

投壘通信からメディア公共圏へ

——アドルノとクルーゲ

竹峰義和

1 はじめに

テオドール・W. アドルノが『新音楽の哲学』の第一論文をなす「シェーンベルクと進歩」(1941-42)の末尾に記した「新音楽は[……]絶対的に忘れられた状態を自発的に目指す。それはまさに投壘通信なのである」⁽¹⁾という一文は、アドルノによるモダニズム芸術美学の要諦を如実に表現するものとしてよく知られている。卑俗な大衆社会の彼岸において、後期資本主義体制が抱える諸矛盾を内在的に認識＝表象している現代音楽の悲痛な響きが、誰からも聴きとられることのないままに「絶対的に」忘却されていく——このような現代芸術を取り巻く真に絶望的な光景のうちにアドルノは、既存の社会にたいする究極のアンチテーゼという逆説的なアクチュアリティを見出そうとしたわけであるが、かかる美学的姿勢を掲げつづけたアドルノが、他方において、大衆文化や複製技術メディアを「文化産業」の名のもとに一刀両断のもとに切り捨てたことは、「エリート主義美学者」といった類の批判を繰り返し招いてきた。シェーンベルクの音楽に象徴されるハイカルチャーのうちにアドルノが批判的な可能性を認める一方で、ジャズやハリウッド映画のようなサブカルチャーのすべてをイデオロギー的な大衆操作の手段として徹底的に否定してみせるとき、そうした判断の基底をなしている高級芸術／大衆文化というヒエラルキー的な図式にたいして、これまで数多くの非難が浴びせかけられてきたのである。

このような狭隘な審美主義者というイメージとならんで、アドルノにつねにつきまとうイメージが、思弁的なペシミストというものである。諸個人を疎外・物象化する強制的メカニズムを巧みに析出してみせるものの、結局のところ、アドルノの

(1) Theodor W. Adorno, *Philosophie der neuen Musik*, in: Adorno, *Gesammelte Schriften*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Band 1-20, Frankfurt a. M. 1970-86 (= AGS) Bd. 12, S. 126. 「投壘通信 (Flaschenpost)」とは、船が難破した遭難者が、見知らぬ受取人に宛てたメッセージを空壘に入れて海に流したものを指す。いつの日かおのれの作品が受容されるのではないかという微かな希望のみを支えに創作活動をおこなわなくてはならないというモダニズム芸術家の営為を表す比喩として、オシップ・マンデリシュターム、アドルノ、パウル・ツェランなどによってもちいられた。

社会批判のすべては、大衆社会にたいする悲観的認識という次元を超えるものではなく、いかに現状を変革するべきかという実践的・政治的な問題のすべてを捨象してしまっているのではないか——今日、そのようなアドルノ批判そのものがすでにクリシェとなって久しいといえよう。だが、それにたいして、2007年に上梓した拙著『アドルノ、複製技術へのまなざし』⁽²⁾は、映画をはじめとする複製技術メディアにたいするアドルノの理論的・実践的な取り組みの軌跡を再構成するなかで、エリート主義的美学者と非実践的な知識人という二つの紋切り型のアドルノ像を修正することを目的としたものである。すなわち、そこでは、大衆メディアにたいしてアドルノが、文化産業批判を反復することに終始したわけではなく、むしろ、映画やテレビのうちにも、現実社会に批判的に介入していくような実践的な機能や、美的な可能性をも看取していたという事実を、『映画のための作曲』(ハンス・アイスラーとの共著、1943-44)、『イデオロギーとしてのテレビ』(1953)といったテキストをもとに示そうとしたのである。とりわけ、拙著の最終章の「解放された映画」では、晩年のアドルノが〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉に触発されるかたちで執筆した「映画の透かし絵」(1966)というエッセイを、〈知覚〉という観点を軸に『美学理論』(1961-69)との理論的関連のもとに読解するなかで、アドルノの芸術理論における映画美学の萌芽を析出することを試みた。それをふまえて、本発表ではまず、後期アドルノ美学において、〈知覚媒体〉としての芸術作品というカテゴリーのうちに複製技術メディアが包含されるという事実を、その思想的背景とともに確認したい。ただし、それは、たんに晩年のアドルノが映画芸術の余地をようやく認めるようになったというだけではない。むしろ、『映画のための作曲』などにおいてアドルノが、文化産業の支配体制に風穴を穿つような実践的な抵抗戦略を練ることをメディア製作者に要求していたことを勘案するならば、『美学理論』などにおいて萌芽的に示されたアドルノのメディア美学は、既存の社会空間のなかで〈他なるもの〉を知覚・経験するための回路を開くという課題を、狭い意味での芸術作品のみならず、映画やテレビのような公共メディアにも託していたのだと解釈することも不可能ではないのである。そして、この文脈において注目すべきは、アドルノの直接の弟子にあたる映像作家・思想家・小説家のアレクサンダー・クルーゲである。すなわち、『昨日からの別れ』をはじめとする数多くの映画作品を監督する一方で、1972年に公刊した理論書『公共圏と経験』において、メディアによって構成される公共圏を再編成することで、疎外された経験の地平を回復させることを主張したクルーゲは、みずからの思想を実践へと移すべく、1987年に独立テレビ・プロダクション会社を設立し、現在に至るまで異質なスタイルの文化情報番組を制作し

(2) 竹峰義和『アドルノ、複製技術へのまなざし——〈知覚〉のアクチュアリティ』(青弓社、2007年)。

つづけている。そして、このあと検証するように、そのようなクルーゲのメディアにまつわる多面的な活動は、まさにアドルノが提示した芸術の理念を、理論と実践の双方から追及したものにほかならないのである。

以下、本発表では、後期アドルノの美学思想において萌芽的なかたちで浮上する〈知覚媒体〉としての芸術作品という理念が、クルーゲの〈メディア公共圏〉の組織化のための実践的プログラムのなかで踏襲・応用されていく過程をたどっていく。そのことによって、「投擧通信」という比喩に象徴されるアドルノ美学が、たんなる反動的な芸術擁護の試みにとどまるものではなく、むしろ、現代のメディア社会においても応用可能なアクチュアルな次元を秘めもっていることを、とりわけクルーゲのテレビ・プロデューサーとしての活動を手掛かりとして明らかにしたい。

2 〈知覚媒体〉としての芸術作品

遺著である『美学理論』においてアドルノは、「素材」「形式」「ミメーシス」など、みずからの芸術理論を織りなすモチーフを改めて取り上げ、徹底的な議論を展開するかたわらで、これまでのテキストではほとんど焦点が合わされることのない芸術を受容する知覚や感性の問題をも積極的に取り上げている。それは、「美学 (Ästhetik)」の原義をなす「アエステーシス」にまつわる問題と言い換えることができよう。そして、そこでキー・タームとして登場してくるのが、「自然美」と「文字」という形象にほかならない。この点については、すでに拙著の最終章で詳細に検討したので、ここでは、アドルノ美学において、①人間主体にたいする「客体の優位」を証し立てるような〈非同一的なもの〉の表現が「自然美」として規定されていること、②主体／客体の対立を超えた次元で「自然美」をミメーシスすることがあらゆる芸術作品の使命であること、③芸術作品において「自然美」が利率的に顕現する瞬間を読解不可能な「文字」として無意識的・身体的に受容するような開かれた知覚が問われていること、という3点を確認するにとどめたい⁽³⁾。さらに、すでに示唆したように、アドルノの美学思想は、その苛烈な文化産業批判からイメージされているものとは異なり、芸術という特権的なカテゴリーから映画をはじめとするテクノロジー・メディアをア priori に締め出していたわけでは決してなく、むしろ、とりわけ最晩年のテキストにおいて、複製技術に媒介されたメディアをも美学的省察の対象へと包摂することを積極的に試みていた。それがとりわけ顕著に見られるのが、先に触れた「映画の透かし絵」であり、そこでは、映画を鑑賞するときの主観的な経験形式が、「自然美」や「文字」を感知するときの知覚と親和していると規定することによって、テクノロジー・メディアに

(3) 竹峰『アドルノ、複製技術へのまなざし』319-327頁を参照。

よって媒介された知覚経験のうちに美的なポテンシャルが潜んでいることを積極的に認めているのである。要するに、アドルノにとって芸術作品とは、自然支配の暴力によって徹底的に抑圧・排除された〈非同一的なもの〉の痕跡を、美的経験をつうじてミメシス的に感知させ、歪められた自然を追想させるための〈知覚媒体〉にはかならず、さらに、かかる媒体のうちには、テクノロジー技術に媒介されたメディアもまた含まれるということが、「映画の透かし絵」において示唆されているのである。

もっとも、それにたいして、晩年のアドルノが映画メディアの美学的な可能性を認めたことは事実によ、それはあくまで〈ハイカルチャーとしての芸術〉という枠内にとどまっているのではないかという疑念が上がることだろう。つまり、たとえばベンヤミンの複製技術論文が、映画のメディア的特性自体に革命的な政治的潜勢力を認めていたのにたいして、モンタージュというアヴァンギャル的な芸術手法に「解放された映画」の可能性を託すアドルノの議論は、結局のところ、たんにモダニズム芸術という古色蒼然としたカテゴリーのなかに一部の高級映画を編入させているだけであって、複製技術や大衆文化が孕みもつ複雑な諸問題についてはまったく捉えきれてはいないのではないだろうか。実際、「芸術と諸芸術」(1966)という論文においてアドルノは、「芸術としての映画」についてこう述べている。「映画が内在的な法則性に基づいて芸術的なものを〔……〕投げ捨てようとしたところで、そうした反逆をおこなうことによって、映画はなおも芸術なのであり、芸術を拡張しているのである」⁽⁴⁾。ここでアドルノが念頭に置いているのは、構成や意図といった主観的なものを極力断念しようとするシネマ・ヴェリテのような映画制作の試みであるが、アドルノの美学的認識において、「芸術的なもの」を放棄しようとする「反逆」の身振りによって芸術の領域を「拡張」という逆説を体現しているのは、特定の種類のアート・フィルムにはかぎられない。芸術が安定した形式において自己満足的に閉ざされることは許されず、「芸術が芸術でありつづけるためには、おのれとは異質なものをつねに必要とする」⁽⁵⁾のであって、ハプニングや不条理演劇などの例を挙げてアドルノが主張するように、「おのれとは異質なもの」という否定的契機を希求しつづける芸術の自己運動は、現代においてとりわけラディカルなかたちで進行していくこととなるだろう。そのなかで、映画のようなテクノロジー・メディアもまた、いかに「芸術的なもの」にたいする「反逆」を試みようとも、芸術の否定と拡張の弁証法から逃れることは不可能であり、そうした「反逆」の身振りすらもが、「みずからの意図に反して、芸術の最後の言葉であ

(4) Adorno, „Die Kunst und die Künste“, in: AGS 10-1, S. 452.

(5) Ebenda, S. 439.

りつづけることなく」⁽⁶⁾、結局のところ芸術のうちへと同化吸収され、芸術という理念の延命に手をかすことを余儀なくされるというのである。

しかしながら、ここでアドルノが芸術作品を〈非同一的なもの〉の痕跡をミメシ的に感知することを可能にする〈知覚媒体〉と見なしていたことを想起するならば、「芸術と諸芸術」での芸術としての映画をめぐる記述にたいして、芸術の終焉の不可能性をめぐるアドルノのシニカルな認識として捉えるのとは異なった読み換えもできるのではないか。すなわち、芸術が「おのれとは異質なもの」を貪欲に包摂していくプロセスとは、否定的契機を介して芸術というカテゴリーが肥大化するプロセスであるとともに、〈知覚媒体〉としての芸術作品のありかたが多様化を遂げていくプロセスでもあって、現代芸術のアーティストたちは、メディア技術のように、伝統的な美学において「芸術的なもの」とは相容れないと見なされてきた諸要素をおのれの作品内に積極的に取り込み、異質なジャンルや表現様式どうしを柔軟に組み合わせ、たがいにモンタージュすることをつうじて、新たな形態の〈知覚媒体〉を次々と産出しているのである。さらに、かかる〈知覚媒体〉としての芸術作品が受容される場合も、美術館やコンサート・ホールといったブルジョワ的な保護区に限定されるわけではなく、好むと好まざるとにかかわらず、大衆娯楽や日常生活といった「非芸術的な」領域へと拡散せざるをえないこともまた、芸術の自己拡張の論理から必然的に導き出されることは明らかであろう。それゆえ、アドルノが構想した「解放された映画」とは、適度に前衛的でハイブrouな芸術映画のみに汲みつくされるわけではなく、むしろ、さまざまな回路をつうじて大量供給されるメディア映像をも含みうると捉えることもできるのではないだろうか。

そして、その意味において決定的に重要なのは、『映画のための作曲』においてアドルノ／アイスラーが来るべき映画音楽の課題として示した、文化産業にたいする実践的な抵抗戦略と呼ぶべきプログラムである。すでに拙著のなかで詳細をたどったように、この共著のなかでアドルノたちは、不協和音や十二音技法などの「新たな音楽素材」を映画音楽として積極的に活用し、それによってもたらされるショックやウィットといった効果をつうじて観客たちに疎外されたみずからの本性について知覚させることを映画作曲家に求めるのみならず、さらに、ハリウッドの映画産業のなかで何を具体的になすべきか、何が現実的に実践可能であるのかについて熟考し、綿密にプランを練り上げたうえで、ときには妥協や迂回をおこないつつも、体制側の要求の裏をかくようにして、映画メディアの変革のための「ゲリラ戦」と「密輸入」を粘り強く実践へと移していかななくてはならないと主張していた⁽⁷⁾。それはまさに、文化産業の物象化されたシステムに戦略的に介入すること

(6) Ebenda, S. 450.

によって、大衆消費物として生産されるメディア・コンテンツそのものを〈非同一的なもの〉を知覚するための媒体へと密かに変容させることにほかならないと言えるだろう。つまり、大衆社会にたいして〈美的なもの〉の領域をアンチテーゼとして措定するのではなく、文化産業の体制内において〈他なるもの〉への知覚経験の回路を開くための具体的な方途を模索することが肝要なのだ。そして、『映画のための作曲』で打ちだされたそのようなプラグマティックな姿勢は、さらに、1950年代に執筆された「イデオロギーとしてのテレビ」をはじめとするテレビ分析において、テレビ・メディアの変革のための具体的提言というかたちでふたたび示されることとなる。もっとも、このあと、『美学理論』などの後期のテキストにおいてアドルノが、映画やテレビのようなテクノロジー・メディアを〈知覚媒体〉として変容させるための実践的な方策についてこれ以上の考察をおこなうことはなかった。だが、最晩年のアドルノは、みずからの思想的な弟子とともに、『映画のための作曲』で提起した問題にふたたび取り組むことを考えていた。1969年夏に初めてアドルノの共著として西ドイツで公刊された『映画のための作曲』の後書きにはこうある。「明らかにすべての国々において、若い世代の映画が、音楽の使用ということをもまったく考え抜いていないということは奇妙なことである。私は一度この問題にたいしてアレクサンダー・クルーゲと共同で何らかの寄与をおこないたいと思っている」⁽⁸⁾。そして、映像と音響のモンタージュのありかたを模索することをつうじて「解放された映画」の可能性を探求するなかで、文化産業のシステムの内部で大衆メディアを〈知覚媒体〉へと戦略的に機能転換させるという課題は、このあと、映像作家およびメディア思想家としてのクルーゲの長年に及ぶ活動によって、理論的・実践的なかたちで受け継がれていくこととなるのである。

3 「投壘通信」のテレビ放送——アドルノからクルーゲへ

アレクサンダー・クルーゲの名前は、日本においてはもっぱら、ファスビンダーやシュレンドルフなどとならぶニュー・ジャーマン・シネマの旗手の一人として知られている。1962年にオーバーハウゼン短編映画祭の会場において、「パパの映画」の死と「若いドイツ映画」の誕生を告げる〈オーバーハウゼン宣言〉を共同で発した当時30歳のクルーゲは、ニュー・ジャーマン・シネマのブレーンとして、映画助成制度の変革や映画教育機関の拡充のために積極的な発言や活動をおこなってきた。また、映画監督としても、ヴェネチア映画祭で審査員特別賞を獲得した処女長編『昨日からの別れ』（1965/66）をはじめ、『奴隷女の不定期労働』（1973）など、25年

(7) 竹峰『アドルノ、複製技術へのまなざし』、第4章を参照。

(8) Adorno/ Hanns Eisler, *Komposition für den Film*, in: *AGS* 15, S. 145.

間にわたって、アクチュアルな政治・社会問題を扱った作品を次々と世に送りつけた。だが、映画というジャンルは、幅広いクルーゲの活動領域のごく一部をカバーしているにすぎない。1962年に小説『経歴』を発表して以降、つねに高い評価が与えられてきた作家としてのキャリアはその一例であるが、本報告において注目したいのは、フランクフルト学派の系譜につらなるメディア思想家としてのクルーゲである。法学専攻の学生だったクルーゲが1950年代半ばにアドルノと出会うと、二人は強い師弟愛で結ばれるようになるのであり、29歳年少の青年にたいしてアドルノは、フリッツ・ラングの撮影現場にクルーゲが参加するための斡旋をするなど、映画という領域に果敢にチャレンジする愛弟子を支持しつづけた⁽⁹⁾。それにたいして、クルーゲもまた、映画にまつわるみずからの活動が、アドルノの批判理論の延長線上にあるものであり、その「実践」にほかならないことを、折に触れて強調するのである——「批判理論は絶対的に実践的なものなのです」⁽¹⁰⁾。このような発言をつうじてクルーゲは、とりわけ学生運動の昂揚期にアドルノ哲学の非政治性が糾弾されたことに反駁する意味を込めて、批判理論がその本質において社会的現実という問題を捨象するものではないこと、そしてまた、映画メディアにたいしてもアドルノの思想が「実践的」な意味においても有効であると主張しているわけであるが、さらに、クルーゲにたいするアドルノの影響関係を考察するうえで決定的に重要なのが、社会哲学者オスカー・ネクトとの共著として1973年に発表された『公共圏と経験』にほかならない⁽¹¹⁾。

膨大な数量に及ぶクルーゲの著作のなかにあつて、理論的な名著と呼ぶべきこの500頁近い大著は、公刊の4年前に逝去したアドルノに捧げられており、亡き師の衣鉢を継ぐという企図を鮮明に表明するものとなっている。その主要な狙いは、「ブルジョワ公共圏とプロレタリア公共圏の組織化分析」という副題が端的に示すように、ハーバーマスの『公共性の構造転換』（初版1962）によって人口に膾炙した「市民的公共性／ブルジョワ公共圏 (bürgerliche Öffentlichkeit)」という概念にたいして、「プロレタリア公共圏」というアナクロ的に響く概念を取って対置することをつうじて、マルクス主義的な立場からの批判と修正を加えることであったと規定できるだろう。クルーゲたちがハーバーマスの議論を問題視するのは、以下の三つの理由からである。すなわち、①ハーバーマスがモデルに据えた「市民的公共性」の理念は、プロレタリア大衆のように、批判的な討議に参加するための教養や理性を

(9) 竹峰『アドルノ、複製技術へのまなざし』、315-319頁。

(10) Alexander Kluge u. a., „In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod« Ulmer Dramaturgien: Gespräche über Film (Juni 1980)“, in: Klaus Eder/ Alexander Kluge, *Ulmer Dramaturgien. Reibungsverlust. Stichwort: Bestandsaufnahme*, München/ Wien 1980, S. 48.

(11) Oskar Negt/ Alexander Kluge, *Öffentlichkeit und Erfahrung. Zur Organisationsanalyse von bürgerlicher und proletarischer Öffentlichkeit*, Frankfurt a. M. 1972.

もたない人々をあらかじめ除外しているという意味で本質的にブルジョワ・イデオロギー的であり、②むしろ「市民的公共性」そのものが、資本主義的生産様式が公権力と結託しておのれの障害となる諸要素を「私的なもの」というカテゴリーのもとで排除していく歴史的過程のなかで構成された「仮象」にすぎず、③さらに、現代の公共圏形成においてテクノロジー・メディアが果たす機能を見落としている、というのである。それにたいして、クルーゲ/ネクトは、まずは「公共圏」という概念を、市民相互のコミュニケーション行為によって形成される公共空間に限ることなく、企業や家族、一般大衆の意識も含めた「生の連関」のすべてを包摂する「普遍的な社会的経験の地平」として新たに定義づける。そのうえで彼らは、メディアによって根本的に規定されている現代の「公共圏」の現状について詳細な分析を加えていくのだが、そこで展開されるのは、まさにアドルノの文化産業批判を髣髴とさせるような、徹底した後期資本主義社会批判にほかならない。

クルーゲたちの社会批判の要諦は、経験の阻害という主題でまとめることができるだろう。完全に商業的・産業的な関心によって組織化された「生産の公共圏」は、余暇や家庭教育を含めた大衆の生活世界のあらゆる領域を支配し、「意識産業」による統制プログラムをつうじて、人々の「生の連関」を「原材料」として加工処理し、あらかじめ規格化された行動・思考様式にオートマティックに流し込んでいく。そのなかにあって、経験の主体であるはずの諸個人は、みずからの疎外状況を認識するための契機や、自己表現の可能性について知覚する余地すらも完全に奪われたままに、メディアをつうじて日々大量供給される疑似経験のみを消費することを強いられる。こうした議論において、アドルノの社会批判からの影響は歴然としているが、クルーゲたちは師の教説を言い換えることに終始しているわけではない。『公共圏と経験』の根本的な主張とは、公共的表象のネットワークから大衆を隔離することを特徴とする「生産の公共圏」にたいして、その支配的メカニズムを批判的に分析するだけでなく、社会的経験の地平を新たに再編成し、想起、時間、記憶、感情、ファンタジーといった経験にまつわる諸契機を回復させることにほかならない。そして、そのことをつうじて、「人間の生の運命を変革しなくてはならないという必然性に向けられた認識能力」⁽¹²⁾を大衆のなかで培うことを可能とするような「対抗公共圏」＝「プロレタリアート公共圏」の組織化をおこなう必要があるというのである。

ただし、資本主義的システムの産物としての「生産の公共圏」が独占的な権力機構と完全に結託しているという現状を踏まえるならば、オルタナティヴな経験の場としての「プロレタリアート公共圏」の形成のためには、啓蒙的な理念や言説に訴

(12) Ebenda, S. 51.

えることも、労働者運動や学生運動を頼りにすることも、ともに不十分であるとネクト／クルーゲは主張する。むしろ、彼らの認識によれば、試みられるべきはむしろ、「生産の公共圏」のただなかにおいて消費者大衆に経験のための回路を密かに開くような「対抗生産物 (Gegenprodukt)」を流通させることであり、そのために、既存の生産機構を「対抗生産」に向けて戦略的に機能転換させていくことだというのである。「仮象の公共圏の生産に対抗するためには、プロレタリア公共圏の対抗商品のみが助けとなる。理念には理念を、生産物には生産物を、生産連関には生産連関を対置するべきなのだ」⁽¹³⁾。そして、19世紀以降の「生産の公共圏」がメディアによって徹頭徹尾媒介されており、現代ではとりわけテレビが大衆の知覚経験を決定的に規定している以上、クルーゲたちが、来るべき「対抗生産」の舞台として、ニュー・メディアとしてのテレビに焦点を合わせているのは当然の選択だというべきだろう。かつて『映画のための作曲』においてアドルノは、映画メディアの変革と解放のために思弁を繰り広げたわけだが、それから30年後、ネクトとの共著である『公共圏と経験』においてクルーゲは、まるまる一章を割いて、当時はまだ国営の公共放送のみであった西ドイツのテレビの変革と解放を訴えるのである。「テレビの制作方法と視聴者との相互関係において徹底的な変革をおこなうこと」⁽¹⁴⁾、「テレビを可能なかぎり解放的に発展させるための基盤となる視聴者の自律」を促進すること⁽¹⁵⁾、テレビを複数のグループのもとで運営させることで多元主義を守ることなど⁽¹⁶⁾、クルーゲたちがテレビ制作者たちにたいしておこなう要求や提案はさまざまであるが、そこで究極的に問われていることとは、テレビというメディアを〈他なるもの〉を経験するための〈知覚媒体〉へと転換することであり、かかるユートピ的な理念の実践のためは何が具体的に実行可能であるかをプラグマティックに思考することにほかならないといえるだろう。『映画のための作曲』における「ゲリラ戦」と「密輸入」の精神は、まさに「対抗公共圏」をめぐるクルーゲたちの議論へと忠実に受け継がれたのである。

もっとも、『公共圏と経験』においてクルーゲが、新たな経験の地平を開く「プロレタリアート公共圏」の組織化という使命をテレビに託した背景には、当時のクルーゲの映画制作が置かれていた八方塞的な状況があったことを見逃してはならない。「言葉とイメージ」(1964) や「ユートピア・フィルム」(1965) などの初期論考において、映画メディアの解放的な潜勢力をオプティミスティックに顕揚したクルーゲであるが⁽¹⁷⁾、かかる理念的目標と照らし合わせてみるならば、映画作家としてのクルーゲの歩みは必ずしも順風満帆なものではなく、むしろ、国際映画祭で

(13) Ebenda., S. 143.

(14) Ebenda, S. 180

(15) Ebenda, S. 182.

(16) Ebenda, S. 195-196, 199.

の受賞という華々しいデビューのあとは、模索と挫折を繰り返しつつけたと言わなくてはならないだろう。すでに長編映画作品として二作目の『サーカステントの芸人たち——途方に暮れて』(1967)においてクルーゲは、自己の理念にしたがって父親から継いだサーカスの変革を試みるものの、観客に見放されて遭えなく挫折してしまう女座長の姿をつうじて、左翼運動のユートピア主義を戯画化していたが、1970年代のクルーゲ自身の映画制作もまた、理念と現実とのギャップを乗り越えることができないままに迷走しつつけたといわざるをえない。SF 寓話映画や風刺喜劇など、さまざまなジャンルやスタイルをもちいて「新しいドイツ映画」を世に送りつつけたクルーゲだが、慢性的な資金不足に絶えず悩まされながらつくられた彼の作家映画は、少なくとも一般観客へのアピールという点ではほとんどが失敗作であった。その後、1970年代半ばよりクルーゲは、他の作家映画の監督たちとの共同作業に活路を見出そうとし、『秋のドイツ』(1977/78)や『候補者』(1980)など、政治的なテーマを扱った共同監督作品を制作、ある程度の観客動員に成功する。だが、保守的なコール政権が誕生した1980年代前半にいたると、〈オーバーハウゼン世代〉にたいする世間の関心はますます薄らいでいった。もともと、この時期は、ドイツ映画全体の興行収入が減少傾向を示していたのだが、その主要な要因であり、映画にかわって大衆娯楽をリードする地位を占めるようになったメディアがテレビだったのである。

テレビというニュー・メディアによって映画文化が危機に晒されているという認識は、1980年代の多くの西ドイツの映画人が共有していた。だが、それは、テレビの普及によって映画館の観客が大幅に奪われたということだけではなく、映画製作そのものがテレビ局の出資金への依存度を強める一方で、かつてニュー・ジャーマン・シネマを担った多くの映画作家すらもが活動の場をテレビへと移したという現実を見据えてのものであった。『公共圏と経験』の観点からすれば、それは「意識産業」としてのテレビによる「経験の社会的地平」の統合と支配のプロセスの容赦のない進行と言い換えることができるだろうが、それにたいして、クルーゲが対抗措置として打ち出した戦略とは、映画、演劇、文学など、テレビによって周辺に追いやられた古典的な文化ジャンルをたがいに連帯させるとともに、共同でオルタナティブなテレビ番組を制作することで、テレビのなかにこのメディアに対抗しようとする回路を開くというものであった⁽¹⁸⁾。1984年4月に、クルーゲのイニシア

(17) Vgl. Alexander Kluge, „Wort und Film“, in: A. Kluge, *In Gefahr und größter Not bringt der Mittelweg den Tod. Texte zu Kino, Film, Politik*, Hamburg 1999, S. 21-40; Ders., „Die Utopie Film“, in: ebenda, S. 42-56.

(18) 以下、クルーゲのテレビ制作活動および DCTP の成立過程については、Matthias Uecker, *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*, Marburg, 2000, S. 48-63 を参照。

ティヴのもとで、「新ドイツ映画制作者連合」、「ドイツ演劇協会」、「ドイツ出版取引業者組合」加盟の出版社との共同組織として発足した「ケーブル・衛星放送番組連合 (Arbeitsgemeinschaft Kabel- und Satelliten-Programm)」(AKS) は、『映画のための作曲』の言葉を使うならば、まさにテレビにたいする「ゲリフ戦」の第一歩であるといえよう。だが、『公共圏と経験』においては、公共放送としての国営テレビを「対抗生産」の場へと機能転換するというプログラムが呈示されていたのにたいして、AKS という組織的支援を受けたクルーゲが新たな闘争の舞台として選んだのは、民放テレビであった。すなわち、翌年1月に西ドイツで最初の民放テレビ Sat 1 の放送が開始されたとき、その共同出資者となっていたクルーゲは、出資比率に応じて配分された1%の番組編成権を利用して「Stunde der Filmmacher」というテレビ番組のプロデュースを開始するのである。それは、〈ニュー・ジャーマン・シネマ〉の映画監督たちがそれぞれ制作した映像作品のアンソロジーからなるものであり、クルーゲが映画メディアで試みてきた協働作業の継続として位置づけられるものであった。とはいえ、テレビというニュー・メディアに映画出身の作家たちが不慣れだったことに加え、映画と比べて格段に厳しい制作条件(資金、時間…)、スタイルの齟齬などのために、その成果は必ずしも満足できるレベルのものではなかった。そこでクルーゲは、番組内容にたいするみずからの権限を大幅に強化し、自身がおこなうインタビューを中心に番組を再編成する。さらに、1987年2月に、先述のAKSを母体に、電通とシュピーゲル出版と共同で独立テレビ・プロダクション会社 DCTP (Development Company for TV Program) を創設し、ノルトライン＝ヴェストファーレン州のテレビ放送の認可権を取得したクルーゲは、テレビ制作の仕事に本格的に乗り出す。そして、翌年5月からは、「Prime Time-Spätausgabe」 「News & Stories」 「10 vor 11」といった一連のクルーゲ・プロデュースによる文化情報番組が深夜枠で放送されるようになるのである。

80年代半ばにクルーゲが、開局されたばかりの民放テレビに参入し、放送権を獲得することを可能にした背景には、公共メディアとしてのテレビの文化的・教育的な役割にたいする政府側の期待と、このニュー・メディアに他社よりも一刻も早く参入し、確かな地歩を築きたいと焦る民間企業思惑とが複雑にからまりあっていた。つまり、民放テレビを認可するにあたって各州が、番組編成上の文化的・芸術的な多様性と質を確保することを強く求めたのにたいして、クルーゲの文化情報番組を敢えてプログラムに加えることは、かかる要求を満たすための格好の手段となったからである。とはいえ、シュプリングーやキルヒといった保守系のメディア・コンツェルンを基盤とする民放テレビ局の上層部にとって、クルーゲの番組が目障りな視聴率キラー以外の何物でもないことは、当初23~24時だった放送開始時間が、現在では大幅に遅い時間に押しやられてしまっていること、さらに、かつては Sat 1

の「10 vor 11」とRTLの「News & Stories」がまったく同一の時間に放送されることで、視聴者がどちらか一方の番組しか観ることができないように意図的に設定されていたことが如実に示している。だが、このような露骨に粗略な扱いにもかかわらず、放送開始から20年が経過した現在においても、これらのプログラムがなおも毎週かかさず放送されていることは、州政府による放送法上での後押し——1997年に10%以上の視聴率をもつテレビ局は、週に4時間以上、独立制作会社の番組の放送が義務づけられた⁽¹⁹⁾——もあったとはいえ、やはり現代の奇跡の一つと呼ぶべきであろう。

クルーゲ制作による文化情報番組は、さまざまな領域の文化人にたいして彼自身がオフの声でおこなうインタビュー番組と、きわめて雑多な主題を扱った文化情報番組との二種類に大別できる。先に幾つか具体的な名を挙げた番組は、それぞれ独自の特徴をもっているわけではなく、むしろ、放送時間や長さは異なるものの、スタイル的にはすべてほぼ完全に同一であり、ある番組が別の番組の一部として再放送されるケースも少なくない。クルーゲのテレビ番組のもっとも顕著な特徴は、モンタージュと異化という二つの技法に集約されるだろう。動画や静止画、アニメーションの断片が、もとの連関から切り離され、上映速度や色彩など、さまざまな加工処理を施されたうえで、たがいに無秩序に組み合わせられることによって構成された短いクリップ。そのうえに、流行歌やミリタリー・マーチ、現代音楽など、内容的に必ずしもマッチしない音楽が自由に加えられ、さらに字幕や別の映像によって頻繁に中断されていく。それぞれの番組の冒頭では、一応表題や番組内容の紹介らしき言葉が掲げられるものの、それらは視聴者の理解に寄与するというよりも、むしろ謎めいた符丁でありつづけるのであり、通常のテレビ番組のようにナレーターや司会者が登場することもないうままに、混沌とした映像世界のなかに唐突に放り込まれた視聴者は、次々と切り替わっていく映像と映像のはざまで、みずからの意識と感覚でオリエンテーションをおこない、終わりなき解読作業をつづけることを強いられるのである。インタビュー番組の場合、モンタージュと異化という手法はある程度抑えられており、固定カメラで撮られた一人の人物が、クルーゲ自身のオフの声で繰り出される質問に答えていくさまが延々と映し出される。まさに視聴者は「話者の顔」^{トーンキング・ヘッド}をひたすら凝視することを余儀なくされるわけであるが、インタビューとしてのクルーゲが特徴的な声で発する質問は、相手から情報や意見をスムーズに引きだすことよりも、むしろ奇妙な問いや挑発によって、相手と視聴者のルーティーン化された思考の流れを中断することに主眼が置かれているのであり、さらに、まったく架空のインタビューがときおり加えられることで、フィクションとド

(19) Vgl. Uecker, *Alexander Kluges Fernsehproduktionen*, S. 60.

キュメンタリーとの境界も曖昧になっていく。こうした手法のすべては、クルーゲの映画作品においても見られたものだが、散漫な知覚を前提とするテレビのメディア的特性や、短期間・低予算という番組制作の条件によりかなったものだといえる。事実、1986年の『Vermischte Nachrichten』を最後にフィルムによる映画製作から完全に離れたクルーゲは、1988年から今日にいたるまで、小説執筆以外のほとんどの時間をテレビ・プロデューサーに捧げ、週に計84分に及ぶ3本の番組を制作しつづけているのである。それは、オルタナティブな経験のための可能性を一般大衆に開く「対抗生産物」を流通させるといふ『公共圏と経験』のプログラムの実践であるとともに、〈非同一的なもの〉を知覚するための媒体としての芸術作品という『美学理論』におけるアドルノの理念を、テレビというメディアで現実化しようとする試みと見なすことができよう。

もっとも、クルーゲのテレビ製作活動にたいして、近年学術的な関心が高まりを見せる一方で、その手法については疑念の声もあることは指摘しておかなくてはならない。それは、視聴者に観念的な要求を一方的に突きつけているだけではないかというものから、番組スタイルのマンネリ化による効果の低減を憂慮するもの、視聴者とのインタラクティブな交流の可能性を顧慮していないことを批判するもの、さらに、民間テレビ局の独立制作者放送枠を独占していることが若い世代の映像作家の活動の余地を狭めているというものまで実にさまざまである。確かに、クルーゲの番組がつねに低視聴率に甘んじているという現状を鑑みるならば、「対抗生産物」による新たな〈メディア公共圏〉の組織化というプログラムそのものは、ユートピア的な理念にとどまったと結論づけるべきかもしれない。だが、たとえ視聴者が無反応であろうとも、「対抗生産物」を送信しつづけることが肝要なのだと、最近のインタビューでクルーゲは、アドルノの「投壘通信」の比喩をもちいて強調している。「われわれは、たとえ届くかどうか疑わしくても、投壘通信を送付するでしょう。これがアドルノによる投壘通信のメタファーの本質的なメッセージです。それゆえ、投壘通信が届くかどうかは、わたしの問いではありません。[……] わたしがそれをやめることはありませんし、もし視聴者がいなくても、わたしは同じことをするでしょう」⁽²⁰⁾。おそらく、師匠であるアドルノからクルーゲが受け取ったものとは、何よりもまず、いかに実現の可能性が絶望的であろうとも、社会的変革の可能性にたいするおのれの信念を失うことなく、既存の体制に抵抗しつづけるという倫理的な姿勢であるのかもしれない。

(20) Aus einem Interview mit Alexander Kluge am 18. Juli 2000, zit. nach: Peter C. Lütze, „Alexander Kluge und das Projekt der Moderne“, in: Christian Schulte/ Winfried Siebens (Hrsg.), *Kluges Fernsehen. Alexander Kluges Kulturmagazine*, Frankfurt a. M. 2002, S. 35.