



歪んだ鏡としての写真、フリップブックとしての写真史 : ベンヤミン『写真小史』再考

前川, 修

(Citation)

美学芸術学論集, 5:3-23

(Issue Date)

2009-03

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD0I)

<https://doi.org/10.24546/81002340>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81002340>



歪んだ鏡としての写真、フリップブックとしての写真史

—ベンヤミン『写真小史』¹再考—

前川修

はじめに —鏡／箔としての写真—

ベンヤミンの『写真小史』は、ダゲレオタイプのように構造化されている。つまりこのテキストは、初期写真とその受容者とが当時とり結んでいた親密な関係を記述し、そのアウラの輝きを時折、ほのかに煌かせさせているという。それだけではない。読者は、この煌きに注意を向ける途端に、自らの目が写真の表面に映りこんでいると気づき、やがておのずと自身と写真との結びつきを再考するよう促されるようになる。『写真小史』とは、このように反復的に読者をその輝きによって撮影してしまう装置、あるいは、その表面が視線を時として反射させてしまう、光沢に彩られた滑らかな表面をそなえたダゲレオタイプである—これは、バッチェンが引くザビーネ・ゲルツによる『写真小史』のもうひとつの読みかたである。鏡=写真として構造化された『写真小史』という解釈、これが一方にある (Batchen, 2008)。本論が目指すのは、この解釈のなかの比喩としての鏡を別のもうひとつの方向に展開することである。

その前に、このテキストのいくつかの問題点を整理してみよう。『写真小史』について、すでに多くが語られてきた。彼の著作のなかでこの論考は、『複製技術時代の芸術作品』(以下、複製芸術論と略)と並び、写真と映画という複製芸術の可能性をいち早く切り出した論として頻繁に参照され、複製芸術論とほぼ同じ主張を、一後者を映画に照準した考察であるとみなすならば—写真に特化して展開した考察だとされている。二つのテキストに共通点は多い。たとえば、「アウラとは何か」で始まるアウラ定義や「視覚的無意識」の一節から、すべてを大衆に「近づける」今日的芸術形式の傾向の登場、それにとともなうアウラの衰滅の描写を経て、芸術の技術的概念や魔術と技術の協働についての独自の見解が提示され、シュルレアリスムや構成主義などへの支持が表明される、こうまとめれば、両者にはほぼ同じ問題群を見てとることができる。

だが、『写真小史』には複製芸術論とは異なる、固有の扱いにくさがある。第一にそれは、写真史の歴史記述に多くを割いたためであろうか、一見すると静態的な印象を強く与える。たしかに、他のテキストでも見られる、数多くの参考文献から断片をとりだし、それをパッチワーク状に配列するという彼独自のテキスト構成のしかたは変わらない。しかし、強力な主張にアクセントをつけられた複製芸術論に比べれば、『写真小史』は起源から現在までの写真史を年代記的に概観した、文字通りの「小史」にすぎないように見える。それゆえ、『写真小史』はしばしば、その一部のみをとりだされ、複製芸術論の主張を補うサブテキストとして扱われがちである。

後でも述べるように、『写真小史』は当時の写真史記述と著しい類似性をもつ。つまりそれは、写真がその誕生後に輝きを放ち、やがて世紀転換期にかけて衰退し、1930年前後に新たな可能性を体現しはじめる、という三つの時代区分をなぞったにすぎないかのように見える。もちろんそこでは、ワイマール期の写真文化の対立(新即物主義とニュー・ヴィジョン)が要約され、シュルレアリスムによるアジェの再評価、ザンダーの写真集

編纂の試みの評価など、当時の先駆的動向がいちはやく捉えられている。しかし、現在の写真研究の視点から見れば、写真家（ウジェーヌ・アジェやアウグスト・ザンダー）についてベンヤミンが引用する各議論は、修正や補足の必要な見解だと言わざるをえない²。その意味では逆に、引用間にさし挟まれた彼独自の見解が当時どのような反応を引き起こしたかについて関心を向けるべきである。だが、そうした反応も明らかになっていない。

第二に、この論考の扱いにくさは、アウラに関する言及の多さに由来している。たとえば、ダウテンダイやヒルの写真の描写（「焦げ穴」が穿たれた写真、「暗部からもがき出してくる」光）、シェリングの写真の描写（「瞬間の中に向かって生きる」被写体）、世紀転換期の写真スタジオでの子どもの寄る辺ない様子（「果てしない悲しみに浸された」映像）を記述した一節、アジェの写真が「現実からアウラを掻い出す」という描写、そして上述のアウラ定義の箇所など、実に多くの描写がある。こうした記述が、時折そのあいだに「閃光」や「光」という字句をくりかえし挟まれながら、最後の一文、つまり、起源とそこから 90 年を隔てた現在とのあいだに飛び散る「放電」の「火花」で締めくくられる。その結果、『写真小史』は奇妙にも、アウラ解体のマニフェストではなく、喪失したアウラへのノスタルジーの告白であるという印象を与える。

こうした現状を前に、いくつかの解釈案が提示されてきた。一般的解釈としてヴォルフガング・ケンプの解釈――上のような事情は、ベンヤミンの時間不足という物理的条件によるという解釈――がある³。これにたいして、冒頭のゲルツの解釈がある。つまり、ベンヤミンのこのテキスト構成は、実は、周到で緻密なものであり、『文学世界』三度の掲載時に彼は、ちょうどそのほぼ半ばにおいて（肖像）写真のアウラ概念を読者が目にするように腐心した。読者を撮影するテキストないしは読者を映し出す「鏡」としての『写真小史』という、ヴァナキュラー写真論へ向けた冒頭の解釈のことである⁴。

だが、本論は『写真小史』を閉じたテキストとして読むことも、ヴァナキュラー写真論へことさらに引き寄せもしない。この点で本論は、先のケンプのあまりにも当然すぎる解釈を採る。また、ケンプの次の意見も足場とする。つまり、『写真小史』は未完のプロジェクトであるパサージュ論の形成作業から生じた副産物であり、複製芸術論のみならず、カフカ論、ボードレール論、歴史哲学テーゼ、そして『1900 年頃のベルリンの幼年時代』（以下、『ベルリン幼年時代』と略）という自伝的テキスト等と部分的に呼応しあい、ともに写真に関する彼の思考の布置＝星座を構成している、それは、かつて彼の書簡で言及された、いつか書かれるべき写真の「プロレゴメナ」の一部とみなすことができる、という意見である⁵。『写真小史』が相互参照しあう他のテキストの断片へと思考を抜けていくこと、これが、本稿のひとつの目標になる。

また、このような作業と結びついて、このテキストが背景とする写真文化の文脈にも目を向けたい。それは、すでに数多くの考察事例がある、「ニュー・ヴィジョン」の写真言説ではなく、むしろその影につねに隠れてしまいがちな写真集『世界は美しい』とその言説的位置、また、その前後に生じていた写真集出版ブームの問題、そうした出版の一部としての肖像写真集の問題、そして 1910 年から 30 年にかけて生起した「写真史」の言説構造などである。これがベンヤミンの問題視した写真という「鏡」の自明な背景＝「箔」になっているのである。

以下の二つの章では、こうした箔としての写真言説を論じ、第三章ではそれを背景に

したベンヤミンの写真論を、『写真小史』、そしてこれと補完的關係にある彼のテキストの「写真的」部分を参照しながら論じることにはしたい。

1、事物の／である写真 —『世界は美しい』という鏡—

『写真小史』の自明の背景の照明、そのためにはベンヤミンが省略しているある固有名が起点になる。数々の引用のモンタージュであるこのテキストのなかで唯一省かれている固有名、それがアルベルト・レンガー＝パッチュである。彼の写真集『世界は美しい』(1929)は当時、あらためてその名を挙げる必要のないほど有名であった⁶。ベンヤミンはこう言う。

写真が、ザンダーやジェルメーヌ・クリュルやブローズフェルトのような人々によって与えられた文脈から抜け出してしまうと、つまり観相学的、あるいは政治的、あるいは科学的な関心から解放されてしまうと、写真は〈創造的〉になる。…〔中略〕…写真に創造的なものを求めることは、写真を流行にゆだねることである。「世界は美しい」—これがその標語に他ならない。…〔中略〕…状況を—とブレヒトは述べている—「非常に厄介なものにする原因は、昔とは違って、単純なやり方での〈現実の再現〉が、現実について何も語らなくなってきたことにある。クルップ工場や AEG 電機を写した一枚の写真は、これらの施設についてほとんど何も明らかにしない。…〔中略〕…人間関係の物象化、たとえば工場は、もはや人間関係を見せてくれはしない。だから〈何かを構築する〉ことが、何か〈人工的なもの〉、〈演出されたもの〉を構築することが本当に必要なのだ」(Benjamin, *GS II*・1, s.383f)。

この写真集は、ワイマール写真文化のなかのひとつの極、新即物主義写真の代表例として言及される。写真をそのあるべき役割、つまり、観相学的、政治的、科学的関心から現実を批判する役割に用いず、逆に写真によって現実を美化し、物象化させている点が、非難の対象となる。たしかに、この写真集をめぐる当時激しい論争が左右両陣営のあいだで交わされ、それは写真文化のなかでひとつの係争点になっていた。ベンヤミンの指摘にあるように、レンガー＝パッチュの撮影法は容易に、商品フェティシズムと結びつくものでもあった。たとえば 20 年代の広告写真において、彼の撮影手法は幅広くとり入れられ、ある意味で写真の基本語彙にもなっている。したがって、この写真集への上記の批判は一面では当時の現状に当てはまり、ベンヤミンの見解は当時のワイマール写真文化の言説の対立をなぞったものであるといえる。しかし、この枠組みを反復しすぎるあまり、レンガー＝パッチュの個々の写真や背景にある思想の検討が省略され、ベンヤミンの批判が過度に単純化されてしまいがちである⁷。

むしろここで重要に思えるのは、この写真集が受容された言説的枠組みである。『世界は美しい』とその冒頭に付けられた比較的長い序文、この両者の結びつきが、ベンヤミンに先の激しい反応を引き起こす要因となっていた。この写真集は、序文とあわせて読めば、写真とは何かという問い、つまり、写真の存在論の問題についての、問題的で、典型的な宣言となっており、ここにベンヤミンは批判の矛先を向けている。

『世界は美しい』は、レンガー＝パッチュと、カール・ゲオルク・ハイゼというリユー



Advertisement for A. Renner-Palisch Die Welt ist schön

〔図1〕『世界は美しい』の宣伝広告

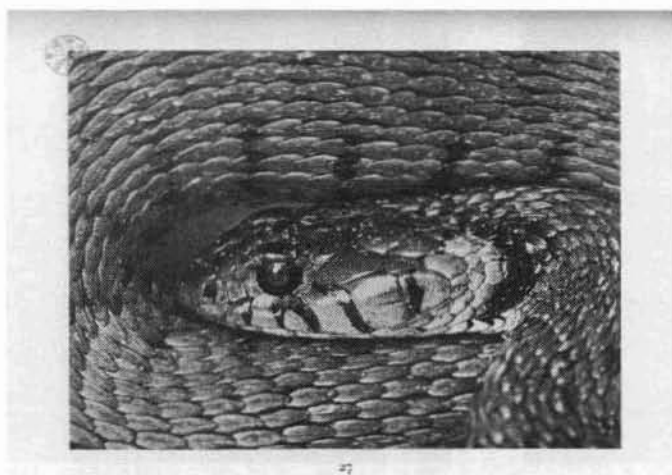
写真芸術はわれわれ同時代の世界観を映し出す。それはあたかも、我々が新たに、もっと強烈に、すべての物を見ることを学んでいるかのようである。眼が未踏の地に赴くことを可能にするこうした出版物の価値は、その洗練しつくされた包括性にある。〔筆者注：本書は〕両の眼をもつ者であれば誰にでも、興奮を引き起こし、心を豊かにさせ、インスピレーションを与える本である（Mellor (ed.), p.8）。

では、この本は世界を「見ること」をどのように「学ばせる」のであろうか。レンガー＝パッチュの文章から明らかになるのは、彼がまず事物の科学的、客観的描出を写真に求めていたことである。厳密で精確で透明な写真が写真の本来性であるとされ、世紀転換期の芸術写真、および当時流行のニュー・ヴィジョンの奇抜なアングルの写真がその対立項として非難される。写真の透徹した眼差しはむしろ、事物の核にある構造原理を可視化する透明なものでなければならないのである⁸。この構造とはどのようなものなのか⁹。写真集に収められた写真を例に検討してみれば、以下の特徴を認めることができる。それは第一に、奇抜ではないアングルから捉えられた対象—自然物であれ人工物であれ—が周囲から遊離されること、第二に、写真のなかのすべての要素に均一な鮮鋭さが保たれること、第三に、画面全体が幾何学的、連続的、反復的、合理的パターンとして描出されることである。たとえば写真集で繰り返される放射状の構図やグリッド状の構図を想起すれば、以上の特徴は容易に見てとることができる。

《ガラガラヘビの頭部》を例に挙げてみよう（図2）。観者はまず、周囲の世界から切り離され、均等に強調された対象の表面、構造、形態に注意を向ける。かすかに光る鱗のひとつひとつが灰色の微細なグラデーションのなかで画面全体に拡がり、鱗の刻む規

ベックの芸術文化史博物館館長によって共同制作された。ハイゼは、当時すでにレンガー＝パッチュのプロモーター的存在であり、その彼が今回、『世界は美しい』の出版を Kult・ヴォルフ社に勧め、その結果、同社はこの本をクリスマス商戦の目玉として出版を決定する。その宣伝には、次のような感情過多の文章が掲載されている（図1）。ここには写真集出版の核にある意図をうかがうことができる。

見ることの喜びは、疲弊しきった我がドイツにおいてふたたび目を覚ましは始めている。これは万人にとっての、つまり、どれほど貧しい者であれ豊かな者であれ、同じようにかかわることのできる喜びである。この喜びへの感性が目覚めさせられなければならない。そのためのガイドブックが『世界は美しい』なのだ。…〔中略〕…100枚の写真が掲載された本書は万人へのギフトブックとなる。レンガーの



〔図2〕レンガー＝パッチュ、《ガラガラヘビの頭部》、『世界は美しい』より

則的パターンが螺旋を描きつつ中心にある目へ視線を誘導する。ここには放射状の安定した構造がある。ハイゼはこの写真を次のように説明する。

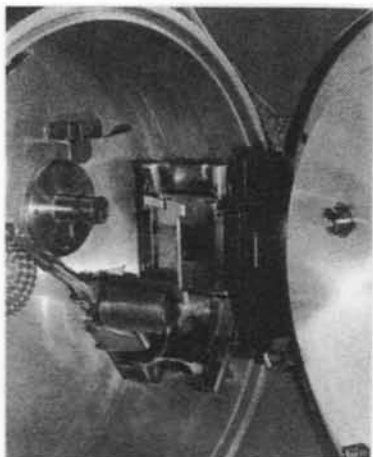
写真家は、多様な全体から特徴的な断片を遊離させ、本質的な諸要素を強調し、複合的な全体へと脱中心化させるものを排除する。写真家は観者の注意を捉え、その注意を有機的成長にそなわる不思議な美しさへとさし向ける。彼は、科学者しか記述することのできないものを視覚的形式において表す。彼は事物の魅力を明らかにする (Mellor (ed.), p.9.)。

植物や産業施設が被写体となる場合も、この描写方法に変わりはない。またその際に個々の対象を認識可能な輪郭まで残してクロッピングし、対象の同一性をかろうじて残している点も重要であろう。断片化を施しつつ対象の同一性を維持させる抽象化という方法、それは、個々の事物ではなく、逆に諸部分として個々の事物が全体を構成するような、複数の事物、たとえば靴の鋳型、羊の群れ、タイルの山などを撮影した写真においても変わらない。このような反復的構造の表現が、レンガー＝パッチュだけでなく、ワイマール期の写真のひとつの特徴となっていたことも、すでに各研究で指摘されている¹⁰。

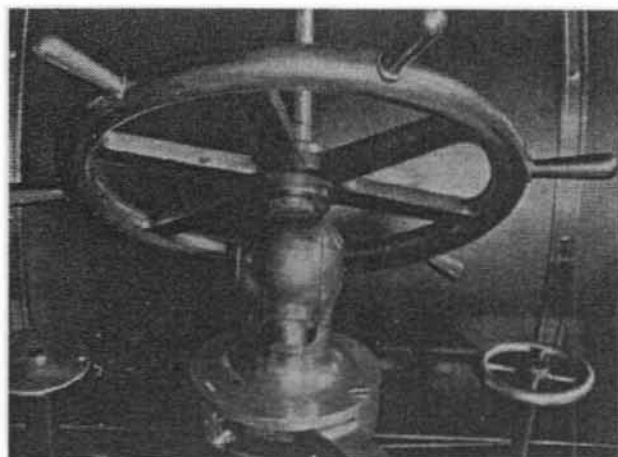
もちろん、このような客観的表現は、1920年代の欧米に視野を広げれば、別段新しいものではない。たとえばある先行研究は類似した例に、ポール・ストランドが20年代初頭に撮影した機械製品写真を挙げている(図3、図4)¹¹。クローズアップで鮮鋭に捉えられた事物という点で両者は変わらない。だが後者においては、その構成が画像の枠を超えた地点へ向かうのにたいし、レンガー＝パッチュのそれはむしろ対象を画像のなかに係留しようとする。この点で両者には、対象の同一性の否定／保持という差異がある。

ハイゼがこの写真集につけた文章を参照してみれば、写真に付与されたさらなる意味が明らかになる。

蛇の頭部は、その胴体の渦と統合され、観者の想像力は一神秘的なしかたで—無限



〔図3〕 ボール・ストランド
《エイクリー・カメラ》、(1923)



〔図4〕 レンガー＝パッチュ、《蒸気栓弁》、『世界は美しい』より

へ拡張されることになる。このように、写真は一匹の蛇よりも上位の種〔蛇〕について語っているのである (Mellor (ed.), p.10)。

ハイゼは個を包摂する「種」という上位概念、さらにこの種から上方の、つまり、すべてを包摂する概念を提起している。つまり、自然の事物の境界にとどまらず、人工的事物も含め、すべての事物がひとつの連続性のうちに捉えられるというのである。自然は技術と等価なものとなされ、自然は技術化を、技術は自然化をこうむり、その結果、写真に捉えられた事物は同一の言語を自ら語りだす。

私たちが受け継いできた高次の概念は現在不明瞭なものになっている。私たちはそれに新たな生命を与えなければならない。…〔中略〕…彼〔筆者注：詩人エドガー・ダケ〕が述べるには「真の生きた概念となるには、象徴はそのうちに、精神を映し出す本質的な存在を担っていなければならない。つまり、精神がその内的な意味にたいして開かれるにしたがって増すような力を具えているものを、それは担っていなければならない。こうした理由から、真の象徴は…すべての存在の源泉へつれ戻すものなのである」。…〔中略〕…自らのうちにこの種の象徴的な力を作り出すのは基本的には、自然および創造された生であり、写真家の仕事とは、象徴を作り出すことではなく、むしろそれをただ目に見えるようにすることなのである (Mellor (ed.), p.13)。

象徴を「目に見えるようにする」、それは写真によって事物の根底に横たわる非歴史的、太古的な存在の源泉への道を切り開くということであり、それこそが写真の本来の役割であると主張される。マシュー・シムズはこうした序文と結びついた写真集のプログラムを、当時の歴史的な文脈の中に位置づけている。『世界は美しい』は、第一次大戦後に空疎化、断片化した経験、つまりハイゼの言葉にある、戦争に「疲弊しきった」状況において、あるがままの「すべての物を見ること」によって、ふたたび神話的、有機的な、非歴史的な存在秩序への回帰を促し、世界との本来的な関係を回復させる補償的試みだとい

うのである。こうしたプログラムが「復古的保守主義の存在論的欲求」とほぼ同根のものであり、それが他方で、壊滅的に進行している物象化に抵抗するどころか、これを再生産してしまっている状況、これが、おそらくベンヤミンの見たレンガー＝パッチュの写真集の問題性である¹²。

レンガー＝パッチュは「目的」というテキストのなかで写真のリアリズムを説き、対象と像との同一性、言い換えれば、事物への写真の「公正さ」を写真の目的と見なす。しかし、「写真とは何であるか」という存在論的問いへの回答は、このようなハイゼのプログラムのもとで、あるがままの事物「である」ことを強く志向した挙句、きわめて危うい写真の存在論と化してしまいかねない。

もちろん、レンガー＝パッチュの写真自身には、いくつもの再解釈の試みがあり、『世界は美しい』のなかに、ハイゼの象徴的、神話的プログラムを揺るがしかねない数々の写真が存在することは指摘されている¹³。しかし、そうした解釈を取りあげるよりもここでは、当時の批判の焦点が写真集のタイトルにもあったことに注意を喚起しておきたい。保守的な層からは好意的批評が多かったとはいえ、この写真集に向けられた批判は、主にその大衆的すぎるタイトルにあった。興味深いのは、批判において代替案や疑問形として提出されるタイトルが、たとえば『世界は美しいだけなのか [Ist die Welt nur schön?]』、『この世界も美しい [Die Welt ist auch schön]』など、繫辞「である」を中心にしているという点である¹⁴。つまり多くの批判も、同じように存在論的問題構成に巻き込まれてしまい、シムズの言うように、そもそも写真がそうした存在を基礎に据えた議論を反復やコピーの原理によって掘り崩してしまうという可能性には注意を向けないのである。

2、写真における顔と回帰 — 箔としての写真アーカイヴ —

ところで『世界は美しい』は、もうひとつの背景、あまりにも明瞭であるためにかえって見えにくくなっているもう一枚の箔を暗に示している。先のようなタイトルへの数々の批判にたいして、レンガー＝パッチュ自身は、タイトルを単純に「事物 [Ding]」としたかったこと、またその他のタイトル案も、「目の初等読本」、「見る方法」、「世界を見ることを学ぶ」などというように、「目の教育」を意識したものであった¹⁵。

こうした言葉遣いは、この写真集をめぐる論争にとってのみ重要な言葉ではない。それは、当時の視覚文化の成立と変容という文脈と深く結びついている。もちろん、20年代初頭から末にかけて生じた視覚文化における写真の重要性については、これまでも多くの研究がある。フォトジャーナリズム、広告写真、写真雑誌が研究調査の対象とされ、当時の「ヴィジュアル・ターン [視覚論的転回]」を指摘する論もすでにある。また、プレヒトやクラカウアーなど、当時の文学者や批評家などによる、写真イメージの新しさへの称賛から写真の過剰さや濫用への批判的考察にいたるまで、この時期に生じた写真言説の変化についても、言及は頻繁になされている¹⁶。しかし、一たとえば「当時の文学的、文化的定期刊行物にはそれほど影響を及ぼさなかった」、ニュー・ヴィジョンに関わる写真家や芸術家の先駆的な美的言説とは対照的に¹⁷一、一般に流通した写真図版入り刊行物、とくに写真集の影響が議論される機会は少ない。つまり先の『世界は美しい』に見られるように、50枚、100枚、200枚という枚数をタイトルに謳い、写真のシー

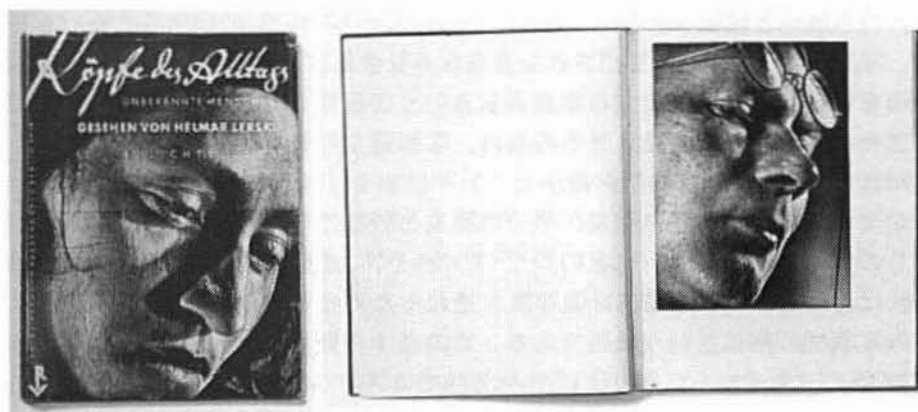
クエンスやシリーズを構造原理とし、最低限のキャプションと比較的長い序文をともない、事物を一覧する、ただ「見る」ことを促す写真集が、なぜこの時期に数多く出版され、時として高い人気を博したのかは、考察されることがない。

こうした写真集にはどのような種類のものがあつたのだろうか。事物や世界を概観、一覧する写真集の例として、第一に、美術館や博物館を中心とした所蔵品のシリーズ写真集を挙げることができる。レンガー＝パッチュをふたたび例にしてみよう。20年代半ばまでに出版された彼の写真集3冊のうち、2冊は Folkwang-Museum 写真叢書『地球の諸文化』の「植物の世界」シリーズ¹⁸であり、どちらの写真集もこの美術館付属の写真アーカイヴでの活動の成果であつた。このように撮影し蓄積された写真、その編纂の基礎には、彼が早くから思想的影響を受けた、作家でもあり哲学者でもあり写真家でもあつたエルンスト・フルマンの企図—有機体的観点から世界中のすべての文化創造物および自然の事物を写真アーカイヴに編纂するプログラム—があつた¹⁹。レンガー＝パッチュはこの企図のもとで世界各地の博物館所蔵品を含む事物を撮影し、またその成果の一部は、『世界は美しい』にも掲載されている。付け加えておけば、この一連の写真集の出版が、もとは世紀初頭にさかのぼる美術館での国民教育用美術史アーカイヴの編纂と連動していたことも重要である。これが、事物を一覧する大量の写真から成る写真集のひとつの源である²⁰。

第二に、20年代後半に流行した概観的写真集には、同時代の歴史を写真図版入りで一覧する写真集があつた。たとえば、フランツ・シャウヴェッカー『これが平和だ [So ist der Friede]』(1927)、マロイとドルマーンジ『1910 - 1930 年。700 枚の写真に見る 20 年間の世界史 [1910-1930. Zwanzig Jahre Weltgeschichte in 700 Bildern]』、エドムント・シュルツ『民主主義の顔 [Das Gesicht der Demokratie]』(1931)、『変容した世界 [Die veränderte Welt]』(1933) (最後の二冊はいずれもエルンスト・ユンガー序文)がある。そこでは、編集者自らが撮影した写真が掲載されるのではなく、フォト・エージェンシーに蓄えられた写真、もともとはイデオロギーの意味をそれほど強く帯びていなかった数々の写真が、抽出され、新たなレイアウトとともにキャプションを追加され、イデオロギー的に構成しなおされている。広範な読者に向けられたこうした写真集が飛躍的に増大した理由は、戦後しばらくのあいだ検閲の対象であつたアーカイヴ写真(戦時下の写真や暴動の写真)が、検閲の緩和の結果、堰を切ったように市場に流通しはじめたことにある²¹。写真研究者ウルリッヒ・ケラーによれば、こうした写真集は、直近の歴史を明白にイデオロギー的な観点から再解釈する特性を強く帯びていたという。このような事例は、一般にこの時代の特徴として論じられるような、ニュー・ヴィジョンや前衛と呼ばれる左派の写真家、編集者、デザイナーのひとつとによる、大胆な構図や奇抜なアングルから撮影した写真を効果的にレイアウトした事例よりも先行した、右派の側での写真実践の一般文法の使用例となっていたのである。

ここで目を引くのは、これら写真集の多くが、第一次大戦後のドイツ国民の同一性の危機に対する解毒剤となり、ひとつの傷を和らげ、新たに彼らの自信を回復させる媒体を目指していることである。また、そのタイトルに「都市の顔」、「時代の顔」など「顔」や「顔貌」という名詞がかなりの頻度でつけられていることにも留意しておきたい²²。ともかくこれが、数多くの写真からなる概観的写真集の第二の源泉である。

第三に、これとは別に、上記と同様のイデオロギー的な色合いを濃く帯びた写真集が数



〔図5〕 レルスキ『ありふれた顔』(1931)表紙と見開き



〔図6〕 レントヴァイ＝ディルクセン
《シュヴェルマー》、(1930)

多く存在した。それは、特定の個々の写真家が撮影した国民の「顔」写真、つまり威厳や尊厳に満ちた面持ちで捉えられたひとびとの大量の肖像写真を、ひとつのシークエンスへと構成した写真集である。たとえばエーリヒ・レッツラフ『働くひとびと』〔*Menschen am Werk*〕(1930)、『大地に生きるひとびと』〔*Die von der Scholle*〕(1931)、『老年の顔』〔*Antlitz des Alters*〕(1930)、エルナ・レントヴァイ＝ディルクセン『ドイツの民衆の顔』〔*Deutsches Volksgesicht*〕(1930)、ヘルマール・レルスキ『ありふれた顔』〔*Köpfe des Alltags*〕(1931)などをその代表例として挙げることができる(図5, 6)²³。ある社会

集団(労働者、農民、老人)が被写体とされ、レルスキに典型的に示されるように、仰角でクロースアップ気味にフレーミングされたひとびとの顔が無数に連なっている。こうしたアーカイヴの写真集が、顔の提示への反復強迫に駆り立てられたように次々と出版されている。1920年代末の肖像写真集を論じたマティアス・ユッカーによれば、この時代の多くの写真集が原理としていたのは「観相学」であったという。ただし、前世紀にすでに流行し、廃れていった観相学という擬似科学的言説の20世紀における復活は、19世紀以前のそれとは様相や目的を異にしていた。つまりそこでは、個人の顔の細部を読み取ってその性格や気質を明らかにすることではなく、むしろ無数の個々人の顔の集積を通じて、社会的集団や集合全体の特徴を示すことが目標とされていたのである。

こうした装置〔筆者注：写真集のこと〕は、基礎的な特性の表れとしての顔の観相学的「読解可能性」という概念を、顔の有機的なメタファーと結びつけている。個々人の顔はそれよりも大きな何ものかの一部であり、それ自身は直接表象できない何ものかの視覚的記号や徴になる(Uecker, 2007, p.472)。

写真のシリーズやシークエンスのなかで複数の顔を溶解させ、有機的なメタファーとし

てのひとつの顔へと収斂させる、これがこうした写真集の企図の根底にある。もちろん、写真家と写真集各々によって抽出され並置される社会集団や社会階層は異なっている。しかし、顔を可視化／不可視化する写真表象という前提は共有されている。大量の写真からなるアーカイヴの写真集の第三の源泉は、字義通りの顔と象徴的、比喩的な顔への関心に貫かれたこうした出版物にある。

以上のような三つの源泉のうち、第一の源泉と残る二つの源泉との関係は必ずしも直接的なものではない。だが、両者のつながりをいくつかの観点から指摘することはできる。それは、肖像という問題、肖像写真を連ねるための有機的歴史観という問題、そして当時の写真史の編成という問題である。この三つの観点から、反復され、集積される(顔の)写真の文脈をさらに掘り下げてみたい。

ここで適切な中継点となるのが、アウグスト・ザンダーの試みであろう。たとえば、彼の写真集『時代の顔』やその後のプロジェクトは、一上述の肖像写真集がしばしば右派よりの保守的イデオロギーを反映していると見なされるのにたいしーベンヤミンの評価以後、もっぱら左派寄りの観点から賛辞を送られがちである。しかし、ここ数十年のザンダー研究の焦点となっているのは²⁴、その写真集構成から垣間見える政治的、イデオロギー的両義性であり、この不安定さこそ、むしろザンダーの写真の孕む可能性だということである。

ザンダーが作業の前提にした、肖像写真によるひとびとの類型学という考え方、そして写真集の組織化のための「循環」モデルという前提は、どちらも、ワイマール期にしばしば政治的文化的論議のなかで反動的傾向と結びつく概念やモデルでもあった。たとえば彼が企図した写真集『20世紀の人間』は、ひとびとの写真を類型にもとづいて抽出し、さまざまな文化的社会的レベルに認められる普遍的な原型を反復的に提示する予定であり、さらにその類型相互の結合方法の基盤にあったのが、農村や農民という「土地に結びついた」ひとびとを起点にし、「土地から離れた」都市のひとびとへ向かい、やがて墮落と衰退を経て、ふたたび農村へと回帰するという有機的で循環的な構造であった。

こうした分類と結合の方法は、一面では彼に近しかったケルンの「進歩的芸術家の会」のメンバーたちのマルクス主義的思想の影響が大きい。近代化にともなう個人というカテゴリー消滅後の、匿名のさまざまなタイプの集合、その同時的共存による革命への視座、このような考えは、ザンダーの企図においても間接的に示されている²⁵。

しかし他面では、写真の基礎にある類型という概念、そして複数の写真の有機的組織化に関して、ザンダー自身は微妙な立場を採っている。しばしば言及されるように、彼は反動的モダニズムの主張者とされるオスワルド・シュペングラーの『西洋の没落』(1918-22)に少なからず影響をこうむっていた²⁶。シュペングラーの唱える、現実の世界に対する、機械的で科学的な体系によるアプローチではなく、観相学的、形態学的、有機的アプローチはたしかに、ザンダーの試みの指針のひとつとなっている。つまり、世界の歴史がいくつかの類型的形態を経て構成される有機的な物語として、誕生、成長、衰退という循環的な円環として表象され、その基礎に起源と回帰点としての自然が据えられる、という構造のことである。西洋の没落や衰退、自然への回帰をつうじての再生、それを表象する形態学的思考という当時の右派の知識人のあいだで共有された「観相学的世界観」²⁷は、おそらく、すでにレンガー＝パッチュの思想的背景として挙げたハイゼやフールマンの思想にも共通しているであろう。分類と一覧、カテゴリー化とシークエ

ンス化によって編成される複数の写真の描く同心円、その中心に据えられる真理、これが、写真が捉えるものであり、写真を支える論理になる²⁸。

ところで、このような写真の原理は、写真史の編成方法においても確認することができる。ベンヤミンが『写真小史』で挙げる、当時ようやく編纂されはじめつつあった写真史は、その歴史を三つの段階（19世紀半ば、世紀転換期、1930年代前後）において、つまり、誕生と成長、衰退、再生のサイクルのなかで組織している（彼はマティーエス＝マズーレン『芸術写真』（1907）、ダウテンダイ『私の父の精神』（1912）、オルリク「写真について」（1924）、ボッセルト／グットマン『写真の初期から』（1930）、ハインリッヒ・シュヴァルツ『デイヴィッド・オクタヴィアス・ヒル』（1931）を挙げている）。ここでも肖像が焦点になり、回帰のリズムが刻まれる²⁹。また、ザンダーのラジオ講演「写真の本質と生成」（1931）を参照してみれば³⁰、同様のパラダイムが写真家たちに共有されていたことが分かる。初期肖像写真の放つ輝き、世紀末に向けての芸術的なスタジオ写真の没落、ワイマール期におけるその「再生」が語られ、最後の段階にあたる再生は「浄化のプロセス」であると強調されさえしている。

つまり、『写真小史』において、肖像写真、初期写真がことさら過剰に語られる理由は、肖像写真がワイマール期の社会的政治的構造の変化にともない、ある反復的構造を支える媒体になっていたからである。危機的状況にあった顔、肖像というカテゴリーが、左右どちらの陣営からも焦眉の課題とみなされ、顔がその拡散や匿名化、凝集や象徴化を写真を介して表象されつつ、新たな言説的磁場となっていたこと、これがベンヤミンの挙げる『写真小史』のいくつかの文献から浮かび上がってくる。彼が『写真小史』末尾で次のように述べる際、この磁場が強く意識されている。

これらの問い〔筆者注：写真において標題のもつ意味が重要になるのではないかという問い〕のうちに、現代人をダゲレオタイプから隔てる90年の距離が、その歴史的な緊張を放電している。この電気の火花に照らされていればこそ、最初期の写真はあれほどに美しくも近づきがたく、祖父たちの時代の暗闇から立ち現われてくるのである（Benjamin, *GS II*・I, s.385）。

しかしここには、先の円環的反復のレトリックと同型の理論がしのびこんではいないかという疑問が依然として残るだろう。闇や霧のなかから浮かび上がり、瞬時に輝く顔の問題、次章では、この問題を考察することにしたい。

3、歪曲と閃光 ―ベンヤミンにおける事物、顔、写真―

ここまでの議論から明らかになったように、1930年前後の写真（言説）には、顔や観相学的世界観の論理が鏡の箔のようにはりついていて、もちろんベンヤミンの『写真小史』は従来、こうした円環や循環の論理を断ち切るものとして説明される。そこでは写真はもはや有機的構造の支持体となるというよりは、むしろ断片的でアレゴリー的な痕跡の集積として使用される。アウラの最後の避難所である顔の写真は破碎され―アジェやザンダーの写真―、写真の新たな政治的用法が問題にされる、そう論じられている。

だが他方で、本論の冒頭で述べたように、このテキストでは、暗闇、火花、閃光、放



〔図7〕ベンヤミンの幼年時代の写真（1900）



〔図8〕カフカの幼年時代の写真（1888）

電という一連の語句が反復され、あるリズムを形成していた。歴史の暗闇のなかから浮かび上がる初期肖像写真の顔にくりかえし回帰し、アウラの経験へのノスタルジーに浸ったかのようなテキスト、そこには、既存の回帰や反復にたいするどのような差異が含まれているのか。この問題を考察するために、顔、観相学、写真をめぐる彼の言葉を出発点にし、彼のいくつかのテキストを切り出して相互につないでみる。

ただし、『写真小史』においてそうした出発点になるのは、アジェやザンダーに関する記述ではない。むしろ、世紀末の肖像写真についての何気ない描写である。そこでは19世紀末の典型的な写真スタジオのセットが言及され、その具体例として、ベンヤミン自身とカフカの、いずれも子ども時代の写真（前者は1900年撮影、後者1888年撮影）がそれとなく素描されている。この一節の重要性は、ほぼ同じ文章が彼のいくつかのテキスト―「フランツ・カフカ」や『ベルリン幼年時代』―で繰り返されていることから明らかである³¹。

しかし奇妙なことに、この箇所と、ここに掲載されない幼年時代の二枚の写真をつぶさに見くらべるならば（図7、図8）、合致しない細部が浮かびあがってくる。カフカとベンヤミン各々の足と手の位置、右左の区別、手にされている事物、周囲のセット、こうした要素が時に入れ違いになったり、場合によってはまったく存在しないものまで描写されたりしている。『ベルリン幼年時代』での同じ文章の末尾に付け加えられているように、被写体である「私自身は、身の周りに置かれたあれやこれやのものに似せられて、すっかり歪められて」いるかのようである³²。つまり、ベンヤミンとカフカの写真は、相互が映しあい、なおかつ相互の身体部位が切断解体され、置換されてしまう、歪められ破砕された「鏡」のようなのである。

数々の「事物」に囲まれた自己の「顔」を撮影した写真を、もう一枚の他者の写真と合わせ鏡のように向かい合わせ、それを諸部分へと分解し、どこにもない写真に変容さ

せる、ベンヤミンのこうした歪曲の理由をいくつか想定することができる。たとえば、この部分は、当時のスタジオ芸術写真への批判、つまり、自己疎外されたブルジョワ階級のありかた、各種の記号で周囲を飾り立て、その被写体／主体を、あらかじめ設えられた事物との類似の強制によって歪めてしまう写真実践への皮肉であるとみなすこともできる。あるいは、バッチェンならば、この部分に、現実には存在しない「空所」としての写真への読者の情動の注入を促す仕掛けを見るであろう。

しかし、ベンヤミンにおける鏡の歪曲はそれ以上のことを含意している。ここでベンヤミンの自伝についてのリンダ・ラグの研究を参照してみる³³。彼女は、『写真小史』と、これと呼応する『ベルリン幼年時代』、そしてその萌芽的テキストである『ベルリン年代記』などを比較し、次のような議論を展開する。ベンヤミンは世紀転換期の経験をつづる自伝のなかで、自身と周囲の人々や土地の名、それらの観相学的特徴をことごとく削除し、この時代の経験全体をアレゴリー的事物の配置として空間化している。つまり、自伝という、通常は自己の同一性を堅固に輪郭づけるはずのテキストを、自己と他者、複数の時間と空間のあいだの境界を破断させながら、謎めいた判じ絵のようなイメージへと変容させている。これは先のカフカとベンヤミンの写真の一節だけでなく、断章からなるこのテキスト全体について言うことができる。いや、このテキストの断章各々がむしろ写真的な描出からなる写真集、写真アーカイヴだと見なすこともできるとラグは考えている。

彼女が言うには、とくに自身の肖像写真についてのこうした歪曲は、写真の帯びる同一性や意味作用にたいする彼自身の抵抗を示唆するものである。つまり、写真と事物との同一性や一義的結びつき、つまり、写真の「外示的」側面が、国家や権力に容易に掌握されてしまう事態への、彼なりのアレゴリー戦略がここには潜んでいるのである。ベンヤミンにおいて写真は、一義的でも象徴的でもなく、むしろ多義的で複合的な読みを必要とするアレゴリーとして利用される³⁴。先の描写にあった、自己に似ないこと、事物に似せられること、歪められること、自己の写真の歪曲は、このアレゴリー化の試みだったのである。

写真のアレゴリー化、あるいは自己を事物に似せるイメージということに関して、ここでベンヤミンの模倣論（「模倣の能力について」）に注意を向けておきたい³⁵。なぜならそれは、まさに類似性をめぐるテキストであり、そこには「歪められること」や「似ること」の意味が集約的に述べられているからである。その議論を簡潔に要約すれば次のようになる。人間と事物との照応関係を取りもっていた太古の模倣能力、類似性を捉える能力は、歴史を経るにつれて衰滅しつつある、現在それは、「非感性的な類似」を読み取る能力としてのみ残されている。非感性的な類似の能力が目指すのは、事物と人間との字義通りの類似関係ではなく、むしろ一見するとほとんど直接的類似性を認めることのできない類似の読解である。言い換えればそれは、事物とその主体が相互に解体され、配列しなおされた観相学的、筆跡学的空間から読み取られるような類似である。『写真小史』と『ベルリン幼年時代』に共通したあの写真の描写、そして後者における事物と人間についての数々の断章的描写は、このような「似る」、「歪める」模倣実践のひとつなのである。

もちろん、こうした判じ絵的イメージにおいて重要なのは、ベンヤミンがバロック哀悼劇から取り出したアレゴリーという概念、およびその時間観である。アレゴリーはベ

ンヤミンが 1920 年代の政治的文脈を読解し、批判するためのツールであり、腐敗や墮落という歴史的過程を、再生や回帰にいたる円環的論理とは異なる観点から批判的に検討するための概念であった³⁶。アレゴリーによって、有機的に回帰する時間も、直線的に進行する線狀的時間もせき止められる。その結果、凝固した時間のエアポケットのなかで破片に満ちた空間、歴史の死相や腐敗した自然、髑髏の「顔」をした歴史的空間が描出される。バロックと 20 年代をつなぐこの概念は、先の章で見た、有機的世界観や事物と人間の象徴的連鎖が支配する世界とは対照的に、世界を廢墟として構成しているのである。

『ベルリン幼年時代』は、たんなる自伝というよりもむしろ、このような意図のもとで世紀転換期の状況を別の力線によって描きなおそうとしたテキストである。またその構成の意図や方法から、それはボードレー論、パサージュ論という系統發生的な根源史の構築を、個体發生的なレベルで試みた実験である。ラグの指摘によれば、このテキストを構成する断章的な諸イメージには、アレゴリー的な時間が支配している、つまり、時機を得ずに失敗に終わる個々の出来事の過程が、現在形でも過去形でもなく、過去における未来完了形によって、写真的＝アレゴリー的な時間によって表象されているのである——これはバルト『明るい部屋』における写真の時制を強く喚起させる時間である。断章形式で構成されたアレゴリー的テキストは、このように写真＝アレゴリーの集積、アーカイヴとして捉えなおすことができる。

『写真小史』を特徴づけていた「閃光」や「火花」という語句の意味合いは、この、アレゴリーとしての写真という視点から説明することができる。ベンヤミンにおいて写真的原理は歴史的認識の原理として利用され、その際の認識はしばしば、閃光や火花や放電と結びつけて記述される。ベンヤミンにおける写真と歴史哲学の関係について論じるキャダヴァは、彼の歴史的認識装置としての写真を詳細に論じている³⁷。たとえば、『ベルリン年代記』のある一節には、歴史哲学テーゼの「過去の真のイメージは、ちらりとしかあらわれぬ。一回かぎり、さっと閃くイメージとしてしか捉えられない」(GS I・2, s.695) という歴史認識の様態と呼応する記述がいくつか含まれている。たとえば、長らく露出不足のために像を結ばないままであった「想起という写真乾板」が不意の光によって突然露光にいたるという、認識の過程が語られる。つまり時間がせき止められ、それと同時に私が、複数の破片へと断片化され、破片としての事物の配列された空間へと変容するという記述である。彼の歴史的＝自伝的テキストは、こうした認識の閃光の反復によって構成される。そこで断続的に煌めく光とは、歴史を停止させるアレゴリー的な認識のための句切りの合図となっているのである。

このような文脈を考えれば、ベンヤミンが『写真小史』の引用断片の隙間にはさみこむ「閃光」や「火花」の意味もすでに明らかであろう。断続的に煌めく閃光の描写、それは、前章までに確認した回帰や循環の原理を、むしろ切断するための合図となっている。そもそも引用の集積からなる『写真小史』自体が一ケンプの言うように不完全ではあるが一、過去の断片を配置した、歴史的認識のためのバロック的、アレゴリー的空間を構成しようとしていたのではないか。それはくりかえしになるが、通史を短縮しただけの「小史」ではなく、写真の歴史の破片を積み重ね、歴史的認識の瞬間へ向かうための地図作成の試みだったのではないだろうか。

おわりに代えて ―鏡とフリップブック―

『写真小史』の背景にあった「顔」の写真と「事物」の写真、これにベンヤミンは、類似性や歪曲をこうむった「もうひとつの」顔や事物の「写真」をつきつける。それは、以上のような歴史的認識のためのどこにもない「写真」である。もちろん、このどこにもない写真と当時の新たな写真の動向は無関係ではない。ただし、アジェの写真であれ、ザンダーの写真であれ、それは破片として戦略的に配置される。それはアレゴリカルな時空間を示す「写真」を構成するための素材になる。ザンダーが構想した写真集のための写真アーカイヴ、アジェによって撮りためられた無数の都市の写真の集積、そして20・30年代に広く流通した写真集というアーカイヴ、あるいはその背後にある潜在的な集合としての写真アーカイヴ、それらが碎かれ、その断片を抽出され、破片からなるある種の鏡＝イメージとして再構成される。

さらにいえば、そうして構成されるイメージは、一枚の静態的な鏡の煌きというよりも、むしろ一連のイメージをなし、それらが間歇的に輝きあい、照らしあうリズムに貫かれている。それでは、一枚の写真ではなく複数の写真からなる、いわゆるイメージのシークエンスやシリーズ、30年代の写真文化の主調音となっていた写真アーカイヴの結合や組織原理にたいして、彼はどのような別のシークエンスやシリーズを作り出そうとしているのか。これを最後に述べて、議論を締めくくっておきたい。

ここで手がかりになるのはふたたび『ベルリン幼年時代』である。ベンヤミンは、いくつかの断章で、カイザーパノラマやフリップブックという19世紀以前の視覚装置による断続的なイメージの出現と消失を語る。隙間によって隔てられつつ、複数のイメージのシークエンスが運動する。次の引用は、そうした一例であり、歪められた写真のシークエンスであるこの著作の最後にもととはつけられた断章である。

私の思うに、死に瀕した者の眼前を通り過ぎていくとされている「全生涯」は、小人が私たち誰もについて持っているような像の数々から成り立っている。それらの像が、今の映写機の前身だった、堅くきちっと製本された小型本のあのページのように、さっと矢のように通り過ぎていくのだ。この本の小口のところに親指を当て、軽く押さえつけながら滑らせていくと、互いにほとんど違わない像を、瞬間ごとにつぎつぎと目にすることができた。そうした像が迅速に流れることによって、リング上のボクサーや、波と戦っている泳者の動きがわかるというわけだった。あの小人は私についても、そのような像をもっているのである (Benjamin, *GS IV・1*, s.304)。

死の直前に見る走馬灯のような映像の連続が、映画の前身であるフリップブックによって描きだされる。引用のなかの「小人」は、ベンヤミン自身が認識のショックの際に分裂した写真「の」自己とも、あるいは歴史哲学テーゼの天使とも言い換えてもよい。彼が強調するのは、ギャップや非連続性によってはじめて可能になる、滑らかではなくぎこちなく、かたかたと動くイメージの断続的流れである。それは当時の有機的反復の原理にたいして、彼がつきつけた別の「回帰」的原理を、歴史的想起の運動を示している。連続する非連続的なイメージによって、写真について当時生じていた歴史的言説や写真のシークエンスをせきとめ、別のイメージ空間へと編成しなおす試み、『写真小史』はこ

のような原理を煌かせているのではないだろうか。

冒頭に挙げたダゲレオタイプ／鏡としての『写真小史』という見方、これに、「親指を当て、軽く押さえつけながら滑らせていく」こと、つまり、砕けた鏡からなるフリップブックのモデルを作動させること、ベンヤミンの写真論を読むさらにもうひとつの方法として本論が主張したいのはこのような見方である。

(まえかわおさむ：神戸大学人文学研究科准教授)

1 Benjamin, *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), *Gesammelte Schriften II・1*, Suhrkamp, 1977, s.368ff. なお、ベンヤミンの著作集は以降 GS と略記し、巻数と各巻の分冊の数字を表記した。たとえば Benjamin, *GS II・1*, s.368 など。

2 カミーユ・レヒトやアルフレート・デープリーンの引用のことを指す。現在の立場からのアジェ論やザンダー論として、たとえばクラウスやセクーラの写真論を挙げることができる。以下を参照。Krauss, 1982, Sekula, 1983.

3 Kemp, 1979, s.199f.

4 ジェフリー・バッチェンはこの議論をさらに敷衍し、バルト『明るい部屋』とベンヤミン『写真小史』の類似性を説く。たしかに、前者のプンクトゥムやインデックスと、後者の焦げ穴や押さえがたい衝動や情動の記述は、一致するかもしれない。また、両者は、後に述べるように、どこにも存在しない写真（バルトにおいては母の幼年時代の写真、ベンヤミンにおいてはベンヤミン自身の写真）を提示し、そうした「空所」としての写真へ読者の情動を注ぎこませる仕掛けをそなえている。言い換えれば、読者にヴァナキュラー写真を素材に写真を反省させるテキストを構成したのではないかというのである。これも魅力的解釈ではある。以下を参照のこと。Batchen, 2008.

5 Kemp, 1979, s.199f.

6 他方、「生産者としての作家」などのテキストにはレンガー＝パッチュの名は記載されている。GS II・2, s.683ff.

7 たとえば、レンガー＝パッチュの手法は後に写真教程設立後のバウハウスにも影響を与え、もはやその手法がニュー・ヴィジョンの写真と見分けがつかないものになっていた。以下を参照。また、20・30年代の写真の手法とナチにおける写真文法との結びつきについては以下の文献を参照のこと。Rolf Sachsse, 2003.

8 レンガー＝パッチュの次のテキストを参照のこと。Renger-Patzsch (1927).

9 レンガー＝パッチュの写真の存在論をその写真に基づき詳述したマシュー・シムズの研究を、その他の研究によって補完しながらここで参照する。Simms, 1997.

10 たとえばモルダリングの研究を参照のこと。Moldering, 1978.

11 Jantzen, 1997.

12 ベンヤミンは「生産者としての作家」のなかでこうした反動的事態への批判を行っている。以下を参照。Benjamin, *GS II・2*, 1977, s.683ff.

13 シムズの指摘によれば、そもそも写真の本質には、オリジナルとコピーの区別の解消や複数性という、同一性を掘り崩してしまう力学が備わっており、そうした同一性、繁辞「である」の入れ子構造が破られてしまう。ハイゼとレンガー＝パッチュのテキスト／イメージの主張とは反対に、『世界は美しい』の最後のイメージ（両手の写真）についても、それは一方である種の存在論的希求を表しているが、他方でそこにはひとつの起源などありえないこと、二つの手という複数性しかそもそも存在しないということが露呈されている、そう彼は論じる。また、ジェニングスはブドウ畑へ向かう道を撮影した写真にそうした不穏な契機を読み取っている。Simms, 1997, Jennings, 2000.

- 14 この写真集の受容については以下を参照のこと。Rütter, 1997.
- 15 レンガー＝パッチュのこうした語句については、リュッター論文を参照のこと。Rütter, 1997.
- 16 たとえば次のアンソロジーなどを参照のこと。Mellor (ed.), 1978.
- 17 Uecker, 2007, p.470.
- 18 1924 年に出版された第一号、第二号の各タイトルは *Orchidden, Crassula* である。ただし彼の名は表紙に挙げられていない。
- 19 フールマンについては以下の研究を参照のこと。Von Hinden, 2001.
- 20 もちろんこうした制度機関による定期的出版刊行物が、どれほどの影響力を視覚文化に及ぼしたのかはさほど明らかにはなっていない。しかし、先のハイゼの言説とフールマンの言説がレンガー＝パッチュに及ぼした影響は再考する必要がある。両者は 20 年代に形成された言説構造において共通している。
- 21 ユンガーの写真論についての文献を参照のこと。Werneburg, 1992.
- 22 ユッカーの論を参照のこと。Uecker, 2007. また、1929 年から 33 年にかけて人気を博した肖像写真集には次のものがあつた。 *Menschen der Zeit. Hundert und ein Lichtbildnis aus deutscher Gegenwart* (1930)、L.Brieger, *Frauengesichter der Gegenwart* (1930)、 *Unsere Zeit in 77 Frauenbildnissen* (出版年不明)、 *Vom Leben geformt* (1934)。こうした写真集についてはケラーによる解説を参照のこと。Sander, 1980, s.19f.
- 23 顔に焦点化した写真集の図版もいくつか挙げておく (図 5, 6, 7)。ケラーによる解説を参照のこと。Sander, 1980, s.19f.
- 24 以下の諸研究を参照のこと。Halley, 1978, Jennings, 2000, Uecker, 2007.
- 25 また、ケルンの芸術家たちの「顔」や類型をタイトルに冠した作品や作品集からも (フランツ・ザイヴェルト「矛盾。時代の七つの顔」(1921)、ゲルト・アルント《時代の 12 の家》(1927))、ザンダーとの相互的影響を推測することはできる。以下を参照のこと。Bruckle, 2002.
- 26 ザンダーへのシュペングラーの影響については以下を参照のこと。Hake, 1996, Uecker, 2007.
- 27 次の研究書、とくに第 5 章を参照のこと。Gray, 2004.
- 28 もちろん、付言しておけば、このような分類や循環の原理を、写真のシーケンスが意図せずして、つまり写真にそなわる別の反復性によって裏切ってしまうという可能性こそが、ザンダーやレンガー＝パッチュのアクチュアリティと見なすべきではある。またそのうえで、ベンヤミンによるザンダー評——「もはや肖像ではない」「演習用の地図」としての写真アーカイヴ——は、参照されるべきであろう。
- 29 もちろんこのような指摘に、いくつかの反論も可能である。たとえば、美術史におけるさまざまな説明原理を知っていれば、このような円環の説明モデルはごく定型的なものである、美術史として編成されていく萌芽的な写真史が、起源を中心とした円環を基礎にしているもおかしくないという反論である。また次のような反論も、あるていどは納得がいく。世紀初頭から 10 年代にかけてドイツでは、芸術写真運動の軸として第一に肖像写真が据えられていた。当時ドイツで芸術教育に深く携わり、その興隆に大きく貢献した美術史学者でもあり芸術教育に深く携わりもしたアルフレート・リヒトヴァルクが、次のような議論を展開していたのである。つまり、当時の公衆の趣味は墮落している、ふたたび生活と芸術のつながりを取りもどさせるためには肖像写真を介した国民の目の教育が必要である、という主張である。その模範とされたのが、19 世紀のイギリスの写真家ヒルの肖像写真であった。『写真小史』で引用されるテキストのひとつ、マティーエス＝マズーレン『芸術写真』の序文は、リヒトヴァルクが以上のような経緯を回顧した内容である。30 年代に再生した写真、初期写真、世紀転換期が参照しあい、写真の再生が説かれる。しかし、このような説明はいずれも、写真の言説および実践のうえで顔の写真が帯びていた電荷を低く見積もってしまいがちである。
- 30 以下を参照のこと。Halley, 1978.
- 31 次の箇所のことである。「しまいには、恥の上塗りというべきか、私たちまでがいる始末であ

る。チロル人まがいの扮装をして、ヨーデルを歌いながら、絵で描かれた万年雪に向かって帽子を振っていたり、あるいはこざっぱりした水夫の格好で、当然ながら体重を片方の足にかけ、磨き上げられた柱に寄りかかっている。…〔中略〕…。処刑の場とも、拷問室とも玉座ともつかないこうしたスタジオについての、心揺さぶるような証言となっているのが、幼いカフカの一枚の写真である。窮屈な、いわば侮辱的とも言えるような、縁飾りの山ほどついた子供服を着て、六歳ぐらいの少年が、一種の温室風景のなかに立っている。棕櫚の葉は背後でそよぎもしない。この詰め物をいれたみたいなた熱帯を、さらに息の詰まる暑苦しいものにする必要があるかのように、モデルは左手に不釣り合いに大きい、つばの広い、スペイン人がかぶるような帽子をもっている。こんなお膳立てをされては、モデルは埋没してしまうほかなかったであろう—もしもはかり知れぬほど悲しげな両目が、これらにたいしてあらかじめ定められていたこの風景を圧倒していなかったならば」。Benjamin, *GS II*・1, s.375. また「フランツ・カフカ」では次の箇所に同様の文面がある。

Benjamin, *GS II*・2, s.416.

32 該当箇所全体も挙げておく。「どこに目をやっても私は、背景用の幕、クッションや柱の台座といったものに取り囲まれていて、それらが生贄の動物の血に飢えた冥界の亡霊のように、私の像を手に入れんものと狙っているのだった。挙句の果て私は、アルプスの風景を粗っぽく描いた書割の前に立たされ、アルプスカモシカのとてがみのついた小さな帽子を高く掲げねばならなかった右手は、壁に張られた書割の雲や万年雪の上に、その影を投げかけることになった。だが、アルプスの小さな牧童の口元に浮かぶ、この苦し紛れの微笑みも、棕櫚の葉の影にある子供の顔からいま私の内部へと沈みこんでくるまなざしほどには、人の心を悲しませはしない。この棕櫚の葉は、腰掛や三脚、ゴブラン織や画架が配置されて、婦人の化粧室のようでもあり、拷問室のようにも見える、あの写真スタジオのひとつに由来している。私の写真では、私は無帽で立っている。左手に大きなソムブレロを持ち、それを教え込まれたとおりの優美な手つきで垂らしている。右手はといえば杖を一本持たされて、斜めに曲がったその握りの部分が手前に見え、これにたいしてその先のほうは、ガーデンテーブルからあふれ落ちたダチョウの羽の飾りのなかに隠れている。そのときずっと脇に離れて、仕切り幕のそばに、…〔中略〕…私自身は、身の周りに置かれたあれやこれやに似せられて、すっかり歪められていた。貝殻に棲むヤドカリさながら、私は、いまでは主のいなくなった貝殻のようにうつろな姿を私の前に晒している、19世紀に棲まっていたのである。この貝殻を耳に押し当ててみる」(『1900年頃のベルリンの幼年時代』「ムンメレーレン」) Benjamin, *GS IV*・1, s.261.

33 Rugg, 1997.

34 Rugg, 1997. もちろん彼女の議論は、ユダヤ性が帯びるダブルバインド性に帰着する。本稿はこの方向には従わない。

35 Benjamin, *GS II*・1, s.210ff.

36 『ドイツ哀悼劇の根源』、とくに認識批判的序論を参照のこと。 *GS I*・1, s.203ff.

37 Cadava, 1997.

参考文献

- Baker, George, *Photography between Narrativity and Stasis: August Sander, Degeneration and the Decay of the Portrait*, in: *October* 76, Spring 1996, MIT Press, pp.73-113.
- Batchen, Geoffrey, *Camera Lucida: Another Little History of Photography*, in: Kelsey, Robin, Stimson, Blake (ed.), *The Meaning of Photography*, Clark Art Institute/Yale University Press, 2008.
- Benjamin, Walter, *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925), *Gesammelte Schriften I · 1*, Suhrkamp, 1974, s.203ff. (ヴァルター・ベンヤミン『ドイツ悲劇の根源』川村二郎, 三城満禧訳、法政大学出版会、1975年)
- *Kleine Geschichte der Photographie* (1931), *Gesammelte Schriften II · 1*, Suhrkamp, 1977, s.368ff. (ヴァルター・ベンヤミン『写真小史』久保哲司編訳、筑摩書房、1998年)
- *Linke Melancholie* (1931), *Gesammelte Schriften III*, Suhrkamp, 1972, s.279ff. (「左翼メランコリー」『ヴァルター・ベンヤミン著作集1 暴力批判論』高原宏平、野村修編集解説、晶文社、1969年)
- *Berliner Chronik* (1932), *Gesammelte Schriften VI*, 1985, Suhrkamp, s.465ff. (「ベルリン年代記」『ヴァルター・ベンヤミン著作集12 ベルリンの幼年時代』小岸昭次郎訳、晶文社、1971年)
- *Über das mimetische Vermögen* (1933), *Gesammelte Schriften II · 1*, 1977, s.210ff. (「模倣の能力について」『ベンヤミン・コレクション2 エッセイの思想』浅井健二郎編訳、1996年)
- *Berliner Kindheit um Neunzehnhundert* (1934), *Gesammelte Schriften VI · 1*, Suhrkamp, 1972, s.235ff. (「1900年頃のベルリンの幼年時代」『ベンヤミン・コレクション3 記憶への旅』浅井健二郎編訳、久保哲司訳、筑摩書房、1997年)
- *Franz Kafka* (1934), *Gesammelte Schriften II · 2*, Suhrkamp, 1977, s.409ff. (「フランツ・カフカ」『ヴァルター・ベンヤミン著作集7 文学の危機』高木久雄編集解説、晶文社、1969年)
- *Der Autor als Produzent* (1934), *Gesammelte Schriften II · 2*, 1977, s.683ff. (「生産者としての作家」『ヴァルター・ベンヤミン著作集1 暴力批判論』高原宏平、野村修編集解説、晶文社、1969年)
- *Über den Begriff der Geschichte*, *Gesammelte Schriften I · 2*, 1974, s.693ff. (「歴史の概念について」ヴァルター・ベンヤミン『ボードレール ベンヤミンの仕事2』野村修編訳、岩波書店、1994年)
- Bruckle, Wolfgang, *Kein Portrait mehr? Physiognomik in den deutschen Bildnisphotographie um 1930*, in: Schmolders, Claudia, Gilman, Sander L. (hrsg.), *Gesichter der Weimarer Republik*, DuMont Reiseverlag, 2002, s.131-155.
- Cadava, Eduardo, *“Words of Light”: Theses on the Photography of History*, Princeton University Press, 1997.
- Gray, Richard T., *About Face: German Physiognomic Thought from Lavater to Auschwitz*, Wayne State University Press, 2004.
- Hake, Sabine, *Zur Wiederkehr des Physiognomischen in der modernen Photographie*, in: Campe, Rüdiger, und Schneider, Manfred, *Geschichten der Physiognomik. Text - Bild - Wissen*, Rombach, 1996, pp. 475-513.
- Halley, Anne, ‘August Sander’, *The Massachusetts Review* 19 (1978), pp. 663-674.
- Haus, Andreas, *Die Entwicklung der modernen Fotografie - Neues Sehen und Neue Sachlichkeit*, Monika Wagner (hrsg.), *Moderne Kunst* 2, s.351ff.
- Heckert, Virginia, *Albert Renger-Patzsch as Educator: 'Learn to See the World'*, in: *History of Photography*, Volume 21 Number 3 (Autumn 1997), pp.205-215.
- Heise, Carl Georg, *Preface to A.Renger-Patzsch, Die Welt ist schön* (1928), in: Mellor(ed.), *Germany the New Photography 1927-33*, 1978, pp.9-14.
- Honnet, Klaus, Sachsse, Rolf, Thomas, Karin (eds.), *German Photography 1870-1970 : Power of a Medium*, DuMont, 1997.
- Janzen, Thomas, *Albert Renger-Patzsch's Early Work: Object and Abstraction*, in: *History of Photography*, Volume 21 Number 3 (Autumn 1997), pp.182-186.
- Jantzen, Thomas, *Photographing the 'Essence of Things'*, in: Wilde, Ann and Jürgen, Thomas Weski (ed.),

- Albert Renger-Patzsch*, MIT Press, 1997, pp.7-23.
- Jennings, Michael, Agriculture, Industry, and the Birth of the Photo-Essay in the Early Weimar Republic, in: *October* 93, Summer 2000, MIT Press, pp.23-56.
- Keller, Ulrich, The Art Photography Movement around 1900. Painting as a Model, in: Honnert, Sachsse, Thomas (ed.), pp.31-40.
- Kemp, Wolfgang (hrsg.), *Theorie der Fotografie 2 1912-1945*, Schirmer-Mosel, 1979.
- Krauss, Rosalind, Photography's Discursive Spaces, in: *Art Journal* (Winter 1982), pp.311-319.
- Kuspit, Donald, Albert Renger-Patzsch A Critical Biographical Profile, in: *Albert Renger-Patzsch - Joy Before the Object*, Aperture and J. Paul Getty Museum, 1993, pp.4-7, pp.67-75.
- Mellor, David (ed.), *Germany the New Photography 1927-33*, Arts Council of Great Britain, 1978.
- Moldering, Herbert, Urbanism and Technological Utopianism, Thoughts on the Photography of Neue Sachlichkeit and the Bauhaus (1978), in: Mellor (ed.), *Germany the New Photography 1927-33*, 1978, pp.87-94.
- Pfingsten, Claus, Albert Renger-Patzsch: Early Industrial Photography, in: *History of Photography*, Volume 21 Number 3 (Autumn 1997), pp.187-191.
- Phillips, Christopher (ed.), *Photography in the Modern Era - European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, Metropolitan Museum of Art, 1989.
- Renger-Patzsch, Albert, Aims (1927), in: Phillips (ed.), *Photography in the Modern Era - European Documents and Critical Writings, 1913-1940*, 1989, pp.104-105.
- Renger-Patzsch, Albert, Joy before the Object (1928), in: Phillips (ed.), 1989, pp.108-110.
- Renger-Patzsch, Albert and Kallai, Erno, Postscript to Photo-Inflation/Boom Times (1929), in: Phillips (ed.), 1989, p.140-141.
- Renger-Patzsch, Albert Photography and Art (1929), in: Phillips (ed.), 1989, pp.142-144.
- Rugg, Linda Haverty, *Picturing Ourselves: Photography & Autobiography*, University of Chicago Press, 1997.
- Rütter, Ulrich, The Reception of Albert Renger-Patzsch's *Die Welt ist schön*, in: *History of Photography*, Volume 21 Number 3 (Autumn 1997), pp.192-195.
- Sachsse, Rolf, *Die Erziehung zum Wegsehen: Fotografie im NS-Staat*, Philo Fine Arts, 2003.
- Sander, Gunther (hrsg.), *August Sander: Menschen des 20. Jahrhunderts: Portraitphotographien von 1892-1952*, Text von Ulrich Keller, Schirmer/Mosel, 1980. (ゲンター・ザンダー編『アウグスト・ザンダー 20世紀の人間たち: 肖像写真集 1892-1952』山口知三訳、リプロポート, 1991年)
- Sekula, Allan, *Traffic in Photographs*, in: Buchloh, B.H.D., Guilbaut, S., Solkin, D., (ed.), *Modernism and Modernity*, Nova Scotia, 1983, pp.121-154.
- Simms, Matthew, Just Photography: Albert Renger-Patzsch's *Die Welt ist schön*, in: *History of Photography*, Volume 21 Number 3 (Autumn 1997), pp.196-204.
- Stokoe, Brian, Renger-Patzsch: New Realist Photographer (1978), in: Mellor, *Germany the New Photography 1927-33*, 1978, pp.95-100.
- Eskildsen, Ute, Photography and the Neue Sachlichkeit (1978), in: Mellor (ed.), *Germany the New Photography 1927-33*, 1978, pp.101-112.
- Solomon-Godeau, Abigail, The Armed Vision Disarmed: Radical Formalism from Weapon to Style, in: *Photography at the Dock - Essays on Photographic History, Institutions, and Practices*, Minnesota Press, 1991, pp.52-84.
- Uecker, Matthias, The Face of the Weimar Republic: Photography, Physiognomy, and Propaganda in Weimar Germany, in: *Monatshefte*, Volume 99, Number 4, Winter 2007, pp. 469-484.
- Vierhuff, Hans Gotthard, *Die Neue Sachlichkeit-Malerei und Fotografie*, Dumont, 1980.

Von Hineden, Wiebke, *Ernst Fuhrmann: Fotoregisseur*, Peter Lang, 2001.

Werneburg, Brigitte, Ernst Jünger and the Transformed World, in: *October* 62, MIT Press, 1992, pp.43-64.