

対抗毒としてのイメージ

—アレクサンダー・クルーゲのメディア実践をめぐる—

竹峰義和

1 「対抗商品」としてのテレビ番組

映画監督、小説家、メディア思想家、そしてさらにはテレビ・プロデューサーとして、複数の領域やメディアを横断するような多面的な活動を展開してきたアレクサンダー・クルーゲ (Alexander Kluge) は、86歳を迎えた現在 (2018年) でもまったく衰えることなく、精力的に映像制作や執筆をおこないつづけている。クルーゲの映像作品やテキストはすでにして膨大な数にのぼり、そのなかには1200頁を超える理論書『歴史と我意 [Geschichte und Eigensinn]』や、9時間半にわたる映画版の『資本論』など、物理的なヴォリュームに圧倒される規格外の大作も含まれている。そのために、ここでその全貌を明らかにすることは難しいものの、敢えてクルーゲのすべての仕事を特徴づける形容詞をひとつ選ぶとするならば、それは「批判的 [kritisch]」となるだろう。かつて弁護士だったクルーゲは、フランクフルトの社会研究所の法律顧問として、いわゆるフランクフルト学派と浅からぬ繋がりを持ち、なかでも19歳年長のアドルノとは親子のように親しい間柄だったことはよく知られているが、クルーゲの多岐にわたる活動は、そのすべてに「批判理論」の精神が脈々と受け継がれていると言っても過言ではない。そして、今年でちょうど50年を迎える1968年の抵抗運動において、ドイツにおける思想的な原動力となったもののひとつがフランクフルト学派の「批判理論」にほかならず、とりわけ既存の社会体制にたいしてつねに批判的に問いかけ、オルタナティブな可能性を模索しつづけるという姿勢が当時の学生運動や社会運動に少なからぬ影響を及ぼしたとするならば、クルーゲの活動を68年運動との関連のなかに位置づけることは決して不可能ではないように思われる。

実際、1950年代末に法律家としてのキャリアを放棄し、映画監督と小説家になることを決意したクルーゲが、1961年に初めて撮った短編映画『石の獣性 [Brutalität in Stein]』によってオーバーハウゼン映画祭でグランプリを獲得し、その翌年に同じ映画祭の会場で、まさにクルーゲのイニシアティブによって、「パパの映画」の死と、新しいドイツ映画の誕生を告げるいわゆる「オーバーハウゼン宣言」が発せられたことは、フランスのヌーヴェル・ヴァーグとともに、映画における68年運動の先駆けとして繰り返し語られてきた。さらに、1967年にクルーゲが発表した初の長編映画『昨日からの別れ [Abschied von gestern]』は、まさにそのタイトルからして68年運動を象徴する作品として位置づけられてきたこと

も、あらためて確認するまでもない（2018年5月末から6月初めにかけて、東京のゲーテ・インスティテュートで1968年をテーマとした連続イベントが開催されたが、そのオープニングを飾る作品として『昨日からの別れ』が上映されたことは記憶に新しい）。

しかしながら、1968年の抵抗運動とクルーゲの映像作家としての活動を比較した場合、ひとつの大きな違いがあるように思われる。すなわち、大雑把に規定するならば、68年の運動は、ドイツだけでなく、フランスや日本も含め、既存の支配体制にたいして外部から批判ないし抵抗をおこなうという側面が強かった。68年の抵抗運動は少なからぬ暴力をとともなうものであったわけだが、それはベンヤミンのタームをもちいるならば、「法維持的暴力〔die rechtserhaltende Gewalt〕」にたいして「法措定的暴力〔die rechtssetzende Gewalt〕」をもって抵抗するというかたちで図式化することができるだろう。すなわち、既存の法秩序を維持しようとする暴力にたいして、それとは異なる新しい法秩序を、暴力をもって作りだそうとしたのだと。そして、その意味において「法措定的暴力」は、既存の秩序の外部を志向していると言える。つまり、既存の体制にたいするすべての法措定的暴力は、オルタナティブな体制をつくりだすという目的のために正当化されるのであり、暴力を遂行することによって主体はいわばこの外部をパフォーマンスにつくりだしているわけである。

それにたいして、クルーゲの場合、体制の外部に立つのではなく、むしろ体制の内部に敢えて身を置き、内側から体制を変革しようとしたり、あるいは異質な諸契機を体制の内部に導入しようとしたりするという特徴が一貫して認められる。たとえば『昨日からの別れ』は、1962年のオーバーハウゼン宣言後に、クルーゲ自身が法律家として政府と粘り強く交渉を重ねることで実現に漕ぎつけた、西ドイツの若手映画人向けの助成制度改革の成果として実現されたものである。このことは、クルーゲにとっての「批判」が当初から、たんなる異議申し立てや子どもじみた反抗に終始するものではなく、あるいは「法措定的暴力」に立脚するものでもなく、あくまで内側からの変革という実践的な契機をとともなうものであったことを明確に示していると言えるだろう。あるいは1980年代半ばにクルーゲは、日本の大手広告代理店である電通の出資も受けてテレビ・プロダクション会社DCTPを立ち上げ、当時西ドイツで開局されたばかりの民放テレビで文化放送番組（Kulturmagazin）の製作を開始するのだが、それもまた、資本主義的体制という「虎穴」に敢えて飛び込み、その内部において批判を遂行するという試みとして捉えることができる⁽¹⁾。

(1) DCTP設立の経緯について詳しくは、Matthias Uecker, *Anti-Fernsehen? Alexander Kluges Fernsehproduktionen*, Marburg: Schüren-Verlag, 2000, S. 48-63を参照。

そして、このあとクルーゲは、現在にいたるまで30年以上にわたってテレビという商業的な体制の内部において、いうなれば〈ゲリラ戦〉を繰り返してつづけている。もっとも、クルーゲのテレビ・プロデューサーとしての活動については、すでに別の論考で扱ったこともあり⁽²⁾、本稿でその詳細に立ち入ることは控えたい。そのかわりに、ここではごく基本的なことを確認するならば、クルーゲが制作したテレビ番組は、特定のテーマを扱った文化情報番組 (Kulturmagazin) のほか、クルーゲ自身が質問者となるインタビュー番組、さらには「ミニッツ・ムーヴィー [Minutenfilm]」、すなわち1分から10分くらいの長さのショートフィルムがあるが、このうち、「Kulturmagazin」と「Minutenfilm」の基本的なスタイルはほぼ同一である。すなわち、複数の静止画像や動画がコラージュされた映像と、さまざまなトポグラフィーからなる字幕が、ミスマッチとも思えるような音楽をバックに交互に登場するというものである。そのようなスタイルは、コラージュ映像と字幕との組み合わせという点でも、さらには瞬時に把握されることを拒絶する難解さという点でも、クルーゲよりも二歳年長のジャン＝リュック・ゴダールの作品と共通している。ただし、クルーゲの映像作品はゴダールのようなスタイリスティックなところは皆無であり、視聴者は、映像世界に感情移入しつつ没頭することも、審美的に鑑賞することも困難なままに、雑然とした映像断片の連続にひたすら身をゆだねることを強いられることになる。

クルーゲがこのようなスタイルのテレビ番組の制作と放送を継続してきた狙いとしては、既存のメディア・ネットワークのなかにオルタナティブな知覚経験の回路を開くということが挙げられるだろう。メディアと社会をめぐるクルーゲの基本的な考えは、1972年に社会学者のオスカー・ネクトとの共著として発表された『公共圏と経験 [Öffentlichkeit und Erfahrung]』という書物のなかで詳しく語られている。その要諦を大雑把にまとめるならば、まずクルーゲたちは、現代の「公共圏」の特徴として、大衆がメディアをつうじて大量供給される「疑似経験」のみを消費するよう強制される一方で、公共的表象のネットワークから徹底的に疎外されているという点を指摘する。そうした議論はアドルノの文化産業批判の延長線上にあると言えるだろうが、しかしながらクルーゲたちは、それにたいする対抗策としてきわめて具体的な提案をおこなうことで、しばしばその観念性や非実践性が非難されがちな「批判理論」を実践的な方向へと向け直すことを試みる。すなわち、彼らの主張によれば、必要とされるのは、社会的経験の地平を新たに編成し、想起や感情、想像力といった「経験」にまつわる諸要素を回復させるような「対抗公共圏」を組織することであり、そのための一歩として、

(2) 拙論「投壘通信からメディア公共圏へ—アドルノとクルーゲ」『ドイツ研究』第43号 (2009年) 111-123頁、および拙著『〈救済〉のメーディウム—ベンヤミン、アドルノ、クルーゲ』東京大学出版会、2016年、第7章を参照。

大衆が〈他なるもの〉を知覚することを可能にするような「対抗商品」を資本主義的な生産機構のなかに戦略的に流通させることだというのだ。そして、クルーゲのプロデュースによるテレビ番組とは、まさにそのような「対抗商品」の具体的実践のひとつのかたちなのである。

このような「対抗商品」をめぐるクルーゲの理論と実践のうちには、既存の支配体制にたいしてその外部から批判や抗議をおこなったり、ましてや暴力的な手段によって転覆を図ったりするのではなく、あくまで内部から抵抗を試みるという基本姿勢がよく現れているように思われる。クルーゲ自身はそのような抵抗戦略について語るうえで、「対抗毒〔Gegengift〕」という言葉をししばしばもちいているが、ここで問題になっているのはまさに、毒をもって毒を制するというある種の同種療法にほかならない。さらに、この〈内部からの抵抗〉というモチーフは、クルーゲの映像作品そのものの原理であると述べることも、あながち不可能ではないだろう。

クルーゲのテレビ作品における映像は、そのまま視聴者に呈示されることは稀であり、ほとんどつねに、他の複数のイメージや字幕、音響によって幾重にもモンタージュされる。一般的に、テレビにおいて呈示される映像のすべては、前後の映像やナレーション、音響など、複数の要素が相互に意味論的に方向づけあうことで、視聴者を単一の意味へと誘導する機能を帯びているが、クルーゲの番組におけるモンタージュは、もっぱら視聴者による一義的な理解を妨げ、解釈の混乱を引き起こすという効果をもっているという点に大きな違いがある。つまり、通常の番組において字幕や音声といった契機は、映像とそれが表現する意味内容を補強し、視聴者の理解の手助けをするという意味において、視覚的なイメージに奉仕する従属的な役割が割り振られている。それにたいして、クルーゲにおいて他の映像や文字や聴覚は、それ自体が独立したものとして、映像と有機的に調和することなく、むしろ全体的な意味を掘り崩していくように働きかける。クルーゲ作品を観たときに感じられる訳の分からなさとは、ひとつの画面のなかで複数の契機がそれぞれ異なる意味を同時に表現していることからくるポリフォニックな性質に由来するところが大きい。要するに、クルーゲのテレビ番組においては、映像そのものが異質な諸契機とモンタージュされることで批判的に解体されるのであり、つまりは内部からの抵抗に晒されているのだ。さらに、そのようなかたちで異化された映像作品が既存のテレビ・ネットワークをつうじて放送されるとき、それは他の通常の番組たいしても、その自明性を問いかけるようなかたちで批判的に作用することだろう。ここで問題になっているのはまさに、イメージによってイメージに抵抗するという対抗毒のモチーフにほかならないのである。

2 擬態, キッチュ, 救済

このように、クルーゲがプロデュースするテレビ番組は、われわれが見慣れた文化情報番組とはきわめて異なるスタイルを特徴としている。ただし、そのような異質さは、テレビというメディアのなかに映画のような他の表現メディアに由来する諸要素を導入することによって醸し出されるものではなく、むしろ、通常のテレビ番組を構成しているスタイルを徹底化することによってもたらされていることを見逃してはならない。たとえば、先にクルーゲのテレビ番組の最大の特徴のひとつとして、映像と字幕と音響のあいだで複雑に展開されるモンタージュを挙げたが、ひとつの画面のなかに複数の映像が登場したり、映像に字幕や音楽が組み合わされたりといったスタイルは、ワイプやテロップといったかたちで、一般的なニュース番組やヴァラエティ番組で頻繁に目にするものであって、クルーゲの番組だけに特有のものではまったくない。あるいは、クルーゲの文化情報番組のコンテンツの主要な柱のひとつとしてインタビューがあるが、そこには活躍中の学者や芸術家といった実在の人物に加えて、プロの俳優が演じる虚構の設定の人物もしばしば登場し、まったくの架空の話をもっともらしく開陳してみせる。そのような虚構と現実の交錯という事態は、一見すると「やらせ」や「嘘」として、真実を追求するというテレビの建前上の理念とは相容れないようにも見えるものの、ドキュメンタリー番組や報道番組も含め、このメディアに表象されるすべての(リアルな)人物や出来事もまた演出の産物であり、虚構や脚色を免れないという点に鑑みれば、それはむしろテレビ的なリアリティの実態を意図的に晒していると捉えるべきだろう。

要するに、クルーゲのテレビ番組は、言うなれば通常の番組に擬態しているのであり、テレビというメディアのなかでテレビに特有のスタイルを徹底して貫徹することで、内在的におのれを「対抗毒」へと転化することを試みているのである。言葉を換えれば、クルーゲのテレビ番組は、通常のテレビ番組の表層的な記号性を徹底的に先鋭化させ、誇張的にデフォルメしている所以であり、それによってわれわれの日常を規定しているメディア・イメージのグロテスクなパロディないしパステーションをなしているとも言えるだろう。クルーゲの映像作品はしばしばキッチュと形容されるが、かかる性質は、われわれが日常生活において倦むことなく日々鑑賞しつづけているテレビ番組それ自体に由来するものであり、それが意図的に誇張されているにすぎない。ベンヤミンの『パサーージュ論』を引き合いに出すまでもなく、資本主義体制下における商品は、消費者大衆の関心や幻想を掻き立てるべく、おのれをファンタスマゴリー的に飾りたてるという特徴をもっており、テレビで放映される番組やCMも例外ではない。めまぐるしく変化する映像、煽情的な音響、派手なレタリングといった要素は、文化商品としてのテレビ番組がファンタスマゴリー的な仮象によっておのれを美化するための手

段であり、それによって〈新しさ〉や〈珍しさ〉を懸命に自己宣伝する。それによってクルーゲの番組は、通常のテレビ番組がイリュージョナルな効果を高めるために駆使する諸々の手法を、ファンタスマゴリー的な虚飾性をおのれから剥ぎ取るために批判的に活用するのであり、大衆欺瞞的な幻想によって糊塗されていない剥き出しの映像は、たんに無意味で過剰な自己装飾として、視聴者からキツチュと受け取られざるをえないのである。

ただし、クルーゲの番組が一般的な番組のスタイルに擬態する一方で、通常であれば傾向的にテレビから排除されるような諸要素をこのメディアのうちに密輸入することも積極的に試みてもいる。それを典型的に示しているのが、クルーゲの番組のなかで、オペラと無声映画が頻繁に取り上げられることである。これら二つの表現ジャンルは、ともに基本的に過去に属するものであり、教育的な文化番組のようなマージナルな事例を除けば、テレビのなかで焦点を当てられることはほとんどないと言ってよい。しかしながらクルーゲは、たとえばヴェルディやヴァーグナーの新演出を紹介したり、オペラのストーリーにおける類型的なモチーフに着目したり、フリッツ・ラングやジガ・ヴェルトフの無声映画の映像断片をコラージュの素材として好んでもちいたりすることで、20世紀半ば以降に娯楽メディアとしてのヘゲモニーを握ることとなったテレビのうちに、半ば忘却された過去のメディアへの密かな回路をつくらうとするのである。

ただし、そのようなリヴァイヴァルの試みは、過去の芸術の輝きをいまに伝えるといった文化保守主義的な意図に基づくものではまったくない。クルーゲがオペラや無声映画を扱うとき、そこにはつねに、暴力的とも呼べるような断片化とモンタージュが施されている。ストーリーは容赦なく解体され、各映像も徹底的に裁断されたり上映速度が変化させられたりしたうえで、まったく異なる時代やメディアに属する他の映像断片と柔軟に組み合わせられる。そうしたラディカルな操作には、現代のオペラ演出におけるいわゆる「レジエテーター [Regietheater]」を彷彿とさせるものがあるが、いかに前衛的な「レジエテーター」であっても、一個の作品としての有機的なまとまりが一応は保持されるのにたいして、クルーゲの場合、作品やジャンルやメディアの境界のすべてが完全に融解しているという決定的な違いがある。そこで呈示されるのは、オペラや無声映画の作品そのものではなく、そこから触発されたクルーゲ自身の意識ないし無意識における自由連想と呼ぶべきものにほかならず、だからこそ圧縮や置換といった現象が頻繁に起こるのである。

オペラや無声映画にたいするクルーゲの解体的な身振りは、過去にたいするベンヤミンの姿勢を強く想起させる。ベンヤミンが過去の事象を扱うとき、かつてそうであったであろう姿を忠実に復元しようとすることはまったくなく、対象を有機的な全体性から暴力的に引き剥がし、バラバラな断片へと裁断し、さらには

他の雑多な要素と複雑に組み合わせるという特徴がある。ベンヤミンはそのような過去の批評的解体のプロセスを「壊死」「廃墟」「死骸」などとして形容するとともに、過去の断片どうしをモンタージュすることを「星座的布置 [Konstellation]」と呼んだわけだが、ともあれ重要なことは、過去のアクチュアルな可能性が、すなわち「救済」の契機が見出されるのは、徹底的な解体とモンタージュをつうじてであるという点である。そしてそれは、まさにクルーゲの映像作品に当てはまるのではなからうか。ベンヤミンは1930年代をつうじて『パサージュ論』に取り組むなかで、19世紀という過去の時代を救済することを試みたが、膨大な引用と断章からなるこのテキストは、クルーゲの映像作品のスタイルと深いところで親和しているように思われる⁽³⁾。すなわち、クルーゲのテレビ番組において、過去の出来事をめぐる無数のイメージやパロールの断片が、ある種の「星座的布置」を形成するようにモンタージュされる時、それはまさに、ベンヤミン的な意味において過去を引用することであり、過去のうちに潜在するアクチュアルな契機を掴み取ることにほかならない。そして、ベンヤミンにとっての「救済」が、打ち捨てられた過去に潜伏するアクチュアリティを解放することであるとすれば、そのようなメシアニズム的な「救済」への志向においてクルーゲはベンヤミンを継承していると言えるだろう⁽⁴⁾。

3 フランクフルト学派における〈内部からの抵抗〉のモチーフ

クルーゲにおける〈内部からの抵抗〉という特徴のうちにも、マルクスや、さらにはベンヤミンやアドルノといったフランクフルト学派の思想家たちとクルーゲを繋ぐ接点を見出すこともできるように思われる。ベンヤミンの「複製技術時代の芸術作品」の冒頭の節で強調されているように、マルクスが『資本論』で示したのは、資本主義体制がおのれの廃絶を可能にする諸条件をみずから作り出しているという認識だった。つまり、体制を廃絶する可能性は体制の外部ではなく内部に潜在しているというのである。周知のように、マルクスにおいては、資本主義生産様式が内在的に抱える矛盾は最終的にプロレタリアとブルジョワのあいだの階級闘争の激化と革命をもたらすわけだが、ベンヤミン、アドルノ、クルーゲへといたるフランクフルト学派の思想家たちは、このマルクスの唯物論的認識を読み替え、内在的な抵抗の理論をそれぞれ独自のかたちで練り上げていったとすることができるだろう。

たとえばベンヤミンは、複製技術論文のそれにつづく節において、テクノロ

(3) ちなみに、2018年5月28日に筆者と四方田大彦がおこなったスカイプ・インタビューにおいてクルーゲは、ベンヤミンの『パサージュ論』を映画化する構想について語っていた。

(4) ベンヤミンとクルーゲにおける「救済」のモチーフについて詳しくは、竹峰『〈救済〉のメーディウム』第9章を参照。

ジーがもたらす疎外状態をテクノロジーによって内在的に克服するというプログラムを呈示した。そこでのベンヤミンの議論をごく大雑把に定式化するならば、大衆は、テクノロジーに媒介された複製芸術としての映画を鑑賞し、テクノロジーに徹底して浸食されることをつうじて一種の集団的身体へと生成変化するとされる。この集団的身体は、機械化された後期資本主義社会において人々の知覚に日々課される強烈な刺激を「慣れ」をつうじて克服していくなかで、人類と自然と技術を宥和するような「第二の技術」に徐々に習熟するようになる。「第二の技術」は、複製技術論文においてはミッキーマウスという形象によって象徴されているが、それは、人間がテクノロジーに徹底的に晒され、体内化していくことで、テクノロジーと一体化するというユートピア的なヴィジョンを示すものであり、それによってテクノロジーがもたらした「人間の自己疎外」が克服されるとベンヤミンは主張するのである⁽⁵⁾。

このようなベンヤミンの複製技術論文での議論にたいしてアドルノは、とりわけ映画を鑑賞する大衆にロマン主義的な期待をかけているとして厳しく批判するが、それにたいしてアドルノが芸術や哲学について論じるうえで一貫して示したのは、ベンヤミン以上に徹底した内在主義と呼べるような姿勢だった。アドルノの思想においては「非同一的なもの」を救い出すことがつねに問題になっていると言えるが、アドルノのいう「非同一的なもの」は芸術作品や哲学的な思弁がおのれの矛盾を極限まで突き詰めていくなかで刹那的に知覚されるものであるという意味で、徹底して内在的な現象にほかならない。矛盾とはすなわち客観的な契機と主観的な契機のあいだの矛盾であり、芸術創作にあつては素材と形式に、哲学的叙述においては対象と概念にそれぞれ対応している。そして、客観的な契機と主観的な契機とがみずからのうちにおいて弁証法的な葛藤を徹底的に展開するなかで、双方がおのれの限界を晒し出しながら没落するとき、かかる内在的な自己崩壊の瞬間を指し示す符丁となるのが「非同一的なもの」という形象なのである。さらに、とりわけ哲学は、対象を暴力的に同一化する主な担い手である概念をつうじて「非同一的なもの」について語るというアポリアのまえに立たされているわけであり、つまりは概念をつうじて概念を解体することが要請されているのであって、その意味でアドルノ哲学のうちにも「対抗毒」というモチーフが明確に認められるように思われる⁽⁶⁾。

(5) 詳細については、竹峰『救済のメーディウム』第2章を参照。

(6) ただし、アドルノにとって哲学はつねに、芸術によって補完される必要があるものである。哲学と芸術—アドルノにとってはとりわけ音楽—は、ともに「非同一的なもの」を目指す努力でありながらも、最終的に不可能に終わるという意味において同じ志向性を備えたものであると言える。ただし、芸術はおのれの「真理内実〔Wahrheitsgehalt〕」を独力では表現できないために哲学的認識を必要としている一方、この「真理内実」が芸術

もつとも、一般的な理解においてアドルノは、理論的なレヴェルにおいてそのような思弁を展開する一方、現実的なレヴェルにおいては非実践的な姿勢を貫きつづけたと見なされてきた。とりわけ、1960年代に学生運動が盛り上がるなか、フランクフルト大学で教鞭をとっていたアドルノが抵抗する学生たちにほとんど理解を示すことがなかったことは、思弁偏重のエリート主義的な知識人というこの哲学者のイメージを決定づけたと言える。しかしながら、長い亡命生活のあと、1949年末に西ドイツで帰国したアドルノは、ホルクハイマーとともにフランクフルト社会研究所の再建に尽力するなかで、批判理論に基づく研究と教育活動の実践的な基盤をととのえる一方、旺盛な執筆活動を繰り広げることで、いふならばテキストという媒体をつうじて現実社会に批判的に応答することを倦むことなくつづけてきた。あるインタビューのなかでクルーゲは「批判理論は絶対的に実践的なものです」⁽⁷⁾と発言しているが、アドルノのテキストそのものを、言説という手段によって同時代の言説空間に、ひいては社会体制そのものに批判的に介入する試みという意味で、〈内部からの抵抗〉の実践と見なすことは決して不可能ではない。アドルノにとって、そしてクルーゲにとって重要なのは、「法維持的暴力」にたいして「法措定的暴力」によって対抗することではなく、「法維持的暴力」のシステムの内部において、敵の力をみずからの目的のために戦略的に利用し、システムそのものを批判的に解体していくことなのだ。

このあと、アドルノの弟子であるクルーゲは、映画やテレビといったテクノロジー・メディアをつうじて、批判理論の実践的な可能性を追求しつづけた。すでに述べたように、思想家および映像作家としてのクルーゲの活動は、マルクスからベンヤミン、アドルノへと受け継がれた内在的抵抗というモチーフの系譜のうちに位置づけられるように思われる。ただし、メディアを舞台としたクルーゲの批判的実践は、テクノロジーと一体化した集合的体をめぐるベンヤミンのユートピア的なヴィジョンとは無縁であり、よくも悪くも、大衆社会のなかに「対抗毒」としてのイメージを密かに流通させることで、個々の視聴者にオルタナティブな知覚経験の回路を提供しようとすることに終始しているという印象は否めない。そして、現実社会や大衆に及ぼす直接的な効果という点から見れば、ほとんど視聴率の取れないクルーゲのテレビ番組を無意味な抵抗の試みとして片

美に象徴される「仮象 [Schein]」をつうじて媒介的にしか現出しないものである以上、哲学もまた芸術を必要としているという点で、相互に補い合う関係にあるのだ。詳細については、竹峰『〈救済〉のメーディウム』第4章を参照。

- (7) 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: Hanser 1980, S. 48.

づけられてしまうことは避けられないだろう。だが、直接的な効果というマーケティング的な価値基準や、それに立脚して既存の体制にたいする抵抗運動のすべてをシニカルに否定するような姿勢、それこそがまさにクルーゲが映像作家としての長年にわたる活動をつうじて、パフォーマンスに批判しつづけたものだったのではなかろうか—そのような問いかけをもってひとまず本稿の議論を締めくくりたい。