OUKA
The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	一九二〇年代末のバウハウスにおける人間観 : 早すぎたポストヒューマニズムか、遅すぎたヒューマニズムか
Author(s)	三木, 順子
Citation	形象. 2026, 7, p. 43-58
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/104218
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

一九二〇年代末のバウハウスにおける人間観
――早すぎたポストヒューマニズムか、遅すぎたヒューマニズムか

三木　順子

一．バウハウス一九二八―一九二九、「人間」という鍵概念
――O・シュレンマーとH・マイヤー

一九二八年から二九年にかけて、デッサウのバウハウスで、オスカー・シュレンマー（Oskar Schlemmer, 1888～1943）による予備課程の授業「人間 Der Mensch」が開講される。開講に先立ち、シュレンマーは、二八年三月に集中的に準備草案に取り組んだ。草案は、戦後、遺族の協力のもとにとりまとめられ、一九六九年に新バウハウス叢書の一冊として初版が刊行された[1]。そこには、タイプ打ちや手書きメモで作成された複数の授業概要案、裸体デッサン、解剖学的人体図やデューラーの人体作図法の再解釈に基づく新しい黄金比の図式、人体とその動きを極度に抽象化し類型化したドローイング、ならびに、自然科学、哲学、心理学の学術書の文献リストが収められている。この授業は、人体のドローイングの実技と学術的な理論の双方を扱う授業として構想されていた。だが、タイプ原稿やマニュスクリプトやドローイングは、体系づけて遺されているわけではなく、断片的な記述のなかにシュレンマーの人間観の具体的なまとまりを読み取ることは難しい。

授業「人間」が構想され開講された時期は、バウハウスの教育方針の抜本的な変革が行われた時期であった。一九一九年にヴァイマルで学校が創立されて以来、九年にわたって校長を務めてきたヴァルター・グロピウス（Walter Gropius, 1883～1969）が二八年に退任し、二代目校長に建築家ハンネス・マイヤー（Hannes Meyer, 1889～1954）が任命される。前年の二七年にデッサウのバウハウスに招かれたマイヤーは、バウハウスに来る以前から社会主義的な共同体への憧憬を口にして憚らず、個性と野心を原動力として活動する芸術家や建築家に対する嫌悪感を露わにしていた。マイヤーは、それまでのバウハウスを特徴づけていた芸術色を縮減し、機械化、機

能性、合理性、経済性を第一義としてカリキュラムを大幅に改変する。このような性急な方針転換はマイヤーと教員らとのあいだに軋轢を生み、L・モホイ＝ナジ（LászlóMoholy-Nagy, 1895〜1946）やヘルベルト・バイヤー（Herbert Bayer, 1900〜1985）は、マイヤーの就任前にバウハウスを去っていた。シュレンマーもまたマイヤーの方針には懐疑的で、「バウハウスは今後、建築や工業デザインやテクノロジーの知的な側面へと方向転換するだろう。画家はいまや、必要悪としてのみ存在を許されることになる」[2]と不安を吐露していた。

これまでのバウハウス史研究やシュレンマー研究においては、授業「人間」は、新校長マイヤーによるバウハウスの方向転換にシュレンマーがみずからを適応させたものと説明されてきた[3]。理論的な学術性を重視するマイヤーは、一九二八年から二九年にかけて、国内外から名だたる講師を次々と招聘して講演会を開催していった。招聘講師の専門分野は、テクノロジーと結びついた構成主義理論、映画理論、現代音楽理論から、新しい精神医学や論理的実証主義の哲学に至るまで、多岐にわる[4]。留意すべきは、マイヤーが、もともとはそれぞれ個別の催しであったそれらの講演会を、ある全体テーマのもとに企画・実施された「連続講演会」として学外に印象づけようとしていた点である。全体テーマとして掲げられたのは、「統一としての人間」というフレーズであった。マイヤーが監修した一九二九年の入学案内パンフレット【図1】では、見開きページの中央に一連の講演会のタイトルと講演者名の一覧が示され、その上部には、「統一としての人間 der mensch als einheit*」（*この時期のバウハウスの刊行物や広報物においては、活字はすべて小文字が用いられていた）という標語が、また下部に

図版はインターネット非公開

【図1】バウハウス・デッサウ校　入学案内の見開きページ　1929年

は、「精神 geist ／魂 seele」および「肉体 leib ／魂 seele」という四つのキーワードが、いずれも太字体で大きく割付けられている。これらの活字群を左右両側から挟むかたちで、二点の正方形大判図版が配される。いずれも人体をモティーフとしたもので、一つは、力強く跳躍する二人の男子学生を低い視点から仰角で大胆にとらえ、のちに《バウハウスを飛び越えて Jump over the Bauhaus》というタイトルで広く知られることになるモノクローム写真である[5]。もう一つはシュレンマーの手による線描で、思考、身体、空間という三つの動力態の相互関係をダイアグラム風に図示したものである。この図は、マイヤーが編集した一九二八年の機関誌『バウハウス』上で新しいカリキュラムが紹介された際に、シュレンマーの授業の概要文とともに掲載されていたものである[6]。マイヤーがこの時期、「人間」をバウハウスの新しい鍵概念として積極的かつ戦略的に広報していた事実に鑑みるならば、その鍵概念をタイトルに冠り、学術的な理論にも目配りするシュレンマーの授業は、たしかに一見したところ、マイヤーの方針を汲み入れようとする姿勢の現われのように思われよう。

しかし、授業「人間」の成立の経緯をたどるならば、必ずしもそうとはいえない。カリキュラム改変に際してマイヤーがあらかじめ芸術教育者会議に提出した資料[7]では、全学生必修の第一セメスターの基礎科目として当初シュレンマーに割り当てられていたのは、ヌード・モデルをデッサンする「裸体画 Aktzeichnen」の授業であった。ほかに、素材の扱いを主題とするヨーゼフ・アルバースの「制作実践論 Werklehre」、抽象的構成の理論と実践に重点を置くカンディンスキーの「フォルム論 Formlehre」、クレーによる「平面造形原論 Elementare Gestaltungslehre der Fläche」、ヨースト・シュミットによる「書体 Schrift」教育が必修化されている。だが、シュレンマーは割り当てをそのまま受け入れることはせず、裸体画を自由選択科目に移し、それに代わる新たな必修科目として授業「人間」をみずから設定した。ほかの教員が担当する科目が、制作、フォルム、平面といった造形用語をタイトルに含んでいるのと比べるならば、シュレンマーの授業「人間」はそのタイトルからして異質で、マイヤーが統括した全体のバランスからは逸脱したものといわざるをえない。この授業には、変化するバウハウスのなかでなお芸術家としての仕事の可能性を探る、シュレンマーの企図が見え隠れしているように思われる。

一九二八年から二九年にかけて、「人間」はバウハウスの鍵概念として打ち出されていた。だが、そこにおける人間観は、

けっして堅固な一枚岩ではなかった。むしろ、人間という語をもっとも自覚的かつ積極的に用いたシュレンマーとマイヤーの、互いの思惑の不安定な関係こそが、この時期のバウハウスの人間観の磁場を成していたといえよう。以下では、この磁場のありようを明るみにだすとともに、この時期のバウハウスの人間観が指すベクトルとその意味を尋ねてみたい。

二、企てとしての授業「人間」

まず、授業「人間」に至るシュレンマーの足取りを確認しておこう。シュレンマーは、一九二一年にヴァイマルのバウハウスに着任し、壁画、彫刻、金属など複数の工房をかけもっていたが、翌二二年にシュトゥットガルトの劇場で初演された《トリアディック・バレエ》の成功を経て、二三年に舞台工房のマイスターとなる。シュレンマーがそこで力点を置いたのは舞踊、とりわけ、人間の身体の機械的な動きに応じて、その身体が位置する空間の見え方を変容させ、その絶え間ない変容のアーティキュレーションそのものを主題化する、抽象的な舞踊であった。シュレンマーにとって舞台工房は、そうしたアーティキュレーションの原理とヴァリエーションを探る実験室となる。二五年にバウハウスはデッサウに移転し、二六年には、小さなスタジオを備えたデッサウの新校舎が竣工する。竣工式では、シュレンマーと学生が制作した一連の短いパントマイム作品が、「バウハウス・ダンス」と銘打って一五〇〇人を超える来賓の前で演じられた。二七年から二八年にかけて、舞台工房の活動は、スタジオという空間に恵まれてさらに活性化し、「バウハウス・ダンス」はそのレパートリーを増やしていく。

しかし、この舞台工房は、二八年に困難の時を迎える。校長に就任したマイヤーがバウハウスの芸術色を薄めようとしたことに加え、経済的な事情もあり、舞台工房の実践は規模の縮小を余儀なくされる。それにともないシュレンマーは、マイヤーが新たに整備した予備課程で、これまでよりも多くの授業を担当することとなる。そのような状況のなかで構想されたのが、授業「人間」であった。

一九二八年の機関誌『バウハウス』の表紙には、新たに整備されたカリキュラムを担う教員らの顔写真が並び、誌面上では、各教員が、それぞれが担当する科目を詳しく紹介している[8]。シュレンマーもここで、みずからが提供する「人間」、

「裸体画」、「舞台理論」の三つの科目を、テクストと挿図で紹介している。冊子の全体は、この時期のバウハウスのほかの刊行物と同様に、全ページにわたって徹底して統一的にデザインされている。だが、注意深く眺めてみるならば、シュレンマーによる授業紹介の見開きページの構成には、いくつかの不均衡が認められる[9]。シュレンマーは、「裸体画」と「舞台理論」についてはそれぞれ一〇行程度の簡単な説明に留める一方で、「人間」についてはその三倍以上もの長さにおよぶテクストを寄せ、見開きの右ページほぼすべてをこの授業の説明に割いている。さらに、見開きの左ページには、授業「人間」に紐づけられた一点の線描が、不自然なほど大きく引き伸ばされてページいっぱいに割り付けられている。ほかの教員が、複数の写真や図を巧みに組み合わせて授業の内容をイメージ化しているのと比べるならば、シュレンマーの挿図の扱いは、かなり極端なものだといわざるをえない。この挿図は、すでに指摘したとおり、翌二九年の入学案内パンフレットに再掲されることとなる。連関と総合を表す「環」のなかで運動する人間の肉体を中心に据え、その周りに、「時間」、「空間」、「大地」などの抽象概念や、「倫理学」、「心理学」などの学問名をダイアグラム風に配置した図は、一九二六年にシュレンマー自身が描いた彩色のドローイング《理念の環のなかの人間》を、タイポグラファーを加えてグラフィカルに仕立て直したものと思われる。

授業「人間」の概要文の主旨は、およそ以下のとおりである。新しい時代における生のありようを問うためには、人間を身体と精神の両面から探究し、人間を「宇宙的な存在 kosmisches Wesen」[10]として、その全体性において理解することが不可欠である。したがって、人間を、機械的かつ有機的なものとして、また、自然と人工という二義的な環境世界のなかにあるものとして、さらには、肉体的 materiell かつ霊的 spirituell かつ知的 intellektuell な現象として扱う科目が必要となる。このような必要性に応え、授業「人間」では、第一に形、第二に自然科学（とりわけ生物学）、第三に哲学という三つの学問領域を扱いながら、最終的にはすべてのことがらを「人間」という概念のもとに統合していく。まず形の部では、ドローイングをとおして、人体を、その形態だけでなく、空間のなかでのその動きをも視野に入れて探求する。そうした探求は、一方では、建築 Bau——住居における動線から出発して、人間と空間の関係や、さらには人間と環境世界との関係を打ち立てていく営み——を意識することにつながる。も

う一方でそれは、芸術――日常の所作から出発し、体操やダンスを経て、舞台のうえで繰り広げられる演技へと発展していく営み――を意識することにもつながる。第二の自然科学の部では、エーテルとプラズマなどの自然界の媒体や、生物学でいわれるところの人体を扱う。力点は人体のほうに置かれ、発生学や解剖学に基づいて身体の各部の構造と機能を、また、生化学に基づいて呼吸、循環、代謝、生殖の作用を学ぶこととなる。重要なのは、人間の身体の構造や機能や作用を、自分自身の触覚と知覚を働かせながら理解することである。人間の生命現象に、生物学的な観点から事実に基づきながらアプローチするのが自然科学の部であるとすれば、例えば「生気論 die Lehre von den Lebendichkeiten」のような、精神科学的な観点からのアプローチは哲学の部に部に委ねられる。

概要文の全体の調子としては、学術的な理論性が重視されるように見受けられる。だが、遺された授業草案のなかで、シュレンマー自身によるおびただしい数のドローイング見本が占める割合に照らして考えるならば、シュレンマーが準備段階から殊に力を注ぎ、授業の主軸に据えていたのは、形の部のドローイングの実技であったことは想像に難くない。そのうえで留意すべきは、ドローイングが対象とするのが、身体のたんなる形態のみならず動きであるとされ、身体の動きのこのような基礎的な探求の先に展開する分野として、バウハウスの教育が最終的に目指すところの建築だけでなく、シュレンマーの本来の仕事である舞台芸術の実践現場もが位置付けられている点である。授業と舞台芸術の実践との連関は、自由選択科目として提供される「裸体画」と、舞台芸術を学ぶ学生の必修科目「舞台理論」を紹介する短いテクストのなかで、より明確に示されることとなる。ヌード・モデルをデッサンする「裸体画」の授業では、静止したモデルのみならず動くモデルの描写も含むとされる。「舞台理論」では、理論や分析だけでなく実践も取り入れることが明記されている。柴田隆子氏がそのシュレンマー研究で指摘しているように、シュレンマーが、三つの授業をとおして、舞台工房の活動をなんとか維持しようと企てていたのは明らかである[11]。

以上のように考えるならば、授業「人間」は、予備課程の必修科目として完結した内容をもつというよりは、舞台工房との連関においてこそ意味をもつものとなる。

三．舞台工房と授業「人間」――衣装から人体へ

すでにバウハウスの外で舞台制作者として成功をおさめ、とりわけ《トリアディック・バレエ》で、機械的な身体と空間の総合作用としての舞踊という方向性を固めていたシュレンマーは、舞台工房のマイスターとなった翌年に、早くもバウハウスにおける自身の仕事のコンセプトを短いテクストに書き起こしていた。このテクストは、二五年にバウハウスがデッサウに移転したのを機に刊行されたバウハウス叢書の第四巻『バウハウスの舞台』に収められる[12]。

シュレンマーは、舞台の可能性は人間の身体に変形を加えることによって開かれるとし、そうした変形を可能とするのが衣装と仮面だと考えていた。シュレンマーはいう。「衣装と仮面は、身体の相貌を支えもすれば変えもし、本性を表現しもすれば欺きもし、身体の有機的もしくは機械的な合目的性を強化しもすれば破壊しもする」[13]。舞台工房で企てられたのは、装着具のような衣装をまとうことで身体のモデュールを大胆に変化させ、機械的な動きをおのずと促し、身体と空間の相互作用のなかに幾何学的な秩序を与えていくことであった。シュレンマーは、舞台に際して衣装や仮面によって人為的に形づくられる身体を「Kunstfigur（人工的な形姿）」と呼んだ。舞踊史家ブラントシュテッターによれば、この「Kunstfigur」という用語は、ロマン主義の詩人クレメンス・ブレンターノの童話『ゴッケル物語』のなかで、少女が自動のからくり人形を指して何度も発する言葉「Keine Puppe. Eine schöne Kunstfigur!（お人形じゃないの。素敵な人造人間なの！）」を援用したものであった[14]。シュレンマーは「Kunstfigur」のモデルを、一方では、カレル・チャペックの戯に登場するロボットやE・T・A・ホフマンの小説『砂男』に登場するオートマタに、もう一方では、ハインリヒ・フォン・クライストの小説に描かれるマリオネットに求める[15]。シュレンマーが現代的と考える身体のありかたのなかには、ロマン主義的な神秘性や、いまだ人間には至らない子供じみた人形の受動的性が潜在している。

重要なのは、レパートリーを増やしてく「バウハウス・ダンス」のなかに、例えば《空間ダンス》【図2】ように、衣装によって身体のマッスやフォルムに大きな変更を加えるのではなく、むしろ振り付け（コレオグラフ）によって、人間の身体の形そのものの現われ出に、機械的で抽象的かつ幾何学的な感覚を与えるものも多くみられる点である。ちょうどこ

図版はインターネット非公開

【図2】オスカー・シュレンマー「空間ダンス」1927年

の時期、シュレンマーは、旧カリキュラムの予備課程で人体ドローイングの授業を担当しはじめる。そこでは、裸体の人間の骨格や筋肉や細胞の構造がもつ尺度と比例を重視しながら、人体を、線、面、立体で図式的に表すドローイングが探求されていた。舞台工房における実験の射程が、衣装をまとった身体から身体そのものの形へと拡張されていくことをふまえるならば、シュレンマーが授業で、被服をまとわない裸体のグラフィカルな理解と表現に取り組みはじめたことは、たんなる偶然や与えられた義務ではなく、むしろ、内発的な必要性があってのことと考えられる。一九二七年から二八年にかけて開講されたこの旧カリキュラムの授業の内容に、学術的な理論性も加味してさらに発展させたのが、二八年から二九年にかけて開講された「人間」であった。

授業「人間」におけるドローイングの実技や人体解剖図の分析は、前年度の授業をそのまま引き継ぐものと推測される。裏返していえば、それらはシュレンマーにとって、ひいては舞台工房の実践にとって、欠かすことのできないものであり、ヌード・モデルをデッサンする裸体画の授業以上に重要なものであったということになる。裸体画と、それとは別のものとしてシュレンマーが必要とし構想した一連の人体ドローイングとのもっとも大きな相違は、前者が見ながら描くのに対し、後者では、実際の身体を見ずに表すための、人体の構造や比例や尺度の習得や、人体の図式化の探求が目指されている点であろう。

授業の草案のなかに確認できる人体解剖図やデューラーの人体作図法の分析をとおしてとりだされてくるのは、美しい身体でもなければ、理想化された規範としての人間像でもな

く、「標準化Standardisierung」されたプロポーションである。シュレンマーは、とりだしてきた没個性的で没価値的な人体を、一つの単純な図形――円、四角形、逆三角形など――の反復から成り立つものとして秩序づけ、デフォルメを加えることなく抽象化していくことを試みている【図3】。そのような抽象化においては、それぞれの図形がもともと有している幾何学的な形としての性質が、人体の佇まいの見え方や身振りの現れかたを決定づけ、人体を類型化し、図式化する。この点で、シュレンマーが授業草案で、哲学に加えて新たに心理学の部を立て、文献リストにルートヴィヒ・クラーゲスの身振り論[16]を挙げていることは興味深い。授業「人間」での人体の標準化、抽象化、類型化、図式化の探求は、最終的に、直線もしくは曲線のみで形成される棒人形のようなミニマルな形態において、人間の動きと力の感覚を表すドローイングへと収斂していく【図4】。シュレンマーはそれを、「舞踊譜Tanzschrift」のための基礎と呼び、実際に「バウハウス・ダンス」の記譜に応用していた。

人体を、実際のモデルを見ることなくグラフィカルに理解し表現する方法は、身振りを記すことに寄与するだけではなく、新しい身振りを構想すること、すなわち振り付けの創案

図版はインターネット非公開

【図4】オスカー・シュレンマー　授業「人間」の草案より　1928年

【図3】オスカー・シュレンマー　授業「人間」の草案より　1928年

や演出の営みにも寄与するであろう。さらにいえばそれは、演じる者や創案する者だけではなく、セットや照明を扱う技術者も含めた、舞台の仕事にかかわるあらゆる職能のあいだでの非－言語的で直観的なコミュニケーション・ツールとなり、人間が「共にko-」制作する芸術としての舞台の可能性を開くものとなる。舞台工房において、学生と共に「バウハウス・ダンス」を制作することを重視していたシュレンマーにとって、そうしたコミュニケーション・ツールが必要不可欠であったといってよかろう。シュレンマーの人体の探求の先に透けて見えるのは、このような、「共に創る人」としての人間のありようである。

四. 標準化 Standardisierung と協働 Kooperation

標準化や協働は、二代目校長のマイヤーが繰り返し用いていた語でもあった[17]。マイヤーはバウハウスに招かれる前から、ジートルンク（集合住宅）の建設に積極的に取り組んでいた。社会改革主義的な思想の持ち主であったマイヤーにとって、労働者階級の人々がともに生活するジートルンクが重要なテーマであったのは当然のことだが、理由はそれだけではない。マイヤーが取り組んだのは、標準化を大規模な建築群の建設において徹底し、棟の大きさや素材から、ドアや窓やベランダの形に至るまでのすべてに通じる一定の秩序を巧みに構築することであった。標準化することをとおして建設のプロセスは合理化され、それは、一方では、効率的な大量生産の原理によって建設費を安価に抑えることにつながり、もう一方では、それまでの建築群にはみられなかった際立った統一性を、全体からすみずみに至るまで与えることにつながる。マイヤーがバウハウスに招かれたのは、その比類のない統一性を、当時の校長グロピウスが高く評価したからであった。

バウハウスでマイヤーがまずもって推し進めたのは、しかし、効率性と経済性のほうであった。マイヤーは、各工房がそれぞれ標準化に取り組み、生産ラインの機能的なオートメーション・システムを開発することによって、工房と生産を請負う企業がともに効率的に経済効果をあげることを目指した[18]。このような方針は、人間はだれでも創造者たりうると考えるモホイ＝ナジには、非人間的なものに映った。彼は、例えば写真テクノロジーのなかに、すべての人のなかに実験

的で創造的な感覚を呼び起こす可能性をみていた。モホイ＝ナジはいう。「ものづくりが専門化すれば、作品が商品になれば、教育の方法は生気を失ってしまうだろう。人間らしさを生き生きと保つという基本的な考えを教える余地を残すべきだ。……私が同僚と嬉々としてすべてを捧げたものづくりの精神は、すでに標準化の適用にとって代わられている。私の仕事とは、学校と人間をつくることだったのに」[19]。一方で、モホイ＝ナジの人間至上主義的な価値観やいかにも教育者然とした声色は、マイヤーにとって鼻もちならないものであった。なぜなら、マイヤーにとってみずからの方針は、けっしてものづくりの専門化でも非人間化でもなかったからである。生産ラインのオートメーション・システムは、すべての労働者に、生産に参加する機会を提供し、すべての労働者が、生産プロセスのいずれの局面にも参与しうる可能性を開く。生産のすべての過程に与ったことのある労働者は、製品を内側から知り、製品について意見を述べることができる消費者となり、デザイナーとともに働く者Mitarbeiterとなる。デザイナーも建築家も、けっして一人で仕事をしているわけではない。もっとも、それは、グロピウスがかつて唱えたような中世的な共同制作を意味しているのではない。マイヤーが求めたのは、生産の営みのなかに内在化された集団としての人間であり、テクノロジーこそが可能とする、見えざるシステムとしての協働にほかならない。マイヤーはいう。「初期のバウハウスが高らかに謳ったものは、いまや、集団性Kollektivitätという、内面化され強化されたものにとって代わられつつあるのだ」[20]。

一九二九年の入学案内に掲げられた全体テーマ「統一としての人間」は、マイヤーにとっては、精神と魂や、肉体と魂の統合などを意味するのではない。統一とは、むしろ、そのようなヒューマニズムの伝統の手垢のついた対概念を葬り去った先にある、新しい集団のとしての人間こそを指すものであったといえよう。新しい集団性へのマイヤーの志向は、連続講演の招聘講師の顔ぶれにも反映される。ロシアから招かれたジガ・ヴェルトフが「キノ・グラース（映画目）」をタイトルとして映画制作を語り、社会改革思想の傾向をマイヤーと共有していたウィーン学団のオットー・ノイラートも名を連ねている[21]。

五. ポストヒューマニズムでもなく、ヒューマニズムでもなく

以上のように眺めるならば、一九二〇年代末のバウハウスにおける人間への志向のユニークな布置が見えてくる。シュレンマーもマイヤーも、機械的なものや標準化されたものや、「共に」あることのなかに、現代的な人間のありかたの可能性を感じとっていた。だが両者は、同じ方向を向いていたわけではない。彼らは、いわば、同じ問題を共有しながら背中合わせに仕事を進めていた。

マイヤーにとっては、機械や標準化は、機能性、合理性、経済性と結びつくものであった。機能性、合理性、経済性を第一義とすることは、ヒューマニズムの伝統のなかで称揚されてきた個性や精神性を一掃し、現実のモノに徹底して即すこと、すなわち「新しい即物主義Neue Sachlichkeit」の立場から製品を、建物を、ひいては社会を造形していくことを意味していた。そうした造形の営みは、集団という新しい人間のあり方と表裏一体となって展開していく。このような造形観と人間観をもつマイヤーにとって、もっとも厄介なのは、モダニズムのアヴァンギャルドが、なお、当然のごとくヒューマニズムの伝統を拠り所としている場合であろう。だからこそ彼は、モホイ＝ナジのようなバウハウスラーにたいして辛辣であった。マイヤーのヒューマニズムに対する容赦のない批判と否定は、今日のポストヒューマニズムの論調を暗示している。建築史家マイケル・ヘイズが指摘するように、マイヤーの姿勢の特徴は、否定の徹底にある[22]。だが重要なのは、徹底だけではなく、批判し否定したうえで、どこへ向かっていくのかであろう。集団としての人間は、いかにして、全体主義へと陥ることなく機能し、全体主義に抵抗しうるのか。マイヤーが、こうした問いに正面から取り組むためにしばし歩みを止めることを知らない、急進的なユートピア主義者だったことは否めない。

一方、シュレンマーは、マイヤーのようにあからさまにヒューマニズムを批判するわけではない。それどころか、シュレンマーが描く、空間の中央に立つ人間の図は、ポストヒューマニズムにおいてしばしば批判されるレオナルドの「ウィトルウィウス的身体」を連想させさえする。だが、実際の舞台制作でシュレンマーが探求していたのは、けっしてそのような人間中心的な構図ではない。ダンサーは、みずからの秩序によって空間を構造化しつつ、その構造のなかに埋め込まれ、空間に囚われつつその空間に働きかける。このような存在様

態にある人間を、シュレンマーは、「踊る人 Tänzermensch」[23]と呼んでいた。シュレンマーが舞台の仕事で扱う身体は、一種の受動性を帯びている。この点においてシュレンマーは、人間至上性や人間中心性を前提とし、主体性と個性を表現の母体とみなすヒューマニズムの伝統を踏み越えているといってよかろう。だが、シュレンマーの歩みのベクトルは、マイヤーのように、ポストヒューマニズムを指し示しているわけではない。むしろそれは、いまだ人間ならざるもの、いわば、人間未然のものへと向かっていく。シュレンマーの人間観は、ヒューマニズムでもなく、ポストヒューマニズムでもない位相へと開かれている。

シュレンマーは、学生時代にシュトゥットガルトの美術アカデミーで絵画を専攻していたが、第一次世界大戦が勃発し出征した際に戦地で重傷を負い、長く病院生活を強いられていた。戦争が終結し傷が癒え、美術アカデミーに復学し再び制作に携わるなかで、シュレンマーは、身体そのものへの興味を芸術的にも生物学的にも深め、とりわけその受動性に目を向けていった。このような志向は、身体というものが、主体の意思とは関係なく傷つき壊れるものであり、また、主体の意思とは関係なく癒えていくものでもあることを、大戦という危機の時代を生きるなかでシュレンマー自身が身をもって体験したことと無関係ではないだろう。

受動的な身体は無力なのではない。受動的な身体は、現実世界や戯曲のなかの特定のキャラクターのための容器ではない。むしろそれは、現実世界にはいまだ存在しない、人間の新しい類型を生みだす、創造的な可能性をもつ。シュレンマーは、舞台において生みだされ、標準化され類型化され、やがて、人間の一つのタイプとして生活世界に受容され息づいていったものとして、ピエロやアルルカンに興味を寄せていた[24]。建築家マイヤーが、造形 Gestaltung の営みの最終目的を、建設をとおして社会を形成することとみなしていたとすれば、芸術家シュレンマーは、劇場において人間を形成することとみなしていたといえよう。

そうだとすれば、造形観や人間感のベクトルをシュレンマーともっともよく共有していたバウハウスラーは、クレーであったのかもしれない。劇場や、受動的な人形やピエロやアルルカンは、クレーの絵画のライトモティーフであった。クレーは一九二二年に、自身の考えるバウハウスの教育のダイアグラムをメモ書きしていた【図5】。そこでは、グロピウスが建築を位置付けていた中心部に建築 Bau と舞台 Bühne が位置付

けられていた。

図版はインターネット非公開

【図5】パウル・クレーによるバウハウスのカリキュラム構想　1922年

註

1　Oskar Schlemmer, *Der Mensch*, redigiert, eingeleitet und kommentiert von Heimo Kuchling, Florian Kupferberg, 1969.　二〇〇三年刊行の第二版以降はベルリンのGebr. Mann Verlagから出版されている。

2　Oskar Schlemmer, „Brief an Otto Meyer – Dessau, 23. Januar 1928", in: *Oskar Schlemmer: Brief und Tagebücher*, Tut Schlemmer (Hrsg.), Gerd Hatje, 1977, S. 100.

3　バウハウス史については利光功氏の研究（利光功『バウハウス：歴史と理念』美術選書、美術出版社、一九七〇年）、バウハウスの舞台芸術については柴田隆子氏の研究（柴田隆子『オスカー・シュレンマー：バウハウスの舞台芸術』水声社、二〇二一年）に詳しい。授業「人間」のバウハウス内での位置づけについては、後者の一〇二―一二〇頁を参照。

4　機関誌『バウハウス』の学校消息欄の記載によれば、招聘講師には、ロシア構成主義の造形家／造形理論家であるエル・リシツキーやナウム・ガボ（vgl. *bauhaus: vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, Nr. 1, Hannes Meyer (Hrsg.), Januar 1929）、精神医学者のプリンツ・ホルン、アメリカの作曲家／音楽理論家のヘンリー・カウエル（ebd.）、ロシアの映画監督／映画理論家ジガ・ヴェルトフ（vgl. *bauhaus: vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, Nr. 3, Hannes Meyer (Hrsg.), Juli-Sept. 1929）、ウィーン楽団の哲学者オットー・ノイラート（ebd.）、ハーバート・ファイグル、ルドルフ・カルナップ（vgl. *bauhaus: vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, Nr. 4, Hannes Meyer (Hrsg.), Okt.-Dez. 1929）らが名を連ねていた。

5　バウハウスデッサウ校の生徒であったT・ルクス・ファイニンガー

（T. Lux Feininger, 1910–2011）がモホイ＝ナジの影響のもとに一九二八年に制作したこの作品は、一九二〇年代ドイツの前衛写真の代表作のひとつに数えられている。（Cf. Rosalind Krauss, "Jump over the Bauhaus", *October*, vol. 15, Winter, 1980, pp. 102–110.）

6 *bauhaus: zeitschrift für gestaltung* 2/3, 2. Jahrgang, 1928. (Reprint, Lars Müller Publischers, 2019, S. 22.)

7 Hannes Meyer, „Das Bauhaus in Dessau: Die obligatorischen Bildnerischen Kurse von Albers, Kandinsky, Klee, Schlemmer und Schmidt" (Aus: Katalog zum Internationalen Kunsterzieher-Kongress, Prag 1928). Vgl. Hans M. Wingler, *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar Dessau Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, DuMont, 2005(1962), S. 151–152.

8 *bauhaus: zeitschrift für gestaltung* 2/3, 2. Jahrgang, 1928 (Reprint, Lars Müller Publischers, 2019), S. 22–24.

9 Ebenda., S. 22–24.

10 Ebenda., S. 23.

11 柴田隆子『オスカー・シュレンマー：バウハウスの舞台芸術』水声社、二〇一一年、一〇一頁。

12 Oskar Schlemmer, Laszlo Moholy-Nagy, Farkas Molnar, *Die Bühne im Bauhaus*, Kupferberg, 1965 (1925), S. 15. O・シュレンマー／L・モホリ＝ナギ／F・モルナール『バウハウスの舞台』バウハウス叢書4、中央公論美術出版社、一九九四、一五頁。

13 Ebenda. 同上。

14 Vgl. Gabriele Brandstetter, *Tanz-Lektüren: Körperbilder und Raumfiguren der Avantgarde*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1995, S. 358 sowie S. 364(Anm. 43).／柴田隆子、前掲書、七三頁。

15 O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, a. a. O., S. 18. O・シュレンマー／L・モホリ＝ナギ／F・モルナール、前掲書、一八頁。

16 Ludwig Klages, *Ausdrucksbewegung und Gestaltungskraft*, W. Engelmann, 1913.

17 標準化のドイツ語の原語「Standardisierung」は、モダンデザイン史研究においては一般に「規格化」と訳される語で、ドイツ工作家連盟のヘルマン・ムテジウス（Hermann Muthesius, 1867～1927）とベルギー出身のデザイナー、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ（Henry van de Velde, 1863～1957）とのあいだで繰り広げられた、いわゆる「規格化論争」をとおしてよく知られる概念である。ムテジウスは、製品の形態を規格化することで、生産の効率化と品質の安定が得られると考えていた。これに対しヴァン・デ・ヴェルデは、作り手の芸術的な個性や表現性に質を求めた。マイヤーが主張する標準化は、ムテジウスの主張した規格化を意識したものであるのは確かであろう。だが、マイヤーが、標準化の類語として「タイプ化Typisierung」や「典型化Normierung」を用いていることをふまえるならば、マイヤーの考える標準化は、ムテジウスのいう規格化よりも強く徹底した規範性を帯び、絶対性を志向するものと解釈できよう。

18 Vgl. Magdalena Droste, „Unterrichtsstruktur und Werkstattarbeit am Bauhaus unter Hannes Meyer", *Hannes Meyer 1889–1954: Architekt, Urbanist, Lehrer*, Bauhaus-Archiv (Hrsg.), Berlin, und Deutsches Architekturmuseum, 1989, S. 134–165.

19 Sibyl Moholy-Nagy, *Moholy-Nagy, Experiment in Totality*, Harper & Brothers,

1950, p. 46–47.

20 Magdalena Droste, a. a. O, S. 160.

21 Vgl. *bauhaus: vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, Nr. 3, Hannes Meyer (Hrsg.), Juli-Sept. 1929. / *bauhaus: vierteljahr-zeitschrift für gestaltung*, Nr. 4, Hannes Meyer (Hrsg.), Okt.-Dez. 1929.

22 K・マイケル・くイズ『ポストヒューマニズムの建築：ハンネス・マイヤーとルートヴィヒ・ヒルベルザイマー』松畑強訳、鹿島出版会、一九九七年。

23 O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, a. a. O., S. 15. O・シュレンマー／L・モホリ＝ナギ／F・モルナール、前掲書、一五頁。

24 Ebenda. 同上。