

Title	バウハウス舞台工場の意味
Author(s)	藪, 亨
Citation	デザイン理論. 1975, 14, p. 2-19
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/53731
rights	
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

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

Osaka University

バウハウス舞台工房の意味

藪

亨

序

第一次大戦直後、希望と絶望が錯綜するヴァイマルで設立されるバウハウス (das Staatliche Bauhaus) は、様々な歴史的そして同時代的な理念が融合し、それらが一つのエネルギーとなることにより開花し、今日にまでその余韻をとどめる多様で複雑な運動体である。ヴァイマル共和国の盛衰と軌を一にする短い存命であったが、今世紀の文化に対する貢献の範囲と影響の深さは他に類をみない。そして今日、バウハウスの業績は様々な位相から検討されその妥当性が問われる。ヴィングラー (H. M. Wingler) によれば、その主たるものとして 1. 新建築への力強い衝撃, 2. 住宅環境と工業デザインの分野での革命, 3. 現代美術へのバウハウスの画家達の創造的な貢献, 4. バウハウスでのデザイン基礎教育の確立などがあげられる。⁽¹⁾しかし、バウハウスの業績が如何に評価され得ようとも、その努力の全ては、芸術を生活と密接な関係に戻すだけでなく、芸術を社会文化の再生の手段そのものにするという夢の実現のために、産業革命以来なされてきた様々な運動の実り豊かな結実であったといえよう。

ところが、従来バウハウスは、技術的合理主義の傾向のみが強調され、それ本来の社会的文化的総合への志向が過小評価されがちであった。それというのもバウハウスの歴史は、中期以後の発展に参加したバウハウス人やグロピウス自身によって、またギーディオン (Siegfried Giedion) やペブスナー (Nikolaus

Pevsner) といった近代建築の擁護者によって築かれてきた。これらの歴史家や批評家は、バウハウスとの接触を1923年の展覧会以後に初めており、大戦直後の表現主義的で幻視的な建築観を拒否し、機能主義的で規範的な建築を助勢していった。例えばその著「空間・時間・建築」でギーディオンは、バウハウスとグロピウス自身の表現主義的傾向への加担を認めつつも、それらを用意で有害でさえある事象として排除した。そしてバウハウスの基調は、工作連盟の生き存らえた理想であり、芸術と産業生活を結合して現代に適合する健全な建築の基盤を確立することであったとした。⁽²⁾この見解は、大筋において正当であるとしても、以後バウハウスを技術的な合理主義に徹する運動として一面的に評価する原因ともなってくる。またグロピウス等によるバウハウス消滅後の最初の編史⁽³⁾も、後期の成果に重点を置き、バウハウスは工業製品の原型を創造し、デザイン要素に関する客観的で基本的な原理を教授する合理主義的学校組織であるとの印象を強めた。これは、多分にアメリカナイズされた通念であり、大量生産の補助的手段としてのデザイン観を助長する。すなわち、技術的な可能性に基づく物質的な豊かさと快適さの追求が、バウハウス本来の実現されるべき理念である手工芸に根ざす倫理観や芸術による社会文化の革新を圧倒していくのである。

それ故に、我々は今一度バウハウスの根本理念に立ち戻って、その全体像を解明していくことが必要であろう。すでに、ハフトマン(Werner Haftmann)は、アメリカに移植されたバウハウスの諸理念は、バウハウスの全体像ではなくて、二次的で偏った機能主義的位相であることを指摘している。彼は、バウハウスにおける非合理的要因としての画家達の存在を高く評価する。すなわち、画家達の存在はバウハウスのダイナミックな精神にとって必要不可欠な要因であり、近代社会での自律的な芸術がもつ独得の機能をグロピウスが熟知していたことの証左であるとした。⁽⁴⁾

我々も、バウハウスにおける画家達の役割に注目していきたい。一般に、バ

ウハウスの大勢は技術的な合理主義に基づく理知的で客観的な現実の把握とその構成にあった。しかし尚、その大勢に従いつつも、感覚的主観的な領域からの現実の分析と組織化がバウハウスの画家達により進められていた。そして、その一つの中心ともなったのが、シュレンマーによって指導される舞台工房の活動である。そこでは、初期バウハウスの諸芸術総合の理念が脈動し、機械時代における芸術と技術の新しい協同の方向が模索され、既成の芸術ジャンルを越えた新しい空間形成が試みられていった。本小論において、我々はバウハウスにおいても特異な存在であるこの舞台工房の活動と造形思想に論及しその意味に触れ、バウハウスの全体像を解明する一つの手掛りとしていたい。

1. 舞台工房の背景

今世紀に入ると、絵画は写実から抽象への革命を推進し、狭義の美術から広義の造形芸術へと自らを変容しつつあった。進歩的な画家達は、新しい造形芸術家としての自覚のもとに、社会と現実の場への進出を指向した。そして、その一つの発展の場として演劇にも関心を寄せ、「画家による演劇」と称される舞台運動が生じてくる。

この「画家による演劇」は、リシュビーター (Henning Rischbieter) によれば、次のような動因が指摘される。すなわち、その一つはセザンヌに始まりキュビズムへと受け継がれる「絵画における現実の自律」である。色彩と形態から構成される画布が、現実の代用品としてでなくそれ自身が現実として理解される。現実とは描写や配列において秩序づけられるのではなく、色彩と形態からなる現実がその自律的な秩序を要求するのである。また、その二つは絵画における運動性の導入である。それは、具体的運動の表象においては未来主義者達に先導され、抽象的運動の把握においては色彩と音楽・画家と音楽家を照応させる探究によりもたらされる。音は時間の中に生じ、色彩は平面もしくは空間上に生じるのだが、両者を照応させる試みは、音を空間的視覚的なも

のとして、色彩を時間的聴覚的なものとして形成させることに努める。そして、これらの抽象的な構成要素を統合する場として舞台空間を追求するのが「画家による演劇」であるといえる。⁵⁾

すでに今世紀初頭に、舞台改革者クレイグ (Gordon Craig) やアッピア (Adolf Appia) は、演劇における自然の模倣を追放することを主張したが、カンディンスキー (Wassily Kandinsky) を初めとする抽象芸術家達は、絵画から主題を追放したように、戯曲による文学的表現を舞台から排除することを試みるのである。例えば、カンディンスキーは、抽象芸術論「芸術における精神的なるもの (Über das Geistige in der Kunst, 1911)」において、抽象美術の成立を基礎づけるとともに、抽象芸術の総合としての造形的な演劇に着目した。その構想を彼は、年刊誌「青騎士」に「舞台のコンポジション (Über Bühnenkomposition, 1912)」として展開し、その小品「黄色の響き (Der gelbe Klang)」を試作した。諸芸術を成立させる根源的な心的伝達過程としての一の種の内的共鳴現象 (die Vibration) を想定する彼は、その様々な内的共鳴を総合し人間の魂を醇化していくことを指向するのである。⁶⁾ その舞台では、音楽と絵画と舞踏における純粋な楽音と色彩と身振りが手段となり、個別的な感情は捨象され普遍的な秩序や合法則性が眼目となる。彼の舞台芸術論は、当時の演劇復興に重要な指針を与えつつ、シュトゥルムを経てバウハウス劇場の成立へと影響を及ぼしていった。

また、1922年には彼自らがバウハウスに招聘され、壁画工房のマイスターに就任した。そして、舞台に対する自らの理念を「抽象の総合舞台 (Über die abstrakte Bühnensynthese, 1923)」と題してバウハウスの刊行物に発表し、舞台工房の基本的な性格づけに参与していった。彼の総合舞台芸術の理念は、抽象芸術の形式的発展の一つの帰結でもあり、諸芸術が分析の時代を通して確保してきたそれ固有の芸術言語と独自の手段を舞台空間において総合することを指向した。そして、究極的には、内面的な統一性の具現化である「コンポジ

ション (die Komposition)」を舞台の純粹形式としながらも、舞台の構成要素 (色彩、音響、運動) とそれらの構成法則 (die Konstruktion) の技術的・科学的な追求の必要性を強調した。¹⁷⁾ 彼は、舞台工房がそのような実験的な劇場芸術研究所として新しい創造的精神を育成していくことを期待するのである。

ところで、舞台工房は以上のような「画家による演劇」運動の高まりのもとに、初期の表現主義的な時代にシュトゥルム劇場のシュライアー (Lothar Schreyer, 1886-1966) を指導者に迎え発足する。彼は、存在そのものの根源としての絶対的精神の形象化を指向し、色彩と形態と運動と音響からなる総合芸術作品を舞台で試みた。しかし、舞台において存在をむきだしの骨子にまで還元する彼の制作態度は、極度に内省的となり秘教的な雰囲気につつまれる。そこでの演技者は、自らを無名性のうちに舞台に没せられ、仮面と紋切型の動作をもつ人像と化す。そして、操つり人形のような振舞いを始め、その動きは単調なリズムと薄気味悪い音響効果を伴い「精神の魔除け」の儀式的な雰囲気を醸成するのであった。¹⁸⁾ このような作品「月の遊び (Das Mondspiel)」を、1923年にバウハウスで試演するが、教師にも学生にも受け入れられず失敗し、彼はその後バウハウスを辞している。彼の極度に内省的な表現主義は、当時のバウハウスの一般感情と相い容れなかったのである。その頃バウハウスは、表現主義的な熱狂も静まり、技術的行為を通じての事物そのものからの作用を重視する方向に向いつつあったと思われる。そこでは、シュライアーのとったような、実用的で技術的な関心から離れた観想知による主体的意識からの追求はもはや顧りみられなかった。

そこで直ちにシュレンマーが舞台工房の指導を受け継ぎ、バウハウス週間での上演は彼によって企画された。彼は、シュライアーの内省的な表現主義を冷静に受けとめ、表現主義的な舞踏を一般化し秩序化することに努める。しかし、バウハウス叢書第4巻「バウハウス劇場」の論集にうかがえるように、彼は舞台芸術一般をも根源的に再検討しようとする雅量を備えていた。それ故に、そ

こにはカンディンスキーの抽象綜合舞台の構想や、ヒルシュフェルト＝マック等による色彩光の実験、さらにはモホリ＝ナギの全体舞台やグロピウスの全体劇場の構想をも包摂していくのであった。

2. 舞台工房の概要

舞台工房の中心的な指導者シュレンマー (Oskar Schlemmer, 1888-1943) は、従来においては概して幾何学的な人物像を描く浪漫主義的なバウハウスのマイスターとしてのみ知られていた。しかし、近年になって彼の多様な造形活動とその思想がようやく注目されつつある。

シュレンマーは、バウハウスに到るまでにすでに長い首尾一貫した芸術的修練を積んでいた。元来、画家として出発した彼は、1909年にシュトゥットガルト美術学校でヘルツェル (Adolf Hölzel) に師事し、そこでイッテン、パウマイスター (Willi Baumeister), マイヤー＝アムデン (Otto Meyer-Amden) に遭遇した。イッテンとは冷静な友人関係以上の域を出なかったが、パウマイスターとは親交を保ち、さらにマイヤー＝アムデンからは決定的な影響を受けている。そして、初期キュビズムからピュリズムへの道筋を辿って、自然と精神との秩序を統一する人物像に自らの芸術的目標を定めていった。その人物像においては、自然における理性的側面と精神における神秘が交叉し、現代のアイコンの創造が希求される。絵画の中心には常に人間の像が存在し、それを支える調和が幾何学的な精密さで追求され、自然の外貌は構成的で自発的な超個性的形式に変容される。人間は幾何学的な秩序の図形的中心であり、そこではアポロ的な要因である数と尺度がディオニュソス的な情熱を抑制する⁽⁹⁾。すなわち、その人物は「万物の尺度」として典型化された人間像を意味するのである。また、彼独自の表現で形成されたそれらの人物像は、空間との対応関係においてのみ存在する。そして、その空間は、個別的な建築的枠組としての空間ではなく、共同者としてそこで同じ法則により律される源初的な空間であった。彼は、

人間の純粋な行為を様々な次元から考察し体得し、その創造的な透徹により身体と空間との相互関係を視覚化することに努めるのである。(図1 参照)

さて、1920年にシュレンマーはバウハウスに招聘され、木彫工房を手始めに石彫・金属・壁画の各工房の指導に当る。マイスターとしての彼は、バウハウス初期の理念「建築のもとへの諸芸術の統一」に最も関心を示めた人物の一人であった。そして、彼は1923年にヴァイマル工房棟内の壁面造形を制作し、工房の協同制作を逸早く実現した。その作品は、彼の述懐によれば、「万物の尺度としての人間」と「最高の幾何学としての建築」の結合を試みるものであった¹⁰。そこでは、建築と絵画と彫刻が一つの全体的な共生に達しており、建築のもとへの諸芸術統一の

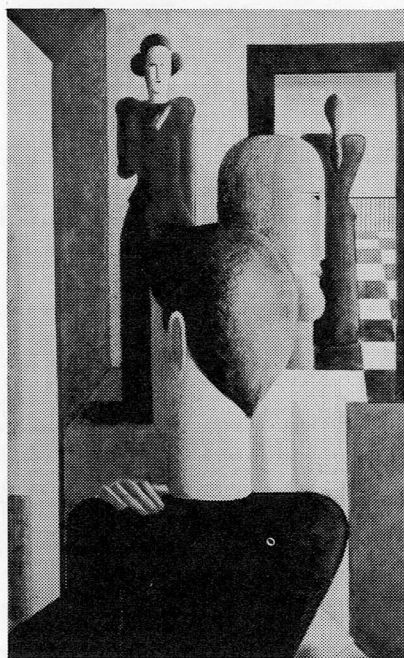


図1 オスカー・シュレンマー
「ローマ風の肖像画」1925

卓越した実例として今日高く評価され得る。また、彼はシュライアーの後を受けて舞台工房の指導者となることにより、自らの造形活動の中心を舞台に定めていった。

シュレンマーの舞台活動は、一般に次の四つの要因が指摘されよう。第一は、誘発的な要因としての彼の舞踏への愛着であり、優秀な舞踏家であった彼は、しばしば自ら舞台に立っている。第二は、彼に固有の芸術的展開であり、彼は絵画から浮彫と丸彫を経て舞台造形へと進展する。第三は、空間芸術の一分野としての舞台がもつ造形的な新しい可能性であり、彼は舞台空間における構築的な基本原則とその総合性に着目する。第四は、舞台は大衆へのより直接的な

働きかけを可能にするということであり、彼は舞台を自らの理念の伝達にとって、さらには芸術家と大衆との一般的な精神的基盤の確立にとって有効な手段であると考えている。舞台は、彼にとって、画架絵画の袋小路からの逃避であり、また一つの大きな可能性でもあった。¹¹⁾

ところで、シュレンマーの舞台活動は、その端緒を「三対の舞踏 (Das Triadische Ballett, 1922)」にみいだすことができる。その舞踏劇は、彼自身の注釈によると、新しい技術と素材を用いた新しい芸術の試みであり、精神・抽象・形而上学といった究極的には宗教と称される内容の表象を目指した。¹²⁾ここでは、古代の静謐さと神秘性を具有する人像が様々な舞踏を展開する。それは、外面的にはシュライアーの仮面劇に似ており、両者が用いる仮面はアイコンとしての性格をもち、ともに神秘的象徴的な世界に属した。しかし、舞台に対する態度は全く異っており、シュライアーが神聖な儀式として舞台をみなすのに対して、シュレンマーは人間と空間との関係を理知的に構成する実験の場として考えた。形而上学的な数学の存在を確信するシュレンマーは、形態と色彩と運動の変化が織りなす舞台上の空間図形に着目し、それを律する諸法則を追求していくのであった。(図2参照)

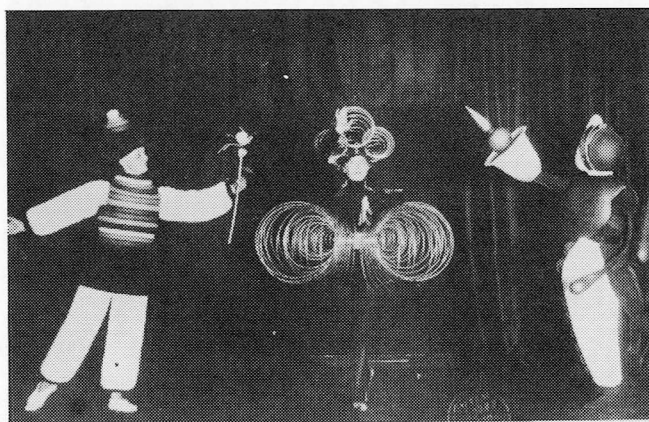


図2 オスカー・シュレンマー「三対の舞踏」1922

また、シュレンマーの舞台に対するもう一つの取組は、人間生活への新しい機械文明の浸透力を反映した人形劇「人像小箱(Das figurale Kabinett, 1922)」にみられる。これは、芸術形象の機械化を試みるダイナミックな見世物劇であり、様々な立体的・平面的な人像群により構成された¹³⁾。そこでは、自然主義的でない操つり人形や機械人形が、舞台上で人間の代役となる。そして、機械的な動作とその正確さが舞台の秩序を形成した。(図3 参照)

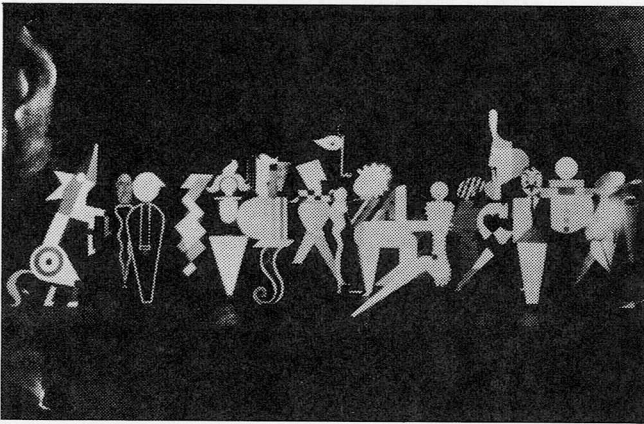


図3 オスカー・シュレンマー「人像小箱Ⅰ」1922

以上の二作品は、舞台工房の主要な方向を示めている。すなわち、「三対の舞踏」は、近代舞踏の流れを汲み、身体と空間との動的な関係の抽象化を指向し、デッサウでの舞台工房の主要テーマとなっていく。また、「人像小箱」は、機械的な人形劇の流れを汲み、機械と進歩に対する一般の信頼を反映しつつ、芸術形象の機械化が試みられる。そしてその方向は、手工芸から機械技術への指導理念の変更に相応し、ヴァイマル後期の舞台工房の主要テーマとなる。

さて、舞台工房は、バウハウスがデッサウに移転しやがて新校舎を完成すると、専用の工房と実験劇場を確保し本格的な活動期に入る。当時の学校案内によれば、舞台工房は「新しい演劇形式という共通の目的に向って、画家・技術家・俳優・舞踏家・演出家を理論的および実践的な共同制作」において訓練す

る。そして、その内容は仮面・衣裳・小道具の制作・舞台の機械的視覚的聴覚的な条件の研究、舞台空間の設計、動作および表現（個人と集団）の研究、演出の訓練、それに上演が含まれていた¹⁴。その上演は、シュレンマーが「眼の祭典」と称するように、元来視覚的体験の場として考えられる。また、そこでは建築的な要素が舞台で主要な役割を担っており、例えばパントマイム「後知恵（Treppenwitz）」では階段が舞台上の動きを直接に規定している。（図4参照）

かくして、舞台工房は前衛的な舞踏を造形的に創作し、それに対する知的議論の中心ともなっていく。すなわち、シュレンマーの舞踏劇は、エッセンでの第二回ドイツ舞踏会議（1928）で上演され注目を集める。また、彼は1929年に舞台工房の構成員を率いて、各地を公演旅行し好評を博する。その時の上演作品は、「空間舞踏」「形態の舞踏」「身振りの舞踏」「舞台わきの舞踏」「積木箱の遊び」「棒

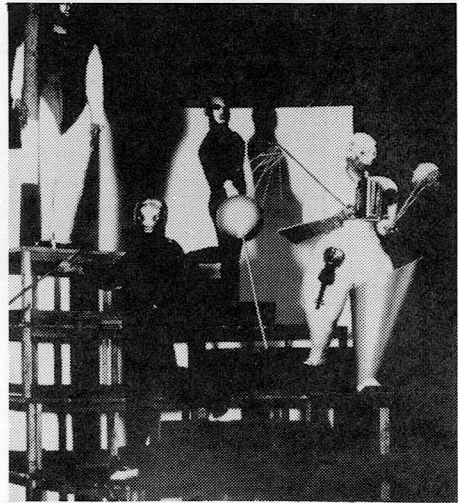


図4 オスカー・シュレンマー
「後知恵」1925-9

の舞踏」「金属の舞踏」「ガラスの舞踏」「輪の舞踏」「女達の舞踏」「仮面の集まり」の以上11演目からなり、多くの場合シュレンマーの「ハウス・パイ」や学生達の「3対1」が加えられた。それらは、強烈で特異な見世物舞台であり、観衆を未知の体験へと誘った。「National-Zeitung (Basel, 1929. 4. 30)」紙は、その上演は「感情を表現するのではなくて、感情を喚起するのである……。その全ては遊びである。解放し解放される遊び……純粹で絶対的な形態。まさに音楽のようだ」と伝え評した¹⁵。舞台工房の上演は、従来の演劇の枠組を超えており、それは音楽にも以た純粹な遊戯であり、そこでは「有用性や意義や善

悪を問うことなしに形造り産出する無自覚な遊び」が人々に創造の喜びを分与するといえよう。(図5 参照)

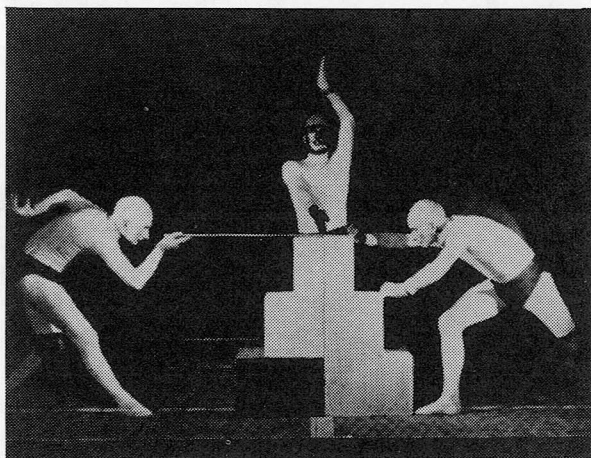


図5 オスカー・シュレンマー「積木箱の遊び」1927

このようなシュレンマーの舞台作品は、その起源において浪漫主義的な憧憬とディオニュソス的な陶醉を有しながらも、それらは空間に対する心理的物理的な体験に道を開き、その表現は結晶化されたアポロ的構造をとる。そして、視覚的には表現主義との共通性を多分に示しながらも、その意図は表現主義のそれよりも広く、喜劇的情況やさらには空間芸術的な実験のための十分な余地が確保される。厳格で単純な思索家であった彼は、決して未知の領域への探究者ではなかったが、ドイツ浪漫主義の伝統を汲みつつ自らの時代の流れに沿って、表現主義的な舞踏を絵画的な正確さで理知的に構成し、人間と空間と建築との組織化に努めた。その着実で手堅い歩みは、当時のバウハウス活動に密着したものであり、バウハウスそのものの展開にとって重要な位置を占めつつあったといえよう。

しかし、マイヤー (Hannes Meyer, 1889-1954) がバウハウスの指導者になると、バウハウスの芸術的性格は次第に排除されていった。彼は、徹底した社

会主義思想の立場をとり、形態の面からのデザインの方法に反対する。そして、芸術性や造形性よりも日常性や科学性を主張し、最高の質よりも直接的に役立つ実的な仕事を優先した。⁶⁶この指導理念の変化は、工房の実地活動を助勢するが、直接的な実用性に欠ける部門は等閑視されてくる。そこでは、物的生産が一次的に問われ、基礎課程や舞台工房の存在基盤である芸術的感覚の研磨や造形的思考の開発が軽視された。それは、当時の社会的情勢の悪化を反映するものであり、狂乱した悲観主義の一つの姿でもあったと思われる。そして、シュレンマーは、その経緯は定かではないが、1929年にバウハウスを去っていった。

彼の去った後、舞台工房はマイスターを補充することなく放置された。また、劇場も、学生達が自主的に運営していこうとする動きがみられたが事実上は閉鎖された。かくして、バウハウスにおける舞台工房とそれに伴う一切の活動が途絶える。そして、それは舞台工房におけるシュレンマーの存在意義を立証することにもなった。バウハウスの舞台活動は、大部分がシュレンマーの功績であり、バウハウス舞台工房は彼の独壇場であったといわねばならない。

3. バウハウス舞台工房の意味

初期バウハウスには、浪漫主義から世紀末のユーゲント・シュティールを経て19世紀ドイツ芸術思想に深く刻み込まれ、今世紀初期に表現主義の芸術家達によって育まれてきた思想が汲み入れられた。その思想においては、芸術作品は超個人的な超越的内容に関する媒体であり、また芸術家の歴史的使命は人類を社会的精神的な調和統一へと再び導くことだとされた。⁶⁷その信念は、芸術が大衆に及ぼす影響に関して懐疑的にならざるを得ない今日の状況にあっては、もはや余りに楽天的であったと思われるとしても、当時においては非常に現実的な社会的緊迫感を伴いつつ芸術家達を鼓舞したのであった。

これらの信念を体現する「初期バウハウスの諸芸術総合の理念」が、何を意味するかという問題には本論では立入らない。しかし、そこには一般に二つの

相い反する性格が指摘され得る。すなわち、実体的な基本形式を求める傾向とそれを拒否する傾向である。

前者は、建築を中心とした統一芸術作品 (Einheitskunstwerk) の希求にみられる。統一芸術作品とは、第一回バウハウス宣言 (1919) に示めされるように、手仕事を主体とした諸芸術の実際的で物理的な総合であり、全体として一つの基本形式が想定される。その方向に沿っての共同制作は、ゾンマーフェルト邸 (1920) やヴァイマル工房棟の壁面造形 (1923) において進められた。また、この形式を重視する傾向は、1918年頃から独自の方法で芸術的文化的な総合を主張したデ・スティーール (de Stijl, 1917-1928) の理念に類縁性をみだし得る。デ・スティーールは、普遍性を有する形式化を通しての宇宙への帰順を指向し、客観的で普遍的な造形手段を駆使して建築のもとへの諸芸術統一に努めた。そして、手仕事を退け機械の新しい可能性を賞揚し、機械時代に即応した総合への美的原理を逸速く確立していった点において、バウハウスに先んじていた。

しかし、ドイツ固有の諸芸術総合の思想には、形式よりも内実を重んじる傾向が元来優勢であった。ドイツのアヴァン・ギャルドの精神的基盤の一つであったカンディンスキーの「内的必然性の原理 (das Prinzip der inneren Notwendigkeit)」が示すように、彼等は形態よりも根源的な世界精神を重視し、芸術意志を何よりも尊ぶのである。諸芸術の総合は、形態が世界を支配するのではなく、形態を世界に適応させることにおいて追求される。しかし、諸芸術がそれを勝手気侷にとり行うのではなく、内的必然性という根本原理に従属する体系的な造形法則によって律せられると考えられた。¹⁰⁰⁾ 彼等もまた普遍的な美的原理の存在を予想するのである。そこには、形式を超えた内実を求め、延いてはそれに従属する普遍的な造形原則を追究する傾向がみられる。

さて、この二つの傾向は、当初バウハウスにおいて明確に区別されることはなかった。両者は、共々に諸芸術総合の理念を形成し、全ての芸術が建築的目

標において結合し、さらに全ての芸術は核心において同一であるとの信念を幅広く培かっていった。しかし、すでに戦前から進行しつつあった芸術と生活への機械化の波が、戦後再び勢力を回復してくると、手仕事を主体とする第一の傾向は後退し、標準化や規格化に即応しうる第二の傾向が勢を増してくる。そしてそれは、機械文明を肯定し自らの絵画的探究の成果を環境造形の充実に結びつけようとするデ・ステールやピュリスム、さらには構成主義の思想が、バウハウスに導入されることにより決定的となる。

すなわち、神秘的な宗教感情に基く超越的な綜合観に代って、生物学的な生命性や純粋な機能の諸関連に基く綜合観が鼓吹されていく。手仕事に根ざす未来の大聖堂に代って、機械技術に基く全体建築がバウハウスの新たな目標となる。この全体建築の構想には、最も簡便な日用品から複雑な都市まで全ての視覚的環境が含まれていた。その立役者の一人であったモホリ＝ナギ(László Moholy-Nagy)は、次のようにのべている。すなわち、「我々が必要とするのは、生活がそのかたわらで切り離されている総合芸術作品(Gesamtkunstwerk)ではなくて、すべてを包括する全体作品(Gesamtwerk)(すなわち生活)へと、生活の要因すべてを自ら築き上げていく綜合である」と¹¹⁹⁾。このような現実生活空間の統一への指向は、バウハウスをより現世的な世界に引き寄せていったと思われる。

かくして、芸術的な造形家が技術的な発明家や構造技術者と連携していくことの必要が自覚され、造形芸術家と工学技術者の活動領域の接点がバウハウスにおいて問題とされ始める。そして、その手掛りを彼等は純造形的な空間にみいだしていった。すなわち、グロピウスは、現代の造形芸術家が工学技術の完璧に合理的な所産に引きつけられるのは、その造形方法の類縁性にあると考えた。そして、技術的所産のもつ簡潔で実のある機能的解決や新しい素材と方法との厳格な利用は、造形芸術にとっての論理的な前提条件となりうることを主張した。¹²⁰⁾彼は、人間の内部の世界と外部の世界を結びつける共通の法則を明確に

することにより芸術の領域を越えていくことを願うのである。

さて、我々が問題とする舞台工房の意味は、このようなバウハウスの変革期において空間構成における共通の見方を示唆し、造形活動の共通基盤の確立に寄与していくところに見出すことができよう。舞台工房の指導者シュレンマーは、時代精神の理解に努めており、自らの時代の特徴を 1. 抽象化 2. 機械化 3. 技術と発明によって与えられる新しい可能性として把握した。²¹⁾彼は、抽象化により要素を純化し新しい全体性を創造し、また機械化を通して機械化を越えた芸術の本質的機能を認識し、さらには技術的可能性を通して創造的精神を鼓舞していくことを願うのである。そして、彼は技術的所産のもつ構成的な明確さと機械的な規律を人間存在そのものに根付かせることを試みた。

すなわち、彼は、理論的な抽象美術の手法を受け入れつつも、人間像という情動的な主題に固執した。「人間は、肉体と血からなる有機体であるとともに、数と尺度からなる機構である²²⁾とする彼は、身体に固有の数学から人間的な尺度を導き出す方向をとるのである。そして、彼は、「我々が持ち出す尺度は、それが創造的に表現されるとき、常に新しくなりうるし新しいものを創ることができる。幾何学、黄金分割、比例の理論は、体験され感知されないと死滅し何も生みださない。我々は比例の神秘、数的関係や調和の神秘に驚かされるようにしなければならない。その結果から法則が生じる²³⁾」とのべている。このような、我々とともに生き行動する相対的な存在としての尺度を、舞台の純造形的な空間において公衆に示唆していくことが舞台工房の使命であったといえよう。

舞台工房は、何よりもまず教育的実践活動の場であり、バウハウスの教理「人間は万物の規準である」との考えは、そこでのシュレンマーの活躍によって一般化されていくのである。そして、その成果を彼は講義「人間(Der Mensch)」として基礎課程に導入する準備を進めていた。その講義では、人間は単なる対象としてではなく宇宙的な存在として示めされる。そして、宇宙の普遍的な関

係構造の中に人間の内なる自然を精神の媒介によって如何に調和させていくかがテーマとなった。それ故に、美的形式的な追求にとどまらず、生物学的な知識や哲学的な考察が要求された。²⁰彼は、人間を精神物理学的な総体として理解し、非人間的な機械化や超越的な唯美主義を克服することに努めた。そこには、総合科学的なアプローチへの指向と全人教育への理想が秘められていると思われる。

以上のように、シュレンマーは、可能性を有する諸法則を過去と現代にわたって整理し組織化し、現実空間を秩序づけるための客観的な基盤を文化的人間学的な視点から追究していった。そして、彼の実践的活動の場であった舞台工房は、他の諸工房を巻き込みつつバウハウスの新たな総合の中心として、建築活動と並び称せられるほどの勢をもっていった。一般にバウハウスは、技術的な合理主義に徹する運動として理解されがちであったが、舞台工房の存在はその通念の是正を要求し得るといわねばならない。すなわち、バウハウスには、単純な機能主義や技術主義を越えた人間主義的な造形への指向がいきいきと脈動していた。少なくともシュレンマーがバウハウスに存在する期間はそうであったといえよう。この人間主義的な造形への指向が、他のより现实生活空間に密着した工房において、どのように吸収され変容されていくかは、今後の課題としたい。

引用および参考文献出典

- (1) Hans M. Wingler: Das Bauhaus 1919-1933 Weimar Dessau Berlin, Gebr. Rasch und M. DuMont, Schauberg, 1968, s.11.
- (2) Siegfried Giedion: Space, time and architecture, Cambridge, Mass. 1956, p.p.482-3.
- (3) Herbert Bayer, Walter Gropius and Ise Gropius (ed.): Bauhaus 1919-1928, Charles T. Branford, Boston, 1952.

- (4) Werner Haftmann: *Painting in the Twentieth Century*, Lund Humphries, London, p.p.238–9.
- (5) Hennig Rischbieter: *Bühne und bildende Kunst im XX. Jahrhundert*, Friedrich Verlag, Hanover, 1968, s.s.12–3.
- (6) Wassily Kandinsky: *Über Bühnenkomposition*; in *Essay über Kunst und Künstler*, Benteli-Verlag, Bern-Bümpliz, 1963, s.s.49–50.
- (7) Wassily Kandinsky: *Über die abstrakte Bühnensynthese*; in *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Bauhaus Verlag, 1923, s.s.143–4.
- (8) Eberhard Roters: *Painters of the Bauhaus*, A. Zwemmer LTD, London, 1969, p.68.
- (9) Werner Haftmann: *op.cit.*, p.240.
- (10) Oskar Schlemmer: *Gestaltungsprinzipien bei der malerisch-plastischen Ausgestaltung des Werkstattgebäudes des Staatliche Bauhaus*; in Hans M.Wingler: *op.cit.*, s.78.
- (11) Wulf Herzogenrath: *Oskar Schlemmer Die Wandgestaltung der neuen Architektur*, Prestel-Verlag, München, 1973, s.150.
- (12) Oskar Schlemmer: *Tänzerische Mathematik*; in Hans M.Wingler: *op.cit.*, s.130.
- (13) Oskar Schlemmer: *Mensch und Kunstfigur*; in *Die Bühne in Bauhaus*, Albert Langen Verlag, München, 1925, s.7.
- (14) Hans M.Wingler: *op.cit.*, s.448.
- (15) *Matinee der Bauhausbühne in Basel*; in Hans M.Wingler: *op.cit.*, s.164.
- (16) Hans M.Wingler: *op.cit.*, s.18.
- (17) Marcel Franciscono: *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar*, University of Illinois Press, Urbana Chicago London, 1971, p.109.
- (18) Wassily Kandinsky: *Über das Geistige in der Kunst*, Benteli Verlag, Bern-Bümpliz, 1970, s.130.
- (19) László Moholy-Nagy: *Malerei Photographie Film*, Albert Langen Verlag, München, 1925, s.13.
- (20) Walter Gropius: *Wo berühren sich die Schaffensgebiete des Technikers und Künstlers ?*; in *»Die Form« Stimme des Deutsche Werkbundes 1925*

—1934, Bertelsmann Fachverlag, Gütersloh, 1969, s.292.

- (21) Oskar Schlemmer: Mensch und Kunstfigur; op.cit., s.7.
- (22) Oskar Schlemmer: Tänzerische Mathematik; op.cit., s.128.
- (23) Oskar Schlemmer: Gestaltungsprinzipien beider malerisch-plastischen Ausgestaltung des Werkstattgebäudes des Staatliche Bauhaus; op.cit., s.79.
- (24) Oskar Schlemmer: Der Mensch, Florian Kupferberg Verlag, Mainz, 1969, s.28.

主要参照文献 (以上の出典に含まれないもの)

1. Walter Gropius: Die neue Architektur und das Bauhaus, Florian Kupferberg, Mainz und Berlin, 1965.
2. Walter Gropius: Apollo in der Demokratie, Florian Kupferberg, Mainz und Berlin, 1967.
3. Theo van Doesburg: Grundbegriffe der neuen gestaltenden Kunst, Albert Langen Verlag, München, 1925.
4. Reyner Banham: Theory and Design in the First Machine Age, The Architectural Press, London, 1960.
5. Karin v. Maur: Oskar Schlemmer Das Plastische Werk, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart, 1973.
6. Peter Gay: Weimar Culture The outsider as insider, Penguin Books, 1974.
7. Hans L.C.Jaffé: De Stijl, Thames and Hudson, London, 1970.
8. 河本敦夫: 現代造形の哲学, 岩崎美術社, 1973.
9. 土肥美夫: 表現主義芸術運動におけるユートピア建築思想の生成; in 美学学会誌 88, 1972.
10. 阿部公正: 建築と人間像; in 山本正男監修: 比較芸術学研究 第1集 芸術と人間像, 美術出版社, 1974.
11. 岩淵達治, 近藤公一編: 表現主義の演劇・映画, 河出書房, 1971.