

ヴァイマル共和国時代の文芸欄作家たち ——クラカウアーとベンヤミン——

長澤 麻子

案内人（歌う）：彼らが作ったシステムでは、
人間的であることは例外です。
（ベルトルト・ブレヒト『例外と原則』）

本稿は、ドイツ・ヴァイマル共和国時代に活躍したジークフリート・クラカウアー（1889-1966）とヴァルター・ベンヤミン（1892-1940）が、「エッセイ」というドイツ文学史においては「新しい」文学ジャンルを確立した作家であり、しかもこの「エッセイ」というスタイルそのものが、ヴァイマルという時代を表現していることを示す試みである。とりわけ、近年、再評価されつつあるジャーナリズム作家クラカウアーに着目することで、社会および作家個人におけるジャーナリズムと文学ならびに思想との関係を明らかにし、その歴史的観点を踏まえううえで、すでに思想家、批評家として今日まで高く評価されてきたベンヤミンを、ヴァイマル共和国時代の文芸欄作家として位置づけ直す研究の第一段階として、本稿は書かれている。

1. ドイツ・ヴァイマル共和国——エッセイとルポルターージュの時代

「エッセイというドイツではほとんど伝統のない文学ジャンルが、ヴァイマル共和国時代、比類なく花開いた」¹⁾と、あるドイツ文学史の本には記されている。むろん、ドイツ語で書かれたエッセイがそれまでになかったわけではない。ただし、それまで文学といえ、それはなによ

りも詩であったドイツでは、たしかにドイツ語で書かれたエッセイは、どちらかという文学ジャンルに属するというよりは、シュレーゲル兄弟のようなロマン主義の著作に見られる哲学的エッセイが主流であった。とはいえ、哲学と文学のあいだに影響関係がないわけではない。むしろ、その繋がりは強く、叙述方法においてもそれはあてはまる。ヴァイマル共和国が始まる前には、巨匠ニーチェが現れている。学術的知見と文学的表現を巧妙に編み込んだニーチェの叙述スタイルは、エッセイである。ただそのようなニーチェが影響をうけた思想や文学の系譜を探れば、蔵書にはドイツのいわゆる「伝統的な」哲学であるカントやフィヒテらの著作は含まれず、ドイツといえばショーペンハウアーなどの在野の学者に関心の中心がおかれ、フランス、イギリスのモラリストたちの思想や叙述スタイルが批判的に継承されている²⁾。そうだとすると、発狂した1898年以降からますます多くの読者を獲得するようになったニーチェの著述スタイルが、ドイツの伝統のなかにあるとはいえない。20世紀初頭の文学や思想の書き手は、そのような「ドイツ的」ではないニーチェの著作から内容的にも形式的にも大きく影響を受けている。そして、そのようなエッセイをひとつの文学ジャンルとしてドイツ文学の世界に定着させたのは、ヴァイマル共和国の作家たちであった。しかも、そのスタイルが、ドイツにおける新たな文学的表現の一形式であるだけでなく、時代の特性をも表現していることについては後述する。

しかしながら、ドイツ文学史において、ヴァイマル共和国の文学は十分評価されているとはいえない。その理由のひとつは、当時の作家たちが、その批判的態度にもかかわらず、また政治的立場に関係なく、産業や政治にいわば「加担」していたとみなされているからである。彼らは自分たちを「自由な著述家」と自負しているのだが、実際のところ、その活動は文化産業の市場法則に組み込まれているため、自律した作家とはいえないというのである³⁾。たとえば、ヴァイマル共和国時代を

代表する作家のひとりであるクルト・トゥホルスキー（1890-1935）が得意とするのは、当時の文学の中心的位置を占めていたエッセイや Feuilleton（文芸欄）の記事の執筆であった。Feuilleton——すなわち文芸欄とは、新聞の文化欄記事の紙面を指す言葉である。そこから派生した feuilletonistisch という形容詞は、芸術としてのいわゆる「高級」文学に対して、軽蔑的に「軽い」「雑文的な」文学を形容する言葉である。現代の日本語ならば、たとえば学術的ではなく「ジャーナリスティックな」というのが、それに近い。つまり、ヴァイマル共和国時代の作家は、代表的作家ですら「ジャーナリスティックな」、さらにいえば、経済的および政治的目的のための「売文的」で「低俗な」著述家であったというのである。

彼ら作家たちが活躍したヴァイマル共和国時代の「黄金期」と呼ばれる時期、すなわち、第一次世界大戦後、経済的に疲弊したドイツが外国資本の導入に成功し、かろうじて経済的な「相対的安定期」に入った1924年頃には、出版産業も、執筆や編集だけを生業とするのではなく、自前の印刷工場や製紙工場を所有し、大規模な書籍販売、読書サークル、貸本屋を組織し、新聞社や通信社、映画会社やラジオ放送局と提携するフーゲンベルク社に代表されるような、巨大コンツェルンを生み出すまでに成長していた⁴⁾。それゆえ、どのような作家も、出版産業あるいは文化産業という「メディア」に媒介されなければ、公衆の前に現れることはできなかった。作家には、それぞれのメディアに適合した、つまり「売れる」形式で「売れる」内容を表現することが、暗に、あるいは、明らかに求められた。その意味で、作家の執筆活動は、出版コンツェルンに依存し、その経済的利益や政治的目的に左右される側面があることはたしかに否めない。さらに「検閲」の問題もある。ヴァイマル共和国の国民議会は、新憲法を採択する際、基本的権利として検閲の廃止を取り入れ、芸術の自由を宣言した⁵⁾。しかし、それは現行法、とくに刑法に対する違反が推測される場合、および、実際に違反があった場合、芸

術作品の「適法性」の検査についてすべての国民による告訴が可能になったにすぎない。つまり、非道徳性、猥褻、瀆神という戦前の検閲が、再び法廷に持ち込まれることになった⁶⁾。このような状況ゆえに、概して、ヴァイマル共和国時代の作家には自律性がないといわれるのだろう。通俗的な文学史では、これを評して、「文学の文芸欄化 (Feuilletonisierung) が見られるようになる。これは、ヴァイマル共和国を代表するほとんどすべての作家の特徴である」⁷⁾と一括されている。

しかし、経済的依存と政治的制約は、多かれ少なかれ、いつの時代にもある。むしろ、それがあつた特殊な形で抑圧となつていたからこそ、ヴァイマル共和国時代の文学は、現実に近づき、政治的であり、経済システムを直接話題にする文学スタイルを發展させたのである。それゆゑ「文芸欄的」なところこそ、時代の特性や思潮が現れているといえる。作家ひとりひとりをみれば、現代でも注目を集めている思想家ヴァルター・ベンヤミン、愛読者の絶えない文芸作家のエーリッヒ・ケストナーやヘルマン・ヘッセ、ヨーゼフ・ロートらは、当時、新聞の文芸欄執筆者としても活躍していた。この事実を鑑みるだけでも、新聞文芸欄やその執筆者を「雑文的」と一括して価値を切り下げる判断は早急にすぎる。そうではなく、彼らの活躍や成果は、ヴァイマル共和国という歴史のおよび社会的条件のもとにあつて、出版産業と娯楽産業の巨大コンツェルンに依存していた作家、すなわちジャーナリストや通信員、編集者や文芸欄執筆者であつたからこそ、なしえたと捉えるべきであらう。

周知のように、ヴァイマル共和国は、1919年、ドイツ帝政の終焉とこれまでのヨーロッパが経験することのなかつた「総力戦」という形の戦争の敗戦から始まる。この出来事は政治体制だけでなく、ドイツが抱えていた諸々の既成概念の崩壊を決定づけた。ただし、決定づけられたのはあくまでも崩壊であつて、壊れた後に何を構築するかは多くの人々

にとって白紙の状態であった。というのも、いわば「上から降ってきた」民主制は、それを支えるべき人々に理解されていなかったからである。当時の一般的なドイツ国民にとって、首都ベルリンでの動乱を避けて地方都市ヴァイマルで制定された憲法にもとづく新しい国家の樹立は、戦争が終わった後の民主的な平和の到来でもなんでもなく、もっぱら政治的、経済的、文化的危機であった。なぜなら、「敵」は終戦とともに消え去ってはいなかったからである。1929年に出版された、ドイツ国歌の歌詞の一部をタイトルにしたトゥホルスキーの写真入り社会風刺集『ドイツ、世界に冠たるドイツ (*Deutschland, Deutschland über alles*)』では⁸⁾、次のように当時を振り返っている。

彼らは復員する —— 彼らは何のために、誰のために出征したのか。

兵隊に変装した鉱山労働者、職人、配管工、商社のサラリーマンたちが戻ってくる。彼らが背にしている敵は、ほんとうのところ、彼らにとっての敵ではなく、ただの戦争の対戦相手でしかなかったのだ。彼らは、階級意識に目覚めた者だけが実際のところ知っている敵を前にして、戻ってくる。彼らは、祖国が感謝のしるしとして用意しているものが何であるのか、まだ知らなかった。それがインフレーションであり、国家の欺瞞的破産、飢餓、失業だということを… [後略]。(「1918年のライン河畔」⁹⁾)

このような危機の時代における文学スタイルとして、既存の枠組みを超えていくエッセイは、現実を直截に扱いつつも、主観的な想いや客観的見解を披瀝できるゆえに、保守反動的な反共和主義者にとっても、左翼自由主義的な共和主義者にとっても、時代を問いただす格好の表現手段であった。同時代を描くのに、それまでの文学ジャンルでは十分表現できないと考えた書き手たちにも、エッセイならば表現できるように思

われたのである。

もう少し文学史的連関からみるならば、ドイツの文学的エッセイの誕生は、スイスやフランスで始まった前衛的な芸術運動、とりわけアンドレ・ブルトンを中心としたシュルレアリスムの影響を受けている。ヴァイマル共和国時代を代表するエッセイ的小説として知られているのは、アルフレート・デーブリーンの『ベルリン・アレクサンダー広場 (Berlin Alexander Platz)』(1929)である。前衛的なモンタージュ技法を使ったこの作品には、シュルレアリスムの自動記述 (*écriture automatique*) による内的意識のプロトコルに、外部世界の事象についての報告、ドキュメンタリー風に仕立てられた舞台装置が、モンタージュ画像のように、あるいは、映画のフィルム編集のように組み合わせられ叙述されている¹⁰⁾。それは、主観的に内面を告白する表現主義に対抗する新即物主義の方法でもある。内的な感情の吐露ではなく、外的世界という現実をいかに認識するかということは、19世紀ブルジョワ社会の価値観から抜け出そうとした表現主義が、敗戦とともにいわば「挫折」に終わったことを克服する試みでもある。

さらに、このような現実に対する認識あるいは知覚への関心は、技術革新に促されている側面もある。技術の進歩は、戦争の有りようを変えただけでなく、帝政時代においてすでに人々が抱く諸観念にも影響を与えつつあった。とりわけ文学や思想の世界を変えたのは、大量生産を可能にする複製技術、すなわち出版や印刷、映像の技術の進歩である。先述した出版コンツェルンは19世紀末より成長してきたのだが、その過程で、コンツェルンはさらなる利益をもたらす技術革新を経済的にも支えてきた。この複製技術による知覚変容と芸術の関係についてのエッセイとしては、ベンヤミンの「複製技術時代における芸術作品 (Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit)」(1936)が知られている。ただし、このエッセイは、1936年、フランクフルト社会

研究所の機関誌に、フランス語訳で掲載されたものである。この研究所は、マルクス主義的立場とユダヤ人研究者を多く抱えていたため、当時はパリに拠点をおいていた。それゆえ、ベンヤミンのこのエッセイが、ヴァイマル共和国のドイツ社会に直接影響を与えることはなかった。とはいえ、後から成立しただけに、エッセイという文学形式をはじめとするヴァイマル共和国時代らしい批評スタイルのエッセンスが凝縮されている。それは、日常の真実を暴露する「批判」として、政治を担う芸術のあり方を示すエッセイである。叙述には、社会批評的エッセイのスタイルだけでなく、当時流行したルポルタージュの観点を取り込まれている。これについては後述する。

いま一度、視点をヴァイマル共和国時代にもどすと、その当時、注目を集め、文学史に必ず登場するルポルタージュに、エーゴン・エルヴィーン・キッシュ (1885-1948) の『韋駄天レポーター (Der rasende Reporter)』(1924)がある。ルポルタージュは、ドイツ文学史においては19世紀前半の旅行書簡にその起源をもつが、それが文学的に改めて注目されるのはヴァイマル共和国時代である¹¹⁾。新即物主義的な視点を文学に持ち込んだ代表作、先述したデーブリーンの『ベルリン・アレクサンダー広場』は、虚構を基本構造にすえて大都会の真実を探究する小説であるのに対して、現実を舞台に、センセーションを排除しつつ、真実を「醒めた nüchtern」筆致で叙述するのが新即物主義のルポルタージュである。ヨーロッパ、北アフリカ、アメリカ合衆国、ソ連、中国などを旅行しつつ報告するキッシュのスタイルは、従来のルポルタージュにみられる大衆受けを狙った話題選択ではなく、網羅的な視点、すなわち「党派的な、つまり叙述された細部を歴史的法則性の想起のために解釈する叙述方法」という構想を展開していた。労働過程の技術的に精確な叙述、細部についての徹底した知識、そして表面的現象を社会全体に関連づける能力、それらは、積極的に政治に参加し、同時にその方法を通じて社会的過程

に介入していく観察者の実効性ある力を作り出している」¹²⁾。

プロレタリア革命文学者としてもみなされているキッシュの意味する「党派的な」とは、労働者の立場にたって、つまり、労働者である読者を挑発して現実に対する判断能力を養わせようとする叙述のことである¹³⁾。このように「党派性」と「即物性」という両義的な観点を、政治的立場を文学的な表現に置きかえるという叙述の課題にしたのが、1920年代のルポルタージュ文学の出発点でもあった¹⁴⁾。対象が労働過程であっても他の出来事であっても、「素早い」報告という特徴からしても、ルポルタージュは前衛的な文学といえる¹⁵⁾。

このようなキッシュの目論見は、遠い旅先の報告によって読者を、彼らが生活している現実社会に対する客観的認識へと促すことであり、報告が夢物語という幻想にすり替わらないように、読者や観衆に醒めた思考を促そうとする。これは、文学ジャンルは異なるが、やはりヴァイマル共和国で活躍した劇作家ベルトルト・ブレヒトの目論見である、社会の構造を理解するための反省的思考を観衆に促そうとする演劇的手法に類似している。ただし、たとえば、ブレヒトの戯曲「三文オペラ (Die Dreigroschenoper)」(1928年初演)においてブルジョワ社会が揶揄され、その矛盾の暴露が試みられたにもかかわらず、そこから社会的な批判が観衆の側に十分生まれることはなかった。むしろ、観衆にはもっぱら娯楽的な皮肉として享受され、興行的には大成功をおさめた。同様に、キッシュの異国の描写は、享受者にとってはやはり想像の物語の域を出ず、巨大娯楽産業のなかでは、ますます娯楽的な幻想を生み出す助けになる危険性もある。大量の出版物、現実とイリュージョンの双方を提供できる写真や映像は、ベンヤミンの指摘にもあるように、たしかに大衆の意識や知覚を変えた。しかし、それは、大衆がもっぱら表層的な新即物主義の観点にとどまり、キッシュやブレヒトが考えたような「醒めた」現実認識の獲得にはならず、むしろますます現実逃避への道を選ぶことも

可能にしている。限られた条件のなかで作家たちが生み出す実験的な作品やスタイルに含まれた両義性は明らかである。それどころか、その後のナチス時代という歴史を今日の視点から考慮に入れるならば、当時の知識人たちの試みは失敗しているとも判断できる。それゆえ、後世はヴァイマル共和国時代の文学を高く評価できないというのであろう。しかし、他の時代ならば「偉大な」作品の蔭にかくれてしまう数々の作品のあいだから、それらを生み出した社会の仕組みが透けて見える時代という意味では、むしろ極めて興味深い。

そして、このような出版産業や文化産業の巨大コンツェルンが提供する娯楽を享受するのは、19世紀的な教養市民でも労働者階級のプロレタリアートでもない中間層、ヴァイマル共和国時代に急速に増加した「サラリーマン」層の大衆である。しかし、当時、その実態は十分に把握されていなかった。あまりにも急速に増大したために、また現実として実態を客観的に認識するとさまざまな不都合が生じるために直視されていなかったサラリーマンは、キッシュの異国からの報告と同様に、ヴァイマル共和国のドイツでは、心理的に「遠方」にある存在であった。まさにそのような実状ゆえに、現実社会を認識する報告として、クラカウアーはサラリーマンに注目したのである。クラカウアーの著書『サラリーマン (Die Angestellten)』は、当時、通常のジャーナリズム評の枠を超えた大きな反響を呼んでいる¹⁶⁾。

2. サラリーマン (Angestellter) と「気晴らし (Zerstreuung)」現象

ドイツのフランクフルト・アム・マイン出身のジークフリート・クラカウアー (1889-1966) は、1921年以降、『フランクフルト新聞 (Frankfurter Zeitung)』の文芸欄編集者および執筆者を務め、旅行記や小説、評論を発表している。「ブルジョアの意識の歴史を解釈するための象徴的

素材として、身振りのディテールに着目し、これを再現する能力をもっていたという点では——これはクラカウアーの他の作品の独特なエッセイ形式にもいえることだが——ベンヤミンやブロッホの作品とも比較しうる¹⁷⁾と、ドイツ文学の社会史において述べられているように、クラカウアーは、ベンヤミンやエルンスト・ブロッホ（1885-1977）と並び称せられる、ヴァイマル共和国時代の慧眼な批判的エッセイストであった。しかし、その受容は今日においても十分とはいえず、前節で述べたような「文学の文芸欄化」した時代の作家のひとりとしてみなされているためか、ドイツ文学史においては名前すら挙げられていない場合もある。とりわけ、クラカウアーの第二次世界大戦前の仕事は、彼がベンヤミンや哲学者アドルノから信頼されていた友人であり、彼らが寄稿していた『フランクフルト新聞』の文芸欄編集者ゆえに言及されるくらいである。

たしかにクラカウアーのドイツにおける活躍が、ほとんどヴァイマル共和国時代だけであったことも影響しているのだろう。ユダヤ人であったクラカウアーは、1933年にヒトラーが政権を掌握すると直ちにパリに亡命する。当初は海外特派員の扱いであったが、結局、フランクフルト新聞社からは解雇され、1941年にアメリカ合衆国へ移住する。もちろん、彼の作品はヒトラー政権では焚書の対象である。戦後はドイツを訪れることはあっても、完全に帰国することはなかった。また、これまでクラカウアーといえば、『カリガリからヒトラーまで (*From Caligari to Hitler*)』の作者として、もっぱら映画評論、映画研究のエキスパートとして知られていた。この著書は1947年に亡命先のアメリカにおいて英語で出版されている。その縮小版がドイツ語でドイツのローヴォルト社より出版されたのは、ようやくほぼ10年後の1958年である。ただし、クラカウアー自身は、自分の活動の中心に映画を置いているのでもなく、またもっぱら映画評論家であるかのように呼ばれることも受け入れ難かった。

1966年にクラカウアーが亡くなった後、遺稿は、現代ドイツ文学を中心に資料収集を行っているドイツ文学文書館に保管された。この図書館は、シラーが生まれた南ドイツの町マールバッハ・アム・ネッカーにある。ここに保管されている遺稿をもとに、その後、ズーアカンプ社よりクラカウアーの全集が出版される。まず1971年から1990年にかけて一度編纂され、それから、2004年から2012年にかけて改めてもう一度全9巻が再編纂されている。再編纂された全集には、新聞文芸欄に掲載されたエッセイ、評論、記事等も収められている。3000ページ近くに及ぶ該当の第5巻が出版されたのは、2011年である。その後、ようやくクラカウアーは、映画に特化した評論家ではなく、ヴァイマル共和国時代という新聞文芸欄が最も盛んだった時期の編集者、作家として認識され始めている。もちろん、だからといってクラカウアーの映画論に価値がないわけではない。そうではなく、彼はそれ以上の仕事をしていたのである。ジークフリート・クラカウアーとは、まず、第一に、新聞文芸欄の編集者であり、ルポルタージュの視点を取り込んだ新しい文学的叙述スタイルを確立したドイツ語圏のエッセイストのひとりであるという評価、さらに、当時の文芸欄作家全体にたいするドイツ文学史上の再評価は、いま端緒に終わったばかりである。

さて、1930年、クラカウアーがフランクフルトからベルリン支局の文芸欄編集長として赴任する際、その準備期間としてのベルリン滞在中に調査したのが、ベルリンの「サラリーマン (Angestellter)」¹⁸⁾であった。クラカウアーによれば、「毎日、ベルリンの街は数十万のサラリーマンであふれている。それでいてその生活は、かれらが映画でその風習をおどろきながめる未開民族の生活より知られていない」¹⁹⁾。雇用者にとってもインテリにとってもすでに当然の存在であるサラリーマンは、特別な興味を引くものでもなく、ましてや、その生活実態の細部を社会構造と結びつけて考えるべき対象であるとは思えなかったのである。サラリー

マン自身も、自分たちが何ものであるのかという客観的現実を認識したうえで自己意識は低い。しかし、労働者に比べると急増しているといえるその存在は決して小さくはなく、注目すべきであるというのが、クラカウアーのサラリーマン調査の始まりである²⁰⁾。この調査にもとづく報告は、まず1929年から1930年にかけて『フランクフルト新聞』の文芸欄に連載され、1930年に書籍の形で『サラリーマン』として出版された。

ところで、クラカウアーの著書『サラリーマン』が属すべきジャンルは、実は定かではない。社会学的エッセイと呼ばれたり、ルポルタージュと呼ばれたり、社会批評だったり、「文芸欄の読み物」だったりする。ただクラカウアー自身は、同書で以下のように述べている。

ここ数年、ドイツではあらゆる記述方法のうちで、ルポルタージュがもっとも人気をあつめている。ルポルタージュしか流動する生活に太刀打ちできない、といわれている。文学者たちには、報告すること以上のたかい功名心はないといっている。観察した事物の再生産は最後の手である。ドイツ観念論による栄養不良の結果であることにまちがいない、直接性にたいするいいようなない渴望。伝えることによって現実に近づくというすべを知らない観念論的思考の抽象性と好一對なのが、具体的存在の自動記録としてのルポルタージュである。しかし存在は、せいぜいもう一度ルポルタージュのなかで再体験されたところで、それでわかるものではない。ルポルタージュは観念論にたいする正当な反撃であっても、それ以上のものではない。…〈中略〉…。現実とは一つの構成体である。たしかに、これがよみがえるためには、生活が観察されなければならない。しかしそれは多少にかかわらず偶然的な、ルポルタージュの観察結果にはけっしてふくまれない。むしろ内容の認識にもとづいた個々の観察

から合成されたモザイクのなかに、もっぱらひそんでいるのだ。(「知られていない領域」)²¹⁾

ここでクラカウアーは明らかに自分の著作とルポルタージュを区別している。つまり、「現実とは一つの構成体である」と述べられているように、クラカウアーの『サラリーマン』は、当世流行のルポルタージュではなく、個々の観察を断片とした「モザイク画」としてサラリーマンの現実の再構成をめざしている。一方、ルポルタージュは、観察した事物をいわば「写真」に取っただけのものである。そのような「写真」が何枚あっても、それはただ断片の集積で、構成されなければ現実を認識したことにはならない、というのである²²⁾。ただし、そのようにクラカウアーによって批判されるルポルタージュがヴァイマル共和国時代に好まれていた理由のひとつとして、先のクラカウアーの引用にある「直接性への渴望」と「素早さ」が挙げられる。どのような時代であっても、遠い異国の出来事について、また、いま自分の目の前で起こっている事態の真相について、知りたいと思う人々の好奇心は強く、それゆえに報道は時代と社会に合わせて発達してきた。20世紀になると、技術的にも大量に情報を流通させることが可能となり、文学もその潮流にのる。新聞報道やルポルタージュは同時性を担うという存在理由からして、それらの執筆に時間をかけている余裕はない。それゆえ、簡潔な文章で事実が写真のように報告される。「剥き出しの事実」を「剥き出しの文体」が伝えるというルポルタージュは、前節で述べた新即物主義のスタイルである。しかし、それだけでは現実を認識したことにならないというのが、クラカウアーの主張である。同様に「新即物主義」のルポルタージュ文学を批判しているキッシュのいわゆる「後継者」といわれているヨーゼフ・ロートも²³⁾、「多数の目撃証言を互いにつなげてみても、出来事のひとつの像を生み出さない。それは、目撃証言そのものや印象などの集積である」²⁴⁾と述べ

ている。「出来事のひとつの像」とは、再構成された現実であり、ロートの言葉でいうと「現実」である。そのような「現実」や「真実」を伝えるのが新聞文芸欄の作家の仕事であるという姿勢は、ロートもクラカウアーも同じである。またベンヤミンによる『サラリーマン』の書評「ひとりのアウトサイダーが注意を引き付ける (Ein Außenseiter macht sich bemerkbar) (1930) ²⁵⁾によると、クラカウアーがルポルタージュを否定するのは、たとえば上述したような出版コンツェルンに依存しているにもかかわらず、その資本主義的な生産装置そのものを問題にせずに労働者側に立とうとする矛盾に無頓着な新即物主義の左翼知識人によってルポルタージュが書かれているためだ、と述べている ²⁶⁾。

しかし、人々はそれほど真実を知りたいと願う一方で、前節で述べたように、ブレヒトの「三文オペラ」がもっぱら娯楽として受容され、現実に対する反省へと観衆を導くことにはならなかったように、実際には、現実認識を求めつつも、同時に現実逃避が行われている。そして、このような矛盾を最も極端な形で示していたのが、クラカウアーによれば、「サラリーマン」層である。この層は、その後、時代がくだると、新興の「中間層」としてナチズムを強力に支持する層のひとつになっていく。この「サラリーマン」は、当時、現実にはそぐわない意識や願望を実現するために現実逃避をしていたのだが、それを暴露したのが、クラカウアーの『サラリーマン』であった。とはいえ、この著作によれば、通常サラリーマンは文芸欄を読まないのだから、この調査報告が直接サラリーマン自身の現実認識を促すことはない。ここにも文芸欄執筆者のジレンマがある。

このクラカウアーの『サラリーマン』は、彼自身が雇用者、被雇用者を直接取材したデータおよび社会科学的な知見から成っている。むろん、新聞文芸欄に掲載されるだから、それ相応の「読み物」でもある。少し内容を覗いてみると、たとえば、画一化されていくサラリーマンの現実が描かれている。失業率の高い(相対的安定期の1920年代後半であっても、

時期により最低4%から最高23%まで失業率には幅があり、安定することなく、つねに変化していた) なかで仕事を得るために必要なのは、「若さ」や「資格」、「見かけの感じ良さ」であった。クラカウアーが尋ねた採用基準に対して、ベルリンの有名デパートの人事部長は、店員や事務員を採用する際の好ましい外見として、「かならずしもきれいでなくとも。決め手はむしろ道徳的なピンクの肌の色ですねえ。おわかりでしょう…」²⁷⁾と答える。殺伐とした日常の現実には「ピンク色」で飾りたてねばならず、その一方でその「ピンク色」には道徳の下塗りが欠かせない。求職者だけでなく、すでに職に就いているサラリーマンも解雇をおそれ、画一化された好ましい外見を保つために、男も女も美容院へ殺到し、スポーツをするのだという。しかも、合理化され分業化していく職場では、個人が判断するような権限は減り、個性も個人的能力も重要ではなくなり、被雇用者は幅広い範囲で代替可能となっている。若くて感じのよい人物が現れれば、すぐにも交替させられるという危険がつねにつきまといている。ましてや高賃金は望むべくもない²⁸⁾。というのも、賃金は年齢とともに上昇する制度であるため、企業側にしてみれば、同じ仕事ならば、賃金を押さえることのできる若いサラリーマンを雇いたい。さらに、企業の経済的理由だけではない「若さ」最頂の社会的傾向ゆえに、一度失業するとその後は年齢を重ねるだけの中高年層の再就職はますます厳しくなっていた²⁹⁾。

このような社会的、時代的特徴の奇妙な偏りに加えて、さらにクラカウアーの指摘する問題は、サラリーマンと労働者の対立である³⁰⁾。これは、いわゆる「ホワイトカラー」と「ブルーカラー」の対立の延長線上にある。クラカウアーは、当時のドイツ社会と経済を分析した経済学者エーミール・レーダーの論文「労働者階級の再編成」を引用しつつ、新興の「中間層」であるサラリーマン層は、すでに労働者階級と同じような生活条件になっているにもかかわらず、小市民的な意識を持ち続けていること

を指摘する³¹⁾。サラリーマン層が自身を労働者から区別する一方で、労働者自身もサラリーマンは自分たちに比べるとよい生活をしていて、労働者階級に対立するブルジョワ階級に含まれた役割を以前と同様に果たしていると考えている³²⁾。しかし、実際はそうではない。レーデラーが指摘するように、経済的水準は労働者と変わりはなく、あるいは、労働者よりも低いのだが、彼らの意識は現実にそぐわず、奇妙にゆがんでいる。それを示すのがサラリーマンの生活における「気晴らし（気散じ *Zerstreuung*）」の現象である。

制限された意味でしか生活とよべない、この生活の特徴をあらわすものに、この生活を現実より高級にみせかけるベール以上に適切なものはない。かれらに必要なのは中味ではなくきらびやかさである。それは精神集中 (*Sammlung*) によってではなく気散じ (*Zerstreuung*) のなかで生まれる。「なぜみんなロカール〔娯楽場、ダンスホール、居酒屋、キャバレーなどの総称〕にいきたがるか？ それはおそらく家がみじめで、きらびやかさにふれたいからだ」と知合いのサラリーマンはいう。…〈中略〉…ある速記タイピストは…女の子たちが一般にまじめな話をさけるわけを、きわめてユニークに説明してくれた。「まじめな話では気が散ってしまって (*zerstreuen*)、楽しみたいと思っている世界に集中できなくなるの。」³³⁾

本気なのかユーモアなのか定かではないが、速記タイピストの言葉では、「気晴らし」であるはずものが、真剣なものにすり替わっている。つまり、サラリーマンにとって「気晴らし」は、たんなる「気晴らし」ではなく、重要な文化的生活であり、それを享受していることが、彼らを労働者階級から分け隔てる「地位」の証になると真剣に考えられている。その意味では、クラカウアーがユーモア交えて言う以上に、これは「ま

じめ」な話なのかもしれない。しかし、いずれにせよ、かれらの現実的な日常は、引用にあるように「みじめ」なものである。クラカウアーは、自由サラリーマン総同盟の経済政策家オットー・ズーアの論文から、サラリーマン家庭の生計が、食費は平均的労働者より少なく、文化的需要に多額の予算を充てていることを引用する³⁴⁾。ただし、文化的需要といっても、社会は、サラリーマンたちを「ほんものの文化の根元にたどりつく方向、つまり社会を強力なものにしている状態を批判するといった方向へむかわないようにしむける」³⁵⁾。つまり、それは、もっぱら体面を保つためであって、食費を切り詰めなければ、文化的なものの享受は叶わないのだ、という現実的な問題を問いただすような批判的文化のことではない。その実態は、サラリーマン向けの雑誌の特集記事をみれば一目瞭然である、とクラカウアーは指摘する。該当する記事のタイトルは、たとえば「ヴァーグナー家はなぜ服装に金をかけるか？」とあるが、記事のなかのヴァーグナー夫人は、結局、家計を切り詰め、上等の衣服を手に入れたあとは、夫が自分でズボンにアイロンがけをするという³⁶⁾。このようなサラリーマンたちが大衆となって「ロカール」で気を晴らす。

もちろん、サラリーマンの実態が一般に認識されていなくても、彼らがそのような気晴らしを求めていることは、文化産業には明らかである。だからこそ、巨大コンツェルンも現れる。ただ、サラリーマンの矛盾した存在様態の根本的な問題には注意が向けられず、もっぱら人目につく墮落のみが弾劾されているという³⁷⁾。「われわれはふつうの社会的生活を構成するちいさなできごとの結果を忘れている」とクラカウアーは指摘する。「人間を規定するのはおおきなできごとではない。妄想はふりはらうがいい。おおきなできごとよりもっとふかく持続的に影響するのは、日常をかたちづくっている小さな破局のつきかさなりだ」³⁸⁾。サラリーマンが日々行っている、小さくてわずかなものではあるが、「ヴァーグナー家」に見られるような奇妙にゆがんだ努力の積み重ねが社会的破局をも

たらずのである。ヴァイマル共和国の最後が歴史的にどこへ繋がっていったかを知っている現代から見れば、批評家クラカウアーの目が、いかに鋭く、日常のどのような細部が社会構造全体に影響を及ぼすのかを見抜いていたかがわかる。

3. 文芸欄作家としてのベンヤミン

さて、クラカウアーのこのような観点を示すものとしては、上述のベンヤミンによる『サラリーマン』の書評「ひとりのアウトサイダーが注意を引き付ける」の最後の言葉が挙げられよう。

そういうわけで、当然にもこの著者は、結局ひとりの個人としてそこにいる。ひとりの不平を抱く者であり、指導者ではない。創設者ではなくて、興をそぐ者である。そして、ひとりきりで仕事に励む彼の姿を想像してみるなら、早朝の暗いうちに活動する屑拾いが見えてくる。その屑拾いは、お喋りの屑や言葉の切れ端を棒で突き刺し、ぶつぶつ文句を言いながら頑なに表情で、しかも少し飲んだくれた様子で、自分の手押し車に放り込む。ときおり、「人間性」や「内面性」や「沈潜」といった模様の色褪せたさまざまな布きれを、嘲るかのように朝の風にはためかせたりすることもある。早朝の屑拾い、しかも、革命の日の朝の暗いうちの³⁹⁾。

この引用箇所の前で、ベンヤミンは、クラカウアーがブルジョワ階級出身でありながらも、現実認識をしないサラリーマンとも新即物主義のルポルタージュ作家とも異なり、ブルジョワ階級の政治化を試みようとする革命的な書き手であると述べている⁴⁰⁾。ブルジョワ階級に属しているからこそ、階級闘争の「指導者」とはなりえないとベンヤミンは考え

ののだが、クラカウアーもそれについては自覚的であるとベンヤミンはみなしている。ベンヤミンによれば、クラカウアーは、表面的になった言葉の数々や日常生活の気晴らしが、もはや「気晴らし」ではなく「まじめな話」に変質してしまっている社会を暴露し、人々の楽しみに水をさすことで現実認識を促そうとする、都会の日常の「屑拾い」である。

この「屑拾い」のイメージは批評家ベンヤミン自身にもあてはまる。クラカウアーのエッセイ集『大衆の装飾 (Das Ornament der Masse)』(1963)に収められている「ヴァルター・ベンヤミンの著作について (Zu den Schriften Walter Benjamins)」(1928)では、受理されなかった教授資格論文でもあるベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源 (Ursprung des deutschen Trauerspiels)』(1928)とともに、それとは対照的な内容のアフォリズム集『一方通行路 (Einbahnstraße)』(1928)が取りあげられている。とくに後者について、クラカウアーは、ベンヤミンが「世界を夢から目覚めさせたがっている」こと、つまり、個人的、社会的生活領域にある「事物」がブルジョワ階級時代の終末を告げていると指摘する⁴¹⁾。たしかにベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』も、死して骸となった諸々の小道具たちや言葉という「事物」の瓦礫の山から、ドイツ・バロック悲劇の「理念」を読み解く試みだが、ベンヤミンの目にはヴァイマル共和国時代がまさにそのような瓦礫の山として映っている。さらに言うと、『一方通行路』にある「作家の技術十三カ条」の十三番目には「作品は構想のデスマスクである」と述べられているように、批評家が対峙する作品は、そもそも「デスマスク」、骸を写し取ったもの、生きている本物ではない影のようなもので、死体の一種でしかない。そのような作品という廃墟の瓦礫から、クラカウアーと同様、現実を改めて構成してみせることが「屑拾い」的批評家ベンヤミンの仕事である。

しかも、その構成の方法は、クラカウアーもベンヤミンも「モザイク」的手法である。前節で引用したように、『サラリーマン』の最初の章「知

られていない領域」の最後には、新即物主義的なルポルタージュとは異なり、現実を構成する「モザイク」としてクラカウアーの叙述方法が述べられている。一方、ベンヤミンはモザイク的叙述について、『ドイツ悲劇の根源』の「認識批判的序論」の最初の節「トラクタートの概念」で述べている。すなわち、「気まぐれな断片に分かたれていながら、モザイクにはいつまでも尊厳が失われることなく保たれているのだから、哲学的考察もまた飛躍を恐れはしない。それらは、個別的なもの、そして互いに異なるものが寄り集まってできている」⁴²⁾。モザイク画の断片のひとつひとつは互いに離れているように、思考や思考されたものは、個別のものであり、瓦礫の破片のように断片的である。歴史的あるいは体系的な連続性は、ここでは求められていない。むしろ、それは、断ち切れ、ばらばらにされなければ、ほんとうのところの、あるいは、いま見るべき「モザイク画」は浮かび上がってこない、というのがベンヤミンの哲学的思考法であり、叙述スタイルである。連続性の忌避は、いってみれば、クラカウアーの指摘するサラリーマン大衆が19世紀的小市民のイデオロギーを持ち続けることに対する批判でもあり、そのようなイデオロギーの持続を断ち切らなければ、現実は見えてこないという主張でもある。たしかに、ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』は哲学的叙述を対象としているが、そもそも出版された時の「序論」は彼が教授資格取得を試みた時ではなく、その試みが挫折に終わり、改めて著書として出版された際に書かれたものであることを鑑みれば、その後のベンヤミンのエッセイや批評のスタイルと切り離して考えるべきではないだろう。このように「モザイク」という言葉の表現の上でも、思考や叙述のスタイルでもクラカウアーとベンヤミンには、根本的に共通する部分がみられる⁴³⁾。

さらに、サラリーマン大衆は、クラカウアーだけでなく、ベンヤミンにとってもヴァイマル共和国の現実を読み解くための重要な鍵である。とくに彼らの「気晴らし」は、先述したベンヤミンのエッセイ「複製技

術時代の芸術作品」では、大衆の新しい意識や知覚の形成を促すものとして分析されている。このエッセイで、ベンヤミンは、芸術作品に気晴らしを求め大衆について描写するが、クラカウアーも『サラリーマン』において「ロカール」に気晴らしを求めてやってくるサラリーマンたちをすでに大衆と表現していることから、ベンヤミンのいうところの大衆もサラリーマン大衆とみなすのが妥当であろう。とくに第17節において、精神の集中や沈潜に対抗する「気晴らし」の前段階である「注意散逸 (Ablenkung)」が、大衆が映画に求めている効果としてダダイズムにおいて絵画および文学で試みられていた、とまず示されるが、それに続いて、大衆と「気晴らし」の関係の考察を述べる第18節の冒頭では、次のように述べられている。

大衆が母体となって、芸術作品に対する従来の態度のすべては、現在新たに生まれ変わりつつある。量が質に転化した。すなわち、芸術に関わる人間の数が激増し、膨大な大衆をなすようになると、関わり方も変わった。この関わり方が、いまのところ評判の悪いかたちで出現しているからといって、観察を誤ってはならない。こういう嘆きの声が聞かれる——芸術愛好家は精神を集中して (Samm-lung) 芸術作品に近づくのに対し、大衆は芸術作品に気晴らし (Zer-streuung) を求めている⁴⁴⁾。

「芸術に関与する人間の数が激増」というのは、複製技術が高度化し、芸術作品の複製が大量に流通するようになると、複製であっても、芸術作品に近づくことが多くの人々に可能になるということである。特定の芸術愛好家ではなく、芸術作品に近づこうとする人間の数は大衆規模となる。そして、その関わり方は、芸術作品を前にして観想のなかに沈潜する芸術愛好家の態度に対して、大衆は娯楽として「海の波のように、

作品のまわりに打ち寄せ、潮となって作品を包んでしまう」⁴⁵⁾。このような事実に対して、大衆は芸術を理解していないといった非難が聞かれるわけだが、それに対してベンヤミンは「観察を誤ってはならない」と警告する。まさに、クラカウア一流の、ルポルターージュ的な現実のスナップショットであるモザイクの断片を「屑拾い」のように拾い上げ、そこから現実を見直す観察眼が示されている。

すなわち、ベンヤミンによれば、気の散った状態で芸術作品を受容する、しかも集団で受容する対象としては、以前から建築がそのような対象であった。建築物の場合、絵画作品のような視覚的受容もあるが、それ以外の知覚器官も働き、慣れていくという現象が起こっているという。しかも、慣れるということは、気が散っている場合にも可能であるというか、気が散った状態であっても受容できれば、慣れたといえるのである。ただし、ここでベンヤミンが考えているのは、芸術作品を気の散った状態で受容する大衆の出現において、大衆による誤った芸術理解がみられるということではなく、また、たんに芸術作品の新しい受容方法が生まれたとか、芸術の機能が変わったということだけではない。そうではなく、大衆が、気の散った状態によってこれまで受容できなかったものに慣れていくという知覚方法を獲得しつつある現象と、その指し示す現実が読み取られねばならない。つまり、このような「慣れ」による知覚を、当時の大衆は映画によって獲得するとベンヤミンは見なすのだが、そのような現象は現実社会における大衆の動員の可能性に繋がっていく。言ってみれば、プロパガンダ映画を見ても、あるいは、ナチスが用意した娯楽映画を見ても、場合によっては、ショッキングな映像のように最初は違和感を抱くかもしれない内容であっても、大衆はすぐに慣れることができるだろう、というのである。ベンヤミンが見ているのは、1936年までのドイツの現実である。エッセイ「複製技術時代の芸術作品」は、芸術を題材に、ドイツがファシズムに至った諸現象の分析でもあるのだ。

ただし、クラカウアーの叙述と同様、ここではベンヤミンによる価値判断は示されていない。思考の断片から現実の構成体が浮かび上がってくるだけである。現実に対してどのように関わっていくかは、ブレヒトの演劇と同様、読み手に託されている。

このようにクラカウアーやベンヤミンのように決定的なことを言わず、ただ現実の再構成の手掛かりを読者に与え、判断をゆだねる方法は、たしかに、結局は、社会的に何の影響力も持たないのかもしれない。その意味では、新聞文芸欄には社会的に十分な力はなかったのかもしれない。しかし、ヴァイマル共和国時代と現在では、そのあいだの歴史的時間を鑑みれば、描き出されているものとそれを見る視点との距離が大きく異なるはずである。それにもかかわらず、事物や思考の断片によって構成される一定の図像、ベンヤミンの思想を追っているだけでは見えてこない図像が、クラカウアーと重ね合わせられると、角度は当時と異なるかもしれないが、時代が異なっても認識できる星座のように、彼らの共有する時代の像として、「エッセイ」という時代の表現のなかに浮かび上がってくる。このように、ヴァイマル共和国の時代に生み出された文学的エッセイの、さらにそのなかのひとつのスタイル、すなわち、モザイク画の断片のように「隙間」のあるクラカウアーとベンヤミンのエッセイは、現実を構成する方法として後世においても力を発揮するのである。

注

- 1) Vgl. Bremmer, *Kleine Literaturgeschichte*, S.224ff.
- 2) 清水真木著『ニーチェ』、講談社、21頁以下参照。
- 3) 同書、23頁参照。
- 4) Vgl., Jan Berg u. a., *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*, Fischer Verlag 1981, S.17.
- 5) ドイツ帝国憲法 (Verfassung des Deutschen Reiches)、いわゆる「ヴァイマ

- ル憲法」の第142条には、次のように書かれている。Die Kunst, die Wissenschaft und ihre Lehre sind frei. Vgl., Dieter Breuer, *Geschichte der literarischen Zensur in Deutschland*, Quelle & Meyer 1982, S.219ff. (ディーター・ブローアー著『ドイツの文芸検閲史』(浜本隆志他訳)、関西大学出版部、1994年、318頁以下参照。)
- 6) Vgl., *ibid.* (同書参照。)
 - 7) Bremmer, *Kleine Literaturgeschichte*, S.231.
 - 8) 第二次世界大戦後のドイツ連邦共和国では、このフレーズを含む第一節および第二節は、公式の国歌ではない。
 - 9) Kurt Tucholsky, *Deutschland, Deutschland über alles* (1929), Rowohlt 1973, S.13.
 - 10) Vgl., Benedikt Jeßing, Ralph Köhnen, *Einführung in die Neuere deutsche Literaturwissenschaft* (2. Auflage), J.B. Metzler 2007, S.96ff.
 - 11) Vgl., Bremmer, *Kleine Literaturgeschichte*, S.231.
 - 12) Jan Berg u. a., *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*, Fischer Verlag 1981, S.55.
 - 13) Vgl., *ibid.*
 - 14) Vgl., Dietrich Scheunemann, *Romankrise*, Quelle & Meyer 1978, S.204.
 - 15) Vgl., *ibid.*, S.206ff.
 - 16) Vgl., Erich Peter Neumann, Einführung. In: Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Eine Schrift vom Ende der Weimarer Republik*, Verlag für Demoskopie 1959, S.XIff.
 - 17) Jan Berg u. a., *Sozialgeschichte der deutschen Literatur von 1918 bis zur Gegenwart*, Fischer Verlag 1981, S.203.
 - 18) ドイツ語の *Angestellter* は、「公務員」を指す *Beamter* と「労働者」を指す *Arbeiter* と社会慣習的に職務内容上、区別された被雇用者を示す言葉であり、日本語の「サラリーマン」という訳語では、ドイツ語の概念に厳密には対応していない。クラカウアーのテキストからすると、日本語では外来語の「ホワイトカラー」が最も近い。この概念については、さらに詳細な考察が必要だが、それは本論稿の範囲を超えるので、稿を改めて論じたい。ここではこれまでの慣例にしたがって、*Angestellter* を「サラリーマン」と訳す。
 - 19) Siegfried Kracauer, *Die Angestellten. Aus dem neuesten Deutschland*. In:

- Werke Bd.1, Suhrkamp 2006, S.217ff. (クラカウアー著『サラリーマン』(神崎巖訳)、法政大学出版局、1979年、19頁以下。)
- 20) Vgl., *ibid.*
- 21) *Ibid.*, S.222ff. (前掲書、26頁以下。)
- 22) Vgl., *ibid.*
- 23) Vgl., Dieter Schlenstedt, *Feuilletons: Annäherungen an eine poetische Prosa*. In: Weimarer Beiträge 2002 (3), S.422.
- 24) Joseph Roth, *Schluss mit der „Neuen Sachlichkeit“!*, in: Werke Bd.4, Kiepenheuer & Witsch 1975, S.248.
- 25) Vgl., Walter Benjamin, *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar – Zu S. Kracauer*, „*Die Angestellten*“. In: Gesammelte Schriften Bd.3, Suhrkamp 1972, S.119ff.
- 26) Vgl., *ibid.*, S.220.
- 27) *Ibid.*, S.229. (前掲書、38頁。)
- 28) Vgl., *ibid.*, S.233.
- 29) Vgl., *ibid.*, S.251ff.
- 30) Vgl., *ibid.*, S.282.
- 31) Vgl., *ibid.*, S.279.
- 32) Vgl., *ibid.*, S.282.
- 33) *Ibid.*, S.288. (前掲書、128頁。)
- 34) Vgl., *ibid.*, S.289.
- 35) *Ibid.* (前掲書、129頁。)
- 36) Vgl., *ibid.*, S.290.
- 37) Vgl., *ibid.*, S.304.
- 38) *Ibid.*, S.258. (前掲書、81頁。)
- 39) Walter Benjamin, *Ein Außenseiter macht sich bemerkbar. Zu S. Kracauer*, „*Die Angestellten*“, in: Gesammelte Schriften Bd.3, Suhrkamp 1972, S.225.
- 40) Vgl., *ibid.*
- 41) Vgl., Siegfried Kracauer, *Zu den Schriften Walter Benjamins*. In: Werke Bd.5.3, Suhrkamp 2011, S.39.
- 42) Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: Gesammelte Schriften Bd.1, Suhrkamp 1974, S.208.

- 43) ベンヤミンとクラカウアーは1923年にはすでに知り合っている。アドルノがベンヤミンに始めてあったのも、クラカウアーを介してである。
- 44) Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. In: *Gesammelte Schriften* Bd.1, Suhrkamp 1974, S.464ff.
- 45) *Ibid.*, S.465.