

戦後ドイツの脱ナチ化をめぐって 2017年度開催の展覧会を事例に（3）

安松 みゆき

【概要】

近年ドイツでは、ナチ時代の美術動向に関する研究が進展しているが、そのなかでも特にナチが支援した美術の研究が新たな議論を惹起している。本論ではその動きを追跡し、大ドイツ美術展に展示された作品など、ナチが賞賛した作品、すなわち体制派美術が、現在どのように美術史において位置づけられようとしているのかを考察する。これまで体制派美術は、否定される以前に美術史から抹消されていたが、近年の再検討は、それらを収蔵庫から出し、さまざまな展示手法を駆使して、その存在を批判的に認識させようとしている。小論では2017年の展覧会を俯瞰し、その展示手法を分析してこの動向を整理し、あわせて南ドイツでは保守的美術の系譜が、ナチ時代に体制派美術へと組み込まれたことを明らかにする。

【キーワード】

脱ナチ化、体制派美術、大ドイツ美術展、保守的作風、展示の批判

はじめに

ナチ時代の美術動向については、略奪、戦災、散逸、押収などにより流転した美術品の帰属を追跡する、いわゆる「帰属研究 Provenienzforschung」が精力的に進められる一方、近年には、ナチにより称揚された「体制派美術 *artige Kunst*」の研究が着手されるなど、大きな変化があった¹。とくにヒトラーの総統官邸を飾ったアドルフ・ツィーグラの油彩画《四元素》が、2015年にミュンヘンの美術館ピナコテーク・デア・モデルネに飾られたことは大きな衝撃を与え²、この展示をきっかけとするように、ナチ時代の美術を扱う展覧会が散見されるようになった。とくに2017年は一つの画期をなす年で、注目すべき展覧会が集中した感がある。しかしナチ美術の展覧会の動向を外側から俯瞰しつつ、各展のナチ美術を扱う姿勢や、それと関連する展示手法などを分析した論考は、これまでのところ十分進められたとはいえない³。

小論では、そうした動きを踏まえつつ、大ドイツ美術展に展示されていた作品やナチの賞賛した作品、すなわち体制派の作品が、現在どのように美術史において扱われようとしているのか、その一端を考察したい。その際、画期となった2017年に行なわれた四つの展覧会を俎上に載せ、新たにそれらを俯瞰してナチ時代の美術の扱いとその評価や展示手法を分析する方法をとる。具体的には、ロストックなどで行われた「体制派美術、第三帝国における美術と政治 *Artige*

Kunst, Kunst und Politik im Nationalsozialismus」展覧会 (以下、体制派美術展と略記)、ローゼンハイムで開催された「遺贈、没落、排除 Vermacht Verfallen Verdrängt」展覧会、ニュルンベルクで実施された「ドイツ連邦共和国のアルベルト・シュペーア ドイツの過去との関係から Albert Speer in der Bundesrepublik, Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit」展覧会 (以下、シュペーア展と略記)、ボンなどで開催された「グルリット所蔵作品 Bestandsaufnahme Gurlitt」展覧会である。なおピナコテーク・デア・モデルネでの展示については紙面の都合上別稿で改めて検討する。

1 現在まで続く未解決のナチ問題への取り組み

1.1. 事例1 グルリット所蔵作品展覧会

1.1.1. 展覧会基礎データ

ナチの略奪美術が近年発見されたことで世界中の話題となったのが、この展覧会のタイトルにあるコルネリウス・グルリット (Cornerius Gurlitt : 1932 - 2014 以下、コルネリウスと略記) である⁴。コルネリウスとは、ナチ時代に略奪美術に協力し「ヒトラーの画商」とも異名を持つヒルデブラント・グルリット (Hildebrand Gurlitt : 1895 - 1956 以下、ヒルデブラントと略記) の息子であり⁵、父親が押収した略奪美術作品を隠し持ち、それを部分的に売却することで生活の糧を得ていたとされる。コルネリウスはミュンヘン大学で美術史を学んだのち定職に就かず、また隠れ潜むように、年金などの支給も拒んだ生活をミュンヘンで送っていた。しかし、2010年に、作品の一部をスイスで売却してドイツに戻る際に税関で見つかり、家宅捜査が入ったことで、1300点に及ぶ膨大な近代美術作品を所有していることが公的に明らかになった。その後2014年にコルネリウスは亡くなり、遺言には全所蔵作品はベルンの美術館に寄贈すると書かれた。

こうした今世紀最大ともいえる略奪美術のコレクションが発見され、研究者たちがこぞって調査をはじめた。その研究成果を示したのがこの展覧会である。膨大な作品数のため、ボンのドイツ連邦美術展覧会館とベルン美術館で11月から4ヶ月にわたって同時開催が実現した⁶。

1.1.2. 展覧会の展示内容とその特徴

二箇所で開催された展覧会だが、コルネリウスが遺贈先に定めたベルン美術館では、退廃美術展に関する作品を展示し、ボンの展覧会ではナチが略奪した作品に焦点が当てられ、2018年にはまとめてベルリンで展示された。いずれもコルネリウスが所蔵していた作品をまずは公開し、本来の帰属がわかるものはそれも提示することが大きな目的となっている。ドイツ近世のデューラーからはじまり、近代表現主義の画家ベックマン、キルヒナー、マルク、カンディンスキー、ムンクなどの作品が対象となるが、ミュンヘンの中央美術史研究所等を中心として進められた来歴の研究成果が、展覧会で公表されたのである。

この展覧会では次の四点が注目される。第一に、略奪されたことのわかる作品の入手方法である。略奪の可能性の高い作品の多くが、国民啓蒙・宣伝省によって「退廃美術展覧会」の開催された1937年に押収され、それをヒルデブラントが購入している。たとえば、表現主義のキルヒナーの《簡易ベットの上に二人の裸婦》(1907/08年) はツヴィッカウ美術館から1937年8月20日に国民啓蒙・宣伝省により押収されて、1940年5月22日に同省からヒルデブラントの手に渡っていた〔図1〕⁷。ナチが退廃美術と烙印を押してドイツ国民に知らしめた「退廃美術展覧会」がミュンヘンで開催されたのが1937年7月であった。そこで退廃とされたのはドイツ表現主義、バウハウス、ダダ、印象派、後期印象派などであったが、今回のヒルデブラントのコレクションにはそれに該当する作品が認められるのである。またそれら作品の帰属歴をたどると、1937年

7月上旬に退廃美術展が開催された直後に、国民啓蒙・宣伝省が退廃美術の押収を集中的に進めていたことが理解できる。

第二に、このコレクションには多くの優品が認められることである。研究者マティアス・フレーナー(Matthias Frehner)によれば、今回のコレクションは倉庫に保管されるべきものではなく、印象主義、後期印象主義、マネ、セザンヌ等を含む近代美術の鍵となる作品が含まれており、それらは当然美術館に展示されるべき作品として見なされるという⁸。

第三に、日本からこの展覧会を見ると、浮世絵4点が含まれていることが眼をひく。春暁斎柳谷筆《百人一首、美人画 風流五節句選》(19世紀初頭、和紙、浮世絵、38.2×25.4cm)⁹、歌川豊広筆《富士山前の女大名行列》(和紙、浮世絵、19.4×58.3cm)¹⁰、歌川豊国(初代)筆《丁子屋 雛鶴、花魁》(和紙、浮世絵、37.5×24.5cm)¹¹、芦麿筆《清玄僧侶の幽霊としての中村歌右衛門》(和紙、浮世絵、37.5×24.8cm)¹²である〔図2〕。いずれも遅くとも1955年にはヒルデブラントの手許にはあったと見なされているが、略奪についてはまだ検討中という¹³。これらは美人画と幽霊図であるが、別稿で論じたように、当時のドイツでは浮世絵のなかでも美人画は人気であり、またツェツィーリエ・グラーフ・プファフ(Cäcilie Graf-Pfaff: 1862-1939)とオスカー・グラーフ(Oskar Graf: 1870-1956)によって1925年に浮世絵を集成して刊行された『日本妖怪書 *Japanisches Gespensterbuch*』が示すように、幽霊図への関心が高まっていた¹⁴。グルリットのコレクションもその一例に加えることができよう。

第四に、松方幸次郎(1865-1950)が一時期所蔵していたマネの油彩画が、このコレクションのなかに認められることである¹⁵。作品は《嵐の海》(1873年、油彩、カンヴァス、55×72.5cm)である。その来歴は1883年から始まるという¹⁶。マネの財産目録にあったのが、1884年2月4、5日の間にオークションにかかり、パリのオテル・ドロウ(Hotel Drouot)が入手した。その後、1914年までの間に、パリのレオン・レーンホフ(Leon Leenhoff)、シャルル・デュードン(Charles Deudon)の手に渡っている。年代は不明だが、それ以後にパウル・ローゼンベルク(Paul Rosenberg)に購入され、少なくとも1932年にはパリの松方幸次郎が入手したとされる。松方方といえば、西洋美術館の基盤となる美術作品を収集し、その後1927年の経済恐慌によって売り立てて散逸したことが知られる¹⁷。このマネの作品は1944年に日置釘三郎に売却され、遅くとも1944年4月28日にパリのラファエル・ジラルール(Raphael Gerard)の手になる。そしてヒルデブラントの所蔵になるのは少なくとも1953年9月とされる¹⁸。

以上のように、このグルリットの展覧会からは、ナチ時代に否定された退廃美術の帰属の追跡と復権が進められており、そのなかには浮世絵や松方の所蔵していた作品も含まれていたことが理解された。戦後70年を経ても、いまだ未解決な状況が略奪美術の現状において認められるので



図1 キルヒナーの《簡易ベッドの上に二人の裸婦》(1907/08年、クレヨン、紙 34.6×42.7cm)



図2 芦麿図《清玄僧侶の幽霊としての中村歌右衛門》(和紙、浮世絵、37.5×24.8cm)

ある。

1.2. 「シュペーア」展について

1.2.1. 展覧会基礎データ

この展覧会は、ニュルンベルクにナチによって建設された帝国党大会会場を利用して、その負の歴史を展示するドキュメンテーションセンターで行われた¹⁹。ヒトラーの御用建築家であり、そのもとで軍需大臣にまで昇りつめたアルベルト・シュペーア (Albert Speer : 1905 - 1981) について、戦後になっても隠されていた大量虐殺の関与の事実を明るみにし、かれをいわゆる「善良なナチ der gute Nazi」²⁰と見なそうとする「シュペーア神話」の解体を進めている。

1.2.2. 展覧会の展示内容とその特徴 [図3]

全体の展示は大きく三つの構成からなる。第一部は「つくられたシュペーア」と題する構成である。展示では、マスコミの作り出したシュペーア像を、シュペーアのインタビューを動画で流しつつ、キーワードとなる言葉を会場にシュペーアの写真とともに書き出す方法が取られた。第二部は、「シュペーアについて語るシュペーア」の提示である。シュペーアはナチの著名な幹部のなかで死刑を免れ、唯一収監から釈放された1966年以降に建築の職に戻ることなく、出版社の援助を受けて自ら書き留めた日記や回顧録を執筆して公開する²¹。それによって「シュペーア神話」が作り出されたという。展示ではシュペーアの略歴を記したボード、回顧録 (1969) やインタビュー、収監時の日記 (1975) などのシュペーアの著書や関連書物がロの字のテーブルの上に整然と並べられ、いかにシュペーアの関連書籍が多く刊行され、またそれらをとおしてシュペーア神話が生み出されたのかが視覚化された。そうしたシュペーア神話を暴くのが第三部である²²。専門家がシュペーアの足跡を検討し、裏付けとなる史料を提示して、シュペーアがアウシュヴィツ絶滅収容所を知っていたことを確定し、これまでの神話を覆してシュペーアを犯罪者とする歴史的位置づけを新たに提示した。その際に新しいメディア装置を使い、見学者が専門家の見解をリアルに傾聴できるバーチャル体験型の展示も可能にした。



図3 アルベルト・シュペーア展覧会会場

今回の展示では、シュペーアの釈放後にできあがった「善良なナチ」という「シュペーア神話」は、当人が都合の悪い事実を語らないという方法によって作り出したことが暴かれ、シュペーアの戦後の評価が改めて否定された²³。このような一旦流布した解釈の再検討も近年の重要な取り組みであり、ナチ問題が未解決であることを示している。

2 収蔵庫のナチ美術を展示空間へ

もともと体制派の美術作品は単純に公にすることのできない性格をともなっている。体制派の美術は政治的プロパガンダの役割を担ったため、そのまま展示することはナチを肯定することに結びついてしまうからである。しかしこれまでの経緯で各館に保管されている体制派美術を収蔵庫から展示空間に出さない限り、その時代に何があったのかを認識することはできない。この矛盾を克服するために、以下に取り上げる2つの展覧会は、体制派美術の展示方法にメッセージを担わ

せている。

2.1. 「体制派美術、第三帝国における美術と政治」

2.1.1. 展覧会基礎データ

この展覧会は、ポッフム、ロストック、レーゲンスブルク的美術館を巡回して開催された²⁴。展覧会図録によれば、体制派の美術についてはすでに30、40年前から検討されてきているという²⁵。特に難問となっていたのが、ナチの美術を美術館に所蔵あるいは展示できるのかという問題とされ、これまで展示した際には、キッチュなものとして、あるいはプロパガンダとしての文脈の下で実現しているという²⁶。最近では美術館で見かけるようになったが、美術作品としてでなく、歴史的記録としての役割、そして美術政治の分析のための役割に焦点が当てられている²⁷。

2.1.2. 展覧会の展示内容とその特徴

この展覧会は、ナチ美術に焦点を当てた異例な展示内容であり、第三帝国のエリートの理想を象徴する作品が衆目に晒され²⁸、それが今日も美術館等に保管されていることを広く認知させるものとなった。残念ながらこの展覧会を筆者は実見できなかったが、各種メディアにおける紹介や会場の写真などを手がかりに検討すると、ナチ美術に加えて、退廃美術としてナチにより弾圧された作品、および戦後の写真も展示されていることに気づく。

この展覧会の特徴はまさにこの展示構成にある²⁹。前述したように体制派美術をそのまま展示することは、ナチ美術を肯定することにつながってしまう。それを回避するために展示が工夫されているのである。たとえばゼップ・ハップ (Sepp Happ: 1912–没年不明) の油彩画《兵士》(1943年)の展示方法は、観者に印象深い体験をもたらす。この作品は体制派の大ドイツ美術展に出品されたものだが、単独で展示されるのではなく、退廃美術とされたアレクセイ・フォン・ヤウレンスキー (Alexej von Jawlensky: 1864–1941) の油彩画《少女像》(1909年)と向かい合うように並べられている。展覧会図録の表紙もこの一対の作品で飾られている [図4]。弾圧するナチ側の兵士と、ナチに弾圧される側の少女を象徴していると見なせる。この作品に関してはロストックに展示会場が移動しても、ヤウレンスキーと対をなす展示方法がとられていた³⁰。

また別の展示例として、ナチを代表するアルノ・ブレーカー (Arno Breker: 1900–1991) の彫刻《10名の戦士》(1936/37年)は、カレル・ニーストラート (Karel Niestrath: 1896–1971) による《飢えた少女》(1925年)と向かい合うかたちで展示された。そこでも体制派は男性、退廃は少女で象徴され、一対の展示をかたちづくる。か細く小さな少女像と、それを見下ろすように凝視する力強い男性像との対比は、そこにナチによる肯定と否定の関係が重なることで、観者に弾圧や暴力を想起させる。

こうした展示方法によって体制派美術は、単なる保守的傾向の美術であるだけでなく、退廃美術を排除する側にあったことが理解される³¹。

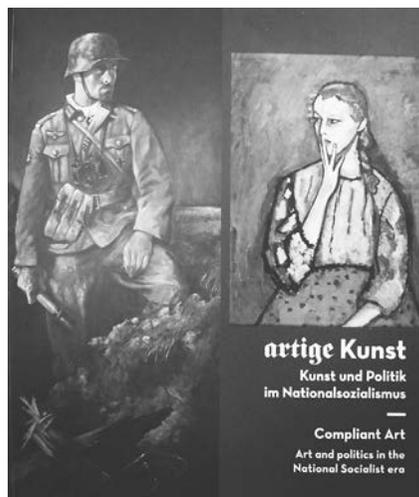


図4 展覧会図録の表紙にも使われている。左：ゼップ《兵士》右：ヤウレンスキー《少女像》

もう一つの展示の工夫として、ナチが好んで描かせた家族をテーマとする作品の展示が挙げられる。ハンス・シュミッツ・ヴィーデンブリュック (Hans Schmitz-Wiedenbrück : 1907 - 1944) による《家族像》(1939年前) と、フランツ・ヴェルベル (Franz Würbel : 1858 - 没年不明) によるプロパガンダ用のポスター《健康な両親、健康な子供達》(1938年) のどちらも、ヒトラーが理想とするアーリア人の家族を描写しており、組み合わせられて展示されている [図5、6]。

しかしその二作品の間には、1枚の写真が挟まれている。ジョージ・ロジャー (George Rodger : 1908 - 1995) が1945年にベルゲンベルゼン絶滅収容所で、無数のユダヤ人の死体が横たわる道をひとり歩く少年を写したものである [図7]。おそらくこの少年はナチが排除した人種であり、家族を失ってしまったのだろう。この写真は観者に対して、両側に置かれたナチの理想の家族の背後に潜む歪んだ人種論や家族観と、その帰結として生じた恐怖の現実に気づかせる役割を担っている。この展示構成も基本的に各会場で共通するが、ロストックでの展示では、さらにベルゲンベルゼン絶滅収容所で撮影された山積みユダヤ人の死体の写真が加えられ、しかも入り口に置くことで、展示全体の基調を与えている。

以上のように体制派美術の展覧会は、数多くのナチ美術を美術展に展示したことで大きな転機となったが、それらがナチ体制の一翼を担う美術であったことを再確認させ、批判的な立場を観者に明示している。その手段となったのが展示構成であった。それはまた「展示の批判」といえることができる。その「展示の批判」がここでは重要な役割を果たしたといえよう。

2.2. 「遺贈、没落、排除」展覧会³²について

2.2.1. 展覧会基礎データ

この展覧会は、南ドイツのローゼンハイム市とその地域の芸術家の関係をとおして、第三帝国時代の美術の歴史を振り返るはじめての試みであり、2017年9月24日から11月19日にかけて同市立ギャラリーで開催された。フェリックス・シュテファン (Felix Steffan) が展覧会を企画し、ミュンヘン大学美術史研究所のクリスティアン・フールマイスター (Christian Fuhrmeister) のもとで実現したとされる。この展覧会の概要は展覧会図録と、会場となったローゼンハイム市の市立ギャラリーのインターネットの



図5 ハンス・シュミッツ・ヴィーデンブリュック《家族像》(1939年前)



図6 フランツ・ヴェルベル《健康な両親、健康な子供達》(1938年)



図7 ジョージ・ロジャーによるベルゲンベルゼン絶滅収容所の無数の死体の横たわる道をひとり歩く少年の写真

サイトで紹介されている³³。

それらを参考にすると、展覧会開催のきっかけは、2017年が市立ギャラリーの建物が1937年の夏に造られてから、ちょうど80周年を迎えることによると説明されている。この創立に関係するのがナチ時代にヒトラーに次ぐ地位にあったヘルマン・ゲーリング (Hermann Göring : 1893 - 1946) であり、かれは竣工式には出席しなかったが、このギャラリーの後援者であった。当時の竣工式において、ナチの大管区長アドルフ・ヴァーグナー (Adolf Wagner : 1890 - 1944) は、ローゼンハイムが伝統的な大管区の都市であり、その都市がはじめて美術館を実現したとして、このギャラリーの完成を賞賛したという³⁴。これらの経緯は今となっては負の歴史であるが、今回80周年を経てはじめてそこに焦点が当てられたことになる。しかしナチの美術を単独で取り出すのではなく、地域の芸術活動や、ローゼンハイムの文化的背景との関係を考えており、新しい視点を提示している。

2.2.2. 展覧会の展示内容とその特徴

この展覧会で注目されるのは、「知らなかった」から、「ずっと前から知っていた」というキーフレーズが指針を与えていることである³⁵。これは、ナチ美術が戦後も同館や地元の美術館に所蔵され続けていたという事実 (知らなかった) を教育などによって既知の事実にしようとする試みを示している。筆者は展示を実見して、ナチ美術とされた作品のなかに、じつはナチ以前に制作された保守的傾向の美術が少なからず含まれること (ずっと前から知っていた) をも含んでいると理解している。後者の例として、この回顧展に作品が展示された二人の画家を取り上げてみよう。

まずオスカー・マルティン＝アモルバハ (Oskar Martin-Amorbach : 1897 - 1987) について見ると、ミュンヘンのアカデミーで学び、イタリアにも勉強で訪れた経歴の画家で、1943年にはベルリンの造形大学の教授に就任している³⁶。研究者ハラルド・シュルツェ (Harald Schulze) によると、かれの作品は大ドイツ美術展に展示されたのちに、ヴェルツブルク市長やヒトラーに購入されており、またかれの活躍は教授の称号を与えるかたちでナチ政権下において高く評価されたという³⁷。

かれの作品の特徴は、描法と内容の両面においてナチが好む保守性である。すなわち、ナチが理想とする写実的な描法で、ナチの農本主義にしたがって農民を描く一方で、ドイツ人女性をモデルにした裸婦なども描いているところである。どちらもナチから高い評価を得て、マルティン＝アモルバハの作品は高額になったとされる³⁸。典型的なナチ美術における成功者と見なせよう。

しかし問題は、大ドイツ美術展に出品された作品の制作年である。大ドイツ美術展には12点が出品されており³⁹、そのうち農民画などはナチ時代に描かれたが、ナチ時代よりかなり前に制作された例が認められるのである。たとえば《モデル》(油彩、カンヴァス)と題する作品が挙げられる[図8]。南ドイツの伝統的な室内で、下着を上半身に一部身につけた半身ヌードのモデルが手前に立ち、奥にはアモルバハ自身と見られる画家がイーゼルを前に作品を制作している場面が描かれている。覗き見るようなエロスを



図8 オスカー・マルティン・アモルバハ《モデル》(油彩、カンヴァス) (1923年)

感じさせ、いかにもナチ好みの作品だが、じつは制作されたのは、ナチ以前の1923年である⁴⁰。そしてこの作品が大ドイツ美術展に出品されるのは、終戦間近の1944年であり、体制派美術の烙印が押されるのは、かなり後のことであった。

また、別の画家に眼を向けてみたい。コンスタンティン・ゲアハルディンガー (Constantin Gerhardinger : 1888 - 1972) は、ミュンヘンのアカデミーで学んだ画家である。ミュンヘン派の一人としても活躍し、第一次世界大戦で従軍画家だったが、ナチ党员ではなかったという⁴¹。しかしかれは多くの南ドイツの風景や農民の肖像などを描いて、ヒトラーやゲッベルスの購入に結びついた。ヒトラーのお抱え写真家だったハインリヒ・ホフマンとは古い友人関係だったとされ、それもこの画家の評価に一定の役割を担っていたと研究者エレナ・フェリヒコ (Elena Velichko) は指摘している⁴²。

かれの作品は大ドイツ美術展には1937年から1942年の間に25点が出品されている。この出品数は出品者のなかで2番目に多い⁴³。

さて彼の描き方であるが、写実的な作風はナチ時代以前から一貫しており、それがあとからナチによって評価されたことが、研究者フェリヒコによって指摘されている⁴⁴。作品上での具体的な検討がないので、たとえば、《日のあたる丘で》(油彩、カンヴァス)を見てみよう。そこには、ゲアハルディンガーの郷里の森と思われる光景のなかで、日光浴をする二人の若い女性が描かれている。森の木陰から漏れる日差しを受けて、衣服を脱ぎ始めている女性の肌は独自の色彩と輝きを放っている。その場面設定と独自の肌色はナチ好みといえるが、制作はナチ以前の1923年であった。この作品は17年後の1940年の大ドイツ美術展に出品された⁴⁵。

また1937年にパリ万国博覧会で、ゲアハルディンガーは民族衣裳を身につけた女性の手にクローズアップした《手》を描き、金賞を受賞した。この作品でもゲアハルディンガーの描き方は写実である。ゲアハルディンガーは、ナチの好みに合わせて描き方を変えることもなく、ナチ以前の描き方で作品を制作していたのであり、ナチがむしろそうした保守的な作品を好んだ結果として解釈される。ローゼンハイムの展覧会は、体制派美術に見られる保守的な作風が、南ドイツではナチ以前から認められ、一つの伝統的系譜を形づくっていたことに気づかせている。



図9 レオンハルディ《ヘルマン・ゲーリングの肖像画》(油彩、カンヴァス)(1923-1933年)

このローゼンハイムの展覧会のなかでもうひとつの注目点を与えるのは、レオンハルディ (Leonhardi : 生没年不詳) の描いたヘルマン・ゲーリングの肖像画である [図9]。この作品の制作年はわかっていない。研究者フェリヒコによれば、1923年から1933年の間と推定されるという⁴⁶。その根拠とされたのが、描かれたゲーリングの制服である。ナチ党を象徴する茶色の制服を着用し、さらに胸に飾られた第一次世界大戦の勲章であることから、制作年が1923年から1933年までに限定されるという⁴⁷。また、フェリヒコは、ローゼンハイムの名誉市民としてのゲーリングを表現するために、胸像で描いたことや、視線は正面を向き、口をつむむというギリシャ以来⁴⁸、またルネサンス以降にも認められる政治的な威厳を表現する伝統的なポーズ⁴⁹がとられたことを指摘する⁵⁰。

しかしこの作品において留意すべきは、その展示方法である。すなわち、多くの作品は観者が室内を歩きながら鑑賞することに合わせた高さで壁面に展示されるが、この

作品は全く異なっている。展示会場の最終室にあたかも収蔵庫のような網状の仕切り板を置き、しかもその一番上の見えにくい位置に展示しているのである〔図10〕。肖像画の周囲には、ナチの好んだ作品の複製などが並べられている。収蔵庫から展覧会場に出しながら、その会場に収蔵庫を再現するという仕掛けと、複製画などと一緒にすることによって、美術それ自体の価値において展示し得ない作品であることを伝えている。ここでも「展示の批判」によって、ナチの体制派美術への批判的距離が保たれている。



図10 レオンハルディ《ヘルマン・ゲーリングの肖像画》(左上)と展覧会場

おわりに

近年ナチ時代の美術動向や体制派美術に関する研究が進展しているが、その成果を示す2017年の4例の美術展を紹介し、その意義や展示意図を分析した。グルリットとシュペーアの展覧会では、ナチ時代の美術動向が依然として未解決な問題を残していることを再認識させた。ナチ時代の体制派美術を取り上げた二つの展覧会では、収蔵庫に眠るナチ美術を展示会場に引き出してその存在を知らせたが、その際に、退廃美術やホロコーストの写真と対をなす展示、会場における収蔵庫の再現などの、いわゆる「展示の批判」を試みることで、ナチ美術への批判的姿勢が明示されていることを確認した。またローゼンハイムでは南ドイツの保守的な美術作品をあわせて紹介することで、保守派の美術伝統と、ナチの体制派美術との関係が浮かび上がることを指摘した。なお紙面の関係で割愛したピナコテーク・デア・モデルネでの展示については別稿で検討する。

本稿は、科研(基盤研究(B)、代表:丹尾安典早稲田大学教授、期間:2015-2019年、課題番号:15H03179「日本近代における<イコノクラスム>-破壊をめぐる視覚表象研究」)によって実施した調査の成果の一部をまとめたものである。

欧文要旨

Die Entnazifizierung der NS-Kunst in Deutschland (3) Vier Beispiele der Ausstellungen von 2017
Miyuki YASUMATSU

In diesem Artikel untersuchte ich die Entnazifizierung der NS-Kunst und analysierte sie durch die vier Beispielen der Ausstellungen von 2017. und zwar die Ausstellungen “Artige Kunst, Kunst und Politik im Nationalsozialismus” in Bochum u.a., “Vermacht Verfallen Verdrängt” in Rosenheim, “Bestandsaufnahme Gurlitt” in Bonn u.a. und “Albert Speer in der Bundesrepublik, Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit” Ausstellung in Nürnberg.

Bei der Entnazifizierung der NS-Kunst wird uns die schwierigen Fragen gestellt, wie man die NS-Kunst in die Kunstgeschichte einordnen soll bzw. in einer Kunstausstellung ausstellen kann. Durch diese Untersuchung wurde hingewiesen, daß in den Ausstellungen von 2017 die NS-Kunst durch

die Methode “Kritik durch die Komposition der Ausstellung” als negatives gezeigt wird. Es war auch bemerkbar, daß die süddeutsche Schule der konservativen Malerei, die schon vor der Nazi Zeit existiert hat, nachher in die NS-Kunst aufgenommen wurde.

- 1 たとえば、退廃美術の帰属については次のような研究がある。Ilse von zur Mühlen : Bayerische Staatsgemäldesammlungen München, von der Herkunftsuche zur Restitution- Ein Erfahrungsbericht, in : *Museen im Zwielicht, Ankaufspolitik 1933-1945, die eigene Geschichte, Provenienzforschung an deutschen Kunstmuseen im internationalen Vergleich, Veröffentlichungen der Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste*, hrsg. v. Koordinierungsstelle für Kulturgutverluste Magdeburg Bearbeitet von Ulf Häder unter Mitwirkung von Katja Terlau und Ute Haug Band 2, Hamburg 2002. Iris Lauterbach : *Der Central Collecting Point in München*, München 2015. ナチの体制派美術の展覧会が1983年以後に開催されたことは以下に指摘されている。Annika Wienert : Warum wir uns immer wieder mit dem Nationalsozialismus beschäftigen müssen, in : Hrsg.v. Christina Furmeister u.a. : *Vermacht Verfallen Verdrängt, Kunst und Nationalsozialismus*, Rosenheim 2017, S.19. Bettina Kess : Geschichte(n) hinter der Kunst, in : *Tradition & Propaganda, eine Bestandsaufnahme*, Würzburg 2013, S. 16-19. Christmut Präger : “Hinsehen, Nachlesen, Ernstnehmen!”, in : *Tradition & Propaganda, eine Bestandsaufnahme*, Würzburg 2013, S. 28-36.
- 2 Oliber Kase : Die Ausstellung GegenKunst in der Pinakothek der Moderne : Konzept- Reaktionen- Konsequenzen, in : Hrsg.v. Christina Furmeister u.a. : *Vermacht Verfallen Verdrängt, Kunst und Nationalsozialismus*, Rosenheim 2017, S.322-335.
- 3 たとえば以下を参照。Christmut Präger, a. a. O., S. 26-37.
- 4 展覧会 : グルリット所蔵作品展 場所 : ベルン美術館 (退廃美術展 押収と購入)、ドイツ連邦美術展覧会館、ボン (ナチの 美術略奪と追従)、マルティン・グロピウス・バウ、ベルリン。期間 : 2017年11月2日~18年3月4日 : ベルン、2017年11月3日~18年3月11日 : ボン、2018年9月14日~19年1月9日 : ベルリン。グルリットについては次も参照。Maurice Philip Remy : *Der Fall Gurlitt, Die wahre Geschichte über Deutschlands grössten Kunstskandal*, München 2017.
- 5 Agnieszka Lulinska : 《Bestandsaufnahme Gurlitt 《-Themen und Texte, in : Bestandsaufnahme Gurlitt Der NS- Kunstraub und dei Folgen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2017. S.11 (以下、Bestadsaufnahme Gurlitt 2017と略記)
- 6 Gitta Ho : Der Lange Weg zur Aufklärung. Auf den Spuren Hildebrand Gurlitts, in : Hrsg.von Zentralinstitut für Kunstgeschichte : *Kunstchronik*, 71. Jg. Heft 6 Juni 2018, S. 328-330.
- 7 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 113. ロヴィス・コリントの《自画像》(1919年、亜鉛印刷、紙、48.1×33.6cm) は、フランクフルト市立美術館所蔵だったのを1937年8月25日に国民啓蒙・宣伝省から押収され、1941年3月21日にヒルデブラントが同省から入手したという。オットー・ディックス《対壕の頭》(1916年、ガッシュ、紙、28.8×28.8cm) は、ドレスデン市立美術館から1937年8月31日に同省から押収され、41年3月21日にヒルデブラントに購入されている
- 8 Matthias Frehner : Muss die Kunstgeschichte des 20. Jahrhunderts neu geschrieben werden? Eine erste kunsthistorische Analyse des Gurlitt-Bestandes, in : Bestandsaufnahme Gurlitt Der

NS- Kunstraub und die Folgen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 2017, S.81. その他に印象派、後期印象派、クレー、クールベ、ロダンも含まれる。

- 9 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 299.
- 10 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 314.
- 11 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 315.
- 12 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 319.
- 13 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 299, 314f u.319.
- 14 上記以外にも、日本と関係する作品が認められる。今回の展覧会に出品されたムンクの版画作品《海の愛》(1896年、リトグラフ、58.4×72.8cm) や、ノルデの水彩画《雲のかかる広大な景色 Weite Landschaft mit Wolken》(和紙、水彩、34.1×48.3cm)、ムンクの他の作品《道 Die Gasse》(1895, リトグラフ、43.2×26.8cm)、《夕べ、メランコリー I》(1896、リトグラフ、43.5×57.7cm) に、ノルデの《氾濫 (夕べ)》(制作年不詳、水彩、34.8×47.5cm) にも和紙が使われていることもわかった。
- 15 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 262.
- 16 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 262.
- 17 『新美術新聞』2014年6月21日号(第1347号) 3面より
- 18 Bestadsaufnahme Gurlitt 2017, S. 262.
- 19 Hrsg. v. Martina Christmeier und Alexander Schmidt : *Albert Speer in der Bundesrepublik, Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit*, Ausstellungskatalog des Dokumentationszentrums Reichsparteitagsgelände für die Museen der Stadt Nürnberg, Datum ungeschrieben. S. 42, 50-55. (以下、Albert Speer 2017と略記)。2018年にはプロウラ・ナチドキュメンテーションセンター(2018年3月18日～11月4日)でも開催された。
- 20 1997年にそのタイトルの書物が出版されており、それを援用して本文で用いている。Dan Van der Vat : *Der gute Nazi, Leben und Lügen des Albert Speer*, 1997 (Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände),
- 21 Albert Speer 2017, S. 42, 51-55.
- 22 Albert Speer 2017, S. 57-83.
- 23 Albert Speer 2017, S. 73.
- 24 期間 : 2016年11月6日～2017年10月29日
- 25 *artige Kunst Kunst und Politik im Nationalsozialismus*, Ausstellungskatalog, Regensburg 2017, (以下、artige Kunst 2017と略記) S. 8f.
- 26 artige Kunst 2017, S. 8.
- 27 artige Kunst 2017, S. 8.
- 28 artige Kunst 2017, S. 9.
- 29 展覧会図録のなかでも、体制派のエルク・エーバーによる作品《最後の手榴弾》(1937)と、ジョーン・フローレアが捕虜になって涙を流す少年兵を撮影した写真とが対比的に両開き頁に掲載されていたり、(82-83頁)、体制派のロベルト・シュヴァルツの作品《泳ぐ人》(1939)と、オーグュスト・シャボールの作品《タオルをもつヌードの女性》が対比的に両開きの頁に掲載されている(68-69頁)。なお展覧会会場の図版については許可の関係があり掲載できていない。
- 30 レーゲンスブルクについては情報が集まらず、展示の確認はとれなかった。

- 31 いずれもアーリア人として理想とされる民族とその逆の民族が視覚的に具現されているともいえる。
- 32 *Vermacht, Verfallen, Verdrängt, Kunst und Nationalsozialismus*, im städtische Galerie Rosenheim, 2017.
- 33 わずか2ヶ月後の2018年1月29日の段階では、ローゼンハイム市ギャラリーのインターネットサイトでは、同展覧会の概要などの情報は削除されてしまった。その理由は明らかではない。当時のサイトは以下のアドレスとなる。<https://galerie.rosenheim.de/ansicht/news/vermacht-verfallen-verdraengt-kunst-und-nationalsozialismus/>
- 34 Claudia Schinkmann : Kunstkritik und Kunstbesprechung 1930-1935-1945, in : Hrsg.v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair : *Vermacht, Verfallen, Verdräng, Kunst und Nationalsozialismus*, Rosenheim 2017, S. 39. Sofie Eikenkötter : Die Städtische Galerie Rosenheim - Gründung und Anfängen, in : Hrsg.v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair : *Vermacht, Verfallen, Verdräng, Kunst und Nationalsozialismus*, Rosenheim 2017, S. 91.
- 35 Annika Wienert : Warum wir uns immer wieder mit dem Nationalsozialismus beschäftigen müssen, in : Hrsg.v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair : *Vermacht, Verfallen, Verdräng, Kunst und Nationalsozialismus*, Rosenheim 2017, S. 18.
- 36 Harald Schulze : “Rinder ziehen wie heilige Tiere”- Sakrales und Völkisches im Werk von Oskar Martin-Amorbach bis 1945, in : Hrsg. v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair : *Vermacht, Verfallen, Verdräng, Kunst und Nationalsozialismus*, Rosenheim 2017, (以下Harald Schulze 2017と略記) S. 215-228.
- 37 Harald Schulze 2017, S. 215-228.
- 38 Harald Schulze 2017, S. 227f.
- 39 残り的大ドイツ美術展の出品年と作品名は以下のとおり。1938 : 《Erntetag》 Saal 15, 1939 : 《Abend》 Saal 15, 1940 : 《Bauerngrazie》 Saal 29, 1941 : 《Heimkehr》 Saal 15, 1941 : 《Im Tagewerk》 Saal 16, 1941 : 《Flandern》 1940 Saal 27, 1941 : 《Resi》 Saal 35, 1942 : 《Sie fahren den Tod》 Saal 15, 1937 : 《Der Saemann》 Saal 08, 1944 : 《Abendfriede》 Saal15, 1944 : 《Brief am Morgen》 Saal 15 1944 : 《Das Modell》 Saal 21
- 40 制作年については展覧会場のキャプションによる。なお展覧会図録には制作年についての記載はない。
- 41 Elena Velichko : Constantin Gerhardinger, in : Hrsg.v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair : *Vermacht, Verfallen, Verdräng, Kunst und Nationalsozialismus*, Rosenheim 2017, (以下Gerhardinger 2017と略記) S. 154f.
- 42 Gerhardinger 2017, S. 156.
- 43 残り的大ドイツ美術展の出品年と作品名は以下のとおり。1938 : 《Feierabend》 Saal 15, 1938 : 《Die alte Tracht》 Saal 16, 1938 : 《Samerberger Bauer》 Saal 16, 1938 : 《Der Jager Nick》, Saal 16, 1938 : 《Maedchenakt》 Saal 23, 1939 : 《Soonenblumen》 Saal 10, 1939 : 《Daemmerstunde》 Saal 15, 1939 : 《Im sonntagsstaat》 Saal 16, 1939 : 《Baerundirn》 Saal 16, 1939 : 《Maedcheakt》 Saal 24, 1940 : 《Auf sonniger Hoehe》 Saal 15, 1940 : 《Werden-Vergehen》 Saal 15, 1940 : 《Alter Krautler》 Saal 16, 1940 : 《Austragsbaeuerin》 Saal 16, 1940 : 《Portraete Geheimrat Bestiemeyer》 Saal 23, 1941 : 《Der rote Brokat》 Saal 08, 1941 : 《NS-Gemeideratssitzung》 Saal 25, 1941 : 《Porträt Frau von B.(年寄り) Saal 26, 1942 : Porträt Herr von B Saal 16, 1942 : 《Modellpause》 Saal

16. 大ドイツ美術展のなかでもっとも一人で出品作品が多いのは農民を描くアイヒホルスト・フランツ57点 つぎがミュラー・シュッテンバハ・ハンスである。

44 Gerhardinger 2017, S.157.

45 *Grosse Deutsche Kunstausstellung 1940*, Offizieller Ausstellungskatalog, Abb.32. Davidson, Mortimer G. : *Kunst in Deutschland 1933-1945. Bd. 2/2*, Tübingen, 1992, S. 298f.

46 Elena Velichko : Leonhardi : Porträt Hermann Göring, in : Hrsg.v. Christian Fuhrmeister, Monika Hauser-Mair : *Vermacht, Verfallen, Verdräng, Kunst und Nationalsozialismus*, Rosenheim 2017, S.209-211. (以下 Leonhardi 2017と略記)

47 Briant O Davis : Uniformen und Abzeichen der Luftwaffe 1940-45に言及されるという。
Elena Velichko 2017, S.211.

48 Leonhardi 2017, S. 209.

49 Leonhardi 2017, S. 209.

50 Leonhardi 2017, S. 212.

図版出典

図 1、2

Bestandsaufnahme Gurlitt Der NS-Kunstraub und dei Folgen, Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2017.

図 3

Hrsg. v. Martina Christmeier und Alexander Schmidt : *Albert Speer in der Bundesrepublik, Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit*, Ausstellungskatalog.

図 4、5、6、7

artige Kunst, Kunst und Politik im Nationalsozialismus, Ausstellungskatalog, Regensburg 2017.

図 8

Vermacht, Verfallen, verdrängt ,Ausstellungskatalog, 2917.

図 9、10

筆者撮影