

「ナチス時代の体制派美術の問題（3）」

雑誌『万人の美術*Kunst für Alle*』と風景画を資料にして

安松 みゆき

【要 旨】

本論では、ナチスが奨励した体制派美術の特徴を把握する考察を前稿に引き続き行った。具体的に、当時の重要な雑誌であった『万人の美術*Kunst für Alle*』に掲載された11年間の風景画の図版を俯瞰した。その結果、風景画ではドイツの郷土を意識した作品が多く、ナチス時代の愛国的価値観に順応する傾向が見られた。一方で、ナチスが退廃美術として排除したはずの近代美術も掲載され続け、美術専門誌では近代美術への根強い評価も確認された。

【キーワード】

ナチスドイツの美術 体制派美術 風景画 雑誌『万人の美術』 退廃美術

はじめに

ナチスドイツが奨励し、政治のプロパガンダでもあった体制派美術はいかなる特徴を持っていたのかを把握するための考察を、前稿に引き続きすすめる。前稿で指摘したように体制派美術に関する従来の研究は、戦争や略奪などにより混乱した作品の帰属が主な検討対象となっているため、体制派美術の作品を地域ごとに整理して公にする作業が続けられている¹。そうしたなかで文化的にナチス時代の作品を検討するような個別研究も認められるようになってきているが²、風景画などの特定のジャンルを限定して全体的に俯瞰する研究はまだなされていない。

そのことをふまえて、本論では体制派美術のなかから風景画に注目するが、今回は、風景画とともに、美術雑誌の対応についても検討の対象にしている。すなわち当時の美術雑誌は政治といかなる関係を持っていたのか、そして統制下にあつて、美術雑誌ではいかなる風景画が評価されていたのかを俯瞰的に検討する。調査の対象とする雑誌には『万人の美術*Kunst für Alle*』を選んだ。同誌は近代ドイツの重要な美術雑誌のひとつだが、ナチス時代には政治との関係が深まってゆく。美術としての評価と政治の作用との交錯を検討するのにふさわしい雑誌といえよう。加えて電子データ化されているので、コロナ禍で現地調査が制約されるなか、好適な考察資料でもある。本稿では同誌が図版に掲載した風景画の特徴と、その説明や評価を俯瞰的に把握し、風景画の評価傾向を抽出し、ナチスの美術政策との関係を検討する。

1. 考察対象と考察方法および考察目的

今回の考察資料に用いる雑誌『万人の美術』について概略を紹介する。同雑誌を所蔵するハイデルベルク大学によれば、『万人の美術』はタイトルのとおり、専門家だけでなく一般に向けたドイツの美術雑誌である。副題にある絵画、彫刻、建築が同誌の扱う対象となるが、特に当時の絵画と彫刻の現代アートに力点が置かれている³。発行年は1885年から1944年までのおよそ60年に及び、ミュンヘンのブルックマン出版社 (Bruckmann Verlag) から刊行された。最終発行年が示すように、第二次世界大戦がこの雑誌の終刊の大きな要因になった。

『万人の美術』の電子データは、現在ドイツのハイデルベルク大学図書館において公開されている。『万人の美術』には多くの図版が掲載されており、図版は大体1頁に記事とともに1枚か2枚、あるいは図版のみで1頁を構成する装丁がとられている。たとえば1932年の10月から33年の9月までの48巻は384頁を数えるが、図版は1頁に2枚の図版が掲載される場合があるため、図版数は総頁数を超え390ほどにのぼった。図版の印刷も質が高いため、総じて作品図版が充実した美術雑誌であるが、長文の評論も掲載されていて、専門誌としても評価しうる質を保っている。

掲載された図版の主題について見てみると、風景、裸体像、肖像、風俗、静物のほか、彫刻、記念碑、建物の写真などが認められるが、今回の該当数の比較では、風景画を抽出する作業の際に風景画の数が最も多かった。逆に数の少ないのは静物画であった。本考察で用いる電子データは、紙媒体を頁ごとにスキャンした状態のものである。それら電子データでは文字の検索はできるが、それ以上の整理はまだなされておらず、分野別や時代別などの各種の分類によって作品を検索できる段階にはない。そのため、本論では全頁を繰りながら風景画を抽出する作業が求められた。

本論で取り上げる年代は、体制派美術の動向を追うことから、ナチス政権期間に重なる1933年から1944年までの11年間とする。もともとこの雑誌はナチス以前の世紀末にブルックマン社から創刊されており、ナチスのプロパガンダ誌ではなかった。しかし創刊者のフリードリヒ・ブルックマンの没後、息子のフーゴーとアルフォンスの代に変わると、ブルックマン社からは純血主義かつ反ユダヤ主義の書籍が出版されるようになり、さらにナチス時代にはフーゴーがナチ党に入党するなど⁴、雑誌はナチス寄りの色彩を帯びていくことになる。

そのような経緯を示す雑誌であるからこそ、政治のプロパガンダとして美術が利用された時代に、美術雑誌は政治といかなる距離をとっていたのかも検討する必要がある。すでに別稿において、ナチスの美術統制が一枚岩でなかったとする従来説を実例において確認したが、『万人の美術』でいかなる傾向が生じているのかが注目される。

2. 『万人の美術』に掲載された風景画について (1)

今回の調査から独自に抽出した関連該当作品数はおよそ1180件を数えた。それらの風景画にはいくつかの傾向が認められる。まずはその傾向を確認することにしたい。

2.1 地域性と南ドイツ

風景画として抽出した作品には、平野、なだらかな大地、森林、山脈、標高の高い山岳、湖、城や要塞の見える光景、街を描いた都市風景などが認められる。

それらの作品からは、タイトルがある場合はもちろんのこと、それがなくとも写実的な表現に

よって描かれた地域をある程度特定することができる。地理学者東廉氏によると、ドイツの国土は大きく三つに区分されるという⁵。北部の「北ドイツ低地」、中央の「ドイツ中位山地」、そして南部の「アルプス山地」である。今回抽出した風景画は三つの区分すべてに該当する。たとえば「北ドイツ低地」は北海・バルト海に面して海岸を持ち、遠くまで平地で山がなく、遠方に尖塔の教会の見える景色などが典型的である。「ドイツ中位山地」は国土の中央に位置し、北側にハルツ山脈が連なり、それ以外は主に穏やかな丘陵地が続いている。この地域の風景画では特に後者が多く、遠くまで続く緩やかな丘陵地の景色として表現されている。南部はヨーロッパアルプス山地にあたり、景色も山岳の連なりが遠方に見え、氷河で侵食された湖などが頻繁にモチーフとして登場する。作品によってはさらに具体的な場所までわかる場合があり、たとえばオスカー・ラスケOskar Laskeの《ハルシュタット湖Der Hallstätter See》⁶のような事例があげられる。

これら地域のなかでも、繰り返される風景として南ドイツの地域がある。特にアルプスの山岳風景に目がとまることが多い。アルプス山岳地方には湖も多く点在しているので、フランツ・エルマーFranz Ermerの《キームゼーの風景Chiemsee Landschaft》⁷の作品のように湖を主題とした景色も頻繁に描かれている。

2.2 森林、湖、川

アルフレッド・ハインリヒ・ペレグリーニAlfred Heinrich Pellegriniによる《森林の鹿Roh im Wald》⁸のようにタイトルから森林が主題であることを確認できる作品の一方で、19世紀末の画家シオン・L・ヴェンバンSion L. Wenbanの《冬の日Wintertag》⁹のようにタイトルに森林をうたっていないくとも森林が描かれている作品も多い。東氏によると、ドイツには多くの森林があるが、それらは都市と都市の間の平地や丘に分布するという¹⁰。日本では森林は都市から遠く離れた山にある点でドイツとの違いがあるとされる¹¹。ただしドイツの森林は自然に存在するのではなく、人工的に形成されたという。18世紀末にドイツの森林は壊滅状態にあった。19世紀初頭から積極的な造林が行われたことによって現在の森林の姿まで戻ったとされる¹²。そのため風景画に描かれた森林はそうした歴史とともに造林による復活を示している側面もある。

湖が描かれていたことはすでに指摘しているが、南ドイツに限らずに北部地方のベルリン近郊のヴァンゼーも風景画に頻繁に登場する。同様に繰り返されるモチーフとして、川もある。たとえばリヒャルト・ピーチュRichard Pietzschによる《ヴォルフラーツハウゼン近郊から見たイザール川の眺めRückblick auf die Isar bei Wolfratshausen》¹³をあげることができる。湖に加えて川を主題に据える風景画からも、水辺がドイツの風景画のモチーフのひとつとして重要な役割を担っていることがわかる。

2.3 季節、時間

作品からは季節や時間への意識が指摘できる。具体的な季節としては、作品のタイトルなどから春夏秋冬の各季節が認められる。なかでも雪景色の描かれた作品が特に多く、たとえばヘニー・プロッツェン・クントミュラーHenny Protzen Kundmüllerによる《冬の山岳風景Winterliche Berglandschaft》¹⁴があげられる。季節のなかでは冬が強く意識されていたことが把握できる。

時間を意識させる作品からは、朝や夕方といった、微妙に光が変化する時間が好まれていることや、カール・グスタフ・カルースCarl Gustav Carusによる《昇る月夜の墓地Friedhof bei aufgehendem Mond》¹⁵のように表現の難しい夜景も月明かりなどの主題とともに取り上げられていることが確認できる。

2.4 農家と家畜と大地

自然の景色が描かれた風景を背景にして、農民、農家や、牛、羊などの家畜を描き加えた作品も多く認められる。たとえば、ヨハン・ハインリヒ・ランベルク Johann Heinrich Rambergによる《ポインティニスの湿地からAus der pointinischen Sümpfen》¹⁶がある。ナチスの「血と大地Blut und Boden」の理念を思い起こせば、農民、家畜、牧場などは農本主義との関係に結びつくナチスの中核的イデオロギーの表現であるため、ナチスにとって必要不可欠な主題であることが容易にわかる作品群である。

2.5 宗教画と風景

ナチスは宗教とは切り離されていたとの見方があるが¹⁷、数の上ではわずかであるものの《エジプト逃避Flucht nach Ägypten》や《エジプト逃避の休息Ruhe auf der Flucht》のテーマを風景画として描いた作品が認められる。たとえばヴァルター・クレムWalther Klemmの《エジプト逃避》¹⁸があげられる。また1942-43年時点にも19世紀のロマン主義の画家クロード・ロランClaude Lorrainの《エジプト逃避の休息の昼間Der Mittag mit Ruhe auf der Flucht》¹⁹も掲載されていることから、このテーマへの関心の高さがうかがえる。

2.6. 過去の作家、国境を超える画家

『万人の美術』に掲載された風景画を描いた主な作家は、たとえば、アントン・ミュラー・ヴィシンAnton Müller Wischinといった当時のドイツの現代作家である。しかし雑誌にはそれ以外の歴史上の画家も取り上げられており、19世紀前半のドイツロマン主義を代表するC.D.フリードリヒCaspar David Friedrich、さらにそれ以前の近世にフランドルとドイツで活躍したルーベンスPeter Paul Rubens、アルトドルファーAlbrecht Altdorfer、デューラーAlbrecht Dürerが認められる。いずれもドイツの絵画史を彩る巨匠であり、ナチスにおいても、かれらの作品はドイツ的な美術の根幹を形づくるものだった。

その一方でナチス時代に退廃美術とされたフランスの画家セザンヌPaul CézanneやモネClaude Monet、表現主義のムンクEdvard Munchなどの作品が取り上げられていることは意外だが、この点については後述する。

2.7. アウトバーン

ナチスが技術の粋として自画自賛したのが、アウトバーン（高速自動車道路）である。そして風景画のなかにも、このアウトバーンをモチーフとした作品が認められる。たとえばアウトバーンのための橋の建設を描いたカール・テオドル・プロッツェンCarl Theodor Protzenによる《ライプハイム近郊のドナウ橋Donaubrücke bei Leipheim》があげられる²⁰。アウトバーンの作品では、工事中の未完の姿を描いたものが多い。未完成の美といえば、遺跡、廃墟の美など18世紀にはじまるピクチュアレスクの美的概念が思い浮かぶが、しかしここではピクチュアレスクのような過去のノスタルジーを伴う感情とは異なり、まさにこれから完成していくという未来への期待感が示唆される。当然ながらナチスのプロパガンタとの関係も考えられるが、この問題については資料をより広汎に検討する必要があるので、次回の課題にしたい。

3. 『万人の美術』に掲載された風景画について（2）

風景画に見られたこれらの傾向について、本稿ではナチスの美術観や思想的傾向との関係を検

証する意図において、二つの論点を取り上げる。すなわち第一に、郷土や自然への結びつきが風景画とはどのような様相を見せるのか、そして第二に、風景の卓越した表現で知られる19世紀ドイツの画家C.D.フリードリヒ評価との関係である。

3.1. ナチスの郷土と自然観

今回抽出した風景画は三つに区分したドイツの地域を描いたものだが、なかでも南ドイツの風景が多く取り上げられていることが確認された。すでに別稿で指摘したことだが、ナチス時代の風景画の傾向を、体制派美術を代表する「大ドイツ美術展」に展示された作品から検討した際にも、南ドイツの風景を描いた作品が多く展示されていた。今回の『万人の美術』でも同様に南ドイツのアルプス山脈の連なる風景が注目されていたことから、前者で指摘した点をそのまま援用して説明することができるだろう。つまり、オーストリアのザルツブルクなどを含む南ドイツ周辺は、ヒトラーをはじめとするナチ党幹部の出身地であり、その延長でナチスが南ドイツを政治的に重要な場として位置付けていたことと無関係ではないだろう。そこにはナチスが重視したドイツの郷土への信奉があり、同時に政治の象徴的な場という役割も重ねられていたのである。

もちろんそのような解釈に加えて、「血と大地」の理念も見逃せない。ナチスはシュルツェ・ナウムブルク Paul Schulze-Naumburg による「血と大地」の理念をイデオロギーにしていたとされ、その改革運動は自然主義につながり郷土につながる概念を含み、健全な郷土や健全な身体を復活できる場として理解された²¹。リヒャルト・ヴァルター・ダレ Richard Walther Daree は、さらに田園を「英雄」を生み出す場と見做し、都会では実現しない衛生的な面も田園の自然ではかなうものと評価した²²。このようなイデオロギーに支えられたナチス政権下では実際に農業に力をいれ、帝国食糧身分団を創設したり、ヒトラー・ユーゲントによる土地奉仕計画によってかれらを農村に入植させてそのうちの5分の1がその地にとどまって農業に従事する政策を実施した²³。

このように風景画の背景には、ナチスが自然と政治的に密接に結びつく状況があった。今回はさらにフランク・ユケッター Frank Uckoetter によって研究されたナチスの自然保護やその背景にある自然観にも注目したい。ユケッターによると、自然保護者とナチスの間に接点があるのは、シュルツェ・ナウムブルクくらいであり、ヒトラーの唱える自然は、いわゆる環境保護の理念から保護される対象ではないという。ヒトラーは『我が闘争』において自然という言葉を繰り返し使っているが、「ドイツは国々と人種間の闘争に勝つために、自然に対する戦いに勝利しなければならない」と述べていたり、「自然は政治的な国境線を知らない。まず、自然はこの地球上に生き物を配置し、様々な力が自由に活動するのを見守る」²⁴として、自然を政治的に把握していた。

ユケッターはさらに、自然を唱えつつ保護対象でなく、あくまでも政治的な役割から理解するという矛盾が生じていることを、ナチス時代の自然保護活動がブームになったときを例にして暴いている。つまり、自然保護区の数が増加したものの、保護に値する地域面積と比較すると、その数値は貧弱であることからヒトラーの自然観の矛盾を見抜いてみせたのである²⁵。あわせて森林もナチスが組織的に管理した保護区内の森林が過剰に利用されたことで、森の樹木の数が増減しているという矛盾も提示した²⁶。今回は考察の対象からはずしているが、郷土の風景のなかにアウトバーンが建設されていく光景が描かれていた。新しい車社会の技術を象徴するアウトバーンだが、それを建設することは、大地や森林を破壊することも意味する。ドイツの郷土を称賛しつつも、実は自然そのものは尊ばれていないのだ。ナチスにおいて自然は、ドイツの大地であることを示すいわばスローガンのようなものと理解できる。

このようにナチスにとっての自然とは、従来に指摘したようにヒトラーや幹部の故郷を象徴す

るものであり、その自然観は現在の環境から保護される対象ではなく、政治的に利用される対象であったことが理解される。自然とナチスの関係についてはそのことを前提にしなければならない。あわせて『万人の美術』に掲載された風景画も、ナチスの「郷土」理念から展開していく「ドイツ的」という政治的メッセージを裏付ける事例を含んでおり、風景画が政治のプロパガンタ的役割を担っていることを改めて確認することができる。

3.2. C.D.フリードリヒの再評価

『万人の美術』に取り上げられた風景画の一部には、自然を宗教のようなものまで引き上げる自然と宗教の関係や、歴史画を凌駕するような自然に注目するロマン主義の自然観²⁷が強く反映している。加えて朝や夕方、月明かりの風景、あるいは四季のなかでも冬景色を好む傾向からはロマン主義を代表するドイツの画家フリードリヒの存在が思い浮かぶ。たとえば、美術史家ヘルベルト・フォン・アイネムHerbert von Einemは、フリードリヒを風景画の専門家として²⁸、「朝の絵は世界の生成と人生の朝の比喩、冬の風景の絵は、冬らしきもの一般、荒涼および死の比喩となる。人間、木、建造物、石がその制限された対象的存在を超えて、限りなく普遍的な意義を持つものにまで成長する」²⁹と指摘し、朝などの光の微妙な時間や冬のイメージを巧みに表現する点で高く評価している。さらにフリードリヒに対して「風景画を宗教的ばかりか祖国愛の象徴にも用いている」と指摘して³⁰、ナチスが称揚する愛国心に結びつく評価が示されている。他にもデーヴィット・ブレインー・ブラウンDavid Blayney Brownも同様に、フリードリヒの描いた風景画について、たとえば月を描くことを取り上げながら、その表現には、時間と季節の循環と、それを見つめる人間が仲介することで過去と現在、未来を結ぶものがあることを指摘し³¹、さらにフリードリヒの活躍した時代はナポレオンのドイツ占領時にあたり、フリードリヒの活躍はドイツの民族的テーマにも結びついていたことを述べている³²。

こうしたフリードリヒの自然と宗教、祖国愛との結びつきは、今回のナチス時代の『万人の美術』に掲載された風景画の特徴においても認めることができるのである。そしてたしかにこの時期には、フリードリヒを注目する理由があった。ちょうどナチス時代の後半の1940年はフリードリヒの没後百年に当たったからである。今回の考察から、フリードリヒは『万人の美術』では1933年から1944年の間、31点もの作品が紹介されているだけでなく、フリードリヒ没後百年の特集が1940年の『万人の美術』で組まれていたことがわかった。その特集はしかしフリードリヒの生涯を回顧するものでなく、フリードリヒを教育者としての視点で再評価するものであるため³³、フリードリヒの評価がすでに確立していることを暗示している。その内容を簡単に概説すると、執筆者のクルト・カール・エバラインKurt Karl Eberleinによれば、もともと偉大な人物は作品だけでなく、その人物の存在自体が教育者になるという理解から評価をはじめている。そして長い間ドイツの魂を持つ英雄的な風景画をレンブラントのドイツに求めていたが、フリードリヒのドイツこそが、生きているドイツであり、それはドイツの芸術のなかに息づいているとして、殊の外フリードリヒに高い評価を与えている³⁴。また英雄的な生をとおして実現される作品は、北方美術およびドイツ美術の基本と見做され、そこにナチスとの繋がりまでが暗示される³⁵。このようにエバラインは、フリードリヒをドイツの美術においてつねに想起すべき存在として位置付け、彼独自に収集したフリードリヒの教えを12項目に教育書簡にまとめて、没後百年の特集を終えている。

このようにナチス時代のフリードリヒの評価の高まりは、ナチスが称揚する祖国愛やドイツの魂を示す作品とする解釈と結び付けられていた。

ところでここで見逃せないことがある。それは、フリードリヒの評価が当初から好意的で

あったわけではなく、むしろ当初は評価が低く、その存在すら忘却され、20世紀になって「再発見」されたといわれていることである。しかも再評価では、フリードリヒの新しさが注目され、後にナチスが否定することになる近代美術と関連づけられていた。具体的に評価の変遷を追えば、もともとフリードリヒが活躍していた時代には、ドレスデンの画家ルートヴィヒ・リヒター Ludwig Richterが、当時フリードリヒの風景画は、記号などのように「あれやこれやと『意味する』よう仕向けられ」て、寓意的に自然の形を利用しているが、「しかしながら、自然の中では、あらゆるものが自己を表現している」として批判していたという³⁶。リヒターの批判にはまだ風景画が抽象概念につながる面を認めない伝統的な価値判断があることに気づく。

そのようなフリードリヒはその後存在すら忘却され、20世紀にはいつてから「再発見」されることになる。それを裏付けるように『万人の美術』でも、フリードリヒが初めて登場するのは、1905-1907年であり、その後は10年ほど置いて、ようやく1916年以降から頻繁に取り上げられる対象になっている。

フリードリヒの再評価についてはフリードリヒの研究者である仲間裕子氏が詳しい。仲間氏によると、フリードリヒが再評価されたのは、1906年にベルリンで開催された『ドイツ美術の百年展』であった。この展覧会自体がパリで行われた「フランス美術の百年展」を意識された面もあり、当時の現代美術を展示することで、「鑑賞者のなかにドイツの「国民」的自覚を育む大きな刺激を与えることとなった」と指摘されている³⁷。

その展覧会にフリードリヒの作品も展示されたが、単なるドイツの絵画の百年の歴史を振り返る作品として展示されたのではなく、この展覧会の価値そのものがフリードリヒの再発見に置かれるほど、フリードリヒが注目されたという³⁸。そのときの評価の一部として「古い陳腐な風景画に対抗して登場した」と当時の展覧会にかかわった美術史家フーゴ・フォン・チューディ Hugo von Tschudiの言葉が残されている³⁹。フリードリヒは、新しい風景画を描き出しており、「光と空気の永遠に変化する戯れとしての風景の描写」や「大気の生命、季節や昼夜の交代における自然の再現こそが本質的なものであった」として、チューディはフリードリヒの作品を評価した⁴⁰。その際にフランスのモネやマネと比較してフリードリヒの新規性を取り上げているところが注目されると仲間氏は指摘する⁴¹。

しかし、その後、このチューディの近代美術としてのフリードリヒの評価は消去され、フランスとの対比において「ドイツ的魂の内面性」という評価に変わり⁴²、ナチスに接近するイデオロギー的な特徴を帯びるようになっていく。

このようにフリードリヒの光や大気の表現、さらに季節や時間への関心から描いた作品は、20世紀に「再発見」されたときには、モネやマネなどのフランスの近代美術とも関係する新しさが評価されたものの、それはすぐに排除され、愛国心に結びつく「ドイツ的魂」などの評価にかかわったことがわかった。

4. 美術雑誌の矛盾

最後に限られた資料に基づく検討になるが、『万人の美術』における政治と美術の関係について確認する。

今回電子データを用いて風景画を抽出した際に、美術統制が行われた時期にもかかわらず⁴³、ナチスの批判した画家の風景画も取り上げられていたことがわかった。

既述のごとく『万人の美術』はナチス時代になると反ユダヤ主義的書籍を発行し、経営者がナチ党員になったことなど、ナチス寄りの立場の雑誌に移行した。そのことを踏まえると、ナチス

の批判していた画家の作品の掲載は大変意外な結果といえる。雑誌に取り上げられた具体的な画家と、掲載された風景画の作品数を取り出すと、モネC.Monet 4点、マネÉdouard Manet 6点、ルソーHenri Julien Félix Rousseau 3点、ブラマンクMaurice de Vlaminck 2点、ユトリロMaurice Utrillo 3点、ドランAndre Derain 2点、マルケAlbert Marquet 2点、セザンヌP.Cezanne 5点、ゴッホVincent Willem van Gogh 1点、ムンクE.Munch 9点、ディックスOtto Dix 4点、ノルデEmil Nolde 2点、クビーンAlfred Kubin 5点、ペヒシュタインHermann Max Pechstein 6点、ヘッケルErich Heckel 8点、ロルフスChristian Rohlf 2点となった。印象主義、素朴派、後期印象主義、野獣派、表現主義、新即物主義といわれる画家が対象となっている⁴⁴。

掲載された数が多いものを再度取り出して本文との関係で見ると、最も多いのはムンク9点である。ムンクは本文でも1934年から1944年まで数年を除き毎年取り上げられており、その内容は、ムンクは若者の手本であり、ノルウェーの美術における最高の画家とする高い評価を与えるものである。次はヘッケルで8点を数えた。本文におけるヘッケルへの着目は1933年頃から1935年頃に限定されているものの、評価の内容は、緊張感を持ちながらリズムを示す空間を表現する画家として好意的なものであった。続いて作品が多かったのはマネとペヒシュタインがともに6点を数えた。本文のなかではマネは指導的な個性を持つ画家とされ、ペヒシュタインは南方での風景を描いた画家として取り上げられており、特段否定的な評価はない。逆にこれらの作品の一方で掲載された作品数が一番少ないのはゴッホの1点である。しかしゴッホに対する関心が低いわけではなく、本文におけるゴッホへの指摘は1944年までの間に別の作品との比較などで取り上げられており、しかもムンクとともにゲルマンの芸術を示す画家としての根源的な評価も認められた。

このように『万人の美術』ではナチスに否定された画家たちは好意的な評価によって取り上げられていた。その多くは時期的に終刊の1944年まで認められた。美術統制をおこなったナチスが退廃美術と見做した近代美術を『万人の美術』が評価して掲載していたことは、必ずしも美術統制が一枚岩ではなかったことを示している。結果として『万人の美術』は、風景画やフリードリヒ評価においてナチスの美術観に従属する一方で、近代美術への評価を放棄せず、非ナチ的な路線に存続の余地を残すことになった。

おわりに

本論では、電子データを利用しつつ、世紀末から第二次世界大戦終結の直前まで刊行されたドイツの美術雑誌『万人の美術』において、1933年から1944年の間に取り上げられた風景画を、ナチスの美術政策との関係に留意しつつ俯瞰的に分析した。以下に明らかになった知見をまとめておく。

対象年代において同誌には、ドイツ各地を描いた風景画が盛んに掲載され、なかでも南ドイツの風景を描いた作品が多数を占めた。風景画はナチスが称揚する郷土愛や愛国心と結びつけられたが、特に南ドイツは、ナチ要人の出身地であり、政治の場としての象徴的役割も担わされていた。また風景画は自然観と関係するが、ナチスの自然観は政治利用を意識したものであり、自然の賛美や保護とはほとんど関係がなかった。

描かれた時間・季節について見れば、朝焼けや夕焼け、そして冬景色が目立つが、これは19世紀の画家フリードリヒ再評価の動きと連動する面が認められた。フリードリヒの風景は、対象年代以前には印象派と同様に近代美術の先例として評価されることもあったが、やがてドイツ的な絵画という観点に評価が変わり、ナチス時代には教育的価値までが語られた。『万人の美術』

はフリードリヒを盛んに取り上げて、そのドイツ的特質を賛美する議論を補強する役割を演じた。

以上のように『万人の美術』は風景画というジャンルにおいて、ナチスの美術観に従属する傾向を示したが、その一方で、ナチスが否定した近代美術を最後まで取り上げ続けたことも、事実として指摘しておかなければならない。

本研究はJSPS 科研費20K00202の助成を受けてすすめられた。

欧文要旨

In dem Aufsatz untersuche ich, welche Merkmale die artige Kunst hatte, die von Nazideutschland geförderte wurde.

Als Materialien habe ich die damals wichtige Zeitschrift *Kunst für Alle* verwendet. Anhand dieses Magazins untersuchte ich, welche Art der Landschaftsmalerei geschätzt wurden und welche Beziehung das Magazin zum politischen Hintergrund der Zeit hatte.

欧文タイトル

Untersuchung über die artige Kunst unter der Nazi-Zeit (3) Anhand der Zeitschrift “*Kunst für Alle*” und Landschaftsbilder darin

Miyuki YASUMATSU

注

- 1 拙稿「ナチス時代の体制派美術の問題（1）大ドイツ美術展に女性の裸体を出展した画家の経歴について」『別府大学紀要』第62号、別府大学会、2021年、1-13頁を参照。
- 2 Frietsch Elk : Männlichkeit und Weiblichkeitsbilder in der Kunst und Kultur des Nationalsozialismus, in: *Kunst und Leben* 1918 bis 1955, 2022, S. 358-363. 個別の画家を取り上げた研究として、たとえば以下を参照。Anke Gröner : *Zieh die Bahn durch deutsches Land, Gemälde zur Reichsautobahn von Carl Theodor Protzen(1887-1956)*, Wien 2022.
- 3 美術雑誌*Kunst für Alle*については以下も参照。Hrsg. v. Iris Lauterbach : *Die Kunst für Alle (1885-1944) Zur Kunstpublizistik vom Kaiserreich bis zum Nationalsozialismus* , München 2010.
- 4 たとえば、*Grundlagen des neunzehnten Jahrhunderts von Houston Stewart Chamberlain*, 1899がある。そのあともChamberlainによる純血主義の33作品が出版されているという。そのような考えからアドルフ・ヒトラーとも友人となり、1932年にフーゴはナチ党に入党している。Wikipedia Bruckmann Verlag 2023年1月5日閲覧 https://de.wikipedia.org/wiki/Bruckmann_Verlag
- 5 浅井健二郎・東廉他「第二章 地理」池内紀監修『読んで旅する世界の歴史と文化 ドイツ』新潮社、1994年、45,48,49頁。
- 6 *Kunst für Alle* 1933年の282頁を参照。
- 7 *Kunst für Alle* 1939-40年の192頁を参照。
- 8 *Kunst für Alle* 1934-35年の163頁を参照。
- 9 *Kunst für Alle* 1935-36年の148頁を参照。

- 10 浅井健二郎・東廉他前掲文 (注釈5)、50頁。
- 11 浅井健二郎・東廉他前掲文 (注釈5)、50頁。
- 12 浅井健二郎・東廉他前掲文 (注釈5)、50頁。ドイツの主な森林地帯は、北トイトブルクの森、テューリンゲンの森、ハルツの森、シュヴァルトツヴァルトの森とされる。いまでも自然と共生し、農村の美しさが認められる。
- 13 *Kunst für Alle* 1933-34年81頁を参照。
- 14 *Kunst für Alle* 1935-36年256頁を参照。
- 15 *Kunst für Alle* 1933-34年208頁を参照。
- 16 *Kunst für Alle* 1940-41年48頁を参照。
- 17 リヒャルト・グレンベルガー『第三帝国の社会史』家内光久訳、彩流社、2000年、540頁。
- 18 *Kunst für Alle* 1932-33年255頁を参照。
- 19 *Kunst für Alle* 1942-43年66頁を参照。
- 20 体制派美術を代表する絵画作品と見做されており、ミュンヘンのピナコテーク・デア・モデルネでは、ナチス時代の作品を近代美術の流れのなかに位置付ける試みをすすめており、展示作品の選択や展示方法などを模索している。そうしたなかで変わらずに展示されてきている作品として、当時を代表する絵画作品ツィーグラウの《四元素》とともに、カール・テオドル・プロッツェンCarl Theodor Protzenによる《ライブハイム近郊のドナウ 橋Donaubrücke bei Leipheim》がある。ドナウ橋はアウトバーンの橋のため、アウトバーンをテーマとする作品は体制派美術を象徴する評価があることが推察される。
- 21 八東はじめ+小山明『未完の帝国ナチス ドイツの建築と都市』福武書店、1991年、53-55頁。
- 22 八東はじめ+小山明前掲書 (注釈21)、38-40頁。
- 23 リヒャルト・グレンベルガー前掲書 (注釈17)、191,197頁。
- 24 フランク・ユケッター『ナチスと自然保護 景観美・アウトバーン・森林と狩猟』和田佐規子訳、築地書館、2015年、45頁。
- 25 フランク・ユケッター前掲書 (注釈24)、180-181頁。
- 26 フランク・ユケッター前掲書 (注釈24)、181頁。
- 27 デーヴィット・ブレインー・ブラウン『岩波 世界美術 ロマン主義』(高橋明也訳)岩波書店、2004年、125頁。
- 28 ヘルバート・フォン・アイネム『ドイツ近代絵画史 ―古典主義からロマン主義へ―』神林恒道・武藤三千夫共訳、岩崎美術社、1991年、163頁。
- 29 ヘルバート・フォン・アイネム前掲書(注釈28)、164頁。同様の評価として以下も参照。Inken Nowald : Wie Maler den Wald gesehen, in : *Waldungen, Deutschen und Ihre Wälder*, Ausstellungskatalog 1987, S. 96f. 仲間裕子氏は、ノルウェーの研究者アンドレアス・オベールが1915年に『カスパー・ダーヴィット・フリードリヒ“神、解放、祖国”』を取り上げ、オベールが、「自然の雰囲気キリスト教への信仰と祖国愛のために、彼の深い意識の表現として変容させた」として、ここでもフリードリヒのドイツ民族につながる愛国心が指摘されている。仲間裕子『フーゴ・フォン・チューデイ ― ドイツ美術のモダニズム』水声社、2022年、136頁。
- 30 ヘルバート・フォン・アイネム前掲書(注釈28)、178頁。
- 31 デーヴィット・ブレインー・ブラウン前掲書 (注釈27)、141頁。アイネムによると、フリードリヒは、人は肉体の眼を閉じ、精神の眼を持ってよりはっきりと物事を見なければならず、芸術は自然と自分自身の間をとりもつ仲介者になると述べたという。ヘルバート・フォン・アイネム前掲書(注釈28)、166頁。
- 32 デーヴィット・ブレインー・ブラウン前掲書 (注釈27)、142頁。
- 33 Kurt Karl Eberlein : Caspar David Friedrich als Erzieher, in: *Kunst für Alle*, 1939-1940, S. 169.
- 34 Kurt Karl Eberlein, a.a.O., S. 170.(注釈33)
- 35 Kurt Karl Eberlein, a.a.O., S. 176. (注釈33)
- 36 デーヴィット・ブレインー・ブラウン前掲書 (注釈27)、149頁。
- 37 仲間裕子前掲書(注釈29)、119頁。
- 38 仲間裕子前掲書(注釈29)、128頁。
- 39 仲間裕子前掲書(注釈29)、129頁。
- 40 仲間裕子前掲書(注釈29)、132-133頁。
- 41 仲間裕子前掲書(注釈29)、133-134頁。仲間裕子『C.D.フリードリヒ《画家のアトリエからの眺め》― 視覚と思考の近代』三元社、2007年、193-195頁。

- 42 仲間裕子前掲書(注釈29)、136-139頁。
- 43 ノルベルト・フライ他『ヒトラー独裁下のジャーナリストたち』五十嵐智友訳、朝日新聞社、1996年、v-vi頁。退廃美術については以下を参照。『芸術の危機、ヒトラーと退廃美術』展覧会図録、1995年、60頁。
- 44 風景画では登場していないが、風景に限定しなければ、ピカソの作品も取り上げられている。《オルフェウスのメタモルホーゼ》挿絵(1932-33年58頁)そこでは古典主義者としても見做されている。

