慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

Title	アビ・ヴァールブルクと写真 : ヴァールブルクの写真的パラダイムと細部をめぐって
Sub Title	Aby Warburg und die Fotografie. : Über fotografisches Paradigma und Detail bei Warburg
Author	森田, 裕作(Morita, Yusaku)
Publisher	慶應義塾大学独文学研究室
Publication year	2013
Jtitle	研究年報 (Keio-Germanistik Jahresschrift). No.30 (2013. 3) ,p.299- 325
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN1006705X-20130331-0299

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

アビ・ヴァールブルクと写真

――ヴァールブルクの写真的パラダイムと細部をめぐって

森田裕作

はじめに

十九世紀末、美術史家アビ・ヴァールブルク（1866 − 1929）がアメリカ旅行に際して写真を撮り始めた頃、すでに写真装置は小型化が進み、容易に持ち運び可能となっていた。実際、ヴァールブルクが使用した最新のコダックカメラは不便を要さないほどの小箱となり、スナップショットも撮れるまでになっていた。ヴァールブルクはこの小型化されたカメラで、とりわけ原住民のインディアンたちを写真に収めた。インディアンの儀礼的な祭事を映し出した写真はいわば民族学的な資料の様相を呈しているが、当時アメリカの民族学研究の先端研究所であったスミソニアン研究所で見た資料用の写真をきっかけとした写真撮影であったことを考えれば、ヴァールブルクの写真撮影は旅行の記録であるとともに資料としての、とはつまり何らかの研究への寄与を意図したものでもあったと言えるだろう。ヴァールブルクはこのカメラで撮った写真を旅行後、ドイツへ帰国してからいくつかのアマチュア写真協会での講演に使用し、さらに数十年後、スイスのクロイツリンゲンでのいわゆる「蛇儀礼講演」――これについては後述する――において再び利用することになる。

とはいえ写真（ないしカメラ）というメディアを認識論的なモデル、すなわち物事に対する考え方のひとつのパラダイムとして捉えるならば、ヴァールブルクと写真との関わりは決して単にアメリカ旅行に関わる営みに限定されるものではない。以下では、ヴァールブルクにおいて写真というものがいかなる位置価を担う営みであったのかを考察する。第１章においてまず写真に関する理論を整理し、ヴァールブルクのルネサンス研究の方

法論と写真的な問題との関わりを概観する。さらに第２章においてアーカイヴと写真的パラダイム、蛇儀礼講演の草稿に見出せる想起と写真との関係を考察する。

第１章　写真的パラダイムとしてのルネサンス研究

１．バルトとソンタグ――細部と時間

ヴァールブルクと写真との関わりに進む前に、ここで写真という広い問題についてまずは考えてみたい。十九世紀の初頭から半ばにかけて研究され、以降、同時多発的にもたらされたカメラ装置と写真という重要なメディア的革新、またそれらが引き起こす結果などについては当然のことながら多くの言葉が費やされてきた。ここではまず、写真における「細部」と「時間」の問題を提示している代表的な写真論を概観したい。

例えば、『写真論』（一九七七）を著したスーザン・ソンタグは、写真についての命題として端的に次のような枠組みを提示している。曰く、写真とは物事に対するモダンな見方である、と。ここでモダンとは、断片や細部に大きな価値を置くことによって、虚構としての統一性を破砕する実践的な視覚の様態をいう。写真は原理上、現実というものを統一的な観点から一挙に提示することはないという点において、断片的なものである。そしてモダンな視覚は、日頃の現実感覚や認識に不意の一撃をくらわせる「細部」を認識論的な鍵とする。

> 私たちをモダンな存在として定義する視覚のうちには、無数の細部が存在する。写真とは細部だ。したがって、写真は人生に似て見える。モダンであることは、細部の野蛮な自律性に心を奪われつつ生きることだ。[1)]

---

1) Susan Sontag: *Photography: A Little Summa*. In ders: *At the Same Time. Essays and Speeches*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2007. 124-127, S. 126.［スーザン・ソンタグ「写真――小さな大全（スンマ）」（菅啓次郎訳、藤耕人・管啓次郎編『写真との対話』所収、国書刊行会、2005 年、31-33 頁）、32 頁。訳文は邦訳。以下、同様に原文を示した後、［　］内に邦訳の該当箇所を示す。］

> 知識と呼んでもいい、認知と呼んでもいい――何かを経験するにあたっての、このまぎれもなくモダンなやり方について、私たちには確信できることが一つある。つまり、見ること、そして見ることの断片の蓄積には、けっして終わりがないということだ。[2)]

写真というモダンはこのように、細部を「クローズアップ」することで「野蛮な自律性」を強調し、すべてを断片の蓄積として知覚・認識させる、認識論的なパラダイムなのだ。それゆえ「写真はモダンである」という命題における「モダン」とは、写真が断片や細部の自由な組み替えによって多様な見方の可能性を開く営みであるという点において、ソンタグにとって「シュルレアリスム」と同義であるといえる。だから端的に言って、「最終的な写真など存在しない」[3)]。

ソンタグの議論は、こうしたモダンとしての写真／写真としてのモダンという基本線に沿って展開される。それゆえ写真とはそもそも、それがどれほど世俗化されようとも、モダンな――ソンタグにおいてはシュルレアリスム的な――営みであらざるをえない。繰り返しになるが、それゆえ写真とは徹頭徹尾、細部としてあるのだ。そしてもう一点、ソンタグにとって写真というものが含む重要な点がある。時間、これである。言うまでもなく写真は、過去の情景を写したものでしかありえない。過去と現在との不断の出会いを強要するのが写真である。だからそれは――「モダンな」言い方をすれば――過去と現在とのモンタージュでありコラージュであろう。こうしてソタングはまた、写真を廃墟のトポスとして論じることにもなる[4)]。写真は、過ぎ行く時間の過去性を提示するのであり、それゆえ廃墟として存在する。

---

2) Sontag, ibid., S. 127.［同上、33 頁。］
3) Sontag, ibid., S. 127.［同上、33 頁。］
4) Vgl. Susan Sontag: *On photography*. New York : Farrar, Straus and Giroux, 1977, S. 79-80.［スーザン・ソンタグ『写真論』（近藤耕人訳、晶文社、1979 年）、87 頁。］

「細部」と「時間」というこの二つの要素は、ロラン・バルトが『明るい部屋』（一九八〇）で展開した「プンクトゥム」の二つの契機でもあった。プンクトゥムとは、文化的コード（教養文化）に根ざした一般的な写真受容としての「ストゥディウム」を脱線させる契機である。バルトによると、そういったコードの受容であるストゥディウムは「礼儀正しい関心」、あるいは「漠然とした、あたりさわりのない、無責任な関心」を呼び起こすものにすぎない。すなわち一般的・文化的にコード化された意味を受容するのがストゥディウムである。それに対してプンクトゥムは、規制のコードには回収されない、見る者を突き刺す不意の到来であり、偶然的で潜在的であるという。プンクトゥムは、一般的・文化的なコードに回収されないような、ある種の逸脱と考えることができる。そしてバルトはプンクトゥムを第一に「細部」とも呼んでいた。

> ごく普通には単一のものである写真の空間のなかで、ときおり（といっても、残念ながら、めったにないが）、ある《細部》が、私を引きつける。その細部が存在するだけで、私の読み取りは一変し、現に眺めている写真が、新しい写真となって、私の目にはより高い価値をおびて見えるような気がする。そうした《細部》が、プンクトゥム（私を突き刺すもの）なのである。[5)]

例えばバルトはジェームズ・ヴァン・ダー・ジーが一九二六年に撮影したアメリカの黒人一家の写真を挙げている[6)]。晴れ着を着た三人の家族写真が見せるのは、世間体への配慮、家族主義、白人の持ち物で身を飾ることによる社会的階級上昇への努力など、すなわち文化的なコードによって読み取りうるようなストゥディウムである。しかしここでバルトを突き刺すのは――バルトをある時のうちに連れ行くのは、家族のうちの一人の「ベルト付きの靴」であるという。あるいはまた、よくよく「思い出してみれば」短くささやかな「首飾り」であったということが事後的に――プ

---

5) ロラン・バルト『明るい部屋』（花輪光訳、みすず書房、1985 年）、56 頁。
6) バルト、同上、58 頁。

ンクトゥムは潜在的である――判明する。それはバルトの父の妹が身につけていたものと同じものだったということに起因していた。また、プンクトゥムはこういった「好意的な」ものばかりではない。ウィリアム・クラインが撮った若きトリスタン・ツァラの肖像写真に写っている、ツァラの大きな手の爪のきたなさ。デュアン・マイケルズが撮ったアンディ・ウォーホルの、みずからの顔を覆う手の「へらのように反り返り、やわらかで垢が黒くたまっている爪」[7]。これらは「細部」として写真を満たすという。

そしてまたプンクトゥムは第二に、ある「時間」の様態でもある。

> さて、いまや私は、《細部》とはまた別のプンクトゥム（別の《傷痕（スティグマ）》）が存在することを知った。もはや形式ではなく、強度という範疇に属するこの新しいプンクトゥムとは、「時間」である。「写真」のノエマ（《それは＝かつて＝あった》）の悲痛な強調であり、その純粋な表象である。[8]

バルトはここで写真の本質のひとつとして、写真は過去の存在感（《それは＝かつて＝あった》）を端的に経験させるものであるということを指摘している。写真は、過去を突如として現在に割り込ませ、複数形の時間を成立させる。この「時間の圧砕」とも言いかえられる事態は、すでにいない過去の人物の場合に顕著になる。過去の人物はすでにいないが（過去の経験）、すでにいないということは写真の撮られた時からすれば未来でもあり（未来の経験）、そしてこれらの経験が写真に向かうわれわれを襲うことになる（現在の経験）。このいくつかの時間の圧縮が強度として立ち上がるのが「時間」という第二のプンクトゥムであった。

例えば『明るい部屋』の起点をなすバルトの母親の写真。バルトは母親の幼年期を写したこの「温室の写真」に、母親の死後、出会う。「温室の写真」は他のどの写真とも異なり、母親の「本質的な写真」すなわち決定

---

7) バルト、同上、60 頁。
8) バルト、同上、118 頁。強調原文。

的なプンクトゥムであったという。そして何よりも写真に写った母親が「少女」であったということが大きな契機だったのであり、それゆえバルトは「時間を遡る『写真』のこの運動」を経験することになった。母の死後、喪のうちに眺めやった少女時代の母の写真には、かつてあったという過去の存在と、否応なく歩み寄る死という未来が圧縮されている。問題の「温室の写真」は『明るい部屋』には掲載されていない。ゆえにそれは「かつてあった」という不在のトポスをわれわれ読者にも強いるような「プンクトゥム」になるだろう。

プンクトゥムという重要な概念については、バルトの『明るい部屋』という書物全体の著述と深く関わるものであり、さらに慎重に扱うべきであるが、ここではなによりも写真における肝要な特徴として「プンクトゥム」があり、それが「細部」と「時間」に関わる枠組みであったということを確認しておくにとどめる[9)]。

2. ベンヤミンの写真論

こういった議論は、写真における細部を論じ、写真というメディアを意識的にみずからの認識論的なモデルとしたヴァルター・ベンヤミンを思い起こさせる。とりわけ有名なのが「アウラ」や「複製技術可能性」といった問題を取り上げた「写真小史」（一九三一）であろう。アウラ概念がその後のベンヤミンのメディア論の鍵概念として通俗化され、「技術的複製可能性によるアウラの消失」という命題化へと至ることは措くとして、ここにおいても「細部」と「時間」の問題とその認識論的なモデル化は重要な契機となっている[10)]。ここで「細部」は、「目立たない箇所」や「微細なもの」といった位置価を担って登場する。

---

9) 例えば『明るい部屋』における自伝性と写真論との関連を指摘した川島建太郎「ロラン・バルトの哀悼――『明るい部屋』における写真論と自伝の相互作用について」（青弓社編集部編『『明るい部屋』の秘密――ロラン・バルトと写真の彼方へ』所収、青弓社、2008 年、49-73 頁）を参照。

10) Vgl. Sigrid Weigel: *Walter Benjamin. Die Kreatur, das Heilige, die Bilder*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2008.

例えば、ベンヤミンはカール・ブロースフェルトの『芸術の原型――植物写真集』（一九二八）に映し出されている植物のクローズアップを挙げている。これらの写真は、「微細なものに住まう形象の世界」を開示し、「[…] 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楓の若木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」[11]。それゆえこれらの写真は――「観相学的な類似」を一挙に開きながら――「視覚における無意識的なもの」を含んでいるという。

しかし、カメラの機械的な機能ないし技法としてのクローズアップのみが「細部」を見出す契機なのではない。ベンヤミンはまた写真家カール・ダウテンダイが妻とともに写った婚約時代の肖像写真を挙げている。ベンヤミンはダウテンダイの妻のまなざしに、後に引き起こされた自殺――これはベンヤミンの誤認で、実際に自殺したのは先妻だった――の不幸な兆しの予感を見てとっている。写真家がそうしたことを意図したわけではないだろう。

> にもかかわらずこの写真を眺める者はそこに、現実がこの写真の映像としての性格にいわば焦げ穴をあけるのに利用したほんのひとかけらの偶然を、〈いま－ここ〉的なものを、どうしても探さずにはいられない。この写真の目立たない箇所には、やがて来ることになるものが、とうに過ぎ去ってしまった撮影のときの一分間のありようのなかに、今日でもなお、まことに雄弁に宿っている。だから私たちは、その来ることになるものを、回顧を通じて発見できるのである。眺める者は、この目立たない箇所を発見せずにはいられない。[12]

---

11) Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*. In ders: *Gesammelte Schriften*. Bd. II-I. Unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem ; hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977. S. 372. 以下、本全集を使用する場合 GS と略記し、巻数と頁数を示す。［ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」（久保哲司訳、『ベンヤミン・コレクション１　近代の意味』所収、ちくま学芸文庫、1995年）、559 頁。］

ベンヤミンがここに見出した「〈いま－ここ〉」――バルトのプンクトゥムを喚起させる――とはアウラのことに他ならないが、まずはここで見出されるものが「目立たない箇所」として認識論的ないし比喩的な「細部」として捉えられていることを確認しておく。その上で、それが「回顧を通じて発見できる」ものであること、当該の写真がダウテンダイの妻の自殺という未来と写真撮影という過去が同時に宿る場として捉えられていることに注意をむけるなら、ベンヤミンの「細部」がなによりも「時間」との深い関わりのうちにあることが明らかになる。ここで細部を浮き上がらせているのは、想起のまなざしである。ダウテンダイの妻の自殺という過去の出来事が、そこからさらに時を遡る撮影の瞬間へと重ねられ、そのまなざしはそこから未来をまなざすだろう。この想起のまなざしの下にある過去と未来の偶然の緊張関係の中にこそ、「細部」は宿る。それゆえ、ベンヤミンにおける「細部」と「時間」という契機は写真において密接な関連を結び、また認識論的なモデルとして「想起」の問題へと向かうことにもなるのだ[13)]。

こうしたベンヤミンの議論とヴァールブルクのそれは、どちらも「写真的パラダイム」という「細部」と「時間」に関わる思考に支えられていた。ベンヤミンの写真論が認識論的な構造として鋳直され、以後、例えば「一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代」といったテクストにおいて個人と集団の記憶の理論へと接続される一方、ヴァールブルクは「形態の記憶の理論」

---

12) Benjamin, ibid., S. 371.［ベンヤミン、同上、558 頁。］

13) ベンヤミンの写真に関わる諸考察を「想起をめぐる認識論的な構造のモデル」への変容と潜在化として捉えたものとしては田中純「歴史の現像――ベンヤミンにおけるメタモルフォーゼ」（近藤耕人・管啓次郎編『写真との対話』所収、国書刊行会、2005 年、63-75 頁）を参照。田中はここで「一九〇〇年頃のベルリンの幼年時代」に描かれた「せむしの小人」を写真家に擬している。またベンヤミンにおける写真と回想の問題については川島建太郎「複製技術時代の記憶像――プルーストにおける写真メタファーの、ベンヤミンによる受容について」（慶應義塾大学独文研究室研究年報、19 号、2002 年、68-86 頁）を参照。

としてのルネサンス研究を経て、「ムネモシュネ・アトラス」においてその思考の範囲をさらに拡大・深化することになる。

3．ルネサンス研究と写真的パラダイム

「細部」とはなによりもヴァールブルクにおける特異なトポスであり、ヴァールブルクはみずからの研究方法として自覚的に細部という認識の練り上げを試みることになる。ここで細部とは、第一に、「サンドロ・ボッティチェッリの《ウェヌスの誕生》と《春》」（一八九三）（以下「ボッティッチェッリ論文」）において指摘されているような「動く付帯物」や「波打つ髪」といった、図像における文字通りの「細部」として考えることができる[14]。つまり、図像の主題や象徴系といった一般的な研究上の観点からすれば重要視されないような些細な問題である、という意味において「細部」である。しかし第二に、こうした細部は、それが認識論的な意味における細部でもあることがよりいっそう重要である。こうした点についてもう少し詳しく見てみたい。

徴候的パラダイムと細部

細部への着目という点を、ひとつのパラダイムとみなし、同時代的な広がりのうちに捉えようとしたのがカルロ・ギンズブルグであった[15]。ギンズ

---

14) Vgl. Aby Warburg: *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. In :*Gesammelte Schriften. Studienausgabe*. Hg. v. Horst Bredekamp, Bd. I-1: *Die Erineuerung der heidnischen Antike : kulturwissenschaftliche Beiträge zur Geschichte der europäischen* Renaissance. Reprint der von Gertrud Bing unter Mitarbeit von Fritz Rougemont edierten Ausgabe von 1932, neu hg. v. Horst Bredekamp und Michael Diers. Berlin: Akademie Verlag, 1998.　以下、GS と略記する。［アビ・ヴァールブルク「サンドロ・ボッティチェッリの《ウェヌスの誕生》と《春》」（伊藤博明・富松保文訳、ヴァールブルク著作集 1『サンドロ・ボッティチェッリの《ウェヌスの誕生》と《春》――イタリア初期ルネサンスにおける古代表象に関する研究』所収、伊藤博明監訳、ありな書房、2003 年）］

15) Vgl. カルロ・ギンズブルグ「徴候――推論的範例（パラダイム）の根源」（竹山博英訳、『神

ブルグの有名なテーゼによると、十九世紀において、「徴候的パラダイム」とでもいえる細部への着目による認識論的なパラダイムが重要な位置価を担うようになった。徴候的パラダイムとは、見過ごされるような細部を痕跡として見るという、医学的ないしは探偵的な推論のパラダイムである。例えば、十九世紀末、ジョヴァンニ・モレッリは美術作品の真贋作業を目的とした、細部への着目による著者の同定という方法論を練り上げた[16]。フロイトにも影響を与えたモレッリの方法は、耳たぶや爪、指先の形といった意識の及ばない細部＝痕跡から作者の鑑定を行うというものだった。あるいはかすかな証拠をきざしとして犯人の同定を行うシャーロック・ホームズ。そしてフロイトの症候という視点もまたこのうちに含まれている。すなわち徴候的パラダイムとは、意識の及ばないような細部によって重要な意味を推し量る実践である。それはコード化された体系からは抜け落ちる細部にこそ、最も重要な意味を見出すまなざしである。

ただし、ギンズブルグの議論に対しては批判的な指摘もある。例えばジークリット・ヴァイゲルによると、ギンズブルグの徴候的パラダイムは、痕跡に対する考察上の方法論という点においてある混同を内包しているという[17]。すなわち、一方でコード化、分類、同定といった痕跡に対する考察方法があり、他方に記憶の痕跡の読解という「文化学的な」考察がある。前者は細部を手がかりとした「鑑識的な」同定作業であり、後者は細部に対する「認識論的な」考察であると規定される[18]。ただし例のごとく、両

話・寓意・徴候』所収、せりか書房、1988 年、177-226 頁）。

16) モレッリに関しては Vgl. Edgar Wind: *Art and Anarchy*. London: Faber and Faber, 1963.［エドガー・ウィント『芸術と狂気』（高階秀爾訳、岩波書店、1965 年）］とりわけ第三章「目ききへの批判」を参照。ギンズブルグも参照しているこの論文は、すでにモレッリの方法論を同時代の認識論的なパラダイムとして位置づけている。

17) Vgl. Sigrid Weigel: *Litertur als Voraussetzung der Kulturgeschichte. Schauplätze von Shakespeare bis Benjamin*. München: Wilhelm Fink Verlag, 2004.

18) ジョルジュ・ディディ＝ユベルマンもほぼヴァイゲルと同様の整理を行っている。「文化学的な」考察はディディ＝ユベルマンにおいて「症状的＝徴候的（symptomal）モデル」として規定されている。Vgl. ジョルジュ・ディディ＝ユベルマン「形式的特異性の人類学のために――アビ・ヴァールブルク

者は対立しあうといったわけではなく、互いに絡み合いながら十九世紀末を特色づけるパラダイムを形作っているという点には注意が必要だろう。

後者、すなわち文化学的な認識論的考察における細部とは、ヴァイゲルの言い回しを借りるなら、「部分」とは異なる「細部」である。ここでの細部とは、フロイトの精神分析的考察が示しているように、それ自体に意味を孕んだ細部であるといえる。つまり、フロイトにおいてこの細部においてこそ、抑圧されていたものの痕跡が、過去との出会いの残余が圧縮されて露呈される。いわば、コードに回収されない意味を担う細部である。そして前述した写真論における「細部」もまた、同様のパラダイムのうちにあると考えられる[19]。ヴァールブルクの細部もまたこうした細部であった。

ヴァールブルクの細部へのまなざし

ヴァールブルクにおいて、こうした細部こそ「情念定型（Pathosformel）」であった。ボッティチェッリ論文では、衣服の襞のはためきである「揺れ動く付帯物」や「波打つ髪」として指摘された情念定型は、異教的な古代を表象する情念的な古代風の定型であり、イタリア初期ルネサンスにおいて反復的に引用された。髪や衣服へのこうしたまなざしは、モレッリの鑑定法がそうであったように、まさに細部への着目であった。

そしてエドガー・ウィントがモレッリの方法論について指摘しているよ

の発想に関する考察」（三宅真紀・赤間啓之訳、展覧会カタログ『記憶された身体――アビ・ヴァールブルクのイメージの宝庫』所収、国立西洋美術館、1999 年、237-245 頁）、242 頁。また、ディディ＝ユベルマン『残存するイメージ――アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』（竹内考宏・水野千依訳、人文書院、2005 年）、522-527 頁。

19) こうした「細部」は、すでに見てきたように、写真を巡る言説において少なくない論者によって論じられてきた。例えば近年ではジョルジュ・ディディ＝ユベルマンが「痕跡（Spuren）」という概念として提示したものも、いわば「細部」論のヴァリエーションと考えることができる。「痕跡」を含む写真論における認識論的な「細部」の問題については Vgl. Peter Geimer: *Theorien der Fotografie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag, 2009, S. 45ff.

うに、細部への着目は「視覚を分離する技術」を要請する[20]。つまり、「モレッリの説明によれば、ある与えられた絵画作品の中にある特定の作者の手を認めるためには、通常の美学的反応を停止し、さらには逆転させることすら必要だというのである」[21]。髪や衣服の襞に着目し、そこにこそ重大な意味を見出すとは、それゆえ一般的なコードを一度停止し、コードからの分離を条件とする。まさにそれは、「人間的な視覚」からの分離の経験であるという点において、「写真的な見方」であるといえる。

例えば、ボッティチェッリ論文における情念定型の考察は、モティーフがテクストから絵画へと翻訳される際の「逸脱」に注目することであった。具体的には、ポリツィアーノの『馬上槍試合のためのスタンツェ』がボッティチェッリの《ウェヌスの誕生》に与えた影響関係を推測する際、古代の原典からの受容に際して起こった「逸脱」である。

> ［…］この推測は、以下に証明される事実によって確信にまでもたらされることになるだろう。その事実とは、画家と詩人が、同じ点で『ホメロス讃歌』から逸脱しているということである。[22]

この「逸脱」こそ、揺れ動く衣服と波打つ髪という「動く付帯物」すなわち情念定型であった。情念定型とは、この「逸脱」という細部において捉えられた概念だった。

こうした逸脱としての情念定型は、絵画の一般的な意味を捉えるような、すなわちコード化された意味を読み取る読解によっては見出されえないものであった。情念定型に着目するとは、まさにバルトの細部としてのプンクトゥムがそうであったように、一般的なコードからの逸脱に注目するまなざしによって成り立つものである。また、情念定型が、古典古代の受容

---

20) Vgl. Wind, a. a. O., S. 35.［ウィント、前掲書、99 頁。］
21) Wind, ibid., S. 39.［ウィント、同上、104 頁。］
22) Aby Warburg: *Sandro Botticellis „Geburt der Venus“ und „Frühling“. Eine Untersuchung über die Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance*. GS, I-1. S. 7.［ヴァールブルク「サンドロ・ボッティチェッリの《ウェヌスの誕生》と《春》」、前掲書、10 頁。［　］は引用者。］

によって情念を表現し伝達するという点において、例えば最終的には画家に収斂するようなコードの読解や同定作業とは区別される。こうした点において、ヴァールブルクによる情念定型の読解は、まさに「細部」をまなざす写真的パラダイムによって成り立つといえる[23]。

そして情念定型とは、また複数の「時間」を提起するものであった。何よりも「イタリア初期ルネサンスにおける古典古代の残存」というヴァールブルクの研究は、古典古代がいかにして「残存（Nachleben）」するのか（＝死後の生を生きるのか）という点に着目していた。民族学者エドワード・B・タイラーの“survival”という用語から想を得た――すなわち人類学的概念の影響下にある――この「残存」という語は、反進化的・反目的論的な「時間」を導入する[24]。例えばタイラーは『原始文化』（一八七一）において、文明の時間の流れのひとつの種類として、「進歩」や「退歩」とともに「残存」を挙げている[25]。タイラーはこの人類学的概念を文化の歩む複数の線のひとつとして構想したのであり、タイラーの人類学的企図とはこれらの線を闡明（りげん）することだった。そしてタイラーによると、「残存」はとりわけ遊戯・俚諺・風習・俗信などのうちに見ることができるという。ただしここで重要なのは、そういったものに見いだしうる「残存」がすでにその本来の意味を失い、意味の形骸化を伴う対象であるということだろう。それはあたかも偽装されたもののようにその姿を現す。つ

---

23) ヴァールブルクの細部と写真的パラダイムについては田中純「細部の野蛮な自律性――矢代幸雄・ヴァールブルク・バタイユ」（『イメージの自然史――天使から貝殻まで』所収、鳥羽書店、2010年）に指摘がある。そこでは写真のまなざしが症候的な記号を細部として見つけだすものであったことが述べられている。

24) ヴァールブルクとタイラーについてはディディ＝ユベルマン『残存するイメージ――アビ・ヴァールブルクによる美術史と幽霊たちの時間』、54-63頁を参照。

25) Vgl. Edward Burnett Tylor: *Primitive calture. Researches into the development of mythology, philosophy, religion, art, and custom*. In ders: *The collected works of Edward Burnett Tylor*. London: Routledge / Thoemmes Press, 1994, S. 14-15.［エドワード・B・タイラー『原始文化――神話・哲学・宗教・言語・芸能・風習に関する研究』（比根屋安定訳、誠信書房、1962年）、4頁。］

まり、問題なのは残存物に見出される原型といったものではなく、逸脱や歪曲や形骸化を被った残存物それ自体である。

それゆえ「残存」という概念は多種多様な過去の現在性を問題にすることになる。例えばヴァールブルクにとって、残存としての「情念定型」という主題は、初期ルネサンスにおいて古典古代という過去が「細部」という認識論的な位置価を担いながらアクチュアルな細部として回帰するありようにおいて問題となったのだといえる。過去は、現在にどのような残存として現れる――ヴァールブルクの言葉を借りれば「接ぎ木される」――のか。そのとき、それがどのような場で、どのような位置価を担うのか。すなわち、ヴァールブルクが探求したのは、ルネサンスにおける古典古代の「残存」がいかなる逸脱として出現したのかという問題であった。こうした点において「古典古代の残存」とは、写真的な視覚が要請するような、一般的なコードに回収されない意味を孕む「細部」であった。

実際、ヴァールブルクが考察したイタリア初期ルネサンスにおいて古典古代の残存としての情念定型は、徹底的に形態的な定型として扱われ、すなわち、元来のイコノグラフィー上の内容が取り払われ、そこからの逸脱として「情念」を担うことになる。そしてこのとき、古典古代という細部、残存としての細部は、通史的・発展史的な時間の流れを乱調させながら、それが定型の反復的な使用ゆえ、影響関係といった一般的な解釈ではなく、むしろ過去の時間の歪んだかたち――すなわち「細部」――としてみずからを前景化させるといえる。

写真における「細部」と「時間」という点に着目するならば、このように、ヴァールブルクの考察が「写真的パラダイム」によって成立していたことがわかる。細部という認識論的な負荷を担った概念は、情念定型としての細部と見なすことができるだろう。ヴァールブルクにとって写真は、細部をまなざす認識論的なモデルとしての機能を担うに足るメディアであった。

第２章　アメリカでの写真へ

１．蛇儀礼講演

ヴァールブルクの研究方法が写真的パラダイムによって成り立つことをここまで見てきたが、実際にカメラ装置を使用して写真を撮影し、その写真に依拠しながら思考を紡ぐという特異な点をヴァールブルクは通過している。一九二三年、スイスの療養所で行った通称「蛇儀礼講演」である。このときほどにヴァールブルクにおいて実際的な写真との関係が前景化したときはなかったであろう。というのも、講演内容として、約二十年前のアメリカ旅行に際して見物し、みずから写真を撮りさえしたインディアンたちの儀礼が選ばれている。さらに講演の際にはその写真を実際にスライドとして使用しており、講演はむしろこれらのスライドを中心としたものであったといってもよい。

編集を経た蛇儀礼講演の内容は、インディアンたちの文化が過去のスペイン侵略やアメリカ文化の痕跡をとどめていること、インディアンたちの儀礼という宗教的な営みと芸術の発生との関わり、そういった祭儀を含めたインディアンたちの文化がきわめて分裂的な諸要素の極性のうちに営まれていること、そして両極的な象徴としての蛇表象が西欧にもまた跡づけることができること、などが主に語られている。講演の内容的な点については、なるほどここでも過去の文化の「残存」といった点、あるいはそういったことを壷に描かれた装飾に見出すなど、写真的パラダイムを喚起させるものの、しかしルネサンス研究におけるほど認識論的な近似を見出すことはできない。

それゆえここで写真との関わりで注目すべきは、「蛇儀礼講演」という内容それ自体というよりもむしろ、その成立過程についてである。そもそも一般に流布することになる「蛇儀礼講演」は、ヴァールブルクの死後に編集され、一九三九年にロンドンに移行したウォーバーグ研究所の紀要として英訳されたかたちで発表された[26)]。一九八八年のドイツ語版も基本的にこの草稿群と編集に依拠している[27)]。他方、ヴァールブルクはそれ以外

---

26) Vgl. Aby Warburg: *A Lecture on Serpent Ritual*. In: *Journal of the Warburg Institute*. Ubers. v. W. F. Mainland, Vol. 2, No. 4 (Apr., 1939), 277-292.

27) Vgl. Aby Warburg: *Schlangenritual. Ein Reisebericht*. Mit einem Nachwort von

にもいくつかの草稿群を残していた[28]。この草稿群には直接講演とは「関連しない」ことも書かれており、ヴァールブルクが実際に行った講演を再構成する際、編集において削られたのは当然といえば当然なのかもしれない。しかし、収録されなかった草稿群はテクストの成立という点においてはきわめて重要なものであった。そこには、ヴァールブルクが残存する文化を構想すると同時に、みずからの過去の記憶を想起してもいたということが垣間見えるからである。それゆえ講演は、この二重の営みのうちに考察されなければならない。

この渾然とした想起が時として治療上、阿片の下で書きつけられたということは、ヴァールブルクみずからが草稿のいくつかの箇所に「阿片の下で（unter Opium）」と注釈していることからもわかる。それゆえみずからの回復証明たる講演の企図は避けがたく病の問題に関わり、実際、病がヴァールブルクの想起の諸内容を結びつけるひとつの要素であることは間違いないだろう。ヴァールブルクは講演を、「精神科医のアーカイヴに登録される、癒えることなき精神分裂症者の告白」[29]とさえ規定している。それゆえみずからの分裂性を自覚したヴァールブルクが、その回復を証明する講演において、魔術的な思考と論理的な思考との分裂性をインディアンの文化に指摘するということがどれほど戦略的で危険な賭けであったかをわれわれは理解しなければならない[30]。

Ulrich Raulff. Berlin: Klaus Wagenbach Verlag, 2011.

28) 本論文において使用する講演の資料は Aby Warburg: *Werke in einem Band*. Hg. v. Martin Treml, Sigrid Weigel u. Perdita Ludwig; unter Mitarbeit von Susanne Hetzer, Herbert Kopp-Oberstebrink u. Christina Oberstebrink. Berlin: Suhrkamp, 2010.［以下、WEB と略記する］に所収されているものを使用する。WEB のテクスト通し番号としては 14 番、15 番、16 番。英訳版とラウルフのドイツ語版が主に依拠しているのは 15 番。

29) Warburg, WEB, S. 568.

30) ヴァールブルクの精神疾患については、田中純『アビ・ヴァールブルク――記憶の迷宮［新装版］』（青土社、2011 年）に詳しい。

2．写真とアーカイヴ――アーカイヴとしてのわたし

しかし講演の問題へ向かう前に注目したいのは、一般的には公文書館ないし記録保管所を意味する「アーカイヴ」という一語である。ここで、ヴァールブルクは講演を、みずからをアーカイヴに登録されるべき資料として扱う営みと見なしていた。アメリカ旅行で接したインディアンという資料を扱いながら、みずからを資料として位置づけること。アーカイヴという語に込められているのはこうしたことであろう。では写真的パラダイムはどのようにアーカイヴと関わるのか。

ヴァールブルクは、講演のための断片において「記憶」と「アーカイヴ」の問題に踏み込んでいる。「記憶（Gedächtnis）」と題されたこの短いテクストは、まず記憶を「選別された集積」または「組織化された素材」として規定している[31]。それゆえヴァールブルクにとって記憶とは、素材を選別ないし組織化し、集積することによってもたらされるもの、すなわちアーカイヴであった。

そしてここで実際的なアーカイヴ、すなわちみずからの私設図書館であるヴァールブルク文庫（Bibliothek Warburg）に言及し、文庫の目的が「人間の表現の心理のための記録文書の集積」であるということに触れている[32]。つまり、ヴァールブルクが構想した文庫とは、研究のために文書を組織化・集積する「アーカイヴ」であった。もちろん、「アーカイヴ」という語を広い意味にとるなら図書館もまたアーカイヴの典型的な形態であるのだが、重要なのは以下で述べるようにその集積のあり方――言うまでもなく集積のあり方はきわめて多様でありうる――であり、その点において規則的な手順に従って集積する一般的な図書館とは区別される。

アーカイヴとしての文庫の目的を述べた後、ヴァールブルクは次のように問題を立てている。

> 問題はこうだ。どのようにして言語的な、あるいは図像形象による表現は成立するのか。どのような感情あるいは視点から――意識的であ

31) Warburg, WEB, S. 582.
32) Warburg, WEB, S. 582.

れ無意識的であれ――そうした表現は記憶のアーカイヴ（Archiv des Gedächtnisses）に蓄積されるのか。記憶が沈殿したり再び浮上するのには法則があるのか。[33)]

「記憶のアーカイヴ」とは「記憶としてのアーカイヴ」でもあり、「記憶が沈殿したり再び浮上する」ということはアーカイヴへの登録に関わる事態であると考えられる。すなわちヴァールブルクにとって問題だったのは、「表現」というイメージが記憶というアーカイヴをどのように構築するのか、そして「アーカイヴとしての文庫」を「アーカイヴとしての記憶」とどのように呼応させるかということであった。ヴァールブルクは実際次のように述べている。

「組織化された素材としての記憶」という［…］問題には、わたしの文庫を手だてにして返答を与えたい［…］。[34)]

つまり、ヴァールブルクは研究対象となる記憶を、みずからの文庫を「アーカイヴとしての記憶」として機能させることで探求することを構想していた。それゆえ文庫を組織化することは、文化的記憶を組織化することと同義であったといえる。

ハンブルクに設立された文庫は、当初、ヴァールブルクの研究に沿ったきわめて私的な性格を具えていた[35)]。物理的な量をますます拡大していく文庫は、研究所としての性格を強めながら新設されたばかりのハンブルク大学とのつながりを深め、一九二〇年にヴァールブルクが病のために離脱

33) Warburg, WEB, S. 582.
34) Warburg, WEB, S. 582.［　］は引用者。
35) ヴァールブルク文庫の沿革については Vgl. Fritz Saxl: *Die Geschichte der Bibliothek Aby Warburgs (1886-1944)*. In Aby M. Warburg: *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*. Hg. v. Dieter Wuttke, Baden-Baden: Verlag Valentin Koerner, 1979, 335-346.［フリッツ・ザクスル「ヴァールブルク文庫の歴史（一八八七～一九四四）」（E・H・ゴンブリッチ『アビ・ヴァールブルク――ある知的生涯』所収、鈴木杜幾子訳、晶文社、1987 年、353-368 頁）］

して以降、司書フリッツ・ザクスルの奔走によって次第に公的な色を帯び始めはするのだが、ともあれ書籍の蒐集、選別や配置において文庫はヴァールブルクの問題意識が練り込まれたひとつの器官とでもいえる性格を持っていた[36]。例えばザクスルは次のように指摘している。

> ヴァールブルクの思考体系にどのような発展があっても、また諸事実間の関係についてどのような新しい着想が生じた場合でも、ヴァールブルクはそれに関する書物を分類し直したのであった。文庫は、ヴァールブルクの研究方法の変化につれ、彼の興味が移り変わるにつれてその様相を変えていった。蔵書は小規模のものではあったが力強く生きており［ungeheuer lebendig］、ヴァールブルクは、人間の歴史についての彼の思想を蔵書によってよりよく表現するためにその形を整えること［umzuformen］を決して止めることがなかったのである。[37]

このようにヴァールブルクはみずからの文庫を組織化されるべきアーカイヴとして構想していた。しかしそうであるならば、ヴァールブルクというひとりの研究者によって組織化された文庫という「アーカイヴ」は、端的にいって「ヴァールブルクの記憶」として担われるものであろう。

もちろんアーカイヴが記憶のコントロールでもあるということを政治的なカテゴリーの視点から考えるならば、一般的にいってアーカイヴは権力と関わる「記憶として」の機能を果たしてきたといえる[38]。また、アーカ

---

36) この「蒐集」という点において、ヴァールブルクはベンヤミンが提起する「蒐集家」を喚起させる。Vgl. Walter Benjamin: *Eduard Fuchs, der Sammler und der Historiker*. In ders: GS, Bd. II- 2. 465-505.［ヴァルター・ベンヤミン「エードゥアルト・フックス――蒐集家と歴史家」（浅井健二郎訳、『ベンヤミン・コレクション２　エッセイの思想』所収、ちくま学芸文庫、1996 年）］ベンヤミンとヴァールブルクの蒐集という点については紙幅上、本論文では詳しく論じない。また、ソンタグも写真家と蒐集家の同一性を指摘している。Vgl. Sontag: *On Photography*. a. a. O., S. 77.［ソンタグ『写真論』、85 頁。］

37) Saxl, a. a. O., S. 336.［ザクスル、前掲書、355 頁。［　］は引用者。］

38) Vgl. Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandelungen des kulturellen*

イヴを規範的な文化装置としてみるなら、アーカイヴとは「文化の記憶」でもあったと考えることも可能であろう。しかしヴァールブルクにおいて際立つのは、ヴァールブルク文庫という「私的な」文庫が決定的にヴァールブルクという「一個人の」問題意識（＝文化学的な探求）と密接に関わった施設だったということであり、それゆえヴァールブルクの構想が、みずから諸々の問題に関わる記憶となることであったという点である。

そして、アーカイヴの組織化は、そもそも研究が要請する問題に応答するためのものであった。当然のことながらヴァールブルクは恣意的にアーカイヴを構築しようとしたのではない。そうではなく、そこには「古典古代の残存」の問題を軸にしたルネサンス研究という問題意識があったのであり、アーカイヴの構築はこの問題系との呼応の中に進められた。構想されるべきは、ある問題系に呼応し、働きかけ、あるいはその過程で働きかけられもするような可塑的なアーカイヴ――あるいは「実験室」[39] ――であったといえる。すなわち具体的にいえば、問題へのアプローチ、研究の進度、視点などと呼応して書物という資料の集積・配置を変えること。それゆえ、文庫がヴァールブルクという研究者の「私的な」ものであったというのは、ヴァールブルクのアーカイヴ概念――すなわち問題系と呼応した記憶としてのアーカイヴ――からすれば当然の帰結であったといえるだろう。ヴァールブルクにとって文化研究とは、みずからが問題系のアーカイヴ＝記憶となることであったのだから。

このように、みずからがアーカイヴとなるヴァールブルクの企図は、いわば「アルキヴィストである」ことが同時に避けがたく「アーカイヴとなること」でもあるという事態を要請するが、しかしそれが図像イメージの問題系との同期のうちに成立するのであるなら、当該の対象によって繰り返し新たな編成を被るということでもある。つまり、「イメージの記憶」――上述したようにヴァールブルクの研究が「細部」に関わるという点に

Gedächtnisses. München: C. H. Beck, 2003. S. 343ff.［アライダ・アスマン『想起の空間――文化的記憶の形態と変遷』（安川晴基訳、水声社、2007 年）、402 頁。］

39) Vgl. Aby Warburg: *Von Arsenal zum Laboratorium*. WEB, 683-693.

おいて「野蛮で自律的な」それ――を引き受けなければならない。また、そのためにはイメージの記憶を引き出すための布置（＝組織化）こそが問題となる。この両側面――すなわち布置によってイメージの記憶を引き出し、またそのイメージの記憶によって布置が変化すること――の絶えざる往還運動こそがヴァールブルクのアーカイヴであったと言える。

そしてクロイツリンゲンからの復帰後に企てられた研究、すなわち複製・縮小された絵画の複数の図版を一枚の板に文字通り並べ、そのパターンを探る未完の「ムネモシュネ・アトラス」（以下「ムネモシュネ」）こそ、この要求に対するきわめて率直なひとつの返答であった。そして「ムネモシュネ」において複製写真というメディアが必要不可欠であったことは言うまでもない。書物に加えて図像を配置するには、図像は写真技術の複製によってその引用可能性を開かれなければならなかったのであるから。ここで写真技術とは、「ムネモシュネ」というアーカイヴを成立させるための実際的な要件であると同時に、引用可能性を開く「アーカイヴとしての研究」というパラダイムの認識論的な要件でもあった。

それは具体的には写真が要請する断片化の問題である。写真は言うまでもなく、「現実」から切り取られた図像である。ソンタグがモダンな視覚として指摘するように、写真とは断片であり、一瞥であり、「[…] 私たちはいくつもの一瞥を、断片を、蓄積する」[40]。ここで問題なのは、写真という細部へのまなざしが、ウィントがモレッリの認識に見出したように、ロマン派に発する断片化の傾向を体現するということばかりではない[41]。問題なのは、いみじくもソンタグが指摘しているように「蓄積」の問題を提起するということである。つまり、断片化という写真の要請は、蓄積による配置、構成の問題を避けがたく提起するのだ。

ヴァールブルクにとって、ヴァールブルク文庫というアーカイヴは、書籍の選別と組織化によって記憶を構成するものである。この記憶としてのアーカイヴは、「古典古代の残存」という問題と呼応し、働きかけながら

---

40) Sontag: *Photography: A Little Summa*. S. 126.［ソンタグ「写真――小さな大全（スンマ）」、32 頁。［　］は引用者。］

41) Vgl. Wind, a. a. O..［ウィント、前掲書。］

構成されるものであった。すなわちヴァールブルク文庫とは、「問題系と呼応した記憶としてのアーカイヴ」であった。ヴァールブルクが企図した「アーカイヴとしての文化研究」とは、それゆえ配置による文化的記憶の研究であったが、それは「ムネモシュネ」に明らかな断片化と蓄積と配置という実際的な写真メディアの要請であると同時に、写真的パラダイムという認識論的な意味においても要請されるものであった。「ムネモシュネ」とは、写真的パラダイムによって見出されるひとつのアーカイヴであったといえるだろう。

3．写真と想起――細部としてのわたし

ここで蛇儀礼講演に戻るなら、ヴァールブルクにとって講演は、すでに帰国後のそれにおいて個人的な記憶の問題と切り離すことはできなかった。講演を「挿絵入りの日記」あるいは「束の間のイメージ旅行」と呼ぶことでヴァールブルクが意図していたのは、みずからの記録（＝日記）ともども上演するということであった。さらに数十年後のクロイツリンゲンでの講演では、みずからの旅の記憶をはるかに超えて、みずからの過去を想起することへと向うことになる。講演は想起の営みとともにあった。

例えばヴァールブルクは子供のころのあるエピソードを書き記している[42]。母親が重い病に倒れてしまったとき、ヴァールブルクは混乱し、まさに講演の時と重なるように危機的な状況にあった。母親の看病をしていた看護師の香りがいまもってまだ鼻に残っている。その危機的な状況の反動として、ヴァールブルクはユダヤ教の教則に反してデリカテッセンでソーセージを食べ、貸本屋から翻訳物のインディアン小説をむさぼり読んだ。それは危機に対するある種の予防接種であったという。また例えば憧憬。ヴァールブルクがアメリカへ向かったそもそもの理由は弟の結婚式に出席するためだったが、さらにインディアンに興味を抱いて西部へ向かったことが、そもそもアメリカ東部の「文明の空虚さ」に対する嫌悪感に発していたということ。それゆえ自然や学問へ逃避したくなったこと――スミソニアン研究所を訪れたのもこのためだった。あるいは西部に抱くロマンテ

42) Warburg, WEB, S. 575 ff.

ィックな世俗めいた意志。この冒険的な憧憬は、かつてハンブルクにコレラが流行した際、家族を残してハンブルクを去ってしまったことに対する後悔の念が大きく関係しているという。また、みずからの研究分野である美術史がいまだに「審美的な美術史」とでもいえる研究方法に依拠していることへの「心からの嫌悪感」もあった。それゆえ、宗教的実践と芸術的実践がいまだ強く結びついているインディアンの儀礼に興味を向けることになった。そしてインディアン見物を企てたのが九月であり、寒冷な冬を迎えると難しくなるため、旅行を貫徹する決心が必要とされる、ということから連想は飛び、最終的に修了することができなかった軍務に想いは向けられる。いささか雑然としたさまざまな要素が「ロマンティックな」旅行への「発酵菌」となり、その発酵の端緒は、一八七〇年にチフスにかかった少年ヴァールブルクが病床で読んだ「ロマンティックで扇動的な」バルザックの小説『結婚生活のささやかな苦しみ』の挿絵に向けられた悪魔的な印象にまで及ぶだろう。

問題は、こうした「断片」に書きつけられたヴァールブルクの想起をどのように位置づけるかということである。

もう一度確認すると、ヴァールブルクにおける文化研究とは、「イタリア初期ルネサンスにおける古典古代の残存」という問題との関わりのうちにみずからをアーカイヴ化させること、すなわち研究対象との関連性に同期した「記憶」となることであった。またその際、カメラのまなざしはアーカイヴ化のための断片化・蓄積をおこなうメディアのまなざしであった。また、その研究は情念定型という細部に着目する写真的パラダイムに支えられたものであった。

ただしこれまで見てきた通り、写真的パラダイムと「細部」を問題にするにあたってその「自律性」を考慮しなければならない。「細部」は、バルトの「プンクトゥム」が意のままにならない突き刺すような不意の到来であったように、いわば無意識的な側面をもっていた。こういった「細部」をアーカイヴの構築として探求すること、これがヴァールブルクの文化学的企図であったとするなら、「イメージの記憶」を探求するヴァールブルクは常にイメージの「野蛮な細部の自律性」（ソンタグ）に対処しなければならなかった。それゆえ、イメージとの距離を保つこと、つまり「地震

計（Seismograph）」――イメージの力を共振するすることによって受け取る者として、ヴァールブルクは講演の草稿でみずからをこう例えている[43]――のようにイメージの記憶を受け取りながら、同時にそれを記録することが必要とされたといえる。

その上で、講演について考えてみるならば、講演草稿に「断片」として含まれていた旅の思い出、幼年期にまで遡る思い出、こうしたパリンプセスト（Palimpsest）の古層をめぐる想起は、講演の準備段階において誘発された無意識的なものであった。そして写真が、ベンヤミンの言うように無意識的記憶を保持し明らかにするメディアだったとすれば、ヴァールブルクの想起の断片とはまさに無意識的記憶としての写真ではなかっただろうか。実際、アメリカ旅行で撮られた写真にはヴァールブルク自身が写っているものも含まれていた。それゆえ講演に際してヴァールブルクが書き留めた想起に満ちた「断片」とは、いわば記憶のメタファーとしての写真に導かれた「みずからの細部」であった。

このように写真のまなざしを認識論的なパラダイムとして捉えるなら、講演の草稿において、ヴァールブルクはいわば「みずからの細部」を受け取ろうとしていた。それを「無意識的な想起」と規定することができるだろう。あたかも「細部」がコード化された意味のかたわらで、些細なものであるがゆえに、コード化された体系に回収されない意味を担うように、公にされる講演のテクストからは削除されることになる諸々の想起をヴァールブルクは書き付けた。それゆえヴァールブルクの講演において「草稿」として残された断片的な「細部」は、講演における補助的なものに尽きるのではなく、むしろ写真的パラダイムと関連するきわめてヴァールブルク的な探求の痕跡ないし成果であったといえる[44]。この意味においてクロイツリンゲンでの講演とは、カメラ装置という技術によって「みずからの細部」と出会うことで、同時に記憶としての文化学を「細部」へのまなざし

---

43) Warburg, WEB, S. 572.

44) この点に関して、草稿の自伝的な記述は講演をめぐる自己言及性の構造を示すものと考えることができる。Vgl. 田中純『アビ・ヴァールブルク――記憶の迷宮［新装版］』、86 頁。

として立ち上げるための「トリップ」だった。ここで「写真的パラダイム」は、「細部」と「時間」の問題を提起するとともに、アーカイヴ化としての文化学の創出を担うものになったといえるだろう。

終わりに

これまで見てきたように、ヴァールブルクと写真との関わりは、「細部」と「時間」という認識論的なパラダイムに関わるものであり、また、写真的な断片は「アーカイヴ」の構築というヴァールブルクの文化学を特徴づける方法論を基礎づけるものであった。そしてそういった方法論との深い連関のうちに、ヴァールブルクは「みずからの細部」と立ち会うことになったと言えるだろう。それはまた、しばしば指摘されるヴァールブルクの自伝性といった問題へと導くことにもなる。もちろん、ヴァールブルクと写真というきわめて広域な問題はさらなる考察を必要とするものである。本論文では写真とヴァールブルクをめぐる様々な問題にいささか足早に触れてきたが、ひとつひとつの問題をさらに深化させていくことは、今後の課題としたい。

（慶應義塾大学大学院文学研究科独文学専攻前期博士課程在学中）

Aby Warburg und die Fotografie.

Über fotografisches Paradigma und Detail bei Warburg

MORITA, Yusaku

In diesem Aufsatz soll untersucht werden, wie Warburgs Gesichtspunkt des Details auf einem fotographischen Paradigma basiert. 1923 veranstaltete Warburg in der Heilanstalt Bellevue in Kreuzlingen in der Schweiz einen Lichtbilder-Vortrag zum sogenannten „Schlangenritual" nordamerikanischer Indianer. Im Vortrag stützte sich Warburg auf Jahrzehnte alte Lichtbilder, die er selber 1895/96 in New Mexico und Arizona aufgenommen hatte. Es geht dennoch nicht nur um die Aufnahmen und das Benutzen der Aufnahmen, sondern auch um ein epistemologisches bzw. erkenntnistheoretisches Modell zur Detailforschung überhaupt.

Es kommt gerade in der Theorie der Fotografie eigentlich auf eine Theorie des Details an. Susan Sontag, Roland Barthes und Walter Benjamin haben schon darauf hingewiesen, dass das Detail in der Theorie der Fotografie die Hauptrolle spielt. Es geht um die moderne Sicht des Fragments (Sontag), um das „punctum" (Barthes), das eine codierte Sicht erschüttern kann, um ein „Optisch-Unbewußtes" (Benjamin). Aus diesen Betrachtungen kann man ersehen, dass das Detail ein für das fotographische Paradigma entscheidendes Problem ausmacht.

Warburgs kunsthistorische Forschungen beruhten gleichsam schon „intuitiv" auf einem solchen Theorieansatz. Seine Detail-Forschung wird man besonders an zweien seiner zentralen Begriffe festmachen können: (1) an der Pathosformel und (2) an dem Konzept des Nachlebens. Die Pathosformel ist im Detail das Symptom, das selbst bedeutend erscheint. Zum Beispiel geht es in seinem Aufsatz „*Sandro Botticelli ‚Geburt der Venus' und ‚Frühling'. Eine Untersuchung über die*

Vorstellung von der Antike in der italienischen Frührenaissance" um Abweichungen von den antiken Quellen, aus denen Botticelli bzw. Angelo Poliziano ihre Werke schufen. Die Abweichungen von den Quellen zeigen sich an den Gewandungen und Haaren als dem „äußeren bewegten Beiwerk", das als solches gerade den Ursprung der Pathosformeln bezeichnet.

Außerdem erscheint an den Pathosformeln eine zeitliche Struktur: das Nachleben der Antike nämlich, das durchgängig Warburgs entscheidendes Thema war. Es handelt sich hier darum, dass das Nachleben an den Pathosformeln im Detail eine eigentümliche Mode der Zeit zeigt. Diese Mode bezeichnet den Prozess der „Antikisierung". Dieser Prozess bedarf nicht der Inhalte der Bilder, vielmehr der Formen der Bilder. Es kommt deshalb gerade nicht auf Urtypen solcher Bilder an, sondern eben auf diese Prozesse selber. Das Nachleben ist sozusagen die Zeit der Toten, wie an der Metapher der Ruine deutlich wird. Diese Zeit ist auch die der Fotografie, die Sontag, Barthes und Benjamin thematisierten: die Zeit der Erinnerung.

Das fotografische Paradigma weist noch ein anderes Problem auf: das von Fragment und Ansammlung. Wie Sontag schon betont, setzt die Fotografie einen Blickpunkt voraus, der alles als Fragment und Ansammlung begreift. Man kann dieses Paradigma implizit schon in Warburgs Methode der Forschung finden. Zum Beispiel beschäftigte sich Warburg mit der Gründung einer Bibliothek, um seine Forschungen auf ein Archiv der Bilder stützen zu können. Darüber hinaus kann man sein letztes Projekt, den Bilderatlas Mnemosyne, das reproduzierte und verkleinerte Bilder zu verschiedenen Themen und Motiven auf einzelne Tafeln aufgeklebt versammeln wollte, als innovative Art der Fragmentierung und Ansammlung von Bildmaterialien verstehen.

Daraus folgt, dass Warburgs Methode der Forschung in enger Beziehung zu dem fotografischen Paradigma steht. In diesen Zusammenhang gehören auch die Manuskripte zu dem von Foto-Aufnahmen ausgehenden Vortrag über das „Schlangenritual", die Warburgs persönliche Erinnerungen beschreiben. Auch diese Manuskripte stellen Versuche dar, Erinnerung und wissenschaftliche Methode zu vermitteln.