

占領期ミュンヘンの「芸術の家（旧ドイツ芸術の家）」で 開催された「バウハウス展」と「オスカー・ココシュカ展」

安松みゆき

はじめに

第二次世界大戦後の占領期のドイツ美術界では、戦火からの復興に加えて、ナチス時代の美術政策に起因する負の遺産との取り組みが、避け難い課題になっていた。前稿では、1949年の「青騎士展」（図1）など、最初期の展覧会を分析し、その存在自体が負の遺産だった「ドイツ芸術の家（戦後に「芸術の家」と改名）をあえて保存して、脱ナチ化の拠点と位置づける方針が形づくられたことなどを確認した¹。

本稿では、「青騎士展」の翌年に同じ「芸術の家」で開催された「バウハウス展」（図2）ならびに「オスカー・ココシュカ展」（図3）を取り上げ、それぞれの展示内容や意図を読み解く作業をすすめる²。「オスカー・ココシュカ展」図録の表紙では、同展と「青騎士展」「バウハウス展」の三展が並べて記載され（図4）、一連のものであることが示唆されている。周知のように、バウハウスの芸術家とオスカー・ココシュカは、青騎士の画家と同様に、ナチスによる近代美術攻撃の標的となり、美術館から作品が排除されるなどの弾圧を受けた。したがってこれらの対象は、ナチスにより否定された点で共通しているので、三つの展覧会が戦後のミュンヘンにおけるナチス批判と近代美術の復権に関わるものだったことが予想される。ただしココシュカについては、ナチス時代のひどい処遇を考えれば、復権の対象となる資格は十分にあるとしても、ミュンヘンとの関係はさほど深くないので、あえて同地で取り上げられた理由を考えてみなければならない。またこれらの展覧会から、ナチス時代に排斥の対象になった作品が、戦後の早い段階でどこに保管されていたのかを知ることができるので、所蔵先にも注意を向ける必要がある。

1. 1950年の展覧会「バウハウス展」

1.1 開催の枠組

「バウハウス展」は、1950年5月から6月にかけて、「芸術の家」で開催された。「青騎士展」と同様に、ナチスが国家的美術の殿堂として建設した「ドイツ芸術の家」に、ナチスにより否定された美術が展示されたのである。展示作品は絵画に限定され、バウハウスで重視された建築やデザインの展示はなかったが、むしろそれによって、先行して実施された「青騎士展」とのつながりが明瞭になった。画家のクレー（1879-1940）とカンディンスキー（1868-1944）が、青騎士に参加した後、バウハウスにも所属したので、二つの展覧会の両方に登場するからである。また最後に行なわれた「オスカー・ココシュカ展」も絵画であり、一連の展覧会は「ナチス時代に排斥された絵画」という共通項で結ばれている。

展覧会の開催にあたり、実行委員会が組織されており、バイエルン州文部官僚のW・カウム博士 Dr. W. Keim、

バイエルン州立絵画コレクション館長ハンフシュテングル博士 Dr. E. Hanfstaengl、アメリカの芸術関係情報高官P・ムンジグ P. Munsing と美術史家ルートヴィヒ・グローテが加わった³。このメンバーは、前年の「青騎士展」と重複する⁴。アメリカの関係者がいることは、この展覧会がアメリカによる占領期の文化政策と結びついていたことを示している。

1.2 作品構成と所蔵先

図録に基づいて、「バウハウス展」の作品構成をまず主な作家別に整理すると、クレー58点、カンディンスキー48点、ファイニンガー48点、シュレンマー46点、アルバース18点、バイヤー10点、モホリ＝ナギ10点、ムッヘ8点で、クレーが一番多い⁵。「青騎士展」でのクレーの展示作品数は50点、カンディンスキーの展示作品数は41点を数えており⁶、図録からは、明確な情報がそろっていないために断定できないものの、ほとんど「バウハウス展」と重複するものは見当たらない。したがって両展を合わせれば、クレーとカンディンスキーはそれぞれ100点近い作品が展示されており、この二人の画家を近代美術復権の基軸に据えたことがうかがわれる。

つぎに作家別の具体的な所蔵先をみると、まず目を引くのは、図録に一部の作品についてだけ所蔵先が記載されていることである⁷。展覧会の図録としては異例な方針であるが、その理由は説明されていない。ナチスによる近代美術排斥とユダヤ人の収集家・画商からの美術品略奪、さらには戦災と連合軍による占領などに起因して、戦後のドイツでは美術品の存在確認と保全、所有権の認知、原状回復などが課題になっていた。多くの所有先を不記載にした背景には、この問題が何らかの影響を及ぼしていたのかもしれない。しかし個々の作品の所蔵経緯を追跡することは、本稿で検討しうる範囲を超えるので、所蔵先が記載される例だけをみることにしよう。

まずクレーの作品では、シュトゥットガルトのヴェルテンベルク州立絵画館と、デュッセルドルフ、ミュンヘン、ベルリンの各ギャラリーが所蔵先になっている。ヴェルテンベルク州立絵画館の油彩画《黒い点のあるコンポジション》（1919）、デュッセルドルフのギャラリー「A・フェーメル」の作品《紫色の菊》（1919）、ミュンヘンのギャラリー「O・シュタンゲル」の油彩作品《満月》（1919）と《夜行植物の成長》（1922）、ミュンヘンのギャラリー「G・フランケ」の油彩画《提灯祭り》（1923）、ベルリンのギャラリー「G・ローゼン」の水彩画《風景》（1919）が展示されていた。

カンディンスキーの作品では、ニューヨークのグッゲンハイム美術館から油彩画11点が展示された。《強調された角》（1923）、《黒色の矩形で》（1923）、《明るい緑色》（1923）、《一個の中心》（1924）、《鮮やかな統一》（1923）、《黒色の三角形》（1925）、《三つの協和音》（1926）、《揺

れ》(1927)、《階》(1929)、《水色》(1929)、《揺れる印刷》(1931)である。そのほか、個人蔵ではケルンの「メラー」の所蔵する油彩画、《十字架形》(1926)、《三つの自由な輪》(1923)、《満足したシミの上に》(1919)の3点が出された。そしてミュンヘンの画廊「O・シュタングル」の所蔵する7点の水彩画、すなわち、《熱冷まし器》(1924)、《小作品》(1927)、《上からの編み込み》(1927)、《曲線と先端》(1928)、《上に伸びるジグザグ》(1928)、そのほか、《水彩》と題する1922年の作品の2点が展示されていた。

ファイニンガー(1856-1956)の作品では、マンハイムの美術館「クンストハレ」の油彩画《ハレのマルクト教会》(1929)、ケルンの個人蔵としてメラー所蔵の油彩画《ゲルメローダ8》、《帆船型ピラミッド》(1930)、《屋根からのマルクト教会と赤い塔の眺め(ハレ・シリーズ)》の3点、ミュンヘンのギャラリー「O・シュタングル」の水彩画《上部ワイマール》(1920)と《村》(1921)の2点が認められる。

シュレンマー(1888-1943)の作品では、ミュンヘンの「バイエルン州立絵画館」の油彩画《赤い男の子》(1925/26)一点が展示された⁸。

モホリ＝ナギ(1895-1947)の作品では、油彩画《Q XIV》(1925)と《C VIII》(1925)の2点が「グッゲンハイム美術館」所蔵である。

全体を俯瞰すると、まずドイツ国内の三箇所の公立美術館が作品を提供していることが、目にとまる。該当するのは、ヴェルテンベルク州立絵画館、マンハイムのクンストハレ、バイエルン州立絵画館で、クレー、ファイニンガー、シュレンマーの作品である。ナチス時代には、ドイツの美術館は「退廃」と判断される作品をコレクションから取り除くことを求められたため、これらの作品はいずれも戦後に購入された⁹。敗戦後の困難な状況のなかで、ドイツの美術館がいち早く近代美術コレクションの再構築に着手していたことがわかる。

多くの画廊が作品を提供していることにも、目を向けなければならない。このことはナチスによる否定にもかかわらず、すでにナチス支配を脱した直後に、ドイツにおいて近代絵画が商品としての価値を含む高い評価を与えられたことを意味するからである。ナチスによる弾圧にもかかわらず、あるいは後述するように、むしろそれゆえに、戦後のドイツにおいて近代美術の評価は急速に回復した。またグッゲンハイム美術館からの出品が多数あったことや、作品を提供した三箇所のドイツの公立美術館も、アメリカの占領地域に所在していたこと、そして実行委員会に、アメリカ芸術関係情報高官が加わっていることから、アメリカの深い関わりが認められる。アメリカは占領政策のなかで、ナチス支配を生じさせた思想的・文化的要因の除去を目指して、文化啓蒙活動に

力を注いだ¹⁰。

1.3 美術史家ルートヴィヒ・グローテによる解説

つぎに展覧会図録の解説に目を転じてみよう。解説の著者は展覧会の実行委員であった美術史家ルートヴィヒ・グローテ(Ludwig Grote 1893-1974)である。グローテは戦前の1923年から33年までの間、アンハルト州立美術館の学芸員として働き、その後デッサウに設立された絵画コレクションの館長になった。しかしナチス政権になると、バウハウスを高く評価したことや、絵画コレクションにおいて「ボルシェビズムの絵画」を購入したことを理由に公職を追放された。なおグローテは、本稿で取り上げる「オスカー・ココシュカ展」を行った後の1951年に、ニュルンベルクのドイツ美術館の館長に就任し、復権を果たしている。

図録のなかでグローテは、まずナチスによる弾圧に触れることなく、1933年までのバウハウスの歴史と理念を説明してゆく。バウハウスの重要な時代は最初の4年間であり、そこでは、機能主義あるいは構成主義への転回を実現したという¹¹。感情を強調する表現主義に対して、明瞭性と即物性(ザッハリヒカイト)がバウハウスの特質として指摘され、精神的にも芸術的にも深化をとげたバウハウスの機能主義は、人道主義に結びつくと説明する¹²。これらの説明によってバウハウスとは何かを淡々と論じた後、最後の部分ではじめてナチスがつぎのような説明とともに登場する。

「1933年に『文化におけるボルシェビズムの感染』としてバウハウスはゲーリングによって、公権力を政治的に行使し閉鎖に追い込まれ、関係者は亡命せざるをえなくなったが、そのことで逆にバウハウスの思想が全世界に広まり、ひとつの神話になった。」¹³

バウハウスを圧殺したつもりだったナチスは、それどころかバウハウスの「神話」の形成に力を貸すことになったと指摘することで、グローテは政治による弾圧の美術に対する無効性を浮かび上がらせたのである。戦後わずか5年で、ドイツにおいて多くのバウハウス美術を結集しえた事実とともに、「バウハウス展」は近代美術評価のゆるぎない持続を印象づけることになった。

2. 1950年の「オスカー・ココシュカ展」

2.1 開催の枠組

一連の展覧会の最後を飾るのが「オスカー・ココシュカ展」である。その副題に挙げられているように、「1907年から展覧会開催前の1949年までの活動」が紹介され、油彩85点、水彩、版画、素描などの82点による全177点が展示された¹⁴。

図録によれば、この展覧会の実行委員会も、前述の「バウハウス展」とほぼ同様のメンバーで、バイエルン州文部官僚のW・カウム博士、バイエルン州立絵画コレク

ション館長E・ハンフシュテングル博士、アメリカの芸術関係情報高官P・ムンジンゲと美術史家ルートヴィヒ・グローテである。さらにこの展覧会では、ナチ時代に職を追われ、戦後に復帰してハンブルクの美術館「クンストハレ」の館長になった美術史家カール・ゲオルク・ハイゼ教授 Prof. Dr. Carl Georg Heise (1890-1979) が加わっている。またアメリカのバイエルン州長官 US Land Commissioner für Bayern によって助成されている¹⁵。

2.2 作品構成と所蔵先

では、展示作品の所蔵先から見ることにしよう¹⁶。公的な機関としては、ドイツではハンブルクの美術館クンストハレ、ハノーファーのニーダーザクセン州立美術館、ケルンのヴァルラフ・リヒャルト美術館ハウブリヒ・コレクション、マンハイムの美術館クンストハレ、ミュンヘンのバイエルン州立絵画コレクション、ミュンヘンのバイエルン州立グラフィックコレクションの6機関、オーストリアでは、ウィーンのオーストリア・ギャラリー、ウィーン市立博物館の2機関が作品を提供している。この他スイスからバーゼル美術館と、チューリヒの「美術の家」の2機関、イギリスからロンドンのテートギャラリーが出展した。またアメリカが占領下のドイツで、ナチスの略奪美術品などを回収するために設置した収集拠点の一つ、ヴィースバーデン・セントラル・コレクティング・ポイントからの出品も見られ、出品においても展覧会へのアメリカの関与が表われている。

画廊では、ミュンヘンの「ギンター・フランケ」と「オットー・シュタングル」、1939年の退廃美術の売却で知られるスイス・ルツェルンの「フィッシャー」、アメリカ・ニューヨークの「クルト・ヴァレンティン・ブッフホルツ」の4箇所が該当する。画廊以外では、バーゼルの「芸術の城の図書館」と、シュトゥットガルトの「美術アルヒフ・アルンツ」がある。

「パウハウス展」と比較して、「ココシユカ展」ではドイツやスイスの個人蔵の作品が多い。具体的な個人蔵として、ドイツの所有者が12名、スイスが11名で、このほかオーストリア、イタリア、イギリス、アイルランド、スウェーデン、ブラジルが各1名である。ドイツの所有者が多いのは、ナチスの抑圧にもかかわらず、手許に作品を保持し続けた個人所有者が多かったことを意味しているであろう。またスイスが多いのは、戦前において退廃とされた作品の多くがスイスに流れたことから理解できる。作品を提供したルツェルンの画廊「フィッシャー」は、1939年にゴッホの「自画像」などの退廃美術の売却にかかわっていたことで知られる¹⁷。

「ココシユカ展」には代表的な油彩作品が展示され、この展覧会の価値を高めていた。図版掲載されたものなどから主な油彩画作品を所蔵先とともに挙げれば、マンハイムのクンストハレ所蔵からは《アウグスト・フォル

教授の肖像》(1910)と《アムステルダム、クローヴェニールスブルフファル河岸》(1925)、オーストリア・ギャラリー所蔵の《死んだ去勢雄羊、亀、ヒヤシンスの描かれた静物画》(1909)と《ブラハ、船着き場》(1936)、バーゼル美術館所蔵の《風の花嫁》(1914)、バイエルン州立絵画コレクション蔵の《ヴェネツィア、運河を出たボート》(1924)、ケルンのヴァルラフ・リヒャルト美術館ハウブリヒ・コレクション蔵の《異邦人》(1918)、《ドレスデン新市街》(1921)、《ボルドー、証券取引所》(1925)、チューリヒの芸術の家所蔵《アデーレ・アステール肖像》(1926)、ハンブルクのクンストハレから《ルーヴルの見えるパリの景色》(1925)、ウィーン市立博物館から《ヴィルヘルム山からのウィーンの眺め》(1931)、テートギャラリーから《イヴァン・マイスキー大使の肖像》(1942-43)、ヴィースバーデンのセントラル・コレクティング・ポイントから《アドルフ・ロースの肖像》(1909)¹⁸、《パイナップルのある静物画》(1916)が展示された。

2.3 《異教徒》と《風の花嫁》— 展覧会の意図

展覧会の意図に関する検討に移ろう。この展覧会の意図は、すでに展示作品のなかに《異教徒》¹⁹と《風の花嫁》²⁰が含まれていることに、明瞭に示されている。なぜならこの二作品は、まさしく同じミュンヘンにおいて1937年にナチスが実施した「退廃美術展」に展示され、晒しものにされた作品だからである²¹。1950年の「ココシユカ展」は、ナチスが「大ドイツ美術展」を実施した「芸術の家」にこの二作品を展示することで、美術におけるナチスの否定と、ココシユカの復権を成し遂げた。ミュンヘンとココシユカの関係という点についていえば、これらの作品はココシユカを、否定と再評価の場としてミュンヘンに結びつけたと考えられる。

グローテによる図録の序文では、オーストリア人であるココシユカが、ウィーンで非難された後、ドイツに来てドレスデンのアカデミーで教鞭をとっていたことやドイツで高い評価を受けたことが指摘されている。そのためドイツ人は「ココシユカを忘れることはなく」、ドイツに代表作品の多くが残されて、展覧会が実現できたという²²。しかしそれゆえにこそ、ナチスによる中傷は、ココシユカをひどく傷つけたとグローテは推察している。

ココシユカ自身は、図録への寄稿文の冒頭において、皮肉を込めた語り口で「あのとき私の絵画はミュンヘンの退廃美術展に出展されるという名誉を与えられた」と述べ、暗にこの二作品の運命を読者に思い起こさせた²³。書き出しのところで登場したことからみて、ココシユカが「退廃美術展」を依然として強く意識していることがうかがわれる。しかし彼の図録への寄稿文の大半は、近代美術の行方に関する議論であり、芸術家すらも芸術の問題を政治に売り渡したあの時代については、「誰

も回想したいとは思わない」と断じている。「バウハウス展」もそうであったように、ここでもナチスの問題は、むしろ背景に退かされることで否定されているようにみえる。図録にはさらに、美術史家で戦前にキルヒナーなどを紹介していたパウル・シュミット (Paul F. Schmidt, 1878-1955) が「ドレスデンの思い出」と題する文を寄せているが、《風の花嫁》については、ドレスデン時代に画風を変えた一例であることを指摘し、美術上の議論にとどめている。

2.4 ココシユカと脱ナチ化

「青騎士展」と「バウハウス展」では、復権の対象になった画家自身がすでに死去している例が多いが、「オスカー・ココシユカ展」の場合、本人が創作活動を続ける現役の画家であり、図録に登場して所感を述べることでできた点で、再評価の意義は一層大きくなった。とくにココシユカの場合、第一次大戦に従軍して負傷し、命を取り留めた経験を持ち、その後反戦の態度を取り続けた画家でもあった²⁴。この点は図録でグローテも、ココシユカは「絵画によって残虐性や非人間性と戦った」と指摘している。ナチを強く批判し続け、1938年にロンドンに亡命してからも、画家として作品を創り続けていたココシユカは、まさに脱ナチ化をすすめるうえで欠くことのできない存在だったといえよう。

他方、彼の美術それ自体について、展覧会はどのような評価を与えていたのであろうか。グローテの序文によれば、従来、ココシユカについては、バロックを手本にした画家であるとか、あるいは、本人の自己認識に基づき、ジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロとの関係などが指摘されていたが²⁵、グローテはココシユカの作品を過去の美術に結びつける見解に反論する。グローテによればココシユカの作品は、「表現主義の頂点」であり、「我々の時代の全てを完全に満たすもののひとつ」であり、「西洋絵画の屈することのない創造力の証明」にほかならない²⁶。この新しさの強調は、復古的で写実的な絵画のみに市民権を与えたナチス時代の芸術評価の対極を形づくっている。

ココシユカについては、さらにナチス時代の芸術との関連で、もう一つ注意を引く点がある。「退廃美術展」に展示された作品もそうであるように、ココシユカの主要なジャンルの一つは肖像画である²⁷。ココシユカの肖像画は描かれた人物の内面を表現し、そのきわめて個性的な描き方とともに高い評価を受けた。「ココシユカ展」に出された建築家アドルフ・ロースの肖像も、印象深い作品の一つといえよう。一方、ナチス時代もまた、政治的プロパガンダの手段として、ヒトラーのものを中心に肖像画がさかんに描かれたが、その描き方は、写実的で個性に乏しく、また人物の内面よりも権威を強調するものだった。ココシユカの肖像画は、ナチスの権力的肖像画

を嫌というほど見せられてきた人びとにとって、その際立った相違により、ナチス支配からの脱却を象徴するものとなったに違いない。

2.5 ミュンヘンのココシユカ

1950年の「バウハウス展」と「オスカー・ココシユカ展」は、前年の「青騎士展」とともに、一連の展覧会としてまとめて実施されたことは、すでに記したとおりである。そのなかに、ミュンヘンとは深い縁のないココシユカが、なぜ加わっているのかを考えてみたい。

すでに見たように、ミュンヘンでの退廃美術展に作品が展示されたことで、ココシユカは宿命的にミュンヘンと結びついていた。また作品の特質やナチス時代の行動なども、脱ナチ化と近代美術の復権にふさわしいものだった。しかしそれだけでなく、展覧会を主導したグローテがココシユカの美術に与えた近代美術上の位置づけも、ミュンヘンでいち早くココシユカの展覧会を開く要因になったと考えられる。ココシユカ自身はそう見られることを好んではいなかったようだが²⁸、グローテはココシユカを「表現主義のひとつの頂点」(図録序文)と位置づけていたのである。

カンディンスキーやクレー、マルクを中心とした表現主義は、まさにミュンヘンから生じた現代美術の動向だった。そしてカンディンスキーとクレーの移動とともに、このミュンヘンに発する美術の潮流は故郷を離れ、バウハウスへと拠点を移した。ナチス時代になると、かれらは、奇しくも自分たちを産んだミュンヘンにおいて、「退廃美術展」に展示され、排斥された。このミュンヘンではじまり、ミュンヘンで一つの終わりを迎えた美術の潮流に位置づけられることで、ココシユカは青騎士とバウハウスのつぎに取り上げるべき存在となったのである。

このように、ミュンヘンにはあまり関係が深くないココシユカが、ミュンヘンでの一連の展覧会の最後を飾ったのは、脱ナチ化と近代美術の復権に関する複数の理由が重なり合った結果と考えられる。退廃美術展に展示されたこと、ドイツに多くの作品が残されたこと、ナチスに対する姿勢、本人がまだ存命で活躍中であったこと、肖像画に秀作が多いこと、ナチスには好まれなかった表現の新規性、そしてミュンヘンの現代美術動向の「表現主義」の頂点を示す作家と見なされたこと、これらの点がミュンヘンにおける「ココシユカ展」の意義を構成する要素だったと推察されるのである。

おわりに

本稿では、戦後占領期のミュンヘンで、「青騎士展」に続いて開催された1950年の「バウハウス展」および「ココシユカ展」を検討した。その結果について、前稿と合わせてまず基本的な認識を指摘すれば、これらの三つ

の展覧会は、いずれも「ナチスにより否定された近代絵画」という共通点で結ばれており、それをあえてナチス美術の殿堂だった「芸術の家」に展示することで、美術的な復権を果たすことが主眼となっていた。この脱ナチ化と復権のシナリオは、「バウハウス展」の図録序文でグローテが、ナチスによるバウハウス弾圧の無力性を強調したことに読み取れるが、「ココシュカ展」の作品選択に一層鮮明に示されていた。なぜなら「退廃美術展」に展示され、ナチスによって侮蔑の対象とされたココシュカの《異邦人》と《風の花嫁》が、いまや「芸術の家」に持ち込まれたからである。また二つの展覧会は、ミュンヘンを含む地域を占領下に置いていたアメリカが、実行委員会への参加や作品提供を通じて関わっており、占領期の文化政策の一環であったことがうかがわれる。

作品の所蔵先からは、ナチス時代の否定や美術館からの排除にもかかわらず、戦後すぐにドイツ国内において美術館がバウハウスなどの作品を再入手し、画商や個人も多くの作品を所持していたことが確認された。これらの作品所蔵の回復あるいは持続が、戦後すぐに多くの作品を揃えた近代美術の展覧会を可能にしたと見られるが、所蔵経緯についての検討は一部の作品にとどまっているので、今後の課題としたい。

最後に、ウィーンの画家ココシュカがミュンヘンで取り上げられた理由については、上記の脱ナチ化や近代美術復権を象徴する画家たりうることなどに加えて、三つの展覧会を主導したグローテがココシュカを「表現主義の頂点」と見なしていたことが、この選択を促したと考えられる。カンディンスキーやクレーの活動を通じて、表現主義はミュンヘンと深く結びついていたが、ココシュカも表現主義に位置づけられて、ミュンヘンの一連の展覧会に組み込まれたのであろう。

註

- 1 拙稿「戦後ドイツの美術復興の一考察：占領下ミュンヘンの「芸術の家」の展覧会を事例として」『別府大学大学院紀要』第18号、別府大学紀要委員会編、2016年、57-63頁。
- 2 展覧会図録は以下のとおり。*Die Maler am Bauhaus*, Ausstellungskatalog, München 1950. *Oskar Kokoschka, Aus seinem Schaffen 1907-1950*, Ausstellungskatalog, München 1950.
- 3 Arbeitsausschuss, in: *Die Maler am Bauhaus*, a.a.O. Ohne Seite.
- 4 なお、「青騎士展」では、そのほかにミュンヘン市立ギャラリー館長のリューマン博士 Dr. A. Rümman がメンバーに入っており、またガブリエル・ミュンターなどがメンバーだった名誉委員会が設立されている。Museums Fine Arts and Cultural Materials Exchange

Section Cultural Affairs Branch: *Der Blaue Reiter, München und die Kunst des 20. Jahrhunderts, Der Weg von 1908-1914*, Ausstellungskatalog, München 1949.

- 5 それらは油彩画と水彩画である。
- 6 Museums Fine Arts and Cultural Materials Exchange Section Cultural Affairs Branch: *Der Blaue Reiter*, a.a.O., S. 28-34.
- 7 *Die Maler am Bauhaus*, Ausstellungskatalog, a.a.O., S. 50-55.
- 8 現在のデータによれば、タイトルは「赤い少年」で1928年の作品とされる。帰属については以下を参照。Karin v. Maur: *Oskar Schlemmer, Oeuvrekatalog*, München 1973, S. 71.
- 9 クレーの作品は1950年に、ファイニンガーとシュレンマーの作品は1949年に入手された。
- 10 占領期のアメリカ・セントラル・コレクティング・ポイントのミュンヘンでの活動について以下を参照。Iris Lauterbach: *Der Central Collecting Point in München*, München 2015.
- 11 *Die Maler am Bauhaus*, Ausstellungskatalog, München 1950, S. 10.
- 12 *Die Maler am Bauhaus*, Ausstellungskatalog, München 1950, S. 10.
- 13 *Die Maler am Bauhaus*, Ausstellungskatalog, München 1950, S. 10.
- 14 *Oskar Kokoschka, Aus seinem Schaffen 1907-1950*, Ausstellungskatalog, München 1950.
- 15 *Oskar Kokoschka, Aus seinem Schaffen 1907-1950*, Ausstellungskatalog, Ohne Seite.
- 16 *Oskar Kokoschka, Aus seinem Schaffen 1907-1950*, Ausstellungskatalog, a.a.O., S. 53.
- 17 Dagmar Lott-Reschke: Münchens Neue Staatsgalerie im Dritten Reich, in: Peter-Klaus Schuster (Hrsg.): *Die »Kunststadt« München 1937, Nationalsozialismus und »Entartete Kunst«*, Darmstadt 1998, S. 297. Werkner Patrick: *Oskar Kokoschka: Kunst und Politik 1937-1950*, Wien 2003, S. 113.
- 18 作品の帰属の経緯についてはすでに明らかになっている。作品はまずモデルのアドルフ・ロースの手元にあった。1925年にはオットー・カール＝ニーレンシュタイン協会(Otto Kallir-Nierenstein Gesellschaft)、ウィーンのノイエ・ギャラリー(Neue Galerie)に、それから7年後にベルリンのナツィオナル・ギャラリー(Nationalgalerie, Kronprinzenpalais)に売却された。1943年3月には帝国銀行の地下室の倉庫に置かれ、1944年にはベルリンの動物園にあった高射砲塔(Flackturm)に移された。1945年にはヴィースバーデンのヘッセン文部省信託管理部(Treuhandverwaltung Klutusministerium

Hessen)に移り、1957年に戦前の所有者のベルリンの美術館に戻された。Tobias G. Natter (Hrsg.): *Oskar Kokoschka, Das Moderne Bildnis 1909 bis 1914*, Ausstellungskatalog, Köln, 2002, S. 244.

- 19 《異教徒》はドレスデン市立博物館・絵画館が1920年に1万帝国マルクで購入したもので、1950年からは、ケルンの「ヴァルラフ・リヒャルツ美術館」のハウブリヒ・コレクションとして所蔵された。Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), a.a.O., S. 140.
- 20 1937年の退廃美術展で排斥されたココシュカの代表作の《風の花嫁》は、1924年にハンブルクの美術館「クンストハレ」が13500帝国マルクで購入したのち、退廃美術展に展示され、1939年からはバーゼルの美術館所蔵となっている。Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), a.a.O., S. 140.
- 21 1937年の「退廃美術展」に展示されたのは、油彩画9点、水彩画1点、版画集1点、デッサン6点、ポスター1点という。『芸術の危機、ヒトラーと退廃美術』神奈川県立近代美術館、1995年、292頁。
- 22 *Oskar Kokoschka, Ausstellung 1950*, a.a.O., S. 5.
- 23 *Oskar Kokoschka, Ausstellung 1950*, a.a.O., S. 6.
- 24 『オスカー・ココシュカ展』展覧会図録、1978年、頁の記載なし。
- 25 *Oskar Kokoschka, Ausstellung 1950*, a.a.O., S. 5., Werkner Patrick, a.a.O., S. 229.
- 26 *Oskar Kokoschka, Ausstellung 1950*, a.a.O., S. 5.
- 27 Uwe M. Schneede: »Ähnlicher als man ist«, Bildnisse in der Moderne, in: Tobias G. Natter (Hrsg.): *Oskar Kokoschka, Das Moderne Bildnis 1909 bis 1914*, Ausstellungskatalog, Köln 2002, S. 16-18. ハイイツ・シュピールマン博士「オスカー・ココシュカ展に寄せて」『オスカー・ココシュカ展』展覧会図録、1978年、頁の記載なし。
- 28 ココシュカは、自らを表現主義として捉えられることに否定的だったという見方がある。土肥美夫「ココシュカとウィーン、なぜ具象“像”か」『みづゑ、特集オスカー・ココシュカ』5月、No.878、美術出版社、1978年、34頁。本稿で取り上げた「ココシュカ展」への本人の寄稿文でも、一般論としてだが、「表現主義」というレッテル貼りを「表面的」と批判している。*Oskar Kokoschka, Ausstellung 1950*, a.a.O., S. 7.



図1. 1949年「青騎士展」図録表紙



図2. 1950年「バウハウス展」図録表紙



図3. 1950年「オスカー・ココシュカ展」図録表紙



図4. 1950年「オスカー・ココシュカ展」図録裏表紙

図版典拠 図1～4 筆者撮影