

サダキチ・ハルトマンとアルフレッド・ スティーグリッツの出会いの意味

犬 伏 雅 一

◆はじめに

写真というメディアを芸術として世間に認知させる上で、スティーグリッツが極めて重要な役割を果たしたことに異論がまず出ることにはなからう。しかし、いかにして彼がそのような役割を果たしえたのか、あるいは、どのようにして果たしえたのか、また、彼が写真を究極においてどのようなものとして捉え、そして、そうした写真観がどのような経過を経て形成されたのかは、必ずしも十分に考察し尽くされたというわけではない。なるほど、彼に関わる博士論文はアメリカでも10篇、20篇は下らないし、伝記も何冊か書かれているが、スティーグリッツの全体像を捉えようとする研究はなお進展中であるといっても過言ではない¹。

スティーグリッツの写真と芸術に関わる活動は極めて長い期間にわたっており、その間の全貌をここで検討することは到底出来ない。スティーグリッツの写真観は「カメラワーク」の時期を通じて変動して行くが、その前段階である「カメラノーツ」の時期とその余韻を引きずっていたフォトセッションの初めの時期における彼の写真観の形成にこの論考は限定される。しかも、スティーグリッツ一人が主役ではなく、この期のスティーグリッツの写真観の形成に、日系ドイツ人でアメリカ市民権を獲得したカール・サダキチ・ハルトマンがどのように関わったのか、いやハルトマンの芸術、写真観がどのようなものであったのかを明にすることによって、この稀有の才能に恵まれた二人の出会いの意味を考えることが本稿の課題である。

まず、この二人が出会うまでのそれぞれの歩んだ道のりを一瞥しておこう。

◆スティーグリッツの修行時代： ベルリン遊学時代²から「カメラノーツ」

スティーグリッツは、1864年にドイツ移民の3世として、エドワード・スティーグリッツとヘドヴィツヒ・スティーグリッツの間に長男として誕生した。一家はこの年にニュージャージーのホボケンに移り、その後兄弟姉妹が誕生して、1871年にニューヨークに移っている。1879年に、スティーグリッツは、タウンゼント・ハリス高校を卒業し、同年の秋に、ニューヨークの市立大（City College of New York）に学籍登録している。1881年に、エドワード・スティーグリッツは会社経営から引退し会社の売却等による資産を証券化して、一家で長期にわたるヨーロッパ旅行に出かけ、その夏はバーデン・バーデンで過ごした。秋からスティーグリッツは、双子の弟達とともにカールスルーエのリアル・ギムナジウム（Realgymnasium）での学習を開始した。スティーグリッツは、カール・パウアー教授の下に寄宿する。父親は絵を描く趣味があり、その関係で、1882年にスティーグリッツは、画家ヘルマン・ハーゼマンをグダッハに尋ねる。翌1882年に、スティーグリッツはベルリンの工業専門学校（Polytechnikum）で工学の勉強を始めるが、同時にベルリン大学で聴講生登録を行っている。1883年に、カメラを購入。ヘルマン・ヴィルヘルム・フォーゲル（Hermann Wilhelm Vogel）の下で写真化学のコース

を取る。この年の8月に、実験室の助手として、夜間写真の実験を始める。兄弟と合流したスティーグリッツは、ベルリン大学のフォン・フォフマン (Von Hoffman) に化学を、シャルロッテンブルク・インスティテュート (Charlottenburg Institut) でカール・リーパーマンに染色化学を学ぶ。1885年、工学の勉強をやめ、工業専門学校を退学。同年にドイツの雑誌に初めて彼の写真に関する記事が載る。1886年、写真のコンテストに初参加。1887年、ドイツに来て以来各地を撮影していたが、初めてコンテストに入賞。1888年に、ドイツ交友協会 (Deutsche Gesellschaft von Freunden der Photographie) に入会。ベルリンの記念写真展でスピード写真の実演。同年、入賞した写真がロンドンのアマチュア・フォトグラファー誌に掲載される。1890年の9月にニューヨークに戻る。1891年、初めてのスライド制作、幾つかの賞を獲得。アメリカン・アマチュア・フォトグラファー協会に参加。1892年より、アメリカン・アマチュア・フォトグラファー誌の批評と編集を担当。初めて、4×5のハンドカメラを入手。ニューヨークのストリートシーンの撮影を開始。1893年、降雪写真 (Winter—Fifth Ave./The Terminal) を始めて撮影する。これらは、国際的に複製される。1893年、エメライン・オーバーマイヤーと結婚して、サヴォイ・ホテルで暮らし始める。1894年雨の中で始めて写真を撮る。1894年5月から10月にかけて新婚旅行でヨーロッパへ。夏にアメリカ人初のリンクト・リングのメンバーとなる。秋より、アメリカン・アマチュア・フォトグラファーの共同編集者となる。1895年以前より関わりのあったヘリオクローム社を辞める。1896年、アメリカン・アマチュア・フォトグラファー協会とカメラクラブを合併させて、ニューヨーク・カメラ・クラブの創設に尽力。1897年、同協会の副会長となり、機関紙の出版担当となる。「カメラノーツ」を季刊誌として発刊。初の、夜の都市風景 (night cityscapes) を出版、また、12のシーンよりなるポートフォリオ『ニューヨークの風景断片』 (Picturesque Bits of New York) を出版。1898年、初の夜の降雪写真 (Icy Night) を撮る。1898年、フィラデルフィアのサロンをディレクション。1899年、初めてのオルソクロマトティック乾板の実演をカメラクラブで行う。1902年、「カメラワーク」(Camera Work)

の企画を開始。フォトセセッション展実現。年末に「カメラワーク」出版。

スティーグリッツの足取りをいささか克明に跡付けたのは、「カメラノーツ」を経てフォトセセッションの旗手として「カメラ・ワーク」を武器にアメリカの写真芸術の動向を動かしたというスティーグリッツの定番のイメージでは、彼の写真観の形成期が逸話的に語られてしまいがちであり、この危険に警告を促す意味がある。ドロシー・ノーマンの伝記的記述はスティーグリッツの記憶と逸話的な事項の想起によって成り立っているが、ドロシー・ノーマンの記述には、スティーグリッツがドイツにおいて置かれていた状況をスティーグリッツの写真観の形成へと有機的に組み込む姿勢があまり認められない。ノーマンの記述からは、スティーグリッツが、所属した工業専門学校での学習に倦み付かれて、写真と偶然出会い、フォーゲルの門下となり、それからは写真光学の研究にのめり込み、時代の影響でピクトリアリズム的作品に手を染めたりしながらも、科学的な探究心からストレートな写真へと傾いていったという、スティーグリッツの神話的な姿しか基本的には浮かび上がってこないのである。もちろん、全てが神話というわけではないが、完全に科学に対する知的興味を喪失してしまったスティーグリッツが突然目覚めて写真化学に走るというイメージは、実はかなり非現実的なものである³⁾。

スティーグリッツには学生としての交友関係もあったし、兄弟が同じところで勉学にいそしんでもいた以上、兄弟間のやりとりもあり、当時のベルリンの状況、ベルリン大学の状況を肌で感じていたはずである。フォーゲルの下で勤勉な学生として勉学し、後に実験室助手といった役割をも引き受けていることからしても、スティーグリッツが科学的な問題に対して全く無頓着であったとか、また、科学的な基礎的学習を全く省みる事がなかったというのは誤解であるといっても間違いではないと思われる。しかし、科学に対するスティーグリッツの関心のあり方が、実証主義的で進歩主義的な時代潮流の中で、専門にしか眼をやらない狭量な科学的思考のレベルに留まっていたと見るのも間違っている。

19世紀のドイツは、フォーゲルの染色化学に関する功績に認められるように、すばらしい科学的成果を次々と積み上げる途上にあつた。しかし、こうしたいわゆる科学的業績をあげた学者を専門性に凝り固まった人物と見るのは現代のアカデミズムのイメージからくる大きな誤りである。英国やフランスと違って、ドイツでは、当代の一流の学者が大学で教育と研究の二つの役割を担ったが、彼等に共通して言えることは、例えば湯川秀樹博士が他の著名な理論物理学者共々、科学の哲学的方面に関心をいだかれていたように、当時のドイツの一流の科学者は少なくとも何らかの科学哲学的な思考を自らのものとしていた^{iv}。たとえば、この時期ベルリン大学ではエルンスト・マッハが教鞭を取っていたが、かれのニュートン自然学への批判は、カントの物自体に対する根本的な批判に通じ、ヘーゲル主義とも異なった位相において、「感覚」をその非実体的な存在様態において根底から考え直そうとするとともに、フッサールが夢見たようないわゆる形而上学的な「第一哲学」の構築へと向かうことを断固退けるというすこぶる野心的な今日になおその通用性を保持する試みであつた^v。

ステューグリッツがどの程度マッハの理論を受容し得ていたかは、分明にできないが、いずれにしてもキーファーも指摘するように、科学哲学的な問題圏に無関心ではなかつたであろう。たとえば、ヘルムホルツの『生理光学』(*Handbuch der physiologische Optik*)については、その議論の核心部分を十分に理解していたはずである。実際、初期のステューグリッツの写真観形成期における確実な事項として、エマソンとの出会い、彼の『自然主義的写真』との出会いがあり、その折のステューグリッツのエマソンとロビンソンに対するスタンスの取り方にヘルムホルツの光学理論への理解と彼の科学的な思考の在りようが見取れるからである。

エマソンとステューグリッツの出会いは、エマソンがロンドンのアマチュア・フォトグラファーマガジンへのステューグリッツの投稿写真に賞を与えて激賞したことに始まる。ステューグリッツは、おそらく彼自身もさまざまな形で協力したと思われるドイツ写友協会設立に主導的役割を果たした工業専門学校のフォーゲルの下で、新築なつたシャルトッテンブルクのすばらしい

暗室設備の中、特別の課外使用許可まで得て、自然の完璧な再現を目差して、プリント作成や化学光学の実験に明け暮れていた。実際、フォーゲルはオルソクロマチック乾板の作成に成功する。このような撮影姿勢の下で、ステューグリッツは折に触れて撮影した成果をロンドンのアマチュア・フォトグラファーマガジンに投稿したのである。自然をいかにストレートに印画紙上に再現するかを努力を傾注していたエマソンが、当時として可能な限りで自然の階調再現を実現し、ネガに一切加工を施さないステューグリッツの写真を激賞したことは当然のことであつた^{vi}。エマソンは、ステューグリッツの写真に同志を見た。また、同じアメリカ人であるといういささか強引な思い入れも加味して、ステューグリッツを高く評価するとともに、ステューグリッツがみずからの立場をドイツで代弁する存在となることも期待した。まさに80年代の末期、ロビンソンとエマソンの写真論論争がエマソンの『自然主義的写真』の出版によって決定的な形で始まろうとしていた時である。エマソンは、この本のドイツ語への翻訳をステューグリッツに依頼する。翻訳が始まり、ステューグリッツはほぼ翻訳をやり遂げたようである。とにかく、ステューグリッツがこのエマソンの本を克明に読み理解したことは当然ながら間違いない。しかし、ステューグリッツがエマソンの期待通りにエマソンの「自然主義的写真」に全面的に同調したかは別の問題である。アメリカで後に出版された第3版の書評で^{vii}、エマソンのこの本を写真論の一種の古典として、「絵画的写真」あるいは、写真芸術を芸術として認知させる上でのその功績を高く評価しているが、エマソンの『自然主義的写真』の持つ基本的な欠陥について彼なりに洞察しえていたのではないかと考えられるのである。

伝記作者リチャード・ウェランが指摘するように、ステューグリッツはロビンソンの合成写真の考え方に対しては否定的であつたにしろ、少なくともロビンソンの目差したシャープな映像というイデーをステューグリッツは受け入れていたと思われる。ステューグリッツにはエマソンと同調するようなロビンソンに対する否定的な発言はないし、その後ステューグリッツがその一員に迎えられることになる、ロンドンのリンクト・リングには、ロビンソンがいた。ステューグリッツのこのような態度は何を意味しているのか。

エマソンがその写真論で目差したところは、自然を偽りなく科学的に印画紙に定着するとともに、そこに写真家の芸術的介入を受け入れる可能性を明確に確定して、写真メディアによる作品を自立的な芸術として広く認知させることである¹⁹⁾。問題は、この「自然を偽りなく印画紙に定着する」という個所にあった。エマソンは、ヘルムホルツの生理光学の議論によって、網膜上の周辺の焦点がぼやける映像を再現することが生理学的な視覚のあり方の再現であり、これがとりもなおさず彼の主張の一半を為す科学的な写真の実現と考へた。しかし、ロビンソンは我々の肉眼の「見え」をこそ再現せよと唱える。しかも、ヘルムホルツは、エマソンの議論を必ずしも肯定しているわけではない。ヘルムホルツは、我々の生理学的な視覚をそのまま再現することが不可能であることを認めている。生理学的な視覚の再現の不可能性については、ステューグリッツ自身ヘルムホルツの生理光学を読んでいたはずであるし、少なくともエマソンの本の翻訳の過程などで検討を加えたはずである。エマソンは理念的には自然の科学的再現という究極のミメシスを唱えていたから、おそらくこの点についてはステューグリッツがフォーゲルの下で階調の再現に執拗に取り組んでいたことからしても、理解もし共感もした。しかし、ステューグリッツは、フォーゲルによって対象のテクスチャーとしての階調性を完全に再現することの不可能性を知らされる。ここで、ステューグリッツは科学哲学的であると同時に芸術哲学的な問題圏に触れることになった。エマソンの論理が破綻しているとして、そもそも自らが目差している科学的に自然を忠実に再現する映像とはなんであるのかと考へざるをえなくなった。エマソンは、この問題圏に関わることから、PH曲線による印画紙への介入不可能性を知って、写真の芸術性の可能性を否定することによって、結果的にこの問題圏を思考することから逃避したが、ステューグリッツはそうするわけには行かなかった。写真の芸術性に対しては、もちろん明確な写真観の形成にまで辿り付かないまでも、写真の芸術性への確信をもっていたが、写真映像の存在論とでもいった問題にぶつかってしまったと考へられるのである。科学的な実験を重視するフォーゲルの下で、営々と繰り返している実験を否定

することはできない。当然これは科学的真理の問題と関わってくる、このあたりのところで、ヘルムホルツやマッハの議論がステューグリッツの遭遇した問題と接点を持ちえたと考へることが出来るのではないか。しかし、ステューグリッツは実験による真理への進歩主義的な近接というエートスを超克する予感をマッハやヘルムホルツの議論に感じたものの、写真において自らが実現に邁進している真理の意味付けを考へしきるといふ準備がなかったと思われる。ただ、ネガに手を加えるという行為については彼の考への基盤が科学的な実験によって培われたものであったことと、フォーゲルが否定したこでもあり、彼はこれを受け入れることが出来なかった。芸術であることの根拠を深く問題にする以前に、科学的エートスがそれを拒否させたのである。可能な限り自然の階調を再現するプリントはとにかく科学的真理という理念と結びついていたので、ロビンソンのシャープな映像への志向をステューグリッツは共有していたが、作家の理念の実現としての芸術的映像については明確な考へを遂行せず、科学的真理に整合する目的としてのシャープな映像にステューグリッツは共感していたのである。

エマソンが写真を離れてもステューグリッツは写真から離れない。それは上述したように、科学的な次元の問題であったが、一方において芸術的な次元の問題が絡んでいる。エマソンの抱え込んでいたもう一方の問題は、自然過程としての写真が芸術ではありえないという問題である。この問題は、ステューグリッツの場合、彼の写真がフォーゲルによってベルリンの画家たちに披露された際に、激賞されつつも、芸術として認められなかったということとして具体的には突きつけられた²⁰⁾。当然、写真撮影の現場とプリント実験の最前線に立っていたステューグリッツは、「写真家の介入」がどの程度写真作品の生成にとって重要であるかは知悉していた。この点に加えて、写真家の個が作品に反映されることも理解していたが、たとえば理念の実現といったヘーゲル流の芸術観念を前にして、写真の芸術としての根拠を明快に構築することができなかった。彼がこの方面について当時の芸術動向に深く関わる地点になかったことが、彼の写真作品のジャンル絵画との類似、エマソンよりもむしろロビンソンと類

似した映像を残していることや、現代における引用とは全く異なった次元でルネッサンスの夜警の衣装をまとった三人の男のトランプ遊びなどをテーマとする作品を残していることに、それが現れている。

このような写真に対する葛藤を抱えていたときに、スティーグリッツはアメリカへの帰国を余儀なくされたのである。彼は、国際的な賞の受賞と、ドイツにおけるアマチュア写真家の協会設立との関わりなどによって、アメリカの写真界に直ちに受け容れられる。当初は、写真化学的な面での講演依頼など、技術的な面のエキスパートと見られていたが、上述したスティーグリッツのドイツ時代の体験は、アメリカという地で写真の芸術性の問題への解答を模索させることになる。このような真摯な模索が言説化したものと、実践面での実験的な写真撮影と写真化学的な実験の継続からくる成果があいまって、アマチュア写真界における彼の存在感を増大させることになる。ニューヨーク・カメラ・クラブの設立によって、彼は画期的な「カメラノーツ」の編集に携わることとなった。スティーグリッツの季刊誌において、写真に関わるあらゆる問題を考察する場をそこに確立しようとする⁵。

この雑誌の構成は写真に関する芸術理論的考察と写真化学に関わる記事、さらに展覧会評や、ヨーロッパにおける写真動向の紹介をバランスよく常に掲載することを目差している。クラブには写真に関わる実験が可能な設備があり、この雑誌はキーファーが指摘するするように、フォーゲルの実験室の精神とそのニューズレターを体現して、未だ定まらない、写真の芸術としてのステータスの確立を目差している。正確を期して言うならば、芸術としての写真という問題を実践的に解決する機関としての役割をスティーグリッツによって割り当てられているのである。リンクト・リングには十分には認められない「実験」の精神がモダニズムないしアヴァンギャルドへの胎動を垣間見させている。このようなときにスティーグリッツとハルトマンは出会うことになった。

◆サダキチ・ハルトマン： 出島—ハンブルク—アメリカ— ヨーロッパ—ニューヨーク



Rudolf Eickemeyer, Jr. Sadakichi Hartmann

ハルトマンあるいは、アメリカでの活躍と帰化を考えるとハルトマンはスティーグリッツと出会うことによって写真評論の草創期において決定的な役割を果たすとともに、スティーグリッツの写真観の展開に対しても重大な影響を及ぼすことになる。通例、彼の影響は1907年という時間的な目処で切り捨てられるが、これを受け容れるかどうかは別途論じるとして、ここでは、スティーグリッツがフォトセセッションへと踏み出す時点までを区切りとして両者の関わりを検討する。

ハルトマンがスティーグリッツに遭遇するまでの経緯の概観がやはりハルトマンの役割を理解する上で欠かせないので、いささか長くなるが彼がスティーグリッツと出会う辺りまでの足跡をたどっておきたい⁶。

カール・サダキチ・ハルトマンは、出島で1867年に、カール・ヘルマン・オスカー・ハルトマンと出島出入りの女性おさだとの間に生まれた。父は、時のドイツ政府の公吏で、誕生後数ヶ月をへて母はなくなっている。ハルトマンと兄のタル(Taru)は、ハンブルクで1871年年に受洗し、祖母のもとに連れて行かれ、

祖母と叔父のところで暮らすことになる。祖母と裕福な叔父エルンストは、この二人の少年を中流の最上階層の安定と快適さの中で育てた。ハルトマンは早熟な少年で、フランス語やラテン語、ギリシャ語についてもこの時期にかなりの知識を習得した。ゲーテやシェイクスピアの戯曲を読んだり、叔父たちとともに定期的に観劇をし、美術館にも通ったのである。ところが、父が再婚し戻って来て、ハルトマン等はその義母から彼等の日独の出自の血に対する敵意を示された。義母にすでに娘がいたため財産の相続の問題もからんできた。父親の気まぐれのために、やがて二人は寄宿学校にやられることとなった。14歳の1881年に、海軍軍学校入学準備のための寄宿学校に送られる。翌年の、1882年に、ハルトマンは、海軍軍学校に入学するが、ドイツ的な心性の下にある学校で、いじめにあい、我慢できなくなって、わずか3ヵ月後に脱走し、パリで父親に捕まる。父の逆鱗に触れ、ハルトマンは、学校に戻るか、アメリカの親戚の下へ送られるかの二者択一を迫られるが、激情に駆られて彼はアメリカを行きを選んだのであった。6月、14歳のときに、ハルトマンはアメリカに着く。1883年、当初の寄宿先であったフィラデルフィアの清教徒的な親戚の下を離れて、墓石をデザインする石版画の店で下働きをするが、偶然見つけたフィラデルフィアの商業図書館 (the Mercantile Library of Philadelphia) に通って、さまざまな書物を猛烈に読み漁り、独学する。1884年、様々な職を経て、17歳になると、自らの勉学に全時間を投入するが、これは祖母からの仕送りのおかげであった。文学的な交友関係からの勧めも合って、彼は、河を渡って、ニュージャージーのキャムデン (Camden) に、ホイットマンを訪ね、その後たびたび出向くようになる。1885年2月、ハルトマンはヨーロッパに向けて出発し、8ヶ月間ミュンヘンの王立劇場で見習いとなり、多くのドイツ人の芸術家のスタジオを尋ねた。翌年の1886年(19歳)に、アメリカに戻り、失恋の後、再びヨーロッパへ出向く。1887年(20歳) 帰米後、ボストンに引越しを決意し、文化事象に関するフリーランスの書き手として活躍を始める。芸術に関するレクチャーを初めて行い、社交界で有名な人物となる。この年の終わり頃には、再び、パリとオランダと英国を訪れている。1888年、海外からのエッセイがボストンの新聞に掲載される。この年の前半は、大陸旅行に

費やされた。ボストンに戻るや、イプセンをプロデューサーするが失敗。翌年の、1889年に、傷心したハルトマンは、ボストンを離れて、ニューヨークのグリニッジヴィレッジのワシントンスクエアに転居し、スチアート・メリルと知り合い、エドガー・サラタスのサロンに顔を出すようになる。劇場に関して書き始め、自らも俳優としての訓練を受け始めた。11月に、後に問題を惹起する象徴主義的戯曲『キリスト』を書く。翌年1890年に、メリルはパリに戻る。ハルトマンは父と最後に会うが、次第に憂鬱が高まる。1891年、24歳の折に、自殺を図って、病院に連れて行かれる。看護婦のエリザベス・ブランシュ・ワルシュと年の終わりに結婚。劇場に関する文章若干を発表する。1892年の春、S.S.マックラーに出会い、マックラー・シンジケートの仕事でパリに出かけ、かの地でマラルメや他のシンボリストに出会う。ニューヨークに戻ってから、マックラーとの関係を解消して、ボストンに戻る。1893年(26歳)に、先進的なヨーロッパとアメリカの考えを芸術家に紹介する芸術誌の定期購読者を募り始める。大西洋岸の芸術家に向けて、「アートクリティク」(*the Art Critic*)が発刊され送られるが、『キリスト』の出版によって、猥褻図書出版で投獄される。この結果、裁判費用などがかさみ、翌年1894年(27歳)に、「アートクリティク」は3号をもって破綻した。再び、ニューヨークへ。1895年(28歳)には、再び、劇場と関わりをもち、芸術に関する講演者として好評を受る。小新聞のために寄稿し、『ホイットマンとの対話』を刊行。1896年に(29歳)、E.C.シュテッドマンと知りあい、その仲介で、建築会社の図書室で働く。再び、芸術誌を企画。1897年30歳の折に、「アートニュース」(*Art News*)を出版し、アメリカのアーティストを批評して4号まで続く。この年、象徴主義的な劇、『仏陀』を書く。1898年、「クライテリオン」のスタッフとなり、終刊までの数号に関わる。さらに、ミュージカル・アメリカ誌のコラムを書く。ピクトリアル・ホトグラフィーに関する初めての論考を完成。数ヵ月後、彼はスティーグリッツ出会い、六月には、スティーグリッツに関する文章を出版。ドイツ語現地新聞 (*New Yorker Staats-Zeitung*) に、週二回のコラムニストとして採用される。1899年、ハルトマンの写真との関わりは一層深まる。1901年に、「カメラノーツ」のスタッフとして働くことをスティーグリッツ

に求められる。この年に、『芸術におけるシェイクスピア』刊行。1902年には、『アメリカ芸術史』を出版。また、『現代アメリカ彫刻』をポートフォリオエディションとして出版してもいる。シドニー・アラン(Sydney Allan)の筆名で書き始める。「においのコンサート(Perfume Concert)」をプロデュース。1903年に、『日本の芸術』を出版。スティーグリッツに「カメラワーク」に執筆することを依頼される。1904年、一旦スティーグリッツとの関係断絶。

ハルトマンのバックグラウンドが著しくスティーグリッツと異なるものであるという印象を誰しもが持つわけだが、にもかかわらずハルトマンとスティーグリッツの出会いは互いに相手を認め合う幸運なものであった。

スティーグリッツの「カメラノーツ」を核とする写真の芸術性の認知の問題は単に美術理論的な問題に尽きるわけでない。現実写真が芸術として広く受け入れられるためには、写真の芸術論的な考察の深化に加えて写真を芸術と認知させるためのプロパガンダは不可欠である。先にも述べたように、スティーグリッツが「カメラノーツ」に関わり、実験的精神と芸術運動を一体化して極めて実践的に芸術写真運動を展開しようとした。スティーグリッツが国際的にアマチュアの芸術写真家として、また、写真の化学的知見に富む人物として注目を一身に集めていたことは間違いないし、合衆国においては絶大な権威を手に入れつつあることも事実であった。しかし、写真という世界の外では、当時のスティーグリッツの知名度と権威がどれほどのものであったかは疑わしい。

1898年にスティーグリッツと出会ったハルトマンは、本格的美術評論誌の出版者・企画者として、象徴劇『キリスト』のスキャンダルによって、また、大陸の芸術運動に対する知見の深さなどの点でアートシーンにおいてはスティーグリッツを凌ぐ著名人であったことは間違いない。こうした著名人に、しかも芸術評論の第一人者の一人に、写真について「カメラノーツ」においてその言説を展開してもらうことは、重要な意味があった²⁴。当代一流と目されていた芸術評論家が写真について評論するとは、今でいえばデ・ファクト・スタンダードとして写真が事実上芸術と認知されるといふプロパガンダ効果をもつということである。瞥見したハルトマンの足取りから、彼が常に経済的に不安定

であったことが見て取れるが、だからといって、意識的にスティーグリッツのプロパガンダに協して、ハルトマンが提灯記事ならぬ提灯評論を書いたとすることはまず考えられない²⁵。ということは、ハルトマンにおいて、写真は真に芸術として意識されていたのである。では、ハルトマンはどのような写真観を抱いていたのか。あるいは、そもそもハルトマンはその30代までにどのような芸術観を抱くようになっていたのかを検討する必要がある。

残念ながらハルトマンのハンブルク時代の教養の内容は上述した記述に留まり、全体像はつまびらかではない。しかし、海軍軍学校への入学という父親の強引な将来への決定に、ハルトマンが全面的に反逆していることや、叔父との暮しの様子から、どちらかという、文学的な線を浮き立たせる。当然彼はドイツ語を母語としたわけであるが、その相貌に現れている日本的とも東洋的ともいえる出自が、ハンブルクでの祖母や叔父の庇護の下に暮らした折には特別の障害とはならなかった。しかし、義母の自らの出自に対する敵意と海軍軍学校という空間において、彼はその出自の問題を痛切に思い知らされたであろうし、それとともに自らの性向が軍人という資質にかなわぬものであることを痛いほど体験したのであろう。しかも、こうしたことに加えて、父親との一生解消し得なかった冷たい関係は、思春期のハルトマンにとってそのアイデンティティに深刻な揺らぎをもたらした。加えて、ドイツからアメリカへと追いやられた彼は、アイデンティティの確保という問題を深刻な問題として一生抱え込むことになったのではないだろうか。教養の成熟の期を流浪する中で、彼が見出したものは、おそらく叔父との生活の中でおぼろげに自覚した自立の確たる媒体としての「芸術」の存在ではなかったか。フィラデルフィアでの自立せざるをえない生活の中で、彼は図書館を通して自己を養ってゆく。日本という問題意識もアイデンティティの問題の根底にはあったはずで、実際、彼は、自分にとってもっとも大切なものは母であると述べている。後に日本美術史を書くわけであるが、そうした方面への基礎的な思考の萌芽がフィラデルフィアの図書館という場において徐々に養分を吸収し養われた。加えて、恐らくホイットマンとの出会いは決定的であった。加えて、彼は「アメリカ的なもの」

とでもいうべきものにアイデンティティの支えの一端を見出したのである。全ての民族的な自己をキャンセルするアメリカの放つイリュージョンが、彼をしてアメリカ市民権を獲得させる。アメリカにおける最初の芸術評論誌である「アートクリティック」の第1号で、彼は、アメリカに欠けているものとしてその独自の芸術、その個性を担いうる芸術の創造を強く希求し読者の芸術家聴衆に訴えかけているのである^{xiv}。

ホイットマンとの出会いによってハルトマンは、文学的な方面への進撃を本格的に開始するが、そのための基礎的修業の仕上げが、1885年18歳の折のヨーロッパへの遊学であった。失恋をはさんだヨーロッパへの遊学は、それに先立つ遊学に加えて、持ち前の鋭敏な理解力によって、ハルトマンのヨーロッパにおける芸術動向への理解を深める効果をもった。帰米後、後にスキャンダルを巻き越す『キリスト』という象徴派の劇を志向する作品をものしているところから、彼がもっとも深く引かれたものがサンボリズムであったことが知られる。しかし、父との最後の苦い邂逅が、自殺にまで彼を追い詰める事態の引き金となったことは、ハルトマンにとってサンボリズムの存在がそのアイデンティティの円満な確立を最終的に支えきれぬほどのものではなかったことを示唆しているのかもしれない。ともあれ、サンボリズムの戯曲は彼の手で次々と執筆されてゆく。作品のテーマが常に宗教的であり、しかも仏陀、孔子、マホメットと自らの宗教的な根を探求しようとするかのような挙措には果てることのないサンボリズムを介した自己探求の継続が仄見えている。

しかし、サンボリズムへの傾倒の中にハルトマンを留めきれなかったものが、恐らく、「アートクリティック」(*the Art Critic*)の創刊号で彼が訴える「アメリカ的芸術」への希求であろう。この号では、出版シンジケートから委嘱されてフランスへ赴いた際のマラルメと火曜会の様子が描かれおり、この出会いの後もマラルメとの交流は継続するのだが、その記事のトーンは極めて冷静にしていささかシニカルな響きをたたえるものであった。ハルトマンがサンボリズムに対して強い共感を抱いていること、あるいは抱き続けたことは、たとえば、後に彼が自ら彼自身の詩的モノローグとシンクロナイズする形で巨大な電気ファンによる香水の会場への散布という感覚間のコレスポンドを志向

するパフォーマンスに関わったことにそれが明確に現れているのだが、パリにおける詩人たちとの交流が必ずしもその根底においてしっくりといったものでなかったこと、彼等に何らかの違和感を彼が感じ取ったことが「アートクリティック」の記事から読み取れるのである。問題の根は、サンボリズムの持つコスモポリタンな響き、国家というレベルのアイデンティティを捨象してしまったところに個のアイデンティティのみを希求し、しかもそれすらも消し去ろうとする大陸のサンボリズムの持つ傾向が、アイデンティティの確立に自己の文化的核としてのなにがしかの「国家性」とでもいったものを求めるハルトマンの想いと衝突したと考えらることは許されるであろう。アメリカという地域が抱え込んでいた芸術的自立の志向性がハルトマンの中の自己の自立という問題と合力を形成しており、このベクトルが大陸のサンボリズムとの間にきしみを発生させていたと思われるのである。後に、ハルトマンが『アメリカ美術史』という初めてのアメリカ美術の総括的展望を切り拓こうとした試みそのものに、アメリカの芸術的自立という問題が強く投影されている。

「アートクリティック」は、ハルトマンの努力によって多くの定期購読者を抱えることになるが、その刊行が継続されていけば、スティーグリッツが「カメラノーツ」に寄託したと同じような役割、写真の自立しかもアメリカという新大陸を意識した写真の自立と響き合う、アメリカ的芸術の自立運動の核となったかもしれない。しかし、先に執筆していた『キリスト』は出版されるや、猥褻であるという、清教徒的ボストンの司法判断によって断罪され、彼の投獄と、財政的な破綻によって「アートクリティック」は終刊されることになった。ハルトマンの立志伝的エートスはスティーグリッツのバックグラウンドとの差によって打ち砕かれる。彼は、ホイットマンがそうであったように、アメリカの進歩的で産業的な物質主義や科学を否定していたのではなく、むしろそうした新しさを歓迎し科学を肯定する心性を持っていたのであるが、アメリカの別の保守的側面に大きくつまづきその存在の大きさを自覚せざるを得なかったであろう。ハルトマンの挫折の連鎖が始まってしまったのである。ハルトマンは再び、ヨーロッパ的なボストンへの安住を断たれて、

コスモポリタンなニューヨークへと流れて行くことになる。

ニューヨークでのハルトマンは、上述したように、演劇へのコミットを深める傍ら、芸術批評誌を新たに企画し、さらに象徴演劇である『仏陀』を完成させる。この間にも彼の内部では、アメリカ的芸術の自立を求める志向と、大陸の芸術動向へ誘引される力とが拮抗しつつ並存していたであろう。そうした状況の打開への模索が、写真との出会いを可能ならしめたといっても過言ではない。

ハルトマンが写真に注目するのは、ヨーロッパの絵画的伝統との断絶を孕んでいた写真が、新しいアメリカの自立的芸術を求める彼の志向と合致する問題圏に絡んでいたからであろう。しかし、大陸のピクトリアル・フォトグラフィーの可能性には既に一つの限界が存在していた。写真を自立させるための制作的思考が旧来の美学の枠に取り込まれてしまっていることである^{xv}。エマソンにしるロビンソンにしるこの点についてはさして変わりはない。とりわけロビンソンはロマン主義的思考をラファエロ前派との関わりにおいても引き継いでいた。象徴派の思索圏に入り込んだソフトフォーカスの写真が、絵画における象徴派に刺激されて生まれた以上は、旧来の美学とは異なる地点を目差していることは明白であったが、象徴派はある意味でロマン主義の残滓から咲き出でた限りにおいて、神秘化されたロマン主義という性質を拭いきれない。ロマン主義的な天才概念をも象徴派は引きずっていてもいる。ハルトマンは、象徴派に大きな親近感を抱く一方で、アメリカ的なイデーと個性の実現を目差していた。象徴派からの断絶と飛躍を介してアメリカ的なものの実現を目差す過程で、彼はニューヨークという都市に象徴派とホイットマンや R.W.エマソンのアメリカ的ロマン主義を超克する可能性を感じ取ったのである。そして、都市のメディアはまさしく写真であった。

このハルトマンの直感が写真と遭遇したときに、都市風景をテーマとし、都市の美学を称揚する写真の可能性をハルトマンに理解させた。カント的な合目的性の論理から解除され、ヘーゲル的なイデーからも開放されて、自らのアイデンティティの確保を期待する場としてのアメリカのエネルギーが大陸の伝統から切断されたところで凝縮する都市のイメージへの注目は、

このイメージの定着者としての写真と写真家へのアピールとなって「カメラノーツ」の評論に結晶する。「カメラノーツ」のハルトマンの手になる他の評論が写真の芸術性や個性の表出可能性といった旧来の美学的徴表による写真の芸術への格上げと、芸術への編入的な言説であるのに対して^{xvi}、「ニューヨークの風景に対するアピール」は、こうした論調を根底において破る感性が言語化されたものである^{xvii}。

この評論中で、ハルトマンは、「あらゆる展覧会において、芸術的な写真が撮影によって描いて見せようとする主題があまりにも制限されていることに驚く」と切り出す。こうしたテーマの貧困性は、「我々の時代の情景にこそ興味を抱く」芸術を愛好する人間を困惑させる。「芸術に我々の時代の複雑性を付与し、現実的なものを大胆に表現することが、今限りなく望まれていることがらなのである。」そして、ハルトマンは弾劾する。「近年、我々の芸術的写真家は、画家や彫刻家と同様にほとんど例外なく、古き公式をぶつぶつと唱えて、明らかに、模倣に対する過剰な信頼に凝り固まった」と。求められているのは、「ブルックリンブリッジに押し迫る壮麗さ」を感じる芸術家であり、「新しい高速道路の流れるような大きなカーブの美」を認識できる芸術家である。「ニューヨークと我々の現代の生活にピクトリアルなピクチャレスクなものがないと主張し、模倣への賛歌を唱えつづけるもの」には、「真の芸術家のインスピレーションが欠落して」いるのだ。たしかに、「ヨーロッパの都市を観光客や芸術家にとって趣深く、興味を呼ぶものとしている多くのものがここ（ニューヨーク；筆者）に欠けていること」は否めないが、それはただ、「眼が未だ慣れていない、絵画や文学において発見されも、適用されもしていない絵画的な効果がそれでもなお実在する」ことは事実である。「精神において真にアメリカ的な光景は、リバーサイド公園が与えるくれる」、そこは、都市の喧騒が新たな光景が展開する場所なのである。「スラム」という題材もある。建築中のビルを取る「写真家が現れるべきだ。」「不必要な装飾が不在であることによって」、鉄の建造物が科学的な正確な都市空間に織り成すネットワークは、「それを生み出した人たちすらおそらく気がついていない、いまだ決定されていない美の新しい法則を産みだして

いるのだ。」そして、ハルトマンは、この評論の最後に、ニューヨークの美に誇りをもち、ニューヨーカーにそれを教える写真家の登場を希求して、次の一文をおいた。May he soon appear!

ここでハルトマンが希求している写真家としてステイーグリッツがほのめかされていることはいうまでもない。実際、ステイーグリッツは、ニューヨークの都市風景にカメラを向けていた。そして、さまざまな実験的な試みを積み上げてきていた。この点についても、上に取り上げたハルトマンの評論に、ステイーグリッツへのオマージュが認められる。「同じ場所に何時間も立って、おそらく悪天候の中で、ついに自分の目の前に一枚の写真にとって不可欠と思えるものが認められうまでいることは、素晴らしい忍耐が必要である」と。

◆エピローグ

ハルトマンは、芸術の改新のための媒体の必要性を理解しうる存在として、1894年にまず作品を通してステイーグリッツに出会い、そしてステイーグリッツ本人に出会ったのであろう。ハルトマンの言説を展開する場への希求と新しい芸術への熱意は、ハルトマンの言説を通してステイーグリッツにはおそらく既に知られていたものであり、二人の出会いは、アメリカ的なものを求めることで、写真の、芸術の旧大陸的な美学を超克するエネルギーの共振となった。ステイーグリッツもハルトマンも必ずしもその写真観と芸術観に明確な形を与えるに至ってはいなかったが、先の「カメラノート」の評論の中で奇しくもハルトマンが述べているように、「ミュンヘンのセセッションニストを野蛮と見なさない」感性が二人を結び付けていた。また、セセッションというある意味で政治的な行為の根底に、アメリカの自立への「分離」、旧来の一切からの「分離」という新しい美学への胎動がふたりの人物の出会いにおいて共振していたのである。ここに、この二人の出会いが、写真と芸術への改新へと展開することになった。

- i スティーグリッツを、現代のアートへと展開する写真の大きな通過点とするのが大方の見方かもしれない。しかし、彼が生まれた1864年という年から、1897年にアヴァンギャルドの写真運動の機関紙「カメラノート」(Camera Notes)の編集にあたるまでに、欧米においてどのような科学芸術上の展開があり、また彼が1880年代のベルリンにおいて当時の最先端の科学と写真・芸術の動向に親しんだという事実をかみ締めれば、滞欧時に彼が体験したものの内実をつぶさに検討することなくして、ステイーグリッツの全体像を巡る問いに答えることは不可能である。このような意味において、ステイーグリッツの研究には芸術以外の領域をも視野に収めた広範な視点からの切り込みが不可欠であろう。ステイーグリッツがドロシー・ノーマンに語ったドイツ遊学時代の学問嫌いといった晩年の言葉が一人歩きするのを許して、彼が当時の科学や科学哲学思想、芸術動向に関わっていたさまざまな可能性を見過ごす、ステイーグリッツの「カメラノート」における活動の全体像を見失うどころか、「カメラノート」期前後の活動の本質をも捉えそこねてしまいかねない。この点では、キーファーの研究は、画期的であった。おそらく彼女の研究の成果については、なお哲学的な視点から充実を図る必要があるにしても、ヘルマン・フォン・ヘルムホルツやエルンスト・マッハの思想がステイーグリッツの写真観の形成に及ぼした意味の重大さを明示的に示した功績は多き。この小論考も彼女の解明に刺激されるところ大である。cf. Dorothy Norman, *An American Seer; an Aperture Monograph*, New York, 1960, Geraldine Wojno Kiefer, *Alfred Stieglitz — Scientist, Photographer, and Avatar of Modernism*, 1880-1913, Garland Publishing, Inc. New York & London, 1991
- ii 伝記的記述が参考としているのは、以下の書物である。Sue Davidon Lowe, *Stieglitz—A Memoir / Biography*, Farrar Straus Giroux, New York, 1983, Richard Whelan, *Alfred Stieglitz, A Biography*, Little, Brown & Company, Boston, 1995
- iii G. W. Kiefer, *op. cit.*, chapters 1-2
- iv 以下の湯川博士の論考を参照されたい。たまたま、この論考は19世紀のドイツの科学思想を扱っている。世界の名著『現代科学 I』中央公論社収の「十九世紀の科学思想」
- v キーファーは、マッハを盛んに援用するが(G.W.Kiefer, *op. cit.*, chapter 3)、ステイーグリッツがキーファーの思い入れほどにマッハを理解しえていたかはいささか疑問が残る。もしも、ステイーグリッツが十分にマッハの思考に馴染んでいたのであれば、写真というメディアの捉え方はもっと早い時期から革命的な方向へ転じたはずである。少なくとも

- もスティーグリッツはマッハの議論の概要 (Ernst Mach, *Populärwissenschaftliche Vorlesungen*, 1984) については、知っていたし、その議論の重要性も、学生特有の鋭敏さで体感していたにしてもそれを超え出る理解のレベルに進むことはなかったのではないだろうか。cf. Ernst Mach, *Beiträge zur Analyse der Empfindung*, 1880, 広松渉訳『感覚の分析』法政大学出版局
- vi Richard Whelan, *op. cit.*, pp.88-89
- vii Richard Whelan, *op. cit.*, p.102
- viii エマソンとロビンソンの写真論争に関する私見は本学紀要 23 号の「P. H. Emerson と H. P. Robinson の写真論争」を参観されたい。
- ix Richard Whelan, *op. cit.*, p.103
- x G. W. Kiefer, The Leitmotifs of CAMERA NOTES, 1897-1902, in *Histoly of Photography*, Volume 14: 4, pp 349-360
- xi 参考とした文献は以下の通り。
Harry Lawton & Knox, Introduction by the Editors, in *Sadakichi Hartmann, Buddha, Confucius, Christ, Three Prophet Plays*, Herder & Herder, New York, 1971
- xii 「カメラノーツ」に参加した、カフィン (R.Caffin) やファゲット (D.Fuget) といった他の評論家も、たとえばカフィンがオックスフォードで正式な教育を受けた大陸的教養を積んだ書き手であったという事実から、どちらかという、大陸的な文化的背景を担うものたちであった。スティーグリッツがこうした評論家を糾合しようとしたことに、彼の政治的な思惑が働いていたことは間違いないであろう。実際、19 世紀の後半に至ってもいやむしろこの時期にはとりわけアメリカの芸術志望の若者にとってヨーロッパへの遊学、あるいは、かの地での定着した活動は、必須のものに映っていた。東海岸から大西洋を介してアメリカのアートは旧大陸を常に意識していたのである。従って、旧大陸の文化的なプレステージをスティーグリッツが活用しようとしたことはあながち姑息な策術ともいえない。
- xiii ハルトマンの「カメラノーツ」の評論を、提灯記事として揶揄する向きもあるが、こうした見方は、「カメラノーツ」の 20 篇余りの寄稿と、「カメラワーク」に対する 40 篇に及ぶ寄稿の量からして、ハルトマンの生活状況や彼のボヘミアン的な性向を考慮しても、いささ無理があると思われる。cf. Harry Lawton & Geroge Knox, *op. cit.*, p.37
- xiv Sadakichi Hartmann, A Plea for Picturesque New York, in *Camera Notes* 4: 3, pp.34-45
- xv 先に言及した本学紀要 23 号の論文を参照。
- xvi Sadakichi Hartmann, On Composition, in *Camera Notes* 3:2, pp.23-37 などを参観されたい。
- xvii Sadakichi Hartmann, A Plea for Picturesque New York, in *Camera Notes* 4:3, pp.34-45
-