

# ナチ政権下の芸術家

―「帝国音楽院」事業における〈政治〉と〈芸術〉―

穴山 朝子

はじめに

私たちが通常、絵画や建築、音楽を指して使う〈芸術 Arts〉という言葉は、ヨーロッパで近代以降に生まれてきたものである。今日よく使われる〈文化 Culture〉という概念が、あらゆる人間の営みや、そこから生まれるすべてを指すのに対し、〈芸術〉は文化の一部とされるものの、とくに詩や演劇、音楽、絵画、舞踏、文学などの諸分野を統合的に認識する類概念として用いられる<sup>(1)</sup>。

一方、芸術を生業とする人々は〈芸術家〉と呼ばれてきた。彼らは本来詩人や楽師、建築家、画家などの個別のグループに属し、その高度な技術を早期訓練によって習得したいわゆる〈職人〉であった。しかし職人たちはその秀でた技術によって、世間から次第に「美的価値」と結びつけられ、一九世紀ヨーロッパ社会においては、ロマン主義の風潮とも相まって、外的圧力や社会状況に惑わされない「自律した存在」、すなわち〈芸術家〉として崇拜されるようになっていく<sup>(2)</sup>。超絶技巧をこなす演奏家（ヴィルトーゾ（名手） virtuosos）が、その「天から与えられた才能」によって社交界でもてはやされ、また作曲家のベートーヴェンが、〈楽聖〉という作り上げられた像により後世の人々の崇敬の対象となつて

いくのは、一九世紀になってからのことである。<sup>(3)</sup>〈芸術〉が俗世間から隔絶された「高尚な」精神活動である以上、これを営む〈芸術家〉は、権力や政治と関わりなく生きることを許された存在とされたわけである。

社会から切り離された〈芸術〉や〈芸術家〉はまた、学問の世界でも長く芸術学や美学の守備範囲のうちにあつた。たとえば近年の社会史研究をもつてしても、歴史家がこれまで芸術や芸術家を積極的に考察対象としてきたとは到底言い難い。このことは、社会や国家とは関わりなく存在すべきという〈芸術〉概念に、現代の研究者もまた束縛されてきたことを示しているだろう。

しかし、最近になってむしろ芸術学の立場から、芸術的営みもまたその時代の政治や社会とは完全に無縁でないことを認め、それを前提として国家や制度、社会と芸術との関係性を見直そうとする動きが起きている。<sup>(4)</sup>すなわち聖域視されてきたいかなる芸術であつても、社会や制度という制約から逃れ得ないことが自明のものと考えられるようになってきたのである。とすれば、むしろその時代の芸術の在り方や芸術家の行動は、当時の社会を知る有効な手掛かりを我々に与えてくれるのではないだろうか。

こうした問題関心をもとに本稿で取り上げるのは、独裁政権下での芸術家たちの行動と意識である。この時代の芸術活動や芸術家はナチ政府の管理下におかれ、人種主義イデオロギーに基づいて「望ましくない」芸術家たちの多くが追放、殺害された。いわば国や政治により、芸術や文化活動が制約を受けることを余儀なくされたのである。それゆえに、ナチ政権下の芸術家を取りあげた先行研究は、これまでナチズムに加担するか、しないかという二者選択を迫られた芸術家の姿を主に問題にしてきた。<sup>(5)</sup>しかし実際には、ドイツに残った芸術家たちがいかにこの体制を受け止め、どのような日々を過ごしたかについては、いまだ不明の部分も多く残されたままなのである。<sup>(6)</sup>ここでナチ政権下の彼らの言動を検証しておくことは、ナチ体制の支配構造や当時の文化政策の問題を知るためにあながち無意味ではないと思われる。

そこで本稿では、まずヴァイマル共和国で芸術家たちが直面していた問題から、社会を見つめることにする。その中で

もとくに音楽領域における当時の職能団体の動きと、この領域に特有であった著作権要求運動とに注目し考察しておきたい。さらに第三帝国において、上記の職能団体が組み込まれる公法団体「帝国音楽院」をとりあげ、その下での芸術家たちの生き方を検証する。

分析対象とするのは、ベルリン、リヒターフェルドにある連邦文書館所蔵のナチ政府関係の公文書および、当時の芸術系の定期刊行物、そして入手できうる限りの芸術家たちの私的書簡や刊行物である。

## 1 ヴァイマル共和国の芸術家

### (一) 多様化する余暇

これまでの研究の多くは、創作界における前衛運動とそれへの反動勢力の存在によって、ヴァイマル共和国の文化状況を説明してきた<sup>(8)</sup>。共和制ドイツでは、従来の社会観念を打ち碎き、制約にとられない実験芸術や前衛文化、いわゆる「ヴァイマル文化」が花開いていた。当時の首都ベルリンが、多国籍の芸術家が活躍する名高い都市であったことは今日よく知られる。

一方、ヴァイマル時代の前衛運動には、常に敵対勢力が存在した。伝統的な価値観を重んじ、抽象絵画や無調音楽に眉をひそめる知識人層は、ドイツ芸術を至上のものとする主張、活躍するユダヤ人や外国人芸術家へのあからさまな反感、当時出現したばかりのソ連プロレタリア芸術への拒否反応などによって、新しい芸術運動すなわち「モデルネ（モダニズム）」を攻撃し続けた。こうした反モデルネ運動が、やがてナチ党内の文化運動に直結していった可能性も指摘されている<sup>(9)</sup>。だがこれらの研究は、芸術文化の担い手や知識人層にのみ注目したものであり、文化を享受する側の人々への視点が欠いてきたともいえる。したがって、ここでは当時の大衆と芸術・文化との関係に目を向けてみることにしたい。

一九三〇年代初頭の統計によれば、ドイツ国内には約一万九千以上のアマチュア合唱団が存在し、二百万人もの団員を抱えていたといわれる。<sup>(10)</sup>一八世紀より存続していた市民合唱団や教会付属合唱団のほか、第一次世界大戦後のドイツには、社会民主党など政党各支部にも合唱団が作られていたが、一九三三年のドイツの人口が約六五二〇万人であったことから割り出すと、何らかの形で合唱に関わっていた人間は、総人口の三パーセント以上にものぼる。

二〇世紀は、非労働時間としての「余暇」の重要性が、「労働力再生産の重要な手段として」意識されるようになった世紀と呼ばれる。労働運動による労働時間短縮の要求と並び、政府や雇用主も、すでに労働者の余暇活動には配慮せざるを得なくなっていた。<sup>(13)</sup>高価な楽器や道具を必要としないスポーツや合唱は、だれでも取り組みやすい活動として職場や地域でも推奨され、普及していったと察せられる。

ヴァイマル時代に多くの文化系雑誌が創刊されている点も注目に値するだろう。第一次世界大戦後には、文化、芸術系雑誌については、専門誌ばかりではなく、一般愛好家向け音楽雑誌や美術雑誌など、娯楽的要素を兼ね備えた総合雑誌が大きく部数を伸ばした。これら総合芸術雑誌は一回につき、約二十部から五百部発行されていたが、それに比べて合唱団や合唱愛好家向けの雑誌は、一八九五年に創刊された「大学声楽者新聞 *Akademische Sängerschaft*」など、当時平均一万部から三万部と圧倒的な数を誇る。<sup>(14)</sup>こういった点からも、ドイツにおける合唱人気がかがいがい知れるのである。

さらに、第一次世界大戦後におきた文化にかかわる出来事を列挙しただけでも、たとえば以下のことが分かる。国営映画製作会社ウーファ (UFA) での撮影がベルリンで開始されたのは、まだ第一次世界大戦中の一九一七年であった。一般向けラジオ放送はドイツ国内では一九二三年一〇月に始まる。ロールペーパーに鍵盤の動きを記録して音声を再現する装置「自動演奏ピアノ」は、一九〇五年にドイツのヴェルテ社から発売されたが、製品開発が進んだのは主に第一次大戦後になってからであり、一九二〇年代には新製品が続々と市場に出回るようになった。アメリカのエジソンが一九世紀末に発明した「フォノグラフ」に電気録音の技術を加えて「グラモフォン」という蓄音機がドイツに普及したのも、一九二〇

年代半ばである。そして一九二九年には、映画館にトーキー（有声映画）が導入されるという大事件が続く。すなわち今日の我々からみて、メディア史上特筆すべき出来事は、ほぼ第一次世界大戦後の十数年間に集中しているのである。

このころの音楽雑誌には、次のような見出しが散見される。「盛り場では、ラジオを購入する代わりに何千ものピアノが売りに出されているのである<sup>(15)</sup>」、「トーキー導入にともない雇われ楽団員を一齐解雇した映画館に対し「公開で抗議集会がおこなわれた」<sup>(16)</sup>、「一般家庭にラジオやレコードが浸透し、余暇生活が「機械化 (Mechanisierung)」したことにより、劇場を訪れる人々が急速に減るといふ「聴衆の劇場離れを憂う」<sup>(17)</sup>。ピアノの購買減少により、「閉鎖に追い込まれたピアノ工場と失業した職人たちの困窮」<sup>(18)</sup>。このような報道からは、人々の日常生活が、かつてなく急激な変化にさらされていたことが伺える。ピアノや楽団の生演奏にかわり、教会や映画館ではレコードや拡声器、自動演奏ピアノが取り入れられた。劇場やコンサートホールにわざわざ出かけていく代わりに、もはや自宅でレコードやラジオを聞いて余暇を過ごすことが可能となっていく。同時に、レコードや映画といふ〈複製芸術〉によって突然職を奪われ、戸惑う芸術家たちの姿も浮かび上がってくるのである。次にその点について考えてみたい。

## (二) 芸術家という職業

そもそも芸術家というのは、どのような人びとを指しているのだろうか。例えば、日本の文化庁が平成一二年の国勢調査をもとに発表した資料には、次のような職業が芸術家として挙げられている（表1参照）<sup>(19)</sup>。この調査では、「芸術家」を、①音楽家、②俳優、舞踏家、演芸家、③彫刻家・画家・工芸美術家、④デザイナー、⑤写真家・カメラマン、⑥文芸家・著述家というカテゴリーで分類している。

近年の我が国では、料理や園芸、漫画など従来「サブカルチャー」といわれてきたものも〈芸術〉とみなし、これに関わる人々を〈芸術家〉とみなす動きがおきているが、文化庁の調査が挙げる〈芸術家〉たちは、我々がごく普通に思い浮

表1 日本の芸術家（平成12年国勢調査より）

職業	申告者数(人)	比率 / 芸術家総数
①音楽家	171700	34.5
②俳優・舞踏家・演芸家	73500	14.8
③彫刻家・画家・工芸美術家	36100	7.3
④デザイナー	120400	24.2
⑤写真家・カメラマン	63100	12.7
⑥文芸家・著述家	32600	6.5
総数	497400	

文化庁長官官房政策課『我が国の文化行政 / 平成16年度版』（東京：文化庁2004年）

表2 ドイツの芸術家（職業人口調査 1933年6月）

職業	申告者数(人)	比率 / 芸術家総数
①-a 音楽家・音楽教師	84362	49.9
①-b 声楽家・声楽教師	9499	5.6
②-a 俳優	5129	3.0
②-b 舞踏家	10064	5.9
②-c 舞台監督、トレーナー	1074	0.7
③-a 造形芸術（美術・彫刻）	14750	8.7
③-b 建築家	36088	21.3
その他	8301	4.9
総数	169267	

Steinweis, Alan E. *Art, Ideology, Economics in Nazi Germany*,

Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1993. p.8.

かべる伝統的な芸術家像とそれほど違わない。

前述の統計と一九三三年のドイツで行われた全国職業人口調査とを比較してみたい。この時点で「職業芸術家 *Berufs-künstler*」として挙がっているのは、以下の職業である（表2参照）<sup>(2)</sup>。①・a 音楽家および音楽教師、①・b 声楽家と声楽教師、②・a 俳優、②・b 舞踏家、②・c それ以外の舞台関係者（監督、演劇トレーナー）③・a 造形芸術従事者、③・b 建築家、その他。

この調査では、「芸術家」の範疇に作家や著述業は含まれていないようである。そのかわりに、日本なら造形芸術家に属すと思われる建築家の存在が独立し、全体の中できわめて大きな割合を占めている。一方でメディアの発達する現代日本では、写真・映像関係者やデザイ

ナーが独立したグループとなっている点が一九三〇年ドイツとの時間的隔たりを感じさせる。いずれにせよ、芸術家がどのような職種であるかという疑問について、確たる定義方法も分類の基準もなく、時代や地域によってもその捉え方は異なってくるものなのである。

ただし一九三〇年代ドイツと、現代日本というこの二つの統計に共通するのは、どちらのデータも対象者の自己申告に基づいている点である。その人物が芸術家であるかどうかを規定するには、専門技術や収入の有無にかかわらず、本人が自身を「芸術家」と申告するか否かにかかっていたのである。そして、世界大恐慌を経た三〇年代において、ドイツの失業問題は深刻であった。したがってこの時期に自身を「芸術家」と申告した人物がかならずしもその職業だけで生計を立てていったわけではなく、大半は経済困窮により副収入で生活せざるを得なかったといわれる。<sup>(22)</sup>同時に、このころ勢力を増しつつあったアマチュア愛好家も、職業芸術家の雇用市場を脅かす存在となっていたことが、次にあげる音楽雑誌の記事にもうかがえる。

「プロイセンでは、本職のかたわらで演奏でも金を稼ぐ『二重所得者 Doppelverdiener』が音楽界においても、経済的損害を引き起こし、職業音楽家から生活の糧を奪っている。彼ら二重所得者に対して厳格な措置をとるための法的手段はまだないのである。」<sup>(23)</sup>

専門訓練を受けずに副業として街頭演奏により日銭を稼ぐ「アマチュア」演奏家は、この後の記事では「反社会的分子 (unsoziale Elemente)」とまで呼ばれ非難される。この記事が要求しているのは、街頭の楽師たちにたいする法規制である。当時の音楽関係の失業者は一九三三年時点で就労総数の約四六％といわれ、一般の失業率を大きく上回る状況だったが、<sup>(24)</sup>かたや職業芸術家が副収入で生活せざるを得ないのに対し、他方では専門教育すら受けていない素人が、芸術家の職

場に進出する状況にあった。雇用市場においてアマチュアとプロの境界線は明確ではなく、この記事を見る限りでも芸術家たちの要求は、法規制をも視野に入れたアマチュア排除へと向かっている。こうしてみると、職業としての「芸術家」を我々が定義し、把握することに困難が伴うのは、芸術によって「生計を立てる」ことと、現実の生活実態とが大きくかけ離れている点にもあるといえる<sup>(25)</sup>。

こうした文化生活の劇的变化に直面していた「職業芸術家」たちは、では、どのような方策をとっていくのだろうか。次に、一九二〇年代から三〇年代にかけて実際に起きた芸術家たちの運動について検討してみたい。

### (三) 運動としての著作権保護要求

ヴァイマル共和国に存在していた芸術家たちの職能組織は数多い。すでに一九世紀のうちに、俳優、舞踏家の「ドイツ舞台連盟 Deutscher Bühnenverein (DBV: 一八四六年創立)」、「帝国ドイツ演奏家・音楽教師連盟 Reichsverband deutscher Tonkünstler und Musiklehrer (RDTM: 一八四八年)」、舞台関係者と演奏家の「全ドイツ音楽協会 Allgemeiner deutscher Musikerverein (ADMV: 一八六一年)」、「ドイツ最大の音楽家組織「ドイツ音楽家連盟 Deutscher Musiker-Verband (DeMuV: 一八七八年)」などが結成されている。

二〇世紀になってからは、建築家と手工業者の「ドイツ工作連盟 Der Deutsche Werkbund (DDW: 一九〇七年)」、「第一次世界大戦後の一九二一年に設立された斡旋業者による演奏会企画団体「ドイツ音楽公演企画帝国連合 Reichskartell der Musikveranstalter Deutschlands (RKMD)」と「帝国ドイツ造形芸術家連盟 Reichsverband bildender Künstler Deutschlands (RVbK)」、失業演奏家のため一九二九年に結成された「帝国オーケストラ奏者連盟 Reichsverband deutscher Orchester und Orchestermusiker」なども存在した<sup>(26)</sup>。

多くは、同業者間の賃金平準化や、加盟者間の利益の確保、法的保護を要求するためのもので、労働運動的な要素が強



いといえる。なかでも建築家と手工業者による「ドイツ工作連盟 (DDW)」は、国内の産業デザイナーの育成を目指して、産業界の支援により組織されたものであり、また最古の伝統を誇る「全ドイツ音楽協会 (ADMV)」が、会員の共済年金庫や葬祭互助会をすでに一九世紀末より始めていたなど、それぞれが独自の活動で知られてきた。<sup>(27)</sup>

このなかでヴァイマル共和国期に活性化するのは、作家と作曲家が加盟する著作権保護要求団体の運動であった。

本来、作家の権利、すなわち作品の「上演権」や「複写権」を保護する、という考えは、一七世紀のヨーロッパにおいて、出版社や舞台上演者に対し、脚本家や作曲家が版權をめぐって起こした運動に端を発している。<sup>(28)</sup>一八二八年にパリで作られた「作家、作曲家、脚本家協会 Société des Auteurs, Compositeurs, Dramatiques (SACD)」は、著作者を代表し、作品使用および上演料を徴収するための史上初の著作権団体であった。一八八六年にはヨーロッパ諸国を中心とする国際協定「ベルヌ条約」がスイスで結ばれ、以後創作作品を知的財産とみなし、法的な保護を与える制度が各国で整っていくことになる。<sup>(29)</sup>

ドイツ語圏で最初に誕生したのは、一八九七年ウィーンにおける作詞家、小説家、作曲家とその版權を求める「作家、作曲家、音楽出版社協会 Gesellschaft der Autoren, Komponisten, und Musikverleger (AKM)」である。<sup>(30)</sup>続いてドイツでも「ドイツ作曲家協会 Gesellschaft Deutscher Tonsetzer (GDT) (一九〇三年結成)」と「音楽上演権行使のための協同組合 Genossenschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte (GEMA) (一九一五年結成)」の二つが結成された。

一九二八年に「ベルヌ条約」が改定され、ヨーロッパ各国では作者の權利を侵した場合の罰則が導入されている。これに遅れをとったドイツ語圏では、特に音楽、文学分野の諸団体によって、ベルヌ条約に準じる法規制導入を要求する運動が巻き起こった。

一九三〇年、初の統一的組織「ドイツ音楽上演権保護の団体 Verband zum Schutz musikalischer Aufführungsrechte für Deutschland, 通称 Musikschutzverband der GEMA, GDT, und AKM (略称「音楽保護団体」Musikschutzverband)」がドイツ語

圏に誕生する。<sup>(31)</sup>これは上述の既存三団体が、共同で著作権管理の決定権をもち、各作品の実演料すなわち「著作権料」として徴収した収入を、所属する作家と作曲家、脚本家、および出版・編集者に配分するための共同組織である。<sup>(32)</sup>

統一的な著作権管理団体である「音楽保護団体」は、公演を企画する側の「ドイツ音楽公演企画者帝国連合 RKMD」といった舞台企画仲介業者や、映画産業やレコード会社などと、設立直後から上演料をめぐる交渉を開始した。その過程で、従来、作家から直接レコード会社等に売却されていた「上演権」については、「個々の「レコード会社などの」団体が、場合に依りて、この音楽保護団体とまず契約を結ぶ<sup>(33)</sup>」ことによってようやく上映が許可されることになった。この措置は従来まちまちであった著作権使用料や料金徴収方法が、作者側で一本化されたことを意味している。

一連の動きからヴァイマル時代の著作権料要求運動が、演奏者だけでなくレコード会社や放送局、映画配給会社などをターゲットにしはじめたことが注目される。同時にこれが、他の分野に先駆けて音楽界を中心にかけている点からも、ラジオ、レコード、映画といった音声メディアの普及により、この音楽領域で聴衆と創作者との関係性が劇的に変化していったことがうかがえる。一九二〇年代に活発化する著作権保護運動は、当時勃興してきた大衆メディアへの作家たちの防衛策に他ならないのである。

ヴァイマル共和国で、著作権問題が知識人や芸術界で「非常に重要なテーマ<sup>(34)</sup>」として議論されていたことは、報道関係者の手元に残された以下の記録からもうかがえる。もともと、このような著作権保護団体を介す著作権料徴収方式の考え方は、それほど簡単に芸術界に受け入れられたわけではなかった。たとえば、以下のような批判もみられる。

国際著作権協会ローマ会議における造形芸術部門代表者

ユリウス・ニツチェ (Julius Nitsche 工芸家) の論評

「作曲家が、自身の曲が演奏される演奏会収入から、自らの取り分を得ることに演奏家の誰一人として異議があるわけ

ではない。だが『音楽保護団体』は、合理的理由にもとづいた合意を目的としておらず、生存している作家の作品は、いまや器楽・歌唱演奏会プログラムから消えつつある。【中略】この「音楽保護」団体に所属するという不幸を背負った作曲家たちにとって状況を打開するのは難しい。彼らには、『音楽保護団体』が料金表に基づき演奏曲を算定しないかぎり、自分の草稿〔楽譜〕を演奏者に提供することも許されないのである。こうして現代曲はコンサートホールから消えていく。<sup>(35)</sup>

ニツチェの批判の矛先は、作曲家自身ではなく、むしろ仲介することにより利益を吸い上げるであろう「音楽保護団体」に向けられている。上演料徴収が進めば上演する俳優や演奏者、マネージメント会社の負担は増える。結果的に上演料支払いが必要な同時代作品は、演じる側に敬遠されてしまうことになる。同時代作家の保護という観点からすればこれでは逆効果である。

他方、「音楽保護団体」の側にも、支払い側からの苦情や不理解に当惑し著作権料徴収に苦勞している様子が見えらる。以下は既存三団体のうちのひとつ、「音楽上演権行使のための協同組合（GEMA）」の担当者から、雑誌出版社主に宛てた書簡である。

「創作者は報酬をもらうにふさわしい存在である、という考え方は、残念ながらドイツで根づいていないと言わざるをえません。〔上演〕企画者も多くの人と同じく（報酬を払わなくても）自作上演は作曲家自身にとって喜ばしいことにちがいない』と思います。『同時代人の作った曲では聴衆は来ない』といわれるように、フーゴー・ヴォルフや、それ以前のベートーヴェン、ブルックナーの時代も、当時の人は聴きに来なかったものですが、その頃と同じく現代の作曲家たちも飢えて苦しんでいます。【中略】チェコの法律のように（ドイツでの）芸術作品を保障

する法の制定に向けて、貴殿のような専門雑誌の方が精力的に取り組んでくださればどんなに素晴らしいことでしょう<sup>(36)</sup>

しかし、これに続きGEMAの代表者は、「こういった不幸で文化に理解の無い態度の主な責任は、(現行)著作権制度のあいまいな姿勢とその例外措置にあるのです<sup>(37)</sup>」と、現行制度の欠陥を認めてもいる。

いずれにせよ著作権を要求する作家や代行団体も、著作権を徴収される上演側の双方とも保護団体の扱う案件の不備を訴え、最終的に法的拘束力を持つ制度を要求せざるを得なくなっていくのである。さらにこの手紙は、「実演料を支払った舞台の企画者は全体の二五パーセントにすぎず、残り七五パーセントは、著作権を無視して支払いを避けています<sup>(38)</sup>」と続け、実際の著作権料の徴収が一九三〇年の時点でそれほど円滑に進んでいなかったことを示唆する。当時の新聞も「支払いをめぐる訴訟が後を絶たない<sup>(39)</sup>」と伝える。

政権を掌握する前のナチ党が、著作権保護にすでに理解を示している点は非常に興味深い。一九三二年二月、ナチ党は党主催で上演される作品について命令を出し、音楽や演劇の演目を、すべて党本部に「事前に」届け出ることを党員に義務づけた。あきらかに著作権保護期間に該当する作品について、上演日以前に正確な演目や日時を党本部まで届けなければならぬとする。この命令は「音楽的催し物の保護」を目的に掲げたものである<sup>(40)</sup>。翌年政権掌握したナチ政府は、ゲッベルスの主導により、一九三三年夏には統一的な著作権保護団体「社団法人音楽上演権行使協会 (STAGMA)」を設置し、著作権法整備にいち早く着手していくことになるのである<sup>(41)</sup>。

この運動の例にみられるように、ヴァイマル共和国の文化界は、前衛芸術とそれへの反対勢力との対立、といった構図だけではとらえきれない要素を多く含んでいる。芸術家の組織化とその利益要求運動は、一九二〇年代に大きな変化を遂げつつあった大衆の聴取・鑑賞行動への反応でもあった。余暇の拡大によるアマチュアの活躍、複製芸術の登場による著

作権問題の発生、また恐慌によって深刻化する経済不況と失業、とくに新規メディアに脅かされた芸術家たちの困窮は、その存在意義そのものに関わる問題になっていたと考えられる。

こうした状況で一九三三年に登場するナチ政権も、権力掌握後から芸術家とその活動にまつわる各種のトラブルに対応し、調整する必要に迫られていたのではないかと推察できる。この点に注目しつつ、次にナチ政府のおこなった文化政策と、その下で生きていく芸術家たちについて、とくに音楽分野を中心に検証していくことにする。

## 2 独裁政権下の芸術家

### (一) 帝国文化院と帝国音楽院

一九三三年一月に政権を掌握したヒトラー内閣は、同年三月に国民世論と文化を統括する「国民啓蒙宣伝省 Ministerium für Volksaufklärung und Propaganda (以下宣伝省と略)」を設立してヨーゼフ・ゲッベルスを大臣に抜擢した。同年九月にゲッベルスとヒトラーの両者の名前で発表された「帝国文化院法 Reichskulturkammergesetz (「文化院法」と略)」により、「帝国文化院 Reichskulturkammer」という公法団体が国民啓蒙宣伝省の下に開設されることになる。同法第六条と第七条に基づき、ゲッベルスには文化領域の覇権が与えられている。続く十一月二二日付「帝国文化院施行令 Verordnung zur Durchführung des Reichskulturkammergesetzes (「施行令」と略)<sup>(42)</sup>」により、帝国文化院は「作品の生産、複製、上演、加工と普及保存、販売、仲介(施行令第四条)」に関わる「文化的職業身分」すべてを包括することが定められ、該当者は会費を支払って帝国文化院に所属することとなった。

文化院の下には七領域に分かれた七つの「院(Kammer)」すなわち「帝国造形芸術院」、「帝国音楽院」、「帝国演劇院」、「帝国著述(文学)院」、「帝国ラジオ院」、「帝国映画院」、「帝国新聞院」が置かれ、各院に総裁がそれぞれ一人ずつ任命

されている。映画、ラジオ、新聞が独立した院として設置されている点からも、このメディア三部門を重視する新政府の方針が伺える。

七院の傘下に入る職種は多岐にわたっていた。たとえば「帝国造形芸術院」は、職業画家と建築家、彫刻家のみならず、産業デザイナー、造園業者、装丁業者、美術商および競売人、美術系出版編集者などを会員として組み入れている。<sup>(43)</sup>このように従来の「芸術家」だけではなく仲介と流通に関わる業者まで包括しようとした点にも、複製芸術と消費文化の出現に対応しようとした二〇世紀の文化政策の特徴が表れているといえるだろう。

「施行令」によれば、文化院が管轄する作品すなわち「文化財 Kulturgut」とは、「公衆へ伝達されるとき芸術的な創作物、あるいは芸術的な成果すべて」であり、また「印刷や映画、ラジオ放送によって公衆に伝えられる場合の精神的創作物とその成果すべて」とされる(第五条)。さらに「施行令」第八条では、製作前や生産前の創作物を「文化財」とはみなさない旨が明言され、「文化作品とは、すなわち享受する側の公衆に届いて、はじめて成立する」という考え方が一連の条文から読み取れる。このようなナチズムの芸術観は、「作者が主張すれば、どのようなものも芸術作品となり得る」とする当時の前衛芸術の主張とは真つ向から対立する発想といえる。<sup>(44)</sup>

帝国文化院は、ヴァイマル時代にすでに存在した職能団体をまず組み入れ、その後、傘下の個々の団体が会員一人一人の資格を審査するという方法をとっていた。音楽領域でも「全ドイツ音楽家協会 (AVDM)」をはじめとし、多くの組織はまず帝国音楽院の傘下に吸収され、その後、各団体の所属員の人種的、政治的審査が開始された。会員として適さないと判断されれば、該当人物はその院の総裁名によって所属院から除名される(施行令第一〇条)。会員資格を失えば、国内で就労はできない。このシステムによって、ユダヤ系の人びとのみならず、左翼活動家など、人種的、政治的理由に基づいて「ふさわしくない」人物、専門能力のない者、犯罪歴のある者等の排除が可能になっていったと考えられる。さらに一九三三年以降、各院はそれぞれへの加入および除名の条件、会員の就労時の最低賃金、作品検閲の実施と禁止作品リ

スト、他省庁や党組織との管轄に関する取り決め等を独自に発表していった。<sup>(45)</sup>

さて、政権掌握から二年後の一九三五年一月一日、ゲッベルスは党と国の幹部を前にこう述べている。

「新しい国家において、芸術創作上の自由は保証される。この自由は、我々民族の必要性およびその責任により厳しく制限された範囲内にある。しかし、その境界は、芸術ではなく、政治によって線引きされる。<sup>(46)</sup>」

有名なこの言葉は、文化政策において「芸術」に対する「政治」の優位を、ゲッベルスはじめて明言したものと研究者たちにはそう解釈されてきた。<sup>(47)</sup> 一方、同じ年に発表された帝国音楽院の報告書のなかで、帝国音楽院事務長ハインツ・イーレールト (Heinz Ihert) は次のような興味深い言葉を残している。

「帝国音楽院設立の基本目的は、ドイツ民族の音楽生活に関わるあらゆる職能集団および個々のグループに対する中央の指導と管理であり、文化政策の目的の範囲内で、行き届いた配慮によりすべての音楽生活を擁護することなのである。<sup>(48)</sup>」

彼のこの言葉は、「第三帝国の基盤を作ってきたこれまでのナチ運動」においては「芸術家として成長の可能性を与えられなかった」音楽家たちが、帝国音楽院の行う事業によってようやく「芸術家にとって本来重要なこと」を成し遂げることができると主張のあとに続く。とすればこの「中央」とは宣伝省ではなく帝国音楽院本部を指していると捉えられる。イーレールトは芸術家としての活動とナチ政府による政治的国家建設とを峻別する姿勢を見せ、政治よりむしろ「音楽院による音楽生活の擁護」を強調しているのである。

イーレールトの上司にあたる音楽院総裁ペーター・ラーベ (Peter Raabe) もまた、別の報告書で、音楽院の設立が「何世紀も音楽家たちの願いであった」とし、院における音楽家たちの使命について、次のように主張した。

「帝国音楽院は、音楽家の特殊性とその活動を考慮しつつ、音楽家身分の文化的、経済的、法的環境を形作り、その存在を維持していく。それによって、ドイツ民族みずからが、音楽という貴重な財産を守り続けることができる。まさに院は、長く我々が求めてきた職業身分組織設立という基本理念の実現にふさわしいものである<sup>(49)</sup>」

「芸術家の自由は保障する」と述べつつも、政治の優位を明言するゲッベルスと、「政府の文化政策の範囲内」に沿うとしながらも、芸術家擁護や職能組織としての役割に重きを置く音楽院幹部のあいだには、すでにこの頃から国と芸術との関係や文化院の存在意義について、認識のずれが確認できる。たとえばイーレールトは同じ報告書の冒頭で、一三世紀以来の楽師たちによる公的庇護要求の帰結としてナチ帝国音楽院事業を位置づけており、ラーベもこの後に続く文章で「音楽院の設立が何世紀もの間（音楽家たちの）願いであった」と述べている<sup>(50)</sup>。

総裁ラーベは音楽学者かつ指揮者として長年の実績を持つ人物であった。また事務を取り仕切るイーレールトもピアニストや指揮者としての専門教育を受けている。他の院でも総裁をはじめとして、幹部に画家やジャーナリスト、作家、映画監督が任命されたが、帝国音楽院について幹部たちの経歴を調べてみれば、初代音楽院総裁リヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss: 作曲家)、初代副総裁ヴィルヘルム・フルトヴェングラー (Wilhelm Furtwängler: 指揮者)、二代目総裁ペーター・ラーベ (音楽学者、指揮者、ナチ党員)、二代目副総裁バウル・グレーナー (Paul Graener: 作曲家)をはじめ、ハインツ・イーレールト (ピアニスト、党員)、フリッツ・シュタイン (Fritz Stein: 音楽批評家)、ヘルマン・シュタンゲ (Herman Stange: 指揮者)、フーゴ・ラッシュ (Hugo Rasch: 作曲家、党員)、およびハインツ・ドレーヴェス (Heinz



Drewes: 指揮者、楽譜業者) といったメンバーは、大半が現場で活躍する音楽家と関連分野の業者であったことが判明する。<sup>(52)</sup> すなわち、帝国文化院の運営は、専門教育を受けた芸術家や関連の業者に委ねられており、彼らは任務を引き受けるにあたり、独自の要望を抱いていたのである。

設立当初の音楽院はまず「会員の大半を占める音楽(演奏)家に大損害をもたらしている就職難との戦い」を緊急の課題とし、そのほかにも「ドイツ職業音楽家の平均的能力と個々の能力の向上」、そして「才能ある後進の選別と育成」を目標に挙げた。<sup>(53)</sup> 具体的には、コンクール実施や新作上演の奨励、それに伴う著作権使用料徴収の徹底、若手音楽家への奨学金授与、最低賃金の規定や、失業、休暇手当の充実、仕事の斡旋などが行われた。

一方で、現役で活動する演奏家や作曲家、教員に対しては能力審査制度が導入されている。審査により音楽院会員は学歴と能力別の三段階に分けられた。<sup>(54)</sup> 各自の会員証には、この能力階級が記載され、だれの目にもその能力とレベルが判別されるようになっていた。イーレールトはこれを音楽院における「能力主義 (Leistungsprinzip)」と呼び、「ドイツの評判を落とす無能な者たちからなる音楽家団体を、定期的審査により浄化する」と述べている。<sup>(55)</sup> もっとも実際に資格審査や就労時の会員証提示がどこまで遵守されていたかについては疑問が残るだろう。ベルリンの連邦文書館には、第二次世界大戦中まで資格審査を逃れ続けた男性教員の調書が残されているが、彼は音楽院会員として仕事を続けるために、一九三三年の段階で能力審査を受けねばならなかった。しかしこの男性は、度重なる音楽院からの呼び出しや警告を無視し続け、戦争中まで試験を受けずに教鞭をとることが出来たのである。<sup>(56)</sup>

いずれにせよ、専門家としての訓練を受けた者を選抜し、彼らに経済的な安定を保障することによって国内水準の向上を図り、また能力に満たないものや訓練を受けていないアマチュア楽師を雇用市場から排除する帝国音楽院の方針は、ナチ政府が独自に考案したものでなかった。むしろこのような措置は、音楽家たちの職能組織がヴァイマル時代以前から要求してきたこととほぼ重なっているのである。こうしてつくられていった職能組織としての帝国音楽院の存在が、長年

の要求を実現するものとして音楽家たちに共感を持つて迎えられたであろうことは想像に難くない。

## (二) 帝国音楽院の理想主義

前述のように、帝国文化院の庇護下にあるかにみえた芸術家たちの生活は、一九三九年九月に第二次世界大戦がはじまると新たな問題に直面した。

まず宣伝省大臣ゲッベルスは、開戦と同時にラジオ院や新聞院に命令を出し、マスコミにおける言論統制を強化するとともに、戦争目的遂行のため、芸術家の前線慰問や労働奉仕を義務化している。彼はこのとき、芸術家について「我々の兵士に楽しみと息抜きを与えることが、(彼らの)もつとも重要な仕事である」と述べたといわれる。さらに開戦後二ヶ月にして芸術家たちは、「夜間の防空消燈による演奏会などの催しの妨害、その中止による俳優や演奏家の出演料激減、交通運搬量の制限による楽器産業および上演巡業活動の妨害、そして交通事情悪化による、興行や客演旅行の困難化」といった現実にいやおうなくさらされ、また空襲が始まれば一般人と同じく被害にあった。

その一方で、帝国劇場院はこの秋のベルリンの公演活動を「予定通り開催」と発表した<sup>(60)</sup>。また音楽院総裁は「戦争前と同じ生活を保つことによって、郷土は前線を支える」という声明を発表し、学校における芸術系授業や、余暇活動に関与してできるかぎり戦争前と同じレベルの文化水準を維持する方針を表明する。

ベルリンに住んでいたあるピアノ教師は、一九四三年一二月の連合軍の空襲によって家財とともに楽器も楽譜も失ってしまう。生活の術を失い途方に暮れたこの女性は、避難先から宣伝省大臣ゲッベルス宛てに、職をもとめて直接陳情の手紙を書いている。連邦文書館に今も残るその手紙には、次のようにある。<sup>(62)</sup>

「貴殿への私のお願いは、要するに私の音楽的能力を活かせる仕事を紹介していただけないかということなのです。

私はピアノだけでなく、外国語にももちろん堪能です。」

この手紙は宣伝省から彼女の所属する帝国音楽院内の教育局に回されたとおもわれる。というのは二ヶ月後、この女性に同じベルリンの帝国音楽院教育局の担当者が連絡をとり、二回にわたって公募リストを添えて教員の口を紹介しているからである。「もし、この件がうまくいかなくても」と担当者は手紙にこう書き添える。「大多数の同胞たちが、大変な窮状から少しずつではあっても救われつつあるということを、どうかよくお考えください。」

彼女が避難先で首尾よく新しい生徒を見つけたと報告すると、この担当者はお祝いの言葉を述べ、そして空襲による「損害補助金」を管轄局へ申請することを勧めている。最後に「音楽院会員というあなたの立場を脅かされないため」、そして「会員であることを維持するために」月〇・七五マルクの音楽院の会費の支払いを彼女に請求するのである。

このケースは、当時の音楽院に所属することの意味をよく示している。音楽院本部も空襲に脅かされているさなか、院の会員は職の斡旋を受けることができ、またそのことを音楽院担当者も所属会員の利点であると認識している。ほかにも帝国音楽院は、前線から帰還してきた戦争負傷者への専門職斡旋<sup>(63)</sup>、未成年の芸術家たちの労働条件改善<sup>(64)</sup>などといった取り決めを発表し、芸術家保護の特色をうちだした。帝国音楽院本部に残された会員と院担当者とのやりとりからは、上記のピアノ教師のほか、空襲で楽器を失った音楽家に新しい楽器を音楽院が貸与する例<sup>(65)</sup>、戦線慰問へ赴いたのにマネージメント会社から報酬がもらえなかった歌手の訴えに対し院から法的助言を与えた例<sup>(66)</sup>、経営者が急死し閉校に追い込まれた音楽学校の未亡人へ従来の援助を継続する決定<sup>(67)</sup>など、帝国音楽院が個々の案件にそれぞれ対応し、助言と支援を行い、会員にかわり「ドイツ労働戦線」などの所轄局と直接交渉する役割を担っていたことがわかる。

戦時下のドイツでは一般人に「労働奉仕 (Arbeitsinsatz)」<sup>(68)</sup>が義務付けられていたが、帝国文化院に属す「文化的創造者」の一部には、この奉仕義務が免除されていた<sup>(68)</sup>。となれば、問題になるのは免除措置を決めるための審査である。

「記録からは帝国文化院が「厳しい基準の下で」としながらも、該当メンバーの審査を下部の各院の判断に完全に委ねてしまっていたことが推察できる。<sup>(69)</sup>たとえば音楽院の場合は以下のような独自の規準があつたとみえる。<sup>(70)</sup>

- ① 専門分野において秀でた能力
- ② 該会員の個人的な素行について周囲の人びとによる評価
- ③ 音楽院メンバーとしての義務の遂行能力（たとえば芸術教師としての授業時間数、生徒数、演奏活動の回数）

このような点にも、設立当初から一貫する帝国音楽院の主張、すなわち芸術的能力の保護と実力主義という面が反映されているといえるだろう。音楽院総裁ラーベは、一九四二年の私的書簡において次のように記している。

「私の院は、幹部たちの理想主義に満ちています。院は理想主義が要求される文化的案件を処理しているため、そこには常に理想主義的な発想がなくてはなりません。しかし院は音楽家たちのあらゆる経済的問題にも対処しなくてはならないため、わが院では現実的な考えにも重きを置かねばならないのです」<sup>(71)</sup>

彼のいうところの「音楽家たちのあらゆる経済的問題」とは時期からいうと、失業や雇用政策よりも戦時という「現実」に起因する制約や困窮を指していると考えられる。これに対して「理想主義」は複数の解釈が可能な言葉であるが、何世紀も音楽家たちの職能団体が掲げてきた要求をもとに、音楽院が一貫して唱えてきた「能力主義」、そして「選抜」に基づきドイツの高い芸術水準を維持すること、という説明も可能であると思われる。こうしてみると、戦時という非常事態ではむしろ、帝国音楽院の庇護的な性格がより顕著になったともいえるのである。

### 3 ナチ支配と芸術家の生涯

では、一二年間のナチ支配は、音楽家たちにどのような影響を与えたのだろうか。言いかえるならば、ナチ体制とその文化政策は、彼らの生涯にどのような役割を果たしたのか。ここに判明する限りの帝国音楽院の幹部、亡命芸術家を含め、当時の音楽界とその周辺で活躍していた学者、著述家などの軌跡を検討してみたい。

一般に、これまでの個別研究動向から考えれば、ナチ政権下の芸術家たちは次のように分類できると考えられる。<sup>(72)</sup>

- ① 人種的、政治的理由により追放もしくは殺害された人物
- ② 「国民啓蒙宣伝省」や「帝国文化院」といったナチ政府の省庁や組織など、直接ナチ政権の文化政策に携わった人びと
- ③ 直接的にナチ政府の役職とは関係ないが、ナチ時代に音楽大学、芸術アカデミーや大学の教授職といった伝統的な職を得ることができた人物
- ④ 自身のイデオロギーや行動に関わらず、ナチ時代とそれ以前の生活や公的活動に大きな変化の見られない人びと

この時代を生きた人びとを、生年別に区分してみたのが表3である。たとえば、一八六〇年以前に生まれた世代は、上記④のグループとほぼ重なることがわかる。彼らは作曲家のリヒャルト・シュトラウスを除き、第二次世界大戦後に活動することがほぼ不可能であった。ヒトラーが政権をとった時点で六〇歳を越していたこのグループは、ナチ時代にはすでに引退の時期にさしかかっていた。もっとも、シュトラウスがナチ体制初期の二年間のみ帝国音楽院総裁に起用されたよ

うに、その国際的知名度を政府に利用された例も存在する。<sup>(73)</sup>ただし彼は戦後の非ナチ化審理で無罪となった時には、ナチズム関与が問題にならないほど高齢であった。

続く一八七〇年代生まれのペーター・ラーベ、パウル・グレーナーは、帝国音楽院の総裁、副総裁といった最高職を務めた人物である。しかし、彼らもヴァイマル共和国期にすでにその活動の全盛期を終え、②のグループに属す人物がいたにせよ、ナチ時代ではそろそろ引退に向かう時期を迎える年齢層である。第二次世界大戦中に死去した者も多く、結果的にみて戦後の活動との連続性はほぼないといつてよい。またその地位を獲得した時期から考えれば、ナチ政権は彼らの生涯においてそれほど決定的な役割を果たしたわけではないといえる。

次の一八八〇年代と一八九〇年代生まれは、ヒトラー、ゲッベルスをはじめ、第一次世界大戦従軍経験があり、戦争のためにキャリア形成も自身の家族形成も遅くなりがちで、ポイカートの研究では「前線世代」と呼ばれている。<sup>(74)</sup>ただしこのグループは従軍体験に加えて、第三帝国を直接主導した年齢層とも重なっている。芸術・文化領域でも、イーレールトやフルトヴェングラーなど、ナチ文化政策に一定の役割を果たした人物が多いことがわかる。彼らは三〇代から五〇代の働き盛りの時期を第三帝国で過ごすことになったため、ナチズム関与の程度により戦後の活動も明暗が分かれる傾向にあった。たとえば批評家フリッツ・シュテージェ (Fritz Stege) は、フリーランスの作家から帝国音楽院が新設したポストによって公的な地位を獲得し、ナチ政権の恩恵を大いに受けている。したがって戦後になると、そのナチ時代の言動を問われ第一線の活動からは退いた。英国生まれのヴィニフレット・ヴァーグナー (Winifred Wagner) も、バイロイト音楽祭を通じてヒトラーと親密な関係にあり、ナチ政府と積極的に関わるることによって運営難に陥っていた音楽祭を再建したが、それが原因となって戦後は公的活動の停止に追い込まれた。

一方で、ヒンデミット (Paul Hindemith)、ケステンベルク (Leo Kestenbergl)、プリングスハイム (Klaus Pringsheim) のように、ナチ政権初期の段階で亡命した人物が多いのもこの世代に顕著な傾向である。芸術家たちは年齢的にもまだ亡命

先で戦後の活動を展開することが可能であった。アメリカやアジアで活動業績を残せた芸術家が多い点が、八〇年代、九〇年代生まれの特徴といえるだろう。

最後に、一九〇〇年以降に生まれたグループは、一九三三年にヒトラー政権が誕生した時にはまだ二〇代からせいぜい三〇代はじめの若手といえる層である。彼らは第一次世界大戦には従軍しておらず、その人生航路において、前の戦争の影響を直接的には受けなかった。ヴァイマル共和国ではまだ学生であるか、学業を終えていてもそのキャリアを開始しようという時期である。ポイカートはヴァイマル共和国におけるこの世代の特徴を「旧世代への批判的世代」と述べるが、<sup>(25)</sup>むしろ人生のキャリア形成のごく初めの時期をほぼ第三帝国に負っている点が、上の世代と異なる点である。

このなかでエーリッヒ・ヴァレンティン (Erich Valentin) はナチ党員となり、第三帝国時代には、音楽界の有力者たちの推薦を受け、音楽アカデミーなど伝統的ポストを歴任した音楽学者であった。いわば確実にナチ政権の恩恵を受けた人物のひとりであるといえる。彼は戦後「ナチズム協力者だった過去」への批判はうけたものの、その地位にとどまり続けて生涯を全うした。同じように指揮者ヘルベルト・フォン・カラヤン (Herbert von Karajan) も第三帝国でのデビューに成功し、ナチ時代の音楽活動により国際的知名度を獲得していく。カラヤンもナチ党権力掌握とほぼ同時期に入党した経歴が生涯取りざたされたが、それにもかかわらず戦後の華々しい活躍と名声は今日よく知られている。この若手グループは、第三帝国時代の政策や帝国文化院に直接関与したわけでもなく、ナチ政権下で主導的立場となるにはまだ若すぎたといっ  
てよい。結果的に党員であつても戦後の非ナチ化審理では重要人物として俎上に上らなかつたため、戦後の活躍が可能となつたともいえる人々である。

このように、年齢や世代別に見直すだけでも、これまでの研究が問題にしてきたような「ナチ政権に関与した」あるいは「無関係だった」という単純な責任論では見えてこない捉え方が可能となる。最初にも述べたように、ナチ政権との密接な関係や政府との対立という点では、フルトヴェングラーのような著名人に研究者や世間の注目はどうしても集まりが

ちであり、彼らの生涯を論じるうえでナチズムとの関わりは常に焦点となってきた。<sup>(76)</sup>だが実際にはより若い世代が、キャリア形成においてもナチ文化政策の恩恵を受けており、またその人生においてもナチ支配は大きな影響を及ぼしたとも言えるのである。

### おわりに

ヴァイマル共和国より以前の時代から、芸術家たちは団結して同業者団体をつくってきた。彼らは自らの利益を追求し、守ることに熱心であった。様々な領域で結成された同業者の組織と運動は、メディアの勃興と複製芸術の普及、仲介者としてのマネージメント業者の登場、大衆消費文化の出現とそれに伴う様々なトラブルといったヴァイマル共和国の時代性に対抗してきたかのようにみえる。このころ著作権の保護を要求する職能集団の運動は、〈芸術家〉として存在意義をかけた防衛的側面を持ち、またこのような文化、芸術組織の存在に、我々は当時激変していた文化生活の片鱗をみとることができる。

一九三〇年代に政権を掌握したナチ政府は、政権初期に国民啓蒙宣伝省を中心に文化領域の管理と統制に乗りだす過程で、これら専門家集団や組織運動が掲げる要求への対応をすでに迫られていたと考えられる。宣伝省の下に作られた帝国文化院は、既存の文化団体や同業者団体をそっくり抱え込むことによって、短期間のうちに芸術家と関連業者を統括し、会員の選抜と排除を可能にするシステムを持っていた。このシステムが実際に機能していたかどうかはともかく、帝国文化院が専門家によって構成され、その自主的な運営に委ねられていた側面は注目し値する。本稿で取り上げた帝国音楽院の例からも、院が音楽や音楽学の専門教育を受けたメンバーによって運営され、職能組織として会員の自律性を維持しようとしていた点は見逃せない。ここにナチズムの文化政策、なかでも帝国文化院による芸術家政策は、政治の優位を重視



するゲッベルスの意図や戦争遂行という政府目的とのあいだに齟齬を生む可能性を初めからはらんでいたといえる。

一方、芸術水準の向上のために能力主義という名目のもと、「芸術家としてふさわしくない人々」を労働市場から排除することは、不況と失業にあえぐヴァイマル共和国時代から多くの音楽家たちの要求してきたことであった。彼らの要求はユダヤ人や外国人の排除を前提とする帝国文化院の成立によってようやく実現することになる。

このようにみていくと、一定基準に基づいた選抜と排除、および自国の音楽水準維持という理想を帝国音楽院に託した音楽家たちの発想は、特定の人々を排除し、「純粋な」ドイツ人による民族共同体の建設をもくろむナチズムの思想と共通する点があると言えるのではないだろうか。そしてまた第三帝国の文化政策が、戦後ドイツで活躍した芸術家たちの人生になんらかの影響や恩恵を与えた可能性を考えると、我々は〈芸術〉と独裁政権との親和性に気づかされるのである。

近代以来付加された「自律性」、「唯一無二の存在」といったヴェールを脱いでしまえば、芸術家もまた、専門教育を受け特殊技術を持つ「技能労働者」と位置づけられるだろう。一個人として彼らが独裁政権下で過ごした日々は、社会と芸術や、社会と芸術家との関係性が学界で見直されつつある現在において、これからさらに再検証されていかねばならないと考へる。

(1) 芸術という言葉の定義は研究者により異なるが、概ね以下の点で共通点をもつ。すなわち、

①本来「技術」という言葉から派生し、それぞれの分野の職人芸について用いられた概念であったが、近代以降、各領域すべての高度な技術を統括する概念として定着してきた。

②我が国においては、明治維新時に輸入された言葉であるため、当時のヨーロッパ・ロマン主義的な脈絡における「社会から完全に自律した存在」という意味を最初から内包する概念である。

Michael Maurer, *Kulturgeschichte*, Köln: Böhlau, 2008, S. 13-32. 笠原潔、西村清和『世界の芸術文化政策』（放送大学出版社 二〇〇八）一六―一九頁。

(2) 徳丸吉彦、利光功『社会における人間と芸術』（東京：放送大学出版社 二〇〇二）一一―二二頁。笠原、西村前掲書同頁。

(3) 村田誠一「近代の終焉？芸術的表現の可能性と限界」『芸術における近代』（東京：ミネルヴァ書房 二〇〇四）二四二―二六一頁。三宅幸夫「音楽家」『歴史学事典 第八巻 人と仕事』（佐藤次高編、東京：弘文堂 二〇〇四）一八二―一九三頁。

(4) 徳丸、利光、前掲書 一一―三一頁、および 一二七―一三三頁。近年とくに芸術諸学において社会や制度と芸術と

の関わりを前提として芸術と社会や国家との関係を見直す動きが盛んになっている。わが国でも「アート・マネージメント」や「文化政策研究」が新しい学問領域として活性化している点も上記のような社会的要請を反映したものと見える。参考文献としては Th. W. Adorno, *Einführung in die Musiksoziologie*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1962. 後藤和子『芸術文化の公共政策』（東京：勁草書房 一九九八）。伊藤裕夫、中川幾朗、片山秦輔、山崎稔恵、小林真理『アーツ・マネージメント概論』（東京：水曜社 二〇〇一）。根木昭『文化政策学入門』（東京：水曜社 二〇一〇）。

(5) 従来この時代の芸術家をとりあげた研究は、ナチズムに弾圧されたユダヤ系芸術家や、国内に残り政治に翻弄された芸術家像を強調することによって、多かれ少なかれ芸術家たちのナチ加担の過去を糾弾するか、あるいは弁護するという性格を帯びていたといえる。よく知られてきたものとして、Curt Riess, *Fürwähler Musik und Politik*, Bern: Alfred Scherz, 1953. 『フルトヴェングラー音楽と政治』八木浩「芦津丈夫訳、東京：みすず書房 一九五九」、Gerd Spitt *Richard Strauss 1933-35. Ästhetik und Musikpolitik zu Beginn der nationalsozialistischen Herrschaft*, Pfaffenweiler: Centaurus, 1987.

他にリーフェンシュタールや近年のフルトヴェングラーに関する膨大な伝記的研究の多くにもあてはまる。また音楽家を取り上げたカーターの一連の著書は豊富な史料によ

- り新事実を発見した先駆的かつ重要な研究であるが、これも芸術家のナチ関与を暴くことに使命感を感じてきた他の研究書の傾向と無縁であるとは言えない。代表的なものとして『*The Twisted Muse. Musicians and Their Music in the Third Reich*』New York, Oxford: Oxford University Press, 1997. (邦訳『第三帝国と音楽家たち 歪められた音楽』明石政紀訳、東京・アルファベータ社二〇〇三)
- (6) 穴山朝子「ナチズム文化政策研究の現状と課題」『文化政策研究』Vol.3(二〇〇九)、一一四-一二八頁。
- (7) ナチズム研究にとってドイツ連邦文書館所蔵の文書群が最大の手掛かりとなる記録史料群であることは言うまでもないが、これら公文書は政府や体制の意図を反映する以上、公衆の実態や現実は見えてこないという弱点がある。従ってこれを補うものとして、私文書や雑誌、メディアによる裏付け作業が必要であり、本稿では雑誌や個人書簡などをも用いることにする。
- (8) ヴァイマル時代の革新性や多様性を最初に評価し、またそれに対するあらゆる大多数勢力の反動性を指摘した先駆的研究としては、Peter Gay, *Weimar Culture: The outsider as Insider*, New York: Harper & Row, 1968. (亀嶋庸一訳『ヴァイマル文化』東京：みすず書房一九九九)があげられる。
- また文化や思想的潮流におけるモダニズムと続くナチズムとの親和性を指摘したものととして以下の文献が重要であ

- る。
- 29。Jeffrey Hart, *Reactionary Modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge: Cambridge University Press 1984. (中村幹雄、谷口健治、姫岡とこ子訳、『保守革命とモダニズム』東京：岩波書店一九九一)
- (9) Alan E. Steinweis, "Weimar Culture and the Rise of National Socialism. The Kampfbund für deutsche Kultur", *Central European History*, 24(4(1991), pp. 402-423.
- ナチ音楽政策研究では先駆的な Prieberg, 続く Meyer, Levi などはヴァイマル共和国の芸術界における反ユダヤ主義を直接ナチ文化運動の萌芽に結びつける点で共通した見解を示しており、続く他分野の研究もこの域を出ていない。
- 30。Fred Prieberg, *Musik im NS-Staat*. Frankfurt/M.: Fischer, 1982. Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1991. Erik Levi, *Music in the Third Reich*, London: Macmillan, 1994. (『第三帝国の音楽』望田幸男監訳、田野、中岡訳、名古屋：名古屋大学出版会二〇〇〇)
- (10) Pamela Potter, *Most German of the Arts. Musicology and Society from the Weimar Republic to the End of Hitler's Reich*, New Haven & London: Yale University Press, 1998. p.6 2 Leo Kestenberg(Hg.), *Jahrbuch der deutschen Musikorganisation*, Berlin: Max Hesse, 1931. が引用されており、このデータはその年鑑のものである。

- (11) *Ibid.*, pp. 5-9.
- (12) Detlev J.K. Peukert, *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der Klassischen Moderne*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1987. (邦訳『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：名古屋大学出版会一九九三) 一三―一四頁。
- (13) 矢野久、アンゼラム・ファウスト著『ドイツ社会史』(東京：有斐閣二〇〇一) 二六五―二七〇頁。
- (14) *Sperlings Zeitschriften Adreßbuch, Handbuch der deutschen Presse*, Leipzig: Börsenverein der deutschen Buchhändler (1925), S.109.
- (15) *Zeitschrift für Musik* (1929-1943, Regensburg, 以下 *ZfM* と略す) 100(1933), Dezember, S.1274. 上の雑誌はいわゆる専門家だけではなく当時急増していた一般愛好家に読まれていた雑誌と位置づけられ、学術的というよりもむしろ、当時の文化生活全般に関する情報が豊富であることから、史料的价值が高い。
- (16) *ZfM* 97(1930), Mai, S. 478.
- (17) *ZfM* 97(1930), Mai, S. 478.
- (18) *ZfM* 96(1929), Mai, S.278. Friedrich Blume(Hg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik unter Mitarbeit zahlreicher Musikforscher des In- und Auslands*, 17 Band, Kassel: Bärenreiter, 1949-1986. (以下 *MGG* と略す), Sachteil Bd.5, "Klavier", S.310-311.
- (19) 文化庁長官官房政策課『我が国の文化行政／平成一六年度版』(東京：文化庁二〇〇四) 四頁。
- (20) 徳丸吉彦『芸術概念の拡大』青山昌文、徳丸吉彦編『芸術・文化、社会』(東京：放送大学教育振興会二〇〇五) 一七八―一九〇頁。
- (21) Steinweis, Alan E. *Art Ideology. Economics in Nazi Germany*, Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press, 1993, p.8.
- (22) *Ibid.*, p.8.
- (23) *ZfM* 98(1931), April, S. 422.
- (24) Prieborg, a.o., S.268.
- (25) たとえば、今日美術界では確固たる評価を獲得しているアメデオ・モディリアーニ(一八八四―一九二〇)やパウル・クレー(一八七八―一九四〇)も、専門教育を受けたにもかかわらず、生存中は無収入の時期のほうが長かったという事実などもこうした芸術家という生業の特徴を物語る。神奈川県立近代美術館編『芸術の危機 ヒトラーと退廃芸術』(同美術館発行一九九六) 二〇六―二二六頁。
- (26) いろいろな団体に關しては Stanley Sadie(ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 29 Vols., London: Macmillan, First Edition, 1980, Second Edition, 2001. (以下 *NG* と略す) 前述の *MGG* の他 Gert Selle, *Geschichte des Designs in Deutschland*, Frankfurt/M. Campus 1994. 八束はじゆ、小山明『未完の帝国ナチスドイツの建築』(東京：

福武書店一九九一)。

- (27) Potter, op.cit., pp. 9-12.
- (28) 岡本薫『著作権の考え方』(東京:岩波新書二〇〇三)一七・五六頁、紋谷暢男『JASRAC 概論』(東京:日本評論社二〇〇九)二一・一五頁。
- (29) 一八八六年九月九日の「ベルヌ条約」は、作家ヴィクトール・ユゴーの主導下に著作権をその著作物の誕生時に自動発生するものとし、これに何ら手続きを要しない「無方式主義」を原則とする最初の多国間条約である。今日に至るまで著作権保護の基本条約とされ、以後何度も改正が行われてきたが一九七一年パリ改正条約を最新とする。社団法人日本著作権情報センター編『初めての著作権講座』(東京:社団法人日本著作権情報センター二〇〇二)一六一九頁。
- (30) AKM は一九三八年ナチ・ドイツのオーストリア併合によって解散し、戦後の一九四五以降再組織され現在にいたる。ZG.邦訳版第一一巻二三三頁。
- (31) 連邦文書館ベルリン(以下 BA と略す)、文書整理記号: R55/1151, S.105, S.111-115, "Vertrag vom 22. Juli. 1930".
- (32) GEMA と AKM はすでに一九一六年に契約を結んでおり、両者と GDT は一九三〇年にさらに契約を結ぶことにより三つの団体が提携することになった。BA, R55/1151, S.105-106. さらに記録によれば、一九三二年段階で三つの連合体「音楽保護団体」の全収入のうち、GEMA

が四八パーセント、ヴァーレンを本拠地とした AKM が三七パーセント、GDT が一四パーセントを得たとされている。

- BA, R55/1151, S.10 (推定一九三三年)
- (33) Ebanda.
- (34) ZfM 99(1932) Juni, S.505-506.
- (35) Ebanda.
- (36) Ebanda, S.6-7.
- (37) Stadtarchiv Regensburg 所蔵 "Bosse Archiv" (以下 SRBA と略、未整理のため文書整理番号なし)、「GEMA から Bosse Verlag 宛書簡」(一九三二年八月一七日) S.1.
- (38) Ebanda, S.2.
- (39) BA, R55/1151, S.154. *Losische Zeitung* (Berlin, 一九三三年七月五日)
- (40) BA, R55/1151, S.35.
- (41) 一九三三年七月に宣伝相ゲッベルスの主導により、「音楽上演権調停に関する法(著作権保護法)」が制定されると同時に、ベルヌ条約に準じた著作権制度が確立し、既存のドイツ国内の二組織を合体させ、STAGMA(Saaitich genehmigte Gesellschaft zur Verwertung musikalischer Aufführungsrechte rechtsfähiger Vereinkraft staatlicher Verleihung)と呼ばれる国の著作料および上演料徴収組織が設立された。BA, R55/1151, S.15-16.
- (42) 「帝国文化院法」および「同施行令」は、法律家のシュリーバーが編纂した以下の文献の冒頭に掲載されており

り、本論文で引用する条項はすべてこの文献から引用する。Karl Friedrich Schreiber, *Das Recht der Reichskulturkammer*; Berlin: Junker und Dinnhaupt Verlag, Bd. 1, 1935, S.1-9.

(43) Ebenda.

(44) 一九一〇年代ダダイズムからシュルレアリスムとという前衛運動の流れにおいて、例えばフランスの画家マルセル・デュシャンはその作品《泉》(一九一七年)で便器を作品として展示することにより、従来の「芸術」概念への疑問を投げかけ、当時の創作界に大きな衝撃を与えた。ナチズムの芸術観はこのような実験的挑戦を理解しないものであったと考えられる。Georges Charbonnier, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Marseille: Dimanche Editeur, 1994. (邦訳『デュシャンとの対話』シャルボニエ、北山研二訳、東京：みすず書房一九九七年、一二六-一二三〇頁)。

(45) Schreiber, aa.O., Bd. 1-5, 1935-1937.

(46) BA, R43II / 1241, S.66.

(47) Dahm Volker, "Systematische Grundlagen und Lenkungsinstrumente der Kulturpolitik des Dritten Reichs" in: *Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler*; Dietrich Beyrau(Hg.), Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2000, S.245.

(48) Heinz Ihert, *Die Reichsmusikkammer. Ziel, Leistungen und Organisation*, Berlin: Junker und Dinnhaupt, 1935, S. 6. ハイーンツ・イーレールトは一九九三年生まれの古参党員でピアノ

の専門教育を受けたが、一九二九年からはローゼンベルクの「ドイツ文化闘争同盟」音楽部門担当として活動し、SA(親衛隊)にも所属していた。BA, 旧ドキュメントセンター文書 (Berlin Dokument Center: 以下 BDCと略), Sig. (文書整理番号), Ihert Heinz, O5396.

(49) Peter Raabe, "Wesen und Aufgaben der RMK", in: *Handbuch der Reichskulturkammer*, Hans Hinkel(Hg.), Berlin: Deutscher Verlag für Politik und Wirtschaft, 1937, S.91-92.

(50) Ihert, aa.O., S.1-6.

(51) Peter Raabe, aa.O., S.91-92. Ihert, aa.O., S.11.

(52) BDC所蔵各個人記録および MGG. と NG. より作成

(53) Ihert, aa.O., S. 8.

(54) 「職業音楽家のための資格審査について」(一九三四年九月三日), Schieber, aa.O., Bd.1, S103-107.

(55) Ihert, aa.O., S. 8-9.

(56) BA, R56II/3, S.1-38.

(57) 一九四二年三月二二日、宣伝相ゲッベルスの名によって「前線兵士慰問企画における文化的な創作者動員の規則に関する命令」ZfM. 109 (1942) Mai, S.233.

(58) 「一九三九年十一月二十七日ゲッベルスの演説より」平井正著『二〇世紀の権力とメディア』(東京：雄山閣一九九五)一六八頁。

(59) Fritz Stege, "Neuorganisation im Krieg", ZfM. 106 (1939) November, S.1113-1115.

- (69) *Amliche Mitteilungen der RMK* (Oktober, 1939) in: *ZfM* 106 (1939), S.1071.
- (70) Peter Raabe, *ZfM*, 106 (1939) November, S., 1129-1130.
- (71) BA, R56II/3, S.39-55.
- (72) *ZfM*, 109 (1942) April, S. 183.
- (73) *ZfM*, 109 (1942) September, S. 425.
- (74) R56II/12, S1.
- (75) R56II, S.58.
- (76) R56II/3, S.1-38.
- (77) BA, R56, II/5, S. 1. "RMK Rechtsabteilung, Präsident der RMK". 一九四三年二月一〇日 帝國文化院の總裁ヒンケル「文化創造者 Klumrschaftfende の戦時労働動員 Kriegsarbeitereinsatz に関する命令」
- (78) BA, R56, II/5, S.8-10.
- (79) Ebenda, S.2-4.
- (80) SRBA, Raabe から Bosse 宛 (一九四二年八月七日)
- (81) 穴山前掲書 一一二一-一一三三頁。
- (82) Dahm, aa.O., S.245
- (83) Peukert, 邦訳前掲書九-一二頁。
- (84) ポイカートはヴァイマル時代におけるこの世代を「余計者世代」と呼ぶ。彼らには従軍経験もなく、世界恐慌による経済不況の失業の影響を受け、いわゆる上の「前線世代」への反感を抱いているものとしている。ポイカート前掲書同頁。

(76) フルトヴェングラーに関しては膨大な一般書や研究書が次々に発行されている。前述したリースの著書の他最近の『*オムル*』 Prieberg, Fred K. *Kritikprobe Wilhelm Furtwängler im Dritten Reich*, Wiesbaden: Blochhaus, 1986 (香川檀・市原和子訳『巨匠フルトヴェングラーナチ時代の音楽闘争』東京：音楽之友社一九九〇)。Shirakawa, Sam H. *The Devil's Music Master. The controversial Life and Career of Wilhelm Furtwängler*, New York: Oxford University Press, 1992. Herbert Halfter, *Furtwängler*, München: Piper Verlag, 2002 (最上英明訳『巨匠フルトヴェングラーの生涯』東京：アルファベータ社二〇一一)。

\* 本論文は平成二二年度、二三年度文科省・日本学術振興会科学研究費補助金の「挑戦的萌芽研究《ドイツ・ナチズムの文化政策研究》」の交付をうけた研究成果の一部である。

\* なお本稿を作成するにあたり、日本文化政策学会大会(平成二二年一月)、東京大学シンポジウム「プロバガンダと音楽」(平成二二年一〇月)、日本アートマネージメント学会大会(平成二三年一二月)にて、それぞれ専門領域の方々より多くのご教示を頂いた。この場を借りて御礼申し上げます。

(院第二七回生、お茶の水女子大学  
アカデミック・アシスタント)





1890年代生 五乳

Hindemith	Paul	1895-1963	38歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1938年、ドイツに去る。作曲、指揮、音楽(Gaetano Cappuccini)を提唱する。エルンスト教授	1931-1939年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Mogner	Wilfried	1895-1980	38歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Blume	Prof. Dr. Friedrich	1893-1975	40歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Eckertauer	Richard	1893-?	40歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Herz	Heinz Emil	1893-1945	40歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Scham	Hans	1891-1935	42歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Moser	Prof. Dr. Hans	1889-1967	44歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Zimmermann	Reinhold	1889-?	44歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Bessinger	Dr. Karl	1889-1982	45歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Jelde	Prof. Dr. Fritz	1887-1970	46歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Tapp	Prof. Max	1887-1971	46歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Furtwängler	Wilhelm	1886-1954	47歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Koell	Dr. Edwin	1886-1976	47歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽
Adam	Franz	1885-?	48歳	作曲家、指揮者、ヴァイオリン、音楽院を建てて1916年まで音楽委員としての活動。1927-ヘルマン音楽大学教授	1933年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽	1948年、エルンストに師事。作曲、指揮、音楽





