

ダンス写真に関する系譜研究に向けて

一 『人形の精』写真コレクションに見るスタジオ撮影の肖像と舞台記録写真の間一

古 後 奈緒子

Abstract

This study examines some fundamental inquiries regarding photographic materials in dance history research reading the photographic collection of “The Fairy Doll” from the 19th century.

What should be read from photographic materials? If something can be read, how does it relate to the dances performed on the stage? These inquiries are of utmost importance in every dance research yet frequently remain unproven, particularly regarding the media through mechanical reproduction. One of the recent dance archival researches has focused on photography, but it is based exclusively on dance materials since the modern dance era. And the photography of the nineteenth-century ballet was produced and distributed in an entirely different value system. Researchers are required to consider historical circumstances as well as technical limitations and possibilities of each material.

As the example of material between these two photographic genealogies, this study struggles with the photographic collection in the Theater Museum of the Austrian National Library and attempts to show the basis for historical studies of dance.

As a result, the photographic collection of “The Fairy Doll” reveals two deviations from the Series of the Portrait of the Stardancers rooted in the Cultural Industry of Romantic Spectacle: the series of unknown corps de ballet and stage photography which could be one of the earliest documentations of the choreographer’s work.

はじめに

本研究は、スタジオ撮影のダンサー写真の系譜を、オーストリア国立図書館演劇博物館所蔵の1888年ウィーン宮廷歌劇場初演『人形の精』の写真コレクションを資料に辿り、十九世紀末バレエを多角的に捉える研究の基盤とするものである。探求は、写真で残された資料から、舞踊研究者は何を読み取るべきか、なにがしか読みうるとして、それは実際の踊りとどのような関係にあるのかという問いをめぐるとなる。こうした存在論に関わる問いは、記録メディアに依存する舞踊研究者にとって切実であるが、複製技術メディアの場合はしばしば不問に付されてきた。中でも写真をめぐる諸問題は、近年のダンスアーカイヴをめぐる研究の中で扱われてはきたものの、対象はモダンダンス以降である¹。ダンサーのポートレートが主である十九世紀バレエの写真は、そもそもどのように制作されたのか。そして写真機を劇場に持ち込んでの撮影は、いつ頃から行われるようになったのか。こうした具体的な疑問には、写真の技術発展史だけでは答えることができない。後に見るように、十九世紀にめまぐるしい発展を遂げた写真技術の最先端は、二十世紀に入ってやっと劇場の実験と同期するからだ。ここから本研究は舞踊そのものへの関心を保留し、記録媒体のま

まった資料体に見いだされる系譜に注目する。

第一章では、十九世紀におけるダンス写真の系譜を概観し、それらがいかに舞踊の資料となり得るか、逆にダンスの姿を見誤らせ得るかを押さえる。第二章、第三章では、二種の資料群に注目し、舞踊史にとどまらず、文化史、メディア史の観点から何が読み取れるか吟味する。最終的に、『人形の精』の写真資料がロマン主義のスペクタクルの伝統に根ざす系譜に連なっている一方で、そこからの逸脱する兆候を示していることを明らかにする。

一. 舞踊写真の二つの系譜

1) スタジオ撮影の肖像と舞台撮影の記録

1922年に創立されたオーストリア国立図書館演劇博物館は、作家や作品毎にまとめられた写真の資料体を提供している²。その中で1888年初演の『人形の精』関連の写真は、2024年2月の訪問時に閲覧を許されたものが58点。その内ほとんどはオンラインでアクセス可能なものであった。まずは資料体の概略を示すと、写真の多くは撮影者（写真館名義と住所）と被写体（名前と役名）が同定済みで、まれに撮影時期やコレクター名が付されているものもある。撮影者に関する情報は、台紙の枠付けや裏面の印字から得られ、後に触れ

る帝立王立宮廷アトリエ・アデレ (k.k.Hof-Atelier Adele, Wallfischgasse 11) が36点, ドクター・シュツェケリー (Dr. Josef Szekely) が13点, アトリエ・クルツィヴァネク (Atelier Krziwanek) が8点, ゲー・フォン・デア・リップペ (G.v.d. Lippe) が1点ある。被写体に目を向けると, 手書きでメモされた大半が役付きのソリストで, 1人あるいは複数名でポーズをとっている。表記に従えば, 1人のものは役肖像 (Rollenporträt), 何人かが組んだものは場面写真 (Scenenphoto), あるいはグループ写真 (Gruppenphoto) として分類されている。

ここで試みに「役」や「場面」と訳したが, 両概念は舞台における上演の概念と分かちがたく結びついているため, それらを用いる際には注意が必要である。というのも, 背後の書き割りが示すように, ほぼすべての写真がスタジオ撮影であり, かつ, 舞台撮影の上演記録写真とは異なる価値観にもとづいて制作されているからだ。本論では, 舞台実践と複製技術の変化に関わるこの違いに敢えて立ち止まり, スタジオ撮影と舞台の (後に上演も含むことになる) 撮影を写真技術の発展において連続するものとしてではなく, 劇場文化において対置される2つの系譜として捉えたい。

2) 役肖像の成立背景: 商品としてのスターの写真

舞台写真の研究者ピッフルによれば, ダンサーを含め歌手や俳優など演者の肖像写真は, 十九世紀ヨーロッパの大都市で興隆した劇場と写真が手を組んで成立した³。

写真のほうから見てゆくと, ウィーンは十九世紀にこの技術発達に寄与した大都市の一つとされている。初期の発展を支えたのはアマチュアで, 1861年に発足した写真倶楽部は初年度から100名を超える会員を迎え, ヨーロッパ最大規模であった⁴。写真機を用いたビジネスも, ダゲレオタイプの発明が報じられた1839年から知られており, 1860年代には名刺判 (Visitenkarte) などを扱うスタジオが市内にいくつも現れ⁵, その中に宮廷付を名乗るものが出てくる。

『人形の精』を多く撮影した帝立王立宮廷アトリエ・アデレはそうした写真館のはしりで, 1863年にアム・グラーベンにそびえるアパートの最上階で創業し, 世紀末には同じく一区のオペラ座に近いヴァルフィッシュ通りにもスタジオを構えている。アデレ・ペアルムッター (Adele Perlmutter 1845-1941) を中心とした家族経営のこの写真館については, 皇室写真家, 女性写真家, ユダヤ系による写真ビジネス, 女性への職業教育といった観点から, 写真史研究で範例的に扱われている⁶。

劇場都市としてより古い伝統を持つウィーンでは, とりわけ1848年以降に社会的に台頭した市民

階級が, 成功した公演の思い出に, 崇拜する俳優や歌手の肖像を収集し始めた⁷。バレエ史から補足すれば, こうした受容はロマン主義の演目とともに, バレエのマニアからフェティッシュな欲望を受け継いだものと捉えられる。

写真の制作にあたっては, しばしば1区やリンク沿いに構えられた写真館に, 俳優やダンサーたちが出演作の役衣装と, 時に舞台セットの一部まで持ち込んで, 自らを撮影させたという。この慣習にもとづくプリントは名刺判として流通し, レポートリー制の劇場公演の宣伝媒体になる一方, 演目の記録用途も見いだされていった。1890年の『写真通信』によれば, ベテルスブルクで劇場が写真館を運営に組み込んでいると報じている。それによれば, 役者の写真には大きな需要があり, 例えばマリインスキー劇場の監督は, 帝室劇場の演者全員が新作のたびに役衣装を身につけて撮影することにした。用途は演劇博物館のアルバムに納める他, プリントの残りを役者が自ら販売するためとされている⁸。

以上のように, ダンサーの役肖像および場面写真は, 人間の諸活動を生産と消費の集約的システムに取り込んでゆく文化産業の中に現れ, その発達, 統合と歩みをともしていた⁹。言わば, ヴァルター・ベンヤミンが写真の技術と表現の頂点を見た初期10年以降の, 産業化された商品である¹⁰。言い換えると, 十九世紀のいわゆるダンス写真は, 二十世紀以降の舞踊研究が求める記録とは異なる目的で制作されていることになる。このことを踏まえた上で, 舞踊史資料として何が有効で何に留意すべきか。『人形の精』のコレクションから観察された要点を記しておきたい。

3) ダンサー写真と舞台上演の関係

まず, 役肖像と場面写真からは, 作品で用いられた衣装と主要な出演者の容貌について知ることができ, また複数の写真を見比べることで欠けた情報を補うこともできる。例えば上演期間の長い『人形の精』の場合, 第三章に示すように, 誰が出演しているかが撮影年代を推定する鍵となる。次に, 背景は, 舞台美術画と照合されれば, 劇場改革前の実装について知る貴重な資料となる。注意が必要なのは被写体がとるポーズで, これは絵画的情景をつくるバレエの伝統に照らし, 運動と対比される静止部分, すなわち振付の一部を垣間見せるものと期待したいところもある。しかしながら, 照合し検証の手がかりとする資料に欠き, そもそもカメラに収めるための照明とありものの背景を前につくられた構図が, 舞台での上演に忠実であるはずもない。

『人形の精』の場面写真には, まさにそうした撮影状況で現れる恣意性の諸形態を見ることがで

きる。例えば、金を持たない農夫（アルフレート・カロン）に肩をすくめてみせる店員（ヨーゼフ・ハスライター）などは、筋における人物関係を要約的に示している。一方で、ムーア娘（マリエッタ・バルボ）が人形の精（カミラ・パリエロ）を威嚇し泣かせているような、リブレットとは異なる人物間の関係を示すポーズ（図1-6213）や、そもそも舞台上で絡むはずのないソリストとエキストラであるラートナー家の兄弟姉妹が肩を寄せ合う図など、上演についての混乱を誘いかねないものも含まれている。これらのポーズはスタジオで写真機に向けてつくられたものである。

このように、写真生産の場にはたらく論理が劇場とは異なることを押さえた上で、写真と舞台は次のように関係づけられる。まず、十九世紀のダンス写真は、スターたちの舞台でのアウラに根ざす新興市民の欲望に応える複製メディアとして生産された。それらは流通することで、鑑賞に先行するレパートリーやジャンルのイメージ、さらには個々の被写体であるバレリーナの市場価値と連動したと考えられる。資料的価値が生じるのは、そうして流通した写真が収集されアルバムに綴じられ、アーカイヴに収められてのこととなる。ここで重要なのは、ダンサーの写真を記録からいったん分けた上で、虚実をまたいで移ろいゆく複数の価値体系に作用するメディアと捉える視点である。この視点は写真が映し出す一時代のみには適用されるものではない。ダンサー写真の系譜は、舞台撮影が可能になった後も廃れることなく、現代に連なるバレエの資料体を形成しているからだ。

さて、『人形の精』の写真コレクションは、まずはロマン主義に根ざすダンサー写真を主体とし

つつ、実は次世代につながる興味深い逸脱をも示している。第二章と三章では、崇拜の対象であったスターおよびスターが代表するダンサー全般の価値を相対化する例を二つ示し、新たな時代の動向と結びつけて論じる。

二. グループ写真が示す時代の兆候：複製／再生産への志向

コレクション全体の四分の一、場面写真の半数を占めるのは、複数のバレリーナが揃いの衣装を身につけ、同じポーズで微笑む写真群である。場面写真の中では14点。ソリストの役肖像ではなく、かといって場面写真にも収まりが悪いのか、グループ写真と表記されているものもある。この表記は、演劇を主に論じた舞台写真の研究では説明されていないが、同時代のバレエの振付を特徴付けるグループ化（Gruppierung）を連想させる。

衣装や振付の統一によりグループ化された群舞そのものは、ロマンチック・バレエ以前に遡るバレエの伝統である。しかしながら1880年代のイタリア＝オーストリアのバレエにおいて、そのユニフォーム性は厳格化し¹¹、与えられる役割にも変化が見られる。流れを手短に辿っておくと、ロマンチック・バレエの伝統において、白い装束で統一されたコール・ド・バレエは民族性を備えた異界の女性を表象してきた。世紀半ばにウィーンを含むドイツ文化圏で影響力を持ったパウル・タリオニの時代には、規格化されたコール・ド・バレエが展開する振付は、行進や分列式のような軍の演習との類似を認められるようになる¹²。さらに『人形の精』で成功したヨーゼフ・ハスライター以降、バレエ学校生え抜きのウィーン娘からなる

群舞は、イタリア出身のエキゾチックなプリマバレリーナと対比される¹³。このように帝政下のコール・ド・バレエは、ユニフォームが表示する役に加え、演者の属性が結ぶ関係項によっても民族、あるいはより規定の明確な国民としての性格を強めていた。

この流れで、ユニフォームのグループを被写体とする写真を眺めると、さらに別次元にかかわる属性が浮かび上がる。グループの種類を多い順に並べると、赤ちゃん人形の

図1 KHM-Museumsverband, Theatermuseum提供

6人組が2点(図1-6235, 6236), 5人組が1点, 2人組が3点(図1-6237, 6239)。次いで、バレリーナ演じる4人組の男性が6点。(うち2組は同種別プリント) プルチネッタの5人組が1点。また, 3人組のチロル娘, 双子のように並ぶ子役が1点ずつある。コレクションから欠けた資料の存在は考えられるものの, これだけ見れば, 赤ちゃん人形と男装が伝統的な民族衣装より数が勝っている。

この新しい嗜好を読み解くには, 翻案元であるパリのヴァリエテが代表する娯楽舞台に注目する必要がある。まず人形屋という設定は, ハスライターに歌劇場公演の前身となる慈善公演を振り付けさせたパウラ・フォン・メッテルニヒ公爵夫人が, パリ滞在中に目にしたマダム・マリキータの公演に遡る¹⁴。その詳細は不明だが, ウィーン歌劇場バレエのリブレットでは, 十九世紀半ばの大都市における人形屋という設定で, 前半でソリストが演じた人形たちは, 後半で同じ衣裳の6名の群舞を率いて登場する。バレエ学校生が演じる兵隊人形や玩具のグループもこれに続く。本作で描かれる人形たちが, ロマン主義の人形師が精魂込めた一点物のオートマトンではなく, 量産される玩具である点は, 人形を呼び物とするスペクタクルの系譜において注目に値する¹⁵。また文化史的に見れば, 帝政下のバレエでおなじみの子供たちには, 多産性や未来を象徴する意味も重ねられよう。さらに『人形の精』の場面写真の一枚は, 子供役が成人男性の関心をも引くことを示している。大きなリボンで少女の属性を示す人物は, 見つめる男性に「何か御用?」とでも言いたげである(図2)。この男性にも, 舞台演出とは別の力が働いているようだ。グループ写真の点数で赤ちゃん人形に次ぐこの男性役はリブレットにはなく, 振付メモや

評ではロンドンやパリにおけるバレリーナの顧客層を暗示する「伊達男」と呼ばれている¹⁶。モノクルで視線を強調したその姿は, 品定めするジェンダーのステレオタイプ化と捉えられる。とはいえ, 人形と違って彼らが4人組にされる理由はなく, 4人組写真には, グループ化そのものへの志向が前景化しているように思われる。



図2 KHM-Museumsverband, Theatermuseum提供

パリを中心とする国際興業網においては, 容姿の類似により集められ, 同じ衣裳と振付により均質化された女性集団が人気を博していた¹⁷。『人形の精』, 別名『人形屋の中 (Im Puppenladen)』は, そうした娯楽舞台の人気演目を歌劇場に並べる妙案であった。実際, 本作には種々の「ガールズ」や「シスターズ」, さらにはヴェールで覆われケースの中で色つきの照明を当てられるフェアリードールも含め, ヴァリエテの人気演目の亜流がぞくぞく登場する。中でも写真においても点数の多い集団——赤ちゃん人形や伊達男——は, 人間の商品化およびプロダクションへの関心を露わにしているように思われる。

重要なのは, 人格を備えた演者が命を吹き込む人物像でも役でもない。コスチュームとダンスが揃えば, ダンサーを取り替え, キャラクターは複製/再生産が可能なのである。この意味において, 複製可能性は, 卓越した演者の舞台での名人芸を崇拝の対象としてきたロマン主義の価値体系を, 根底から脅かす。

従来舞踊史ではこうした特徴は, プリマバレリーナに対する群舞の台頭という, 振付における新しい傾向として分析されてきた。すでに述べたように, 役肖像写真は基本的にソリストを中心に撮影され, それはロマン主義のスペクタクルにおけるヴィルトゥオーゾ崇拝の文化に根ざしている。対して, 彼女らは, プログラムに個人名がクレジットされず, 写真でも同定されていない無名のコール・ド・バレエやバレエ学校の生徒である。規格化により代替可能であったこれらエキストラたちは, 昇進可能性を予め除かれたコーラスに従事する娯楽舞踊のガールズに近い存在と捉えられる¹⁸。

逆説的なことに, 作中でソリスト演じる人形の複製として登場した彼女らは, 振付におけるグループ化により均質化された集団を形成し, これに同化し埋没することで, 同時代にプリマバレリーナをしのぐ舞台上での存在感と, 興業における人気を得た。またそうすることは, 自らの属性を表示する身体から抽象的な形象へと視線を移動させ, 結果として, モダニズム舞踊史の発展の一段階に貢献したとも考えられる。『人形の精』においてそれは, 電気照明を自家薬籠中とし, 群舞に抽象的な形象としての新たな価値を与えることのできたハスライター¹⁹に, その後30年におよぶ権力を与えることになる。次章では, 振付ノートと並び, この振付家の力量を示す資料の一つとみなされる写真を取り上げる。

三. 集合写真が記録する振付家の力: 舞台写真の先駆け

これまで述べてきたスタジオ撮影の肖像写真の系譜の中であって, ひときわ目を引くのが, 出演



図3 KHM-Museumsverband, Theatermuseum提供

者総出とおぼしき舞台写真である。映し出されているのは、主役の人形の精を中央に、ソリストたちが演じる人間たちと機械のフィギュア、後者がそれぞれ6人ずつ引き連れる同じ衣装の人形たち、さらにリブレットには役名のない玩具役の見習いから子役に至るまで。数え上げると総勢101人が一堂に会し、終幕の大団円に関係していると考えられるものである(図3)。

この写真はまず、劇場史、舞踊史両方の観点から画期的な特徴を示している。まず、アントン・ブリオシの手になる舞台美術が立体で実現されており、これは劇場の電化により書き割りから変化を迫られた舞台美術の最初期の例と捉えられる。中央のヴェールで覆われたケースと左右のガラスケースは、実際に人形たちが出入りできるように空間を割り、演者のアクティングエリアの一部となっているのだ。振付に関しては、先に触れた群舞の台頭という同時代の特徴がうかがい知れる。大団円の終幕後とおぼしきポーズにおいて、最前列中央のプリマバレリーナとソリストたちに対し、グループごとに半円をなす群舞が量的に示す存在感が拮抗している。これら全体に派生する扇形の図像モチーフを与えているのは、最後列ながら一段高い画面中央部分を占める7人の日本娘たちである。その人気は、役肖像の点数が人形の精をしのご点にも現れている。

このように本写真は、『人形の精』上演における舞台芸術としての革新性や同時代からの影響の証拠となっているが、より根本的に舞台写真の歴史で重要な面も示している。すなわち、出演者の顔ぶれからすると、この写真はカメラ・パリエロが主役を務めた1888年10月6日の初演から1890年10月3日までの間に撮影されたと考えられる。したがって、万が一合成ということがなければ、これは舞台写真の歴史における最初期の例となる。また、技術的に何らかの修正が施されていたり、後の年代に加工されたものであったとしても、この写真が、演出家(ここでは振付家ハスライター)の仕事を顕彰する舞台写真の系譜に連なるものである点は変わらない。

ここで前述のピッフルに依拠して、舞台撮影の写真の出現の背景を押さえておきたい。ウィーン国立演劇博物館の資料体に依拠したその研究²⁰に依れば、劇場に写真機を持ち込んで撮影された舞台写真が出現するのは1900年頃で、舞台照明の光量だけで上演を撮影できるようになるのは1924年以降とされる。初期の撮影は、俳優を払って行われた。これは、マグネシウム粉を燃やすことによる事故を避ける必要でもあったという。このとき無人の舞台に向けられたレンズが記録したのは、1900年前後に登場した演出家による舞台造形であった。エドワード・ゴードン・クレグやア

ドルフ・アッピアといった造形芸術出身の演出家により、二次元の書き割り舞台を刷新した演出演劇は、やがて俳優の身体運動を触発しこれと呼応し雰囲気を変える立体空間を発展させる。その際、舞台セットの建築性造形性に触発されたのは、群衆のアンサンブルであったことは注目に値する。次いで、こうした造形的空間での自然な表現を公演中に撮影できるようになったのは、光度の強い対物レンズErnostarを搭載した写真機Ermanoxが実用に供された1924年以降であった。この段階での写真を演出の記録に利用したのが、造形的空間で群衆のアンサンブルを展開した代表的な演出家、マックス・ラインハルトである。

以上のように、舞台写真は、写真技術上の可能性だけでなく、俳優の肖像写真の伝統とは対置される舞台芸術上の要請から現れた。こうした舞台写真の系譜において眺めると、『人形の精』の舞台写真は、二十世紀の劇場における改革とその背景を共有している。なぜなら被写体は、プリマバレリーナやソリストだけではなく、彼らを埋もれさせんばかりの量感を持つ出演者の集合体だからである。すなわち、当時としては貴重な舞台撮影の試みは、ラインハルトと同様に一正確には彼が刷新することになる一世代前の一大規模な群舞の振付における成功を標的として企てられているのだ。

『人形の精』が、ウィーンの歌劇場史上、空前絶後の成功を取めたことは、オーストリアの舞踊史が示してきた²¹。皇族主催の慈善公演に基づき、皇帝の守護聖人の祝日(Namenstag)に初日を合わせた本作の成功は、初演の直後に明らかであった。その成功は、スターのカリスマ性に負う役肖像写真では捉えきれない、新たな見所を持っていたとされる。パラビールと呼ばれるコール・ド・バレエの集団による、動勢と静止の戯れである。その余韻は、終幕に出演者全員が作り上げる一幅の絵画である舞台写真からも窺い知ることができる。

写真史的に興味深い点としては、この見所を写真に記録するため、実験段階のものも含め最新の照明技術が用いられたと考えられることだ。本作は1888年シーズンに始まるウィーンの宮廷劇場のフル電化を踏まえており、電気照明を呼び物とした作品群の範例である²²。リブレットで注目した明かりの記述のほか、振付ノートの調査においても「赤い光」「緑の光」などの彩色された照明が確認された。また、1888年は、マグネシウムによるフラッシュライトをめぐる開発が進められていた時期に重なる²³。

以上の写真と舞台の同時代の変化を踏まえてまとめると、大団円の写真の画期的な点は3つ挙げられる。まずそれは、上演記録に方向付けられた

舞台写真の系譜の開始を、少なくともウィーンにおいては前倒しすることになる。次に、スター主義の制作・興業システムに対し、コール・ド・バレエを呼び物とした振付家の商標たる、スペクタクル作品の振付を顕彰・記録している。これは演劇ジャンルで演出家演劇(Regietheater)の記録として現れた舞台写真に匹敵する。最後に、この舞台撮影を可能にした写真技術は、実用化されて間もないか実験段階の最新技術であった可能性がある。

おわりに：ダンス写真の系譜研究に向けて

本稿では、十九世紀のバレエダンサーを被写体とする写真から何を読み得るか、『人形の精』の写真コレクションに基づいて検討してきた。その結果と課題を、舞踊史、メディア技術史の観点からまとめて結びとする。

『人形の精』の写真コレクションには、ダンス写真の二つの系譜が流れ込んでいた。ロマン主義的なスターが代表するダンサーのアウラの価値を追求するものと、逆に相対化するグループ化された群舞、および振付家の仕事を示すものである。これらの間にはまた、舞台芸術と写真の両メディアの技術、文化、経済に関わり変化するダンスの姿も読み取ることができる。すなわち、種々のメディアを取り込み発達してゆく文化産業の中で、生産され消費されていたダンス写真の側面である。ここには、ロマンチック・バレエからクラシック・バレエを技術発展において接続させたり、同時代の言説どおりにクラシックバレエとモダンダンスを対置させたりする舞踊史叙述において、看過されてきたバレエの姿が露わになる。

ここから翻って、舞踊史の記録とは異なる関心で制作されたダンス写真は、系譜的な読みと複数の資料の照合による慎重な読みを要求し、そのことにより舞踊史再考後の批判的研究を促すとも言える。例えば、バレエならずとも、ダンスの群舞が同じ格好をする慣習に対し、疑問を持つことは難しい。しかしながら、まとまった資料体における連続と断絶に目をこらすことで、十九世紀バレエの振付における群舞の台頭と呼ばれてきた事実に変更して目を留め、問い直すきっかけを得ることができる。あらゆる歴史資料の例に違わず、写真も一点のみで真実の証拠となりうるものではない。制作者の意図、技術発展、そしてメディア論的観点から、資料体の連続性の中で、視覚の慣習とその中に兆される新たな欲望を読み取ってゆく、ダンスの写真は、そのような読み手の作業を求めるのである。

新たな課題としては、1880年代よりめまぐるしく技術開発と規格化を遂げた舞台、写真、および照明に関する技術的要件と制約を明らかにしてゆ

く必要がある。舞台写真でプリマバレリーナにピントが合っていない事実、同時代の撮影技術とそれを考慮した演出がいかに、どの程度まで関わっていたのか。また、彼女が身に着けているビジュを散りばめた衣裳に反射する光の量が、実際にどれくらいであったのか。こうした問いに答えを見つけ、舞踊のモダニズムの出現背景を厚く描き出すには、さらなる資料体の調査や物理的な検証が必要となる。

註記並びに文献リスト

- 1 Tessa Jahn, Eike Wittrock, Isa Wortelkamp (eds.). *Tanzfotografie. Historiografische Reflexionen der Moderne*. Transcript 2016.
- 2 2024年3月末現在で、オンライン・コレクションとして72920点がウェブに上げられている。ここに「人形の精 Die Puppenfee」で検索したリンクを付す。(https://www.theatermuseum.at/online-sammlung/?rand=8&id=11694&L=0&q%5B%5D=Die+Puppenfee&view=0&facet_date=1562%3B2017&sort=score%3Adesc 2024年3月31日最終閲覧)
- 3 Piffel, Gerald. Denn dass einer seinen Kodak einsteckt, wenn er ins Theater geht. Anmerkung zur Entwicklungsgeschichte der Bühnenfotographie. In: Leas, Barbara (ed.). *Von der Pose zum Ausdruck. Theaterfotografie 1900-1930*. Brandstätter 2003, pp.16-31.
- 4 Pongstingl, Michael. Die Photographische Gesellschaft in Wien - ein bürgerliches Netzwerk im Zeitwandel. In: Pongstingl, Michael (ed.). *Die Explosion der Bilderwelt. Die Photographische Gesellschaft in Wien 1861 - 1945*. Wien : Brandstätter 2011, pp.32-49.
- 5 Frank, Hans. *Vom Zauber alter Licht-Bilder. Frühe Photographie in Österreich 1840-1860*, hrsg. und gestaltet von Christian Brandstätter, Wien, München, Zürich, New York: Molden Edition 1981.
- 6 Winkelbauer, Andrea und Iris Meder (eds.). *Vienna's Shooting Girls. Jüdische Fotografinnen aus Wien*. Ausstellungskatalog Jüdisches Museum Wien: Wien 2012, pp. 194-209.
- 7 Piffel, p.5.
- 8 Repertorium. Ateliers am Theater. In: *Photographische Mittheilung*. No. 427, November II, 1890, p.238f.
- 9 マックス・ホルクハイマー、テオドール・ヴィーゼンゲルト・アドルフ「IV文化産業——大衆欺瞞としての啓蒙」『啓蒙の弁証法：哲学的断想』徳永恂訳、岩波書店、1990。
- 10 ヴァルター・ベンヤミン「写真小史」『ベンヤミン・コレクションI 近代の意味』久保哲司訳、ちくま学芸文庫、1995。
- 11 復元公演プログラムにおけるグンヒルト・シュラーによる指摘 (Schüller, Gunhild. Entstehungs Geschichte. In: *Programmheft (1983): Die Puppenfee, Wiener Staatsoper, Saison 1997/98*. Zusammen gestellt von Alfred Oberzaucher u.a. [テキストは1983/84シーズンプログラムの再掲], pp.19-21.)、および美術監督フランツ・ガウルによる、従来の民族衣装を「短く、軽く、同じ色」のものに新調する必要を訴えた総支配人宛の手紙 (ibid. p.23) より。『エクセルシオール』のアダプテーション時に「新しい衣装が仕上がらないせいで数日延期された」(Wiener Allgemeine Zeitung, 13. Mai 1885. p.3) ことも、同

時代のスペクタクル・バレエにおける衣裳重視の一例と考える。

- 12 Oberzaucher-Schüller, Gunhild. >>Immer Künstler, nie Handwerker...<<. Zu Paul Taglionis Schaffen. In: Gunhild Oberzaucher-Schüller (ed.). *Souvenirs de Taglioni. Bühnentanz in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bd.1. K. Kieser 2007. pp.89-100.
- 13 Matzinger, Ruth. *Die Geschichte des Ballets der Wiener Hofoper 1869-1918*. Diss. Wien 1982, p.150.
- 14 経緯は注11に挙げた復元公演プログラムの成立史で詳らかにされている。Jackson, George. Puppenfee, Die. In: *International Encyclopedia of Dance*. Cohen, Selma Jeanne (ed.), Oxford University Press. vol. 5, 1998, pp.278-279も参照。マリキータを扱った研究に Gutsche-Miller, Sarah. *Parisian Music-Hall Ballet, 1871-1913*. Rochester, NY: University of Rochester Press 2015. があるが、人形に関する演目は取り上げられていない。
- 15 Meine, Sabine u. Katharina Rottmann (Hg.). *Puppen, Huren, Roboter : Körper der Moderne in der Musik zwischen 1900 und 1930*, Argus 2005., Wosk, Julie. *My Fair Ladies: Female Robots, Androids, and Other Artificial Eves*. Rutgers University Press 2015.
- 16 劇評で男装役に言及する際、GigerlやDandyが用いられている。注11の復元公演プログラム所収Schüller, Gunhild. Die Premiere. pp.30-32.
- 17 Ochaim, Brygida und Claudia Balk. *Variété-Tänzerinnen um 1900, Vom Sinnenrausch zur Tanzmoderne*, Stroemfeld 1998.
- 18 ジークフリート・クラカウアーは『大衆の装飾』(法政大学出版局、1996)で、ソリストという中心を欠いた娯楽舞踊のコーラスガールズに対し、前世代のバレエを「民族の装飾」と位置づけた。この論はBurt, Ramsay. *Alien Bodies*. Routledge. 第三章 'savage' dancer: Tout Paris goes to see Josephine Baker 1998. 第四章The chorus line and the efficiency engineersで事実関係の修正を経て、精緻化された。
- 19 古後奈緒子「エレクトラとダイナモの結婚 -ウィーン国際電気博覧会における電気劇場のバレエ」『近現代演劇研究』10号2021, pp.2-18.
- 20 Piffel, Gerald. "Der Schnellphotograph in der Loge". *Der österreichische Bühnen-Fotografie-Pionier Dr. Hans Böhm*. Diss. Universität Wien 2017.
- 21 Oberzaucher-Schüller, Gunhild (2001). Institutionalisierter Tanz im Wien des 19. Jahrhundert. Von kaiserlichen und sonstigen Abhängigkeiten. In: Andrea Amort u. Mimi Wunderer-Gosch (Hrsg.): *Österreich tanzt. Geschichte und Gegenwart*. Wien, Köln, Weimar: Bohlau. pp.36-53.
- 22 古後奈緒子「世紀転換期のバレエにおける人形と電気の主題 -ヨーゼフ・ハスライター『人形の精』を中心に-」『大学院文学研究科紀要』第61巻, 2021, pp.103-123.
- 23 1888年4月13日の会議でマグネシウム照明のデモンストレーションがあったと報告されている。 *Photographische Mitteilungen : Halbmonatsschrift für d. Photographie unserer Zeit*. Berlin : Schmidt 1888-89, p.21.