

Title	マリー・ヴィグマンの舞踊芸術(身体をキャプチャーする：表現主義舞踊の系譜)
Sub Title	Die Tanzkunst von Mary Wigman(Capturing the Body : Expressionist Dance Then and Now)
Author	Hedwig, Müller
Publisher	
Publication year	2003
Jtitle	Booklet Vol.10, (2003.) ,p.18- 36
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11893297-00000010-04211244

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the Keio Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

マリー・ヴィグマンの舞踊芸術

Die Tanzkunst von Mary Wigman

ヘートヴィヒ・ミュラー

Hedwig Müller

訳／小高 慶子 übersetzt von Keiko Kodaka

マリー・ヴィグマン (Mary Wigman 1886-1973) は日本でダンサーとして決して無名の存在ではない。舞踊の歴史をみても日独間には多くの交渉があり、とくに1920年代の表現主義舞踊の時代には関係が深く、もちろんそれは現在にいたるまで継続している。

本論では、マリー・ヴィグマンが舞踊と自分自身についてどのように考えていたかを明らかにしたいと思う。最初にお断りしておくが、この重要なダンサーであり振付家であるマリー・ヴィグマンの業績について私がご紹介できるのはごく一部にすぎない。しかしこの考察により、マリー・ヴィグマンがいかにその舞踊芸術を形成したかについて、皆さんに多少なりとも理解を深めていただければ幸いである。

20世紀の初頭、舞踊といえばそれは古典的・アカデミックな舞踊、つまりバレエのことであった。バレエはサンクト・ペテルブルクやパリ、ウィーンといった都市を中心に踊られ、また教えられてきたもので、その技術はつねに洗練を極めてきた。そもそも舞踊が芸術であると主張するなら、それはすなわちバレエのことで、《白鳥の湖》や《ジゼル》、《ラ・シルフィード》といったチュチュとトウ・シューズで踊るもののことであり、バレエの諸規則から逸脱するものは何であれ、承認を得ることは困難だったのである。

ドイツ第二帝国の最盛期にいたるところで活発にみられた若い世代の改革精神を舞踊という形で表したのはイサドラ・ダンカン (Isadora Duncan) であった。文学や美術、演劇、音楽界には何かが起こりそうな気配が満ちていた。19世紀末から20世紀初頭の若者たちは親の世代の社会的価値基準に背を向け、若い女性たちは職業的な自立を求め、旧来の女性の役割や結婚に対する考え方から解放された。そして若者たちは権威や身分主義に対抗して、精神の自由と人間らしさを求めた。19世紀の産業化がもたらした重苦しい社会問題に直面して、人々は、20世紀が人間を重視する調和に満ちた新しい時代となることを期待していたのである。

生活が便利になった結果、身体が退化してしまわないようにと、青年運

動、新教育運動、生活改革運動が生まれた。人々は、ひもつきのコルセットや詰襟のシャツといった服装に関する規定に対抗して、自然の中で身体を自由に解放しようとした。森や野原を歩き回り体操をするなど、外気の中で日の光を浴びて自由に身体を動かすことで、そこに未来を感じとろうとした。このように芸術全般において何かが起こりそうな雰囲気の中で、イサドラ・ダンカンが新しい舞踊芸術をもたらしたのである。彼女は古代ギリシャを模範としており、その壺やモザイク、彫像は、完璧な美しい人間を表していると考えていた。そしてこの人間とは、自然と調和し、身体と心と精神を一体化させて表現する存在であり、古代ギリシャの精神から生まれた新しい舞踊芸術こそが、このような人間を表現するのだとダンカンは主張した。

近代の舞踊史上でもっとも重要ないくつかの場面は、イサドラ・ダンカンに代表されるダンサーたちの名前と結びついている。これらのダンサーたちにとっては、クラシック・バレエを改革することではなく、自発的に新しい舞踊の表現方法を探ることが何よりの課題であった。モダン・ダンスは20世紀初頭から1920年代の終わりにかけて成立したが、そのダンス自体も、それを作った人たちも、非常に多彩な様相を示している。

イサドラ・ダンカン以降のドイツの舞踊史にもっとも大きな影響を与えたのは、スイスの音楽教育者エミール・ジャック＝ダルクローズ（Emile Jaques-Dalcroze）であった。1910年、ドレスデン近郊の小都市ヘレラウに「リトミック教育研究所（Rhythmische Bildungsanstalt）」を開いたダルクローズは、音楽教師としては児童・生徒の学校における音楽教育を大切に考えていた。彼は、身体の動きを取り入れて音楽のリズムを立体的に造形するシステム、リトミックを開発した。つまり、ひとつひとつの音符や、ひとつひとつの楽器にそれぞれ動きを割り当てることで、たとえどんな複雑なオーケストラ作品でも、リトミック体操で「動きによる合唱（Bewegungschor）」を作ることができたのである。この斬新なメソッドは、身体の動きや芸術に関心を持つ人々を世界中からヘレラウに呼び寄せた。ここで人々は自然の中で日々身体を動かして鍛錬し、踊り、演奏し、歌い、生活したが、その目的はひとつだった。つまり、芸術の「美」をリズミカルな動きを通して体験する、というものである。また、音楽教師としての資格を取得できる課程が用意されており、それに魅力を感じて多くの女性たちがこの学校に集まつた。

1910年、この学校にマリー・ヴィグマンがやってきた。1886年11月13日、ドイツ北部の商業都市ハノーファーの裕福な手工業職人の娘として生まれたマリーは、歌とピアノのレッスンを受け、あとはふさわしい夫との結婚を待つばかりだった。何か職業に就きたいと願ったが、義理の父親に反対された。女が高等教育を受けるのは、時間とお金の無駄だと考えられていたのである。しかし彼女は希望をかなえるべく、1911年に両親の家を出て、ヘレラウのエミール・ジャック＝ダルクローズのもとへ向かった。

しかしヴィグマンはわずか数カ月後に、厳格な規則に縛られたリトミック体操が自分の望むものではないということを悟った。それは無味乾燥で厳密な、ほとんど数学的なシステムであり、自由な即興の余地がまったくなかつたからである。ヴィグマンは、自分の感情や経験、つまり自分の内側から突き上げてくるものを表現する道を模索したのである。

ヴィグマンが心情的に親近感を抱いていたのは、色彩豊かでフォルムの枠からはみ出した絵画が特徴の芸術家集団「ブリュッケ (Die Brücke)」であった。この集団はドレスデンで生まれたもので、1905年の宣言文の中で画家のエルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー (Ernst Ludwig Kirchner) が次のように述べている。「芸術においては、内的に必要なものならすべてが許される。そして創作という衝動に駆り立てられる人は誰でも、われわれの一員なのである」。ヴィグマンはこの言葉に賛同した。そして、表現主義の画家エミール・ノルデ (Emil Nolde) ガルドルフ・フォン・ラバーン (Rudolf von Laban) とそのムーヴィング・アート (運動芸術) の学校についてヴィグマンに知らせてくれたのである。この学校は、ラバーンが夏の間スイスのアスコナにあるモンテ・ヴェリタに開いていたものである。1913年にヴィグマンはラバーンの生徒になり、6年間彼のもとに留まつた。最初は一生徒としてだったが、のちにはラバーンに協力し、教師として教える役目を担うようになった。

ヴィグマンは1914年2月《魔女の踊り (Hexentanz)》でダンサーとしてデビューした。この踊りは、激しく跳躍し、腕を大きく広げ、見慣れないと奇妙なかつこうに身体をねじったりして、自分自身の感情表出の形式を求める内面の葛藤を表現したものであった。1914年の《魔女の踊り》以降3年間にはわずかな数のダンス作品しか生まれておらず、それも生徒たちの内輪の発表会で踊られただけだった。1917年になってようやく、ヴィグマンは自分自身のダンス・ソワレに出演して公衆の前に姿を現した。《幽霊のダンス (Gespenstertänze)》、《夢 (Träume)》、《恍惚のダンス (Ekstatische Tänze)》がこのときのプログラムに載っている。これらは、ヴィグマンが自分自身との闘いを通じて作り上げたもので、ヴィグマン自身が感じ、体験したものを表現した舞踊作品だった。

1919年にドイツに戻ったヴィグマンは、その翌年ドレスデンに自分の学校を開いた。1942年までヴィグマン自身が校長を務め、ドイツのモダン・ダンス (デア・モデルネ・タンツ) の中心になったこの学校には、国内外から何百人の生徒が集まっていた。

ヴァイマル共和国時代の1918年から1932年には、社会的・政治的・経済的に根本的な変革があったが、美術・文学・音楽・演劇・舞踊など、あらゆる芸術分野において革新や多様化がみられ、文化面でも非常に独特な様相を呈している。舞踊も当時は大変な人気を博していた。その後現在にいたるまで、舞踊がこれほどポピュラーだった時代はなく、さまざまな分野の文化に影響を与えた。ダンス・シーンが活発だったことは、たとえ

ば3回開かれた舞踊家会議に各回とも国内外から数百人のダンサーが集まつことからも明らかだが、そこでダンサーたちはお互いの経験について情報を交換し、社会的な問題や芸術上の問題について討議し、多数の公演を通じて芸術上の持ち札を確認しあったのである。

マリー・ヴィグマンとルドルフ・フォン・ラバンの方向性には哲学的な裏付けがあり、そのフォルムの形成は感情表出的あるいは表現主義的な傾向を持つもので、1920年代の舞踊の様式を方向づける主流となった。ヴィグマンの学校からは多くのダンサーがはばたき、ドイツ国内外で表現主義舞踊を広めていった。

とはいっても、表現主義舞踊はひとつのまとまった運動を形成したわけではない。表現主義舞踊は基本的に個性を尊重するものであったため、ヴァイマル共和国時代における舞踊は様式の面でも思想的な面でも実に多種多様であった。社会批判的なダンサーの中には、共産主義政党に傾倒するものもいれば、それとは関係なく社会の不平等を取りあげるものもいた。ジャン・ヴァイト (Jean Weidt) と彼の率いる「赤のダンサーたち (Rote Tänzer)」や、軽演劇的な舞台で知られたグロテスク・ダンサーのヴァレスカ・ゲルト (Valeska Gert) などである。また、フォルムを重視した動きの実験、ことに衣装のデザインにはバウハウスの影響がみられる。しかし、バウハウスの舞台作品、とくにオスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer) のものはむしろ単独の現象にすぎなかった。

舞踊芸術の発展は、身体文化運動と切り離しては考えられない。青年運動やワンダーフォーゲルといったこの運動は20世紀初頭に始まり、余暇に体を動かしてスポーツをしたり野山を歩いたり、体操などによって健康を保つもので、1920年代に広く喧伝された理想であった。そのため、表現主義舞踊のダンサーたちは、自分自身の身体と何かしら意識的に向き合っていた観客の前で踊っていたことになる。

舞踊とは、自然における人間と宇宙との一体化を体験することであるとされた。ラバンは普遍的な文明批判的立場に立ち、舞踊という経験によって、人類全体を調和のとれた共同体へと導くことを目指したが、ヴィグマンはもっぱら「個人」に目を向けていた。ラバンが運動教育やアマチュア舞踊を中心に据え、1920年代に大きな影響力を持ったのに対し、ヴィグマンはソロ・ダンスとプロフェッショナルな舞台用舞踊作品の創作に専心した。つまり、表現主義舞踊の理論と動きの技術はラバンによって、芸術的イメージと主観的・個人的側面はヴィグマンによって、その基礎が形成されたのである。

現代の目から見れば、ヴィグマンの振付は非常にシンプルである。しかし、今でこそ簡素に見えるものが、当時はまさに革命的だったのである。ヴィグマンは、内的な心の動きを外的なダンスの動きに置き換えるという原則、原理を作り上げた。ポストモダンの舞踊技術に親しみ、身体のイメ

ージをバーチャルに作り出すことすらできるわれわれの世代から見れば、ヴィグマンが当時用いたフォルムは時代遅れに見えるかもしれないが、さにあらず、ヴィグマンの原理には今の時代にも通じるものがあるのである。それはたとえば、1900年頃の初期の飛行機や1910年代の自動車の初期モデルがわれわれにとっていかにも古くさく見えたとしても、飛行という運動自体や、車輪によって前進するという運動の諸原理は、われわれの日常生活の基本的な要素となっているが、それと同じことがヴィグマンの舞踊芸術にもあてはまるのである。ヴィグマンの舞踊によって、自然で有機的な動き一般が、芸術的な動きとして承認されることとなったのである。

ヴィグマンは、多くの寄稿記事や自著『舞踊言語 (Die Sprache des Tanzes)』で、舞踊についての見解を書き残している。彼女の残した多くの手稿、日記、手紙、メモの数々からは、その芸術の根底にある哲学がくっきりと浮かびあがってくる。それらを読むと、ヴィグマンにとって、芸術に対する理解と人生観がいかに深く結びついていたかが明らかである。

ヴィグマンにとっては、「作品」つまり舞踊の創作はあらゆる個人的事情に優先するもので、1931年には次の言葉を残している。「われわれは捧げものをするだけではない。われわれ自身が捧げものなのだ。芸術家は自分自身のものではなく、もっと大きな力、とらえどころのない衝動のしもべなのである。その力は、芸術家を突き動かし、支配し、その胸を揺さぶり、地面にたたきつけ、空中に浮遊させ、命を絶つ。われわれはこの未知な力に動かされて、未知の使命のためにわが身を捧げるるのである」★¹。

ヴィグマンは自分自身を宇宙全体の一部であるとらえていた。つまり運命や自然の法則に導かれ、死と再生という永遠の生命原理の下におかれた人間としてである。ゲーテはこの原理を「死して成れ (Stirb und werde)」と見事に言い表したが、ヴィグマンは、うつろいやすい現世の実在を超越したこの原理を「神的原理」と考えていた。ヴィグマンはダンサーとして生きることこそ、運命が自分に課した使命であると考えていた。彼女にとって生きるとは、この使命を最善の方法で成し遂げること、また個人の運命の意味を探ることであり、同時に生きることの意味を認識し、つまり宇宙的な連関系を認識しようとすることでもあった。

ラバンと同じく、ヴィグマンもまた、舞踊とは宇宙的調和の模造であり、充実した「意識的」な生の象徴であり、ひいては神的ななるものの似姿であると見ていた。ヴィグマンにとって、神的ななるものとは人格化された神ではなく、生の法則のことであった。ダンサーであることはすなわち、「神に対する礼拝」を行うこと、生成と消滅という生の理念を入れる器となること、そしてこの理念を舞踊で表現することなのである。舞踊を通じ、合理的概念ではとらえきれない体験を伝えることこそが、神が自分に課した仕事であるとヴィグマンは考え、「ものごとに関する知識が不用となり、自らの体験だけが法則としてよりどころになるとき、そこに初めて舞踊が生まれる」★²という言葉を残している。それゆえヴィグマンは、あらゆるもの

の頂点にある生の理念を表現するための「楽器」と自らを位置づけて舞踊を振り付けたのである。そして、舞踊によって、ごく日常的なレベルから超越的なものまでを網羅する人間の生のあらゆる側面を表現しようとしたのである。

ソロであれ群舞であれ、ヴィグマンが振り付けたダンスのソワレでは、現世での姿、物質世界と精神世界のはざまにある姿、そして形而上学的で人間を超越した来世の姿といった人間の発展のさまざまな段階が示された。こうして彼女が振り付けた全作品は、「朗らかな現世的ダンス (irdisch-heitere Tänze)」、「デモニッシュ (悪魔的) なダンス (dämonische Tänze)」、「祝祭的ダンス (feierliche Tänze)」のいずれかに分類される。

「祝祭的ダンス」においてヴィグマンは芸術に奉仕する者としての自分を描いている。この静けさと莊重さに満ちた舞踊は、ヴィグマン自身の言葉によれば「われわれ人間の中に存在する、現世的なもの（=時間的制約を受けるもの）と、神的なもの（=時間を超越したもの）との婚姻」であった。これはすなわち、現世に実在する物質的なものも、それを支配し超越するスピリチュアル（精神的）な生の原理にという意識からとらえられていることを意味する。これらのダンスでは、しばしば死がテーマになっている。ヴィグマンは1917年に《死の舞踏 (Totentanz)》というタイトルのダンスを初めて振り付けているが、その後毎年といつていいほど同じテーマの新しい作品が加わった。ヴィグマンは踊っている最中に物質と人間の境界線が消失するという経験をしたが、それと同じ感覚を彼女は死に接したときもっとも強烈に受けた。ヴィグマンにとって死とは、生のクライマックスを意味し、特別な空間で迎えるべきものであった。ヴィグマンの言葉を引用しよう。「死が支配者のような身振りで、圧倒的で恐ろしげな様子で迫ってくる。そんなときはつねに、その周囲を静けさと測りしれない威厳に満ちた壮大なものが取り巻いている。よしんば自らが苦痛にさいなまれ、死の手におちようとも、人はその堂々とした姿の前に身を屈めるしかないのだ」★³。

スピリチュアルなものを重視するヴィグマンにとって、死と向き合うのは当然の成り行きであった。そして彼女の振付作品すべてにおいて、人間の実存、すなわち生がテーマとなっている。生と向き合う至高の形とは、すなわち生を超えることであった。現世的実在を精神的に昇華させようとするとき、精神の開放とは当然のことながら死を意味する。なぜなら、死とは、この世の制約から解き放たれることにはかならないからだ。

人間の実在が消失することが死であり、そのとき物質的存在から精神的存在への変容が起こるとするならば、哀悼とはすなわちそこに至る道にはかならない。痛み、哀しみ、苦しみ、これらはヴィグマンにとって進化の過程であり、それによって、自分の体験に区切りをつけるのである。人生のある一時期には有効だが、やがて次の段階では不用となってしまうような体験に別れを告げ、区切りをつける。ヴィグマンの作品には哀悼のダン

スが多く、《嘆き (Klage)》、《痛み (Der Schmerz)》、《悲哀 (Triste)》などのタイトルがついているが、これらは決して破壊的、停滞的な内容のものではなかった。ヴィグマンにとっては、苦痛や哀悼を意識的に体験することは、そのまま精神的に成長することを意味していたのである。「舞踊をしながら苦しむことができるとは、私にとってこの上ない幸福だった」。上首尾に終わったソワレの夜の日記に彼女はこう記している。

別離や死に対するこうした考え方には、ヴィグマン自身の芸術家としての根幹に関わることでもあった。舞踊がうつろいやすい芸術であることは問題ではなかった。一度過ぎてしまったことはそれまでで、何かをそのままの形で留めておくことには関心がなかったのである。だからヴィグマンにとって、ラバンの記譜法はまったく重要ではなかった。ヴィグマンはソロ・ダンスについてほとんど何も記録しておらず、せいぜい移動の方向をスケッチしたものくらいしか残っていない。ダンサーとしての発展の過程にもはやそぐわないものにならざるを得ない。そのため、彼女の振付作品の中にも、1シーズンだけの上演で終わるものもあれば、何年も継続して上演される作品もあった。特筆すべきことに、明るく無邪気なダンスは皆寿命が短かったが、《魔女の踊り》、《単調な回転 (Drehmonotonie)》などは何年も踊り続けられた。これらの作品の中でヴィグマンが取り組んだテーマは、長い期間にわたって時事的な問題性を保ち続けたからである。

ヴィグマンは、自らの主体的な舞踊観そのままで、他のダンサーたちに自分のソロ・ダンスを教え込むようなことはしなかった。クラシックのバレリーナたちが《ジゼル》、《ラ・シルフィード》、《白鳥の湖》などの役柄の解釈を先人たちと競ったのに対し、表現主義舞踊においてはそもそも役を継承するという伝統がなかったのである。自分の舞踊は自分の個人的体験から生まれたものであり、自分自身、すなわち自分の肉体と表現能力においてしか意味をもたないというのがヴィグマンの主張であった。ヴィグマンにとって何かに「倣う」とは、真似することではなく、似たような感覚を体験することを意味していた。

ヴィグマンが振付に用いた手段は、彼女自身の生の哲学と分かちがたく結びついている。

「祝祭的ダンス」の振付はフォルムとしては単純だが、パトスに満ちた単純な身振りで効果をあげている。典型的なのは効果的なアクセントをつけたステップで空間を移動する方法、堂々と伸ばした背筋、厳格に様式化された腕と身体の姿勢、宗教的なシンボルを表す手の動きなどである。振付としては垂直方向の動きが多く、座ったり、しゃがんだり、横たわった姿勢から立ちあがり、移動し、再び床に身を沈める。このようなダンスの場合、ダンサーは地上と天上を結ぶ媒体となり、大地と大気の中間にあって物質の制約を受けながらも超越的なものをを目指してゆくのである。

ここで実際の作例を検討しよう。ヴィグマンが踊っている数少ない映像を見たことのある方もいるだろう。ヴィグマンは、約50年もの間、振付家として活躍し、300以上のソロや群舞を振り付け、舞台で上演している。しかしその300以上の作品のうち、映像として完全な形で残っているのはわずか4本だけであり、あと2本も断片として残されているにすぎない。しかしこの有名な約20分の映像のおかげで、今日われわれはヴィグマンが実際に踊る姿を見ることができる。これは実に貴重な映像である。まず「祝祭的ダンス」の例として、1929年の《天使の歌 (Seraphisches Lied)》を見たい。これはヴィグマンがある旅行で体験した気分を再現するために振り付けた作品である。シュトラースブルク（ストラスブル）へ旅したヴィグマンは、そこでゴシック様式の大聖堂を見た。この建物の数多くの装飾の中に、音楽を演奏する天使の姿があった。その姿は天と地の間を浮遊するようであった。この同じ旅の途中でヴィグマンが目にした16世紀の画家マティアス・グリューネヴァルトの《イーゼンハイム祭壇画 (Isenheimer Altar)》にも、やはり同じように音楽を演奏する天使の姿が描かれていた。その天使を見たとき、ヴィグマンは、いつか聞いたことのあるガラス・ピアノの音を思い出した。それは小さなガラス製の鐘をたたいて音を出す楽器だった。このきわめて繊細で、この世のものとは思えないガラスの鐘の響きと浮遊する天使の姿とが、ヴィグマンにある感情を呼び覚ました。その感情は、《天使の歌》の振付をしているときに再びわき起こってきた。恐怖、謙遜、献身、そして上方に向かって浮遊し、天空に溶解してゆく感覚。これらがこの振付の特徴である。《天使の歌》は大聖堂や天使の絵を再現するものではないし、ましてやガラス・ピアノの音を再現するものではない。この作品における動きやフォルムは、今まで述べたような印象をひとまとめにした心の状態から生まれたのである。

映像1：《天使の歌》、作品集《揺れる風景 (Schwingende Landschaft)》より、1929年。

これをご覧いただければわかるように、ヴィグマンのソロ作品は非常に短く、数分からせいぜい10分ないし12分くらいしかない。この例では、振付が、下・中・上の3つの空間レベルすべてに関わっているのが見てとれる。しかし基本的な姿勢は、上を目指している。ただし上へとはいっても、明るく朗らかにではなく、重々しく威厳に満ちて上を目指しているのである。

空間レベルの「上」に対して、反対の極として空間の「下」のレベルがある。そこは地面に近く、現世を表す。地面（床）のレベルは、モダン・ダンスが初めて踊りに取り込んだものである。クラシック・バレエはまだ地面（床）と触れ合うことはなかった。クラシック・バレエが踊り手の身体性を無視し、トウ・シューズが床との接触面を極小の一点に制限したの

に対し、ヴィグマンは床を空間の一部として意識的にとらえ、独自の主張を持つものとしてダンスに取り入れたのである。空間的な「下」のレベルは、彼女にとって「デモニッシュ（悪魔的）なダンス」の王国であった。これがヴィグマンの振り付けた2つ目のダンスである。

「祝祭的ダンス」が神の世界との接触だとするならば、「デモニッシュなダンス」は自分自身の無意識との闘いであった。ヴィグマンのいう「悪魔との闘い」である。「悪魔」とは、自分の外にいるものではなく、自己の内面の一部なのである。「デモニッシュなダンス」はつまり、自己の人格の破壊的な部分と対決することであった。「悪魔」との闘いはすなわち、自己の内面に隠された抑圧された希望や不安との闘いであり、ヴィグマンはこれを本能的、動物的、破壊的なものと見なしていた。さらに、不安を体験する悦楽や情動の高揚に身をゆだねてしまおうとする気持ち、あるいはエクスタシーにおける恍惚とした忘我状態、勝利と崩壊を同じ瞬間に体験することもそこに属している。「デモニッシュなダンス」の振付では、床に接した動きのフォルムを多用している。座り、床を這い回り、しゃがむ。奇妙にゆがんだ手足、多方向への激しい動き。流れるような調和はまったく見られない。これらは力強く、激しく、危険と恐怖の予感に満ちた踊りである。この種のダンスには、《ヴィジョン（幻影）（Vision）》《夜の顔（Gesicht der Nacht）》《幽霊のダンス》《夢》《影（Schatten）》《悪魔の娘（Satans Tochter）》などのタイトルがついている。

このカテゴリーのダンスのうちもっとも有名なものは、1926年の《魔女の踊り 第2番（Hexentanz Nr.2）》であろう。ヴィグマンが振り付けた《魔女の踊り》はこれで2作目で、後にさらに2つのバージョンが作られた。1926年版の《魔女の踊り》はヴィグマンのもっとも有名なダンスで、自著『舞踊言語』にはその成立過程に関する記述がある。ヴィグマンは夜中に内心の不安に襲われると、稽古場に向かうことがあった。この不安を動きにしてみようと思ったのである。そのときヴィグマンは高揚感の中で、彼女がいうところの「リズミカルなめまい」^{★4}に襲われた。そのときに生まれた動きは「鳥の爪のように指をぐっと広げた貪欲そうな手を地面に突き刺し、そこで根を張ろうとしているかのようだった」^{★5}とヴィグマンは述べている。しかしこの時点ではまだダンスのフォルムにはならなかった。のちにある同じような夜、自分の踊る姿を視覚にとらえて、初めて形になったのである。「ある夜、私はすっかり混乱して部屋に戻り、鏡にふと目を向いた。鏡の中からこちらを見返してきたのは、何かにとり憑かれた者の目だった。荒々しく、取り乱し、嫌悪に満ち、同時に何かに夢中な眼差し、振り乱した髪、深く落ちくぼんだ目、乱れた寝間着、からだの形すらよくわからない。そこに魔女がいた。地面に根を張った生き物、本能のおもむくままに行動し、生に対して貪欲なけものであると同時に、おんなである存在。私は自分で自分が恐ろしくなった。それまで私は、これほどあからさまに自分のこういった面に身をまかせたことはなかった。悪の快樂に身

をゆだねるのはすばらしい気分だった。とりすました表情の下にふだんは押し隠した力を心ゆくまで発散させるのは、最高の気分だった」★⁶。これが、『魔女の踊り』が生まれた瞬間の心の状態だったのである。

このダンスでヴィグマンは、いかにもアジア風の仮面をつけている。日本の能を高く評価していたヴィグマンの本棚には、日本の仮面に関する本もたくさん並んでいた。これらの本を参考にして、彫刻家のヴィクトール・マギート（Victor Magito）が木彫りの仮面を作ったのは明らかである。ヴィグマンが『魔女の踊り』のためにこの仮面を使ったのは、魔女をダンスで表現しようと思えば非常に独特なものになるはずで、人間の顔ではその妨げになると思ったからである。仮面をつけることによって初めて、魔女を受け入れる身体になるのだ。「仮面は人の個性を消し去り、ダンスという創造物に空間をもたらす。踊っているときの人間の顔は、まさに文字通り、仮面になるのだ。もし踊っている最中に突然、ダンサーの顔から仮面を引きはがしてみるなら、そこに現れるのは何もかも放擲した人間の顔であり、それが仮面とまったく同じ表情で、観客席の方を向いているはずだ」★⁷。

仮面をつけることによって、ダンスにおいて身体のみが語りかけてくるようになる。ここではミミック（身振り）さえも出番はない。動きだけが内面と外面を結ぶ伝達器官なのである。

映像2：『魔女の踊り 第2番』1926年。

残念なことにフィルムとしては最初の3分の1しか残されていないが、それ以外に正確なメモや多くの写真が残されている。それらを見ると、ダンサーの姿がくっきりと際立ち、空間をしっかりととらえ、威嚇するように上に向かって身体を伸ばしたり、観客席に向かって正面にぐっと前進したり、そしてまた突然、死んでしまったかのように床に倒れ伏したりしている。

ヴィグマンの生涯におけるダンスの3つめのカテゴリーは、朗らかで解放的なダンス、つまり「現世の踊り（die diesseitigen Tänze）」である。そこに形而上学的なものは何もない。この点で、先の2つのカテゴリー「祝祭的ダンス」、「デモーニッシュなダンス」とは異なっている。また、空間の使い方も、「上」と「下」の中間にあり、闘いと解放のはざまでほっと息をつくようなダンスだといえる。音楽的なテーマを扱ったものがほとんどで、フォルムも音楽に倣って振り付けられたものが多く、『牧歌（Pastorale）』、『セレナーデ（Serenade）』、『スケルツォ（Scherzo）』、『ワルツ（Walzer）』などのタイトルがついている。作品集『揺れる風景』のうち、フルートのメロディに振り付けた『牧歌』、タンゴのリズムに合わせた『夏のダンス（Der Sommerliche Tanz）』の2つは映像としても残されている。これらのダンスはヴィグマンにとっては遊び（ein Spiel）

であり、くつろいだ気分から生まれた主題と変奏の軽い戯れであった。これらの動きは空間の真中のレベルを使っており、動きは上に向かうが、振付のモーメント（運動）はむしろ床の方へと向かっている。こうして、他の2つのダンスで使った空間レベルを両方とも使っているわけである。とはいっても、ここでは莊重でも恐ろしげでもなく、軽快かつ朗らかである。空間の各レベルは、それぞれ異なる質を持ち、動きの種類によっても異なるが、これはラバーンにもみられるとおりである。ここで、ヴィグマンがラバーンに師事していたことを忘れてはならない。彼女の舞踊言語は、動きに関するラバーンの教えを土台に形作られたものなのである。

「現世の踊り」の例としては、1929年の《牧歌》をあげておく。軽快で朗らかなダンスで、その動きの流れは床から中央、さらに上方へと向かい、そしてまた床に戻ってくる。楽しげな夏らしい情景は、ヴィグマンが旅した南仏の太陽あふれる風景をふまえたものである。

映像3：《牧歌》、作品集《揺れる風景》より、1929年。

以上の例では、踊る空間のそれぞれのレベルについて述べてきた。そこで以下では、「空間そのもの」について詳しく述べよう。

ヴィグマンの舞踊、そして舞踊に対する考え方の根底には、「舞踊と空間との関係」がある。彼女が「舞踊的空間」と呼んだのは、人間が経験しうることを、舞踊を通じて自らの身をもって試みる場所のことであった。ラバーンの著書『ダンサーの世界 (Die Welt des Tänzers)』にもあるように、「舞踊的空間」は人間存在の持つ宇宙的広がりを内にたたえているのであり、踊り手は象徴的な形でその広がりを表現するのである。

踊り手と空間との関係はそれゆえ、実存に関わる根本的な関係であり、あらゆる矛盾に満ちた人間をそのまままるごと受け止める。空間は、ダンサーの内面にある張りつめた気分、また、まわりの雰囲気、エネルギー、振動を明示する。ヴィグマンにとって、空間の緊迫感はパートナーであるとともに敵対者でもある。空間を満たす雰囲気はヴィグマン自身の無意識に左右され、強い存在となって主張したり、ダンサーにパートナーのように寄り添って一体化したりするかと思えば、空間がダンサーの情動に対立して、闘いを挑むこともある。この空間に存在する舞踊のエネルギーが、ダンサーを通じて姿をとり始める。ヴィグマンはこの舞踊空間を「創造の王国」と呼び、「造形を内包した何か、形になろうとする何かが、音も立てずにからみあって旋回し、もつれ合い、黄昏のようにまどろみながら光が差し込んでくるのを待っている。光はこれらに色と輪郭を与え、ある『イメージ』を浮かびあがらせる」★⁸。

ヴィグマンにとって特別な意味をもっていたのは、空間の「中央」である。中央とは、空間の下と上を結ぶ中間点であり、逆方向に向かう力がここで出会い、拮抗する。いわば台風の目のような静かな場所で、その周り

では空間の下と上の力が覇権をめぐって争っている。中央から少しでもはずれると、下か上のどちらかの力が優位に立つことになり、どちらか一方の空間が有利になる。この力比べの中間にある静寂の場所は、集中して沈思黙考する場所でもある。最大の自由が保証された場所であるが、それは制限となる壁からもっとも遠く離れているからであり、また保護してくれるはずの壁からもっとも離れているがゆえに、反対に最大の孤独を感じる場所もある。ヴィグマンは、この「中央」のレベルを讃えた作品をいくつか作った。たとえば1926年の《単調な回転》もそのひとつであるが、これは舞台中央でヴィグマンが自分を軸に何分間も回転し続ける作品である。

空間とその雰囲気が芸術作品の発展や舞踊表現の成立に重要な意味を持つため、ヴィグマンは振り付けたり踊ったりする舞踊空間を「サンクチュアリウム（聖域）（Sanctuarium）」つまり寺院と呼んだ。

しかしヴィグマンにとっての空間は、ダンス・スペースや舞台といったたんなる物理的スペースだけを意味するものではなかった。彼女にとっての空間とはすなわち精神的な環境であり、歴史的な空間であった。その中に存在する思考や想像力や概念がひとつにまとまって精神的な潮流となり、芸術観や政治的イデオロギーを形づくり、力を發揮するようになるのである。これらの空間も、ヴィグマンにとってはパートナーであると同時に敵対者でもあり、定義しがたいものを隠し持つておらず、それが舞踊を通じて表出るのである。このように、舞踊とはつねに精神的空間の表出なのであり、その空間の中でヴィグマンは踊っているのである。「人がどのような人生を送ろうと、自分が生まれた時代の制約を受けるものであるならば、身振りやフォルムなどの形で表されるダンス的表現は、生きて存在するものを象徴的に写しとったものだということができる[...]モダン・ダンスのフォルムは、誰かが何らかの目的のためだけに発明した恣意的なものではなく、われわれの生きる時代の要請から必然的に生まれてきたものなのである」★⁹とヴィグマンは書いている。

つまり空間の中に「舞踊の始まり」があるので、それは空間の中でダンサーが何かを内面的に体験し、感じとるからである。この体験することや感じとることこそが、ヴィグマンにとっての「舞踊の始まり」だった。ヴィグマンは頭でダンスを振り付けたのではない。特定のテーマでダンスを作るとは考えてもいない。ダンスのテーマとはそのときの状況によって生まれてくるものである。テーマとは、彼女が創作活動にとりかかるときにおかれられた状況や気分や感情や思考などから生まれてくる。そのために、ヴィグマンのダンスは人間の基本的テーマを指向するものであった。

ここでまたヴィグマンの言葉を借りよう。「感覚、思考、夢。誘惑的で魔術的な姿。光あふれる空間、あるいは暗く陰鬱な空間。微笑みと涙。体験！ そしてほとんど同時に、体験したものを自分で表現したいという欲求が生まれるのである」★¹⁰。

文学を素材にしたバレエとは違って、ヴィグマンの舞踊はストーリーを語るものではない。そこにはただいくつかのテーマがあるだけで、つけられたタイトルもひとつの言葉や概念だけのことが多い。たとえば《道 (Der Weg)》、《祝祭 (Die Feier)》、《空間形態 (Raumgestalt)》、《影 (Schatten)》、《別れ (Abschied)》などである。

これらのテーマは、たんに感情を記述するものではない。感情は、ものごとを感知する状態を作り出すにすぎないのである。ヴィグマンによれば、「われわれは感情を踊るのではない。感情はまだ輪郭がはっきりしそぎている。われわれが踊るのは、心の状態の変容やうつろいなのだ」★¹¹。そしてこの状態が観客席に伝わらないはずはあるまい。それは、この状態に何かが、人間誰しもその胸のいちばん深い奥のところで知っている何かが含まれているからだ。

では、ヴィグマンの舞踊はいったいどのようにして生まれたのであろうか。ヴィグマンは次のように言っている。「エクスターなくして舞踊は生まれず、フォルムなくしても舞踊は生まれない」★¹²。ヴィグマンの振付が実際に行われた過程を、彼女は5段階に分けて説明している。

第1段階は、「感知する (Empfinden)」ことである。ヴィグマンにとっては、どんな舞踊も、まず何かを「感知する」という無意識のレベルから始まるのである。自分の中にある何かが舞踊のフォルムをとって表出しようとすると、初めて振付をしようという気持ちが生まれ、稽古場に向かうのだが、それは夕方のことが多かった。この時間になると自分が校長をしているダンス学校もようやく静かになって、思うがままに空間に身をゆだねることができるからである。瞑想や即興的動きによって自らを解放すると、イメージや感情や予感が頭に浮かんでくる。そこから知的で合理的な要素を濾過するように取り去り、人間の根本的な感覚の部分だけを残す。それはある意味では原子核のようなものであり、人間の情感のもっとも基本的な要素かもしれない。舞踊の源は、こういった微小で純粋な人間性の核の中にあるのである。それはまったく個人的に体験されるものだ。こうした舞踊の根本理念や、そのきっかけとモチーフは単独の現象でしかない。これは、ひとりひとりが個別に経験する独自のものであって、他の人にそのまま当てはめることはできない。その後の舞踊的プロセスをさまざまに経て初めて、舞踊は普遍性を獲得するのである。

このプロセスの第2の段階は「伝達 (Mitteilung)」である。ヴィグマンによれば、舞踊的な体験を通じ、自分の体験を表現したい、誰かに伝えたいという欲求が生まれてくるという。ここで、内的体験にフォルムを与える作業が必要になる。そのフォルムは内容によって決まるものであって、外側（フォルム）を内容にあてはめることはありえない。ヴィグマンはここでクラシックの舞踊を明確に否定したのである。クラシックでは、どんな内容でも、一定のフォルムすなわちクラシックのテクニックによって表

現される。ヴィグマンにとってはその逆で、つねにフォルムの方が自然なからだの動きに従属すべきだった。

ダンス成立の第3段階とは、このような伝達のための「自然なフォルム(natürliche Form)」を見つけることであった。ここで、芸術の困難な部分が始まる。というのも、舞踊の動きによる体験やそれを伝達する意思は、舞踊の前提ではあるものの、それだけではまだ舞踊芸術にはならない。芸術作品となるには、体験に道筋をつけてくれるフォルムが「意識的に」形成され、動きに配列を与えなければならない。これらの動きは、振付として洗練される必要がある。最初のインプロビゼーションで生まれた動きを「合理的に検証すること」もその一部である。動きはメッセージを発信しているか、ドラマ制作として破綻なく進行しているか、空間との関係はどうかなどを確かめなければならない。このプロセスの途中で、根源的な無意識の体験契機が知的に見直され補完されてゆく。つまり個人的なものであっても、その内容はもはやプライベートでとりとめのないものではなく、ヴィグマンのいうように、個人的レベルを超てしまうのである。

ヴィグマンの言葉を引用する。「動きによる表現を舞踊だと認知するようになるのは、それがたんにひとりよがりで個人的なメッセージを超えて、シンボリックな身振りで語りかけてくるときである。だがこのとき、自然な動きを壊してしまうわけではない。その動きがそれ以上のもの、超個人的な意味合いを獲得するように仕向けるのである。ダンサーが自分の苦痛を表現しながらも、そこに全人類の苦痛の体験を取り込むことができるなら、私たちはその人間の動きの表現を舞踊として感じ、体験することができる」★¹³のである。苦痛を表現するためにダンサーは身を屈めるが、その身振りはたんに個人的なものではなく、多くの人間が苦痛の表現として承知しているものだ。このようにして、個人的な身振りから、普遍的なダンスの動きが生まれるのである。

以上で舞踊作品の創作の過程が終わる。最後に残ったのは「舞台化(Darstellung)」の要素である。ダンサーは上演ごとに、これまで述べたすべてのプロセスを最初に戻ってやり直す必要がある。そして振り付けられたフォルムや、そこから発信されるメッセージを再び自分のものにしなければならない。それはすなわち、「振付(コンポジション)を繰り返し自分のものとするように努めること、つまり振付をダンサー自身の血や存在全体で満たし、それによってダンサーが振付に面と向かい合うような根源の場へ振付を差し戻してやることである。それができて初めて、ダンサーはその作品を一度限りでなく、再現することができるようになり、たとえ同じ作品を何度も繰り返し上演しても、その度ごとに同じものを新たに創造的に体験しながらおさすことができるのだ」★¹⁴と述べている。

人間の無意識の状態から生まれ、作品として呈示するに至るダンスの生成プロセスは、ヴィグマンにとっては循環する輪のようなものであった。

彼女の言葉によれば、そのプロセスは「有機的な生成」だという。つまり「人間の情感や体験の深いところ（無意識）から始まって、人間の意識を通り、そして新たに創造の泉へと、つまりもともと来た場所へと立ち戻り、そこに流れ込む」★¹⁵のである。

このプロセスを実現するためにヴィグマンがダンサーに要求したのは、研ぎ澄ました知覚と自分自身に対する批判的姿勢、そして人間としての人格的成熟であった。ヴィグマンの舞踊芸術とは、青少年のためのものではなく、成人のためのものだった。踊ることは責任をとることと同義であり、ダンサーの真情の吐露を表現できて初めて舞踊は舞踊になるとヴィグマンは考えていた。観客の心に訴えるようなフォルムを発見して初めて、舞踊はその力を發揮する。そしてその段階に到達するためには、ダンサーの身体はいかなるときも自然な動きができるように訓練が行き届いていなければならぬ。感覚を研ぎ澄まし、舞踊的な動きによって内的体験を映し出すのだ。しかしそのときはテクニックに頼ってはならない。

ヴィグマンの教育においては、自分自身で経験することが重視された。しかしそれは、セラピー（治療）の意味での自己経験ではなく、ダンサーの身体を表現の道具として訓練するためのもので、よりいっそうの自制と集中力を要するものであった。「身体の動きが舞踊の素材だとするなら、舞踊のためにわれわれはこの素材を完全に使いこなさなければならない。舞踊の才能に恵まれた人間はこれら動きの素材を使いこなし、役立つものにするという使命を帯びている。しかしこの素材は外から持ち込むことはできず、機械的に習得できるものでもない。むしろ、自然な動きを土台にして、舞踊になる以前の準備段階から取り出してこなくてはならない。そして好むと好まざるとに関わらず、生き生きした動きのプロセスを意識的にとらえ、自在に使いこなし、しまいには自明のものとして自分自身に取り込んでしまうのである」とヴィグマンは書いている★¹⁶。テクニックではなく人間を基本にした単純で自然な舞踊という芸術の根幹の部分に、ヴィグマンは目を向けているのである。ヴィグマンは生徒たちに、自分が学んだ舞踊という手段によって、自らが創造することを求めた。彼女の教育の目的は、ひとりひとりが個性的で芸術的な創造活動を展開することだったのである。

振付家として自立するようなダンサーではなく、「ダンス・グループ」の中で踊るダンサーに対しても、この教育方針は変わらなかった。群舞というと、個人や個性を尊重する表現主義舞踊とは一見相容れないもののように思われるかもしれないが、ヴィグマンにとってはそれも同じ延長線上にあった。表現する内実や精神的な背景という点においては、ソロでも群舞でもまったく違いはない。もし違うところがあるならば、それは作品化の方法と、メッセージをいかに発信するかという点であろう。振付の前提となる発想は、ヴィグマン自身の感覚から生まれるが、それを実際の動きに置き換えるのはグループのメンバーである。振付家とダンサーたちの相互

作用によって、グループ・ワークは初めてフォルムを獲得する。このフォルムは、ソロ・ダンスの場合と同様、あらかじめ決められているわけではなく、個々のダンサーの能力を意識的に投入することで実現するのである。ヴィグマンにとってグループ・ワークの振付は、さまざまな楽器を使って作曲するようなものであった。つまり、それぞれの楽器をチューニングし、調和のとれた響きを作りださなければならぬのである。ヴィグマンにとっては、ひとつのグループにまとめてゆくことは、個性を放棄させたり画一化したりすることでは決してなく、全体の中にあってつねに個々を際立たせることにほかならなかった。

ヴィグマンの群舞作品の最初期の作例は、1923年の《あるダンスドラマの情景 (Szenen aus einem Tanzdrama)》中の《さすらい (Wanderung)》で、短い断片としてしか残されていない。

映像4：《さすらい》1923年。

稽古ではインプロビゼーションが行われた。ダンサーたちはヴィグマンや他のダンサーの前で即興で踊るが、それらの動きを全体の中に組み込むかどうかはヴィグマンが判断した。途中でその動きが変わることは当然ありえることで、ときとしてその即興ダンスはたんに他の動きを生み出すための刺激に使われただけで、あとは放棄されてしまうこともあった。いずれにせよ、ダンサーたち自らが、作品の振付フォルムに直接関与していたのである。こういった手法は、その後50年たってようやく、ピナ・バウシュ (Pina Bausch) によって世に知られることとなった。

グループ・ワークを本当の作品として成り立たせるのに決定的だったのは、グループ内の緊密な集中度であった。個人的な体験が表現の前提である以上、個々のダンサーが全体に貢献するためには、個人の感受性こそが自分だけでなく他のメンバーにとっても決定的な要素になる。稽古のときに重要だったのは、個々のダンサーの気持ちが共鳴する状態にもってゆくことだった。そこで作品が振り付けられる。このとき初めて、振付家の指示は頭で理解されるだけでなく、身体そのものの中で実感され、体験されるのであり、それにふさわしい表現が見いだされたのである。

最後の例として、ヴィグマンの群舞作品を撮ったフィルムのうち現存する唯一のものをご紹介しよう。後期表現主義の詩人アルベルト・タルホフ (Albert Talhoff) の1930年の作品『死の刻印 (Totenmal)』を振り付けたものである。そこでは、第一次世界大戦の死者たち、そして女たちの嘆きや悪魔のような戦争が描かれている。

映像5：《死の刻印》1930年。

瞑想の訓練は、舞踊の準備としてダンサーがお互いに調整しあうために

も役立つものだった。《死の刻印》の稽古ではまずダンサーたちが床に座り、何分もの間、自分が踊りに使う仮面をじっくり眺めることから始まった。そして仮面と一体になり、この瞑想状態から振付のプロセスへと入っていく。こうして、ダンサー自身とダンサーに与えられた役割とが一体化し、アクションの協調性や対立を通じて身体的コミュニケーションが生まれ、ダンスとして全体像が作られていく。ヴィグマンはこれについて次のように述べている。「生産的な意味での共同体には、全員が了解している理念がつねにその土台に存在する。共同作業とはこの理念への奉仕、作品への奉仕なのである」★¹⁷。

ヴィグマンはダンスをこのように理解しており、それをもって生徒たちに教えた。

第二次世界大戦中、ヴィグマンはドレスデンの学校を維持することを諦めなくてはならなかったが、その後はひとまずライプツィヒで仕事を続け、1949年以降は再びベルリンにスタジオを持った。そこで80歳になるまで個人的に教え続けた。ヴィグマンの生徒のうちもっとも有名なダンサーのひとりが、数カ月前に東京公演を行ったばかりのスザンヌ・リンケ(Susanne Linke)である。

1973年9月18日、87歳を迎える少し前に、ヴィグマンはその生涯を閉じた。彼女の人生はダンスであった。ヴィグマンはその死を超えてなお影響力をもっている。ダンスとは個人的な芸術であり、人間とその心のいちばん深い奥底にある体験の証言なのだ、というその信念は今もわれわれの心をとらえではなさない。

註

- ☆1—— Mary Wigman, in Programmzettel zum Zyklus "Opfer", 1. Nov. 1931, Mary Wigman-Archiv der Akademie der Künste, Berlin.
- ☆2—— Mary Wigman, Tanz, in: Rudolf Bach, Das Mary Wigman-Werk, Dresden, 1933, S.19.
- ☆3—— Mary Wigman, Die Sprache des Tanzes, Stuttgart, 1963, S.7.
- ☆4—— a.a.O., S.40.
- ☆5—— a.a.O., S.41.
- ☆6—— a.a.O., S.41.
- ☆7—— Mary Wigman, Das Instrument des Tänzers, Typoskript, Mary Wigman-Archiv der Akademie der Künste, Berlin.
- ☆8—— a.a.O.(☆3), S.12.
- ☆9—— a.a.O.(☆2), S.19.
- ☆10—— Mary Wigman, Wie entstehen Ihre Tänzer?, Typoskript, 1938, Mary Wigman-Archiv der Akademie der Künste, Berlin.
- ☆11—— a.a.O.(☆2), S.20.
- ☆12—— a.a.O.(☆2), S.19.

- ☆13—— Mary Wigman, Die natürliche Bewegung als Grundlage des Tanzes,
Vortrag in der Lessing-Hochschule Berlin, 1934, Typoskript, Mary Wigman-
Archiv der Akademie der Künste, Berlin, S.27.
- ☆14—— a.a.O., S.18.
- ☆15—— a.a.O., S.19.
- ☆16—— a.a.O., S.27.
- ☆17—— Mary Wigman, Gruppentanz / Regie, in: Rudolf Bach, Das Mary Wigman-
Werk, Dresden, 1933, S.45.

(ヘートヴィヒ・ミュラー／ケルン大学演劇博物館)

2001年7月12・13日 シンポジウム「身体をキャプチャーする」慶應義塾大学にてⅡ

ミュラー氏