

Title	ベンヤミンとブレヒト：歴史叙述における「身振り」の引用について
Author(s)	長澤, 麻子
Citation	年報人間科学. 1999, 20-1, p. 111-128
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/4386
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ベンヤミンとブレヒト

——歴史叙述における「身振り」の引用について——

長澤 麻子

〈要旨〉

この論文は、ベンヤミンの歴史叙述の方法に、ブレヒトの叙事詩的演劇における「引用可能な身振り」という手法がどのように影響しているかという問題を扱っている。

ベンヤミンが自身の歴史叙述に對置している、いわゆる歴史上の出来事を因果的連鎖として綴られた歴史主義は、進歩史観を支える均質で連続的な時間意識を基盤としている。それに対して、ベンヤミンによる新しい歴史概念は、歴史が叙述されるまさにその「現在」という時間のもとに構成される。そのためには、まず、第一に、時間の連続性の打破が求められている。一方、ブレヒトの叙事詩的演劇では、芝居の途中に状況を説明するソングや文字幕を挿入することによって、筋の時間的流れが「中断」される。その結果、特定の振る舞いが確立され、模倣・引用し得るものとなる。ベンヤミンは、この「中断」をテキストの「引用」を可能にする根本的なやり方であり、芸術の領域を遙かに越えていくものとみなしている。すなわち、ベンヤミンの場合、歴史の連続性を「中断」することによって、過

去の「身振り」を引用しようというのである。その際、この「身振り」の引用は、それが置かれていた本来の文脈にある価値基盤を破壊する「パロディ」的批判力を持ちあわせると同時に、現在の「布置状況」に引用されるがゆえに、現在の「根源」の呈示を可能にするのである。

キーワード

ヴァルター・ベンヤミン、『歴史の概念について(歴史哲学テーゼ)』、『引用』、ベルトルト・ブレヒト、『身振り』

1. 序

ベンヤミンの「歴史の概念について(歴史哲学テーゼ)」^①に描かれていた「歴史の天使」(I 69)は、彼の歴史に対するイメージを表すものとしてよく知られている。この天使は、過去の方を向き、われわれには出来事の連鎖が現れてくるところに、カタストロフとなった過去の瓦礫の山を見ている。天使は、そこにとどまって、その瓦礫の破片を組み合わせたいと思っているのだとベンヤミンはいう。しかし、楽園からの風が天使に激しく吹きつけるので、天使はその翼を閉じることができず、その背中の向いている未来へと押しやられてしまう。

楽園から吹いてくる風で、ベンヤミンは、「進歩」と呼ばれているものを表しているのだが、いわゆる「歴史」は、この風に押されて進行している。とはいえ、近代的な歴史叙述が聖書の創世記に出てくる楽園神話から始められることはない。ただし、ベンヤミンの観点からすれば、神話の世界を克服したように見える近代であっても、神話的世界の法的秩序が潜在的に維持されている。というのも、ベンヤミンの「暴力批判論」^②によれば、人間が神々の領域を侵犯しないように、神々自身によって定められた境界としての法そのものが、人間だけでなく、神々に対しても犯しがたい一線としての力を持つ、という神話的世界の構造が近代の法秩序にも継承されているからである。^③したがって、近代の歴史観も、この法秩序それ自身

がその維持と再生産を行うなかに、織り込まれざるを得ない。つまり、楽園からの風は、神話の世界からその継承者としての近代へ、という連続性のうえを吹き抜けていくのである。

こうした神話的な構造のもとにあるにも関わらず、それを認識しない「近代」がベンヤミンの批判の対象となるように、その歴史叙述も批判される。しかも、この場合、その矛先は歴史を支える連続性に向けられている。というのも、ベンヤミンによれば、歴史主義的な叙述方法は、人類は進歩するという進歩史観を支えている連続的な時間意識を基盤にして成り立っているからである。すなわち、時間の連続性こそが、歴史をひと続きの出来事の因果的連鎖とみなしうる要因となるのである。そして、そのような歴史観に基づく歴史叙述は、「均質で空虚な時間を満たすために、大量の事実を投入する」(I 702)ことではない、とベンヤミンは批判するのである。

歴史のなかで人類が進歩するというイメージは、歴史が均質で空虚な時間を駆け抜けて進行するというイメージと切り離すことはできない。この進行というイメージに対する批判が、進歩一般のイメージに対する批判の基盤を形成しなければならぬ。(I 701)

したがって、何よりもまず批判されなければならないのは、「進行」というイメージを生み出す「連続する時間」という意識なのである。それに対して、ベンヤミンが考える歴史は、現在という時(Jetztzeit)によって満たされた時間(I 701)を基盤にして構成される。

それは、「通過点ではなく、時間が立ち止まり、静止にいたる現在」(I 702)ともいわれている。この「現在」を捉え、歴史にそれまでとは異なる局面を与えるためには、「均質で空虚な時間」に基づく歴史の連続性を打ち破らなければならない。(I 702)もちろん、それは、神話的な暴力の支配を打ち砕くこと、すなわち、社会的な生産機構の変革でもある。というのも、法秩序を盾にした社会的な機構そのものが変えられなければ、過去は、結局、支配者である勝利者の懐に転がり込む戦利品として、勝利者を正当化する歴史に加えられることになるからである。この正当化を避けるために、新たな歴史叙述に求められるのが、まず、連続性の打破としての「中断」である。ただし、この歴史の連続性の「中断」は、思考の「中断」と二重写しで捉えられている。

それに対して、唯物論の歴史記述は、構成の原理に基づいている。思考することには、思考の運動だけでなく、思考の静止もふくまれている。思考が、緊張で飽和した布置状況(Konstellation)のなかで、突然、中断される(einhalten)とき、その思考はこの布置状況にシヨックを与え、そのシヨックによって、思考はモナドとして結晶化する。史的唯物論者は、モナドとしての歴史的な対象に遭遇するときのみ、歴史的対象に近づく。(I 702)

ここで述べられている構成の原理とは、既成の連鎖から解き放たれ、個々の断片となったものを使って組み合わせることである。そ

れは、まさに「歴史の天使」のイメージである。そして、こうした作業には、厳密な思考の持続も必要だが、既存の連鎖を断ち切るという、連続的な思考の断念が必要だというのである。このように、既存の文脈を断ち切るため、思考を「中断」することを、ここで einhalten (止める、中断する) という語が用いられているように、ベンヤミンは、こうした思考の「中断」を Haltung (態度・振る舞い) と関連づけている。

一九三二年五月五日、ニースの近郊、ジュアン・ル・パンで書かれたベンヤミンの日記(IV 425)¹⁾によれば、この二つの言葉、einhalten と Haltung の関係について、彼は、フランス語で振る舞いを意味する allure が「歩く」という動的なニュアンスを持つのに対して、ドイツ語の Haltung は「止まる」という静的なニュアンスを含んでいるということから連想して、ドイツ語の Haltung (態度・振る舞い) は、中断し、止まる (halten, einhalten) ことよって得られる、ということを思いめぐらしている。このような連想の背景として、ひとつには、ベンヤミンの『ドイツ悲劇の根源』(1925)の冒頭にある「トラクターの概念」(I 207)²⁾とのつながりが見逃せないであろう。

ここでトラクターと呼ばれるものは、哲学的真理を叙述するひとつの形式として取り上げられている。(I 207)それは、権威ある引用文による「迂回路としての叙述」(I 208)であり、その第一の特徴としては、「意図を不断に押し進めていくことの断念」(I 208)が指摘されている。もちろん、これは、引用するためのものとの文脈の

「中断」であると同時に、引用を受け入れる側における思考の「中断」でもある。つまり、思考は、一気にその道を進んでいくのではなく、絶えず一息入れて新たに考え直され、迂回路を経て再び本題に戻って来なければならぬのである。その結果、個々の叙述は、異質なものをも含んだ引用の「モザイク」(Mosaic)となるのだが、モザイク画がその全体でひとつの絵柄を浮かび上がらせるように、「モザイク」な叙述によってもある真理を浮かび上がらせることができる、というのである。

このトラクタートの思考法をベンヤミンが、彼の歴史叙述にも継承していることは、前述の引用文〔70〕からも理解される。そして、この思考法の前提となる「中断」、及び、この「中断」を経て歴史叙述の対象を導き出す方法には、ベルトルト・ブレヒトの叙事詩的演劇に対するベンヤミンの理解が反映されている。というのも、「身振り」的な演劇であるブレヒトの叙事詩的演劇の基盤には、「身振り」をひとつのまとまりとして取り出すための筋の「中断」があり、この「中断」が、さらに、テキストの「引用」を可能にするものとして、あらゆる造形のなかの根本的なやり方であり、芸術の領域をはるかに越えていくものである、とベンヤミンは見なしているからである。(II 536)⁶⁾ つまり、ベンヤミンは、ブレヒトの叙事詩的演劇における「中断」を、彼の歴史叙述を可能にするもののひとつとして捉えているのである。

2. ブレヒトとベンヤミン

ベンヤミンのブレヒトに対する評価は、一九三四年にパリのファシズム研究所でベンヤミンが行った「生産者としての作家」⁷⁾に最も明確に示されている。この講演の中で、ベンヤミンは、共産主義に共感するだけの知識人、つまり、プロレタリアートのかたわらに自己の場所を見出そうと、作家としての信念に従うだけで、現時点での生産過程における立場を少しも考慮しない知識人を批判する。(II 69) そのような知識人に対して、ブレヒトは、芸術家の活動はそれが含まれている生産機構そのものの変革を同時に行わなければならないと言いついた人で、それまでの彼の制作方法をも中止する。こうした目論見のなかにあるブレヒトの叙事詩的演劇は、それゆえ、すでに、芸術の領域にとどまらない社会変革を指すもの、あるいは、機能転換された芸術という意味で、ベンヤミンの意に叶ったものだったのである。

引用可能な身振り

ベンヤミンは、ブレヒトの演劇論について書いた「叙事詩的演劇とは何か(初稿)」(1931)⁸⁾のなかで、叙事詩的演劇は、筋を展開することよりも、状況を発見・異化するために、出来事の流を「中断」(Unterbrechung)するという。これは、実際には、芝居の進行が止められる(unterbrechen)ことを意味する。ブレヒトの戯曲

【母 (die Mutter)】⁹⁾ がニューヨークで上演された際に、上演者であった労働者劇団「シアター・ユニオン」に宛てたブレヒトの手紙をベンヤミンも引用しているように、このような「中断」の機能は、ブレヒトの芝居においては、「ひとつひとつの台詞の効果が生じるまで待たれ、そして、明るみに出され」るためのものである。つまり、「待ったのは、観客が天秤ばかりに台詞を載せるまでのあいだであった」のである。¹⁰⁾

ブレヒトが舞台で目指していたのは、ブルジョワ演劇やオペラを支配していたイリユージョンの世界に対して、現実社会のからくりを暴露してみせることによつて、それに対する態度決定を観客に迫るものであり、そのため、観客が自己の態度決定をする人あいだ、芝居の進行を止めようというのである。このとき、ブレヒトは、役者を直接観客に向かわせ、状況を説明するためのソングや文字幕を使つて芝居の流れを「中断」することによつて、それまでの演劇の基礎であるアリストテレスの演劇論における「感情移入」を阻害する。そして、演じられた芝居のなかから見出し得る現実の社会的な関係に対して、観客が客観的に、すなわち、直接審査を下す「専門家のような関心」(H 522)を持つて自ら判断するように仕向けるのである。

この「中断」を通じて観客の頭に入ってくるのは、個々の場面で俳優が演じる「身振り Gestus」である。この演技は、ベンヤミンによると、「その人工的な装置に倣つて、内部が透けて見えるように形作られなければならない」(H 522)という。つまり、技術的には、大

袈裟に感情を吐露したり、すつかりその役に成りきつたりするような演技ではなく、ひとびとが日常のおしゃべりの中で自分が見聞きしたものを誰かに伝えようとするときにしばしば模倣される、さまざまな人やものの振る舞いがその基本となる。すなわち、ブレヒトの言葉でいえば、「生き生きとした、俗っぽい、人間の共同生活から演じられた芝居、路上で演じられる芝居」¹¹⁾である。このとき、模倣者は模倣しているあいだも決して自分を見失わないし、模倣されるものに成り変わつたりはしない。¹²⁾そして、ブレヒトからすれば、このような芝居の技法は決して特別なことではなく、当たり前のこととて、むしろ、大げさなせりふや振る舞いの方が不自然なのである。このように、「身振り」というのは、観衆から見てもその構造が明らかに取れ、引用しうるような「シンプルな」演技である。とはいへ、この「身振り」は、抽象化された理念となつた振る舞いを表現しようというのではない。そうではなく、典型であつても、特殊な状況に結びつけて考えることのできる、あくまで具体的な表現なのである。

この「身振り」を、ベンヤミンは、既に、一九三〇年のブレヒトについてのラジオ講演¹³⁾のなかで、ブレヒトの新しい振る舞い、すなわち、「字び得る」振る舞いとして、彼の仕事の主題とみなしている。この講演は、ブレヒトの当時の最新作である【試み (Versuche)】というシリーズを中心としたブレヒト批評であるが、その【試み】のなかの【コイナーさん談義】¹⁴⁾は、「身振りを引用可能にする」ための「試み」として書かれている。ここで描かれているコイナー

さんという、さまざまな振る舞いから得られる人物像は、ベンヤミンによれば、「誰もが出くわす人、誰にでも属する人」であり、「指導者 (Zuhrer)」であるという。(II 662) それは語源的にも「コイナー」*skovno* とというギリシヤ語が、「普遍的なもの、誰でもが出くわすもの、あらゆるものに属するもの」という意味を持つことから解釈されている。もちろん、ここでいう「指導者」とは、あのヒトラーを指すのではなく、「冷やかに、他人に惑わされずに考える」という態度を意味している。(II 663) しかも、コイナーさんは、その振る舞いを示すことによって、人々のまわりを経巡っているあらゆるテラーや世界観を可能な限り徹底的に問うこと、また、それが虚構であることを人々にはつきり分からせるところにまで連れて行く思考、という意味において指導者である、とベンヤミンはいうのである。(II 663f.)

ブレヒト自身、このコイナーさんのある「身振り」を、「ガリレイの生涯 (初稿)」(1938/39)⁽¹⁵⁾ のなかで法皇庁の抑圧に屈するガリレイの振る舞いに引用している。それは、「コイナーさん談義」にある「暴力に対する対処」⁽¹⁶⁾ という話におけるコイナーさんの「身振り」である。この話では、コイナーさんは会堂で暴力に対する反対表明をしているのだが、しばらくすると、聴衆が後ずさりをして逃げていくので、コイナーさんは自分の背後を振り返る。すると、そこには、「暴力 (Gewalt)」が立っていたのである。この「暴力」に直面したコイナーさんは、早速、自分の意見を撤回して、その場を立ち去っていく。この場合のコイナーさんの振る舞いは、暴力より長く生

き延びるための「身振り」なのである。

この話の後半部分で、コイナーさんはその弟子にひとつの寓話⁽¹⁷⁾ を話すのだが、その寓話は登場人物の名前を変えてガリレイの口からも語られる。それは、ガリレイがコペルニクスの学説を天体観察によって証明したにもかかわらず、異端審問所はやはりコペルニクスの理論を禁書目録に載せてしまい、そのために、ガリレイも沈黙を余儀なくされていたとき、ヨーロッパの各地で騒がれていた太陽の黒点の研究を、ガリレイも始めるべきではないか、という彼の弟子たちの意見に答えるためであった。太陽黒点の観測は太陽の自転の証明につながるもので、再び法皇庁を刺激しかねないことは、ガリレイ自身はよく承知している。ガリレイにしてみれば、法皇庁によって研究が禁じられたり、また、処刑されたりしては、元も子もないので、戦略的に暴力に屈し、生き延びようというのである。その後、ガリレイは、科学者でもある法皇の即位に触発されて、天体観測を再開するが、結局は、異端審問所で自説撤回に追い込まれる。このときのガリレイの振る舞いに、前述のコイナーさんの「身振り」が引用されているのである。そして、ガリレイは異端審問所の囚人として生き延びるなかで、法皇庁の目を盗んで自分の著作を完成させ、それを彼の弟子はこっそりと持ち出し、イタリアの国境を越えていくのである。

ブレヒトの教育劇

こうした叙事詩的演劇における「身振り」は、俳優の演技法から

出発して、さらに作品の構成要素になることで、ますますその「引用可能性」の効果を強めている。とりわけ、教育劇において、この手法は、「ひとつのもつとも繊細な芸術的手法」であるだけでなく、「もつとも手近な目的」となるとベンヤミンは指摘する。(II 536)

ブレヒトの教育劇は、形式的には、彼の叙事詩的演劇を「教育的」にするために、内容的には、コミュニズム教育を目指すものとして、極端な形式にまで押し進められていったものといえる。ブレヒトが「ベルリン株式新聞」の演劇作家に対するアンケートに答えて、「新しい目的が新しい芸術を創る。この新しい目的とは、教育学である」(1929)¹⁸と述べているように、教育劇では美食的なブルジョワ芸術に対して「教育」という機能的な演劇が目指されている。この意味で、ベンヤミンが、「あるコミュニズム教育学」(1929)¹⁹——これは、エドヴィン・ヘーンレの『プロレタリア教育の根本問題』(1929)の書評であるが——で述べている教育に対する見解は、ブレヒトの教育劇における目論見と合致するのである。

ベンヤミンが考えるプロレタリア教育もしくはコミュニズム教育は、基本的には、大衆教育として捉えられている。彼は、この書評のなかで、コミュニズム教育は、プロレタリア階級に属する者のための教育であり、彼らがその階級の置かれている状況に対する意識を研ぎ澄ませるといふ意味で、「階級闘争の機能」(II 208)であるという。ただし、それだけでなく、「教育は、革命的な目標に尽くして、与えられた環境をのこらず利用することを意味している」。(Ibid.)すなわち、ブルジョワ階級に対立する階級闘争へ向かう意識

を育てるだけでなく、ブルジョワ教育における「理論と実践の亀裂状態」(Ibid.)を克服するためには、教育の専門化ではなく総合化が必要だというのである。つまり、排他的な専門教育ではなく、あらゆる状況に対応でき、それを利用することができる総合的な行動力を育てることが考えられているといえよう。

とはいえ、ベンヤミンもまたブレヒトも、専門的な知識を否定しているのではない。ブレヒトが、スポーツを観戦する人々のように劇場の観客も演劇の専門家となることを望んでいるように(II 529)、むしろ、状況に対応できる判断力を持つという点では、専門家の振る舞いが要求されている。²⁰ただし、それは社会的な連関を欠いたブルジョワ的教養とは無縁のものである。(Ibid.)ベンヤミンがブレヒトの教育劇によって学ぶことができるのみなしていたのは、プロレタリア革命に至るための、状況判断や状況に即した振る舞いそのものなのである。

ただし、このようなベンヤミンの観点は、コミュニズム教育あるいは大衆教育において、ブレヒトの教育劇がコミュニズムそのものでなく、あくまでそれを学び取る方法を目指したものであることを示している。つまり、ベンヤミンが「叙事詩的演劇とは何か(初稿)」において、ブレヒトの教育劇は「傾向劇が適応しなければならぬ叙事詩的演劇を經由する迂回路である」(II 526)と述べているように、教育劇の方法は迂回的であって、直接コミュニズムを教示するものではない。ベンヤミンにとつて、「迂回路」というのはトラクターという叙述方法の特徴であり、言い換えのきかない真理の輪郭に合

わせ、その外側を引用文で埋めることによって、真理を浮かび上がらせようとする方法を意味しているように、プロレタリア革命への道は、ブレヒトの教育劇においては、「身振りの引用」によって間接的にのみ示されているのである。

こうした教育劇における「身振りの引用」は、ペンヤミンによれば、叙事詩的演劇のなかでも、その舞台装置の簡潔さゆえの役割交換の容易さ、という点で際立っているという。(H. 536)そして、この役割交換の可能性は、とりわけ、教育劇「処置」²¹⁾において「共産党の若い同志」というひとつの役が複数の演技者によって演じられることによってより強められていると思われる。

【処置】の舞台は、 Kommunismus の ABC を伝えるためにモスクワから中国へ行き、革命を成功させて帰ってきた四人のアジテーターがコントロールコーラスを前に活動の報告をする形で進行していく。そして、この四人のアジテーターたちは、彼らに同行した若い同志が活動の妨げになったため殺害した旨を述べ、コントロールコーラスにその判断を仰ぐところから始まる。²²⁾ この若い同志は、最初は、国境越えの道案内人という意味の Führer²³⁾ の役割を担ってアジテーターたちと同行するのだが、国境を越えると、労働者を組織するための Führer としてアジテーターたちとともに活動する。つまり、はじめはある知識を提供するものとして、しかも、導き手として現れるのだが、道案内が必要でなくなったところで Kommunismus になるという、状況に応じた機能転換を行っている。こうした若い同志の身上に起こる出来事の可能性は、すでに彼が舞台上に登場し

たときの台詞に見て取れる。

私の胸は革命のために高鳴る。不正の光景は私を闘う者の戦列へと駆り立てる。人間は人間を助けなければならない。私は自由に賛成だ。私は人間性を信じる。そして、私は階級のない社会のために搾取と無知のために闘う共産党の処置に賛成する。²⁴⁾

このように、若い同志は、生来、情熱的なヒューマニストであって、正義感から Kommunismus に共感を覚えている。そして、道案内ができるということは、おそらく、そこには「知識」あるいは「知識人」というメタファーが隠されている。ただし、確かに、彼はアジテーターたちが党の支部を訪ねてきたときにはすでにそこで働いているのだが、最初に彼らと行った対話ではまだ Kommunismus を正しく理解していないものとして扱われる。つまり、 Kommunismus や Kommunismus を組織するために必要な事柄を理解せずに、感情的に Kommunismus になっている知識人像がそこには表れている。そして、この若い同志は、アジテーターたちの「同情はだめだ」という忠告にもかかわらず、結局、労働者に同情して自分の組織上の役目にとごとく失敗するのである。同様に、ヒューマニスティックな心情から行動する、道案内人の意味での Führer が、教育劇「例外と原則」²⁵⁾にも登場する。

この道案内人は、荷役夫クレーリと同様に旅行中の商人に雇われていたのだが、道案内が欠かせないと思われる不法地帯の砂漠を目

前にして、疑心暗鬼になった商人によつて解雇される。その結果、道案内人は砂漠で起こるクーリーの殺害事件、言い換えると、資本家である商人と労働者であるクーリーの生産関係上の対立から距離を置くことになる。事件後の裁判で、クーリーを殺害した商人が主張する正当防衛に対し、この道案内人は、クーリーが商人に差し出したのは、商人を殴り殺すための石ではなく、道案内人がクーリーに隠し持たせた水筒であつたことを法廷で証明する。この証言は裁判で認められるが、²⁷商人を有罪にするのには役に立たない。というのも、クーリーが階級を異にする商人と水を分け合おうとするとは例外的なことであり、商人にとつて想像もつかないことであつたのは当然で、商人が水筒を石と誤解したことは正当とみなされるからである。

労働者であるクーリーに、知識を持った道案内人は、商人に水を分けてもらえないだろうからといつて水筒を隠し持たせてやる。しかし、クーリーは彼なりの保身術から水筒を商人に差し出してしまふ。つまり、労働者に示した知恵や知識もそのままでは誤用されたり、あるいは、労働者にとつては命の水であつても資本家にとつては彼を殺害するための石でしかなくなることもある。社会関係やそれぞれの利害も理解せずに、気持ちばかり寄せている、こうした「若い同志」や「道案内人」として現れるEuterは、当時のブルジョワ知識人像を連想させる。これについて、ブレヒトがどこまで意図的であつたかといふことは定かではない。だが、彼が「人々の上に支配している社会的法則がはつきり見て取れるような振る舞い」

²⁷を舞台に描き出そうとして生み出した、その最も極端な試みである教育劇における「迂回的」な手法は、彼の目的の輪郭を形取るために周囲を埋める「身振り」であるゆえに、同時に、彼自身を取り巻く状況も正確に映し出す方法に他ならなかつたのである。

主体の問題へ

ベンヤミンは「左翼メランコリー」(1930)のなかで、ブルジョワ左翼知識人は、コミュニズムの理念に対する共感を商品化して、結局は、ブルジョワ社会の生産機構のなかで、その「精神的財産の痕跡」(II 28)を示しているだけであり、彼らに政治的な立脚点はないと批判する。それに対して、情感に訴えることはせずに、生産関係のなかにおける作品の機能を問題にしたのがブレヒトである。しかし、こうした実際の作家活動についてのブレヒトとベンヤミンの見解は必ずしも一致するものではない。²⁸この点については、一九三〇年から三一年にかけて、ブレヒト、ベンヤミン、プレントナーを中心として進められていた、「危機と批評」という刊行には至らなかつた雑誌の計画から何うことができる。

この雑誌の企画についてのベンヤミンの最初の意図は、時間的には後になるが、彼が編集委員を辞退したときに、ブレヒト宛てた手紙で次のように確認される。

この雑誌は、ブルジョワ陣営出身の専門家が学問と芸術における危機の叙述を企てるはずの機関として計画された。それは、ブル

ジョワ知識人に、弁証法的唯物論の方法は彼らに対して彼ら固有の必然性によつて——精神的生産と研究の必然性、さらには存在の必然性によつても——課せられていることを示す、という意図において行われるべきであつた。この雑誌は、ブルジョワ知識人がその固有のものとして認識することが必要とされている問題に弁証法的唯物論を適用することを通じて、そのプロバガンダに役立つべきだつた。²⁹⁾

当時の時代状況を「プロレタリアートの権力掌握前の状態」(WBA「s2490)であるとみなしていたベンヤミンは、知識人の存在を、プロレタリア革命への必然的な過程の一機能として捉え、まさにそれを認識することこそが必要だと考えている。それゆえ、ベンヤミンの場合、指導的立場は、知識人の課題ではなく、プロレタリアートに帰せられている。雑誌計画の会合においても、知識人に要請されることは、権力掌握のときに、工場に行つて、そこで役に立ち、彼らに割り当てられた機能を果たすべきだと主張されている。(BBA 217/09)

いかなる知識人いまや講壇に登つて、要求することは許されない。そうではなく、公衆のコントロールのもとで働かなければならぬ。それは、指導ではなく。(BBA 217/04)

それに対して、組織化の必要を考へるブレヒトは、「機能を行使し

ようとするのならば、指導者という立場が必要である」(BBA 217/04)と知識人の指導的立場を主張する。とはいへ、それは、前述したヒューマンステイックな Führer では致命的な失敗を犯してしまうことが明らかなように、メランコリックなブルジョワ知識人による指導を意味するのではない。そうではなく、教育劇「処置」の草稿では、党の支部長にあたる人物が Keiner であり、³⁰⁾ また、ブレヒトの「コイナーさん談義」が振る舞いを学ぶための試みとして書かれたものであることから、コイナーさんのような振る舞いの Führer が指導者として考えられていたのではないだろうか。つまり、「若い同志」や「道案内人」とは異なる「身振りの Führer」としての知識人像がブレヒトにはあるように思われる。

前述したように、コイナーさんの振る舞いは、冷やかに他人に惑わされずに考えるというものである。このような振る舞いを、雑誌「危機と批評」においてブルジョワ知識人が取るべき態度である、とベンヤミンもみなしていることは、「雑誌「危機と批評」についての覚え書き」(1930)³¹⁾で、共同執筆者は、「何かの分野における専門家であり、その振る舞いにおいて他人に惑わされないこと」とベンヤミン自身が述べていることから明らかである。とはいへ、コイナーさんが知識人にとつて「身振りの Führer」であつたとしても、ベンヤミンの立場からすれば、「身振りの Führer」が知識人として実体化することにはならない。³²⁾

むしろ、このブレヒトのコイナーさんをヴァレリーの「テスト氏」に近いものにベンヤミンが見なしていることからすれば、「テスト氏」

が「激情に駆られることのない純粋な思索者」(Hess)という思考の擬人化であるように、コイナーさんもあくまで思考そのものの表現とみなしうる。すなわち、コイナーさんは、その名前の由来から「誰でもが出くわす人、誰にでも属する人」だといわれているように、誰にでも可能な思考そのものの擬人化なのである。したがって、コイナーさんは、特定の存在に固定されず、振る舞いによってのみ認識される。この意味で、コイナーさんには不在性が備わっているのであって、特定の实在に具体化することはその特性に矛盾するといえよう。その一方で、その「引用可能な身振り」は、誰にでも模倣されうる振る舞いという意味で、遍在性も備えている。こうした「身振りのFührer」である思索者コイナーさんの特性は、プレヒトの教育劇がコミュニズム教育にとどまらないものであることを示唆している。というのも、この不在・遍在性という特性は、教育劇のFührerの特徴でもあるからである。

すなわち、教育劇「処置」の若い同志は、内容的にははじめから殺害されている点で不在であるし、舞台上で演じられるといっても、それはあくまで引用された若い同志の身振りであって、若い同志の役を担う役者は存在しない。また、芝居であるという意味でも、この若い同志は現実的に不在である。したがって、若い同志はその模倣された振る舞いでしか存在されない。その一方で、教育劇のもっとも際立った特徴である役割の交換可能性は、この若い同志の振る舞いの遍在性を示している。というのも、若い同志の振る舞いは、舞台上ではすべてのアジテーターたちによって代わる代わる演じら

れ、状況の再現のために模倣されるのだが、この「若い同志」という役を交代で演じることは、その役が他の人でも担えること、「身振り」が誰にでも可能である、という役割の交換可能性を強調しているからである。したがって、この若い同志というのは、振る舞いによつてのみ認識される存在ではあるが、アジテーター役に模倣されるという点では、彼らの「身振りのFührer」である。もちろん、舞台の演技を見るなかで、振る舞いを学ぼうとする観衆にとつても、「身振りのFührer」である。すなわち、「身振りのFührer」というのは、行為者という主体として特定できないゆえに不在であるが、その振る舞いそのものは、模倣されるゆえに遍在的に散逸する可能性を持つているのである。

なるほど、確かに、こうした「身振りのFührer」である若い同志や道案内人は、未熟なコミュニストという知識人像を演劇の中で映し出しているという意味では、現実社会にその具体的な実在を持っているといえるかもしれない。しかし、叙事詩的演劇のもっとも核心的な手法である「引用可能な身振り」が徹底された教育劇において、コイナーさんという人物像において含まれている不在性と遍在性を備えた「身振りのFührer」が典型的に現われてくるということでは、この不在性と遍在性を持つ人物像には、プレヒトの時代に潜在していた、現在の根源的形象が写し取られているのではないだろうか。

ハンナ・アーレントによれば、プレヒトら「革命的少数派」は、「自分たちが明らかに多数派の精神を代弁していることに気づかなか

ればならなかった」³³ という。つまり、アーレントからすれば、見たところ、まだ維持されているように思われる伝統的な階級社会の秩序は、すでに実質的には崩壊していて、ブルジョワジーたち自身もそれに気づいているにもかかわらず、知識人は、相変わらずそれに警鐘を鳴らすだけだった、というのである。確かに、「三文オペラ」が予期せぬ成功であったという点では、ブレヒト自身は、観衆がブルジョワジーも含めた大衆化の過程にあるという傾向を読み取れていなかったといえるかもしれない。それは、知識人が、あの道案内人のように、雇われ人であるにもかかわらず生産関係に対しては中途半端に客観的な位置を占めているように、結局、ブレヒトといえどもプロレタリアートの実体からはかなり遠い位置を占めていたためかもしれない。とはいえ、ブレヒトの教育劇は、コミュニズム教育のために、また、プロレタリア革命をめざそうとする時代の機運を的確に捉えたものであるがゆえに、彼自身の認識とは異なる相貌も映し出しているのである。

というのも、教育劇『処置』のなかで演じられる Fühler が、その役割の交換可能性ゆえに不在であり、誰に対しても案内役となるという点で遍在的であるというのは、主体の存在形式の問題を呈しているといえるからである。当時の人々は、ブルジョワ的欺瞞や抑圧から自由になるため、階級社会で貼られていたレッテルをはがそうと、無名性と自己放棄を求め、社会的な一機能に没しようとした、とアーレントは指摘する。³⁴ その一方で、「私は何ものか?」という問いに対しては、たとえば、「はじめて大西洋横断飛行をやり遂げ

た人間」、というように行為によって答えようとするのである。³⁵ 確かに、ある事柄を行った人間という事実は、特定の人物の存在を示唆するが、それと同時に、行為による自己確認は、その行為が他の人間でも可能であったという機能面の強調にもなる。

つまり、知識人としてであれ、「身振りの Fühler」の実体化が論理的に矛盾を孕むように、その振る舞いの現実的な引用は、振る舞いという行為の機能性に重点が置かれるため、主体的な判断のもとに状況に応じた振る舞いを学ばずであった観衆一人一人における実体としての主体を隠蔽することにつながっていく。すなわち、本来の行為者である主体は隠され、Fühler の振る舞いのみが繰り返し模倣される。あるいは、引用されたさまざまな振る舞いによって形成された主体、まさに、トラクター的な叙述方法によって真実を浮かび上がらせようとする「モザイク」的な主体のあり方がここでは示されているのである。このように、ブレヒトの教育劇には、その目的であるコミュニズム教育を目指すだけでなく、現在の根源を含み込める手法的特性があったからこそ、知識人の社会的位置についてブレヒト自身とはその立場を異にしていたにもかかわらず、ベンヤミンはブレヒトの「引用可能な身振り」という演劇的手法を自身叙述方法に組み入れたのではないだろうか。

3. 歴史的「引用」とそのパロディ的特性

ベンヤミンによれば、「身振り」というのは、「ある振る舞い

(Halting)——それは全体としては生き生きとした流れのなかに存在しているのではあるが——のすべての構成要素を厳格に枠付けする「完結性」(H22)を持つている。つまり、行為であれ、テキストであれ、連続的な文脈を「中断」することによって、始めと終わりを持つ、ひとつのまとまりにしたものが「身振り」であり、そのように完結したものに確定することによって、「身振り」は引用可能になる。この手法が、歴史の地平で行われると、過去の出来事が加法的に積み上げられた歴史の流れを「中断」すること、すなわち、出来事の連鎖というコンテキストを破壊することによって、流れに塗りつぶされていた過去の「身振り」を引っ張り出すというベンヤミンの歴史叙述の構想になる。

しかし、「かつて起こった出来事は、大小の区別なく、歴史にとつて失われてはならない」(I69)ということが真理だとしても、「解放された人類にしてはじめて、その過去が与えられる。つまり、解放された人類において初めて、そのあらゆる瞬間の過去が引用可能になる」(I71)とベンヤミンは述べている。つまり、例えば、階級社会において抑圧されてきた人々は、彼らが階級闘争を克服した段階にいたってはじめて過去を手に入れることができるのであり、その過去は、自分たちがそれに連なる歴史となるのである。すなわち、社会が変革されることによって、過去は解放された人々の過去として認められるようになるのである。

ベンヤミンによれば、過去はその解放の要求を示す秘密のIndexを携えている。これは「索引」とも読めるが、何かが隠されている

のだとすれば、それは、かつてコペルニクスが、そして当時はベンヤミンが名を連ねた「禁書目録」ともいえる。というのも、抑圧された過去も、権力の側が握っているからである。そして、プレヒトのガリレイの「身振り」は、この禁書をめぐる振る舞いである。禁書は隠されていて、それが何であるか、どこにあるかは分からないが、ガリレイの振る舞いは禁書の存在を示唆している。とはいえず、ガリレイを含む権力機構そのものを変革しなければ、禁書を見出すことは不可能である。つまり、過去の解放のため、あるいは、出来事の連鎖の破壊による歴史叙述のためには、同時に、その時代の社会的な支配関係や生産機構を変革しなければならないのである。そのため階級闘争は、「歴史の概念について」の四番目のテーゼで述べられているように、元来、粗野で物質的なものをめぐる闘いである。

マルクスに学んだ歴史家がいつも念頭に置いていた階級闘争は、粗野で物質的なものをめぐる闘いであり、それは繊細で精神的なものにとつて不可欠なものである。この繊細で精神的なものは、勝利者の手に転がり込んでくる戦利品のイメージとは異なるものとして、階級闘争のなかに存している。それは、確信として、勇氣として、ユーモアとして、狡猾さとして、不屈として、この闘いのなかで生き生きとしていて、それらものは遠い過去の時代にさかのぼって作用する。(I694)

つまり、闘いに勝ち残るためには、下部構造あつての「洗練された精神的なもの」が、ガリレイの、そして、コイナーさんの「身振り」としてはじめて存在しなければならぬ。しかし、科学が理性の産物であつて、ガリレイだけに可能なものではないとすれば、たとえ、科学の真理を明らかにする著述のためとはいえ、権力の側に屈したことは妥当な政治的戦略とはいえない。というのも、ガリレイが科学を弾圧する権力機構に抗しなかつたことは、ただガリレイが個人的に肉体的苦痛を避けただけのことではなく、科学者というものは、ただ科学的な真理のためにだけ尽して、研究さえさせてもらへるのならば、その機構の再生産に盲目的に寄与することと同じことになるからである。これは、ガリレイ自身が自己断罪として彼の弟子に語っていることでもある。³⁵

それゆえ、社会であれ、科学であれ、新たな変革を目指そうとする、彼らの「不屈で、狡猾で、ユーモアにあふれる精神」も、真理を上着の下に隠し、³⁷ 権力者の目を逃れようとする振る舞いである限り、既存の機構を温存させるだけでなく、果ては、科学が権力に利用され、「火の玉となつて、われわれに降り注ぐ」³⁸ ことにも手を貸すことになるのである。ガリレイに対するこのような断罪は、第二次世界大戦後、『ガリレイの生涯』の上演の際、ブレヒト自身がコイナーさんの寓話を削除し、最終幕を書き換えることによつて、強められている。ベンヤミンはこの改稿も、第二次世界大戦末の原子爆弾の投下も知らない。しかし、「身振り」を歴史の舞台で演じるときは、紐解こうとする禁書がいつでも歴史の勝利者である権力の

側に落ちる危険性があるという憂慮は、ベンヤミンによつて、すでに、『歴史の概念について』の六番目のテーゼで、「支配階級に加担してその道具になつてしまふ危機」¹⁰⁶⁹として述べられている。

このように、過去を歴史叙述の対象とするために、過去を支配する機構そのものを問いただそうとするベンヤミンの方法は、歴史を記述するというよりは、むしろ、叙述の対象として近づくための近代批判といえよう。そして、そうした批判の方法として彼の「引用」は用いられるのである。ベンヤミンは、『歴史の概念について』の四番目のテーゼで、ロベスピエールはローマを「引用」したのだといっている。¹⁰⁷⁰それは、単にロベスピエールの入振る舞いVが、ローマ共和制を理想として、それを模倣したというのではなく、それまでの社会的な支配構造を変えろという歴史的文脈の中に、ローマの「身振り」を引用したことを意味している。むしろ、この「引用」はただの記述上のものでなく、フランス革命という実際の破壊力を発揮するものである。この破壊的な力こそ、ベンヤミンが近代批判としての歴史叙述に求めているものである。それは、また、「引用」という技法に含まれているパロディ的な批判力の現れでもある。

ゲーテが嫌つたパロディは、文学の中では、古典的な文学とは最も遠く離れた、性格的には対極をなす位置を占めていられるといわれている。³⁹ というのも、パロディは、「美的なユートピア」ではなく、そのような価値実現の邪魔をする「破壊」を企てるものだから、と

いのである。⁴⁰この、パロディの最も際立った効果は、破壊することによって、常に新たに検討し直す機会を生み出すことにこそある。こうしたパロディの効果は、一九世紀から二〇世紀にかけて、それまで韻文中心であったパロディの形式が、散文パロディの形になることよって発揮され始める。つまり、パロディの散文化の結果、パロディは、その対極のものを対象とするだけでなく、文化・社会全体をもその批判の射程に取り込むことが可能になったのである。それに伴って、パロディが通常要求する、パロディ化されたオリジナルについての知識の必要性は、その度合いを弱められることになる。

例えば、ブレヒト自身は、『三文オペラ』(1928)の制作意図として、その原作であるジョン・ゲイ『乞食オペラ』(1728)がヘンデルへの当てつけのパロディであったような、パロディ性を否定している。しかし、ブレヒトらが意図しなかったとしても、ブルジョワ社会の現実を揶揄しながら描写し、しかも、その間に筋を中断するため、大衆的なリズムとメロディを持つソングを挿入することは、ヴァーグナー・オペラをその高みから引きずりおろすと同時に、ブルジョワ社会という単位での「パロディ」化といえよう。確かに、部分的には、『三文オペラ』でも、メッキをめぐってポリールとルーシーが嫉妬の炎を燃やす場面も、モリエールの『ドン・ジュアン』の中で、二人の百姓娘がドン・ジュアンを取り合っている場面のパロディといえるかもしれない。だが、それよりも、そこにブルジョワ的な「振る舞い」を見て取るの方が、作品全体が示すブルジョワ社会批

判にとつては、拡張された「パロディ」機能として重要なのである。つまり、社会的「身振り」を引用することが、パロディになり得るのは、それが部分的な模倣であっても、観衆はそのパロディ化された対象が、自分たちがその中にいる社会であると認識できる点にある。それゆえ、特別な教養として、ヘンデルやモリエールといった特定の対象を知らずとも、演じられた舞台は、社会的「身振り」の置かれている関係に対する「パロディ」として理解することが可能なのである。いわば、現在の布置状況(Konstellation)におけるオリジナルのパロディ化という同時性が、この「パロディ」化の手法には見いだせるのである。

同様に、社会批判という点では、ロベスピエールによるローマの「引用」にも、ブレヒト流のパロディ的要素を見ることができ。しかし、この場合、ロベスピエールの「引用」がパロディであるとすれば、そのためには、やはり、それがローマの共和制からの「引用」であることを知っていなければならない。つまり、歴史叙述の場合、歴史を対象にすることによって、再び、パロディの持つ時間性が強められている。ここでいう時間性とは、パロディは、その起源となる出来事をパロディ化することによって、その出来事を歴史の連続の中に位置づける、という歴史的な時間に関わるパロディの特性を意味している。この点では、ベンヤミンの歴史叙述の場合も、パロディ化されたオリジナルの知識が必要となり、教養がなくても理解できる「パロディ」というブレヒト流のパロディとは、一見、矛盾するように思われる。

しかしながら、ベンヤミンは、歴史上の知識を問うことは求めてはいない。そうではなく、オリジナルの出来事を歴史の連続の中に位置づけるという通常のパロディの時間性によって、むしろ、現在の布置状況に引用された「身振り」それ自身が、現在の「根源」を示し得るようになるこそが認識されるべきなのである。それは、また、現在へと過去の「身振り」を持つてくることであつても、引用に際しては、引用される先の文脈が用意されているように、過去の「身振り」の方から現在置かれるべき布置状況が要求されているのである。しかも、それは、「身振り」として認識するという意味で、過去の文脈の「中断」であるとともに、現在の布置状況に置かれる「パロディ」であるがゆえに、いわば現在の文脈に対する破壊でもある。したがつて、ベンヤミンの場合、「パロディ」としての「身振り」の引用は、現在と過去との特定の、彼の言葉で言へば、「認識可能となる一瞬にひらめき」度とは現れない(169頁)。歴史的関係を示すことになる。すなわち、過去という「身振り」の引用は、パロディの基本的な機能である「破壊的な批判力」によつて、現在の「根源」としての過去との歴史的関係の叙述を可能にする手法なのである。

註

- (一) Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. I, S.691f.
 なお、ヴァルター・ベンヤミンの著作からの引用はすべて以下の全集による。
 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Rolf Tiedemann und

Hermann Schweppenhäuser [Herg.], Band I-VII, Frankfurt am Main 1991.

本論文では、ベンヤミンの著作からの引用及び参照箇所は、本文中に巻数とページ数で示している。ただし、初出の著作に関しては、原題と当該箇所を註において記している。また、ベンヤミンの著作の題名はすべて『』内に表示した。

- (2) Walter Benjamin, *Zur Kritik der Gewalt*, Bd. II, S.179f.
 (3) 近代における神話的暴力および法的暴力による支配については拙稿「初期ベンヤミンの『野蛮』の概念について」(『年報人間科学』第17号、一九九六年、一二四頁以下)参照。
 (4) このところフレイトも彼の仲間とともにジューマン・ル・パンで過すつた。
 (5) Walter Benjamin, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Bd. I, S.203f.
 (6) Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (2), Bd. II, S.532f.
 (7) Walter Benjamin, *Der Autor als Produzent*, Bd. II, S.683f.
 (8) Walter Benjamin, *Was ist das epische Theater?* (1), S.519f.
 (9) Bertolt Brecht, *Die Mutter*, in: Ders., *Werke*, Bd.3, S.261f.
 ベルトルト・ブレヒトの著作からの引用はすべて以下の全集による。
 Bertolt Brecht, *Werke*, Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe, Werner Hecht, Jan Knopf, Werner Mitzenzwei und Klaus-Detlef Müller [Herg.], Band 1-30, Frankfurt am Main 1988-98.
 (10) Bertolt Brecht, *Brief an das Arbeitertheater „Theatre Union“ in New York, das Stück „Die Mutter“ betreffend*, Bd.14, S.291.
 (11) Bertolt Brecht, *Über alltägliches Theater*, Bd.12, S.319.
 (12) Vgl. l.c., S.320.

- (13) Walter Benjamin, *Bert Brecht*, Bd.II, S.660f.
- (14) Bertolt Brecht, *Geschichten von Herrn Keuner*, Bd.18, S.11f.
- (15) Bertolt Brecht, *Leben des Galilei*, Bd.5, S.7f.
- (16) Bertolt Brecht, „Massnahmen gegen die Gewalt“, Bd.18, S.13f.
- (17) *ibid.* コーナーやハエックやジョージ・ハーゲンと「おまえは私に仕えるか?」と尋ねられたが、ハーゲンやハエックは黙って彼の世話をする。ハーゲンやジョージ・ハーゲンが太って死んだ後、彼のいた部屋を掃除してから、ハーゲンやハエックは「ハー」と言っていた。このハーゲンやハエックは『カリソへの生涯』ではコイノスと呼ばれていた。
- (18) Bertolt Brecht, *Über Stoffe und Form*, Bd.21, S.302.
- (19) Walter Benjamin, *eine kommunistische Pädagogik*, Bd.III, S.206f.
- (20) ベンヤミンも、同様に、芸術の複製性が、大衆の芸術に対する専門的な態度を可能にしていくとみなしていた。Vgl. Walter Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*, Bd. VII, S. 364.
- (21) Bertolt Brecht, *die Maßnahme*, Bd.3, S.73f.
- (22) *Vgl.*lc., S.75.
- (23) *Vgl.*lc., S.76.
- (24) *lc.*, S.75.
- (25) Bertolt Brecht, *Die Ausnahme und die Regel*, S.235.
- (26) その瞬間、道案内人は、殺されたクーリーの妻をかき抱きながら、「みてくれん、私は証明するじやがてきた。彼が無実じゃあつたつてを。私はそれを例外的に証明したのだ」(*lc.*, S.257)と叫びつてある。しかし、それはあくまで「例外」であつて、「原則」に従つて裁判の判決には取り入れられな。
- (27) *lc.*
- (28) Vgl. Erdmut Wizisla, „Krise und Kritik“ (1930/31). Walter Benjamin und das Zeitschriftenprojekt, in: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her: Texte zu Walter Benjamin*, Michael Opitz und Erdmut Wizisla [Herg.] Leipzig 1992, S.284f.
- (29) Walter Benjamin, *Briefe*, Gershom Scholem und Theodor W. Adorno [Herg.], Frankfurt am Main 1978, S.520.
- (30) Vgl. Bertolt Brecht, *Die Maßnahme*. Kritische Ausgabe mit einer Spielanleitung von Reiner Steinweg, Frankfurt am Main 1976, S.202f.
- (31) Walter Benjamin, *Memorandum zu der Zeitschrift „Krisis und Kritik“*, Bd.VI, S.619f.
- (32) 例えば、ベンヤミンは、一九二六年の『文学世界』のために書いた「エロール・ノルマルにおけるポール・ヴァレリー」という報告で、ヴァレリーがいかにフランス国民にとって影響力を持つ人でもつても、彼が指導者としての振る舞うのFührergesteやそのなごりを評価している。(Vgl. IV 480)
- (33) ハンナ・アーレント (大久保和郎・大島かおり訳) 『全体主義の起源』の全体主義、一九七四年、みすず書房、五四頁。
- (34) 同書、四五頁参照。
- (35) 同書、四八頁以下参照。
- (36) Bertolt Brecht, Bd.5, S.103.
- (37) *Vgl.*lc., S.105.
- (38) *lc.*, S.284.
- (39) Vgl., *Deutsche Prosa-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, Winfried Freund und Walburga Freund-Spork [Herg.], Stuttgart 1988, S.290.
- (40) *Vgl.* *ibid.*

Benjamin und Brecht

Das Zitieren des „Gestus“ in der Geschichtsschreibung

Asako NAGASAWA

Der vorliegende Aufsatz handelt die Frage, wie der „zitierbare Gestus“ bei Brechts epischem Theater Einflüsse auf die Geschichtsschreibung von Benjamin ausübt. Der Historismus, der die sogenannten historischen Ergebnisse in ihrem kausalen Verlauf begreift, beruht im Gegensatz zu Benjamins Geschichtsschreibung auf dem Bewußtsein einer homogenen und dauernden Zeit. Aus diesem Bewußtsein stammt die Vorstellung des geschichtlichen Fortschritts der Menschheit. Dem neuen Geschichtsbegriff bei Benjamin hingegen liegt die Zeitstufe der „Gegenwart“ zugrunde, die Zeitstufe also, in der die Geschichte gerade entsteht. Im diesen Sinne fordert Benjamin zunächst die Zerstörung der zeitlichen Kontinuität. Beim epischen Theater wird der Fortgang der zeitlichen Handlung auf der Bühne immer wieder durch Songs oder auch etwa durch provozierende Beschriftungen der Vorhänge durchbrochen. Diese Methode der Unterbrechung ermöglicht es, aus dem Verlauf der Handlung ein bestimmtes Verhalten herauszugreifen, damit man einen Anfang und ein Ende des Verhaltens festlegt, und dies ermöglicht es weiter, daß man dieses Verhalten nachahmen kann. Benjamin betrachtet diese Grundmethode der Unterbrechung im gestischen Theater als eines der fundamentalen Verfahren aller Formgebung, das auch über das Gebiet der Kunst hinaus gelten kann. Das heißt, auch in seiner Geschichtsschreibung gilt die Unterbrechung der geschichtlichen Kontinuität als eine Methode, mit der man den „Gestus“ in der Vergangenheit zitiert.

Wenn man das Zitat als eine Art Wiederholung ansieht, hat dieses Zitieren des „Gestus“ eine eigentümliche Kraft der parodistischen Kritik an der Gesellschaft. Die Parodie kann nämlich die Grundlage der Werte, auf die sich der eigentliche Kontext stützt, zerstören. Aber wie das Zitat immer einen neuen Kontext fordert, in den die zitierte Stelle gesetzt wird, so beansprucht auch der „Gestus“ der Vergangenheit eine neue Stelle in der gegenwärtigen Konstellation. Ein solcher „Gestus“, der aus der Vergangenheit herausgenommen wird, und der zugleich in der gegenwärtigen Konstellation seinen Platz einnehmen soll, kann als „Ursprung“ der Gegenwart betrachtet werden.

Schlüsselwörter

Walter Benjamin, *Über den Begriff der Geschichte*, „Zitat“, Bertolt Brecht, „Gestus“