

イメージ世界の観相学

— 1931年頃のベンヤミンのイメージ思考について —

(独) 日本学術振興会特別研究員 宇和川 雄

序論 ベンヤミンのイメージの世界へ

絵画、彫刻、映画、建築プロジェクトからウェブアートまで、50人を超える現代作家が一人の批評家にオマージュを捧げる——異例ともいえる企画の展覧会が、2004年10月から翌年の1月にかけて、ベルリンで開かれた。会場となったバルトゼー会館は1946年の創設以来、ナチズムによって禁じられた作家たちの作品を再評価する役目を果たしてきたが、ベンヤミンというユダヤ系の思想家に照明をあてたこの展覧会もまた、その伝統を引き継いでいる。¹ 2004/05年とはしかし、彼の生誕や没後を祝う年ではなかった。この年が選ばれたのは、それがアドルノ夫妻によって最初のベンヤミン著作集が編まれてからちょうど50年の節目にあたっていたためだ。この半世紀のあいだ、ベンヤミンの著作は学問の領域でますます脚光を浴びるようになってきたが、ベンヤミンを読み、受容してきたのは、アドルノから始まる哲学者や思想家の系譜だけではない。画家や写真家や建築家、その他の造形芸術に携わるさまざまな人々もまた、その影響を受けてきたのである。ベンヤミンの受容史はこの二つの半円から成っている。しかし、一方が見落とされてきた。企画者のひとりデートレフ・シェットカーがその見落とされてきた、芸術の側からの受容の「断面」を見せることをこの展覧会のコンセプトに掲げたのは、そのためである。² かくして、「ヴァルター・ベンヤミンと現代芸術——文字・イメージ・思考」というタイトルのもと、アンゼルクム・キーファー、ヨーゼフ・ボイス、ダニエル・リベスキンドといった顔ぶれの作品が、バルトゼー会館に集まることになった。³ そこに、批評と創作の、補完的な関係、あるいは

本稿では以下の版を使用し、略号「GS」と巻数、頁数で引用箇所を記す。Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften 1-7*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1992. また、以下の書簡集を引用する場合は略号「GB」を用いる。Benjamin, Walter: *Gesammelte Briefe 1-6*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1995-2000.

¹ Schöttker, Detlev (Hg.): *Schrift Bilder Denken. Walter Benjamin und die Künste*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 2004, S.6.

² Ebd., S.8.

³ Ebd., S.6f. シェットカーによれば、「展示作品のおよそ三分の一は、ベンヤミンの著作と対話してきた、あるいはベンヤミンの諸理念の意味について取り組んできた作家たちによる持ち込みだった。」

は循環を見て取ることもできるだろう。多様な芸術批評のなかで組み上げられたベンヤミンの思想は、時を経て、今度は芸術創作の側から解釈されることになったのである。

何が、彼らを惹きつけたのか？ この展覧会に併せて刊行された論文集の前書きのなかで、デートレフ・シェットカーは、アウラ、記憶、幼年時代、都市経験、神話、類似性やアレゴリーといった、現代の作家たちを惹きつけるベンヤミンのカテゴリー群が、おしなべて「イメージ (Bild)」の様態や機能についての省察を含んでいることに注目している。⁴ アドルノが既に 1955 年に、あのベンヤミンの受容の発端ともなった最初の『著作集』の序文のなかで指摘していた「ベンヤミンの思考に特有の性格であるイメージ (Bildcharakter)」⁵ が、半世紀を経ていま、現代の作家たちを惹きつけているのである。それだけではない、シェットカーによれば、昨今の思想界のベンヤミンへの関心もまた、同じものに向けられているという。1990 年代の画像的転回、^{ピクトリアル・ターン} 図像的転回以来、^{アイコニック・ターン} ⁶ ドイツでは「イメージ学 (Bildwissenschaft)」が、「心的なイメージ」と「物としての図像」という区分を超えて、つまり前者を扱う心理学と後者を扱う美術史学という専門を横断して、「イメージ」というものを包括的に問うための新しい美学として確立されてきた。⁷ ベンヤミンはそこでその先駆者と目されている。⁸ というのも、まさに彼は、夢や記憶といった心的なものから、絵画や写真のように物的なものまでを視野におきながら、さらにそれらを生み出す媒体にも省察を加えつつ、イメージへの問いを提起していたからだ。実際、ベンヤミンは若い頃から展覧会やギャラリーに足繁く（とりわけモスクワ旅行ではほぼ毎日）通い、ポール・セザンヌ、ヴァシリー・カンディンスキー、マルク・シャガールやパウル・クレーの絵を見つめ、⁹ アジェの写した街角やブローズフェルトが拡大した植物の写真に驚嘆し、夢や、回想のなかに閃く幼年時代のイメージに固執し、またあるときは麻薬を使った陶酔実験のなかで「洪水

⁴ Ebd., S.8.

⁵ Adorno, Th. W.: Einleitung zu Benjamins ‚Schriften‘. In: Benjamin, Walter: *Schriften*. 2 Bde. Hg. v. Th. W. Adorno und Gretel Adorno unter Mitwirkung v. Friedrich Podszus. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1955, S.XVI.

⁶ Bredekamp, Horst: Drehmomente – Merkmale und Ansprüche des iconic turn. In: Maar, Christa/ Burda, Hubert (Hg.): *Iconic Turn. Die neue Macht der Bilder*. DuMont. Köln 2004, S.15f. ブレーデカンプは、アーウィン・パノフスキーのイコノロジーを刷新する 1992 年の W・T・J・ミッチェルの pictorial turn から、それに呼応してゴットフリート・ベームが 1994 年に提唱した iconic turn に続く一連の試みを、1990 年代のテクストからイメージへの文化の重心の移動に応えるものと位置づけている。

⁷ Schöttker, S.10. この事態はドイツだけのものではなく、アメリカにおけるニュー・メディア研究の興隆とも連動している。イメージ論の諸相と現在までのその展開については、以下を参照。北野圭介『映像論序説』人文書院 2009 年、16~22 頁。

⁸ Schöttker, S.8.

⁹ ベンヤミンの展覧会への愛好については次の論文を参照。Wizisla, Erdmut: Jahrmarkt der Archive. In: Wiedner, Daniel/ Weigel, Sigrid (Hg.): *Benjamin-Studien 1*. Wilhelm Fink Verlag. München 2008, S.230.

のように続々と発生している」心象¹⁰に自らを投げ出していた。まさに、洪水のようなイメージの経験。そのなかで、アウラや類似性といった一連の独特なカテゴリーで提起されたイメージへの問いに、ベンヤミンを読む、学問と芸術の二つの視線が、ともに集中している。とすれば、まさにこの焦点から「ベンヤミンの作品とその受容への、新たな視野」が開かれるという展覧会の期待も、¹¹ あながち軽いものではなく、十分に根拠のあるものと言えるだろう。

ベンヤミンの「イメージ」については、これまでも多く議論されてきた。だが、それがもつばら「弁証法的イメージ」や「思考像」などの概念分析に限られてきた印象はぬぐえない。ベンヤミンは例えば1914年にファン・ゴッホやヘッケルの展覧会を見た後に、「美術鑑賞はこの時代に自分が前進したおそらく唯一のもの」、学校以上の学舎であると嬉々として語っているのだが、¹² にもかかわらず、彼が作品に具体的にどのような眼差しを向け、そのなかで彼のイメージ思考がいかに鍛え上げられたかについては、これまでほとんど検証されてこなかった。ベンヤミンの作品の扉絵として知られているデューラーの『メランコリア〈I〉』とクレーの『新しい天使』という二枚の絵の他には、ただ写真や映画のイメージが、メディア史論的な視点から注目を集めてきたにとどまっている。これに対して、中世の写本からマティアス・グリューネヴァルト、ギュスターブ・クールベ、ジェームス・アンソール、シャルル・メリヨン、さらには子供の絵本にいたるまで、これまで見落とされてきた、ベンヤミンの著作の襞に隠された作品注解の数々を取り上げた新たな研究が、近年ジークリット・ヴァイゲル¹³ やハインツ・ブリュッゲマン¹⁴ によって試みられている。こうした具体例に即したイメージ研究は、さらに、1990年代の二つの^{ターン}転回以降の「イメージ学」のある状況を反映していると言える。「イメージとは何か？」についての素朴な理解が解体され、様々な解釈とテーゼが乱立するなかで「イメージという概念自体があらゆる輪郭を失う脅威にさらされている」、その状況において重要なのは、イメージへの問いを、個々の事例に即して先鋭化することである、とザビーネ・フラッハは提言している。¹⁵ 「視覚性、ディスコース、知、記憶、制度、機器にとってイメージが果たす機能」は変化してゆく。¹⁶ その移ろいゆく関係性のなかで、イメージが個別に問われなければならない。ヴァイゲルとブリュッゲ

¹⁰ GS6, S.589.

¹¹ Schöttker, S.8.

¹² GB1, S.242.

¹³ Weigel, Sigrid: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Fischer Verlag. Frankfurt a. M. 2008.

¹⁴ Brüggemann, Heinz: *Walter Benjamin über Spiel, Farbe und Phantasie*. Königshausen und Neumann. Würzburg 2007.

¹⁵ Flach, Sabine/ Münz-Koenen, Inge/ Streisand, Marianne: *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*. Wilhelm Fink Verlag. München 2005, S.7.

¹⁶ Ebd.

マンの研究はこの要点を押さえ、ベンヤミンのイメージ思考——それはイメージについての思考であると同時に、イメージに浸された思考である——を、それが育まれたイメージ群の環境に入れ戻すことによって、あらためて具体化しようとしている。本論文もまた意識しているこの方法のなかで浮かび上がるのは、ベンヤミンがイメージというものを抽象的な概念としてではなく、常にそれが生み出される媒体との関係のなかで、いかに具体的に考えていたかということだ。

ところで、フラッハの挙げる例の中で現在とくに大きな争点となっているのは、知とイメージとの密な絡み合いだろう。図像学によって「イメージの知」が分析される一方で、近年の研究では、チャールズ・ダーウィンが図像ダイアグラムによって進化論を目に見えるかたちで表したように、自然科学の客観性にとって「知の図像化」が重要な役割を果たしてきたことも、強調されるようになってきている。¹⁷ 「イメージの知」、あるいは「知のイメージ」への関心がこのように高まりを見せている今、ベンヤミンが1931年5月13日の日記のなかで書き留めた次の問いは、きわめて論争的に見える。

「イメージ世界への愛好は、知への陰鬱な反抗心によって育まれているのではないか？」¹⁸

この「イメージ世界 (Bilderwelt)」という言葉、ベンヤミンは1930年に前後して、正確には1928年から1933年の間に、さまざまな場面で繰り返し使っている。狭い意味での美術作品だけではない。その枠を遙かに超えるものが言われている。筆跡学者の鑑定眼のなかの文字像、拡大レンズで撮られた植物写真、ロマン主義美学の眼差しのなかの風景、麻薬の力で感度を増した心象、あるいは、カフカの文学に描かれた人物の身振りなど、ベンヤミンがこの言葉を使うときには、物を見る眼差しがなんらかの偏差によって歪むことが問題になっている。その歪みのなかで、ある新しい形、奇異な形のための場所が開かれる。繰り返される記述には、視覚の偏差のなかに現れるイメージの世界への、彼自身の根深い愛好が見て取れる。その愛好には「知 (Wissen)」への反抗が含まれている、とベンヤミンは言う。知に背を向けつつ、ますますイメージの世界に没頭してゆく一方で、しかし彼はその頃同時に、イメージを分析する新しい二つの方法にも接近していた。それは一方ではジークムント・フロイトの精神分析であり、他方では19世紀末にウィーンで興ったアロイス・リーグルによる美術史研究、そして1920年頃ハンブルクのアビ・ヴァールブルクの文化学研究所で開花した、広義の図像解釈だった。心理学と美術史学を股にかけるこの布置のなかで、今日の「イメージ学」が関心を寄せる領域横断的な布置のな

¹⁷ Bredekamp, S.17f. 自然科学における知の図像化についての包括的な研究は次の論文を参照。Breidbach, Olaf: *Bilder des Wissens. Zur Kulturgeschichte der wissenschaftlichen Wahrnehmung*. Wilhelm Fink Verlag, München 2005. ブライトバツハは「知のイメージ」を「自然科学的な知覚の文化史」として捉え、古代のアリストテレスからガリレオ・ガリレイを経て近代にいたるその歴史と理論の展開をまとめている。

¹⁸ GS6, S.427.

かで、しかしその関心を一瞬たじろがせるような「知への陰鬱な反抗心」を滲ませつつ、ベンヤミンは果たしてどのようなイメージ分析の方法を作り上げていったのか。本論では、多様多彩な「イメージ世界」を踏査したベンヤミンの足跡を一つずつ辿りながら、その間に迫ってゆく。それは、最後にはある独特な「観相学 (Physiognomik)」として名指されるだろう。18 世紀にヨハン・カスパー・ラーファーターによって再興され、西欧で一大流行を巻き起こした観相学は、1920 年代のワイマール共和国時代の文化、学問のなかで新たな展開を見せていた。¹⁹ しかしこの復興のなかで、「ある人間の外見からその内面を認識する術」²⁰ というラーファーターの定義は換骨奪胎され、観相学はそもそもの人間の表情についての学から、都市や建築の相貌を読み取る学へと変貌を遂げることになる。ジークフリート・クラカウアーの都市論やアドルフ・ベーネの建築美学と並んで、ベンヤミンもまたこの時代の観相学的なものの見方の影響を受けていたことは、既に指摘されている。²¹ 以下では、心理学とも図像学とも違うかたちで、この観相学という第三極において組み上げられていった、ベンヤミンの〈イメージのなかの思考法〉を明らかにしてゆく。

これは 2004 年のベンヤミン展に対するひとつの応答の試みである。しかし、ある根本的な問いが、最後まで残る。なぜ、ベンヤミンはかくも「イメージ」に拘ったのか。それはまた、返す刀で、今、なぜ「イメージ」に拘るのかという問いでもある。この問いに対して、かつても今も、それぞれ別様にではあるがどちらも「諸芸術とメディアの転換期」²² にあたり、この転換期にはイメージというものが、その新たな生産手段によって、人間を心的かつ物理的に取り囲む環境であることがますます意識されるようになる、という説明だけで果たして十分だろうか。ベンヤミンがとりわけ 1930 年頃に「イメージ」に集中した、²³ その理由は、彼が 1927 年以来ライフワ

¹⁹ Schmölders, Claudia/ Gilman, Sander (Hg.): *Gesichter der Weimarer Republik: Eine physiognomische Kulturgeschichte*. DuMont. Köln 2000.

²⁰ Lavater, Johann Caspar: *Physiognomische Fragmente, zur Beförderung der Menschenkenntniß und Menschenliebe Bd. 1*. Ben Weidnis Erben und Reich. Leipzig und Winterthur 1775, S.13.

²¹ ベンヤミンと都市の観相学については次の論文を参照。Gamper, Michael: *Urbane Körperlichkeiten. Physiognomik als Stadtlektüre*. In: Stadler, Ulrich (Hg.): *Im Lichte Lavaters*. Verlag NZZ. Zürich 2003, S.141-164.

²² Flach, S.7-17.

²³ 「イメージ」へのベンヤミンの関心は、実際にはこの短い期間に限定できるものではなく、彼の生涯の全般にわたっている。1925 年に脱稿した『ドイツ悲劇の根源』におけるアレゴリーへの関心はもちろんであるが、彼は既に 1917 年には、『絵画、あるいは記号と斑について』でイメージの問題を扱っている。そこでは、建築や樹木に外から刻印される「記号 (Zeichen)」と、生あるものに露出する「斑 (Mal)」、たとえば「キリストの聖痕 (Wundmal)」や「ほくろ (Muttermal)」との関わりにおいて、絵画やイメージの諸条件についての人間学的な考察が試みられている。Vgl. GS2, S.603-607. にもかかわらず本論文が、彼のイメージへの関心を 1931 年に前後する数年間に限定して扱うのは、「イメージ世界」という特徴的な語が彼のテキストに現れてくるこの短い期間に、文学、絵画、写真、夢、陶酔体験など、諸々のイメージへの問いが、それ

ークとして携わっていた仕事にあるのではないか。ユルゲン・ハーバーマスはかつてその仕事を、進歩主義による時間の均質な表象と、歴史主義によるあらゆる尺度の相殺を、もろともに打ち破るような近代の歴史観の構築として位置づけた。²⁴ その仕事のなかで、ベンヤミンは「歴史はイメージに解体する」という歴史記述の問題に繰り返し立ち戻っている。²⁵ この「イメージ」の問題が、後々まで『パサージュ論』の「決定的な哲学的課題のひとつ」であったこと、さらに当時刊行されたルートヴィヒ・クラークスやC・G・ユングの浩瀚なイメージ論との「徹底的な対決」が予定されていたことは、彼自身によって証言されている。²⁶ この『パサージュ論』が一時中断されていた、1929 から 1934 年初頭にかけての数年間に、「イメージ世界」についてのベンヤミンの記述が集中して現れることは、おそらく偶然ではない。イメージの世界へ、その思考実験へと彼を駆り立てたのは、新たな歴史哲学の枠組みの構築という、内なる課題ではなかったか。そう仮定したとき、ベンヤミンの「イメージ世界」への眼差しは、単に視覚の快楽を求めるものではなく、つねに彼の哲学の核心に向けられていたと言えるだろう。その眼差しに、ベンヤミンの哲学が予感した全貌をどこまで読み取ることができるかは、本論の課題である。

ベンヤミンのイメージの世界へ、その錯綜したテキスト群へと分け入る前に、論のおおまかな展開を見ておこう。はじめに、「イメージ世界」へのベンヤミンの眼差しの多様性を、1931 年に書かれた三つのテキストから浮き彫りにする。そのすべてにおいて、知とイメージの反目しあう関係が隠れた主題となっていること、しかし同時にそこでイメージの知を探る方法がプログラムされていたことを、第 1 章から第 3 章にかけて読解する。つづいて「観相学」というその方法が、彼の芸術批評の方法とどのような連続を、あるいは転回を描いているのか、第 4 章で小さなまとめを行う。第 5 章以下では、ベンヤミンが 1931 年頃に試みていた、古代から近代までの様々な「歪み」のイメージについての観相学的な分析の一例を見ることになるだろう。そこから明らかになる『パサージュ論』との比較の可能性は、第 7 章で触れることになる。

1. イメージのエロース——クラークスを読むベンヤミン

1931 年 5 月、地中海に面した南仏の保養地サナリーを訪れたベンヤミンは、イメージについての先の論争的な問いを、日記に書き留めた。それは後に推敲され、1933 年 2 月 25 日付けの『ケ

以前にもそれ以降にも見られないほど領域横断的かつ実験的に、相次いで立てられているためである。

²⁴ Habermas, Jürgen: *Der philosophische Diskurs der Moderne*. Suhrkamp Verlag. Frankfurt a. M. 1985, S.20.

²⁵ GS5, S.596.

²⁶ 1937 年 5 月 17 日付けのアドルノ宛ての手紙。GB5, S.531.

ルン新聞』に、『短き影Ⅱ』という表題でまとめた7篇の短文のうちの一つとして発表された。²⁷

「遠さとイメージ」と題されたこの短文で、ベンヤミンは「イメージ世界」へのある特殊な眼差しに焦点をあてている。飽くことなく「遠方」へ向けられるその眼差しは、ロマン主義のなかで形づくられたような風景画の理論の典型によって——ただし暗号化されたかたちで——すみずみまで規定されている。ここに、イメージへのベンヤミンの関心に深く関与したある思想家の影響が見られることは、まだ指摘されていない。全文を引用しよう。

「遠さとイメージ」。イメージ世界への愛好は、知への陰鬱な反抗心によって育まれているのではないか？ わたしは外の風景を眺める、するとそこには、入り江で海が鏡のように風いでいて、森は不動の沈黙した塊として山の頂まで続き、その上には崩れ落ちた城の廃墟が何百年前と変わらぬ姿で聳え、空は雲ひとつない永遠の青のうちに輝いている。夢想家は風景にかくあれと望む。海が何十億、何百億という波となってうねり、森は根から葉先の一枚にいたるまで新たな瞬間ごとに打ち震え、廃墟の城の石では絶えまない崩壊と侵食が支配し、空ではガスが、雲となるまえに眼に見えぬ闘争を繰り広げていること——これらすべてのことを、夢想家は忘れなければならない。イメージに没頭するために。イメージのうちに夢想家は安らぎと永遠を得る。掠め飛ぶ鳥の翼、身震いするような突風、突き当たってくるそれぞれの近さ (jede Nähe) が、ことごとく夢想家の偽りを非難する。けれども彼の夢を再び築き上げるのが個々の遠さ (jede Ferne) である。雲という雲の壁にもたれて、燈のともる窓辺という窓辺で夢想家は新たに燃えあがる。その動きそのものから棘を抜き取り、突風は風のそよぎに、掠め飛ぶ鳥は鳥の渡りに変えられたなら、彼の姿は完璧にたちあがる。そのようにして自然を色褪せたイメージの枠のなかに静止させること、それが夢想家の悦びである。自然を新たな呼びかけで呪縛すること、それが詩人の天分である。(GS4, S.427)

ここに描かれているのは、知覚の纏れのなかで、それに抗いながら風景の静止したイメージを求める、詩人の格闘である。それはただの眼差しではない。海や森や空で絶えず起こっている細部の運動には敢えて目を瞑り、身体に迫ってくる「近さ (Nähe)」を意識から外し、ひたすら「遠さ (Ferne)」のなかに静止した統一を想い描くように、訓練された視覚である。窓から外を眺める、という設定は、その「夢想」を護るための重要な仕掛けとなっている。

「海」や「廃墟」、「森」、「雲」、「鳥影」、「燈のともる窓」といったモチーフだけではない、

²⁷ GS4, S.425-428.

観察される外界とその内なる^{シミュレーション}「夢」想とのあいだに一致をもたらそうとする視の格闘もまた、カール・グスタフ・カールスが1831年に有名な『風景画に関する九つの書簡』のなかで綱領を打ち出したような、ロマン主義における風景画の美学と符号している。²⁸ かつて1800年頃の風景画の理論と実践においては、描かれた風景画と、野外での風景体験との関係が大きな論点であった。²⁹ 初期の風景論者たちは、それらが一致すること、つまり風景画にはそれを見る人をまるで実際の風景のなかに入り込んだかのように感じさせる効果があることを主張していた。カールスはしかしさらに、その効果が決して鏡像的なリアリズムではないこと、風景画の描写は単に自然を写し取るものではなく、見る者と見ら



図1 C・G・カールス「海辺のナラ林」

れるものとの相互作用、「心情の動きと自然の状態が互いに一致するような組み合わせ」の産物であるということを考えていた。³⁰ 野外の自然が風景画になる、その生成の瞬間をベンヤミンは、自然への「新たな呼びかけ」と書いている。「自然を色褪せたイメージの枠のなかで (im Rahmen abgebläster Bilder) 静止させる」という表現は、より明確に、「色褪せた絵の枠に」とも訳せる。この「色褪せた」という形容も、カールスの時代の風景画家が、多く鉛筆やペン、チョークなどを使い、モノクロあるいは褐色の濃淡で風景のスケッチをとっていたことと一致する。³¹

ベンヤミンはこのカールスの風景画論をたしかに知っていた。³² ただし、画家である以上に医師、解剖学者、心理学者、哲学者であったカールスが、風景画に「芸術を通じて知へと導かれ、

²⁸ Carus, C. G.: *Neun Briefe über Landschaftsmalerei*. Wolfgang Jess. Dresden. (o. J. 1831)

²⁹ Grave, Johannes: Der „Fixierte Blick“. Bildtheoretische Implikationen des Fensterbildes bei Carl Gustav Carus. In: Kuhlmann-Hodick, Petra/ Spitzer, Gerd (Hg.): *Carl Gustav Carus. Wahrnehmung und Konstruktion. Essays*. Deutscher Kunstverlag. Berlin/ München 2009, S.201-209.

なお、図1に掲げたのは、1834/ 35年制作のカールスの風景画。Carus, Carl Gustav: Erinnerung an eine bewaldete Insel der Ostsee (Eichen am Meer). 1834/ 35, Galerie Neue Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Gal.-Nr. 2905. Abbildung aus: ebd., S.213. 海辺、森、雲、そして細部には鳥影などの典型的なモチーフが描かれている。

³⁰ 第3書簡より。Carus, S.49.

³¹ 2009年に開かれたカールスの展覧会図録を参照。Kuhlmann-Hodick, Petra/ Spitzer, Gerd (Hg.): *Carl Gustav Carus. Natur und Idee. Katalog*. Deutscher Kunstverlag. Berlin/ München 2009.

³² ベンヤミンは1926年に出版されたカールスの選集を読んでおり、その書評のなかで、その選集に収録された『風景画に関する九つの書簡』を、カスパー・ダーヴィト・フリードリヒとオットー・ルンゲについての比類のない注釈書として評価している。Vgl. GS3, S.56f.

知から再び高次の芸術的成果に向けて自らを展開する」ような循環を求めていたのとは逆に、³³ ベンヤミンは冒頭の問いで「知への陰鬱な反抗心」を仄めかしている。それだけではない、ロマン主義の無限への憧憬を、知覚物の「近さ」に対する「遠方のイメージ」の優位として説くその特異な語り口は、必ずしもカールスのものではない。それは誰のものか。ここにルートヴィヒ・クラゲスの影響を見て取ることは、ベンヤミンのイメージ論の背景を知る上で、重要である。

ベンヤミンとクラゲスとの関わりは、1914年の夏、22歳のベンヤミンがベルリンの自由学生同盟の議長としてクラゲスに講演を依頼したことに遡る。³⁴ 19世紀末から筆跡学、性格学、表現学など新分野に研究の幅を広げていたクラゲスは、ちょうど第一次大戦前のこの時期、ドイツ各地で精力的に講演活動を行っていた。その後1920年頃に、クラゲスは主著『心情の敵対者としての精神』の執筆に先立って、そのレジюмеとなる著書を、相次いで発表している。ベンヤミンは1922、23年頃にそれらの作品を集中的に読み込み、「近さと遠さ (Nähe und Ferne)」など、クラゲス思想の中心的なカテゴリーについて、ノートをとっていた。³⁵ なかでもとりわけ彼の関心を惹いたのが、1922年に刊行された『宇宙生成的エロス』である。かつてミュンヘンの「宇宙論サークル」で同志であったアルフレート・シューラーの言葉、「遠さのエロス (Eros der Ferne)」に想を得たこの書は、³⁶ 当時最も読まれたものの一つとなり、クラゲスの名を広く世に知らしめることになった。³⁷ 生命学^{メタビオロギ}の形而上学を掲げるクラゲスの思想は一貫

³³ 第6書簡より。Carus, S.131.

³⁴ クラゲスは7月半ばにベルリンで「精神と心情の二元性と本質の差異」と題した講演を行っている。Vgl. GB1, S.237. ベンヤミンとクラゲスの交流については、コルネリア・ツムブッシュと平野嘉彦の研究を参照。Vgl. Zumbusch, Cornelia: *Wissenschaft in Bildern. Symbol und dialektisches Bild in Aby Warburgs Mnemosyne-Atlas und Walter Benjamins Passagen-Werk*. Akademie Verlag, Berlin 2004; 平野嘉彦『死のミメシス——ベンヤミンとゲオルゲ・クライス』岩波書店 2010年。ツムブッシュはクラゲスの筆跡学がベンヤミンのイメージ分析の方法に与えた影響を指摘しており (Vgl. Zumbusch, S.204f.)、また、平野はこの作用史をとくにゲオルゲ・サークルとの関連から取り上げている。本論文は、「遠方とイメージ」という短いテキストを、クラゲスのイメージ論に対するベンヤミンの応答の一つとして読み解くことで、この作用史の新たな一端を明らかにする。

³⁵ 『心身問題の図式について』のなかで、ベンヤミンは心身問題の一つとして、「近さと遠さ (Nähe und Ferne)」を取り上げている。Vgl. GS6, S.78-87. そこでベンヤミンは参考文献として、クラゲスが当時相次いで発表していた論文、著作のうち、以下の5つを挙げている。「夢意識について」(1919年)、「精神と心情」(1919年)、『意識の本質について』(1921年)、『人間と大地』(1920年)、そして『宇宙生成的エロス』(1922年)。Vgl. Ebd., S.84. この「近と遠」という、クラゲスに特徴的なカテゴリーはとりわけベンヤミンの関心を惹いたようで、彼は参考文献を挙げた後、さらに続編として「近と遠」についてのノートをとっている。それを分析した数少ない研究としては、以下のものを参照。三原弟平『ベンヤミンと女たち』青土社 2003年。

³⁶ Klages, Ludwig: *Vom kosmogonischen Eros*. Dritte veränderte Auflage. Eugen Dietrichs Verlag, Jena 1930, S.203.

³⁷ シューラー「ルートヴィヒ・クラゲスの生涯と業績」(千谷七郎 訳) : ルートヴィヒ・クラゲス『心情の敵対者としての精神 第三巻第二部』うぶすな書院 2008年、2039~2065頁所収、2052頁。

して近代を、生命の毀れた時代、「精神 (Geist)」の支配によって心 - 身の絆が分断された時代として認識し、そこから「心情 (Seele)」の回復を唱えるところからはじまる。近代を没落の時代と見なすとき、クラゲスがその遠近法の消失点として設定するのは、理想としての古代である。『宇宙生成的エロース』は、ヨーハン・ヤーコプ・バッハオーフェンの『母権論』をはじめとする 19 世紀の伝説研究や民族学の成果を下敷きにしつつ、その理想的な先史時代の人間の意識状態を「イメージの現実性 (Wirklichkeit der Bilder)」として明らかにする、野心的な試みだった。³⁸ クラゲスの伝記の執筆者であるハンス・E・シュレーダーは、その試みをこう解説している。「クラゲスにとっては対象的なものは決して問題ではなく、心情を動かす感情の途上でのみわれわれに開かれる世界のイメージが問題なのである。生命に対する精神の役割のクラゲスによる新見解がどれほど重要であるにしても、生きた現実とはイメージのある現実であるとするクラゲスの主要発見のほうがはるかに重要である。」³⁹

クラゲスにとって心情が働いているかどうかは、心情と外界の触れ合いのなかで、イメージが現実性リアリティをもって生まれてきているかどうかにかかっていた。単なる知覚とは区別されるその体験は、エクスターゼや幻視や夢想といった陶酔的なものであり、心情が解放されるその瞬間には、「事実の世界は没落し、すべてを押しつける現実性の力をもって、イメージの世界が復活する」と、クラゲスは言う。⁴⁰ この「イメージの現実性」の理論を例証するために、クラゲスは、詩人、とりわけドイツ・ロマン派の人々の詩作の体験を選んだ。それは、彼の心情研究の主要な源泉が、ロマン主義による「心情」の再発見にあったことを思えば、不思議なことではない。実際に、クラゲスは、カールスの心理学上の主著『プシュケー——心情の発展史について』を 1926 年に新たに上梓することで、20 世紀におけるカールスの再評価に先鞭をつけている。しかし、ロマン主義の心理学が与えた影響に劣らず、あるいはそれ以上に大きかったように見えるのが、その詩学がクラゲスの思想に与えた影響である。クラゲスは繰り返し、ノヴァーリスやティーク、アイヒェンドルフの詩を引用する。クラゲスにとって、とりわけ風景画に見られる「遠さ (Ferme)」への憧憬は、「事物の把握しうる世界から、諸々のイメージの決して触れることのできない現実へと、われわれを離脱させる」⁴¹ ことの、最上のモデルであった。彼は繰り返し、「海の渚で安らぎながら、すでに消えた汽船の雲散霧消する煙雲によってしるされる地平線の縁を、無心に眺めている」ような場合を想定する。⁴² そのように遠くにイメージを観想するこ

³⁸ Klages, S.5-7.

³⁹ シュレーダー、2048 頁。

⁴⁰ 強調はクラゲスによる。Klages, S.108.

⁴¹ Ebd., S.97.

⁴² Ebd., S.133.

とと、単に物を知覚することとの違いを、クラークスは、物の把握可能な「近さ」の性格と、イメージの触れることのできない「遠さ」の性格の対立として説明しようとしている。「知覚物の近さと比べて、イメージの遠さを強調すること」によって、クラークスはエクスターゼの体験とその本質に迫ってゆく。⁴³ 『宇宙生成的エロース』から引用しよう。

近さには、その対極として、本質的には決して到達することのできない遠さが属している。空間の彼方にひたすら身を委ね、仰ぎ見るとき、われわれはいつでも、約束を与えられ、こころ誘われる。だが彼方が誘うところのものは、われわれが出立し「彼方」へと進んでいっても、見出せないだろう。[……]「遠さのエロース」こそ、事物の把握することのできる世界から、イメージのけっして触れることのできない現実へと、われわれを離脱させるのだ!⁴⁴

この「近さと遠さ」というカテゴリーに基づいて、クラークスは、詩作の原理を、「遠さ」に導かれ「イメージ」を現実化してゆく造形行為として理解することになる。それを例証するために、『宇宙生成的エロース』では、一篇の詩が引用されている。クラークス自身の作によるその詩では、「遠さ」と「イメージ」の詩学が次のように語られている。「イメージだけが遠さの／秘密のまやかし、それは心情を／墮落させるおそれのあるものを魅力の仮象で包む。／遠さが引き離すものは、美しくなる、それがたとえ／腐敗や惨禍の場面でも。／遠さは生に織り込まれた謎——／[……] なぜなら遠さは、われらがけっして存在しないところにあるのだから。だが、ひそかな衝動が／遠さをわれらの近さと所有に変えようとする。」⁴⁵

この『宇宙生成的エロース』が刊行された翌年、ベンヤミンはクラークスに宛てた手紙のなかで、この書から「どれほどの喜びを、そして自らの思考の歩みについてのどれほどの確証を、感謝をもって受け取ったか」、という謝意を表している。⁴⁶ 既に述べたように、ベンヤミンは当時、この書をはじめとして、クラークスの著作に集中的に取り組んでいた。その研究ノートには、いくつかのカテゴリーと並んで、クラークスの思想の核となる「近さと遠さ」についての省察の記録も残されている。ただし、そこではまだ「イメージ」のことは問題にされていない。ベンヤミンのクラークスへの関心はその後も途切れることなく続いた。⁴⁷ その持続する関心のなか、ベン

⁴³ Ebd., S.126.

⁴⁴ Ebd., S.97.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ 1923年2月28日付けのクラークス宛の手紙。GB2, S.319.

⁴⁷ ヴァイゲルは、『一方通行路』の最後を飾る「プラネタリウムへ」などベンヤミンの数篇の作品にひそかに

ヤミンは1931年にこの「近と遠」というカテゴリーを、今度は「イメージ」という観点から、二つのテキストのなかで再び取り上げている。その一つが、1931年5月13日にサナリーで書かれた、風景についてのノートである。ベンヤミンはそれを1933年に新聞に掲載するにあたって、あらためて表題をつけた。既に上で目を通したそのテキストの、「遠さとイメージ (Die Ferne und die Bilder)」という表題は、何を意味しているのか。ベンヤミンはこのエッセーで、風景に臨み、近さに目を閉ざし、遠さにイメージを夢想する詩学について記述している。そこに、クラークスが『宇宙生成的エロース』で語った詩作の原理が、抄訳されたかたちで、あますところなく再現されていることを読み取るならば、ベンヤミンの選んだ「遠さとイメージ」という表題は、その要約の、最も端的な表現だと言えるだろう。

注目すべきことに、このエッセーが新聞に発表された前年には、クラークスの主著『心情の敵対者としての精神』の第三巻第一部が刊行されている。⁴⁸ 「イメージの現実性」という教説を、『宇宙生成的エロース』よりもさらに全面的に掘り下げたこの大部の書は、後に、アドルノとの議論のなかで、俎上に上がることになる。アドルノは1934年の手紙のなかで、『パサーージュ論』におけるベンヤミンの「イメージ」についての考え方が、クラークスのそれときわめて近いこと、しかしそこから彼自身の立場を峻別しなければならないということを指摘した。⁴⁹ この示唆を受けて、ベンヤミンは、近代に背を向け古代へと遡及するクラークスのイメージ論との、全面的な対決を目論むことになる。⁵⁰ しかし、アドルノの熱心な後押しと根回しにもかかわらず、その企画は結局、社会学研究所の意向で後回しになり、ついに果たされることはなかった。ベンヤミンの「イメージ」への関心が、クラークスの^{アルカイック}太古的なイメージ論に触発されていたことは、間違いない。だが、ベンヤミンは、ナチズムとの親和性も指摘される、そしてそれゆえに検証の遅れてきたこの思想家のイメージ論を、どのように受容し、批判したのか。その全容の解明は、課題として、ここでは触れない。

しかし、最後に、ベンヤミンがこのエッセーの冒頭で投げかけた、イメージへの愛には知への反発があるのではないか、という問いの意味を、クラークスの影響の一つとして解釈する可能性に触れておこう。クラークスの「イメージの現実性」の理論には、エクスターゼや幻視や夢想とい

クラークスの痕跡が認められることを指摘している。Vgl. Weigel, Sigrid: Johann Jacob Bachofen. In: Lindner, Burkhardt (Hg.): *Benjamin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Verlag J. B. Metzler. Stuttgart/Weimar 2006, S.539-542.

⁴⁸ Klages, Ludwig: *Der Geist als Widersacher der Seele. 3. Bd. 1. Teil. Die Lehre von der Wirklichkeit der Bilder*. Johann Ambrosius Barth. Leipzig 1932. 1929年にクラークスの主著の第一巻が出版されたときには、ベンヤミンはそれをショーレムに宣伝している。GB3, S.522.

⁴⁹ 1934年12月5日付けのアドルノからベンヤミン宛の手紙。GB5, S.17f.

⁵⁰ 1937年5月17日付けのアドルノ宛の手紙。GB5, S.531.

った体験にあまりにも接近してゆく傾向があり、それは^{ガイスト}精神あるいは^{ヌース}理知による概念的把握への根深い反発によって培われている。そこには、カールスが期待していたような、芸術を「学知の極み」と見る視点はない。⁵¹「イメージ世界への愛好は、知への陰鬱な反抗心によって育まれているのではないか」というベンヤミンの問いの意味は、このエッセーのなかだけでは明らかではない。この愛好の姿勢は、サナリーのノートの最後では「情感の黒魔術」とも表現されている。⁵² この問いに、近代の、理知による心情の抑圧を打ち破るため、太古的なイメージの世界へと傾倒していったクラークスの姿勢についての暗示を見るのは、過ぎた読みかもしれない。むしろ、ここでベンヤミンは、自らのイメージへの愛のうちにある、クラークスと重ねられるような知に背を向けた姿勢を、「陰鬱 (düster)」と呼んでいるというべきだろう。そうであるなら、このエッセーは、同時代を席卷していたクラークスのイメージ論の大胆な抄訳であるのみならず、それとの近さをベンヤミン自身がひそかに認めている一節ではないだろうか。

2. 写真集というアトラス——ブロスフェルトが拡大する観相学の可能性

1931年5月にサナリーで書かれ、後にエッセー「遠さとイメージ」として発表されたノートは、クラークスのイメージ論の受け売りに見える。しかし、ベンヤミンは決してこのロマン主義的な「イメージ世界」に閉じ籠ることはなかった。

ベンヤミンが同年の9月と10月に二回に分けて『文学世界』に発表した論文には、今度はいくつかの点でそれに真っ向から反駁するような記述が現れる。風景画ではなく、写真に焦点をあてたその論文のなかで、ベンヤミンは、「遠さ」への眼差しが同時代の人々から失われ、代わりに「対象をごく近くに、イメージ (Bild) で、いやむしろ模像 (Abbild) で所有したいという欲求」が蔓延していることに注目している。⁵³ クラークスなら、近代における心情の「墮落」、あるいは物象化を見たであろう、そこに、ベンヤミンは近代の新たな感性論を期待した。『写真小史』というこの論文によって、ベンヤミンは写真という、イメージの新たな生産手段に注目することになる。5月のノートを支配していた、クラークスの語るような遠さのエロース、ロマン主義的な風景画の美学は、その4ヶ月後に発表されたこの論文で、相対化されることになる。同時に、そこではイメージ分析の一つの方法が、示唆されることになった。「遠さとイメージ」から、近さとイメージへ——風景画から、カメラのレンズの捉える新しい「イメージの世界」へと向かう、この転回をベンヤミンに用意したのは、一冊の写真集との出会いであった。

⁵¹ 第7書簡より。Carus, S.121f.

⁵² GS6, S.428.

⁵³ GS2, S.378.

ベルリンの国立芸術大学の教授であったカール・ブロースフェルトは、1928年に一冊の写真集を刊行した。『芸術の原形』と題されたその本には、120枚の植物写真が収録されている。カボチャの蔓やトリカブトの新芽、ユキノシタの座葉などを、「修正を施すこともなく人工の効果を狙うこともなく」⁵⁴ 写したものであるが、そこに見られるのは、しかし、見慣れた植物の姿ではない。数倍ないし数十倍に拡大された、異様な姿だった。

ベンヤミンはこの本が出るといち早く反応し、その書評を、同年の11月に『文学世界』に発表している。⁵⁵ 「私たち鑑賞者は小人のように巨大植物のなかを遊歩する」と、ベンヤミンはその驚異の愉しみを解説する。彼にとってブロースフェルトの仕事は、「わたしたちの世界像をさらに見通しのつかないものに変えてしまうような、知覚の在庫目録の再点検」であった。⁵⁶ その再点検を可能にしたのは、ブロースフェルトの「拡大」という技術であった。技術がパイオニアとなり、そこから「新しいイメージの世界の間欠泉が、私たちがほとんど考えたこともない存在の細部で、シュッと音を立てて噴出する」ことを、ベンヤミンは興奮気味に報告している。⁵⁷

ただし、ベンヤミンがこの写真集を評価したのは、新しい「イメージ世界」の開かれというただそれだけの点だけではない。彼の書評はさらに一歩進んで、それが「もろもろの類比と形の、予期しなかった大規模な資源を開拓した」ことに注目した。⁵⁸ すなわち、この写真集においては、拡大された植物の蕾や葉の形と、芸術の形との間に、思いもかけなかったような類比が見出されるのである。それはたとえば、拡大された「ユキノシタの花」の形に「大聖堂の飾り窓」の形が、「トクサ」の形に「古代の柱の形」が見てとれるといった具合である。⁵⁹ 技術によって新たに可視化された自然の形態を、芸術が取り込むということはたしかにあった。ベンヤミンは、かつて顕微鏡が微小な植物細胞を「荒っぽく、乱暴に」拡大してみせた、その形の世界に、「クレーやカンディンスキーといった新しい画家たちがずっと以前から慣れ親しんできた」ことも指摘している。⁶⁰ だが今



図2「クサソテツ」



図3「司教杖」

⁵⁴ Nierendorf, Karl: Kunst und Natur. In: Bloßfeldt, Karl: *Urformen der Kunst. Photographischen Pflanzenbilder von Professor Karl Bloßfeldt*. Verlag Ernst Wasmuth A. G. Berlin (o. J. 1928), S.VIII.

⁵⁵ 『花についての新刊』。GS3, S.151-153.

⁵⁶ Ebd., S.151.

⁵⁷ Ebd., S.152.

⁵⁸ Ebd.

⁵⁹ Ebd., S.152f.

度は植物写真のなかに、不意に芸術の形が出現するという事態が起こっている。拡大レンズが写す植物の、つまり自然の形が、芸術の形と類比を見せる、という発想は、しかしベンヤミン独自のものではない。彼はそれを、この写真集に寄せられたカール・ニーレンドルフの序文「芸術と自然」から取り入れていた。ニーレンドルフはそのなかで、デルフィニュームの葉に「ロココ様式の舞い飛ぶような優美さ」を、8倍に拡大されたクサソテツ【図2】⁶¹のイメージに「金の打ち出し細工の施された司教杖」【図3】⁶²を見出し、「カメラの目をもって自然に肉薄してゆくこの芸術家のまえに、過去のあらゆる様式形態を含む一世界が展開する」と述べている。⁶³この見解は、1931年の9月に発表された『写真小史』のなかに、次のように組み込まれることになった。

根本的に、カメラには情緒豊かな風景や心情のこもった肖像よりも、ふつうは工学や医学が相手にする構造上の性質とか細胞組織といったもののほうが縁が深い。しかし写真は同時にこのような素材において、物質の観相学的な側面を、つまり諸々のイメージの世界を開示する。それらは微細なものなかに住んでいて、解釈はできるが隠れているので、白昼夢のなかに逃げ込むこともあった。しかしこの世界はいまやカメラによって拡大され、はっきりと表現されうるものとなった。ここから分かるのは、科学と魔術の区分は時代とともに変わってゆくことである。たとえばブローズフェルトは彼の驚嘆すべき植物写真において、トクサのなかに最古の柱の形式を、クサソテツのなかに司教杖を、十倍に拡大されたマロニエとカエデの新芽のなかにトーテムポールを、オニナベナのなかにゴシック様式の飾り格子を出現させた。(GS2, S.371f.)

ここでは主に二つのことが言われている。第一に、拡大レンズの視覚は、諸々の「イメージ世界」を開いて見せることができる、ただしそれは、もはや「情感豊かな風景」や「心情のこもった (seelenvoll) 肖像画」ではない。ここでは、クラークスのイメージ論が「心情」の活性のモデルにしていたものは、根本から除外されている。そして拡大レンズの眼差しは、遠くの風景ではなく、「微細なもの」へ注がれている。二つ目の要点は、その眼差しのなかで、諸々の「イメージ世界」と同時に、物質における「諸々の観相学的な側面 (die physiognomischen Aspekte)」

⁶⁰ Ebd., S.152.

⁶¹ Abbildung aus Bloßfeldt, S.46. *Struthiopteris germanica*. Deutscher Straußfarn. Junges eingerolltes Blatt in 8-facher Vergrößerung.

⁶² Bischofsstab. (11. Jh.; Hildesheim, Domschatz) Abbildung aus: *Brockhaus Enzyklopädie. Dritter Band*. F. A. Brockhaus. Mannheim 1987, S.367.

⁶³ Nierendorf, S.VIII.

もまた、開示されるということだ。それはたとえば、ニーレンドルフが理解していたような、芸術と自然という異なる領域を横断して、「形」の類推、比較を可能にする側面である。ベンヤミンはここから、ふつうは隠れたものとして、醒めた意識にのぼることのない観相学の可能性が、写真によって開かれることを期待した。「イメージ世界」を形式分析する術としてベンヤミンが持ち出した、「観相学」とは何か。

「おそらく君たちも聞いたことがあるだろうが、他人の顔や歩き方や手や頭骨で、その人の性格や職業や、それどころか運命まで見てとる人たちは、観相家 (Physiognomiker) と呼ばれている。」⁶⁴ ベンヤミンは1930年頃、ラジオでの子供向けの講演シリーズの一つで、観相学をそのように紹介している。18世紀にヨーハン・カスパー・ラーファーターによって復興された観相学は、当時のワイマール共和国時代の文化、学問において、様々に開花していた。ラーファーターが『観相学断章』で「ある人間の外見によってその内面を認識する術」と定義したものの見方は、この時代、ベンヤミンの周囲でも、拡大解釈されつつ浸透していた。【図4】⁶⁵ ミヒャエル・ガンパーは、その影響の広がりとしてカール・フーター、マックス・ピカートやクラゲスらの名を列挙したうえで、とくに1920



図4 ラーファーター「観相学演習」

年代にベンヤミン、フランツ・ヘッセル、ジークフリート・クラカウアーの緩やかな^{サークル}連帯のなかで生まれていた都市の観相学を挙げている。⁶⁶ 「他人の顔や歩き方や手や頭骨」という外面から「性格や職業や運命」といった内面を認識する、という上のベンヤミンの記述は、たしかにラーファーターの定義をなぞっている。しかし、「クサソテツ」という外面から「司教杖」という内面を読み取るとき、ベンヤミンは既に、人間の表情の学としての観相学を踏み超えている。このような大胆な読み替えは、どのようにして可能だったのか？

この疑問は、『写真小史』の先の引用に続く箇所で見られるだろう。そこでベンヤミンは写真の本領を「顔」の把握と考えている。「生活環境や風景にしても」「対象を、それらの顔貌 (Antlitz) のうちにある名づけようのない現象において把握すること」と述べられているように、⁶⁷ 彼は写真を、あらゆる対象の「顔」を捉える術として考えていた。そこから転じて、ベンヤミンは写真

⁶⁴ 『魔のベルリン』より。GS7, S.89.

⁶⁵ 図は、ラーファーター『観相学断章』第17章「観相学の才能試験のための観相学演習」より。Abbildung aus: Lavater, S.186f.

⁶⁶ Gamper, S.158.

⁶⁷ GS2, S.379

を、広義の観相学、つまり人間の表情に限らず、都市や植物といった様々なイメージの「顔」から名指しがたい言語を読む術の、素材として考えることになったのである。その結果、ベンヤミンは『写真小史』でアウグスト・ザンダーの写真集『時代の顔』を、もはや心情のこもった「肖像」ではなく、あらゆる階層、あらゆる職種の人々の相貌を、匿名のうちに撮影、蒐集した「観相学の壮大なギャラリー (die gewaltige physiognomische Galerie)」⁶⁸ と見なし、観相学の「演習用アトラス (Übungsatlas)」と呼ぶことになる。⁶⁹

1931年の短い期間に、ロマン主義的な風景画の世界から、ブロースフェルトの拡大写真へと、場面は素早く切り替わった。対象、それを見つめる態度、それを表象する媒体など、ほとんどあらゆる点でこの二つの眼差しは対照的であるが、しかし「イメージ世界への愛好」というただ一点においては、一致を見る。ベンヤミンはその「愛好」に、5月のときには「知」への陰鬱な反抗を見ていたが、興味深いことに、ブロースフェルトの仕事についても、同じようなことが、ただしアクセントがずらされて、言われている。『芸術の原形』は、ただ120枚の図版の圧倒的なイメージの力で満たされている。その他にはニーレンドルフの短い序文があるだけで、国立芸術大学の教授を務めていたブロースフェルトの解説はどこにもない。彼のその沈黙を、ベンヤミンは次のように理解している。

これらのイメージをここに発表した研究者の沈黙を、みなさんはしかし尊重されるだろう。おそらく彼の知識 (Wissen) は、それを持つ者を黙らせてしまうような種類のものなのだ。そして、ここでは知よりも能力のほうが重要だ。この植物写真集を仕上げた人は、人並み以上に出来る人物である。(GS3, S.151)

それを持つ者を沈黙させてしまうような知、とは、どのようなものだろう。ベンヤミンはかつて『知の五つの種類』という断章のなかで、真理は知としては存在しないこと、教えることのできる知は陳腐なものであることなど、知を五つの種類に分類していた。その五番目に、ベンヤミンは「洞察あるいは認識から生じる知」を挙げていた。それは「現代の知の領域と時間の領域に見られる何か」であり、「予感の間」に存在し、「最高度に謎めいている」ものであるという。⁷⁰

拡大レンズによって、植物についての新たな認識をもたらした仕事から、何らかの「知」がブ

⁶⁸ Ebd., S.380.

⁶⁹ Ebd., S.380f. なお、1930年頃のドイツの肖像写真に観相学的なものが見方が含まれていたことと、『写真小史』の記述の関連については次の論文を参照。Brückle, Wolfgang: Kein Portrait mehr? Physiognomik in der deutschen Bildnisphotographie um 1930. In: Schmölders/ Gilman, S.131-155.

⁷⁰ GS6, S.49. この断章は1921年頃に成立している。

ロースフェルトのもとに生まれているとすれば、それはこの、最高度に謎めいた知の種類だと言えるだろう。予感されるに過ぎず、教授可能な知からは区別されるその知は、簡単に言い表せるようなものではなく、沈黙を課す。むしろブロースフェルトにおいては、拡大の技術によって新たなイメージの認識へと向かうその「能力」のほうが「知」よりも重要だった。ベンヤミンはそのことを上で言っている。その点では、ブロースフェルトのイメージ世界への愛好もまた、たしかに「知」に暗い。ただし、そこに見られるのは「知への陰鬱な反抗心」とはまた違って、新たな認識に立ち会う者の、謎めいた知への困惑と言うべきだろう。ここではサナリーでの問いは、僅かではあるが明らかに、アクセントをずらされている。そして、その仄暗い知を探るための方法を、ベンヤミンは1931年の『写真小史』で「観相学」として示唆していた。知に背を向けて遠方のイメージに没頭する眼差しからいま一つ目覚めてきた、この観相学者の眼差しは、イメージのうちにとどどのように知を探っていたのか。それについては、また後の章で触れることにしよう。

ところで、ベンヤミンがアウグスト・ザンダーの写真集を、イメージの知を探るための演習用の「アトラス」と呼んだのは、その言葉の伝統に照らしてみれば、偶然ではない。「アトラス」とは、1585年にメルカトルが一冊の地図帳を出版して以来、地理的、天文学的な知識を集めて整理した本の形式を指す呼称であった。その後19世紀に入ると、「アトラス」という呼称は、体系化された知を表の形で示すものとして、天文学、解剖学、地理学、民族誌学など経験科学の全般に普及した。⁷¹ ベンジャミン・ブクローは、この「アトラス」という呼称が、20世紀に入り、特に1920年代には、蒐集された写真のイメージ群のなかで集合的記憶の亀裂と構造を識別しようとした美術史家アビ・ヴァールブルクの『ムネモシュネー・アトラス』のような独自の形式にも用いられ、いっそう比喩的な用法に修正されたことを指摘している。⁷² ベンヤミンがこうした同時代の「アトラス」分析の試みとどのように接近していたのかは、課題としてここでは触れない。だがすくなくとも、ベンヤミンにとって「アトラス」は、もはやかつてのように知識を一般に目に見える形で公表するための「体系化された知の図表」ではなかったということは、指摘しておいていいだろう。逆に、彼にとって写真の「アトラス」は、「最高度に謎めいた知」の^{アーカイブ}集積庫と言うべきものであり、観相学の「演習」のために解放された実験的な空間であった。

⁷¹ ベンジャミン・H.D. ブクロー「ゲルハルト・リヒターの〈アトラス〉」（木下哲夫／大坂直史 訳）：ゲルハルト・リヒター『アトラス』Wako Works of Art 2010年、65~94頁所収、68~69頁。

⁷² 前掲書、同頁。ブクローはここで、リヒターの写真のモンタージュ作品『アトラス』を論じるために、ドイツにおける「アトラス」の系譜を辿っている。ブクローによれば、大量の写真のある種のアーカイブの形で整理し、作品化しようとする芸術的戦略は、ハンナ・ヘッヒが1933年頃に制作した『メディア・スクラップ・ブック』のように、早くから存在していた。ブクローはさらに1920年代にヴァールブルクの『図像アトラス』とベンヤミンの『パサージュ論』が、大量の歴史的な情報を整理し、提示する、それらの「アトラス」の構造において比較可能だと考えている。同書、74~76頁。

3. カフカのイメージ世界の中心で——二重の非知の経験

1931年5月に南仏を旅し、ベルリンに戻って9月に『写真小史』を書き上げるまでのあいだ、ベンヤミンは7月にフランクフルトに立ち寄り、フランツ・カフカについてのラジオ講演を行っている。⁷³ その題目は、同年にマックス・ブロートとH・J・シェプスの編集で刊行されたカフカの遺稿集『万里の長城の建設に際して』だった。カフカについての彼の最初のまとまった論考となるこの講演で、ベンヤミンはカフカの文学を読む自らの方法を、「この詩人をそのイメージ世界の中心から解釈すること」と述べている。⁷⁴ それは、ベンヤミンがクラーゲスの詩学から写真のイメージ世界へと転回していった、ちょうど過渡期に現れるものであるだけに、注目に値する。この解釈の姿勢は、『写真小史』において示唆されることになる観相学的なイメージ分析と、どのように連続しているのか。あるいは、両者のあいだには、写真集を見ることと文学を読むことの違いによって、亀裂が走っているのか。こうした問いは後に措くとしても、この三つ目の例によって、ベンヤミンが1931年という年に、「イメージ世界」をいかに幅広く視野におさめていたかが窺える。ロマン主義的な風景画の世界、拡大された植物写真、カフカ文学のイメージ世界——まったく異なる視覚性が問題にされているにもかかわらず、それらの眼差しに共通するある偏向が、ひそかに言及されている。「知」との反目という、その視覚の偏差は、カフカのイメージ世界をどのように支配しているのか。

カフカの世界は、「掟」についての非知から生まれてきている、とベンヤミンは、この講演のなかで、長編小説『城』を素材にして主張する。測量士Kは、城山の村のなかで生活している。しかし、彼は自らの生を規定している「掟」については何も「知らない」。ベンヤミンはこの「掟を欠いた状態」を、「カフカの世界の中心」として、そして同時代の人々の生の状態の比喩として見ている。⁷⁵

Kが城山の村のなかで生活するのと同じように、今日の人間は自身の身体のなかで生きている。つまり今日の人間は、この肉体をより高次の更なる諸秩序と結びつけているもろもろの掟について何一つ知らない、余所者、追放されている者なのだ。(GB2, S.680)

ベンヤミンによれば、カフカのイメージ世界をすみずみまで支配しているのは、この掟につい

⁷³ GS2, S.676-683.

⁷⁴ Ebd., S.678.

⁷⁵ GS2, S. 680. なお、カフカの(非知)に関するベンヤミンの解釈については、次の論文を参照。Weigel, Sigrid: Jüdisches Denken in einer Welt ohne Gott. Benjamins Kafka-Lektüre als Kritik an christlichen und jüdischen Theologumena. In: Weigel, S.170-209.

ての非知である。ベンヤミンは後に 1938 年 6 月 12 日付けのゲルショム・ショーレムに宛てた手紙のなかで、カフカの作品を遠く離れた二つの経験からなる「楕円」と表現したが、⁷⁶ そこでも、それらの経験がともに非知によって特徴づけられている。一方の経験は、「現代の都市住民の経験」であり、その例としてベンヤミンは、測り知れない官僚機構のなかで生きている市民の経験とともに、同時代の物理学者の経験を挙げている。そこで引用されるのは、イギリスの天文物理学者エディングトンの著した『物理学の世界像』のなかの人物だ。その物理学者は、ドアの敷居をまたぐという行為が、気圧や、様々な力学上の難問をいかに多く含んでいるかに苦悶する。その物理学者はしかし、その問題を解く高次の物理法則を知らないため、愚かにも、「科学的に異論の余地なき入場と結びついている一切の難点が解決されるまで、待つ」ことになる。⁷⁷ この振る舞いに、ベンヤミンがカフカの記述の身振りを比較するとき、そこで重ね合わされているのは、おそらく、先に引用した「この肉体をより高次の更なる諸秩序と結びつけているもろもろの掟」、すなわち言語について「何も知らない」まま、城山で待ち続ける、Kの姿である。

カフカの作品を規定するもう一つの経験を、ベンヤミンは「神秘的な経験」、とりわけ「伝承についての経験」と呼んでいる。ショーレムは後にこの箇所を注釈して、この「伝承 (Tradition)」という語は、ユダヤ教の聖典『カバラ』の字義通りの訳語にあたり、ここで言われているのはユダヤ教の伝統についての経験である、と指摘している。⁷⁸ その経験を、ベンヤミンは同じ手紙のなかで次のように説明している。「カフカは伝承に耳を傾けた」が、「そこには学ぼうであろう教理 (Lehre) も、保持しようであろう知識 (Wissen) もなかった」。それは、「伝承が病んでいること」の表れにはかならない、と。もはや「教理」にも「知」にも触れることのできないこの「伝承」の病を、ベンヤミンはカフカについての数篇の論考を通じて、「忘却」というキーワードで名づけることになる。

この二重の、それぞれに遠く離れた、非知あるいは忘却の経験によって、ベンヤミンはカフカの世界を特徴づけた。そのため、彼はカフカの作品を、ユダヤ教の「知」や「教理」によって解説することはもはやできない。それらを知りえなかったということに、すなわちユダヤ教的な知に耳を傾けつつ、その知から閉め出されていたという屈折した状況に、ベンヤミンはカフカの作品の特性を見るのだから。ベンヤミンがカフカのイメージ世界が成立する場所を、そうした「知」の空位に見出すとき、サナリーで書き留められたあの問いは、ここでもやはり、アクセントをずらされながら、反響していると言える。イメージ世界への愛好は、知への陰鬱な反抗心によって

⁷⁶ GB6, S.110.

⁷⁷ Ebd., S.111.

⁷⁸ Ebd., S.115.

——むしろ、知の忘却によって、と言うべきだろう——育まれているのではないか。ベンヤミンは、もはや、カフカの作品を、体系化された宗教哲学的な知識に依存して解釈することはできない。代わりに、ベンヤミンは1931年のカフカ講演のなかで、それよりも「必ずやはるかに困難な」方法を示唆している。それが、「この詩人をそのイメージ世界の中心から解釈する」ということにほかならない。それは具体的にどのような解釈の方法だったのか、それを検証するまえに、ここまでの「イメージ世界」についてのベンヤミンの錯綜した記述を、彼の批評の方法論一般と照らし合わせつつ、整理しておこう。

4. イメージと知——背反から、批評による接合へ

1931年の短い期間に、ベンヤミンが集中的に三つの異質な「イメージ世界」に取り組んでいたことを、これまで追跡してきた。そのすべてにおいて、5月に投げかけられた問いは、その含意を微妙に変えながら、反響していた。風景を前にして遠さのイメージに惹かれる詩人の^{メーヌ}理知への反発、拡大の技術をもって新しいイメージを開示したブロースフェルトがその不可解な知には敢えて口を閉ざしたこと、そしてカフカ文学のイメージがユダヤ教の知の聞きとれない場所で作り上げられていたこと——「知」の彼岸に「イメージ世界への愛好」を位置づけているこれらの記述を前にすると、そこにベンヤミンの思考の一つの図式が仮定できるようにすら思える。「イメージ世界への愛好は、知への陰鬱な反抗心によって育まれているのではないか」という5月に書かれた一文は、疑問形であるためにテーゼとしては不完全だが、ベンヤミンのイメージの詩学の、予想される輪郭を、もっとも切り詰めたかたちでかたどっている。注意しなければならないのは、ここで言われている「イメージ世界への愛好」は、風景画家やブロースフェルトやカフカといった詩作する者が、新たな認識に寄せた愛であるということだ。だが、ベンヤミンが書評や論文のなかで、写真や文学の「イメージ世界」に寄せる愛好は、それとは別の、解釈者のものである。その解釈者の眼差しのなかでは、例えば写真集のイメージ世界は、そこに言明されていないが予感されている、何らかの謎めいた「知」の^{アーカイブ}集積庫として映っている。ブロースフェルトが自ら写したイメージの不可解な知に沈黙したのとは対照的に、ベンヤミンは写真集を観相学の「演習用アトラス」と見なすことで、イメージの知の解釈へと歩を進めていた。1931年の7月から9月にかけて、ベンヤミンはこの、最終的に観相学へと収束されてゆくような「イメージ世界」の解釈の方法を、手探りで模索していたと言える。その歩みは、しかし、ベンヤミンの芸術批評の方法一般とどのような連続性を、あるいは断絶を、描いているのだろうか。

1925年に脱稿した教授資格論文『ドイツ悲劇の根源』のなかで、ベンヤミンは芸術家を次のように定義している。「芸術家は、理念世界の小さなイメージを構想する。芸術家はまさにそれ

を比喩として構想するために、それぞれの現在において決定的なイメージを構想する。」⁷⁹ 芸術作品を理念世界の比喩と考えるベンヤミンは、その理念を叙述すること、すなわち「その世界のイメージを縮約された姿において描くこと」を、批評の課題として掲げている。⁸⁰ ベンヤミンはこの研究の執筆中、ヨーハン・クリスティアン・ラング宛の1923年12月9日付けの手紙のなかでは、批評をさらに「作品に知を移住させること」と定義していた。その記述は、芸術批評を定義するベンヤミンのいくつかの異文のなかでも、ひととき凝縮されたものである。

批評とは、この思考の連関においては（ここでは、批評は解釈と同義であり、また現在行われている芸術考察のすべての方法に対立するものですが）、ひとつの理念の叙述にほかなりません。[...] 私はこう定義します——批評とは作品を壊死させることをいう、と。つまり作品のうちなる意識を高める（これはロマン主義的です！）のではなく、作品のなかに知を移住させること。哲学は、アダムが自然を名づけたように、諸理念を名づけなければなりません、回帰した自然である作品を超克するために。（GB2, S.393）

批評とはその作品のなかに「知を移住させること」、その限りで「作品を壊死させることをいう」、という記述は、一見謎めいている。しかし、1931年5月にサナリーでベンヤミンが打ち出していた詩の定義を、この批評の定義を反転させたものとして読み返すならば、この記述は決して難解なものではない。ベンヤミンはそこで、詩人の天分を「自然を色褪せたイメージの枠に静止させること」、「自然を新たな呼びかけで呪縛すること」と定義し、そうした詩作の原理が「知への陰鬱な反抗心によって育まれているのではないか」と述べていた。作品の生み出される場所をそのように「知」の彼岸に位置づけるならば、「知を移住させること」は、たしかに「作品の壊死」であるだろう。『ドイツ悲劇の根源』が脱稿してから6年後の1931年の5月、ベンヤミンはこの「作品」と「知」との、乖離しつつ、批評家の手のなかで致命的なかたちで接触している危うい均衡を、「イメージ世界」と「知」の反目としてパラフレーズしていたのである。

これまで見てきた、1931年のベンヤミンの三つのテキストでは、そのため、混同されてはならない二つの対極的な眼差しが、「イメージの世界」に向けられている。一方は詩作する者の眼差しであり、他方はそれを解釈する者の眼差しである。それらが最も厳しい対照を見せるのは、「知」に対する姿勢においてである。そしてベンヤミンは後者の方法を、7月のカフカ講演のなかで示唆していた。それは具体的にどのような方法だったのか、以下の章で明らかにしてゆこう。

⁷⁹ GS1, S.212.

⁸⁰ Ebd., S.228.

5. カフカの形姿から中世のキャピタルへ——イメージ世界の観相学

カフカという「詩人をそのイメージ世界の中心から解釈する」ことの一例を、ベンヤミンは長編小説『訴訟』の第二章の場面を取り上げて、次のように説明している。

ヨーゼフ・Kに対する訴訟は、日常の真っ只中で、裏庭や待合室など、いつも違った、決して予期しえない場所で審理され、その場所へ被告人は、赴くというよりも、しばしば迷い込む。そういうわけで、ある日彼は屋根裏部屋にいる。高StackSizeには人びとが溢れており、彼らは押し合いへし合いしながら、審理の成り行きを見守っている。彼らは長時間の公判に対して準備ができています。しかし、この高StackSizeで長時間持ちこたえるのは楽ではない。天井が——カフカにおいては、天井はいつも低い——圧迫し、重くのしかかってくるのだ。それで彼らは、その天井に頭をつっぱるために、クッションを持ってきている。——ところでこれは、私たちが中世の実に多くの教会で円柱上部のキャピタルとして、つまりしかめ面に彫られた頂飾として知っているものの、精確なイメージなのである。(GS2, S.678)

ベンヤミンはここで、重くのしかかってくる天井に向けて頭をつっぱっている人々の姿のうちに、「中世の教会のキャピタル」、すなわち、柱の上部で天井の重みを支えている柱頭の部分の、しかめ面の装飾のイメージを見出す。【図 5】⁸¹ ベンヤミンが解釈の糸口とするのは、カフカと関係するであろう当時の大都市住民の姿でもなければ、ユダヤ教の聖典『カバラ』の知でもなく、カフカとは一見どこにも関連のない「中世の教会のキャピタル」である。ただし、この飛躍的な連想を断るために、すぐにこう付け足す。



図5 「中世の教会のキャピタル」

もちろん、カフカがそれを模写しようとした、などという話をしていないわけではない。

⁸¹ 司教座教会 Santa Maria la Major in Tudela (Navarra) の、12世紀の作とされる歩廊の柱頭。「ヨハネによる福音書」におけるカナの婚礼の場面。Abbildung aus: Souchal, François: *Das Hohe Mittelalter*. Holle Verlag, Baden-Baden 1968, S.230.

しかしながら、彼の作品を鏡のように反映するガラス板ととるなら、そのような疾うに過去のものとなってしまったキャピタルが、こうした描写の無意識的な対象として立ち現れてくることも、十分にありえよう。(Ebd.)

ベンヤミンはこの連想で、カフカの「描写の無意識的な対象」を探っていると言う。しかしそれは、この作家の幼年時代の個人的な記憶への遡行ではない。ベンヤミンはむしろ、文化的な記憶の深みへと手をのぼす。あたかも、カフカの描写が、中世から近代へとひそかに流れ込んでくる文化の記憶の底流と無意識のうちに触れあい、溶けあう、その閥を手探るように。ただし、ベンヤミンはこのラジオ講演ではこの興味深い思考実験をここで打ち切り、それ以上立ち入ってはいない。

ところで、イメージの「形」の類比をたどり、時間と文脈を横断するこうした連想は、これまでに見てきたある思考法と符合しないだろうか。すぐに気づかれるように、カフカのイメージ世界を解釈するこの試みは、その2ヶ月後に『写真小史』で行われていたものと、よく似ている。その連想を、彼が1928年に出版された『芸術の原形』にカール・ニーレンドルフが寄せた序文から学んでいたことは、既に述べたとおりである。ニーレンドルフが、自然の形から芸術の形を、例えば拡大された「クサソテツ」のイメージから「金の打ち出し細工の施された司教杖」を連想したように、ベンヤミンはここで、あるイメージの形のなかにもう一つの別の形を読み取っている。形が、「その覆いのなかで観察者にシグナルを送り」、⁸² そのシグナルを読み取ることを、ベンヤミンは『写真小史』のなかで、ラーファーターの定義をかなり拡張するかたちで、「観相学」と呼んでいた。ここで注目すべきは、こうした一見突飛なイメージの連想が、ベンヤミンにおいて、過去と現在が触れあい、文化史が思いがけない布置で再構成される瞬間になっていることである。

しかし、こうしたイメージ解釈を、ベンヤミンはカフカ講演では示唆するにとどまり、『写真小史』においても、その実践にまでは踏み込んでいない。その実践は、1930年から翌年の2月にかけて書き上げられた『カール・クラウス』論のなかに見られる。ベンヤミンはそこで、第一次大戦後に興った表現主義の表象世界を、ある身振りに着目して、後期古代の細密画『ウィーン創世記』と結びつけている。〈曲がった背中〉のイメージをめぐるその解釈のなかで、いよいよ、ベンヤミンの観相学の実体が明らかになる。ラーファーターが「ある人間の外見によってその内面を認識する術」として考えていた観相学は、そこで、ある身振りの形によってその内なる形を、そしてひいては内なる情念を認識する術へと修正されることになった。

⁸² 『芸術の原形』についてのベンヤミンの書評より。GS3, S.152.

6. 表現主義から『ウィーン創世記』の身振りの情念へ^{パトス}

『ウィーン創世記』は、現存する最古の旧約聖書の作例の一つであり、ヤコブの墮落から死までの創世記の物語が、48の場面で描かれた6世紀の細密画である。⁸³ 紫紅色の子牛皮紙の上にギリシャ語で銀文字が書かれ、その下に鮮やかな色彩の挿絵が添えられている。【図6】⁸⁴ ヴァイゲルによれば、ベンヤミンはこの作品を、フランツ・ヴィックホフがヴィルヘルム・フォン・ハーテルとともに編集したモノクロの図録から知っていた。⁸⁵ ベンヤミンは1934年から翌年にかけてまとめた、ヨーハン・ヤーコブ・バッハオーフェンについてのエッセーのなかで、このヴィックホフを、アロイス・リーグルとともに、「表現主義と名づけられる以前のもっとも大胆な表現主義に靈感を与えていた学者」と見なしていた。⁸⁶ 「フランツ・ヴィックホフは『ウィーン創世記』を刊行することによって、表現主義において一世を風靡することになる中世の最初の細密画家たちへの注目を促したのである。」⁸⁷



図6「ウィーン創世記」

このエッセーよりも以前に、『カール・クラウス』論のなかでベンヤミンは、『ウィーン創世記』と表現主義との連帯に注目していた。ただし彼がその連帯を認めるのは、史実から窺えるような直接の影響関係においてではない。その二つのイメージの、身振りの類似において、である。

『ウィーン創世記』では「その表現全体において、何かとても謎めいたもの」に出会う、とベンヤミンは言う。その謎を、彼は「身を傾けた身振り (Neigung)」に見つける。後期古代の細

⁸³ 『ウィーン創世記 (Wiener Genesis)』と呼ばれる作品は、二点現存している。一つは、バイエルン・オーストリア地方で12世紀から伝承されている創世記についての叙事詩『太古ドイツの創世記』(Cod. 2721)であり、もう一つは1664年以来オーストリア国立図書館で保存されている旧約聖書の写本である(Cod. Vindob. theol. grace. 31)。『ウィーン創世記』については以下の文献を参照。Ruh, Kurt (Hg.): *Die deutsche Literatur des Mittelalters Verfasserlexikon. Bd. 1.* Walter de Gruyter. Berlin/ New York 1978, S.279f.; *Brockhaus Enzyklopädie.* 24 Bd. F. A. Brockhaus. Mannheim 1994., S.174f.; カルル・クラウスベルク『ウィーン創世記』(加藤哲弘 訳) 三元社 2000年。ここで取り上げる、ヴィックホフらによって20世紀初頭に再評価を受けた作品は、オーストリア国立図書館に所蔵されているものである。

⁸⁴ Wickhof, Franz: *Römische Kunst (Die Wiener Genesis).* Meyer und Jessen. Berlin 1912, S.6f. Fig. 2.

⁸⁵ このあたりの議論については、以下の秀逸な論文に負うところが多い。Weigel, Sigrid: Die unbekanntenen Meisterwerke in Walter Benjamins Bildergalerie. Zur Bedeutung der Kunst für Benjamins Epistemologie. In: Weigel, S.293.

⁸⁶ GS2, S. 220.

⁸⁷ Ebd.

密画のこの身振りのうちに、ベンヤミンは「表現主義の表象世界」との符合を見出していく。

『ウィーン創世記』を例にとって、細密画の人物像を仔細に検討してみるなら、大きく見開かれた目や、その衣の図りがたい襞模様だけでなく、むしろ表現全体において、何かとても謎めいたものに出会う。まるで突然、癲癇の発作に襲われたかのように、細密画の人物たちは、いつも慌てふためいて駆け回りながら、互いに身を傾けあっている。「身を傾けること」は、他にもまして、深い人間的な情動の現れであるのだが、この情動が、これらの細密画の世界を、そして同じようにあの表現主義の詩人たちの宣言を、震撼させているのである。(GS2, S.351)

【図7】⁸⁸では、人物たちが、互いに身を寄せあい、傾けながら走っている様子が描かれている。この「身を傾ける」身振りに、ベンヤミンは「深い人間的な情動」の現れを見るが、しかしそれがいかなる「情念(Pathos)」を表しているのかはまだ不明瞭である。既に述べたように、『ウィーン創世記』はこうした挿絵と、聖書のテキストの双幅から成る、絵で読む聖書の物語、と言えるものだが、ベンヤミンはこのイメージを、聖書の記述との対応関係によって読み解くことはしない。それだけにいつそう、この身振りのイメージは、解釈の手がかりを持たないまま、孤立と謎を深めることになる。ベンヤミンの眼差しはそこからさらに、その孤立したイメージの細部へと向かう。つまり、そこに描かれた人物たちの「背中」へと。



図7「ウィーン創世記」

この同じ人物たちの姿が、その背中に注目する者にはまったく違って見える。礼拝する聖者たち、ゲッセマネのシーンの僕たち、キリストのイェルサレム入城を目の当たりにする人びとにおいて、この人物たちの背中が段をなして高まり、それぞれに、人間のう

⁸⁸ Abbildung aus: Zimmermann, Barbara: *Die Wiener Genesis im Rahmen der antiken Buchmalerei. Ikonographie, Darstellung, Illustrationsverfahren und Aussageintention.* Spätantike – Frühes Christentum – Byzanz. Kunst im ersten Jahrtausend. Reihe B. Studien und Perspektiven 13. Wiesbaden 2003, Abb. 9.

なじ、人間の肩からなるテラスを形づくっている […]。彼らの背中は、乱れ転がる岩塊のように、あるいは荒削りの階段のように、昇り降りができる——このことを無視して、彼らの情念 (Pathos) を言い表すことはできない。(Ebd.)

この人物たちの背中、屈められている。曲がった「背中」の連なりが作り上げる「岩塊」や「階段」のようなイメージを前にして、ベンヤミンは、「握り固められた (geballt)、段をなした (gestuft)、切り立った (geteilt) 構図で、舞台装置、文章、絵画を構成した」、同時代の表現主義への連想を促している。『ウィーン創世記』における屈められた背中のイメージから、表現主義の表象世界を見出した上で、ベンヤミンの解釈は、さらにそのイメージの内実となる「情念」へと迫る。ベンヤミンの見るところでは、この身を屈めた姿は、肩の上で繰り広げられる諸々の力によって彼らが押し潰されそうになっていることの表れであり、その力の一つは、表現主義の経験、すなわち第一次大戦後の経験を支配したものと同一である。その力が、その大戦後の経験の名を明らかにする、とベンヤミンは言う。その力、その経験の名とは、「罪 (Schuld)」である。

どのような様々な力が、彼らの肩の上で精神の戦いを戦ってきたにせよ——これらの力の一つによって、私たちが戦争の直後、打ちのめされた大衆の状態に関してなしえたあの経験の名を、私たちは名指すことができる。表現主義においては、一つの根源的な人間的衝動がほとんど完全に一つの流行の衝動に変わったのだが、その表現主義に最後に残されたものは、この戦争直後の経験であり、そして、人間の背中を前に自分のほうに屈めさせるあの名もなき力の、その名、すなわち罪であった。(Ebd.)

ベンヤミンはこうして、『ウィーン創世記』という細密画に描かれた「身を傾けた身振り」という謎めいた表現の観察から、その内面に秘められた情念の認識へと至る。曲がった背中、表現主義の表象世界との連想において、その内実を、「罪」という「名」で名指されることになる。

同様の解釈は、さらに1934年に書かれた『フランツ・カフカ』論のなかでも行われている。ベンヤミンはそこで、カフカの物語に頻繁に現れる、「頭を深々と垂れている男」の身振り、すなわち「せむし」に注目した。それらの曲がった背中のイメージの一例として、ベンヤミンは、1931年7月のカフカ講演のなかで注目していた、『訴訟』第二章の、低い天井を重く身に受けている「傍聴人」の姿を、再び挙げている。1931年では中世の教会の「キャピタル」との連想で止まっていたイメージの解釈が、1934年のカフカ論のなかで再び進みはじめる。曲がった背中の最も深い意味、カフカの物語においてそのように背中が歪み、煩わされていることの意味を、

ベンヤミンは短篇『流刑地にて』をもとに次のように読み解いている。その物語では、背中は、罪人が知らずにいた「罪」が刻み込まれる場所とされている。

「流刑地」では、権力者はある古めかしい機械仕掛けを使っていて、この機械は罪人の背中に飾り文字を彫り込み、刺し傷の数を増やし、装飾を積み重ねてゆく。そのあげく罪人の背中は透視力を得て、書かれたものを自分で解読できるようになるのだが、その文字から彼は、自分が知らずにいた罪の名を読み取らねばならないのだ。従って、煩わしい目にあうのは背中なのである。(GS2, S.432)

カフカの物語のなかに頻出する曲がった背中のイメージを、ベンヤミンは続く箇所で、「未知の罪」という「重荷を負っていること」として解釈する。ここには、先の『カール・クラウス』論でベンヤミンが行っていた解釈の筈を、聞き取ることができる。

こうした解釈の方法は、次のようにまとめられるだろう。ベンヤミンの観相学的な眼差しのなかでは、〈曲がった背中〉というイメージに、後期古代のミニアチュールや、表現主義の表象世界や、カフカのイメージ世界が、結集してくる。それはまた、現在と過去のイメージが、時間を超えて結集することでもある。そして、そうした照合のなかで、はじめて、そのイメージにおける「情念」、あるいは「名もなき力」は言い表されることになる。それはもはや、ニーレンドルフが「クサソテツ」から「司教杖」を連想したような、たんなる形の類推にとどまるものではない。あるイメージの形を観察し、その形に類似する別の形を連想し、最後に、イメージの内実——ラーファーターの言い方では「内面」——を名づけること。これが、ベンヤミンが1931年頃に模索していた、イメージ世界の観相学の試みだった。

7. イメージ世界の観相学から『パサージュ論』の歴史哲学へ

ここまで、『カール・クラウス』論から、1931年の「カフカ講演」と『写真小史』、そして1934年の『フランツ・カフカ』論へと迂回するなかで、イメージを解釈するベンヤミンの方法を素描してきた。彼はあたかもそこで「歪み」のイメージのアトラスを制作しているかに見える。そしてそのアトラスにおいて彼は、時間と文脈を自由に飛び越え、イメージをその身振りの形から読み取ってゆく。そこで扱われている問題の大きさを、軽々しく見過ごすことはできないだろう。問題となっているのは「情念」の知の再発見をめぐる20世紀の言説の一端であり、⁸⁹ そこには

⁸⁹ Vgl. Zumbusch, Cornelia: *Pathos. Zur Geschichte einer problematischen Kategorie*. Akademie Verlag, Berlin 2010.

創世記とカフカというユダヤ教的な図像が、ベンヤミンに特有のものとして関わっている。さらに、焦点があてられている身体表現の「歪み」は、サルペトリエール病院のシャルコーのヒステリー研究に代表されるように、19世紀末の臨床心理学が熱心に観察した対象であったことも、忘れてはならないだろう。情念の知、ユダヤ教、心理学——こうしたいくつかの問題圏が巻き込まれてゆく渦中に、ベンヤミンの観相学は位置している。ここではその思想史的な布置についてさらに紙数を書いて論じることはできない。しかし最後に、この独特な観相学が、その学が作り上げられていったまさにその期間に中断されていた、『パサージュ論』の方法論ときわめて精度の高い一致を見せることを指摘しておこう。そこから次のような仮定が立てられるだろう——ベンヤミンのイメージ世界の観相学は、彼の歴史哲学の方法論上の課題に答えるモデルとして構築されていたのではないか。『パサージュ論』の依然として謎めいている方法は、この視点からはじめて具体的に理解されるのではないだろうか。

『パサージュ論』の方法は、歴史を、イメージにおける現在と過去との照合のうちに読むことだった。イメージにおいて現在と過去が会合する瞬間は、ベンヤミンにとって、歴史が新たな星座的布置コンステラツィオンのなかで浮かび上がり、構成される瞬間にほかならない。あたかもその理論を実践するかのように、ベンヤミンがカフカのイメージ世界に「中世の教会のキャピタル」を、表現主義の表象世界に『ウィーン創世記』を、つまり現在と過去を重ね合わせていたことは、注目すべきことである。現在と過去が、ひとつのイメージにおいて結集し、歴史が読みうるものとなる、というその歴史観は、『パサージュ論』の「認識理論」についての章で次のように語られている。

過去がその光を現在に投げかけるのでも、また現在が過去にその光を投げかけるのでもない。そうではなくてイメージのなかでこそ、かつてあったものはこの今と閃光のごとく一瞬に出会い、ひとつの星座的布置を作り上げるのである。言い換えれば、イメージは静止状態の弁証法である。なぜなら、現在が過去に対して持つ関係は、純粹に時間的・連続的なものであるが、かつてあったものがこの今に対して持つ関係は弁証法的だからである。つまり、進行的なものではなく、イメージであり、飛躍的である。——弁証法的イメージだけが、真のアルカイック（つまり太古的ではない）イメージである。(GS5, S.577)

ベンヤミンの、〈曲がった背中〉についての観相学——そのアトラスの編纂——は、さらに続く。1934年の『フランツ・カフカ』論の最後では、カフカの物語に見られる〈曲がった背中〉は、アルニムとブレンターノが編集した『少年の魔法の角笛』（1808年）に収められた、有名な

ドイツの古い民謡「せむしのこびと」⁹⁰ のイメージと出会い、ドイツの民衆の記憶の基底に触れる。【図8】⁹¹

ベンヤミンによれば、この民謡の深みにおいて、カフカは『神話的な予感の知』も『実存的神学』も彼に与えることのない基盤と触れ合う⁹² ことになる。1931年に示唆されていた、カフカを「そのイメージ世界の中心から解釈する」試みは、中世の教会のキャピタルから始まり、文化史の襞に潜む過去の様々なイメージに迂回し、接触し、ここで遂に終結する。「せむしのこびと」というこの曲がった背中



図8 「せむしのこびと」

のイメージにおいて、かつてと今が、ドイツ民衆の記憶とカフカの文学が一瞬に出会い、ひとつの星座的^{コンステラツィオン} 布置を作り上げることによって。ベンヤミンは様々な「イメージ世界」に目を向けるなかで、独自の観相学を構築した。それはまた、『パサージュ論』の歴史哲学の理論の実践ではなかったか。あるいは、様々なイメージを〈観る〉経験を積んだその観相学者の眼差しのなかで、ようやく『パサージュ論』の骨格は、強度を得たのではないか。1931年頃の彼の仕事は、その実り多き準備期間ではなかったか。ベンヤミンは、この『フランツ・カフカ』論を書く少し前に、数年のブランクを経て——数年のイメージの世界への集中的な没頭の後に——再び『パサージュ論』に着手している。

結論

1931年のベンヤミン——その思考は、陶酔的なイメージのエロースにほとんど呑み込まれそうになりながら、その魔術の力の深淵を見据えつつ、浮上する。イメージの群れに飛び込み、それを掻き分け、浮上してゆくその方法とは、「観相学」であることが明らかになった。この学に当時のベンヤミンがかけていた賭け金の大きさは、次のような事実からも窺える。1931年の夏、ベンヤミンはオットー・ペヒトの監修で出版された『芸術学研究』の第一巻を、カール・リンファートから受け取っている。「素晴らしく的を射た、真に方法論的なまわり道」をとっていたリンファートの論文に刺激を受けたベンヤミンは、⁹³ その2年後、この論文集への書評を書くこと

⁹⁰ 作品番号 [KL54]。Vgl. Brentano, Clemens: *Sämtliche Werke und Briefe. Des Knaben Wunderhorn. Alte Deutsche Lieder. Teil 3*. Verlag W. Kohlhammer. Stuttgart 1977, S.290.

⁹¹ ベンヤミンはこの民謡をゲオルク・シェーラーの版から知っていた。図版はそのシェーラーの本のものである。Vgl. Schöttker, S.21. Abbildung aus: ebd.

⁹² GS2, S.432.

⁹³ GS3, S.653.

になる。「厳密なる学問」と題されたその書評では、実証主義的な芸術談義と形式分析という二大戦線に論争がしかけられており、そこでベンヤミンが強調したのが、作品における「意味の諸相 (Sinnschichten)」、「観相学的性格 (physiognomische[r] Charakter)」、そして「傾向の意味 (Richtungssinn)」という三点を押さえることだったということは、注目すべきことだろう。⁹⁴

しかし、彼の方法はなお「観相学」というラーファーター以降の伝統を負う名で呼ばれていいものなのだろうか。素直にうなずくことはできない。なぜなら、そこには、観相学という枠に押しとどめるにはあまりに多くの残りものがあるからだ。そしてその残りものは棄てられてはならず、むしろそれこそが丁寧に取り置かれなければならない。なぜなら、その残りものこそが、イメージを思考する際、ベンヤミンに特有のものだからだ。おそらく『パサージュ論』に源泉があり、そこから1931年頃の彼の仕事に流れ込み、密度を増して再び『パサージュ論』へと回帰してゆくであろう、その残りものを無視して、ベンヤミンのイメージへの問いの射程を考えることはできないだろう。イメージのなかの文化の「歴史」という、従来の観相学の縁からはこぼれ落ちてしまう、この残りもの——同時代のアビ・ヴァールブルクの仕事と比較されはじめているその独自の構想力——こそが、考えられなければならないだろう。

ベンヤミンが1931年頃に試みていたイメージ世界の観相学は、観相学以上のものである。それは半ば、すでに歴史哲学に変貌している。しかし完全に変成しきってはいない。この論文が確認したのは、ラーファーターの名に負う「観相学」でもヘーゲルの名に負う「歴史哲学」でもない、奇妙な中間形態にすぎないものとも言える。しかし、まさにこの生成変化のさなかを観察したことに意味があるのではないか。観相学から歴史哲学へと歪んでゆくその変貌のうちに、何かがよぎる。それこそが、未完に終わった『パサージュ論』に特有の、ある厳密なる学問の相貌ではないだろうか。

⁹⁴ Ebd., S.367.

Die Physiognomik der Bilderwelt um 1931

— Zum Bilddenken Walter Benjamins —

UWAGAWA Yu

„Der eigentümliche Bildcharakter von Benjamins Spekulation“, wie Theodor W. Adorno es in der Einleitung zur ersten, zweibändigen Ausgabe von Benjamins *Schriften* 1955 formuliert hat, fasziniert heute nicht nur die Wissenschaften, sondern auch die Künste. Indem Benjamin sowohl die Gegenstände der Kunstgeschichte (physisch greifbare Bilder wie Gemälde und Fotografien) als auch die der Psychologie (immaterielle Bilder wie Träume und Erinnerungen) in Betracht zog, dachte er umfassend über das Bild nach.

Warum legte er so großen Wert auf das Bild? Und warum interessiert man sich noch heute für den Bildbegriff? Die gewöhnliche Antwort auf diese Fragen lautet, dass uns im Wechsel der Künste und Medien das Wechselverhältnis zwischen der mentalen und der physischen Bildproduktion sowie ihren Trägermedien bewusst wird. Aber das scheint nicht genug. Benjamins Konzentration auf die Bilderwelten ist wohl in seinem Lebenswerk begründet, mit dem er sich seit 1927 beschäftigte.

In der *Passagenarbeit* stellte er immer wieder das Problem der Geschichtsschreibung zur Diskussion, wie „Geschichte in Bilder zerfällt, nicht in Geschichten“. Er schrieb in einem Brief vom 17. 5. 1937, dass dieses Problem „nach wie vor eine der entscheidenden philosophischen Aufgaben der *Passagen* umschreibt“. Es ist kein Zufall, dass Benjamin sich während der Unterbrechung der *Passagenarbeit* (zwischen 1929 und 1934) intensiv mit den „Bilderwelten“ auseinandersetzte. Was ihn zum Nachdenken über die Bilderwelt trieb, war wohl die selbstgestellte Aufgabe, eine Theorie der neuen Geschichtsphilosophie aufzustellen.

Unter diesem Gesichtspunkt untersucht der vorliegende Beitrag zunächst durch die Lektüre dreier 1931 entstandener Texte Benjamins seinen praktischen Umgang mit

verschiedenen Bilderwelten. Einerseits geht es darin unterschwellig um die Frage nach dem Spannungsverhältnis zwischen Bild und Wissen, andererseits entwickelt er eine Methode, das Wissen vom Bild zu deuten (Kap. 1-3). Die Kontinuität und die Veränderung seines physiognomischen Bilddenkens und seiner Theorie der Kunstkritik wird zusammengefasst (Kap. 4) und dann seine Physiognomik am Beispiel seiner Betrachtungen über die von der Antike bis die Moderne begegnenden Bilder des gekrümmten Rückens erläutert (Kap. 5-6). Am Ende präzisieren wir den Vergleich zwischen seiner Physiognomik der Bilderwelt und der eidetischen Geschichtsauffassung in der *Passagenarbeit* (Kap. 7).