

# ヴァルター・シュピースとヴァイマル文化

副 島 美由紀

## I, 『人生の美と豊穡』

一人の人間によくもこれだけ多くの才能が、と思わせる人物がいる。1923年からその死に至るまでの約20年間をインドネシアで過ごしたドイツ人芸術家、ヴァルター・シュピースもその一人である。シュピースの名は、バリに長く住みバリ絵画の歴史に大きな影響を与えた西洋人画家として日本でも知られているが、彼はいわゆる南方に魅せられた画家として叙情的な風景画を残しただけではなかった。音楽家およびダンサーとしても豊かな才能に恵まれていた彼は、最初に渡ったジャワで、スルタン、ハメンク・ブウォノ8世のもと宮廷オーケストラの楽長を勤め、ピアニストとしても活躍する傍らジャワ音楽を学んでその記譜法を考案する。またスカワティ王家に招かれてバリへ渡ってからは、西洋絵画の技法を紹介して地元の画家たちの活動を支援し、民族舞踊の演出に手を貸すなどしてバリ・ルネサンスと呼ばれる文化の興隆に貢献した。またバリの民族舞踊に関する研究書<sup>1)</sup>を残し、バリを舞台とした映画制作にも関わっている。その驚くほど多才な個性とジャワ及びバリ文化との結びつきは、おそらく西洋と東洋の最も幸福な邂逅のひとつと言ってもよく、シュピースの名は一部ではすでに伝説的な響きさえ伴っている。

しかしドイツ本国における彼の知名度は海外での評価と較べると決して充

---

1) Walter Spies and Beryl de Zoete, "Dance and Drama in Bali" London, 1937, (Reprint Oxford in Asia, 1978).

分に高いとは言えない。が1995年はシュピースの生誕100年に当たり、ヴァルター・シュピース回顧展がケルンで開かれ、絵画作品や彼の残した写真が公開された。<sup>2)</sup> この年はちょうどインドネシアの独立50周年でもあり、ドイツでもインドネシアの歴史に関する展覧会が開催された。<sup>3)</sup> シュピースがバリ舞踊の研究書のために撮影した写真のリプリントもやはりこの年ロンドンで出版されている。<sup>4)</sup> シュピース再評価の好機が訪れたのである。

ヴァルター・シュピースの活動についてはこれまで主にバリ文化との関わりにおいて語られてきた。しかし芸術家としてバリ・ルネサンスの興隆に寄与したのみならず、植物学や昆虫学、考古学、人類学などにも興味を示し、民族学博物館の設立にも貢献したその広範な業績と多くの人に愛された伝説的な人間像を思うとき、これほどの才能はどのような文化的土壌から生まれたのか、人生に対するその強い関心と愛情の始点はどこにあったのかを問わずにはいられない。シュピースは帝政末期のモスクワに生まれ、ドイツで教育を受け、ヴァイマル文化の熱気の中で青年時代を過ごしている。28歳でインドネシアに渡り、第2次大戦中にインド洋上で死亡するまでつねに学問的貢献と芸術的表現を生み出し続けた彼の人生は、その軌跡そのものが人生の美の有り様を示すひとつの証しであるとも言えるのである。

『人生の美と豊穡』<sup>5)</sup> という名の書物がある。ヴァルター・シュピースが青年時代から46歳での死に至るまで家族や友人に宛てて書き続けた書簡と知人の回想録などを編纂したものである。著作活動に関心を持たなかったシュピースは、同じくバリを訪れた芸術家であるミゲル・コバルビアスやコリン・

2) Walter Spies — Maler und Musiker auf Bali, 15. 9—21. 10. 1995.

Rautenstrauch-Joest-Museum für Völkerkunde, Köln.

3) Versunkene Königreiche Indonesiens, 13. 8—26. 11. 1995. Roemer-und Pelizaeus-Museum, Hildesheim.

4) Michael Hitchcock and Lucy Norris, "Bali, the Imaginary Museum" Oxford, 1995.

5) Hans Rhodius, "Schönheit und Reichtum des Lebens, WALTER SPIES", den Haag, 1964. 以下書簡集からの引用は( )内の頁で本文中に記す。

マックフィーとは違って異文化との遭遇を体験記として記すことへの欲求を持たなかった。バリの文化に最も深く関与した西洋人と言われながら、まとまった単著という形でその体験に触れることはできない。言ってみれば書簡集『人生の美と豊穡』は、この類い稀な人生を送った魅力あふれる芸術家の、彼自身による唯一の生の記録なのである。しかしこの本はシュピースが過ごした転換の時代の様相を印すものでもありながら、ドイツ語圏における関心の低さゆえに長く絶版になったまま今や稀構本となっている。ドイツでシュピース再評価の機運が訪れたことを機会に、改めてこの本を繙き、先程の問いかけをしてみるのもそれ故意味のないことではなかろう。特にヨーロッパ時代のシュピース像に注目したい。帝政末期およびヴァイマル期のヨーロッパは、やはりシュピース再評価の始点になるべきであり、またこの偉材の人物は30年代のバリのみならずヴァイマル時代のドイツにおいても、人々の記憶の中に鮮明な生の軌跡を残しているからである。であるなら、彼はなぜそのヴァイマル文化が最も高揚していた時期に早々とドイツを去って行ったのか、バリの文化の何がいったい彼の魂の求めに呼応したのか。『人生の美と豊穡』は我々に多くのことを語ってくれるはずである。そしてこれらの問いは、この“人生の芸術家”のより包括的な人間像の探究に繋がるものでもある。

## II, ウラルの“樂園”

1939年、シュピースはオランダの美術批評家ニーハウスに宛て、自分の半生を綴った書簡を出している。「自分の幼年時代についてはあまりお話することはありませんが、僕は戦前のロシアの富裕で“豪壮な”雰囲気の中で育ちました。(31)」自ら語る通り、彼は1895年9月15日、モスクワの裕福なドイツ系の商家に生まれた。ある知人の話によると「大理石の広間のある宮殿(296)」のようだったというその生家は多くのドイツ企業の代理店を営んでおり、父は祖父の代から受け継いだドイツ名誉副領事職をも努めていた。母方の祖母はスコットランド人、祖父はヴュルテンベルク公国の外交官を務めた人物である。シュピースはたいへん豊かな芸術環境の中で育つ。一族には沢

山の芸術家がおおり、ヴァルターも含めて5人の子供たちはみな幼い頃から絵や音楽を学んだ。彼らのうち4人は、ピアニスト、画家、指揮者、バレリーナと芸術家の道を歩んでいる。両親はよく家庭でコンサートを開くほど音楽好きで、モスクワの邸宅はひっきりなしに芸術家たちが訪れるサロンのようだったという。ヴァルターは幼少の頃からスクリャービン、ラフマニノフ、ゴーリキーといった芸術家に囲まれて育つ。知人の誰もが認め、バリ旅行の際シュピースに会ったチャップリンに「典型的なドイツ貴族 (365)」と思わしめた彼の雅量は、おそらくこのような帝政ロシアの大市民的な暮らしが培った資質だろう。

しかし、シュピースの記憶にあるのはむしろモスクワ郊外の田舎にあった別荘である。そこで彼は毎年夏を過ごした。子供の頃のシュピースは動物が大好きで、動物の絵ばかり描いていたという。「蝶やコガネムシやトンボなど、這ったり飛び回ったりするものは何でも集めていました。田舎の大きな別荘のヴェランダにはいつも昆虫の飼育器やら水槽やらが所狭しと並んでいたものです。この自然と自然科学に対する愛着を僕はいつも抱き続けています。僕はおそらく動物学者か植物学者になるべきだったのでしょう。(31)」学者にこそならなかったシュピースだが、博物学への献身はバリでの大事な日課の一つだった。彼は昆虫や海浜の生物を採集しては標本を作り、それをジャワにあった動植物園に定期的に提供している。現在ライデンの自然史博物館に保存されているそれらの標本スケッチは、写生でありながらも画家の個性を発散している印象的なものだ。シュピースはガムランの音色を描写する際にも「雫のような音」「森の響き」「繊細な葦笛の旋律 (166)」といった表現を使っており、後年音楽の要素を絵の中に描き込もうとさえしている。絵と音楽と自然に対する一体となった愛情と想像力を、彼はこうしたロシアでの幼年時代に育んだのだろう。

1910年、15歳になったシュピースは高等教育を受けるため、ドレスデンに送られる。ドレスデンは地方都市ではあったが当時はドイツ文化の一つの中心地で、表現主義のグループ<sup>ブリュッケ</sup>“橋”が旗揚げした地、また音楽の改革者、R・

シュトラウスが多くの作品を初演した地でもあった。初めて触れるドイツ文化は刺激に満ちていた。兄弟の回想によると、彼は毎年夏にロシアに帰省する度にドイツで得た新しい文化的体験を喜々として弟や妹に伝授したという。<sup>6)</sup> それはドイツの先端的な音楽であり、流行りのエキゾチックなダンスであり、また表現主義の絵画だった。子供の頃動物の絵ばかり描いていたというシュピースも、ギムナジウムを出る頃には未来派やキュービズム、表現主義の影響を強く受けた絵を描くようになる。おそらくこの時のシュピースは、一人の人間が芸術家の道を歩み出すのに十分な靈感をすでに得ていたことだろう。しかし彼は第一次大戦中、同時代のドイツの画家たちとは異質の芸術観を作りあげる体験を経ることになる。大戦が勃発した時ちょうどモスクワに帰省していた彼は、敵国人としてウラル地方にあったドイツ人収容所に抑留されてしまうのだ。『人生の美と豊穡』に収められた書簡はその抑留地からの手紙で始まっている。しかし何という楽しみに満ちた手紙の数々だろう。それらが伝えているのは山歩きやスケッチ旅行のこと、他のドイツ人捕虜たちと催すコンサートのこと、タタール語やキルギス語の学習のこと、興味深いアラビア文学の話、自分の描いている絵の内容など、抑留の憂さなど微塵も感じさせない自由で創造の意欲に溢れた暮らしぶりなのである。

ウラル山地の山裾は、バシュキール人、キルギス人、タタール人、トルコ人など多くの民族と文化が交わる地だった。それまでロシアの貴族社会の最後の繁栄と先端的なドイツ文化を通過してきたシュピースは、ここでウラル地方土着の質実な文化と生活に触れて、測り知れない影響を被るのである。彼は耕作や放牧といった労働を通じて土地の住民と交わり、彼らの言葉を学び、彼らを描き、その民謡や舞踊といった芸能に親しむようになる。特に「これまで聴いたことがないほど美しく」、「憧れと夢に満ちた (71)」バシュキールの民謡に引かれ、その旋律を採譜し、歌詞を研究し、自らも好んで演奏し

---

6) Hans Rhodius, *ibid.* p.52, 57f.

た。後にシュピースはこれらの民謡を題材にした曲を書くようになる。土地の農民は自分たちの芸術に興味を示す初めての外国人であるシュピースを温かく迎え入れた。じきに彼は抑留キャンプを出てタタール人に混じって暮らすようになり、そこでピアノを教えて自活する。この時シュピースはタタール語、アラビア語など全部で10の言語を解し、4つを話すようになったという。絵を描き、読書をし、民謡の歌い手たちとコンサートを開いたりする生活は、「これ以上は望みようがない！(74)」と言うほど快適なものだった。

シュピースに何よりも深い感銘を与えたのは、ウラルにおける生活と芸能のあり方である。人々は昔から歌い継がれた歌を、誰のものであるか問うたりはしない。「多くの民族芸能は作者が知れないものこそ真実を隠し持っている(104)」という一つの確信を、シュピースはこの時から抱くようになる。歌は誰が歌ってもそこに存在するが、歌われなければ存在しない。「もし人間にもっと空の空間があったら、神がその空間に注ぎ込むものがどれほど多いことでしょうか(104)。」トランスを含めたバリの芸能に対する彼の評価の核心をここに見て取ることができよう。作者を持たず、ただ神々と人々のために繰り返し捧げられるバリの芸能と深く感応する感性が、ここウラルで涵養されていった。以後彼は主義や理論や技法で武装された芸術に対して強い反発を感じるようになる。

シュピースの最も重要な才能は、実は“現在”を楽しむことのできる能力だったのではなかろうか。ウラルから母親に宛てて書いている。「僕は現在の暮らしを楽しむだけです。それがどんなものであれ、現在にはいつもいいことがあります。明日はもう生きていないかもしれないというのに、何で将来になど煩わされましょう。(72)」彼はウラル山地の“楽園”で“今”と“此処”を享受する術を学び、確信的なエピキュリアンとなってゆく。彼の「多くを望むことなく幸せにしていられる才能(114)」はドイツでも多くの人に強い印象を残しているが、やがてこの才能はバりに渡ってヒンドゥーの死生観と交合し、「僕はただ現在だけを生きています！この神に憑かれた自然の中では人は簡単に死んでいきます。(…)何故なら死は繰り返し生に注ぎ込ま

れるからです。(229)」といった、独特の宗教性を帯びた快樂主義を形成していくのである。

ウラルでシュピースが得たものは大きかった。弟のレオは、「時として陰しく極端なところのあった兄(59)」が、バランスのとれた円熟した人間となって抑留から帰ってきたと伝えている。シュピースの柔軟な精神の土壌はここで耕され、その人生観と芸術観を支える堅固な土台となっていたのである。

ロシア革命の起きた1917年の暮れ、シュピースは解放されてモスクワへ帰還する。家族はすでにドイツに亡命しており、翌年彼も彼等を追って永久にロシアを去る。ヴァルターを得たシュピース一家は、ドレスデンに落ち着き先を探すことになるのである。

### III、「舞踏への招待」

ウラルでピアノを教えたことにより、シュピースは自分の才能が値するものを知ったのだろう、ドレスデンで彼が選んだ収入の道はダンスを教えることだった。彼は絵や音楽と並んで踊ることの才能にも恵まれ、バリの自宅で踊っているシュピースを見たある客人が「彼は完成されたバレエ・ダンサーだった(321)」と言ったほどだ。しかもドイツで彼を待ち受けていたものは、言わばヴァイマル文化による「舞踏への招待」だったのである。

すでに世紀の変わり目あたりから、ヨーロッパは新しい舞踊、新しい身体を発見しようとしていた。例えば世紀の転換期に興ったワンダーフォーゲルなどは、新たな自立性と身体性を確立するための運動であったし、1903年にはイサドラ・ダンカンがベルリンで公演し、その自由な感受性の表現に人々は魅了された。その後ダンカンのダンス学校を始めとしてドイツ各地に多くのダンス教室が生まれ、いわゆるノイエ・タンツの萌芽があちこちで見られるようになる。結果として戦後のドイツは、芸術性の高いモダン・ダンスからジャズ音楽によるパーティー用ダンス、民族舞踊や集団舞踊、果てはヌード・ダンスにいたるまでありとあらゆるものが爆発的に踊られる“ダンス熱現象”を体験するのである。

シュピースが移り住んだドレスデンのヘレラウは芸術家村として知られており、そこには教育全体の中心に身体を据えた最初の人間と言われているエミール・ジャック＝ダルクローズが作ったダルクローズ・ダンススクールがあった。ヘレラウはもともと社会福祉的な理念によって建設された生活改善型田園都市コロニーで、スイス人のダルクローズも彼のリトミックの教育メソッドに共鳴したその設立者によって共同体に招かれたのだった。革新性のある演出や舞台装置を備えたダルクローズ・スクールの学園祭は国際的な注目を集めるようになり、ディアギレフやバーナード・ショー、マックス・ラインハルトらが競って訪れたという。ヘレラウはドイツ・モダンダンスの重要な担い手たちを送り出した。そしてベルリンから越してきたシュピース一家に知人を介して提供された住まいが、このダルクローズ・スクールの寄宿舎となっていた住居だったのである。

シュピースにはやはりダンスの好きな10歳年下の妹がいた。後にベルリン国立歌劇場のプリマ・バレリーナになるデージー・シュピースである。ヴァルターもデージーも、ドイツがバレエ・リュスに心を奪われ、モダン・ダンスに熱狂した時代の申し子だった。ベルリンでパヴロヴァやニジンスキーの公演を見たあと、彼らはしばらく「自分たちもあそこの一員だったら、あんな風に軽々と踊れたら... (112)」と嘆いてばかりいたという。母親は娘がダンサーになることを許そうとしなかったが、その母を説き伏せ、ドイツで妹に最も適したダンス教師を探してやり、レッスン・ピアニストまで引き受けたのがヴァルターである。ダルクローズのスタジオでも彼と弟のレオはピアノを弾いた。時にはバシュキールやタタールの舞踊曲も披露した。ギムナジウム時代からボールルーム・ダンスに親しんでいたシュピースは母に内緒でデージーと組み、多数のダンス競技会に出場しては賞を取った。そうしてダルクローズ・スクールが教えなかった社交ダンスを、彼はドレスデンで教えたのである。ダンス教師としての収入は悪くなかった。ドレスデンが次第に物足りなく感じられ、ベルリンに移り住むことを考え始めたシュピースを、生徒たちは多額の授業料を払ってでも引き止めようとした。結局彼は「これ



以上ドレスデンにいても意味はない、(...)ダンスの生徒ならベルリンにだって(90)」と言ってベルリンへ出て行く。実はそこではもうダンスを教える必要はなかったのではあるが。

ヴァルターはデイジーのよきアドヴァイザーだった。ダンスを巡る彼女宛ての書簡がいくつか残っているが、そこには芸術における「美的なもの」に対する彼の基本的な姿勢が窺われる。彼は観客の趣味に迎合している当時のダンスを批判し、「そもそもなぜ醜く踊ってはいけないのか(97)」と問う。人は規範化された審美観から解放されるべきだというのが彼の考えだったが、ジャワに渡ってからさらにそれは規範化された西洋的審美観からの自由という欲求に変わり、それは西洋的趣味に対してバリの芸術を擁護していく際の理念となるのである。

デイジー・シュピースは着実にバレリーナへの道を歩み、1922年頃からマックス・ラインハルトの舞台で踊ったり、オスカー・シュレンマーの「トリアディック・バレエ」を踊るなど、当時の重要なダンス・シーンに登場するようになる。1934年、国立歌劇場のプリマとなるが、当時バレエ音楽の指揮を務めていたのがすぐ上の兄、レオ・シュピースだった。彼女はレオと共同でバレエ作品「バシュキールの歌」を作っているが、これなどは当然兄ヴァルターの影響なくしてはできなかった作品だろう。戦前の代表的なバレリーナとして名を残した彼女は、戦後は東ベルリンのドイツ国立歌劇場のバレエ監督に就任し、社会主義理念による舞踊の復興に尽力するようになる。一方インドネシアに渡ってからも常にダンスに関心を寄せていたシュピースは、民族舞踊の解説書“Dance and Drama in Bali”を残し、現在の構成によるケチャ・ダンスの考案者として知られるようになる。30年代にバリを訪れたドイツ人からデイジーの評判を聞いて喜ぶ書簡が残っているが、<sup>7)</sup> 42年に没した彼に、リアリズムのバレエを創造しようとするデイジーの奮闘ぶりを知

---

7) Hans Rhodius, *ibid.* p.345.

ることはもはやかなわなかった。

#### IV, 音楽遍歴

ウラル時代に最も純粋な創造の喜びを絵の中に見出していたシュピースだったが、生涯音楽への愛情を抱き続けた。少年時代の彼はスクリャービンを“わが神 (67)”と呼んで尊敬し、その影響下で作曲を学んでいる。ジャワの宮廷楽長の職を辞してバリへ移った後も、公演旅行のためにインドネシアを訪れるヨーロッパ人音楽家の伴奏者として活躍し、晩年描いた絵画の大作「金管楽器のためのスケルツォ」は、スクリャービンへのオマージュでもある。もともと現代音楽に傾倒していた彼だったが、ウラル地方の民謡を学ぶことにより西洋音楽の革新に対する要求をさらに強く感じるようになる。彼はダダイズムに大きな意味を見出していた者の一人だった。ダダのニヒリズムとは本質的には無縁ではあったが、「“意味”とか“論理”といった枠組みを持たない(82)」自由な創造に彼は共感を覚えた。1919年、父に宛て、ベルリンで音楽を学ぶ弟について次のように書いている。「どうしてリョーヴァはフンパーディンクの手本通りに作曲しなきゃいけないんでしょう??今彼が独りでやっている方法は、これまで学校で学んできたこと全ての二倍も勉強になっているんですよ。(82 f.)」そんな彼に恰好の友人が現れる。当時作曲の大才と言われ、シュピースをベルリンの音楽家サークルに導くハンス・ユルゲン・フォン・デア・ヴェンゼである。知人の話によると、風変わりな才人揃いのベルリンのサークルの中でもフォン・デア・ヴェンゼは最も影響力のあった人物の一人で、その博識といい、思考の独創性や突飛な表現力といい、前代未聞の鬼才であったと言う。<sup>8)</sup> シュピースは彼とすぐに意気投合し、青春時代にのみ可能であるような昂揚した友情関係を築きあげる。ベルリンに住んでいたフォン・デア・ヴェンゼはシュピースのいるドレスデンを頻繁に

---

8) Hans Rhodius, *ibid.* p.113.

訪れ、二人は詩を読み散策し、一日中ピアノでマーラーを弾いたり作曲したりして時を過ごすようになる。『人生の美と豊穡』に収められたフォン・デア・ヴェンゼの当時の日記は、特に初期のヴァイマル時代に若者たちを支配していた高揚感、迸り出るような希望と陶醉を伝えて大変に興味深い。いくつか引用してみよう。

1919年6月20日：朝、ヘレラウへ。ヴァルターと穀物畑の中をゆく。夢想する。意味を持たぬ詩の言葉で話す。彼は全くの自然児だ。ランボーのような未来派の腕白者。(86)

同年10月1日：あまりにも、あまりにも幸せだ。解放された！何も考えない、ただ存在するだけ！一日一日が我々の永遠だ！

同年10月2日：我々はまるではるか彼方まで空を駆けゆく夏の雲のようだ...あるいは星々か。人々は僕等を愛している、僕等は自分を見つめるすべての人に憧れを与える。(88)

フォン・デア・ヴェンゼは作曲家として名をなすことはなかったが、この在野の学者にとってシュピースとの短い友情は、ヴァイマル期の光芒に彩られた貴重な生の記憶となった。

1920年、ベルリンに移ったシュピースは、フォン・デア・ヴェンゼを通してエルドマン、ブゾーニ、プフィッツナー、シュナーベル、ヒンデミットといった音楽家たちと交わるようになる。その頃のベルリンはロシア革命とオーストリア＝ハンガリー二重帝国の瓦解の余波を受け、その波に押し出されてきた多くの才能を結集して急激に世界都市へと変貌しつつあり、そこには余所者を受け入れる寛容さと新旧の理論の対立を発展の糧としていく活力があった。アンチ・ヴァーグナーのブゾーニと、彼と対立するロマン派の擁護者プフィッツナーが同時に芸術アカデミーで教えており、ヒンデミットやフォン・デア・ヴェンゼらの若い世代は現代音楽普及のために独自の活動をしていた。この頃のシュピースも盛んに作曲を行っている。ベルリンはまさに沸き立つ坩堝だった。

親しみやすい性格によって多くの人に愛されたというシュピースは、よく音楽理論をめぐる議論に巻き込まれた。しかし彼は出口のない不毛な論戦を嫌悪した。攻撃的になることなく拒絶の態度を示すことを心得ていたという彼だが、社交界で成功する一方、その虚礼を嫌うという矛盾は彼の中で次第に大きくなっていく。シュピースのピアノの師であったシュナーベルは、彼の内面の葛藤に気づいていたかのように「ヴァルター・シュピースは亀裂の証明？ 何かを演るって？ 悪い冗談。(313)」という印象的なエピグラムを残している。

ある日シュピースは、オランダ人の指揮者で「マタイ受難曲」の定期演奏会を主催していたヨハン・スホーンドルベークに会う。バッハ、テレマン、シュッツといった作曲家について既にスホーンドルベークが驚くほどの知識を持っていたというシュピースだが、この出会いをきっかけに彼はバッハ以前の音楽へ傾倒していくようになる。バロック音楽への関心は、アラビアの細密画やマイスター・ベルトラム、マイスター・フランケなどの祭壇画に対する彼の関心と繋がるものがあった。それは「明快な芸術」に対する志向の強まりである。22年、知人への手紙の中でキルギスの民謡を紹介しながら、その「信じがたいほど平穏が持続」する「ハ長調和音の偉大な高まりのよう(107)」な歌について次のように書いている。「こういったものをどれだけ近く感じているか、きっと分かっていただけないでしょう。静かで明快なもの、それらは真実への真っ直ぐな道を持っています。(104)」この「静かで明快」で「真っ直ぐ」なものに対する憧憬は、シュピースの場合ウラルを体験して得られたものではあったが、実は作曲法における「明晰と透明」とは20年代のヒンデミットの作品について言われた特徴でもあった。過度の感情表出を抑えて精神的なものとの均衡を図ろうとする音楽は、バロック音楽の再評価と共に時代の潮流のひとつになろうとしていた。音楽における新即物主義の到来である。

しかし、シュピースの中には新古典主義や新即物主義への傾倒以上の、非ヨーロッパ文化に対する根源的な郷愁と憧憬があった。ドイツを出てジャワ

へ向かう直前の手紙には、「僕は三年間の抑留時代、バシュキール人のもとで本当の生活を目の当たりにし、それを学び、感じ取ってきたので、ヨーロッパで居心地よく暮らすことなんかきっと不可能なんです。(…)バシュキールでは単純で当然だったことがここではすべて理論と法律に押し込められてしまいます。すべてのことに意見を持ち、党派に与しなければなりません。あちらでは人はあるものが美しいか、醜いか、良いか悪いかなど聞いたりしません。すべてがただそこにあって自明の事実なのです。(128)」とある。

彼は展覧会や博覧会でプリミティヴ・アートと接し、異文化への憧憬をかき立てられた他の画家たちとは違っていた。ヨーロッパにとっての異文化は、彼にとってはより近い現実だったのであり、誕生したばかりのヴァイマル文化の創造への熱気は、「自明の事実」としての芸術を求めたシュピースには過剰な作為であるように思われたのだ。

シュピースの生の軌跡は、時代の潮流と呼応しながらもこの時大きく南へと転回していく。スホーデルベーク夫妻との出会いによってオランダが、そしてその植民地であるインドネシアが彼の視界に入ってくるのである。

## V、魔術的リアリスト

黒々とした椰子の木、鈍色に光る水田など緻密な風景画で知られるシュピースであるが、彼の抽象画から具象画へのスタイルの変化は画家になることを決意したウラル時代に起こっている。未来派やキュービズムの影響により「三角や線や平面ばかり」だった彼の絵は、抑留も終わる頃になると「オブジェがだんだん明確になり、簡素化されたリアリズムのかたちを取り始めた。(32)」モスクワに帰還する際持ち帰った彼の絵に、友人のマキシム・ゴーリキーがいたく感動したという。この頃のモスクワには、シュピースの回想によると極端な物質的貧窮にもかかわらず芸術の分野で画期的な傑作を生み出していく磁場があり、彼自身もゴーリキーの仲介により舞台美術の仕事を手掛けている。<sup>9)</sup> しかし何よりもこの時、シュピースは生涯に亘って影響を受けることになる絵画と出会うのである。モスクワのシチューキン画廊に

あったアンリ・ルソーの絵である。「それはまるで啓示でもあり確証でもあるようなものでした！ 僕は初めて開かれていて正直で率直だと思えるものに出会ったのです。(33)」彼はすぐにその画風の虜になる。こうして彼はウラル時代の感化を咀嚼しつつ、未来派や表現主義と訣別するための真の模索を始めるのである。1918年、モスクワでの窮状を逃れて家族のいるドイツに戻ったシュピースは、そこに見い出した美術の状況に失望する。戦前と代わり映えのしない表現主義的な画風がいまだに支配的だったからだ。シュピース自身の変化がドイツの美術に顕れたそれを凌駕したのだろう。クレーとシャガールだけが当時シュピースが認めた“絶対的”な個性だった。「意味のないファンタジーと極端な散文のシャガール、深い哲学と繊細で優しい詩を持つクレー。この両者は単なる“技量”を超克したのです。何という感性の素朴さ純粹さ！ この二つが今芸術が取りうる唯一の道であり、第三のそれは自分で探さねばなりません。(83)」ドイツで自分の個性の模索を始めたシュピースだったが、自分の感性が別の文化に涵養されたことを思い知ることになる。ノルデやペヒシュタイン、ジョージ・グロスといった面々と交遊を交わしながらも、帰属感を抱くことはなかった。実りのない党派的な議論は嫌だったが、真理に対する不屈の愛情を持っていたという彼が敬意と友情を持って接した二人の画家は、オットー・ディクスとオスカー・ココシュカである。彼はディクスの才能とココシュカの人間性を高く評価した。ディクスとシュピースは画家として互いに刺激を与え合う仲で、その率直さにおいて際立っていたシュピースについて後年ディクスは「これまで逢った人々のなかで最も共感できる人の一人だった。(91)」と語っている。

1919年の夏、シュピースはドレスデンで初めて展覧会に参加し、画家としてのデビューを果たす。この時すでに買い手は現れたが、ルソーやロシアのアイコン、細密画や祭壇画等の影響が熟成してシュピース独自の個性が開花す

---

9) ドニゼッティのオペラ「ドン・パスカーレ」の新演出。

るのは20年の「つぐみ」以降である。しかしこの頃彼は音楽や映画産業との関わりなどで多忙な日々を送っており、画家としては寡作であった。が、ある日彼の絵はミュンヘンの美術史家、フランツ・ローの目に留まる。ローは、G・ハルトラウプが「新即物主義」と名付けた20年代の美術の写実主義的傾向に「魔術的リアリズム」という別の名称を与えたことで知られており、25年の著書『表現主義以降』<sup>10)</sup>の中でも、ディクスやベックマン等と並ぶ“魔術的リアリスト”としてシュピースの名を挙げている。彼は雑誌にシュピースを紹介し、展覧会への参加を勧める。そして1923年、大きな転機がやって来るのである。ローの助言とスホーデルベーク夫妻の助力により、彼はオランダでの二つの展覧会を成功させる。オランダで絵が売れたことによってインフレ時代に貴重だった外貨を獲得し、有名な美術雑誌にも取り上げられるようになるのである。当時の彼の代表的作品は、「別れ」「回転木馬」「タタールの祭り」「バシュキールの牧人」などである。

表現主義から写実への回帰は、政治に安定性が求められた20年頃から顕著になりつつあった。「新即物主義」も「魔術的リアリズム」も、希望と陶醉の時代が客観性と現実性の時代へと移行していく徴を言ったものである。ハルトラウプは「新即物主義」という概念によって、失望から来る諦観とシニズム及び現実直視の傾向を示唆しているが、「魔術的リアリズム」という呼称が含意するものはより形而上的な局面である。ベックマンがいみじくも「私は可視的なものと不可視的なものをつなぐ架け橋をしている」<sup>11)</sup>と言ったように、彼らの絵は現実そのものよりも現実とその周囲との関係性に関わっているのである。世界大戦とその後の失望を経験した新種のリアリストたちが描く事物は、それ以前の事物と同じではない。それらはまるで「記憶と文化

---

10) Franz Roh, "Nach-Expressionismus" Leipzig, 1925, 内容については種村季弘『魔術的リアリズム』(PARCO 出版局, 1988) 巻末資料を参照のこと。

11) ピーター・ゲイ『ワイマル文化』亀嶋庸一訳, みすず書房, 1970, 132 頁。

を通じて編まれた因果律の結びつきがバラバラに破碎してしまったかのよう」<sup>12)</sup> に、謎めいた秩序を伴って立ち現れる。そして人物たちは身を強張らせ、不可解な物質に対する防御の姿勢で登場する。この両者の間に生じるのが、何か“不気味なもの”、“魔術的なもの”なのである。フランツ・ローの言う魔術的リアリストの絵は「暗く冷たく、ほとんど息詰まるようなある秘密を放射している。」<sup>13)</sup> その画面の典型は、夜の世界、劇場、カーニヴァルといった曖昧な領域を映し出し、「窓からの眺め」や独特の遠近法を伴っており、描かれる人物たちは無力でささやかな存在である。シュピースの作品には、「回転木馬」や「スケートをする人々」など、ロシアの風俗を題材にしても、20年代ドイツの魔術的リアリストとしての特徴がありありと現れている。ドレスデンでの体験をもとに描いたと言われる「別れ」(1921)は、同時代人エーリヒ・ケストナーがヴァイマル時代の頹廃を戯画化して書いた小説、『ファービアン』の中の情景とそっくりな、儚くて危うい幸福感を放射してはいないだろうか。主人公ファービアンがバッテンベルク嬢を伴って夜の街に行く場面である。二人はベルリン郊外の静かな住宅街を歩いている。静寂が夜の街を包む。家々の庭には花の香りが立ち、ある家の玄関で恋人たちが別れの抱擁をしている。「見て、お月さまもここでは輝いているわ。」と彼女が言う。ファービアン、「まるで自分ちみたいな気がしないかい？でも錯覚なんだよ。月の光と花の香り、静寂と軒先での接吻、みんな幻想なんだ。あそこに見える広場にカフェーがあって、中国人がベルリンの淫売どもと座っている。そう、中国人だけが。その向かいにはバーがあって、香水をつけたホモの少年達がエレガントな俳優やスマートな英国人と踊り、自分を高く売ろうとしている。最後にはブロンドに染めた婆さんにバーの代金を払ってもらう。それを条件に彼女は同行を許されたのさ。」そして続くのが次の有名な台詞で

---

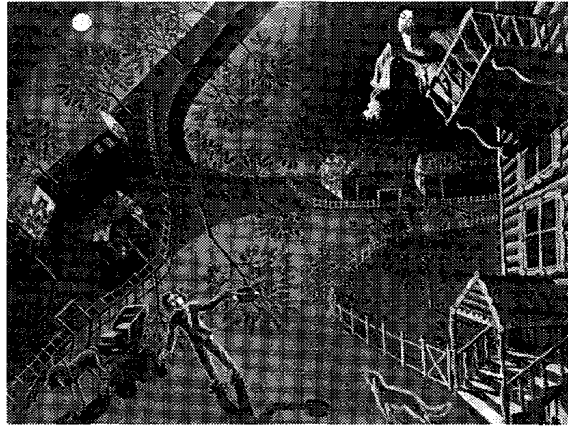
12) 種村季弘『魔術的リアリズム』PARCO 出版局、1988、48 頁。

13) 同上、72 頁。





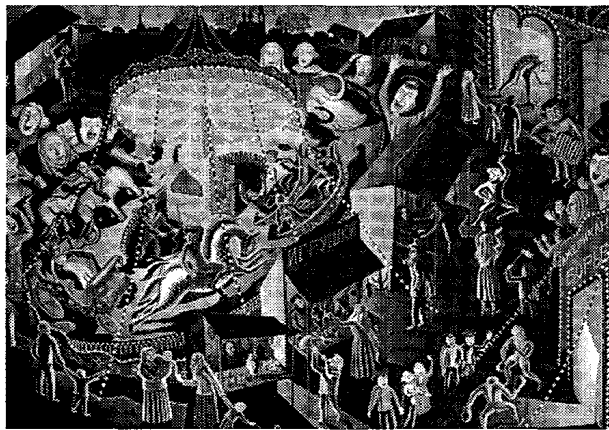
「つぐみ」(1920)



「別れ」(1921)



「スケートをする人々」(1922)



「回転木馬」(1922)



「タタールの祭り」(1923)

ある。「東に犯罪，中心にはいかさま，北には貧困，西には売春が巣くい，至る所で没落が始まっている。」<sup>14)</sup> シュピースの「別れ」に描かれた静かな現実の中にも，二人の人物の独特な寄る辺なさが漂っている。彼の感性はやはりこのヴァイマル期の時代精神に強く感応していたのだ。

しかしこの時確立された魔術的リアリズムのスタイルを彼は終生保ち続けた。ジャワやバリの風景を描いたその叙情的な画面は，独特の遠近法によってどこか緊張感を孕み，その静謐さには秘密を打ち明けるかのような雰囲気漂う。この謎めいた緊張感がシュピースとそのエピゴーネンたちを峻別する指標であり，見る者はその明かされぬ謎に喜んで囚われようとするのである。

## VI. パートナー，ムルナウ

ベルリンでのシュピースは音楽仲間のみならず，ビーネルト，アーキペンコなどの美術関係者や，グローピウス，モホイ・ナジといったバウハウスの面々が集う一角に身を置いていた。1920年，彼はそのような連環のどこかで新進気鋭の映画監督，F・W・ムルナウと出会う。ホモセクシュアルであった二人は，同性愛をまだ恥ずべき墮落と考えていた当時の社会にあって，お互いの中に掛けがえのないパートナーを見い出すことになる。30代を迎えたばかりのムルナウはその前年に監督としてデビューし，急成長を遂げる映画産業の中でも意欲的な多作時代を迎えようとしていた。シュピースはムルナウの“芸術アドバイザー”として多くの撮影旅行に同行し，映画業界に参入するようになるのである。彼はグルーネヴァルトにあったムルナウの瀟洒な邸宅に移り住んだ。ムルナウは彼のためにピアノを借り，アトリエをしつらえ，「ヴァルターの生活を容易にしてやるためなら何でもした(121)」という。この頃のムルナウの仕事はたいへん充実しており，1920年の『大魔王』から22年の『ノスフェラトゥ』まで，実に7本もの映画を世に送っている。“芸術アドバイザー”，シュピースの活動の実際については明らかではないが，

---

14) Erich Kästner, “Fabian: Die Geschichte eines Moralisten” dtv, 1989, S. 98 f.

彼はドレスデン時代にも舞台美術を手掛けており、<sup>15)</sup> 弟のレオ・シュピースがムルナウの映画のいくつかに音楽を提供していることから、二人の共同作業の緊密さが窺われるだろう。シュピース自身もこの時映画撮影や写真の技術を学んだと言われている。しかし映画業界との関わりがシュピースに生活の安定をもたらしたにしても、それは精神的な充足を与えるものでは決してなかった。

ムルナウは大学で美術史を専攻したインテリで、映画界では例外的な存在だった。「彼は流れに逆らって泳ぐ。(…) たいていのドイツのプロデューサー、特にウーファのプロデューサーたちは、映画とは時代劇、エキストラの群、パレード、戦闘、そして——できれば——ふんだんに盲目的愛国精神をふりまくことだと思っている。だが映画は違ったふうにも作れることを、ムルナウが証明」<sup>16)</sup> した、というのがクルト・リースのムルナウ評である。シュピースは、ドイツの映画人に関する悪評を伝えて寄こす知人に宛てて、次のように書いている。

「私と私の友人はこの映画産業とその関係者たちの最大の敵であり、できるだけそこから距離を置こうとしています。映画の関係者たちが、最も低俗で浅薄で軽率な人間たちであり、同時に映画というもののそのものが真面目に受け止めるに値しないものだというのは恐らく当たっているでしょう。しかしそれでもこの、それほど高貴とは言えない方法によって幾ばくかのお金が得られることを思えば、満足していなければなりません。そのことがおそらく人を映画に駆り立てるのであり、金銭欲というのは所詮人間の最も高貴な本能とは言えない訳です。ああ、私がこのことすべてにどんなに嫌気がさしているか、ドイツにいてこの無味乾燥で感情のない人間たちの間で暮らすのがどんなに不幸なことか、わかって頂ければ！ 彼らには何一つ自然なものが

---

15) ドレスデンのシャウシュピール・ハウスにおけるクヌート・ハムズンの戯曲「人生の遊戯」、1919。

16) クルト・リース『ドイツ映画の偉大な時代』平井正・柴田陽弘訳、フィルムアート社、1981、120頁。

ありません。すべてが嘘の作りごとです。(131)」

虚飾を嫌ったシュピースが、映画制作の中にヴァイマル文化の最も際立った作為を見たとしても無理からぬことである。間違いなく「私の友人」であると思われるムルナウは、実際いつも超然としており、他の監督とは非常に違って見えたという。“サイレント・ムービー最大の巨匠”と称せられるムルナウだが、その映画人生には幾ばくかの皮肉がつきまっていた。ムルナウとシュピースは芸術を志向する者として、ベルリン映画界の“低俗”に対する防御壁の役割を互いに果していたのかもしれない。

もとより非ヨーロッパ文化への郷愁に苛まれていたシュピースは、23年、展覧会のために滞在したアムステルダムで当時の王立植民地研究所、今の熱帯博物館を訪れ、連日何時間もそこで時を過ごすようになる。そしてすっかり南洋行きの夢にとり憑かれてしまうのである。その時彼の夢の実現を阻んだものはムルナウとの葛藤であった。スホーデルベーク夫人の回想によるムルナウは、フィルムを回しているときだけ電流が通ったようになるが普段は打ち解けない男で、ヴァルターの太陽のような明るさと人生に対する喜びを必要としていた。この時の事情に関する彼女の回想を引用してみよう。

「ヴァルターの大きな問題は、彼の友人で後見人でもあるムルナウが彼を行かせようとしなかったことでした。でもヴァルターの出て行こうとする欲求は日増しに増すばかりで、彼らの美しい友情関係にひびが入ろうとしていました。そんな時、私は彼から助けを求める電報を受け取ったのです。私はベルリンへ行き、ムルナウと二人だけで夜遅くまで話し合い、彼を説得しようと思いました。その時私が彼に理解させようとしたことは、自ら諦め手放した物は永遠に保たれ、捕らえて放すまいとする物は自ずと失われる、ということでした。(…)するとある瞬間、ムルナウは突然この真理が飲み込めたらしく、はっきり確信を持って次のように言ったのです。“行くかどうかはヴァルターの自由にさせなくちゃいけないんだ。僕は彼を引き止めようとしてはいけないんだ。”そして次の日、彼は自らヴァルターにそう伝えたのでした。(122)」

それからすぐの23年8月、シュピースはドイツ・オーストラリア・ライン汽船の「ハンブルグ号」でヨーロッパを永久に去ることになる。あれほどの芸術的刺激と多くの人の愛情に恵まれていて何故、という疑問を周囲に残した出奔だった。それにしても同性愛を未だ白眼視していた当時の社会にあって貴重なパートナーを失ったムルナウの心情は、はたして想像に難くないと言えるべきか、凡人の想像を越えると言えるべきか。

シュピースとの友情と突然の別離についてオスカー・ココシュカが印象的な文章を残している。何十年も後の回想でありながら、作家でもあったココシュカが描く一夜の記憶は驚くほど鮮明で、最も際やかなシュピース像を伝えている。

「ある晩、彼は僕のベッドの傍らに座って時を過ごした。他の者はすでに帰ってしまった後だった。よく覚えてはいないが、その時僕は何日間か外出できなかったか、あるいはしたくなかったのだと思う。あれは1922年、じめじめして寒いベルリンの秋のことだった。彼はウラルやバイカル湖で土地の人から聞いてきた民謡や神話の翻訳を見せてくれた。またプーシキンの詩をそらで朗読してくれた。それから彼は、抑留時代によく眺めていた凍るような北の空に上る星座の形を、まるで目に見えるようにありありと説明してくれた。彼はどこでも人と交わることのできる人間だった。特に、時代を超えて駆けてゆくような草原の民タタール人のダンスのリズムに、僕たちは時が経つのを忘れた。否、それは始まって間もないのにすでに惨めな様相を呈しているこの世紀の憂さをも忘れさせてくれるものだった。その時彼は自分の描いた童話の挿絵のようなものをいくつかを持ってきて見せてくれた。それは僧侶を描いたロシアのイコンのように板の上に漆の絵の具で描いたものだ。そこで使われていた緋色がとても頑固な印象を与えた。まるで芥子の花が強い風に飛ばされて司祭の頭にぶつかり髪ともつれ、司祭はそれを頭から振り払おうとして激しく首を振っているのになかなか取れずにいる、そんな感じだった。僕はヴァーリャのことを笑った。一方、ヴァーリャが声をたてて笑うのなんか僕は聞いたことがないのに。でも繊細な形をした彼の唇が柔

和に微笑んでいたのを今でも覚えている。そしてその眼の輝きや、高い額も。その姿は開いた襟元から喉元が覗いている、あのシラーの胸像のようだった。こんな風にヴァーリャは僕の記憶に残っている。彼の背後にはアドロン・ホテルにあった僕の部屋の濡れて曇った窓ガラス。そして彼は出て行った。もしもガラス板が不透明で、外の闇の単調な灰色を感じさせなかったのなら、僕はこう言っていたことだろう。ヴァルターが帰ると同時に太陽が沈んでしまった、と。楽園から最初の人間のカップルを追放した大天使でさえ、ヴァーリャの微笑みを見たら人間的な気持ちになったことだろう。それからいくらかも経たぬうちに彼が水夫となってジャワに渡ったことを、僕は後になって人伝に聞いたのだった。(119)」

シュピースは2カ月ほどの航海を経て1923年10月、バタヴィア港に着く。その後ヨーロッパに戻ることはなかった。ムルナウは何度かシュピース訪問を計画しながら果たせず、二人が再び会うことはない。が、シュピースの絵画作品購入というかたちでムルナウはジャワおよびバリに宛て定期的に送金をしており、それはシュピースの大きな財政的支えとなった。1931年、ムルナウはハリウッド郊外で自動車事故死するのだが、「数年間憂いなく暮らしていけるだけの(341)」遺産をシュピースに残していたのである。これらの事情



ヴァルター・シュピース（左）とハンス・ユルゲン・フォン・デア・ヴェンゼ（1920）



仕事部屋のムルナウ、ペルシャ風の壁画はシュピースの作（1921）

を書簡で報告するシュピースの文面は簡潔である。が、自分の元を去って行った友人に対するこの誠意と愛情の深さは、孤高のムルナウが到達した芸術度の高さを知る者の心に、強い感銘を与えずにはおかない。

\*

こうしてヴァイマル共和国とヨーロッパ文化に別れを告げたシュピースであるが、辿り着いた先のジャワで彼を待ち受けていたのは、かつて夢に見ていた以上の文化的な刺激と満ち足りた暮らしであった。『人生の美と豊穡』は、シュピースが遭遇した胸踊る出来事の数々を伝えているが、それについてはまた機会を改めて紹介してみたい。

### [その他の参考文献]

- ・ Hans Rhodius and John Darling, “Walter Spies and Balinese Art” Amsterdam, 1980.
- ・ Lotte Eisner, “Die dämonische Leinwand” Frankfurt am Main, 1980.
- ・ Hedwig Müller/Patric Stöckmann, “...jeder Mensch ist ein Tänzer.” Gießen, 1993.
- ・ “Walter Spies di Indonesia” Goethe-Institut, 1995.
- ・ Rund Spruit, “Artists on Bali” Amsterdam, 1995.
- ・ “KITA—Das Magazin der Deutsch-Indonesischen Gesellschaft” Heft 3/1995, Köln.
- ・ Daisy Spies, “realismus im tamz” in “TANZDRAMA 31” Heft 4/1995, Köln. p.20-25.
- ・ 伊藤俊治『ジオラマ論』リプロポート, 1986.
- ・ 伊藤俊治・港千尋『熱帯美術館』リプロポート, 1989.
- ・ コリン・マックフィー『熱帯の旅人』大竹昭子訳, 河出書房新社, 1990.
- ・ ミゲル・コバルビアス『バリ島』関本紀美子訳, 平凡社, 1991.
- ・ 松澤慶信監修『ドイツ・ダンスの100年』東京ドイツ文化センター, 1996.
- ・ 副島博彦「ヴァルター・シュピースとバリ」『ユリイカ』1996年12月号,

青土社. 336－339 頁.