

# 退廃芸術展から考える戦争と全体主義の時代における芸術と政治の関係

羽田野まち子

## 1. はじめに

ナチスがその政策にそぐわないと判断した芸術作品に〈退廃芸術〉とレッテルを貼り、ドイツ各地の美術館から作品を押収した上で大々的に晒しものにした悪名高き展覧会、「退廃芸術展」の開催から2017年でちょうど80年が経った。ここに展示された作品は19世紀末から20世紀前半の芸術的な進歩の軌跡であり、当時の前衛的な作品だけでなく、国際的にすでに高い評価を得ていた印象派の作品も含まれていた。〈退廃芸術〉とされた作品は、第二次世界大戦後、再評価を受け、現在は美術史上に確固たる地位を占めてはいるものの、ナチスによって破壊されたものもあれば、戦禍を被り行方不明になったものもあり、その被害は甚大であると言えよう<sup>(1)</sup>。

一方、同時期に、ナチスドイツの同盟国であった日本では、ヨーロッパで最新の芸術を学んで帰国した（つまり、まさにナチスが弾圧した印象派以降の芸術の影響を大いに受けている）芸術家たちが軍部からの要請を受けて公式の戦争画である〈作戦記録画〉の制作に取り組んでいた。それらの作品は、戦意高揚・ナショナリズム扇動の役割を担っていたために、戦後は長らく展示されることもなく、論じられることも少なかった。これは、ナチス時代に「大ドイツ芸術展」の名のもとにドイツを代表する芸術として展示され、賞賛された作家たちの多くが現在では忘れ去られていることと同じ構造を持っていると言えるかもしれない。敗戦により否定された国家体制が称揚した芸術は、戦後の新しい国家にとっては扱いにくい代物であることは間違いない。しかし、そうした作品が全く無価値であるかと言えば必ずしもそうとは言えないだろう。

本稿では、ナチスの2つの展覧会、特に「退廃芸術展」を手がかりに、芸術と政治の関係を考察する。その際、退廃芸術家の烙印を押された後も自らを〈最もドイツ的な芸術家である〉と疑わなかった画家、エミール・ノルデ (Emil Nolde, 1897-1956) の例を具体的に取り上げることで、芸術がいかに恣意的に〈民族性〉や〈政治性〉を纏わされてしまうかを明らかにする。また、ナチスドイツと同盟関係にあった全体主義期の日本における芸術の政治利用にも目を向けた上で、芸術と検閲のある種の共犯関係についても考察することで、現在進行形の課題を考えていく。

## 2. 「退廃芸術展」と「大ドイツ芸術展」

1937年、ミュンヘンにおいて「退廃芸術展」と「大ドイツ芸術展」という2つの対照的な美術展がほぼ同時に開催された。これらの美術展では、ナチスの文化政策の中で造形美術がどう扱われるかが明確に示されることとなった。そのため、展示された作品は、ナチス体制下と戦後で全く逆の運命を辿ることになる。つまり、「退廃芸術展」で〈文化ボルシェヴィズム〉<sup>(2)</sup>として嘲りの対象として、晒しものにされた作品は、戦後はドイツ前衛芸術として再評価されることとなり、当時を再現する美術展までドイツ国内外で開催されている一方、偉大なドイツの芸術を集めるというコンセプトの「大ドイツ芸術展」の方に展示されて賞賛された作品は、戦後は凡庸な御用芸術としてほとんど顧みられることがない。「退廃芸術展」が、その名称の扇動性ととも、ナチスによる芸術弾圧という蛮行を伝えるエピソードとしても繰り返し言及されてきたことは対照的である。

開催当時から、2つの美術展のうち、展示された作品・芸術家の国際的知名度や話題性で勝っていたのは、「退廃芸術展」の方であった<sup>(3)</sup>。同様の趣旨の、もう少し小規模な美術展は、1930年頃からドイツ各地で開催されており、その数はナチスの権力掌握の年、1933年頃から増加していたが、党の肝いりで大々的に開催されたのが、この「退廃芸術展」だった。会期は7月19日から11月30日までの約4ヶ月半で、会場となったのはミュンヘン大学付属考古学研究室の石膏模型収納場所というおよそ絵画を展示するのに適切とは言い難い場所であっ

た。当時の様子を伝える写真などの資料で確認すると、その展示の仕方は、皮肉なことに、まさにナチスが弾圧した前衛芸術、とりわけ1920年の第一回国際ダダ見本市を悪意で装飾したパロディのようなのだが、ほとんどの作品が誹謗中傷のスローガンとともに展示され、鑑賞者の怒りを煽る目的でインフレ時代の購入価格が作品に併記されていた<sup>(4)</sup>。そして、こうした作品を公立の美術館が購入することを〈税金の無駄遣い〉であると告発する宣伝が行われ、18歳以下の入場を禁止してセンセーションを煽った。さらに、「退廃芸術展」は入場無料だったこともあり、4ヶ月半の会期全体の入場者総数は200万人を突破し、最も入場者数が多かった日は4万人を上回るほどであった。これは「大ドイツ芸術展」の3倍以上であったという<sup>(5)</sup>。

一方の、「大ドイツ芸術展」は、隣接する「ドイツ芸術の家」において、その落成記念展として「退廃芸術展」よりも1日早く、7月18日に開幕した。こちらは、正確には「第一大ドイツ芸術展」であり、「大ドイツ芸術展」は1944年まで毎年開催され、〈ドイツ美術の最良のもの〉が展示されていた。「退廃芸術展」とは異なり、「大ドイツ芸術展」は公募展であったため、15000点もの応募の中から、ナチスの御用画家と呼ばれるアドルフ・ツィーグラー (Adolf Ziegler, 1892-1959) と彫刻家アルノ・ブレーカー (Arno Breker, 1900-1991) が展示作品を選び、それにアドルフ・ヒトラー (Adolf Hitler, 1889-1945) と宣伝相ヨーゼフ・ゲッベルス (Joseph Goebbels, 1897-1945) も関与するという形態をとった。ゲッベルス自身はもともと前衛芸術の愛好家であったが、ヒトラーの意向に従い、そうした20世紀を代表するモダニズムの作品を排した結果、「大ドイツ芸術展」は擬古典主義的で写実的な作品が大半を占めることとなった。また、最終的には、ナチスの〈血と土〉のイデオロギーに即した作品が選ばれていることから、ゲッベルスとはライバル関係にあったアルフレート・ローゼンベルク (Alfred Rosenberg, 1893-1946) らフェルキッシュ派 (民族主義派) の考えに沿うものであったと言ってよいだろう<sup>(6)</sup>。

しかし、芸術様式と政治的志向の関係は必ずしも一定ではない。ある時点まではゲッベルスやナチス学生同盟などから賞賛されてもいた画家エミール・ノルデは、自らの作品が「ドイツ的でない」とされたことを誤解による一時的なものに違いないと考えていた。ノルデは、ナチスの政策を批判したこともなく、

むしろ自らの芸術を〈最も北方的でドイツ的〉<sup>(7)</sup> であると考え、他文化によるドイツ文化の侵食に抗っている芸術家であると自負してもいた。それにもかかわらず、「退廃芸術展」およびそれに伴う美術館からの作品の没収において、最も大きな被害を被った芸術家は、他にもないそのノルデであった。

### 3. 北方的でドイツ的な退廃芸術家、エミール・ノルデ

ノルデ（本名ハンス・エミール・ハンゼン Hans Emil Hansen）は1867年に北シュレスヴィヒのノルデ村に生まれた<sup>(8)</sup>。画家になりたいという希望は父親に認められず、家具工場での木彫の修業の傍ら工芸図案素描などを学んでいる。ノルデが絵画学校に通ったのは1898年になってからだが、多くの過去の名作を自ら研究し、自然の中でインスピレーションを受けて独自の作風を模索している。とりわけ故郷であるシュレスヴィヒ（=ホルシュタイン）地方への精神的な結びつきが強いことは、1902年の結婚を機に、姓を故郷の村の名前であるノルデに変更していることから窺い知ることができる。一時期、ドレスデン工科大学の学生たちによって結成された表現主義の芸術家集団ブリュッケに属していたこともあり、初期表現主義の芸術家とされるノルデだが、他の若い芸術家たちが都市生活を基盤とし、その日常からの逃避として、田舎での共同生活や集団での制作に取り組んだのとは対照的に、ノルデは北ドイツの農村にこそ芸術的精神的な基盤を置いていた。逆に、表現主義の芸術家とノルデの共通点としては、木版画への取り組み、必ずしも現実と一致しない形状や色遣い、プリミティブなものへの関心、マティアス・グリュエネヴァルト（Matthias Grünewald, um 1475/1480-1528）などのゴシックや15世紀末のドイツ美術の巨匠たちを直接の先駆者と見なしていた点などが挙げられる。

「退廃芸術展」に出品されたノルデの作品は33点にも上り、特に9点の油彩画からなる多翼式祭壇画《キリストの生涯》[図版1]は、展示のハイライトの一つであった。キリストの磔刑図を中央に配し、その左右両翼上下2段に2点ずつの作品を伴うこの作品は、宗教画の第一展示室の中央に「神の生涯を厚顔無恥にも嘲弄する中央党の支配のもとで」という文句を添えて展示された<sup>(9)</sup>。ノルデの祭壇画は、聖書の中から「キリストの生誕」「東方の三博士」「12歳のキ

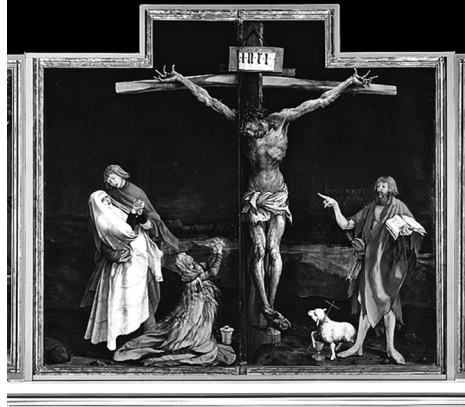


[図版1] エミール・ノルデ《キリストの生涯》1911/1912年、カンヴァスに油彩、中央パネル220.5×193.5cm、左右各パネル100×86cm、エミール・ノルデ財団

リスト」「キリストとユダ」「磔刑」「キリストの墓の前の女性たち」「キリストの復活」「トマスの疑い」「キリストの昇天」の場面を描いており、全体として絵解き聖書の原則を無視したものではないが、ノルデに特徴的なことは、美術史における〈宗教画の規範〉に必ずしも則っていないことである。

たとえば、磔刑図のイエスの腰布は、慣例的に白で描かれてきたが、ノルデはこれを朱色で描き、またその丈も比較的長いのが特徴的である。掌の傷口から流れる血も朱色で描かれており、顔の輪郭線と髪の色も赤く、不自然なほどに細長く引き伸ばして描かれた腕および身体と相まって、イエスの長く続く苦しみが強調されている。その一方、実は、ノルデのこの磔刑図は、グリューネヴァルトの《イーゼンハイムの祭壇画》[図版2]との共通点も多い。具体的には、長い腕、重さで下に垂れ下がった痩せこけた身体、口をあけた顔つき、流れ出る血の他、白装束で黒髪のマリアのそばに赤い服の人物を配置していることなどが挙げられる。ただし、グリューネヴァルトの方が、指や首の角度を極端な形で表現している他、より写實的に細部まで描写している。ノルデの作品はその点では平面的で単純化されており、その分色彩が重要な役割を果たしており、退廃的とされた同時代の芸術家たちと共通している<sup>(10)</sup>。

また、ノルデの宗教的な作品においては、イエスをはじめ、描かれている人びとが〈アーリア人〉ではなく〈ユダヤ人〉の特徴を持って描かれていることも批判的となった。現在の視点で見れば「ユダヤ人の人種的な容姿の特徴」という〈記号〉を羅列すること自体が差別的であり正当性がないものだが、当



〔図版2〕 マティアス・グリュネヴァルト《イーゼンハイム祭壇画》(第一面、部分)、1511-1515年頃、ウンターリンデン美術館

時はそのような偏見に基づくステレオタイプは広く共有されており、イエス像や聖書の物語を絵画に表わす場合、その姿は〈ユダヤ人的特徴を持たない白人〉として描かれるのが伝統的であった。ノルデは、彼の根源の一つである聖書の物語を芸術作品として表現するにあたり、これがユダヤの民の物語であることを重視し、こうした虚構の伝統に従うことを退けたのである<sup>(11)</sup>。

宗教的題材の他、ノルデの好んだモチーフは、花、北方の海などの風景画、グロテスクな生き物や空想の世界、自画像を含む人物像、南洋の風物や人物など多岐に渡るが、どんなテーマに取り組もうと、ノルデは見たものをそのまま描き写すのではなく、そこに描かれたものの本質を表現することを目指していた。だからこそ、ノルデは、故郷と精神的に分かちがたく結びつけられた自らを〈最も北方的でドイツ的な芸術家〉であると理解していたし、ナチスの〈血と土〉のイデオロギーとの親和性も決して低くはなかったはずであった。実際、ノルデは、芸術界からの排除が明確になる時期にその作風を突然変えたわけでもなければ、政治や社会への批判を作品のテーマに選んだこともなく、ナチス内部にも「退廃芸術展」直前までノルデを擁護するものもあり、他の芸術家と比べると芸術院からの退会勧告や制作禁止令も遅かったのである<sup>(12)</sup>。

#### 4. 芸術における〈ドイツ的本質〉を巡る闘い

ノルデの例にもみたように、ナチスドイツにおける造形芸術の扱いの方針は最初から明確だったわけではなく、権力掌握後もしばらくは前衛芸術の擁護者と批判者で、芸術作品における〈ドイツ的本質〉の奪い合いが起きている状況であった。前衛芸術の批判者の代表格の一人として挙げられるのが、ローゼンベルクで、彼にとってはモダニズム美術とは〈ドイツ的本質〉とは相いれない異質な存在でしかなかった。彼はナチスのイデオログであり、ドイツ文化のための闘争同盟を率いてもいた。この同盟はナチスの内部組織ではなかったが、前衛芸術を〈文化ボルシェヴィズム〉とし、それを絵画・建築・音楽などの分野に表れている現代の文化危機であると糾弾していたため、モダニズム芸術に違和感や嫌悪感を抱く大衆の中には、ナチスの全ての政策に賛同はしなくとも、闘争同盟の活動には共感を覚えるひともいた。その一方で、表現主義を始めとする前衛美術の擁護者だった人々は、逆に、この〈ドイツ的本質〉という芸術と民族性を結びつける言説を自分たちに有利になるように利用しようとしていた。というのも、同時代美術とりわけ表現主義美術をドイツ的なものとする論評は1910年代以降、盛んに繰り返されていたからである。

ヴァイマル共和国時代、ドイツ各地で国公立の美術館がいわゆる表現主義美術を中心とする同時代の作品をコレクションに加えるようになった<sup>(13)</sup>。そもそもの表現主義という名称は印象主義に対置される、フランスを中心とする新しい芸術傾向を指す概念として出てきたのだが、1911年のベルリン分離派第22回展に際してドイツに輸入され、その後徐々に〈ドイツの本質〉や〈北方の精神性〉といった後のナチスの思想とも親和性の高いものと結びつけられていき、1914年、パウル・フェヒター (Paul Fechter, 1880-1958) の『表現主義』によって、古いドイツの芸術伝統 (ゴシックや15世紀末の巨匠たち) との連続性が強調され、ドイツの精神性を体現する芸術として説明されるようになった。

しかし、一方で表現主義という語は造形美術だけではなく、文学や演劇、音楽や映画など様々な分野の前衛芸術に対して使われており、『デア・シュトゥルム』や『ディ・アクツィオン』などの雑誌を中心とするメディア複合体が、芸術家と批評家のコミュニケーションネットワークを形成していた。そこでは、

既に述べたようなドイツ性を強調するナショナルな傾向と国内外のアヴァンギャルドの連帯を模索するインターナショナルな傾向とが同居している。また、未来派やシュルレアリスムのように芸術家側から宣言のようなものが出されたわけでもなければ、印象派のように具体的な作品群に対する誹謗の言葉から出てきたわけでもないため、どこからどこまでが表現主義なのか、何をもって表現主義とするのか、ほんやりとした輪郭こそあるものの、その定義も境界線も曖昧なままである。

表現主義という概念が〈ドイツの本質〉と結びつけられて語られる一方で、その芸術様式としての定義が曖昧なままになっている要因には、第一次世界大戦も関係しているだろう。表現主義の中心的な芸術家たちは、フランスの新しい芸術から影響を受け、近隣諸国の同時代の芸術家たちとの連帯を希求したが、敵国として対峙することになれば連帯は困難になる。他方、戦争そのものがアヴァンギャルドにインスピレーションを与えたことも事実であり、戦争に純粋な美を求めて熱狂し、従軍して命を落とした芸術家もいる。さらには、検閲を逃れるために、反戦や権力批判をオブラートに包みながら行うという試みもなされ、表現の幅は広がりとも深みを増していった側面もある。造形美術においては、文字による表現ほどは政治的思想や戦争への態度が明確には表れない。だからこそ、焚書によって早い段階からナチスによる弾圧を意識して行動できた作家や文筆家と異なり、ノルデのように、困惑しつつもナチス体制下での制作活動への期待をなかなか捨てきれなかった画家もいた。また、そのノルデの作品を、公立の美術館長として初めてコレクションに加えたマックス・ザウアーラント (Max Sauerland, 1880-1934) は、表現主義美術の擁護者であったことから1933年にナチスの圧力により美術館長職を追われているにもかかわらず、その後の講演においても表現主義の〈ドイツ性〉をナチスドイツにおける美術館の役割と結びつけて論じているのである<sup>(14)</sup>。

すでに述べた通り、表現主義の愛好者であったゲッベルスが〈北方的な本質〉をもつものとして、ドイツの前衛芸術家たちの作品を高く評価していたことは周知の事実だった。特にノルデのことは高く評価しており、個人でその作品を所有していたほどである。また、このノルデへの評価は、ゲッベルス個人に限ったものではなく、ローゼンベルクでさえも1933年7月の時点ではノルデの風景



画については肯定的に言及してさえる<sup>(15)</sup>。さらに、イタリアのファシスト党が、表現主義の画家たちとも親交を結んでいた同時代の未来派の芸術を新しい芸術として評価していることも知られていた。そのため、芸術家や美術館関係者の間では1934年の第6回ニュルンベルク党大会までは、表現主義を〈ドイツ的な国民芸術〉とすることができるのではないかという期待があり、戦後の現時点から見れば同じように弾圧された芸術家であっても、当時のナチスからの扱いは様ではなかったのである<sup>(16)</sup>。八東はじめは、1934年にベルリンで開催された未来派展が、何がドイツ的な美術かをめぐる抗争の最後の機会であり、「ヒトラーが議会で《新しい悪をつくり出すよりも古い良いものの模倣の方が良い》といい切ってしまうことで、この論争はフェルクシシュ派が勝<sup>(17)</sup>」ったとしている。しかし、1937年の時点でさえ、何が〈ドイツ的〉なのかということが芸術家に徹底されておらず、「大ドイツ芸術展」に応募してきたモダニズム美術の作家もいたのである。

ナチス政権下のドイツでは、〈ドイツの本質〉とは一体何なのか、ドイツを代表する芸術とはどうあるべきなのか、ということ是不明瞭なまま、モダニズム美術の否定だけは次第にはっきりとしていき、作品の没収・破壊の他、作家への制作禁止令の通達まで行われたわけだが、すでに述べたようにモダニズム美術は一般大衆にとっては必ずしも好ましい芸術ではなく、また身近なものでもなかったため、それらの否定的評価と大々的な弾圧に危機感を抱くことができたひとは多くはなかったのではないか。

## 5. 戦中の日本の美術

さて、ドイツで2つの美術展が開催された頃、大日本帝国はすでに日中戦争に突入しており、芸術家たちは熱狂的に支持し得る大義も見いだせないままに戦争というテーマと向き合うことになっていた。ドイツの場合と異なり、前衛的な形式そのものが問題にされる例は少なく、軍部や国の積極的な関与によって制作された戦争画<sup>(18)</sup>、〈作戦記録画〉においても古典的モデルネのような様式もみられる。とはいえ、この頃にはドイツの文化統制を日本においても参考にすべきであるという論調が主流となり、その国家機構について詳しく紹介す

る本も出版されている<sup>(19)</sup>。

宮下規久朗は「日本では、退廃芸術展と大ドイツ美術展のようなモダニズムと古典美術の対立はなく、猪熊弦一郎や中村研一らパリ帰りのモダニストたちの多くが従軍画家となり、なしくずしに作戦記録画を描くようになったため、戦後も彼らが完全に否定されることはなかった。また日本の場合、戦争画の描き方、スタイルはまったく統制されていなかった」と指摘している<sup>(20)</sup>。とはいえ、作品の意図がわかりにくいもの（つまりシュルレアリスムや抽象画）、そして反戦意識を煽るような作品は、軍や警視庁からの検閲対象だった<sup>(21)</sup>。また、作戦記録画はあくまで〈記録画〉なので、〈誰が〉〈どのように〉描くのかという19世紀末以降の前衛芸術の力点よりも、〈何が〉描かれているか、ということが重要となるため、抽象的な表現よりも写実的な表現が選択されたのは自然な流れであった。どのような芸術作品が弾圧の対象となったかについては日独両国で差が見られるが、国家が戦時総動員体制へ移行していく中で、芸術表現を〈称揚すべきもの〉と〈排除すべきもの〉に分類し、それを意識的に国家体制の強化のために利用しようとしたことは共通している。

その一方で、日本におけるこの軍による芸術への介入は、画家たちに、ヨーロッパから持ち帰った油彩の技術・技法を用いて、日本の近代美術史に欠けていた大画面を使った群像の油彩大作を製作する機会を提供することにもなった。戦中の美術雑誌等に掲載されている芸術家たちの座談会からはこうした制作の機会を与えられたことへの感謝や使命感を読み取ることができる<sup>(22)</sup>。また、戦後になってからの座談会からも、彼らが嫌々協力したわけではなく、その時々々に与えられた環境で持てる力を発揮して仕事をするのが当然であると認識していたことも見て取れる<sup>(23)</sup>。もちろん全ての芸術家が何の疑問も持たずに戦争画に協力したわけではなかったが、戦後のあつけらんとした回顧からは、多くの一般の日本国民同様に、戦争へと突き進む国家の雰囲気を作り出すこと、盛り上げることに加担したという意識は薄く、戦争における加害者としての認識はゼロに近い。また、戦争を描いた作品が〈厭戦的である〉として展示から外されることもあったが、それが画家の意図によるものであるかどうかとも判然としない<sup>(24)</sup>。

戦後、こうした戦争画は、一度はGHQに没収されたものの、1970年に無期

限貸与の形で日本に戻され東京国立近代美術館に収蔵された。しかし、返ってきた作品をどうすべきかについては意見が割れ、企画された展示が延期・中止された後、1977年からごくわずかに常設展として展示されることとなった。その後、戦争画が日本近代美術に与えた影響やその〈功績〉について、雑誌での特集が組まれた他、近年になってやっとその研究が進んできている。2012年に改修を終えた東京国立近代美術館では、所蔵品ギャラリーにおいて2015年に「誰がためにたたかう？」と題した特集展示も行われ、かなりの戦争画が展示されたが、戦後日本において戦争画は長期にわたって基本的にはタブー扱いされてきたと言えるだろう。

また、日独関係を目を向けてみると、芸術は二国間の外交政治のためにも利用されていたことがわかる。退廃芸術展の約2年後の1939年、ドイツの首都ベルリンで日本の古美術を展示する大々的な展覧会が開かれているのである<sup>(25)</sup>。この美術展は、出発点は純粋に美術史的なものであったようだが、戦争へなだれ込む政治情勢に巻き込まれたことで、逆に開催が可能になったという皮肉な側面を持っている。というのも、この展覧会は日独の関係強化を演出する目的で、ヒトラーの関与のもとに開催されたのである。美術史家オットー・キュンメル (Otto Kimmel, 1874-1952) は、他国に先んじて、浮世絵や工芸品などの当時ヨーロッパでも見る機会が増えていたもの以外の国宝級の日本の古美術を展示しなかったため、あえて政治を利用したことは間違いない。展示された美術作品は、いわゆる国策芸術ではないし、仏教美術などの古美術の形式に何らかの政治性を見ようとする方が難しい。にもかかわらず、近代国民国家としての日本という枠組みを後から当てはめてそこに〈日本民族の精神性〉を見出していることから、政治が芸術をいかに扱うか、恣意性を忍ばせる余地が極めて大きいことが浮き彫りになる。また、〈アーリア人〉の芸術ではないから、芸術形式があまり問題にならなかったということもあるかもしれないが、安松みゆきによれば、ナチスに迎合的でない美術評論家の中には日本美術の作品を退廃芸術家の作品になぞらえて評価するものもあった<sup>(26)</sup>。

## 6. 芸術と検閲の関係

これまで見てきたように、独裁体制下における芸術というのは、なんらかの形で国家による統制をうけるものだが、芸術作品の検閲を歴史的に振り返ると、それは決して単純に一方的なものでもない。検閲には、政治的な権力によるものだけでなく、宗教的・道徳的な観点により大衆を有害な芸術から保護するという考えのもと行われていたものも多いのである。政治的（世俗的）権力と宗教的権力が結びつくことや同一のものであることも考えられるため、両者を完全に分けて論じられない面もあるが、大まかに言えば、宗教的な権力が行う検閲では、教義に照らし合わせて不敬なものや不適切なものを禁止し、教義を伝達するために必要な要素を表現することが求められる<sup>(27)</sup>。政治的（世俗的）な権力が行う検閲は、政治や軍事に関わるタブーなどが挙げられる。また、両者とも裸体や性表現に関しては、社会一般のモラル低下を避けるためにと規制を行う場合が多いのだが、そこには大衆蔑視が少なからず含まれている<sup>(28)</sup>。一例を挙げるなら、きちんと教育を受けて芸術表現のコードを理解した自分たち支配階級の間には裸のヴィーナス像が猥褻ではないと理解できるが、一般大衆は教化されていないためにこの芸術表現を猥褻なものとして捉えてしまうのではないかと、といった考え方がそれである。大衆は芸術的な約束事を理解していないために、芸術表現の影響を受けて墮落するはずだという前提に立っているからこそ、そうした表現から大衆を守ることを口実に検閲はしかれるのである。つまり、権力者の側からすれば、検閲とは自分にとって不都合なものを抑圧する一方で、大衆に悪影響を与えるものを禁止する手段であり、そこでは、自分の立場を守ることと公序良俗を守ることという2つの意識が共存している。

また、検閲は一方的に権力者側から行われるばかりではなく、大衆の側の求めに応じて行われる例もある。ポルノなどのゾーニングもその一種だが、見たくない（見せたくない）人たちが求めた結果の規制などもそれに当たる。

さらに、芸術表現に関して言うならば、〈検閲によって禁止された〉というスキャンダルで話題作りをするという形で表現者が検閲を利用する例が20世紀には出てくる。エデュアール・マネ（Édouard Manet, 1832-1883）の《草上の昼食》などがその具体例として挙げられる。芸術表現としては見慣れているはず

の裸婦であっても、見慣れない文脈に置かれることで〈ヌード〉(芸術作品としての裸体)としてではなく〈ネイキッド〉(本来は身に着けているべき服をはぎ取られた裸体)として解されるわけである。

では、ナチスによる前衛美術の弾圧は、どのような意識で行われたのだろうか。三浦篤は、ナチスの芸術政策は「芸術そのものの先鋭化と大衆蔑視に基づくプロテクトの意識とも関わってくるのではないかと指摘している<sup>(29)</sup>。〈何が描かれているか〉よりも〈どのように表現されているか〉〈誰が表現しているのか〉〈そもそも表現するというのとはどういうことか〉に焦点が移っていくモダニズム芸術は、一般大衆にわかりやすいものではなく、実際、アヴァンギャルド芸術は第一次世界大戦期まではマイナー芸術だった。戦間期のドイツでは、国家体制が変わり、価値の転換が起ったこともあり、同時代の芸術は美術館に購入されるなど徐々にオーソライズされていった。しかし、こうした新しい芸術の評価は、必ずしも大衆が望んだわけではなかったため、ナチスによる批判は多くのひとにとって必ずしも反発を覚えるものではなかったのではないかと。

日本の作戦記録画に関しても、ここでひとつ確認しておきたい。当時、美術館を訪れるひとは少数派であったが、〈聖戦〉のプロパガンダであった作戦記録画の巡回展については、大盛況だったという記録が残っている。日々の生活は楽ではなく、空襲に脅えながらも、ひとひとは作戦記録画をわざわざ見に行っていたのである。

## 7. 〈ドイツ的本質〉の恣意性

すでに確認した通り、検閲には、大衆を〈悪影響を与える表現〉から守るという方向性と権力者・支配者を反体制勢力から守るという方向性がある。どちらも芸術表現が大衆に大きな影響を与えることが前提とされており、権力側は芸術を自分たちの権力基盤を強化するイメージ・メッセージを広めるために使う一方で、反権力側の批判的表現を弾圧することがある。ナチスの芸術政策の場合、〈真のドイツの芸術〉として称揚されたのは、筋骨隆々とした青年・壮年男性像と〈母親〉のイメージを持つ女性像であり、〈血と大地〉のイデオロギーを表す農民の姿だった。しかし、そうした人物像は言葉でそのように説明され

ることによって初めて〈ナチスの芸術〉のイメージを付与される。現在資料等で確認できる「大ドイツ芸術展」の出展作品をなんの説明もなく見せられた場合、とくに斬新な点もないが、かと言って取り立てるほどの〈ドイツ性〉が見せるわけでもない。

では、文化ポリシェヴィズムと罵られた〈退廃芸術作品〉はどうだろうか。こちらは19世紀末から20世紀前半、特に表現主義の作品のことだが、そこに見られる表現もそれ自体が必ずしも進歩主義的であったわけでもなければ、逆に〈退廃〉していたわけでもない。自然色によらない彩色やものの輪郭を正確に描写しない画法、アカデミーでは扱われなかったテーマ・モチーフを取り上げた作品など、様式・技法における特色はある。しかし、反権威（反アカデミー）は常に進歩主義的なわけでもなく、ナショナリズムとの親和性も決して低くないことは既に見てきた通りである。また、彼らが反発したのは主にアカデミーという特定の権威に対してであって、全ての芸術家が広く社会の正義や公正を希求したわけではなかった<sup>(30)</sup>。彼らはある意味では平均的で凡庸でもあり、場合によっては保守的でさえあった。一種の保守革命運動であったナチスが、〈ドイツ性〉をことさらに強調する形で評論されることのあった表現主義美術を擁護しなかったのは偶然に過ぎない。彼らの芸術は一部を除けば特別に政治的だったわけではない。もっぱら色彩と形状に取り組み、あらゆる政治性と無縁に近い前衛芸術もあった。すでに述べたように、ゲッベルスは前衛芸術の愛好者であったし、ノルデのように弾圧を受けた芸術家の中にも自らの芸術を極めてドイツ的なものでナチスの思想に反するものではないと考える者もいたのである。

美術館関係者も政治情勢からは決して自由ではなかった。ザウアーラントは第一次世界大戦後から前衛芸術の作品を購入・展示し、ナチスの権力掌握後にはナチスのイデオロギーに則してこれらの芸術を擁護しようと試みた。ここではザウアーラントがナチだったかどうかは問わない。過酷な政治的状況は容易に自己検閲と体制迎合の態度を呼び起こす。彼は命じられたわけではなく、自主的にアヴァンギャルドをナチスのイデオロギーに合致させようとした。そうすることで新しい芸術の地位を確立したいという思惑もあっただろうし、もしかすると前衛芸術を守ろうとしたのかもしれない。ザウアーラントは1934年に他界しているため、彼の真意を彼自身の言葉によって知る機会は永遠に失われ

てしまっている。しかし、結果として、表面上はナチスのイデオロギーそのものは肯定することになってしまった。この事実は、新しい芸術形式もそれを正しく評価したいという想いも、強大な政治権力の前には無力であり、そのときどきの情勢に翻弄されてしまうことを如実に示していると言えよう。

## 8. おわりに

世界的に排外主義が勢いを増し、右派ポピュリストの台頭がますます顕著になっている今日、再び芸術が政治的権力によって利用される危険性は高まっているのではないか<sup>(31)</sup>。あるいは、もともとは良心的で革新的なものを受け入れる度量の広い人間であったはずのザウアーラントらがそうであったように、芸術表現を擁護するために排外的なイデオロギーに接近していく美術館人や芸術家が出てくるのではないか。また、河田明久の言うように、芸術家には与えられた資質と立場の中で活動することしかできないのであれば、それは芸術がその時々政治状況に翻弄されるのは当然であり、芸術家は危機的状況を作り出し維持することに加担する運命から逃れられないことになる<sup>(32)</sup>。

すでに見てきたように、検閲は決して権力者側から一方的に行われるとは限らず、表現者あるいは一般大衆との共犯関係のもとで機能する場合もある。芸術表現の形式そのものは、即、民族性や精神性を体現するものではない。だからこそ、多様な表現が可能なのであり、同時にそこには恣意的な解釈を当てはめられてしまう危険性もある。マイケル・グレードは、現在、検閲行為がごく当たり前に擁護され弁護されているのは、もっぱら安全保障と公衆のモラル保護に関する領域のみであると述べている<sup>(33)</sup>。中村俊春もまた「普通の民主主義国家で、政治的な表現に対する検閲はいまはやらない」<sup>(34)</sup>としている。しかし、〈政治的な表現〉というのは〈日常〉とどれほど分離可能なものであろうか。また、フェミニズム運動がずっと訴えてきたように、個人的なことに見えるものも実は政治的な問題であるという観点もあまりに軽視されているようにも思えてならない。そして、安全保障や公衆のモラルといった極めて政治的な問題と私たちの〈非政治的な日常〉は、容易に接続されてしまうものではないのか。実際、退廃芸術展に展示された芸術家たちは非政治的であろうとしても、また

ノルデのように実際に非政治的であっても、否応なく政治的なものに搦め捕られていったのである。

それゆえに、当時のドイツや日本の芸術家を含む美術関係者たちの日和見主義的な姿勢やプロバガンダに左右された大衆の存在は、単に過去のものとして糾弾していれば良いものではないだろう。現在を生きる私たちは、これを自らに関わる問題として捉え直さねばならない。特に、戦後の日本社会には、芸術家が政治的な言動をとることへの強い忌避感がある。であればこそ、私たちは過去に芸術が被った被害と加担させられた加害について、何度でも繰り返し思い出し、教訓としなければならないのではないか。

## 註

- (1) 本稿における「退廃芸術展」の様子などの記述は主に、関楠生『ヒトラーと退廃芸術—〈退廃芸術展〉と〈大ドイツ芸術展〉』（河出書房新社、1992年）を参照した他、1987年11月から1988年1月までミュンヘンで開催された退廃芸術展の再現展の際に出版された *Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“: die „Kunststadt“ München 1937* (herausgegeben von Peter-Klaus Schuster; mit Beiträgen von Karl Arndt ... [et al.]. München: Prestel-Verlag, 1987) なども参考にした。
- (2) 〈文化ポリシェヴィズム〉Kulturbolschewismus とは、ナチスの思想を反映しない芸術作品、芸術家、学者等に対して用いられた政治的スローガンである。ソビエト連邦のポリシェヴィズムに由来する語だが、共産主義思想やソ連との実際の関わりとは無関係に、進歩的・左翼的な思想を誹謗中傷するために用いられた。
- (3) 「退廃芸術展」に展示されたのは32の美術館から集められた作品、約650点である。巡回の際に多少の入れ替えもあったようだが、最終的にナチスによって美術館から押収された作品は約16000点にもものぼる。
- (4) ナチスが様々な政策で大衆の不満や不公平感を吸い上げて利用したことは、池田浩士『虚構のナチズム』（人文書院、2004年）に詳しい。こうした経済効率を重視する考え方は、また、T4計画と呼ばれる障害者の〈安楽死計画〉が支持された背景でもあり、また絶滅収容所の機械的な大量虐殺にも繋がる。ナチスを支持したひとびとの間に反ユダヤ主義や自民族中心主義があったことは確かだが、なによりも「経済政策でドイツを救った」という印象が戦後も「あの時代はよかった」に結びついているのである。



- (5) 関、前掲書、149頁。また、池田（前掲書、222頁）は、その入場者数を「大ドイツ芸術展」の5倍としておりまた、その理由を〈純正芸術〉echte Kunstを展示した「大ドイツ芸術展」より、今後は二度と見られない〈退廃芸術〉に人気が集まったからだとして分析しているが、関は当時を知るひとの証言などから、「退廃芸術展」はナチスの宣伝通り展示作品に激しい怒りを抱いてくるひとがほとんどであったろうとしている（関、前掲書、151～153頁）。前衛芸術が同時代の大衆から支持される例は稀であり、「退廃芸術展」においても、ナチスの思惑通り、〈退廃芸術〉をいかがわしいものとして鑑賞したひとが多かったのではないかと推察される。
- (6) 「大ドイツ芸術展」に展示された作品について、足立典子は、ギリシア彫刻を模したような裸体画もあれば、レンブラント風の肖像画もあり、また神話の題材と日常風景の強引な融合なども目に入る、奇妙な折衷主義となっていることを指摘し、キッチュで百貨店の美意識であると述べている。「キッチュ&モダン—頹廃と芸術と展覧会をめぐる—」『慶應義塾大学日吉紀要 ドイツ語学・文学』24号、慶應義塾大学、1997年、53～88頁。
- (7) 北方的とは、ナチスの世界観においては、東方的=ユダヤ的に対置される概念だが、ノルデにとっても同じことを意味していたかについては疑問が残る。次節で述べるが、ノルデは聖書の物語を「ユダヤの民の物語」として描いているのである。
- (8) 本節におけるノルデのバイオグラフィーや作品への言及は主に以下の資料に基づいている。とりわけ色彩の分析については、マルティナー・シュプロッテの詳細な分析に負うところが大きい。*Emil Nolde: retrospektive* (Ausstell. Kat.), Felix Krämer ed., Jane Michael et. al. tr., München, Prestel, 2014. / *Emil Nolde. Die Pracht der Farben* (Ausstell. Kat.), hrsg. von Stiftung Frieda Burda und Manfred Reuther, Köln: Snoeck, 2013. / Martina Sprotte, *Bunt oder Kunst?: Die Farbe im Werk Emil Noldes*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1998. / 『エミール・ノルデ』（展覧会図録）木村理恵子他編、エミール・ノルデ展実行委員会（栃木県立美術館、三重県立美術館、下関市立美術館、東京庭園美術館）、2004年。／神奈川県立近代美術館ほか編『芸術の危機—ヒトラーと〈退廃美術〉』アイメックス・ファインアート、1995年。
- (9) 当時を伝える写真で確認出来る範囲では、「退廃芸術展」において、この祭壇画は、左翼の4枚が上段と下段が逆に展示されていたようである（関、前掲書、156頁/*Nationalsozialismus und „Entartete Kunst“: die „Kunststadt“ München 1937*, S.124.）また、同じ展示室には、カール・シュミット=ロットルフ（Karl Schmidt-Rottluff, 1884-1976）やマックス・ベックマン（Max Beckmann, 1884-1950）ら表現主義を代表する芸術家たちの作品もかけられていたが、ノルデの宗教的題材の作品は、この祭壇画を除いて、さらに8点が晒されている。ノルデの1356点にも及ぶ全作品の中で宗教画は51点とさほど多くはないが、伝道師になることを考えたこともあった

- ノルデにとって、宗教的題材は自らの根源の一つであり、大きな意味を持っていた  
とあってよい。
- (10) Vgl. Sprotte, *a.a.O.*, S.133 ff.
  - (11) Ebd.
  - (12) ノルデが芸術院から除名され、芸術制作を禁止されたのは1941年8月のことである。この数年前から1945年までノルデは、北ドイツの村ゼービュルの自宅で〈描かれざる絵〉を描き続けていた。これは、小さな和紙に描かれた水彩画で、今日ではノルデの真骨頂とされることも多い。戦後にノルデが描いた100点以上の油彩画の大部分は〈描かれざる絵〉を描き直したものである。
  - (13) Vgl. 大森淳史「国民芸術か、退廃芸術か—ドイツ表現主義の美術の運命」『西洋美術史研究』No.16、三元社、2012年、126～140頁。
  - (14) 同、136頁。
  - (15) 斎藤郁夫「クレー、ノルデと退廃美術 内面における結晶と豊饒」『芸術の危機—ヒトラーと《退廃美術》』、397頁。
  - (16) Vgl. 同、392～404頁。また、アンドレアス・ヒューネケ（「我が家の余所者—ナチス体制下の近代芸術家たち」水沢勉訳、同書、367～391頁）はナチスの政策に対する芸術家たちからの様々な反応を詳しく紹介している。
  - (17) 八東はじめ『未完の帝国』福武書店、1991年、100頁。
  - (18) 広義の「戦争画」には銃後の生活を描いた作品、富士や旭日などの象徴的な意味を持たせた風景画なども含まれるが、本稿では戦闘や戦地での出来事を描いた作戦記録画を念頭に置いて論じる。
  - (19) 斉藤秀夫の『ナチス・ドイツの文化統制』（日本評論社、1941年）では、ナチスの文化統制について、その対象、指導原理などが詳しく紹介されている。また、美術雑誌『アトリエ』でも「退廃芸術展」と「大ドイツ芸術展」が紹介されている。また、西村勇晴は、ナチスの権力掌握直後にはまだ、日本でもユダヤ人排斥やモダニズム美術への弾圧は否定的に言及されていたことも指摘しているが、大政翼賛体制が整うにつれ、ナチスへの批判的な言及は芸術界からも消えてしまうことを指摘している。西村「1930年代の日本とドイツ」『芸術の危機—ヒトラーと《退廃美術》』417頁～427頁。
  - (20) プロレタリア美術運動については1930年代はじめにすでに厳しい弾圧が加わり、逮捕・勾留・拷問を受けた芸術家も多数あった。彼らの作品の多くは押収され現存していない。Vgl. 河田明久責任編集『日本美術全集第18巻（戦前・戦中）戦争と美術』小学館、2015年。プロレタリア美術運動については、特に、足立元「芸術家と社会—戦前から戦後にかけての左翼思想と美術」（同書、194～201頁）に詳しい。
  - (21) 迫内祐司によると、昭和14（1939）年の新文展洋画部では、平通武男《黄土》、

- 安田稔《採音》、寺崎武男《八絃一字》の三点が、「作品の意図不明瞭或は凄惨にして、誤解を招きやすい」との理由で撤回されている。迫内「美術に対する検閲」河田明久監修『別冊太陽 画家と戦争』平凡社、2014年、70頁。
- (22) 針生一郎編集『戦争と美術1937-1945 改訂版』（国書刊行会 2016年、240～268頁）には芸術家の座談会ははじめ戦争画をめぐる新聞記事などの資料が再録されている。ここに再録されている戦中の3つの座談会（『読売新聞』1938年8月6、10-13、18-20日の夕刊に掲載、『みづゑ』434号、1941年1月掲載、『美術』8号、1944年9月掲載）を参照した。
- (23) 前掲書再録の戦後の2つの座談会（『週刊サンケイ』1956年8月19日号掲載、『週刊読売』1967年8月18日号掲載）を参照した。『週刊サンケイ』における座談会において、中村研一は戦争画を「強制されて描いた憶えはない」と述べており、栗原信も「人間的な意味で、戦争というものが、僕等にはどのくらい修養になったかしかない」と応じている（同書、264頁）。
- (24) 昭和18（1943）年の国民総力決戦美術展に出品された井上長三郎の《魂の生還》は、ソロモン海で日本の飛行艇乗組員が二十日以上漂流の末生還したという話題をテーマにしたものにもかかわらず、厭戦的との理由で撤去されている。一方、同年の第二回大東亜戦争美術展に出品された藤田嗣治の《ソロモン海域に於ける米兵の末路》も同じ報道に触発されたものようだが、日本兵を米兵に変え、明瞭な作品名をつけることで検閲を免れている。表面上（とくに作品名）をとりつくろい、検閲の眼を逃れようとする作品は、戦時下の在野展に溢れていた。」と迫内は分析している。迫内、前掲書、70頁。
- (25) 1936年の日独防共協定締結の翌年にはすでに日本で「独逸国宝名作素描展」が開催されており、文化交流が国家レベルで行われる関係となっていた。さらに、1938年9月には、東京で「大独逸国展覧会」と題したナチス体制下のドイツの現況を様々な観点から紹介する展示が行われており、古美術展はその返礼として企画された可能性もあると西村は指摘する。（西村、前掲書）
- (26) Vgl. 安松みゆき『ナチス・ドイツと〈帝国〉日本美術 歴史から消された展覧会』吉川弘文館、2016年。
- (27) これに関しては、表現することそのものが不敬と見なされる場合もあるが、宗教画が論争を引き起こすとき、大抵、聖書の物語が「正しいと見なし得る形で再現されているか」が問題とされている。ノルデの作品における、人物描写や色遣いなどもその例と言えるだろう。
- (28) 『西洋美術史研究』No.16における巻頭座談会「美術と検閲—美術・文学・音楽」において、中村俊春は「検閲する側はただ抑圧するだけではなくて、強い差別意識を持っていて、あなた方を守ってあげているという考えがあった」のではないかと、

と指摘している(27頁)。また、三浦篤は具体的にソ連とナチスドイツにおける芸術問題を例にあげ、「全体主義的、国家主義的なイデオロギーと検閲の問題」であるとし、「これはモダニズム芸術に対する大衆の無理解や敵意をどういう風に国家が扱うのかという問題、さっきのプロテクションの問題とも、実は微妙に絡んでるんじゃないかなと。こんなわけのわからないものをはびこらせて大衆を惑わせてはいけないという、そういった側面もあるのかと思います」と述べ、国家による芸術の弾圧が大衆蔑視を下敷きにした大衆保護として発動された可能性も指摘する(29頁)。

(29) 同、29頁。

(30) 表現主義に限らず前衛的な芸術家たちのサークルは基本的にはホモソーシャルな男性中心社会である。女性メンバーは一種の例外として、男性メンバーのパートナーとしてか〈女性とは思えない人物〉としてのみ関わる事ができた。なお、これは当時のドイツ特有の問題ではなく、アヴァンギャルド芸術が内包する問題だと考えられるが、ここではこれ以上の言及はしない。なお、1920年代頃からの日本の女子美術学校卒業生については、吉良智子『戦争と女性画家 もうひとつの近代「美術」』(ブリュッケ、2013年)に詳しい。

(31) 自民党若手議員による勉強会『文化芸術懇話会』において、「マスコミを懲らしめる」などの発言が出て批判を受けたのは2015年の6月である。この会の設立趣意書には、「心をつつ『政策芸術』を立案し実行する知恵と力を習得する」ことが掲げられており、公然と芸術を政治に取り込む意図を隠す必要さえも感じていない政治家が存在することがうかがえる。既に3年以上前の出来事ではあるが、当時も今も同じ政権が続いていること、現政権に批判的な発言のみが〈政治的な発言〉として教育の場でも問題視される状況が続いていることを踏まえれば、単なる過去の出来事と一笑に付すことはできないだろう。

(32) 河田明久は、「戦時の美術～美術史の空白か～」(『別冊太陽 画家と戦争』005頁)の中で、次のように述べている。「本書に目を通し、戦争のなかの美術と、美術のなかの戦争がはらむ奥行きにふれたうえで、なんだ、戦時という特殊な事情はあるにせよ、画家たちのふるまいはごく普通じゃないか、とっていただければ、編者としてこれほど嬉しいことはない。戦中にかぎらず、戦争の前も後も、そして今も、美術家たちはあたえられた資質と立場に応じて、日々自身を取り巻く世界との交信を続けているからだ。囲い込まれがちな戦時美術をふつうの美術のように眺めることは、多数あるふつうの美術を戦時美術のようにとらえ返す姿勢にも通じている。戦中の美術をあらためて見つめる意味、というか美術の世界への本当の寄与は、どうもここにあるように思えてならない」

また、針生一郎は、戦中は戦争画で国家に大いに献身した藤田嗣治らの開き直り

退廃芸術展から考える戦争と全体主義の時代における芸術と政治の関係

に近い態度を「魂を権力にゆだねてしまえば、どんなに時勢が変わろうとも自分の職人芸の市場だけは、安泰に確保されるという自負」があったと分析するが、一方で日本のような島国ではひとたび戦争になれば亡命も難しく、戦争画を描かずに画家としてやっていくことはほとんど不可能であったことも同時に指摘している（針生「戦後の戦争美術—論議の作品の運命」『戦争と美術1937-1945 改訂版』142頁）。

- (33) マイケル・グレード「検閲は必要か？」『表現の自由と検閲を知るための辞典』インデックス・オン・センサーシップ編、田島泰彦監修、滝順子・増田恵里子・丸山敬子訳、明石書店、2004年、32頁。この資料は、主として、英国で発行されている季刊誌『検閲時評』*Index on Censership*に掲載された文章をまとめたものである。
- (34) 『西洋美術研究』No.16、35頁。

図版出展（2018年11月22日最終アクセス）

図版1：<http://blog.staedelmuseum.de/bild-des-monats-christus-in-der-unterwelt-von-emil-nolde/>

図版2：[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grunewald\\_Isenheim1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Grunewald_Isenheim1.jpg)