

# モダニズムが夢見たユートピア： ドイツ田園都市建設の歴史(5)

— ヘレラウの頂点：祝祭週間 —

副 島 美由紀

## 1. ヘレラウの文化史的布置

ドイツ最初の田園都市である〈ヘレラウ〉という現象をなぜ記憶・記述する意味があるのかを考えるにあたり、集約的に以下の3点を指摘しておきたい。

1. 田園都市構想は、労働者コロニーや芸術家コロニー、あるいはジードリング（集合住宅もしくは新興住宅地）建設その他の生活改革運動に託された理想を総合する形として19世紀末のイギリスに誕生したものである。イギリスの田園都市であるレッチワースやウェルウィンが順調に発展したのに比べ、ドイツの田園都市建設計画は世界大戦によって大きく阻害された。ヘレラウのはしかもその発展の経緯がヴァイマル期からナチス時代にかけて次々と出来た社会の変化を反映しているという点で、歴史性を濃厚に帯びている。

2. ヘレラウの建設は〈ドイツ工作連盟〉の進歩的な建築家達の手によるものだが、特に住宅デザインの選定機関となった〈建設と芸術鑑査委員会〉の働きもあり、共同体の景観には“ヴィルヘルム時代としては類を見ない<sup>1</sup>”と言われるような統一感が生まれることになった。特に〈ダルクローズ学校〉として知られ、ヘレラウの象徴的建築物となったりトミック学校の祝祭劇場は、ハインリヒ・テッセノウの最高傑作としてドイツの建築史上に名を残す

<sup>1</sup> Hartmann, Kristiana, Reformbewegung, in: Werner Durth (Hrsg.), Entwurf zur Moderne, Stuttgart, 1996, S. 30.

ことになる。

3. ヘレラウは“音楽のペスタロッツ”と呼ばれたエミール・ジャック＝ダルクローズ (Emile Jaques-Dalcroze, 1865-1950) を招聘して彼の提唱するリトミック教育を住民教育の中心に据えた。同時に子供達に手作業の学習を課し、労働と芸術活動を調和させた生活の実現を目指した。それによってヘレラウは本来の田園都市構想の枠を越え、後年駐日フランス大使となるポール・クローデルが「新しい人間性の実験場 (laboratoire d'une humanité nouvelle)<sup>2</sup>」と呼んだように、〈新教育〉の実践の場ともなる。この点においてヘレラウは、田園都市としては数年後に建設された〈田園都市シュターケン〉や〈田園都市ファルケンベルク〉と、また芸術家コロニーとしてはヴォルプスヴェーデやモンテ・ヴェリタと性格を異にしている。

以上のように、ドイツ最初の田園都市として建築史上画期的な存在となったヘレラウではあるが、その名を最も効果的に世に知らしめたのはやはりダルクローズ学校の存在とその学校祭である。ダルクローズ学校が年に一度に開催した学校祭は祝祭週間と呼ばれ、リトミック教育理論の実践を紹介するのみならず、オペラや演劇のリトミックによる芸術的表現を発表する場でもあった。特に1913年の祝祭週間にはヨーロッパ中から舞台芸術・文学関係者が訪れ、“世界的な成功”と言われるほどの文化史的出来事となった。まさにヘレラウの歴史の頂点である。

本論では筆者のこれまでの論文<sup>3</sup>が田園都市に関して紹介してきたことに基つきながら、特に祝祭劇場と祝祭週間とに焦点を当て、その理想や後世に及ぼした文化的影響について論じてみたい。

---

<sup>2</sup> Lorenz, Karl, *Wege nach Hellerau*, Dresden, 1994, S. 49.

<sup>3</sup> 副島美由紀「モダニズムが夢見たユートピア：ドイツ田園都市建設の歴史(1)～(4)」、小樽商科大学「人文研究」第96～103輯、1998～2002.

## 2. ル・コルビュジエと“総体としての芸術作品”

多くがくドイツ工作連盟)のメンバーであった進歩的な建築家によるヘレラウの建築物の中でも、ハインリヒ・テッセノウ(Heinrich Tessenow, 1876-1950)によるダルクローズ学校の校舎は最も知名度が高く、テッセノウの最高傑作とも言われている。この建築の価値を早くから認めていた者の中に、ヘレラウの建設に参加したいという希望が叶わなかった若き日のル・コルビュジエがいる。

1910年、ウィーンとパリでの修行を経てベルリンへやって来た建築家志望のシャルル・エドゥアール・ジャンヌレ(Charles Édouard Jeanneret 1887-1965)は、著名な建築家であるペーター・ペーレンスの事務所働き始める。直にドレスデン郊外のヘレラウを訪れるが、そこには兄のアルベール・ジャンヌレが住んでいた。音楽家であったアルベールは既にジュネーヴ時代からダルクローズの元で学んでおり、1909年ダルクローズと共にヘレラウに移り住んでリトミック教師兼作曲家として活動していた。彼はバウハウスのオスカー・シュレンマーが《トリアディック・バレエ》を考案する際、作曲面での協力者となっている<sup>4</sup>。兄の住む誕生したばかりの田園都市に感銘を受けたシャルルは、両親に次のように書き送っている。「特にここの新しいものに魅了されています。新しい絵画や音楽、文学の様式に。(…)僕は探求者を愛する<sup>5</sup>。」もちろん関心の中心は建築であった。ノイ・ビーダーマイヤーとも言うべきリーマーシュミットの様式には感心しなかったが、テッセノウの仕事には強く興味を惹かれた。ダルクローズ学校建設の準備段階でその設計図を目

<sup>4</sup> Scheper, Dirk, Oskar Schlemmer: das triadische Ballett und die Bauhausbühne, Berlin, 1988, S. 25. この共同作業は第一次大戦によるジャンヌレの帰国によって頓挫しているが、1922年のバレエ上演にはダルクローズ学校出身のダンサーが参加している。

<sup>5</sup> De Michelis, Marco, Heinrich Tessenow, 1876-1950: das architektonische Gesamtwerk, Stuttgart, 1991, S. 13.

にした彼は、テッセノウに手紙を書き、この設計・建築作業に参加したい旨を伝える。が、テッセノウは後にル・コルビュジエと名乗るこの若き建築家の協力を望まず、ベーレンスの事務所を辞めてでも、と考えていたル・コルビュジエは落胆する。それでも彼は自分のノートに「事実はと言うと、テッセノウとジャックとザルトマンがヘレラウのために設計したこの劇場が、時代の芸術的発展を示す一つの道標になるだろうということだ。」と書き記している<sup>6</sup>。彼は2年後に再びヘレラウを訪れ、完成した祝祭劇場を目にする。それは確かに多くの人が目を見張る建築だった。周囲を見下ろすようにして拓かれた台地の上に建つこの建物を見て、人は古代の体育館のようだと言い、また教会、あるいはイタリアの修道院のようだとも言った。が、讚美者はこの建物に、機能に仕えるテッセノウの意志を見ていた。劇場内の舞台空間を設計したアドルフ・アッピアはダルクローズに宛てて書いている。「この建物の建築はあなたがそこに芽生えさせようとしている生活の前では後退しなくてはならないということを、テッセノウは全く天才的に理解したのです。驚くべき直観です。誰でもこれほどうまくはできなかったでしょう<sup>7</sup>。」ダルクローズが実現しようとしていた“生活”の目的は、まず生徒達の身体をリトミック教育によって肉体的および精神的生命のリズムを感受するものに造り変え、それによって個々の生の機能を活性化すること、そして彼らの活力全体を統合して集団による感情的・芸術的表現を可能たらしめることである。

自らも音楽家を志したことのあるル・コルビュジエも、劇場の建築的意味とダルクローズのリトミック教育とは不可分のものであることを理解した。彼にはR.シュトラウスに代表される「狹量で歪んだモダニズムの音楽」が最終的には自己解体につながりかねないと思えたのに対し、ダルクローズの音楽<sup>8</sup>とリトミックは「単純さと喜び、融合への希求と健康への回帰」をもたら

<sup>6</sup> *ibid.*, S. 14.

<sup>7</sup> フランク・マルタン、チボル・デヌス他著、『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』全音楽譜出版社、1977、p. 82.

すように思われた<sup>9</sup>。そして祝祭劇場の建築は、そのような改革の意志を持った「共同体に可視的な表現を」与えるものだった。新しいものを作る情熱とギリシャ建築の古典的明快さへの回帰願望との両極間で自分のスタイルを模索していたル・コルビュジエにとって、“禁欲的で簡素”<sup>10</sup>な美によって周囲を瞠目させたテッセノウは、重要な模範の一人となった。1913年にもル・コルビュジエはテッセノウとヘレラウについて書き記している。そこではテッセノウは「あの教育施設の建設によって、良きものと有益なものとの結合を固定した」人物であり、さらに「この建築の巨匠はただ一瞬たりとも美しいものを作ると主張したことがない。彼は自分が住処を作ってあげた人々のために奉仕しようとしたのだ。まさにそれ故、ヘレラウは様々な箇所、つまりあらゆる尊大さを排除することに成功している箇所、とても美しいのだ」という記述が続く。ル・コルビュジエには、ダルクローズとテッセノウがそれぞれ「善」と「有用性」の時代の到来を告げているかのように思われた。そこでは「幸福は有用性を持ち」、街は「総体としての芸術作品」となる<sup>11</sup>。ル・コルビュジエの見たヘレラウはその実現可能性を秘めていた。そこには「何か天才的なものが誕生するための、芸術家達が総体としての芸術作品を目指して前進するための最適な前提条件」がある、と彼は記している<sup>12</sup>。ル・コルビュジエの“ドミノ・システム”が発表されるのは翌年の1914年であるが、後年顕著となる純粹主義に対する彼の志向は、すでに上述のテッセノウ讚美に表れている。インドはパンジャブ州の新都チャンディーガル市の建設によって1955年に実現した彼の都市計画の夢も、あるいはヘレラウとの遭遇によって萌芽していたのかもしれない。

<sup>8</sup> リトミック理論を発表する前のダルクローズはシャンソンやダンス音楽の作曲家として知られていた。

<sup>9</sup> De Michelis, Marco, *ibid.*, S. 14.

<sup>10</sup> Sarfert, *ibid.*, S. 25.

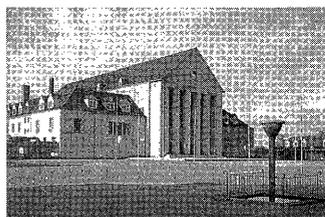
<sup>11</sup> De Michelis, *ibid.*, S. 14.

<sup>12</sup> *ibid.*, S. 14.

現在、都市郊外の静かな住宅地といった風情のヘレラウの町並みを眺めると、この時のル・コルビュジェの感慨を追体験するのは容易ではない。しかし松林に縁取られた砂地勝ちの痩せた畑地に一流の建築家の手による住宅群が一斉に建ち始めた当時の状況を思えば、そこに新時代が到来したように思われたのも無理からぬことだったろう。しかも“類を見ない統一感”と言うのは、何も住宅の景観に関わるだけではなかった。“ヘレラウ建設の父”とも言うべきカール・シュミットが経営する家具工場〈ドイツ・クラフト工房〉は、もともと家具だけではなくインテリア関係の商品も製作していた。シュミットが田園都市の建設に着手したとき、建築家のヘルマン・ムテーズィウスが多少の揶揄を込めて「彼の関心はクッションから街作りまで及んでいる」と語ったことが伝えられているが<sup>13</sup>、確かにヘレラウでは〈クラフト工房〉の職人および建築家の間に、「衛生的、社会的、芸術的な観点において一致した建設の理念<sup>14</sup>」が誕生しようとしていた。従って「クッションから街作りま

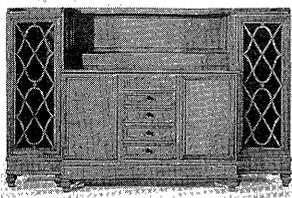


ヘレラウ時代のアルベール・  
ジャンヌレ（左）と弟のル・  
コルビュジェ



祝祭劇場

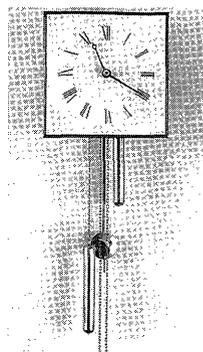
で」というのは決して誇張ではなかったのみならず<sup>15</sup>、1919年ヘレラウに職人達の互助組織である「手工業者協会」を作って彼らの技術と地位の向上を図ったテッセノウにも当てはまる表現であった<sup>16</sup>。20世紀初頭あたりから建築家達の間徐々に浸透し始め、ヘレラウの建設によって初めて実現化された総合芸術としての理想的な街作りの理念は、その後バウハウスやブルーノ・タ



クラフト工房で作られたクッション（1910頃）と家具（1912）



ハインリヒ・テッセノウ



テッセノウによる  
掛け時計（1910）

<sup>13</sup> ibid., S. 16.

<sup>14</sup> Fasshauer, Michael, Das Phänomen Hellerau, 1997, Dresden. S. 70.

<sup>15</sup> Arnold, Klaus-Peter, Vom Sofakissen zum Städtebau, Dresden/Basel, 1993, S. 95.

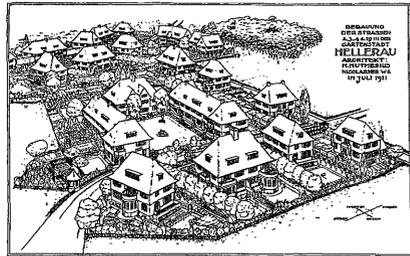
<sup>16</sup> Sarfert, Hans-Jürgen, Hellerau: Die Gartenstadt und Künstlerkolonie Dresden, 1992, S. 132.

ウトの思想に引き継がれて行く。

1908年に建設が始まった時に主導的な役割を果たしたのはミュンヘンの建築家リヒャルト・リーマーシュミットである。その他にヘルマン・ムテーズィウス、テオドール・フィッシャー、フランツ・シュースター等がヘレラウ建設に参加した。テッセノウは遅れてやって来たかたちではあるが、ヘレラウの記念碑的建築物となる作品を残し、それは彼の評判を一気に高めた。ル・コルビュジエの記述とほぼ同時期に、芸術批評家のカール・シェフラー(Karl Scheffler)が次のように書いている。「我々の時代の他の建築家達が野心を持って古典たらんとするならば、テッセノウとその建築は実に密やかに謙虚な古典となり得ている。つまり、彼は建築に対する時代の生き生きとした欲求を、必要が美となる地点、用途を持って生まれた物がその存在を響か



ムテーズィウスによる住宅



ムテーズィウスによるヘレラウのデザイン



リーマーシュミットによる住宅



フィッシャーによる住宅



テッセノウによる住宅

せる地点まで、探求したのだ<sup>17</sup>。」

実際この祝祭劇場の空間は、時代の変遷に伴い赤十字やナチス政府、またソ連軍によって如何に転用されようとも、身体の活性化に奉仕するというその用途にだけは忠実であり続けたとも言えるのである。

### 3. 祝祭劇場：フェストシュピールハウス

ダルクローズ学校はダルクローズのリトミック教育の理想と田園都市創設者達の理想とが交差する場であったが、その校舎が〈祝祭劇場：フェストシュピールハウス〉と呼ばれる背景には、ダルクローズのリトミック構想の原点が深く関わっている。

リトミック教育の出発点に関しては、彼が教えていたジュネーヴの音楽学院でリズムをうまく体感できない生徒達がいることに気づいたことが言われているが、スイスにおける祝祭劇（フェストシュピール：Festspiel）がダルクローズに与えた影響も忘れられるべきではない。ここで祝祭劇というのは、19世紀末から20世紀初頭にかけてフランス語圏スイスで開催された様々な祭典における演劇的催しのことである。スイスではこの頃共同で歴史的再生を祝う欲求が高まっていたらしく、多くの共同体によって歌謡祭のようなものから壮大な歴史絵巻の上演に至るまでの様々な形態によって祝祭が行われた。それらはキリスト受難劇や神秘劇、あるいはカーニバルにおいて民衆が合同で劇的な表現を行うというスイスの伝統に基づいており、リヒャルト・ヴァーグナーが《未来の芸術作品》についての主要な理論的作品をスイスにおいて書いたのも恐らく偶然ではない。

ダルクローズはよくこれらの祭典に参加し、大衆が揃って演ずる時の「絶大な力」に感銘を受けたと語っているが<sup>18</sup>、彼自身もいくつかの祝祭に作曲家

<sup>17</sup> *ibid.*, S. 16.

<sup>18</sup> 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』, p. 53.

として関わることになる。まず1896年、ジュネーヴで開催されたスイス全国博覧会の際、彼の作曲した祝祭劇『アルプスの詩』が500名の参加者によって演じられた。郷土愛と労働を讃えたオラトリオ風作品で、翌年にはロンドンでも上演されてダルクローズをスイス第一級の作曲家の地位に押し上げたと言う<sup>19</sup>。また1903年にローザンヌでヴォー州独立祭が開催された時、1800人がダルクローズの創作した歴史音楽劇『ヴォー州フェスティヴァル』を演じて大成功を収めた。特にこの時の上演にはパリの演出家フィルマン・ジェミエが振り付けを担当した。ジェミエは後にフランス国立大衆劇場を設立して「演劇の改革者」と呼ばれた人物で、「あらゆる民族を迎えて、青空の下で演じられる荘厳にして崇高なる古代演劇」を理想としていた<sup>20</sup>。ジェミエとの共同作業はダルクローズに大きな示唆を与え、「身体の動きと、空間と時間における変化との関係について根本的に学ぶ機会<sup>21</sup>」となった。ダルクローズは自分の芸術に「動き」を組み入れることを決意し、音楽学院の授業で生徒と「ステップを踏む」ことを始める。この時ダルクローズが想起したリトミックの理想は次のように要約できるだろう。まず「音楽」「運動」「詩」の三位一体が可能になること、また個人がその感情や傾向を表現すると同時に集団としてもそれを表現すること。彼は祝祭劇において見出される階級的平等性を愛し、リトミックにも共同性を求めた。リトミックによる祝祭劇によって「音楽」「運動」「詩」の結合が可能になるとしたら、それは彼自身の言葉によると「群衆の感情表現に基づく未来の芸術様式<sup>22</sup>」になるはずであった。

1906年、舞台美術家のアドルフ・アッピア (Adolph Appia, 1862-1928) がジュネーヴでダルクローズに出会った時、二人の芸術観は強く呼応し合って生涯の強力関係が生まれる。ゴードン・クレイグと並んで20世紀を代表する舞台装置家と言われるアッピアは、音楽家になるための教育を受けながら

---

<sup>19</sup> *ibid.*, p. 185.

<sup>20</sup> *ibid.*, p. 55.

<sup>21</sup> *ibid.*, p. 56.

<sup>22</sup> *ibid.*, p. 354.

もパイロイトで見たヴァーグナーのオペラにひどく失望し、以来演出の改革に全精力を捧げようとしてきた人物である。しかし實際家というよりは理論家で、ヘレラウの舞台を製作するまでは演出に関する数冊の著書によって知られていた。リトミックとの出会いはアッピアの理論に具体的なビジョンを与え、彼の創造力を解放する糸口となった。彼は「芸術を一部のエリートから解放して民衆の手に返す」と同時に演劇芸術を一つの総合芸術にしたいと考えていた。そこでは演劇ホールはサーカスにおけるような公正な社交場となり、「昔の教会におけるがごとく、人々が議論できる」ような場となるべきだった。「こうして劇場はひとつの生活の場となり、(...)人々が話し合える最初のサロン<sup>23</sup>」になるべきと思われた。アッピアとダルクローズは共に民衆のための総合芸術の場、リトミックによる祝祭劇を行う劇場空間を夢想していたが、1910年、それを実現させる機会が訪れる。

一方ヘレラウにおいても階級的平等性は重要な概念だった。ヘレラウの目的はそもそも労働者に良質の住環境を提供することであり、一戸建ての邸宅でさえ経済力をつけた将来の労働者のためにと考えられていた。上述の「新しい人間性」教育の対象は労働者の子供達であり、ヘレラウではダルクローズ学校の寄宿生のみならず子供達全員にリトミックが教えられた。ペテルスブルグの帝室劇場支配人であったヴォルコンスキー伯爵の回想によると、ダルクローズ学校を初めて見学した際、労働者の子供達がリトミックを学んでいるのを見て彼が驚いていると、校長のヴォルフ・ドールンが傍らで「全く、何という未来の人だろう！」とつぶやいていたと言う<sup>24</sup>。1912年7月21日付けの「ベルリン日報 (Berliner Tageblatt)」はバレエ・リュスのメンバー達の高貴な自然児ぶりを讃えた後で、ヘレラウについてこう書いている。「ここヘレラウで起こっていることはひょっとしたらもっと喜ばしいことかも知れない。何故ならこの子供達はもっと我々に近いからだ。我々の直中から出た

---

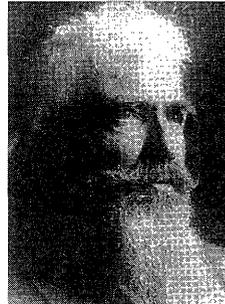
<sup>23</sup> *ibid.*, p. 109.

<sup>24</sup> *ibid.*, p. 91.

ものであり、我々そのものであり、明日の我々自身だからだ<sup>25</sup>。」また、アプトン・シンクレアもピューリッツァ賞受賞作品『世界の終わり』<sup>26</sup>の中で「新しい人間性」に対するヘレラウの希望を代弁している。「いずれ必ずヘレラウの子供たちの中から未来のオルフェウスが現れ、人々の感覚を魅了し、精神を鼓舞し、貪欲や憎悪の嵐を鎮めるだろう。(…)ダルクローズ学校の富裕階級の生徒たちは、工場地区である郊外の労働者たちの子弟と肩を並べて一緒に踊っているのではないか。ミューズの神殿の中には階級も国民も人種もない。あるものはただ、美と歓喜の夢を抱いた人間性のみである<sup>27</sup>。」



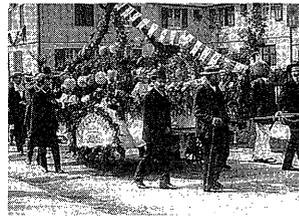
エミール・ジャック  
＝ダルクローズ



アドルフ・アッピア



ダルクローズ学校と子供達



ヘレラウの〈子供祭り〉(1912)

<sup>25</sup> Lorenz, *ibid.*, S. 97.

<sup>26</sup> Sinclair, Upton, *World's end*, New York, 1940.

<sup>27</sup> Sinclair, *ibid.*, p. 5.

この頃欧米では〈新教育運動〉が起こっており、フランスの教育改革者ドモラン、スウェーデンのエレン・ケイ、ローマのモンテッソリ、イギリスでは〈ボーイ・スカウト〉のベイデン＝パウエル、アメリカのJ. デューイらが児童中心主義的あるいは自主的活動重視の教育実践をほぼ同時期に始めていた。ドイツにおける同様の試みとして知られるゲオルク・ケルシエンシュタイナー(Georg Kerschensteiner)の〈労作教育〉や、ヘルマン・リーツ(Herman Lietz)の〈自由学校〉もやはりこの時期に始まっている。ヘレラウは当初リーツの後継者にあたるパウル・ゲヘーブ(Paul Geheeb)の〈自由学校〉招致を考えていたが、これらの〈新教育運動〉にはヘレラウの望んだ〈芸術〉が欠けていた。すると1909年にダルクローズのリトミック講習会がドレスデンで行われ、ヘレラウのオーガナイザーであるヴォルフ・ドールンの考えを変えた。彼はアッピアの劇場構想をもすぐに感激を持って理解し、すぐにドレスデン王立劇場支配人のゼーバッハ伯爵を長とする〈リトミック学校設立委員会〉を作って資金を調達する。こうしてヘレラウはダルクローズとアッピアの夢に構築物を与え、ダルクローズはヘレラウに住む労働者の子供達に音楽とリズムの喜びを与え、後世には祝祭劇場の建物が残されることになる。

#### 4. “世界がヘレラウに目を注ぐ”

ダルクローズ学校は正式名を〈ジャック＝ダルクローズ教育施設 (Bildungsanstalt Jaques-Dalcroze)〉と言い、まずはドレスデンの旧議事堂を仮校舎として1910年に開校した。生徒はジュネーヴからダルクローズに従ってやってきた45名<sup>28</sup>を含め約100名、校長はヘレラウ共同体の牽引役であるヴォルフ・ドールンである。この年にはドイツのモダン・ダンスの理論開拓者と言われるルドルフ・フォン・ラバン(Rudolf von Laban, 1879-1958)がミュンヘンで舞踊学校を開き、またR. シュタイナーはオイリュトミーの

<sup>28</sup> 15人という説もある。

創始とその劇場となるゲーテアヌム構想に着手している。ダルクローズ学校の校舎である祝祭劇場は1911年の秋には完成し、その周囲に生徒達の下宿するペンションや宿泊施設、中庭には日光浴場、校内に12の教室と食堂、図書室、浴室等を備えた一大教育施設が誕生した。教室には1時間に5回空気を循環させる空調設備があったと言う<sup>29</sup>。

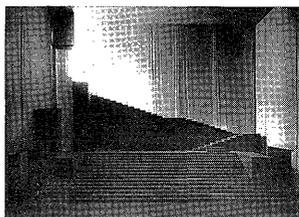
アップピアが設計した劇場空間には固定された舞台はなく、60の可動式階段があってそれを様々に組み合わせることができた。後に自分の戯曲がここで上演されることになるポール・クローデルがこの舞台を詳細に説明する文を書いている。「ヘレラウのホールが目指しているのは、パイロイトのようなサロンでも殿堂でもなく、非常に広くて造形的な手段によって、芸術家に必要な素材を提供することだ。(…)舞台は決して固定されていない。それは動く諸要素から構成されており、その形は三次元の形をとっている。この諸要素はお互いにはめ込むと直方体になるようにできており、あらゆる可能な組み合わせを選ぶことによって露台にも、壁にも、柱にも、階段にもなるのである。数分のうちに、昔の聖史劇の舞台さながらに、いくつもの階をもつ舞台を作ることができる。その形、高さ、奥行きを思うがままに変えることもできる<sup>30</sup>。」しかも舞台と客席の間には明確な仕切りがなく、観客は幕間にはホールと舞台との間を自由に行き来して舞台の様子を見ることができた。

そしてアップピアの舞台芸術理論にとって決定的な役割を果たす照明装置を担当したのが、ミュンヘンで画家兼舞台美術家として活躍していたグルジア生まれのアレクザンダー・フォン・ザルツマン (Alexander von Salzmann) である。アップピアの意図を理解したザルツマンは、「光が自由に漂い、音と同じように動き、音と同じように抽象的で瞬間的なものとなる」ような装置を考案した。先のクローデルの文章を引用しよう。「天井には、動くフィルターがびっしりと配置され、さながら一連の投光器となっている。これらの投光

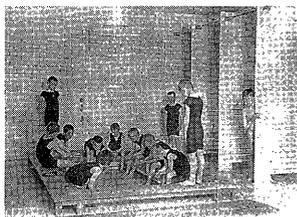
<sup>29</sup> Sarfert, *ibid.*, S. 58.

<sup>30</sup> 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』, p. 83, 84.

器が動くと、光は望むがままに透明にもなり、影にもなり、どんな明るさでも作り出すことができるのである。俳優をペしゃんこにして背景の布に張り付けてしまうあのフットライトの野蛮な光に代わって、一種の乳液状の環境、楽園のごとき雰囲気を作られたのである<sup>31</sup>。」ザルツマンは“光の魔術師”と



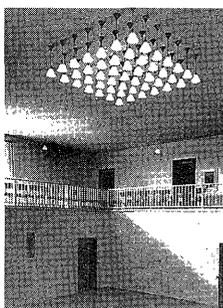
祝祭劇場の舞台



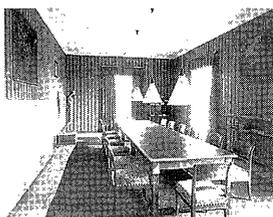
校舎内：シャワー室



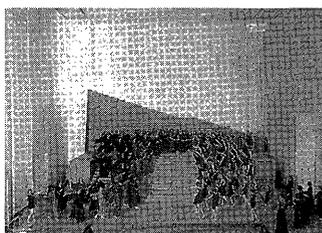
校舎内：フロア



校舎内：練習室



校舎内：図書室



1912年の学校祭《オルフォイス》の第2幕

も呼ばれるようになり、ヘレラウの住人となって〈ドイツ・クラフト工房〉の生産にも芸術面で協力した。ダルクローズ学校の校章として後者の正面壁に穿たれた陰陽巴を選んだのも彼である。

1912年6月、第1回の学校祭が開催された。それは生徒達の芸術性を高め、彼らの活力を総合する機会であると同時に学校にとって宣伝活動を伴った興行的な催しでもあり、ダルクローズの作曲によるパントマイムやバッハやベートーベンの曲に振り付けたリトミックの舞踊作品が披露された<sup>32</sup>。ダルクローズのリトミック教育はそもそも1906年頃からジュネーブ以外のヨーロッパの諸都市で紹介され始め、徐々に音楽・舞踊関係者の関心を集めるようになっていた。よってヘレラウの学校祭にはこれを機会にリトミック教育の実践を見学しようとするヨーロッパの文化エリート達が多く訪れ、学校祭はまさに祝祭週間となった。この時一番の意欲作はC.W. グルックのオペラ《オルフェウスとエウリディケ》第2幕の上演で、観客の一人、アウグスト・ホルネッファーはその時の印象を次のように記している。「観客に明かされているのは、空間の感覚、光の力、生命を得て見えるものとなった音楽であり、我々が用いる最も完全な楽器である肉体の美しさである<sup>33</sup>。」第1回の学校祭は子供も含めて250名が参加し、2週間の間に約4000人もの観客が訪れて成功裏に終わった<sup>34</sup>。

さらにヘレラウの名声を高めたのが、1913年の第2回学校祭である。この年ダルクローズ学校の生徒数は約500に達しており、しかも彼らは14カ国から集まってきた極めてインターナショナルな集団であった。2年目の祝祭週間には2つの主要演目があった。まず前回2幕のみが上演されたオペラ《オルフェウスとエウリディケ》の全幕上演で、ドイツでも最初の完全上演の試

<sup>31</sup> *ibid.*, p. 83.

<sup>32</sup> ダルクローズの「ナルシスとエコー」、バッハの「フーガとインヴェンション」、ベートーベンのピアノソナタ「熱情」からアダージオ等である。

<sup>33</sup> 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』, p. 92.

<sup>34</sup> Fasshauer, *ibid.*, S. 177.

みである。また、ポール・クローデルの戯曲《マリアへのお告げ》が、演劇作品としてプロの俳優を交えて上演された。それはリトミック作品ではなかったとは言え、ヘレラウの芸術家コロニーが世に問うた自信作だった。《マリアへのお告げ》はクローデルが故郷タルドノアの口碑を基にして書いた中世風奇跡劇で、〈ヘレラウ出版〉を興したヤーコプ・ヘーグナーが自ら翻訳して出版し、この翻案には賛否両論があったものの、例えばトーマス・マンは『非政治的人間の論考』の中で、「フランスとドイツの共通の芸術的形而上学的財産」が感じられる例として《マリアへのお告げ》を挙げ、「ここ久しく、これほど強力な文学的——およそ芸術的な印象を受けたことがなかった」と記している。またヘーグナーの仕事を「ヘーグナーの翻訳が、どの程度まで原作の効果を伝えているか、人々は気づいたろうか？」と賞讃し、さらにリヒャルト・デーメルが作品の読後、翻訳者に宛てて「これを前にすると精神の知ったかぶりはことごとく沈黙してしまい、ただ魂が息を殺して見入るばかりです」と書き送った話を紹介している<sup>35</sup>。上演の際に演出を担当したのは、ヘレラウ芸術家コロニーの作家、エミール・シュトラウスだった<sup>36</sup>。

この時、人口1900人の村落は5000人も、しかも多くは著名な訪問者を迎えた。ロシアから訪れたのはS.ラフマニノフ、I.ストラヴィンスキー、K.スタニスラフスキー、当時メイエルホリドを擁していたペテルスブルグ帝室劇場のヴォルコンスキー、S.ディアギレフ、V.ニジンスキー、国内からはザクセン王家の皇子、マックス・ラインハルト、ゲアハルト・ハウプトマン、エルゼ・ラスカー＝シューラー、マルティン・ブーバー、オスカー・ココシュカ、加えてイサドラ・ダンカン、ジョージ・バーナード・ショウ、アプトン・シンクレア、シュテファン・ツヴァイク、フランツ・ヴェルフエル、R.M.リルケとルー・アンドレアス＝ザロメ、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ、ポー

<sup>35</sup> Mann, Thomas, *Betrachtungen eines Unpolitischen*, Frankfurter Ausgabe, Fischer Verlag, 1983, S. 404-406.

<sup>36</sup> Fasshauer, *ibid.*, S. 177.

ル・クローデル<sup>37</sup>、ダリウス・ミヨー、エルネスト・アンセルメ、またフランス大使やインゼル出版社の社主夫妻等々、一部を列挙するだけでもこの祝祭週間が如何に芸術家達の関心と呼んだかが伺える。

すべてが“音楽より過剰にならない<sup>38</sup>”ことを旨として演出された《オルフェウスとエウリディケ》、また《マリアへのお告げ》にも共通する質素な衣裳と白いカーテンへの投光照明だけを使った舞台美術、これらの象徴的で精神的な意匠は、ゼンパーによるオペラ座のネオ・ルネサンス式装飾やマックス・ラインハルトの華麗な演出を見慣れた目には、“挑戦的なほど純粹主義的<sup>39</sup>”に映ただろう。批評家達はその困惑を複雑に表現しながらも概ねヘレラウに対しては好意的で、次のような評を残している。「裁定を下すには時期尚早であるが、(...)これは否定し難い誠実な不断の試み、進歩に向かうヘレラウの努力であり、最も頑固な否定論者でさえ注目すべきものである<sup>40</sup>。」「改革の試みとして最初に演じる演目としては、グルックがオペラの改革を目指して作ったこの作品ほど適切なものはなかったろう。今日でも通用するこの音楽劇の規範は (...)ヘレラウにおいて初めて実現した<sup>41</sup>。」「ミュンヘンの芸術劇場が貫徹できなかったもの、マックス・ラインハルトが努力しても果たせずにいるもの、ここで幸運な試みとなったもの、それは記念碑的な演劇である<sup>42</sup>」等である。より自由にものが言える芸術家達の評価は割れた。E. アンセルメは「行きは野次馬だが帰りは巡礼者になる<sup>43</sup>」と評し、アプトン・シンクレアは《オルフェウス》への反応について「喝采の嵐が劇場を揺すぶっ

<sup>37</sup> 後に駐日及び駐米フランス大使となるクローデルは、この時ハンブルクの領事館に勤務していた。

<sup>38</sup> Lorenz, *ibid.*, S. 30.

<sup>39</sup> Schneider, Detlev, *Grenzüberschreitungen*, in: *Dresdner Hefte*, Jrg. 15, Heft 51, Dresden, 1997, S. 57.

<sup>40</sup> Lorenz, *ibid.*, S. 28.

<sup>41</sup> *ibid.*, S. 30.

<sup>42</sup> *ibid.*, S. 31.

<sup>43</sup> 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』, p. 92.

た。男も女も立ち上がり、新しい芸術表現の告知に対する感動を示した<sup>44</sup>」と書いた。祝祭週間を体験して27年を経たあとに発表した小説『世界の終わり』において、シンクレアは主人公を高揚感に満ちたヘレラウで育った幸福な子供として描いている。G.B. ショウも《オルフェウス》を「グルックの作品上演の中でも最高の出来の一つ<sup>45</sup>」と評しているが、テオドール・ホイスは疑問を感じて狼狽した<sup>46</sup>。また《マリアへのお告げ》を見た原作者のクローデルはすっかり感動し、「わたしが劇場で正真正銘の美を見たのはこれが初めてです」と複数の知人に書き送ったが<sup>47</sup>、リルケは手厳しく、この「喧伝された実験室」がただの「光の試験管」に終わってしまい、「ヘレラウの人々は大きな子供のように自分たちが理解していないことに関わっている」「ああ、もっと現実的なものを見に行けばよかった……」と嘆いた<sup>48</sup>。ドビュッシーに至っては、ニジンスキーが自分の音楽を基に作品《遊技》を振り付けたことを知り、友人に次ぎのように書き送っている。「愚劣なことです！ ダルクローズ流だと言ってもよいでしょう。というのも、わたしはダルクローズ氏が音楽に対する最悪の敵の一人だと考えているからです！ ニジンスキーという若い野蛮人の心に彼の方法がどんな害悪を及ぼしたか、あなたには想像がつくことと思います<sup>49</sup>。」

ともあれ、リトミック理論の実践方法を確かめに行くにせよ、建築と舞台の目新しい造型を見に行くにせよ、多くの文化人達がヘレラウを訪れねばならないと考えて実行し、結果として祝祭週間は「世界がヘレラウに目を注ぐ<sup>50</sup>」と言われた文化史上の出来事となった。この年1913年にはイサドラ・ダンカンがベルリンでさしあたっての最終公演を行っているが、バレエ・リュ

<sup>44</sup> Sarfert, *ibid.*, S. 32.

<sup>45</sup> *ibid.*, S. 32.

<sup>46</sup> 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』, p. 87.

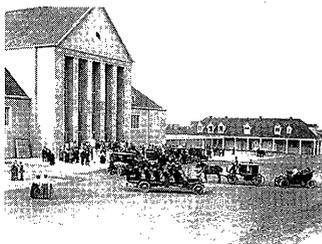
<sup>47</sup> *ibid.*, p. 93.

<sup>48</sup> Sarfert, *ibid.*, S. 111, 112.

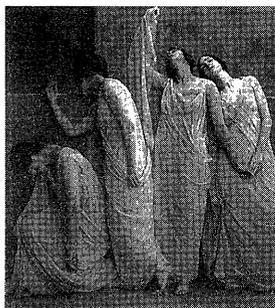
<sup>49</sup> 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』, p. 91.

<sup>50</sup> Sarfert, *ibid.*, S. 40.

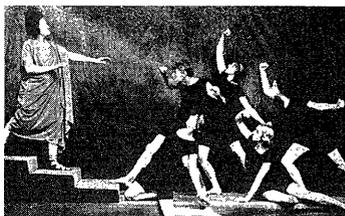
スとアンナ・パブロヴァの舞踊団は大巡業で同時に世界を巡っており、ラバンがミュンヘンからアスコナのモンテ・ヴェリタに移って舞踊塾を開き、前年初めてオイリュトミーを上演したシュタイナーはスイスのドルナッハに第一ゲーテアヌムを建てている。ドイツの空気が舞踊熱を帯びていた時代であった。



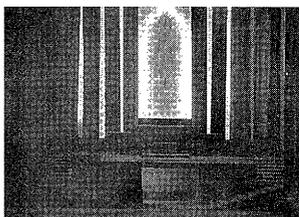
祝祭週間の劇場と訪問客（1913）



1913年の《オルフォイス》



1913年の《オルフォイス》



《マリアのお告げ》の舞台



ヘレラウを訪れたアンナ・パブロヴァとバレエ団

## 5. 祝祭週間の反響

しかしヘレラウのリトミック教育と祝祭週間に出現した革新的な芸術表現は短期的に話題に上っただけではなく、世界の音楽教育及び舞台芸術に様々な影響を与えた。まず何よりも20世紀の舞踊界に及ぼした影響として、ダルクローズの教えを受けた最も有名な“弟子”、ニジンスキーとバレエ・リュスへの例が挙げられるだろう。ニジンスキーは1912年、バレエ・リュスのドレスデン公演の際ディアギレフと共にヘレラウを訪れ、リトミックの教えを受ける。その時知り合った教師の一人で後にマリー・ランバートと名乗るミリアム・ランベルク (Marie Rambert, 1888-1992) がバレエ・リュスのリトミック教師役となり、彼女との共作により《春の祭典》が出来上がる。また前述のニジンスキーの《遊技》は、確かに彼がダルクローズの思想を実践しようとして創作したものだと言われている。ポーランド人のランバートはその後イギリスに亡命してロンドンで〈ブリティッシュ・バレエ〉を創設し、イギリス・バレエの先駆者となってアンソニー・テューダーらを育てている。

ドイツ表現舞踊の象徴的存在としてドイツの舞踊史における最も重要な芸術家であり、日本のモダン・ダンスにも影響を与えたマリー・ヴィグマン (Mary Wigman, 1886-1973) は、ヘレラウのダルクローズ学校の第一回卒業生である。卒業後すぐに教師として母校で教え始めるが、突出した独自の表現力を持っていた彼女はリトミックに飽き足らず、同僚のスザンヌ・ペロテットと共にラバンを頼ってモンテ・ヴェリタに赴くことになる。また、ダルクローズ学校からヴィグマンの学校を経由して渡米し、《キス・ミー・ケイト》や《マイ・フェア・レディ》等のミュージカルを作ったハンニャ・ホルム (Hanya Holm, 1893-1992) はさらにアルヴィン・エイリー (Alvin Ailey, 1931-1989) 等を教えている。ダルクローズ学校は他にもルドルフ・ボーデ、ゲルトルート・ファルケ、ヴァレリア・クラティーナ等のダンサーを輩出しているがプロの舞踊家を育てることがその目的ではなく、「生徒をほぼ全員育成し、そのエネルギーの集合が舞踊・演劇の土壌を準備した<sup>51</sup>」と言われる

ように、音楽・リトミックの教師、俳優、演出家として活躍する人材を育てたことこそその功績として評価されるべきだろう。

音楽教育や身体訓練の方法としてのリトミックの普及にもヘレラウは大きな役割を果たした。1910年、ペテルブルクの帝室劇場支配人ヴォルコンスキーがベルリンを訪れた折り、ダルクローズの噂を聞く。すぐにドレスデンに赴いて仮校舎での授業を見学した彼は、以来使命感に打たれたかのようにペテルブルク、モスクワ、リガにリトミック学校を開き、ダルクローズを巡回公演に招いてロシアにおけるリトミックの伝道師となる。ヴォルコンスキー自身は革命後パリに亡命したが、リトミック教育はソ連時代にも継続して行われ、オペラ歌手や俳優など舞台芸術家養成の方法としても応用された。ロンドンにヘレラウの分校とも言うべきリトミック学校を作ったのはパーシー・B. イングラム (Percy B. Ingham) で、彼の父親が既にジュネーヴでダルクローズのレッスンを受けており、自分が関わるロンドンの学校でリトミック教育を実践していた。息子のパーシーは1911年にヘレラウを訪れて学院を見学するとその翌年イギリスでダルクローズ・リトミックの巡回公演を組織し、イギリスの音楽家や教育家達にその理念を広めた。G.B. ショウもこの時初めてリトミックの実技を見学している。イングラムが1913年に設立したダルクローズ・リトミック・ロンドン学院は翌年には900人もの生徒を抱える組織となり、リトミックの発展にとって重要な布石を成した。

ドイツで俳優養成の方法として最も早くリトミック取り入れた演劇人の一人がマックス・ラインハルトである。実はダルクローズの巡回講演を最も早く、最も熱狂的に受け入れた都市はベルリンであり、ラインハルトは1910年から自らの率いる〈ドイツ座〉の俳優達にリトミック講習を課している<sup>52</sup>。

ヴォルコンスキーと共にヘレラウを訪れ、数ヶ月学校に滞在したジョル

---

<sup>51</sup> *ibid.*, S. 58.

<sup>52</sup> Bablet, Misolette, *Der musikalisch besetzte Gestus-Adolph Appia und Jaques-Dalcroze in Hellerau*, in: *Dresdner Hefte*, Jrg. 15, Heft 51, Dresden, 1997, S. 61.

ジュ・ピトエフは、ヘレラウで身につけ後の舞台活動に役立てた「新しい感覚」について次のように語っている。

「理解される必要があるのは、ダルクローズは、身体の中に新しい要素を何一つ作り出しているのではないということだ。彼はその要素を混沌とした身体の動きの中に見つけだし、それを明確化し、それに訓練を施すことによって、人間の意志と思考に従うような顕在物としているのである。この要素は我々が持って生まれた才能である。しかし我々がしばしば知らないままでいる才能なのだ。ダルクローズはそれを見つけ、その感化力と効力に気づき、それに存在を与えるという魔術を成し遂げた人なのだ<sup>53</sup>。」彼はその後パリへ出て劇団活動を始めるが、1923年にピランデルロの《作者を探す六人の登場人物》によって大成功を収め、フランス語圏におけるチューホフやトルストイの戯曲の紹介によっても重要な役割を果たした。

ダルクローズ、アッピア、ザルツマンの共同作業が後世に与えた影響として指摘すべきは、アッピアが考案した水着のような簡素なコスチュームが以来徐々に現代舞踊の世界で受け入れられたこと、また照明を重視した立体的・象徴的な舞台美術の方法が継承されたことである。ドイツでアッピア様式の舞台装置をいち早く取り入れたのは、マックス・ラインハルトの次世代とも言うべきレオポルト・イエスナーであ、彼もヘレラウ“巡礼者”の一人



イエスナーによる《リチャード三世》の舞台（1920）

<sup>53</sup> 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』, p. 89.

であった<sup>54</sup>。イエスナーと舞台装置家のエミール・ピルヒュエンは、1919年のシラー劇場における《ヴィルヘルム・テル》や《リチャード三世》において、装飾を排して階段を活用した〈イエスナー階段〉と呼ばれるスタイルを確立する<sup>55</sup>。観客の想像力を最大限に引き出そうとする簡素な舞台装置はアッピアと同時にイギリスのゴードン・クレイグも提唱した方法であるが、第二次世界大戦後、バイロイト祝祭劇場の総監督ヴィーラント・ヴァーグナーは明らかにアッピアの理論を受容し、照明と美術が融合した舞台美術を実現した。バイロイトに対する失望が契機となって始まったアッピアの改革意図がこの時完遂されたと言えるかも知れない。

ジュネーヴに戻った後のダルクローズの仕事について本論で触れることはできないが、ドイツにおける彼の評価に限って言えることは、ドイツでは“しばしば蔑ろにされている<sup>56</sup>”と言われてはいるが実はダルクローズの名を知る人はその重みをも理解しており、しかもヘレラウの再評価が始まって以来益々多くその名を知る努力がなされているということである。

## 6. ヘレラウの日本人

ヘレラウは当然日本の“モダン”にも影響を与えている。とりわけ最盛期のヘレラウと関わりを持ち、大きな感化を受けた日本人として、伊藤道郎、山田耕筰、小山内薫、斉藤佳三の名を挙げることができるだろう。しかしまずダルクローズのリトミックを日本で最初に応用したのは〈自由劇場〉であると言われていいる。まず1906年、市川左団次2世が外遊した際にロンドンの俳優学校で3週間リトミックを学び——恐らくP. イングアムの父親が導入した授業の一つであったろう——帰国後1909年に友人の小山内薫とく自由劇

<sup>54</sup> Schneider, Detlev, Grenzüberschreitungen, in: Werner Durth (Hrsg.), Entwurf zur Moderne, Stuttgart, 1996, S. 59.

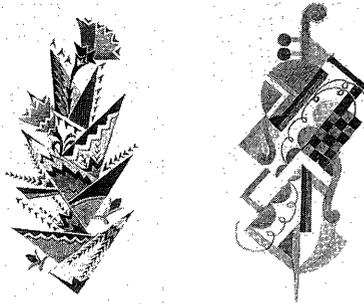
<sup>55</sup> 遠山静雄, 『アドルフ・アッピア』, 相模書房, 1977, p. 197.

<sup>56</sup> *ibid.*, p. 351.

場〉を興してリトミックを俳優の訓練方法として応用したらしい<sup>57</sup>。当時はフランスの音楽教育家、フランソワ・デルサルト (François Delsarte, 1811-71) の「身体記号法」も試みられており、ゴードン・クレイグによる舞台美術の写真集も出版されるなど、日本の若き芸術家の間には貪欲な吸収欲が満ちていた。1913年ドイツを訪れた小山内薫が先に留学していた齊藤佳三や山田耕筰を誘ってダルクローズ学院を見学したのも然るべき事の成り行きと言えよう。〈ダルクローズ〉は彼らにとって、〈イサドラ・ダンカン〉に次いでではあるが〈バレエ・リュス〉以上に重要な刺激をもたらした。リトミックについて山田と齊藤はそれぞれ「現在の新しい試みの中では最も舞踊芸術の理想に近いもの<sup>58</sup>」、「此処に成立するものは純粹なる舞踊に他ならない<sup>59</sup>」と記し、さらに小山内と山田はリトミックから得た洞察を基に1916年舞踊家の石井漠を加えて一種の融合芸術とも言うべき〈舞踊詩〉のジャンルを発表する<sup>60</sup>。その〈舞踊詩〉に衣裳や舞台美術、作曲の面で協力した齊藤佳三は、服飾、



ヘレラウの日本人、  
左から伊藤、山田、  
齊藤



齊藤佳三の《リズム模様》2種

<sup>57</sup> ヘレン・コールドウェル、『伊藤道郎』早川書房、1985、p. 174.

<sup>58</sup> 山田耕筰、「舞踊藝術に就いて」1922、『山田耕筰著作全集1』岩波書店、2001、p. 55.

<sup>59</sup> 齊藤佳三、「近代舞踊と私の新作に就いて」、『中央美術』第8巻第3号、1922年、『総合芸術の夢 齊藤佳三展』、秋田市立千秋美術館・朝日新聞社、1990、p. 71.

工芸、インテリア・デザイン等の広範な分野において活躍し、日本装飾美術のパイオニア的存在となる。彼がドイツ留学から帰国した翌年に発案し、服飾や工芸デザインに応用した《リズム模様》はリトミックにより影響された彼の美的思想の表出だと言われている<sup>61</sup>。斉藤が図案の考案のみならず、文部省の設置した「生活改善同盟」に参加するなどして「芸術総合」の夢を描いていたのも、ドイツにおける複合的な芸術運動の動向に符号したのものとして捉えることができよう<sup>62</sup>。

また、初めて世界的評価を受けた日本人ダンサーとして知られる伊藤道郎(1892-1961)は、ヘレラウで学んだ唯一の東洋人である。伊藤は1913年、オペラ歌手を目指して留学した先のベルリンで山田耕筰に舞踊家になることを勧められ、ダルクローズ学校の祝祭週間を見学に行く。《オルフォイス》の上演を見て「僕の考えていた動きとリズムのオペラがそこにあった<sup>63</sup>」と驚き、早速入学して第一次大戦の勃発までほぼ一年間ヘレラウに滞在している。脱出した先のロンドンで困窮していた伊藤をほとんど一夜にして一流ダンサーたらしめたのは、あるパーティーで踊った小品、ダルクローズ学院の卒業試験用に準備していた創作であった。彼にとってヘレラウはさながら「天国」であり、「一生のうちで最も愉しく、そして忘れることの出来ない恵まれた生活」だったこと、ザルツマンに厚遇され、唯一の東洋人故に「天才扱いされて困った」ことなどは伊藤の手記に読むことができるが、トーマス・マンの研究家として知られるヘレラウ育ちのペーター・ド・メンデルスゾーンがそ

<sup>60</sup> 山田はダルクローズ学院について、「その見学は、私に指揮法に対するいい暗示を与えたばかりでなく、その後、石井漢と創始した「舞踊詩」の根底をなす力もなった。」と書いている。(「若き日の狂詩曲」、『山田耕筰著作全集3』、岩波書店、2001、p.130.)

<sup>61</sup> 小峰秀夫、「斉藤佳三」、『秋田美術』、秋田県立美術館、1971、p.8.

<sup>62</sup> 長田謙一「斉藤佳三：ドイツ表現主義建築・夢の交錯」INAX 出版、1992、p.28 ff.

<sup>63</sup> コールドウェル、ibid.、p.174.

の回想記中に、「ある若い<sup>64</sup>日本人ダンサーがその芸術でもってヘレラウ中を魅了した<sup>65</sup>」と書いているのは興味深い。伊藤の弟子ヘレン・コールドウェルによる伊藤道郎舞踊団の舞台美術の記録を見ると、音楽劇〈オーケストラ・ドラマ〉の創作や折り畳み式スクリーンと投光照明を使った舞台美術等に、ダルクローズの理念とザルツマンの技法の影響を見ることができる。また、実現しなかったとは言え、彼が1917年頃から瀬戸内海の小島にヘレラウの学院のような芸術センターを作りたいと考えていたことも知られている。

ダルクローズのリトミックが日本の舞台芸術に与えた影響は専らヘレラウから発しているが、〈自由劇場〉以降もしばらく日本の劇団によって用いられていたリトミックによる俳優の基礎訓練は戦後下火になり、現在幼児の音楽教育の方法としてリトミックが評価されているのは「トモエ学園<sup>66</sup>」を創設した小林宗作がパリで学習してきた成果である。

## 7. 祝祭の終焉

ダルクローズの伝記作者ベルヒトルドは、ヘレラウの学院が「お伽噺のよ



ダルクローズとヴォルフ・  
ドールン (1911)

<sup>64</sup> 別の箇所 S. 10.では「ある小柄な日本人ダンサー」となっている。

<sup>65</sup> De Mendelssohn, Peter, Hellerau: Mein Unverlierbares Europa, Dresden, 1993, S. 52.

<sup>66</sup> 「トモエ」はダルクローズ学院の校章に倣ったものである。

うに始まり、悲劇的に終わった<sup>67</sup>」と記しているが、確かに1914年以降のヘレラウに関する記録を読むと、14カ国から500人もの若者が集い、その活潑な活動の賑わいで注目を集めていた快適な学院が校舎のみを残して雲散霧消してしまったかのような印象を受ける。まず1914年初頭、校長の死という不幸が学院を襲う。まだ37歳だったヴォルフ・ドールンがスキー休暇中のアルプス山中で滑落死したのである。次いで世界大戦の暗雲がヘレラウを覆い始める。実は上述の伊藤道郎に関するメンデルスゾーンの記録には次のような続きがある。「ある若い日本人ダンサーが、彼はその芸術でもってヘレラウ中を魅了したが、ある日しゃくりあげながら父のもとへやってきて助けを請うた。わけもなくしたたかに徹底的に殴られたというのだ。」メンデルスゾーンの父親はヘレラウの芸術家コロニーの中心的人物であったが、数日後には彼自身、偽装したロシアのスパイでありアトリエで爆弾を作っているという嫌疑をかけられて数日間拘禁されてしまう。日本もロシアもドイツの敵国になろうとしていた。するとダルクローズがジュネーヴでの祭典に呼ばれて帰国している間に世界大戦が勃発し、開校してからまだ4年も経ていない〈ジャック＝ダルクローズ教育施設〉は閉鎖されて赤十字の衛戍病院となる。終戦後もダルクローズを欠いた学院の継続は困難で、かつて5000人もの訪問客を集めた祝祭週間がまるで一夜の夢であったかのように学院は次第にその存在を忘れられていく。忘れなかった者は、上記のような外的要因こそがヘレラウの不幸であったとして学院の悲劇的な消滅を嘆いたであろう。しかし仮に存続が可能だったとしても、またインフレ期に規模の縮小を余儀なくされたにせよ、ヘレラウのリトミック教育が果たしてその後健全に発展し得たかどうかは疑わしいと言わざるを得ない。

リトミックは〈リズムのルネサンス〉とも呼ばれ、音楽に感応して生の機能全体を調和させる力は自然な身体的能力であり、ギリシャ時代には自覚さ

---

<sup>67</sup> 『作曲家・リトミック創始者 エミール・ジャック＝ダルクローズ』, p. 77.

れていたと考えられていた。この自然な身体の力に対するドイツ人の憧憬はエルンスト・ヘッケルらのダーウィニストによって刺激された自然な肉体の進化に対する希求と通底するものがあった。イサドラ・ダンカンを最も讃美し、ダルクローズを最も必要としたドイツでは、ヘレラウが目指していた〈新しい人間〉の育成と〈民衆の活力の総合〉は、言わば〈進化した民族の祭典〉へと発展する危険性を秘めていた。一方、出発点においては社会主義的ユートピストであったヘレラウの知識人達がドイツ革命時にレーテ闘争に参加したことも言わば自然の成り行きであり、ヘレラウはヴァイマル期に入ると共同体内に台頭してきた民族主義的分子と社会主義者との間の摩擦に悩まされることになる。「労働者の子供達」も「インターナショナル」も共産主義の用語として糾弾され、多くがユダヤ人であったユートピスト達が結局ヘレラウを去ることになる。第一次大戦後何度も住人が代わった祝祭劇場は1934年国に売却され、兵舎を兼ねた警察学校の体育館となるが、仮にダルクローズ学校が存続したとしても、1936年に開催されたオリンピック・スタジアム完成記念の集団舞踊に貢献しなかったろうとは言えないのである。貢献しなかったとすれば、ダルクローズもラバンのように亡命を余儀なくされていたことだろう。しかしダルクローズ学校はそのような何らかの変質や操作を被る以前に消失してしまい、ドイツ再統一まで曖昧な記憶の中に置かれる。統一の後に祝祭劇場が共同体に返還され、以降ドイツの身体文化が記憶する最良の夢の一つとして甘美な郷愁と共同体再生への希望を与える存在となったのである。

ヘレラウの歴史を語る際に忘却されてはならない第一次大戦後の田園都市の苦難については、次稿にて紹介するつもりである。

### 【その他の参考文献】

1. Dohrn, Wolf, Gartenstadt Hellerau, Leipzig, 1907.
2. Dunsch, Lothar (Hrsg.), Hellerau Almanach, Dresden, 1999.

3. Fricke, Werner (Hrsg.), Die Zukunft der Stadt: Spurensuche in Dresden-Hellerau, Bonn, 1995.
4. Müller, Hedwig/Stöckemann, Patricia, „...jeder Mensch ist ein Tänzer.“, Gießen, 1993.
5. Schollmeier, Axel, Gartenstädte in Deutschland. Münster, 1988.
6. 海野弘, 『モダンダンスの歴史』, 新書館, 1999.
7. 神澤和夫, 『20世紀の舞踊』, 未来社, 1990.
8. 長谷川章 『世紀末の都市と身体』, プリュッケ, 2000.
9. 松沢慶信編, 『ドイツダンスの百年』, 東京ドイツ文化センター, 1996.

## Eine Utopie der Moderne: Das Phänomen Gartenstadt in Deutschland (5)

— Der Höhepunkt der Gartenstadt Hellerau —

Miyuki SOEJIMA

Auf die Frage, warum Hellerau, die erste Gartenstadt Deutschlands, in unserem Gedächtnis behalten werden sollte, könnte man einige Gründe nennen. Hier werden drei Gesichtspunkte zum Verstehen des Phänomens Gartenstadt in Deutschland genannt.

Zuerst muss verstanden werden, dass die Gartenstadt nicht eine Siedlung in ländlicher Gegend bedeutet, sondern als ein Gesamtpaket der Lebensreformbewegungen konzipiert wurde, wobei die Missstände des Industriezeitalters überwunden werden sollten. Hellerau ging aber über dieses Konzept hinaus, indem sie die Musik, genauer gesagt die Rhythmische Gymnastik vom Genfer Musikpädagogen Emil Jaques-Dalcroze, als Grundelement der Erziehung der Bewohner in den Mittelpunkt stellte und dadurch nach einer körperlich und geistig harmonisierteren und gesünderen Ausbildung der Menschen strebte. Dort ist nach den Worten Paul Claudels ein »laboratoire d'une humanité nouvelle« - eine Werkstatt einer neuen Humanität - in Erscheinung getreten. Es ist deshalb, dass Hellerau damals als „Avantgarde des Wohnens“ oder „die Zukunft im Jetzt“ bezeichnet wurde.

Zweitens war auch der architektonisch sichtbare Ausdruck der Gemeinde im Wilhelminischen Zeitalter beispiellos. Die Begründer Helleraus mit ihrem Reformvorhaben bewirkten, dass beim Haus- und Städtebau in hygienischer, sozialer und künstlerischer Hinsicht eine einheitliche Baugesinnung entstand. Der Schweizer Architekt C. le

Corbusier schrieb 1912 über Hellerau: die Stadt sei „die günstigste Voraussetzung“ von „Gesamtkunstwerken“ und das Festspielhaus der Bildungsanstalt für Rhythmik - das Wahrzeichen Helleraus - werde „ein Meilenstein in der künstlerischen Entwicklung der Epoche“.

Zum dritten sollte in Erwägung gezogen werden, was für Einflüsse die Dalcrozesche Rhythmik und deren Präsentationen bei den Hellerauer Festspielen auf die gesamte Tanz- und Theaterszene des 20. Jahrhunderts ausübten. Die Gartenstadt Hellerau erreichte 1913 ihren Höhepunkt, als die Bildungsanstalt die Festspiele feierte und dabei Opern-, Theater- und Tanzstücke aufführte. Besonders erwähnenswert waren die experimentellen Aufführungen von C. W. Glucks Oper »Orpheus und Eurydike« und Paul Claudels Bühnenstück »Mariä Verkündigung«, zu denen über 5000 Interessierte sich aus ganz Europa drängten und man sagte: „die Welt blickt nach Hellerau“. Unter den angereisten Gästen sind nur auszugsweise S. Stanislawski, I. Strawinsky, S. Diaghilev, W. Nijinski, Max Reinhardt, H. von Hoffmanstahl, Stefan Zweig, Martin Buber, R. M. Rilke, H. Van de Velde, E. Ansermet, Upton Sinclair und G. B. Shaw zu nennen. Aufsehenerregend war das ganze Bühnenschaffen, das das Ergebnis der Zusammenarbeit von vier Künstlern war, d. h. H. Tessenow, der den asketisch schönen Theatersaal entwarf, der Schweizer Bühnenbildner Adolphe Appia, der durch schlichten Bühnenraum mit Würfeln und Stufen Abschied vom Naturalismus nahm, die Lichtregie von A. von Salzmann aus Georgien, der nur mit Vorhängen und Beleuchtung eindrucksvolle Wirkung erzielte, und der Choreograph Jaques-Dalcroze. Die internationale Ausstrahlung des Ereignis »Hellerau« im Bereich der Bühnenkunst war sehr groß und ihre Einflüsse lassen sich auf mehreren Ebenen erwähnen: Angefangen mit dem Einfluss der Dalcrozeschen Rhythmik auf das Russische Ballett, das beim berühmten »Sacre du

Printemps《 als Mit choreographin eine Helleraulehrerin Mary Rambert engagierte, die später das »British Ballet《 in London begründete. Auf den Ausdruckstanz Deutschlands, dessen berühmteste Tänzerin Mary Wigman Prachtschülerin von Hellerau war. Michio Itoh, der erste Japanische Tänzer, der internationale Anerkennung fand, war der einzige asiatische Schüler Helleraus. Die Theorie der Rhythmik bereicherte die Ideen der Körperschulung für Schauspieler, Opernsänger, Musik- und Gymnasialpädagogen sowohl in den deutschsprachigen Ländern als auch in England, Russland und Japan. Die Schlichtheit des Hellerauer Theaters beeinflusste weiterhin das Ballettkostüm und den Bühnenraum, die durch deren neutrale Funktionalität auf die Vorstellungskraft des Zuschauers zielten.

Der frühe Tod des Schuldirektors und der kurz danach beginnende Erste Weltkrieg setzten der Geschichte der Dalcroze-Schule ein abruptes Ende und der Name der Gartenstadt geriet in Vergessenheit. Aber das weitere Bestreben Helleraus um „eine neue Humanität“ sollte noch weiter erforscht und vor dem Vergessenwerden bewahrt werden.