930 年代にベンヤミンとのあいだで論争になった自律的芸術の評価の是非について、第二次世界大戦後の芸術のあり方を模索する者の視点から、あらためて考察をおこなっている。アドルノはその際、自律的芸術の救済の可能性について、ベンヤミンの愛蔵していたパウル・クレーの絵「新しい天使 (*Angelus Novus*)」(1920) を例に挙げて、検討をおこなっている。

アドルノはこの『アンガジュマン』以外にも、ベンヤミンの死後、ベンヤミンがかつて論じていたテーマについて、複数のエッセイを書いている。<sup>5</sup> そのなかで、今回あえて『アンガジュマン』に狙いを定めたのは、自律的芸術の救済の是非がアドルノとベンヤミンのあいだでとくに大きな争点であった、ということ以外にも理由がある。アドルノは『アンガジュマン』の冒頭で、芸術が自律的なものであるか政治的なものであるかという問いは、「緊迫したもの」であり続けていると述べているが、それは 21 世紀の今日においても変わってはいない。<sup>6</sup> 自律的芸術の救済は、いまなおアクチュアルな

<sup>4</sup> AGS11, S. 409-430.

<sup>5</sup> ベンヤミンの死後、アドルノはベンヤミンの足跡をなぞるように、ブルースト論、シュルレアリスム論、ゲオルゲ論、カフカ論等々を書いている。

<sup>6</sup> 『アンガジュマン』の冒頭で、アドルノは「アンガジュマン文学と自律的な文学をめぐる理論的な論争」は、「緊迫したものでありつづけている」と述べている (AGS11, S. 409)。芸術は自律的なものであるべきか、あるいは他律的なものかという論争は、例えば 2019 年に愛知トリエンナーレで開催された「表現の不自由展」に際して、〈芸術に政治を持ち込む〉という素朴な、それ自体きわめて政治的な主張が喧伝されたように、いまなおアクチュアルなものであると思われる。

テーマである。このテーマについて、アドルノはベンヤミンとの内なる対話を通じて、どのように思索を深めていったのか——それを明らかにすることが、この論文の課題である。

## 2. 1930年代のアドルノとベンヤミン——「自律的芸術」をめぐる論争

『アンガジュマン』の分析に入る前に、アドルノとベンヤミンの出会いと、二人のあいだで交わされた自律的芸術をめぐる論争の概要を確認しておこう。

二人の出会いは、そもそも1923年にさかのぼる。<sup>7</sup> ベンヤミンはそのとき31歳で、アドルノはまだ20歳の学生だった。この出会いについて、アドルノは回想録のなかで次のように述べている。「わたしは当時まだまだ若造で、いずれにせよ彼は11歳年長だったので、わたしは自分のことを完全に〈受け手〉であると思っていた。彼の話に魅了されながら耳を傾け、それから何度も詳細に質問をしたことをわたしは覚えている。」<sup>8</sup>

その2年後にベンヤミンが書き上げ、フランクフルト大学に提出した教授資格論文『ドイツ悲劇の根源』（1925）は、審査員の理解を得られず、取り下げを余儀なくされる。アカデミズムの道を閉ざされたベンヤミンは、それ以降フリーライターとして生計を立てていくことになるが、この論文を評価した数少ない理解者の一人がアドルノだった。アドルノはこの論文を手放しで絶賛し、そのエッセンスを——「星座的布置」、「自然史」、「根源」、「アレゴリー」といった概念を——吸収し、自家薬籠中のものとしていく。アドルノが1929年から30年にかけて書き上げ、フランクフルト大学において教授資格を授与された論文『キルケゴール——美的なものの構築』には、その用語においても叙述形式においても、ベンヤミンからの影響が色濃く反映されている。アドルノはまた、フランクフルト大学の就任講演「哲学のアクチュ

<sup>7</sup> アドルノとベンヤミンは1923年夏学期中に、共通の友人であるジークフリート・クラウアーの仲介で知り合った。Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe*. Hg. von Theodor W. Adorno Archiv. Band II. Frankfurt a. M. 1996, S. 431.

<sup>8</sup> Adorno 2015, S. 127.

アリティ」のなかで、ハイデガー哲学に対抗するための堡壘として、『ドイツ悲劇の根源』に言及している。<sup>9</sup>

このように、1930年頃まではおおむねアドルノがベンヤミンを師と仰ぎ、前者が後者の後を追いかける関係がつづいていたが、それ以降、二人の関係には変化が生じる。そのきっかけとなったのが、ベンヤミンとベルトルト・ブレヒトの出会いだった。1929年にブレヒトと知り合ったベンヤミンは、彼の演劇理論に魅せられて、1930年頃から論文やエッセイを書き始める。演劇は大衆に自らの置かれている社会状況を発見させるための装置であるというブレヒトの考え方は、ベンヤミンの芸術理論にも大きな影響を与える。そしてそれがひとつの契機となって、のちに『技術的複製可能性の時代の芸術作品 (*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*)』(1935-39)<sup>10</sup>が成立する。<sup>11</sup>

ベンヤミンはこの論文のなかでまず、20世紀の芸術を「自律的芸術」と「大衆芸術」の二つに大きく分けている。「自律的芸術」とは、芸術が一切

---

<sup>9</sup> AGS1, S. 325-344, hier S. 335.

<sup>10</sup> 『技術的複製可能性の時代の芸術作品』には複数の版が存在する。1935年に成立した第一稿、1935年から36年にかけて成立した第二稿、および1939年に成立した最終稿の三点のうち、本論文ではベンヤミンがアドルノに送付し、両者のあいだで議論となった第二稿 (BGS7, 350-384) を参照する。

<sup>11</sup> ベンヤミンは1930年以降、ラジオ講演『ベルト・ブレヒト』(1930)、『叙事演劇とは何か——ブレヒト論のための予備作業』(1931)、『ブレヒトの『三文小説』』(1935)、『三文オペラ』(1937)、『叙事演劇とは何か』(1939)、『ブレヒトの詩への注釈』(1938 / 39) など、多くのブレヒト論を書いている。ベンヤミンは1931年の「叙事演劇とは何か——ブレヒト論のための予備作業」のなかで、叙事演劇論を映画論に接続する可能性について、次のように述べている。「叙事演劇のいろいろな形式は、新しい技術的形式——映画およびラジオ——に対応している。叙事演劇は技術の高みに位置しているのだ。」BGS2, S. 524. また、ベンヤミンは『技術的複製可能性の時代の芸術作品』の執筆と相前後して、1934年、1936年、1938年の夏、ブレヒトが活動拠点としていたデンマークのスヴェンボルの地を何度か訪れ、彼と対話を重ねている。スヴェンボルにおけるベンヤミンとブレヒトの交流については、野村修『スヴェンボルの対話——ブレヒト・コルシュ・ベンヤミン』平凡社、1971年を参照。

の「社会的機能」<sup>12</sup>を持つことを否定する芸術、すなわち「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」であり、ベンヤミンの考えでは、その極北に位置するものがステファヌ・マラルメの「純粹詩」だった。一方で、ベンヤミンは同時代の「大衆芸術」の極北に位置するものとして、エイゼンシュタインやチャップリンの映画を挙げている。ベンヤミン曰く、映画を鑑賞するときには、詩を読むときのような精神集中は必要ではない。また映画は技術的に複製可能であるがゆえに、一点ものの芸術作品とは違って多くの観客がそれを楽しむことができる。そのため、ベンヤミンは映画が大衆向けの芸術であると考えていた。しかし、ナチスドイツの時代において、映画は目下ファシズムの手に握られていて、彼らのプロパガンダ装置となっている。それを、大衆自身の手に取り戻さなければならない。フィルムを通じて戦争を美化するファシズムに対抗して、コミニズム的な社会変革の手段として、映画を機能させなければならない。<sup>13</sup> それがこの論文におけるベンヤミンのテーゼだった。

ベンヤミンはこの論文を、1936年2月27日付の手紙に添えてアドルノに送っている。そしてその約1か月後、ベンヤミンのもとにアドルノから長い反論の手紙が届く。1936年3月18日付の手紙のなかで、アドルノはベンヤミンが「自律的芸術」を過小評価し、「大衆芸術」を過大評価している点を繰り返し批判している。<sup>14</sup> アドルノの考えではベンヤミンがそのような考え

<sup>12</sup> BGS7, S. 356.

<sup>13</sup> Ebd., S. 384. ベンヤミンはこの論考の末尾で次のように述べている。「『芸術は行われよ、たとえ世界が減びようとも』とファシズムはいい、マリネッティが公言しているように、技術によって変化した知覚を芸術で満足させることを戦争に期待する。これは明らかに〈芸術のための芸術〉の完成である。人類は、かつてホメロスにおいてオリュンポスの神々の見世物の対象となっていたが、いまや人類自身にとっての見世物の対象となっている。人類の自己疎外は、自分自身の破滅を第一級の美的享楽として体験するほどのものとなっている。ファシズムがおこなう政治の美化 (Ästhetisierung der Politik) とはこのようなものである。このファシズムに対して、コミニズムは芸術の政治化 (Politisierung der Kunst) をもって答える。」

<sup>14</sup> Lonitz 1994, S. 173.

に傾いた原因は、ブレヒトにあった。「わたしが懸念を抱くのは、あなたが今回魔術的なアウラ概念を「自律的な芸術作品」に無造作に転用し、これを明白に反革命的な機能をもつものたちの側へ押しやっていることです。ここにはきわめて洗練されたかたちで、ではありますが、ブレヒト的なモチーフの名残が見受けられます。」<sup>15</sup> 文献学者としてのベンヤミンの精緻なテキスト分析の方法を高く評価していたアドルノは、ベンヤミンの急速な〈ブレヒト化〉を容認することはできなかった。アドルノ曰く、大衆の意識改革に寄せるブレヒトの期待は、大衆の実態を知らない甘い幻想にすぎない。そして、時代と社会に背を向けているように見える「自律的芸術」のなかにも、マラルメやカフカやシェーンベルクの作品のように、救うべきものがある。すなわちベンヤミンの論文には、「大衆芸術」の否定的側面と「自律的芸術」の肯定的側面についての記述が欠けている。アドルノはこの点について、手紙のなかで次のように述べている。

あなたが「水準」を保った映画に対抗してキッチュな映画を救済するとすれば、私はあなたに賛成することで人後に落ちませんが、しかし〈芸術のための芸術〉も、それに劣らず救済されるべきでしょう。〈芸術のための芸術〉に対する統一戦線は、現に存在していて、私の知る限りその戦線はブレヒトから青年運動にまで及んでいますが、そんな戦線を見るだけでも、ひとは救済への気持ちに誘われるではありませんか。<sup>16</sup>

アドルノはこのように、ベンヤミンに対して繰り返し、「自律的芸術」の救済と、「ブレヒト的なモチーフ」の清算を求めている。<sup>17</sup> そしてアドル

---

<sup>15</sup> Ebd., S. 169.

<sup>16</sup> Ebd., S. 170.

<sup>17</sup> アドルノは同じ手紙のなかで次のように述べている。「私の考えからすれば、この異議は、ブレヒト的なモチーフを完全に清算しなければならない、ということにはかなりません。ブレヒト的なモチーフは、このあなたの論文のなかですすでに、大きく変形されたかたちで把握されています。何よりもまず、どのような

ノはこの手紙を次のような言葉で締めくくっている。「私の任務は、ブレヒトの太陽 (Sonne Brechts) がいつかまた異郷の海に沈むまで、あなたを引きとどめておくことなのでしょう。私の非難はもっぱらそのためなのだ、ということをご理解ください。」<sup>18</sup>

このアドルノからの手紙に対して、ベンヤミンは短い返信をしたためたのみで、それ以上の対応はしていない。そしてこの論争は、不完全燃焼のまま下火になり、やがて1940年のベンヤミンの死をもって、この問題について二人が対話をする機会は永遠に失われてしまう。しかし、「自律的芸術」の救済というテーマは、その後もアドルノのなかに熾火のように残りつづける。もっとも、アドルノは「芸術の自律性」を不可侵の領域であると考えていたわけではない。先に見た1938年3月18日付の手紙のなかで、アドルノはすでに次のように述べている。「私の言い分を誤解しないでください。私は、芸術作品の自律性を保護区として確保したいわけではありませんし、芸術作品におけるアウラのものは消滅しかかっているとも思っています。」<sup>19</sup> 自律的芸術はたしかに死滅しつつあるが、そこにはなお救うべきものがある。——この考えを、アドルノはベンヤミンの死後、どのように温めていったのか。次に、アドルノのエッセイ『アンガジュマン』のなかに、そのひとつの答えを探ることにしよう。

### 3. 「自律的芸術」の救済をめぐるアドルノの思索

フランス語の「アンガジュマン」は、字義通りには〈なんらかの運動に自らを拘束し、巻き込み、参加させること〉を意味し、日本語では通例、「政治参加」あるいは「社会参加」と訳される。この「アンガジュマン」を合言葉に、第二次世界大戦後のヨーロッパの文学・思想界をリードしたが、

---

関連においてであれ有効性というもの直接性に訴えかけているところがそうです。また、現実のプロレタリアートの現実の意識に訴えかけているところも、そうです。」Ebd., S. 173.

<sup>18</sup> Ebd., S. 175.

<sup>19</sup> Ebd., S. 171.

ジャン＝ポール・サルトルだった。第二次世界大戦を、兵士として、捕虜として、レジスタンスとしてくぐり抜けたサルトルは、終戦直後の1945年10月、雑誌『レ・タン・モデルヌ』を創刊する。サルトルはその創刊の辞のなかで、「芸術のための芸術」を「何の役にも立たない」<sup>20</sup>「無責任」<sup>21</sup>なものと呼び、文学を通じての社会参画を読者と作家の双方に呼びかけている。サルトルは、自らの提唱する「アンガジュマン文学 (littérature engagée)」の意図を次のように述べている。「われわれの意図は、われわれを取り巻く社会に、ある種の変化をもたらすために協力することである。[...] 政治的社会的事件がおこるごとに、われわれの雑誌は一々の場合に応じて立場を明らかにする。政治的にそうするのではない。すなわちどの政党に仕えるのでもない。そうではなくて、目前の主張がよって立つところの人間観を浮き彫りにすることに努力する。[...] われわれはただ、ふたたび職業的良心を見出したこと、すくなくともわれわれにとって、文学がけっしてそうであることをやめてはならないもの、すなわち一つの社会的機構に復帰したことを喜ぶばかりである。」<sup>22</sup>

サルトルが提唱したこの「アンガジュマン」の考え方は、1947年の『文学とは何か』のなかでさらに明確に打ち出されることになる。アドルノは1962年の『アンガジュマン』の冒頭で、かつてサルトルによって提起されたこの論争を次のように回顧している。「サルトルのエッセイ『文学とは何か』以降、アンガジュマン文学と自律的な文学をめぐる理論的な論争がお

---

<sup>20</sup> サルトルは次のように述べている。「芸術のための芸術の理論家 [...] の教えにしたがう作家は、何の役にも立たない作品を作ることを第一と心がけている。その作品が動機をもたず根底のないものであれば、それは作者の眼にはとにもかくにも美しい作品と見える。そこでこの作者は社会の埒外に立つ、というよりむしろ、単なる消費者としてしか社会に連なろうとしない。まさに奨学金をもらう学生である。」サルトル、ジャン＝ポール「『レ・タン・モデルヌ』創刊の辞」[同『サルトル全集第9巻』加藤周一、白井健三郎他訳、人文書院、1971年、5～24頁所収] 7頁参照。

<sup>21</sup> 同前、同頁。

<sup>22</sup> 同前、12頁。

こなわれることは少なくなっている。だがこの論争は、人間の生存に直接的に関わるものではなく、精神に関わるものだけがそうであるように、緊迫したものでありつづけている。」<sup>23</sup> アドルノはさらに続けて、次のように述べている。

サルトルがこうしたマニフェストを起草するよう動かされたのは、さまざまな芸術作品が、必ずしも身に着ける義務のない教養という神殿のなかに横並びに安置され、文化財へと腐り果てていくさまを目の当たりにしたからであった。[…] アンガジュマン芸術作品は、ただ存在すること以外には何も望まないような作品を脱魔術化し、それが物神<sup>フエティッシュ</sup>であり、迫りくる大洪水をほんやりとやり過ごそうとする無為なお遊びであり、きわめて政治的な非政治性であることを暴き出そうとする。<sup>24</sup>

アドルノによれば、サルトルの「アンガジュマン」宣言は、芸術を「教養」という名の神殿のなかに囲い込むことに抵抗し、「ただ存在すること以外には何も望まないような作品」——つまり「自律的芸術」——の内に秘めたる「政治的な非政治性」を糾弾する試みであった。アドルノはさらに、「アンガジュマン芸術」の特徴を「傾向劇」との対比において明確にしている。両者はどちらも芸術を通じての政治参画を目指すものではあるが、アドルノによれば、「アンガジュマン芸術」は「傾向劇」とは違って、特定の政治政策の実現を目指すものではなく、あくまでも政治参画の「姿勢」を示すものであるという。<sup>25</sup> こうした考え方は、しかしアドルノの見立てでは、サルトルがはじめて主張したものではなく、すでに1930年代のプレヒトがよ

<sup>23</sup> AGS11, S. 409.

<sup>24</sup> Ebd.

<sup>25</sup> この点について、アドルノは次のように述べている。「理論的に言って、アンガジュマンと傾向性とは区別されるべきであろう。簡潔な意味におけるアンガジュマン芸術は、梅毒、決闘、墮胎条項、矯正教育施設などに反対するかつての傾向劇のように、何らかの措置や、立法行為や、実践的な施策をもたらそうとするの

り洗練されたやり方で試みていたことだった。<sup>26</sup> そのため、アドルノにとってサルトルの「アンガジュマン芸術」について論じることは、すなわちブレヒトの演劇論について論じることと同義であり、ひいてはブレヒトと共同戦線を張っていたかつてのベンヤミンのテーゼに対する応答を含んでいた、ということ、まずはおさえておく必要がある。

結論を先取りすると、アドルノはこのエッセイのなかで、基本的にはサルトル - ブレヒト - ベンヤミン路線の「アンガジュマン芸術」に対してアンチテーゼを立てている。つまり、彼の「アンガジュマン芸術」との対決姿勢は、1930年代から変わっていない。しかしアドルノは、サルトルが第二次世界大戦後に「アンガジュマン」宣言を出したその意図については一定の理解を示している。すなわちアドルノは、サルトルの「アンガジュマン」宣言が、「アウシュヴィッツ以降」の芸術のあり方をめぐる自らの思索と同様に、第二次世界大戦という出来事に対するひとつの応答であったと見ている。アドルノの言葉を引用しよう。

アウシュヴィッツの後に抒情詩を書くことは野蛮であるという命題を、わたしはやわらげるつもりはない。そこにはアンガジュマン文学の創作に魂を吹き込んでいる衝動が、否定的なかたちで語りだされている。サルトルの『墓場なき死者』の登場人物が発する、「肉のなかで骨が砕けるまで他人を殴りつけるような人間が存在するときに、生きることに意味はあるのか？」という問いとはまた、芸術はそもそもなお存在することが許されるのだろうかという問いであり、アンガジュマン文学の概念にみられる精神の退化とは社会の退化自体によって命じられているので

---

ではなく、むしろひとつの姿勢を目指すとする。たとえばサルトルの場合は、とりわけ傍観者のな中立性に反対するような、そもそも実存する可能性としての決断という姿勢を目指しているのである。」Ebd., S. 412.

<sup>26</sup> アドルノによれば、「抽象性へと向かう点において、『屠殺場の聖ヨハンナ』以降のブレヒトの劇作法は、サルトルをはるかに凌駕している」。Ebd., S. 415. アドルノはまた、「ブレヒト版のアンガジュマン」という表現も使っている。Ebd., S. 419.

はないかという問いなのだ。<sup>27</sup>

若干の注釈を加えておこう。まず『墓場なき死者』は、1946年11月、つまり『レ・タン・モデルヌ』でサルトルがアンガジュマン宣言をおこなった翌年に上演された劇作品である。作品の舞台は、第二次世界大戦末期のフランス。主人公は、フランス人の対独レジスタンス運動「マキ」のメンバー。この作品のなかでは、彼らがドイツ協力派のフランス人の手にかかって、拷問を受けて死んでいく——まさに「墓場」をもたずに死んでいく——有様が、生々しく描かれている。アドルノがここで引用しているのは、劇の終盤、生き残ったレジスタンスメンバーの一人が口にする言葉である。<sup>28</sup> 骨が砕けるまで他人をいためつけて拷問する人間がいるときに、仲間を見殺しにしてなお生きつづけることに、意味はあるのか。このような暴力と破壊のなかで、野蛮のなかで、なお生きることに意味はあるのか。この問いを、アドルノは次のような問いへと読み替える。すなわち、このような野蛮においてなお芸術は存在することが許されるのか。この問いに対して、なおそこには意味がある、つまり芸術にはなお、第二次世界大戦中の野蛮を——「社会の退化」を——写す鏡としての存在意義があると考えるのがサルトルである。それに対して、アドルノは違う答えを——「アウシュヴィッツの後に抒情詩を書くことは野蛮である」という命題を——選択する。要するに、アドルノとサルトルの第二次世界大戦後の芸術論は、同じコインの裏表であり、前者のなかには後者の衝動が、「否定的なかたちで語りだされている」のである。

アドルノはしかし、サルトルの見解に一定の理解を示しつつも、それを擁護しているわけではない。アドルノは「アンガジュマン芸術」の限界を、サ

<sup>27</sup> Ebd., S. 422.

<sup>28</sup> 「墓場なき死者」第四場第三景の言葉。「意味があるだろうか、生きるってことは？ まだおれたちを骨が折れるまで引っぱたく人間がいるときにさ？」サルトル、ジャン＝ポール「墓場なき死者」[同『サルトル全集第7巻』鈴木力衛他訳、人文書院、1981年、119～180頁所収]、175頁。

ルトルの先駆者であるブレヒトの作品を例に挙げて、次のように説明している。すなわち、ブレヒト作品の登場人物は、いかにも虐げられた者、抑圧された者たちのふりをしながら、実際には知識人の言葉を口にしている。この種の「欺瞞」<sup>29</sup> について、アドルノは次のように述べている。「あたかも自分が犠牲者であるかのように語ることは不法な篡奪であり、犠牲者たちを嘲弄することに等しい」。<sup>30</sup> 別の個所では、さらに次のように記されている。「犠牲者たちから芸術作品が作りだされ、彼らを殺害した世界に餌として投げ与えられる。銃床でなぐり殺された人々のむき出しの身体的苦痛に対して、それを「芸術的」といわれるかたちで造形することは、たとえ遠回しではあっても、そこから享楽を搾り取るような可能性をもつ」。<sup>31</sup>

これがアドルノの考える、「アンガジュマン芸術」の限界である。しかしアドルノはこのエッセイのなかで、「アンガジュマン芸術」だけではなく「自律的芸術」の限界も指摘している。というのも、現実の社会から完全に切り離された芸術、つまり「銃床で殴り殺された人々のむき出しの身体的苦痛」との関わりを絶った芸術、「犠牲から逃避するような芸術は、正義を前にして耐えることはできない」からだ。<sup>32</sup> では、他にどのような芸術がありうるのか。「アンガジュマン芸術」でも「自律的芸術」でもない、第三の芸術はどのように考えられるのか。アドルノはその答えとして、あくまでも「自律的芸術」の側に軸足を置いて、〈自律的芸術のなかに政治がひそかに入り込んでいる〉ものを提唱している。

<sup>29</sup> 「ブレヒトの最良の部分でさえも、彼のアンガジュマンが孕みもつ欺瞞的なものによって汚染されている。ブレヒトの言葉づかいは、主役となる詩的主体と、この主体によって告げられるものがいかに大きく隔たっているかということを証言している。このような断絶を乗り越えるべく、彼の言葉は、あたかも抑圧された人々の言葉であるかのように偽装する。しかしながら、彼の言葉が喧伝する教義は、知識人の言葉づかいを要求する。ブレヒトの言葉の単純明快さは虚構である。」AGS11., S. 421.

<sup>30</sup> Ebd., S. 422.

<sup>31</sup> Ebd., S. 423.

<sup>32</sup> Ebd.

政治的な芸術作品の時代が来たわけではなく、自律的な芸術作品のうちに政治が入り込んできたのであり、それもとりわけ、政治的には死んでいるように振る舞うような作品のうちに、政治がもっとも深く入り込んでいるのである。<sup>33</sup>

アドルノによれば、芸術作品は、それがいかに「現実」や「政治」とは関わりがないように見えたとしても、そこにはつねに内容や形式面において、「現実」や「政治」との関わりが沈殿している。<sup>34</sup> 例えば「アヴァンギャルド芸術の抽象性」のなかに「社会を客観的に統治している法則の抽象性」が反映しているように、そもそもいかなる芸術作品も「現実」と無縁ではなく、それは自律的芸術も例外ではない。そしてそのような作品の例として、アドルノはサミュエル・ベケットとフランツ・カフカの作品を挙げている。<sup>35</sup> アドルノによれば、彼らの作品と比べれば、「公式のアンガジュマン芸術は、見戯にも等しい」。<sup>36</sup> アドルノはさらに、こうした〈自律的芸術のなかに政治がひそかに入り込んでいる〉作品の例として、パウル・クレーの「新しい天使」[図1]<sup>37</sup>を挙げている。よく知られているように、これはベンヤミンが愛蔵し、生涯にわたり大切にしていた作品である。アドルノは

<sup>33</sup> Ebd., S. 430.

<sup>34</sup> アドルノは次のように述べている。「ある文学作品の内容は、その形式カテゴリーが、たとえいかに見分けがつかないほど姿を変え、自らを隠蔽しようとしたとしても、おのれが身を引き離れたきた経験的现实に由来しなかったものはない。それによって、そしてまた、文学の形式法則によって諸々の契機を再編成することを通じて、文学は現実と関係している。[...] アヴァンギャルド芸術の抽象性は、概念や思考の抽象性と何の共通性ももっていないのだが、それは社会を客観的に統治している法則の抽象性を反映しているのである。」Ebd., S. 425.

<sup>35</sup> アドルノはベケットの小説『名づけえぬもの』とカフカの散文作品『特権意識』に言及している。

<sup>36</sup> Ebd., S. 426.

<sup>37</sup> Vgl. Der Paul-Klee-Stiftung (Hg.): *Catalogue raisonné Paul Klee*. Band 3. Bern 1999, S. 163. 1920年の作品番号32番。

つまりここで、サルトル - ブレヒト - ベンヤミンが掲げた「アンガジュマン芸術」の理念を批判しながら、それに対抗する新しい芸術の理念を、ほかならぬベンヤミンがこよなく愛していた一枚の絵をモデルにして、説明しているのである。では、一見「政治」とは無縁なクレーの天使の絵のなかに、「政治」はどのように入り込んでいるのだろうか。つづけて、アドルノの解釈を確認しよう。



〔図 1〕

#### 4. アドルノとベンヤミン——クレー「新しい天使」の解釈をめぐって

ベンヤミンがミュンヘンのギャラリーで「新しい天使」を見つけて購入したのは、1921年のことだった。以来、ベンヤミンはこの絵に描かれた天使像について、繰り返し解釈を試みている。<sup>38</sup> アドルノはその解釈の一部を下敷きにしながら、『アンガジュマン』の末尾で「新しい天使」を次のように解釈している。

アンガジュマン芸術と自律的芸術をめぐる論争のなかで扱われてしかるべき作家パウル・クレーは、第一次世界大戦中かその直後に、ヴィルヘルム皇帝を非人間的な法螺吹きとして描いた複数のカリカチュアを描いた。そのあと、このカリカチュアから、1920年に——おそらく正確な数字を確かめる必要があろう——、「新しい天使」が生まれた。すなわち、もはやカリカチュアやアンガジュマンとしての明確な標章を帯びてはいないものの、この両者を翼によって広く覆っている機械の天使（Maschinenengel）が。謎めいたまなざしとともに、この機械の天使は、おのれが告げ知らせているのは完全な厄災（Unheil）なのか、それともその厄災のなかに隠された救済（Rettung）なのかという問いを見る者に強いる。この天使はしかし、この絵を所有していたヴァルター・

<sup>38</sup> ベンヤミンは『雑誌「新しい天使」の予告』（1921）、『カール・クラウス』（1931）、『アゲシラウス・サンタンデル』（1933）、『歴史の概念について』（1940）の四度にわたって、「新しい天使」について言及している。また、彼は友人のショーレムとも、手紙のなかでしばしばこの天使像について議論を交わしている。「新しい天使」をめぐるベンヤミンの解釈の変遷については、以下の論考に詳しい。Vgl. Eberlein, Konrad Johann: „Angelus Novus“ Paul Klees Bild und Walter Benjamins Deutung. Freiburg i. Br./Berlin 2006; Scholem, Gerschom: *Walter Benjamin und sein Engel*. In: Ders.: *Walter Benjamin und sein Engel. Vierzehn Aufsätze und kleine Beiträge*. Hg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M. 1983, S. 35-72. 併せて、野村修『ベンヤミンの生涯』平凡社、1993年を参照。なお、ベンヤミンの死後、「新しい天使」は彼の遺言にしたがってゲルショム・ショーレムの所有となり、1987年以後はイスラエル博物館に所蔵されている。Vgl. Eberlein 2006, S. 21-24.

ベンヤミンの言葉によれば、与えるのではなく、奪う天使（der Engel, der nicht gibt sondern nimmt）なのだ。<sup>39</sup>

アドルノはここで、「新しい天使」を、皇帝ヴィルヘルム2世を描いたクレーの同時期の作品群との関連において解釈している。<sup>40</sup> ヴィルヘルム2世は第一次世界大戦を主導し、敗戦と同時に国外に逃亡したドイツ帝国最後の皇帝であり、この皇帝をモチーフにしたカリカチュア作品を、クレーはたしかに1919年以降、いくつか残している。クレー全集で確認する限り、その作品群は、概ね以下の三つにまとめられる。一つ目は、「皇帝の記念碑」（1919-20）<sup>41</sup>と題されたシリーズ、二つ目は「罵る皇帝」（1920-21）<sup>42</sup>と題されたシリーズ、そして三つ目は「偉大なる皇帝」（1920-21）<sup>43</sup>と題されたシリーズである。ではこのうち、アドルノが念頭に置いていたのはどのシリーズの作品なのだろうか。まず、一つ目の「皇帝の記念碑」のシリーズは、そもそも人物像が描かれておらず、明らかに「新しい天使」とは構図が

---

<sup>39</sup> AGS11, S. 430.

<sup>40</sup> ヴィルヘルム皇帝は、「大言壮語」で再三の舌禍事件を起こした人物としても知られている。竹中亨『ヴィルヘルム2世——ドイツ帝国と命運を共にした「国民皇帝」』中公新書、2018年、166頁参照。クレーは皇帝のすがたを「法螺吹き（Eisenfresser）」として描いた、というアドルノの見方はおそらくその事実にもとづいているのだろう。なお、Eisenfresserは鉄を食べると法螺を吹く人、恐れを知らない無鉄砲な人を意味する。

<sup>41</sup> 1919年の作品番号219番（*Moscheevorhof, statt der Moschee. Eine Sphinx oder Denkmal des Kaisers mit Kreuz*）、237番（*Denkmal des Kaisers*）、256番（*Denkmal des Kaisers*）、および1920年の作品番号3番（*Denkmal des Kaisers*）。Vgl. ebd., S. 133, 138, 144, 154.

<sup>42</sup> 1920年の作品番号206番（*Der Schimpfende Kaiser Wilhelm*）、および1921年の作品番号14番（*Der Exkaiser*）。Vgl. ebd., S. 246, 263.

<sup>43</sup> 1920年の作品番号68番（*Der Grosse Kaiser reitet in den Krieg*）、173番（*Der Grosse Kaiser reitet in den Krieg*）、および1921年の作品番号131（*Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet*）。Vgl. ebd., S. 199, 234, 327. なお、この三つのシリーズ以外に「皇帝」を題材とした作品としては、1922年の作品番号135番（*Schicksal-Stunde des Kaisers*）がある。Vgl. ebd., S. 430.

異なっているために除外できる。しかし、残る二つのシリーズのうち、アドルノがどちらの作品を念頭においていたのかは、判断が難しい。この点についてエーバーラインは、ここでアドルノが想定しているのは二つ目の「罵るヴィルヘルム皇帝」[図2]<sup>44</sup>であると見ている。<sup>45</sup> たしかにエーバーラインが指摘するように、「罵るヴィルヘルム皇帝」と「新しい天使」は、目を見開き、歯を剥き出しにした表情においては共通している。しかし、この二つの作品では、人物の描き方と全体の構図が明らかに異なっている。例えば「新しい天使」[図1]では、正面を向いた天使の全身像が描かれているが、「罵る皇帝」[図2]では、横を向いた皇帝の上半身しか描かれておらず、また、前者は彩色が施されているが、後者はペン画であるという点も異なっている。加えて、アドルノは先の引用部で「新しい天使」を「機械の天使 (Maschinenengel)」と言い換えているが、「罵る皇帝」の図像のなかには「機械」を連想させる要素は見当たらない。

「機械」を連想させる要素が見られるのは、むしろ三つ目の「偉大なる皇帝」のシリーズの方だろう。例えば、「偉大なる皇帝、戦争に向けて軍備を整える (Der grosse Kaiser, zum Kampf gerüstet)」(1921) [図3]<sup>46</sup> という作品では、第一次世界大戦に向けて武装した「偉大なる」皇帝の姿が戯画的に描かれている。第一次世界大戦は毒ガスや戦車や戦闘機といった近代兵器が実践投入されたはじめての世界戦争であり、それは言い換えれば〈機械の戦争〉であった。この〈機械の戦争〉を主導した皇帝を揶揄するカリカチュアから、「新しい天使」という作品が生まれたと見るならば、アドルノが「新しい天使」のなかに「機械の天使」の姿を見ていることも、頷ける。<sup>47</sup>

アドルノによれば、クレーの「新しい天使」は、それ自体は「アンガジュマン芸術」ではないが、そこにはひそかに、政治が——〈機械の戦争〉を主

<sup>44</sup> Vgl. ebd., S. 246. 1920年の作品番号 206番。

<sup>45</sup> Eberlein 2006, S. 44f.

<sup>46</sup> Vgl. Der Paul-Klee-Stiftung 1999, S. 327. 1920年の作品番号 131番。

<sup>47</sup> もちろん、アドルノが三つのシリーズのうちのどれか一作品ではなく、そのすべてを念頭において「新しい天使」との関連を指摘している可能性もある。



【図2】



【図3】

導したヴィルヘルム 2 世に対する批判が——織り込まれている。アドルノはこの解釈からさらにもう一步踏み込んで、先の引用部の後半で、次のようにも述べている。すなわちこの新しい天使=機械の天使が告げるのは、「厄災 (Unheil)」なのか、あるいは「救済 (Rettung)」なのか。天使とはそもそも救済と破滅の双方をもたらす存在であるが、このクレーの描く天使は、はたしてそのどちらなのだろうか。この天使のなかにヴィルヘルム 2 世の姿を重ねるならば、答えは明らかだろう。つまりこの天使は、〈機械の戦争〉という名の「厄災」を告げている。アドルノは、天使は「与える (geben)」のではなく「奪う (nehmen)」のだ、というベンヤミンの言葉を引用することによって、暗にその答えを示している。

ベンヤミンの『技術的複製可能性の時代の芸術作品』への批判からはじまった「自律的芸術」の救済をめぐるアドルノの思索は、ここで大きな円を描いて締めくくられる。アドルノの論法は実に巧妙である。つまりアドルノは、一方ではサルトル - プレヒト - ベンヤミン的な「アンガジュマン芸術」

の理念の限界を明確に示しながら、他方でその限界を乗り越える新しい芸術の理念を、ベンヤミンの愛した一枚の絵の再解釈を通じて、提示しているのだ。

しかし、ここでなおひとつの疑問が残る。「この天使はしかし、この絵を所有していたヴァルター・ベンヤミンの言葉によれば、与えるのではなく、奪う天使 (der Engel, der nicht gibt sondern nimmt) なのだ」という一文でアドルノはこのエッセイを締めくくっているが、ここでのベンヤミンの言葉の引用は、はたして正確なのだろうか。

アドルノがここで引用している言葉は、1930年頃に書かれたベンヤミンのエッセイ『カール・クラウス』に由来する。だがその部分では、「奪う」者である天使は、必ずしも「厄災」を告げる者として、否定的にとらえられているわけではない。むしろ、その逆である。『カール・クラウス』の該当箇所を引用しよう。

平均的ヨーロッパ人は、創造的存在 (schöpferisches Dasein) という物<sup>フエティッシュ</sup>神に固執してきたために、自身の生を技術 (Technik) と調和させることができなかった。破壊 (Zerstörung) において証明されるヒューマニズムを理解するためには、すでに「装飾」という竜と戦うロースの姿を追跡していなければならない。シェーアバルトがつくり出した生き物たちの話す恒星のエスペラントを聞きとっていなければならない。あるいはまた、与えることによって人間たちを幸福にするより、奪うことによって人間たちを解放しようとする、クレーの「新しい天使」(Klees „Neuen Engel“, welcher die Menschen lieber befreite, indem er ihnen nähmen, als beglückte, indem er ihnen gäbe) を、しかと心にとめておかなければならない。<sup>48</sup>

若干の注釈を加えると、ベンヤミンはこの引用部に先立って、ヨーロッパ

<sup>48</sup> BGS2, S. 368.

芸術においてこれまで長らく「創造的なもの（das Schöpferische）にアクセントが置かれてきた」ことを批判して、モダニズム芸術の旗手たちはもはや「創造的な仕事」ではなく、「政治的・技術的な仕事（die politische und die technische [Arbeit]）」に取り組んでいることを指摘している。<sup>49</sup>そしてそのような芸術家として、ベンヤミンはここで、世紀末ウィーンの装飾文化を否定してコンクリート建築を提唱したアドルフ・ロース、ガラス建築の林立する未来の宇宙都市を描いたパウル・シェーアバルトと並んで、パウル・クレーの名前を挙げている。近代において巨大な姿で立ち現れてきた「技術」と対峙し、「技術」と「生」の調和を目指した彼らのような人々こそが、ベンヤミンの考えるモダニズム芸術の旗手だった。彼らの仕事の力点は、「創造」ではなく、「破壊」に置かれている。彼らの芸術は、「伝統的な人間像」<sup>50</sup>を粉々に破壊する。ベンヤミンはクレーの「新しい天使」を、まさにそのような芸術家のエンブレムとしてとらえていた。その天使は、ベンヤミン曰く、人間たちに何かを「与えて（geben）」幸せにするよりも、むしろ人間たちから何かを「奪う（nehmen）」者である。しかし、天使はただ「奪う」だけではなく、「奪うことによって人間たちを解放する」存在でもある。この「解放者」としての天使の一面が、1962年のアドルフの『アンガジュマン』のなかでは、すっぽりと抜け落ちてしまっているのではないだろうか。

ベンヤミンとアドルフの「自律的芸術」をめぐる議論は、このように、き

<sup>49</sup> Ebd., S. 366.

<sup>50</sup> ベンヤミンは『経験と貧困』（1933）のなかで、『カール・クラウス』と同様にクレー、ロース、シェーアバルトの名前を挙げながら、モダニズム芸術の特性を描写している。「画家パウル・クレーのような、内部と外部が入れ子になった芸術家、そしてロースのような、綱領に忠実な芸術家——両者ともに、伝統的な人間像、厳粛に儀式ばった、高貴な感じのする、過去の供物を総動員して飾り立てられた、そんな人間像とは袂をわかち、新生児のようにこの時代の汚らしいおむつをして泣き叫んでいる裸の同時代人のほうにこそ、目を向けるのだ。この同時代人を誰よりも陽気に、誰よりも晴れやかに歓び迎えたのは、パウル・シェーアバルトである。」Ebd., S. 216.

れいに円を描いて閉じるかのように見えて、やはりきわどいところでずれている。『カール・クラウス』におけるベンヤミンと、『アンガジュマン』におけるアドルノは、ともにクレーの「新しい天使」を、モダニズム芸術のエンブレム、あるいは〈芸術の天使〉としてとらえている点では一致している。しかしベンヤミンにとってクレーの天使が、「技術」の翼を広げ、「伝統的な人間像」という軛から人間を「解放」する使命をもつものであったのに対して、アドルノにとっては、同じ天使が、「機械」仕掛けの、戦争という名の「厄災」を告げるものへと変わっている。この解釈の違いは、「新しい天使」を直観的に解釈したベンヤミンと、他のクレーの作品と比較しながら美術史的に解釈したアドルノの違いによるのかもしれない。しかしそこには、それ以上の違いを、つまり「機械の天使」を肯定的にとらえるベンヤミンと否定的にとらえるアドルノの違いを、読み取ることも可能だろう。

『アンガジュマン』は、アドルノがベンヤミンの死後も、ベンヤミンとの内なる対話をつづけていたことを示すドキュメントである。そしてその末尾の一文には、ベンヤミンの思考に寄り添うアドルノの姿勢とともに、両者の違いが、たしかに刻みこまれている。