

過去を保存する風景画

——ナーゲルのベルリン労働者地区の風景画をめぐって——

池田 真実子

はじめに

19世紀後半から20世紀前半の急速な近代化に合わせるように、ベルリン中心部の周囲北、東、南には労働者地区 Arbeiterbezirk があった。そのうち北部にあたるヴェディング、モアビット、ゲズントブルンネンの風景画を、ナチ時代（1933-1945）に国内亡命の状況にあつて制作し続けた画家がいる。オットー・ナーゲル（1894-1967）である。まずは彼の経歴を紹介しつつ、それら労働者地区の風景画についての先行研究の議論を確認しよう。ナーゲルはヴァイマル時代（1918-1933）から、自らの出身地区ヴェディングを中心にそこに暮らす無名の人々の人物画を多数描いていた（図1、図2）。1918年にドイツ共産党に入党した彼は、左派傾向の展覧会の企画、『労働者写真入り新聞』などに掲載される記事の執筆にも力を入れていた。このように「赤い」ナーゲルは、1933年に造形芸術家帝国院 Reichsverband Bildender Künstler を除名され、その後は二度の逮捕にも見舞われている。それにもかかわらず、彼は1943年に疎開するまでベルリンに、より正確には1935年まではヴェディングに、1935年からはゲズントブルンネンにとどまり、私的に作品制作を続け、展覧会も企画した¹。ナーゲルが地位を築いた東ドイツでは、こうしたナチ時代のナーゲルは反ファシストと理解されていたが²、最近の研究によりそうした見解は否定され、ナチ内部に支援者がいたといった説すら出てきている³。そうした説は未だ確かとは言えないものの、

-
- 1 ナーゲルの経歴については以下を参照。Rosa von der Schulenberg: «Von Menschen und Orten. Otto Nagels Berlin-Bilder aus der NS-Zeit», in: Eckhart J. Gillen (Hrsg.): Ausstellungskatalog *Otto Nagel. Menschensucher und Sozialist*, Eberswalde, Kleine Galerie Stadt Eberswalde zu Gast im Museum Eberswalde, 2022, S. 47-53; Eckhart J. Gillen und Michael Krejsa: «Otto Nagel – Eine kurze Biografie (1894 bis 1967)», in: Gillen (Hrsg.): 2022, S. 87.
 - 2 Erhard Frommhold: *Otto Nagel. Zeit · Leben · Werk*, Berlin, Henschelverlag, 1974, S. 154; Wolfgang Hütt: *Otto Nagel*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1976, S. 9. ナーゲルは回想録にて「私はドイツのなかで、意識的な反ファシストとして生活していた」（Otto Nagel: «Mein Leben», in: *Otto Nagel. Leben und Werk*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1952, S. 40）と記しており、彼自身、東ドイツで地位を築くなかで反ファシストと理解されることを望んでいたと考えられる。
 - 3 Schulenberg: 2022, S. 52. ナーゲルがナチ時代の芸術関連の公的組織の会員であったという説

いずれにせよ、ナチ時代のナーゲルはナチ支持者ではないが、反ファシストであることを明らかにするわけでもなく、ナチの帝国の首都となったベルリンに一市民としてとどまるという意味で、どちらであるとも確定し難い「灰色^{グレー}」の立場にあったと考えられる。

そのような状況下で 1933 年から 1941 年ごろまで制作されたのが、労働者地区の風景画だ。ナチ時代のナーゲルの作品は約四百——自画像や肖像画、訪問した地方の風景画、ベルリンのシュプレー島近辺の風景画などを含む——を数えるが、そのなかでも労働者地区の風景画の数は百を超えている⁴。九作の油彩画を除き、紙とパステルを用いて制作されたそれら風景画が捉えているのはベルリン労働者地区の静かな日常の情景であり、歴史的にはベルリンという都市の表象史の文脈に組み込まれることもある⁵。そのような風景画の制作は、第二次世界大戦における壊滅の危機に瀕したベルリン、彼にとってのベルリンの情景を保存することを目的とした、彼の私的な営みであったと理解されている⁶。

このようにナーゲルの労働者地区の風景画は、ベルリンの表象史を除くとナーゲル個人の文脈のなかで理解されてきた。他方で、前時代つまり帝政期（1870-1918）およびヴァイマル時代については、政治的あるいは社会的な問題や動向を背景に、絵画や写真、映画において社会の下層への関心が広がっていたことが近年明らかと

(Michael Krejsa: «Otto Nagel – Ein nüchterner Blick auf seine innere Emigration (1933 bis 1945)», in: Gillen (Hrsg.): 2022, S. 62) もある。

- 4 ナーゲルの作品については下記目録を参照。Sibylle Schallenberg-Nagel und Götz Schallenberg: *Otto Nagel. Die Gemälde und Pastelle*, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974. 制作年などについての新しい情報を入手できた場合は、新しい情報を優先した。上記目録から筆者が数えた限り、1974 年時点で消失または所在不明となっていたものも含め、労働者地区の風景画は一一〇点、うち九点が油彩画（本稿での言及時には、制作年の後に油彩と記す。特筆なしはパステル画）。ナチ時代の作品は四一一点。
- 5 Kurt Winkler: «Abbilder Berlins – Spiegelbilder der Metropole. Die Darstellung Berlins in der Malerei von 1920 bis 1945», in: Ausstellungskatalog *Stadtbilder. Berlin in der Malerei vom 17. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin, Verlag Willmuth Arenhövel und Nicolaische Verlagsbuchhandlung, 1987, S. 320.
- 6 私的な営みであったという理解は共通しているものの、風景画にナーゲルの何をみいだすかは時期によって異なる。東ドイツでの研究では、社会的動機（Hütt: 1976, S. 10）や「芸術的ヒューマニズム」（Wolfgang Hütt: «Bildhafter Ausdruck »wortloser« Wahrheit», in: Staatliche Museen zu Berlin – Hauptstadt der DDR/Nationalgalerie und Akademie der Künste der DDR (Hrsg.): Ausstellungskatalog *Otto Nagel 1894-1967 Gemälde · Pastelle · Zeichnung*, Berlin, Henschelverlag, 1984, S. 42）が指摘されている。近年では、たとえば「故郷への大きな憧憬」（Schulenberg: 2022, S. 53）がみいだされている。ベルリンの情景を保存する目的があったという理解はナーゲルの回想（Nagel: 1952, S. 40-41; Otto Nagel: «Einleitung», in: *Berliner Bilder*, Berlin, Henschelverlag, 1955, S. 8）に基づく。

なっており⁷、その中心地の一つベルリンでは、画家や写真家、映画製作者たちが労働者地区の人々やその生活を視覚的に捉えんとしていた。先述のように、ヴァイマル時代にヴェディングを中心に人物画を描いていたナーゲルもまたその一人である。それゆえ、時代は異なれどもナーゲルの労働者地区の風景画を、このようなベルリン労働者地区に関わった帝政期からヴァイマル時代にかけての絵画・写真・映画の文脈において考察することは一定の妥当性があるだろう。では、その文脈のなかでは遅れて制作されたものとしてのナーゲルの労働者地区の風景画は、いかなる意義をもちうるだろうか。このような問いの下、本稿ではナチ時代から遡って、帝政期およびヴァイマル時代へと視野を広げることで、おそらくはナーゲルの意図を超えたところで、彼の労働者地区の風景画の歴史的意義を考察してみたい。

そのために本稿では、とりわけベルリン労働者地区を訪れ描くという身体的な動作に着目しつつ考察を進めてみたい。そのような動作はまずもって、ナーゲルの労働者地区の風景画においてみいだされる（第1節）。しかし、帝政期およびヴァイマル時代をも視野に入れたとき、ベルリン労働者地区に関わっていた画家や写真家、そして映画製作者たちの動向のうちすでに、労働者地区を訪ね描くあるいは撮ることの重視があったことが明らかとなるのだ（第2節）。本稿ではそれを踏まえつつ、帝政期からヴァイマル時代にかけてのそれら画家や写真家、映画製作者たちの制作物とナーゲルの労働者地区の風景画を比較考察することで、ナーゲルのそれら風景画が表象する動作について再検討してみよう（第3節）。この考察をつうじて、ナーゲルの労働者地区の風景画に新たな光を当てるとともに、帝政期からヴァイマル時代、そしてナーゲルのそれら風景画へと至る、ベルリン労働者地区という特異な場をめぐる画家や写真家、映画製作者たちの動向の展開を掬い上げることが本稿の目指すところである。

1 ナーゲルの労働者地区の風景画

先述したように、百を超えるナーゲルの労働者地区の風景画は、1933年から1941年ごろにかけて制作された。ヴァイマル時代のナーゲルの作品が概して油彩画であるのとは対照的に、それら労働者地区の風景画の素材は九作を除き紙とパステルである。紙はスケッチブックから切り取られたような跡をしばしば残し、その大きさは基本

7 Tobias Hoffmann (Hrsg.): *Ausstellungskatalog Berliner Realismus. Von Käthe Kollwitz bis Otto Dix. Sozialkritik – Satire – Revolution*, Köln, Wienand Verlag, 2018; Angela Lampe (Hrsg.): *Ausstellungskatalog Neue Sachlichkeit. Deutschland – 1920er – August Sander*, München, Schirmer/Mosel Verlag, 2022, S. 257-291.

的に縦横三〇から六〇センチメートル程度となっている。そして、いずれも丁寧な仕上げを施されたものではない。紙の地の色やざらざらとした紙の凹凸に呼応する色斑が残っている。

では、そのようなナーゲルの風景画には具体的に何が描かれているのか。先行研究が列挙するように通り（図3）や安アパート、安アパートの中庭、線路や水路の土手、売店、酒場⁸に加え、工場の煙突や道路工事労働者、何をするわけでもなくベンチに座っている人々、砂遊びをする子どもたち（図4、図5）などがみられる。どれも労働者地区に行けばどこにでも見受けられたであろうものだ。ただし、ここで付言しておくべきは、特徴的な建造物および地形の描写やナーゲルがつけたとされる題⁹から、それら描かれているものの具体的な場所がしばしば推定あるいは特定できることである。ほんの数例としては、ヴェディングのシラーパーク¹⁰やミュラー通り（図6、図7）¹¹、ゼー通り（図8）¹²、レオポルト広場（図9）¹³、モアビットのプトリッツ通り近辺¹⁴、ゲズントブルンネンの駅（図10）¹⁵や鉄道用高架リーゼン橋（図11、図12）¹⁶などが挙げられる。

さらに、描かれた場所が不明な作品も含めてそれら風景画の多くは、どの視点から各情景が描かれているかまでおおよそ推定することができる。たとえば《ヴェディングのミュラー通りII》（1935 ごろ、図6）はミュラー通りのなかでも片方の歩道から反対側の歩道を望むように、《雨のベルリンの通りII》（1940 ごろ、図13）は歩道から画面奥へと伸びる通りを望むように描かれている。特徴的な建造物が描かれてい

8 Friedegund Weidemann: «Otto Nagels Bilder vom alten Berlin», in: Friedegund Weidemann mit Unterstützung von Lothar Brauner: Ausstellungskatalog *Otto Nagel. Berliner Bilder. Zum 100. Geburtstag des Künstlers*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 1994, S. 8-9.

9 Schallenberg-Nagel und Schallenberg: 1974, S. 93. 作品名と素材が同一である場合に付されているローマ数字は、この目録作成時に加えられた。

10 《シラーパークにてI》（1935）、《シラーパークにてII》（1937 ごろ）。

11 図版で示す作品以外に《ミュラー通りのクリスマスマーケット》（1933）、《ヴェディング駅に面したミュラー通り》（1934 ごろ、油彩）、《ミュラー通り》（1935、1974 年時点で現存不明）がある。

12 図版で示す作品以外に《ゼー通り沿いの線路の土手》（1935）、《ゼー通り沿いの橋》（1941、1974 年時点で現存不明）がある。

13 図版で示す作品以外に《レオポルト広場の砂遊び場》（1935 ごろ）がある。

14 《プトリッツ通り沿いのヴェストハーフェン》（1936、油彩）、《プトリッツ通り沿いの運河部》（1936 ごろ）、《アン・デア・プトリッツブリュッケ》（1935/1936 ごろ、1974 年時点で消失）。

15 図版で示す作品以外に《ゲズントブルンネン駅のキオスク》（1937）、《ゲズントブルンネン駅の眺め》（1937）、《ゲズントブルンネン駅前のバート通りI》（1937 ごろ）がある。

16 図版で示す作品以外に《北部のベルリンの鉄道の高架》（1937、油彩）がある。

ればより詳細に視点の推定ができる。《橋、ヴィーゼン通りとガルテン通りの角》(1933、図 11) では、画面右にリーゼン橋があり、その橋と一部並走し、画面奥で左へ歪曲している通りがみられることから、南北に走るリーゼン橋の西側から、ガルテン通りを北方向に描いていることがわかる。

ここからナーゲルの労働者地区の風景画の特徴を挙げるならば、それは第一には、ナーゲルがどこをどの視点から描いているのかを推定しうるほどに具体的に描かれていることであると言えるだろう。しかし、それだけでは取りこぼしてしまうことがあるようにも思われる。ここで、それら風景画のほとんどの素材が、持ち運び可能な紙とパステルであり、画風としては粗削りであることを思い出してみよう。これらの事実と第一の特徴を合わせて考えるならば、ナーゲルの労働者地区の風景画は、第二の特徴として、描かれたさまざまな場所を実際に訪れ、推定される視点から描くというナーゲルの身体的な動作をも喚起する。

このような理解は実のところ、それほど突飛なものではないだろう。ナーゲルは後年、実際に労働者地区の屋外でこれら風景画を制作したことを回想しているのだ。1952年の回想録では1933年ごろについて「芸術的経歴の最初のころに私が描いていたのは、通りや郊外だった。そのとき、私は再度それを始めた。数百のパステル画が、ベルリン労働者地区の通りや広場、裏庭で生じた」¹⁷と記し、1955年にも「(…)ベルリンの家々や通り、広場が描かれた数百の絵が、とりわけ私の故郷である地区ヴェディングで生じた」¹⁸と書いている。さらに1943年の新聞『正午のベルリン新聞』の記事には、画板を用いて屋外で何かを描いているようなナーゲルの写真とともに、北部ベルリンは「私にとって屋外のアトリエ」¹⁹であると述べる彼の言葉が引用されていることが確認できる。1943年はナーゲルの労働者地区の風景画制作の時期よりも後であること、この新聞がナチのイデオロギーに染まったものであること²⁰には注意が必要だが、それでもこの記事はナーゲルの回想の信憑性を補強する。こうした言説にも支えられ、先行研究は実際「彼〔ナーゲル〕の専門区域はなおもゼー通りとライニッケンドルフアー通りのあいだ、ミュラー通りとバート通りのあいだである」²¹というように、

17 Nagel: 1952, S. 40.

18 Nagel: 1955, S. 8.

19 Gertrud Haupt: «Berliner schreiben: „Ich lob mir meine Gegend“ III.) „Berlin ist mein Freiluft-atelier“ Der Maler Otto Nagel erzählt, warum er an der „Plumpe“ wohnt», in: *BZ am Mittag*, 12. Januar 1943, S. 6.

20 Fabian Jauss und Jürgen Wilke: «B. Z. am Mittag», *Deutschlands erste Boulevardzeitung*, in: *Jahrbuch für Kommunikationsgeschichte*, 2012, 14. Bd. (2012), S. 66-67.

21 Frommhold: 1974, S. 159. 亀甲括弧内は引用者による。他の先行研究でも風景画からナーゲルの動作が読み取られている。「ベニヤ板の上に載せたスケッチブックあるいは包装紙とパステ

ナーゲルの労働者地区の風景画からナーゲルの動作を読み解いてきた。

ナーゲルの回想録や当時の記事といったこれらの言説は、描かれた場所を訪れ描くナーゲルの動作を喚起するものとして彼の労働者地区の風景画を理解することの正当性を幾分か担保するだろう。とりわけナーゲルの回想録の記述は、屋外で制作する彼の動作をそれら風景画から読み取ることを是認し、促すものですらある。しかし、ここで注意が必要であるのは、そうした言説があるからといって、風景画が喚起する動作を実際のもの、つまり実際にナーゲルがおこなったものと判断することはできないことだ。回想録という後年に書かれた言説の信憑性には常に疑いが残り、さらにナーゲルが屋外で風景画制作をしていたとしても、制作過程において多かれ少なかれアトリエでの作業があった可能性も十分にあるだろう²²。それゆえ正確には、ナーゲルの労働者地区の風景画は実際のところはどうかであったのかという問いを括弧に入れて、労働者地区のさまざまな場所を訪れ描くというナーゲルの動作をある意味自由に喚起すると言ふべきだろう。労働者地区の情景を描くことで、このような動作が喚起されることに、少なくともナチ時代のナーゲルが自覚的であったか否かは今となってはわからない。いずれにせよ、以上の意味において、ナーゲルの労働者地区の風景画は、ナチ時代のベルリン労働者地区の具体的な情景の表象であるのみならず、労働者地区のさまざまな場所を訪れ描くというナーゲルの動作の表象ともなっているのだ。

2 ベルリン労働者地区を訪れ描く、あるいは撮る

ナーゲルはナチ時代にベルリン労働者地区の風景画を描き、その風景画が労働者地区のさまざまな場所を訪れ描くという動作の表象ともなっていることを前節で確認した。しかし、ベルリン労働者地区への関心それ自体は、ナチ時代のナーゲルに最初にみいだされるものではない。先述したように、帝政期からヴァイマル時代にかけて、ナーゲルを含む画家や写真家、映画製作者たちが、ベルリン労働者地区の人々や生活を視覚的に捉えようとしていたのだ。本稿において興味深いのは、そうした彼らの動向では、ナーゲルの労働者地区の風景画による表象を俟つまでもなく、実際に労働者地区を訪れ描くあるいは撮ることが、画家や写真家、映画製作者たちによって、あるいは関連する言説において重視されていたことである。いくつかの例を挙げながら、本節ではその内実を素描したい。

ルでいっぱい箱を持って、彼は自らの地区を歩き回り作業した」(Weidemann: 1994, S. 9) など。

22 東ドイツでの研究、とりわけナーゲルの妻ヴァリ・ナーゲル(1904-1983)の回想録が出版された1981年以降の研究では、ナチ時代のナーゲルはアトリエでの作品制作を禁止されたと考えられていたが、今日それには疑問が付されている(Schulenberg: 2022, S. 51)。

ベルリン労働者地区に関わった画家と言ったときに真っ先に見つかるのは、ナーゲルとも親交があった素描画家ハインリヒ・ツイレ（1858-1929）だ。自らも青年時代を過ごしたベルリン労働者地区に暮らす貧しい人々を諧謔的に描いた彼は、画家としての経歴の最初期たる1900年代から労働者地区を歩き回り描く画家として紹介され²³、死後もたとえば『言葉と写真でみるヴェディング』（1931）にて「彼はヴェディングの通りや中庭、住居を歩き、鋭い目で見て」事物を鉛筆で捉えていたと説明されている²⁴。このツイレが尊敬していた²⁵のが画家ハンス・バルシェク（1870-1935）である。社会主義者であったバルシェクもまた、というよりもツイレよりも早い時期から、ベルリン労働者地区の人々の様子を捉えた絵画を制作していた（図14）。そのような彼は、1920年に自らの制作観を語るなかで、自身にとってまず重要であるのは安アパートや街路灯、機関車といった事物の観察であると述べている²⁶。ここでは画家自らが、作品制作の一段階として労働者地区を訪れていることを強調しているのだ。とりわけ比較的大きいキャンバスを用いて制作されたバルシェクの作品に鑑みるに、彼は作品制作の一部始終を労働者地区の屋外でおこなったというわけではないだろう。しかし、絵画制作と同時的に行なった言説が生じている以上、ツイレやバルシェクがある程度は実際に労働者地区を訪れ描いていたと考えてよいように思われる。また実のところナーゲルも回想録にて、ヴァイマル時代に屋外で習作に励んだと書いている²⁷。ナーゲルと親しかった同時期の画家たちに関して労働者地区を訪れ描くことに関わる言説があることを踏まえれば、彼も屋外で習作をしていたことは十分にありうるだろう。

それにしても、なぜこのように画家自らと批評言説両方において、労働者地区で描くことが強調されたのだろうか。とりわけヴァイマル時代における背景として、1918年の革命を起点とする政治的に理想的な芸術家像があったように思われる。第一次世界大戦直後のベルリンを中心に生じた政治的革命の影響を受け、すでに指摘されるように芸術においては「芸術と民衆の緊密な繋がり」²⁸への希求が生じた。このことに鑑みるならば、ベルリン労働者地区を訪れ描くことは、まさにそのような理想的芸

23 Hans Ostwald: «Vorwort», in: Heinrich Zille: *Kinder der Straße*, Berlin, Verlag der Lustigen Blätter, 1908, S. 1.

24 Fritz Rück: *Der Wedding in Wort und Bild*, Berlin, E. Laubsche Verlagsbuchhandlung, 1931, S. 80.

25 Heinrich Zille: «Mein Lebenslauf», in: Heinrich Zille: *Berliner Geschichten und Bilder*, Dresden, Carl Reissner, 1924, S. 4.

26 Hans Baluschek: «Im Kampf um meine Kunst», in: *Die Gartenlaube*, Nr. 27, 1920, S. 448.

27 Nagel: 1952, S. 37.

28 Hiltrund Ebert und Ursula Horn: «Malerei und Graphik», in: Harald Olbrich (Hrsg.): *Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945*, Leipzig, E. A. Seemann Verlag, 1990, S. 188.

術家の在り方につうずる。ただし、それだけで労働者地区を訪れ描くことの重視を説明できるわけではない。舞台装置家の経歴をもつ画家グスタフ・ヴンダーヴァルト（1882-1945）を取り上げてみよう。ヴァイマル時代にベルリン労働者地区の風景画を多数制作した彼は、1926年の手紙にて「最も荒涼とした事物に魅了され、胃もたれを起こしています。モアビットとヴェディングが私の心を最も動かします、この興味深い味気なさや荒涼感」²⁹と記している。ここからはまず、ヴンダーヴァルトも労働者地区へ足を運んでいたことが窺える。さらに彼の風景画は油彩画であるが、ナーゲルのナチ時代の労働者地区の風景画に先駆けるように、そこに描かれた場所が明らかであることを踏まえるに、少なくともスケッチくらいは描かれた場所でしたかもしれない。しかし、この手紙がそれと同時に示唆するのは、芸術と民衆の繋がりへの希求というよりも、彼がもっぱら労働者地区を構成する個々の事物自体に魅了されていたことである。寂れた建物や舗装された汚れた道が多彩で細やかなタッチによって描かれ、人々の生活や時間の経過を示唆しつつ、どこか不気味で時が止まったような光景を示す彼の風景画（図15）と併せてみても、ここにあるのは当時の新即物主義的な事物への関心である³⁰。

他方、写真においてベルリン労働者地区と関わるのは、労働者階級のアマチュア写真家たる労働者写真家 Arbeiterfotograf の運動だ。これはベルリンの出版社が刊行していた共産主義新聞『労働者写真入り新聞』にて、掲載写真の不足を補うため、1926年に写真コンテストが企画されたことに端を発し、同年には専門雑誌『労働者写真家』も刊行された。その雑誌の創刊最初期に掲載された労働者写真家の課題や意義に関する記事の言葉を借りつつ、労働者写真家に求められていたことをまとめるのであれば、次のように言うことができる。つまり、それは「自らの場所や地区での経済的・政治的に重要な出来事」を撮影し、「その写真をすぐに速達で〔出版社に〕送ること」³¹であり、その写真はブルジョアジーによる歪曲された写真報道に対抗するため「常にありのままに伝え、真実の活動の写真を提供し、愛想の良い顔つきを浮かべず、何も隠さず、何も隠蔽せず、どこでも直面するプロレタリアの生活を示す」³²

29 Gustav Wunderwald: Brief an Wilhelm Schmidtbonn am 7.12.1926, zit. nach: Hildegard Reinhardt (Hrsg.): *Wilhelm Schmidtbonn und Gustav Wunderwald. Dokumente einer Freundschaft. 1908-1929*, Bonn, Ludwig Röhrscheid Verlag, 1980, S. 86.

30 ヴンダーヴァルトについては以下も参照。Winkler: 1987, S. 311-312. 種村季弘『魔術的リアリズム メランコリーの芸術』ちくま学芸文庫、2010年（初版1988年）、157頁。

31 Autor unbekannt: «Arbeiterfotograf und aktuelle Bildberichterstattung», in: *Der Arbeiter-Fotograf*, I. Jahrgang, Nr. 3, November 1926, S. 4. 亀甲括弧内は引用者による。

32 Fritz Globig: «Die Bedeutung des Arbeiterfotografen in der marxistischen Propaganda», in: *Der Arbeiter-Fotograf*, I. Jahrgang, Nr. 2, Oktober 1926, S. 4.

ものでなければならない。この明らかに共産主義的な運動自体は、ドイツの各都市へと広がったが、ベルリンには労働者アマチュア写真家本部 Zentralstelle der Arbeiter Amateur Photographen が創設され³³、さらにはノイケルン支部といった地区ごとの団体もあった³⁴。映っているものやキャプションからベルリン労働者地区で撮られたと思われる写真もしばしば『労働者写真入り新聞』や『労働者写真家』に掲載されていること³⁵も併せて考えれば、ベルリンにおいても労働者地区を訪れ撮ること——労働者写真家が普段から労働者地区に住んでいることを前提とするならば、正確には労働者地区のなかで「経済的・政治的に重要な出来事」が起こっている場所を訪れ撮ること——が求められ、実践されていたと考えられる。

労働者写真家の運動が始まった1926年ごろには、映画でもベルリン労働者地区が取り上げられるようになった。ベルリン労働者地区を物語の舞台とした1925年の映画『いかがわしい人々』がその先駆けであり、1929年に製作され、ベルリンに暮らす男女四人の休日の様子を撮ったと謳った『日曜日の人々』もまたここに含めることができるだろう³⁶。さらに、ドイツ共産党のプロパガンダ映画「プロレタリア映画 Proletarischer Film」である劇映画——『クラウゼ母さんの幸福への旅』（1929、以下『クラウゼ母さん』）や『クーレ・ヴァンペあるいは世界は誰のものか』（1931/1932、以下『クーレ・ヴァンペ』）——や文化映画（今日で言うところのドキュメンタリー映画）³⁷——『赤の前線が行進する』（1927）、『五月一日 労働者階級の世界的祭

33 労働者写真家の運動については以下を参照。Rudolf Stumberger: *Klassen-Bilder. Sozialdokumentarische Fotografie 1900-1945*, Konstanz, UVK Verlagsgesellschaft, 2007, S. 132.

34 ノイケルンはベルリン中心部の南東に位置する労働者地区。ノイケルン支部にはリヒャルト・ヴォイケ（1901-1976）やエルンスト・トールマン（1905-1984）が所属していた（Inga Remmers: «Armut, Elend, Ausgrenzung. Sozialdokumentarische Aufnahmen vom Leben in Berlin», in: Tobias Hoffmann (Hrsg.): 2018, S. 79）。

35 たとえば下記記事に掲載された写真。Autor unbekannt: «Kampf-Mai der Berliner Arbeiterschaft», in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, Jahrgang XIII, Nr. 20, 1929, S. 2-3; Ohne Text: «Dokumente zum 1. Mai in Berlin», in: *Der Arbeiter-Fotograf*, III. Jahrgang, Nr. 7, Juli 1929, S. 133; Autor unbekannt: «Hier – in der „roten Gasse“ – wohnt die Bauarbeiterfamilie Fournes», in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, Jahrgang X, Nr. 48, 1931, S. 4-5; Autor unbekannt: «Dem Arbeiterhaus wird Notverordnung», in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, Jahrgang XI, Nr. 26, 1932, S. 4-5; Autor unbekannt: «Die hängerende Strasse», in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, Jahrgang XI, Nr. 45, S. 12-13.

36 これらは「ベルリンを舞台にした映画」たる「ベルリン映画」の一部をも成す。野崎恭夫「1920年代ドイツ映画における都市ベルリンの表象」、『映像学』2004年第72号、28-46頁。引用は28頁。以下も参照。瀬川裕司『物語としてのドイツ映画史 ドイツ映画の10の相貌』明治大学出版会、2021年、84-85頁。

37 各映画の詳細情報はウェブサイト filmportal.de (<https://www.filmportal.de>) を参照。2024年

日』(1929、以下『五月一日』)、『世界都市の影で』(1930)、『赤旗の下の一〇万人』(1929/1930)など——でも、ベルリン労働者地区は物語、あるいは共産主義のデモ行進や人々の貧しい生活といった記録され示されるべき事象の現場として取り上げられ、さらに実際の撮影現場として用いられた。そのこと自体、映画製作者たちによる労働者地区で撮ることの重視と考えることができるが、ここではさらにスラタン・ドゥードウ(1903-1963)が監督した『現代の問題 労働者はいかに暮らしているのか』(1930、以下『現代の問題』)を一例に、労働者地区を訪れ撮ることの批評家側からの重視を確認しておこう。この短編の文化映画への当時のある批評では、この映画は「プロレタリアルポルタージュ映画」として高く評価され、その上でゲズントブルンネンの東側の地区プレントラウアー・ベルクでの撮影についても以下のように言及されている。

撮影(…)はしばしば非常に困難な状況でおこなわれた。たとえばゴルマン通りで撮影を妨害しようとする人もいた。ブルジョアジーは自らに責任のある悲惨さを画像記録に保管したくないのだ!しかし、こうした嫌がらせは克服すべき、そして革命的労働者全体の協力の下でのみ克服されうる無数の困難の下では些細なことだ³⁸。

ここでは、労働者地区を訪れ撮ることが——「些細なこと」とは言われるものの——ブルジョアジーに抗って「悲惨さ」を記録する小さな闘争として論じられている。もちろん、これがベルリン労働者地区を取り上げた映画すべてに当てはまるわけではないように思われるが、労働者地区を訪れ撮ることの重視として興味深い一例ではあるだろう。

さて本節では、ナチ時代のナーゲルの労働者地区の風景画に先行する動向、つまり帝政期からヴァイマル時代にかけて、ベルリン労働者地区に関わった画家や写真家、映画製作者の動向において、労働者地区を訪れ描くあるいは撮ることの重視が内在していたことを明らかにできた。これを踏まえつつ次節では、ナチ時代のナーゲルの労働者地区の風景画へと立ち戻り、本節で取り上げた画家や写真家、映画製作者たちの制作物とナーゲルのそれら風景画を比較考察し、ナーゲルの労働者地区の風景画が表象する動作について再検討してみよう。

2月7日最終閲覧。DVDなどでの閲覧が不可能な映画『赤の前線が行進する』、『クラウゼ母さん』、『五月一日』、『赤旗の下の一〇万人』、『世界都市の影で』、『現代の問題』については、連邦公文書館 Bundesarchiv 所蔵の映像を確認した。

38 Heinz Luedecke: „Wie lebt der Berliner Arbeiter?“ Ein proletarischer Reportagefilm», in: *Arbeiter Bühne und Film*, XVII. Jahrgang, Nr. 8, August 1930, S. 30.

3 重層的な動作

前節で取り上げたような、ベルリン労働者地区に関わった帝政期およびヴァイマル時代の画家や写真家、映画製作者たちの制作物と、ナチ時代のナーゲルの労働者地区の風景画を並べてみるならば、そこには差異がある。まずはその差異を、両者に頻出する通りの描かれ方および撮られ方を例に確認し、その上でナーゲルの労働者地区の風景画が表象する、ベルリン労働者地区のさまざまな場所を訪れ描くという動作について考えてみたい。

帝政期からヴァイマル時代にかけて描かれたあるいは撮られたベルリン労働者地区の通りは多様な相貌を湛えている。たとえばツイレが描く通りや映画『クラウゼ母さん』および『クーレ・ヴァンペ』に映し出される通りは、人々のさまざまに活発な営み——交流、買い物、仕事、職探し、物乞いなど——に溢れ（図 16）³⁹、ヴンダーヴァルトが描く通りは「荒涼感」に満ちてはいるがそのなかに人々の生活や時間の経過を感じさせる（図 15）。また 1932 年の『労働者写真入り新聞』に掲載された記事「飢えた通り」に付された写真に映し出されるシュリーマン通り（図 17）——ゲズントブルンネンの東に位置する地区パンコウにある通り——は、見開き頁のなかで小さな商店やその店主の写真と並べられることで、貧しい店主たちの生活が詰め込まれている場所として示される。加えて、映画『赤の前線が行進する』および『赤旗の下の一〇万人』に映し出される通りでは、共産主義のデモが勇ましく行進し、映画『五月一日』や『労働者写真入り新聞』の報道写真（図 18）が伝える通りでは、デモ参加者と警察が衝突している。

ナーゲルの労働者地区の風景画においても通りの描かれ方はもちろんさまざまだ。歩行者の視線から（図 3、図 10、図 13、図 19）、建物の窓から（図 20、図 21）、通りが画面の奥へと続くように（図 22）、あるいは通りが画面を横切るように（図 6、図 7）といった具合である⁴⁰。ただしいずれの場合も概して、通りは一望に捉えられて

39 ツイレの素描作品の多くは制作年不詳。本稿では制作年ではなく掲載情報を記載する。なお本稿でツイレの素描画を取り上げる際には、彼の素描画を多数掲載した風刺雑誌の一つ『ジンプリツィシムス』および『デア・ヴァーレ・ヤーコプ』に掲載された素描画を用いる。両雑誌は下記ウェブサイトで閲覧できる。simplicissimus.info (<http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>)、der-wahre-jacob.de (<http://www.der-wahre-jacob.de/index.php?id=42>)。2024 年 2 月 7 日最終閲覧。通りが描かれているものとしては図版で示す作品以外に下記作品などがある。《冷たい朝食》(Simplicissimus, 1903, H. 6, S. 44)、《リゾート》(Simplicissimus, 1907, H. 21, S. 333)、《特選食品》(Simplicissimus, 1907, H. 24, S. 383)、《物価高》(Simplicissimus, 1908, H. 46, S. 763)、《母親の心配》(Simplicissimus, 1909, H. 40, S. 682)、《誤解されたコンサートのポスター》(Der Wahre Jacob, 1924, H. 12, S. 147)。

40 本稿でまだ取り上げておらず、かつ図版で示す作品以外の例としては下記作品がある。《ライ

いる。個々の事物は簡略化され、人々の姿は影や蜃気楼のようにぼんやりとしている、というよりもそもそも人通りはまばらだ。このことを踏まえたとき、ナーゲルの労働者地区の風景画が表象する、労働者地区のさまざまな場所を訪れ描くという動作は、細部を捨象してでも屋外の情景を一望のもとに捉えようとするものであると言える。

しかし、こうした差異とともに、帝政期からヴァイマル時代にかけてベルリン労働者地区に関わっていた画家や写真家、映画製作者たちの制作物と、ナーゲルの労働者地区の風景画には共通点があることもまた事実である。それはまず描かれた場所について言える。たとえば第1節で挙げた、シラーパークはナーゲルがすでに《シラーパーク》(1920/1921 ごろ) で描き、映画『赤の前線が行進する』でも、人々で溢れかえるデモの目的地として映し出されている。ミュラー通りおよびゼー通り(図6、図7、図8)はヴンダーヴァルトの《ミュラー通りとゼー通りの角、ベルリン・ヴェディング》(1927/1928、図23)に描かれている。他にもゲズントブルンネン駅は映画『日曜日の人々』の朝の様子を示す場面として撮られており、前景に通りが、背景に三角屋根が特徴的な駅舎がみえるという構図の点でも、奇しくもナーゲルの《ゲズントブルンネン駅前のバート通りI》(1937 ごろ) および《ゲズントブルンネン駅前のバート通りII》(1937、図10)と類似する。もう一つだけ例としてリーゼン橋を挙げておこう(図11、図12)。これはナーゲルの風景画に先んじてヴンダーヴァルトの《ガルテン通りとアッカー通りの上の橋》(1927、図24)にあらわれ、さらに映画『赤の前線が行進する』や『赤旗の下の一〇万人』において、大規模なデモが行進する場所として、デモ参加者や見物人そして警察車輛とともに出てくるのだ。

ナーゲルの個々の労働者地区の風景画が、帝政期およびヴァイマル時代の制作物と一対一で対応しているわけではないことに鑑みるに、これら個々の事例は、ナーゲルが先行する特定の制作物を意図的に参照したことを意味するものではないだろう。そうではなく、帝政期からヴァイマル時代にかけて頻繁に描かれたあるいは撮られたことによって徐々に形成された、場所という一種のモチーフの集積に、彼は意識的であるか否かにかかわらず則っていると考えられる。実際、ナーゲルはヴァイマル時代に複数の展覧会を企画しており⁴¹、ほかの画家たちの作品に親しんでいたことが推察される。また、彼

ニッケンドルファー通りとシュール通りの角》(1934 ごろ)、《ミュラー通りのラウゼパーク沿い》(1934 ごろ)、《ヴェディングの春》(1934 ごろ、油彩)、《ベルリン北部》(1938、油彩)、《雨のベルリンの通りI》(1940 ごろ、1974 年時点で現存不明)、《バート通りの眺めI》(1940 ごろ、1974 年時点で現存不明)、《グリュンターラー通りの眺めI》(1940 ごろ、1974 年時点で現存不明)、《グリュンターラー通りの眺めII》(1940 ごろ)、《雨のグリュンターラー通りの眺め》(1940 ごろ、1974 年時点で消失)、《夏の午後のグリュンターラー通りの眺め》(1941 ごろ、油彩)。

41 ナーゲルはソヴィエトロシアでの展覧会(1924-1925)や、ベルリンの百貨店で左派傾向の展覧会の企画に携わっていた。ソヴィエトロシアでの展覧会については下記の最近の研究が

は1929年には映画『クラウゼ母さん』の製作に携わり、1931年には『労働者写真家』に記事を寄稿している⁴²。このことから、ナーゲルは写真や映画にもある程度の理解があったと考えてよいだろう。

同様の共通点はさらに、場所のみならず事物や人々といった個々のモチーフにもみられる。通りを一望に捉えることで捨象されてしまう細部を補うようにナーゲルの風景画にしばしばあらわれる、ベンチに座っている人々(図9、図25、図26と図1、図27、図28)⁴³や道路工事労働者(図29)⁴⁴、さらには安アパートの中庭(図30と図31、図32、図33)⁴⁵など具体例はさまざまだが、紙面の都合上、ベルリン労働者地区の情景を多分に特徴づける二つのモチーフだけ詳細にみておくことにしよう。それは工場の煙突と、線路といった鉄道関連の事物だ。まずナーゲルの風景画においては《オズラムの工場の入口》(1937、図34)や《ゲズントブルンネンの線路の土手にて》(1938、図35)にみられるように各作品の中心的モチーフとして、または煙突の場合《レオポルト広場にて》(図9)や《ゲズントブルンネンのトラヴェミュンダー通り》(1941、図22)にみられるように労働者地区が広がる背景から空高く伸びるモチーフとして描かれている。工場と線路と安アパートが密集するベルリン労働者地区を特徴づけるように描かれているそれらを遡って探してみると、同様の煙突や鉄道関連の事物は、帝

ある。Sergey Fofanow: «Der rote Kurator – Otto Nagel als Ausstellungsmacher in der Sowjetunion», in: Eckhart J. Gillen (Hrsg.): 2022, S. 19-45.

42 Otto Nagel: «Was sagt der Maler», in: *Der Arbeiter-Fotograf*, V. Jahrgang, Nr. 3, März 1931, S. 54-55.

43 図版で示す作品以外に下記作品がある。《レオポルト広場の砂遊び場》、《フンボルトハインの砂遊び場II》(1936)、《フンボルトハインの秋》(1936)、《ゲズントブルンネン駅前のバート通りI》。映画『クラウゼ母さん』や『世界都市の影で』に用いられた映像にもベンチに座っている人々が映っている。

44 図版で示す作品以外に下記作品がある。《道路工事労働者II》(1935ごろ、油彩)、《道路工事労働者II》(1935)、《ヴェディングの道路工事労働者》(1937)。映画『クラウゼ母さん』や『世界都市の影で』に用いられた映像に道路工事労働者が映っている。

45 図版で示す作品以外に《ミュラー通りの酪農場のある中庭》(1933ごろ)がある。ツイレの作品も図版で示す以外に下記作品がある。《中庭の音楽》(*Simplicissimus*, 1907, H. 2, S. 29)、《彼の最後の望み》(*Simplicissimus*, 1907, H. 10, S. 159)、《遊び》(*Simplicissimus*, 1908, H. 12, S. 205)、《誠実な隣人たち》(*Simplicissimus*, 1908, H. 27, S. 451)、《サーカスの人》(*Simplicissimus*, 1923 H. 27, S. 343)、《パッツコップのマリーちゃん》(*Simplicissimus*, 1923 H. 36, S. 442)など。映画『世界都市の影で』、『現代の問題』、『日曜日の人々』にも安アパートの中庭はみられる。帝政期からヴァイマル時代にかけての絵画や写真、映画においては、安アパートの中庭は住民が交流する場であると同時に日当たりが悪く不衛生な場所として示される。映画『クーレ・ヴァンペ』では、物語の中心となる労働者家族の息子が帰宅する際に通過する、さらには飛び降り自殺して落下する場所が安アパートの中庭。

政期やヴァイマル時代のバルシェクやヴンダーヴァルトの諸作品（図 15、図 36、図 37）に頻繁にみいだされる⁴⁶。さらに、シュプレー川兩岸の労働者地区から空に伸びる煙突が映る、映画『いかがわしい人々』の一場面や、煙突の映像と安アパートの横を通過する列車の映像がモンタージュされる『クーレ・ヴァンペ』の冒頭場面も、ナーゲルの風景画における煙突や鉄道関連の事物に先行するものとして挙げられる。

本節の最初に通りの描かれ方および撮られ方を取り上げ比較した際には、ナーゲルの労働者地区の風景画が表象する、労働者地区のさまざまな場所を訪れ描くという動作は、屋外の情景を一望のもとに捉えようとするものとして理解された。しかしこのように、帝政期からヴァイマル時代にかけてベルリン労働者地区に関わった画家や写真家、映画製作者たちの制作物と、ナーゲルの労働者地区の風景画の共通点を考慮に入れるとき、ナーゲルの労働者地区の風景画に表象される動作は、より重層的なものと理解されるのではないだろうか。つまり、その動作は帝政期からヴァイマル時代にかけての画家や写真家、映画製作者たちが描いたり撮ったりした場所と同じようなところを訪れ描き、彼らが描いたり撮ったりしたものと同じようなものを描く動作であるのであり、それはまさに帝政期からヴァイマル時代までの彼らの動向において重視されていた、労働者地区を訪れ描くあるいは撮ることの反復となっているのである。そして、このことを踏まえるとき、ナーゲルの労働者地区の風景画は労働者地区のさまざまな場所を訪れ、そこの情景を一望のもとに描くというナーゲルの動作を表象することをつうじて、帝政期からヴァイマル時代にかけて重視されていた、労働者地区を訪れ描くあるいは撮ることを潜在的に表象している。この意味において、ナーゲルの労働者地区の風景画は、帝政期からヴァイマル時代にかけての、ベルリン労働者地区に関わった画家や写真家、映画製作者たちの動向を自らの前史あるいは記憶のように保存しているのだ。

おわりに

本稿は、ナチ時代のナーゲルの労働者地区の風景画の歴史的意義を、ベルリン労働者地区に関わった、帝政期からヴァイマル時代にかけての絵画・写真・映画の

46 工場の煙突や鉄道関連の事物が描かれているバルシェクの作品としては他に、『新しい家』（1895）、『終業後』（1925）、『母親』（1926）、『春風』（1923）、『工場終業』（1926）、『夏の夜』（1928）などがある。前の三作はベルリン美術館 Stadtmuseum Berlin のオンラインコレクションウェブサイト（<https://sammlung-online.stadtmuseum.de>）で、後の三作はベルリン・ギャラリー Berlinische Galerie のオンラインコレクションウェブサイト（<https://sammlung-online.berlinischegalerie.de/eMP/eMuseumPlus?service=StartPage&lang=de>）で閲覧できる。2024年2月7日最終閲覧。

文脈において探ってきた。ナーゲルのそれら風景画は、ベルリン労働者地区の情景の表象であるのみならず、労働者地区のさまざまな場所を訪れ描くというナーゲルの動作の表象となっている。しかし、帝政期からヴァイマル時代にかけてベルリン労働者地区に関わった画家や写真家、映画製作者の動向のうちすでに、労働者地区を訪れ描くあるいは撮ることの重視が内在していたことを踏まえ、作品の比較考察を進めると、ナーゲルの労働者地区の風景画が表象している動作は、そうした前時代の動向において重視されていた、労働者地区を訪れ描くあるいは撮ることの反復ともなっているのであり、重層的な動作であると理解された。この重層的な動作の表象をつうじて、ナーゲルの労働者地区の風景画は、ベルリン労働者地区の情景を保存するのみならず、帝政期からヴァイマル時代にかけての労働者地区に関わった動向を保存しているのである。さて最後に、そのように帝政期からヴァイマル時代にかけての、ベルリン労働者地区に関わった画家や写真家、映画製作者たちの動向を保存することそれ自体の意味を考察して、本稿を閉じることにしよう。

帝政期からヴァイマル時代にかけて、労働者地区に関わった画家や写真家、映画製作者たちの動向は、1933年ごろにそれとしての存続の終焉を迎えた。1929年にツイレが、1935年にはバルシェクが死去した。ヴンダーヴァルトも国内亡命の状況に陥り、表舞台から姿を消した⁴⁷。ナチが政権を獲得したことにより、「労働者写真家の時代もついに終わった」⁴⁸という。雑誌『労働者写真家』は1933年2月号が最後となり、『労働者写真入り新聞』の編集部もプラハへ亡命した⁴⁹。ドイツ共産党のプロパガンダたるプロレタリア映画は消え、先行研究によるとベルリンを舞台とする映画自体の数が1933年を境に激減した⁵⁰。

第二次世界大戦終結後にも目を向けてみよう。1986年にベンジャミン・ブクローはゲルハルト・リヒター（1932-）へのインタビューのなかで、やや誇張的で西側に偏った見解ではあるものの、戦後ドイツのモダニズムについて次のように論じている。曰く、それは「連邦ドイツという、戦争とファシズムによってアートのみでは田舎と化してしまったところに」再構築されたが、「パリとアメリカのアートシーンを経由した」「ひどく人工的」なもので、クルト・シュヴィッターズ（1887-1948）やハンナ・ヘーヒ（1889-1978）、ジョン・ハートフィールド（1891-1968）といった「ドイツ・アヴァンギャルドのもっとも重要な作者」がそこから抜け落ち、「ドイツ・ダダはすっかり忘

47 Hildegard Reinhardt: *Gustav Wunderwald (1882-1945) Untersuchungen zum bildkünstlerischen Gesamtwerk*, Hildesheim, Zürich und New York, Georg Olms Verlag, 1988, S. 151.

48 Stumberger: 2007, S. 133.

49 Stumberger: 2007, S. 133.

50 瀬川、2021年、93-95頁。その理由として、この先行研究では「いわゆる〈血と土〉の理念によって都会の文化に否定的な烙印が押されたこと」（94頁）が挙げられている。

れられた」⁵¹。もちろん今日、状況は変化している。上記の作家たちは今日、美術史や芸術実践の参照項としての地位に返り咲いていると言っても過言ではないだろう。とりわけ、強烈な政治的メッセージの伝達を志向するハートフィールドのフォトモンタージュは、今日の視覚イメージの氾濫のなかで再び参照されている⁵²。他方で、そうした作家たちと時代はもちろん、ドイツ・ダダの中心地という点ではベルリンという場所をも共有していたはずの、本稿で取り上げた画家や写真家、映画製作者たちの動向は、近年の展覧会で徐々に取り上げられつつあるとはいえ、未だ大々的に顧みられてはいない。

もちろん、本稿の最初に述べたように、ナチ時代のナーゲルは必ずしも反ファシストであるというわけではなかった。このことを踏まえてみても、ナーゲルのベルリン労働者地区の風景画に、無批判にナチへの抵抗を読み取ろうとすることは安直だろう。しかし、ナーゲルのベルリン労働者地区の風景画が、帝政期からヴァイマル時代にかけての、ベルリン労働者地区に関わった画家や写真家、映画製作者たちの動向を保存していること、そしてその動向がナチの政権獲得を一つの契機として終焉を迎え、今なお忘却の淵に置かれていることを考えるならば、ナーゲルのそれら風景画は、おそらくはナーゲルの意図を超えて、そうした暴力的な終焉と忘却にひそやかに、しかし確かに抗っていると言えるのだ。

本稿は日本学術振興会特別研究員（特別研究員奨励費 23KJ1227）として助成を受けた研究成果の一部である。

51 ゲルハルト・リヒター他『ゲルハルト・リヒター 写真論／絵画論』清水嬢訳、淡交社、増補版 2005 年（邦訳初版 1996 年）、43 頁。

52 以下を参照。Angela Lammert (Hrsg.): *Montage oder Fake News? Von Heartfield bis Twitter*, Göttingen, Steidl Verlag, Berlin, Akademie der Künste, 2021.



1



2



3



4

一部の図版は著作権保護の観点から
ウェブ上での掲載を差し控えた。

- 図1 オットー・ナーゲル《ヴェディングの公園のベンチ》1927年、カンヴァスに油彩、136,5 x 197 cm、ベルリン、ベルリン州立美術館ナショナルギャラリー。
Otto Nagel, Parkbank am Wedding, 1927, Öl auf Leinwand, 136,5 x 197 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Ident. Nr.: A III 304.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Foto: Klaus Gökén.
- 図2 オットー・ナーゲル《ヴェディングの少年たち》1928年、カンヴァスに油彩、91 x 62 cm、ベルリン、ベルリン州立美術館ナショナルギャラリー。
Otto Nagel, Weddinger Jungen, 1928, Öl auf Leinwand, 91 x 62 cm, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie. Ident. Nr.: A IV 10.
© VG Bild-Kunst, Bonn 2023 © Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie / Foto: Andres Kilger.
- 図3 オットー・ナーゲル《ベルリン北部》1937年、ブロンズ色の紙に色チョーク、40 x 53 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Berliner Norden, Berlin, 1937, Farbige Kreiden auf getöntem Papier unter Glas, originale Rahmung, 40 x 53 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: VII 63/653 x.
© VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.
- 図4 オットー・ナーゲル《ラウゼパークの砂遊び場》1934年、灰茶色の紙に色チョーク、31,5 x 38 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Buddelkasten im Lausepark, Berlin, 1934, Farbige Kreiden auf graubraunem Papier, passepartoutiert, unter Glas, gerahmt., 31,5 x 38 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: SM 2023-01357.
© VG Bild-Kunst, Bonn.

5



6

7

- 図5 オットー・ナーゲル《フンボルトハインの砂遊び場》1938年ごろ、包装紙にペンと彩色、32 x 39 cm、ベルリン、ミッテ・ムゼウム。
Otto Nagel, Buddelplatz am Humboldthain, um 1938, WV 349, Inv. Nr. HMW AB 1383, kolorierte Federzeichnung auf Packpapier, 32 x 39 cm, Mitte Museum / Bezirksamt Mitte von Berlin, Reprofotografie: Friedhelm Hoffmann (Berlin).
- 図6 オットー・ナーゲル《ヴェディングのミュラー通りII》1935年ごろ、灰色の紙に色チョーク、45 x 60,5 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Müllerstraße am Wedding II, Berlin, um 1935, Farbige Kreiden auf braunem Papier, passepartouriert, unter Glas, gerahmt., 45 x 60,5 x 3 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: SM 2023-00678.
© VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.
- 図7 オットー・ナーゲル《ヴェディングのミュラー通りI》1934年ごろ、灰色の紙にバステル、21 x 15 cm、ベルリン銀行（1994年時点）。
Otto Nagel, Müllerstraße am Wedding I., um 1934, Pastell auf grauem Papier, 15 x 21 cm, Landesbank Berlin (1994).
Friedegund Weidemann mit Unterstützung von Lothar Brauner: Ausstellungskatalog *Otto Nagel Berliner Bilder: Zum 100. Geburtstag des Künstlers*, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, 1994, S. 35.



8

9



10

- 図 8 オットー・ナーゲル《ゼー通り沿いの運河部》1934年、灰色の紙に色チョーク、28,5 x 43 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
 Otto Nagel, Kanalpartie an der Seestraße, Berlin, 1934, Farbige Kreiden auf grauem Papier (über den Rand des Untersatzkarton weitergeführt) unter Glas, gerahmt., 28,5 x 43cm, Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: VII 95/180 w
 © VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.
- 図 9 オットー・ナーゲル《レオポルト広場にて》1934年ごろ、茶色の紙にパステル、30,3 x 23,8 cm、ベルリン、ベルリン州立美術館版画館。作品情報は以下を参照。Sibylle Schallenberg-Nagel und Götz Schallenberg: Otto Nagel. Die Gemälde und Pastelle, Berlin, Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1974, S. 123.
 Otto Nagel, Am Leopoldplatz, um 1934, Pastell auf braunem Papier, 30,3 x 23,8 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen zu Berlin. Otto Nagel Nr. 16.
 © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.
- 図 10 オットー・ナーゲル《ゲズントプレンネン駅前のバート通り II》1937年、黄茶色の紙に色チョーク、41 x 52 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
 Otto Nagel, Badstraße vor Bahnhof Gesundbrunnen II, Berlin, 1937, Farbige Kreiden auf gelbbraunem Papier, passepartoutiert, unter Glas, gerahmt., 41 x 51 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: SM 2023-01145.
 © VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.



11

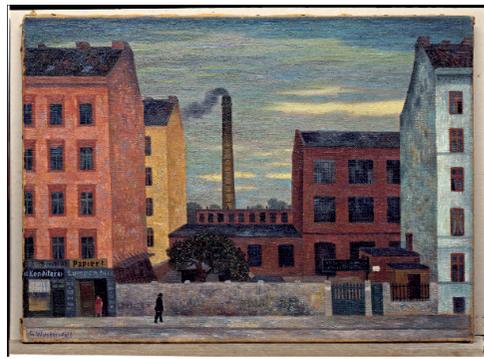
12

13

- 図 11 オットー・ナーゲル《橋、ヴィーゼン通りとガルテン通りの角》1933年、灰茶色の紙に色チョーク、23 x 36 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
 Otto Nagel, Brücke, Ecke Wiesen- und Gartenstraße, Berlin, 1933, Farbige Kreiden auf graubraunem Papier unter Glas, montiert und gerahmt.,
 23 x 36 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: VII 95/185 w.
 © VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.
- 図 12 オットー・ナーゲル《北部のベルリンの鉄道の高架》1937年、灰色の紙にパステル、32 x 42 cm、ベルリン、個人蔵（1974年時点）。作
 品情報は以下を参照。Schallenberg-Nagel und Schallenberg: 1974, S. 138。
 Berliner Bahnübergang im Norden, 1937, Pastell auf braunem Papier, 32 x 42 cm, Berlin, Privatbesitz (1974).
 Erhard Frommhold: *Otto Nagel. Zeit · Leben · Werk*, Berlin, Henschelverlag, 1974, S. 301. Fotonachweis: Weimar, Klaus G. Beyer.
- 図 13 オットー・ナーゲル《雨のベルリンの通り II》1940年ごろ、黄茶色の紙にパステル、38,5 x 32 cm、ベルリン、ベルリン州立美術館版画館。
 作品情報は以下を参照。Schallenberg-Nagel und Schallenberg: 1974, S. 153。
 Otto Nagel, Berliner Straße im Regen II, um 1940, Pastell auf gelbbraunem Papier, 38,5 x 32 cm, Kupferstichkabinett, Staatliche Museen
 zu Berlin. Otto Nagel Nr. 2.
 © Kupferstichkabinett. Staatliche Museen zu Berlin.



14



15



16



17

- 図 14 ハンス・バルシェク《石炭運搬》1901年、カンヴァスに油彩、141 x 176,5 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Hans Baluschek, Kohlenführen, Berlin, 1901, Öl auf Leinwand, 141 x 176,5 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: VII 59/279 x
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin. Reproduktion: Oliver Ziehe, Berlin.
- 図 15 グスタフ・ヴンダーヴァルト《リンドヴェー通り沿いの工場、ベルリン北部》1927年、カンヴァスに油彩、49,8 x 69,7 cm、ケムニッツ、グンツェンハウザー美術館。
Gustav Wunderwald, Fabrik an der Lindower Straße, Berlin N, 1927, Öl auf Leinwand, 49,8 x 69,7 cm, Kunstsammlungen Chemnitz-Museum Gunzenhauser, Eigentum der Stiftung Gunzenhauser, Chemnitz.
Foto: Archiv Museum Gunzenhauser.
- 図 16 ハイน์リヒ・ツィレ《芸術家の遍歴》、『ジンプリツィシムス』1925年、53号、763頁。
Heinrich Zille, Künstler Erdenwallen, in: *Simplicissimus*, 1925 (Jg. 29) Heft 53 Seite 763.
simplicissimus.info (<http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>). 2024年2月7日最終閲覧。
- 図 17 『労働者写真入り新聞』1932年、45号、12-13頁。
Autor unbekannt: «Die hängernde Strasse», in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 1932, Nr. 45, S. 12-13.



18



19



20



21

図 18 『労働者写真入り新聞』1929年、20号、2-3頁。

Autor unbekannt: «Kampf-Mai der Berliner Arbeiterschaft», in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 1929, Nr. 20, S. 2-3.

図 19 オットー・ナーゲル《フンボルトハインのブルネン通り》1938年ごろ、灰茶色の紙に色チョーク、55 x 69,5 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Brunnenstraße am Humboldthain, Berlin, um 1938, Farbige Kreiden auf graubraunem Papier unter Glas, montiert und gerahmt. Rahmung defekt., 55 x 69,5 x 6 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: VII 95/188 w.

© VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.

図 20 オットー・ナーゲル《霧のなかのグリーンターラー通りの眺め》1937年、黄茶色の紙に色チョーク、40 x 47,5 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Blick auf die Grüntaler Straße im Nebel, Berlin, 1937, Farbige Kreiden auf gelbbraunem Papier, passepartoutiert, unter Glas, gerahmt., 40 x 47,5 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: SM 2023-01180.

© VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.

図 21 オットー・ナーゲル《雨のグリーンターラー通りの眺め》1940年、合板に油彩、44,5 x 29 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Blick auf die Grünthaler Straße bei Regen, Berlin, 1940, Öl auf Sperrholz, 44,5 x 29, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: VII 76/212 x.

© VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Oliver Ziebe, Berlin.



22



23



24

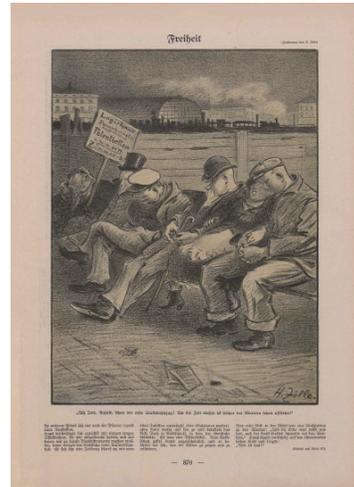


25

- 図 22 オットー・ナーゲル《ゲズントブルンネンのトラヴェミュンダー通り》1941年、黄茶色の紙に色チョーク、42,3 x 54 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Travemünder Straße am Gesundbrunnen, Berlin, 1941, Farbige Kreiden auf gelbbraunem Papier, passepartoutiert, unter Glas, gerahmt., 42,3 x 54 cm, Stadtmuseum Berlin, Inv.-Nr.: SM 2023-01359.
© VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.
- 図 23 グスタフ・ヴンダーヴァルト《ミュラー通りとゼー通りの角、ベルリン・ヴェディング》1927/1928年、カンヴァスに油彩、60,5 x 85,5 cm、ベルリン、ベルリン州立美術館ナショナルギャラリー。
Gustav Wunderwald, Müllerstraße Ecke Seestraße Berlin-Wedding, 1927/1928, Öl auf Leinwand, Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie.
Ident. Nr.: B W 56.
© Staatliche Museen zu Berlin, Nationalgalerie, 1949 erworben durch das Land Berlin / Foto: André van Linn.
- 図 24 グスタフ・ヴンダーヴァルト《ガルテン通りとアッカー通りの上の橋》1927年、カンヴァスに油彩、66 x 84,5 cm、ケムニッツ、グンツェンハウザー美術館。
Gustav Wunderwald, Brücke über Garten- und Ackerstraße, 1927, Öl auf Leinwand, 66 x 84,5 cm, Kunstsammlungen Chemnitz-Museum Gunzenhauser, Eigentum der Stiftung Gunzenhauser, Chemnitz.
Richard Schneider: *Berlin. Industrie und Technik in der Malerei von 1847 bis 1929*, Berlin, Lukas Verlag, 2019, S. 97. Bildnachweis: akg-images.
- 図 25 オットー・ナーゲル《フンボルトハインの砂遊び場 I》1934年、灰色の紙に色チョーク、40 x 59cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Buddelkasten im Humboldthain I, Berlin 1934, Farbige Kreiden auf grauem Papier, passepartoutiert, unter Glas, gerahmt., 40 x 59 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: SM 2023-01357.
© VG Bild-Kunst, Bonn.



26



27

28

29

- 図 26 オットー・ナーゲル《パリーザーデン通りの養老院前》1939年、赤茶色の紙に色チョーク、43 x 55,5 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Vor dem Altersheim in der Palisadenstraße, Berlin, 1939, Farbige Kreiden auf rotbraunem Papier, passepartoutiert, unter Glas, gerahmt., 43 x 55,5 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: SM 2023-01349.
© Stiftung Stadtmuseum Berlin.
- 図 27 ハインリヒ・ツィレ《自由》、『ジンプリツィシムス』1912年、50号、870頁。
Heinrich Zille, Freiheit, in: *Simplicissimus*, 1912 (Jg. 16) Heft 50 Seite 870.
simplicissimus.info (<http://www.simplicissimus.info/index.php?id=5>). 2024年2月7日最終閲覧。
- 図 28 ハンス・バルシェク《ホームレス》1919年、厚紙に混合技法、99,5 x 69 cm、ベルリン、ブレーハン美術館。
Hans Baluschek, Obdachlose, 1919, Mischtechnik auf Pappe, 99,5 x 69 cm, Bröhan-Museum, Inventarnummer: 73-021.
Tobias Hoffmann, Anna Grosskopf und Fabian Reifferscheidt (Hrsg.): Ausstellungskatalog „Zu wenig Parfüm, zu viel Pfütze.“ Hans Baluschek zum 150. Geburtstag, Köln, Wienand Verlag, 2020, S. 115.
- 図 29 オットー・ナーゲル《道路工事労働者 I》1934年、パステル、28,6 x 40,3 cm、ベルリン、ベルリン芸術アカデミー。
Otto Nagel, Straßenarbeiter I, 1934, Pastell, 28,6 x 40,3 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: HZ 1044.

30



32



33



31

図 30 オットー・ナーゲル《ヴェディングの中庭1》(本稿で掲載しているのは白黒図版) 1933年、灰色の紙にパステル、32,1 x 48,7 cm、ドレスデン、州立芸術コレクション版画館 (1987年時点)。

Otto Nagel, Hof am Wedding I, 1933, Pastell auf grauem Papier, 32,1 x 48,7 cm, Dresden, Staatliche Kunstsammlungen/Kupferstich-Kabinett (1987).

Ludwig-Institut für Kunst der DDR (Hrsg.): Ausstellungskatalog *Otto Nagel. Leben und Werk 1894-1967*, Oberhausen, Ludwig-Institut für Kunst der DDR, 1987, S. 167.

図 31 ハインリヒ・ツィレ《でもどこに太陽あるの?》、『デア・ヴァーレ・ヤーコプ』1924年、38号、469頁。

Heinrich Zille, Wo aber ist die Sonne?, in: *Der wahre Jacob*, 1924 (Jg. 41) Heft 38 Seite 469.

der-wahre-jacob.de (<http://www.der-wahre-jacob.de/index.php?id=42>). 2024年2月7日最終閲覧。

図 32 『労働者写真入り新聞』1931年、48号、4-5頁。

Autor unbekannt: «Hier – in der „roten Gasse“ – wohnt die Buarbeiterfamilie Fournes», in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 1931, Nr. 48, S. 4-5.

図 33 『労働者写真入り新聞』1932年、26号、4-5頁。

Autor unbekannt: «Dem Arbeiterhaus wird Not verordnet», in: *Arbeiter-Illustrierte-Zeitung*, 1932, Nr. 26, S. 4-5.



35

34



36

37

- 図 34 オットー・ナーゲル《オズラムの工場の入口》1937年、バステル、51,5 x 41,4 cm、ベルリン、ベルリン芸術アカデミー。
Otto Nagel, Fabrikeingang Osram, 1937, Pastell, 51,5 x 41,4 cm, Akademie der Künste, Berlin, Kunstsammlung, Inventar-Nr.: MA39.
- 図 35 オットー・ナーゲル《ゲズントプレンネンの線路の土手にて》1938年ごろ、黄茶色の紙に色チョーク、41 x 52 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Otto Nagel, Am Bahndamm Gesundbrunnen, Berlin, um 1938, Farbige Kreiden auf gelbbraunem Papier, passepartouriert, unter Glas, gerahmt., 41 x 52 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: SM 2023-01259.
© VG Bild-Kunst, Bonn. Reproduktion: Michael Setzpfandt, Berlin.
- 図 36 ハンス・バルシェク《線路沿いの家々》1918年、紙にチョーク、水彩、不透明塗料、70,5 x 52,5 cm、ベルリン、ベルリン美術館。
Hans Baluschek, Häuser an der Bahn, Berlin, 1918, Kreidezeichnung, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 70,5 x 52,5 cm, Stadtmuseum Berlin. Inv.-Nr.: GHZ 68/8.
Sammlung Stiftung Stadtmuseum Berlin, Reproduktion: Hans-Joachim Bartsch, Berlin.
- 図 37 グスタフ・ヴンダーヴァルト《工場の中庭 ベルリン》1926年、カンヴァスに油彩、85,5 x 60,5 cm、個人蔵。
Gustav Wunderwald, Fabrikhof Berlin, 1926, Öl auf Leinwand, 85,5 x 60,5 cm, Privatsammlung.
Kathrin Baumstark, Andreas Hoffmann, Franz Wilhelm Kaiser und Ulrich Pohlmann (Hrsg.): Ausstellungskatalog *Welt im Umbruch. Kunst der 20er Jahre*, München, Hirmer Verlag, 2019, S. 149.