

戦後ドイツの公設美術館とその社会的役割

—学芸員ライデマイスターの活動を通して

江口みなみ

はじめに

ライデマイスター (Leopold Reidemeister, 1900-1987, 図1) は、第二次大戦の開戦までドイツ・ベルリンの東アジア美術コレクションを担当する学芸員として活躍し、終戦後は、ケルンやベルリンの公設美術館で復興に大きく貢献した人物である。本論文では、ライデマイスターの仕事を振り返りながら、ドイツの公設美術館が終戦を期にどのように変化したか分析し、冷戦下の美術館や学芸員のはたらきと、社会との関係について考察する。

1. 戦前の活動

ライデマイスターの名は、日本近代美術史においてベルリン東アジア美術コレクション (Ostasiatische Kunstsammlung) を所有する国立美術館東洋美術部の学芸員、あるいはその部長であったキュンメル (Otto Kummel) の部下として散見されるだろう。彼は1929年の中国美術展を担当し、1935年には作品購入等の目的で日本と中国に滞在するなど、戦前期のドイツにおけるアジア美術研究では際立った存在であった。しかし彼の回顧的文章¹を繙いてみると、この分野の選択は学術的な志向に起因していないことが分かる。ライデマイスターは大学で美術史を学びながらベルリンの画廊ファン・デーメンに勤め、そこで前近代の西洋美術を担当していた。また同時代の作家たち、とりわけ表現主義の画家らと交流を始めていたが、アジア美術の領域には縁がなかった。だが、就職先を探していたとき、彼の大叔父にあたるボーデ (Wilhelm von Bode) が館長を務める絵画館では恐れ多いと感じて、ちょうど部下を求めているキュンメルのもとで働くことにした²。ボーデは1890年から1929年まで絵画館の館長を務め、1906年から1920年には国立美術館群総長ともなった人物である。かくしてライデマイスターは1924年からアジア美術を担当する学芸員となったが、彼の人生においてボーデとの縁は、戦後再び影響を及ぼすこととなった。

さて、戦前期におけるライデマイスターの業績で、最も大きなイベントは1929年の中国美術展 (Ausstellung Chinesischer Kunst) であったと考えられる。芸術アカデミーの展示室を借りて開催された本展は、一千点を超える作品をもって中国美術を通史的に見せるもので、来場者は約6万人という盛況ぶりであった。また1935年には8ヶ月をかけて、作品購入などの目的で日本と中国を周遊した。その報告記事「日本の新設美術館 Neue japanische Museen」³では、日本における「蔵」の役割や私設美術館を紹介したほか、活発な美術館建設の動向も伝え、文末を次のように締めくくった。

〔東京帝室博物館の新館建設や京城の「総督府博物館」建設計画を指して) こうした建築物は、まさに躍進す

る国家のモニュメント建築への要求にぴったりと合致するものだろうが、これほどの巨大建築など、ことさら日本美術にとっては、危惧すべきものであることは明白だ。そして我々には、より小規模な日本の美術館にこそ、真に生産的な美術館思想があるように思われる。』⁴

つまりライデマイスターは、繊細で特別な取り扱いを必要とする日本美術作品の性質から見て、巨大な美術館建築は適切でないと指摘しており、日本の動向に懸念を示した。このように美術館と社会との関係を冷静に捉えているが、国際情勢の緊張が高まるにつれて、彼の職務も慌ただしく変化した。

1936年11月の日独防共協定締結後、文化活動も両国の友好関係を深める手段として重視されるようになり、1939年2月から3月にはキュンメルの指揮により伯林日本古美術展覧会 (Ausstellung Altjapanischer Kunst) が開催された。ライデマイスターは、国立博物館東洋部長として本展の実行委員に名を連ねており、展覧会の前年9月には打ち合わせ等のため再来日した⁵。筆者の調査はまだ十分ではないが、立場上、ほかにも文化政策に関わる仕事に関与したことが推察される。いずれにしても、ライデマイスターはキュンメルの部下になったことにより、東アジア美術の研究や展示の経験を積んだだけでなく、公設美術館の学芸員と文化政策の関わりについて、身をもって学んだようである。

2. 終戦、ケルンへ

1945年2月、東アジア美術コレクションの常設展示室は爆撃を受け壊滅状態となり、敗戦後には作品の多くが押収されたため、同コレクションはほとんど形をとどめていなかった。ライデマイスターは1941年から兵役に就き⁶、終戦前の数ヶ月間にはイタリアで作品保護の任務にあたって終戦を迎えたが、ベルリンには復帰すべき職場も仕事も残されていなかった。彼はケルンで働いていた兄から連絡を受けて、同地のヴァルラフ・リヒャルツ美術館に職を得て復興へ尽力することとなる。

ドイツでは、戦後の復興ないし再建が開始された時を「零時 Stunde Null」という語で示すが、ライデマイスターは「もし、よく引用されるような「零時」というものがあるならば、それは1945年の秋、私がほとんど完全に破壊されたケルンで働き始めたときである」と回顧する。1861年創設のヴァルラフ・リヒャルツ美術館はケルン市立の施設だが、ナチス政権崩壊直後のドイツにおいて、同館へ就職するためにはナチ党と無関係である必要があった。これは、いわゆる戦後ドイツ社会における「非ナチ化 Ent-nazifizierung」に関わることである。吉村朋子によれば、ナチズムをドイツ社会から一掃するため、

1945年夏のポツダム会議などによりナチ党員は全員、公的な職および私企業の重要な地位から追放されることが決められた⁸。そのため、こうした人々は非ナチ化に該当するか審査を受ける必要があり、実際、ヴァルラフ・リヒャルト美術館の館長であったフェルスター（Otto Förster）には非ナチ化が適用されて、早くも1945年6月に解雇通告がなされた⁹。ライデマイスターが述べたところによると、彼自身は審査の必要なしと判断された。

「ケルンは、政治的な理由から、それまでいた専門家たちが誰も働ける状態ではなかったため、美術館の分野は非常に困難な状況にあった。当時はまだ若かった美術史家のヴォルフガング・ブラウンフェルス博士だけが自由に働ける状態だったが、それから何年も私は彼と一緒に、とても協動的に働いたのであった。手続きは短かった。私の職業的な資格は、それまでのベルリンの美術館群における20年の勤務によって証明されていたし、私は前政権からいかなる特権も付与されていなかったため、「非ナチ化」の必要もなかった。」¹⁰

こうしてライデマイスターはベルリンと東アジア美術から離れ、廃墟となったケルンの街で美術館の再建をはじめたのだが、その環境は劣悪であった。

「どこもかしこも、身の毛がよだつような状況であった。私の事務所の真ん前には闇市が立っていて、アイゲルシュタインの通りでは犯罪グループの争いが起きていたし、私のところではレンブラントが盗まれてしまい、その作品はのちに教会の廃墟で発見された。展示会開会の数分前まで、流れ来る水をシャベルですくって部屋から出していたのだが、それは頭上にまともな屋根がなかったからである。1955年から56年にかけて、ミュンヘンおよびハンブルクと共同で戦後はじめての大型ピカソ展を開催した際、ケルンの会場は古い兵舎で、円筒型ストーブで部屋を暖めたものだった。」¹¹

このような状況でも、どうにか美術館活動を続けたライデマイスターたちのモチベーションとなったもの、あるいは喫緊に取り組むべき課題として、モダン・アートの「名誉回復 Wiedergutmachung」があった。よく知られているように、ナチス政権によって「退廃芸術 Entartete Kunst」とされた表現主義やダダ、構成主義などのモダン・アート作品は、見せしめとして「退廃芸術展」で展示されたほか、海外へ売却されたり破壊されたりした。戦後、これらの作品を取り戻し、ふたたび正当な評価が与えられるよう働きかけた活動が「名誉回復」である。ヴァルラフ・リヒャルト美術館は、戦前からモ

ダン・アートのゆたかなコレクションを所有しており、その多くがナチスによって退廃芸術と見なされ押収されてしまった¹²。だが、終戦後すぐに、弁護士で美術蒐集家のハウブリッヒ（Josef Haubrich）の率先した働きによって、ケルンでは「名誉回復」が始まった¹³。美術館から排除された作品を救出することに成功したハウブリッヒは、これをケルン市に寄贈し、1947年には一般公開も行った。そしてヴァルラフ・リヒャルト美術館は、このコレクションを補強するかたちで「ブリュッケ Die Brücke」や「青騎士 Der Blaue Reiter」の作家による作品を順次購入し、名誉回復活動を力強く進めていった¹⁴。ライデマイスターは、1954年から同館を含むケルン市立美術館群の総長を務めた。1957年には、12年がかりで建設された新館が完成し、テオドア・ホイス大統領を迎えて新館の落成を祝ったのであった。ベルリン時代から表現主義の作品および作家に親しんでいたこともあり、ライデマイスターはモダン・アートの作品をケルンに再び迎え入れて、その復権に尽力したのである。

3. ベルリンに戻る

「名誉回復」はドイツ各地で同時に展開していたが、ケルンでの活躍によりライデマイスターはその中心人物のひとりとなっていた。1957年の新館落成後、落ち着く間もなくベルリンの国立美術館群（西ベルリン）から要請があり、ライデマイスターは総長としてベルリンへ戻ることとなった。彼の回顧文によれば、「あれほど政治的リスクのあるベルリンへ、いったい誰が行きたいと思っただろうか！だが私自身、そしてヴィルヘルム・フォン・ボーデの姪の息子としても、ベルリン美術館群の伝統に恩義があるのだから、と私へ申し入れが来てしまった」¹⁵といった事情であった。実際、ベルリンは西側への人口流出が起きるなど政治的に不安定な時期で、1961年にはベルリンの壁の建設が始まった。後述するように、美術館でも課題が山積みとなっていたが、ライデマイスターは専門的な人材の確保と「名誉回復」の推進を軸に仕事を進めていった。後者では、「退廃芸術」とされた作品を多数取り戻したことから、モダン・アートの企画展を数多く開催したことが特徴的である。展示の環境は未だ整っておらず、ライデマイスターが着任した頃はシャルロットテンブルク宮殿の一角を間借りするかたちで展覧会を行っていた。1959年に開催された展覧会「色彩の勝利 ヨーロッパのフォーヴ Triumpf der Farbe: Die europäischen Fauves」¹⁶からは、この宮殿のオレンジリーを展示室として使用し、1968年になってようやく、ミース・ファン・デア・ローエの設計により新ナショナル・ギャラリー Neue Nationalgalerie が完成したのである。

企画展を具体的に見てみよう。1960年に開催された展覧会「ベルリン、芸術のための自由の地 Berlin, Ort der

Freiheit für die Kunst」は、1892年にムンクがベルリンの芸術界に登場したことを起点に、ベルリン分離派やノヴェンバーググループに代表される戦前期の興隆、戦中期の抵抗運動に関わる作品、そして戦後の展開までを追う展示内容であった。国立美術館群の機関誌に掲載された会場の記録写真(図2)を見ると、奥行きのある展示室に白い壁面の仮設壁が設置されていた様子が確認できる¹⁷。もともと宮殿の温室として設計された建築のため、展示室には陽光がたっぷりと射しこんでおり、現在の感覚からすると明るすぎる印象もある。だが、ライデマイスター自身は「光あふれる透明感があり、当時はまだ楽園のように孔雀がいた宮殿の庭園内ということもあって、展示会の場としては理想的¹⁸と感じていたようである。

1961年春には、創設100周年を記念して「ナショナル・ギャラリーとその寄贈者たち Die Nationalgalerie und ihre Stifter」¹⁹展が開催された。本展は1861年から100年間のナショナル・ギャラリーへの寄贈者および寄贈作品を紹介するもので、ライデマイスターによれば、同展は「ナショナル・ギャラリーが、どれほどユダヤ人の寄贈者に負うところが大きいのか²⁰を認識させるものであった。また同年秋には、ヴァルデンによる芸術雑誌および画廊「シュトゥルム」をテーマとした展覧会「Der Sturm: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde Berlin 1912-1932」²¹を開催するなど、積極的にモダン・アート鑑賞の機会を提供していった。

ライデマイスターは、1961年から始動した新ナショナル・ギャラリーの建設計画にも関与した。彼の回顧によれば、市政府大臣の反対にも関わらず美術批評家のグローマン(Will Grohmann)および美術史家のヤナシュ(Adolf Jannasch)とともに、「名誉回復」の象徴とも言える本計画を力強く推奨した²²。また、1964年に退職した後もモダン・アートの名誉回復につとめ、「ブリュッケ美術館 Brücke-Museum」の創設にも関わった。1967年、ベルリン・ダーレムに建てられたこの小さな美術館は、シュミット＝ロットルフ(Karl Schmidt-Rottluff)とヘッケル(Erich Heckel)からの寄贈作品を中心としたコレクションを収蔵し、ライデマイスターと作家たちとの信頼関係から生まれたものである。

「非ナチ化」後の公設美術館

このように、ライデマイスターは戦前から戦後まで公設美術館に勤めながら、時局の変化に合わせて多様な役割を果たした。彼に「非ナチ化」の必要がないと判断されたことなど、今日から見て奇妙に思われる点もあるが、戦後の混乱期において公設美術館の人事や財政は、さまざまな困難や矛盾、不安定な要素を抱えていた。最後にライデマイスターの活動と彼の周辺の状態を照らし合わせることで、当時の環境を俯瞰的に捉えてみたい。

前述したように、1933年からヴァルラフ・リヒャルト美術館の館長を務めたフェルスターは、終戦後、非ナチ化の処置により解雇通告を受けたが、この処分を不当と考えていた。その後、彼は1957年から3年間、つまりライデマイスターがケルンを去った後に、ケルン市立美術館群の総長職へと返り咲いた²³。ナチス政権によるモダン・アートの排斥に協力した彼が、美術館運営の場に再登場したことは、戦後の非ナチ化に関わる人事が一筋縄ではいかなかった状況を象徴的に示すものである。

これとは逆に、戦前期に現代美術館の発展に貢献した人物が、ナチス政権によって解雇され、戦後ふたたび美術館に戻ってきた例もある。1919年、クローンプリンツェンパレーを拠点とするドイツ初の公設現代美術部門(Neue Abteilung der Nationalgalerie im Kronprinzen-Palais)を創設したユスティ(Ludwig Justi)は、1933年にナチス政権によって職を追われた²⁴。コレクションは「退廃芸術」と見なされ、そのほとんどが犠牲となってしまった。戦後、東側の国立美術館群総長として復帰したユスティは、ベルリン市政府から協力を得て、美術史家ヤナシュと共に近現代美術のコレクションをベルリンに再構築し、「20世紀ギャラリー Galerie des 20. Jahrhunderts」を創設する計画を開始した。ふたりは作品の購入を進めていったが、1947年頃から東西ベルリンの政治的緊張が高まり、1948年末にヤナシュは新設された西ベルリンの市政府へ移ってしまった。東ベルリンで活動を続けたユスティは、比較的自由に動くことができたものの、社会主義リアリズムの作品を尊重するソビエト政府の文化政策から影響を受けるようになった。1954年には、どうにか作品展示をする機会も得たが、「20世紀ギャラリー」を創設するユスティの計画は失敗に終わってしまった。

一方、非常に紛らわしいのだが、西側へ移ったヤナシュは同名の「20世紀ギャラリー Galerie des 20. Jahrhunderts」に活躍の場を得た²⁵。先に触れた1959年の「色彩の勝利」展図録には、作品出品者のリストに「20世紀ギャラリー」の名が挙げられているが、これは西ベルリンの同ギャラリーを指す²⁶。1949年3月、西ベルリン市政府によって創設されたこの組織は、ヤナシュの指揮のもと、「退廃芸術」として公設美術館から排斥されたモダン・アートの作品を購入し、コレクション構築および展示を行った。1954年には、かつて将校団用の娯楽施設(Landeswehrkasino)として使用され、現在は国立写真美術館となっている建物に常設展示室を設えた。1968年に新ナショナル・ギャラリーが完成した際、「20世紀ギャラリー」の作品はナショナル・ギャラリーのコレクションに吸収され、組織としては解体された。

このように戦後のベルリンでは、東側でユスティが、また西側ではヤナシュとライデマイスターが、モダン・アートの公設コレクションを再構築するプロジェクトを

それぞれ進めていたことがわかる。「名誉回復」への思いと、公的な組織の抱える複雑な事情のあいだで、彼らはモダン・アートをふたたび美術館に戻す道を模索していったのだろう。「冷戦の最前線の都市」であった東西ベルリンでは、1960年代に建設ラッシュが起き、それぞれの思想や理想を体現する都市計画が壁の両側で展開された²⁷。新ナショナル・ギャラリーの建設もこの流れの中にあったことを鑑みれば、モダン・アートの収集や展示も、壁の向こう側への政治的なメッセージないしアピールであったとも言える。

おわりに

本論文では、ライデマイスターの学芸員としての活動を追いながら、戦前から戦後にかけて大きく環境が変わったドイツの公設美術館について考察した。ライデマイスターは、東アジア美術担当の学芸員として美術館でのキャリアを開始したが、戦後はモダン・アートの「名誉回復」を活動の軸として、館長や総長など責任ある立場で美術館運営に携わった。彼の回顧的文章や周辺の状況を見てみれば、そうした経歴は彼の意味や希望というよりも、社会的な要請に大きく左右されていたことが分かる。また、彼が80歳の誕生日祝賀会スピーチを「自身の選択や仕事が正しいことであったか、それは神のみぞ知る」²⁸と締めくくったように、ドイツ全土（あるいは東西ドイツ）で同時に展開された「名誉回復」や美術館の復興のうち、どれが正解ないし成功と呼べるのか、その判断は現在でも難しい。しかしながら、現在ドイツ各地の美術館にモダン・アートが復活している背景には、ライデマイスターのような行動力ある学芸員の献身があったことを忘れてはならないだろう。

註

- 1 Leopold Reidemeister, „Rückblick“, 80. Geburtstag Leopold Reidemeisters, Jahrbuch Preußischer Kulturbesitz, Bd. XVII, 1980, S.27-31.
- 2 ライデマイスターは学生のころから「新ボーデ Neubode」というあだ名を付けられていた。Leopold Reidemeister, „Erinnerungen an das Berlin der zwanziger Jahre“, Begleitband zur Ausstellung »Der Kongress denkt« Objekte – Disziplinen, Berlin, Gebrüder Mann Verlag, 1987, reprint; Eberhard Roters (Hg.), Leopold Reidemeister zum Gedanken, Heft 15/16, Brücke-Archiv, 1988, S.31.
- 3 L. Reidemeister, „Neue japanische Museen“, Ostasiatische Zeitschrift, N.F. 12, 1936, S.42-46.
- 4 Ebd., S.46. 独文引用は筆者による訳。以下も同様。
- 5 ライデマイスタア「伯林に於ける「日本古美術展覧会」」嘉門安雄訳、『畫説』東京美術研究所、1939年7月、603-608頁。
- 6 ライデマイスターが1980年に受章したプール・ル・メリット勲章の公式サイトには、彼の略歴が掲載されており、彼は1941年から1945年まで兵役および捕虜の期間を過ごしたと記されている。http://www.orden-pourlemerite.de/plm/mgvita/reidemeister1900_vita.pdf
- 7 Reidemeister, „Rückblick“, op.cit., S.29.
- 8 吉村朋子「占領期ドイツ西側地区及び連邦共和国初期における非ナチ化問題」『史論』58、東京女子大学史学研究室、2005年、50頁。
- 9 Dorothee Grafahrend-Gohmert, „Die Sammlung Haubrich und der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums ab 1945“, Julia Friedrich und Andreas Prinzing (Hg.), »So fing man einfach an, ohne viele Worte«: Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Museum Ludwig Köln, Akademie Verlag: Berlin, S.89.
- 10 Leopold Reidemeister, „Wiederaufbau - Wiedergutmachung Ein Bericht“, Werner Haftmann, Verfemte Kunst: Bildende Künstler der inneren und äußeren Emigration in der Zeit des Nationalsozialismus, DuMont: Köln, 1986, S.368.
- 11 Reidemeister, „Rückblick“, op.cit., S.29.
- 12 1937年には500点ものコレクション作品が退廃芸術として押収された。Dorothee Grafahrend-Gohmert, „Die Sammlung Haubrich und der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums ab 1945“, op.cit., S.89.
- 13 ハウブリッヒとヴァルラフ・リヒャルト美術館の関係について、詳しくは次を参照。Dorothee Grafahrend-Gohmert, „Die Sammlung Haubrich und der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums ab 1945“, op.cit., S.89-98.
- 14 当該の作品について、詳しくは次を参照。Reidemeister, „Wiederaufbau“, op.cit., S.369-371.
- 15 Ebd., S.371.
- 16 Ausst.Kat., Triumph der Farbe: Die europäischen Fauves, Schaffhausen Museum zu Allerheiligen u. Berlin Nationalgalerie der ehemals staatlichen Museen, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin, 1959.
- 17 Leopold Reidemeister, „Ansprache zur Eröffnung der Ausstellung „Berlin, Ort der Freiheit für die Kunst““, Berliner Museen, 10.Jg., H.1-2, Staatliche Museen zu Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 1961, S.28.
- 18 Reidemeister, „Wiederaufbau“, op.cit., S.372.
- 19 Ausst.Kat., Die Nationalgalerie und ihre Stifter: Ausstellung zum Hundertjährigen Bestehen der

Nationalgalerie, Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin, 1961.

- 20 Reidemeister, „Wiederaufbau“, op.cit., S.372.
- 21 Ausst.Kat., Der Sturm: Herwarth Walden und die europäische Avantgarde Berlin 1912-1932, Veranstaltet von der Nationalgalerie in der Orangerie des Schlosses Charlottenburg, Berlin, 1961.
- 22 Reidemeister, „Wiederaufbau“, op.cit., S.373.
- 23 Dorothee Grafahrend-Gohmert, „Die Sammlung Haubrich und der Wiederaufbau des Wallraf-Richartz-Museums ab 1945“, op.cit., S.89.
- 24 ユステイによる「20世紀ギャラリー」創設計画について、詳しくは次を参照。Maïke Steinkamp, „Ein neues Kronprinzenpalais?: Die Pläne für eine »Galerie des 20. Jahrhunderts« in (Ost-)Berlin und ihr Scheitern“, Julia Friedrich und Andreas Prinzing (Hg.), »So fing man einfach an, ohne viele Worte«, op.cit., S.214-222.
- 25 西ベルリンの「20世紀ギャラリー」に関して、詳しくは次を参照。Christina Thomson, „Die »Galerie des 20. Jahrhunderts«: Wiederbelebung der Moderne im West-Berlin der Nachkriegsjahre“, Julia Friedrich und Andreas Prinzing (Hg.), »So fing man einfach an, ohne viele Worte«, op.cit., S.223-231.
- 26 Ausst.Kat., Triumph der Farbe, op.cit., o.S..
- 27 1960年代の東西ベルリンを舞台とする都市計画および建設ラッシュについて、詳しくは次の展覧会図録を参照。Ausst.Kat., Radikal Modern: Planen und Bauen im Berlin der 1960er-Jahre, Berlinische Galerie, Berlin, 2015.
- 28 Reidemeister, „Rückblick“, op.cit., S.31.

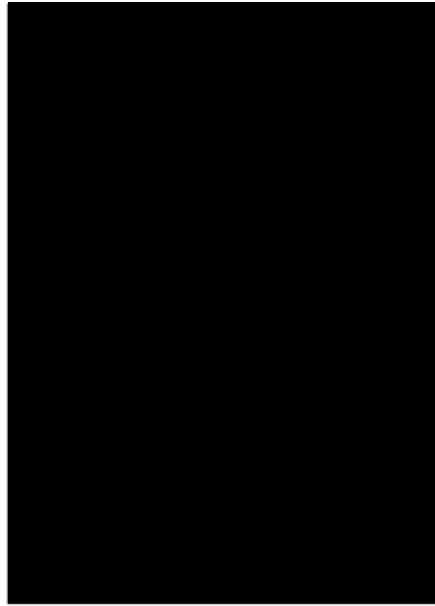


図1 ライデマイスター (1932年)
Eberhard Roters (Hg.), Leopold Reidemeister
zum Gedanken, Heft 15/16, Brücke-Archiv,
1988, S.29 より転載

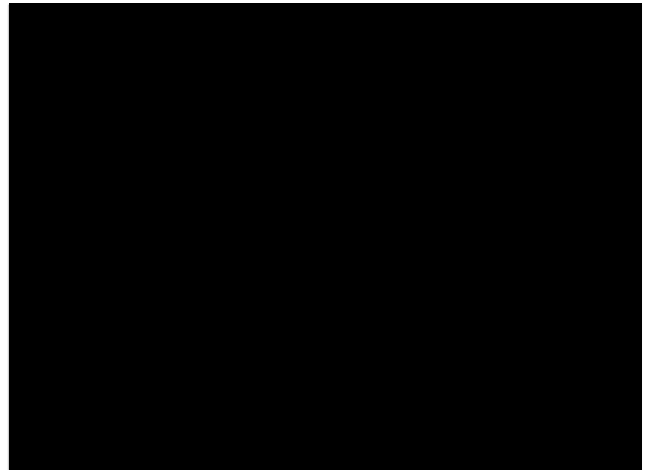


図2 「ベルリン、芸術のための自由の地」展
会場写真 (1960年)
Berliner Museen, 10.Jg., H.1-2, Staatliche Museen zu
Berlin, Preußischer Kulturbesitz, 1961, S.28 より転載