

カメラにおける魔術

ヴァルター・ベンヤミンと媒質としての写真

柳橋 大輔

方法論的序論

1931年の《文学世界》*Literarische Welt* 誌に三度にわたって分載された写真論『写真小史』*Kleine Geschichte der Photographie* (II, 368-385¹) ならびに1936年の映画論『複製技術時代における芸術作品』*Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (VII, 350-384) において、ヴァルター・ベンヤミンが「視覚的に無意識的なもの」*das Optisch-Unbewußte* という謎めいた概念を用いていることは恐らくつとに知られていよう。

カメラに語りかける自然は、眼に語りかけるそれとは当然異なるものである。異なるのはとりわけ、人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識的なものが織り込まれた空間が登場するという点においてである。例えば人々の歩き方について大雑把にはあれごく普通に説明することができる者でも、「足を踏み出す」数分の一秒間の姿勢についてはもはや何も知らないに違いない。写真は、高速度撮影や拡大撮影といった補助手段によってそれを解明してくれるのだ。(II, 371)

カメラの眼が捉える「現実」の像が人間の肉眼によって捉えられたそれに対して示している質的な差異は、後者が「人間によって意識を織り込まれた空間」をその網膜に投影することによって成立するものであるのに対し、前者はこれに加えて、肉眼が見逃してしまう「無意識的なものが織り込まれた空間」をもフィルムに感光させる、という点に存している。写真論としての『写真小史』において最も頻繁に引用されるこの箇所直前で、ベンヤミンはしかしこの「無意識的なものが織り込まれた空間」を映し出す写真映像のなかに、ある種の魔術を看取ってもいたはずだ。

こうした一つの像に十分に長い時間をかけて沈潜してみると、ここでもまた対立しあう両極は相通じることが分かる。つまり、最も精密な技術はその産出物にある魔

¹ ベンヤミンからの引用はすべて、Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem herausgegeben von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, 1972-1989 に拠り、引用箇所の直後に巻数をローマ数字で、ページ数をアラビア数字で、それぞれ指示するものとする。

術的な価値を与えることができるのだ。(a. a. O.)

この箇所直前、ベンヤミンは19世紀ドイツの写真家カール・ダウテンダイが婚約時代の妻とともに写っている写真をこの「魔術」の例として挙げている。いかにも幸せそうにポーズをとっているかに見える若いカップルの像に眼差しを向けるベンヤミンは、その写真が撮られたずっとのち、ダウテンダイの妻が6番目の子供を産んだすぐ後に自ら生命を絶つことになるその兆しを、つまり「現実がこの写真の像としての性格に言わば焦げ穴をあけた偶然の微かな火花を、いま - ここを」思わず探し求めてしまうのみならず、あろうことかついにはそこに「見出さずにはいられない」(a. a. O.)。そこに満ち足りた幸福のなかで被写体となっているはずの妻にも、また自身撮影対象であると同時にこの写真を撮影した写真家でもあるダウテンダイにも意識されていなかった(撮影時から見れば)未来の事件を、写真はその撮影時の一瞬のうちに映し出してしまう²。この写真を眺めるベンヤミンが「魔術」という語によって指示しているのは、写真のこうしたほとんど神秘的な性格にほかならない。

写真術という技術は一般に、西洋が闊した長きにわたる科学技術的發展の歴史を織り成すいくつかの線分が、ある時点(具体的には、例えばフランス学士院におけるルイ・ジャック・マンデ・ダゲールによる研究発表(1839年))において結節した成果の一つと見做され得る。眼の前に広がる外界の光景を一瞬のうちに(あるいは比較的長い露光時間のうちに)フィルム上に(あるいは銀板上に)写し撮る光学的・化学的技術としての写真。その産物は、所謂芸術写真のようにブレやボケを始めとする様々な技巧によって新たに手を加えない限り、能う限り「客観的」な外界の姿を我々に示してくれる「科学的」な映像だと考えられてきたはずだ。でなければ、例えば何らかの事件の捜査の際に用いられる証拠写真にはある権威が付与される、などといった我々の常識的な写真観を可能にする前提自体が崩壊してしまうことになるだろう。したがって写真は、科学技術によって生み出された、それ自体「客観的」で「科学的」な効果を生み出す装置と見做さるべき側面を確かに有していると言える。

しかし上記の引用箇所において、ベンヤミンはこのテクノロジーの産物、単に主観的なものに過ぎない過誤や錯覚を光によって矯正するという意味で文字通り啓蒙主義的 *aufklärerisch* 技術とも言い得るこの写真というメディアに、こともあろうにある種の「魔術」

² ただし「写真家カール・ダウテンダイ(詩人の父)とその花嫁」(ebd., 385)という写真をめぐるベンヤミンの記述が事実とは相違している可能性が高いことは指摘しておくべきだろう。マックス・ダウテンダイによる伝記『我が父の精神』を信じるとすれば、1857年に撮影されたこの写真で写真家ダウテンダイと並んで写っているのは同年11月1日に結婚することになるフリードリヒ嬢(マックスの母)であり、1855年頃ペテルスブルクで自ら生命を絶った最初の妻ではない。Dauthendey, Max: *Der Geist meines Vaters*. München, 1925, 113f.

を見出そうとしているのだ。こうした問題意識は一面において、アドルノとホルクハイマーが亡命先のアメリカ合衆国で出版した『啓蒙の弁証法』*Dialektik der Aufklärung* (1947) を連想させもするだろう。とはいえ、恐らく自明のことだと言ってよかろうが、この苦渋に満ちた著作を世に送り出したカリフォルニアへの亡命者たちにごく近い思考圏内に生前その身を置いていたとはいえ、『写真小史』でのベンヤミンが、啓蒙の自己啓蒙という「近代という未完のプロジェクト」(ハーバーマス)に完全に加担しているなどという想定はどうにも考えにくい。というのも、『写真小史』のこの箇所は啓蒙主義的・科学的な手続き自体が孕む神話的暴力を告発しているわけではなく、むしろ端的に、写真というテクノロジーのただなかに突出しているという「魔術的」要素を、何よりもまずある種の驚きとともに記述しているのだから。

一連のボードレール論をめぐるアドルノとの書簡上の論争を想起するまでもなく、アドルノ(ら)にしてみればいずれ棄却さるべき「否定的媒介」に過ぎないはずの要素こそが、ベンヤミンにとってはまさに近代を批判するために見逃すことのできない本質的な意味づけを付与されていた、などという事態は決して珍しいことではない。そしてこのことはまた、本稿が問題にする〈カメラにおける魔術〉の場合にも正確にあてはまるだろう。「技術と魔術の差異がまったくもって歴史の変数であることが明らかになる」(ebd., 371f.) といった記述は、啓蒙主義が生み出した鬼子としての技術に対する論難としてではなく、技術自体がその内奥に隠し持つ近代批判的な要素を剔抉せんとする意図の現われとして読むべきではないだろうか。

技術が生み出す魔術、そしてこの魔術が見出される現場をなす「視覚的に無意識的なもの」というモチーフ。本稿はこうした主題を、写真や映画といった、ベンヤミン自身が具体的に問題にした視覚的な映像形態を手がかりに精緻化してゆく試みである。これら19世紀的視覚メディアにベンヤミンが見出している魔術とは、具体的にどのような事柄を指示しているのか。

しかし、このような問いを提起した瞬間、ベンヤミンのテキストがこれらの技術的装置やそれが生み出す映像に付与する(ときに過剰にも思われる)意味づけをめぐって、ある態度決定を迫られることになるだろう³。この要請はより一般的な考慮を要する。すなわち、

³ 例えば、ベンヤミンが『複製技術時代における芸術作品』において強調してやまない映画の〈革命的〉意義といったものを、果たして我々は眼のまへの現実的具体的な映画群のなかに看取し得るのか否か、といった問いかけによって要請されるのも、この種の態度決定にはかなるまい。知られるように、この論文の成立当初において既にゲルショム・ショーレムはベンヤミンに同種の疑問を呈したという。Scholem, Gershom: *Walter Benjamin – die Geschichte einer Freundschaft*. Frankfurt am Main, 1975. しかし、映画研究者のミリアム・ハンセンも指摘するように、最終的に何らかのかたちで『パッサージュ論』へと接続することが目論まれていたこの複製芸術論は、それ自体当時の「現実的」な映画状況において既に「喪われた」と思われていた可能性を敢えて(再)発見しようとする想起と救済の仕事だったのだ。Hansen, Miriam: *Benjamin, Cinema and Experience: „The Blue*

それがどのような種類のものであれ、ある歴史的テキスト内で扱われている「現実」的形象を、読者である我々の目の前にある類似のものと同一視する権利は、確かにそもそも十分に根拠づけられはすまい。例えば、ベンヤミンのテキスト内的形象としての「映画」は、あくまで彼が己の体験や独自の哲学的思考に基づいて、あるいは周囲に流通する言説を参照しながら構成したある種の構想物にほかならない、と見做す立場からすれば、その「映画」を「現実」の映画と同一のものと断定することは困難である。ましてやそれは「現代」に生きる我々にとっての「現実」の映画と等価ではさらにあるまい。しかしにもかかわらず、物質的現前としての映画という形態がもしある程度まで共有されているとすれば、ベンヤミンが有する映画観と今日的なそれとを、あくまで「言説」というレベルで相互に比較することは端的に可能であるはずであり、映画をめぐって歴史上様々な人々が書き記した言説群を相互的な関係の相において考察することもまた、問うに値する企図を形成するはずなのだ。

したがって本稿においては、単に物質的現前そのものとしての写真や映画だけが問題なのではない。視覚的経験／体験を生み出すこれらの装置をめぐって様々な時期、様々な人々のあいだで生成する言説群もまた、本稿の志向する議論領域を構成しているのだ。そしてここで我々の関心が最終的に照準するベンヤミン自身のテキストは、言わばこの議論領域が収斂してゆく一つの特異点をなすことになるだろう。

1. カメラ・オブスクラ、あるいは意識を織り込まれた空間

『写真小史』が指摘する写真における「魔術」や「視覚的に無意識的なもの」といった主題は、写真をめぐる言説としてどのような位置価値をもつものなのか。この問いに答えるためには、写真という技術的視覚装置が従来いかなるかたちで受け取られてきたのかを、大掴みになりとも把握しておく必要があるだろう。

多くの写真史的書物同様、ベンヤミンもまたこの『写真小史』を、西欧において古くから知られてきた視覚装置〈カメラ・オブスクラ〉camera obscuraの記述から始めている(II, 368)⁴。写真機を意味する語彙として今日広く用いられている「カメラ」という語のそもそもの出自をなすこの装置の名は、よく知られているようにラテン語で「暗い部屋」を意味している。暗く閉め切った部屋の一方の壁にだけ小さな穴を開け、そこから侵入した光

Flower in the Land of Technology“. In: *New German Critique* 40 (Winter 1987), New York. このように現実の(映画的)状況に対する複数的な視角を読者に要求するこうしたテキストに接近するためには、そこで扱われている対象を読者に馴染みの現実的具體物へと短絡するのではなく、同一の対象をめぐって紡がれる他の諸言説との関係性においてそれを読むことが求められるのだ。

⁴ 以後〈カメラ・オブスクラ〉に関する諸情報は、後出のクレイリーのほか、ジョン・H・ハモンド(川島昭夫訳):カメラ・オブスクラ年代記(朝日新聞社)2000年、ならびに中川邦昭:カメラ・

が反対側の壁に到達すると上下が反転した外界の映像が投影される、という構造をもつこの装置は、ベンヤミンも指摘しているルネサンス期のレオナルド・ダ・ヴィンチらによるいくつかの実験⁵によっても知られるように、科学的研究や芸術的実践を行なうための道具であると同時に、17-18世紀には一般人向けの娯楽器具としても広汎に用いられていた。

この装置の特長のうち最も人を惹きつけたのは、外界を観察する際に避け難く発生する諸々の偶然的諸要因を能う限り排除し得るという点にあった。例えば風景画を描こうとするとき、通行人は、たとえ眼の前の同一の対象を眺めやっていたとしても、その時々に関心の微細な推移によって、あるいは体調の良否によってさえ、避け難く何処かしら異なる画像を描き出してしまうはずである。それが芸術的な水準において高い価値付けを与えられることは無論あり得るとしても、より外界に即した「正確」な表象を求めようとする欲求の持ち主であれば、カメラ・オブスクラを選択するのに迷いはなかったはずだ。というのも、光に満ちた外界の映像がそれ自体客観的な光学的過程にしたがって投影されるという構造を有するこの装置を用い、投影された映像をなぞりながら図像を制作することで、描出技術の如何に関わらず、主観的な要因による妨害を回避しつつより「真理」に近い映像を獲得することができるのだから。

美術史家ジョナサン・クレイリーはその著『観察者の系譜』⁶第二章「カメラ・オブスクラとその主体」において、携帯用のカメラ・オブスクラが登場した17世紀から啓蒙の世紀にはほかならぬ18世紀にわたって、この装置の構造を「観察行為がいかにして世界についての正しい推論へと至るかについての[...]モデル」(56頁)と見做す言説が反復的に出現していることに注目し、この「古典主義時代」(フーコー)の認識のあり方を〈カメラ・オブスクラのパラダイム〉という用語で特徴づけている。デカルトやジョン・ロック、ライブニッツ、ニュートンといった思想家たちの行なったカメラ・オブスクラをめぐる記述や、この装置を積極的に用いて創作したフェルメールの画業などを参照しながら、クレイリーはこの機構から当時の西欧が有していた基本的な認識論的シェーマを析出してゆくのだ。

クレイリーによれば、カメラ・オブスクラをめぐる多様な言説において、この装置の構造は「認識者と外部世界の関係、あるいは知る主体の位置と外部世界との関係を表象するさいに頻出するモデル」(同頁)をなしていた。そこでは、知る主体としての観察者は二つの側面において「自然」から遠ざけられている。つまりまず、彼は「暗い部屋」という閉域によって所与としてある観察対象=世界から(小さな穴から侵入する視覚的な情報を除いて)まったく切り離されることによって、「外的」世界を認識する主体である自律的な「内

オブスキュラの時代(ちくま学芸文庫)2001年に拠った。

⁵ ハモンド前掲書、21-23頁参照。

⁶ Crary, Jonathan: *Techniques of the Observer; on Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, 1990. クレーリー、ジョナサン(遠藤知巳訳): 観察者の系譜 視覚空間の変容とモダニティ(十月社)1997年。

面性」としてのステイタスを獲得する。〈カメラ・オブスクラ〉は観察主体を外的自然から退却させ、「人間と今や「外部にある」世界との関係を制御し純化」（68 頁）する装置なのだ。

こうして外的な自然から遠ざけられる一方で、観察者は内的自然としての身体からも切り離される。先述したように表象の生成そのものが光学的過程に即して進行する「客観的」なこの装置にあっては、偶然的な事態を避け難く生起させてしまう身体という主観的要因は、原理上悉く排除されねばならないとされるのだ。したがってここでは、例えば人間的視覚のアプリオリな条件の一つにほかならぬ両眼視とそこに生じる視軸の不同性、その調整を行なう人間の視覚の生理学的作用、といった諸要因はすべて不透明性として退けられるのである。デカルトはその『屈折光学』のなかで、「死んだばかりの人間、がなければ牛かなにかほかの大型の動物の眼をとり」出してカメラ・オブスクラの穴に嵌め込むレンズとして用いることを提案している⁷。〈カメラ・オブスクラ〉における人間身体の捨象は、人間の単眼を「レンズ」へと抽象化するところにまで達しているというわけだ。

では、身体を捨象された「暗い部屋」内部の観察主観はどのような存在と化すことになるのか。西欧近世のカメラ・オブスクラの認識論における主体の様相を描き出す代表的なテキストとしてジョン・ロック『人間悟性論』を引きながら、クレイリーは以下のように分析している。「部屋」によって外界から自立=自律した観察者の内面には、生理学的な性質を失った単なる「レンズ」としての眼球を通じて、所与として予め与えられてある客観世界の表象が映し出される。重さをもった存在としての不透明な身体を喪失し浮遊する主観は、そこで言わば法的な役割を担う理性として振る舞うことになる。それは「外部世界と内部の表象=再現作用との対応を保証し、管理下に置いて、無秩序なもの、法に従わないものを排除する」（74 頁）ことをその使命としているのだ。外部世界とその内部における表象とを照合し、後者に見られる前者との齟齬を存在の許されぬ「錯覚」と見做し事細かに訂正する、ある自律的な主観性。通例写真術の黎明期に位置づけられるこの装置は、所与としての外的世界を内面の表象によって観察し分析することで、両者の完全な対応にほかならぬ「真理」を目指す、啓蒙的主体のステイタスを指示していたのである。

——以上のクレイリーの所論をその大筋において受け容れるとすれば、〈カメラ・オブスクラ〉に映し出されていたはずの映像はむしろ、ベンヤミンの言う「意識を織り込まれた空間」に対応していると言うことができる。確かに、写真機としてのカメラにおいてもそうであるように、この装置に投影された映像もまた、人間の間接的な操作によって可能になったとはいえ基本的には客観的で光学的な過程によって生じた像であり、その限りにおいて人間の日常的な視覚とは異なる側面を持ってはいるだろう。しかしこの装置を用いた

⁷ デカルト、ルネ（青木、水野訳）：屈折光学 『増補版 デカルト著作集 I』（白水社）1993 年、138 頁。

認識論的シェーマが強調しているのは、内面に投影されたあらゆる映像が、所与としての外的世界との精密な対応へと方向づけられた理性的・内的視覚によって選別排除されてゆくという局面にはかならない。そこでは、内的表象において理性的な視覚が追求する「真理」と矛盾するあらゆる部分は、錯誤として排除されることを免れ得ないのである。したがってこの部屋のなかにはまだ、写真における「視覚的に無意識的なもの」というあの「魔術」は現われてはいない。

2. 写真、あるいは世界そのものの表出

では、技術が魔術と歩みをそろえて立ち現われてくるような写真が生成するためには、いかなる前提が要請されることになるのか。この前提をなすもののうち最も重要なのは、言うまでもなく今日的な意味での「写真術」の「発明」である。通例ジョセフ・ニセフォール・ニエプスとダゲールという二人のフランス人の名が冠せられているこの発明は、先行する技術であるカメラ・オブスクラとのあいだにどのような差異を示すのか。

これら二つの装置が生成させる像そのものの性格は基本的に同一である。カメラ・オブスクラが活用していた光学的原理を写真はそのまま踏襲しており、言わば部屋 camera が〈カメラ〉へと縮小したに過ぎない。異なるのは光学的効果として成立する映像を処理する際の様態である。ここでは相互に連関する二つの特徴を挙げておきたい。

まず第一の差異は、カメラ・オブスクラが外界の対象の現在における現前を要求するのに対し、写真術はその表象を物質的に固定することを可能にしている点である。時間の推移とともに常に何らかの微細な変化を被るカメラ・オブスクラの映像においては、観察主観が己の記憶にしたがってその都度像を修正し、意識的・理性的な判断によって「錯誤」や「錯覚」を排除することが不可欠の過程として要請されていたが、写真機は撮影者が意識的には捨象してしまっていた多様な対象をも、排除する間もなく銀板ないしフィルムに感光させてしまう。写真は人間の知覚を超えた諸要素さえも不可避的にある物質へと刻印し固定する装置と見做すことができる。写真映像の技術的複製のための条件はこうして整えられる。

またこれに付随するいまひとつの差異として、「暗い部屋」のなかで生産される表象をその都度己の記憶にしたがって反省的に修正し、所与としての外的世界と内面の表象との完全な対応へと限りなく漸近していったあの理性としての主観が、この「カメラ」というメカニズムのなかには基本的に存在しないという事実もまた強調しておくべきだろう。無論、写真家はある種の意図をもってある特定の対象へとカメラを向けるのであり、その限りで彼が写真という表象生産のプロセスの一角を占めていることは言を俟たない。しかし、いったんフィルムへの感光という化学的過程が開始されてしまったが最後、写真家は原理上その事態に停止を命じることはできない。フィルム上に映ってしまった映像は、たとえそ

れが写真家にとって許すべくもない剰余にほかならぬ「錯誤」を含んでいたにせよ、露光という現象に介在し得ない写真家による選別排除を容認しないのだ。外界の対象群のうえに照らされた光が反射し、レンズを通過してフィルム上に焼きつけられるという、メカニズムを通して実現されるこの一連の現象においてその原理をなしているのは、人間の介入を拒絶するという契機なのである⁸。

こうした、写真という現象がもつ人間を拒絶してしまう性格を最も先鋭的に記述してみせた人物として、アンリ・ベルグソンの名を挙げることができるだろう。1939年に成立したベンヤミンの論文『ボードレーンにおけるいくつかのモチーフについて』*Über einige Motive bei Baudelaire* (I, 605-653) において「〈真の〉経験を獲得しようとする数々の試み」のうち「ひときわ高く聳え立つ記念碑」(ibid., 608) として登場し、プルースト的な〈無意志的記憶〉*mémoire involontaire* の誕生を準備する書物と見做されている主著『物質と記憶』*Matière et mémoire* (1896)⁹の一節は、写真術のもつ〈カメラ・オブスクラ〉とはまったく異なる本質的な特性をしるしづけているのである。

ひとまずここでは、本稿の関心に関わる箇所だけを見ておくことにしよう。ベルグソンは、西洋の哲学的認識論を長く支配してきた観念論と実在論という二元論を揚棄することによって本書の叙述を始めている。こうした意図は確かに、この書物の出版を100年以上遡る1781/87年に発表された『純粹理性批判』*Kritik der reinen Vernunft* などにおいても共有されていたものではあるのだが、カントがこの問題を、事物に二つの位相を導入し、可感界における現象には経験的な存在様態を、可想界における物自体には理念的なそれを付与

⁸ 歴史を跡づけるという体裁をとる本稿は、同じ「カメラ」という名辞で呼ばれていながらここで「写真」と呼ばれている事態とは質的にまったく区別される現象であるデジタル・カメラを、ひとまずその視野の外に置くものである。この新しいメディアにおいては撮影後における撮影者(ないしまったくの第三者)による恣意的加工がむしろ原理的前提をさえなしているのだ。しかし他方、メディア理論家ヴィレム・フルッサーがそうするように、写真装置のなかに既に内在しているデジタル・カメラ的特性によって写真術を定義づけるような視点もまた存在し得るという事実は銘記しておいていい。Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie*. Vierte überarbeitete Auflage 1989, Göttingen.メディアの単線的な発展という往々にして想定されがちなモデルは、こうした視点の導入によって必然的に複数化されることになる。

⁹ クレイリーが〈カメラ・オブスクラのパラダイム〉によって特徴づけている時代がほぼその終焉を迎える18世紀末/19世紀初頭から、『物質と記憶』出版のこの年までの期間を満たしている19世紀という時代をここで一気に飛び越えてしまうのは必ずしも筆者の本意ではない。例えば、クレイリーによればゲーテが色彩論において先鞭をつけた残像研究によってその幕を開けるこの1世紀において、支配的な知覚の様態を形作る〈主観的視覚〉(クレイリー)というパラダイムは、本稿の以降の行論との連関においても重要な意義を持つだろう。外界をもはや前提ないし所与とすることなく、人間の神経系という生理学的なプロセスによって生産される視覚にほかならぬこの〈主観的視覚〉は、ベルグソンの言わば純粹客観としての写真観とはおよそ対極に立つものであるように思われる。典型的な19世紀の視覚メディアである写真を挟んで両極をなすこの二つの視覚観のあいだを調停するものこそベンヤミンの写真/映画論なのではないか。本稿が密かに示唆しようとしているのは、実はこの推測なのだ。

することで、言わば半ば解決すると同時に半ば周到にやり過ぎたと言えるのであれば、ベルグソンは主観と客観とに通底するある基体を設定することで両者を端的に結合させてしまうのだ。

その基体はここで〈イマージュ〉 *image* と呼ばれている。ただし注意すべきなのは、通常は「心象」「視覚像」「イメージ」といった語義をもつこの単語が往々にして惹き起こしがちな誤解からこの概念を防御すべく、ベルグソンが次のように断言していることだ。「もちろんイマージュは、知覚されなくても存在することができるし、表象されなくても現存することができる」(40頁¹⁰)。したがってここでは、客観的に存在する物質も、また主観が己のうちにもつ表象も、ともども〈イマージュ〉という名辞によって指示されるのである。

容易に推測されるように専ら視覚的な用語系によって記述されているこのイマージュの存在論において、外界の対象は様々な方向から照射される光に常にさらされており、絶えず周囲に光を反射し発散している。したがって世界は無数の対象＝イマージュが様々な側面から照らし出され、その光を相互に反射しあう多方向的な光線の織物と見做されることになる。

人間による知覚とは、こうしたイマージュを大きく縮減することを通して成立する事態にはほかならない、とベルグソンは言う。すなわち、「現実的行動の中心」(36頁)である人間は、世界に己の関心をあてはめ付加することによってではなく、むしろ自らのそのときどきの行動が必要とする程度において世界のイマージュを大幅に制限し不必要な諸要素を排除することによってこそ世界を知覚するのだ。人間の内面的な表象はその限りにおいて、物質界から表象への質的な置き換え＝翻訳ではなく、言わば即自的に成立している外界のイマージュを、有用性にしたがって量的に制限したものなのである。こうして外界と内面とを〈イマージュ〉が貫くことにより、観念論と実在論という二分法は苦もなく克服されてしまうことになるだろう。

それでは、人間の眼とは区別されるカメラの眼はベルグソンにおいてどのようなイマージュを成り立たせるのだろうか。当然ながら、自ら自発的に行動の中心となることのない機械であるカメラが自らの行動のための有用性という尺度によって外界のイマージュを縮減するなどということはあり得ない。もちろん、ある瞬間、ある角度において外界を撮影する写真は、無数の方向へと光線を錯綜させているイマージュのある一側面を、人間の眼とはまったく異なるやり方で切り取っていることにはなるだろう。しかしそのフレームのなかに限って言えば、カメラはそれがどんなに眼につきにくい些細な光線の痕跡であって

¹⁰ ベルグソン、アンリ (田島節夫訳) : 物質と記憶 白水社、1999年。この点に限って言えば、〈イマージュ〉の存在論は『歴史の概念について』 *Über den Begriff der Geschichte* (I, 691-704) のベンヤミンが批判する「歴史主義の歴史像」(ebd., 695) に重なり合う側面をもつ。

も、無差別に受容しフィルムに定着する。人間の視覚という「中枢的な知覚」に対して、「非中枢的な知覚¹¹」をなすカメラの眼は、フレームという量的制限とその撮影の瞬間という時間的制限とを除けば、即自的世界＝イメージそのものほとんど同一のイメージと見做し得るのだ¹²、とベルグソンは主張するのである。

人間の歴史がある任意の時点で作り出した人為的テクノロジーと考えられがちな写真は、したがってこの場合むしろ、言わば世界の側に、客観の側に属する事象にほかならないことになるだろう。だからこそベルグソンは、あらゆる事物はあらかじめ「まさしく内部で、空間のあらゆる点に向けてすでに撮影され、すでに現像されている」とさえ言うてのけるのだ。文字通り無数の写真の集積としての世界＝イメージ。その意味で具体的な一枚一枚の写真は、それが撮影されようがされまいが常に存在し生成する即自的な世界というイメージのなかのある場所に、偶然ある瞬間、「黒いフィルター」(44頁)が差し入れられた結果生起する自然現象に過ぎない。ここに成立しているのは、意識的な世界認識の装置としてのカメラ・オブスクラとはおよそ対極に位置する写真観である。この写真という現象に写されているのは、人間の主観的意識とも、そして恐らくは無意識とさえほとんど無縁の、純粹に客観的な世界＝イメージそのものの表出なのである。

3. 無意志的記憶としての写真

ベルグソンによる〈イメージ〉の存在論におけるカメラの視覚はある側面において、本稿冒頭の引用でベンヤミンが言及していた「視覚的に無意識的なもの」に近い存在様態を付与されているとみることができるだろう。人間という身体的存在は周囲の世界を、己の行動のための有用性という基準にしたがって大幅に縮減することによって知覚するのだ、というベルグソンの記述はベンヤミンの言う「意識を織り込まれた空間」に対応しているように思われる一方、カメラの眼が行なうという「非中枢的知覚」は「無意識的なものが織り込まれた空間」と重なり合うかに見えるのだ。両者にとって写真とは、撮影者が何らかの対象を撮影しようとする意識からは零れ落ちてしまう、ある何ものかを写しこんでしまう装置なのである。両者の写真観はこの点において確かに接触している、とひとまず言

¹¹ 前田英樹：小津安二郎の家 持続と浸透（書肆山田）1993年参照。なお本稿のベルグソン『物質と記憶』読解は、「ベルクソンの「持続」に関する極めて特殊化されたひとつの注釈書」（135頁）である本書のほか、長谷正人：映像という神秘と快楽 〈世界〉と触れ合うためのレッスン（以文社）2000年に多くを負っている。

¹² 写真のもつこうした性格を、ロラン・バルトは「あらゆる写真はその指向対象（被写体）に対していわば共同自然的である」と明解に表現している。バルト（花輪光訳）：明るい部屋 写真についての覚書（みすず書房）1985年、92頁。ただしこの本におけるバルトの言説は、写真における「事後性」という、本稿がのちにベンヤミンを手がかりに考察する性格をも同時に視野に入れていている点で、当然ベルグソンとは異なる扱い方を要請している。

える。

しかし他方、両者のあいだに横たわる差異を見逃すわけにはゆくまい。写真を人間の〈無意識的なもの〉に関係づけるベンヤミンの写真論は、この点一つをとっても、先に引用した限りでの『物質と記憶』における〈イマージュ〉論とは明確に区別されるべきものなのだ。1939年のベンヤミンによるボードレール論がベルグソンのこの主著を以下のようにはっきりと批判的な筆致のもとに登場させているのも、こうした区別の延長線上に位置づけられるだろう。——大衆の文明化された不自然な現存のうちに沈殿しているはずの〈真の〉経験を獲得する試みである『物質と記憶』は、それが見出そうとしていたはずの「経験の哲学的構造にとって決定的なもの」と見做される「記憶の構造」を、結果的に取り逃がしてしまっているのではないか。というのも、この構造を把握するために不可欠であるはずの作業、すなわち記憶の構造を「歴史的に特殊化」し、「経験を歴史的に特定すること」をベルグソンは敢えて退け、彼の眼前にあったはずの経験に対してその眼を固く閉じてしまっていたのだから。「こうした経験を前にして閉ざされる眼に、言わば自ずから現われる残像として映るのは、ある相補的な類の経験なのだ¹³」(I, 609)。——この眼差しを欠いた視覚に「技術と魔術の差異」を一つの「歴史的変数」と見做すための視力が付与されていないのは理の当然だと言うべきだろう。つまり、ベルグソンにおいては即自的な物質界＝イマージュの世界における歴史的変位を欠いたある種の客観現象にほかならなかつた写真という事態に、ベンヤミンはここで、歴史の推移に沿って／逆らって変動し流動する動態という性格を認めようとしているのだ。

しかもこの歴史的変位は「技術」の直線的な進歩や発展ではなく、むしろ「技術」と「魔術」との接近を示しつつある、とベンヤミンは言う(II, 371)。個別の写真映像について何一つ語る事のない『物質と記憶』のベルグソンが写真機やフィルムといった技術的な装置を総じて単なる「黒いフィルター」という抽象へと還元してしまっていたとすれば、これら具体的なメカニズムの出現や、それが生産する様々な写真映像の生成とともに「技術」との距離を狭めつつあるとベンヤミンの言う「魔術」もまた、ベルグソンの〈イマージュ〉のなかには見出しがたいことになるだろう。したがって我々はここで再度、この「魔術」の内実について問わねばならない。

ベンヤミンが写真映像のうちに認めていた「魔術」とは何か。序論において既に挙げた『写真小史』におけるダウテンダイの写真をめぐる記述に続く箇所において、ベンヤミン

¹³ クレイリーの言うように、〈カメラ・オブスクラ〉的な認識観ののち1800年前後に生じてくるとされる〈主観的視覚〉というパラダイムの初期を特徴づけるのが、ゲーテが行なったものをその一つの嚆矢とする残像現象の研究であったとすれば、ここでベンヤミンは、写真を「暗い部屋」という主観的閉域を打ち破り、人を即自的な〈イマージュ〉の世界へと開放する媒体であるかに見立てるベルグソンの視角それ自体が、一つの〈主観的視覚〉の産物にほかならないと言おうとしている、と読むこともできるだろう。

はカール・ブロースフェルトの拡大された植物写真が映し出す様々な植物の微細な「表情」について、技術／魔術間の差異を歴史的変数と見做す旨の発言を行なっている。「視覚的に無意識的なもの」は「技術や医学が相手にするような構造的な性質や細胞組織」を拡大撮影などの補助手段を用いつつ詳細に捉えることによって知覚可能なものとなるのであり、このことが「技術と魔術との差異」が歴史的に変容し得ることを明らかにするのだ(a. a. O.)、とベンヤミンは述べている。

しかし、人間の肉眼によっては意識的に捉えることのできない微細な部分でも、カメラの眼ならば詳細に捕捉することができる、という事実は、実は技術的進歩という単線的な近代的歴史観によって説明可能な事態に過ぎまい。外界にその現存が前提されている様々な対象がもつ肉眼には迫り得ない微小な側面を、拡大撮影することで意識的知覚の対象へと前景化する、という言わば単に啓蒙的な事態のなかには、いかなる「魔術」を看取ることもできないのではあるまいか。

写真においてベンヤミンが注目しているのはしたがって、解像度の高低という純粋に技術的な側面だけではあり得ない。むしろ視線を向けるべきは、例えば次に挙げるような一見些細な箇所にはほかならないのだ。

こうした視覚的に無意識的なものを、人間は写真を通じて初めて経験する。それは、衝動上の無意識的なものが精神分析を通じて初めて経験されるのと同様である。(a. a. O.)

〈カメラ・オブスクラ〉における意識的な知覚様態においても、あるいは純粋客観の表出としての写真観（バルグソン）にあっても共有されていたのは、我々の見る行為に先立って客体的世界が即自的に存在するという前提であった。いったんこの前提を受け容れてしまえば、所与としての世界はカメラ・オブスクラの機構を極限まで縮小し、レンズの解像度を可能な限り向上させるという方法によって原理上完全に知覚可能なものとなるはずである。あるいは、即自的な〈イメージ〉の世界に「黒いフィルター」を掲げる角度を調節し、必要なしかるべきレンズを調達すればよい。というのも、そこで要請されるのはカメラ・オブスクラにおける技術水準の単に量的な上昇に尽きているのだから。

しかしベンヤミンが写真のなかに看取る「視覚的に無意識的なもの」における「魔術」は、所与として撮影行為に先立っていると捉えられがちな撮影対象が、まさにその撮影行為のただなかで「初めて経験される」という事態なのだ。『複製技術時代における芸術作品』の次の箇所は、写真と映画に共通のこの性格を明確に表現している。

クローズ・アップの下では空間が、高速度撮影の下では運動が延長される。そして、拡大撮影においては「これまでも」不明確になら見えていたものの単なる明確化が

問題になっているわけではなく、むしろ物質のまったく新たな構造組成が出現することになるのと同様に、高速度撮影は運動の既知の諸要素を出現させるのではなく、この既知の諸要素のなかに未知の諸要素を発見するのだ。この未知の諸要素は、「速い運動の単なる減速では決してなく、奇妙に滑るような、漂うような、この世のものならぬ運動といった印象を与える」。したがって明白になるのは、カメラに語りかける自然は眼に語りかけるそれとは異なるということである。異なるのはとりわけ、人間によって意識を織り込まれた空間の代わりに、無意識的なものが織り込まれた空間が登場するという点においてである。(VII, 376)

撮影する、ということは、撮影されようがされまいが「これまでも」ohnehin 存在していたものの像をフィルム上に定着する営為を指す言葉なのではない。それはその都度「まったく新たな」、その撮影行為以前にはなかった諸要素を「発見」する営みなのだ。「既知の諸要素のなかに未知の諸要素を発見する」カメラのもつこのシュルレアリスティックな「弁証法的光学」(II, 307)こそ、ベンヤミンが「魔術」と呼ぶものにほかならない。

普段何気なく生活しているときには気にも留めていなかったような事物に敢えて意識的に肉迫し、その像を拡大して強調する、などといった作業によっては、「写真」の独自の性格は露わになりはしない。むしろ写真を撮影するという出来事によって写真は新たな現実を実現し、言わば撮られるべきものをその都度新たに出現させるのだ。見るものと見られるものとのあいだに張り渡される関係としての知覚ではなく、写真として生じる知覚が見る主体と見られる客体とをその都度立ち現わすという事態¹⁴。こうした意味で、写真は常識的な認識観を転回させる事件をなしているのである。

写真に撮影されたものはその撮影行為を離れては存在し得ず、写真映像において初めて己の存在を実現する。こうした思考に類似したいくつかのモチーフは恐らく、ベンヤミンの読者にとっては既に親しいものであろう。そしてこの導きの糸をたどることで、写真における「魔術」と名指されている事態はより明らかな形姿へともたらされるのだ。

例えば、『フリードリヒ・ヘルダーリンによる二つの詩作品 「詩人の勇気」 — 「臆心」』

¹⁴ 能動的な主観が受動的な客観を認識する、という素朴實在論的なシェーマを揺るがすこうした双方向的な出来事は、媒質としてのアウラにおいても観察し得る。39年のボードレール論におけるアウラの定義前後の箇所 (I, 646f.) を参照。ただしこうしたアウラの媒質性が、Marleen Stoessel の言うようにその喪失の瞬間において初めて把握可能なものとなる〈事後的〉なものだとすれば、ベンヤミンが写真に看取る無意識的なものとの連関のもつ意味がより理解可能になるだろう。Stoessel, Marleen: *Aura, das vergessene Menschliche. Zu Sprache und Erfahrung bei Walter Benjamin*. München/Wien, 1983, 15. 見出された瞬間には常に既に (時間的に) 遠ざかってゆく／遠ざかってゆくことそのものにおいて見出される、「原光景」的 (経験) としてのアウラ。ラプランシュ、J / ポンタリス、J-B (村上仁監訳): 精神分析用語辞典 (みすず書房) 1977年、186-189頁参照。つまりアウラは、現象そのものとしてならびにそれが発見される局面において、すなわち二重に、媒質性を刻印されている。

Zwei Gedichte von Friedrich Hölderlin. »Dichtermut« – »Blödigkeit« (II, 105-126) と題された1914/15年の論考に登場する〈詩作されてあるもの〉*das Gedichtete* という概念¹⁵。詩作品を研究する者がその対象とするのは、文字で書かれ既に読まれ得るものとなっている実定的な「詩作品」ではなく、その詩作品のもつ集中性 *Intensität* の精華である〈詩作されてあるもの〉にほかならないのだが、「それぞれの詩作に対してそれぞれに特別な形姿をもっているこの圏域」は、研究者の分析行為を俟って初めて生み出されるものなのである。この圏域は「研究の所産であると同時にその対象でもある」(ebd., 105) のだ。

主観の営為が客観の生成と同時的であること。写真という出来事において生じているこうした事態、言わば〈撮影されてあるもの〉*das Photographierte*¹⁶にみられるこの同時性を「能動にして受動であるもの」*das Mediale* と呼び得るとすれば、写真とはまさしく一つの「媒質」*Medium* にほかならぬことになるだろう。そしてこれこそが、ベンヤミンが写真に「魔術」を看取しつつ想定していた事態だったのではないか。『言語一般について、そして人間の言語について』*Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (II, 140-157) という有名な論考では、ある精神的本質は言語によって *durch* ではなく、言語において *in* 己を伝達するとされていた。精神的本質が言語を離れて現存することは不可能であり、言語においてそれは初めて実現し得る。したがって言語とは、己の外にある何らかの内容を伝達する手段なのではなく、言語のなかで己を伝達する精神的本質の媒質なのである。そしてこの「すべての精神的伝達の無媒介性 [直接性] である媒質的なもの」[強調は原著者による] をこそ、ベンヤミンは「魔術」と呼ぶのだ (ebd., 142f.)。この文言を写真の領域に置き換えてみれば、ベンヤミンが写真において読み取っていた事態はより容易に把握し得るだろう。写真は己の外に予め存在するものを模写する手段なのではない。むしろ写真とは、撮影されることによって初めて生起するような知覚を可能にする媒質なのだ。

そしてこのことは、カメラを持った撮影者が写真を撮影する、という場面においてのみならず、既に撮影され現像された写真映像をまえに観者が行なう受容に際しても観察し得る事態にほかならない。そもそも『写真小史』のベンヤミンはブローズフェルトによる植物写真を評価する一方、同じように植物写真を撮っていながらブローズフェルトらの「観相学的、政治的、科学的な関心」から遊離して《創造的》な傾向を推し進めたアルベルト・

¹⁵ このヘルダーリン論、とりわけ〈詩作されてあるもの〉の概念については、2000年度早稲田大学大学院文学研究科提出の修士学位論文『空間・身体・神経刺激 ヴァルター・ベンヤミンの《人間学的唯物論》をめぐって』第2章「詩人の身体 ——深淵上の〈虎の跳躍〉——」において既に論究してあるので、適宜参照されたい。

¹⁶ ベンヤミンが写真のうちに見て取る媒質性とそのヘルダーリン論の概念〈詩作されてあるもの〉との関係を、〈撮影されてあるもの〉なる造語によってしるしづけることにより、両者のあいだにより緊密な平行性を見出す(次註参照)という構想は、浅井健二郎氏(東京大学)の示唆によるものである。

レンガー・パッチュの写真作品群を、物神的商品であるとして苛烈に非難していたのではなかったか (ebd., 383)。ベンヤミンは芸術的主体としての写真家が己の技術を駆使して非日常的な視覚を創造することに写真の媒質性を見ようとしていたのではない。むしろ写真の媒質性は、現像された写真を観者が受容する瞬間においてより大きく立ち現われるものなのである¹⁷。

したがって媒質としての写真というモチーフは、そもそも観者としてのベンヤミンが「視覚的に無意識的なもの」を看取る端緒をなしたダウテンダイの写真の場合にも正確にあてはまる。この写真を描写しながら、ベンヤミンは悲劇的な事件の予兆が写真映像上の何処にどのようなかたちで具体的に現われているのかを明示してはいないが、恐らくそれは、撮影行為に先立つ即自的な〈イマージュ〉として存在してはいなかったのはもちろん、この映像の何処かに眼に見えるかたちで固定されてさえもいなかったのだ。むしろ、被写体となっている人物たちのうえにのちに悲劇が襲いかかることを既に知ってしまっている観者の視野の内部にのみ「回顧的に¹⁸」rückblickend、それは「火花」(II, 371)のように飛びこんでくるものなのである。

未来を孕んだ過去の事象が、現在における認識者のまえで「火花」のように一閃するという事態。ベンヤミンの歴史哲学のライトモチーフをなすこの「現在時」という主題 (Vgl. I, 695) は、ベルグソンが見逃していたという「記憶の構造」や「歴史」と呼ばれるものがベンヤミンの写真論において有する比類なき重要性を明るみに出す。〈カメラ・オブスクラ〉において、観察主観が揺れ動く外界の表象をより「真理」に近いものへと漸近させてゆく際に不可欠な機能を果たした記憶の様態を仮に「意志的記憶」*mémoire volontaire* と呼ぶとすれば、「魔術」という形態を採るこの別種の記憶はまさに「無意志的記憶」*mémoire involontaire* (I, 609f.) と呼ぶにふさわしいと言えるだろう。実際、「私の40歳の誕生日に行なわれたプルーストについての小さな講演から」*Aus einer kleinen Rede über Proust, an meinem vierzigsten Geburtstag gehalten* (II, 1064-1065) という短文において、ベンヤミンは写真の映像を、まさに無意志的記憶の特性描写のために用いているのだ。

無意志的記憶の知識のために。この記憶のもたらす形象群は単に呼ばれもしないの

¹⁷ こう考える場合、先に言及したヘルダーリン論において「詩作品」と呼ばれていたものを印画紙に現像された写真に、その研究において立ち現われる「詩作されてあるもの」を写真映像の受容に、それぞれあてはめることができるだろう。

¹⁸ こうした叙述からはもちろん写真を観者による投影平面と見做す立場が成立し得ようし、註2で述べたようにダウテンダイ一家をめぐるベンヤミンに思い違いがあったとすればなおさらだろう。このような立場は、確かに写真映像上に未来の事件が映り込んでしまっているというベンヤミンのこの箇所での記述に対しては有効な反駁となり得るが、ここで問題なのはむしろ、写真には本来写っていないはずの「来たるべきもの」(a. a. O.) が、それが事実であろうがなかろうが〈事後的〉に見出されてしまうという事態である。ベンヤミンはそれを「見出さずにはいられな」かったのだ。

にやって来てしまうだけではありません、この記憶において問題になるのはむしろ、我々がそれを追想する以前にはまったく見たことのない形象群なのです。[…].そしてまさにそれこそが、我々が眼にし得る最も重要な——生きられた瞬間という暗室で現像された——形象群なのです。こう言うてもいいかもしれませんが、つまり、我々の最も深い瞬間の数々には、ちょうどあの煙草の小箱のように——一つの小さな形象、我々自身の写真が——ともに与えられているのだ、と。(II, 1064)

想起¹⁹の瞬間において初めて生起する過去²⁰、撮影の瞬間に初めて出現する世界、現像された写真を受容する際に初めて立ち現われる映像。ベンヤミンにおける写真は、所与としての世界を〈あるがまま〉に映し出すべき啓蒙の手段でもなければ、人間とのあらゆる関係を見捨てるかのようにフィルム上で感光されてしまう即自的〈イマージュ〉でもない。むしろそこでは、一方において(1)写真を撮影するという瞬間が、他方においては(2)現像され写真という形姿をとった映像を受容される瞬間が、過去／現在、客観／主観という二分法的認識観に先立ちこれを可能にするのである。しばしば考えられてきたように生氣に満ちた世界を一瞬にして石化しその運動を停止させてしまうかに見える写真は、ベンヤミンにおいてはそれ自体動的な媒質としての位階を獲得しているのだ。

結び

『写真小史』ののち、ベンヤミンは技術／芸術をめぐるより広汎な議論を包摂した論文『複製技術時代における芸術作品』を執筆する。主に写真に後続する視覚媒体としての映画を中心的な対象とするこの論考もまた、上述のような写真論、なかんずくその「魔術的」な様相をめぐる分析の延長線上にあるものと言えるが、ここでは上に挙げた二つの瞬間のうち(2)の方がより重点的にとりあげられている²¹。というのも、既に述べたように、映画と写真というトポスにおいてベンヤミンが見出す「魔術」は、撮影行為においてよりもむ

¹⁹ ここで通例 *Eingedenken* の訳語として用いられる「想起」を敢えて使用するのは、このプルースト講演において「追想する」(*sich*) *erinnern* と呼ばれている事態が、その実 *Eingedenken* と同系の概念である「無意志的記憶」の特性描写に奉仕しているためである。

²⁰ この主題は言うまでもなく、『パッサージュ論』の方法をなす「歴史的直観におけるコペルニクスの転回」と類比可能である。Vgl. V, 490f.

²¹ これに対し(1)の瞬間のうちには、ダウテンダイによるものを含む初期写真の人物像において看取さるべき〈いま-ここ〉的性格、すなわちアウラという媒質を見出すことができる。したがって(2)の瞬間を議論の焦点にする複製芸術論がアウラの崩壊を要請するのはその意味で必然的である。とはいえ、複製芸術論においてベンヤミンが映画受容の際の「触覚的性質」と同一視している「心的外傷」という概念(I, 734)もまた精神分析理論によってアウラと同様の事後性を付与されていることを鑑みる限り、アウラの崩壊というテーゼを一方向的に理解することはやはり困難であろう。ラプランシュ／ポンタリス前掲書、47-51頁参照。

しろ撮影され現像された映像を受容する場面において際立って立ち現われるものであり、ベンヤミンが両論考を執筆する意図もまた、恐らくは複製された芸術を受容するという行為そのものもつ独自性にあつたはずなのだから²²。写真を、そこに表象されている所与としての現実の静的な模写と見做すことなく、その受容の瞬間ごとに変転する媒質的な場と捉え返すこと。こうした受容のために「最適の訓練器具」(VII, 381)をこそ、ベンヤミンは映画のうちに見て取っていたのだ。写真映像にも準えられる無意志的記憶が身体に、と言うよりもむしろその四肢に宿る、というプルースト的思考を経由しながら、映画受容における身体という問題が前景化してくることになる複製芸術論を多様な言説的關係性のなかで読み解くことが、いまや我々にとって来たるべき課題をなしている。

²² 1930年2月4日付の「パリ日記」*Pariser Tagebuch* (IV, 567-587) においてベンヤミンはアドリエヌ・モニエとの会話のなかで「複製の理論」*eine Theorie der Reproduktionen* (ebd., 582) の必要性に想到するのだが、このとき二人のあいだで具体的に議論の俎上にのぼっていたのは、建築を始めとする作品を写真による複製によって受容することの意味にほかならなかつた。

Magie in der Kamera

Walter Benjamin und Photographie als Medium

Daisuke YANAGIBASHI

Es ist bekannt, daß in Walter Benjamins Studie *Kleine Geschichte der Photographie* (1931) der Begriff das »Optisch-Unbewußte« mehrmals verwendet ist, unter dem »Magie« zu verstehen ist. Die vorliegende Arbeit ist ein Versuch, den Stellenwert dieses Ausdrucks in den vielfachen Diskursen zur Photographie zu erforschen.

In Benjamins Studie wird dieser Begriff, das »Optisch-Unbewußte«, gebraucht, um folgenden Charakter des photographischen Bildes zu berühren: Es registriert nicht nur einen »vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raum«, d.h. unsre alltäglich sichtbare Welt, sondern auch einen Raum, der gewöhnlich der bewußten Erkenntnis entzogen ist, und zwar einen »unbewußt durchwirkten«. Bei Anblick eines solchen Bildes sehe man das Zeichen des »Künftigen«, das im Augenblick des Photographierens enthalten sei. Welche Koordinate besetzt dieser Gedanke in der diskursiven Geschichte zur Photographie?

Der Kunsthistoriker Jonathan Crary entdeckte, daß in den »klassischen« Diskursen (Foucault) des 17. und 18. Jahrhunderts oft Darstellungen der camera obscura, die Benjamin auch am Beginn dieser Studie als die Vorläuferin der Photographie erwähnt, auftauchten und analysierte sie als damaliges kanonisches Schema des Sehens, nämlich als »camera obscura paradigm«. Laut Crary ist dieses Instrument Modell für die Beziehung zwischen Subjekt und Außenwelt. Es ermöglicht den Zusammenfall der Vorstellung, die in der camera projiziert ist, mit der Welt, die außerhalb der Kammer als Gegebenheit vorausgesetzt ist. Indem diese Entsprechung die »Wahrheit« bedeutet, läßt das an einem solchen aufklärerischen Zielbewußtsein orientierte Modell grundsätzlich das »Optisch-Unbewußte« außer acht.

Andererseits situierte ein Text nach der Erfindung der Photographie im heutigen Sinne (1839) diese Technologie ins ganz andere Feld als diese bewußte Version des Sehens: eine Stelle in Henri Bergsons *Matière et mémoire* (1896) faßt die Welt als die Summe unendlich verschränkter Lichtstrahlen auf und nennt sie »image«. Während der Mensch seine Wahrnehmung durch große Reduktion des »image« zustande bringt, rezipiert die Kamera es als Ganzes fast ohne Beschränkung, weil sie selbst ganz interesselos ist. Für Bergson tritt das photographische Bild auf, indem man ins »image« als einen immer schon fortlaufenden Vorgang einen »schwarzen Filter«, einen

photographischen Film, hineinsteckt. Demnach wären alle Dinge in der Welt schon im Voraus unendlich aufgenommen und entwickelt.

Im Aufsatz *Über einige Motive bei Baudelaire* (1939) schätzt Benjamin *Matière et mémoire* einerseits, aber andererseits kritisiert er das Buch deshalb, weil es solche Probleme wie Geschichte bzw. die Struktur des Gedächtnisses vernachlässigt. Gemeint ist dabei jedoch keine aufklärerisch lineare Geschichtsauffassung, sondern eine, die Technik und Magie als historische Varianten zu betrachten erlaubt. Die Magie, die Benjamin in der photographischen Technik findet, bedeutet das mediale Sehfeld, das erst im Augenblick der Aufnahme / Rezeption zum Vorschein kommt. Demnach läßt die Subjekt-Objekt Dichotomie sich nur als Wirkung dieser Medialität zeigen, um nachträglich unser bewußtes Gesichtsfeld zu öffnen. In der Photographie sieht er kein Abbild der als Gegebenheit vorausgesetzten Außenwelt, sondern erblickt eine (Ur-)Szene, die erst im Augenblick der Aufnahme / Rezeption erscheint.

Dieses Motiv kann man sowohl in seinen frühen als auch späteren Arbeiten feststellen: Der Begriff das »Gedichtete« im *Hölderlin*-Aufsatz (1914/15), der die eigentliche Objektsphäre der ästhetischen Analyse des Gedichts darstellt, kommt erst mit dieser Untersuchung selbst zustande; Und in der Abhandlung *Über Sprache überhaupt und über die Sprache des Menschen* (1916) bezeichnet Benjamin die Medialität der Sprache, d.h. die Mitteilung *in* ihr (nicht *durch* sie), als »Magie«, was mit der Verwendung dieses Wortes in der *Photographie*-Studie korrespondiert. Später wird dieses Thema folgendermaßen behandelt: In einer Rede über Proust (1932) identifiziert Benjamin Photographie und »*mémoire involontaire*«, welches erst im Augenblick des Eingedenkens entsteht. Dieser Gedanke hängt auch mit dem methodischen Leitmotiv der »kopernikanischen Wendung in der geschichtlichen Anschauung« im *Passagen-Werk* (1927-1940) zusammen.

In der Herstellung des medialen Gesichts legt Benjamin der Rezeption des photographischen Bildes größere Bedeutung als dessen Aufnahme bei. Ein wichtiger Grund des *Kunstwerk*-Aufsatzes (1936) besteht darin, die (körperliche) Haltung bei der Rezeption des Films in den Vordergrund zu stellen.