

バウハウス舞台芸術理論の継承と展開

柴田隆子

The purpose of this study is to reveal a role that theater theories might play for dancers and performers by discussing Oskar Schlemmer's theories after the Bauhaus school and making a comparative research of theater theories developed in Bauhaus Stage Workshop. In the 1930s, Xanti Schawinsky, one of the Bauhaus students, an assistant to Schlemmer, taught the performance method by discussion and rehearsal, and represented the essence of Bauhaus Stage with students in Black Mountain Collage, North Carolina. In the 1970s and 1980s, Gerhard Bohner, a dancer and choreographer, focusing on his own body as theater materials, created original works based on Schlemmer's theories at the Akademie der Künste Berlin. This article will illustrate that the succession of theater theories is not only to help dancers or performers to master performance techniques and concepts but also to be their opportunity of new creation.

20世紀初頭にそれまでの美術教育とは異なる造形芸術校として設立されたバウハウスには、舞台芸術の部門があった。「バウハウス舞台(Bauhausbühne)」とも呼ばれる舞台芸術工房は開校間もない時期に設けられ、従来のジャンルに捉われない新しい舞台芸術のあり方を提起し、国内外に少なからぬ影響を与えた¹。本研究の目的は、バウハウスで培われた舞台芸術に関する理論や実験が、バウハウス解散後どのような展開を経たのかを検討することで、舞台芸術理論を継承することの意味を考え、その可能性を明らかにすることである。

西欧の舞台芸術は理論と共にあったという見方がある。演劇学者マーヴィン・カールソンは「理論」を舞台芸術の方法や目的、機能、特徴に関する一般原則という意味で包括し、古代ギリシアから現代に至る舞台芸術理論史を著書『演劇の理論(Theories of the Theatre)』で綴っている。そこでいう「理論」は美学的・作品批評的な側面をもち、また哲学、神学、修辞学、文法学、音楽、絵画、法学、社会学、政治学、文化人類学、心理学、言語学、数学などの様々な領域の概念と語彙と共に発展してきた(Carlson 1993: 9)。演劇学者エーリカ・フィッシャー＝リヒテも指摘するように、こうした理論は「仮説的な命題体系」であり、その妥当性は限定的である。舞台芸術が新しい局面に直面するごとに、新しい理論が必要とされる。そうした理論は単に理解するだけでなく、検証し、問題解決に用いて、必要とあれば改変することが求められる(Fischer-Lichte 2010: 136-149)。つまりその時々々の社会や芸術家の問題意識によって提起されてきた理論は、上演作品において検証されてきたのである。

本研究はアーカイヴを利用した歴史研究であるが、その関心はこのフィッシャー＝リヒテのいう

理論形成の場にある。近年、ドイツ連邦文化財団の舞踊基金「遺産」²などの取組みに見られるように、過去の舞台作品の遺産に対し、継承と創造的な利用の観点からアーカイヴを考える動きがヨーロッパを中心に活発化している³。そこでの取組みは、単に過去の歴史的遺産を「再現」して懐かしむことでも、当時妥当とされた理論的言説を歴史的知識として理解することでもない。過去の上演そのものにアプローチできない舞台芸術領域の中でも、特に言語化が困難な舞踊分野において、様々な副次的資料からその根底にある作品構想の理論を導き出し、必要とあれば読替えて作品化することで、「今、ここ」の観客と共に作品とその核になる理論を批判的に継承し、未来への創造活動に役立てることがそうした取組みの目的である。

本研究では、バウハウス舞台の理論、特に舞台芸術工房のマイスターであったオスカー・シュレンマー(Oskar Schlemmer 1888-1943)の理論を継承した人物として、クサンティ・シャヴィンスキー(Xanti Schawinsky, 本名Alexander Schawinsky 1904-1979)とゲアハルト・ボナー(Gerhard Bohner 1936-1992)の事例を検討する。シャヴィンスキーはバウハウスの学生で卒業後もシュレンマーのアシスタントを務め、1930年代中頃にアメリカでバウハウス舞台の精神を広めたとされる人物である(Goldberg 1979)。シャヴィンスキーに関する資料は、没後も彼に関する資料を収集しているバウハウス資料館のものを中心に検討する。

ボナーは1970年代後半に、アーカイヴに残された資料を元にシュレンマー作品を再現上演した人物である。ボナーが振付した『トリアディック・バレエ(Triadisches Ballett)』は2014年に前述の舞踊基金「遺産」で取り上げられ、ミュンヘン国立バレエ団によって現在も海外を含む巡業公

演が行われている。ベルリン芸術アカデミーにはボナーのアーカイヴがあり、本研究はそこに保存された写真や資料などをもとに行う。

時代も地域も異なる二人を並べて検討するのは、それぞれが受容した理論の解釈の違いを考察するためである。彼らが注目する理論は制作方法なのか、創作における意図や目的なのか、あるいは観客や社会に与える効果なのかを検討し、概念をどのように理解し作品に反映させたのかを見ていく。理論が普遍的なものではなく、受け手側の解釈が加わるのであるとすれば、シャヴィンスキーは広告デザイナー、ボナーはダンサーというそれぞれの職能の違いだけでなく、時代や環境が与える理論への影響もそこに見られるだろう。

舞踊のように言説化しえないものを表現するジャンルでは、アウトプットとしての作品だけでなく、その創造の源泉としての理論の継承が重要となる。継承は言説によるものとは限らない。どのように理論を受容したのかは作品によって見えてくる部分もあるだろう。本研究で検討するのは、こうした作品構想をめぐる理論的思考である。

バウハウス舞台

バウハウス設立の理念は「芸術と技術の新しい統一」である (Gropius 1924: 90)。基礎的な美学理論から芸術面を、実践的な手工業の職業技法から技術面を、両面的に教育することがその特徴であった。舞台芸術工房も「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」を追求することを謳っていた (Gropius 1922: 72)。

1923-29年まで舞台芸術工房のマイスターであったオスカー・シュレンマーの理論は、20世紀の歴史的アヴァンギャルド運動の基本則に重なるものである。すなわち、制作面では人間の身体は素材として理解され、身振りや動きやエネルギーを対象として新しい独自の表現を創り出し、観客をして「新しい人間」に変容させることを目的とする (Fischer-Lichte 2010: 139)。もっとも彼がバウハウス叢書に寄せた論考「人間と芸術的形象 (Mensch und Kunstfigur)」によれば、人間の知覚に訴えるものすべてが素材であり、そのもっとも重要かつ基本となるものが人間と空間である。そして身体による空間の変容を通して観客の認識を変化させることがバウハウス舞台の目的であった (Schlemmer 1925: 20)。こうしたシュレンマーの舞台芸術理論がより具体的に検証されていくのは、バウハウス・デッサウのスタジオにおいてである。

シュレンマーは舞台空間と人間の法則を探り、人間は空間の幾何学的法則性に捉われる一方、身体の有機的法則性は空間に影響を与え、位置座標的で概念的な空間から芸術的な創造空間に変容さ



図1 「空間におけるダンス」(1927)

せると考えた (Schlemmer 1925: 13-15)。彼はスタジオの床に線をひき空間にロープを張るなどして空間の幾何学的法則性を可視化し、空間の法則性に捉われた人間が空間表現に与える効果を多重露光による写真で示した (図1)。また人間の身体がもつ個々の有機的な法則性とそれが及ぼす影響を示すために、造形的な衣装や仮面の制作を行った。こうした試行錯誤は、スタジオで即興的に演じられ、参加者間での意見交換を重ねて小作品にまとめられていった (Feininger 1985: 270-1)。作品の主題の多くはバウハウスの基礎教養課程で学生が学ぶ、各素材の機能や構成、量感や運動を舞台に展開させたものであった⁴。「バウハウス・ダンス」と総称される小作品群は、『空間ダンス (Raumtanz)』『金属ダンス (Metalltanz)』のようにテーマとなった素材がタイトルにつけられている⁵。

アメリカでのバウハウス舞台の展開

1933年にNSDAP (国家社会主義労働者党) が政権掌握し、バウハウスは閉校する。ベルリンの別の美術学校において教鞭をとっていたシュレンマーも公職を追われ、舞台芸術の教育・研究・実践の現場を離れることを余儀なくされる。バウハウス舞台の実験はシュレンマーの手を離れ、バウハウス関係者の多くが亡命したアメリカへと移る。バウハウスで基礎教育課程を担当していたヨーゼフ・アルバース (Josef Albers) はノースカロライナ州にあるブラック・マウンテン・カレッジで教えており、写真やデザインのほか、舞台芸術を教えることをクサンティ・シャヴィンスキーに依頼する⁶。同校にはドラマを教える授業はあったが⁷、シャヴィンスキーに期待されたのは、バウハウス舞台で体得した、戯曲を上演することとは異なる舞台芸術のあり方を教えることであった。

シャヴィンスキーはバウハウスの経験をもとに展開させた教育法を「スペクトロドラマ

(Spectodrama)」と名付けた。

言葉だけがいつも概念の究極の意味を描き出せるわけではない。人間の知は言語的思考とは明らかに無関係な他の能力に基づいている。人間は動きや色彩や音に促され形体や全体の構造の概念を「内的な目」や「内的な耳」で知覚することができる。そしてダンサーの「身体知」はテキストや図版の言語的分析と同様の基本的法則を表現しうる。(Schawinsky 1969: 283)

「スペクトドラマ」で学ぶべきなのは、あらゆる感覚器官を通じて得られる「言葉 (Words)」によらない概念の認識であり、分析言語を用いた思考と同等に機能する「身体知 (body intelligence)」による表現方法である。ここでいう「身体知」は、人間には感覚体験を受容し獲得できる能力が生来備わるとするバウハウスの万人教育 (Moholy-Nagi 1929: 14-5) を読替えたものであり、シュレンマーの空間と身体の両方の法則性を体現するものとしての「ダンサー (Tänzer Mensch)」の考えをもとにしている (Schlemmer 1925: 15)。「スペクトドラマ」では芸術家のみならず、科学者や経済学者、心理学者やエンジニアといった様々な観点をもつ者が集まり、自由に考えや知識を交換することが推奨された (Schawinsky 1969: 283)。こうした分野横断的な人材交流も、バウハウスではなじみのものであった⁸。

着任後すぐに制作されたスペクトドラマ『プレイ、ライフ、イリュージョン (Play, Life, Illusion)』(1936)は、「光学、形体と色、音響学、音、言語、音楽、時間、空間、建築、技術、イリュージョン」といった舞台芸術の基本的な表現要素から構成された (Schawinsky 1969: 286)。シャヴィンスキーはそうした感覚的に訴える要素によって、分析言語でのみ可能と考えられていた抽象概念や発想を表現しようとしたのである。晩年になってシャヴィンスキーがまとめた『プレイ、ライフ、イリュージョン』の台本によれば、同作品は4部から構成される (Schawinsky 1971b)。11景ある第1部は、形体や光の投影、言葉と音、影を用いたパフォーマンスなどがあり、これはクルト・シュヴェルトフェーガー (Kurt Schwerdtfeger) とルートヴィヒ・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)」の連作を応用したものである。第2部は6景、音とアクロバットやパントマイム的なもので、シャヴィンスキー自身がヴァイマル時代に取り組んだヴァリエテ的作品や、舞台芸術工房の初代マイスターであったロ

ター・シュライアー (Lothar Schreyer) の語の音によるドラマ作品 (Schreyer 1916-17)⁹が発想の元となっている。第3部の5景は3人のキャラクターが演じ、抽象的な身振りでのコミュニケーションを扱ったバウハウス舞台の実験『身振りのダンス (Gestentanz)』のコンセプトがみられる。第4部は11景からなり、紙でできた様々な形体や衣装がパフォーマンス空間を構成する。基礎教育課程でアルバースが担当していた紙を使って量感や質感を学習するカリキュラム (Albers 1928) や、舞台芸術工房が中心となって企画した髭や金属といったテーマに沿ったバウハウス祭 (Rasche 1994) の影響を見て取ることができる。『プレイ、ライフ、イリュージョン』はバウハウスにおける様々な教育実践を継承したものであったといえよう。

図2は「スペクトドラマ」のカラージュ作品である。空間に張られた線は、シュレンマーが「空間と人間」の法則性を示した図1同様、空間の幾何学的な位置関係を示している。図1が舞台上の台に立った人間を多重露光で撮影した実際の舞台写真であるのに対し、図2は対角線のある空間に『プレイ、ライフ、イリュージョン』の人物造形を配置し、実在しないフィクショナルな空間に置き換えている。アシスタント時代にシュレンマーと取り組んだ、空間と身体を「解け得ないひとつのまとまり」 (Schlemmer 1928) と捉え空間変容の契機とする図1の考え方は、図2では視覚的な感覚体験として芸術の虚構空間に取り入れられている。上下の像が人間の身体像を表していることはすぐに見て取れるが、右の輪状の像も左の飛行機を模したのも、その背後には人間の身体が隠されている。重力の法則に縛られないこれらの形象は、空間の中心点で交わる線に沿ってシンメトリに配置され、それぞれの像の位置関係が芸術的效果を生み出すことを示している。

シャヴィンスキーが「スペクトドラマ」で試



図2 「スペクトドラマ1」 (1924-38)

みたのは、こうした芸術的効果を生み出す知の伝達であった。舞台空間の感覚体験を受容することで獲得する「身体知」が参加者全体に共有されることが「全体経験 (total experience)」であり、「スペクトラドラマ」の教育目的であった (Schawinsky 1971a: 44)。バウハウスの「総合芸術作品 (Gesamtkunstwerk)」を意識したこの教育法は、参加者の受容に重点を置き、その感覚受容の「総合」を個人ではなく参加者全体にみた点で、独自の展開であったといっていだろう。

シャヴィンスキーは自身をバウハウス舞台の後継者に位置付け、さらなる展開として「ドラマ化された哲学の形式 (the form of a dramatized philosophy)」を打ち出す (Schawinsky 1969: 286)。着任後すぐに制作した『プレイ、ライフ、イリュージョン』がバウハウス舞台の実験をオムニバスのつないだものであったとすれば、翌年のパフォーマンス作品『死の舞踏 (Danse Macabre)』(1938) は、彼の「ドラマ化された哲学の形式」をより意識したものであった。

中世からある「死の舞踏」のモチーフは、擬人化された「死」が様々な階級や職業の人物たちを墓場まで連れていくというものである。「死の舞踏」の絵画には、その時々時代の社会階層や人間をめぐる関係性が視覚概念として結実しており、そこには「死」という絶対的な力をめぐる「輪舞 (round dance)」があり「ドラマ化」があると考えたシャヴィンスキーは、「社会学的研究 (A Sociological Study)」と副題をつけて『死の舞踏』の舞台化に取り組んだ (Schawinsky 1938)。造形された登場人物12人の衣装デザイン、演技、あるいは彼らにふさわしいテキストや音楽を作成して舞台作品とすることで、中世と現代をパラレルに描き、主題のもつ抽象的概念を表現しようと考えたのである (Schawinsky 1938)¹⁰。シャヴィンスキーは新しい哲学のあり方として、言語的理解とは異なるレベルでの知の伝達をドラマという上演要素に結び付けた概念化によって示そうとしたのであった。

ポーナーの取組み

ローズリー・ゴールドバークの著作『パフォーマンス (Performance)』(1979) で詳しく紹介されたように、アメリカではバウハウス舞台はパフォーマンス史の中で理解された¹¹。一方、大戦後は東ドイツに位置したバウハウスは、設立50周年をきっかけに西ドイツで再評価の機運が生れる¹²。残された『トリアディック・バレエ』や「バウハウス・ダンス」の写真や衣装の一部、スケッチなどから、作品を再現することでバウハウスでの実験に迫ろうとする動きとなった¹³。シュトゥットガルト美術館にあるシュレンマーのアー

カイヴにも携わった研究者ディルク・シェーパーによれば、その中で最も真摯に取り組んだのがゲアハルト・ポーナーであった (Scheper 1988: 287)。ポーナーは戦後遅れてドイツにやってきたバレエブームにも、日常的な身体やムーヴメントを表現するポストモダンダンスにも対抗して、再び劇場における演劇的空間や物語的要素をとり入れ、ムーヴメントの断片の反復やモンタージュによって作品を構成する「タンツテアター」を1970年代に提唱し、アンサンブルを率いて活動していた (Bohner 1999: 151)。

ポーナーはベルリン芸術アカデミーでの研究を通じてバウハウスやシュレンマーの取組みを知り、シェーパーら研究者と共に、残された資料をもとに彼の理論と実践にアプローチしていった。「バウハウス・ダンス」の『棒ダンス』と『輪ダンス』を再現してみて、シュレンマーのいう衣装が身体感覚に及ぼす変化とそれが描き得る空間表現の変化を理解したポーナーは、衣装のさらなる可能性を引き出そうと『トリアディック・バレエ』に取り組んだ。シュレンマーの考案した特異な衣装を身に着けて自在に動くには身体技術とバランス感覚が必要であり、その意味でバレエ団のダンサーたちはうってつけといっよよかった。1976年に衣装を再現することから着手した『トリアディック・バレエ』は、その試演小作品『オスカー・シュレンマーとダンス (Oskar Schlemmer und Tanz)』(1977) の上演を経て、1977年にベルリン芸術アカデミーで初演され、その後国内外で公演された。ハンス・ヨアヒム・ヘスポス (Hans-Joachim Hespos) の現代音楽と共に再構成された舞台は、しかしながら、抽象的幾何学的衣装による空間創造を期待した批評家たちからは「シュレンマーよりも人間的なバレエを優先した」 (Günter 1978)、「ポーナーの動きはシュレンマーの理念に対して的外れである」 (Peter 1978) といった批判を集めた。

ベルリン芸術アカデミーのアーカイヴに残されている1977年の舞台写真をみると、そのように批評家たちが感じるのは無理からぬことと思われる。仮面をつけていないダンサーたちの多くが顔の表情で悲しさや滑稽さ、あるいは苦悩を表しており、身振りもバレエのマイムや日常的な意味に結びつくものが多くみられる¹⁴。例えば「大きなスカートと潜水夫」の場面に対するシュレンマーの演出ノートにある指示は、「潜水夫」が不器用に動く、「大きなスカート」と関係を持ったり持たなかったりする、「回転」の3点だけである (Schlemmer 1927: 224)。ポーナーの舞台写真 (図3) を見ると、確かに衣装そのものよりも、それを着たダンサーの表情や身振りが際立っているように見える。しかし、より正確に言えば、飛び跳ねる「潜水夫」

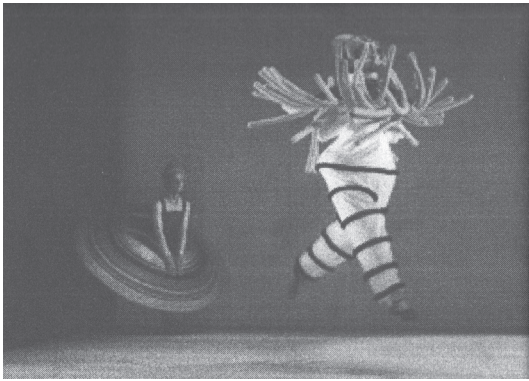


図3 「大きなスカートと潜水夫」(1977)

のどこか陽気な身振りは浮き上がる衣装のひだ飾りによって、その背中をみつめる「大きなスカート」の憧憬を込めた表情は大きく傾く円の中心に肩から腕のラインを三角形にすぼめる姿勢によって、強調されているのである。演出ノートには「回転」は「潜水夫」の形の変化にとって重要だと書かれている。「潜水夫」の肩を覆うひだ飾りは回転で浮かび上がることが想定されて作られている。ならば回転だけでなく、飛び上ったらもっと面白い効果をもつだろう。ポーナーの振付は衣装の効果のみこした先の動きを表現しているのである。

ポーナーの演じる「抽象 (Abstrakter)」(図4)も同様である。シュレンマーが演じた「抽象」は、彼自身の身体能力の限界もあり、このようなポーズをとることは難しかった。演出ノートには大きな動作で歩いたり跳んだり、大きな身振りをすることで「堂々と (monumental)」「グロテスクに (grotesk)」表現することが求められている (Schlemmer 1927: 226)。シンメトリーを崩すことを目的に作られた衣装は、ポーナーの身体性によってより効果的かつ意表をつく堂々としたさまを示しえたとも言える。少なくともこのポーズは、衣装の色の明暗を強調し、肩や足が表す丸や円錐の形を際立たせている。

シュレンマーがこれらの動きを想定していたか

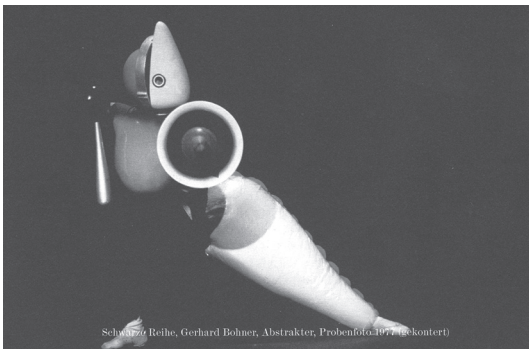


図4 「抽象」(1977)

どうかはわからない。重要なのは、ポーナーは写真や証言などをもとに動きの型を真似るのではなく、シュレンマーが残した言葉を頼りに場面のイメージやその構想のコンセプトを実現しようとしたことにある。それは個々の観客にとって舞台がどう映るかという効果の問題であった。

その後、ポーナーはバレエ団を離れ、国内外のソロ活動でシュレンマーの理論を作品へと展開していく。ヘドヴィック・ミュラーによれば、それは劇場におけるバレエという制度に対する異議申立てでもあった。ベルリン芸術アカデミーで初演された「振付のための習作」という副題がつく『シュヴァルツ・ヴァイス・ツァイゲン (Schwarz Weiss zeigen)』(1983)は、振付の場でダンサーに示すような動きを観客に示した作品である (Müller 1991: 113)。白と黒を示すという意味のタイトル通り、白いシャツと黒いズボンを身に着けたポーナーが白い紗幕を背景に自分自身の影と踊る第1部と、関節が曲がる等身大の人形 (Gliederpuppe) を置き、人形やその影と踊る第2部からなる¹⁵⁾。ポーナーは振付とダンサーのそれぞれの役割を示しながら振付とは何かを問い、同時にダンサーは若いものという固定観念に対し年齢を重ねた身体によるダンスの可能性を探った (Müller 1991: 113)。タイトルはデッサウでの実験作品『シュヴァルツ・ヴァイス・トリオ (Schwarz-Weiss-Trio)』(1928)を連想させるが、表現された内容はまったく異なる。デッサウの舞台は、黒幕を背景に全身を覆う黒い衣装をつけ、一人は頭と手、二人目は上半身と腕、三人目は下半身と各々の身体部位を白く強調し、その動きを組み合わせることで一人の人間の身体的制約から自由になった表現をイリュージョンとして見せるものであった (Scheper 1988: 175)。そのコンセプトの一部は後にポーナーの再構成した「パウハウス・ダンス」に継承されることになる。

シュレンマーが手掛けた構成表がある『棒ダンス』『輪ダンス』『金属ダンス』だけでなく、1986年にポーナーは独自の解釈で手、上腕、脛、腕、頭、胸、足などの身体部分のタイトルをつけた「パウハウス・ダンス」を創る。それは衣装から考案されるダンスというシュレンマーのコンセプトに対する変奏であった。身体部位による表現であった『シュヴァルツ・ヴァイス・トリオ』や『手足あるいはイリュージョンのダンス (Glieder- oder Illusionstanz)』は、シェーパーによれば「小道具」のように身体の形を芸術的に用いたものであった (Scheper 1988: 166)。ポーナーは身体にさらなる可能性を求め、1989年にインタヴューに答える形で、以下のように述べている。

シュレンマーは私たちの着るものが、私たち

の身体的精神的平衡感覚に影響を与えうること

に気付いていました。私はシュレンマーがしたように小道具を用いるのではなく、自分の身体を用いることで異なるバランスを生み出しました。関節や筋肉を使うことができる私の体を使うことで、生命のない物体を用いるよりもより動きの可能性が大きくなるからです。(Citron 1989)

ポーナーは衣装の再現にとどまらず、衣装をもとにダンス作品を作るというシュレンマーの舞台創作の動機に戻る。造形芸術家として衣装造形を出発点としたシュレンマーに対し、ダンサーとしてより有効に用いることができる素材として自己の身体に着目し、身体のバランスを見せることを「バウハウス・ダンス」のコンセプトに選んだのである。

シュレンマー自身、論考「素材からの造形 (Gestaltung aus dem Material)」で「ダンサーの素材はその身体」であり、「ダンサーであればあるほど、衣装や小道具や舞台装置といった自分の外にあるものを必要としない」と述べている (Schlemmer 1930: 222)。シュレンマーが造形芸術家として衣装造形で空間と身体の新たな可能性をめざしたように、ポーナーがダンサーとして素材としての身体の可能性を探索したのは当然の帰結といってよいだろう。ポーナーはその後、幾何学的空間における身体をテーマに、異なる美術家と組んだ連作『(黄金) 分割の中で (Im Goldenen Schnitt)』(1989) を制作する¹⁶。この取組みは、タイトルにあるように調和的で美しい比例関係としての黄金分割を意識した作品である。第1部は舞台の構成要素としての身体部位に着目し、第2部では第1部の動きを反復し、そこに異なる物体を導入することで、量感と動きの効果が異なることを示す (Müller 1991: 116)¹⁷。同じ動きを反復することで、身体と物体、身体と空間の関係性がより明らかになる。感覚的に捉える芸術空間は、舞台上の人物の動きだけではなく、舞台を構成する各要素の関係性の中で生み出されるというバウハウス舞台の理論が、ポーナーの解釈と作品化によって明示されたのである。

ポーナーはシュレンマーの舞台作品の外的な構成ではなく、その理論に注目した。ダンス・カンパニーに振付するのではなく、自分自身の身体を素材としたソロ活動に専念することにしたのは、シュレンマーのこうした理論の影響でもあった¹⁸。

私にはシュレンマーの基本に戻ろうとする姿勢が重要なのです。彼は、決まったパターンで動く1本の指の方が漫然と動く体全体よりも重要だと言いました。これはバウハウスの

中心となる考えでした。つまり、どこに向かうのかわからないときは、自然体でなにかをとらえることで、それでできることがわかります。過去にしたことを忘れ、今ないうことをみるのです。一步、それからまた一步という具合に。このコンセプトがアーティストである私にとって助けとなりました。というのも、なぜカンパニーを振付けるのをやめ、ソロパフォーマーになったのかがやっとわかったからです。私はどのように仕事を続けていくのかわからなくなり、最初に、つまり自分の体に戻らなければならなかったのです。(Citron 1989)

ポーナーの言う「基本 (the beginning) に戻ろうとする姿勢」とは、時代の要請する「正確さ (Präzision)」や「簡潔さ (Einfache)」を示すためにシュレンマーが必要だとする「基本的なこと (das Elementare)」に立ち返ることを指す。シュレンマーは「オリジナルなものはたいてい基本的なことと同義であり、基本的なことは簡潔さと同義である」とし、繰り返しABCから始め、芸術の基本的なことに立ち戻らなければならないと述べている (Schlemmer 1990: 163)¹⁹。バウハウスの基礎教育課程にあったのも同様の考え方で、素材研究や基礎教育は設立当初から重要視されていた。基本に立ち返ることの重要性は言葉にしまうと、あまりに当たり前で観念的であるが、ポーナーはそれを身体感覚として理解したのである。新しいもの、多義的なものは簡潔なものから派生するため、簡潔なものから始めなければならないというシュレンマーの考えを、多数のダンサーから自分自身への振付へと、さらに身体全体の動きから身体部位の動きへと還元することで、ポーナーはオリジナルなものとしての自己の基本を再確認し、新たな創造に取り組んだのである。

まとめ

本研究ではバウハウス舞台での理論と継承について、1930年代アメリカでのブラック・マウンテン・カレッジにおけるクサンティ・シャヴィンスキーの取組みと、1970年代からのベルリン芸術アカデミーの協力を得たゲアハルト・ポーナーの取組みを検討した。シャヴィンスキーはバウハウス・デッサウのスタジオで実践していた、試演とディスカッションを繰り返す制作方法を学生に伝え、「空間と身体」の観点を発展させ視覚的聴覚的造形で、抽象的概念を伝達しうるドラマ作品の試みへとつなげた。一方、ポーナーは残された資料に基づく再現を通して、その作品コンセプトを理解し、シュレンマーの造形的な観点に変えて、ダンサーの視点から身体の素材性を重視した作品

に再構成していった。バウハウスで学んだシャヴィンスキーと、研究者らの協力を得たとはいえ文献資料から理解したポーナーとでは受容した理論の全体像は異なることは想像に難くない。しかし両者の作品はどちらも「空間と身体」の関係から生み出される芸術空間を問題にし、その法則性をそれぞれの求める創造の目的に合わせて具体化していった点は共通している。

シュレンマーの頻出する用語「抽象」に注目した点も同様である。シャヴィンスキーが概念化の操作として抽象をとらえたのに対し、ポーナーは基本的なことに立ち返る姿勢としてそれを理解した。このことは理論への関心の持ち方の違いから生じている。シャヴィンスキーが課題としたのは、バウハウス舞台の制作方法であったのに対し、ポーナーは観客に与える効果を問題にしたのである。

こうした受容の差は、デザイナーとダンサーという両者の立脚点の違いもあるが、時代的な背景も影響している。シュレンマーの衣装の展示や作品の記憶が新しい1930年代にはバウハウス舞台の実験を継続し、その制作方法の可能性を探ることこそが急務であった。しかし60年代のアヴァンギャルド運動によってバウハウスが行ったようなワークショップ的製作が一般化した後は、むしろあまり注目されることのなかった身体の側からの要請が大きかったともいえる。これはどちらが正しい継承の仕方かという問題ではなく、それを受容する社会や観客の違いによる。

理論は芸術創造の一部を言語化したものにすぎないかもしれない。しかしその時代の技術的、人的な制約を受ける上演の視聴覚資料としての写真や映像よりも、芸術家の意図を示している場合がある。あるいは、作品を再現することで当の芸術家本人も言説化し得なかったような理論を見いだせる場合もある。理論に下支えされた作品を見ることで、観客が自身の内面的変化を想像できるようになることも期待できる。理論の継承と展開は、そこに参加する人間の受容によってはじめて可能になるのである。

図版

図1 「空間におけるダンス」(1927)

Dance in Space (Delineation of Space with Figure), multiple exposure photograph by Lux Feininger; Bauhaus Stage demonstration, 1927. In: Goldberg (1979), p.68.

図2 「スペクトロドラマ1」(1924-38)

Spectodrama-1, 1924-38. In: *Xanti Schwinsky*, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2015, p.78.

図3 「大きなスカートと潜水夫」(1977)

Colleen Scott, Ivan Liška 1977 (großer Rock, Taucher), Akademie der Künste, Berlin. In: *Das triadische Ballett: Ein Tanzfonds Erbe Projekt*, Bayerisches Staatsballett, Programmbuch, München: Gotteswinter und Aumaier GmbH, 2014, p. 26.

図4 「抽象」(1977)

Schwarze Reihe, Gerhard Bohner, Abstrakter, Probenfoto 1977 (gekontert). In: *Das triadische Ballett: Ein Tanzfonds Erbe Projekt*, Bayerisches Staatsballett, Programmbuch, München: Gotteswinter und Aumaier GmbH, 2014, p. 12.

文献

- Albers, Josef (1928): *Schöpferische Erziehung*. In: Wingler (2009), pp.149-151.
- Bohner, Gerhard (1991): *Tänzer und Choreograph*, Berlin: Edition Hentrich.
- Carlson, Marvin (1993): *Theories of the Theatre: A Historical and Critical Survey, from the Greeks to the Present*, Ithaca: Cornell UP.
- Citron, Paula (1989): Bauhaus Principles Inspire German Dance Star, *The Tronto Star*, 3. 11. 1989. In: Bestand Gerhard-Bohner-Archiv, Bohner 284, Berlin, Akademie der Künste
- Feininger, Lux (1985): Das Bauhaus: Fortentwicklung einer Idee. In: Neumann, Eckhard (Hg.) (1985): *Bauhaus und Bauhäusler: Erinnerung und Bekenntnisse*, Köln: DuMont, pp.256-273.
- Fischer-Lichte, Erika (2010): *Theaterwissenschaft: eine Einführung in die Grundlagen des Faches*, Tübingen: A. Francke.
- Goldberg, Roselee (1979): *Performance: Live Art 1909 to the Present*, London: Thames and Hudson.
- Gropius, Walter (1922): Die Arbeit der Bauhausbühne. In: Wingler (2009), pp.70-72.
- . (1924): Brevier für Bauhäusler. In: Wingler (2009), p.90.
- Günter, Helmet (1978): Auf der Suche nach den universalen Weltsinn, *Stuttgart Zeitung* 17. 1. 1978. In: Bestand Gerhard-Bohner-Archiv, Bohner 1, Berlin, Akademie der Künste.
- Harris, Mary Emma (1987): *The Arts at Black Mountain College*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press.
- Moholy-Nagy, László (1929): *Von Material zu Architektur*, Mainz: Florian Kupferberg, 1968.
- Müller, Hedwig (1991): *Bewegungsskulpturen:*

- Gerhard Bohners Soloprogramme. In: Böhner (1991), pp. 113-118.
- 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.
- Peter, Karsten (1978): Feuilleton, *Abendzeitung* 11. 4. 1978. In: Bestand Gerhard- Böhner- Archiv, Böhner I, Berlin, Akademie der Künste.
- Rasche, Adelheid (1994): Freiheit ist nur in dem Reich der Träume: Oskar Schlemmer als Festgestalter. In: *Oskar Schlemmer : Tanz Theater Bühne*, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, 1994.
- Schawinsky, Xanti (1938): the danse macabre. In: *Xanti Schawinsky*, Migros Museum für Gegenwartskunst, 2015, p.67.
- . (1969): Spectodrama: Contemporary Studies. In: *Leonardo*, Vol.2, Pergamon Press, pp.283-286.
- . (1971a): From the Bauhaus to Black Mountain. In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 15, No.3 (Summer, 1971), The MIT Press, pp.30-44.
- . (1971b): Play, Life, Illusion. In: *The Drama Review: TDR*, Vol. 15, No.3 (Summer, 1971), The MIT Press, pp.45-59.
- Scheper, Dirk (1988): *Oskar Schlemmer: Das triadische Ballett und die Bauhausbühne*. Berlin: Akademie der Künste.
- Schlemmer, Oskar (1925): Mensch und Kunstfigur. In: Oskar Schlemmer u. a., *Die Bühne im Bauhaus*. Berlin: Gerb. Mann, 2003, 7-24.
- . (1926) Tänzerische Mathematik. In: Wingler (2009), pp.128-130.
- . (1927): Das Triadische Ballett, Regieheft für Hermann Scherchen. In: *Oskar Schlemmer: Visionen einer neuen Welt*, Staatsgalerie Stuttgart, 2014, pp. 222-227.
- . (1928): Abstraktion in Tanz und Kostüme. In: *Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne*, [München]: Die Neue Sammlung München, 1962, pp.25-26.
- . (1930): Gestaltung aus dem Material. In: *Das neue Frankfurt; International Monatsschrift für die Probleme Kultureller Neugestaltung*, 4. Jg., Heft 10, pp. 222-225.
- . (1990): *Idealist der Form. Briefe. Tagebücher. Schriften. 1912-1943*, Leipzig: Reclam.
- Schmidt, Jochen (1989) : Bilanz eines Tänzerlebens Gerhard Bohners Doppelchoreographie. Im (goldenen) Schnitt (*Ballett international* 10. 1989). In: Bestand Gerhard-Böhner-Archiv, Böhner 296, Berlin, Akademie der Künste.
- Schreyer, Lothar (1916-17): Das Drama. In: Schreyer, Lothar (2001): *Theateraufsätze*, New York: Edwin Mellen, pp.546.
- Wingler, Hans M. (Hg.) (2009): *Das Bauhaus: 1919-1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, Köln: DuMont.

展覧会カタログ

Xanti Schawinsky, Migrosmuseum für Gegenwartskunst, Zürich, February 21-May 17, 2015.

【付記】

本稿は、平成27年度学習院大学人文科学研究所若手研究者研究助成（研究課題「バウハウス舞台芸術理論の展開」）の給付を受けた研究成果の一部である。

- ¹ ポーランドを代表する演出家タデウシュ・カントール (Tadeusz Kantor 1915-1990) の初期作品にバウハウス舞台が影響を与えたことはよく知られている。カントールの『タンタジールの死』(1937) や、『バラディナ』(1943) にはシュレンマーが提唱した「バウハウスの抽象のコンセプト」が反映されている。Paluch-Cybulska, Małgorzata (2016): Kantor. In: *Schlemmer / Kantor*. Osrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, p.9, p.11.
- ² Tanzfonds Erbeはドイツ連邦政府の文化政策として舞踊遺産の創造的な利用を目的に2006年に設立されたTanzplan Deutschland (2006-2011) を引継いで3年間の期限付で設立され、高評価のため2018年まで延長されている (<http://tanzfonds.de/ueberuns/>)。cf.古後奈緒子「アーカイヴは、ダンスの生産と消費のサイクルに風穴を開ける…かも？」(2016年2月5日), *dance glasses* (<http://glasses.danceplusmag.com/?p=253>)。
- ³ ドイツ語圏では、ベルリン芸術アカデミーのArchiv Darstellende Kunst (<http://www.adk.de/de/archiv/archivbestand/darstellende-kunst/>)、ケルンのDas Deutsche Tanzarchiv Köln (<http://www.sk-kultur.de/tanz/>)、ライプツィヒのTanzarchiv Leipzig (<http://www.tanzarchiv-leipzig.de/>)、ブレーメンのDas Deutsche Tanzfilminstitut Bremen (<http://www.deutsches-tanzfilminstitut.de/>) とその連合であるVerbund Deutscher Tanzarchive (<http://www.tanzarchive.de/index.php?id=251>) や、スイスのSchweizer Tanzarchiv (<http://www.tanzarchiv.ch/>)、オーストリア・ウィーンのTanzquartier Wien (<http://tqw.at/>) などの取組みがある。
- ⁴ バウハウスの素材教育に関しては、ラースロー・モホイ＝ナジがバウハウス叢書にまとめている (Moholy-Nagy 1929)。
- ⁵ 空間の幾何学的法則に人間の身体が及ぼす効果を扱った『空間ダンス』、関節に沿って棒をとりつけ、身体の可動域とその法則性をみせる『棒ダンス (Stäbetanz)』、金属やガラスといった素材の性質を表現した『金属ダンス』や『ガラスダンス (Glastanz)』、言語によらないコミュニケーション

- を扱った『身振りのダンス (Gestentanz)』などがある。「バウハウス・ダンス」に関しては、拙論「<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」演劇博物館グローバルCOE紀要『演劇映像学 2011』第3集, 2012年, 17-35頁を参照。
- ⁶ ユダヤ系であったシャヴィンスキーはスイス経由でミラノに亡命し、同地でオリベッティ社やチンザノ社、サン・ベレグリノ社などの広告デザイナーとして有名になっていた。バウハウスの学生時代には、人形劇ドラマを研究するクルト・シュミット (Kurt Schmidt) らの「グルッペB」に参加し、シュレンマーとはアシスタントになる前はほとんど親しく話すことはなかったという (Schawinsky 1971a: 34)。
- ⁷ ドラマの授業ではシェイクスピア、モリエール、イブセンやチェーホフ、オニールやテネシー・ウィリアムズなど古典から現代までの幅広い作品を扱い、また衣装や舞台セット、舞台メイクを教える授業も充実していた (Harris 1987: 38-40)。
- ⁸ バウハウスの各工房の活動は、生産現場や劇場など外部と結びつのがしばしばだった。ハンネス・マイヤーが学長の時期は特に外部講師を招いた連続講演会や講義が積極的に行われていた。cf. *Bauhaus* 3 Juli-Sept. 1929 (Prospekt), Dessau Bauhausdruck co-op, Darmstadt: Bauhaus-Archiv, Inventar-Nr. 2428 (BH11)。
- ⁹ 「表現主義演劇」の提唱者シュライアーは、言葉の意味ではなく語の音によって言説化し得ない芸術家の精神世界を伝達できると考えた (Schreyer 1916-17)。シュライアーの表現主義演劇については拙論「舞台芸術における「理論」の役割: 表現主義演劇と表現舞踊」学習院大学人文科学研究所『人文』14号, 2016年, 115-135頁を参照。
- ¹⁰ John Evartsが作曲、Morton SteinauとRobert Sunleyがテキストを担当。ブラック・マウンテン・カレッジとバウハウス・アーカイヴには上演テキストと白黒反転の楽譜が残されている (Schawinsky, "Danse Macabre, Tanztheater (Typoskript)." In: Mapped 9, Bauhaus-Archiv, Berlin)。
- ¹¹ バウハウス舞台は「空間と身体」の関係で舞台芸術をとらえ、新技術やメディアの発展による新しい表現の可能性や、哲学理論や医学的・解剖学的方法への関心を舞台構想に取り入れ、コンテンポラリー・ダンスやパフォーマンス・アートに影響を与えたとされる (Goldberg 1979; Pawelke 2005: 10-12)。
- ¹² 旧東ドイツでも1970年代にはデッサウの校舎を拠点にした実験的上演芸術の取り組みが始まる。cf. Blume, Trosten u. Burghard Duhm (Hg.) (2008): *Bauhaus. Bühne. Dessau: Szenenwechsel*, Berlin: Jovis.
- ¹³ 本稿で取り上げるポーターの他、ヴィグマンの教え子であるMargarete Hastingによる「バウハウス・ダンス」(1967/68) やARDのテレビ番組として制作された『トリアディック・バレエ』(1970)、アメリカのDebra McCallの「バウハウス・ダンス」(1982) Lucirda ChildsとPhilip Glassによる『トリアディック・バレエ』(2000) などがある (Scheper 1988: 286-288; Pawelke 2005: 10)。
- ¹⁴ Gert Weigelt撮影による1977年の舞台写真 (Bestand Gerhard-Bohner-Archiv, Bohner 26, Berlin, Akademie der Künste)。
- ¹⁵ Tanzquartier Wienのオンライン・アーカイヴではGesc Lelabertによる再現映像をみることができる (mediathek.tqw.at)。
- ¹⁶ I (1989年5月2日初演) はVela Röhms, II (1989年5月20日初演) はRobert Schad, III (1989年12月7日初演) はPaul Uwe Dreyerが舞台美術を手掛ける。
- ¹⁷ 『(黄金) 分割の中でII』の観劇評としてJochen Schmidtも「たとえポーターが基本的には第1部と

- 同様に同じ動きを素材的に用い、一つ一つの身振りや動きの連なりに観客が見おぼえがあったとしても、二つの振付は同じではない。(中略) 見るものの記憶の中で、第2部は時間と共に発展し、ますます重みを増す。返し針のように、あるイメージや成り行きが意識の中で固まっていき、直接的な驚きを生じさせる」と述べている (Schmidt 1989)。
- ¹⁸ ポーターはソロ活動に移行した理由として他に、カンパニーではオープニングの夜までに作品はできあがっていることや、彼の振付が実験的過ぎるとみられ、メインカンパニーに振付するチャンスがなかったこと、振付に際し自分の創造性に限界を設けたくなかったことなどを挙げている (Citron 1989)。
- ¹⁹ 1926年4月の日記からの引用。この日記をもとにした同年発表の論考「舞踊の数学 (Tänzerische Mathematik)」では、「正確さ (Präzision)」は「数学 (Mathematik)」に置き換えられている (Schlemmer 1926: 128)。1928年の論考「ダンスと衣装の抽象 (Abstraktion in Tanz und Kostüm)」では「抽象 (Abstraktion)」がダンスに重要であるとして、それが意味するのは「簡素化 (Vereinfachung)」や「本質的なこと (Wesentliche)」「基本的なこと」「正確さ」に還元することだと述べている (Schlemmer 1928: 25)。