大衆のモニュメント
——「総合芸術作品」としてのナチズム——

田　野　大　輔

はじめに

W・ベンヤミンは、その記念碑的な論文「複製技術の時代における芸術作品」のエピローグにおいて、ファシズムを「政治の美学化 Ästhetisierung der Politik」と規定している。「所有関係を変革する権利のある大衆にたいして、ファシズムはそれを温存させたまま彼らに表現の機会をあたえようとする。したがってファシズムは政治生活の美学化に行き着く。大衆を征服して、彼らを指導者崇拝のなかで踏みにじることと、機構を征服して、礼拝的価値をつくりだすためにそれを利用することは、表裏一体をなしている」［ベンヤミン、一九七〇:四四］。

ファシズムにおける政治と美学の結びつきを看破したこの先駆的な洞察は、ナチ支配の美的次元にたいする説明として、これまでも多くの研究者によってもちいられてきた。「政治の美学化」がナチズムの本質的特徴をなしていたことは、L・リーフェンシュタール監督の党大会映画『意志の勝利』などによってすでに広く知られるところとなっている。だがそれにもかかわらず、「政治の美学化」としてのナチズムがなぜあれほど多くの人々の心をとらえたのかという問題にたいしては、依然として十分な回答があたえられていないようにおもわれる。というのも、フランクフルト学派を中心とした古典的研究はもとより、戦後全体主義論の枠組みのなかで展開されたナチズム研究の多くは、「政治の美学化」をプロパガンダという言葉によって一面的に理解し、大衆操作の問題に還元してきたからである。その場合、ナチ・プロパガンダの絶大な威力が自明視され、「政治の美学化」は「魔術と操作」［フォンドゥンク、一九八八］にもとづく大衆デマゴギーとして説明された。ナチズムの「美しい仮象」を包括的に論じたP・ライヒェルの最近の研究［Reichel, 1993］もまた、大衆を欺く支配の粉飾という含意で「美しい仮象」の表現をもちいているかぎり、なおもこうしたプロパガンダ論の枠内にとどまっている。これにたいして民衆のナチズム体験に焦点をあてた近年の日常史研究は、ナチ・プロパガンダの効果に限界があったことを明らかにしており、大衆操作という観点からナチズムを説明することにはいかにも無理

がある。大衆の心をとらえた「政治の美学化」のメカニズムを解明するためには、こうした「宣伝の魔力」の神話をのりこえ、ナチズムの大衆運動としての側面にまで踏みこんで考察をおこなう必要があろう。

ところでベンヤミン自身の議論もまた、このようなプロパガンダ論の問題性を免れてはいない。ファシズムを資本家の代理人と見ていた彼にとって、「政治の美学化」とは所有関係の温存を目的とするプロパガンダでしかなかった[1]。それゆえに彼は、ファシズムの美的次元を大衆操作のための「美しい仮象」として把握し、これを「政治＝美学」という位相で概念化したのであった。だがここでわれわれは、「政治の美学化」への対抗策として、ベンヤミンが共産主義による「芸術の政治化 Politisierung der Kunst」［ベンヤミン、一九七〇:四六f］を提示したことを想起したい。「美学」ではなく「芸術」の政治化をもとめたその主張から、「政治＝芸術」というもうひとつの位相が浮かびあがってくる。「芸術」という言葉をもちいることによって、ベンヤミンは「美的なもの」の現実性とその社会的構成を問題としたのであり、しかもそこに「革命」の可能性を賭けたのであった。そもそも彼の複製芸術論の独自性は、メディアに媒介された社会性の次元から「美的なもの」を考察したことにあり、「政治の美学化」概念もこれと無縁ではない。ここには「政治＝美学」という位相における皮相なプロパガンダ論の限界を突破する可能性が開かれている。「政治の美学化」を社会的現実に開き、これをリアリティ構築的な契機として位置づけることがわれわれの課題となろう。ナチズムを「政治＝芸術」として把握することによって、指導者と大衆がともに信じた「美的なもの」の現実性を問題としなければならない。

こうした目的から以下では、ベンヤミンの提起した「政治の美学化」概念を再定式化し、それが「政治＝美学」と「政治＝芸術」という二つの位相に区別されることをしめすとともに、これまであまり注目されてこなかった「政治＝芸術」の位相に焦点をあてることによって、ナチズムを「総合芸術作品」としてとらえなおしたいとおもう。これを通じてナチズムが大衆運動であり、大衆運動としてのみ支配を行使したことがかなりの程度まで明らかになるであろう。とはいえ本稿はあくまで試論であり、詳細な歴史的実証をおこなう余裕はない。だがナチズムの「政治の美学化」を「政治＝芸術」の位相で把握しようという試みは、従来の研究が「政治＝美学」の位相に関心を集中させてきただけに、それなりの意義をもつはずである。しかもその手がかりは、ベンヤミンの考察をはじめ、S・クラ

---

[1]ベンヤミンは「ファシズム芸術はプロパガンダ芸術である」［ベンヤミン、一九八一:一五七］と断言しているし、クラカウアーも「あらゆるナチ映画はたしかに多かれ少なかれプロパガンダ映画であった。政治とはまったく関係がないように見える純粋な娯楽映画でさえそうである」［クラカウアー、一九七〇:二八五］と述べている。われわれはこうしたナチズム理解を批判し、その再解釈をはかろうとするものである。

カウアーなどフランクフルト学派の議論のなかに十分にそろっているのである。もちろん、ファシズムの本質をプロパガンダと規定したベンヤミンやクラカウアーの主張をそのまま受け入れるわけにはいかない。だが彼らの議論にはそうした一面的な把握には還元できない理論的可能性があり、それは大衆運動としてのナチズム理解に大きく貢献しうるものである。この可能性を開拓していくうえで、保守革命の理論家E・ユンガーの著作は非常に参考になる。彼の議論を考察の対象に加えることによって、左翼の思想家に抜け落ちていた貴重な視点がえられよう。ベンヤミンの政治的敵対者であったという理由で、ユンガーに安易に「ファシスト」のレッテルを貼ることは適当ではない。むしろ彼はベンヤミンとの精神的な類縁性さえ感じさせる冷徹さをもって、ファシズムの内部から「政治の美学化」を語る精確な証人なのである[2]。彼の主張に耳を傾けることにより、ナチズムにおける大衆の形態を具体的に把握することが可能となろう。当面はこれだけのことをいっておいて、さっそく本論にはいることにしたい。

二　美学としての政治

（一）戦争の美学

「ドイツ・ファシズムの理論」のなかで、ベンヤミンはユンガーの戦争賛美が「芸術のための芸術のテーゼを思いきり戦争へ転移したものにほかならない」［ベンヤミン、一九六九a:六七］と述べて、ファシズム美学を批判している。この主張は後の「複製技術」論文にも引き継がれ、ファシズムによる「政治の美学化」は「芸術のための芸術の完成」［ベンヤミン、一九七〇:四六］という言葉によって説明されることとなった。つまり彼のいう「政治の美学化」とは、まずもって唯美主義の原理を政治に適用したものにほかならない。この「政治＝美学」の位相においては、美が唯一の規範的基準として絶対化され、社会的現実をはなれたところで政治が正当化される。ベンヤミンによれば、その最も純粋な表現は戦争賛美である。彼は未来派詩人マリネッティの宣言文を引用している。「戦争は美しい。なぜならそれは、大型戦車や幾何学的模様をえがく飛行機の編隊、炎上する村々から立ちのぼる煙の渦など、新しい建築を創造するから」［Ibid.:四五］。ベンヤミンはこの宣言文を「明快」と評価し、「その問題提起は弁証法的な思想家が受けてたつに値する」［ベンヤミン、一九七〇:四五f］と述べている。だがこれにたいする彼の回答は、こうし

[2]P・スローターダイクがユンガーをベンヤミンの「秘密工作員」［スローターダイク、一九九六:四五三］とよんでいるように、ユンガーの仕事はファシズムの内側からベンヤミン的な問題を考察したものと見なすことができる。ユンガーの問題提起を真剣に受けとめたからこそ、ベンヤミンもその挑戦に応じたのであった。

た戦争美学の現実性にまで踏みこんだものではなかった。「政治の美学化をめざすあらゆる努力は、一点において頂点に達する。この一点が戦争である。戦争、そして戦争だけが、在来の所有関係を温存しつつ、最大規模の大衆運動に目標をあたえることができる」［Ibid.:四五］。さらに彼は「技術」の観点から、「戦争だけが所有関係を温存しつつ、現在の技術手段の総体を動員することができる」［Ibid.:四五］とも述べている。戦争賛美をもっぱら「所有関係の温存」という言葉によって説明するこうしたベンヤミンの主張には、ファシズムを資本主義支配の問題に還元したコミンテルンのテーゼが見えかくれしている。

だがT・メイスンの「政治の優位」論［Mason, 1966］をもちだすまでもなく、ファシズムを資本家の操り人形と見なす解釈はすでに否定されており、戦争賛美をプロパガンダ論の枠組みで説明しても意味はない。ファシストたちは戦争そのものに魅せられていたのであり、ベンヤミンがいうように彼らにとって戦争は「芸術のための芸術の完成」、つまり自己目的であった。彼らは戦争を崇拝の対象にまで高めたのであって、その真剣さはまぎれもなかった。そのことはとくにゲッベルスの次のような戦時中の発言に顕著にしめされている。「百年後には、われわれが体験した恐ろしい日々を記録した美しいカラー映画が上映されることになるだろう。諸君はこの映画のなかで役を演じたいとはおもわないか。諸君がスクリーンに登場したときに観客がわめいたり口笛を吹いたりしないように、今は頑張りたまえ」［Reichel, 1993:191］。ゲッベルスは第二次大戦を映画のために、映画として戦っていたのであり、彼にとって技術と大衆を総動員した世界大戦は「鋼鉄のロマン主義」［ハーフ、一九九一:三四五］を具現するものとして、それじたいが美的対象であった。われわれが明らかにしなければならないのは、こうした唯美主義的な政治の「現実性」である。

ファシズムの戦争美学が第一次大戦の戦場体験に原点をもっていたことは、これまでもしばしば指摘されたところである。ファシズム世代の自己同一化の対象は塹壕の共同体であり、この世代の代表たるユンガーによれば、「戦争こそわれわれの父であり、われわれを新しい人間として生み落とした胎は、灼熱の塹壕であった」［ゾントハイマー、一九七六:九九］。この保守革命の論客にとって、第一次大戦は「鋼鉄の嵐」［Jünger, 1978］であり、その壮烈な光景は美学的考察の対象とされるべきものだった。ベンヤミンはこの美学のなかに「芸術のための芸術のテーゼ」を見いだしたわけであるが、それだけではユンガーの主張の核心にたっしてはいない。彼が無類の冷徹さをもって論じたのは「内的体験としての戦闘」であり、それは戦争の無目的性のなかに祭儀的性質を見いだし、戦場の地獄絵を一種の黙示録へと転換することを意味していた。つまり、彼にとって戦争とは救済の体験である。ユンガーの議論をこうした宗教的次元まで掘り下げ、ファシストたちの内

的世界にまで踏みこんでその体験の現実性を問題としないかぎり、ベンヤミンの次のような叙述はたんなる文明的退行の描写にしかならないであろう。「かつてホメロスにおいてオリンポスの神々の見せ物であった人類は、いまや自分自身のための見せ物となった。人類の自己疎外は、自分自身の絶滅を第一級の美的享楽として体験できるほどにまでになった。ファシズムの推進する政治の美学化は、そういうところにまで来ているのだ」［ベンヤミン、一九七〇:四六］。

（二）政治のスペクタクル化

ベンヤミンのこうした展望は、「複製技術」論文におけるメディア論的考察のなかから導きだされたものである。「政治の美学化」概念の位置づけを見定めるためにも、ここでその基本的論点を確認しておく必要があろう。よく知られているように、彼が明らかにしたのは石版から写真を経て映画にいたる複製技術の発展が、それまで芸術作品がおびていた「いま」「ここに」しかないという芸術特有の一回性、すなわちアウラをはぎとっていく歴史的過程であった。そして芸術が儀式性から解放され、その基盤を礼拝的価値から展示的価値へと移すこと、つまり「儀式を根拠とするかわりに別の実践、すなわち政治を根拠とする」［Ibid.:一九］ことに、ベンヤミンは現代の文化変容の核心を見いだしたのだった。しかも彼の説明によれば、こうした変容は社会の大衆化にもとづいている。「芸術作品にたいする受け手の側の、これまでのさまざまな態度が現在あらたに生まれかわる母胎は大衆である。量が質に転化したのだ。きわめて膨大な大衆の参加は、参加のありかたそのものを変えてしまった」［Ibid.:四一］。ベンヤミンが問題としたのは、メディアを通じた芸術の大衆的受容が芸術と政治とを結びつけたことであり、彼はこの結びつきのなかに新時代の芸術の可能性を探るとともに、そこに「政治の美学化」に陥る危険性を見いだしたのであった。

こうした論点を念頭にいれてあらためて検討してみると、ベンヤミンがファシズムを「政治の美学化」と規定したことの意味がさらに明確になってくる。複製技術の発展は本来「芸術の政治化」へむかい、芸術の批判的ポテンシャルを解き放つはずであるにもかかわらず、ファシズムはむしろ支配を美化するためにアウラを復活させ、「政治＝芸術」の可能性を「政治＝美学」の方向へ歪曲しているというのである。つまりベンヤミンにとってファシズムとは、支配のために「美的なもの」を利用する反動的デマゴギーであり、大衆動員を目的としたアウラの政治にほかならない。しかもそれはマスメディアと結びつくことによって、真正さの仮象としてのアウラを大規模に演出し、礼拝的価値を政治的プロパガンダのために利用するにちがいない(3)。したがって「政治の美学化」は、美的な政治空間の創造

という意味で「政治のスペクタクル化」というべき事態にゆきつく。実際、ナチズムほど壮大なスペクタクルを上演した体制はないのであり、ナチ党大会とはメディアを駆使したアウラの祭典であった。そこでは整然と行進する隊列、大量のハーケンクロイツの旗、サーチライトの照明効果など、視覚にうったえる象徴的＝祭儀的演出が利用されただけでなく、ファンファーレや「ハイル」の斉唱、ドラムの連打などといった聴覚的な演出手法もふんだんに投入されて、ナチズムの提唱する「民族共同体」がオーディオ＝ヴィジュアルに表現された。さらにこの共同体体験は新聞やラジオ、映画などのマスメディアを通じて国民的規模で伝達されていったのであった。そればかりか、「政治のスペクタクル化」は政治家の役割も大きく変化させずにはおかない。ベンヤミンが鋭く看破していたように、メディアによる展示は政治家を俳優に転化させ、「勝者としてのスターや独裁者を登場させる」［Ibid.:五二］。たしかにヒトラーもまた「広範な大衆は偶像を必要としている」［Picker, 1977:665］と述べているように、「指導者」という自己の役割を意識的に演じており、その点では観衆の前で演技する俳優と同じであった。しかもマスメディアを通じた大規模な「指導者崇拝」の展開は、この「指導者」とのアウラ的一体感を醸成し、そのなかでヒトラーの人格はカリスマ性をおびたのだった。ベンヤミンが批判したのは、こうした虚偽意識としてのアウラ体験が政治そのものにとってかわり、それによって支配の現実が不問のままに残されることだった。冒頭に引いた箇所で彼が述べているように、「大衆を征服して、彼らを指導者崇拝のなかで踏みにじることと、機構を征服して、礼拝的価値をつくりだすためにそれを利用することは、表裏一体をなしている」。

もちろんわれわれは、こうしたベンヤミンの主張に満足するわけにはいかない。ファシズムによるアウラの演出をメディアを通じた文化生産の本質から逸脱したものと見なしていたがゆえに、彼は「政治の美学化」をプロパガンダと規定したのであった。だが現代の文化産業が今日にいたるまでアウラを大量生産していることは明らかであり、両者は必ずしも相容れないものではない。むしろわれわれは、ラジオや映画といったマスメディアの登場によってはじめて「政治のスペクタクル化」が可能となったことに注目する必要がある。「護民官ヒトラー」が「最高に暗示的な性格の持ち主」［ブロッホ、一九九四:一八二］であったとしても、彼のカリスマ性がメディアの演出によるものだったことを見のがしてはならないだろう。ナチ党大会についても同じことがいえる。ラジオがこのスペクタクルを全ドイツに中継したばかりでなく、その演出は最初から映画の撮影を前提としてお

---

(3)S・フリートレンダーによれば、ナチズムの美学の核心は「キッチュの調和と、死・破壊というテーマの絶えざる喚起との対立によって引き起こされる美学的戦慄」［フリートレンダー、一九九〇:一八］にあったが、これはちょうどベンヤミンのいう展示的価値と礼拝的価値の対立に対応している。

り、党大会の準備もカメラワークの準備と共同でおこなわれた。ナチ美学の代表傑作とされるリーフェンシュタールの『意志の勝利』は党大会の記録映画であるが、党大会じたいがこの映画のために演出されていたのだった。しかもこの映画では、移動撮影や高所撮影など斬新な技術を駆使した映像が大衆の動きにリズムを与えており、美的なものはリーフェンシュタールのカメラによって生みだされている。この点について、ベンヤミンは次のような示唆に富む指摘をおこなっている。「一般的にいって、大衆の動きは眼で見るよりも装置を通して見るほうが、はっきりつかめる。数十万の軍勢をとらえるには、鳥瞰的パースペクティヴがもっともいい」［ベンヤミン、一九七〇:五五］。つまり、党大会の会場を埋めつくす大群衆はカメラを通してはじめて美的なものとなる。より正確にいうなら、これを美的なものとしてとらえるのはメディアが生みだした新しい感性である。こうした美的感性の変容こそ、ベンヤミンの複製技術論の眼目ではなかったか。この点を看破していたかぎりにおいて、彼の主張はプロパガンダ論の枠組みを超えているのである。そしてクラカウアーの考察もまた、まさにこの点をめぐって展開されている。ヴァイマールからナチズムにかけての映画に反映された「集合的メンタリティの深層」を分析した彼は、次のように結論づけている。「スクリーン上から学びとられた数多くのモチーフが現実の事件となった。ニュルンベルクではニーベルンゲンの大衆装飾が巨大なスケールで登場した。すなわち旗と人間の海であり、それが芸術的に配列されていた。……すべては映画と同じようであった」［クラカウアー、一九七〇:二八〇f］。

クラカウアーが述べるように、「スクリーン上から学びとられた数多くのモチーフ」がナチ党大会において実現されたとすれば、彼が「集合的メンタリティ」とよんだ社会的現実のなかにナチズムの基盤があったことになる。しかもベンヤミンによれば、映画とは大衆的受容を特徴とする政治的メディアである。したがって党大会のスペクタクルをもたらした「集合的メンタリティ」の担い手は政治主体としての大衆であり、さらにそのことは政治的公共性のありかたそのものの根本的な変化を意味している。党大会における「政治の美学化」は、マスメディアを通じた公共性の大衆化を前提としていたのであり、それを前提としてのみ効果をあげることができたのだった。こうした大衆を担い手とする「ファシスト的公共性」［佐藤、一九九六］が、プロパガンダや大衆操作という言葉によっては説明しえないものであることはいうまでもない。あるいはB・ブレヒトのように、この政治空間のなかにある種の演劇性を見いだすにしても、それを道化芝居であるとか支配の装飾にすぎないと説明することは本質を見そこなっているばかりか、ファシズムの過小評価につながるという意味では危険でもある。「演劇」という語はそのもっとも根源的な意味において理解される必要があり、その場合の演劇とはリアリティの象徴的構成を意味する

ものでなければならない。つまり、ニュルンベルク党大会とは「民族共同体」の現前化にほかならない。それゆえ、この点に関するクラカウアーの次のような説明は不十分なものといわざるをえない。「熱狂した大衆やはためくハーケンクロイツの旗といった華麗な装飾は、ナチの支配者がつくりだし、ドイツという名前のもとに飾りたてた集合体の仮象を実体化するのに役立っている」［クラカウアー、一九七〇:三〇一］。党大会のスペクタクルはナチ指導者のみがつくりだし、飾りたてた「仮象」ではなかった。大衆はみずからこの政治演劇に参加し、「民族共同体」のドラマを演じたのである。ゲッベルスはこれを「創造的芸術」とよんでいる。「熱狂の燃える炎はけっして消滅しないであろう。この炎だけが現代の政治的プロパガンダの創造的芸術に光明と熱情をあたえるのである。国民的心情の底から生じたこの芸術は、つねにふたたびそこへ戻り、そこで新たな力を汲み取らねばならない」［Ibid.:一六八］。もちろんゲッベルス特有の大言壮語は聞き流すに如くはないが、少なくともこの「創造的芸術」が大衆の「熱狂」によってささえられていたことは認めざるをえないだろう[4]。しかもここで「芸術」とはある種の造形を意味しており、これによって形態をあたえられるのは大衆である。つまりゲッベルスのいう「創造的芸術」とは、数十万の大衆が党大会に集結し、みずから一個の芸術作品と化すことにほかならない。ここに出現する大衆の統合形態が「民族共同体」を体現し、そのリアリティを構成することになるだろう。以上の点を確認したわれわれは、すでに「政治＝芸術」の位相に足を踏み入れていることになる。

三　芸術としての政治

（一）大衆のモニュメント

「国家の造形芸術」としての政治について、ゲッベルスは次のように語っている。「政治もまた芸術であり、おそらく存在するもっとも高く、もっとも大規模な芸術である。現代ドイツの政治を形成しているわれわれは、大衆という原料から民族の堅固で明確な形態をつくりあげるという責任ある課題をゆだねられた、芸術的人間であると自覚している」［Stollmann, 1976:87f］。ゲッベルスはここで政治が芸術にほかならないこと、しかもそれが大衆という無定型な「原料」に形態をあたえ、「民族」を芸術作品として形成しようと

---

[4]とはいえ、ゲッベルスのこの発言を引用したクラカウアーは、そこに「ナチ体制の核心の空虚さ」［クラカウアー, 1970:322］を見いだしたにすぎない。彼によれば、プロパガンダの背後にあるこの空虚さを埋めるために、ナチズムはたえず大衆の熱狂をかりたてる必要があった。「ゲッベルスがプロパガンダと民族の密接な関係について語ったことは、彼がこの空虚と化した世界をいかに芸術的に操作したかをしめしている」［Ibid.:312］というのである。

するものであることを誤解の余地なく明言している。彼が「政治＝芸術」を大衆の造形という観点から把握していたことはきわめて重要である。まさにこの造形という点にこそ、「美学」と区別される「芸術」の独自の意義があるからだ。もっとも、こうした「国家の造形芸術」の理念はゲッベルスの創作によるものではなく、西洋政治思想史における伝統的カテゴリーのひとつといってもよいものである。ゲッベルスが述べたのは直接的にはシラーの説く「美的国家」の焼き直しであるが、それは古くはプラトンにまでさかのぼることのできる理念であり、そこでは政治が「国家技術 Staatskunst」として、そのかぎりでの「芸術 Kunst」として認識されていたのであった。このプラトン的な政治理念について、K・ポパーは次のように述べている。「政治はプラトンにとって王者の芸術である。それは人心収攬術とか、人間操縦術などという場合のような比喩的な意味での芸術ではなく、もっと文字どおりの意味での芸術である。それは音楽、絵画もしくは建築と同じように作品の芸術である。プラトン的な政治家は、美のために都市（国家）を制作する」［ポパー、一九八〇:一六三f］。ここに生まれるのが「理想国」であり、J・ブルクハルトのいう「芸術としての国家」にほかならない。ナチズムの政治的モデルもまた、そうした意味における「総合芸術作品 Gesamtkunstwerk」と規定することができる。ここで「総合芸術作品」とは、R・ヴァーグナーのもとめた「祝祭劇 Festspiel」の理想をさし、さしあたり「民族共同体の祝祭」というほどの意味で理解しておけばよい[5]。つまりナチズムにおける「国家の造形芸術」とは、大衆の造形を通じた「民族共同体」の上演であり、「総合芸術作品」としての現実の象徴的構成である。そこでは政治的なものそれじたいが芸術作品のなかで、芸術作品として組織される。

ドイツを「総合芸術作品」として再構成しようというナチズムの意志は、たとえば帝国全土を覆う史上最大の自動車道路アウトバーンや、首都ベルリンに計画された空前の規模の巨大建築群に見いだすことができる。これらの建造物はなによりもまず第三帝国の栄光を後世に伝え、ドイツ民族に永遠の名声をもたらす記念碑たるべきものであった。もちろん、ここには自己表現をもとめる政治家＝芸術家としてのヒトラーの欲求がはっきりとあらわれており、その欲求とはみずからの美学の模範にしたがってドイツをつくりかえようとするものだったということができる。だがヒトラーの自己表現欲がいかに重要な意味をもっていたとしても、こうした「総合芸術作品」が彼のみの手によって生まれたものでな

---

[5]このような解釈をはっきりとうちだしているのは、F・ラクー＝ラバルトである。彼はナチズムの政治を「総合芸術作品」として把握するが、その理由を次のように説明している。「ゲッベルス博士が非常によく知っていたように、バイロイトの祝祭劇とドイツとの関係は大ディオニュソス祭とアテネおよびギリシア全体との関係に等しいはずだという意味で、総合芸術作品は政治的計画だからである」［ラクー＝ラバルト、一九九二:一二一f］

いことは強調しておかなければならない。アウトバーン建設を指導した道路局総監F・トートは、これを次のように説明している。「アドルフ・ヒトラーの道は政治的統一の表現である。たしかにこの道路は技術の成果ではあるが、そればかりでなく民族の理念の物質的・政治的表現でもある。すなわち、ひとつの民族・ひとつの帝国・ひとりの総統という理念である」［Schütz/Gruber, 1996:62］。ここで重要なのは、芸術作品として構想されたこれらの記念碑が国民統合を象徴していることである。つまりこの芸術作品を形成し、みずから芸術作品となるのは大衆である。

大衆造形を通じたナチズムの「総合芸術作品」は、なによりもニュルンベルク党大会の一大スペクタクルに典型的にしめされている。この壮大な民族の祭典においては、膨大な数の大衆が指導者の前で隊列を組み、強固な団結をデモンストレートしたのだった。ここに出現する大衆の形態について、ベンヤミンは「パリ書簡」のなかで次のように述べている。「ファシズムが強固と見なすモニュメントを築くための素材は、なによりもいわゆる人的資源である。エリートはこれらのモニュメントのなかに自己の支配を永遠化する。そしてこれらのモニュメントは人的資源がその造形を見いだす唯一の手段だ」［ベンヤミン、一九八一:一五九］。ベンヤミンにとってそれは大衆の隷属化を意味する。「千年以上もさまよっているファシズムの支配者たちのまなざしの前では、石塊からピラミッドを築いた奴隷たちと、広場や訓練場で指導者を前にしてみずから石塊を形成するプロレタリア大衆との区別は消滅しつつある」［Ibid.:一五九］。同じような観点から、クラカウアーはこうした大衆の編成を「大衆の装飾 Ornament der Masse」［クラカウアー、一九九六］とよぶ。彼によれば、ナチ党大会とは「公式につくりだされた大衆装飾」であり、それは「大衆を道具的な大きなユニットとして象徴的に表現」［クラカウアー、一九七〇:三一四］したものであった。クラカウアーはそれが大衆を素材とした支配の装飾にほかならないことを強調する。「装飾的なものが人間的なものにたいして完全な勝利をおさめる。絶対的権威はその支配下にある人間を気にいったデザインのなかに配列することによって自己を主張する。……ヒトラーは民衆にむかう時はいつも、彼らを数十万の聴衆というよりもむしろ数十万の部分からなる巨大な装飾として見渡していた」［Ibid.:九七］。このようにベンヤミンとクラカウアーはいずれも、ナチズムの大衆造形を支配の表現と見ているのだが、この造形がナチ指導者のみの手によるものでないことは先に確認したとおりである。大衆はものいわぬ素材としてではなく、熱狂する主体としてこの造形に参加し、みずからモニュメントと化したのだった。しかもナチズムの大衆造形は支配の手段にとどまるものではなく、それじたいが目的である。この二人の議論がもつ意義はむしろ、ナチズムの「政治＝芸術」のなかに大衆の統合形態を見いだし、あるかぎられた意味ではあれ「総合芸術作品」

としてのナチズムという視点を準備した点にあるといえるだろう。そのような観点からわれわれは、「大衆の装飾」という誤解をまねきやすい表現にかえて、この造形を「大衆のモニュメント」とよぶことにしたい。その場合、「モニュメント」とはベンヤミンがいうような支配の永遠化ではなく、大衆の作品化を意味する。

このモニュメントがヒトラーの創作ではなく、社会的現実のなかに基盤をもつものだったことは、実はクラカウアー自身も認めるところである。というのも、彼は「大衆の装飾」を「支配的な経済システムによってもとめられている合理性の美学的反映」［クラカウアー、一九九六:四八］と定義しているからである[6]。そうした意味からすれば、ナチズムの「大衆のモニュメント」もまた資本主義的生産過程がもとめる合理性、すなわち規格化の美学的反映と見なすことができる。D・ポイカートが指摘するように、党大会の大衆編成の原理が「個々の要素の標準化、参加者の画一化、あるいは基本的な建築体をできるかぎり純粋な形態、しばしば立方体に還元すること」［ポイカート、一九九三:一三七］にあったとすれば、それはバウハウスが強調した近代性の理念、すなわち純粋な機能的形態のなかに美を追求する「新即物性」の美学にも通ずるものであった。ナチズムも現代の時代状況と無縁ではないのである。クラカウアーによれば、「大衆の装飾」は大衆社会を象徴しており、「美的領域外のリアリティ」［クラカウアー、一九九六:四九］をそなえているという意味で、美的表現としてリアルである[7]。そして、そのリアリティがなんであるかを追究し、「英雄的現実主義」［ゾントハイマー、一九七六:一〇二］の立場から「大衆のモニュメント」の具体的な形態をえがきだしたのが、保守革命の理論家E・ユンガーであった。

ユンガーはベンヤミンおよびクラカウアーとはまったく違った観点から、こうした大衆造形を考察の対象とする。彼が第一次大戦の戦場に見いだしたものは、二〇世紀を支配する「新しい人間」の誕生であった。「戦争はわれわれを現在の状態にたたきあげ、彫りあげ、鍛えあげた」［ハーフ、一九九一:一二五］と述べる彼は、戦争の地獄絵がもたらした非情で闘争心にみちた英雄的な前線兵士を「新しい男性種族」として熱烈に称賛する。

---

[6]ただし、この定義はナチズムについて直接なされたものではない。クラカウアーはティラーガールズのラインダンスのなかに生産過程におけるテイラーシステムの反映を見いだし、これを「大衆の装飾」とよんだのだった。これにたいして「民族」を担い手とするナチズムの「大衆の装飾」は「魔術的必然としてあらわれ、意味を担う」［クラカウアー、一九九六:四五］という。だが彼がこの語をナチズムにもちいている以上、ここでの定義はナチズムにもあてはまると考えてもよいだろう。

[7]この点に関するクラカウアーの議論は、必ずしも首尾一貫したものとはいえない。彼は他方で、ナチズムにおける「大衆の装飾」を「リアリティの完全な変形、党大会の人工的構造に現実が完全に吸収されてしまったことをあらわしている」［クラカウアー、一九七〇:三一三］とも語っているからである。

K・テーヴェライトの的確な表現をかりれば、それは「鋼鉄の形態」［Theweleit, 1995, Bd.2:158］、すなわち「完全に機械化された肉体という保守的ユートピア」［Ibid.:162］を体現するものであった。重要なことは、ユンガーがこの「新しい人間」を個々の人間としてではなく、むしろ「類型 Typus」ないし「形態 Gestalt」として把握している点である。つまりこの「新しい人間」は超歴史的な存在であり、根源的なものとの関係をもつ神話的な集合的主体である。しかも「形態への意志」［Jünger, 1981:219］という表現がしめすように、それはみずから形態化をもとめるものである。ユンガーによれば、「新しい鋼鉄の人間類型が現在のまっただなかへ突進する」［ゾントハイマー、一九七六:一〇一］というのであった。もちろんこうしたイメージのなかに物象化のモメントを見いだすことは容易であるが、ユンガーがその彼岸に「大衆のモニュメント」のもつ祭儀的性質を透視していたことは大いに注目されてよいだろう。

大著『労働者』のなかで、ユンガーはさらにこの人間像を「労働者 Arbeiter」［Jünger, 1981］として彫琢している。彼によれば、この「労働者」もまた「形態」である。つまりそれは「人格や個人ではなく、類型としての個々の人間が表現する……種族の顔」［Ibid.;113］をもった神話的な存在である。この「労働者」のなかに、ユンガーは来るべき時代の相貌を決定すべき大きな役割を見いだす。「われわれの信念は、労働者の興隆がドイツの新たな興隆と同義であるということである」［Ibid.:27］。英雄的な前線兵士の理想を吹きこまれたこの人間類型は、規律と服従になじんだ新秩序の前衛部隊であり、その攻撃の対象はほかならぬ市民社会であった。形態を欠いたブルジョワ的個人の時代の後には、労働者の支配する全体主義的秩序が到来するであろうというのだ。いうまでもなく、ユンガーはこの「労働者」の概念を非マルクス主義的な意味でもちいていたが、そのラディカルな反市民性ゆえに、彼のえがきだすイメージは「社会主義的」な特徴をおびることになった。ナチズムにもそうした特徴が見られることは、つとにE・ブロッホが指摘していた点である。彼によれば、ナチズムとは「褐色の窃盗」［ブロッホ、一九九四:一六五］であり、赤旗や労働歌、街頭行進、メーデーなどといった「コミューンからの万引品」［Ibid.:五五一］で偽装した労働運動の剽窃者にほかならない。もちろん、こういった特徴はブロッホがいう意味での「革命的仮象」［Ibid.:五五一］にとどまるものではない。むしろナチズムの社会主義的特徴が現実のなかに共鳴板を見いだした事実こそ、検討の対象とされねばならないだろう(8)。「労働者党」を名のり、あらゆる労働者の「労働戦線」や階級のない「民族共同体」をアピールすることにより、ナチズムは彼らなりに労働者の代弁者としてふるまったのだった。ゲッベルスがナチ運動を「下からの革命」とよんだのも、たんなる戯言として片づけるわけにはいかないのである。

大衆の形態を「労働者」として具体化したユンガーの議論を検討することを通じて、ようやく「大衆のモニュメント」の基本的特徴がほの見えてきた。われわれはさらに大衆の主体的参与の理由をふくめて、この大衆造形による現実の象徴的構成のメカニズムを明らかにしなければならない。

（二）神のない神話的礼拝

ヒトラーの権力獲得後、「労働者」の形態は実際にナチズムにおける「大衆のモニュメント」を特徴づけることになった。労働戦線の指導者R・ライが労働者を「労働の兵士」とよんだばかりでなく、ユンガーが賛美した「鋼鉄の形態」は造形芸術の中心的テーマとなり、それはとくにJ・トーラクやA・ブレカーによるモニュメンタルな古典主義的彫像に表現を見いだした。英雄的な戦士のたくましい肉体をモチーフとし、様式化された明確な輪郭によって硬質かつ抽象的に表現されたこれらの彫像が象徴しているのは、個人にたいする「形態」の絶対的な優位である。この「鋼鉄の形態」はさらにギリシア的な美の理念と結びつき、ユンガーのいう意味での神話的存在となる。理想とされたのは古代ギリシア人の規律化された身体であったが、それがドイツ国民の「理想型」を表現するものと考えられた。このことを例証するのが、リーフェンシュタールの監督によるベルリン・オリンピックの記録映画『民族の祭典』である。この映画の冒頭に登場するギリシア人のたくましい身体は、現代のスポーツ選手の肉体と文字通りオーヴァーラップすることで、まさに「現在のまっただなかに突進する」のである。その場合、古代ギリシアが理想化されているからといって、そこに反近代的な情念だけを見いだす理由はない。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、ナチズムによるギリシアへの回帰もまた、アクチュアルなものをもとめた「過去への狙いを定めた跳躍」［ベンヤミン、一九六九b:一二五］であったといえよう。フランス革命が古代ローマを引用したのとちょうど同じく、ナチズムは古代ギリシアを引用したのだった。これによって神話と現実、古典古代と近代、あるいはブロッホのいう「非同時代性と同時代性」［ブロッホ、一九九四:一三八］が総合され、ギリシアの模範にしたがう美しい肉体性が現代ドイツの「総合芸術作品」を構成することになった。ナチ党大会のスペクタクルを構成したのはまさにそうした美的形態であり、そこでは一糸乱れず行進する大衆の身体が「民

---

(8)しかもその場合、ナチズムを下層中産階級の運動ととらえるE・フロムのような視点も否定されなければならない。ヴァイマール期の選挙結果に関する近年の実証的研究はむしろ、ナチ党が労働者をふくめた幅広い層から票を獲得しており、その意味ではまさに「国民政党」であったことを明らかにしている。それゆえ、ナチズムにたいする国民の支持を中間層の「権威主義的性格」に還元することはできない。

族共同体」のなかに出現するはずの美しい新秩序のイメージを体現したのであった。

もちろん、党大会の会場を行進したのは労働奉仕団のような準軍事的組織であり、そこには大衆に規律と服従を要求するナチズムの権威主義的な性格がしめされている。同じことはユンガーのえがきだした「労働者」の形態についてもいえる。彼の目からしても、重要なのは大衆の獲得ではなく、訓練と選抜であった。だが注目すべきことは、ユンガーがそこにある種の主体性を見いだしている点である。彼によれば、「労働者」にとっては「支配と奉仕は同義」［Jünger, 1981:247］である。「この類型は独裁を知らない。なぜなら彼にとっては自由と服従は同一だからである」［Ibid.:151］。このロジックはナチズムにもあてはまるであろう。というのも、M・マイヤーがいうように「彼らは自由だとおもっていた」［マイヤー、一九八三］からである。では、なぜ自由だとおもえたのだろうか。これを考えるうえで示唆をあたえてくれるのが、ベンヤミンの次の記述である。「大きな祝祭行進や巨大集会やスポーツ大会、そして戦争、これらは現在すべて撮影装置に受けとめられるものであるが、ここで大衆は自分自身と対面するのである」［ベンヤミン、一九七〇:五五］。つまり巨大な集会の会場で、大衆は自己の同一性の表象、そして自己の同一性を基礎づけるものの表象を獲得するのである。この主張の意味するところは、リーフェンシュタールの『民族の祭典』によって映像化されているといってよいだろう。この映画を見る大衆は、そこに美しく理想化されたみずからの肉体を見いだし、これを美的な享楽として体験するのだ。ここに「かつてホメロスにおいてオリンポスの神々の見せ物であった人類は、いまや自分自身のための見せ物となった」。このナルシスティックな陶酔のなかで、大衆はみずから崇拝の対象となる。このことを最も明確に理解していたのはクラカウアーであった。彼によれば、「大衆の装飾」とは「神のない神話的礼拝」［クラカウアー、一九九六:五六］、すなわち「明確な意味をいっさい欠いた、礼拝の合理的空洞形式」［Ibid.:五五］である。それは自己以外のなにものも意味してはおらず、それじたいが目的である。「究極にあるのは装飾である。実体的構造の中身は空になり、装飾だけになる」［Ibid.:四六］。「大衆のモニュメント」のこうした祭儀的性質のなかにこそ、自由と服従を同一視させる契機がひそんでいると考えなければならない。

第三帝国を無国家「ビヒモス」と特徴づけたF・ノイマンは、同時代すでに「ナチズムはヴァイマール共和国の制度的民主主義を儀式と祭礼のデモクラシーに変えた」［ノイマン、一九六三:三九八］と述べていた。この指摘はK・フォンドゥンクらによって政治宗教としてのナチズム論へと発展し、さらにG・L・モッセによってナチズムは「新しい政治」、すなわち大衆の自己崇拝を視覚化する世俗宗教と規定されることになった［モッセ、一九九四］。もちろんモッセは「大衆のモニュメント」を直接の考察対象としてはいない

が、彼のいう「新しい政治」の射程が「大衆のモニュメント」の宗教的次元におよんでいることは明らかであろう。だがナチズムが政治宗教として大衆を惹きつけたのは、「魔術と操作」によって人心を惑わしたからではない。ベンヤミンが見抜いていたように、ナチズムが人々の心をとらえる政治宗教たりえた最大の理由は、それが大衆に自己同一性の表象をあたえたことにあった。ヒトラー自身もまた、こうした大衆の自己崇拝のもつ政治的意義を明確に認識していた。彼によれば、党大会の会場に集合した大衆は「わが共同体の強力にして巨大な証人」であり、この「巨大な建造物はわが国民を政治的にこれまで以上に統一・強化するために役立つし、社会的にもドイツ人にとって誇りある共属感の要素となるだろう」［Stollmann, 1976:86f］というのであった。しかも、大衆の自己崇拝はヒトラーの支配とも矛盾するものではなかった。少なくとも国民の意識のうえでは、ヒトラーは独裁者として超然と立っていたわけではないからである。ナチ公法学者は「総統権力」を定義して、次のように述べている。「総統は民族のために、民族にかわって発言し行動するのみでなく、まさに民族として発言し行動する。総統のうちに、ドイツ民族自身が自己の運命を形成するのである」［宮田, 1991:243］。こうした総統と民族との一体性がヒトラー支配の正当性を成り立たせていたのであり、そのポピュリズム的性格を見のがしてはならない。ナチ体制下で「指導者崇拝」が大々的に展開されたことは事実であるが、ヒトラー自身の考えでは、指導者と大衆の対面はけっして個人崇拝に堕してはならないものであり、むしろ祭儀が自律性をもつべきであった［モッセ、一九九四:二一〇］。いいかえれば、ヒトラーはこの政治宗教の祭司であっても、神ではなかった。こうして「大衆のモニュメント」の「神のない神話的礼拝」たる所以が明らかとなる。それは大衆が自己を崇拝し、形成する場であり、大衆がみずからのアイデンティティを獲得することによって「民族共同体」を実現する機構なのであった。「大衆のモニュメント」とは「大衆がそのなかで同一性を見いだす感動の作品化」［ラクー＝ラバルト、一九九二:一七四］であり、その意味で一個の「総合芸術作品」だったのである。

四　おわりに

このようにナチズムを「総合芸術作品」として理解すれば、「政治の美学化」を「美しい仮象」ととらえるプロパガンダ論の問題性がここであらためて問い直される。われわれが確認してきたように、ナチズムによる「政治の美学化」はけっしてプロパガンダや大衆操作という言葉で説明しうるものではなかった。むしろそれは、大衆の造形を通じて現実そのものを構築する「創造的芸術」としての政治だった。それゆえ、虚偽と現実の対立を

前提とする「美しい仮象」という言葉によっては「政治の美学化」を語ることはできない。ナチズムにとって「美的なもの」はむしろそれじたいが目的であり、それを現前化するために政治があった。ニュルンベルク党大会とは「民族共同体」を芸術作品として実現しようとする試みであり、そのリアリティは「大衆のモニュメント」、すなわち大衆のシンボリックな自己同一化の機構によって保証されていたのだった。ファシズムにたいするベンヤミンの警告は、皮肉なかたちで現実のものとなったといえよう。なぜなら、彼の要求した「芸術の政治化」をやや強引に、またいくぶん恣意的に拡大解釈するならば、それはほかならぬナチズムの「政治＝芸術」において、いわば逆方向から「政治の芸術化」というかたちで実現されたといえるからである。

とはいえ、こうした結論を導くには一定の留保が必要であろう。本稿における分析は党大会など比較的大規模なスペクタクルのみを対象としてきたが、「政治の美学化」は党大会にかぎられるものではないし、党大会が一部の人々を熱狂させても広範な大衆に永続的な忠誠を誓わせるには不十分であることも明らかである。この点に関して近年の日常史研究は、娯楽を提供するマスメディアやフォルクスヴァーゲンに代表される消費財、余暇組織「喜びを通じての力」による休暇旅行など、日常レベルのシンボル実践のほうが効果が大きかったことを明らかにしている。だがそうした日常的実践が機能するためにも、これを包摂する大きな意味の枠組みが必要であり、そうした観点からすれば、党大会とは社会的現実が準拠すべきパラダイムの上演であったということができるだろう。国民の個別的な批判や不満は容易にこのパラダイムに吸収され、ナチ体制の正当性はなかば自動的に承認されることになろう。「政治の芸術化」としてのナチズムは、このようなパラダイムを党大会において上演し、「民族共同体」のリアリティ構成に成功したがゆえに、あれほど多くの人々の心をとらえたのだった。そして、このような意味においてナチズムは大衆運動であり、「総合芸術作品」であったということができるのである。

最後に、ベンヤミンとクラカウアーの議論がもつ意味を確認しておきたい。これまで見てきたように、彼らにとって「美的なもの」はその政治的機能においてアンビヴァレントな存在であった。それは「政治＝美学」と「政治＝芸術」の間を架橋する楨桿であり、一方では大衆操作の手段として、人々の目を支配の現実からそらせる「美しい仮象」たりうると同時に、他方では大衆の自己認識・自己形成の手段として、人間性の解放へ到達するための唯一の突破口でもあった。「大衆の装飾」が支配の装飾となることを危険視していたクラカウアーは、それでもなお、これによって達成された合理性とリアリティの段階を放棄するのではなく、そのなかにこそ解放の可能性を探らねばならないと主張する。「過程は、大衆装飾のまっただなかを突き抜けていくのであって、そこから後退するのではな

い」［クラカウアー、一九九六:五七］。ここには大衆文化の否定に終始した『啓蒙の弁証法』の議論とは対照的な視点がある。ベンヤミンもまた、ファシズムのつくりだすモニュメントが大衆を隷属化する一方で、それが大衆に自己表現の機会をあたえ、大衆運動の形成を可能にすることを重視していた。ファシズムは「自分自身を再現したいという今日の人間の正当な要求」［ベンヤミン、一九七〇:三一］を不当に利用しているというのだ。彼がもとめたのは、このゆがめられた自己表現を解放し、真の自己認識、すなわち階級的認識に転化させることだった。つまりベンヤミンの提起した「芸術の政治化」とは、芸術作品としての「大衆のモニュメント」なかに政治的ポテンシャルを見いだし、それを「革命」に転化させることだったといえよう。もちろん彼のいう「革命」が現実には無力であり、その破綻が明白となった以上、「芸術の政治化」の可能性をマルクス主義的な未来のなかに探っても意味はない。だが敵を克服するための最良の方法が敵を知ることにあるとすれば、この概念をナチズム認識に役立てることがもとめられよう。ナチズムと対決するための手段はこうした意味における「芸術の政治化」をおいてほかにないのであり、その戦線はなによりもまず「大衆のモニュメント」のなかに見いだされなければならないのである。

文献

ベンヤミン、W.、一九六九a、「ドイツ・ファシズムの理論」（野村修訳）『ベンヤミン著作集一』晶文社

————、一九六九b、「歴史哲学テーゼ」（野村修訳）『ベンヤミン著作集一』晶文社

————、一九七〇、「複製技術の時代における芸術作品」（高木久雄・高原宏平訳）『ベンヤミン著作集二』晶文社

————、一九八一、「パリ書簡」（針生一郎訳）『ベンヤミン著作集八』晶文社

ブロッホ、E.、一九九四、『この時代の遺産』（池田浩士訳）筑摩書房

フリートレンダー、S.、一九九〇、『ナチズムの美学』（田中正人訳）社会思想社

ハーフ、J.、一九九一、『保守革命とモダニズム』（中村幹雄・谷口健治・姫岡とし子訳）岩波書店

Jünger, E., 1978, *In Stahlgewittern*, Stuttgart.

————, 1981, *Der Arbeiter*, Stuttgart.

クラカウアー、S.、一九七〇、『カリガリからヒトラーへ』（丸尾定訳）みすず書房

————、一九九六、『大衆の装飾』（船戸満之・野村美紀子訳）法政大学出版局

ラクー＝ラバルト、P.、一九九二、『政治という虚構』（浅利誠・大谷尚文訳）藤原書店

Mason, T., 1966, "Der Primat der Politik. Politik und Wirtschaft im Nationalsozialismus", in: *Das Argument* 8.

マイヤー、M.、一九八三、『彼らは自由だと思っていた』（田中浩・金井和子訳）未来社

宮田光雄、一九九一、『ナチ・ドイツの精神構造』岩波書店

モッセ、G. L.、一九九四、『大衆の国民化』（佐藤卓己・佐藤八寿子訳）柏書房

ノイマン、F.、一九六三、『ビヒモス』（岡本友孝・小野英祐・加藤栄一訳）みすず書房

ポイカート、D.、一九九三、『ワイマル共和国』（小野清美・田村栄子・原田一美訳）名古屋大学出版会

Picker, H., 1977, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier*, Berlin.
ポパー、K.、一九八〇、『開かれた社会とその敵』（内田詔夫・小河原誠訳）未来社
Reichel, P., 1993, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, Frankfurt/M.
佐藤卓己、一九九六、「ファシスト的公共性」『岩波講座現代社会学 二四 民族・国家・エスニシティ』岩波書店
Schütz, E./Gruber, E., 1996, *Mythos Reichsautobahn*, Berlin.
スローターダイク、P.、一九九六、『シニカル理性批判』（高田珠樹訳）ミネルヴァ書房
ゾントハイマー、K.、一九七六、『ワイマール共和国の政治思想』（河島幸夫・脇圭平訳）ミネルヴァ書房
Stollmann, R., 1976, Faschistische Politik als Gesamtkunstwerk, in: Denkler, H./Prümm, K.(Hg.), *Die deutsche Literatur im Dritten Reich*, Stuttgart.
田野大輔、一九九五、「《労働者》の誕生」『ソシオロジ』第四〇巻二号 社会学研究会
Theweleit, K., 1995, *Männerphantasien*, 2 Bde., München.
フォンドゥンク、K.、一九八八、『ナチズムと祝祭』（池田昭訳）未来社

（たの　だいすけ・研修員）

Das Monument der Masse: Nationalsozialismus als »Gesamtkunstwerk«

Daisuke TANO

Die »Ästhetisierung der Politik«, von der W. Benjamin in seinem Kunstwerk-Aufsatz gesprochen hat, zeigt sich deutlich im Nationalsozialismus, besonders in seiner spektakulären Inszenierung der Reichsparteitage. Diese ästhetische Leistung des Nationalsozialismus läßt sich nicht allein auf hohle Propaganda zurückführen, sondern auf seine Fähigkeit, tatsächlich Realität zu schaffen, mit der er die breite Masse faszinierte.

Benjamin hat behauptet, daß die »Ästhetisierung der Politik« eine hemmungslose Übertragung der Thesen des »L'art pour l'art« auf die Politik bedeute und im Krieg gipfle. Seinem Kunstwerk-Aufsatz zufolge bedeutet sie aber auch den künstlichen Aufbau des »schönen Scheins« in der Politik, die Spektaklisierung der Politik durch die Massenmedien. Wie Goebbels sich bewußt war, war die nationalsozialistische Politik darüber hinaus eine »bildende Kunst des Staates«, die mit dem Ziel der Schönheit die Masse formte und die Realität als ein »Gesamtkunstwerk« gestaltete. Hier entstand das aus dem Menschenmaterial aufgeführte Monument, das S. Kracauer das »Ornament der Masse« genannt hat. Dieses Monument wurde weiter von E. Jünger theoretisch als »die Gestalt des Arbeiters« geprägt, und in der Tat beherrschte es die politische Öffentlichkeit des NS-Regimes. In diesem Bild sah die Masse sich selbst ins Gesicht, identifizirte sich damit und verlieh ihm dadurch erst Realität, anders gesagt, sie bildete sich daran selbst zu einem Monument. Somit läßt sich schließen, daß sich die nationalsozialistische Herrschaft nicht auf rein propagandistische Manipulation durch den Führer stützte, sondern auf eine Realität des Ästhetischen, die durch die Integration der Masse gestaltet war und mit der sie sich identifizierte.