

変容的抽象とラディカルな感情移入 —ルドルフ・フォン・ラバンに対する病跡学的アプローチ

齋藤尚大 (横浜カメラホスピタル)

Abstract

This study aims to elucidate psychopathological aspects of Rudolf von Laban's dance works and his writings, referring as well to the influence from Zurich Dada. In the first chapter, I discuss Laban's suffering from recurrent depressive episodes. Considering his course of illness, I argue that his condition meets the criteria for depression with hyperthymia. This psychopathology invokes 'radical empathy,' which one can observe in his diary and his publication *The World of the Dancer* (1920). In chapter 2, I discuss that his dance drama *The Fiddler* (1916) reflected his mourning of his deceased spouse and its fairytale narrative might have exerted a therapeutic force to his lamentation. Subsequently, in the following two chapters, I pursue the collaboration between Laban's students and dadaists in their experiment of dance performances. Through the analysis of theoretical and practical backgrounds, the notion of 'abstraction' was summoned to depict the characteristic of their performances, notably those of Sophie Taeuber. Finally, in chapter 5, I introduce the term 'transformative abstraction' in order to refigure the impact from Dada performances as well as Laban's psychopathology on his dance and then propose that his performance in *Fool's Mirror* (1926) represented the functional ambivalence of transformative abstraction which was associated with enhanced resilience.

序

舞踊家ルドルフ・フォン・ラバンはその生涯で抑うつ状態に複数回陥り、その体験は彼の振付作品に影響している。特にヴァレリー・プレストン＝ダンロップがラバンの伝記の中で「悪夢の時代」と記しているように¹、彼のチューリッヒ時代(1914年～1919年)は経済的困窮も相俟って芳しくない健康状態に苛まれていた。一方、その時代は、自身の舞踊学校ラバン・シュレーが軌道に乗り、生徒がチューリッヒ・ダダと関わることで、1920年代にタンツビューネとして発展する舞踊芸術の基盤ができた生産的な時期でもあった。本論では、ラバンの病態、及びラバン・シュレーとダダの関係を検討し、チューリッヒ時代や第一次世界大戦後のラバンの舞台振付作品におけるそれらの影響を考察する。その考察の過程で、「ラディカルな感情移入」及び「変容的抽象」という概念を提示し、それらの概念よりラバンの著作や舞台振付作品を病跡学的に読み解くことを目指す。

第一章 ラバンの病態—「発揚気質に伴ううつ病」と「ラディカルな感情移入」

精神科医のナシア・ガミーは、歴史上の著名な政治家についてその手腕と精神病理の関連を論じた著作を物し、危機の時代には、政治的指導者と

して精神疾患を伴う者が適していると述べている。²ガミーの論は政治的リーダーシップを主題としており芸術活動についての言及はないものの、第一次世界大戦からナチスによる政権掌握という政治的転換期のドイツ舞踊界でラバンが発揮したリーダーシップを考えると、その論を援用し芸術活動について考察を進めることは有用と思われるため、以下ガミーの著作に基づき論を進めたい。

ガミーによれば、精神疾患の診断には4つの情報が基準となっている。それらは、症状・遺伝学・経過・治療である。³まず、これらの観点からラバンの病態を検討する。彼は1907年夏に最初の妻マルタ・フリッケを、同年の冬には父を相次いで亡くし、最初の抑うつ状態に陥った。⁴1910年5月、二番目の妻マヤ・レデラーとの結婚を機にラバンは、ミュンヘン・シュヴァーピングで活動を再開したが、その後1912年および1918から19年にかけて抑うつ状態を再発した。1912年のそれはミュンヘンでのカーニバル演出の疲労が要因となった、消化器症状を伴う抑うつ状態であった。⁵1918-19年のそれは、世界中で猛威を振るったスペイン風邪への罹患が要因となった。⁶また晩年にも、息子の自殺を契機に抑うつ状態に陥った。⁷ラバンの血統では、息子に加え大伯父にも自死の可能性⁸があり、反復する抑うつ状態には遺伝的素因もあると考えられる。

一方、抑うつ症状を認めない寛解期には、莫大

な数のアイデアが常に活動する心と身体を通り過ぎたと評され、⁹また舞台演出においては一つの作品が完成する前に次の構想に移ってしまい、仕上げは弟子達に任せていたように、思考の幅と速度は並外れたものであった。また、フリーメソン教義の影響はあったものの、女性関係も豊富で、人生を通じて旺盛なりビドーを認めた。一方、気分や活動性が過度に向上し生産性の障害に至る躁状態については、少なくともプレストン＝ダンロップとエヴリン・デール¹⁰による二つの伝記では認められない。よってこのエネルギーと生産性の高い状態は、「発揚気質 (hyperthymia)」と考えられる。まとめると、上記の臨床像は、「発揚気質に伴ううつ病」に当てはまると考えられる。これは、精神科医ハゴップ・アキスカルが提唱する、うつ病や双極性感情障害など気分障害に包括される疾患群を連続性を持つスペクトラムと捉える「双極スペクトラム」の内、双極IV型とされるものである。¹¹ガミーも、危機の時代の政治的指導者の病態の一例として発揚気質に伴ううつ病を挙げている。¹²

では、この病態がラバンの芸術活動とどのように関係しているのであろうか。その糸口を得るため、ガミーの論をもう少し引用する。ガミーは、双極性感情障害に認められる4つの特性が危機の時代の政治的リーダーシップを推進すると指摘する。それらは、リアリズム・病気からの回復力を示すレジリエンス・感情移入そして創造性である。¹³これらの特性のうち、リアリズムと感情移入が特に抑うつ状態と関わり、健常時より深みを増すという。例えば、ガミーはマハトマ・ガンジーの生涯に「ラディカルな感情移入」を見出す。ここでラディカルとは、敵対者に対しても共感を深めるなど、全体に遍く平等に行き渡り苦しみを心底から理解する様を意味している。¹⁴筆者は、この感情移入の深まりこそがラバンが舞踊を生涯の主題として追求するに至った決断に関与しているのではないかと考え、以下ラバンの手紙や初期の著作に基づいてその可能性を論じたい。

1912年5月よりラバンは、ドレスデン近郊ヴァイサー・ヒルシュのサナトリウムに逗留した。この地での二つの出会い—主治医ロイター医師と、後に妻となるシュザンヌ・ペロテート—により、病状の回復と、舞踊という生涯を賭けた主題の「発見」とがもたらされた。逗留中に母親に送った手紙には自身の病状に関するロイター医師との対話が綴られている。5月4日付けの手紙では、ここ数年間、生育過程の経験から得られた知識を以てしても克服できない精神疾患の間際にあったこと、その影響が胃腸に生じていることについて医師と見解が一致したと記述している。そして、「ラバン家の感受性の強い人々の精神的・肉体的欠陥の

原因は、親と教師からの暗示」であり、幼少期からのそれらの影響と自身の素質が齟齬を来していると述べる。

人類はお互いに支え合う必要がある。善のため、達成のために助け合う必要があるんだ。嘘じゃない、そうじゃなくて、もし滑稽さの中に幾許かの心の純真さを、ヒステリーの中に幾許かの愛や母性を見出して育てれば、それらの価値を強調できるんだ。そう、画家が彼の作品のカラーパレットでしているように、それらの小粒を見えるようにしなくちゃいけない、嘘を塗り固める虚構としてではなく、芸術作品としてだ。¹⁵

5月9日付の手紙では、主治医との対話において自らの人格を歪めたと気付かされた、教育システムを憎みつつ、そこから得られる教訓を記述している。

教師、その時代の教育システムを憎む、強く憎む、死ぬまで憎むだろう、もしかしたら、この憎しみの一部は残存し、さらに作用するかもしれない。ここで、高貴な人物は自由な肉体と自由な精神を持つということが特に理解できる。それらの両方を抑制しようとする者は—お金のためにせよ、地位のためにせよ—、雇われた殺し屋であり、子供を襲う臆病者かそういった類であり、すでに軽蔑され、圧力として憎まれなければならない。それに対抗する力は弱さでしかないが、憎しみは実行であり、それは愛の本質をもたらし、生を言葉の意味通りに欲するなら、万物に満たされる必要がある。¹⁶

ここで表明された、根底的で感情のみならず苦しみ(パトス)にも踏み込む感覚、敵対する相手からも生の本質を引き出そうとする思考が、抑うつ状態におけるラバンの感情移入の深まりを表していると思われる。

この時期から始まる感情移入の深まりは、さらに体験の根(radix)の追求に進み、ラバンの舞踊観を形成したのではないか。12年秋頃に執筆が開始され、¹⁷18年秋に抑うつ状態に再び陥った頃に脱稿された¹⁸『ダンサーの世界』によって披歴されるように、ラバンにとって舞踊は芸術・教育あるいは身体訓練というように分かれたものではなく、人間生活の全体、自然環境の全体を貫く動きとして、総体的に現出するものであった。ラバンは舞踊を「理解と疎通の無限の可能性」¹⁹と捉え、その「舞踊感覚」は経験によってしか得られず、世界が現出するのは「全的経験」に基づくと述べる。

ダンサーの知性、感情そして意志が造形的緊張として統合された時に初めて、世界の主張が彼の中に現れ、それは謎も疑いもなく、全的経験と呼ばれる喜びの内的均衡を保証する。²⁰

舞踊は個別的な一欲求として理解されるべきものではなく、むしろ全存在に流れる何か(Etwas)として、その最も本質的要素として、日常生活、休息そして祝祭におけるすべての振舞いと労働を規定し秩序立てる統一性として理解されるべきである。人間生活の輪舞的秩序(Reigenordnung)は、すべての存在の本質を舞踊として認識する象徴である。²¹

この経験の段階こそ、個人的な抑うつ状態の経験から普遍化された、ラディカルな感情移入に相当するのではないだろうか。舞踊が万物に遍在し、それを全体として享受する様、また舞踊が全体であり全体の象徴が舞踊であるという循環論法は一見非論理的であるが、うつ病相の感情移入の深まりの中で超越的に一挙に実体験されたものであるとすれば、むしろこのような表現でのみその体験を理論化し得たのではないだろうか。また、この全的な体験をダンサーの体験として一般化し、習得できるような教育方法を模索したことが、危機の時代の舞踊の指導者として受け入れられた一因であったのではないか。

第二章 ラディカルな感情移入の病跡—舞踊劇『楽士』を巡って

1916年4月にチューリッヒ商工会議所ホールで上演された舞踊劇『楽士』について、ラバンは自伝『舞踊に捧げた一生』の中で、亡き妻とのモンマルトルでの思い出を妻の故郷に置き換えメルヒェン形式で表現したものと回顧している。²²この作品は彼の感情障害との闘いが反映しているとの指摘がある²³が、特にその物語に感情移入の深まりを読み取ることができる。『楽士』の物語は、森の妖精の王女と恋仲になった楽士を、王女の父である悪の王が懲らしめようとするが、楽士のヴァイオリンが魔力を発揮し、最後はすべての妖精が円舞するという、日常と非日常が共存するクンストメルヒェンである。メルヒェンという叙述形式の心理的治療効果についてはブルーノ・ベッテルハイムら精神分析家によって研究されているが、非日常的力による現実の変容を想像の中で容易とすることにその特性があると指摘されている。²⁴フリッツ・ベーメによれば、『楽士』の結末は、詩的リアリズムの代表的作家であるテオドル・シュトルムの作品に類似している。²⁵この指

摘より、シュトルムのクンストメルヒェンに認められる、人間と自然が相補的で、善が悪を駆逐するのではなく両者のバランスを回復し、新たな現実世界に導くという構成²⁶を考慮すると、本舞踊劇のプロットに敵対者も尊重し、彼らを心底から動かさんとするラディカルな感情移入の性質を読み取ることができると思われる。

さらにベーメは、啓蒙主義の作家クリストフ・M・ヴィーラントの詩『オーベロン』を喚起する。オーベロンの笛は善悪を分かつた人々を舞踊に誘う²⁷が、『楽士』のヴァイオリンはオーベロンの魔力を持つ笛に相当し、そのすべての存在に伝わり作用する力は感情移入のメタファーとなり、メルヒェンという観客に馴染みやすい古典的形式により、その性質を舞踊に付与する構造になっていたと思われる。

では、このプロットはどのように踊られていたのであろうか。『楽士』の舞踊に関する舞台評は今のところ見つかっていないが、ベーメはデルヴィッシュ舞踊の影響、自然の表現および私的体験の象徴化を指摘し、²⁸物語に依拠した配役を指標とせず、舞踊の動き自体で調和や感情を伝達するという表現方法を認めたと述べる。²⁹またプレストン＝ダンロップは、諷刺と気品、神秘と怪奇の両者が歓迎され、「創作において挙措を自由に手段としての身体」が問題となっていたと指摘する。³⁰さらに彼女は、残存する資料より、『楽士』が『第一叙事舞踊組曲』の先駆的作品であったと評価している。³¹1921年12月にマンハイム国立劇場で初演されたこの作品は、全体としてはアジアの宗教儀礼的な印象を与えたものの、舞踊表現については、初演においては愛や犠牲のパントマイムの表現と立体幾何学的(stereometrische)な動きの組み合わせであり、22年の再演では立体幾何学がより強調されていた。³²このように、オリエンタルな風情やパントマイムによる象徴的身振りを持ちつつも、それらから独立した身体の動きそのものも追求されていたことが想像できる。

『楽士』から大戦後の舞台に至る期間でこのような身体表現を錬成してきたのが、ラバン・シュレーであり、その生徒達が参加したチューリッヒ・ダダの舞台であった。ダダ運動の創始者であるフーゴ・バルの日記を見ると、芸術酒場ヴォルテルを開いて間もない1916年4月2日にラバンが来場していることが記録されており、³³『楽士』にはすでにダダの影響があったのではないかと指摘³⁴も、もっともらしく思われる。次章以降、ラバン・シュレーとチューリッヒ・ダダの活動がラバンの舞踊表現に与えた影響を、「抽象」というテーマから検討していく。

第三章 ラバン・シュレーとチューリッヒ・ダダの邂逅—ハンス・リヒターの「運動芸術」

マーク・フランコはラバンの振付・演出を総括し、その特徴を「抽象による再劇化(retheatricalization)」と捉えている。³⁵ この抽象の概念について、デールによれば、ラバンは画家としての修業時代に、特にヘルマン・オプリストとワシリー・カンディンスキーから影響を受けた。³⁶ オプリストは、自然の形態は要素形態から成り諸要素は調和的關係を持つと考え、またカンディンスキーは、形態を自律的で美的なモチーフとして分析しその法則性を研究した。オプリストの表現主義的な有機と抽象の原理は20年代に至るまでラバンの振付に影響した。また、ラバンはカンディンスキーのように身体運動における抽象的形態の作用とその法則を考察し、1926年の著作『コレオグラフィ』で表明されるように、それらの法則を振付に応用した。

ラバンの振付・演出における抽象の理論的意図は、ダダイストとも共有されるものであった。チューリッヒ・ダダの中心メンバーの一人であったハンス・リヒターは、著作『ダダ:芸術と反芸術』の中で、1919年4月9日に商工会議所ホールにおいて第八回ダダ・ソワレのプログラムとして上演された『黒いカカドゥ』に言及し、「振付に対するラバンの革新的貢献」と記述している。³⁷ この作品は、ラバン・シュレーとダダの両方で活動したケーテ・ヴルフとゾフィー・トイバーが記譜法を用いて振り付けたとされており、第一義的には記譜法の使用が「革新的」と評されたと解釈できる。マイケル・コーワンは、第一次世界大戦後のリヒターの理論やラバンの著作および記譜法より、両者が共に「運動芸術(Bewegungskunst)」という言葉を用いて、極性を持ったリズムを要素的でもあり普遍的でもあるパターンとして捉え、産業社会に適応したまた芸術の諸ジャンルにまたがる運動デザインを追求したとまとめている。³⁸ コーワンによれば、リヒターの極性を持ったリズムによる運動デザインは抵抗力と吸引力の統合的相互作用より構成され、これをリヒターは「対照性(contrasts)」や「類似性(analogies)」と呼んでいるという。戦後リヒターは映像で運動芸術を作品化するが、ラバンは戦中にすでに映像による運動表現を実践している。1916年夏に映画俳優志望者を募集する広告を出していること³⁹からもわかるように、ラバンは早期から映像と身振り表現の関係を意識していた。そして、1917年6月27日のラバン・シュレーのデモンストレーションにおいて『死の舞踊』という映像黙劇を上演した。ノイエ・チュルヒャー・ツァイトウング(以下、NZZ)の舞台評では、コントラストのある映像効果を示し

たと評価されている。⁴⁰ また、ヨハン・シュトラウスのオペラ『サロメ』に題材を得た劇『悪魔』が、「グロテスクで力強い動きの中で、色彩のコントラストや層状のシルエットの効果により眩く照明され」、この晩のベストの演目であったと評されている。⁴¹ このように、映像に対する関心や映像および光学的効果に基づく身振り表現の実践も含めて、リヒターにはラバンの革新性と映ったのではないかと考えられる。

では、実際に踊ったダンサーの身振りが惹起する効果はどのようなものであったのか。『黒いカカドゥ』は、衣装の異なる二つの舞踊から構成され、最初の舞踊では後述するバルの音声詩の衣装を連想させる筒状の衣装を着用した五人のダンサーが踊った。トリスタン・ツァラは、「パイプが頭のないピテカントロプスの復活を踊り、(直前のプログラムでヴァルター・ゼルナーが引き起こした)公衆の怒りを抹殺した」と描写している。⁴² 第二の舞踊では、ツァラが「巨大で眩い」と形容し、リヒターが「黒人の仮面」と描写した仮面を着けた六人のダンサーが踊った。リヒターによれば衣装はカラフルなカフタンで、「構想からすべてを覆う抽象的なもの」であり、「ダンサー達の美しい顔は醜悪にされ、引き締まった肉体の輪郭はぼかされて」おり、「(ジェームス・)アンソールの蝶々(オディロン・ルドンのそれと勘違いか)のように羽ばたいていた」⁴³。また、ツァラは全体を通して、「沼地で燃えるかまどの新しいリズム」と指摘している。⁴⁴

ここで描写された衣装や演出は、それまでのダダの活動やラバン・シュレーの発表会と共通点を持つ。1917年4月10日のバルの日記には、第三回ダダ・ソワレの準備として、「長いカフタンを着こみ、顔に仮面をつけた黒人女役のラバン舞踊学校の婦人五人とともに、新しいダンスを習い覚える」、「動きは左右均齊で、リズムが特に強調され、身ぶりや表情は故意に醜く、不具者のような性質のもの」と記述されている。⁴⁵ カフタンの色に相違はあるが、『黒いカカドゥ』の第二舞踊に共通点が多い。また、1917年11月5日に商工会議所ホールで催されたラバン・シュレーの公演「舞踊の夕べ」で、クララ・ヴァルサーらが出演した『パントマイム・シーン』の群舞について、NZZで以下のように描写されている。

長い嘴のような黒い羽飾りを堂々とした頭部に冠した、光沢のある玉虫色のヨーロッパ青ゲラが、優美な桃色と白で彩られた、ふわふわした鸚鵡の周囲で、高く飛び跳ね存在を誇示する。まず大きな方が、次に小さな方が、愛しい鸚鵡(Angeschmachteteten)の寵愛を得る、そして両者の上を多数の泡が優雅に浮ぶ中、ジェ

ラシーに満ちて、戦闘態勢のボクサーのように向き合った。すると、すぐに彼らは、まだ不確かなながらも違和感なく、三組で円舞を形成した。互いにいがみ合うライバルの後ろにいる純朴で甘えるような雌鸚鵡が、鼻を回転させ取り込み、冷静になった闘士達が和解し、その腕の中に包み込まれるまで踊った。⁴⁶

そして、公演全体の総評として、「ラバン・シューレが発展させてきた舞踊と劇の所作は、純粹な舞踊芸術から性格劇（Charakterfach）への転換を、また無我夢中の状態からリズムとハーモニーへの転換を、意図的に限定されるか極端に強調された動きに与えていた」⁴⁷と記されている。これらの記述より、この時期のラバン・シューレやダダの舞台での動きは、コントラストや動的リズムの強調、またパントマイムでない身振りからの劇的な意味の生成、対照的な動きの群が交錯する造形といった特性を備えていたことがわかる。

このように、ラバン・シューレやダダの舞台において、戦後に明確に表明される極性的なリズムによる動きのデザインという形で抽象の理論的意図は、すでに実践的に試行されていたと思われる。ただ、ラバン・シューレの舞台はあくまで訓練成果の発表であり、ダダの舞台での身振りが発揮した社会的・芸術的規範の挑発という作用には至っておらず、その点では両者を同列に論じることはできないことも事実であり、この相違から抽象の射程はもう少し検討を要する。エリカ・フィッシャー＝リヒテは、ダダのパフォーマンスでは実用論的水準が統語論および意味論的水準を規定すると論じている。⁴⁸巨視的に見ると、クリスティーナ・ターナーが論じるように、ダダ・ソワレでの無目的な挑発とラバン・シューレにおける身体運動空間の芸術的構築という差異はあるものの、⁴⁹フィッシャー＝リヒテの提示した観点からラバン・シューレとダダの関係を考えると、ラバン・シューレの活動が身体表現の統語論や意味論の水準を担っていたのに対し、ダダの舞台ではその実用論的水準がまず試され、統語法や意味作用が不断に再構成されていたのではないかと推察される。ラバンの理論的な抽象は、この構図においては統語論的水準と生活改革に寄与するという意味作用が第一義であるが、ダダの不確実で東の間の実用論的实践により異なる意味作用に開かれたのではないか。ラバン・シューレとダダを往来し、この実践を強度を持って体現したのが、ゾフィー・トイバーであろう。トイバーは、舞踊・言葉・音・造形という当時のラバンの理念を最も遠くまで押し進め、それらがもたらす表現を生活改革の文脈から離脱させ、破壊的意味作用を持つに至るまで換骨奪胎させた。次章では、トイバーのパフォー

マンスに関する言説を分析し、さらに抽象の諸相を追求する。

第四章 ラバン・シューレとチューリッヒ・ダダの邂逅—ゾフィー・トイバーの「抽象舞踊」

1917年3月29日、ギャラリー・ダダのオープニングで踊られた「抽象舞踊」について、バルは同日の日記で以下のように記述している。

踊り子の身体をどんな幻想的の形姿にかりたてるにも、どらの音ひとつで事たりる。舞踊はいまや自己目的になっている。踊り子の神経組織は、音響のあらゆる振動を、おそらくはどらの打ち手の隠された情緒をも、一切汲み尽くし、それらを像にしてしまう。そのばあい、踊り子の幾重にも分節され組立てられた身体によって、言葉の個々の部分にそれぞれ独特の現わな生命を得させるためには、特殊な場合には、一連の詩的音声だけで十分だった。[わたしの音声詩]〈飛び魚と竜の落とし子の歌〉が、尖り角ばった種々の形態や、ざらざら輝く太陽と刺すような鋭さにみちた、ひとつの舞踊となった。⁵⁰

さらにバルは、同年8月15日～25日にかけてアスコナで開催された東方聖堂騎士団（以下、OTO）の集会で披露されたラバン達の舞踊を受け、同年11月15日付ベルリナー・インテリゲンツブラットに「神秘主義、神官文字、そしてその他の奇妙に美しい物事について」と題されたエッセイを寄稿し、その中で再びトイバーの「抽象舞踊」について以下のように記述している。

…プライベートなチューリッヒのギャラリーで、彼女は一連の擬音から成る『飛び魚と竜の落とし子』を踊った。それは棘と魚骨をまとい、光線の輝きと艶めきを放ち、そして皮膚を刺すようだった。台詞は、彼女の身体に当たり粉碎した。すべての身振りは数百の部位に配置され、鋭利で尖っていた。遠近法や照明の愚かさは、ここでは過敏な神経系のための雰囲気になり、滑稽芝居のための、皮肉なからかいのための機会になっている。彼女のダンスの編成は、夢想への欲望で満たされ、グロテスクで魔法をかけられていた。彼女の身体は少女のように無邪気な才気にあふれ、彼女が起こすすべての新しいダンスで世界を豊かにする。⁵¹

これらの描写は一見矛盾を孕んでいるとカトリヌ・ダマンは指摘する。それは、一方で舞踊は自己目的とその自律性を記しつつ、他方で音や

言葉により動きが引き起こされるとその依存性を述べている点である。だが、ダマンによれば、これは見かけ上の矛盾であって、ラバンの舞踊教育とバルの音声詩に通底するヴィルヘルム・ヴントの「神経変換」の理論を参照すると、舞踊の身振りと言声は共に環境と関わる全身的活動 (bodily action) から発しており、さらに社会的文脈では生活改革の「知覚訓練」に奉仕するものと捉えられるという。⁵² ヴントは発声を喉頭など既存の諸器官の選択的運動ではなく、外部からの印象に反応して音声を形成する身体的過程であり、しばしば身体の他の部位の身振りを伴い、協働して感情エネルギーを意味へと変換する分節運動と捉える。⁵³ ラバン・シュレーの教育モットーは「舞踊・音・言葉」であるが、ペロテートはこの訓練の実際について「分節Artikulation」という言葉を用いて説明している。⁵⁴ ラバン自身も『ダンサーの世界』の中でヴントの著作を参考文献として挙げている⁵⁵が、これはヴントの理論に基づく教育を行っていたダルクローズの考えをペロテートを介して知り得たためと推察されている。他方でバルはヴントに直接は言及していないが、彼も音声詩

を分節言語と呼び、肩や脚の言葉として出現すると記述している。⁵⁶ ダマンの説をまとめると、バルにとっての「幾重にも分節され組み立てられた身体」の抽象舞踊は、音声詩と同等に分節運動としての音・言葉・身振りを通じて環境に開かれ、感覚訓練により文化的変容 (transformation) を可能にする器に成り得た。

バルの描写した舞踊を撮影したとされる一枚の写真が残されている (図1)。ネル・アンドリュウは、写し出された衣装と仮面を次のように描写している。

トイバーがダンサーとして活動した唯一の視覚的証拠であるこの写真には、彼女のパートナーであるハンス・アルプが製作したとされるキュビズム的・ダダ的 (Cubo-dadaist) 衣装を着けたアーティストが写っている。この白黒写真では、暗く同定できない背景の前で人物がポーズを取っている。身体にはコラージュで覆われたガウンを着用し、長方形の仮面を被っている。ひと房のボブスタイルの黒髪が右側に覗き、詳細に見ると頸の左側にも現れ、この人物が女性であろう唯一の手掛かりを与えている。肩から指先にかけて彼女の腕を長く硬い筒が覆っていて、末端はぎざぎざの紙で終わり、それはまるでフランス軍75mm野砲のパロディのようだ。仮面は同じようにぎざぎざで輝く王冠を載せる。二つの不釣り合いな目は虚ろで、一つは外側に向き、もう一つはもっとぼんやりと内側を向いている。巨大な口の上に長く突き出た紙の鼻が鎮座し、開いた口から歯と恐らく黒い舌が覗いている。ダンサーの身体の表現的部位である頭と腕は堅苦しい幾何学の彫刻に嵌め込まれているのに対し、体幹と体腔 (core and viscera) は様々に濃淡付けられた織物と紙の集まりによって柔らかく包まれている。この覆いの表面に、より丸くしなやかな、第二の仮面がダンサーの腹部から延びており、それもやはりぎざぎざの歯を持つ口が大きく開いた形状である。人物の下腿は暗闇の中で、肩は黒い織物に覆われているため、あたかも衝撃に備えるマリオンネットのように、空間にばらばらに配置され、身体各部位が別々に浮かんでいるように見える。同時代のダダのコラージュや衣装を参照すると、この衣装の外観は、青、白、茶、もしかしたら緋、銀、金も含めた艶消しやメタリックの素材により、色とりどりに彩られているだろう。⁵⁷

だが、この動きを強く制約するように見える衣装を身に付け、果たしてバルが描写した動きは可能なのだろうか。アンドリュウはさらに写真を

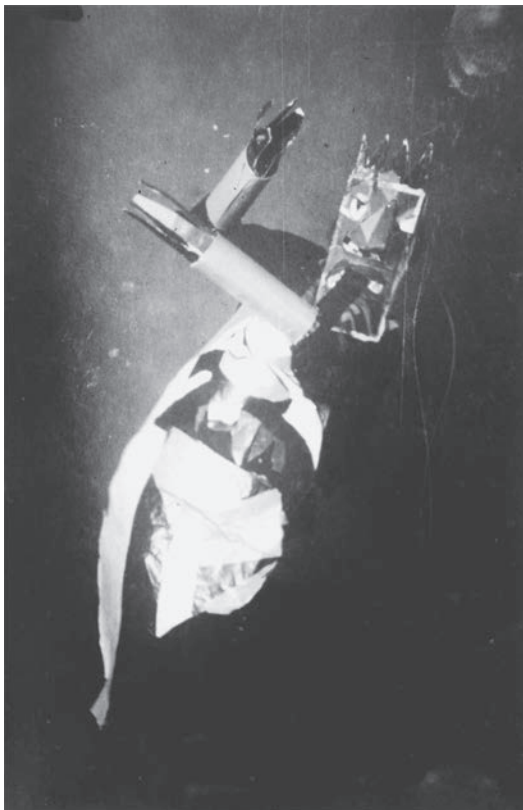


図1 撮影者不明 『キャバレー・ヴォルテールで踊るゾフィー・トイバー』(チューリッヒ、1917年) ©社団法人アルプ財団

詳細に検討し、

彼女は実際には浮いているのではなく、足を自分の方に引きずり寄せながら左から右へとステップを踏んでおり、それは脚から腰を経て肩に至る優美な弧を描いている。箱形のボディ・マスクも、実は見た目よりしなやかなのかもしれない。よく見ると、身体の最も右側の白い帯は彼女の後ろにかけて垂れ下がっており、ダンサーの身体の右側が明らかにされ、銀色の布地にきつく包まれた腰から黒い布地に縁取られた右脚が伸びている様子がわかる。…トイバーはぎこちない衣装を身に着けて踊っていた。衣装を覆う静的な幾何学を打ち負かす流動性と曲線を以て踊ることができた。⁵⁸

と動きの可能性に言及している。

アンドリュウのこの解釈を可能にするのは、トイバーの織物作家・画家・造形作家としての活動である。造形芸術においては、モダニズムの美学に基づき、要素的形態から作品を構成し、運動感覚を視覚化する一方で、トイバーは舞踊において、それをダダの虚無主義と同時に提示する。アンドリュウはミハイル・パフチンの「多声性 (heteroglossia)」・「混成化 (hybridization)」という概念を援用し、一つの発話の中で「異なる言語を接触させ、一方の言語で他方の言語を照らし出す」システムとしてトイバーの舞踊を位置付けている（ここで言語は、統語法と語彙を持つ体系に一般化されている）⁵⁹。パフォーマンスが可能にしたこの両義的作用を、アンドリュウは「根底的＝内臓的抽象 (visceral abstraction)」と呼ぶ。「彼女の身体を媒体とし、彼女は内臓的に感じられた時代の混沌を形態の秩序に融合する」⁶⁰。トイバーの衣装における腹部の鋸歯状の亀裂、またアンドリュウが砲身に譬え、フェルが義肢を想起した腕貫を見ると、このvisceralという形容は、加えて技術化の果てにある戦争とその外傷体験も含意していると思われる。

ジョバンナ・ザッペリはチューリッヒ・ダダの活動に対する戦争の外傷体験の影響に着目し、それがヴィルヘルム・ヴォリンガーの著作『抽象と感情移入』に影響を受けたプリミティヴィズムと結び付き、それがトイバーの仮面の原始的相貌と幾何学的衣装の接合に現れていると分析し、その結び付きを「技術的プリミティヴィズム (primitivisme technologique)」と名付ける。⁶¹ ザッペリは仮面が「主体の変容過程」を開始させ、それは現代社会の否定的で麻痺させるような力への慄きの表現を与えるという。ザッペリは未来派の武装した「超人 (surhomme)」という主体に対し、ダダのそれを脆弱で外傷体験に侵された「非

人 (nonhomme)」と捉える。⁶² ツアラがラバン・シューレの発表会で見たトイバーの姿は、まさにこの外傷体験の神経病理・精神病理を内包した身体である。「蜘蛛の手で繰り出されるせん妄的な奇行がリズムを振動させ、美しくも気ままな嘲笑の痴呆にまで素早く昇り詰める」⁶³。

このように、ラバン・シューレの生徒達の舞踊は、チューリッヒ・ダダとの邂逅において、ラバンの教育理念に依拠しつつもその範疇を超えた次元で展開されていた。特にトイバーの抽象舞踊は、感覚訓練という能動性・自律性の追求へ向かう手段であると同時に、外傷体験を心底から (viscerally) 表象する媒体でもあった。それは、モダニズムとアヴァンギャルドを同時に提示し、またプリミティヴィズムとテクノロジーを接合する、異種を結び付ける機能を発揮していた。またそれは、その結び付きを通して、外傷体験という同時代の否定的経験に表現を与えていた。次章で、この抽象の様態を、「変容的抽象 (transformative abstraction)」という概念にまとめ、それがラバンの精神病理を表象した可能性について、第一次世界大戦後のラバンの舞踊劇に―特に『道化の鏡』(1926年)に―その痕跡を辿っていきたい。

第五章 変容的抽象とレジリエンス

フィッシャー＝リヒテは、変容を、「閾値状態 (liminal state)」をもたらし作用と定義する。⁶⁴ ここで閾値状態とは、演技者や観客に対し二つの異なる体験を同時に現出せしめるものであり、それにより社会的政治的条件をも不確定な状態にする。ブラッドリーは舞踊劇『緑の道化師』の分析を通じてラバンの振付・演出にグロテスクの美学を見出す。滑稽さと奇怪さの共現前や高尚なものとの低俗化というその特徴は、一種の閾値状態をもたらししている。『緑の道化師』において、それは日常的動きの抽象化によりもたらされる。リタ・ザベコウの回顧より、戦後のラバンの振付ではダンサーとの対話から即興を引き出す手法が用いられていたことがわかるが、⁶⁵ ブラッドリーは、その即興が時に非理性的な衝動を引き起こし、人間的癖のある物語が紡がれ、不条理が理解可能なものとなる可能性を指摘する。⁶⁶ 『緑の道化師』は、空間的対極性や即興の技法を用いて、切り取られた日常の細部を元の状態が認識できないような状態にしつつも、明確な焦点を維持することで、道化師の滑稽さと奇怪さを表現している。さらに、リプロダクションの度に道化師の主題や人数を変え舞台を生物のように変化させる⁶⁷ことで、時勢に応じた社会批評力を得ようと試みている。

一方ファン・デア・ヴィールは、ヴァージニア・ウルフの形式的な文体について、外傷的体

験と距離化を図る方法としての「象徴化という変容的抽象 (transformative abstraction of symbolization)」を論じている。これは、外傷体験により惹起された耐えがたい感情から心理的距離を保ち、そこから象徴的思考へと変容するプロセスである。⁶⁸そしてこのプロセスは、耐えきれない情動を抱えこむ空間として機能するとされる。この空間は、彼女によれば、文章や絵画として具象化される容器である。⁶⁹この説を敷衍すると、変容的抽象には強い情動を馴致する機能もあると捉えられる。象徴としての舞踊についてラバンは、「運動を生への意思の永遠で最高水準の象徴と把握した時、感情と思考の間の苦難や葛藤を克服することができる」⁷⁰とまさに述べている。ラバンにとってこの象徴は、結晶という形で具象化されるものであり、その追求は動く身体形成する空間・それを取り巻く舞台空間など複数の水準で、チューリッヒ時代には構想されていた。ケーテ・ヴルフの手紙より、1917年2月・5月に「舞踊寺院 (Tanztempels)」として舞踊劇場の設計図や模型についてラバンはヴルフらと共同作業していたことがわかるが、⁷¹この舞踊寺院は戦後『揺れる寺院』で実際にダンサー達の動きで「建築」された。この寺院についてラバンは、「沈黙の土地であり魂の国でもある世界」⁷²の真ん中に建っていると述べる。ガミーは、抑うつ状態では感情移入の深まりに加えリアリズムの高まりがあると指摘しているが、この沈黙の土地こそ、感情移入の深まりがもたらしたダンサーとしてのリアルな経験の一つの極であり、治療的な安寧をもたらす容器であろう。

しかし、リアリズムは安寧への脅威も自覚させ、それに対する折り合いも考慮させる。マルギータ・ガボロワによれば、ラバンの舞台や著作における空間は、身体のみクロコスモスから宇宙論的なマクロコスモスまでを孕む複数形の諸空間であり、舞踊寺院という身体的空間の対極には、古代ゲルマン神話のラグナロックに類似した獰猛で黙示録的な空間が広がるという。⁷³これらの両極を繋ぐ形象が結晶である。ラバンは結晶について『ダンサーの世界』においてエルンスト・ヘッケルに基づき論じている。⁷⁴スザンヌ・フランコによれば、ヘッケル理論の「美学的翻訳」がヴィルヘルム・ヴォリンガーの『抽象と感情移入』であり、「ラバンの知的探究はヴォリンガーの想像力を共有しており、結晶にその図像学的表象を見出した」という。⁷⁵ヴォリンガーは抽象衝動を「外界の現象によって惹起される人間の大きな内的不安から生まれた結果」と捉え、その不安を「異常な精神的空間恐怖」と呼ぶ。⁷⁶「東方の文化民族」は、流動的外界に「静止点」を見出す、すなわち対象を「純化」し「絶対的価値へと近寄せる」ことで恐怖を

鎮め、美の幸福感を得る。⁷⁷ヴォリンガーは「幾何学的＝結晶的合法則性」に基づいた抽象衝動と空間の抑圧の関係を論じている⁷⁸が、ラバンは結晶をむしろ流動性と空間化を促進させる形象として捉え、また、精神病理の解決というよりは、症状を持ちながらも明晰な焦点を確保する、絶えざる動きの象徴としている。

このように、変容的抽象には、グロテスクの美学に関わる閾値をもたらす作用と強い情動を馴致する容器としての働きがあると捉えられる。では、ラバンの舞踊劇で変容的抽象はどのように踊られていたのだろうか。プレストン＝ダンロップは、『道化の鏡』で登場する元型 (Archetypus) —「歓喜/悲哀」、「尊厳/恥辱」、「愛/憎」といった相反する事項について、それらの不可分性は、ラバンの双極的な感情状態を反映していたと指摘している。⁷⁹実際ラバンは、同作品を論じた自伝の第一章で、道化には「ときどき他人に比べてあまりに陽気すぎるかと思えば、別の時にはまたうんと深刻になったりする気質がある」と書き、自らを喜劇役者であった伯父や自殺した大伯父というラバン家の異端の系譜に位置付け、自らの芸術への目覚めを記述している。⁸⁰

テールは当時の劇評をまとめラバンの舞踊について記述しているが、それによれば、「劇的なイメージの中で具体化された身体の運動情念 (Bewegungspathetik) である、空間的調和を持つ動的諸力の構成」を表現手段とするこの「舞踊詩」において、⁸¹道化は、真摯・滑稽など人間の様々な概念や感情を具象化するダンサーの間を揺らめきながら踊り、時に彼女らから逃げ、時に彼女らに押し掛かれる。

「ラバンは主役である道化を、期待通りのグロテスクな悲劇と共に踊る…彼を取り囲む6つの形象は人格の分裂を思わせ、個々の本質の揺らぎが影のように同時に重なるが、それでもそれらは自己に帰属しており、再びそれに包摂される」。道化を取り巻く二人の女性は、「官能と魂の安寧という永遠の抗争の純粋な鏡像を形成しており、女性の両極にいるように見える」。一方で「鐘を鳴らす」道化は、「意図的に酩酊した姿」で踊ったが、時に「あまりに概念的 (philologisch) に、動きの渦巻く戯れ (Wirbelspiel) を明確な形式に押し込めた」。それでもラバンの道化は、「途方もない彫像」であり、舞台の焦点であった。彼は、「ダイモンであり、様々な人間の精神的司祭」であり、「グロテスクに誇張され歪められた腕の動きをひたすら反復し続け、膝を緩め地面につき、脚をぶらぶらさせ、タップを踏み、万華鏡のように表情を変え、奇妙で超自然的な暗示力を発揮した」。

ラバンの道化役は、「ゼクシエン・フォルクスツァイトゥング」の批評家により作品内で最も興味深い役であると評されたものの、同時に、ラバンは「成就しがたい」「典型的な道化」を欲したため、すべてが「あまりに難しく」、「あまりに悲劇的に」描かれた。ラバンの道化は、「面白い道化」と言うよりも、「メランコリー者であり、病理学者」であった。道化というものは笑いを期待されているが、彼の『道化』は差し詰め自ら角を欠いたメフィストであった。なぜ、催眠術師の動きに、彼の本質が隷属しなければならないのか？⁸²

舞台評では、グロテスクな身振りで超自然的な力を発揮する一方で、悲劇に沈み笑いを欠いた病者とも見える姿は批判されているが、むしろまさにこの両義性の舞踊こそ、閾値状態をもたらし、また耐えがたい感情を包摂する容器となる変容的抽象である。

また、作品全体としては「芸術祭儀性や神秘性の表現」であったと同時に、機械化された世界の素早く無際限な動きの表現でもあったと評された。⁸³ さらに、この作品の振付の一部は『緑の道化師』に取り入れられ、このようなりサイクルは「狂気じみた世界と交渉しようとする道化師の場面に対応していた」可能性が指摘されている。⁸⁴ 近年、『緑の道化師』は、プレストン＝ダンロップらによりリクリエーションされている。⁸⁵ リクリエーションは、現代的な動きのヴォキャブラリーやリズムも取り入れつつも、ラバンの身体運動理論や創作過程の実験性にに基づき、特に「機械」や「戦争」といった主題の群舞において、機械に支配された世界における人間性の謹直な表現を試み、社会批評を展開した作品であることがより明確になっている。

さらに、「ロマンス」と題されたデュエットは、どのように変容的抽象としての舞踊が踊られ、2作品における舞踊の主題の変化と関わっていたのかを考察する手掛かりを与えている。演出のアリソン・カーティス＝ジョーンズによれば、ラバンの振付の特徴であった即興と変化流動性(temporality)により、デュエットとそれを取り囲む道化師達の動きは上演ごとに異なる表現を生み出しているという。⁸⁶ プレストン＝ダンロップによれば、周囲の道化師達は様々な感情でデュエットを批評しており、デュエットの二人は互いに体重をどの程度支え合うのか、その微細な相互作用が表現を生み出しているという。⁸⁷ また、体重の部分的支持は恋人同士の信頼という個別的经验に依拠しているが、道化師達の反応は戦後の和解に関する社会批評を意図しているという。⁸⁸ このデュエットから回顧すると、ある絵画に体重支



図2 エルンスト・L・キルヒナー『ラバン「道化の鏡」より舞踊』(1927年) 紙に水彩、43×29.5cm

出典：Ausstellung Ernst Ludwig Kirchner: Gemärde, Aquarelle, Zeichnungen, Graphik, vom 6. September bis 26. Oktober 1985 (München: Galerie Wolfgang Ketterer, 1985), S. 117.

持と表現性の関係の原型を見ることができるようになる。それは、表現主義の画家エルンスト・L・キルヒナーの描いた『道化の鏡』のデュエットの水彩画である(図2)。モッタ・ノリングと思われる女性は、右胸がはだけ太腿も露わに官能的で、左脚を跳ね上げ両腕を掲げた危ういバランスに居るが、背後のラバンは惚けた表情で素朴に立ち、滑稽にさえ見える。この絵画より、『道化の鏡』においてすでに体重の支持と情動の関係が問われており、個人の精神病理から社会病理の批評へと向かう表現力の源泉となっていたことが示唆される。

このような個人の精神病理から社会病理の批評への展開は、ラバンのレジリエンスを表しているのではないかという論点を最後に提示したい。レジリエンスとは、疾病からの回復力/それへの抵抗力である。ガミーは、特に発揚気質と慢性的身体疾患の組み合わせが「レジリエンスの完璧なカクテル」と述べている。⁸⁹ 元来の発揚気質に加え、ラバンの経験した胃腸障害を伴う抑うつ状態の反

復は、このレジリエンスを得るのに十分な条件であろう。まとめると、ラバンのレジリエンスとは、生来の発揚気質と反復的抑うつ状態の克服より生じ、ラディカルな感情移入により危機的時代の人間性への理解を深め、変容的抽象という舞踊の象徴化の過程を、ドイツ舞踊の指導者として社会的受難に向き合う表現手段へと錬成し得たことであつたと思われる。

跋

本論では、ラバンの精神病理学的考察から「ラディカルな感情移入」という概念を、またラバン・シューレとチューリッヒ・ダダの関わりから「変容的抽象」という概念を提示し、それらを元に『楽士』・『道化の鏡』を中心にラバンの舞台振付作品を検討し、そこにラバンの病跡を見た。ラバンは、ラディカルな感情移入により精神的危機が反映した舞踊像を直観したことで、第一次世界大戦からワイマール時代という精神的不安定性の高まった時代における新たな潮流の指導者足り得たと思われる。

また、ラバンにとってリアリズムは、ダダのような破壊的社会批判ではなく、新しい舞踊を芸術として確立しつつ、社会的政治的条件に適った表現をもたらすことであつた。変容的抽象はそのような表現形式であり、20年代のタンツビューネでそのリアリズムを実現する動因となつたばかりではなく、もはや外的現実が症状であつた時代に、批評的なレジリエンスを備えた表現を与えたのではないかと思われる。

註

- 1 Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban. An Extraordinary Life* (London: Dance Books, 1998), pp. 37-52.
- 2 Nassir Ghaemi, *A First-Rate Madness: Uncovering the Links Between Leadership and Mental Illness* (New York: Penguin Press, 2011), p. 2.
- 3 Ibid., p. 7.
- 4 Preston-Dunlop, op. cit., p. 15.
- 5 Ibid., p. 12.
- 6 Ibid., p. 51.
- 7 Ibid., p. 268.
- 8 ルドルフ・ラバン 『ルドルフ・ラバン 新しい舞踊が生まれるまで』, 日下四郎訳, 大修館書店, 2006年, 9頁.
- 9 Karen Bradley, *Rudolf Laban* (London; New York: Routledge, 2009), Kindle Edition, Chapter 1, Section 1, para. 2.
- 10 Evelyn Doerr, *Rudolf Laban: The Dancer of the Crystal* (Lanham: Scarecrow Press, 2008).
- 11 Hagop S. Akiskal and Olavo Pinto, "The evolving bipolar spectrum. Prototypes I, II, III, and IV," *Psychiatric Clinics of North America*, 22:3 (September 1999), pp. 517-534.

- 12 Ghaemi, op. cit., p. 16.
- 13 Ibid., p. 3.
- 14 Ibid., p. 89.
- 15 Evelyn Dörr, *Also, die Damen voran! Rudolf Laban in Briefen an Tänzer, Choreographen und Tanzpädagoginnen* (Norderstedt: Books on Demand, 2013), S. 22.
- 16 Ebd., S. 26.
- 17 Preston-Dunlop, op. cit., p. 25.
- 18 Ibid., p. 51.
- 19 Rudolf von Laban, *Die Welt des Tänzers* (Stuttgart: Verlag von Walter Seifert, 1922), S. 48.
- 20 Ebd., S. 128.
- 21 Ebd., S. 124.
- 22 ラバン, 前掲書, 114頁.
- 23 Mary E. Snodgrass, *The Encyclopedia of World Ballet* (Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, 2015), p. 323.
- 24 Margarete J. Landwehr, "Märchen as Trauma Narrative. Helma Sanders-Brahms's Film *Germany, Pale Mother*." in: S. R. Sherman and M. J. Koven (Eds.), *Folklore / Cinema. Popular Film as Vernacular Culture* (Salt Lake City: Utah University Press, 2007), pp. 130-148.
- 25 Fritz Böhme, *Rudolf von Laban und die Entstehung des modernen Tanzdramas* (Berlin: Edition Hentrich, 1996), S. 78-82.
- 26 Christine L. Baker, *Landscape in Theodor Storm's Novellen: An Aspect of the Development of Storm's Descriptive Style into Poetic Realism* (Ann Arbor: ProQuest, 2013), pp. 108-109.
- 27 Christoph M. Wieland, *Oberon. Ein romantisches Heldengedicht in zwölf Gesängen*. Translated by W. Sotheby as *Oberon, A Poem, From the German of Wieland* (London: Cadell and Davies, 1798). Retrieved 13th July 2019, from the website: <https://archive.org/details/oberonapoemfrom00wielgoog>
- 28 Böhme, 1996 (wie Anm. 25), S. 79.
- 29 Ebd., S. 80.
- 30 Preston-Dunlop, op. cit., p. 45.
- 31 Ibid., p. 42.
- 32 Evelyn Dörr, *Rudolf Laban: das choreographische Theater: die erste vollständige Ausgabe des Labanschen Werkes* (Norderstedt: Books on Demand, 2004), S. 130-141.
- 33 フーゴ・バル 『時代からの逃走』, 土肥美夫ら訳, みすず書房, 1975年, 110頁.
- 34 Susan Jones, *Literature, Modernism and Dance* (Oxford: Oxford University Press, 2013), p. 78.
- 35 Mark Franko, "Danced Abstraction: Rudolf von Laban." in: L. Dickerman (Org.), *Inventing Abstraction, 1910-1925. How a Radical Idea Changed Modern Art*, (London: Thames & Hudson; New York: Museum of Modern Art, 2012), pp. 292-294.
- 36 Doerr, 2008 (see note 10), pp. 10-12.
- 37 Hans Richter, *Dada: Art and Anti-Art* (London: Thames & Hudson, 2016), p. 70.
- 38 Michael Cowan, „Bewegungskunst: Film and Dance.“ in: Forschungsnetzwerk BTWH (Hg.), *Hans Richters »Rhythmus 21«*. *Schlüsselfilm der Moderne* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2013), S. 58-72.
- 39 Neue Zürcher Zeitung, 10. Juli 1916.
- 40 Neue Zürcher Zeitung, 2. Juli 1917.
- 41 Loc. cit.
- 42 Jill Fell, "Zurich Dada Performance and the Role of Sophie Taeuber." in: E. Adamowicz and E.

- Robertson (Eds.), *Dada and Beyond, volume 2. Dada and Its Legacies* (New York: Editions Rodopi, 2012), p. 28.
- 43 Richter, op. cit., pp. 70, 77-80. アンソールとルドンの取り違えについては, Fell, op. cit., p. 28の指摘に依拠。
- 44 トリスタン・ツァラ 『ムッシュュー・アンチピリンの宣言—ダダ宣言集』, 塚原史ら訳, 光文社古典新訳文庫, 2010年, 139頁。
- 45 バル, 前掲書, 195頁。
- 46 Dörr, 2004 (wie Anm. 32), S. 94.
- 47 Ebd., S. 95.
- 48 Jessica Heyser, *Performative Strategien bei DADA Zürich: Die Dada-Manifestationen in Zürich in den Jahren 1916 bis 1918 vor dem Hintergrund einer Ästhetik des Performativen* (München: GRIN Verlag, 2004), S. 109.
- 49 Christina Thurner, „Bewegung zur Disposition. Dada und Tanzreform.“ in: M. De Weerd, A. Schwab (Hg.), *Monte Dada. Ausdruckstanz und Avantgarde*. (Bern: Stämpfli Verlag, 2018), S. 30-41.
- 50 バル, 前掲書, 191頁。
- 51 Hugo Ball, „Über Okkultismus, Hieratik, und andere seltsam schöne Dinge.“ Translated by D. Lewer as “On Occultism, the Hieratic, and Other Strangely Beautiful Things,” *Art in Translation*, 5:3 (2013), pp. 403-408.
- 52 Catherine Damman, “Dance, Sound, Word: The ‘Hundred-Jointed Body’ in Zurich Dada Performance,” *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 91:4 (2016), pp. 352-366.
- 53 Peter M. Mowris, *Nerve Languages: The Critical Response to the Physiological Psychology of Wilhelm Wundt by Dada and Surrealism*. (Presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirements for the Degree of Doctor of Philosophy, 2010), pp. 96-99.
- 54 Suzanne Perrottet, *Ein bewegtes Leben*, G. J. Wolfensberger (Hg.) (Berlin: Quadriga Verlag, 1995), S. 112.
- 55 Laban 1922 (wie Anm. 19), S. 261.
- 56 Damman, op. cit., p. 357.
- 57 Nell Andrew, “Dada Dance: Sophie Taeuber’s Visceral Abstraction,” *Art Journal Open*, July 3, 2014, Section 1, para. 2. Retrieved 13th July 2019, from the website: <http://artjournal.collegeart.org/?p=4680>
- 58 Ibid., Section 5, para. 5.
- 59 Ibid., Section 5, para 3.
- 60 Ibid, Section 3, para. 4.
- 61 Giovanna Zapperi, «Du Surhomme au non-homme. Visions du corps-machine en temps de guerre», dans *La fabrique du corps humain : la machine modèle du vivant*, sous la direction de Véronique Adam et Anna Caiozzo, Grenoble: MSH-Alpes, 2010, p. 323.
- 62 Ibid., p. 329.
- 63 Tristan Tzara, «NOTES», *DADA*, H. 1, Juli 1919, S. 27. Retrieved 13th July 2019, from Digital Dada Library: <http://sdrc.lib.uiowa.edu/dada/digitaldadalib/index.html>
- 64 Erika Fischer-Lichte, “Introduction: Transformative Aesthetics – Reflections on the Metamorphic Power of Art.” in: E. Fischer-Lichte and B. Wihstutz (Eds.), *Transformative Aesthetics*. (London: Routledge, 2018), pp. 1-3.
- 65 “Rita Zabekow Remembers Laban.” in: D. McCaw (Ed.), *The Laban Sourcebook* (London: Routledge, 2011), p. 374.
- 66 Bradley, op. cit., Chapter 3, Section 11, para. 2.
- 67 Bradley, op. cit., Chapter 3, Section 10, para. 15.
- 68 Reina van der Wiel, *Literary Aesthetics of Trauma. Virginia Woolf and Jeanette Winterson*. (New York: Palgrave Macmillan, 2014), p. 10.
- 69 Loc. cit.
- 70 Rudolf von Laban, „Symbole des Tanzes and Tanz als Symbol.“ in *Die Tat. Monatsschrift für die Zukunft deutscher Kultur*, Dezember 1919, S. 675.
- 71 Käthe Wulff, „Aus Alten Briefen“ in *Schrifttanz*, Heft IV, Dezember 1929, S. 72.
- 72 ラバン, 前掲書, 133頁。
- 73 Margita Gáborová, „Der Raum in der Tanzkunst und Wortkunst Rudolf von Labans“ in: Margita Gáborová (Ed.), *Na zlome času ii Im Wandel der Zeit ii. Modernistické (a antimodernistické) tendencie v multikultúrnej Bratislave pred a po roku 1918*. (Bratislava: Univerzita Komenského, 2013), S. 112.
- 74 Laban 1922 (wie Anm. 19), S. 253.
- 75 Susanne Franco, “Rudolf Laban’s Dance Film Projects,” in: S. Manning and L Ruprecht (Eds.), *New German Dance Studies* (Urbana: Chicago: University of Illinois Press, 2012), p. 69.
- 76 ヴォリンゲル 『抽象と感情移入 —東洋芸術と西洋芸術』, 草薙正夫訳, 岩波文庫, 33頁。
- 77 同, 35頁。
- 78 同, 62-66頁。
- 79 Valerie Preston-Dunlop, *Rudolf Laban: Man of Theatre* (London: Dance Books, 2013), p. 23.
- 80 ラバン, 前掲書, 4-20頁。
- 81 Dörr, 2004 (wie Anm. 32), S. 298.
- 82 Ebd., S. 302-303.
- 83 Ebd., S. 314-315.
- 84 Bradley, op. cit., Chapter 3, Section 10, para. 11.
- 85 *Recreating Rudolf Laban’s Die Grünen Clowns, 1928: Performance and Documentary*. 2008. Alison Curtis- Jones and Valerie Preston- Dunlop, directed by Lesley- Anne Sayers, Trinity Laban, DVD, London, Barefoot-Dancer Productions and IDM.
- 86 Preston-Dunlop, 2013 (see note 79), p. 96.
- 87 Ibid., pp. 93-94.
- 88 Loc. cit.
- 89 Ghaemi, op. cit., pp. 112-113.