

# メディアの帝国

## ——ナチズムの文化政策と政治美学——

田 野 大 輔

### はじめに

20世紀はマスメディアの時代であるが、その恐るべき力を白日のもとにさらしたのがナチズムであった。ラジオや映画といった新しいメディアを駆使して大衆を動員した第三帝国の宣伝機構は、現代におけるメディアの問題を考えるうえで重要な手がかりを提供してくれる。今日のメディア論の基礎もまた、ナチズムの台頭に衝撃を受けた同時代の知識人、とくにT・アドルノやM・ホルクハイマーなどドイツからアメリカに亡命したフランクフルト学派の人々によって築かれたのであった。彼らはナチズムの大衆宣伝を文化産業批判と結びつけて分析したが、今日の時点から見れば、その分析はプロパガンダの効果を過大視することによって、ナチ体制下のメディアの現実を一枚岩的に把握するという問題点を含んでいた<sup>1)</sup>。ナチ・プロパガンダ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見られる誤解は、ナチズム自身がその効果をくりかえし自賛したことの影響とおもわれる。

これにたいし60年代以降に本格化した実証研究は、全体主義的統制というイメージとは裏腹に、文化の領域におけるナチズムの影響力が比較的かざられたものであり、メディア統制の実態も、諸勢力の競合・対立によってかなり錯綜した様相を呈していたことを明らかにしてきた。文化政策に関しては党指導部内部で見解の対立があり、とくに宣伝大臣ゲッベルスが押しつけがましい宣伝に反対したこともあって、メディアにたいする規制は全面的なものとはならなかった。多くの研究によれば、1933年は完全な断絶を意味してはならず、第三帝国においてもヴァイマル時代以来の大衆文化の発展傾向はすべて継続されるか、さらにいっそう強化された。公の場で望ましいとされた文化と、個人レベルで楽しむことが可能だった文化との間にはかなりの違いがあったが、そこにはゲッベルス流のプラグマティッシュな配慮、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不可欠だという認識がはたらいっていたばかりではなく、画一化された宣伝機構の提供する文化が大衆を満足させられなかったことや、ナチ世界観の矛盾にみちた性格と体制内部の権力闘争

<sup>1)</sup>フランクフルト学派のメディア論としては、アドルノ/ホルクハイマー [1990] やベンヤミン [1970]、クラカウアー [1970] などの研究が代表的である。これをナチズムの大衆宣伝に適用する際の問題点については、拙稿 [田野, 1998] を参照。

によって文化活動への統制が徹底しなかったことなど、様々な要因が関係していた〔フライ、1994:146〕。いくぶん逆説的なことだが、社会の全面的な動員をおこなうためには、ナチズムは文化への徹底的な統制を断念せざるをえなかったのである。ナチ体制下のメディアと文化の現実、こうした事情から生じた矛盾と混乱によって特徴づけることができよう。

もちろんナチズムのメディア統制と文化政策に関しては膨大な研究の蓄積があり、これに何かをつけ加えることはここでの課題ではない。本稿の目的はむしろ、既存の研究を整理することによって第三帝国のメディア・文化政策の構造を明らかにし、そこに一つの政治美学を見いだすことにある。この課題を達成するため、以下ではまず各メディアの状況を個別的に概観し、矛盾にみちた文化統制の実態を把握する(1)。ついで文化政策をめぐる諸勢力間の権力闘争がいかなる方向に収斂していったかを考察し、その過程でどのような政治美学が生まれたのかを明らかにする(2)。そして最後に、当時のメディアと文化の現実を説明しうるような枠組みを提示する。ナチズムの大衆宣伝の本質をなす政治美学がどのようなものだったかを考えることは、現代におけるメディアの問題に光をあてる契機の一つとなるはずである。

## 1. メディアと文化の諸状況

ヒトラー政権成立後、新設された国民啓蒙宣伝省の大臣に就任したゲッベルスは、各メディアの組織的な再編成——いわゆる「均制化」——を急速に進めていった。とはいえ、この過程はゲッベルスの統制のもとで完全に摩擦なく進行したわけではなく、他の党幹部もそれぞれの領域で独自に粛清を推進したため、場合によっては無秩序な状態におちいることもあった。しかも人員の粛清や内容の規制など、統制の方法や程度は各メディアで必ずしも同じではなかったし、時期によっても変動があった。ここではナチ体制下のメディア統制の状況を、(1)新聞・雑誌、(2)ラジオ、(3)映画、(4)芸術、の4つの領域にわけて見ておくことにする<sup>2)</sup>。

### 1-1. 新聞・雑誌

権力掌握以前のナチ党が宣伝に利用したメディアは、ほとんど新聞にかぎられていた。党機関紙「フェルキッシャー・ベオバハター」をはじめ、ゲッベルスがベルリンで創刊した『攻撃』など、多くのナチ系新聞が共和国を攻撃するキャンペーンを展開した。だが発行部数は全紙あわせても100万部にみたく、ナチ党が支持者を拡げたのは主に街頭闘争や党の集会、選挙演説を通じてであっ

<sup>2)</sup>ナチズムのメディア・文化政策については、P・ライヒェル [Reichel, 1991] が最近までの研究を総括しており、本稿はこれに多くを負っている。またとくにこの問題に関する全般的な展望を与えてくれるものとして、N・フライ/J・シュミッツ [1996] と佐藤 [1998] の研究も参照。

た [Reichel, 1991:157]。そもそもヒトラーは書き言葉を軽視しており、伝統的に市民的な性格が強かった新聞にたいして不信感をいだいていた。ゲッベルスもまた新聞を「リベラルな精神の代弁者」 [Ibid.:159] と見なし、より政治的効果の大きいラジオや映画の方を重視していた。

1933年のナチ政権成立後、共産党系・社会民主党系の新聞・雑誌の発禁や出版社の接収、ユダヤ人や左翼のジャーナリストの粛清によって、新聞の均制化は急速に進行した。9月には帝国文化院が設置され、その一部会である帝国新聞院への加入がすべてのジャーナリストに義務づけられた。さらに10月に公布された記者法はジャーナリストを国家資格とし、資格規定で非アリア人を排除した [フライ/シュミッツ, 1996:40]。これによって左翼系のみならず自由主義系・保守系新聞も国家の統制下におかれ、報道の自由は消滅したのである。またこれに並行して新聞・雑誌の統廃合も進み、多くがナチ党傘下に編入された。ヴァイマル末期に4700あった新聞は短期間に2500にまで激減し、党付属のエーア出版社が全新聞発行数の8割以上を占めるほどまで肥大化した [Abel, 1968:6, 63]。1万以上あった雑誌も戦争勃発までに半減し、通信社は国営のドイツ通信社に一元化された。

こうした一連の過程には全体主義的な統制の要求があらわれていたが、必ずしも一元的な統制システムが形成されたわけではなかった。たしかにゲッベルスは宣伝大臣および帝国文化院総裁として新聞界の頂点に君臨し、報道会議を主催するなど統制の主導権を握っていた。とくに彼が日々おこなった定例記者会見は、各紙の報道内容を拘束する力をもっていた。だが新聞・雑誌の領域では、ゲッベルスによる独占的な支配体制は確立されなかった。彼とは別に、帝国報道長官および宣伝省次官のオットー・ディートリヒが独自の指針を発表し、報道の統制に一定の影響力を行使したばかりでなく、ナチ党帝国新聞指導者で帝国新聞院総裁のマックス・アマンもまた、党出版部の財政的権限を握り、巨大な出版コンツェルンを形成していた [Ibid.:11ff]。さらには「フェルキッシャー・ベオバハター」主筆で、世界観教育の監督を任務としていたローゼンベルク、外務省や国防軍の情報部、内務省やゲシュタポも加わって権限争いが激化し、きわめて錯綜した状況が生まれたのだった。

しかも組織的な均制化にかかわらず、非ナチ系の新聞・雑誌や書籍はひきつづき刊行され、一定の自由の存続が保障されていた。文学作品の場合、左翼的・民主的・ユダヤ的著作家の作品は33年5月の焚書によって公の場から姿を消したが、ドイツの古典的作家の作品はほとんど手をふれられず、外国文学の大部分も入手可能であった。新聞においても一定のリベラルな伝統が存続し、かつて「ユダヤ的アスファルト新聞」として攻撃された『フランクフルト新聞』など、一部の高級紙も依然として発行されていた [フライ/シュミッツ, 1996:72f]。なかでも著名なジャーナリストを擁した『帝国』は、「燕尾服を着た宣伝役」として質の高い記事を提供し、44年には140万部に達した [Ibid.:166f]。また近代性と国際性を標榜した『ベルリン画報』のようなグラビア紙も、写真をふんだんに取り入れた紙面で大衆の視覚的欲求を満足させ、スポーツや映画のスター、モードや音楽などといった非政治的な娯楽を提供して、39年にはナチ党のグラビア機関紙の2倍にあたる150万部の発行部数を

あげた [Ibid.:112f]。宣伝臭の強いナチ系メディアがなんら満足できるものを提供しえなかった状況のもとで、これらの非ナチ系の新聞・雑誌は、大衆の精神的渴望をみたす一種の避難所ないし安全弁の機能をはたすことになったが、それらはまた国内外にむけた体制のショーウィンドーとして、支配の抑圧的性格を相対化する役割も担っていた。ゲッベルス自身、一定の枠内で多様な言論を認めることが、体制にとって機能的に必要だと考えていた。「報道は意志において単一であり、意志の形態において多様であるべきである」 [Ibid.:53]。

## 1-2. ラジオ

新聞が多かれ少なかれ知的な市民層を対象としていたのにたいし、高いリテラシーを必要とせず、事実性よりも信憑性を伝達するラジオは、はるかに広範な大衆の感情を動員できた。演説の内容よりも効果を重視していたヒトラーにとって、それは最も重要な大衆教化手段の一つであった。ゲッベルスもまた、1933年に「ラジオはわれわれが利用しうる大衆宣伝の手段としては最先端かつ最重要のものである」 [Ibid.:130] と述べている。とはいえ、権力掌握までヒトラーの演説が放送されることはなく、ナチズムの勝利はラジオによってもたらされたわけではなかった。

ラジオ放送はすでに32年11月に中央集権化され、国営に近い体制が成立していたため、ナチ政権成立後にはじまる均制化も、他の領域にくらべて摩擦なく進行した。33年3月に新設された宣伝省の指導のもとラディカルな人員粛清がおこなわれ、放送事業関係者にナチ党員が急速に進出した [Ibid.:130f]。ナチ党宣伝部のオイゲン・ハダモフスキーが帝国放送指導者となり、帝国放送協会会長を兼任する一方、宣伝省ラジオ局長官にはホルスト・ドレスラー＝アンドレスが就任して、ラジオ放送の命令中枢を形成した。後者はまた全放送事業関係者と聴取者団体の強制加入組織である帝国ラジオ院の総裁をつとめただけでなく、ドイツ労働戦線の余暇組織「歓喜力行団」の指導者でもあった [Reichel, 1991:162]。宣伝省は内務省からラジオ放送の番組監督権を、郵政省から受信料徴収権を手に入れて権限を集中し、各種の聴取者団体も統合されて、34年4月には各地の放送局が帝国放送協会に合併された。ここにラジオ放送の均制化は完了することになったが、宣伝省による中央集権化は必ずしも成功したわけではなかった。たしかに他の領域にくらべると、ゲッベルスはかなり独占的に支配をおこなうことができた。しかしその後も各省庁との権限争いは絶えず、37年には国防軍と外務省からの圧力によってハダモフスキーとドレスラー＝アンドレスが解任された。各地の放送局も依然として自主的に番組制作をおこなっており、ヴァイマル時代以来の多元性が完全に排除されることはなかった [Ibid.:163f]。

ゲッベルスはラジオの利用によって開かれる巨大な可能性を的確に把握し、これをイデオロギー的大衆教化の中心的手段に発展させることをめざした。33年の段階でドイツの受信契約者はすでに400万人に達していたが、宣伝省はラジオを国民生活の必需品とするため、廉価な「国民受信機」を開発

して33年春に76マルクで発売した。この規格商品は性能の点では十分なものとはいえなかったが、国民に消費生活の夢をかきたてる「国民車」の先駆けとなった。その後「ドイツ小型受信機」が35マルクで発売されたことなどにより、41年までに受信契約者は1600万人にまで急増した〔フライ／シュミッツ, 1996:131〕。さらに戦場での「共同聴取」を通じて、ラジオは「民族共同体」イデオロギーの宣伝を担うことになった。ナチ政権誕生を祝う松明行列が全国中継され、ヒトラーの最初のラジオ演説がおこなわれたのを皮切りに、33年だけで50回もラジオ演説が放送された。また33年4月には毎晩7時から1時間番組「国民の時間」が導入され、政治宣伝による大衆の国民化が試みられたのである〔Reichel, 1991:165f〕。

とはいえ、放送内容はナチ・イデオロギー一色に塗りつぶされたわけではなく、以前と同様に音楽番組が6割以上を占め、ニュースや政治番組は1割にみたなかった〔佐藤, 1998:163〕。たしかに政権獲得直後は一時的に政治演説の放送が増加したが、はやくも5月には月2回以内に制限され、11月には国家政治的に重要な演説以外は放送が禁止された。「国民の時間」も34年春には週3回の30分番組になり、翌年には放送がうち切られた。35年からは宣伝番組のかわりに音楽番組が増加し、全体の7割程度を占めるようになった〔Reichel, 1991:166f〕。こうした番組編成には、非政治的な娯楽をもとめる聴取者の願望への配慮がはたらいていた。押しつけがましく退屈な政治宣伝に反対していたゲッベルスは、36年の放送展覧会で次のように演説している。「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。しかもその際には、ラジオ聴取者の圧倒的多数がたいがい日々の生活のなかで非常に厳しく耐えがたいおおいをしている以上、息抜きと娯楽をとくに重視する必要がある」〔Ibid.:168〕。その後、戦争勃発とともにニュースと宣伝番組が増加し、前線と銃後を結ぶメディアとしてラジオが活用されるが、なおも音楽番組が圧倒的に多かった。とくに人気を博したのは「リクエスト音楽会」であり、ロシアから北アフリカまで全戦線に同時中継されて「リリー・マルレーン」などのヒット曲を生みだした。それは感傷性に訴えて国民を情緒的に統合する役割をはたした。

### 1-3. 映画

ラジオと同様に、ナチ時代にも発展がつづいた現代大衆文化の側面の一つが映画である。映画の観客数は30年代を通して絶え間なく増えつづけ、1942年には1933年の4倍に相当する10億人分のチケットが売られた〔フライ, 1994:148〕。それは重苦しい日常生活にたいする気晴らしとして、大衆がますます非政治的な娯楽をもとめるようになったことをあらわしていた。こうした社会文化的傾向はナチズムによって押しとどめられることはなく、1933年は特別の画期を意味しなかったのである。

「ドイツ映画のパトロン」をもって自任したゲッベルスは、映画のもつ大衆文化的な影響力を重視し、映画生産を個人的なイニシアティヴにゆだねる柔軟な方針をとった。宣伝大臣に就任した直後、

彼は講演でエイゼンシュテインの『戦艦ポチョムキン』を絶賛して映画関係者を驚かせただけでなく、結局は失敗に終わるが、ユダヤ人の監督フリッツ・ラングに帝国映画監督への就任を要請したほどであった [Reichel, 1991:185]。たしかに映画界でも人員の粛清が生じ、ラングをはじめドイツを代表する監督と俳優がハリウッドに流出した。ドイツにとどまった映画関係者はすべて帝国映画院に組織され、宣伝省映画局長官および帝国映画監督にはフリッツ・ヒップラーが任命された。34年2月には映画法の改正によりナチ世界観にもとづく検閲が法制化されて、宣伝省による映画生産への政治的統制が確立した。他方で映画産業の統合も進み、37年までにウーファ、トービス、バヴァリアの3社が国有化されて、テラ社とあわせた四大映画会社で全映画の4分の3を制作した [Ibid.:183ff]。だがこうした映画産業のナチ化によって必ずしも宣伝映画が支配的になったわけではなく、依然としてヴァイマル時代のウーファ作品と同様の映画が制作されつづけた。34年から35年にかけては『ヒトラー青年クヴェックス』や『突撃隊員プラント』、40年には『さまよえるユダヤ人』や『ユダヤ人ジュース』などといった露骨に政治的な映画が制作されたが、そうした宣伝映画はナチ時代に制作された劇場映画1150本のうち5パーセントほどにすぎず、圧倒的多数を占めたのは恋愛物、冒険物、喜劇、探偵物、音楽物など、大衆の欲望を反映した陳腐な娯楽作品だった [平井, 1995:120]。アメリカ映画でさえ、戦争が勃発するまではつねに大都市の映画館の上映プログラムから排除されることはなかった。映画界は何度もヒット作を出して急成長をとげ、戦争によって映画輸出市場が占領地に拡大したこともあって、ウーファの映画都市ノイバーベルスベルクはヨーロッパのハリウッドの異名をとるまでになった。42年には100以上の映画会社を統括する国営のウーフィ社が設立された [Reichel, 1991:187]。

抽象的な言語にもとづく新聞やラジオとは対照的に、視聴覚を動員して大衆的に受容される映画は、最も政治的効果の大きい「国民的教育手段」 [Ibid.:181] であった。ゲッベルスは他のメディアにままして映画を重視し、独占的な支配体制をうちたてた。熱狂的な映画ファンであったヒトラーも個人的な影響力を行使し、34年の党大会の記録映画の監督に女優のレニ・リーフェンシュタールを任命した。彼女によって制作された『意志の勝利』は、現実と虚構の対立の彼岸に大衆の運動を神秘化し、今日にいたるまでわれわれの脳裏に焼きつくナチ美学を確立した作品である。そのほか宣伝映画の代表作としては『ヒトラー青年クヴェックス』があげられるが、そこではプロレタリア映画のリアリズムを継承してナチズムの理想化がおこなわれた。また全映画館での上映が義務づけられた「週間ニュース映画」は、報道に信憑性を付与するリアリステックな映像を提供し、とくに39年以降は前線に送りだされた宣伝中隊の戦争報道によって、大衆動員の中核的メディアとなった [フライ/シュミッツ, 1996:143ff]。ゲッベルスにとって映画と現実の区別は存在しなかった。戦争末期に800万マルクの巨費を投じて制作され、終戦の3ヶ月前に封切られた超スペクタクル映画『コルベルク』には、エキストラとして1万人以上の兵士と6000頭以上の馬が投入された。もはや戦争の勝利よりも映画の完成の方が重要だったのである。「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、いまは頑張りたまえ」 [Reichel, 1991:190f]。

だが戦争を最後まで闘いぬく意志を強化する手段としては、『コルベルク』のような戦争映画よりも軽い娯楽作品の方が効果的なことを、ゲッベルスは熟知していた。闘争スローガンは一時的には効果があるかもしれないが、困難な時局においては非政治的な息抜きと娯楽が「まさに大砲や銃と同じくらい重要」であり、「楽観主義なくしてはけっして戦争に勝利できない」 [Ibid.:180]。というのであった。それゆえラジオと同様に、映画も退屈なものであつてはならなかつた。こうした「困難な時局には軽い映画を」という政策のもとで、『リクエスト音楽会』や『偉大な愛』といった娯楽映画が空前の大ヒットを記録する一方、『若き王と老いた王』や『偉大なる王』など、フリードリヒ大王をえがいてヒトラーとの関連性を示唆した歴史映画も人気を博した。さらに43年には独自開発のアグファカラーを使った娯楽大作『ミュンヒハウゼン』が、ウーファ創立25周年を記念して華々しく上演された。この種の作品は当時の反知性的でエネルギーな空気を反映していたが、他方ではまた伝統回帰の小市民的・牧歌的な雰囲気もあらわしており、後者はとくに郷土映画というジャンルの成立につながった [フライ, 1994:151f]。娯楽映画は戦時下で大きな政治的機能を発揮したが、それはまさに政治的な含意を断念していたからであった。映画への干渉を抑制したゲッベルスの政策は、重苦しい現実からの脱却を可能にする文化的意識の避難所を生みだし、国民を脱政治化することになったのである<sup>3)</sup>。

#### 1-4. 芸術

一般にメディアというと新聞・ラジオ・映画などのマスメディアをさすのが普通であるが、ここでは広い意味でこの語をもちいることとし、絵画・彫刻・建築などといった造形芸術と広告・デザインなどの商業芸術にも目をむけたい。芸術は現実の解釈を提示するという意味で一定の社会的機能を担っており、とりわけヴェルクブントやバウハウスにはじまる芸術の商業化と民主化のなかで、大衆文化に大きな影響をあたえてきた [Brenner, 1963:273ff]。第三帝国においてもそうした傾向はいつそう強化され、芸術に接近する機会が大衆に開放された。有名な「退廃芸術」展に象徴される近代絵画撲滅への原動力もまた、反ユダヤ主義や血と土のイデオロギーだけでなく、大衆には理解しがたい芸術にたいする民主化要求が重要であった。ナチ時代の芸術については質の低下だけが論じられることが多いが、芸術的生産力は多くの領域で発展をつづけ、大衆の芸術参加は拡大していた [フライ,

<sup>3)</sup>なおテレビという先端メディアに関しては、ゲーリングの航空省の管轄下で開発がおこなわれていたが、ベルリン・オリンピックを契機として宣伝省が介入し、35年3月に世界に先駆けて試験放送がはじまった。36年8月にはオリンピック大会の実況中継がおこなわれ、ベルリンとライブチヒで15万人が視聴した。38年に郵政省は「国民テレビ受信機」の量産に着手したが、戦争勃発によって製造中止となった [Reichel, 1991:162f]。

1994:156]。

ローゼンベルクのドイツ文化闘争同盟を中心としたフェルツキッシュな反ユダヤ主義の陣営は、ヴァイマル時代から活発に近代芸術にたいする排斥運動を展開していた。彼らはバルラッハ、ディックス、カンディンスキーなどの前衛芸術家を「芸術ポリシェヴィズム」として攻撃し、「異人種の」影響を排除した「北方的」・「英雄的」なドイツ芸術をもとめた。とくに1930年に州政権に参入したテューリンゲンでは、新建築の牙城であったバウハウスを閉鎖に追い込んでおり、ナチ政権成立後の均制化の過程においても、芸術大学や美術館などといった文化施設の粛清をラディカルに進めた [Reichel, 1991:86ff]。だが文化闘争同盟の目的は完全には達成されなかった。ローゼンベルクが文化政策に関する実質的な権限を握ることはなく、文化闘争同盟による無秩序な行動にもブレーキがかけられたのである。一方、宣伝大臣に任命されたゲッベルスは、すべての芸術家を帝国造形芸術院に組織し、人員の操縦や内容の操作にわたる権限を握っていた。帝国造形芸術院の総裁にはオイゲン・ヘーニヒが任命され、芸術家の就業禁止や美術展覧会の許認可を左右した。ローゼンベルクとは対照的に、ゲッベルスは近代芸術にも一定の理解をしめし、彼周辺のグループは少なくとも34年まで、バルラッハやノルデのような前衛芸術家を「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ていた [Ibid.:357f]。だが彼もまた自己の政策を貫徹することはできなかった。19世紀の古典主義的な芸術を愛好する総統の美意識に異議を唱えることはできなかったからである。ヒトラーは何人もの芸術家に個人的恩寵をふりむけ、美術展覧会の審査にも直接介入するなど、まさに独裁的な役割を果たしたのだった。

37年、ナチ芸術の見本市として「大ドイツ芸術展」がミュンヘンで開催された。同時に開催された「退廃芸術展」が200万人の参観者を数えたのにたいし、この公認の芸術展を訪れた参観者はその3分の1にみたなかった [Ibid.:360]。同芸術展で支配的だったのは、古めかしい風俗画とリアリストイックな男性像であり、いずれも大衆に理解されやすい具象的な作品であった。たしかに「退廃芸術」の烙印を押された難解な近代絵画は一掃されたが、これによって芸術上の伝統が断絶したわけではなかった。新しいナチ芸術のようなものが登場することはなく、それまで埃をかぶっていた伝統的な作品が日の目を見ることになったのである [Hinz, 1974:43f]。しかも粛清の規模は各芸術分野で大きく異なっていた。最も激しい浄化の対象となったのは絵画であり、大ドイツ芸術展に出展された作品は、前近代の牧歌的世界を理想化した風景画や農民画がほとんどであった。これにたいし彫刻には粛清の波がほとんど及ばなかった。なるほどアルノ・ブレカーやヨーゼフ・トーラクの制作したモニュメンタルな男性像が国家の象徴として賞賛されるなど、ナチ時代の特色といえるような変化もあったが、こうした作品は特殊ナチ的な様式というよりはむしろ古典主義の系統に属しており、代表的な彫刻家はいずれもナチ時代以前から巨大な彫像を制作していた [Reichel, 1991:365f]。彫刻が粛清をまぬがれたのはおそらく、近代芸術の影響をあまり受けていなかったことに加えて、それが本質的に



権力の表象に適していたからであった。実際に彫刻は党や国家の壮大な建造物を飾るものとして、ナチ体制下でますます需要を増大させていた。ある美術史家はこの点を次のように説明している。「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。室内に住むのは個人であり、広場が収容するのは群衆である……彫刻は空間に放射して多くの人間を支配しうる」 [Ibid. 366]。

ヒトラーが最も重視した芸術分野は建築だったが、そこではさらに連続性が際立っていた。公共の建造物に関しては総統自身が計画に直接介入する一方、彼の信を得たパウル・ルートヴィヒ・トローストとアルベルト・シュペーアが指導的な役割を演じ、簡素さを重んじる新古典主義が支配した。またパウル・ポーナツを中心とするシュトゥットガルト派の伝統主義も大きな影響をあたえ、景観に調和したアウトバーンの橋梁や、中世の装いを施した騎士団城が建設された [フライ, 1994:157f]。だが他方で工場や住宅、兵舎や交通施設などにはバウハウス様式がもちいられ、ベーター・ペーレンスの流れをひく近代的・即物的な建物が数多く建てられたこともわずけてはならない。たしかにバウハウスの建築家は追放されたが、それにかわって新しい特殊ナチ的な様式が出現したわけではなく、ナチ時代の建築とバウハウス様式との間には一般に考えられるほど大きな差はなかったのである [Lane, 1968]。同じことは、デザインや広告といった商業芸術の領域についてもいえる。そこでも新即物主義の機能的デザインやアメリカ的な生産美学が継承され、自動車や家具、家電製品などのデザインと広告を決定したのである。「最良の形態」を追求した現代的デザインは、工業生産の規格化の条件に沿っていたばかりでなく、魅力的な消費生活を約束するものとして、ナチ時代にも積極的に利用された [Reichel, 1991:312ff]。それを象徴したのが「国民受信機」と「国民車」であった。

## 2. 文化政策から政治美学へ

ナチ体制下のメディアと文化の状況はきわめて錯綜した様相を呈していたが、その背景には文化政策をめぐる路線対立と権力闘争があった。宣伝大臣としてメディアの頂点に君臨したゲッベルスのほかにも、世界観教育の監督を任務としたローゼンベルク、プロイセン国立歌劇場を支配したゲーリング、文部大臣ベルンハルト・ルスト、帝国青年指導者バルドゥーア・フォン・シーラッハ、ドイツ労働戦線指導者ローベルト・ライ、御用建築家シュペーアなど、多くの党幹部が文化政策に干渉し、そのうえ「生来の芸術家」を自称したヒトラーも直接介入したのである。だが全体的に見れば、こうしたカオスの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よって代表されるプラグマティッシュな近代主義と、ローゼンベルクを中心とするフェルキッシュな反近代主義との対立である。両極の対立を主軸とし、他の勢力も巻き込んで展開された権力闘争の経緯をあとづけることによって、第三帝国の文化政策がいかなる方向に収斂していったのか、そしてそこにどのような政治美学が生まれたのかを見ていくことにしたい<sup>9)</sup>。

## 2-1. 文化政策をめぐる権力闘争

宣伝大臣に任命されたゲッベルスは、文化の領域に関するほとんどすべての権限をあたえられ、また帝国文化院の総裁として、あらゆる「文化創造者」を指導する地位にもあった。彼のいう「最も高度の意味での政治」は新時代の信条として「鋼鉄のロマン主義」を要求するものであったが、他方で彼は宣伝が大衆文化的な影響力に頼らざるをえないことを認識しており、メディア統制に関して非常に進歩的でプラグマティッシュな政策をとっていた。その意味からすれば、ゲッベルスは単なる宣伝大臣ではなく、現代マスメディアの名匠、「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」であった [Voigt, 1975]。これにたいし『20世紀の神話』の著者、『フェルキッシャー・ペオバハター』の筆筆にして「党随一のイデオログ」といわれ、文化闘争同盟の指導者でもあったローゼンベルクには、実質的な権限はほとんどあたえられなかった。なるほど彼はナチ政権成立後の均制化の過程で大きな役割を演じ、1934年6月には文化闘争同盟をナチ文化共同体へと発展させた。しかも「北方人種の理想」をもとめる彼の急進的なイデオロギーは党に公認され、34年1月には「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。だがこれはあらゆる観点から見て、宣伝大臣の地位をあたえられなかったことにたいする補償にすぎなかった。政治的なバランス感覚に欠け、教条的な立場に終始したローゼンベルクは党指導部内で軽蔑されており、とくにゲッベルスの敵意は激しかった [Reichel, 1991:92ff]。

ナチ政権成立後、両者の対立はすぐに顕在化した。ゲッベルスの指導のもと、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・ヴァイデマンとフリッツ・ヒップラーを中心に、ローゼンベルクに反対するグループが形成された。彼らは「北方の表現主義者」を擁護する論陣を張り、バルラッハやノルデへの迫害を「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かけて、ドイツ学生組合に集会をおこなわせたのだった。ナチ党のシンパであった前衛芸術家たちも「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、34年半ばまでは積極的に活動していた [Ibid.:90ff]。一方、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」にたいする徹底的な反対を表明した。それは単なる個人的対立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軋轢が生じたため、総統自身が重い腰をあげることとなった。34年9月の党大会でこの対立に介入したヒトラーは、近代芸術を攻撃する演説をおこなってローゼンベルクの側に立つように見えながら、その反動的な立場に意義を唱え、ゲッベルスにも配慮をしめした [Ibid.:93]。結果的には喧嘩両成敗のかたちをとったが、これによって新しい文化政策が確立されたわけではなく、権力闘争も終わらなかった。

<sup>4</sup>文化政策をめぐる権力闘争の実態については、P・ライヒェル [Reichel, 1991] がすぐれた要約をおこなっているほか、とくにR・ボルムス [Bollmus, 1970] と山口 [1972] の研究からも大きな示唆を受けた。また歓喜力行団については、W・ブッフホルツ [Buchholz, 1976] の詳細な研究を参照。

33年11月にドイツ労働戦線内に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たことにより、ゲッベルスとローゼンベルクの権力闘争はさらに激しさを増すことになる。労働戦線の指導者ローベルト・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、帝国組織指導者としてナチ党幹部の教育に必要な指針をもとめていた。そこで彼はさしあたりローゼンベルクと同盟し、世界観教育の任務をローゼンベルクにあたえるようヒトラーに進言するが、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、両者の同盟も安定性を欠いていた。他方、ライとゲッベルスの間には当初芸術家組合の指導権をめぐる対立があったが、歓喜力行団の設立によってその問題がライの関心を失うと、両者はしだいに接近するようになる。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のだった [Ibid.:94]。そして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文化局に配属されることとなった。2人を「文化ポリシェヴィスト」と見なしていたローゼンベルクは、当然のことながらこの人事に反対し、文化局の解体とヴァイデマンの宣伝省への転属をもとめた [Bollmus, 1970:61]。この攻撃は一定の成功をおさめ、ヴァイデマンは宣伝省に戻って後に帝国映画院総裁に就任することになるが、シュライバーのほうは歓喜力行団にとどまり、展覧会を催すなど活発に仕事をつづけた。「偽装芸術の名匠」であった彼のはたらきにより、多くの工場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である [Ibid.:65]。

34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 [Ibid.:71f]。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ることでゲッベルスを攻撃しはじめた。一連のスキャンダルを通じて帝国音楽院のリヒャルト・シュトラウスやフルトヴェングラーらが地位を追われ、多くの文化院幹部も辞任に追い込まれた [Ibid.:75ff]。だがそれでもローゼンベルクの権力が増大することはなかった。彼のナチ文化共同体は組織上は歓喜力行団に所属し、その活動を指導する権限をあたえられていたが、文化政策の主導権を握ろうとしていたライが、これに対抗して歓喜力行団文化局の拡充をはかったからである。文化局の権限領域は文化共同体のそれと重なっており、しかも同局にはゲッベルスの部下が配属されるなどしたため、ライとローゼンベルクの間には亀裂が生じていた。さらに36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出すと、両者の対立は頂点に達する [Buchholz, 1976:255ff]。今回もヒトラーの介入によって事態は收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月にライがナチ文化共同体への給与の支払いをうち切ったため、同組織は存続できなくなり、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 [Ibid.:257]。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、ライおよびゲッベルスの優位が確定したのである [山口, 1972:92]。だがローゼンベルクは完全に打倒されたわけではなく、体制が急進化の局面をむ

かえた37年以降、その地位がふたたび上昇に転じたことにも注意しておく必要がある。ヒトラーは彼を必要としており、それはとくに将来の戦争で「東方大臣」としてポリシェヴィスムの問題を任せるためであった。それゆえこれ以降も彼の影響力はなくならなかった。

しかも逆説的なことに、ローゼンベルクの敗北と同時に、彼のもともとめていたイデオロギー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。36年末の芸術批評の禁止と翌年の「退廃芸術展」を契機として、ゲッベルスはそれまでの「適度な統制政策」を放棄し、近代芸術を徹底的に抑圧する政策に転換したのである [Backes, 1976:67]。彼は「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。近代芸術に理解をしめしてきたゲッベルスであったが、彼にとって芸術はラジオや映画ほどには重要ではなく、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、近代芸術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、自己の権力を総統に依存していた彼は、「ドイツ文化のパトロン」ヒトラーの意見にしたがわなくてはならなかった。そのためゲッベルスの文化政策は、世論への配慮とヒトラーの願望への配慮という2つの基本的な方向性によって規定されることになった [Reichel, 1991:98ff]。

以上のような経緯をへて、遅くとも37年の「大ドイツ芸術展」の時点までには、第三帝国の文化政策がほぼ確立することになる。各メディアの状況は大きく異なり、それらを一括して論じることは困難であるが、全体的に見るならば、イデオロギー性が重視された芸術の領域においてはヒトラーの古典主義とローゼンベルクの反近代主義が、それ以外の大衆文化に関わる領域ではゲッベルスとライの路線の近代主義が支配的であった。両者が緊張関係を保ちながら併存し、それぞれの領域で棲みわけをおこなったところに当時の文化状況の特徴を認めることができよう。だがさらに重要なのは、このような近代と反近代の対立がある種の政治美学によって部分的に解消されたことである。その際に大きな役割をはたしたのが、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の歓喜力行団であった。

## 2-2. 新しい政治美学

歓喜力行団は正式名称を「喜びを通じての力」といい、ドイツ労働戦線の一部局として設立された余暇組織である。よく知られているように、同組織は労働者に様々なレクリエーションを提供し、格安の国内・国外団体旅行をはじめ、観劇やコンサート、展覧会や映画鑑賞会、ダンス・パーティ、各種のスポーツ・コースやカルチャー・コースを催して人気を博した [フライ, 1994:128f]。さらには「国民車」も同組織が開発したもので、ヒトラーが設計にアイデアを提供したこの車は当初「歓喜力行団車」とよばれていたのだ。歓喜力行団の広範な活動領域のなかで、旅行とスポーツをのぞく

各種の催しを担当していたのは文化局を母胎とする「夕べの催し」局と「ドイツ国民教育活動」局であり、そのプログラムには市民的高級文化から大衆娯楽文化まで、ありとあらゆるものが含まれていた [Buchholz, 1976:238ff, 258ff]。こうした文化活動はもともとローゼンベルクの管轄であり、これをめぐってライとの間に激しい対立があったのだが、上に述べたような経緯でナチ文化共同体が解体されると、その活動領域はすべて歓喜力行団に吸収された。いまやあらゆる余暇活動を支配する一大コンツェルンとなった歓喜力行団は、ライの指導のもと、ますますゲッベルスの政策に近づいていった。余暇活動が生み出す「喜び」を通じて労働者の「力」を高めようという同組織の目的は、「楽観主義なくしては決して戦争に勝利できない」という宣伝大臣の認識とぴったり一致していたといえよう。

他方、労働環境に関する美的課題を担ったのが「労働の美」局である。シュペーアが一時局長をつとめたこの部局は、企業の設備を改善するために大々的なキャンペーンを展開し、シャワー室や休憩室の設置、スポーツ施設や社内食堂の整備、宅宅や会館の建設といった福利厚生施設の大幅な拡充をもとめた。さらに労働科学の方法を活用して経営の合理化を促進し、労災の防止や労働衛生の改善を進めるなど、かなり近代的で進歩的といえるような社会政策を発展させていた<sup>9)</sup>。「労働の美」という名称が示唆しているように、同部局が追求したのは美しい労働のありかたであり、健康でエネルギー豊富な労働者が清潔な職場で業績をあげることができるような環境形成を目標としていた。もちろんそこには人間を生産性の問題に還元する冷酷な能率主義があり、人種の価値にもとづく選別さえ肯定している点で、部分的にはローゼンベルクの「北方人種の理想」とも重なりあっていた。だがそれは決して前近代への逃避ではなく、むしろ技術崇拜や進歩信仰にもとづくものであり、ヴェルクブントやパウハウスの機能主義的モダニズムにも通ずる理想であった [Reichel, 1991:240f]。事実、「労働の美」局の機関紙を編集していたヴィルヘルム・ロッツはかつてヴェルクブントの雑誌『形態』の編集者であったし、同局はまたすぐれたデザインの家具や家電製品を選定するなどして、近代的な技術デザインを積極的に奨励していた。ナチ時代の生産美学の典型としては「国民受信機」や「国民車」があげられるが、「労働の美局のモデル」の称号を獲得した製品もまた、手工業的な質素さとモダンな機能美をそなえたものばかりであった [Petsch, 1994:70f]。このように「労働の美」局は、フェルキッシュな人種思想や前近代的な伝統主義を機能的・即物的なテクノクラート美学と結びつけ、これを新しい政治美学に転換する役割をはたしたのだった [Rabinbach, 1978]。

この新しい政治美学を典型的なかたちで表現したのが建築である。上で見たように、ナチ時代の建築は大きく2つの傾向にわかれており、公共建造物が古典主義や伝統主義によって規定されていたのにたいし、工業建築や交通施設は近代的・即物的なパウハウス様式の影響を色濃く反映していた。だ

<sup>9)</sup> 「労働の美」局の活動については、A・レイビンバック [Rabinbach, 1978] とC・フリーマート [Fricmert, 1980] の研究を参照。

が両者は全面的に対立していたわけではなく、ナチ建築も部分的にはバウハウスの影響を受けていた。トローストやシュペーアの設計した建造物は古典主義の系統に属し、石灰岩や大理石といった伝統的な建築資材をもちいていたが、その背後には近代的な構造原理と最新の設備があり、基本的には技術的進歩を志向していた。それはある意味でナチズムが標榜する近代性を伝統的な手段によって表現したものであり、古典主義と機能主義を融合させた「神秘的即物主義」というべき様式だった [Bartetzko, 1985:91f]。その本質は簡素さと壮大さの強調にあり、ヒトラーの美意識を規定していた古典主義もまた、必ずしも近代性と両立しえないものではなかった<sup>9)</sup>。しかしながら、ナチズムは当初から古典主義を志向していたわけではなかった。党内ではもともとゴシック建築に代表されるゲルマン文化を称揚する勢力が強く、とくにローゼンベルクを中心とするフェルキッシュな陣営は、ドイツ固有の文化に対立するものとして古典古代に敵意をしめしていた [Wolbert, 1982:91ff]。だがこうした状況は34年頃から変化しはじめ、37年頃には古典主義が理想とされるようになる。それは一つには古典主義的な美意識に染まっていたヒトラーが独裁的な地位を築いたためであったが、他方では党や国家の要職にシュペーアのようなテクノクラートが進出し、偏狭な世界観に凝り固まった古参闘士を圧倒するようになった状況とも関係していた。新しいエリートの多くは市民層の出身で高い教養をそなえていたから、古典主義の影響を強く受けていたのだった [Ibid.:82ff]。こうした変化をナチズムの「貴族化」 [Ibid.:60] と見なすべきかはともかく、古典主義が公的な理想となったことを明白にしめしているのが36年のベルリン・オリンピック大会である。

同大会でははじめて聖火リレーがおこなわれるなど、古代ギリシアの理想化が壮大な規模で展開されたが、リーフェンシュタールの記録映画『民族の祭典』はこれを美的に映像化したものといえる。この映画の主題はスポーツと肉体の賛美であり、冒頭で古代の彫刻が現代のスポーツ選手とオーバーラップすることにしめされているように、古代と現代の結びつきも重要なモチーフだった [田野, 1998:35f]。こうした古代へのイコノグラフィ的言及はナチ彫刻の本質的特徴をなすものでもあり、オリンピック・スタジアムの周囲を飾った数多くの彫刻はいずれも、古代ギリシアを模範とした古典主義的な様式のものばかりであった。これらの彫刻はナチズムが称賛する理想的肉体を表現したものであり、モニュメンタルな大きさをもって若くたくましい肉体を神格化するとともに、肉体を象徴的な意味の担い手として道具化していた [Wolbert, 1982:7]。そこでは鍛えあげた肉体そのものが美化されていただけでなく、そうした肉体を原動力とするナチズムの支配が可視化され、いわばボディ・ビルディングと国体形成とが同一化されていたのだった [Reichel, 1991:368]。ナチ・イデオロギーの中心的概念の一つである「民族体」という言葉もまた、こうした肉体と国家のアナロジーにもとづいていた。それゆえこの肉体にはうつろいやすいものがあつてはならず、永遠かつ絶対のも

<sup>9)</sup>事実、ヒトラーは「率直にいわしは技術の虜だ」 [Zitelmann, 1987:361] と公言するほどの技術崇拜者であり、その進歩信仰とオプティミズムはフェルキッシュな反近代主義者たちとは無縁のものであった。

のなくてはならなかった。ブレイカーやトラークの制作した男性像が絶えず古典美を志向したのも、まさにそのためであった。しかも重要なのは、そうした古典美が近代性と矛盾しなかったこと、それどころか近代性そのものの表現として受けとめられたことである。ある批評家が述べたように、これらの男性像は「近代的な、それゆえ著しくスポーツ的な古典美」 [Hinz, 1974:97] の表現にほかならなかった。そこでは古典的であるということが近代的であることを意味したのである。37年の「大ドイツ芸術展」の開会式で、ヒトラーは「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」と述べている。彼によれば「今日ほど人類がその外観と感覚において古代に近づいたことはない」のであり、この力強く美しい人間は「新たな生の喜び」にみち、「最高度の業績」をあげる輝かしい存在であった [Ibid.:166]。古代と現代はこうした「新しい人間」のイメージの上で結合したのであり、これこそ第三帝国のメディア・文化政策の根幹をなす政治美学であったといえよう。

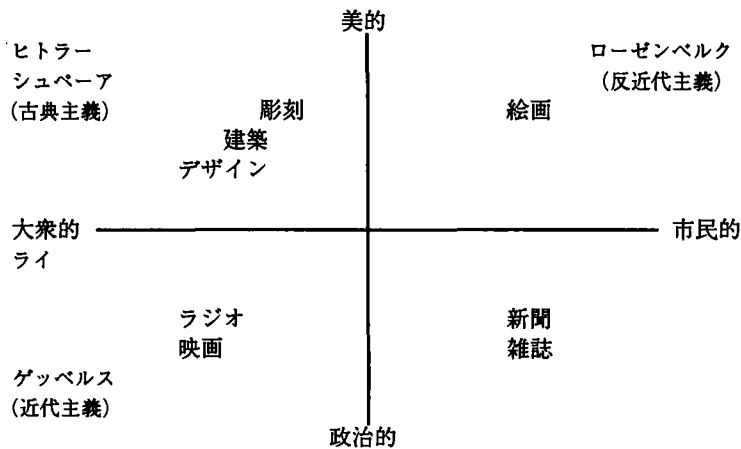
## おわりに

最後に簡単な図式を提示して以上の議論を整理しておこう。よく知られているように、ベンヤミンはファシズムを「政治の美学化」とよんでいる [ベンヤミン, 1970:44ff]。彼によれば、複製技術の発展は芸術のアウラを消滅させ、芸術の基盤を礼拝的価値から展示的価値へと移行させたが、これとは反対にメディアを利用してアウラを大規模に演出し、美という唯一の規範のための政治をおこなったものこそ、ファシズムにほかならなかった [田野, 1998]。そこには美の政治的利用と美のための政治という2つの論点が提示されているが、これをひとまず美と政治の結合という点で同一のものと理解するならば、ここからメディアの機能について美的—政治的という軸を取りだすことができるだろう。ベンヤミンは絵画や彫刻など複製が困難な芸術と、映画や写真など複製技術にもとづく芸術との間に決定的な区別を見いだしていたが、それはナチ体制下のメディア状況を把握するうえでも有効なものと考えられる。ここではさしあたり美的メディアに絵画・彫刻・建築・デザインなどの芸術諸分野を、政治的メディアにラジオ・映画・新聞・雑誌などのコミュニケーション諸分野を位置づけておきたい。もちろんナチ時代においては両者の区別はそれほど明確なものではなく、大量に複製された彫刻や絵画も多かったが、両者の媒介する文化の内容に着目すれば、とりわけ次の点にはっきりとした違いがあった。すなわち、邪悪さの典型と考えられたユダヤ人のステレオタイプが表現されたか、されなかったかという違いである。美的メディアにおいてもとめられたのはナチズムの自己表現であり、健全な農民的世界や若くたくましい肉体など、肯定的なステレオタイプだけが提示された。否定的なステレオタイプが美の理想を汚すことは許されなかったのであり、それはもっぱら政治的メディアによって広められた [モッセ, 1994:207]。政治的メディアでは国民の支持を獲得することがもとめられ、この目的に役立つかぎりではあらゆる形態の宣伝がおこなわれた。それゆえここでは善悪二元論的な世界観が提示されたばかりでなく、映画やラジオの場合のように、娯楽を提供するなどイデア

オロギーの原則にとらわれない進歩的な政策をとることも可能だったのである。

次にメディアの受容形態に注目すると、もう一つの軸が浮かびあがってくる。ベンヤミンは展示的価値の最も大きいメディアとして映画をあげ、その影響力の強さを同時的・集団的な受容にもとめているが、そのようなメディアは過去においては建築や叙事詩であったと指摘している。これとは対照的に、絵画は階層別の間接的・個人的な受容を特徴とするため、今日ではその社会的意義が減少しているという [ベンヤミン, 1970:35]。こうした区別をナチ時代に適用するとすれば、大衆的—市民的という軸が設定できるだろう。ヒトラーが絵画よりも彫刻と建築を、ゲッベルスが新聞よりもラジオと映画を重視していたのは、おおむね市民的 성격が強く教養層に限定されていた前者にくらべて、後者には階層の壁を超えて広範な大衆に影響を及ぼす力があつたからであつた。彼らは大衆時代の政治家として、いかなるメディアに利用価値があるかを的確に把握していたのである。このような観点から、市民的メディアには絵画と新聞・雑誌を、大衆的メディアには彫刻・建築・デザインとラジオ・映画を位置づけることができよう。「退廃芸術」として粛清の対象となつたのが絵画であり、焚書で燃やされたのが文学作品だつたことは、両者がヴァイマル文化の前衛的な側面を代表していたことに加えて、メディアの性格からいっても市民的で教養層に限定され、社会的な影響力が小さかつたためと考えられる。映画にたいしては進歩的な反応をしめたナチズムが、絵画や文学においてはもっぱら伝統的な作品を擁護したのも、こうした事情から理解できるだろう。

以上の二つの軸を組みあわせると、ナチ体制下のメディアと文化の位置づけは下図のように整理できる。



ナチ体制下のメディアと文化の位置づけ



こうした整理をふまえたうえで、さらに代表的な党指導者の文化政策上の位置づけを考えてみたい。まずゲッベルスが左下にプロットできることには異論がないだろう。彼の独占的な支配領域はラジオと映画であり、そこではかなり進歩的な政策をとることができたが、それ以外の領域では副次的な役割をはたしたにとどまった。次にこれとは反対の右上に位置づけられるのがローゼンベルクである。フェルキッシュな反近代主義に固執し、これを哲学と称して押しつける彼の教条的な立場は、一部の党内グループには受け入れられても国民の支持を得られるようなものではなく、ゲッベルスやヒトラーにとっては軽蔑の対象でしかなかった。さらにライは左中央にプロットできるだろう。ライ自身の文化政策には振幅があるが、彼の指導した歓喜力行団は余暇の提供と労働の美化を通じて大衆の獲得をめざした点で、左の上下にまたがる活動をおこなったからである。最後にヒトラーとシュペーアは左上に位置づけられる。両者の美意識は古典主義にもとづいており、ヴァイマル時代の前衛芸術に対立するという意味では反近代的な性格も見られたが、それはゲルマン文化を崇拜するようなフェルキッシュな反近代主義とは区別されるもので、より多くの人々に共有される一般的な性格をもっていた。したがってそれは一定の範囲で近代性とも両立しえたのであり、実際に彫刻や建築では古典美と近代性が同義とされたのだった。

こうして見ると、左下のゲッベルスを極とする近代主義と、右上のローゼンベルクを極とする反近代主義とが、左上のヒトラーに代表される古典主義のもとで融合したことがわかる。ヒトラーはローゼンベルクとの間で一定の反近代的感情を共有する一方、ゲッベルスとの関係では大衆宣伝の重要性について認識をともにしており、この目的のためには最も近代的な手段を利用することも躊躇しなかった。またとくに図の左半分に注目するならば、ライを媒介にして上下が結びつき、楽観主義を志向するプラグマティッシュな政策が古典的な美の理想と両立しえたことも理解できる。こうした楽観主義と美の結びつきにこそ、広範な大衆の心をとらえたナチズムの政治美学の本質があったといえよう。

ルカーチによれば、ナチズムの本質とは「ドイツの生の哲学とアメリカの広告技術の融合」[Lukács, 1954:573]であった。われわれの観点にそくしていえば、これはある意味でローゼンベルクの反近代主義とゲッベルスの近代主義の融合ということに等しい。党のイデオログによって人種主義的な世界観に歪曲された生の哲学は、メディアを駆使した宣伝大臣の広告によって大きな市場を獲得したのだった。その際に両者を結びつける役割をはたしたのが古典美を体現する「新しい人間」のイメージであり、それが人種の選別を正当化するために近代的なメディアを通じて国民に伝達されたのである。そこでは美が政治的に利用される一方、美を実現するための政治という唯美主義的な理念も表現されていた。こうした二面性のなかにベンヤミンは「政治の美学化」の危険性を看破したわけであるが、これをいかに克服するかという問題はなおもメディア論の課題として残されている。

## 文献

- Abel, K.-D., 1968, *Presselenkung im NS-Staat*, Berlin.
- アドルノ, T./ホルクハイマー, M., 1990, 『啓蒙の弁証法』 (徳永恂訳) 岩波書店
- Backes, K., 1988, *Hitler und die bildenden Künste*, Köln.
- Bartetzko, D., 1985, *Zwischen Zucht und Ekstase*, Berlin.
- ベンヤミン, W., 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
- Bollmus, R., 1970, *Das Amt Rosenberg und seine Gegner*, Stuttgart.
- Brenner, H., 1963, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek.
- Buchholz, W., 1976, *Die nationalsozialistische Gemeinschaft "Kraft durch Freude"*, München.
- フライ, N., 1994, 『総統国家』 (芝健介訳) 岩波書店
- フライ, N./シュミッツ, J., 1996, 『ヒトラー独裁下のジャーナリストたち』 (五十嵐智友訳) 朝日新聞社
- Fiermert, C., 1980, *Produktionsästhetik im Faschismus*, München.
- Hinz, B., 1974, *Die Malerei im deutschen Faschismus*, München.
- 平井正, 1995, 『20世紀の権力とメディア』 雄山閣
- クラカウアー, S., 1970, 『カリガリからヒトラーへ』 (丸尾定訳) みすず書房
- Lane, B. M., 1968, *Architecture and Politics in Germany 1918-1945*, Cambridge.
- Lukács, G., 1954, *Die Zerstörung der Vernunft*, Ost-Berlin.
- モッセ, G., 1994, 『大衆の国民化』 (佐藤卓己・佐藤八寿子訳) 柏書房
- Petsch, J., 1994, *Kunst im Dritten Reich*, Köln.
- Rabinbach, A., 1978, "Die Ästhetik der Produktion im Dritten Reich", in :Schnell, R. (Hg.), *Kunst und Kultur im deutschen Faschismus*, Stuttgart.
- Reichel, P., 1991, *Der schöne Schein des Dritten Reiches*, München.
- 佐藤卓己, 1998, 『現代メディア史』 岩波書店
- 田野大輔, 1998, 「大衆のモニュメント」 『京都社会学年報』 第6号
- Voigt, G., 1975, "Goebbels als Markentechniker", in: Haug, W. (Hg.), *Warenästhetik*, Frankfurt/M.
- Wolbert, K., 1982, *Die Nackten und die Toten des Dritten Reiches*, Gießen.
- 山口定, 1972, 「R・ライとその周辺」 『季刊社会思想』 第2巻第3号
- Zitelmann, R., 1987, *Hitler. Selbstverständnis eines Revolutionärs*, Stuttgart.

(たの だいすけ・研修員)

## **Das Reich der Medien: Zur Kulturpolitik und politischen Ästhetik des Nationalsozialismus**

Daisuke TANO

In diesem Aufsatz geht es um den Gesamtzusammenhang der nationalsozialistischen Medienrealität, die von Widersprüchen und Konflikten gekennzeichnet wurde. Zuerst werden einzelne Medienbereiche (Presse, Rundfunk, Film und Kunst) untersucht, und dadurch wird festgestellt, daß die Hauptkontrahenten der kulturpolitischen Machtkämpfe vor allem Goebbels und Rosenberg waren. Der Propagandaminister, ein Virtuose im Umgang mit den modernen Massenmedien, war der pragmatischen Meinung, daß Unterhaltung staatspolitisch wichtig sei, denn ohne Optimismus sei kein Krieg zu gewinnen, während der Chefideologe ein sturer Dogmatiker war, der sich immer an einer völkischen Weltanschauung orientierte.

Dieser Konflikt zwischen pragmatischer Moderne und völkischer Antimoderne spitzte sich zu, nicht zuletzt auf einem kulturpolitischen Feld, das mit der NS-Gemeinschaft "Kraft durch Freude" innerhalb der von Ley beherrschten Deutschen Arbeitsfront entstand. Durch eine kurze Untersuchung ihrer Tätigkeiten wird gezeigt, daß diese Mammutorganisation versuchte, Moderne und Antimoderne zu versöhnen und eine politische Ästhetik herzustellen. Diese Ästhetik wurde zu einem klassischen Schönheitsideal überhöht, wie es in den monumentalen Bauten Speers oder in den Olympischen Spielen 1936 dargestellt wurde. Nach der Auffassung Hitlers sollte es sogar um einen von Klassizität geprägten neuen Menschentyp gehen. Somit läßt sich schließen, daß die politische Ästhetik, die als moderner Klassizismus zu charakterisieren ist, eine integrierende Rolle innerhalb der widersprüchlichen Kulturpolitik im Dritten Reich spielte.