

## 第三帝国のアニメーション

- 「ドイツ・アニメーション映画有限公司」を巡って-

|       |                                                                                                               |
|-------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| メタデータ | 言語: jpn<br>出版者: 明治大学教養論集刊行会<br>公開日: 2017-12-01<br>キーワード (Ja):<br>キーワード (En):<br>作成者: 松澤, 淳<br>メールアドレス:<br>所属: |
| URL   | <a href="http://hdl.handle.net/10291/19147">http://hdl.handle.net/10291/19147</a>                             |

## 第三帝国のアニメーション

——「ドイツ・アニメーション映画有限会社」を巡って——

松 澤 淳

### 1. はじめに

「アニメーションのジャンルに対するドイツの最も重要な貢献が行われてから今日まですでに 80 年以上が経っていることを人々は残念に思うかもしれない」<sup>1)</sup>。こう論じるのはドイツのジャーナリストでありコミックスの研究者アンドレアス・プラットハウスである。彼が、ここで「ドイツの最も重要な貢献」と評する作品とは、1926 年に制作されたロッテ・ライニガーの影絵アニメーション映画『アクメッド王子の冒険』(„Die Abenteuer des Prinzen Achmed“) のことである。精細なフォルムのシルエットがしなやかな動きをみせる『アクメッド王子の冒険』は、その優美さと完成度の高さにおいて同時代の他のアニメーション作品の追隨を許さないばかりではない。一時間を超える上映時間においても、画面に奥行きを与える撮影技術においても、ライニガーのこの作品は影絵アニメーションとはいえ、マルチプレーン・カメラを使用したウォルト・ディズニー初の長編アニメーション『白雪姫』(„Snow White and the Seven Dwarfs“) を 11 年も先駆けていたのであった。このように、確かに、ライニガーの仕事は、アニメーションという表現活動に対する「最も重要な貢献」と評価されてよいであろう<sup>2)</sup>。ただし、第二次世界大戦前のドイツで実験的なアニメーション制作を行っていたクリエイターはロッテ・ライニガーただ一人ではない。1920 年代、例えば、ハ

ンス・リヒターは3編の『リズム』(„Rhythmus“)シリーズを、ヴァルター・ルトマンは4編の『作品』(„Opus“)シリーズを、オスカー・フィッシングは4編の『シュトゥーディエン』(„Studien“)シリーズをそれぞれ精力的に発表していたのである。いずれも、直線と曲線から成る幾何学模様を用いた抽象アニメーション作品であった。それは、思想を視覚によって表現しようとする実験的試みといってもよい。エンターテインメント性に富んだ作品は少なかったものの、ヴァイマル共和国ドイツにはアヴァンギャルドな試みを行う前衛的なアニメーターたちが存在していたのだった。そこにチナス政権が誕生する。多くの芸術家たちと同様に、アニメーターたちも時代に翻弄されていく。『世界アニメーション歴史辞典』には「1930年代に政権をとったナチスは、すべての“墮落した”芸術を禁止したため、これらのアニメーターたちの多くは他国に移住せざるをえなくなった」<sup>3)</sup>と彼らの運命が記されている。なるほど、1933年にナチスの政権が樹立した後、抽象アニメーション映画の制作は直ちに禁止とはならなかったものの、リヒターは1940年アメリカに移住し活動を続け、フィッシングは1935年『青の組曲』(„Komposition in Blau“)を発表した翌年ハリウッドに渡り、短期間ではあったもののディズニー・スタジオで働き、異国の地で作品を発表していく。ルトマンはといえば、総統アドルフ・ヒトラーお気に入りの映画監督レーニ・リーフェンシュタールの『意志の勝利』(„Triumph des Willens“)の撮影に協力することとなる。ライニガーは亡命こそしなかったものの、第三帝国の地で創作した彼女のある影絵アニメーション作品に総統を撮影した実写映像が組み込まれるなど、彼女の創作の独自性が損なわれていくこととなる。このようにして、ナチス政権下でアニメーターたちは皆、活動の自由をことごとく奪われてしまったのであろうか。そして、アニメーションというジャンルそのものに「退廃芸術」というレッテルが張られ、創作活動はその「最も重要な貢献」をナチスが政権を取る以前の1920年代に探し求めなければならないほど、発展の阻害を徹底的に被ることになったのであろうか。い

や、実情は全く異なっていた。確かに、抽象アニメーション映画はその作風からパウル・クレーやワシリー・カンディンスキーの表現主義絵画や抽象絵画と同様に弾圧を受け、制作の許可が下りないこともあった。しかし、戦争が始まってアメリカ映画の上映が禁止されるまで、ディズニーのアニメーション映画は映画館のドル箱の一つであった。アニメーションは「退廃芸術」のリストには載らなかったのだ。そればかりではない。ナチス政権は長編娯楽マンガアニメーション映画の国内での制作をいわば「国策」として推し進めていたのである。そのために、アニメーションを専門に制作する映画会社が設立され、1941年以降、高額な制作費が調達され、途方もない労力が費やされていくことになる。国内に留まったアニメーションのクリエイターたちは、ベルリンのアニメーション制作会社へと「徴集」され、破格の待遇をうけながら、創作活動に従事させられることになるのである。そこで、本論では、第三帝国時代のアニメーションにフォーカスをあて、ナチス政権の肝いりでどのようなアニメーション作品が制作され、どのようなアニメーターたちが活動したのか探ってみることにする。呆れるほどの熱意をもってアニメーションが制作されていった過程を辿ってみよう。そして、戦火が激しくなるにもかかわらず、メルヘンチックなアニメーションの制作を止めようとはしなかったナチス政権の一見したところ幼稚で無邪気な試みが何を意味していたのかを考察してみたい。そのためにまずは、ナチスの指導者ヒトラーと映画の関係に目を向けてみることにする。

## 2. キングコングとヒトラー

第三帝国の時代、映画は大衆の娯楽として人気があった。映画館に足を運ぶ人の数は年々増え続け、1933年に2億4,500万人であった観客数は1942年には約4倍の10億人に達したといわれている<sup>9)</sup>。同時期の各国の映画館入場者数を示す適当な資料が見つからないため他国との比較はできないのだが、

戦時中の10億人という観客数は、人口がそれほど変わることのない日本のこれまでの入場最高者数が戦後の1958年に記録された11億2,000万人であったことを考えると<sup>5)</sup>、その数字が示す市場規模が小さいものであったとは考えづらい。10億という観客数は、ナチスの時代、映画館に行くという行為が特別なことではなく、映画鑑賞が国民の生活に根付いていた娯楽であることを推測させる。そのナチスドイツではハリウッド映画も人気であった。このあたりの事情を、『ウーファ物語』の筆者クラウス・クライマイアーは「民族の「社会感覚」を新たに作り換え「統制」してしまおうというナチの試みは、いまだに根強く残っているワイマル文化や外国からのさまざまな影響とぶつかった。政府は40年代にいたるまで、とりわけ若者がアメリカ映画やジャズ、スウィングを好むのを黙認した<sup>6)</sup>」と説明している。ハリウッドの魅力は上からの「統制」に揺らぐことはなかった。そうしたシネマ好きの国民の中で、最も多くの映画を見て、仮想空間にどっぷりと浸っていたのは総統アドルフ・ヒトラーその人であろう。何かに取り憑かれたように映画を病的に見続けるヒトラーの様子を、週刊ニュース雑誌「シュピーゲル」(*Der Spiegel*)のオンライン版は「ほとんど飽くことなくヒトラーは手に入ることができたすべての映画を貪るように、時々一晩に7本も見た<sup>7)</sup>」と伝えている。別荘ベルクホーフに設えた立派な映写室のみならず、ベルリンでもミュンヘンでも、プライベートな専用映写室にて、会議の後も、食事の後も、映画を見た。

そのような映画マニア・ヒトラーの姿を、2015年、歴史家でジャーナリストのフォルカー・コープは著書『なぜヒトラーはキングコングを愛した一方、ドイツ人にミッキー・マウスを禁じたのか』の中で描いた。コープは、そこで、軍需・軍事生産大臣のアルベルト・シュペーアやナチ党で海外新聞局局長を務めたエルンスト・ハンフシュテングルといった総統と関係が深かった人物たちの「回想録」から映画にまつわるエピソードを集め、ヒトラーがどれほど映画狂であったのかを検証している<sup>8)</sup>。ナチスの政府に関与した人

物の政治についての回想は自己弁護、自己擁護の色合いを濃くするものであるが、映画をめぐる発言はあながち虚偽ばかりとはいいきれないというわけである。こうして、ヒトラーの映画の趣向が幾つかの証言をもとに、以下のように明らかになっていく。例えば、シュペーアによれば、総統はたわいのない娯楽映画、恋愛映画、メロドラマを好み、素足をあらわにした美女が多数登場するレビュー映画に拍手喝采したという<sup>9)</sup>。また、ヒトラーは国民と同じようにハリウッド映画が最層であった。戦争が始まるまで、彼はハリウッドのほとんどの新作を手に入れていたようである (Koop, S. 26)。その中でも、アメリカからやってきた『キングコング』 („King Kong und die weiße Frau“) が彼の眼に留まる。ハンフシュテングルは当時を振り返り、以下のように回想している。

「彼のお気に入りの映画のうちの一本は『キングコング』であった。それは、よく知られているように、自分の手ほどの大きさもない人間の女性を愛し、そのためにクマの皮を着た凶暴な戦士ベルゼルケルのように荒れ狂う巨大なサルの話である。ぞっとするような物語がヒトラーを魅了した。彼はしばしばこの映画の話をして、この物語を何度も上映させた」<sup>10)</sup>。

1933年12月にドイツで公開された『キングコング』は、評判となり、ベルリンー都市をとってみても、プレミア終了後の3日間の総計でおよそ12万人の観客を集めることとなった (Koop, S. 24)。巨大なゴリラが白人女性を慕うという筋立てを持つこの映画は、ドイツ国民の感受性を傷つけ、国民の健全性が損なわれるという理由から一度は上映の禁止が検閲によって決まったものの、配給会社の異議申し立てを受け、最終的に上級映画検閲所が年齢制限を付け一般公開を認めることとなった<sup>11)</sup>。この「いわくつき」の映画に、事情を知らない多くの国民と同じようにヒトラーは夢中になった。コープは、

ヒトラーがサルと美女の映画に心ひかれた理由を、現在においても注目される卓越した特殊撮影技術に関心を寄せたためか、無力な生贄の役を演じる魅力的な白人女優フェイ・レイに心がときめいたためか、或いは、ニューヨークを半ば廃墟にした後に、戦闘機の攻撃によってエンパイアステートビルから撃ち落とされるキングコングのメロドラマ的な最期に共感したためではないか、と推測をする (Koop, S. 23)。それぞれの理由が尤もらしい。ただし、いずれの理由がヒトラーの思うところに近かったとしても、それは彼個人の趣味趣向の問題であって、そこに国際情勢を考慮した上での政治的判断や何かをカモフラージュするかのような深謀遠慮を感じることはできない。このようにお気に入りの映画を前にすると、検閲所の決定も、それどころか反ユダヤ主義の政策でさえも、ナチ党の指導者にとって関心事とはならなくなった。コープはそうしたヒトラーと映画の関係を次のように指摘する。

「行政機関による検閲の際に不評を買った作品、あるいは他の理由から一般公開されなかった作品もまたヒトラーの心になかった。最も際立った例はヒトラーのお気に入りの映画の一つであったアメリカの怪奇映画『キングコング』であろう。俳優や監督がユダヤ出身であったとしても、ヒトラーの映画の楽しみに影を落とすことはなかった。いや、それどころではない。彼が誰かに目をかけると、最終的に「名誉アーリア人」に任命するに至る例外的許可がたびたび下りたのだった」 (Koop, S. 212)。

「焚書」の憂き目にあい、亡命を余儀なくされた作家や芸術家の運命を考えた時、映画というジャンルがナチズムの国家体制の中で「特異」な地位を占めていたことがわかる。文化人、知識人がドイツからアメリカに脱出する一方で、アメリカ映画は1940年までドイツで上映され続けたのである。その時、ハリウッドを享受していたのは国民だけではなかった。最高権力者ヒトラーがハリウッドと映画に魅せられていたのだ。だからこそ、コープが指

摘するように、映画は場合によっては、ナチズムの掲げる政策の枠組みをすり抜けていく。映画は、必ずしも、純粋に国家に奉仕するストーリーである必要はない。総統のお気にさえ召せば、荒唐無稽なストーリーであってもよい。ただし、ヒトラーの映画の趣味は、再度コップの表現を借りれば「あいまいで矛盾している」(Koop, S. 212) ことこの上ない。事実そうであったのであろう。とはいえ、実写版に登場するハリウッドの大きなサルがお好きだったとすれば、アニメーションの中で走り回るアメリカの小さなネズミ・ミッキーにナチ党のリーダーが目細めたであろうことは容易に想像がつく。では、次にヒトラーとディズニー映画について考えてみることにしよう。

### 3. ディズニーとヒトラー

『ミッキー・マウスーディズニーとドイツ』の作者カルステン・ラクヴァの報告によれば、ドイツにディズニー映画がお目見えしたのはヴァイマル共和国時代の1930年のことだとされる<sup>12)</sup>。ディズニーの短編アニメーション映画は好評を博し、1930年から1932年の間に44本のディズニー映画が共和国に輸入される(ラクヴァ p. 50)。ナチスの時代になっても、ミッキーの人気に陰りがみられることはない。他のヨーロッパの国ではディズニー作品に見られる例えば牛の大きな乳房やせわしなく動くミッキーの精神状態が問題視されることもあったが、第三帝国の検閲所は、とくに問題点を指摘することなく、1934年からの1年間の間に「ミッキー・マウス」映画と『シリィ・シンフォニー』(„Silly Symphonies“) シリーズ36本すべてが検閲所を通過していく(ラクヴァ p. 61)。数多く国内に持ち込まれたディズニー映画に登場するキャラクターはスクリーン上のみで活躍するばかりではなかった。レコードが販売され、雑誌が出版された。ライセンスを取らないまま多種多様なキャラクターグッズが製造され、市場にあふれた。ウォルトの「ミッキー・マウス」は、こうして「さまざまな販売経路を通じてナチ時代のドイツでも



人気者」<sup>13)</sup>になっていたわけである。第三帝国においては、アメリカのアニメーション作品である『ポパイ』(„Pop der Seemann“)や『ベティ・ブーブ』(„Betty Boop“)も集客力があったが<sup>14)</sup>、ディズニー作品の人気は絶大であったといわれている。当時の状況を、コミック研究者アンドレアス・クニッゲは次のような例をあげて具体的に説明している。

「コミックスと並んでそれ以外のアメリカの娯楽作品もまたヨーロッパにおいて、その時代、熱狂した観客を見出していた。それはアニメーション映画である。とくにディズニー映画はナチスのドイツにおいてでさえ、たぐいまれな精神の高揚を引き起こしたのであった。例えばベルリンのマルモアハウスが1935年に『愉快なパレット——ミッキー・マウスの帝国にて』のタイトルのもとに短編映画を組み合わせたプログラムを上映したところ、日に5回も上映したにもかかわらず、切符は数週間にわたり売り切れとなり、映画館は開設以来の「最も大きな興行」を記録することとなった」<sup>15)</sup>。

国民のアイドルとなったミッキーをヒトラーが、いつ、どの作品で最初に目にしたかといった詳しい経緯は伝わっていない。ただし、雑誌「シュピーゲル」は、1935年『ミッキーの大演奏会』(„Mickys Platzkonzert“)で指揮者として片時もじっとしていることなく、スクリーン上を駆け回るミッキー・マウスに総統が夢中になった、という記事を掲載している<sup>16)</sup>。さらにこの記事は、1931年刊行の映画雑誌「フィルム・クリール」(*Der Film-Kurier*)に、国家社会主義ドイツ労働者党の新聞「独裁」(*Die Diktatur*)に載ったミッキー・マウス映画に対する酷評、それも主人公は単なる有害小動物のネズミであり、これまで考案されたキャラクターの中で最も汚らしく、みすばらしいものの典型例だといった手厳しいレビューが掲載されていることに注目する。このアメリカのアイドルが訪独当初、まだ政権をとっていなかったナチ

党の党員の好みに合わなかったことも、党の最高権力者はお構いなしであったというわけである。キングコングも、ミッキー・マウスも党の文化政策を超えた地点、それもヒトラーの趣向の内側という一番の安全圏に位置していたのであった。

ヒトラーのディズニー映画に寄せるこうした愛着は一過性のものではなかったようだ。『ミッキーの大演奏会』に心震わせた2年後の1937年12月22日、国民啓蒙・宣伝大臣ヨーゼフ・ゲッベルスは、「私は総統にクリスマスプレゼントとして最近4年間に撮られた32本の素晴らしい映画と12本のミッキー・マウスの映画を贈った。彼はプレゼントをもらってとても喜んだ。この貴重なコレクションに非常に満足したのだ。この宝物が彼に多くの楽しみと安らぎを与えればよいのだが」<sup>17)</sup>と日記に書き記している。

ウォルト・ディズニー自身とはいえば、1935年7月7日、妻とともにミュンヘンにやってくる。当地でディズニー一家は帝国映画院のイベントに参加したり、ドイツの映画会社が短編を組み合わせで編成した『愉快なパレット——ミッキー・マウスの帝国にて』(„Die lustige Palette—Im Reiche der Micky Maus“)の上映に臨席したりしている。さらに、ウォルトがミュンヘンの書店をめぐり歩き、149冊もの画集や絵本を購入したことが分かっている。日刊新聞「ヴェルト」紙(*Die Welt*)に掲載されたロルフ・ギーゼンの記事「ウォルト・ディズニーがヒトラーのドイツでしようとしたこと」は、購入した図書の中に、ヴィルヘルム・ブッシュの作品、ハインリッヒ・ホフマンの絵本『もじゃもじゃペーター』(„Der Struwwelpeter“), エルンスト・クライドルフの『花のメルヘン』(„Blumenmärchen“)などと並んでグリム兄弟の『白雪姫』(„Schneewittchen“)があったことを伝えている<sup>18)</sup>。このヨーロッパ旅行が一つのきっかけになったのであろうか。アメリカに帰ったディズニーはドイツ童話を基にした『白雪姫』の制作に本格的に取り掛かる。1937年に完成をみた上映時間83分の長編カラーアニメーション映画『白雪姫』は類をみない大ヒット作品となる。ドイツ語吹き替え版の

制作もディズニーの依頼を受けアムステルダムで進められた。ドイツの映画会社は配給権を買い付けようと躍起になった。しかし、交渉は失敗に終わる。先の「ヴェルト」紙のギーゼンの記事は、その理由をドイツ側に高額な外貨が要求されたこととともに、1938年の「水晶の夜」以降ハリウッドとベルリンの関係が著しく悪化したことにあったと指摘する。また、ウルリッヒ・ヴェーゲナストは、吹き替え版が完成していたにもかかわらず、ドイツへの配給を拒んだアメリカ側の事情を次のように詳しく伝えている<sup>19)</sup>。1938年秋、ヒトラーの国で『白雪姫』を上映してよいのかという議論がアメリカで巻き起こる。『白雪姫』の期限付きの貸し出しによるレンタル料収入を狙っていた制作者サイドの意思にもかかわらず、アメリカのプロデューサー組合の圧力によってディズニーの目論見は頓挫する。さらに、ヴェーゲナストは、すでに『キングコング』を世に送り出し、ディズニー作品の上映を委託されていたアメリカの映画会社レイディオ・キース・オーフィアム・エンタテインメント(RKO)がアメリカ国内で反ナチ宣伝映画を配給していたことにも注目する。ナチズムに対する旗幟を鮮明にした映画会社としては、『白雪姫』を敵国ドイツに送りだすわけにはいかなかったわけだ。加えて、上映に至らなかった背景には、高額な外貨の支払いを要求されたドイツ側の資金面以外の事情もあった。『アニメとプロパガンダ』の作者セバスチャン・ロファは、ゲッベルスがこの映画の「ずば抜けた技術的洗練がドイツにとって不名誉である点を理由に国内上映を諦めたい<sup>20)</sup>」と論じている。こうして、様々な思惑が絡み合い、第三帝国では『白雪姫』(„Schneewittchen und die sieben Zwerge“)が国民の目に触れることにはならなかった。総統から解放された戦後の1950年になって初めて、この長編アニメーションはドイツで一般公開されることになったのである。

では、ヒトラーはお気に入りのディズニーの最高傑作を見ることはなかったのであろうか。いや、フィルムを別荘ベルクホーフに取り寄せ、しっかりと鑑賞していたようである。その上、「この映画が映画史に残る傑作と激賞

した」(ロファ, p. 66) と伝わっている。また、ヒトラーと『白雪姫』の関係については、雑誌「シュピーゲル」が次のような興味深い報告をおこなっている。

「ヒトラーは 1937 年に公開されたディズニー映画『白雪姫』の熱狂的なファンだったと言われている。多くの他のナチ党の高官たちも、特にゲッベルスは、このコミックメルヒェンに胸を熱くした。宣伝大臣はこの映画を「偉大な芸術的な作品」と褒めたたえた。2008 年ノルウェーで「総統」が『白雪姫』を偏愛していることを証明することになるであろう A.H. とサインが入った小人のスケッチが発見された。ロフォーテン戦争博物館館長ヴィリアム・ハクヴァーグによれば、このスケッチはヒトラー自身の手による作品であるということだ」<sup>21)</sup>。

戦争博物館館長は、ドイツのオークションにおいて、およそ 200 ユーロで落札したヒトラー所有の絵画の額の中から、ピノキオのイラストと A.H. とサインが入った『白雪姫』に登場する小人を描いた水彩画を発見する。館長は Adolf Hitler の作であると主張するものの、実際のところ、このイラストの描き手は不明である。しかし、現代の白人女性に寄り添う森に棲む巨大なサル映画を好んだヒトラーのことである。古き時代の白人女性を守護する森の住人である小人の姿をスケッチしたとしても何の不思議もあるまい。

1938 年にオーストリアに、1939 年にポーランドにドイツ軍が侵攻した後も、兵士との連帯を意識し若干の遠慮はあったとは言われているものの、軍の最高責任者は娯楽映画を見ることをやめなかった (Koop, S. 57)。1941 年、ドイツがアメリカに宣戦布告した時、ハリウッド映画は第三帝国から締め出されたが、その後もナチス政府の高官たちは、占領地から、あるいは中立国を経由して帝国映画資料館に集められた外国作品の中からディズニーを引っ張り出して楽しむことができたという (ラクヴァ, p. 130)。一方、1940 年

代に入ると、ディズニーはスタジオを運営する資金を得るため、アメリカ政府の依頼を受け、プロパガンダ映画を、それも反ナチス・反ヒトラーをテーマとした作品の制作にも取り組んでいくことになる。これではお気に入りの映画を見ることを止めなかったヒトラーといえども、ファンタジーに溢れたディズニーの新作を見ることが叶わなくなった。こうした状況下で、映画とディズニーが大好きなドイツの大衆のために、ひいては総統のために、ゲッベルスは自国でのアニメーションの生産体制を強化しようと試みる。「我々はアメリカのディズニー映画『白雪姫』を観た。すばらしい芸術的作品である。大人の鑑賞に堪えうる童話であり、隅々まで配慮が行き届いており、人間と自然の大きな愛によって描かれている。芸術的な無上の楽しみを与えてくれる作品だ」<sup>22)</sup>と1940年2月12日の日記に記すゲッベルスである。技術的にも、芸術的にもハリウッドに追いつき、追い越そうと大真面目に考えた。こうして、1941年、ドイツ・アニメーション映画有限公司(die Deutsche Zeichenfilm GmbH)が設立されたのである。

#### 4. ドイツ・アニメーション映画有限公司

1937年から1944年の間に154本のアニメーション映画がドイツで制作されたといわれている<sup>23)</sup>。無論、1941年に会社が設立される以前にも、アニメーション映画は作られている。例えば、ゲオルク・ヴェルツの『ミゲルスハオゼンの戦い』(„Die Schlacht um Miggershausen“)であり、ハンス・ヘルトの『平和を乱す者』(„Der Störenfried“)である。1937年制作の『ミゲルスハオゼンの戦い』は、プロパガンダの手段として利用するために廉価に大量生産した「国民ラジオ受信機」(der Volksempfänger)を宣伝する短編コマーシャル映画である。旧態依然とした農村ミゲルスハオゼンは農業生産性が低く、そこに住む農民も貧しい。家畜も農民も不衛生な環境の中で暮らしている。その田舎の農村に都会から擬人化されたラジオのキャラクターが

隊列を組んで突入し、農民たちに近代的な農業技術と衛生的な生活様式を教授していく。作物は実り、家畜は元気になり、お金が蔵に舞い込んでくる。農民たちが将来に胸を膨らませ、広場で喜びのダンスを踊っている間に、ラジオのキャラクターがミゲルスハオゼンと書かれた看板を「喜びの集落」を意味する「フローエンハオゼン」(Frohenhausen)と書き換える場面でこの映画は幕を閉じる。上映時間 13 分のカラー仕立ての映画となっている。『平和を乱す者』は 1940 年に制作された。動物たちが平和に暮らす森に厄介者のキツネがやってくる。キツネはウサギの子をさらっていく。ウサギの父親は一人では戦えず、森の住人たちと相談し、陸軍のハリネズミと、空軍のスズメバチに助けを求める。キツネがまさにウサギの子を料理して食べようとしたとき、ハリネズミは体を丸め砲弾となってキツネを攻撃する。そこに飛行戦隊を組んでやってきたスズメバチが自らの針を機関銃代わりにして、キツネに一斉射撃を浴びせかける。逃げるキツネに住民たちが最後の一撃を加え、この映画は終了する。ハリネズミがナチスドイツ時代のヘルメットをかぶっていることからわかるように、この上映時間 12 分のアニメーション映画は国民の戦意を高めるためのプロパガンダ作品となっている。ただし、ナチスの高官たちの気持ちを捉えることはできなかった。子ウサギをさらうオオカミが、突撃隊のカラーである「褐色」の衣服をまとっていたことが彼らの不興を買った理由の一つであったといわれている<sup>24)</sup>。大学で絵画とグラフィックを専攻した制作者のハンス・ヘルトは自らのアトリエを開き、商業アニメーション映画のジャンルで活躍していた。戦時中はバウヴァリア映画社のアニメーション部門を指揮することになる(ちなみに、ヘルトは、ナチ時代の 1944 年、男爵とお供の馬が冬の厳しい環境の中を難儀して旅をするユーモラスな作品『ミュンヒハオゼン男爵の冒険』(„Die Abenteuer des Freiherrn von Münchhausen“)を斬新な色使いと太いタッチを用いて手掛けている。この作品は、轡をひく馬を丸呑みしてそのまま馬の形になったオオカミの口を裏返して愛馬を救うシーンで終わる男爵の冒険譚となって

いる)。

このように、第三帝国にもアニメーション映画はあった。しかし、「ミッキー」のようなアイドルは不在であり、『白雪姫』のような長編マンガアニメーションがなかった。撮影技術もディズニー作品に比べるとずいぶん見劣りがした。自国での、質が高く、しかも耳目を集める作品の制作が必要となる。1941年5月、ドイツ文化映画本部長である上級参事官カール・ノイマンが、「長編アニメーション映画制作を目標とするドイツ・アニメーション映画制作プロダクションの設立にむけての提案」<sup>25)</sup>と題された建白書を作成する。1941年5月15日、ゲッベルスは日記に「ドイツにおけるアニメーション制作に関するノイマンの報告書が審査された。私は彼を支援しようと思う。よく考えられていて有用な事案だからだ」<sup>26)</sup>と認めている。こうして、1941年6月、ベルリンのカイザー通りに、株式資本50,000帝国マルクをもって、ドイツ・アニメーション映画有限会社が、映画会社ウーファの子会社として設立される。この会社の事業内容は「あらゆる種類の芸術的に優れたアニメーション映画作品の制作と配給」であった(ラクヴァ, p. 133)。「芸術的に優れた」作品を制作するために、これまでは主に宣伝映画に携わっていたアニメーターたちが糾合され、4つのスタジオが開設される。スタジオごとにリーダーが置かれた。そのリーダーとは、映画会社ウーファのアニメーション部門の推進役であったヴォルフガング・カスケリーネ、コマーシャル映画の制作者ハインツ・ティッシュマイアー、新聞や雑誌に宣伝画やユーモアにあふれたイラストを描いていたゲルハルト・フィーバー、そしてソビエトから亡命してきた31歳の若き彫刻家セルゲイ・ゼージンの4名である。それぞれのスタジオがイラストレーター、色彩の専門家、カメラマン、特撮撮影のスペシャリストを雇い、独立して固有のプロジェクトを遂行した。さらに、背景画と色付けを専門に行う2つのスタジオが別途開設された。こうして、従来のアニメーションのドイツ式家内工業的制作方法からシステムティックな分業制への移行が試みられることとなった。アトリエと並行して、プロフェッ

ショナル育成のための養成学校も開校された。1943年には119人の実習生のために15名の非常勤講師が雇われている。そこでは、アニメーション制作に必要なことは何でも、描くことは無論のこと、技術論、文化論、文体論が講義され、音感教育が行われた。こうして制作会社に多くの労力と資金がつき込まれていく。1942年から1943年の間に、従業員数は72名から263名に、固定資産は53,600帝国マルクから130,400帝国マルクに増えることとなった<sup>27)</sup>。アニメーターの待遇も破格である。一般の従業員の月収は能力に応じて250から800帝国マルクであったが、カスケリーネの月給は2,500帝国マルクであったという(ロファ, p. 91)。ちなみに、1941年当時のドイツ国民の年間平均報酬額は2,297帝国マルクであったとする試算がある<sup>28)</sup>。このデータに従えば、カスケリーネの月給は国民の平均年収を超えている。フォルクスワーゲンの発売価格が990帝国マルク、オペルの価格が1,650~2,500帝国マルクであったことを考え合わせても<sup>29)</sup>、アニメーターが信じられないほどの報酬を受け取っていたことがわかる。また、徴兵に取られ戦地へ赴くこともない。安心して仕事に取り組むことができた。こうしてベルリンで不自由することなく制作活動に勤しむ、いわば国家お抱えのアニメーターたちを「王侯貴族」(ロファ, p. 114)と比喻するのもあながち的外な表現ではないのである。

彼らに課せられた最終到達目標は明確であった。ディズニーの『白雪姫』を超える長編アニメーション映画の制作を新たに成し遂げることである。そのために、『白雪姫』のオリジナルカラーフィルムからモノクロのコピーを作り、ワンシーンごとに詳しい分析が行われた。戦争が終了した後、アニメーション映画の部門でもドイツは世界の覇権を握らなくてはならない。それがゲッベルスの目論見であった。当然、それはディズニー映画フリーク・ヒトラーの願望でもあったであろう。長編作品の完成は1948年を、遅くとも1950年を目途とした。まずは1943年、ドイツ・アニメーション映画有限会社の処女作となるカラー短編作品がゲルハルト・フィーバーとドイツ文化映



画本部の主任文芸委員フランク・レーベレヒトの指揮のもと制作された。短編作品『かわいそうなハンジ』(„Armer Hansi“)である。この18分のアニメーションが、皮肉にも文字通り「かわいそうな」ことに、ゲッベルスが期待を込めて設立した映画会社の最初で最後の作品となるのである。

## 5. 『かわいそうなハンジ』について

1943年10月4日、『かわいそうなハンジ』は「芸術的に特に価値あり」との評価を受け、検閲所を通過する。同年11月12日から18日までのドイツ文化映画週間の期間中、ミュンヘンでプレミアが行われた<sup>30)</sup>。その後、ヘルムート・ヴァイス監督のコメディ映画『熱燗ワイン』(„Die Feuerzangenbowle“)の前座として上映されることとなる。

この短編アニメーションに登場するキャラクターは、ディズニー作品と同様に、擬人化された動物や植物である。オスのカナリア「ハンジ」が主人公だ。ストーリーは次のように展開していく。ハンジは、ある日、窓辺に止まっていたセクシーなメスのシジュウカラの歌声に誘い出され、鳥かごを抜け出していく。自由になったハンジは音楽に合わせ、スケートやスケーティングをするかのように滑らかに空中を旋回し、悠々と大空を飛び回る。風と戯れ、高く高く舞い上がっていくうちに、あまりの高さに目が回り、地上へ落下してしまう。地上では電線に止まり鳥たちと歌声を競い合ったり、植物と遊び興じたりするのだが、このあたりから、ハンジに試練が訪れる。妖艶なシジュウカラのあとを追い、愛の歌を口ずさみながら彼女の巣を訪ねてみると、中から筋骨隆々とした体形の彼氏が登場し、荒っぽく追い返されてしまう。これまで経験したことのない生存競争が厳しい環境の中で、ハンジはエサを取ることも、水を飲むことも、雨を凌ぐことさえもままならない。夜になると、案山子に驚き、フクロウやコウモリに威嚇される。挙句の果てに、黒猫に執拗に追いかけてまわされることになる。ハンジは這う這うの体で元いた

農家の屋根部屋にたどり着く。すると、かつての自分の鳥籠の中に、逃げ出したハンジの代わりであろうか、可憐なメスのカナリアが飼われていた。ハンジは嬉々として籠へ戻る。2匹のカナリアが仲睦まじく踊りながら歌を歌うシーンで幕が閉じられる。プレミア以前に、ゲッベルスはこの作品をチェックしたのであろう。1943年9月29日の彼の日記には「アニメーション映画の制作を任せた上級参事官ノイマン氏が私のもとでこれまでの仕事に関する報告をおこなった。彼はこの手間のかかる課題を解決すべく全力を挙げて取り組んでいるところではあるが、すでに注目すべき仕事も成し遂げている。私の前で上映された彼のプロダクションが作り上げた最初のアニメーション作品には確かに多くの欠点が見られたものの、しかしスタートとしては今後を期待させる良き出来栄であった」<sup>31)</sup>との記載がある。ゲッベルスが待ちに待った作品である。無論、批評家たちからの評判もよく、『かわいいようなハンジ』は、国民の知識や教養を向上させるために制作された非劇映画に贈られるドイツ文化映画賞を受賞する<sup>32)</sup>。総延長438メートルのフィルムから成るアニメーションに対して、1941年からの2年に及ぶ制作期間中、27億4,800万帝国マルクが費やされたとラクヴァは報告している（ラクヴァ、p. 143）。この数字が正しいとするならば、国庫からどの程度の割合が補助されたかは不明だが、それは信じ難い巨額な支出となっている。1941年と1942年の所得税、法人税の徴収総額がおおよそ410億帝国マルクである<sup>33)</sup>。上映時間18分のアニメーションを制作したプロダクションが使用した27億4,800万帝国マルクは、2年分の徴税額の6%強に相当する計算になる。そして、100名以上のクリエイターが完成に向けて動員された。資金と労働力を惜しげもなく投入し第1作目が完成に至った後、ノイマンはゲッベルスに、4つのアトリエそれぞれが制作を予定している次回作について報告を行っている。たとえば、カスケリーネのスタジオではワルツの起源をユーモラスに描いた音楽映画が計画され、ティッシュマイアーのスタジオでは、「赤牛亭」「白鹿屋」といった宿屋の看板を擬人化するコンセプトのもと新作の準備がすすめ

られていた<sup>34)</sup>。作品は次々と誕生する見込みであった。しかし、戦線は広がり、戦況は次第に悪化していく。ベルリンが爆撃を受け始めると、プロダクションはミュンヘンへ、ウィーンへと転居していくことになる。そして何よりも、混沌の一途をたどる社会状況の下では、アニメーションのために予算がつけられなくなる。労働力も軍務に回さなくてはならない。1944年9月、ドイツ・アニメーション映画有限会社は、『白雪姫』に匹敵する長編作品どころか、第2作目となる短編作品を作成することのないまま看板を下ろす。ゲッベルスの野望もここに潰えた。

## 6. 『かわいそうなハンジ』とプロパガンダ

セバスチャン・ロファは、『かわいそうなハンジ』を兵器や戦闘のシーンはないものの、プロパガンダアニメーションだと判断し、次のように評価を下す。

「この短編のプロパガンダの内容ははっきりしている。例え籠であっても、そこにいるかぎりカナリアは保護される。籠から逃げだそうとすれば、必ず厄介なことになる。シジュウカラの呼びかけは不幸の徴候を表している。映画制作者にとって重要なことは、ドイツの愛国心を強化することである」(ロファ, p. 90)。

安心、安全な籠の内側を第三帝国、凶暴な外敵が牙をむく危険な籠の外側を連合国と解釈すれば、「現状を享受せよ」というメッセージが容易に読み取れる。確かにそうなのである。しかし、だからといって、このアニメーションの制作の目的を「ドイツの愛国心を強化する」ことだけに求めるのは、国民の画一化を厳しく図ったナチズムというフィルターをあまりにも強くかけすぎた解釈になっているのではないだろうか。一見してそれとわかるプロパ

ガンダ映画の制作だけが目的であるのならば、あのように金も労力もかける必要はなかった。ユダヤ人や連合国をシンボリックに登場させ揶揄すれば、わざわざ無垢なカナリアを創造するには及ばなかったはずである。ノイマンも、ゲッベルスも、この会社の規約にある通り、ベルリンのスタジオからファンタジーに溢れる芸術的な作品を創造しようと、まずは大真面目に考えていたのではなかろうか<sup>35)</sup>。そうした視点から、演劇学の研究者ギュンター・アグデがナチスの時代に制作されたアニメーションの特徴を次のようにまとめているのは興味深い。

「生きている人間のように姿を変えて描かれた愛くるしい動物たちが、なにものにも拘束されることなく自ら決断し、健全でほころびのない世界の中で役を演じている。その世界は軍隊や戦争から、貧困、灯火管制、爆撃と食糧不足から遠く遠く離れた世界、すなわち観客の日常の些細な心配事から徹底的に切り離された世界、しかも陽気に、軽やかに、ウィットに溢れ創造された世界なのである。観客はさながらこの戦争を思わせないテーマと息が詰まることのない愉快的出来事に接し、解放され、救い出され、心が軽くなったと感じたのであった。望もうと思えば、ここに、確かに実際のレジスタンスとは関係ないとはいえ、ナチス政権に対する一種の破壊活動があることがわかるだろう」<sup>36)</sup>。

「愛国心の強化」など微塵にも感じさせない、それどころか現政権がもたらした日常に対するアンチテーゼとも思われる世界を創造するアニメーション映画が、国家の主導で制作されたという指摘は一考に値する。そこには、硝煙の臭いどころか、現実の生活の匂いすらない。それは、ディズニーに対するドイツが抱く激しい対抗心のなせる業だったのかもしれない。戦後はハリウッドではなく、ドイツがアニメーションのマーケットを席捲しなければならない。そのためには時代と地域に制約されたプロパガンダの要素は不要

となる。

或いは、不安定な世界情勢に直面している時代であればこそ、映像も内容も現実とは切り離された夢の世界を誕生させ、アニメーションを無心に楽しむ空間の創造が敢えてここで試みられていたということはある得る。そのためには、これまでにない高度な技術を駆使し、観客の目と耳を圧倒することにも必要となる。アニメーションを芸術の領域にまで高めることが急務だ。こうした芸術性の裏側に、秘められた政治的意図を探し求めることは可能だ。芸術性を伴ったファンタジーとメルヒェンによって醜悪な現実を覆い隠してしまえばよい。ひょっとすると、ここに、直截的なプロパガンダを意図的に避け、リアルなドイツが透けて見えることのない作品を制作していくナチスの戦術があるのかもしれない。おとぎの国を作り出すドイツが非人道的であろうはずがない。印象操作が行われ、大衆は抵抗する力を失っていく。そのためには、実写版よりも遥かに非現実を創造できるアニメーションが都合がよい。こう考えると、信じられないほどの資金を調達し、アニメーションにつき込んだ政権の思惑がみえてくる。そこに、大衆がそうとは気づかないまま、ナチズムに絡めとられていく恐ろしさがある。

ただし、『かわいいようなハンジ』にどのようなプロパガンダが秘められていたにせよ、ナチズムの時代に制作されたからといって、アニメーション自体の評価が予断を持って行われてはならない。アニメーション映画会社の唯一の作品は、それ以前のドイツのアニメーション『ミゲルスハオゼンの戦い』や『平和を乱す者』に比べると、構成面においても、撮影技術においても格段の進歩が見られる。18分のシーンの一つ一つが関連性を持ち、有機的に結びついている。背景は細かく描かれているばかりではない。それぞれのオブジェが、登場するキャラクターと連動して固有の意味を持つことになる。煙突の煙がトランポリンになったり、自転車の車輪になったりメタモルフォーゼのアイディアに満ちている。キャラクターもディズニーのように精練されているとは言い難いが、それぞれが特徴的で記憶に残る。風のキャラクター

を登場させるなどインターナショナルな雰囲気も醸し出されている。展開もスピーディーで冗漫な場面がない。画面に奥行きがあり、ズームアップ、ズームバックも効果的に使われている。軽快なBGMに印象的な効果音が重ねられている。全体に大きな瑕疵は見受けられない。それは当然といえば当然のことであった。アニメーション映画会社を集められたクリエイターたちの腕は確かであったからだ。彼らが恵まれた才能の持ち主であったことは、戦後の彼らの活躍が証明している。例えば、制作の指揮を執ったゲルハルト・フィーバーは、終戦後、ゲッティンゲンにオフィスを構える。フィーバーの名は、1950年、ヴィルヘルム・ブッシュの作品をアニメーション化した『トビアス・クノップ』（„Tobias Knopp“）によって広く知られることになる。この作品が戦後ドイツの長編アニメーション作品の一作目となった。その後も多くの宣伝映画を制作した<sup>37)</sup>。スタジオのリーダーの一人ヴォルフガング・カスケリーネは、戦後、宣伝映画、ドキュメンタリー映画を制作しながら、カメラマンやアニメーターの養成に努めた。カスケリーネ・フィルムアカデミーは現在もベルリンに開校されている。さらに、『かわいそうなハンジ』の制作にかかわったスタッフの中には、コミック作家マンフレート・シュミット、音楽家オスカー・サラもいた。アニメーション映画会社のメンバーとなる以前はイラストレーターとして出版社で働いていたシュミットは、1950年より、雑誌「クイック」（*Die Quick*）に探偵コミック『ニック・クナッタートン』（„Nick Knatterton“）の連載を開始する。シャーロック・ホームズを思わせるいで立ちをした探偵が、卓越した推理力と秘密のアイテムを駆使し、グラマラスな美女と共にギャング団と戦う物語は、戦後ドイツの最初の大ヒットコミックとなっていく<sup>38)</sup>。作品は映画化され、アニメーション化され、探偵は様々な企業の宣伝キャラクターに使用されることになる。一方、音楽家オスカー・サラはベルリンで音楽を専攻し、初期の電子楽器の一つである「トラウトニウム」の開発者であり、演奏者でもあった。サラは戦後もドキュメンタリー映画などに携わるとともに、1960年代前半、アルフ

レッド・ヒッチコック監督の『鳥』(„Die Vögel“)の効果音を担当することとなった<sup>39)</sup>。ナチズムという時代に制作されたとはいえ、『かわいいようなハンジ』が、映画、アニメーション、コミック、音楽といった様々な分野におけるドイツに留まった有能なアーティストたちから生み出された作品であったことは事実なのである。才能が豊かであるがゆえに、ナチスと創作活動の間でクリエイターたちの立ち位置が大変デリケートなものであったことは想像に難くない。さらに、彼らは戦後のドイツでも映像の領域で活躍することになる。戦中のみならず、戦後もアーティストとして生きた彼らは、ナチスのドイツに対してそうであったように、戦後のドイツにも折り合いをつけなくてはなくなる。そうした事情を踏まえたうえで初めて、「長い間、チナス時代のアニメという問題は、多くの場合は無視されるか、もしくは偏った解釈がなされてきた」(ロファ, p. 72)というロファの現状分析は、重い意味を持つことになる。だからこそ、政治家と制作者の思惑が絡み合う『かわいいようなハンジ』はプロパガンダという言葉では括りきれない作品であるといえよう。

## 7. おわりに

ハンジが籠を飛び出して冒険をしている時期、ヒトラーお気に入りのディズニーは軍部や政府の各省庁からの依頼を受け、兵士向けの訓練用映画や一般国民向けのプロパガンダ映画の制作を請け負っていた。戦時中、スタジオを維持するために、「ディズニーは、陸軍が彼らの映画に関して下した命令には何でも従わなければならなかった」<sup>40)</sup>のである。1942年には作品の90%以上が教育・プロパガンダ映画となった。そのディズニーの政治宣伝映画で最も印象的なのは『総統の顔』(„Der Fuehrer's Face“)であろう。この作品は、即座にドイツを連想させる仮想の国「ナチランド」にドナルド・ダックを登場させ、ナチズムの非人道性を滑稽に暴きだし、ゲッベルスやヒトラー

を擲擧していく。『世界アニメーション歴史辞典』には、「典型的なドナルド・ショートフィルムの秀作であるこの映画のおかしさは、ナチス国が次々と突きつけてくる非現実的な要求に、短気なアヒルがしだいに怒りをつのらせる点だ」<sup>41)</sup>とある。『総統の顔』は1942年度アカデミー短編アニメ賞を受賞する。ナチズムに異を唱え、民主主義の旗を掲げるために、資金難に苦しむディズニーにプロパガンダ作品の制作をいわば「強制」するアメリカと、強制的同一化の政策を実行しながらも、アニメーターに十分な資金を与え、時代の痕跡が消えた作品の制作を精力的に続けさせたドイツとはアニメーションに対するスタンスが著しく対照的である。「自由」を旨とする民主主義の中で政治的「強制」からアヒルのドナルド・ダックは登場し、「強制」を強いる国家社会主義の枠組みに組み込まれた制限ある「自由」からカナリアのハンジは誕生した。「自由」と「強制」が複雑に絡み合う社会的状況の中から誕生したアニメーションは、アメリカでは国民の愛国心を高めるプロパガンダ映画となり、ドイツでは「芸術」を志向する映画となる。主人公のそれぞれの「鳥」は、1羽は現実に対峙し怒りをつのらせ羽を広げ、1羽は現実とは隔離された世界を舞台に心安らかに自らの鳥籠に帰り羽をたたむ。アニメーションが生み出される過程は、作品のオリジナリティーが「自由」からも「強制」からも創造されることを教えてくれる。

しかし、だからと言って、芸術性を追求したナチズムのアニメーション政策が文化的、人道的に許されるというわけでは決してない。逆である。ドイツのアニメーションが、困難を極める時代であっても、技術の面においても、エンターテインメント性においても、憧れのディズニーに追いつき、追い越すことこそがゲッベルスの宿願であった。そして、それは、映画マニア・ヒトラーの念願でもあったに違いない。時代を顧みないこの徹底した幼稚な非政治性と信じられない数の無辜の民が戦場に、収容所に、実際に横たわることをも可能にした極端に残忍な政治性とは表裏一体なのであろう。むしろ、『白雪姫』を凌駕しようとする熱意が示す呆れるほどの非政治性が翻って残



酷な政治性へと転換する悲劇がここにはあるのかもしれない。ドイツ・アニメーション映画有限会社はハリウッドとディズニーを愛するヒトラーの夢の実現の場であった。しかし、そこは同時に総統が倒れるまで国民が見続けることになる悪夢を生産する象徴的な場でもあったのだ。

《注》

- 1) Andreas Platthaus: Die Abenteuer des Prinzen Achmed. In: Filmgenres – Animationsfilm. Hrsg. Andreas Friedrich Stuttgart (Philipp Reclam jun.) 2007, S. 41.
- 2) ライニガーの生涯と作品については以下の拙論で詳らかにすることを試みた。松澤淳：「ロッテ・ライニガーと彼女の時代——影絵アニメーションの魅力について——」[明治大学教養論集刊行会『明治大学教養論集』通巻 521 号, 2017, 1-28 頁]。
- 3) スティーヴン・キャヴァリア (仲田由美子, 山川純子訳)：世界アニメーション歴史辞典 (ゆまに書房) 2012, 20 頁。
- 4) クリス・マクナブ (松尾恭子訳)：図表と地図で知る ヒトラー政権下のドイツ (原書房) 2011, 268 頁参照。
- 5) 経済産業省: 映画産業ビジネスモデル研究会報告書 (平成 21 年 7 月) 21 頁参照。この報告書は以下で閲覧可能である。[[http://www.meti.go.jp/policy/mono\\_info\\_service/contents/downloadfiles/movie.pdf](http://www.meti.go.jp/policy/mono_info_service/contents/downloadfiles/movie.pdf)] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 6) クラウス・クライマイアー (平田達治, 宮本春美, 山本佳樹, 原克, 飯田道子, 須藤直子, 中川慎二訳)：ウーファ物語——ある映画コンツェルンの歴史——(鳥影社) 2005, 426 頁。
- 7) Katja Iken: Hitlers Lieblingsfilme. (02.12.2015) [<http://www.spiegel.de/einestages/hitlers-liebblingsfilme-king-kong-micky-maus-feuerzangenbowle-a-1063582.html>] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 8) Vgl. Volker Koop: Warum Hitler King Kong liebte, aber den Deutschen Mickey Maus verbot. Berlin (be.bra) 2015, S. 11-58. なお, これ以降, 同書よりの引用, 参照箇所は著者名とページ数を本文中に記すこととする。
- 9) アルベルト・シュペーア (品田豊治訳)：第三帝国の神殿にて ナチス軍需相の証言 (上) (中央公論新社) 2001, 67 頁参照。
- 10) Ernst Hanfstaengl: Zwischen Weißem und Braunem Haus. Memoiren eines politischen Außenseiters. München (Piper) 1970, S. 314.

- 11) 1933 年 10 月 5 日に上級映画検閲所が映画『キングコング』に下した検閲決定書は以下から閲覧することができる。Deutsches Filminstitut: King Kong. Zensurenentscheidungen. [<http://www.difarchiv.deutsches-filminstitut.de/filme/f035258.htm>] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 12) カルステン・ラクヴァ (柴田陽弘, 眞岩啓子訳): ミッキー・マウス — ディズニーとドイツ (現代思潮新社) 2002, 20 頁参照。なお, 以降, 同書よりの引用, 参照箇所は著者名とページ数を本文中に記すこととする。
- 13) クラウス・クライマイアー: [前掲書], 427 頁。
- 14) Vgl. Hans Dieter Schäfer: Das gesplittene Bewußtsein. Vom Dritten Reich bis zu den langen Fünfziger Jahren. Erweiterte Neuausgabe. (=Mainzer Reihe. Neue Folge, Band 8.) Göttingen (Wallstein) 2009, S. 42.
- 15) Andreas C. Knigge: Alles über Comics. Eine Entdeckungsreise von den Höhlenbildern bis zum Manga. Hamburg (Europa) 2004, S. 222.
- 16) ここで利用した Spiegel Online の記事は以下に掲載されている。Vgl. Spiegel Online: Hitlers Kino. Hitlers Faible für Greta Garbo oder Dick und Doof. — Von wegen Ungeziefer! (02.12.2015) [<http://www.spiegel.de/fotostrecke/hitlers-kino-fuehrer-faible-fuer-garbo-oder-dick-und-doof-fotostrecke-132203-20.html>] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 17) Joseph Goebbels: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I, Band 5. Hrsg. Elke Fröhlich München (Saur) 2000, S. 64.
- 18) Rolf Giesen: Was Walt Disney in Hitlerdeutschland wollte. (05.07.2015) [<https://www.welt.de/kultur/kino/article143537734/Was-Walt-Disney-in-Hitlerdeutschland-wollte.html>] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 19) Vgl. Ulrich Wegenast: Animation in der Nazizeit. (=Geschichte des deutschen Animationsfilms II.) Berlin (absolut MEDIEN) 2011, S. 26. なお, ヴェゲナストはナチ時代に制作された 12 本のアニメーション作品を収録した本参考文献と同タイトルの DVD の企画制作責任者である。本文献はこの DVD に収められている。また, 本拙論で論じた『ミゲルスハオゼンの戦い』, 『平和を乱す者』, 『ミュンヒハオゼン男爵の冒険』, 『かわいそうなハンジ』はこの DVD に収録されている。
- 20) セバスチャン・ロファ (古永真一, 中島万紀子, 原正人訳): アニメとプロバガンダ 第二次大戦期の映画と政治 (法政大学出版局) 2011, 57 頁。なお, 以降, 同書よりの引用, 参照箇所は著者名とページ数を本文中に記すこととする。
- 21) Spiegel Online: Hitlers Kino. Hitlers Faible für Greta Garbo oder Dick und Doof. — „Großartige künstliche Schöpfung.“ (02.12.2015) [<http://www.spiegel.de/fotostrecke/hitlers-kino-fuehrer-faible-fuer-garbo-oder-dick-und-doof-fotostrecke-132203-21.html>] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)

- 22) Joseph Goebbels: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I, Band 7. Hrsg. Elke Fröhlich München (Saur) 1998, S. 306.
- 23) Vgl. Michael Achenbach: Animation in der Nazizeit. (01.2012) [<http://www.medienimpulse.at/articles/view/402>] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 24) Vgl. Spiegel Online: Fräulein Mabel fällt aus dem Rahmen. (01.01.1949) [<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-44435340.html>] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 25) Ulrich Wegenast: *a.a.O.*, S. 11.
- 26) Joseph Goebbels: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil I, Band 9. Hrsg. Elke Fröhlich München (Saur) 1998, S. 314.
- 27) ドイツ・アニメーション映画有限会社を論じる際に用いたデータ等については以下を参照した。Vgl. Günter Agde: Flimmernde Versprechen. Geschichte des deutschen Werbefilms im Kino seit 1897. Berlin (Das Neue Berlin) 1998, S. 129-138.
- 28) 1941 年当時の平均報酬額はドイツ連邦司法・消費者保護省の以下のサイトを参考にした。Vgl. Bundesministerium der Justiz und für Verbraucherschutz: Sozialgesetzbuch (SGB) Sechstes Buch. Anlage 1 Durchschnittsentgelt in Euro/DM/RM. [[https://www.gesetze-im-internet.de/sgb\\_6/anlage\\_1.html](https://www.gesetze-im-internet.de/sgb_6/anlage_1.html)] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 29) 村瀬興雄: ナチズムと大衆社会 民衆生活にみる順応と抵抗 (有斐閣) 1987, 143 頁参照。
- 30) Vgl. Deutsches Institut für Animationsfilm: November 1943. Uraufführung von Armer Hansi. [[http://www.diaf.de/de/home/rubriken/Blog\\_Detailseite/b/November-1943-Urauffuehrung-von-Armer-Hansi-402](http://www.diaf.de/de/home/rubriken/Blog_Detailseite/b/November-1943-Urauffuehrung-von-Armer-Hansi-402)] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 31) Joseph Goebbels: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Band 9. Hrsg. Elke Fröhlich München (Saur) 1993, S. 624.
- 32) Vgl. Stefan Matysiak: Fieber-Zeit. (03.2009) [<http://www.alexanderstiftung.de/dokumente/2010matysiak.pdf>] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 33) クリス・マクナブ: [前掲書], 87 頁参照。
- 34) Vgl. Deutsches Institut für Animationsfilm: 25. Juni 1941. Gründung der Deutschen Zeichenfilm GmbH. [[http://www.diaf.de/de/home/rubriken/Blog\\_Detailseite.html?b=400](http://www.diaf.de/de/home/rubriken/Blog_Detailseite.html?b=400)] (最終閲覧日: 2017 年 6 月 22 日)
- 35) ゲッベルスは、1942 年 8 月 24 日の日記に、ドイツの映画制作の技術が、戦争という緊張状態の中にありながらも、日々発展しつつあることを記した後、次のように続けている。「私たちは、アメリカ人に追いつくために、少なくとも彼らに後れを取らないために懸命に力を尽くさなくてはならない。私の目標は当然、

彼らにはるかに勝ることである。しかし、この件は戦争が終了したのちに初めて達成されることになるであろう」。Joseph Goebbels: Die Tagebücher von Joseph Goebbels. Teil II, Band 5. Hrsg. Elke Fröhlich München (Saur) 1995, S. 395.

- 36) Günter Agde: *a.a.O.*, S. 135.
- 37) Vgl. Ulrich Wegenast: *a.a.O.*, S. 19f.
- 38) Vgl. Andreas C. Knigge: *a.a.O.*, S. 32.
- 39) Vgl. Ulrich Wegenast: *a.a.O.*, S. 13.
- 40) マーク・エリオット (古賀林幸訳): 闇の王子ディズニー (下) (草思社) 1994, 55 頁。
- 41) スティーヴン・キャヴァリア: [前掲書], 143 頁。

(まつざわ・じゅん 理工学部准教授)