

# 写真的断片の彼方

## クラカウアー「写真」読解

深澤 一輝

### 導入

1927年10月28日にフランクフルト新聞上で発表されたエッセイ「写真」<sup>1</sup>は、家族アルバムを可能にするような、家庭におけるこのイメージ・メディアの普及と、イラスト入り新聞や週刊ニュース映画のような、写真イメージを駆使したマスメディアの台頭とを背景に執筆された。これに対応するように題材とされるのは、エッセイには併載されることのない2枚の写真、すなわち1864年に撮影された若かりし頃の祖母の写真と、1927年9月に撮られ、イラスト入り新聞に掲載されたばかりという映画女優の写真である。ジークフリート・クラカウアーによるエッセイはこれらの写真を分析することで、ドイツ語圏において最も早い時期に、この視覚メディアの理論化に取り組み、またその使用や流通が社会にどのような影響を及ぼしているのか、あるいは及ぼしうるのかということについて論じている。「写真の洪水 (Flut der Photos)」(693)と呼ばれるように、大量の写真イメージが私的な利用からマスメディアに至るまで広く社会を席卷するようになった時代にあって、そのような類の社会の動向に敏感だった批評家クラカウアーは、このイメージ・メディアの理論的な分析に取り組みつつ、同時に、大衆社会におけるその政治的な可能性と危険性を考察している。

本稿はこの2つの点、すなわちクラカウアーによる写真の理論的な考察、並びに彼が見たヴァイマル共和国時代の社会における写真イメージの使用の実態に着目する。一方の理論化に関しては、それを「断片」という観点から整理することを試みる。具体的な対象に密着しながら思考し、論を展開する彼の筆致は、明確なテーマ設定とその論証という形をとった後年の体系的な記述とは似ても似つかない。アメリカへの亡命後に著された『映画の理論』(1960)は写真を映画の前身と見なし、その特性を秩序立てて論じているのだが、<sup>2</sup> 1927年のエッセイはメタフォリカルな表現を多用し、章立ても明確に論理的な構成を持つわけではない。たしかにどちらのテキストも、被写体の客観的な記録と再現とを写真イ

---

<sup>1</sup> Siegfried Kracauer: Die Photographie, in: Siegfried Kracauer Werke, Bd. 5.2, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Berlin (Suhrkamp) 2011, S. 682-698. 以下このテキストからの引用は括弧内に頁番号のみ記載。

<sup>2</sup> Siegfried Kracauer: Theory of Film. The Redemption of Physical Reality, Princeton, New Jersey (Princeton University Press) 1997, pp. 1-23.

メージの本質的な特性と見なしている。しかしヴァイマル共和国期のエッセイは、2枚の具体的な写真を抽象化することなく、このイメージ・メディアの特性を浮かび上がらせようとする。本稿の目的の一つは、それを断片という観点から理論化して考えることにあ  
る。第1章では、何らかの「全体」の否定形にならざるを得ない断片の概念を3つに腑分  
けし、整理する。すなわちそれぞれ「メディア」、「制作」、「受容」に条件づけられた断片  
性に着目することで、断片をめぐるこれまでの議論の精緻化を目指す。<sup>3</sup>

他方、これと並行して第2章では、批評家クラカウアーの見た、写真イメージの社会に  
おける使用について考察する。同時代に書かれた他のテキストを参照し、エッセイ中の十  
分とは言えない記述を補うことで、イラスト入り新聞や週刊ニュース映画の台頭に危機を  
見て取っていた彼の議論を再構成する。そうすることで「写真」論が、理論化と並行して、  
このイメージ・メディアの政治的な可能性を検討していたことを明らかにする。フランク  
フルト学派の周縁にあって、文化と政治・社会との関わりを洞察していたこのテキストは、  
今日であればカルチュラル・スタディーズの試みとも解されうるだろう。しかしクラカウ  
アー研究にとってそれ以上に重要なのは、写真イメージの用いられ方を分析することは、  
彼の歴史哲学と不可分だったということだ。文化産業による社会の神話化に危機感を募ら  
せながら、それでいて写真イメージが持ちうる歴史的な可能性に期待をかけていたとい  
うことを明らかにする。

これらの観点を踏まえ最終章では、断片という否定的な特性に特徴づけられる写真が映  
画へと接続されることで、ある種の「全体」を形成するということを論じる。そこでの断  
片とは、既存の全体の破損や喪失ばかりを意味するわけではない。クラカウアーにとって  
それはむしろ、ありうる全体へのポジティブな開けを意味する。なぜなら写真の断片的な  
性格はその明証性と表裏一体だからであり、このイメージ・メディアはその断片性ゆえに  
全体へと構成されうると見なせるからだ。社会のリアリティを現前させる写真イメージが  
作り出す全体には、政治的＝歴史哲学的な可能性が見出される。しかしそうして作られた  
形成物は単に啓発的で啓蒙的なものとは見なされず、異質な印象を与えるという。本稿は  
クラカウアーが映画に見出したこの政治的な可能性の解明を目的とする。<sup>4</sup>

---

<sup>3</sup> たとえばフリスビーの先駆的な研究は断片という観点から「写真」論に言及するが、その記述は  
大雑把な把握に終始している。Cf. David Frisby: *Fragments of Modernity. Theories of Modernity in the  
Work of Simmel, Kracauer and Benjamin*, Cambridge (Polity Press) 1985, pp. 153-158.

<sup>4</sup> 本稿は日本独文学会 2019 年春季研究発表会（於：学習院大学）でのシンポジウム「フラグメン  
トの諸相－文化的実践としての」で行った発表「写真的断片の彼方——「写真」論の理論的・文化  
史的読解」の原稿に加筆したものである。なお「写真」論は、クラカウアーの歴史叙述に関する思  
想をも宿していると読解できるのだが、この点については紙幅の都合上、稿を改めて論ずること  
とする。

## 1. 写真の断片性の位相

このエッセイは「光の文字 Photo-graphic」としての写真の存在論的な特性を念頭に置いて書かれている。<sup>5</sup> このことは後に見るような写真の自動性をめぐる記述からも明らかになるのだが、しかしその光学的な全面的記録という特性にもかかわらず、クラカウアーの記述の中で写真イメージはある意味において断片として特徴づけられることになる。彼はその特徴を記憶イメージや芸術作品と対比させながら浮かび上がらせるのだが、それは以下3つの位相として記述可能である。

第一に問題となるのは、写真のメディア技術的な断片性である。一見して分かるように、一枚の写真は現実世界——あるいは当時好んで用いられた語を使えば生 (Leben) ——のすべてを写し出せるわけではない。それは生活世界からほんの一部を切り出してくるに過ぎず、フレームの外側には決して写されることのなかった現実が広がっている。従ってこれを狭義には空間的な断片性と呼ぶこともできるが、同時に写真が露光の一瞬を写し出していることに注目するならば、そこに「時の欠片」という時間的な断片性を見て取ることもまた可能だ。このように写真フレームの存在に条件づけられたイメージの空間的・時間的な断片の性格を、ここでは「メディアに起因する断片性 (medienbedingte Fragmentarität)」<sup>6</sup> と呼ぶことができるだろう。

しかしこの断片的な写真はある種の全体と無縁ではない。たしかに写真は現実からの切り抜きに過ぎず、その意味では断片に他ならない。しかしフレームの枠内にあるものはすべてを記録して見せ、その意味ではトータルな存在であるとも言える。このようにカメラの前にある空間現象すべてを収録する全体性ゆえに、クラカウアーはこのメディアを「在庫目録 (Inventar)」(696) と呼んでみせる。カメラは自然 (ピュシス) を余すことなく捉え、光の文字としての写真はそれを「在庫」として記録する。従って写真はそれ自体において、自然の記録集としての「写真的アーカイヴ (das photographische Archiv)」(696) と呼ばれもする。フレームに枠づけられた写真はトータルな断片である。

さらにクラカウアーは記憶イメージを持ち出すことで、このイメージ・メディアの無差別的書き留めが持つ別種の断片性を浮かび上がらせている。

記憶イメージがこの写真による再現からすれば断片のように見えるとするならば——

---

<sup>5</sup> 光が自らを記録するという写真の自動性は、クラカウアー以前の写真史において既に十分認知されていた。その歴史については例えば次を参照。Jochen Hörisch: Eine Geschichte der Medien. Vom Urknall zum Internet, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2004, S. 231-259. この歴史の中で人間は、単にシャッターを切る存在にまで格下げされる。

<sup>6</sup> この用語はブラウンによる「文学的断片」に従う。Vgl. Michael Braun: »HÖRRESTE, SEHRESTE«. Das literarische Fragment bei Büchner, Kafka, Benn und Celan, Köln, Weimar, Wien (Böhlau Verlag) 2002, S. 16-29.

しかし断片のようというのは、なぜなら写真は意味 (Sinn) を含んでいないのに対し、それら記憶イメージは意味に関係づけられており、それに向かって方向づけられることで断片であることをやめるからなのだが——写真による再現は記憶イメージからすれば、部分的にはゴミから構成されたごた混ぜ (Gemenge) のように見える。(685)

写真に言わせれば記憶のイメージなど隙間だらけで、その情報はまさに断片的だ。しかしそこで想起された情景は、想起する当の本人にとっては関係のある何がしかのことを「意味 (meinen)」している。それが何を意味しているのかを彼／彼女本人が知っている必要はないが、その意味されたものを考慮することで、それらの情景は組織化され、保持されるのだという。「空間的 (あるいは時間的) な連続体」(685) を捉え、そのまま現出させるだけの写真とは違い、現在の想起者によって構成される記憶のイメージは可塑的なのだと言えよう。それは意識的であれ、無意識的であれ、意味を消失点として遠近法的に構成される。記憶イメージが「断片であることをやめる」のは、その都度の構成という行為によって意味が付与されつつ、情報の取捨選択が行われるからに他ならない。

また絵画のような芸術作品と比較するならば、そこでは対象の「意味 (Bedeutung)」がその「空間現象 (Raumerscheinung)」(687) となるのに対し、写真は対象の空間現象をその意味とする。芸術作品は認識を優先し、写真が見せるような自然な空間現象を止揚する。時が経とうと、それによって意味されたものは浮かび上がってくるのだという。<sup>7</sup> 要するに記憶イメージや芸術作品から見れば、意味の認識によって全面的には組織化されえない写真の方こそ「ゴミのごた混ぜ」であり、その諸要素は非有機的であり断片的なのである。アーカイヴとしての写真はそれらをただ「積み込んでいる (verstaen)」(687) に過ぎず、アライダ・アスマンの用語を借りれば、それは「蓄積的記憶 (Speichergedächtnis)」<sup>8</sup> と呼ぶものである。

このことはベンヤミンによる「視覚における無意識なもの」<sup>9</sup> という定式化と同様に、写真イメージには撮影者の意識や意図には必ずしも還元されない要素が残るということとしても説明できる。クラカウアーはこのような撮影者の手を離れたところで生成される写真イメージの自動性を念頭に、写真を「脱人格化された技術 (entpersönlichte Technik)」(687)

---

<sup>7</sup> 次の研究は、クラカウアーの師であるジンメルのレストラン論を背景に、写真と記憶イメージとの対照よりもむしろ写真と絵画との比較に力点を置きながら「写真の貧しさ」を説明している。Cf. Graeme Gilloch: Siegfried Kracauer. Our Companion in Misfortune, Cambridge (Polity Press) 2015, here p. 45.

<sup>8</sup> Aleida Assmann: Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses, München (C.H.Beck) 2018, S. 133ff. この記憶の形態は「機能的記憶 (Funktionsgedächtnis)」、すなわち意味付与によって構成されるような記憶形態に先立って存在する「無定形な塊」として、それと相補的な関係にある。後者の顕在化を支える可能態として、蓄積的記憶は過去の出来事を記録し、保存する。

<sup>9</sup> Walter Benjamin: Kleine Geschichte der Photographie, in: Gesammelte Schriften II-1, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1977, S. 368-385, hier S. 371.

への発展的な道程の中に位置づけている。<sup>10</sup> むろん赤外線感知センサーや熱モーションセンサーを搭載した自動撮影カメラすらもが登場した今日と比べるならば、クラカウアーが想定している写真技術においては、たとえばシャッターを切るなど人間にはその活動の余地がより多く残されている。その限りにおいて彼らは制作者とも呼びうるのだが、少なくとも「部分的には」無意味を含まざるを得ない写真イメージは全体の統一とは無縁だという意味で断片的である。逆説的だが記憶イメージから見れば、写真イメージは全てを記録するがゆえに断片なのだ。このような第二の断片性を「制作に起因する断片性 (produktionsbedingte Fragmentarität)」<sup>11</sup> と呼んでよいだろう。

写真を巡って、以上二つの断片性の位相を踏まえた上で繰り広げられるクラカウアーの議論の中で中心となるテーゼは、それが時間に縛り付けられているということだ。一瞬を切り取ることで固定した、時の欠片としての写真はその瞬間に縛り付けられてもいる。従ってそれは時間の経過とともに古びてしまう。撮影された一瞬においてはアクチュアルで自明だった事象も、受容する現在との間の隔たりが大きくなるにつれその自明性を失っていく。オリジナルの被写体が時間の経過の中で認識できなくなっていくことにより、写真はその「記号価値」(689) を減じていく。時間とともに増大するシニフィアンとシニフィエとの間の隔たりはついには写真の「仲介作用」(689) を停止させてしまう。

しかし過去の一瞬に縛り付けられている記号としての写真のイメージは、それでも現在に現れ出る。それは一瞬の露光によって被写体からその形だけを引き剥がし定着させ、現在の地平においてもなお受容されうる。ただしそこではもはや被写体が何者であるのかは認識できず、形だけとなった写真イメージはさながら「幽霊」(690)<sup>12</sup> のように現前する。

写真は何者でもない者 (Nichts) のまわりに断片を集める。祖母がカメラの前に立ったとき、彼女は一瞬のあいだ、カメラの前で展開された空間的連続体の中に居合わせてい

---

<sup>10</sup> 写真史の始まり以来、人の手によっては作られていないという写真イメージの自動性は繰り返し取りざたされてきた。クラカウアーやベンヤミンに限らず、タルボット、バザン、アルンハイム、バルトラがその言説に与している。Vgl. Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*, Hamburg (Junius Verlag) 2009, S. 60-69. また写真技術のこの脱人格性を前景に押し出すことで、「写真」論はアトリエで撮られた祖母の肖像写真とホテルの前で撮影された女優のスナップショットとの制作上の区別を背景に退かせている。

<sup>11</sup> Michael Braun: »HÖRRESTE, SEHRESTE«, S. 20f. 写真の場合、その「制作」には写真というメディアないし技術が不可避に介入してくるため、この断片性は先に見た「メディアに起因する断片性」と部分的に重なり合う。ここでは「制作者 (Produzent)」による有機的構成の在/不在を、また下で見る「受容 (Rezeption)」の次元との対比を明瞭にするためにこの分類を用いた。

<sup>12</sup> この比喩はどうやらマックス・シュティルナーに由来している。Vgl. Siegfried Kracauer: *Über das Wesen der Persönlichkeit. Eine Abhandlung* [1913/14], in: *Werke*, Bd. 9.1, hrsg. von Ingrid Belke, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2004, S. 7-120, hier S. 81. 何らかの内容や素材、あるいは生やその認識を表現するための形式 (Form) がそれらから自律し、その後もなおいわば自己目的として存続し続けることを表して「幽霊」というメタファーがこの遺稿の中で既に用いられている。

たのだった。しかし永遠化されたのは祖母ではなく、そのカメラの視点なのだ。古い写真を見る者は背筋の凍る思いがする。というのもそれらの写真が目に見える形で説明しているのはオリジナルの認識ではなく、一瞬の空間的な布置だからだ。人間がその写真から歩み出てくることはなく、むしろ彼から引き剥がしうるものの総計 (Summe) が出てくるのである。写真は彼を写し取ることで、彼を亡き者にする (vernichten)。彼がもしそれと一致するようなことがあれば、彼は存在などしていないのだろう。(691)

写真は原理的に撮影の瞬間から既に被写体の命 (Leben) を奪い、その外見だけを「一瞬の空間的な布置」として残存させる。現像されたイメージを見る者がその被写体と同じ時間を生きているのであれば、それは自明なものとして認識できる。あるいは時間が経ったとしても、そこに若いころの祖母を認め、身に着けている衣装も懐かしく感じられるだろう。ところが孫たちの目には祖母は映らない。それは生ある祖母ではなく、「細部へと瓦解した」(690) マネキンでしかない。他ならぬ祖母を写したはずの写真は、ただ彼女の外見だけを写して見せ、そこではこの形だけがいわば自己目的として生き残る。

この点に「幽霊」としての古い写真の滑稽さと恐ろしさの原因がある。家族アルバムから抜き取られてきた1枚の写真は、60年前、まだ若かったころの祖母を写しているが、そこに祖母の姿を認めぬ孫たちにとっては衣装の可笑しさばかりが目にとまる。モードがそうであるように、少し前に着られていた服は滑稽な印象を与えるからだ。しかしその一方でこの古い写真は身の毛のよだつ思いもさせる。この何者か分からない「衣装人形」(691) はそれでもかつては生きていたのであり、それどころかやはり祖母なのだ。自分もいつか「何者でもない者」になるのだろうという直観は、実存的な恐怖を呼び起こさずにはおかない。

写真イメージは時間の中でその意味を変える。一瞬の露光から時を経るにつれ、被写体は指示する／されるの自明な関係から切り離されていき、いつかは単なる光学的情報に解体される。このように受容の時間的地点が異なることによって生じる断片は「受容に起因する断片性 (rezeptionsbedingte Fragmentarität)」<sup>13</sup> と概念化できるだろう。孫たちにとって滑稽であり恐ろしくもあった祖母の写真は、さらに時間を経ることで現在との関係を完全に失うとき、単なる過去の一場面となり、歴史的となる。今は認識されている映画女優の写真さえもが、それと同じ運命をたどることになるのだろう。<sup>14</sup>

---

<sup>13</sup> Vgl. Michael Braun: »HÖRRESTE, SEHRESTE«, S. 25-29. クラカウアーは特別強調しはしないが、時間の隔たりのみならず空間的な隔たりもまた、被写体をコンテキストから切り離し、そこで持っていたはずの意味を不鮮明にする。より広く言うならば、写真イメージは文化的なコードから切り離されることで断片となる。

<sup>14</sup> 戦間期のクラカウアーが写真に関して残したテキストは決して多くないが、1932年のある展示会に関する批評の中でも、撮影時と受容時との間の距離が増大するに応じて、写真のイメージが先ずは滑稽なものになり、次いで歴史的 (historisch) になるという見解を維持している。Vgl. Siegfried

## 2. クラカウアーの歴史哲学とマスメディアによる神話化

イメージを宿した写真メディアはその物質的な限定性ゆえに空間的・時間的な欠片であるが、その一方で光の痕跡というインデックス性に特徴づけられ、フレームの内では全てを写しだす。しかしそれは記憶イメージと比較されるとき、無意味を含めた全てを写すがゆえに単なるデータの寄せ集めのようにも見える。またそれに向けられるまなざしは永遠に同一のものであるはずはなく、仲介作用を失った被写体のイメージは細部に瓦解する。芸術作品は超時間的に意味を伝えるのに対し、写真はただ過去の「在庫」を積んでいるに過ぎない。ところがこれらの否定的ともいえる特性は、必ずしも写真の価値を貶めるものとは理解されていない。むしろ意味の不在や喪失は、自然の記録集としての写真の地位を確かなものにする。写真イメージにおいてカメラを向けられたリアリティがそのままの姿で現前することは、その制作や受容において唯一絶対の意味が否定されることと表裏一体である。クラカウアーはこのことに対して一方では政治的な可能性を見出し、他方ではその危険性を指摘する。以下ではまずテキストの背景を成す彼の歴史哲学的な見解を素描することから始める。<sup>15</sup> 次いで彼が描く、写真に至るまでのイメージ史の背後にもこの歴史観が作用していることを確認した後に、彼が見たマスメディアの実態を再構成し、そこから読み出される写真イメージの効果について論究する。

クラカウアーは1927年6月に発表していたエッセイ「大衆の装飾」<sup>16</sup>において既に、マックス・ヴェーバーに倣い歴史の過程を脱魔術化のそれと見なしていた。人間において発現するはずの理性が、「自然の諸力 (Naturmächte)」<sup>17</sup>と絶えず闘争することで展開してきたとされる啓蒙主義的な歴史の過程は、経済的には資本主義によって特徴づけられる近代において危機に直面しているという。たしかにこのエポックは合理化という歴史のプロセスの先端に位置づけられるが、理性という審級からすればこの過程はむしろ停滞しているという。生ある具体的な人間の存在を無視するような、資本主義システムの抽象的で形式的な合理性は「濁った理性」<sup>18</sup>である。これが克服され、歴史の過程が真に進展するためには、この近代を支える下部構造が変更されなければならない。しかし経済システムと

---

Kracauer: An der Grenze des Gestern. Zur Berliner Film- und Photo-Schau, in: Werke, Bd. 6.3, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2004, S. 76-82.

<sup>15</sup> たとえば次の度々参照される研究は、「写真」論をいち早く彼の歴史哲学との関連で論じている。Vgl. Inka Mülder-Bach: Der Umschlag der Negativität. Zur Verschränkung von Phänomenologie, Geschichtsphilosophie und Filmästhetik in Siegfried Kracauers Metaphorik der “Oberfläche”, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, hrsg. von Richard Brinkmann und Walter Haug, Stuttgart (J. B. Metzler) 1987, S. 359-373.

<sup>16</sup> Siegfried Kracauer: Das Ornament der Masse, in: Werke, Band 5.2, S. 612-24.

<sup>17</sup> Ebd., S. 616.

<sup>18</sup> Ebd., S. 618.

それに基づく支配的な社会のリアリティは、それが（第二の）自然だからこそ主体の意識から容易に滑り落ちてしまう。<sup>19</sup> そこでクラカウアーはリアリティを映し出す写真に期待をかけるのだが、その議論に先立って、写真を含んだイメージの歴史がやはりこの歴史観を背景に読み出されていく。

彼はフリードリヒ・クロイツァーやバツハオーフェンの神話的象徴論にまで立ち戻り、さらにはマルクスを参照しながら写真に至るまでのイメージの歴史を素描する。ここでは意識によって与えられる意味と、イメージないし表現との間の関係が概観されていく。このイメージ史の端緒に位置する象徴＝シンボルとは「感性化され、身体化された理念そのもの」であり、「思考されたものがイメージの中に含まれている」（695）。それは人間の意識がまだ完全に自然に取り囲まれていた時代にまで遡るものだという。しかし歴史の展開の中でアレゴリーが登場するときには、「思考がイメージを保持し、利用する」（695）ようになる。クラカウアーがここに「意識がその自然に囚われた状態から脱することの徴候」（695）を見て取るとき、その背後には脱魔術化、あるいは「脱神話化（Entmythologisierung）」<sup>20</sup> の歴史観が作動している。つまり意識が「自然に囚われた状態」と決別していくとは、意識をも基礎づける自然が対象化されていくことであり、自然の全能を認め甘受するだけの神話的な思考が克服されていくことを意味している。この歴史の過程がさらに進むにつれ、意識によって意味されたものと、その表現であったはずのイメージとがますます分離した形でイメージの制作が行われるようになる。それを最も極端な形で可能にするのが写真なのだという。「自然はその都度の意識の状態と正確に一致して変容するものなので、意味を欠いた自然基礎（Naturfundament）が現代の写真とともに立ち現れてくる」。（695）<sup>21</sup>

たしかに意識は写真技術のおかげで「むき出しの＝単なる自然（bloße Natur）」（695）と直面できるようになった。ピュシスとしての自然のみならず、これまで見落とされてき

---

<sup>19</sup> クラカウアーの自然概念は、写真がむき出しにして見せるピュシスや人間の内側に存在するさまざまな欲求のみならず、主体を取り囲んで存在するがゆえに意識されにくく、そうして無批判的に受け入れられてしまいがちな第二の自然としての人間社会まで包括している。Cf. Miriam Bratu Hansen: *Cinema and Experience*. Siegfried Kracauer, Walter Benjamin and Theodor W. Adorno, Berkeley, Los Angeles, London (University of California Press) 2012, p. 35.

<sup>20</sup> Siegfried Kracauer: *Das Ornament der Masse*, S. 617. この語は合理化を意味する脱魔術化というヴェーバーの術語が、理性対自然という文脈に合わせて換言されたものであり、人間の精神構造に力点を置いた表現であると言える。

<sup>21</sup> とりわけ象徴とアレゴリーの歴史哲学に関連して、同時期のベンヤミンの神学的に彩られたそれが思い出されるだろう。Vgl. Walter Benjamin: *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, in: *Gesammelte Schriften I-1*, hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 1974, S. 203-430, hier S. 336ff. ここで立ち入った検討はできないが「写真」論との語彙上の近さ、クロイツァーからの同一箇所引用、時間というカテゴリーの強調など、クラカウアーが既にこの友人の著作に何らかの形で触れていた可能性は指摘できる。遅くとも 1928 年の単行本出版時にはこれを読み『一方通行路』と合わせて書評を残している。Vgl. Siegfried Kracauer: *Zu den Schriften Walter Benjamins*, in: *Werke*, Bd. 5.3, hrsg. von Inka Müller-Bach, Berlin (Suhrkamp) 2011, S. 35-41.



たような第二の自然としての社会のリアリティまでもが写真によって現前させられうる。ところがこの事態は「歴史のプロセスの一か八かの賭け (das Vabanque-Spiel) である」(697) という。資本主義エポックは合理化の過程に位置づけられるが、その実、理性という審級からすればむしろ神話的なものへの退行と特徴づけられる時代であるのと同様、写真イメージもまた両義的である。それによって「意識から滑り落ちてしまったリアリティの反照」(697) を目にし、それに続いて現実を変革する可能性が与えられたとはいえ、クラカウアーはその使用や流通の現状を手放しで称賛したりはしない。というのも大衆社会において、イラスト入り新聞や週刊ニュース映画が持つ反動的な影響力は無視できないからだ。彼はそれらが見せる写真イメージを「経済的な自然法則に従って統制される社会秩序」(696) の所有物と見なす。

クラカウアーはヴァイマル共和国の社会の現状を憂い、一か八かの歴史的な賭けの敗北を予感している。写真を駆使する「イラスト入り新聞の設立は、支配的な社会の手の中にあつて、認識に対する最も強力なストライキの手段のひとつである」(693) という。ここでの写真イメージの「並置」は「意識に明らかになる連関」(693) というものを体系的に排除し、写真の向こうでは実際何が問題なのかということに無関心であるという。「読者はイラスト入り新聞の中で世界を目にする (sehen) が、それを真に見ること (Wahrnehmung) をイラスト入り新聞は妨げている」。(693) この新興のマスメディアのなかで「写真に撮られた現在は完全に永遠化される」。(694) またこれに加えて映画産業によって作られる週刊ニュース映画も同様に、今日の人間社会の現実を真に認識させることはない。それどころかその効果は「社会生活の神話化 (Mythologisierung) と同義であり、我々の諸制度の廃止のし難さを信じさせ、その変更に向けられた意志を麻痺させる」。<sup>22</sup> それらがもたらす大量の写真的なイメージは既存の社会・経済秩序という自然への批判的なまなざしは持ち合わせおらず、「週の配給 (Wochenration)」(693) とさえ呼ばれている。それらを与えられた読者および観客大衆は、現実の認識が妨げられるばかりか、自然を超克困難なものとして甘受してしまう。だからこそクラカウアーの目には、劇映画を含む当時のさまざまなジャンルの平均的な映画が「愚かで、嘘つきで、卑劣であることも珍しくない」<sup>23</sup> と映っていた。それらは支配的な社会の関心に合わせてイデオロギーを供給するばかりで、写真技術の延長にあるにもかかわらず現実を真に見せてくれることはない。「内容のなさ (Substanzlosigkeit) が、固定化した製品全体の決定的な特徴である」。<sup>24</sup> しかし皮肉なことだが、新興のマスメディアによる神話化の作用は、他ならぬ写真イメージによって支えられていると言える。既存の社会秩序を甘んじて受け入れてしまうのは、それらメディアが他でもな

---

<sup>22</sup> Siegfried Kracauer: Die Filmwochenschau, in: Werke, Bd. 6.2, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2004, S. 553-556, hier S. 554.

<sup>23</sup> Siegfried Kracauer: Der heutige Film und sein Publikum, in: Werke, Bd. 6.2, S. 151-166, hier S. 151.

<sup>24</sup> Ebd., S. 162.

く写真を用いるからなのだ。

被写体とそのイメージとを直接的に、あるいは間接的に見比べることができれば、それらの間の類似性は疑い得ないだろう。それどころかそれこそが写真イメージの記号論的特性である。しかし直接知覚することも、思い浮かべることも能わぬ被写体が結局のところ誰なのか、何であったのかということ、写真の類似それ自体が証立てることはない。「類似の壁」(689)の背後にあるものの認識は、その類似によっては全く保証されていない。イラスト入り新聞を念頭に、クラカウアーは次のように述べる。

カメラのパースペクティブから撮られた空間的連続体は認識された対象の空間への現れを覆い、それとの類似が対象の<歴史>の輪郭をぬぐってぼやけさせる。かつてある時代がこれほどまでに自分自身の事情に通じていなかったことはない。(693)

イラスト入り新聞や週刊ニュース映画への批判という文脈から見たとき、ここで問われているのは批判的なジャーナリズムの精神のように読める。対象の真なる知覚(Wahrnehmung)、その意味認識としての<歴史><sup>25</sup>は、これらの大衆メディアによって曇らされてしまっている、と。しかしその一方でより根本的な問題は、むしろ写真それ自体の力にあるようにも思われる。被写体と似た写真の連続的な平面はそれを覆う被膜となり、その背後にあるものへの認識のまなざしを停止させてしまう。それは似ているだけであって、何らかの意味を媒介しているわけでもなければ、存在の内実を確証してくれるわけでもないからだ。

この類似性を支える光の痕跡としての写真の客観性は、そのイメージの自然性を強固にしてしまう。被写体のあるがままの姿を写し取り「自然」な外観を持った写真イメージは自然として受け入れられ、不合理な盲信を引き起こしうる。このことの基盤を成すのは、それが持つ「強力な信憑性」であるとも言えよう。つまり写真イメージは自動的に生成されるので、観者はその表象された対象の過去の時点での存在を信じないわけにはいかないのである。<sup>26</sup> アルバムから抜き取られてきた若かりし祖母の写真の前に、孫たちもついこう思ってしまう。「写真というものは似ているものなので、これもまた似ていたに違いない」。(682) 今まさに目にしている写真の姿そのままに、祖母はかつて存在していたのだと思ってしまうわけだ。しかし実際のところ、この写真は祖母を写してはいない。それは当時彼女によく似ていた友達の写真だったのだ。

---

<sup>25</sup> まさにこの言葉ゆえに、「写真」論は歴史叙述をめぐる思想とも読解可能なのであるが、先にも触れたように本稿ではこの問題には立ち入らない。

<sup>26</sup> 客観性ゆえ存在に「強力な信憑性」を与えてしまう写真の「不合理な力」は、後にバザンも「写真映像の存在論」の中で指摘している。アンドレ・バザン(野崎歆・大原宣久・谷本道昭訳):映画とは何か(岩波書店)2015、上巻9-24頁。特に16頁以下参照。

しかし古びて色あせた現像は思い出される面影とあまりに共通するところが少ないので、孫たちは驚きながらも、(引用者：両親からの) 圧力 (Zwang) に従い、断片的に言い伝えられてきた祖先の女と写真の中で出会う。まあいいでしょう、とにかくお祖母さんなのね。しかし実際には 1864 年当時の任意の若い女の子なのだ。(683)

当時の祖母の姿など知る由もない孫たちは、それが祖母を写しているのだという両親の言葉を信じざるを得ない。存在の確かさゆえ、それが偽の言説と結びつくとき、オリジナルはいわば仮構される。このことがまさにマスメディアにおいても起こっている。イラスト入り新聞の写真イメージは、読者が直接目にするのできない世界中のさまざまな出来事を媒介しており、その写真の意味付けは記事やキャプションに負っている。つまりそれが何を写しているのかはこれらの付随した言説を「信じ切ることによって (auf Treu und Glauben)」(692) 甘受されるのである。写真自体は被写体の形を伝えこそすれ、それが何であるのかを証立てることはない。写真という「雪の被い (Schneedecke)」(686) の下に埋もれていたような「歴史がみずから現れ出てくる (sich darstellen) ためには、写真が見せるむき出しの=単なる (bloß) 表層連関が破壊されなければならない」(687) という言葉が意味するのは、一つにはこのイメージ・メディアが呼び起こさずにはおかない信仰という受容形式への疑義であり、それが本当は何を写しているのかという批判的な検証と認識の要請であろう。マスメディアによる写真イメージの利用の背景には、写真それ自体の魔術的な力がある。だからこそ写真を用いるようになったことは歴史的な「賭け」なのである。写真は盲信という神話的な思考を呼び寄せやすい。そうだとすれば求められるのはいわば写真の脱魔術化であり、それが果たされる限りにおいて、写真のイメージはリアリティの真正な反照と見なしうる。そうしてリアリティを直視できるならば、この悲惨な経済システムを変え、脱魔術化の歴史過程を推し進めることができるはずだと考えられているのである。

### 3. 映画の政治的可能性とその美学

これまで見たように写真イメージの制作および受容に条件づけられた断片性は、光の文字としての写真が客観的なリアリティを再現することと不可分な関係にある。その危険性を認めながらも、クラカウアーが写真イメージに歴史的な可能性を見出したのは、それが社会のリアリティを現前させると考えたからだ。社会の現実を直視し認識することは、それを変える端緒となる。最終章において映画という写真的なメディアを登場させるときにもまた、彼はこの現実の認識という目標を見定めてはいる。しかしそこで映画に託された役割というのは、統一的な構成を持ったドキュメンタリー作品による現実の教示や啓蒙と

いうよりは、むしろ夢を連想させる非連続な連続体の提示である。映画とは、メディアに起因する「断片」としての写真が接合されて出来るある種の「全体」と見なしうるが、そうして形成され、スクリーンに投影されるイメージの連なりは、観客にとって「異質」(697)な印象を与えるという。ここではその印象がいかなる意味で「異質」なのかを問いながら、クラカウアーの見た映画の可能性と美学とを論じる。

エッセイの最終章は、これまでの議論を引き受けつつ、すべての写真から成る「総在庫目録 (Generalinventar)」あるいは「メインアーカイヴ (Hauptarchiv)」(696)の構想へと飛躍する。より正確に言うならば、このアーカイヴは写真の「総体 (Totalität)」(696)から理念的に立ち現れるものとして理解されている。従ってここには祖母や映画女優の写真はもちろんのこと、航空写真や建築写真までもが含まれている。さらに言えば、週刊ニュース映画の映像もまた、それが写真の「総計」(692)であるがゆえに、このアーカイヴの内に含まれると見なすことが可能だ。そしてこれらの写真イメージはすべてリアリティに関わっている。撮影用に生まれ、実生活とはかけ離れたセットの中で芸術的な意図をもって撮られるような写真ではなく、実際の社会生活や、場合によっては自然災害や戦争の場面から切り取られた写実的な写真、実際に起こったことの自然なままの記録としての写真の総体がこのメインアーカイヴを形成する。この世に存在するすべての写真を収めたアーカイヴなど実現しようもないのだが、クラカウアーはこの観念を幾分空間化させて論を展開している。

まずここでのメインアーカイヴが「メイン」たる理由に触れておこなうならば、それはたとえば祖母の写真を収めている家族アルバムのような、実際の写真アーカイヴが念頭に置かれているからだけではない。重要なのは、それ自体アーカイヴと見なしうる、自然の「在庫目録」(696)としての写真がここに収蔵されることであり、その意味でこのメインアーカイヴは「アーカイヴのアーカイヴ」として機能する。そしてさらに重要なのは、このようなメインアーカイヴは何らかの具体的な施設というよりは、元来は理念的に構想されたものであるがゆえに、すべてを記録する写真とアナログ的な関係にあると見なせることだ。それは古い祖母の写真も現在の映画女優の写真も等しく蒐集する。このような写真とアナロジーゆえに、このメインアーカイヴをアスマンの言う意味での「蓄積的記憶」と特徴づけることも可能だろう。<sup>27</sup>

またこのメインアーカイヴの理念には、写真にそれが存在しないように、明瞭で一貫した組織化の体系が存在しない。そこにはただすべてが蓄積しているだけだ。その意味でこれは「非アーカイヴ＝無政府主義的アーカイヴ (an-archive)」<sup>28</sup>とさえ呼びうるものである。つまりそこにはデリダがアーカイヴの語源に遡ることで見出したような、政治権力に

---

<sup>27</sup> Vgl. Anm. 8.

<sup>28</sup> Miriam Bratu Hansen: *Cinema and Experience*, p. 36. この造語によってハンセンは、メインアーカイヴの「無政府主義的 (anarchic)」な特性を表現している。イタリックは原文による。

よる法の措定と行使というような性格は想定されていない。<sup>29</sup> 選択と排除を伴って、その始まりから常に既に特定の政治的な力によって練り上げられたアーカイヴとは異なり、クラカウアーの考えるメインアーカイヴはあらゆる意味付けを欠いた記録と保存だけを担う。その意味でもまた、すべての写真の「無定形な塊」<sup>30</sup> としてのアーカイヴは「蓄積的記憶」と呼ぶにふさわしい。

しかしここに収められたリアリティの破片としての写真は、その内外において統制的な意味を欠いているからこそ、意味付与による「全体」への練り上げの可能性に開かれていると言える。クラカウアーの理解に従えば、たとえば絵画はそれ自体意味を含むものなので、鑑賞者による新たな意味付けは——不可能ではないにしても——問題にならない。しかし写真はそれ自体、原理的に無意味のイメージである。またアーカイヴにおけるそれらは「無定形な塊」として、それらを結び付けるコード化を欠いているので、意識による操作に対していわば無防備に差し出されている。曰く、

写真の使命とはこれまで検分されていない自然基礎を指し示すことである。歴史上初めて写真は自然の被い (Hülle) すべてを現出せしめ、初めて写真によって死者の世界が人間に依存しないかたちで現前する。(.....) あらゆる空間的布置は、人間的な近さから遠ざけるような普通ではない (ungewohnt) かたちに重ね合わせられながらメインアーカイヴへ併合=吸収 (einverleiben) される。(696)

ここでメインアーカイヴへの「併合=吸収」が意味するのは単なる「記録 (registrieren)」だけではなく、むしろそこでの「加工=消化 (verarbeiten)」だと見なすことができる。<sup>31</sup> というのもこのアーカイヴにおいて、「その要素にまで解体された自然在庫 (Naturbestand) の諸イメージは、自由に使えるよう (zur freien Verfügung) 意識にゆだねられている」(697) からだ。断片の集積に意識が介入することによって、メインアーカイヴはいわばイメージの消化器官としても機能する。

ここに収蔵されたさまざまな写真イメージは「普通ではないかたちに重ね合わせ」られる。そうして加工されたイメージの組み合わせは、大衆メディアによって流布された、ありふれたイメージへのアンチテーゼとなる。既存の体制を維持するだけで、現実を真に知

---

<sup>29</sup> ジャック・デリダ (福本修訳) : アーカイヴの病——フロイトの印象 (法政大学出版局) 2010 参照。またアーカイヴに関するその他の広範な議論に関しては、合わせて次も参照。Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 343-358.

<sup>30</sup> Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 135.

<sup>31</sup> Vgl. Siegfried Kracauer: Über das Wesen der Persönlichkeit, S. 51. この論文では「記憶 (Gedächtnis)」という「過ぎ去ったものを自由に使う (verfügen) ことができる」という現在の意識の能力を説明するために、過去の消え失せたものの「記録」と、あるいは「加工」をも含めた「併合=吸収 (Einverleibung)」の概念が用いられている。

覚させることはないマスメディアによる「普通」の表象は、ヴァイマル共和国期の社会のリアルを無害化して提示する。それらは「我々の世界の統制されていない混乱」を隠蔽し、もはやありもしない「統一」へとでっちあげることによって「反動的」に振舞っている。<sup>32</sup> このような支配的な現状を乗り越える可能性を、クラカウアーは映画に見出す。それは一般に流通した表象を破壊し、「普通ではない」イメージを現前させる装置として、観客大衆に異化やショックをもたらすだろう。なぜなら「解放された意識」は諸イメージを接合することによって「自然の諸要素の間のあらゆるいつもどおり (gewohnt) の関係を廃棄」し、社会の隠蔽された「無秩序」(697) を明かし、意識化させるからだ。彼／彼女によって作り出された形成物は、新興のマスメディアが流布する見慣れた社会のイメージに異議を申し立て、これを「非正当化 (Delegitimierung)」<sup>33</sup> する。それは既存の秩序を強化・再生産するマスメディアとは反対に、「あらゆる所与の形態が暫定的であるということ」(697) を証立てる。従って「写真」論が要求する映画は、既存の自然世界の変更可能性を予示することで、反動的なマスメディアに対抗するカウンターメディアと特徴づけることができるだろう。クラカウアーはこのような転覆的な効果を映画の可能性の一つと見なしたわけだが、それは今日の視点から見れば、ますますスペクタクル化する社会に対し、まさにそれを推し進めていた映画というイメージ・メディアによって抗することを意味していたのだと言えるだろう。

このような政治的な効果を当て込んだ吸収＝消化の作業は、あらゆる「イメージ素材 (Bildmaterial)」のカオスの中から取捨選択によって「小さな全体 (ein kleines Ganzes)」<sup>34</sup> を作り上げるという、映画の基本的な制作方法と同形である。ジャンルの種別を問わず、ふつう監督は撮影されたさまざまなマテリアルを編集し、一本の連続体に結び合わせることで映画を作り出す。クラカウアーと同様の政治的意図を持った同時代の実践に目を向けるならば、1928年に創設された「映画芸術のための国民連盟 (Volksverband für Filmkunst)」という左派系の非商業組織が、当局によって認可され、アーカイヴに保存されていた週刊ニュース映画の映像を編集することで、無害に見えたその素材から挑発的な作品を作り上げることに成功した。<sup>35</sup> しかしまさにこの統治権力の存在を考えれば、クラカウアーの意

---

<sup>32</sup> Siegfried Kracauer: Kult der Zerstreung, in: Werke, Bd. 6.1, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2004, S. 208-213, hier S. 212.

<sup>33</sup> Aleida Assmann: Erinnerungsräume, S. 138.

<sup>34</sup> Siegfried Kracauer: Kaliko-Welt. Die Ufa-Stadt zu Neubabelsberg, in: Werke, Bd. 6.1, hrsg. von Inka Mülder-Bach, Frankfurt am Main (Suhrkamp) 2004, S. 191-197, hier 196f.

<sup>35</sup> ハイน์リヒ・マンやパープストによって創設されたこの組織は、当時分裂していた左派を取りまとめつつ、革新的な映画を作ることを目的としていた。その活動についてクラカウアーは当時から繰り返し評価している。Vgl. Siegfried Kracauer: Volksverband für Filmkunst, in: Werke Bd. 6.2, S. 71-73; Die Filmwochenschau, in: Werke Bd. 6.2, S. 553-556; From Caligari to Hitler. A Psychological History of the German Film, Princeton, New Jersey (Princeton University Press) 2004, pp. 192-93. 既存のイメージを編集することで新たに作られる作品は、今日では編集映画 (Kompilationsfilm) として知られている。

図っていた映画が、露骨に反体制的な左派イデオロギーの映像化であったとは考えにくい。むしろ彼の念頭に置かれていた映画（Lichtspiel）とは「日中の生活の諸断片が混乱して存在している夢」（697）を思い起こさせるようなものであり、ここでわざわざ「夢」が持ち出された背景には、精神分析が想定した心的システムと同様、（当局による）検閲の存在があったはずだ。クラカウアーの要求した映画とは、この検閲をかいくぐった現実の断片が、夢においてそうであるように、散発的に顕在化したものと理解できる。そのような夢としての映画が内容や形式において統一の取れた「作品」である必要はない。彼はその制作をむしろ「遊戯（Spiel）」（697）にすら準える。そうして出来たものにとって重要なのは、古典映画を特徴づけるような閉鎖的な物語の構造ではなく、むしろ写真技術が可能にするリアリティの現在である。スクリーンに映し出される社会のリアリティの諸断片は、物語の枠組みに回収されることなく、観客にふとした気づきを与えるだろう。なぜなら彼らはその日常を実際に生きているからだ。新興のマスメディアが隠蔽し、意識化させることのない社会の混乱も、彼らは大なり小なり目にはしているはずだ。その光景がスクリーンに映し出されることによって、それはいわば不気味なイメージとして観客を見舞う。「ベルリンの街頭においては一瞬の間、これらすべてがある日突然真っ二つになるのだ」という認識に見舞われることは珍しいことではない。観客が詰めかける娯楽もまたそのように作用しなければならない<sup>36</sup>。彼らの中にある、ときには暴力的な日常生活の光景が、かくしてスクリーン上に投影されたリアリティとリンクする。批評家クラカウアーが求めた映画とは、そうして認識が結実する場なのだ。かくして意識化される現実、マスメディアによる反動的で、社会の安寧を捏造する「普通」の表象とは似ても似つかない。写真的リアリティに触発されることによって、観客大衆は今や超克すべき社会の混乱や悲惨さを意識することができる。クラカウアーの歴史哲学的な見立てのもとでは、それは非人間的な資本主義制度の認識と廃絶に帰結するはずであり、そうして脱魔術化の歴史過程もまた前へと進められることになるのである。

---

<sup>36</sup> Siegfried Kracauer: *Kult der Zerstreung*, S. 211. このエッセイが執筆された1926年は、共和国中期（1924 - 29）のいわゆる相対的安定期にあたるが、社会のさまざまな混乱が完全に鳴りを潜めていたわけではなく、むしろ特に「街頭」を舞台としたナチズムと共産党による「政治的暴力」の応酬は、この時期の政治文化を刻印していた。原田昌博：政治的暴力の共和国（名古屋大学出版会）2021参照。

# Jenseits der fotografischen Fragmentarität

## Zu Siegfried Kracauers Essay *Die Photographie*

Kazuki FUKAZAWA

Die vorliegende Abhandlung analysiert einen der berühmtesten Essays des früheren Siegfried Kracauer, *Die Photographie* (1927), in dem er sich mit dem schon damals weit verbreiteten optischen Bildmedium beschäftigt. Mein Beitrag erläutert zuerst Kracauers theoretische Auseinandersetzung mit der Fotografie, indem die komplexe Beschreibung von deren Eigenschaften sowohl im Hinblick auf ihre ontologische Indexikalität als auch auf ihre Fragmentarität betrachtet wird. Dabei wird vor allem versucht, die in der Forschung eher vernachlässigte Erklärung der fragmentarischen Natur des Bildes zu präzisieren (s. 1. Kap). Im Weiteren geht es um die Kritik des Autors an den neueren Massenmedien wie Illustrierte Zeitung und Film-Wochenschau, die die realistische Fähigkeit des fotografischen Mediums gleichsam veruntreuten. Seine kritische Argumentation gegen sie lässt sich im Rahmen seiner geschichtsphilosophischen Weltanschauung verorten, die den Prozess der Geschichte als „Entmythologisierung“ ansieht (s. 2. Kap). Schließlich versuche ich die Filmästhetik des Autors zu erläutern, die er auch im Hinblick auf die damalige Filmzensur konzipiert haben muss. Der Essay entwirft einen Film, der im Gegensatz zu den gewöhnlichen und reaktionären Filmprodukten „fremd“ wirkt und das Massenpublikum deswegen schockiert. Dem Film kommt eine politisch subversive Möglichkeit zu, indem er den Zuschauern die Realität der Weimarer Gesellschaft nahebringt (s. 3. Kap).

Das erste Kapitel zielt darauf ab, die fragmentarischen Besonderheiten des fotografischen Bildes nicht zuletzt im Vergleich zum Gedächtnisbild darzulegen. Dabei lassen sich drei eng miteinander verbundene Ebenen der Fragmentarität herausarbeiten: medien-, produktions- und rezeptionsbedingte Fragmentarität. Das erste Charakteristikum besteht in einer räumlichen und zeitlichen Begrenztheit des Bildes, wie sie sich aus dessen Rahmen und momenthafter Belichtung ergibt. Die Fotografie ist dabei gewissermaßen als ein totales Fragment zu bezeichnen, weil sie im abgegrenzten Rahmen alles, was das Objektiv aufnimmt, als ein räumliches Kontinuum darstellt. Darüber hinaus geht es zweitens um die produktionsbedingte Fragmentarität, die im Vergleich mit dem Gedächtnisbild zutage tritt. Während die erinnerten Szenen, die zwar im Vergleich mit dem Foto fragmentarisch wirken, jedoch etwas „meinen“ und im Hinblick auf diese Bedeutung organisiert werden können, verzichtet das fotografische Bild auf eine solche semantische Einheit, indem es alles automatisch registriert. Vom sinngebenden Hersteller prinzipiell unabhängig nimmt die Foto-grafie als Licht-schrift alle räumlichen Konfigurationen auf, auch soweit sie Un-sinn enthalten. Vom plastischen Gedächtnisbild her gesehen



ist das Foto paradoxerweise deshalb Fragment, weil es jedes Gegebene restlos verzeichnet. Eine entscheidende Rolle im Essay spielt schließlich der Zeichenwert der Fotografie, der von Jahr zu Jahr abnimmt. Im Laufe der Zeit verliert die Fotografie, die fest mit dem Auslösungsmoment verbunden ist, ihre eigentliche und selbstverständliche Bedeutung. Zum späteren Zeitpunkt kann der Signifikant abgetrennt vom ursprünglich gemeinten Signifikat rezipiert und abweichend gedeutet werden. Das fotografische Bild, das zunächst in der Regel klar und deutlich verstanden worden ist, löst sich in seine bloßen optischen Informationen auf. Ähnlich wie die Mode wird der aufgenommene Gegenstand im Laufe der Zeit erst komisch, dann historisch. Dabei geht es gleichsam um das Nachleben der Fotografie.

Im zweiten Kapitel wird versucht, den Essay im geschichtlichen Kontext aufzufassen, indem die Zweideutigkeit der Fotografie dargelegt wird. Einerseits legt Kracauer auf jene objektive und realitätsgetreue Darstellung der Fotografie, die von deren produktions- und rezeptionsbedingten Fragmentarität nicht zu trennen ist, großen Wert, weil sie die bisher unbewusste (zweite) Natur, vor allem die Unordnung der Weimarer Gesellschaft, sichtbar machen kann. Andererseits war sich der Autor aber auch über den negativen Effekt des Bildes im Klaren – nicht zuletzt angesichts des Aufkommens neuerer Massenmedien. Das optische Bild, das die reale Existenz des vor der Kamera Gewesenen sicherstellt, kann in der Verbindung mit einem falschen Diskurs die Wahrheit verfälschen. Auch wenn seine Ähnlichkeit mit dem Dargestellten unzweifelhaft ist, beweist das Bild an sich nicht, was bzw. wer mit ihm wirklich dargestellt ist. Das Paradebeispiel dafür bietet das alte Foto einer jungen Frau, die den Enkelkindern als ihre Großmutter vorgestellt wird, in Wirklichkeit aber eine andere Person ist. Die Enkel, die die junge Ahnfrau nicht kennen, glauben naiv den Eltern, die behaupten, dass das Foto die junge Großmutter wiedergebe. Im Hinblick auf solche Fragwürdigkeit der Fotografie kritisiert der Autor das mythische bzw. blindgläubige Denken, weil die Massenmedien mithilfe der Bilder das Gesellschaftsleben mythologisieren und die Unveränderlichkeit solcher Natur glauben machen wollen.

Trotz der Negativität der Fotografie – der Autor bezeichnet ihren Siegeszug auch als „das Vabanque-Spiel der Geschichte“ – wettet er auf ihre positive Möglichkeit, die Realität des Lebens treu abzubilden und darzustellen. Eine bedeutende Rolle spielt dabei der Film, der als „ein kleines Ganzes“ gilt, da er in der Zusammensetzung der einzelnen Stücke besteht. Das Ganze, das jenseits der fotografischen Fragmente seine Gestalt nimmt, sollte aber nicht einfach die linke Ideologie verfilmen und das Massenpublikum zur Revolution aufhetzen, sondern wie ein „Traum“ aussehen, in dem sich die Fragmente des „Tageslebens“ zerstreut manifestieren. Die Filmästhetik des Autors, mit der sich das dritte Kapitel auseinandersetzt, lässt sich im Hinblick auf die damalige Filmzensur auffassen, die analog zum psychischen System die in der herrschenden Gesellschaftsordnung unerwünschten Bilder verdrängte. Im Gegensatz zu den „gewöhnlichen“ Medienprodukten, die die bestehende Gesellschaft

verharmlosen und deren wirklichen Unruhe verheimlichen, delegitimiert das Filmkonzept Kracauers die verbreiteten Vorstellungen der Gesellschaft, indem es die „natürlichen“ Bilder verfremdet. Die Fragmente des „Tageslebens“ auf der Leinwand, die sich in den Film schmuggeln, ermöglichen dem Publikum die wahre Erkenntnis der gesellschaftlichen Unordnung, weil es diese schon in seinem eigenen Leben ansatzweise erfährt. Nicht etwa als ein dogmatischer Lehrfilm, der den Zuschauer aufklären soll, sondern als ein zu deutender Traum sollte das „Licht-spiel“ den Geschichtsprozess vorantreiben, indem es das Massenpublikum zur Erkenntnis anregt.