



Title	夢と欲望を束ねるメディア：スペクタクルバレエ『コロンビア』（1893）における人形と電気のフィギュア
Author(s)	古後，奈緒子
Citation	待兼山論叢．芸術篇．2025，58，p. 1-37
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/100917
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

夢と欲望を束ねるメディア

スペクタクルバレエ『コロンビア』（1893）における人形と電気のフィギュア

古 後 奈 緒 子

キーワード：劇場の電化／機械人形／電気のアレゴリー／勝利の女神／大衆の装飾

はじめに

本研究は、1893年にベルリンのウンター・デン・リンデン劇場で制作された、ヘルマン・レーゲルとヨーゼフ・ハスライターによる序幕つき3景の幻想バレエ『コロンビア』のリブレット¹⁾を読み解く試みである。制作年とタイトルが示唆するように、本作は同年のシカゴ万博を機に制作された。アメリカのナショナル・アレゴリーの名を持つタイトルロールは、トーマス・エジソンをモデルとする発明家の手になる機械の人形という設定である。序幕で電気の生命を得た彼女は実験室を飛び出し、ブロードウェイに始まりシカゴ万博に至る行楽旅行を引率する。

世紀転換期のスペクタクルは、大がかりな装置で世界を描き、時事的な関心事を扱う傾向を持つ。特に1880年代から第一次世界大戦を経た帝政崩壊までは、諸々のシステムが模索された激動のエポックである。社会文化の諸領域におけるイデオロギーや価値観の争いは、劇場では知覚や感性レベルを巻き込み展開された。電気はその重要なアクターであり、1880年代に始まる劇場の電化と密接に結びついたバレエの少なからずは、文明化と進歩主義の前線を広げるメディアとなった。

以上を踏まえて本研究は、こうした啓蒙がバレエでいかに行われたのかという問いに取り組む。探求の一環として、電化の前線となった劇場で「新世

界」を具現する本作が、いかなる社会層にどのような夢と欲望を掻き立て得たのかを考察する。

数年で破産した民間劇場の制作とあって、本作にはまとまった資料体がなく、市販されたリブレットと楽譜、ウィーン公演の劇場プログラムがばらばらに見つかったきりである。そのためか、ウィーン宮廷歌劇場で活躍した作家たちの研究でも、またこの時代のバレエに光を当ててきた文化史やメディア研究でも、言及された例は管見の限りない。しかしながら、本作は、ウィーン宮廷歌劇場の電化直後に人気を博した『人形の精』の制作陣の手になり、そこで胚胎した夢や欲望の展開が認められる。また伝統主義から進歩主義、近代主義への転換を牽引した同時代のスペクタクルバレエ『エクセルシオール』『パンドラ』の手法も踏襲している。これらの参照項を踏まえ、過渡期の社会の一ドキュメントとしてリブレットを読み解いてゆきたい。

以下に、19世紀末ドイツ文化圏のバレエと社会の電化に関する諸研究の成果を踏まえて本作を解釈する。第1章では、本作の形式上の特徴を明らかにし、1880年代以降のスペクタクルバレエとの、ドラマトゥルギーおよびイデオロギー上の関連を論じる。第2章では、スペクタクルバレエにおける電気の寓意と19世紀バレエに契機的に現れる人形ものの系譜に照らし、コロンビアの人物像について考える。最後に本作が劇場で具現された意義を考察し、20世紀の新しい舞台舞踊までの距離を見積もる。

1 電化の前線におけるエジソンのパフォーマンス

1) 劇場産業と商業劇場：劇場の電化をめぐる利害関心

まずは制作の背景から確認してゆきたい。1892年の7月に「ウィーン・サロン誌」²⁾が続けて報じたところでは、翌年5月から10月にかけてシカゴで開催された万博（World's Columbian Exposition）のための新作バレエが準備されており、アメリカでの興行も見込まれていた。

しかしながら実際に上演が確認されるのは、公演評が出たベルリン、ウン

ター・デン・リンデン劇場（1893年3月25日初演）とウィーン、カール劇場（1894年2月10日初演、3月11日楽日）、そして柿落としの宣伝告知が出たハンプルクの新設劇場（1893年9月16日初演）である。新設ということでは、ウンター・デン・リンデン劇場も1892年9月24日から柿落とし興業を始めており、同じ制作陣によるバレエ『絵画と舞踊で見る世界』が初日、『コロンビア』がその最後を飾っている。

以上と関連して、19世紀後半の劇場が博覧会と同様で投資により実現されてきたことを思い出しておきたい。とりわけ当時、ベルリンとハンプルクについて喧伝された「電気照明を装備した」劇場は、投機的価値が高かったと推測される。1891年のフランクフルト電気技術博覧会により、電気関連技術の実現および事業展開の可能性が広がったからである。³⁾

このような時代の機運の中、ウンター・デン・リンデン劇場は株式投資方式で建設された。劇場所有者は株式建設結社ウンター・デン・リンデン（Aktien=Bauverein Unter den Linden）。1898年に破産し名称と所有が変更されている。⁴⁾

ドイツ舞台関係者協同組合が発行する『新劇場年鑑』⁵⁾によれば、ウンター・デン・リンデン劇場は2500席を擁し、新作のほか『カヴァレリア・ルスティカーナ』や『ミカド』といった、すでに成功した話題作を呼んでいる。付属するバレエ団は、バレエマスター以下、ソリスト8名（男3／女5）、コール・ド・バレエ88名（男24／女64）からなる大編成だ。うち男女の主演、コロンビア役のカルロッタ・エリアとエジソンをモデルとする発明家役のグレコ・ポッジョレージはパリで人気を博したイタリア系の技巧派で、エリアには結成間もない団で「プリマ・バレリーナ・アッソルータ」という階級制を超えた職位が記載されている。以上の特徴から、劇場の開設と運営は商業的な目的を持ち、かつ主たるターゲットは男性客と推測される。

投資者の期待とはまた別に、建物の電化にあたってはシステムを開発し規格と市場を争う電気事業者および行政の利害が絡んでいた。劇場は電力供給会社の顧客の筆頭に挙げられ、『コロンビア』を上演した劇場群も例外では

ない。現在コーミッシェ・オーバーのあるウンター・デン・リンデン劇場の立地は、1884年にドイツ・エジソン協会（Deutsche Edison Gesellschaft、後のAEG）が宮廷歌劇場南西に建設した発電所から数百メートル圏内にある。設計はヨーロッパでいち早くエジソン・システムを導入した現ブルノ国立劇場をはじめ、電化劇場を多く手がけたフェルナー&ヘルマー事務所である。一方ウィーンでは、2つの宮廷劇場は都市のガス供給を担ってきたイギリスのインターコンチネンタルガス協会と長期契約を結び、1910年代になってからエジソン式に切り替えている。この状況の中で、カール劇場は本作上演の翌年にエジソン式を導入している。その立役者とされる劇場ディレクターは、ハンブルクの劇場の共同ディレクターでもある⁶⁾。

以上の事実関係をつき合わせると、『コロンビア』は時期的場所に、電化をめぐる商的産業的利害の前線近くで制作、上演されたことがわかる。この時事性は作品の内容や表現といかに関わっていたらうか。

2) 脚による啓蒙：スペクタクルバレエのイデオロギーとドラマトゥルギー

『ウィーン・モルゲンポスト』の文芸欄は、『コロンビア』のウィーン初日評を次のように始めている。

今日では脚でさえ啓蒙的な課題を担っており、その課題はここでは自然の発話器官にとって変わっている。というのも、近頃、新しい舞踊とスペクタクル作品ほど「人間精神の発明品と獲得物」を何かにつけ取り上げる上演芸術もないからだ。⁷⁾

評者が念頭に置く同時代の「スペクタクルな Ausstattungs-」傾向は、今日演劇から映画にわたる形式上の特徴——豪華な衣裳や美術装置、大がかりな群衆場面、特殊効果など——を示すジャンルとして知られる。上の記述は、当時のスペクタクルバレエがそのセンセーショナルなインパクトをもって、教化宣伝を行う媒体となっていたことを示す。その範例を分析したオットー

は、産業革命後の現実世界で弁証法的に発展した世界精神が、ゲーテやヘーゲルの没後 50 年で「もはや精神でなく電気になった」と言い表し、電気が担うイデオロギーを次のように論っている。⁸⁾

『パンドラ』は、エンジニアのプロメテウスと封建的なオリンポスの神々の対立を出発点に、技術的競争力による市民の解放が可能となり、最後には「文化の勝利」で終わる話である。終幕では、産業による自然支配、帝国主義的世界の支配、市民的啓蒙の三位一体が、大団円において、電気の光とともに場面化された。それに続き、カレイドスコープ的な圧倒的美学と振付の機械化で数年前にヨーロッパ全土で成功を収めた『エクセルシオール』の雛形に倣う「進歩のダンス」が展開された。

『エクセルシオール』は、1881 年ミラノ・スカラ座の慶賀公演から瞬く間に世界中に移植され、『パンドラ』は 1891 年フランクフルト電気博覧会で世界の注目を集めた。これら「テクノロジーの妖精劇」を経た『コロンビア』は、まだ何を、いかに啓蒙し得たのか。近年、研究の進んだ両作品のイデオロギーとドラマトゥルギーを踏まえて以下に考察してゆく。⁹⁾

3) 記念碑の構成：古い枠組から新しい絵図へ

まずは作品の形式と構成から確認してゆきたい。次頁に示す「表 1 構成と登場する舞踊 1.～12.」および踊り手のクレジットは、リブレットと劇場プログラムを総合して筆者が作成した。リブレットは全 12 頁。以下にリブレットを引用する場合は頁数を（ ）にて示す。

表1 構成と登場する舞踊 1.～12.

序幕
アメリカの発明家アトキンソンのアトリエ。フル稼働している機械類のある広間にアトキンソンが登場。壁龕を覆う幕をとれば、台座に星条旗を纏った女性のフィギュアが立ち現れる。「コロンビア」と彼は名を与え、口や耳などの技術を検分する。台座から持ち上げると彼女は踊りながら部屋を巡る。
1. 魔法のダンス Signora C. Elia.
アトリエの機械類、雷とともにコロンビアのステップが加速する。一気に場面が変わってブロードウェイに。
第1景 広告のエルドラド
ニューヨークの朝の光景に行楽旅行者のシュルツェ氏とミュラー氏が目を見張る。新聞配達の少年。歩哨の巨大警官。
床屋、煙草、石鹸、髪と、人間広告たちが配る試供品を試してゆく2人。懐疑的な2人にコロンビアは魔法を使う。 煙草には電気の火花を出し、通行人の顔を石鹸で撫でて黒人を白人にし、伊達男4人組のシルクハットの下の禿頭に髪を与える。 ぐずる赤ん坊も栄養剤の代わりに電流を与えたら、スポーツ選手の技を披露。
即興画家が馬車や馬たちを描く傍らコロンビアは馬車レース用の馬を呼び寄せて電化し、女騎手に運転させる。
2. “高等馬術” Frl. Poledinik, Rossi, Eichholzer, Harprecht, Bertolo
四輪車の突然の出現に人々が興奮する中、コロンビアは脇道に消え、人々は彼女を探す。喧噪とともに人間広告たちが新発明の奇跡的力と最新の名声を喧伝しながら退場し、予行演習を行った芸人達が新たに登場。
3. 広告のマーチ※ Signora Elia, die Solotänzerinnen, die Figuranten und die Elevinnen.
マンモスに乗ったコロンビアの合図で、芸人たちが集まる。世界オーケストラの美しいハーモニーに合わせコロンビアを賞賛。 （“コロンビアのワルツ”）
4. 世界オーケストラ Die Damen und Herren vom Corps de Ballet
ヴァイオリン（ウィーンの女性楽隊）、吹奏楽器（イギリスのケビ帽）、鼓笛隊（プロイセン親衛隊）、マンドリン（スペインの学生バンド）、トルコの太鼓、ベース・ヴァイオリン、打楽器。
第2景 氷の星と熱帯の花
5. 氷花のワルツ※ Signora Elia und Figurantinnen
6. グラン・パ・ド・ドゥ※ Signora Elia und Signor Poggiolesi
カナダ側の氷結したナイアガラの滝上にコロンビアが浮上する。両手を天に掲げ温暖を放出すると氷が溶け滝が轟音で流れ出す。 この流れから一面花のサトウキビのプランテーションになり、黒人のメランコリックな歌が聞こえる。

7. 砂糖収穫の輪舞 Die Damen und Herren vom Corps de Ballet
収穫の最後の一刈りが臼に運び込まれる前に、他の端から最初の棒砂糖とクラッカーボンボンが出来上がってくる。 熱帯。綿花王が無敵のコロンビアに恭順を示しながら王笏を振る。
ショールダンス ※劇場プログラムに記載なし
カカオの木、巨大なサボテンが天へ伸び、ファーレンクロイターが大地を照らす。イチゴと木イチゴに花咲くフクシアが絡み合い、終わりのない亀裂を繰り返しメロンが生産され、生け垣からバナナ、シュロが熱風にたなびく。
8. 熱帯の魔法 Signora Elia und gesammte Personale.
第3景 生きた塔
ミシガンの海から巨大な灯台がそびえ立つシカゴ・コロンブス万博。世界の交通手段を表す生きた彫像が組み合わされた近代のバビロンの塔である。海中ケーブル、電動の船と鉄道、海外からの郵便、女流飛行船操縦士と伝書鳩。 コロンビアは地球全体に張り巡らされた電話（線）を1つにまとめながら、灯台の前で休んでいる。
9. 世界の四隅（電話ボルカ） Signora Elia und die Frl. Polednik, Eichholzer, Rossi, Harprecht
コロンビアが“世界の四隅”を結びつけることで、彼女は“海の女王”の領域で、コロンブス万博が注力すべき世界の交通を目覚めさせる。
10. 陸と海の上で Die Damen und Herren vom Corps de Ballet
転換舞台美術
最後に柱とカリアティードに支えられた、アメリカの大地の輝く宝から建設された宮殿の広間が示される。ブラジルの巨大ダイヤモンドが、光を放つサファイヤ、ルビー、エメラルドの縁を飾っている。柱からは尽きることない金と銀の雨が滴り落ちる。カリアティードはアメリカの卓越した人物、「新世界」の領主たちを現す。ダイヤモンド王、黄金王、木綿王、プランテーション男爵、新聞王、切手とラブレターと小包便で成功した鉄道王。
11. 手紙のワルツ 恋文 Frl. Gobini 小包便 Hr. Zöbisch
まだ発明王の登場が待たれる。コロンビアの冒険に満ちた道のりの奇跡の行いの後に来るのは、アトキンソンに違いない。彼は報いを得て、コロンビアは動力も権力も失い倒れる。 彼女はもはや技巧に満ちた機械以外の何物でもなく、人間の手で創られた作品、命に限りある創造者と同様に儚かった。
12. 大団円 Signora Elia, Signor Poggiolesi und das gesammte Personale
舞踊のナンバリングは劇場プログラムによる。※3. 5. 6. は台本に記載がなく「ショールダンス」は劇場プログラムに記載がない。

序幕と3つの景からなる本作は、筋行為ではなく視覚効果を詰め込んだ場面を主として展開する。バレエ・ダクシオンを規範に19世紀に定着したドラマの展開があるバレエに対し、パノラマやジオラマなど19世紀に発達した「光の娯楽」¹⁰⁾を取り込んでいったレビューやヴァラエティー・ショーに近いと捉えられる。これらの形式は当時、新旧の対比において捉えられた¹¹⁾が、『コロンビア』では両方を取り込み、ドラマトゥルギーに役立っている。

まず、発明家「アトキンソンのアトリエで演じられる序幕の筋行為」(3)、すなわちコロンビアの誕生は、第3景の終わりにアトキンソンが再び登場して「コロンビアが力も権力も失い床に倒れる。」(12)ことで幕引きされる。ピグマリオン伝説に連なるバレエを参照した古い形式で、レビュー風に現代アメリカの風景を描写する3つの景を枠づけている格好となる。以上の枠構成、さらに本作ではそれを利用した新旧二項対立、そして後で確認する段階的發展は、先だつ啓蒙的バレエ作品¹²⁾のドラマトゥルギーの特徴である。

枠構成は現代に至る種々のスペクタクルでもよく用いられるが、この時代のバレエにあっては、間に置かれる景を価値づけるにとどまらず、新旧の対立を併用して価値観の逆転をも導く効果を持つ。その雛形『エクセルシオール』では、モンズニトンネルの開通に至る史実の再現場面が寓意の景で枠づけられ、通常は終幕のみに置かれる「大団円 Apotheose」の語源どおり、科学技術の発明行為と人類の進化を神格化する。その過程で擬人化された啓蒙主義（光の精）と闘う蒙昧主義（闇の精）を悲劇的なものの系譜に考察したハイツィンガーは、19世紀末に単純化された二項対立が、勝者への肩入れと敗者への嫌悪を誘い、モダニズムへの転換を後押ししたと論じた。¹³⁾

枠構造はまた舞台表現としては、造形芸術における額縁や台座の時間的表現とも捉えられる。実際、トンネル記念碑の舞台化を志したという『エクセルシオール』の前口上に倣えば、枠とその中身は台座と彫刻になぞらえられよう。本作もこの記念碑の構成を参照している。記念されるのは、「天才」の作品であるコロンビア自身と、彼女が各景で披露してゆく「奇跡の仕事

Wunderwerke」である。序幕では次のように告げられる。

それは人間の姿で超人的存在の行為を実行してゆき、永遠なる自然の創造を凌駕する人間の天才的勝利の永続する記念碑となるに違いない。
(5)

「機械のフィギュア」であるコロンビアは、この後諸々の検分を経て「台座」から降ろされ電気の生命を得る。そして「魔法のダンス」を踊りながら古い額縁を脱するように、新たな風景の中に飛び込んでゆく。その先で観客は何を目にするのか。

4) 光と運動のセンセーション：投影面としての振付と舞台美術

各景における見所としては舞踊が最重要であった。とりわけバレエダンサーは、「新しい」アトラクションの欠くべからざる要素とみなされている。

英国バーレスクはもう長くは持ち堪えない。「旅する踊り子たち」がトウの魅惑で新しい強力なアトラクションを生み出さなければ。『コロンビア』は全くもって前代未聞の魅力を行使した。¹⁴⁾

その証左として、3つの景に13もの舞踊が登場する。手を替え品を替え展開されるダンスの魅力、すなわち脚による啓蒙の力はどこに求められるのか。翻って振付は電化された劇場においていかなる変化を被ったのか。公演評を手がかりに推測してゆきたい。¹⁵⁾

まずはダンスの部分がどのように分節されているか確認しておきたい。

大規模なコール・ド・バレエは大量の優美なメンバーを擁し、その中に卓越した踊り子何人かいる。とりわけプリマバレリーナのエリア嬢。数えきれない優美なポーズで鍛えられ、高度に発達した舞踊芸術を披露

した。彼女はパリの同僚ポッジョレージ氏とともに、ダンスにおいて稀なる体操の完成度を見せ、それとともに何がしか新味を見せた。／（〔女性ソリスト5人による〕…）“高等馬術”も優雅なユーモアで騎手と馬を作ってみせた。オーケストラのダンス、氷の花のワルツ、熱帯の花のダンス、恋文のパ・ド・ドゥも、生き生きとした喝采を浴びた。❶

ソリストの名とダンスを指すカテゴリーを枚挙し紋切り型の賞賛を送るのは、当時の舞踊評のパターンである。一方で、群舞の中に「卓越した踊り手」を見分けており、プリマバレリーナの演技に静止と動勢、優美と新規性といった異なる極性を認めている。電気技術の実演目的のバレエの副産物として期待されたように、¹⁶⁾照明の配置により舞台の隅々まで光が届けられ、身体表現全般に目が届くようになったことがうかがえる。

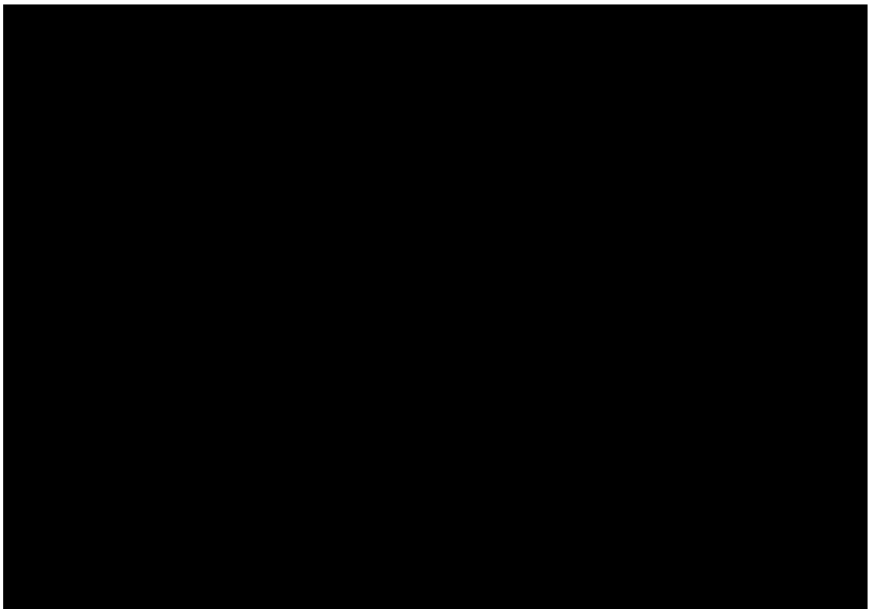
次に、このように個別の身体表現への感性が認められる反面、大編成の群舞が集合体として表す形象が呼び物とされる傾向を、2景に見ておきたい。

それ〔滝〕は凍りつき、まばゆい豪華さの生きた装飾によって形象化されている。冬に春が続き、たくさんの少女の花が具現する熱帯の花が大地から咲き誇る。黒人がサトウキビを収穫すると、魅力的な小さい砂糖糖とクラッカーボンボンたちが、愛らしい円舞をなして上へ下へと揺れ動く。❶

興味深いことに、この場面の群舞の担い手に対して2種類の階級表記が用いられている。表に示したように「氷花のワルツ」がフィグラント、「砂糖収穫のワルツ」がコール・ド・バレエ、「熱帯の魔法」は総出で演じられる。フィグラントは18世紀に遡る、専ら集団で主にフロアパターンとしてのフィギュア¹⁷⁾を描く最下位の階級を指す。¹⁸⁾氷が溶け植物が繁殖するという内容に鑑みても、エキストラがつくる静的なフィギュアが群舞のダイナミックな表現へ置き換えられてゆく展開があったと考えられる。

この流れは、19世紀末に群舞が被った変化と符合する。同じ時期にコール・ド・バレエの踊り子たちは、ユニフォームとユニゾンで、それ以前に増して厳密に均質化された。¹⁹⁾それによりダンサーの表現は、個よりはむしろ集団として像を結び、いわば点描画を構成する絵の具の一筆のように知覚されたであろう。グループでつくるフィギュアは、ルネッサンスに遡る宮廷文化において、賓客の頭文字や秘密のアナグラムなど読み解かれるべきものであった。²⁰⁾またそれは、バレエの基本的技法および活人画をつくる慣習とともに、静止／ポーズに方向づけられてきたと想像される。

これに対し19世紀後半の群舞は、色彩ごとにグループ化され、星型や花型などの単純な像を結び、かつ刻々と変形させる。踊り子を踊る女にあらざ「剣とか杯、花、等々を要約する隠喩」としたマラルメの舞踊論が、劇場の電化以降のバレエに触発されたものであることは、訳者の渡辺も指摘するところである。²¹⁾完全に同期し、あるいは時間差で連鎖する運動を機械的な緻



密さで展開するバレリーナたちは、特殊な視覚効果を探求する電光の投影面としても優れていたであろう。ダンサーの身体が啓蒙的バレエにおける投光器の対象になったというのは、オットーが『電気の劇場』で展開した主要なテーゼの1つである。²²⁾ウィーン電気博覧会以降、ハスライターの振付が探求した照明効果を考慮すれば、その形象が花火の火花のように、残像効果とともに認識されたことは想像に難くない。

具体的には明度、現実にはない色彩、即応する操作性（注16前掲書p.9）、さらに静止／ポーズを伴うバラビールが確認される。²³⁾

以上は、電気照明の操作性を踏まえた群舞の知覚の変化の一端を示すものと考えられる。この時代の舞踊批評に散見される概念に、「バラビール」や「エヴォリュシオン」がある。²⁴⁾前者はグループ化された大編成による卓越したダンスの場面、後者は軍隊の行進と同様の隊形展開を指すが、いずれも群舞の動勢と結びついており、日常では体験され得ない特別な感興を引き起こしたと考えられる。例えば、先の場面に続く植物の成長は、現実には知覚されないほど時間を要する変化を、爆発的な躍動に凝縮して体験させるものである。

高いカカオの木々が天に向かって急成長し、花を咲かせ、実を結ぶ。サボテンがその巨大な形を紡ぎ出す。2つの大きなファーレンクラウトが大地を照らす。イチゴと木イチゴに花咲くフクシアが絡み合い、止むことなく亀裂を繰り返しメロンが生産され、生け垣からバナナ、シュロが熱風にたなびく。(10)

最後に、本作においては舞台美術もまた舞踊と同様のスペクタクルであったことが確認される。表1に示したとおり、「転換美術 Wandeldecoration」(11)という指示はリブレットで舞踊と同列にあり（番号は劇場プログラムによる）、行楽旅行のアトラクションとしては期待の最高潮に置かれた万国博覧会の眺めをつくる。電動の舞台装置とえば、1883年ミュンヘン電博

でお目見えした廻り舞台 Drehbühne が思い浮かぶが、この語が示すのは、上下あるいは左右に張られた軸に渡した背景幕を巻き取り変化させる舞台装置である。²⁵⁾コロンビアが万博の扉を開いた際の眺望は次のように記されている。

第3景は、圧倒的な転換パノラマ Wandelpanorama で万博そのものを示す。巨大な建物群が前景に広がって立ち上がり、我々の視野をかすめて通り過ぎる。①

巻き取り式の舞台装置はバロック時代より存在していたが、電化された劇場において、それは照明の可動式投影面であることも意味する。新聞評では、「Wandel (-/=) diorama ⑤」という表記も見つけられることから、紗幕などを二重に用いて特殊な視覚効果を生み出した可能性も考えられる。

以上をまとめると、個々の景はバレエの振付と可動式の舞台美術を用い、極めて動的に具現されたことがわかる。重要なのは、いずれも光の効果を探求する投影面であったこと、電気により操作性の向上した照明が、現実にはない視覚効果で場面全体を覆い得たということである。それは、啓蒙的目的を持つバレエにおいて、作品に取り込まれ劇場空間に具現された歴史的地理的世界の知覚と認識を方向づけることになるだろう。次に、こうしたアトラクションのセンセーションとともに、いかなる世界像が提示されたのかをまとめておく。

5) 新世界の秩序：二項対立と段階的発達がつくる相対的価値

本作の舞台は「同時代」のアメリカ大陸である。啓蒙的バレエや時事的作品が常套手段とする歴史的発展のない景で、何がいかに描かれるのか。

まずは次々入れ替わる雑多なアトラクションを整理すると、表だって描かれているのは観光となる。第1景にはブロードウエーの路上にヴァラエティー・ショーの人気芸が続々登場する。北南米を縦断する第2景では、寒

冷から温暖を経て熱帯に至る自然の景色、第3景はシカゴ万博の会場となる。3つの景には、娯楽芸能、大自然の観光、先端技術の展示といった、それぞれ独立できる見世物が詰め込まれている。観客は劇場にいながらにしてパッケージされた「行楽旅行 Vergnügungsreise」(7)を楽しめる趣向である。

観光の魅力の基盤となる異国への視点は、まずは、ロマン主義バレエを特徴付けるエキゾチシズムの延長のようにも捉えられる。しかしながらその根底にある世界像を問えば、本作においてヨーロッパを中心とするパースペクティブは揺るがせられている。ここで引き合いに出しておきたいのが、1883年にベルリンのヴィクトリア劇場に移植された『エクセルシオール』の中の、原作には登場しないアメリカの場面である。それは文明化が後退するオリエントの砂漠の場面に置き換えられており、湧出する原油の採掘場が地獄のような奴隷労働と描かれ、すなわち野蛮と自然という植民地化の対象要件が際立たせられていた。²⁶⁾ その10年後に『コロンビア』が開示するアメリカは、『エクセルシオール』が広めた進歩および文明化という尺度の最先端で、潤沢な資源と労働力を自ら有効に活用し、巨大な富をなした新世界である。ヨーロッパとの関係においては、スペクタクルを提供する点でドイツ系観光客に奉仕しているが、同時に彼らをリードし、独自の秩序と価値観を宣伝していると考えられる。

このアメリカを中心および先端とする世界の秩序と価値の体系は、啓蒙目的のバレエの鍵となる新旧対立や段階的な発展を読み込むことで、スペクタクルの中に浮かび上がってくる。長くなるが各景ごとにまとめておく。

第1景「広告の黄金郷」で種々の芸能をまじえて展開されるのは、消費をつくる行為と括られる。最初は商品の試供をコロンビアが魔法で加勢するパターンで、これは煙草に火を点すような他愛ない奇術に始まり、黒人の顔を石鹸で撫でて白くしたり、伊達男のはげ頭を撫でて髪を生やしたりを経て、魔法の栄養食で赤ん坊を急成長させ芸を披露させるまでに至る。後半は、マンモスの上で勝ち誇るコロンビアの合図で、各国の有名楽団がハーモニーを奏で、諸々の芸能がより磨きをかけられたスペクタクルを展開する。

第2景「氷の星と熱帯の花」では、前節で見た群舞によって、大自然から資源を得て大規模な農業生産を行う過程が描かれる。それは現実に水力発電が実用化したナイアガラ滝に始まり、機械を導入したプランテーションではサトウキビ、木綿などが驚くべき早さで収穫され加工品に早変わりする。そうこうするうちに、「木綿王」を初めとする農業経営の成功者たちが登場し、労働者たちは王たちに従い、王たちはコロンビアに恭順を示す。

第3景「生きた塔」では、ミシガン湖の灯台の下で、地球全体に張り巡らされた通信網と水陸海の交通網をコロンビアが束ね、世界中からやってきた客を万博会場へ引率する。だが「転換美術」は序の口で、「最後にカリアティードに支えられた、アメリカの大地の輝く宝で建てられた宮殿の広間が示される。」建材は「ブラジルの巨大ダイヤモンドを縁取るサファイヤ、ルビー、エメラルド」、「柱からは尽きることない金と銀が雨霰と滴り落ちる。」(11) 柱の像は「“新世界”の領主たち」を象り、彼らはソリストが演じる「ダイヤモンド王、黄金王、木綿王、プランテーション男爵、新聞王、切手と恋文と小包便で成功した鉄道王」(12)を支える。最後に発明王すなわちアトキンソンが登場し、コロンビアが倒れて大団円となる。

まず、3景を通じて描かれているのは進歩主義と資本主義が相乗して発展する世界だと言える。各景では、伝統的なやり方が電気や機械により更新される様子が繰り返される。擬人化した電気器機に古い照明道具を追い払わせた『パンドラ』²⁷⁾ほど示威的ではないものの、進歩主義を説くバレエにおいて新しいものは古いものを常に圧倒し、一掃し、更新する。こうした新旧対立と交代劇は、舞台上でスペクタクルに決する勝負として演じられるが、その際光は表象のみならず照明技術としても新しい側に与したことは想像に難くない。

次に、3つの景の関係を問えば、資本主義の素朴な段階から機械化産業化を経た高度化と規模の巨大化への発展を見いだせないこともない。並行して肥大化させられる消費の欲求は、労働と生産だけでなく、支配の体系化へと方向づけられている。迫り上がりの機構を用いたと思しき「生きた塔」は、

組み体操のタワーさながらに、労働者と資本家の関係、そして自然と労働から回収した資本の量で上下が定まる「王」たちの関係を明示している。オットーの引用で挙げられた諸々の支配は、パレリーナたちの魅力と最終景で具現された資本の権力で正当化され得たであろう。もっとも、王たちは2景でコロンビアにひれ伏しており、3景の最後を「発明王」に譲ることで、究極には資本（物質）に対する創造／発明（精神）の優位が示されているとも考えられる。この解釈については次章で批評を交えて考察する。

以上のように、本作は明快かつ豪華絢爛なやり方で、相対的に価値を生み出す手法と、数量で決する基準による新しい階級秩序を提示している。それがシカゴ万博により世界中の耳目を集めるアメリカの現実には照らして、また没落を意識し始めるヨーロッパとの関係において、どれほど真実であったかは本論考の対象外とする。研究上、重要なのは、作中に取り入れられた歴史的地理的現実が、寓意と神話により正当化され、ファンタジーで未来に方向づけられること、および観客を眼前で展開される勝負に心理的に参加させ、それぞれが代表する価値観の逆転を体験させるそのやり方である。以上の関心をもって、次章では、観客が本作にいかに関係づけられ、作品の上演がいかなる効果を持ち得たかを、舞台上に終始現前するコロンビアの果たす役割とともに考察する。

2 勝利者コロンビアに投影される女神たち妖精たち

1) 万博の論理：ドイツ人、オーストリア人の改造

『コロンビア』が想定しうる観客層について、1-1) では制作の背景とともに、限定しつつ推測を述べた。実は、その観客を代表し得る名と属性を持つ人物が、1幕には登場する。「シュルツェ氏とミュラー氏」行楽旅行者「Vergnügungsreisende」(1)である。2番手以下の男性ソリスト（うち1人は楽日のアトキンソン役）が務める彼らは、序幕でのアトキンソンに次ぐコロンビアの相手役であり、彼女と役割を規定し合う関連項と捉えられる。1幕

で、有象無象のアメリカ芸人が提供するスペクタクルを気楽に眺めていた彼らは、「ガイド／リーダー Führerin」(7) に引率されるうちに、ヨーロッパとアメリカを逆転させるパースペクティブに導かれるだろう。リブレットに記載されているわけではないが、進行とともに彼らが陥る好ましくないポジションを、『プレッセ』の評者は読み取っている。

新世界の女王が遂行する英雄の行為を示す(…)『コロンビア』はこうした見事なものを旧世界から馳せ参じた観客に見せつけるのだ。①

具体的には博覧会場の3景で、アメリカの優位は決定的になる。『ウィーン新聞』の広告欄によれば、先に見た「転換美術」の内訳は「1. シカゴ博覧会の全体の眺望 2. 電気の宮殿 3. 行政宮殿 4. ドイツの村と広場 5. ドイツの住居」²⁸⁾とされている。翌年ドイツで発行された『写真帳』²⁹⁾に照らせば、これらは実際のシカゴ万博で展示された建物と符合する。ドイツ村は「市庁舎と住居を再現」し住人は「民族衣装」を着ている。ちなみにオーストリアのほうも「古のウィーン Alt-Wien」とある。

「進歩の展示」という大義を持つ博覧会場では、展示はすべからく文明化の物差し上に並べられる。出展のとりまとめを国別とした1862年より、また報奨制を導入したことで、国民国家は自ずと比較のまなざしを発動させる枠組となった。³⁰⁾現実のシカゴ万博におけるドイツ、オーストリア政府の思惑はさておき、『コロンビア』第3景で、電気館を含む博覧会場目抜き通りと素朴な家並が選び出された意図は明らかだろう。『エクセルシオール』をミラノ万博の文脈で論じたアダモが、イタリアのアイデンティティを、「陽気な怠け者」から「勤勉な文明国」へ付け替える意図を読み込んだように、³¹⁾本作の啓蒙の対象はドイツ人、オーストリア人なのである。ここから次の問いを考える必要が生じる。アメリカのナショナル・アレゴリーであるコロンビアが、脳天気なシュルツェ氏ミュラー氏の視点で劇場での観光を楽しむ観客を、いかにしてどこへ導きうるのか。手がかりとして、世紀転換期

のバレエに繰り返し現れる2つの女性像——動く人形と電気の寓意——の系譜に照らして考察する。

2) 人形もののバレエの系譜における夢と欲望

ウィーン宮廷歌劇場で貴賤や老若男女を問わず愛顧を獲得し、グスタフ・マーラーをもしのぐ権力を振付家にもたらした『人形の精』の初演評で、音楽批評家のカルベックは、唯一人激しい批判を展開している。彼はこの作品を「小1時間の回春」と呼び、子供すら悩ませる「悪魔的楽しみ」を辛辣に論う。それは、「女性の純血」を店に並べるため見栄えよくし、そうして「金で買える」ようにした人形たちに命を吹き込んだり奪ったりできる権力に根ざすという。ご丁寧に選り取り見取りの苦悩を言い添えることも忘れない。

素直な良い子はどっきりうっとりして、たくさんの素敵な人形たちの中から1つだけ選ぶなどとてもできない。すると妖精（パリエロ嬢）が近づいてきて言う。「緑のハイソックスでレントナーを素敵に踊るシュタイヤー嬢（L.バルボ嬢）が欲しい？それとも薔薇色の絹の服でパパとかママとか言ってお辞儀して見せるパリのベビー人形（アレシュ嬢）、お気だてよく箱から飛び出しファンダンゴを踊るスペイン嬢（ラートナー嬢）、扇使いの優雅な日本嬢（アーベル嬢）、コマのように回る黒いムーア嬢（M.バルボ嬢）、どれでもお好きに、可愛い坊や！」だが素直な良い子は選ぶ苦しみで泣き出し、美しい人形たちを一気に欲しがらう。それに雪のように真っ白な太鼓ウサギちゃんも。³²⁾

この評は、商品が未だ存在しない欲望を生み、余剰価値とともに発達させる仕組みを言い表している。それは、性的な身体というよりは、広告機能を見いだされた身体を基盤に、装飾、展示、演出、選択、購入、所有等々の一連の行為を通して欲望を分化させ、キリスト教の伝統では公の場から閉め出されてきた欲求をも取り込む産業を形成した。『コロンビア』はこの数年後、

ほぼ同じ体制にベルリンの台本作家、レーゲルを加えて委託された人形ものである。したがって、まずは人形をめぐる生産と消費の欲望がいかに展開されたかという観点から、リブレットの記述を確認してゆきたい。

予備知識として、ハスライターがキャリアを積んだウィーン宮廷歌劇場では、1876年『コッペリア』のドイツ文化圏初演、1881年『ピグマリオン』改作と、人形ものの制作が続いている。本作には、これら文学テキストに基づく擬古典主義、ロマン主義の芸術の伝統を意識した要素が散見される。まず序幕の舞台は、画家や彫刻家の仕事場を指す「アトリエ Atelier」という言葉で導入され、次に同時代の万博や電博の目玉である機械ホールを彷彿とする「ファンタスティックな機器や巨大な機械に溢れる屋内作業場 Werkhalle」と紹介される。こうして「アメリカの発明家」の仕事が、彫刻家や人形師の創造に類比するものと印象づけられる。部屋の片隅には昔から変わらず布の覆いをした壁龕があり、居並ぶ機械類とは別格の最高傑作が休らっている。

アトキンソンの人物造形も、ピグマリオンやコッペリウスの特質を受け継いでいる。外から疲労困憊の体で登場した彼は、創造に喜びと充足を求め、これを最も満たしうる対象に「光る眼」を向ける。ここには光学器機を共有したホフマンの『砂男』の男たちから継承した夢³³⁾とともに、踊り子の身体を投影面とする投光器を担う技術者の役割も暗示される。発明家は慎重に布を取り、「その現れ *Erscheinung* の上に両手を滑らせる。検分し、愛撫し、賛嘆しながら。」この現在分詞の畳みかけは、奇跡に面した伝説の彫刻家の感興を段階的になぞるかのようである。³⁴⁾また触れる行為は、天才の存在証明とナルシズムの含意を人形に加えたルソーのメロドラマ³⁵⁾、両手の動きは、バレエでコッペリウスが行うメスメリズムの手業³⁶⁾も思い出させる。

この後、評では「機械のフィギュアに電氣を用いて生命を吹き込む」②と述べられているものの、その際の照明や音楽を示す記述はリブレットにはない。ただアトキンソンがコロンビアの「足を台座から持ち上げ」たことにより、彼女は床に降りてダンスを始める。前後する一連のアクトには、造形芸

術に寄せられた、伝統的かつこの時代に活性化された欲望が現れている。ルソー以来、芸術作品がそれを手がけた天才の証しとして生命を得るというロマン主義の夢は、19世紀後半には絵の中の美人が妖艶に踊りだす趣向に通俗化してもいた。これらに加え、舞踊映像の研究者ロズィニーは、静止した図像に運動をもたらしたいという欲望を、初期映画と同時代のバレエに共通して認めている。³⁷⁾

先駆者たちの身振りを思い出させるアトキンソンに対し、コロンビアの造形は2つの点で現代化されている。まず、機械のフィギュアは時計仕掛けでなく電動と明示され、かつ電源も内蔵する。「このボディには奇妙な構成の蓄電池が安らいでおり、考えうる小さな空間で全原動力をそのエレメンタルな威力と結びつけて維持し、また解き放つことができる。」(5-6) そのボディはさらに開発されてまもない最新機器種をも組み込んでいる。「アトキンソンはコロンビアの目に最も完成度の高い望遠鏡より広い視野を与え、彼女の口は音声を記録し再生する蓄音器、彼女の耳は電話より感度が良く、歩行は鳥の飛行のごとく軽くスウィングする。」(6) ここで挙げられた機器には、メディア論上それ以前の道具的技術とは一線を画する、知覚神経系を拡張するものが含まれる。いずれも個別の機能について人間の身体機能を凌駕し、その意味でも、人間を模倣してきた時計仕掛けまでの人形制作における技術と人間の関係を転倒させる。もっとも、これらの機能が個別に筋の中で活かされることはなく、「人間の姿で超人的存在」(5)であることを印象づけるにとどまる。

最新技術を縫合したフィギュアは、1886年にリヴィエ・ド・リラダンが発表した小説におけるエジソンのアンドロイド構想に酷似する³⁸⁾。ただ、アメリカを体現する名とともに生命を得たバレエのフィギュアは、エジソンの依頼者が求めた知性の証しは示さない。「アトキンソンはコロンビアの小さな技術を試すため、静かに彼女の口を開く。すると『カヴァレリア』のローラの歌が聞こえ、耳を彼女の耳に近づけると『人形の精』のワルツの拍子が聞こえてくる。」(5) 『カヴァレリア・ルスティカーナ』は『エクセルシ

オール』と組み合わせられることの多いイタリアの扇情的なオペラで、エレオノーラ・ドゥーゼが演じた戯曲版とともにドイツ文化圏でも話題をさらった。『人形の精』は、ウィーン歌劇場史上空前絶後の大当たりとなり、以降、ハスライターとバイヤーの共同作品で、主題曲が繰り返し引用される慣例を生み出した。³⁹⁾これらの引用により、そして第1景で繰り返されるマジシャンの身振りとともに、コロンビアは大衆的人気という、娯楽劇場の観客に有効な権力を身に纏ったと考えられる。

以上の特徴を踏まえ、ドイツ人、オーストリア人の啓蒙という観点に戻れば、本作の作用は次のように推測される。まず『人形の精』が老若男女を問わず消費の欲望を喚起したことを踏襲しつつ、これに加えて『コロンビア』は、その中に認められた人形をプロデュースする芸術家のロマン主義的な夢を高度化させる。醍醐味は、複数のボディから価値ある部分を選び出し、一体のフィギュアを完成するという権能に求められるだろう。ヨーロッパの文学作品から受け継いだこの夢に保持されている機械論的な身体観は、19世紀のスペクタクルの制作全般や、軍隊やスポーツの領域で広まった身体訓練にも通底する。⁴⁰⁾本作で電気技術を手にした発明家は、部分においても最新を争っており、これによりコロンビアの発展を準備したとも解される。

以上のような関心を観客がどれほどともにし得たかを考えるために、コロンビアに組み込まれたもう1つの女性像を手がかりとしたい。啓蒙のターゲットとなるべき社会層——同時代にまだ多く存在したアマチュアのエンジニアを含む「発明家」たち——と、密接な関係を持つ電気の寓意である。同時代の様々なジャンルに現れたそのヴァリエントは、表象としていかに展開し、劇場空間に具現されることでどのような作用を持ち得だろうか。

3) 「電気の精」から「勝利の女神」へジェンダー化された技術

世紀転換期の舞踊資料には、天に向かって手を掲げた古代風の女性像が多く登場し、その中には右手に灯りを掲げているものがある。持ち物を白熱電球とする類似の図像は、19世紀後半以降の絵画から、電気事業関連のカタ

ログや広告に数多のヴァリエーションを見つけることができる。ドイツ・エジソン社の商標を有名な例とするこの女性像は「電気の精」や「電気の女神」と称され各国で見つけられる。⁴¹⁾

劇場における電気の登場を技術と表象の両面から研究したオットーは、1891年のフランクフルト国際電気技術博覧会のバレエ『パンドラ』に至る「擬古典的ドレープを身に纏い電球を掲げた半裸の女性」の系譜をたどり、その威力を次のように定式化した。

アレゴリーは見えざる力を可視化する。それらを活性化しつつ飼い慣らす。新しい技術がもたらした変化に旧知の形態を与え、恐怖を減じると同時に希望と欲望に火を付ける。(Otto: 2015 p.203)

女性の図像に抽象的な概念を託す寓意は、古典古代の芸術に源泉を汲む西洋の伝統である。擬人化することで、畏れや恐れの対象となるもの——制御できぬ力や解明されていない現象——を可視化し、恐怖を和らげる。そうした役割を、電気の近代化、社会化の過程で、主に「女神」や「妖精」が担ってきたことは、メディア史の中で知られてきた。⁴²⁾電気の擬人化、さらに舞台における具現化にあたっては、この寓意のジェンダーが問題となる。ドイツにおける電気のメディア化の例として『パンドラ』を紹介した原は、蒸気機関との比較で電気が女性である必然性を問うた。⁴³⁾電気技術関連の言説を分析したマーヴィンは、この技術を男性が囲い込み女性から遠ざける修辞を詳らかにし、女性表現者にあっては電気が身体に割り当てられる例を対比させている。⁴⁴⁾

モダニズムの端緒における社会心理を踏まえ、電気の寓意の意義を考察したのがグゲリである。彼は世紀末の舞台芸術における時間/時代を意識した傾向に注目し、その背景に、時計や灯りによる日常の時間をめぐる変化や、伝統主義から近代主義への転換、さらに獲得された価値がたえず相対化されゆく進歩主義の不安があるとする。こうした時間をめぐる混乱を克服するた

め、時事的な作品の中で、経験と期待の乖離を埋め合わせる物語が模索される。その際、虚構の記号体系を操作するのに、神話に由来し時間を超越した寓意が有効であるという。⁴⁵⁾こうした理解にもとづけば、電気技術の国際見本市の呼び物として、バレエは確かに好都合である。バレエは電気の寓意をバレリーナにより具現化し、舞台空間で歴史的地理的な現実と神話を組み合わせる。失われた宗教に代わって科学的学説に権威を与えたり、新興技術がもたらす未来を模索する材料を提供したりするのも自在だろう。

オットーはこれらの研究を踏まえ、演劇、メディア研究の一環として、電気の寓意の図像的変遷を整理し、劇場に登場した電気の意味作用を考察した。それによると、絵画における変化の過程では、真実を照らすヴェリタスの手から本が消え、右手の光が太陽や鏡や松明から電球になる。その都度の画面構成からは、啓蒙の光が闇を切り裂き、技術が自然を支配する意義が正当化される。並行して女性の身体は写実性を増し、着衣を減らし、性的な魅力を増す。さらに19世紀の西洋絵画で玄人のものとされる眼差しを読み込み、劇場の客席暗転により生まれた踊り子と観客の非対称な関係と関連づけている。⁴⁶⁾

以上の知見を踏まえて『コロンビア』を読んでゆくと、タイトルロールが『パンドラ』に流れ込む電気の寓意をふんだんに参照していることがわかる。

最初の登場に際して壁龕の覆いが外されると「台座に星条旗に覆われた女性像が立っている。」(2) この衣裳は、彼女がナショナル・アレゴリーであることを即ちに示すが、同時に『エクセルシオール』で「啓蒙」を励ます「文明」の衣裳が国旗であったことを思い出させる。持ち物に注目すると、コロンビアはもはや寓意を規定する何も手にしていない。第1景で広告の魔法を行う際、それが「電気」であることを繰り返し述べつつ、ほとんど素手で——煙草に火を付ける仕草をし、石鹸の泡で顔を撫で、禿げ頭を撫で、子供たちに触れるといった仕草が——行われる。これらの手業から、彼女は万能の杖のごときものまで手中に内蔵していると解される。序幕のワルツに加え、ここでも『人形の精』(図1)の、オートマタの軍団に生命を与えた魔

法の杖が思い出される。人形の精の魔法は旧技術と対比されていたものの「電気」とは明言されず、ただ照明と音楽と同期して人形たちに生命を与える神秘的な力をとどめていた。⁴⁷⁾本作で表象された電気もこれらを踏まえ、特定の器機による提喻では表せない進化を遂げている。

第2景で彼女は、この「両手を天に掲げ、無限に熱を放出してゆく。」(11) 勝利の女神ニケを思わせるこのポーズは、『パンドラ』の大団円で「文化」に変身したタイトルロールが、擬人化された四大陸やその資源たちの中央に君臨する図像にも共通する。コロンビアもこのポーズを印象づけた後、トウダンスで滝の氷を溶かしてエネルギーを生み出し、それが先の工業化された農業の、そして資本家たちの恭順へ帰結した。効果があまねく波及する様は



図1 『人形の精』ピアノ譜表紙

画像提供：兵庫県立芸術文化センター 薄井憲二バレエ・コレクション

コール・ド・バレエにより具現され、おそらくその中央あるいは頂点に位置取ったであろうコロンビアは、天上と地上を統べあらゆる生産の原動力となる、バロックの為政者並のリーダー像⁴⁸⁾を提示しただろう。

第3景では、AEGの商標の元となったルートヴィヒ・カンドラーの絵画『電気』(1883)との一致が指摘できる。この場面では、有名な共和制の像をはじめ数々の彫刻群で知られるホワイト・シティが、「生きたフィギュア」を配した「巨大灯台」で表現される。その湖側の入り口で、「コロンビアは地球全体に張り巡らされた電話を束ねながら、灯台の前で休らいている。」(11)つまり強い光源を頭上に戴き、足下の海面におそらくつま先で触れ、電線付きの電話を手に行っている。オットーは、上下で明暗に二分され、キリストの復活を模したこの絵画を、「光と闇が天地を分け(…)人工の光が自然の暗闇に、言い換えれば技術が自然に、善が悪に勝利する。」と解釈している。(Otto 2015 p.203) この構図と持ち物を借りたコロンビアは、したがって、通信と交通の統合と掌握、および技術的現実と神話的な世界の支配を印象づけただろう。

以上のように『コロンビア』は、1893年以前の電気の寓意の異版および電気技術の発展を参照し、バレエの人物像と、それとともに寓意もハイブリッドに更新している。取り込んだ電気技術に目を向ければ、現実の技術発展のみならず、グーグーが展開した寓意の機能をも高度に反映している。バレエの参照をさらに補足すれば、知覚器官は『パンドラ』で個別に擬人化された「電信、電話、蓄音、写真」、手は『人形の精』の魔法の杖に相当する。本作はこれらに全身で表現される発電所や機器を統合する回路網を加え、電気技術の表象をグローバルなトータル・システムのそれへと更新している。それによりコロンビアは、万能のリーダーでありながら、理想の電化製品のカタログとなる。注意すべきは、縫合される技術が虚実にわたり——先端技術とメルヘンやファンタジーに出てくる万能アイテム——、それにより、すでに啓蒙の目的を逸れ、むしろ理性とは相容れない欲望に働きかける側面を見えている点である。この傾向は、電気がボディを得ることによっても増大する。

4) 電気の寓意のエンボディメント

舞台芸術は、電気の寓意を表象するだけでなく具現化することができる。以上に見てきたような人物像が1人の人間に演じられ舞台上に現れるとき、他の芸術とは異なる何が起こるだろうか。

まず劇場空間に視野を広げて押さえてゆけば、電気照明は、二項対立を基本とするドラマトゥルギーに応じて、カンドラーの明暗法のごとく鋭く空間を二分しただろう。その上で、国民国家あるいは階級を代表する集団を、勝者を明示しながら結び隔てたと考えられる。もちろんコロンビアは常に視線とライトを浴びて中心にいるだろう。こうした舞台上の分節にもまして重要なのは、第四の壁を挟んだ観客との関係である。

電気の寓意の具現化に際して、オットーもこの関係を重視するが、彼が論じたフランクフルト電気博覧会の劇場で、それはジェンダー化されている——ヴァラエティー・ショーの踊り子は女性で観客はエンジニアの男性というように——。彼らは客席暗転が可能になった電化劇場において、光の中の女性の身体と闇の中の男性の視線として、自ずと非対称な関係を結ぶ。これは表象面でも舞台表現でも、投影面と投光器として定式化された。加えて踊り子の身体は、女性を自然と結びつけつつ性的な対象とみなす新旧の父権的伝統のため、男性技術者である観客には支配の対象として経験されるという。⁴⁹⁾

この知見を『コロンビア』に適用するには、オットーが固定的に捉えた観客の属性について娯楽劇場のそれを考慮するとともに、コロンビアの複合的な人物像に即して相関的に変容するものと読み替える必要がある。たとえば、コロンビアはアメリカのナショナル・アレゴリーだが、電気の寓意そのものは、影響範囲が国境を越える。⁵⁰⁾この見解を踏まえ、コロンビアの場合はまず星条旗を纏って登場し、途上で電気の寓意を前景化させてゆくことで、国民国家の枠組とともに、国を超えて広まりゆく進歩主義と資本主義の競争的側面を意識させると捉えられるだろう。

また、前節で見たコロンビアの人物像のハイブリッド性を踏まえ、景ご

と関係項ごとに前景化される様々な側面、それらをプリマバレリーナが1人で演じ通すことの効果を想像するに、第1景でこれと補完的な関係にあった「観光客」も、コロンビアの変容に連れて変成する必要があるだろう。実際、ガイドのコロンビアに従う行楽旅行客のシュルツェ氏とミュラー氏は、1幕で消える。彼らの眼差しをとおして舞台に引き込まれた観客は、最終的に、ヨーロッパの舞台機構を直流式で制覇しつつあったエジソン同様、舞台上の世界に君臨する発明家が登場するまで、コロンビアが続べる帝国内でその秩序を学びつつ、同一化像を探すであろう。勿論、オットーはパンドラが舞台上の表象における勝利者であることを踏まえ、劇場空間における両者の関係を転倒したのだろう。また、女神や妖精で表象される女性は名と職業属性を持つ男性像に対し、受動的で抽象的な寓意にとどまる非対称性も指摘される。これまでの研究においても、男性技術者に対して踊り子の労働する身体は見えてこない。だが電気の女神を体現するのは、名もなきヴァリエテの踊り子ではない。サロン誌の表紙を飾ったりバイオグラフィーが掲載されたりするスターダンサーである⁵¹⁾。景の中では常に卓越した統率者にして勝利者を演じたコロンビア／プリマ・バレリーナ・アッソルータと観客の関係は流動的であったであろう。

おわりに

冒頭の問いに戻り、本作が何をいかに啓蒙し得たのか確認しておきたい。本作はアメリカを舞台に進歩主義と資本主義のイデオロギーを、新世界の秩序として提示した。自発的に自己陶冶する主体の獲得を啓蒙の目的とするなら、消費者としても生産者としても、経済および科学技術における進歩を絶えず追いかける主体形成は成功裏に促されたであろう。これについては娯楽と芸術を問わず20世紀初頭の舞台舞踊に認められる巧妙なドラマトゥルギーが確認された。一方で、それがどこまで有効なのかという疑問もあわせて、観客への作用を考えると、様々な矛盾をはらんでいることがわかる。端

的に、コロンビアのフィギュアがハイブリッドであるがゆえに、啓蒙から逸脱する欲望まで引き寄せるからだ。例えば、コロンビアが寓意する電気は、真実を照らし理性の行使による自立を促す啓蒙の光から、一振りであらゆる夢を叶える大衆的な欲望の僕へ変化している。ここからディズニーを経てスターウォーズへと系譜を伸張することは容易い。また、啓蒙する主体が諸々の支配と結びついた看過すべからざる歴史を考慮するなら、本作の啓蒙はプロパガンダと紙一重であり、進歩主義と資本主義と国民国家アイデンティティの抱き合わせという、ファシズムの基盤を準備したマス・メディアの側面が浮かび上がる。

本作が提示した啓蒙や夢が、ジェンダー化された欲望を反復しがちであることにも気をつけておきたい。まず、リブレットにおいて、創造者と被造物の関係における性別役割分業が、発明家と人形へと現代化されつつ神話の身振りで強化されていた。オットーの読みは、この創造者と被造物、技術と自然という支配の関係を踏襲したものだ。しかしながら、コロンビアの動きに注目すれば、彼女は自立し家を出るにとどまらず、電気の魔法を自ら操り世界を引率する主導的な役割をも体現していた。また、リブレットでは雷で暗示されるのみだが、工房を出て行く際、コッペリアになりすましたスワニルダよろしくこれを損壊し秩序を乱して行ったようだ⁵²⁾。最終的に、『砂男』以来創造者を社会的孤立と自己破壊に至らしめてきた父権的な欲望は、本作の男性主人公を新世界の頂点に立たせるが、結末の解釈は開かれている。

コロンビアは静止して機械のフィギュアに戻り、大団円がそれに続く⁵³⁾。視覚的な描写にとどまるこの終幕については、異なる解釈が出されている。リブレットは、教訓で締め括る慣習を持つこの時代のドイツのバレエらしく、機械の有限性、人間の創造の儚さを思い出される。

彼女は技巧に満ちた機械以上のものではなかったし、人間の手で創られた作品、命に限りある創造者と同じく儚かったのだ。(12)

リブレットに倣う評はおおむねこの見解を踏襲している。⁵⁴⁾一方で、コロンビアが売られることに抵抗したと捉えた評が存在する。⁵⁵⁾この視点は、『ペトルーシュカ』や『風変わりな店』など、市場に出された人形の反抗を描くモダニズムの作品群を先取りするものだ。『コッペリア』のフェミニズム読解⁵⁶⁾が指摘したように、この複合的なフィギュアの主体や帰属や性質については、上演および鑑賞における、作り手だけに限られない批判的解釈が求められる。

ハイブリッドなボディが引き受ける啓蒙という課題、掻き立てた夢や欲望、そこに模索される未来については、本作から20世紀に向けて多様な系譜を引くことができる。卓越した機械のフィギュアへの要請は、モダニズムの舞台芸術領域で活性化した新しい人間（像）の探求に接続する。だがコロンビアのハイブリッド性については、それが最新機器を総合した「超人間」であることや、多様な夢や欲望を引き受けることよりも、内部に分裂や乖離を孕むものであることが重要である。掲げた光で自らの身体をも照らす電気 of 寓意や、人形を演じる踊り子の表現を読むことは、多くの示唆をもたらす。絵画とパレエの表象を重ねたフィギュアと、劇場において具現化され体験されるボディを、ジェンダー役割の複合した関係において交差的に読むことで、モダニズムの舞台芸術において活性化する夢と欲望を啓蒙の失敗との関係で読み直すことができるのではないか。

[注]

- 1) *Columbia: Phantastisches Ballet in einem Vorspiel und drei Bildern* von Herman Regel und Josef Haßreiter. Musik von Josef Bayer. Wien : Reißer u. Werthner ; 1893.
- 2) anonym. Vom Ausstellungs-Ballet. Einige Wahrworte über die „Donaunixe“. In: Wiener Salonblatt, 17. Juli 1892, p.10., Paul. Vom Hofopernballett. ibd. 31. Juli 1892, pp. 10-11.
- 3) Steen, Jürgen (ed.). *Eine neue Zeit ... ! Die Internationale Elektrotechnische Ausstellung 1891*, Historisches Museum Frankfurt am Main 1991.
- 4) コーミッシェ・オーパーのウェブサイトより。(https://www.komische-oper-berlin.

de/entdecken/geschichte/ 最終閲覧2024/08/29)

- 5) *Neuer Theater Almanach. Theatergeschichtliches Jahr- und Adressen-Buch.* Hrsg.: Genossenschaft Deutscher Bühnen-Angehöriger. 5. Jg. 1894. S.73.
- 6) 1. Feb. 1885 付の契約書、オーストリア国立公文書館所蔵文書より。Verzeichnis ausgeführter Theateranlagen. Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft Berlin. (unpagiert)., Leopold Rosner: *Fünzig Jahre Carl-Theater. 1847–1897. Ein Rückblick.* Schworella & Heick, Wien 1897. S.37.
- 7) anonym. Theater und Kunst. In: Wiener Morgenpost. 26. Februar 1894. p.4.
- 8) Otto, Ulf (2020). *Das Theater der Elektrizität. Technologie und Spektakel im ausgehenden 19. Jahrhundert.* J.B. Metzler.
- 9) リブレットは以下を用いた。
『エクセルシオール』Pappacena, Flavia (ed.). The Transcription of the Ballet Excelsior and the Manuscripts of the Theatre Museum at La Scala. In: *Excelsior: documenti e saggi.* Di Giacomo, 1998.
『パンドラ』Hock, Wilhelm. *Pandora oder Götter-Funken.* 2.Afl. Frankfurt am Main: C.Adelmann 1892.
- 10) ヴォルフガング・シヴェルプシュ『闇をひらく光 〈新装版〉: 19世紀における照明の歴史』法政大学出版局、1997、pp.222-231.
- 11) 「筋はすぐにも説明できる。なぜならそれは副次的なことだから。重要なのは配された細部で、それらについては真に古いバレエの慣習に対して新規であると言えることができる。」Kleine Theaterplaudereien. Wien, 16. Feb. Wiener Hausfrauen-Zeitung. 1894. p.66.
- 12) 『エクセルシオール』『パンドラ』に関する基本的な研究としては以下を参照した。
Pappacena, Flavia (2007). Analysis and reconstruction of the pas de deux in the third scene of Luigi Manzotti's "Grand ballo" 'Excelsior'.
Otto, Ulf (2015). Enter Electricity: An Allegory's Stage Appearance between Verité and Variété. In: *Centaurus. An International Journal of History and Science and its cultural Aspect.* John Wiley & Sons Pte Ltd. pp.192-211.
- 13) Haitzinger, Nicole (2015). *Resonanzen des Tragischen : zwischen Ereignis und Affekt.* Verlag Turia + Kant. p.188.
- 14) A.M.W. Theater. In: Wiener Salonblatt, 25. Februar 1894. p.11.
- 15) 公演評は、ベルリン初演に関するもの3誌(①～③)、ウィーン公演に関するもの10誌(④～⑬)を確認した。引用にあたっては、以下のリストの番号を記す。
① anonym. Theater- und Kunstdnachrichten. Die Presse, 27. März 1893. p.2
② anonym. Theater und Kunst. Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 28. März 1893. p.3.

- ③ Benjamin Schier. Kleine Theaterplaudereien. Wien, 16. Feb. In: Wiener Hausfrauen-Zeitung, 18. Februar 1894, Nr.8, p.65f.
- ① h.k. Theater- und Kunstdenken. In: Die Presse, 11. Februar 1894. pp.14-15.
- ② anonym. Theater- und Kunstdenken. In: Neue Freie Presse, 11. Februar 1894. p.6
- ③ l.h. Theater, Kunst und Literatur. In: Neues Wiener Tagblatt (Tages-Ausgabe), 11. Februar 1894. p.6
- ④ b. Theater. In: Wiener Zeitung, 11. Februar 1894. p.4.
- ⑤ anonym. Theater, Kunst und Literatur. In: Wiener Montags-Journal, 12. Februar 1894. p.4f.
- ⑥ R. Theater, Kunst, Musik und Literatur. In: (Neuigkeits) Welt Blatt, 13. Februar 1894. (unpagiert).
- ⑦ anonym. Theater-Bericht. In: Kikeriki, Sonntag. 18. Feb. 1894. (unpagiert)
- ⑧ anonym. Signale für die Musikalische Welt. 1894: Titelblatt Heft 18. Leipzig, Februar.
- ⑨ anonym. Theater und Kunst. In: Wiener Morgenpost. 26. Februar 1894. p.4.
- ⑩ A.M.W. Theater. In: Wiener Salonblatt, 25. Februar 1894. p.11.
- 16) 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年1月 p.12.
- 17) Figur は、舞踊用語に限れば集団の振付が空間に描き出す文様や図形を意味し、ここでは群舞の振付を分節する概念として用いる。尚、舞台芸術全般では登場人物とその造形を指し、本作リブレットではコロンビアが「機械の人形 mechanische Figur」と称される。
- 18) Woitas, Monika und Bannette Hartmann (Hg.). *Das grosse Tanzlexikon*. Verlag Laabar 2016. S.218. ベルリン帝立バレエでは 1893 年より「舞踊手 Tänzer」という表記に置き換えられており、地域差はあるものの、相対的に古い階級用語と捉えられる。古後奈緒子「ベルリン王立歌劇場の組織と演目」『Arts and Media』vol.14, p.140.
- 19) 『人形の精』の美術家 Franz Gaul がグループ毎の衣裳の統一を説く手紙にもとづき、舞踊史家シュラーが指摘している。Oberzaucher, Alfred a. o. (eds.). *Die Puppenfee* (program), Vienna: Wiener Staatsoper 1997.p.23.
- 20) Jeschke, Claudia (1983). *Tanzschriften: Ihre Geschichte und Methode*. Die illustrierte Darstellung eines Phänomens von den Anfängen bis zur Gegenwart. Bad Reichenhall: Comes Verlag.
- 21) ステファヌ・マラルメ「バレエ」渡辺守章編・訳『舞踊評論』新書館、1994、p.110.
- 22) Otto, 2020, § 8.Leuchtkörper.

- 23) 古後「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 年、pp.103-123.
- 24) 「極めて優美な四頭だての馬車、オリジナルの世界オーケストラ、詩的に考慮されたナイアガラの場合、パ・ド・ドゥ、万博バラビールは、バイヤーの甘い音楽に伴われ、ハスライターが効果的に描き出し、毎晩喝采を浴びた。」^⑦、Woitas, Monika und Bannette Hartmann (Hg.). *Das große Tanzlexikon*. Laabar 2016, p.48f., 「バイヤーの音楽がたとえ特別オリジナルでなくても、趣味よく、素敵で、ハスライターの振付のエヴォリュションは豊かな発明を示し、プリマバレリーナの舞踊芸術は満場一致の承認を得た。」^⑤
- 25) Lecocq, Pascal (1987). *La Wandeldecoration. Extrait de la Revue d'Histoire du Theatre*. pp.359-383.
- 26) 古後奈緒子 (2015)「『エクセルシオール』に見られる共同体意識 記念碑としての 19 世紀末バレエ」『Arts and Media vol.05』大阪大学大学院文学研究科アート・メディア論コース発行、pp.119-127.
- 27) 注 9 掲載のリプレット『パンドラ』pp.13-14. 第 2 幕「文化が昔ながらの照明道具が滑稽なパレードをしようとするのを鋭い眼差しで眺める。陽気な火花たちが割って入り、曰く、文化が最高のものを提供することが、この世紀に委ねられているはず：電信、電話、写真、録音——これらが科学の最新の申し子たちだ。」
- 28) Wiener Zeitung, 10. Februar 1894.
- 29) *Das Columbische Weltausstellung-Album. Enthaltend Abbildungen des platzes, der Haupt-und Staats-Gebäude, Statuen, architektonische Details, innere Ansichten, Scenen der Midway Plaisance und andere interessante Gegenstände, dargestellt auf der Columbischen Weltausstellung, Chicago 1893*. Rand McNally & Company, Verleger: Chicago und New York. (unpagiert)
- 30) 松田京子『帝国の視線—博覧会と異文化表象—』吉川弘文館、2003 年。市川文彦 (2020)「近代博から現代博への運営システム転換 1851 ~ 2017 —褒賞制・売却制・展示法に映った〈世界〉」佐野真由子編『万博学：万国博覧会という世界を把握する方法』思文閣出版、pp.496-519.
- 31) Adamo, Sergia (2014): Articulating the National and the Global in the Ballo Excelsior's Kitsch Imagination. In: Guido Abbattista (ed.), *Moving Bodies, Displaying Nations National Cultures, Race and Gender in World Expositions Nineteenth to Twenty-first Century*. Trieste: EUT, 「バレエ『エクセルシオール』は、ばらばらになった個人の寄せ集めである社会——フーコーが述べるように——において、共有された経験の感覚を構築することを狙った、スペクタクル化の新形式である。これは、国家の一部でありながら、国際的空間、大量生産と大量消費、地球規模の余暇、普及し

たスペクタクル化から作られた、より広い次元の一部でもあるような、近代の個人としての主体化の感覚へつながる。」p.145f.

- 32) Max Kalbeck. In: Die Presse. Samstag den 6. October 1888. p.11.
- 33) E.T.A. ホフマン『砂男』種村季弘訳「世界の文学 ドイツ I」集英社、1990 年。
Jahraus, Oliver (ed.) (2016) *Zugänge zur Literaturtheorie. 17 Modellanalysen zu E.T.A. Hoffmanns »Der Sandmann«*. Reclams. 光学機器は諸理論で手がかりとされる読解の鍵である。
- 34) オヴィディウス『変身物語』中村善也訳、岩波書店、p76。「恋こがれるピグマリオンは、何度も何度も、手で、彼の祈りの対象であった乙女を撫でさする。」
- 35) ジャン＝ジャック・ルソー『ピグマリオン 音楽つきの劇』松本勤訳『ルソー全集 第 11 巻』白水社。「ガラテは自分の体に触れて「わたし」を知り、ピグマリオンに触れて「わたし」を再認する。ガラテはもともとピグマリオンの自我の一部が外在化してできた作品なのであるから、この作品は、2 つに分化した「わたし」と「わたし」が最終的に結び合わされたことを示している。(松本 p.441)
- 36) 平林正司編・訳 (2000)『19 世紀フランスバレエの台本 パリ・オペラ座』慶応大学出版会所収、『コッペリア、または瑛瑛の目をした娘』より「催眠術の手業」p.282, p.404.
- 37) Rosiny, Claudia (2013). *Tanz Film : Intermediale Beziehungen zwischen Mediengeschichte und moderner Tanzästhetik*. Bielefeld : transcript. p.47
- 38) リヴィエ・ド・リラダン『未来のイヴ』高野優訳、光文社、2018 年。
- 39) バイヤーの音楽における自己引用については、以下を参照。若宮 由美 (2012)「バレエの劇作法：《ウィーン巡り》の改作をめぐって」埼玉学園大学紀要・人間学部 篇 12 巻、p.181-194.『コリアの花嫁』でも確認されている。Hoe Seok Park (Hg.) (2014). *Die Braut von Korea*. LIT.
- 40) Braun, Rudolf und David Gugerli (1993). *Macht des Tanzes, Tanz der Mächtigen. Hoffeste und Herrschaftzeremoniell 1550-1914*. C.H. Beck: München.
- 41) ヴォルフガング・シヴェルプシュ (1988)『光と影のドラマトウルギー—20 世紀における電気照明の登場—』法政大学出版局、p.20。A.ベルトラン、P.A.カレ (1999)『電気の精とパリ』松本栄寿、小浜清子訳、玉川大学出版部。橋爪紳也＋光のまちづくり推進委員会編著 (2015)『光のまちをつくる：水都大阪の実践』創元社、p.111.
- 42) Gooday, Graeme (2008). *Domesticating Electricity. Technology, Uncertainty and Gender, 1880-1914*. Pittsburgh: University Pittsburgh Press.
- 43) 原克 (1996)「エレクトリック・バナナ計画」水越伸「20 世紀のメディア①エレクトリック・メディアの近代」ジャストシステム、pp.45-68。尚、『パンドラ』にジェンダーを越えた変身を読み込んだのは、読解としては興味深いが訳としては誤りである。63 頁には注 27 で引用した電気器機に扮したパレリーナのイラストが掲

載されているので参照されたい。

- 44) キャロリン・マーヴィン (2003)『古いメディアが新しかった時—19世紀末社会と電気テクノロジー—』新曜社。
- 45) Gugerli, David (1998). Modernität-Elektrotechnik-Fortschritt. Zur soziotechnischen Semantik moderner Erwartungshorizonte in der Schweiz. In: *Elektrizität in der Geistesgeschichte*. Gugerli, David u. Plitzner, Klaus (Hg.) Verlag für Geschichte der Naturwissenschaften und der Technik: Bassum. pp.51-63.
- 46) 注12の前掲書。
- 47) *Die Puppenfee*. Pantomimisches Ballett=Divertissement in 1 Akt von J. Haßreiter und F. Gaul. Musik von Josef Bayer. Leipzig, Zürich, Wien: Musikalien- und Bühnenverlag Josef Weiberger, [1889].
- 48) 注40の前掲書、第1章、第2章を参照。ブラウン&グゲリによれば、イギリス、フランスにおける絶対王政の舞踏の催しの手法は19世紀末ドイツで踏襲される。
- 49) 注12の前掲書 p.205.
- 50) 「電気が集める「想像の共同体」(アンダーソン 1991)は、国家に支えられたボルシア、バヴァリア、ゲルマニアなどより遥かに大きい。」(Otto 2023 p.204)
- 51) エリアに関しては『ウィーン・サロン誌』にバイオグラフィーを見つけることができる。「1873年4月21日にトリノに生まれた。すでに8歳で踊り始め、12歳で Teatro Reggio の Mengoli 嬢のもとへゆき、当時人気のあったプリマバレリーナたちの模倣に成功し驚きを集めた。ミラノの学校で Bouthier 夫人の元での厳しい探求の後、スカラ座でデビューし大成功を収め、振付の芸術の選り抜かれた者にのみ与えられる栄誉が与えられた。彼女のさらなる経歴はペテルブルク、ワルシャワ、ロンドン、ベルリン、最新がウィーンとなるが、ここでは報道と公衆ともに新しいスターを喜ばしく迎えた。」^⑩
- 52) 「彼女は余計なことまで行い、生命を得た魔法使いの弟子の箒同然に、主人である発明家をすぐに大困惑に陥れる。彼女は彼の機械類を壊し、アトリエ全体をひっくり返す。」^③
- 53) 「最後に優美な引率女性は再び機械へと凍りつき、妖精劇らしい配列の輝きと洗練において何にも負けない大団円が仕上げの終幕を形作る。」^①
- 54) 「彼女はよくできた機械 kunstvolle Maschine に過ぎなかったのだ。」^③「彼女は人間の姿をして im Menschengestalt その製造者に発明家の冠すら手助けして授けてやるが、決定的な瞬間に力を失い床に倒れることで、人間の仕事のはかなさを示しもする。」^④
- 55) 「そこでコロンビアの奇跡の力と命は終わり、ちょうど彼女の発明家が彼女を売ろうとしたその時に、彼女は力も権力も失いくずおれる。」^③
- 56) Bergner, Gwen and Plett, Nicole. Uncanny Woman and Anxious Masters: Reading

Coppélia against Freud. In: *Moving Words. Re-writing Dance*. (ed.) Gay Morris. Routledge 1993. p.159-180.

(人文学研究科准教授)

ZUSAMMENFASSUNG

Das Medium, das Träume und Begierde bündelt: Figuren von Puppen und Elektrizität im Ausstattungsballett "Columbia" (1893)

Naoko KOGO

Diese Studie versucht zu verdeutlichen, wie die Aufklärung im Sinne des Fortschrittsglaubens durch das Ballett möglich war. Einen Librettotext nach zwei Gestalten (die Göttin der Elektrizität und die Puppenfigur) von populären Ballettstücken des 19. Jahrhunderts zu analysieren führt uns dazu Spuren von der in der modernen Ballettgeschichte verschollenen Tradition herauszulesen. Analysiert wird hier „Columbia“, ein fantastisches Ballett in drei Bildern. Es wurde von dem damals internationalen Wiener Ballettautor Joseph Haßreiter choreografiert und um 1893 in Unterhaltungstheatern in deutschsprachigen Metropolen aufgeführt. Columbia, benannt nach einer amerikanischen Nationalallegorie, ist die modernste mechanische Figur und ein Meisterwerk der männlichen Hauptrolle, eines Ingenieurs, die offensichtlich Thomas Edison meint. Von Elektrizität galvanisiert wird sie eine Führerin einer Vergnügungsreise und stellt deutschen Zuschauern den amerikanischen Kontinent als die neue Welt vom Kapitalismus dar: vom Broadway in New York bis auf das Gelände der Weltausstellung in Chicago mit phantastischen Zauber.

Die zeitgenössischen großen Ballette neigen dazu, die kolonialistischen Weltbilder mit aktuellen Interessen grandios auszustatten. Besonderes zwischen 1880 und 1919, wurde der schlicht polarisierte ideologische Kampf in der soziokulturellen Sphäre im Theater verkörpert, und in den Augenblenden des optisch-dynamisch-elektrifizierten Illusionstheaters aufgelöst. Das choreografische Ornament der Masse diente dabei auch als Projektionsfläche der Scheinwerfer und spielte eine wichtige Rolle, um die Massen zu nationalisieren und zu modernen Menschen zu formen. Das Ballett, das untrennbar mit der in den 1880er-Jahren einsetzenden Elektrifizierung des Theaters verbunden war, wurde zu einer wichtigen Triebkraft bei der Ausweitung der Front von Zivilisation und

Fortschrittlichkeit.

Im Zuge der präzisen Analyse möchte ich der Frage nachgehen, welche Träume und Sehnsüchte welcher Gesellschaftsschichten für dieses Werk, das in mehreren Theatern an der Front der Elektrifizierung die „Neue Welt“ verkörperte, möglich waren.