

柴田隆子

ドイツ語文献解題 B：空間論・身体論・舞踊論の位相からみた「演劇」表象の転位——シュレンマー、ヨース

ドラマが政治と芸術のせめぎあいの様相を呈していた 30 年代、上演芸術である舞踊もまた政治とは無関係ではいられなかった。1932 年に『緑のテーブル』で一躍有名になったクルト・ヨース (Kurt Jooss 1901-1979) と彼の舞踊団は、翌年に政権を掌握したナチスの反ユダヤ主義に反対して亡命を余儀なくされる。バウハウス舞台芸術工房のマイスターとして知られたオスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer 1888-1943) は、公職を追放、1937 年の退廃芸術展と 1938 年の退廃音楽展で絵画や舞台構想画を展示され、退廃芸術家として国内での作品発表の場を失っている。だがそれ以前の 1920 年代後半から 30 年代にかけては、科学や学問的知見と芸術が融合し、空間や身体、あるいはその動きを問題とする舞踊が新たな舞台芸術論として様々な形で理論化されていった時代でもあった。そこにあったのは「演劇」という表象の転位である。

舞踊も含む舞台芸術という大枠で捉えようとするシュレンマーと、舞踊の確立を目指すヨースとでは目指す方向性は異なっていたが、共に問題としたのは劇場空間において身体が生み出す意味作用であった。それを言語体系として捉えるか否かの違いはあれ、そこには総合芸術であり空間芸術としての舞台芸術の可能性へのあくなき追求があったのである。

オスカー・シュレンマー「ピスカートアとモダン・シアター」(1928)

バウハウス・デッサウ時代にシュレンマーが月刊誌『ダス・ノイエ・フランクフルト (Das neue Frankfurt)』1928 年 2 月号に寄稿した論考である。同雑誌は、ヴァルター・グロピウスやマルセル・ブロイアーらバウハウスの教授陣が協力したフランクフルト都市プロジェクトのために 1926 年から 33 年まで刊行され、国際的な観点から建築や生活様式のみならず、演劇、映画、造形美術、音楽などの領域の最新情報を紹介している。

「ドイツ最新の演劇」として当時注目を浴びていたピスカートアの舞台に対するロシアの影響を指摘したこの文章には、メイエルホリド劇場やハビマ劇場、レニングラードの劇場の舞台写真や、それとの対比で 1927 年にピスカートア劇場で上演された『どっこい、おれたちは

生きている!』や『ラスプーチン』の舞台写真に加え、グロピウスがピスカートアのために構想した「全体劇場」の設計図や外観の挿絵、模型などの写真が添えられている。この「全体劇場」は予算の問題から実現を見ることはなかったが、1920 年代に急速に発達したドイツ舞台技術の粋を集めた先進的な劇場になるはずであり、政治的理念や劇作法を越えた舞台芸術の可能性を追求するものであった。これは創設者グロピウスが当初目指していたバウハウス舞台芸術工房の目的でもあった。

オスカー・シュレンマー「素材からの造形」(1930)

シュレンマーは 1929 年にバウハウスを去り、ブレスラウのアカデミーに移籍し、ブレスラウ劇場と提携した舞台芸術のクラスを担当する。ヴァイマルでは彼の壁画が市当局に取り壊されるなど不穏な空気があったものの、論考掲載当時は展覧会や講演も数多く、シュレージエン芸術家連盟の代表を務めるなど、彼がもっとも評価された時期でもある。

掲載号は新たな劇場空間の特集として、イタリアのエンリコ・プランポリーニのダンサーを用いたパリでのパントマイム舞台の試みの紹介や、エル・リツキーによるメイエルホリド劇場でのトレチャコフ『子どもが欲しい』の舞台模型の説明も同時に掲載されている。シュレンマーはここで「素材」をテーマにバウハウスで制作された作品群『バウハウス・ダンス』の創作意図を説明している。バウハウスの基礎研究として行われた素材研究は、素材の構造や組成を感覚的に捉えることで造形に役立てることを目的としており、身体感覚で素材としての「空間」を捉えることで、空間造形が可能になることを論じている。

言及されている『棒ダンス』はエッセンでの第 2 回舞踊家会議で披露された『バウハウス・ダンス』のひとつで、背景に溶け込む黒いトリコット地の衣装に身を包んだダンサーが腕、足、腰の関節に水平に棒をつけて動くことで、棒の動きだけが強調される作品である。この作品では棒による関節や四肢の動きの形象化を示している。シュレンマーは空間造形を考える際、衣装を重視し、今日の空間感覚や身体感覚を舞台に反映させるため

の装置、あるいは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として注目していた。戦後、彼の『トリアディック・バレエ』や『バウハウス・ダンス』はヴィグマンの弟子マルガレーテ・ハステインゲや、ゲアハルト・ポナー、デブラ・マッコールらにより、衣装を再現しての再構成作品の上演が行われている。

オスカー・シュレンマー「今日の芸術状況について」(1932)

初出はプレスラウで1924年から39年まで発行された地方月刊誌である。ナチスが政権を掌握する前年の、政治的にも芸術的にも混乱していた時代状況を論じた文章だが、後半はロマン派の画家フィリップ・オットー・ルンゲの芸術論に依拠した提言になっている。シュレンマーはルンゲやC.D.フリードリヒ、アウグスト・シュレーゲルら数学と芸術を結びつけるドイツロマン派の理論を研究しており、政治状況に煩わされることなく、過去の文化遺産と現代の技術にふさわしい芸術形式を要請している。しかしバウハウスでは距離をおいていた表現主義を引き合いに出してロシア革命後のソヴィエトの芸術状況を批判し、第一次世界大戦によるキャリアの分断に触れるなど、政治における意見の対立は「芸術家の楽天主義」を標榜するシュレンマーにとっても無視できない状況にあったようである。1932年3月4日と21日に友人に宛てた手紙では、ザクセン＝アンハルト州でのバウハウスに対するNSDAPの暴挙を「世界史の誤解」だと嘆き、5月7日には同じ友人に政治的議論がますますひどくなっている状況にふれ、ヒトラーがドイツの精神性の最後の代表者というわけではないことに慰めと希望を見出していると皮肉を込めて書き送っている。

クルト・ヨース「タンツテアターの言語」(1935)

エッセンの Folkvöng 学校で、特にナラティブな要素を強調する舞踊ジャンルを表す用語として広まった「タンツテアター」について述べた文章である。執筆当時、ヨースはカンパニーと共に亡命し、イングランド南西部デヴォンの学校で教えていた。「タンツテアター」という言葉は、ヨースの師であるルドルフ・フォン・ラバンがアマチュア舞踊や従来からあるバレエと差異化するために、劇場で演じられる新しい芸術舞踊という意味で用いたのが始まりである。身体の動きを「身振りの言語 (Gebärdensprache)」として捉えるのもラバンの教えによるもので、彼に学んだヨースも舞踊固有の身体言語を念頭に置いている。

1920年代後半から30年代初めにかけては、ラバン、ヨースらの提唱する表現舞踊だけではなく、新しいバレエや舞踊への取組みを進める劇場では様々な「タンツテアター」が試みられている。しかしヨースに特徴的だったのは、それまで演劇の領分と考えられていた「ドラマ」を念頭に、一般観客にも理解可能な様式化された身振り言語としての舞踊の可能性を考えた点である。クラシック・バレエと対極にあったラバンに対し、ヨースはバレエの物語性や技術を評価し、両方の要素を取り入れようとした。ヨースの「タンツテアター」で想定されているのは、個人の身振りではなく、劇場空間における身体表現の意味作用である。「タンツテアター」はゲアハルト・ポナーやピナ・バウシュによって継承され、独自の発展を遂げ、今日では舞踊領域において1つのジャンルとなっている。