

オスカー・シュレンマーと The Triadic Ballet

Oskar SCHLEMMER and The Triadic Ballet

宮崎 喜子

Yoshiko MIYAZAKI

Abstract

Is the stage work of Oskar Schlemmer, who guided the “stage workshop” in Bauhaus in the 1920’s, categorized as either a “Performing Art” or a “Performance Art”? Although we might think of the position of Schlemmer’s work in art history as obscure, there is also some interest in all of this obscurity. To consider which place in current dance scene his stage works have had will be significant in a stage art of today. At the same time, we can ask ourselves what is dance.

Twenty years after Isadora Duncan, the German expressionist dance or Neuer Tanz was becoming firmly rooted in the German dance tradition. Schlemmer’s stage work could be seen as innovative and was ahead of its time. His experimental works which ask the ontological problem (whether a “Performing Art” or a “Performance Art”), could be described as the basis of post-modern dance in the 1960s and heralded as what we call current contemporary dance.

The first purpose of this study is to consider the stage art of Schlemmer, who was also a painter and sculptor, through the writings in his books, letters, and diaries. The second purpose is to examine how Schlemmer, an untrained dancer, considered dance as an art form in his days. The thesis will examine how he choreographed dance movement, whether he took dance lessons or not, and what was his relationship with dance, by examining his work “The Triadic Ballet”, a work that is considered experimental in both the activity in the studio and the theory behind his staging.

keywords : *performing arts, performance arts, the German expressionist dance, contemporary dance, The Triadic Ballet*

はじめに

「パフォーマンス・アーツ」とは、ローズリー・ゴールドバークが著書¹⁾で示したようにバウハウスの舞台作品に象徴されるようなインスタレシヨンのなびジュアル・アーツ作品のことを指し、「パフォーミング・アーツ」とは音楽・ダンス・演劇などの上演芸術作品であると定義する。

1920年代、バウハウスの舞台工房を指導したオスカー・シュレンマー (SCHLEMMER, Oskar 1888-1943) の舞台作品は「パフォーマンス・アーツ」だったのか「パフォーミング・アーツ」だったのか、筆者にはその決定的な答えを出せないでいるが、その決定不能性に陥るグレイゾーンにこそ彼の作品があることに重要な意味があると考えている。シュレンマーは、自身の舞台作品を、画家・彫刻家としての造形的視点から「オブジェとしての身体を呈示する」²⁾という

バウハウスの理念に沿ったインスタレシヨンであったにもかかわらず、あくまでもそれを「ダンス」であると言い続けた。つまり、このような二重構造をもつシュレンマーの革新的な舞台作品の誕生によって、ダンスという芸術作品の概念が広がったといえるのではないだろうか。彼のこういった舞踊芸術の存立を問う試みが、やがて1960年代に起こるポスト・モダン・ダンスや今日のコンテンポラリー・ダンスの作品概念の問題の先駆けになると考えることができるのである。つまり、20世紀ダンスの存立問題をこの作品はすでに集約している。

1. 「パフォーミング・アーツ」か「パフォーマンス・アーツ」か

シュザンヌ・ラウゼン³⁾は「オスカー・シュレンマーによって率いられた舞台工房が、クラシック・バレエにもドイツ表現主義の分類にも当てはまらない新しいダンスの形を開拓したという事実はときどき見落とされる。シュレンマーはその時代の一般的な傾向とは対

日本女子体育大学 (教務補助員)

照的に、ダンスにおいて抽象性を探求した最初のアーティストである」³⁾と記している。ラウゼンは「シュレンマーと彼の舞台工房が、新しいダンスの形を開拓した」と述べ、シュレンマーの舞台作品を「パフォーミング・アーツ」としての「ダンス」とみなしている。

一方、デブラ・マッコールは「バウハウスのダンス作品は、時代を超越し、視覚的な単純さにおいて印象的である。非物語的な構造物、動きのモチーフを明らかにした動き、ミニマリストな様式は、マルチメディア、ポスト・モダン・ダンス、パフォーマンス・アートの先駆けとしてみなすことができるだろう。シュレンマーや彼の生徒たちは、人間を舞台の建築主として褒めたたえた結果、ダンス・演劇・ビジュアル・アーツを統合したのである」⁴⁾と述べている。またローズリー・ゴールドバーグは「アメリカにおけるパフォーマンスは、30年代後期にヨーロッパの戦火を避けた亡命者たちがニューヨークへ到着するにともなって出現しだした。(…略…)1936年にアルバースは、かつてのバウハウスの同僚であったクサンチ・シャヴィンスキーに、芸術部門の拡充に協力してくれるよう要請した。独自のプログラムを考案する自由が与えられたシャヴィンスキーは、初期バウハウスの実験を主にしながらそれを拡張した『舞台研究』のプログラムを直ちにまとめあげた」⁵⁾と述べている。両者は、シュレンマーの舞台作品をダンスの範疇を超えた「パフォーマンス・アーツ」と考えている。

2. オリジナル版と再現版の映像比較

ドイツ人舞踊批評家ヨッヘン・シュミットは1987年来日し、舞踊学会で講演を行い、シュレンマーの舞台作品『The Triadic Ballet』を再現したイギリスのマーガレット・ヘイスティング（HASTING, Margarete）とドイツ人振付家ゲルハルト・ボナー（BOHNER, Gerhard 1936-1992）の両者は「それぞれ、自分以外の別の解釈が、オリジナルを歪曲している、正確でない、と主張している」⁶⁾と述べて、さらにボナーの方の再現について、「ゲルハルト・ボナーがこの作品を新しく解釈した時、フランクフルトの新聞の対談において私は、“ある美しい誤解の再現”とみなしたが、おそらく、シュレンマーの舞踊に感嘆した当時の人々も同じように感じたと思われる」⁷⁾と発言した。シュミットは、今日の再現版と当時のオリジナル版の違いについての明確な根拠を明らかにしていないが、再現版はオリジナル版と異なっていることを指摘してい

る。

1970年に映像作品としてテレビ上で表現したヘイスティングによる再現版『The Triadic Ballet』を見ると、そのダンサーたちはインスタレーション的なゆっくり動く彫刻のようにみえる。しかし、パリのシネマティック・デ・ラ・ダンス⁸⁾で、約2分間の1925年当時の『The Triadic Ballet』の実写映像を見たが、その映像の中ではダンサーは意外にも大きく自由に動き回っていた。

3. 衣装素材の確認

シュツットガルト州立美術館に展示されている『The Triadic Ballet』の当時の舞台衣装を見ると、再現映像では動きにくそうに見えた衣装の素材が、実際は柔らかい生地できており、ダンサーの可動域は広がったのではないかと考えられる。図1の衣装はフェルトのような生地であり、図2の衣装は装飾以外、全身はタイツで覆われていた。私の実感としては、意外にも踊り易かったであろうと思われる。

実はこのことからシュレンマーのダンスは、インスタレーション的な「パフォーマンス・アーツ」であったというよりも、むしろダンスに近い「パフォーミング・アーツ」だったのではないかと考えることができる。



図1 『The Triadic Ballet』の舞台衣装 ©恩田恵子



図2 『The Triadic Ballet』の舞台衣装 ©恩田恵子

本論稿では、画家、彫刻家としても活動していたオスカー・シュレンマーの舞台芸術活動を、彼の残した手紙や著作から探り、また舞台工房での実験的活動や彼の舞台作品の一つである『The Triadic Ballet』の具体的な事例をもとに、当時のダンス・シーンの中でシュレンマーがどのようにダンスに関わっていたのかを検討した。

I. バウハウス

1. バウハウスの舞台工房

建築家ヴァルター・グロピウス（GROPIUS, Walter 1883-1969）は、第一次世界大戦直後の1919年ドイツのワイマールに、従来の芸術学校に対抗して新しい秩序のもとに、芸術・工芸・科学・テクノロジーの統合を目指す「国立バウハウス校」を創設した。彼はバウハウスの創立宣言の冒頭で「あらゆる造形芸術の最終目標は建築である！」⁹⁾と唱えている。

この学校では、図3に表わしたように建築を最終目的としながら、さまざまな工房が設置され、総合的な教育が行われた。その中でも舞台工房は、全工房が出会う場として機能し、バウハウスという共同体の中心に位置していた。グロピウスは、1923年に発行された『ワイマール国立バウハウスの要項』の中で「舞台作品は、オーケストラの統一という点で建築芸術の作品に内面的に類似し、両者は相互に影響を受けかつ与える」¹⁰⁾と述べている。フランク・ウィットフォードが「舞



図3 バウハウスのさまざまな工房

台芸術は、建築のように多くの異なった領域の芸術家や職人を密接に協力させ、チームのような働きを求める。バウハウスの舞台は、それゆえフリンジな活動ではなく学校の重要な分野をしめており、運動、コスチューム、装置、演出の教育を行ったのである¹¹⁾と指摘するように、グロピウスは舞台工房の教育効果に着目していた。

また、舞台工房はそのシステムからして、バウハウス内で特有な存在であった。というのは、図3に示したような他の工房とは異なり、舞台工房には定められた技能見習い修業はなく、職人資格証明書などの証書の代わりに、卒業証明書が出されていた。そして、舞台工房の生徒たちは、実はもう一つの他の工房にも所属していた¹²⁾。つまり、舞台工房に集まった生徒たちは、ダンスを専門的に学んでいるのではないダンスの素人が大半だったのではないかと考えられる。

2. 舞台工房の実験的活動

グロピウスは、バウハウスの創設から2年後の1921年に舞台工房を開設し、はじめはハンブルクから、画家、詩人、舞台芸術家であるローター・シュライヤー（SCHREYER, Lothar 1886-1966）を招聘した。そして1923年秋にシュライヤーが辞職した後、すでにバウハウスで彫刻工房、壁画工房の指導を担当していたシュレンマーが舞台工房の指導を正式に引き継ぐことになった。

シュレンマーは1925年に発行された、自らの舞台芸術理論を記した『Men and Art Figure（人間と人工人

体)』というエッセイの中で、「抽象化」や「機械化」といった時代の傾向について記し¹³⁾、社会全体が抽象化・機械化へ向かうことへの疑問を深めるために舞台工房の活動を行ったのだった。

舞台工房では、『Gesture Dance』、『Space Dance』、『Stick Dance』など、今日再現されているいくつかの有名な作品が制作されている。これらの作品はバウハウス内で上演されるだけでなく、1928年にはエッセンで行われた「第二回ダンス会議」やプレスラウ、フランクフルト、シュツットガルト、バーゼル等、ドイツ国内の諸都市から招聘を受けて上演された。これらの巡業によって、バウハウスの舞台工房は、「バウハウスの舞台工房の内容はなんなのだろうか？最後に演じられた寸劇の、馬鹿げた、無意味な所作は、彼らにとって、世界はなんと薄っぺらで、いかに散文的で、いかに型にはまったものかということ、恐ろしいほどはっきりと表わしている」¹⁴⁾といったような悪評も含めて、大きな注目を集めた。

II. 『The Triadic Ballet』

1. シュレンマーと衣装

シュレンマーは『The Triadic Ballet』と呼ばれる一つの舞台作品を、バウハウスの舞台工房の活動とは別に、1916年から1932年まで、約16年にわたり改訂・上演し続けた^{表1)}。この作品は最終的にシュレンマー自身が納得のいく完成をみないままに、戦争という時代の中で不運にも終わりを迎えたが、彼の舞台に関する考え方は、この『The Triadic Ballet』に集約されて

いるといえる。

シュレンマーは1912年の初期、バレエの踊り子をテーマに素描を描いた。それとほぼ同時期、彼は日記¹⁵⁾に『The Triadic Ballet』の作品アイデアを記し、1918年には作品に登場するほとんどの舞台衣装^{図1, 2)}を完成させている。図4は1913年頃シュレンマーが描いたダンスのためのデザインであり、図5は『The Triadic Ballet』のための身体の機能性と表現性を抽



図4 シュレンマーによるダンスのためのデザイン(1913年頃)

表1 『The Triadic Ballet』の主な上演歴

上演年	場 所	出 演 者	
1916	シュツットガルト	ブルガー、ヘッツェル、シュレンマー	『The Triadic Ballet』に発展する小品
1922	シュツットガルト	ブルガー、ヘッツェル、シュレンマー	初演版『The Triadic Ballet』
1923	ワイマール	ブルガー、ヘッツェル、シュレンマー	改訂版『The Triadic Ballet』
1923	ドレスデン	ヴィグマン・スクールの生徒、シュレンマー	改訂版『The Triadic Ballet』
1926	ドナウエッシンゲン	バレエ・ダンサー、ラバンの弟子、シュレンマー	改訂版『The Triadic Ballet』
1926	フランクフルト		『Grand Bridge Revue』に衣装を貸出
1926	ベルリン		『Wieder Metropol』に衣装を貸出
1932	パリ	バレエ・ダンサー、バレエ団門下生、シュレンマー	改訂版『The Triadic Ballet』(「第一回振付コンクール」出品)

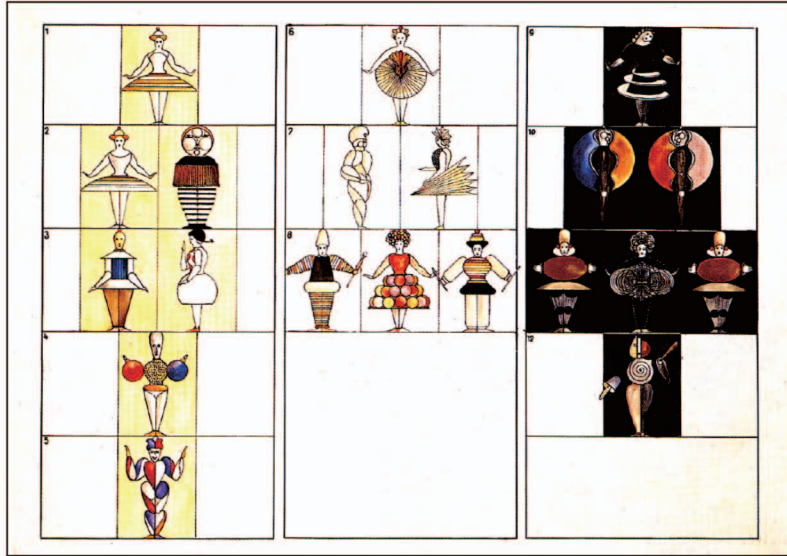


図5 『The Triadic Ballet』の衣装プラン（1924年）

象化した18体の衣装プランである。シュレンマーは作品を改訂するたびにダンサーや音楽を変更しているが、衣装はほとんど変えていない。

シュレンマーは初演版『The Triadic Ballet』のための公演プログラムの中で、「バレエ？ バレエ！ ダンスの基本様式として、儀式的な魂のダンスと、審美的な默劇とを挙げたとき、バレエは後者に入る。前者は衣装を身にまとわないことで、後者はその衣装によって特徴づけられる」¹⁶⁾と述べて、バレエと衣装の関係を記している。

シュレンマーの舞台作品では、衣装がまず先にあり、そのあとに動きがついていく。シュレンマーは造形的な視点から図5に示したような彫刻的な形態をもつ衣装や、その衣装に調和した動きと軌跡を考えて、独自の舞台空間を作り出した。このように彼は振付からスタートするのではなく、つまりインスタレーション的なオブジェとしての身体を呈示する作品を生み出した。しかし、ラウゼンが「シュレンマーは『The Triadic Ballet』の衣装形態が、展覧会場に置かれて静止したとき、それは全ての意味を失ってしまうと想起した」¹⁷⁾と記しているように、シュレンマーにとって衣装とは、舞台空間に使われてこそ意味を持つものであった。

2. 「第一回振付コンクール」出品

『The Triadic Ballet』は、1932年にパリで開かれたロルフ・ド・マレー（de MARÉ, Rolf 1888-1964）

表2 「第一回振付コンクール」振付部門 審査結果

第1位	クルト・ヨース，エッセンの Folkväng・ダンス・スクール『The Green Table』
第2位	ヘレラウ・ルクセンブルクの学校
第3位	ヘレラウ・ルクセンブルクの学校
第4位	スイスのダンス・グループ
第5位	ロシアのダンス・グループ
第6位	オスカー・シュレンマー『The Triadic Ballet』

主催の「第一回振付コンクール」に参加している。シュレンマーは、参加22団体中、第6位を受賞した。この時、第1位を獲得したのが、舞踊家クルト・ヨースの『The Green Table』であった^{表2)}。

このコンクールに参加した団体はすべて招待者だったのだが、シュレンマーの『The Triadic Ballet』がその中に選ばれたことは、『The Triadic Ballet』の評価を確認する一つの証になるかもしれない。しかし、実はそれはダンスが評価されたのではなく、あくまでも衣装に対する評価だったようである¹⁸⁾¹⁹⁾。

III. シュレンマーと表現主義舞踊

1. ドイツ表現主義舞踊

第一次大戦後1920年代のドイツでは、バウハウスのような機能主義的なフォルマリストティックな思考とは対照的に、表現主義的な芸術運動が盛んに行われてい

て、ダンスにおいては表現主義舞踊が流行していた。

ヘートヴィヒ・ミュラーは「マリー・ヴィグマンとルドルフ・フォン・ラバンの方向性には哲学的な裏付けがあり、そのフォルムの形成は感情表出的あるいは、表現主義的な傾向を持つものであり、1920年代の舞踊の様式を方向づける主流となった。(…略…)フォルムを重視した動きの実験、ことに衣装のデザインにはバウハウスの影響がみられる。しかし、バウハウスの舞台作品、とくにオスカー・シュレンマーのものはむしろ単独の現象にすぎなかった」²⁰⁾と、シュレンマーをこのドイツ表現主義舞踊の範疇には入れていない。一方、ジゼラ・ダンドレアは「新しいドイツ・ダンスを形成した多くのダンサーの中で、運動に関する実験とユニークな寄与で傑出しているのは、次の4人、すなわち、ラバン、マリー・ヴィグマン、オスカー・シュレンマー、クルト・ヨースである」²¹⁾と述べ、シュレンマーをドイツ・ダンスの主要な一角としている。

2. ルドルフ・フォン・ラバン

ルドルフ・フォン・ラバン (LABAN, Rudolf von 1879-1958) とシュレンマーの関係に関しては、両者はほとんど同時期に、空間の中の人間の可能性を探求していたという共通点が挙げられる。マッコールは「シュレンマーは、ラバンのノーテーション・システムに感銘を受けた」²²⁾と記している。

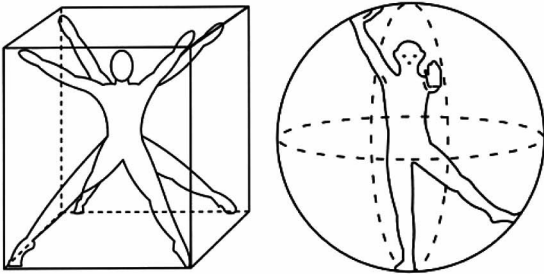


図6 ラバンの考えた空間

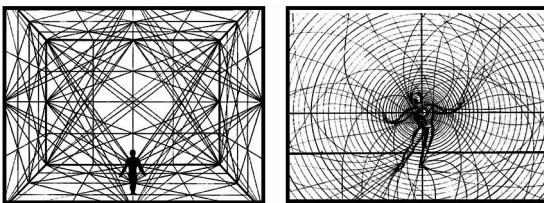


図7 シュレンマーの考えた空間

3. マリー・ヴィグマン

マリー・ヴィグマン (WIGMAN, Mary 1886-1973) はシュレンマーへ送った手紙に、「最近、私は、あなたの『The Triadic Ballet』が、マグデブルグ演劇祭で再び上演されるという噂を耳にした。ここドレスデンでの公演がどれほど印象深かったか、ダンスと装置のあれほどユニークな作品が、もっと多く上演されないのがどんなに残念か、お分かりになると思う。(…略…)なぜならあなたの作品は、その芸術的価値を含めて、現代芸術に触発されている人々すべてに、刺激を与え、よきガイドとなるからである」²³⁾と記している。

この手紙は、1923年にヴィグマン・スクールの生徒が、『The Triadic Ballet』にダンサーとして参加した後、ヴィグマンが書いたものである。シュレンマーは彼と対極にいるような表現主義舞踊のダンサーであるヴィグマンやその弟子のグレット・パルッカ (PALUCA, Gret 1902-1993) と実は、交流を持っていた。さらにこの手紙から分かるように、ヴィグマンはシュレンマー作品のダンスと装置に魅了され、その彼の舞台芸術の革新性を大きく評価していたようである。

エルンスト・シャイヤーは「彼は『The Triadic Ballet』において、何人かのダンサーのために仮面を使った。固有でそして臨時的なものは、仮面を通して普遍的で永遠なものに変化する。」²⁴⁾と記し、シュレンマーとヴィグマンの芸術を結ぶものは仮面であったと指摘している。

またハンス・M・ウィングラーによると、バウハウスの舞台工房の客員として、パルッカを招聘したことがあったようである²⁵⁾。これは、バウハウスの実験的試みの中にも、表現主義舞踊を取り入れようとするあらわれなのであろうか、あるいは単純に身体訓練的な指導のために呼ばれたものなのかはわからないが、ここにも、バウハウスと表現主義舞踊の接点を読み取ることができる。

4. クルト・ヨース

クルト・ヨース (JOOSS, Kurt 1901-1979) との関係に関しては、マッコールが『The Green Table』の一部は『Gesture Dance』に似ている。『The Green Table』は、バウハウス一座のパフォーマンスの4年後に振付けられた²⁶⁾と述べている。ヨースはシュレンマーの作品から影響を受けていたのである。

シュレンマーは、画家仲間である友人のオットー・マイヤー＝アムデンに送った手紙の中で、以下のように記

している。「エッセンからやってきた（ヨースの）^{筆者注} フォルクヴァング・ダンス・スクールの一座が第1位を受賞したのは、妥当であった。彼らのダンスのあまりの素晴らしさ、力強い作品構成には驚き、目を見張った。（しかし、エッセンにバウハウスの一行が訪問することがなかったら、この結果はありえなかったと考えたのは私だけではない。）徐々に思い起こせば、今では彼らの『The Green Table』には、私たちの『Gesture Dance』と共通する要素があり、ダンサー（戦士）の基本ステップは、私たちの作品『Space Dance』と同じだと思っている。この学校は以前から、この類の作品を上演したことはなかった。しかし、彼らがその具体的なフォームで表した抽象性には、私は賞賛を与えたけれど。」²⁷⁾

この手紙の中で、シュレンマーはヨースの作品に賞賛を送りながら、舞台工房の作品との類似を指摘している。ここでさらに注目すべきことは、自分の作品とヨースの作品を同じ範疇で語っていることである。つまり彼は自分の作品もパフォーマンス・アーツとしての「ダンス」作品と考えていたのではないだろうか。

ウィングラーも「バウハウス劇場の作品は他のダンスや演劇のグループにひきつがれ、とりいれられ、また映画になったりさえした。（…略…）クルト・ヨースの『緑のテーブル』は『仮面の仲間』にたんに表面的に類似しているどころではなかった」²⁸⁾と述べ、『The Green Table』と舞台工房作品『Masked Party（仮面の仲間）』との類似点を指摘している。

次に、1928年のバウハウスの祝祭で上演された『Beards and Noses（ひげと鼻）』と、『The Green Table』の構図の類似を取り上げる。ヨースがこの舞台工房の作品を直接みたかどうか確認できていないが、図8と図9を比較してわかるように、舞台上に置かれた奥行きのある長テーブルと、その周りを取り囲む仮面をつけた人物たちの構図には、類似性がみられるだろう。

5. シュレンマーとクラシック・バレエ

シュレンマーは、クラシック・バレエとの接点も多かったといえる。1912年24歳であった彼は、シュツットガルト宮廷劇場のバレエ・ダンサーであった、アルベルト・ブルガー（BURGER, Albert 1884-1970）とエルザ・ヘッツェル（HÖTZEL, Elsa）との出会いをきっかけに、ダンスに関する活動を開始している。しかし実際は、ブルガーとヘッツェルはクラシック・バ

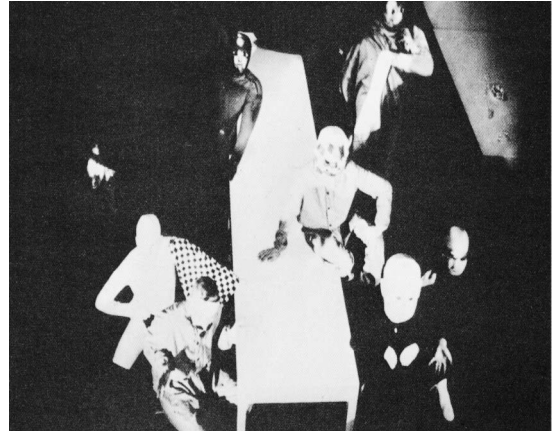


図8 『Beards and Noses』(1928年)

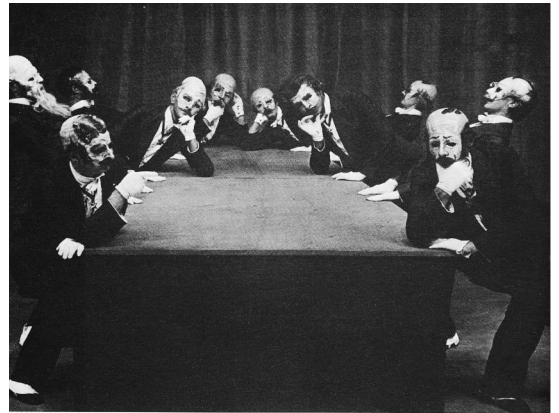


図9 『The Green Table』(1932年)

レエのダンサーでありながら、エミール・ジャック＝ダルクローズ（JAQUES-DALCOZE, Emile 1865-1950）からリトミック教育を受け、モダン・ダンスに対して自由で寛容な考えを持っていたようである。

シュレンマーは1926年に発行した論文『The Mathematics of the Dance（ダンスの数学）』の中で、「精確なトレーニング、数世紀に渡って発展した振付、法則の中の自由さが見事に達成されたクラシック・バレエは、未だに人々を魅了している」²⁹⁾と述べ、表現主義舞踊が盛んなこの時代に、ダンスにおける伝統的形式をクラシック・バレエに見だし、それを賞賛している。また、ラウゼンは「シュレンマーは彼自身鍛えられたダンサーではなく、バウハウスにはクラシック・バレエのクラスも無かったけれど、彼はバレエ・テクニクに基づいて、多くのダンスの基礎を形成した。正直なところ、彼は自身のテクニクに関して言えば、革新的なものは作っていない。しかし、彼の文章から

明らかになることは、彼はバレエの持つ潜在的なものが簡単に読み取りやすいものであるということに価値を見いだしている』³⁰⁾と記して、シュレンマーがバレエのテクニクに高い関心を持っていたことを指摘している³¹⁾。

6. ダンスの振付家としてのシュレンマー

シャイヤーは「1912年、シュレンマーはシュツットガルトの自分の部屋に鉄棒を取り付けた。それは明らかにダンサーとしての活動のための準備であった。彼のアイデアと実験的な計画は（…略…）ダンスの創作とパフォーマンスに向いていたのである』³²⁾と記している。また、それとほとんど同時期、シュレンマーがマイヤー＝アムデンに送った手紙には、「私たちはシェーンベルクのコンサートに大変感動し、シェーンベルク本人にモダン・ダンスのための作品を作曲するかどうか、あるいは、若い作曲家を私たちに紹介してくれないか、尋ねる手紙を出した』³³⁾と記されている。彼は自分の舞台作品を明確に「モダン・ダンス」と称していたのである。

1918年マイヤー＝アムデンに送った手紙では、「宮廷劇場の芸術監督が私に会いたいと言ってきた。（…略…）劇場で上演するためのダンスを私に作ってほしいと依頼してきたのだ。（…略…）私はダンスとパント・マイムの領域に大いなる可能性を見ている。両方とも、演劇やオペラより歴史的な重圧からの自由度が高い。だから私は、どちらかといえばややマイナーではあるけれど、演劇芸術の独自の支流が新しい勢いを提供すると信じている』³⁴⁾と記し、シュレンマーは演劇やオペラではなく、ダンスとパント・マイムの領域に大いに可能性を見出している。

また彼は、プロのダンサーであるブルガーとヘッツェルと共に『The Triadic Ballet』を創作するリハーサルの中で、彼らのダンスの才能を認めながらも、「今、私たちが行っているダンスのリハーサルで、自分こそが要であることがはっきりと明らかになった』³⁵⁾と手紙に残している。

1925年に記した『絵画と舞台に関するエッセイ』の中では、シュレンマー自身、ダンスに関しては全くの素人であることを自覚しながらも、「信じられないことが起こった。この世界のことを何も知らない私が、子供の頃からダンスを習ってきたダンサーにダンスを教えたのだ。私は振付や音楽をダンスの動きに移すことや、ステップを考え出すのに何の困難も感じなかった。

自分がすばらしいダンサーになったりすることは全く想像できないが、この仕事には確かな直感が働く。それは当初は私の絵の中にあり、今ではその絵をダンスによって再現することによって変わった』³⁶⁾と述べている。

結 章

「はじめに」でシュレンマーのダンスはインスタレーション的な「パフォーマンス・アーツ」であったというよりも、むしろダンスに近い「パフォーミング・アーツ」だったのではないかという筆者自身の研究の動機を出発点に問題提起しながらも、「第一章」でバウハウスの理念に沿った「パフォーマンス・アーツ」としてのシュレンマーの舞台作品について確認し、「第二章」では彼の舞台作品『The Triadic Ballet』が振付ではなく衣装から出発していることについて触れ、シュレンマーが画家・彫刻家としての造形的視点から「オブジェとしての身体を呈示する」作品を生み出したことについて述べた。しかし一方で「第三章」では、当時のドイツ表現主義舞踊やクラシック・バレエとシュレンマーとの積極的な関係を探り、また彼自身が振付家としてダンスにこだわりを持っていたことを日記やエッセイに記していたことから、彼の作品が「パフォーミング・アーツ」としてのダンス作品であったといえる根拠を探った。

以上のように、シュレンマーの舞台作品は「パフォーマンス・アーツ」と「パフォーミング・アーツ」の両方の側面を持ち合わせていたことを確認し、シュレンマーの舞台作品が、ダンスという芸術作品の概念の幅を広げたこと、そしてその二重性こそが、今日のダンスの作品概念の問題の先駆けであると結論づけた。1920年代の当時であれ、今日であれ、彼の舞台作品は私たちにとってもう一度ダンスについて考えさせる契機をはらんでいる。

注および引用文献(参考文献としてではなく、本文中に引用した文献のみ記載する)

- 1) ローズリー・ゴールドバーク (1982) 中原祐介訳『パフォーマンス』p.120-121 リプロポート
- 2) 松澤慶信 (1999) 「舞踊作品に何をみるか」『三色旗』4月号特集「舞台芸術への誘い」p.6 慶応義塾大学出版会
- 3) LAHUSEN, Susanne (Aut.1986) 'Oskar Schlemmer; Mechanical Ballet?' in *Dance Research* vol. IV

- no. 2 p.65
- 4) McCALL, Debra (1988) 'BAUHAUS, DANCE AND THE.' in COHEN, Selma Jeanne ed. Oxford International Encyclopedia of Dance p.387 Oxford University Press
- 5) ローズリー・ゴールドバーグ 同上 p.120-121
- 6) ヨッヘン・シュミット (1999) 渡辺知也訳『1920年代のドイツ表現主義舞踊ーバウハウス・オイリュトミー・リトミックなどと関連して(講演) 江口隆哉とドイツ舞踊, 批評と研究の展開』『舞踊学』増刊 p.46 舞踊学会
- 7) ヨッヘン・シュミット 同上 p.52
- 8) 「La Cinémathèque de la Danse (シネマ・ティック・デ・ラ・ダンス)」とは、世界のダンスの映像を収集し、保存しているフランスの国家機関である。
- 9) ヴァルター・グロピウス(1919)「国立バウハウス宣言」, 利光功 (1988)『バウハウスー歴史と理念』p. 6 美術出版社より重引
- 10) ヴァルター・グロピウス (1923)「ワイマール国立バウハウスの要項」, 三井秀樹(2003)『美の構成学ーバウハウスからフラクタルまで』p.22 中公新書より重引
- 11) WHITFORD, Frank (1984) "Bauhaus" p.83 Thames and Hudson
- 12) ハンス・M・ウィングラー (1969) The MIT Press 英訳バウハウス翻訳委員会 宮内嘉久編『バウハウスーワイマール デッサウ ベルリン シカゴ』p.265 造型社
- 13) 「我々の時代の兆候は“抽象”であり、この抽象は現存し持続する全体から部分を分離するように機能し、部分それ自体の不合理なことを証明するか、あるいは部分の可能性を最大限に高める。また、骨太な新しい全体を構成するにあたって、普遍化、統合化を生み出す。さらに、我々の時代の兆候は“機械化”であり、これは、生活と芸術の全領域に及ぶとどまることのない過程である。機械化可能なすべてのものは機械化される。その結果は機械化不可能なものに認識される。」SCHLEMMER, Oskar (1925) 'Men and Art Figure' in GROPIUS, Walter (1961) translated by WENSINGER, Arthur S. "The Theater of the Bauhaus" p.17 Wesleyan University Press
- 14) ベノン・ライフェンベルク(1929)「1929年4月20日 フランクフルト劇場における“デッサウ・バウハウス劇場”の公演」新聞“フランクフルター・ツァイトゥング”(フランクフルト・アム・マイン) 第296号, ハンス・M・ウィングラー 同上 p.169より重引
- 15) SCHLEMMER, Tut ed. (1972) (translated by WINSTON, Krishna) "The Letters and Diaries of Oskar Schlemmer" p.7 Northwestern University Press (1912年10月の日記)
- 16) オスカー・シュレンマー (1922)「The Triadic Ballet」, デイルク・シェーファー (1989)『Oskar Schlemmer ~The Triadic Ballet』p.32 テレビ朝日より重引
- 17) LAHUSEN, Susanne 同上 p.74
- 18) デイルク・シェーファー (1995)「舞台工房」, セゾン美術館編集『バウハウス 1919-1933』p.43
- 19) 『The Triadic Ballet』に対する新聞などに載った当時の批評を以下に記した。これらの批評は、『The Triadic Ballet』がダンスとして認められる作品であるか、そうでないか、という視点の違いがあるにせよ、結局はこの作品の革新性を物語っている。今までに誰も見たことのないような作品を、シュレンマーは作り出すことに成功したといえる。
- * 1916年『The Triadic Ballet』に発展する小品について
「そこにはダンスがあった(…略…)しかしそれはありきたりの時間ではなかった。未来派のオスカー・シュレンマーのアイディアに基づいたこのキュービズムのジョークは、エルザ・ヘッツェルとアルベルト・ブルガーによって演じられた。グロテスクなスタイルに身を包み、マリオネットの姿をした二人、そしてボッシによる3曲の心地よいピアノ曲。これは一晩中気分を浮き立たせる何かである」Schwäbischer Mercur 紙 1916年12月8日、デイルク・シェーファー 同上 p.11より重引
- * 1922年初演版『The Triadic Ballet』について
「この公演を劇場舞踊の希望の光の一例として受け止め、停滞したバレエ芸術からの脱出を約束するもので、演劇の大きな復興を示す、無言の始まりである(…略…)『The Triadic Ballet』と、これまでのダンスとの間には何ら関係性を見出すことができない。衣装はダンサーの自由な動きを制限し、作品の筋もなかった」デイルク・シェーファー 同上 p.33より重引
- * 1923年ワイマール版『The Triadic Ballet』について
「あるものが今まさに確立された。この芸術的イベントが、4年間もの地道な努力のたまものであることを、バウハウスの人々でも理解しているとは決して言いがたいが、バウハウスのメンバーが、自分の内なる確信をもって当初から貫き通してきたことを、大衆は『本当に新しく、革命的で建設的なにかが、ここで起こっている』と結論したのだ。」フランツ・カイベル Thüringer Allgemeine Zeitung 紙, 1923年8月19日 デイルク・シェーファー 同上 p.35より重引
- * 1923年ワイマール版『The Triadic Ballet』について
「幻想的で抽象的なフォームを持つこの公演を見ると、その動きの中に、人間が元来持ち、自然に湧き上がってくるユーモアのようなものがはっきりと伝わり、それは摩訶不思議で、ある種審美的な魅力を持っていた。しかし、この魅力もすぐに陳腐なものになってしまった。非日常的で、極端に鋭いフォームの印象が残っているばかりで、それ自体は面白くもあるが、そこから先、どうなるものでもない。」Leipziger Neueste Nachrichten 紙 1923年8月19日、デイルク・シェーファー 同上 p.36より重引
- 20) ヘートヴィヒ・ミュラー (2003) 小高慶子訳「マリー・ヴィグマンの舞踊芸術」慶応義塾大学アート・センター編集『身体をキャプチャーするー表現主義舞踊の系譜』p.21 慶応義塾大学アート・センター
- 21) D'ANDREA, Gisela (1980) 'The New German Dance

- in Weimar Republic' in HIRSCHBACH, Frank D ed. "Germany in The Twenties; The Artist As Social Critic" p.87 University of Minnesota
- 22) McCALL, Debra 同上 p.387
- 23) デイルク・シェーファー 同上 p.37より重引 (マリー・ヴィグマンがシュレンマーへ送った手紙)
- 24) SCHEYER, Ernst (Spr. 1970) 'The Shapes of Space : The Art of Mary Wigman and Oskar Schlemmer' in Dance Perspectives, no. 41 p.38-39
- 25) ハンス・M・ウィングラー 同上 p.306
- 26) McCALL, Debra 同上 p.386
- 27) SCHLEMMER, Tut ed. 同上 p.298 (1932年 8月26日 マイヤー＝アムデンへの手紙)
- 28) ハンス・M・ウィングラー 同上 p.306
- 29) Oskar Schlemmer (1926 Aug.-Sapt.) 'The Mathematics of the Dance' from the journal "Vivos voco" (Leipzig) vol. V, No. 8/9, in WINGLER, Hans M. ed. (1975) "The Bauhaus Weimar Dessau Berlin Chicago" p.118 The MIT Press
- 30) LAHUSEN, Susanne 同上 p.69
- 31) 「シュレンマーが長期にわたり制作し続けた『The Triadic Ballet』には、さまざまなダンサーが起用されている。初期はバレエ・ダンサーでありながらモダン・ダンスにも接していたブルガーとヘッツェルが踊っている。
- 以後の改訂版では、表現主義舞踊のヴィグマン、バルッカの生徒やラバンの生徒、またサンクト・ペテルブルグ・バレエ団のバレエ・ダンサーやその門下生などが踊っている。」デイルク・シェーファー 同上 p.40-42 (*表1参照)
- 32) SCHEYER, Ernst 同上 p.30
- 33) SCHLEMMER, Tut ed. 同上 p. 8 (1913年 1月 5日 マイヤー＝アムデンへの手紙)
- 34) SCHLEMMER, Tut ed. 同上 p.49 (1918年 2月11日 マイヤー＝アムデンへの手紙)
- 35) SCHLEMMER, Tut ed. 同上 p.77 (1919年12月28日 マイヤー＝アムデンへの手紙)
- 36) オスカー・シュレンマー (1925) 『絵画と舞台に関するエッセイ』, デイルク・シェーファー 同上 p.15より重引

(平成17年 9月21日受付)
(平成17年11月24日受理)