



ヒトラーの美学を再考する : 芸術と政治の接点をめぐって

石田, 圭子

(Citation)

国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 57:1-32

(Issue Date)

2022-02

(Resource Type)

departmental bulletin paper

(Version)

Version of Record

(JaLCD01)

<https://doi.org/10.24546/81013078>

(URL)

<https://hdl.handle.net/20.500.14094/81013078>



ヒトラーの美学を再考する： 芸術と政治の接点をめぐって

石 田 圭 子

はじめに

若き日に芸術家を目指したヒトラーは、第三帝国の総統^{フューラー}になった後も芸術に多大な関心を寄せた。実際、ヒトラーは名の知られる近代の為政者の中で、もっとも芸術の問題を重視した政治家であったといつてよい。とはいえ、ヒトラーと芸術の問題においてまずクローズアップされるのは、モダニズム芸術やアヴァンギャルドの仮借なき弾圧者としての側面である。しかしながら、それはヒトラーの芸術政策のうちの片面にすぎない。ヒトラーは一方で第三帝国独自の芸術を育成しようと試み、その最大の推進者、パトロンであろうとした。彼は悪名高い「退廃美術展」を開催する一方で、「大ドイツ美術展」を催し、そこで第三帝国の正しい芸術とは何であるかを示し、この美術展のために特別に建てた「ドイツ芸術の家」をドイツ芸術の再生の場にしようと試みた。

そうしたヒトラーによる芸術政策については、いわゆる「退廃芸術」の弾圧を除けば日本ではいまだ一般に知られていないが、ドイツおよび英米を中心にすでに数多くの研究が積み重ねられている¹。しかし、そこで中心的に論じられるのはナチスの芸術政策の内容と経緯についての事実と具体的な美術作品についてである。そのため、そうした政策の基盤、そして作品制作の基準となったヒトラー自身の芸術観については、多くの場合、反モダニズムと反ユダヤ主義に簡単に言及されるだけで、十分に論じられない傾向がある²。一方でヒトラーの伝記やナチズムの研究において、主にヴァーグナーとの関連から芸術の問題に焦点を当てたものも見られるが、そこでもヒトラーの芸術論の綿密な分析は行われず、政治と美学との関係についても、両者がほぼ直感的に結びつけられて論じられるのみである³。

このように、これまでヒトラーの美学の考察は不十分であり、真剣な考察の対象にされてこなかった。それも無理はないだろう。ヒトラーの芸術論は専門的美学や芸術論の見地からすれば到底批判に耐えうるものではないのは言うまでもないとして、それが後に残したものといえ、その大半を占めるキツチュで凡庸な作品と滑稽と背中合わせの崇高を体現した誇大妄想的作品群⁴、そして戦後ドイツでしばらく続いた芸術の荒廃状態であったのだから⁵。

しかしながら、ヒトラーの反ユダヤ主義について考察することに意義があるのと同様、そうした負の美学についてあらためて考えてみることに意味があるだろう。人間にとって最高の価値の一つである美についての思考が、いったいどのような回路を経てヒトラーという人物のもとに歴史上最悪ともいえる結果を招いた政治と結託したのか。これは美学が考えなければならない重要な問題のひとつであるはずだ。これを美学と倫理の関係をめぐる問題として捉えるならば、それはプラトン以来の、美学の最も古い課題の一つに関わるものである。

また、第三帝国の芸術について理解するためには、ヒトラーの芸術観についての考察は欠かせない。たしかに第三帝国内で芸術は厳しく統制される一方で、末端において、あるいは体制の末期においては、ヒトラーの思惑を外れた複雑な展開をみせたかもしれない。しかし、芸術に関するかぎり、その中心にいてその路線を定め、最終的な決定を下したのは常にヒトラーである。第三帝国の芸術について知るためには、まずはヒトラーが芸術についてどのように考えていたのか、ということから始めなければならないだろう。

そこで本論では、そうした問題意識のもとヒトラーの芸術観を美学の歴史に照らして再考することを試みたい。そのためにまず、ヒトラーの芸術観を概観し、次いでその由来とその歪曲の軌跡について考察する。そして、そこからあらためてヒトラーにおける芸術と政治の関連について考えたいと思う。

1. ヒトラーの芸術観

ヒトラーはニュルンベルクで例年開催された党大会で、文化に関する長い演

説を行うのを恒例としていた。それは文化をめぐる長広舌とでもいうべきものであり、『我が闘争』と同じく内容も混雑している。しかし、それらを始めとするヒトラーの文化に関する演説からは、ヒトラーの芸術観の核を成すいくつかの要素をすくいとることができる。以下では、アイクマイヤーによって編纂された1933年から1939年までのヒトラーの芸術と文化に関する演説集（Robert Eikmeyer (ed.), *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik 1933-1939*, Frankfurt a. M., 2004.）を主な手掛かりにしながらヒトラーの芸術観を概観したい（以下この演説集はRKKと略し、ここからの引用頁を算用数字で示す）。

（1）人種

その政治観と同様、ヒトラーの芸術観の根本にあるのは「人種」である。ヒトラーの芸術論とはまず、美的創造の能力も趣味判断のあり方も人種によってあらかじめ決められているという徹底的な人種決定論である。そのことは彼が「文化的創造」とは「血によって条件づけられた天分の繊細な表現」であり（RKK191）、「人種は、ある民族の生の総体を印づけているため、芸術の課題もその人種自身の目で見える。」（RKK48）と述べていることから明らかな。まさしくヒトラーの芸術観全体を統率する最高原理はこれであり、他の観点もこれと深く関わっている。

ヒトラーにおいて芸術は同一の人種的根源がある場合にのみ理解可能であると言われ（RKK47）、そこから同人種とされる古代ギリシア人は美的趣味においてゲルマン人の「教育的・指導的使命」を果たすとされる（RKK49）。その結果、第三帝国の美的基準は明晰さと明るさ、健康ということになった。

むしろヒトラーにおいて芸術的創造力に富んだ人種はアーリア人と決められており、それに対置されるのがユダヤ人である。ヒトラーは彼らを徹底的に非創造的で、「全く芸術的センスを欠いた」人種であると決めつけた（RKK105）。いかなる文化形成力ももたないユダヤ人は「しばしば計り知れないほど物質的な力を手中にしていたにもかかわらず、長い間一度も独自の建築様式や独自の音楽を作り上げようとしなかった」（RKK89）。彼らは単なる模倣者であり、他

の文化を盗む人々である⁶。そればかりか、彼らは文化を退廃させる破壊者でもある（RKK68）。それゆえ文化や芸術の領域からユダヤ人を排斥しなければならない、というのがヒトラーの確信と信念であり、帝国からの退廃芸術すなわちユダヤ的芸術の掃討が徹底的に行われた。こうした人種と創造力を結びつける議論は『我が闘争』でも述べられており、その内容はすでによく知られたことであるから、ここで多言は不要だろう。

（2）永遠性

ヒトラーは第三帝国が千年帝国として未来永劫続くことを夢見ていた。そして、芸術もまた永遠にそれを表象し記念するべきものでなくてはならなかった。ヒトラーは芸術の課題は「単に今日の希望と期待をかなえるだけではなく、何千年にもわたる遺産となること」ことであると述べた（RKK95）。

しかし、そこに古典主義者における永遠への憧れや魂の不死といった精神性、あるいは芸術的記念碑によって恒久的にさがめられたいという単なる独裁者のエゴイズムのみを見るのは誤りで、そこにはやはり「人種」という原理が横たわっている。ヒトラーにおいて芸術に永遠性を約束しているものは人種であり、血族として理解される民族の存在である。国家は興り滅び、時代は移ろうかもしれないが、その血が維持される限り、民族は存続する。ヒトラーにとって民族とは「現象の移ろいの中の、ひとつの安定した極」（RKK130）である。つまり、民族は血によって永遠性を保証されるのである。そうである以上、ヒトラーが芸術に要求する永遠性とは、民族の血の永続性を条件とする徹底的に物質的なものということになるだろう。そして、芸術はそうした民族の本質の——すなわち血の——表現として永遠の記念碑となるはずであり、またそうならねばならなかった。

こうしたヒトラーの見方からするならば、次々に新しいイズムが現れ、数年ごとにその様相が絶え間なく変化していくモダニズム芸術はまがい物の芸術ということになる。実はヒトラーがモダニズムを否定する最も根本的な理由はこの点にある。芸術における時間的変化を否定するヒトラーの見方からすると、

そもそも「モダンなアート」という概念は成り立たない。ヒトラーがモダニズムを否定した理由にはたしかにヒトラーの個人的趣味の問題もあっただろう。ヒトラーの趣味は、空は青く、草は緑であるべきだという偏狭なりアリズムをけっして超え出ることがなかった。また、一方でそれはモダニズム＝ユダヤ＝退廃という人種に関する図式とも結びついている。しかし、ヒトラーにとって目まぐるしく移り変わる芸術＝モダン・アートとは、「仕立て屋の仕事」（RKK127）なのであり、字義通りのモードでしかなかったのである。

何よりもこの点において、ヒトラーの美学はモダニズムの美学と根本的に対立しているといえる。アドルノが『美学理論』の中で述べたように、モダニズムとは「新しさ」によって理解される芸術潮流である⁷。そこには次々と新しい「イズム」が現れて、「芸術とは何か」ということがその都度更新されていく。しかし、ヒトラーにとって、ファッションの流行のように「来る年毎に違う芸術が存在する」（RKK129）ということはけっして認められないことであった。

しかしながら、芸術に永遠性を求めつつも、ヒトラーは他方で「新しさ」も同時に求めていた。彼は「過去のもの」と現在のものからのみ未来は打ち立てられる」のだから「今日の構成力と技術的材料」（RKK50）によって新しいものを創造しなければならないと述べ、単に伝統を墨守しようとする傾向を「ゲルマンの夢想世界」に「侘び住い」する人（RKK75）と揶揄し、そうした向きにたいして警告を発していた。しかし現実には第三帝国を代表する新しい芸術創造が生まれる兆しはなかなか現れず、彼の期待する天才が到来しないことにヒトラーは不満と焦燥を覚えていた。

ここにはヒトラーの芸術観のもっとも根本的な矛盾があり、これが第三帝国の芸術が迷走する最も大きな原因となった。しかしながら、ヒトラーにおいてこれは矛盾とは捉えられていない。ヒトラーの見方に従うならば、彼が求める「新しさ」は、「何に代えても新しさを」を「唯一のモットー」とする（RKK74）モダニズムのそれとは異なるのだ、と理解されることになる。ヒトラーは自身の「新しさ」の根底に民族の「核」を想定し、その不変性を前提とする「新しさ」を求めていた。それは「狡猾な詐欺師」（RKK92）や三文文士による口先三寸のい

かさまによって捏造されるモダニズムの「猿真似」(RKK163)と対置させられる、「真に不滅な新しさ」であるはずだとヒトラーは言う。そして、それは「民族の至高の価値の受肉化」である「天与の才に恵まれた少数者」(RKK51)によって成し遂げられねばならない。それはこれまでの文化を書き換えるような新しさではなく、すでに存在する文化への寄与であり、付加である。これについてヒトラーは次のように述べている。

・・・今日のドイツ芸術の課題は、第一に過去にたいする消極的な態度を強調するのではなく、むしろ我々民族の文化財総体に（これは芸術的遺産として、我々の血に基づく遺伝素質の総体的な文化的能力に影響を及ぼすものである）新しい寄与を加えることである。というのも、この世界には、新しい言語や新しい民族が存在しないのと同様、新しい文化は存在しないからである。ある国の文化とは、何千年もの間の文化的創造の富の集積である。(RKK197)

すなわち、ヒトラーは芸術に新しさを要求したものの、それはあくまでも言説に基づいたイズムによるものではなく、血によって保証され「彼ら（天才）の民族の最も深遠なる内部」(RKK185)から創造されるべきものとされる。民族の天才は「何千年もの間に集積された、芸術の上で血縁関係にある芸術的成果の総体の中に深く手を差し入れる」(RKK74)ことを通して、はじめて芸術に新しい表現を与えうるのである。このヒトラーのいう「新しさ」を求めて第三帝国の芸術家たちは頭を悩ませ、苦肉の案を提示することになった。しかし結果として第三帝国での「新しさ」とは多くの場合折衷的なものにとどまり、そこにある特徴と傾向は認められたとしても、新しいスタイルを提示する芸術の創造は最後までなされえなかった。

(3) 天才

そうしたドイツ芸術の革新をなすのは天才の仕事であるとヒトラーは考えていた。ヒトラーにとって天才とは神の恩寵を受けた (gottbegnadet)、突出した

才能を持つ「例外的で個々の現象」(RKK162)である。しかしながら、そうした天才的個人の前提とされているのはやはり人種であり、民族である。天才は才能ある人種からのみ生じ(RKK 47)、天才とは「民族の能力が人間のなかに圧縮された」存在(RKK48)であり「民族の至高の価値が受肉化したもの」(RKK51)である。

ヒトラーによると、民族の未来を照らし出すことは、芸術的天才に課された義務である。ヒトラーの天才はけっしてアブノーマルなマニアではなく、「開拓者」であり(RKK162)民族の孤高な「指導者」としてイメージされる。ヒトラーは天才とその追随者の存在を、天空をひときわ輝いて駆け抜けていく「彗星」に例え、天才の追随者たちは「彗星の尾のように」後に従うと述べている(RKK152)。天才は「他の者に先行するだけではなく、なによりも他者を彼の後に牽引する」(RKK162)のである。

そうした芸術的天才は、一種の予見者(voyant)としてもイメージされている。優れた芸術家は「同時代の認識をしばしば数千年というテンポと規模で飛び越えていく」(RKK151)のであって、「全体が後に知るようになる真実を無意識のうちに予感する」(RKK150)。彼の価値は「最終的に何千年という時間によって判断される」(RKK172)のであるから、そうした「とびきり優れた芸術的英雄による偉大な文化的創造に対して、そのときの支配的な理解に従った、非常に時間的に限定されたものさしをあてがうのは誤りである」(RKK159)。そのような天才は「大衆からは分け隔てられて」(RKK150)おり、両者のあいだには「永遠の対立がある」(RKK156)。

こうしたヒトラーの主張には、「新しさ」への主張と同様に矛盾と混乱があり、天才は同時代の大衆から理解されないとされる一方で、天才の義務は「民族の魂を同胞に対して実現すること」(RKK52)であり、「芸術的天才の偉大な作品はしばしば民族に根ざしているので」、「一般的に同じ共同体によつてのみふさわしい評価を受ける」とされる(RKK150)。また、ヒトラーはナチスがもたらした「健康」で「健全」な芸術を、それが大衆に理解し肯定されているという理由によって正当化する一方で(RKK192)、モダン・アートが彼らの理解を得られていない

として非難する (RKK139)。つまり、大衆からの懸隔という理由によってモダニズムを否定する一方で、「大衆によって理解されない」ことを天才の証としているのである。かように天才に関するヒトラーの考えは混乱し、ご都合主義的であった。

さらにヒトラーの天才観は「天才は立派できちんとした真摯な平均値からのみ生まれる」(RKK183) という彼の主張においていつそう錯綜することになる。この言葉が発された時期 (1938 年 7 月) を考えると、これは結果的に幾多の凡庸な作品が並んだ大ドイツ美術展を正当化するためのものだったとも考えられるかもしれない。しかし、「一般的な芸術創造は堅固できちんとしたものでなければならない」(RKK182) というのはヒトラーの確信でもあった。「立派できちんとした (anständig)」芸術作品という基盤がまずあり、そこからのみ天才は育つのだとヒトラーは言う。このヒトラーによって多用される anständig という言葉はヒトラーの芸術観を考える上でのひとつの鍵である。ヒトラーは天才自身もまた anständig でなければならないと考え、天才は師匠のもとでの地道で勤勉な基礎的修練の先に開花するはずのものだという見解も示している⁸。ヒトラーはここから、騒々しくふざけた、「愚かな茶化し屋」(RKK183) であるモダニズム芸術と、第三帝国の堅実な芸術的基盤、そしてそこから生まれる「真面目な」天才の芸術を区別する (RKK182-183)。

ヒトラーは第三回大ドイツ美術展開催の際のスピーチで「我々はいまやあらゆる展覧会に厳格な基準をあてがい、一般的で立派な才能の中から天才の作品を見出すつもりだ」(RKK223) と述べているが、ここにはヒトラーの芸術政策の矛盾が凝縮されているといえるだろう。ヒトラーは gottbegnadet とされる天才を求めながら、彼個人の趣味に基づく anständig という轡をそれに嵌めようとするのである。

(4) 共同体

ベンヤミンがファシズムについて「政治の審美化」と述べたことはよく知られる⁹。実際ヒトラーはヴァーグナーの楽劇の要素を党の集会に持ち込み、政治

をスペクタクルに変えた。しかしヒトラーにとって芸術は独裁政治を効果的に実現するための単なる手段ではなく、それ以上のものとして、すなわち民族共同体の形成と維持・発展のために必須な要素のひとつとしても捉えられていたと考えるべきだろう。実際そのように考えなければ、ヒトラーが芸術に注いだ多大な執心とエネルギーは理解できない。ヒトラーが芸術の価値を強調したのは政治的暴虐を正当化するための方便だったという見方もあるかもしれないが、時間・金銭・労力いずれの面からみてもそこに注がれたコストには余剰が多すぎる。

そうしたヒトラーの考えは、主に1935年、36年の党大会における文化会議での演説に強く表明されている。そこでヒトラーは芸術政策の重要性を繰り返し訴え、政治的・経済的困難に直面している現在、芸術的問題に労力をつぎ込むことは不必要な贅沢ではないかという内外からの疑問にたいし、むしろドイツ民族の復活のためにはドイツの文化と芸術の創造は必須なのだと説得を試みている。

ギリシャのアクロポリスのような「不滅の業績」、「文化のドキュメント」はそれを制作した彼らの偉大さを現在の我々に伝える。それらは民族の最も深遠なる存在の具現化であり、個々の関心を超えて民族の本質やその高い精神を表現している。人々はそれによって「民族がもつ不滅の創造力と偉大さと意義」（RKK85）を意識し、自身の普遍的で特別に崇高な使命を確信し、誇りをもつようになるのである。以上のようにヒトラーは述べ、それに続けて、芸術による人間性の陶冶が共同体の秩序の基盤となると言い（RKK88）、それが結果的に「あらゆる人々の総合的な生の水準を高め」、より多くの利益をもたらすことになるのだと訴えている（RKK89）。さらにヒトラーは「我々に人間や国の歴史に関するイメージを意識させるのはつねに文化的成果のみであり、経済的な成果ではない。」（RKK106）と述べ、経済的成果に対する芸術文化の達成の優位すら主張するのである。

ヒトラーがとりわけ公共的建築を重視したのも、それが「共同体の生のドキュメント」であるとされたためである（RKK95）。1937年の演説でヒトラーは次

のように語っている。

・・・諸民族の生にあっては、いかなる時代であっても、共同体はその利害関心から偉大な建築物の目に見える印象によって自身の抜きん出た意味に到達しようと努めてきた。こうした努力の成果によってはじめて人々は正しい共同体精神を伝えられ、そして文化の創造と維持のための前提は確かなものとされるのである。こうしたたゆまぬ努力はただ利益や配当などを求める経済的な利害のためだけになされるのではない。こうした偉大で堂々たる建築物による共同体の意義の強調は権威を打ち立てる助けとなり、それなくしては持続的な共同体も社会経済も存在しえないだろう。（RKK167）

実際、記念碑的的巨大建築へのヒトラーの情熱と欲望は計り知れないものだった¹⁰。そこに建築家になることを夢見ていたヒトラーの個人的欲望と千年王国を記念するという独裁者の誇大妄想があったことはたしかだろう。しかし、そうした彼の欲望は、以上のような民族共同体と芸術の関係をめぐる思考と溶け合っていたというべきであろう。

2. ヒトラーの美学の由来をめぐって

以上のように、ヒトラーの芸術観は美的創造の核に人種と民族、天才、そしてそれに由来する永遠性と共同体を据えるものであった。しかし、こうしたヒトラーの美学はけっして彼の独創ではなく、それまでの美をめぐる思考を引き継ぐと同時に歪曲した結果である。ここで確認したいのは、この継承と歪曲の軌跡である。芸術創造に集団性と永遠性を求める彼の考えは、一見すると芸術の自律化と世俗化と歩みを共にした近代美学に逆行しているように思われる。だがヒトラーの美をめぐる言説をよく見れば、そこにドイツ観念論以降の美学が遠く俯していることがわかる。

ヒトラーは読書家であったが、もちろんヒトラーはそうした美学者の書物を吟味して自らの美学を鍛え上げたわけではないだろう。ヒトラーの読書経験と

はほぼ、自分の信念ないし思い込みを書物の中に再発見し、補強するための手段でしかなかった。ヒトラーが抱いた芸術観は、彼のヴァーグナー体験と崇拜、そして当時の美術雑誌を介して俗化され大衆化された美学を雑駁に吸収した結果であったと考えられる。ウィーンやミュンヘンで芸術家修行を積んでいたヒトラーが熱心に読んでいたのはおそらくカントの美学よりもそうした一般向け雑誌の方であっただろう。後にヒトラー自身、そうした大衆美術向け雑誌の一つであった *Die Kunst für Alle*（『みんなの美術』）を当時よく読んでいたと語っている¹¹。*Die Kunst für Alle* は1985年以降ミュンヘンで発行された美術雑誌で、その中には作品の写真が多数掲載され、当時の美術動向を広く一般向けに伝えていた。最初の編集主幹を務めたフリードリヒ・ペヒト（Friedrich Pecht）は、主にミュンヘンを中心にしたドイツの画家たちをこの中で紹介し、ミュンヘン派の画家たちを天才として吹聴していた（彼自身ミュンヘン派の画家／批評家であった）。そうしたペヒトの批評は、終生ミュンヘン派の芸術家を愛好し讃えたヒトラーに多大な影響を与えた可能性がある¹²。

あるいはヒトラーの芸術観には、第三帝国の世界観との関係においてしばしば名指しされるパウル・ド・ラガルド、ユリウス・ラングベーン、パウル・シュルツェ＝ナウムブルク、ヒューストン・スチュアート・チェンバレンといった反ユダヤ主義者たちからの影響もあったかもしれない。彼らはいずれもゲルマン至上主義の立場から文化の問題を論じた文化保守主義者であった¹³。彼らの著作は現在ではほとんど忘れ去られているものの、19世紀末から20世紀初頭にかけて多くの人に読まれ、大きな影響を与えていた。

しかしながら、一般向け雑誌の中の俗流化した美学もチェンバレンをはじめとする二流・三流の文化論者たちの言説も、俯瞰的に見るならば西洋美学から派生したある種の流れに棹さすものであり、ヒトラーの美学もまた、そうした全体的な流れの中にある。そして本論の関心は、そうしたより大きな美学的文脈との連関とその歪曲の方に向けられている。

（1）天才の先験性から民族性へ

ヒトラーが天才の先験性に触れた部分には、カント美学の片鱗が窺われる。だがヒトラーの天才論の直接の源はおそらくカントの著作ではなく、その後の俗流化した天才論であっただろう。19世紀は天才崇拝の時代であり、19世紀後半から20世紀初頭の芸術論は天才概念を巷に氾濫させていた¹⁴。しかし後の天才論を決定づけたカントの基本的な考え方は、100年以上を経てヒトラーにまで達している。ヒトラーは演説の中で、音楽の天才は「法則的な数的形式」を知らずして「神に与えられた予感によって本能的に和音とハーモニーを見出す」（RKK151）と述べているが、これは天才をまず芸術のための才能と規定し、規則に先立つ点で学問とは異なると述べた『判断力批判』の一節¹⁵を彷彿とさせる。

カントは天才について、「主観がその認識能力を自由に用いることで発揮される、主観に生来的に与えられた才能の模範的独創性である」¹⁶と述べ、天才を自然の賜物であるとした。同様に、ヒトラーの天才の理解においても、それはまず生得の才能であると捉えられていた。ヒトラーは『我が闘争』の中でも、「真の創造性をもつ人間の額には、生まれた時から天才のひらめきの印が与えられている・・・真の天才性とはつねに生まれつきのものであり、けっして身につけられたり習得されたりするものではない。」と述べ、その生来性を強調している¹⁷。

しかしながら、むしろカントは天才の素質を人種や民族といった属性や集団性によって規定してはいない。カントは『判断力批判』の中でただ天才の源泉をただ「天分」であり先験的なものであるとのみ述べ、その主体を明示的に語ろうとはしなかった。それは、彼にとっての関心事は専ら「天才とはどのような能力か」という点にあり、その目的は趣味判断の先験性を示すことにあったからである。

しかしながら他方で、そうした天才の源泉に神秘を感じ、その不可思議な深淵に思いを馳せる人々がいたとしても不思議はなかっただろう。ロマン主義者たちがそれであり、彼らは天才の中に「民族」を見出した。その意味で、ロマン主義は芸術創造の源を個人ではなく集団性に求めたヒトラーの芸術論に最初

の道を開いたとも言える。カントと同時代にヘルダーはすでに創造における「民族」というカテゴリを重視し、民族のもつ原初的感覚を過度な文明化と対置させ、それを創造的天才のエネルギーの源であると捉えた。そうしたヘルダーの考え方はシュトゥルム・ウント・ドランクに大きな影響を与え、民族や感情を重んじるロマン主義の方向性を決定づけた。そして、ロマン主義者たちにとって民族というカテゴリはさらに重要なものとなっていき、詩人のアヒム・フォン・アルニム、ヤーコプ・グリム、文筆家ヨーゼフ・ゲレスらロマン主義者たちにとって、有機的なものとして理解される「民族」は、あらゆる領域に適用される原則となった。彼らにおいては、個々の天才もまた必然的に、創造において作用する無意識的な民族精神とされ、集合的な才能と解されることになったのである¹⁸。

（2）芸術と人種

以上のように、ヒトラーの芸術論を遡るなら、創造性の源を民族に求めたロマン主義に行き当たる。ヒトラーとロマン主義との関係については、これまでもヴィーレックを嚆矢としてしばしば言及されてきたが¹⁹、それとヒトラーの人種的芸術論の間にはまだ相当の距離がある。ヒトラーにおいて「民族」とは、歴史や言語、自然によって規定される「民族精神」といった漠たるものではなく、あくまでも厳密に血に基づく「人種」として理解されるものだったからである。

しかし、ロマン主義が唱えた天才の民族性や民族精神は、19世紀の実証主義の時代に入ると、やがて生物学的に理解されるようになり、「民族」は「人種」と解釈され、天才の根拠もそれに求められるようになっていった²⁰。また、ヘルダーにおいてはいまだ各民族にそれぞれの天才が認められていたが、19世紀の人種主義者たちは民族間の血の優劣を主張するようになった。『人種の不平等に関する考察』を著したゴビノーは、すでにアーリア人が唯一真の創造的人種であると述べ、その退廃と減退は人種間の混血に原因があると解釈していた。

しかし、あくまで芸術論に限定して見るならば、ヒトラーへのヴァーグナーの影響を指摘しないわけにはいかない。ヴァーグナーがヒトラーに及ぼした影

響については、これまでも様々に論じられてきたが²¹、芸術創造を人種という観点から見るという考えを最初にヒトラーに与えたのもヴァーグナーであると考えられる。たしかにヴァーグナーの反ユダヤ主義や人種主義には奥行きがあり、彼のユダヤ人芸術家たちとの親交を思えば、それを単純にヒトラーのそれに置き換えることはできないだろう。しかしながら若き日にコスモポリタンの理想を語っていたヴァーグナーは晩年になるとゴビノーの人種主義の考えに賛同を示すようになっていた。そのことは疑いようのない事実である。例えば1881年に著した「英雄精神とキリスト教」でヴァーグナーは次のように述べている。

黄色人種の祖先は猿であるように見えるのに対し、白人種は神によって似つかわしく、唯一支配者となる使命を与えられている。もし白人種の活動や成果、創造が存在しなかったなら、我々には人間のいかなる歴史も無かつただろうということが完全に明らかになった。そして我々は当然世界の歴史をそうした白人種と黄色人種、黒人種との混血の結果としてみなすことができる。そこではこうした劣った人種は、この混血によって自身を変化させて白人種に近づくことによってのみ、またその限りにおいて歴史の中に登場するのである。白人種の破滅は、彼らが劣った人種よりも比較しようもなく少数であり、混血する必要があつたという理由から導かれるが、その際、すでに指摘したように、劣等人種はその血を高貴なものにするのにたいし、白人種はその純粋さの喪失によってより多くのものを失うのである²²。

こうしたヴァーグナーの考え——支配者として唯一ふさわしい白人種が混血の結果墮落した——がヒトラーに直接的影響を与えた可能性は十分にあるだろう。

芸術論においてもヴァーグナーは反ユダヤ主義的見解を示していた。これはヒトラーの芸術観を考えるうえでいつそう重要である。それはヴァーグナーが1850年に寄稿した「音楽におけるユダヤ性」に確認される²³。ヴァーグナーの著作に関するヒトラー自身の言及はないものの、よく知られるように、彼はヴァーグナーの熱烈な信奉者であつた。そしてヒトラーの若き日の友人クビツェ

クは、ヒトラーが書簡や日記を含むありとあらゆるヴァーグナーの著作を読んでいたと語っている²⁴。世紀末頃には世に流布していたヴァーグナーの著作のうちでもこの著作がとりわけよく知られていたことを思えば、ヒトラーもこれを当然知っていたはずである。彼とバイロイト・サークル、とりわけヴァーグナー論を著したチェンバレン（ヴァーグナーの弟子であり義理の息子であった）との親しい交流を思えば、なおさらである²⁵。

「音楽におけるユダヤ性」の中でヴァーグナーが述べるのは、現代芸術の悪しき「ユダヤ化 (Verjudung)」²⁶についてである。ユダヤ人は今日芸術、とりわけ音楽の世界に入り込み影響を与えるようになった。そうした「ユダヤ性」によって特徴づけられる時代をヴァーグナーは「完全なる非創造性と完全なる停滞の時代」と呼び、これの克服を訴える²⁷。

ヴァーグナーはここでユダヤ人を非創造的な民族であると決めつけ、その理由を第一に言語の問題に求めている。ユダヤ人はその国の言語を「外国人として」話すため²⁸、ヨーロッパの文化と芸術から疎外されており、そのため真の芸術作品を創造できない²⁹。また、冷たく無関心なユダヤ人の語り方は「純粋な人間的表現」を完全に欠いており、情熱を掻き立てることがないため³⁰、彼らは「情熱が生み出す言語」³¹である音楽の才能を持ち得ない。そもそも芸術を生み出す無意識的衝動は「生まれついた土地」や「真の民族精神」との繋がりの中から生じる³²。しかし放浪の民である「ユダヤ人は一度も自身の芸術を持ったことがなく、彼らの生には芸術を生み出す精神的の中身がない」³³。ユダヤ人が我々の音楽の聴取から学んだとしても、「生命を生み出す内的な有機的構成の上っ面しか聞きとらない」³⁴ので、こうした無関心な聴取から生まれるのは言語の場合と同様、猿真似で人工的なものにすぎず、彼らは我々の音楽の表面のみを不当に我が物としているのである。

以上のように述べて、ヴァーグナーはユダヤ人を本質的に非創造的な存在であるとし、彼らを単なる模倣者、ドイツ音楽を歪める者とみなし、冒されつつあるドイツの音楽の現状を憂え、論の最後では「ユダヤ性」が自ら滅びることが救済の道であると説いている³⁵。

ヴァーグナーにおいては、たとえそれが「ユダヤ人」ではなく「ユダヤ性」と言われていたにせよ、ここに芸術を人種間の創造性の優劣によって捉えたヒトラーの芸術論との共通点があることは明白である。ヒトラーがユダヤ人の創造性を根本的に否定し、独自の芸術形式を作り上げることができない模倣者であると同時に文化の篡奪者であり、ドイツ文化を退廃させる者であると断じたのはすでに見たとおりである。たとえヴァーグナーの反ユダヤ主義がヒトラーのような狂信的な妥協なきものではなかったとはいえ、またヒトラーの受容が、ヴァーグナーを一面的に——もっぱらゲルマン精神の伝道者で反ユダヤ主義者かつ人類の救済者として——を描き出したチェンバレンを介した歪められたものであったとしても³⁶、ヒトラーの人種決定論的芸術観にたいするヴァーグナーの多大な影響については否定できないだろう。

（3）美的天才：予見者から英雄・指導者へ

ヒトラーは芸術的天才と大衆を対立的なものとして捉え、天才は凡人には見えないものを見る *voyant* であるとしたが、この天才観もロマン主義まで遡ることができる。天才の能力はロマン主義によって比類ないものとして美化され、神秘化させられていった。天才をめぐる思考の歴史を追った J. Schmidt によれば、こうしたロマン主義における天才の美化はフランス革命後の反動と密接に結びついていたという³⁷。大衆社会の到来の予感の中で保守主義者はかつての偉大な個人と個性の没落を悼み、前時代に対するそうしたノルタルジックな思いを天才概念に投影するようになった。そこで生まれたのが傑出した個人、混沌とした社会の未来を照らす預言者としての天才イメージであった。

そうした天才の表象を決定的なものとした美学者として第一に名前を挙げるべきはショーペンハウアーである。20世紀初頭に天才論は一般に普及し氾濫したが、その最も重要な源泉となったのはショーペンハウアーの美学であった。彼の天才論は芸術の世界を中心に広く受容され、天才と狂気を併せもつロマンチックな芸術家イメージをいたるところに植えつけた。

カントに私淑していたショーペンハウアーの美学の中心にあるのは天才概念

であった。ショーペンハウアーは世界を意志の世界と表象の世界から成る二元的なものと捉え、前者を欲望に支配され、無目的に人間を駆り立てる衝動としての「意志」によって展開するもの、後者を純粋に直観される理念の世界、すなわちアイデアの世界とした。現実の世界、すなわち意志の世界に住む人間の認識は利害や欲望にとらわれ「意志」に仕えているため、真の世界であるアイデアを純粋に観照することができない。しかし、芸術はそれを行うことができ、芸術は「天才の業である」とショーペンハウアーは述べた³⁸。

重要なのは、ショーペンハウアーにおける天才性とは、初期ロマン主義によって捉えられたような主観的かつ非理性的な生産性ではもはやなく、天才の認識力は「世界の本質を映す澄んだ鏡」と言われ³⁹、永遠の世界像たるアイデアの姿を客観的に見る、ある種の「認識」能力とされた点である。すなわち、カントにおいて合目的性（美における快）を産出する能力とされた天才は、ロマン主義を受け継いだショーペンハウアーにおいて、世界の真実を認識する能力と言われることになったのである。

ヒトラーは天才を一種の予見者 (voyant) と捉えていたが、その原型はロマン主義、そしてその流れを継いだショーペンハウアーの美学の中にすでに存在していたといえる。ヒトラーは若き日にショーペンハウアーに熱中していたことを語っており（第一次世界大戦の従軍期間中、ショーペンハウアーの五巻本を背囊に入れて携帯し続けたとヒトラーは語っている）⁴⁰、ヒトラーがその内容に通じていたという周囲の証言もある⁴¹。たとえその証言の真実性について疑問の余地があり、ヒトラーがどれだけ正しくショーペンハウアーを正しく理解していたのか疑わしいにしても、後期ロマン主義者ヴァーグナーにも影響を与え、世紀が変わる頃の芸術家たちに圧倒的な影響を与えていたショーペンハウアーの天才イメージが、直接的であれ間接的であれ、ヒトラーの中にも流れ込んでいることは確かだろう⁴²。

他方でショーペンハウアー流の厭世的・逃避的天才観はヒトラーには無縁なものでもある。ショーペンハウアーにおいて純粋な観照における個性の忘却は一方で狂気にも近いものとされていた⁴³。また同時に意志の苦悩からの解放

としても捉えられるものでもあり、芸術は意志に駆り立てられる苦悩や悲嘆の世界から逃れる愉悦であり、安らぎでもある⁴⁴。したがって彼において芸術は民族共同体の実現といった現実を打ち立てるものとはかけ離れており、むしろ現実逃避のための手段でもあった。

一方でヒトラーの天才イメージはあくまでも予見者であると同時に現実の指導者、英雄の姿と重ね合わされるものである。『我が闘争』の中の次の一節は、ヒトラーにおいて天才が予見者、英雄のイメージの間を移動するものであったことをよく示している。

日常の単調さの中では、重要な人物であつてもそのようにみなされないのが常であり、周囲の平均な人々を超え出ることはない。しかし他の人々がひるんだりうろたえたりする状況になると、たちまちぱっとしない平均的な子供の中から天才的性質が目に見えて伸びてきて、市民生活の中で取るに足りない者が偉大な人物になり、それをそれまで観察していた人々すべてを驚かすのもまれではない。こうした成り行きもあるので預言者は故郷で評価されることが稀なのだ。このことを観察するためには戦争以上にうってつけの機会はない。他の人々の勇気を喪失させるような困難なときに、一見無邪気な子供たちの中から突然英雄が、決死の決意と氷のように冷たい思慮をもつ英雄が現れ出るのである⁴⁵。（傍点筆者）

この箇所からは、かつてオーストリアの田舎の「埋もれた天才」だった自分自身にヒトラーが「天才」「預言者」「英雄」を重ね合わせていることも垣間見えるが、このようなヒトラーの天才観の源はニーチェ、そして再びヴァーグナーに窺うことができる。実際ヒトラーはショーペンハウアーのペシミズムはニーチェによって「比類ないやり方で」克服されたのだと語っている⁴⁶。

ショーペンハウアーの哲学を「再発見」したニーチェの「デュオニュソスのなるもの」には明らかに天才と狂気を隣接させたショーペンハウアーからの影響がある。しかしながら、ニーチェの「デュオニュソスのなるもの」はロマン主義のデカダンスを取り込む一方で、ショーペンハウアー的な厭世的世界観やニ

ヒリズムを乗り越えていく契機でもあり、それは「現象の全世界を全体として現存在の中に呼び入れる永遠かつ根源的な芸術の力」⁴⁷とされた。このようなニーチェの芸術観は、意志と表象から成るショーペンハウアーの二元的世界観を否定して生を肯定し、ニヒリズムの深淵にあってもなお生存を受け入れようとする超人の思想にまでつながっているが、その思想はナチズム、そしてヒトラーにおける芸術家＝政治的英雄という誤読の下地ともなった⁴⁸。

ナチズムにおいて、ニーチェにおける「超人」、そして「力への意志」の教説は、現実における英雄的政治家とその行動主義へと単純かつ粗野に転換させられた⁴⁹。ニーチェに関してヒトラーは断片的にしか語っておらず、そこから彼のニーチェ解釈の詳細を知ることはできない。しかしヒトラーにおけるニーチェの誤読の過程は、第三帝国の御用学者となったアルフレート・ボイムラーを通して観察することができるだろう。彼はニーチェの哲学のうち「永劫回帰」の思想（無意味／無価値な生の反復の肯定）を都合よく切り捨てることによって、それを「英雄的現実主義」⁵⁰と断じ、ニーチェの「力への意志」をゲルマン民族の国家を再興する政治的闘争へと仕立てあげた。

ボイムラーは若き日のニーチェにおける芸術崇拝は美的なるものへの逃避ではなく、「生への帰還」⁵¹であることを強調し、『悲劇の誕生』は美的な問題に捧げられているものの、背後に控える文化の問題は、決して非政治的なものではない」と述べる⁵²。ボイムラーはニーチェにおける「美的本能の強化」を「ドイツ精神の救済」と結びつけ、ニーチェの芸術論と国家の理念の近さを指摘する⁵³。

このようにボイムラーがニーチェ美学を曲解した源のひとつは『悲劇の誕生』であったにちがいない。そして、そこに誤読の素地がなかったとは言えない。若き日のニーチェは、そこで「芸術と民族、神話と道徳、悲劇と国家」をそれぞれ関連づけ⁵⁴、ヴァーグナーの芸術にドイツ精神の覚醒を待望していた。このようなニーチェを一面的に拡大することで、ボイムラーは生を肯定するディオニュソスの芸術家の創造を政治の次元に引きつけ、ドイツ精神をひとつにまとめ、国家を統一する英雄的政治家の仕事と芸術家の仕事を重ね合わせるに至っ

たのである。

おそらくヒトラーもニーチェのこの著作を読んでいたにちがいない。しかしながら、こうしたニーチェ美学の横領は、ヒトラーにおいてはむしろ、ヴァーグナー自身が体现する芸術と芸術家像、そしてヴァーグナーの芸術論を通してなされたものであっただろう。『悲劇の誕生』はその序文が示す通り、まさにヴァーグナーに捧げられた書物だった。ニーチェはヴァーグナーの中に悲劇、すなわちディオニュソスの芸術の再生を見、ヴァーグナーの芸術を讃え⁵⁵、それがドイツ精神を再び目覚めさせることを期待した。ニーチェは次のように述べている。

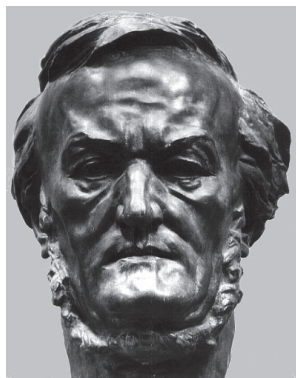


図 アルノ・プレーカー
クリヒャルト・ヴァーグナー>

いつの日かドイツ精神は、巨大な眠りの後、すがすがしい朝の中で目覚めた自分を見出すだろう。そうして彼は竜を退治し、悪巧みする小人たちを滅ぼし、ブリュンヒルデを目覚めさせるだろう——そして、ヴォータンの槍さえも彼の行く道を妨げることができないだろう！⁵⁶

この著作を生んだのは、若き日のニーチェのヴァーグナーへの熱狂にほかならなかった。同じく青年時代からヴァーグナーに心酔していたヒトラーはニーチェも讃えていたが、彼はもっぱらこうした文脈においてニーチェを読み、そこにヴァーグナーの芸術を再確認したにちがいない。

後にヴァーグナー批判に向かったニーチェとは異なり、ヒトラーのヴァーグナー像はあくまでも偉大なるドイツ芸術とゲルマン精神を復活させ、それによってドイツの共同体を再生させる芸術家＝英雄的指導者であり続けた。そうしたヴァーグナーのイメージは、ヒトラーが彼のお気に入りの彫刻家アルノ・プレーカーに作らせたヴァーグナーの胸像にこの上なく反映されている（右上図）。ヒトラーは1923年10月14日のニュルンベルクでのスピーチで、ヴァーグナー

の偉大さは「彼のあらゆる作品の中で英雄的な民族性、ドイツ性を表現した」ことにあったと語り⁵⁷、また、『我が闘争』の中では、ナチス党第一回目の集会が成功を取めたときの様子について次のように述べている。「一つの火が燃え立たされた。この灼熱の中からいつか剣が生み出されるにちがいない。それはゲルマン人のジークフリートに自由を再び与えたように、ドイツ国民に生を取り戻すだろう。」⁵⁸ この箇所はヴァーグナーの『ニーゲンルクの指輪』を踏まえたものであるが、ここからはヒトラーがドイツの再生への待望をヴァーグナーの作品イメージに重ね合わせていたことがはっきりと理解される⁵⁹。

ヒトラーにとってヴァーグナーは強さと意志、エネルギーを体現した創造的天才であり、ドイツ精神を再生させる英雄でもあった。そうした芸術家と彼の作品のイメージがドイツの指導者にならんとしていたヒトラー自身の姿に重ね合わされたことは想像に難くない。

3. ヒトラーにおける美学と政治の接点について

ヒトラーにおいて政治と芸術の問題が密接に関わっているということは、これまでも度々指摘されてきた⁶⁰。ここでは、あくまでもこれまで確認した彼の芸術論とその源泉から考察することによって、ヒトラーにおける美学と政治の結末点がどこにあったのかということをあらためて考えてみたい。

フェストはヒトラーにおける「政治と芸術の間にある、独特に照らし出される領域」を語り、そこに何よりもヴァーグナーからの影響を指摘した⁶¹。その「政治と芸術の間にある領域」を形成している要素をあらためて挙げるなら、それらは疑いなく人種、民族、共同体である。しかし上で考察した美学の歪曲の経緯を考えるのであるならば、ヒトラーにおける芸術と政治の結節点として合わせて指摘すべき重要な要素は、天才という融通無碍な容器であるだろう。

ヒトラーの美学に至る経緯を振り返ると、そこには天才の「自然」の内実に「民族」、そして19世紀という実証主義の時代の洗礼を受けて「人種」があてがわれるようになったことが確認される。他方で、その能力はロマン化されて超越化され、美的天才はニーチェの超人、そしてヴァーグナーの英雄的芸術家のイ

メージを介して予見者・指導者、やがて民族を復興させる英雄的政治家像に重ね合わされていくという流れがあったことが分かる。こうした経緯の中心にあるのが天才概念である。

そもそもカントが美的判断力との関連において「天才」を取り上げたとき、それは「天分」であり、「生来の素質」であると単簡に説明されていた⁶²。彼にとっての問題はあくまで美的判断力の分析にあり、そこで天才の主体や源は明示的に語られなかった。それは先験的とされるものの中身を論じることがそもそも不可能であり不毛であるためである（「天才」という概念が美学において、美的創造という大きなテーマとの関連で取り上げられるとしても、歴史的研究以外で単独のテーマとして論じられることがほばないのもそのためである）。しかしながら、先験的とされるために、天才はそこに何でも流し入れることのできるいわば空虚のようなものとなり、そこにロマン主義者は民族を流し入れ、人種主義者そしてヒトラーは血を流し込んだのであった。

加えて天才は領域横断的であり、美的創造能力を原型としながら俗流化の流れの中で容易に別の分野に転位される。芸術の領域から政治への強引な転位はニーチェの「超人」に対してもなされたが、同様の転位はヒトラーの芸術観においても観察される。ヒトラーが天才に求めたのは偉大な芸術作品の創造だけではなく、それを通じた民族の美的趣味の訓育であり、それを通じた民族共同体の形成であった。そうした天才イメージの源泉となったのは、天才と大衆を対立的に捉え、前者の能力を比類のないものとして神秘化したロマン主義とそこにある種の認識能力を認めたショーペンハウアーの天才概念、そしてニーチェの「超人」である。ヒトラーにおいてそれは芸術的天才を民族の指導者 Führer とする発想へと転じられている。

そうした背景にあるのは19世紀の天才崇拜であり、英雄的天才観である。しかし、ヒトラーにおけるそうしたイメージの転移の直接的媒体となったのはヴァーグナーの存在であったに違いない。そうした意味でフェストの指摘は正鵠を射ている。ヒトラーにおいてはショーペンハウアーの厭世的天才もニーチェの超人思想もけっきょく、カーライル流の英雄崇拜のもと⁶³、天才＝英雄＝民族

の Führer としてのヴァーグナーのイメージに歪曲されて統合されている。ヒトラーにおいて天才とは、意志の強さ、エネルギーを体現し、ドイツの共同体を再生させる芸術家＝英雄的 Führer としてたえず政治的次元に転位されるひとつのイメージである。

Schmidt は「人種理論とは第一に、特定の人種の集合的な天才性あるいは非天才性をめぐる理論である」⁶⁴と述べているが、この指摘の意味するところは重い。この言葉は、天才を接点に美学は人種理論と無縁ではなくなり、芸術の問題はヒトラーの人種理論の重要な源であった可能性を示唆するからである。カントにおいても第一に芸術のための才能であるとされていた天才は⁶⁵、一般的に芸術的才能を原型としてイメージされる。19世紀末から20世紀初頭にかけて興隆した病碩学(Pathographie)⁶⁶においても、天才として呼び出されるのはまず詩人・文学者・音楽家・画家といった芸術家である。そのため「天才」は、「天分」「自然」として原因も結果も判明でない神秘とされ、その価値はしばしば無意識的かつ絶対的に肯定されることになる。たとえ非科学的な似非理論であったとしても、それらがブラックボックスとしての天才と結びつけられることで客観性のないまま肯定的なものに転化されうるのである。

むろん第三帝国における芸術と政治の結びつきとそれが引き起こした諸々の出来事はヒトラーという特殊な歴史的個人の存在無くしては実現しえなかった。しかし、そうした転位と横領は政治と芸術の関係において今後もありうることだと思われる。こうした天才をめぐる想像力のあり方は、純粹な美学上の問題でないとしても、歴史的次元を超えた、より一般的な問題として再認識される必要があると思われる。

終わりに

ヒトラーは天才的芸術家を求め、それが第三帝国にいつか到来することを信じていた。彼は一握りの天才を生み出すためには広い裾野が必要だと考え、実際にその基盤をできるだけ広げるべく努め、多くの援助を行った。しかし、それはむろん条件付きであり、周知のようにそこからは「ユダヤ人・ボルシェヴィ

キ・精神異常者」とみなされた人々は最初から排除されていた。

しかもその排除は限定的なものではなく、結果として極限的にならざるをえなかった。ヒトラーが抱いていた天才のイメージはヴァーグナーによって漠然と表象される *gottbegnadet* と彼自身の趣味である小市民的な *anständig* のあいだを揺れ動いていたが、天才概念の横領と転移によって、天才は *Führer* としての彼自身に絶えず再帰的に投影されることになったからである。「天才」とはヒトラー自身にほかならず、必然的にそれ以外の者は天才の容器からすべて排除されることになった。第三帝国の「天才」とは、けっきょくヒトラーただ一人であった。しかし来るべき第三帝国の芸術的天才の出現を熱望していたヒトラー自身は最後までそれに気づくことはなかったのである。

注

- 1 ナチス美術や美術政策についての研究書は 1950 年代から著されており、とくに 80 年代から 90 年代にかけて多くの研究がなされている。とくに重要な文献として以下を挙げる。Joseph Wulf, *Die bildende Kunst im Dritten Reich. Eine Dokumentation*, Gütersloh, 1963. Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek, 1963. Anna Teut, *Architektur im Dritten Reich 1933-45*, Berlin, 1967. Berthold Hinz, *Die Malerei im deutschen Faschismus. Kunst und Konterrevolution*, München, 1974. Reinhard Müller-Mehlis, *Die Kunst im Dritten Reich*, Munich, 1976. Otto Thomae, *Die Propaganda-Maschinerie*, Berlin, 1978. Reinhard Merker, *Die bildenden Künste im Nationalsozialismus: Kulturideologie, Kulturpolitik, Kulturproduktion*, Köln, 1983. Klaus Backes, *Hitler und die bildenden Künste: Kulturverständnis und Kunstpolitik im Dritten Reich*, Köln, 1988. *Degenerate Art. The Fate of the Avant-garde in Nazi Germany*, exh. cat. Los Angeles County Museum of Art, Los Angeles, 1991. Peter Adam, *The Arts of the Third Reich*, London, 1992. Ines Schlenker, *Hitler's Salon: The Große Deutsche Kunstausstellung at the Haus der Deutschen Kunst in Munich 1937-1944*, Bern, 2007. また、日本語で読める主な著書としては以下がある。八束はじめ・小山明『未完の帝国：ナチス・ドイ

ツの建築と都市』福武書店、1991年、関楠生『ヒトラーと退廃芸術：「退廃芸術展」と「大ドイツ芸術展」』河出書房新社、1992年、神奈川県立近代美術館ほか編『芸術の危機：ヒトラーと「退廃芸術」』アイメックス・ファインアート、1995年、小川悟『第三帝国の文化状況』関西大学出版部、1996年、池田浩士『虚構のナチズム：「第三帝国」と表現文化』人文書院、2004年、田野大輔『魅惑する帝国：政治の美学化とナチズム』名古屋大学出版会、2007年、前田良三『ナチス絵画の謎：逆襲するアカデミズムと「大ドイツ美術展」』みすず書房、2021年。

2 この問題に焦点を当てた研究としては以下が挙げられる。Viktor Pröstler, *Die Ursprünge der nationalsozialistischen Kunsttheorie*, ph.D thesis, 1982. また、Backes が部分的に論じている (Backes, S.49-56.)。

3 こうした著作の代表としては以下がある。Peter Viereck, *The Roots of the Nazi Mind*, New York, 1941. (ピーター・ヴィーレック『ロマン派からヒトラーへ：ナチズムの源流』紀伊国屋書店、西城信訳、1973年)、Joachim Köller, *Der Prophet und Sein Vollstrecker*, München, 1997. (ヨアヒム・ケーラー『ワーグナーのヒトラー「ユダヤ」にとり憑かれた預言者と執行者」橘正樹訳、三交社、1999年)、Joachim C. Fest, *Hitler. Eine Biographie*, Frankfurt a. M., 1973. (ヨアヒム・フェスト『ヒトラー』(上・下) 赤羽龍夫ほか訳、河出書房新社、1975年)。Frederic Spotts, *Hitler and the Power of Aesthetics*, New York, 2002. なかでもケーラーの著書はヒトラーのあらゆる行動をヴァーグナーからの影響によって説明づけようと試みているが、そこにはカーショ어가批判するように (イアン・カーショ어『ヒトラー 1989-1936 傲慢』(上) 石田勇治監修、白水社、2016年、23頁 (索引・注箇所)、たしかに行き過ぎがあるように思われる。また、フェストとケーラーの著書は若き日のヒトラーを語ったクビツェクの回想録 (注24参照) に多くを負っていると考えられるが、この著書の信憑性が今日までにしばしば問われていることから、その点を割り引いたうえであらためて考える必要があるだろう (Spottsはクビツェクの回想録の疑わしさを指摘してヒトラーにおけるヴァーグナー神話の解体を試みながらも、ヒトラーの言説を追って、ヒトラーの人生とキャリアにおいて芸術の問題が中心にあることを論じている)。しかしながら、彼らの直感はけっして過小評価すべきものではなく、ヒトラーにおける芸術やヴァーグ

ナーの問題はヒトラーという人物や彼の思想について考える際にきわめて重要な意味を帯びている、という指摘は今なお重要である。この点についてはあらためて考察がなされるべきだと考えられ、本研究もそうした動機によって取り組まれたものである。

- 4 大ドイツ美術展に出品された作品の多くはミュンヘンのアカデミー画家たちのものであった。1937年に開催された第一回大ドイツ美術展での選出作品のうち40%を占めたのは風景画であり、その他は人物画や肖像画、動物や静物画が占めていた。それらはアカデミーの伝統的なジャンル絵画であり、いずれも無難で凡庸なりアリズムの範疇を出ないものだった。一部の作品（とくに男性性を過度に誇張した彫刻作品）にはナチズムのイデオロギーが分かりやすいかたちで表現されたが、全体的に見るならば、それらはむしろ例外であり、ナチズムの「偉大さ」「崇高」を表現したのはもっぱら建築とそれに付随した彫刻であった。大ドイツ美術展に出展された作品の一部を以下のデジタル・アーカイヴ（大ドイツ美術展のカタログが収録されている）で見ることができる。https://www.digishelf.de/inhaltsverzeichnis/PPN605217890/0/LOG_0000/ また、以下のHPでは、この美術展についての詳細を知ることができる。<http://www.gdk-research.de/db/apsisa.dll/ete>
- 5 1955年にカッセルで第一回の国際美術展ドクメンタが開催された。それは戦後ドイツの美術がようやく息を吹き返したことを内外に知らせる最初の機会であった。
- 6 Hitler, *Mein Kampf: Eine kritische Edition*, Band I, München: Institute für Zeitgeschichte, 2016, S.785.
- 7 Adorno, *Gesammelte Schriften* Bd.7, Frankfurt a. M., 1970, S.43-46. アドルノはこの箇所ではヴァンゲルダを「イズム」として敵視した者としてヒトラーの名を挙げている。
- 8 Henry Picker, *Hitlers Tischgespräche im Führerhauptquartier*, Berlin, 1997, S.148.
- 9 Benjamin, *Gesammelte Schriften*, Bd.1-2, Frankfurt. a. M, S.506.
- 10 ヒトラーが第三帝国の崩壊を目前にしてなおシュペーアやギースラーに設計させたベルリン、リンツの巨大建築計画に固執していたことはよく知られている。
- 11 Picker, S.133.
- 12 Schwarz は以下の箇所ではヒトラーの美術史的教養の源泉について興味深い考察を

行ない、「ペヒトがヒトラーのヴァザーリだった」と主張している。Birgit Schwarz, *Geniewahn. Hitler und die Kunst*, Wien, 2011, S.41-50.

13 Prösterがナチズムの芸術論の源泉として名指しているのは、チェンバレン、ラングベーン、シュルツェ＝ナウムブルクその他、ストッダート (Lothrop Stoddard)、ヴァーグナー、リーベンフェルス (Lanz von Liebenfels)、アルフレート・ローゼンベルクである。チェンバレンについては注 25、36 を参照。ラングベーンは美術史家で、民族に根ざした芸術を至上のものとし『教育者としてのレンブラント』を著した。画家・建築家であったシュルツェ＝ナウムブルクは人種論に根ざした芸術論を展開し、しばしばナチズムの退廃芸術弾圧との関連が指摘される。ストッダートは白人至上主義者のジャーナリストで、リーベンフェルスは反ユダヤ主義の雑誌『オスタラ』を創刊した評論家である。ローゼンベルクはナチ党幹部の一人でありナチズムの文化政策に深く関わった。彼の著書『20 世紀の神話』では人種主義に根ざした文化論を展開した。

14 Schwarz, S.51.

15 Kant, *Kritik der Urteilskraft*, Karl Vorländer(hrsg.), Hamburg, 1990, S.172 (§49).

16 Kant, S.173 (§49).

17 Hitler, *Mein Kampf: Eine kritische Edition*, Band I, S.763.

18 Jochen Schmidt, *Die Geschichte des Genie-Gedenkens*, Bd.2, Darmstadt, 1988, S.213-215.

19 ヴィーレックは上記著書 (注 3 参照) でナチズムの源流としてロマン主義を指摘している。彼はヒトラーの世界観を「超政治」という概念によって表現した。それはロマン主義や、人種主義的科学、反社会主義、民族統合といった要素によって理解される概念である。ここではあくまでもロマン主義とヒトラーの連続性について、「天才」という美学言説的文脈において指摘している。

20 Schmidt, S.215-227.

21 ヴァーグナーのナチズムとの関連については、40 年代におけるトーマス・マンやヴィーレックの指摘以来、フェストやケーラーを筆頭に、すでに多くの仕事が行なわれている。本論では主に Dieter Borchmeyer(hrsg.), *Richard Wagner und die Juden*, Stuttgart, 2000. を参照した。この本にはヴァーグナーの反ユダヤ主義とヒトラーとの

関係をめぐる様々な見解を提示する論考が収録され、これまでの議論における論点・問題点がまとめられている。また、以下も参照した。鈴木淳子『ヴァーグナーと反ユダヤ主義』:「未来の芸術作品」と19世紀後半のドイツ精神』アルテスパブリッシング、2011年。また、Backesはヒトラーとヴァーグナーの芸術観を比較し、両者に多くの類似点(現代芸術とユダヤ人文筆家との共犯関係・彼らによる文化の退廃・現代芸術の落ち着きない変化にたいする批判、国家と芸術の関係性など)があることを指摘し、ヒトラーの芸術観のうち重要な部分はヴァーグナーの著作から取られていると主張している。しばしばM.S. ノルダウの著作との関連が指摘される「退廃(Entartung)」という概念についても、彼はヴァーグナーに由来するとの見解を示している。Backes, S.43-49.

22 Wagner, *Wagner's Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd.10, Hildesheim, 1976 (Faksimiledruck der Ausgabe von 1887), S.276.

23 Wagner, “Das Judentum in der Musik,” *Wagner's Gesammelte Schriften und Dichtungen*, Bd.5, S.66-85.

24 アウグスト・クビツェク『アドルフ・ヒトラーの青春：親友クビツェクの回想と証言』橋正樹訳、三交社、2005年、121頁。注3で触れたように、このクビツェクによる回想録には不正確な部分が含まれ、また執筆に第三者が関わった可能性が高いことから、その信憑性への疑いが度々投げかけられている。しかし若き日以来のヒトラーのヴァーグナーへの傾倒を思えば、ヒトラーがヴァーグナーの著書を相当読んでいたことは十分ありうることである。なお、ヒトラーとヴァーグナーの関係をめぐる諸問題については以下で詳しく論じられている。Hans Rudolf Vaegt, “Wieviel >Hitler< ist in Wagner?,” *Richard Wagner und die Juden*, S.178-204. Dina Porat, >Zum Raum wird hier dei Zeit,< *ebenda*, S.207-220.

25 ヴァーグナーの晩年において人種と結びついたゲルマン主義的芸術観は、彼亡き後にバイロイト・サークル内で急進化されていた。ヒトラーは1923年にヴァーグナー家の住まいであるヴァーンフリート荘を訪れて以来、度々バイロイトを訪れ、かれら、とくにヴァーグナーの義理の娘であるヴィニフレートとかなり親しくつきあっていたが、そこでヴァーグナーの娘婿であるチェンバレンとも知り合った。そのときすでに重病で床にあったチェンバレンはヒトラーをドイツの救済者として迎え、ヒトラーは彼から

ヴァーグナー解釈を学んだ (*Richard Wagner und Juden*, S.201)。周知のように、チェンバレンは『19世紀の基礎』の著者であり、それは当時人種主義的 - ナショナリズム的世界観のバイブルとなり、ナチズムの世界観に重大な影響を及ぼした。それは当時ベストセラーになり、ゴビノーの流れを汲んだ人種理論を周知のものとした。

26 Wagner, “Das Judentum in der Musik,” S.68.

27 Ebenda, S.79.

28 Ebenda, S.70.

29 Ebenda, S.71.

30 Ebenda

31 Ebenda, S.72.

32 Ebenda, S.76-77.

33 Ebenda, S.76.

34 Ebenda, S.78.

35 Ebenda, S.85.

36 ヒトラーはチェンバレンの著書をランツベルクの独房で読んでいた (John Toland, *Adolf Hitler*, New York, 1976, p.187.)。ヒトラーはランツベルクからジークフリート・ヴァーグナーにあてた 1924 年 5 月 5 日付の手紙の中で「最初にヴァーグナーによって、次にチェンバレンによって精神の剣が鍛錬され、それを用いて我々は今日戦っている」と述べている (Jäckel, Eberhard und Alex Kuhn(hrsg.), *Hitler; Sämtliche Aufzeichnungen 1905-1924*, Stuttgart, 1980, S.1232)。チェンバレンの著書『ヴァーグナー』(H. S. Chamberlain, *Richard Wagner*, München, 1919) の中でチェンバレンが行っているのは、彼の強弁によって複雑で多面的なヴァーグナーの姿を彼が理想とするヴァーグナー像に補正することであった。彼は民主主義者、社会主義者としてのヴァーグナーを否定し、彼の唯一本来の本質をゲルマン主義者であるとした。また、チェンバレンはヴァーグナーの人種主義は人類の救済を願う彼の崇高な思想から生じたものであると主張した。

37 Schmidt, S.194.

38 Schopenhauer, *Arthur Schopenhauer Sämtliche Werke*, Bd.1(Welt als Wille und

Vorstellung), Wiesbaden, 1972, S.217. (§36)

39 Ebenda, S.219. (§36)

40 Werner Jochmann (hrsg.), *Adolf Hitler: Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944. Die Aufzeichnungen Heinrich Heims*, Hamburg, 1980, S.411.

41 ヒトラーに長年仕えた秘書によると、彼はショーペンハウアーの著書を暗記していて、それをあたかも自分の考えであるかのように語ったという。Christa Schroeder, *Er war mein Chef. Aus dem Nachlaß der Sekretärin von Adolf Hitler*, Anton Joachimsthaler(hrsg.) München, 1985, S.77.

42 世紀末頃の芸術の世界へのショーペンハウアーの影響、ヒトラーとショーペンハウアーについては以下を参照。Schwarz, S.51-53.

43 Schopenhauer, S.224. (§38) こうした一面はショーペンハウアーが同時代のロマン主義の暗い衝動を正確に受け止め、その経験を美学に反映させていたことを確かに示している。

44 Ebenda, S.232-3. (§38)

45 Hitler, *Mein Kampf: Eine kritische Edition*, Band I, S.761-2.

46 Jochmann, S.411.

47 Nietzsche, *Nietzsche Werke* III-1, (Gruyter), Berlin, 1972, S.151.

48 この点について J.P.Stern が指摘している。Stern, *Hitler: The Führer and the people*, California, 1992. p.33-38.

49 マンフレート・リーデル『ニーチェ思想の歪曲』恒吉良隆ほか訳、白水社、2000年、93-118頁。

50 Alfred Baeumler, *Nietzsche: der Philosoph und Politiker*, Leipzig, 1931, S.15

51 Ebenda, S. 123.

52 Ebenda.

53 Ebenda.

54 Nietzsche, S.143.

55 Ebenda, S.128-136.

56 Ebenda, S.150.

57 Jäckel, S.1034. ここでヒトラーが「真に偉大であった三人のドイツ人」として名を挙げているのが、ルター、フリードリヒ2世、ヴァーグナーである。

58 Hitler, *Mein Kampf: Eine kritische Edition*, Band I, S.947.

59 ジークフリートは『ニーベルンクの指輪』の主人公であり、破片となってしまった名剣ノットゥングを甦らせ、魔法の指輪を奪還する。彼の死後、指輪は妻ブリュンヒルデによってラインの乙女に返され、神々の没落と共に世界は平和を取り戻す。

60 注3を参照。

61 Fest, S.65-70.

62 Kant, S.160. (§46)

63 ヴァーグナーは自分の作品集の序文にカーライルを引用していた。また、ヒトラーはカーライルの『フリードリヒ大王の生涯』を愛読しており、ゲッベルスはヒトラーを慰めるため、地下壕でこの本を朗読した。Köhler, S.115.

64 Schmidt, S.215

65 Kant, S.172 (§49).

66 天才を精神病理学の観点から研究しようとした学問。この語はドイツの精神医学者P・メービウス（1853-1907）によって創り出された。代表的研究者としては、その他にクレッチマー（1888-1964）、ランゲ＝アイヒバウム（1875-1949）が挙げられる。ランゲ＝アイヒバウムの著書『天才の問題』においても、大勢の人々が天才と呼んでいる人々の筆頭として挙げられるのはゲーテである。ニュートン、ベーコン、ナポレオンといった学者や哲学者、政治家の名前も並ぶが、もっとも多く挙げられるのは詩人・文学者・音楽家・画家である。『天才－創造性の秘密』島崎敏樹ほか訳、みすず書房、1953年、5-12頁。

*この論文は科研費課題「ファシズムにおける「崇高」の美学と政治の関係をめぐる批判的考察【基盤研究(C)：課題番号19K00133】」の成果である。なお、本稿は2021年6月19日に開催された第37回日本ドイツ学会大会での発表内容を論文としてあらためて書き直したものである。

Reconsidering Hitler's Aesthetics and
the Relationship between Art and Politics

Keiko ISHIDA

Of all the political rulers in the modern era, Hitler was surely the one who placed the greatest importance on the arts. Despite suppressing modernism and the avant-garde as degenerate, he did believe that art was an essential element in creating a national identity and was devoted to fostering art in the Third Reich. However, Hitler's dream of creating the great art of the Third Reich was not realized; rather, artworks were kitsch, mediocre, and megalomaniacal works that were sublime and ridiculous.

Nevertheless, it is just as reasonable to reconsider such negative aesthetics as to reflect on Hitler's anti-Semitism. How thoughts about beauty, a core human value, can be linked to evil is one of the most important questions for aesthetics to address. It is necessary to consider the processes whereby thoughts about beauty collude with politics, leading to some of the worst consequences in history.

Taking into account the history of German aesthetics from the latter half of the eighteenth to the beginning of the twentieth century, this paper will attempt to re-explore Hitler's view of art. First, his views and their origins and progressive distortion are discussed, followed by an examination of the relationship between art and politics in Hitler's thought.

Keywords : Hitler, Hitler's view of art, the Third Reich, Aesthetics, Art and Politics

キーワード：ヒトラー、ヒトラーの芸術観、第三帝国、美学、芸術と政治