

芸術への参与を動機づける社会的条件

—1980年代旧東ドイツにおけるアンダーグラウンド文学の成立条件

についてのシステム理論に基づく芸術社会学的分析—

専修大学大学院
文学研究科社会学専攻
博士後期課程

矢崎慶太郎

目次

はじめに	1
第1章 芸術社会学へのアプローチ	6
1-1. 社会の反映としての芸術社会論	7
1-2. 社会の外部にある芸術	10
1-2-1. アドルノ：社会批判としての芸術	10
1-2-2. ゲーレン：負担免除としての芸術	11
1-3. 社会の内部にある芸術	13
1-3-1. ベッカー：アート・ワールド	14
1-3-2. ブルデュー：芸術場	15
1-3-3. ルーマン：芸術システム	16
1-4. 芸術の反映としての社会	18
1-4-1. ゲオルク・ジンメル：芸術のアナロジーとしての社交	18
1-4-2. 芸術と他の社会領域との関係	20
おわりに	23
第2章 芸術へのシステム理論的アプローチ	26
2-1. 社会システム理論におけるコミュニケーション	27
2-1-1. 自我による思い込みとしてのコミュニケーション：情報／伝達の理解	28
2-1-2. コミュニケーションの接続：動機の帰属（割り当て）とその受容／拒絶	31
2-2. コミュニケーション・システムとしての芸術	35
2-2-1. 象徴的に一般化されたコミュニケーションメディアとしての芸術	35
2-2-2. コミュニケーション・コードと芸術	37
2-3. 機能分化した自律的なシステムとしての芸術システム	40
2-3-1. 芸術の社会的機能——偶発性の観察によるパラドックスの展開	41
2-3-2. 芸術の社会的機能——娯楽	44
2-3-3. 芸術システムの分化——システム理論における芸術研究の課題	46
おわりに	49
第3章 アンダーグラウンド文学の外在的環境	51
3-1. 芸術と経済——労働社会における消費需要の高まりとその抑制	52
3-1-1. 「労働社会」としての東ドイツ	53
3-1-2. 東ドイツにおける消費の高まりとその抑制	58
3-2. 芸術と政治——プロテストの失敗から芸術へ	66
3-2-1. 労働ノルマ増大への抗議——1953年6月17日暴動	68
3-2-2. 娯楽要求としての“All you need is beat”——ライブツイヒ・ビートデモ	70

3-2-3. 芸術家たちのプロテスト——ピーアマン事件	74
3-3. 文学を囲む自己検閲	79
3-3-1. 作家と権力——ユートピアの約束	80
3-3-2. 自己検閲とシュタージ	86
おわりに	91
第4章 アンダーグラウンド文学の自律化	93
4-1. 文学のための（非公式）組織	94
4-2. 方法としての「言葉遊び」のパラドックス	98
4-3. 「つまらない」現実から「楽しい」言葉遊びへ——「芸術」を動機づけるコード	102
4-3-1. 「沈黙」の消極的受容	102
4-3-2. 世界への無関心から芸術への関心へ——芸術の二値コードの確立	105
4-3-3. 「幻想」世界の誕生——芸術システムの自律化	110
4-4. パラドックスの効果：芸術における「内／外」の境界確定	114
4-4-1. 「内／外」の区別——芸術の境界線の確立	114
4-4-2. 政治からの離脱	119
おわりに	122
結論	124
引用文献	135

はじめに

「社会」とは何かについて私たちは様々な考えを持っているだろうけれども、一般的に言って、人と人とを相互に結びつける何かであるという考えに異論はないだろう。そのなかでも特に、他者に対して自分の意図や目的やメッセージを伝えようと働きかけること、これが人と人との関係を構成する最も重要な契機である。このことを社会学者のアルフレット・シュッツは次のように述べている。「社会的行為はコミュニケーションが伴い、また、どのようなコミュニケーションも必ず『働きかけ』(working) という作用の上に成り立っている。他者とコミュニケーションをもつためには、われわれは外的世界において、他者が私の伝えようとした意味の記号として解釈できる外的な行為を行わねばならない」(Schütz 1970=1981:205)。他者に理解されるように他者とコミュニケーションを図ることによって、初めて人と人との社会的な関係が可能になる。

それゆえ「あらゆる記号は有意味であり、それゆえ原理的には理解可能である。一般に無意味な記号について語ることに意味がない」(Schütz 1970=1981:70)ということになる。しかし、このような前提だけからでは、決して十分に理解できない世界がある。それは芸術である。ここではその事例として、右の作品を挙げることにしたい。右の図を見れば明らかなように、この詩は「ham and egg」という3つの単語がたんに並べられただけである。この詩からは、シュッツが言ったような意味で、人に何かを理解してもらおうという態度は読み取れない。私たちはいくらそれを目で追っても、作者の意図や目的、メッセージを把握することはほとんど不可能である。日常的に「ham and egg」をずっとつぶやき続けている人に遭遇したら私たちはどう思うだろうか。私たちはそれを何かのコミュニケーションとして受け取らず、社会的なものだとは考えないだろう。

こうした事例は極端すぎるかもしれない。しかし、もっとも身近に見ても私たちは芸術作品の鑑賞者としてすでにこのような態度に慣れきっている。芸術作品には百人百通りの捉え

ham
and
egg
ham and egg

ham

hamandham

hamandeggandham

hamandeggandeggandham

hamandeggandhamandeggandham

eggandhamandeggandhamandegg

eggandhamandhamandegg

eggandhamandegg

eggandegg

egg

(Hans-Ulrich Prautzsch 1990:23)

方があり、そこにひとつの正しい解釈など決してないという態度は、一般的なごくふつうの鑑賞方法であろう。私たちは自由に作品を鑑賞し、同時に他者の自由な受け止め方も尊重しなければならず、その多様性こそが最も重要な作法なのである。もちろん極めてセンセーショナルで賛否を呼ぶような作品もあり、その「正しい解釈」をめぐる論争も起きることがあるが、そうであっても誰もが納得できるような単一の解釈へと着地させることなど不可能であろうし、そのために多大な労力を支払うことは現代の多くの人にとって無駄であろう。しかしこのような態度で、もし他者と会話したらどうなるだろうか。日常会話においても、芸術作品と同様に自分の意図も相手の意図も無限に解釈されて、互いの意図が一致することなどありえないのであれば、会話そのものが成り立たなくなるだろう。もちろん、日常生活においても誤解はつきものであるし、自分の発言が自分の意図と全く異なって伝わることもある。しかしむしろ日常生活で必要になるのは、他者が何を言っているのか、何を考えているかを可能な限り正確に理解することのはずである。だから、私たちは芸術作品において、すでにこうした日常とは異なったコミュニケーションの仕方を身につけている。この作品や、あるいは私たちの芸術作品を読み方は、意図を正確に伝達しあう構造になっていない以上、非社会的なものなのだろうか。本論文の問いはこの点にある。芸術においては、意図や目的がはっきりせず理解の定まらないような作品を制作したり、それを鑑賞したりすることができる。しかし私たちはなぜこのような一見するととても社会的とは思えない世界とかかわっているのだろうか。なぜ私たちは芸術作品を作り観賞するのだろうか。

特に現代社会においては、芸術というものがますます私たちの生活において身近になっており、これまで必ずしも「芸術」とは見なされてこなかった対象までもが美的な価値のもとで観察されるようになってきている。私たちの身近にある商品は、機能や性能の価値よりもますます実体をもたない美的な価値に依存するようになってきている。もちろん、こうした議論をわざわざ引き合いに出さなくても、もはやあらゆる工業製品には「デザイン」が必要不可欠になっている。その際、いまやたんに使いやすさという意味でのデザインだけでなく、メディア・アートとしてのデザインをどのようにビジネスに具体的に結びつけるのかという方法が問題になっている。しかしこのような変容は、ここ数年の出来事では決してないだろう。あるいは都市開発においてはインフラという機能性だけではなく、建築家の美的な観点が必要不可欠になってきているだろう。また映画や漫画、アニメなどのサブカルチャーも、近年、「サブ」という周縁的な位置づけを超えて、「クールジャパン」として国家の文化戦略や経済成長の要点にまでなっている。こうしたもののすべてが「芸術」に該当するのかどうかは第1章で詳しく検討する必要があるが、しかし上記のグラフィック作品と同様、外面的にしか意味を持たないような、あるいは他者に何かを伝えるという前提では捉えられないような領域は、明らかに社会的のなかで拡大している。もしこのことを考慮するのなら、芸術を社会学的に分析・説明するということが必要不可欠であろう。

「なぜ人々は芸術に参加するのか」という問いに答えるために、近代社会における芸術の起源、例えば15世紀のイタリアや19世紀のパリなどを調べてみるということは重要であるが、それはあまりにも膨大なもので、本論では「ham and egg」のこの作品が発表された1980年代のドイツ民主共和国（以下、東ドイツ）で発生したアンダーグラウンド文学運動だけにその対象を限定することにしている。しかし、対象を限定するという理由だけに限らず、これらの文学が作られた当時の東ドイツ社会は、本論の疑問を考察するのによい材料を提供している。1980年代の東ドイツ社会は、自由な言論や表現が規制されていた社会であったが、そのなかで若いアマチュア作家たちは、自費出版（サミズダート）というかたちで、当局からの規制から比較的自由的な雑誌をつくり、様々な作品を発表していった。しかし、それにも関わらず、これらの作家たちは雑誌のなかで、体制批判などの政治的な抵抗（プロテスト）を行わず、「ham and egg」の作品と同様、「言葉遊び（Wortspiel）」を中心とした、それ自体ではメッセージを確定することのできない作品をつくりあげていった。このような東ドイツ社会の状況は、本論の問いを明らかにするために極めて有意義な特徴がある。今日私たちの社会では、「ham and egg」のような作品を発表しても何ら政治的・行政的な制裁を受けることはない。しかし、当時の東ドイツ社会ではそうではなかった。町の広場でダンスする際にも、社会主義的か社会主義的でないかということが問われたのであり（Pollack 1990）、つまり何気ないダンスにさえどんな政治的なメッセージがあるかが問われたのである。自由な芸術制作に何のサンクションも課されない社会で「ham and egg」を作るよりも、それが禁じられている社会でそれにもかかわらず芸術作品を作るとき、「なぜ私たちは芸術作品に参加するのか」ということの意味がより鮮明に表れてくるだろう。

本論ではまず第1章で、先行研究としていままで社会学者たちが芸術をどのように説明してきたのかについて、芸術社会学の基本的なアプローチを考察しながら論じることにする。すでにシュッツからの引用で明らかにしたとおり、通常社会学の前提からそのまま芸術を分析するのは困難であり、どのようなパースペクティブからそれを分析するのかが改めて問われなければならない。第1章で詳しく検討していくが、芸術に対する社会学的方法としては次の2点が挙げられている。第一は、芸術作品には社会的現実が反映されているというものであり、さらにこのことから作品には権力や資本主義のイデオロギーなど何らかのメッセージが隠されているというものである。確かに芸術作品に隠されたメッセージが含まれているということはありえるかもしれない。しかし、なぜ政治的主張を政治的演説ではなくて、芸術作品においてするのかということが明らかになっていない。この主張によれば、芸術作品とは人々を騙す「悪意」によって作られていることになってしまう。それに対して、もうひとつのアプローチは、芸術にはメッセージが含まれていないことをまず前提にし、そこに意味を見出そうとする。しかし、このアプローチを採用するや否やたちまち芸術作品は美学的・瞑想的・観照的にしか分析できなくなってしまう、社会学ではなくなってしまう。

第2章では、この2つのアプローチの違いを総合し、両立させるためにルーマンの社会システム理論を用いる。芸術は確かに社会的現実を直接的に反映することはないが、芸術はメッセージがなくても成立するための制度的枠組みが必要なのであり、このプラットフォームにこそ、社会的現実が反映されるのである。つまり、たとえ作品の内容が何であるのかわからなくても、誰かが作品を継続的に制作・発表し、それが継続的に鑑賞されるのなら、そこには何らかの社会的仕組みがあるはずだからである。ルーマンのシステム理論のなかで本論の研究課題にとって特に重要なのは、「差異 (Differenz)」や「分化 (Differenzierung)」という分析概念である。ルーマンは、「部分 (Teil) / 全体 (Ganze)」ではなく、「システム (System) / 環境 (Umwelt)」の「差異 (Differenz)」を社会分析の方法として採用している(Luhmann 1984:20)。このような方法は抽象的すぎてわかりづらいかもしれないが、ここでは仮に「日本文化」を事例にして見てみよう。例えば私たちは、「日本」の「文化」に該当しそうなもの(寿司, 焼き鳥, 天ぷら, 富士山, 茶道, 等々)を「部分」とみなし、これらの共通点となりそうなもの(大和魂, 侘び寂びといった何か精神的なもの)を「全体」として論じることができるだろう。これに対して、システム理論は「環境」、つまり日本文化に属さないものへと注目する。寿司でも焼き鳥でもそれが「文化」と見なされるのは、侘び寂びの精神がこれらの料理に備わっているからではなく、このような料理が他の地域には見られないからである。日本の文化を知るために、日本以外の文化に注目するというこの方法は矛盾しているように見えるかもしれないが、芸術の分析には適している。なぜなら、本論で扱う芸術作品は、そもそも最初からその内容の目的や意図を理解することが困難だからであるからであり、このことを前提にするのなら、芸術それ自体ではなく、芸術以外のものとの違いに注目することは避けられないだろう。

このような観点に立って、第3章では、「社会のなかの芸術」としてひとつの社会領域である芸術が、他の社会領域とどのように関わっているのかを記述する。1980年代の東ドイツ社会において芸術とそうでないものとの「差異 (Differenz)」がはっきりと表れてくるような社会構造はどこに存在していたのだろうか。とりわけこの問いを明らかにするには、既存の様々な学術的研究を参照していくことになるだろう。

第4章では、芸術の外部に存在する社会的環境のなかで、芸術がメッセージなしでも成立するための様々な芸術内部の自律的な規則について明らかにする。ここでは、特に作品および作家たちの様々な言説の分析を通じて、自律化がどのような条件で可能になるのかについて記述する。

本論では「なぜ人々は芸術に参加するのか」という問いから出発して、東ドイツのアンダーグラウンド文学の分析によって得られた知見から、最終的にどのようにメッセージのない芸術作品を、作品内容そのものから(隠れた)メッセージを取り出すことのないままに、しかしひとつの社会システムとして記述することができるかその方法を提示したい。このことによって、東ドイツのアンダーグラウンド文学だけではなく、様々な社会の様々

な芸術・文学を比較するための具体的な方法のひとつを確立することができるであろう。

第1章 芸術社会学へのアプローチ

本章では、芸術社会学という方法を使って、どのようにしたら芸術を社会的に説明することができるのかについて論じることとする。

そのためには、まず「芸術」という対象が何なのかを定義しなければならないのだが、おそらく芸術という対象の特性ゆえに、芸術社会学は、芸術を定義することができないだろう。芸術社会学者のアルフレット・シュムディッツはこの点について次のように述べている。『『芸術』社会学という概念によって、『芸術』というものがあり、芸術社会学はまさにこの『芸術』を研究することができるのだという印象を呼び覚ますかもしれない。しかしそうではないのだ』(Smudits 2013:3)。芸術の対象を事前に設定できないというこの問題は、次の2点から生じる。(1)何が芸術とされるのかそれ自体が、時代や社会によって異なる。例えば古代の社会において宗教や儀式のために使っていたであろう様々な祭具などは、現代の私たちからすれば「芸術」として扱うことができるが、当時はそうではなかった。あるいは逆に古代ギリシア・ローマ時代に形成されたりベラル・アーツ (*artes liberales*) は、直訳すれば自由芸術といえるだろうが、しかし今日ではこれは芸術ではなく学問である。時代的・社会的な背景によって何が芸術になるかが異なるという点に加えてシュムディッツは次の点も挙げている。(2)芸術ジャンルの多様性である。特にその際議論の対象になるのは、工芸品や日用品 (*Kitsch*)、ポップカルチャー、民芸品 (*Volkskunst*) などである(Smudits 2013:3)。また、シュムディッツは映画、コミック、デザイン、広告、コンピュータ芸術、DJ、テレビゲームなど、新ジャンルの発生も挙げている(Smudits 2013:4)。絵画やクラシック音楽は芸術であることに異論はないだろうが、マンガやアニメは芸術ジャンルのひとつと見てよいのだろうか。そうだとしたら、両者のあいだにはどんな違いがあるのだろうか。(3)さらに芸術内部での質的な基準 (*Kanon*) の問題もある(Smudits 2013:4)。絵画が芸術であることに異論はなさそうだが、しかし他方で素人が何の訓練もなしに思いつきで描いた下手くそな絵は、芸術であるとはみなされないだろう。それにも関わらず必ずしもプロフェッショナルの描いた絵だけが芸術であると見なされるわけではない。子供の描いた絵が芸術として展示されることは決して珍しくない。シュムディッツは具体的に挙げているが、ここでは次の点も付け加えなければならない。(4)社会的なポジションの違いによっても、芸術に対する見方は様々に変わるという点である。たとえ芸術家も鑑賞者も一致して認める素晴らしい絵画であっても、ギャラリストはそれを商品として扱わなければならない。ギャラリストはどれだけ芸術を深く理解していても、安く仕入れて高く売るという経済メカニズムに則ったかたちでしか作品を扱うことはできない。また、どれだけ良い芸術作品であっても、それが人権を侵害していたり、また児童ポルノであるとみなされたとき、裁判所はこの作品を芸術としてではなく法的案件として見るのである。

しかし、このように見ていくと、「芸術」というものが客観的・不変的に存在しているのではないということがわかってくる。ある時代・社会・集団・評価基準・社会的ポジションによって、何が芸術であるのかは、常に異なり続けているのである。このような定義の曖昧さは、確かに「芸術」を社会的対象として扱うことを困難にしている。しかし、

この曖昧な境界線をめぐって人々がつねに行為をしているということがわかるだろう。芸術の定義が不明確であるという問題をシュムディッツは次のように述べている。「芸術社会学は、対象領域を厳密に固定してしまうことで、このような問題[...]から逃れようとすることはできない。それとは逆に、まさにこの問題に取り組むことが、芸術社会学独自の課題なのである」(Smudits 2013:4)。別言すれば、目をそむけて、何が芸術であるかを社会学が事前設定すべきではない。そして芸術それ自体のなかにではなく、むしろ芸術の境界をめぐる人々の行為のなかに社会学が研究すべき対象が含まれている。

このような観点から、以下に社会学が芸術に対してどのようにアプローチしてきたのかを概観していくことにしたい。その際、本章では芸術社会学の様々な理論をたんに時系列的に述べるのではなく、様々な理論を次の4つのアプローチとして分類する。1-1.社会の反映としての社会芸術論、1-2. 社会の外部にある芸術、1-3.社会の内部にある芸術、1-4. 芸術の反映としての社会というアプローチである。これらのアプローチは1から4へと基本的には時系列になっているが、必ずしもそれを貫徹するわけではない。またひとりの社会学者がひとつのアプローチのみを用いているわけでは決してないということもここでは指摘しておきたい。例えばアドルノのように、一方では1-1.と1-2.のアプローチの両方を用いている場合もある。

1-1. 社会の反映としての芸術社会学論

社会学は、その創設期から、芸術に対しても大きな関心を持っていた。社会学の創設者であるオーギュスト・コント(1798-1857)は、芸術は社会の改良に貢献するものであり、社会の再組織化、つまり社会秩序の回復に、芸術は重要な役割を持っているとした(Danko 2012:22)。コントの方法として有名なのは社会的文化的進化の「三段階の法則」

(Dreistadiengesetz; Loi des trois états)であるが、彼は芸術にもこの法則を適用して論じた。それによると、人間が子供/若者/大人という三段階を経て成長するのと同様に、社会的精神も「労働(産業発展)/芸術/学問」というかたちをとって発展する。芸術は、労働から学問へと至る中間段階であるがゆえに、教育的機能も担っていた(Smudits 2013:36-37)。彼の芸術観は、当時のフランスの知識人たち、とくに無政府主義者のプルードン(1809-1865)、哲学・社会学者ジャン＝マリー・ギュイヨー(1854-1888)、哲学者・評論家のイポリット・テーヌ(1825-1893)などの芸術観と同じ流れにあった。特にプルードン

は「芸術とは、我らが人類の肉体的・道徳的な完全性という目的のために、自然と我々自身を理念的に表現するものであると定義」していた(Danko 2012:19)。あるいはギュイヨーによれば、芸術は人々の連帯を強める(Danko 2012:21)。いずれにしてもこのような考えのなかでは、芸術は人類の普遍的な進化や崇高な理想など社会のポジティブな側面を反映するもの、あるいは反映させなければならないものなのであった。

しかし、社会反映論でありながらも別のパースペクティブを持っているのは、マルクスである。マルクスにとって芸術は(政治、宗教、科学と同様に)、経済的な現実から自由ではいられない。人々は芸術を始める前に、まず物を食べ、服を着て、生きていかなければならない。この意味で芸術は物質的土台に規定された上部構造のひとつである(Danko 2012:23)。そうしてみると必然的に、あらゆる芸術活動は階級の利害に依存していて、こうした利害を越えた自律的な芸術作品があると絶対視することはイデオロギーである。たとえ、こうした階級関係に関わりなく普遍的・人間的な関心があると主張してみても、そのこと自体が階級闘争を反映しているのである(Smudits 2013:44)。このようなマルクスの考えは、後世に大きな影響を与え、例えばピエール・ブルデュー(1930-2002)は、芸術に階級関係が反映していることを見るようになったし、そしてフランクフルト学派の多くは、芸術がたんに商品形態のひとつに過ぎないということを批判するようになった(Danko 2012:23)。特にアドルノ(1903-1969)やホルクハイマー(1895-1973)にとって文化産業は、支配関係を安定化させるために、芸術作品を使って人々を操作(manipulieren)しており、人々が批判なしに受動的に、つまり何も考えずにその商品を買うように誘導しているのである(Danko 2012:30)。このようなアプローチからは、もはや芸術は社会のポジティブな価値を反映しているなどという前提は全く汲み取られない。それは、資本主義社会の欲望のために利用される道具なのである。

これらのアプローチは、ポジティブであれネガティブであれ芸術作品が社会的なものを反映していることを前提にしており、したがって必然的に作品に込められたメッセージは確定可能であることになる。芸術を社会の反映としてみる傾向は、今日でも依然として続いている。ヴェルバーは1960年代以降に登場した様々な文学研究(マルクス主義的、精神分析的、言語学的、言説分析的、イデオロギー批判的な文学研究)を挙げている。これらの研究の共通点は、芸術は、芸術以外の現実を反映するという点にある。例えば「文学は推敲された相互言説(elaborierter Interdiskurs)である。確かにそのとおりである。しかし、相互言説であるのは、文学だけでなく、雑誌やトークショーもまたそうである。文学は病的な心を刻印したものである。それは認めるが、高校生の日記文集も決して低級なものではない」(Werber 1992:14)。ヴェルバーが指摘しているように、芸術を芸術以外の何らかの概念によって説明する場合には、「芸術」が何であるのかを説明しなければならないのである。しかし、社会学においては、しばしばこの点が見逃されているように思われる。社会学や人文科学においては、しばしば芸術が自律的であるということは否定されており(Wolf

1993=2003), 作品は, 例えばジェンダー構造の反映(上野 2003)として扱われたり, 言文一致運動による近代日本語の制度化に伴って発生する個人主義イデオロギーの反映(柄谷 1988)として扱われている。社会学が芸術をたんに社会の「写像」や「反映」としてのみ扱う傾向にあることを社会学者のアマリア・バルボーツァも指摘している(Barboza 2005: 80)。もちろん, 芸術がさまざまな社会環境から影響を受けないはずはないので, これらの研究が重要であることに変わりはない。しかし, その前に, なぜルポルタージュや政治演説においてではなく, 芸術において反映されなければならないのかが説明されなければならないし, 芸術は社会を反映しているというのであれば, そもそも芸術とは何であるのか, その対象が定義されなければならないだろう。

では, 芸術という対象の性質はどんなところにあるのだろうか。本論では, はじめに紹介した「ham and egg」の詩がまさに示しているように, 芸術作品はそのメッセージが確定可能ではないというところに芸術という対象の特徴があると見ている。社会学者のアーノルト・ゲーレンは, おそらくこの点を最も重要な出発点とみなした社会学者の一人であろう。すなわち, 彼は, 近代の絵画にコメント(注釈)をつけようとするのはやめるように再三要求している。なぜなら, 近代絵画はますますその具体性を失い, 言葉には還元できなくなっているからである。だから, もし芸術作品に注釈をつけるのなら, まずそれが言葉によっては伝達され得ないものであることを前提にしなければならない(Gehlen 1986=2004:211-215)。このことは, たんに絵画のみならず, 言葉を使った文学や詩にも適用されなければならない。

芸術を介して行われるコミュニケーションは, 明らかに言葉を介して行われるコミュニケーションとは異なっていることは明らかである。例えば芸術作品には百人百通りの捉え方があり, そこにひとつの正しい解釈など決してないという態度は, 一般的なごくふつうの鑑賞方法であろう。私たちは自由に作品を鑑賞し, 同時に他者の自由な受け止め方も尊重しなければならず, その多様性こそが最も重要な作法なのである。もちろん極めてセンセーショナルで賛否を呼ぶような作品もあり, その「正しい解釈」をめぐる論争も起きることがあるが, そうであっても誰もが納得できるような単一の解釈へと着地させることなど不可能であろう。つまり, 概念によってまとめあげて説明するというわけにはいかないのである。しかし, 芸術の鑑賞においては前提にされているこのような態度を, もし日常において, つまり他者と会話に用いたらどうなるだろうか。もし日常会話も芸術作品と同様, 自分の意図も相手の意図も無限に解釈されて, 互いの意図が一致することなどありえないのであれば, 会話そのものが成り立たなくなるだろう。むしろ日常生活で必要になるのは, 他者が何を言っているのか, 何を考えているかを可能な限り正確に理解することである。シュッツが述べたように, 社会とは, 他者に対して自分の意図や目的やメッセージをわかりやすく伝えようと相互に働きかけるなかに存在するのである。

以下では, 芸術を一般的な意味での社会とは異なるものとして扱うアプローチを取り上

げることにはしたい。

1-2. 社会の外部にある芸術

芸術社会学が社会学の一分野である以上、芸術が最終的には社会的なものであり、社会を反映しているということを前提にしなければならないだろう。しかし、芸術が社会学の常識（少なくともシュッツのというような意味）での「社会」とは質的に異なっているということを受け入れなければ、芸術という対象を捉えることはできなくなってしまうのである。本節では、芸術を社会とは異なるもの、社会の外側にあるものとして扱うアプローチを取り上げることにはしたい。

1-2-1. アドルノ：社会批判としての芸術

すでに述べたようにアドルノは、現在の芸術が社会的、特に資本主義的な利潤のための道具に成り下がっていると非難していた。「芸術が社会的に存在する要求に答える限り、殆どの場合、芸術は利益に縛られた事業となり、[...]利益を得ようと邁進する。[...]芸術を支持している人は、すでにイデオロギーを作っており、芸術それ自体をイデオロギーに変えている」(Adorno 1970:3771-3772)。しかし、このことは、芸術がどんな時代にもそうであったということの意味するのではない。そうではなく、彼は本来あるべき芸術の姿というものを明確にイメージしていた。

アドルノにとって、「どの本物の芸術作品にも現れているのは、まだ存在していないものである」(Adorno 1970:3927)と同時に、「わかりやすさという見せかけに対抗することが必要」(Adorno 1970:4171)である。つまり、何か「新しい」ものであるが、決して理解されないような何かなのである。「世界に対する異質さが芸術のきっかけである。芸術を異質なものと感じられない人は、芸術を全く感じない人なのである」(Adorno 1970:4171)と彼が述べているように、私たちが日常的に理解している自明性を越えて、何か不可解なもの、異質なものを描いたものが芸術である。彼が特に評価している芸術家は、和音に基づかない無調音楽を確立した作曲家・指揮者のアーノルト・シェーンベルク、あるいは不条理を題材にした作家のフランツ・カフカやサミュエル・ベケットなどである。

アドルノによれば、このような芸術作品の不可解さによって、私たちの日常の自明性は壊され、社会を根本から反省しなければならなくなる。「自律的なものとして社会に対抗する[...]芸術は、既存の社会規範に従ったり、『社会的に有用』なものだと証明したりするのではなく、純粋な存在であることで、自分自身を独自のものとすることで社会を批判する」(Adorno 1970:4273)と彼が述べているように、芸術は、規範や有用性という範疇から逸脱していることによって、社会の土台そのものを崩すようなラディカルな社会批判として機能

するのである。芸術作品が、意図やメッセージが伝達をしないということ、この意味で日常会話や言語コミュニケーションのような社会性を持たないこと、こうしたことそれ自体にアドルノは芸術作品の意味を読み取っている。その意味とは、芸術作品が理解を超えた何かを伝えることによって、いわば鑑賞者は、自分たちの理解している社会をもう一度見直し、反省するという点である。

おそらくアドルノのこのような芸術理論を理解するには、当時の時代状況を知る必要があるかもしれない。彼の代表的な著書『啓蒙の弁証法』にあるように、甚大な被害をもたらした第二次世界大戦の戦禍は、科学や理性の欠落によって引き起こされたのではなく、戦車や戦闘機、あるいは原爆など、当時の最先端の科学によって生じた。私たちが合理的であり進歩的であるという傲慢さが、その対極にある野蛮を生んだのである。その際、文明社会的な思いあがりをも根本的に否定し、反省を促すために必要だったのが、どんな理解をも退けることで、理性そのものの限界を顕にするような芸術作品であった。

このようなアドルノのアプローチは、「芸術 vs. 社会」という対立関係に基づいて芸術を理解しているものであると見ることができる。別言すれば、彼にとって芸術は、社会の外側に屹立しているものなのであり、芸術作品の意味は、社会の外側に立つことによって人々に反省を促すことで社会批判をするという点にあるのである。

1-2-2. ゲーレン：負担免除としての芸術

アドルノと同時代のドイツの社会学者であるアーノルト・ゲーレン (Arnold Gehlen) も、アドルノとの違いはあるものの、根底的にはこれと同じ構図を取っている。

彼は 1960 年に『時代の絵画』という本を出版して、現代の絵画（とくに抽象絵画）を具体的に細かく分析しながら、絵画がいかにか抽象化されていったのか、絵画がその対象を不鮮明に描くようになり、もはや何を描いているのかさえわからなくなるほどに「不合理」になったのはなぜなのかを問題にしている。

しかし、アドルノが社会の外側から社会を批判する場所を芸術と見なしていたのに対して、ゲーレンは芸術を社会の外部へと逃げていく現実逃避の場所とみなす。芸術とは「Entlastung」、つまり「負担免除」や「解放」であり、「あまねく存在する社会の圧力をのがれて、自由のオアシスをつくろうとする努力」に他ならない (Gehlen 1986=2004:13)。このような二人の芸術観の違いは、社会観の違いをも明らかに生んでいる。アドルノにとって、社会とは画一的な方法で管理された世界 (verwaltete Welt) であり、いわば硬直しているゆえに人々を抑圧する。だからこそ芸術は異質 (Fremde) であることによって常に流動的な世界像を提示する。しかしそれとは逆に、ゲーレンは、むしろ社会（特に近代社会）は絶えず変化する流動的なものであるがゆえに重圧なのである。「さまざまな大事件がつぎつぎとおこる産業社会のあたりしさが、慢性的に、われわれの経験をひどく不明確なものにしている[...]」。このような社会的重圧の程度におうじて、言葉に表現できないもの、抑圧

されたもの、表現をはばまれるものの量が増加し、その葛藤をしめす〔絵画の〕魅力が増加する」(Gehlen 1986=2004:244)。このようにゲーレンは現代社会を「言葉」が無力になる社会と見なしている。誰もが同じ価値観を共有している社会では、私たちは「言葉」でもって的確に言い表すことができるが、時代が変化してみんなが違う価値観を持つようになれば、どんな「言葉」も結局ひとつの意見に過ぎず、その一面性を逃れることはできない。

「あるひとつの言葉をつかうことは[...]他の言葉の採用をさまたげることになる。[...]識別葛藤にはさみこまれたままになると、八方ふさがりの感情が、容易に情動的なプロテストに進展する」(Gehlen 1986=2004:243-244)。言葉のこのような一面性が、フラストレーションを引き起こすのである。極めて流動的な社会には、静的で固定的な言葉では対応することができなくなっており、このような言葉それ自体の不完全さに不満を抱くようになる。

こうして言葉の不完全さに直面することで、言葉の範疇に収まらない芸術作品、つまりそもそも何かを言う必要のない芸術作品へと人々は動機づけられることになる。

アドルノとゲーレンは、芸術を社会批判と見るか現実逃避と見るかで明確な違いがある。前者は、芸術に対抗的な性格を見出すのに対して、後者は逃避的な性格を見出すからだ。しかし、次の点では共通している。両者とも、芸術は社会の外側に立っており、どのような有用性や利便性があるかを度外視して、社会にまだ存在しない新しいもの、予期できないものを作り出すのである。

このようなアプローチは、芸術の社会反映論とは違って、芸術作品の内容やメッセージや意図をもはや確定することなく分析を進めることに成功している。しかし、もちろんこのアプローチには問題もある。最も極端に言えば、つまり芸術は社会的ではないと言っているからである。前節 1-1.では、芸術という対象の性質を踏まえることなく、芸術以外の何かによって説明するというやり方には問題があることを指摘した。しかし、本節のように、芸術に独自の性質を認めようとした瞬間に、芸術は社会を飛び越えた、社会の外側にあるものになってしまう。そうであるのなら、社会学の対象ではないのではないだろうか。実際、アドルノは社会学者でもありながら、芸術について分析したその著書は『美学理論』であり、ゲーレンの著書は『現代絵画の社会学と美学：時代の画像』である。両者ともタイトルに「美学」という概念を持ち込んだことは決して偶然ではないだろう。芸術を社会の外側にあると見る限り、もはや芸術それ自体は社会的ではなくなってしまうのである。

ゲーレンの著作は、この矛盾がはっきりと現れている。彼は、芸術作品は、本来美学の対象であったが、現代は社会学の対象へと移行せざるをえなくなっていると考えた。この問題をここではファッションから考えてみたい。これまで女性の身体を覆い隠す服装が主流だった時代に、例えばココ・シャネルのように、当時野蛮であるとされた丈の短いスカートを履いて脚を露出させることは、——社会批判か、解放かは別にして——、それまで誰も考えつくことのなかった全く新しいものであった。しかし、現在のファッションはどうであろうか。たしかに季節ごとに必ず「新しい」トレンドが次々と発表されるが、ファ

ファッション史全体を包括的に見てみれば、その変化は、微々たるものであるに違いないし、場合によっては、どこに新しさがあるのか全く理解できない場合もあるであろう。それにも関わらず、「新しい」ファッションは定期的に生みだされて続けている。このようなファッションは「新しさ」を標榜しているかもしれないが、もはやそこにはオリジナリティがなく、ただのコピーに成り下がってしまう。ゲーレンは「創造の可能性は、もう、限界にきて」おり(Gehlen 1986=2004:302), 「現代はあたらしい開拓の時代ではなくて、加工の時代である」(Gehlen 1986=2004:293)として、この点を極めて強く危惧していた。そこにあるのは、「新しさ」とはゲーレンにとって社会のなかに定着した制度(規範や固定観念)を飛びこえたものであるはずなのに、いまや「新しさ」を追求することが、社会のなかで制度化されているのである。ゲーレンの研究からは、芸術は本来社会的なものではないのに、不本意にも社会的なものへと変容していくことの困惑が読み取れる。このことをゲーレンの著書のタイトルを借りればそれは、美学としての芸術から社会学としての芸術への変容といえるだろう。

ゲーレンにとってこのような状況は好ましくないものであったかもしれないだろうが、このような指摘は、芸術を社会的に分析するための新しい可能性を提供している。もはや後続の社会学的研究、つまりニクラス・ルーマン(1927-1998)、ピエール・ブルデュー(1930-2002)、ハワード・S・ベッカー(1928-)にとって、もはや「新しさ」が制度化されるという事態は矛盾でも何でもない。むしろ社会的に制度化されているがゆえに芸術なのである。この点については次の節で記述することにしたい。

1-3. 社会の内部にある芸術

ルーマン、ブルデュー、ベッカーの3人は、ドイツ、フランス、アメリカとそれぞれ異なる地域で社会学を研究しており、この意味で3人に明確なつながりはないにも関わらず、次の点ではそのアプローチが一致している。すなわち、ルーマンは「システム(System)」として、ブルデューは「場(champ)」として、ベッカーは「アート・ワールド(art worlds)」として芸術を扱っている(Danko 2011:89)。このような視点が、芸術作品の背後にある社会的な文脈に目を向けているのは明白である。

まず第一に、第1節で述べたような単純な社会反映論はここでは全く採用されておらず、芸術作品の意味それ自体を分析する試みは取られていない。別言すれば、三人とも芸術は芸術に固有の振る舞いがあるという芸術の自律性を前提にしている(Danko 2011:89)。しかし他方で、第2節で述べたような、何か社会とは異なり、社会の外側にある芸術という見方も採用しない。このアプローチは、もはや「新しさ」の制度化されるという状況を矛盾とは見なさず、むしろそれがいかに制度化されたのかを問題にしている。彼らが「システ

ム」や「場」,「アート・ワールド」という概念で前提にしているのは、一見すると社会の外側にあつて、いかなる規則も制度も受け付けないような独自で特殊な領域としての芸術の、制度や社会的な規則性である。

この点について、例えばブルデューは自分のアプローチを次のように提示する。「社会学者は、なにかを見せたり感じさせたりすることをめざしているのではなく、感受しうるもろもろの所与を説明できるような、知性によって理解可能な諸関係のシステムを構築することをめざしているのである。[...]芸術作品の[...]社会的条件を科学的に分析することは、文学経験をなにかに還元したり破壊したりするどころか、むしろ強化する作業である」(Bourdieu 1992=1995:15)。つまり、芸術作品がもつ意図やメッセージそれ自体を言語化することを回避しつつ、芸術作品の制作や鑑賞を可能にする「システム」を分析するのならば、それは決して芸術作品の内部のリアリティを破壊することにはならないだろうというわけである。このことをもっと簡素に述べるのならば、ルーマンの次の一節を引用してもよいであろう。「アドルノに反駁するのなら、その際に重要なのは『社会に対抗して独立すること』ではなくて、社会のなかで独立することなのである」(Luhmann 1986b:142)。あるいはここで社会学者ヘルムステッターの言葉を借りるならば、「芸術が何か特別なものであるということは、社会学的に見れば何も特別ではない」(Helmstetter 2011:42)ということなのである。

芸術作品を分析せず、芸術作品の成立を可能にする制度を分析する、あるいは芸術作品に表れる作者の意図や社会的影響を分析する代わりに、芸術作品がそうした意図や外的要因から影響を受けずに無限の解釈のもとで自由に鑑賞することが可能になるような制度を分析するというのが、このアプローチに見られる共通点である。ここでは簡単に3人がどのようなアプローチを取っているのかについて以下で説明することにしたい。

1-3-1. ベッカー：アート・ワールド

何を意味しているのか理解できない独自の芸術の出現は、社会の外部で生じるのではなく、あくまで社会的に生じる。ベッカーの着眼点は極めてシンプルである。芸術作品がどれだけ外部からの客観的な解釈を受けない独自のものであったとしても、どんな芸術作品も例外なく、行為者たちの共同作業によって成り立っているのではないか、というわけである。どんな小説家も、出版社やその編集者、文学賞に関わりを持たざるを得ないし、ことさら絵画や彫刻などの造形芸術ともなれば、その材料で調達したり加工するために様々な行為者が共同作業を行わなければならない。芸術に特有の規則 (convention) はたんにそれ自体で存在するのではなく、その規則に基づいて、「共同活動 (cooperative activity)」が行われることで、芸術作品が制作される(Becker 2008:xxiv)。何が芸術なのか、何が作品として評価されるのかは別にして、しかしその「芸術」に対しての何らかの合意と協力が行為者のあいだで行われて、それが作品として生産されるのである。彼はこうした一連の共

同作業のネットワークを「アート・ワールド」と呼んでいる。「アート・ワールドは作品を制作し、さらにそれらに美的な価値を与える。本書は、これまで指摘したとおり、美的な判定を下すものではない。その代わりに、美的な判定を集合的行為に特徴的な現象として扱う。このような視点からすると、それに関係するすべてのグループの相互作用が、集合的に制作するものの価値について共有しているセンスをつくりあげる。共有している規則の価値を認め合うこと、お互いに支援しあうことによって、自分たちは価値のあることをしているのだという確信が生まれるのである」(Becker 2008:39)。だから彼にとって、アート・ワールドはその独自の自律性にも関わらず、「俗世間の社会的・組織的な問題」(Becker 2008:38)なのである。

ベッカーのアプローチは、芸術を組織的問題のなかで、あるいは行為者のネットワークのなかで分析しているところにその特徴がある。この意味でベッカーの研究は、芸術の社会学というよりも、むしろ「職業の社会学」(the sociology of occupations)の芸術への応用(Becker 2008:XXV)であると言えるだろうが、芸術を社会学的に、とくに経験的に研究する可能性を与えている。

1-3-2. ブルデュー：芸術場

ブルデューは、「固有の法則に従う独立した世界としての文学場」(Bourdieu 1992=1995:83)がいかんにして成立したかの問いに対して、その要因を「卓越化 (distinction)」という競争原理に見ている。

彼は 19 世紀後半のフランスを分析しながら、政治や経済分野への参入に失敗した若者が芸術を志す傾向にあることを指摘している。まず政治に関していえば、「1848 年の革命の挫折と、ルイ＝ナポレオン・ボナパルトのクーデター、そして第二帝政の長い荒廃を味わったこの世代の政治的体験が、[...]『芸術のための芸術』への崇拜へとつながった」(Bourdieu 1992=1995:101)。さらに経済に関して言えば、「実業界の発展によって、提供されるポストの数は増えたものの、中等教育修了者の数も 19 世紀前半、ヨーロッパのいたるところで顕著に増加し、フランスではやがて第二帝政下でいっそう飛躍的な増大をとげたため、企業や公職(特に教育制度)は彼らのすべてを吸収することはできなかった」(Bourdieu 1992=1995:92-93)ことが芸術活動への参入を動機づけた。芸術が社会の外部にあってあらゆる社会性を拒否しているかのように見えるのは、そもそも社会から若者たちが排除されていた当時の社会状況を反映したものである。

しかし、彼のいう文学場は、芸術の外部に位置する政治や経済、教育との軋轢のなかで生じたのみならず、芸術内部での競争によっても生じる。「マネが創始者となった象徴革命は、最終的な権威、芸術に関するあらゆる係争に決着をつけることのできる最終審裁判所の権威に訴える可能性そのものを廃棄した。中心的な立法者(この役割は長いあいだアカデミーによって演じられてきた)の一神論は、不確かな複数の神々の競合関係に取って代

わられる」(Bourdieu 1992=1995:212)。つまり、19世紀のフランスの芸術家たちが相次いで日常の様々な常識や価値観を破壊するような退廃的な作品を発表し、どのような常識にもとられまいとする態度を取った。しかし、我こそはと誰もが自らの芸術流派の正統性を掲げたために、いまや芸術の外部の価値観を破壊するだけでなく、芸術内部における価値観をも認めなくなり、多神教的になる。このような芸術の正統性をめぐる闘争の場によって、芸術作品はとらえどころがないほどに多様化しているのである。「高度な自律性と自覚の段階に達した〈場〉においては、競争のメカニズムそのものが、世俗的な満足や俗世間的な充足、普通の行動目的などを拒否するところに成り立つ普通の枠を越えた行為を、ごく普通に生産することを可能にし、助長する」(Bourdieu 1992=1995:114)と彼が述べているように、文学場や芸術場は「普通でない」行為を「普通に」可能にするのである。

こうして、どんな常識も正しい見方も受けつけない「永久革命」が制度化される。政治の世界でも経済の世界でも優位に立てない個人は、自分は他人とは違っているという「卓越性」を示すために、芸術という独自の場を創りだしてそこで競争する。しかし、優越感を得るために作られたこの場においても、さらに様々な行為者たちが優越性をめぐる争いあうので、もはや最終的に正しい芸術を提示することなく、つねに新しいものが規則的に生みだされ続ける。彼にとって芸術の自律性は、このような「卓越化」の原理に従属している。ブルデューの芸術理論が明らかにするのは、作家たちは自分の作品こそ正統だと序列化し、階層化しようとするなかで、もはや芸術作品の内容やメッセージを問題にしなくなり、こうして闘争だけが制度化されるというわけである。

もちろん、彼の理論には批判も多い。ブルデューは19世紀後半の文学や芸術のみに注目しているが、20世紀初頭のアヴァンギャルドではそうではなかった。ブルデューが取り上げた1901年パリのフランス作家会議では、確かにどんな流派(イズム)が正統性を持つのかをめぐる闘争の場になったが、1922年デュッセルドルフで開かれたアヴァンギャルド芸術家の国際会議では、様々な芸術流派を越えた共同作業が生まれた(Magerski 2011:96-97)。芸術が自らの優越をめぐる単純な闘争の場へと狭まっていくことを芸術家自らが反省するようになったというわけである。しかし、この理論の利点は、ある作家や芸術作品を社会学的に分析する際に、それらがいったい何から排除されているのかということに注意を向けさせるということにあるだろう。芸術は、政治や経済、あるいは日常では優越を保てない人びとの受入先であるかもしれないし、あるいは過去に主流だった芸術流派や他の芸術流派では優越性を保てない人の受入先であるかもしれない。

1-3-3. ルーマン：芸術システム

闘争の場として芸術を論じたブルデューに対して、ルーマンは芸術をコミュニケーションの「システム」のひとつとして論じた。本論ではこれまでメッセージを他者に伝えるよう働きかけることというシュッツの社会の定義からすると、芸術は社会的ではないように

見えるということを出発点にしてきた。しかし、ルーマンは独自の「コミュニケーション」概念を設定することで、芸術もコミュニケーションのひとつと見なした。

私たちは、コミュニケーションというものを次のように理解しているだろう。送信者が、何らかの情報を受信者に渡すというEメールのようなコミュニケーションである。別の言い方をすれば、情報を小包（パケット）に入れて、ある地点から別の地点に移動させるのである。これに対して、ルーマンは、このようなコミュニケーションの図式を否定する。

「移転メタファー（Übertragungsmetapher）は、[...]使いものにならない。それが示唆しているのは、送信者が何かを手渡し、それを受信者が受けとるということだ。このことがすでに事実には合っていない。なぜなら、送信者は自分が何かを失うという意味で何かを手渡すわけではないからだ」（Luhmann 1984:193）。このようにルーマンは、情報をモノのように受け渡す見方を否定し、全く異なるコミュニケーション概念を打ち立てた。ルーマンは、何かを伝えることではなく、「何か（情報:Information）」を「伝えること（伝達:Mitteilung）」を「理解すること（Verstehen）」、このことをコミュニケーションと捉えたのである（Luhmann 1984:196）。コミュニケーションの詳しいメカニズムについては第2章で改めて論じることにするが、コミュニケーションの重点が「理解」のほうに置かれれば、次のような状況を想定できるようになるだろう。相手に「誤解」を与えてしまったのだが、自分には相手を傷つける「意図」など持っていなかったという状況である。このような状況では、送信者が送った情報と、受信者が受け取る情報とは全く異なっている。あるいは、ちょうど何の意図も持たず無意識のうちに時計を見たことで、目の前の相手に「早く帰りたい」というサインを送ってしまったような状況である。いずれの場合にも、意図のないような伝達も「理解」さえ行われれば、コミュニケーションは成立することになる（Luhmann 1984:208）。この点でルーマンのコミュニケーション論は徹底的に「読み手」の側に立っている。

このようなパースペクティブを取ることによって、芸術作品もコミュニケーションとして捉えることができる。ルーマンによれば、芸術作品の特徴は、何かを（作品として）「伝達」しているのだが、それが何なのかという「情報」は全くわからずにブロックされている（Luhmann 1995:244）。それにも関わらず、「理解」が行われれば、芸術においてもコミュニケーションは成立することになる。この点を事例に則して敷衍してみよう。例えば、須田悦弘の造形作品『雑草』（2002年）である。この作品は、あまりにもリアルで本物の雑草そっくりに作られているので、遠くから見ている限り、ただの雑草にしか見えず、作品であるとすら気付かない。しかし近づいてその『雑草』を見ると、それが偽物の造形物であることがわかる。『雑草』が自然のものではなく造形物であるとわかるやいなや、つまり何かを「伝達」していることに気づくなら、そのとき何が「情報」となっているのだろうか、あるいは「何のために」この作品を作ったのかを問わざるを得なくなってくる。こうして作品が何を伝えているのかそれを「理解」させようと訴えかけるなら、コミュニケーションは成功することになる（Luhmann 1995:43）。このようにコミュニケーションを情報伝達プ

ロセスに見るのではなく、そのプロセスの「理解」に求めることによって、意図やメッセージの伝達されない芸術作品もひとつのコミュニケーションとして扱えるようになる。

そして、ルーマンが「芸術システム」というとき、それはある特定の立場にたった「理解」を可能にするプラットフォームである。つまり、その『雑草』を目撃した瞬間に、それが暇人の遊びにすぎないとか、お金の無駄遣いに過ぎないのではなく、それを「芸術作品」として理解することができるとき、そこには「芸術システム」が存在している。したがって、「芸術システム」とは、コミュニケーションをある一定に方向づける、あるいは、ある特定の情報回路で処理するための「理解」のシステムなのである。

これらの3つのアプローチを簡単にまとめるのなら、ベッカーは芸術をそれぞれの具体的な制作・干渉行為による「共同作業」として、ブルデューはそれを「卓越化」あるいはそれをめぐる「闘争」行為によって、そしてルーマンはそれを「コミュニケーション」の方法のひとつとして説明している。どのアプローチにも共通しているのは、もはや芸術は社会の外側にたつものでは決してなく、純粋な意味で「新しさ」をもたらすものでもないが、あたかも社会の外側に立ち、このような社会に還元できないものを生産・受容する制度（「アート・ワールド」や「場」、「システム」）が社会的に存在しているという前提である。本論では、このうちルーマンのシステム理論を分析手段として用いるが、具体的にどのように用いるかについては、第2章で詳しく論じることにはしたい。

1-4. 芸術の反映としての社会

さて、本章ではこれまで芸術作品のなかに意図やメッセージを読み取るアプローチ（第1節）から、意図やメッセージが読み取れないというところに芸術の意味を見出すアプローチ（第2節）、そして、そのような読解不可能な作品の制作・鑑賞を可能にする制度（共同作業、闘争、理解を可能にするコミュニケーション・システム）を社会的なものとして分析するアプローチ（第3節）を挙げてきた。しかし本節では、（メッセージを読み取ることのできない）芸術が社会にどのような影響を与えるのかを分析するアプローチを記述することにしたい。

1-4-1. ゲオルク・ジンメル：芸術のアナロジーとしての社交

このようなアプローチは実は決して新しいものではない。ゲオルク・ジンメル(1858-1918)にその源泉を見出すことができる。彼のアプローチはしばしば、芸術がそうであるゆえに社会もまたそうであるというロジックを取っている。

ジンメルにとって芸術は、かつて（ルネサンス時代）「全てを包括する力」、「現存する能力の総計、これまでに獲得した発展の頂点」を表していたが、いまやこうしたものは芸

術作品からは読み取れなくなっており、「芸術がもつ力は、ちょうど光り輝く惑星がバラバラの隕石に分解されてしまったかのように、様々な無数の個々人に分散してしまっただかのように見える」(Simmel 1890:39)。つまり、彼にとって近代の芸術は、芸術の傾向全体や、芸術作品の内容（例えば人類の発展）を表すことは無くなってきている。そしてその代わりにジンメルは、芸術作品をむしろ単なる「形式 (Form)」のなかに見る。「この形式が自己目的になり、自己の能力と自己の権利とから活動的となり、それ自体から[...]、選択し想像するようになるやいなや——そこに芸術があり、この芸術はまったく生活から離れ、芸術に役立ち、芸術によっていわばふたたび生産されるもののみを生活から取り出す。[...]これらの諸形式がいまや獲得するのは独自生命であり、この独自生命とは、[...]内容へのすべての定着からの解放の実現である」(Simmel 1917=2004:60-63)。ジンメルによれば、芸術は内容からは解放された形式であり、それは自己目的的に、生活から離れて再生産される。芸術はメッセージのないままに、しかし「形式」のもとで自己目的的に活動するのである。

しかしジンメルの最大の特徴は、「形式」によって芸術だけを理解しようとするのではなく、芸術以外の様々な社会をもまた芸術と同じように「形式」的な側面から見ようとするところにある。例えば、ジンメルは「社交 (Geselligkeit)」もまたこの点で芸術と同様だとする。「われわれは社交を社会化の遊戯形式とみなし、そして——〈必要な変更を加えて〉——内容の明白な具体性への社交の関係を、実在への芸術作品の関係と同じとみなす」(Simmel 1917=2004:65)。というのも、次にジンメルが述べているように、社交もまた、会話のための会話であり、会話それ自体の内容やメッセージ、行為者の意図はそれほど重要ではないからである。「人びとは真面目な生活においては、彼らが伝えようとする内容や、たがいに分からせようとする内容のために話す。しかし社交においては話すことが自己目的になり、[...]それには独自の芸術的な法則がある」(Simmel 1917=2004:75)。なぜジンメルはこのような社交を重要なものとして取り上げなければならないのだろうか。ジンメルによれば社交とは「もっとも純粋な、もっとも透明な、もっとも容易に興味を引く様式の相互作用、平等者たちのあいだの相互作用である」(Simmel 1917=2004:71)。すなわち、目的なく続けられる会話のための会話のなかに、あるいはメッセージのよくわからない芸術作品のなかにこそ相互作用の最も純粋な社会関係が現れているのである。

芸術作品をその意図や原因にさかのぼって措定できず、ただスタイルや形式によって、すなわちある作品と他の作品との違いによってしか把握できない。しかし、このことはジンメルにとっては芸術に固有の特徴ではなく、社会全体がそうなのである。つまり我々の現実も芸術と同様に極めて複雑であり、かつ個人も複雑であり、にも関わらず、そこには社会として何らかの規則性が見られるからである。それゆえスタイルや形式を分析する方法を、芸術以外の領域にも適用することが可能になってくる。この意味でジンメルの著書『貨幣の哲学』は、まさに芸術と同じように貨幣をその内容ではなくて形式的な側面から分析しようという意図であったといえる。

1-4-2. 芸術と他の社会領域との関係

このようなアプローチとは異なる文脈ではあるものの、芸術が他の社会領域にどのような影響を及ぼすのかという観点からの研究も行われているので、ここではそのいくつかを紹介することにしたい。

芸術社会学の多くは、まさにベッカー、ルーマン、ブルデューがそうであったように、多くの場合、芸術を自律的で独立しているものとして記述している。しかし、このことは決して、芸術がまるで孤島のように社会という広大な世界のなかで孤立していることを意味するわけではない。芸術は固有のダイナミズムに基づいて、他の様々な社会領域と関係を結ぶことができる。ミリアム・ケルスティン・ホルは、このような芸術と他のシステムとの関係を「相互システム間の関係」として次のように捉えている。一方で作者や鑑賞者は、芸術を通じて、他の社会領域を観察することができる。他方で、政治や経済も、自らの動機に基づいて、つまり権力の正当化のために、あるいは売上のために芸術を扱うことができる(Holl 2011:183-184)。例えば、一方で芸術の作者や鑑賞者は、政治的事件やお金への欲望、学術的な議論、マスメディアの情報をこうしたものを芸術作品の題材として、芸術的な観点から観察することができる。他方でギャラリーは、どれだけ芸術的価値の高い作品であっても、それを「商品」として扱い、売れるか否かを観察しなければならない。法律家であれば、作品のなかに描かれている猥褻な表現が合法か違法かを観察するであろう。芸術作品ひとつを手にとってみても、そこにはたんに芸術が関わっているのではなく、様々な社会領域が関わっていることを知ることもできるだろう。ハंक・デ・ベルクは「ある記号の意味は、固定的なものでも静的なものでもなく、むしろそれぞれの状況で別様でありうる。というのも、まさにその記号は、様々なコミュニケーションのプロセスのなかで、様々な差異の広がり（対立）を持ちうるからである」(Berg 1993:36)と述べ、芸術をより広い社会的連関のなかで観察するように提唱している。

ではこうした芸術と他の社会領域との関係について、どのような研究があるのだろうか。以下でいくつか挙げることにしたい。

ドイツの社会学者ミヒャエル・フッターは、芸術は新しい価値を創りだし経済成長に影響を与えるという観点から、芸術と経済との関係を研究している。彼の研究のひとつによると、14世紀以降、ペストの脅威が去ったフィレンツェでは、大家族企業が再登場し、宮廷生活的ライフスタイルが普及、中間層が著しく増大していた。そのなかで芸術作品は、その内容を越えた意義を有するようになった。14世紀の画家マサッチオによる『聖三位一体』は、一方では父と子と精霊を描いた宗教画でありながら、他方ではその背後にある建築物が極めて詳細に描かれており、その建築主が容易にわかるようになっていた。さらに15世紀のフィレンツェの画家ドメニコ・ギルランダイオによる『聖母マリアの誕生』でも、一方では宗教画でありながら、他方では15世紀の「美しい家」が題材とされており、ひと

つの居住空間のなかに、壁の木製はめ込み細工、柱の化粧しっくい、登場人物の金襴の衣装などが描かれている。これらはどれも、その当時の工房で製作可能なものであった。それまでは質素で装飾を施さない部屋が一般的であったが、この絵は新しい中間層のライフスタイルをも描いていたのである。この時代の絵画の特徴は、たんに絵を描いているのみならず、いわば新しい需要をも描いていたのである(Hutter 1986:15-16)。こうして芸術はこれまでには存在しなかった新しい経済需要を生みだし、経済発展に貢献するのである。

フッターの研究した時代とは異なり、戦後の新しい経済体制としての脱工業化社会、つまり広い意味で情報、知識やサービスなどの経済分野が大きく発展する社会と芸術との関連で論じた研究もある。社会学者のフェザーストーンは、「経済の文化的次元」と、「文化商品の経済」(Featherstone 2007:82)という二つの局面から分析している。彼によれば、戦後ますます「物不足 (scarcity)」が解消されていくなかで、経済成長を維持し、供給過剰を解消するためには、消費者に「浪費 (squander)」、つまり自由な消費をさせなければならなかった(Featherstone 2007:21-22)。1920年代のアヴァンギャルド、また特に1960年代のポップアートやポストモダニズムは、(アンディ・ウォーホールがキャンベル社のスープ缶を作品にしたように) 日常的な商品を芸術とみなした(Featherstone 2007:25)。そのとき、高尚な(芸術的)文化と低俗な(非芸術的)文化の境界は崩壊し、こうして何もかもが芸術作品と見なされるようになる。そこではいまや「表現的な反逆者、スタイル的なヒーローとしてあらわれる芸術家による、ロマンティックなボヘミアンのライフスタイルのもつ魅力が強いテーマとなる」(Featherstone 2007:25)。商品の芸術化によって、芸術もまた商品化する。いまや絵や彫刻だけでなく、都市や日用品や家具や車までもが、機能的な利用価値ではなく、美的なデザインとして、つまり芸術作品として扱われるようになり、そのような芸術商品は企業にとっては利益になる。このように企業は自らの利益のために芸術を利用し、芸術もまた自らの範囲を拡大するために、経済を必要とする。いわば芸術と経済の相互依存関係こそが、ポストモダンの消費社会というわけである。

他方で、消費的な側面よりも生産的な側面に焦点を与えているのは、社会学者の Menger である。彼は近年の経営哲学がフレキシビリティ、クリエイティビティ、イノベーション、個性(あるいは自己実現)、オリジナリティなどの理念に傾倒している状況に注目している。これらの概念がなぜ芸術的なのかについて、ここでは詳しく解説する必要はないであろうが、確かに際限のない新しさへの追求を是とする企業とは、まさにアヴァンギャルドなどの芸術家そのものである。彼によれば、芸術はもはや労働の否定ではなく、現代の労働そのものになっている (Menger 2002:9-10)。なぜなら、「個人の希望は、いまや社会的・経済的な必要によっても、(筆者注：ピューリタンの意味での) 儉約さの理念によっても特定されないからであり、人びとは、直接的に欲求を満足させるという快樂主義的な儀式を通じて、息をつく暇なく、いつも新しくなり、継続性がないためにすぐに無意味になるような娯楽の競走へと向かっている」(Menger 2002:23)。直接的な労働作業から生じる物質的満

足から離れている限り、資本主義の駆動力であったプロテスタントの倫理は根拠を失い、むしろ資本主義に破壊的な影響を及ぼすと、彼はダニエル・ベルの議論から主張している。そして、このような社会状況から雇用は不安定になると指摘する。すでにこれまで述べてきたとおり、芸術においては作品を統一的に評価する基準など存在しない。それと同様に、労働者も、コンピテンシーやタレントといった大雑把な評価基準によって判断されるようになる(Menger 2002:92)。芸術において、作品を客観的・統一的に図る基準がなくなり、代わりに「グー (goût)」などの内容のない曖昧な尺度が生まれたのと同様なのである。

芸術と経済の関係を対象にするアプローチにおいては、近年のポスト工業社会の特徴が、芸術の全面化にあると捉えられているので、ジンメルのアプローチと同様、これまで芸術とは考えられていなかったような対象までもが、芸術へと含まれている。例えば、都市や観光、祝祭、ファッション、広告、プロダクト・デザインもまた、芸術なのである。これらはどれも日常とは違った見方を（日常的に）提供し、これといった目的もないままに、既存の規範や価値観を多様で流動的なものへと変えていく。そこでは経済的な利益を上げるために、生活の必要性に基づいた利便性の高い機能的な商品よりも、（本来経済的には利益にはならなかったはずの）デザインやスタイルのほうがより重要になる。

いずれにしても、芸術と経済との関係に焦点をあてた研究からわかるのは、芸術はいまやたんに美術館やギャラリー、書籍という限定された物理空間のなかにもみ存在するのではなく、その他さまざまな領域にも発展しているということである。これをネガティブに捉えるかポジティブに捉えるかは別として、芸術を研究することの現代的意味をこれらの研究は提示している。

しかし経済だけでなく他の社会領域にも影響を与えるということはここで提起しておきたい。本論からは脱線するが、例えば恋愛の領域である。ヴェルバーが研究しているように、「愛と小説は共に進化してきた」(Werber 2003:10)。今日「恋愛」として理解されているものは近代以前には存在しなかった。階層化された社会において人生のパートナーを選択してきたのは、個人ではなく家族や両親、一族や首領たちであり、貴族、ツンフトやギルド、農民たちは同じ階層の人間と結婚した。婚姻関係を結ぶことは、親族関係のなかでは政治的に重要な問題であったのだ (Werber 2003:27)。近代以降になって初めて、政治にも経済にも左右されず、「比較できない唯一の他者の特徴が、愛の主要な動機であるべきだ」という主張が18世紀になされるようになる」(Werber 2003:31)。このような変化に影響を与えたのは小説であった。「小説文学は、愛を必要性の観点（自然、本能、風習）で扱うのではなく、偶発性を扱い、[...]コミュニケーションが成功することのありえなさに向きあう」(Werber 2003:40)。このような恋愛を「ロマンティック・ラブ」、つまり日本語に直訳すると「小説的恋愛」と呼ぶのは偶然ではない。小説は恋愛を素材として扱うために利用し、恋愛もまたその実現のために小説を利用してきたのである。このようなヴェルバーの研究は、極めて重要である。なぜなら今日の現代社会でも、このような構図は有効だろう

からである。実際、多くの若者たちは、現実のなかで実際に「恋愛」を始めるよりもずっと早く、小説やドラマ、漫画のなかで「小説的恋愛」を経験しているはずである。そうであるとするのなら、芸術が恋愛にどのような影響を与えているのかについても研究する価値があるだろう。

芸術と他の社会領域（経済や恋愛）との関係性について注目するアプローチから指摘できることは、芸術はいまや社会の一領域だけに限定されてはおらず、あらゆる社会領域とますます強い関係を取り結ぶようになってきているということである。社会には存在しない、あるいは社会の外側にある「非日常」として芸術を扱うことは、明らかに現代社会ではもはや不可能になっており、むしろ芸術は「日常」そのものになっている。

このような考えに立つと、私たちが日常的に経験している様々な社会現象は、「芸術」との関わりで分析することもできるようになるであろう。例えば、経済的に価値のある商品（例えば家電や通信機器、自動車）、労働市場で必要とされる人材、個人のアイデンティティ、恋愛関係、旅行・観光、こうしたものは一見すると、芸術とはほとんど何も関係していないように見えるかもしれないが、これらのある種の社会における芸術の拡大化現象のうちに、あるいは極端に言えば、芸術作品そのものとして、分析することもできるようになるだろう。私たちは、芸術家のような人材になりたいと思い、芸術作品のような商品を作らなければならないのであり、恋愛小説のような恋愛関係を、芸術家のような自己アイデンティティ構築しなければならないのであり、私たちが住んでいる日常の町もまた、芸術作品のように演出されなければならないというような社会環境のなかで生きているのかもしれない。

本論ではこのようなアプローチからは研究できないが、芸術社会学はいつでもこのようなアプローチが考慮に入れられながら研究されるべきであろう。

おわりに

本章では、芸術社会学の基本的なアプローチを記述してきた。そこから次のように本論のアプローチを定式化することができる。(1)芸術を単なる社会の反映とみるアプローチでは、意図やメッセージが伝達されないような作品、すなわち社会学における通常の意味での「社会」とは異なっている点が考慮されていない。(2)それに対して、芸術を社会の外側にあるものとみなすアプローチによって、芸術が社会の外側にあり、我々の常識を覆すような批判や新しさや未知のものを表現するものであることを明らかにすることができる。しかし、このように芸術を社会の外側にあるものとして位置づけることによって、今度は芸術を社会的なものとしては扱えなくなってくる。(3)そこから、芸術それ自体を可能にする場やシステムのなかに社会性を見いだすというアプローチが登場してくる。極端な言い

方をすれば、芸術作品を表現・鑑賞するという場所やシステムが社会化されているのである。このことはひどく矛盾しているように思われるかもしれないが、日常的に経験することもできるだろう。つまり、私たちは芸術作品から、そこに今まで自分たちが経験したことのない、常識を覆すような何か新しいものを経験することができる。しかし、全く予期できないものを鑑賞できるだろうということを芸術のもとで予期してもいるのである。美術館で未知の経験をしようと期待する鑑賞者が、まさかそこで本当に強盗にあうことまで期待はしないだろう。そして、期待できないものを期待するというこの枠組みのなかで、芸術家や鑑賞者たちが（あるいは出版社、美術館などが）日々行為しているのである。この意味で芸術は社会的なのである。

(4)さらにこのような芸術を通じた行為やコミュニケーションをむしろ社会関係そのものと見るジンメルのアプローチと、芸術が他の社会領域（特に経済）に与える影響を研究するアプローチがある。本論ではこのアプローチを分析枠組みには用いないが、これらのアプローチによって、芸術の社会的な研究が、社会学全体にとってどのような意義があるのかを常に再確認することができる。すなわち、現代社会は、私たちが考える以上に社会と深く結びついているのであり、芸術は社会の周辺に位置する（あってもなくてもどうでもよい個人的な価値にすぎない）ものとは、もはや考えられないのである。たんに絵画や文学といった領域にかぎらず、都市、観光、インテリア、ファッション、ポップカルチャー、工業製品、ライフスタイルに至るまで様々な領域に芸術は関係している。これらの領域をたんに一個人の美的な（美学的な）観点から記述するのではなく、あるいはまたそれとは逆に、これらの領域をたんに経済的な有意性や政治的・階級的イデオロギーといった「芸術ではない何か」に還元することなく記述する方法が検討されなければならないだろう。しかし、本論では芸術が社会にどのような影響を与えるのかではなく、まずそもそも芸術が社会のなかでいかにして成立するのかを明らかにすることを目的としている。

そのためには、1-3.で記述したように、「アート・ワールド」、「場」、「システム」等、様々なアプローチが考えられるが、本論では芸術システム成立のプロセスをもつばら「なぜ人々は芸術に参加するのか」という動機の水準で分析することにしたい。

このような動機に注目する方法は、もちろんある点を見逃すことになる。「場」や「システム」という分析枠組みを使うことの利点のひとつは、いちいちそれぞれの行為者の動機を確認することなくオートマティックに、行為やコミュニケーションが展開していくという側面を把握することができるようになることであろう。芸術システムが確立された現代社会は、いちいち個々人の動機を確認しなくても、芸術作品を制作し鑑賞することができるのであり、まさにこのことが場やシステムのもたらす効果なのである。しかしそれにも関わらず、芸術という、非社会的にも、社会的にも見えるこの厄介な対象を社会的に分析するためには、まずその動機が何であるのかを明らかにしなければならないだろう。このような観点のもとで、本論ではこの問題を東ドイツという限られた事例ではあるが、

考察することにした。

)

)

第2章 芸術へのシステム理論的アプローチ

前章では、芸術を社会のひとつとして社会学的に分析する方法を提示した。とくに 1-3. では、芸術という一見すると社会的でないように見えるものが、場やシステムといったかたちで社会的に制度化されるというアプローチを紹介し、本論ではこのアプローチによって、芸術の社会学的な説明を試みることにする。しかし、本論の問いは、「なぜ、何のために人は芸術作品を制作したり鑑賞したりするのだろうか」という点にある。場やシステムという制度の社会性を指摘しただけでは、まだこの問いに十分に答えることはできない。そうした制度がそもそもなぜ社会的に作られなければならなかったのかが、明らかにはなっていない。本章では、この疑問に答えるための理論的枠組を提示することにしたい。

「なぜ芸術か」という問いはこれまで芸術において、明らかに禁止されてきたように思われる。19世紀からフランスで流行した「芸術のための芸術 (l'art pour l'art)」というスローガンは、芸術は自己目的的なものであって、芸術を芸術以外の何かのために利用してはならないということを表しており、「なぜ」や「何のために」という問いを不可能にしている。しかし社会学にとっては、すべての行為者は、何かのため（何らかの目的、動機、意図、利害を実現するため）に他者と関わるのであり、芸術を介した人々の関わりも同様である。それゆえ社会学的に見れば、人々は芸術を例えば「名声 (reputation)」のために (Becker 2008:351)、ある集団の「優越」のために (Bourdieu 1992=1995:95)、自己実現のために、お金のために利用していると言える。確かに、行為者たちはそのような理由から芸術活動へと参与しうるだろう。しかしこの説明はまだ充分ではない。なぜなら名声も優越感も自己実現もお金も、わざわざ芸術活動に参加しなくても、政治活動や経済活動、学問を通じても達成可能だからである。それゆえもう一度繰り返し、人々は何のためにわざわざ芸術に参加するのかということをお問わなければならないだろう。むしろこの問いに取り組むためには、政治や経済、学問など他の社会領域では達成できない何らかの成果が芸術にあるに違いないという視点を持たなければならないだろう。

このような問いに対しては、システム理論のアプローチは極めて高い有効性を発揮することができる。ルーマンのシステム理論は「差異 (Differenz)」や「分化 (Differenzierung)」という概念を基本的な分析の前提にしている。このことが意味するのは、あるシステムは、「部分 (Teil) / 全体 (Ganze)」ではなく、「システム (System) / 環境 (Umwelt)」の「差異 (Differenz)」によって成り立っているということである (Luhmann 1984:20)。このような方法をここでわかりやすく提示するために、これを例えば自己アイデンティティに置き換えてみよう (ただし、社会システムは自己アイデンティティなどではないのでこのような比喩は正確には適切ではない)。「私のアイデンティティ」を知るためには、「部分 / 全体」のアプローチからすると、私の内面にある様々な記憶の断片を拾い集め、これまで私が経

験したものを総合し、そこに何らかの共通点を見出そうとするだろう。しかし、「システム／環境」の差異を前提にするアプローチは、むしろ私を知るために私の内面を見るのではなくて、私の外部（環境）にあり私と関係している人たちに注目する。このような他者との比較を通じて、他者によっては代替できないような何らかの能力や人間性にアイデンティティを求めることになるだろう。自己は一方で、独自のものであるが、他方でそれが他者との差異を通じて得られるという意味では、環境依存的でもある。このアプローチは芸術の分析にも応用することができるだろう。すなわち、芸術内部を見るのではなくて、むしろ芸術以外の社会領域との違いに注目することになる。本論では序章においてすでに、芸術作品の内容を全く読み取ることができないという前提から、問いを展開してきた。この意味でも、芸術内部よりも外部へと目を向けさせるこのアプローチを採用する利点がある。

本章では、社会システム理論からいかに芸術を分析できるか、その方法を模索することにした。まず第1節では、まず社会システム理論の基本前提として、社会システム理論がコミュニケーションをどのように捉えているかについて記述する。第2節では、芸術をコミュニケーション・システムのひとつとして記述する。第3節では、この芸術システムが、他の社会システム（政治・経済・法・学問・マスメディア等々）からどのように違っているのか、その差異（Differenz）は何なのかを記述する。この記述を通じて得られた知見から、それを実際に検証可能なかたちで提示することにした。

2-1. 社会システム理論におけるコミュニケーション

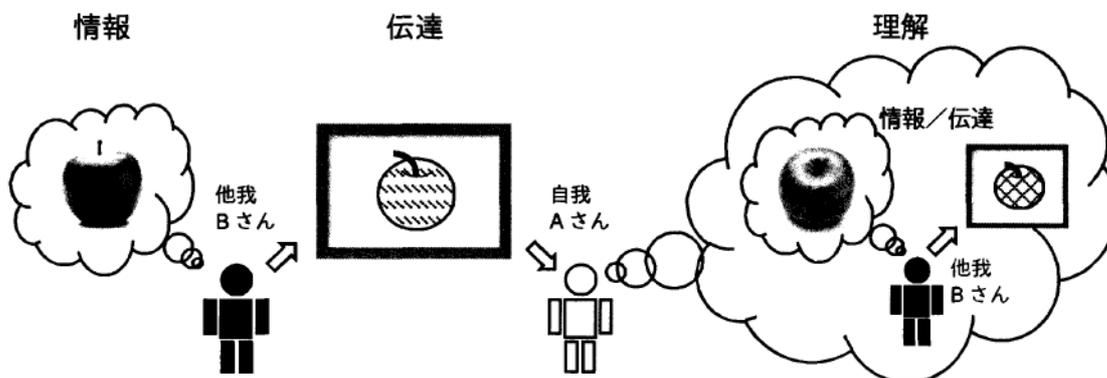
すでに第1章3-3で述べてきたように、ルーマンによれば、社会システムはコミュニケーションを最小構成要素としており、芸術もまたひとつの社会システムとしてコミュニケーションによって成立する。すでに述べたように、ルーマンのコミュニケーション理論は、他者に何かを伝えるあるいは働きかけるという意味での行為理論とも異なっているし、また「送信／受信」の交換を想定するコミュニケーション理論とも異なっている。その違いの要点は、コミュニケーションにおいて、発話や表現行為が重要になるのではなく、それらの「理解」のほうを強調している点である。いくら他人に向かって何かを主張したり、何かを行為したとしても、それが他人に理解されなければ、システム理論にとっては殆ど意味がないといえるだろう。どれだけ未来の人々のためにタイムカプセルを埋め込んでも、それが誰にも気づかれないで地中で眠っているのなら、それは存在しないと同じことなのである。したがって、システム理論にとって、「アクター」になるのは、「行為者」ではなくて、むしろ「観察者」である。そうしてみると、例えばこの「論文」を發表するという行いも、何かを他人に主張するという「行為」的側面が重要になるのではなく、そうした

何らかの主張を他者が読むこと、「観察」することのほうがはるかに重要である。あるいは論文を書くという行為それ自体も、何かの「読み込み作業」である。いまここで行っているのはシステム理論を読み込む作業からである。あるいはここでたとえ統計データをとっても、フィールド・ワークに出かけても、資料を収集しても、それは何らかの現実を読み込む作業であるのだから、一作者はいつでも一読者なのだということになる。この意味でルーマン理論において「生産／受容」の区別はほとんどないと言ってよい。

2-1-1. 自我による思い込みとしてのコミュニケーション：情報／伝達の理解

このことを前提にしたうえで、再びルーマンにとってコミュニケーションの定義である「情報／伝達」の「理解」を再び詳しく見ていくことにする。彼のコミュニケーション理論は複雑なため、ここでは以下の図1を用いながら、説明することにしたい。ただし以下の図では、「りんご」と「りんごの絵」を事例として用いるが、ここでは芸術コミュニケーションの特徴を説明しているのではなく、通常の言語コミュニケーションをも含めた一般的なコミュニケーションについて説明する。絵を事例に用いるのは、視覚的なわかりやすさを優先するためであり、芸術のコミュニケーションについては、あとで別の図を用いて説明することにしたい。

図1：コミュニケーションにおける情報／伝達／理解



まずAさん(自我)は、Bさん(他我)が「伝達」した「りんごの絵」を鑑賞している。この絵が何かを伝達している以上、このときAさん(自我)は、絵が示しているその何らかの「情報」を想像するだろう。つまり「りんごの絵」が指し示しているのは「りんご」だと「理解」するはずだ。このケースはあまりにも単純かもしれないが、しかし厳密に考えてみれば、ルーマンも情報を「シニフィエ」として、伝達を「シニフィアン」としても言い換えている(Luhmann 1996c: 379)ように、情報(りんご)と伝達(りんごの絵)とは、必ずしも自動的に一致しているわけではない。つまりこの絵が指し示しているのは、「梨」かもしれないし、「さくらんぼ」かもしれない。だから、情報と伝達がどのように対応して

いるのかは、客観的・自動的に決まっているのではなくて、自我（Aさん）が自分自身で「選択」しなければならないのだ。こうしてAさんは、情報と伝達とが「違っている」なかで、この絵はおそらく「りんごの絵」であり、その内容は「りんご」だと、情報／伝達の違いを処理して「理解」しなければならない。こうして、自我（Aさん）が情報／伝達の違いを「理解」するとき、初めてコミュニケーションは成立するのである。

このことをルーマンは次のように述べている。「自我（Ego）が（訳注：情報と伝達という）2つの選択を区別し、この違いを自分自身で処理することができるとき、このとき初めてコミュニケーションは成立する。[...]この違いは、自我が他我（Alter）を観察するなか存在する。自我は何が伝えられているのかを、伝えるという行動から区別することができるのである」（Luhmann 1984:198）。コミュニケーションとは、他我が何かを伝達することであるのではなく、なによりもまず自我が、情報／伝達の差異を引き受けて「観察」し、自我自身がその違いを処理して「理解」することなのである。このような把握の前提になっているのは、コミュニケーションを「行為者」の側ではなく「観察者」の側から捉えようとする試みであり、ここから生じる最大の帰結は、コミュニケーションが、極めて不確実で偶発的なものとして捉えられるようになるということだ。ルーマンが述べているように、「私たちは毎日コミュニケーションを経験し、それを実際に行い、それがなければ生きていけないにも関わらず、コミュニケーションは不確実である（unwahrscheinlich）」（Luhmann 1981:190）。つまりコミュニケーションが成立するのは、いつでも失敗へと転落しそうな綱渡り状態のなかでなのである。

ルーマンによれば、このようなコミュニケーションの不確実性（Unwahrscheinlichkeit）は、情報、伝達、理解の3つの水準で起こりうる。(1)まず相手が何を考えているのかを理解することがそもそも不確実である。(2)コミュニケーションがその時その場に居合わせる状況を越えて到達する（Erreichen）かどうか不確実である。(3)たとえコミュニケーションが到達し、理解されたとしても、さらにそれが受容される（annehmen）こと、あるいはコミュニケーションが成功（Erfolg）することが不確実である（Luhmann 1981:190-191）。つまり、上記の図の事例に即して言えば、Bさん（他我）がどんなことを「情報」としているのかはAさん（自我）の側から正確に知ることなど不可能である。またBさんが「伝達」した絵が、そもそもAさんの目に止まるかどうかもまた、不確実である。特にその伝達を気に留めずに通りすぎてしまうということは、しばしば起こりうる。さらに、その絵はりんごを伝えているのだとAさんが正しく理解するかも不確実である。なぜなら、「りんご」を「梨」として理解するかもしれないからだ。

この3つの水準の不確実性のなかで特に本論の問題関心にとって重要なのは、「情報」の不確実性であろう。本論の最初の問いに立ち戻ってみると、本論の問いは、なぜ芸術作品（少なくとも東ドイツの1980年代の東ドイツのアンダーグラウンド文学作品）は、作者の意図や目的、メッセージを明示しないのかということであった。このような芸術作品を

改めてコミュニケーション理論から観察してみると、そこから明らかになってくるのは、これらの芸術作品が何を表しているのか、つまり何が「情報」となっているのか不明瞭になっているということである。作品が「何か」(情報)を伝えようとしていないのなら、こうしたものは、社会学がいう意味での「コミュニケーション」や「行為」には該当しないように見える。しかし、ルーマンのコミュニケーション理論によると、そもそも通常のコミュニケーションにおいても、その「情報」は原理的には不確かなままにとどまっている。そうしてみると、ある情報がBさんからAさんへと小包やメールのように情報を「移転」という図式は、コミュニケーションにおいては成り立たない。なぜなら、たとえBさんがAさんに何かを伝えることに成功したとしても、Bさんが考える情報とAさんが考える情報とは、原理的には異なっているからである。ルーマンによると、「この〔訳注：移転の〕メタファーは、『移転』されたものの同一性を誇張している。このメタファーを用いると、移転された情報は、送信者と受信者にとって同じものであると想像しないではいられなくなる。それが当たっている場合もあるかもしれないが、このような同一性は、情報の内容がもつ性質によってあらかじめ保証されるのではなく、まずもってコミュニケーション過程のなかで構成されるのである」(Luhmann 1984:194)。つまり、そもそもあるひとつの情報はAさんとBさんとのあいだで異なって見えているのであり、この意味で相互に正しく同一の情報を共有することはできない。上記の図をもう一度確認してみると、他我が見ているであろう情報と、他我が見ているだろうと自我が推測する情報(つまり上記の図における自我の理解のなかでの情報)とは、そもそも完全に一致してはいないし、テレパシーを使って他我の頭のなかを直接見ていかない限り、完全な一致など不可能である。しかし、それでもAさんが情報を正しく理解していると言えるのなら、この絵を見たあとにBさんと話すなかで、Bさんから「誤解」を指摘されないからなのである。この意味で、Aさんがこの絵の情報はりんごなのだ理解できるのは、Bさんが「いいえ、これは梨です」と訂正してこないからなのであって、決して情報を完全に共有したからではない。コミュニケーションが進行する過程のなかできっとお互いに理解しているのだと「構成」されるのである。そうであるのならば、そもそも情報が何であるのかわからないように作られた芸術作品においても、自我がそこに何らかの「情報」とその情報の「伝達」とを「理解」するのならば、コミュニケーションは成立することになる。それゆえ芸術作品は、いまや非社会的で非コミュニケーション的な何かではなくなってくるであろう。

すでに述べたようにルーマンにとってコミュニケーションは、何らかの他我による情報伝達によって成立するのではなく、自我がそのように情報伝達が行われていると理解することによって成り立つ。こうしたコミュニケーションの普遍的な原理を芸術にも応用するとするのなら、次のように言うことができる。少なくとも、作品それ自体のなかに芸術的な何かが含まれているのではなくて、何らかの出来事や対象を、「作品」とみなし、それを芸術的な何かだと受け取る場所に芸術はある。社会システム理論においては、芸術もま

た「理解」の水準に存在することになる。こうした芸術の捉え方は複雑かもしれないが、明らかに芸術それ自体も、こうした理解の水準において作動しているように見える。例えばマルセル・デュシャンが便器をそのまま展示した作品『泉』を見てみれば、このことがわかるだろう。この作品には、芸術的な何かを示す内在的な特質（例えば画力や造形力などの模写力、色彩の使い方やタッチ、構成、テクニク）を示すようなものは何もないように見える。それにも関わらず、芸術作品として扱われるのである。

しかし自我による独断的な読み込みだけでコミュニケーションが成立するという説明だけでは、まだコミュニケーションがたんに一回限りで終わってしまうような印象が持たられるかもしれない。むしろ私たちが一般的・日常的に想定しているコミュニケーションは、何度も継続して続いていくものであるはずである。以下ではどのようにして、このような独断的なコミュニケーションが継続して再生産されていくのかについて説明することにしたい。

2-1-2. コミュニケーションの接続：動機の帰属（割り当て）とその受容／拒絶

ではいかにしてコミュニケーションは再生産されていくのだろうか。コミュニケーションが継続して次のコミュニケーションへと接続していくためには、他我（Bさん）の伝達を受けたあと、自我（Aさん）自身も何らかの伝達を行なうということが必要になってくる。本節では、以下でそのメカニズムを詳しく述べていくが、結論を先取りしていうのなら、あるひとつの伝達から次の伝達へと結びつくためには、自我が他我による伝達を前にして、そこに何らかの意図や動機を読み込み、さらにそれを受容または拒絶することが必要になってくる。

社会学者のグレスホフは、ルーマンのコミュニケーション理論を参照しながら、コミュニケーションが継続して再生産されるメカニズムの前提として、コミュニケーションそれ自体のなかに「動機」が含まれている点を指摘している。グレスホフによるとルーマンのいう「選択（Selektion）」は、もうそれ自体で「意図や関心に基づいた、主観的な出来事である」（Greshoff 2008:456）。

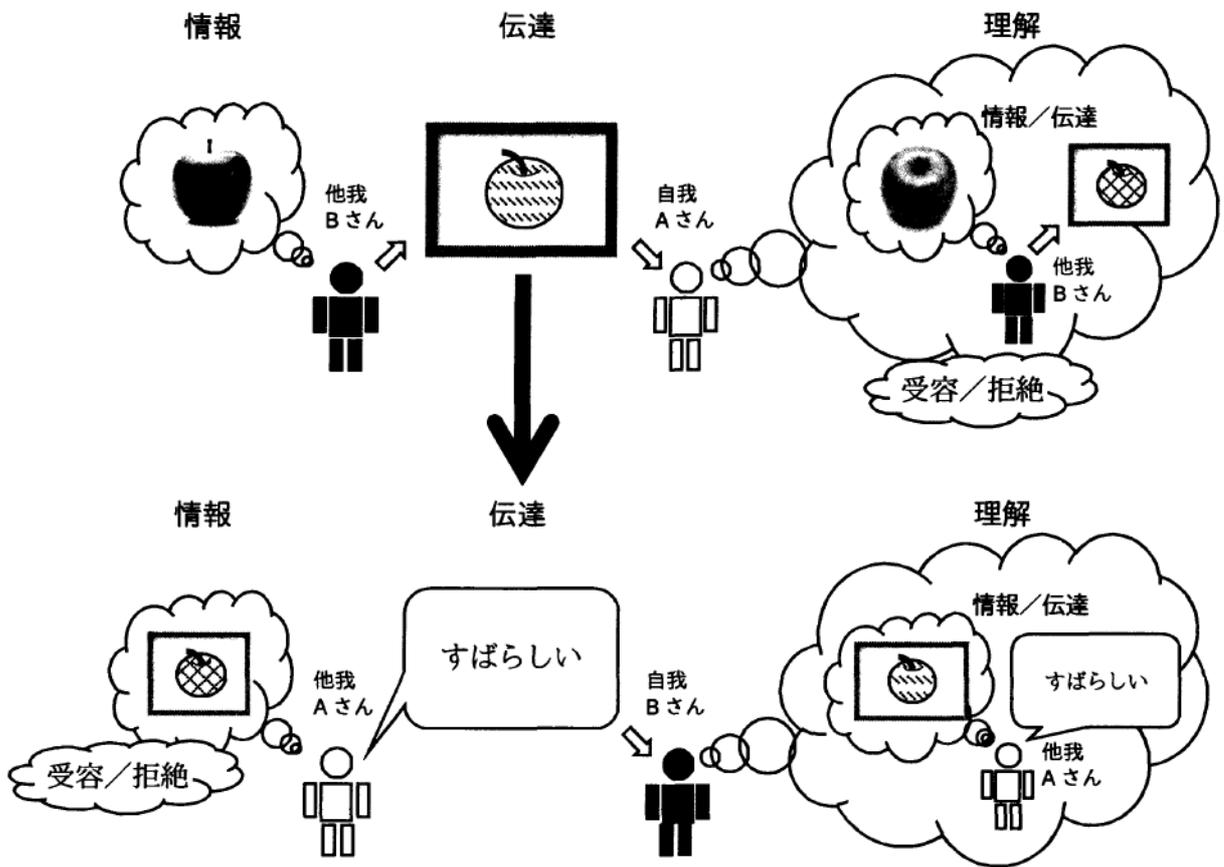
まず情報の水準でいうと、ルーマンも述べているように、情報はもうそれ自体で意図的である。「環境からシグナルを受信したことの自動的な結果（logische Konsequenz）として情報が本当に受動的に獲得されるわけではない。むしろ情報はいつでも意志的な要素を含んでいる[...]。つまり、情報が産みだされるようになる前に、情報についての関心（Interesse）が形成されていなければならない」（Luhmann 1997:71-72）。つまり、何かの情報を「選ぶ」からには、そこに何らかの関心あるいは意図があるというわけである。上記図1の場合に当てはめてみると、そもそも梨やさくらんぼの絵ではなく、わざわざ「りんご」を情報として選んだのだから、そこには何らかの理由があるはずであり、だから何か情報が情報として選びだされるとき、不可避免的に何らかの意図が含まれているはずだということになる。

またグレスホフが指摘しているように、伝達行動もまたそれ自体で意図的である。Bさんが「りんご」という情報を選んだだけでなく、「りんごの絵」という伝達行動を選択したということにも、何らかの意図が含まれるはずである。なるほど「りんご」という情報は確かに新しかったかもしれない。しかし、新しいものはいくらでもあるのだから、そもそもそれを伝えなくてもよかったはずである。それにも関わらず、それを伝えてきたというまさにこの点で選択的であることは避けられない。さらに伝達方法もまた選択的である。なるほどBさんは「りんごの絵」を伝達したかったのだろうが、その伝達方法は、もちろん絵でもよいだろうが、言葉でもよいし、口頭で伝えることも手紙やメールで伝えてもよいはずであり、様々な伝達手段があるのであり、そのなかでひとつの伝達方法を用いたのである。そうしてみると、伝達方法それ自体にも意図が含まれていることになる。このように考えて自我（Aさん）が、他我（Bさん）の伝達に選択性を見いだすのなら、このとき自我は、相手が何を期待しているのかを読み込み、相手に何らかの意図や期待や動機を組み込む、あるいは相手にそのような意図や期待を帰属させる（zurechnen）（Greshoff 2008:457）のである。

この点をもっとも簡潔に述べるなら、誰かが何かを言っているのを聞けば、誰でもそこに何らかの意図や動機があるはずだと推測しないではいられないというわけである。必ずしも全ての人たちが意図をもって伝達しているわけではないし、さらに実際にどんな意図があるのか、相手の頭のなかを覗き込んでみることはできない。しかし、情報と伝達の選択性ゆえに、そこには意図があるのだと自我が読み込みうるのだ。

このようにして、一度理解が成立し、そこに何らかの意図や動機があると自我が読み込むなら、自我はさらに受容か拒絶かの「二者択一（oder）」（Luhmann 1984:205）を迫られる。一度相手の伝達から意図や期待を読み込むならば、自我はそれを「受容（Annehmen）」するか「拒絶（Ablehnen）」するかを決定し、さらにそれを「伝達」しなければならない。この点で、「受容／拒絶」とはコミュニケーションの「接続行為（Anschlußakte）」なのである（Luhmann 1984:204）。ここではこの点を次の図2から確認してみることにしよう。

図2：コミュニケーションの接続



前節で述べてきたように、Aさん（自我）のほうは、情報／伝達の違いを「理解」してきた。この時点でコミュニケーションは成立するのであるが、しかしこのとき自我は情報と伝達との違いのなかにBさんの意図が含まれていると観察する。こうして自我はそこに他我の何らかの意図を読み込んだ場合、さらに自我はそれを受容／拒絶するかを決定し、それを伝達しなければならない。その際、上記図においてAさんは仮に「素晴らしい」という受容を表明（伝達）したとしよう。

この「素晴らしい」と表明が生じたまさにこの瞬間に、コミュニケーションの接続にとって極めて重要な契機が生みだされる。この表明をもって、今度はBさんが受け手になり、自我と他我の交代が生じるのである。すなわち、これまで自我であったAさんは他我になり、これまで他我であったBさんは、今度は情報と伝達の差異を理解する受け手としての「自我」になる。こうしてBさん（自我）は、これまでAさんがそうしてきたのと全く同じように、情報と伝達とを理解する受け手となる。つまりここでBさん（自我）は、Aさんにとって「私の絵」が情報になっており、Aさんはその絵を「素晴らしい」と伝達してきたと理解するのである。この自我／他我の逆転関係をルーマンは次のように説明している。「まずもってコミュニケーションという出来事に行為の理解が組み込まれることによって、[...]コミュニケーションは、伝達する人から伝達を受取る人へという方向を取るのであ

り、この方向が逆転できるのは、受取人が自分自身で何かを伝達すること、つまり行為を始めることによってのみである」(Luhmann 1984:227)。言い換えれば、自我は他我が何かの意図や目的をもって伝達している(=行為している)と理解することによって、自分に向かって何らかの要求が行われていることを知り、つまり他我→メッセージ→自我の方向性を知ることができる。そして、自我はそれに対する応答(受容/拒絶)を伝達することで、自我は他我へと変容し、その矢印の方向を変化させることができる。こうして、あたかもキャッチボールのように、相互的なやりとりをして継続的なコミュニケーションが再生産されるのである。

このように意図と結びつけられた伝達は、システム理論においては「行為(Handlung)」と呼ばれている。ただし、ここで注意しなければならないのは、「行為」の概念もまた読者あるいは観察者の理論的なアプローチのもとで理解されているということだ。それゆえルーマン理論のなかに登場する「行為」概念が射程に収めるのは、「行為すること」それ自体ではなく、(相手が意図をもって)「行為していると理解すること」、つまり「行為の理解(Handlungsverständnis)」である(Greshoff 2008:457)。だからルーマン自身が述べているように、「伝達を『行為』として同定することは、ある観察者の構築物である」(Luhmann 1997:86)。この意味で行為とは、行為者による情報発信ではなく、(その行為者が何らかの意図をもって情報伝達していると読み込む)観察者による情報処理戦略のひとつであるといえる。しかしこのことは決して行為がシステム理論にとって不要であるということの意味するわけではない。図2を改めて見てみるとわかるように、私たちが観察することができるのは、行為(つまり“伝達”行動)の水準だけであり、情報と理解とは自我や他我にとっても、あるいはその状況に居合わせる研究者にとっても直接見ることはできない。それゆえ「この分析の極めて重要な帰結によると、コミュニケーションは直接観察されえない。単に推測することができるだけである。したがって観察できるようにするためには、[...]コミュニケーション・システムは、行為システムとして標識されなければならない」(Luhmann 1984:226)。

以上のことを要約すると、次のように位置づけることができるだろう。コミュニケーションは「理解」すれば、そこで自己完結していくのだが、そこに何らかの意図や動機が想定され、それが「受容/拒絶」に結びつくことによって、さらにコミュニケーションが展開されていく。ルーマンにとって社会システムとは、このように「受容/拒絶」を通じてコミュニケーションの接続行為を保証する、あるいは継続的にコミュニケーションを展開することができるシステムである。そして、芸術という社会システムもまた、コミュニケーションを接続させていく選択回路(受容/拒絶)であるということになる。この点について詳しく次節で論じることにはしたい。

2-2. コミュニケーション・システムとしての芸術

前節では、コミュニケーションを情報／伝達の差異を理解することとして捉え、そこから動機の割り当て、さらには受容／拒絶の観点でのコミュニケーションの接続行為について論じてきた。そのなかで、社会システムは、まずもって「理解」が可能になるよう手助けし、そしてそこで成立した「理解」から、さらなるコミュニケーションを動機づける、つまり「受容／拒絶」へと結びつける役割を果たす。社会システムのひとつとしての芸術システムもまさにこの2つの役割を果たすのである。つまりまず第一にその対象を「芸術」として理解させ、さらにそれを「受容／拒絶」のいずれかへと差し向けるようなメカニズムなのである。このようなメカニズムは、決して作品の中に内在しているわけでも、芸術家自身の主観的な意図のなかにあるわけでもない。そうではなく、やはり「読み手」の側にある。繰り返しになるが、社会システムとしての芸術システムは、情報や伝達それ自体のなか存在するのではなく、あくまで「理解」とその「受容／拒絶」とのなか存在することになる。ルーマンは、まずこうした「理解」や「受容／拒絶」をサポートする素材として、「象徴的に一般化されたコミュニケーションメディア (symbolisch generalisierte Kommunikationsmedien)」という概念を用い、ここから生じる一連のコミュニケーションの連鎖を社会システムとして位置づけている。

以下では、まずコミュニケーションメディアとしての芸術について記述することにした。

2-2-1. 象徴的に一般化されたコミュニケーションメディアとしての芸術

「象徴的に一般化されたコミュニケーションメディア」とは、ルーマンによれば、様々な「メディア」の一形態である。そこでまず初めにルーマンにとっての「メディア」概念をここでは説明することにした。もっとも簡素に説明するなら、ルーマンにとってメディアとはコミュニケーションに必要な素材 (Materie) である (Luhmann 1986a:123)。しかしさらにルーマンはさらに抽象的な概念を使って「メディア」を「緩やかにカップリングされた諸要素」として言い換え、そしてそこにさらに「形式」という概念を「厳密にカップリングされた諸要素」として対比させることで、「メディア／形式」という2つの対概念セットのなかでメディア概念を用いている (Luhmann 1997: 198)。彼によると「メディアの諸要素が緩やかにカップリングしていて、簡単に分離可能であるということが表しているのは、人々はメディアそれ自体を知覚するのではなく、メディアの諸要素をコーディネートする形式を知覚しているということである。人々は光の原因である太陽を見るのではなく、光のなかで物事 (die Dinge) を見る。スペル (Buchstaben) を読むのではなく、アルファベットを使って言葉を読む。[...]メディアの諸要素は、形式によるコーディネートのために

解放されているのである」(Luhmann 1986a:125). このようなメディア概念は、実際には人々が直接観察することのできない実体なき概念であり、それは必ず形式とのセットでしか理解することはできない。さらに何がメディアに該当するかは観察者の見方によって異なる。例えば、紙をメディアと考えるのなら、その形式は絵であると見ることができるが、絵をメディアと考えるのなら、その形式となるのは抽象画や水彩画などのスタイルであろう。したがって、絵は見方によっては形式であり、見方によってはメディアになる。

そして、芸術もまたこうしたメディアのひとつであり、コミュニケーションのための素材のひとつなのである。それはいわば形のない粘土であり、粘土それ自体にはどんなメッセージも持たない。だからシステム理論は芸術の形を統一的に説明することはできない。システム理論から見えてくるのは、百人百通りの芸術制作があり、百人百通りの芸術理解があるというだけである。また第1章のはじめに述べたように、芸術社会学は基本的に、芸術が何であるのかを定義できない。このような考えからすると、芸術は顕微鏡で見えてくる物質的なものではない。あるいはジャンルごとに、例えば絵画や小説やクラシック音楽は芸術で、ポップミュージックは非芸術であると客観的に定義づけることもできない。コミュニケーション概念と同様、芸術もまた観察者や鑑賞者の側から捉えてみるしかないのである。だから、こういう事態もありうるだろう。私が名作クラシック音楽を芸術として拝聴しているその瞬間に、その音楽を隣の家の人間が騒音と見なすかもしれない。何が芸術であるかは、かなりの程度、読み手側の「理解」に依存している。この点をルーマンは次のように述べている。「芸術は社会的に構築された期待を前提にできるようにしなければならない。——たとえば、[...]音楽は、音楽として聞くことができる、つまり騒音とは違っているだろうものとして聞くことができる期待であり、あるいは単純に言えばそれは、コンサートホールや文学作品、美術館などのなかで芸術だと見いだされる期待である」(Luhmann 1986a:132). もちろん、このような期待を可能にするには、ミユラー＝イエンチュが主張したとおり、直接的には美術館やギャラリー、出版社、芸術大学等、様々な「組織 (Organisation)」が必要である(Müller-Jentsch 2011:82-83). しかし、そもそもこのような芸術に関わる「組織」を可能にするためには、芸術を可能にするコミュニケーションのメディアが用いられなければならない。

芸術というメディアは象徴的に一般化されたコミュニケーションメディアのひとつであるのだが、この意味でそれは、芸術というコミュニケーションが行われているという「期待」を可能にする社会メディアのひとつ (ein Sozialmedium) である。「社会メディアが成立するのは、参加者が、他の参加者が観察できるものを観察できる (あるいは少なくとも観察できるものを推定できる) ときである。[...]ある芸術家を観察したとき、ある人が思うのは、この芸術家はこの芸術作品を作りあげたときに何かを思ったということである」(Luhmann 1986a:133). 特に近代社会はこうした期待を確保することが難しい社会である。なぜなら近代社会は印刷技術の発達に伴って莫大な情報を抱えており、またその情報は基

本的に誰でもアクセス可能であるために、「伝達された情報をさらなる行動のために受けられるのか拒絶するのかが、不確かでさらに不透明になっている。見通しの効かないほど多くの人々が参加しており、コミュニケーションが動機づけしたかどうか、また何のために動機づけしたのかを確認することができなくなっている」(Luhmann 1995:203)。このような状況のなか、「象徴的に一般化されたコミュニケーションメディアは、新しいやり方で〔訳注：コミュニケーションの〕条件を整え (Konditionierung), それを動機づける」(Luhmann 1995:203)。つまり、芸術という情報と伝達と理解の選択肢があるということ (条件づけ)、そしてそれを受容する可能性を高めること (動機づけ) とを可能にする。「コミュニケーションが要求されているということを受け入れることができるのは、そのコミュニケーションの選択が特定の条件に従っている場合である。さらにこれと同時に、要求を伝達する人は、この条件に注目し、受容の可能性を高めることができ、自分自身をコミュニケーションへと後押しすることができる」(Luhmann 1997:321)。こうした芸術というメディアが、芸術という選択肢があること、そしてそれを受け容れるための動機づけをしているというわけである。こうして形式という水準での芸術作品の高度な多種多様性と、しかしメディアという水準での統一性が確保されるのであり、つまりメッセージが何であるのかが極めて不透明でわからなくても、芸術というコミュニケーションを可能にすることができるのである。

しかし、これだけではまだあまりにも抽象的であり、こうしたメディアがなぜコミュニケーションを継続させるのか明らかではない。

2-2-2. コミュニケーション・コードと芸術

そこでルーマンは、こうしたメディアにはそれぞれ独自のコミュニケーションのコードがあると見なした。「コミュニケーションを受容する動機[...]が問題でありうる状況が重要である。[...]その場合には、[...]象徴的に一般化されたコミュニケーションメディアのコードが発生するだろう。このコードは、コミュニケーションを刺激する機能、また動機づけに関する機能をも担い、それにも関わらず選択遂行を中継することを保証する、あるいは少なくとも十分に期待可能にするのである」(Luhmann 1976:15)。貨幣というメディアには「所有/非所有」のコミュニケーションコードが用いられ、権力というメディアには与党 (Regierung) / 野党 (Opposition) のコードが、真理には真/偽が、訴訟には合法/違法、そして何よりも芸術のメディアには美/醜のコードが用いられている。

このようなコードを想定することによって、それぞれの個別具体的なコミュニケーションがいかにして「システム」として継続して再生産されていくか理解できるようになるだろう。例えば、第1節に記述したコミュニケーション概念にしたがって、一枚の「絵」を見てみよう。その絵は、何か (情報) を表してそれを絵として伝えている (伝達) と私は理解する。しかし、わざわざ描く対象 (情報) を「選択」し、またわざわざ絵の具と

キャンバスによってそれを描く（伝達する）ことを「選択」しているのだから、そこには何らかの意図や動機があるに違いないだろうと私はこの絵に動機を割りあてる。もちろん、この絵は芸術としては読み込めないかもしれない。ただの落書きかもしれないし、あるいはアジテーションかもしれない。そうでなくても、ギャラリーという観察者は多かれ少なかれそれを芸術作品として扱う前に、何よりもまずそれを「商品」と理解するだろう。まず第一に芸術の二元コードは、あらゆる伝達を「美／醜」のいずれかでしか見ないことによって、芸術のために特化された芸術的コミュニケーションを条件付けしていく。その絵を一度私が美／醜のいずれかの選択肢のもとで理解しようとするのならば、そのあいだその絵は、いくら売れているのかとか、どのような政治的正当性があるのか、真か偽なのかといった他の読み方から解放されている。芸術のもとでのコミュニケーションは、この意味で政治や経済についてコミュニケーションしているのではないという意味で自律的に展開していくことになるのである。

そして第二に芸術の二元コードは、コミュニケーションが受容されるよう動機づけを行なう。一度私はそのような動機、つまり芸術的動機を割りあてるのなら、今度はそれを「受容」するか「拒絶」するか選択するように迫られる。芸術のコミュニケーションメディアは、ここに「美」（受容）か「醜」（拒絶）という選択回路を与える。このような美は、芸術作品に内在する「質」のようなものとみなされてはならない。「観察者に影響を与えるのは、芸術作品の質ではなくて、その選択性である。つまり美がつくるのは、[...]独自の選択空間に目を向けて選択を操縦すること」である(Luhmann 1976:20-21)。こうして、一度「美」として、あるいは芸術的に価値のあるものとして「受容」されたのであれば、その絵の作者は、さらに作品を生み出すよう動機づけられるし、またそれが「醜」として「拒絶」されるなら、作品制作の変更を迫られるかもしれない。「提起された意味が受け容れられることは、それが拒絶される場合よりも、繰り返しその意味が用いられるチャンスを持っている。コミュニケーションは成功であると登録され、その反復が十分に自然に起こるようになれば、記憶に留められるようになるだろう。さらに、意味提起は、受け容れられたほうが一般化されるチャンスを持っている。なぜなら、コミュニケーションが受け容れられ、そこにコミュニケーションが接続していくことは、提起された意味を別の異なる文脈へと引き継いでいき、適切に適応させなければならないからである」(Luhmann 1997:316-317)。芸術というメディアのもつ独自のコードに基づいてコミュニケーションが行われることで、何を芸術として受け容れるべきかについての大量の情報ストックが蓄積されていくのであり、このことによってミクロな水準での芸術コミュニケーションは、マクロな芸術システムへと変容していく。こうして、芸術は芸術内部の独自の基準にしたがってコミュニケーションを展開させるという意味で自律的に作動していくというわけである。

芸術という象徴的に一般化されたコミュニケーションメディアとして具体的にコミュニケーションにおいて用いられる二元コードは、一方ではそれが芸術以外のものとして理

解されるのを防ぐという意味で自律性をもたらし、他方ではそれが芸術内部の独自のコード（美／醜）に基づいて作動するのを促進するという意味で自律性をもたらしている。ただし、芸術が自律的であるということは、アドルノやゲーレンが想定したような、社会からいかなる影響を受けない独立した世界を意味しているのでは決してないということに注意する必要もある。なぜなら、経済も政治も学問も同じように自律的で閉鎖的なコミュニケーション回路を持っているからである。例えば私が書いた論文は、売上げによっても政治的妥当性によっても、また文体の美しさによっても判断されず、たんに学問に固有の真／偽というコードのなかで受容・拒絶されるだけであり、この意味で学問もまた自律的・閉鎖的なのである。だから芸術に限らず、他のコミュニケーション・システムがすべて自律的なのである(Luhmann 1995:218)。こうも言い換えていいだろう。芸術が社会的に独自な存在であるということは、社会学的には独自なことではないのだ。なぜなら、他の社会システムも同じように独自だからである。

さらに芸術のコードについて次の点を注意する必要がある。「美／醜」という二元コードを本当に芸術システムに固有の二元コードとして想定していいのかどうかは、ルーマン自身が疑問を呈している。「このような美／醜という指し示しが、ポジティブまたはネガティブなコード価値を表しているとするのは、今日ではますます困難になっている。(訳注：芸術)システムそれ自体が一貫してこのことに抵抗しているからである」(Luhmann 1995:310)。芸術システムはたんに美しいものだけではなく、醜いものもまた芸術として受け入れるようになってきている。このことは現代アート展にいけば、すぐに確認することができるだろう。ルーマン自身はあくまでも「美／醜」を芸術の主要コードとみなし続けたが、このような「美／醜」は、たんに「適合／不適合」を表す包括的な判断を表現したものすぎない(Luhmann 1995:310)としている。そうであるのなら、芸術の主要コードが何であるかという問題は、他のシステムと比べても極めて不鮮明であるが、やはり芸術に固有の「適合／不適合」を表すコードそれ自体は、芸術システムのなかで機能しており、このコードを通じて、芸術は自律的なコミュニケーションを展開し継続させているであろう。

いずれにしても本節では次の点を明らかにすることができた。コミュニケーションは継続的に次のコミュニケーションへと接続していくために、受容／拒絶という二元的なコード付けを必要とし、このコードのもとで様々なコミュニケーションの回路が形成される。政治や経済、法、学問と同様に芸術もまた、こうしたコミュニケーション回路から生じる社会システムなのである。このような説明によって、いかにして芸術がその内容（メッセージ）を持たなくてもコミュニケーションとして成立するのか、しかもそれを理解させ、動機づけるのかが明らかになる。しかし、本論の最初の問い、すなわち、なぜ人々は芸術に参加するのかという問いに立ち戻ってみると、このような説明だけではまだ不十分であるだろう。確かにこの説明は、芸術がコミュニケーションあるいは社会を超越した何かな

どではないということを明らかにしている。しかしこれだけでは、たんに芸術（というメディア）があるから芸術がコミュニケーションされるよう動機づけられていると言っているにすぎない。この問いを明らかにするためには、芸術の内実に迫るだけではなく、芸術と芸術以外のコミュニケーション・システムとの関係を考慮に入れなければならないだろう。すなわち、たんになぜ芸術をするのかを問うだけでなく、なぜ芸術以外のことをするのかということなのである。

2-3. 機能分化した自律的なシステムとしての芸術システム

ルーマンはコードが分化をもたらすという命題について次のように述べている。「二元的な図式のもとで行われる生産的なオペレーションが、ある部分システムが社会構造的に分化し自律性を獲得する条件である」(Luhmann 1976:39)。二元コードに基づいて芸術というコミュニケーションが行われるだけでなく、それが「分化」ということが重要なのである。つまり、芸術の独自性をしめすコードがあるといっただけでは充分ではなく、そうしたコードは、いつも他のコミュニケーション・コード、あるいは他のコミュニケーション・システムとは異なっているという比較が行われることが重要なのである。

この点をルーマンは「機能」との関連で位置づけている。機能とはそれぞれの部分システムが「全体システム」を観察すること(Luhmann 1997:757)であり、また機能は、「全体社会において〔訳注：生じる〕問題（Problem）と関係するなかで存在している」(Luhmann 1977:746)。つまりそれぞれのシステムは、「全体社会」を想定して、つまりどんな人にも通用するあるいは受け入れられるようなかたちで、問題を生みだし、そしてその解決を図ることによって機能する。例えば、政治は集合的に拘束力のある意思決定を、経済は希少財の分配を、学問は認識の獲得をその固有の機能として行う。これらの機能システム（部分システム）は、他のシステムの機能を引き受けることはできない(Luhmann 1997:753)。政治が解決できるのは政治的な問題だけであり、政治的な問題はお金によっても、また学問によっても解決することができないというわけである。それぞれの部分システムは、それぞれの機能に応じて分化（Differenzierung）あるいは分出（Ausdifferenzierung）している。

この「機能」ごとに分化しているというパースペクティブは、芸術を社会学的に描くための重要な方法を提供している。つまり、芸術が実現できることは、政治や経済や学問によっては実現できないのであり、芸術の機能は、他の機能システムによっては代替することができない。この点からすると芸術の固有性は、芸術以外の他の社会システムとの関係で、つまり芸術以外のシステムとの「違い（Diffrenz）」との関係で明らかにすることができるだろう。

このことが示唆するのは、次の点であろう。「なぜ人々は芸術に参加するのか」を明ら

かにするためには、芸術内部を観察するだけでは不充分であるということだ。芸術に参加する人々にアンケートをとってその意見を集計したり、様々な芸術作品の内容を分析して総合するだけでは、芸術以外のもの（政治や経済、宗教）によっては実現されえないものとの対比関係から芸術の動機を示すことができない。システム理論における機能（Funktion）という観点によって可能になるのは、「たくさんの可能性を統合」と同時に、「ある現実化された可能性と他の可能性とを比較する観点」（Luhmann 1987:405）である。換言すれば、ある人が芸術的な行為をした場合、彼がしたことだけに焦点をあてるのではなく、彼がしなかったことにも焦点を当てる必要があるということだ。この意味で芸術の社会的機能とは、一方では様々な諸期待を芸術というひとつのまとまりに含めるものでありつつ、他方で、芸術ではない諸期待（政治、経済、宗教、道徳）から区別する何らかの関数（Funktion）であると言える。以下では、この観点に基づいて芸術の社会的機能について記述していきたい。

2-3-1. 芸術の社会的機能——偶発性の観察によるパラドックスの展開

ルーマンは、芸術の機能を「（誰にとっても馴染みの）現実と、その別バージョンとを対置させること」にあると見ており、芸術は「普通の現実観の偶発性」、「現実のオルタナティブヴァージョン」へと注意を向けさせ、このことによって、芸術は「世界の偶発性それ自体を作る」ことを可能にし、確固とした現実を「多文脈的で、別様にも読み取れる現実」になると述べている（Luhmann 1986b:144-145）。このようにルーマンは、現実を別様にと読み換えさせること、別視点を絶えず追求すること、あるいはすでに観察されたものを別様に観察することを芸術の社会的機能と見ている。より簡素に述べれば、ルーマンの次のような表現が正しいだろう。「私は、私が見ていない何かを見る——私たちは、私たちが見ていない何かを見る——君は、私が見ていない何かを見る——私は君が見ていない何かをみる……。見ることができないもの（Nicht-Sehen-Können）を見ることが、近代芸術の最も重要な特徴である」（Luhmann 1991: 315）。

しかし他方でルーマンは「芸術の社会的機能は、単に芸術作品が示す観察可能性を追体験すること以上のものである。芸術の機能は、可能であるにすぎない領域でも秩序の強制が働いているのだということを表すことにある」（Luhmann 1995:238）とも述べ、むしろ秩序という、偶発性とは正反対にあるものを作りだすことに芸術の社会的機能を見ている。

これは一見すると明らかに矛盾しているように見えるが、ここでは仮に抽象絵画を例にして理解してみることができよう。抽象絵画に描かれる現実とは、実際に存在する現実ではないという意味で、虚構上の可能性にすぎない。しかし他方で、絵を全く描いたことのない素人が、思いつくまま描き殴ればよいという話ではない。それが作品として成立するためには、そこに何らかの規則性が、あるいは秩序が成立していなければならない。それにも関わらず、たとえ作品として成功したとしても、結局は単なる作品に過ぎないと

いう意味で、それはただの可能性の世界にすぎない。抽象絵画のなかで展開されるのは、いわば可能性のなかの秩序という可能性というパラドックスなのである。このパラドックスは、例えばファンタジーや暴力・犯罪映画においても同様であろう。これらの作品内容は、単なる非現実あるいは非日常に過ぎないにも関わらず、映画を見ているあいだは、本当にそれが起こっているかのように、魔法の世界にも独自のリアリティ、あるいは何らかの規則性が存在しているかのように思い込まなければならない。しかし映画を見終わってしまえば、魔法の世界が実在しているのだと思うことはもはや無くなるのである。こうして、私たちは、虚構の世界にも秩序が存在しうることを（虚構として）知るのである。

このことをルーマンは「知覚 (Wahrnehmung)」との対応関係でも論じている。芸術においては、見ること、聞くこと、感じること、すなわち知覚が何よりも問題になるが、このことによって生じるのは、「直接的にイエス／ノーの選択肢を追求する言語的なコミュニケーション」とは全く正反対のものであり、「知覚されたものをコンセンサス・テストにかけないようにしている」(Luhmann 1995:227)。その場合に重要なのは、芸術は言葉や概念では十分に再現できないが、それにも関わらず、あるいはそれゆえにコミュニケーションになる(Luhmann 1995:36)ということである。このような知覚／言語の区別について、再び絵画を例にして考えてみたい。その絵画は、明らかに何らかの情報を視覚として伝えている。しかしいざ何を伝えようとしているのかと聞かれれば誰でも困惑するに違いない。せいぜい作品の感想を言うことはできても、絵画それ自体をひとつの言語で完全に再現することなどできないし、ましてや何が正しい解釈なのかを合意することなど不可能であろう。それに対して、言語のコミュニケーションにおいては、「イエス／ノー」の形式でコミュニケーションが行われないのなら、それは何を言っているのか全くわからない、ということになる。例えば日本人にとって、英語での会話と英語の歌との違いを考えて見ることができる。英語を知らなければ英語のコミュニケーションは失敗するが、英語の歌の場合、英語の知識が全く無くてもそれを鑑賞することができる。知覚のコミュニケーションは、いわば(1)言葉にならないにも関わらず、(2)何かを伝えているにも関わらず、(3)結局は言葉にならないというパラドックスのもとで行われる。このことは、すでに述べた、可能性のなかの秩序の可能性というパラドックスと完全に一致している。そのことを通じて、知覚という本来、コミュニケーションできないものを強制的にコミュニケーションへと挿入することができる。

このことを本章第1節で述べてきたように、情報／伝達の理解としてのコミュニケーションからこの問題を把握することもできるだろう。近代の絵画は、絵という伝達によって伝えられている内容(情報)を判断できないようブロックしている。言語コミュニケーションの場合にも、情報がなんだかわからないことは決して珍しくないものの、その場合、例えば「お…よう…ざい…す」というように聞こえた場合には、それが「おはようございます」を意味しているのかどうか、その情報を聞き返してみることができる。そして、も

し全く知らない外国語に接するときのように、情報が何であるか推定できなければコミュニケーションは終了してしまう。それとは逆に、芸術の場合、それが何を意味しているのか問い返してみることは全く無駄になる。情報がなんであれ、何かを伝えているということを理解することが大切なのだ。このような情報のブロックによって、伝えられないもの、虚構、嘘、可能性の世界、意図のないものさえもが、本論でいえば、偶発性の世界がコミュニケーション可能になってくる。

しかし世界の偶発性の観察は芸術だけが遂行可能なものなのだろうか。確かに現実を別様に読み換えることは、芸術以外でも実現可能なように思われる。例えば、政治運動を通じて、既存の現実とは別の理想的なあり方を訴えることができる。またフィールド・ワークすることで、見慣れた街のなかにも、もっと多様な現実があるのだということを証明することができる。しかし、その政治運動は単なるパフォーマンスで全く実現するつもりなどなかったなど言うことはできない。街のなかの多様な現実を示すために、フィールドノートを偽装することなどできない。これらのシステムでは、コミュニケーションは言語的に、すなわち「イエス／ノー」の言明によって行われなければならない。多様であるというあらゆる言説は、必ずそれを指し示すほんとうの現実があることを前提にしなければならない。しかし、芸術作品においては、抽象絵画のなかで描かれている現実が実在するのか、単なる偽装なのかを検証する必要はない。政治も学問も、現実が別様にあるということを実感的に言わなければならないのに対して、芸術作品は、現実が別様にあるということだけをたんに可能性としてのみ示すのである。このことをルーマンは次のように述べている。「もし世界の観察が不可能であるのなら[...]、そうした世界の観察を行なう代わりに、観察者を観察するということが生じる。そして私が思うに、こうしたことは全ての機能システムにおいて行われているのだが、しかし芸術作品だけがこのような可能性を自らの意志でもって現実化することができるのである」(Luhmann 1991: 315)。

こうした「観察できないものの観察可能性」(Luhmann 1995:241)こそがルーマンにとって、他の機能システムには完全には遂行することのできないという意味での芸術に固有の特殊な機能なのである。ルーマンにとって、あらゆる観察者に依拠しない客観的で完全な「世界」は、確かに存在しているが決して認識できないものである。それに対して芸術は、最初から客観的でも完全でもない前提で、つまり嘘つきの前提でコミュニケーションを展開する。しかしここで奇妙な逆転が生じている。一方で芸術は様々な社会システムのうちのひとつであるに過ぎないのだが、他方でその機能それ自体は「世界」そのものになっている。観察できないものあるいは偶発性を観察するというこの機能を、ルーマンはいつの間にか「世界を世界のなかで出現させること」(Luhmann 1995:241)とも言い換えている。ルーマンにとって世界とは、いかなる完全な客観的な認識など通用しない事物の総体であるのだが、これに対して芸術も最初からこうした認識を放棄することで、世界そのものになる。そもそも完全な認識を求めない芸術はそれ自体で世界であるというわけである。明

らかにここでルーマンは芸術に何か特権的な地位を与えている。こうなってくると、いまや彼にとって、社会科学そのものが芸術の影響によって成立したことになる。この点について彼は次のように述べている。『『パミラ』が思い出されるが、小説においては、主人公が観察することのできない何かを読者が観察することが可能になる。[...]マルクスは、このような観察のテクニックを社会学的な分析に転用した。マルクスは資本主義がもつ眩惑連関を見抜き、政治経済を批判する根拠にしたのである。このような観察方法の広がりや衝撃を認識するには、さらにフロイトにも言及しなければならないだろう。[...]社会階級、セラピスト、自由に浮遊する知識人、彼らがいまだに追求するのは、他人が見ることのできないものを自分自身や他人に説明し、それと同時に誰もが合意することのできるような世界知を体得する観察ポジションなのである』(Luhmann 1990:230)。ここではなんとフロイトやマルクスの研究、フランクフルト学派の研究は、小説に特有な観察方法を科学に応用した結果生まれたものなのである。しかし、これらの研究は、他人の眩惑や偏見を取り除けばやがて客観的な世界の知に至るということを前提にしているとルーマンは批判している。そして、世界をそもそも知ることなど不可能だということを前提にする自らの研究にこそ、その理論的な優位性があるというわけである。本論文では、観察者に依拠しない世界がどの程度存在しうるのかについて論じることはしない。それよりもここで重要なのは、ルーマンが芸術に多大な関心を払っており、明らかにこうした芸術への関心が彼の構成主義的な理論構築に貢献しているという点なのである。

しかしこの点についてはルーマンの芸術社会学を批判的に継承したシステム理論の文学研究において、異論が出されている。その最大の問題は、芸術の社会的機能が、世界の偶発性を観察するという点にあるとしても、しかしそのこと自体が、いったい何のために必要なのかという問いをもう一度呼び覚ます点にあるであろう。次節では、これらの議論を参照することにしたい。

2-3-2. 芸術の社会的機能——娯楽

プルンペは、芸術・文学がなくても社会は何の問題なく存続することができることを指摘している(Plumpe 2011:24)。彼によれば、人々は芸術を通じて世界の多様性を認識しなくても問題なく生きていけるのに対して、政治や経済、法律のない社会など考えられないのであり、そこからもう一度芸術の機能が何であるのかについて考える必要性を主張している。このようなルーマン理論の批判は、システム理論の文学研究においては広く共有されている。この異論を受けて、ニールス・ヴェルバーは、芸術の社会的機能はむしろ「娯楽(Unterhaltung)」にあるのではないかと、という提案をしている。「もし《自由な時間》が増大しているということ[...]を解決すべき社会的問題と考え、芸術の娯楽機能がこの問題を引き受けているという命題が正しいのなら、もはや『芸術がなくても良い生活を送れる』とは考えられなくなる」(Werber 1992:64)。このことをヴェルバーは、「おもしろさ(interessant)」

の概念史のなかで明らかにしている。「おもしろいテキストというのは、利用価値がとくにないのに、私たちの注意をもっとも強く惹きつけ、読ませるテキストである」。そして、もしテキストを「断固たる意図、例えば教訓的あるいは学術的、情報収集的な意図として鑑賞」するのなら、それは労働になってしまう(Werber 1992:72)。ドミニク・ベルレマンは、彼の研究をさらに発展させ、「おもしろさ」が1740年にフランス語からドイツ語圏へ導入された言葉であり、その言葉の意味は期待・予期しないことが起きること、あるいはオルタナティブなものに対する期待という意味であったこと(Berlemann 2009:115)を指摘している。さらに彼は、「おもしろさ」を求める社会的背景を説明している。彼によれば、ドイツ人がもつ一生のうちの余暇時間は、1900年ではおよそ11万時間だったのに対し、2000年にはおよそ67万時間まで増大しており、近代以降、絶えず余暇時間が一貫して増大してきた(Berlemann 2009:124)。彼はこのデータに基づいて、余暇の増大が解決すべき社会的な問題となり、それを解決するために芸術が娯楽として専門的に組織されたというヴェルバーの議論を裏付けている。私たちは、芸術作品に触れることで、可能性の世界と現実または日常の世界との境界線を何度も行き来し、人びとが観察したものを観察するという、観察それ自体を行なっている。しかし、どうしてそんなことをするのか、と言われれば、労働ではなく余暇だからであり、純粹におもしろいからである。しかも、これらの研究で興味深いのは、このような期待の発生が、人類の普遍的な欲求から生じるというよりも、むしろ近代社会という歴史的・社会的な現象であり、とりわけ労働が強く要求される社会において発生するという点を前提している点である。ルーマン自身も、晩年の著書で「娯楽」について論じ、娯楽を平凡な芸術(Triviale Kunst)と、平凡な芸術をマスメディアとの相互関係にある芸術として扱っているが、すでに芸術／娯楽の区別が一義的には決定できなくなっていることも指摘している(Luhmann 1996a:123-124)。

このような労働と知覚(あるいは芸術・娯楽)が、ある種の対照関係をなしているのはなぜなのだろうか。システム理論とは全く文脈が異なるが、歴史学者のジョナサン・クレリーの研究は、この労働と知覚という対比関係が生まれる歴史的な段階を説明している。クレリーは、19世紀後半の生理学および心理学の知覚に関する議論と、19世紀後半の絵画を比較参照しながら、一方で「世界についての実践的で一貫した感覚を維持する」モデルとしての「注意力」が主体性として要求されつつも、他方でその対極にある、「断片、ショック、気散じ」に特徴づけられる「散漫」な知覚が芸術家たちによって実践されていくプロセスを記述している(Crary 1999=2005:10-13)。私たちは長いあいだ集中して何かを観察していると、徐々に疲労が蓄積して、しだいに観察対象そのものがぼやけ、拡散していく。クレリーが出発点にしているのは、注意しないところに、散漫な知覚があるのではなく、注意が要求されればされるほど、知覚が散漫になって行くということである。この議論から言えることは、注意力の要求される社会という歴史状況が、いかにそれとは対極にある娯楽や芸術を必要としているかということである。

芸術の機能を娯楽と見るこの試みは、しかし現実的に見ても、十分に可能であろう。おそらく現代アート展にあって、作品を「美しい」と評価することが充分受け容れられるかどうかは不確実であるが、作品を「おもしろい」とする評価はほとんどの場合受け容れられているように思われる。偶発性を観察するという芸術の機能は、明らかにこうした娯乐的な要素、つまり「楽しみ」という条件のもとでなければ満たすことはできないであろう。

2-3-3. 芸術システムの分化——システム理論における芸術研究の課題

しかし、芸術システムの機能を娯楽と見なすことに対しては、異論もある。ステファン・ホーファーは、この定義ではハリウッドやスポーツでさえ芸術に含まれてしまうとして批判し、芸術の機能をあくまでも「多文脈的 (polykontextual)」なものをもたらすものとして捉えるべきであると主張している(Hofer 2007:213)。確かに娯楽は、「何のために」芸術が存在しているのかということをはっきりとさせるための重要な足がかりを与えているが、しかし娯楽=芸術と同定することによって、あまりにも多くのものが芸術に含まれてしまうという問題が生じることもまた確かである。結局のところ、芸術の社会的な機能を特定するという社会学の試みは、不十分のままであり、大きな成果を出しているとは言えない。

私たちはルーマンの「機能」概念を使って、他のシステム（政治、経済、宗教、学問、マスメディア）とは代替することのできない芸術固有の独自性について迫ってきた。その重要性は、すで述べたように「知覚を通じて偶発性それ自体を観察し、そこから何らかの秩序（スタイル）を観察すること」であった。芸術は、何が正しいのか、何が情報になっているのかを指し示さないまま、しかし何かを伝達し続けることで、「現実」とは異なる別の現実を理解させようとする。あるいはコミュニケーションにならないものを強制的にコミュニケーションに導入するのである。この点については、「娯楽」を社会的機能とする議論のなかでさえ同意されているのである。ただ彼らはこの「偶発性それ自体の観察」という社会機能が「何のために」存在しているのか、ということに注目することによって再び芸術の社会的機能を特定しようと試み、その結果、「娯楽」をその機能として描こうとした。この試みがどの程度受け入れられるかはさらなる検証が必要であろう。

いずれにしても、これらの研究から出てくるのは、芸術の機能を同定することで、再び芸術の機能が何なのかという問いが生じてしまっており、そこには循環性があるということだ。こうした事態は結局のところ、芸術においては作品が表している対象（情報）が何であるのかわからないままコミュニケーションが展開されるという、芸術のコミュニケーションに特有の構造によって生じているのだろう。ルーマンが指摘したとおり、芸術作品はこの独自のコミュニケーションを通じていつでも鑑賞者に対して「何のために」伝えているのか、「何を」伝えているのかといった問いを呼び起こす。こうした性質から社会学もまた、芸術内部に立ち入ろうとすると、たちまち「何のための芸術か」という問いに巻き込まれざるをえない。

したがって、社会学が芸術は何のために存在しているのか、その機能を明らかにするためには、次の点が限定されなければならないということを理解する必要があるだろう。システム理論が芸術の社会的機能は偶発性の観察にあると指摘できたのは、なるべく多くの作品を体系的に観察・分析することによってではなく、他のシステムがどんな機能を引き受けており、どんな機能を引き受けていないのか、芸術システムと他のシステムとの比較を通じてなのである。芸術と芸術以外のものの比較から、社会学が芸術の機能について知ることができる範囲は極めて限られている。

そうであるのなら、私たちは芸術システムの内部に立ち入る代わりに、芸術システムとその「環境」との違い（Differenz）に注目するというアプローチが取られなければならないだろう。芸術社会学が観察すべきなのは、芸術システムが、その都度様々な社会的環境と衝突して、他の社会システムには代替できないものを遂行している点だけなのである。こうした方法が断念されれば、たちまち「何のための芸術か」という解決困難な試みに巻き込まれざるをえない。

そのための手がかりとして、まずはルーマンによる芸術システムが自律性を獲得していくプロセスを見てみることにしたい。

ルーマンによれば、その芸術が自律性を獲得する最初のきっかけは、14-15 世紀イタリアのルネサンス期である。この時代、イタリアの貴族たちは、自らの政治的威信を高めるために芸術を利用した。このとき、足かせになったのは身分の問題であった。貴族はお金のために生きているのではないという身分の高貴さを示すために芸術を利用しようとしたのだが、芸術家自身の社会的身分は高貴である必要があるのかどうかをめぐって論争が起こった。そうしたなかで社会的身分を超えた芸術の基準が必要となった。17 世紀になると、センスの良さを表す「goût (グー)」や「gusto (グスト)」、あるいは「je ne sais quoi (言葉で言い表せない質)」のように、その内容が全く不明確な概念が生まれ、それが芸術の基準となっていった。このような基準によって、芸術は身分から分化する。

さらに 16 世紀には、教会からの分化も生じた。当時の芸術において行われた表現のうち、翼のない天使、角のない悪魔、ひげのないキリスト、露出度の高い身体などが、教会から問題視されたのだが、結局のところ、芸術には世俗芸術と聖なる芸術とがあるということになり、この 2 つのジャンルの分化によって、教会からの影響は著しく減退した (Luhmann 1998:320-324)。つまり芸術は宗教からも分化していく。

さらにルーマンによれば、17 世紀末のイングランドで芸術マーケットが成立したことは芸術の自律化に大きく貢献した。イングランドは、芸術作品を海外から輸入するために海外のエージェントを用い、芸術家と注文主との直接的な関係を持たずに作品を購入した。さらにオークションなどの芸術市場は、匿名の評価によって落札されるために、ますます芸術家に対して直接作品内容を指示する人間はいなくなった。芸術の市場化は、パトロンシステムの崩壊を引き起こした。さらに 18 世紀には芸術愛好家や芸術批評家も芸術家に拒

否されるに至る。彼らは芸術作品を自分で作ることができないにも関わらず、芸術市場において芸術家と鑑賞者との関係が不透明なのを利用して、そこから利益を得るパラサイトと見なされるようになった (Luhmann 1998:324-326)。アドルノが芸術の市場化によって芸術の自律性が損なわれると見ていたのに対して、ルーマンはむしろ芸術の市場化が芸術の自律化を可能にすると考えていた。芸術市場が、具体的な客の顔を限りなく不透明にしてしまうために、芸術家は作品を外部の人間ではなく自分自身の基準によってのみ生産せざるを得なくなるからである。

芸術の自律性の最終的な確定は、19世紀のロマン主義運動である。ロマン主義は、小説にとって最も重要な特性は何かを絶えず探求し、「終わりのない、終わらせられないアイデンティティの追求」(unabgeschlossene und unabschließbare Identitätssuche) という反省 (Reflexion) に固執し続けた(Luhmann 1998:329)。何が芸術なのか、どの作品が評価されるのか、答えはわからないまま永遠に試行錯誤し続ける。このことによって、芸術の外部にある貴族・パトロン・愛好家・批評家からの影響力はさらに削ぎ落とされ、芸術はますます自律化していく。

このようにルーマンが記述した、芸術が成立する歴史的経緯を見ていくと、かなりの程度、歴史的な偶然性にかけているということがわかる。特にルーマンの指摘によれば、15世紀のイタリアで芸術が自律性獲得に向かったのは、小さな宮廷と共和国が競合しているという「典型的ではない特殊な条件 (untypische Sonderbedingungen)」(Luhmann 1997:711)のもとであった。また17世紀のイングランドは、たまたま輸入を強く求めていたという「例外的な条件 (exzeptionelle Bedingungen)」(Luhmann 1997:712)のもとにあつて、芸術の自律性が強化されることになったのである。つまりその都度芸術は他のシステムと偶然的に衝突を起こし、そこから生じた「違い」(Differenz)に基づいて、自らの自律性を獲得するという分化 (Differenzierung) を可能にしてきたのである。

芸術の自律性獲得への道が、このような偶然的な歴史条件に負っているのだとすれば、自律性が獲得される条件は、それぞれの地域的・時代的な特殊性に負っている可能性がある。近代社会のなかで、芸術は自律性を獲得していく緩やかな傾向にあるとしても、西ヨーロッパがたどる道とは異なる歴史を通じて自律性を獲得する社会があるかもしれない。本論の研究対象となる東ドイツ社会における芸術も、今述べた意味でのヨーロッパにおける芸術システムの進展からは外れていた。冷戦構造のなかで、西ヨーロッパと東ヨーロッパのあいだには、明らかに芸術システムの進展に関しても大きな断絶が生じていた。少なくとも東ドイツにおいては、国家の意に沿わないようなかたちでの芸術の自律性などは認められていなかった。あるいは日本は、ヨーロッパ芸術を受容したのは19世紀以降であり、フィレンツェやイングランドが獲得した芸術の自律性には直接経験的な関わりはなかったはずである。あるいは19世紀から20世紀の古い絵画は、当時どれだけ自律的だとして賞賛されていたとしても、21世紀の人間からすれば、上流階級の存在を正当化する歴史的な

手段に過ぎないと理解されるかもしれない。ある時代のある社会では、売上重視の文化産業に対して、経済になるべく依存しないような芸術運動が生じるかもしれない。また別の時代の別の社会では、学生の政治運動への参加が完全に失敗したあと、芸術コミュニケーションが政治には一切関わらないという形式でその自律性を主張するかもしれない。このように考えてみると、19世紀ロマン主義が芸術の自律性を獲得して以降、全ての社会がその文化的遺産に乗っかり自律性を維持し続けるのではなく、様々な変化によってその都度かたちを変え続けるのである。もしそうであるとするのなら、経験的な研究をさらに進めることが何よりも必要になってくるだろう。

おわりに

本章では社会システム理論のアプローチにもとづき、芸術を「機能」の観点から把握することを通じて、芸術の社会的機能を「偶発性それ自体の観察」として、つまり日常やその現実とは異なる世界を観察することとして記述してきた。そのように「機能」を説明することのできる最大の根拠は、しかし、それが他の社会システム（政治、経済、法、学問、マスメディア）によっては引き受けることのできない特別な機能だからである。しかし、すでに述べたように、後続のシステム理論研究のなかで、偶発性の観察を「何のために」芸術はしなければならないのか、という問いが生じてきていることも指摘した。そして結局のところ、現状では社会学はこの問いに対する一貫した回答を導きだせていないという問題点を指摘した。つまりどの社会にでも共通するような芸術の機能を明確なかたちで答えることはできていない。その際、社会学的研究は、芸術内部を観察して、この回答をひきだすことはできないであろう。芸術作品をいくら観察しようとしても「何のために」という問いをさらに噴出させるだけであろうからである。おそらくシステム理論は、芸術システムがもつ機能の内実を完全に明らかにすることはできない。しかしだからこそ経験的な研究がさらに量産されていかなければならないであろう。その際に、システム理論に基づいた芸術研究が記述し説明することができるのは、芸術とその環境との「違い」あるいは「境界線」である。

ここから本論の問いである「なぜ人々は芸術に参加するのか」について、もう一度考えてみることにしたい。この問いを明らかにするためには、もちろん個々の行為者たちの理由や動機を探ってみても明らかにならないであろう。また芸術システムの内部に位置する芸術作品をそれぞれ調べて、そこから共通点を抽出していくという作業もたいした成果をあげることにはできない。これらのどのアプローチからでも、再び「なぜ」、「なんのために」芸術なのかという問いが生じてくるだろうからである。むしろ、この問いを明らかにするためには、できる限り、芸術とその外部との境界線に注目しなければならない。システム理論から明らかにしたとおり、芸術はいつでもその環境との「違い」(Differenz)によって、

ひとつのシステムとして分出する (ausdifferenzieren)。だから、芸術の成立条件を明らかにするためには、芸術以外のものへと目をむけなければならない。

そのための手がかりとして、ある芸術システムを分析する際には、「機能」の観点にもとづきながら、芸術システムが他の社会システムとどのように関係しているのか、特に芸術と他の社会システムとの対立や矛盾とがどのように生じたのかが調査されなければならない。次の章では、1980年代の東ドイツにおけるアンダーグラウンド文学を素材にして、芸術がどのようにシステムとして成立するのかについて記述することで、「なぜ人々が芸術に参加するのか」という問いを明らかにすることを試みる。次の章で改めて説明するが、東ドイツは、政府があらゆる社会領域を管理しようとする中央集権的な計画社会であり、このような社会においては党の政治的な理念にそぐわないかたちで、作品を発表する機会とは実質的には与えられていなかった。西側諸国では当たり前のように発表できる作品が、東ドイツでは発表できないということは珍しくなかったのである。政治が芸術に対して強く干渉するような社会状況のなかで、政治的なメッセージなど読み取れない作品を発表することを多くの若い作家たちが選択するとき、つまり芸術になど関わらないほうがよいような状況が強制されているにも関わらず芸術に参加するとき、その事例は、「なぜ芸術に参加するのか」という本論の問いにとって重要な知見を提供してくれるだろう。

もちろん本論では 1980年代の東ドイツにおけるごく限られた文学だけを分析の対象にせざるをえない。このような限られた対象からでは、芸術は何のために存在するのか、あるいはなぜ人々は芸術に参加するのかといった問題について東ドイツ社会を越えて普遍的に説明することはできないであろう。しかし、この分析を通して、私たちはどのように芸術・文学をひとつのシステムとして把握し、それが成立する社会的条件をどのように説明することができるのか、その方法をより明確にすることができるだろう。

第3章 アンダーグラウンド文学の外在的環境

1970年代後半、社会主義体制下で言論の自由が実質的に保証されていなかった東ドイツで、若手のアマチュア作家たちは、当局の許可を受けない自費出版雑誌（サミズダート）で文学作品、すなわちアンダーグラウンド文学を創作するようになった。これらの雑誌は違法ではなかったが当局の許可を受けない非公式な文学であったゆえに、検閲を必要とした公的な言論空間に比べて、比較的自由的な活動が可能であった。これら自費出版活動は、従来のように政府や党、国家保安省（Ministerium für Staatssicherheit; 以下、シュタージ）の影響にさらされていた作家協会や出版社を媒介としなかったためである。しかしその自由の高さとは反比例して、政府や体制に対する批判を企てることもなければ、環境運動やジェンダー運動などの新住民運動とも直接的な関わりを持つことはなかった。もっぱら文学上のテクニックや言葉遊びに注力し、文学内部の基準によってのみ制作・鑑賞が行われるという意味で、これらの文学は極めて高度に自律化していた。

この度合いは、東ドイツと同じような社会状況にあった東欧諸国の文学とは明らかに異なっている。非公式なサミズダートが東ドイツ以上に旺盛であった他の東欧諸国では、サミズダート文学は体制批判の牙城であり、冷戦終結後に民主化過程が進展したあとになってからは、こうした文学は民主主義の立役者として国民的アイデンティティのひとつになった。しかしそれに対して、東ドイツのアンダーグラウンド雑誌は、冷戦崩壊後にはほとんどすべて消滅した(Michael 2008:340-343)。その特徴は、過去の東ドイツ文学と比較しても、あるいは当時の他の東欧諸国と比較しても、文学・芸術の外部にある「現実」に対してほとんど触れることのない「言葉遊び」へと傾倒していたという点にあるだろう。

過去の東ドイツ文学と比較しても、顕著であったであろう。文学史家のエメリッヒによれば、1960年代にはすでに東ドイツ文学は、自律性、すなわち文学としての自己意識と独立性を獲得していたが、クリスタ・ヴォルフ(1929-2011)やハイナー・ミュラー(1929-1995)、など、東ドイツ文学を代表する有名な作家たちの多くは、『反ファシズム的精神』と理想的な社会主義的信念から生じた、政治に積極的に参加する実効的な文学を探求していた(Emmerich 2009:175)。この世代の文学は、一方では自律的な文学作品を追求していたが、他方では民主的で自由な社会主義という政治的要求とは不可分な関係ではなかったのである。

本章では、1980年代のアンダーグラウンド文学がいかにして自律化していくのかを説明するために、その前段階として、当時の文学をめぐる環境がどのようなものであったのかを記述することにしたい。芸術は、社会とは独立して生じるのではなくて、様々な社会システムとの関係のなかで成立する。このことを視野に入れるために、本章第1節では、芸術と経済との関係を記述する。芸術システムが成立するためには、経済の安定化とそこか

ら必然的に生じる、つまり「労働」とは異なる余暇あるいは娯楽の欲求が生じていなければならない。しかし、同時に東ドイツにおいては、この欲求は様々なかたちで経済的に成制約されなければならなかった。この点について本節では記述する。第2節では、東ドイツにおいてどのようなプロテストがあったのかを記述することによって、芸術と政治との関係をとくに東ドイツのプロテストを記述することを通じて明らかにする。東ドイツは政治的にいわゆる「労働国家」あるいは「労働社会」でなければならなかった。しかし、このような政府の要求をすべての住民たちが無条件で受け入れることはできなかつたのである。まず労働者がそれを受け入れることができなかつたし、そして何よりも芸術（とくに音楽）を愛好する若者たちもまた、そのような政府の姿勢を受け入れることはできなかつた。第3節では、芸術と政治との関係を、特に作家たちをめぐる状況から記述する。当時の作家たちは、どのように、政治と文学との距離をおいていたのか、あるいは政府当局による検閲はどのように機能していたのかについて記述する。

3-1. 芸術と経済——労働社会における消費需要の高まりとその抑制

社会システム理論を使って、当時の東ドイツの全体社会を総体的・包括的に描いたのはポラックである。彼は東ドイツ社会を次の相反する2つの特徴のなかに見ていた。「東ドイツの社会構造は、何十年ものあいだ、2つの相反するプロセスによって特徴づけられていた。そのひとつは、東ドイツは工業化の発展した他の社会と同様に、経済、政治、科学、法、芸術、宗教のあいだでの分化プロセスが進行していたため、それぞれの機能システムはますます固有のダイナミズムと自律性を獲得していた。[...]しかし他方で東ドイツでは、政治的に誘導された脱分化のプロセスも進行しており、社会的な部分領域の独自性は破棄されていた。[...]SED（以下、ドイツ社会主義統一党）は、[...]自分たちの行為を導く社会政治的目標が社会主義建設のなかにあると見ていた。この目標を実現するために、SEDはすべての社会勢力、企業、公共機関、党、市民の共同作業を必要としていた」(Pollack 1990:293-294)。つまり一方では機能分化が進行していたが、他方では党によってこうした諸機能システムの自律性や独自性は制限または管理されていた。東ドイツ社会を社会システム理論で分析したヘルマンも、ポラックと同様に、東ドイツは機能分化が阻害されていた社会として描いている。彼によれば、「東ドイツの統一政党としてのSEDと、無限の力をもった管理機関としてのシュタージは、社会生活をどんな小さな隙間も見逃さずに監視し、機能領域に固有のダイナミズムを度外視し、政治的イデオロギーだけに義務を負うように社会的発展の基本条件を設定した。このことが引き起こした結果は、それぞれの機能に特化されたイノベーション能力が、[...]ほとんど妨げられ続けたということだけでなく、とくに規範からのあらゆる逸脱が危険であると理解され、迫害されることになったという

ことである」(Hellmann 1997:262-263)。こうした脱分化、あるいは機能分化の不徹底という彼らの分析は抽象的かもしれないが、例えば日本語の「癒着」の概念はこれに対応した概念であるとみてよいであろう。すなわち癒着とは、政治、財界、官僚、科学、マスメディアなど、それぞれの分離あるいは分化していなければならないはずの組織が、同一化してしまっている状態を表しており、システム理論的に言えば、独自の利害関心、独自の目的をもっているはずのシステムが、しかし自律的ではなく他律的に(東ドイツの場合は、SEDやシュタージによって)作動してしまう事態を表している。

本論の研究対象である1980年代のアンダーグラウンド文学を記述する際には、このような背景がまずもって考慮に入れられなければならないだろう。つまり東ドイツは、一方では他の西側諸国と同様に、工業化・産業化の進展とともに社会が複雑化していく状況下のなかでそれぞれの社会領域が機能ごとに分化していた。しかし他方で、社会主義建設の政治目標および党の政策のなかでは、社会内部のあらゆる成員はひとつの目的に向かって一致して協力し合わなければならないかった。どのシステムも平等で序列関係にない機能分化社会とは違って、東ドイツ社会では政治が何よりも優位に立っており、他の機能システムがその下位システムとして従属していなければならないかった。だから東ドイツにおいて文学は、少なくともSEDやシュタージから不適切と見なされない場合に限って出版可能であり、党の理念に合致しないとみなされた文学作品の出版は不可能であった。だから文学が自律的に活動することは殆ど不可能であった。しかし、このような党の方針にも関わらず、1980年代には、若い作家たちは自律的な文学への欲求を強めていったのであり、政治的に報復されるリスクをも顧みずにこうした活動へと参与していったのである。それゆえ、「なぜ(東ドイツの)人々は芸術に参加するのか」という本論の問いに答えるためには、まず東ドイツの全体社会構造を把握しなければならないだろう。以下には具体的に、文学成立の条件、つまり東ドイツの文学がどのような他の社会システムとの関係で、自律性を獲得していったのか、あるいは分化したのかということ考察することにしたい。

3-1-1. 「労働社会」としての東ドイツ

文学や芸術の自律性が要求される社会的な条件を明らかにするためには、まずもって、ある社会の経済状況が把握されなければならないだろう。その際に分析枠組みとして考慮しなければならないのは、文学や芸術がそもそも社会のなかで自律的に存続することができるようになるためには、生活必需品ではない非物質的な価値を持つ商品を購入できるだけの金銭をもった階級が生じてこなければならないということである。戦後の貧しい時代やまだ農業中心で工業化していない社会では、作品を作りたい作家や芸術家たちは、市場の向こう側にいる匿名の他者ではなく、具体的に面識をもった宮廷や有力者、富裕層たちに直接資金をサポートしてもらわなければならない。そのような状況では注文者による作品内容への干渉を拒否することは困難であったからだ。しかし、芸術と経済との関係を明ら

かにするためには、制作者と注文主との関係だけではなく、その需要者との関係をも考慮に入れなければならないだろう。工業化・産業化の進展した社会では、労働者たちは職場に入ってタイムカードを切り、労働時間のなかで仕事をするようになる。そして労働が終わると帰宅して休日には、労働ではない何かをしなければならなくなってくる。社会が労働や産業への合理化を推進すればするほど、「労働でない」時間、すなわち余暇への需要が生じてくる。すでに第2章で検討したように、文学・芸術が成立する原因として、システム理論の文学研究において有力なのは、「労働時間」という時間区分によって不可避免的に分化してくる「自由時間」を効率よくやり過ごす「娯楽」への需要の高まりである。社会学者のニールス・ヴェルバーは、文学・芸術システムの社会的機能を、自由な時間が増大したことによって高まった「娯楽」への欲求であると見ている。近代社会に入って、労働と余暇とが区別されるようになったこと、そして近代の発展に伴ってますます自由時間が増大し、その時間の使い道を探しださなければならないという問題に人々が直面したときに、芸術や文学が発展したのである(Werber 1992:64)。もちろん私たちは、自由時間に学術書を読んで勉強することもできるし、市民運動に参加することもできる。しかし、自由時間を教養や政治運動によって過ごしたとしても、それはたんに「労働」の一形態に過ぎず、これだけで自由時間のすべてを処理することなどできないであろう。だから余暇を効率的に消化しようとするのなら、そのための専門化されたシステムの形成が、つまり娯楽が必要になってくる。この自由時間に対処するための最も効果的・効率的なシステムが芸術や文学であるというわけである。ここで重要なのは、たんに近代社会には労働時間と自由時間という2つの時間区分があるということではない。むしろこの相反する2つの活動時間は、労働のために余暇を、余暇のために労働を、といったような共犯的・相乗的な関係にあるということである。それゆえ、労働や生産活動への強い要請が、それとは全く相反する娯楽や消費活動への欲求を必然的に高めるといふことなのである。

しかしヴェルバーの議論は、西側社会をモデルとしたものであり、ここでの議論ではもちろん東ドイツ社会は直接の研究対象に含まれていない。では東ドイツでは実際にどうだったであろうか。とりわけ2つのドイツとの社会的状況の違いを考慮するのなら、すでにポラックの理論で参照したように、東ドイツは、機能的には脱分化した社会であり、したがって、必然的に娯楽または芸術・文学に関してもまた、作家も鑑賞者も自らの内的な独自の基準で作品を制作・鑑賞することはできなかった。文学社会学者のレフラーも、一方で自由な時間の増大が、読書に大きな影響を与えるという観点から、東ドイツの読書習慣について研究しているが、他方では東ドイツは戦後一貫して「労働社会」であったことを指摘している。エンゲルスのいう「労働は人間生活の根本」、さらにレーニンのいう「社会主義は労働生産性の高さで資本主義に勝利する」という社会主義の教説に従っただけでなく、敗戦後の物資不足というひっ迫した状況のなかでは労働こそが唯一の問題解決方法であった(Löffler 2011:73)。社会主義国として労働は理念的にも重視されていたのだが、

現実的にも労働を最重要としなければならないような切迫した状況が東ドイツにあったのである。そして、このような労働への集中が、東ドイツでは余暇への希求へと向かっていったのである。そこで本説ではまず、東ドイツの経済状況を記述することで、東ドイツの「労働社会」という側面を描き出すことにしたい。そのためにはまず第二次大戦後の東ドイツに特有の状況から説明されるべきであろう。

戦後の東ドイツをめぐる経済状況

第二次世界大戦後、ソ連占領下の東ドイツ（Sowjetische Besatzungszone: SBZ）は、何よりもまず極度の貧困状態にあった。このような状況は、西ドイツも同様に経験していたが、東ドイツが西ドイツと決定的に違っていた点は、アメリカからの復興援助（マーシャル・プラン）を受けることができなかつたのみならず、さらにそれとは逆にソ連に対する多大な戦後賠償を貨幣ではなく現物で支払わなければならなかつたという点にあった。在独ソ連軍政府（Sowjetische Militäradministration in Deutschland; SMAD）からは、「工場撤去（Demontage）」という名目で、1946年までにSBZにおける1,000以上の主要産業部門の企業、さらに鉄道線路の第二支線までもが資材として解体・撤去され、いわば戦利品として徴収された。さらに「賠償（Reparation）」の名目では、SBZにおける200近い稼働中の主要企業（SBZの生産のうち約25%）が「ソ連株式会社」として買収され、その企業の利潤が吸い上げられていった。東ドイツの経済混乱は、第二次大戦の直接的な影響によって生じたのみならず、戦後のソ連からの現物賠償によっても生じた。そのため1946年のSBZにおける一人あたりの労働生産高は、1936年の22%しかなく、その生活水準は極めて低かつた(Weber H. 2012: 12)。SBZの生産設備が壊滅的状况にあったという状況に対して、SBZ政府は半ば脅迫的に生産設備の回復に尽力しなければならなかつた。

このような経済の危機的状況のなかで、ソ連軍政府（SMAD）の支援を受けながら、ソビエト型中央計画経済モデル導入を進めたのがヴァルター・ウルブリヒトである。彼は1948年に「半年計画」、1949年に「ニカ年計画」を企画立案して、農場や工場などの「国有化」を進め、さらに1949年夏には党幹部とともにモスクワにいるスターリンを訪問して支持を取り付け、SEDの第一書記長として1949年秋に成立したドイツ民主共和国の指導者となった。1950年7月、ウルブリヒトは書記長に就任すると、第3回SED党大会で第一次五カ年計画（1951-1955年）を発表し、1936年時よりも2倍の生産高を達成することを目標に掲げた(Weber H. 2012: 29-36)。ウルブリヒトにとって何よりも重要だったのは生産手段の回復であった。こうした経済政策の結果、粗鋼生産は1953年までに1936年次の倍増に成功し、またエネルギー、化学工業なども目標通りに倍増を達成することができた。しかし他方で消費財に関する産業はほとんど発展しなかつた(Weber H. 2012: 37)。消費産業が、少なくとも配給制をとらなくても可能になる程度までに成長したのは、ようやく1958年になってからであった(Weber H. 2012: 50)。消費産業をおろそかにしたまま重厚長大

産業を優遇するというこの姿勢は、しかし戦後復興が安定したあとになっても本質的に変わることはなく、東ドイツの一貫した経済政策となった。

「労働」の超越的・道徳的意味

このような状況について本論でとりわけ取り組まなければならないのは、計画経済体制の経済的合理性の評価ではなく、このような生産力特化社会における「労働」の社会的意味であろう。東ドイツにおける経済システムは、閉鎖的な自律的システムとしては完全には機能していなかったため、労働の価値は、単なる経済的な価値を超越した、より普遍的な意味を持っていた。このような側面は、東ドイツの企業（Betrieb）文化のなかに表れている。まず東ドイツにおいて企業は、「多機能的」な組織(Bauerkämper 2005: 13)であった。企業は、たんに経済行為にのみ専門的に従事するのではなく、住居や休暇を提供する窓口であったり、また多くの託児所や保育園、保養施設、学校を運営したり、余暇のグループ活動やスキルアップ教育を支援したりした。従業員たちは党や労働組合幹部との交渉権まで持ったし、さらに従業員の「経営共同体（Kollektiv）」においては、結婚の問題を解決したり、社会復帰の支援を行なうことさえもあった(Bauerkämper 2005: 13-14)。つまり本来なら政治が担うべき社会福祉や社会保障を実質的に担っていたのは企業のほうであった。だからパウアーケンペアが述べているように、「企業はすでに 1950 年代には『国家の支店（Filiale）』となっていた…。それに対して地方自治体は、東ドイツの国家社会主義において行政機関として意味を持たなかった」(Bauerkämper 2005: 13)。

こうした企業の多機能性から当然帰結されるのは、そこでの労働は、たんに経済活動の範疇を越えて、政治的（社会保障的）意味を持つのみならず、さらに美的・道徳的な意味さえをも持っていたということである。言説分析から東ドイツの「主体」と「ナショナリズム」の関係を調査しているヘニクも、この東ドイツにおける労働の価値に注目している。彼女によると、東ドイツの住民も政治家も、戦前および戦中の貧困経験から失業を何よりも恐れているという点では一致していた(Henning 2011: 50)。しかし、このような利害は、国家が労働力への関心を持ち、労働者が収入に関心を持つという経済的な側面でのみ一致していたのではなく、両者とも労働および職場での「美と喜び（Schönheit und Lust）」に対する強い関心を持っていたという点でも一致していた(Henning 2011: 53)。「『労働』という個人的・集団的な価値に依拠することは、作業工程や具体的な仕事とはほとんど関係はなく、むしろ職場は社会的な場所であり、それ自体が社会的本質であるということを確認することに関係していた」(Henning 2011:226)。東ドイツ社会にとって労働は、経済システムの管轄領域を越えた普遍的な価値であったために、それはあらゆる人間の価値を包含するものであった。それゆえ、労働が可能であるにも関わらず、労働しない人間は、国家から「asozial（反社会的、非社会的、社会に溶け込めない）」人間(Weiβgerber 2010: 66-67)として冷遇されることになった。日本でも「社会人」とは、会社人であり労働者のことを

指すが、これと同様に、東ドイツでも労働=社会であり、非労働=非社会というフレームワークが国家によって形成されていた。

ヘニクが指摘しているように、このような「労働」の価値は、もちろん教育システムにおいても重要視され、ナショナリズムを醸成するための道具としても用いられた。「1950年代半ばには国民教育省は、子供を労働国家 (Arbeiternation) の『燃え立つ愛国者 (glühende Patrioten)』へと教育する試みに着手した。このことは、『郷土愛のための教育、我々の労働者・農民国家や、その政府とドイツ社会主義統一党への愛のための教育』というものを含んでいた。それとともに愛情、承認、感謝、献身性 (Opferbereitschaft) のような家族的感情が、国家や制度、社会へと関連付けるための決まり文句として用いられたのである」(Henning 2011:228)。労働が、家族愛や共同愛と結び付けられ、さらに国家や党への愛情、つまりナショナリズムにも組み込まれていった。

東ドイツという生産に特化した労働社会においては、企業は経済的機能だけでなく様々な社会的機能を引き受ける「多機能」型組織となっており、そして「労働」も、経済システム上の価値を指し示すだけではなく、経済的、家族的、国民的、政治的、道徳的、美的な価値が融合しあった、普遍的で超越的な価値をも体現するものであった。

ではこのような労働社会的状況に対して、実際に住民たちはどのように反応していたのだろうか。この点に関して次に検討することにした。

「労働社会」に対する住民たちの反応

すでに述べたように、東ドイツ住民は、戦後の貧困状態から抜けだして経済を安定化させたいという点では、政府・党との利害とも完全に一致していた(Henning 2011: 50)。しかし、そのために政府や党が採用した労働に特別な価値を置く「社会主義」イデオロギーに、住民たちがどれだけ賛同していたのかという点については、ここで簡単に言及しておくことにしたい。

政治学者で民俗学者のヤンセンは、1950年代後半から東ドイツで(西側、とくにアメリカからの)ポップカルチャーが流行する社会的条件について考察するなかで、東ドイツの家族構造を指摘している。彼女によると、戦後、「政治的・経済的・道徳的にドイツが挫折するとドイツ人の多くは、家族的な価値を再考するようになった。彼らは私的なもの (Private) へと後退 (sich zurückziehen) し、新たな政治的・社会的勢力に対しては、信頼しないか冷淡な態度をとった」(Janssen 2010: 79)。なぜなら、「毎日を生き抜くための闘争のなかでの唯一の保証」となったのが、家族の「団結や相互扶助」であった(Janssen 2010: 59)からである。

家族が諸個人に強い影響力を持っているということを SED はおそらく気づいており、それゆえに家族の影響力を抑えようとした(Janssen 2010: 79)。一方では、女性を家事だけでなく、職業に就かせ(1949年に女性の就業率は25.5%であったが1960年には40%にまで増

加した), さらにそれだけでなく党や大衆組織に参加させるなどして, 女性を家庭から引き離した(Janssen 2010: 58). 他方では, 女性の就業率増加にともなう, 子どもたちはますます保育園や託児所の保護下に置かれ, つまり家庭から引き離され, 学校ではイデオロギー教育が施されることになった(Janssen 2010:79).

しかし, 貧困状態にある家庭の子供ほど, 学校に行く余裕がなかったために高等教育を受けずに, 賃金付きの見習工 (Hilfsarbeiter) として企業で働いたので, 学校でのイデオロギー教育はほとんど受けなかった(Janssen 2010:79). またたとえイデオロギー教育を受けた若者であっても, そのための授業 (歴史, 国語, 現代社会) それ自体が, 生徒に自由なディスカッションを期待せず, 新聞に書いてある出来事を読んでそのまま党の見解を真似させたので, むしろ生徒たちは, 「このような授業で, 後々の人生で国家との衝突を避けておく振る舞い方を学んだ」 (Janssen 2010: 62).

このようなヤンセンの指摘から, 次のような労働状況を推測することができるだろう. 戦後の貧困状態のなかで労働は, 党のイデオロギーを超えて多くの住民たちにとっても必要不可欠なものであったのであるが, 貧困から生じた家族への回帰は, 政治に対する関心を失わせ, 政治に対する冷淡な態度をもたらす原因にもなった. そして貧困ゆえに若者たちの多くも労働しなければならない状況は, 教育, とくにイデオロギー教育の影響力を低下させることにもなったのである. 別言すれば, 戦後の貧困は, 一方では「労働」に絶対的な価値を見出す社会主義イデオロギーの政治的正当性を保証したが, 他方では戦後の貧困およびドイツの挫折は, 社会主義イデオロギーに対する住民たちの無関心 (とくに家族または私的生活への回帰) も生んだのである.

東西どちら側の社会であっても, 工業化によって生産力が向上し, 労働者の賃金が増大すれば, 不可避免的に消費に対する需要が生まれるだろう. 東ドイツもその例外ではなかったが, その消費需要の高まりの背後には, その固有の歴史状況がもたらす労働に対する住民たちのこのような複雑な反応が顧慮されなければならないだろう. つまり, 労働を必要とし, 労働に志向した政党を黙認しながらも, そのイデオロギーに対して興味を持ってない住民たちの反応である. 以下では, 「労働社会」としての東ドイツがどのようにその対極にある「消費」に向き合ったのかについて論じることにはしたい.

3-1-2. 東ドイツにおける消費の高まりとその抑制

1950年代以降, 党指導部は「社会主義的消費」の概念をプロパガンダとして用いるようになった. それによると, 住民は, 商品を流行や個人の差異化欲求のために消費するのではなく, 実用的で長く使うために「責任ある (verantwortungsvoll)」消費をしなければならないのであり, それに対して西側の消費スタイルは, 東ドイツ政府にとって「見せかけ (künstlich)」で, 「表面的」なものに過ぎなかった(Bauerkämper 2005: 20-21). とはいえ, 西ドイツのような美的で, オシャレな商品を消費するスタイルを排除するためだけに党指

導部は「社会主義的消費」の概念を用いたわけではなかったであろう。何もよりもまず計画経済体制下では、自由市場を持たないために、需要が上回っても即座に価格をあげることができなかつたので、需要が高まった場合には価格ではなくむしろ需要そのもののほうを抑制しなければならなかつたからだ。「社会主義的消費」の概念は、需要抑制の手段でもあつた。だから別の場面では、ウルブリヒトは、美的でセンスのある消費が行われるべきだという矛盾した言説も流布していた。ウルブリヒトによると、社会主義の優越性は、西ドイツに特有の「ちゃんとしてない実用品、粗悪品」にあるのではなく、東ドイツの「美しくてセンスがよく、労働する人が喜びを持って買って利用する商品」にある(Mählert 2007: 92)。もちろん、ここでウルブリヒトが言っている「美 (schön)」や「センスのよさ (geschmackvoll)」というのは、機能的に分化した近代社会における自律的な芸術について述べているのではない。この発言をした 1950 年代後半の東ドイツの生産性は、西ドイツのわずか 3 分の 1 であり(Mählert 2007: 92)、ウルブリヒトは東ドイツ製品の質がいつまでたっても西ドイツ製品の質を凌駕することができないという厳然たる事実と直面したときに、自国の製品の「美的」な価値を盛大にアピールすることで、社会主義の正当性を主張しただけである。しかしその美的な価値というのは、私たちが想像するようなデザイン性にあるのではなくて、ここでもまた「働く人間」の利便性に還元されるものであると考えられていた。

ホーネッカーの消費社会主義

それでも 1970 年代には、個人の自由時間のための余暇が考慮に入れるようになっていた(Löffler 2011:298)。この変化は、1971 年にウルブリヒトが SED の第一書記長を辞任し、後任にエーリッヒ・ホーネッカーを指名した際の政治的・経済的状況とも密接に関係している。その原因のひとつは、ウルブリヒトの経済成長に対する執着ぶりにあるだろう。1963 年に打ち出した「計画と指導の新経済システム (Neue Ökonomische System der Planung und Leitung; NÖSPL)」構想は、社会主義の理念からも部分的に逸脱するものであつた。彼はこの政策で、国有化された企業である人民公社のうち 82 社に大幅な権限を移譲し、資材・資金調達、海外・国内取引、価格と売上、給与や賞与などに関して、一定の自由裁量を認めた。これにより、経済は順調に成長した(Weber H. 2012: 64)。もちろん、依然として生活費は西ドイツより東ドイツのほうが高く、特に衣服と家具の価格は西ドイツよりも 2 倍も高かつた(Weber H. 2012: 65)ものの、表 1 から明らかな通り、自動車や冷蔵庫、テレビなどの家電製品の普及率は 1960 年代になってようやく顕著に高まりを見せるようになった。

この経済政策は、経済政策としての成功は収めたものの、しかし政治的に新たな対立——ひとつはソ連との対立、もうひとつは党内での対立——を生むことになった。まず第一に、ウルブリヒトは NÖSPL の成功から自信を持つようになり、しだいにソ連に対する絶対的な信奉を解消しようと画策するようになった。1967 年の議会でウルブリヒトは、社会

主義に対する独自のテーゼを発表して示唆した。それによると、「社会主義」は、マルクスとレーニンが定義したような共産主義社会への移行段階ではなく、「世界規模で資本主義から共産主義へと移行する歴史的な時代における、比較的独自の社会経済形態」であった(Weber H. 2012: 77)。要するにこのような周りくどい言い方でもってウルブリヒトは、マルクス・レーニン主義という「政治的イデオロギー」との整合性よりも「社会経済」的な問題を重要視する姿勢を表明したのである。この姿勢は、ソ連指導部からも、また SED 党内からも反発を招くことになり、ウルブリヒト解任の動きへと繋がった。ソ連は、東側社会全体への強い影響力を失いたくはないと考えていたので、ウルブリヒトが東ドイツの独自路線を示唆したことを容認することはできなかった(Heydemann 2003: 28)。また SED 党内でもホーネッカーを中心に、ウルブリヒトの政策が社会主義の教義(Dogma)に反するとみる勢力があり、経済改革に対しては否定的であった(Heydemann 2003: 75)。

だからエーリッヒ・ホーネッカーは新たに第一書記長に就任すると、即座に 1971 年 6 月の第 8 回党大会で、社会政策へと重点を置くことを発表した。「経済政策と社会政策の両立(Einheit von Wirtschafts- und Sozialpolitik)」というこの政策に含まれているのは、次の通りである。団地建設の拡充によって住宅条件の改善を図り、最低賃金・最低年金の上昇、女性(特に子供のいる女性)の労働時間縮小、育児と仕事を両立させるための出産休暇の延長、出産支援、また結婚時における無利子の貸付および優先的な住宅の供給、医療改革などである(Heydemann 2003: 29)。このような政策は、純粋な社会主義的理念への立ち返りとは見てはならないだろう。社会政策へと重点を置いたのは、東ドイツの人口減少問題とも関連していた。人口減少は日本のように少子高齢化から起こされた側面もないわけではないが、何よりもその原因となったのは、政府の強権的な姿勢であり、ベルリン暴動(1953 年)に対する武力鎮圧から始まり、その後のベルリンの壁を建設(1961 年)に至るまでのあいだに生じた住民たちの国外流失であった。ウルブリヒトは、相変わらず経済発展を押し進めれば人口問題も解決できると考えていた。これに対してホーネッカーは何よりもまず住民の生活水準を向上させることを優先した。実際、この政策はある程度の功を奏し、出生数を 3 割近く上げることに成功した(Fulbrook 2009: 173)。この流れのなかで政府は安定した価格の維持による国民生活の向上に重点をおき、国民の消費意欲を高めようとつとめた(Löffler 1999:50)。1950 年代には「今日働くぶんだけ、明日も生きられるでしょう」という標語が流布されていたが、この標語は 1970 年代になると、「今日生きるぶんだけ、明日も働くでしょう」という標語へと変容していった(Kowalczyk 2009:109)。

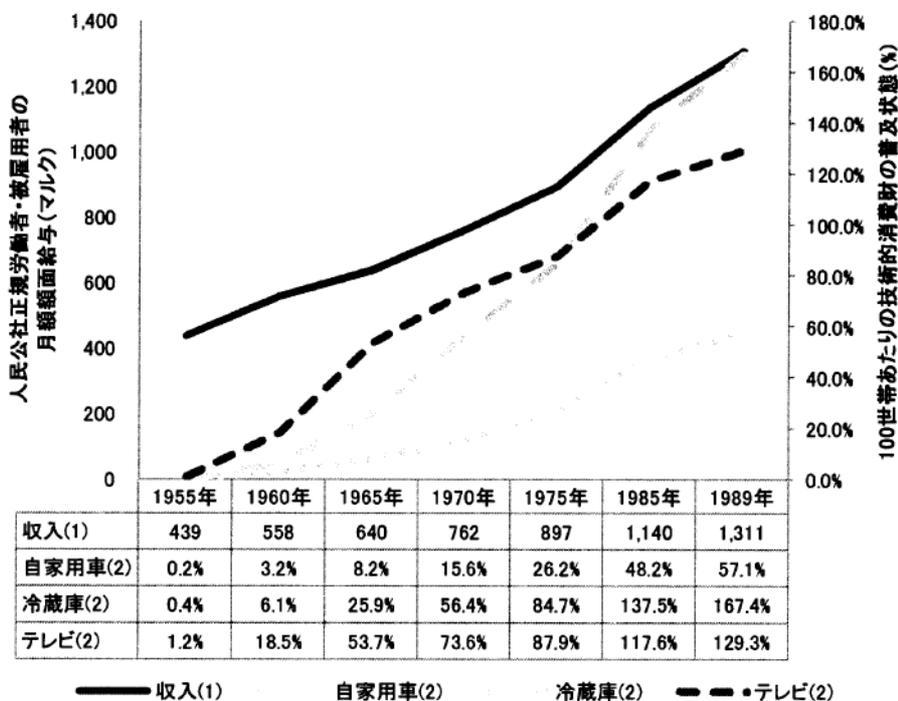
ウルブリヒトの生産社会主義からホーネッカーの消費社会主義という変化のなかで、芸術や文学に対する国家の扱い方も変容する。1971 年にホーネッカーは、党大会で「もし社会主義の確固たるポジションを前提にするのなら、私の考えでは芸術と文学の領域にタブーはないだろう。このことは、内容的な問題にもスタイルの問題にも該当する」と述べ(Wolle 1999:239)、芸術・文学の自由化を容認しているかのようなパフォーマンスを行った。

もちろんこの文化政策は貫徹されず 1970 年代半ばには頓挫したものの、レフラーは、このような消費社会主義政策が行われたことにより、政治的テーマではなく趣味に関心を持つ若い読者たちの出現を見ている(Löffler 1999:54)。しかし、それでも東ドイツでは物不足と政治的な制約が完全に解消されることはなかったため、娯楽の追求には限界があった。

消費の高まりとその抑制

この点を東ドイツの統計から確認してみることにしよう。まず表1では、東ドイツの所得の推移を東ドイツの統計年鑑から抜粋した。この表を見ればわかるように、東ドイツの国家財政状況を度外視すれば、東ドイツの住民たちは概ね、戦後から順調に所得を向上させていることがわかる。これに伴って自家用車、冷蔵庫、テレビなど、価格の高い工業製品も順調に普及しており、東ドイツ住民の購買力は高まっていることがわかる。特に注目しているのは、テレビの普及率であり、1980年代には東ドイツの住民たちは平均で全世界帯に1台以上のテレビを所有していた。したがって、この統計を見る限り、東ドイツの消費者社会化は、ホーネッカーの目論見通り成功していたことになる。

表1: 月額給与と技術的消費財の普及状況の推移



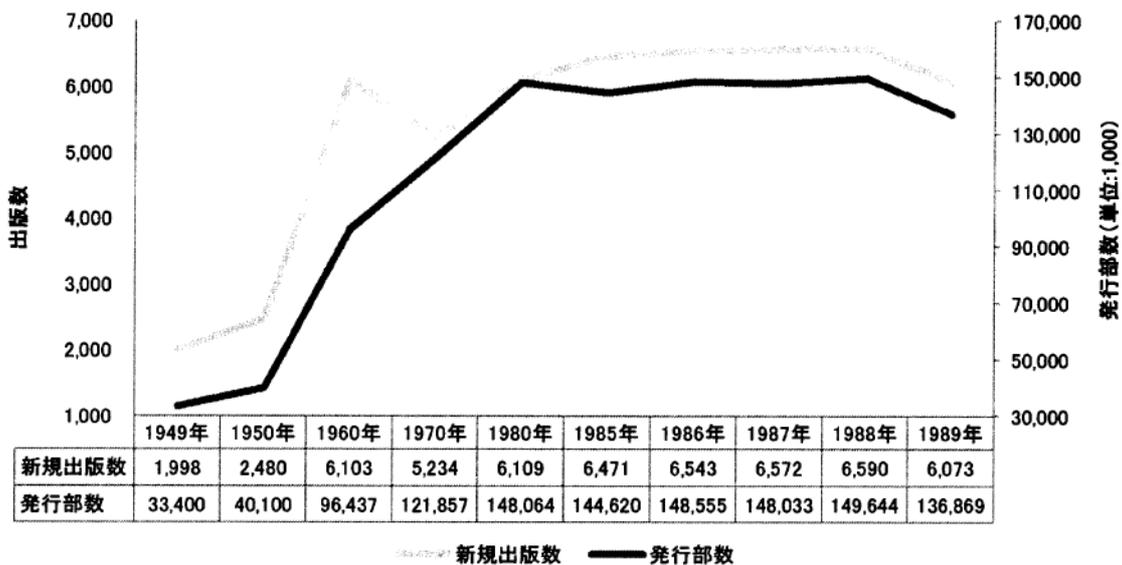
- (1) 月額額面給与に関しては、(Zentralverwaltung für Statistik der DDR 1991: 144)を参照。
 (2) 自家用車、冷蔵庫、テレビの100世帯あたりの普及状況に関しては (Zentralverwaltung für Statistik der DDR 1991: 325)を参照。

しかし他方で、東ドイツ政府は、こうした消費欲求の全てに応えることができなかった、

あるいは応えるつもりがなかったということもまた事実であろう。特にこの点が顕著に現れているのが、東ドイツの文学にとって関係の強い書籍や雑誌の分野である。以下では、書籍と雑誌の出版数および発行部数の推移について細かく見ていくことにしたい。この状況から、東ドイツの抱える固有の経済状況が明らかになるだろう。

まず以下の表2にあるとおり、書籍と冊子の（再版含む）出版数および発行部数は、1950年代から1970年代にかけて成長している。しかし、それに対して、1980年以降の出版数・発行部数を見てみると、その成長が停滞していることがわかる。

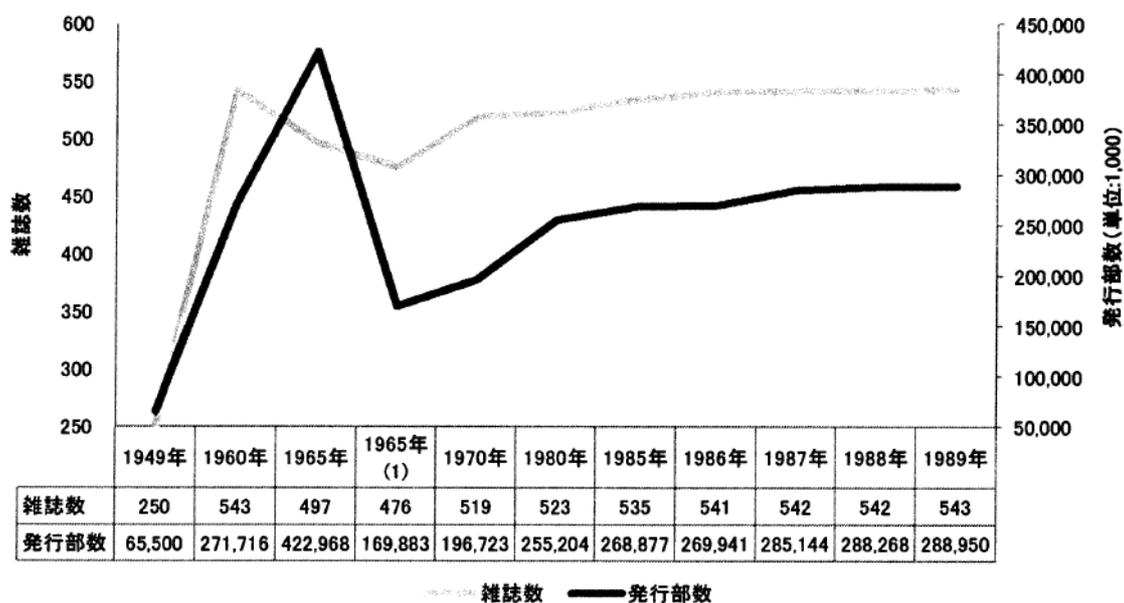
表2: 書籍と冊子の出版数（再版含む）の推移



(Zentralverwaltung für Statistik der DDR 1991: 350)

以下の表3からわかる通り、この点は雑誌についても変わらない。雑誌もまた、書籍・冊子と同様に、1980年代になると、雑誌の販売タイトル数・発行部数ともに停滞していることがわかる。ただしこの統計は、1968年までは情報誌も「雑誌」に含められていたが、1968年以降は、情報誌、例えば週刊誌は、「雑誌」から除外されるようになったので、この点は以下の表を見る際に注意する必要がある。

表3: 雑誌生産



(1) 1968年以降、情報誌の特徴があるものについての印刷許可は、雑誌統計には含めていない。1973年以降、週刊誌は雑誌ではなく新聞に数えている。

(Zentralverwaltung für Statistik der DDR 1991: 350)

1980年からその終盤まで続いたこのような停滞は、政府によって意図的に引き起こされたのか、それとも供給システムを改善して需要に応えるだけの財政的な余力がなく、やむを得ず放置しただけなのかについて、ここでは明確に回答することはできない。

残念ながら、以下(表4)のように統計年鑑がしめす限りでは、紙の輸入量は、1980年まで重量で計測されていたにも関わらず、1980年以後は面積という不可解な単位によって表されるようになっていたため、ここから何かを読み取ることは難しい。しかしこの表からは、少なくとも1985年から1989年のあいだに東ドイツの紙の輸入量が減少していることがわかる。

表4: 紙製品輸入量の推移

	1960年	1970年	1980年	1985年	1989年
紙	36.1 (千トン)	166.4 (千トン)	230.7 (千トン)	2977.2 (百万㎡)	2674.5 (百万㎡)

(Zentralverwaltung für Statistik der DDR 1991: 282)

しかしこのような紙の供給量が減少している状況は、政府にとって決して憂慮すべき事態ではなかったであろう。実質的な検閲機関として機能していた「出版・書籍販売中央局(HV Verlage und Buchhandel)」は、テーマの計画、原稿の査定、印刷許可、そして紙配給

の割り当てを主な職務内容としていた(Marschall-Reiser 2012:77)。たとえ出版する内容に印刷許可が降りたとしても、紙の配給が割り当てられることなしには出版することはできなかった。そしてレフラーも指摘しているように、SED 指導部にとっては、どう紙の配給をコントロールするかが、出版社の仕事をコントロールする重要な手段のひとつであった(Löffler 2011:169)。したがって、生じた需要にすべて応えるかたちで紙を供給することは、政府にとって重要な検閲・統制手段のひとつを失うことであった。

他方で、東ドイツは計画経済体制によって生じた物不足という問題にも直面していた。計画経済体制下では価格を自由に設定することができなかったため、商品需要が供給を上回る(Bauerkämper 2005:22)と、商品価格を上げる代わりに、消費が制限されなければならなかった(Bauerkämper 2005:23)。「消費をコントロールするという考えは、[...]均質化政策(Egalisierungspolitik)の道具だったというだけでなく、計画経済の道具でもあった」(Bauerkämper 2005:21)。しかし購買意欲が住民たちのあいだで高まるなかで、結局のところ、この問題を根本的に解決することのできなかった政府は、その代わりに Intershop や Genex のように西側(特に西ドイツ)の製品を購入することのできる商店や企業を設立することによって、その解消に乗りだすことになった。しかしこのような政策も結局のところは西側への外貨流出を招くことになり、国家財政をひっ迫した(Bauerkämper 2005:24)。したがって東ドイツは消費に関して、いわばがんじがらめになっており、この点からも紙の輸入量を増大させないことが政府の財政基盤のなかでは必要であったと言えるだろう。

このような状況のなかで、出版社自体も 1980 年代には経済的に疲弊していた。「激しい紙不足にならんで、東ドイツの新聞・雑誌市場では、年を追うごとに巨大な経済的損失が発生するようになっていた。1988 年だけで、印刷業界では 3.6 億マルクのも補助金を提供しなければならなかった。それぞれの新聞の価格は、何年ものあいだ変わることなく、印刷コストと紙コストが高まる状況のなかでは採算が取れないことが明らかになった。[...]経済的不況は、紙の配給だけに打撃を与えたのではなくて、凸版印刷が経営的な生産能力にも影響を与えたのである」(Kuhn 1999:147)。文学にとって必要不可欠な生産基盤である印刷・出版業界もまた、すでに社会的に存続不可能なほどに弱まっていた。

では住民たちのあいだで、どの程度出版物に対する潜在的な需要があったのかについて、ここでは検討してみることにしよう。たとえば人気女性ファッション雑誌『Sibylle (ジビュレ)』は、平均で 2 万部を発行していたが、その需要をすべて満たすことはできないほど人気であったために、通常の間店先に行ってもその雑誌が売られているとはわからないように販売されていた。売り台の下に隠された商品という意味で、この雑誌は「しゃがみ商品(Bückware)」と言われていた(Kuhn 1999:146-147)。このような雑誌の人気度の高さを見ると、ファッション雑誌に対しては計画経済では賄いきれないほどにきわめて高い需要が生じていたことがわかる。また表 5 の東ドイツ住民の生活時間からもこのことを確認してみることにしたい。「自由時間」の項目を見てみると、男女 1 日あたりの平均自由時間

である4時間26分のうち、「読書」に充てられた時間は16分であった。一方では、「個人的な教育・学習」に使われた時間はわずか4分であり、東ドイツ政府が当初国民たちに望んでいたように社会主義建設の未来に向かって自分の自由時間を有意義に使うことはなかった。他方で、東ドイツ住民の大半は、余暇時間の多くを「テレビ」や「ラジオ」を見て過ごしたのであり、決して読書だけが人気ではなかった。とはいえ、この学習時間の少なさを見る限りでは、社会主義発展のための教育時間としての「余暇」という東ドイツ政府および党指導部の考えは、完全に失敗していたことがわかる。

表5：労働者・被雇用者家庭における成人の平均生活時間（1985年）

活動内容	月曜から日曜の週平均			月～金 男女	土・日
	男女	男性	女性		
労働時間	5:30	6:09	4:56	7:19	0:49
非労働時間	18:30	17:51	19:04	16:41	23:11
労働に関する時間（通勤時間含む）	1:00	1:07	0:53	1:19	0:09
家事	2:35	1:33	3:38	2:14	3:27
子供または他の人間の世話	0:25	0:13	0:37	0:24	0:26
身体欲求の満足（食事・身体保全・睡眠）	10:04	9:56	10:13	9:18	12:08
自由時間	4:26	5:02	3:43	3:26	7:01
個人的な教育・学習	0:04	0:04	0:04	0:04	0:04
社会福祉政策活動・共同利用活動	0:11	0:14	0:07	0:10	0:13
文化・スポーツ施設の訪問	0:16	0:19	0:12	0:12	0:26
ラジオ・テレビ放送の受信	1:38	1:53	1:22	1:22	2:21
読書	0:16	0:18	0:14	0:16	0:16
社交・交際活動への参加	0:20	0:19	0:22	0:13	0:39
スポーツ活動、散歩、ハイキング	0:29	0:31	0:27	0:16	1:03
庭作業、動物の世話	0:39	0:52	0:26	0:26	1:16
合計	24:00	24:00	24:00	24:00	24:00

(Zentralverwaltung für Statistik der DDR 1991: 325)

これらの事実をふまえて、東ドイツは消費社会であったかどうかについてももう一度考察するのなら、一方ではイエスであり、他方ではノーという答えるほかないであろう。つまり、消費需要に関していえば、東ドイツでも他の西側社会と同様、戦後間もない頃から一貫して高まっていた。他方で、供給に関していえば、需要に応じて商品価格を上げるのできない計画経済という制約から、これに完全に応えることは不可能であった。つまり娯楽および消費の需要は高まりつつも、それに答える商品・サービスを提供するだけの供

給力が東ドイツにはなかったのである。

このような東ドイツの状況は、アドルノのいう芸術の自律性を考える上で特別な材料を提供している。すなわち、アドルノにとって芸術の自律性は、経済（あるいは文化産業）との関わりを持たなくても存在できる場合にのみ可能になる。金銭からの影響を受ける芸術は、イデオロギーに汚染されているのであり、もうそれ自体で自律性は損なわれることになる。しかし、東ドイツの事例を見る限りでは、自由な市場経済が存在しなければ、文学に必要な紙の供給まで行えなくなるのであり、芸術家たちは作品制作にあたって多大な制限を受けなければならなかった。これに対してシステム理論的に見るならば、本論第1章4-2で述べてきたように、戦後の西側社会は、芸術と経済というふたつの自律的システムの相乗効果によって両者の固有のダイナミズムを強化してきたといえるだろう。つまり芸術システムは自らの自律性を高めるために、経済システムと協力するのであり、経済システムは自らの経済的利益のために、芸術家たちを利用してきたのである。市場と芸術の関係についてルーマン自身は、自由な芸術市場の出現により、何よりもパトロンに依存しない匿名の顧客が生まれることが、自律的な芸術システム成立の重要な条件であるとみている(Luhmann 1996:391-392)。こうした見方のほうが、東ドイツの当時の状況が、いかに西側社会とは乖離していたのかを正確に記述することができるだろう。当然ながら計画経済体制のもとでは、自由な市場が成立する余地はなかったもので、その結果、「紙」でさえ匿名の人間たちの落札によって分配されるのではなく、国家の補助金によって分配される。そうなってくると、国家はパトロンと同様に、作家たちに対して紙を「恩恵 Gnade」として供給するわけだから、作品の内容に関してまで介入しなければならなくなってくるのである。

いずれにしても娯楽や消費の需要がありながらそれを供給できなかった東ドイツの経済状況を見る限り、芸術の発生要因を西側社会と同様に「娯楽」というモデルだけで説明するのは不十分であろう。以下では別の観点を検討することにしたい。

3-2. 芸術と政治——プロテストの失敗から芸術へ

システム理論に基づいた東ドイツのアンダーグラウンド文学研究は数少ないが、そのなかでもマンの研究は東ドイツにおける自律的な文学の成立条件を説明している。彼によれば、東ドイツの自律的な文学システムの成立は、「プロテストから自律性へ」(Mann 1996:104)、すなわち社会に対する政治的・道徳的・美的な拒絶が、本来の（とくに政治的な）目的から離れ形式化するところにある(Mann 1996:107)。このような説明が示しているのは、政治・経済・マスメディア・学問など他のシステムからの排除の結果としての文学や芸術ということになる。彼によれば1940年代に生まれた若い作家たちにとって、「文学

的な生活の表現をしたいという衝動は、個人の私的な自由空間や、有意義だと思える政治的・社会的なアンガージュマンの可能性が少なかったことに対する知的な苦しみの表現であった」(Mann 1996:92)。つまり、若者たちが戸を叩く先が文学や芸術にしかなかったというわけである。政府へのプロテストが失敗して、政治や経済で活躍するチャンスの見込みがない人々が芸術活動へと流れ込んだというこの構図に加えて、もともと潜在的な余暇・芸術に対する需要があり、しかしそれが政府とは咬み合わないゆえに、プロテストが生じるという流れも存在していたであろう。特にこのことが露わになるのは、本節 3-2-2. で詳しく提示するが 1965 年に音楽ファンの若者たちが起こしたライブツィヒ・ビートデモである。

いづれにしても、東ドイツのプロテスト状況がどのようなものであったかについて、本説ではさらに詳しく考察することにしたい。

東ドイツの歴史は、圧政を敷く独裁者とそれに激しく抵抗する市民という対立の歴史であると、おそらく私たちは想定してしまいがちであるに違いないだろうが、東ドイツ抵抗運動の歴史を見てみると、実際には私たちが想像するよりもずっと複雑な経路をたどっている。すなわち、東ドイツの終焉という歴史的現象は、独裁制に抵抗する市民運動という側面からだけで説明することは困難であり、実際にデモやプロテストは、1989 年の革命時にはすでに、それを革命の立役者とみなすのは困難なほどにまで弱体化していた。システム理論の研究者であるポラックも、東ドイツの崩壊原因に関する総括のなかで、東ドイツにおけるプロテスト運動の影響力は極めて弱かったということを以下のように指摘している。「東ドイツは、画一化・均質化・脱分化した社会であり、まさにそれゆえに、このような社会では、プロテストやレジスタンス、または体制批判者はほとんど認識できない」(Pollac and Rink 1997:8)。もちろん、東ドイツにも歴史的に特筆すべき暴動やデモがあるものの、そうしたプロテストは、ポラックが以下に指摘しているように、東ドイツと同じような状況にあった東欧諸国とは次の点で異なっていた。「1956 年のハンガリー動乱や、1968 年のチェコスロバキアにおけるプラハの春のときとは違って、東ドイツにおける大衆のプロテストには知識人や組織の先導がなく、プロテストは自然発生的に成立した。[...]大衆は指導者を必要とはしなかった。我慢ならないと感じられた状況にあって、皆の不満は明確なアドレスを持たなかった」(Pollac 1997:311-313)。つまり人々は具体的な理由をもって政府に抗議したのではなく、感情的な怒りを噴出させただけであったので、いつもそれは突発的または「自然発生的 (spontan)」に生じたのである。東ドイツの抵抗者たちは、具体的に明確な不満(メッセージまたは目的)を持っており、それをデモや暴動という形式(手段)で表現し伝達するという状況、つまり目的と手段とを合理的に選択する状況にはなかった。ここから、ポラックは東ドイツのプロテスト運動がなぜ発生したのかを明らかにするために次のような分析枠組みが必要であると主張している。「もし政治的プロテストを可能にする条件について言及したいのなら、プロテストを広範囲にわたって不可能にした条

件についても言及しなければならない」(Pollack 1997:305)。東ドイツのように行為者の明白な動機が現れないような社会的状況においては、当事者たちの動機を総合していくこと(部分/全体)アプローチが困難であり、プロテストを可能にする条件とプロテストを不可能にする条件との差異(システム/環境)アプローチが採用されなければならないということをこの研究枠組みは示唆している。

3-2-1. 労働ノルマ増大への抗議——1953年6月17日暴動

東ドイツ社会におけるプロテストの状況をこのように概観したうえで、東ドイツのプロテストの歴史を以下では記述することにしたい。東ドイツにおいて最初に明白なかたちで政府に対する不満が噴出したのは、1953年6月17日暴動(通称:東ベルリン暴動)であった。その直接の原因は、1953年6月15日に東ベルリンの建設労働者たちは、10%給与削減(同じ給与をもらうのに10%の労働量増大)をもたらす「労働ノルマ」に抗議したことにあつた。しかし、翌16日に、自由ドイツ労働組合同盟(Freier Deutscher Gewerkschaftsbund: FDGB)が、労働ノルマの撤回はできないと回答すると、ベルリン市内のスターリン通りにおいて、700人の労働者たちがデモンストレーションを決行した。在独ソ連軍の介入を恐れたSEDは、即座に(同16日のうちに)ラジオで労働ノルマの撤回を発表したが、この対応はすでに遅いものであつた。さらに多くの住民たちが東ベルリンの街頭に集結しはじめ、翌17日になつても、怒りを沈めるところか、むしろますます政府に無理難題な要求(自由選挙とドイツの再統一の要求)を突きつけていった(Fricke 2003: 9-10)。これは事実上の政府転覆の要求であり、これは当時のSEDにとつても、またソ連にとつても絶対に受け入れることはできないものであつた。それにも関わらず、デモンストレーションは加速していき、全国(ハレやマグデブルク、ドレスデン、ライプツィヒなど)に拡大していった。

もはや東ドイツの人民警察ではデモを沈静化することはできなくなったことがわかると、同17日昼前、最終的にソ連の戦車部隊がベルリン市内に進軍して鎮圧にあたることになつた(Ciesla, Hertle and Wahl 2013)。東ドイツの住民に対するソ連軍の介入は容赦のないものであり、多くの犠牲者をだすことになつた。実際にこの暴動で何人の死傷者が出たのかはいまだに明らかになっていないものの、2004年の調査では確認可能な人数で合計55人の死者を出した(Ahrberg, Hollitzer, and Hertle 2013)。有罪判決を受けた人数もまた定かではないものの、2003年時点の調査によると、1526人が有罪判決を受け、このうち2人の被告が死刑、3人の被告が終身刑を受けたことは確認されており、少なくとも1600人が有罪判決を受けたと見られている(Fricke 2003: 6)。戦車部隊の出動とその後の多大な犠牲者数、こうした事実は、もはやそれがある種の戦争状態にあつたことを意味していた。歴史家のラウファーは次のように評価している。「ソ連がいなければ、ヴァルター・ウルブリヒトとSEDは1953年6月17日に哀れにも零落していただろう。[...]ロシア人たちは1953年6月

17日にもう一度再びドイツの勝者となったのである」(Laufer 2003: 25).

このデモの結果は、住民たちの意図とはかけ離れたものになり、ほとんど失敗であった。まずこのデモのあとソ連の東ドイツに対する影響力は増大することになった。このデモが始まる直前、1953年3月5日にスターリンが死去して以降、スターリン批判を画策していたソ連は、今後も東ドイツに対する影響力を維持し続けるのか、一定の条件のもとで東ドイツへの介入を手放すべきかどうかについて考えあぐねていた。しかし、6月17日の暴動によって、この迷いは払拭され、むしろソ連駐留部隊の強化が決定される(Lemke 2003: 11)。さらにこの事件は、東ドイツ国家の正当性を根本的に損ねるものであった。労働者階級の独裁を謳っていたにも関わらず、いざその労働者たちからの激しい抗議に直面すると、それに対応することがほとんどできなかったからだ。さらにこれまで東ドイツは「反ファシズム的・民主主義的」な国家を自認しており、それが西ドイツのオルタナティブとなると考えていたが、民主主義という要求に対して戦車という回答を与えたことにより、このような理想的な国家観は全く成り立たないものとなった(Lemke 2003: 13)。そして何よりもデモ参加者は、政府の逮捕による報復を恐れて、西ドイツへと亡命するようになった。しかも SED は当時この流れを止めようとはしなかった。なぜなら、住民たちの亡命は、潜在的な反体制勢力を減少させることを意味していたので、政府にとってはむしろこのことは好都合であった(Lemke 2003: 14)からである。

東ドイツの歴史を揺るがす大事件になったにも関わらず、党も政府もどうしてこの暴動が生じたのかについて全く分析することができず、この暴動の原因を西側のプロパガンダによる扇動としか理解することができなかったのである。しかし、それにも関わらず、党は暴動以降、商品販売価格の減少と生活水準の向上を目指し、間接的なかたちで住民たちの抗議を受け入れはした。しかし、それでも政府と党は、どんな場合にもいかなる過ちを犯すことはないという姿勢を崩すことはなかった。いわば脱分化した社会のなかでは、彼らは社会の全領域を代表する審級 (Instanz) であったので、この前提を崩すような行動は一般住民たちには許可されなかった。この点をシステム理論的に解釈すれば、次のように説明することができるであろう。政府も党も、あらゆる社会領域での行動をすべて「社会主義的／反社会主義的」のコードのいずれかに振り分け、そしてネガティブコード (反社会主義的) を割り当てた人々をそのまま「敵」として理解した。このことによって政府批判は、当該政治システム内部のなかに導入されずに、政治システムの外部へと帰属される。つまり、西側 (外部) の資本主義的・帝国主義的なプロパガンダによる扇動であると理解されるのである。しかしこのような読解が行われる限り、政府と住民たちのあいだの政治的な調整はいつでも不十分なかたちでしか機能しなくなる。なぜなら、ひとたび変異 (Variation)、つまりプロテストやデモンストレーションが起こると、それは全体社会に対する否定として理解されるので、その変異を検証したり、受け入れることができずに、自動的に弾圧または排除をしなければならなかった。この側面は、明らかに東ドイツ政府と

党（SED）の一貫した社会全体に対する理解構造をなしており、これに基づいて発生する政治的圧政は、彼らの基本的な行動原理であった。政府や党が全体社会の審級として機能しており、彼らが間違いを起こすことは絶対がないということを住民たちが前提にしていたのなら、SEDは住民たちの要求を素直に受け入れたことであろう。SEDは、すでに労働ノルマの増大を決定できたのだし、住民の生活水準向上に尽力することも「新方針」のなかで発表することができたのだし、何よりもソ連からの要望もあって党内でもこれまでのスターリニズム的手法に対する批判は高まっていた。このような状況は日本語でいう「メンツ」や「体面」の概念を使って説明することができるだろう。つまり、政府とSEDの「メンツ」や「体面」を崩さなければ、彼らは暴力なしで批判を、正確に言えば住民からのお願いを聞くことができたかもしれないのである。

いずれにしても、住民による暴動は失敗に終わり、こうして1953年6月17日暴動のような早急な政府転覆運動は、1961年のベルリンの壁建設の頃には消えていった(Kowalczuk 2005)。政府にとってその運動はもはや脅威ではなくなっていた(Eckert 2008:12)。そして1968年、ソ連軍を中心にワルシャワ条約機構軍が、「プラハの春」とチェコスロバキアの改革運動に軍事介入したことに東ドイツ全土で抗議運動も起こったが、これも相次いで逮捕され、抗議の意思を持っていた人々は国外への逃亡へと移っていった(Eckert 2008:12)。このような傾向のなかに、東ドイツのプロテストに見られる固有の構造がはっきりと表われている。すなわち、すぐ隣にもうひとつの別のドイツがあったため、成功のあてのない抵抗運動を貫徹するよりも、西ドイツに移住するほうが住民たちにとってははるかに現実的な選択肢となったのである。社会や政府に対して「諦める」ことのできる状況が生み出されていた。こうして1989年の革命まで、つまり東ドイツの終焉まで、世間（両ドイツの住民）に注目を浴びるような反体制デモは消失した。これはなぜ東ドイツの人々はプロテストをしないのかを示す理由の一つであろう。

3-2-2. 娯楽要求としての“All you need is beat”——ライブツイヒ・ビートデモ

6月17日暴動のあと早急な政府転覆を求めるような抗議活動が行われることはなかったが、だからといってそのあいだに住民たちのデモンストレーションが全く生じなかったわけではなかった。1965年、東ベルリン暴動に匹敵するほどの巨大なデモンストレーションがライブツイヒで発生した。このデモの中心的な担い手は、6月17日暴動のときとは違って、労働者ではなく若者たちであった。彼らの要求は、過酷な労働ノルマの撤回や、ドイツ再統一のための自由選挙ではなく、音楽活動であった。

東ドイツにおける音楽需要の高まりは、すでに1950年代から生じていた。しかし、改めて言うまでもないが、SEDはこうした需要の高まりを感知しており、それを提供する政策を取ったものの、すでに何度もこれまで述べてきたように、音楽もまた「社会主義的」であるべきであるというイデオロギーを音楽にも適用しようとしたために、ほとんど鑑賞

者を満足させることはなかった。例えば、1951年には企業において「リクエスト・コンサート (Wunschkonzerte)」が導入されたが、企業の活動報告なども同時に行われ、さらに演奏されるうち、4/5 が「労働歌 (Arbeiterlieder)」や「闘争歌 (Kampflieder)」であり、1/5 がオペラであった。SED は「軽音楽 (U-Musik; Unterhaltungsmusik; 娯楽音楽)」よりも「クラシック音楽 (E-Musik; ernste Musik; まじめな音楽)」のほうを重要視していたためである。しかしながら、このような音楽活動に対して鑑賞者が耳を傾けることはなかった (Könne 2011: 183)。ラジオでは、1953年6月17日暴動があったその年以降、比較的娯楽に志向した番組が放送されるようになった。「ポピュラーソング・レビュー (Schlagerrevue)」という番組 (1953年に「ポピュラーソング抽選 (Schlagerlotterie)」として始まり、58年に改称) では、人気のあるポピュラーソング、音楽家、作曲家が紹介され、番組の終わりにはリスナーが投書で選んだ「今月のポピュラーソング (Schlager des Monats)」が放送されるため、住民たちのあいだで有名であった。しかし例えば、女の子からキスを奪い、「僕は世界でいちばん嬉しい盗賊 (Ich bin der fröhlichte Räuber der Welt)」と喜ぶ歌が放送されると、東ドイツには盗賊は居ないし、社会主義においては女性からキスを奪ってはいけないうして放送禁止になることもあり、娯楽音楽に対する党の態度は冷淡であり続けた (Könne 2011: 184)。東ドイツの音楽は、「おもしろい」が同時にかつ「社会主義的」でなければならないという、2つの異なる機能を完全に調和させなければならなかったわけであるが、しかし若者たちはすっかり愛想をつかし、西側のラジオ番組から流行の音楽を聞くようになっていた。特に海外から東ドイツに音楽を提供したのは、AFN (American Forces Network)、ラジオ・ルクセンブルク (Radio Luxemburg)、RIAS (Rundfunk im amerikanischen Sektor; アメリカ地区セクター放送) などであった (Liebing 2005: 19)。各放送局の概要を簡単に説明しておく、AFN は、海外に駐留する米軍兵士のために設立された放送局である。またラジオ・ルクセンブルクは、1930年代から開局していた民間放送局であり、ドイツに向けてのみならず、戦後になっても BBC の独占状態にあったイギリスに対してもポップミュージックの番組を放送していた。RIAS は、西ベルリンに戦後設立された放送局である。

1960年代、すでにポラックが指摘していたように、ベルリンの壁が建設され (1961年)、東西ドイツの物理移動が遮断されると、今度は東ドイツ住民たちのあいだで「内なる亡命 (die innere Auswanderung)」が始まった。つまり、東ドイツに居ながらにして西側諸国に心は奪われ、西側のファッションや娯楽音楽、ライフスタイルへの強い憧れが住民たちのあいだで生じた (Pollack 1997: 308)。ポラックが指摘しているように、壁建設は一方では体制への表面的な順応を促したが、他方では西側への内的な定着をもたらしたのである。

このような状況のなかで 1960年代には、イギリスのロックバンド「ザ・ビートルズ」が東ドイツでも流行し、それに影響を受けた若いアマチュアバンドが活動するようになった。こうした活動はさしあたり違法ではなく、彼らの音楽は、ラジオ番組「DT 64」でも放送されるほど全国に広がっていた (Weißgerber 2010: 76)。もちろん政府はこの動きを警戒

して監視していた。シュタージにとって、『『うわついた音楽』(西側音楽)を携帯ラジオで聞くこと』、『ビートルズの髪型』、『『調和のない無理な姿勢』での踊り』、『西側ファッション(ジーンズ, ベルボトム)』、『西側の思想・イデオロギー』は、『ネガティブで退廃的(dekadent)』な若者であり、シュタージによる監視の対象であった(Liebing 2005)。しかしその流行がますます広まっていくなかで、SEDの党機関紙である「ノイエス・ドイチュラント(新ドイツ)」は、1965年になると、次のような声明を発表する。「敵は、ビートルズを過度に高めることによって若者を乱行へと扇動するために、このようなタイプの音楽を利用し尽くしているということが見落とされていた。そのような音楽が若者の考えと行動とに与える有害な影響が、大雑把に支持されてきた。[...]その退廃的(dekadent)な動きには断固として体系的に戦わなければならない」(Weißgerber 2010: 78)。ビートルズおよびロック音楽の文化的影響力に対して警戒されるなか、1965年10月、SEDのライプツィヒ県指導部は、すべてのビートルズの活動の禁止を発表した。若いファンたちはこの禁止決議に反発し、町中で紙ビラをばらまいて、ライプツィヒ市内のヴィルヘルム・ロイシュナー広場での抗議デモを呼びかけ、実際に10月31日、2,500人が広場に集まってデモを決行した。デモは暴力なしで平和に行われ、すぐ解散する予定であったが、これに対して警官たちは犬、放水、銃剣などを備えて出動し、デモ参加者の267人を逮捕した。このうち97人が裁判所の判断なくして「再教育(Umerziehung)」という名の強制労働につかされることになった(Weißgerber 2010: 76-77)。

このようなロック音楽に対する党の読み方を見てみると、ここでも6月17日暴動と同様に、「社会主義的/反社会主義的」というコードから音楽を読み込もうという党の姿勢が伺える。しかし、6月17日暴動のときは明確に異なるのは、そのコードが、たんに政治的・経済的な不満表明に対してだけでなく、文化領域に対しても適用されたということである。もちろん、すでに戦後まもなくソ連軍が東ドイツを統治していた頃から文化領域に対しても政治イデオロギーがチェックされてはいた。しかし音楽や芸術のようにメッセージが不明確であり、イデオロギーを判定するのが構造的に困難な社会領域においても、こうしたコードが適用され、さらにネガティブ(反社会主義的)という烙印を押された音楽を愛好するファンたちに対して、警察が武力弾圧することに至ったのである。本論の観点では、このような一連の政府による行為の帰結は次のような点にあったと見ることができるであろう。芸術作品は、時代によって異なるとはいえ、おおよそメッセージが曖昧にならざるを得ないという構造を持っている。こうした構造のなかでの伝達行為(芸術作品)に対して、社会主義/反社会主義のいずれかのメッセージを読み込もうとすると、政府と住民(音楽ファン)とが一致した解釈をすることは、極めて困難になるはずである。この意味で、おそらく住民たちにとっては、6月17日暴動のときよりも、ライプツィヒ・デモのときのほうがはるかに、何が、あるいはどんな性質をもった対象が反社会主義的であるのか不明確になったことであろう。しかしこれは住民の側に読解能力が足りなかったとい

うよりもむしろ、政府や党の側も、どんな作品（対象）が社会主義的なのか、一貫して理解し、住民に簡素に提示することが困難であったはずである。現にビートルズに影響を受けたアマチュアバンドも、当初は東ドイツのラジオで放送できるほどに許可されていたにも関わらず、突然、党からの批判を受けて、ライプツィヒ県では活動禁止が決議されることになった。しかしロック以上にジャズはもっと複雑であった。1955年の雑誌『音楽と社会』においては、ジャズはアメリカに由来する「不純で、幼稚で、いかがわしくエロテックな退廃現象」とされていたにも関わらず、1960年代になると、いつの間にか「ジャズは、東ドイツの社会主義的音楽文化を構成する要素」であり、「社会主義的な生き方の発展に貢献する」と見なされるようになったのである(Schröder 2005)。SEDの文化政策は、いつでもこのように全く一貫性のない許可と禁止の繰り返しであったのである。

ここで一度、東ドイツのプロテストという文脈から1965年のライプツィヒ・ビートデモの意味について記述しておく必要があるだろう。このデモは、たとえ極めて散発的に行われ、即座に鎮圧されたとしても、1953年6月17日暴動以来、「もっとも激しい無許可のデモンストレーション」(Weißgerber 2010: 77)であった。両者の要求を比較してみると、1953年の暴動は、生活水準の向上や自由選挙の実施であったのに対して、1965年のデモは、音楽の自由であった。10年ほどの期間のうちに、政治的・経済的な要求から、芸術的・文化的な要求へとデモンストレーションの内容は大きく様変わりしたのである。システム理論的に見ると、すでに第2章で問題にしたように、芸術の社会的機能を特定するのが困難であり、それを分析する際には、「何のために芸術をするのか」、「芸術がなくても人々は生きていけるのではないか」という問いを考慮に入れる必要があることを述べてきた。しかし1965年のライプツィヒのデモにおいて浮かび上がってきたように、当時の若者たちは音楽のためのデモンストレーションを、当局から報復を受ける高いリスクがあったにも関わらず実施した。この時代にはすでに、音楽なしには生きてゆけない世代が部分的にはあるものの誕生していた。デモをするに至るまでに高い芸術への強い要求は、おそらく芸術活動の自由が保証されている西側社会においてはなかなか可視化されにくかったであろう。こうした要求が生じた要因はここでは正確に述べることはできないものの、他方では、すでに述べた消費社会の到来、つまり1958年に配給制が廃止されて以降、着実に住民たちの生活水準が向上しており、物質的な満足以上のものに対する高い需要が生まれていたと考えることができるだろう。

このように1953年6月17日暴動と、1965年ライプツィヒ・デモとを比較し、両者の差異について記述したうえで、両者の共通点についても指摘しておくことにしたい。1953年6月17日暴動の主体は、労働者（特に建設労働者）たちであり、さらに1965年のデモの主体は、若者たち（音楽ファン、つまり芸術の鑑賞者たち）であった。両者に共通するのは、知識人（少なくとも学術や芸術などの社会領域において伝達・制作する人たち）の関与がほとんどなかったということである。初めて知識人（作家）がプロテストを行ったの

は、1976年になってからのことであった。以下では知識人のプロテストについて記述することにした。

3-2-3. 芸術家たちのプロテスト——ピーアマン事件

1976年11月16日、ケルン（西ドイツ）のメタルコンサートに参加していたシンガー・ソングライターのヴォルフ・ピーアマンが、国籍法違反で国外追放されるという、通称ピーアマン事件が起こった。国外追放の原因は、彼がケルンの地で、コンサートだけでなく東ドイツの状況に対する批判を行ったことで、「国民の義務を不法にも違反」したとしてSEDの怒りを買うことになったためであった(Bispinck 2012: 616)。しかし、これは表向きの理由であり、シュタージと文学との関係を調査しているヴァルターによると、シュタージのHA XX (Hauptverwaltung XX; 第20本部)は次のように報告している。「ピーアマンは、東ドイツ国内での関係や活動よりも、西側のマスメディアと機関紙の側で恒常的に高く評価され、絶え間なく大げさに取り上げられており、政治作戦上の関心を持っている」(Walter 1996: 183)。シュタージにとって問題だったのは、その発言内容よりも、ピーアマンの西側との関係性であった。たまたま彼がケルンでコンサートに招待されたことをよい機会と捉えて国外追放処分にしたのである。しかし、もちろんこうした事情は当時の東ドイツ住民には知らされておらず、もっぱら唐突な発表だけが大きく取り上げられることになった。

この事件で初めて、作家や学者などの知識人が政府に対して公に共同署名付きの文書で抗議した(Wolle 1999:243)。翌11月17日、最初の抗議文書を提案したのは、作家のシュテファン・ハイムで、彼の草案に対して合計で12人の作家たちが賛同の署名をした。他の署名者は次の通り、ザラ・キルシュ(1935-2013)、クリスタ・ヴォルフ(1929-2011)、フォルカー・ブラウン(1939-), フランツ・フューマン(1922-1984)、シュテファン・ハイム(1913-2001)、ギュンター・クネルト(1929-), ハイナー・ミュラー(1929-1995)、ロルフ・シュナイダー(1932-), ゲルハルト・ヴォルフ(1928-), ユレク・ベッカー(1937-1997)、エーリヒ・アレント(1903-1984)の12人の作家、および彫刻家のフリッツ・クレマー(1906-1993)の計13名である(Berbig and Karson 1994: 70-71)。これらの抗議署名者の世代を見てみると、1950-60年代生まれが中心となった1980年代のアンダーグラウンド作家たちとは異なり、1920年代生まれを中心とした先輩作家たちであり、彼らの殆どは東ドイツのみならず西ドイツでも名の知られた有名作家でもあった。それゆえ、この事件はすぐに西ドイツのメディアにも取り上げられ、同17日の19時には、西ドイツのメディアは相次いでこの事件を放送した。WDR (Westdeutscher Rundfunk; 西部ドイツ放送)は、予定していた3つの番組を変更し、ピーアマンが参加したケルン・コンサートの一部を2時間にわたって放送した(Born 1994: 62)。東ドイツ国内でも、この抗議文書は他の作家たちに反響を生み、結果的に94人の作家たちの支持を得ることになった(同17日に26人、18日に24

人、19日に33人、20日5人、21日に6人の作家たちが抗議文書に賛同) (Berbig and Karson 1994: 70-71). この100人近い作家たちがプロテストに加わったことがわかると、西ドイツのARD (Arbeitsgemeinschaft der öffentlich-rechtlichen Rundfunkanstalten der Bundesrepublik Deutschland; ドイツ連邦共和国公共放送局連合) は、19日の晩に予定していた番組を変更し、6日前に行われたケルン・コンサートの様子をすべて放送した。

ビーアマンの国籍剥奪決議に対する抗議の内容は次のようなものであった。「ヴォルフ・ビーアマンは、不愉快な詩人でしたし、いまもそうです。[...]マルクスの『ブリュメール18日』にある、プロレタリア革命は絶えず自己批判をするという言葉は肝に命じれば、我々が社会主義国家は、時代遅れの社会形態とは違って、そのような不愉快さを冷静に熟慮しながら耐えることができるようであればならないことでしょう。私たちは、ビーアマンのどんな言動にも賛成していませんし、ビーアマン事件を悪用しようというつもりもありません。ビーアマン自身は、ケルンでなくても、二つの国家のうちどちらを支持しているかということに疑いはありませんでした。私たちがプロテストするのは国籍剥奪であり、その決議をもう一度再考するようお願い申し上げます」(Emmerich 2009:254). この手紙が示しているように、知識人たちの初めての公式な抗議は、極めて控えめなものであった。東ドイツ文学研究者のエメリヒによれば、この抗議文は社会主義批判と社会主義の信仰告白、拒否と忠誠、「プロテスト」と「お願い(Bitten)」が混在していた(Emmerich 2009:254). おそらく知識人たちは、6月17日暴動の節で言及したように、政府が固執する「メンツ」の構造を完全に理解していた。少なくとも6月17日暴動のような遠慮のない率直な抗議の表明は、全く効果のないものであることを彼らは理解していたからこそ、「抗議」と「お願い」が文章のなかで奇妙に混在していたのである。この控えめな文体は、SEDや党指導部の「メンツ」を傷つけずに抗議を伝達するための戦略であったといえる。この文章を書いたシュテファン・ハイムは、「お願いします(bitten)」ではなく、「要求します(fordern)」を使うつもりであったが、署名人のひとり(フリッツ・クレマー)から「お願いします」の動詞を使うように勧められ、書換えたという(Berbig and Karson 1994: 13). 一方では抗議文を公表しながら、他方で、すでに知識人たちは、政府の顔色をいちいち考慮することなしには、発言できない状況にあったということがわかる。すでに政治と知(学問や芸術)とのあいだには、密接な関係、あるいは癒着関係が生じていたのである。知識人たちが初めて政府に対するプロテストを公に行ったのが1976年であったことは、すでに1953年には労働者たちの大規模なプロテストが起こっていたという事実を勘案すると、あまりにも遅すぎるという印象を持たざるをえない。なぜこのような事態が生じたのかについては、知識人と権力との関係を改めて言及されなければならないが、この点については第4章2節で言及する。

いずれにしても、このような事件の経過を記述したうえで、さらに次のことが前提とされなければならない。一方で芸術家たちにとっては、ビーアマンに対する国籍剥奪処分は

あまりにも唐突であり全く理解できないものであった。作家のユレク・ベッカーはこのことを西ドイツの新聞『シュピーゲル』に書いている：「ある国の住民たちには、どのような発言をすると国籍剥奪がもたらされうるのか、正確に伝えられなければならない。つまり、明確に見える標識がなければならないのである」(Berbig 1994: 19)。まさにそのためにこそ作家たちは政府の決定にプロテストするわけであるが、この事件について研究しているボルンによると、一方で、何よりも抗議した13人の作家たち自身が、この「意図せず組織もされないで抗議運動が自然発生的に起こったことを……あまり考慮にいれていなかった」。ユレク・ベッカーによると「ドイツ学の学生が私のところに来て、ピーアマン事件で何をしたのかと尋ねた。『作家たちは決議文を作った。それでおしまい』と私は彼に答えた」(Born 1994: 45)。他方で、政府は、この事件が作家たちから大きな反感を買うことを予想していなかった(Born 1994: 45)。ピーアマン事件よりも、ピーアマン事件に対するプロテストのほうが政府にとっては驚きだったのである。東ドイツの作家たちによるプロテストの重大さに気がついた西ドイツのARDが大々的にピーアマンについて放送した11月19日の段階でも、いまだに政治局(東ドイツの最高指導者)は、その議事録によると国内のプロテストについては取り上げていなかった。このことからボルンは、SED指導部が、国内のプロテストをほとんど予期しておらず、しかもこれらのプロテストが反体制運動へとつながっていくことを恐れていたと結論づけている(Born 1994: 62-64)。こうした事実からもわかるように、この事件は、ある種の伝言ゲームのような性格のもとで、双方の意図の食い違い、思い違いが解消されないままに進行していった。

なぜ食い違いが進行していったのかについては次の2点から説明することができるであろう。第一に、おそらく意見や言論の自由が保証されていない社会においては、コミュニケーションの主体が設定されにくいいため、立場の異なる人々がコミュニケーションするときには、たちまち食い違いが生じてしまうのである。このことはすでに1953年6月17日暴動にも見られることである。しかし、第二に、これは1970年代にホーネッカーが政権に就任した直後から生まれた、東ドイツの大きな政治的・社会的状況の変化とも関連している。このことを理解することによって、作家たちとプロテストとの関係が改めて浮き彫りになってくるのである。以下ではその状況を記述することにしたい。

すでに3-2-2.で述べてきたように、1970年代初頭は、ウルブリヒトからホーネッカーへの政権交代が生じた。ウルブリヒトは、自らの経済政策が、社会主義の理念に反していると思われ、そして何よりもソ連の反感を買ったために、政権基盤を失い、ホーネッカーにそのポストを委ねることになった。この政権交代に表立った反対意見は生じなかったものの、しかし新政権への移行は決して順風満帆なものではなかったため、ホーネッカーは、指導者としての正当性をアピールしなければならなかった(Born 1994: 46-47)。このためにまずホーネッカーは、3-2-2.でも述べたように、国民の生活状況を改善するために価格安定化などの社会福祉政策に重点をおいた「消費社会主義」を実行した。さらに経済的な側面

だけでなく、文化的・芸術的なりべらる性をも強調した。すでに述べたようにホーネッカーが第一書記長に就任して間もない1971年12月の第4回SED中央委員会大会で「もし社会主義の確固たるポジションを前提にするのなら、私の考えでは芸術と文学の領域にタブーはないだろう」と宣言していた。この宣言は、作家たちにとっては大きな希望を与えたが、ヴァルターによれば、「多くの作家や芸術家たちは、意識的にこの限定的で条件付きの副文〔訳注：もし社会主義…を前提にするのなら〕を聞き漏らした」(Walter 1996: 81)。作家たちはこの宣言が何を意味するのかについて意図的に誤解したというのである。彼が言うとおり、この宣言が文学や芸術のリベラル化を意味していたわけではないことはのちの歴史が明瞭に示している。しかし芸術家たちによるこの宣言の解釈を単に芸術家の誤解や聞き漏らしとしてのみ考えてはならないであろう。本研究で注目しなければならないのは、この宣言の本当の意味よりもむしろ、この宣言の本当の意味を見えにくくする曖昧さなのである。この曖昧さのなかに、1970年代から東ドイツ崩壊まで一貫して維持される文化政策の特徴がよく表れていると考えられるので、ここではこの宣言をさらに社会的に解釈することにしたい。

本論の機能分化という側面から見てみると、一方でこの宣言は、(たとえ歴史的にはそうではなかったとしても)政治は政治に、芸術は芸術にという機能分化を宣言しているように見えなくもない。芸術の自律性が保証されている民主主義社会であっても、民主主義の確固たるポジションを破壊するような行為は芸術作品としては認められないからである。しかし他方で、脱分化を推進する政府や党が統治する社会、つまりあらゆる社会領域が「社会主義的／非社会主義的」のコードで処理される社会においては「社会主義の確固たるポジションを前提にする」という条件が意味するのは、相も変わらず芸術にタブーは存在しており、芸術には何の自律性も認められないことを示している。もちろんヴァルターのいうような「意図的な聞き漏らし」があったのは事実かもしれないが、そもそもそうした聞き漏らしができるだけのこの「曖昧さ」こそ、1970年代以降の文化政策、およびそれをめぐる一連の状況の特徴としてマークされるべきである。作家のユルク・ベッカーが抗議したように、「明確に見える標識がない」ことそのものが作家たちに脅威だったのである。

ホーネッカーが芸術の自由化を容認した(かのように見えた)宣言から2年後の1974年11月13日、いつになっても自分たちの本が出版されないことに業を煮やした作家たちは、ドイツ作家協会ベルリン支部での会合の際に、他の作家たちにこの問題を訴えるようになった。ここで作家たちは「何が文学的にふさわしいかは作家たちに任されていなければならない」とされ、作家のシュテファン・ハイムは、検閲廃止を支持した。シュタージはこの会合も監視しており、それによると、ユルク・ベッカー、シュテファン・ハイム、ディーター・シューベルト、グスタフ・ユスト、クラウス・シュレージンガー、ウルリッヒ・プレントドルフなどはこの主張を支持し、ヘルマン・カント、ルーツ・ヴェルナー、ヴォルフガング・コールハーゼ、出版編集者のヴァルター・レヴェレンツはこの決定に激

しく反対。そして大多数の作家たちは、消極的にしか振る舞わなかった。シュタージはすでにこの時点で、この会合での主張が、チェコスロバキアでプラハの春を引き起こした反体制勢力を想起させるとして警戒していた(Walter 1996: 86)。作家たちも結局のところ、芸術の自律性を要求すべきかどうかについて必ずしも一致していわけではなかったが、その要求の動きは1970年代のリベラル政策のなかで拡大していった。

このようにビーアマン事件の経過を見ていくと、次のようなプロセスが見えてくる。(1) 政府が芸術の自由化を容認していると受け取りうる発言が公になされると、(2)ますますそれに希望を抱いて文学の自律化を促進しようとする作家が表れ、(3)そうなるとますますシュタージが作家たちの危険性を唱え、彼らへの警戒を強めていく。政府や党は、自ら問題の火種をばら撒き、そこから生じた問題を自ら消火に当たるという、問題の自己産出的構造を持っていた。たとえホーネッカーにとっては、ビーアマン事件に対するプロテストが予想外であったにせよ、このプロテストをきっかけに「反体制的」と目される作家たちに対する弾圧が再び始まったのである。

この弾圧について言えば、11月19日にユルゲン・フクスの逮捕、21日にゲルルフ・パナック(Gerulf Pannach)及びクリスティアン・クーネルト(Christian Kuhnert)の逮捕、26日にロベルト・ハーベマンの自宅軟禁、12月8日フランク・シェーネの有罪判決等の直接的・暴力的介入も行われたのであるが、それ以上に興味深いのは、ビーアマン事件を境にして、間接的・(非)暴力的な手法も用いられるようになったことである。そのような手法のひとつは、反政府的な作家に対してむしろ西側への出国を許可するという、一見すると作家たちを攻撃しているのか支援しているのかわからないような方法によって行われた。これは批判的な意見を持った人間を「国外に発送する」ためであった(Walter 1996: 90)。こうして1977年以降、多数の作家たちの国外逃亡が勧められていった。もうひとつの間接的・(非)暴力的な手法は、西側で出版したことのある作家(シュテファン・ハイムとルドルフ・シュナイダー)に対して「外貨法」違反で罰金刑を科すというやり方であった(Walter 1996: 97)。さらにはこの二人に対しては、批判的な意見を動員することで彼らの作品に対する評価を落とすという試みも取られた。具体的には、国内の有名な文学研究者にハイムの作品をこき下ろさせたり、また海外にも彼らの作品を酷評させる批評家をシュタージは持っていた(Walter 1996: 97)。このようなやり方で、1978年2月のシュタージのHA XXの報告によると、「東ドイツの文化人、特に作家たちの状況は、1976年11月の事件以来、ますます正常な状態に回復(normalisieren)し、安定化している」(Walter 1996: 94)ようになった。つまり、ビーアマン事件によって生じた一連のプロテストを沈静化することに成功したのである。

その結果、ビーアマン事件に対するプロテストは政府に受けいれられることはなかったばかりか、事件も急速に忘れ去られ、失敗に終わった(Wolle 1999: 241-242)。事件以前には「東ドイツ文学は国内での生活の理想像や思想を提供する」と自負していた作家たちは、

事件の後、慌てて抗議活動から距離をおくか、西ドイツへと移住した(Mann 1996:104-105)。若い作家たちはそれまで、これらの先輩作家たちと共に東ドイツで出版しようとしていたので、自分たちだけ取り残されたかたちになり、自分たちは「裏切られ」、「見殺しにされた」と感じるようになった(Mann 1996:104-105)。プロテストの可能性は、外部からの弾圧によって瓦解しただけでなく、内部の、つまり先輩作家たちによっても縮小した。マンはここに、国家からも、既存の出版制度からも、これまでの理念的な自負を持った東ドイツ文学からも離れた「コミュニケーティブなアンダーグラウンド」、「何にも依存しないコミュニケーションチャンネル」、すなわち「文学や芸術という自律したコミュニケーション・システム」への需要が若い作家たちのあいだで高まる契機を見ている(Mann 1996:106-107)。

しかし、プロテストが失敗したからというだけでは、自律的な文学が発生する原因をまだ十分に明らかにできてはいないように思われる。たとえ独裁的な弾圧が続いていても、あるいはそうであるがゆえに、ビラや壁の落書きによって、プロテストをすることができたはずである。しかし、現実起こったのは、プロテストであるのかどうかさえも判別しがたいような言葉遊びであり、意図や意味のない言葉なき言葉なのである。

3-3. 文学を囲む自己検閲

東ドイツの文学について論じる際には、文学と検閲との関係についての言及が必ず必要であろう。本章第2節で述べてきたプロテスト運動に対する政府の反応を見てみると、そこには国民に対する極めて独裁的かつ暴力的な政府の対応が見えてくる。しかし芸術や文学を見る場合、政府が独裁的・暴力的であったと断定するのは早急である。1968年にチェコスロバキアでプラハの春が起こる以前、そもそも作家や芸術家たちは、ほとんど体制の脅威とは見なされていなかった。このことはおそらく、作家が6月17日暴動にもライブツイヒ・ビートデモにも参加しなかったことと決して無関係ではないであろう。さらに1970年代以降、ホーネッカー政権は芸術の自由化をうたった手前、誰もが目に見えるかたちでの暴力を芸術家たちに表立って行うことはできなくなったのである。このことはもちろん、政府が芸術家や知識人に対して寛容であったということを意味するのではない。むしろ彼らを用意周到に目に見えないかたちで追い詰める方法は1970年代以降、とくにシュタージが追求してきた。それにも関わらず、以下3-3-1.で明らかにするが、すべての作家たちが国家による文学や芸術への介入を無条件に批判していたわけではなかった。さらに、3-3-2.で明らかにするが、シュタージや政府による芸術家や作家への介入方法は、1970年代から1980年代を通じて、目に見えないものになっていった。つまり、肉体的な暴力よりも精神的・心理的な暴力をシュタージは好んで使うようになったのである。本節ではこの点について論じていくことにしたい。

3-3-1. 作家と権力——ユートピアの約束

文学研究者のヴァルターは、作家とシュタージとの関係についての調査のなかで、知識人たちの大部分は、暴力の脅しによって権力と同化することを強制されたわけではなかったことを指摘している。彼らは、「自発的に (freiwillig), [...]自分たちと指導部の関係が権力 (Macht) 知 (Geist) という対立ペアへと絞りこまれない」ようにしていた(Walter 1996: 8)。このような自発的な権力への接近は、もちろん SED に忠誠を誓うことで得られる莫大な恩恵によってのみ説明することは不可能であろう。むしろ、戦後の東ドイツ文学を牽引した作家たちの多くが直面していた歴史状況が考慮に入れられなければならないだろう。戦後の作家たちの多くは、ヨハネス・R・ベツヒャー (1891-1958)、アンナ・ゼーガース (1900-1983)、ヴィリー・ブレーデル (1901-1964)、アーノルト・ツヴァイク (1887-1968) 等々、ナチス体制下において迫害を受け、国外に亡命していた人々であった。こうした作家たちは、戦後の惨状、ナチス・ドイツが行った様々な暴力を前にして、自分たちの過去をもう一度再検討しなければならなかった(Emmerich 2009: 87-88)。この当時の視点に立つてみると、二度も世界大戦を引き起こしたが三度目は引き起こさまいだろうという確信に至るには、明らかに不十分であった。しかしそうした切迫した状況にも関わらず、彼らは大戦の反省を充分に行うことはできなかった。戦争犯罪やその原因という次元から物事を考えることができず、たんに『二度と繰り返さない (Nie wieder!)』という感情的なジェスチャー」のなかで歯に物が挟まったかのようにつぶやくことしかできなかったのである。「ほとんどすべての人は、日常という現在に関わることで手一杯であったため、過去と関わるためのエネルギーは、全く残っていなかった」(Emmerich 2009: 95)。文学研究者のエメリヒは、このような東ドイツが抱えていた歴史状況から、作家たちに固有の思考回路を次のように説明している。それは、(1)ナチズムは、ファシズムであり、ファシズムは反人間的であるから、それゆえ悪である。それに対して、(2)反ファシズムとは、社会主義であり、社会主義は親人間的であるから、それゆえ善である。このような二元論 (Dualismus) は、第三項の選択肢を排除し、「反ファシズム=社会主義=善」の図式に賛成できない人間を、自動的に「ファシズム」へと分類したのである(Emmerich 2009: 35-36)。今日の私たちから見れば、例えば反ファシズム政策は、社会主義によってだけではなく、自由主義・民主主義によっても推進できることは自明であろう。しかし「社会主義/反社会主義」のコードが採用されていると、このどちらにも当てはまらない第三の選択肢もまた、そのまま敵として、あるいは反社会主義として分類されてしまうのである。このような超越的二元コードの排他性をより良く理解するためには、「民族主義」のコード、つまり「親日/反日」のコードを参照してみてもよいであろう。このコードは、例えばある裁判所が下した「違法」の判断をそのまま「反日」的だと理解させることができる。もちろんその際、法シス

テムが培ってきた専門性は考慮されないか、二次的な意味しか持たない。このコードは、政策や判決、学術的見解、教育方針、企業の取引関係、マスメディアの報道内容等々に対して（それぞれの部分システムの専門性を無視して）、普遍的・超越的に応用されうる。それが強力に貫徹されれば、各機能システムは容易に機能障害に陥るだろう。これと同じように、東ドイツにおいては、「社会主義（善）／反社会主義（悪）」の二元コードが、超越的・普遍的に作用したのである。しかしエメリッヒが示唆しているように、このようなコードは、たんに国家が作家たちに強制しただけでなく、作家たちも戦後の貧困と、戦争に対する贖罪意識から、つまり極めて道徳的な意識から、自発的に受容していた。

ヴァルターは、知識人と権力とが密接に関わっていくための条件を、知識人たちのあいだで共有されていた「ユートピア」のなかに見ている。彼によると「救済史的な地平を伴った合法的な目的を歴史に与えるというヘーゲルとマルクスの精神史的な伝統における歴史理解は、その信奉者に次のような危険をもたらす。それは、そのような理念を我が物とする政治に利用されたり、イデオロギイ的・聖典的な救済という期待から逸脱すると弾劾されるという危険である」（Walther 1996: 11）。ヘーゲルやマルクスの歴史理解は、彼らにとっては一いつの社会領域に留まった一いつの学術理論などではなく、「普遍的」であらゆる社会問題を解決する「救済」であった。ヴァルターによれば、ここに政治的な利用価値が生じた。ユートピア的性格を持ったこのような超越的学術理論を政治が利用することで、この超越的学術理論を支持する知識人たちは、それを支持する政治に対しても批判できなくなったのである。このユートピアは、政治と学術に一致した利害関係を持たせたのであり、それゆえに知識人たちは政治を容易には否定することができなかった。政治が自分たちの信じる普遍理論を採用していたので、政治を批判することは、おそらく知識人たちにとって、その普遍理論それ自体を批判することに他ならなかったからである。

このような見解は、東ドイツ文学を記述するためには極めて重要である。つまり、一方的に政府が強権的・暴力的に文学者を抑圧していただけでなく、作家たち自身もむしろ善良な気持ちから、あるいは歴史に対する真摯な態度から、文学に対する権力の干渉を黙認せざるを得ない状況があったのである。もちろん、国家やSEDが、このユートピアからはあまりにもかけ離れた存在であることは、おそらく1953年6月17日暴動のときから明らかになっていたことであつたし、最終的には1976年のピーアマン事件によって、その横暴さには目を背けられないものになっていた。この段階になってようやく、それまで東ドイツで有名だった作家や芸術家たちには、非常に低姿勢なやり方で政府に「お願い」というかたちではあっても、抗議することができた。しかし、たとえ政府との関係に距離を置くことができて、政治と文学・芸術との関係それ自体を分離させるべきではないという芸術家たちも存在していた。まさに東ドイツ政府によって迫害された、ピーアマン自身が、そのような考えの持ち主であり、ユートピア的思想を捨てることはなかったのである。

それに対して、本論の研究対象となる1980年代のアンダーグラウンド文学は、文学から

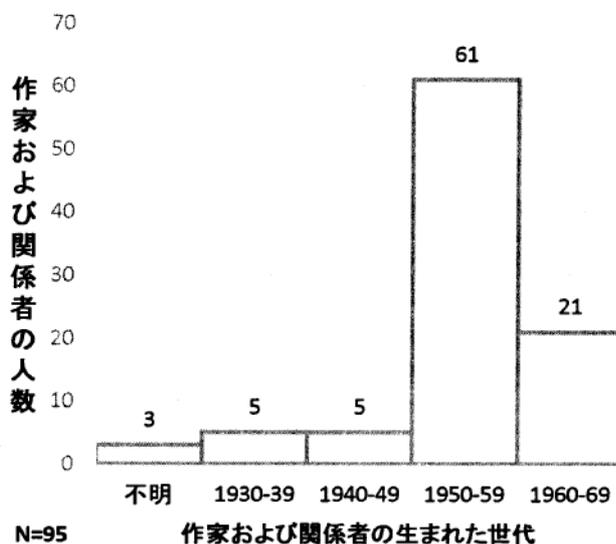
道徳的・倫理的な基準を切り離すことに成功した（そしてもちろんこのことは同時に政治的な内容からも独立することを意味する）。この点に関しては、1980年代のアンダーグラウンド文学作家たちの世代的要因も加味されなければならないだろう。次の表1が示しているように、アンダーグラウンド文学に関わった作家たちのほとんどは、1950年代から1960年代に生まれ、1980年代当時には20代から30代の若者であった。これに対して、ピーアマンが1936年生まれであると同様に、ピーアマン事件に抗議した作家たちの

多くも、前節3-2-3.で述べたように、1900年代から1930年代までの世代が中心であった。これらの古い世代が、アンダーグラウンド文学に関与することは殆ど稀であった。たとえば作家のフォルカー・ブラウン（1939-）のような例外をのぞいては、古い世代の作家たちはほとんどアンダーグラウンド文学には参加していなかったのである。このような世代の違いの本質としては、次の点が考慮されるべきであろう。つまりアンダーグラウンド文学に参加した若い作家たちの大半は戦後生まれであり、つまり第二次世界大戦を直接経験しておらず、それどこからベルリンの壁が建設された1961年の時点ですら、まだ幼かったのであり、つまり戦後の状況を決定づける歴史さえをも直接は経験していない世代であった。古い世代の作家たちとは異なって、これらの世代が文学から道徳を容易に切り離すことができたのは決して偶然ではないであろう。

ここでは、ピーアマンにとっての政治と芸術の不可分な関係性についてさらに詳しく検証してみることにはしたい。西ドイツへと亡命したピーアマンは、1983年秋、アメリカの各都市でコンサートと講演のツアーを行っていたときに、10月23日にオハイオ州立大学での政治詩(Lyrik)についてのゼミナールの一環でインタビューを受けた(Henry Schmidt, Wolf Biermann and Helen Fehervary 1984: 269)。

そのときに彼は、インタビューアーからアメリカでは政治と詩とははっきりと分離しているという指摘があったときに、次のように答えている。

表1：世代ごとの作家および文学関係者の出生年



- 合計=95人
- (Michael and Wohlfahrt 1991:429-443)に記載されている作家および関係者の経歴一覧から出生年を特定して、筆者作成。

ヘンリー・シュミット：ええ、しかしここでは私たちには政治的詩 (Lyrik) の伝統がないのです。

ヴォルフ・ビーアマン：そうは思いません！ ボブ・ディランは高度に政治的で、偉大な詩人だと思います。そしてこの国には、ウディ・ガスリー、レッドベリー、ホーリー・ニアーのような伝統があり、——このような伝統は、いまだに強く生き続けているのです。(Henry Schmidt, Wolf Biermann and Helen Fehervary 1984: 271)

このようにまず質問者がアメリカには政治的な詩という伝統がないと指摘したことについて、ビーアマンはそれを否定しており、アメリカで有名なロックミュージシャンであるボブ・ディランも政治的であったと述べている。その際に、ビーアマンは東ドイツにおける政治と詩との関係を次のように述べた。

ヴォルフ・ビーアマン：……スターリンの時代が終わったばかりのころ、非政治的な詩を書くことは、政治的な行為でした。その〔訳注：非政治的な詩の〕爆破力は、まさに、視野の狭いやり方で、個々のものへと引きこもった (zurückzog) という点にありました。政治的な情熱を持ち、社会を把握して (fassen) 理解し (begreifen)、変えたいと思っている人にとっては、このことはもちろん満足ではありませんでした。しかし、このような状況では、最も政治的な詩というのは、非政治的な詩でした、つまり恋愛の詩です。「愛してる！」——高度に政治的な文章なのです、人々がお互いに政治警察に秘密を漏らしあい、ドアをノックして助けを必要とする人がいると追い返して追手に引き渡す、こうしたことによって築かれた社会では、……このような時代には、下から始められなければならないでしょう、とくにまずひとりの人間から始められなければならない。ボスたちは傷つき、そのような詩にいらいらして、脅威だと感じました。彼らは大げさで誇張した (bombasitsch) フレーズに慣れていましたが、突然、キッチンの塩壺について話す人々がやって来ました。その塩壺には亀裂が入っていて、それゆえに美しいと感じられる……。しかし、今日政治的に物議を醸しているものが、明日にはもう快適な安眠枕です。この状況が逆転すると、ほんとうにすぐに、「愛してる」がもはや全然破壊的 (subversiv) ではない時代がやって来ています。…恋愛歌だけを書くと、そのボスたちが感謝していたのです。(Henry Schmidt, Wolf Biermann and Helen Fehervary 1984: 273)

ビーアマンにとって、東ドイツという非政治的な詩 (恋愛の歌) を書くことが許されない社会においては、非政治的な詩を書くことそれ自体が、「ボスたち (政府や党)」の脅威となる政治的なものであった。しかし「ボスたち」が、非政治的な詩を書いてもらうことに感謝するようになると、結局のところ、非政治的な詩は、破壊的・転覆的 (subversiv)

な効果を持たなくなってしまうのである。このようなビーアマンの見方は、極めて複雑でパラドックスに満ちている。一方で、確かに彼は明らかに芸術にしかできない固有の機能を「subversiv (破壊的, 転覆的)」なものであると見ていた。人を驚かせる「subversiv」なものを表現することは、システム理論が特定してきた芸術システム固有の機能と同一である。しかし彼は、反政府的な意味を持たなくなった非政治的な詩は、もはや「subversiv」ではないので価値を持たなくなる。だからこそ、彼は1970年代からますますその政治的な主張を自分の歌や言動のなかに含めるようになったのだろう。歌手としてのビーアマンの政治的表現は、一方の見方をすれば、文字通りそのまま政治的であるが、別の見方をすれば、「subversiv」を際限なく追求しようという芸術に固有の試み以外の何ものでもない。こうして極めてパラドキシカルなやり方ではあるが、政治と芸術は、区別できないほどに一致するのである。非政治的であることの政治性と、政治的であることの非政治性(あるいは芸術性)とが同時に意識され、両者のあいだを揺れ動くのである。

結局のところ、ビーアマンは政治的な詩人であったのか、芸術的な詩人であったのか、ということはここでは極めて不明瞭である。しかし、プレントラウアー・ベルクのアンダーグラウンド文学と、その方法をめぐる点で、決定的に異なることがある。その点がはっきりと示されている点は、以下の点から読み取ることができるだろう。

ヴォルフ・ビーアマン：……もちろん詩を読んだり、歌を聞いたりする人は、最終的には何か世界について経験したいのです、詩人についてではなくて。しかし、詩(Lyrik)のなかで読者は、世界を主観というレンズだけで見たい。だからこそ、よい歌、生き生きした詩(Gedicht)というのが成り立つのは、社会的に意味のある出来事が、最も私的なものと重なりあうときだけなのです。(Henry Schmidt, Wolf Biermann and Helen Fehervary 1984: 272)

ここでビーアマンは、読者というものが作品から何を読み取ろうとしているかについて明確に述べている。それによると、芸術作品を鑑賞する読者は、最終的には芸術(家)それ自体について知りたいのではなくて、芸術を通じた「世界(die Welt)」について知りたいのである。芸術システムの外側に広がっている「世界」のほうへと目を向けているのである。これは、明らかアンダーグラウンド文学の作家たちの態度とは異なっている。なぜなら、彼らは芸術の外部にある対象(世界)を直接描くのではなく、あくまでも芸術の内部にある方法(言葉遊び)を描くことによって、芸術の外側にあるはずの「世界」をシャットダウンしており、もっぱら「芸術」のための芸術という閉鎖空間のなかでコミュニケーションを展開しようとするからである。

ビーアマンの言う「世界」については、さらに深く考察されるべきであろう。おそらくこの「世界」は極めて倫理的・道徳的な価値を持っていることが次の彼の言動から読み取

ることができる。

ヴォルフ・ビーアマン：ええ、私が話すのは、この惑星でのすべての人間的生活を破壊すること…に西ドイツで反対しているたくさんの人々のためです。そして、彼らが自分自身ではそう簡単には持てない何かを伝えることで、私は彼らの役に立つ（nützlich）ようになろうとしています。なので、政治的シンガーは、平和を好んでいる人たちのところに行って、自分も平和を支持しているということを伝えるのです…。というのも彼はレーガン大統領とアンドロポフ大統領のかけらではないからなのです。政治的に生産的になるのは、…軍縮への願いです(Henry Schmidt, Wolf Biermann and Helen Fehervary 1984: 274-275)

彼はここで「惑星」という言葉を使うことで、東西冷戦の枠組みを越えて、すべての人々に普遍的に共通する倫理的・道徳的な価値、つまり軍縮と平和を示すことに意味を見出している。東西どちらの陣営も見えていない道徳的価値を伝えることで、「subversiv」を達成しようとしたのである。この点にこそ彼は歌手としての活動を続ける意味を明らかに見出していた。

このような倫理的・道徳的普遍性を持った「世界」を、ヴァルターのいう「ユートピア」に置き換えてもよいであろう。このユートピアによって、政治と芸術と道徳、そしてプロテストとの境界線は、複雑に重なりあい、相互に区別することが不可能なほど曖昧になってくる。このユートピアが、脱分化、あるいは控えめに言っても、諸社会システム間の自由な横断を可能にしているのは明らかである。もちろん彼がここで志向しているユートピアは、東ドイツ政府が断行したようなスターリニズム的・非道徳的な恐怖政治に基づいたユートピアとは全く異なったものであることは改めて言うまでもないだろう。それに関わらず、このユートピアは、明らかにビーアマン事件のプロテストが起こる前までのあいだ、東ドイツの知識人たちが東ドイツ政府に抗議することを困難にした。もちろんビーアマンは、東西どちらの政府にも依拠することなしに追求できる理想を重要視することで、政府批判を困難なく行える立場を確保していたが、他方では彼にとって政治と芸術との関係は、密接に結びついていたのである。

このようなユートピア思想が間違いであったとか、無意味なものであったなどということをごここで評価することはできない。しかし、東ドイツにおけるこのようなユートピア思想は、全体主義的な政府に利用されたとき、作家や学者たちに「沈黙」を引き起こすよう作用していたことは間違いのないことである。その際に重要なのは、明らかに政府の暴力的な恐怖政治によって知識人たちが洗脳されていたと見るべきではないということである。もちろん、東ドイツの社会状況の多くは、当時の独裁体制によって引き起こされたものであり、それに対する批判は枚挙にいとまがないだろう。確かに知識人たちに対する政府（と

くにシュタージ)の管理(Kontrolle)は、洗脳だと非難されるべき内容をかなり含んでいる。しかしだからといって、決してそのような観点でのみ当時の状況が記述されるべきではない。政府の外的な圧力のみならず、文学の内的なリアリティにおいて、政府や社会への意見表明ができなくなる状況が存在していたのであり、それが「ユートピア」の思想であった。

3-3-2. 自己検閲とシュタージ

このようなユートピア思想に加えて、東ドイツの文化・芸術領域と国家の検閲機関との関係についてここでは論じることにはしない。

文化領域に対する監視とコントロールは、ほとんどすべてシュタージが負っていた。この監視ネットワークは社会のあらゆる領域に張り巡らされており、一見すると秘密警察とは関係のないように見える機関(出版社や文化省、作家協会)もまたシュタージとのつながりを持っていた。このようなシュタージのネットワークから見えてくるのは、恐怖政治的・独裁的・全体主義的な社会であるということは改めて言うまでもないことである。しかし、特に1980年代の東ドイツ文学を論ずるうえで、次のことが何よりも明らかにされなければならないだろう。こうした抑圧的な監視機関が存在していたにも関わらず、それは決して社会に表面化・可視化されることはなかった。特に1970年代以降、この傾向はますます強まるようになった。これまでは、作家が少人数の仲間同士で政府に対する批判をいうだけで、有罪にまで持ち込むことが可能であった(Walther 1996:73)。それにも関わらず、1970年代になると、作家に対して逮捕などの外圧的・強制的・暴力的な介入をする代わりに、それとは気が付かれないあいだに作家同士のあいだで仲違いをさせたり、嫌がらせをするなどして精神的に追い詰める「戦意喪失策(Zersetzungsmassnahmen)」をシュタージは好んで用いるようになった。

このような状況の変化は、2つの要因から説明されている。そのひとつはすでに3-2-2でも述べたように、1971年にホーネッカーが党大会で文化政策の自由化を発表したことが、この手法の転換に影響を与えた。ホーネッカーが「芸術と文学の領域にタブーはない」と宣言したとき、このことの真意をシュタージは理解することはできず、この宣言には何らかの敵対勢力による「偽造(verfälschen)」があるとさえ思い込んでいた(Walter 1996:81)が、同時にシュタージは今までの手法のあり方を考えなおさなければならなかった。第二に、1970年代における東西冷戦の緊張緩和(1972年の東西ドイツ基本条約、1973年の国連加盟、1975年のヘルシンキ条約批准)のなかで、西ドイツ、国連、全欧安全保障協力会議のそれぞれの勢力は、東ドイツ(および東側諸国)の人権状況に対して注文を付けた。こうした世界情勢の流れのなかでも、シュタージの捜査手法は改善を迫られることになった。

医学のプロスによると、診療所に訪れた東ドイツの46人の患者を、3つのグループに分

けている。(1)初期の東ドイツあるいはソ連軍政府に逮捕された人間、(2)1972年の東西ドイツ基本条約後に逮捕された人間、(3)逮捕こそされなかったがシュタージが誘導した社会的差別にさらされ、職業生活・私的生活を壊された(zersetzen)人間である。(1)の場合、その症状は、身体的な暴力にさらされたものによって生じており、(2)の場合は、精神的な虐待によって、(3)の場合、シュタージによる社会的孤立によって生じたものであるという(Pross 1995:305)。東西統一後に訪れた患者たちのこのような分類には、1970年代の東西緊張緩和の流れのなかで、シュタージの捜査・弾圧の手法の変化が表れている。そのなかで、特に本節で注目しなければならないのは、(3)の誘導された社会的孤立化である。心理学者のベイヤー・カッテは、この孤立化戦略の心理学的効果を次のように説明している。シュタージは、すべての国民を隙間なく監視していたわけではなかったが、潜在的な「容疑者」は無制限にいると考えていたので、シュタージが常に至るところにいる(allgegenwärtig)ように写るよう心がけていた。つまり全てを監視できなかったが、常に監視されているという不安を与えていた。そしてこの戦略は、自分が監視対象になっているという不安を抱いたものを社会的に孤立させるという効果を持っていた。しかしベイヤー・カッテは、ここには社会的孤立が効果を発揮する東ドイツ特有の状況があったという。すなわち東ドイツでは、何らかの集団に属しているという所属感が社会的安定性をもたらしており、特に職業への所属意識は、全生涯を決める「運命(Schicksal)」と同等のものであったため、グループの連帯を壊し、孤立させることで、監視はすぐに深刻な影響をもたらした(Baeyer-Katte 1995:96-99)。この点については、すでに本論3-2-1.で述べてきたことにも一致している。東ドイツにおいては「労働」は単なる経済的な価値を越えて、政治的・道徳的価値を持っていたので、職場で対象者の人間性を落としこむことは、西ドイツ以上に重大で深刻な意味を持つのである。

すでにピーアマンの国籍剥奪に抗議した人間が、どのように社会的に孤立していったのかについては、ビスピンクが記述している。役者のマンフレート・クルーク(Manfred Krug)は、予定していた映画の出演が中止となり、レコードも販売される予定であったのに中止となっただけではなく、クルークのもとに知人も訪れなくなり、多くの親が彼の子供と遊ぶのを禁止した。さらにシュタージは彼がいかに信用にならない人間であるかという(事実とは全く異なる)情報に満ちた情報を収集していた。例えばクルーク家は、「ブルジョワ(bürgerlich)」であり、彼の父親は「ナチ党员」であるという情報である(実際には彼の父親はエンジニアであり、ナチ党员ではなかった)。さらに役者のアルミン・ミュラー＝シュタールも、会社での電話番号に回されることになり、職場で孤立した。クルークもミュラー＝シュタールも、いかに「自己顕示欲(Geltungssucht)」や「物欲(die materiellen Interesse)」の強い人間であるかという観点からシュタージは情報収集していた(Bispinck 2012:617-619)。

このような社会的孤立化戦略とならんで、シュタージは1970年代末から、「個別対応策

(differenzierte Maßnahmen)」と呼ばれる方法を積極的に取り入れるようになった (Walther 1996:106). この方法は、環境運動や平和運動の市民グループに応用されたのみならず、アンダーグラウンド文学にも適用されることになる。アンダーグラウンド文学の作家たちは、これまでシュタージが影響力を行使することのできた組織、例えば作家協会 (Schriftstellerverband der DDR)、出版社、若者の文化活動を組織していたFDJ (Freie Deutsche Jugend; 自由ドイツ青年同盟) には、直接的な関わりを持たなかった。そのため、たとえ彼らの雑誌が社会主義に対する直接的な批判・攻撃を行っていなかったとしても、シュタージにとって彼らの存在は脅威であった。こうした経緯から 1982 年にすでにシュタージは彼らの分析を始めており、1984 年に大臣のエーリッヒ・ミールケは、「敵のメガホンのために芸術を悪用」してはならないとして危険視していた (Walther 1996:118-119). しかし、最終的には、これまで作家たちに行ってきたような刑法的な処罰とは異なったやり方が採用されるようになる。アングラ雑誌およびその作家たちには次のような行動方針が取られることになった。(1)そもそも刑法には違反していない、(2)発行部数が少なく言論空間 (Öffentlichkeit) への影響力も小さいため、危険性を認識する必要はない、(3)代表的な作家 3 人が東ドイツをすでに離れている、(4)何人かの選び抜かれた作家に、出版の可能性を与え、細分化プロセス (Differenzierungsprozeß) を与える (Walther 1996:122). このような方針が意味するのは、東ドイツを離れた作家には積極的に出国許可を与えて、国外逃亡させつつも、作家たちの何人かを優遇し、また別の作家たちを冷遇することによって、集団内で不信感を作りあげることである (Walther 1996:110). 文学研究者のヴァルターがその事例として挙げているのは、本章第 1 節でも取り上げた作家のゲルト・ノイマンである。シュタージは、1981 年には次のような方針でノイマンの対策にあたった。まずシュタージが取った対策は、シュタージが介入しているという印象を与えないようにしつつも、東ドイツでの出版可能性がありうることを示唆することであった。最終的に出版できるのか、あるいはできないのかを常に不明確にすることで、ノイマンの身動きが取れないようにしたのである。また 1982 年には、ノイマンは、作家で友人のロベルト・ハーベマンの葬式に参加しようと、ベルリン行きの列車にライプツィヒ中央駅から乗車しようとしていた。このとき、ノイマンは警察に呼び止められ、デパート (Kaufhaus) の火事があったという名目で尋問を受けることになり、ベルリン行きを妨害されることになった。シュタージの報告によると、明らかにノイマンはシュタージに監視されているということに気づいており、自分は絶えず監視されているのだという「被害妄想 (Verfolgungswahn)」に取り憑かれていた (Walther 1996:416-417).

このように作家や芸術家たちは、シュタージの演出する監視や嫌がらせの現実に絶えず向き合わなければならなかった。これらの「演出」は、(今日、東ドイツ政府の崩壊後に資料が全面公開されることがなければ) 決して客観的には証明できないものであり、それこそ当時の水準では陰謀論や妄想の類でしか他者に説明することのできないものであった。

だから社会的に抗議することはほとんどできなかったのであり、多くの場合、彼らは社会的に孤立していった。目に見えない心理的な圧迫は、シュタージによる監視だけではなく、当時の東ドイツのなかの検閲政策のなかにも含まれていた。

検閲制度について、文学社会学者のレフラーは次のように説明している。東ドイツの検閲制度では、管轄当局である「出版・書籍販売中央局（HV Verlage und Buchhandel）」のチェックを受けて「印刷許可」を貰うまえに、出版社の編集者と著者とが共に検閲を行うという「事前検閲」が事実上の検閲として機能していた。もちろんこのセクションは、その背後ではシュタージに従属していた。しかし事実上の検閲執行者である出版社の多くは、国家の要求に全面的に賛同して、作品の出版を妨害しようとしていたのではなく、むしろ営業利益のために何とかして出版にこぎつけようと努力していた(Löffler 2011: 127-129)。さらに検閲制度それ自体に対しても、シュテファン・ハイムがピーアマン事件のプロテスト運動のなかで、つまり1970年代後半に言及するまでのあいだ、多くの作家たちが抗議することができなかった。なぜなら、それは戦後の反ファシズム政策のために必要なものであると理解していたからである(Löffler 2011: 136)。しかし、国家—出版社—作家という3つの行為者の関係のなかで、特に国家と作家の緊密な連携がなかったために、作家たちにとっては、いったい当局が何を望んでいるのか、どんな方針によって検閲を行えばいいのか、その詳細な命令は全くないままに、しかしその検閲自体には反対することもできずに、「党の目」で何が政治的に正しいかを判断しなければならなかった(Löffler 2011: 141-142)。そして、もし印刷の許可が降りなかったとしても、ほとんどの作家は当局と直接交渉することはできなかった。プレントラウアー・ベルクの作家たちは、この点に自分たちが言論空間への入り口を塞がれていると感じるようになった(Löffler 2011: 140)。

東ドイツ社会をたんに全体主義社会と見るならば、こうした極めて複雑な利害関係がはっきり見えてこないであろう。1970年代まで東ドイツで活躍していた作家たちの多くが検閲に反対しなかったこと、また政府に対して抗議の声をあげなかったことは、決して政府による恐ろしい・独裁的・全体主義的な弾圧ということからは説明することはできないだろう。作家たちは、利己心や悪意からではなく、戦後の罪の意識と善意から、文学が政治と密接に結びつくことに反対できなかったのである。また東ドイツ社会をイデオロギー社会と見るだけで、このような複雑な関係性は見えてこない。つまり、「イデオロギー」が指示する内容が何であるのかは極めて不明確であったので、作家たちは何を言ってよくて、何を言ってはいけないのかについて正確に判断することはできなかったのである。こうして国家と出版社と作家たちは、利害対立あるいは利害関係を分化させることができずに、全員が同じ利害当事者となって、このような検閲システムに巻き込まれていったのである。ピーアマンの国籍剥奪に対して、その撤回を「要求」するのではなく「お願い」することしかできなかったのも、このような関係を見ると、決して偶然ではなかったであろう。「脱分化社会」というポラックのパーспекティブから見えてくるのは、様々な社会システム

の自律性が保持されえなかったということ、あるいはそれぞれの社会システムの相互に異なる利害を分化することができなかつたこと、こうした側面が作家たちの自律的なコミュニケーション空間の確立を妨害し続けたのである。

いずれにしても、このようなシュタージによる抑圧システムおよび検閲システムから明らかになるのは、日本語でなら「空気」と呼んでもよいであろう、目に見えない心理的な圧迫が東ドイツにおいても醸成されており、このような状況のなかで作家たちは常に脅迫的・不安的な内省を迫られていた。

このような不透明性は検閲だけに限らず、おそらく東ドイツ全体に及んでいたことだ。東ドイツ社会全体の歴史的な総括の多くは、言語それ自体へと言及している。歴史家のヴォレによれば、党内の文書アーカイブには、非常に少ない言葉で書かれた法案と決議書とだけがあり、決定に至るプロセスや意見調整の痕跡はなかつた。ギャングと同様、党指導部には、自分の行為を追体験可能にし、透明にすることへの嫌悪があつた。しかし、党指導部があらゆる分野に精通しているということに疑いは持たれなかつた (Wolle 1999: 138-130)。党それ自体がもつこのような不透明な決断主義は、例えば学校生活にさえ及んでいた。1988年、ベルリンの高校(Erweitere Oberschule)で、「反ファシズム」と西ドイツの軍事パレードを批判した生徒たちが、退学処分となる。党幹部は「宗教裁判(inquisitorische Befragung)」を開き、生徒たちの国家に対する「態度 (Haltung)」を調査したが、あまり活動的でなかつた生徒の方が、かなり活動的だった生徒よりも強い処罰を受けるなど、厳しい決定が下されるわりに、その決断に至った経緯は理解不能であつた。この事件は全国で有名になり、他の若者たちは「自分の意見を持つリスク」のTシャツを着て抗議した(Keil 2008: 684-689)。歴史家のKowalczukも図書館検閲のあり方について同様に記述している。「誰もが全体を正確に見渡すことができなかつた。なぜなら、とても逆説的で、しかしそういつて良ければ一貫してシステムティックに、禁止本リストは全く存在していなかつた。今日閲覧禁止されていたものが、明日には一般に閲覧可能になり、また次の日には再び禁止になっていた」(Kowalczuk 2009: 142-143)。このような不透明性から Kowalczuk は、東ドイツがなぜ消滅したかを総括するなかで、当時の東ドイツ社会の問題を言語の問題と関係づけている。「言語は完全に貧困化しており、だから 1989年の秋は、言葉とそれがもつ知性の革命としても生じたのである」(Kowalczuk 2009: 176)。

最後に、以下の詩で詩人のエルケ・エルプの表現を見てみることにしたい。この詩のなかでは、「モデルによって形成された文章の製造工程」のなかで、「検査機関」が「目と耳」を奪っていくことが表現されている。

[...]

Und in den Fertigungsgraden des nach dem (wahrheitsliebend -?- nicht aus dem Anblick herausprärierten) Modell gebildeten Satzes

werden Auge und Ohr zu immer behenderen und schwächeren Vollzügen ihrer Prüfdienste enthoben,

nachdem sie aus der Anregung des auf die Baumkronen gehenden Regens, aus seiner oft genug wiederholten und befragten Empfindung,

das erste Wort gefunden und kongruent bestätigen haben.

[...]

(Erb 1984:70)

[...]

そして、(真実への愛で-?-情景からは抽出されない) モデルによって形成された文章の製造工程のなかで、

目と耳は、いつも巧みでおぼろげな検査機関の執行で奪い取られてしまう。

木の葉に滴る雨から受ける刺激から、かなりよく繰り返したり疑問に思ったりする感覚から、

そこから最初の言葉を見つけて、それが適合していると確証したというのに。

[...]

(Erb 1984:70)

この「検査機関」が意味するのは、直接的には出版社であるだろうが、おそらくシュタージや東ドイツ社会全体を表していると解釈することができるだろう。しかし次の章で見ていくように、アンダーグラウンド文学の作家たちは、このような「検査機関」の収奪に対して、政治的抵抗こそしないものの、この収奪を免れる独自のコミュニケーション空間を作り上げていくのである。

おわりに

社会学者のヴェルバーは、文学や芸術の問題を、「労働」に対する「余暇」あるいは「娯楽」の問題として見ようとした。彼の見解と同様に、たとえ東ドイツ政府自体が労働社会であることを自認していたとしても、東ドイツの住民たちのあいだでは、西側諸国の人々と同様に娯楽への需要が極めて高まっていた。自律的な文学という要求は、このような娯楽需要の高まりのなかで生じたのである。

しかし、西側社会と東ドイツ社会が決定的に異なったのは、このような需要が絶えず政府によって政治的・経済的に抑制されてきたということだ。本章で明らかにしたように、マルクス・レーニン主義による社会主義理念は、「労働」には還元することのできない社会領域、つまり娯楽や芸術に対して、全く無関心であるか、あるいは冷淡であった。そして、

まさにシュタージの活動がそうであったように、このような非生産的なコミュニケーションそのものが、すでに西側社会のイデオロギーによる操作（Manipulation）であるという陰謀論を捨て去ることはできなかった。さらに、経済的に見ても、あらゆる産業が政府の管轄にある計画経済体制下では、消費の増大はそのまま財政赤字を意味したのであるから、経済領域だけを見ても、消費や娯楽の高まりは抑制されなければならなかったのである。そして、さらにこのことに加えて、文学領域内部においても、文学の自律化を抑制するメカニズムが働いていた。つまり、文学を道徳から切り離すことができなかつたので、道徳者を標榜する政府に対して批判的な意識を持つことがそもそもできなかつたのである。ビーアマン事件でのプロテストの失敗が意味することは、人々が政治世界にコミットメントできる可能性が全くないことを明らかにしただけでなく、東ドイツにおいて、自由で自律的な作品を公的に出版する可能性が絶たれたことも意味する。若者たちは、政治生活に参加する可能性も、経済生活で自己実現する可能性も、しかし作家として生計を立てていく可能性も全くなかつたのである。1980年代とは、この意味では、特に若者たちにとっては八方ふさがりの時代であった。

しかし、それにも関わらず、娯楽・芸術への欲求は決して消滅することはなかつたのである。たとえ、ビーアマン事件のあと、国内で政府の干渉なしに公的に出版できる可能性、また出版によって名声を得る可能性が完全に絶たれることになつたとしても、若者たちは自律的な文学の要求を取り下げることはなかつた。

次の第4章では、作品や作家へのインタビュー・ドキュメントのなかから、アンダーグラウンド文学がどのようにして自律的に成立するのかについて記述することにしたい。文学へと参与するためには、つまり文学を制作したり鑑賞するためには、まず何よりも芸術のみに有効な、芸術独自の規則が打ち立てられなければならないのであり、このような芸術独自の規則が、東ドイツのアンダーグラウンド文学においてどのように制度化されていくのかを次章では明らかにすることにしたい。

第4章 アンダーグラウンド文学の自律化

本論では「なぜ人々は芸術に参加するのか」ということを明らかにすることを目的としてきた。第3章で明らかにしてきたのは、東ドイツの人々にも娯楽・芸術に対する欲求、とくに若者たちのあいだでは音楽への欲求が、戦後の経済成長のなかで着実に高まっていたこと、それにも関わらず、政治的・経済的にそれを許容することができなかったこと、さらに文学領域においてもまた、自ら芸術の自律化を抑制するメカニズムが働いていたことを述べてきた。

「なぜ人々は芸術に参加するのか」、このことは経済的・政治的な状況だけからでは、あるいは娯楽欲求の高まりだけでは十分に明らかにすることはできない。芸術を制作・鑑賞することが継続的に行われるようになるためには、芸術のみに有効な独自の規則が打ち立てられなければならないのである。本章では、1980年代の東ドイツのアンダーグラウンド文学が、いかにして、このような独自の規則を作り上げていったのかについて明らかにする。

システム理論の文学研究家であるヘルムステッターは、文学の自律性を主題にした論文のなかで、自律性は、制作された芸術作品が芸術的に鑑賞され、それを通じてさらに作品が作られるという一連のコミュニケーションの閉鎖的な連鎖（作品→作品→作品）のなかにあると述べた(Helmstetter 2011:40)。このような作品の連鎖的な生産ということが同時に意味しているのは、作品から次の作品が生まれてくるこのような連鎖的プロセスのなかには、政治的な要素や経済的な要素が入り込む余地がないということであろう。

ここではアンダーグラウンド文学において、どのようにして一連のコミュニケーションの連鎖が制度的に生じたのかについて記述することにしたい。本章では、このように自律化が確立するプロセスを記述するために、次のような方法を取ることにしたい。

本章第1節では、まずアンダーグラウンド文学の成立を可能にした「組織」について記述することにしたい。もちろん、これまでの作家が作家協会や出版社という組織のなかで活動してきたことを考慮すると、「アンダーグラウンド」である文学は、明確な組織性を持たない。それは主に個人のネットワークを通じて不可視的に形成されるのである。しかし、それにも関わらず、本節ではこれらの文学は、決して非組織的に成立したわけではなく、非公式な組織のなかで成立したという視点からこれを記述することにしたい。

さらに第2節では、芸術作品固有の方法的な規則を明らかにする。たんに芸術を流通させる組織が形成されただけでは、まだ芸術の自律的な展開は不可能である。文学作品を作るためには、ちょうど音楽においてコード進行などの演奏方法が必要であるように、他の社会領域には存在しない、独自の文法的規則が存在しなければならない。しかし、もちろん、たんに芸術のための固有の方法が確立されたとしても、芸術の自律化が確立するため

には、それが「芸術」であると認識するための「理解」が確立されなければならないのである。

この点から第3節では、「ham and egg」のようにメッセージのない作品が、狂気による虚言ではなく、子供の落書きでもなく、政治的アジテーションでもなく、「芸術」であると理解可能になるメカニズムについて記述する。第2章でも論じたように、芸術としての理解を可能にするのは、芸術を動機づける特別なコミュニケーション・コードである。

さらに、このようなコミュニケーション・コードの確立によって、初めて芸術の自律的な分化が可能になる。何が芸術であり、何が芸術ではないのかという境界線がはっきりと確定するのである。第4節では、このような芸術の「内/外」がどのように確立するのかについて論じることにはしたい。

4-1. 文学のための（非公式）組織

作品の継続的な発表をしていくためには、すでに 1-3-1. でベッカーの理論を参照したように、組織が必要である。1980年代のアンダーグラウンド文学は、この意味では一見すると非組織的である。なぜなら、当時の東ドイツの作家の大半が登録していた作家協会に、若い作家の多くは所属していなかったところか、彼らの自費出版は、当然ながら政府から強い影響下にあった公的な出版社に依存しないことを意味していた。

しかし、このような厳密な意味での組織をアンダーグラウンド文学は所有していなかったにしても、ベルリン・ブランツラウアー・ベルク地区に代表されるように、都市のなかの限定された地区へ、芸術に必要な資源の多くが集中した。ひとつの街のなかにギャラリーやアトリエ、芸術家が集まる居酒屋やカフェなどが集合するようになったのである。これらのすべては、厳密な意味での組織ではなく、あくまでも個人個人のネットワークによって成り立っていたわけであるが、このような緩やかな組織が形成されなければ、アンダーグラウンド文学の自律化はそもそもありえなかったであろう。このような傾向は経験的に考えれば、決してベルリンだけに限定されるものではない。パリやニューヨークのように、あるいは秋葉原のように、芸術に関連する組織や商店がひとつの場所に集中するという現象は珍しくないからである。これらの街を歩けば多くの人は、あたかも芸術がそれ自体で独立して存在しているかのように、あるいは芸術のために世界が回っているかのように、感じるであろう。いずれにしてもベルリン・ブランツラウアー・ベルク地区に集まった、私的な諸個人のネットワークは、作家協会や出版社といった公的組織よりもはるかに新しい芸術スタイルの流通をより柔軟に行うことができた。作家のフォルカー・ブラウンが述べているように、「ブランツラウアー・ベルクは、{筆者注：西ドイツに亡命しないで}そこに残った人たち（Dableiber）による、文学的に自律的なもの（Autonome）の始まりの

場所だった」(Braun 1998:135).

もちろんシステム理論からすれば、芸術の自律性はあくまでコミュニケーションの連鎖のなかにあるのであって、芸術に特化した物理空間それ自体は自律性を直接示すものではない。しかし明らかにプレントラウアー・ベルクの文学もまたこうした地理的な要因に大きな影響を受けている。それゆえ本節では非公式組織としての芸術組織の確立を記述することにしたい。以下ではまず、自律性を可能にしたこの物理空間について記述することにしたい。

東ベルリンの北東部にあるパンコウ区の一部、プレントラウアー・ベルク地区には、1970年代後半から多くの作家や芸術家たちが集まってきた。彼らの多くはここで文学活動を展開したので、これらのアンダーグラウンド文学は、「プレントラウアー・ベルクの文学」として西ドイツからも注目を浴びた。もちろん、その地区に集中したのは、文学活動だけでなく、芸術活動全般であった。具体的には、1973年、ドレスデンからベルリンに引っ越してきたユルゲン・シュヴァイネブラーデンが、自宅の隣の部屋を「占拠」し、そこを改造してプライベートギャラリー「EP ギャラリー」を開設した(Grundmann 2012a)。同様に1976年、彫刻家のハンス・シャイプもドレスデンからベルリンに移住してアトリエギャラリーを開く(Grundmann 2012b)。1983年、シュテファン・カイザーは自助・制作ギャラリー「rg」を開設(Grundmann 2012c)。1980年代にはグラフィックデザイナーのミヒャエル・ディルラーが、自宅を改造して作った写真ギャラリーを開き、そこはプレントラウアー・シーンの集合場所となった(Grundmann 2012d)。とりわけ文学的に影響が大きかったのは、ヴィルフリーデ・マースの陶芸工房であろう。1978年から自宅のキッチンを開放し、作家のために朗読会や読書会を開催した(Grundmann 2012e)。また1980年代には裏庭の住居ギャラリー「de LOCH」が、東西ベルリンのポップカルチャーやオフカルチャー、例えばコミックなどの展覧会を行うようになった(Michael 2012b)。このように芸術家たちに作品を発表する機会を提供した数々のギャラリーは、自宅を改造した、プライベート・ギャラリーとも呼ぶことのでき、規模も小さく組織性も低いという意味で非公式な組織であった。

ギャラリーがベルリンの一地域に集中した理由は、賃料が比較的安かったという点と、大都市の匿名性のなかでは、誰にも邪魔されずに変わったことをしやすかったという点が挙げられる(Mann 1996:129)。実際この地区には、1960年代後半からベルリンを代表する性的マイノリティのカフェが集まるようになっていた(Dobler 2009:168)。この点を考慮にいれるのなら、この町が多様性を許容することのできる環境にあったことは想像に難くない。芸術家だけでなく社会的マイノリティ、若者たちが自由に活動することのできる空間がプレントラウアー・ベルクには存在していた。もちろんその場所のもつ意味は、自由な空気が持つ集住のしやすさだけにとどまらない。狭い空間への芸術家たちが移住してくることによって、これまで東ドイツ全土に拡散していた様々な芸術家たちが、共同作業を行えるようになった。ヴィルフリーデ・マースの陶芸工房の事例が表しているように、ベルリン

の一連のギャラリーは、読書会というやり方で、より容易に芸術家同士の直接的・対面的なコミュニケーションを可能にした。このような物理的な接触頻度の高さがなければ、文学活動そのものが不可能であったであろう。

このような状況のなかで、1970年代後半から自費出版の芸術雑誌、すなわちサミズダートが相次いで創刊されるようになった。最初の芸術雑誌となったのは、1978年～1979年にベルリンで創刊された『Papiertaube (紙鳩)』であり、その声明によればその雑誌は「文学に興味を持った人のための文学情報」であった(Lewis 2003:151)。すでにもう文学を純粋に文学それ自体のために、提供しようとする雑誌が1970年代後半には成立していた。しかし、この雑誌はまだベルリンではそれほど有名ではなく、このような非公式な文芸雑誌がはつきりと認識されるようになったのは、1981年にベルリンで発行された雑誌『Der Kaiser ist nackt (裸の王様)』(1982年に『Mikado』へと改称)であった(Grunenberg 1993:81-82)。さらに、1984年にはベルリンで雑誌『SCHADEN』が創刊される。この雑誌には90人の作家と30人の画家と写真家が参加するという、当時のアンダーグラウンド雑誌のなかでは最大の規模を誇るものであり、1980年代半ばの非公式文学・芸術のなかで極めて有名になった。「アンダーグラウンド (Untergrund)」の文学・芸術として広く知れ渡るようになったのもこの雑誌からであった。また1980年代には、ベルリンだけでなく東ドイツでも様々な非公式の自費出版雑誌が発行されるようになり、その数は合計で30種類にも及んだ(ただし常時30種類が出版されていたわけではなく、多くの雑誌は2-3年で廃刊になった)。雑誌の発行部数は15-200部程度であり、どれも当局の印刷許可を得ていない非公式なものであった (Michael 2008:345)。以下の表2のフランク・エックカートが作成した雑誌数および雑誌号数の推移を見てみるとわかるように、文学雑誌の数は1980年代を通じて増加していった。

表2：1980年代のアンダーグラウンド雑誌数および号数の推移（1982年-1989年）

年	1982	1983	1984	1985	1986	1987	1988	1989
雑誌数	3	4	7	8	7	16	14	18
雑誌号数	8	14	17	29	20	32	38	57

(Eckart 1993:122)

そして、以下の表3が示す通り、アンダーグラウンド雑誌の多くは基本的にはベルリンの中のなかで生産されたのであり、またベルリン以外で発行された雑誌もまた、ライプツィヒやドレスデン等、人口が50万人以上を超える大都市に集中していた。大都市において、直接対面しながら文学雑誌を発行するための共同作業によって、アンダーグラウンド文学の雑誌は成立していたのである。

表 3:都市別のアンダーグラウンド雑誌数および号数
(1982-1989年)

雑誌タイトル	雑誌数	雑誌号数
ベルリン (東)	13	139
ライプツィヒ	4	32
ドレスデン	4	29
ヴァイマル	2	12
ケムニッツ	1	11
ハレ	1	3

(Eckart 1993:119-122)から雑誌ごとの出版場所・出版号数を集計して
筆者が作成

1980年代のこれら非公式雑誌は、ほとんど名が知られていない人々たちの集まりのなかで成立したわけであるが、決してそれは一切の組織なしで運営されていたわけではなく、非公式ながらも諸個人の緩やかなネットワークが、ある種の非公式であるものの組織として機能したと言えるだろう。「作品→作品→作品」という一連のコミュニケーション連鎖は、このような非公式の流通組織によって雑誌が発行されることによって可能になったのである。

歴史にifはないということ度を度外視するならば、おそらくもし政府（とくにホーネッカー政権）が芸術に対する自由化の姿勢を撤回しなかったとしても、従来の公式組織（作家協会や出版社）が、これらの世代が要求する文学スタイルに、どれだけ対応することができたかは、定かではないであろう。つまり、非公式的で諸個人の緩やかなネットワークによって、構成される組織は、公式的な組織よりも遥かにスピーディーに、そして柔軟に新しい文学スタイルを確立させ、またそれを流通させることができるのである。もちろん、その流通量には限界があるので、いずれ作品を広範囲に流通させようとなれば、公式組織が必要になってくるであろう。

いずれにしても、何らかの芸術や文学を記述するためには、その組織を記述することが必要である。作品内容そのものは、たとえこうした組織形態とは無関係に成立するにも関わらず、組織なしには、ベッカーが何度も繰り返し強調したように、芸術は成立しないのである。しかし、もちろん組織の存在だけで作品が自動的に生まれるわけではない。このような組織と並んで、具体的に芸術作品を成立させるための方法が確立されなければならないだろう。この点について、次節では論じることにはしたい。

4-2. 方法としての「言葉遊び」のパラドックス

芸術の自律性について論じたヘルムステッターは、芸術の自律性は、作品の連鎖によって可能になると述べたが、たんに作品が連続的に発表され続けるだけではまだ自律性が獲得されたわけではなく、さらに芸術内部で独自に様々な基準ができる「自己プログラム化 (Selbstprogrammierung)」や「自己制約 (Selbsteinschränkung)」が芸術の自律性の条件であると捉えた (Helmstetter 2011:45)。楽譜の書き方や演奏方法、文体などのテクニック、あるいはもっと抽象的に捉えれば、芸術のみにしか通用しない芸術独自の文法が、芸術の自律化を可能にするのである。ベッカーの言い方をすれば、それは「規則 convention」(Becker 2008:30)ということになるだろう。プレントラウアー・ベルクの文学にもある一定のスタイルを見ることができる。まず紙幅が極めて限定されていたことから、小説のような長文形式の作品はほとんど見られず、その代わりに詩やエッセイが中心を占めていた。そして、この文学が新しく生み出したのは「言葉遊び (Wort-Spiel)」の技法であった (Emmerich 2009:412)。

このことをさらに詳しく検討するために、ここでは 1987 年に創刊された雑誌『アリアドネファブリーク (Ariadnefabrik)』を参照する。この雑誌は、1980 年代に相次いで自費出版された芸術・文学雑誌のひとつであり、ライナー・シェドリンスキが 1986 年に発行した。他の雑誌と同様に、合法性と違法性のあいだの「グレーゾーン」で運用されていた。その特徴は、テーマに縛られない緩やかな関係でエッセイ的で反省 (Reflexion) を重視したテキストを多く掲載していたことである (Böthig 1997:203-204)。

この第 4 号に掲載された Vvinzton L. Toth の散文『AUTODAFÉ (異端判決宣告式)』(Toth 1987:94-106) をここでは事例として扱うことにしたい (右参照)。この詩の文章の構造は極めて単純であり、文の 1 行目では「nicht (not)」と「hinauslehnen (lean out)」という 2 つの語が合わさり、「身を乗りださないこと！」という意味を構成している。2 行目以降は、この「Nicht hinauslenen!」を構成している文字を消去することによって、様々な別の意味が示唆されるようになっている。例えば 7 行目からは「Nicht」は両端の文字が消去され「ich (I)」になり、「hinauslehnen」は「aule」になり、その結果、「ich aule! (私はつばを吐く!）」という意味へと変化している。これと同じやり方で、例えば、16 行目の「ich haue!」は、「私は殴る!」を、21 行目の「ich hinsehne!」という言葉は、日常語ではほとんど使うことはないだろ

```

Nicht hinauslehnen !
Nicht hinau le n !
Nicht au le n !
ich hinau le n !
ich hinau le !
ich au le n !
ich au le !
Nicht h au e n !
ich h aus e n !
ich h aus e !
ich aus eh !
ich aus ne !
ich aus !
Nicht h au e n !
ich h au e n !
ich h au e !
icht au e n !
icht au e !
Nicht hin sehnen !
ich hin sehnen !
ich hin sehne !
ich sehnen !
ich sehne !
Nicht hin seh en !
ich hin seh en !
ich hin seh e !
ich seh en !
ich seh e !
icht ina seh en !
icht ina seh e !
ich ina seh en !
ich ina seh e !
ch ina sehnen !
ch ina seh en !
N ina seh en !
Ni na seh en !
ch ina !
Nicht na eh en !
ich na eh en !
ich na eh e !
ich in eh e !
ich in se e !
ch i le !
ich h a hn !
ich h a se !
ich na se !
us w.

```

うが、もしそれが成立するのであれば、「何らかの場所に居たいと思いき焦られる！」ということの意味する。28行目の「ich sehe!」は「私は見る！」、「Nina sehen!」は「ニーナ（女性の名前）を見る！」と接続している。

このように日常で使われている普通の言葉は、詩的な語感にしたがって、別の意味へと再構成されていく。しかし、この言葉の変化を通じて示唆されるその意味は、決して政治的な何かを示唆しないし、さらにここから作者の意図を、作者が接している現実を知ることとは極めて困難である。ここで模写されているのは、外部の現実ではなくて、詩の制作される過程という文学内部にのみ通用するような特有の規則であり、この作品のなかで展開されているのは、現実とは全く一致しない記号の乱舞である。この意味では、Tothの詩は、それが成功しているか失敗しているのかは別にして、極めて高度に自律化した芸術作品であると見ることができる。このような「言葉遊び」のスタイルは、Tothという作家個人が確立したひとつのスタイルに過ぎないが、様々な作家のなかに共通して見られるスタイルがある。この詩を遠くから一瞥しただけでは、単なる文字の羅列に過ぎず、どんなメッセージも伝えているようには見えない。しかし、この単なる文字の羅列によく目を凝らしてみると、そこにはある種の規則性があり、何らかのメッセージがあるように見える。しかし、そこから見えてくる「私は見る！」、「ニーナ（女性の名前）を見る！」のようなメッセージは、結局どんな意味も持たないのであり、そこから何かの言明を引き出すことなどできないのである。ここにあるのは、何も言っていないようで、何かを言っているようで、結局は何も言っていないというパラドックスの展開である。

このようなパラドックスの展開は、アンダーグラウンド文学に共通して見られる規則であり、以下ではさらに詳しく検討することにしたい。

以下のファクトアの詩を見ても、そのスタイルは上記のTothとは異なるとはいえ、同様のパラドックスが展開されていることがわかる。

[...]

ob ich nur Lust haben

ob ich nur Lust haben werde

ob ich nur Lust haben werde

ob ich nur Lust haben werde das nächste Wort

(Pause)

ob ich nur Lust haben werde das nächste Wort auszusprech

ch ch

ob ich nur Lust haben werde das nächste Wort auszusprech

ch

ch ch

(Faktor 1989: 71)

[...]

どうなの ぼく 楽しみだけしか ない
どうなの ぼく 楽しみだけしか ないだろう
どうなの ぼく 楽しみだけしか ないだろう 次の言葉

(Pause)

どうなの ぼく 楽しみだけしか ないだろう 次の言葉をいう 楽しみ
み み
どうなの ぼく 楽しみだけしか ないだろう 次の言葉を言う 楽しみ
み
み み

(Faktor 1989: 71)

この詩において述べられている内容をひとつの言説として分析するならば、明らかに「次の言葉をいう」ことが楽しいと表明されているはずである。しかしこのような言説も、まるで言葉につかえたかのように何度も同じことを繰り返すという形式によって、あるいはさらに文章の最初に「ob (～かどうか)」という接続詞が入ることによって、結局のところ、「次の言葉をいう」ことは楽しいかどうかについては極めて不明確になっている。この文章をより論理的に考えるのなら、彼はここでもまた「楽しい」と「言うこと」を（言葉遊びの方法で ob の接続詞を使って曖昧にすることによって）「言わない」ということを（しかし詩という作品のなかで）「言っている」というパラドックスを展開していることになる。この詩を学術的な意味での言説 (Aussage) と見る限り、この詩は最終的に、言葉を発することが作者にとって楽しいのかどうかについてはイエスということもノーということもできない。しかし、このような言説を、システム理論的にひとつの芸術作品として見るならば、このようなパラドックスの展開は、芸術にのみ有効な方法である。

以下のフィードラーの詩からもこのことについて検討してみることにしたい。

[...] Und plötzlich sein unvermitteltes Stehenbleiben, wie ein Schnitt in schlafendes Fleisch, während er einige Worte sprach, die ich vergaß und deshalb nur ungenau wiedergeben kann. Möglicherweise sagte er: „Was man wohl denkt, wenn man nachdenkt?“ oder: „Vieles ist gewiß, gewiß ist sich selbst der Nächste der Nächste,“ oder: „... und Ankunft der Sonne warf mich zu Boden!“ [...] was er daramls sagate, sagt nichts, er sagte es einfach so dahin, um nicht weiterhin zu schweigen, sagte er etwas, irgendetwas, er war verstört an diesem Nachmittag.

(Fiedler 1985:188)

突然出し抜けに彼（訳注：主人公の友達）は、眠っている肉の断片のように、立ち止まって、いくつかの言葉をしゃべった。僕はその言葉を忘れていて、だから不正確にしか再現できないのだけど、おそらく彼が言ったのは「考えこむことの考えってなに？」あるいは、「あらゆるものは確かで、確かなのは身近なものの身近さ」[...]あるいは「...登ってくる太陽が、僕を地面に叩きつける！」。[...]彼がそのとき述べたことは、何も述べていない。彼が述べたのは、とっても簡単で、もうそれ以上沈黙しないため、彼が述べたのは、その日の午後に衝撃を受けた何かだった。

(Fiedler 1985:188)

この詩のなかでは、ある友人が唐突に立ち止まって「もうそれ以上沈黙しないため」に、「なにも述べていない」ことを「述べた」というパラドックスな表現がなされている。沈黙を破るために発した言葉は、例えば「考えこむことの考えってなに？(Was man wohl denkt, wenn man nachdenkt?)」という問いかけであった。人が何かについて考えこむとき、その考えこんでいる内容そのものではなく、考えこむといことそれ自体がもつ意味が何であるのかという問いかけである。もちろん、この友人が、考えこむことそれ自体の意味についてのまじめに哲学的な考察を展開したかったわけではないのは明らかである。彼がさらに「登ってくる太陽が、僕を地面に叩きつける」と続けているように、「彼がそのとき述べたことは、何も述べていない」のであり、つまりここで友人は意味のないこと、内容のないことを手当たり次第に喋るというパラドックスを展開しているのである。

このようにアンダーグラウンド文学のなかに通底している「言葉遊び」とは、一方で言葉それ自体から意味や意図やメッセージをそぎ落とすのであり、他方では、このことによって意味喪失した言葉をそれにも関わらず表現させるのである。言い換えれば、アンダーグラウンド文学の特徴である「言葉遊び」とは、パラドックスを展開するための方法なのである。「言葉遊び」によって、(言葉として)何かを伝達しているが、(その内容を見るとたんに言葉遊びをしているだけで)何も伝達していないのであり、しかし(それが作品である以上)何かを伝達しているというパラドックスなのである。

このような「言葉遊び」という方法には、特に他の文学とは異なった独自のスタイルがある。文学史家のエメリッヒが記述したように、おそらくこの技法は文学史的に記述されるひとつの特徴である。もちろん、どんな種類の「言葉遊び」であるのなら、作品として価値があるのか、どの作品が高い評価を得る対象になっているのかについては、本論では明らかにすることはできない。

しかしそのこと以上に重要なのは、彼らが発明した方法によって、芸術にしかできない独自のコミュニケーションが可能になるということである。すでに第2章で述べてきたように、ルーマンにとって芸術の社会的機能とは、「現実」と「可能性」とのあいだのパラド

ックスを観察することである。アンダーグラウンド文学において最も特徴的なスタイルであった「言葉遊び」は、「現実」と「可能性」との往復をパラドックスの展開というかたちで可能にするのであり、それは他の社会領域においては決して規則化されえない独自の方法である。

4-3. 「つまらない」現実から「楽しい」言葉遊びへ——「芸術」を動機づけるコード

しかし前節で述べてきた芸術に特有の方法が確立されるだけでは、まだ芸術システムは成立しない。例えば、トランペットの演奏方法は、他の楽器には代替できない独自性を持ち、メッセージにはならない独自のものを表現することができる。しかしそのような規則性を持っていくら演奏しても、その曲が軍隊の行進曲や軍歌であったらどうであろうか。通常、その曲は、兵士の士気を高めるメッセージであり、それを芸術としては理解しないだろう。しかし、その軍隊行進曲がシューベルトのものであるとわかるや否や、あるいはそれが練兵場ではなく演奏ホールやCDのなかで演奏されているのなら、たちまち私たちはそれを「芸術」として聞くようになる。

したがって、ある作品がたんに独自の規則によって表現されるだけでなく、その作品が「芸術」であるという「理解」され、そのような「芸術」を制作・鑑賞したいと「動機」づける何かが必要ならぬ。本節では、このような理解と動機づけが、東ドイツのアンダーグラウンド文学の作品内部においてどのようになされたのかについて論じることにはしたい。

4-3-1. 「沈黙」の消極的受容

そのための重要な手がかりは、すでに引用したフィードラーの詩のなかにある。すでに説明してきたように、この詩の中では、なぜ彼（友人）が、パラドキシカルなことを喋り出すのかについて次のように表現されている。「彼がそのとき述べたことは、何も述べていない。彼が述べたのは、とつても簡単で、もうそれ以上沈黙しないため、彼が述べたのは、その日の午後に衝撃を受けた何かだった」(Fiedler 1985:188)。彼は「沈黙」したくないために、何も言わないことを言うという芸術に固有のパラドックスを展開するのである。この点を考慮するのなら、「沈黙」は、おそらく1980年代のアンダーグラウンド文学にとっては、芸術を動機づける固有の契機となっていると見るべきである。本節では、このような「沈黙」が作品のなかにどのように描かれ、それが芸術システム全体に対してどのような役割を果たしているのかについて記述することにしたい。

プレントラウアー・ベルクの雑誌制作者であったロレックは次のように回想している。「ピーアマンが東ドイツに戻れなくなったときから、東ドイツは私にとって、同じく他の人にとっても閉じたものだった。もう同情なし。思いやりなし。親近感なし。関心なし。[...]我々はもう生活を自分の言葉で語ることはできなくなっていた。[...]もう本当でいようとは思わなかった。[...]もうプロテストしようとは思わなかった。[...]東ドイツは私たちにとって閉じられたものだったが、東ドイツにとって私たちも閉じられたものだった」(Lorek 1992:113-114)。ここでは、ピーアマン事件が若い作家たちに与えた影響が如実に表れている。ピーアマン事件が若い作家たちに与えたのは、彼らと社会全体との根源的な断絶であり、そしてこの断絶感は何よりも社会について言語化できないこと、つまり「沈黙」として現れたのである。もちろん、ピーアマン事件によって引き起こされた社会との断絶は、シュタージの周到な計画によって引き起こされたものであるが、しかし彼の発言のなかでは、「沈黙」は強制されたというよりも、「もう同情なし。思いやりなし。親近感なし。関心なし」といったかたちで、諦めに近いかたちで自ら言葉を失っていく点が記述されていることがわかる。

このような「沈黙」の消極的受容は他の作品のなかにも見られる。例えば、詩人のクロマーが以下の詩を見てみよう。

Wand	壁
unser versteinetes gesicht	僕たちの石化した顔つき
schweigen	あいつらのために
für jene	沈黙する
die uns die hände brachen	僕たちから手足を奪う人たちに
die zungen lähmten	舌を麻痺させる人たちに
die füße füllten	買収する人たちに
mit blei	鉛を使って
wand	壁
tot	死

(Kromer 1983a: 74)

この詩を見ると、「あいつら (jene)」は作者たちの「手足を奪」い、「舌を麻痺させ」、「沈黙」を課すにも関わらず、その「沈黙」は、同時に自分たちを「買収する人たちに」対して自ら行う実践ともなっている。つまり、一方で沈黙は自分たちの自由を奪おうとする人（間違いなく国家）によって引き起こされたものだが、他方では、そうした人々は「沈黙させられる」のではなく、自ら「沈黙する」のであり、抵抗の表明を諦めて、自らアイロニカルに「沈黙」している。

この点については、ボンザックの以下の詩を参照してみることにはしたい。この詩のなかでも沈黙に対するアイロニカルな態度が表現されている。

[...]	[...]
wenn du fliegen willst	飛びたいのなら
besorg dir ein wörterbuch	辞書を買うんだな
ich hab	僕は
die vokalbellen vergessen	単語を忘れてしまった
in den schattenstädten	影が覆う街で
fesselte ich die worte	僕は言葉を縛りつけた
[...]	[...]

(Bonsack 1983: 31)

ここでもまた上記のクローマーの詩と共通していることであるが、ここでも自ら沈黙するという構図が描写されている。しかし、クローマーの詩と異なるのは、自分たちを抑圧する人間だけではなく、親しい人間（おそらく抑圧を逃れて西側へと逃げる人）に対しても投げかける言葉を失っているという点であろう。「飛びたい」「君」に対しては、本来なら何か投げかけるべき言葉があるに違いないが、「僕」は自ら「言葉を縛りつけ」、すでに「単語を忘れてしまっ」ているために、もはや「沈黙」すること以外には何もできないと表現している。

以下のアドロフの詩においても「沈黙」は、「拷問」によって引き起こされる、明らかに望ましくないものであり、少なくとも「話したい」という自分自身の意図は存在するのであるが、しかしここでもまた我慢して自ら「沈黙」を「学ぶ (lernen)」あるいは「学ばなければならぬ」というアイロニカルな態度が表現されている。

Die Folterungen nachts und tags	夜も昼も拷問のせいで
daß meine Stimme schweigen lernte	僕の声は、沈黙を学ぶ
nicht zu verraten ein Gefühl	気持ちを裏切らないように
den Namen nicht, der mich zerreißt	僕を引き裂く名前はない
das Herz.	核心。
Nun da ich reden kann und will	そりゃ僕は話せるし話したい
es tue, schweigt mein Mund	僕の口が黙っているのが充分だった
er muß erst lernen	口がまず学ばなければならぬ
gut hat er gelernt.	それでやっとうまく学んだことになる

ただし、ここで「沈黙」を学ぶのは、「僕」自身というよりも「僕の口」である。沈黙の主体が「僕」ではなく「僕の口」であるという表現によって、「沈黙」を誰が実践しているのか、その主体は極めて不明確になっている。つまり沈黙しているのは「僕」だが、同時に「僕」ではないというようなパラドックスが展開されている。

このような「沈黙」は、1980年代のアンダーグラウンド文学の詩のなかでたびたび表現されていることを示したが、このことはいったい何を意味するのだろうか。もちろん「沈黙」は当時の若い作家たちが抱えていた苦悩を表すメッセージであり、当時の社会状況を反映するものとして捉えることができる。つまり、第3章とくに3-3で述べてきたように、「沈黙」の正体は、文学活動に対する様々な社会的制約に対する状況を詩的に表現したものにほかならない。

しかし、すでに述べてきたように、作家たちが絶えず「言葉遊び」という方法を使って、パロキシカルなコミュニケーションを展開してきた点を考慮に入れるのなら、「沈黙」を表現するというのもある種のパラドックスとして捉えることができる。というのも、もし「沈黙」が文字通りの意味で本当に起きているのなら、そもそも詩活動そのものを続けることなどできない。それにも関わらず、「沈黙」という言葉が本来意味していることとは全く逆に、これらの詩では、詩を創作する重要な題材として「沈黙」するということが表現されている。それゆえ「沈黙」は、詩作活動を妨げているのではなく、むしろ促進しているのである。もちろん、「沈黙」には当時、実際に加えられていた作家たちに行われていた社会的制約や言論弾圧に対する苦悩であるが、しかし、ここで重要視しなければならないのは、このような「沈黙」そのものが、極めてパロキシカルなかたちであるとはいえ、芸術活動を動機づけているということなのである。つまり、詩的表現のなかで社会的（政治的）な抑圧に対する「沈黙」は、作家たちの消極的な態度によって受容されているが、「沈黙」は創作活動を動機づける積極的な機能を実は担っているのである。以下で芸術を動機づける契機としての「沈黙」について説明することにしたい。

4-3-2. 世界への無関心から芸術への関心へ——芸術の二値コードの確立

前節で述べてきたように、政治的な抑圧に対する「沈黙」は、消極的に受容されるのであるが、その代わりに作家たちは、世界（あるいは社会全体）に対する無関心を表明する。そして、このような無関心から、芸術への関心が生まれてくるのである。「沈黙」が芸術を動機づけるというこのプロセスを以下では詳しく論じることにはしたい。

上記の詩で描写されているような消極的な沈黙、このことが生じる帰結のひとつは、以下のケーラーとメレの詩を読む限り、まず第一に世界全体についての無関心である。

ich habe keine Lust mehr auf tragische monologe aus neunundsiebzigprozentigem schweigen und zwanzig prozent unverbindlichkeit. [...]

七十九パーセントの沈黙と二十パーセントの無愛想からなる悲劇的な独白は、全く楽しいとは思わない。

ICH SITZE dir im Café gegenüber. Ich rede mit dir. Ich meine mich. Der gegenwärtige Zustand. Das kann nicht oft genug gesagt werden: darum geht es. Das heißt dann auch, ich will keine andere Welt, sondern ich will sie anders. Das ist nicht neu, das ist nicht originell. [...]

カフェで君と向い合って座っている。君と話す。自分のことを考える。現在の状態。何度もちゃんと話すことなんてできない。それが重要。つまり、別の違う世界は欲しくない、そうじゃなくて世界を違ったようにしたい。これって新しくないし、オリジナルじゃない。

Keine neue Philosophie, kein neues System und keine neue Utopie. Ich bin Eklektizist; das Zeitalter drängt auf Ökonomie. Ich brühe meinen Tee zweimal. Wenn die Zukunft Flucht ist, bleibt der Tag im Dreck. [...]

新しい哲学も、新しいシステムも、新しいユートピアも欲しくない。僕は随従者。時代が節約へとせき立てている。僕はお茶を二度沸かす。未来が逃げていこうが、その日は泥沼のまま。

Ich rede mit mir. Ich meine dich.

Ich suhle mich in Alltäglichkeit.

Nebenprodukt: ich habe Lust. [...]

君と話す。君のことを考える。

日常のなかで泥浴びをする。

副産物：楽しい。

(Köhler and Melle 1985: 46-47)

まずこの詩のなかでは、「沈黙」は「楽しくはない」と表明されており、前節で紹介した詩と同様に、それに対する否定的な態度が伺える。しかしここで重要なのは、社会的に引き起こされた「沈黙」が、例えば言論弾圧や全体主義というような政治的な問題に結び付けられるのではなく、「楽しくない」ものであることである。この点は、経済的な問題に関しては同様である。確かに、「僕」は一方で切迫した経済状況（Ökonomie）、あるいは節約（Ökonomie）の必要性があることを認識してはいる。しかし他方で「僕」はそんなことはまるでお構いなしにお茶を二度沸かす（brühen）のである。このように経済停滞の問題も

また、経済的な問題（例えば計画経済体制の問題や失敗した経済政策）として理解されるのではなく、何よりも「楽しくない」ものとして理解されているのである。

そのため、新しい価値（「新しい哲学」、「新しいシステム」、「新しいユートピア」）の必要性が説かれることはない。それは「楽しくない」現実を解決する手段としては有効ではないのである。その代わりに、「楽しくない」現実を解決するために必要になるのは、「カフェで…向い合って座っている…君」である。そして、未来からは全く切り離された、今だけしかない日常のなかで「君と話」し、「君のことを考える」ことこそが、たとえそれが「副産物」であったとしても「楽しい」のである。

明らかに「沈黙」は、芸術の外部にある社会な抑圧的状况から生じているはずであるにも関わらず、いちど「沈黙」が起きると、世界全体に対する興味関心が喪失し、いまや政治・経済などの社会的世界の問題は、「楽しい／楽しくない」という非政治的・非経済的なコード、芸術に特有のコードへとすり替わっていく。言い換えれば、「言葉」を管理しようとする政府に対して、「言葉」による抵抗をするのではなく、むしろ「沈黙」を実践して、それを消極的に受容する。このとき、（おそらく諦めの態度から）「世界」は「つまらない」ものとして認識されるのである。この「つまらなさ」こそが「君」への興味関心を引き立てる原因なのである。ここで記述される「君」はもちろん、第一義的には恋人や友人など親しい間柄の人間を指していると考えられるが、しかしおそらくこの「君」はたんに顔の見える身近な他者を指すのみならず、まさに様々な角度から自由にコミュニケーションすることのできる独自の空間なのである。

このように、現実が「つまらない」ものとして理解される点については、以下のヤン・ファクトアの詩からもさらに検討してみることにしたい。

das Sein der Wirklichkeit zeigt sich mir in diesem Jahr immer klarer

(so habe ich mir das gemerkt das sind nicht meine Worte)

das Sein der Wirklichkeit interessiert mich aus diesem Grund noch_

weniger als im vorigen Jahr

(das sind auch nicht meine Worte)

das Sein der Wirklichkeit fängt mich langsam an zu langweilen

(und das sind auch nicht meine Worte)

[...]

und die Probleme dieses Seins dieser Wirklichkeit zeigen sich mir_

in diesem Jahr immer klarer

(irgendwie so hat er das gesagt)

die Probleme dieses Seins dieser Wirklichkeit interessieren mich aus_

diesem Grund noch weniger als im vorigen Jahr

(irgendwie so)

die Probleme dieses Seins dieser Wirklichkeit fangen mich langsam an_
zu langweilen

(so hat er das gesagt)

und die Kunst dieses Sein dieser Wirklichkeit zeigt sich mir in_
diesem Jahr ebenso immer klarer

(irgendwie so hat er das gesagt das sind auch nicht mein Worte)

die Kunst dieses Seins dieser Wirklichkeit fängt mich langsam an_
zu langweilen

(irgendwie so usw.)

(Faktor 1989: 8-10)

現実のありようは、今年ますます自分には明確に見える

(気づいたんだけど、これは僕の言葉じゃない)

現実のありようは、そんなわけで前年よりもますますおもしろくなくなっている

(これも僕の言葉じゃない)

現実のありようは、しだいにつまらなくなりはじめている

(これも僕の言葉じゃない)

[...]

そして、このような現実がこのようなありようであるという問題が、今年ますます自分には明確に見える

(なんとなく彼がそう言った)

このような現実がこのようなありようであるという問題は、そんなわけで前年よりもますます興味を感じなくなっている

(なんとなく)

このような現実のこのようなありようの問題は、しだいにつまらなくなりはじめている

(彼がそう言った)

そしてこのような現実のこのようなありようであるなかで芸術は今年ますます自分には明確に見える

(なんとなく彼がそういったが、これも僕の言葉じゃない)

このような現実のこのようなありようの芸術は、しだいに
つまらなくなりはじめている
(なんとなく etc.)

(Faktor 1989: 8-10)

この詩では、ファクトア独自のやり方で「現実のありよう (das Sein der Wirklichkeit)」についての見解が極めて「言葉遊び」というパラドキシカルな方法によって描写されている。つまり「現実はつまらない」と言った直後に(これは僕の言葉じゃない)ということで、結局作者の意図がどこにあるのかわからなくなっているのである。何を言いたいのか定かでないにもかかわらず、何かを言いたいように見せかけている。しかし、このような技法としての「言葉遊び」についてはすでに本章 4-2.で記述してきたので、これ以上の説明は必要ないであろう。ここで論じたいのは、この詩のなかで表現されている現実に対する態度と芸術との関係である。前述のケーラーとメレの詩が世界を「楽しい／楽しくない」のいずれかの問題として描写したのと同様に、この詩でもまた現実には、政治的な問題にも経済的な問題にも属することはなく、もっぱら「つまらない (langweilig)」問題として記述されている。そしてこのような「現実がつまらない」ので、「芸術もつまらなくなる」というわけである。そして、4-2.で紹介したファクトアの詩では、「次の言葉を言う 楽しみ (Lust [...] das nächste Wort auszusprechen)」しか自分にはないということが表現されていたことを考えると、「楽しさ」を追求することが、現実のつまらなさによって生じた芸術のつまらなさを解決する手段になるのである。

芸術作品は社会を直接反映するという考えに立つ限り、これらの作品のなかで表現されている世界に対する無関心や現実に対するつまらなさは、ポストモダン論的に解釈されるだろう。つまり作品のなかでの普遍的な価値の棄却が表しているのは、社会全体においても普遍的な価値が維持できなくなっていることである。しかし、本論の分析視角にたつのなら、これらの作品における世界に対する無関心は、芸術以外の社会領域(政治、経済)に対して「沈黙」という表現によってある種の見切りをつけ、「文学」や「芸術」という独自の世界に関心を移し、その世界で「楽しさ」を追求するための動機となる。

システム論的に考えるならば、すでに 2-2.で述べてきたように、芸術システムが成立するためには、その対象を「芸術」として理解させ、さらにそれを「受容／拒絶」のいずれかへと差し向けるようなメカニズムが必要であり、そのためには芸術独自のコミュニケーション・コードが必要である。繰り返しになるが、ルーマンから引用すれば、次のようになる。「コミュニケーションを受容する動機[...]が問題でありうる状況が重要である。[...]その場合には、[...]象徴的に一般化されたコミュニケーションメディアのコードが発生するだろう。このコードは、コミュニケーションを刺激する機能、また動機づけに関する機能をも担い、それにも関わらず選択遂行を中継することを保証する、あるいは少なくとも充

分に期待可能にするのである」(Luhmann 1976:15)。この点を考慮に入れるのならば、これらの詩において「楽しさ」や「おもしろさ」が希求されていることが表しているのは、情報を「おもしろい／つまらない」のいずれかの問題として理解させ、それと同時にさらに「おもしろい」ものを追求させようと動機づける芸術特有の二値コードが機能しているということなのである。それゆえ、これらの作品が表現しているのは普遍的な価値の否定というよりも、政治や経済、道徳など他の社会領域には還元することのできない独自の情報処理への移行である。つまり、ここでは現実も文学も、その全てが「おもしろい／つまらない」あるいは「楽しい／楽しくない」のいずれかの二値コードに還元されている。そしてこの二値コードのうちのポジティブ・コード、すなわち「おもしろさ」や「楽しさ」は、文学や芸術を動機づけるように機能している。

前節で述べてきたように、1980年代のアンダーグラウンド文学は、「言葉遊び」という固有の方法を使うことで、作品を表現している。しかし、たんに固有の表現方法が編み出されただけでは、芸術システムの成立には不十分であり、それが芸術であると理解させ、動機づけるための独自のメカニズムが機能されなければならない。

その際に、作品のなかでは「沈黙」と表現されている東ドイツ特有の状況、つまり自由な言論活動や芸術が制約されてしまう状況に対して、芸術独自の理解を可能にする独自のフレームワークが打ち立てられるのである。すなわち、芸術の外部にある世界や現実のすべて、そして芸術自身をも「おもしろい／つまらない」の二値コードで処理するのである。このことによって、さらに芸術作品が生みだされるような動機付けが行われ、閉鎖的で自己準拠的な芸術・文学の自律化が生じているのである。以下では、このような自律化についてさらに詳しく記述していくことにしたい。

4-3-3. 「幻想」世界の誕生——芸術システムの自律化

先に述べた、芸術システムにおける二値コードは、作品を理解するために準拠すべき規則であるだけでなく、作品を創造するための動機づけとしても機能する。では、二値コードと「言葉遊び」の方法によって、芸術を芸術たらしめるコミュニケーションが成立するようになったとき、つまり芸術が自律化したとき、このことは作家たちにどのように捉えられているのだろうか。アンダーグラウンド文学のなかでは、芸術システムの自律化が達成されることは、「幻想」世界の創造という点によって表現されている。この点について、次のマニフェストから検討してみることにしたい。

Das immer tiefere Versinken einer Gesellschaft in Agonie kann im Einzelnen die Illusion fördern, er müsse mit seiner Arbeit alles das ersetzen, was die Gesellschaft nicht leistet. [...] Gleich, ob es nie existierte oder ob es vergessen wurde: was es nicht gibt, muß neu erfunden werden. Es bedurfte des kindlichen, die Realität so verkennenden wie sich selbst Mut

zuflüsternden Ausrufes »Der Kaiser ist nackt« [...].

(Kolbe, Trolle and Wagner 1988: 7)

社会が瀕死状態にあつてますます停滞すると、個々人に幻想を強める。社会がしないことすべてを自分の作品で埋め合わせなければならないからだ。……全く存在しなかったとしても忘れられたとしてもいい。存在しないものが新たに発見されなければならない。「王様は裸だ！」という子供の叫び、それは自らに勇気をそっと伝える叫びであると同様に、リアリティを見損なっている叫びでもあるのだが、そうした叫び声が必要だった。

(Kolbe, Trolle and Wagner 1988: 7)

このマニフェストのなかでは、「幻想 (Illusion)」は、「社会ができないことすべてを自分の作品で埋め合わせなければならない」がために生じるということが記述されている。これは、芸術の「分化 (Differenzierung)」を示す有力なメルクマールであろう。「なぜ」、「なんのために」という動機には全く触れないまま、しかし「was die Gesellschaft nicht leistet (社会がしない、果たさない、遂行しないこと)」をしたいという理由から、「幻想」は生じるというわけである。もちろん、ここでいう「存在しないものが新たに発見されなければならない」という宣言は、すでに上記で述べてきたようなパラドックスの宣言である。まだ存在しないものを新たに発見するなどということは、そもそも不可能であるからである。しかし、「幻想 (Illusion)」という虚構世界が、実在しているはずだという確信が、詩のなかでパラドキシカルな文法を展開させ、このパラドックスの展開が詩の内容そのものになるのだ。つまり幻想 (Illusion) の創出は、他の社会システムをつまらない「現実」と見なして、そこからの乖離 (分離) を可能にし、他の社会システムと、芸術システムとの差異をはっきりと浮かび上がらせるのである (ausdifferenzieren)。

「幻想」や「虚構」は、独自の世界としての芸術を作り上げるための重要な契機であることは、以下でベーレルトの詩を参照しながらも詳しく考察することにしたい。

[...] die selbst festgesetzte grenze ist / erreicht meine realität hat das traumbild in die zeit
gedrängt / auch: die zeit hat mein traumbild in die realität gedrängt ich / fühle mich
leer einstweilen zweifel reibt zwischen hilflos & / zweifel die idolisierten
traumbilder ließen mich täglich die / idolisierten traumbilder träumen & die grenze selbst
festgesetzt / ist erreicht nichts / vom viel leicht erreichbaren scheint vorerst
erreichbar

(Behlert 1985: 143)

それ自体で決まった境界が、確定した。私のリアリティが、幻想をその時代に追い込んだ。もちろん：その時代も、私の幻想をリアリティへと追い込んだ。自分は空虚だと思う。とりあえず、疑いが、無力さと疑いのあいだで摩擦する。偶像化した幻想が、毎日私に幻想を抱かせ、偶像化した幻想が夢想し、それ自体で決まった境界が確定する。すぐに得られそうなものから、得られるものは何もないように思える。

(Behlert 1985: 143)

まずこの詩のなかでは、自分と同時に、その時代がまた幻想世界へと追い込む状況が描写されている。つまり、「私の現実 (meine realität)」が、「幻想 (traumbild)」を時代へと追い込み、それを現実化しようとするだけでなく、その時代もまた自分の「幻想」を現実のものへと追い込んでいく。そして、「幻想が偶像化する (die idolisierten traumbilder)」と、つまり作品として制作されると、今度はその幻想が毎日自分に幻想「させる」。こうして(自分のリアリティとその時代によって)幻想世界がいったん作り上げられると、もはや自分自身の意志とは無関係に、「幻想が夢想する」。つまり自分が夢想するのではなく、自動詞的に幻想 (traumbilder) そのものが夢想 (träumen) していくのである。自動詞的な幻想の展開が意味しているのは、自律的な虚構世界の誕生である。この詩における「それ自体で決まった境界が、確定した」という描写が示唆しているのは、自律化した幻想世界の誕生であり、したがって芸術の自律化である。そしてこの詩のなかでは、またもや「すぐに得られそうなものから得られるものは何もないように思える」というパラドックスが展開されている。このパラドックスが示唆しているのは、おそらく芸術の世界に固有の状況であろう。すなわち、幻想がいくら作り上げても、結局のところ、幻想に過ぎないという意味で「無力 (hilflos)」であり「空虚 (leer)」なものに過ぎない。いくらその世界が作り上げられても、それは政治的には、あるいは他の社会領域には何の意味もなさないものなのである。

詩人のコツィオールは、インタビューのなかで「自ら固有の自己誤認をなんとか続ける」ことが書くことの条件になっていると以下のように述べている。

どうして書くのかという質問の意味についての最終的にベストな僕の考え方の視点は、次の文章。一般的で外的な決定因子が、読者の興味 (interessiertheit) であると同一視することはできないから。書くというジェスチャーは、実際には、読むことの意味に縛られない固有の状態であるというジェスチャーなんだけど、{訳注：これによって}バカげた許しを得る理由を考えずにすんでいるように思う。そこからは何も生じないけど、[...]僕は前に進める。[...]詩は自ら固有の自己誤認をなんとか続けていて、だからこそそのようなジェスチャーを強制されているように見える[...]。(Koziol 1985: 28)

彼は、このインタビューのなかで、「外的な決定因子」や「意味」に縛られた読者の興味を否定している。ここでは、誰にでも通用するような普遍的な価値を求める読み方も、何か別の社会領域の「意味」に還元できるような読み方も否定されているのである。彼によれば「詩は自ら固有の自己誤認をなんとか続け」ることによって、つまり独自に打ち立てられたファンタジーや幻想という虚構の世界へと浸ることによって、「書くというジェスチャー」が可能になるのである。

また詩人のデーリンクは、インタビューのなかで、テキストを創作するうえで「価値判断を除外するスタイル」を追求していると述べている。先にあげたコツィオールと同じように、芸術が自律する条件を考察しているのである。

言語には価値のない素材などというものはないのだから、すごくいろんな個々の部分のあいだのつながりを作ることが重要なんだ。[...]価値というのは、結局は、テキストに使えるということ。でもテキストを超えたところに価値はない。[...]ただ疑問はまだある。全くコントロールしないで、意識的には書かないスタイルを、どのくらいまで発展させられるだろう。意識的なスタイルを受け入れるということは、まあいってみれば、仮面をかぶるということ[...]。でもむしろ重要なのは、隠れて追求するスタイルで、そう別の話し方、つまり価値判断を除外するスタイルだ。(Döring 1985: 98-99)

彼によれば、言葉の価値は、たんにテキストに応用できるというその点においてのみ有効なのであり、テキストを超えたところには価値がない。しかしこのような態度は決して、ポストモダンの態度、つまり世界は記号の集積でありそれを超えたところには意味がないとするニヒリズムな態度と結びつけるべきではないだろう。それよりもむしろ、ここではいかなる外的干渉も受けずに純粹に言葉だけで成立する自律的な芸術が、希求されているのである。

本節を改めて要約すると次のように言うことができるだろう。作家たちに課せられた社会的制約は、文学・芸術においては「沈黙」という態度で受容され、社会に対する無関心が引き起こされる。「沈黙」を作家たちに課す現実に対する抵抗や抗議は全く表現されないが、その代わりに「沈黙」を引き起こす現実には「つまらない」と判断されるようになる。このとき、「沈黙」を引き起こすという自分たちを取り巻く社会的問題は、政治的・経済的・道徳的には解消できなくなるのであり、「おもしろい」こと、すなわち「幻想」世界の創造という芸術独自の実践が行われる。「つまらない＝現実」と「おもしろい＝幻想」という二値コードを確立することによって、「自ら固有の自己誤認」を続けることが、政治的にも道徳的にも読み込もうとする読者を遠ざけ、詩を作家自身が「書く」ことを可能にする。

外部からの制約や圧迫に対して、芸術システムは独自の方法と独自の理解・動機を確立するのである。このことによって、初めて何が芸術であり、何が芸術ではないのかという

その境界線が、作品や作家たちのなかではっきりとしてくる。この点については次の節で詳しく述べることにしたい。

4-4. パラドックスの効果：芸術における「内／外」の境界確定

これまで述べてきたように、芸術システムの自律化は、(1) 芸術活動を可能にする流通組織（本論の対象では非公式な諸個人のネットワーク）によって、(2)そして芸術に独自の文法的規則（「言葉遊び」）による表現を通じて、(3)そして、その表現が、政治でもなく経済でもなく「芸術」であると理解することができ、さらにそのような「芸術」へと動機づける特別なコミュニケーション・コードによって成立する。この一連の条件が整い、自律化が達成された結果として、最終的には何が「芸術」であり、何が「芸術」ではないかという違い（Differrenz）が、作品や作家のなかではっきりと浮かび上がってくる（ausdifferenzieren）ようになるだろう。本節ではこのような境界確定がどのようになされてくるのかについて論じることにしたい。このことによって、芸術（内部）が絶えず環境（外部）との差異のなかで、いかに形成されたのか（4-4-1）、高度にシステムとして自律した結果、何がもたらされたか（4-4-2）がわかるであろう。

4-4-1. 「内／外」の区別——芸術の境界線の確立

以下の詩から見ていくように、作家たちは、芸術とそうでないものとを区別するための様々なパラダイムを表現している。以下では、個々の作家たちに着目して、芸術の「内／外」のパラダイムを確認する。それにより、「環境」という外部との対比を通じて、芸術の内部で作家たちが様々なかたちでその固有の表現対象を選び描写していることがわかるだろう。

以下のゴレック、ファクトア、デーリングが共同で執筆した詩のなかでは、まず極めて明確に「直接的な表現」／「間接的な表現」とが対比されており、前者は「感覚的」であり、後者は「論理的」なものと位置づけられている。

[...] Unmittelbare Äußerung = unartikulierte (ohne Beifügung) = ohne Inanspruchnahme von vorhandenen Mitteln = Gefühlsreaktion = direkte Bewegung des Unbewußten = Urlaute = Ausweichen oder Angriff = ist wahr, produziert nicht Wahrheit. Mittelbare Äußerung = bedient sich Mitteln (Sprache) = kein Mittel ist universal, jedoch die Wirklichkeit = W. wird als Zweck behandelt, d.h. begrenzt und dem Mittel (Zeichen-, Begriffssystem) angepaßt = System produziert Wahrheit = Abgrenzung von Lüge (es gibt keine "Lügheit") (das Wahre, die Wahrheit) = es gibt immer Wirklichkeit, die ausgeschlossen wird (Lüge) Begreifen erfordert

Erweiterung des Mittels = Beachtung verdrängter Wirklichkeit = Lüge driftet zu Wahrheit = Abstoßen toter Teile = gewesene Wahrheit = Lüge (Aussage muß verifizierbar bleiben) = Sprache Korrektursystem von Gefühl im Dienst von Intention = hier spielt Zeit (Exegese des Augenblicks rationaler und emotionaler Integration) eine Rolle (Verschiebung auf später - besser, gültig für längere Zeit, während Gefühl möglicher w. im nächsten Augenblick ungült.) = hieraus ständige Anwendung von Korrektur beim Ausdrücken. (Unterdrücken, Auslassen, Verstärken) = Rationalisierung von Gefühl.

(Gorek, Faktor, Döring 1985: 18)

[...] 直接的な表現 = (付け足しがなければ) 明言することはない = 現存する手段を利用することはない = 感情の反応 = 無意識のダイレクトな運動 = 基調音 = 逃避または攻撃 = 真実であるが、真実を生みださない。間接的な表現 = 手段(言語)を使用する = 手段は普遍的ではないが、現実である = 現実は目的として扱われる、つまり境界づけられ、そして手段(記号システム, 概念システム)に順応する = システムは真実を生みだす = 嘘とは明確に異なる(「嘘っぽさ」はない)(真実っぽいもの, 真実) = 閉めだされた現実がいつもある(嘘)。理解するには手段の拡大を必要とする = 排除された現実を扱う = 嘘は真実のそばで漂流している = 死んだ部分を突き放す = 過ぎ去った現実 = 嘘(発言は検証可能であり続けなければならない) = 意図にお仕えして感情を修正する言語のシステム = ここでは時間(合理性と感情が統合する瞬間の聖典解釈)が重要な役割を演じる(後のほうへと延期し、長時間有効で望ましく、それに対して感情は可能性だけのもので、次の瞬間には有効ではない) = それで表現するときには恒常的に矯正を適用(抑圧, 放置, 増強) = 感情の合理化。

(Gorek, Faktor, Döring 1985: 18)

この詩のなかでは、「直接的な表現」と「間接的な表現」は対置的に区別されている。「感情の反応」であり、「無意識のダイレクトな運動」である。しかし、そのような表現は、「可能性だけのもので、次の瞬間には有効ではない」ために、つまり極めて移ろいやすいので、「真実であるが、真実を生みださない」。つまり感覚的な表現とは、一方では明らかに存在しているはずなのに、個別的・流動的・瞬間的・無意識的であるがゆえに、「真実」を生みだすことはないというパラドックスという規則に基づいて作動するコミュニケーションである。

それに対して、「間接的な表現」は「言語」による表現であると位置づけられている。それによると、「言語」は「記号」や「概念」に順応しており、「長期間有効で望ましく」、「真実を生みだす」。だが「間接的な表現」である言語は、彼らによれば、感情を抑圧する機

能も持ち合わせている。なぜなら、このような間接的な表現は、感情の表現を「抑圧」したり「放置」したり矯正しようとすることによって成り立っているからである。ここでは極めて明確に「感情」の言語と、「論理」の言語との違い（Differenz）が意識されていることがわかる。このような「直接的な表現」としての感情の言語は、文学に特有の言語であり、それに対して「間接的な表現」としての論理の言語は、文学の外側にある「環境」として区分されているのは明らかである。「感情」へと関心を持つことによって、感情では表現することのできない言語の世界とが区分されていく。

ただし、結局、芸術の内実は何であるのかは考えないほうがいいであろう。もちろん、これまでの詩を見ている限り、芸術の内部を構成しているものは、一義的には「感情」であり、それだけでなく同時に「無意識」であり、「虚構」であり、「儚さ」である。しかしこれらの要素には、一見しただけでは直接的な共通点は見られない。何が芸術であるかは作家によって異なるであろうし、本論ではその内実に迫ることを目的とはしない。

しかし、これまで述べてきたように「言葉遊び」によって「パラドックス」が展開されることで、何が芸術であると規定されているのかが明確にわかるようになるだろう。つまり、「感情」、「無意識」、「虚構」、「儚さ」とは、「存在しているようで、存在していないようで、それでも存在している……」ように見える何かなのである。このパラドックスこそが、芸術の内部を規定している。しかし他方で、このパラドックスを展開するためには、常に芸術の外部に存在しているであろう世界が作りあげられていなければならない。存在していないように見えるものを表現する（芸術）ためには、存在しているように見えるものが何であるのかがはっきりと前提にされていなければならない（環境）。

そのような芸術の環境に指定されているのは、上記に挙げたように「言語」であり、「意識」であり、「現実」である。こうした区分にしたがって、芸術における「内部／外部」の境界線が構成されていくのである。

この点について、以下のクローマーの詩を検討してみることにしたい。ここでもまた 2 種類の言葉が区別されている。

die sprache	言語を
zertrümmern	打ち壊す
angesichts	たとえば
so vieler mißverständnisse	たくさんの誤解に対して
soviel falscher aussagen	たくさんの間違った言明に対して
sowenig schweigens	でも沈黙を打ち壊すことはほとんどない
[...]	[...]
soviel unbekümmertheit	すごくむとんちやく

nach all den kümmernissen

どんな悩みに対しても

die sprache wiederfinden

言語を再発見する

angesichts soviel ungesagten

たくさんの言われていない

tuns

ことに対して

(Kromer 1983b: 74)

ひとつめの言葉は、「誤解」や「誤った言明」を引き起こし、「沈黙」を導く「言語」である。ここでいう「言語」とは詩や芸術とは異なった仕組みによって動く表現方法、つまり論理的・概念的な言語であるが、しかし「どんな悩みに対しても」「すぐくむとんちやく」であり、決してポジティブなものではない「打ち壊す」対象となるべき言語である。それに対して、もうひとつの言葉は、「たくさんの言われていない」ことを「再発見」するのである。クローマーの詩においては、論理的な言語と、それとは逆に「言われていない」ものを言うための特別な言語との2つの言語の違い(Differenz)が明確に前提にされているのである。

以下の詩人のロレックもまたインタビューのなかで次のように、文学の「内部」と「外部」との世界を区分している。

シェドリンスキの考え。「思考に及ぼす言語の独裁は、もう二度と壊れない……。僕はまずそういった極論には一度も狼狽えたことはない。[...]僕たちの考えはまったく言語に占領されていない、だから言葉と言葉のあいだに存在するいろんな状況を、そう言語の外に存在しているものを感じられるし、それだけじゃなくて考えられるようになるんだ。(Lorek 1985: 50)

前節でも述べてきたのと同様に、ここでもまた「言語」の世界と、「言語」に占拠されない世界とが区分されていることがわかる。そうして詩人のシェドリンスキが言うように、自分たちの「思考(denken)」が言語の独裁(diktatur)に支配されているということに彼は反対する。ここでもまた独裁を敷く根源は、東ドイツ政府ではなく、言語そのものであるということが前提にされているのであり、この意見それ自体にはロレックは反対していないのであるが、だからこそ、「言語の外(außerhalb der sprache)」に存在しているものを感じ、考えられるようになるのである。

詩人のノイマンも、インタビューで同様のことを述べている。彼にとって、「内/外」を区分するのは、「不在者(Abwesende) / 存在(Anwesenheit)」である。

言語は、不在者(Abwesende)に言及することはできない。しかし、それでも不在者

に存在 (Anwesenheit) の確からしさをもたらすことのできる様々な方法が創られた。でも、こういう方法はいつでもすぐにネタが尽きてしまう。最終的に重要なのは、言うことのできないもののために何度でも新しい方法を見つけることだ (Neumann 1986: 142-143)

もちろん、ここで彼が問題にしようとしているのは、明らかに哲学的な意味での存在／不在について問ではない。彼にとってもまた、言語では表現できないもの、つまり「不在 (Abwesenheit) であるもの」を表現する方法を確立することが芸術の使命なのである。ここでもまた前節においてすでに述べてきたようにパラドックスが展開されている。詩によって、存在しないものに、あたかも存在しているかのような「確からしさ (Gewißheit)」を与えることができるのだが、それが完成した瞬間にその方法は「尽きてしまう (erschöpft)」。不在なものを存在しているかのように表現したところで、結局、それは存在しているのか存在していないのかわからないからである。ここで重要になっているのは、存在と不在との哲学的な問いを考察し、より確からしい答えを導き出すことではない。重要なのは、何かを表現しても、それはすぐに「尽きてしまう」ので、次の新しい表現を「何度でも」見つけることなのである。

繰り返しになるが、詩人のパーペンフス・ゴレックもまた、インタビューのなかでこの点について次のように語っている。

書くことは、僕にとって無理に抑えこまれた間人間性 (Zwischenmenschlichkeit)。どんな社会形態でも、まさに特定の決まったコミュニケーション習慣があるでしょ。こういうコミュニケーション習慣では、詩人が数千年近く表現しようと頑張ってきたものの殆どが、表現されていない。だからこそ詩人たちはそれを詩によって試してみるわけだけど、この点でこれはもちろん実際には勝ち目のない戦いだよ、だってこれは達成できない方法だってことは、誰も知ってるし、知っておくべきだし、あるいはほとんどの人が気づいているか、かなりよく知ってることだ。 (Papenfuß-Gorek 1987: 220)

ここでもまた「書くこと (Schreiben)」によって表現される決まりきった「コミュニケーション習慣 (Konventionen)」とそれによつては表現できないものの差異が指摘されている。「何」を表現するかではなく、(言語によつては) 表現されないものが表現されなければならないのであり、そこに文学や芸術に固有の役割があるというわけである。もちろん、彼にとって「詩」の表現は、「勝ち目のない戦い (ein Kampf gegen Windmühlen)」でもある。この点は、すでに本論で明らかにしてきたように、芸術の「パラドックス」とも重なることである。つまりいくら「言語」にとらわれない表現をしようとしたところで、詩を表現するためには結局のところ「言語」という手段を用いなければならず、絶えず「言語」世

界に回収されてしまう宿命にあり、そこから逃れることはできない。だからこそ彼は詩の創作を「勝ち目のない (Windmühlen)」と表現しているのである。しかし、彼にとって、詩が勝利することは永遠にない宿命にあることは、詩作活動をやめさせる契機になるのではなく、むしろ詩作活動を動機づけるよう作用していることは、ここでも付け加えておくことにしよう。

リュックハルトは、「ロジックやリアリティ」を飛び越えた「ユーモア」を芸術に固有の動機として策定している。

「その唯一の非科学的な目的は…、ユーモアというものをロジックやリアリティを飛び越えた現実を反映する物差しにまで高める」(トーツ)ということである。いろんな人たちのユーモアがもつ主観的な状態に気にかけること、それがもつ色のニュアンスやインテリアに気にかけるということが、議論になっている。[...] BRAGEN の読者は、ほとんどが何よりもまずユーモアを追求することに関心 (interesse) を持っていた。このことを黙っていることなんてできないんだ。[...]より正確に決定させるような直接的なものは、実際には BRAGEN には何にも残っていないし、絶えずそこから滑り落ちていく。曖昧であり明確でもあるイメージの世界 (bildwelt) のなかでね。このことに読者が、最終的に行き着いたなら、この制限のない可能性が及ぼす領域[...]から何かを感じるだろう。(Rückhardt 1990: 337-338)

このような「ユーモア」の世界は、またもやパラドックスな世界である。なぜならそれは現実には全く対応していない現実であり、「曖昧であり明確でもあるイメージの世界」だからである。しかし、ここではこのような「ユーモア」の世界こそが「非科学的な目的」であるという、科学との差異が強調されており、まさに彼によると、読者たちはこの非科学的な「ユーモア」に関心を持っていたのである。

このように、何が芸術に属するか(システム)は、絶えず何が芸術に属さないか(環境)という対比を通じて、構成されていることがわかる。作家たちの定義は様々であるが、それは「感情」という発すると同時にすぐに消えていく儚い言語であり、言語と言語のあいだに存在する言語、つまり言われていない言語であり、あるいは不在者に言及することであり、「決まったコミュニケーション習慣」では表現できないものの表現であり、現実を飛び越えたユーモアの反映である。作家たちは、芸術に特有のパラドックスを繰り返すことを通じて、そこに芸術の「内/外」の境界線を見出している。

4-4-2. 政治からの離脱

芸術の「内/外」の境界線を確立することによって、作家たちの政治的態度は、どのように変化したのだろうか。芸術の「内/外」の境界線が確立するということは、言葉を変

えれば、政治からの離脱することも意味する。この点について作家たちのインタビューから政治的態度の変化について本節では説明することにしたい。

コルベが以下にインタビューで述べている。

自分が意識的に政治的だとは思わない、いや、僕の考えはすべて、政治的な土台に乗っかっているような老人たちからは離れて出来あがって、ずっとそれで通してきたんだ[...]。[...]言葉でもって詩的な転覆 (subversiv) をもたらすものを名づけ、書き表し、制作するという以上のは僕にはできない。(Kolbe 1986: 118-119)

このようにコルベは「政治」をしている「老人たち」とは離れたところで活動しているものであり、彼が表現しようとしているのは、政治的な転覆ではなく、政治とは離れたところで、既存の価値観を破壊するような詩的な転覆である。

ロレックもまた、インタビューのなかで次のように語っている。

{訳注：レオンハルト・ロレック} 僕は（そのうちに）構成要素 (komponenten) の民主的な相互性に興味をもつようになった。

{訳注：エグモント・ヘッセ} 「民主的な相互性」、政治用語だね。それが用いられるどんなシステムでもこの用語は機能していなかった。このことをどのように考えたらいい？

{訳注：レオンハルト・ロレック} 誰にも当てはまる間違いをしちゃってるよ。これまでとは違ったふうにアクセントをおく文学ができる原因は政治的でもあるけど、どうしてそのプロセスを政治的なモデルひとつで語らなくちゃならないんだ？ ひとつの状態、あるいはひとつの現象を得ようとするには興味がないよ(Lorek 1985: 48)

ロレックはここで「構成要素の民主的な相互性」に興味を持っていると述べているが、彼がここで指し示していたのは、決して政治的な問題についてではない。実際、質問者であるヘッセは、それが「政治用語」だと切り返すと、彼は文学が成立した原因が政治的であっても、文学の「プロセス」、つまり文学的コミュニケーションの展開は、決して政治では語れないものであるという。おそらくロレックがここで「民主的な相互性」と言っているのは、いかなる前提や規範や常識に囚われることなく、自由に言葉と言葉（構成要素）を組み合わせる「言葉遊び」をしたいということであろう。

当時のアンダーグラウンド文学に実際に関わっていた評論家・雑誌編集者たちは、「言葉遊び」に従事するようなアンダーグラウンド文学は、政治とは無関係であったところか、

対抗文化にはならなかったことを以下で述べている。

ミヒャエル・トゥーリン：SCHADEN は、コミュニケーションが行われ、あるいはたんに何か新しいものを探すための言語実験が行われた場所であったというだけではない。それはとくに対抗文化的なモデルだった。そこから出発点がクリアになった。こっちは、生活 (leben) し書くことの言語、——あっちには権力の言説。

エグmont・ヘッセ：その出発点は正しいよ、そのころ根本的に変わったものは何もなかった。だけど、権力からの離脱は、対抗文化的なモデルにはならなかった。[...] そうはいつでも対抗文化的なモデルを考えたほうがいいんだったら、彼 (訳注：ロレック) に聞いてみるといいよ、ほとんどの人たちはそんなふうには理解していなかったし、実際にはそれ (訳注：対抗文化的なモデル) は全く機能してもいない。当時本能的にそれが望まれていたのかもしれないけど、今はもうそういう気持ちは消えてる。僕がむしろ望んでいるのは、もうひとつ別の水準から成り立つコミュニケーションが行われるということなんだ。僕の知るかぎりでは、個人的な (persönlichen) 話し合いのなかでね。もし僕が誰かと向い合って座れば、話し合いはすでに始まっているし、そこで僕が思うのは、何かによって違い (unterschiede) が隠されてはならないということなんだ。(Thulin and Hesse 1989: 318)

トゥーリンは、「こっちは[...]書くことの言語、——あっちには権力の言語」という住み分け、本論の言葉で言えば機能分化はもうそれ自体で「対抗文化的なモデル」であったと主張したが、それに対して、ヘッセは、対抗文化を望んでいた人はいたのかもしれないが、多くの作家たちはそのようには考えなかったと述べている。彼によれば、必要だったのは「対抗文化」ではなく「別の水準から成り立つコミュニケーション」であった。

トゥーリンが指摘しているのと同様に、実際に他の作家たちも望んでいるのは、「抵抗」ではなく、別の「言論空間 (Öffentlichkeit)」だったと以下で述べている。

僕たちは、総合芸術も、錬金術も、文学的抵抗 (Opposition) のコレクションも望まない。とにかく望んでいるのは、個々人の言葉を束ね、お互いに向い合って、一緒に話すことができる別の言論空間 (Öffentlichkeit) なのだ。(Kolbe, Trolle, Wagner 1988: 9)

芸術の高度な自律化が達成されると、トゥーリンのようにアンダーグラウンド文学を政治への対抗文化として考えるのであれ、他の多くの作家たちのように対抗文化とは考えないのであれ、いずれにしても、両者は新しい芸術を打ち立てることによって、そこにはこれまでにない全く別のコミュニケーションが成立するような言論空間を希求したのである。

新しい言論空間が打ち立てられた当初は、政治的抑圧は、芸術・文学の「つまらない」外部を「おもしろい」芸術的対象へと昇華させる動機ともなっていた。ところが、芸術がシステムとして高度に自律化されると、いまや多くの作家たちにとってはそれが政治的であるかどうかは全く無関心であり、もっぱら必要なのは、通常とは異なる、文学だけで独自に展開されるコミュニケーション空間であったのである。確かに意図やメッセージが曖昧な表現によって、非政治的なジェスチャーをすること、それ自体を政治的な動機から行っていた作家たちはもしかするといたかもしれない。しかし、1980年代のアンダーグラウンド文学は最終的に、(少なくとも作家たちにとっては)もはや非政治的な表現が政治的であると見なすことさえできなくなっていた。

おわりに

本章では、芸術に対する様々な社会的制約に対して、芸術がどのように自らの基準を打ち立て、自ら独自のコミュニケーションを可能にしたのかについて論じてきた。

芸術が自律化を果たすためには、まず第一に独自のコミュニケーションを可能にする組織が必要である。アンダーグラウンド文学の場合、一見すると出版社や作家協会などの公的制度を全く利用していないために、極めて非組織的に見えるが、諸個人の緩やかなネットワークとその共同作業によって、非公式ではあるが芸術雑誌を発行させそれを流通させるための組織を形成することができた。

第二に芸術を可能にする独自の方法的規則が、必要である。短い詩を創作の中心にしているアンダーグラウンド文学の場合、この規則とは「言葉遊び」であった。言葉遊びの規則によって、テキストから意図やメッセージを切り離し、テキストそれ自体で芸術に特有のコミュニケーションを展開することが可能になるのである。

第三に、このような方法的規則によって成立した作品が、他ならぬ「芸術」として理解するための独自のコミュニケーション・コードが必要である。アンダーグラウンド文学の場合、「楽しい／楽しくない」や「おもしろい／つまらない」という二値的なコードがこれを可能にしていた。他の社会領域から受ける「沈黙」という制約に対して、アンダーグラウンド文学の作家たちは、それに対抗するのではなく、独自の観点から物事を理解する。彼らにとっていまや制約的な外部の世界は、「つまらない」現実には他ならず、このようなつまらない現実を解決するためには、「おもしろい」芸術作品が動機づけられるのである。ここに独自の「幻想」世界としての芸術の自律性が確立されたのである。

このような芸術の自律化を通して、何が芸術であり、何が芸術ではないか、その「内／外」を区分するための境界線が確立する。アンダーグラウンド文学の作家たちは、外部にある世界を論理的な「言語」の世界として位置づけ、これに対して芸術や文学を「感情」

の表現として、あるいは「不在者」の表現として、「コミュニケーション習慣」では表現できないものの表現として位置づけるのである。

アンダーグラウンド文学が自律化する一連のプロセスを見ていくと、第3章で述べてきたような政治的・経済的な芸術に対する制約は、作品のなかでは「沈黙」の強制として表れてくるのであるが、それは文学への参与を諦めさせるよりも、ますます言葉にならない言葉を、つまり他の社会領域から影響の受けない芸術に固有のコミュニケーションを動機づける結果となっているということがわかる。

「なぜ芸術に参加するのか」、このことを外在的に説明するのであれば、すでに第3章で述べてきたように消費社会の高まりによって、1960年代から生じてきた一連の娯楽に対する欲求によって説明することができるであろう。しかし、アンダーグラウンド文学の内部を見てみると、芸術や文学を制限しようとする「沈黙」の強制が、ますます他のシステムでは代替できない独自の文法的規則と、現実に対する独自の理解を際立たせ、芸術への参入を動機づけるように作用していたとすることができるだろう。たんに消費欲求が高まるだけでは、自動的に芸術システムが成立するとは限らない。社会から芸術（あるいは娯楽）に対する圧力が加えられ、それに対して作家たちが自ら固有の動機づけ・二値的な認識枠組み・表現方法を確立するで、そのような圧力を押し返すときに、確固とした自律的な芸術システムが成立するのである。

結論

本論では、人々は「なぜ芸術に参加するのか」ということについて論じてきた。ここでは、もう一度、本論全体の流れを説明したい。社会学において通常、シュッツの言うように、社会とは、常にある人物が別の人物に対して、何らかの意図やメッセージを伝達することによって成り立っているという前提が取られている。しかし、それに対して芸術は、必ずしも意図やメッセージがわかるかたちでは伝達がなされていない。作品の制作者であれ鑑賞者であれ、メッセージのない作品を発表し、それが受容されるということが、そもそもなぜ生じるのだろうか。本論の問題関心は、このようなメッセージが伝わってこないような芸術をどのように分析することができるのかという点にある。

この問題に対する解決策のひとつは、1-1.で検討した社会の反映としての芸術社会論的アプローチである。このアプローチは、一見するとメッセージの読み取れない作品のなかに、例えば、歴史的進歩や道徳的価値の伝達、政治イデオロギーの反映、経済的利益のための操作（Manipulation）があるという「芸術に隠されたメッセージ」を前提にしている。しかし、この回答は、「なぜ芸術に参加するのか」という問いを再び呼び起こさないではいられない。つまり、例えばなぜ政治的信念をなぜ政治演説ではなく小説において発表するのかということが明らかにはならないのである。確かに芸術作品は、制作者の意図を隠したまま、操作のために何かを伝達することができるだろう。しかしそうであるのならなぜ鑑賞側は、そうした真意を読み取ることなく、鑑賞し続けるのだろうか。

どんな場合でも芸術作品には何のメッセージも含まれないなどということではできないが、メッセージが含まれないというこの事実がまず受け止められなければならない。このことを前提にしたうえで第2章では、ニクラス・ルーマンのシステム理論について検討した。この理論によれば、メッセージのない芸術もまたコミュニケーションのひとつとして分析することができる。なぜなら、ルーマン理論においては、送り手が、何らかの情報を伝達していなかったとしても、あるいはする気がなかったとしても、受け手が何かを伝えているはずだと「理解」するのであれば、コミュニケーションは成立するからである。そして、ルーマンのいう芸術システムとは、芸術作品を（アジテーションや扇動ではなく、また商品でもなく）「芸術」として「理解」することを可能にするプラットフォームである。

では「芸術システム」は、どのように成立するのだろうか。ルーマンによれば、「システム」は「環境」との「差異（Differenz）」によって成立する。つまり芸術システムは、自らを「芸術」たらしめる内的な要素を保持しているというよりも、他の社会システム（政治、経済、法、宗教、教育等々）との「違い（Differenz）」が生じることによって成立する。そこには他の社会システムには代替できない何かが必要なのである。別言すれば、たとえ芸術作品にメッセージがなくても、他の社会システムにおいてはコミュニケーションされ

ることのない、あるいは理解されることのない「違い (Differenz)」が生じているのであれば、芸術システムの内部においてコミュニケーションは成立することになる。

本論 2-3-1.では、芸術において実現できるが、他の社会システムに実現できないことは何なのか、つまり芸術ならではの社会的機能はどこにあるのかについて、検討した。ルーマンによれば、芸術の社会的機能は、いわば「可能性」と「秩序」とのあいだをパラドキシカルに行き来するような観察を展開することにある。例えばランダムに描き殴っただけの抽象絵画は、一見すると現実には存在しないという「可能性」を一方で表しているのだが、他方では、それが芸術であるためには、ランダムに見えるその作画にも一定の「規則性」や「スタイル」がなければならない。しかし他方で、その「スタイル」は、社会的な有用性や、生活のための価値には直結せず、結局のところ、ただの「可能性」でしかない。つまり、芸術は（虚構のような）「可能性」のなかに「秩序」（スタイル）を見出すが、それは結局のところスタイルという「可能性」に過ぎないというかたちで「秩序」と「可能性」とのあいだを絶えずパラドキシカルに行き来するのである。芸術はこれまでにないもの、偶発的なものを観察し、それを規則的に表現することができるが、いつでも同時に、こうした表現がただの嘘でしかないことを前提にするのである。このようなパラドキシカルな観察の際限ない展開こそ、他の社会システムには遂行できないことなのである。

確かにパラドキシカルな観察を展開することは、他の社会領域においては見られないものであるが、そもそもなぜわざわざこのような観察をしなければならないのだろうか。政治や経済や学問のない社会など考えられないが、パラドキシカルな観察を遂行する芸術など、社会には必要なのだろうか。その意味では、ルーマンの芸術の社会的機能に対する説明も決して充分ではない。2-3-2.で検討したように、この問いについては、ルーマンのシステム理論の後継研究者であるヴェルバーが明確に答えている。芸術におけるパラドックスの展開がそれ自体で「娯楽」になるからである。ヴェルバーが指摘しているように、労働においては（もちろん政治活動や学術的研究も含めて）常に何か意味のあることのために精神を集中して取り組まなければならないのに対して、「娯楽」においては、精神を集中することのないまま何かに集中することが要求されるのであり、何もしないということをするということが要求されるのである。ヴェルバーの研究から言えるのは、余暇や自由時間という構造そのものが、すでにこの意味でパラドキシカルであり、自由時間の増大は、必然的に、パラドキシカルな観察を提供する専門システム、つまり芸術システムの発生につながるのである。意味のないメッセージをコミュニケーションすることは、一見すると「なぜこんなことをするのか？」という問いを引き起こすかもしれない。しかし、これを「娯楽」という条件のもとで理解するのならば、意味や利用価値や「なぜ」という明確な理由がないまま何かを制作したり鑑賞したりする理由を説明することができる。

しかし、まだこのように芸術の社会的な「機能」それ自体を説明しただけでは本論の問いに十分に答えるものではない。このような芸術システムは、いつどんな場合に成立する

ののだろうかという、その歴史的経緯を通じてより詳細に説明されなければならない。芸術において、他の社会領域とは代替できない機能的な違い (Differenz) が生じるだけではなく、それがシステムとして分化 (Differenzierung) し、自律化する歴史的プロセスが説明されなければならないだろう。

ルーマン自身も芸術システムが成立する歴史的経緯について論じてはいる。それによると2-3-3で検討したように、14-15世紀イタリアで、貴族たちが芸術作品を(作家の身分とは無関係に)注文するようになったこと(身分からの分化)、また宗教的な制約(宗教からの分化)をすり抜けたこと、さらに17-18世紀のイングランドで、大量に余った資金を背景に、海外から芸術作品を買い漁るために芸術マーケットが成立し、その内容を問わずに自由な作品が売買されるようになったことなどをあげている(パトロンからの分化)。こうして芸術システムが、他の社会システムには代替できない固有のシステムとして完成するのは、ルーマンによれば19世紀のロマン主義運動によってである(2-3-3参照)。

この説明を前提にするのなら、ヨーロッパは14世紀から現在に至るまで一貫して確固たる芸術システムを保持していることになる。しかし、このような連続性は、例えば日本のようなアジア地域においても生じるのかどうかは定かでないし、ましてや同じヨーロッパ内部においても一貫して保持され続けてきたとは言いがたい。例えば19世紀ドイツで芸術システムの自律的な分化が達成されたとしても、ナチス時代のドイツにおいてはこのような自律性は否定されてしまった。そして、戦後の東ドイツ社会においても、政府の支持する社会主義理念にあわない芸術は認められていなかった。たとえ数百年にわたって進行してきた近代化というプロセスのなかで、自律的な芸術システムは、たとえその分化が達成されたとしても、そのときどきの政治状況や社会状況によって簡単に崩壊し、退行してしまうのである。この事実は、芸術の機能的分化のプロセスの例外と見るべきではなく、むしろこのような事実を考慮に入れて体系的な説明が試みられなければならないだろう。

そのためには、東ドイツにおける芸術システムがどのように成立していったのかについて、第3章で論じてきたことだが、それを要約して全体社会との関係性で論じるなら次のようにいうことができるだろう。

社会の安定性および技術力の向上にともなって労働生産性が向上し、生活に必要以上の収入、さらに労働しなくて済む自由な時間が増大するようになると、余暇をどのように過ごすかということが多くの個人にとって私的な関心ごとになる。もちろん私たちは、余暇の時間を教育に使ったり、政治運動に使うこともできるのだが、システム理論における機能分析によるならば、私たちはこの時間を、「労働」ではないものために利用しようとする。労働ではない何かをする時間としての余暇は、それ自体で極めてパラドキシカルな時間であろう。つまりこの時間のなかでは、何もしないことをしなければならないからだ。それは、例えばリラックスできる何かであり、生活の利害に直接影響されないという意味で非欲望的・非功利的な何かであり、またカントのいうように「無関心の満足」、つまりそ

れほど注意を必要としないのだが、やはり何か興味深いと思える何かである。このような余暇の解消という問題を解決するための方法として、パラドックスを鑑賞者に提供する芸術システムがおそらくかなりの必然性をもってどの社会においても形成されてくるはずである。

もちろん、(労働以外の)自由な時間、(生活に必要なない)自由な金銭という2つの条件が揃った階級は、14-15世紀イタリアなどの近世においては、一部の上流階級に限られていたが、その後産業革命による経済発展を通じて生じてきた中産階級も、この条件に加わってくる。さらに、このような経済的条件だけでなく、技術的な条件も加味されなければならないだろう。すなわち、伝播メディア技術の発達、芸術を制作するコストもそれを流通させるコストをも低下させてきた。印刷や映画、電子メディア(ラジオやテレビ)のような複製技術の発達によって、芸術を制作・流通・鑑賞するために必要な金銭的・時間的コストは、さらに低下していくからである。こうして現代では、必ずしも高い収入がなくても、芸術を享受することが可能になっているし、必ずしも多くの自由時間がなくても、例えばラジオ(電子メディア)での音楽に代表されるように、いつでも誰もが芸術を楽しむことができるようになってきている。このように芸術へ参与するコストが低下し、極めて広い階級を前提にして生じる芸術スタイルを、ポップ・カルチャーと呼んでもよいであろう。

近代社会は、労働と余暇のどちらが高い価値を保持しているのかについて、制度的に序列化することはできなくなってくるであろう。むしろ労働/余暇のバランスをうまく調整しようとする。この2つは時間的にも分化されなければならないし、価値的にも分化されなければならない。つまり労働時間は制限されなければならないし、高い収入をえることそれ自体が、つまり労働が無条件に普遍的な価値をもつわけではなくなってくるのである。しかし、たとえ社会の産業化・工業化(Industrialisierung)に成功していても、近代化していない社会(機能分化していない社会)というものは存在しており、本論の対象となった東ドイツもまた十分な機能分化を果たすことができない社会であった。

第3章で述べたように、少なくとも政府は、「労働」があらゆる社会領域を飛び越えた普遍的な価値であるとプロパガンダする一方で、労働以外の余暇や自由時間、消費への欲求については、それを抑制しようとした。政府のマルクス・レーニン主義的イデオロギーが、生活に必要なない芸術活動を制限せよと命じていたのか、そもそも経済的にやむなく制限せざるを得なかったために、イデオロギーが利用されたのかは厳密に論証することはできない。計画経済体制、正確に言えば、補助金によって経済が動いている体制では、消費の増大は、(特にオイルショック後のグローバルな経済体制のなかでは)さらなる経済発展のチャンスではなく、そのまま財政赤字を意味したのである。つまり当時の東ドイツは政治的にも経済的にも娯楽を供給することが困難な社会であった。とはいえ、もちろん政府は頑なに消費なき労働社会を国民に要求していたわけではない。1953年6月17日暴

動で、労働ノルマ増大に対する抗議が起こったあと、完全週休二日制の実現によって労働／余暇の時間的配分についてはバランスを取ろうと務めてはいたし、1970年代にはホーネッカーの政権が誕生して以降、余暇や消費生活に配慮した経済政策が取られるようになっていた。しかし、それでもこのような「労働」に重点の置かれた社会では、政治的にも経済的にも、自由な芸術活動を解放することはできず、もっぱら抑制することしかできなかったのである。しかし単にこのような独裁的な政権が国民の自由を奪っていたというだけでなく、3-3-1.で述べたように古い世代の作家たち（1920-1940年代生まれ）自身もまた、文学を道徳（敗戦に対する贖罪の意識）から切り離して考えることはできなかった。そのため、道徳者であることを標榜し、検閲を正当化する政府に対して抗議することはほとんどできなかった。政治的・経済的のみならず、文学的にも自由で独立した自律的な文学を制約せざるをえない状況にあったのである。

しかし芸術に対する政治的・経済的・文学体的な制約にも関わらず、芸術の自律的な分化に対する制約は、芸術への欲求を完全に抑えこむことはできなかった。東ドイツは経済的な困難に絶えず直面してきたが、国民の所得は、ゆっくりではあるものの着実に増加していた。そのなかでも特に電子メディア（ラジオとテレビ）の普及は、国境を超えて外国から膨大な芸術（特に音楽）の鑑賞を可能にしていたのであり、携帯ラジオの普及は、西側からの音楽鑑賞をさらに容易にした。1960年代になると、いまや音楽趣味を否定・禁止する政府に対しては、若者たちがデモンストレーションを引き起こすまでに至っていた。彼らは「All you need is beat」という標語を掲げて自由な音楽を要求してデモを行った。もちろん、このデモは、すぐに警官隊の暴力的な介入によって解散され、場合によってはデモ参加者は「再教育」の対象になった。しかしこのあいだにも、娯楽や芸術への活動に対する住民たちの要求が完全になくなることはなかった。それどころか、むしろますます自由で自律した芸術への欲求が若者たちのあいだで強まってきたのである。

1980年代の東ドイツ社会における文学を見ていくと、1980年代の東ドイツとは、一方では、芸術に対する欲求が極めて増大していながらも、それを政治的に認めさせることが不可能であることが証明された時代であった。1976年のビーアマン事件とは、これまで政治とは切り離して文学を考えることのできなかった古い世代の作家たちが、初めて政府に対して芸術の自律性を要求（fordern）とはいかないまでも、お願い（bitten）することのできた最後の運動であった。しかしその結果は何の成功も生まず、もはや自由に作品を東ドイツ国内で出版することのできる可能性が完全に絶たれたことを証明したに過ぎなかった。しかし文学や芸術を自律化させようとする作家たちの政治力は完全に抑圧されていたにも関わらず、他方では、芸術の自律性に対する制約は、ますます芸術を自律化させる欲求を高める結果になった。芸術への外的圧力が起こると、芸術システムはそれに対して、自らの雑誌、自らのゲームの規則、自らの「芸術」に対する独自の理解をもって、ますます自律的な作品を作り上げることで、いわば内側から外圧を押し返すのである。作家たちは、

芸術に対する政治的圧力に対して、政治的な対抗（プロテスト）を始めるのではなく、ますます独自性の高いコミュニケーション基準を作り上げ、「固有」のロジックによってより自律した芸術システムを成立させたのである。

このような自律した芸術システムの形成は次のような条件のもとで可能になった。4-1. で示したように、作家たちは、諸個人による非公式なネットワークを形成し、プレントラウアー・ベルク地区を中心にして、いわば独立した物理空間を作り上げ、政治介入を受けない独自の自費出版（流通）システムを作り上げる。4-2. で明らかにしたように、さらに芸術作品のなかで、芸術独自の表現方法が確立された。「言葉遊び」というこの方法は、何かを言っているが、意図や意味を示されないのので何を言っているかわからず、しかしそれにも関わらず最終的には「スタイル」として表現されているというかたちで、複数のパラドックスを何重にも重ねあわせる。さらに4-3. で示したように、このような方法に基づいて生成されたテキストを、狂気の虚言や政治的主張としてではなく、「芸術作品」として理解可能にするための、二値コードが設定されている。つまり「楽しい／楽しくない」というこの二値コードが、コミュニケーションを政治的・経済的問題ではなく、芸術に固有の問題へと結びつけている。4-4. で明らかにしたように、このような3つの条件が、最終的に芸術の「内／外」の境界線をはっきりと打ち立てる。アンダーグラウンド文学の作家たちにとって芸術とは、「感情」という発すると同時にすぐに消えていく儂い言語であり、言語と言語のあいだに存在する言語、つまり言われていない言語であり、あるいは不在者に言及することであり、「決まったコミュニケーション習慣」では表現できないものの表現であり、現実を飛び越えたユーモアの反映となるのである。

以上の本論の流れを論じたうえで、再びなぜ人々は芸術に参加するのかについて考察したい。マクロな社会水準から眺めれば、自由な時間・消費を必要とする社会階層の増大、ならびに芸術を可能にするための技術的コストの低下によって説明することができるであろう。しかし、ミクロな、つまり芸術内部の水準に目を転じてみれば、芸術の「内／外」を分ける境界が、芸術の独自の動機づけを行うのである。まず芸術システムは（芸術の外部にある）現実の状況を自ら独自の基準（おもしろい／つまらないの二値コード）で判定する。つまり、現実には「つまらない」ものであると把握するのである。もちろん客観的にみれば、現実には、不正な独裁政治の現実としても、恒常的に続く経済不況の現実としても、あるいは不道德な政治家や官僚たちによって築き上げられた現実としても把握することができる。しかしそれにも関わらず、作品の水準では、そのような現実は何よりも「つまらない」現実として、判定されるのである。そして、芸術のなかで一旦「つまらない」現実であると判断されると、それに対する解決策は、いまや民主主義の実現や、経済システムの改革、または政治に対する道徳意識の要求にはならず、「おもしろい」作品を自ら独自の基準で作ることが志向されるのである。東ドイツのアンダーグラウンド文学成立には、明らかに政治的にも経済的にも活躍するチャンスのない若者たちが、芸術へと流れこんでく

るといふ逃避的側面もあり、また作家たちを苦悩させる現実には学術的に見れば様々なものがあるはずなのに、作品の水準では、取りも直さず「おもしろい」現実が、あるいは芸術特有のパラドックスを展開することが動機づけられる。むしろ抑圧的な現実によって、まだ見ていないもの、言われていないもの、他人とは違った見方をパラドキシカルに表現しようとする芸術に固有の動機は、ますます高まることになるだろう。このようにして、まだ見ていないもの、言われていないもの、幻想、感情、すなわち「意味ある」メッセージとしては読み取ることはできず、せいぜいスタイルとしてしか意味をなさない無数の作品が生産され、受容されるのである。つまり、芸術システムは勝手に自ら固有の問題を産出し、自ら勝手にその解決策を提示するのである。このようにして芸術システムは、自律的なものとして発展し、人々は芸術が勝手に創り出した現実へと参与するように動機づけられるのである。

産業化が進展し、自由な時間・金銭が増加して「余暇」が独自の時間として表れてくるという条件のなかでは、結局のところ、ほとんど不可避的にどのような社会においても、娯楽や芸術への欲求が生じるのではないだろうか。この欲求を抑制することは極めて難しい。少なくとも東ドイツにおいては、作家たちが反政府的な主張をしないよう管理することができたとしても、芸術の内容そのものを政治的にコントロールすることはできなかつた。それどころか、芸術に制約を果たそうとすればするほど、芸術システムは、独自のコミュニケーション・コードを使って、ますます政治や経済に直接還元することのない、つまりメッセージや意図が欠けており、政府には理解できないような独自のコミュニケーションを生産し続けることになる。東ドイツのアンダーグラウンド文学は、確かに政治的に抵抗することができず、つまり「沈黙」のジェスチャーを取ることはできなかつたので、これらの活動が政治的に有意義だったとみることはほとんどできないだろう。おそらく彼らの活動が民主主義への選択へと果たした役割はほとんどないと見てよいであろう。しかし自ら独自であろうとするその存在そのものが、社会主義イデオロギーという統一的なひとつの価値体系によって社会を記述する政府のコミュニケーションとは、絶えず別様であり続けたのである。彼らは、政治と文学とが単一の記述様式に還元されないように、常にその自律的な分化を要求していたといえよう。その意味で、東ドイツのアンダーグラウンド文学は、近代化への圧力として作用していたのである。

本論では、試論として、芸術の潜在的機能のひとつは、近代化（機能分化）の促進にあると見ている。ここでは例えば、小説を読むときの態度について例示することができる。私たちは、たとえば1冊の小説を読み、ひどく感動するとしよう。しかしその小説の虚構性が高ければ高いほど、私たちは芸術固有のパラドックスを経験することになるだろう。つまり、その小説の価値がどれだけ高いものだと思っても、本を閉じたあとになれば、結局その価値は虚構でしかないために、他人に押し付けることはできないのである。小説の価値は、せいぜい小説の技法のなかでのみ有効であるに過ぎず、それを万人に共通する社

会的で普遍的な価値にまで高めることなどできないのである。さらに私たちは経験的に、様々なジャンル間の優劣を論じることなど無意味であること、つまり、パンクとメタル音楽のどちらが優れているかについて決めることは馬鹿げていることを知っているであろう。作品の優劣を序列化することができるのは、同じジャンル内で優れて固有な規則と方法に基づいている場合だけだからである。また芸術を楽しむ人たちは、芸術の価値と経済的価値が違っていることも知っていなければならない。もちろんよく売れる作品は、同時に高い芸術的価値を持っている傾向はあるだろう。しかし、たとえその作品に経済的価値がなくても芸術的価値はありうるということを芸術の参加者は知っていなければならない。でなければ、ハリウッドの映画以外は全く無価値であるということになってしまう。芸術の参加者たちは、芸術を楽しむためには、様々な水準で、作品の価値の限定性、手続き性を知っていなければならないのである。

これに対して、マルクスの理論は、少なくとも東ドイツにおいては別の効果を持っていたはずである。つまり、マルクス主義の読者（特に東ドイツの政治家）にとっては、その価値は、小説とは違って、本を閉じたあとでさえ消えないのである。それゆえ政治家たちは、マルクス理論の価値をたんに一学術領域としてのみに留めておくこともできなかったのである。東ドイツ政府は、人類は階級闘争の歴史であるということをあらゆる社会領域、あらゆる現実のなかで見いだしたのみならず、自分たちの価値観にあわない現実を認めることはできなかった。

もちろん、すでに述べたように、東ドイツのアンダーグラウンド文学は、政治的に見ると決して東ドイツ政府の崩壊へと貢献したとは言えないどころか、メッセージのないテキストを生産するということが、政治批判の放棄であり、この意味でこれらの文学は体制順応的であったという評価もできるだろう。しかしながら、近代社会の機能分化というプロセスのなかで見れば、これらの文学運動による自律性の要求は、機能分化が一層進行していたという意味での近代化が東ドイツでも潜在的に生じていたことの結果であり、また近代化への圧力となっていたと言えるだろう。

このように東ドイツ文学の分化プロセスを見ていくにつれて、このプロセスは必ずしも東ドイツ社会に特有の現象ではないとみることができるだろう。すなわち、芸術システムへと参加する若い作家たちのパーソナリティとは、つまり「社会」全般に対して、さしたる興味を持たず、夢も希望もなく、もっぱら無意味な幻想世界・虚構世界にひきこもって無意味なコミュニケーションを展開する若者たちである。このような若者たちの出現は、決して東ドイツに限られた現象ではないはずである。たとえば1990年代以降の日本でも、アニメやマンガなどの芸術作品の消費に熱中する若者として「オタク」が出現してきた。この現象に対する社会反映論的アプローチ、すなわち作品から何か隠れたメッセージを読み取ろうとする試みや、作品内容に直接的な社会の反映を見るアプローチからでは、おそ

らく次のような見解しか出てこないだろう。例えばそこにはもっぱら内向的かつ現在志向・他者志向なパーソナリティになるという現代の若者の生き方や価値観そのものを見るかもしれない。あるいはそこにはセクシュアリティについての社会的病理が反映されていると見ることもできるだろう。

しかしこうしたアプローチの代わりに、例えばオタク文化という名のもとで膨大に生産・消費される一連の作品群を、独自に分化した自律的な芸術システムの成立の問題として扱うこともできる。しかし、ここでもまた単にシステム内部の固有の現実だけを見ればよいというわけではない。おそらく次のように分析することができるであろう。現代の日本社会を東ドイツと同様に脱分化した全体主義社会と呼ぶことはおそらくできないだろうが、日本社会もまた労働／余暇とのバランスをとることができない社会であるということは明白である。つまり、労働時間は極めて長いのであり、それが法的な制限を超えることがあっても法的に処罰することは困難な状況になっている。いいかえれば法システムの自律的な決定は、「労働」や「経済」の合理性のためには無視されるのである。オタクの出現は、おそらく「労働社会」によって不可避的に引き起こされた、余暇や芸術への強い欲求のなかで生まれてきたのである。ただし東ドイツ社会と違って日本社会は、計画経済体制ではなかった。戦後長いあいだ、消費の増大はそのまま財政赤字にはつながらなかったものであり、芸術を鑑賞することに対する経済的な制約はなかった。しかしそのような経済条件下にあっても、労働者には十分な余暇を享受する時間は確保されていなかったもので、芸術の鑑賞することのできる社会集団は、労働者ではない人々、すなわち子どもや若者に限定されることになったのである。彼らは、モラトリアムという限られた期間のなかで、余暇と消費に極めて強い関心を持ち、芸術への強い欲求を持っている。これを解決するために、専門的な芸術システムとしての「オタク文化」が分化せざるえないのである。このような専門システムが形成されると、道徳や人生を生き抜くための価値とは無関係にメッセージのない作品が、自ら独自の動機づけをもち、自ら独自の規則に基づいて制作・受容されるようになる。このような芸術システムへと極めて情熱的に熱中する若者たちは、やがて教育機関を卒業して「大人」になり、労働社会へ参入する段階になったとしても、いまや芸術への欲求を抑制することができなくなってくる。だからこそ労働者という身分になっても、何よりも労働時間の限定を望むであろうし、さらに労働こそが人生の普遍的な価値であるという見方を拒否するだろう。

本論で論述してきた分析の成果だけでは、もちろんより広範囲に応用し一貫化することはできない。1980年代における東ドイツのアンダーグラウンド文学という対象は残念ながら極めて範囲の小さなものであり、この事例から様々な社会の様々な芸術システムについて論じることはできないであろう。それゆえ最後に本論では、様々な芸術システムを比較可能にし、分析するための方法を記述することにしたい。芸術作品、とくにメッセージや

意図が極めて不明瞭な作品が、規則性を持って連続的に産出されるような現象について、それが自律的な芸術システムとして成立しているかどうか、次のような方法で分析することができるだろう。

まずこのような現象を分析するためには、それが成立する外在的な社会的条件として、次の点が調査されるべきである。(1) 芸術への参加者（とくに鑑賞者）が、どの程度生活とは無関係に使用できる時間・金銭を持っているのか、あるいはその推移。(2) 伝播メディアの状況。特に芸術の流通コストはどの程度のものであるか。(3) また当該社会における「労働」に対する価値観。それが単なる経済システム内部での価値を超越して、政治的・道徳的・人生的な価値をも保持しているのかどうか、あるいはどの程度そうなのか。(4) 当該社会における芸術システム以外の諸機能システムがどの程度まで諸個人を包摂しているか。政治参加の可能性、労働市場の流動性はどの程度あるのか。(5) 芸術それ自体に対する規制および抑圧がどの程度働いているのか。

このことを前提にしたうえで当該芸術システム内部の状況は次のように記述することができるだろう。(1) 芸術の組織形態。組織形態は公式的であるか非公式（個人の緩やかなネットワーク）であるか。また公式的な芸術組織（美術館、ギャラリー、出版社）の多くは経済システム内部において（ある程度の売上が保証される限りにおいて）作動しうるので、そのような組織が芸術的価値と利潤とのバランスをどの程度保っているか。(2) 制作者にとっての芸術のためのプログラム（技法、流派・イズム、ジャンル等）。(3) 鑑賞者にとっての芸術プログラム、つまり作品的価値の評価（Reputation）システムはどのように形成・運営されているのか。(4) 「芸術」の「理解」の状況。当該システムにおいて、二値コードの設定（「美しい／醜い」、「おもしろい／つまらない」等）はなされているかどうか。また芸術の「内／外」がどのように区別されているのか。例えば本論で指摘したように「感情（芸術）／言語（環境）」、「虚構（芸術）／現実（環境）」といった境界線を確定するコードがどの程度確定されているか。(5) 当該システム内部における作品内容の変化。本論では触れることができなかったが、ひとつの芸術システムのなかでは様々なスタイルの変遷が見られるであろう。

最後に、芸術システムの潜在的機能についても分析することができる。(1) 芸術システムは社会の近代化に作用するのか、あるいは脱近代化に作用するのか。芸術の読み手にとって価値の限定生や手続き性は強められるのか、弱まるのか。(2) 芸術システムに対して他のシステムはどのように観察しているのか。例えば政治家が、自らの政治的正当性を主張するために芸術作品を利用しているかどうか。また本論では触れなかったが、企業や芸術組織が、必要以上に利潤追求することによって、芸術家とのコンフリクトを起こしていないかどうか。あるいは自律的な芸術システムそのものが、経済システムとどのような相乗効果を持つのか。また読者はそこに道徳的価値を認めるかどうか。

このような方法によって、芸術作品をたんに外在的に（あるいは「隠されたメッセージ」

として、社会的現実の直接的反映として) 分析する方法とは一線を隠しつつ、さらに芸術作品を内在的に、つまり芸術を社会からは完全に独立したものとして、作品を美学的・瞑想的によってのみ理解可能なものとして記述する方法とも異なった分析をすることができるようになるだろう。

引用文献

- Adloff, Gerd, 1983, „Ketzer“, Drothea von Törne ed., 1983, *Vogelbühne: Gedicht im Dialog*, Leipzig: Verlag der Nation Berlin, 53.
- Adorno, Theodor W., 1970, *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- Ahrberg, Edda, Tobias Hollitzer, Hans-Hermann Hertle, 2013, „Die Toten des Volksaufstandes vom 17. Juni 1953“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn, (Retrieved 9. Juny, 2013, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/der-aufstand-des-17-juni-1953/152604/die-toten-des-volksaufstandes>).
- Barboza, Amalia 2005 *Kunst und Wissen: Die Stilanalyse in der Soziologie Karl Mannheims*, Konstanz: Uvk Verlags.
- Bauerkämper, Arnd, 2005, *Die Sozialgeschichte der DDR*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Baeyer-Katte, Wanda von, 1995, „Soziale Marginalisierung und systematische Desintegration als Methoden des Meinungsterrors“, Klaus Behnke and Jürgen Fuchs ed., *Zersetzung der Seele: Psychologie und Psychiatrie im Dienste der Stasi*, Hamburg: Rotbuch Verlag, 84-101.
- Becker, Howard, 2008, *Art Worlds*, Berkeley, Los Angeles and London: University of California Press.
- Behlert, Karsten, 1985, „fragment einer vorläufigen erkenntnis“, Elke Elb and Sascha Anderson ed., 1985, *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 143.
- Berbig, Ronald, Arne Born, Jörg Jundersleben, Holger Jens Karlson, Dorit Krusche, Christoph Martinkat, Peter Wruck, ed., 1994, *In Sachen Biermann: Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, Berlin: Ch. Links Verlag.
- Berbig, Ronald, Holger Jens Karlson, 1994, „»Leute haben sich als Gruppe erwiesen«: Zur Gruppenbildung bei Wolf Wiermanns Ausbürgerung“, Berbig, Ronald, Arne Born, Jörg Jundersleben, Holger Jens Karlson, Dorit Krusche, Christoph Martinkat, Peter Wruck, ed., 1994, *In Sachen Biermann: Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, Berlin: Ch. Links Verlag, 11-28.
- Berg, de Hank, 1993, „Die Ereignishaftigkeit des Textes“ Hank de Berg, Matthias Prangel ed., 1993 *Kommunikation und Differenz: Systemtheoretische Ansätze in der Literatur- und Kunstwissenschaft*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 32-52
- Berlemann, Dominic 2009 *Wertvolle Werke: Reputation im Literatursystem*, transcript Verlag
- Bispinck, Henrik, 2012, „Kulturelite im Blick der Stasi: Die Nachwehen der Biermann-Ausbürgerung im Spiegel der ZAIG-Berichte des Jahres 1977“, *Deutschland Archiv*

- 2012 (4), Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag, 616-625.
- Bonsack, Wilfred M., 1983, „mühlburg“, Drothea von Törne ed., 1983, *Vogelbühne: Gedicht im Dialog*, Leipzig: Verlag der Nation Berlin, 31.
- Born, Arne, 1994, „Kampf um Legitimation: Stabilität und Instabilität der SED-Herrschaftsstrukturen“, Ronald Berbig, Arne Born, Jörg Jundersleben, Holger Jens Karlson, Dorit Krusche, Christoph Martinkat, Peter Wruck, ed., *In Sachen Biermann: Protokolle, Berichte und Briefe zu den Folgen einer Ausbürgerung*, Berlin: Ch. Links Verlag, 44-65.
- Bourdieu, Pierre 1992 *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, 石井洋二郎 (訳) 『芸術の規則(I・II)』藤原書店, 1995
- Böthig, Peter, 1990, „UND; UNDSOWEITER; UNDSOFORT“, Klaus Michael und Thomas Wohlfahrt ed., 1991, *Vogel oder Käfig sein: Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989*, Berlin: Druckhaus Galrev, 273-279.
- 1997, *Grammatik einer Landschaft: Literatur aus der DDR in den 80er Jahren*, Berlin: Lukas Verlag.
- Braun, Volker, 1998, „Auf Papenfuß“, *Wir befinden uns soweit wohl. Wir sind erst einmal am Ende: Äußerungen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 134-138.
- Ciesla, Burghard, Hans-Hermann Hertle, Stefanie Wahl, 2013, „Der 17. Juni in Berlin“, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung, (Retrieved 17. June 2014, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-einheit/der-aufstand-des-17-juni-1953/152600/der-17-juni-in-berlin>)
- Crary, Jonathan 1999 *Suspension of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, 岡田温司, 大木美智子, 石谷治寛, 橋本 梓 (訳) 『知覚の宙吊り: 注意, スペクタクル, 近代文化』平凡社, 2005.
- Danko, Dagmar, 2012, *Kunstsoziologie*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Dobler, Jens, 2009, „Den Heten eine Kneipe wegnehmen“, Sonntags-Club ed., 2009, *Verzaubert in Nord-Ost: Die Geschichte der Berliner Lesben und Schwulen in Prenzlauer Berg, Pankow and Weißensee*: Bruno Gmünder Verlag, 167-173.
- Döring, Stefan, 1985, „Introview: Egmont Hesse – Stefan Döring“, Elke Erb ed., 1985, Egmont Hesse ed., *Sprache & Antwort: Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 96-102.
- 1989, *Heutmorgestern*, Aufbau-Verlag: Berlin and Weimar.
- Eckert, Rainer, 2008, „Widerstand und Opposition in SBZ und DDR“, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland ed., *Demokratie jetzt oder nie!: Diktatur - Widerstand - Alltag*, Leipzig: Seemann Henschel GmbH & Co. KG, 10-d17.
- Eckart, Frank, 1993, *Eigenart und Eigensinn: Alternative Kulturszenen in der DDR 1980-1990*,

- Forschungsstelle Osteuropa ed., 1993, Bremen: Edition Temmen.
- Emmerich, Wolfgang, 2009, *Kleine Literatur Geschichte der DDR*, Aufbau Verlag: Berlin.
- Erb, Elke, 1984, „Winkelzüge: oder Nicht vermutete, aufschlußreiche Verhältnisse“, Uwe Kolbe, Lothar Trolle and Bernd Wagner ed., 1988, *Mikado oder Der Kaiser ist nackt: Selbstverlegte Literatur in der DDR*, Darmstadt: Luchterhand Literaturverlag, 68-76.
- Faktor, Jan, 1989, *Georgs Versuche am einem Gedicht und andere positive Texte aus dem dichtergarten des Grauens*, Berlin and Weimar: Aufbau-Verlag.
- Featherstone, Mike, 2007, *Consumer Culture and Postmodernism*, 2nd edition, London: SAGE Publications.
- Fiedler, Lothar, 1985, „Psalm oder Asphaltblumenstrauß“, Elke Elb and Sascha Anderson ed., 1985, *Berührung ist nur eine Randerscheinung*, Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 188.
- Fricke, Karl Wilhelm, 2003, „Die nationale Dimension des 17. Juni 1953“, *Aus Politik und Zeitgeschichte B 23*, 5-10.
- Fulbrook, Mary, 2009: *Ein ganz normales Leben. Alltag und Gesellschaft in der DDR*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Gehlen, Arnold, 1986, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der moderneren Malerei*, Dritte, erweiterte Auflage, Vittorio Klostermann: Frankfurt am Main, 池井望 (訳)『現代絵画の社会学と美学：時代の画像』, 世界思想社, 2004.
- Greshoff, Rainer, 2008, „Ohne Akteure geht es nicht! Oder: Warum die Fundamente der Luhmannschen Sozialtheorie nicht tragen“, *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 37, Heft 6, 450-459.
- Grundmann, Uta, 2012a, „Die EP Galerie Jürgen Schweinebraden“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn (Retrieved September 17, 2013, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55803/ep-galerie-schweinebraden>).
- 2012b, „Hans Scheib und seine Ateliergalerien im Prenzlauer Berg“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn, (Retrieved September 17, 2013, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55804/ateliergalerie-scheib>).
- 2012c, „Die Selbsthilfe- und Produzentengalerie „rg“ Sredzkistraße 64“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn (Retrieved September 17, 2013, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55805/rot-gruen-sredzkistr-64>).
- 2012d, „Das Atelier von Michael Diller in der Pappelallee“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn, (Retrieved September 17, 2013, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55806/atelier-michael-diller>).
- 2012e, „Die Keramikwerkstatt Wilfriede Maaß“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn (Retrieved September 17, 2013, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55807/keramikwerkstatt-wilfriede-maass>).

- Grunenberg, Antonia, 1993, „»Vogel oder Käfig sein«. Zur »zweiten« Kultur und zu den inoffiziellen Zeitschriften in der DDR“, Forschungsstelle Osteuropa ed., *Eigenart und Eigensinn: alterantive Kulturszenen in der DDR (1980-1990)*, Berlin: Edition Temmen, 75-93.
- Hellmann, Kai-Uwe, 1997, „Protest in einer Organisationsgesellschaft: politisch alternative Gruppen in der DDR“, Detlef Pollack, Dieter Rink ed., *Zwischen Verweigerung und Opposition: politischer Protest in der DDR 1970-1989*, Frankfurt am Main and New York: Campus Verlag, 252-278.
- Helmstetter, Ludolf, 2011 “Autonomie: Bertolt Brecht und F.W. Bernstein” Gerhard Plumpe and Niels Werber ed., 2011 *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe - Methoden - Anwendungen*, Berlin and New York: Gruyter Verlag, 39-57.
- Henning, Astrid, 2011, *Die erlesene Nation: eine Frage der Identität – Heinrich Heine im Schulunterricht in der frühen DDR*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Hofer, Stefan 2007 *Die Ökologie der Literatur: Eine systemtheoretische Annäherung. Mit einer Studie zu Werken Peter Handkes*, Bielefeld: transcript Verlag.
- Holl, Mirjam-Krestin 2011 “Intersystembeziehungen: Stefan Heym”, Gerhard Plumpe & Niels Werber ed., 2011 *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe-Methoden-Anwendungen*, Berlin and New York: Gruyter Verlag, 183-194.
- Hutter, Michael, 1986, „Kunst als Quelle wirtschaftlichen Wachstums“, 2010, *Wertwechselstrom: Texte zu Kunst und Wirtschaft*, Philo Fine Arts: Hamburg.
- Heydemann, Günter, 2003, *Die Innenpolitik der DDR*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Janssen, Wiebke, 2010, *Halbstarke in der DDR: Verfolgung und Kriminalisierung einer Jugendkultur*, Berlin: Ch. Links Verlag.
- 柄谷行人 1988, 『日本近代文学の起源』講談社文芸文庫
- Keil, Lars-Broder 2008 “Das Risiko, eine eigene Meinung zu haben: zur Relegation von Schülern der Berliner EOS »Carl von Ossietzky« im Herbst 1988“ *Deutschland Archiv (4)*, Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag, 684-690.
- Kolbe, Uwe, 1986, „Etwas anderes: als ein Gespräch mit Uwe Kolbe“, Egmont Hesse ed., *Sprache & Antwort: Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 116-120.
- Kolbe,Uwe, Lothar Trolle and Bernd Wagner, 1988, “Mikado 1-12. Ein Vorwort”, Uwe Kolbe, Lothar Trolle and Bernd Wagner ed., 1988, *Mikado oder Der Kaiser ist nackt: Selbstverlegte Literatur in der DDR*, Darmstadt: Luchterhand Literaturverlag, 7-10.
- Kowalczuk, Ilko-Sascha, 2005, „Streben nach Mündigkeit - Die unabhängige Friedensbewegung“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn, (Retrieved September 17, 2013,

- <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/kontraste/42436/friedensbewegung>).
- , 2009, *Endspiel: die Revolution von 1989 in der DDR*, Verlag C.H.Beck: München.
- Koziol, Andreas, 1985, „beweismaterialfehler (nachträge zum protokoll vom august '85)“, Egmont Hesse ed., *Sprache & Antwort: Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 28-30.
- Köhler, Barbara, Fritz Hendrick Melle, 1985, „INNERDEUTSCHER MONOLOG: status quo: ein anfang“, Michael, Klaus and Thomas Wohlfahrt, 1991, *Vogel oder Käfig sein: Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989*, Berlin: Druckhaus Galrev, 46-54.
- Könne, Christian, 2011, „»Die Gestaltung massenwirksamer Unterhaltungssendungen – ein unerläßlicher Bestandteil des politischen Auftrages des Massenmediums Rundfunk«: Die Unterhaltungssendungen im Hörfunk der DDR“, *Deutschland Archiv* 2011 (4), Bielefeld: W. Bertelsmann Verlag, 179-185.
- Kromer, Hans, 1983a, „CHILLE 1975“, Drothea von Törne ed., 1983, *Vogelbühne: Gedicht im Dialog*, Leipzig : Verlag der Nation Berlin, 74.
- , 1983b, „FREEJAZZI“, Drothea von Törne ed., 1983, *Vogelbühne: Gedicht im Dialog*, Leipzig : Verlag der Nation Berlin, 75.
- Kuhn, Nina, 1999, „»Erzähl mir, Sibylle, erzähl...«: eine sozialistische Frauenzeitschrift mit internationalem Flair“, Simone Barck, Martina Langermann, Siegfried Lokatis ed., 1999, *Zwischen »Mosaik« und »Einheit«: Zeitschriften in der DDR*, Ch. Links Verlag: Berlin, 138-150.
- Lauer, Jochen, 2003, „Volksaufstand gegen die Siegermacht?: Die Sowjetunion und der 17. Juni 1953“, *Aus Politik und Zeitgeschichte B 23*, 26-32.
- Lemke, Michael, 2003, „Der 17. Juni 1953 in der DDR-Geschichte: Folgen und Spätfolgen“, *Aus Politik und Zeitgeschichte B 23*, 11-18.
- Lewis, Alison, 2003, *Die Kunst des Verrats: Der Prenzlauer Berg und die Staatsicherheit*, Königshausen & Neumann: Würzburg.
- Liermann, Susanne, 2012, *Die Vermehrung des Schweigens: Selbstbilder später DDR-Literatur*, Plöttner Verlag: Leipzig.
- Lorek, Leonhard, 1985, „gefahrenklasse a 1: eine im nachhinein konkretisierte passage eines gespraches egmont hesse – leonhard lorek“, Egmont Hesse ed., *Sprache & Antwort: Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 46-52.
- 1992, „Ciao! Von der Anspruchslosigkeit der Kapitulationen“, Peter Böthig, Klaus Michael ed., 1993, *Machtspiele: Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*, Reclam Verlag: Leipzig, 112-125.

- Löffler, Dietrich, 1999, „Publikumszeitschriften und ihre Leser: zum Beispiel: Wochenpost, Freie Welt, Für Dich, Sibylle“, Simone Barck, Martina Langermann, Siegfried Lokatis, ed., *Zwischen »Mosaik« und »Einheit«: Zeitschriften in der DDR*, Ch. Links Verlag: Berlin, 49-60.
- 2011, *Buch und Lesen in der DDR: ein literatursoziologischer Rückblick*, Ch. Links Verlag: Berlin.
- Luhmann, Niklas, 1976, „Ist Kunst codierbar?“, Niels Werber ed., 2008, *Niklas Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 14-44.
- 1981, „Die Unwahrscheinlichkeit der Kommunikation“, Ronad Borgards ed., 2010, *Texte zur Kulturtheorie und Kulturwissenschaft*, Reclam: Stuttgart.
- 1984, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt: Suhrkamp
- 1986a, „Das Medium der Kunst“, Niels Werber ed., 2008, *Niklas Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 123-138
- 1986b, „Das Kunstwerk und die Selbstorganisation der Kunst“, Niels Werber ed., 2008, *Niklas Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 139-188.
- 1990, *Soziologische Aufklärung 5, : Konstruktivistische Perspektiven*, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- 1991, „Die Welt der Kunst“, Niels Werber ed., 2008, *Niklas Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 389-400.
- 1995, *Die Kunst der Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main.
- 1996a, *Die Realität der Massenmedien*, 2., erweiterte Auflage, Westdeutscher Verlag
- 1996b, „Sinn der Kunst und Sinn des Marktes: Zwei autonome Systeme“ Niels Werber ed., 2008 *Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag, 389-400
- 1996c, „Literatur als Kommunikation“, Niels Werber ed., 2008 *Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag, 373-388.
- 1997, *Die Gesellschaft der Gesellschaft I&II*, Suhrkamp Verlag
- 1998, „Die Ausdifferenzierung des Kunstsystem“, Niels Werber ed., 2008, *Niklas Luhmann: Schriften zu Kunst und Literatur*, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main, 316-352.
- Mann, Ekkehard, 1996, *Untergrund, autonome Literatur und das Ende der DDR: Eine systemtheoretische Analyse*, Peter Lang: Frankfurt am Main.
- Mählert, Ulrich, 2007, *Kleine Geschichte der DDR: 1949-1989*, 5., überarbeitete Auflage, München: Verlag C. H. Beck.
- Margerski, Christine, 2011, *Theorien der Avantgarde: Gehlen-Bürger-Bourdieu-Luhmann*, VS Verlag: Wiesbaden.

- Marschall-Reiser, Johanna, 2011, „Zensur oder Druckgenehmigung? Administrative Anbindung und Regelungen zum Verfahren in der DDR“, *Mitteilungen aus dem Bundesarchiv*, Heft 1/2012, 67-83.
- Menger, Pierre-Michael, 2002, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme*, Michael Tillmann (訳), *Kunst und Brot: die Metamorphosen des Arbeitnehmers*, UVK Verlagsgesellschaft mbH: Konstanz, 2006.
- Michael, Klaus and Thomas Wohlfahrt, 1991, *Vogel oder Käfig sein: Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989*, Druckhaus Galrev: Berlin.
- Michael, Klaus, 1995, „Zweite Kultur oder Gegenkultur?: Die Subkulturen und künstlerischen Szenen der DDR und ihr Verhältnis zur politischen Opposition“, Detlef Pollack, Dieter Pink ed., *Zwischen Verweigerung und Opposition: Politischer Protest in der DDR 1970-1989*, Frankfurt am Main and New York: Campus Verlag, 106-128.
- 2008, „Samisdat - Literatur - Modernität: Osteuropäischer Samisdat und die selbstverlegte Literatur Ostdeutschlands“, Siegfried Lokatis and Ingrid Sonntag ed., 2008, *Heimliche Leser in der DDR: Kontrolle und Verbreitung unerlaubter Literatur*, Christoph Links Verlag: Berlin, 340-356.
- 2012a, „Unabhängige Literatur in der DDR“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn, (Retrieved September 17, 2013, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55789/unabhaengige-literatur-in-der-ddr?p=all>)
- 2012b, „Die Galerie de LOCH“, Bundeszentrale für politische Bildung: Bonn, (Retrieved September 17, 2013, <http://www.bpb.de/geschichte/deutsche-geschichte/autonome-kunst-in-der-ddr/55808/galerie-de-loch>)
- Müller-Jentsch, Walter, 2012, *Die Kunst in der Gesellschaft*, 2., durchgesehene Auflage, Wiesbaden: Springer Fachmedien
- Neumann, Gert, 1986, „Geheimsprache »Klandestinität« mit Gert Neumann im Gespräche“, Egmont Hesse ed., *Sprache & Antwort: Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 129-144.
- Papenfuß-Gorek, Bert, 1987, „Wortlaut: Egmont Hesse – Bert Papenfuß-Gorek“, Egmont Hesse ed., *Sprache & Antwort: Stimmen und Texte einer anderen Literatur aus der DDR*, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag, 216-235.
- Parsons, Talcott, 1937, *The structure of social action: a study in social theory with special reference to a group of recent European writers*, 稻上毅, 厚東洋輔 (訳) 『社会的行為の構造 (第1分冊)』, 木鐸社, 1976.
- Prautzsch, Hans-Ulrich, 1990, „o.T.“, Uwe Warnke ed., *Visuelle Poesie in / aus der DDR: eine Anthologie*, Siegen.

- Plumpe, Gerhard, 2011, „Ausdifferenzierung: Antike“, Gerhard Plumpe and Niels Werber ed., 2011 *Systemtheoretische Literaturwissenschaft: Begriffe-Methoden-Anwendungen*, Berlin and New York: Gruyter Verlag, 23-37.
- Pollack, Detlef, 1990, „Das Ende einer Organisationsgesellschaft: systemtheoretische Überlegungen zum gesellschaftlichen Umbruch in der DDR“, *Zeitschrift für Soziologie*, Jg. 19, Heft 4, 292-307.
- 1997, „Bedingungen der Möglichkeit politischen Protestes in der DDR: Der Volksaufstand von 1953 und die Massendemonstrationen 1989 im Vergleich“, Detlef Pollack, Dieter Pink ed., *Zwischen Verweigerung und Opposition: Politischer Protest in der DDR 1970-1989*, Frankfurt am Main and New York: Campus Verlag, 303-331.
- Pross, Christian, 1995, „„Wir sind unsere eigenen Gespenster“: Gesundheitliche Folgen politischer Repression in der DDR“, Klaus Behnke and Jürgen Fuchs ed., *Zersetzung der Seele: Psychologie und Psychiatrie im Dienste der Stasi*, Hamburg: Rotbuch Verlag, 303-315.
- Reinfandt, Christoph 1997, *Der Sinn der fiktionalen Wirklichkeiten: Ein systemtheoretischer Entwurf zur Ausdifferenzierung des englischen Romans von 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter.
- Rückhardt, Anderè, 1990, „kleines Retourmat zum Erscheinen der Zeitschrift BRAEGEN“, Michael, Klaus and Thomas Wohlfahrt, 1991, *Vogel oder Käfig sein: Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989*, Berlin: Druckhaus Galrev, 333-338.
- Schmidt, Henry, Wolf Biermann and Helen Fehervary, 1984, „Wolf Biermann“, *The German Quarterly*, 57(2), American Association of Teachers of German.
- Schutz, Alfred, 1970, *On Phenomenology and Social Relations*, 森川真規・浜日出夫 (訳) 『現象学的社会学』, 紀伊國屋書店, 1980.
- Schröder, Rachel, 2009 „Jazz in der DDR: Rauschmusik des Imperialismus“, kultur. ARD.de (Retrieved September 17, 2013, http://www.ard.de/home/kultur/_Rauschmusik_des_Imperialismus_/67754/index.html)
- Simmel, Georg, 1890, „Über Kunstausstellungen“, Klaus Lichtbau ed., 2009, *Soziologische Ästhetik*, VS Verlag für Sozialwissenschaften: Heidelberg, 39-45.
- 1917, „Grundfragen der Soziologie: Individuum und Gesellschaft“, 居安正 (訳) 『社会学の根本問題 (個人と社会)』, 世界思想社, 2004
- Simpson, Patrica Anne, 1992, „Entropie, Ästhetik und Ethik im Prenzlauer Berg“, Peter Böthig, Klaus Michael ed., 1993, *Machtspiele: Literatur und Staatssicherheit im Fokus Prenzlauer Berg*, Leipzig: Reclam Verlag, 50-58.
- Smudits, Alfred 2014, *Kunstsoziologie: Lehr- und Handbücher der Soziologie*, München: Oldenbourg Verlag.

- Toth, L. Vvinston, 1987, „AUTODAFÉ“, Andreas Koziol, Rainer Schedlinski ed., 1990, *Abriss der Ariadnefabrik*, Berlin: Druckhaus Galrev, 94-106.
- Thulin, Michael, and Egmont Hesse, 1989, „Sprachabbruch und Umbruch des Sprechens: Gespräche zur situation der zeitschriften SCHADEN und VERWENDUNG“, Michael, Klaus and Thomas Wohlfahrt, 1991, *Vogel oder Käfig sein: Kunst und Literatur aus unabhängigen Zeitschriften in der DDR 1979-1989*, Berlin: Druckhaus Galrev, 317-325.
- 上野千鶴子 2003, 『上野千鶴子が文学を社会学する』, 朝日文庫
- Walter, Joachim, 1996, *Sicherungsbereich Literatur: Schriftsteller und Staatssicherheit in der Deutschen Demokratischen Republik*, Berlin: Ch. Links Verlag.
- Weber, Hermann, 2012, *Die DDR 1945-1990, 5. Auflage*, München: Oldenbourg Wissenschaftsverlag.
- Weißgerber, Ulrich, 2010, *Giftige Worte der SED-Diktatur: Sprache als Instrument von Machtausübung und Ausgrenzung in der SBZ und der DDR*, Berlin: Lit Verlag.
- Welsch, Wolfgang 1990, *Ästhetisches Denken*, 小林信之 (訳) 『感性の思考: 美的リアリティの変容』 勁草書房, 1998.
- Werber, Niels, 1992, *Literatur als System: Zur Ausdifferenzierung literarischer Kommunikation*, Obladen: Westdeutscher Verlag.
- 2003, *Liebe als Roman: zur Koevolution intimer und literarischer Kommunikation*, Wilhelm Fink Verlag: München.
- Wolf, Janet 1993 *The Social Production of Art*, 笹川隆司 (訳) 『芸術社会学』, 玉川大学出版部, 2003.
- Wolle, Stefan, 1999, *Die heile Welt der Diktatur: Alltag und Herrschaft in der DDR 1971-1989*, Bonn: Bundeszentrale für politische Bildung.
- Zentralverwaltung für Statistik der DDR, 1991, *Statistisches Jahrbuch der Deutschen Demokratischen Republik - 1990*.