

古典的近代の復権

——ナチズムの文化政策について——

田 野 大 輔

1 は じ め に

ヨーゼフ・ゲッベルスは、1933年11月の帝国文化院発足式で、次のように演説している。

「人生の厳しさに屈し、それを否定したり、そこから逃避したりしていた臆病で
ひ弱な精神にかわって、前面にでてきたのは英雄的な人生観であり、それが今日
褐色の隊列の足音にこだましている……それはドイツ人の人生をふたたび生きる
に値するものとした一種の鋼鉄のロマン主義、存在の苛酷さにたじろぐことのな
いロマン主義……諸問題に勇敢に立ち向かい、断固として目をそらすことのない
ロマン主義である」[Heiber 1971: 137]。

新時代の精神を「鋼鉄のロマン主義」と表現したこの発言には、保守的な言葉の響きにもかかわらず、「モダニズムの旗手」をもって自任した宣伝大臣の進歩的な態度があらわれている。こうした姿勢がナチズムの本質的な特徴をなしていたことについては、すでに多くの指摘がある。たとえばトーマス・マンは、ナチズムの危険性が「たくましい時代即応性と能率的な進歩性が過去の夢と混じりあっていること、すなわち高度に技術的なロマンティシズム」[マン 1990: 32]にあると述べているし、カール・ディートリヒ・ブラッハーもまた、ナチズムの本質を「反動的な政治的ロマン主義と現代の技術的進歩の賛美」の「根本的矛盾」に見いだしている[ブラッハー 1975: 919-21]。ジェフリー・ハーフは、こうした技術崇拜と反動的ヴィジョンとの結びつきに着目し、これを「反動的モダニズム」[ハーフ 1991]と呼んでいる。この表現は近代にたいするナチズムの両義的な態度をよく説明しているのだが、非常に誤解を招きやすい表現でもある。というのも、そこにはナチズムが近代技術を駆使して過去を復権させようとしたかのような意味あいを感じられるからである。ゲッベルスが同じ

演説で述べているように、ナチズムは「近代的・反動的という古臭い概念を超えたところに立っている」[Heiber 1971:139] のであり、「反動的モダニズム」という表現ではその本質をとらえきれないことは明らかである。

ナチズムと近代の関わりをめぐることは、これまでも多くの研究者が議論を行ってきた。ここでそれらを詳細に検討する余裕はないが、研究史を概観するならば、近年になって大きく論点が変化したことが注目される。すなわち、1960年代にはじめて問題提起を行ったラルフ・ダーレンドルフとデイヴィッド・シェーンボウム [Dahrendorf 1965, シェーンボウム 1978] が、ナチズムによる「意図せざる近代化」を唱えていたのにたいして、80年代後半以降にあらわれたミヒャエル・プリンツやライナー・ツィテルマンらの研究 [Zitelmann 1987, Prinz/Zitelmann 1991] は、「意図された近代化」というテーゼをうちだし、ナチズムの意図や目標そのものの近代性を主張するにいたったのである。これにともなって近代や近代化の概念も変化し、工業化・都市化・世俗化・大衆化などといった社会変動をあらわす価値中立的な概念としてもちいられるようになった。もちろん、こうした動向にたいしては激しい批判が生じ、いくつかの論点が修正されることになったが、批判の多くはナチズムによる近代化の効果いかに関わるものであって、近代化の意図や目標については十分な検討が行われていないように思われる。近年の研究においても、社会的・経済的な変化としての近代化が焦点となっており、文化的なレベルでの近代化、ナチズムの理想像そのものの近代性を問う視点は希薄である。ヴァルター・ベンヤミンが看破したように、ナチズムの本質が「政治の美学化」[ベンヤミン 1970:44] にあったとすれば、まず何よりも美に関わる政治、とくに文化・芸術政策における近代性の位置づけを確認しておく必要がある。だが文化政策に関する従来の研究では、モダニズムの撲滅をはかった「退廃芸術展」に関心が集中するなど、依然としてナチズムを反近代感情の噴出と見なす視点が一般的である。こうした状況に鑑みれば、ナチズムと近代の関わりについて、とくに文化政策の領域におけるその具体的な様態を検討する必要があると思われる。

こうした課題に取り組むにあたって有益な視点を提供してくれるのが、デートレフ・ポイカートの「古典的近代 Klassische Moderne」[ポイカート 1993] という概念である。彼によれば、古典的近代とは世紀転換期から1930年代にかけての時代をさすが、それは進歩オプティミズムにもとづいて近代化が全面的に貫徹する一方、近代化の限界や矛盾が露呈し、危機が先鋭化して、最終的にナチズムによる解決へと向かった時代であった。そこには、近代をポジティブな面とネガティブな面が表裏一体をなすものととらえ、「近代化過程のもつヤヌスの顔」[ポイカート 1994:160] を問題に

しようとする姿勢がうかがえる。こうした立場から、ポイカートはナチズムを反近代感情の噴出と見るのも、逆に急進的な革命的近代化の担い手と見なすのも、どちらも近代のもつ両義的な性格への問題意識が欠落しているとしてしりぞけ、ナチズムを近代の危機への対応、近代化の路線修正の試みと規定するのである。本稿もまた、そうした近代観にそってナチズムの文化政策を考察しようとするものであるが、「古典的近代」という概念については、これに次のような新たな意味あいを付与することにする。すなわち、ポイカートにおいては、われわれの現在の問題状況がすでに古典的＝典型的に成立していた時代という意味で、この概念がもちいられているのにたいして、ここではむしろ、素朴な進歩信仰にもとづく近代のユートピアをさす概念として、その意味をずらすとともに、危機に瀕した近代を建てなおすため、ナチズムがこうした理想像を古典的＝模範的なものと規定し、超時代的な「古典美 Klassizität」をもって芸術的に表現したという意味あいをこめて、「古典的近代」の概念を換骨奪胎することにした。ヒトラーが古典古代の芸術を賛美していたことはよく知られているが、それは古代への回帰というよりはむしろ、ギリシア彫刻のような永遠の完成美をそなえた近代の実現をもとめる衝動にもとづいていたのではないだろうか。このような観点から、ナチズムの文化政策を「古典的近代」の復権をめざすプロジェクトとして把握しなおすこと、それが本稿の目的である。

もっとも、ナチズムの文化政策に関しては膨大な数の研究があり、それらを概観するだけでも多くの紙幅を割くことにならざるをえない。ここではさしあたり、既存の研究に依拠しながら、「古典的近代」の基本的構造を明らかにすることに課題を限定したい。以下ではまず、文化政策をめぐるナチ党内の権力闘争について、政権獲得から「大ドイツ芸術展」開催までの経緯を概観し、近代と反近代の対立がいかなる帰結をもたらしたのかを考察する。次に、そうした対立のなかから古典主義が台頭するにいたったこと、しかもそれが近代の理想像を表現していたことを明らかにするため、古典古代をめぐる党内の論争を検討する。さらに、こうした古典的近代のイメージを広告やデザインといった消費・余暇文化のなかに探り、この理想像がキッチュ化されると同時に、即物性と同一視されることで統合効果を発揮したことを示す。ナチズムを「古典的近代」の復権をめざすプロジェクトととらえることは、その国民統合力の解明にも役立つはずである。

2 近代と反近代

ナチ体制下の文化状況は、全体主義的統制というイメージとは裏腹に、かなり錯綜した様相を呈していた¹⁾。党指導部内の路線対立のため、文化統制は徹底したもの

ならなかったし、文化領域によっても状況が異なっていた。ナチズムがドイツの文化生活を隙間なく統制したとする今日なおも見られる誤解は、ナチズム自身がその効果をくり返し自賛したことの影響というべきだろう。多くの研究によれば、1933年はけっして断絶を意味してはおらず、第三帝国においてもヴァイマル期以来の文化の発展傾向はほとんど継続されるか、さらにいっそう強化された。ナチズムの影響力は比較的かぎられたものだったが、そこにはゲッベルス流のプラグマティズム、すなわち国民の忠誠心を維持するためには文化活動に一定の自由を保障することが必要だという認識だけでなく、画一化された宣伝機構の提供する文化が国民を満足させられなかったという事情も関係していた [フライ 1994: 146-7]。いくぶん逆説的なことだが、社会の全面的な動員をなしとげるためには、ナチズムは文化への全面的な統制を断念せざるをえなかったのである。

文化政策をめぐることは、様々なイデオロギー的動機と権力政治的利害をもつ多くの党指導者がこれに干渉し、たがいに対立と協力をくり返しながら、複雑な権力ゲームを展開した。その重要な担い手としては、宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルス、ナチ世界観指導者アルフレート・ローゼンベルクをはじめ、ドイツ労働戦線指導者ローベルト・ライ、帝国首都建設総監アルベルト・シュペーア、ヒトラー・ユーゲント指導者バルドゥーア・フォン・シーラッハ、プロイセン内務大臣ヘルマン・ゲーリング、文部大臣ベルンハルト・ルスなどがあげられるが、さらには「生来の芸術家」を自称したヒトラーもこれに直接介入したため、文化政策は無秩序に等しい状況に陥ることになった。だが全体的に見れば、こうした錯綜状況のなかにも基本的な対立軸を見いだすことができる。それはゲッベルスに代表される「ナショナルな近代」と、ローゼンベルクを中心とする「フェルキッシュな反近代」との対立である [Reichel 1991: 92]。両陣営の対立を軸とし、他の指導者も巻きこんで展開された権力闘争の経緯を追うことによって、ナチズムの文化政策がいかなる方向に収斂していったのかを明らかにしたい。以下では、1933年のナチ政権成立から、文化政策がほぼ確立する1937年の「大ドイツ芸術展」開催まで、4年あまりの経緯を考察することになるが、この間の事情については、ラインハルト・ボルムスの研究 [Bollmus 1970] がローゼンベルクの動向を中心にすぐれた叙述を行っており、文化政策を扱ったその後のいくつかの研究 [Backes 1988, Reichel 1991] も基本的にこれを踏襲していることから、それらに依拠して論を進めていくことにする。

1) 親衛隊保安部の報告も、「文化組織のさらなる拡大にもかかわらず、統一的な計画が欠如している」 [Boberach 1984 Bd. 2: 80] ことを認めている。

政権獲得前のナチ党の文化政策に圧倒的な影響力を行使したのは、『20世紀の神話』の著者、党機関紙『フェルキッシャー・ベオバハター』の主筆にして、「党随一のイデオログ」と呼ばれ、ドイツ文化闘争同盟の指導者も務めたローゼンベルクだった。彼は偏狭な人種主義・反ユダヤ主義の立場から、「北方人種」のみを文化の創造者と見なす一方、ユダヤ人による文化的退廃をあらわすものとして、現代のモダニズム文化を断罪した。こうした文化観は19世紀末以来の反近代的な民族主義、いわゆる「フェルキッシュ」の思潮に根ざすもので²⁾、ゲルマンの「血と土」の共同体を志向していたという意味では、ヴァルター・ダレの農業ロマン主義や、ハインリヒ・ヒムラーの古代ゲルマン崇拜とも通底していた。ドイツ文化闘争同盟を拠点とするローゼンベルク周辺のグループは、ヴァイマル期からモダニズム芸術への攻撃を展開し、「芸術ボルシェヴィズム」の打倒を呼びかけており、とくに1930年に州政権に参入したテューリングンでは、新建築の牙城であったバウハウスを閉鎖に追いこむなど、一定の成果をおさめていた。政権獲得後の「強制的同質化」の過程でも、闘争同盟は党支部と協力しながら前衛芸術家やその支持者を弾圧し、美術館や美術学校といった文化施設の粛清を進めた。またローゼンベルクのイデオロギーは党に公認され、1934年1月にはヒトラーによって「ナチ党精神・世界観の全学習・教育監察総統全権」に任命された。しかしながら、これをもって彼に文化統制の全権が与えられたわけではなく、むしろそれは一種の名誉称号であって、実質的な権限が与えられなかったことの補償にすぎなかった。文化領域における「古参闘士」だった彼には、文部大臣のポストも帝国文化院総裁のポストも与えられなかったが、それはヒトラーがこの頑迷なイデオログを適任とは考えていなかったからである。政治感覚を欠き、教条主義に終始したローゼンベルクは党指導部内で冷笑されており、ゲッベルスが彼を「頑迷で強情な教条主義者」[Backes 1988: 60]と見なしたばかりでなく、ヒトラーも『20世紀の神話』をまったく評価していなかった³⁾。1933年9月に帝国文化院が設立され、短期間にめざましい発展をとげると⁴⁾、闘争同盟はほぼ機能を喪失し、1934年6月にナチ文化共

2) フェルキッシュの思想と運動については、ジョージ・L・モッセの研究 [1998] を参照。

3) ヒトラーは『20世紀の神話』を「ものごとをおそろしく複雑に考える額の狭いバルト人が書いた、誰にもわからないしろもの」と呼び、その内容が「中世的観念への後戻り」であると批判している [シュペーア 1970: 110]。戦時中の『卓上語録』でも、彼はローゼンベルクのもとめる「神話」ではなく、「科学」を要求している。「ナチ党员として、われわれは19世紀の神話に20世紀の信念と知識を対置するのだといわねばならない」[Picker 1993: 300]。

4) 帝国文化院への入会は、文化生産に関わるすべての人々に義務づけられた。文化院はすでに1935年の時点で10万人のメンバーを擁し、その一部局である芸術院だけで1937年に4万5000人のメンバーを擁した。

同体へ改組されることになった。

これにたいして、新設の国民啓蒙・宣伝省の大臣に任命され、文化領域における広範な権限を握るとともに、帝国文化院の総裁として、あらゆる「文化創造者」を統制する地位にあったのが、ゲッベルスである。ローゼンベルクとは対照的に、ゲッベルスは文化統制に関してかなり寛容で進歩的な姿勢をとったが、それは文化活動に一定の自由を認め、その生産力を有効に活用することが、民心の維持に必要不可欠だと考えていたからである。彼は表現主義などの現代芸術にも理解を示す一方⁵⁾、「鋼鉄のロマン主義」を体現する「新しいドイツ芸術の誕生」をもとめた。ライバルであるローゼンベルクの反動的な姿勢を暗に批判しつつ、彼は帝国文化院の課題を次のように説明している。

「新設の帝国文化院は、近代的・反動的という古臭い概念を超えたところに立っている。その課題は、芸術的不能と表裏一体をなすモダンを気取った大口とは関わりをもたないし、青年とその健全な力に道を閉ざす反動的な退歩とも関わりをもたない。ドイツ芸術は新鮮な血を必要としている。……この時代に表現を与えんとする芸術家もまた、若い感覚をもち、新たな造形を行わねばならない」[Heiber 1971: 139]。

宣伝大臣としてのゲッベルスは、国民の「精神的動員」のため、ラジオや映画といった新しいメディアを重視した。しかもその際、教条主義的な宣伝や政治的な教化ではなく、息抜きと娯楽を通じて巧妙に教化をはかるべきだというプラグマティックな考え方をしていた。1936年の放送展の開会演説で、彼は次のように述べている。

「教導と刺激、息抜きと娯楽を慎重かつ心理学的に巧妙に混ぜあわせて提供すべきである。しかもその際、ラジオ聴取者の圧倒的多数がたいい日々の生活のなかで非常に厳しく耐えがたい思いをしている以上、息抜きと娯楽をとくに重視する必要がある」[Reichel 1993: 168]。

宣伝における近代技術の活用と大衆心理的な効果を強調した彼は、まさに現代マスメディアの名手、「総統」と「民族共同体」の広告に手腕を発揮した「商標の技術者」

5) ゲッベルスは邸宅にノルデの絵を飾るほど、表現主義芸術を愛好していたし、ある講演ではエーゼンシュテインの『戦艦ボチョムキン』を絶賛して、前衛芸術への寛容な姿勢をアピールしていた。

[Voigt 1975] であったといえよう。

ナチ政権成立後、ローゼンベルクとゲッベルスの文化政策上の路線対立はただちに顕在化した。宣伝大臣がメディアの組織的な再編成を進める一方、闘争同盟も独自に粛清を遂行したため、様々な領域で摩擦と軋轢が生じた。両者がとくに激しく対立したのは、モダニズム芸術の扱いをめぐる点である。ゲッベルスがノルデやバルラッハといった前衛芸術家を擁護し、彼らを「北方の表現主義者」としてナチ芸術の中心に据えようとしたのにたいし⁶⁾、ローゼンベルクはこうした動きを党の路線からの逸脱として非難し、この「オットー・シュトラッサー運動」への徹底的な反対を表明した。それは単なるライバル争いを超えたイデオロギー闘争の様相をおび、組織政治的な動機も加わって深刻な亀裂をもたらしたため、総統が仲裁に乗りだすまでになった。1934年9月の党大会の演説で、ヒトラーは「キュービスト、未来派、ダダイストのあらゆる芸術・文化の戯言」を非難し、前衛芸術を擁護するゲッベルスの動きに歯止めをかける一方、「ゲルマン芸術」を擁護する「復古主義者」を批判し、暗にローゼンベルクの反動的な姿勢に苦言を呈した。結果的には喧嘩両成敗のかたちをとったが、これによって明確な指針が提示されたわけではなく、権力闘争も終わらなかった。

1933年11月にドイツ労働戦線内に余暇組織の歓喜力行団が設立され、文化政策の新たな活動領域が生まれると、ゲッベルスとローゼンベルクの対立はさらに激しさを増す⁷⁾。労働戦線の指導者ライは、ドイツ国民のイデオロギー教育と社会国家的管理をめざす一方、党の組織部長として、幹部教育に必要な指針をもとめていた。そこで彼はさしあたってローゼンベルクと協力し、世界観教育の任務をこれに委ねるようヒトラーに進言する。その結果、ローゼンベルクは前述のように世界観教育の全権に任命され、1934年6月には労働戦線の資金援助でローゼンベルク局という組織が設立されるとともに、闘争同盟はナチ文化共同体へ改組されることになった。しかしながら、ローゼンベルクはゲッベルスに匹敵するような包括的な権限を得ることができず、ライとの協力関係も長つづきしなかった。ライは当初、芸術家組合の指導権をめぐる

6) ゲッベルスは、画家のオットー・アンドレアス・シュライバー、宣伝省のハンス・ヴァイデマンらとともに、ローゼンベルクに反対する論陣を張り、ノルデやバルラッハへの迫害を「ドイツ文化にたいする犯罪」として攻撃するとともに、「青年はドイツ文化のために闘う」というスローガンを掲げて、ドイツ学生組合に集会を行わせた。シュライバーらを中心に、ナチ党に近い前衛芸術家たちも「北方人」というグループを結成し、機関紙『国民の芸術』を発行するなど、1934年半ばまでは積極的に活動していた [Reichel 1993 : 90-2]。

7) 歓喜力行団に関しては、ヴォルフハルト・ブッフホルツの研究 [Buchholz 1976] を参照。またこの組織をめぐる権力闘争の経緯については、ブッフホルツ [Buchholz 1976 : 255-7] のほか、ボルムス [Bollmus 1970 : 61-75] の叙述も参照。

ゲッベルスと対立していたが、歓喜力行団の設立によってその問題が重要でなくなると、両者は接近しはじめた。この巨大な余暇組織の人気を左右する大衆文化プログラムを早急に作成するため、ライはゲッベルスの有能な部下を必要としていたからである。両者の協定にもとづき、ハンス・ヴァイデマンとオットー・アンドレアス・シュライバーが歓喜力行団の文化局に配属され、近代芸術の展覧会を組織することとなった。2人を「芸術ボルシェヴィスト」と見なしていたローゼンベルクは当然この人事に反対し、ヴァイデマンを宣伝省に戻すことに成功するが、シュライバーは歓喜力行団にとどまり、展覧会を催しつづけた [Bollmus 1970: 61]。近代の「予言的な力」を賛美する前衛芸術家であり、「偽装芸術の名手」 [Bollmus 1970: 65] でもあった彼の働きにより、多くの「工場展覧会」では少なくとも戦争勃発までは近代芸術が展示されたのだった。

1934年7月、歓喜力行団の指導者に、帝国ラジオ院総裁で宣伝省ラジオ局長官のホルスト・ドレスラー＝アンドレスが就任する。彼はこれより前に歓喜力行団文化局長官への就任を拒否されており、この人事に激怒したローゼンベルクは、様々なスキャンダルを暴きたててゲッベルスを攻撃しはじめた。一連の攻撃を通じて多くの文化院幹部が辞任に追いこまれたが、ローゼンベルクに党や国家の新たなポストが与えられることはなく、依然としてゲッベルスの優位は揺るがなかった。文化共同体にしても、歓喜力行団の活動を監督する任務が与えられていたとはいえ、財政的にはライの裁量に依存しており、ローゼンベルクにとって確固たる権力基盤とはなりえなかった。さらに、帝国文化院を手中に握るゲッベルスが文化院と文化共同体の関係を曖昧にとどめる一方、文化政策の主導権を握ろうとしていたライが文化共同体に対抗して歓喜力行団文化局の拡充をはかったため、文化共同体は解体の危機に瀕することになった。1936年2月に文化局が夕べの催し局に改組され、包括的な文化活動に乗りだすと、ゲッベルスと結んだライとローゼンベルクの対立は頂点に達する。今回もヒトラーの介入によって事態は収拾することになるが、結果はローゼンベルクの敗北であった。同年5月にライが資金援助をうち切ったため、文化共同体は職員への支払いが不可能となり、ヒトラーの命令によって翌年6月に解体、歓喜力行団へ編入されることになった [Buchholz 1976: 255-7]。ここにローゼンベルクは歓喜力行団という巨大組織を監視する権限を失い、ゲッベルスおよびライの優位が確定したのである。

これ以降、文化政策に関するゲッベルスの発言権は揺るぎないものとなり、とくにラジオや映画といった大衆文化の領域では、現代的な娯楽文化が花開くことになった。一方、ゲッベルスとローゼンベルクの対立から漁夫の利を得たライもまた、余暇の領域で魅力的な大衆文化プログラムを次々にうちだしていった。これにたいして、ロー

ゼンベルクの影響力は後退し、世界観教育全権およびローゼンベルク局長官として、ただ曖昧な要求をなしうるのみとなった。ただし彼は完全に権力を失ったわけではなく、絵画や新聞といった特定の文化領域では一定の発言権を維持したし、また体制が急進化の局面を迎える1937年以降には、その地位がふたたび上昇に転じたことにも注意しておかねばならない。ヒトラーは将来の戦争でボルシェヴィスムの問題を任せるため、このイデオログを必要としていた。ヒトラーがヒムラーの古代ゲルマン崇拜を小馬鹿にしながら放置したのも、おそらく同じ理由からだった。実際、戦時期には国内でモダンな「民族共同体」がますます現実性をおびる一方、東部占領地域では親衛隊によってゲルマンの「血と土」の共同体が建設されつつあった。ローゼンベルクやヒムラーらの反近代感情は、国内の文化政策においては重要性を失ったが、その後も伏流として存続し、戦時期に東方で野蛮なかたちで噴出することになったのである。

しかも皮肉なことに、ローゼンベルクの敗北と同時に、彼のもとめていたイデオロギイ的急進化がほかならぬゲッベルスの手によって進められることになった。1936年末の芸術批評の禁止と翌年の「退廃芸術展」を契機に、ゲッベルスはそれまでのプラグマティックな「適度な統制主義」[Backes 1976: 67]を放棄し、近代芸術を抑圧する政策に転換したのである。彼は党公認の「大ドイツ芸術展」を準備するとともに、悪名高い「退廃芸術展」を組織し、表現主義に見切りをつけた。もちろん、こうした抑圧政策は造形芸術、とくに絵画の分野にかぎられ、マスメディアの領域では依然として寛容さが支配していた。表現主義芸術に理解を示してきたゲッベルスであったが、彼にとって造形芸術は映画やラジオほど重要ではなく、ローゼンベルクとの権力闘争に勝利したいまとなつては、モダニズムを積極的に擁護して、この領域での権限を争う必要がなくなったのである。しかもまた、ゲッベルスの手中にあったのは帝国文化院と宣伝省だけであり、その権限は展覧会、芸術家、報道の監視に限定されていた。文化領域以外では政治的な支配権をもたず、自己の権力をもっぱら総統に依存していた彼は、たえずその意向にしたがわなくてはならなかった。ヒトラーは何人もの芸術家に個人的恩寵をふりむけ、芸術展の審査にも直接介入するなど、まさに芸術の庇護者というべき役割をはたしていた。そのため、ゲッベルスは1936年以降、文化政策をヒトラーの芸術観に適合させるようになり、とくに造形芸術の領域では、モダニズムを排斥する急進的な施策のイニシアティブをとるようになった。ヒトラーが明確な指針を提示しようとしなかったのは、みずからのヴィジョンが党内対立を通じておのずと実現することを期待していたからである。

以上のような経緯をへて、遅くとも1937年の「大ドイツ芸術展」開催までには、第三帝国の芸術様式が輪郭をあらわしてくる。同展の開会演説で、ヒトラーは印象派や

未来派、キュビズムやダダイズムなどの近代芸術を批判し、「真の永遠のドイツ芸術」[Hinz 1974: 158] を要求したが、それは「近代的」でも「非近代的」でもないとされた。

「この新しい帝国の芸術は、古いとか新しいといった基準ではかるべきではなく、われわれの歴史を前にしてドイツ芸術として永遠性を確立すべきである」[Hinz 1974: 164-5]。

彼の考えでは、モダニズムにせよ反モダニズムにせよ、時代に規定されているかぎり、芸術の進むべき方向としてふさわしくなかった。ドイツ芸術はむしろ、時代を超越した「永遠」のものでなければならなかった。「なぜなら、真の芸術はその功績においてつねに永遠であるし、永遠でありつづけるからである」[Hinz 1974: 156]。だが何が「ドイツ的」であるかについては、彼は次のように述べただけだった。すなわち、「ドイツ的とは明確だということを意味する！」[Hinz 1974: 160]。こうした曖昧な定義では、ドイツ芸術の方向性は明らかにならなかった。ナチズムは、明確な文化プログラムの欠如や文化政策上の路線対立のため、近代芸術にかわる独自の芸術をうちだすことができなかった。したがって、「ドイツ芸術の前代未聞の開花」[Hinz 1974: 164] という自画自賛の声にもかかわらず、近代芸術が排除された美術館になだれこんできたのは、19世紀の伝統にしたがった月並みな風俗画だった。「退廃芸術展」が同時開催されたのも、モダニズムの弾圧で革命的变化を印象づけなければならなかったという事情があったのである。

「真の永遠のドイツ芸術」の模範としてヒトラーが念頭においていたのはむしろ、古典古代の芸術だった。大ドイツ芸術展の開会演説で、彼は「外観においても感覚においても、今日ほど人類が古典古代に近づいたことは一度もない」[Hinz 1974: 166] と述べ、古典主義を公的な芸術様式として推奨したのである。事実、建築や彫刻の分野では、古典主義が地歩を固めていた。もっとも、ナチズムと古典古代との関係は複雑で、古典主義は当初から公認されていたわけではなかったし、あらゆる文化領域で支配的になったわけでもない。しかもそれはモダニズムとも全面的に対立するものではなく、むしろ古典美ないし完成美という一般的な意味あいでは、近代を美的に表現するための模範となりうるものだった。そこで次に、古典古代をめぐるナチ党内の論争を検討し、当初は賛否両論のあった古典主義が受容され、近代の理想像を表現するものとされるまでの経緯を考察することにしたい。

3 古典的近代

ナチズムと古典古代との関係については、彫刻の分野を中心にクラウス・ヴォルバート [Wolbert 1984] が詳細な考察を行っている。それによれば、1933年のナチ政権成立時、党内には古典古代を疑問視する者がかなりおり、古典主義様式が支配的になる徴候は見られなかった。とくにローゼンベルク周辺のフェルキッシュなグループは、ギリシアの模範を志向したヴィルヘルム時代の芸術に敵意を示し、ルネサンス以前のドイツ芸術を称揚していた。18世紀後半にヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンがギリシア芸術の美を再発見して以来、古典古代にはヒューマニズム、民主主義、普遍主義、主知主義といった価値が結びついており、ドイツ的なものに対立する国際的なもの、個人主義的、自由主義的、物質主義的な時代の象徴と考えられたからである [Wolbert 1984: 84]。ローゼンベルクはすでに『20世紀の神話』のなかで、ギリシアを模範とすることに異議を唱えている。

「ヴィンケルマンやレッシングの見解を今日の思想に結びつけることはもはや誰にもできないし、シラー、カント、ショーペンハウアーは一般人にはほとんど名前だけで崇拜されているにすぎない……。彼らはほとんどギリシアのみを見つめ、みな依然として可能と称する一般的な美学のみを語っている」 [Rosenberg 1930: 278]。

一般的で抽象的なギリシアの形態に対置されるのが、神秘的で内的なゲルマンの魂であり、そうしたドイツ的な本質を表現する偉大な芸術様式として賞賛されるのが、ゴシックである。

「ギリシアはわれわれにとって抽象的な形態となった。もっぱらヨーロッパにおいてのみ、芸術は世界克服の真の手段となり、宗教そのものとなったのである。グリューネヴァルトの磔刑の絵、ゴシックの聖堂、レンブラントの自画像……は、ヨーロッパのみが生みだしたまったく新しい魂、つねに能動的な魂の象徴である」 [Rosenberg 1930: 443]。

もっとも、古典古代にたいするローゼンベルクの評価は両義的だった。彼によれば、ギリシアの美は「外的な美」であり、そうしたものが「北方的・西洋の本質の最高価値だったことは一度もない」 [Rosenberg 1930: 320]。だがそれじたいは純粹に「北

方的」で、ゲルマン的なものとは対立しながらも、人種的には同一の美を表現するものされた。

「北方人種の外的静力学として種に条件づけられた美がギリシア性であり、内的動力学として種固有の美が北方的西洋である」[Rosenberg 1930:293]。

ローゼンベルク周辺の古参党员たちも、こうした両義的な評価を共有していた。たとえばドイツ文化闘争同盟の有力メンバーだったパウル・シュルツェ＝ナウムブルクは、ギリシア芸術が「北方の人間の憧れ」の表現であるとして、その規範的な価値を認めつつも、「英雄的理想」の形成には適さないとして、民族に根ざしたゲルマン的な芸術を要求している[Wolbert 1984:98]。だがそこにはまた、ギリシア的な美の理想との同一化によって、ゲルマンの人種的理想に高貴さを付与しようとする意図もあり、そのために措定されたのが、ギリシア人とゲルマン人との人種的同一性である。たとえばヴァルター・ダレは、ギリシア芸術のなかに「北方人種の最も高貴な創造の一つ」を見いだす一方、「古典時代のギリシア人は、北方人種の真の成員であり、ゴシックの創造者と見なされるのも同一の民族である」[Wolbert 1984:98]と述べて、ゲルマン人がギリシア人の末裔であると主張している。こうした主張は、19世紀末以来のフェルキッシュ運動や保守派知識人の見解の焼きなおしであり、たとえば保守革命の主唱者の一人で「第三帝国」の名づけ親にもなったアルトゥーア・メラー・ファン・デン・ブルックも、「古典的」なるものを「プロイセン様式」[Moeller van den Bruck 1916]と同一視していた。彼らはみな、古典的なものからヒューマニズムの残滓を払拭し、これをゲルマン的なしドイツ的なものと結びつけ、修正しようとしていたのだった。

だがヒトラーにとっては、こうしたイデオロギー的正当化は不要だった。彼はギリシアの美をゲルマンの精神で満たそうとする試みとは距離をおき、何のためらいもなく古典古代を賛美したのである。すでに『わが闘争』には、熱烈な古典主義者の心情が綴られている。

「ギリシアの美の理想を不滅ならしめたものは、すばらしい肉体の美と輝かしい精神と、もっとも高邁な心情との驚くべき結合である」[ヒトラー 1973 下:62]。

アルベルト・シュペーアが回想録に記しているように、「ヒトラーにとってはギリシア文化がすべての領域での最高の価値だった」[シュペーア 1970:110]。これにた

いして、ゲルマン文化にはほとんど価値が認められなかった。なるほど、『わが闘争』では「文化創造者」としてアーリア人種があげられ、あらゆる文化の基礎に「ヘレニズムの精神とゲルマンの技術」[ヒトラー 1973 上：413] があるとして、ギリシア人とともにゲルマン人の人種的優越性が説かれている。だがヒトラーは、体制初期にゲッベルスが振興した「民会」劇や、ヒムラーの親衛隊が推進した異教的な祭儀を支持しなかったし、ドイツの民俗文化やゲルマン的慣習を再生させようとするあらゆる試みにたいして冷笑的な態度をとっていた⁸⁾。戦時中の『桌上語録』には、その理由が示されている。

「わが国の考古学者が大騒ぎする石槽や粘土壺をわれわれの先祖がつくっていたのと同じ頃に、ギリシアではアクロポリスが建てられていたのだ」[Picker 1993：610]。

ゲルマン人は「野蛮人」で、ギリシア人こそ「あらゆる時代を通じてもっとも開明された精神」[Picker 1993：159] のもち主であるということを、ヒトラーは臆面もなく認めている。

「われわれの国は豚の国だった……。もしわれわれの先祖を問われたなら、われわれはギリシア人をさし示さなければならない」[Picker 1993：116]。

ヒトラーは古典古代を理想としており、その模倣を奨励していた。1933年の党大会で、彼は次のように述べている。

「したがって、あらゆる政治的に英雄的な時代がそれに劣らず英雄的な過去への橋渡しをただちに芸術にもとめるのは、驚くにあたらない。その場合、ギリシア人とローマ人が突如としてゲルマン人に近い存在となるが、それはこれらの民族がみな一つの根本人種に根をもっており、それゆえまた、古い民族の不滅の功績がその人種的に近親の末裔にくり返し魅力を及ぼすためである。だが新しい粗悪

8) シュペーアによれば、ゲルマン崇拝を復活させようとするヒムラーの試みを、ヒトラーは次のように批判していた。「そんなことをしたって、ギリシアやローマがすでに最高の文化段階にあった頃、われわれはまだ石斧を投げ、野天の炉のまわりでうずくまっていたことを証明するだけだ。どう考えても、われわれはこういう過去を黙っている方がいいのだ」[シュペーア 1970：108]。

なものを生みだすより、良いものを模倣する方が好ましいので、こうした民族の現存の直観的な創造物は今日、様式として疑いなく教育的・指導的使命をはたすことができる」[Wulf 1983: 66]。

古典古代をゲルマン精神と結びつけるかわりに、ヒトラーは古典美のなかに超時代的な一般妥当性を見いだしていた。1934年の党大会での演説によれば、古典古代の芸術は「特定の人種的に規定された特性」だけでなく、「肉体の形態の絶対的な正しさ」[Backes 1988: 96] も表現するものとされた。しかも彼は、フェルキッシュな古参党员や保守革命の提唱者たちとは対照的に、ギリシアやローマの建築ばかりでなく、これを模範としたヴィルヘルム時代の建築や、青年時代を過ごしたウィーンの建築にも魅了されていた。ジョージ・L・モッセが指摘しているように、彼が古典主義的な美意識に染まったのはウィーンであり、それがその後の芸術的好みを決定づけた[モッセ 1994: 192]。彼の依頼で建築家パウル・ルートヴィヒ・トローストが設計した「ドイツ芸術の家」や、アルベルト・シュペーアが設計した「帝国首相官邸」など、第三帝国期の代表的な公共建造物はいずれも、19世紀と同様の新古典主義様式を示している。さらにヒトラーは、その近代観においても本質的に19世紀の人間だった。ライナー・ツィテルマンが指摘するように、彼の進歩信仰とオプティミズムはフェルキッシュのイデオログたちとは無縁のものだったというべきだろう[Zitelmann 1987: 360]。シュペーアによれば、ヒトラーは「青年時代の世界、つまり彼の芸術趣味や彼の政治的・イデオロギー的観念世界に特殊な色あいを与えた1880年から1910年の世界にひたっていた」[シュペーア 1970: 52] のであり、古典古代に陶醉すると同時に熱烈に進歩を志向したヴィルヘルム時代の精神を体現していたのだった。

ナチ政権が成立したとき、公的な芸術様式はまだ確定していなかった。古典古代をめぐっても、そのためらいなき受容をめざす路線と、ゲルマン的な修正をもとめる路線との間で、評価が揺れていた。美術評論家のヴェルナー・リティヒが回顧しているように、「権力掌握後の最初の数年間は……探究の時期だった。われわれの芸術家の多くは部分的にはまだ古い芸術観に固執していた」[Rittich 1939: 260]。だが1933年10月に行われた「ドイツ芸術の家」の定礎式を皮切りに、1934年から36年にかけて、しだいに古典主義様式が優勢になってくる。その背景としては、何よりもフェルキッシュな路線を代表した古参党员の地位低下があげられるだろう。1934年頃からシュペーアやハイドリヒのような若いエリートが党や国家の要職に進出し、偏狭なイデオロギーに凝り固まったローゼンベルクらの旧世代の党员を駆逐するようになったが、彼らの多くは市民層の出身で、技術や科学を志向する一方、古典的な教養を身につけて

いた。その意味では、ヴォルバートが指摘するように、古典主義は「ドイツ・ファシズムの貴族化の意図」[Wolbert 1982: 60]をあらわしており、新しい権力者のエリート美学というべきものだったといえよう。

古典主義の公的受容を決定づけた契機としては、さらに1936年のベルリン・オリンピックの開催を忘れるわけにはいかない。それはドイツがギリシアの後継者であることを内外に示し、古典的な美の理想を広く普及させる機会となった。各地でギリシアやオリンピックをテーマにした展覧会が催され、古典古代への賛辞が新聞紙面ににぎわすことになったが、とくに強調されたのは、古代ギリシアと現代ドイツとの結びつきだった。ある論評はこの点を次のように説明している。

「オリンピックの年にふたたび明らかになったのは、ドイツとギリシアとの間には、ギリシアと地上の他のいかなる民族の性質との間よりも、ずっと深い内的な類縁性が存在することである。われわれのもとでは、何よりもギリシア民族とドイツ民族との人種的同一性に由来するこの隠れた関係を新たに再生させ、時代意識へ呼び覚ますとともに、ドイツ国民の精神的未来に高貴な影響を与えようと、いたるところで活動と努力がはじまっている」[Wolbert 1982: 119]。

オリンピックはまた、古典主義をスポーツと肉体の賛美に結びつけることになった。スポーツが表現する肉体美こそ、ギリシアとドイツの内的なつながりを示すものとされ、公的な身体のエコノグラフィを規定した⁹⁾。それとともに、芸術生産においても裸体彫刻やスポーツ彫刻の需要が増大し、とくにオリンピックの会場となった帝国スポーツ競技場のために数多くの彫像の制作が依頼された。スポーツと結びついた裸体は、古典古代への連想によって力と美を象徴するものとなったが、これを映像によって提示し、大きな影響を与えたのが、レニ・リーフェンシュタール監督のオリンピック映画『民族の祭典』である。この映画のプロローグには、ギリシアの彫像が生身のスポーツ選手に変身し、円盤を振り回しはじめるシーンや、ゼウスの神殿からベルリンのスタジアムまで、半裸の走者が聖火を運ぶシーンがあり、「古代から現代への橋渡し」[リーフェンシュタール 1995: 363]が印象的に表現されている。ここでは、現代のドイツ人の肉体がギリシア的な古典美によって理想化されているのである。

1937年の大ドイツ芸術展の開会演説で、ヒトラーは前年のオリンピック大会に言及

9) この点について、ヒトラーは次のように述べている。「20世紀になってはじめて、青年はスポーツによってふたたびヘレニズムの理想に近づいている。これまで何世紀も、肉体が蔑視された。その点で、われわれの時代は古代以後のどの文化時代とも異なる」[シュペーア 1970: 110]。

し、そこに出現した「新しい人間類型」に感嘆の声をあげている。

「今日の新時代は新しい人間類型を生みだそうとしている。……外観においても感覚においても、今日ほど人類が古典古代に近づいたことは一度もない。この人間類型は、去年はじめてオリンピック大会に出現し、全世界にその輝かしく誇り高い肉体の力と健康さを見せつけたが、この人間類型は……新時代の類型である」[Hinz 1974 : 166]。

ここに古典古代の模範にしたがう「新しい人間類型」が国家の象徴とされるにいたったのである。事実、大ドイツ芸術展では古典主義様式の筋骨たくましい裸体の彫像が呼び物となっており、とくにヨーゼフ・トーラクやアルノ・ブレカーの作品は「理想的ドイツ類型」を提示するものとして絶賛された。両者とも体制初期にはナチ党から厚遇されておらず、むしろ党内の一部から反感を買っていたのだが¹⁰⁾、1936年頃になると頭角をあらわし、その「古典的」な様式が公認されるようになった。ヴェルナー・リティヒは、彼らの作品に「荘厳さ、集合性、観念、モニュメンタリティ……要するに、古典古代様式が具現化しえた特性」[Rittich 1937a : 192] を見いだし、大ドイツ芸術展には「彫刻が明確で古典的な見解と造形に近づいている」[Rittich 1937b : 267] 徴候が見られると指摘している。

もっとも、古典主義はあらゆる文化領域を支配したわけではなかった。大ドイツ芸術展の彫刻も、出展数からいえば動物の彫刻や胸像、風俗的な作品が多く、古典主義的な彫像は少なかった。絵画にも伝統的な風俗画の多さが目立ち、出展された約750点の絵画のうち、風景画が40%、農民の日常生活を描いた絵画が27.5%、歴史上の人物の肖像画が11.5%、動物画が10%、静物画が7%を占め、ナチ的な題材を取り上げたものはわずかだった[Backes 1988 : 81]。こうした「風俗画の復権」[Hinz 1974 : 118] は、ナチの文化生産性の低さや文化政策の混乱に加えて、民衆の通俗的な趣味に迎合した結果と見なすべきだろう。単純素朴な農村生活を描いた風俗画は、健全な世界に憧れる民衆の感情に訴え、誰もが理解できる具象的な作品という意味で、まさに庶民向けのものだった。ヒトラー自身、絵画については19世紀後半のロマン主義画家を愛好しており、民衆と趣味を共有していた。だがその一方で、彼は本来のドイツ芸術は高尚さを志向するものでなければならぬと考えており、そうした観点から、

10) ブレカーは、当時自分に浴びせられた批判を回顧して、次のように述べている。「ラジオと新聞は一致して、私が古典古代をコピーしたと酷評した」[Breker 1972 : 90]。

絵画よりも彫刻を重視していた。党公認の美術雑誌『第三帝国の芸術』（1939年に『ドイツ帝国の芸術』と改称）も、伝統的な風俗画ではなく、古典主義的な彫像に焦点をあてていた。同誌に掲載されたリティヒの論評によれば、大ドイツ芸術展の出展作品のなかで、「テーマからいってもわれわれの時代に属しており、新ドイツの将来の彫刻表現において独特の功績と見なされる」[Rittich 1939: 260] のは、トーラクやブレカーの作品だった。

絵画が激しい浄化の嵐に見舞われたのにたいし、彫刻には肅清の波がほとんど及ばなかったのも、両者の重要性の違いによるものと考えられる。主要な彫刻家のリストは1933年の前後でほとんど変化がなく、フリッツ・クリムシュやゲオルク・コルベ、リヒャルト・シャイベといった彫刻家はすでにヴァイマル期からモニュメンタルな彫像で名声を博していたし、トーラクやブレカーも前途有望な若手彫刻家として当時から注目されていた¹¹⁾。第三帝国期の彫刻を支配した古典主義様式も、ナチ的な特色というよりはむしろ、以前からの連続性にもとづくものだったといえよう。彫刻はそもそもモダニズムの影響をあまり受けていなかったことに加えて、19世紀から国民的な記念碑に利用されてきた歴史があり、ナチ体制下でも、公共建造物に設置される彫刻の需要は増大していた。1937年の大ドイツ芸術展に出品された彫刻は約200点だったが、1940年には約440点に増加した。トーラクとブレカーは大ドイツ芸術展にそれぞれ40点以上の作品を出展し、シュペーアの設計した建造物にも大量の彫像とレリーフを提供した。この2人の彫刻家がヒトラーの特別な寵愛を受け、絶大な名声を博したのも、第三帝国における彫刻の重要性を示している。

彫刻が重視されたのは、何よりもそれが本質的に権力の表象に適していたからだった。ナチズムがその政治的効用を認識していたことは、美術評論家のハンス・ヴァイガートの次のような論評からも明らかである。

「絵画は室内に適しているが、彫刻に適しているのは広場である。室内に住むのは個々人であり、広場が収容するのは群衆である。群衆が利益と商売以外に共通のものをもたなければ、彼らは広場の彫刻とほとんど関係をもちえない。だが彼らが理想をもつならば、彼らはその可視化をもとめ、広場の彫刻を彼らの統一の象徴として要求する。彫刻は、空間に放射して多くの人間を支配することができる。模写ではなく模範をもとめ、それによって人間を形成し、理想を告知しよう

11) トーラクは1920年代にはベルリン分離派に属し、近代的な彫刻理論にしたがった作品を制作していたし、ブレカーは当時パリでアリストイド・マイヨールに師事し、オーギュスト・ロダンが開拓した近代彫刻の継承をめざしていた。

としている時代にあつては、彫刻が効果をもつ」[Weigert 1942: 506]。

広場に展示される彫刻は、そこに集まる群衆の象徴として、彼らに統合効果を及ぼすというのであるが、そうした機能をはたすためには、象徴にふさわしい一般性と抽象性をもたねばならなかった。リティヒによれば、「現代のドイツ彫刻芸術の支配的な傾向は、現実的なものを観念の世界へ上昇させること、個々の事象を一般妥当的な象徴へ高めることである」[Rittich 1943: 157]。第三帝国期の代表的な彫像がほとんど一糸まとわぬ裸体をテーマにしているのも、そうした現実からの離反のあらわれといえよう。あらゆる属性をはぎとられ、古典的な美の理想と結びつけられたこの肉体は、現実の生を超越した理想的な人間像を提示し、神のような絶対者として、国民全体を統合する高次の秩序を告知すべきものだった。ヴォルバートが指摘しているように、「オリンポスの神々との明白に提示された類縁性、ないしは本来の同一性」こそが、この理想像を「地上のものから本質的にひき離す」[Wolbert 1982: 58] とともに、「超時代的に典型的なものへ、象徴的なものへの上昇」[Rittich 1943: 157] をもたらしたのである。ヒトラーがもとめていたのは、そうした秩序要因としての古典古代の模範だったといえよう。

民族の本質の象徴的表現として、彫刻と同様に「永遠性の価値」[Hinz 1974: 158] を要求されたのが建築であり、とくに党や国家を代表する公共建造物には、超時代的な古典主義様式が採用された。ヒトラーはすでに『わが闘争』のなかで、古代のアクロポリスやパンテオンのような「短い時代を目的としているのではなく、永遠の目的のために建てられた公共の記念碑」[ヒトラー 1973 上: 377] を要求していたが、それは何よりも、こうした建造物がかつての帝国の偉大さを伝えていたからだった。そこで彼は、シュペーアの示唆した「廃墟価値の理論」[シュペーア 1970: 67] にしたがって、主要な建築を数千年後の瓦解した状態を考慮に入れて設計するよう命じた。ローマ帝国の建造物が廃墟になってもかつての権力と壮麗を示しているように、第三帝国の建造物もまたその栄光を後世に伝えるべきだと考えたのである。彼がいうには、「現代の偉大さは、それが後に残す永遠性の価値によって、いずれ判定されるだろう」[Hinz 1974: 152]。それゆえ、未来へ存続する建築は規模、様式、プロポーションにおいて「永遠の要求」[Der Parteitag der Arbeit 1937: 78] を満たさねばならないとされ、資材には大理石が使用された。

「われわれはこの帝国の永遠性を……信じるがゆえに、その創造物も永遠でなければならない、つまり……1940年のために考えられたものでもなければ、2000

年のために考えられたものでもなく、われわれの過去のドームと同様、数千年の未来にまでそびえていなければならない。……この闘争の成果は、空前絶後の偉大な芸術のドキュメントのなかに、その不滅の確証を見いだすのである！」[*Der Parteitag der Arbeit* 1937 : 78]。

ヒトラーにとって、芸術とは権力意志の表現であり、政治家としての自己の功績を讃えるものだった¹²⁾。それゆえ、未曾有の壮大な建造物がもとめられた。千年帝国の支配は、時代を超えて存続する記念碑によって確証されなければならなかったのである。そして、このためにひきあいに出されたのがギリシアの模範であり、第三帝国の建造物は「近親の古典古代の美の理想」が提示する永遠の形態を志向するものとされた。ある論評が指摘しているように、「第三帝国のモニュメンタルな建築様式に、古代ギリシアの傑作との明白な類縁性が表明されているのは、偶然ではない」[Wolbert 1982 : 88]。

モダニズムが断罪されたのは、何よりもこうした「永遠性の価値」を欠くためだったといえよう。ヒトラーはこの点を次のように説明している。

「ナチズムの権力掌握まで、ドイツにはいわゆる『モダン』な芸術、つまり……ほぼ毎年かわるものが存在した。だがナチ・ドイツはふたたび『ドイツ芸術』をもとめており、それは民族のあらゆる創造的な価値と同様に、永遠なものであるべきだし、永遠なものとなるだろう」[Hinz 1974 : 158]。

「芸術は時代ではなく、民族にのみ根ざす」[Hinz 1974 : 158] ものである以上、「民族の本質と血が不変であるように、芸術もまたうつろいやすい性格を失わねばならない」[Hinz 1974 : 165]、つまり永遠なものでなければならなかった。したがって、そこには「昨日と今日、近代的と非近代的といった基準はなく、『価値の高い』もの、つまり『永遠なもの』と『うつろいやすいもの』という基準があるのみである」[Hinz 1974 : 159] というのだった。

こうした説明からうかがえるのは、ヒトラーが近代芸術を全面的に否定していたわけではなかったことである。つまり、たとえ「近代的」であっても、「うつろいやすい性格」を払拭していれば、彼はそれを評価する用意があったのである。彼の美意識

12) 1939年の大ドイツ芸術展でも、ヒトラーは「帝国が発展したように、いまやその芸術も発展する。建築の記念碑は今日、文化政策の分野でも示されている新しいドイツの力の巨大な証人である」[Hinz 1974 : 187] と述べている。

のなかで古典古代と近代が両立していたことは、1935年の党大会における演説からも明らかである。そのなかで彼は、建築は「プロポーションとバランスの感覚的な美しさにおいて永遠であると同時に、目的の達成と素材への配慮において現代的であるべきである」[Hinz 1974: 148]と述べ、「過去において類似した人種の素質から見いだされた形態要素を利用すること」と並んで、「近代的な建築資材の使用とその芸術的な加工」[Hinz 1974: 150]をためらうべきでないと説いている。しかも彼は、こうした建築様式を「即物性」という語で表現する。「即物性とは、建築物をそれがめざす目的のために建設することにほかならない。そして簡素さとは、その際に最小限の手段で最大限の効果を得ることを意味する」[Hinz 1974: 150]。

バウハウスの宣言文と見紛うようなこの発言は、第三帝国期の建築の状況を反映していた。事実、体制初期に「ドイツ芸術の家」などの建築を手がけたトローストは、もともとペーター・ベーレンスやヴァルター・グロピウスらのモダニズム建築家とともにドイツ工作連盟に属し、装飾的なユーゲント様式に反対して、簡素で機能的な様式を追求していた。1920年代後半にヒトラーの信を得た彼は、古典的な形態を時代にそくしたものとすべく、「スパルタ的伝統主義と近代の諸要素を結合」[シュペーア 1970: 52]した新古典主義の様式を発展させた。彼の設計した「ドイツ芸術の家」(図版1)は、様式上は古典古代の模範を志向するものだったが、石灰岩と大理石の外観の下に、鉄とセメントをもちいた構造や、エレベーターや空調の設備を有しており、いわば技術的近代と様式的伝統とを結合させた建築だった。1934年にトローストが急死した後、総統のお抱え建築家となったシュペーアも、党大会施設の建設などで「トローストの古典性とテッセノウの簡潔性を総合」[シュペーア 1970: 74]し、大理石をまとった近代建築というべきものを数多く手がけた。彼が師事したハインリヒ・テッセノウは、工作連盟の主要メンバーであり、民族に根ざした簡素な建築をもとめ、モダニズム建築家にも大きな影響を与えていた。さらには、グロピウスやミース・ファン・デア・ローエの師であり、AEGのタービン工場で近代建築の幕開けを告げたベーレンスや、シュトゥットガルト中央駅を設計し、建築界で一世を風靡したパウル・ボナーツなど、工作連盟の指導的メンバーの一部もヒトラーから高く評価され、多くの依頼を受けた¹³⁾。バーバラ・ミラー・レーン [Lane 1968] も指摘するように、

13) シュペーアによれば、ヒトラーはベーレンスの設計したペテルスブルクの大使館を高く評価しており、彼にいくつかの建築を依頼した [シュペーア 1970: 162]。ボナーツは当初、トローストの建築を批判したために仕事を干されていたが、シュペーアの口利きで寵を取り戻し、アウトバーンの橋梁建築などで活躍した [シュペーア 1970: 92]。これにたいして、パウル・シュルツェ＝ナウムブルクのようなフェルキッシュな建築家は、まったく評価されなかった [シ



図版1 ドイツ芸術の家

図版2 アルノ・ブレカー
『十種競技選手』

第三帝国の古典主義とバウハウスの機能主義との間には一般に考えられるほど大きな違いはなく、両者は「即物性」ないし「簡素さ」を原則とした点で、時代精神を共有していたのである。

たしかにグロピウスらバウハウスの指導的な建築家は追放されたが、その機能的な様式は完全に抑圧されたわけではなく、多くのモダニズム建築家は仕事をつづけた。とくに工場や交通施設、兵舎などにはひきつづきバウハウス様式がもちいられ、鉄とガラスの即物的な建物も数多く建てられた。こうして党や国家の公共建築にはモニュメンタルな古典主義様式が、工業施設やオフィスビルには機能的な様式が、住宅や社会施設には郷土色の強い様式が採用された。第三帝国の建築政策は、建築の目的に応じて様式をわりふるものであり、その点では、現代の都市計画にも通じるような方針にもとづいていた。

第三帝国の公的様式とされた古典主義もまた、過去への回帰ではなく、進歩を志向していた。リティヒによれば、トーラクの彫像は「時代を動かす英雄的なテーマを裸像という形態で表現することが、われわれの時代においても可能である」[Rittich 1939: 260] ことを示していたし、ブレカーの作品は「たしかにその肉体的外観においては古典古代の精神を担ってはいるが、とくに現代の人間を体現している」[Rittich 1940: 102] とされた。「時代のシンボル」と題するリティヒの論評は、ブレカーの現代性を次のように説明している（図版2）。

ユペーア 1970: 76]。

「帝国スポーツ競技場のために制作された2点の彫像の肉体的外観は、スポーティに鍛えられ、力強く、エネルギーに満ちあふれた肉体の理想像を表現しており、それは今日のドイツの青年が目標としているものである。その根底にはかつてのギリシア人と同じイメージがあるがゆえに、これは形態において古典的な印象を与える。だがその肉体と精神には『オリンピックの理念』という概念の本質をなす特性と美徳が形態化されているがゆえに、これは現代的である。……この鍛えあげられた肉体はわれわれの時代の人間のものであって、われわれの時代のスポーティな形態がそのモデルとなっているのである」[Rittich 1940: 100]。

フリッツ・アレクサンダー・カウフマンの論評はさらに明確に、こうした身体像が「ベストフォーム」を、すなわち「近代的な、それゆえスポーティに感じられる古典美」[Kauffmann 1941: 132]を志向するものであると指摘している。この若くたくましい肉体、ヒトラーが目のあたりにした「新しい人間類型」は、その古典美のなかに近代のダイナミズムを表現していたのだった。

もっとも、こうした「古典的近代」のイメージはヒトラーら一部のナチ党員の願望をあらわしたものであって、国民すべてに受け入れられたわけではないし、それはまた彫刻や建築には純粋な表現を見いだしたとはいえ、あらゆる文化領域に一様に影響を及ぼしたわけでもない。この理想像の国民統合力を解明するためには、造形芸術だけでなく商業芸術の領域にも目を向けて、その具体的な現象形態を検討する必要がある。そこで次に、広告やデザインなどの消費・余暇文化にあらわれた「古典的近代」のイメージを分析し、それがキッチュとして受容されるとともに、即物性と同一視されることではじめて統合効果を発揮したことを明らかにしたい。

4 キッチュと即物性

1937年7月の大ドイツ芸術展の開幕は、一大イベントとして大がかりに演出された。開幕にあわせてミュンヘンでは「ドイツ文化2000年」祭という派手な催しが挙行され、ゲルマンの騎士やギリシアの女神に扮した仮装行列が街を練り歩いた。行列の参加者だけで6000人を数え、準備には3万3821人が関わり、69万時間が費やされたという[Hartmann 1979: 95-6]。この催しが民俗的な性格をもち、娯楽や見せ物を提供する楽しいお祭りとして受けとめられたことはたしかである。だが亡命社会民主党の『ドイツ通信』には、ミュンヘン市民の冷淡な反応も記されている。

「ミュンヘンの全面的な改造、古い価値の意味のない破壊、あらゆる党の催しの

けばけばしさは、ヒトラーへの共感をも顕著に弱めている。平均的なミュンヘン市民は、総統の誇大な建設欲に理解をもっていない。そのことはとくに、『ドイツ芸術の日』の華やかな祝祭にたいするミュンヘン住民の態度に顕著に示されている」[Behnken 1980 Bd. 4 : 1075]。

街中が旗で飾りつけられ、娯楽の催しが行われたが、多くの市民の関心は「誰がこれらすべての代金を負担するのか」[Behnken 1980 Bd. 4 : 1076] ということだったという。こうした不満の声は、住宅問題をめぐっても聞かれた。親衛隊保安部の世情報告は、「公的な国家建造物はときおりいくつかの住民グループ内で、ますます切迫する住居不足がまだ解消されないかぎり、不要であると見なされている」[Boberach 1984 Bd. 2 : 116] と指摘している。第三帝国の芸術政策は国民の生活を無視したものであり、ヒトラーがもつめた「永遠性の価値」は国民の同意を得られなかったのである。

大ドイツ芸術展についても、大々的な宣伝キャンペーンが展開され、10月末までに50万人の入場者を数えたが¹⁴⁾、それでも同時開催された退廃芸術展の3分の1に満たなかった。親衛隊保安部の世情報告は、「広範な国民層にますます文化が伝達している」[Boberach 1984 Bd. 2 : 81] と一定の評価を示しながらも、「広範な住民層、とくに労働者が、芸術展一般から遠ざかったままである」[Boberach 1984 Bd. 6 : 2002] と指摘し、その理由として、芸術展の入場料や作品の値段が高すぎることで、作品のテーマが単調であることなどをあげている。報告によれば、出展作品は「あまりにもカラー写真を思い起こさせるような風景画」や、「たしかにすぐれた描写技術に19世紀の伝統を受け継いでいるが、現代の精神とあまり関係のない風俗画」[Boberach 1984 Bd. 5 : 1486] がほとんどで、「たいてい平均的な印象しかもたらしていない」[Boberach 1984 Bd. 4 : 1259]。入場者のなかには、「絵画の領域では新しいものの萌芽がほとんど示されておらず、政治的テーマがほぼ完全に背後に退いていること」に驚き、「展示された作品がきわめてまれにしかわれわれの時代の出来事との関係をもっていないこと」[Boberach 1984 Bd. 4 : 1250] に不満を漏らす者も少なくなかったという。保安部の報告は、芸術の健全化は達成されたが、多くの芸術家は「単調なおきまり」に流れているとし、これにかわる「ドイツの現代の偉大さとダイナミズムにふさわしい芸術的造形をもたらしうな絵画」[Boberach 1984 Bd. 5 : 1486] をもと

14) 親衛隊保安部の報告によれば、この数字は主として宣伝によるものであり、詳細な報道が効果をあげ、新聞の特集号が売り切れるほどだったが、他の芸術展では、「報道による指導と啓蒙が少なければ、芸術展の入場者が際立って少なかった」[Boberach 1984 Bd. 5 : 1754] という。

めている。総じて、ナチズムは国民の芸術参加を拡大することには成功したが、ナチズムそのものの創造性を発揮することはできなかったといえよう。

だがそうした単調な作品も、健全な農民生活を具象的に描いていたという点では、民衆の通俗的な趣味に適合していたこともたしかである。保安部の報告は、「広範な入場者集団の趣味」が何よりも「入念に仕上げられた芸術作品」に向けられていたと指摘している。「入場者の大衆は全員一致で良質の、手工業的に入念であり、内容的にも健全な姿勢を示す芸術作品を好み、色、形態、内容がシステム時代を思い起こさせるような作品はすべて断固拒否した」[Boberach 1984 Bd. 5: 1755]。

第三帝国の公認芸術を特徴づけた単調さは、芸術家の間に不満を生むこととなった。保安部の報告によれば、大ドイツ芸術展は芸術を一定の枠にはめ、芸術家の機会主義を促進することになったとして批判され、「ミュンヘンの芸術方針」[Boberach 1984 Bd. 5: 1340] に対抗して北ドイツの方向性をもとめる声があがるなど、各地で芸術家の離反の動きが生じた。また、すべての芸術家に入会が義務づけられた帝国造形芸術院についても、「芸術家の芸術政治的支援がおろそかにされていること」や、「素人やディレクタントが受け入れられていること」[Boberach 1984 Bd. 2: 115] に批判が高まっていたという。芸術院にはびこるディレクタンティズムに関しては、多くの芸術家が「まったく技術的な素養がなく、マッチ箱さえ正しく描写できない」[Boberach 1984 Bd. 9: 3477] 素人と同列にされることに不満をあらわし、「いかなる芸術家も芸術院の会員でなければならない」という原則が「誰でも会員になれる」という原則に変わってしまったことを批判した。そして、「どんなディレクタントも職を認められること」が「文化的水準の低下」をもたらすとして、「帝国造形芸術院の入会資格に適切な選抜措置を講じる」[Boberach 1984 Bd. 9: 3477] 必要性が強調され、「少なくとも最も単純な手工業的前提の習得を証明」[Boberach 1984 Bd. 9: 3478] する入会試験の実施がもとめられた。だが、そうした措置は講じられなかった。というのも、芸術院が「素人やディレクタント」に門戸を開いたことが、多くの弊害を生みながらも芸術の商業化と大衆化をうながし、広範な国民層を芸術に関与させることになったことを、ナチ当局は重視していたからである。そのことを示しているのが、「キッチュ」の問題をめぐる状況である。

保安部の報告は、美術商がますます「芸術的価値の低い商品や明白なキッチュ」[Boberach 1984 Bd. 4: 1194] を扱うようになっていくこと、とくにガラス、家具、額縁、絵葉書などを扱う店で、「粗悪な芸術作品の供給が非常に増加していること」[Boberach 1984 Bd. 9: 3476] をくり返し指摘している。そこではしばしば「まぎれもない『がらくた』」が問題となっており、「稚拙に模写された複製画やひき伸ばされ

た絵葉書」などといった「粗悪な工場製のキッチュな商品」の流通が、国民の嗜好に悪影響を及ぼしているとされた。「こうした価値の低い商品の氾濫によって、とくに広範な国民層の肯定的な芸術教育をめざすあらゆる努力もまた、たびたび疑わしいものとなっている」[Boberach 1984 Bd. 9 : 3476]。

しかも、そうした商品の生産者は大半が芸術院の会員であったから、キッチュの氾濫は芸術院がこれを黙認していることを意味した。「どうして多くの粗悪な芸術作品の生産者が、彼らに保証された帝国造形芸術院の会員資格によって、安いキッチュの生産をなおも明らかに許可されているのか」[Boberach 1984 Bd. 9 : 3476]、「芸術の領域におけるディレクタントイズムとキッチュの生産が、まさに国家的制度によって間接的に促進されているのはなぜか」[Boberach 1984 Bd. 9 : 3479] といった疑問の声が、芸術家の間でくり返しあがったという。キッチュな商品はさらに、国家の象徴を冒涇するものとしても非難を浴びた。保安部の報告によれば、「年の市や古書籍商、古道具具商における総統像の販売」は、ナチ党員だけでなく広範な住民層からも「総統像のキッチュ化」と見なされ、「国民的な象徴や図像と安いがらくたやキッチュな商品とを混合するもの」[Boberach 1984 Bd. 6 : 2095] として批判された。だがそれにもかかわらず、こうした商品の販売が黙認されたのは、たとえ悪趣味で冒涇的な商品であっても、広範な住民層に総統像を普及させるという宣伝的な効用があり、そのことをゲッベルスは明確に認識していたからである。

さらにいえば、第三帝国の公認文化にもキッチュとの同一性を見いだすことは困難ではない。事実、冬季救済事業団のステッカーやおもちゃ、スポーツ賞のメダルやトロフィーなど、公的な文化生産にはしばしばキッチュというべき物品が見られた。それどころか、体制と距離をおく者の目からすれば、公認芸術そのものがキッチュであった。たとえば、トローストが建てた「ドイツ芸術の家」は、すでに同時代人から「パラッツォ・キッチ」と呼ばれていたという。『ドイツ通信』の報告も、大ドイツ芸術展を評して、「展覧会そのものがキッチュである」と指摘している。それによれば、絵画には「入場者を満足させることはできないが、入場者の趣味にあわなくもない」作品が見られたが、彫刻には「最悪のキッチュとしかいいようのないもの」[Behnken 1980 Bd. 4 : 1536] が出展されていたという。ナチ的な語法では、キッチュとは低俗な商業芸術を意味したが、社会民主党員にとっては、凡庸なまがいものを芸術作品と詐称することがキッチュだというわけである。だが経済的な目的であれ、政治的な目的であれ、美的領域外の基準にしたがって、大衆の文化的欲求を満たすために生産される芸術作品をキッチュと呼ぶとすれば、年の市で取引される商業芸術も、大ドイツ芸術展に展示される国家芸術も、ともにキッチュである。とはいえ、それがいかに悪

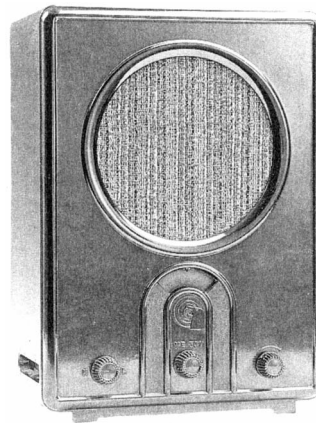
趣味に見えようとも、この蔑称が指示するものの本質的な近代性を看過してはならないだろう。キッチュは芸術の商業化と大衆化のなかで、現代の消費・余暇文化を特徴づけるにいたった芸術様式であり、大量生産・大衆消費の時代に対応した美学にほかならない。

キッチュの氾濫にたいして、ナチ当局もただ手をこまねいていたわけではない。保安部の報告は、「莫大な量の安い芸術的なキッチュをしだいにせきとめる」ことができるような「安いが良質な芸術作品」[Boberach 1984 Bd. 4 : 1250] をもとめているが、実際にも工芸やデザインの分野では、「文化的に価値が高い」だけでなく「国民にも手が届く」[Scheerer 1975 : 24] 製品をつくる努力が進められていた。そこで採用されたのが、簡素で単純な形態を強調する「即物性 Sachlichkeit」の様式であり、それは本質的に、ドイツ工作連盟やバウハウスの伝統を継承したものだった(図版3)。ヒトラーは、「単純さと簡素さをめざす現代の要求に応じると同時に、威厳ある態度を守るような形態を見つけること」が「工芸の最も重要な課題」[Droste 1993 : 86] であると述べているが、そうした主張は、「品質生産」と「装飾のない形態」をめざした工作連盟の要求とかわるところがなかった。事実、歓喜力行団の「労働の美」局は、家具、食器、照明器具、壁紙、織物などのすぐれた製品に「労働の美局モデル」の称号を与え、機能的なデザインを奨励していた。しかも、同局の機関紙を編集していたヴィルヘルム・ロットは、かつて工作連盟の雑誌『形態』の編集者であり、人脈的にも連続性があった。当初局長を務めたシュペーアによれば、同局は工場内に芝生や花を植えるといった環境整備ばかりでなく、「簡素だが形のよい食器を標準用品と定め、規格化により大量生産できる家具を設計」[シュペーア 1970 : 68] したという。即物性の追求は、規格化による大量生産という産業の要請に対応したものであり、ヒトラー自身、生産領域における規格化の必要性を明確に認識していた。「何百万もの人々により高い生活水準を与えようという願いから、必然的にわれわれは規格化へと向かわざるをえない」[Zitelmann 1987 : 361]¹⁵⁾。規格化に対応したプロダクト・デザインは、フェルキッシュな教条主義者から「非ドイツ的」として攻撃されながらも、「国民デザイン」として第三帝国期の商品美学を特徴づけることになった。そこでは即物性が「ドイツの様式」として解釈しなおされ、政治的に利用されたのだった。工作連盟やバウハウスのデザイナーたちは、第三帝国においても一定の自律性を維持し、体制に順応することができた。その意味では、「独裁に抗した即物性」[Gysling-Billeter

15) さらにヒトラーは、アメリカの大量生産方式に感嘆して次のように述べている。「アメリカ人は自動車工場をも最小限の人員で運営している。ドイツで最初のそうした工場が国民車工場であった」[Zitelmann 1987 : 357]。



図版3 食器の広告
「即物的で簡素」



図版4 国民受信機

1977] というより、「独裁に与した即物性」を問題にすべきだろう。

しかも、こうした技術製品は広範な国民層の購買欲をかきたて、その提供者であるヒトラーの人気を高めることにもなった。ここでは、他の文化領域にもまして、ナチズムの政策が国民の願望と重なりあったのである。そのことを示した最初の製品が、「国民受信機 Volksempfänger」である。「各家庭にラジオを」というスローガンのもと、1933年8月に76マルクで発売された国民受信機は、その後に発売されたモデルとあわせて、1943年までに430万台が生産され、最も売れた技術製品となった。この廉価なラジオは、主要な宣伝手段として民族共同体の形成を担ったが、これを国民生活の必需品とするためには、値段ばかりでなくデザインも魅力的でなくてはならなかった。ヴァイマル期に考案されたその質素で即物的なデザイン（図版4）は、「形態においてとても機能的であるため、ハーケンクロイツのついた鷲の刻印さえなければ、『よい工業形態』のどんな見本にも適している」[Mittig 1980: 368]。とはいえ、それは純然たる技術的近代の表現ではなく、実直な手工業的伝統にも依拠しており、地方局の放送しか受信できないなど、性能も十分とはいえなかった。そうした慎ましさを「イデオロギー的化粧」[Heskett 1979: 58] と見るかどうかはともかく、国民受信機が国民に消費生活の夢をかきたて、「国民車」の先駆けとなったことは疑いない。

国民受信機以上に国民の心をとらえた技術製品が、「国民車 Volkswagen」である。「歓喜力行団車 KdF-Wagen」と名づけられ、労働者にも提供が約束されたこの格安な

自動車は、まさに「万人のための車」として、「ナチ民族共同体のシンボル」[Domarus 1965: 868]となった。フェルディナント・ポルシェが設計した試作車は、そのデザインからして「民族同胞」にふさわしい車だった。地面をはうような低い車高、単純で堅固な構造、装飾を排した簡素なデザインは、この車から完全にステータス性を払拭し、社会主義的とさえいえるような印象を与えた¹⁶⁾。ヒトラー自身、特権階級の贅沢品ではなく、「広範な大衆の真の交通手段」となるような自動車をもとめ、「この最も近代的な交通手段の購入・維持費用を国民の所得と一致させること」[Domarus, 1965: 867]を重視していた。「われわれはかつて車につきまといっていた階級的な性格、さらに残念ながら階級を分断させる性格を自動車から取り去らねばならない。自動車はもはや贅沢品にとどまるのではなく、消費財にならねばならない!」[ザックス 1995: 103]。国民車は大衆消費・余暇の象徴だったといえよう。「自分の車を運転したければ、週に5マルク貯蓄せよ!」というスローガンのもと、990マルクで予約販売されたこの車は、実際に多くの購入希望者を生み、積み立て者は最終的に32万人に達した。『ドイツ通信』は、そのうちのかなりの数が「本格的な圧力」[Behnken 1980 Bd. 6: 482]によるもので、職場で回された購入者リストに半強制的に記名させられたにすぎないとしており、労働者のなかには購入・維持費用が高すぎるという声や、生産を疑問視する声も聞かれたと指摘している。だがこの車が多くの国民の期待を呼び起こし、一部で熱狂をもって迎えられたこともたしかである。

「多数のドイツ人にとって、国民車の予告は大きな喜びに満ちた驚きだった。真の歓喜力行団車心理が発生した。長期にわたってドイツではあらゆる住民層の間で、歓喜力行団車が主要な話題となった」[Behnken 1980 Bd. 6: 488]。

時流に乗り遅れまいとする心理が購入希望者を急増させるなか、1938年には「国民車工場」の定礎式も行われた。だが待望の国民車を手にした人はいなかった。1939年の開戦後、この工場では軍用ジープだけが生産されたからである。

この車が広範な国民層を魅了した理由は、破格の値段に加えて、すぐれた性能と機能美にもあった。『ドイツ通信』の報告によれば、「すでに今日ドイツを走っている来るべき国民車の試作車は、専門家から非常に賞賛されている。それはとてもしっかりとっていて外観がよいだけでなく、燃費もとてもよいそうである」[Behnken 1980

16) 『ドイツ通信』によれば、かつての社会主義者でさえ、「ここにはアドルフ・ヒトラーの最初の社会主義のはじまりがある」[Behnken 1980 Bd. 6: 489]と述べたという。

Bd. 6 : 485]。国民車の車体にはヒトラーの提案で流線型が採用されたが¹⁷⁾、それは技術的進歩の象徴として、ドイツのみならず世界を席卷したトレンドだった。流線型は国民車だけでなく、メルツェデスの「ロードスター」やアドラーの「アウトバーンヴァーゲン」のような高級車にも採用され、大衆車から高級車まで、この時代の自動車のデザインを特徴づけた。そればかりか、アイロンや電気スタンド、ドライバーさえもが流線型を基調とするものとなり、30年代のプロダクト・デザインを支配することになった。その意味では、国民車は時代精神に完全に適合していたのである。この車の新しさは、そうした技術の成果を労働者にも手の届くものにしたことにある。ある雑誌の記事が指摘するように、「総統とともに、総統によってはじめて、自動車はドイツで民衆的なものとなったのだ」[Schäfer 1981 : 153]。

もっとも、ヒトラー自身はメルツェデスのオープンカーに乗っていたし、国民車の比較的地味なデザインよりも、「銀の矢」のようなスポーツカーや、メルツェデスの「ロードスター」といった高級車のエレガントなデザインの方が魅力的だったこともたしかである。流線型は主としてスポーツカーと高級車に採用され、小型車・中型車には部分的にもちいられたのであり、理想像としての高級車が下のクラスに影響を及ぼすとともに、小型車・中型車は上のクラスを志向し、所有者の社会的上昇の期待と結びついた [Petsch 1994 : 75]。したがって、国民の手にはけっして届かない自動車や飛行機の先端的なイメージもまた、体制によって存分に利用されたのだった。流線型は、空気力学を考慮した設計であつたばかりでなく、スピードと技術的進歩を象徴的に表現し、体制の近代性をデモンストレートするためのものでもあった。多くの国民がスピードと技術に魅せられていたことは、カーレースへの熱狂ぶりを見れば明らかである。30年代にはルドルフ・カラッキオーラ、ベルント・ローゼマイヤーといったレーサーが国民的ヒーローとして熱狂的な人気を博したが、彼らはまさしく「クルップ鋼のように固く、革のように粘り強く、グレーハウンドのように速くあれ」というヒトラーのスローガンを体現する存在だった。そこでは、自動車のもつ非情さや男らしさ、そのスピードや機能美が、ナチ的な理想像と結びついていたのである。ヒトラー自身、「率直に言って、わたしは技術の虜だ」[Zitelmann 1987 : 361]と公言するほどの技術崇拝者であり、数多くの発言のなかで技術に精通した専門家としてふるまい、選挙キャンペーンでは自動車や飛行機に乗って全国を飛び回った。メルツェデスのオープンカーの助手席に立って進む総統の姿は、演説の内容以上に大きな印象を

17) ヒトラーは国民車のデザインについて、次のように要求している。「それは甲虫のような外観をもたねばならない。自然が流線型によってできあがる様を観察するだけでいいのだ」[Schäfer 1981 : 152]。

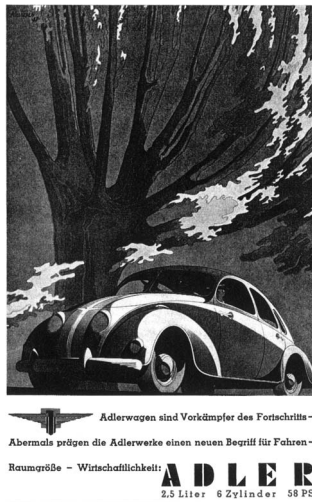
与えたといってよい¹⁸⁾。ヒトラーは、近代技術の魅力を宣伝手段として活用する術を十分にわきまえていたのである。

広告やグラフィックにおいても、自動車のすぐれた性能と機能美が強調された。たとえばアドラーの広告には、「アドラー車は進歩のパイオニアである。アドラー工場はふたたび新しい走りの概念を生みだす。車内の広さ。経済性。アドラー、2,5リッター、6気筒、58馬力」という解説とともに、ベルント・ロイタースの即物的なイラストがもちいられている（図版5）。ロイタースはすでにヴァイマル期からこの種のイラストを制作していたが、第三帝国期にも同じ様式で仕事をつづけた。即物性はこの時代の商業広告のみならず、ナチ党の宣伝をも特徴づける基本原則となっており、とくに労働者向けのプラカートには、簡素な形態を強調するスタイルが採用された。さらには公認の芸術展にも、工場や機械、アウトバーン、戦車や戦闘機を即物的に描写した絵画が出展された。工場や機械を描写した作品の場合、労働者は登場しないか、豆粒のように小さく登場したが、いわゆる「アウトバーン画」でも、道路を走る自動車が前景に登場することはなかった。風景画の伝統的要素を画面構成に取り入れたこれらの絵画は、技術の成果を美しく描写し、近代のダイナミズムを賞賛するものだった。戦争がはじまると、大ドイツ芸術展でも「戦争画」が台頭してくるが、それらは即物的な「英雄的リアリズム」で戦車や戦闘機、戦闘シーンを描写したもので、時代にそくしたテーマとして入場者にも好評だったという¹⁹⁾。程度の差はあれ、即物性はこの時代のあらゆる文化領域に影響を及ぼしていたといえよう。

もちろん、すでに別の文脈で述べたように、各文化領域ごとに支配的な様式は異なっていたし、一つの文化領域でも目的に応じて様式が使われていた。広告やデザインについていえば、即物性を基調としながらも、ナチ的な攻撃性や犠牲心を強調するものと個人的な消費欲に訴えるものとが対立しており、さらに優雅で華麗なイメージと慎ましく堅実なイメージとの対立も見られた。たとえば自動車の広告では、ナチ自動車運転者団の機関誌が準軍事的なラリーの写真を掲載していたのにたいし、ドイツ自動車クラブの機関誌は楽しげなピクニックの情景を提示していたし、メルツェデスの広告が「われわれは国民に奉仕する」とか「平時も戦時も勝利に次ぐ勝利！」

18) ヴァルター・ケンポウスキは、ヒトラーを目撃した人々の証言を集めたが、そのいくつかは、総統の乗ったメルツェデスが当時の人々に大きな印象を与えたことを示している [ケンポウスキ 1973]。

19) 親衛隊保安部の報告は、「戦争や英雄的な生の見解の主題」[Boberach 1984 Bd. 9: 3398] が注目されたと指摘している。ゲッベルスもまた、戦争が「刺激」[Backes 1988: 64] になったと述べている。



図版5 アドラーの広告



図版6 「君の歓喜力行団車」

といった好戦的な宣伝文句で体制に迎合する一方、国民車の広告「君の歓喜力行団車」に乗って笑顔で手を振る若い女性を描写していた（図版6）。また高級車の広告では、モダンな女性が運転したり、貴婦人が運転手付きの車に乗ったり、上品な夫妻2組が乗っていたりすることが多かったが、国民車の広告では、中間層に属すると思われる人々、たいていは子連れの家族が乗っており、ある広告「君の次の休暇は自分の歓喜力行団車で」と家族旅行を勧めていた。ラジオ受信機についても、国民受信機の広告（図版7）が、「全ドイツが国民受信機で総統の声を聴く」というスローガンとともに、群衆の頭上にそびえ立つ巨大な受信機を提示していたのにたいし、高級機「ブラウプункト・スーパー」の広告は、部屋で煙草をくゆらせながらラジオに耳を傾ける紳士の姿を描いていた[Schäfer 1981: 150]。さらにまた、商品デザインにも多様な様式が使われ、日用品には簡素な即物的デザインや伝統的な手工業的様式が採用されたが、高級品には豪華なネオバロック様式や古典主義様式、優雅なアールデコ様式などがもちいられた²⁰⁾。

だがこうした様式の混乱のなかに、それらをまとめる核があったとすれば、それは時代を超えた「よい形態」への信仰、即物性のなかに古典美を見いだす美意識であったと考えられる。1933年の党大会で、ヒトラーは次のように述べている。

20) この関連では、ヒトラーの山荘「ベルクホーフ」やゲーリングの別荘「カリンハル」の豪華絢爛な調度品は、民族共同体を特徴づける質素さと好対照をなしていた。



図版7 「全ドイツが国民受信機で総統の声を聴く」



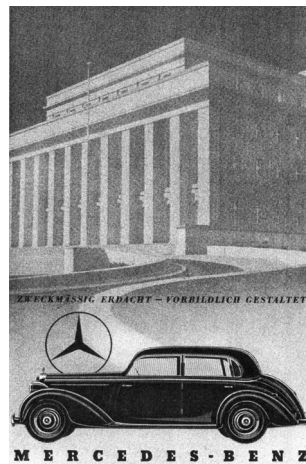
図版8 金庫の広告
「性能と様式において超時代的」

「近代技術は人々に独自の道をもとめるよう強いた。目的と素材から形態が見いだされ、発展したが、たとえば多くの機械の美学に見られるように、それは多くの粗悪なまがいものの建築物よりも、ギリシアの精神に満ちている」[Merker 1983: 206]。

ここでは近代技術の即物的な形態が賞賛され、それがギリシアの精神と結びつけられているのである。彼の考えでは、「よい形態」はモードに左右されるものではなく、ギリシア彫刻のように「超時代的」な古典美を、永遠の「ベストフォーム」を体現しなければならなかった。事実、この時代の技術製品の広告（図版8）にはしばしば「超時代的」という語がもちいられ、国家表象にかかわる物品やエリート向けの高級品のデザイン、最先端の自動車や飛行機の広告には頻繁に古典古代のシンボルがもちいられた。そこでは技術の成果が古典的な芸術と重ねあわせられ、即物性が古典美と同一視された。たとえば、1936年にミュンヘンで開催されたアウトバーン展のポスター（図版9）は、ギリシア人の肉体をアウトバーン建設の原動力として描いている。1937年のパリ万国博覧会では、ドイツ文化の代表としてメルツェデスの超モダンなスポーツカー「銀の矢」が展示されたが、展示場はシュペーアの設計による古典主義建築で、頂部には巨大な鷲がそびえていた。さらに、メルツェデスの広告（図版10）にいたっては、古典主義様式の建築を背景に自社の自動車を提示し、近代技術の粋を集めたこの車が古典的な美の理想を表現したものであることを示唆している。すなわち、



図版9 アウトバーン展のポスター



図版10 メルツェデスの広告

「目的にあうよう考案され、模範となるよう形成された」

「目的にあうよう考案され、模範となるよう形成された」と。第三帝国期の文化の通底音をなしていたのは、まさにこうした「古典的近代」の理想像であった。

5 お わ り に

ナチズムの近代性について、モードリス・エクスタインズは次のような指摘を行っている。

「ナチズムはアヴァンギャルドの大衆的変体の一つであり、アヴァンギャルドが『高級芸術』の分野で実験した表現意図や試みた解決をより大衆的なレベルで実践した。とりわけナチズムは、彼らが軽蔑してやまなかったモダニストと同じように、主観主義と技術主義を密接に結びつけようとした」[エクスタインズ 1991：419]。

アヴァンギャルドと同じく、ナチズムは強烈に進歩を志向し、近代技術に未来への突破口をもとめた。しかもナチズムは、伝統的な芸術の領域を超えて、国家そのものを「総合芸術作品」として構想したのであり、その意味では、ハンス・ユルゲン・ジーバーベルクの「20世紀のメフィスト的アヴァンギャルド」[Syberberg 1981]という表現も、本質をついたものといえる。ナチズムの新しさは、大衆動員のために近代的なコミュニケーション手段を駆使したことにある。ジョージ・L・モッセによれば、

「彼らはラジオ、映画、自動車を支配の手段、新しいファシストの人間のエラン・ヴィタールと見なしていた」[Mosse 1980:135]。アヴァンギャルドの試みを大衆のレベルで実践したという意味では、むしろキッチュを志向していたというべきだろう。エクスタインズもいうように、「ナチズムは人の心を麻痺させ死にいたらしめる前兆としてのキッチュの究極的表現だった」[エクスタインズ 1991:410]。アヴァンギャルドが高級芸術を転覆するためにキッチュを利用したのにたいし、キッチュは大衆の消費欲を満たすためにアヴァンギャルドをも利用する。ヒトラーがバウハウスの様式まで利用して、国民に規格化された消費財を提供しようとしたのも、そうした観点から説明できよう。大量生産の非個人性は、私益よりも公益を重んじる民族共同体イデオロギーと調和しつつ、規格製品の即物的な形態に表現を見いだした。国民受信機や国民車は、国民の行動様式を画一化して、総統と国民の間に直接的な結合をうちたてるためにも必要な手段だった。多くの研究者が指摘するように、ナチズムが社会の全面的な近代化を行わなかったことはたしかであるが、近代化の長期的な趨勢は、部分的には意図的に、部分的には意図に反して持続した。ノルベルト・フライが総括しているように、第三帝国が存続した12年間という期間では真の変化は把握できないとはいえ、とくにマスコミュニケーション、モータリゼーションの分野では、近代化が推進されたことが確認できる [フライ 1994:250]。好むと好まざるとにかかわらず、ナチズムは近代化の一般的な発展傾向、すなわち大量生産・大衆消費社会へ向かう傾向を強化したのである。

もちろん、民族共同体イデオロギーに過去のイメージがまわりついていたことは事実である。モッセもまた、そこに「テクノクラートのアヴァンギャルドとナショナルな伝統主義を結びつける試み」[Mosse 1980:134]を見いだしている。だがこれを「反動的モダニズム」と呼び、ナチズムが過去の復権をめざして近代技術を利用したかのように考えるとすれば、本質を見誤ることになるだろう。ヒトラーを権力の座へと押し上げたのが反動的な情念であったとしても、彼自身はそれを共有しておらず、血と土の農村生活へ戻るつもりはなかった。ナチズムはけっして後ろ向きの復古運動ではなく、進歩オプティミズムを原動力とする革新運動であり、その意味ではモダニズムの一変種というべきものだった。ポイカートがいうように、ナチズムとは「近代化と合理化とに内在する特定の傾向を強力に推し進めながら、他の傾向を徹底的に排除することによって、近代化の路線を修正しようとする試み」[ポイカート 1994:159]だった。ヒトラーがめざしたのは秩序と調和ある進歩であり、超時代的な美の理想にしたがって、近代化の健全な発展を推進することだった。それゆえ、古典古代の模倣が必要とされたが、単なる模倣に終わってはならず、何か新しいものが生みだされな

ければならなかった。このジレンマの美学的解決策としてもちだされたのが「即物性」であり、それが古典古代の模範に結びつけられたのである。古代ギリシアが理想化されたからといって、それを言葉通りに受けとって、過去の復権をめざすものとする必要はない。イデオロギー的な正当化のために古いシンボルをもちいることはすぐれて近代的な行動基準であり、ナチズムにとっての古典古代もまた、近代の理想像を象徴的に表現したものだった。そうした過去の引用について、ヴァルター・ベンヤミンは次のように述べている。

「歴史という構造物の場を形成するのは、均質で空虚な時間ではなくて、『いま』によって満たされた時間である。だからロベスピエールにとっては、古代ローマは、いまをはらんでいる過去であって、それを彼は、歴史の連続からたたきだしてみせたのだ。フランス革命はローマの自覚的な回帰だった。それは古代ローマを引用した」[ベンヤミン 1969:124-5]。

ヒトラーは古代ギリシアを引用したが、それはアクチュアルなものをめざした「過去への狙いをさだめた跳躍」[ベンヤミン 1969:125]であった。この跳躍は、近代の危機を「古典的近代」の復権によって克服しようとするものだったのである。

文 献

- Backes, Klaus, 1988 *Hitler und die bildenden Künste. Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln.
- Behnken, Klaus (Hrsg.), 1980 *Deutschland-Berichte der sozialdemokratischen Partei Deutschlands (SOPADE) 1934-1940*, 7Bde, Frankfurt/M.
- ベンヤミン, ヴァルター, 1969「歴史哲学テーゼ」(野村修訳)『ベンヤミン著作集1』晶文社。
- , 1970「複製技術の時代における芸術作品」(高木久雄・高原宏平訳)『ベンヤミン著作集2』晶文社。
- Boberach, Heinz (Hrsg.), 1984 *Meldungen aus dem Reich 1938-1945. Die geheimen Lageberichte des Sicherheitsdienstes der SS*, 17Bde, Herrsching.
- Bollmus, Reinhard, 1970 *Das Amt Rosenberg und seine Gegner. Studien zum Machtkampf im nationalsozialistischen Herrschaftssystem*, Stuttgart.
- ブラッハー, カール・D, 1975『ドイツの独裁(上・下)』(山口定・高橋進訳)岩波書店。
- Breker, Arno, 1972 *Im Strahlungsfeld der Ereignisse 1925-1965. Leben und Wirken eines*

- Künstlers. Porträts, Begegnungen, Schicksale*, Preußisch Oldendorf.
- Buchholz, Wolfhard, 1976 *Die nationalsozialistische Gemeinschaft "Kraft durch Freude". Freizeitgestaltung und Arbeiterschaft im Dritten Reich*, München.
- Dahrendorf, Ralf, 1965 *Gesellschaft und Demokratie in Deutschland*, München.
- Domarus, Max (Hrsg.), 1973 *Hitler. Reden und Proklamationen 1932-1945. Kommentiert von einem deutschen Zeitgenossen*, 4Bde, München.
- Droste, Magdalena, 1993, "Bauhaus-Designer zwischen Handwerk und Moderne", in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*. München.
- エクスタインズ, モードリス, 1991『春の祭典——第1次世界大戦とモダン・エイジの誕生——』(金利光訳) TBS ブリタニカ。
- フライ, ノルベルト, 1994『総統国家——ナチスの支配 1933-1945年——』(芝健介訳) 岩波書店。
- Gysling-Billeter, Erika, 1977 "Die angewandte Kunst. Sachlichkeit trotz Diktatur", in: *Die dreißiger Jahre. Schauplatz Deutschland*, München.
- Hartmann, Wolfgang, 1979 "Der historische Festzug zum "Tag der deutschen Kunst"", in: Hinz, Berthold u. a. (Hrsg.), *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen.
- ハーフ, ジェフリー, 1991『保守革命とモダニズム——ワイマール・第三帝国のテクノロジー・文化・政治——』(中村幹雄・谷口健治・姫岡とし子訳) 岩波書店。
- Heiber, Helmut, 1971 *Goebbels Reden 1932-1945*, Düsseldorf.
- Heskett, John, 1979 "'Modernismus" und "Archaismus" im Design während des Nationalsozialismus", in: Hinz, Berthold u. a. (Hrsg.), *Die Dekoration der Gewalt. Kunst und Medien im Faschismus*, Gießen.
- Hinz, Berthold, 1974 *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München.
- ヒトラー, アドルフ, 1973『わが闘争 (上・下)』(平野一郎・将積茂訳) 角川書店。
- Kauffmann, Fritz Alexander, 1941 *Die neue deutsche Malerei*, Berlin.
- ケンポウスキ, ヴァルター, 1973『君はヒトラーを見たか』(到津十三男訳) サイマル出版会。
- Lane, Barbara Miller, 1968 *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, Cambridge.
- マン, トーマス, 1990『ドイツとドイツ人』(青木順三訳) 岩波書店。
- Merker, Reinhard, 1983 *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus. Kulturideologie Kulturpolitik Kulturproduktion*, Köln.
- Mittig, Hans-Ernst, 1981 "Faschistische Sachlichkeit", in: Metken, Günter (Hrsg.), *Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, München.
- Moeller van den Bruck, Arthur, 1916 *Der preußische Stil*, München.

- Mosse, George L., 1980 “Faschismus und Avantgarde”, in: Grimm, Reinhold/Hermand, Jost (Hrsg.), *Faschismus und Avantgarde*, Königstein.
- モッセ, ジョージ・L, 1994『大衆の国民化——ナチズムに至る政治シンボルと大衆文化——』(佐藤卓己・佐藤八寿子訳) 柏書房。
- Der Parteitag der Arbeit vom 6. bis 13. September 1937. Offizieller Bericht über den Verlauf des Reichsparteitages mit sämtlichen Kongreßreden*, München.
- Petsch, Joachim, 1994 *Kunst im Dritten Reich. Architektur-Plastik-Malerei-Alltagsästhetik*, Köln.
- ポイカート, デートレフ, 1993『ワイマル共和国——古典的近代の危機——』(小野清美・田村栄子・原田一美訳) 名古屋大学出版会。
- , 1994『ウェーバー 近代の診断』(雀部幸隆・小野清美訳) 名古屋大学出版会。
- Picker, Henry, 1993 *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier*, Berlin.
- Prinz, Michael/Zitellmann, Rainer (Hrsg.), 1991 *Nationalsozialismus und Modernisierung*, Darmstadt.
- Reichel, Peter, 1993 *Der schöne Schein des Dritten Reiches. Faszination und Gewalt des Faschismus*, Frankfurt/M.
- リーフェンシュタール, レニ, 1995『20世紀最大のメモワール (上・下)』(桃島則子訳) 文芸春秋。
- Rittich, Werner, 1937a, “Naturform und Stil. Zu den Werken des Bildhauers Arno Breker”, in: *Kunst und Volk*, Jg. 5, H. 7.
- , 1937b “Die Bildhauerkunst im Leben unserer Zeit. Zur Plastik in der Großen Deutschen Kunstausstellung München 1937”, in: *Kunst und Volk*, Jg. 5, H. 8.
- , 1939 “Deutsche Bildhauer unserer Zeit. Zu den Plastiken in der Großen Deutschen Kunstausstellung 1939”, in: *Die Kunst im Deutschen Reich*, Jg. 3, Folge 8.
- , 1940 “Symbole der Zeit. Zu den Werken des Bildhauers Arno Breker”, in: *Die Kunst im Deutschen Reich*, Jg. 4, Folge 4.
- , 1943 “Die Plastik in der Großen Deutschen Kunstausstellung 1943”, in: *Die Kunst im Deutschen Reich*, Jg. 7, Folge 7/8.
- Rosenberg, Alfred, 1930 *Der Mythos des 20. Jahrhunderts*, München.
- ザックス, ヴォルフガング, 1995『自動車への愛——20世紀の願望の歴史——』(土合文夫・福本義憲訳) 藤原書店。
- Schäfer, Hans Dieter, 1981 *Das gesplittene Bewußtsein. Deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945*, München.
- Scheerer, Hans, 1975 “Design-Geschichte. Gestaltung im Dritten Reich. Der Versuch einer Dokumentation zur Sozialutopie des Design im Nationalsozialismus 1933-45”, in: *form*, H. 69-71.
- シェーンボウム, デイヴィッド, 1978『ヒットラーの社会革命——1933～39年のナチ・ド

- イツにおける階級とステイタス——』（大島通義・大島かおり訳）而立書房。
- シュペーア, アルベルト, 1970『ナチス狂気の内幕——シュペーアの回想録——』（品田豊治訳）読売新聞社。
- Syberberg, Hans Jürgen, 1981 “Hitler und die Staatskunst. Die mephistophelische Avantgarde des 20. Jahrhunderts”, in: Metken, Günter (Hrsg.), *Realismus zwischen Revolution und Reaktion 1919-1939*, München.
- Voigt, Gerhard, 1975 “Goebbels als Markentechniker”, in: Haug, Wolfgang F. (Hrsg.), *Warenästhetik. Beiträge zur Diskussion, Weiterentwicklung und Vermittlung ihrer Kritik*, Frankfurt/M.
- Weigert, Hans, 1942 *Die Geschichte der deutschen Kunst von der Vorzeit bis zur Gegenwart*, Berlin.
- Wolbert, Klaus, 1982 *Die Nackten und die Toten des Dritten Reiches. Folgen einer politischen Geschichte des Körpers in der Plastik des deutschen Faschismus*, Gießen.
- Wulf, Joseph, 1983 *Die bildenden Künste im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Frankfurt/M.
- Zitelmann, Rainer, 1987 *Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs*, Stuttgart.