

ジョン・ハートフィールド： フォトモンタージュの修辞学

The Photomontage of John Heartfield as Political Rhetoric

島 岡 将
藤 平 誠 二

(Susumu SHIMAOKA)

(Seiji FUJIHIRA)

第一章 フォトモンタージュの創出

第一次大戦下のドイツ帝国の首都ベルリンには、排外主義の嵐が吹き荒れていた。盲目的な愛国主義のヒステリーに罹った人々が、市中の大通りを行進し、口々に「ロシアを倒せ!」「イギリスをこらしめよ」と叫ぶ。とりわけイギリスが、ドイツに戦争を仕掛けた主犯として彼らの憎しみ一身に集めていた。折しも、詩人のエルンスト・リサウァが、「イギリスにたいする憎しみの歌」を発表し、ベルリン市民の反英感情をいっそう煽り立てる。この悪名高い詩は、曲をつけられ、合唱曲に発展し、劇場で演奏される。そして、たちまちのうちにドイツ全土に広まる。七千万の国民のうちでこの詩を最初から最後まで暗唱できないものはひとりもない、と言われたほどであった。(6:17-19, 83-86)

ベルリンではまた、外国の言葉や商標のボイコット運動が推進される。例えば、「ウインザー喫茶店」は「ウインツァ喫茶店」に、「イングリッシュ・アンド・アメリカン薬局」は「アンド・アメリカン薬局」に商号が改められる、といった具合である。世界にその名を知られた「ホテル・ブリistol」も、戦争が終わるまで無名のままであった。(6:78-79)

このように狂信的な愛国的排外主義が一般市民を狂騒状態に駆り立てていた戦時下のベルリンにあって、「敵性語」禁止に抗議して敢然と自らの名前をジョン・ハートフィールドと英語名に改めたひとりの若い芸術家がいた。やがて自らが創始したフォトモンタージュによって、ナチズムという強大な政治権力との戦いを展開することになるこの若者は、後年そのときの経緯を述懐してつぎのように語っている――

当時ドイツでは国家的ヒステリーが荒れ狂っていた。全国民がいわばそれに感染していた。もっとも才能のある画家の一人であるフランツ・マルクも、他の多くの人々と同様に志願して兵士となり、そしてベルダンで戦死した。1916年のはじめに私が自分の名前を英語化したのは、こうした不愉快な狂信的愛国主義にたいする反抗からであった。(2:16-17)

ドイツ社会民主党右派と労働組合の指導者たちは、つとに階級闘争の指導を放棄し、政府の戦争政策を公然と支持していた。党内小数派を率いるカール・リープクネヒトはこれにたいし、「ドイツ国民の主敵はドイツのなかにいる。ドイツ帝国主義、ドイツの主戦派政党がそれである」（6:180）と述べ、政府と社会民主党の排外主義を批判し、戦争反対の立場を公にしてはいた。しかし、新聞雑誌が民衆にたいする国家主義的感化と煽動を競い合い、作家、芸術家、科学者など知識人の大部分がこぞって排外的愛国者の仲間入りをするといった国家主義的興奮のなかでは、所詮いいさな喧きの声でしかなかった。芸術家とはいえほとんど無名に近い若者が、敵性語であるジョン・ハートフィールドを名乗ったところで、これもまた圧倒的な戦争勢力からすれば、海浜の一粒砂のうごきほどのことでしかなかったにちがいない。

かりに、無批判な戦争賛美の流れにたいするアイロニカルで挑発的な批判として、とりわけ保護検束の強化という厳しい状況下にあっては勇氣ある反戦の意思表示として、彼のこの改名を評価する声があったにしても、それはそのまま芸術家としての彼にたいする評価にはつながらない。芸術家としての彼にとってもっとも緊要であり緊急な課題は、戦争勢力に反対する自らの反戦的感情に芸術的な形式を与えることであった。創造的な表現活動を通じて社会に政治的に参加する——フォトモンタージュは、この課題を実現するためにハートフィールドが開発した表現の手法である。彼は、フォトモンタージュ創出の動機について、後にこう述べている——「私は、鉛筆では反戦を訴えるにはもはや十分ではないことを悟り、フォトモンタージュを始めた。そのうちのひとつは1916年に出来ていた。それはベルギーで死んだある将軍の墓標と何百万という兵士が眠る共同墓地とを対比して表現したものであった。」（2:22）この作品がジョン・ハートフィールドを名乗る以前の作であったか以後の作であったか、この作品がすでに失われてない今では知る由もない。私たちに言えることはただひとつ、ジョン・ハートフィールドの名が真に挑発的な力を獲得するのは、それがフォトモンタージュの作品に署名された時であった、ということだけである。

フォトモンタージュは、その創出の動機において、政治的であった。反戦の運動を繰り広げる有効な式器として、それは考え出された。さきに「反戦的感情に芸術的な形式を与える」と書いたが、それは、芸術家一個人の内面世界の表出、という意味では決してない。既成の映像をその個々のコンテクストから切り離してあたらしく配列しなおすというその手法上の特性から、すでにしてフォトモンタージュは芸術家の内面世界の外にある。もし、なお芸術家の内面世界をいうのであれば、それは既成の映像をあらたに並置するその配列の論理のなかに反映される、と言えよいかもしれない。もっともその場合には、「内面世界」よりは「思想」のほうがより適切な言葉ではあろう。ともあれフォトモンタージュとは、既成の映像の再配置によって、現実の日常世界では隠蔽されている政治的関係を明視化する、いわば〈開示の手法〉をいう。いまその政治的に方向づけられた開示の機能を作品にそくして具体的に見てみよう。

ハートフィールドの主要な活動の場のひとつに『労働者グラフ新聞』（『A-I-Z』）があった。彼は、1930年からこのグラフ新聞が発刊停止になる1938年までの8年間に、合計235点の作品をその紙面に提供している。そのひとつに、『A-I-Z』第42号（1932年10月16日発行）に掲載された「ヒトラー式挨拶の意味」という作品がある。

1930年9月14日に行われた国会選挙でヒトラーの率いる国家社会主義ドイツ労働者党（NSDAP）は、640万の票を獲得し、国会に107の議席を得る。前回の選挙（1928年5月20日）の得票数80

万、当選者12人からすれば、これは飛躍的な勢力の伸長である。それからわずか2年数か月後の1933年1月ヒトラーは首相に任命され、ついに政権の座につく。右翼保守派との連立政権ではあったが、3月には「全権委任法」を成立させ、ナチ党独裁制を確立する。党勢力のこのめざましい、しかもわずかな期間での、飛躍を可能にしたのは、1920年代末におきた世界規模の経済危機がドイツにもたらした、小企業の崩壊と急激な失業者の増大という困難な社会状況であった。1928年には10%であった失業者は、1929年には15%、1930年には23%、1931年には35%と年を追うごとに増加し、1932年にはついに45%、700万人に達する。これら大量失業労働者ばかりでなく、借金地獄に苦しむ小市民層や農民層の間にも、現状にたいする不満が昂じていた。ナチズムの政治宣伝は、その不満をたくみに掬い上げた。国家社会主義ドイツ労働者党というその正式の党名が示すように、ナチ党はプロレタリアートのための革命的組織であることをうたい、反資本主義を標榜し、中産階級と労働者階級にたいする社会福祉を政策綱領として掲げていた。経済危機を克服する有効な政策をなにひとつ打ち出すことができない民主陣営のブリューニング内閣、ひいてはワイマール共和制にたいして幻滅を感じ、実行力をそなえた強力政治をもとめていた民衆は、容易にナチズムの政治宣伝に耳を傾けた。

しかし、ナチ突撃隊（SA）と親衛隊（SS）をつかつての左翼へのテロル、政権掌握後とくに顕著になった労働組合にたいする暴力的攻撃、そして左翼政党の活動禁止などナチ党がとった反動的政策が明瞭に物語っているように、プロレタリアートのための革命組織というのは単なるデマゴギーでしかなかった。ナチ党は広範な民衆の支持を獲得するために、強制と説得、テロとプロパガンダを巧妙に併用した強力なデマゴギーの政治宣伝活動を繰り広げた。そしてそのもっとも有能な煽動・宣伝家が党の領袖ヒトラーであった。ハートフィールドは、ナチ党によるそうした大衆の操作・支配のからくりをあばくために、デマゴグ・ヒトラーをモチーフとしたフォトモンタージュを多数制作する。「ヒトラー式挨拶の意味」は、そうした作品のひとつであった。



画面右側に見える右手をあげて敬礼する小男がヒトラーであることはだれの眼にもあきらかである。画面の外に顔が隠れて正体の不明な大男がいまその手のうで 1000 マルクの札束をちらつかせている。札束をエサに小男を操る黒幕の図である。黒く焼かれた大男と明るい色で写しだされた札束やヒトラーの姿との色調のコントラストは、大男の顔を画面の外に消したその構図とともに、ハートフィールドの意図を申し分なく伝えている。反大資本を喧伝するチナ党の領袖ヒトラーが、じつは大資本に操られる傀儡であることを、この作品はあばきだしていたのである。1931年1月ヒトラーが政権の座についたのも、大統領ヒンデンブルクの周辺にあった大資本とユンカー勢力の裏口での政治取り引きがあったためであるという。（16:67）

1930年以降大資本が国家社会主義ドイツ労働者党にたいして多額の政治資金を提供していた事実が、戦後のニュールンベルク戦犯裁判であきらかにされた。しかし、当時の

ドイツ国民の多くはこの事実を知らなかった。ヒトラーは、中小農民や小市民層には負債からの解放を、中産自営業者には大企業独占販売からの保護を、また労働者階級にたいしては積極的な失業対策を約束し、あくまでも一般民衆の利益の擁護者としてふるまっていた。「ヒトラー式挨拶の意味」は、このナチ党の党首が喧伝する社会主義的諸政策のデマゴギー的仮面を剥ぎ、ヒトラーと大資本との金銭的癒着をあばいてみせたのである。フォトモンタージュとは、このように、日常的な知覚には隠蔽されて捉えることのできない社会的・政治的諸関係を裸出化するきわめて戦略的な表現手法をいう。

ハートフィールドがフォトモンタージュの手法を開発するのは、彼自らの言葉によれば1916年のことであった。しかし、詩人であり、フォトモンタージュの作品に付すテキスト制作の面での協力者であった弟のヴィーラント・ヘルツフェルトは、「ハートフィールドの芸術家としての創造的な人生は1917年に始まった」（4:17）、と語っている。1917年とは、この二人の兄弟を中心にして設立されたマリク書店から刊行されていた週刊『新青年』の誌面に、ハートフィールドが、フォトモンタージュへの発展の可能性を窺わせるコラージュの技法とタイポグラフィを組み合わせた斬新なレイアウトを提供した年である。ハートフィールド自らが1916年に制作したと言っている、将軍の墓標と無名兵士たちの共同墓地を対比した作品のほうが、複数の映像を個々のコンテキストから切り離してあたらしく配列しなおすというフォトモンタージュの原理により即した作品と思われるが、しかし、その作品が失われてなく、また兄の傍らにあってその活動の展開を目の辺りに見てきた弟ヴィーラントの証言があることから、ここでは、ハートフィールドのフォトモンタージュ制作は1917年に始まる、としておこう。ちなみにヴィーラントは、さきの言葉につづけてつぎのように述べている——「それ（1917年）以前に彼は、ヴィースバーデンでスケッチや水彩画や油絵を描き、ミュンヘン、マンハイム、それにベルリンでは、ポスター、織物の図柄、そのほかタイポグラフィのデザインや装飾用および商業用デザインを描いていた。もしそのどれかにサインすることがあった場合には、署名は公の名前ヘルムート・ヘルツフェルトであった。」

ジョン・ハートフィールドは、正式のドイツ名をヘルムート・フランツ・ヨーゼフ・ヘルツフェルトといった（ヴィーラントの姓がヘルツフェルトであるのは、後にふれるように、彼がひとのすすめによって部分的に名前を改めたからである）。彼は、弟ヴィーラントとともに、第一次世界大戦、ドイツ革命をへてワイマール共和国の誕生、ナチスの台頭から第三帝国へと、政治史的にも文化史的にももっとも激動した、それゆえにもっとも興味深い時代を生きることになる。ドイツ史のもっとも問題性を孕んだ部分を、既成の映像を用いることによって、いわば内部から照射し、同時代の人々の前にその隠された政治的・社会的関係を裸出化してみせたハートフィールドの作品世界を政治史や文化史の文脈のなかに置いて考察するとともに、芸術史上のその位置を正しく測定することが本研究の目的であるが、その序として、1917年にいたるまでのハートフィールドの生活をごく概略的にスケッチしておこう。ハートフィールドがフォトモンタージュを武器として時代の政治状況に深く切り込んでいく戦闘的な姿勢を選び取っていく背景として、彼の生立ちを無視することはできないと思われるからだ。

ジョン・ハートフィールド、ドイツ名ヘルムート・ヘルツフェルトは、1891年6月19日ベルリンに四人兄妹の長男として生まれる。父フランツは左派社会主義の詩人・劇作家として知られ、母アリーセ・シュトルツェンベルクは紡績女工で、工場ストライキを指導する活動家でもあった。父は、

フランツ・ヘルトのペンネームで作家活動をしていたが、戯曲『バスチーユの祭り』(1889)や『圧力計は99!』(1893)は初演後ただちに上演禁止の処分を受け、また1895年には瀆神罪で一年の禁固刑を宣告される。収監を避けるために、彼は家族とともに、スイスのヴェッキスに逃れる。翌年、後にベルリン・ダダの中心的なメンバーとして名を馳せる弟のヴィーラントが誕生。弟の出生が直接のきっかけになったのであろうか、一家は告発を受け、スイスから国外追放となる。オーストリアのザルツブルク近郊アイゲンの森の中の山小屋に移り住むが、1898年、いかなる理由によるのか未だに不明であるが、両親は突然子供たちを残して失踪する。父フランツは、それから10年後の1908年に、ある精神病患者の収容施設で家族の誰にも看取られることなくこの世を去る。母アリーセもまた子供たちの知らないところで夫と同様の生涯を閉じた、という。

両親に遺棄された四人の子供たちは、村長のイグナーツ・ファルンシャインとその妻クララに引き取られる。ファルンシャイン夫妻は、その後すぐに、兄妹を連れてザルツブルクに引越す。カトリック教徒の町ザルツブルクでは、プロテスタントのヘルムートはまったくの異端者であった。自らもまた熱心なカトリック信者であったファルンシャイン夫妻は、他の三人の子供たちをカトリックとして育てる。家庭の内においても外においても宗教的な異端者であったヘルムートの少年時代は、厳しく苦勞の多いものであったらしい。弟のヴィーラントは、養父母のもとにあった頃の兄ヘルムートの姿を、後年つぎのように記している――

兄さんのことは同情してあげなければね、と養父母は言っていた。プロテスタントであるということ、彼らには一種の生まれながらの過ちであるように思われたのだ。兄にはどうしようもないことだったのに。しかし、異端者にも良いところはあるはずといった考えなどまったく持ち合わせていなかった養父母は、兄にたいしてとくに厳しくするのもやむを得ないことと考えていた。僕たち弟や妹が何かしでかすと、いつもヘルムートが最年長者としてその責任を取られ、罰を受けた。黒い羊(異分子)と見なされているという意味で、兄はいつも不安を感じていた。言い訳をしようとするときまって吃りだし、吃るのは良心が咎めるからだと考えられてしまうのだった。兄は不器用で、おどおどして疑り深く見えたので、養父母もほんとうに彼のことで苦勞をしていた。(2:7-8)

教師にたいする反抗、強制教育施設入り、同級生との確執と孤立――こうしたことの繰り返しの後1905年4月、ヘルムートは学校を卒業し、弟のヴィーラントとともにヴィースバーデンの叔母のもとに寄宿する。ヘルムートは、その叔母の夫であるハインリッヒ・ホイスが経営する書店で徒弟として働く。絵画の世界に触れ、創造のうちに自己を解き放つことの可能性を見出すのは、この徒弟時代である。その機会を与えたのは、画家のヘルマン・ブヒエであった。ヘルムートはしばしば市立絵画塑像学校の校長でもあったこの画家のもとに注文の本を届けに行く。ブヒエは、彼の才能を認め、アトリエの掃除を条件に、夜間そこで絵の勉強することを許してくれたのである。

2年間市立絵画塑像学校のアトリエで絵画の基礎的な修業をつんだあと、ヘルムートはミュンヘンのバイエルン王立工芸学校で本格的な絵の勉強を始める。マキシミリアン・ダズィーオ、ユーリウス・ディーツ、ロベルト・エンゲルスらの教師について絵を学ぶが、彼にもっとも大きな影響を

与えたのは、表現主義の画家であり、広告デザイナーとしても活躍していたアルベルト・ヴァイスゲルバーであった。表現主義の画家たちとは後にベルリンの美術工芸学校で直接の交わりを持ち表現主義への傾倒を一層深めることになるが、若い画学生としての彼はこの頃、ヴァイスゲルバーのほかにはフェルディナント・ホドラーやヴァン・ゴッホといった表現主義の先駆者、さらには表現主義者たちのグループ「青い騎士」の重要なメンバーとして活動していたフランツ・マルクに心酔していた。

1912年工芸学校を卒業すると、ヘルムートはマンハイムのゲブリューダー・パウアー社に勤める。この会社は包装紙の製造を仕事にしており、彼はそこで包装紙のデザイナーとして働く。

この年、父フランツ・ヘルトの生誕50年を記念して選詩集が出版されることになり、ヘルムートが装丁を受け持つことになった。この装丁は、後にその革新的なデザインによってベルリンの読書界に新鮮な衝撃を与えることになるブックデザイナーとしての彼の最初の仕事ではあったが、しかし、そこにはまだ後の仕事に見る斬新さはない。表紙中央の卵型の枠の中いっばいに、大きな碎ける波間からいままさに飛び立たんとする、胸に女の乳房をつけた白鳥のような鳥を描いたデザインであった。当時のユーゲント・シュティール（アール・ヌーボー）にそったものであり、平凡な図案と言わなければならない。

1913年、ヘルムートはベルリンに出る。マンハイムで彼が世話になった家主の娘で教師でもあったレナが彼を追ってベルリンに来る。ヘルムートは、後に彼女と結婚し二児をもうける（後に離婚）。ふたたびシャルロッテンブルクの美術工芸学校で絵の勉強を始めた彼は、ここで表現主義のもっとも重要な機関誌であった『嵐』や『行動』に寄稿する画家たちと交わりを持つ。

表現主義は、普遍的な生の不安を反映し、時代の病患やその虚偽を尖鋭的に捉えようとした当時の前衛芸術運動である。ヘルムートはこの運動を推進する若い画家たちとの交流を通じて表現主義への傾斜を一層深める。弟ヴィーラントの仲立ちで『嵐』グループの指導者のひとりであった女性詩人エルゼ・ラスカー＝シューラーと交流を結ぶのもこの頃である。

ラスカー＝シューラーは、1905年に刊行された詩集『第七の日』のなかの一篇「世界の終り」において、やがて現実のものとなる西欧世界の破局にたいする予感を不安と戦慄にみちた言葉でつぎのようにうたっていた――

世界のなかに泣き声がひろがる
神さまが死んでしまったように

鉛の影がひくく垂れて
墓石のように重たくかぶさってくる

さあもっと身をよせて隠れあおう……
いのちはみんなの胸のなかで
まるで棺に入れられたようだ。

あなたと深い口づけをしよう――

世界とおとづれる憧れにだかれて
わたしらは死なねばならない。

（平井俊夫 訳）

しかし、彼女よりも22歳年下であったヘルムートは、世界の破局を予感としてではなく避け難い現実としてうけいれ、そのなかで自らの生をはじめなければならない困難な世代に属していた。そうした時代の困難にたいする自覚が、かれら若い世代の感情をいちやく代弁していたこの年長の女性詩人にたいする親近感をヘルムートに抱かせていたのであろう。彼は、弟とともに彼女の詩の深い心酔者であった。ラスカー＝シューラーもまた、そうした兄弟との交わりを深めるなかで、翌1914年一篇の詩「私たち三人」（ヴィーラント、私、ヘルムート）を書いている。

ヘルムートは、『嵐』とならぶ表現主義のもうひとつの機関誌『行動』によって活動する画家たちとも交わりをもつ。ドイツ帝国主義が侵略戦争への態度を着々と整えていくなかで、この機関誌を拠点として活動する表現主義者のグループは、反戦を標榜する政治的発言をしだいつよめていく。『行動』は、その言葉が示唆するように、時代の状況にたいする積極的な政治参加を活動理念とする機関誌であった。ヘルムートが政治的にラディカルになりその反戦感情を明確にするのは、よりおおくこのグループとの交流をつうじてであった。彼は言う——「若者のひとりとして僕は、すでに開戦前から反戦のたたかいを開始していた若いインテリたちのグループに参加した。戦争の準備の動きが僕らを抵抗へと駆りたてたのだ。平和皇帝と自ら名乗っていたウィルヘルムⅡ世は、発明もされぬまえからもう原子爆弾の扉を開ける鍵束をガチャガチャいわせていた。行く先はどこか、それは明らかであった。」（2:15-16）

1914年6月ケルンで催された展覧会で壁面フリーズのデザインにより、ヘルムートは一等賞を獲得する。その賞金でバルト海沿岸諸国を旅行するが、そこで皇帝に率いられたドイツの軍隊を自らの目で見、イギリスがドイツにたいする攻撃の準備をしているという風聞がいかに根拠のないものであるかを直接肌で確認する。開戦前夜の国家的興奮のなかで、彼は、いよいよドイツ帝国主義の侵略的野心にたいする戦いの意思を固くするのであった。

しかし、彼のその反戦の感情がそのとき明確なイデオロギーに基づいた反戦の思想にまで成熟していたかどうか、それは疑問である。1914年の開戦に際して多くの表現主義者が反戦の叫びを挙げたが、その動機は人類愛という素朴なヒューマンイズムの枠を越え出ることがなく、ついに組織的な抗議運動にまで発展することがなかった。市民的規範をそのたたかいの目標とした表現主義の無政府主義的性格が災いしたのかも知れない。ユダヤ教ラビの血筋を受け継ぎ、市民的拘束を極度に嫌う生来的なボヘミアンであったラスカー＝シューラーのすぐ傍らにあったヘルムートもまた、当時まだ抽象的な平和主義の域内にとどまっていたと言ってしかるべきであろう。弟のヴィーラントによれば、彼はその頃、「……そして花嫁たちの白いヴェールが／あちらでも／こちらでも／死のように真っ黒になり／きょうもなお」という詩行をふくむ子守歌を書いているが、各節はすべて「眠れ、眠れわが子よ／すべての人はみな兄弟」で終わっていたという。平和を愛するヘルムートの素朴な感情をよく伝えてはいるが、しかし、時代の状況はそうした抽象的で牧歌的な平和主義ではもはや対処しえないまでに緊迫した厳しいものになっていたのである。

1914年8月ついに戦争は現実のものになり、弟のヴィーラントがその11月に召集され西部戦線

に送られる。彼は、しかし、ときおり部隊をぬけだしてはベルリンに戻り反戦活動を続けていた。1915年正式に除隊になると、彼はベルリンで、戦争勢力に反対する芸術家仲間たちとともに、彼らの感情的抵抗に声をあたえる芸術的手段を探しもとめる。それは具体的には雑誌の発行であった。この年ヘルムートとヴィーラントの兄弟にとってもっとも大きな芸術的体験はゲオルク・グロスとの出会いであるが、ヴィーラントは画家ルートヴィッヒ・マイトナーの仲介でこの辛辣な風刺画家の部屋を訪ねたおりに、雑誌発行にたいするなみなみならぬ意欲を明らかにしている。『いつも若く』（1975）のなかで、ヴィーラントはそのときのふたりの会話を回想してつぎのように記している――

「まじめにおうかがいしますが、たとえば私がある美術雑誌を創刊するとしたら、あなたのこのスケッチを主にそれに掲載させていただけますか？ 謝礼はどうしてもはじめは、あまり多くはありませんが。ただ、この雑誌が発行されますと、あなたはそれがばからしいことではないこと、そして私によってではなく、雑誌の読者が、あなたの作品を価値あるものとして求めるのを、お認めになることでしょう」

彼は、悪魔めいた大声で笑い出した。「それは何とすばらしいことですな！ まったくこちらまで同感というところだし、願ってもないことですな。いや、まったくです。ハハハハ。だが“もしもそうならば”のことですが」彼は、笑いでこぼれた涙を拭い、父親のようなやさしさで話を続けた。「でもね、雑誌を出すには金がかかる、それも、はした金じゃないわけだし、下手するとすっちゃうわけね？ お金つくれますかな？ あきらめることですな。夢ものがたりというところかな」

願ってもなかった。彼の異論のなかに、私は希望の灯を見た。どこから金策するかだって？ そんな当てはもろくなかった。けれど私は、ただこう言った。

「わかってます！ お金ね？ ご心配なく」

彼は右手を出し、友人として握手した。（6:155-156）

ヴィーラントとその仲間たちが計画する雑誌発行にとっての障害は、しかし、経済的な困難だけではなかった。開戦後ドイツでは雑誌の発刊は軍の許可を必要とした。反戦をうたう雑誌が許可されるはずがなかった。彼らは、しかし、この第二の困難をある戦術によって克服し、1916年7月その計画を実現する。雑誌の名前は『新青年』というが、雑誌発刊にいたるいきさつは後に触れるとして、今は1915年におけるヘルツフェルト兄弟とグロスとの出会いについて述べよう。

グロスは1893年ベルリンに生まれる。ヴィーランドよりも3歳年長、ヘルムートよりも2歳年下である。彼は、若い頃、『冗談』や『愉快草紙』といったユーモア雑誌に多くの漫画を投稿する。採用された作品はそのうちのほんのわずかであったという。後ドレスデンの王立美術学校を経てベルリンの美術工芸学校に入学、そこで日本の美術界とも関係のあった版画家エミール・オルリックに師事する。オルリックは各種の版画の技法に精通し、そのすぐれたデッサン力によって知られた人であったが、グロスはこの教授の指導のもとに描画の腕を磨く。彼のカリカチュアにみる描線の魅力と確かさはこの修業時代に培われたものである。（14:4-5）

グロスは、そのユーモア雑誌への数多くの漫画の投稿からもわかるように、生来的に風刺への志向をそなえていた。風刺の感覚は時代の現実を見つめるその目のたしかさによって鋭さを獲得す

るが、グROSSはこの現実感覚をもゆたかに持ち合わせていた。彼が成長期を送った時代の芸術的環境は、表現主義の運動のそれであった。当時表現主義の画家たちの傍らにあってこの運動を目撃した評論家のパウル・フェヒターは、表現主義をつぎのように規定している——「人間は自らの魂をもとめて叫びをあげ、時代全体が一つの苦難の叫びとなる。芸術もまた、共に深い闇にむけて、叫びをあげる。芸術は助けをもとめて叫び、精神をもとめて叫ぶ。それが表現主義なのである。」(8:140) 表現主義とは、市民的規範のなかに平安を見出すことのできない孤独な魂の叫喚であった。グROSSもまた、時代の子として、表現主義のこの精神的・感情的クリマを生きる。表現主義者の多くがそうであったように、彼もまた、「貧血症で、長髪の人種で、まったく厭生的で、悲観的な個人主義者」(14:4)であった。精神主義への傾斜は、表現主義者を現実の主観化へと向かわせるが、グROSSもまたこの傾向を共有していた。しかし、彼は、表現主義者の多くに見られた現実の矯激な主観化に走ることはしなかった。現実と非現実との間で、グROSSは精神の平衡を保つことができたのである。そのことをグROSSに可能にしたのは、生来的な彼の現実感覚であった。

私は、生来的に、幻想的なもの、グロテスクなもの、風刺的なものへの傾向を持っていたにもかかわらず、現実にたいする強くはっきりした感覚を持ち合わせていた——カトリック教会の装飾過多とは反対のいくぶんプロテスタント的な質素さにたいする感覚を。この現実感覚が私に一種の平衡を与えてくれ、当時すでに非現実的なものに心惹かれてはいたものの、私のうちに潜む懷疑、〈真実〉、つまり本当の事実をもとめるほとんどスポーツ的と言っている興味は再三再四私を確実と思われる平凡な日常へと引き戻してくれた。そこですぐにまた、私は健全なる理性の大地にしっかりと立つのであった。(1:17)

ドイツ帝国主義がその侵略の意図をいよいよあからさまにし、国民のあいだに愛国主義的風潮が急激に広まっていくなかで、戦争勃発の危険をいち早く予感し、反戦的・平和主義的態度を明確に打ち出していった表現主義者たちもいた。なかでももっとも先鋭な政治意識を示したのは、表現主義運動の機関誌『行動』を主宰するフランツ・ペンフェルトであり、彼の周囲に集まった表現主義者たちであった。彼らは、国民一人一人の生命と生活が戦争という非人間的な力によって破壊されようとしている現実を前にして、なおおのれ一個人の内面にのみ拘泥することの無意味と不毛を認め、芸術のなかに政治意識を持ち込むことの緊要性を自覚したのである。はたして戦争が現実のものになると、表現主義者たちは、芸術の世界にとどまってなお観照者の態度をとりつづけるものと、戦場での陰惨な状況を耳にしたり、直接その悲惨を体験することによって反戦の態度を確固たるものにするものとの、ふたつのグループにはっきり別れる。グROSSが、前者の芸術的表現主義者よりも、後者の政治的表現主義者に与したことはいうまでもない。大戦勃発に際して、グROSSは、「己れ一個人の自我のことで大仰に騒ぎだてることは、まったく無意味なことになった」(1:18)と述べ、芸術的表現主義者を鋭く批判する。

表現主義の運動は、その主要な機関誌であった『行動』と『嵐』の名前そのものが示唆しているように、そもその出発点から「時代に対する陶酔的な要請と革命的な抗議思想とを内包していた。」(7:260)しかし、芸術にのみ専心する表現主義者はいうまでもないが、これらの雑誌によって政治

的発言を行った表現主義者たちでさえ、現実の世界とこれに対立する精神の世界との二項対立的図式を引きずったままだった。そのため、彼らの政治的洞察は、社会変革を実現するために必要な現実性を欠き、抽象的観念主義の域にとどまる。芸術が、時代の具体的な政治状況にたいして有効性を確保するには、表現主義の精神的クリマの根底をなすこの二項対立の克服は不可避である。表現主義者たちと多くの資質を共有しながらも、グロッシには、彼らに決定的に欠けていたもの、つまり現実感覚と一体をなす風刺の感覚が生来的にそなわっていた。風刺の感覚は、対象を相対化するすぐれて批判的な力である。この感覚が、グロッシに、表現主義者たちの政治的洞察の限界を明瞭に認識させる。芸術が時代の状況と生きた関わりを持つためには、芸術を精神主義の枠のなかに囲い込もうとする表現主義の桎梏を断ち切らなければならない。ドイツは、やがて、敗戦、革命と激動の時期を迎えるが、そうした厳しい政治状況を生きるなかで、グロッシは、芸術の精神主義からの解放をもっとも緊要な課題として掲げる。

1921年、グロッシは、「ぼくの新しい絵画のために」と題されたエッセイのなかで、「崇高だとか神聖だとかのカビのはえた妄想をもちだし、芸術制作を超俗至高の行為とする」通念をきびしく断罪し、「世界像を超自然的諸力から、神と天使たちから浄化」し、「人々にその環境との関係の洞察を喚起する」ことこそが今日の芸術家にさしむけられた緊急の要請である、と説く（10:379-380）。さらに1925年、『愚者の鏡』と題する素描集の序文のなかでつぎのように述べて、芸術の脱精神主義化を宣言する。

僕の経済的、政治的な教養はまるでゼロにひとしい。また、僕には一種の浪漫的な芸術家気質というヤツがあるのだ。……だが、今日ジャーナリスティックな制作こそが、画廊や美術館や展覧会場の芸術作品よりも、本質的に生きた関連と影響を現実の生にたいして持っている僕は信ずる……政治的な見識を持つすぐれた芸術家の、ジャーナリスティックな仕事こそ重要であり、必要であると確信する。（13:134-135）

ヘルツフェルト兄弟とグロッシとの交流は、ヴィーラントがグロッシのアパートを訪ねて、彼らが出版を計画している雑誌に彼の素描画を掲載してくれるように依頼した1915年に始まる。グロッシとの出会いは、兄弟に決定的な影響を及ぼす。グロッシが彼らに与えたインパクトの性質について、ヴィーラントはつぎのように述べている――

兄と私はグロッシとはまったく違っていった。ぼくらは、苦いユーモアを持ち合わせていないわけではなかったが、悲壮でセンチメンタルだった。グロッシはそれにたいして、ぼくらのような人類にたいする素朴な信仰は持っていなかった。（それでときにはぼくらを失望させたが。）彼はぼくらにシャワーをあげ、ショックを与え、ぼくらを目覚めさせ、活気づけてくれた。（2:16）

ヘルツフェルト兄弟がグロッシの作品のなかに見出したのは、幾何学的で鋭い描線の背後にある作者の醒めたりアルな視線である。兄弟と知りあった1915年の作品「人間の道」は、浪漫的な幻想もセンチメンタリズムもまったくもない。3階建てのアパートの1階の部屋ではふたりの男がとっくみあいをし、2階の部屋では裸の男女が抱き合っており、そして3階の部屋ではひとりの老人が首を縊っている。舗道を歩く人々も、やや典型的にすぎるくらいはあるものの、幻想を排し



た硬質の描線で描かれている。手前の女性は着衣を透かして中の身体が描かれている。ここにあるのは、ひとつの時代に生きる人間のすがたをその虚飾の被膜を引き剥がして赤裸に描出しようとする醒めた目である。「人間の道」という画題そのものがグロスのアイロニーを——描く対象との間に距離を置こうとする冷静な観察者の態度を示している。ヘルツフェルト兄弟は、市民社会にたいする嫌悪や芸術活動における破壊願望はこれをグロスと共有していたが、いっさいの幻想とセンチメンタリズムを排するグロスのこの＜距離の精神＞は、かれらにとってまったく未知のものであった。

ヘルツフェルト兄弟のグロス体験は、「私のすべての絵画を無と化した」とヘルムートに言わせるほど、彼らのそれまでの芸術、そして人生についての考えを根底から覆す。グ

ロスはヘルムートよりも年下であったが、ふたりよりもずっと大人びて落ち着きがあった。グロスはすべてにおいてふたりをリードする。彼はふたりの仲間であり、同時に教師であった。牧歌的世界を歌い描くことへの興味を、ふたりは完全に棄てる。かれらの戦争勢力にたいする抵抗、ブルジョアにたいする憎しみは、彼によって明確な方向性を与えられた。1916年の初め、ヘルムートは自分の名前を英語風にジョン・ハートフィールドに変えるが、これは、もはやたんなる個人的な挑発の身振りではなく、当時ドイツ国内に吹き荒れていた反英的な排外主義の嵐に抗議する明確な政治的行為であった。反戦をうたう『新青年』の出版が具体化するのには、三人のこうした交友関係が築かれていくなかでのことである。

1916年、雑誌出版の意欲に燃えるヴィーラントは、ベルリンに『ノイエ・ユージェント』（『新青年』）という戦前から刊行されていた小さなガリ版刷りの雑誌があることを知る。この雑誌は、開戦時には戦争に反対する姿勢を表明していたが、その頃はすでに編集者がかわっていたこともあって、時局追随的な内容のものになっていた。すでに述べたように、軍当局は雑誌の刊行に許可制をし、厳しい検閲の目を光らせていたが、戦前から刊行されていた雑誌は、あらためて許可を受けることなくひきつづき出版が許されていた。この点に目をつけたヴィーラントとその仲間たちは、この雑誌を買取することを企て、首尾よくそれに成功する。『新青年』は、こうして、1916年7月発行の第7号からヴィーラントたちのものとなる。編集方針が従来のものでまったく変わったことは言うまでもない。編集後記にはこう明言されている——「新人たちの純粹に文学的な雑誌であるという本誌の以前の立場を、われわれはしりぞける。いまこそ、すべての精神的人士が団結して外部の敵に立ち向かうべきときである！」（11：34）戦争に反対するあらゆる自由思想家に新生『新青年』は、発言の場を提供する。ハートフィールドが雑誌の装丁を担当し、グロスの素描画が誌面を飾った。

自分たちの雑誌を持つというかねてからの夢を実現したヴィーラントは、国民の排外的感情を煽り立て、いよいよ戦争への傾斜を深めていく軍部にたいしていっそう対決の姿勢を強める。自前の雑誌を持ったことによって、彼らの意気はおおいに上がっていたにちがいない。ヴィーラントはその頃ヘルツフェルトという姓をヘルツフェルデに変えている。この部分的改姓は、エルゼ・ラスカー＝シュレーラーの示唆によるものであったと言われる。ヘルツフェルトの発音は鈍行列車のようにで

あるが、ヘルツフェルデにすれば急行列車のように響くから、というのがその理由であった。たわいのない、いかにも児童めいた動機ではある。しかし、当時彼がいかに意気軒昂であったか、いかに昂揚した精神状態のなかにあったか、この部分的改姓はそのことをよく物語っている。その年の10月ゲオルク・グロスもまた、GrossをGroszに、さらにその後、GeorgをGeorgeに変える。Georgeは、当時ベルリン市民の間を流行病のごとく伝播していたアメリカ熱の反映であり、Groszは、彼の絵の特性である線描の鋭さを自分の名前の綴り字の視覚的特性にしたいという気持ちの表れであった。

新生『新青年』は、ヴィーラントたちが当初希望し期待したような多様な分野の投稿を得ることはできず、芸術的な内容にかたよってはいたが、しかし、その反戦的な編集方針は貫いた。ときの検閲官フォン・ケッセル将軍は、1916年秋、ついに『新青年』を発禁処分にする。翌年春に『新青年』がなおも発行されると、将軍は、出版社の活動をすべて禁止する。ジョン・ハートフィールドとヴィーラント・ヘルツフェルデ（彼はこのとき西部戦線に送られてベルリンにはいなかったが）の兄弟は、事業を継続するために新しい出版社の設立をはかる。1917年3月1日、兄弟は「マリク書店」を創立する。

「マリク」という名前は、『新青年』に連載されていたエルゼ・ラスカー＝シューラーの同名の小説からとられたものであった。新しい出版社をこのように「マリク」と名づけたには、つぎのようないきさつがあった。すでに述べたように、戦時中は新しい雑誌を出版するには軍の許可が必要であった。そして〈緊要の場合〉にのみ許可された。自由主義的な編集方針をとっていた『新青年』のような雑誌の発行が〈緊要の場合〉に相当しないことはいうまでもない。そこでハートフィールドは、エルゼ・ラスカー＝シューラーの承認を得たうえで、つぎのような出版社設立の許可申請書を当局に提出した——「私たちにはこの小説（『マリク』）を発行する義務がある。これは、トルコの王子について書かれたもので、私たちの同盟国の話である。私たちが求めているのは、この小説を公にすることであり、出版社の設立が許可されること、ただそれだけである。私たちはこの出版社の名前を、現在印刷中のこの小説の名にちなんでマリク書店にしたい。」（2:20）『マリク』は、浪漫的で夢想的な内容をもつ非現実的な小説であり、政治とは、とくに皇帝の政策とはなんら関係のないものであったが、ハートフィールドは抜け目なく申請書にさらにこう付け加えた——「彼（マリク）がドイツでよく知られるようになることは、最後の勝利に裨益するところ大でありましょう。」

フォン・ケッセル将軍は、トルコ語の「マリク」が王侯のほか盗賊首魁の意味をもつとも知らず、ただちに出版社設立の許可を与えた。マリク書店は、しかし、その本来の設立主旨であったエルゼ・ラスカー＝シューラーの小説は刊行せず、当局の期待とは裏腹に、グロスの画集や左翼の小説家、詩人、戯曲家の作品を出版する反体制的な出版社として活動を始める。

1917年4月、こうしてマリク書店に引き継がれた『新青年』は、2月－3月合併号を出した後ふたたび発行停止処分を受ける。そこで、ハートフィールドとその仲間たちは、週刊誌のかたちで続刊を出すことを企てる。5月に第一号が出る。ヴィーラントは、このときふたたびフランドルの戦場にて、この週刊誌の編集には携わっていない。しかし、フランツ・ユンクという名の、挑戦的で辛辣な文章を書くひとりの詩人があらたに編集に加わっていた。週刊『新青年』は、ヴィーラントが「我々のなかのメフィスト」と呼んだこの詩人の参加によって、いっそう攻撃的な性格を増

した。

週刊『新青年』は、しかし、週刊という名にかかわらず、6月に第2号を出しただけで休刊する。資金難と印刷屋のストが主たる原因であった。短命といえどもあまりにも短命であったが、しかし、この雑誌は、芸術家ハートフィールドの個人史においては決定的な契機をなす重要な企てであった。

週刊『新青年』は、印刷用の紙が制限され、新たな雑誌出版が禁止されていた戦時の非常事態のなかではおよそ考えられないことであったが、版型は『ロンドン・タイムズ』と同じ大判で、多色刷りであった。実現しなかった第3号は、おびただしい戦死者を哀悼するために喪服の色である黒地に白の文字で印刷されることになっていたという。無許可の出版であったことはいうまでもない。発行所の住所も架空のものであった。記事の内容も、かりに検閲を受けたとすれば、すべてはねつけられてしまうような攻撃的で挑発的な性質のものばかりであった。しかし、ユンクによれば、当局の目をかいくぐって首尾よくキオスクの店頭に並べられた週刊『新青年』は、かなりの部数であったにもかかわらず、一時間もしないうちにすべて売り切れてしまった。レイアウトの斬新さがおおくのひとの目を強く引き付けたからであった、という。全4面の誌面は、バラバラに配置された活字と写真と図から構成されていた。レイアウトを担当したのは、もちろんハートフィールドである。

ヴィーラントは、後に『マリク書店の青年時代から』において、活字書体の記号を中心にしたこの週刊『新青年』のレイアウトのことを想起して、これがハートフィールドの最初の芸術的な仕事であったと述べている。

（『新青年』の）ふたつの号におけるこの無記名のタイポグラフィは、ハートフィールドの最初の仕事といってよい。ふるくさくて型にはまった活字の構成ではなく、それまでみられなかった斬新な世界を呼びさましたその卓越した魅力的な方法は、彼がすでに一個の芸術家であることを、一夜にしてまぎれもない独自のスタイルを見出した芸術家であることを示していた。（2:22）

グROSSも、「ハートフィールドは、コラージュの技法と非常に先鋭的なタイポグラフィからまったく新しく、とてつもなく面白いスタイルを発展させた」（1:33）と述べ、ヴィーラント同様週刊『新青年』に見るハートフィールドのレイアウトの独創性と斬新さをたかく評価した。

1917年という年は、ふたりの証言に見るように、ハートフィールドの創造的な活動の始まる年

Soeben
erschienen!



である。しかし、それではそのふたりが「独自の」と言い「まったく新しく、とてつもなく面白い」と形容するハートフィールドのレイアウトのもつ独創性と斬新さとはいかなる性質のものであったのか？いま、週刊『新青年』第2号の誌面を飾ったマリク書店刊『グROSS小画帳』の出版広告のレイアウトにそれを見てみよう。

「発売!」と「グROSS小画帳」との文字が交差した二本の巨大な骨のうえに置かれた骸骨のまわりに恣意的に配置されている。そしてその間隙を埋めるかのように、気球、蓄音機、機関車、帆船、棺、シルクハット、葉巻き、指輪

踊り子などの図がキャプションを付されてこれもまたきわめて恣意的にバラバラに配置されている。「発売!」と「グロス小画帳」の文字は、広告としての文字がもたなければならない伝達機能を失ってはいないが、それぞれの図に付されたキャプションはその図とは直接の関係はなく、図の意味内容を補い注釈するというキャプション本来のはたらきはもたない。それらの文字は、むしろ図として構成的に配置されていると言ったほうがよい。言語の統語法的線状性から遠近的空間のなかに、それらの文字記号は解き放たれているのだ。文字記号のアイコン化と言えようか。

コラージュの技法とアイコン化された文字記号の恣意的配置とのこの組み合わせは、まぎれもなく新しい一個の世界像を構成していた。グロスはこのタイポコラージュについて、「このすべて（文字と図）は、あるひとつの意味を生み出していた。それは、慣習化していない目を驚かせ、単なる貼り絵の小品の域をも越えていた。そこには一個の時代精神があった。我々の世界はこのように細片化されていたのだ」（1：33）と述べている。グロスは、自らの時代の虚妄と混乱をその犀利な筆致によって裸出化させた線描画家である。芸術家一個人の内的世界の論理にしたがって解体した世界の亀裂を埋め、なめらかな全体的秩序を虚構するのではなく、日常世界を埋める解体したイメージのひとつひとつにあくまでも目を凝らした芸術家であった。そのグロスがこのタイポコラージュの制作者のなかに、自分と同じく世界を解体の相のもとに見、そのバラバラなイメージの集積に芸術的な統一を与えることのできた真に同時代的な芸術家を見たのだ。

フォトモンタージュは、既成の映像をその個々のコンテキストから切り離してあらたに配列しなおす。それは、「バラバラにし、それからあらたに構成する。」認識の原理と創造の原理とが照応した芸術形式——それがフォトモンタージュである。週刊『新青年』第2号の誌面を飾ったタイポコラージュは、『グロス小画帳』の発売広告というその制作の目的からして、先に見た「ヒトラー式挨拶の意味」の明確な政治的批判性もたない。しかし、語を線状的配置のうちに秩序づける統語法を破棄し、その拘束から解き放たれた語と既成の図とを配列しなおすというその制作過程は、このタイポコラージュから「ヒトラー式挨拶の意味」までの距離がほんの一步の隔たりでしかないことを示している。その隔たりを埋めるのは、もちろん、政治的に動機づけられた批評精神の熟成である。幸か不幸か、ドイツは、やがて暗黒的な政治の時代を迎える。ハートフィールドのフォトモンタージュは、そのとき、もっとも実り豊かな芸術的成果をおさめる。その成果がいかなるものであったかは、章を改めて詳しく検討する。

週刊『新青年』第2号のタイポコラージュは、ハートフィールドの芸術家としての出発点を画す作品であった。アイコン化された文字記号と既成の図とをあらたに配列しなおすその配列の論理は、現実の日常生活において隠蔽されている社会的・政治的関係を明視化するフォトモンタージュの構成論理へとやがては連なる。そのとき彼は、日常的知覚にとっては異質としか思われぬバラバラな映像を唐突に並置し、それによって個々の映像が日常生活において担っていた既成の意味とは異なる衝撃性を帯びたあらたな意味の生成を図る。この点で、フォトモンタージュを構成的な意味論的メカニズムと規定することも可能かもしれない。この相互に異質な映像と映像の間に弁証法的統合を生み出す意味論的メカニズムもまた、初歩的な形態ではあるが、ハートフィールドのタイポコラージュのなかに見ることができる。例えば、MORD（殺人）やHINRICHTUNG（処刑）の文字は、巨大な骸骨の図のかたわらにあってはなおその図の注釈としての役割を免れえないが、これを蓄音機の図と並置してみたときには意想外の効果をもたらす。人の耳を楽しませ心を慰めるという蓄音

機についての一般的な日常的知覚を、それらの文字は攪乱するのだ。エックハルト・ジープマンにしたがって、これを「映像の論理への意味論的侵入」(1:34)と評してもよい。文字による図の意味の変容が企てられているのである。

構成するためにまず解体する——週刊『新青年』第2号のタイポコラージュの構成原理は、反戦の思想に芸術的な表現形式を与える展望を開いた。ハートフィールドはいま、芸術活動によって社会に政治的に参加する可能性を見出したのである。彼は、このときすでに表現主義の世界を大きく一歩そとに踏み出していた。社会的にであれ政治的にであれ慣習化した体制的秩序を、自らが開発したこの戦略性にとんだ表現技法を駆使することによってことごとく解体することを企てる、彼は一個のダダイストであった。

参 考 文 献

- (1) SIEPMAN, ECKHARD: Montage: John Heartfield. Vom Club Dada zur Arbeiter-Illustrierten Zeitung. Berlin 1977.
- (2) TOTE BERG, MICHAEL: Heartfield. In Selbstzeugnissen Und Bilddokumenten. Hamburg. 1978. (本文中ハートフィールドの伝記的記述は、本書および(4)の年譜による。)
- (3) HEARTFIELD, JOHN: Krieg Im Frieden. Fotomontagen zur Zeit 1930-1938. Munchen. 1982.
- (4) HEARTFIELD, JOHN: Photomontages of the Nazi Period. London-Bedford/N.Y. 1977.
- (5) ウォルター・ラカー著『ワイマル文化を生きた人びと』脇・八田・初宿訳 ミネルヴァ書房 1980年。
- (6) ディーター・グラツァー, ルート・グラツァー編著『ベルリン・嵐の日々 1914-1918』安藤・斎藤訳 有斐閣 1986年。
- (7) 菊盛英夫著『文学的表現主義』中央大学出版部 1970年。
- (8) J・ウィレット著『表現主義』平凡社 1972年。
- (9) 高安国世編『ドイツ表現主義1・表現主義の詩』河出書房新社 1971年。
- (10) 『ドイツ表現主義5・表現主義の理論と運動』
- (11) 池田浩士著『闇の文化史: モンタージュ1920年代』駸々堂 1980年。
- (12) 海野 弘著『1920年代の画家たち』新潮社 1985年。
- (13) 坂崎乙郎著『反体制の芸術』中央公論社 1969年。
- (14) グロス『社会風刺漫画』(解題 村山知義) 岩崎美術社 1969年。
- (15) 村瀬興雄著『ナチズム』中央公論社 1968年。
- (16) 『アドルフ・ヒットラー』中央公論社 1977年。
- (17) 宮田光雄著「ドイツ<第三帝国>の政治構造」『岩波講座: 世界歴史28 1930年代』岩波書店 1971年。

付記

資料収集は島岡がおこない、そのうちドイツ語文献は藤平が、英語および日本語文献は島岡が解読する。論文の構成・執筆は島岡が担当した。