

空間創造と位相の身体：

オスカー・シュレンマーの舞台芸術理論

学習院大学大学院

人文科学研究科身体表象文化学専攻

博士後期課程

柴田 隆子

空間創造と位相の身体：
オスカー・シュレンマーの舞台芸術理論

2012 年度 博士論文

学習院大学大学院
人文科学研究科身体表象文化学専攻
博士後期課程

柴田 隆子

<目次>

| | |
|---------------------------|----|
| 序章 | 4 |
| 第1章 舞台芸術をめぐる状況 | 10 |
| 1.1 ドラマからシアターへ | 10 |
| 1.1.1 電気照明の導入 | 11 |
| 1.1.2 演出・舞台美術・振付 | 17 |
| 1.2 バウハウス | 24 |
| 1.2.1 理念 | 25 |
| 1.2.2 基礎教育 | 28 |
| 1.2.3 舞台芸術工房 | 33 |
| 第2章 舞台芸術理論「人間と芸術的形象」 | 38 |
| 2.1 時代の徴候 | 40 |
| 2.1.1 「抽象」の概念 | 41 |
| 2.1.2 「機械化」と「力学」 | 49 |
| 2.2 抽象空間と人間 | 54 |
| 2.2.1 空間と人間の法則 | 55 |
| 2.2.2 「芸術的形象」としての身体 | 57 |
| 2.3 「新しい可能性」を探る方法論 | 60 |
| 第3章 身体の位相空間 | 66 |
| 3.1 「人間」への関心 | 67 |
| 3.1.1 バウハウスの動向 | 69 |
| 3.1.2 ドイツ・ロマン派の影響と表現舞踊の関係 | 71 |
| 3.2 「人間」の授業 | 76 |
| 3.2.1 学術理論研究 | 77 |
| 3.2.2 実技：裸体画デッサンと形象描写 | 82 |
| 第4章 理論の具体化としての「バウハウス・ダンス」 | 85 |
| 4.1 幾何学的な法則 | 86 |
| 4.1.1 空間線と身体表象 | 87 |
| 4.1.2 『空間ダンス』 | 88 |
| 4.1.3 舞台の構成要素における力学法則 | 89 |

| | |
|------------------------|---------|
| 4.2 有機的人間の法則 | 91 |
| 4.2.1 空間の把握 | 92 |
| 4.2.2 「身体」の変容 | 93 |
| 4.3 絵画と舞台：2次元と3次元の相互転移 | 95 |
| 4.3.1 「演技／遊戯」 | 96 |
| 4.3.2 集団としての人間像 | 98 |
| 4.3.3 観客への効果 | 100 |
| 第5章 舞台実践から空間理論へ | 103 |
| 5.1 舞台作品での取組み | 105 |
| 5.1.1 『トリアディック・バレエ』の変遷 | 106 |
| 5.1.2 セノグラフィーとしての衣装 | 111 |
| 5.1.3 舞台構成要素としての言葉 | 115 |
| 5.2 イメージの空間 | 120 |
| 5.2.1 「絶対空間」 | 123 |
| 5.2.2 「パースペクティヴ」の講演 | 128 |
| 5.3 シュレンマーの空間理論 | 135 |
| 5.3.1 空間と身体の位相性 | 136 |
| 5.3.2 現実感の創造 | 138 |
| 結論 | 142 |
| 図版 | 146 |
| 資料 | 168 |
| 図版・資料出典 | 181 |
| 参考文献 | 188 |

<凡例>

- ・ 訳出にあたり、原文の強調表現は以下の通りとする。

| 原文 | 訳文 |
|-------------|-----------|
| 斜体 | 太字ゴシック |
| „ “ および » « | < > |
| 字間空き | 傍点 |
| 大文字 | 太字ゴシックに傍点 |
| 下線 | 「 」 |

- ・ 文献の出典注は著者名とページのみを記す。同一著者で複数の著作の場合は、執筆年を加え末尾に a, b, c を付けて区別する。同姓の場合は、名も付記する。
- ・ 展覧会カタログからの引用は、展示美術館名とページのみを記す。
- ・ 雑誌や新聞記事など著者不明の場合は、タイトルの最初の単語と刊行年を記す。
- ・ シュレンマーの著作については、執筆年とページ数のみを記す。同年執筆論考は末尾の a, b, c で区別する。なお、頻出する著作については、以下の省略記号を使用する。
- ・ シュレンマーの日記や手紙は 1958 年版、1977 年版、1989 年版 (IF) があり、掲載されている部分が版によって異なる。本研究では、注釈付きの 1989 年版 (IF) を出典注に挙げ、これに記載がない場合のみ他の版を用いる。

<省略記号>

- MK:** Schlemmer, Oskar (1924a): Mensch und Kunstfigur. In: *Die Bühne im Bauhaus*, Oskar Schlemmer u.a., Berlin: Gebr. Mann, 1925: 2003, pp.7-24.
- IF:** Schlemmer, Oskar (1989): *Idealist der Form. Briefe. Tagebücher. Schriften. 1912-1943*, Leipzig: Reclam, 1990.
- TTB:** *Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne*, (1994), Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Stuttgart: G. Hatje, Düsseldorf, 30 Juli – 16 Oktober 1994.
- AB:** *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, [München]: Die Neue Sammlung München, 20. November 1961 bis 8. Januar 1962.

序章

本研究では、バウハウスの舞台芸術工房のマイスターとして知られるオスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer 1888-1943) が「演劇学 (Theaterwissenschaft)」の刷新に向けて構想した理論について考察する。シュレンマーの舞台芸術理論としては「人間と芸術的形象 (Mensch und Kunstfigur)」がもっともよく知られている。しかし、この論考は確かに彼の理論の根幹をなすものではあるが、舞台芸術工房のマイスター就任直後に書かれたもので、彼がもっとも精力的に舞台に関与していたデッサウでの成果はまだ反映されていない。デッサウ時代のシュレンマーは、専用のスタジオで学生やプロのダンサーたちとワークショップを重ね、外部の劇場でオペラや演劇、ダンスの作品にセノグラファーとしても協力し、こうした活動の中から独自の舞台芸術理論を発展させていった。ブレスラウのアカデミーに移った後も、構想実現のために教育活動と舞台活動を続けたが、ナチス台頭によって公職を追われ、舞台活動に携われないまま 1943 年に病死したために、理論は完成をみていない。本研究の目的は、この構想半ばで終わってしまった彼の舞台芸術理論について、その目指すところを明らかにし、今日の舞台芸術を考える上での分岐点の一つとして位置づけることにある。

シュレンマーの活動時期にあたる両大戦間の時代は芸術運動が大きく転換していった時期でもあり、当時の芸術における支配的な言説の推移は彼の理論展開にも影響を与えている。一方で、彼の理論的関心は一貫して人間とその空間の関係性にあり、時代の支配的な言説に取り込まれることへの抵抗も見られる。過去の既成概念や伝統の形式に捕らわれず未来を志向したバウハウスや 20 世紀初頭の前衛芸術運動の中で、シュレンマーは歴史的なものに注目した。しかしそれは単に「進歩」によって直線的に変化する歴史の流れの中で同時代を位置付けようというのではなく、時代を象徴するような支配的概念の入替えによってその変化が起こるのだと考え、この交代する象徴的概念との関係性を考慮した上で、舞台芸術理論に活かそうとしたのである。

理論化にあたり、舞台をみる人間なら誰にでもわかるような具体的な理論をシュレンマーがめざしていたことはあまり知られていないが、彼の理論が実際の舞台との関係で構想されていたことは、デッサウのスタジオでの成果をダンスの小作品にまとめたことから明らかである。新しい舞台芸術を創造し理解するための「教育」の対象には、バウハウスの学生だけでなく、舞台を見る観客も含まれていた。1929 年の巡業公演がレクチャー付で行われたのは、自身の舞台芸術を観客に理解させるために必要なことだったのである。

シュレンマーの衣装やマスクは大変目をひくものであり、舞台芸術理論でもそのことに言及するため、「人間の体を作り変えること」が彼の舞台のめざすものだとの見方が今日でも根強い¹。しかし、これは彼の考える重要な手段の一つではあったが、目的ではない。舞台空間と身体の関係性を誰にでもわかるような「数学的」方法で明示することが彼の理論の目的であり、衣装による変容は空間に新しいパースペクティブをもたらす一手段として考えられたのである²。

本研究では、シュレンマーの理論を舞台芸術における空間創造に関するものとして位置づけ、異なる領域での諸要素や方法論を統合し融合しようとする意図を積極的に評価した読み直しを行う。シュレンマーの活動は多岐に渡る。絵画や壁画、造形美術、舞台美術、衣装などの芸術領域での作品製作に限らず、舞台では自ら踊り、バウハウス・フェスティヴァルなどを演出・プロデュースし、学生への授業の他、講演活動なども積極的に行い、晩年はイラスト漫画も描いている。これらの活動は相互に密接な関係にあり、異なった人脈による刺激も含めて、創造的な空間と身体の問題化に影響している。また、バウハウスの理論とされているものの中にも、特に「人間」に関する記述の中にはシュレンマーの考えを反映したものが見受けられる。バウハウスの理念や教育に言及する先行研究をみて行くことでも、シュレンマーの成果に対する評価を概観することができる。バウハウスにおけるシュレンマーの評価は一定しておらず、「首尾一貫してバウハウスの理念の実現に努めた」(Wick: 249) といった評価がある一方、あまり重要でない工房のマイスターと見るバウハウス研究者も少なくない。本研究では、多面的なバウハウスの理念を担った1人としてシュレンマーを位置づけ、バウハウスでの成果を最大限に取り入れた理論として検討することにする。そのために、舞台芸術領域以外での活動も視野にいれながら、以下の3つの観点から彼の理論を分析することにする。

ひとつ目はシュレンマー自身が中心的なテーマとして論じている「空間」と「人間」の関係性についてである。「人間と芸術的形象」の論考で彼は、同時代の徴候を「抽象」や「機械化」と捉え、この言葉を用いて「空間」や身体造形について論じている。その背景には、当時の科学や美学、ゲシュタルト心理学や哲学などで問題

¹ シュレンマーの「衣装」に関しては、シュトゥットガルト美術館のシュレンマー・アルヒーフ創立に関わりシュレンマーの舞台に関する記録をまとめたディルク・シェーパー (Dirk Schepers) が「第2の皮膚」(Schepers 1988: 49) と呼んで、人間の自由な動きを制限するものであり、それゆえ新しい動きを生み出すものだとして位置付けている (Schepers 1997: 102)。長谷川章は、シェーパーを引用し、シュレンマーの衣装は身体と空間の相互の運動の関係を凍結させたものであり、視覚的に身体が抹消され「空間幾何学の運動現象にまで純粹化され」ることと、「当時の技術、機械、機構の時代を反映」したものだとみなしている (長谷川章: 246)。

² ジュリエット・コス (Juliet Koss) は、シュレンマーの数々の身体造形は、ジェンダーの曖昧さや、個人と集団の「主体」に関する「絶えず変化する主体性のモデル」として示されたものであり、ヴァイマル共和国時代の大衆文化とジェンダーのあり方へのアンチテーゼであると評価している (Koss 91)。

にされていた「空間」や「身体」に関する議論があり、そうした多義的なものとしての「空間」や「身体」の考え方をシュレンマーは自身の理論に取り入れていた。

先行研究としては、多層的な身体とエネルギーが空間を生産する空間法則に言及したアンリ・ルフェーヴル (Henri Lefebvre) の『空間の生産 (*La production de l'espace*)』(1974) がまず挙げられる。ルフェーヴルの最晩年の著作となる同書は、社会学を中心とした 1990 年代のいわゆる「空間的展開」で、それまでの著作とは異なる文脈で再評価された。「表象の空間」を扱いながらも、芸術と現実社会に分けて言及しているため、演劇学の分野で取り上げられることは少ないが、「空間の生産」に関するバウハウスの歴史的役割を指摘した上で、多層的に概念化された空間と身体の相互関係について論じている (Lefebvre: 146-9)。ルフェーヴルは、ヘルマン・ヴァイル (Herman Weyl 1885-1955) のいう「自らの空間をもつエネルギーとしての身体」とゴットフリート・ヴィルヘルム・ライプニッツ (Gottfried Wilhelm Leibniz 1646-1716) に依拠した「空間を占拠する身体」(Lefebvre: 198-9) の 2 つの身体を想定しており、これはシュレンマーが図示した空間と身体の関係性を想起させるものである。「上演 (Aufführung)」を分析対象にする演劇学の分野がドイツ語圏を中心に議論されるようになると、そこへ至る道を開いた歴史的アヴァンギャルドの 1 人としてシュレンマーは注目され、記号学と美的経験の観点から、舞台の構成要素や観客も含む舞台空間、「空間に作用する身体」という彼の捉え方が評価された (Fischer-Lichte 1993, 1997; Kiefer 2004; Nehring 2004; Zimmermann 2007)。演劇学やダンス学では、空間創造のプロセスやシンボリックな意味に力点が置かれ、より具体的に身振りや衣装による身体変容が論じられている (Carlson 1984; Brandstetter 1995; Baxmann 2000; McKinney 2009)。

2 つ目の観点は、ライナー・ヴィック (Rainer Wick) に代表されるバウハウスの理念のもつ両面性の実現についてである。異なる観点を統合しようとする理論形成については初期のシュレンマー研究でも議論されており (Herzogenrath 1973; Maur 1979a; Scheper 1988)、フリードリヒ・ニーチェ (Friedrich Nietzsche) の『悲劇の誕生 (*Geburt der Tragödie aus dem Geist der Musik*)』における有名な「アポロ的」「ディオニュソス的」という表現を、演劇と絵画という 2 つのメディアの特性に当てはめた点がしばしば指摘されてきた³。しかし、教育をテーマにバウハウスを論じるヴィックは、このテーマは演劇と絵画というジャンルの問題だけに

³ 彼の壁画を研究したヴルフ・ヘアツォーゲンラート (Wulf Herzogenrath) は舞台の「ディオニュソス的コンセプト」と美術における「アポロ的造形」を結びつけ、結果として造形美術から舞台に関心を移したと結論づけるのに対し (Herzogenrath 1973: 48, 150)、ディルク・シェパーは「アポロ的」絵画と「ディオニュソス的」舞台の裂け目に苦しむシュレンマー像を提示した (Scheper 1988)。以後の研究でも絵画と舞台の方法論の差に着目したものは多い (Michaud 1978; Lahusen 1986; Droste 1993; Krystof 1994; Koss 2003; Kirchman 2006; Zimmermann 2007)。

とどまらず、シュレンマーがバウハウスの理念の実現に努めた結果であるとして、彼を「中間の人物」「調整役」と位置づけている。1920年代に議論されていた対立概念として、古典主義とロマン主義、「＜主観的＞表現要求」と「＜客観的＞形態化」、神秘的な芸術傾向と実践的な指導、「＜自由な＞芸術」と「＜応用した＞形態」とりあげ、それを人間というテーマで乗り越えようとしたのが彼の精神的な基本姿勢だというのがヴィックの主張である (Wick 1982: 249)。バウハウス・アルヒーフの館長だったペーター・ハーン (Peter Hahn) もこの考え方を踏襲し (Hahn 1985)、長谷川哲哉 (2009) もバウハウスの理念の実現に尽力した人物としてシュレンマーを位置付けている。

こうした両義的な理論形成の指摘はその後シュレンマー研究の主流となるが、そのめざした方向については研究者によって意見が異なり、多様性の還元 (Nehring 2004)、「原型 (Urform)」に帰ろうとする芸術のパラダイムに抵抗した「非還元性」の指摘 (Baxmann 2000)、絵画と舞台を融合した「3 という数字がもつシンボリックな力」 (Zimmermann 2007)、形体の流動性を考慮した「ゲシュタルトの構造」のヴィジョン (Trimingham 2011) などがある。こうした様々な見解が現れるのは、シュレンマーが幅広い活動領域で活動していたからだけではなく、彼の方法論自体が持つ定義を拒む傾向と関係がある。本研究でもヴィックの指摘した観点に基づき、同時代への感受性と歴史的視野を同時に保持し、統合しようとした点に注目する。最近の研究ではこれまで否定的に捉えられてきたシュレンマーの表現主義的傾向やドイツ・ロマン主義的傾向についての見直しが行われ、合理的論証的とされる自然科学の分析的思考だけで捉えることへの警鐘として捉え直されてきている。本研究では、こうした観点に加え、分析的思考とされる学術的なアプローチにおいても多義的な面をシュレンマーが見ていたことを論証する。

3 つ目の観点は、シュレンマーの理論における観客の存在である。彼の舞台理論は、パフォーマーの空間把握と舞台構成要素の動きによる空間の変容がテーマであり、そこから生まれる新しい観客の関係を論じたものであるが、変容や創造が「成功」するには、それを新しい認識として受容できる観客が不可欠であることが指摘されている。彼は「観客」を、アヴァンギャルドや社会主義プロパガンダ演劇でいう啓蒙すべき「大衆」としてではなく、「個人」として捉え、個人の認識の仕組みに注目していた。本研究では、こうした認識と空間創造に関する彼の取組みを見ることで、シュレンマーの提起した舞台空間の概念を検討し「観客」の位置づけについて考察を行う。

観客の効果に対するシュレンマーの関心については、既にヘアツォーゲンラートがシュレンマーの舞台に駆り立てられた 4 つの理由の 1 つにあげており (Herzogenrath: 150)、マンフレッド・タフーリ (Manfredo Tafuri) も、演劇的行

為の中心に観客を置き、日常経験の限界を認識するよう求めていた点を指摘している (Tafari: 106)。観客への演出効果についてはその後の研究でも指摘されているが (Kiefer 2004)、観客そのものに対する言及は少なかった。しかし、2000 年代になって観察者の「身体的感情移入 (körperliche Empathie)」(Baxmann 2000) や、現象学的手法 (Trimingham 2011) が指摘されてきている。

「個人」に注目した研究では、ガブリエレ・ブランドシュテッター (Gabriele Brandstetter) が、多次元的な空間を把握する抽象の型としての身体と空間創造の関係を「ダンスのトポロジー (Topologie des Tanzes)」として論じており、シュレンマーの試みは、抽象的な形象によって空間モデルを書き換える「トポスの定式 (Toposformeln)」を探究するものだとしている。ダンスの動きが行われる空間では、衣装や身体部分の強調によって「個人」としての主体概念が破壊され、抽象的な「個人的なもの (das Individuelle)」が「空間形式 (Raum-Formeln)」として図式化され、表現の型としての複数の「場 (Örter)」が生成されるという。トポスの定式とは、主体の関連領域の抽象化と身体の動きによる空間創造のプロセスなのである (Brandstetter 1995: 30-2)。ブランドシュテッターが指摘するように、シュレンマーのいう「人間」は抽象化した形象としての「個」であり、空間の認識とは身体感覚による多層的な把握である。しかしシュレンマーは、舞台上の身体の変容とそこで生じる空間との相互作用の関係を見るだけではなく、パースペクティブによってその見え方が異なることを後期の論考では問題にしている。そこに観客の問題も含まれるのである。そこで本研究では、「トポス」や「場」に代わり、身体感覚や身体に内在する法則性との呼応関係で生じる現象形態を、身体を媒介とした「位相 (phase)」としてみることで、舞台空間創造における観客の関わりを考察することにする。力学体系では「位相空間 (phase space)」は位置と運動を座標とする多次元空間を示す抽象空間であり、「位相 (phase)」は時間とともに変化する運動量を表す。バウハウスの基礎教育における「抽象」や「形体／形式 (Form)」の研究にはこうした力学的な見方が関わっており、舞台芸術は運動を伴う空間造形芸術として探究されるのである。

造形芸術の観点からはシュレンマーの絵画に関すると言われる論考にも多くの言及がなされているため、本研究では舞台芸術に限定せず絵画や造形の理論も含めて分析の対象とし、理論に関する論考や講演記録、日記などのテキスト分析を中心に行う。舞台作品における演出ノートや記譜、スケッチ、模型、舞台写真のほか、関連する絵画、造形作品も、彼の理論の反映であり理論形成のプロセスに関与するものとして参照資料とする。なお、舞台映像については、当時の映像の入手が困難なため、

考察の対象としない⁴。「再現作品」の映像は、1970年のマルガレーテ・ハスティン
グ (Margarete Hasting)、1977年のゲアハルト・ボーナー (Gerhard Bohner)、1982
年のデブラ・マッコール (Debra MaCall) のものが有名である。しかし、再構成し
た作品には「オリジナル」の解釈の問題がある上⁵、上演分析においては映像資料の
扱いにも多くの議論が必要となるため、本研究では理論的な問題にテーマを絞るこ
とにした。上演の映像資料に関しては、その限界を理解した上であれば非常に有効
な分析素材となるので、今後の課題としたい。

本論文の構成は、本序章及び5つの章とする。第1章では、シュレンマーの取り
組んだ「視覚舞台」が実現した背景として、19世紀後半に始まる電気照明の導入を
とりあげる。十分な光源は、視覚的要素を前景化し、文学作品から独立した「舞台
芸術」を成立させ、職能としての演出家、舞台造形家、振付家を生み出した。まず、
こうした世紀転換期における「劇場／演劇」をめぐる動きを概観し、バウハウスに
おける舞台に関する考えや取組みにつなげる。第2章では、本研究分析の最初の観
点として挙げた「空間」と「人間」の関係性について、「人間と芸術的形象」の論考
を同時代の言説や後年の彼自身の説明と合わせ再検討する。ここでいわれている理
論面を学術的側面から補完したのが第3章で扱う「人間」の授業であり、具体例と
して示したのが第4章で扱う「バウハウス・ダンス」⁶である。第3章では、2つ目
の観点である理論形成の両義性の背景となる彼の考え方を明らかにするため、バウ
ハウスやドイツ・ロマン派、表現舞踊などにおける「人間」への関心とシュレンマ
ーへの影響を見た上で、「人間」の授業での理論と実技の関係や、学術的な理論の位
置づけを考察する。第4章ではシュレンマーが自身の理論を具体的に示した「バウ
ハウス・ダンス」を扱う。一連の実験的パフォーマンスは、観客に個々の舞台要素
やシュレンマーの考える空間と身体の新しい関係性を観客に基本的な形で示したも
のであり、さらに空間表象の観点から、絵画の2次元性と造形や舞台の3次元性の
相互転移について考察することで、3つめの観点である観客との関係を明らかにす
る。第5章では、代表作『トリアディック・バレエ』の変遷を踏まえて、舞台作品
に対する彼の考えを検討し、バウハウスを離れてからの講演や論考と合わせ、シュ
レンマーの見た舞台空間における空間創造の可能性を探ることとする。

⁴ 宮崎喜子によれば、パリの La Cinematique de la Danse のアーカイヴに 1925 年に上演され
た『トリアディック・バレエ』の映像が 2 分ほどあるという(宮崎: 80)。

⁵ 再構成作品の成立の経緯についてはシェパーが詳しく記しているが (Scheper 1988: 286-8)、
特にハスティンとボーナーの再構成作品とオリジナルの関係については、議論がなされてき
た (Scheper 1997; Zimmermann: 2007; 宮崎 2005; 青木 2010)。

⁶ 「バウハウス・ダンス(Bauhaustänze)」とは、バウハウス・デッサウの実験舞台で作られた
作品の総称であり、本稿ではその意で用いる。レポートリー化された巡業公演のタイトルとし
て用いる場合は『バウハウス・ダンス』と記す。巡業公演は『バウハウス舞台 (Bauhaus Bühne)』
とも称されるが、デッサウのスタジオを指す言葉でもあるため、本稿では前者を用いる。

第1章 舞台芸術をめぐる状況

上演を「舞台芸術」という1つの芸術ジャンルとして確立しようという動きの背後には、視覚優位の文化があり、それを一気に加速させたのは19世紀後半に発明された電気照明であった。20世紀初頭には、芸術の分野で起きた視覚革命と、技術革新が呼び起した認識の変化が相乗効果となり、ジャンルを超えた様々な動きがヨーロッパで活発に展開する。その中でバウハウスは、「科学技術と手工芸と芸術の統合」を設立の理念に掲げ、短い期間ながら後年に残る成果を上げた教育機関であり、研究機関であった。シュレンマーの所属した舞台工房も例外ではなく、矛盾する考えも内包しながら、多くの実りある実験的な試みを行ったのである。

1.1 ドラマからシアターへ

シュレンマーが舞台芸術において中心的に取り組んだのは、視覚的現象を扱う「視覚舞台 (Schaubühne)」⁷である。これは時代が要請した舞台だったといつてよい。もちろん上演に視覚的な要素を求めることは古代ギリシア演劇にも既にあった。王侯の権威を示すために作られたバロック劇場は、象徴的には遠近法による支配者の構図を体感させる場であったが、新しい技術の粋を示す場でもあり、王侯から市民に観客層が交代した19世紀以降の近代劇場においても、発達した舞台機構を目当てに客が集まるほどであった(清水 210-7)⁸。だが、劇場のあり方そのものを変えるような急速な展開のきっかけとなったのは、19世紀後半の電気照明導入である。夜間に明るく照らし出された劇場は近代都市の象徴であったが、それ以上に市民が視覚を体感する場であった。理想的な主体位置である「王の視座」からしか正確な遠近法のイリュージョンを描けなかったバロック劇場に対し、近代劇場の照明が作り出すイリュージョンは多くの客席から実際に「見る」ことができた。観客は支配者の視点を借りてくることなく、自分自身の感覚で空間を捉えることができるよう

⁷ “Schaubühne” は一般には「劇場」や「舞台」の意で用いられる。ギリシア語由来の“Theater”に代わる語として、フランスやイタリア、イギリスの演劇が流行していた中、ドイツ語による演劇を実践したダニエル・カスパー・フォン・ローエンシュタイン (Daniel Casper von Lohenstein 1635-1683) の1689年の文章に用いられており、17世紀末の辞書にも既に項目がある (Grimm: 2302)。18世紀の市民社会にふさわしい演劇を求める演劇改革の中で、ドイツとしての演劇や舞台を指す言葉として頻繁に用いられるようになり、フリードリヒ・フォン・シラー (Friedrich von Schiller 1759-1804) の1784年の講演では、「道徳の施設として (als moralische Anstalt)」の演劇の可能性と徳性がこの語を用いて定義された (Fischer-Lichte 1993: 83-7)。

⁸ cf. Kranich: 115-346.

になったのである（清水 190-200）。

都市の暮らしを変えた電気照明は、演劇や劇場のあり方も一変させた。舞台の背景画や装置、衣装やメイクなどの視覚的要素は一番に変革を迫られた。明るい光の下では、これまでの衣装やメイクでは色のコントラストが強すぎる上に野暮ったく見え、書割や幕に描かれた舞台装置はイリュージョンを生み出すにはあまりにもお粗末なものであった（Schivelbusch: 188-91）。薄暗い光の中で補助的な効果を生みさえすればよかったこれらの視覚的要素が、一気に観客の意識の中で前景化したのである。その上電気照明は、調光や彩色や投影によって様々な効果を瞬時に安価に生み出すことを可能にし、観客のさらなる視覚的関心と呼び覚ました。こうした変化は、それまであまり重要視されてこなかった舞台上の視覚空間に対し、芸術的な感覚を持って職能を担う人物を要請することになった。それが演出家、舞台造形家、振付家である。

シュレンマーは舞台造形家であり、振付家であり、演出家でもあった。その彼が、舞台工房で「演劇／劇場（Theater）」より広い概念として「舞台（Bühne）」を対象としたのは、ドラマとしての文学作品が基調となる「演劇」にではなく、視覚的な要素だけでも成立する「舞台」に時代の可能性を見たからである。シュレンマーの理論を検討する前に、本章では、「演劇」に大きな変化をもたらした電気照明から始め、世紀転換期の演出家、舞台造形家、振付家の台頭と、バウハウスにおける舞台芸術への取組みとの関連について論じることしたい。

1.1.1 電気照明の導入

シュレンマーが活躍した 1920 年代は、今日に続く近代劇場の枠組が固まった時期でもある。20 世紀初頭の劇場設備の発達はめざましく、電気照明やホリゾン、電気駆動の廻り舞台や奈落からのセリ出し舞台を備え、照明ブリッジやバトンから照明機材や吊りものを操作して素早い場面転換や演出効果を可能にする様々な技術が次々に開発、導入された。ドイツ国内の劇場には舞台制作のための工房と技術スタッフ、それに彼らを統合する技術監督がおかれるようになった。技術監督の仕事は各工房の主任に協力し、リハーサルや上演での舞台転換や照明、使用する道具のイメージを決め、それらを技術的経済的に手入れ保管し、巡業公演の輸送手段を考慮することであり、劇場の電氣的機械的な中心部、すなわち照明と動力を管理することであった（Kranich: 38）。機械化や電化といった近代国家を象徴する技術が劇場に取り入れられたのは、集中化と効率化を旨とする点で都市計画と同様、国家的プロジェクトでもあった。

今日、舞台が3次元の空間表現であることは「常識」となっているが、舞台をプロセニウムアーチに囲まれた1枚の絵として見る見方が一般的であった時代もあった。それは理想的な観客主体の位置である「王の視座」からみた場合のみ正確な遠近法を描き出す、平面の組み合わせであり、いわゆる「だまし絵 (trompe l'œil)」としての舞台美術であった。20世紀に入ってから舞台機構における大きな転機は、こうした平面的な「絵」に代わり、立体的・造形的な舞台美術が自然の忠実な模倣として導入されたことで訪れる。このことは19世紀に発達してきた照明と関係が深い。ヨーロッパの劇場では、蝋燭からオイルランプ、強力な光源であるが健康被害を引き起こすガス照明を経て、19世紀後半になって電気による照明が導入された。

一般に白熱電球の電気照明が最初に設置されたのは1882年のミュンヘンで開かれた電気博覧会会場の仮設舞台といわれているが、劇場への導入には諸説ある⁹。しかし少なくとも1881年のパリの電気博覧会にヨーロッパで初めてエジソンの白熱電球と発電システムが紹介され、多くの劇場関係者がこの安全で便利な電気照明システムを我先にと導入しようとしたことは確かである。最初に発明された電気照明であるアーク灯は「人工の太陽」と言われるほど明るいものだったが、光度調節が難しく、1つ1つの照明にヴォルタ電池か発電機をつなぐ必要があった (Schivelbusch: 57-9)。それに対し白熱電球は、中央の発電システムから電線を架設することで劇場全体に配置することができ、電気はガスに比べ清潔で安全で経済的なエネルギーとみなされた。シャンデリアや壁のブラケットで明るく照らし出された劇場は、輝ける都市の象徴となりえたのである。

都市の送電網が整備され、外部から電力が来るようになるまでは自前で発電も行っていたため、劇場には規模に応じた照明技術者が常任で配置された¹⁰。大きく電機部門と照明部門に分かれ、前者は発電システムを担当する高圧電流部と電話機や

⁹ フリードリヒ・クラニヒ (Friedrich Kranich) によれば、ミュンヘンのレジデンツ劇場の技術監督に就任直後のカール・ラウテンシュレーガー (Karl Lautenschläger 1843-1906) は、ルートヴィヒ2世の命を受けてパリの電気博覧会の研究会に出席し、白熱電球と発電システムを見てすぐさま劇場の全ての空間に電気照明の導入を決めたという。その後、彼の提言に従って、他の劇場でも導入が進められたとある (Kranich: 22-23)。遠山静雄によれば、白熱電灯の全面採用は1881年のロンドンのサヴォイ劇場 (The Savoy Theatre) であり、その論拠に1881年10月3日付『タイムズ』のスワン電球とジーメンスの発電機を利用する旨の記事を取り上げている。遠山はその他、パリのオペラ座、旧オーストリア＝ハンガリー帝国領で現在のチェコにあるブリュン劇場 (Deutsches Stadttheater in Brünn/Brno)、ニューヨークの民衆劇場 (The People's Theatre)、シカゴのハルステッド街音楽院 (The Halsted Street Academy of Music)、ボストンの宝玉座 (The Bijon Theatre)、サンフランシスコのバールドヴィン劇場 (The Baldwin Theatre)、シュトゥットガルトのランデステアター (Landestheater-Stuttgart)、ミュンヘンのレジデンツ劇場 (Residenztheater-München)、ウィーンの国立歌劇場 (Staatsoper-Wien) などに白熱電球による照明設備の言及があることを示している (遠山 1988: 242)。

¹⁰ 劇場技術者の割合から考えるとその数は決して多いものではなく、1920年代でも中小の劇場では経済的な理由により電気技術の教育を受けていない板金工や機械工が兼任する場合が多かったという。また照明効果のための技術者は大劇場に限られていた (Kranich: 37)。

信号、ラジオ、マイクを担当する低圧電流部に、後者は常設照明部と効果照明部にさらに担当が分けられた。この狭義の照明技術者は、劇場内の常設照明一般を担当する者がほとんどであったが、大劇場を中心に照明効果を担当する技術者もおかれるようになった (Kranich: 37)。彼らの中からは自ら演出する者や、特定の演出家と組んで照明家として仕事をする者も出るようになった。

舞台はより大きな光源を得て間口も奥行きも広くとることが可能になり、それまでの書割や背景幕に絵具で書かれた舞台装置では粗が目立つようになった。より写実的效果のある舞台のイリュージョンとして3次元の立体感が求められ、また色彩に関してもより鋭敏なセンスが必要とされた。照明自体も単に光源としてではなく、舞台効果のための利用が考案されるようになる。19世紀後半には既にアーク灯での実験が始まり、色つき照明や照明効果の実験が多数行われていた。例えば、ベルリンのオペラハウスに白熱照明を導入したことで有名なフリッツ・ブランド (Fritz Brandt 1854-1895) は、白と赤と緑の色をそれぞれ調整することでより自然らしい光を再現した「3ランプシステム (Dreilampen-System)」を開発した¹¹。

劇場の技術革新はヨーロッパ中の劇場でなされた。ドイツでは、カール・アウグスト・シック (Karl August Schick 1857-1925) や「照明の父」とよばれるフーゴ・ベア (Hugo Bähr 1841-1929) らが、技術的・芸術的観点の両面から劇場の舞台機構と照明の実験を行い発展させていった (Kranich: 26-8)。そのベアの照明実験を間近に見て照明技術を理解した上で、照明の芸術的価値とその利用をごく初期の段階で理論化したのがアドルフ・アッピア (Adolphe Appia 1862-1928) である¹²。背景面に描かれた「光」ではなく、照明という「生きた光」を活用しようとするアッピアの理論は、エミール・ジャック=ダルクローズ (Émil Jaques-Dalcroze 1865-1950) の舞台で生かされ、ヨーロッパの演劇関係者たちをその先見性と革新的な発想で驚かせることになる。ヴォルフガング・シヴェルブシュ (Wolfgang Schivelbusch) の言葉を借りれば、照明という「本当の光」が背景面に描かれたイリュージョンの光を追放し、新しい照明の要請と可能性によって「舞台の再編成」をおこなったのである (Schivelbusch: 191)。この照明を用いた空間造形の考え方は、「舞台芸術」創造の重要な要素となった。

アッピアはスイスのジュネーブに生まれ、音楽の道に進もうとしていたが、「総合芸術作品 (Gesamtkunstwerk)」としての舞台作品を提唱したワーグナーのオペ

¹¹ 後に2つの照明機材に調光のための抵抗器とスイッチを付けることでより簡略化された (Apparate 1889: 411)。

¹² アッピアは、1889年から90年にかけてドレスデンで「照明の父」といわれたフーゴ・ベアのもとで実践的な照明の知識について学んでいる。ベアは多くのアーク灯の装置や投影装置などを発明して舞台に用いており、1876年のパイロイト祝祭劇場の初演でも彼の装置が用いられた (Beacham: 12)。

ラに出会い、音楽とドラマとが融合した「舞台演出 (mise en scène)」の理論と実践に取り組むことになる。友人のヒューストン・スチュワート・チェンバレン (Houston Stewart Chamberlain 1855-1927) の紹介で、ドレスデンの宮廷劇場やウィーンのオペラハウス、バイロイトの祝祭劇場などで舞台機構や照明の勉強をし、寡婦コジマの反対にあって実現することはなかったもののワーグナーのオペラの舞台美術を提案し、その後ワーグナーの「総合芸術作品」の概念を独自に発展させていった。

アッピアは伝統的な演劇的慣習に異を唱え、観客席と舞台の境を取り払い、受動的な観客を慣習の呪縛から自由にするべく多くの実践に結びつく提案を行った。中でも画期的だったのが、ルネサンス以降の劇場に綿々と受け継がれてきた遠近法による 2 次元の背景幕と書割を、「舞台演出」から追放することであった。戯曲テキストの再現ではなく、上演自体が芸術作品であると考えての彼にとって、俳優は舞台の出来事を作り出す第 1 の要素であった。つまり造形的で生きている俳優の身体によって作り出されるイリュージョンが重要であり、それはキャンバスに描かれる遠近法によるイリュージョンとは矛盾するものであった (Appia 1902: 347)。

2 次元の書割と 3 次元の舞台空間ではイリュージョンの原理が異なることに注目したアッピアだが、1884 年から 1886 年の間パリに滞在して見た舞台作品には失望感を募らせたことはよく知られている。彼がこだわったのはあくまでイリュージョンにおける効果であり、当時パリで流行していた自然主義の舞台によくあるような現実の居間の再現ではなく、舞台上にいる人間のリアリティであり、イリュージョンの統一感であった。森を描くのではなく、森そのものを作り出すのでもなく、「森の雰囲気の中にいる人間のイリュージョンを作り出すべきだ」(Appia 1902: 351)¹³ と考えたのである。

アッピアにとって作家の言葉と作曲家の音楽を舞台空間に体現するのが俳優であり、この 3 次元の俳優を中心に舞台を考える彼にとって、2 次元の「絵」である背景幕や書割は相いれないものであった。『音楽と演出 (*La musique et la mise en scène*)』(ca.1897)¹⁴ の冒頭でもアッピアは演出における統一感に言及している。「表現の対象 (l'objet de l'expression)」とその対象を伝えるための「手段 (les moyens)」

¹³ 以下、アッピアの文献はスイスのローザンヌで発行された『アドルフ・アッピア全集 (*Œuvres complètes*)』全 4 巻を参照。未刊行論考の執筆年は同書の表記に従う。日本語訳は特に明記しない場合は、英語訳等を含む既訳を参照しながら筆者が訳出。

¹⁴ パリで 55 頁の小冊子として刊行された『ワーグナードラマの演出 (*La mise en scène du drame Wagnérien*)』に続き、1895 年から 1897 年にかけて書かれた «*La musique et la mise en scène*» は当時フランス語圏では印刷されず、1899 年にミュンヘンで刊行されたドイツ語版 «*Die Musik und die Inszenierung*» (綴りは当時のもの) がドイツの劇場関係者を中心に広く読まれるようになった。1918 年にはアッピアの英語版の刊行が予定され、序文が書かれたが実現しなかった。英語版は 1962 年、フランス語の原文による『アドルフ・アッピア全集』が刊行されるのは 1963 年になってからである (Appia 1986: 34)。

とそこでなされる「コミュニケーション (la communication)」における調和的關係が重要であり、その際「手段」が不適切で芸術家の意図を十分に伝えられなければ、美的な喜びは損なわれてしまうと主張している (Appia ca.1897: 51)。アッピアのいう「表現の対象」とは芸術家の意図であり、「手段」とは舞台化のための俳優や舞台美術などを指す。アッピアにとって、背景幕や書割といった絵として描かれた舞台美術は慣習に縛られた不適切な手段であり、それに代わる有効な手段として照明に注目したのである。彼にとって照明は、慣習に従うことがもっとも少なく、ほとんど感知されることなく、思うがままに舞台空間の情景を描くことができる手段であった (Appia ca.1897: 59)。

『音楽と演出』の「照明」の項目¹⁵では、現行舞台で使用されている照明は、固定されたボーダーライトやそれを補助するストリップライト、フットライト、可動式スポットライト、透かし絵を映す照明の4種類であり、これらの照明全部がただ舞台を明るく照らすという目的のために使われるだけで、全体の調整が考えられていない点を問題にした。特にフットライトを「我々の劇場の独特の奇怪なもの (cette singulière monstruosité de nos théâtre)」 (Appia ca.1897: 95) と嫌った。17、8世紀には演技を見せるのに有効な照明はフットライトしかなかったが、この下からのライトは俳優の表情をゆがませ、彼らの演技を光の届く舞台前面に限定させてきた¹⁶。電気照明の導入により、十分な光源を上部から与えることができるようになり、光を誘導する反射鏡などの技術も整う中 (Schivelbusch: 186)、アッピアは俳優を不自然に見せるフットライトを、慣習的に使い続けることに異議を唱えたのである¹⁷。

アッピアは従来の劇場の常設照明と舞台照明の区別だけでなく、光源として舞台全般を照らす「拡散光 (lumière diffuse)」と効果的な光と影を生み出す「アクティヴ光 (lumière active)」に分けた。ボーダーライトや移動式ストリップライトによる「拡散光」と、可動式スポットライトやプロジェクションによる「アクティヴ光」が舞台に並存し、絵の具で描く舞台美術に代わって、照明の光と光の強度を変えることで生じる影で舞台を描くことを提案している (Appia ca.1897: 96-100)。

1906年にアッピアは、エミール・ジャック=ダルクローズの「リトミック体操 (gymnastique rythmique)」の舞台を観て、これこそが『音楽と演出』の中で必要

¹⁵ 『音楽と演出』は3部構成で、第1部の2章は舞台を構成する各要素と演出の関係について述べており、「照明」の項目の他に「舞台のイリュージョン」「俳優」「空間配置」「照明」「背景画」「観客席」などの項目がある。

¹⁶ 上から注ぐ自然光と異なり、下から照らすことで歪んだ印象を与えるフットライトに対する不満は、E.T.A.ホフマン (Ernst Theodor Amadeus Hoffmann) やドニ・ディドロ (Denis Diderot) らが言及している (Schivelbusch: 183-5)。

¹⁷ クレイグも1812年からフットライトへの不満があるにも関わらず、20世紀になってまだこの問題が解決していないことを問題視している (Craig: 83)。

とした俳優の「音楽的訓練」だと喜んだ。彼らは交流を重ね、1910年にヘレラウ(Hellerau)にできたジャック＝ダルクローズの学校のスタジオで、アッピアの理論は花開くことになる。リトミック体操は音楽、時間、空間、動き、舞台パフォーマンスと舞台デザインの関係を明らかにするものであった。アッピアは観客席と舞台の間の区別をなくしたスタジオホールを構想し、動きをより効果的に見せるため空間デザインと照明をアドバイスし、建築家のハインリッヒ・テスノウ(Heinrich Tessenow)が構想案に沿ってスタジオを設計し、照明作業はアッピアの照明コンセプトをよく理解していたロシア人画家アレクサンダー・フォン・ザルツマン(Alexander von Salzmann)が行った(Beacham: 79-83)。

ジャック＝ダルクローズの舞台のためにアッピアは、高低差と光と影によって田舎の並木道や月光などを効果的に示した「リズム空間」と題したスケッチを複数描いている。ヘレラウでは『エコーとナルシス(Echo und Narciss)』(1912)、グルック(Christoph Willibald von Gluck)の『オルフェウスとエウリディケ(Orfeo ed Euridice)』(1913)、ポール・クロードル(Paul Claudel)の『マリアへのお告げ(L'annonce faite à Marie)』(1914)の舞台デザインを行っており、台や階段と柱を用いた幾何学的抽象的な空間と照明の陰影が効果的に使われている。公演ではこうした効果を実現するため、可動式のアーク灯のランタン約10,000個と、それを制御するコントロール装置として「ライトオルガン(light organ)」が用いられ、舞台裏からスイッチボードで操作した(Bergman: 330)。また、ヘレラウでは使用されなかったが、アッピアと親交のあったスペインの画家マリアノ・フォーチュニー(Mariano Fortuny)が考案したホリゾン트는効果的な照明に不可欠なものとして広まっていった。

アッピアにとって照明は、「空間のリズム運動における人間の身体の生きた表現の質を強調」することであり、さらに伝統的なパフォーマンスにおける芸術作品の観客の認識を支配し制限してきた障壁を壊すことでもあった(Beacham: 94)。彼の照明や舞台装置の理念を反映したジャック＝ダルクローズの作品は、見識が高く影響力のある多くの観客¹⁸の注意を引き、アッピアの考えを広く世に知らしめることに

¹⁸ ヘレラウの公演にはヨーロッパ中の演劇関係者や作家や劇評家が集まった。例えば、ドイツやオーストリアからはマックス・ラインハルト(Max Reinhardt)、ライナー・マリア・リルケ(Rainer Maria Rilke)、フランツ・ヴェルフエル(Franz Werfel)、シュテファン・ツヴァイク(Stefan Zweig)、フーゴ・フォン・ホフマンスタール(Hugo von Hofmannsthal)、レオポルト・イエスナー(Leopold Jessner)、ハンス・ペルツィヒ(Hans Poelzig)、オスカー・ココシュカ(Oskar Kokoschka)、ルドルフ・フォン・ラバン(Rudolf von Laban)らが、イギリスからはバーナード・ショー(Bernard Shaw)、グランヴィル・バーカー(Granville Barker)、フランスからはジョルジュ・ピトエフ(Georges Pitoëff)、ポール・クロードル、ダリウス・ミヨー(Darius Milhaud)、ロシアからはセルゲイ・ラフマニノフ(Sergei Rachmaninov)、コンスタンティン・スタニスラフスキー(Konstantin Stanislavskij)、セルゲイ・ディアギレフ(Sergey Diaghilev)、ヴァーツラフ・ニジンスキー(Vaslav Nijinskij)、アンナ・パヴロワ(Anna Pavlova)らが来訪している(Beacham: 104)。

なる。1899年に出版されたドイツ語版の『音楽と演出』は、当初ドイツの劇場関係者に読まれていただけだったが、ヘレラウの公演プログラムである年報『リズム (Der Rhythmus)』にドイツ語訳で掲載されたアッピアの舞台芸術理論は、ドイツ語圏で急速に広まっていった¹⁹。もっとも劇場内にいる人間である観客も、音楽を身体に通すことによって舞台上の身体と共鳴して芸術作品の生成に関与するという彼の考えは、ダンスの領域ではともかく、演劇関係者には理解されにくいものであった。しかし照明によって舞台の雰囲気を作るという部分は、絵具やキャンバスでは描ききれない柔軟でしなやかな照明の持つ表現力の芸術的可能性だけでなく、書割や背景幕や実物の装置を作るよりも資材、労力、時間と経費の節約にもなる実質的な利点もあり (Kranich: 276)、劇場関係者からも歓迎されたのである。

1.1.2 演出・舞台美術・振付

20世紀は「演出家」の時代と呼ばれ、理論的にその基礎づけをしたのが、アッピアと並び「超人形 (Über-Marionette)」で有名なエドワード・ゴードン・クレイグ (Edward Gordon Craig 1872-1966) といわれる。彼らはまた、セノグラフィ研究の分野でも先駆者とみなされ、これにはシュレンマーもその名を連ねる。20世紀初頭に芸術家としての演出家が台頭してくるのには、「上演」という舞台芸術ジャンルの成立が欠かせない。ワグナーが提案した「総合芸術作品」の考え方は、言葉の芸術である戯曲に従うことが「演劇」であった舞台芸術に、個々の芸術要素の独自性とその統合の可能性を示し、多くの芸術家たちを魅了した。実際には、アッピアがそのヒエラルキーを批判したように、ワグナーは音楽と言葉を最重要視し、ダンスや舞台装飾といった視覚的要素は補助的な要素としかみなさなかったのであるが、少なくとも『未来の芸術作品 (Das Kunstwerk der Zukunft)』(1849)の中では、人間の根源的な芸術的形体は「舞踊 (Tanzkunst)」・「音楽 (Tonkunst)」・「詩作 (Dichtkunst)」であり、自然の素材から芸術的イメージを得るためには「建築術 (Baukunst)」・「彫塑 (Bildhauerkunst)」・「絵画 (Malerkunst)」が重要であると訴えた。未来の芸術作品とは、舞踊の身振りとオーケストラの音の言葉と建築の風景画によって成立する「総合芸術作品 (das Gesamtkunstwerk)」であり (Wagner: 103-4)、舞台風景を作り出す建築家と彫刻家と画家の役割として、建築家は空間的な周辺世界を形作り、彫刻家は人間のゲシュタルトを扱い俳優の実際の身体の身の

¹⁹ ジャック＝ダルクローズの「リトミック体操」に関する論考が掲載された年報『リズム (Der Rhythmus)』では、演出や照明、衣装などに関するアッピアの論考がドイツ語訳され、フランス語での刊行に先んじる形で紹介された。1911年版は4000部、1912版は8000部が発行されている (Appia 1988: 131-9)。

こなしや振舞いを指導し、画家²⁰は描写 (Zeichnung) と色彩を扱い、舞台衣装や群衆の立ち位置を決めるとした (Wagner: 97-102)。シュレンマーも舞台の描写と色彩に関心を持ち、台詞を扱わないダンサーの立ち位置や動きを衣装と共に考えるのが、画家である自分の領域とみなしていた。

20 世紀初頭のドイツの劇場がどのようなものであったのかは、フリードリヒ・クラニツヒ (Friedrich Kranich) が、1929 年に刊行した『現代の舞台技術 (Bühnentechnik der Gegenwart)』全 2 巻²¹に見ることができる。専門家の育成のための教本として、当時の 20 以上の大劇場のデータが示され、中小劇場にも対応できるよう、舞台機構や照明の吊り方まで具体的な写真や図解で説明がなされる一方で、同書の序文にはもうひとつの重要な目的として、表現におけるイメージを支える技術を芸術家が理解する必要性が強調されている。劇場技術者の立場からクラニツヒは、当時の舞台芸術は劇場建築・舞台美術・舞台技術が、建築家・画家・技師のそれぞれの領域に分かれてしまっているが、舞台制作に従事する人材は現実的な空間使用や制作コストを考慮し、特に舞台画家は 2 次元の「絵」がいかんにして 3 次元になるのかを理解する必要があると言う。(Kranich: 4-5)。つまりこの本は、演出家や舞台造形家たちが活躍する時代になり、彼ら芸術家たちと劇場に関する知識を共有する必要性からも書かれたのである。

20 世紀初頭の新しい「演出」の担い手は、クレイグやフセヴォロド・メイエルホリド (Vsevolod Meyerhold 1874-1940) のような俳優出身者ではなかった。科学技術に裏付けされた新しい劇場の可能性を考える舞台技術の分野からその芸術性を発揮する人材が現れるようになる。電動駆動の回り舞台を広めたカール・ラウテンシュレーガー (Karl Lautenschläger 1843-1906) や水圧式せり出し舞台や脇からのワゴン舞台を導入したフリッツ・ブランド (Fritz Brandt 1846-1927) は、劇場の技術監督として照明や舞台機構の発展に寄与し、同時にそれらを活かした演出家としても活躍した人物である (Kranich: 20)。劇場技術者たちの芸術的素養を高める努力もあり、舞台における視覚的要素は格段の進歩を遂げるようになる。

こうした新たな状況に合わせて、芸術家を自認する者たちの中から上演を戯曲の単なる視覚化ではなく 1 つの芸術ジャンルとして確立しようとする動きが現れる。

“Inszenierung” という言葉は「演出」や「舞台造形」の意味でそれ以前から使われていたが、彼らによって舞台空間全体に関わる理論的用語として再定義されることになった。今日「演出」と訳される “mise en scène” がフランスで使われ始めた

²⁰ ワグナーは、舞台背景には風景画家 (Landschaftsmaler) が、集団の立ち位置の決定には歴史画家 (Historienmaler) がふさわしいと考え、画家を分けて扱っている (Wagner: 100-2)。

²¹ ハノーヴァー劇場とバイロイト演劇祭の技術監督であったクラニツヒが執筆した同書は、1929 年にミュンヘンとベルリンで刊行された。第 1 巻は舞台機構、第 2 巻は照明を中心に書かれている。

18 世紀には、装飾のために「舞台に何らかの人や物を置く」という意味であった。19 世紀には「戯曲の視覚化」という意でも用いられるようになり、ドイツ語圏でも 19 世紀半ばには、その訳語である “In die Szene setzen” が上演を表現する言葉として用いられるようになっていた (Lewald: 306-7)。もっとも場面効果や俳優の配置を決めることは古代ギリシア演劇でも行われており、これまでも劇作家である詩人や劇場監督や座長、あるいは古参の俳優がこうした効果の考案や演技指導を行っていた。また職業として「演出家 (Regisseur)」を名乗るものは以前にもいた。しかしその仕事は、劇作家と俳優、舞台背景画家と舞台機構を操作する技術者など、舞台関係者の調整が主な仕事であった (Balme: 302)。

20 世紀初頭の演出概念の再定義には、前述のアッピアの理論が深く関わっている。アッピアの考える演出とは、実務として戯曲の解釈にふさわしい舞台美術を用意することでも、上演に関わる芸術家たちのマネジメントをすることでもなく、パフォーマンスの時間を創造することであった (Appia 1921: 49)。アッピアは装飾としての「演出」には批判的であり、照明で雰囲気を描くことは舞台装飾ではなくドラマトゥルクの仕事だと述べ、音楽との関係で演出を定義した (Appia 1911: 152)。

アッピアは人間の身体を音楽と舞台の要素の出発点と考え、身体と調和を生み出す精神との失われてしまった接点を、ジャック=ダルクローズのリトミック体操で再び見出すことができると考えた。そこで言う身体には、観客の身体も含まれた。静けさと舞台への注目だけが求められる観客の受動性は、芸術作品から遠ざかることだとして、以下のように主張する。

まさにこの受動的な態度をリトミック体操は覆す。

我々に浸透しながら、音楽のリズムは我々にこう言う。**お前自身が芸術作品なのだ！**と。本当に我々は芸術作品を感じ、もはや忘れることはできないだろう。²²

アッピアは観客がただ受動的に見るだけの観客ではなく、リズムを通して舞台と一体となり参加者として芸術作品そのものとなることを求めていた²³。そのための手段としてリズムの法則を体現するリトミック体操、そしてそれを効果的に示す「リズム空間」の実現に努めたのである。アッピアはこの「リズム空間」において、観客も含む空間内の全ての身体の共鳴による創造空間を構想したが、「演出」に関して

²² *C'est cette attitude passive que la discipline rythmique vient bouleverser. En pénétrant en nous, le rythme musical vient nous dire : l'œuvre d'art, c'est toi ! Et, effectivement, nous le ressentons alors, et ne pourrons plus jamais l'oublier.* (Appia 1911 : 150).

²³ アッピアは「観客 (Zuschauer)」ではなく「参加者 (Teilnehmer)」を望んでいたという見解は、1913 年 8 月 23 日付のフランクフルト新聞でパウル・ベッカー (Paul Bekker) が指摘している (Bekker: 293)。

は理念的な理解にとどまっていた。今日の「演出」の意味を積極的に定義したのは、むしろエドワード・ゴードン・クレイグである。

クレイグはフランス、ドイツ、ロシアとは異なるイギリスの演劇状況にあって、別な観点から演出の新しい役割を構想し、結果的にはアッピアと同様の結論に達した。彼は舞台の構成要素間のヒエラルキーをなくして舞台上演を統一する演出の重要性だけでなく、「演出家 (stage manager)」の芸術的役割を説いた。演出家と俳優の関係を指揮者とオーケストラ、あるいは出版社と印刷業者になぞらえ、演出家が、単に劇作家の作品を俳優や舞台美術家などの助けを借りて演出するだけならば職人に過ぎないが、舞台上の動き、言葉、線、色やリズムを統御するのであれば、それは自立した芸術家であると両者を差異化したのである (Craig: 77)。クレイグは劇作家の書いたテキストから色やリズムや動きを読み取り、まず色として捉え、そこから具体的なモデルを描くことを提唱した。舞台環境を考えた上で、登場人物、その動きや形体を構想し、最後に衣裳を考えるのは演出の準備段階の仕事であり、それから照明やその他の仕事に続くのであった (Craig: 80-2)。それまでの演劇では戯曲を書く詩人がヒエラルキーの頂点であったが、クレイグは戯曲の価値は認めながらも、上演においては全てを統合する芸術家として演出家を頂点に位置付けたのである。

演出家を上演における芸術的要素の統合者とする考え方は、視覚舞台の発展や「総合芸術作品」としての舞台概念の普及とともに、急速に広まる。ロシア・アヴァンギャルドの演出家フセヴォロド・メイエルホリドもまた、舞台を構成する要素に注目し、演出のリズムを音楽のアナロジーとして捉えた人物である。演出家の仕事とは、コメディ・デラルテを手本にした対位法的に舞台の動きを構築することに加え、作家の書いた戯曲を読み込み、独自のイメージやイデオロギーを作品に込めることだとした彼は、演出家の作家性を認めさせようとしたのである (Meyerhold 1927: 332)。

上演にとって重要なのは、演出家が戯曲から読み取った「意味」であり、演出家の解釈こそが舞台で表現されるべきものであった。これはそれまで戯曲テキストを体現するのは俳優の仕事と考えられ、その解釈も俳優の領分であったことを考えると大きな変化である。俳優はもはや演劇慣習と個人の感性や方法論で好き勝手に演じるのではなく、演出家の指導の下に統制されることになった。モスクワ芸術座の演出家であるスタニスラフスキーも含め、演出では多かれ少なかれ戯曲の解釈は行われていたが、メイエルホリドはラディカルにそれを進め、今日に至る「演出家の時代」の到来を導いたのである。

またメイエルホリドは、アッピアが言及した観客の問題も演出家の立場から引き継いだ。演出による芸術的な統一が欠かせないと考えただけでなく、観客も劇作家、

俳優、演出家に次ぐ「第4の創造者」(Meyerhold 1908: 476)と想定し、観客の反応にあわせて演出を修正することも演出の仕事と考えていた(Meyerhold 1927: 331)²⁴。アクティヴな観客を求めるのは、従来の劇場で観客に要求される受動的な態度に対する反感からであり、観客の関与は新しい人間や共同体の創造に結びつけられることが多い。しかし、アッピアやクレイグやメイエルホリドの見方は、より具体的な舞台の要素に対する認識の問題であり、それらが生み出す舞台のリズムが作り出す雰囲気をついかに共有するかを問題にしていた。観客に要求されていたのが、情動的な感情ではなく知覚や認識の問題であったことは留意すべき点である。舞台空間の構築を考える新しい舞台造形の考えは、こうした「演出」の要請から出てきたのである。

旧来の背景画家による舞台美術は、照明と舞台機構が発達するにつれて旗色が悪くなった。アッピアが提唱したようなイリュージョンの考え方や、あるいは視覚革命を経たキュビズムのような芸術的機運の中、舞台美術は単なる背景でなく、舞台空間を創造する要素として新たに捉え直されるようになる。フランスの象徴派の画家たちの運動はまさにそれで、演劇と絵画の共同作業をめざすものであった²⁵。美術家や文学者や批評家が中心となったこの象徴派の運動は、芸術的観点から新たなイリュージョン舞台を提唱した。1909年にパリでセンセーションを巻き起こした「ロシア・バレエ団」を率いるセルゲイ・ディアギレフ(Sergey Diaghilev)は、こうした動きを受けて、イゴリ・ストラヴィンスキー(Igor' Stravinskij)の音楽、レオン・バクスト(Léon Bakst)の舞台美術を効果的に使い、ワーグナーの「総合芸術作品」の概念を具体化している。

一方で、3次元の俳優にふさわしい舞台美術という考え方は、イリュージョンではない、新しい形の舞台造形を要請した。『演劇の革命(Die Revolution des Theaters)』(1909)を記したゲオルク・フックス(Georg Fuchs)は、自身では古代の建築的な背景に回帰し単純化した3次元の形式舞台装置を用いたに過ぎなかったが、彼の著作はロシアでもよく読まれ、ロシア構成主義にその実現を見ることになる。ヤコフ・トゥゲンホリド(Я. Тугенхольд/Jakob Tugenholt)の言葉を借りれば、「初めて風景の〈造形的舞台装置〉の原理がヨーロッパの舞台で試みられた」の

²⁴ アレクサンドル・タイロフ(Alexander Tairow 1885-1950)は観客の役割の重要性を認識した上で、こうした観客に能動性を要求する考え方を批判し、1つの共通のイデオロギーに集約される宗教的祭儀的な観客の積極的な参加ではなく、その受動性の中にこそ創造性を見いだすべきだと訴えた(Tairow: 479-493)。

²⁵ 画家でもリュニエ=ポー(Lugné-Poe)は、ポール・セリュジエ(Paul Sérusier)、ジャン・エドゥアール・ヴイヤール(Jean Édouard Vuillard)、ピエール・ボナール(Pierre Bonnard)、モーリス・ドニ(Maurice Doni)らと一緒にナビ派を結成し、1893年に芸術座(Théâtre de l'Œuvre)を創設したポール・フォール(Paul Fort)と共に、演劇と絵画、さらには音楽との共同作業をめざし、『ペリアスとメリザンド(*Pelléas et Mélisande*)』でセンセーショナルな成功を収める(Schumacher: 456-7)。

は、アレクサンドル・タイロフ (Alexandr Tairov) が率いるカーメルヌイ劇場の『ファミーラ・キファーレド』(1916年初演)であった。この作品では、パリから未来派²⁶やキュビズムをロシアに伝え、1916年からカーメルヌイ劇場で美術を担当したアレクサンドラ・エクステル (Alexandra Exter) が、アッピアの理論を理解していたザルツマンの照明とともに、衣裳も含めた舞台造形を実現したのである。その後1924年にパリへ亡命したエクステルは、フェルナン・レジェ (Fernand Léger) と共にスタジオを作り、舞台美術や衣裳制作で活躍することになる。彼女は舞台衣装の時代考証などを研究した上で、造形的な統一体の一部として扱い、人物や戯曲にふさわしいリズムを絵筆と素材と色を使って強調し、独自のイメージを描き出した (Tugenholt: 368-376)。このエクステルの舞台美術と衣裳は、タイロフのカーメルヌイ劇場が1923年にドイツやフランスで公演した際に、多くの演劇人の目に留まることになる。

舞台美術に注目する芸術家たちの動きは、やがて志を共にするものとの国際展にまで発展する。フリードリヒ・キースラー (Friedrich Kiesler) が舞台美術の発展と社会改革をめざして企画した「新しい劇場技術の国際展 (Internationale Ausstellung Neuer Theatertechnik)」は1924年にウィーンで開催され、ロシアやフランス、イタリア、オランダなどから多くの前衛芸術家が参加した。ロシア構成主義のエル・リシツキー (El Lissitzky) やエクステル、メイエルホリドらロシアの芸術家の他、キュビストのレジェ、ベルリン・ダダのジョージ・グロス (George Grosz)、メルツ舞台を提唱したクルト・シュヴィッターズ (Kurt Schwitters)²⁷、デ・スタイルのテオ・ファン・ドゥースブルフ (Theo van Doesburg)、イタリア未来派のエンリコ・プランポリーニ (Enrico Prampolini) らも参加した。バウハウスからもラースロー・モホイ＝ナジ (László Moholy-Nagy) やクルト・シュミット (Kurt Schmidt) の他、シュレンマーも参加している (Gronberg: 114-115)。これらの出展作品では、舞台空間造形は単なる背景でなく、俳優やダンサーの動きの相互関係を生み出すものであり、かつ観客の認知に関わる色、線、動き、形といった要素の集合体として捉えられていた。舞台空間の3次元性を肯定的に捉えることで、ようや

²⁶ 機械や速度そのものに美を見出し賛美したのはイタリアの未来派であった。フィリッポ・トマゾ・マリネッティ (Filippo Tommaso Marinetti) が提唱する「ヴァラエティ・シアター」は、「身体狂気 (fisicofollia)」であり、「電気から生まれ、伝統、師、教養をもたない、素早い現実感」が「観客との共同作業」によって現れるものとして構想された。そこには「新しい感受性」や「形と色の力学」が求められた (Marinetti 1913)。「未来派の総合劇場 (Teatro futurista sintetico)」(1915)では、慣習的なテクニックを廃止し、潜在意識や純粋な抽象、知性、創造的な「身体狂気」をドラマ化し、舞台と観客の間に共通の感覚を創造しようとした (Marinetti 1915)。形や色に対する新しい感受性や潜在意識、純粋な抽象が身体感覚と結びつき、観客とその感覚を共有することが未来派の求める「劇場」であった。

²⁷ シュヴィッターズの提唱した「メルツ舞台」とは、日常的なものを舞台装置に用いることで、舞台の構成要素のヒエラルキーをなくし、空間デザインと時間形式と素材を組合せた統一した舞台を指す。彼はあらゆる大都市にこの「メルツ舞台」が必要だと主張した (Schwitters: 24-5)。

く長らく続いていた絵画技法の様式である遠近法から離れ、独自の芸術様式を模索できるようになったのである。

舞台を空間として捉えることで変化したのは、「舞台造形」だけではない。空間内の事物の関係性を問題にするのが「^{キョウグラフアー}舞台造形家」だとすれば、空間内の人間の身体の動きや配置を考えるのが「^{コレオグラフィー}振付家 (Choreographer)」となった。「演出」が劇作家の言葉との関係で定義されていたとすれば、「^{コレオグラフィー}振付 (Choreographie)」は言葉以外の可能性を探究するものとして新たに定義されたのである。

ダンス作品を創作あるいはアレンジすることを「^{コレオグラフィー}振付」と呼ぶようになったのも、20 世紀初頭である。ギリシア語の「舞踊団、輪舞」を意味する“choros”と「描くこと」を意味する“graphein”を語源にもつこの語は、17 世紀後半から 18 世紀には舞踊を記述する意で使われていた (Brandstetter 2005a: 52-4)。舞踊譜と同義で用いられていた「^{コレオグラフィー}コレオグラフィー」が、ダンス作品を創作する意味に転じるのは、それまでオペラの添え物か娯楽的なものとしてしか考えられていなかった舞踊を、上演の 1 形態として「舞台芸術」に位置付けようとするルドルフ・フォン・ラバン (Rudolf von Laban) やシュレンマーたちの努力によるものであり、その源泉にはアッピアやジャック＝ダルクローズらが問題にした空間と時間を創造する身体の考えがあると考えてよい。今日の「^{コレオグラフィー}振付」は、単なるダンスの動きだけではなく、空間内の位置関係や現象を扱う、創造性と結びついた広い概念であるが、それはこの 20 世紀初頭に成立したのである。

空間芸術の動きとして、また様式にとらわれない独自の表現として芸術的関心を呼んだ初期の例としてはロイ・フラー (Loie Fuller) やイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan)、ルース・セント・デニス (Ruth St. Dennis) らがおり、特にフラーの舞台は電気照明の効果なしでは成立しえないものであった。この空間内の人間の身体を扱う「^{コレオグラフィー}振付」の考え方は、舞台芸術空間内に留まらず、モダンダンスやユートピア思想と一緒に、機械化された大都市を離れ、自然と結びついた新しい「空間」での新しい「人間」のつながりを模索するのにも用いられるようになる²⁸。「近代化」「都市化」に対する危機意識と対になる形で流行したユートピア思想とは、ギリシア語の「どこにも存在しない場所 (οὐτοπία)」が転じて、「理想的社会」「空想的社会」の意味を表し、新たな空間利用から発想された都市計画に結びついていく。ヘレラウのジャック＝ダルクローズの学校や、アスコナの「モンテ・ヴェリタ」にあるルドルフ・フォン・ラバンの舞踊学校は、そうした田園都市として計

²⁸ 山口庸子は「進行する工業化や都市化に対抗する改革運動」としての田園都市運動、青年運動、自由身体 (裸体) 文化運動、ワンダーフォーゲル運動、服装改革運動、リトミック運動、各種の体操などがあり、これがドイツ語圏のモダンダンスの発展に影響を与えたことを指摘している (山口 2006: 41-45)。

画された地域の文化的象徴としてつくられたものであった²⁹。空間の位置関係を構成し、動きを演出する「振^{コレオグラフィ}付」は、大衆を動員するパレードやマス・ゲームにも用いられることになる。

「表現舞踊 (Ausdruckstanz)」がドイツ固有のダンスとしてナチスに取り込まれていく不幸な結末はともかく、彼らの功績は、上演作品において舞台空間の構成が重要な意味を持つものとして観客に受け止められるようになったことである。初期のラインダンスやサークルダンスから、ジャック＝ダルクローズのリトミック体操にせよ、ラバンやメアリー・ヴィグマン (Mary Wigman) の舞踊にせよ、個ではなく集団を扱う群舞になった時に、空間構成がより関心を引くものになった。そこでは空間は 1 つではない³⁰。「振^{コレオグラフィ}付」は経験的な 1 つの空間を描くだけではなく、映画のようにアングルを変え、さらに内的空間をも考慮した複数のパースペクティヴの存在を、舞台空間上に考えなければならなくなったのである。

「演出」「舞台造形」「振^{コレオグラフィ}付」の概念は多面的、流動的になった。このような「総合芸術作品」である舞台芸術は多くの芸術家たちに開かれることになったが、ともすれば精神的、観念的なマニフェストに陥りがちであった。それに対して共有できる客観的な尺度と体系による科学的分析的なアプローチをとろうとしたのがバウハウスである。

1.2 バウハウス

バウハウスは科学と手工業技術と芸術の融合を掲げて 1919 年にヴァルター・グロピウス (Walter Gropius 1883-1969) によって設立され、1933 年の閉校までの短い期間で、ヴァイマルでは「国立」、デッサウは州立、ベルリンでは私立と拠点と財政母体を変えながらも、時代の先端的な技術と理論を培う学校であり研究所であった。バウハウスは、それまでの美術学校や工芸学校とは多くの面で異なる存在であった。学生の出願に年齢や国籍の制限はなく、女性にも門戸が開かれていた³¹。バウハウスの理念と大きく関わっていたのが教育課程で、専門課程に入る前の予備教育や、専門課程で技術実習と理論教育を教えるという教育システムは、バウハウ

²⁹ 田園都市計画に関しては、長谷川章 (2000) を参照。ベーレンスの改革の試みもダルムシュタットの芸術家コロニーでの活動から生まれたものである (Hermann, H.-C.: 200)。

³⁰ 神澤和夫は、20 世紀に入り単一空間と捉えられてきた空間の複数性、複雑性が認識され、アインシュタインなどの発見により空間の変容が意識されることで、宇宙を視野にいた空間の創造が方法論に取り入れられた可能性を指摘している (神澤: 98-100)。

³¹ 実際には、女性が参加できた工房は織物工房が主で、金属工房の主任を務めるまでになったマリアンネ・ブランド (Marianne Brandt) のように、男性に交じって活躍できた女性はごくわずかであった。

スによって始められたものである。

設立の理念には、アーツ&クラフツ運動の影響を受けたグロピウスに翻訳される形でバウハウスに取り入れられた「総合芸術としての舞台芸術」という考えが大きな役割を担っていた。舞台芸術工房が比較的早い時期に用意されたのもその理念と関係がある。デ・ステイルとの出会いや経済的な問題で修正はあったものの、グロピウスが学長の期間では舞台芸術工房は専門工房として維持され、基礎教育を補う意味でも機能していた。ここでは、舞台芸術工房がバウハウスの中でどのような位置にあったのかを、理念とそれに連動した教育システムからみて行くことにする。

1.2.1 理念

バウハウスの理念と現実には大きなギャップがあり、またその理念もギリアン・ネイラー (Gillian Naylor) が簡潔にまとめているように、構成主義の影響や経済的・政治的な環境に翻弄されながら、2代目学長のハンネス・マイアー (Hannes Meyer)、3代目のミース・ファン・デア・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe) の改革を経て、今日言われているような合理的近代的な「建築とデザインの研究機関」という評価をバウハウスが得るまでには紆余曲折があった (Naylor 1968)。バウハウスでは常に理念が実践に先行しており、その理念は必ずしも現状を反映していたわけではない。現実の問題に対処しながら、理念はめまぐるしく変わる時代と共に大きく変化していった。教員も学生もその時々理念に共感する者が残り、合わない者は去っていく。バウハウスはある意味とても流動的であった。バウハウスの名声にはこの理念が一役買っていたが、バウハウスが2度の閉校に追い込まれたのも、必ずしも実態を反映しているとはいえない理念に関わる言説が関係している。これについては後で言及することにして、まずは舞台芸術工房の誕生に関わる設立の理念からみていくことにする。

ヴァルター・グロピウスによる、一般に「バウハウス宣言」と呼ばれる「ヴァイマル国立バウハウスの綱領 (Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar)」の冒頭は、「全ての造形芸術活動の最終的な目的は建築である」で始まる。宣言文では建築家と彫刻家と画家の統一が謳われ、職業としての芸術や、芸術と手工業の違いを否定した「芸術家による手工芸の強化 (Steigerung)」を追及し、「新しい未来の手工業者」を養成することがめざされた。そこでは「手工芸の熟達者は全ての芸術家に不可欠」であるため、「手工芸にもどらなければならない」とされた (Gropius 1919: 39)。ドイツ工作連盟に所属していたグロピウスの念頭にあったのは、中世の大聖堂を建立したギルドのイメージであり、「バウハウス」とは建築家と彫刻家と画

家が協力して学びあいながら創作する場としての「建築の家」であった。そこに集う人間の呼称を教師と学生ではなく、「マイスター」、「職人」、「徒弟」としたのも、中世のギルドの呼び方から来ている。当時この宣言は、パンフレットに描かれたリオネル・ファイニンガー (Lyonel Feininger) の表現主義的な聖堂の挿絵と共に、多くの耳目を集めることになる。

表現主義者として名を知られたファイニンガーの起用といい、最初の舞台芸術工房のマイスターに表現主義演劇のロター・シュライアー (Lothar Schreyer) を招聘したことといい、グロピウスは当初、表現主義的な傾向に否定的ではなかった。しかし表現主義は、保守的なヴァイマルの市民らにとっては、「外国の無政府主義的な理念を支持する革命家」(Naylor: 52) を意味し、より客観的な体系を求めている学生たちにとってはあまりに主観的に映ったのである。転機となったのが、オランダのデ・ステイルの代表であったテオ・ファン・ドゥースブルフ³² のバウハウス来訪であった。デ・ステイルは「絵画、建築、デザインにおいて合理的で秩序正しく、知的で完全に非個人的な様式を創造することを目指した」運動で、バウハウスの理念に近い考え方があった。1921年にヴァイマルを訪れた彼は、バウハウスは精神主義的なヨハネス・イッテン (Johannes Itten) に支配されていると批判し、挑発するかのように翌年に校舎のすぐそばで講座を開講し、バウハウスの学生らが足繁くドゥースブルフの下に通うようになる。グロピウスは 1924 年に「芸術と技術の新しい統一」(Gropius 1924: 90) を表明し科学技術との関連を強化する改革を行い、同時に、1922年にドゥースブルフが主催する構成主義者会議に出席していたラースロー・モホイ＝ナジをバウハウスに迎え、理論の実践面を強化する対策をとった。

この「芸術と技術の新しい統一」が強調したのは、芸術にとっての科学技術の必要性であった。芸術における共有できる客観的な尺度と体系を強調することで、イッテンの精神主義的な影響力を減らし、パウル・クレー (Paul Klee) やワシリー・カンディンスキー (Wassily Kandinsky) による理論的研究へのシフトを促した。この過程で、シュライアーとイッテンがバウハウスを去り、モホイ＝ナジが教育の中核を担うようになる。これによりバウハウスの初期にあった表現主義的傾向や神秘主義的傾向は一掃され、より構成主義的な傾向が加速されていった。しかし伝統的な工芸学校や美術学校の教育に対し、新しい造形の理念をもって臨んだバウハウスは、設立当初から「左翼的」というレッテルを貼られていた。手工業への回帰を謳った設立の理念は、基礎教育の現場では実質的に機能していたのだが、前身である造形美術学校出身の教員を解雇し国際的な教授陣を集めたことは、チューリング

³² ドゥースブルフの造形美術とその美的体験に関する構成主義的な考えは翻訳され、1925年にバウハウス叢書 6 巻『新しい造形芸術の基礎概念 (Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst)』として刊行された。

ン州議会保守派にとってグロピウスの裏切りと映った。オスカー・シュレンマーが1923年にバウハウス展のプログラム草稿に書いた「社会主義の大聖堂 (die Kathedrale des Sozialismus)」³³という言葉が、誤解を避けるために配布せずに回収されたはずだったが、なぜか出回って独り歩きし、格好のバウハウス批判の材料となる。州議会で保守派が政権を握った1924年には、翌年4月に教員契約の打ち切りが通告され予算を半分に削減されたため、グロピウスは移転先を探し、誘致してきたデッサウへの移転を決意する。

デッサウに移転後、1928年にハンネス・マイアーが学長になり、自然科学と人文科学が取り入れられて更に科学技術の学術的側面が強化され、実践的で体系的な建築課程のための基礎が築かれた。ハンネス・マイアーの改革は、舞台芸術工房の活動にもおよび、舞台芸術にも学術領域との関係性を明確にすることを課した。自発的だったかどうかは別として、マイアーの改革により開講することになった「人間」の授業は、結果的にシュレンマーの理念をまとめ、学生に伝える重要なものとなった。ハンネス・マイアーは、その左翼的な思想が元で1930年にバウハウスを去ることになるが、統合がうまくいかない原因に人間相互のコミュニケーションの欠如を問題にした点や (Meyer 1928a: 148)、カリキュラムに数学と工学の授業を導入し、「社会的、技術的、経済的、心理的構成」として建築を位置付けるなど (Meyer 1928b: 161)、彼の実践的改革は評価すべき点が多い。その後を継いだミース・ファン・デア・ローエは、学校からマイアーの持ち込んだ政治色を一掃し、客観性と具体的手法を伴った建築教育を強化することに専念する。

1931年10月のデッサウ市議会選挙で多数派に踊り出たナチ党は、1932年8月にはデッサウ市の属するアンハルト・ラント議会選挙を制す³⁴。デッサウの閉校は、保守派との対立によるヴァイマルの時とは異なり、政権党になったナチスがバウハウスの理念をやり玉に挙げ「社会主義的」「ボルシェビキ的」「ユダヤ的」とスローガン掲げて弾圧した結果であった (村上: 216-8)。すぐさま、同年10月にベルリンの旧電話会社の敷地に私立として移転するも、翌年4月には国際的な抗議にも関わらず強制捜査の名のもとに封鎖され、結局1933年7月に、ナチスの再開許可に先んじる形で自ら解散を決議したのはよく知られた話である。しばしば指摘されることだが、建築に特化していたバウハウスには、ナチスが利用できる要素が多く、事実、バウハウス解散後、教授陣や学生にはバウハウス出身であるという素性を隠すことなく、政権とうまくやっていくものたちもいた³⁵。ナチスはハンネス・マイ

³³ 1923d: 79. 当時の文脈では、「未来の建築芸術 (Baukunst)」(「無名建築家展」)、「未来の大聖堂(カテドラル)」(バウハウス綱領)、「ガラス建築」(ハブリック)などと同義であり、社会・文化の再構築を含意したものにはすぎなかった (長田: 16)。

³⁴ 両選挙の得票数や議席数は村上 (2007) の表を参照 (村上: 215)。

³⁵ グロピウスは帝国銀行のコンペや、ヨースト・シュミット (Joost Schmidt) と共に「ドイツ

アーの集団性を強調した主張などを恣意的に曲解して「文化ボルシェヴィズム的 (kulturbolschewistisch)」と揶揄し、近代合理主義の象徴としてバウハウスを攻撃したのである (Hahn 1993: 204-5; 村上: 217-20)。

このナチスのバウハウス弾圧について、村上俊介は興味深い見解を述べている。彼が注目するのは、初期のバウハウスが持っていた「技術的合理性と人間的情動性の緊張をはらんだ二面性」であり、バウハウスになかば無意識的に同居していた近代性と反近代性である (村上: 201)。バウハウスの教育プログラムに組み込もうとしていたのは、この二面性の融合、統一であり、この人間的な非合理性と技術的合理性を統一しようという動きこそが、多面的なバウハウスの運動を特徴づけたとする。そしてナチス自身がその二面性をもち、はるかに扇情的に利用していたがゆえに、バウハウスを忌避したのだと論じている。ハンネス・マイアーやミース・ファン・デア・ローエが進める改革により、機能主義や技術的合理性に傾斜していったベルリン・バウハウスにはもはやそうした実体はなかったが、その象徴性ゆえに弾圧の対象になったとみるのである。村上は、バウハウスは「情動の涵養による主体形成をもはらんだ＜運動＞」であり、「情動性の涵養」でしかなかったがゆえにナチスに敗北したのだと結論づけている (村上: 221-7)。村上はこの初期の理論に忠実だった 1 人にシュレンマーを挙げている。シュレンマーが問題にしていたのは合理性と「人間的情動性」だったのか、またこの統合の試みは「反近代的思考に対抗する人間形成」として「人間の根源的な情動や非合理性」にたどりつくことなのかは、この後 2 章以降で議論するとして、まずは統合を抱えた理念ではどのような教育の試みがなされたのかをみていくことにする。

1.2.2 基礎教育

バウハウスでは、実践的技能と基礎的な理論がそれぞれ別の講師によって教えられたが、これは当時としては珍しいことであった。特に専門に関わらず芸術的な理論を教える基礎教育は、パウル・クレーやワシリー・カンディンスキーら有名な画家が講師となり、技術と芸術の統合を掲げるバウハウスの理念にもっとも結びついた存在であった。戦後多くの美術学校に採用された「基礎教育」という考え方は、バウハウスで初めて取り入れられたものである³⁶。

国民ドイツの労働 (Deutsches Volk – Deutsche Arbeit) 展 (1934) にも参加している。他にもバウハウスの素性を隠すことなく工業デザイナーとして活躍したものたちもいた (Hahn 1993: 206-11)。cf. Nerding (1993)。

³⁶ ライナー・ヴィックは、バウハウスの基礎教育は体系的なものではなくその多様性に特徴があり、「バウハウス様式 (Bauhausstil)」が「神話」に過ぎないのと同様に (Dexel: 169)、バ

基礎教育課程はバウハウス講師陣の中で唯一教員経験者であったヨハネス・イッテンが準備し、当時は「予備課程 (Vorkurs)」と呼ばれた。これは、第1次世界大戦後、戦場から帰還した、建築はおろか美術にも工業的製作にも関わったことのない「徒弟」たちのために考案されたもので、設備のほとんどなかったヴァイマルの校舎でも実習可能な素材教育が中心であった。その教育理念をイッテンがバウハウスを去った後、ラーズロー・モホイ＝ナジとヨーゼフ・アルバース (Josef Albers) が引き継ぎ、デッサウでのカリキュラム変更により形、形式、量を研究する「基礎教育 (Grundlehre)」と呼び名を変えた。1928年のカリキュラム編成では、それまで工房教育の中にあった「形体教育 (Formlehre)」が基礎教育の延長として組み入れられた。クレーやカンディンスキーの形体教育と、彫刻工房でのヨースト・シュミット (Joost Schmidt) の実験や、シュレンマーの裸体画やスケッチおよび「人間の授業がこれにあたる。こうした改革の過程では、学生や講師の間から反発の声があったが、結果的にバウハウスの独自性を支えたのはこの基礎教育と「形体教育」と呼ばれる基礎研究であった。これらの理論はバウハウス全体として体系化されたものではないが、矛盾も含むその相互作用にこそバウハウスの創造の源があったといえる。

基礎教育は時期によっても講師によってもその内容は異なるが、舞台芸術工房がもっとも精力的に活動した時期にその充実に貢献したのはモホイ＝ナジである。1923年の着任から28年に退職するまでの彼の基礎教育の講義内容は、バウハウスの教育を外部に知らせる意味合いも兼ねてグロピウスと共に編集した「バウハウス叢書」全14巻の最終巻『材料から建築へ (von material zu architektur) (sic)』(1929)³⁷にまとめられている。同書の内容は、必ずしも教員全体の意見を反映したものではないが、当時のバウハウスで基礎となっていた考え方と問題意識を端的に示したものと言える。

全体の構成は、序の他、第1章「教育の問題 (Erziehungsfragen)」、第2章「素材 (Das Material)」、第3章「量感〈造形芸術〉 (Das Volumen <Plastik>)」、第4章「空間〈建築〉 (Der Raum <Architektur>)」である。序章では、表現と教育の関連に言及する。人間の行為や表現は「生物学的構造 (biologischer aufbau)」に基づく様々な構成要素から成立し、表現が有効となるのは集団にとっての「客観的な妥当性」をもつ場合のみで、そのために教育が必要だと述べている (8)。これは少な

ウハウスに一貫した教育理論があったとするのは「神話」にすぎないと指摘している (Wick: 11-3)。

³⁷ デッサウ時代のバウハウスの公式文書の多くは小文字のみで書かれている。『材料から建築へ』も目次以外は全て小文字表記であり、場合によっては単語の綴りも変えてあるが、これはモホイ＝ナジによれば「簡素化」のためのひとつの提案である (Moholy-Nagy 1929: 5)。以下同書からの引用は頁数のみを括弧に記し、原文表記のままとする。

くともバウハウスで培うことになる「表現」とは、天賦の才の育成ではなく万人教育であるとする画期的な表明である。そこで重要なのは、受容者にとっての客観的妥当性であり、それを担保するのが構造としての人間という考えであった。

続く第1章は、バウハウスにおける基礎教育として素材教育の必要性を説明する。公的な教育体系はその時代の経済構造に左右されるものだが、今日、「金儲けと権力構造のための慌ただしさ」が個人の基本的な感情にいたるまでの生活全般に影響しており、教育もまた例外ではない。それを回避するには技術を目的にするのではなく、技術はあくまで手段にとどめ「人間」を目的にした教育が必要であるとしている。しかしこの場合、伝統的なアカデミーにあるような専門領域のみに特化した専門家ではなく、全人間的教育を施し人間的な核になる部分を拡張した上での専門家の養成が求められる。人間は誰しも、自己の感覚にそれぞれの材料で「形体 (form)」を与えることができるとした。必要なのは、「観察」と深い内面から沸きあがる「表現」であり、1学年で手工作業を取り入れるのは、「感覚、感情、思考の発展と熟練」には体験が重要だからである。モホイ＝ナジは、これはほぼイッテンの予備課程から引き継いだ内容であり、自分の退職後は後任に引き継ぐべき使命だと欄外の注で付記している (10-19)。

第2章では、素材の「機能」の研究に言及する。論理的発想の基礎となるのは、素材に関する感覚、特に「圧迫」「刺激」「温度」「振動」を同時に感じる「触覚」の訓練である。五感相互の関係において、感覚の類似性や差異性で素材対象を分類し、表現に際して意図するものを引き出せるようにするのである (21)。素材の機能に基づく「客観的に決められた要素」によって形体は決まり、機能研究が進めば照明学、衛生学、精神物理学の諸条件に応じて空間、位置、色調が決められるようになるだろうことを示唆している (69-70)。

素材構成 (materialgefüge) に関してモホイ＝ナジは、「構造 (struktur)」「テクスチャー (textur)」「ファクチャー (faktur)」「堆積 (häufung)」を挙げる。これらの専門用語は互いに重なる部分もあるが、全ての素材に備わる変えられない「構造」に対し、「テクスチャー」は「構造」が内側から外に現れた有機的な表面を指し、「ファクチャー」と、それが重なった構成である「堆積」は外から感覚的に認識できる人為的な表面とされる。内部構造をあらわす「テクスチャー」と外部作用として認識される「ファクチャー」が、素材の視覚的描写を決定するのである (33)。芸術とは「エネルギー形式」であり、感覚で把握しうる秩序であるため、「構造 (konstruktion)」が重要となる。要素間の均衡を図る「コンポジション (komposition)」では、全体の構想は後から変更することも可能だが、先に理想的な全体構想を決定しなければならない「構造」では、知的能力と直観力を必要とする (71-3)。空間を立体と捉えてその平面と現象的概観を表現してきた視覚造形は、素

材と素材の視覚描写を決定する「ファクチャー」の手段を絵具から光へと変えていく。この論考では、幾何学的形体で置き換えるキュビスムの絵画から光の投影、運動による映画を経て、空間造形に取り組むことになる(90)。

第3章「造形芸術 (Plastik)」は素材の「量感 (Volumen)」と「運動」を扱い(94)、従来の立体幾何学的な球、円錐、円筒、立方体、角柱、角錐といった要素に加え、生体工学的要素³⁸を追加する必要性が説かれる(148)。ヨースト・シュミットが1925年秋から担当した「彫刻工房 (Plastische Werkstatt)」は、運動による生体工学的要素の探究に寄与した。造形芸術には重さを計算でき、手で3次元の塊の嵩に触れるものと、視覚的にのみ体験できる仮想的なものがある。[図1]の写真は後者の例で、直線的な木片や曲線的な針金が回転することで、円柱や球の立体造形が視覚的に生じることを示している。これは回転運動によってのみ視覚的に表れる「キネティック彫刻 (kinetische plastik)」である。造形芸術は運動という素材を手にしたことから、物質的な量感から仮想的な量感へ、触覚による把握から視覚的・関係的把握へと向かうのである(167)。

ここでモホイ=ナジは「キネティック彫刻」に関して、ロシア構成主義のアントワーヌ・ペヴスナー (Antoine Pevsner) とナウム・ガボ (Naum Gabo) の兄弟が出した「リアリスト宣言」(1920)の一部を抜粋引用している。創造的な芸術の目的は、現実的な世界に根ざした世界体験を空間と時間の形式で実現することであり、量感による空間表現や平板なリズムではなく、奥行とキネティックなリズムを重視することだと彼らは主張した (Gabo: 299)。この考えを発展させたのが、アルフレード・ケメーニュ (Alfréd Kemény) と一緒に発表した「動力学 - 構成的エネルギーシステム (dynamisch=konstruktives kraftsystem)」(1922)である。

生き生きした構合力は生の現象形式であり、全ての人間の発展と宇宙の発展の原理である。芸術に置換えれば、今日のそれは動力学 - 構成的エネルギーシステムによって空間を活性化することを意味する。すなわち物理的空間において実際に対立して張り合う諸力を互いに取り込んで構成することであり、同様に力(緊張)として作用する空間の中に引き入れて構成することである。³⁹

³⁸ モホイ=ナジの「生命中心主義 (Biozentrik)」については Botar (2011) を参照。

³⁹ die vitale konstruktivität ist die erscheinungsform des lebens und das prinzip aller menschlichen und kosmischen entfaltungen. in die kunst umgesetzt bedeutet sie heute die aktivmachung des raumes mittels dynamisch= konstruktiver kraftsysteme, d. h. die ineinander=konstruierung der in dem fysischen raume sich real gegeneinander spannenden kräfte und ihre hineinkonstruierung in den gleichfalls als kraft (spannung) wirkenden raum. (Moholy-Nagy 1929: 163).

このモホイ＝ナジの動力的な空間構成における相互作用を問題とする考え方は、シュレンマーに少なからず影響を与えている。詳しくは「人間」の授業で後述するが、彼もまた生の現象形態を問題にし、人間と宇宙の原理を考えていたのである。

シュレンマーとの関係では第4章「空間」の冒頭部分が興味深い。空間の定義には「数学的」「物理学的」「ユークリッド的」「非ユークリッド的」「身体的」「韻律的」「トポロジー的」等、様々な定義がなされているが、重要なのは感覚的経験の「現実性」であることを強調する。モホイ＝ナジは「独自の法則によって把握することができ、独自の法則に基づいて分析することができるが、基本的な実体としてのみ把握されなければならない」と実体としての空間を問題にし、出発点を物理学における「位置関係」での空間把握に限定する。その上で、器官による空間体験を考慮し、運動による可視的な位置の変更や触覚による経験の制御、聴覚・平衡感覚の空間体験の可能性に言及するのである(195・6)。彼にとって、空間体験とは、生物的機能であり、多少の個体差はあれ万人が入手でき、芸術的才能とは別種のものである。「空間」の章では建築について述べられ、建築とは、機能や素材、構造、経済性を考えた平面構成と人間の経済的な関連による「空間形成 (Raumgebilde)」であり、空間間の往来、運動、視聴覚の可能性が空間関係の持続する緊張の中で捉えられて初めて「空間造形 (Raumgestaltung)」になるという(196・7)。客観的とされる要素で組成される「空間形成」が造形となるのは、有機体的な人間との関係によることをモホイ＝ナジは指摘しているのである。

「才能ある人間」のための芸術教育であったアカデミーの教育方針に反し、誰もがデザインすることが可能だと考え、そのための素地を作るモホイ＝ナジの教育方針は画期的なものであり、程度の差こそあれバウハウスの基礎教育や形体教育のマイスターたちはこの考え方を共有していた。ここで研究されていたのは「形体 (Form)」の表出のパターンや表現方法を考える「形式 (Form)」の問題でもあり、人間の認識に関わる、ゲシュタルト心理学でいう「ゲシュタルト (Gestalt)」の問題も関わってくる。モホイ＝ナジの文章にはあまり登場しないが、形体教育に携わるマイスター、すなわちカンディンスキーやクレーやシュレンマーたちはこの「ゲシュタルト」を探究の対象としている。この語は一義的には具象として現れた「形態」を意味するが、単なる造形やデザインではなく、構造や認識による視覚的把握における表現の問題を含む。バウハウスがゲシュタルト心理学の講座を持つのはハーンネス・マイアーの時代になってからであるが、形体マイスターたちは、こうした運動や動きに関連する空間造形の問題を「ゲシュタルト」の問題として捉え、当初から造形デザインの根底に据えていたのである。

1.2.3 舞台芸術工房

半年間の予備教育を終えた「徒弟」の学生には、最終的な総合科目である建築課程に進む前に、3年間の専門課程が義務づけられた。グロピウスが1922年に示したプランでは、石、木、金属、織物、色、ガラス、音の要素を研究する各工房に所属し、物質と道具の教育、自然研究、素材教育、空間・色彩・コンポジションの教育、構造教育とその表現といった5つのカテゴリーに分けられた研究方法を学ぶことになっていた（Gropius 1922a: 62）。設立当初から設置されていたのは陶器工房、家具工房、織物工房、版画工房のみであり、翌年に金属工房や木彫工房、石彫工房、ステンドグラス工房が続き、壁画工房と並んで舞台芸術工房は1921年に準備された。

グロピウスは舞台芸術工房を立ち上げるに当たり、自ら設立の趣旨を明文化している。1922年に発表された「バウハウス舞台の仕事（Die Arbeit der Bauhausbühne）」では、「生産と芸術の一体化の象徴」として「総合芸術としての舞台芸術」を主に造形的側面から探究することを謳っていた。バウハウスでは建築的な考察に基づき、舞台に関する個々の構成要素の法則性を静力学、機械工学、光学、音響学などの科学技術から研究し、「日常性に還元されない別次元の超感覚的アイディア」の実用的な実現を目指した（Gropius 1922b: 72）。これは先に述べたモホイ＝ナジの基礎教育の考えに反するようだが、設立当初は、統合において芸術性の側面が強調されていたのである。

グロピウスの設立趣旨を具体化するために、最初に舞台工房のマイスターとして招聘されたのは、表現主義的実験演劇の演出家として既に「シュトゥルム舞台（Sturmbühne）」や「キャンプ舞台（Kampfbühne）」で活躍していたロター・シュライアーであった。彼は1917年にはベルリンのシュトゥルム画廊のヘルヴァート・ヴァルデン（Herwarth Walden）と共に、会員数200人を数える会員制の演劇組織「シュトゥルム舞台」をベルリンに設立し（Seemann: 85）、アウグスト・シュトラム（August Stramm）の『聖ズザンナ（Sancta Suanna）』（1918）などを上演して話題になっていた。彼はまたヴァルデンの画廊に絵画を出品する傍ら、雑誌『シュトゥルム（Der Strum）』の編集にも参加、1916年から編集を引き継ぎ1928年まで編集長を務めた。同時に1919年には、ハンブルクに「キャンプ舞台」を設立、1921年まで表現主義演劇の総合芸術作品として、自作である『劇の進行（Spielgang）』、『磔刑（Kreuzigung）』、『男（Mann）』、『子供の死（Kindersterben）』の他、フリードリヒ・ヘルダーリン（Friedrich Hölderlin）の『エンペドクレスの死（Der Tod des Empedokles）』やアウグスト・シュトラムの『荒野の花嫁（Die haidebraut）(sic)』や『エネルギー（Kräfte）』などを上演していた（Janich: 525-6; 早崎: 103）。グロ

ピウスは雑誌『シュトゥルム』に掲載されたシュライアーの演劇観から、「舞台の構成要素」で捉える考え方に惹かれ、彼を招聘したのだった。

シュライアーが当時もっとも熱心に取り組んでいたのは、「言葉」であった⁴⁰。「言葉の発達」として言葉の形体を扱う「キュビズム」、言葉の運動と連続性やリズムを問題にする「未来派」、それらの認識の広がりを考える「表現主義」の3つの位相から言葉の転換を見ることで、「言葉のゲシュタルト (Wortgestalt)」の洞察を与え、「言葉の本質 (das Wesen des Wortes)」が解明されると考えたのである (Schreyer 1985: 58-66)。

彼は舞台空間を宇宙空間になぞらえ、基本的な形や色、運動、音を想定し、舞台の時間的な進行を符号化できると考えた。しかしバウハウスで学生とともに取り組んだ『月の劇 (Mondspiel)』⁴¹は、イッテンとゲルトルト・グルノウ (Gertrud Grunow) が言葉と内的響きを調和させる練習に協力し、他の学生たちが舞台に登場するマリア像などの造形を手伝ったが、この試演はまったく評価されず、シュライアーと親しかったゲオルク・ムッヘ (Georg Muche) によれば「寛容も慈悲も理解も友好的な助言も好意的な言葉もなく、ただ怒りと沈黙」(Muche: 129)の反応であったという (Scheper 1988: 69-71)⁴²。

シュライアーの舞台の捉え方は、グロピウスの舞台芸術工房の理念とそれほど離れてはいない。シュライアーが極端に拒絶されたのは乗り越えるべき対象として表現主義が捉えられていたからだが、後を継いだシュレンマーの演劇概念もまた、多くの点でシュライアーと共通点があった。

初のバウハウス展である「バウハウス週間」を前にして、シュライアーが辞任したため、急遽その後を継ぐ形で舞台芸術工房のマイスターとなったシュレンマーだが、その経歴は、同時代のアヴァンギャルドの芸術家同様、「演劇」とは無縁であった。彼は15歳から象眼細工工房で工業デザイナーとして訓練を積み、工芸芸術学校を経て、奨学金を得てシュトゥットガルト・美術アカデミーに進学する。1910年から1911年にはベルリンに滞在し、画家として表現主義者らの集まるシュトゥ

⁴⁰ シュライアーは新しい演劇においては筋ではなく、形体と色彩と動きと音の統一による造形が重要だと考え、発声と音を造形する「語りの音の演技 (Sprachtonspiel)」を探究していた (Schreyer 2001: 54-6)。イッテンが辞任した後に、彼の形体への探究を引き継いだのはシュライアーであったとムッヘは擁護している (Muche: 129)。

⁴¹ 『月の劇』には「月の中のマリア」と「ダンス盾を持ったダンサー」が登場する。「マリア」は周りを銀色の薄い輪で囲んだ大きな彫像が舞台上を漂い、声のみ背後から俳優が担当した。ダンサーは楕円形の大きな色分けされた盾をもって動いた (Schreyer 2001: 602-3)。

⁴² この試演に関して、シュレンマーの1923年3月30日のマイアー＝アムデン宛の手紙にも、学生同様、大多数のマイスターからも拒絶されたことが記されている (IF: 105)。もちろん学生の中にはハンス・ハッフェンリヒター (Hans Hafftenrichter) のようにシュライアーの舞台に学ぼうとした者もあり (Hafftenrichter: 116-21)、シュライアーが去ったのは、試演の不評もあるが、インフレによる経済的な問題もあり、ベルリンで仕事をするを選んだためである (Seemann: 86)。

ルム画廊に出入りし、その後 1914 年から 18 年の第 1 次世界大戦への従軍をはさみ 1912 年から 1920 年まで抽象画の先駆者で、色彩理論や無対象絵画の理論家であったアドルフ・ヘルツェル (Adolf Hölzel) に師事する。シュレンマーは彼の下で独自の造形理論を育み始めるが、師とは異なった考えをもっていた⁴³。ヘルツェルのもとにはのちに同僚となるイッテンも在籍しており、2 人はさほど親しくはなかったものの、イッテンの推薦でシュレンマーがバウハウスに呼ばれることになった。

シュレンマーは 1921 年から 1929 年の長きに渡りバウハウスに在籍しており、基本的にグロピウスの理念と活動方針に賛同し、推移する理念に沿う形で活動している。当初シュレンマーは壁画工房と木彫工房と石彫工房を担当し⁴⁴、翌 1922 年には金属工房も担当する。舞台芸術工房の装飾などの製作はこの頃から手伝っていた。シュレンマーの評価は、既に名を成していたクレーやカンディンスキーに比べると決して高いものではなかったのは、その給与の額からも担当する工房の数からもいえる。しかし、1922 年に故郷のシュトゥットガルトで初演された『トリアディック・バレエ』が好評を博したことでシュライアーの退任が重なり、後任のマイスターにシュレンマーが抜擢されることになったのである。

舞台芸術作品を、戯曲文学でもなく、俳優の創造物でもなく、造形芸術でもなく、自立した芸術的統一体と考えようとしたのが、シュライアーとその後を継いだシュレンマーの共通の主張である。基本となるのは、「身体 (Körper)」であり、「身体形態 (Körpergestalt)」であった。形、色、動き、音といった芸術的表現手段を用いた、空間と時間の中で作用する自立した芸術作品という考え方や、シュレンマーが「人間と芸術的形象」の論考に図示したような、輪郭線から平面、立体における基本形が創造された空間を構成するという見方は、シュライアーから来ている。特に重要なのは、舞台上の「立体である身体 (Körper)」を「人間」と捉えるのではなく、「変容の表現手段の担い手」とみなす主張にある。動く「立体／身体」は、たいていは人間の形をしているが、空間を変えるという視点に立てば、空間造形に依拠する「言葉」という音を立てる「立体／身体」なのである (Schreyer 2001: 36-42)。

しかしこうした個々のアプローチの仕方ではなく、シュレンマーとシュライアーには根本的な舞台芸術作品 (Bühnenkunstwerk) に対する考え方の違いが存在した。シュライアーは、芸術は「民衆 (Volk)」⁴⁵を捉えるものであり、そこから「時代の意思」が生まれると能動性を強調したが、シュレンマーはより省察的な見方を

⁴³ 学生組織 Üecht-Gruppe の代表だったシュレンマーは、ヘルツェルの後任にパウル・クレー (Paul Klee) を求めるピラを作っている (1919b: 10)。

⁴⁴ シュレンマーはヨーゼフ・ハルトヴィツヒ (Josef Hartwig) と共に木彫工房と石彫工房を担当するが、現代建築におけるこれらの工房の意義については疑問を持っていた (1922b: 72)。両工房はデッサウでは彫刻工房に統合される。

⁴⁵ ここでいう「民衆」とは「民族的 (völkisch)」、「国民的 (national)」、「国際的 (international)」とは異なることを明示している (Schreyer 2001: 51)。

とり「時代のイメージ」であらねばならないと考えた。また、シュライアーは文学的ともいえる「言葉」「精神」「意味」を重視し、舞台から普遍的なものを導き出そうとしたが、シュレンマーは1回限りの、より視覚的な「形式」「形態」「現象」に注目している。インゲ・バックスマン (Inge Baxmann) によれば、シュレンマーは観察者が表現者の身体へ感情移入することにより、「論理的に与えられる意味」へ還元されないことを考えていたのである (Baxmann: 154)。舞台で行なわれるのはシュライアーが取り組んだのと同様、「存在や世界の起源への問い」ではあるが、その際シュレンマーは過度な精神性を忌避した。「単純さ」をめざした彼であったが、「何かを掴まえて固定すること」が「意味」であり、それは一瞬のものであることを、絵画における「動き」を捉えることから学んでいたのである (1932a: 339)。

シュレンマーが 1923 年頃に立てた舞台芸術工房のプランには、バウハウス内での研究だけでなく外部の実践教育についても言及し、オペラ・バレエ・サーカス・ヴァリエテ・映画のセットや人物造形を含む演出、衣装・仮面・小道具などの製作、フェスティバルやショーウィンドウのデザインなどを例として挙げている (ca.1923e: 73)。舞台芸術工房はこうした広い活動領域ゆえ、他の専門工房とは異なり学生の創造性を発揮する場となり、他の教員らもそれぞれのスタンスから「舞台」に関わったのである。例えば、ヴァイマル時代には、シュライアーの作品とは別に、電気や光による実験も行われ、クルト・シュヴェルトフェーガー (Kurt Schwerdtfeger) やルートヴィヒ・ヒルシュフェルト＝マック (Ludwig Hirschfeld-Mack) らによる「反射する光の演技 (Reflektorische Lichtspiele)」の連作は、形体の動きと映像や照明によるインスタレーションの実験作品として巡業公演を行うまでになった。また、クルト・シュミット (Kurt Schmitt) が率いる「グループ B (Gruppe B)」では「構成主義的で機械的なものの神格化」(Schoon: 67) として人形劇に取組み、その他グロピウスの「全体劇場 (Totaltheater)」、ファークス・モルナール (Farkas Molnár) の「U 劇場 (U-Theater)」、アンドレアス・ヴァイニンガー (Andreas Weininger) の「球体劇場 (Das Kugeltheater)」など観客も考慮にいたった新しいパフォーマンス空間としての劇場なども構想された。バウハウス叢書に「メカニック・エキセントリック (Mechanische Exzentrik)」のコンセプトを掲載したモホイ＝ナジは、後に「電気舞台のための光の小道具 (Lichtrequisit einer elektrischen Bühne)」として有名な「ライト・スペース・モデューレーター (Light Space Modulator)」を制作している。

また定期的に関われるバウハウス・フェスティバルはシュレンマーら舞台工房に携わる人間がパフォーマンスを取り仕切り、バウハウスにとって重要な資金集めの場となっていた。凝った招待状は宣伝効果抜群であり、動員数も相当な数にのぼり、国際的な評価も高かった。このフェスティバルはその回ごとにテーマが決めら

れ、テーマに合わせた仮装やパフォーマンスが催された。そこから作品に取り入れられる例もあった。

実践だけでなく、理論面でも形体マイスターを中心に多くの取組みがなされている。表現主義画家としての活動が知られるカンディンスキーだが、既に 1912 年に雑誌『青騎士 (Der blaue Reiter)』に「舞台のコンポジションについて (Über Bühnenkomposition)」の論考を発表しており、バウハウスでも 1923 年に「形体の基本要素 (Die Grundelemente der Form)」、「抽象的舞台統合について (Über die abstrakte Bühnensynthese)」、「舞台のコンポジションについて (Über Bühnenkomposition)」などを執筆し、1926 年の論考「ダンス曲線 (Tanzkurven)」では、表現舞踊のダンサーであったグレート・パルッカ (Gret Palucca) のダンスの動きを、スナップ写真でとらえた点と線で表現し、空間造形の可能性を示唆している (Kandinsky 1926)。

シュレンマーはバウハウスで、こうした舞台芸術をめぐる様々な実験的な取組みや理論的方法論を取り入れながら、舞台芸術工房での活動を行うことになる。彼自身、個々の構成要素が相互の位置関係によって生み出す一時的な体験が重要であり、そこに何らかの法則性があるとみており、既に 1918 年に、絵画空間で形式と法則性に言及している。芸術作品の要素に、精神としての「理念」、精神の現われとしての「素材」、形成された物質としての「形」、その道具としての「手段」、「自然」の表れた形態としての「対象」を挙げ、相互の位置関係や構成における違いを様式とした。この時期のシュレンマーにとっては、芸術家の精神の反映としての「理念」と、「自然」の表現形態である「対象」をどう結びつけるかが問題であり、空間の構成やその法則性はあまり明確にされていない (1918: 333-4)。彼の考え方は基本的にバウハウス時代も変わっていないが、様式や方法論への関心がより具体的かつ舞台芸術を意識した形に変化するのは、バウハウスでの同僚らの影響を受けたからといえよう。

次章では、バウハウスの舞台芸術工房での活動にあたり、シュレンマーの舞台空間の理論的な捉え方を、バウハウス叢書に収録された「人間と芸術的形象」を中心に検討することにする。

第2章 舞台芸術理論「人間と芸術的形象」

演劇の歴史は人間のゲシュタルト変化の歴史である。つまり人間は、素朴と省察、自然なものと芸術／人工的なものが入れ替わる際の身体的、精神的な出来事の表現者である。⁴⁶

本章で扱う「人間と芸術的形象 (Mensch und Kunstfigur)」の論考には、シュレンマーの舞台芸術の基本となる理念と構想が示されている。舞台芸術工房のマイスターに就任直後の1924年に執筆され、1925年刊行のバウハウス叢書第4巻『バウハウスの舞台 (Die Bühne im Bauhaus)』に収録されたこの短い論考では、従来とは異なる観点から舞台芸術の可能性が探究され、舞台空間や建築的な構成要素の統合者として造形芸術家の役割が提起された。冒頭の引用はその書き出し部分であるが、ここに既にシュレンマーの新しい「演劇」の見方が見て取れる。これまで舞台の「上演」は戯曲を単に視覚化しただけのものと考えられてきたが、1章で述べたような「演出家」や、アッピアやクレイグら上演を問題にする理論家たちの登場によって、視覚芸術として舞台の芸術性が問われるようになり、これまでのドラマ研究だけでなく「上演」に対しても理論的に研究しようとする動きが現れた。そうした動きは、実際に上演に携わる演出家や造形芸術家の側だけではなく (Lazarowicz: 475-488)⁴⁷、演劇研究者の側にも見られたのである⁴⁸。こうした俳優術や舞台空間造形への新たなアプローチから演劇を捉え直そうとする動きの中でシュレンマーは、人間の「ゲシュタルト (Gestalt)」の変化が演劇の歴史であると主張した。「ゲシュタルト」とは知覚活動や認識に関わる概念で、部分の総和としては捉えられない構造をもつものである。この言葉を用いることでシュレンマーは、舞台芸術において考慮すべきは「形体 (Form)」やその造形の問題だけでなく、知覚や認識や構造の問題が含まれていることを示している。つまり彼は、戯曲に書かれた言葉や、その言葉で表現される内容や思想についてではなく、舞台上に現れる出来事とその表現を人間の認識や構造の問題として捉えようとしたのである。

⁴⁶ Die Geschichte des Theaters ist die Geschichte des Gestaltwandels des Menschen: der Mensch als Darsteller körperlicher und seelischer Geschehnisse im Wechsel von Naivität und Reflexion, von Natürlichkeit und Künstlichkeit. (MK 7)

⁴⁷ タイロフが1915年から20年に執筆してモスクワで出版された『演出者の手記 (Zapiski rezhissera)』(1921)が、1923年には『解放された演劇 (Das entfesselte Theater)』のタイトルでドイツ語訳されて広く読まれたように、ドイツ語以外で書かれた文献もいち早く翻訳で紹介された。cf. Meyerhold 1908; Prampolini 1915.

⁴⁸ cf. Fuchs 1906; Buber 1913; Herrmann, Max 1914.

シュレンマーは、一方向に進んでいく進歩的な歴史観ではなく、演劇の歴史の変化は「素朴と省察 (Naivität und Reflexion)」、「自然なものと芸術／人工的なもの (Natürlichkeit und Künstlichkeit)」が、時代の雰囲気によって交互に入れ替わることだとみなした。それぞれの要素の価値判断は時代傾向によるもので、本質的な優劣ではない。こうした観点から彼は、これまでの「演劇」を否定することなくその概念を広げるために、「演劇／劇場 (Theater)」を中心に、上演に関する全領域を含む「舞台」を研究対象に設定した。彼の定義によれば「舞台」とは「人間への効果のために自然的なものを抽象化した表現 (zwecks Wirkung auf den Menschen vom Natürlichen abstrahierte Darstellung)」である (MK 7)。論考の中では「舞台」の領域を把握できるように、既存のジャンルについて「場所 (Ortform)」、「人間」、「語り (Sprache)」、「音楽」、「舞踊」の特徴的な要素を明示し、一覧表にして示している [資料 1]。中心となる「演劇」は、イリュージョン舞台、俳優、シェイクスピアのセリフ、モーツァルトの音楽、パリ・オペラ座のバレエをその要素の例に挙げることからわかるように、オペラも含む劇場芸術全般であった。より祝祭に近い「様式舞台」には、韻文の言葉とオリンピックの競技や群舞 (Tanzchöre) を挙げ、娯楽に近いジャンルでは道化のしぐさといった非言語も言葉とみなし、キャバレー、ヴァリエテ、サーカスを挙げている (MK 9)。シュレンマーのこの分類は、当時の舞台芸術をめぐる状況を端的にまとめたものであり、俳優を司祭とみなすゲオルク・フックスの祝祭的舞台の考え方⁴⁹や、未来派やダダ、ロシア・アヴァンギャルドらのアンチ・ドラマ的志向から生まれたパフォーマンス、ドイツで流行していた体操や表現主義的ダンスまでも網羅するものであった。しかしシュレンマーの関心が「演劇／劇場」にあったことは、「＜演劇＞は、舞台のもっとも本質的な存在を示す。つまり、演技、扮装、変容である」⁵⁰という言葉からも明らかである。主として人間が担う「演技 (Verstellung)」、「扮装 (Verkleidung)」、「変容 (Verwandlung)」こそが、シュレンマーにとって舞台芸術の本質であり、その新しい可能性を見出すことに取り組んだのである。

彼は自身の実験的な取組みを主張するにあたり、「舞台」をその存在や世界が成立した起源に合わせ、「語り舞台ないし音による舞台 (Sprech- oder Tonbühne)」、「演技舞台 (Spielbühne)」、「視覚舞台 (Schaubühne)」に分類し直した。「語り舞台ないし音による舞台」は、言葉や精神や意味から生じる文学的・音楽的な出来事を表

⁴⁹ 演劇の革命を提唱するフックスは、近代人の自己疎外と階級社会の行き詰まりを終結させるだろう、個人を超越する新しい人間の誕生を期待し、モニュメンタルな演劇である「民族共同体」の可能性を示唆した (Fischer-Lichte 1993b: 12-3)。

⁵⁰ »Theater« bezeichnet das eigentlichste Wesen der Bühne: Verstellung, Verkleidung, Verwandlung. (MK 8).

現する⁵¹。「演技舞台」は行為 (Tat) や筋 (Handlung) や出来事 (Geschehen) から生じる俳優の身体やその身振りの模倣を出来事として表す。「視覚舞台」は形体やゲシュタルトや現象 (Erscheinung) から生じる視覚的出来事を表し、それぞれその表現者を作家、俳優、造形芸術家とした (MK 8)。個々のジャンルはこれらの舞台が「数学的な」割合で配分されることで成立するという考えを示した。例えばドラマは「語り舞台」と「演技舞台」と「視覚舞台」の比率が 5:4:3 の割合で構成され [図 2]、逆にバレエやパントマイムでは「演技舞台」「視覚舞台」「音舞台」の比率がそれぞれ 5:4:3 の割合で示される [図 3]。シュレンマーはこうすることでドラマやオペラなど他のジャンルを否定することなく、自身の取り組むバレエやパントマイムでは意味よりも出来事が重視され、なにより形体やゲシュタルトや現象が問題となることを示したのである。

冒頭の引用にある「ゲシュタルトの変化」とは、図と地が入れ替わるように人間の関心や方法が変化し、そこから生み出される芸術表現が変化することであり、それは舞台の割合の変化を反映する。本章では、まずこうした変化のパラメータとなる「同時代の徴候」について考察した上で、それを生かした彼の「視覚舞台」の方法論について論じることにする。

2.1 時代の徴候

いくつかの要素が歴史的に入れ替わり現れるという考えは、シュレンマー独自のものではなく、当時の美学史ではよくみられる考え方であった。ヴィルヘルム・ヴォリンガー (Wilhelm Worringer) も『抽象と感情移入 (*Abstraktion und Einfühlung*)』の中で、「抽象衝動」と「感情移入衝動」の相互関係を指摘し、時代区分や民族ごとにそれが現れるとみている (Worringer: 70)。時代に制約された芸術である舞台は時代のイメージであるべきだとするシュレンマーは、同時代の徴候に「抽象」と「機械化」、そして技術と発明によって得られた「新しい可能性」を挙げる (MK 7)。彼はこれらの概念を「素朴」な流行語として用いるのではなく、歴史的な経緯を踏まえ「省察」を行おうとする。「新しい可能性」に至る方法論については 2.3 で考察するとして、ここではまず「抽象」と「機械化」という言葉にどのような概念が含意されていたのかを検討する。

⁵¹ テクストを元に発話と音を問題にする舞台の想定は、アッピアが『音楽と演出』で用いた「言葉=音ドラマ (das Wort-Ton Drama)」の考え方を類推させる。アッピアはダンスからパントマイムに向かう回路とシンフォニーから言葉へ向かう回路の両方を通じて、音楽表現が「言葉=音ドラマ」に発展すると考えた (Appia ca.1897: 70)。

2.1.1 「抽象」の概念

シュレンマーが同時代の徴候に「抽象」を挙げるのは、哲学や美学などの分野では近代文明批判として、数学や物理学では更なる抽象化・公理化として、様々な抽象理論が議論されてきたことと関係がある。例えば、カール・マルクス (Karl Marx) は 1844 年に人間存在の抽象化の結果として生じる自己疎外の経験を伴う近代の危機を診断しており、1903 年にはゲオルク・ジンメル (Georg Simmel) が講義「大都市と精神生活 (Die Großstädte und das Geistesleben)」で近代の抽象的傾向を指摘している (Öhlschlager: 13-4)。急速な工業化に伴い農村から工場労働者が大量に流入し、劣悪な労働・居住環境が都市に蔓延した事に対する彼らの批判は、都市の環境が人間に対して及ぼす影響を調和的精神世界の危機として捉えたものであった⁵²。一方で、ベルリン・ダダらアヴァンギャルドの芸術家たちは、知識人たちに蔓延するこの「大都市の<病> (metropolitan “sickness”)」からの脱却をめざした。彼らは知識人たちが悲観して「魂の滅亡」や「集団的疎外感」や「価値観の死」という近代化の影響に対し、もはや都市生活において全体的な調和的世界を描くのは不可能であり、そうした見方から脱却して機械と人間が調和可能な「新しいメトロポリタン世界の形式的な知覚」を打ち立てようとしたのである (Tafuri: 99-100)。

セザンヌの技法を先触れとする 1910 年頃のジョルジュ・ブラック (Georges Braque)、パブロ・ピカソ (Pablo Picasso)、フェルナン・レジェらの視覚革命も「抽象」をテーマとし、フランツ・マルク (Franz Marc) やカンディンスキー、アウグスト・マッケ (August Macke) やクレーらの「青騎士」の表現主義運動にも、近代の文明批判としての抽象理論はあった。彼らは、人間の芸術要求の発展として、旧来の自然美を離れた理論的、文化人類学的、哲学的美学を希求したのである。しかし、シュレンマーは近代文明批判という当時主流となっていた危機意識には直接触れず、以下のような説明を行う。

我々の時代の徴候は抽象であり、一方では現にある全体から部分を独立させるものとして作用し、部分自身を無意味なものにするか、あるいは極端なものにする。他方で、抽象の普遍化、統合化の結果、大きな輪郭の中に新しい全体が創造されるのである。⁵³

⁵² 不足する住宅と都市の衛生状態の改善のための具体策としては、大規模な郊外の住環境を都市生活者のために整備する、生活改革運動や田園都市運動などがある。グロピウスの参加していた「ドイツ工作連盟」やジャック＝ダルクローズのヘレラウの学校などはこうした動きから生じたものである (長谷川章: 33-105)。

⁵³ Zeichen unserer Zeit ist die Abstraktion, die einerseits wirkt als Loslösung der Teile von einem bestehenden Ganzen, um diese für sich ad absurdum zu führen oder aber zu ihrem Höchstmaß zu steigern, die sich andererseits auswirkt in Verallgemeinerung und

このシュレンマーの「抽象」の定義は、ジークフリート・ギーディオン (Siegfried Giedion) が指摘するように、ギリシア語起源の「全体に関連する抽象」とラテン語起源の「特殊に関連する抽象」という美術史上で議論されてきたことである。バウハウスにも出入りしていたギーディオンの『永遠の現在 I: 美学の起源 (*The Eternal Present I: The Beginnings of Art*)』(1962) によれば、プラトンにまで遡る「全体に関連する抽象」は、個から目を離し普遍性を志向するプロセスと結果を指す言葉で、中世の哲学や美学における超越的な観点とつながっていた。しかし、ルネッサンス期になると全体から部分を引き離す作用から「特別な個が残りから独立する」という観点として強調され、対象を熟慮するために部分に集中する意味で使われるようになる。この「特殊に関連する抽象」の考え方は論理的、科学的思考につながり、合理的唯物史観が広まるにつれ、この後者の意味でのみ捉えられるようになったという。しかし、20世紀初頭になると、視覚的なものを精神的なプロセスとして扱う考えが、美学や心理学の分野に抽象絵画やゲシュタルト心理学といった形で登場する。こうした分野においては、「全体は部分の総計以上」⁵⁴のものであった (Giedion: 12-4)。シュトゥットガルトのアカデミーで造形美術を学んだシュレンマーも、ギーディオンのような「抽象」の歴史的背景は理解していたと考えてよいだろう。

全体から部分を独立させる「特殊に関連する抽象」の考え方は物理科学や数学の領域で支配的であったが、世紀転換期にはユークリッド幾何学とは異なる体系をもつ非ユークリッド幾何学の存在が証明され、大きな転換点を迎えていた。シュレンマーの引用にあるように「特殊に関連する抽象」の方法論である科学的探究を究めた結果として、位相幾何学やエルンスト・マッハ (Ernst Mach) の「生理的空間」、アンリ・ポアンカレ (Henri Poincaré) の「空間の相対性」、アルベルト・アインシュタイン (Albert Einstein) の「相対性理論」など、これまでの常識を破るような考え方が現れる⁵⁵。

一方で美学の分野では、新しい全体を造形する「全体に関する抽象」に注目する

Zusammenfassung, um in großem Umriß ein neues Ganzes zu bilden. (MK 7).

⁵⁴ ギーディオンは、全体は部分の真の特徴 (real character) を決定するが、住民の総計が都市を決定するのではないように、部分の総計が全体となるわけではないと説明する。このことはゲシュタルト心理学における「パターン (pattern)」や「形状 (configuration)」、「形式 (form)」、「構造 (structure)」、「形体の質 (form qualities)」などを合わせたものが「ゲシュタルト」そのものではないのと同様である (Giedion: 14)。また、カンディンスキーは「舞台のコンポジション」の中で、全体は要素の単なる総和ではなく、 $1-1=2$ でありうると記している (Kandinsky 1955: 52)。

⁵⁵ 非ユークリッド幾何学は、物理学では自明の前提であった空間も時間の連続体として捉えている。ポアンカレは、ユークリッド幾何学でも非ユークリッド幾何学でも、そこにあるのは「空間の相対性」であり、ニュートン幾何学で基準とされる「絶対空間」を否定し、我々の経験は物体相互の関係しか認識できないことを示した上で、視覚・触覚・運動感覚の観点から表象空間の空間性を論じている (Poincaré: 49-109)。

動きが現れる。なかでも特に強い影響を与えたのが、ヴィルヘルム・ヴォリンガーとカンディンスキーである。ヴォリンガーの『抽象と感情移入』は、1907年1月にベルン大学で博士論文として提出され、翌1908年にミュンヘンで刊行後、すぐに話題となり20世紀の芸術、文学、文化を語る上で重要な論文となる。遠近法的再現を疑う「視覚革命」を予告するだけではなく、表現主義の主観性やフッサールの現象学の還元性を支持するものとして広く読まれ、シュレンマーもシュトゥットガルト時代に読んでいる。

ヴォリンガーは自然の模倣としてではなく独立した芸術作品の価値を認め、芸術的創造の基本的契機としてアロイス・リーグル (Alois Riegl) の「芸術意欲 (Kunstwollen)」の概念を援用し、その美的体験における「感情移入衝動」と「抽象衝動」を提唱した。主体が対象である美術作品を観察する行為から生じる「感情移入衝動」は「客観化された自己享受」であり、その心理的前提は人間と外界の現象との間の「幸福な汎神論的信頼関係」にある。一方「抽象衝動」は「抽象的な法則性と必然性」であり、外界の現象によって引き起こされる人間の「空間不安 (Raumscheu)」、すなわちカオスとして存在する自然への不安が前提となる。ヴォリンガーにとって芸術の様式とは、自己の心理的欲求から作り出されたものであり、人間にとって幸福感を与えるものである。それゆえ、感情移入衝動の前提である幸福な汎神論的信頼関係が成立しえない今日において、より大きな幸福を得る可能性があるのは抽象衝動だと主張した (Worringer: 71-83)。

プリミティブな民族が芸術に求めた幸福感の可能性は、外界の事物に没頭し、それを享受することにあるのではなく、外界の個々の事物をその恣意性で見かけの偶然性から取り出し、抽象形式に適合させることで永遠のものにし、この方法で一連の現象の中に静止点を見つけることにあった。⁵⁶

人間が心の平安を得ることができる静止点 (Ruhepunkt) は、抽象形式に適合させることで得られる。

この抽象的で法則に適った形式というものは、世界像のひどい混乱に直面した人間が休むことのできる唯一の、そして最高のものである。近代の芸術理論家たちがしばしば「数学は最高の芸術形式だ」と、一見驚くような見解を

⁵⁶ Die Beglückungsmöglichkeit, die sie (=die primitiven Völker) in der Kunst suchten, bestand nicht darin, sich in die Dinge der Außenwelt zu versenken, sich in ihnen zu genießen, sondern darin, das einzelne Ding der Außenwelt aus seiner Willkürlichkeit und scheinbaren Zufälligkeit herauszunehmen, es durch Annäherung an abstrakte Formen zu verewigen und auf diese Weise einen Ruhepunkt in der Erscheinungen Flucht (sic) zu finden. (Worringer: 83).

述べているのは知られているが、まさにロマン派の理論がその芸術綱領の中で、一般的にあいまいな芸術感覚に反論してこの矛盾したようにみえる認識を示しているのである。⁵⁷

ヴォリンガーは人間と自然の対象との闘争が芸術的創造を高めると考える。そのために自然を手本とするのではなく、カオスとしての自然に対峙して心の平安を得るために、抽象的かつ法則性をもつ形式が必要と考えた。数学の法則性、特に純粋幾何学の法則性は、「外界の事物」や「観察する主体」を捨て去るものとして高く評価した (Worringer: 98)。ここではロマン派のノヴァーリス (Novalis) の数学に関する引用をしており、シュレンマーもこうしたヴォリンガーの言う意味での抽象における幾何学的な法則性に取り組むことになる⁵⁸。1915年4月10日のシュレンマーの日記には以下のように記されている。

芸術家は何をするのか。不明瞭なものを明らかにし、無意識なものを意識化し、不可能なものを可能にする。つまりカオスからなにか1つを、多様なものから簡単なものを取り出すことである。⁵⁹

ヴォリンガーのいう「芸術衝動」はこのカオス的な世界の混沌から「明瞭でまとまった統一」としての「単一の形体 (Einzelform)」を取り出すことである (Worringer: 86-7)。シュレンマーはこの「単一の形体」を、「1つのもの (das Eine)」あるいは「基本的なもの (das Einfache)」と解釈して、芸術作品として示そうとした。

芸術を考える際、抽象的法則に適応する形式を用いるという点では、シュレンマーはヴォリンガーの方法論を取り入れた。しかし、3次元の舞台を対象とするシュレンマーにとって、ヴォリンガーの説く「空間描写の抑圧」は受け入れられない問題であった。ヴォリンガーは芸術的再現によって外界のものをその絶対的価値へ近づけようとする抽象衝動に2つの可能性を指摘する。ひとつは、空間描写や主観的なものを排除して個別性に至ることであり、もうひとつは抽象的結晶的形体に近づくことで対象をその相対性から解放し永遠化することである (Worringer: 98-9)。3次

⁵⁷ Diese abstrakten gesetzmäßigen Formen sind also die einzigen und die höchsten, in denen der Mensch angesichts der ungeheuren Verworrenheit des Weltbildes ausruhen kann. Wir finden von modernen Kunsttheoretikern vielfach den im ersten Augenblick verblüffenden Gedanken ausgesprochen, die Mathematik sei die höchste Kunstform, ja es ist bezeichnend, daß gerade die romantische Theorie in ihren künstlerischen Programmen zu dieser anscheinend paradoxen Erkenntnis gekommen ist, die dem allgemeinen verschwommenen Kunstempfinden so widerspricht. (Worringer: 85).

⁵⁸ シュレンマーはノヴァーリスの「数学は宗教である」を引用して、数学は「究極で、最も洗練され、最も繊細である」と述べる (1926b: 33)。

⁵⁹ Was tut der Künstler? Er macht Unklares klar, Unbewußtes bewußt, Unmögliches möglich; stellt aus dem Chaos das Eine heraus, aus dem Vielfachen das Einfache. (IF 17).

元性は知覚した瞬間の組合せの連続によって得られるため、客体である対象を「まとまった素材の個性性」として捉えることと対立し、どちらの可能性においても否定される。つまり、3次元を表す奥行は線の省略や陰影でしか表現できないため主観的なものが入りこんでしまい、また、形や色といった感覚的な対象が空間に依存する限り連続性という変化からは逃れられないため、相対性から解放された安定した固体となることはできないのである (Worringer: 87)。ヴォリンガーの抽象衝動は混沌や不安や変化といった外界の現象に対し、知覚の恣意性に疲れた精神が休めるような必然性としての静止点を創造しようとする衝動である。ヴォリンガーは、そのため空間は安らぎを与えず、芸術の幸福感は得られないと考えたのである。それに対してシュレンマーは、相対的な結びつきに法則性を与えるのが人間であり、「感情」も反映して現実空間への不安を解消するのが舞台の「抽象」だと主張した。

シュレンマーは1913年7月の日記に、「可視的世界を信じ、画家のスタイルを信じる、つまり自然との関わりを通して得られた抽象を信じる」⁶⁰と記していることからわかるように、彼にとっての「抽象」とは、まず美学的な造形芸術様式として捉えられ、自然を介して得られるものであった。1915年9月2日の日記では、アルカイック様式のテネア (Tenea) のアポロ像がこぶしの上に親指を置いていることに注目して、そこには「抽象への感情移入 (Einfühlung in Abstraktion)」があると述べ (IF 21)、「抽象衝動」と「感情衝動」は対立するものではなく融合が可能だと考えた。シュレンマーにとって、創造とは「静止点」ではなく、省察による運動であり、抽象の法則性は運動のプロセスにおいて重視されたのである。

しかし繰り返しになるが、方法論としては、シュレンマーはヴォリンガーに多くを負っている。シュレンマーの考える芸術行為とは自然を手本にして模倣する再現ではなく、カオスや多様性を意味する自然に対して「抽象」という手段を用いて、つまり秩序や法則性を与えて形態化を行うことなのである。

造形芸術家、すなわち画家、彫刻家、建築家の素材は形と色である。この人間の精神によって考案された造形手段は、秩序という目的のために自然に逆らう試みであることで、つまり人間の技巧性によって「抽象」と呼ばれ得る。

61

シュレンマーもまた、ヴォリンガー同様、自然を手本とするのではなく、人間の

⁶⁰ Ich glaube an die Welt des Sichtbaren. Ich glaube an den malerischen Stil, das heißt, an die durch den Umgang mit der Natur gewonnene Abstraktion. (IF: 10).

⁶¹ Das Material des bildenden Künstlers —des Malers, Plastikers, Baumaisters— ist Form und Farbe. Diese von menschlichen Geist erfundenen Mittel der Gestaltung sind gemäß ihrer Künstlichkeit abstrakt zu nennen, indem sie ein Unternehmen wider die Natur zum Zweck der Ordnung bedeuten. (MK 11).

精神性を反映した形や色で自然との葛藤からの芸術的創造を「抽象」と呼び、その担い手を造形芸術家とした。彼は 1918 年の論考でも「全てに偏在する自然」は人間の能力を越えるものであり、「自然主義的な模倣」は自然を弱めることにしかならないと批判し、「対象への違和感」つまり「抽象的な方法」で再創造することが重要であると述べている (1918: 333)。しかし、有機体としての人間の法則と非有機体としての自然のカオスとの対立関係を主張するヴォリンガーに対し、彼は自然にもなんらかの法則性を認め、造形の芸術性を「秩序のために自然に逆らう試み」としながらも、その相互作用に注目した。そしてヴォリンガーがロマン派を引用して説明した数学的、幾何学的法則性を発展させ、自然との関係で「自然的なく裸の>人間と抽象的形象を関連づけること」が重要であり、「両者はこの対比から、その存在の独自性を高める」⁶²と述べる。彼が連続的、複合的に変化するプロセスとして空間と人間の関係に取り組む背景には、こうしたヴォリンガーの影響があった。

もうひとつシュレンマーに大きな影響を与えたのは、バウハウスで同僚となったカンディンスキーの「抽象」の概念である。1912 年に発表され反響を呼んだ『芸術における精神性について (*Über das Geistige in der Kunst*)』(1912) の序文は、「どのような芸術作品もその時代の子であり、しばしば我々の感情の母である」⁶³で始まる。シュレンマーの言う、舞台芸術には時代のイメージを取り入れなければならないとする考えは、このカンディンスキーの「時代の子」としての芸術作品の考え方が前提になっている。同書の中でカンディンスキーは、「内面の響き」を重視し、言葉から対象や意味を取り去った後に残る「純粋な響き」を問題にしている⁶⁴。「抽象芸術」における「形体言語 (Formensprache)」と「色彩言語 (Farbensprache)」に注目したカンディンスキーは、形体は「空間や平面の純粋に抽象的な境界」として独立に存在するものであり、色彩は抽象的なイメージの色彩として「純粋に内面的・物理的な響き」をもち、精神的な見え方である「内面的イメージ」を呼び覚ますものと捉えた。どんな形体にも内面的な内容があり、その「形体のハーモニー」は人間の魂を動かす「内的必然性の原理」に基づくのである (Kandinsky 1912a: 66-69)。

1912 年に雑誌『青騎士』に書いた「形体の問題について (*Über die Formfrage*)」では、形体の問題としてこの「響き (Klang)」を扱う。形体は「内的内容の外的表

⁶² Ein ähnliches sehr gewichtiges Phänomen bedeutet das In-Beziehung-setzen des natürlichen »nackten« Menschen zur abstrakten Figur, die beide aus dieser Gegenüberstellung eine Steigerung der Besonderheit ihres Wesens erfahren. (MK 19).

⁶³ Jedes Kunstwerk ist Kind seiner Zeit, oft ist es Mutter unserer Gefühle. (Kandinsky 1912a: 21).

⁶⁴ カンディンスキーによれば、まず対象から「内面の響き」は発せられ、言葉は対象の名称となる。対象なしに聞くことで脳裏に「抽象的な表象」が浮かび、感動を呼び起こす。最後には言葉から名称も抽象化された意味も忘れられ、言葉の「純粋な」響きだけが残るとしている (Kandinsky 1912a: 45-6)。

現」であり、画家の個性が反映される。つまり、形体とは芸術家の中にある「内的響きの表現手段」なのである (Kandinsky 1912b: 20)。その後の論考「形体の基本要素 (Die Grundelemente der Form)」(1923)では、「形体」とは狭義には平面と空間であり、広義には色彩および狭義の形体と色彩の関係だと述べている (Kandinsky 1923b: 71)。シュレンマーの舞台芸術工房での実験は、これらの形体の基本要素を舞台の上で明らかにすることであった。

カンディンスキーもこうした考えを舞台に当てはめており、『青騎士』に掲載された「舞台のコンポジションについて (Über Bühnenkomposition)」(1912)と、「抽象の舞台統合について (Über die abstrakte Bühnensynthese)」(1923)がそれにあたる。「舞台のコンポジション」という言葉は『芸術における精神性について』でも使われており、ダンスの動きについて述べた「未来のダンス」に言及して、音楽の動きと、絵画における色彩の動きとダンサーの動きの3つの要素から「舞台のコンポジション」は成立すると考えられた (Kandinsky 1912a: 125)。1912年の論考では19世紀のドラマの問題⁶⁵が今日のドラマやオペラ、バレエにまで及んでいることを指摘する。オペラについてはワーグナー批判も展開しており、ワーグナーは反復を通して素材を高め、効果をモニュメンタルな高みに導こうとしたが、「愛」や「死」といった普遍的なテーマと結びつける間違いを犯したと言う。音楽をテキストに従わせ、音の動きであるメロディーが決まった意味を担うというのは、単に音楽で筋の展開を再生産しているにすぎないのである。本来、ドラマは言葉、オペラは響き、バレエは動きという内容的形式を持つ。これらの要素をただ数学的に積み上げるのではなく、内的なものの土台の上に外面的な必然性の原則にそってひとつの作品を構成することが重要だとカンディンスキーは主張した (Kandinsky 1912c: 53-8)⁶⁶。シュレンマーはこれを受け、それぞれの舞台の要素の統合として舞台を考えることを、先に言及した[図 2]、[図 3]で図示してみせたのである。

また、「抽象的舞台統合について」では、ドラマ、オペラ、バレエといった旧来の形式だけでなく、ヴァリエテ、サーカス、キャバレー、映画という演劇の下位におかれたジャンルも含む「舞台」は、芸術的要素のもつ抽象的な内的響きをひきつける磁力があると指摘している (Kandinsky 1923a: 79)。舞台はそれぞれの形式を

⁶⁵ 19世紀の自然主義ドラマでは特定の個人の出来事とその外的環境を描くのが一般的で、外面的な出来事と筋との外面的な関係ばかりが強調されているとカンディンスキーは批判している。数少ない例外は、モーリス・メーテルランク (Maurice Maeterlinck) やヘンリック・イブセン (Henrik Ibsen) の『幽霊 (Gespenseter)』、レオニード・アンドレーエフ (Leonid Andrejew) の『人間の一生 (Das Leben des Menschen)』である (Kandinsky 1912c: 53, Anm.1)。

⁶⁶ カンディンスキーが実際に手がけた舞台作品は、1928年にデッサウのフリードリヒ劇場で上演されたモーデスト・ムソルグスキー (Modest Mussorgsky) の「展覧会の絵 (Bilder einer Ausstellung)」のみである (Scheper 1988: 167-9)。カンディンスキーの「舞台コンポジション」については、小林 (2011) を参照。

もつ芸術領域をひきつける磁場であり、各要素を建築的な造形のうちに統合して共通の「響き」を作り出すことから、「抽象舞台芸術」、つまり「舞台における抽象のコンポジション」が得られるのである。シュレンマーの【資料 1】にみられる「舞台」のコンセプトもこうした見方に通底するものがあり、このようなバウハウスにおける舞台の考え方は、人によってその表現方法は多様であったが、対象となる「舞台」のイメージと探究の目的には一定の共通理解があったと考えていいだろう。

「抽象的舞台統合について」では、グロピウスの「バウハウス舞台の仕事」で言及のあった舞台芸術を成立させる個々の構成要素について、既存の芸術分野と対比させた 6 つの抽象的要素を挙げている。

- ① 建築の手段：「空間と空間性 (Raum und Räumlichkeit)」
- ② 絵画の手段：「対象から分離しえない色彩
(die vom Objekt unabtrennbare Farbe)」
- ③ 彫刻の手段：「個々の空間的な拡張
(die einzelnen räumlichen Ausdehnungen)」
- ④ 音楽の手段：「組織化された響き (der organisierte Klang)」
- ⑤ 舞踊の手段：「組織化された動き (die organisierte Bewegung)」
- ⑥ 「文学(die Dichtung)」：

(Kandinsky 1923a: 81-2)

① の「空間と空間性」はあらゆる芸術にその言葉をもたらず土台であり、「共通の文」、すなわち何らかの意味がこの空間から生じるものである。② の「色彩」は、空間的・時間的拡張、特にここでは照明による彩色された光の形体を意味する。③ の「個々の空間的な拡張」は造形的要素として肯定的・否定的雰囲気を形成する。これは、第 1 章でアッピアが指摘した、俳優や照明などのセノグラフィーが作り出す舞台空間の「雰囲気」のことである。④ 音楽の「組織化された響き」とは、③ の造形的要素が空間的拡張を意味するものだとすれば、時間的な要素も含む空間的・時間的拡張である。⑤ の舞踊の手段としての「組織化された動き」とは、人間だけを指すのではない。空間や抽象的形体やその固有の法則に従う時間的・空間的・抽象的動き全てを、舞踊の動きと捉えるのである。⑥ 「文学」は抽象的手段が明らかではない。しかし「文学」は人間の言葉を時間的・空間的拡張において意のままにするものである。カンディンスキーはこれらの手段を用いることで、建築的な空間的造形における「絵画の色彩」「音楽の響き」「舞踊の運動」の 3 つの抽象的な響きの総和が抽象のコンポジションを形作るとしている (Kandinsky 1923a: 81-2)。「バウハウスの舞台」は、この建築としての空間性を土台に個々の要素を考えることを要

請する。シュレンマーはカンディンスキーの指摘したこれら抽象的要素について、「人間と芸術的形像」の論考で、あるいはデッサウのスタジオで、具体的に法則性を探究しようとしたのである。

バウハウスの機関紙に発表されたカンディンスキーの舞台や絵画に対する論考は、「構成主義的」に変化したとされるクレーと共に（宮下：104）、シュレンマーの舞台芸術理論に大きな影響を与えている。シュレンマーはこれらの理論を実際の舞台に反映するために具体化しようとした。抽象度の高いカンディンスキーの理論に対し、彼は実験的な抽象舞台作品を実例として示し、観客の理解のしやすさを考えたため、彼の作品は比較的受け入れられやすかった。しかし『トリアディック・バレエ』が顕著な例だが、舞台に登場する人物たちの幾何学的形体で構成された衣装や機械的にも見える動きの印象に引きずられ、バウハウス内ではある程度共通理解が得られていただろう「抽象」の定義に誤解が生じることになる。シュレンマーの「抽象」の試みは、両義的な「抽象」の一側面にしか目を向けていなかった当時の読者や観客にとっては理解しがたいものであった。彼は折々に補足説明を試みており、その内容は言説レベルで変化していった。1928年頃には「抽象」という表現は、「公分母」「対極」「法則」と言い換えられ「多様性に単一性を対置させること」（1928a：25）と説明されたが、1931年には「様式」や「理念の明確化に向かうこと」（1931c：29）という記述に変わっていった。彼の「抽象」に関するこれまでの議論を考えれば、一般的な舞台を見慣れた批評家にはわかりにくかったのだろう。このことはもう1つの時代の特徴として挙げた「機械化」についてもあてはまる。

2.1.2 「機械化」と「力学」

シュレンマーが時代の特徴としてあげる「機械化（Mechanisierung）」は、当時、文字通り「留まることの知らないプロセスであり、生活と芸術のあらゆる領域を捉えている」（MK 7）ものであった。機械化は大量生産・消費社会が目指すところであり、急速に近代化と都市化が進んだ当時のドイツの実情でもあった。機械化は、それを促進する規格化や連続生産システムとしてのアッセンブリー・ライン、その科学的管理の方法としてのテーラー・システムを生み出した。現実の社会で機能するこれらのシステムへの関心もあり、多くの芸術家がこの新しい科学技術の発展と芸術との融合をめざしたが、バウハウスでは、科学技術を応用するだけでなく、その素材研究や理論研究にも熱心であり、バウハウスを財政的に支援する「バウハウス

友の会 (Kreis der Freunde des Bauhauses)」⁶⁷の理事会メンバーとしてアルベルト・アインシュタインの名を掲載していたことからわかるように、当時の最先端の科学理論との関係を戦略としても強調していたのである。

バウハウスの同僚の多くは機械化を取り入れる試みを模索し、機械化がもたらす生産的側面に注目した。すでに述べたように、クルト・シュヴェルトフェーガーやルートヴィヒ・ヒルシュフェルト＝マックが光の反射と影をプログラム化した一連の作品を作り巡業公演を行っており、モホイ＝ナジはシュレンマーと同じ『バウハウスの舞台』の中で形、動き、音、光ないし色、臭いの統合を「メカニック・エキセントリック」として人間なしで構想している。

しかしシュレンマーがあえて舞台芸術で問題としたのは、この機械化の生産的な面ではなく、あらゆるものを機械化した後に残る「機械化できないものの認識 (die Erkenntnis des Unmechanisierbaren)」であった (MK 7)。技術や発明による「新しい可能性」が新しい前提を作り、創造の可能性を広げるという点では、シュレンマーもバウハウスの同僚らと同じ立場だったが、「機械化」に対しては科学技術の直接的な応用を考える方向には向かわなかった。だが、だからといって、この「機械化できないものの認識」を単純に「魂」や「人間」に還元してしまうことは、前任のシュライアーの表現主義的傾向との差異化を図りたいシュレンマーにとってできないことであった。

ハインリッヒ・フォン・クライスト (Heinrich von Kleist) や E.T.A. ホフマンの「マリオネット」や「自動人形」への言及は、当時の一種の流行であるが、それは単なるロボット的な人形を意味してはいない。レジェの映画『バレエ・メカニック (Balett Mécanique)』(1924)にあるように、ここで「機械的」とされるのは、機械的なものにある有機的なものと、人間の中にある機械的なものの動きにおける相関関係であり、シュレンマーのめざしたのもレジェの意味での「メカニック」であった。シュレンマーの機械的なものへの関心は、人間との関係に基づくのである。

作家自身が直接俳優、歌手あるいは音楽家であるといった特殊な場合は例外

⁶⁷ 資金繰りの厳しかったバウハウスの後援組織として、グロピウスが組織したと 1924 年 10 月 20 日のオットー・マイアー＝アムデン宛の手紙にシュレンマーは書いているが (IF 123)、アンドレアス・ヒュネケ (Andreas Hüneke) の注釈によれば、実際にはツェレ (Celle) 出身のティーデ博士 (Dr. Tiede) の提案により設立された (IF 379)。理事会のメンバーには、ペーター・ベーレンス (Peter Behrens)、ヘンドリック・ベルラーヘ (Hendrik Berlage)、ハンス・ペルツィヒら建築家や、ゲアハルト・ハウプトマン (Gerhart Hauptmann)、オスカー・ココシュカ (Oskar Kokoschka)、フランツ・ヴェルフエル (Franz Werfel)、マルク・シャガール (Marc Chagall)、アーノルド・シェーンベルクら作家、画家、音楽家などの芸術家の他、アインシュタインや生物学者のハンス・ドリーシュ (Hans Driesch)、物理学者のアドルフ・ゾンマーフェルト (Adolf Sommerfeld) ら、自然科学分野での著名人も名を連ねた (Wingler: 92-3)。

として、作家は舞台上の彼らの変容や再生産のための表現素材を作り出す。有機的な人間の声を通してであれ、構成的抽象的な楽器を通してであれ。この器械を完璧にすることは、それを用いた創作の可能性も広げる。だが一方で人間の声は確かに制約があるものの、比類ない現象であり、またそうあり続ける。装置による機械的な再生産が、楽器の音と人間の声にとって代わり、それらを限度や時間の制約を超えて増大させることができる。⁶⁸

この引用からわかるように、シュレンマーは人間の身体的に課された制約を超える手段として機械的なものに注目するが、素材としての人間の身体性は比類のない現象として別格においている。「音響学」を研究項目に挙げていたバウハウスでは、「音の造形 (Tongestaltung)」(Moholy-Nagi 1924: 53)として人間の声の増幅や録音も試みており、ボリュームを調節して人間の限界を越える音量を出力させ、録音によって時間の制約を越えることを「機械的な再生産」の手段として考えていた。これは人間の可能性を広げるという意味において有効であった。一方で、理論的には機械化を極限までに推し進めた「絶対的視覚舞台」は、抽象的な形体と色の動きとゲシュタルト変化によってのみ成立しうる。その場合に人間が関与する可能性を、シュレンマーは以下のように言う。

魂を持つものとしての人間は、機械装置の有機体の視野から締め出されるかもしれない。人間は、「完全な機械工」として中央の配電盤に立ち、そこから目の祭典を制御するかもしれない。⁶⁹

この箇所は、非現実話法で書かれている。当時の技術レベルでは実現する可能性は少ないため、シュレンマーは「絶対的視覚舞台」を理論上の概念として捉えていたと考えられる。舞台上で人間の身体が失われてしまっても、照明や音響の操作に人間の関与する余地は残り、今日のようにコンピューター制御で自動化が可能であったとしても、舞台空間創造には人間を欠くことができない。それは「人間は意味 (Sinn) を求める」からである。人間が人間の似姿や人間を超える想像上の形態とし

⁶⁸ Mit Ausnahme des Sonderfalls, wo er (= der Dichter) unmittelbar selbst Schauspieler, Sänger oder Musiker ist, schafft er den Darstellungsstoff für deren (sic) Übertragung und Reproduktion auf der Bühne, sei es durch die organische menschliche Stimme oder durch konstruktiv-abstrakte Instrumente. Die Vervollkommnung dieser Instrumente erweitert auch die Gestaltungsmöglichkeiten mit ihnen, während die menschliche Stimme zwar begrenztes, aber einzigartiges Phänomen ist und bleibt. Die mechanische Reproduktion durch Apparate vermag Instrumentton (sic) und Stimme vom Menschen abzulösen und diese über ihre Maß- und Zeitbedingtheit hinaus zu steigern. (MK 10).

⁶⁹ Der Mensch, der Beseelte, wäre aus dem Gesichtsfeld dieses Organismus der Mechanik verbannt. Er stünde als „der vollkommene Machinist“ am Schaltbrett der Zentrale, von wo aus er das Fest des Auges regiert. (MK 12).

ての神々や偶像を生み出してきたのは、感覚的に舞台を捉える際に、意識レベルで人間が関与してくるからである (MK 12)。

元々、機械化の末に残る「認識」に関心のあったシュレンマーにとって、「機械化 (Mechanisierung)」はそこにいたる手段に過ぎなかった。彼はその後「機械化」という言葉は誤解を生むとして、「力学 (Mechanik)」に置き換えるようになる。シュレンマーの作品はその新しい表現方法で評価されていたが、時代の徴候として「機械化」を挙げ、「機械的芸術的形象」の例としてロボットやマリオネットに言及したため、衣装による人体造形が直接的にロボットのような「機械化」をめざしたものとみなされることが多々あった⁷⁰。彼はこれに反発し、「力学 (mechanisch)」と「機械的 (maschinell)」の概念が混同されていると訴え、彼の考える「機械化」とは力学的なものであり、幾何学と人間の理論に基づくのだと主張するのである (1931c: 28)。

「機械式人形」や「機械的芸術的形象」というのは第2の可能性にすぎないことを以下のように説明する。

いわゆる「メカニック」なバレエ⁷¹を、私は決して作ってこなかった、たとえどんなに自動的、機械的に動く人形や舞台装置の製作にそそられたとしても。空間的に動く可能性がさほどでもなく、器械の高い費用を正当化しないだろう。マリオネットのメカニックでさえも条件付きである、というのもマリオネットのメカニックはE. T. A. ホフマンのオリンピアのような自動装置ではなく、人間の手の鍵盤が動きを生み出すからである。私の作品『フィギュアのキャビネット (Das Figurale Kabinett)』の板状の人物は、全身を覆ったダンサーによって運ばれ、動かされる。つまり、人間の雰囲気がいいつも関係しているのである。⁷²

⁷⁰ 1927年フリッツ・ラング (Fritz Lang) 制作の映画「メトロポリス (Metropolis)」に出てくる女性ロボットのイメージで『トリアディック・バレエ』が見られることに対し、制作当時の1914年には「機械のロマン主義」という言葉を知らなかった、それゆえ「機械的」な野心などなかったと反論している (1931c: 28)。

⁷¹ この「メカニック」は前述の「力学 (Mechanik)」と「機械的 (maschinell)」の違いではなく、一般に流布していた『トリアディック・バレエ』のイメージが機械的バレエだったことを指して言っている。『トリアディック・バレエ』は、この講演で名指しされているエルンスト・カーライ (Ernst Kallai) のように否定的な意味で「機械的」という見方をする劇評も少なくなかった (1931c: 27)。

⁷² Ein „mechanisches“ Ballett habe ich nie gemacht, so sehr es anreizen könnte, automatisch-maschinell bewegte Figurinen und Szenerien zu verfertigen. Die verhältnismäßig geringe Ausbeute an räumlichen Bewegungsmöglichkeiten würde die hohen Kosten der Apparatur nicht rechtfertigen. Selbst die Mechanik der Marionette ist relativ, da sie ja kein Automat ist wie E. T. A. Hoffmanns Olympia, sondern die Klaviatur der menschlichen Hand die Bewegung erzeugt. Die Scheibenfiguren meines „Figuralen Kabinetts“ werden von verummten Tänzern getragen und bewegt: das Fluidum Mensch ist also immer mit im Spiel. (1931c: 28).

「人間の手の鍵盤」とは、1926年の『トリアディック・バレエ』公演で伴奏に用いられた、ヒンデミット作曲のピアノの自動演奏を示しているのだろう。上演ではピアノの前には人間の存在はないが、鍵盤の動きはそれを創造したピアニストの手の動きを、芸術性を示す⁷³。このように背後あるいは事前に人間が関係しているのを、シュレンマーは「人間の雰囲気 (das Fluidum Mensch)」と呼んだのである。人形劇に可能性を見出そうとしたクルト・シュミットや、「ライト・スペース・モデレーター」を製作するようになる同僚のモホイ＝ナジとは異なり、シュレンマーは「機械的」なものとは距離を置いたのだった。

「人間と芸術的形象」の論考での「力学」への関心は、数学や幾何学と関連している。カンディンスキーやシュライアーは舞台の構成要素の個々の素材にも関心をもって理論化を行ったが、シュレンマーの興味は要素そのものではなく、要素同士の関係性にあり、その関係性を捉えることを力学と考えていた。シュレンマーは力学を、「見えないものを可視化する (das Unsichtbare sichtbar zu machen)」(1918: 334) という言い方で表現しており、これが彼の考える舞台芸術の目的でもあった。力学には物体が静止している時の力の釣り合いを問題にする静力学、力が作用したときの物体の運動をあらわす動力学と、力の効果を考慮せずに物体の運動の様子を記述する幾何学である運動力学があり、そうした力学に言及するクレーらの理論の影響もあり、後にシュレンマーは静力学、動力学、運動力学などに言及していくようになる。

シュレンマーの考える「力学」とは、芸術的な形而上学的数学を意味し、「形体」「ゲシュタルト」「法則」と結びつけられ、空間環境や現象相互の関係を問題にするものだった。こうした取組みの前提となるのが、立体的抽象的舞台空間に立つ人間であり、空間の法則と人間の法則の相互関係から生み出される空間造形という考え方である。「人間の雰囲気」を明らかにするために、シュレンマーは抽象空間と人間の関係として図解して説明するのである。

⁷³ この部分はロシア象徴派ヴァレリー・ブリューソフの影響も考えられる。ブリューソフは、論考「不必要な真実 (Ненужная правда)」(1902)の中で、内容と形式と素材の関係性の例に、ピアニストの出したい音や作曲家の望むメロディーと指の動きには関係性はないが、芸術のイメージの具現化は指の動きに現れると言う。また同論考の注では、アリストン社製の小型手回しオルガンの音盤製作に触れ、将来オルガンは工場で、音盤は芸術家を作るようになり、厚紙や金属板のディスク上に穴を刻み付ける時、創造力やインスピレーションが、働く者の手を方向づけることになるかもしれないと述べている (Brjussow: 4-5)。

2.2 抽象空間と人間

シュレンマーが「人間と芸術的形象」において言及した抽象空間と人間の関係は、ヴォリンガーのいう非有機体としての自然の法則と有機体としての人間の法則と、カンディンスキーのいう色彩と響きと運動による「抽象舞台芸術の統合」の概念から導き出したものである。それに加え、画家としての素養を活かし、古典幾何学を用いた様々な歴史的取組みの知識を利用した。彼は伝統的なニュートン力学やユークリッド幾何学とは矛盾する別の体系が存在することは理解していたが、経験的感覚的に捉えることが要求される舞台の場では、直観的理解が可能なユークリッド幾何学が有効だと考え、デカルトやライプニッツに始まるとされる数学言語の普遍性や公理化・抽象化を用いて抽象的空間との関係で理論化しようとしたのである。理論化に際しては、多層的位相空間をもつものとして「人間」を捉え、「人間のゲシュタルトの変化」を空間との関係で読み解くことを重視した。

シュレンマーは「空間」を幾何学的抽象空間とみなし、自然主義的イリュージョン舞台と抽象舞台を対置する。イリュージョン舞台が自然な人間に合わせて自然を模倣したイリュージョン空間を志向するのに対し、色と形体 (Form) を問題にする抽象舞台では、幾何学的な抽象空間の法則に人間が従うべきだとした。有機体である人間には、身体に内在する法則による位相の異なる身体があり、人間は「肉と血からなる有機体」であり「数と尺度からなるメカニズム」であり、「感情」と「理性」といった様々な対立を抱える存在なのであった (1926b: 34)⁷⁴。

シュレンマーにとって「人間」とは舞台上の「人間」に限らない。造形芸術家、俳優、ダンサー、配電盤を制御する技術者、劇作家、観客を含む「人間」は、舞台の担い手であり目的でもある。もっとも舞台に関係する人間の中で、空間に動きを生み出す「ダンサー」が、彼の一番関心のあるテーマであり、空間と身体の法則から「舞踊人間 (Tänzer Mensch)」⁷⁵、さらに「芸術的形象 (Kunstfigur)」を提案している。「人間と芸術的形象」の論考で提案した衣装の基本モデルは、その後の彼の空間への取組みを方向づけるものであった。ここではまず空間との関係を見た上で、「芸術的形象」や衣装の基本モデルについて検討を行う。

⁷⁴ シュレンマーの対立するものを関係づけることで新しい見方が開けるという考えは(MK 19)、当時の「グロテスク」の考え方に近い。ダダやシュールレアリスムらで実験されており、メイエルホリドは単なる表現手法としてではなく、自然を越えたものを追求するため、「対立物を統合し、かつてなかったものの光景をつくりだし、観客をして理解できないものの解明へと導いていく」ことを「グロテスク」によってめざした (Braun: 74)。

2.2.1 空間と人間の法則

シュレンマーは「人間と芸術的形象」の中で、抽象空間と人間の関係を概念化し、4つの図で示している。

- ① 「形象と空間線 (Figur und Raumlineatur)」⁷⁵ [図 4]
- ② 「関節のメカニズム／幾何学的人間」
(Gelenkmechanik/ Der geometrische Mensch) [図 5]
- ③ 「自己中心的な空間線 (Egozentrische Raumlineatur)」(1924) [図 6]
- ④ 「観客と俳優」(Zuschauer und Schauspieler) [図 7]

① は立体空間の法則と身体を描いており、空間法則である平面幾何学的関係や立体幾何学的関係が目に見えない網の目になって空間を構成していることを示している。その法則性に取り巻かれる形で表現手段の担い手である人間の身体が従うのである。これに対して ③ は有機体としての人間と空間の関係を示し、創造の担い手である人間を中心にした空間との関係を示したものである。ここでは幾何学的空間の法則は単純化され、有機的、感情的な動きや情動を表す曲線が強調されて表現されている(MK 15)。つまりこの図は、人間の動きとその影響が「想像的空間 (ein imaginärer Raum)」を作り出すことを示している。

この2つの図の違いは人間の捉え方によるものである。シュレンマーは人間の身体が立方体的抽象空間の幾何学的法則に従うことは「人間の身体に内在する数学」によるものとする。この身体を示したのが ② の図である。機械的に理性的な思考によって動きの調整がなされ、空間の関係性を意識しなくても「身体的効果 (die körperlichen Effekte)」が表現される (MK 13)。これに対して「有機的な人間の法則」は目に見えない内部機能、つまり心臓の鼓動や血液、呼吸、脳や神経の働きと関係する (MK 15)。これを示しているのが ③ の図に描かれている身体である。

ディルク・シェーパー (Dirk Scheper) は ② の図を「関節のメカニズム／幾何学的人間 (Gelenkmechanik / Der geometrische Mensch)」と呼び、人間からの「放射 (Strahlen)」の「送り手」の図だとし、「受け手」の図として同じ 1924 年の「人間の感覚 (Menschliche Empfindungen)」[図 8] を並べている。シュレンマーは「人間」を、「有機体とメカニズムの擬人化した統合」であり、身体と精神、合理性と非合理性、ディオニュソスの原則とアポロの原則といった多くの二項対立がその中で並存しているものとするのである。シェーパーは「送り手」としての人間は外に

⁷⁵ 図版のタイトルは、原則として Scheper (1988) の文献表の記述に従う。

向かい外から規定されるが、「受け手」の人間は集中や自己中心的態度で内的に規定されると説明している (Scheper 1988: 263)。これに対し、フランスの研究者エリック・ミショー (Eric Michaud) は同じ図を「感覚の組織: 形成と計画 (Organiser le sensible : Gestaltung et planification)」と呼び、主観的意識で身体周辺が把握され表現された空間図としてみている (Michaud: 121)。

ガブリエレ・ブランドシュテッターは ③ の図において、「空間線の中心にある<エゴ>は人間個人の主体ではなく、個人を超えた芸術的エゴの<トポス>であり、<舞台=立方体>の空間線が芸術的エゴの中で交わる」という点に注目している⁷⁶。人間の持つ法則性には、空間の幾何学的法則と連関し、骨格や筋肉組織、関節の可動域などの視覚的に現れる身体のメカニズムに基づく法則性の他、内臓器官や血流、神経系統、あるいは感情や思考のプロセスなど有機的な人間の目に見えない要素に基づく法則性がある (MK 15)。「身体訓練 (Leibübungen)」「リトミック (Rhythmik)」「体操 (Gymnastik)」で体现されるような「身体に内在する数学」によって成立する空間の法則性と「有機的な人間の法則性」の両方が交わるのが、③に描かれた芸術的エゴの「トポス」なのである (Brandstetter 1995: 359)。

論考「人間と芸術的形象」の中で最初に示しているのが、④ の図にある観客としての「人間」が、表現の担い手である俳優＝「身体形象」を見るという関係である。シュレンマーの考える舞台空間は、それを見る「人間」の存在が前提となっており、舞台上の身体は見られる対象としての客体となる。観客の目から引かれた線は視線を、舞台上の人物の頭部から観客の耳に引かれた矢印は聴覚への刺激を表す。視線の送り手である観客はしかし、舞台からの刺激に対し客席に固定された「受動的」な位置にあり、対象として客体化された舞台上の俳優は、③ で示したようにパフォーマンス空間に作用する「能動的な表現者」でもある。シュレンマーはこの舞台上の身体の両義性の中に可能性を見出し、舞台と客席の人間も含めて舞台空間を考えたのである。

シュレンマーの理論の要にあるのは、空間の変容 (Verwandlung) である。舞台の最も本質的な存在として「演技」、「扮装」、「変容」をシュレンマーは挙げるが、この「変容」は身体だけでなく周囲の空間も含んだ「変容」である (Brandstetter 1995: 30)。ヴォリンガーが指摘したように、3次元性は視覚が捉える瞬間ごとの像を結んで人間の感覚の中で得られる1つのイメージである。ここではシュレンマーはそれぞれの法則性に従う「想像的空間」としての位相空間を念頭に置いている。空間は静止したものではなく、時間的な契機と必然的に結びついている。つまり、

⁷⁶ Das »Ego«, das hier im Zentrum der Raumlineatur steht, ist nicht das Ich des menschlichen Individuums, sondern der überpersönliche »Topos« eines Kunst-Egos, in dem sich die Raumlinien des Bühnen-Kubus schneiden. (Brandstetter 1995: 356).

自然主義的なイリュージョン舞台を超える「高度なイリュージョン舞台」(1927a: 3)を成立させるためには、有機体である人間の法則によって「芸術的形象」が空間を変容させる必要があった。空間の幾何学的法則では空間内の位置関係による「身体的効果」が問題となるが、有機的身体の法則においては観客への「情動的効果」が問題となる。小道具や衣装による身体表象の変化は、身体のマジュールを視覚的に変化させ、空間に与える印象を変えるために考案されたのである。

2.2.2 「芸術的形象」としての身体

シュレンマーは空間と身体の両方の法則に従う人間を「舞踊人間 (Tänzer Mensch)」とし、その外的な形象 (Figur) を「芸術的形象 (Kunstfigur)」と名付けた。「芸術的形象」と「人間」との関係は、よく言われるような人間対人形のような対立的なものではなく、「舞踊人間」のとりうる現象としての形象が「芸術的形象」なのである。この「芸術的形象」が単なる人形ではないことは、シュレンマーがクレメンス・ブレンターノ (Clemens Brentano) の童話を意識して「芸術的形象」を使ったことから明らかである⁷⁷。「芸術的 (künstlich)」とは、人間の手で作られたという意味でもあり、人間による自然からの抽象化を指しているといつてよい。人間の身体は表現素材としてあり、「舞踊人間」は空間との関係で自身の身体を提示する担い手でもあるため、空間と身体の両方の法則に従わなければならない。「舞踊人間」はその表現素材である身体の制約があるが、衣装の変形やアクロバティックな動きによって、有機体的領域におけるその制約を部分的に克服できるとした。シュレンマーが例として挙げるのは、有機体的領域ではアクロバットであり、ヘビ人間、空中ブランコ、人間ピラミッドである。一方で、人間の身体的制約、自然の尺度を超えるために、有機体としての身体の代わりに提案されるのが、「メカニックス的芸術的形象 (die mechanische Kunstfigur)」である。例に挙げられているのが、E.T.A.ホフマンの「自動人形」、ハインリッヒ・フォン・クライストの「マリオネット」、エドワード・ゴードン・クレイグの「超人形 (Über-Marionette)」、ヴァレリー・ブリューソフ (Валерий Брюсов / Waleri Brjussow) のいう「グラムフォンはめ込んだばね人形」⁷⁸であり、更に精密機械、ガラスと金属からなる科学器

⁷⁷ 「芸術的形象」という言葉は、クレメンス・ブレンターノ (Clemens Brentano) 『ゴッケルとヒンケル (Gockel und Hinkel)』の主人公の娘ガッケライア (Gackeleia) が自動で動く人形を指して、何度も繰り返す台詞「人形ではなく素敵な芸術的形象 (Keine Puppe, es ist nur/ Eine schöne Kunstfigur)」(Brentano: 268f.) から発想を得ている (Brandstetter 1995: 364, Anm.43)。

⁷⁸ ブリューソフは「不必要な真実」(1902)の中で、「こどもたちをおどかすほどうまくできたマネキン人形」は芸術作品と認めるわけにはいかない述べており、単なる人形やマネキンを俳優

具、外科の人工四肢、現実離れした潜水夫や軍用のコスチュームである。シュレンマーは、クレイグやブリューソフの言葉を引いて、俳優の代わりに生命のない存在、「機械的芸術的形象」に置き換えようとする動きは舞台造形家の感覚からすれば当然とみなしていた (MK 18)。シュレンマーはこの「メカニック的芸術的形象」の説明の後、「舞台にとって矛盾した排除ではなくて、むしろ舞台の表現形式を豊かにすることに価値があるのだ」⁷⁹と述べている。クレイグやブリューソフらの「人形」の例がリアリズムの手法や演劇慣習的な演技に染まっていない演技者の可能性を示していたように、彼の眼目もまた、俳優の排除ではなく、「芸術的形象」を考えると表現形式、つまりメディアとしての可能性を改めて探ることであった。

ブランドシュテッターはこれらのマリオネットに表象されるのは、技術的意味における「メカニックな芸術品 (das Mechanische-Künstliche)」だけではなく、むしろ俳優やダンサーの身体の「変容 (Trans-Figuration)」としての「ヒエログリフ的機能 (eine hieratische Funktion)」が書きこまれているという。「芸術的形象」のみが芸術家の「熟練の技 (Kunstfertigkeit)」を示すことができる、つまり、ここで言及されている「マリオネットは生を再現してしまうような俳優の身体メディアではなく、舞台に**芸術**だけを現出させるためのメディア」なのである⁸⁰。

シュレンマーの「芸術的形象」は、「ゲシュタルト」として捉えられる人間の身体の可能性の表現であり、自然主義演劇における俳優批判の下に、意識に縛られない芸術素材として「身体」を示そうとしたものである。戯曲テキストに書かれている人間の慣習的な心理表現を再現してみせるのではなく、形象を表象し、そこに生み出される空間を観客に伝えることが、彼の考えるメディアとしての身体役割であった。シュレンマー自身は、この「機械的芸術的形象」に対して、以下のように説明している。

芸術的形象は、任意の時間の間だけ、どんな動きも、どのような姿態も可能にする。芸術的形象は——古き良き芸術の時代から今に伝わる造形芸術家の手段であるが——さまざまな大きさの形象を可能にする。重要なものは大きく、そうでないものは小さくすることができる。⁸¹

に置き換えることを望んでいるわけではない (Brjussow: 8)。

⁷⁹ Für die Bühne ist hierbei weniger die paradoxe Ausschließlichkeit als die Bereicherung ihrer Ausdrucksformen von Wert. (MK 18).

⁸⁰ Die Marionette ist das Medium, um auf der Bühne *Kunst* selbst zur Erscheinung zu bringen, nicht, wie durch das Körper-Medium des Schauspielers, das *Leben* zu repräsentieren. (Brandstetter 1995: 359).

⁸¹ Die Kunstfigur erlaubt jegliche Bewegung, jegliche Lage in beliebiger Zeitdauer, sie erlaubt —ein bildkünstlerisches Mittel aus Zeiten bester Kunst— die verschiedenartigen Größenverhältnisse der Figuren: Bedeutende groß, Unbedeutende klein. (MK 18-19).

身体から抽象化した芸術として形象化することは、絵画や彫刻といった造形芸術の分野では昔から行われていた。シュレンマーが「芸術的形象」という時、素材としての俳優の身体にある身体的限界を、なんらかの形で超えることを含意していた。「機械的芸術的形象」はその制限を超える可能性ではあったが、コスト面から考えても利用価値は低いと見積もっていた。「人間と芸術的形象」で彼が主張したかったのはむしろ、有機体としての限界はあるものの人間自体の身体を変容させることで得られる「有機体的芸術的形象」であった。これは衣装⁸²と仮面によって実現すると彼は考えた。

シュレンマーは抽象的舞台空間では、抽象的な空間の法則にあわせ、人間の方を衣装などによって変える必要があると考え、2.2.1 で論じた空間と人間の関係と結びつけて以下の4つのタイプをモデルとして示している。

A：立体空間の法則 — 「歩く建築 (Wandelnde Architektur)」 [図 9]

B：身体機能の法則 — 「関節人形 (Die Gliederpuppe)」 [図 10]

C：身体の動きの法則 — 「技術的有機体 (Ein technischer Organismus)」
[図 11]

D：形而上学的表現形体 — 「脱物質化 (Entmaterialisierung)」 [図 12]

(MK 16-17)

周囲の立方体的な形が人間の身体に反映された A の場合、身体の各部位は「空間的・立体的な構造物」、つまり「歩く建築物」になる。これは前述の空間と身体の関係図①の「形象と空間線」に対応するモデルである。このタイプのデッサンは多数残されているが、人間が着る衣装としてはほとんど作られていない。むしろ『フィギュアのキャビネット』や『パネルダンス (Kulissentanz)』のように、形体を持つか体に括り付けるかして動くことで人間は形体を動かす黒子となり、空間の法則である幾何学的法則性が前景化させる舞台で、そのコンセプトは活かされている。

空間との関係で身体の機能に注目した B の場合、頭や胴体、腕など身体の各部位は類型化され、手足の動く「関節人形」のようになる。これは①の幾何学的空間の法則性に従う身体であり、②の「関節のメカニズム／幾何学的人間」で表現されている人間の身体の内在的法則性の外的表現である。このモデルの衣装は『トリアディック・バレエ』など多くの作品でみることができる。

空間内での動き、運動に注目した C の場合、「技術的有機体」となり、回転、方

⁸² シュレンマーは、宗教や国家や社会から生じた服装 (Tracht) が今日では舞台衣装 (Bühnenkostüm) と混同されていることを批判し、コメディア・デラルテで用いられたような舞台のための衣装を考案しようとした (MK 15)。

向、切断の形、つまり独楽や渦巻き、螺旋、円盤の形をとる。これは B と同様、②の身体の内在的法則性から生まれた動きが空間へ働きかけるのを形体として表したものである。その意味では、③の「自己中心的な空間線」の外的な、目に見える形での表現である。このタイプも『トリアディック・バレエ』などで見られ、デッサウの実験では『輪のダンス (Reifentänze)』などにとりいれられ、高い評価を得ている。

D は、身体部分をシンボル化したモデルである「形而上学的表現形体」として「脱物質化」する。広げた手の星型、組んだ腕の無限大の記号、脊椎と肩との十字形、二つの頭、多数の手足であらわされ、ここでの身体は分割されたり止揚されたりする。先の空間図との関係から言えば、③で表された空間がこの形而上学的表現形体を生み出す土台となる。D の脱物質化は、芸術的エゴによるシンボルの形成によって生じ、本来見えない内的なものをシンボルとして視覚化する。これは『トリアディック・バレエ』では「抽象 (Abstrakte)」という人物像の衣装として作られている。

この衣装の基本形は当時、彼の舞台理論の基本コンセプトであり、その後の彼の空間への取組みを方向づけ、『トリアディック・バレエ』や他の舞台作品で独自のコンセプトをもった独特の衣装となって発展していくものであった。彼のデザインした衣装はその奇抜さが目につくが、それ自体が固有の「意味」をもつものではない。彼の関心は、その都度瞬間的に形成される「意味」ないし「シンボル」の生成にあり、身体の構成要素の関係から生み出される「想像的空間」のために、空間造形の衣装をモデル化しようとしたのである。それは時代考証などで再現された従来の舞台衣装ではなく、身体の変容を促すための媒体としての衣装の提示であり、抽象舞台に新しい空間を生み出す可能性への具体的な提案であった。

2.3 「新しい可能性」を探る方法論

そしてなかでも我々の時代の徴候は、技術と発明によって得られた新しい可能性であり、その可能性はしばしば全く新しい前提条件を作り出し、非常に大胆な想像の実現を許す、ないし期待させる⁸³。

科学技術の発達や発明は芸術の領域だけでなく、生活の基盤においても土台とな

⁸³ Und nicht zuletzt sind Zeichen unserer Zeit die neuen Möglichkeiten, gegeben durch Technik und Erfindung, die oft völlig neue Voraussetzungen schaffen und die Verwirklichung der kühnsten Phantasien erlauben oder hoffen lassen. (MK 7).

る前提条件を大きく変えた。シュレンマーはそこに危機意識を見るのではなく、肯定的に捉えることで、大胆な想像の実現の可能性を探ろうとする。論考「人間と芸術的形象」では、造形芸術家には、既存の「演劇／劇場」の枠組みの中で与えられた範囲で実現を図るか、「舞台」の分野での自由な実現を目指すか、既存の「演劇／劇場」から独立することを考えるかの3つの可能性があるという（MK 20）。最初の可能性は、劇作家の書いた戯曲やそれを体現する俳優の意思を尊重し、それに協力する形で作品にふさわしい視覚的形体を与える、従来の舞台美術家のあり方、あるいは、それを進めた「演出（Inszenierungen）」である。一方で、バレエやパントマイムや曲芸などでは、舞台のスペクタクルを見せるために視覚的効果が優先されるので造形芸術家の自由度は増すであろう。これらにも科学技術の進歩による新しい可能性は当然あり、彼の言葉はその立場を否定するものではない。実際シュレンマーも、シュトゥットガルトでは演出家とのコラボレーションを楽しんでいた。舞台美術や衣装を製作することで作品に刺激を与えるような機会もあり、パントマイムや色や形そのものが主役になるような、テキストや俳優の演技に依存しない実験的な舞台も試みていた。だが、彼の目的は既存の「演劇／劇場」から独立した新しい舞台空間の創造であった。

シュレンマーはそれゆえ、現時点では実現不可能としながらも、「文書や模型、デモンストレーション付講演のための素材や舞台美術の展示」で自身の構想の理念を示そうとした。既存の演劇／劇場の枠組みから独立して舞台造形家が独自の取り組みを進められるようになることは、単に「時間と素材と技術の問題」（MK 20）であった。この信念はその後タデウシ・カントール（Tadeusz Kantor）やロバート・ウィルソン（Robert Wilson）らのような演出家によって実現したといっている⁸⁴。

「人間と芸術的形象」の中では、俳優やダンサーといった舞台での表現上の表現者の新しい可能性についても言及されている。

素材の観点から見ると、俳優は非媒介性と非依存性という長所がある。俳優の素材は彼自身であり、つまり彼の身体、声、身振り、動きである。極上のタイプは同時に作家でもあり、自分自身から直に言葉も作り出すのだが、しかしながら今日ではこれは理念上の要求になっている。かつてこの要求は、作品を書く前にまず演じたシェイクスピアと、コメディア・デラルテの即興の演技を行なう俳優が実現していた。今日の俳優は、その存在そのものを作家の言葉の上に作り上げている。しかし、言葉が途絶える時、身体だけが語り、その演技が、ダンサーとして見られる時、俳優は自由で、彼自身が法則

⁸⁴ cf. Bild und Bühne 1965; Goldberg 1974; Brauneck 1982; 内野 1992; Trimmingham 2011.

を作り出す者である。⁸⁵

この引用では「俳優 (Schauspieler)」を単なるメディアではなく、芸術に関して独立的に機能する芸術家でもあったことが示されている⁸⁶。作家のテキストを媒介するのではなく、身体の動きで、身体と空間を変容させることが重要となる「舞台」では、演技や動きを作り出す芸術家である俳優にとって、舞台空間にある存在であることが強みとなる。

舞台空間に「芸術」を媒介する「芸術的形象」としての身体は、直接的には「舞踊人間」が、間接的には「配電盤の人間」が担う。一方、ここで俳優やダンサーに求められているのは、自分自身の身体を用いて、変容のための自分自身の法則を作り出すことである。つまり、「芸術的形象」での客体的な身体の見方にも関わらず、シュレンマーがダンサーに求めたのは「身体感覚により複雑でダイナミックなイメージを作り出すこと」(Mckinney: 170)であった。そこにはダンサーの知覚による身体性が必要となる。「人間」の授業で試みる「自然科学」「哲学」「心理学」的なアプローチには、それぞれ解剖学や生理学、形而上学や現象学、意識や無意識や人間形態のシンボリックな「意味」への関心があり、ダンサー自身の知覚や観客の知覚受容に関して見識を広めようとする意図があった。

1928年の論考「ダンスと衣装の抽象 (Abstraktion in Tanz und Kostüm)」では空間と人間の関係について次のように述べる。

人間と空間は法則に満ちている。どんな法則が適応され、現れるべきだろうか。我々が野外で、つまり境界のない空間で動けば、ダンスはそれに呼応して束縛を解かれ、熱狂的でディオニュソス的になるだろう。それはもっともである。我々が室内空間の中で動けば、必然的に<空間に囚われて>、我々はその空間の一部であり、空間に取り囲まれ、捉われている。その中からダンサーの意思の感受性や集中に応じて、空間と身体が解け得ないままとまりと

⁸⁵ Vom Standpunkt des Materials aus gesehen, hat der Schauspieler den Vorzug der Unmittelbarkeit und Unabhängigkeit. Sein Material ist er selbst; sein Körper, seine Stimme, Geste, Bewegung. Der Edeltyp, der zugleich Dichter ist und unmittelbar aus sich selbst auch das Wort gestaltet, ist jedoch heute eine ideale Forderung. Ehedem erfüllten diese Shakespeare, der erst spielte, bevor er dichtete und die improvisierenden Akteure der commedia del arte. Der Schauspieler von heute gründet seine Existenz auf das Wort des Dichters. Doch wo das Wort verstummt, wo allein der Körper spricht und dessen Spiel zur Schau getragen wird —als Tänzer— ist er frei und der Gesetzgeber seiner selbst. (MK 10).

⁸⁶ ゲオルク・ジンメルも「俳優の哲学 (Zur Philosophie des Schauspielers)」(1923)で伝統的な「ドラマの意味の媒介物として透明な器」としての俳優の身体という考え方を否定し、ドラマの人物の基盤となるのが俳優の身体であり、俳優の身体は言語的に構築された媒介物や記号ではなく、俳優の身体を抜きに舞台上に人物は存在できないことを示した (Simmel: 75-95)。

して結びつく空間ダンスが生じる。空間と身体はここではダンサーの楽器であり、彼が集中して体験し、感じ、知覚すればするほど、うまく演奏できる。

87

シュレンマーにとって、空間と身体は「解け得ないひとつのまとまり」であった。舞台上のダンサーには、芸術的エゴを持ちその感受性や集中によって動きを生み出す自身のダンサーの身体の観点と、空間の一部であり空間に捉われた身体の観点があり、それらはそれぞれ別の位相にある。しかしそれは空間との結びつきにおいてひとつのまとまりとしてあり、ダンサーはこの空間と自身の身体を「楽器」として用いて、自身の法則によって芸術空間を創造するのである。ダンサーの動きは、自身を変容させるだけでなく、それと結びついた空間をも変容させる。動きにつれて現れるその変容を見せることこそが、舞台で示すべき芸術創造なのだシュレンマーは考えたのである。

しかし、こうした新しい空間創造の実現には、それを受容する観客にも変化が必要なことをシュレンマーは知っていた。彼の目的は既存の「演劇／劇場」から独立した新しい舞台空間の創造であり、いかにユートピア的なものに見えても、実現は時間の問題と考えていた。しかし自身の理念が実現されるには、何よりもまず、それを受容することのできる「観客の内面的な変化」がなされなければならないことを、彼は理解していた（MK 19-20）。デッサウでの実験を「1×1」ないし「ABC」的な基本的モデルとして試演していたのも（1928c: 1072）、その方法論そのものが単純なものだったこともあるが、何より観客に対し、ものの見方、観点の違いにより異なって見えることを、単純な形式による例証として示すことで観客に彼のコンセプトを理解させようとしたのである。

しかし理念の実現は、あらゆる芸術行為の前提の核心としての人間、観客の内面的な変化によって始まる。観客に精神的な心構えがなければ、あらゆる芸術的行為自体は、その実現に関してユートピアにとどまる運命にある。⁸⁸

⁸⁷ Mensch und Raum sind gesetz erfüllt. Wessen Gesetz soll gelten und in Erscheinung treten? Bewegen wir uns im Freien, in unbegrenzter Räumlichkeit, so wird der Tanz entsprechend fessellos, überschwenglich dionysisch sein – mit Recht. Bewegen wir uns im Raum, so sind wir notgedrungen »raumbehext«, Teil desselben, von ihm umfassen und befangen, daraus je nach Feinnervigkeit und Intensität des Tänzerwillens ein Raumballett sich ergeben wird, der Raum und Körper zu einer unlöslichen Einheit verbindet. Raum und Körper sind hier die Instrumente des Tänzers, die er um so besser spielen wird, je intensiver er sie erlebt, erfüllt, empfindet. (1928a: 25-6).

⁸⁸ (die Idee ist demonstriert und ihre Verwirklichung ist eine Frage der Zeit, des Materiellen, des Technischen...) Sie beginnt aber auch mit der inneren Verwandlung des Zuschauers Mensch als dem A und O der Voraussetzung jeder künstlerischen Tat, die selbst bei ihrer Verwirklichung verurteilt ist, Utopie zu bleiben, solange sie nicht die geistige Bereitschaft vorfindet. (MK 20).

形態として観客に受容される舞台上の身体表象に対し、観客が体験する空間に作用するのは舞台に立つ俳優やダンサーの感覚であり動きである。観客は個々の感覚や日常の慣習によって舞台上の「意味／感覚 (Sinn)」を読み取る。日常のコードによって舞台上で再現されているものの「意味」や演出家の「意図」を読み取るといった従来の観客の役割と異なり、シュレンマーのいう舞台では、まず俳優やダンサーが自分自身の法則によって作り出した身体と空間の変容を、観客は自らの五感で感じとらなければならない。それには、観客自身もダンサーのように、慣習に縛られない法則性を自らのうちに持つことが要求される。つまり、この新しい創造的な空間が成立するには、俳優やダンサーが作り出した法則を観客が体験することが重要であり、そのためにはそうした法則の存在を「体験し、感じ、知覚」し、さらに自らの内に自ら作り出すことができる「観客の内面的な変化」が必要なのであった。

彼にとって舞台空間の重要な構成要素は「空間」「形体」「色」であり、その現われ方として立方体、球、角錐、正方形、円、面、中心、水平、垂直、対角線、赤、青、黄、黒、白などを挙げているが (1928a: 25)、そもそも個々の構成要素の探究にはあまり重きを置いていない。彼が問題にするのは、その時々との関係性であり、そこで生み出される新しい「空間」であった。彼は「視覚の単純化」こそが自分の才能であり、これが「思い切った表現を可能にする」(1958: 173) のだと確信していたのである (Maur 1979a: 138)。

形象描写の授業で盛んにスケッチを試みたように、シュレンマーは『トリアディック・バレエ』や外部公演の衣装の仕事では、新しい空間創造を可能にするため、衣装による身体造形を主軸にシンボリックなイメージを舞台空間に創出させようと試みていた。一方で形式と内容、イメージと内容は、観察者の知覚を介して一致すると考え、そのために芸術家と観察者である観客にとって共通項となる基本的な法則性を、一連の「バウハウス・ダンス」で観客に教育的に伝えようとしたのである。

舞台芸術を空間芸術と捉え、構成的な建築の場としてみることは、客席も含む空間全体を考えることである。その空間を空間内にある身体の関係から見ることで、舞台芸術における俳優や観客の知覚の問題が浮上する。このことは世紀転換期の知覚の体験とそれに伴う認識の変化に関係する。シュレンマーが幾何学的空間の理論から、「人間」の授業で示した心理学的、哲学的関心にシフトしていく背景には、美学の領域でのさまざまなパースペクティブの知識に加え、エルンスト・マッハ、エルンスト・カッシーラー (Ernst Cassirer)、エルヴィン・パノフスキー (Erwin Panofsky) らの空間理論の影響があったと見ていいだろう。彼のいう「芸術的形象」とは、「ゲシュタルト」として捉えられる人間の身体の可能性の表現であり、一連のバウハウスでの実験は、それを具体的に示そうとしたものであった。このことを、

実験的、理論的に説明しようとしたのがデッサウでの取組みである。次の第3章では、シュレンマーの理論を理解するうえで必要な学術理論面について検討するため、本章で扱った内容を理論的にさらに発展させた「人間」の授業について考察する。

第3章 身体の位相空間

「舞台芸術は空間芸術である」(1927a: 1)。画家・造形美術家として出発したオスカー・シュレンマーは、バウハウスの舞台芸術工房でこのことを理論的に実証しようと試みた。そこで考えられたのが「人間」の身体を様々な観点から見た位相で捉えることと、その身体と空間の関係を「解け得ないひとつのまとまり」としてみることであった。もともと「人間」に対して関心を持っていたシュレンマーであるが、初期の論考では人間への言及は少なく、「芸術的形象」や衣装の形体分析がその考察の要であった⁸⁹。「人間」としては劇作家、演出家、舞台造形家、俳優、観客、技術スタッフなどの具体的な人間を想定していた彼だが、その後「芸術的形象」に形象化されるべき「人間像」に関心が移る。

ヴォリンガーが抽象衝動から空間性を排除したのは、3次元性は知覚に依拠し、瞬間の連続性という時間的契機が含まれる上、形や色が空間性に依拠する限り相対性から解放された個体になることができないからだだったが、シュレンマーはこの瞬間の連続性に注目し、色彩や形、あるいは感覚的尺度などの相対性こそ共通の法則となりうると考えた。本研究では、動きと共に刻々と生み出される芸術的現象形態の堆積を「位相」と捉えたとしたが、これは二重の意味で人間の身体と関係する。1つは素材としての身体であり、内的構造に基づく個々の有機体的表出は、第2章でシュレンマーが衣装のモデルとして図示したように、建築的構成から関節器官の反映、仮想的動きの形象化、あるいは物質性を排除したシンボルとして示すことができる。これらの形成物である衣装は、人間との関係性で捉えられることによって初めて造形芸術になる。つまり、人間がこの衣装を身につけて動くことで位相空間を生み出すのである。もう1つはこの位相空間に向けられるパースペクティブを生み出す身体である。芸術的現象形態は認識されることで空間造形となる。位相空間に生み出された個々の現象形態を結び付けて「位相」として把握する際、それを認識する観察者のパースペクティブが影響する。モホイ＝ナジが述べたように、空間造形の基本となる空間は、舞台においても現実存在する空間を基盤とする。つまり芸術的想像空間として創造される位相空間は、現実の舞台空間に重なるものである。そこでは素材である人間の位置関係と運動が問題となり、それらを座標軸とすることで「位相」を概念的に捉えることが理論的には可能となる。この現象形体を

⁸⁹ バウハウスの実験舞台で取り組むべき課題として、「空間における形体と色の動きの法則」をあげ、「形体と色の担い手が、人間であるか抽象的な造形であるかは問わない」としている (ca.1925b: 37)。

抽象化した「位相」は、観察者のパースペクティブによって個別の空間造形として認識されるのである。

1928年に開講された「人間」の授業では、この創造の基盤となる「人間」について、多角的な検証が試みられている。第3章では、この「人間」の授業におけるアプローチの方法を見ることで、どのような観点からシュレンマーが人間を捉えようとしていたのかを明らかにする。シュレンマーが学術的な問題として舞台芸術に取り組むようになったのは、バウハウスがデッサウに移転して小規模なスタジオを持つようになってからである。1925年から26年頃に書かれた原稿の中で、彼はバウハウスにおける「演劇学 (Theaterwissenschaft)」について言及し、バウハウスの実験舞台は意識的に学究的でなければならないとしている。商業演劇のスタイルの混乱や趣味に任せた流行に対抗するには、旧来の演劇学のように劇場や諸要素の発展を演劇史的に正確に記録するだけでは不十分であり、演劇の秩序と刷新には創造的要素が必要だと主張したのである (ca.1925b: 36)。

シュレンマーの「人間」の授業は、最終的には作品創作に結びつくものとして構想されている。バウハウスを退職後、ブレスラウのアカデミーでもこの内容は継続されたが、論考などの形で成果をまとめるには至らなかった。しかし、そこにはその後舞台芸術領域で問題となる、身体論、演劇の記号学、現象学的な見方などが既に現れている。第3章では、舞台芸術に関する教育の試みを検証し、その上で彼が「人間」を通して創造しようとした舞台芸術について考察する。

3.1 「人間」への関心

身体によって感覚的に捉えられる空間への関心は、シュレンマーだけに限った話ではない。第2章で述べたようにマッハやポアンカレによってユークリッド幾何学空間の客観性が疑問視され、フロイトの無意識の概念やゲシュタルト心理学など、身体を通して現われる空間が問題となっていた。これらは世界を計測可能な幾何学的世界だけでなく、身体感覚と結びつけて捉えることから生じたものである。建築学のためにアカデミックな側面を強化したバウハウスでも、外部から講師を招いてこの問題に取り組んでいる。シュレンマーも「人間」の授業開講にあたり、その必要性を以下のように述べている。

現代的な世界観や生活観として表されるという意味での「新しい生」にとって、宇宙的な存在としての人間の見識が欠かせない。人間の存在条件、自然環境や芸術環境と人間の関係、人間のメカニズムと有機体、人間の物質的、

精神的、知的な現象形態、つまり身体的・精神的存在としての人間は、授業領域として重要であり必要不可欠である。⁹⁰

「宇宙」との関係で人間を捉える考え方は古代ギリシア時代からあり、ルネサンス期に世界をマクロコスモス、その縮図である人間をミクロコスモスと見る考え方が広まった。レオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci 1452-1519) の解剖図に基づく人体図はその好例である。シュレンマーの時代には「人間」を宇宙の「調和的世界の一部」として「あらゆる自然と生命的秩序を共有し融合を目指す」ものと捉えたドイツ・ロマン主義的概念が、ユーゲント・シュティールや生活改良運動を通して再び取り上げられ、表現主義運動でも盛んに言及された (長谷川章: 26)。しかしバウハウスは戦略的にも心情的にも表現主義と距離をとるため、神秘主義的傾向を排斥し⁹¹、理論的な基礎付けに基づく実践的な方法論に向かう。このことはモホイ＝ナジの基礎教育でも見てきた通りである。ダ・ヴィンチやアルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer 1471-1528) の人体図を学び、ドイツ・ロマン主義を評価する⁹²シュレンマーが、この引用で列挙した人間の分析的側面は「宇宙的な存在」に「客観性」を担保するためにも必要な手続きだったのである⁹³。もっとも「共演者としての人間は必要ない」(Moholy-Nagy 1924: 51)⁹⁴という見解を述べたモホイ＝ナジも、演劇における人間の要素を否定しているわけではなく、創造的な関わりを強調したにすぎない。こうした「宇宙／人間」「自然／芸術」「メカニズム／有機体」「物質／精神／知」「身体／精神」といった異なる観点を「存在」、「環境」、「現象形態」等の面で同時に考察する思考は、シュレンマーに限らずバウハウスの基礎研究に関わる者の共通認識であった。

⁹⁰ für das „neue leben“, das sich als modernes welt- und lebensgefühl darstellen soll, ist die kenntnis des menschen als k o s m i s c h e s w e s e n unerlässlich. seine existenzbedingungen, seine beziehungen zur natürlichen und künstlichen umwelt, sein mechanismus und organismus, seine materielle, spirituelle und intellektuelle erscheinungsform, kurz: der mensch als körperliches und geistiges wesen ist als unterrichtsgebiet ebenso notwendig als bedeutsam (sic). (2003: 28).

⁹¹ 予備課程の基礎を築いたイッテンはその神秘主義的傾向から学長グロピウスと対立し、初代舞台芸術工房のマイスター、ロター・シュライアーは表現主義傾向を同僚や学生たちに批判され、2人は1923年の早い段階でバウハウスを去っている。

⁹² シュレンマーは1925年春の日記で、イタリアの真実主義 (Verismus) を批判し、真の芸術には形式と内容との結びつきが重要だとして、現実的かつ形而上学的な数学形式の構成をもつドイツ・ロマン主義のフィリップ・オットー・ルンゲ (Philipp Otto Runge) や C. D. フリードリヒ (Caspar David Friedrich) を評価している (IF 131)。

⁹³ シュレンマーのロマン主義的傾向と古典主義的傾向についてはライナー・ヴィックが指摘している (Wick: 261)。

⁹⁴ モホイ＝ナジは純粋な舞台の行為に集中するために、客観的な動きの造形として人間的要素を排した『メカニック・エキセントリック (Mechanische Exzentrik)』を提案している (Moholy-Nagy 1924: 44, 47-8)。

3.1.1 バウハウスの動向

バウハウスにおいて「人間」への関心がより学術的な傾向を強めたのは、デッサウに移転してからである。モホイ＝ナジは、先に論じた『材料から建築へ』(1929)の序文で、「人間性」を教育でとりあげる理由に「集団にとっての客観的な妥当性」をあげている。芸術が「人間性」の要素で成立するのは、「人間性」がその法則性で我々の機能 (Funktion) と存在形式を規定しているからである (Moholy-Nagy 1929: 8)。自身の感覚に従って材料に形体を与える修練を、モホイ＝ナジが予備教育で重要視したことは既に述べた。バウハウスの教育は、ある領域だけに特化した専門家ではなく全人教育をめざしており、よく言われる科学技術への関心については「技術は有機的に発展すべき生活要因」であり、「人間性の増進と相互に作用しあう」ものと考えられていた。モホイ＝ナジは技術を単に合理性に利する問題ではなく、技術によって人間が解放されると考えたがゆえに、「技術は目的ではなく手段である」と訴えたのである (Moholy-Nagy 1929: 12-3)。

モホイ＝ナジは造形を、対立的な諸力を取り込んで構成する「生の現象形態」と捉えていたことは第1章で述べたが、そこでの人間と素材とエネルギーと空間の関係性が、彼のいう「人間と宇宙の発展の原理」と関係している。古典的な造形においては、素材と色の関係のような静力学的素材構成に注目し、バランスをとって配置することが課題であったが、彼の言う「生の構成力」とは、人間の持つ芸術エネルギーの担い手としての素材を、空間において有機的な力学構成で考え、空間に作用する動力的エネルギーの関係性を見ることであった (Moholy-Nagy 1929: 163)。これは素材の「脱物質化 (entmaterialisierung) (sic)」につながる。このことは全ての造形領域に関係し、絵画は絵具から光に、音楽は楽器の音から電磁波音楽 (ätherwellenmusik) (sic)⁹⁵へ、文学は国家や出来事に結びついた言葉や思想や感情の構造に結びついた言葉から制約のない絶対的な文学に、建築は閉じた、境界づけられた内的空間から、開けた絶対空間へと表現手段を変えることにつながると論じている (Moholy-Nagy 1929: 174)。「空間造形 (raumgestaltung) (sic)」においても、これまでの彫塑や動く形象化ではなく、空間相互の関係が問題となる空間的な構造が問題となり、これは人間の空間体験の内容と結びつくものである。モホイ＝ナジは航空写真やネオンサインの例を挙げ、これらの体験は我々の認識と表現手段に変化をもたらし、もはや1つの構造にとどまらず、空間構造の内部と外部が結びつく、あらゆる次元での境界のない空間が空間造形の対象となっているとする (Moholy-Nagy 1929: 222)。彼のいう宇宙とは、2次元、3次元といった次元や境界

⁹⁵ 1920年代にはロシアで1919年に発明された本体に接触せずに手の位置で音階と音量を調節する電子楽器「テルミン (Theremin)」が知られていた。

で分割されない空間であり、技術の発展により人間のもつエネルギーの表現手段は、その空間体験とともに変化、発展していくのである。例として挙げられている写真は、空間構造の内容を示す1つの切断面としてのイメージであり、境界のない空間においてある位置関係を示す位相で切り取られた平面として視覚的に示されたものである。この見え方は、技術の発展に伴う人間の認識と深く関わりをもつものであった。

新学長ハルネス・マイアーの主導により「人間」への取り組みは基礎教育だけではなく、バウハウス全体としても行われるようになる。マイアーは1929年に、外部講師を招聘して連続特別講義「統一としての人間 (der mensch als einheit) (sic)」⁹⁶を企画している。国際色豊かなバウハウスらしく、講師はドイツ国内だけでなく、モスクワ、ブダペスト、アメリカのサンフランシスコ、ウィーンなどから招聘されている。前学長ヴァルター・グロピウスによる「アメリカ (amerika)」の講義を皮切りに、エル・リシツキーの「建築と手工芸 (architektur und werkarbeit)」、ナウム・ガボの「私の作品への導入 (einführung in mein werk)」「人間の価値と物の価値について (über den wert des menschen und den wert der dinge)」「造形芸術における内容と形式 (inhalt und form in der gestaltenden kunst)」、映画監督ジガ・ヴェルトフ (Dziga Werthoff) の「《映画眼》、ロシア映画の手法とテクニック ("kino·auge", methode und technik des russischen films)」、作曲家ヘンリー・カウエル (Henry Cowell) の「ピアノにおける独自のコンポジション (eigene kompositionen am klavier)」といった芸術家による講演だけでなく、ブレスラウの建築局長で建築家のマックス・ベルク (Max Berg) による「都市計画と今日の精神文化 (städtebau und heutige geisteskultur)」や「性科学研究所」で優生学や性教育を生活重視の観点から教えていたマックス・ホーダン (Max Hodann) の「ベッドとソファー (bett und sofa)」など、生活に即した面からの講演もあった。こうした時代の先端を行くような講師陣と講演タイトルの方で、講座全体のキャッチフレーズは、「精神／魂 (geist / seele)」、「肉体／魂 (leib / seele)」とあり、内面性との関係でこれらの問題を捉えようという姿勢が窺える (Bauhaus 3, 1929: 7-8)。

この連続講義に加え、翌1930年から31年にかけては、ゲシュタルト心理学の講座が開講された。講師はライプツィヒ大学のカールフリート・デュルクハイム伯 (Karlfried Graf von Dürckheim) で、ヴィルヘルム・ヴント (Wilhelm Wundt) とフェーリクス・クリューガー (Felix Krueger) のゲシュタルト心理学に依拠し、ジグムント・フロイト (Sigmund Freud) とアルフレート・アドラー (Alfred Adler) を批判的に取り入れた個人心理学と社会心理学の側面を強調した学説であった。

⁹⁶ 以下、バウハウス機関紙では、人名もタイトルも小文字表記だが、人名のみ一般的な表記で記す。人名の綴りは機関紙による (Bauhaus 3, 1929: 7-8)。

講義内容については「ゲシュタルト」の概説と空間把握についてを記した学生のノートが残されている。「ゲシュタルト」は構成要素が変化すれば全体も変化するものとして、①「図と地」に現れる「空間における境界 (Abgrenzung im Raum)」、②「連関性 (Gegliedertheit)」、③「閉鎖性 (Geschlossenheit)」の3つの性質が示された。「全体性」の比率は感覚によるもので、例として錯視や黄金律が挙げられた。造形芸術における動力学と静力学にも触れ、後者は一義的だが前者は多義的になることを、円環の外にある点との関係で説明している。この授業の意味は、人間の内にある、形のない素材に形を与えようとする「ゲシュタルト衝動」に気づくことにあった (Dearstyne ca.1930: 166)。このゲシュタルト心理学の講義は、カンディンスキーやクレーの教育を学術的に裏付けるものであった (Wingler: 166)。この授業が開講された時期には、既にシュレンマーはバウハウスを離れていたが、彼らとの影響関係で形体研究を行っていたシュレンマーも、同様の知見を得ていたといってよいだろう。

また 1928 年から 32 年にかけて、カルラ・グロシュ (Karla Grosch) によるスポーツと体操の授業も開講された。教育の現場に体操が導入されるようになるのは、古代ギリシア・ローマへの憧憬から「健全な身体における健全な精神」の理念が、裸体運動などを経て 1920 年代後半に一般に受け入れられたことによる。グロシュの授業は男女別ではあったが、個々の身体の法則性を認識し、「有機体的」な造形を考える基礎となるものであった (Ackermann: 88-9)。彼女は舞台芸術工房にも協力し、1929 年の巡業公演では『金属ダンス (Metalltanz)』と『ガラスダンス (Glastanz)』を演じている。

3.1.2 ドイツ・ロマン派の影響と表現舞踊の関係

人間を宇宙との関係で捉えるという視点は、シュレンマーにとってはシュトゥットガルト時代からの重要なテーマであり、それは 16 世紀の医化学の祖とされるパラケルスス (Paracelsus)⁹⁷とドイツ・ロマン派への関心として現れた。両者は宇宙と人間との関係をマクロコスモスとミクロコスモスとみる点で一致している。医師であるパラケルススは、ミクロコスモスである肉体の内部は、これを包む外界であるマクロコスモスの写し絵だという見方をし、人間の肉体には天体の構図を模した星々が動いていると考えた (種村: 258-9)。シュレンマーは彼に関する書籍を読み、1923 年にはクエンティン・マッシス (Quentin Massys) の描いた肖像画に似たパ

⁹⁷ 本名はテオフラストゥス・ボムバストゥス・フォン・ホーエンハイム (Theophrastus Bombastus von Hohenheim 1493-1541)。

ラケルススの画を描いている。パラケルススに世界のイメージに法則を与えるものの姿を見ていたとカーリン・フォン・マウル (Karin von Maur) は指摘する (Maur 1979a: 149-50)。シュレンマーがパラケルススに惹かれたのは、外部に現れた形体や象徴から隠された内部の本質を診断しようとするその態度にあった。

同様の観点からより論考や日記に頻出するのは、ドイツ・ロマン派への言及である⁹⁸。シュレンマーは「感情と知性の統一 (Vereinigung von Fühlen und Wissen)」に関心があり (Herzogenrath: 48)、外的世界の状況を知覚して描写するだけではなく、感情などによる内的世界をそこに反映させることが重要と考えた。その点、フィリップ・オットー・ルンゲ (Philipp Otto Runge) は、色彩の象徴性とヒエログリフ的寓意的表現から理念的世界と現実世界の融合を可視化しようとしており (神林: 229-52)、C.D.フリードリヒ (Caspar David Friedrich) は、半透明色彩層や反射光の効果による諧調表現を研究し、カメラ・オブスキュラや光学的補助器具を用いて複数のパースペクティブを同一画面にパノラマ的に再現することで、神のメタファーである新しい宇宙を作り上げていた (Busch: 309-12)。シュレンマーは、彼らが人間には完全に捉えることのできない宇宙や自然を、形体や色彩の法則によって全体性のイメージで示している点を評価したのである (1932a: 341)。晩年、それまでの「人間」のテーマを変えて、風景を描くようになるのもロマン派への傾倒がある。彼の関心はロマン派絵画だけでなく、アウグスト・ヴィヘルム・フォン・シュレーゲル (August Wilhelm von Schlegel 1767-1845) のいう「ミクロコスモスとしての人間」のアナロジーである「占星術師 (Astrologen)」(Kultermann: 140) を、バウハウス・スタジオでの実験劇『パイの家 (Haus Pi)』に登場させている。シュレンマーはドイツ・ロマン派における数学性や幾何学性、観察と実験を通して形式を追求する方法論やノヴァーリスのいう「魔術的観察」⁹⁹に注目したのである。

宇宙との関係で「人間」を捉えるドイツ・ロマン派的考えは、機械化された大都市を離れ、自然と結びついた新しい「空間」での新しい「人間」のつながりを求めた芸術家コロニーの運動にも見られる。そこでの運動の多くが「近代化」「都市化」への危機意識と対になる形で流行したユートピア思想と関係があり、「自然における人間と宇宙との一体化を体験すること」を目的とした。バウハウスも設立当初は、「ユートピア」を改革の旗印として掲げ、その実現をめざしていた。ギリシア語の

⁹⁸ ドイツ・ロマン派に関しては、その再評価に努めた作家・歴史家のリカルダ・フーフ (Ricarda Huch 1864-1947) の影響が知られている。シュレンマーはフーフの『ロマン主義の開花期 (Blütezeit der Romantik)』(1899) を所蔵しており、その中の「アポロとディオニュソス (Apollo und Dionysos)」の章 (pp.81-115) で、フーフはロマン派的理想を「感情と知性の統一 (Vereinigung von Fühlen und Wissen)」の美学だと定義している (Herzogenrath: 48, 280, Anm.192)。cf. Zimmermann: 306-7.

⁹⁹ ヴァルター・ベンヤミン (Walter Benjamin) によれば、ノヴァーリスのいう「魔術的観察」とは、「主観的であると同時に客観的なプロセス」であり「観念的であると同時に実存的な実験」であって「対象に芽生えた自己意識そのもの」を指す (Benjamin 1920: 66)。

「どこにも存在しない場所 (outronia)」が転じて、「理想的社会」「空想的社会」の意味を表すようになった「ユートピア」は、現実の危機を乗り越える変革の思想に結びついた概念であった。芸術家コロニーもまた、単純なユートピアを求めた共同体思想にとどまらず、新たな空間利用から発想された都市計画に結びついていく。ヘレラウのジャック＝ダルクローズの学校や、アスコナの「モンテ・ヴェリタ」にあるルドルフ・フォン・ラバンの舞踊学校は、そうした田園都市として計画された地域の文化的象徴としてつくられたものである。

第一次世界大戦後、ラバンはこうしたユートピア的共同体意識とは別の方向性を目指し、アスコナを離れる。1923年のハンプルクでの舞踊学校を皮切りに、ヨーロッパ各地にラバン舞踊学校を設立し、同時に舞踊雑誌を基盤として理論的活動を推進した。フリッツ・ベーメ (Fritz Böhme) やハンス・ブランデンブルク (Hans Brandenburg) ら著名な批評家が執筆する一方、弟子筋のメアリー・ヴィグマン、ベルテ・トリュンピ (Berthe Trümpy)、ヴァレスカ・ゲルト (Valeska Gert) ら舞踊家たちも寄稿し、舞踊批評、舞踊美学、舞踊教育などの様々な問題について議論する場となった (山口 2004: 200)。それまで宇宙との関係にあった共同体的なダンスを、より分析的な運動力学^{キネティック}の観点から捉えたラバンらの理論化の取り組みは、それまでドラマの補助的な役割か単なるエロティックな娯楽とみなされていた、劇場におけるダンスの概念を変えることになる。

当時、「舞台芸術」としてのモダンダンスを考える舞踊家たちの間で議論になっていたのは、劇場との関係であった。1900年のパリ万国博覧会の折に建設されたロイ・フラール劇場のように劇場と結びついた芸術として存在していくのか、それともベルリン郊外のグリューネヴァルトにダンス学校を開いたダンカンのような自己表現や哲学と結びついた表現をめざすのかは、ラバンとヴィグマンの師弟間でも対立していた。ラバンと弟子のクルト・ヨース (Kurt Jooss) は、劇場あつての芸術舞踊という立場をとった (神澤: 52)。ラバンは、区別されるべきは観客に見せるためのダンスか自己目的なアマチュア・ダンス¹⁰⁰かの違いであるとした。観客に見せるという意味では、客席との境のない「演壇ダンス (Podiumtanz)」やもう少し大きい「室内ダンス (Kammertanz)」と呼ばれる小規模なダンスと、ラバンのいう「タンツテアター (Tanztheater)」間の違いは問題にはならなかった。同様に、そうした新興のダンスと「テアタータンツ (Theatertanz)」と呼ばれる従来からある「バレエ」との対立の図式も、もはや意味がないと考えた (譲原: 206-209)。この意味で、シュレンマーとラバンは接点を持ち得たのである。ラバンの活動は、シュレンマーのスタンスとは異なるものであったが、同じ舞台芸術としてラバンの試みはシュレ

¹⁰⁰ ダンスの身体訓練や仕事後のダンス教室などが、日常生活に根付いていた (山口: 179-80)。

ンマーにとって大きな刺激となった。

「タンツテアター」のためにラバンの取った方法は、動きの技術の探究とその理論化であった。1926年の論考の中でラバンは、ダンスを「運動学 (Bewegungslehre)」と規定し、ダンサーの動きが示す「空間の方向」とダンサーの動きのリズムが生み出す「空間のリズム」で捉える方法を示している (Laban 1926: 28)。彼はダンスを記号や言語と捉え、身体を基本にした位置関係から書かれていたバレエの記譜を、空間の視点から捉え直すことから始め、運動する人間の身体の周囲にある個人的空間を、二十面体の空間的構造体として実験的な枠組みにした (斉藤: 12-3)。その上で個々のダンサーが持つ、計測不能な動きのリズムを「エフォート (Effort)」と呼び、その動的な変化を空間構造体内の位置関係で捉えようとした (Laban 1948: 34-8)。彼が動きの技術で試みたのは、生に関連する生きたシステムとして精神の働きと神経や筋肉の相互関係を把握することであった。

ラバンは、カンディンスキーの『芸術における精神性について』に影響を受け、「舞踊運動の内的法則性」を問題にした「純舞踊的なコンポジション」のために記譜法を研究した。記譜法を用いることで主観主義からの脱却をめざし「規範譜 (Produktions-Notation)」と「記述譜 (Rezeptions-Notation)」の両面を探究した。身体を分割して記号化したものと、空間の記号との組み合わせからなるラバンの記譜法は、ダンスの構成を記録するためだけではなく、創造のためにも用いられることを考慮に入れており、「譜を書きながら熟考、検討を重ねて作品を構成できるように」考えられていたのである。ラバンにとって身体は、ダンスとして空間に描かれる「空間形態像」を実現するための手段であり、身体の情報そのものは重視されなかった (譲原: 204-217)。この記譜はそれまでの主観や感性によるダンスを、芸術や学問領域に引き上げるためのものであった。シュレンマーもまた記譜による創造性に注目し、空間に現われる形態を問題にしたが、ダンサーの主観性を排除するのではなく、むしろそれすらも線描や色彩で表現できるものと考えた。ラバンと同じ雑誌に掲載された「舞踊の数学」では、形而上学的なものとの結びつきとそれを単純化した形で示すことに力点が置かれている。

ラバンは学生たちに身体の「身振りの言語 (Gebärdensprache)」を教える際、周辺世界を自身の身体感覚で捉え、普遍的空間におけるミクロコスモスとして自身を知覚することを促し、時間と動きの強度と空間の要素で成立していることを教えていた (Müller: 44)。ラバンの元でこの考え方を学んだヴィグマンは、宇宙と人間との関係を意識し、師とは異なり個を重視した独自のダンスをめざして独立した。彼女にとって「生成的かつ全体的な生きた空間」は踊り手の「パートナー」あるいは「闘争相手」であり、舞踊空間は「一つの生命体」であった (山口 2006: 40-1)。ヴィグマンもまた「ダンスの言葉 (Die Sprache des Tanzes)」に言及したが、それは

ラバンのように記号的に示すことではなく、ダンスでのみ語りうるものが語られないままになっているという意識からであった。彼女はバレエのような伝統や決まった定式を持たないことをダンスの豊かさとみなし、個々のダンサーの内部で生じた造形的な形体を、実験的プロセスを経て結晶化したものがダンスであり、ダンスのシンボルと考えたのである (Wigman 1926: 5)。『トリアディック・バレエ』の初演以来、親しくしていたヴィグマンのこうした創作への考え方は、素材や空間を知覚して形式を与えることを模索していたシュレンマーの方法論にも影響を与えている。

「タンツテアター」としての「表現舞踊」の概念を打ち立てようとする動きはめざましく、1927年には6月21日から24日にかけて最初の「ダンサー会議 (Tänzerkongress)」がマクデブルクで開催される。準備委員会にはラバン、ヴィグマンの他、クラシック・バレエダンサーのアンナ・パヴロワやミュンスター市立劇場の劇場監督ハンス・ニーデケン=ゲブハルト (Hanns Niedecken-Gebhard) が名を連ねた (Scheper 1988: 157)。上演はラバンと門下生のグループだけで、ダンスの芸術的、教育的、社会的問題の議論がメインであった。ラバンやマックス・テルピス (Max Terpis)、フリッツ・ペーメら、実践家、歴史家、音楽家による講演の他、舞台芸術工房の前任者だったロター・シュライアーも^{コレオグラフィー}振付の研究報告をしている (Scheper 1988: 321, Anm.343)。シュレンマーも24日に講演「ダンスと衣装の抽象 (Abstraktion in Tanz und Kostüm)」を行っている。翌1928年6月25日から27日にエッセンで開催された、第2回ダンサー会議のテーマは「テアタータンツとタンツテアター (Theatertanz und Tanztheater)」であり、クルト・ヨースが口火を切り、より議論の内容を深めた。今回はダンス公演も充実し、イヴォンヌ・ゲオルギ (Yvonne Georgi)、ハーラルト・クロイツベルク (Harald Kreuzberg)、グレート・パルッカの他、ヴィグマンやイエンス・カイト (Jens Keith) のダンス学校の生徒なども参加し、シュレンマーも「バウハウス・ダンス」をいくつか上演した (Scheper 1988: 173-4)。こうしたバウハウス以外での交流の場も、シュレンマーのダンスや^{コレオグラフィー}振付を考える上で大きな示唆を与えるものであった。

その後、空間の位置関係を構成し、動きを演出するラバンらの^{コレオグラフィー}振付は、大衆を動員するパレードやマス・ゲームにも用いられた。奇しくもナチスの台頭と共に、パリやロシアに起源をもつバレエとは異なり、表現舞踊はドイツ固有のものとして位置付けられていく。そこでの身体は「ドイツ国民」のイメージに結び付けられ、集団を構成する単なる一要素となった。しかし、シュレンマーは宇宙との関係における「人間」の多層性に注目し続けたのである。

3.2 「人間」の授業

第1章で述べたように1928年のカリキュラム編成では半期ごとのゼメスターに必須授業が課され、1928年開催の芸術教育者会議に出品されたプログラムによれば、第1ゼメスターはアルバースの「素材教育」とカンディンスキーの「形体教育」、第2ゼメスターはクレーの「平面造形学」、第3ゼメスターはシュレンマーの「裸体画」の授業であった。シュレンマーの「舞台」の授業は、カンディンスキーの「自由絵画造形」やヨースト・シュミットの「彫塑 (Plastik)」と同様、第2ゼメスター以上の随意科目となった (Bauhaus 1928a: 151-2; Bauhaus 1928b: 152-3)。シュレンマーはこの「裸体画」の授業に、1927年まで行っていたグラフィック的形象記号の授業を加え、1928年夏学期より「人間」の授業にするべく、同年3月に多くの授業構想の草案を書いている。これらの草案はハンネス・マイアーの理論重視の傾向を反映させたものであるが (Meyer 1928a: 148)、シュレンマーはその目的に「全存在である人間を熟知する」ために理論面と実践の両面からアプローチすることを掲げ (1928d: 32)、必須科目の授業領域「人間」と随意科目の授業領域「裸体画と形象描写」と舞台芸術工場の学生が必修となる授業領域「舞台理論」に舞台実習を含めることで、予算を認められなかった舞台芸術工場の活動を授業のつながりの中で維持しようとした。彼が「人間」の授業で目指したのは「人間と芸術的形象」の論考での空間構造における「人間」の可能性を探ることであり、ハンネス・マイアーが学長に就任後バウハウスを去ったモホイ＝ナジの空間構造の探究を引き継ぎ、その内部にもつ機能や構造やその表出、あるいは外部環境からの作用など、具体的な「人間」を構成する要素について知ることであった。

「舞台」の授業では、扱う研究対象として形体、色彩、空間、人間、動きなどを挙げているが、そこで対象とする「人間」を「観客と俳優 (Zuschauer und Schauspieler)」「技術者と行為者 (Techniker und Akteur)」としている (Bauhaus 1928b: 153)。彼が舞台領域で扱う「人間」とは、舞台芸術空間に直接その身体を置く「人間」のことである。観客は全ての舞台芸術の前提としてあり、そこに働きかけるのが俳優である。技術者はそれを助け、舞台空間内にいる人間は全て舞台芸術を創造するための行為者となるのである。芸術家である俳優は自身の感覚で捉えたイメージの普遍的妥当性を期待するが、観客も独自の秩序と法則で受容する。観客は提示された表現に理解可能な「意味」を求めるが、その「意味」は必ずしもひとつではない。「人間」の授業は、そうした芸術家の感覚や個々の観客の慣習的な受容に任せるのではなく、舞台芸術を生み出す行為者間で共有可能な法則を見出すための取組みであった。

具体的には、学術理論研究と、それを反映する実技としての裸体画と形象描写で

構成された。「人間」の授業のまとめとなる「形象描写 (Figürliches Zeichen)」は、人間を考えうる位相で捉えた形象表現であり、こうした様々な形象表現で人間を把握することが舞台造形につながるものと考えられた。

興味深いのは、シュレンマーが人間の身体に対する標準尺度や比例学、黄金分割に基づく動きの法則や身体の力学や運動力学だけでなく、動線や日常世界の振舞い方までも視野にいれ、そこから体操、ダンスを経て舞台芸術の分析を考えている点である (1928e: 28)。建築空間における動線の問題や日常における人間行動への関心は、建築への傾斜を強めるバウハウスにあって顕著な傾向であったが、文化的空間における形態表現の問題として捉えるところにこの授業の特異性がある。「人間」の授業ではディスカッションも多く、学生たちが他の形体教育で学んできたことをそれぞれの感覚で生かすことが求められた。つまり、身体そのものを立体的な空間体とみなし複数の位相で捉えて分析するだけでなく、その空間体験に結びつく感覚や知覚を検討することが重要であった。空間体験はそれ自体、1つの次元に縛られない位相空間を形成するものであり、こうした人間に関する位相を統合することがエネルギーとしてある生の構成力を示す創造活動につながるとシュレンマーは考えたのである。そして素材教育における「動力学的構成エネルギー」の体系化を舞台芸術工房でも検討し、最終的には「コレオグラフィーの体系化」として¹⁰¹演劇学の一翼を担うことを目指したのである。

3.2.1 学術理論研究

「人間」の授業の全体構想は、身体幾何学や運動力学、触覚や知覚、空間的・時間的イメージなど、1920年代では先端の関心領域を網羅するだけでなく、基本的な規範的歴史的理論にも言及している。シュレンマーはイメージや概念、理念の世界や世界観などを授業で説明することに若干の留保を置き、教師の主観的な見方、現在の傾向や目下の関心事が世界のイメージを決めることは避けられないことだとしている。しかしそれでも、今日の世界観を形成するきっかけを学生に与えることには意味があると提案したのである (1928e: 28)。

ハイモ・クーフリング (Heimo Kuchling) が「人間」の授業の内容をスケッチなどとともにまとめて編集した『人間 (Der Mensch)』には、タイプ打ちに手書きの書き込みのある授業プランがいくつも掲載され、シュレンマーが「人間」について講義するのに苦心した様が窺える。どれも初回の授業は「人間」についての「発生

¹⁰¹ シュレンマーは舞台の仕事の成果は、図解と彩色された記譜、ダイアグラム、総譜という形で残すことができると考えていた (1928e: 29)。

史 (Entstehungsgeschichte)」ないし「発展史 (Entwicklungsgeschichte)」となっており、人間の起源と未来を考えると同時に「学研究 (Wissenschaft)」の関わりに対して意識的になることが図られている (2003: 33-9)。

クーフリングが最終バージョンとして掲載しているイラスト付きの授業プランには、以下の内容が記されている。

1. 発生史 ——人生曲線 (7 歳区切り)
(年間曲線、月間曲線、1 日の曲線)
我々はどこから来たのか?
我々は誰なのか?
我々はどこに行くのか?
2. 規範・形式
3. 類型・割合
4. 静力学
5. 運動力学・動力学
6. 細胞と組織
7. 骨格
8. 筋肉体系と血液循環系
9. 内臓・腸・呼吸・性別
10. 神経組織・感覚器官
11. 人間と空間 (位置感覚)
移動曲線・運動曲線
距離
イメージと認識 (1, 2, 3, 10, 20, 100m の距離 [写真])
12. 身体運動
体操・ダンス・スポーツ
リズム・創造的休息
13. 芸術における人間
外形的変化——理想像
14. 人間の魂
心理学・精神生活のメカニズム——意識
15. 人生観・世界観——哲学
16. 催眠状態と暗示——^{メタフィジックス}形而上学——神秘主義
17. 被服・栄養・衛生

(2003: 38-9)

繰り返しになるが、これらの内容は造形や舞台芸術のみならず建築をめざす学生も含めた必須授業として考えられたものである。造形デザインに関して人間を扱うということは、これだけの領域を網羅することだと彼は考え、更に個々の項目に対して詳細なプランを立てている。1928年の「授業領域」構想では「人間」に関して、形体的部分は「グラフィック表現」、生物学的部分は「自然科学的構造」、哲学的部分は「超越的観念世界」の3領域に分け、それぞれの領域の相互作用によって統一した「人間」の概念に至る考えが示されている(1928e: 28)。もちろん実際問題として、週2コマ、21回の授業で上記内容を網羅し、更に別に用意した学術的内容も含む詳細プランを実行するのは非常に困難である。クーフリングはシュレンマーが学生に書かせたリアクションペーパーを掲載しているが(2003: 148-50)、それを読む限りでは彼の起草した内容はごく一部しか学生に伝えられなかったと思われる。だが、こうした項目は「人間」の持つ位相空間の多層性を示すものであり、この「人間」の捉え方こそ彼の考える舞台芸術理論を支える基盤であった。

シュレンマーは「学研究」の分野として「自然科学」と「哲学」、最終的には「心理学」を追加して分類している。「授業領域」の記述によれば、自然科学の分野では、エーテルとプラズマ、細胞学と派生学、誕生と成長、生と死、骨格における関節構造と筋肉の機能、内臓器、血液循環、呼吸、代謝、生殖器や感覚器、脳や神経などが生物学的、生化学的観点から解説され、ここには栄養、衛生、被服の問題も含まれた。自然科学の分野では触覚と知覚が重要であり、解剖学的・身体構造的な現実世界に日常生活の問題を対置させることで、個々の感覚領域における世界像の捉え方が明らかになるのである。

具体的な参考文献としては、アウグスト・フロリープ(August von Froriep)の『芸術家の解剖学(*Anatomie für Künstler*)』(1880)¹⁰²やカール・フォン・バーデレーベン(Karl von Bardeleben)『人間解剖学(*Anatomie des Menschen*)』(1918/19)¹⁰³など美術教育で用いられるものだけでなく、比較民族学や文化人類学を扱ったゲオルグ・ブシャン(Georg Buschan)『人類学(*Menschenkunde*)』(1923)、エルンスト・ヘッケル(Ernst Haeckel)『自然と人間(*Natur und Menschen*)』(1920)、アドルフ・ハイルボーン(Adolf Heilborn)『人間の発展史(*Entwicklungsgeschichte des Menschen*)』(1914)、ヴィルヘルム・オストヴァルト(Wilhelm Ostwald)『偉人たち(*Große Männer*)』(1910: 1919)¹⁰⁴やヨハネス・

¹⁰² フロリープは人体の各部位の解剖学的な所見だけでなく、関節の動きやそこから生じる身振りや、モデルを描く際のプロポジションのとり方を性別・年齢別に挿絵入りで説明している(Froriep 1880)。

¹⁰³ 6巻本のシリーズで、1巻「一般的解剖学と発展史」、2巻「骨格」、3巻「筋肉と血管の体系」、4巻「内臓：腸・呼吸・尿・生殖器官」、5巻「神経組織と感覚器官」、6巻「人間の身体力学(静力学と運動力学)」で構成されている。

¹⁰⁴ 6人の生物学の偉人を上げ、ドイツの教育システムについて論じた書。オストヴァルトは色

ランケ (Johannes Ranke) 『人間 (*Der Mensch*)』 (1886-1887) などが挙げられる (2003: 72)。シュレンマーの残した資料はこの分野が一番多く、スケッチやメモなどからも彼の関心の高さが窺える。これらは第2章で扱った機械的・有機体的な人間の法則への理論的な裏付けとなるものである。

哲学の分野では、思考と感覚の存在としての人間をテーマに、古代ギリシアから現代までの思考体系を概観し、実体の概念、空間的・時間的イメージ、精神的な存在や美学と倫理学の問題を説明するための形而上学的認識も扱う。文献表にはルネ・デカルト (René Descartes) 『方法序説 (*Discours de la méthode*)』 (1637) のドイツ語版や、ヨハン・ゴットリーブ・フィヒテ (Johann Gottlieb Fichte) 『人間の使命 (*Die Bestimmung des Menschen*)』 (1800)、オスヴァルト・シュペングラー (Oswald Spengler) 『西洋の没落 (*Der Untergang des Abendlandes*)』 (1918/1922) の他、イマヌエル・カント (Immanuel Kant)、デイヴィッド・ヒューム (David Hume)、ジョン・ロック (John Locke)、ブレイズ・パスカル (Blaise Pascal) などの文献が並んでいる (2003: 134)。

文献表とは別にシュレンマーは、ヴィルヘルム・ヴント¹⁰⁵の『哲学体系 (*System der Philosophie*)』 (1889) を元に、古代ギリシアに始まる哲学を「発生史」として図にまとめている (2003: 135-9)。この図解は、観点の異なる世界観や思考方法が、ほぼ同時代か隣接する時代に出てきていることを示すものである。古代ギリシア哲学では、世界を1つと考えるマクロコスモス的理念とミクロコスモス的理念が存在し、前者では素材や世界秩序の統一が論点となる。例えば、世界秩序の統一の観点ではピタゴラス学派の数学的法則性、エレニア学派の普遍的存在、ヘラクレイトスの「万物流転」の法則的变化に分かれる。普遍的学術体系の前期には、倫理学の問題が個人の有用性の立場と懐疑的な経験論の立場とで争点となり、大きな理念的体系の時代になると理念的世界と現実世界の対立を指摘するソクラテスに対し、プラトンは2つの世界の統一を主張している。ヘレニズム期、キリスト教哲学、スコラ哲学と時代ごとに観点を変え、現代哲学では無限性理念、全ての存在と発展のアナロジー理念、個体とその段階秩序の理念が問題となり、自然的世界観と理念的世界観に方向が分かれ、合理主義と経験主義の観点が問題となった。シュレンマーはカント批判哲学までを扱い、フィヒテとフリードリヒ・ヴィルヘルム・フォン・シェリング (Friedrich Wilhelm von Schelling) とゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel) が対立する観念論的な方向性と、ヨハン・フリードリヒ・ヘルバルト (Johann Friedrich Herbart) やアルト

彩評価法「オスワルトシステム」がよく知られるが、シュレンマーは彼の色彩論に対して客観的な科学的アプローチだけでは不十分だと否定的な見方をしている (ca.1925b: 36)。

¹⁰⁵ ヴントは哲学者であり、視覚領域と意識の問題を扱った心理学者としても有名であった。ヴントの視覚に関する統覚については、Crary (1999) を参照 (Crary 1999: 291-5)。

ウル・ショーペンハウアー (Arthur Schopenhauer)らの实在論的方向性があることを指摘している。

こうした時代別の区分に加え、シュレンマーは哲学の主要な方向性を分岐点でまとめ「一元論」と「二元論」、「主観主義」と「客観主義」が時代を越えて経験主義の理論面でも超越論的理論面でも倫理学的理論面でも、同様にあることを示している。これら哲学の「発展史」を図式化した目的は、世界観や物の考え方そのものが進化の方向に「発展」していったのではなく、一元論と二元論、あるいは主観主義と客観主義をめぐる確執があり、時代ごとに問題となる「観点」と「方向性」が存在することを明示するためであった。シュレンマーの考えでは、計測可能な世界を対象とする科学も、思弁的な哲学も、完結した世界を対象にする宗教も、創作する芸術も、人間が持つ世界イメージと世界に対する考え方があるだけで、世界そのものが存在しているわけではない。「知 (Wissen)」が人間の世界の出来事に対し、数学的な形式を与えているのである (2003: 140)。

心理学については、形成されつつあった学問分野だっただけに、この分野に関する記述も文献表もわずかである。シュレンマーは主体に依拠せずに経験の「客体／対象 (Objekte)」を考察する自然科学に対し、心理学は「主体 (Subjekt)」との関係で経験の内容を研究する学問だと位置付けており、「魂の学問 (Wissenschaft von der Seele)」「内的経験の学 (Wissenschaft der inneren Erfahrung)」「主体の自己認識 (Selbsterkenntnis des Subjekts)」と呼ばれていたものだと説明している。心理学に対しても哲学と同様に、1つの立場をとらず、その争点を図にまとめている。彼はまず、超越論的と経験主義的に大別し、前者を唯心論と唯物論に分ける。唯心論には二元論と一元論、唯物論には機械的な見方と精神物理学的な見方がある。経験主義には、記述としての純粋な自己観察による内的意味と、解釈 (Explikative)としての直接的経験の学問に分かれ、解釈的なもののうち、主意主義ではなく主知主義からロゴス的解釈と連合心理学が成立したとする (2003: 144)。ここにも哲学にあった、一元論と二元論の対比や主観・客観の理論がある。シュレンマーの考えで興味深いのは、どちらかを優位におくのではなく、両方の考え方の特徴に注目した点である。

文献表には、エルンスト・トレムナー (Ernst Trömmer) (sic)¹⁰⁶の『催眠術と暗示 (*Hypnotismus und Suggestion*)』(1908)や用語辞典に交じって、ルートヴィヒ・クラークス (Ludwig Klages)の『ジェスチャーと創造力 (*Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*)』(1913: 1923)、『人間と大地 (*Mensch und Erde*)』(1913: 1920)、『意識の本質について (*Vom Wesen des Bewusstseins*)』(1921: 1926)、『宇

¹⁰⁶ Ernst Trömner (1863-1930)。

宙生成のエロスについて (*Vom kosmogonischen Eros*)』(1922)が挙げられている(2003: 142)。クラゲスは筆跡学で知られる哲学者、心理学者で、「宇宙論者サークル (Kosmikerkreis)」にも参加していた。シュレンマーがクラゲスに何を見たのかはこの文献表だけではわからないが、上記のクラゲスの文献についてはヴァルター・ベンヤミンも「神話学」の観点から言及しており (Benjamin 1924: 44)¹⁰⁷、ルードルフ・ボーデ (Rudolf Bode) の「表現体操 (Ausdrucksgymnastik)」にも影響を与えている (山口: 42)。クラゲスは『意識の本質』では事物とイメージの関係を扱い (Klages: 275f.)、『宇宙生成のエロスについて』ではイメージは意識に依拠した現実性であり、事物は意識の観点から捉えられ、個人的存在の内面性においてのみ存在すると主張しており (Klages: 417)、こうした問題意識にシュレンマーも注目したのだと推測される。「心理学」が授業領域に取り入れられたのは、ハンネス・マイアーの意向に沿ったというよりは、彼自身の関心が意識やイメージなど、心理学的なものにあったからと言えるだろう。

3.2.2 実技：裸体画デッサンと形象描写

こうした学問領域を反映する実技の授業には、裸体画と形象描写が構想された。裸体画では、モデルを雇う金がなかったこともあるが、学生同士が舞台上でモデルになった。モデル役の学生はスポットライトの光や道具や音楽の刺激を受け、デッサンではその変化も描写することが求められた。シュレンマーは裸体画について、古い美術アカデミーの悪評についてまわる「再現の芸術」や「デッサンの技術」としてではなく、人間の身体の構成や筋肉、骨の構造を理解する上で必要なものと位置づけていた¹⁰⁸。

外形的な形体や造形が主となる裸体画に対し、形象描写においては、線的、平面的、立体的な造形における類型とシステムを記号的に扱った。ここでは芸術表現における形式分析も視野にいれ、比例学や解剖学の他、「身体運動学 (Biomechanik)」も問題にした。この形象描写がシュレンマーの一番の関心であり、学術領域で得た知識が、まずはデッサンや彩色、線描画など、二次元の平面で表現されることをめざした。方法論としては次のようなことが考えられていた。人間の身体を水平、垂直の線で区切り、それぞれの割合で分割した後、全身あるいは頭部、脚部といった個々の部位ごとに図式化し、衣装や仮面を考える基盤とする [資料 2-1~8]。一方で

¹⁰⁷ cf. 平野: 89-95。

¹⁰⁸ 1925年2月の日記には、裸体画は行為を描くことで静物画を描くこととは異なるが、静物画デッサンの技術は行為を描く前提となるため、裸体画に取りかかる前に習得しておくべきだとしている。その例にアンリ・マティス (Henri Matisse 1869-1954) を挙げる (2003: 41)。

人間の様々な動きを直線の記号表現で表し、曲線、肉付けを経て、周囲の空間や物との関係を考えながら動きを作り出す【資料 3-1~4】。これはラバンの創作のための記譜と同様の考え方から考案された。またこの線的な記号は、グラフィック化された身体表象と結びつけて新しい造形を作ることも期待された（2003: 99-112, 114-123）。彼はこのような形象表現の重要性について、以下のように述べている。

3つの並行領域全てにおいて、具体的で印象的な型と図表をイラストと色彩の助けを借りて作り出すことが重視される。そうすることで例えば、思考の過程や感覚のスケールも線描的・色彩的に描かれる¹⁰⁹

ここでいう3つの並行領域とは、先に述べた形体的、生物学的、哲学的領域のことである。バウハウス・ダンスなどの記譜に使われたのはこれらの領域から作り出された記号的形象であり、こうした2次元の記号形象が3次元の衣装を含む舞台制作やダンサーの動きの構想の元になったのである。この形象表現は、ラバンのいう創造のための「規範譜」にあたる。ダンスの領域で試みられた記譜の多くが、実際に踊ることを念頭に空間における位置関係や方向、リズムの関係を重視したのに対し、シュレンマーは思考のプロセスや感情を色彩と形体で表現することを目指した。

この目に見えない内面的なものをグラフィックと色彩で表現するという発想は、同僚のカンディンスキーやクレーらの形体や色彩に関する研究にも見られるものである。カンディンスキーは授業で点や線や平面の造形的な可能性を学生に教えるだけでなく、バウハウスにグレート・パルッカを招いて彼女のダンスを撮影し、「ダンス曲線 (Tanzkurven)」(1926) の論考でその写真を【資料 3-2】にあるような曲線の記号と並べて示し、動きをグラフィック的なものに置換える可能性を探っている (Kandinsky 1926: 85-7)。クレーもバウハウス叢書第2巻『教育スケッチブック (*Pädagogisches Skizzenbuch*)』(1925) にあるように、水平線と垂直線と視線の関係や、運動形成のシンボルとしての振り子や螺旋、矢といった形象と現実の構成要素との関係を扱った。カンディンスキーが独立した色彩とその「内的響き」を扱ったのに対し、クレーはむしろ自然界にある虹のグラデーションのように、色彩環の周辺の色同士の関係性を問題にした (Kaiser: 397)。シュレンマーは、動きをグラフィック的に表現する際、このクレーの色彩論を参考にしている。さらに、第1章で述べたような、モホイ=ナジらの素材研究やヨースト・シュミットの彫刻工房における動きと形態の実験も大きな参照項となった。

¹⁰⁹ in allen drei parallelgebieten wird wert darauf gelegt, mit hilfe von zeichnung und farbe anschauliche, einprägsame schemata und diagramme zu schaffen, so daß z. b. auch denkvorgänge, empfindungsskalen grafisch-farbig dargestellt werden (sic). (1928e: 28).

「人間」の授業における課題は、人間をグラフィック表現、自然科学的構成、超越論的理念的な精神といった多方面から捉えることで、身体が生み出す空間の位相に理論的枠組みを与えることであった。自然科学的構成である骨格や筋肉組織の知識、理念的な思考のプロセスや感覚の尺度といったものも、形態理論や色彩理論を援用することでグラフィック的、色彩的な表現に反映することが可能だと考え、その記述が「記譜」であった。シュレンマーは、この記譜に基づく創造的な舞台が理論上可能だと考えたのである。

実践に関して言えば、舞台上の表現者から観客への働きかけの問題を、バウハウスの授業では教師と生徒の関係に置き換えてシュレンマーは考えていた。授業の場では教師の主観性や現在の傾向が世界のイメージを決めることは避けえないが、その目的は、学生が自分自身で世界のイメージを得るきっかけを与えることであった(1928e: 28)。シュレンマーが創造的とする「パフォーマンス空間」も同様で、観客が自分自身で世界のイメージを得るきっかけとして考えられたのである。

「人間」の授業における学術研究の位置づけは、そうしたものの見方を自分で見つけ出すための土台となるものであった。しかし「科学」や「学問」に対するシュレンマーの考え方は、多くの矛盾を含んでいるようにも見える。一方で調和的宇宙的な存在に引かれながらもイッテンのような神秘主義やシュライアーのような表現主義とは距離をおき、アカデミックな方法論で理論構築を試みながらも純粋物理学やオストヴァルトの色彩論のような科学一辺倒の考え方には違和感を示していた。だが、彼は中庸を説くのではなく、対立関係の中から生まれるものに創造の可能性をみていたのである。

それゆえシュレンマーが衣装を媒介にして行う身体の「演技、扮装、変容」は、それが外見上どんなに突飛なものであれ、日常と対立するものではなく、一見日常とは異なるように見えるがなんらかの「人間」の法則に基づく形象表現であり、硬直したものの見方としての「日常秩序」に対する抵抗となりえたのである。さらに重要なのは、彼が身体の「変容」だけを問題にしていたのではないことだった。

シュレンマーが身体の形象化を通して実践しようとしたのは、「抽象的なシンボルの形」や効果的パフォーマンスの「動き」ではなく、その「人間」が捉われている空間との相互関係で、身体の動きが生み出す空間の「変容」であった。この考えを導いたのが、バウハウスの基礎研究での共通認識としての素材研究と「視覚芸術」の考え方であった。「人間」の授業における形象化の考えは「バウハウス・ダンス」に結実する。こうした学際的な知識を前提にする理論の伝達可能な体系化を、彼が舞台作品の例示に求めたことは特筆に価する。第4章では、具体的にどのような方法を用いて理論を可視化したのかを見ていくことにする。

第4章

理論の具体化としての「バウハウス・ダンス」

これまで見てきたようにシュレンマーの舞台芸術における理論形成には、バウハウスの同僚たちだけでなく、空間をめぐる同時代のさまざまな理論の影響が見られ、彼自身、積極的にそれらを研究し、空間に作用する身体表象の理論として発展させた。第4章では、この理論を具体的に基本的モデルとして示した「バウハウス・ダンス (Bauhaustänze)」について考察する。

「バウハウス・ダンス」は「バウハウス舞台 (Bauhaus Bühne)」とも称され、バウハウス・デッサウの実験舞台¹¹⁰で舞台芸術工房の学生らと共に、即興とディスカッションを重ねながら作られた作品の総称である。第3章で述べたように、シュレンマーの「人間」の授業では、自然科学、哲学、心理学に分類された理論研究とそれを反映する実技としての裸体画と形象描写があり、その目的は人間を多方面から捉え、身体が生み出す空間の位相に理論的枠組みを与え、最終的に舞台作品として生かすことであった。そのプロセスであり成果としてあったのが「バウハウス・ダンス」である。舞台の構成要素を簡単なパントマイムの作品で示すことから始まった「バウハウス・ダンス」は、個々のテーマごとに試行錯誤を繰り返しながら、その時々で短い作品にまとめられていった。そこにはバウハウスの他の授業の取り組みや、不定期に開催された「バウハウス祭 (Bauhaus Fest)」での成果も反映された。

最初に上演されたのは『空間ダンス (Raumtanz)』、『形体ダンス (Formtanz)』、『身振りのダンス (Gestentanz)』、『光の演技 (Lichtspiele)』などで、1926年12月4日に新校舎披露のために国内外から集まった1500人の観客の前で演じられた (Scheper 1988: 136-41)。1927年3月14日には「バウハウス友の会」でレクチャー付上演がなされ、その後スタジオでの試演を重ね、1929年の3月から5月にかけて12作品¹¹¹をレパートリー化した講演付きの巡業公演が行われ、賛否両論の評

¹¹⁰ デッサウの新校舎には食堂と講堂の間に専用スタジオが設けられた。幅8.48m、奥行7.27m、高さ5.00mの主舞台と、左右にそれぞれ幅3.30m、奥行7.27m、高さ4.3mの脇舞台からなり、カーテンで仕切れることも、舞台面を広げることもできた。背景幕や小道具を吊る4本のレールが備えられ、照明装置はAEG-Berlin社製、客席にはマルセル・ブローイアー (Marcel Breuer) のデザインしたスチールパイプ椅子163席が並べられた (Scheper 1988: 137-8)。

¹¹¹ 『空間ダンス』、『形体ダンス』、『身振りのダンス』、『パネルダンス』、『積み木劇』、『金属ダンス』、『ガラスダンス』、『棒ダンス』、『輪のダンス』、『仮面のコロス』、『女たちのダンス』、『スケッチ』である。

価を受けている。

この「バウハウス・ダンス」には2つの目的があり、1つは芸術とは関係のない演劇的「慣習」から自由になり、演劇的想像力やアイディアや技術を自由に探求することであり(1927a: 3)、もう1つはシュレンマーの舞台芸術理論を、学術的な検証を経ずとも観客が知覚し体験できるようにすることであった(1928c: 1072)。第4章ではこの2つ目の目的に注目し、「バウハウス・ダンス」にどのように理論が反映されているのかを、いくつかの作品を例に検証する。日記や論考の言及にもあるように、シュレンマーは同時代の美学や科学の理論はもとより、そこに至る歴史的葛藤も考慮することをめざしている。しかし「バウハウス・ダンス」は「基本的な舞台の出来事 (einfache Bühnengeschehnisse)」(1931d: 526) とは何かを、具体的に舞台で示すためのものであった。そこで本研究では、「人間と芸術的形象」の論考にあるシュレンマーの考えに絞って考察を行うことにする。

舞台の構成要素や科学技術の研究を通して新たに舞台を考えることは、学長ヴァルター・グロピウスの意向でもあり、シュレンマーはその際、視覚的な「形態 (Gestalt)」として現れると同時に、芸術家や観客の感覚や認識を反映する、身体表象を中心に考えた。この理論構築のために用いたのが、空間のもつ幾何学的法則と人間の身体がもつ有機体的法則の相互作用の場として舞台を捉えることであった。本章では、第2章で論じた「幾何学的法則」と「有機体的法則」がどのように舞台化されているのかを検討した上で、彼にとって重要ないくつかのテーマについて考察することにする。

4.1 幾何学的法則

「人間と芸術的形象」の論考の中で、舞台は「時代」のイメージであり、「時代」を前提とする芸術が見過ごしてはならないとした同時代の特徴のひとつに、シュレンマーが「抽象」を挙げていることは既に述べた。第2章で論じたように、ヴォリンガーの「抽象」の概念は、今日の世界イメージの混乱に直面した人間に秩序を与えるために「幾何学的法則性」を形成する「形式の美学」にあった。「空間」は物体に「時間性」を与え形式の統一を妨げるものとして「あらゆる抽象化の努力にとって最大の敵」とされた (Worringer: 85-100)。美術アカデミー時代にこの「抽象」の「幾何学的法則性」に注目したシュレンマーは、空間を扱う舞台芸術理論に援用する際に、「感情」も反映して空間への不安を解消するのが舞台の仕事と考えたことは第2章で述べた。

シュレンマーの考える「抽象」とは、秩序のために自然に逆らって造形芸術家が

行う形態化に用いられる概念である (MK 11)。繰り返しになるが、そこには「特殊に関する抽象」と「全体に関する抽象」の2つの作用があり、前者は「現にある全体から部分を独立」させる作用で、部分が無意味なものにするか極端なものにし、後者は「普遍化と統合化」における作用で、大きな輪郭の中での新しい全体を創造するものである (MK 7)。この概念規定は当時の読者にとっても理解が困難であり、シュレンマーは折々に言葉による説明を試みたが、本人も認めているようにあまりうまくいかなかった (1932a: 339)。そこで言葉ではなく、実際の舞台で示すことにしたのである¹¹²。

この「抽象」の「幾何学的法則性」を示すために、シュレンマーは舞台空間を幾何学的な抽象空間と捉え、床の平面幾何学 (Bodengeometrie) と空間の立体幾何学 (Luftgeometrie) によって網の目状の空間の法則が存在すると仮定し、形、色、動き、音といった視覚的、聴覚的要素が空間を構成するとみなした。論考「人間と芸術的形象」の中で図示された平面・立体幾何学的な「抽象空間の法則」が、舞台でどう表わされたのかを当時の写真から見ていくことにする。

4.1.1 空間線と身体表象

第2章で取り上げた「形象と空間線」[図4]は、抽象的な空間の法則と人間の関係を示している。直線の網の目に描かれた空間は、ユークリッド幾何学的な、「現実」と対応するひとつの抽象的な図式である。この幾何学的な空間においては、尺度と比例配分が有効であり、座標軸を介して「客観的」な位置関係として事物を捉えることが可能になる。

このことを舞台上で実験したのが [図13] と [図14] の写真である。「床の幾何学図形と空間線のある空間の形象 (figur im raum mit bodengeometrie und raumlinien) (sic)」とタイトルがつけられた [図13] では、四角い床に描かれた円と対角線が平面幾何学図形を、空中のロープが空間線を示している。多重露光で撮影された [図14] は立体幾何学を示した「空間の線引きと形象 (raumlineatur mit figur) (sic)」で、この写真をシュレンマーは以下のように説明している。

立方体空間の角と角を結ぶピンと張られたロープによって空間の中心点が生じ、対角を結ぶロープはその空間を立体幾何学的に二分する。同じ類の空中の線を任意にたくさん作ることによって、空間的で線的な織物が生じ、そ

¹¹² シュレンマーは後に「バウハウス・ダンス」の成果を鑑み、理論より実践が進んでいることを認めている (1931d: 526)。

の中で動く人間に決定的に影響する [図 14]。—— 我々は、人間のゲシュタルトの現れを出来事として認識し、そして人間のゲシュタルトが舞台の一部となったその瞬間に、いわゆる《空間にとらわれた》存在であることがわかる。¹¹³

「《空間にとらわれた》存在 („r a u m b e h e x t e s“ wesen) (sic)」とは、これらの図と写真が示すように、空間の法則に従う人間の身体像である。目に見えない空間の線によって空間に呪縛されたダンサーの身体は、それを取りまく空間の一部であり、身体と空間はひとつのまとまりとして結びついている。これが「空間にとらわれた」という意味である。しかし、別の論考では「空間と身体はダンサーの道具」であり、ダンサーが集中して体験し、感じ、知覚すればするほどうまく使えると述べている (1928a: 25-6)。この白く光るダンサーは、空間の法則に従って舞台上の形態として現れると同時に、自身の法則に従って空間に作用する存在として示されているのである。これが「人間と芸術的形象」の論考で言及される身体の法則にも空間の法則にも従う「舞踊人間」(MK 15) である。

シュレンマーは、こうした空間に現れる法則性を可視化すること自体が「空間に活気を与える効果」を生むと述べている (1928c: 1064)。その効果を実証するために、「バウハウス・ダンス」で最初に取り上げられたテーマが「空間」であり、「形体」であり、「身振り」であった。

4.1.2 『空間ダンス』

ダンスを「空間性」「空間感覚」から生じるものと考え、幾何学と数学を用いて基本的な法則を示そうとしたのが、『空間ダンス』である。個々の体形が目立たぬよう綿詰めしたトリコット地のユニフォームを着て、頭をすっぽりと覆う仮面をつけた3人のダンサーは、空間における基本形としての身体を体現している¹¹⁴。彼らには青、赤、黄という3原色が割り振られ、「ゆっくり」と、あるいは「普通の歩き方」ないし「小さく早足」で、ティンパニー、太鼓、拍子木のそれぞれのリズムに合わ

¹¹³ durch gespannte seile, die die ecken des raumkubus verbinden, entsteht der raummittelpunkt und die diagonalen teilen ihn stereometrisch. durch beliebig viele solcher luft·linien entsteht ein räumlich·lineares gependet, das den sich darin bewegendenden menschen entscheidend beeinflusst (6). — wir werden das erscheinende der menschlichen gestalt als ereignis wahrnehmen und erkennen, daß sie, im moment, da sie teil der bühne geworden, ein sozusagen „r a u m b e h e x t e s“ wesen ist (sic). (1927a: 3). (6) は図 14 に相当する。

¹¹⁴ シュレンマーは人間に合わせた自然主義的イリュージョン舞台と異なり、抽象的舞台では人間の方が抽象的な空間を考慮して変わる必要があると考えた (MK 13)。

せ、床に書かれた正方形の周囲と中心を通る十字や対角線に沿って動く [図 15]¹¹⁵。ここで示されているのは、記述としての運動学である。

ベルリンの巡業公演の演出ノートによると、この作品は 2 部構成になっており第 1 部ではまず、ゆっくりしたテンポで青の人物が舞台前面を下手 A から上手 B に動き、青が B に着くと、C から赤の人物が普通のテンポで中央 M まで行き、直角に前に進み、舞台前面を A に向かう。この間、青はまっすぐ舞台奥 D、そして A へとゆっくりしたテンポのまま進む。赤が A にきたら黄色の人物が下手奥 E から斜めに M を通って早足で B に向かい、B・A・B・E・B・A・E・D と進む。その間に赤は、AE の中点で M に向かい ED に向かって垂直に後方へ進み、ED の中点から D・C・M と進む。最終的に第 1 部では黄は D、赤は M、青は A で終わる。第 2 部は、中央を前後する赤を中心に、青と黄は自分のテンポと普通のテンポを交えて横方向に動き、最後は中央に集まり全員でポーズをとる [図 16]。記譜には運動の方向と出発するタイミングが図示され、簡単なコメントがつけられており、幾何学を利用することでそれぞれの歩く速さと位置関係とが明らかになる¹¹⁶。床に描かれた線をリズムに合わせてたどるこの動きを、シュレンマーは「空間を歩測する」(1927a: 3) と呼ぶが、拍子に従い規定された速さで歩くことによって、床にある幾何学的な図形が色の動きと共に空間に浮かび上がり、抽象的空間の法則のひとつとして可視化されるのである。

このダンスは、抽象的な色と動きと音のリズムが一緒に示されることで、「イメージの空間」が生まれることも表しており、これは身体と空間の法則を担う「舞踊人間」が、幾何学的な空間の法則を身体の動きで表した例ともいえる。極力個性を排した身体造形が色とリズムへの注意を高め、色とリズムそれ自体が空間に法則性を与え、立体幾何学的空間法則を背景に退かせることで、人間の有機体的動きが前面に出ることを狙ったもので、「バウハウス・ダンス」の基本となる作品である。

4.1.3 舞台の構成要素における力学法則

色、形体 (Form)、動き、音といった知覚に訴える要素が空間を構成するとした

¹¹⁵ 筆者による作図。元の図版にはシュレンマーが青、赤、黄色の色鉛筆で、ダンサーのたどる動線が番号付で描かれており、脇にそれぞれの出発のタイミングなどメモが記されている。参照元: *Regiebuch Volksbühne Berlin*, 1929. (TTB: 219).

¹¹⁶ 舞台は 6 メートル四方に設置されているので、それぞれが進む距離と時間から、速度の比が割り出せる。青が B・D・A へと $6+6\sqrt{2}$ メートル進む間に赤は 27 メートル、赤が 18 メートル進む間に黄色は $30+18\sqrt{2}$ メートル進むことから、赤は青のほぼ倍の早さ、黄色は赤のほぼ 3 倍の速さであることがわかる。ゆえに赤を四分音符とすると、青は二分音符、黄色は三連符のリズムとなる。

前任者ロター・シュライアーの考えを引継ぎ、シュレンマーもまた舞台の構成要素との関係で空間造形を考える。舞台の構成要素の探求は、学長グロピウスの意向でもあり、ワシリー・カンディンスキーやパウル・クレーなど予備課程を担ったマイスターたちによる色や形体、動き、光など個々の要素の研究結果や、彫刻工房、織物工房、金属工房など他の工房の成果も「バウハウス・ダンス」に持ち込まれた。

「色」と「形体」の問題を最初に具体化したのが『形体ダンス』[図 17]である。『空間ダンス』同様、綿入りのトリコット地で個性を消去した身体に、赤は短い棒と大きな白い球、青は長い木のバー、黄は棍棒と小さな銀色に光る球を与え、バランスをとり形体をその性質にあわせて扱うことで、物体の形体と身体の動きが生み出す「空間性」を基本的な形で示そうとした。ここには『空間ダンス』の運動力学だけでなく、物とのバランスをとる静力学も見ることができる。

同様に、舞台上の小道具との関係から考案されたのが『身振りのダンス』である。トリコット地のユニフォームに仮面という基本形に、口ひげと眼鏡、正装用のベストを身に着けた3人のダンサーは、小道具である椅子やベンチを介して「立つ」「歩く」「座る」「横になる」といった日常的な動作を行う¹¹⁷。3人はポーズをとりながら、不明瞭な音を発したり、大騒ぎを演じたりする (Scheper 1988: 188-90)。これらの身振りは筋や物語を生み出さない。ここで示されるのは、日常的な身振りが空間表現に与える効果である。一般にドラマでの身振りは、登場人物の性格や状況を反映するものとして行われ、日常的な動作そのものが注目されることはない。演劇を空間におけるゲシュタルトの変化と見るシュレンマーの場合、「身振り」が小道具である椅子やベンチとの関係によって成立していること、そしてそれら小道具との空間の位置関係がなんらかの意味を生み出すことを可視化してみせたのである。この作品の元になったのは、1927年に「言葉」について実験的に取組んだ『パイの家』である。これについては第5章で詳しく論じる。

舞台の構成要素との関係において、形体による視覚的变化だけでなく、素材の触覚性も時空間内の動きとして捉えられる。素材が空間に変化を与えることを示すために最初に取り上げられたのは、織物工房で織られた「舞台幕」であった。客席空間と舞台という2つの世界を区切る舞台幕の性質や特性を調べて『幕 (Vorhang)』や『幕と形象 (Vorhang und Figur)』、『幕の劇 (Vorhangspiele)』となり (1927a: 2)、さらに他工房での素材研究や光の反射実験などの成果を取り入れた『金属ダンス (Metalltanz)』や『ガラスダンス (Glastanz)』に発展していく。

『金属ダンス』では、背景に4本の太い柱、床には1メートル四方の金属板が置

¹¹⁷ 「立つ」「歩く」「座る」といった日常の基本動作は、絵画におけるシュレンマーのライトモチーフでもある (Maur: 174)。1928年1月24日の日記にも日常的な身振りを作品制作のテーマにすることへの言及がある (1958: 225)。

かれ、金属の帽子と背景に溶け込む黒いトリコット地のユニフォームをつけたダンサーが両手に金属の球を持つ [図 18]。この作品は「固定されず具体的でない形」としての「光」(MK 11)と素材である金属の関係を示したものであり、金属に反射する光と影の動きも舞台の重要な要素となっている (Scheper 1988: 193-4)。『ガラスダンス』では同じ黒トリコットのダンサーは、頭にガラスの鐘、肩には小さなガラス球が並んだ皿、腰にはスカートのように床まで届く多くのガラス棒を下げ、手には糸で下げたガラス球とガラスの棍棒を持つ [図 19]。ほとんど動くことのないこの作品も光の反射の効果でガラスの素材を表現し、ピアノとチェレスタとトライアングルで伴奏される音楽も透明なガラスの雰囲気伝える (Scheper 1988: 194-5)。

これらの作品は、音や光の効果などの補助手段を使って、素材の触覚などのイメージを伝えることを目指している。「金属」や「ガラス」はコンクリートと共に、当時もっとも注目された素材であり、これらの素材をテーマに作品を作ることは、時代の「新しい可能性」の表現にもかなうとシュレンマーは考えたのである。

4.2 有機的人間の法則

シュレンマーにとって、抽象的で幾何学的な空間の法則と同様、有機的な身体に内在する法則性も舞台の空間性に寄与するものである。「人間と芸術的形象」の論考や「人間」の授業でも見てきたように、人間の持つ法則性には、空間の幾何学的法則と関連し、骨格や筋肉組織、関節の可動域などの視覚的に現れる身体のメカニズムに基づく「身体に内在する数学的法則性」の他、内臓器官や血流、神経系統、あるいは感情や思考のプロセスなど人間の目に見えない要素に基づく法則性がある。この有機的人間の法則と空間の関係を示した図が先に挙げた「自己中心的な空間線」[図 6] である。彼は造形家の感覚を反映した動きや時空間の制約のない自由な「芸術的形象」を提案するが、この抽象的形象にとっても「自然なく裸>の人間」との関連付けが重要なのであった (MK 19)。

こうした考えの要にあるのは、空間の変容である¹¹⁸。つまり、自然主義的な演技と線遠近法的な舞台空間の見方ではなく、「高度なイリュージョン舞台」(1927a: 3)を成立させるためには、有機体である人間の法則によって「芸術的形象」が空間を

¹¹⁸ イェンス・ローゼルト (Jens Roselt) は、シュレンマーの空間の捉え方を、20 世紀初頭のエルンスト・マッハからエルンスト・カッシーラー、エルヴィン・パノフスキーからオットー・フリードリヒ・ボルノウ (Otto Friedrich Bollnow) の『人間と空間 (*Mensch und Raum*)』に至る、「異方性」(anisotrop) や「不均質」(inhomogen) な空間につながるものと見ている (Roselt: 265)。

変容させる必要があった。繰り返しになるが、空間の幾何学的法則では空間内の位置関係が問題となり、有機的身体の法則においては観客への効果が問題となる。小道具や衣装による身体表象の変化は、身体のマジュールを視覚的に変化させ、空間に与える印象を変えるのである。

シュレンマーが有機体的人間の法則に言及するもう 1 つの意図は、ダンサーが身体のマカニズムや目に見えない身体機能や思考のプロセスなどに呼応する位相空間を意識することで、自己の身体感覚へ没入しながらも、法則性をもつ客観的な空間把握を可能にすることにあつた。与えられる仮面や衣装、小道具は、ダンサーの「慣習的行動や身体構造や精神行動のバランスを失わせ」、あるいはそれらを「別のものに置き換える」ものとしても考えられている (1927a: 3)。新しい時代に即した抽象的舞台を模索した彼にまず必要だったのは、俳優やダンサーがそれまでに無意識に身につけた慣習的な行動や、身体や精神の「くせ」を洗い出し、動きそれ自体で示すことであつた。曲芸師のようにバランスをとりながら動くことで、自身の身体に内在する法則性に意識的になり、身体の動きや周囲への目配りの仕方などを、これまで慣れ親しんだ方法とは異なるやり方で行うようになる。ルドルフ・フォン・ラバンやフセヴォロド・メイエルホリドのような身体訓練による身体の意識改革に代わり、シュレンマーは衣装や仮面、小道具などの補助手段によって強制的にダンサーの意識の変化を促したのである。

4.2.1 空間の把握

線遠近法的な舞台美術を好み「自然な」意味を作り出すことに腐心する舞台があることを、シュレンマーは決して否定してはいなかったが (1930a: 242-3)、抽象的舞台には異なる構造や体系、あるいは法則性が存在すると考えていた。このことを模索したのが、『パネルダンス』であり、取り上げられたテーマは「壁」であつた。赤が 2 枚、青と黄が各 1 枚の 4 枚のパネルによって作られた空間の中を通り抜けたたり、パネルの壁に沿ったり、壁より前に出たり後ろに下がったり、あるいは白の手袋や靴をパネルからのぞかせ、その空間性と身体表象の関係を示す。ここではダンサーは被り物ではなく白塗りの化粧をしており、不明瞭な音を発したり、1 から 8 までの数をさまざまなテンポとアクセントで数えたりする (『パネルダンス』の記譜 [図 20])。不明瞭な音や数を数えるのは、有機体的な人間の「身体に内在する数学的法則性」の現れとも、内面的な思考の表現とも考えられる。また、身体の一部が見え隠れすることやリズムとの関係で示されることで、身体が空間に生み出す効果が変わることを示す。こうした「壁」との関係で空間内の人物を描くのは、シュ

レンマーの絵画のモチーフとしてよく用いられており、1923 年制作の『ダンサー (Tänzer)』[図 21] など、この『パネルダンス』に示される「壁」と身体表象の一場面を表したような絵画作品もある。

バウハウス・デッサウの機関紙 4 号に、空間がどのように表現されるかを自身の絵画分析を通して論じた論考が掲載されている。複数の人物が重なりあって大きさや向きを変えて描かれた絵画『通り過ぎる人 (vorübergehender) (sic)』[図 22]¹¹⁹に対し、8つの観点、「垂線」[図 23]、「水平線」[図 24]、「斜めの線」[図 25]、「曲線・弧・円」[図 26]、「たくさんの長方形とその中心」[図 27]、「ダイナミズム」[図 28]、「リズム的關係と補完」[図 29]、「ネガ (反転)」[図 30]を挙げ、ひとつの絵画がそれぞれの観点からみることでどのような効果を生み出すのかを図にして示している (1929a: 8-9)。こうした人物の動きと空間の關係は、第 3 章で言及した「人間」の授業での身体のグラフィック表現によって考案されたと思われる。資料 3にあるように、彼は身体相互や周囲の空間や事物の關係性を、記号的表現を用いて考案しており、『パネルダンス』はもっとも簡単な空間や事物を示す「壁」として人間の動きとの關係性を示しているのである。彩色されたパネルとの關係で、ダンサーたちの身体が作り出す垂線や斜めの線、あるいは曲線が空間の効果を生み、照明によってダイナミズムやリズム、ネガポジの反転などの効果を生じさせるのである。

4.2.2 「身体」の変容

『棒ダンス (Stäbetanz)』[図 31]と『輪のダンス』[図 32]は、ダンサーが黒い帽子や手袋をつけ黒のトリコット地の衣装で背景にその身体を溶け込ませ、「棒」や「輪」という素材を前面に出すという意味で、『金属ダンス』や『ガラスダンス』と同種の、素材をテーマにした作品といえる。また、『輪のダンス』は手にもったリングで、『棒ダンス』は腕、脚、腰の関節に水平につけた 12本のさまざまな長さの棒でバランスをとって動くという意味で『形体ダンス』と同じような効果を持つ。だが、それだけではなく、これらの作品はシュレンマーが重視する「身体に内在する数学的法則」を見せるため、「棒」や「輪」を用いて動きを拡張して見せているので

¹¹⁹ 機関紙に掲載された油絵は、1925年から32年にかけて頻繁に各地の展覧会で展示され、高額の値がつくことからひょっとしたらもっともよい作品かもしれないと、1931年12月23日のヴィリ・バウマイスター (Willi Baumeister) 宛の手紙で述べている (IF 240)。1937年のクロロオペラでの「仮面をとったボルシェヴィズム (Bolschewismus ohne Maske)」展で退廃芸術作品として扱われてからは所在不明となる (Maur 1979b: 63-4)。図 22 は同じ構図からなる水彩画である。

ある。『棒ダンス』の場合、手足や胴体を曲げたり伸ばしたりするごく「自然な」動きも、棒の配列によってその法則性が明らかになり、身体部分の輪郭を消去することで動きの方向性が特化される。これは明らかに動力学の関係を示している。もちろんこれだけの数の棒を重力に逆らって関節の方向に向けたまま動くというのは、体幹部の軸を維持する訓練された身体が必要となる。これら作品作りを可能にしたのは、ダルムシュタット劇場のダンス部門を率いるマンダ・フォン・クライビヒ(Manda von Kreibitz)の参加によるところが大きい(Scheper 1988: 195-7)。シュレンマーの理論がワークショップによって初期の論考から深化していったのも、具体化にあたりより効果的な振り付けを提案できたのも、クライビヒや第3章で言及した体操教師カルラ・グロシュのようなプロのダンサーがデッサウの舞台芸術工房の活動に参加していたからであった。

シュレンマーが探求した法則性は普遍的なものではなく、そのつど舞台で生み出される感覚の法則性である。つまり我々が「自然なもの」として知覚するのは、身体のプロポーションや手や関節の可動域を意識せずとも知っているからで、身体のプロポーションや可動域が知覚の条件付けを行っているのである(Herzogenrath: 58)。そもそもプロのダンサーたちは一般に考えられる身体の可動域を拡張する訓練をしており、『棒ダンス』においては、身体の輪郭を消し関節に取り付けられた棒によって想定される可動域の枠をさらに広げることで、純粋な動きそのもののダイナミックさが舞台に提示されるのであった。また常識的に考えられる長さを超えて、身体の動きが棒を通して可視化されることで、空間に対する動きの大きさや空間における身体表象の占める割合が変わり、空間全体の印象が変化するのである。

シュレンマーのいう「芸術的形象」とは人間の形象だけに限らず、あるモジュールによって変化する位相空間と、形象を構成する素材性のコンポジションによって立ち上がってくるものである。瞬間的に現れては消えていくこの現象をごく簡単な形で示すために作られたのが、『輪のダンス』といってよい。直線を用いた『棒ダンス』に対し、『輪のダンス』は円や曲線を利用する。黒いトリコットに身を包んだ輪を持ったダンサーと共に、輪でできた「巨大な人形」が現れる。舞台には無数の輪で作られたカーテンが天井から吊るされる。動く輪と光がこのダンスのテーマであり、光と影の効果が注目されるが、このダンスにおける「動き」は幾何学的な舞台空間の座標軸での移動を伴う「動き」だけとは限らない。ダンサーや人形、カーテンそれぞれの輪が生み出す渦巻きによる錯覚も「動き」として観客には受けとめられる。つまり数と尺度で決められた立体的空間に対抗する「不自然」な動きも含むのである(Scheper 1988: 197-9)。輪によってつくられた身体表象は、時として背景に溶け込んだダンサーよりも観客の注意を集める。その動きは、もはや人間の動きの限界を超え、輪のカーテンとの境界もあいまいなまま空間の一部として舞台を

形作るのである【図 33】。

ここで『棒ダンス』や『輪のダンス』を、論考「人間と芸術的形象」での「抽象」の概念に当てはめて考えてみよう。『棒ダンス』において「現にある全体から部分を独立させる作用」とは、棒を装着した体幹から関節まで、あるいは関節から関節までの各部位が身体全体に対しての部分に当たる。全体である身体を黒い衣装で背景に溶け込ませることで身体を1つ全体として意識させないようにし、身体部位の動きを強調する「棒」に注目を集めることにより、このダンスは「動き」そのものを独立させ、部分の動きが作り出す造形を可視化して見せているのである。『輪のダンス』では、輪を持ったダンサーや輪でできた「巨大な人形」は、その身体形象が空間全体で展開する輪の動きから独立して知覚される。一方で「巨大な人形」は、輪の渦巻きが作り出す動きの錯覚などから輪のカーテンとの境界があいまいになり、「輪による空間」という新しい全体をその動きとともに構成する。そこでは輪の構成物を「巨大な人形」と見たり、ダンサーの持つ輪の動きを部分として独立して見たりすることはあまり重要ではなくなる。ダンサーやカーテンや人形が一緒になって作り出す輪の動きこそが、この舞台空間で起きていることなのである。

『棒ダンス』や『輪のダンス』は、「部分」としての動きと「空間全体」の関係性を具体的に示すことで、文字通り「人間と芸術的形象」の論考にあった「抽象」の概念を明確に示した舞台作品である。このように実例から法則性を見える形で導き出し、簡単な形で示すことがシュレンマーの考える「抽象」の概念でもあった。こうして理論が具体化されることで作品が生まれ、その作品の成果が理論形成にフィードバックされていったのである。

4.3 絵画と舞台：2次元と3次元の相互転移

シュレンマーは、ドイツ・ロマン主義や神秘主義にも参照すべき点が多いと考え、彼らの独特な法則性の探求に学生の頃から関心を持っていたことは既に述べた。古典古代やドイツ・ロマン主義の調和的世界観は近代の世界観を補うものとして置かれ、現代の潮流となる思考を取り入れながらも、自然との法則性の関係から人間と舞台芸術を考えようとした。彼の理論形成に対する態度は異なるものを対置させるが、弁証法的に対立を経て統合したより高次の次元を示すというよりはむしろ、両者の相互関係からそのつど生まれるものに注目し、その相互作用のプロセスそのものを理論化しようとするものである。造形芸術と舞台の関係でいえば、舞台空間の素材でもあるダンサーの身体感覚と形式感覚との折り合いをつけながら、造形芸術家の身体感覚と形式を用いて舞台の本質としての「動き」を描き出そうと考えたの

である (1931c: 28)。

1925 年 7 月 13 日の日記にもあるように、この時期のシュレンマーは絵画のジャンル分けに対する不満から、より自由でいられる舞台芸術への取組みを深めていた (IF 134)。彼が舞台芸術を造形芸術より有利と見た点は、観客への効果の面にある (Herzogenrath: 150)。「人間」が主題として表現される絵画では、色と形体による形象が静的な模倣として絵画空間の部分を構成するのに対し、舞台では実際に「人間」が現れ、形象は色と形体と動きによって構成される。その「人間」が生み出す動きが空間に作用し、観客の知覚の中に新しい全体としての空間を作り出す。舞台上の「人間」は、自らが空間を生み出す芸術家として、観客との関係性の中でこの新しい「イメージの空間」を直接生み出す作用を担う。それゆえシュレンマーは、観客への影響が大きいと考えたのである。

4.2.1 で述べた『パネルダンス』のように、絵画分析の手法は舞台作品にも生かされており、絵画でシュレンマーが取り組んでいたテーマも、観客への影響を期待して舞台作品に応用されている。4.3 では、彼の絵画作品と舞台実験の両方に共通したテーマについて考察することにする。

4.3.1 「演技／遊戯」

「バウハウスの舞台は、バウハウスが作られた最初の日そこにあった、なぜなら遊戯衝動は最初の日からそこにあったからだ」(1927a: 1)と、シュレンマーは 1927 年のバウハウス機関紙 3 号「舞台」特集号で述べている。「形式衝動」と「感性衝動」を融合させる「遊戯衝動」という、フリードリヒ・シラー (Friedrich Schiller) が『美的教育についての書簡 (*Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*)』で述べた概念に創造的な価値の源泉を見たシュレンマーは、形式感覚と身体感覚の融合として「演技／遊戯 (Spiel)」の概念を捉えた。彼は「演劇 (Schauspiel)」という言葉が「見せること／見ること (Schau)」と「演技／遊戯 (Spiel)」であることを示し、バウハウスの実験舞台ではこの言葉通り、形体、光、色など視覚的な要素を用いた空間芸術が、人間を介した「遊戯」として考えることで実現するとした (1927a: 1)。

シュレンマーにとって「遊戯」は楽しさ、陽気さ、滑稽さに通じる。彼が「バウハウス・ダンス」の構想にあたりこうした要素に注目したのは、神秘主義的なものや表現主義的な感情を排して機械化、合理化に向かおうとするバウハウスの傾向にも関係がある。

舞台のテーマは、もちろんこのバウハウスの基本的な雰囲気にとっても関係がある。(中略) おもしろおかしいもの、ダダ的なもの、機械的なもの、映画などがアクチュアルなのだ。感情や情緒はどれも鼻で笑われる、まして真面目なものは。しかしながら私は、ある特定の方法でそれを試みようと思う。まずに簡単な音楽の音とダンスの動きで始めよう。ドラマ的なものはゆっくり、後から、慎重に、できるかぎりそれ自身で発展するように。全ての始まりは陽気なものなので、私も陽気に始めたい。つまり、新聞などからの楽しい記事とか。だが、どのような種類の楽しさなのだろう？¹²⁰

この楽しさはシラーの言う「遊戯衝動」にある遊びの楽しさである。「素材衝動」「物的衝動」などの「感性衝動」は変化と時間が一つの内容を持つ事態を作り、行動の目的を要求するが、絶対的な形式性を求める「形式衝動」は時間と変化を廃棄し法則を作り、道徳的価値や正義を要求するため 2 つの衝動は対立する (Schiller: 37-44)。変化と不変というこの対立する両者を組み合わせて作用するのが「遊戯衝動」で、行動の目的や道徳的価値観を強制されることなく、ただ真剣に美と遊ぶことで完全な真の人間性を得られると説いた (Schiller: 50-58)。

シュレンマーが 1925 年 12 月にオットー・マイアー＝アムデン (Otto Meyer-Amden) に宛てたこの手紙では、この後「楽しいのはダダだ」と続け、シラーのいう「遊戯衝動」的なものをダダの活動に見て「感情を分裂させかつ優雅なダダ」を魅力的で楽しいものだとして評価している。ダダもまた道徳的に役立つ目的を持たず、ただ遊ぶことを真剣に試みることで、形式と感性の両方にかなう生の現実感を実現しているとみなしたのである。

一般に多くの人が大仰なものを嫌って演劇よりヴァラエティ・ショー (Variété) や映画に行きたがるように、バウハウスの同僚らもシリアスな感情を扱ったものは避ける傾向にあった (1958: 192)。シュレンマーは、目新しさや娯楽的な楽しさではなく、ダダのように真剣に遊び、遊戯衝動としての楽しさをごく簡単な形で示せば、彼の重視する人間的な感情や情緒も形式的なものとは折り合うと考えたのである。その具体的な方法論として手本となったのが、「道化芸人 (Exzentriker)」である。このピエロを専門に演じる芸人を総合芸術家だとシュレンマーはみなして、『音楽の

¹²⁰ Die Bühnenthemen hängen natürlich mit dieser Grundstimmung am Bauhaus sehr zusammen. Siehe obige Schlagwörter und Stimmungskomplexe – Amüsantes, Dadaistisches, Mechanistisches, Kino etc. sind das Aktuelle. Belächelt wird jedes Gefühl, Sentiment, ja überhaupt Ernsthaftes. Dennoch will ich es versuchen, in einer bestimmten Weise. Zunächst will ich mit einfachsten Musikgeräuschen und Tanzbewegungen beginnen. Das Dramatische langsam und später, vorsichtig, möglichst sich selbst entwickeln lassen. Da aller Anfang heiter ist, möchte ich auch heiter beginnen. Also: lustige Geschichten aus Zeitungen, oder wo man sie findet. Aber von welcher Art Lustigkeit? (IF 157-8; 1958: 192).

ピエロ (Musikalischer Clown)』の作品化に取り組み、自身でも演じている (Scheper 1988: 140-1)。

この滑稽とグロテスクを融合させた形象化は『女たちのダンス (Frauentanz)』にも現れている。そこにあるのは典型的な「女性らしさ」のパロディである。場面は「散歩」、「化粧台」、「写真撮影」に分けられ、身体造形としてかさばった服にふっくらした頬と二重顎の仮面と鬘をつける。手には日傘や片眼鏡を持ち、5 分半に 8 つのテーマ曲がピアノ、ティンパニー、シンバル、トライアングルで演奏される。この作品も「意識的な悪ふざけ」であり、「キャバレー的な陽気さ」で作られている (Scheper 1988: 201)。帽子やスカートがジェンダーの記号として異物のように現れ、「自然な」女性性や規範としての女性性はそこにはない。バウハウスでの女学生の扱いは、その平等の理念に反しひどく抑圧的なものであったことはよく知られており、この実験劇はヴィグマンらの「自己と人格」をもつ創造的な女性像とは正反対の試みであることは確かだが、少なくとも舞台上の「身体」に関して、自然的、文化的な読みのバイアスがかかっていることを明示的に示した作品である。

こうしたパロディ的「楽しさ」を舞台化した習作は他にもいくつかあるが、ここにあるのは単なる「楽しさ」だけではない。基本的な形体や身振りや動き、素材などを元にした初期の「空間ダンス」や「身振りのダンス」などにも現れた真面目に遊ぶ姿勢が問題なのである。「写真撮影」の場面での 3 人の「女」によるポーズは、1 つの形態として見ることができ、そこから生まれる楽しさ、滑稽さがある。この作品の頃から、衣装による個々の身体の造形だけでなく、集団としての造形を考えるようになり、「バウハウス・ダンス」はワークショップを重ねるごとに、作品が複雑になるだけでなく、そこに表される理論的なものも複雑になっていく。首尾一貫していたのは「人間」とその身体表象をどう描くかという問題であった。

4.3.2 集団としての人間像

バウハウス・ダンスの制作と同時期に展開されたシュレンマーの「人間」の授業の最終的な目的は、「異なった世界観と現在の諸条件に注目することから推論される世界像の探求」にあった (Maur 1979a: 176)。舞台芸術の領域においても造形芸術の領域においても、シュレンマーは造形された身体表象を通して、「自然」とみなされてきた見方とは異なる空間の認識方法を提示することによって、現実の世界を見る複数の可能性を示そうとしていた。世界のイメージはパースペクティブによって様々な描き方があり、その法則性を絵画技法における「パースペクティブ」の議論を参考に考えようとしていたのである。

「逆遠近法 (Обратная перспектива)」(1919)を著したパーヴェル・アレクサンドロヴィチ・フロレンスキー (Павел Александрович Флоренский / Pavel Alexandrovic Florenskij)によれば、ルネッサンス期に確立した「透視図法」としての線遠近法は「現実の感覚と責任の意識をなくした」世界感覚であり、線遠近法によって空間を統一することは、「ユークリッド=カント的空間の先見的図式」である (Florenskij: 31-7)。つまり線遠近法では「世界のあるべきく自然な>姿という虚構の世界像」が描かれるのである (Florenskij: 67-70)。線遠近法を使えば、対象を眼で見なくてもユークリッド幾何学を応用した器具で再現できることがデューラーによって既に証明されており、シュレンマーも 1932 年の「パースペクティヴ」の講演でそのことを指摘している (1932a: 340)。

シュレンマーは「自然」とされるユークリッド的な線遠近法が描く「客観的」な世界像や現実の再現ではなく、新しい世界のイメージとその見方を芸術を通して創出しようと、類型化された身体を通して、人間の持つ感情や情緒も反映されるような新たなパースペクティヴを作り出そうとしたのである。彼は絵画において集団としての人間像をテーマとし¹²¹、線遠近法とは異なるパースペクティヴに基づいて複数の人間の関係性を描いていた。実験舞台での同様の試みが『仮面のコロス (Maskenchor)』である。

12 人のマスクをつけた人物と大きさの異なる 3 体の人形で構成されるこの作品は、『晩餐会 (Tischgesellschaft)』¹²²や『仮面パーティ (Maskengesellschaft)』を発展させたもので、パフォーマーも人形も一様に「歪んだグロテスクな」マスクをつけている。そのテーマは「死者の国から来た亡霊たちの無意味な会議」(1931d: 526)である。客席に面した長テーブルにはグラスが置かれ、舞台は薄暗く Horizont が青緑に照らされている。人物が現れる前に、その Horizont に 3 倍の大きさの影が映り、単調なドラのリズムに合わせ、1 人また 1 人と登場し、テーブルにおかれたグラスで乾杯を繰り返す。最後に登場するのは銀色のマスクをつけた 2 倍の大きさの人形「長官 (Präsident)」である (Scheper 1988: 200)。銅鑼が鳴り響くごとに悠然と「乾杯」が繰り返されるが、仰々しい態度での会議の解散にいたるまで舞台上で示されるのは乾杯の儀式とそこでの人物の関係性だけである。この舞台では、普通の人間サイズの 1/2、1/3 あるいは 2 倍の大きさの人物造形や Horizont に映る影の大きさや色を変えることで「自然な」線遠近法の世界をずらしている。これは心理的な大きさの身体表象で感情的な人間の関係性を視覚化することで、その場の人間関係の雰囲気イメージとして示しているのである。

¹²¹ 同時代のエミール・ジャック=ダルクローズやメアリー・ヴィグマンらも、群集としてのダンスを集団創作しており、方向性としては同じテーマである (Maur 1979a: 191)。

¹²² 同タイトルで食卓を囲む 3 人人物の感情的な距離を表現した絵画作品が 1923 年に描かれている (1929a: 6-7)。

シュレンマーは「自然な本当らしさ」を作りだす線遠近法のような「自然なパースペクティヴ」とは異なり、「芸術的な本当らしさ」を作り出す観点であり法則性である「イメージのパースペクティヴ」が存在すると考えた。そこで重要となるのは、「二次元的な視覚、触覚、感覚から解放する」手段としての「色彩」である（1932a: 343-4）。シュレンマーは「色彩」には科学的な秩序に基づくものと、芸術家の感性に沿ったものがあるが¹²³、芸術の領域には後者が必要であり、線遠近法以外にも今の時代にあったパースペクティヴが存在するはずだと考える（1927b: 522）。集団としての人間をテーマにした場合、集団としての外形的な形体のみを見るのではなく、感情的な関係性もゲシュタルトとして示すことが、絵画と同様、舞台でも可能であると彼は信じていた。時代を支配する論理構造を理解した上で、異なる世界観を可能にする選択肢として、シュレンマーは複数のパースペクティヴを観客に提供しようとしたのである。シュレンマーの考える「パースペクティヴ」については、イメージの空間の関係から第5章でもう一度検討する。

4.3.3 観客への効果

シュレンマーは絵画より舞台の方が観客への影響が大きいと考えたが、実際はどうだったのだろうか。個々の観客の反応は知る由もないが、『バウハウス・ダンス』を好意的に受けとめた例としては、バーゼル公演の劇評がある。

いまや演劇は本当に感動的だ！

全ての背後に「何か」を探そうとする人は、——何も見出さないだろう、というのは後には何もないからだ。全ては人が五感で感じていることの中にある。感情は「表現されるわけではなく」、気づかされるものなのだ。……全ては演技である。解放された、解放する演技。……純粋な完全な形。音楽のよう。 ¹²⁴

この新聞評は、舞台が戯曲などの具現化でも何かのイリュージョンでもなく、舞

¹²³ 芸術家向けの色彩論にはゲーテやルンゲが、科学的なものの例にはヘルマン・フォン・ヘルムホルツ（Hermann von Helmholtz）やフリードリヒ・ヴィルヘルム・オストヴァルトの名を挙げている（1927b: 522）。

¹²⁴ Nun ist das Theater wirklich begeistert! Wer hinter all dem »etwas« sucht – der findet nichts, denn es ist nichts dahinter. Alles ist in dem, was man mit seinen Sinnen wahrnimmt! Es werden keine Gefühle »ausgedrückt«, sondern Gefühle geweckt ... Das Ganze ist Spiel. Befreites, befreiendes Spiel ... Reine, absolute Form. Wie die Musik es ist ... (Matinee der Bauhaus-Bühne in Basel: 165).

台に見えるものから知覚されるもので成り立つこと、それが楽しめるものであることを伝える。何かの「表現」ではなく「出来事」を伝えたかったシュレンマーの意図は理解されたといつてよい。

もちろん全ての観客が好意的にシュレンマーの提案を受け取ったわけではなく、表現主義的実験演劇の拠点のひとつであったフランクフルト劇場では、キュビスムの失敗作とみなされ、空間に法則を適応するのはナンセンスであり、観客の創造力に働きかけるようなものではなく、シュレンマーの試みは「美術工芸品」以外のなにものでもないと酷評されている (Reifenberg 1929)。こうした批判に対し、シュレンマーは「誤解 (Mißverständnisse)」というエッセイで反論を書いているが、少なくともバウハウスの舞台は空間における新しい身体の可能性を観客自身に考えさせたことは確かである。この新しい感覚こそ、シュレンマーが時代に即したものとして提示したかったものなのである。

第3章で見てきたように、シュレンマーは新しい「演劇学」の創造のため、バウハウス舞台での実験を行うと宣言しており、「バウハウス・ダンス」は、まずは教育を目的とするものであった。この「教育」とは一義的にはバウハウスの学生が対象であるが、彼は観客の「教育」も視野にいれていた。なぜなら、彼の考える新しい舞台芸術が成立するには、観客の意識の変化が必要だったからである。パースペクティヴに注目したのも、世界観の変革がその根底にある。「バウハウス・ダンス」の目的は、その舞台に触発されたパフォーマーや観客の意識に、ドラマとして認識する時とは別種の、ゲシュタルトの変化を「出来事」として認識する新しい回路を作ることにあつた。日常や舞台を支配する慣習の力は意識されないがゆえに大きく、一度習い覚えた知覚のパターンを変えるには、まずそうしたパターンの存在を意識させることが必要である。「バウハウス・ダンス」の個々の試みは、自明だと考えられている「空間」や「身振り」や個々の舞台の構成要素との関係を、改めてひとつずつ問い直していく作業であり、観客の世界観の変革のための取組みであつた。

先に述べたバウハウス機関紙3号に、シュレンマーがさらに先を目指した新しい舞台芸術への言及がある。1つは「空間舞台 (raumbühne) (sic)」であり、もう1つは「言葉」の問題である。デッサウ・バウハウスの新校舎の外側を3階部分までを使い、衣装をつけたパフォーマーを配した写真[図34]を、彼は「舞台としての建築 (der bau als bühne) (sic)」と題し、「舞台芸術は空間芸術である」ことの例として掲載している (1927a: 4)。彼は「舞台」は「建築的・空間的有機体」であり、これまでの狭い「舞台」の概念から「舞台空間」という「建築」における空間概念に置換えることが、舞台芸術の未来を拓くと考えた。この写真は、「舞台空間」というより複合的な建築空間の一部としてみるのが、「空間舞台」の可能性となる例と

して示したものである (1927a: 1)¹²⁵。

こうした「建築としての舞台」、「空間舞台」は、機械式劇場としても成立しうるが、そうした見方にシュレンマーは懐疑的な目を向ける。それは、彼が「人間」を舞台芸術の最も重要な要素と考えていたからである。

人間は合理的に規定された空間世界、形態世界、色彩世界に対する、無意識なもの、無媒介なもの、超越的なものの器である。つまり、肉と血からなる有機体であると同時に、尺度と時間に制限された現象である。そして、人間は告知者であり、舞台の重要な要素の、ひょっとしたら最も重要な要素の創造者である。つまり、音、言葉、語りの創造者である。¹²⁶

シュレンマーは舞台に「出来事」を生み出すのが「人間」であり、それは視覚的に我々が何物かを認識するための「器」でもあり、時空間として出現する「現象」でもあった。視覚的抽象舞台にあって、音であり、語であり、語りである「言葉」の問題は象徴としての意味の問題に直結するため、彼としては慎重にならざるを得なかった (1927a: 2-3)。しかし、この引用にあるように、従来の用い方を離れた「言葉」の問題は、「音」の問題と並んで舞台の構成要素として欠かせない存在であった。この「空間芸術」と「言葉」の問題は舞台構成要素の観点から、第5章で詳しくみていくことにする。

¹²⁵ 「空間舞台」の実現可能な舞台としては、アーヴィン・ピスカートアのためにグロピウスが設計した「全体劇場」であり、当面実現しそうにない企画はアンドレアス・ヴァイニングアの「球形劇場」だとして、機関紙には「球形劇場」のイメージ図を掲載している。未来の劇場としてデザインされたこの劇場においては、空間、立体、平面、線、点、光、音などの手段の出発点は「動き」であるとしている (1927a: 2)。

¹²⁶ er (der mensch) ist gegenüber der rationalistisch bestimmten raum-, form- und farbenwelt das gefäß des unbewußten, unmittelbaren, transzendentalen; organismus aus fleisch und blut sowohl als ein maß- und zeitbedingtes fänomen und er ist küber, ja schöpfer eines gewichtigen elements der bühne, vielleicht des wichtigsten: laut, wort, sprache (sic). (1927a: 2)

第5章 舞台実践から空間理論へ

『バウハウス・ダンス』の巡業公演後、シュレンマーはバウハウスを去ることになる。その直接の要因は、バウハウス内の舞台芸術工房を取り巻く状況の変化と、より条件のよい舞台活動の場が与えられたことにあった。バウハウスの実験舞台で培った成果を理論的にも作品としても洗練させていこうという意図から、シュレンマーはバウハウスを離れたのである。

バウハウス内の問題としてはよくいわれるように、ソヴィエトの社会主義革命に直結するような演劇を目指す学生たちとの演劇観の相違があった。さらにグロピウスの後を継いで学長となったハルネス・マイアーがこうした学生たちの後押しをしたことで、その確執は顕著になった。もっとも工房の活動に参加する学生との意見の衝突は以前にもあり、シュレンマーの基本姿勢は「バウハウス舞台」をどう捉えるかは参加者個々人の判断に委ねられるというものであった¹²⁷。政治性を強調して彼の理念を真っ向から否定する学生若手グループ「青年団 (Junge Gruppe)」の作品は、シュヴィッタースのメルツ舞台やタイロフらロシア・アヴァンギャルド演劇の影響が顕著であった (Scheper 1988: 202)。シュレンマー自身は、言葉や語りについてはもっと慎重な態度をとるべきで、まず舞台の基本的な問題を取り上げることが目下の課題だと確信していたが、この学生たちの共同作業による作品はバウハウス舞台芸術工房の仕事にふさわしいと、巡業公演のレパートリーに『スケッチ (Sketsch)』として取り入れている。

建築部門の活性化に向けて「機能×経済 (funktion mal ökonomie) (sic)」のテーゼを掲げたハルネス・マイアーの運営方針¹²⁸の影響はより深刻であった。厳しさを増すバウハウスの経営状況もあり、世間の評価は高まっていたものの舞台芸術工房独自の予算はカットされ、シュレンマーの授業に対する報酬のみとなり、工房の活動費用は自主的な努力に委ねられた¹²⁹。資金面でのシュレンマーの負担は大きくなり、しばしばそれに対する不満を日記や手紙で吐露しているものの、1929年5月8

¹²⁷ 1927年4月25日の妻への手紙では、シュレンマーの舞台の基本法則を探究する姿勢を疑問視して「バウハウス舞台」はより機械化をめざすべきだとするヨースト・シュミットらを舞台の「革命っ子 (Revolutionchen)」と呼び、確執があったことを記している (IF 171)。この争いの結果、ヨースト・シュミットとその妻が工房をやめ、アンドレアス・ヴァイニンガーが一時引退して、クサンティ・シャヴィンスキー (Xanti Schawinsky) が舞台芸術工房のアシスタントに任命される (Scheper 1988: 151)。

¹²⁸ 1928年のバウハウス機関紙4号に寄せた「建築 (bauen)」において、建築とは「社会的、技術的、経済的、心理的な有機体」であるとし、これまでの「都市計画」「構成」「芸術」から「住居計画」「機能」「生活」への方針転換を宣言した (Meyer 1928b: 160-1)。

¹²⁹ 後に、シュレンマーの申し出により、舞台芸術工房が受注した分については経費の一部が認められた (Scheper 1988: 326, Anm.397)。

日の段階では、次期の授業プランを学生たちの活動も考慮した上で立てている (Scheper 1988: 207, 213-5)。こうした状況下での 1929 年夏に、かねてより親交のあった「国立ブレスラウ美術・工芸アカデミー (die Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe in Breslau)」の学長オスカー・モル (Oskar Moll) からの誘いがあり、教授就任が正式決定するのである。

ブレスラウではシュレンマーは舞台芸術クラスを担当し、バウハウスでの「人間」の授業を発展させた「人間と空間」の授業¹³⁰と、実践的な授業の場としてブレスラウの劇場と提携した実習を行うことになった。残念ながら要望した舞台スタジオは経済的な問題とアカデミーの伝統的舞台美術をよしとする教授陣からの反対で実現しなかった。実験的な舞台活動の面だけをいえばバウハウスのような自由さはなかったが、学外での講演活動や造形美術の依頼は数多くあり¹³¹、理論面での探究もさらに続けられた (Maur 1979a: 200)。舞台活動そのものは思うほどできなかったが、芸術領域を複合的に捉えた芸術空間の創造に対するシュレンマーの意欲はこの時期も衰えていなかった。

1929 年から 1932 年までのブレスラウでの 3 年間は、ヴァイマルのバウハウス校舎にあったシュレンマーの壁画が市当局に取り壊されるなど不穏な空気はあったものの、展覧会や講演などの要請も多く「シュレーゲン芸術家連盟 (Schlesischer Künstlerbund)」の代表を務めるなどシュレンマーがもっとも評価された時期でもあった。しかし 1931 年末、首相ハインリッヒ・ブリューニング (Heinrich Brüning) の緊急命令により 1932 年 4 月 1 日を以てブレスラウのアカデミーの閉鎖が決まり、シュレンマーはベルリンの「国立自由美術・応用美術統一学校 (die Vereinigten Staatsschulen für freie und angewandte Kunst)」に移ることとなる。この移籍は、グロピウスと親交のあった学長のブルーノ・パウル (Bruno Paul) がバウハウスを範にした美術学校改革のために要請したものだった (長谷川哲哉: 36)。講義のための十分な準備期間もあり、パウル・ヒンデミットのいる国立音楽大学 (Staatliche Hochschule für Musik) に近いため、1926 年の『トリアディック・バレエ』公演で実現したような音楽と造形美術による舞台実験の機会になるかもしれないと、この時点ではシュレンマーはベルリン行きを肯定的に捉えている (IF 246-7)¹³²。

しかし、事態は残念ながらシュレンマーが考えていたほど楽観的なものではなか

¹³⁰ ブレスラウではバウハウスの教育モデルに倣い、裸体画、解剖学、心理学、建築史、文化史、投影とパースペクティブ、造形学、広告が授業として教えられた (Maur 1979a: 199)。

¹³¹ エッセンのフォルクヴァング美術館 (Museum Folkwang) の依頼を受け、1928 年から 30 年にかけて「泉の間」(Brunnenraum) に 3 体の像と壁画を制作しており、「バウハウス・ダンス」で模索した人間集団の關係に形を変えて取り組んでいる。フォルクヴァングの作品群については、Maur (1993) で詳しく扱われている。

¹³² シュレンマーはブレスラウに続きベルリン州の文化省 (Kultusministerium) にも、ベルリンの国立音楽大学と合同でのスタジオ設置を訴える要望書を、1931 年 9 月 12 日付でヒンデミットやメアリー・ヴィグマンらの推薦者の名を添えて提出している (Fischer-Defoy: 235-6)。

った。3 月にはベルリンの美術図書館で舞台構成要素に関する講演、7 月には『トリアディック・バレエ』パリ公演を終え、シュレンマーは 9 月末に着任するが、内部からの反発に加え NSDAP¹³³の改革反対の宣伝活動のため、1932 年 12 月 31 日に彼を招聘したブルーノ・パウルは辞任に追い込まれる（長谷川哲哉：35）。シュレンマーの就任講演は 1932 年 11 月 8 日に担当する授業科目である「パースペクティヴ」のタイトルで行われたが、既に不穏な空気に包まれていた。1933 年 3 月 14 日には予定されていた回顧展が禁止となり、4 月 30 日の一時休職処分を経て、8 月 14 日にシュレンマーは無期限解雇となる（Scheper 1988: 231）。これは 7 月に閉鎖されていたベルリン・バウハウスが自主解散した直後のことであった。カーリン・フォン・マウルは、この「パースペクティヴ」の講演にこそ真摯に芸術と現実とに向き合おうとする彼の態度が現れており、ナチスの考える文化政策に真っ向から対立する考えを表明したものだだったと論じている（Maur 1979a: 240）。

本章では、シュレンマーがバウハウスの工房以外で多くの時間を費やした、劇場での舞台実践についてみていくことから始める。彼は実践から理論を導き出しており、彼の言葉は作品との関係で理解する必要があると考えるからである。代表作とされる『トリアディック・バレエ』以外にも、オペラや演劇などの衣装やセノグラファーとしても活躍し、振付や舞台構想のアドバイスなども行っている。バウハウスでは色や形体の視覚的な形象と空間造形に取組み、音や言葉の問題も舞台の領域に含めて研究していたことは既に述べたが、舞台実践を通して衣装、音楽、言葉の問題について独自の考察を深めていた。バウハウスでの実験は舞台上にイメージの空間を出現させるために行われたのだが、国内では 1930 年を最後にシュレンマーの舞台仕事はなくなり、こうした成果を実際の舞台で証明することができないと 1931 年に「誤解」の講演で述べている（1931c: 27）。その後、理論面に特化して進められることになる彼の舞台芸術空間への取組みは、前述の「パースペクティヴ」の講演と、死の 1 年前に友人らとの共著の形で書いた「絶対空間の平面」の論考にその一部が明らかにされている。これらを検討することで、シュレンマー理論が提起した問題をみていくことにする。

5.1 舞台作品での取組み

シュレンマーの舞台作品はバウハウスで制作された実験的なものが多く、作品としてまとまっているものは第 4 章で扱った『バウハウス・ダンス』の他には、シュ

¹³³ 国家社会主義ドイツ労働者党（Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei）。

トゥットガルト時代から取り組んでいた『トリアディック・バレエ』とヴァイマルで制作した『フィギュアのキャビネット』の2作品である。『トリアディック・バレエ』はシュレンマーの構想した衣装こそほぼ同じものだが、構成や音楽、舞台装置などはバージョンによって異なり、時々公演事情と彼の舞台芸術に対する考え方が反映されている。シュレンマーは単に舞台美術や衣装の製作を請け負うだけでなく、振付と一緒に作品全体に対して助言するなど、演出家や劇場関係者たちと協力関係にあった。今日でいうようなセノグラファーという職能はなく、背景画を描く「舞台画家 (Bühnenmaler)」と呼ばれるのが普通だった中で、シュレンマーは舞台上の空間造形を担う芸術家を自認していたのである。

5.1.1 『トリアディック・バレエ』の変遷

『トリアディック・バレエ』の誕生は、1912年に国立バレエ学校のソリストであるアルベルト・ブルガー (Albert Burger) とエルザ・ヘッツェル (Elsa Hötzel) のペアとの出会いが契機であった。2人はヘレラウのジャック＝ダルクローズのワークショップに参加し、そこでの刺激を新しい革命的バレエの構想に活かそうと考えていた。そんな時シュレンマーと出会い、彼らは新しいダンスを作り出そうと意気投合したのである。11月にシュトゥットガルトで上演されたアーノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg) の音楽ドラマ『月に憑かれたピエロ (Pierrot Lunaire)』をブルガーと一緒に見たシュレンマーは、非調和的でありながらも表現豊かな音楽とダンスの組合せに深く印象付けられ、音楽とダンスと衣装の色からなる作品『前奏曲 (Vorspiel)』を構想する (Scheper 1988: 18)。これはシュレンマーの初めてのダンス構想であるとともに、衣装からダンスを構想する彼の創作スタイルの始まりであった。

シュレンマーが従軍中の1916年にシュトゥットガルトでの試演を経て¹³⁴、『トリアディック・バレエ』は、1922年9月30日、シュトゥットガルトのヴュルテンベルク州立劇場で初演される¹³⁵。伴奏は試演でのイタリアの作曲家マルコ・エンリコ・ボッシ (Marco Enrico Bossi) のピアノ伴奏曲の他、ドビュッシーやハイドン、

¹³⁴ ブルガーとヘッツェルのペアが踊り、イタリアの作曲家マルコ・エンリコ・ボッシ (Marco Enrico Bossi) がピアノの伴奏曲を作曲した。従軍中だったシュレンマーは、一時帰郷して稽古に参加している。この試演はブルガーやヘッツェルの意向を強く反映した物語性の強いものであったが、シュレンマーのデザインした衣装によって「未来派的」との評判を得た (Scheper 1988: 24)。

¹³⁵ シュレンマーはヴァルター・ショッペ (Walter Schoppe) の芸名でトルコ風の男性キャラクターを演じている。この芸名は、ジャン・パウル (Jean Paul) の『巨人 (Titan)』や『ジーベンケース (Siebenkäs)』の作中人物からであることを1922年10月25日のマイアー＝アムデン宛の手紙で明かしている (IF 98-9)。

モーツァルトなどのオーケストラ伴奏となった。この公演の冒頭では導入として、俳優クルト・ユンカー (Kurt Junker) がハインリッヒ・フォン・クライストの『人形劇について (Über das Marionettentheater)』の一節を読んだ (Scheper 1988: 54)。10月4日のハンス・ヒルデブランドト (Hans Hildebrandt) への手紙に依れば、シュレンマーはこの初演の時点で、既に『空間ダンス』などで用いられた「床の平面幾何学 (Bodengeometrie)」を構想している (IF 97)。

公演評のほとんどはボッシの音楽やブルガーとヘッツェルのダンス、衣装の斬新さなどを好意的に評価し¹³⁶、公演プログラムにシュレンマーが書いた「バレエとは? (Ballett?)」での『トリアディック・バレエ』の位置づけにより、同作品をシュレンマーの作品とみなした。共同制作に対するこの評価への反発と目指すダンスの方向性の違いから、ブルガーとヘルツェル夫妻はシュレンマーと袂を分かち、費用を負担した衣装の所有権の紛争にまで至る。こうした事態にも関わらず「パウハウス週間」の公演が実現したのは、グロピウスの助力によるものであった¹³⁷。

問題となったこの「バレエとは?」の論考は、8月16日のヴァイマル国立劇場 (Deutsches Nationaltheater) での公演プログラムにも掲載されており、当時のシュレンマーの「ダンス」における考え方を明確に示すものである。この中で彼は「ダンスの本質的な現象形態」を衣装の観点から、裸体あるいは簡素な衣装をつけ野外で踊るカルト的ダンスと、美的な衣装を着けて劇場で踊る仮装ダンスの2つに分類している。劇場ダンスであるバレエはオペラや演劇の原型ともいえるのだが、ルイ14世が権力の象徴として踊った1669年を頂点に、1681年の女性ダンサーの登場、1772年の仮面の廃止¹³⁸で矮小化してしまったのだとシュレンマーは説明し、『トリアディック・バレエ』は現状の演劇的ダンスを刷新するために構想されたと宣言する。ダンスは本来「ディオニュソス的な感情」に由来するのだが、平面幾何学や立体幾何学の「アポロ的な正確さ」¹³⁹と合わせることで、「対立関係の調整のシンボ

¹³⁶ ブルガーたちプロのダンサーとシュレンマーの舞踊技術の差は歴然としており、劇評ではダンサーとしての彼の能力のなさを指摘するものも少なくなかった (Scheper 1988: 54)。この事実を当時彼は重く受け止め、1922年10月25日のマイアー=アムデンへの手紙に、自分は演出家としてはいいが、ダンサーには向かないと綴っている (IF 98)。

¹³⁷ シュレンマーの相談を受けグロピウスは自らブルガーたちに客演を依頼し、それまでに衣装の分配を公的に契約書にすることを約束した (Scheper 1988: 56-8)。初演でシュレンマーが演じた部分は、シュトゥットガルトからブルガーたちが連れてきたフレット・ヘーガー (Fred Höger) が担当し、音楽もパウハウスのクルト・シュレーフォイクト (Kurt Schlevoigt) に変更された。その他ダンスの順番にもいくつかの変更が加えられている (Scheper 1988: 81-2)。

¹³⁸ ここでは、黒い髪と仮面を被り胸に金色で太陽をかたどった銅板の衣装をつけて踊ったガエタノ・ヴェストリス (Gaetano Vestris 1729-1808) が、金髪に飾りをつけただけのマクシミリアン・ガルデル (Maximilien Gardel 1741-1787) に役の競い合いで負けた例を挙げている。ガルデルは新進の振付家で仮面廃止を唱えていた (1922c: 145)。

¹³⁹ ダンスが「ディオニュソス的な陶醉」に由来するという考えは、ニーチェの『悲劇の誕生』から導かれており (Nietzsche 1872: 36-43)、シュレンマーのいう「調整 (Ausgleich)」とはこのカオス的な状態に「仮象に対する快感」と「仮象による救済」 (Nietzsche 1872: 64) を与えるアポロ的な正確さを導入し、両者のバランスをとることであった。

ル」という最終的な形体となりうる。そして、それこそがロシア・バレエやスウェーデンのバレエに対抗する、ドイツのバレエに発展しうるものだと主張したのである(1922c: 145-6)。

ジャック＝ダルクローズの「リトミック体操」にダンスの未来を見るブルガーに対し、シュレンマーは、裸体運動など屋外でのダンスと劇場空間のダンスは、芸術の技巧性の観点から区別すべきと考えた。この時点での彼は、劇場における「ダンス」に統一した秩序を与えることで、新しい「バレエ」が示せると考えていた。それを具現化したのが、形体・色・動きや3部構成などの「3」の要素で統一した『トリアディック・バレエ』であった。

『トリアディック・バレエ』の完成を衣装の観点からだけで考えるならば、18点の衣装構想が実現した1922年の初演を1つの完成形と見てもいいかもしれない。しかしブルガーたちが反論するように、初演段階では物語性を重視する彼らの考えも音楽やダンスの振付に色濃く反映されており、シュレンマーの構成や理念が際立ってはいるものの、やはりこれは3人の共同制作と見るべき作品である。『トリアディック・バレエ』の音楽に関して、ブルガーとシュレンマーはまずシェーンベルクに、次いでジャック＝ダルクローズとアッピアにも助力を求めたが、時間が取れないことと健康を理由に断られている(Scheper 1988: 20-1)。ボッシの曲はブルガーの意向には沿ったものであったが、シュレンマーは新しい衣装のコンセプトにより合った音楽を試演後も探し続け、1920年にフランクフルトのオペラ座のコンサートマスターであった作曲家パウル・ヒンデミット(Paul Hindemith)に知己を得てからは、彼の曲での伴奏を望んでいた¹⁴⁰。ブルガーたちの手を離れた1926年の改作では、晴れて自動オルガン用に作曲されたヒンデミットの曲が伴奏に用いられた(Scheper 1988: 127-32)。この自動演奏は自動オルガンという楽器にあった音楽を衣装に制約されたダンスと共に示す試みであると共に(IF 166)、「人間と芸術的形象」の論考で言及した「絶対的抽象舞台」の可能性への試みでもあった¹⁴¹。事実、このヒンデミットの自動演奏の音楽は、シュレンマーの作品の意図を理解し、時代のもつ機械化や未来志向を反映し、かつ「衣装」から発想したダンスにふさわしい陽気さとグロテスクさを合わせもったものだとシュレンマーは評価している。シュレンマーは空間造形を音も含めて考えて「響きの色彩(Klangfarbe)」を重視しており、ヒンデミットを「画家的音楽家(Malermusiker)」と呼び、音楽の正確さが造形の法則性と稀な一致をみたと述べている(1927b: 522-3)。ヒンデミットの音楽と

¹⁴⁰ 1920年にヒンデミットはシュレンマーの「バレエ」のための譜面を書いている(Scheper 1988: 28)。

¹⁴¹ ヒンデミットの起用は、「まさに我々の魂の想像力と神秘に照らして創造する音楽家」であり、「陽気なグロテスクさから崇高さ」までを表現できるからだとしてシュレンマーは説明している(IF 166)。

コラボレーションすることで初めて、シュレンマーの望む新たな法則性を生み出す形体と色と素材と音楽からなる舞台が立ち上がったのである¹⁴²。

7月25日のドナウエッシンゲン (Donauessingen) のツェッペリンホールで上演されたこの改作公演は、シュレンマーの手元に残された6体の衣装¹⁴³に新しい衣装を加え、初演を短縮した形で再構成された。第1部では「大きなスカート (Grosser Rock)」「潜水夫 (Taucher)」「球体の手 (Kugelhände)」、第2部では「白いチュールの円盤衣装 (Weißes Tüllscheibenkostüm)」「トルコ風ダンサー (der Tänzer türkisch)」¹⁴⁴、第3部は「抽象 (Abstrakte)」「螺旋 (Spirale)」「円盤 (Scheibe)」「針金の輪 (Drahtreifen)」と「黄金球 (Goldkugel)」で上演した。「円盤」と「黄金球」は2人で演じたため、衣装は初演時の18体から12体に、場面も12場から8場となった (Regiebuch 1926)。出演はベルリン・オペラ座 (Staatsoper Berlin) のダンサー、デイジー・シュピース (Daisy Spies) に、ラバンの舞踊学校で学んだデッサウのフリードリヒ劇場のカール・ハイニング (Karl Heining) とカール・フォン・ハハト (Carl von Hacht)、それに「抽象」を自ら演じたシュレンマーであった (Scheper 1988: 129)。この新しい衣装の制作費を回収するため、舞台造形と構成を変えて8月15日から18日に「大フランクフルト橋レビュー (Große Fankfurter Brückenrevue)」に参加し [図 35]、更にベルリンのメトロポール劇場の短い音楽プログラムに、9月16日から数か月にわたり衣装を貸し出した結果、『トリアディック・バレエ』の衣装は批評家も含む多くの観客の目に留まることになった (Scheper 1988: 132-5)。

シュレンマーはドナウエッシンゲンの公演プログラムでも、初演時の「バレエとは？」に続ける形で作品を「バレエ」と名付けた理由を説明している。自身の考える「演劇／劇場的な」衣装に基づくダンスの対極におかれていたジャック＝ダルクローズの「リトミック体操」は、改作のプログラムでは「動きのコロス (Bewegungschöre)」¹⁴⁵を発展させたものとされた。「人間と芸術的形象」の論考に挙げた「時代」との関係で、自動車や飛行機など機械が周囲にあることによる生の感覚 (Lebensgefühl) の変化や、光に満ちた重力に縛られない未来の建築によって生み出される身体感覚の変化が、今日のダンス表現にも作用してしかるべきだとし、その点でも「リトミック体操」との違いを強調した。1926年の再構成において『ト

¹⁴² 音楽との関係については Rode (1992) を参照。

¹⁴³ ブルガーとの衣装の分配で、第1部の「潜水夫」「球体の手」、第2部の「トルコ風ダンサー」、第3部の「抽象」「円盤」「黄金球」がシュレンマーに残された (Scheper 1988: 58)。

¹⁴⁴ 1926年の演出ノートには、花を持った恋する「道化師 (Bajazzo)」と書かれているが (Regiebuch 1926, Nr. 1222, 7)、上演時の衣装は初演と同じ「トルコ風ダンサー」の衣装である (Scheper 1988: 129)。

¹⁴⁵ ラバンの用語には「素人の動きのコロス (Laien-Bewegungschöre)」と独自の「動きのコロス」がある。前者はダンスメソッドの初期段階を指し、発展段階である後者はオペラや演劇の群舞とは異なることを強調するために用いられた (Koegler: 28-9)。

リアディック・バレエ』がめざしたのは、一方ではロマン派のオットー・ルンゲやノヴァーリスのというような意味での宗教のような「数学」、いわば「形而上学的な数学」であり、同時にそこにはカルト的・宗教的なダンスの表現形体が「トリアディック」の「3」を通して書きこまれていると言うのである。「トリアディック」とは、多様な要素の三位一体としての統一体で、まずは「形体・色・空間」である。空間には3つの次元である「高さ・奥行・幅」があり、基本形体には「球・立方体・ピラミッド型」があり、基本色には「赤・青・黄色」がある。そして作品もまた「ダンス・衣装・音楽」の統一体と説明された（1926c: 2-3; IF 165-6）。

上演された『トリアディック・バレエ』の最後のバージョンとなるのは、雑誌「ダンス国際アーカイヴ (Archives Internationales de la Danse)」の主催で、1932年7月2日から4日にかけてパリのシャンゼリゼ劇場 (Théâtre des Champs Élysées) において開催された「国際ダンスコンクール」での上演である。このコンクールへの参加要請は、グロピウスとモホイ＝ナジが企画したパリのバウハウス展に出品されたシュレンマーの『トリアディック・バレエ』の衣装が注目されてのことであった。準備期間の短さや資金的な問題もあったが、フェルナン・レジェが審査員を務めることもあり、国外での公演のチャンスを狙いシュレンマーは参加を決める。6月にはロシア出身のバレエダンサー、エフゲーニヤ・エドゥアルドワ (Eugenie Eduardova) に協力を仰ぎ、ベルリンにある彼女のダンス学校の生徒6人を起用してパリ公演に向けての試演を行い、構成と音楽を変更して臨んだ。しかしパリ到着の際、衣装がベルギー国境に置き忘れられていることがわかり、急ごしらえの黒のダンスカーペットが滑る上、後から送ったオーケストラ用の楽譜が届かないため、ベルリンの試演を見ていた雑誌『シュリフトタンツ』の編集者アルフレート・シュレー (Alfred Schlee) に急遽、ピアノでの伴奏を依頼するといった不運が重なった。結果はクルト・ヨースと彼のフォルクヴァング・ダンス学校の生徒による『緑のテーブル (Der grüne Tisch)』が1位を獲得し、『トリアディック・バレエ』は22組中、ロシアのアンサンブルと同着の5位で銅メダルだった (Scheper 1988: 227-31)。

シュレンマーはヨースの作品が1位をとったことは当然とみなした。ヨースの作品は照明や映像やスライドを使った「スペクタクル」であったが、シュレンマーの作品は「バレエ」であったというレジェの言葉を引いて、この敗因は『バウハウス・ダンス』の成果を反映させなかったことにあり、今後はスクリーンの可能性も考慮すべきだと8月26日のマイアー＝アムデンへの手紙に記している (IF 251)。その後、チューリッヒのコルソ劇場からの依頼に対し、この反省を生かした新しい作品を構想し始めるが、実現を見ることはなかった。

シュレンマーが構成・演出した作品は他に、ヴァイマル時代に制作した『フィ

ギュアのキャビネット』がある。これにもいくつかバージョンがあるが¹⁴⁶、基本的に人間はパネルを動かす黒子となり、直接観客の前には姿を見せない。舞台構成要素である形体と色による空間造形を表すために作られた作品であり、『トリアディック・バレエ』に比べると公演依頼は多くはなかったものの、シュレンマーのいう芸術的形象と空間の可能性を示す作品であった。

シュレンマーにとって衣装は、それだけで完結する独立した芸術作品というよりは、劇場空間に今日の空間感覚や身体感覚を反映した演劇的ダンスを生み出すための一種の装置であり、舞台上のパフォーマーと観客が空間に創造的な出来事を作り出すための媒介物であった。それゆえ上演の機会につながることを期待して「バウハウス展」に協力するものの、衣装だけの展示はあまり意味があるものとは考えていなかった (1931c: 28)。衣装からそれにふさわしい音楽を求め、ダンスを構想するというシュレンマーの方法論は、ダンス制作としてはかなり特異な方法である。彼は、オペラや台詞劇の舞台装置や衣装製作にも協力しており、次の 5.1.2 ではその例をみていくことにする。

5.1.2 セノグラフィーとしての衣装

シュレンマーは舞台における造形芸術家の役割を、舞台空間のデザインと考えていた。衣装は空間造形の一部であり、人間の動きが空間に作用する際の空間の変容をもたらす契機となることをめざしていた。第 2 章では、彼の考える衣装の基本形について論じたが、舞台制作に協力する場合にも独特のデザインの衣装や舞台装置を提案していた。衣装についての彼の考えは、ダンス雑誌に掲載された「演劇的コスチュームダンス (Der theatralische Kostümtanz)」(1925) や「舞踊の数学 (Tänzerische Mathematik)」(1926) といった論考の他、1927 年 6 月に開催された第 1 回ドイツ舞踊家大会での講演「ダンスと衣装の抽象」に見ることができ、こうした論考や講演には劇場での仕事が反映されている¹⁴⁷。シュレンマーが劇場の依頼によって舞台装置や衣装を手がけた作品は、[資料 4] の通りである。

シュレンマーが初めて舞台造形と衣装デザインに携わったのは、『トリアディック・バレエ』が初演されることになるシュトゥットガルトのヴュルテンベルク劇場が制作するオペラ作品で、オスカー・ココシュカ (Oskar Kokoschka) の戯曲にヒ

¹⁴⁶ 1922 年春に初演、1923 年の「バウハウス週間」で再演された際は、他にクルト・シュミットの『メカニック・バレエ (Das mechanische Ballett)』やクルト・シュヴェルトフェーガーの『反射する光の演技』が一緒に上演された (Scheper 1988: 78)。

¹⁴⁷ 舞踊家大会の様子と講演の内容については Scheper (1988) を参照 (Scheper 1988: 321, Anm.343, Anm.344)。

ンデミットが作曲した『暗殺者、女たちの希望 (Mörder, Hoffnung der Frauen)』と、フランツ・ブライ (Franz Blei) のテキストにやはりヒンデミットが曲をつけた『ヌシュ・ヌシ (Das Nusch-Nuschi)』であった。ヒンデミットの音楽は、テキストに描かれた場面を映し出すのではなく、独自に発展させるもので (Scheper 1988: 29)、シュレンマーは彼と舞台の仕事をすることで、自身の作品にふさわしい音楽のイメージを具体的につかむようになっていった¹⁴⁸。

ヴェルテンベルク劇場の劇場監督フリッツ・ホル (Fritz Holl) がベルリンのフォルクスビューネ¹⁴⁹の3代目の芸術監督に就任したことから、シュレンマーはベルリンからの仕事を受けるようになる。フォルクスビューネでは、ホルの演出作品だけでなく、エルウィン・ピスカートア (Erwin Piscator) やパウル・ギュンター (Paul Günther) といった他の演出家の作品にもシュレンマーの舞台装置や衣装が用いられるようになった。シュレンマーの舞台装置は階段などで高低差をつけたものが多く、ヴァイマル国立劇場の『ドン・ジュアンとファウスト (Don Juan und Faust)』のように傾斜をつけた三角形を複数配して、舞台の奥行の空間にリズムをつけたような舞台もある一方で、ギュンター演出の『ハムレット (Hamlet)』のように階段は多用されているが、比較的によくある城内と城外といった舞台装置である作品もあった。またラバンが主催するダンサー会議を通じてマクデブルク劇場とも関係を深め、アリス・ツィクラー (Alice Zickler) が振付するバレエなどの舞台と衣装のデザインに起用された (Scheper 1988: 86-90, 111-7, 135-6)。

「人間と芸術的形像」の論考では、演出家の下での舞台美術や衣装製作の仕事は造形芸術家の手段である「形・色」を十分に活かしきれるものとはいえ、演出家の意図と方向性が重なれば幸運だと述べているが、シュレンマー自身はシュトゥットガルトでは比較的自由に舞台や衣装製作を行い、時に振付など演出の一部も任されていたという (1931d: 526)。1926年の『トリアディック・バレエ』の成功は、シュレンマーの才能をさらに開花させ、「バウハウス・ダンス」で忙しい中を縫って協力した『おもちゃ (Spielzeug)』や『案山子 (Vogelscheuchen)』では、舞台装置や衣装にシュレンマーの独自性が現れるようになる。『おもちゃ』の舞台構想のスケッチ [図 36] と舞台写真 [図 37] や、『案山子』の構想 [図 38] と舞台写真 [図 39] のように、シュレンマーが二次元的に描くイメージが、実際の衣装や舞台装置にかなり忠実に反映されている。『おもちゃ』では、バウハウスの舞台芸術工房が衣装製作に参加しており、[図 37] の写真を見ると、衣装といい、ダンサーがとっているポ

¹⁴⁸ 『暗殺者、女たちの希望』では、オーケストラの「響きの色彩」を舞台造形に反映させたと後に述べている (1927b: 523)。

¹⁴⁹ フォルクスビューネは1914年に演出家マックス・ラインハルト (Max Reinhardt) が本拠地とした劇場で、1920年代はピスカートアの政治ドキュメンタリー的な作品が上演され、特に注目を集めていた (Roßmann: 1169)。

ーズといい、バウハウスでの実験とこうした外部公演での舞台イメージがリンクしていることがわかる。ハーゲン市立劇場の室内舞踊劇場¹⁵⁰のために制作された『案山子』は、30分程度のごく短い作品とはいえ、音楽が独創的で詩的な言葉も用いられている点で苦勞する価値があると1928年の11月11日にマイアー＝アムデン宛の手紙に書いている（IF 202）。この2つはザクセン国立劇場とハーゲン市立劇場の仕事で、この頃から個人的な人脈に頼らずとも舞台造形家としてのシュレンマーとバウハウスの舞台芸術工房にも仕事が来るようになるのである。

プレスラウの学生と共に衣装と舞台美術を担当した『ナイチンゲール (Nachtigall)』では、中国や東洋を意識した衣装や舞台装置には幾何学的な形体と色が多用され、形体や色彩の組合せが舞台空間にとっていかに重要かを、実地で学生に教える機会ともなった。⁴⁶にシーンを分け、使われる舞台装置の色、衣装の色、被り物、小道具、その他を一覧表にして色別に表記し（TTB: 263）、舞台の構成要素の相互関係が一目でわかるようにした。同じく学生と一緒に関わった『ライネケ狐 (Reinecke Fuchs)』では、舞台装置だけでなく演出にも携わったため自分でも満足する仕事できたという（1931d: 526）。

シュレンマーが手掛けた最後の作品、シェーンベルクの音楽劇『幸福な手 (Die glückliche Hand)』(1930年上演)は1923年にウィーンで初演され好評を博した作品で、クロロオペラ劇場による新演出であった。シェーンベルクが総譜と合わせ1場と4場の舞台イメージを自分で描いていたこともあり、シュレンマーはそこで描かれているイメージを膨らませて舞台装置を考えたのだが（Maur 1979a: 206）、シェーンベルクは気に入らず¹⁵¹、なんとか上演にこぎつけたもののシュレンマーはこの仕事には満足していなかった（Scheper 1988: 224）。もっともクロロオペラは実験的な舞台美術や衣装を積極的に取り入れる劇場として知られており、イサドラ・ダンカンが衝撃的なデビューを飾ったことでも有名である。バウハウスの同僚モホイ＝ナジもジャック・オッフエンバック (Jacques Offenbach) の『ホフマン物語 (Hoffmanns Erzählungen)』(1929)やジャコモ・プッチーニ (Giacomo Puccini) の『蝶々夫人 (Madame Butterfly)』(1931)の舞台美術と衣装を、この劇場で手掛けている（Scheper 1988: 104-5）。しかし、1931年に世界恐慌後の経済的な理由を挙げて、クロロオペラは閉鎖するに至った。

1930年を最後にシュレンマーの劇場での仕事がなくなるのは、台頭しつつあったNSDAPが実験的な舞台作品を上演する劇場に対し、反対キャンペーンを行い、1933

¹⁵⁰ ライナー・シュタム (Rainer Stamm) によれば、ハーゲンの室内舞踊劇場は「タンツテアター (Tanztheater)」を正規のプログラムとして観客に提供した初めての公共劇場だという（Stamm: 258）。

¹⁵¹ 試演がもめた様子を、当時クロロオペラの劇場監督代理でドラマトゥルクをつとめていたハンス・クリュエル (Hans Curjel) が記録に残している（Scheper 1988: 331, Anm.476）。

年に政権を奪取してからは露骨な予算削減や指導的立場の人間の解雇などを行ったこととも関係する。革新的な劇場関係者はシュレンマー同様、1933年の公務員法で解雇され、残った国内の劇場はさらに保守色を強めていった。シュレンマーは国外に上演の機会を見出そうとし、スイスに亡命したハンス・クリュエル (Hans Curjel) から 1935 年から 37 年にかけて 2 度、チューリッヒのホルン劇場のマチネ公演の話を、また 1936 年 4 月にはシャヴィンスキーを介してバウハウス時代からの知り合いであるイタリア未来派のエンリコ・ブランボリーニから 1936 年秋のミラノ・トリエンナーレへ『トリアディック・バレエ』での参加を誘われるものの、準備のための自己資金の問題に加え、NSDAP が政権についてからはナチス政権との距離を図る相手側の政治的な思惑もあり、どれも実現することはなかった。

シュレンマーは自身の舞台に対する姿勢を 1931 年にチューリッヒの工芸学校で開催された「劇場芸術展 (Theaterkunst-Ausstellung)」での講演で語っている。

画家やセット・デザイナーや造形デザイナーにとって、2 つの根本的に異なる職責の範囲が舞台に対して存在する。それは、彼が課題を自分で設定するか課題が**彼**に出されるか、あるいは**彼**が与えられたものとしての作品の奉仕者になるのか、新しい作品の創造者になるかにかかっている。¹⁵²

「画家」は昔からある「背景画家」のことだが、「セット・デザイナー (Szenenbildner)」は「映画の美術セット (Szenographie)」をデザインする人を、「造形デザイナー (bildnerischer Gestalter)」はバウハウスのような家具や工業製品などのデザインをする人を指し、どちらもこの時代に新しく登場してきた職能である。視覚的な面で舞台デザインに関わる人間に対し、シュレンマーが広い視野で考えていたことがこのことからわかる。彼の立場はもちろん、自分で課題を設定し、新しいものとして作品を創造することである。バウハウスの基礎教育では、2 次元平面の絵画から造形、空間までを視覚造形芸術として捉えられていたことは第 3 章でふれたが、シュレンマーの場合も同様に、壁画や絵画に 2 次元平面として捉えられた関係性も、運動によって仮想的に生じる造形も、同じ視覚造形芸術の範疇として考えていた。その上で舞台における衣装や振付の型を、造形的表現を生み出すための媒介物とみなしたのである。このことは理論より先行して『バウハウス・ダンス』の実験的な取り組みで実践されていた。シュレンマーにとって、造形芸術家の領域で舞台を刷新することは、より大きな舞台全体の刷新のための契機だったのである。

¹⁵² Für den Maler, den Szenenbildner oder bildnerischen Gestalter kann es zwei grundsätzlich verschiedene Aufgabenbereiche der Bühne gegenüber geben. Sie richten sich darnach, ob *er* sich die Aufgabe stellt oder die Aufgabe *ihm* gestellt wird, ob er Diener am Werk, einem gegebenen, ist oder Schöpfer eines neuen. (1931d: 526)

もし大きな舞台領域の一部門で、形式的・色彩的・空間的要素について、またその中で人間とは何を意味しているのか、意味しうるのかについて、無駄なものを失くしたら、舞台の全ての領域で、つまり言葉、音、語り、音楽において、同様のことをする契機となるかもしれない。そうすることで、いつの日か純粋な手段をつかった新鮮な構想で全ての領域は新しい行為へと統合されることになるであろう。¹⁵³

シュレンマーは造形芸術家の観点から舞台の構成要素を捉え直すことで、慣習化した舞台を刷新できると考え、セノグラフィーの領域でそれが実現すれば、舞台全体の「意味」や「筋」により深く関わる言葉や音楽についても、新しい観点が得られると考えたのである。

シュレンマーは衣装から発想を得て、それにふさわしい音楽を求めてダンスを構想する創作方法をとったが、彼にとって音楽は言葉でもありドラマ的なものを意味するものでもあった。彼のめざす「舞台」では、「音、言葉、語りの創造者」である人間がもっとも重要な要素であり、音と言葉と語りについても基本的な働きは検討すべきと考えていた。『案山子』のように、言葉や詩とパントマイムやダンスを組み合わせる「タンツテアター」¹⁵⁴の動きはこの時期からあり、シュレンマーもバウハウスで「言葉」の問題に取り組んでいたのである。

5.1.3 舞台構成要素としての言葉

1927年に『身振りのダンス』や『形体ダンス』『空間ダンス』の写真付で発表された「新しい舞台建築 (Der neue Bühnenbau)」の論考で、バウハウスの舞台では色彩学や力学、音響学の法則を探究し、それを拡張する形で3人のパフォーマーに限った形で、身振りや動き、そこから言葉に発展する様を示していると、シュレンマーは述べている。彼は、「形体や色彩から得た法則にふさわしい言葉や音楽的な音」をバウハウスの舞台で得ようとしたのである (1927d: 71)。言葉の芸術である「ド

¹⁵³ Wenn auf einem Teilgebiet des großen Bereichs Bühne, hinsichtlich der formalen, farbigen und räumlichen Elemente und hinsichtlich dessen, was der Mensch innerhalb ihrer bedeutet und zu bedeuten vermag, Reinigungsarbeit geleistet wird, so mag dies vielleicht Anlaß sein, auf allen Gebieten der Bühne — in Wort, Ton, Sprache, Musik — dergleichen zu tun, um eines Tages sich auf frischem Plan mit reinen Mitteln zu neuem Tun zu vereinen. (1931d: 526).

¹⁵⁴ 「タンツテアター」は、ラバンが自身のダンスをアマチュアのダンスやバレエと差異化するため、1928年の自作『コメディ (Komödie)』のジャンルとして用いたのが最初と言う (譲原: 206・7)。ナラティブな要素を強調する現在の「タンツテアター」の概念は、クルト・ヨースがエッセンのフォルクヴァング学校で「表現舞踊」のジャンルをあらわす用語として用いたことで広まった (Brandstetter 2005b: 332)。

ラマ」に対抗して、視覚的造形に芸術性を求めることから演出家や舞台造形家、振付家が登場してきたことは第1章で述べたが、ワーグナーに着想を得たアップシアが音と言葉を同列に扱い「言葉=音ドラマ」を考えたように、シュレンマーは「語り舞台ないし音による舞台」を舞台における1つの領域として考えていた。造形芸術と音楽による空間造形としてのセノグラフィーを考えるにあたっては、シュレンマー自身は造形芸術家として視覚造形を中心に担い、音楽は専門家である音楽家とのコラボレーションを考えていたように、演出として舞台全体を考えた時、言葉や音の問題を扱う専門家は作家が念頭にあった。しかし、研究機関であるバウハウスでは、舞台の構成要素としての音や言葉の問題を探究する必要性を感じていた。音については「バウハウス・ダンス」で打楽器などによるリズムやガラスや金属といった素材と響きの関係を示したように、言葉の問題についても同様に取組もうとしていた。舞台芸術工房の前任者シュライアーが表現主義的な方法論でそれに挑戦していたが理解を得られず、成果を挙げる前にバウハウスを去ったため、シュレンマーは別なアプローチを考え出す必要があった。この問題はシュレンマーにとって非常に難しく、バウハウスの舞台芸術工房の仕事の範囲を拡張して、本格的に言葉や語りや筋の問題に取り組むようになるのは、1927年5月になってからである。

『パイの家、あるいは星の住まい (Haus Pi oder das Sternheim)』と題されたその取組みは、実際にエレベータと階段とバルコニーのついた二階建ての「家」を組み立てることから始まった。ハインツ・レーヴ (Heinz Loew) が製作したその舞台は、屋上部分に主人公「占星術師 (Astrologe)」に関連した天体望遠鏡を備えていた (Scheper 1988: 155-6)。タイトルにある「パイ」とは円周率 π のことで、数学的な数としては3.14159…と小数点以下が無限に続く無理数 (irrationale Zahl) であり、超越数 (transzendente Zahl) であることが、19世紀に数学者によって既に証明されていた。シュレンマーはこの非合理的で超越的な数をギリシア語の π で置換えて簡潔に示すことと、舞台構成要素としての言語のカオス的な多様性を法則性の構築物である建築で示すこととを対比させたのである。

ワークショップ方式で作られていったこの作品は、6月1日の妻への手紙の時点では、第1幕に登場するのは、占星術師の他に女性ダンサー、若い男、革命家、通行人、将軍とその妻と子供、ミステリアスな人物、3人の泥棒であった (IF 173)。シュレンマーの残した登場人物の台詞とト書きからなる草稿 [資料 5]¹⁵⁵から見てとれるのは、「言葉」に関して3つのレベルでの探究が試みられていることである。それは、①身振りなど身体が表現する言語的意味、②小道具や場所の持つ意味と行

¹⁵⁵ 資料は Scheper (1988) の注 342 を元に作成。元の原稿はタイプ原稿に手書きの書き込みがある。„Haus Pi“, Auftrittsfolge des 1. Teils, undatiert (1927) 2. S. in Maschinenschrift mit handgeschriebenen Einfügungen; Haus Pi, Textentwurf Phase I – IV, undatiert (1927), 3 S. in Maschinenschrift (Scheper 1988: 320-1, Anm.342; 361, D12-3)。

為との関係性、③状況を解釈する際の言語の役割である。①の身振り言語の例では、「伊達男 (Dandy)」の愛の言葉に「女性ダンサー」が言葉にならない歌やささやきで返す場面(2場、7場、14場)がある。これは対話が発せられた言葉だけでなく身振りや声色でもなされていることを示している。あるいは「通行人」が道を聞くのに対し方向を「頭」や「手」が身振りで示したりすることが挙げられる(5場、10場)。「頭」や「手」は担当する人間が割り振られていないことから、『フィギュアのキャビネット』に現れるような身体部分の形象が使われることが想定され、身振りの指示言語はその使い手が人間でなくても、理解することが可能なことを示している。②の小道具や場所によって関係性が明示される例では、「占星術師」と「望遠鏡」(1場)や、「夜」に「家族」が「部屋」で眠る設定(3場)や、「バルコニー」と「恋人たち」(2場、7場)が挙げられる。望遠鏡を前にして座ることで「占星術師」が、「夜」同じ「部屋」で横になることで「家族」が、バルコニーに男女を配置することで「恋人たち」が暗黙の了解として示されるのである。これらは、第1章で言及したシュライアーの言葉の捉え方からすれば、言葉の形態を問題とする「言葉のキュビズム」においても日常言語に近い部分であり、シュレンマーは言葉のもつ記号性や指示性に対し、まずこの段階から取り組む必要があると考えたのである。

「言葉」が状況依存的に解釈されることで意味が生まれるのを示すのが③であり、「泥棒たち」の「銀の燭台」や「人間の足 (Menschenfuß)」をめぐる取っ組み合いの場面がそれにあたる(4場、9場)。「ミステリアスな人物」は、争う彼らに対し「友達！」あるいは「兄弟！」と呼びかける。直前に示されている行為から考えると、この言葉は彼らへの呼びかけではなく、争いを制止する行為ということになろう。さらにここで泥棒たちが「と、彼は言った」と口々に繰り返すことで、言葉の連続性やリズムが生まれる。その結果、制止という「ミステリアスな人物」の為した行為ではなく、彼の「言葉」が前景化される。「泥棒たち」はこの呼びかけによって「友達」や「兄弟」として名付けられ、それが1つの認識となったことを「と、彼は言った」という言葉で示しているのである。ここには外部から言葉を与えられることによって、「泥棒たち」の行為や関係性が変化する可能性が示唆されている。

言葉が多義的でカオス的というシュレンマーの考えは、冒頭の「占星術師」の独白の例にも表れている。論理的でないこの人物の言葉や数字の扱いも、彼の「占星術」という役割から別な意味が期待される。これらの言葉が、舞台の出来事として作用するかどうかは、舞台上の動きや位置関係やその他様々な舞台の要素との関係性にかかっているのである。シュライアーが抑揚や声の高さを変えて取り組んでいた「言葉」と「声」の問題を、シュレンマーは「意味」をまったく排除するのではなく、意味の生成のプロセスも含めてごく簡単な例で示すことで、舞台における言葉の造形の可能性を示そうとしたのである。

『パイの家』は3幕を予定し、1幕を終え2幕目の作業に入った段階でシュレンマーはこの取組みを中止した¹⁵⁶。その理由としては、舞台となる「家」が大きくスタジオをほぼ占領しており、バウハウスの他の企画のためにその場所を明け渡さなければならなかったことに加え、参加者が皆収入を得るための仕事もしなければならなかったからである (Scheper 1988: 156)。この『パイの家』の成果は、3人の泥棒たちの場面を中心に『身振りのダンス』に反映されることになる¹⁵⁷。

言葉や筋の問題に再びシュレンマーが取り組むのは、チューリヒのコルソ劇場での1936/37年シーズン・マチネ公演のために構想した『コミック・バレエ (Kommisches Ballett)』においてである。パリ公演が残念な結果に終わった後、彼はこの企画で『トリアディック・バレエ』を超えるコスチューム・バレエを実現させようと意欲的に取組み、『ヴァリエテ (Variété)』というタイトルで『コミック・バレエ』と『トリアディック・バレエ』のヴァリエテ・バージョンを提案する。

『コミック・バレエ』には、状況を描いたイラストに、テキストで筋と音楽が書きこまれた総譜が残されており、『ナイチンゲール』の時と同様、この総譜にもシーン番号が付与され、全体の構成と流れがシーンごとに確認できる。1937年の時点で構想されていた『コミック・バレエ』の登場人物と場面は以下の通りである¹⁵⁸。

登場人物

オレンジ (Orange): 道化・ダンサー

ヴァイオレット (Violett): 道化・ダンサー・手品師

へび (Schlange): 女性ダンサー

女性 (Dame): バレリーナ

男性 (Herr): タップダンサー・手品師

登場人物 1 (Eins): ダンサー・曲芸師

登場人物 2 (Zwei): ダンサー・曲芸師

場面

1. 道化が築く

¹⁵⁶ 『バレエ・パイ (Das Ballett Py)』というタイトルでの公演ポスターは既に準備されており、それによると、1926年の『トリアディック・バレエ』を踊ったダイジー・シュピース、カール・フォン・ハハトとカール・ハイニングをダンサーとし、音楽も同様にヒンデミットの作曲による自動オルガン伴奏が予定されていた (セゾン美術館: 235)。

¹⁵⁷ 7月5日の妻への手紙に彼は『パイの家』は非常に有望な試みであるが、『身振りのダンス』と『トリアディック・バレエ』と『フィギュアのキャビネット』に集中することにしたいと書いている (IF 173)。

¹⁵⁸ 『コミック・バレエ』の構想の総譜は、1936年11月12日のバージョンと1937年1月9日のバージョンがある。いずれもタイトルの他に7枚の譜が残されている (Scheper 1988: 365, E21; Maur 1977: 239)。

2. パネルとの幕間劇
3. 決闘の場面
4. タップダンサーとバレリーナ
5. 幕間劇：塔の建築
6. 塔上りと旗の行進
7. 楽器の場面
8. お化けのバレエ
9. 悪の華（ヘビのソロダンス）
10. フィナーレ

(TTB 282)

作品の形式は、寸劇やダンスや手品を場面ごとに組合せたヴァリエテ様式である。確認できた総譜によると¹⁵⁹、冒頭は幕が上がると積み木が一斉に崩れ、呆然とする道化「オレンジ」の場面から始まる。内容的には『積み木劇』のようなボックスの移動とその応用で、パネルを使って見え隠れする『パネルダンス』のような幕間劇につながる。第3場の登場人物1と2の決闘シーンは、ピストルから花とウサギが出てくる手品の場面である。伸縮自在の体を持つ女性ダンサー「ヘビ」と道化の2人が加わって、決闘はダンスに変わる。第4場では箱からバレリーナが出てくる手品があり、タップダンサーの踊りに続く。2番目の幕間劇では、もう一度箱を積み上げ、パネルで遊び、登場人物全員で踊って後半に続く。このように「バウハウス・ダンス」の成果を大いに活用し、手品の要素も取り入れて娯楽性を強調した『コミック・バレエ』であったが、一緒に上演する予定だった『トリアディック・バレエ』ヴァリエテ・バージョンも含めて実現を見ることはなかった。

『コミック・バレエ』は形体と空間の関係を実験した「バウハウス・ダンス」と、舞台における身振りも含む言葉の意味や物語の筋の役割を実験した『パイの家』を発展させたものであった。その後一時的に、シュレンマーはモホイ=ナジらバウハウス関係者が関わる生活情報雑誌『新しい線 (die neue linie)(sic)』¹⁶⁰に、『トリアディック・バレエ』で用いた芸名ヴァルター・ショッペの名で12コマ漫画『ミスター・アイ (Mr. Ey)』を連載する¹⁶¹。「ミスター・アイが踊る (Mr. Ey tanzt)」[図40]や「ミスター・アイとパネルとお化け (Mr. Ey mit Kulisse und Gespenst)」[図

¹⁵⁹ カタログ等に掲載されている総譜で筆者が確認できたのは1937年のバージョンで以下の5枚である。Titelblatt. Partitur Blatt 1: Szene 1; Position 1-36, Blatt 2: Szene 1-3; Position 37-64, Blatt 3: Szene 3; Position 65-89 (TTB 282-3). Blatt 5: Szene 4-5; Position 90-116 (Scheper 1988: 235).

¹⁶⁰ 創刊は1929年、1943年まで続いた。cf. Rössler (2007).

¹⁶¹ 1935年からいくつかの舞台企画が持ち上がり準備するものの実現することなく立ち消えになる中、漫画の中でミスター・アイを踊らせたり、指揮させたり、曲芸させたりすることで舞台への気持ちを発散させていると4月30日のユリウス・ショットレンダー (Julius Schottländer) 宛の手紙に書いている (Scheper 1988: 237)。

41] など、そこに描かれるダンスやパネル、お化け、オーケストラ、講演台などのモチーフは彼の舞台活動に関するもので、ミスター・アイの動きに合わせ、コマの中でのその身体形体は自在に変化する。カリカチュアとしての落ちを意識した物語は、身体の動きとわずかな言葉のみで成立している。そこには彼が理論化しようとした形体と生きた動きとしての線、平面、空間の相互関係を垣間見ることができる。

この『コミック・バレエ』と『ミスター・アイ』については、図録などで紹介はされるものの研究はほとんどなされていない。舞台実践を通してシュレンマーの意図を探る試みはいくつかあり、『コミック・バレエ』については1978年にヘルフリート・フォロン (Helfried Foron) が翻案して『ヴァリエテ、ヴァリエテ (Variété, Variété)』というタイトルで上演している¹⁶²。シュレンマーの作品を再構成して実地に体験する試みは、マルガレーテ・ハスティンガやゲルハルト・ボーナー、デブラ・マッコールらの舞台化・映像化の試みなど他にも数多く存在する (Scheper 1988: 285-9)¹⁶³。これらの試みは舞台での実体験を通して彼の取組みを評価し、さらに新しいダンスやパフォーマンスを生み出す動きにつなげるものである。

シュレンマー自身は、この後は研究協力していたヴッパータールの塗装会社¹⁶⁴の創立記念日に従業員に衣装を着せて披露した『ラッカー・バレエ (Das Lackballett)』(1941) があるだけで、舞台の活動を通して自らの舞台理論を周知、発展させる機会を奪われていたが、理論的考察は舞台活動ができなくなった後も続けている。そこで5.2 ではまた理論に戻って、パウハウス以降のシュレンマーの空間に関する考えを検討することにする。

5.2 イメージの空間

第3章でも述べたように、シュレンマーは舞台芸術を空間芸術と考えていた。これは彼ひとりに限った発想ではなく、上演や演出を学問上の問題とするために演劇学の刷新をめざした多くの演劇関係者に共通した考えであった。演劇学を文学から解放するために1923年に「演劇学研究所 (das Theaterwissenschaftliche Institut)」をベルリン大学に創設したマックス・ヘルマン (Max Herrmann) は、舞台芸術が

¹⁶² 1978年のベルリン芸術週間のフェスティバルで、フォロンは元の10場を14場に変更した『ヴァリエテ、ヴァリエテ』を演出し、ベルリンの新ナショナル・ギャラリーで初演。その後、パリやダブリン、マンチェスター、ロンドン、ブリュッセル、ミラノ、ウィーン、イスタンブールなど各国の都市を回った (Scheper 1988: 332-3, Anm.489)。

¹⁶³ cf. Blume (2008), 青木 (2010)。

¹⁶⁴ 1940年6月からシュレンマーは、クルト・ヘルベルト (Kurt Herberts) の塗装工場の研究所で新しい塗装技術の開発に協力していた。この研究所にはヴィリ・パウマイスターやゲオルク・ムッヘも勤めており、芸術活動を禁止された芸術家たちの避難所となっていたという (Scheper 1988: 238)。

空間芸術であることを演劇学の考察の前提にするよう主張している（Herrmann 1931: 501）。それまでの演劇学は、シュレンマーも「人間」の授業に際して指摘していたように、俳優の役割や衣装、劇場や舞台装置などを歴史的に記録するのが仕事の中心であった。これに対しヘルマンは、芸術空間とそこでの体験を新しい演劇学の問題にすることを以下のように述べている。

演劇が指す空間とはむしろ、多かれ少なかれ実際の空間の内的な変化によって実現する芸術空間であり、舞台空間が別種の空間へと変容させられる際の体験のことである。¹⁶⁵

シュレンマーは、形体・色彩・光などを補助手段としたパフォーマーの動きによって空間の変容が生じることを指摘したが、ヘルマンも舞台空間に起こる何らかの内的変化によって空間が変容すると考え、その際の体験を問題にした。引用でいう「舞台空間」とは、俳優らによって変容する前の基準となる空間であり、これが別種の空間である芸術空間に変わるのだが、それは不可逆的な変容でもなければ単一の空間でもない。劇作家、俳優¹⁶⁶、観客¹⁶⁷、演出家はそれぞれが独自のイメージで芸術空間を創り出すのである（Herrmann 1931: 501-2）。リハーサルで観客席に座る演出家は、個々の異なる観点から創り出された芸術空間を観客の中でひとつとするのを助ける「舞台装飾画家（Dekorationsmaler）」の役割を担う（Herrmann 1931: 510-1）。こうした演出に舞台デザインを担う造形芸術家を重ねる考えも、シュレンマーと共通している。ヘルマンもシュレンマーも舞台と観客席を分ける物理的空間の隔たりは問題にせず、むしろ上演に関わる個々の人間が作り出すイメージ空間の総体として芸術空間を重要視し、それを感覚的受容によって体験するものと考えたのである。

芸術空間におけるイメージの空間の生成を同じように問題にした 2 人だったが、人間と空間に関する考え方は異なっていた。シュレンマーは空間と人間は相互に作用しあう関係と考えたのに対し、ヘルマンは、人間は歩き方や話し方といったふるまい方（Habitus）をその都度判断する空間の中におり、人間はその空間に依存しているとした（Herrmann 1931: 505）。ヘルマンは開けた自然の空間に対して、劇場

¹⁶⁵ Der Raum, den das Theater meint, ist vielmehr ein Kunstraum, der erst durch eine mehr oder weniger große innerliche Verwandlung des tatsächlichen Raumes zustandekommt, ist ein Erlebnis, bei dem der Bühnenraum in einen andersgearteten Raum verwandelt wird. (Herrmann 1931: 502).

¹⁶⁶ 俳優によって表現される登場人物は単に表現されるだけでなく、個々の登場人物のふるまい方（Habitus）は空間に依っていることをヘルマンは指摘している（Herrmann 1931: 505）。

¹⁶⁷ ヘルマンは演劇の社会的共同体の側面を強調し、演劇をあらゆる人間が参加者でかつ観客であるような社会的遊戯から始まったとし、参加者である観客が「演劇芸術の創造者」だとした（Herrmann 1920: 19）。

空間を閉じた空間とみなしており、空間の変容が起こりうるのはこの制限のある閉じた空間ゆえと考えていることも、劇場の舞台を中心には置いているものの、野外や建物の外を含めたダンスやパフォーマンスも想定していたシュレンマーとは異なる。

この違いは、2人の「演劇学」が対象とする「上演」の考え方による。ヘルマンの「演劇学」の出発点は文学から演劇を解放することにあった。言葉のない舞台が存在することに言及はしても、やはり戯曲テキストを元にした「演劇」の上演が考察の対象であり、演劇の制度と結びついた批評家や劇場監督や芸術監督、ドラマトルクや俳優など「劇場職員 (Theaterbeamten)」の新しい可能性をも考慮した「劇場」を考察の対処にしていた (Herrmann 1920)。それに対しシュレンマーは、言葉は音として舞台に現れるだけでなく、筋として意味の生成に関与するものとみなし、実際の上演空間内にある1つの構成要素として捉えた。彼は言葉の問題の重要性をその複雑性とともによく理解しており、『パイの家』での実験でそのことを自ら実感していたが、ダンスの場合のように直接的には存在しなくても成立しうる要素のひとつと考えていた。不可欠なのは言葉や意味ではなく人間の動きであり、舞台上のパネルの移動や配電盤からの照明操作も人間の動きの延長に含め、感覚的に捉えられる空間そのものが研究対象だった。対象となる空間も、「バレエ」を考える時は劇場内の舞台空間が中心であったが、バウハウスの校舎を使ったパフォーマンス [図 34] やバウハウス祭りのような屋外や講堂の空間をデザインする場合も、彼は「舞台」の範疇に含めていたのである。

シュレンマーがパフォーマンス空間を理論的にはどのように捉えていたのかを探るために、5.2.1 では、亡くなる前年の 1942 年に友人のヴィリ・バウマイスター (Willi Baumeister) とフランツ・クラウゼ (Franz Krause) との共著の形で書かれた「絶対空間」についての論考を考察する。シュレンマーは変容する芸術空間に対して、基準の空間として「絶対空間」を考えており、この論考では「人間と芸術的形象」の時点ではユークリッド幾何学に限定していた彼の理論基盤が、より複合的な見方に変わってきている。その考えを特徴づけるのは、複数のパースペクティブという捉え方である。5.2.2 で扱う 1932 年の「パースペクティブ」の講演では、「バウハウス・ダンス」を経て形成されたシュレンマーの空間における考えがより具体的な形で示されている。この2つの論考から、シュレンマーの言う「舞台芸術は空間芸術である」の意味を 5.2.3 で考えてみたい。

5.2.1 「絶対空間」

この空間がそもそも空気で満たされるとしても、その空間はむしろまったく空気がないのではなく、あたかもとても高い山岳地域では、限りなく薄い空気が手でつかめるくらいはつきりと、岩や氷や雪でできた不動の頂を結晶化された形体や数学的な大きさとして、相互に空間的に関係づけているように。(中略) これは絶対空間であり、静的で不変である。¹⁶⁸

シュレンマーの最後の論考となる「絶対空間の平面 (Die Fläche im absoluten Raum)」は、短いながら序と 6 章で構成され、彼の芸術空間についてのおおよその考えが読み取れる。序の「冬景色 (Eine Winterlandschaft)」では、タイトルにある「絶対空間」のイメージとして、C.D.フリードリヒの絵画を思わせる雪に覆われた山岳地帯の風景が描写される。冒頭の引用はこの風景が「絶対空間」とどのような関係にあるのかを示した箇所である。「絶対空間」とは、ニュートン力学における全ての運動のための基準となる静止空間で、エーテルに満たされていると考えられていた。引用にある「限りなく薄い空気」はこのエーテルを想起させるものである。ユークリッド幾何学を基礎とするニュートン力学の「絶対空間」はアインシュタインの相対性理論¹⁶⁹によってその存在を否定されたが、シュレンマーは理念上の空間として、幾何学的に設定する無限の空間という意味で用い、芸術空間の創出の基準を「絶対空間」と呼んだのである。

この「絶対空間」は、彼が以前から用いていた「幾何学的法則」に支配される「抽象空間」とほぼ同義である。全ての運動のための基準となる力学上の概念を用いることで、幾何学の前提となる力学、つまり運動が先にあることから考えを始めようとしたのだと思われる。もともと彼は、絶対空間とは理念的で目にすることができない数学者や技術者の問題領域であり、「視覚的表象世界 (optische Vorstellungswelt)」を扱う造形芸術家は、後景と前景、遠景と近景のように対象を方向付けることによって生み出される「空間を境界づける平面」を問題にするのだと述べている (1942: 190-1)。このことは、2次元平面の絵画について論じることを意味しない。結論から先に言うと、この空間の一部であり、空間から生み出される

¹⁶⁸ Ist dieser Raum überhaupt mit Luft erfüllt, ist er nicht vielmehr gänzlich luftleer, so wie in höchsten Bergesregionen, wo die unendlich dünne Luft mit greifbarer Klarheit die starren Bergspitzen aus Fels und Eis und Schnee in räumliche Beziehung zueinander setzt, als kristalline Formen, als mathematische Größen. . . . Dies ist der absolute Raum, statisch und unveränderlich. (1942: 190).

¹⁶⁹ シュレンマーは相対性理論についてはほとんど知らないとしながらも、感情の表現を決定する数と法則は、一般的な数学ではなく、メタ数学的意味 (ein meta-mathematischer Sinn) であり、ひょっとしたら相対性理論で決定するのかもしれないという言い方で用いている (1931b: 185)。

数々の「空間を境界づける平面」、つまり個々の位相が独自の法則性に従い「芸術空間」を構成するというのが、この論考での彼の考えである。論考の内容に入る前に、彼の「芸術空間」の前提になる力学について簡単に触れておきたい。

シュレンマーの考えるイメージの空間は、感覚的に捉えられるだけでなく、距離や量を認識する幾何学・数学的な法則性とも結びつかなければならなかった。この幾何学的・計測可能な抽象空間は、俳優や観客の個々の知覚を反映して確かに別種の芸術的空間に変容するのではあるが、そこで生み出される空間は全く任意の空間性をもつのではなく、新たな抽象空間の法則性と結びつくものとされた。また空間の変容は不可逆的に起きるのではなく、幾何学的抽象空間と芸術空間の間を揺れ動きながら両方の法則に従おうとする都度、生じるものであった。このことは舞台実験ではおよそ証明できたと彼は考えたが、理論化においては自然科学や物理学や哲学の領域での理論的裏付けが必要であった。「人間」の授業でも学生向けに文献を挙げているが、それ以外にも同時代のアクチュアルなテーマに通じていただろうことは、「時代の徴候」を舞台に反映しなければならないとする彼の姿勢からも明らかである。

なかでも知覚による感覚的空間を問題にしたエルンスト・マッハの影響は大きい。物理学者であるマッハは晩年の著書『認識と誤謬 (Erkenntnis und Irrtum)』(1905)の中で、空間における自己の身体に関して、他の事物や身体と並存する客体としての「身体 (Körper)」と、他の身体とは別のパースペクティブ、すなわち生理学的な観点から捉えられる「肉体 (Leib)」の両面に注目する。自己の身体は感覚的に知覚することのできる空間の一部であり、かつそれらの外側にあるものとして捉えられる。空間をどう見るかは自己の身体を取り巻くものの相互関係だけでなく、個々の肉体がどう捉えるかにもかかっている。このようにマッハは「主観主義」を否定し、物理的なものと精神的なものは共通の要素を持ち、決して対立するものではないという立場をとった (Mach: 5-9)。

シュレンマーは「人間」の授業で、人間の身体を標準尺度にする比例法則や黄金律に言及しているが、マッハは標準の大きさとしての人間の肉体に関係づけられる個々の知覚の複雑な相互関係性を問題にし、外部からだけでなく、内部からも感覚によって空間と人間が数学的にも結び付けられていることを示した。この肉体が捉える視覚、触覚、聴覚といった感覚領域ごとに現れる感覚的直観の空間を、マッハは「生理学的空間 (der physiologische Raum)」と呼び、ユークリッド的幾何学空間と区別した。この「生理学的空間」と物理学的な空間経験の理念化によって生じる「幾何学的空間」では一致する点はごくわずかしかならないにも関わらず、人間の経験によってほとんど変わらないものとみなされるのだと主張した (Mach: 337-89)。1920年には4版を重ね大きな論議を呼んでいた同書を、シュレンマーが実際に読

んだかは定かでないが、シュレンマーが空間と身体の関係を考えるにあたって、幾何学的空間と感覚的に捉えられる空間の統合を考えるひとつの基盤を与えたといつてよいだろう。

もっとも独自の芸術空間を考えるシュレンマーは、1つの考え方だけで空間を捉えようとはしていない。それゆえ議論の流れが見えにくいのだが、以下、「絶対空間の平面」の論考の第1章から第6章までを概観してみよう。第1章「自然現象と空間の戯れ (Die Naturerscheinung und das Raumspiel)」では、美学領域で議論となる自然現象と芸術作品の違いがテーマとなる。芸術は自然を忠実に再現することではなく、自然の印象を創造することだとシュレンマーは言う。その際、身体で見ること (Körpersehen) と身体的に造形すること (Körperhaftes Gestalten) が視覚にとって重要な発見であり、視覚的感觉世界を表現する空間的關係性の構成は、芸術家が自然を認識することで成立すると主張した (1942: 191)。この自然を認識する際に、自然現象を扱う自然科学的数学的な見方と、イメージとして芸術的な視覚的感觉的な見方が、第2章から第5章まで対立的な概念として関わっており、芸術的な空間創造には自然界の事物を表面的に芸術作品に置き換える「モデュレーション (Modulation)」と「造形 (Modellierung)」という2つの方法があるが、シュレンマーが目指すのは「造形」であるとする第6章につながる。

第2章「素材性 (Das Stoffliche)」では、平面が視覚に現れる方法と、平面がその部分をなす立体と空間の関係を論じる。空間には自然科学者や物理学者の見方である素材的イメージと、数学的イメージがある。素材的なイメージは2つの立体による物質的な空間で、動きによって空間が確認できる。このイメージには動きによって変化する立体の境界はあるが、それは新しい空間の一部であり、平面は存在しない。一方、数学的理念としての空間は、抽象的で境界も空間も知覚できず、ただ平面を光の反射や色で想像させるだけである。色彩や明るさは平面のシンボルであり、ギリシアの哲学で議論となった「幻影」や「像」を意味する「エイドロン (Eidolon)」¹⁷⁰に匹敵すると述べている (1942: 191-2)。数学的空間である絶対空間においては、平面は物質性をもたない。境界である平面や空間を考えるには、この数学的理念的空間を抽象にとどめず、素材的空間の境界として物質化することが芸術空間では重要となる。

第3章「理念と現実 (Ideal und Wirklichkeit)」では、理念的空間の実現について、建築と絵画の例を挙げている。近年の建築は、交通機関や住宅やオフィスビル

¹⁷⁰ デモクリトス (Demokritos) は認識に誤謬が生じるのは、幻影や像を意味する「エイドロン」が外界の事物からはがれた被膜として目に印象を与えて知覚を興すと考えた。ルドルフ・アルンハイム (Rudolf Arnheim) は、アリストテレス (Aristoteles) やプラトン (Platon)、デモクリトスやソフィストらギリシアの哲学者たちは知覚と推理を二分法で捉え、感覚を疑ったが、直観的視覚が知恵の最初の源泉であることを忘れなかったと述べている (Arnheim: 5-12)。

や家具などにおいて、機械生産された複製品としての薄い仕切り壁という技術によって、この平面の実体をもたない数学的抽象空間の分割を実現しているとシュレンマーは言う。造形では、平面を用いて空間のイリュージョンを構成し、あたかも人間の手が触れたことのないように空間的印象を作り出さなければならない。その手段は、遠近や色のコントラストや大小の尺度で表されるパースペクティブであり、地道で批判的な作業が実際の仕事には要求されると述べる（1942: 192）。

そこで問題となるのが、第4章の「主観・客観の関係（Das Verhältnis Subjekt-Objekt）」である。客観的な現実感と主観的な経験による存在把握が問題となる時、前者は技術者や数学者に顕著であり、客観的に存在を究明することのみを重視する。客観性の目的は、すべての個人に同じ方法で読み取らせ、理解させることである。意見の相違は存在しないとするその価値観には優劣があり、仕事・観察・存在・経験を優位に、遊び・単に見ること・仮象・印象を下位に置く。しかし画家の課題は、独自の現実性である空間的な可能性を、カオスの現象や生成と崩壊の混沌から解きほぐし説明することである。新しくこれまで聞いたことのないパースペクティブで、世界の一部であり唯一信頼できるものとして、芸術家にとっての「客観的な事実」を、作品として示すのである（1942: 192-3）。

第5章「室内と屋外（Interieur und Exterieur）」では、空間をその構造から2つに分け、空間の境界を表す平面の内部性と外部性として取り上げる。舞台空間や室内のような空間の境界は、視野よりも大きい複数の立体の一部であり、隔離された平面として認識するために、ある確定した空間を限定するものである。この境界は空間の大きさを確かめる手段であり、パースペクティブの補助線によって経験することができる。他方、屋外における空間の境界は視野より小さく、固定した1つの視点ではなく見る視点によって異なり、また複数の観察する人間が動くことで相互に関係する動く基準点となる。ここでも大きさを確かめる手段はパースペクティブだが転移した意味であり、室内の場合とは異なり補助線を頼りにせず相対的な大きさや距離で空間の大きさの知見を得るのである。この相互に動く空間こそが、造形芸術家やダンサーが言葉をもつ外部であり、動力的な空間なのである（1942: 193）。

この芸術家の空間を生み出すには、それにふさわしい法則が必要であることを第6章では考察する。カオス的な自然の事物に対して、表面的な並べ替えを行い芸術作品に置き換えるのが、静力学的な素材の効果を問題とする内部空間の法則である「モデレーション」とするならば、「造形（Modellierung）」は感覚的認識的な現象形態として空間に空間体を造形する（Raumkörpergestaltung）ことであり、屋外空間のようなイメージの空間を秩序づける動力的な法則である。絵画では両方の方法が成立しうるが、シュレンマーの目指すのは後者であり（1942: 193）、「ハムレ

ットの独白」(1942: 191)のように我々の現実とはまったく別の次元の「現実感」と、それを可能にする芸術の「客観的」秩序を何らかの形で作り出そうとしたのである。

シュレンマーは境界のない空間での空間構造を見る際、モホイ＝ナジと同様に動力学的な構成として考え、さらにその空間構成体の構造の法則性を捉えようとしている。基礎教育において素材の構造は内部から表出と外部の視覚的現象としての表現として示されることは既に述べたが、シュレンマーは視覚的現象における「脱物質化」の手段に注目する。色彩や光、運動といった物質性を持たない手段によって、素材的空間の境界を仮想的に具現化することに舞台芸術の可能性があると考えた。これは、多次元的なカオス的空間にあって、関係性で成立する1つの位相空間を示すことに他ならない。その局面である位相に現れるのが絵画であり、彫塑であり、実体をもたない光の反射による遊戯といった現象形態なのである。

「絶対空間の平面」の論考においては、1924年に書かれた「人間と芸術的形象」の論考で問題となっていた「抽象空間」をより厳密に定義するために、ニュートン力学の静止的基準空間である「絶対空間」を引き合いに出し、絵画や舞台など空間芸術を創造するための理念上の基準空間としている。平面とは空間構成体の一部であり、空間の境界を物質性で示すことも、光の反射や彩色によってのみ現象として現れる場合もある。芸術家は自身の認識で、それぞれ独自のパースペクティブによって自然の印象を描き出す。遠近法を駆使した舞台では、客観的な尺度を設定して空間に補助線を引くことで客観性を示し、空間のカオス的な現象に秩序を与え、自然らしさをもたらしてきた。バウハウスの実験舞台での「空間の線引き」や『空間ダンス』の例はまだこの考え方の延長にあり、そこで示された「床の平面幾何学」における線や「空間の立体幾何学」におけるロープは任意の補助線であった。

幾何学的に計測可能な「抽象空間」と舞台上のダンサーが自己の身体を基盤として捉える「生理学的空間」との関係の問題にしたのが、「人間と芸術的形象」の論考だとすれば、この「絶対空間の平面」の論考では、芸術的に創造された空間はダンサー1人の「生理学的空間」ではなく、その空間を認識する複数の人間の「生理学的空間」とその相互関係が問題になっている。しかし、シュレンマーはそれが無秩序なものではなく、客観性を持ちうるものとして示す。カオス的な現象に秩序や法則性を与える際、個々の感覚直観で捉えられたパースペクティブによってその空間の知見を得るが、その空間を境界づける平面は大きなイメージの空間の一部であり、それぞれの観点は相互に動く相対的なパースペクティブによって関連付けられる。シュレンマーは芸術家のイメージが現象として現れる際、異なる観点からでも共通の認識をもちうる関係性の中でこの空間造形を捉えようとしたのである。

パースペクティブの問題はこの論考ではそれほど詳しく述べられていない。この

テーマについてシュレンマーは、ベルリンの授業で扱う予定であった。次の 5.2.2 では、その就任講演の内容から彼のパースペクティブについての考えをみていくことにする。

5.2.2 「パースペクティブ」の講演

1932 年 11 月 8 日、ベルリンの国立自由美術・応用美術統一学校のシャルロッテンブルクにある大講堂で、シュレンマーの教授就任公開講演が行われた。タイトルは大学で教えることが予定されていた「パースペクティブ (Perspektiven)」であった。講演を始めるにあたり、この講演タイトルについて以下のように述べている。

私があなた方に今日の概論講義として、無味乾燥でここで研究されている皆さんにとってひょっとしたらあまり好かれていない遠近法の領域について何かお話するというよりはむしろ、芸術のイメージと芸術家の創作プロセスへの視線の向け方のいくつかを提示したいと思います。この創作のプロセスとはあるひとつの観点、つまり主観的な自身の観点から見た時に現れてくるものです。とは言え、もちろん、客観性や普遍妥当性が結果として現れるのを期待しているものではありませんが。¹⁷¹

シュレンマーは公演の冒頭で、パースペクティブとは芸術のイメージに関わる問題であり、芸術作品に「客観性」や「普遍妥当性」が現れるのを期待する芸術家の創作プロセスには、芸術家の持つ「主観的」な観点が現れていることを指摘する。講演タイトルの「パースペクティブ (Perspektiven)」は複数形で、個々の芸術家が独自に新しい法則性を見出すことの重要性を訴えるのがシュレンマーの目的であった。

もっとも、シュレンマーのいう「客観性」と「主観性」の関係は、エルンスト・カッシーラーも、マッハの「生理学的空間」を元にした『シンボル形式の哲学 (Philosophie der symbolischen Formen)』(1929) の中で問題にしており、「主観的なもの」と「客観的なもの」は、「仮象」と「真理」、「知覚ないし表象」と「存在」同様、ア・プリオリにあるわけではなく、「感性的な知覚空間」と「幾何学的直観に現れる空間」の間にある「神話的空間」という中間点で構成されることを指摘して

¹⁷¹ Ich möchte Ihnen als Einführungsvortrag heute weniger über das trockene und bei der Studierendenschaft dieses Hauses vielleicht wenig beliebte Gebiet der Perspektive etwas sagen, als vielmehr einige Blickrichtungen geben auf das Bild der Kunst und den künstlerischen Schaffensprozeß, wie er sich darstellt von *einem* Standpunkt aus gesehen, dem *subjektiven*, meinigen, in der Hoffnung freilich, daß dennoch Objektives Allgemeingültiges dabei herauskomme. (1932a: 339).

いる。この神話的空間では、客観的世界像が人間の身体とその有機的組織のイメージで捉えられることで世界は神話にとって見通しのきくものになる。この「シンボル形式のプロセス」を通して、「主観的なもの」と「客観的なもの」が相互に反映された、感覚的に視覚化される空間が構成されるとカッシーラーは考えたのである(Cassirer: 93, 104-28)。

複数のパースペクティブについても、エルヴィン・パノフスキーが『シンボル形式としての遠近法 (Die Perspektive als „symbolische Form“)』(1924/25)の中で論じている。パノフスキーはカッシーラーの空間概念を美学にあてはめ、「パースペクティブ」を単なる視覚空間の客観的秩序ではなく「シンボル形式」の生産に関わる、主観的視覚的印象の抽象化や対象化を実現するものとして捉えた。パノフスキーのいう「<パースペクティブ的な>空間直観 („perspektivische“ Raumanschauung)」は、感覚的な印象、幾何学的な作図法を問わず、画面全体がパースペクティブで捉え直されていることを意味し、<美的空間>も<理論空間>も直観的にシンボル化された知覚空間であることを示している (Panofsky: 664-700)。物の見方として複数のパースペクティブが存在することは、フリードリヒ・ニーチェ (Friedrich Nietzsche) も『善悪の彼岸 (Jenseits von Gut und Böse)』(1886)の序文で指摘している。ニーチェによれば、あらゆる認識はパースペクティブに制限された解釈であり、「遠近法的なもの (das Perspektivische)」はあらゆる生の根本条件である (Nietzsche 1886b: 12)¹⁷²。その他、第4章で触れたフロレンスキーの「逆遠近法」(1919)のように「遠近法的統一」に対する批判的な言説は、既に数多く存在していた。

シュレンマーはこの講演で、時代状況に応じて芸術観は変化することを前提に、科学的な客観的法則とは異なる芸術的法則が重要であり、視覚のプロセスから解放された新しいパースペクティブを見出すことが芸術家の使命であると主張している。シュレンマーはまず、芸術家の期待や努力にも関わらず、芸術に「客観性」や「普遍妥当性」が得られない理由と芸術の意義を以下のように説明する。

なぜなら<万物は流転する>からです。つまり芸術、人間、物の見方、立脚点は永続的な変化の中にとらえられており、このことに対して、まさに我々の時代のテンポや問題性は、直観的でしかも壮大な例なのです。このような時の経過の現象の中で、**それでも何かを捉えて固定することが、我々の<芸術>と呼ばれる行為とそれに対する考察の意義であり目的です。我々が語る時、記号や形や色の代わりに言葉で行う時、我々は言葉で意味された概念の**

¹⁷² ニーチェの「遠近法／遠近法主義 (Perspektivismus)」については、大石(1995)を参照。

手中にあるのです。言葉は**多義的**になり、そして概念は混乱していきました。
行為は一義的であります。173

シュレンマーは、「芸術」「人間」「物の見方 (Anschauung)」「立脚点」というものは、言葉や概念によって規定されており、その捉え方は時代によって変化することを指摘する。彼は芸術家として、概念や言語に還元できない「一義的な」芸術の「行為 (Tun)」があると考えているのだが、芸術そのものを捉えて固定化しようとする芸術家の意思に反し、概念化することによってかえって混乱が起きていることを、1920年代30年代の美学上の議論にみているのである。

この「行為」と芸術家の「直観 (Anschauung)」を、言葉や概念を媒介せずに結びつけるために芸術家が生み出したのが、芸術の法則性としてのパースペクティヴだというのがシュレンマーの主張である。様々な認識の方法で「測定法の本」を書いたアルブレヒト・デューラーや、フーガを作曲したヨハン・ゼバスチアン・バッハ (Johann Sebastian Bach)、建築家のカール・フリードリヒ・シンケル (Karl Friedrich Schinkel)、などの名を挙げ、芸術における法則性を探究する努力が造形芸術に留まらないことを示し、中でもゲーテを、芸術を整理して測定基準を見つけ出し、一般化した人物として評価している。

しかし、パノフスキーも指摘していたように、このパースペクティヴには「技術的数学的な問題」と「芸術家の問題」があり、「数学的で正確な規則」と「人間」の「主観的な観点」は、互いに矛盾する空間を導き出すのである (Panofsky: 668-83)。そのことを扱ったのがこの講演の2つめの主題である客観的法則と芸術の法則の関係である。シュレンマーは「個人の主観的世界」を法則性なく表現できる天才の価値を認めつつも、「数と尺度と法則」の重要性を主張する (1932a: 342-3)。法則性とは人間が理解するための客観的尺度であり、一般には自然科学と結びつく概念であるが、シュレンマーは芸術にも一般化できる法則性が存在するという。

シュレンマーは自然の法則と芸術の法則が異なることにおける、芸術行為の問題を以下のように指摘する。

このことは、**<芸術>**と呼ばれる行為ではいつも、我々が望もうと望むまい

¹⁷³ Denn »alles fließt«: die Kunst, der Mensch, die Anschauungen, die Standpunkte sind in dauerndem Wechsel begriffen, wofür Tempo und Problematik gerade unserer Zeit das anschauliche und wohl auch grandiose Beispiel liefern. In dieser Erscheinungen Flucht nun dennoch etwas zu fassen und zu fixieren, ist Sinn und Ende dieses unseres »Kunst« genannten Tuns und der Betrachtungen darüber. Wenn wir reden, — wenn wir statt Zeichen, Formen, Farbe nun Worte machen, so sind wir den Begriffen ausgeliefert, welche mit den Worten gemeint sind. Die Worte sind vieldeutig geworden; — die Begriffe haben sich verwirrt. Das Tun ist eindeutig. (1932a: 339).

と、自然の固有の法則性を、芸術の（あるいはイメージの）固有の法則性に置き換えあるいは翻訳することが問題なのです。この行為はまさに真の抽象と呼びうるものであり、自然なものから、自然が与えたものから何かをく分離し非自然的な新しい物を作り出す、その物は前者の自然的なものとは対極にあり、必ず対極におかれなければなりません。—なぜなら、この新しい種類の統合を創り出す際、手段と素材は自然の対象に基づく素材とは、ほとんどまったく別の性質で働くので。¹⁷⁴

ここでシュレンマーは、それまでずっと問題にしてきた「抽象」の問題を再び取り上げ、芸術行為における「自然」からの「置き換え (Umsetzung)」や「翻訳 (Übersetzung)」がそれにあたるとしている。言語や概念を介さず、芸術の手段と芸術の素材でそれを行うことが、芸術創造なのである。芸術創造、すなわち「仮象世界」や「視覚的イリュージョン」を創造する際の「手段」に備わっている法則が「技術」であると彼は言う。ここでは尺度の統一が必要となるが、その基準を科学的知見に置くか、身体に根差した直観や感情に置くかで結果は異なる。その例がオストヴァルトの「客観的色彩論」とゲーテやカンディンスキーの直観や感情の体験から決定される「主観的色彩論」だという。このように色彩にもパースペクティブは現れる。新しい応用されたパースペクティブでは、色彩はもはや直観や具象性の補助手段ではなく、「志向性の手段 (Orientierungsmittel)」なのである (1932a: 344)。

この尺度の統一に関わるのが、新しい観点の可能性をもたらすパースペクティブである。

パースペクティブとは、視覚プロセスからの数学的抽象であり、虚構であり、何らかの方法で、対象の見取り図を空間的・造形的イリュージョンの形でもたらすような結果に到達するための仮定なのです。¹⁷⁵

そもそも我々の知覚している視覚イメージは本来、2つの球状の目によって得られ

¹⁷⁴ Dies besagt, daß es sich bei dem »KUNST« genannten Tun *stets*, ob wir wollen oder nicht, um eine *Umsetzung*, um eine *Uebersetzung* der Eigengesetzlichkeit der Natur in die Eigengesetzlichkeit der Kunst (oder des Bildes) handelt; daß dieses Tun recht eigentlich *abstrakt* zu nennen ist, indem es vom Natürlichen, Natur-gegebenen ein *Etwas »absondert«*, ein un-natürliches *neues* DING schafft, das im *Gegensatz* zu jenem Natürlichen steht, notwendigerweise stehen muß, —da es bei der Schaffung dieser neuartigen Synthese sich MITTEL und MATERIALIEN bedient von meist völlig *anderer* Beschaffenheit als die Materie, aus der das Naturobjekt besteht. (1932a: 343).

¹⁷⁵ Die Perspektive ist eine mathematische *Abstraktion* aus dem *Seh-Prozeß*, eine *Fiktion*, eine Annahme, um auf irgend eine Weise zu einem Resultat zu kommen, das *Schaubild* eines Gegenstandes in *räumlich-plastischer* Illusion zu geben. (1932a: 344).

るそれぞれ別なイメージであり、その刻一刻と変化するイメージを静止したひとつの平面に投影したのが絵画であり、イメージである。パースペクティヴは観点によっては、大きなゆがみを伴うものであるが、「見取り図」として空間全体の印象を作り出す。例として彼はルネサンスやバロック、ロココの表現における教会や城の「空間技法」やバロック劇場の舞台美術や「君主の目 (*Auge der Fürstenloge*)」¹⁷⁶に言及する。こうした絵画から舞台に消失点をもつパースペクティヴが用いられる一方で、絵画ではこの消失点を塞ぐ試みが、キュビストや未来派らによってなされた。多様な芸術のパースペクティヴも、それまでのパースペクティヴへの批判の上に考えられてきたのである。シュレンマー自身の考えた、「空間の中に、線的な関係の多様性に絡め取られている人間」という表現もバッハの「立体的・空間的有機体」としての建築となった音楽もその流れにある (1932a: 345)。

新しいパースペクティヴを考えるにあたって、シュレンマーが強調するのは「驚くべき技術」がもつ世界観への決定的な影響力である。飛行機、写真、映画の発明は、俯瞰ショットやローアングルからの撮影法、急降下のカメラワークなどの手法を導き出した。今後、新たに出現するであろう技術は、人間の内的変化と変容に作用し、更なる表現の可能性を創り出すだろうとシュレンマーは予測する。日常生活の物質化に伴い、古い枠組みを捨て新しいパースペクティヴに接近するには、技術がますます必要となってくるが、こうした技術と科学の成果は自然全体の一部でしかなく、芸術にもそこで実現すべき特別な使命があると主張した (1932a: 345-6)。このシュレンマーの考えには「科学 (*Wissenschaft*) を芸術家の観点 (*Optik*)」¹⁷⁷で見、芸術を生の観点で見る」(Nietzsche 1886a: 14) という、ニーチェの『悲劇の誕生』における課題の影響をみることができるだろう。

シュレンマーは「芸術家」像に関して、デューラーの「メランコリア」への言及で講演を締めくくり、「芸術や人間や自然の法則の神秘」の表現を訴えた。時代の争点となる議論にも踏み込んだこの講演に対し、学生たちの反応は賛否が入り混じっていたが、その中でグンター・ベーマー (Gunter Böhmer) は、彼の理念や言葉はよくは理解できなかったものの彼の講演する姿に魅入られ、「未来の恐怖 (*Zukunftsgrauen*)」「絶望したダンサー (*Verzweiflungstänzer*)」のように見えたこと、講演を描いた水彩画にコメントをいれている (Maur 1979a: 226)。

¹⁷⁶ 18世紀になってドイツでも流行したイタリア式バロック劇場では、「君主の目 (*œil du prince*)」と呼ばれる、王の特別席からのみ正しく見えるような遠近法で描かれた舞台美術が用いられた。この「君主の目」は、視覚の組織化という暗黙の象徴体系に基づく支配者の権力が象徴的に示された「統一的な全体の視線」でもある (Biet: 176-9)。

¹⁷⁷ ここでの“*Optik*”という言葉は「遠近法 (*Perspektiv*)」に置き換えてもよいだろうと、大石紀一郎は『ニーチェ事典』「遠近法／遠近法主義」で述べている。その根拠の1つに「なぜなら、あらゆる生は仮象、芸術、欺瞞、光学に、遠近法的なものと誤謬の必然性にもとづいているからである」(Nietzsche 1886a: 18) を挙げている (大石: 56)。

ベーマーがこのようなイメージでシュレンマーを見たのは、NSDAP の影響が色濃くなっていた大学や芸術のおかれた状況と関係がある¹⁷⁸。シュレンマーは NSDAP が掲げる文化や芸術に関する考え方について、彼らが政権を取る前の 1931 年から 1932 年にかけて友人マイアー＝アムデンへの手紙でしばしば話題にしており、彼らを脅威と感じるマイアー＝アムデンに対し、「芸術家の楽観主義」を主張して歴史の 1 コマとして受け止めようとしていた¹⁷⁹。意識的に政治的な議論からは距離を取ろうとするシュレンマーだったが、この「パースペクティヴ」の講演において、NSDAP の掲げる文化政策との決定的な違いが示されたとマウルは指摘している。

1933 年 11 月 15 日のナチスの宣伝相ヨーゼフ・ゲッベルス (Joseph Goebbels) による帝国文化院 (Reichskulturkammer) 公式発表にあるように、芸術の法則は決して変わらず永遠であると NSDAP は主張していたが、シュレンマーの「パースペクティヴ」の講演では、こうした芸術に普遍妥当性を求める行為には主観が反映されており、時代状況により芸術観もその法則性も変化することを強調していた。この講演でシュレンマーは、デューラーやゲーテやロマン派の芸術家たちを現実のカオスや矛盾に対して、芸術の法則を用いることで「国家構成体 (Staats-Komposition)」を作り上げるのに寄与した例に挙げ、個々の芸術家の創造的な取り組みによって有効なイメージが作られうるとしたのだが (1932a: 340-1)、この考えは NSDAP との共通性を指摘されることもあった。「国家構成体」について、シュレンマーは 1933 年 8 月 22 日の新聞への寄稿でも言及し、「国家と芸術と民族の再統合」のために「国家構成体」のイメージを反映する芸術的形象を打ち立てる必要性を説く一方で、「1 つの精神」や「1 つの理念」で押し通すことは、「自明の匿名性の闇 (Dunkel selbstverständlicher Anonymität)」に陥ることだとして暗にゲッベルスの考えを批判した (Maur 1979a: 240-2)。彼の念頭にあったのは、バウハウスの理念であり、個々の芸術家の様式を確立してそれぞれの観点から見るのが重要であり、そこに芸術の可能性を見たのである。

バウハウスが「ボルシェビキの巣」としてナチスから弾圧を受けたことは、バウ

¹⁷⁸ シュレンマーは 1933 年 2 月の時点までは、アカデミーに直接的な攻撃は加えられていないと述べているが、1932 年 12 月のブルーノ・パウルの辞任は彼の改革に反対する NSDAP の改革反対キャンペーンによるものであった。1933 年 4 月 1 日、他の幾人かの教授とともにシュレンマーは「破壊的・ユダヤ的・マルクス主義」と弾劾され、ナチスの制服を着た学生たちによって授業を妨害された (IF 272)。シュレンマーは授業再開できるように乞う手紙を、知古で NSDAP のメンバーであるマックス・クツシュマン (Max Kutschmann) に書くが、皮肉にも 9 月 30 日の解雇通達の署名は彼の名であった (Fischer-Defoy: 238-9)。

¹⁷⁹ シュレンマーは 1932 年 3 月 4 日の手紙のようにデッサウを閉鎖しただけでなく破壊したことは非難したが、「アンハルト州のナチス (Die Nazis in Anhalt)」という一部の党員による「世界史の誤解」と受け取り (IF 243)、1932 年 5 月 7 日の手紙でもヒットラーのように芸術や文化を後ろ向きにしかみようとしなかった政治家は他にもいると述べている (IF 244-5)。

ハウスの人間全てが弾圧を受けることと直接的に結びつくわけではない¹⁸⁰。しかしシュレンマーの場合、政治的なものからは距離を取ろうとする本人の意識とは裏腹に (IF 239)、彼の芸術観はナチスの文化政策の作為性を暴くものであった¹⁸¹。このような芸術に関して譲らない姿勢をとった結果、シュレンマーは国内での芸術活動ができなくなってしまうのだが¹⁸²、これをナイーブと見るかどうかは見解が分かれるところである¹⁸³。

少なくとも、シュレンマーがこの「パースペクティヴ」の講演で問題にしたのは、知覚や認識の変化と芸術との関係であり、科学や生と芸術の関係であった。そこでの芸術家の使命とは、新しい技術がもたらす新しいパースペクティヴを手段とし、物の見方の地平を広げることであり、芸術という「仮象の世界」において技術がもたらした人間の内的変化と変容を示すことにあった。そこで用いる秩序や法則がパースペクティヴであり、これは世界観でもあり、芸術作品の創造性に関与する「形式」でもあった。こうした考えからすれば、いかなる状況にあっても、あるいは悲観的な状況であるからこそ、芸術による新しいパースペクティヴが必要だとシュレンマーが考えたとしても不思議ではない。1936年8月23日の妻への手紙でも、クサンティ・シャヴィンスキー (Xanti Schawinsky) から連絡があり、バウハウスの同僚たちが職を得ているアメリカへの亡命を勧められたことを伝えた上、ハンブルクの展覧会が会期半ばで閉鎖され、芸術協会も解散させられた希望のない状況にあって困難なことではあるが、それでも楽観主義を貫くつもりであると結んでいる (IF 305)。

¹⁸⁰ cf. Nerdinger 1993.

¹⁸¹ シュレンマーは政治的な関心はないと主張していたが、一線の芸術家として「国家社会主義文化キャンペーン (die nationalsozialistische Kunstkampagne)」に気づき、その動向に注意を払っていたとマウルは指摘する。シュレンマーは自身の芸術的見解を新聞などで公に述べる他、文化省やグッペルスに手紙を書くなどして、例えば1937年には「ドイツ国民」として北方ゲルマンの人種主義に言及した部分を、「芸術的形象」を念頭においた「類型として作られた」人物像の基準であると訂正し、1938年にはアドルフ・ヒットラー (Adolf Hitler) がドイツ・ロマン派やワグナーを讃えて引用する箇所が不適切である点を指摘し、古代ギリシアやローマの美術はすでに帝国主義的なプロパガンダになっており、それ以前の簡素な芸術作品の方を評価すべきであると提言をしていたという (Maur 1979a: 232-51)。

¹⁸² 1937年の「退廃芸術 (Entartete Kunst)」展や1938年の「退廃音楽 (Entartete Musik)」展で作品が取り上げられ、デュッセルドルフでの「退廃音楽」展ではクロロオペラの『幸運の手』公演のためにシュレンマーが描いた舞台構想画が、シェーンベルクの「精神病院の空想 (Irrenhaus-Phantasie)」の風景として扱われた (Scheper 1988: 331, Anm.477)。

¹⁸³ マグダレーナ・ドロステ (Magdalena Droste) は、こうした事態を招いたのはシュレンマーの政治的ナイーブさと盲目性によるものだとしている (Droste: 132)。

5.3 シュレンマーの空間理論

これまで見てきたようにシュレンマーの理論は、絵画、造形、舞台の領域での芸術空間を扱ったもので、シュトゥットガルト時代こそ絵画が中心であったが、パウハウスでは舞台が活動、理論ともにメインとなり、絵画や壁画制作から発想したアイデアを舞台に転用して作品作りに活かしていた。ブレスラウ以降は再び絵画や造形が活動の中心になったが、シュレンマーのテーマである「空間の中の人間」を扱う際には、舞台やダンサーに言及している。晩年には「人間」を描くことをやめ、風景面に主題を移したが、「絶対空間の平面」での冒頭の例にもあるように、その風景に動きを生み出す基準となる空間を見ていた。風景画も舞台も、彼にとっては芸術空間のイメージにおいてつながっていたのである。

芸術ジャンルの越境は 20 世紀初頭の前衛芸術運動に多くの例があるが、芸術領域の区分は大きな流れとして歴然と存在し、美術と工芸学校を統一することが美術学校の改革であった時代に、シュレンマーのような造形芸術家であり教育者でもある立場から舞台も音楽も含めた芸術空間を構想することは、大変画期的なことであった。もっともそうであるがゆえに、彼の理論は造形芸術、舞台芸術、ダンスのどの領域でも論争を巻き起こしたが、彼の意図がはっきりと伝わることは少なかった。

彼の理論は、むしろ『トリアディック・バレエ』や『パウハウス・ダンス』といった舞台作品を通して理解され、場合によっては誤解された。その理由は、「パースペクティブ」の講演で言及しているように言葉や概念がもつ多義性や曖昧性の問題もあるが、彼の論理が本人の言うほど単純にはできていないことと関係がある¹⁸⁴。シュレンマーは、1つの事柄に対し複数の観点を挙げ、相反する側面の相互関係から考察する。彼のいう「統合」、「融合」とは、いわゆる弁証法のように対立を経てより高次の静止した次元を示すのではなく、両者の相互関係からその都度生まれるものに注目した、その相互作用のプロセスそのものを意味する。芸術的立場ははっきりと持っていたが、対立する考え方に対しても頭からの否定は少なく、むしろ歴史的経緯を配慮した複眼的な受け止め方をしている。それは「抽象概念」での2つの抽象の議論や、俳優と観客における能動性と受動性の相互作用、同時代の反映と歴史的視座の共存、そして彼の理論の根幹である、人間と空間を対極においた「空間の中の人間」の関係にも見て取れる。

¹⁸⁴ リオネル・ファイニンガー (Lyonel Feininger) の息子で、1927 年から 29 年にかけて舞台芸術工房で学んだルクス・ファイニンガー (Lux Feininger) は、シュレンマーのディスカッション中心の工房運営は類まれなものがあつた彼の人柄も優れていたが、その語彙は特殊であり、「普通でない対比 (ungewöhnliche Gegenüberstellungen)」や「矛盾した頭韻 (paradoxe Alliterationen)」、「バロック的冗長さ (barocke Umschweifungen)」を好み、彼のユーモアは他の言葉には翻訳できなかったと述べている (Feininger: 270-1)。

このように1つの観点に固執することなく、矛盾をはらむ流動的で多面的な見方をとったがゆえに、不変かつ唯一のものである真の芸術美学の存在を主張したNSDAPから抑圧を受けたのは既に述べたとおりである。第1章ではバウハウスの基礎教育は「情動の涵養による主体形成」であったとする村上(2007)の議論を引いたが、少なくともシュレンマーが試みたのは、物質・機能・現象・精神など様々な角度から「人間」が構築されていることを示すことであり、対抗する主体を形成することではなかった。彼の理論がめざしたのは、時代のイデオロギーに対抗することではなく、芸術の可能性をいかに拓くかであった。

5.3.1 空間と身体の位相性

シュレンマーが考えた新しいパースペクティヴとは、空間造形に対し幾何学的な関係性と人間の身体感覚による認識の相互作用として捉えることであり、これは世界を認識する手段でもあった。彼はこの考えを「パースペクティヴ」の講演では自身のものの見方として「空間の中の人間 (Mensch im Raum)」(1932a: 345) と簡単に述べているが、ここでは人間も空間も多層的に捉えられており、その相互関係が問題となっている。彼のこれまでの議論をまとめると次のようになる。

- ① 「絶対空間」ないし幾何学的な法則性が適応される「抽象空間」が理念的な基準空間として設定されている。
- ② その基準空間の中に、その幾何学的法則性に捉われている人間がいる。この人間は、空間内に幾何学的な位置を占める一方で、自己の身体感覚として独自に身体や周囲の空間を認識する。このことから人間は、身体としての物質性と、生理学的なものを反映した身体像をもつ存在であるといえる。
- ③ 身体感覚としての空間の把握は、筋肉や骨格に基づく運動力学によるもの、血流や心臓の鼓動や神経組織といった内臓感覚によるもの、精神や思考といった概念化によるものがあり、個々の身体感覚の法則で捉えられた空間イメージはそうした身体の法則性を映した位相空間として把握される。
- ④ 芸術空間とは、その芸術が関与する空間全てを指す。舞台芸術でいえば、それは舞台だけに限らず、観客を含むパフォーマンス空間全体を意味する。そこでの「人間」には、個々のパフォーマー、観客、道具や照明などを扱うスタッフも含まれ、その数だけ上記の位相空間は個別に存在する。
- ⑤ 舞台には芸術空間の補助手段として形体と色、光などが存在する。パフォーマーの衣装や舞台装置、照明は身体像が捉える感覚的空間に変化を与える。演出、

舞台造形家、振付家は空間造形の構造を表出させるために、創作の過程でその変化を秩序づける。

- ⑥ これら全ての仮想的な位相空間における現象形態が、受容する個々の認識の中で空間造形として 1 つに統合される。これにより物質的な身体が位置していた物質としての空間が「芸術空間」に変容する。その際、空間造形に適應される秩序としての演出家や舞台造形家の意図を認識するかどうかは、「図と地」の関係のように任意である。
- ⑦ この芸術空間は、空間内の人間の動きによって現象的に表れるものなので、人間が動くにつれその都度生成される。芸術家は表現手段の変化により、空間認識にパースペクティブを与え、構造をもった空間造形として芸術空間を構成し、相互関係によってのみ成立するような型を作り出すことで、そこに受容する側が共通性を見出すような秩序と法則性を与えることが可能になる。

シュレンマーのこの「空間と身体」の捉え方は、これまで見てきたように物理学や哲学、美学の領域での多くの議論が元になっている。第3章でも触れたが、バウハウスでも空間や身体の問題は建築にとって重要な課題であったことから、物理学的生理学や心理学の問題も含めて多くの議論がなされていた。「ゲシュタルト心理学」の客員講師に呼ばれたカールフリート・デュルクハイム伯は、「生きられた空間 (ein gelebter Raum)」をドイツ語圏でテーマにした最初の人物であった。これは主観的に体験された空間とは異なり、心的なものが問題とならない空間であり、「人間生活の媒体 (Medium des menschlichen Lebens)」としての空間であった (Bollnow: 18)¹⁸⁵。この「生きられた空間」という言葉をシュレンマーが使うことはなく、心的なものが反映された空間も彼は視野に入れていたが、それでも数学的な空間との対照から始めている点および空間に関する人間との関係で問題化している点で、両者は関係があるといってよいだろう。1930年代に心理学や精神病理学の領域で問題化されたこの「生きられた空間」の概念は、その後、広い分野で取り上げられるようになり、フッサールの現象学を批判する形で登場したモーリス・メルロ＝ポンティ (Maurice Merleau-Ponty) の『知覚の現象学 (Phénoménologie de la perception)』(1945) や、空間の社会的な実践に関してバウハウスの歴史的役割を指摘したアンリ・ルフェーヴルの『空間の生産』(1974) においても、重要な用語として用いられている。

ルフェーヴルは『空間の生産』の発想を、社会的実践の空間におけるバウハウス

¹⁸⁵ オットー・ボルノウ (Otto Bollnow) はデュルクハイム伯やミンコフスキー (Hermann Minkowski) のいう「生きられた空間」は、主観性を排除した表現という点では優れているが、「leben」は自動詞であるという文法的理由から自身は「体験されている空間 (ein erlebter Raum)」を用いるとしている (Bollnow: 18-9)。

の歴史的役割から得たとしている。バウハウスのいう「総合的空間 (l'espace global)」は、満たされるべき「空虚」としての「抽象空間」が前提にあるという指摘や、「空間の生産」に関して「空間の占拠」をする身体と、「自らの空間をもつ」行動能力とエネルギーをもった身体との2つの身体を想定する点など (Lefebvre: 148, 198-9)、シュレンマーの空間と身体の関係性の捉え方との類似が見られる。空間は抽象空間を前提に、身体の動きやエネルギーによって空間を生み出すのである。しかし、シュレンマーは抽象空間の網の目に捉われた存在として空間内の身体を示したが、ルフェーヴルは埋めるべき空虚な抽象空間に対しての身体による占拠とみなしており、身体が周囲にエネルギーを放つことで自らの空間とすると、空間に対する作用面を強調する。ルフェーヴルの2つの身体像は自らの行動とエネルギーを持つ「能動的主体」であるのに対し、シュレンマーの身体は空間と相互依存的であり、身体は空間に働きかけもするが、同時に周囲の空間との関係で身体もまた変化するのである。

ルフェーヴルは「幾何学空間 (l'espace géométrique)」と、映像や写真、地図やイラストなどの「視覚空間 (l'espace visual)」と、「生きられる空間」である「社会空間 (l'espace social)」の間の揺れ動きと相互の置き換えによる、空間の「融合 (téléscopage)」から、「空間のイリュージョン (l'illusion spatiale)」が生じると指摘した (Lefebvre: 344)。マルクス主義的傾向の強いルフェーヴルはこれを否定的に捉えたが、その可能性を肯定的に見たのがシュレンマーだった。

5.3.2 現実感の創造

シュレンマーは新しいパースペクティヴによる「芸術空間」で、新しい観点での「空間の印象」を示すことをめざした。ここで言う「空間の印象」とは一種の現実感を創造することである。それは時事性を求める意味での現実感とは対極にある、もう1つの現実ともいえるべき「現実感」である。本章の最後に、シュレンマーのいう「空間の印象」について考えてみたいと思う。

「現実感」とは認識の問題であることを、ジョナサン・クレリー (Jonathan Crary) は『観察者の系譜 (Techniques of the Observer)』(1990)の中で、カメラ・オブスキュラやステレオスコープ、ジオラマといった技術発明と知覚のパラダイムチェンジとの関係から記述している。ステレオスコープの映像に見られる「現実感」は現実には存在せず、ただ認識の中、身体の領域においてのみ存在するものである。全体を俯瞰することはなく部分のみが突出することでリアルを感知することと、それが何かの対象を映したものでなく身体で生み出された感覚だという認識は、「現実」と「リアリティ」が別ものであることを気づかせたのである (Crary 1990)。クレリー

リーの『知覚の宙吊り (Suspensions of Perception)』(1999)では、考察の対象を絵画に変え、マネ、スーラ、セザンヌの作品を例に、人間の知覚が近代化のプロセスに適合していく様を分析する。シュレンマーの時代、ステレオスコープ以上に知覚を操作する映画や写真、ラジオや投影など様々な技術が開発されており、機械ができるたびに新しい表現方法が生み出され、「現実感」はもはや「自然」を単に写し取るものではないことは明白な事実であった。セザンヌに端を発するキュビズムや未来派、シュールレアリスムらによる美学における「視覚革命」は、平面に別の空間性や時間性が描き得ることを明らかにした (Crary 1999)。「客観的」に知覚するものと考えられていた「現実」は、受容者の身体領域においてのみ存在する「現実感」として創造されるものとして捉えるには十分な素養が、1920年代には既に揃っていたのである。

シュレンマーの視野には様々な現実感を求める試みが入っていたと思われる。未来派やメルツ舞台が目指したのは「生きた現実」の抽象化であり、舞台の構成要素が直接的に生み出す現実感であった。一方で、象徴派に代表されるイリュージョン舞台は、照明や舞台美術によって観客の知覚の中にイメージとしての情景を描くものであり、そこでは観客の認識空間、つまり観客の経験こそが重要であった。そうした観客の経験を転覆の技法として用いたのが、ベルトルト・ブレヒト (Bertolt Brecht) の批判的リアリズムである。ブレヒトのいう社会の因果関係、支配者の観点、困難な状況の解釈を明らかにすることは、もはや「現実」を模倣することではなく、「現実」を作り変える方法や技術を獲得するモデルの提示である。ブレヒトにとってリアリズムは「主観／客観」「イリュージョン／リアリティ」「理論／実践」という二項対立ではなく、「イメージの豊かな複合体」であり、瞬間的に印象が変化し、その機能が要求する瞬間のみ続くイリュージョンが「リアル」な「モデル」として観客に伝えられることを意図したのである (Brook: 186-187)。

シュレンマーの試みはブレヒトのように社会的でも政治的でもなく、積極的に「現実」に関与しようとする意図もなかったが、このブレヒトの転覆の技法としてのリアリズムは、シュレンマーの方法論と類似点がみられる。シュレンマーは「芸術のイメージ」という言葉を使い、現実とは別の空間を求めたが、時代の徴候との関連をもつそれは、もう1つの新しい「現実」ともいえるものであった。それは新しい風景画を求めて、番号を割り振って数学的幾何学的に構成していく描き方や、透明画料を重ねる絵画技法や、画面に観客の姿を入れることで視線の集中を生む手法を用いたロマン派の画家ルンゲや C.D. フリードリヒに通じるものであった。

エリカ・フィッシャー＝リヒテ (Erika Fischer-Lichte) は、歴史的な文脈に様々な「演出」があることを指摘し、クレイグを引いて「演出」にとって重要なのは世界を「魔術化」し、変えることのできる何かとして知覚させることであり、「現在性

(Gegenwältigkeit)」を産出することだとした。「魔術化」とは、「現在性」により上演や演出家の意図を理解することから解放され、「自己反省性 (Selbstreferentialität)」の中心に生じる「人間と事物の隠れたく固有の意味」が暴露されることであるという (Fischer-Lichte 2004: 324-5)。彼女によれば、演出戦略にとって、芸術を何かと分かつ「境界 (Grenze)」となるか、魔術としての「境界領域 (Schwelle)」となるかを決定する知覚の現象が重要であるという。ダンスの「変身」にせよ「魔術化」にせよ、変容には観客の特殊な知覚が要請される。歴史的、文化的、美的条件を考慮に入れる必要があるが、観客の変容をもたらす「魔術化」に関わるのが境界領域であり、魔術化が成功すれば上演は「可能性 (Ermöglichung)」や「影響力 (Ermächtigung)」や「変容 (Verwandlung)」が始まる場となる (Fischer-Lichte 2004: 358)。その意味でシュレンマーは仮象の魔術化の作用を肯定的に捉えた見方をしていた。ただしシュレンマーの場合は、個々の作品の演出戦略にとどまらず、実現可能かは別として、ある一定の時代や集団、あるいは同じ「現実」と向き合うものの間で、個々の観客の感覚に共有されるパースペクティブを探究したのである。

新しい芸術的空間は、観客との相互作用の中で生み出される。つまり、前提としての観客が必要となる。アッピアやシュレンマーの考える観客は、個人的でありながらも舞台を通しての共同体を作ることが可能な、劇場空間にある、俳優、登場人物に次ぐ「個人的／集合的なく第3の身体」(Ganer: 86)であった。ジル・ドーラン (Jill Dolan) は、本来個性をもつ舞台の「観察者 (spectator)」が、共通性の想定のもとに包括される集団としての「観客 (audience)」になるのは、象徴主義的なリアリズム演劇の慣習の力であると指摘する。そこで想定される規範化された「理想的な観客」¹⁸⁶は優勢な文化の代表者であり、舞台は「理想的な観客」のイデオロギーを映し出し、永遠化することに寄与しているとする (Dolan 1)。シュレンマーが批判した1つの理念や1つの精神性に一元化してしまうことは、この「理想的な観客」を生み出す要因である。しかし批判的リアリズム¹⁸⁷では、この関係性を暴くことで「観客」を「観察者」の立場に立ち返らせることをもくろむ。ブレヒトの叙事演劇の技法は、象徴主義形式などの慣習化された演劇では隠されていたイデオロギーを脱自然化、脱神秘化し、階級に基づく社会関係の有益な変化を目指したものである (Dolan 14)。シュレンマーが新たな「空間印象」を示すことで狙っていたの

¹⁸⁶ ドーランは、北米文化での「理想的観客」を白人中産階級の異性愛主義の男性と想定し、(Dolan 1)、ローラ・マルヴィ (Laura Mulvey) の映画論における「視線」の議論を援用して論じる (Dolan 12-13)。

¹⁸⁷ パトリス・パヴィス (Patrice Pavis) の定義によれば、自然主義やイリュージョニズムのような模倣的リアリズムに対して、リアリティや舞台を分析する批判的手法を作り出すものを指し、観客がリアリティの社会構造を理解できるような舞台のイメージを、象徴性 (symbolic) と演技性 (play activity) によって与える技法、システムである (Pavis 302-4)。

は、こうした観客との関係である。舞台で起きている出来事に対し単に素朴に受容するのも、芸術家の意図を読み解こうとするのでもなく、自己の身体感覚との相互関係で批判的に新しいパースペクティヴを体験できる自立した観客が、彼の考える舞台には必要であった。つまりシュレンマーは観客教育の重要性と可能性を示唆していたのである。

結論

序章で挙げた3つの観点、人間と空間、異なる観点の統合、観客の問題は、同時代の美学、哲学、自然科学の領域で議論されていたことである。オスカー・シュレンマーは本研究で見てきたように、同時代だけでなくそこに至る歴史的な議論も考慮に入れた上で検討し、物理学や数学、美学や実際の造形手法などを自在に組み合わせ、独自の見解を導き出したといえる。

人間と空間に関してシュレンマーは、抽象空間における人間の法則と空間の法則の相互作用という当初の考えを広げ、様々なパースペクティブによって感覚的に認識される表象空間の問題として扱った。表象空間の議論で人間が重要になるのは、人間は現象的にも理念的にも空間に捉われた存在であり、超越的に外側から見る観点は存在しないからである。

初期のバウハウスの理念にある異なる観点の統合については、個々のマイスターによって方法論が異なり考え方も違うので一概に言うことはできないが、少なくとも相互関係やプロセス、あるいは揺らぎといったものに注目していたことは確かである。視覚的芸術への関心から出発したシュレンマーが、触覚を含む五感の相互関係や構造の問題を考慮し、2次元と3次元といった表現形式の区別ではなく、視覚造形芸術、空間芸術という観点を取り得たのは、バウハウスという環境が影響している。

観客の問題を、実践的な観客教育として考えることができたのも、「バウハウス・ダンス」のようなワークショップ形式で試行錯誤する場があったからである。同じ空間を体験し、舞台空間創造に関与する存在として、シュレンマーは個々の観客のパースペクティブにおける共通の法則性を明示しようとしたのである。

シュレンマーが探究したのは、「人間」との関係で考察された芸術の表象空間の理論である。1970年代のパフォーマンス研究での評価は、シュレンマーの言う「芸術的形象」における身体の変容に着目したものであったが、本研究で見てきたように、彼は表象空間においては個々の構成要素やその「動き」から生み出される空間創造を問題としており、クレイグやブリューソフらと同様、表現の担い手としては人間の身体に固執してはいない。これは舞台空間から人間を排除するということではない。「動き」を生み出すのは人間でも物質でもかまわないが、背後に人間の意識が働いていることが重要であり、その「動き」による空間の変容を認識するのが人間であるという意味で、人間は「告知者」であり「創造者」なのである。

シュレンマーの言うように、芸術空間は人間が空間を体験することで初めて生じるものである。しかし彼は芸術空間の創造にとって人間が欠くべからざる存在な

けでなく、超越的に空間を外から見る視点は取り得ず、空間から逃れられない存在であることを強調し、芸術空間を体験する身体についても空間造形的な構成体として捉えている。骨格や筋肉組織、内臓器官、感覚器官、思想、感情といった個々の身体の構成要素から生ずるイメージの表出をそれぞれの身体構成要素と結びつけた位相空間の中で捉え、そのイメージを身体に重ねることで、身体そのものを芸術的現象形態の位相として抽象化し、この位相としての身体が空間内を動くことで、空間造形が生じると考えた。

舞台空間においては、空間構成体としての身体に重ねられた位相から仮象としての位相空間を創造する複数の「人間」が存在する。舞台芸術の空間造形はこの位相空間において成立し、現実の空間に重ね合わせて認識される。これには、パフォーマーや照明などのスタッフだけでなく観客も関わってくる。この個々の人間の位相空間で捉えられた複数の現象形態を、ひとつの芸術空間造形として捉えられるようにするのが演出の役割である。形体や色や光、人の動きや身振りといった舞台構成要素を意図する空間造形の構造に沿って構成する演出は、舞台空間という空間造形に共通のパースペクティブを与えるために行われる手段なのである。シュレンマーの考えによれば、このパースペクティブもまた絶対的なものではない。異なる位相空間をもつ個々の身体は、空間造形に対してもそれぞれ異なるイメージを持つ。しかし、演出で示される色や大きさや方向の違いのような相対的な関係性においては共通の差異を認識することができ、また「人間」という素材は慣習によって共通性を体験しやすいと考えたのである。

1960年代、70年代の実験的な演劇やパフォーマンスは、客席と舞台の境を取り払った共通の体験の場としての舞台空間を求め、それを共に作り上げる参加者として観客を位置付けている。同様の考え方をしたアップシアの理論は既にシュレンマーも知っていたはずだが、彼はあえて俳優や技術者、観客という個々の役割を強調した。シュレンマーは舞台空間での出来事は多層的な位相空間で構成されると想定し、個々の人間のイメージの中でひとつの像を結ぶという見方をとった。俳優には俳優の、演出家には演出家の見え方があり、舞台造形家や、音楽家、個々の観客などそれぞれの立場からみた舞台のイメージが存在する。それらは別々のものでありながら同じ空間に重なり合う共通性をもった表象形態である。彼は理論化にあたり、同質の参加者によって体験される単一空間よりも、立場の異なる「人間」のパースペクティブの重なる空間表象の方が、より創造性豊かな空間を導き得ると考えた。その媒体として作用するのが「人間」の身体であり、その身体表象が尺度と秩序を生み出すひとつの基準となる。身体表象には単なる黄金律や身体機能に対する感覚だけでなく、身振りやしぐさや言葉に読み取られる慣習的なものも含まれる。シュレンマーは慣習的なものを全て否定するのではなく、こうした人間の身体に対して持

つ親和性が観客を舞台に引きつけ、身体の位相から生じる舞台空間への気づきをもたらすと肯定的に捉えている。個々の観客のイメージする空間は異なるが、舞台の出来事との関係で結ばれた像にはなんらかの類似性があり、その法則性が舞台の作り手側と観客相互で理解可能な形で共有されることを、明示的な形で示そうとしたのである。

建築や生活空間を考える際に、そこに住まう人間の近代的な生活様式に合わせた動線を考慮したのがバウハウスの建築や家具だとすれば、シュレンマーの試みはその動線を生み出す空間認識がどのように構成されているのかを分析的に示すものであった。彼は実際の舞台空間に絵画技法である幾何学的パースペクティブの線引きをして、舞台空間を支配する客観的な枠組みとしての空間認識を可視化した。その上で、その中で動くパフォーマーに、自らが動くことでその枠組みや規則性が変化することを体感させた。ワークショップの過程で彼らが発見した、日常とは異なる知覚体験やものの見方をそのプロセスごと舞台に示すことで、慣習的でない異なる見方を観客にも示そうとしたのである。「観客教育」というと演劇を使つてのイデオロギー教育のような響きがあるが、シュレンマーの場合、舞台芸術創造の担い手の一人として、観客が自発的に学ぶことをめざしていた。戦略的に「滑稽」な要素を取り入れ、「遊び」の要素から観客が自分自身でそこにある日常との差異を学び取るように促したのである。その点で衣装と仮面は視覚的効果の大きさゆえ、人間の身体に無意識に見出されてしまう慣習的な観点を無効化し、まったく新しい「意味」を生み出す媒介としての作用が期待できた。

シュレンマーは観客との共通の基盤となる「人間」の領域に関して、同時代の生活空間と、自然科学や美学、哲学などから得られる世界観の両方を挙げ、双方を舞台に反映すべき「認識」として捉えている。時代と共にあり、時代の特徴を示すという彼の舞台観は、演出家個人の理念の体現といった狭い枠に収まるものではない。時代に共有されている「世界観」だけでなく、日常の慣習的行動を支えている背景を、学術的な言葉ではなく「舞台」で見せることで、別な可能性が存在することを気づかせようとしたのである。

空間を多層的な構造として捉えることは、近年の舞台芸術研究ではむしろ当たり前に行われている。今日の実験的な舞台では、テキストの解体、登場人物と俳優の身体の分離、言葉と身体の分離のみならず、身体の同一性も疑問に付され、「身ぶり」と「意味」も乖離し、舞台上にある「身体」は「人」かどうかも定かではない¹⁸⁸。

¹⁸⁸ 例えば、演劇ユニット「チェルフィッチュ」を主宰する岡田利規は、舞台上で戯曲テキストに書かれている人物の心情的な身体表現と、パフォーマー自身の身体が周囲との関係で置かれている状況の表現を同時に行いながら、戯曲テキストの言葉を他者の言葉として発話することを

そこには演劇の約束事も日常の慣習的なコードも通用しない。しかし、この実験的な舞台を同じ空間で体験することで、観客相互に共通の作品理解が生じることは現に存在する。この共通の理解を可能にしているのが、舞台の作り出す法則性が作用する新しいパースペクティブである。上演においては、「言語」によってではなく、舞台を構成する光や色、形、動き、音などによってその法則性を観客は受け取る。

シュレンマーの取組みは、この共通理解の法則性に挑んだものといえる。彼は衣装や舞台美術といった空間造形で表象空間を変容させ、視覚的イメージにおける空間構成を作り変えようとした。その成否は個々の感覚体験によって異なるが、客観的とされる空間認識とパフォーマンスで生み出される空間認識の差異を見ていくことは、今日の舞台芸術を分析するのに必要な観点である。

本研究のもうひとつの成果は、シュレンマーの芸術的、理論的な関心を追うことで、ロシアやハンガリー、スイス、イタリア、フランスなど、全ヨーロッパ的に広がる学術的、芸術的な交流を舞台芸術に関与する視点から再確認できたことにある。儀式的なものからサーカス的なものまでを含んだ舞台活動はもちろんだが、自然科学、人文科学の両方の分野にも、今日の舞台芸術に関係する認識が多数存在していたことがわかる。これらは「世界観」、つまりシュレンマーが「言葉」の問題と言っていた「意味」に関する取組みに必要なことであった。言語を介さないダンスの領域や慣習的な意味に還元されない言葉を扱う実験的な舞台における「意味」の創出は、言葉の多義性ゆえ困難を伴うものであるが、あえてその言語化に挑んだシュレンマーの試みは評価に値する。芸術家の主観性をただ享受するのではなく、日常の生に密接につながる「もう 1 つの可能性」を示すことは、こうした真剣な「遊び」の中でのみ見出されるものなのである。このシュレンマーのいう方法論が効果的な手段となりうるかは、今後別な検証が必要になるが、高度に抽象的な専門用語を用いての学術研究と異なり、彼の示した方法論は舞台の作り手と観客を結ぶ具体的な手段として有効であると考えられる。

めざす演出を行う。この際、語られるテキストの行為主体と、身体的に心情を表現している行為主体は同じパフォーマーが演じるとは限らず、重なる場合でも第三者に言及する語り口で行為に言及し、場合によっては人物以外の物や情景を複数のパフォーマーの身体で表現し、言語化する。舞台には登場人物の「主体」は現れず、登場人物の位相としての身体が複数のパフォーマーの身体に重なる形で、観客の認識の中でのみ仮想的に造形される。それゆえ舞台に出現する空間は、複数化された身体に呼応する形で、戯曲テキストの表す出来事の空間性と、登場人物の心理的な内面の空間性と、パフォーマー自身が観客に対峙している空間性を多層的に示すだけでなく、複数のパフォーマーで担われる登場人物の複数性ゆえ、その空間の断絶面や境界面も同時に示すのである。

図1 「空間造形の要素」 (Moholy-Nagi 1929: 155)

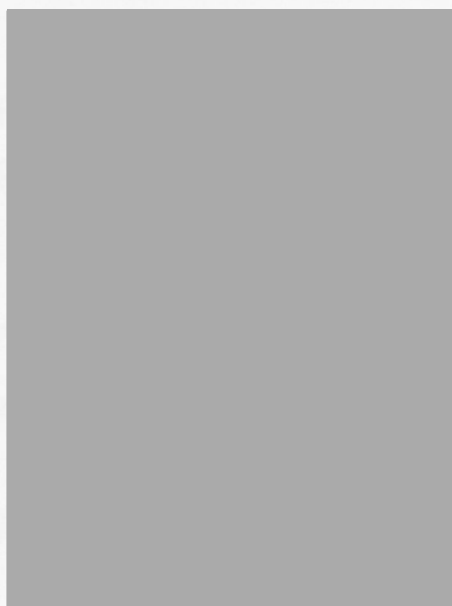


図2 「ドラマ」 (MK 10)



図3: 「バレエ」 (MK 10)



図4 「形象と空間線」 (MK 13)



図5 「関節のメカニズム」 (MK 14)

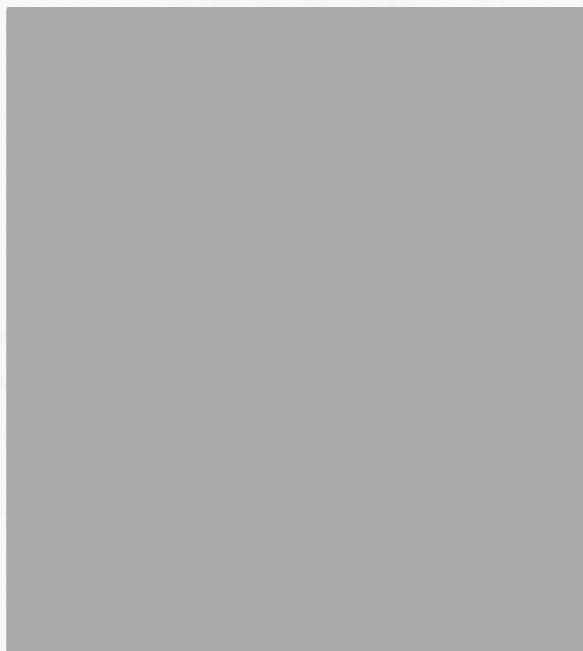


図6 「自己中心的な空間線」 (MK 14)



図7 「観客と俳優」 (MK 8)



図8 「人間の感覚」 (TTB 201)

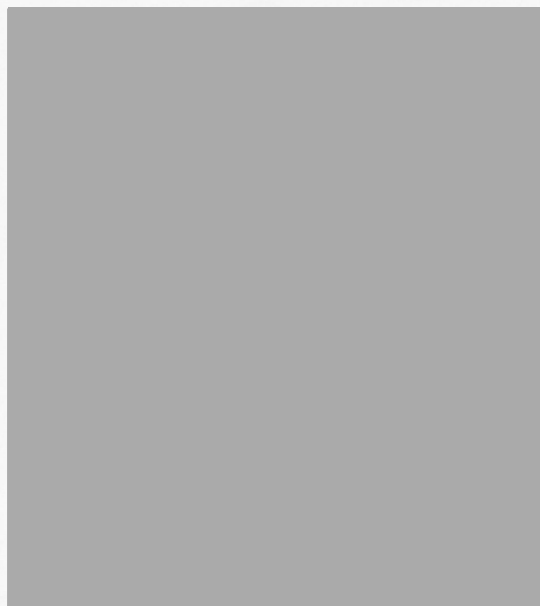


図9 「歩く建築」 (MK 16)



図10 「関節人形」 (MK 16)

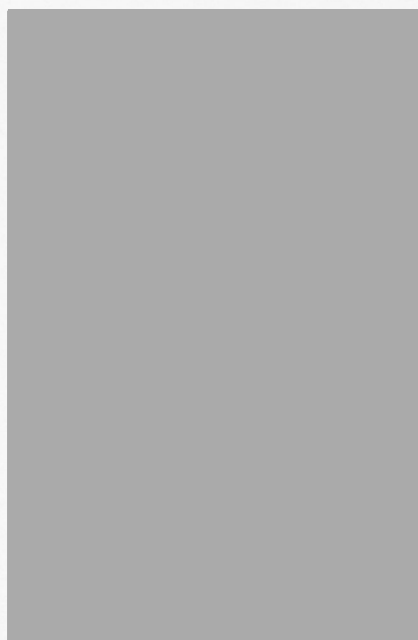


図11 「技術的有機体」 (MK 17)

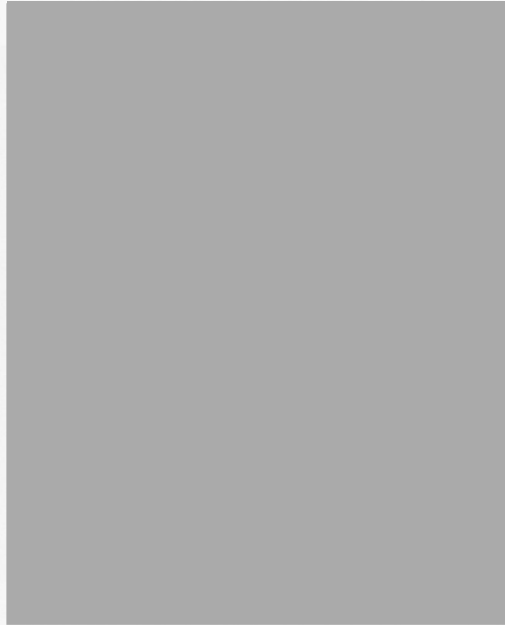


図12 「脱物質化」 (MK 17)

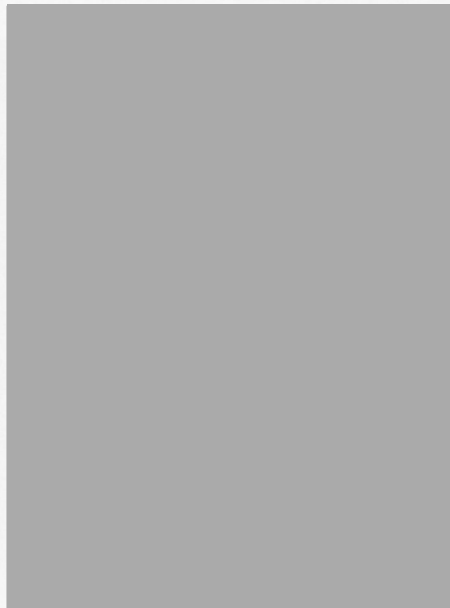


図13 「床の幾何学図形と空間線のある空間の形象」

(Baden-Baden 69)



図14 「空間の線引きと形象」

(Baden-Baden 75)



図15 『空間ダンス』(TTB 219より作図)



図16 『空間ダンス』 (Wingler: 451)



図17 『形体ダンス』 (Marseille 160)



図18 『金属ダンス』 (Wingler 489)



図19 『ガラスダンス』 (Marseille 164)

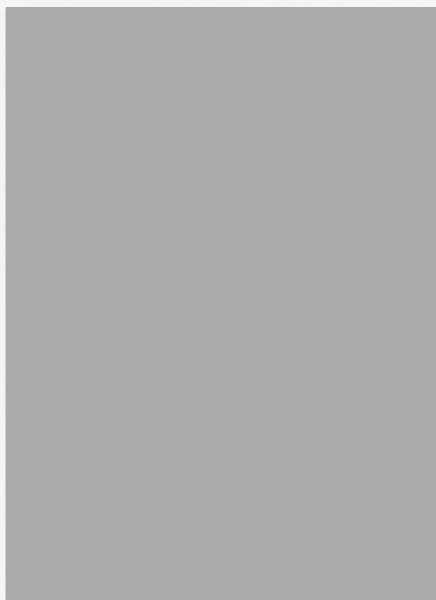


図20『パネルダンス』の記譜 (TTB 220)

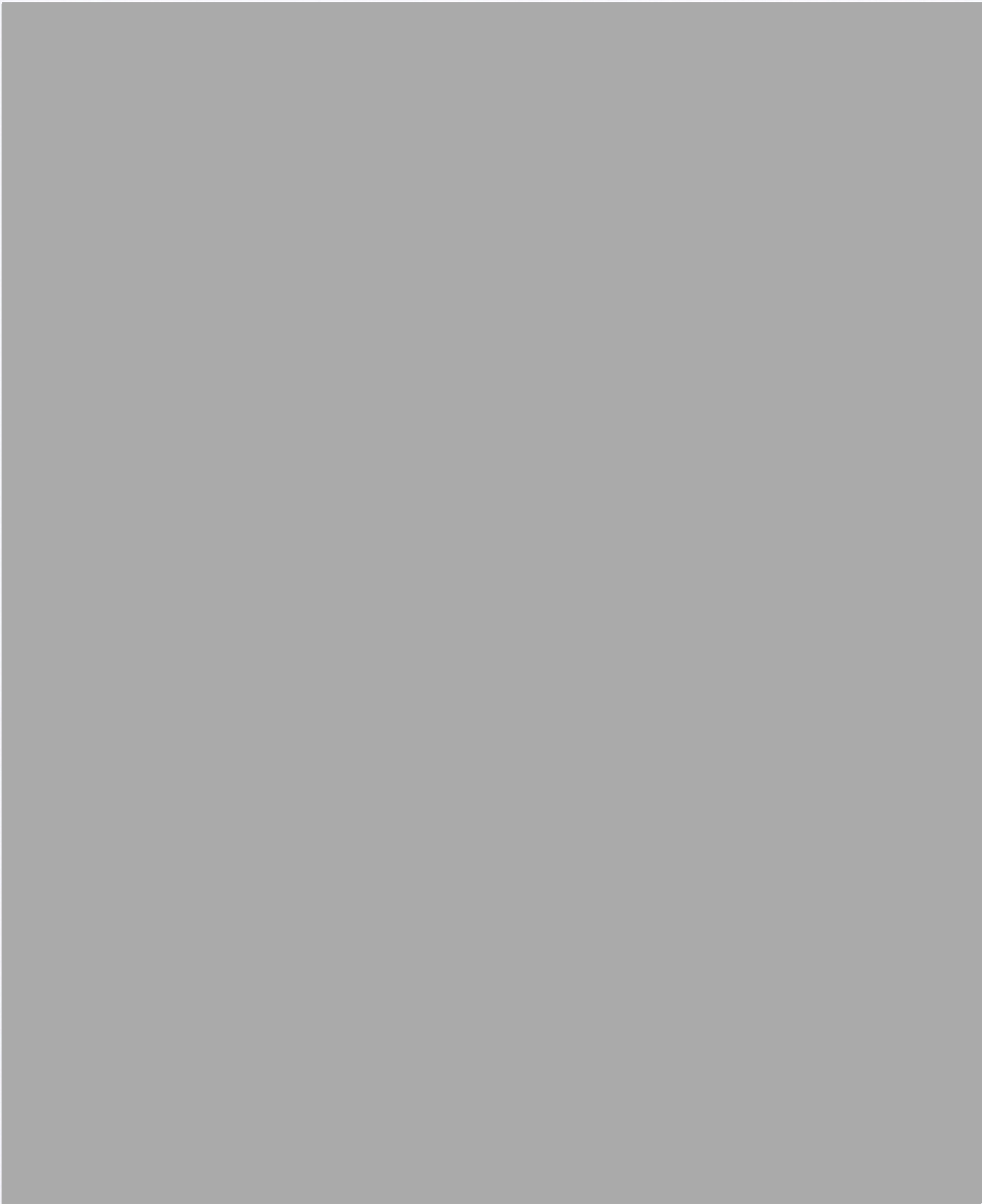


図21 絵画「ダンサー」(TTB 87)

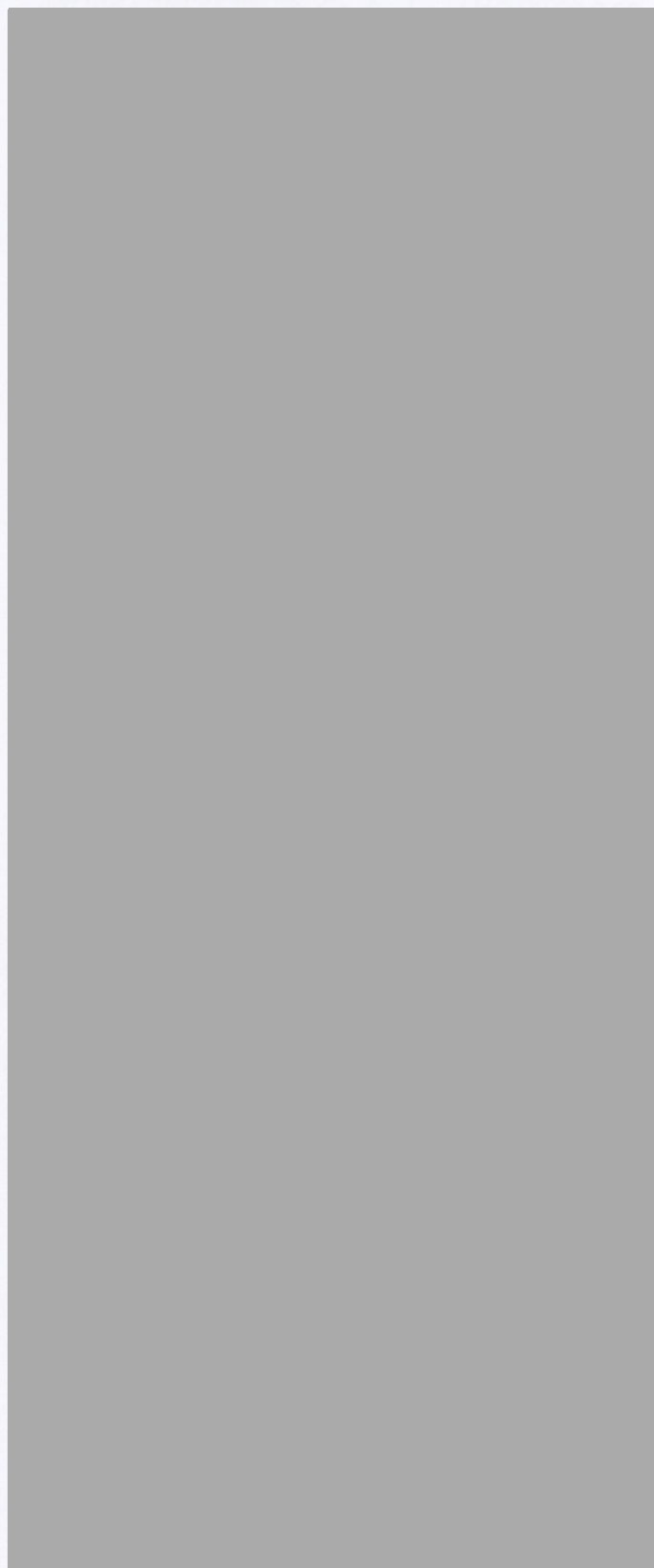


図22 絵画「通り過ぎる人」 (Baltimore 55)



図23 「垂線」 (1929a: 8)



図24 「水平線」 (1929a: 8)



図25 「斜めの線」 (1929a: 8)



図26 「曲線・弧・円」 (1929a: 8)



図27 「たくさんの長方体とその中心」 (1929: 9)



図28 「ダイナミズム」 (1929a: 9)



図29 「リズム的關係と補完」 (1929a: 9)



図30 「ネガ（反転）」(1929a: 9)



図31 『棒ダンス』 (Wingler: 452)



図32 『輪のダンス 1』 (Marseille: 159)



図33 『輪のダンス 2』 (Marseille: 158)



図34 「舞台としての建築」 (Baltimore: 180)

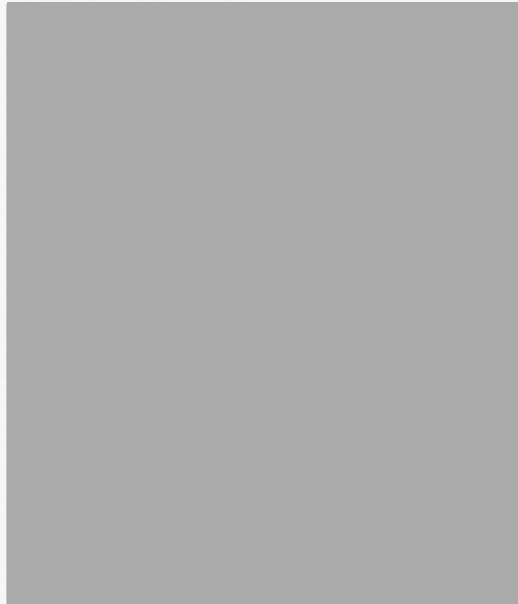


図35 『トリアディック・バレエ』(1926)
フランクフルト公演 (Scheper 1988: 132)



図36 『おもちゃ』舞台構想 (TTB 255)



図37 『おもちゃ』公演 (Scheper 1988: 182)



図38 『案山子』舞台構想 (TTB 260)



図39 『案山子』舞台写真 (TTB 258)



図40 「ミスター・アイが踊る」 (TTB 290)

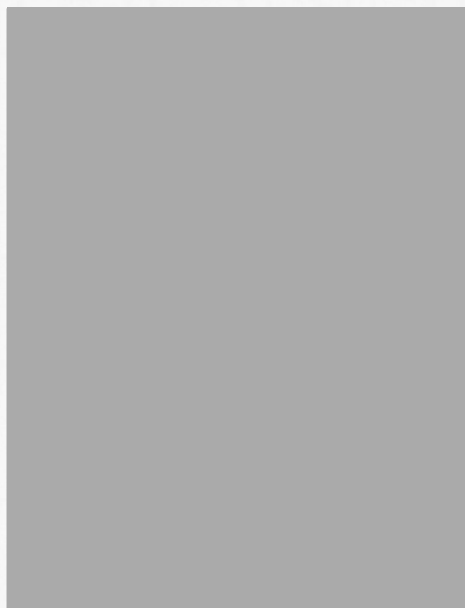


図41 「ミスター・アイとパネルとお化け」 (TTB 291)



<第2章資料>

[資料1]

舞台と祭礼と民衆の祭りの図式。一行目の見出しに従って分類。
SCHEMA FÜR BÜHNE, KULT UND VOLKSFEST, UNTERSCHIEDEN NACH

| 場所の形態 (ORTSFORM) | 人間 (MENSCH) | ジャンル (GATTUNG) | 語り (SPRACHE) | 音楽 (MUSIK) | ダンス (TANZ) |
|---|-------------------------|-------------------------------------|---|---|--------------------------------------|
| 寺院 (TEMPEL) | 神父 (PRIESTER) | 宗教的祭礼行為 (RELIGIÖSE KULTHANDLUNG) | 説教 (PREDIGT) | オラトリオ (ORATORIUM) | イスラム教苦行派修行 僧の踊り (DERWISCHTANZ) |
| 現実のあるいは 舞台の建築 (WIRKLICHE ODER BÜHNEN- ARCHITEKTUR) | 告知者 (VERKÜNDER) | | 古典悲劇 (ANTIKE TRAGÖDIE) | ヘンデルのオペラ (HÄNDEL-OPER) | オリンピックの競技 (OLYMPISCHE SPIELE) |
| 様式舞台 (STILBÜHNE) | ナレーター (SPRECHER) | | シラー 『メッシーナの花嫁』 (SCHILLER BRAUT VON MESSINA) | ワーグナー (WAGNER) | 群舞 (TANZCHÖRE) |
| イリュージョン舞台 (ILLUSIONS-BÜHNE) | 俳優 (SCHAUSPIELER) | | シェイクスピア (SHAKESPEARE) | モーツァルト (MOZART) | パリのバレエ (PARISER BALLETT) |
| 簡素な舞台装置 PRIMITIVE KULLISSEN | 役者 (KOMÖDIANT) | | 即興 コメディ・デラルテ (STEGREIF COMEDIA DEL ARTE) (sic) | オペラブッファ オペレッタ (OPERA BUFFA OPERETTE) | 仮装舞踏会 (MUMMENSCHANZ) |
| 非常に簡素な舞台、 あるいは器具と機械 EINFACHSTE BÜHNE ODER APPARATE U. MASCHINEN | 芸人 (ARTIST) | | 司会者 (CONFERENCIER) | クプレ ジャズバンド (COUPLET JAZZBAND) | グロテスクダンス (GROTESKTANZ) |
| 演壇 (劇場以外の舞台) 仮設の機軸 PODIUM GERÜST | 芸人 (ARTIST) | | 道化 (CLOWNERIE) | 吹奏楽 (BLECHMUSIK) | 綱渡り (SEILTANZ) |
| 祝祭会場、屋台 FESTWIESE BUDE | 冗談好きな人 (SPASSMACHER) | 大衆娯楽 (VOLKSELUSTIGUNG) | クニツテル特行、モリタート (KNITTELVERS MORITAT) | 民謡、シュランメル (VOLKSLIED SCHRAMMELN) | フォークダンス (VOLKSTANZ) |

<第3章資料>

[資料2-1] 人間像の図式的表現 (Marseille: 146)



[資料 2-2] デューラー『測定の本』より (Marseille: 147)



[資料 2-3]
基本的な頭部構造
(正面図) (2003: 64-5)

円と直線

黄金律 $a : c = c : d$
 $c : b = d^1 : d^2$
 $c : b = a$ [鼻の頭]

g = 頭部側面の円の中心 (次頁)

規定値 $a : b$ = 顔の長さ 24cm

(中心c, 半径 $r = a : c$)

黄金律により鼻の起点 c を中心とする
円と正方形 $d^1 - d^6$ が生じ、半径 $a : c$ の
c を中心とした円を描くと下唇の下縁 e
となる。

対角線 $d^1 : d^3$ と $d^2 : d^4$ と座標軸 $d^5 : d^6$ は鼻
の下縁 d で交わる。

対角線と d を中心とした円の交点は
目尻と首の付け根 $h^1 : h^2$ となる。

円の直径 a e と正方形 $d^1 - d^4$ で形造ら
れる側面に耳 $o^1 : o^2$ がある。



[資料 2-4]
基本的な頭部構造(側面図)
(2003: 66-7)

円と直線と造形表現

球

立方体

円柱

鼻の起点

目と目の中間点

耳の高さ

顔の均整をとるためには $a d e c$ の四角形の
どれだけの部分を下に伸ばさなければなら
ないか、試してみる。

基準値の頭部の長さ $24\text{cm} = b f$

同じ4つの部分 $r = a b$

水平線 $a d$ を引くと鼻の起点となる。

対角線 $a h$ と円の弧 $d h$ は頭蓋頂部を描く。

四角形 $a d e c$ + 頭の長さの $\frac{1}{9}$ は

「顔面領域」 $a d g f$ を得る。

a = 両耳

点 b = 耳の端

$c e$ = 下顎の高さ

<第3章資料>

[資料 2-5] 頭部のタイプ (2003: 68-9)

およそ3つの部分 動かない頭蓋骨
複雑な顔
支える首

多様な頭の形

多様な顔の形の強調

大きな鼻
高い鼻の付け根
大きな口
大きな顎
大きな目



[資料 2-6] 分解された形象（頭と腕） (Marseille: 141)



<第3章資料>

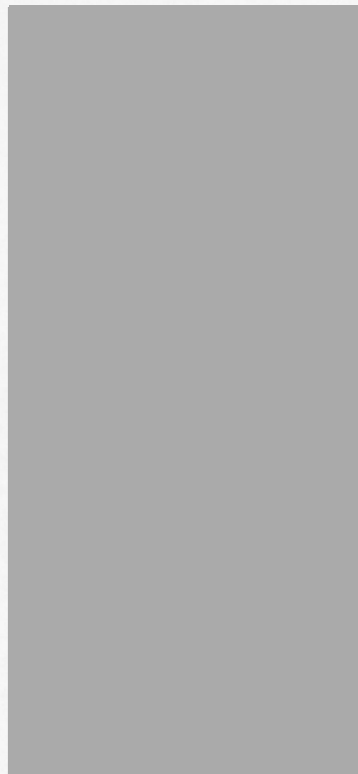
[資料 2-7]

第2の日本使節、
人物像の正面と側面
(Marseille: 284)



[資料 2-8]

日本使節、
正面と左側面からの被り物
(Marseille: 284)



[資料 3-1] (2003: 88-9)

直線による形象の生活力と行動力
(舞踊譜のための基礎)

- a) 頭と腕の並行性(同一方向性)
- b) 開脚
- c) 膝を曲げる
- d) 肩を傾ける
- e) 強い肩の傾斜
- f) 悲劇的なポーズ

(連想力: 形成する見る力!)

- g) 胴体を傾ける
- h) 機能線に近づくほどの強い屈
- i) 胴体の傾きのヴァリエーション

<第3章資料>

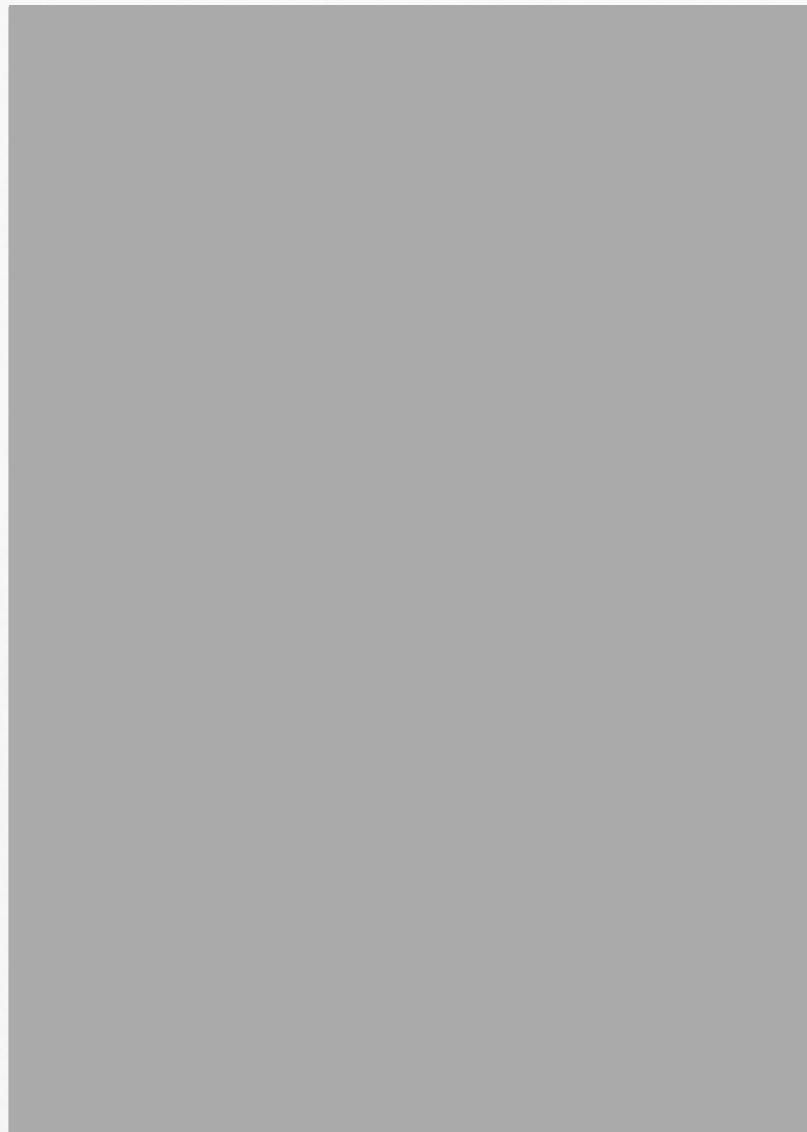
[資料 3-2] (2003: 90-1)

曲線の助けを借りる(優美！)

曲線と直線の組合せ

やりとりする形象たちのコンポジション

(右下)
パースペクティヴ、あるいは
前進と後進の短縮



[資料 3-3] 課題 1
(2003: 92-3)

モデルなしでイメージによって人間像を描く。
つまり個としての人間概念の主観的表出。

1. 形体、2. 形体: 単純な線の表現力

I モデルによる(石膏あるいは生体)
内部構造、骨格線を見つけ、その周り全体を組み立てる。

場合によっては、以下の点を区別する。

- a) 主要な骨格線
- b) 付加的な骨格線
- c) 外部の輪郭

幾何学: 基準となる黒の主骨格
 赤 } 考察のための補助線
 青 }

- 1. 図式的な素描 ー理論
- 2. 実用的な素描 ー手本に倣って
- 3. 自由なコンポジション ー関連付け

[資料 3-4]

(2003: 118-9)

何がなされるべきか期待できること

- a) 周囲との関係で位置を描く
- b) 目を閉じて感覚の線を描く
(どのように私は自分の身体を見ているのか)

狭い空間の感覚

広い空間の感覚

空間: 5分の長さ
 10分の広さ
 3分の奥行
 (1分 = 1メートル)

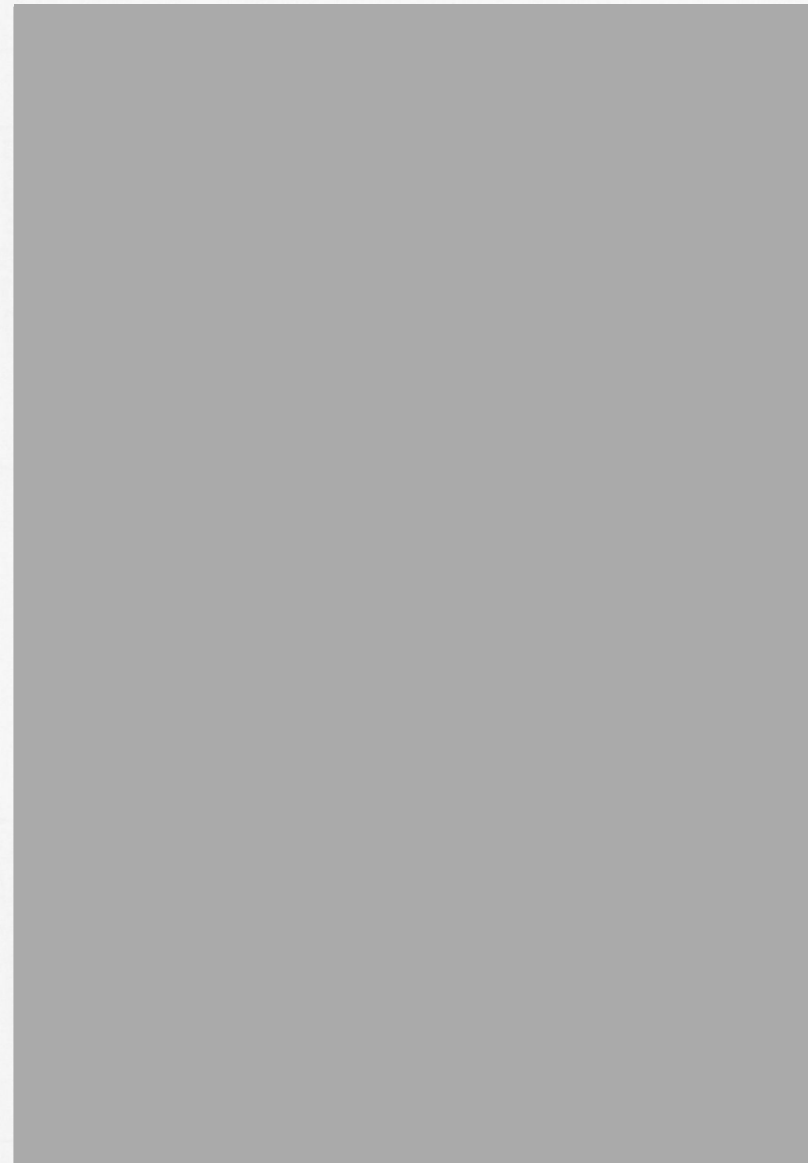
家具との関係、

身体にふさわしい性状(寸法と動作)

太ったデザイナーのための机、

手を伸ばした幅、

曲げた状態の幅など



<第5章資料>

[資料 4]

| | タイトル・作 | 演出・振付 | 劇場 |
|-------|---|---|---|
| 1921年 | オペラ『暗殺者、女たちの希望』 (Mörder, Hoffnung der Frauen) パウル・ヒンデミット(作曲) (Paul Hindemith) オスカー・ココシュカ(テキスト) (Oskar Kokoschka) | オットー・エアハルト (Otto Erhardt) | ヴュルテンベルク州立劇場 (Württembergisches Landestheater) (シュトゥットガルト) |
| | オペラ『ヌシュ・ヌシ』(Das Nusch-Nuschi) パウル・ヒンデミット(作曲) フランツ・ブライ(リブレット) (Franz Blei) | オットー・エアハルト | ヴュルテンベルク州立劇場 (シュトゥットガルト) |
| 1923年 | 『背徳の皇帝』(Der abtrünnige Zar) カール・ハプトマン作 (Carl Hauptmann) | フリッツ・ホル (Fritz Holl) | フォルクスビューネ (Volksbühne) (ベルリン) |
| 1924年 | 『飢餓王』(König Hunger) レオニード・アンドレーエフ作 (Leonid N. Andrejew) | フリッツ・ホル | フォルクスビューネ (ベルリン) |
| | 『衰れたコンラート』(Der arme Konrad) フリードリヒ・ヴォルフ作 (Friedrich Wolf) | フリッツ・ホル | フォルクスビューネ (ベルリン) |
| 1925年 | 『誰がユッケナクのために泣くのか』 (Wer weint um Juckenack?) ハンス・ジョゼ・レーフィツシュ作 (Hans José Rehfish) | エルウィン・ピスカートア (Erwin Piscator) | フォルクスビューネ (ベルリン) |
| | 『ドン・ジュアンとファウスト』 (Don Juan und Faust) クリスティアン・ディートリヒ・グラッベ作 (Christian Dietrich Grabbe) | フランツ・ウルブリヒ (Franz Ulbrich) | ヴァイマール国立劇場 (Deutsches Nationaltheater Weimar) (ヴァイマール) |
| | 『ハムレット』(Hamlet) ウィリアム・シェイクスピア作 (William Shakespeare) | パウル・ギンター (Paul Günther) | フォルクスビューネ (ベルリン) |
| 1926年 | バレエ『ペトルーシュカ』(Petruschka) イゴール・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky) バレエ『木製の王子』 (Der holzgeschnitzte Prinz) ベーラ・バルトーク (Béla Bartók) 一幕オペラ『ジャンニ・スキッキ』 (Gianni Schicci) ジャコモ・プッチーニ (Giacomo Puccini) 3作品をまとめた作品 | アリス・ツィクラ (Alice Zickler) (振付) | マクデブルク市立劇場 (Magdeburger Stadttheater) (マクデブルク) |
| | バレエ『ドン・ファン』(Don Juan) クリストフ・ウィリバルド・グルック(作曲) (Christoph Willibald Gluck) オペラドラマ『はかなき人生』 (Ein kurzes Leben) マヌエル・ド・ファリャ (Manuel de Falla) | アロイス・シュルトハイス (Alois Schultheiß) アリス・ツィクラ (振付) | マクデブルク市立劇場 (マクデブルク) |
| 1928年 | 『おもちゃ』(Spielzeug) チャイコフスキー『くるみ割り人形』から エレン・フォン・クルーヴェ=ペッツ(翻案) (Ellen von Cluve-Petz) | エレン・フォン・クルーヴェ=ペッツ(振付) | ザクセン国立歌劇場 (Sächsische Staatsoper) (ドレスデン) |
| | 『案山子』(Vogelscheuchen) ハンス・フレイムゲン(テキスト) (Hanns Frömbgen) | インガ・フォン・トランプ(振付) Inger von Tramp カール・ハインツ・グートハイム (Karlheinz Gutheim) | ハーゲン市立劇場・室内舞踊劇場 (Kammertanztheater des Stadttheaters Hagen) (ハーゲン/ヴェストファーレン) |
| 1929年 | 『案山子』 | | ケルン・オペラハウス (Kölner Opernhaus) (ケルン) |
| | 『ナイチンゲール』(Nachtigall) アンデルセン童話から 『ライネケ狐』(Reinecke Fuchs) ストラヴィンスキー(作曲) | ゲオルグ・ハルトマン(演出) (Georg Hartmann) ハンス・オッペンハイム(音楽) (Hans Oppenheim) ヴァレリー・ゴダード、シュレンマー(振付) (Valérie Godard) | ブレスラウ市立劇場 (Stadttheater Breslau) (ブレスラウ) |
| 1930年 | オペラ『幸福な手』(Die glückliche Hand) アーノルト・シェーンベルク(音楽ドラマ) (Arnold Schönberg) | アルトゥール・マリア・ラーベナルト(演出) (Arthur Maria Rabenalt) ハンス・クリュエル(ドラマトウルク) (Hans Curjel) オット・クレンペラー(音楽) (Otto Klemperer) | クロロオペラ劇場 Kroll-Oper, Staatsoper am Platz der Republik (ベルリン) |

<資料 5> 『ハウス・パイ』の草稿 (Scheper: 320-1, anm.342)

<場面構成>

(In: Haus Pi, Auftrittsfolge des 1. Teils, undatiert (1927), 2 S. in Maschinenschrift mit handgeschriebenen Einfügungen).

»Haus Pi« 1. Teil

Nacht

I

1) *Astrolog*: (sachliche Berechnungen; Telescop, astrolog. Kalender.)

2) *Dandy*: »Ich liebe Dich« ... (unter dem Balkon stehend)

Tänzerin: (trällert ein Lied)

3) *Familie*: (schläft, der Mann schnarcht, Kind schreit.)

4) *3 Diebe*: (sauen vor, raufen um silbernen Leuchter)

myst. Figur: »Freunde!«

3 Diebe: nach 3 Seiten auseinander: »Hat er gesagt hat er gesagt«

5) *Passant*: »Wohnt hier Herr Müller?«

Kopf: guckt heraus (Klappe auf-Klappe zu)

Passant: (Handzeichen) »Danke!«

II

6) *Astrolog*: (liest und kommt auf Hyazinthe, liest aus dem Horoskop sie betreffendes. Berechnungen an der Tafel, Telescop.)

7) *Dandy*: (am Balkon hängend) »Ich liebe Dich!« ...

Tänzerin: (Liebesgeflüster, über den Balkon gebeugt)

8) *Familie*: *Frau* schlafwandelt durch Wohnung, über Treppe.

9) *3 Diebe*: (sauen vor, raufen um einen Menschenfuß)

myst. Fig. »Brüder!«

3 Diebe: auseinander: »Hat er gesagt! Hat er gesagt! Hat er gesagt!«

10) *Passant*: »Wohnt hier etwa...«

Hand: zeigt

Passant: »Aha!«

III

11) *Astrolog*: (kommt zu dem Ergebnis, nach Hyazinthe sehen zu müssen)

(besteigt seinen Fahrstuhl) Betrachtungen über den Lauf seines Wagens und den Lauf der Gestirne etc. Rede zum General.

- 12) *General*: (verstört) »Äh! Wa.! Feuer? Feuerwehr? Auto? « gähnt und ab.
- 13) *Astrolog*: (hinter Tänzerin, steigt langsam ab)
- 14) *Dandy*: (liegt im Schoß der Tänzerin)
- Tänzerin*: (streichelt sein Haar, über ihn gebeugt, Geflüster)
- 15) *Astrolog*: (spricht über den Kopf der Tänzerin gebeugt)
(ohne von beiden gehört zu werden)
(fängt eine Träne der Tänzerin in einem Reagenzglas auf)
kling ! und
in Bühnenmitte ein Strahlenregen mit *Knall*!
dahinter die
- 16) *myst. Figur* (verschwindet)
auf den Knall
- 17) *Astrolog / Tänzerin / Dandy*: (starr zur Mitte sehend)
Passant / 3 Diebe / Kopf: (starren zur Mitte)
Revolutionär / Familie: (erscheinen am Fenster mit Lichtern)
- 18) *Passant*: (geht unberührt von allem Stöckchen schlenkernd pfeifend vorüber)
- 19) *myst. Figur*: (tritt zur Mitte, Magnesiumlicht, spricht Bedeutendes.)
- »Der Hahn kräht zum erstenmal! «

1 場の冒頭の「占星術師」の独白

(In: Haus Pi, Textentwurf Phase I – IV, undatiert (1927), 3 S. in Maschinenschrift)

»Astrolog: 3 479 A Z 2·5·9· 3. Haus — fallendes Haus — das ist sehr interessant, ungünstig für Hochzeit, Viehzucht, Nieren ... günstig für ernste Studien, Antiquitäten, Aluminium, Unterkiefer, Hals ...

Tritt Mars in diesen Kreis, dann ändert sich das Bild. Wollen sehen! — 4, 6·7·3 — 2·5·alpha — 4 — Z — günstig für alles Neue — Aha! Kunst, Geld, Garderobe — ungünstig für alles, was oben kurz, und unten lang ist, Verkehr mit Höherstehenden — Liebesverhältnisse — Vorsicht! — Schienbein, After, Blase. . .

Eckhaus — große Kurve — hm! Überschneidet Zwillinge. — Welche Zeit? Es ist jetzt genau: 8 Uhr 10 Minuten 3·7 = 37 Sekunden und eine halbe. Wollen mal sehen — die Konstellation von gestern müßte heut wieder zu sehen sein — na, wo steckt er? — Da! — Nein! — Saturn — hier! — Aha! — Sonderbare Sache das! — Immerhin — er leuchtet! . . . «

<図版出典>

図 1 「空間造形の要素 (raumplastische Elemente)」 (1928)

Studierender der Plastik-Werkstatt: Darstellung raumplastischer Elemente durch Rotation einfacher Gebilde (Holzscheibe, Eisenstab, Drahring) (Moholy-Nagi 1929, p.155; Wingler, p.416).

図 2 「ドラマ (Drama)」 (1924/25)

Möglichkeiten des Zusammenwirkens von Sprech- oder Tonbühne, Spielbühne, Schaubühne. Graphische Darstellung (MK p.10; Scheper 1988, p.252).

図 3 「バレエ (Ballett)」 (1924/25)

同上 (MK p.10; Scheper 1988, p.252)。

図 4 「形象と空間線」 (1924)

Figur und Raumlineatur 1924.

Tuschfeder, 22×28 cm (MK p.10; Baden-Baden, p.71; Scheper 1988, p.273; TTB p.198; Marseilles, p.139).

図 5 「関節のメカニズム/ 幾何学的人間」 (1924)

Gelenkmechanik (Der geometrische Mensch) 1924.

Tuschfeder, 30.6×22.3cm (MK p.14; Scheper 1988, p.263; TTB p.203).

図 6 「自己中心的な空間線」 (1924)

Egozentrische Raumlineatur 1924.

Tuschfeder, 20.8×27cm/ 21.5×28.2cm (MK p.14; Baden-Baden, p.73; Scheper 1988, p.274; TTB p.199).

図 7 「観客と俳優」 (1924)

Zuschauer und Schauspieler, 1924.

Tuschfeder und Collagenteile, 22×29cm, (MK p.8; Scheper 1988, p.265; Marseille, p.138).

図 8 「人間の感覚」 (1924)

Menschliche Empfindungen 1924.

Tuschfeder, 29.6×21cm (TTB p.201; Scheper 1988, p.263; Marseille, p.100).

図 9 「歩く建築」 (1924)

Wandelnde Architektur 1924.

Tuschfeder, Maß unbekannt (MK p.16; Baden-Baden, p.90; Scheper 1988, p.37).

図 10 「関節人形」(1924)

Die Gliederpuppe, 1924.

Tuschfeder, 22.4×11.6cm (MK p.16; Baden-Baden, p.91; Scheper 1988, p.37; TTB p.202).

図 11 「技術的有機体」(1924)

Ein technischer Organismus 1924.

Tuschfeder, Maß unbekannt (MK p.17; Scheper 1988, p.37).

図 12 「脱物質化」(1924)

Entmaterialisierung (Die Zeichen im Menschen), 1924.

Tuschfeder stellenweise mit Deckweiß korrigiert, 22.4×13.8cm (MK p.17; Baden-Baden, p.91; Scheper 1988, p.37; TTB p.202; Marseille, p.51).

図 13 「床の幾何学図形と空間線のある空間の形象」(1926)

Figur im Raum mit Bodengeometrie und Raumlinien 1926
(Werner Siedhoff).

Foto: Lux Feininger (Baden-Baden, p.69; 1927a, p.2; Baltimore, p.181; Marseille, p.8; Scheper 1988, p.143).

図 14 「空間の線引きと形象」(1926)

Raumlineatur mit Figur 1926 (Werner Siedhoff).

Foto: Lux Feininger. (Baden-Baden, p.75; 1927a, p.2; Baltimore, p.181; Scheper 1988, p.143).

図 15 『空間ダンス』(1929) (TTB 219 より作図)

Schema zu Raumtanz, Choreographie (Rückseite von Blatt Aufführung Nr. 2). In: *Regiebuch Volksbühne Berlin* (1929).

Programmzettel Volksbühne sowie Texte in Maschinenschrift und handgeschrieben mit schematischen Zeichnungen in Bleistift und Farbstift, 40×30cm (TTB p.219; Marseille, p.169).

図 16 『空間ダンス』 (1927)

Raumtanz 1927 (Oskar Schlemmer, Werner Siedhoff, Walter Kaminsky).

Foto: Erich Consemüller (Wingler, p.451; Baden-Baden, p.77; Scheper 1988, p.186; Marseille, pp.152-3).

図 17 『形体ダンス』(1926/27)

Formtanz 1926/27

(Oskar Schlemmer, Werner Siedhoff, Walter Kaminsky).

Foto: Erich Consemüller, restuschiert von Schlemmer (Marseille, p.160; 1927a, p.3; Baden-Baden, p.83; Scheper 1988, p.187).

図 18 『金属ダンス』(1929)

Metalltanz, 1929 (Karla Grosch).

Foto: Lux Feininger (Wingler, p.489; Baden-Baden, p.81; Scheper 1988, p.193; Marseille, p.163).

図 19 『ガラスダンス』(1929)

Glastanz, 1929.

Foto: Robert Binnemann (Marseille, p.164; Scheper 1988, p.194).

図 20 『パネルダンス』の記譜(1929)

Kulissentanz (Rückseite von Blatt Aufführung Nr. 4. In: *Regiebuch Volksbühne Berlin* (1929).

Programmzettel Volksbühne sowie Texte in Maschinenschrift und handgeschrieben mit schematischen Zeichnungen in Bleistift und Farbstift, 40×30cm (TTB p.220; Marseille, p.170).

図 21 絵画「ダンサー」(1923)

Der Tänzer, 1923.

Öl und Lackfarbe auf Leinwand. 175.2×70.5cm. Staatsgalerie Stuttgart (TTB p.87; Maur 1979b, p.54; Baltimore, p.49; Marseille, p.101).

図 22 絵画「通り過ぎる人」(1924/25)

Vorübergehender, ca.1924-25.

Bleistift und Aquarell auf Transparentpapier, auf weißen Karton aufgezogen, 19.5×15.7/16.2cm (Maur 1979b, p.248; Baltimore, p.55; Marseille, p.116).

図 23 「垂線」(1929)

Die Senkrechten (1929a, p.8).

図 24 「水平線」(1929)

Die Wagrechten (1929a, p.8).

図 25 「斜めの線」(1929)

Die Schrägen (1929a, p.8).

図 26 「曲線・弧・円」(1929)

Die kurven, Bogen und Kreise (1929a, p.8).

図 27 「たくさんの長方体とその中心」(1929)

Die Rechteck-Massen und -Mitten (1929a, p.9; Maur 1979a, p.154).

図 28 「ダイナミズム」(1929)

Das Dynamische (1929a, p.9; Maur 1979a, p.154).

- 図 29 「リズム的關係と補完」(1929)
 Rhythmische Beziehungen und Ergänzungen (1929a, p.9; Maur 1979a, p.154).
- 図 30 「ネガ (反転)」(1929)
 Das Negativ (1929a, p.9; Maur 1979a, p.154).
- 図 31 『棒ダンス』(1928/29)
 Stäbetanz 1928/ 29 (Manda von Kreibitz).
 Foto: Lux Feininger (Wingler, p.452; Baltimore, p.144; Scheper 1988, p.196)
- 図 32 『輪のダンス 1』(1928/29)
 Reifentanz 1 (Manda von Kreibitz), ca.1928-29.
 Foto: Lux Feininger (Marseille, p.159; Scheper 1988, p.199).
- 図 33 『輪のダンス 2』(1928/29)
 Reifentanz 2 (Manda von Kreibitz), ca.1928-29.
 Foto: Lux Feininger (Marseille, p.158; Scheper 1988, p.199).
- 図 34 「舞台としての建築」(1927)
 Der Bau als Bühne, 1927. (Baltimore, p.180; 1927a, p.4; Scheper 1988, p.138; Marseille, p.167)
- 図 35 『トリアディック・バレエ』(1926) フランクフルト公演
 Frankfurter Brückenrevue 1926. Schlemmers Ausstattung der Frankfurter Festhalle Szenenphoto mit Figuralem Kabinett und Triadischem Ballett.
 Foto: Karl Bauermann, Frankfurt/ Main (Scheper 1988, p.132).
- 図 36 『おもちゃ』舞台構想(1928) (年の市の場面)
 »Spielzeug« Bühnenbild zum Jahrmarkt, 1928.
 Aquarell über Bleistift auf Maschinenbüten. 26×19.7cm (Maur 1979b, p.285; TTB p.255).
- 図 37 『おもちゃ』公演(1928)
 »Spielzeug« Szenenphoto, 1928.
 Werkstatt für Lichtbildkunst Ursula Richter, Dresden (Scheper 1988, p.182)

図 38 『案山子』舞台構想 (1928)

»Vogelscheuchen« Bühnenbild mit den sechs Vogelscheuchen, 1928.

Tuschfeder auf weißlichem Maschinenbütten, mit Retuschen in Deckweiß, auf weißen Chromokarton montiert, 32.6×49.8cm (TTB p.260; Maur 1979b, p.286; Marseille, p.276).

図 39 『案山子』舞台写真 (1928)

»Vogelscheuchen«, Szenefoto, Hagen 1928 (TTB p.258; Marseille, p.277).

図 40 「ミスター・アイが踊る」(1937)

Mr. Ey tanzt, 1937. 12 Szenen.

Feder und Pinsel in Tusche auf Kaschierter Pappe, 67.8×48cm (TTB p.290; Maur 1977, p.609).

図 41 「ミスター・アイとパネルとお化け」(1937)

Mr. Ey mit Kulisse und Gespenst, 1937. 11 Szenen.

Feder und Pinsel in Tusche über Bleistift auf Kaschierter Pappe, 67.8×48cm (TTB p.291).

<資料出典>

資料 1 「舞台の図解」 以下を参照して筆者が作成。

Schema für Bühne, Kult und Volksfest, 1924 / 1925 (MK p.9).

資料 2 「人間」の授業 (1928-1929) その 1

2-1 人間像の図式的表現

Schematische Darstellung der menschlichen Figur 1, 1928.

Encre de Chine, gouache et crayon rouge sur lithographie pour le cours
»Der Mensch«, 48.2×64.1/64.2cm (Marseille, p.146; 2003, p.56).

2-2 デューラー『計測の本』より

Aus Dürers »Buch der Messung«, 10, 1928.

Encre de Chine noire et encre de Chine de couleur sur lithographie pour le
cours »Der Mensch«, 50×42cm (Marseille, p.147; 2003, p.58).

2-3 基本的な頭部構造 (正面図)

Einfachste Kopfkonstruktion von vorn, Kreis und Gerade, 1928-1929.

Mine de plomb, crayon de couleur et encre de Chine sur papier quadrillé,
29.8×21cm (2003, p.64-65; Marseille, p.148).

2-4 基本的な頭部構造 (側面図)

Einfachste Kopfkonstruktion Profil, Kreis und Gerade, 1928-1929.

Mine de plomb, crayon de couleur et encre de Chine sur papier quadrillé,
29.8×21cm (2003, pp.66-67; Marseille, p.149).

2-5 頭部のタイプ

Der Kopftypus, 1928-1929.

Mine de plomb et encre de Chine sur papier quadrillé, collé, 29.8×21cm
(2003, pp.68-69; Marseille, p.147).

2-6 分解された形象 (頭と腕)

Zerlegte Figur (Kopf und Arme), 4, 1928-1929.

Mine de plomb sur papier, 28×22cm (Marseille, p.141; 2003, p.106).

2-7 第 2 の日本使節、人物像の正面と側面

Zweiter Japanischer Gesandter, Figurine en face und Profil, 1929.

Mine de plomb, annotations techniques et couleurs sur lithographie pour
le cours »Der Mensch«, 50×42cm (Marseille, p.284).

2-8 日本使節、正面と左側面からの被り物

Japanischer Gesanter, Kopfbedeckung frontal und Profil nach links, 1929.
Crayon de couleur et mine de plomb sur lithographie pour le cours « Der Mensch », 50×22.6/ 22.5cm (Marseille, p.284).

資料 3 「人間」の授業 (1928-1929) その 2

Unterricht »Der Mensch«, 1928-1929.

3-1 直線の形象の生活力と行動力 (2003, pp.88-89)

Lebens- und Aktionsfähigkeit solcher geradliniger Figuren

3-2 曲線の助けを借りる (2003, pp.90-91)

Zuhilfenahme der gebogenen Linie

3-3 課題 1 (2003, pp.92-93)

1. Aufgabe

3-4 何になされるべきか期待できること (2003, pp.118-119)

Wünschenswertes, was zu machen sei:

資料 4 シュレンマーが舞台造形や衣装、演出を手掛けた舞台作品一覧。

Maur (1979b), Scheper (1988) に基づき筆者が作成。

資料 5 『パイの家』の草稿 (Scheper 1988, pp.320-321, Anm.342)

参考文献

<一次文献>

[単行本]

Schlemmer, Oskar (1958): *Briefe und Tagebücher*, Tut Schlemmer (Hg.), München: Albert Langen.

(*The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer*, Krishna Winston trans., Evanston: Northwestern UP., 1972).

---. (1977): *Briefe und Tagebücher*, Tut Schlemmer (Hg.), Stuttgart: Hatje.

---. (1989): *Idealist der Form: Briefe, Tagebuecher, Schriften 1912-1943*, Leipzig: Reclam, 1990.

---. (2003): *Der Mensch: Unterricht am Bauhaus, nachgelassene Aufzeichnungen*, Berlin: Gebr. Mann.

Schlemmer, Oskar, u. a. (1925): *Die Bühne im Bauhaus*, Berlin: Gebr. Mann, 2003.

(『バウハウスの舞台』利光功訳、中央公論美術出版、1991年)。

[論考]

---. (1918): Ein Hinweis. In: Maur (1979a): pp.333-334.

---. (1919a): Ansprache zur »Herbstschau neuer Kunst«. In: Maur (1979a): pp.334-335.

---. (1919b): Flugblatt der Üecht-Gruppe: Kritik als Kunst –der Lüge. In: Karin von Maur, *Oskar Schlemmer und die Stuttgarter Avangarde 1919*, Staatliche Akademie der bildenden Künste, 1975, pp.10-11.

---. (1922a): Hausbau und Bauhaus!: Eine reale Utopie. In: Maur (1979a): pp.355-357.

---. (1922b): Zur Situation der Werksätten für Holz- und Steinbildhauerei. In: Wingler (1962): p.72.

---. (1922c): Ballett? In: *Staatliches Bauhaus Weimar 1919-1923*, Bauhausverlag, [1923], pp.145-146.

---. (1923b): Das figurale Kabinett. In: Wingler (1962): p.74.

---. (1923c): Gestaltungsprinzipien bei der malerisch- plastischen Ausgestaltung des Werkstattgebäudes des Staatlichen Bauhauses. In: Wingler (1962): pp.78-79.

- . (1923d): Das Staatliche Bauhaus in Weimar. In: Wingler (1962): p.79-80.
- . (ca.1923e): Die Bühnenwerkstatt des Staatlichen Bauhauses in Weimar. In: Wingler (1962): p.73.
- . (1924a): Mensch und Kunstfigur. In: Schlemmer (1925): pp.7-24. (省略記号 MK).
- . (1924b): Tendenz-Kunst. In: Maur (1979): p.338.
- . (1925a): Der theatralische Kostümtanz. In: *Europa-Almanach: Malerei, Literatur Musik, Architektur, Plastik, Bühne, Film, Mode*. Ausserdem nicht unwichtige nebenbemerkungen, Reprint.ed. 1 (1925), 1973, pp.189-191.
- . (ca.1925b): Unveröffentlichtes Mamuskript um 1925/26. In: AB, pp.36-37.
- . (1926a): Bühne und Bauhaus. In: Wingler (1962): pp.126-128.
- . (1926b): Tänzerische Mathematik. In: Stefan (1926), pp.33-35.
- . (1926c): Das Triadisch Ballett. Zu seiner Aufführung auf den Kammermusikfest in Donaueschingen. In: Programm des Aufführung in Donaueschingen, Juli 1926. Bauhaus-Archiv, (Mappe 2).
- . (1927a): Bühne. In: *Bauhaus*, 3. Kraus Reprint: Nendeln; Bauhaus-Archiv, 1976, pp.1-6.
- . (1927b): Ausblicke auf Bühne und Tanz. In: *Melos* (Mainz) 6. 1927, Heft 12, pp.520-524.
- . (1927c): Der entfesselte Bühnenraum. In: *Berliner Tageblatt*, 06.04.1927.
- . (1927d): Der neue Bühnenbau. In: *Almanach 1927: Theater der Stadt Münster*, Liepzig: Max Beck, 1927, pp.68-73.
- . (1928a): Abstraktion in Tanz und Kostüme. In: AB, pp.25-26.
- . (1928b): Die Bauhausbühne. In: Lazarowic (1991): pp.442-447.
- . (1928c): Neue Formen Der Bühne: Eine Unterhaltung von Oskar Schlemmer. In: *Schünemanns Monatshefte*. Heft 10. Bremen, 1928, pp.1062-1072.
- . (1928d): Wir modern modern!: Notizbuch 1928 3.11.28. In: Schlemmer (2003): p.32.
- . (1928e): Unterrichtsgebiet: Der Mensch. In: Schlemmer (2003): pp.28-29.
- . (1929a): Analyse eines Bildes und anderer Dinge. In: *Bauhaus*, 4. Kraus Reprint: Nendeln; Bauhaus-Archiv, 1976, pp.6-11.
- . (1929b): »der schöne mensch in der neuen kunst«. In: Maur (1979): p.339.
- . (1930a): Alte Oper –neue Oper. In: *Das Kunstblatt*, 14. Jahrgang August, Berlin, 1930, pp.242-245.

- . (1930b): Zu den Wandbildern für das Museum Folkwang in Essen (Okt. 1930).
In: Herzogenrath (1973): pp.179-181.
- . (1930c): Zu den Wandbildern des Museums Folkwang in Essen (Nov. 1930).
In: Herzogenrath (1973): pp.181-183.
- . (1930-31): Zu meinen Wandbildern für das Museum Folkwang in Essen. In:
Herzogenrath (1973): pp.184-185.
- . (1931a): Barbarei am Geist. In: Herzogenrath (1973): p.179.
- . (1931b): Manuskript einer Beilage zu einem Brief an Jan Ulatowski vom 9.
März 1931. In: Herzogenrath (1973): pp.185-186.
- . (1931c): Mißverständnisse. In: *Schrifttanz*, 4, Jg, H, 2. Wien 1931, pp.27-29.
- . (1931d): Bühnenbild und Bühnenelemente. In: *Die Maler und das Theater im
20. Jahrhundert*, 1986, p.526.
- . (1932a): Vortrag »Perspektiven«. In: Maur (1979a): pp.339-346.
- . (1932b): Wandmalereien auf Sperrholz. In: Herzogenrath (1973):
pp.186-187.
- . (1932c): Manuskript der Eröffnungsrede der Ausstellung des
Künstlerbundes Schlesien. In: Herzogenrath (1973): pp.187-188.
- . (1932d): Zur Lage heutiger Kunst. In: Herzogenrath (1973): pp.189-190.
- . (ca.1940-1942): Über meine Bilder. In: *Oskar Schlemmer: Das Lackkabinett*,
Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf, 1987,
pp.113-119.
- . (1942): Die Fläche im absoluten Raum. In: Herzogenrath (1973): pp.190-193.

[演出ノート、資料 (Regiebuch, Werkmanuskript)]

- Schlemmer, Oskar (1926): Das Triadische Ballett, fotografierte Seiten aus
Regiebuch für Hermann Scherchen. Ts., (Dessau), 1926, 12 Foto, dabei:
Kopien. Darmstadt: Bauhaus-Archiv, Inventar- Nr. 1222 (4-11), (Mappe 2).
- . (1929): Bauhaustänze, Regiebuch Volksbühne Berlin, 1929. 40 x 30cm. *Oskar
Schlemmer*, Musées de Marseille (1999), pp.168-174.
- . (1936): Werkmanuskripte, Oskar Schlemmer: Das triadische Ballett,
Neufassung 1936. Ts., Ohne Ort, 1936, 5 BL. Kopie von Inv.
Bauhaus-Archiv, Nr. 10735/ 1, (Mappe 1).

[バウハウス刊行物]

Bauhaus, 3, Zeitschrift, 10. Juli 1927, Dessau. Kraus Reprint: Nendeln;
Bauhaus-Archiv, 1976.

Bauhaus 3 Juli- Sept. 1929 (Prospekt), Dessau Bauhausdruck co-op, Darmstadt:
Bauhaus-Archiv, Inventar-Nr. 2428 (BH11).

[展覧会カタログ]

Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne, [München]: Die Neue Sammlung
München, 20. November 1961 bis 8. Januar 1962. (省略記号 AB).

Bild und Bühne: Bühnenbilder der Gegenwart und Retrospektive:
>*Bühnenelemente*< von *Oskar Schlemmer*, Kunsthalle Baden-Baden.
Baden-Baden: Franz W. Wessel, 30. 1. -Januar bis 9. Mai 1965.

Oskar Schlemmer, Arnold L. Lehman and Brenda Richardson (eds.), The
Baltimore Museum of Art, Baltimore, February 9 – April 6, 1986.

Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen,
Stuttgart: G. Hatje, Düsseldorf, 30 Juli – 16 Oktober 1994. (省略記号 TTB).

Oskar Schlemmer, Musée Cantini, [Marseille]: Musées de Marseille, 7 mai-1^{er}
août, 1999.

Die Maler und das Theater im 20. Jahrhundert, Schirn Kunsthalle Frankfurt,
Ausstellung vom 1. März bis 19. Mai 1986.

セゾン美術館編『バウハウス 1919-1932』セゾン美術館、1995年4月15日-6月
11日。

<二次文献>

[洋書]

Ackermann, Ute (2006): Körperkonzepte der Moderne am Bauhaus. In: Fiedler
(2006), pp.88-95.

Apparate zur elektrischen Bühnenbeleuchtung (1889). In: *Polytechnischen*
Journals, Bd.272, 1889, pp.404-414.

Ein DFG-Projekt am Institut für Kulturwissenschaft der
Humboldt-Universität zu Berlin, 1.8.2012

<<http://dingler.culture.hu-berlin.de/article/pj272/ar272068>>.

- Appia, Adolphe (1983): *Œuvres complètes*, 1, Marie L. Bablet-Hahn ed., Lausanne: Age d'homme.
- . (1986): *Œuvres complètes*, 2, Marie L. Bablet-Hahn ed., Lausanne: Age d'homme.
- . (1988): *Œuvres complètes*, 3, Marie L. Bablet-Hahn ed., Lausanne: Age d'homme.
- . (1991): *Œuvres complètes*, 4, Marie L. Bablet-Hahn ed., Lausanne: Age d'homme.
- . (ca.1897): La musique et la mise e scene. In: Appia (1986), pp.43-208.
(*Music and the Art of the Theatre*, Barnard Hewitt ed., Robert W. Corrigan, Mary Douglas Dirks trans., Florida: Miami UP, 1962).
- . (1902): Comment réformer notre mise en scène. In: Appia (1986), pp.347-352.
(Ideas on a Reform of Our Mise en Scène. In: Beacham (1994), pp.115-119).
- . (1911): La gymnastique rythmique et le théâtre. In: Appia (1988), pp.146-153.
(Die rhythmische Gymmnastik und das Theater, aus dem Französischen von Wolf Dohrn, 1911. In: Appia (1988), pp.182-188;
「リトミック体操と演劇」 田中晴子訳、
早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点、2011 年、pp.1-4。
2011 年 12 月 2 日、
<<http://kyodo.enpaku.waseda.ac.jp/trans/modules/xoonips/detail.php?id=2010france01>>。
- . (1918-1919): L'avenir du drame et de la mise en scène. In: Appia (1988), pp.335-338.
(「ドラマの演出と将来」 田中晴子訳、
早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点、2011 年、pp.5-7。
2011 年 12 月 2 日、
<<http://kyodo.enpaku.waseda.ac.jp/trans/modules/xoonips/detail.php?id=2010franfr02>>。
- . (1921): Expériences de théâtre et recherches personnelles. In: Appia (1991), pp.36-56.
- Arnheim, Rudolf (1969): *Visual Thinking*, Berkeley: California UP.
(『視覚的思考: 創造心理学の世界』 関計夫訳、美術出版社、1974 年)。
- Balme, Christopher (1991): Regie. In: Lazarowicz (1991), pp.302-305.

- Das Bauhaus in Dessau (1928a): Die obligatorischen bildnerischen Kurse von Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer und Schmidt (1928). In: Wingler (1962), pp.151-152.
- . (1928b): Freie malerische Gestaltung (Kandinsky), Bühne (Schlemmer) und Plastik (Schmidt). In: Wingler, pp.152-153.
- Baxmann, Inge (2000): *Mythos: Gemeinschaft: Körper - und Tanzkulturen in der Moderne*. München: Wilhelm Fink.
- Beacham, Richard C. (1994): *Adolphe Appia: Artist and Visionary of the Modern Theatre*, Chur, Switzerland: Harwood Academic.
- Bekker, Paul (1913): Die Opernszene. In: Appia (1988), pp.292-297.
- Benjamin, Walter (1920): *Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.
(『ドイツ・ロマン主義における芸術批評の概念』浅井健二郎訳、筑摩書房、2001年)。
- . (1924): Carl Albrecht Bernoulli, Johann Jacob Bachofen und das Natursymbol. Ein Würdigungsversuch. Basel: Benno Schwabe u. Co. 1924. XXXI, 697S. In: Walter Benjamin Gesammelte Schriften, 3, Hella Tiedemann-Bartels (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1972, pp.43-45.
- Bergman, Gösta Mauritz (1977): *Light in the Theatre*, Stockholm: Almqvist & Wiksell.
- Biet, Christian, Christophe Triaud (2006) : *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris: Gallimard.
(『演劇学の教科書』佐伯隆幸日本語版監修、国書刊行会、2009年)。
- Blume, Trosten, Burghard Duhm (Hg.) (2008): *Bauhaus. Bühne. Dessau: Szenenwechsel*, Berlin: Jovis.
- Bollnow, Otto Friedrich (1963): *Mensch und Raum*, Stuttgart: Kohlhammer, 2010.
(『人間と空間』大塚恵一・池川健司・中村浩平訳、せりか書房、1978年)。
- Bossmann, Andreas (1994): Theaterreform – Lebensreform: Ganzheitlichekeit im Künstlerischen Schaffen von Oskar Schlemmer. In: TTB, pp.22-30.
- Botah, Oliver A. I. (2011): László Moholy-Nagy and Biocentrism. In: 『視覚の実験室: モホイ=ナジ/イン・モーション』神奈川県立近代美術館、pp.259-264.
(「モホイ=ナジ・ラースローと生命中心主義(バイオセントリズム)」三本松倫代訳、『視覚の実験室』、pp.208-213)。

- Brandstetter, Gabriele (1995): *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch.
- . (2005a): Choreographie. In: Fischer-Lichte (2005b), pp.52-55.
- . (2005b): Tanz. In: Fischer-Lichte (2005b), pp.327-332.
- Braun, Edward (1979): *The theatre of Meyerhold: Revolution on the Modern Stage*, New York : Drama Book Specialists.
- (『メイエルホルドの全体像』浦雅春訳、晶文社、1982年)。
- Brauneck, Manfred (1982): *Theater im 20. Jahrhundert: Programmschriften, Stilperioden, Kommentare*, Reinbek: Rowohlt Taschenbuch.
- Brauneck, Manfred, Gérard Schneilin (Hg.) (1986): *Theaterlexion 1: Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Hamburg: Rowohlt.
- Brauneck, Manfred, Wolfgang Beck (Hg.) (2007): *Theaterlexikon 2: Schauspieler und Regisseure, Bühnenleiter, Dramaturgen und Bühnenbildner*, Hamburg: Rowohlt.
- Brentano, Clemens (1914): Gockel und Hinkel. In: *Die blaue Blume: Märchen novellen der deutschen Romantik*, Berlin: Verlag der Nation, 1982, pp.195-294.
- (『ゴツケル物語』伊東勉訳、岩波書店、1941年)。
- Brjussow, Waleri (1902): 「不必要な真実 (モスクワ芸術座について)」、平松潤奈訳、早稲田大学演劇博物館演劇映像学連携研究拠点、2011年、pp.4-9。
- 2011年3月30日
- <http://kyodo.enpaku.waseda.ac.jp/trans/modules/xoonips/detail.php?id=2010russia02>。
- [Валерий Брюсов (1902): «Ненужная правда (По поводу Московского Художественного театра)». In: Валерий Брюсов, Собрание сочинений, В 7-ми томах. Т. VI. М., Художественная литература, 1975, pp. 62-73].
- Brook, Peter (1968): The Rough Theatre. In: Puchner (2008), vol.2, pp.178-192.
- (『何もない空間』高橋康也・喜志哲雄訳、晶文社、1971年)。
- Buber, Martin (1913): Das Raumproblem der Bühne. In: Lazarowicz (1991), pp.428-433.
- Busch, Werner (2003): Trennendes und Verbindendes in der Zeichnungsauffassung von Caspar David Friedrich und Julius Schnorr von Carolsfeld. In: 『ドイツ・ロマン主義の風景素描: ユリウス・シュノルの「風景画帳」、フリードリヒ、コッホ、オリヴィエなど』国立西洋美術館、2003年、pp.309-315。

- (「カスパー・ダーヴィット・フリードリヒとユリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルトの素描法を隔てるものと結び付けるもの」尾関幸訳、『ドイツ・ロマン主義の風景素描』2003年、pp.190-209)。
- Carlson, Marvin (1984): *Theories of the Theater: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca: Cornell UP.
- Cassirer, Ernst (1925): *Philosophie der symbolischen Formen II. Das Mythische Denken*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1969.
(『シンボル形式の哲学 2 神話的思考』木田元訳、岩波書店、1991年)。
- Craig, Edward Gordon (1911): *On the Art of the Theatre*, London: Routledge, 2009.
- Crary, Jonathan (1990): *Techniques of the Observer: On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge: MIT Press, 1992.
(『観察者の系譜: 視覚空間の変容とモダニティ』遠藤知巳訳、以文社、2005年)。
- . (1999): *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*, Cambridge: MIT Press, 2001.
(『知覚の宙吊り: 注意、スペクタクル、近代文化』岡田温司監訳、平凡社、2005年)。
- Dearstyne, Howard (ca.1930): Notizen aus den Vorlesungen von Dr. Karlfried Graf von Dürckheim über Psychologie (1930-1931). In: Wingler, pp.166-167.
- Dexel, Walter (1985): Der »Bauhaus Stil«: ein Mythos. In: Neumann (1985), pp.165-169.
- Dolan, Jill (1988): *The Feminist Spectator as Critic*, Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Droste, Magdalena (1993): Bauhaus-Maler im Nationalsozialismus: Anpassung, Selbstentfremdung, Verweigerung. In: Nerdinger (1993), pp.113-141.
(「ナチス時代のバウハウスの画家たち: 順応、自己疎外、拒絶」ネルディンガー (2002)、pp.106-131)。
- Dünne, Jörg, Stephan Günzel (Hg.) (2006): *Raumtheorie: Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Einstein, Albert (1930): Raum, Äther und Feld in der Physik. In: Dünne (2006), pp.94-101.
- Feininger, Lux (1985): Das Bauhaus: Fortentwicklung einer Idee. In: Neumann (1985), pp.256-273.

- Fiedler, Jeannine, Peter Feierabend (Hg.) (2006): *Bauhaus*, n.p.: Tandem.
- Fischer-Defoy, Christine (1985): „Meine Rettung nach Berlin ist ein Akt der letzten Stunde“: Oskar Schlemmers Lehrtätigkeit an den Vereinigten Staatsschulen Berlin im Wintersemester 1932/33. In: Hahn (1985), pp.235-240.
- Fischer-Lichte, Erika (1993): *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Tübingen: Francke.
- . (1997): *Die Entdeckung des Zuschauers: Paradigmenwechsel auf dem Theater des 20. Jahrhunderts*, Tübingen: Francke.
- . (2004): *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
(『パフォーマンスの美学』論創社、中島裕昭他訳、2009年)。
- . (2005a): Inszenierung. In: Fischer-Lichte (2005b): pp.146-153.
- Fischer-Lichte, Erika, Doris Kolesch, Matthias Warstat (Hg.) (2005b): *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart: Metzler.
- Forgács, Éva (1991): *The Bauhaus Idea and Bauhaus Politics*, John Bátki trans., Budapest: Central European UP.
[*Bauhaus*, jelenkor Irodalmi és Művészeti kiadó, Pécs, 1991].
- Froriep, August (1880): *Anatomie für Künstler*, Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Florenskij, Pavel Alexandrovic (1919): 「逆遠近法」西中村浩訳『逆遠近法の詩学』水声社、1998年、pp.11-111。
[Павел Александрович Флоренский (1919): Обратная перспектива].
- Fuchs, Georg (1906): Der Tanz. In: Lazarowicz (1991), pp.56-60.
- Gabo, Naum, Antoine Pevsner (1920): The Realistic Manifesto. In: Harrison 1992: pp.298-300.
- Ganer, Jr., Stanton B. (1993): Still Living Flesch: Beckett, Merleau-Ponty, and the phenomenological body. In: Puchner (2008), vol.4, pp.75-95.
- Gassner, John (1955): Forms of Modern Drama. In: Puchner (2008), vol.2, pp.117-131.
- Giedion, Siegfried (1957): *The eternal Present: The Beginning of Art*, Washinton, D. C.: The National Gallery of Art, 1962.
(『永遠の現在: 美学の起源』江上波夫、木村重信訳、東京大学出版会、1968年)。
- Goldberg, RoseLee (1974): *Performance: Live Art 1909 to the Present*, London: Thames and Hudson.
(『パフォーマンス: 未来派から現在まで』中原佑介訳、リプロポート、1982年)。

- Grimm, Jacob und Wilhelm (1893): *Deutsches Wörterbuch*, Bd.14, München: Deutscher Taschenbuch, 1984.
- Gronberg, Tag (2006): Performing Modernism. In: *Modernism: Designing a New World 1914-1939*, Christopher Wilk ed., London: Victoria and Albert Museum, 2006, pp.113-147.
- Gropius, Walter (1919): Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar. In: Wingler (1962), pp.38-41.
- . (1922a): Die Tragfähigkeit der Bauhaus-Idee. In: Wingler (1962), pp. 62-63.
- . (1922b): Die Arbeit der Bauhausbühne. In: Wingler (1962), pp.70-72.
- . (1924): Brevier für Bauhäusler. In: Wingler (1962), p.90.
- Haffenrichter, Hans (1985): Lothar Schreyer und die Bauhaus-Bühne. In: Neumann (1985), pp.117-121.
- Hahn, Peter (Hg.) (1985): *Bauhaus Berlin: Auflösung Dessau 1932, Schliessung Berlin 1933; Bauhäusler und Drittes Reich; eine Dokumentation*, Weingarten: Kunstverlag Weingarten.
- . Wege der Bauhäusler in Reich und Exil. In: Nerdinger (1993), pp.202-213. (「バウホイスラーがたどる残留あるいは亡命の道」 In: ネルディンガー (2002)、 pp.202-220)。
- Harrison, Charles, Paul Wood, ed. (1992): *Art in Theory 1900-2000: An Anthology of Changing Ideas*, Malden: Backwell.
- Herrmann, Hans-Christian von (2005): *Das Archiv der Bühne: eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München: Wilhelm Fink.
- Herrmann, Max (1914): Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance. Einleitung. In: Lazarowicz (1991), pp.61-66.
- . (1920): Über die Aufgaben eines theaterwissenschaftlichen Institutes. In: *Theaterwissenschaft im deutschsprachigen Raum: Texte zum Selbstverständnis*, Hermar Klier (Hg.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, pp.15-24.
- . (1931): Das theatralische Raumerlebnis. In: Dünne (2006), pp.501-514.
- Herzogenrath, Wulf (1973): Oskar Schlemmer: die Wandgestaltung der neuen Architektur, München: Prestel.
- Hildebrandt, Hans (Hg.) (1952): *Oskar Schlemmer*, München: Prestel.
- Hüneke, Andreas (1994): Entfesselung durch Fesselung: Theorie und Praxis der Bühne bei Schlemmer und in seinem Umkreis. In: TTB, pp.41-45.

- Itten, Johannes (1921): Analysen alter Meister. In: Wingler (1962), pp.58-60.
- Janich, Ingeborg (1986): Kampfbühne. In: Bauneck (1986), pp. 525-526.
- Kaiser-Schuster, Britta (2006): Farbenlehre am Bauhaus. In: Fiedler (2006), pp.392-399.
- Kandinsky, Wassily (1912a): *Über das Geistige in der Kunst*, Max Bill (Hg.), Bern: Benteli, 1952.
- . (1912b): Über die Formfrage. In: Kandinsky (1955), pp.17-47.
- . (1912c): Über Bühnenkomposition. In: Kandinsky (1955), pp.49-61.
- . (1923a): Über die abstrakte Bühnensynthese. In: Kandinsky (1955), pp.79-83.
- . (1923b): Die Grundelemente der Form. In: Kandinsky (1955), pp.71-72.
- . (1926): Tanzkurven. In: Kandinsky (1955), pp.85-87.
- . (1955): *Essays über Kunst und Künstler*, Bern: Benteli.
- Kiefer, Jochen (2004): *Die Puppe als Metapher, den Schauspieler zu denken: Zur Ästhetik der theatralen Figur bei Craig, Meyerhold, Schlemmer und Roland Barthes*, Berlin: Alexander.
- Kirchmann, Kay (2006): Oskar Schlemmer. In: Fiedler (2006), pp.280-287.
- Klages, Ludwig (1974): *Philosophische Schriften, Sämtliche Werke, Philosophie 3*, Bonn: Bouvier.
- Klee, Paul (1925): *Pädagogisches Skizzenbuch*, Mainz: Florian Kupferberg.
(『教育スケッチブック』利光功訳、中央公論美術出版、1991年)。
- Koegler, Horst, Klaus Kieser (2006): *Wörterbuch des Tanzes*, Stuttgart: Philipp Reclam jun, 2009.
- Koss, Juliet (2003): Bauhaus Theater of Human Dolls. In: *Bauhaus Culture: From Weimar to the Cold War*, Kathleen James-Chakraborty ed., Minneapolis: Minnesota UP, 2006, pp.90-114.
- Kranich, Friedrich (1929): *Bühnentechnik der Gegenwart*, Bd.1, München: R. Oldenbourg.
- Krystof, Doris (1994): Die Schlemmer-kostüme nehmen die Verpackung der Kosmonauten vorweg: Zur Rezeption von Schlemmers Bühnenwerk. In: *Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne* (1994), pp.50-61.
- Kultermann, Udo (1897): *Kleine Geschichte der Kunsttheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
(『芸術論の歴史』神林恒道、太田喬夫訳、勁草書房、1993年)。

- Laban, Rudolf von (1926): Vortragsbezeichnungen und Bewegungsbegriffe. In: Stefan (1926), pp.25-28.
- . (1948): *Modern Educational Dance*, Plymouth: Macdonald and Evans, 1975.
(*Der moderne Ausdruckstanz in der Erziehung: Eine Einführung in die kreative tänzerische Bewegung als Mittel zur Entfaltung der Persönlichkeit*, aus dem Englischen übertragen von Karin Vial, Wilhelmshaven: Florian Noetzel, 2001).
- Lahusen, Susanne (1986): Oskar Schlemmer: Mechanical Ballets? In: *Dance Research: The Journal of the Society for Dance Research*, Vol. 4, No.2, 1986, pp.65-77.
- Lazarowicz, Klaus und Christopher Balme (Hg.) (1991): *Texte zur Theorie des Theaters*, Stuttgart: Philipp Reclam.
- Lefebvre, Henri (1974): *La production de l'espace*, Paris: Anthropos, 2000.
(『空間の生産』 斉藤日出治訳、青木書店、2000年)。
- Lewald, August (1838): In die Szene setzen. In: Lazarowicz (1991), pp.306-311.
- Louis, Elenora, Toni Stooss (Hg.) (1997): *Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne: Vortragsreihe zur Ausstellung*, Schriftenreihe der Kunsthalle Wien, Klagenfurt: Ritter.
- Mach, Ernst (1905): *Erkenntnis und Irrtum: Skizzen zur Psychologie der Forschung*, Leipzig: Johann Ambrosius Barth, 1920.
(『時間と空間』 野家啓一編訳、法政大学出版局、1977年)。
- Marinetti, Pilippo Tommaso (1913): The variety Theatre. In: Puchner (2008), vol. 1, pp.173-178.
[*Il teatro di varietà*, pubblicato dal «Daily Mail», 21 novembre 1913].
(「ヴァラエティ・ショー」 細川周平訳『ユリイカ』 17 (12)、青土社、1985年、pp.168-175)。
- . (1915): The Futurist Synthetic Theatre. In: Puchner (2008), vol.1, pp.179-184.
[*Teatro futurista sintetico*, creato da Marinetti, Settimelli, Bruno Corra, Milano, Istituto Editoriale Italiano, s.d. ma 1915, «Biblioteca teatrale» nn. 14 e 15 comprendenti rispettivamente].
- Matinee der Bauhaus-Bühne in Basel (1929). Aus: „National-Zeitung“ (Basel), Nr.196 von 30. April 1929. In: Wingler (1962), pp.164-165.
- Maur, Karin von (1979a): *Oskar Schlemmer: Monographie*, München: Prestel.

- . (1979b): *Oskar Schlemmer: Œuvrekatalog der Gemälde, Aquarelle, Pastelle und Plastiken*, München: Prestel.
- . (1993): *Oskar Schlemmer: der Folkwang Zyklus: Malerei um 1930*, Stuttgart: Hetje.
- Maur, Karin von (Hg.) (1977): *Oskar Schlemmer: der Maler, der Wandgestalter, der Plastiker, der Zeichner, der Graphiker, der Bühnengestalter, der Lehrer*, München: Prestel, 1982.
- McKinney, Joslin, Philip Butterworth (2009): *The Cambridge Introduction to Scenography*. Cambridge: Cambridge UP.
- Merleau-Ponty, Maurice (1945) : *Phénoménologie de la perception*, [Paris]: Gallimard.
- (『知覚の現象学』1、2、竹内芳郎・小木貞孝訳、みすず書房、1967-1974年；『知覚の現象学』中島盛夫訳、法政大学出版局、1982年)。
- Meyer, Hannes (1928a): Ansprache an die Studierendenvertreter aus Anlaß seiner Berufung auf den Direktorsposten. In: Wingler (1962), pp.148.
- . (1928b): Bauen. In: Wingler (1962), pp.160-161.
- Meyerhold, Vesewolod (1908): Der Zuschauer als »vierter Schöpfer«, in, *Das Theater: Zu seiner Geschichte und Technik*. In: Lazarowicz (1991): pp.475-477.
- [«Театр. К истории и технике», Pétersbourg: L'Eglantier, 1908].
- (「演劇の歴史と技術」浦雅春訳『メイエルホリド・ベストセレクション』作品社、2001年、pp.15-67)。
- . (1927): Die Kunst des Regisseurs (Vortrag am 14. Nov. 1927). In: Lazarowicz (1991): pp.328-333.
- Michaud, Eric (1978): *Théâtre au Bauhaus*, Lausanne : L'Age d'Homme.
- Moholy-Nagy, László (1924): Theater, Zirkus, Variété. In: Schlemmer (1925), pp.45-56.
- . (1929): *Von Material zu Architektur*, Mainz: Florian Kupferberg, 1968.
- (『材料から建築へ』宮島久雄訳、中央公論美術出版、1992年)。
- Muche, Georg (1961): *Blickpunkt: Sturm, Dada, Bauhaus, Gegenwart*, Tübingen: Ernst Wasmuth, 1965.
- Müller, Hedwig (1986): *Mary Wigman: Leben und Werk der großen Tänzerin*, Weinheim: Quadriga.
- Naylor, Gillian (1968): *The Bauhaus*, London: Studio Vista.
- (『バウハウス』利光功訳、パルコ出版局、1977年)。

- Nehring, Elisabeth (2004): *Im Spannungsfeld der Moderne: Theatertheorien zwischen Sprachkrise und „Versinnlichung“*, Tübingen: G. Narr.
- Nerdinger, Winfried (Hg.) (1993): *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus: Zwischen Anbiederung und Verfolgung*, München: Prestel.
(『ナチス時代のバウハウス・モデルネ』清水光二訳、大学教育出版、2002年)。
- Neumann, Eckhard (Hg.) (1985): *Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerung und Bekenntnisse*, Köln: DuMont.
- Nietzsche, Friedrich (1872): *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Cambridge: Cambridge UP, 2010.
- . (1886a): Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik. In: *Sämtliche Werke*, Bd.1, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), München: Deutscher Taschenbuch, 1980, pp.9-156.
(『悲劇の誕生』秋山英夫訳、岩波書店、1966年)。
- . (1886b): Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft. In: *Sämtliche Werke*, Bd.5, Kritische Studienausgabe in 15 Bänden, Giorgio Colli, Mazzino Montinari (Hg.), München: Deutscher Taschenbuch, 1980, pp.9-243.
- Öhlschläger, Claudia (2007): Einleitung. In: Worringer (1908), pp.13-42.
- Panofsky, Erwin (1924/25): Die Perspektive als „symbolische Form“. In: *Deutschsprachige Aufsätze II*, Berlin: Akademie, 1998, pp.664-757.
(『<象徴 (シンボル) 形式>としての遠近法』木田元監訳、筑摩書房、2009年)。
- Pawelke, Sigrid (2005): *Einflüsse der Bauhausbühne in den USA: Eine Untersuchung zur Verbindung von Bauhausbühne und amerikanischer Bühnen-Performance und Postmodern Dance unter ästhetischen und pädagogischen Aspekten*, Regensburg: Roderer.
- Pavis, Patrice (1998): *Dictionary of the Theatre*, Christine Shantz trans., Toronto: Toronto UP.
[Dictionnaire du théâtre, Paris: Armand Colin, 2002].
- Poincaré, Henri (1902): *La science et l'hypothèse*, Paris: E. Flammarion, 1908.
(『科学と仮説』河野伊三郎訳、岩波書店、1913年; 「科学と仮説」 静間良次訳。In: 湯川 (1970), pp.131-191)。
- Prampolini, Enrico (1915): Scenografia e coreografia futurista (Erstdruck: La Balza, Nr. 3. 12. Mai 1915). In: *Continuità dell'avanguardia in Italia: Enrico Prampolini (1894-1956)*, Modena: Galleria civica, 1978, pp.46-47.

- (Futuristische Szenographie. In: Lazarowicz (1991), pp.434-436).
- Puchner, Martin ed. (2008): *Modern Drama*, vol.1-4, London: Routledge.
- Reifenberg, Benno (1929): Zu dem Gastspiel der „bauhausbühne dessau“ im Frankfurter Schauspielhaus am 20. April 1929. In: Wingler (1962), pp.165-166.
- Rode, Susanne (1992): Tanzmusikalische Experimente nach der Jahrhundertwende: Über das Interesse am Ballett als einer musikalischen Gattung. In: Gunhild Oberzaucher-Schüller (Hg.): *Ausdruckstanz: Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Wilhelmshaven: Heinrichshofen, 2004, pp.254-277.
- Roselt, Jens (2005): Raum. In: Fischer-Lichte (2005b), pp.260-267.
- Rössler, Patrick (2007): *Das Bauhaus am Kiosk: Die neue Linie 1929-1943*, Bielefeld: Kerber.
- Roßmann, Andreas, u. a. (1986): Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. In: Brauneck (1986), pp.1169-1171.
- Scheper, Dirk (1988): *Oskar Schlemmer: Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste.
- . (1997): Oskar Schlemmer: Gerhard Bohner, Original – Rekonstruktion – Neufassung. In: *Oskar Schlemmer: Tanz Theater Bühne: Vortragsreihe zur Ausstellung*, Schriftenreihe der Kunsthalle Wien, Klagenfurt: Ritter, 1997, pp.96-115.
- Schiller, Friedrich von (1793/94): *Über die ästhetische Erziehung des Menschen: in einer Reihe von Briefen*, Stuttgart : Cotta, 1860.
(『人間の美的教育について』小栗孝則訳、法政大学出版局、2003年)。
- Schivelbusch, Wolfgang (1983): *Lichtblicke: Zur Geschichte der künstlichen Helligkeit im 19. Jahrhundert*, Frankfurt a. M.: Fischer, 2004.
(『闇をひらく光: 19世紀における照明の歴史』小川さくえ訳、法政大学出版局、1988年)。
- Schoon, Andi (2006): *Die Ordnung der Klänge: das Wechselspiel der Künste vom Bauhaus zum Black Mountain College*. Bielefeld: Transcript.
- Schreyer, Lothar (1985): *Zwischen Sturm und Bauhaus*, Stuttgart: Hans-Dieter Heinz.
- . (2001): *Theateraufsätze*, Lewiston: Edwin Mellen.
- Schumacher, Horst (2007): Lugné-Poë, Aurélien. In: Brauneck (2007), pp.456-457.

- Schwitters, Kurt (1919): An alle Bühnen der Welt. In: *Kurt Schwitters*, München: Edition Text + Kritik (1972), pp.24-25.
- Seemann, Annette (2009): *Die Bauhausmeister und Ihre Wirkung: Aus Weimar in Alle Welt*, Leipzig: Seemann.
- Simmel, Georg (1923): Zur Philosophie des Schauspielers. In: *Das Individuelle Gesetz: philosophische Exkurse*, Georg Simmel; Michael Landmann (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.
- Stamm, Rainer (1994): Vogelscheuchen. In: TTB (1994), pp.258-259.
- Stefan, Paul (Hg.) (1926): *Tanz in dieser Zeit*, Wien: Universal-Editon.
- Tafuri, Manfredo (1987): *The Sphere and the Labyrinth : Avant-Gardes and Architecture from Piranesi to the 1970s*, Pellegrino d'Acierno and Robert Connolly trans., Cambridge: MIT Press.
[*La sfera e il labirinto : Avanguardia e architettura da Piranesi agli anni '70*, Giulio Einaudi ed., Turin, 1980].
(『球と迷宮: ピラネージからアヴァンギャルドへ』八束はじめ他訳、パルコ出版、1992年)。
- Tairow, Alexander (1923): *Das entfesselte Theater: Aufzeichnungen eines Regisseurs*, Potsdam: Gustav Kiepenheuer.
[Александр Таиров (1921): Записки режиссера. Zapiski rezhissera, [Москва] : Изд. Камерного театра].
(『解放された演劇』千賀彰訳、演劇構成出版部、1936年)。
- Trimingham, Melissa (2004): Oskar Schlemmer's Research Practice at the Dessau Bauhaus. In: *Theatre research international*. 29, no.2, 2004, pp.128-142.
- . (2011): *The Theatre of the Bauhaus: The Modern and Postmodern Stage of Oskar Schlemmer*, New York: Routledge.
- Tugenhold, Jakob (1922): 「アレクサンドラ・エクステルの創造」、岩田貴訳『テアトル I : 未来派の実験』浦雅春、武隅喜一、岩田貴編、1989年、pp.365-378。
[Я. Тугенхольд, Александра Экстер как живописец и художник сцены, Берлин, 1922, pp.16-29].
- Wagner, Richard (1849): *Das Kunstwerk der Zukunft*, 新関良三編、三修社、1934.
- Wick, Rainer (1982): *Bauhaus Pädagogik*, Köln: Du Mont.
- Wigman, Mary (1926): Tänzerisches Schaffen der Gegenwart. In: Stefan (1926), pp.5-7.
- . (1965): *Die Sprache des Tanzes*, Stuttgart: Ernst Battenberg.

Wingler, Hans M. (Hg.) (1962): *Das Bauhaus: 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*. Köln: DuMont, 2009.

(『バウハウス: ワイマール/デッサウ/ベルリン/シカゴ』バウハウス翻訳委員会訳、宮内嘉久編、造型社、1969年)。

Worringer, Wilhelm (1908): *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Helga Grebing (Hg), München: Wilhelm Fink, 2007.

(『抽象と感情移入: 東洋芸術と西洋芸術』草薙正夫訳、岩波書店、1953年)。

Zimmermann, Friederike (2007): *»Mensch und Kunstfigur« : Oskar Schlemmers intermediale Programmatik*, Freiburg: Rombach.

[和書]

青木香苗 (2006): 「バウハウスの舞台概念をめぐって: シュライヤー、グロピウス、シュレンマー」『美学』57(3)、pp.29-42。

---. (2008): 「《トリアディック・バレエ》再考」『デザイン理論』52、pp.7-20。

---. (2009): 「シュトゥットガルト時代のオスカー・シュレンマーとバウハウス」『鹿島美術財団年報』27、pp.280-290。

---. (2010): 「《バウハウス・ダンス》に見る人間性: 《トリアディック・バレエ》との比較から」『デザイン理論』56、pp.1-15。

伊藤俊治 (1989): 「生命と身体認識の変容: アントロポモルフィズムと技術」『技術と芸術』岩波書店、pp.49-99。

岩村行雄 (1992): 「オスカル・シュレンマーの芸術思想: 人間を求めて」『研究紀要』44、日本大学文理学部人文科学研究所、pp.41-59。

---. (1993): 「オスカル・シュレンマーのパフォーマンス芸術: 空間、身体、運動」『研究紀要』46、日本大学文理学部人文科学研究所、pp.37-56。

---. (1994): 「バウハウス舞台: 造形芸術家の演劇革新運動」『人文学会雑誌』26(2)、武蔵大学人文学会、pp.113-137。

---. (1996): 「オスカル・シュレンマーとバウハウス」『研究紀要』51、日本大学文理学部人文科学研究所、pp.51-66。

内野儀 (1992): 「バウハウスとアメリカ: 前衛の〈夢〉とパフォーマンス/ヴァーグナー、シュレンマー、ウィルソン」『ユリイカ: 特集・バウハウス』24(11)、青土社、pp.113-125。

大石紀一郎 (1995): 「遠近法/遠近法主義」『ニーチェ事典』大石紀一郎編、弘文堂、pp.54-57。

神澤和夫 (1990): 『20世紀の舞踊』未来社。

- 神林恒道 (1999): 「ロマン派の絵画と哲学について」『ドイツ・ロマン派風景画論』
神林恒道・仲間裕子編訳、三元社、2006 年、pp.223-254.
- 小林奈央子 (2011): 『青騎士の誕生: カンディンスキーの舞台芸術』早稲田大学出版部。
- 斉藤尚大 (2003): 「コレオグラフィーの遺産: ルドルフ・フォン・ラバンの 1920 ~ 30 年代における振付と演出に関する一考察」『舞踏学』No.26、2003 年、pp.11-20.
- 『視覚の実験室: モホイ=ナジ/イン・モーション』(2011) 神奈川県立近代美術館。
- 柴田隆子(2009): 「舞台空間と身体の編成への序説: バウハウスの舞台とオスカー・シュレンマー」『学習院大学人文科学論集』18、pp.321-341。
- . (2011): 「舞台空間と身体: オスカー・シュレンマーの舞台芸術理論」『演劇映像学 2010』第 3 集、演劇博物館グローバル COE 紀要、pp.103-121。
- . (2011): 「身体: オスカー・シュレンマーの授業<人間>」『学習院大学人文科学論集』20、pp.211-232。
- . (2012): 「<バウハウスダンス>: オスカー・シュレンマーの理論とその具体化」『演劇映像学 2011』第 3 集、演劇博物館グローバル COE 紀要、pp.17-35。
- 清水裕之 (1985): 『劇場の構図』鹿島出版会。
- 種村季弘 (1976): 『パラケルススの世界』青土社。
- 遠山静雄 (1977): 『アドルフ・アピア』相模書房。
- . (1988): 『舞台照明学』(上)、リプロポート。
- 利光功 (1988): 『バウハウス: 歴史と理念』美術出版社。
- 利光功他編 (1999): 『理念・音楽・映画・資料・年表: バウハウスとその周辺 II』中央公論美術出版。
- 長田謙一 (1995): 「交錯するユートピア: <バウハウス>再考序説」。セゾン美術館 (1995): pp.15-22。
- 長谷川章 (2000): 『世紀末の都市と身体: 芸術と空間あるいはユートピアの彼方へ』ブリュッケ。
- 長谷川哲哉 (2009): 「戦後ベルリン造形美術大学における学校改革と改革モデルとしてのバウハウス: 招聘された七名のバウハウス人の思想と活動を中心に」『バウハウスと戦後ドイツ芸術大学改革』風間書房、2009 年、pp.31-76。
- 早崎守俊 (1972): 「雑誌《デア・シュトゥルム》の歴史とヘルヴァルト・ヴァルデン」『表現主義の理論と運動』河出書房新社、pp.98-104。
- 平野嘉彦 (2010): 『死のミメシス: ベンヤミンとゲオルグ・クライス』岩波書店。
- 宮崎喜子 (2005): 「オスカー・シュレンマーと The Triadic Ballet」『日本女子体育大学紀要』36 巻、pp.79-88。

- 宮下誠 (2008): 『パウル・クレーとシュルレアリスム』 水声社。
- 村上俊介 (2007): 「バウハウスにおける反・反近代の意味: 一九三三年バウハウス解散とナチズム」『1930年代・回帰か終焉か: 現代性の根源に遡る』桑野弘隆・山家歩・天島一郎編著、社会評論社、pp.200-229。
- 山口庸子 (2004): 「踊る: 自己創出と自己喪失のはざままで」『ベルリンのモダンガール: 1920年代を駆け抜けた女たち』田丸理沙・香川檀編、三修社、pp.186-220。
- … (2006): 『踊る身体の詩学: モデルネの舞踊表象』名古屋大学出版会。
- 湯川秀樹・井上健編 (1970): 『現代の科学Ⅱ』中央公論社。
- 譲原晶子 (2007): 『踊る身体のディスクール』春秋社。