

反 逆 の 徴

——ロマン主義とナチズム再考——

田 野 大 輔

は じ め に

壮麗なスペクタクルで大衆を魅了したナチズムの美的政治について、ヨアヒム・フェストは次のように総括している。

「ヴァルター・ベンヤミンはファシズムを『政治の美学化』と名づけたが、その政治表象にいつも美的なものが浸透している国民だから、ファシズムがドイツ人をこのように特別な激しさでとらえたのである。ヴァイマル共和国がドイツ人の心理を理解せず、政治をただ政治として理解したことも、その挫折の一因であった。ヒトラーとともににはじめて公的な事柄が、絶え間ない煙幕作戦や、劇場的光景、陶醉と偶像崇拜騒ぎにより、なつかしい姿を取り戻した。……ヒトラーがその芸術的表象と政治的表象とを一つのものと見て、その体制を好んで芸術と政治の最終的融和として賛美したことは、もっぱら非政治的『美的国家』のイデオロギーに対応するものだった」¹⁾。

フェストはこう述べて、ナチズムの美的政治が「非政治的政治への伝統的な憧憬」²⁾を反映していた点に注目している。それはフリードリヒ・シラーが「美的国家」を構想して以来、芸術による政治の止揚をめざした一九世紀のロマン主義の伝統に根ざすものであり、とりわけ壮大な楽劇で総合芸術を推進したりヒャルト・ヴァーグナーの影響が濃厚であった。トーマス・マンがいうように、ヴァーグナーは「『政治の終焉』と人間性のはじまりという文化夢想」、つまり「政治から解放された人間的で芸術的な生と精神の形態」³⁾をも

1) Joachim C. Fest, *Hitler. Eine Biographie*, Frankfurt/M. 1973, S. 526 (ヨアヒム・C・フェスト, 赤羽龍夫・関楠生・永井清彦・佐瀬昌盛訳『ヒトラー』河出書房新社, 一九七五年, 上, 四八七―八頁)。なお、ナチズムによる「政治の美学化」の問題については、筆者は別の機会に論じたことがある。田野大輔, 「大衆のモニュメント——『総合芸術作品』としてのナチズム——」『京都社会学年報』第6号, 1998年。

2) Fest, *a. a. O.*, S. 482 (邦訳, 上, 四八三頁)。

3) Thomas Mann, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurt/M. 1956, S. 115 (トーマス・マン, 小塚敏夫訳「非政治的人間の考察(抄)」『ワーグナーと現代』みすず書房, 一九七一年, 四八頁), S. 114 (邦訳, 四六頁)。この点について、トーマス・マンは次のように述べている。「ヴァーグナーが何らかの意味で彼の国民の表現であったならば、彼が何らかの点でドイツ的で、最も高次の、最も純粋な意味でドイツ的・人間的, ドイツ的・市民的であったとすれば、それは彼の政治にたいす

とめ、バイロイトの祝祭劇において芸術を通じた民族の再生と共同体の回復をめざしたが、そうした「総合芸術作品」の構想は、ナチズムによってニュルンベルクの党大会で実現したのだった。

こうした点に注目して、ナチズムとロマン主義の間に深い関連を見いだす議論が、同時代から大きな流れを形成してきた。ナチズムがロマン主義の影響のもとにあったことは、これまでもたびたび指摘されてきたところであり、シラーからヘーゲルをへてニーチェ、ヴァーグナーにいたる一連の思想のなかに、美的政治の起源をもとめる論者も多い⁴⁾。ベンヤミンもまた、「政治の美学化」を「芸術のための芸術の完成」⁵⁾と定義して、ロマン主義の影響を示唆している。だが以下で明らかにするように、ナチズムとロマン主義の関係は両義的で、両者は多くの面で重なりあいながらも、たえず異質な存在でありつづけたのであり、ナチズムの元凶としてロマン主義を非難するような議論は、あまりにも単純というほかない。むしろわれわれは、両者の共犯関係と緊張関係の複雑な絡み合いを問題にすべきだろう。この点では、マルティン・ハイデガーやカール・シュミットなど、いわゆる保守革命の潮流に属する思想家の議論は検討に値する。彼らはそれぞれ立場の違いはあれ、一九世紀のロマン主義の精神を吸収しつつ、その限界を突破するための価値転換をもとめ、結果としてナチズムの思想圏に接近していくことになったのだった。彼らの議論を検討することで、ナチズムとロマン主義の微妙な関係を、かなり明確に把握することができよう。これを通じて、ナチズムによる「政治の美学化」の本質的な問題性もまた、ある程度まで明らかにされるはずである。

一 ロマン主義の両義性

一九三四年の党大会を取材したウィリアム・シャイラーは、そのロマンティックな光景を次のように叙述している。

「今夜、再び壮大な野外劇。二〇万の党役員がツェッペリン広場を埋めつくし、二万

る嫌悪においてであった」。Ebd., S. 113 (邦訳, 四五頁)。

- 4) 代表的な研究としては、Peter Viereck, *Metapolitics. The Roots of the Nazi Mind*, New York 1965 (ピーター・ヴィーレック, 西城信訳『ロマン派からヒトラーへ——ナチズムの源流——』紀伊國屋書店, 一九七三年), Helmuth Plessner, *Die verspätete Nation*, Stuttgart 1959 (ヘルムート・プレスナー, 土屋洋二訳『遅れてきた国民——ドイツ・ナショナリズムの精神史——』名古屋大学出版会, 一九九一年)などがあげられる。両者の説明は、基本的にキリスト教の代替物としてのロマン主義にナチズムの起源を見いだすものといえよう。また、ロマン主義からハイデガーにいたる美的政治の問題を扱った研究として、小野紀明『美と政治——ロマン主義からポストモダニズムへ——』岩波書店, 一九九九年を参照。
- 5) Walter Benjamin, “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (Dritte Fassung)”, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I-2, Frankfurt/M. 1974, S. 508 (ヴァルター・ベンヤミン, 高木久雄・高原宏平訳『複製技術の時代における芸術作品』『複製技術時代の芸術 ベンヤミン著作集2』晶文社, 一九七〇年, 四六頁)。

一〇〇〇本の旗がサーチライトを浴びてはためき、魔法の森のような観を呈した。『われわれは強力であり、今後ますます強力になるだろう』と、ヒトラーが彼らに向かってマイクで叫び、その言葉はいくつものラウドスピーカーから、静まりかえった広場に響きわたった。そしてそこには、光あふれる夜のなかでぎゅう詰めになり、一つの巨大な陣形をなして、ナチズムをもたらしたドイツの凡人たちが、人も知るあのゲルマン人の至高の状態に達していた。……ついには神秘的な光を浴び、かのオーストリア人の魔法の言葉の音を聴きつつ、彼らは完全に一つに融けあって、ゲルマン人の群れと化したのだ⁶⁾。

外国の観察者の目には、ナチズムはゲルマンの異教信仰のごときものと映っていたのである。このことはたしかに、ナチズムとロマン主義の深い関連を印象づけるものといえよう。抽象的な理性に反抗して非合理的な生を擁護したロマン主義は、民族の根源をもとめて過去や共同体に憧憬を募らせたが、ナチズムもまた感情や本能を賛美し、民族の魂を具現する共同体の再生をめざして、壮大な野外劇をくりひろげたのだった。ベンヤミンがナチズムを「政治の美学化」と呼んだのも、そこにロマン主義の感情的・審美的要素が反映されていたからにはかならない。

しかしながら、こうした性格づけはナチズムの自己理解と必ずしも一致するものではなかった。ナチ的な語法では、「ロマン主義 Romantik」や「美学 Ästhetik」という語には否定的なニュアンスが含まれていたからである。ある論説は、「ナチ美学」なるものについて次のような見解を示している。

「ナチ美学？ この言葉の組みあわせは、きっとまず若干の不快感を呼び起こすだろう。なぜなら、美的なものという概念はわれわれにとって何かひ弱な、男らしくない、柔軟なもののイメージと結びついているからである。一般に美的という語は、たとえば猛々しい、男らしい、厳しいといった語と、考えうるかぎりでも最も鋭い対立をなすものと思われる⁷⁾。

別の論説によれば、「新ロマン主義的な唯美主義の時代はとうに過ぎ去った」のであり、「この文化の病弊」は「根無し草の主観的なファンタジー、受動的な感情移入の能力、洗練された感性の過剰な育成から生じたもの⁸⁾」であった。ナチズムがある種の美的政治を志向していたことはたしかであるが、それはロマン主義の曖昧な感傷性とは一線を画すべ

6) William L. Shirer, *Berlin Diary. The Journal of a Foreign Correspondent 1934-1941*, New York 1941, S. 21 (ウィリアム・L・シャイラー、大久保和郎・大島かおり訳『ベルリン日記(1934-40)』筑摩書房、二三頁)。

7) *Nationalsozialistische Monatshefte*, Heft 78, 1936, S. 836.

8) Karl Julius Obenauer, *Die Problematik des ästhetischen Menschen in der deutschen Literatur*, München 1933, S. 404-5.

きものと考えられた。ヨーゼフ・ゲッベルスはこの点を強調して、新時代の精神を「鋼鉄のロマン主義 stählerne Romantik」と名づけている。

「人生の厳しさに屈し、それを否定したり、そこから逃避したりしていた臆病でひ弱な精神にかわって、前面にでてきたのは英雄的な人生観であり、それが今日褐色の隊列の足音にこだましている……それはドイツ人の人生を再び生きるに値するものとした一種の鋼鉄のロマン主義、存在の苛酷さにたじろぐことのないロマン主義……諸問題に勇敢に立ち向かい、断固として目をそらすことのないロマン主義である」⁹⁾。

この大仰な発言には、ロマン主義にたいするナチズムの両義的な姿勢が示されている。ゲッベルスは、ロマン主義の語をもって自己の信条を表明しながらも、暗にその軟弱で逃避的な性格を批判するのである。これにかわって、不屈の攻撃的な精神に満たされた新たなロマン主義が、ドイツの政治＝芸術に堅固な形態を与えるとされた。「大衆という素材を民族へと形成する芸術的人間」を自認するこの政治家にとって、ナチズムの国家芸術は「英雄的で、鋼鉄のロマン主義にもとづき、感傷的でなく、即物的で、国民的な大いなる情熱に満ち、共同の義務を負い、人々を結束させるものにほかならない」¹⁰⁾ のだった。

ゲッベルスの論敵で、ロマン主義の影響を強く受けていたとされるアルフレート・ローゼンベルクもまた、その美的特性を全面的に肯定していたわけではなかった。

「ある抽象的な思想が、様々な装いをとりながら、生を根こぎにしはじめた。それゆえ、ドイツ・ロマン主義の反動は、長い旱魃の後の慈雨のような影響をもたらした。だがまさにわれわれの大衆＝インターナショナルの時代においてはあらゆる領域で、この種に結びついたロマン主義をその人種的核心まで追求し、それにまだ付着している神経質な恍惚状態から解放することが必要である」¹¹⁾。

ローゼンベルクは、ロマン主義を抽象的なコスモポリタニズムの克服として評価しつつも、そこに含まれる虚弱的な感傷的精神を批判するのであり、そのことは、彼がロマン主義のなかにリベラルな個人主義の残滓を見いだしていたことを示している。新たな芸術は私的な個人からではなく、民族の魂から生じなければならないとされたのである。

ロマン主義にたいする両義的な態度は、保守革命派の代表者であるエルンスト・ユンガーにも共有されていた¹²⁾。ユンガーは、市民社会に反逆して「原初的なもの」の回復をめ

9) Helmut Heiber (Hrsg.), *Goebbels Reden 1932-1945*, Düsseldorf 1971, Bd. 1, S. 137.

10) *Völkischer Beobachter*, 10. Mai 1933.

11) Alfred Rosenberg, *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München 1939, S. 40.

12) ユンガーとロマン主義の関係については、小野紀明「美的形式と政治的秩序化——ユンガーの形態概念をめぐる——」『現象学と政治——二十世紀ドイツ精神史研究——』行人社、一九九四年、二三九—三三五頁を参照。

ざした点でロマン主義を評価しつつも、それを空想の世界にもとめて現実から逃避した点でロマン主義を批判する。

「ロマン主義者は、原初的な生の効力を予感し、その価値を動員しながら、みずからはそれに関わることを回避しようとするため、欺瞞や幻滅に陥らざるをえない。彼は市民的世界が不完全であることを知っているが、それに対置しうるものは逃避以外の何物でもない」¹³⁾。

重要なのは、逃避ではなく攻撃へと歩みだすことであり、現実のまっただなかに「原初的空間」を現出させることである。ユンガーは、その可能性を戦争に見いだす。「外的な境界によって遮られている危険なものが、すさまじい速度で中心へと逆流するように思われるときに、このことは生じる。したがって、大戦のきっかけがヨーロッパの周縁において、政治的薄明の雰囲気の中で生じたのは、単なる偶然ではない」¹⁴⁾。「英雄的リアリズム」を提唱するユンガーは、このようにロマン主義を脱却して現実政治へと突き進むことをもとめるのであり、そのかぎりにおいて、ゲッベルスのいう「鋼鉄のロマン主義」との親近性は明白である。

こうした市民社会批判の文脈でロマン主義を論じた考察としては、カール・シュミットの論考が重要である¹⁵⁾。シュミットは、「普遍的芸術」を要求したロマン主義の美的魅力を認めつつも、それが「偉大な様式」を欠き、空疎な知的遊戯に陥って、「もはや代表性をもたない」¹⁶⁾ことを批判する。彼によれば、そうした浮動性の根底には、あらゆる事象を自己の美的生産のきっかけとして利用するだけで、現実にも動的に働きかけようとしないロマン主義者特有の態度がある¹⁷⁾。ロマン主義による「芸術の絶対化」は、極度に肥大化した主観性の表現にほかならず、芸術を私的な享受の対象とするものでしかないとシュミットはいう。

「芸術の絶対化が宣言され、普遍的芸術が要求され、宗教であれ教会であれ国民であれ国家であれ、あらゆる精神的なものが、美的なものという新たな中心を源とする流れのなかに流れ込む。だがたちまちきわめて典型的な変化が生じる。……芸術は『芸術のための芸術』のなかで、スノビズムとボヘミアン生活の両極性のなかで終わるか、

13) Ernst Jünger, *Der Arbeiter. Herrschaft und Gestalt*, Stuttgart 1981, S. 54.

14) *Ebd.*, S. 57.

15) シュミットとロマン主義の関係については、とくに竹島博之、『カール・シュミットの政治——「近代」への反逆——』風行社、二〇〇二年、第一章を参照。

16) Carl Schmitt, *Politische Romantik*, 6. Aufl., Berlin 1998, S. 16 (カール・シュミット、大久保和郎訳『政治的ロマン主義』みすず書房、一九七〇年、二一頁)。

17) ここからシュミットはロマン主義を「主観化された機会原因論 subjektivierter Occasionalismus」と定義する。*Ebd.*, S. 18 (邦訳、二四頁)。

あるいは私的関心しかない芸術消費者のための私的な芸術生産者の仕事となった。一般的な美学化は、社会的に見れば、美的なものを超えて精神生活の他の領域までも私的なものにするにしか役立たなかった。」¹⁸⁾

無限の空想に身を委ねるロマン主義的主体は、現実から遊離した無責任な態度に終始するが、そうした態度をもって政治に関わるのが、「政治的ロマン主義 politische Romantik」である。

「したがって、あらゆる政治的ロマン主義の核心は次のようなことである。つまり、国家は芸術作品であり、歴史的・政治的現実における国家はロマン主義的主体の芸術作品を生産する創造的仕事のための機会原因、詩や小説を生むための、あるいはまた単なるロマン主義的な気分を生むためのきっかけだということである」¹⁹⁾。

政治的ロマン主義は、国家をロマン化して同一化の対象とすることで、結局のところ現状を受動的に追認するものにすぎないというのである。政治的な対立に向きあおうとせず、それを美的仮象のもとに隠蔽してしまう逃避的な態度のなかに、シュミットはロマン主義の問題性を見いだす。「より高次の、あらゆる対立を調和的な統一へと解消する主観的な創造性への機会原因論的な逃避がありえぬところには、ロマン主義は存在しない」²⁰⁾。こうした主観的な審美主義は、現実実践的に介入する政治的行動と本質的に対立する。彼の考えでは、「政治的なもの」の本質は敵と味方を区別する実存的な「決断」にある²¹⁾。そうした決断を回避するロマン主義は、政治的煽動の手段として利用されることはあっても、現実の政治権力にたいしては従属的であるよりほかないだろう。「政治的活動がはじまるところで、政治的ロマン主義は終わる」²²⁾。このようにシュミットは、偉大な様式を欠いたロマン主義の美的特性のなかに、現実背を向けた非政治的な精神を見いだすのである。

シュミットの議論は、ナチズムとロマン主義の微妙な関係を照らしだすものといえよう。

18) *Ebd.*, S. 16-7 (邦訳, 二一—二頁)。

19) *Ebd.*, S. 127 (邦訳, 一五七頁)。

20) *Ebd.*, S. 153 (邦訳, 一八七頁)。

21) シュミット, ハイデガー, ユンガーの思想における「決断」のモチーフを論じた古典的研究として, クリスティアン・グラーフ・フォン・クロコウの研究を参照。Christian Graf von Krockow, *Die Entscheidung. Eine Untersuchung über Ernst Jünger, Carl Schmitt, Martin Heidegger*, Stuttgart 1958 (クリスティアン・グラーフ・フォン・クロコウ, 高田珠樹訳『決断——ユンガー, シュミット, ハイデガー——』柏書房, 一九九九年)。

22) Schmitt, *a. a. O.*, S. 165 (邦訳, 二〇二頁)。ただしシュミットは、ロマン主義的な観念によって動機づけられながらも、そうした観念のために政治的行動を起こす「ロマン主義的政治」には一定の評価を与えている。このことは、彼の批判の予先がロマン主義そのものというよりはむしろ、その政治的受動主義に向けられていたことを示している。*Ebd.*, S. 151 (邦訳, 一八四頁)。

たしかにナチズムは国家を芸術作品にとらえ、数々の儀式を通じて「政治の美学化」につとめたのであり、あらゆる内部対立を否定して「民族共同体」の一体性を演出しようとする努力には、ロマン主義的な美意識が影を落としていた。だがその一方で、ロマン主義の曖昧で両義的な性格にたいして、ナチズムが終始警戒感を示していたことも忘れてはならない²³⁾。とくにゲッベルスは、「どの時代もそれぞれのロマン主義、つまり生の詩的表象をもっている」としつつも、「誤った甘美なロマン主義」を批判して、「自民族の生と未来」に奉仕する「厳しくスパルタ的」²⁴⁾なロマン主義を要求していた。「ドイツ・ロマン主義」の語法に関しても、ナチ時代にはこれを「ドイツ民族精神の純粹かつ完全な表現」とする見地から、次のような指針が定められていた。すなわち、「真のロマン主義はドイツ精神の弱さではなく強さ」であり、「ロマン主義におけるドイツ国民意識の強化」を強調すべきであるが、「過度のロマン主義的な意欲、つまり一部遠い昔のもの、カトリック教会への改宗、曖昧な政治的傾向に言及すること」や、「ロマン主義の内部の精神的な論争に立ち入ること」²⁵⁾は避けるべきであるとされていたのだった。ナチズムがもとめたのは、ロマン主義の感傷的性格を克服し、その民族主義的な傾向を強化することだった²⁶⁾。実際、ロマン主義は一九世紀初頭の解放戦争以来、民族に根ざした神話の再生を唱えて、ドイツの民族精神と国民意識の高揚に貢献しており、その後世紀末にかけて台頭した急進的な民族主義は、これを非合理主義・人種主義の思潮と結びつけ、ナチ・イデオロギーの形成に重要な影響を与えていた²⁷⁾。北方的・ゲルマン的な人種神話を妄信したローゼンバルク自身、ロマン主義との関連性を意識していた²⁸⁾。

23) 一九世紀初頭のロマン主義においては、国民的自覚の追求と市民的・リベラルな精神の拒否が、市民的な個人主義や主観性の強調と対をなし、保守的・復古的な表象とともに、イロニー的・相対的・感性的・浮動的・扇情的な要素が顕著な役割をはたしていたし、一九世紀末以降の新ロマン主義においても、非合理的な力、情熱、原初的な暴力、戦争の賛美が、生への倦怠、死への憧憬と混じりあい、祖国の覚醒をもとめる青年運動の興奮と並んで、ダンディで享樂的な唯美主義の傾向が濃厚であった。Ernst Loewy, *Literatur unterm Hakenkreuz. Das Dritte Reich und seine Dichtung*, Frankfurt/M. 1966, S. 43, S. 47-8.

24) Goebbels Reden, Bd. 2, S. 253-4.

25) Zeitschriften-Dienst, 2. Februar 1940, Nr. 1752.

26) ある論説はこの点を次のように説明している。「ロマン主義の本質的特徴は、その神話的な射程にも、その純粹に芸術的な様式意志にも内包されえない。……ロマン主義の本質的功績はまさに、精神史を政治的・国民的な意味における歴史と対立するものとしてではなく、その分離不可能な構成要素として理解し、それに応じてまた、精神的・芸術的創造を国民的な存在と関係の機能として把握したことにある。したがって、ロマン主義の文化意志もまた、新しい国民的な美的教育にかざられるものではなく、……美学を通じた新しい国民的教育を追求するものである」。Der neue Weg, 15. November 1934, S. 378.

27) もちろん、ロマン主義にファシズムの先駆者という嫌疑をかけることが、ここでの目的ではない。エルンスト・レーヴィも強調するように、ナチズムの世界観がロマン主義の伝統を受け継いでいたことはたしかであるとしても、それはロマン主義の典型的な理念やモチーフ、言い回し、シンボル、イメージの多くを道具化し、それらの意味内容を変化させて利用したことを意味していると考えべきだろう。Loewy, a. a. O., S. 41, S. 49-50.

「ロマン主義者たちはすでにまったく一般的に、民族精神をわれわれの生にとって本質的なものと名づけた。……それは体験された北方的な人種の魂の神話から発して、愛をもって民族の榮譽に奉仕するということである」²⁹⁾。

こうしてロマン主義に内在していた民族主義的傾向が人種主義イデオロギーと結びつき、「美的リベラリズム」にかわる「新しい美学」が成立することになった。

「新しい美学は、いかなる人間の創造的功績も、政治的、社会的、科学的、技術的、芸術的なものであろうとかかわりなく、その共通の根源を人種的なものに有しているという認識にもとづいている。したがって、芸術はかつて考えられたようにまったく自由な遊戯本能の産物ではなく、むしろ人種とその創造的資質の血に制約された自己表現であって、その肉体性とそれに対応した具象性にふさわしい形態をもつのである」³⁰⁾。

とはいえ、ナチズムが多くの面でロマン主義の伝統を継承しつつも、権力掌握後の現実政治においては、それを抑圧する側にまわったことも重要である。「血と土」の主唱者であったヴァルター・ダレやローゼンベルクが権勢を失ったことに象徴されるように、三〇年代半ばになると、初期のナチ・イデオロギーにおいて大きな役割をはたしたロマン主義は周縁に追いやられ、これにかわってギリシアを模範とする古典主義が公的に支持されるようになった。両者の様式上の相違について、当時のマイヤー百科事典は次のような的確な説明を行っている。

「様式概念としては、古典主義は調和をもとめる生・芸術意志の表現を意味し、内容と形式の均衡をもとめるものである。古典主義にとっては、表現の明確さ、静けさ、規律、高貴な節度が規範となっており、無限なるものへの熱情に満ちたバロックやロマン主義の表現意志とは対立する」³¹⁾。

非合理的な生を擁護し、中世的過去を賛美したロマン主義とは対照的に、古典主義はギリシア的な調和と均整を理想とし、厳格な形式による感情の抑制をもとめた。こうした古典主義を称揚することは、権力を掌握したナチズムにとっても、それまで運動を推進して

28) ローゼンベルクの思想には、一九世紀ロマン主義以来の「ドイツ運動」との結びつきが明らかに存在しており、それは「民族精神」や「民族の魂」、「有機的」成長といった言い回しや表現にまで及んでいた。Frank-Lothar Kroll, *Utopie als Ideologie. Geschichtsdenken und politisches Handeln im Dritten Reich*, Paderborn 1998, S. 113 (フランク＝ロター・クロル, 小野清美・原田一美訳『ナチズムの歴史思想——現代政治の理念と実践——』柏書房, 二〇〇六年, 九四頁, 三二一頁)。

29) Rosenberg, a. a. O., S. 691-2.

30) Robert Scholz, *Lebensfragen der bildenden Kunst*, München 1937, S. 76-8.

31) *Meyers Lexikon*, 8. Aufl., Leipzig 1939, Bd. 6, S. 1149.

きたロマン主義的情動を抑制し、権力の安定と秩序の再建をはかる上で、利するところが多かったと考えられる。実際、ヴァーグナーの楽劇と見紛うような演出をもって挙行されたニュルンベルク党大会では、圧倒的な興奮のもと奔流となって押し寄せる群衆が、会場のなかで密集したブロックを形成し、それを取り囲む石造の建造物とともに、古典主義的な秩序とシンメトリーを構成した。この壮大な祭典を通じて、ドイツ民族は自己に目覚め、共同体に変貌するものとされたが、それはギリシアの悲劇と同様に、民族を再生に向かわせる「総合芸術作品」として構想されていた。こうしてロマン主義は、ナチズムの原動力としての意義を認められながらも、民族が形成すべき古典的な形態に従属することになった。ある論説はこの点を次のように説明している。

「ナチズムは、ドイツの精神史においてはすぐれて古典的な運動を意味している。……ドイツはその核心において、たしかにギリシアよりもダイナミックな性質をもち、内的な力を基盤としている。ナチズムはあらゆる病的なものと同様に、文学ロマン主義を克服し、別の方向をめざしている。だがナチズムにとってドイツの民族ロマン主義は、あらゆる民族運動と同様に、民族的本質の中心から古典的なドイツの形態を形成する試みである。このロマン主義はわれわれにとって、まったく健全なものである。それは、古典的な形態へと向かうドイツ民族の道である」³²⁾。

こうした古典主義の台頭は、直接にはヒトラーの美意識が貫徹したことによるものだが、ギリシア的始源の取り戻しという企図じたい、ヘルダーにはじまり、ロマン主義のなかで発展をとげた一つの伝統をなすものでもあった。そこでは、ドイツはギリシアを模倣することによってはじめて歴史的民族たりうるとされ、古典的なものとロマン的なものがたがいに対立しあいながら、民族性と根源的に結びついた偉大な芸術を創設すると考えられた。両者の対立を、ヘルダーリンはギリシア的パトスと西洋的冷静さの対立として把握し、ニーチェはディオニュソス的なものとアポロ的なものの対立として定式化したが、この対立を止揚して、不断に変化する生成の世界に静謐な存在の刻印を付与するものこそ、ニーチェのいう「偉大な様式」にほかならない³³⁾。ハイデガーはそこにドイツの歴史的使命を見いだしていた。

「ディオニュソス的なものとアポロ的なもの、聖なる情熱と冷静な表現という、この別々の名で呼ばれる対立が、ドイツ人の歴史的使命の隠れた様式法則であり、われわれはいつの日かその形態化への用意と覚悟をそなえなくてはならない」³⁴⁾。

32) *Völkischer Beobachter*, 5. August 1934.

33) この点について、ナチ哲学者アルフレート・ボイムラーは次のように説明している。「ドイツは世界史のなかでは偉大なドイツとしてしか実在しえない。北方ドイツのみが、もはやローマの植民地ならざるヨーロッパの創造者たりうるのである。つまり、ヘルダーリンとニーチェのドイツがあるのである」。Alfred Baeumler, *Nietzsche, der Philosoph und Politiker*, Leipzig 1931, S. 183.

この点では、ヴァーグナーの楽劇もまた、その過度に情動的な性格ゆえに、偉大な様式と呼ぶにふさわしいものではなかった。聴衆を陶醉させるヴァーグナーの催眠術を徹底的に批判したニーチェにしたがいながら、ハイデガーは「芸術を単なる感情状態から理解し評価する芸術観」³⁵⁾を斥け、生の陶醉に形式と法則をもたらず意志について、「偉大な様式とは存在への能動的意志であり、この意志は生成をみずからのうちで止揚するものである」³⁶⁾と主張している。この「存在への意志」において、芸術と政治は根源的に同一である。「偉大な様式は偉大な政治によってのみ創造されうるのであり、そして偉大な政治は偉大な様式のうちにその最も深奥の意志法則をもっている」³⁷⁾。ハイデガーはさらに、両者の同一性を「作品化 Ins-Werk-Setzen」の営為のなかに見いだす。彼によれば、芸術とは存在の真理を開示し、これを作品のなかで据えるものであり、そうした存在の現前の場という意味では、国家もまた芸術作品である。

「真理がそれによって開示された存在者のなかでみずからをうちたてる本質的な方法の一つは、真理がみずからを作品化することである。真理がたちあらわれるもう一つの方法は、国家創建の行為である」³⁸⁾。

この国家という作品のなかで、民族の歴史的命運が生起し、始源的な共同体が甦るのだという。ハイデガーがもとめたのは、こうした意味における芸術＝政治であり、それによって古代ギリシアのポリスを再生させ、ドイツ民族に存在を回復させることだった³⁹⁾。そして、これを担う運動として彼が期待したのが、ナチズムにほかならない。事実、ゲッベルスが「国家の造形芸術」としての政治について語っているように、「芸術作品としての

34) Martin Heidegger, *Nietzsche*, Pfullingen 1961, Bd. I, S. 124 (マルティン・ハイデガー, 細谷貞雄監訳・杉田泰一・輪田稔訳『ニーチェ I』平凡社, 一九九七年, 一四八頁)。

35) *Ebd.*, S. 105 (邦訳, 一二六頁)。

36) *Ebd.*, S. 159 (邦訳, 一八九頁)。ハイデガーはこれを次のように詳説している。「偉大な様式の芸術は、生の最高度の充溢を保持しつつ制圧する働きの簡素な静かさである。これに必要なのは、生の根源的な、だが抑制された解放であり、最も豊かな、だが簡素なものの統一における対立関係であり、充溢した、だが永遠にして稀なるものの持続における成長である」。Ebd., S. 148-9 (邦訳, 一七七頁)。

37) *Ebd.*, S. 185 (邦訳, 二二〇頁)。

38) Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, Stuttgart 1960, S. 68-9 (マルティン・ハイデガー, 関口浩訳『芸術作品の根源』平凡社, 八九頁)。

39) ハイデガーの政治思想の本質を「国家＝作品」の理念に見いだした研究として、とくに次を参照。Alexander Schwan, *Politische Philosophie im Denken Heideggers*, Opladen 1965; Philippe Lacoue-Labarthe, *Die Fiktion des Politischen. Heidegger, die Kunst und die Politik*, Stuttgart 1990 (フィリップ・ラクー＝ラバルト, 浅利誠・大谷尚文訳『政治という虚構——ハイデガー, 芸術そして政治——』藤原書店, 一九九二年); Richard Wolin, *The Politics of Being. The Political Thought of Martin Heidegger*, New York 1990 (リチャード・ウォーリン, 小野紀明・堀田新五郎・小田川大典訳『存在の政治——マルティン・ハイデガーの政治思想——』岩波書店, 一九九九年)。

国家」というハイデガーの構想がナチズムの政治と重なりあう面をもっていたことは否定できない⁴⁰⁾。

だがここで注意しておく必要があるのは、ハイデガーが「作品」を単なる人為的製作の所産とは見なしていなかったことである。彼の「作品化」ないし「形態化 *Gestaltung*」の概念は、ある種の作為性を含意するものとはいえ、人為の及ばない絶対的な力としての自然（ピュシス）に対抗しつつ、存在の真理を開示する術（テクネー）として芸術を理解するものであり、そうした美的営為は、少なくとも民族神話を主体的に復活させようとするような試みとは異なるものだった。作品化によって打ち開かれる存在の真理とは、彼によれば「途方もないもの」、人知を超えた圧倒的な支配であって、「始源はつねに尋常ならざるものの、すなわち尋常なるものとの抗争の、開示されざる充溢を保持している」⁴¹⁾。したがって、「芸術の作品が作品である第一の理由は、それが制作され、つくられているからではなく、それが一つの存在者のなかで存在を成就しているからである」⁴²⁾。そのことは芸術以外の作品にもあてはまる。

「詩人の言葉、哲人の構想、建設的造形、国家創建の行為などの暴力性は、人間がもっている能力の働きではなく、人間が存在者のなかへ入っていくことによって存在者が存在者としてみずからを開示することを可能にするような力を制御し、縫合することである」⁴³⁾。

存在の現前の場としての作品は、存在を隠蔽しようとする自然の巨大な力に対抗して、人間が暴力をもって闘争を挑むことで何とか勝ちとることのできるものであり、けっして人間が意のままに制作したりできるものではないとハイデガーはいう。「精神のこの道具的誤解が生まれるやいなや、精神的な出来事の諸力、すなわち詩と造形芸術、国家建設と宗教などは、意識的に育成したり立案したりできるようなものの部類に陥ってしまう」⁴⁴⁾。ここには明らかに、人間理性の立場から自然を対象化・道具化してきたプラトン以来の形而上学と、その延長上にある近代技術文明の存在忘却にたいする深い批判がある。

このように見ると、ハイデガーの構想とナチズムの政治がどこで袂を分かったかがわか

40) ハイデガーとナチズムの関係をめぐっては、長い論争史がある。その総決算というべき研究として、中田光雄、『政治と哲学——〈ハイデガーとナチズム〉論争史の一決算——』（上・下）岩波書店、二〇〇二年を参照。

41) Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 86（邦訳、一一一―二頁）、S. 88（邦訳、一一四頁）。そこには「根源的な統一をなす静止と運動が秘められ、開示されて」おり、これが「突然の驚愕、真の不安を引き起こすとともに、冷静な、均斉のとれた沈黙の畏怖をも呼び起こす」のだという。Martin Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, 2. Aufl., Tübingen 1958, S. 47（マルティン・ハイデガー、川原栄峰訳『形而上学入門』平凡社、一九九四年、一〇六頁）、S. 114-5（邦訳、二四六頁）。

42) Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 122（邦訳、二六二頁）。

43) *Ebd.*, S. 120（邦訳、二五八―九頁）。

44) *Ebd.*, S. 36（邦訳、八五頁）。

る。たしかにナチズムもまた「芸術作品としての国家」をめざしていたが、それは「大衆という素材から民族の堅固で明確な形態をつくりあげる」⁴⁵⁾ 芸術家＝政治家の手によるものとされ、理想的な範型にしたがって国家を制作する政治家というプラトン主義的な理念を踏襲していた⁴⁶⁾。ナチズムの政治は、そうした芸術家＝政治家による国家建設と人間形成をめざすものであり、しかもこれを意識的・科学的な人種政策を通じて、民族体の技術的改良というかたちで達成しようとしていた。したがってハイデガーの目からすれば、ナチズムはその古典主義的な外観にもかかわらず、本質的に近代技術文明に極まる主観性の形而上学の担い手にはかならなかった⁴⁷⁾。この点では、理性の支配に反対して人種の魂を擁護したローゼンベルクの哲学もまた、主観性に優位を与える形而上学的性格をもっていた。

「人種の魂を生き返らせるとは、その最高の価値を認識し、その支配の下で他の諸価値にそれぞれの有機的地位——国家、芸術、宗教における——を指定することである。新しい生の神話から新しい人間類型を創造すること、これがわれわれの世紀の使命である。そのためには勇気が必要である」⁴⁸⁾。

こうした主張は、人種の魂を絶対的価値として、その主体的な実現をもとめるものであって、ロマン主義的な粉飾にもかかわらず、本質的には道具的理性の支配に加担するものにすぎないといえよう。ヒューストン・S・チェンバレンの影響を強く受けたローゼンベルクの哲学は、神秘主義的傾向が濃厚であるとはいえ、科学に裏づけられた人種衛生・人種改良による「新しい人間類型」の創造をめざしたヒトラーの人種理論とも、共通の思想的背景を有していた。「北方的精神は瞑想的でなく、個人的な心理に没入するのでもなく、宇宙的・精神的な法則を意志をもって体験し、精神的・建築的に造形するものである」⁴⁹⁾。

ハイデガーはもともと、国民的覚醒をもたらしたナチズムのなかに近代文明の発展に対抗する力を見て、「この運動の内的真理と偉大さ」⁵⁰⁾と呼んだのだが、現実のナチズムはそ

45) Zit. nach: Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, S. 178.

46) たとえば古代ギリシア研究者のヴェルナー・イェーガーは、一九四四年の著作のなかで、プラトンの哲人政治にナチ国家の模範を見いだしている。「彼はそのとき偉大な画家となって、自己の内なる神的なモデルに目を向けながら、理想的なポリスの像を形成するだろう。……だがここではもはや現実のための模範が問題なのではなく、その像じたいが新たな現実であって、それは哲学者の魂のなかにある神的な範型にしたがって模造された現実である。画家は国家指導者であり、国家じたいは『ピナックス』、すなわちキャンヴァスであって、きれいに洗浄された後、その上で新しい人間の像が輪郭と色彩を獲得するのである」Werner Jaeger, *Paideia. Die Formung des Griechischen Menschen*, Berlin 1944, Bd. II, S. 359.

47) こうした解釈については、とくに中田、前掲書、上、一五二―三頁、一六八頁、一七〇―二頁を参照。

48) Rosenberg, a. a. O., S. 2.

49) *Ebd.*, S. 433.

うした力をもたず、「狂奔する技術と平凡人の底なしの組織の絶望的狂乱」⁵¹⁾と化していた。おそらくハイデガーの目からすれば、ナチズムの美的政治はヴァーグナーの楽劇と同様に「印象、効果、感化、煽情のための前景や前面、つまり『見世物』として作用するにすぎない」⁵²⁾ものであっただろうし、ギリシアに範を仰ぐその芸術様式もまた「効果の手段」、すなわち美を道具化するものでしかなかったに違いない。彼がいうように、古典主義における自然とは「整然としてそれじたいで妥当性をもつように見える人間理性にとって計算可能で納得できるもの、無害でおのずと理解できるものにすぎない」⁵³⁾からである。重要なのは、芸術を美学の対象、つまり感性や感情の問題に還元する近代的な芸術観を克服し、存在の真理という絶対的なものを開示する偉大な芸術に立ち返ることである。ハイデガーはそうした真理を「詩的な根源性」、つまり「言語作品として形態化された真理」⁵⁴⁾ととらえ、これをヘルダーリンの讃歌のなかに見いだすことになる。このように見ると、ハイデガーの近代批判、そしてナチズム批判の矛先が、何よりもその形而上学的前提をなす主観性の優位に向けられており、これにかわるある種の実存的基礎を追求している点で、シュミットのロマン主義批判と通底する次元を有していることが理解できよう。

二 反省と衝撃

しかしながら、ロマン主義の内部にも主観性の優位を揺るがすような契機が含まれていたことを見逃してはならない。美的世界に耽溺するロマン主義者は、自己の主観性に圧倒的な優位を与える一方で、それを超える絶対的な存在との一体化をめざしたのであり、ここでは極端な主観性への執着とその放棄の欲求とが並存して、鋭い緊張関係をなしていた⁵⁵⁾。ユンガーの戦争美学は、そのことを示す最も典型的な例の一つである。ペーター・スローターダイクが指摘するように、ユンガーは「感覚器官では砲火のなかに溶解していく前線に赴きながら、同時に冷たい思考器官では指揮官として高台に立ち、そこから眼下の戦闘を美的演劇として見物する」⁵⁶⁾のであり、この「二重の自我」というべきものが、彼の作品に独特の魅力を与えていたのだった。

「身の毛のよだつような恐怖のただなかであくまで醒めていること、彼の冷徹さはその代償として得られるものである。それが彼に、今世紀に凶行の近代化として生じたことを語る精確な証人としての資格を与えるのである。……彼の観想に徹する厳し

50) Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, S. 152 (邦訳, 三二三頁)。

51) *Ebd.*, S. 28 (邦訳, 七〇頁)。

52) Heidegger, *Nietzsche*, Bd. I, S. 103 (邦訳, 一二四頁)。

53) *Ebd.*, S. 151 (邦訳, 一七九頁)。

54) *Ebd.*, S. 102 (邦訳, 一二三頁)。

55) Charles Taylor, *Sources of the Self. The Making of Modern Identity*, Cambridge 1989, p. 456.

56) Peter Sloterdijk, *Kritik der zynischen Vernunft*, Frankfurt/M. 1983, S. 821 (ペーター・スローターダイク, 高田珠樹訳『シニカル理性批判』ミネルヴァ書房, 一九九六年, 四五四頁)。

さは、自己の経験を証言しようという決然たる覚悟と結びついている」⁵⁷⁾。

世界に没入しながら自己に固執する自我というこの内的緊張は、とりわけ初期ロマン派の「ロマン主義的イロニー *romantische Ironie*」の概念において、反省的自己意識の契機として積極的な意味を与えられている⁵⁸⁾。イロニーを根本原理とする「発展的普遍ポエジー」⁵⁹⁾を構想したフリードリヒ・シュレーゲルによれば、そこでは主体は世界を設定する自己自身を反省するものとされ、この世界＝自我の無限廻行的な反省を通じて、合わせ鏡のように主体と客体が重なる無限の鏡像が生まれ、自由な芸術実践が可能になると考えられた。そうした「反省 *Reflexion*」の契機に着目して初期ロマン派の再評価に先鞭をつけたのが、ベンヤミンの論考である。「ロマン主義者たちは芸術作品における自己反省を積極的に評価する」⁶⁰⁾と述べる彼は、芸術を無限に連鎖する自己反省の媒体として把握する。ロマン主義の芸術批評においては、認識する者と認識される者が反省を通じてたがいに通いあうような、主客を超えた根源的な認識が成立しており、芸術作品もまた、主体によって判定される客体ではなく、それじたいが自己を反省する主体である。

「したがって、批評とはいわば芸術作品における実験なのであり、この実験を通じて芸術作品の反省が喚起され、それによって芸術作品は自分自身を意識し、認識ようになる。……反省の主体は、根本的には芸術形成物それ自身であって、実験はある形成物についての反省……のうちに成立するのではなく、反省の展開、すなわち、ロマン主義者にとっては、精神の展開のうちに、ある形成物のうちで成立するのだ」⁶¹⁾。

こうした反省の展開こそがノヴァーリスのいう「世界のロマン化」であり、それは作品を媒介として無限の反省が連鎖することを意味していた。世界に没入する自我は反省を通じてたえず自己を破壊し、相対化しつづけることで、無限なるものへの視野を開くのであって⁶²⁾、そこには主観性を自己止揚し、自我の枠組みを内側から解体するような契機が含

57) *Ebd.*, S. 819 (邦訳, 四五三頁)。

58) ちなみにナチ時代のマイヤー百科事典は、「ロマン主義的イロニー」を「独創的に前進する浮動性、無限性の充溢、空想的な夢のあらわれとなりうる」一方で、「しばしば確固とした特色ある思想、価値、感情の欠如をあらわすにすぎず、したがって……相対主義や墮落にいきつく」ものと評価している。*Meyers Lexikon*, Bd. 6, S. 407。

59) Friedrich Schlegel, “Athenäums-Fragmente”, in : Ernst Behler (Hrsg.), *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Paderborn 1967, Bd. 2, S. 182-3 (フリードリヒ・シュレーゲル, 山本定祐編訳『ロマン派文学論』富山房百科文庫, 一九七八年, 四三一四頁)。

60) Walter Benjamin, “Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik”, in : *Gesammelte Schriften*, Bd. I-1, Frankfurt/M. 1974, S. 67 (ヴェルター・ベンヤミン, 大峯顕・佐藤康彦・高木久雄訳「ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念」『ドイツ・ロマン主義 ベンヤミン著作集4』晶文社, 一九七〇年, 七七頁)。

61) *Ebd.*, S. 65-6 (邦訳, 七五-六頁)。

まれていたのである。もちろん、魅惑的な世界と融合する美的主体が、永遠の秩序や有機的な調和への志向を強めて、しばしば神秘主義や民族主義に傾倒していったことは事実である。絶対的な自我が「新しい神話」への讃歌を謳いあげ、国家や民族を同一化の対象として措定することになったが、そうした展開の先には、数多くの歪曲をへて、最終的にローゼンベルクの『二〇世紀の神話』が位置づけられることはたしかだろう⁶³⁾。だが初期ロマン派的な意味での「新しい神話」は、あくまで反省の意識に裏づけられ、到達不可能な目標として希求される対象にとどまっており、その本来的な虚構性が自覚されるかぎり、不断に自己を相対化する再帰的な性格をもつものといえよう。

ロマン主義的イロニーについて、ベンヤミンは作者の主観的なふるまいとしての「素材のイロニー化」と区別して、作品の客観的要素に関わる「芸術形式のイロニー化」に注目し、「形式のイロニー化は、形式の自発的な破壊という点に、その本質がある」⁶⁴⁾と述べている。それは作品の形式を解体し、幻想を打ち破るものであって、その徹底的な否定性を、ベンヤミンは「冷徹さ Nuchternheit」と呼んでいる。

「ポエジーの理念を散文として把握する考えが、ロマン主義の全芸術哲学を規定している。……この精神とはヘルダーリンにほかならず、ロマン主義者たちにたいする彼の哲学的関係をうちたてているテーゼとは、芸術の冷徹さという命題である」⁶⁵⁾。

この冷静で覚醒した精神こそ、ロマン主義の戯れに満ちた空想力の本質をなすものである。シュレーゲルが神話と機知の同質性をめぐって論じているように、それは理性的な思考を宙づりにして、「ファンタジーの美しい混沌のなかへ、人間本性の根源的な混沌のなかへ再び身を置くこと」⁶⁶⁾を意味する。ニーチェやハイデガーがギリシアに見いだしたのも、そうした始源的な混沌に開かれた態度、何ものにも依拠しない自立した存在様式であった。ロマン主義者は、夢、空想、無意識といったものを積極的に評価し、理性の枠組みでは経験されない、未知なるものの衝撃を受け止めることによって、硬直化した自我の束縛からの解放を企てたのであり、それは近代合理性にたいする美的抵抗、市民社会にたいする芸術の異議申し立てという批判的意義をもっていたのだった。

世界にたいする耽美的な態度も、その美的経験の質によっては、繊細で透徹した意識をもたらしうる。カール・ハイント・ポラーによれば、そうした美意識を先鋭に表現して

62) シュレーゲルは、これを「自己創造と自己破壊の絶え間ない交替」と表現している。Schlegel, "Athenäums-Fragmente", S. 172 (邦訳, 三八頁)。

63) もっとも、後期シュレーゲルが民族主義的傾向を強め、復古主義的国家観を擁護するようになったことにあらわれているように、ロマン主義の内部にもこうした志向性が含まれていたと考えるべきだろう。

64) Benjamin, "Der Begriff der Kunstkritik", S. 83-4 (邦訳, 九七―八頁)。

65) *Ebd.*, S. 103 (邦訳, 一二〇―一頁)。

66) Friedrich Schlegel, "Gespräch über die Poesie", in: Behler (Hrsg.), *a. a. O.*, Bd. 2, S. 319 (邦訳, 一八四頁)。

いるのが、ユンガーの初期の作品である。一般にプレ・ファシズムの代表者と目されるユンガーであるが、ボーラーによれば、その作品は「純粋な美の理念を通じて理性の概念と決別する最後の試みの一つだった」⁶⁷⁾。ユンガーの徹底的な審美主義は、ボードレール、ニーチェからシュールレアリスムへといたる「戦慄の美学」の系譜に連なるもので、衝撃的な恐怖を鋭敏に知覚するその感性は、「つねに研ぎ澄まされた覚醒の態度」⁶⁸⁾である。彼が戦場の地獄絵のなかに見いだした美的な戦慄は、日常的な意味連関を突き崩す強烈な破壊力を秘めており、近代市民社会にたいする深刻な危機意識と先鋭な批判精神を示している点で、真正のロマン主義的性格をもつものといえる。シュミットが批判したロマン主義の非決断性とは裏腹に、こうした美意識は真剣な政治的決断につながる可能性をもっている。ボーラーによれば、それは例外状態に実存の契機をもとめるシュミットや、存在が現前する瞬間に超越の契機を見るハイデガーなど幅広く知識人をとらえ、ラディカルな社会批判を生み出すことになった。そこでは『『驚愕』という現象形式が、『突発性』という『生起の特質』としっかり結びつけられている」⁶⁹⁾。

ユンガーの論敵だったベンヤミンもまた、こうした戦慄を「ショック」と呼んで、その批判的機能を重視している。ショックとは、理性的認識の枠組みを超えた、予想できないものがもたらす意味剥奪の体験であるが、ベンヤミンはこれをボードレールの抒情詩のなかに見だし、都市の経験に対応した近代的な美のありかたを示すものとして、その破壊的な性格を強調する。この衝撃的な美はアヴァンギャルドによって社会批判のための武器として利用されることになったが、そうした芸術実践のなかでベンヤミンがとくに重視するのはシュールレアリスムであり、その課題は「革命のための陶醉の力を獲得すること」⁷⁰⁾にあった。もっとも、彼が指摘しているように、そこでは『『驚きの状態』における画家や詩人の美学、不意打ちの反応としての芸術の美学』が「いくつかのきわめて重大なロマン主義的偏見」にとらえられ、対象を神秘化してしまう危険があり、これにたいして彼は、謎めいたものを謎めいたものとして強調することを要求する⁷¹⁾。その意味では、シュールレアリスムの母胎として、より純粋に対象の破壊に徹したダダイズムに注目する必

67) Karl Heinz Bohrer, *Die Ästhetik des Schreckens. Die pessimistische Romantik und Ernst Jüngers Frühwerk*, München 1978, S. 19.

68) *Ebd.*, S. 56. この点について、ボーラーはさらに次のように説明している。『『冒険的心情』のパトス、『深淵』の反省、意識を『限界』まで拡大すること、生起する『驚愕』、これらは『未知のもの』にたいする初期シュールレアリスムの経験の概念的枠組みを構成している。それらは主観的な関与を強調するが、そうした関与はしかしながら——ユンガーの場合と同様に——心理的条件へと還元されうるものである。むしろ『驚愕』——語義的にいってこれにふさわしい言葉は『戦慄』である——において開示されるのは、事物それじたいである』。*Ebd.*, S. 364.

69) *Ebd.*, S. 341.

70) Walter Benjamin, "Der Surrealismus", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II-1, Frankfurt/M. 1977, S. 307 (ヴァルター・ベンヤミン, 針生一郎訳「シュールレアリスム」『シュールレアリスム ベンヤミン著作集8』晶文社, 一九八一年, 三三頁)。

71) *Ebd.*

要があろう。スローターダイクによれば、ダダとは「『反省的な否定』の方策」,「意味攪乱の技法,ナンセンスの方策」であり、醜悪な現実をあるがままに肯定することで、現実を美化する芸術の欺瞞性を批判するという「戦闘的なイロニーの芸術」⁷²⁾の実践である。そこにはロマン主義の精神が息づいており、ダダイストのオットー・フラーケが述べるように、「ダダはかつての有名な、ほとんど理解されなかったロマン主義的イロニーと同じもの、一種の止揚である」⁷³⁾。ダダが実践するのは「混沌のなかでの冷静さ」、所与の現実を意識的に身を任せ、自己を減却して観想に徹することであり、その点で、「被投性 Geworfenheit」を強調するハイデガーの存在論や、破壊に酔いしれるユンガーの戦争美学とも通底しあっている⁷⁴⁾。政治宣伝や娯楽文化などを自在に利用し、意味の攪乱によって市民社会の欺瞞性を暴露するその芸術実践は、挑発的な覚醒効果を狙ったものだった。

ベンヤミンによれば、こうした衝撃力は映画という新しいメディアを通じて大衆的なレベルで批判的機能を発揮することになった。「芸術がその最も困難かつ重大な課題に立ち向かうのは、芸術が大衆を動員できる場所においてであろう。目下のところ、その場所は映画のなかである」。そこでは、「公衆の批判的態度と享受的態度とが一つになっている」⁷⁵⁾。そうした態度をもたらず契機が、映画のショック効果である。

「事実、映像を見ている人の連想の流れは、映像の変化によってただちに中断される。ここに映画のショック効果があり、それはあらゆるショック効果と同様に、高度な精神の働きによってとらえられなければならない。映画はその技術的構造によって、ダダイズムがいわば道徳的な枠組みのなかに封じ込めていた身体的なショック効果を、その枠組みから解放したのである」⁷⁶⁾。

ベンヤミンは、複製技術の発展が芸術作品のアウラを崩壊させ、芸術の自律性を解体したという認識のもと、これによって可能となった芸術の集団的受容のなかにこそ解放の可能性を探るべきだとして、その契機をとくに映画のショック効果に期待するのである。

もっとも、芸術の大衆化に批判的意義を認めるべきかどうかは、議論が分かれるところだろう。ベンヤミン自身、芸術の大衆化に「政治の美学化」に陥る危険性を認めており、これを手放しで歓迎していたわけではなかったし、ヘルベルト・マルクーゼも、自律的芸術に現状肯定的性格と批判的性格の両義性を認めつつ、その止揚を要求していた⁷⁷⁾。これ

72) Sloterdijk, *a. a. O.*, S. 712 (邦訳, 三八五頁), S. 720 (邦訳, 三九〇頁)。

73) Otto Flake, *Das Logbuch*, Gütersloh 1970, S. 295.

74) Sloterdijk, *a. a. O.*, S. 715-7 (邦訳, 三八七-八頁)。スローターダイクはそこに、「近代の主観性すべての模範となるような、近世的な自我と世界の関係の転倒」を見いだしている。それは自足する主観性に終止符を打ち、「むしろ意識的に所与の現実以身を任せる」ものだという。*Ebd.*

75) Benjamin, “Das Kunstwerk”, S. 505 (邦訳, 四三頁), S. 497 (邦訳, 三四-四五頁)。

76) *Ebd.*, S. 503 (邦訳, 四〇-四一頁)。

77) マルクーゼによれば、芸術は人間的な理想を虚構として表現することで、その理想の実現を妨げているが、そこに表現された理想そのものは、現実の社会への抗議と見なしうる。芸術は社会から切

にたいして、左翼思想家の一部が芸術の大衆化を否定的に評価していたことは、この問題をめぐる争点の錯綜状況を示している。ペーター・ビュルガーによれば、アヴァンギャルドは鑑賞者にショックを与えることで、制度としての芸術を攻撃し、その社会批判的な機能を取り戻すことを狙った運動だったが、自律的芸術の止揚というその目的は結局のところ達成されず、商業芸術や娯楽文化というかたちで偽りの止揚をもたらすことになったという⁷⁸⁾。そうした観点から、自律性の喪失が芸術を文化産業へと堕落させてしまうとして、芸術の大衆化に反対するのが、テオドーア・W・アドルノである。「芸術はミメシス衝動の避難所にほかならない」⁷⁹⁾と考える彼は、芸術の自律性を徹底化することを通じて、そこに予示されているユートピア的契機を救いだそうとしていた。もちろん、彼とて自律的芸術の両義性を看過していたわけではない。

「芸術は現実のなかに存在し、そのなかに機能をもち、それ自身においても様々に現実へと媒介されている。だがそれにもかかわらず、芸術は芸術として、それ固有の概念にしたがって、所与の現実にたいしてはアンチテーゼの立場をとっている」⁸⁰⁾

アドルノが自律的芸術の防衛を企てるのは、社会との断絶が芸術の批判性を保証していると考えからである。だがそうした「越冬戦略」⁸¹⁾は、多分に脆弱な根拠の上に成り立っているといわざるをえない。というのも、彼自身も述べているように、芸術の自律化と大衆化は表裏一体をなすものといえるからである。「芸術のための芸術という合い言葉は、芸術がそれとは逆のものであることを覆い隠すものだった」⁸²⁾。同様の指摘は、先に引い

り離されているがゆえに、批判性を保持しうる反面、美的仮象において代用満足をもたらすために、社会を変革から解き放ってしまうのであり、そうした欺瞞を解消するために、彼は自律的芸術の止揚を要求するのである。Herbert Marcuse, “Über den affirmativen Charakter der Kultur”, in: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt/M. 1965, S. 82 (ヘルベルト・マルクーゼ, 田窪清秀他訳「文化の現状 肯定的性格について」『文化と社会 上』せりか書房, 一九六九年, 一二一頁)。

78) Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt/M. 1974, S. 72-3 (ペーター・ビュルガー, 浅井健二郎訳『アヴァンギャルドの理論』ありな書房, 一九八七年, 七七頁)。

79) Theodor W. Adorno, *Ästhetische Theorie*, Frankfurt/M. 1970, S. 86 (テオドーア・W・アドルノ, 大久保健治訳『美の理論』河出書房新社, 一九八五年, 九三頁)。

80) Theodor W. Adorno, “Erpreßte Versöhnung. Zu Georg Lukács: ›Wider den mißverstandenen Realismus‹”, in: *Noten zur Literatur*, Frankfurt/M. 1974, S. 260 (テオドーア・W・アドルノ, 片岡啓治訳「強請された和解」『文学ノート』イザラ書房, 一二八頁)。

81) この点について、ユルゲン・ハーバーマスは次のように述べている。「アドルノは越冬戦略をとるが、その弱点は明らかにその防衛的性格にある。……これにたいして集团的に受容される芸術……の発展は顕著であって、それは単なる文化産業を超えており、ましてや普遍化された世俗的な啓示へのベンヤミンの希望を奪うものではない」。Jürgen Habermas, *Philosophisch-politische Profile*, Frankfurt/M. 1981, S. 354 (ユルゲン・ハーバーマス, 小牧治・村上隆夫訳『哲学的・政治的プロフィール 下』未来社, 一九八六年, 一五五頁)。

82) Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 355 (邦訳, 四〇六頁)。

たシュミットの文章のなかにも見いだすことができる。

「芸術は『芸術のための芸術』のなかで、スノビズムとボヘミアン生活の両極性のなかで終わるか、あるいは私的関心しかない芸術消費者のための私的な芸術生産者の仕事となった」⁸³⁾。

したがって、芸術の批判的機能を確保する上では、自律性は有効な保証になりえないのであり、大衆化によって効力を失うことのない、別の根拠が必要だろう。ハイデガーにいわせれば、問われるべきはむしろ美的経験の質である。「われわれ現代人にとって、美的なものは……緊張をほぐすもの、休息を与えるものであり、したがって享楽のものとされている。こうなると、芸術は菓子屋の仕事になる」⁸⁴⁾。ハイデガーがもとめるのは、「途方もないものへのあの衝撃」であって、それが「通俗的で鑑定家的なもののなかで受け流される」⁸⁵⁾ことを、彼は批判するのである。ベンヤミンもまた、「『楽しみ』、満足、趣味の対象としての美」にかえて、芸術の本質を規定する反省の「冷徹さ」⁸⁶⁾を強調していた。必要なのは、現実の諸連関にとらわれた自我を動揺させ、自覚的な反省を促すような、衝撃的な美にほかならない。これを大衆化された芸術のなかに見いだす試みは、アドルノの批判にもかかわらず、依然としてその可能性を断たれてはいないと考えられる。

文化産業によって生産され、市場に供給される芸術は、気晴らしをもとめる受動的な消費者の欲求と結びつき、キッチュへと帰結する。マテイ・カリネスクが指摘するように、キッチュは美的なものの世俗化を前提とし、夢や空想への逃避を促している点で、かなりの程度まで「ロマン主義の通俗的形態」⁸⁷⁾といえることができるが、そこにある種の代償的性格が認められるとはいえ、これをまったくの欺瞞であるとして一面的に断罪するとすれば、その意義を過小評価することになろう。「カタルシスをパロディ化する」⁸⁸⁾ キッチュは、ロマン主義と同様に現実へのアンチテーゼとなりうるものであって、それがつくりだす美的仮象は虚偽であり、虚偽であるがゆえに、それ自身のうちに現実の疎外状況を示し、そ

83) Schmitt, *a. a. O.*, S. 17 (邦訳, 二二頁)。

84) Heidegger, *Einführung in die Metaphysik*, S. 101 (邦訳, 二一六頁)。

85) Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, S. 77 (邦訳, 一〇一頁)。

86) Benjamin, “Der Begriff der Kunstkritik”, S. 106 (邦訳, 一二四―五頁)。

87) Matei Calinescu, *Five Faces of Modernity. Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham 1987, p. 239 (マテイ・カリネスク, 富山英俊・梅正行訳『モダンの五つの顔——モダン・アヴァンギャルド・デカダンス・キッチュ・ポストモダン——』せりか書房, 一九九五年, 三二八―九)。カリネスクも参照しているように、キッチュとロマン主義の類縁性にはやくから着目していたのは、ヘルマン・ブロッホである。「キッチュが一九世紀にどれほど強い影響を与えているにしても、キッチュそのものは大部分、われわれがロマン主義的と見なす精神的態度に由来している」。Hermann Broch, “Einige Bemerkungen zum Problem des Kitsches”, in: *Dichten und Erkennen. Essays Band I*, Zürich 1955, S. 299 (ヘルマン・ブロッホ, 入野田眞右訳『H・ブロッホの文学空間』北宋社, 一九九五年, 九六頁)。

88) Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 355 (邦訳, 四〇六頁)。

れを超越すべき契機を内包しうる。エルンスト・ブロッホは、そうしたキッチュのなかに、つまり「童話から通俗読物にいたるまで、いやそれどころか、多種多様な『オカルティズム』から生の神話にいたるまで、ロマン主義的心情のいくつかの他のありふれた報奨金のなかに」⁸⁹⁾、ナチズムに結びつくとはかぎらない両義的な要素を嗅ぎとっていた。

「陶醉は嘘のためにのみ生じる。だがそのなかにある年の市、幸福に満ちた通俗読物、『生の始源』への歩み、ましてや牧神の森のざわめき、海のざわめきは、意図に反して、反逆的な徴をおびている」⁹⁰⁾。

こうした両義性が、何らかの実践を通じて暴きだされることにより、主体に反省を迫るような衝撃をもたらす可能性は十分にある。実際、カリネスクも指摘しているように、制度芸術の転覆をめざしたアヴァンギャルドは、しばしばキッチュを意識的に利用することで、鑑賞者にショックを与えようとした⁹¹⁾。とくにダダイズムは、醜惡なキッチュを芸術とあえて同列に扱うという暴挙にでることで、市民社会の欺瞞性にたいして痛烈な批判を突きつけたのだった。そうした衝撃の破壊力には、美的抵抗のポテンシャルが潜んでいる。まさにこの衝撃こそ、ナチズムが徹底的に拒絶したものである。「退廃芸術展」に出展された「キュービスト、未来派、ダダイストなどのあらゆる芸術・文化の戯言」⁹²⁾は、何よりもこの点でナチズムの美意識に抵触し、暴力をとまなう激しい反応を呼び起こしたのだった。

美の衝撃に批判的契機を見るベンヤミンは、アヴァンギャルドの芸術理論のなかでもとりわけ「モンタージュ」の概念を重視していた⁹³⁾。彼のいう映画のショック効果もまた、モンタージュの原理に根拠をもつものであり、そうした手法で制作された作品は、現実の諸断片をつなぎあわせた人工物であることを身をもって示している。そこでは個々の断片が本来のコンテクストから切り離され、新たに組み直されているが、それらは有機的な統一を志向せず、それぞれが孤立した現実にとどまっている。ビュルガーがいうように、こ

89) Ernst Bloch, *Erbschaft dieser Zeit. Erweiterte Ausgabe*, Frankfurt/M. 1962, S. 165 (エルンスト・ブロッホ、池田浩士訳『この時代の遺産』筑摩書房、一九九四年、一八七頁)。

90) *Ebd.*, S. 166 (邦訳、一八八―九頁)。

91) Calinescu, *a. a. O.*, p. 254 (邦訳、三四六―七)。

92) *Der Kongreß zu Nürnberg vom 5. bis 10. September 1934. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Reden*, München 1935, S. 102.

93) 「モンタージュ」の概念は、ベンヤミンがバロック悲劇に見いだした「アレゴリー」の概念や、「蒐集」や「引用」といった彼の中心的な概念とも密接に関連している。晩年の大著『パサーージュ論』について、彼は次のように述べている。「この仕事は、引用符なしで引用する術を最高度に発展させねばならない。その理論は、モンタージュの理論と最も密接に関係している」。Walter Benjamin, “Das Passagen-Werk. Aufzeichnungen und Materialien”, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V-1, Frankfurt/M. 1982, S. 572 (ヴァルター・ベンヤミン、今村仁司・三島憲一訳『パサーージュ論 IV』岩波書店、一九九三年、八頁)。

うした非有機的な芸術作品の概念こそ、アヴァンギャルド芸術の根本原理をなすものといえるだろう⁹⁴⁾。アドルノによれば、モンタージュによる構成は、現実の断片を取り入れ、意味の断絶を表現することで、宥和の仮象を打ち破る。そこでは「総合の否定が造形原理となる」⁹⁵⁾。総合の否定は鑑賞者にショックを与えるが、アヴァンギャルドはそこに社会変革につながる反省が生じることを期待する。「今日の芸術の課題は、混沌を秩序のなかにもち込むことである」⁹⁶⁾。

ベンヤミンにとって、モンタージュの概念は実践的な意味をもっていた。歴史を「野蛮のドキュメント」⁹⁷⁾と見なす彼は、そのなかから現実の諸断片を引用することによって、それらが構成していた連関を破壊しようとする。それは見慣れたものをその連関からずらし、新奇なものにするという意味では、ベルトルト・ブレヒトのいう「異化効果」と本質的に同じものといえる。ベンヤミンの考えでは、その成否は現実の断片をいかに引用するかにかかっていた。彼がとくに注目するのは、フォトモンタージュである。

「ダダイズムの革命的な力は、芸術の真正さを試すことにあった。絵画的な要素と結びついた切符や糸巻きや煙草の吸いさしから、静物画がつくられた。そこでは額縁のなかに全体があった。そして、それを公衆に示して、『見よ、君たちの額縁が時代を爆破する』と宣言した。日常生活のなかの最も些細で真正な断片が絵画以上のものを語り、本の頁についた殺人者の血塗られた指紋がテキスト以上のものを語る、と。こうした革命的内容から多くのものが、フォトモンタージュのなかに救出された。ジョン・ハートフィールドの仕事について考えてくれさえすればいい」⁹⁸⁾。

ジョン・ハートフィールドは、ベルリン・ダダの中心人物の一人で、フォトモンタージュの技法を駆使して、ナチズムを痛烈に風刺した写真家である⁹⁹⁾。共産党の政治宣伝を担

94) Bürger, a. a. O., S. 97-8 (邦訳, 一〇六頁)。

95) Adorno, *Ästhetische Theorie*, S. 232 (邦訳, 二六四頁)。

96) Theodor W. Adorno, *Minima Moralia. Reflexionen aus dem beschädigten Leben*, Frankfurt/M. 1964, S. 298 (テオドーア・W・アドルノ, 三光長治訳『ミニマ・モラリア——傷ついた生活裡の省察——』法政大学出版局, 一九七九年, 三五〇頁)。

97) Benjamin, “Über den Begriff der Geschichte”, S. 696 (邦訳, 一一八頁)。

98) Walter Benjamin, “Der Autor als Produzent”, in: *Gesammelte Schriften*, Bd. II-2, Frankfurt/M. 1977, S. 692-3 (ヴァルター・ベンヤミン, 石黒英男訳「生産者としての作家」『ブレヒト ベンヤミン著作集 9』晶文社, 一九七一年, 一七七頁)。

99) ハートフィールドについては、次の作品集および研究を参照。John Heartfield, *Krieg im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938*, Frankfurt/M. 1981; Wieland Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk, dargestellt von seinem Bruder*, Dresden 1962 (ヴィーラント・ヘルツフェルデ, 針生一郎訳『ジョン・ハートフィールド——フォトモンタージュとその時代——』水声社, 二〇〇五年); Roland März, “Über den Verfremdungseffekt in den Fotomontagen John Heartfields”, in: *Staatliche Museen zu Berlin. Forschungen und Berichte*, Bd. 13, Berlin 1971; Michael Töteberg, *John Heartfield mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1978. なお、筆者もまた別の機会にハー

ったハートフィールドの作品は、ローラント・メルツが指摘するように、「ヴァイマル共和国とヒトラー・ドイツの支配者のイデオロギーや政策を異化する表現」であり、「敵の議論をその宣伝的なコンテクストから切り離すと同時に、これを意味変化させたり機能転換させたりすることによって、敵への攻撃にもちいるもの」¹⁰⁰⁾だった。それはナチズムの政治宣伝のパロディ、キッチュの実践による偶像破壊というべきもので、現実の断片を引用しながら、現実についての新たな認識をもたらす芸術である。「彼の技術はブックカバーを政治の道具に変えたのである」¹⁰¹⁾。ハートフィールドの作品は、ナチズムによる「政治の美学化」を転倒ないし異化するものであって、それがもたらす衝撃こそ、彼の作品に批判的な意義を与えているのである¹⁰²⁾。

お わ り に

ベンヤミンは、ファシズムが推進する「政治の美学化」を批判し、これにたいする対抗策として、共産主義による「芸術の政治化」¹⁰³⁾を提起していた。この対抗策が具体的に何を意味するのかについて、ベンヤミン自身はほとんど説明をしていないのだが、「政治の美学化」を逆立ちさせた「芸術の政治化」という標語そのものに、彼のねらいを読みとることができよう。これを単なる芸術の政治的利用という意味で、いわば逆向きの「政治の美学化」をもとめるものと見なすならば、本質を見誤ることになる。「美学」ではなく「芸術」の政治化を要求することで、ベンヤミンは大衆を幻惑するファシズムの美学に反対し、彼らを覚醒させる芸術の批判的意義を強調したのだった。つまり「芸術の政治化」とは、欺瞞の手段と化している美をファシズムの手から奪いとり、これを解放の契機へと転化することにはほかならない。そう考えるならば、ナチズムとロマン主義の関係についても、これを根本的に見直す必要が生じるだろう。ベンヤミンがいうように、「政治の美学化」がロマン主義の極致であるとするなら、これを逆立ちさせるということは、ある種のロマン主義をもってナチズムに対抗することを意味する。ロマン主義の美意識は、ナチズムの原動力となると同時に、それを凌駕する破壊力を秘めており、そうした両義的な性格に目を向けることによって始めて、「政治の美学化」の問題性を的確に理解することができると思われる。

トフィールドを論じたことがある。田野大輔、「ヒトラーの真の敵——芸術の政治化のために——」『大阪経大論集』第54巻第3号、2003年。

100) März, *a. a. O.*, S. 119.

101) Benjamin, “Der Autor als Produzent”, S. 693 (邦訳、一七七頁)。

102) もっとも、共産主義の教条的な立場に固執していた点で、ハートフィールドの作品の衝撃力にはおのずと限界があった。彼のフォトモンタージュは、ナチズムの政治宣伝を異化するのだが、それによって生じる衝撃は、ただちに共産主義という別のイデオロギーへと回収されてしまうのである。ナチズムの宣伝への攻撃が共産党の宣伝に行きつくとなれば、それは「政治の美学化」にもう一つの「政治の美学化」を対置しているにすぎないことになろう。この点を含めて、ハートフィールドのフォトモンタージュの問題については、田野、「ヒトラーの真の敵」を参照。

103) Benjamin, “Das Kunstwerk”, S. 508 (邦訳、四六―七七頁)。

「政治の美学化」を推進したナチズムは、ロマン主義の美意識を道具化し、政治宣伝に利用したが、美的なものはその本質からして、必ずしも支配をささえるだけのものではない。テリー・イーグルトンが強調するように、国家が芸術作品となることをもとめられるのは、美的なものだけが失われた共同体の表象をもたらすことができるからであるが、それは同時に「支配的なイデオロギー的形式にたいして著しく強力な異議申し立てと代替物を提供するものであり、その意味からいってきわめて矛盾に満ちた現象である」¹⁰⁴⁾。本稿の考察をふまえていえば、美的なものが批判的契機となりうるのは、ロマン主義の原理が徹底化されるとき、つまり美の衝撃によって主体が反省を迫られ、現実をたいする透徹した認識が生じるときである。その場合、主体は現実に入没しつつ、そこから距離をとる必要があり、この分裂した意識の内的緊張が失われるならば、自己充足的な主観主義に陥る危険性がある。その意味では、「二重の自我」に固執するユンガーの冷徹さは、主観性への安住を拒絶する決意のあらわれであり、まさにその点にこそ、彼の先鋭な批判精神が示されているといえよう。ベンヤミンもまた、「政治の美学化」に対抗する拠点は芸術以外にはありえないとして、美的なものがもつ批判的機能に望みをかけていた。彼がもとめたのは、政治から美を払拭することではなく、あくまで美を梃子にして、「政治の美学化」を内側から批判することだったのである。

そうした批判的主体の形象を、ベンヤミンは「遊歩者 Flaneur」のなかにもとめていた¹⁰⁵⁾。遊歩者とは、商品世界の幻像に魅惑され、夢の世界にまどろむ存在であると同時に、突然襲ってくる啓示を通じて、夢からの覚醒、つまり革命的認識を生みだす存在でもある。都会の雑踏に身を任せ、群衆として夢を見つつ、街角で衝撃を受け、不条理に目覚める遊歩者こそ、ベンヤミンのもとめる革命家の姿である。「遊歩者が群衆のなかで受けるショック体験に、機械を相手にする労働者の『体験』が照応する」¹⁰⁶⁾。このような陶酔しつつ覚醒した眼差しが、抑圧的な現実を異化しうるのであって、美的抵抗の可能性もまた、そうした反省的な意識にもとめられなければならない。スローターダイクは、ベンヤミンの「秘密工作員」の一人としてゴットフリート・ベンをあげ、現実をシニカルに肯定する彼の次の文章に積極的な意義を見いだしている。

「私が主張し実践している意味での二重生活とは、人格を意識的に分裂させること、体系的・意図的にそうすることである。……苦しみ、それが何だ。水が溜まりすぎたって。じゃあ水門を開ければいい。時代が気に食わないだと。机の上に大きな紙でも

104) Terry Eagleton, *The Ideology of the Aesthetic*, Oxford 1990, p. 3 (テリー・イーグルトン、鈴木聡・藤巻明・新井潤美・後藤和彦訳『美のイデオロギー』紀伊國屋書店、一九九六年、一〇頁)。

105) Walter Benjamin, "Paris, die Hauptstadt des XIX. Jahrhunderts", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. V-1, Frankfurt/M. 1982, S. 54 (ヴァルター・ベンヤミン、川村二郎訳「パリ——一九世紀の首都」『ボードレール ベンヤミン著作集6』晶文社、一九七五年、二三―四頁)。

106) Walter Benjamin, "Über einige Motive bei Baudelaire", in: *Gesammelte Schriften*, Bd. I-2, Frankfurt/M. 1974, S. 632 (ヴァルター・ベンヤミン、円子修平訳「ボードレールのいくつかのモチーフについて」『ボードレール ベンヤミン著作集6』晶文社、一九七五年、一九三頁)。

貼って、こうしかないんだ、しっかりしろ、とでも大書しておこう。……折りあいをつけ、ときどき水の方を眺める、というのが彼の最後にいう言葉だ。だがこれだって諦観ではない。そこでは彼のディオニュソス的なモチーフの方が勝っているのだ」¹⁰⁷⁾。

状況に適応しながら、頭のなかだけは自由でいること、そうしたベン「二重生活」を、単なる現状肯定と見るべきではない。この意識的な人格の分裂は、現実にも身を委ねながら、その制約から自我を解放しようとするものであり、そこには『『うぬぼれ』によって現実に向かい向かうのではなく、無抵抗の順応というかたちで抵抗する」¹⁰⁸⁾ イロニーの精神が含まれている。もちろん、それは現実逃避と紙一重であって、シュミットが批判するように、無責任な受動的態度に終始する結果にもなりかねない¹⁰⁹⁾。だがイロニーが自分自身に向けられ、自己反省と結びつくならば、それは現実にもたいしても、鋭い批判をつきつける可能性をもっている。現実にも没入した主体がみずからを批判するとき、現実そのものが自己解体に向かうことになるだろう。ベンヤミンがいうように、「ロマン主義者たちは芸術作品における自己反省を積極的に評価する」¹¹⁰⁾。そうした内在的な批判＝反省を通じて、作品はそれ自身に目覚め、自己を解体するのである。「政治の美学化」にもたいしても、この点を自覚した立ち向かい方が可能だろう。政治と芸術を同一視し、国家を芸術作品と見なすナチズムの美的政治にあっても、あらゆる主体は不可避的に国家＝作品の一部であり、その構成要素として取り込まれている。こうした地平において、各主体がみずからを縛る政治的＝美的な連関から身を引き離す瞬間に、国家＝作品そのものの自己反省がはじまる。芸術作品としての国家が瓦解するのは、そのときであろう。

107) Zit. nach: Sloterdijk, *a. a. O.*, S. 846-8 (邦訳, 四七一二頁)。

108) *Ebd.*, S. 788 (邦訳, 四三二頁)。

109) Schmitt, *a. a. O.*, S. 82-3 (邦訳, 九〇一一頁)。

110) Benjamin, “Der Begriff der Kunstskritik”, S. 67 (邦訳, 七七頁)。