

ナチス時代、「若きラインラント」の美術館における作品取引について—デュッセルドルフ宮殿美術館の『作品売買・寄贈目録1913-1953』から

野田由美意

はじめに

ナチス時代のデュッセルドルフで、同時代の作家の作品を購入する中心的な美術館は、ライン河沿いの Ehrenhof (エーレンホーフ) に複合的に建てられた各美術館の総称として 1928 年に名称を改めた Kunstmuseum der Stadt Düsseldorf (デュッセルドルフ市立美術館) — 現在の Kunstpalast Düsseldorf (デュッセルドルフ宮殿美術館) — であった¹。ナチス時代に入ってすぐにこの美術館と展覧会の運営、作品の蒐集管理の中心人物となったのは次の三人である。デュッセルドルフ市の文化長官に就任した Horst Ebel (ホルスト・エーベル) (1905-nach 1963) ; 1913 年から美術館長を務めた Karl Koetschau (カール・ケチャウ) が 1933 年にベルリンの Kaiser-Friedrich Museum (カイザー・フリードリヒ美術館) の館長に就任したため、その後任として彼に推薦され、美術館長となった Hans Wilhelm Hupp (ハンス・ヴィルヘルム・フップ) (1896-1943) ; 学芸員として採用された、風景画家の Fred Kocks (フレート・コックス) (1905-1989)。コックスについては、フップが 1943 年に徴兵されて戦死した跡を継ぎ、同年からナチス時代の終焉 1945 年にかけて美術館長を務めた。エーベルは、1934 年に新たにこの複合的な各市立美術館の上位概念として、“Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf” 「デュッセルドルフ市立美術館機構」を定め、美術館や展覧会の運営、作品の蒐集や売買を行った。エーベルとフップは共にモダンアートに関心があり、また同時にナチ党员で特にフップは反ユダヤ主義者だった²。コックスもまたナチ党员である。彼らはモダンアートをいかにナチスのイデオロギーに適合させるかに腐心し、その苦肉の策が、「デュッ

1 “Chronik” in: *Museum Kunstpalast. Eine Düsseldorfer Museumsgeschichte*, hrsg. v. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2013, S. 196-200, hier S.197.

2 Kathrin DuBois, ““...fast alle führenden Meister dieser Zeit sind eben heute umstritten”. Die Düsseldorfer “Galerie der Neuzeit” 1934-1937 und die Gegenwartskunst im Nationalsozialismus”, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, hrsg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Bd. 89, Essen 2019, S. 297-320, hier S.301-302.

セルドルフ市立美術館機構」において、1935年に最初の展覧会を試みる“Galerie der Neuzeit”(20. Jahrhundert)「近代美術館」(20世紀)の設立だった。特にこの美術館の運営については、コックスが権限を持たされた。

ナチスは、国民を隅々まで支配するために、文化領域にも厳しい監視の目を向けた。ナチスは権力意志の表現としてふさわしい、永遠の価値を持つ形態を志向して、古代ギリシアを美の規範とするアカデミックな具象表現に価値を置いた。そしてナチスの思想を宣伝する作品、あるいは逆にメッセージ性のない田園風景画・静物画(風俗画・肖像画・動物画も含まれる)を奨励した。逆に、次々と更新されていくモダンアートは、ナチスにとって形式的にも内容的にも否定されるものであり、同様にナチスの嫌悪する「ボルシェビズム」と結び付けられて軽視された。またユダヤ人や心身障害者など、ナチスが差別する人々の美術もその対象とされた。

このような監視と支配の中で、「デュッセルドルフ市立美術館機構」の、特に20世紀美術を担う「近代美術館」のためのモダンアート作品を、彼らがいかに蒐集し、また売買するに至ったのかを理解するために、本稿では現デュッセルドルフ宮殿美術館に保存された、手書きで記録された『作品売買・寄贈目録』のナチス時代を調査の対象とする。これは全部で6冊あり、ケチャウが美術館長に就任した1913年から始まり、ナチス時代後最初の美術館長に就任したWerner Doede(ヴェルナー・デーデ)が美術館を去った1953年でその記録が終わっている³。つまり、二つの世界大戦を挟んだ20世紀前半の美術館の作品蒐集の歴史が記録されているのである。本稿ではその中で、ナチス時代の1933年から1945年——ただし、1945年の記録はないので、実際には1944年まで——の記録に注目する。また、その目録の内容をより深く理解するために、Stadtarchiv Düsseldorf(デュッセルドルフ市立公文書館)(StAD)で保管されている美術館や各美術協会、行政関係者、画廊、作者、コレクターの、作品に関する書簡や作品リスト等を参照する。

記載された作品数はあまりに膨大で、また中世から同時代までの多様な時代の作品を含むため、デュッセルドルフでヴァイマル共和国時代に活動した、代表的な次のモダンアートグループにかつて所属した作家たちに限定する：1919年にデュッセルドルフで誕生したモダンアートのグループ“Das Junge Rheinland”「若きラインラント」、そこから1923年に分離した“Rheingruppe”「ライングループ」(Gruppeは「グループ」のこと)、1928年に設立されたそれらの上部組織“Rheinische Sezession”「ライン分離派」。これらのグループとしての活動は、ナチス時代に早々と禁止、解散させられる⁴。にもかかわらず彼らの作品に注目する理由は、「デュッセルドルフ市立美術館機構」の「近代美術館」が、同時代の美術で、ドイツ、中でも郷土の、存命中の作家の作品をとりわけ蒐集しようとしたからである。これらのグループに所属した人数は、現時点で分かっているだけで401名、芸術グループとしては相当な大所

3 デュッセルドルフ宮殿美術館に保存されている『作品売買・寄贈目録1913-1953』(目録につけられた表題というものは存在しないので、本稿では便宜上この6冊の総称として上記の言葉を使う。またこれら6冊の目録は、1冊ごとに、きれいに年代順に分類されているわけではない)は、同美術館によって下記の6点のPDFに収められており、本稿ではそれらを参照した：GG_HS4_1913-33.pdf; GG_HS5_1933-40.pdf; GG_HS6_1936-53.pdf; 02_GS_K_1927-1-311-322_1928-1-3098.pdf; 03_GS_K_1928-3099-3277_1942-1-99.pdf; 04_GS_K_1943-1-11_1951_1_463.pdf。

4 ただし「ライン分離派」だけは、1938年までは存続する。

帯である⁵。また「若きラインラント」の1919年設立時の声明にもあるように、始めから一つのイデオロギ的、様式的な方向性にとらわれない多様性を許容した⁶。とは言えその共有している形式的な特徴は、デフォルメされた写実絵画だったと言える。実際、Otto Dix（オットー・ディックス）も参加していたので、まさに同時代の1920年代に興隆したDie Neue Sachlichkeit（新即物主義）の影響も強く受けているのだろう。また、「若きラインラント」の先導的なメンバーでは、第一次世界大戦の戦場での過酷な経験から、これまでの西洋の保守的な価値観を否定し、彼らに限らず当時多くのモダンアーティストに見られる傾向であるが、共産主義に傾倒する作家が目立った。ナチス時代に入り、このような作家、ユダヤ人の作家、あるいは自らの良心からナチスに抵抗する作家は迫害を受けたが、亡命は別として、一方でドイツで生き延びるためにやむを得ず順応する作家や、あるいは進んで迎合する作家もいた。「デュッセルドルフ市立美術館機構」は、当然後者の作品を蒐集したと考えられるが、展覧会やこの作品目録を調査することにより、ナチスの美術統制や戦争に向かう歴史に応じて、美術館側のモダンアートの扱いの変容が観えてきた。では、ナチスの美術に対する規範とは改めて何だったのか？ また、美術館は美術統制下においていかに独自の方向を打ち立てようと試み、それが成功したのか否か？ その結果、美術館と画廊などそれを取り巻く人々、また作家に何が起こったのか？ 当時の目録と書簡等から、それらの問題について考察する。

1. ナチス時代、「デュッセルドルフ市立美術館機構」における、モダンアートの展示の試みと挫折

作品目録の考察の前に、ナチス時代突入直後の1934年の美術館の再編成や、それに伴う美術館側のモダンアートへの初期の対応を、「近代美術館」の設立と展示という点から確認したい。その試みを知ることにより、次章で取り上げる作品蒐集の背景が理解できると考える。

ナチス時代以前に美術館長を務めたケチャウは1920年代、古典作品と同時に徐々に同時代の作品も蒐集し始めた。ケチャウと共に、同時代美術専門の学芸員として、Walter Cohen（ヴァルター・コーエン）がそれを担った。1933年、カイザー・フリードリヒ美術館へ異動したケチャウの後任としてフップが美術館長になり、エーベルが文化長官、コックスが学芸員に起用される一方、ユダヤ人のコーエンは職を奪われ、1942年にダッハウの収容所で殺害された。コックスはその他に、新しく組織され、当時の芸術家たちに強い影響力を持った Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst（デュッセルドルフ造形芸術振興協会）⁷の指

5 下記の「若きラインラント」、「ライングループ」、「ライン分離派」の所属メンバーリストに依拠する（Dr. Daniel Clemer: Wissenschaftlicher Mitarbeiter, Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf, Institut für Kunstgeschichte 作成）：Mitglieder+DJR,+RG,+RS+1939-1937.pdf.

6 Annette Baumeister, “Das Junge Rheinland. Zur Geschichte der Künstlergruppe 1919-1932”, in: *Das Junge Rheinland: Vorläufer, Freunde, Nachfolger*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, 2008, S. 9-22, hier S. 9-10.

7 Vgl. Claudia E. Friedrich, “Die Gesellschaft zur Förderung der Düsseldorfer bildenden Kunst e.V. – Instrument nationalsozialistischer Kulturpolitik und Vermittlungsmedium zeitgenössischer Kunst im Nationalsozialismus” in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*,

導的立場となり、Kunsthalle Düsseldorf（デュッセルドルフ美術館）の運営と展覧会にも従事した。そして1934年、エーレンホーフの各美術館は上述の通り、「デュッセルドルフ市立美術館機構」の名のもとに、新しく6部門、次いで7部門の美術館から構成された：Kunstgewerbemuseum（工芸美術館）とSkulpturensammlung（彫刻美術館）（これらを一機関とまとめる）、Hetjens-Museum（ヘチェンス美術館）、Graphische Sammlungen（グラフィック美術館）、Museum für Kunsthandwerk（手工芸美術館）、Gemäldegalerie（16.-19. Jahrhundert）（絵画館（16-19世紀））、「Galerie der Neuzeit」（20. Jahrhundert）「近代美術館」（20世紀）、同年末にSchloss Benrath（ベンラート宮殿）⁸。フップはこれらを総括する館長になり、そしてコックスが「近代美術館」についての権限を持った。

前述の通り、美術館の運営に関係した3人は、モダンアートに関心を持っていた。その結果、1935年、1936年、1937年と3度にわたって開催されてはすぐに終了に追い込まれることになる「近代美術館」の展覧会を、会場としてデュッセルドルフ美術館で行うことになる。

1回目、1935年7月17日に開催し、翌18日に終了に追い込まれる⁹。その際の展示は、「ドイツとドイツに近い国々の絵画」（展示室1）、「20世紀ドイツの彫刻家」（展示室2）、「ここ数十年のデュッセルドルフの絵画」（展示室3）、「写実絵画への回帰」（展示室4と隣室）、「水彩画」（特別室）という構成だった¹⁰。ドイツの絵画と郷土デュッセルドルフの絵画が意識して展示され、1933年から1935年にかけて新しく蒐集された作品が多かった。また表現主義のPaul Klee（パウル・クレー）やErnst Ludwig Kirchner（エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー）、Emil Nolde（エミール・ノルデ）など、シュルレアリスムのMax Ernst（マックス・エルンスト）、「写実絵画への回帰」の展示室では、新即物主義の作家で「若きラインラント」に所属したディックスやGert H. Wollheim（ゲルト・H. ヴォルハイム）の作品が展示された（“Rückkehr zur Wirklichkeitsmalerei”「写実絵画への回帰」の“Wirklichkeitsmalerei”を、「写実絵画」と訳したが、このWirklichkeitには、展示室で新即物主義の作家の作品が集められたことから、そのような意味が含まれていると考えられる）。これだけあからさまにモダンアートを取り扱ったので、ナチス当局にいらまれたのは当然であった。

2回目は1936年5月10日で、前回より慎重に規模を小さくして行ったため、展示は5月末まで続いた。この頃から特に画商のFerdinand Möller（フェルディナント・メラー）やAlex Vömel（アレックス・フェーメル）¹¹等が積極的に関わり出す。また状況はより深刻になり、

hrsg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Bd. 91, Essen 2021, S. 175-222.

8 DuBois, a.a.O., Anm. 2, S. 302.

9 Walter Rischer, *Die nationalsozialistische Kulturpolitik in Düsseldorf 1933-1945*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Universität zu Köln, Düsseldorf 1972, S. 85-108; DuBois, a.a.O., Anm. 2, S. 310.

10 DuBois, a.a.O., Anm. 2, S. 308. Vgl. Kathrin DuBois, “Gegenwartskunst im Düsseldorfer Kunstmuseum und das Scheitern der Galerie der Neuzeit”, in: 1937. *Die Aktion “Entartete Kunst” in Düsseldorf*, Ausst. -Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2017, S. 14-25, hier S. 19.

11 『作品売買・寄贈目録1913-1953』によれば、後述するが、フェーメルはすでに、「若きラインラント」の作家 Theo (dor) Champion（テオ（ドル）・シャンピオン）の絵画作品「Schlageterstätte」《シュラーゲターの聖地》を1933年6月28日に美術館から購入していることが分かる、GG_HS4_1913-33.pdf. つまり、すでに少なくともナチス時代の初めから、フェーメルは美術館との取引にかかわっていた。しかし、「若きラインラント」の作品について本格的に作品取引に関わり出すのは1935年からで、例え

1936年12月22日付のデュッセルドルフ市長からコックス宛ての書簡で、“Rheinische Landeszeitung”「ライン地方新聞」の記者 Herzog（ヘルツォーク）が、電話で、ナチスが認めない作家を教えてください、その作家リストをここに示すということが述べられている。画家19名、彫刻家6名、その中には有名なモダンアートの作家や、「若きラインラント」関係に属した作家たちの名前が7名観られる¹²。その7名とは、Otto Dix（オットー・ディックス、リストには Dicks とある）、Paul Adolf Soehaus（パウル・アドルフ・ゼーハウス）、Christian Rohlf（クリスティアン・ロールフス）、Gerhard Marcks（ゲールハルト・マルクス）、Wilhelm Lehmbruck（ヴィルヘルム・レームブルック）、Milly Steger（ミリー・シュテガー、リストには Milli とある）、Ewald Mataré（エーヴァルト・マタレ）である。コックスたちはより慎重に行動することを自覚せざるを得なくなった。

それでも彼らは3回目の展示を試みる。これは、ちょうどナチスによる博覧会“Schaffendes Volk”「創造する国民」がデュッセルドルフの Nordpark（北公園）で大々的に開催されたのに対し、1937年7月初旬にひっそりと行われた。作品は20世紀から19世紀にまで遡り、ナチスにかなり阿った展示となった。すでに1937年7月19日ミュンヘンで、ナチスが各地の美術館から押収したモダンアート作品をさらし者にした“Entartete Kunst”「退廃芸術」展が示すように、時代の空気はもはや完全にモダンアートに厳しいものとなった。その結果、それよりも前に3回目の展示は終わりとなった。すでに7月6日に「デュッセルドルフ市立美術館機構」にも作品押収の手が回り、また8月26日に2度目の押収が行われ、合計929点の紙作品、112点の絵画、10点の彫刻がベルリンへと輸送された¹³。

それ以後、「デュッセルドルフ市立美術館機構」でのモダンアートの展示は不可能となった。フップたちに志はあったとしても、ナチスの権力に徹底して抗ってモダンアートの展示を維持するだけの強い自発性はなかったのである。それでは、作品を蒐集するという点ではどのような事態が起こっていたのかを次に観ていきたい。

2. ナチス時代、『作品売買・寄贈目録1913-1953』から観える、「若きラインラント」関係の作家たち、美術館、美術協会、行政、画商、コレクターの間での作品取引の特徴

この章では、『作品売買・寄贈目録1913-1953』からナチス時代の「若きラインラント」関係の作家たちの作品を抽出し、その目録から作品の取引の状況を考察する。さらにそれをよりよく理解するために、デュッセルドルフ市立公文書館に保管されている、作品に関する作家、美術館、美術協会、行政、画商、コレクターの間での書簡等を参照する。

ば Gerhard Marcks（ゲールハルト・マルクス）の1935年作ブロンズ彫刻「Still allein」《ただ静かに》については、同年にフェーメルから2800,- RMで美術館が購入したことが明らかである。GG_HS5_1933-40.pdf; Vgl. StAD 0-1-4-3772.

12 StAD 0-1-4-3937.

13 DuBois, a.a.O., Anm. 2, S. 315.

① 「若きラインラント」関係の作家たち

「若きラインラント」、「ライングルッペ」、「ライン分離派」は、前述の通り、ヴァイマル共和国時代にデュッセルドルフを拠点として、国際的なモダンアート運動とも関係しながら展覧会や雑誌の出版など、様々な活動を行った大規模なモダンアートのグループである。彼らは特に一つのイデオロギー的、様式的な方向性にとらわれない多様性を指針としたが、その主導的な立場のメンバーにはドイツ共産党に入党、あるいはそこに近い立場に身を置く者も少なくはなかった¹⁴。そのような立場の作家として、例えば、Karl Schwesig（カール・シュヴェーズィヒ）、Mathias Barz（マティアス・バルツ）、Julo Levin（ユーロ・レヴィン）、Peter Ludwigs（ペーター・ルートヴィヒス）、Hanns Kralik（ハンス・クラーク）、Franz Monjau（フランツ・モンヤウ）、「ライン分離派」の Carl Lauterbach（カール・ラウターバッハ）などといった名前を挙げることができる。これらの作家の大半が、ナチス時代に逮捕され、拷問を受け、収容所や刑務所などに送られた。ルートヴィヒスやユダヤ人のレヴィンとモンヤウは収容所で殺害されている。また、自らの良心に従いナチスに抵抗した作家として、例えば Otto Pankok（オットー・パンコック）がいる。このような作家たちには、ドイツでの公的な展示の機会は1937年までに容赦なく奪われていった¹⁵。一方、上述のグループに属した作家でも、あまりこだわりのない作家、生き延びるためにナチスにやむを得ず順応した作家、あるいは積極的に迎合してデュッセルドルフ芸術アカデミーなどの教授職を得たような作家は、美術館と接触する機会に恵まれた。では、美術館における作品蒐集についてはどうであったのかを、ここで確認したい。

② 『作品売買・寄贈目録 1913-1953』に観られる2種類の記述の特徴

デュッセルドルフ宮殿美術館にはすでに言及したように、1913年から1953年までの作品売買・寄贈についてその当時記録した、6冊の目録が保管されている。その目録には2種類の記載方法があり、一つはケチャウとコーエンの時代から続いている方法で、もう一つは、ドゥ・ボワが主張する、「1936年4月1日から」記載し始めた方法である¹⁶。実際に1936年からの分析結果は、後述する。

まず、前者の目録のタイプは全部で4冊あり、1913-1933年の目録（GG_HS4_1913-33.pdf）、1927-1928年の目録（02_GS_K_1927-1-311-322_1928-1-3098.pdf）、1928-1942年の目録（03_GS_K_1928-3099-3277_1942-1-99.pdf）、1943-1951年の目録（04_GS_

14 ヴァイマル共和国時代のモダンアーティストとドイツ共産党との親和性については、次の論文を参照：Klaus Kösters, “Anpassung – Überleben – Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus”, in: *Anpassung – Überleben – Widerstand. Künstler im Nationalsozialismus*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Münster, Lippisches Landesmuseum Detmold, Erinnerungs- und Gedenkstätte Wewelsburg 1933-1945, Städtische Galerie Iserlohn, Museen der Stadt Lüdenscheid, Kunstmuseum Wilhelm-Morgner-Haus Soest, 2013/2014, S. 9-33.

15 その経過は、特に次の資料からも理解できる： *Ausstellungen in Düsseldorf 1933-1945. Kunsthalle-Kunstpallast-Museen-Galerien-Kaufhäuser-Sonstiges*, Stadtmuseum Düsseldorf.

16 DuBois, a.a.O., Anm. 2, S. 313.

K_1943-1-11_1951_1_463.pdf) である。左右両方のページを使って上から下へと、購入年と通し番号順に作品蒐集の状況が記載されている。

これら目録の記述方法の一例として、以下、1913-1933年の目録で、1933年、ナチス時代に入り、「若きラインラント」関係の作家作品の最初の記録を挙げる。目録：GG_HS4_1913-33. PDFでは116頁。上部に1933/34の記載。

左頁：Laufende Nummer 通し番号：3；Datum der Eingangs 入金の年月日：28. 6. 33 (19) 33年6月28日；Katalog-Nummer カタログ番号：2；Bezeichnung des Kunstwerks 芸術作品のタイトル（目録には、次の通り、作者名と作品タイトルが記述されている）：Theo Champion: Schlageterstätte テーオ（ドール）・チャンピオン：シュラーゲターの聖地

右頁：Technik 技法：Oel auf Malpappe 板紙に油彩；Art der Erwerbung 取得方法：Angekauft von der Galerie Alex Vömel アレックス・フェーメル画廊により購入される；Wet 価格：350,-；Bemerkungen 注釈：Galerie der Neuzeit Inv.(entar) Nr: N 25 (unlesbar) Z6778/B1061 近代美術館、目録番号：N 25、(判読不能)、Z6778/B1061

この記録全体に赤線が引かれているのは、上記の通り、1933年6月28日にフェーメル画廊により350,- RMで購入されたので、すでに美術館にないことを示している。また、絵画館のために1933年4月1日～1934年3月31日に購入した作品リストが、デュッセルドルフ市立公文書館に保管されており¹⁷、そのリストの中にチャンピオンの上述の作品が載っている。ということは、おそらく1933年に「近代美術館」のために手に入れた作品をすぐに画商フェーメルに売ったと考えられる。

次に後者の目録のタイプとして、ドゥ・ボワによれば、1936年4月1日から「近代美術館」を公的に認めさせるために新たに入手した作品の記録として、Ankaufsjahr/laufende Zahl（購入年／その年の通し番号）と、「近代美術館」の所蔵品を示すために、Inventarnummer（目録番号）としてN-Nummer（彫刻作品Plastikの場合はNP-Nummer）を付けた¹⁸。そして1作品につき1頁を割り当てている。このタイプの目録は2冊あり、一つは1933-1940年の目録（GG_HS5_1933-40.pdf）、もう一つは1936-1953年の目録（GG_HS6_1936-53.pdf）である。ドゥ・ボワが「1936年から」と推測したのは、後者の存在しか確認しなかった可能性があり、実際はナチス時代の始まり1933年からこのスタイルとなっている。（あるいはドゥ・ボワの説が正しいとしたら、1933年にさかのぼって1936年から記述した可能性も捨てきれない。）いずれにせよ、この目録のタイプは、ナチス時代から意識的に作成されたことに間違いはない。〔挿図1〕は1933-1940年の目録で、「若きラインラント」の作家作品が記載された例である。目録：GG_HS5_1933-40. PDFでは17頁。左頁：S. 26。

17 StAD 0-1-4-3743. Liste der Erwerbungen für die Gemäldegalerie vom 01.04.1933 - 31.03.1934. 絵画館のために1933年4月1日～1934年3月31日に購入した作品リスト；さらにそれを画商フェーメルに売った。

18 DuBois, a.a.O., Anm. 2, S. 313.

Ankaufsjahr/laufende Zahl 購入年／通し番号 : 1934/10; Künstler 作者 : Julius Bretz ユリウス・ブレッツ ; Werktitel 作品タイトル : Feldweg 野道 ; Material 素材 : Holz 板 ; Größe 大きさ : 0.34 m H., 0.42 m Br.; Bezeichnet unten rechts 右下に記載あり : J. Bretz; Herkunft 作品の提供先 : Gemeinschafts-Ausstellung deutscher Künstler, Düsseldorf 1934 ドイツ芸術家の協会展覧会、デュッセルドルフ 1934 年, Preis 値段 : 450,- RM; Galerie der Neuzeit 近代美術館, Inv. Nr. N 322 目録番号 N 322; (左下に繰り返し) Inventarnummer: N322 4408

おそらくこの記載に相当する作品が、デュッセルドルフ宮殿美術館に現在もなお所蔵されている。(挿図2)は、同作者ブレッツの「Feldweg bei Menzenberg」《メンツェンベルクの野道》で、作品タイトルに“bei Menzenberg”が付け加わっている¹⁹。

③ 作品蒐集方法の変異

前述のシャンプイオンの作品記録における、作品売買の複雑さからも、ここで確認しておきたいのが、美術館の作品蒐集の方法である。最初フツプは作品を売することを禁じて、すでに所蔵している作品を単に交換することだけを考えていた²⁰。また同じ作家の美術館にある古い作品を新品と交換するということを頻繁に行ったことが、これらの目録からわかる。目録の中で、Tausch, eingetauscht, ausgetauscht, Lieferung, abgegeben, überweisen, Geschenk といった、「交換」や「譲渡」のような語が頻繁に登場する。

しかし徐々にデュッセルドルフの画商フェーメルや Leo Pauly (レオ・パウリー)、Johann Joachim Wilhelm Bammann (ヨハン・ヨーアヒム・ヴィルヘルム・バマン)²¹、ベルリンの画商メラー、ハンブルクの画商 Hildebrand Gurlitt (ヒルデブランド・グルリット) などが介入して、作品の本格的な売買に転じたのである。全6冊の目録において、「若きラインラント」関係の作品は329点もある。それらの作品のやり取りの中でも特に、前述のシャンプイオンの作品売買にも絡んでいた、フェーメルの存在が大きい。

フェーメルは、1913年にデュッセルドルフの目抜き通り、Königsallee (ケーニヒスアレー) に画廊を開き、以来ドイツのモダンアートの普及に大きく貢献した画商 Alfred Flechtheim (アルフレート・フレヒトハイム) の下で働いた従業員、1927年にはその支配人になった人物である。ユダヤ人のフレヒトハイムが、1933年にドイツを去って亡命した後、フェーメルがデュッセルドルフ店を引き継いだ、その経緯はいまだにあいまいなままである。フェーメル

19 Julius Bretz, Feldweg bei Mentzenberg, vor 1934, Öl auf Holz, 34 x 42 cm, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. Nr. M 4408 © Kunstpalast, Düsseldorf. デュッセルドルフ宮殿美術館に現在保管されている1934年作のブレッツの「野道」のタイトルが付く作品は、上述の「Feldweg bei Menzenberg」《メンツェンベルクの野道》のみである。

20 DuBois, a.a.O., Anm. 2, S. 305.

21 Vgl. Landeshauptstadt Düsseldorf, Dezernat für Kultur und Integration | Provenienzforschung, Dossiers zu 80 Akteur*innen des Kunstmarktes (Personen und Institutionen), ermittelt aus den für die Provenienzforschung relevanten Beständen des Stadtarchivs Düsseldorf 1933–1945, Forschungsstand: November 2022.

は突撃隊（SA）でナチ黨員でもあり²²、そのような人物がモダンアート作品を売買することが難しい時代の中で暗躍できたのだと推測される。またメラーは、グルリット、Karl Buchholz（カール・ブーフホルツ）、Bernhard Böhmer（ベルンハルト・ベーマー）と共に、「退廃芸術」作品を外国に売りさばく権限をナチスに与えられた画商として有名である。ちなみに、このような作品を外国に売るとはよいが、ドイツ国内で売るとは禁じられていた²³。しかし、彼らの中で、それを忠実に守る者は誰一人いなかった。「デュッセルドルフ市立美術館機構」は、モダンアートのコレクターの Josef Haubrich（ヨーゼフ・ハウブリッヒ）、Hermann Lange（ヘルマン・ランゲ）、Helene Kröller-Müller（ヘレーネ・クレラー＝ミュラー）とも交流している²⁴。

作家自身との直接の売買だけではなく、画商、コレクター、次の公的機関：Verein zur Veranstaltung（展示協会）、前述のデュッセルドルフ造形芸術振興協会、各展覧会、Stadtverwaltung 市当局や市長、Künstlerfürsorge および Künstlerhilfe（芸術家扶助：芸術家は芸術家扶助から毎月一定の金額を受け取り、それ以外の収入があった場合はそれを申告しなければならず、その金額に相当する作品を引き渡さなければならないというシステムで、作品の選別は Dr. Paul Kauhausen（パウル・カウハウゼン）が行った²⁵）などが介入することで、絶えず目まぐるしく作品が売買されることになった。これらの経緯は、目録やその作品をめぐるフップ等の書簡を通じて観えてくる。その背景には、この目まぐるしい作品の交換を通じてナチスの監視の目をできる限り遠ざけることと同時に、作家から直接作品を購入して彼らを援助することから、やがて本格的な売買をすることにより、結局は市当局に収益をもたらすこととなったのである。作品の売買がエスカレートしていったのには、このような欲望渦巻く事情が絡んでいたからである。また、1937 年に大規模なナチスによる作品押収があったことも事実だが、さらに 1940 年にナチスが侵攻したフランス、オランダ、ベルギーから大量の作品、いわゆる略奪作品がこの美術館にももたらされることになる²⁶。

22 Charlotte Neußer, “Kleines Lexikon. Personen, Begriffe und Institutionen”, in: *Meisterwerke der Moderne. Die Sammlung Haubrich im Museum Ludwig*, Ausst.-Kat. Museum Ludwig, Köln, 2012, S. 242-258, hier 258. 最新のフェーメルについての分析は、下記の論文を参照：Jasmin Hartmann und Jeanne Valérie Beckmann, “Ein guter Deal? Lesarten eines Ringtauschs zwischen Hildebrand Gurlitt und zwei Rheinischen Museen. Mit sechs Abbildungen”, in: *Düsseldorfer Jahrbuch. Beiträge zur Geschichte des Niederrheins*, hrsg. v. Düsseldorfer Geschichtsverein, Bd. 90 Essen 2020, S. 241-269.

23 Julia Friedrich, Dorothee Grafarend-Gohmert, “Josef Haubrich. Ein Sammler und seine Sammlung”, in: *Meisterwerke der Moderne. Die Sammlung Haubrich im Museum Ludwig*, hrsg. v. Julia Friedrich, Museum Ludwig Köln, 2013, S. 13- 41, hier S. 25.

24 DuBois, a.a.O., Anm. 2, S. 307.

25 Vgl. Wieland Koenig, “Einführung”, in: *Carl Lauterbach. Gemälde Grafik Dokumente*, Ausst.-Kat. Stadtmuseum Düsseldorf, 1981, S. 6-38, hier S. 24.

26 “Bilderstürme gegen die Moderne – das Kunstmuseum im Nationalsozialismus”, in: *Museum Kunstpalast. Eine Düsseldorfer Museumsgeschichte*, hrsg. v. Stiftung Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2013, S. 70-85, S. 83.

④ 「若きラインラント」関係の作家たちの作品蒐集の特徴と、作家たちの事情

上記のような美術館の作品収集方法の変異があった中で、「若きラインラント」関係の作家たちの作品蒐集の特徴と時代の関係を考察したい。

④-1 迫害された作家たちの作品の蒐集

「若きラインラント」関係の作家の作品において、ナチス時代、全目録で1937年の2度の作品押収が記録されているのは、24品についてである（日付については前述の7月6日、8月26日と若干ずれていることがある）。その際には“beschlagnahm”「押収された」と赤で記され、取り消し線が引かれている。しかし、ドゥ・ボワ編纂の2017年の展覧会カタログと、die Datenbank der Forschungsstelle “ENTARTETE KUNST” der Freien Universität Berlin ベルリン自由大学の、1937年ドイツの美術館で押収された「退廃芸術」作品のデータベースを参照すると、少なくとも「デュッセルドルフ市立美術館機構」が所蔵した「若きラインラント」関係の作家84名の作品が「退廃芸術」とされて押収されたようである²⁷。また、目録に「押収された」とあるのに、上記データベースに載っていない作品が、7点ある。これらの数字の違いが何を意味しているのかは今のところ分からない。

そのような作品の目録における記載の一例を挙げる。前述のユダヤ人でドイツ共産党員だったレヴィンの水彩画と思われる——Juloの名が記されておらず、姓のみ——»Landschaft«《風景》が、1935年3月26日にデュッセルドルフ美術館から50,- RMで譲渡として記されている。だが、Bemerkungen（注釈）の欄に赤で、31. 8. 1937 beschlagnahm（1937年8月31日に押収された）と記され、全体に赤線が引かれているのは、それを記述した時点で作品が「デュッセルドルフ市立美術館機構」にないことを示している。

目録：03_GS_K_1928-3099-3277_1942-1-99. 1934年の最終頁。PDFでは96。

左頁：Laufende Nummer 通し番号：71 Zettel! Versicherung?（鉛筆による書き込み）；Datum der Eingangs 入金の日付：26. III. 35 1935年3月26日；Katalog-Nummer カタログナンバー：記載なし；Bezeichnung des Kunstwerks 芸術作品のタイトル：Levin：Landschaft（ユーロ）レヴィン：風景

右頁：Technik 技法：Aquarell 水彩；Art der Erwerbung 取得方法：Überweisung der Kunsthalle デュッセルドルフ美術館から譲渡；Wert 価格：(50,-)；Bemerkungen 注釈：31. 8. 1937 beschlagnahm 1937年8月31日に押収された

27 Kathrin DuBois, “Liste der in den Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf 1937 beschlagnahmten Kunstwerke”, in: 1937. Die Aktion “Entartete Kunst” in Düsseldorf, Ausst.-Kat. Museum Kunstpalast, Düsseldorf, 2017, S. 49-58; 1937年、「退廃芸術」とされてドイツの各美術館で押収された作品のデータベース：Die Datenbank der Forschungsstelle “ENTARTETE KUNST” der Freien Universität Berlin Datenbank “Entartete Kunst” · Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften (fu-berlin.de)

また、押収されて失われた以外に、ナチス・ドイツの引き起こした第二次世界大戦において、連合軍からの爆撃により破壊された作品は計 21 品で、その際には目録に“Gelöscht: als Kriegsverlust”「失われる：戦争による損失」とやはり赤で記され、取り消し線が引かれている。

レヴィンの作品が押収されたとはいえ、1935 年 3 月 26 日に「デュッセルドルフ市立美術館機構」のものとなっていたことには、少なからぬ驚きがある。また同じくドイツ共産党員で、収容所で殺害されたルートヴィヒスの水彩画「Der Gärtner」《庭師》が、一段と取り締まりの厳しくなった 1937 年 1 月 21 日に「デュッセルドルフ市立美術館機構」にて 100,- RM で購入されており、しかもこの作品は押収されていない (03_GS_K_1928-3099-3277_1942-1-99_63. PDF では 111 頁)。同じくドイツ共産党員で妻がユダヤ人だったことから迫害を受けた、バルツの油彩画「Katzen」《猫たち》が 350,- RM で「デュッセルドルフ市立美術館機構」中の「近代美術館」のために恐らく 1934 年に購入されており、やはり押収されていない (GG_HS5_1933-40_2. PDF では 33 頁)。作品目録の調査によって、美術館の蒐集にこのような例外もあったということが明らかになった。ただしその蒐集年はナチスの美術統制が厳しくなる 1937 年とそれ以前にほぼ限られる。1937 年は、ナチスによる美術館所蔵のモダンアートの押収と、ミュンヘンに始まる「退廃芸術」展の開催で、その規制が格段に高まった年であるが、「近代美術館」の展覧会の最終年でもある。モダンアートの蒐集や展示に美術館がまだわずかながらも望みをかけており、しかしそれが挫折していく、混沌の年だったと言える。

④-2 「若きラインラント」関係で、集中的に作品を購入された作家たちの特徴

また一方で、集中的に作品を購入されている作家たちがいる。抜き込んで多いのが前述のラウターバッハの 49 点と、Will Küpper (ヴィル・キュッパ) の 25 点で、10 点以上の作家が Robert Pudlich (ローベルト・プードリヒ²⁸) 15 点、Carl Barth (カール・バルト) 12 点、Artur Erdle (アルトゥール・エルドレ) 10 点、Richard Schwarzkopf (リヒャルト・シュヴァルツコプフ) 13 点、そのほか 5 点以上の作家が 9 名いる。目録を観ると、シュヴァルツコプフを抜かして、これらの作家の多くが、前述の公的機関とかかわっていたことが分かり、特に芸術家扶助を受けていたことが特徴的である。まさに作家として生計を立てるための重要な手段として、「デュッセルドルフ市立美術館機構」を頼りにしていたのである。

また、極端に作品数の多かったラウターバッハとキュッパは、皮肉なことに「両義的」といえる作家だった。特にラウターバッハは、ドイツ共産党に所属していた作家だが、収容所などに送られることはなく、仲間たちのようにならないように、その信条を迫害への恐怖で押し殺して、金を得るための作品としてナチス及び「デュッセルドルフ市立芸術美術館機構」が求める無難な花の静物画や肖像画を描いた。その一方で、彼の主張するところでは、このナチス時代において密かに、その恐怖政治にさらされた人々の苦難をテーマとした作品も多く描いた

28 美術館と画商グルリット、フェーメルなどが関わって、Edvard Munch (エドヴァルド・ムンク) とプードリヒの作品の Ringtausch が行われていたことが、『作品売買・寄贈目録 1913-1953』やフップ等の書簡からも分かる。プードリヒは「両義的」な作家であり、フェーメルからも特別な恩恵を受けていた。戦後はデュッセルドルフ芸術アカデミーの教授に就任している。これについての詳しい分析は以下の論文を参照：Hartmann und Valérie Beckmann, a.a.O., Anm. 22.

〔挿図3〕。ただし、本当に彼の主張通りなのかは、いまだ判断の難しいところである²⁹。キューパーもまた、ドイツ共産党員ではないが、第一次大戦の戦場で重傷を負った経験から、戦争が招いた経済格差への鋭い社会批判の目を持った作家であった。ナチス時代にも、ナチスのプロパガンダを単純に信じるか無批判でいる人々が圧倒的多数の中で、彼はその真の姿を暴く作品や、ナチスへ抵抗できない自身への無力感を密かに作品に表していたという³⁰。また実際に彼は、職業禁止令を受けたパンコックの作品300点を受け取って自宅に隠したり、ナチスの逮捕を逃れて逃亡生活を送っていたバルツ夫妻をかくまったりもしている³¹。一方で生活のために描いた、ナチスに許される無難な静物画や農村の人々の絵が、「デュッセルドルフ市立美術館機構」に収められたのである。

ラウターバッハのように、ナチス時代後に記憶の忘却や改ざんが発覚すると、ナチスを批判する作品の制作年の改ざん、つまりナチス時代に描いたのではなく、その後の時代に描いてそれをナチス時代に描いたとしたのか、といったことまで疑わしくなり、作品の調査が困難になる。ナチス時代の作品については、調査・保管・展示する現代の美術館がいかに扱うのかが問われると同時に、結果として戦後もなお作品と作家をめぐる悲劇が続いている。

④-3 積極的にナチスに迎合した作家

前述のように、積極的にナチスに迎合したシュヴァルツコプフの作品として13点の作品が蒐集されている。それらの作品に特徴的なのは、その迎合加減を強烈に表したことである。つまり1点を抜かした12点は、»Der Kampf der SA (Die deutsche Passion)«《突撃隊の戦い（ドイツの受難）》の木版画6点連作と、その原画となる線描画6点連作である〔挿図4〕。この連作の総合タイトルと各作品のタイトルおよび作品自体が示すように——左派政党もしくは左派の者を骸骨の「死」に見立て、彼らがドイツの大衆を扇動することで「死」が蔓延し、それを防ぐために突撃隊が闘い、多くの犠牲を伴いつつも最後は勝利を取めるという壮大なナチス神話——彼は積極的にナチスに迎合して、1933年にデュッセルドルフ芸術アカデミーの教授に就任し、ナチス支配の終わる1945年までアカデミーの教授を務めた。同時に、1938年から1945年までデュッセルドルフの芸術家協会 Malkasten（マルカステン：Malkastenとは「絵具箱」の意味、1848年にデュッセルドルフに設立された美術団体）の会長を務めたことから、彼はナチス時代のデュッセルドルフの美術業界で相当な権力を持っていたことになる³²。作品目録とこれらの作品をめぐるシュヴァルツコプフと「デュッセルドルフ市立美術館

29 ラウターバッハは、ドイツ共産党員でも他の仲間たちと違い、ナチス時代に収容所への強制収容や拷問などの迫害を受けなかったにもかかわらず、戦後ナチスの「被害者」として補償金を申請し、公にナチスに抵抗した者として自らを演出したことが近年発覚した。Ekkehard Rüger, "Denkmal Carl Lauterbach nicht mehr zu halten", in: *Westdeutsche Zeitung*, 28. Ferbr. 2012 (<http://www.wz.de/lokales/burscheid-region/denkmal-carl-lauterbach-nicht-mehr-zu-halten-1.920748>).

30 Beate Müller, *Will Küpper. Maler aus innerer Notwendigkeit*, Brühl 1993, S. 74.

31 Müller, a.a.O., Anm. 30, S. 83-84; Yubii Noda, "Die Künstler des 'Jungen Rheinlands' und die Ausstellungen in Düsseldorf während der NS-Zeit", in: *Sammelband "Die Kunst im Rheinland 1900-1960"*, hrsg. v. Yubii Noda und Midori Moriyama, Kitami 2019, S. 73-84, hier S. 79-81.

32 Ulrike Scheffer-Rother, "Grußkarten für das NS-Regime", in: *150 Jahre Künstlerverein Malkasten [1848-1998]*, hrsg. v. Julia Lohmann, Düsseldorf 1998, S. 80-87, hier S. 80-81; Yubii Noda, "Die Künstler Des Jungen Rheinland während der NS-Zeit", in: *Das Junge Rheinland. Gegründet,*

機構」との書簡のやり取りを観ると、彼らがいかに親密な関係を築いていたかが分かる³³。

④-4 1937年に押収された作品とされなかった作品

目録に記載された「若きラインラント」関係の作品をめぐる分析の最後に、目録において1937年にナチスに押収されたと記載された作品と、押収されなかった作品について考察したい。

下記の作品3点は、花をモチーフとした静物画ないし風景画である。いずれも押収されなかった。Ludwig ten Hompel（ルートヴィヒ・テン・ホンペル）の1928年作「Sonnenblumen」《ヒマワリ》〔挿図5〕とWalter Ophey（ヴァルター・オフアイ）の1926年頃の作「Landschaft mit Magnolienzweig」《モクレンの枝のある風景》〔挿図6〕は、ヴァイマル共和国時代の作品であるので、ナチスの美術に対する規範からは自由である。一方、前述のラウターバッハの「Magnolien」《モクレン》〔挿図7〕は、1937年頃に描かれた。テン・ホンペルの《ヒマワリ》には、新即物主義の傾向があり、オフアイの《モクレンの枝のある風景》では、浮世絵風の極端な遠近法と平面的な構図が特徴的である。ナチス時代に多く集められた「デュッセルドルフ市立美術館機構」の無難な静物画や風景画、例としてラウターバッハの《モクレン》と比べても、これらの作品の形式的な自由さは明白である。なぜこれらの作品が押収の対象にならなかったのかは謎である。その他目録に記載されていて、デュッセルドルフ宮殿美術館に現在も保管されていると確認できる、押収されなかった新即物主義の傾向の作品として、Robert Schwarz（ローベルト・シュヴァルツ）の1929年の油彩画「Mein Töchterchen Beatri」《私の愛しい娘、ベアトリ》がある³⁴。

そして、両者とも裸婦像だが、押収されなかったHermann Baptist Hundt（ヘルマン・バプティスト・フント）の1939年頃の作品「Frau mit Früchten」《果物を掲げた女性》〔挿図8〕と——もっともこれは1937年の押収から2年後頃の作品ではあるが——、押収されたエルドレの、1935年に「デュッセルドルフ市立美術館機構」に購入された作品「Zwei Halbakte」《二人の半裸体像》〔挿図9〕を比較して、ナチスの押収基準がはっきりと理解できるだろうか？ 答えは、否、である³⁵。ナチスにとって良い美術か、悪い美術かの判断基準など、明確には存在しないのである³⁶。だが、ナチスに支配される側の美術館と作家は、ナチスが想定したと自ら考え自制した表現の追求を行ってしまうということが、問題なのである。

gescheitert, vergessen?: hrsg. v. Andrea von Hülsen-Esch, Daniel Cremer und Jens-Henning Ullner, Berlin/Boston 2021, S. 255-267, hier S. 261-262.

33 Z.B. StAD 0-1-4-3774.

34 GG_HS5_1933-40_2. PDFでは69頁。芸術家扶助から400,- RMで譲渡された。

35 あえて付け加えるなら、フントの作品中の女性の目は、憂鬱で物悲しい。

36 Vgl. Andreas Hüneke, "Was ist »entartete« Kunst, woran erkennt man sie?", in: *Unbewältigt? Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus. Kunst, Kunsthandel, Ausstellungspraxis*, hrsg. v. Meike Hoffmann und Dieter Scholz, Berlin 2020, S. 52-61.

おわりに

本稿は、特にデュッセルドルフ宮殿美術館の学芸員、ドゥ・ボワの、ナチス時代における「デュッセルドルフ市立美術館機構」の一連の研究³⁷等を足掛かりにし、この時代、同美術館に蒐集され、売買された「若きラインラント」関係に所属した作家たちの作品を、その『作品売買・寄贈目録 1913-1953』と、関連する書簡類をたどりながら、作品が美術館や画廊、コレクター、美術協会、公的機関からいかに扱われたのかを追究した。その結果、美術館は同時代の作家をできる限り援助しようとしたが、それはナチスに阿って限定的なものとならざるを得なかったことが明らかとなった。さらに作品は売買の対象となり、作品をめぐる人々の金に対する欲望がエスカレートする事態を招いた。ナチスは1940年に占領したフランス、オランダ、ベルギーから大量の作品を略奪したが、それは美術館をも潤すことになった。そして、ナチスに美術作品に対する明確な判断基準があったのか？ナチスに押収されなかった、また美術館に蒐集された作品を観るにつけ、そのようなものは存在しないと結論付けられる。にもかかわらず、支配される美術館も作家も、その表現について自制を誘導されたのである。金に対する欲望と権力への必要以上の追従。ナチス独裁政権の支配と戦争が、美術に関わる人々をいかに短絡的に非人道的な存在に駆り立てていったのかが、明らかとなった。

以上の考察をさらに裏付ける例として、美術館側と作家側の両者の立場を分析し、結論の補強としたい。

美術館の所蔵するモダンアート作品の押収、ミュンヘンの「退廃芸術」展、「近代美術館」の最後の展覧会の行われた1937年は、美術館にとっても作家にとっても決定的な打撃の年であったが、両者にはさらに追い打ちをかける展覧会の状況があった。デュッセルドルフの北公園で行われた博覧会「創造する国民」の一環として、1937年5月15日から10月15日まで行われた“Große Kunst Ausstellung Düsseldorf 1937”「デュッセルドルフ大芸術展 1937」は、造形芸術振興協会の主催であり、その運営委員会・審査委員会における芸術部門の委員長はデュッセルドルフ芸術アカデミー教授Julius Paul Junghanns（ユリウス・パウル・ユングハンス）³⁸、経済部門の委員長はコックスが務めた³⁹。さらに芸術アカデミー学長でナチ党員の建

37 本稿で参照したドゥ・ボワの論文と展覧会カタログによる研究成果は、ベルリン自由大学の研究プロジェクト、1937年、「退廃芸術」とされてドイツの各美術館で押収された作品のデータバンク作成：Die Datenbank der Forschungsstelle “ENTARTETE KUNST” der Freien Universität Berlin Datenbank “Entartete Kunst”・Fachbereich Geschichts- und Kulturwissenschaften (fu-berlin.de) に端を発するものである。

38 ユングハンスは1933年に一時的な芸術アカデミーの学長として、ナチス時代以前に芸術アカデミーの学長だった、モダンアート擁護者のWalter Kaesbach（ヴァルター・ケースバッハ）をはじめ、彼がアカデミーに招聘したクレーなどモダンアーティストの教授陣を解雇した。ユングハンスは、アカデミックな動物画や畑仕事をする農民の絵などを得意とした。彼の後には、Peter Grund（ペーター・グルント）が正式な学長となった。Vgl. Kunibert Bering, “Die Akademie während der Zeit des Nationalsozialismus 1933-1945”, in: *Die Geschichte der Kunstakademie Düsseldorf seit 1945*, hrsg. v. der Kunstakademie Düsseldorf, Berlin/München 2014, S. 20-36, hier S. 22-24.

39 *Große Kunst Ausstellung Düsseldorf 1937*, Ausst.-Kat., Düsseldorf, 1937.

築家 Peter Grund（ペーター・グルント）他9名が委員会を構成した。この委員10名のうち4名、すなわち Hans Breker（ハンス・ブレーカー）、Richard Schreiber（リヒャルト・シュライバー）、シュヴァルツコプフ、Daniel Sommer（ダニエル・ゾマー）は、かつて「若きラインラント」関係に所属した作家たちである。この展覧会に、ラウターバッハ、キュッパー、バルツなども作品を出品していたことが、その展覧会カタログから分かる。つまり、審査員にはフックスを含め、ナチスに阿った美術界の権力者たちがいる一方で、委員と作品を出品した中には「若きラインラント」関係の作家たちも混ざった、そこまで緊迫感のない状況だったと言える。

しかし状況は、ヒトラーが視察に来たことで一変する。ラウターバッハの出品作品「Straße im Regen」《雨降る通り》（挿図10）がすでにその展覧会カタログに掲載されていたにもかかわらず、ヒトラーがこの作品を不快に思ったことで、撤去を強制され、その代わりにユングハンスの勧めで、アカデミックな習作を出品しなければならなくなったのである⁴⁰。ラウターバッハにとっては屈辱的だったが、ナチスに抵抗できるほどのパンコックのような勇氣はなかった。

またコックスが関わった大展覧会でこのような事態が起こったことから、美術館側は上記の1937年の一連の出来事と合わせて、まだ少しでも可能性はあるだろうと思っていたモダンアートの展示は完全に無理と悟り、それ以降はますます自己規制に走り、無難な作品の展示と蒐集に終始することになるのである。加えて様々な画廊とのかかわりによる作品売買に拍車がかかり、フランス占領によってその欲望はさらにむき出しになる。例えば1942年8月18日の Kunstaussstellung Gerstenberger GmbH（展覧会企画会社ゲルステンベルガー）から Gustave Courbet（ギュスターヴ・クールベ）の作品を売る申し出に対し、美術館は同年9月4日に、19世紀のフランス美術は蒐集しない、19世紀に関してはドイツ美術だけ、むしろヨーロッパ人なら誰しも認める16-18世紀のフランス美術なら興味があるという返事を出している⁴¹。この考えは、1940年に占領したフランス、オランダ、ベルギーから19世紀以前の名画を略奪したナチスの趣向と完全に一致している。

ただし、美術館側に唯一の救いがあるとすれば、「デュッセルドルフ市立美術館機構」は、1937年以降も同時代の郷土の作家たちの作品を蒐集し、形式的に完全にアカデミックな具象表現を強制することなく、20世紀的な具象表現を認めていることである。無難な静物画、田園風景画、肖像画や、あるいはナチスの思想を宣伝する作品であれば、作家の形式的な構成はある程度認めていたと、デュッセルドルフ宮殿美術館に遺されたこの時代の「若きラインラント」関係の作家の作品群から理解できる。

このような美術館側の要請に、作家たちも従わなければならなかったし、また彼ら自身も自己規制を行った。前述のラウターバッハやキュッパーのナチス時代に「デュッセルドルフ市立美術館機構」に蒐集された作品は、あらゆる主張をそぎ落とした具象的な花の静物画や農村風

40 Koenig, a.a.O., Anm. 25, S. 25.

41 StAD 2-4-3-13.

景画、肖像画ばかりである。それらは、その表現がナチスの求めるものだろうと彼ら自身も考え造り出した結果である。

しかしキュッパーは、ラウターバッハ以上に美術館側の言い分にむしろ開き直って、生気のない農民の働く姿や、つかの間休息する姿を描いたと考えられる。彼は、第一次大戦直後に、農民を描いた19世紀のJean-François Millet (ジャン＝フランソワ・ミレー) や Vincent Willem van Gogh (フィンセント・ファン・ゴッホ) に傾倒していて、まさにミレーの「Der Sämann」《種まく人》のオマージュなどを1920-1922年にすでに描いている〔挿図11〕⁴²。描き方は、第一次大戦前の表現主義的で、ミレーの描いたたくましい農民に近い。しかし、1936-1940年に描いた農民についての作品は、一様に生気がない〔挿図12〕。《種まく人》もこの時期にまた描いているが、やはり生気がない。キュッパーは目録だと1937年から花の静物画も描き出すが、こちらは作者自身が「パンのための絵」（「売り絵」）と本当に割り切って描いていたそうである⁴³。キュッパーのナチス時代の農民に関する作品群は、余計な感情を一切そぎ落とした傾向にあるが、同時に、第一次大戦直後からすでに描いていたこともあり、彼らの労働の大変さは伝わってくるとも言える。もともとミレーやファン・ゴッホに憧れたこともあって、美術館側の意向に従って、開き直りに一切の感情をそぎ落とした作品にはなっているが、農民の仕事の労苦への同情や、敬愛の気持ちは捨てきれなかった。だから、ナチスがちょうど農村風景画を求めたからということもあって、美術館への「売り絵」ではあるが、むしろ、自分はナチスが求めるような農民の絵は描かない、というアンチテーゼになっていたと考えられる。美術館に農民の絵を「入れてやった」のだと。「デュッセルドルフ市立美術館機構」に新しく蒐集された「若きラインラント」関係の作家の作品は、どれも生気のない具象表現ばかりとなった。ただしことにキュッパーは、その生気のなさこそがナチス時代を反映していると、皮肉にも意識的に主張したかったと考えられる。

また目録によると、1937年にキュッパーの「Musikal - Clown」《ミュージカルの道化師》という作品を美術館から購入されている⁴⁴。「道化師」は、当時彼の大きなテーマで、本当の自分をさらけ出すことができない時代の中で、そういう自分を笑いものにする、あるいはそういう世界から自由になろうとする、批判的な作品群である⁴⁵。それが美術館に購入されていたとは、やはり1937年は混沌とした年だったのであろう。ちなみに1944年に、彼は美術館（デュッセルドルフ美術館および造形芸術振興協会）からこの作品を取り戻している⁴⁶。彼にとってこの作品は、「売り絵」として割り切った、どうしてもよい絵ではなかったのである。

キュッパーは、前述のようにナチスに抵抗して職業禁止令を受けたパンコックと友人で、彼の作品を引き受けたり、パンコックからの頼みでバルツ夫妻を一時かくまったりなど、命がけのこともしている。戦後彼の家もパンコック同様空襲にあって壊れて、生活が苦しかったであ

42 “Formal-inhaltliche Werkbetrachtung”, in: Will Küpper. *Œvre der Gemälde*, hrsg. v. Anita und Wolf Rüdiger Hüttel, Recklinghausen 1983, S. 16-49, hier S. 44-45.

43 Müller, a.a.O., Anm. 30, S. 77.

44 GG_HS6_1936-53_2. PDF では 90 頁。

45 A.a.O., Anm. 42, S. 27.

46 StAD 0-1-4-5309.

ろうに、彼はパンコックと違って、デュッセルドルフ芸術アカデミーの教授職の依頼を断っている。「自分自身でいたい」という理由から⁴⁷。曲がりなりにもナチスに阿る絵を描いた自分に、そのような資格はないと考えたのか、教授になるとそれなりにまたその社会の中で縛られるので、本当に自由になって、思う存分作品を造りたいと思ったのか。どちらもあり得る。その代わり、彼は戦後新たに立て直した「ライン分離派」に、元のメンバーたちと加わっている。ナチス時代の目録に抜きこんでて作品が多く記載されたキュッパは、この時代の多数派である「両義的」な作家の代表ともみえるが、この困難な時代とその後を、その都度彼自身の眼でとらえ、可能な限り筋の通った生き方ができるのかを模索した作家だったと考えられる。

1945年のナチス・ドイツの敗戦から、1948年に戦後初めて美術館長となったデーデは、踏みにじられたモダンアートの復権として、改めて作品の蒐集と展覧会の開催に奮闘し、また略奪された作品を各国に返却した⁴⁸。『作品売買・寄贈目録』には、デーデが美術館を去る1953年まで、その軌跡が記録されている。ナチス時代にカオスと化した美術館の役割を、デーデがいかに再建しようとしたのか、その歴史を振り返ることもまた、美術史研究において重要なこととなる。

本稿は、成城美学美術史学会第16回例会（2023年9月14日、於成城大学）での口頭発表を加筆修正したものである。また、科学研究費、基盤研究（C）、課題番号：22k00177、研究科題名：「若きラインラント」と美術館・画廊の関係—ナチス時代からその直後まで」の研究成果の一部である。

47 “Lebensdaten”, in: Will Küpper. *Œvre der Gemälde*, hrsg. v. Anita und Wolf Rüdiger Hüttl, Recklinghausen 1983, S. 268-269, hier S. 269.

48 Vgl. Kay Heymer, “Die Kunstszenen in Düsseldorf, 1946-1960”, in: *Sammelband “Die Kunst im Rheinland 1900-1960”*, hrsg. v. Yubii Noda und Midori Moriyama, Kitami 2019, S. 85-91, hier S. 85-87.

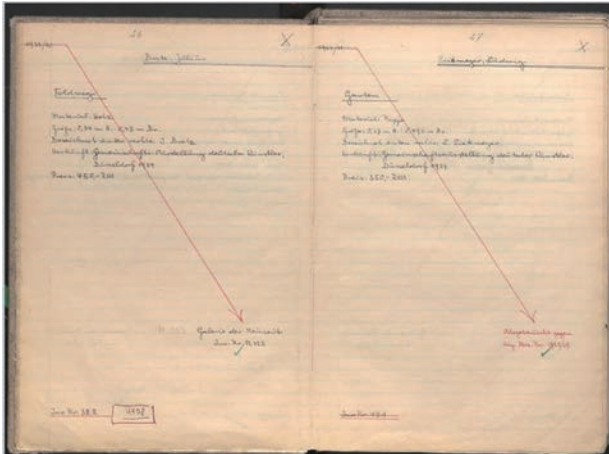


図1. 目録：GG_HS5_1933-40, S. 26
© Kunstpalast, Düsseldorf

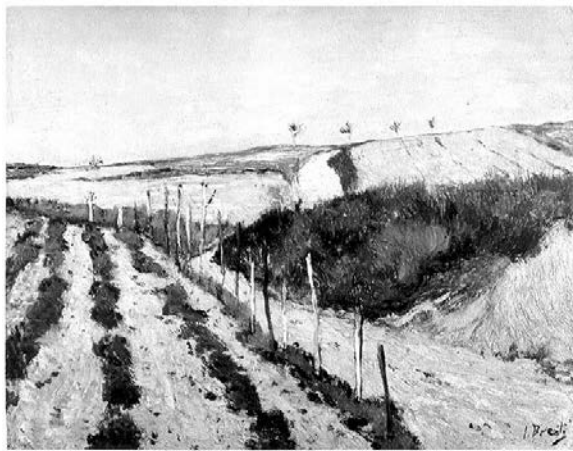


図2. ユリウス・ブレッツ《メンツェンベルクの野道》
1934年以前、油彩、板、34 x 42 cm、デュッセルドルフ宮殿美術館、目録番号：M 4408

Julius Bretz, Feldweg bei Mentzenberg, vor 1934, Öl auf Holz, 34 x 42 cm, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. Nr. M 4408

© Kunstpalast, Düsseldorf



図3. カール・ラウターバッハ《デュッセルドルフ空襲後の瓦礫撤去作業をする強制収容所の囚人たち》
木炭、薄紙、68,5 x 98 cm、デュッセルドルフ市立博物館、目録番号：C 12358

Carl Lauterbach, KZ-Gefangene in Düsseldorf bei Aufräumarbeiten, Kohle auf Transparentpapier, 68,5 x 98 cm, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, Inv.: C 12358

© Stadtmuseum Düsseldorf C 12358



図4. リヒャルト・シュヴァルツコプフ、《突撃隊の戦い（ドイツの受難）》、第6葉、「信念の勝利」1936年、木版、図の大きさは43,5 x 33,2 cm、版画全体の大きさは65,7 x 50,7 cm、デュッセルドルフ宮殿美術館、目録番号：K 1936-79

(『作品売買・寄贈目録1913-1953』：03_GS_K_1928-3099-3277_1942-1-99_61、PDFでは109頁)

Richard Schwarzkopf, Der Kampf der SA (Die deutsche Passion), Blatt 6, Der Sieg des Glaubens, 1936, Holzschnitt, Darstellungsmaß: 43,5 x 33,2 cm, Blattmaß: 65,7 x 50,7 cm, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv. Nr. K 1936-79

© Kunstpalast, Düsseldorf



図5. ルートヴィヒ・テン・ホンペル《ヒマワリ》1928年、デュッセルドルフ宮殿美術館、目録番号：0.1936.4593 (『作品売買・寄贈目録 1913-1953』：GG_HS6_1936-53_2、PDFでは33頁)

Ludwig ten Hoppel, Sonnenblumen, 1928, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nummer: 0.1936.4593 © Kunstpalast, Düsseldorf.



図6. ヴァルター・オフアイ《モクレンの枝のある風景》1926年頃、油彩、カンヴァス、72,5 x 60,5 cm デュッセルドルフ宮殿美術館、目録番号：0.1936.4590 (『作品売買・寄贈目録 1913-1953』：GG_HS6_1936-53_2、PDFでは31頁)

Image ID: 29645, Walter Ohey, Landscape with a branch of magnolia, about 1926, oil on canvas, 72,5 x 60,5 cm, Kunstpalast, Düsseldorf, inventory number: 0.1936.4590. Photo: Kunstpalast-ARTOTHEK



図7. カール・ラウターバッハ《モクレン》1937年、油彩、カンヴァス、65 x 53 cm、デュッセルドルフ宮殿美術館、目録番号：0.1937.4654 (『作品売買・寄贈目録 1913-1953』：GG_HS6_1936-53_2、PDFでは79頁)

Image ID: 62798, Carl Lauterbach, Magnolias, C. 1937, oil on canvas, 65 x 53 cm, Kunstpalast, Düsseldorf, inventory number: 0.1937.4654, © Nachlass Carl Lauterbach, Photo: Kunstpalast-LVR-ZMB-Stefan Ardendt- ARTOTHEK



図8. ヘルマン・バプティスト・フント《果物を掲げた女性》1939年頃、混合技法、紙、119 (H) x 89 (B) x 5 (T) cm、デュッセルドルフ宮殿美術館、目録番号：0.1939.4721

(『作品売買・寄贈目録1913-1953』：GG_HS6_1936-53._2、PDFでは145頁)

Hermann Baptist Hundt Frau mit Früchten, um 1939, Mischtechnik auf Papier, 119 (H) x 89 (B) x 5 (T) cm, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nummer: 0.1939.4721

© Kunstpalast, Düsseldorf



図9. アルトゥール・エルドレ《二人の半裸体像》油彩、カンヴァス、79 x 62 cm、おそらく破壊された（かつての「デュッセルドルフ市立美術館機構」、1937年に押収された）

(『作品売買・寄贈目録1913-1953』：GG_HS5_1933-40._2、PDFでは87頁)

Arthur Erdle, Zwei Halbakte, Öl auf Leinwand, 79 x 62 cm, vermutlich zerstört (ehemals Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf, 1937 beschlagnahmt)

© Kunstpalast, Düsseldorf



図 10. カール・ラウターバッハ《雨降る通り》1936 年、インク、100 x 65 cm、デュッセルドルフ市立博物館、目録番号：c 12307

Carl Lauterbach, Straße im Regen, Studie, 1936, Tusche, 100 x 65 cm, Stadtmuseum Landeshauptstadt Düsseldorf, Inv.: C 12307

© Stadtmuseum Düsseldorf C 12307



図 11. ヴィル・キュッパ―《種まく人》1921 年頃、油彩、厚紙、46 x 33 cm、個人蔵

Will Küpper, Sämann, um 1921, Öl auf Pappe, 46 x 33 cm, Privatbesitz



図 12. ヴィル・キュッパ―《農作業》、60 (H) x 52 (B) cm、修復後の大きさ：額縁無し 60,2 x 52,2 cm；額縁付き 62,0 x 54,0 x 3,0 cm、デュッセルドルフ宮殿美術館、目録番号：0.1940.4737
（『作品売買・寄贈目録 1913-1953』：03_GS_K_1928-3099-3277_1942-1-99_109、PDF では 135 頁、入金の年月日：1939 年 5 月 26 日、リトグラフ）

Will Küpper, Feldarbeit, , 60 (H) x 52 (B) cm, Maße aus Restaurierung: Maße ohne Rahmen: 60,2 x 52,2 cm; Maße mit Rahmen: 62,0 x 54,0 x 3,0 cm, Kunstpalast, Düsseldorf, Inv.-Nummer: 0.1940.4737

© Kunstpalast, Düsseldorf

The transaction and Donation of “Das Junge Rheinland” artworks in Museums in the NS Era - from the “Catalogues of Artworks 1913-1953” in Kunstpalast Düsseldorf

NODA Yubii

Based on the “Catalogues of Transactions and Donations of Artworks 1913-1953” in Kunstpalast Düsseldorf and related correspondences, this paper examines how the works of artists who belonged to “Das Junge Rheinland”, “Rheingruppe” and “Rheinische Sezession” were treated by this “Kunstsammlungen der Stadt Düsseldorf”, art galleries, collectors, art associations and public institutions during the Nazi era. As a result, it became clear that the museum tried to help its contemporaries as much as possible, but it had to be limited in the face of the Nazis. In addition, the works became the subject of buying and selling, leading to an escalation of people's appetite for money surrounding the works. The Nazis looted large quantities of artwork from France, the Netherlands and Belgium that they occupied in 1940, which also enriched the museum.

Did the Nazis have clear criteria for judging works of art? Looking at works that were not confiscated by the Nazis or collected in the museum, it is concluded that such criteria did not exist. Nonetheless, museums and artists were induced to be even more restrictive in their work or their expressions than the Nazi regime demanded. During the Nazi era, museums had a lust for money which led them to buy and sell artworks. Not only did the Nazi regime act cruelly, but it became clear that the museums themselves also acted inhumanely.

As a result, artists were forced to create lifeless works. For some artists, these lifeless works were the best resistance they could do against the Nazis.

