

ドイツにおける「モダンアート」と アメリカの占領政策

芝崎 祐典

1933年にドイツに発足した国民社会主義政権は様々な文化資源を国民動員に利用することを試みた。ドイツのハイカルチャーの中でも高位におかれていた音楽への政治的介入は特に程度の強いものであった。あるべき音楽、賞賛されるべき音楽（無論それらは「ドイツ音楽」のなかから選ばれたのであるが）に対して支援を与え、排除すべき音楽を事実上演奏不可能にした。排除すべき音楽は第一にはユダヤ人作曲家による作品であり、例えば有名なものではメンデルスゾーンが演奏禁止音楽となった。あわせてユダヤ人演奏家も活動できない状況に追い込まれた。

もうひとつ、排撃の対象となったのが、いわゆる「モダニズム音楽」であった。この場合のモダニズム音楽には明確な定義は与えられず、20世紀初頭以降、それまでの音楽様式の乗り越えを試みた作品である、というのがせいぜいの認識基準であった。この認識に照らして排撃されたのが、例えばシェーンベルクやヒンデミットなどの作曲家による作品である。これらの音楽には一括して「退廃音楽」というレッテルが付され、ドイツ文化を腐敗させる音楽芸術上の敵と位置付けられた。正しい音楽と排除すべき音楽という対立状況を作った上で、政権の正統性を補強しようとしたのである。主に新しい音楽が「退廃音楽」として括られたのは、国民社会主義政権の最大の支持基盤である大衆が、新しい芸術的企てを試みる音楽よりも古典様式の作品を好んだからである⁽¹⁾。

同様に美術領域においても、同様の文化政策が試みられた。国民社会主義政権は、いわゆる「モダンアート」として根絶すべき作品を指定し、これに退廃芸術というレッテルを付してドイツの美術館から撤去していった。退廃芸術とされた作品は、1937年に退廃芸術展（Ausstellung „Entartete Kunst“）を大々的に開催す

ることによって、視覚的に人々に示すことが企てられた。一方、ドイツの文化的卓越性を示し賛美すべきとされた作品群は、数回にわたる大ドイツ展（Große Deutsche Kunstausstellung）を開催することによって、ドイツ国民に対して示していった。こうして大衆動員と体制への支持を固める一つの道具として、美術もまた大いに利用されたのであった。

第1節 アメリカ占領政策における文化政策

1945年5月、ドイツが降伏することで第二次世界大戦の欧州戦線は終結し、事前の合意にしたがって連合国4カ国はドイツを分割占領した。ドイツを占領した連合軍は、戦争の破壊から免れたドイツ全土の美術館を直ちに閉鎖した。混乱に乗じた略奪などによる作品流出を防ぐことと合わせて、戦争中にドイツ軍によって各地で略奪された美術作品を探し出し、それを管理し、最終的には元の所有者に返還することが美術館封鎖の主たる目的だった。それだけでなく、国民社会主義のイデオロギーを賛美し、支持するような作品を見つけ出し、これを取り除くことも目指されていた。

芸術活動のための重要な装置である美術館が占領軍の支配下におかれながらも、敗戦国ドイツの作家たちは活発に活動した。連合軍の空爆で破壊された廃屋や瓦礫となった建造物の中で、その時限りのギャラリーを仕立て、展覧会を行なった。その後、連合軍が美術館と博物館の再開を許可するやいなや、多くのドイツ市民で混雑するようになった⁽²⁾。食料も住居もままならない占領下ドイツにおいて、多くのドイツ人が美術館に殺到したことは、当時、その他に娯楽がなかったという事情だけでは説明できるものではない。芸術関連の講演会にも多くの人が集まったことも合わせて考えれば、ドイツにとって芸術が持つ重要性は大きいものがあつたと見るべきであろう。

ドイツ占領に当たった4カ国の連合軍各国は、占領政策において文化諸領域の政策を重視したが、いわゆるハイカルチャーの領域に力を最も注いだのはソ連であった。ソ連占領軍政府（SMAD）は、ドイツ音楽の復興とやらんでドイツの美術環境を復興することにも力を入れた。この点において、美術政策に消極的であつ

たアメリカ占領軍政府（OMGUS）とは対照的であった。ソ連はドイツを支配するにあたってハイカルチャーの重要性をはっきりと認識しており、音楽と並んで美術領域における政策にも力を注いでいった。ソ連はドイツの芸術家を社会変革の潜在的な担い手であるとみなしており、それゆえに支配のための政治的資産としてその取り込みを図った⁽³⁾。（それがドイツの支配にとって良いことであったか否かの評価はまた別の問題であるが。）

美術をプロパガンダの重要な道具と位置づけたソ連占領軍政府は、ドイツに新たな文化組織を設立し、これに参加するようドイツの芸術家と知識人を招待した。この組織への参加は強制というよりは、食料や住居の便宜をソ連側が提供するという物質的誘引を示すことで促された。戦後の経済的に厳しい中、こうした物質的な恩恵を受けることは些細なことではなかった⁽⁴⁾。

アメリカ占領軍政府も、美術領域における占領政策を展開しなかったわけではないが、こうしたソ連の取り組みと比べるとささやかなものであった。アメリカ占領軍政府は、戦争末期に創設された美術領域を扱う「記念碑、造形芸術、史料担当部局 (Monuments, Fine Arts & Archives Section; MFA&A)」という部局を引き継いだものの、戦後、その規模は縮小されたばかりではなく、占領軍政府内で文化政策を専門に担当する情報統制局（ICD）とは別の部局として配置された。そのため占領政策としてドイツの美術環境を復興することは期待されていなかったといえるだろう。また、ICDにしても視覚文化に関わる占領政策において重視したのは映画領域がほとんどであった⁽⁵⁾。こうした状況に照らすと、アメリカ占領軍政府は美術のもつプロパガンダの潜在力を、あたかも軽視したか、あるいは見落としていたかのように見える。

ナチス期に行われた文化政策の一つに美術の統制があったことを考えると、仮に見落としだったとしても、それは些細なことではないだろう。国民社会主義政権下では、政府機関を通じた様々な統制からはじまり、様々なモダンアートに対する攻撃が企てられた。国際主義的なモダンアートを排撃し、他方で「ドイツ的美術」を強調することによって、ドイツの文化的ナショナリズムを強化しようとしたのである。このことによって文化的には孤立主義を深める方向へ進むこととなった。こうして美術作品がプロパガンダの道具と位置づけられた結果、造形芸

術分野において、ナチス体制はドイツ人、特にこの体制で教育を受けた若い世代に、深い心理的痕跡を残すこととなった。

こうした経緯を踏まえると、アメリカ占領軍政府は造形芸術領域の占領政策に意識的になるはずと思えるのだが、当初はほとんど動きを見せなかった。MFA&Aの中でアートを担当するほんの数人が、1946年になってようやく、ソ連占領軍政府に対抗するという観点からアメリカの政策形成に乗り出すこととなった。しかし、この企てでさえなかなか進まなかった。本稿ではその背景の一端を概観することを試みる。

アメリカの占領軍政府の姿勢について考察するに先立って、まず当時のドイツのファイン・アートが辿って来た政治的な特質を確認しておくことにする。

第2節 ドイツ国家と美術

(1) 国民統合と美術

統一ドイツ建国に先立つ1840年代頃から、国家建設を目指す政治指導者たちは、国家にとっての美術の重要性を明示的に唱え始めた。その最も重要な実践の一つが、ノイエ・ピナコテーク (Neue Pinakothek) の開館であった。バイエルン国王のルートヴィヒ一世は、1853年、ノイエ・ピナコテークの開館にあたって、国民文化の創出のために美術館が果たす役割について自覚的であった。国家が美術を支援し、これを国民が触れることができる形で展示することによって、エリートが独占する美術を国民のものにできるという考えであった。同時に支援を通じて、美術コレクションに政治的統制を及ぼすことができるため、美術館という制度は支配者にとって有用な道具足り得る余地があった⁶⁾。こうした考えが実践に移された背景には、当時、国際関係において強国になるためには国民国家であらねばならず、国民国家であるからには国民文化が存在しなければならないという認識があったことは明らかであろう。

1871年のドイツ統一後、国家権力の美術への介入の意志はより鮮明なものになった。ドイツ国家の国民文化としての美術は、権力者にとっては「ドイツ美術」でなければならなかったが、その存在はおおよそ確固としたものではなかった。そ

もそも文化的一体性を見出しにくかった統一ドイツの状況に重ねて、19世紀後半の美術界には様々なアヴァンギャルドの波が、それも特にフランスから押し寄せてきていた。国民文化としてのドイツ美術なるものが、そこに足場を見出すことは非常に困難であった⁽⁷⁾。

このことが特にドイツで強く意識されるようになるのは、1888年に皇帝となったヴィルヘルム二世時代であった。統一ドイツの対外的強国化を目指すヴィルヘルム二世時代のドイツにとって国民文化の基盤固めは最重要課題の一つであり、したがってドイツ固有の美術を保有することは重要なテーマとなったのである。ところが美術ではフランスを足場とした国際モダニズムの動きがますます強まり、これがドイツにも影響を及ぼしていることは、当時の支配者たちにとっては許容し難かったのである。絵画芸術の伝統において、特に古典美術において、ただでさえドイツが劣等感を抱いていた隣国フランスから、先端芸術がもたらされたということになれば、なおさらモダンアートは遠ざけたい存在であっただろう。こうして権力者、及びこれを支える社会的文化的保守主義者は、モダン・アートはドイツ文化を侵食し、国家を弱体化させる政治的に危険なものであるとみなすようになったのである⁽⁸⁾。

モダン・アートを望ましくないものとみなす議論は、ドイツの文化的伝統を強調し、これに基礎を置いて「純粋な」文化アイデンティティを追求するという、保守的なナショナリストの体裁をとった。こうした議論を補強することになったものの一つとして、ヴィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer) が美術史家ハインリヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin) のもとで書いた学位論文『抽象と感情移入 - 様式心理学の一様式』(1908)をあげることができるだろう。彼はこの論文で、「感情移入」に基づく従来の古典的な芸術の他に、「抽象」に向かう芸術、あるいはそれを衝動とする芸術が存在することを主張した。秩序を獲得するために人間が欲する幾何学性や法則性を「抽象」衝動とよび、こうした「抽象」衝動は古代人に典型的に見られるとした⁽⁹⁾。この彼の議論は、いわゆる「未開文化」あるいは「未開人」による創作物に対する関心の高まりと呼応し、多くの論者に影響を与えた。その影響形態の一つが、ドイツ文化の固有性についての議論であり、ゲルマン的な感性をプリミティブなもの結びつけることで、ラテ

ンのフランス文化と区別しようとするものであった。つまりドイツ美術の諸作品の「抽象性」の根源をたどることによって、これらをゲルマンの古代につなげることができるといふわけである。

こうした論法と重なるようにして偏狭な保守を勢いづかせたのが、ハンガリー出身の批評家マックス・ノルダウ (Max Nordau) が 1892 年に著した『頹廢論』(Die Entartung) であった。この論考でノルダウは、「健康な」芸術家を「病んだ」芸術家から分離することは可能であり、そうすべきであると主張した⁽¹⁰⁾。この議論はモダンアート排撃論者に大いに利用されることになった。のちにナチス政権がユダヤ文化を「退廃的」と決めつけ排除しようとしたことは、ノルダウがユダヤ人であったことを考えると、まことに皮肉である。

ドイツ皇帝およびその体制を支える文化的保守主義者のモダンアートに対する排撃的な思想にもかかわらず、ドイツにおけるモダンアートは姿を消すことはなかった。制作を続けた作家たちはいうまでもなく、アートワールドにもモダンアートを求める動きがあったためである。フランス及びドイツのモダンアート作品を収集するドイツのコレクターは決して多数派ではなかったものの、まとまったコレクションを形成していた。また、キュレーターの中にもモダンアートの発展を後押しする動きが見られた。1897年、ベルリン国立美術館はセザンヌの絵画を収蔵したドイツで最初の美術館となった。1906年に開館したエッセンのフォルクヴァンク美術館も、ゴーギャンやゴッホ作品を集中的に収集した⁽¹¹⁾。またドイツ国内で活動していた作家の中からもモダンアートの活発な制作活動がみられた。「ブリュッケ (Die Brücke)」や「青騎士 (der Blaue Reiter)」など、のちにドイツ表現主義の文脈に位置付けられることになる芸術グループの活動や、それらを含む表現主義作品の支えとなった雑誌『嵐 (Der Sturm)』が刊行されるなど、新しい美術を求める企てがひとつの新しい潮流としてドイツでもはっきりと芽吹いていた。

第一次世界大戦後になると ドイツにおけるモダンアート受容の傾向は拡大し、ベルリンやミュンヘンに加えてデュッセルドルフやケルンなどが、モダンアートのドイツにおける実質的な拠点となった。ベルリン国立美術館も、1919年、モダンアートを展示するための空間を増設した。ちなみにキュビスムにとつ

て重要な二人のパトロン、ダニエル＝ヘンリー・カーンワイラー (Daniel Henry Kahnweiler) とヴィルヘルム・ウーデ (Wilhelm Uhde) は、主にパリで活躍していたものの、二人ともドイツ人であった。ワイマール期までにドイツの美術館所蔵と個人蔵のモダンアート作品は1万8千点を数える規模となった⁽¹²⁾。

戦時中にゲルマン的文化再生のスローガンの一部として広がった「表現主義」は、第一次世界大戦後、急速に力を失っていく。さらに、停滞した表現主義に揺さぶりをかけるかのように「新即物主義」を標榜する新しい芸術指針が提示された。これは、それまでの表現主義の主観的絵画に対して、客観的絵画を唱道するものであった。1925年にマンハイムで開かれた「新即物主義 (Neue Sachlichkeit)」の展覧会でその方向性はよりはっきりと主張された⁽¹³⁾。

第一次世界大戦後のドイツでは表現主義と、こうした新しい芸術潮流とが互いに作用しあいつつ特有の作品群が生まれることになった。例えば絵画の主題における抽象を遠ざけ、身の回りの、いわば日常生活から着想した具体的な素材を作品に投影する作家が現れるようになった。ジョージ・グロス (George Grosz)、オットー・ディクス (Otto Dix) などはその代表的な存在であろう。ドイツは戦勝国によって不当な国際的地位に置かれ政治的にも経済的にも苦しめられていたが、こうした状況そのものに関わるテーマや、戦後の社会的混乱と社会矛盾、資本主義の暴力性、急速な工業化による社会の歪みなど、現実味を帯びた、さらには政治そのものを主題とした作品は、当時の社会変革への希求についての記録とさえ言いうるであろう。

(2) モダン・アートの排撃プロパガンダ

このようなドイツの芸術潮流は1933年に発足した国民社会主義政権にとっては、都合の良いものではなかった。それらの作品が、個性を重視し、社会を批評し、現状を克服することで、より良い社会を創造することが含意されている以上、政権としてはそのまま認めるわけにはいかなかった。ナチのイデオロギーは、政治的闘争や社会的闘争のない、完全に組織化された無謬の世界を標榜していた。したがって現状を乗り越えようとするアヴァンギャルドは、全体主義者にとっては政治的敵対要素を意味することになった。こうして造形芸術のモダニ

ズムはナチスにとって、ユダヤ人であること (Jewishness)、コスモポリタニズム (Cosmopolitanism)、国際主義 (Internationalism)、共産主義 (Communism) など、排撃を叫んでいた敵とひとくくりにして、敵視する格好の対象となった⁽¹⁴⁾。

ヒトラーの政府は、不都合な文化表現を効果的に排撃し、奨励されるべき文化を明示し、奨励する一つの道具として帝国文化院を創設した。この政府組織によってドイツの文化活動を高度に政治化し、ドイツ国家を文化によって権威づけることを試みたのである。中でもヒトラーの政府は音楽と建築、そして造形芸術である美術の奨励に力を注ぎ、それらを政治的重要な領域へと組み込んでいった。そのため国民社会主義政権の要人の多くのほとんどが、何らかの形で国家の文化政策にかかわることになった⁽¹⁵⁾。

しかしながら、モダンアートに対する考え方はナチ政権の有力者たちの間で一致していたわけではなかった。むしろ、その扱いをめぐる様々な対立や摩擦が生じた。ナチ政権の有力者の間では、イタリア、フランスの「南」の美術に対して、「北」の美術が存在するという認識は大まかに共有されていた。ただしその「北」の美術のうち、どのようなものがドイツ文化をよりよく示すものかという点においては考え方の相違が見られた。ゲッベルスは、ドイツ表現主義は北方ヨーロッパの民族的文化産物であるとする美術史家ヴォリンガーの見解に賛同しており、ナチ革命の文化的シンボルにドイツ表現主義の作品を掲げるべきとの考えを示していた。これに対して反ユダヤ主義のイデオログでもあったローゼンベルクや北方人種優越を唱えていたシュルツェ＝ナウムブルク (Paul Schultze-Naumburg) などは、モダニズム自体が非ドイツ的であり、ドイツ文化にとっては異物であるがゆえにドイツ表現主義は排除すべきであると主張した。彼らはナチ時代において打ち立てられるべき文化的秩序はチュートン人の理念 (Teutonic ideals) を基礎とするものでなければならないと主張することで、過去と現在を結び付けようとした。こうした考えのもとで、例えばローゼンベルクが主導したドイツ文化同盟 (Kampfbund für deutsche Kultur) は断固としてモダニズムを排除しようとしたのであった。そしてヒトラーにとっても体制内での権力基盤固めを進める中で、ドイツ国民の結合をより確固としたものにすることが必要であり、そのためにドイツの伝統文化を明確に提示すれば、それは大きな力を発揮することになるであ

ろうという考えに達するのは、自然なことでもあった。新しいドイツ文化の伝統を「創出」するためには過去と現在を結びつけることが必要であり、それゆえに芸術における反伝統主義的傾向には敏感に反応せざるを得なかったのである⁽¹⁶⁾。

歴史的にみるとモダンアートを国家権力によって統制しようという政府の姿勢は、ヴィルヘルム時代のファインアートに対する国家統制の伝統を引き継いだと見ることもできるかもしれない。しかしナチス政権の芸術統制は、様々な強制手段や巧妙に設計された官僚機構を用いて徹底した排除弾圧を執拗に試みたという点においてはヴィルヘルム時代とは異なるものであったとみなすべきであろう。

特定の組織に固定的に所属せず自由人であった文化人や芸術家たちへ、独裁的権力を浸透させるためにナチス政府が企てた文化統制は、彼らをまずは組織化するという手法であった。こうした政策遂行の道具となすべく創設されたのが帝国文化院であった。ドイツ国内で文化分野において活動しようとする個人は、まず帝国文化院に登録し、許認可を受けることが義務づけられた。このことによって、国家は各芸術家個人の活動内容を統制できるようになるばかりでなく、場合によっては許認可を与えなかったり剥奪したりすることで、特定の芸術家や文化人たちを排除することが可能となる。この帝国文化院が目指す文化統制は、ほぼ文化領域全般にわたるものであり、その下部組織に帝国音楽院、帝国著述院、帝国映画院、帝国演劇院、帝国新聞院、帝国ラジオ院、帝国造形芸術院の七つの部門を擁し、それぞれの領域で活動する芸術家、作家、文化人の活動を、許認可を通じて国家権力の元におくことを試みた。帝国文化院の美術に関わる部局である帝国造形院の初代総裁となったのは建築家オイゲン・ヘーニヒ (Eugen Hönig) であったが、3年ほど務めたのち総裁を継いだのが、ヒトラーお気に入りの画家として名高いアドルフ・ツィーグラ― (Adolf Ziegler) であった。

ツィーグラ―が帝国造形芸術院総裁のポストにつく前年までに、その登録人数は画家が1万4300人、彫刻家が2900人であった。ちなみに帝国文化院全体の登録人数は約10万人となっていた。この政府組織を中心的な手段としてナチ政権は、ユダヤ人と共産主義者の芸術関係者を追放し、権力から独立した美術批評空間を除去し、さらには美術館やギャラリーからいわゆるモダンアートを徹底して追放しようとした⁽¹⁷⁾。

(3) 「正しい」作品と「不適切な」作品

モダン・アート作品とその作家に対する攻撃が激しさを増したのは1936年の秋以降であった。この年は夏にベルリンでオリンピックが開かれた。ドイツ国内の文化弾圧をすすめるためには、国際的な眼差しが注がれることになるオリンピックが終わった後の方が、都合が良かったのであろう。

また1936年はアドルフ・ツィーグラールが帝国造形芸術院の総裁に就いた年でもあった。ツィーグラールの指導のもと、まるで異教徒の聖像を破壊するイコノクラスムであるかのように美術館やギャラリーからモダンアートは徹底して除去されていった。ナチ勢力はドイツ国内の100以上の美術館に押しかけ、数千点もの絵画や彫刻作品を接収した。その中から650点ほどの作品を選び出し、展覧会を開催した。これが1937年7月19日にミュンヘンの考古学研究所の建物を会場として開催された、いわゆる「退廃芸術展」である。

不適切な作品、ドイツ文化を腐敗させる作品例を明示することを目的に掲げたこの展示では、モダン・スタイルとされたあらゆる様式の作品が展示の対象となった。たとえば表現主義(Expressionismus)、真実主義(Verism)、キュビズム(Cubism)、印象主義(Impressionism)、抽象主義(Abstraction)、バウハウス(Bauhaus)、ダダイズム(Dadaism)、新即物主義(Neue Sachlichkeit)などである。排撃の対象となった作品の作家には国際的にも名の知られていたドイツ人作家も含まれていた。しかし最も多かったのがユダヤ人作家であったことから、こうした前衛主義とその不健全性がユダヤ的なものと重ね合わされていくことになった。さらに反ドイツ的、反国民的、共産主義的などといったナチス体制にとってネガティブなシンボルのレッテルをこうした作品群に貼っていった。ドイツ文化の純粋性を破壊する不適切なものを公然化する展示会を開くというプロパガンダによって、排除したい視覚芸術作品を、異質なものを、根無し草であること、不気味なもの、汚いもの、未熟なもの、暴力による混乱をもたらすものという印象を人々に持たせ、排撃を試みたのである。この退廃芸術展はドイツ各地を巡回し、多数のドイツ市民が足を運ぶこととなった⁽¹⁸⁾。

こうした国家によるモダンアートの「粛清」は1938年頃までにはほぼ完了したことが宣言された。この頃までにモダンアート作品は、ナチによってドイツの

美術館やギャラリーからことごとく接収され尽くしていた。こうした徹底した略奪行為は、単にヒトラーがモダンアートを嫌悪したという個人的趣味の反映であったことにとどまらない。ナチ政権はドイツ美術を独自のものとして創出することを目指していたため、世界の芸術動向と接続することを好まなかったのである。モダンアートは世界先端の芸術動向を反映したものであるがゆえ、これがドイツ国内において発展するようなことになれば、自由自在に「ドイツ美術を創り出す」ことが難しくなってしまう。そこでドイツ国民を世界と同期した芸術から遠ざけ、いわば芸術的に世界からドイツを孤立させることで「ドイツ美術」なるものの創出を目指したのである。

ナチス政権は「不適切」な作品を示す一方で、「正しい」作品を明示することにも取り組んだ。この「正しい」作品は、同時代の作品の場合、「ドイツ人」作者によるものであることが望ましかった。ファインアートとしてのドイツ絵画や彫刻の価値を高め、これを体制のプロパガンダ装置に組み込もうとしたためである。そのドイツの芸術は、ドイツの土着性、血統、精神を反映したものでなければならず、それこそがドイツ民族の人種的純粋性を高め、アリア文化の偉大さを確認たるものとするのであると繰り返し主張された。こうした掛け声の中で立ち上げが目指された「新しいドイツ芸術」は、結局のところ、体制とその指導者の権威崇拜ためのプロパガンダを目的とするものに過ぎなかった。独裁体制下において奨励され制作されたという点では一種の独自性があったと言いうるかもしれないが、それらは世界の美術潮流の中でおよそ自らの価値を示すことができるものではなかった。ナチ体制における「正しい」作品群は、新古典様式を拠り所として寓意や象徴にもたれかかりながら、民族至上主義や人種主義イデオロギーを補強すると同時に、苦悩や闘争、社会矛盾のない世界を描写していった。

ともかくヒトラーは芸術のパトロンの役回りを演じた。主要な美術展には足を運び、自身の芸術への理解と愛情の深さを示すために、その様子を映像におさめ広く公開した。大統領官邸や個人の邸宅には「正しい」作品と彼が考える作品を体系立てて運び込み、それらを展示した。こうして芸術愛好ぶりを見せ付けようとすると同時に、その愛好の対象はあるべきドイツの伝統芸術であるということを、美術展という公共空間だけでなく、官邸や邸宅という準公共空間（あるいは準私

的空間)の双方において宣伝することを企てたのである。

1937年には大ドイツ展を企画し、その第一回の展覧会を7月にミュンヘンで開催した。この大ドイツ展の会場となったのは建築家パウル・ルートヴィヒ・トロースト (Paul Ludwig Troost) によって、プリンツレーゲンテン通り (Prinzregentenstraße) に新しく竣工した建造物であった。これはナチ期最初の記念碑的建築でもあった。体制が好んだ新古典主義様式的ととれる外観を持ち、ナチの美学を標榜するモニュメントであるという点では、その存在自体がプロパガンダの一環であったとも言えるだろう。

さらに文化会議 (Kulturtagung) を創設したり、『第三帝国の芸術 (Die Kunst im Deutschen Reich)』、『芸術 (Kunst)』、『人民の芸術 (Kunst dem Volk)』といった芸術雑誌を刊行したりするなど、アカデミズムと一体になって新しいドイツ芸術の創出が企図された⁽¹⁹⁾。

新しいドイツ芸術はハイカルチャーとして創出されたものの、大衆層にも受容される存在となることが目指された。ゲッベルス主導のもとで、ドイツ各地の工場で労働者階級を対象とした展覧会の開催や、ドイツ美術を主題とした映画の制作及び上映、ポスター、絵葉書、全階層向け広告など、さまざまなメディアを動員して大衆文化とドイツ芸術の統合が企てられた。視覚芸術へ権力を浸透させるためのファインアート政策関連予算は急速に増大し、1937年頃までにはかつてないほど大規模なものとなった⁽²⁰⁾。

こうしたナチ政権の措置は、19世紀のドイツ絵画の伝統を維持したいという作家たちにとってはある程度都合の良い環境をもたらすものであったかもしれない。ただ実際にドイツ美術界にもたらされた結果は、ヒトラーやゲッベルスを失望させるものであった。元来望んでいたはずの新古典主義様式にしても、せいぜい二流の出来栄であった。ヒトラーは大ドイツ展の作家たちに満足せず、ゲッベルスは新しいドイツ芸術をキッチュと評した⁽²¹⁾。前衛作品を退廃芸術としてそれを排除すれば、自動的に「アーリア人」の芸術がおのずと現れてくるものと、政策を推進したナチス政府は考えていたようには事態は進まなかった。

作品群の質はともあれ、ナチ政府はこの新しいドイツ芸術をプロパガンダの手段として存分に活用した。1942年の大ドイツ展には84万人以上が訪れ、文化人

の本音は別として、大衆の多くはそれなりに満足して展示作品に接したとされている⁽²²⁾。プロパガンダの一環としてファインアートがこれだけの人々を動員したことは、単に数字だけを見てもナチ期の美術が国民社会主義政権のなんらかの政治的現実を示すものであることは明らかであった。この点を踏まえれば、アメリカ占領軍政府にとって、ドイツのファインアートは多くの注意を払うべき対象ということになるはずである。

第3節 アメリカ占領軍政府による美術政策の不在

ところが冒頭にも述べたように、アメリカ占領軍政府は第三帝国期に歪められたであろうはずのドイツのファインアートを「正常化」する措置を、占領政策の中で積極的に展開することはなかった。これは占領軍政府が展開した音楽に対する積極的姿勢とは対照的であった⁽²³⁾。むしろアメリカ政府はナチス政権下のプロパガンダにおいて、マスメディアと視覚文化が政治的に重要であったことについては十分認識していた。そうであるならば、占領政策において、ドイツ市民の人心を掌握し主権回復後のドイツに「正しい政治」を導入するための文化政策におけるハイカルチャーの有効な利用が、占領政策において重要であるということ自体は理解していたはずである。それにもかかわらずアメリカ占領軍政府が実際に展開した政策、視覚文化のなかでもファインアートに対する占領政策は、実際には重要な位置が与えられず、積極的に展開されることはなかった⁽²⁴⁾。

すでに触れたように占領軍政府の中で文化に関わる政策を担当するICDには、そもそもファインアートの占領政策を専門に扱う部局は設置すらされていなかった。このこと自体が占領当局の関心の薄さを示すものと言えるだろう。占領下ドイツのファインアートの動向を監視する役割を持たされていたのは劇場・音楽部門であった。ただしここにはアートの専門官は配属されておらず、いわば音楽関係の政策の片手間に美術政策を行うという位置付けであった。さしあたって形式的に開始された美術政策は、アメリカ占領下で全般的に行われていた非ナチ化の審査、すなわち国民社会主義政権下において、それぞれの画家や彫刻家が体制との程度の関係を持っていたかを調査し、判定するというものであった。ナチの

イデオロギーに汚染されていないと判定された芸術家のみに、戦後の活動許可を与えていった。この許可がなければ、アメリカ占領地区においては、制作のための画材や資材の入手、公共展示、作品販売、美術学校での教職、雑誌や新聞での批評活動、美術関係のラジオ出演などが、ほぼ不可能になってしまうため、芸術家にとっては重要な「資格」であった。とはいえ音楽に対する政策がもっと踏み込んだものであったことを考えると、活動許認可を与えるか否かの判定にとどまったICDのファインアート占領政策は、表面的な非ナチ化の措置に限った形式的なものであったとみなすことができるだろう。その他、劇場・音楽部門によるファインアート占領政策としては、ギャラリーや美術雑誌の活動の許認可付与、そしてある程度の展覧会パンフレットやポスターの内容についても管理する役割も負っていた。ただしこれはあくまでも「ある程度」といった水準にとどまり、展示開催のあり方そのものに影響を及ぼすようなものではなかった⁽²⁵⁾。

それではアメリカ政府はファインアートに対して全く関心がなかったのかと言えば決してそうではない。戦時中、ローズヴェルト大統領のイニシアティブで芸術・歴史的モニュメントの保護および救済委員会（American Commission for the Protection and Salvage of Artistic and Historic Monuments）が設立されている。これは最高裁判事オウエン・ロバーツ（Owen J. Roberts）によって統括されたことからロバーツ委員会（Roberts Commission）として知られるもので、ナチスの破壊から主にヨーロッパの文化的資産を保護し、救済することを活動の目的とするものであった。ロバーツ委員会は軍との協業のもとで、MFA&Aを1944年5月に発足させた。ノルマンディー上陸作戦の約一ヶ月前のことである。このMFA&Aは、美術史家、芸術学にかかわる大学教授などのアカデミーからの人材や、キュレーター、建築家、画家、彫刻家などファインアートに関わる様々な専門家を担当官として構成された。彼らはヨーロッパ戦線において戦闘部隊とともに移動し、破壊すべきでない文化財や略奪すべきでない美術品などを連合軍部隊に警告することを任務としていた。そのため実質的に連合軍遠征軍最高司令部（Supreme Headquarters Allied Expeditionary Force; SHAEF）の指揮下に完全に組み込まれていたと言っても過言ではない厳しい状況下での活動であった⁽²⁶⁾。

ヨーロッパ戦線の戦闘がドイツの無条件降伏によって終結したのち、この

MFA&A は規模が縮小された。1945年9月の時点でその構成員は85名と記録されている。そしてICDの一部門としてではなく、そのまま占領軍政府の一部門としてアメリカの占領体制に組み込まれた。占領軍政府の中では最も小さな部局であった。占領期のMFA&Aの主な任務は、ナチスが占領地で略奪した美術品を探し出し元の所有者へ返還することや、破壊されたモニュメントの修復作業であった。美術の専門家から構成されていたにも関わらず、MFA&Aは戦後ドイツの美術環境の立て直しに政策的には関わる余地はほとんどなかった⁽²⁷⁾。

ただMFA & Aに籍を置いていた、クレイグ・スマイス (Craig Hugh Smyth) やエディス・スタンデン (Edith Standen) のような専門家は、占領下ドイツの美術家や学者と密接な関係を築くことができた。しかしそれは、個人としての活動であり、占領軍政府軍人としての政策活動ではなかった。スタンデンの記したところによれば、占領軍政府の担当官としてドイツの美術界に接しようとしても、占領軍政府の無関心ゆえ活動権限や費用が与えられなかったり、時にはそうした活動は非難の対象となったりした。音楽や映画政策と比べてはるかに政策の優先度が低い位置に置かれていた、と不満を綴っている⁽²⁸⁾。

第4節 アメリカ国内のモダンアートに対する敵意

ただ、アメリカ政府の中には戦後、アメリカの文化的影響力、それも大衆文化ではなく「高級文化」において世界で指導的な位置を取るべきだという考えを強く持った人々もいた。コスモポリタン志向の強い国務省の外交官たちは、「アメリカのハイカルチャー」を創出し、その水準を世界に示すことを望む傾向を特に強く持っていた。その流れの中でフルブライト法 (Fulbright Act) によって国際交流プログラムが開始された。さらにベントン (William Benton) 国務次官補の主導で、下院の反対を押し切り、上院を説得し、国際情報文化局 (Office of International Information and Cultural Affairs; OIC) の新設にあたって1900万ドルを割り当てが実現した⁽²⁹⁾。戦後、アメリカの経済的・軍事的優位を示すためには文化的卓越性と指導性が不可欠であるということに、国際関係の前線で仕事をしていた国務省は正確に認識していたといえるだろう。ただ、アメリカの国際エ

リートたちにとってアメリカがリーダーシップを取るべき文化は、すでに世界に浸透しつつあったアメリカの大衆文化ではなく、あくまでもハイカルチャーでなければなかった。

ファインアート分野でこれを成すために、ベントンは世界規模の美術展計画を構想した。その美術展によってアメリカが世界の水準に達している「先進性」を示すためには、モダンアートに従事する美術家が、いかに活発に制作活動を行なっているかを展示で示すことが不可欠であった。ベントンは正しくもそのように考えていた。

この企画展を構成するにあたってベントン国務次官補はキュレーターのダヴィッドソン (J. Leroy Davidson) を指名した。加えて国務省の視覚文化担当の専門官もこの企画立案に当てることを指示した。「アメリカ美術の最前線」(Advancing American Art) と銘打たれた企画展は、まずアメリカ国内で展示したのちヨーロッパおよび南米への巡回を計画した⁽³⁰⁾。ジョージ・グロス、ジョージア・オキーフ (Georgia O'Keeffe)、スチュアート・デイヴィス (Stuart Davis)、ベン・シャーン (Ben Shahn) など 40 人以上の作家の作品を買い上げ、展示が構成された。まずはニューヨークのメトロポリタン美術館で公開され、多くの批評によって高い評価を得た⁽³¹⁾。

しかしこの「アメリカ美術の最前線」展に対して反モダンアートの諸勢力が、反応することになる。反モダンアートを掲げる一群は、この企画展は美学的にも政治的にも危険なものであると、悪意ある政治的中傷攻撃を展開したのである。その攻撃の一端は、例えば新聞各紙の批評によくあらわれている。例えばニューヨークジャーナルの美術批評は「アメリカ美術の最前線」をこき下ろし、展示は「全くアメリカ的でない」とか、アメリカとは「異質の文化や理念」や「ヨーロッパの病理」を凝縮したものであるといった敵意に満ちた批評を並べている⁽³²⁾。その他各紙も、企画展は政府に対する敵対分子であるとか、アメリカに本来備わっていない外来のものに「汚染されている」といった文言が並べられることになった⁽³³⁾。

こうした新聞批評の企画展に対する攻撃は、議会での攻撃と同期したものであった。共和党優勢の議会では、モダンアートは共産主義と結びつけられ、アメ

リカにとって有害であるばかりか、対外イメージを決定的に損なうものであると、反モダンアートキャンペーンが激しく巻き起こっていた。本国議会在こうした状況にあつては、アメリカ占領軍政府が占領下ドイツにおいてモダンアートを奨励するような活動を政策として実施することは、到底叶うものではなかつた。

このようにアメリカ占領軍政府が、その占領美術政策において消極的姿勢をとっていた背景の1つには、本国議会の影響があつた。当時上下両院で多数を占めていた共和党を中心とした勢力が反モダニズムを掲げ、モダンアートは美学的にも政治的にも、そして道徳的にも破綻していると徹底した非難のキャンペーンが展開された。モダンアートはアメリカとは異なる国のものであり反米的であるという排外的な攻撃から始まり、破壊分子であり共産主義そのものであり、アメリカ国家の敵であるときなすほど激しいものに発展した。そしてアメリカ社会を蝕みアメリカの生活様式を脅威にさらすものであると、あらん限りの罵倒を加えた⁽³⁴⁾。こうした排撃の文言はナチスが「退廃芸術」を攻撃する時に投げつけたものと、ほぼ同様のものではあつたことは注目すべき点であろう。ともあれこうした議会の態度は、占領軍政府の文化政策の基本指針を大きく歪めるほど強いものであつた。

本来アメリカの文化的リベラルを世界に示す格好の看板が「モダンアートの擁護者」であつたはずなのだが、占領政策、すなわち国家の政策として戦後ドイツの美術環境を復興するためのモダンアートの推進政策を掲げるためには、アメリカ自身の保守勢力を説き伏せることが、まずは必要であつたのである。

註

- (1) Potter, Pamela, *The Most German of the Arts: Musicology and Society from the Weimar Republic to the end of Hitler's Reich* (New Haven: Yale University Press, 1998); 芝崎祐典『権力と音楽』吉田書店、2019年。
- (2) Roditi, Eduard, "The destruction of Berlin Museums", *Magazine of Art*, vol. 42, no. 8 (December 1949), pp. 306-312. その他、Kormendi, Andre, "What German Art Survives", *Art News*, Oct. 1948; Gillen, Eckart, and Diether Schmidt, eds., *Zone 5: Kunst in der Vierzehnstadt, 1945-1951* (Berlin: Dirk Nishen, 1989)
- (3) Heibel, Yule F., *Reconstructing the Subject: Modernist Painting in Western Germany, 1945-*

1950 (Princeton: Princeton University Press, 1995)

- (4) Krause, Markus, *Galerie Gerd Rosen: Die Avantgarde in Berlin 1945-1949* (Berlin: Ars Nicolai, 1995)
- (5) Deshmukh, Marion F., "The Year Zero and Beyond", in George O. Kent, ed., *Historians and Archivists: Essays in Modern German History and Archival Policy* (Fairfax, VA: George Mason University, 1991)
- (6) Sheehan, J. James, *Museums in the German Art World: From the End of the Old Regime to the Rise of Modernism* (Oxford: Oxford University Press, 2000), p. 98.
- (7) ベルティン、ハンス 『ドイツ人とドイツ美術? やっかいな遺産』 (仲間裕子訳) 晃洋書房、1998年、第4章。
- (8) Sheehan, op.cit., ch. 4; Rückert, Claudia and Sven Kuhrau eds., *Der Deutschen Kunst. Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998* (Hamburg: Philo Fine Arts, 1998); Hofmann, Werner, *Wie deutsch ist die deutsche Kunst?* (Leipzig: Seemann Henschel, 1999)
- (9) ヴォーリング 『抽象と感情移入 — 東洋芸術と西洋芸術』 (草薙正夫訳) 岩波文庫、1953年。
- (10) Nordau, Max, English translation, *Degeneration* (Auckland: Wentworth Press, 2016)
- (11) *Paris-Berlin, 1900-1933* (Paris: Gallimard, 1992)
- (12) Washton-Long, Rose-Carol, *German Expressionism: Documents from the End of Wilhelmine Empire to the Rise of National Socialism* (New York: G. K. Hall, 1993)
- (13) Spotts, Frederic, *Hitler and the Power of Aesthetics* (New York: Harry N. Abrams, 2002), p. 161.
- (14) Grosshans, Henry, *Hitler and the artists* (New York: Holmes & Meier, 1983); Welch, David, *The Third Reich: Politics and Propaganda*, 2nd ed. (London: Routledge, 2002)
- (15) Spotts, op.cit., pp. 8-21; Petropoulos, Jonathan, *Art as Politics in the Third Reich* (Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1999), p. 140.
- (16) Spotts, op.cit., pp. 9-28; ゲーリング (Hermann Wilhelm Göring)、シュペーア (Albert Speer)、ロベルト・ライ (Robert Ley) などの有力者も、文化に関わる論争に大きく関わった。このことだけでも分かる通り、ナチ体制において視覚芸術の重要性は非常に高いものであったと言えるだろう。Petropoulos, op.cit.
- (17) Clark, Toby, *Art and Propaganda in the Twentieth Century: The Political Image in the Age of Mass Culture* (New York: Harry N. Abrams, 1997); Heskett, John, "Modernism and Archaism in Design in the Third Reich", in Brandon Taylor and Wilfried van der Will, eds., *The Nazification of Art: Art, Design, Architecture Music and Film in Third Reich* (Winchester: Winchester Press, 1981)
- (18) Spotts, op.cit., p. 165.
- (19) Kristein, Lincoln, "Art in the Third Reich -Survey, 1945", *Magazine of Art*, 38, no. 6 (Oct. 1945)
- (20) Adam, Peter, *Art of the Third Reich* (New York: Harry N. Abrams, 1992), p.117.

- (21) Spotts, *op.cit.*, p. 157.
- (22) *Haus der Kunst 1937-1997: Eine Historische Dokumentation* (München: Haus der Kunst München, 1997)
- (23) 芝崎、前掲書。
- (24) Goldstein, Cora Sol, *Capturing The German Eye: American Visual Propaganda in Occupied Germany* (Chicago: The University of Chicago Press, 2009), ch.4.
- (25) Daily Log (Edith Standnden), Box1, Aug. 1946-Mar. 1947, National Gallery of Art archives (NGA); Records of Property Division, RG260, Box84, 6 Dec. 1946, NARA II.
- (26) Ross, Marvin C., "SHAEP and the Protection of Monuments in Northwest Europe", *College Art Journal*, vol.5, no.2 (Jan. 1946); Hammett, Ralph W., "Comzone and the Protection of Monuments in North-West Europe", *College Art Journal*, vol.5, no.2 (Jan. 1946); Posey, Robert K., "Protection of Cultural Materials during Combat", *Collage Art Journal*, vol.5, no.2 (Jan. 1946).
- (27) "The Beautiful Spoils: Monuments Men", *New Yorker*; 8 Mar. 1947, p. 47; Edith Appleton Standen, Memorandum to Craig Smith 13 Nov. 1947, Standen Papers, Box1, National Gallery of Art Archives. MFA&A の活動全般については以下を参照のこと。Nicholas, Lynn H., *The Rape of Europa* (New York: Vintage, 1995), ch. 8 (リン・H・ニコラス『ヨーロッパの略奪』(高橋早苗訳) 白水社、2002年、第8章)
- (28) Edith Appleton Standen, "Report on Germany", *Collage Art Journal*, 7, no. 3 (Spring 1948), p. 213.
- (29) Daughety, William E., "Post-War War II Developments", in William E. Daugherty and Morris Janowitz, eds., *A Psychological Warfare Casebook* (Baltimore: John Hopkins University Press, 1958)
- (30) J. Leroy Davidson / William Benton, "Advancing American Art", *Art News*, vol.45, no.8(Oct. 1946)
- (31) Jo Gibbs, "State Department Shows 'Goodwill' Pictures", *Art Digest*, vol.22, no.13 (1st Oct., 1946); Memorandum on Art Program of the Office of International Information and Cultural Affairs", Department of State, Feb. 1947, Advancing American Art File, MF#446, Archives of American Art (AAA); Wiliam Benton, memo, Department of State, 10 Feb. 1947, Advancing American Art File, MF#445, AAA; Biberman, "Attack on the American Artist", *Art Digest*, vol.17, no.9, 1st Jun., 1948; Jo Gibbs, "State Department Art Classed as War Surplus", *ibid.* なお抽象表現主義の作品はこの企画では取り上げられていない (*Catalog of 117 Oil and Water Color Originals by Leading American Artists*, 1947, Advancing American Art File, MF#403, AAA.
- (32) "Exposing the Bunk of So-Called Modern Art", *New York Journal*, 12 Mar. 1946; Weisgall, Hugo, "Advancing American Art 1947 (Prague: U. S. Information Service, 1947). 後年、企画展を回顧したニューヨークタイムズの論説、"Government' Art Called Mediocre", *New York Times*, 9 Mar. 1952. その他「アメリカ美術の最前線」については以下を参照。

Littleton, Taylor D., and Maltby Sykes, eds., *Advancing American Art: Painting, Politics, and Cultural Confrontation at Mid-Century*, 2nd. ed. (New York: Fire Ant Books, 2005) (1st ed. 1989); Mecklenburg, Virginia, and Margaret Lynne Ausfeld, *Advancing American Art: Politics and Aesthetics in the Us State Department Exhibition, 1946-48* (Montgomery, Alabama: Museum of Fine Arts, 1984)

- (33) Ruby, Sigrid, *Have we an American Art?: Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit* (Weimar: Verlag und Datenbank fu?r Geisteswissenschaften Weimar 1999), teil. 1. こうした攻撃は想定されていなかったわけではないが、これほど強いものであるとは予想されていなかったようである。Robb, Marilyn, "Chicago", *Art News*, vo.46, no.11 (Jan. 1948)
- (34) Krenn, Michael L., *Fall-Out Shelter for the Human Spirit: American Art and the Cold War* (Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2005), ch. 1.