

ハインリッヒ・ツイレの写真と作品の関係

佐藤 裕子

1. 写真の発見

ハインリッヒ・ツイレの死後37年が経過した1966年の秋、ツイレの終の棲家となったベルリン、シャルロッテンブルクのゾフィー・シャルロッテ通り88番地のアパートで300枚を超える写真とネガが入った箱が発見された。それらは418枚のネガと数枚のポジティブ、そしてネガのない100枚以上の写真であった¹。シャルロッテンブルクのアパートにはツイレの次男、ヴァルターが数十年にわたり住んでいたが、彼が父親の写真に関心を示さなかったことが幸いし、まとまった形で保存され再発見されるに至った。一方、ツイレの長男ハンスの手元にあった作品は、第二次大戦中、ハンスの住んでいたポンメルンで戦時中の混乱の下、その多くが消失している。

ツイレの死後、数十年にわたって全く忘れ去られ、日の目を見ることになかった写真作品を最初に公に報告したのは、舞台評論家のフリードリッヒ・ルフト (Friedrich Luft) とされているが、1967年まで全くツイレ関係の資料に触れられることのなかった写真作品の発見ではあるが、当初はさしたるセンセーショナルな発見として注目されてはいなかったようである。ニコル・ブレーアン (Nicol Bröhan) によると、ツイレの写真は、まず1967年にルフトによって簡単な報告され、それから8年後の1975年に美術史家ヴィンフリート・ランケ (Winfried Ranke) によって最初に分類されカタログが作られた。ランケは、ミュンヘンの美術関係書籍の出版社であるシルマー/モーゼル社 (Schirmer/Mosel) のロー

1 Vgl. Fischer, Lothar: *Heinrich Zille in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1979, S.98.

ター・シルマー（Lothar Schirmer）とツイレの子孫であるハインツ・ツイレ（Heinz Zille）とともに1975年にポンのライン州立美術館やベルリン美術館、その他の都市でハインリッヒ・ツイレの写真作品展を開催したのであった²。ツイレの写真が現在のように認知されるようになったのは、写真を学問的に研究、分析したヤノシュ・フレコット（Janos Frecot）の功績も大きい。フレコットは1978年から2002年までベルリン美術館の写真部門の部長を勤めている³。

現在、ベルリン・ギャラリーのコレクションにあるツイレの写真のネガは、現代の3人の写真家の手によって復刻された。まず1985年にトーマス・シュトルート（Thomas Schtrurh）によって焼き付けられ、1988年にミヒヤエル・シュミット（Michael Schmidt）とマンフレッド・パウル（Manfred Paul）によってネガを引き伸ばす作業が行われた。この作業によって、残されたツイレの写真の分析と解釈が様々なニュアンスにわたって可能になったのである。

ツイレが残した写真は、作品研究において多くの新しい見解や示唆を与えてくれるが、写真としてはどのような評価がされているのであろうか。写真家であり、残された写真のネガを引き伸ばしツイレの写真の復刻に携わったシュミットはツイレの写真を評して、理論性はないが、それ自体が独自の世界を成していることを認めている。

ツイレはアジェ⁴と同じく、当時の世界の並行世界を創り上げた。当時の世界は今はないが、これらの写真の中にはその並行世界が存在しているのである。[中略]そしてそのことがツイレをフォトグラフィアーの分野において芸術家としているのだ。[中略]作品全体の閉鎖性は否めないが、写真の一枚一枚が唯一無二であり、独自性を有している。ツイレには企図はあったが⁵、理論は持っていなかった⁵。

2 Fischer, 1979, S.98.

3 Vgl. Bröhan, Nicole: *Heinrich Zille. Eine Biographie*, Jaron Verlag, Berlin 2014, S.81, 82. Fischer, 1979, S.27, 28.

4 Jean-Eugène Atget, 1857-1927.

5 Vgl. Frecot, Janos und Schmidt, Michael: *Gespräch über Zille*, in: *Berliner Kunst-*

ベルリンの印刷会社である写真協会で職を得て働いていたという環境からすれば、ツイレが写真に興味をもったのは、ある意味当然の成り行きだったと言えるだろう。ベルリン写真協会は当時ベルリンでは有数の印刷会社であり、主に芸術作品の写真ポスターを制作していた。1893年にツイレが会社のアトリエで4人の同僚たちと撮った写真にも、その背景に写った数枚のポスターの中にラファエルの「システーナ礼拝堂のマドンナ」の写真がはっきりと認められる。(Abb.1)

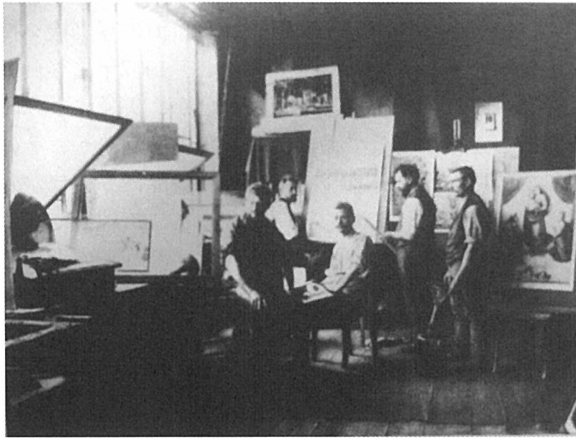


Abb.1 ベルリン写真協会のアトリエで 1893年

アトリエは天井が高く、広々としており天井から床まで窓ガラスで覆われたモダンな建築で、当時の先端的な産業である写真印刷業の隆盛がうかがえる。写真に写ったアトリエは、ツイレが描く Milljöh とは同じベルリンと思えないほど全くの別世界である。ハインリッヒ・ツイレは、解離したこの2つの世界、つまり自分が働くシャルロテンブルクの会社の先端的で豊かな世界と、都市の発展から完全に取り残され、貧困と

stücke. Ausstellungskatalog, Berlinische Galerie, Berlin, 1990, S.362, zitiert v. Flüge, Matthias: *H: Zille. Berliner Leben. Zeichnungen, Photographien und Druckgraphiken 1890-1914*, Akademie der Künste Berlin in Zusammenarbeit mit Schirmer/Mosel, München, 2008, S.28.

闘いながら日々の生活を営む人たちの世界を行き来していた。富を産み、都市をさらに成長させる原動力である産業社会と貧困との闘いに敗れ破滅する運命を歩む人びととの対比は、ツイレの作品の中に繰り返し絵画的なモチーフとなって表現されている。

ツイレ自身がカメラを所有していたかどうかは定かでないが、遺品として撮影機器が残されていないことから、おそらく職業柄、写真撮影や現像の技術を持っていたツイレが週末に会社のカメラを借り出して写真の撮影に使用していたと推測される⁶。写真の多くは1890年から1910年にかけての時期に撮影されているが、ツイレが自前の写真機を持たず、勤め先の機材を借りて撮影していたと考えれば、1907年に写真協会を解雇された後は、どのようにカメラを調達したのか、失職により職場のカメラを使えなくなった後は自分で撮影機材を調達したのか、その後自分でカメラを持っていたのか、それならば、なぜ遺品にカメラが残っていないのか疑問が残るが、これに関しては現在のところ納得できる事実関係が明らかにされていないままである。残っていた写真の大きさは9センチ×12センチの規格のものであり、当時既に広く普及していた感光板交換用ケース付きの小型カメラが使用された。その後写真撮影の技術に習熟してくると、三脚を使ってさらに大きな12センチ×16センチと13センチ×18センチの感光板を使って撮影している⁷。

2. ツイレの作品制作における写真の役割

ニコル・ブレーハンによるとツイレが最初に撮った写真は、1882年、フランクフルト・アン・デア・オーデルでの兵役の休暇中にベルリンに戻り勤務先の写真協会の部屋で撮った軍服姿の自画像とされている⁸。この時ツイレは24歳であったが、その10年後、前述の同僚たちとのアトリエ写真を撮影した前年の1892年にも同じく写真協会で自画像を撮っている。ツイレの写真作品の被写体は、ツイレの絵画作品のテーマの変遷と

6 Vgl. Flügge, S.17, Bröhan, S.82, Fischer, S.98.

7 Fischer, S.98.

8 Bröhan, S.82, 83.

同様、身の回りや自宅周辺などの極めてプライベートな対象から、ベルリンの街中で生活する人びとや街角の風景や塀、建物の写真へと変化しているが、その経緯は機械的に一直線で表されるものではない。私的な写真に、都市の情景を被写体とした写真が混在し始めるのは1890年代の後半からである。ツイレの初期の写真は、その多くが自画像やシャルロッテンブルクの自宅周辺の景色、子供たちの写真、ルンメルスブルクに住まう年老いた両親の姿等、後に多く撮影されたベルリンの街角や建物の一角、店舗や街の壁などの被写体とは性質を異にする極めて私的な写真である。この時期に撮影された長女、マルガレーテの写真からは1889年頃に制作されたとされる水彩画「人形を持つマルガレーテ」(*Grete mit Puppe*) が生まれているが、この作品においては、後にツイレの作品を特徴づける重要な2つの要素、つまりトレードマークである「ツイレの線」も、社会的な視線も認められない。上部に大きくツイレの署名がされているが、署名なしには一般人にとってはツイレの作品と認識することは困難である。署名も、後には名前前のハインリッヒを略し H. Zille と書かれるようになりこれが定着しているが、ここではフルネームで Heinrich Zille と署名されている。(Abb.2, Abb.3)



Abb.2 マルガレーテ 1887年



Abb.3 人形を持つグレーテ 1889年頃

ツイレの私的な家族写真の中で見るものに強い印象を残すのはルンメルスブルクでの年老いた両親の日常を写した写真である。ツイレは何度かフィッシャー通り8番地の両親の元を訪れて写真を残しているが、1903年に部屋の中で撮られた父母の写真は、家族の肖像写真であると同時に、社会的な視点を獲得している。(Abb.4) この写真が撮影された1903年、ツイレはすでにベルリンの街の様々な風景を対象として写していた時期であった。両親が撮影された場所は彫金師であった父トラウゴットの仕事を兼ねた居間であろうか。窓を背にして年老いたトラウゴットとエルネステイーネの夫婦が椅子に腰掛けている。背もたれのついた椅子に老いた身体を埋めたトラウゴットのそばに黙したように妻のエルネステイーネが座っている。債権者から逃げるようにして一家でザクセンからベルリンに移住した日から既に46年の歳月が経過していた。ベルリン移住当時の一家の貧困との闘いはツイレ自身の言葉で語られているが⁹、老いた両親の身体には明らかに厳しい労働の日々の跡が刻まれている。視線を落としてまるで目を閉じているかのように見えるエルネステイーネに対し、トラウゴットは身体こそ老いた姿であるが、白い豊かなご髭をたくわえた顔はまっすぐと息子が向けるカメラの方を向いて、

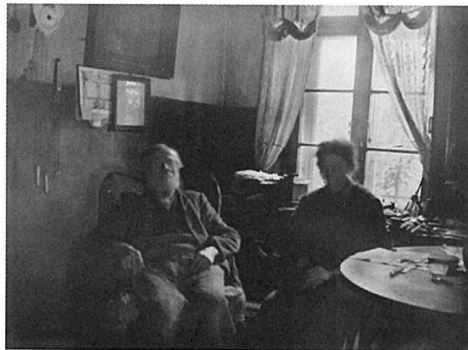


Abb.4 ツイレの両親、ヨハン・トラウゴットと
エルネステイーネ・ルイーゼ 1903年

9 Vgl. Ostwald, Hans unter Mitarbeit von Heinrich Zille; *Das Zillebuch*, Paul Franke, Berlin, 1929, S.349ff.

メガネの奥の眼差しは鋭い。老いてなお、現役で働く職人の気迫漂う面差しである。

部屋の中の様子は後にツイレが描く貧しい人びとの住居と同様、様々なものが普段の生活どおりにそこに置かれて、住まう人の濃密な生の印を伝えている。ツイレが、特に、室内を描く際に具体的な「もの」の細部にこだわるのは、それらが単なる「もの」ではなく、それらの様々な「もの」がまさしく部屋に住まう人間の存在の一部を成しており、そして住人もまたその「もの」たちとともに彼らの生きる世界の一部であるという理解からである。写真の部屋の中、椅子に座る両親の脇には丸い粗末な木製のテーブルが置かれている。テーブルの上には皿の代わりに紙が敷かれていて、紙の上にはフォークやナイフが置かれ、テーブルの上にポットとガラス製の砂糖の瓶が見える。おそらくこの写真を撮影する直前までカメラを向けるツイレと両親は共にテーブルを囲んでいたであろう。壁には額に入れられた絵がかかっており、その横には時計が写っている。トラウゴットは錠前師として働き、後に時計職人として独立、殆ど独学で職人としての腕を磨き上げ、ジーメンス & ハルスケを経て最後はウンター・デン・リンデンの宝飾店、フリートレーダーの彫金師であった。70歳を超えるまで職場で働き、その後、職場まで通えなくなると自宅に仕事を運び込ませて働いていたというが¹⁰、写真の部屋の窓辺に見えるおびただしい数の工具は、晩年のヨハン・トラウゴットに関するこの話を裏付けている。少しでも光が多く入り、作業をする手元がよく見える明るい窓辺が自宅での仕事場になっていたであろう。

部屋は古く煤けているが、窓辺にはレースの模様がに入ったカーテンがかかっている。妻のエルネスティーネは、ドレスデンでの夫の収監、ベルリン移住後の貧困等、一家が危機的な状況に陥ったときには持ち前のユーモアや機転、手先の器用さを活かして家庭を崩壊の危機から救ってきた。窓にかかるレースの飾りのついたカーテンは、「母は一度見たら、すぐにそれを作ることができました。」¹¹とツイレが回想しているように巧みで器用な手先を持ったエルネスティーネの仕事であろうか。

10 ツイレ自身の談話。Ostwald, S.344.

11 Ostwald, S.350.

晩年の両親を写したこの写真の部屋の中には、被写体である老夫婦のそれまでの人生と現在の暮らしぶりが、さまざまな「もの」を通して表出している。まさにツイレがその作品で描く多くの部屋、つまり「語る部屋」である。例えばケーテ・コルヴィッツはその作品において、周りの付属するものの描写を排除し、人物の表現にその人の置かれた状況や感情、負った人生の重荷や苦難を集約して表現しようとしたが、ツイレはそれとは逆に周りにある「もの」たちも人物と同じく細部にわたり描くことによって、描かれた人間が「もの」たち同様、彼らの生きる世界の一部であり、彼らの生きる世界、つまり Milljöh を形成していることを表そうとした。

3. 写真の中のベルリン

フリュッケはツイレの写真の対象が家族や家の周りなど私的な世界から離れて「外」に向かったのは1893年ごろとしている。ツイレの写真の対象は、最初は家族から同僚、自宅前の空き地の風景へ、内から外、私的な対象から外の世界へと移っている。彼の絵画や版画作品のテーマも私的な空間から社会、そして Milljöh へと同様の経緯を辿って変化している。ツイレが最初にベルリンの街の様子を写真に撮った正確な年を特定することは困難であるが、また、上に述べた両親の写真のように、私的な写真と街の写真への移行をある一定の時期で区切ることはできないが、フリュッケ (Matthias Flügge) は、1893年に私的なモチーフを持たない最初の風景写真が撮影されていることから、この時期にツイレの作品制作のテーマに関して「私的なものの克服」が起こったことを指摘している¹²。

ツイレの被写体は、人形劇やルンメルス広場の見世物小屋に群がる人びと (Abb.5) や通りに面した商店の入口、様々なポスターが貼られた塀、工事現場とそこで働く人びと、クレーゲル (Krögel) の光景、空き地に干された洗濯物の数々、屋根裏部屋、破棄されたゴミの山、枯れ枝拾いの女 (Reisigsammlerin) などであるが、この中で特にクレーゲルと枯れ

12 Flügge, S.17.



Abb.5 スー族インディアンとルンメル広場の見世物小屋に
群がる人びと 1990年

枝拾いの女は何度も繰り返して撮影されている。

写真家のミヒャエル・シュミットが「意図はあったが理論を持っていなかった」と評しているとおりの、シャッターを切るツイレは理論ということをまったく意識していなかっただろう。家族の肖像写真や記念写真を除くツイレの写真は、フォーカスがぶれていたり、被写体である人びとの後ろ姿のみが写っていたり、撮影したツイレ本人の影が写りこんでいたりしている。ツイレはできる限り、人びとのありのままの姿を写すために被写体に気づかれないようにやや離れた位置や背後からカメラを向けた。そのようにして瞬時に撮られた写真には結果としてカメラに背を向けたり、体の一部が移っていなかったり、その場から去ろうとしている姿が写っている。ほとんどの人が撮られていると気づかなかったのだ¹³。瞬時に人々の姿を映像に収めることのできるカメラの威力はツイレ自身の言葉によって語られている。

13 Vgl. Drude, Christian: *Alltagsträume. Heinrich Zilles Nahsicht auf Berlin um 1900*, in: Firmenich, Andrea und Stramm Rainer (hrsg. v.) *Nahsicht/Käthe Kollwitz-Heinrich Zille*, Kerber, 2009, S.44.

画家が人々の姿をスケッチしようとしたら、みんな怒って顔を背け、ときによっては袋叩きにあってしまう。でもカメラマンが写真を撮ろうとしたら、みんな揃ってにっこり笑ってくれる¹⁴。

人々の作られた姿ではなく、飾らないありのままの姿をカメラに収め残しておくことがツイレにとって重要だったのである。フリュッゲやプレーハン、フィッシャー等多くの研究者が指摘するとおり、ツイレが写真を撮影した目的は記録として残しておくためだった。つまり、写真は目前の現実を確定し、「記憶」を「記録」として残しておく手段だったと思われる。フリュッゲが指摘するように、もしツイレに芸術写真、あるいは完成度の高い写真を撮ろうという野心があったなら、傾きやブレ、ピントのぼけなど、素人写真家のような失敗を避けることは写真印刷会社で技術者として働いていたツイレにとっては容易いことであつたはずだ¹⁵。ツイレにとって、あくまで絵画作品が第一義であり、ベルリンの風景や人びとを写した写真は明らかに作品制作の手段として利用していたと推測される。前述のシュミットの言葉に戻るが、ツイレが写真を撮る意図は明確にあつたが、理論を必要としなかつたのである。その証として写真らしきものを製図板の上に留めて絵を描くツイレの姿が残っている。(Abb.6)



Abb.6 工作中的ツイレ。写真が製図板の上に貼られている。1925年頃

ツイレがカメラを使用して得ようとしていた「記憶」は、完成されたベルリンの写真ではなくて、「情報」だったのである。見世物小屋のインディアンのスー族をひと目見ようと押しかけた人々の後ろ姿、通りに

14 Ostwald, S.103.

15 Flügge, S.27.

並ぶ店の入口にかけられた看板の数々、街中の塀一面に貼られた広告のポスター、砂場で遊ぶ子供たちのエプロンや帽子、地面を歩く裸足の脚、働く女たちが見せる様々な表情...その場にある全てのもの、人間や動物の瞬間的な動作や場面、つまり目の光景を情報として記録し、後の作品制作に利用するために残しておく必要があったのだ。そのためにツイレは欲しいと思う光景に遭遇するとそれをカメラに収めようとしたのであろう。それは、ツイレの死後、86年の時を隔てた21世紀の現在に生きる私たちがスマートフォンを使って自分の体験やその場の様子、文字情報さえも写真に撮り、残しておくのと同じである。

絵画作品制作における写真の可能性についてはフランスでは写実主義、ドイツでは自然主義の芸術家たちの間で既に議論されてきた。つまり、事物を正確にあるがままの形で写し取る写真を手本とすることが求められる一方で、芸術作品が、現実の機械的な、それゆえに魂のない (seelenlos) 模写でよいのかという批判がなされてきたが、実際のところ画家たちは早い時期からカメラで撮影した写真を助けに絵を描いていたのである¹⁶。

ツイレの写真の情報はその作品において、極めて現実に近い形で再現されている。1898年の版画作品「暗きベルリン」(『*dunkle Berlin*』)の背景となっているのは、カイザー・ヴィルヘルム通りの板塀の写真である¹⁷。ひとりの娼婦を巡る男たちの諍いの場面を描いたこの作品の背景は、塀に重ねられた古びた板の枚数、一枚一枚の板の形や歪み、塀の背後にある建物の窓の形まで、資料として使われた写真と細部に渡るまで一致している。この作品は、むしろツイレが撮ったカイザー・ヴィルヘルム通りの写真そのものに、フィクションである娼婦と2人の男を描き入れたと言える。殺風景な板塀の前での娼婦と娼婦を買おうとする男の怪しげで、緊迫した一触即発の場面である。唯一、写真と作品の背景が異なる点は塀に貼られた表示物である。写真には板塀に2枚の標識、一枚は『ベルリン・インテリ新聞』(『*Berliner Intelligenz-Blatt*』)の広告、もう一

16 Ranke, Winfried, *Vom Milljöh ins Milieu. Heinrich Zilles Aufstieg in der Berliner Gesellschaft*, Fackelträger, Hannover, 1979, S.128.

17 Ranke, S.129.

枚は通りの名前「カイザー・ヴィルヘルム通り」の標識が貼られているが、版画の方には通りの標識のみが描かれている。どちらの表示を使っ



Abb.7 カイザー・ヴィルヘルム通りの塀
ベルリン

ても題材に対するイロニーを効かせたユーモアになったが、おそらくは絵の構図上、新聞の広告を消してカイザー・ウィルヘルム通りの標識を残したのであろう。むろん、後者を残したことによって結果的には風刺はさらに攻撃性を帯びてくる。(Abb.7, Abb.8)



Abb.8 暗きベルリン 1898年

その板塀の前、ベルリンの夜の闇の中で繰り広げられているのは庶民の「下世話」な喧嘩の場面である。いがみ合う男たちの後ろで佇み、スカートの中の裾をたくし上げた典型的な娼婦のポーズをとる女の肩の上に見える塀には、「カイザー・ヴィルヘルム通り」という名のプロイセンの理想高き皇帝、ヴィルヘルムの名を冠した通りの標識が描かれている。標識の文字は古びて汚れている。そしてそのみすぼらしい板塀に貼られた標識の右上の隅、皇帝ヴィルヘルムの名前の上に、まるで標識に付着した汚れと見紛うかのような小さな文字で Zille のサインが書き込まれているのである。

ツイレは娼婦を巡る怪しげな諷刺と時代の権威の象徴である皇帝ウィルヘルムの名前を対比させることによって、作品の中で皇帝の圧倒的な権威を引きずり下ろしてみせた。美術作品というフィクションの中ではあるが、ここで日常の力関係の逆転が起こっているのである。この確信犯的な自分の署名の位置は、ツイレのユーモアとイロニーと風刺に満ちた挑戦の印であり、この版画全体が一つの攻撃性を宿した Witz となっている。

4. 枯れ枝拾いの女

ツイレの写真の中で特に数多く残っているのが枯れ枝拾いの女 (Reisigsammlerin) たちを撮った写真である。ツイレの自宅のあるシャルロットテンブルクの建物の前に広がる空き地は、ベルリン最大の森であるグルーネヴァルトとつながっていたが、秋にはその森で越冬のため地面に落ちた木の枝を拾って集め、乳母車や袋に入れて運ぶ女たちが行き来していた。ツイレは1890年頃からこの女たちの姿を様々な角度から90年代の後半にかけての長期にわたりカメラに収めている。(Abb.9) ツイレは1895年に枝を集めて重い籠を背負い森から帰途につく女たちを描いた「秋」(Herbst) を制作しているが、この他に数枚の習作、多くのスケッチ、3枚のエッチングを残している。

ツイレがこのテーマに執着した理由を、フリュッケは2つの観点から説明している。一つは美術史的テーマによる動機である。このテーマはバルビソン派の画家たちによって多く描かれ、マックス・リーバーマン



Abb.9 砂地で荷車を引く女たち 1898年

も1896年に同テーマでエッチングを発表している¹⁸。ツイレもむろん、バルビゾン派を意識しこれを美学的なシンボルまで高めようとした。しかも題材はシャルロットンプルクの自宅の目の前にあった。

暮れゆく季節のメタファーとしての秋、寒い冬への備えの準備、迫り来る苦難に前もって備えるための自助努力、これらの象徴的な要素に満ちた構成がツイレの心の琴線に触れたのは確かであろう。むろんツイレは手本とすべき先駆者たちを知っており、写真の中でときおり息を呑むような熱情溢れるコンポジションで表されたものを、美学的に確立されたシンボルへと高めようとしたのである¹⁹。

ここで触れられている美術史上の「先駆者たち」、つまりバルビゾン派の「枯れ枝拾い」の作品には、冬の森で落ちた枝を束ねて背負い、犬を連れて家路を急ぐ子供たちの姿が多く描かれている。森は深く、冬が迫っている。その年と体つきに似合わぬ労働をする子供たちの姿は愛らし

18 Flügge, S.19.

19 Ibid.

く、絵全体には静謐で牧歌的な雰囲気が漂っている。今日であればサロンに飾られる絵画であるが、バルビゾン派の作品の多くは当時、社会的リアリズムの表現ゆえにラジカルな要素も含んでいた²⁰。

ツイレが枯れ枝拾いの女たちの写真を撮り続けたもうひとつの理由は、デッサンの練習のためであった。フリュッケは、ツイレが、動く人間の身体を描く練習に枯れ枝拾いという題材を使ったことを指摘しているが²¹、写真に撮られた女たちのほとんどが後ろ姿である。積める限りの枯れ枝を積んだ荷車を推す姿、またあるときは車もなく、徒歩で集めた枝を布にくるんで黙々と運ぶ女たちの背中、荷の重さに曲げられた筋肉の動きや形を確かめ、なぞるかのよう丁寧写真に収めている。繰り返し撮影された彼女たちの後ろ姿の写真と多く残されたツイレのデッサンの練習の跡がフリュッケの指摘を裏付けている。

ツイレが枯れ枝拾いの女たちをテーマに写真を撮り作品を制作したのは1890年代の半ばから1910年頃にかけての約15年間であるが、同テーマの作品であるがゆえに画家の技量の変化を如実に検証することができる。1895年に製作された水彩画「木を積んだそりを引く男女」(*Mann und Frau mit Holz beladenem Schlitten*)²²では、雪の中、木を積んだそりを引く若い男女の後ろ姿が描かれているが、人物も風景も平面的で雪道で重いそりを引く人間の解剖学的な筋肉の動きがまったく表現されていないばかりか、社会性もユーモアの要素も認められない。加えて、「ツイレの線」と呼ばれる、対象を最低限の確実なラインで形どる特徴的な曲線はどこにも見当たらない。署名なしにこの水彩画をツイレの作品と認識することは不可能である。(Abb.10)

1898年製作の、背中に枝の入った籠を背負い殺伐とした風景の中を帰途につく女のスケッチでは、描かれている人物は杖をついた老女であるが、ここでも技術的には「ツイレの線」も未だ表れておらず、背負った

20 http://www.beyars.com/kunstlexikon/lexikon_8082.html, 2014年12月3日最終アクセス。

21 Flügge, S.19.

22 Flügge, Matthias: *Der publizierte Zille*, in: Flügge, Matthias und Neyer, Hans Joachim (hrsg. v.): *Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt*, Verlag der Kunst, Dresden, 1998, S.49.



Abb.10 木を積んだそりを引く男女 1895年

籠の重さを観る者に伝えるはずの人物の身体は「平面的で非造形的」(ランケ)である²³。ただ、詰める限りの枝を詰め込んだ巨大な籠を背負い、杖を付きながら森から帰途につく年老いた女というテーマには既に社会性が潜んでおり、老女が歩いてきた後方、森に続く道に降りた2羽のカラスの姿がこの作品に僅かにカリカチュア的要素を与えている。(Abb.11)

そしてこの作品の翌年に「雷」(*Das Gewitter*)が誕生する。画面の中心に描かれているのは占めるのはうず高く積み上げた荷車を押す女の力強い後ろ姿である。背



Abb.11 重い荷を背負った枯れ枝拾いの女 1898年頃

23 Ranke, S.141.

中から臀部、脚にかけての筋肉の曲線が立体的かつ動的に表現され、力仕事をする身体の重量感が伝わってくる。初期のツイレ作品の欠点である腕のアンバランス、長すぎ、大きすぎる腕と手だけはまだ完全には克服されていないが、画家が解剖学的な人体の描写やプロポーションの難点を克服したことを高らかに宣言するかのような女の後ろ姿の存在感である。対象物を形どる線は未だ多く複雑であるが女の身体の輪郭を描く曲線は「ツイレの線」に近づいている。(Abb.12)

この荷車を押す女は母である。枝と一緒に荷車に乗った幼児が一人、母親の横には8、9歳の娘がまだ赤ん坊の兄弟を抱きかかえて歩いている。車の前には彼女の弟であろう5歳ぐらいの少年が後ろ姿を見せている。一家は貧しい。母も子も裸足である。前方の空、左手から迫り来る鉛色の雷雲から少しでも早く逃れようと母親は道を外れて草の茂った荒地へ荷車を押していく。荒野を車を引いていくのはさらに辛い仕事である。遠方の空高く、鳥の群れがこの親子と同じように雷を避けようと飛び去っていく。

この絵の中で焦点を当てて描かれているのは圧倒的な存在感を持った



Abb.12 雷 1899年頃

母親の後ろ姿、その解剖学的な筋肉の動きであるが、赤ん坊を生んだばかりの母親が、生活のために子供たちを連れて辛く厳しい環境で働かなくてはいけない、貧しい一家の現実をテーマにした点において既に社会的視点を持った作品と言える。迫り来る鉛色の雷雲は、一家を追い詰める生活の苦しみであり、それから逃れ、生き残るために親子は険しい道を裸足で進んで行かなければならないのである。

1910年に製作された「休憩を取る枯れ枝拾いの女たち」(*Ausruhende Reisisammlerinnen*) は完全にツイレのカリカチュアの様式で描かれている。(Abb.13) 画面の中央に2人の女たちが道端の柵にもたれて休んでいる。ひとり大きな枝の籠を背負い、杖をついた老婆であり、長年の厳しい労働がその顔や体にくっきりと跡を残している。その横には孫と思しき若い娘が老婆と同じく籠を背負って立っている。娘の顔つきは若く、2人の後ろに広がる風景と同じく牧歌的で屈託がない。娘は靴を



Abb.13 休憩をとる枯れ枝拾いの女たち

履いているが老婆は裸足であり、老婆の背負う籠は娘の籠よりさらに大きく重い。そしてこの老婆は何らかの機会に時の皇太子と邂逅したのである。この作品には以下のテキストが添えられている：

「ばあちゃん、皇太子さんなんて言ったんだい。」

「皇太子さんは記念に10ペニヒくださっておっしゃったさ。男をひっかけちゃいけないよってね。」

ツイレはこの2人をそれまでの作品に描かれている荒涼とした危機的な背景とは打って変わって牧歌的な風景の中に置いた。荒涼とした危機的な背景は枯れ枝拾いの女たちの過酷な人生を暗示しているが、この作品では道端に花が咲き、女たちが身体をもたせかける柵の後ろには典型的な、ドイツのどかな牧草地の風景が続く。ツイレは敢えて、女たちの直面する辛く厳しい現実と牧歌的風景を対立させ、さらに会話の中で、枯れ枝拾いの女たちの世界とは、実際は何の接点も持たない権力者である皇太子の感覚のズレを暴いて見せたのである。様式的にはツイレはこの時期には既に完全に自然主義の作風から離れ、独自のカリカチュアの作風、ツイレの線を獲得している。辛く厳しい現実を描くときも、どこかユーモラスでしたたかな庶民の姿がそこにあり、ユーモラスな庶民の姿に鋭い風刺が潜んでいる。娘と老婆、牧歌的風景と枯れ枝拾いの過酷な労働、老婆と足元に咲く花、貧しい老婆と皇太子、老いた体に枯れ枝の重い荷を背負って運ぶ老婆と、庶民の生存の苦しみを理解すべくもない皇太子の的外れな軽口……この作品にはズレとイロニーが重層的に表現されている。ランケはツイレの作品の重要な部分である Witz の攻撃性を以下のように指摘している。

ツイレの批判の目的は権力を持ったものたちの厚情が、実際は欺瞞であると暴くことにある。談話を間接的に挿入する技法は、ツイレが今や完全に自分の表現手段に自信を得たことの証明である [後略]²⁴

24 Ranke, S.142.

この作品は、むろん、それまでに制作された数々の枯れ枝拾いの女の作品を経てこそ生み出されたカリカチュアである。

ツイレは枯れ枝拾いの女たちを撮影するうちにそのテーマの持つ力に気づき、女たちの結束や自負心に興味を持ち始めた²⁵。写真に撮影された女たちを見ると至近距離からカメラを向けられていることがわかる。女たちは撮影者の前でカメラを避けることも顔を背けることもなく、ありのままの働く姿で写っている。1897年の夏の終わりに撮影された3人の枯れ枝拾いの女たちの写真では、仕事を終えて帰途につく女たちがカメラを向けるツイレの方を振り返り、まるで心を開いた旧知の仲間と言葉を交しているかのような笑顔を見せている。殺伐とした空き地で、親愛に満ちた微笑みを見せる女たちと、彼女たちの人生に寄り添うように写真を撮る撮影者との信頼感や人と人との触れ合いの温もりが、まるで現代のスナップ写真のように1世紀以上の時を経て観る者に伝わってくる。(Abb.14)

見知らぬ枯れ枝拾いの女たちの安堵感に満ちた表情の撮影はどのようにして可能になったのだろうか。フリュゲは人びとの中に抵抗なく入



Abb.14 3人の枯れ枝拾いの女たち 1897年

25 Flügge, S.19.

り込むことができるツイレの「カリスマ性」を指摘している。他の画家が離れた位置で描く作品は多少なりとも理想化された現実であるが、ツイレは相手の内面に感情移入することにより他の画家たちよりさらに深く、抵抗なく社会的現実の中に入り込んでいくことができた。人々の心を開いて信頼を呼び起こし、その人生の困難に共感し寄り添って、彼らの極めてプライベートな瞬間をとらえて表現することが可能だった²⁶。つまりツイレは他の画家たちが立ち入ることの出来ない庶民の生活世界の領域、さらには彼らの内面、感情や精神の領域に入りこむことができたのである。そしてその本質を捉え作品の中で表現しようと試みた。カメラに向かって微笑む枯れ枝拾いの女たちの写真は、フリュッケが「カリスマ」と呼ぶツイレのこの能力を如実に証明している。

5. まとめ

1966年に発見されたハインリッヒ・ツイレ撮影による写真は、謎が多いとされるツイレの作品制作と、画家としての技術の獲得のプロセスに関して多くのことを示唆している。ツイレはさまざまな場面や瞬間を情報として記録し、作品制作に役立てた。写真によって得られた情報は、モチーフや細部の具体的な描写に直接的に再現されている。一つの作品を構成する情報量の多さもツイレの特徴の一つであるが、これも、場면을包括的に記録する写真という手段を補助的に使用したことと関連していると言える。ツイレは、細部の具体的な情報に、あるときは作品のテーマに関わる決定的なメッセージや、また、あるときはアレゴリーやイロニーとしての意味を持たせることができるということを知っていた。

写真はまた、ツイレにとってデッサンの技術習得のための手段でもあった。連作となっている「枯れ枝拾いの女」の写真と作品を時間を追って分析すると、画家が写真をもとに研鑽を積み、人体の描き方やいわゆる「ツイレの線」、独自のカリカチュアの様式を獲得していった経緯が明らかになる。ツイレが撮影し、残した写真は技術的には不完全なものが多いが、その写真の中で、働く女たちや苦境にある人々を写した写真

26 Ibid.

はツイレの感情移入の能力、被写体の極めて私的な生活世界やその内面にまで入り込む能力を表している。そしてこの能力こそが、ハインリッヒ・ツイレの全ての作品の本質に関わる重要な要素となっているのである。その意味においてもツイレの写真は極めて貴重な発見と言える。

[図版出典]

- Abb. 1. Fischer, Lothar: *Heinrich Zille in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Rowohlt, Reinbeck bei Hamburg, 1979, S.9.
- Abb. 2. Flügge, Matthias: *H: Zille. Berliner Leben. Zeichnungen, Photographien und Druckgraphiken 1890-1914*, Akademie der Künste Berlin in Zusammenarbeit mit Schirmer/Mosel, München, 2008, S.39.
- Abb. 3. Altner, Renate: Ein braver, ehrlicher, bescheidener Zeichner, in: Flügge, Matthias und Neyer, Hans Joachim (hrsg. v.): *Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt*, Verlag der Kunst, Dresden, 1998, S.15.
- Abb. 4. Flügge, Matthias: *H: Zille. Berliner Leben. Zeichnungen, Photographien und Druckgraphiken 1890-1914*, Akademie der Künste Berlin in Zusammenarbeit mit Schirmer/Mosel, München, 2008, S.41.
- Abb. 5. Drude, Christian: *Alltagsträume. Heinrich Zilles Nahsicht auf Berlin um 1900*, in: Firmenisch, Andrea und Stramm, Rainer (hrsg. v.) *Nahsicht/Käthe Kollwitz-Heinrich Zille*, Kerber, 2009, S.45.
- Abb. 6. Flügge, Matthias: *H: Zille. Berliner Leben. Zeichnungen, Photographien und Druckgraphiken 1890-1914*, Akademie der Künste Berlin in Zusammenarbeit mit Schirmer/Mosel, München, 2008, S.27.
- Abb. 7. Ranke, Winfried, *Vom Milljö ins Milieu. Heinrich Zilles Aufstieg in der Berliner Gesellschaft*, Fackelträger, Hannover, 1979, S.129.
- Abb. 8. Ranke, Winfried, *Vom Milljö ins Milieu. Heinrich Zilles Aufstieg in der Berliner Gesellschaft*, Fackelträger, Hannover, 1979, S.129.
- Abb. 9. Firmenisch, Andrea und Stramm, Rainer (hrsg. v.) *Nahsicht/Käthe Kollwitz-Heinrich Zille*, Kerber, 2009, S.123.
- Abb. 10. Flügge, Matthias: *Der publizierte Zille*, in: Flügge, Matthias und Neyer, Hans Joachim (hrsg. v.): *Heinrich Zille. Zeichner der Großstadt*, Verlag der Kunst, Dresden, 1998, S.49.
- Abb. 11. Ranke, Winfried, *Vom Milljö ins Milieu. Heinrich Zilles Aufstieg in der Berliner Gesellschaft*, Fackelträger, Hannover, 1979, S.142.
- Abb. 12. Flügge, Matthias: *H: Zille. Berliner Leben. Zeichnungen, Photographien und Druckgraphiken 1890-1914*, Akademie der Künste Berlin in Zusammenarbeit mit

Schirmer/Mosel, München, 2008, S.50.

Abb.13. Ranke, Winfried, *Vom Milljöh ins Milieu. Heinrich Zilles Aufstieg in der Berliner Gesellschaft*, Fackelträger, Hannover, 1979, S.142.

Abb.14. Flügge, Matthias: *H: Zille. Berliner Leben. Zeichnungen, Photographien und Druckgraphiken 1890-1914*, Akademie der Künste Berlin in Zusammenarbeit mit Schirmer/Mosel, München, 2008, S.57.

Heinrich Zilles Photographie und seine Werke

Hiroko Sato

1966 wurde die Photographie von Heinrich Zille entdeckt. Die Sammlung der Fotos umfasst den Themenbereich u.a. aus Familie, Künstlerkollegen, Berliner Straßenscenen und Hinterhöfen sowie Freibad und Reisisammlerinnen. Während die Fotos in der privaten Umgebung eher gestellt und konventionell wirken, geben die Fotos von arbeitenden Frauen sowie Elendscenen in den Berliner Wohnungsquartieren spontane sogar fortschrittliche Eindrücke. Die gefundenen Fotos weisen Verschiedenes hin in Bezug auf die Entstehung seiner Werke sowie die Entwicklung seiner graphischen Fähigkeit und seines Stils, vor allen des sogenannten „Zillen Strichs“.

Zille betrachtete die Photographie als „Erweiterung seiner Wahrnehmungsmöglichkeiten“ (Ranke) und mit Hilfe des Fotoapparats versucht er verschiedene Szenen als Information zu registrieren und er verwendete sie oft unmittelbar als Motiv sowie Details seiner graphischen Arbeit. Die Fülle der Informationen in einem Bild gehört zu seinen Merkmalen und Zille verstand es, den manchmal unbeachtet erscheinenden Details einen Sinn geben zu können, mal allegorisch, mal ironisch.

Andererseits fungieren die Fotos als Mittel zur zeichnerischen Übung. Die Analyse der Serie von „Reisisammlerin“ in der zeitlichen Reihenfolge erweist den Prozess, wie er die Technik zum Zeichnen menschl-

chen Körpers erworben und schließlich den eigentümlichen Stil seiner Karikatur gewonnen hat, vor allem den „Zilles Strich,, und die Art, beiläufig den witzigen Dialog beizufügen, der die Realität der willhelminischen Gesellschaft entlarvt.

Mit dem Gestus der Empathie konnte Zille tief in die intime Sphäre der Menschen und deren Gefühlswelt unagefochten vordringen. Diese Fähigkeit ist gewiss eins der wichtigsten Elemente, seine künstlerische Arbeit zu verstehen.