

『岡山商大論叢』（岡山商科大学）

第44巻第2号 2008年11月

Journal of OKAYAMA SHOKA UNIVERSITY

Vol. 44 No. 2 November 2008

《論 説》

世紀転換期のドイツとモダン・デザイン バウハウス前史

香 月 恵 里

1. はじめに

バウハウス (Bauhaus) がモダン・デザインの発展において偉大な足跡を残したことには、疑問の余地はないであろう。この団体は1919年、ドイツ革命直後の混乱の中で建築家ヴァルター・グロピウス (Walter Gropius 1883-1969) によってヴァイマルに設立された。この総合造形学校は、芸術と産業を統合し、デザイナーという専門家を育成する画期的な場所となり、日本を含む世界中の芸術界、教育界、産業界に大きな影響を与えた。ニコラス・ペヴスナー (Nikolaus Pevsner) の古典的名著『モダン・デザインの展開』はグロピウスの登場で締めくくられている。それはペヴスナーが、ウィリアム・モリス (William Morris) の登場から始まったモダン・デザインはグロピウスによって完成し、それに代わる新しい様式は今だ誕生していないと考えていたからに他ならない¹。

しかし、こうした「バウハウス神話」も1970年代のポスト・モダン建築

1 Nikolaus Pevsner: *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*. New York 1949. 初版はロンドンで1936年に出版され、改訂増補したものが13年後にアメリカで出版された。翻訳『モダン・デザインの展開』白石博三訳 みすず書房 1957年は改訂増補版の翻訳である。

の登場以来、急速に解体が始まった。グロピウスが提唱した、いわゆる「国際様式」の合理性については当然の批判がなされ、地方主義、表現主義的な建築が復活した。またベヴスナーを憂慮させた、歴史主義への回帰とも呼べるような潮流が建築界で広がった。

それとほぼ時を同じくしてバウハウスの「反ナチ」という神話の解体も行われた。ヴィンフリート・ネルディングー（Winfried Nerdinger）たちは、『ナチス時代のバウハウス・モデルネー迎合と追放の間』において、従来反ナチ的であると考えられていたバウハウスの教師たちが第三帝国の美学に加担していたことを明らかにした²。

バウハウスは本当に、ナチ時代に至る反動という大海に浮かんだ、アヴァンギャルドのちっぽけな孤島だったのだろうか。たしかにナチの指導層はバウハウスを国際主義とユダヤ人の巣窟とみなし、その追放に躍りになった。その結果バウハウスは1926年に東部の小都市デッサウへ、33年には更に東のベルリンへと移転を余儀なくされ、1933年、ヒトラーが首相に就任した年、ついに閉鎖に追い込まれた。グロピウスを始め、バウハウスの指導者の多くはアメリカに移住して、そこでデザイン教育に携わることになった。バウハウスの理念はアメリカでこそ継続発展することができたのである。しかし、バウハウスは、紛れもなく19世紀末から世紀転換期のドイツを支配していた時代精神から生まれた団体である。それはこの時代にドイツで展開した、人間の生を全面的に捉えなおし、生の新しいあり方を追求するさまざまな実験の1つであった。ナチズムもまたそうした特徴を持つ改革運動であった側面があり、だからこそ多くのドイツ人の支持を得たのである。

バウハウスはまさしくヴァイマル文化の精華であった。しかし、グロピウスは突如として現れた天才ではない。彼のバウハウスの背後には、1880

2 Winfried Nerdinger (Hg.): *Bauhaus Moderne im Nationalsozialismus. Zwischen Anbiederung und Verfolgung*. München 1993. 翻訳『ナチス時代のバウハウス・モデルネ』清水光二訳 大学教育出版 2002年。

年代以降のドイツの住宅改革運動、右から左まで幅広い生活改革運動の歴史があり、さらにはドイツ工作連盟、表現主義の芸術がある。本稿はバウハウス誕生を頂点とするドイツのモダン・デザインの歩みを、ドイツ世紀末から20世紀初頭にかけて発生した近代運動の一環と考え、その源流を追い求める試みである。

2. 帝国創設期のドイツの状況—「光・開放・空気」への欲求

バウハウスの創設者、ヴァルター・グロピウスは1883年、ベルリンで建築家ヴァルター・アドルフ・グロピウス (Walter Adolf Gropius) の息子として誕生した。また、大叔父にあたるマルティン・グロピウス (Martin Gropius) も、父グロピウス以上に高名な建築家で、ベルリンの工芸美術館を設計し、ベルリンの工芸学校の校長であり、プロイセンの美術教育の主事をしてきた人物である。このように公共の建築や美術教育に関係する建築家の家に生まれたこと、そしてドイツ帝国建国後間もない時代に生まれたことは後の彼の仕事に大きな影響を及ぼしている。

グロピウスが誕生したのは帝国成立から12年後であり、当時ベルリンは急激な変化の中にあった。彼は後年、次のように回想している。

私が子供の頃、家族は市内のアパートに住んでいた。むきだしのガス栓、各室には石炭ストーブがあり、風呂は土曜日にしか使えない有様だった。なにしろ石炭で湯を沸かすのに2時間もかかった³。

しかし、ベルリンの中産階級であるグロピウス家の状況はかなり恵まれていた方である。当時、ドイツ帝国の労働者階級の平均的な生活環境は、これとは比べ物にならないくらい劣悪なものであった。

イギリスで始まった産業革命は、イギリス、ベルギー、フランスへと波

3 Walter Gropius: *Scope of Total Architecture*. New York 1952, S.169.

及し、ドイツではイギリスに約1世紀遅れて1870年前後から進められた。ドイツにおいては1871年の国家統一と産業革命による工業化が同時に進行したために、イギリスの場合以上に社会の混乱がひどかった。

ドイツはもともと農業国であったが、19世紀末には経済の主役は農業から工業に移行する。それに伴って農村や東部地域からルール工業地帯やベルリンなどの都市に向かって人口が流出していった。ベルリンの人口を例にとると、1801年に17万人だったが、1910年には207万人と、約100年の間に10倍以上となっている。このため、ベルリンは「世界最大の賃貸兵舎都市」⁴と呼ばれた。賃貸兵舎 (Mietskasernen) というのは、帝国創設期から市の中心部とその周辺に建てられた、通常は5階建ての建物からなり、中庭を挟んで敷地の4辺に建物が配置された巨大な集合住宅のことである。この賃貸兵舎の正面には比較的裕福な階層の人々が住んでいたが、両翼と裏側の建物は薄汚れ、そこに、多くは1から2部屋と台所からなる狭い住居があった。不十分な日光と通気、不備な衛生施設の中で、子沢山の労働者家族がそこに暮らしていた。ドイツ東部やポーランドなど東欧の農村からドイツの都市に出てきた人々はさらに条件の悪い、一日中日の射さない、窓の無い地下の部屋や屋根裏の部屋に住むしかなかった。こうした住居は当然ながら住人の健康を蝕んだ。1875年のベルリンでは、住人の半数は暖房のある部屋は1つだけという住居に住んでおり、2割は1部屋5人以上の生活で、1割が地下室住まいであった。劣悪な住居は湿気が高く、自然光を欠き、冬には炭酸ガス中毒で死者が出た。ベルリンでは、1870年代を通じて生まれた子供の3人に1人が1歳まで生き延びることができなかった⁵。他の大都市でも事情は似たようなもので、1892年、ハンブルクではコレラが発生し、8千人以上が犠牲となっている。

こうした状況にあって、一般大衆向けに安価かつ衛生的な住宅を供給す

4 相馬保夫『ドイツの労働者住宅』、山川出版社 2006年、20-21ページ。

5 若尾祐司 井上茂子編著『近代ドイツの歴史-18世紀から現代まで』、ミネルヴァ書房 2005年、124-125ページ。

ることは国家にとって喫緊の課題であった。後のヴァイマル憲法第155条はすべての国民に対する住宅保障を国家の責務と規定している。1923年以降のドイツは低所得者向けの集合住宅建設に力を注ぎ、特にフランクフルトではエルnst・マイ (Ernst May) が徹底したコスト削減と緑のある快適な環境を目指して「最小限住宅」を建設した。後述するブルーノ・タウト (Bruno Taut) も、主に北ドイツで利便性と美しさを兼ね備えた住宅群の建設に情熱を注いだ。こうした建築家たちは、普通の人々が快適に暮らせる集合住宅のための規格化に心を砕いたのである。彼らの中でもっとも成功したのがグロピウスであろう。バウハウス時代にデッサウ・テルテン団地などを手がけた彼は、バウハウスを辞した後はいっそう都市計画への熱意を燃やし、1929年にベルリンのジーマンスシュタット団地の設計に携わり、これは日本の公団住宅のモデルとなった。彼はデザイン教育においても個人の創造力による芸術作品よりも大量生産可能な製品のための優れた標準モデルを作ることに重きを置き、「万人のためのデザイン」をめざした。こうしたグロピウスのデザイン思想の中心はその民主的な点にあり、その原点は帝国創設期のドイツにおいて建築にかかわる家に生まれた彼が抱いた使命感にあると言えよう。

グロピウスを始め、近代建築家のキーワードとなるのは、「光・開放・空気」である。これらの言葉は、単に合理主義と関連するばかりでなく、人間が健康に生きるために最低限必要なものとして、今日の我々の理解を超える切実さを持っていたのである。特に「光」への希求は、清潔かつ健康的な環境という実用的な意味を超越し、建築家たちの理想的目標にまで昇華されることとなった。例えばマイは、自分めざすものは、「現代建築の冷静で、クリスタルのように透徹した空間創造」⁶である、と語った。グロピウスが1926年に設計したデッサウのバウハウス校舎は「光の立方体」と呼ばれた。(図版1) バウハウスの最後の校長、ルートヴィヒ・

6 後藤俊明『ドイツ住宅問題の政治社会史—ヴァイマル社会国家と中間層』、未来社1999年、470ページ。



図版1 デッサウのパウハウス校舎（1926年 グロピウス）

ミース・ファン・デア・ローエ（Ludwig Mies van der Rohe）はバウハウス閉鎖後に活躍したシカゴで、数々のガラスの高層建築を建てた。光への信仰ともいえる情熱は第三帝国で党大会を演出したヒトラーの右腕、建築家アルベルト・シュペアー（Albert Speer）にも引き継がれ、1937年の党大会においては150のサーチライトが上空を照らす「光のドーム」が政治の美学化に利用されたのであった。

3. 世紀末の生活改革運動

他のヨーロッパ列強より遅れて始まった産業革命による急激な変化はドイツの民衆に十分な労働環境を与えることができずにいた。また多くの人々は慣れ親しんだ生活を失うことに不安を感じ、新しい世界観になじむことができなかつた。そのため、その反動として大都市や機械文明を否定し、かつてあったと思われる人間的な生活共同体へのノスタルジーにとりつかれた人々によって、19世紀末にはさまざまな集団によるユートピア的文化運動が生まれた。

その中でもっとも有名なものはヴァンダーフォーゲル（Wandervogel）に代表される青年運動（Jugendbewegung）であろう。ヴァンダーフォーゲルはベルリン郊外の住宅地に住むギムナジウムの生徒によって始められた

運動であるが、これは単なるハイキング運動ではなく、とりわけ初期は禁欲的で、修行に近い活動であった。こうした若者たちは北ドイツのプロテスタントの中産階級の出身であり、都市化の弊害に晒されたベルリンから主に南へと逃れ、ゲルマンの森が残るフランケン地方やベーメンの森を目指したのだった。彼らは文明と、父たちの旧態依然とした大市民的生活を逃れて、理想を中世に求め、遍歴学生の時代にならって集団の中に階級制を取り入れ、中世の遺跡、城跡を尋ねて歩き回ったり、キリスト教以前のゲルマンの異教徒の祭りであった夏至祭を復活してキャンプファイアーを行ったりした⁷。

世紀末は、さまざまなユートピア的団体が、独自の理想を追求して各地にコロニーを形成した時代であった。南ドイツのミュンヘンには、支配者であったヴィッテルスバッハ家の政策もあって、外部から多くの文化人が集っていた。ノルウェーからはヘンリーク・イブセンが、北ドイツのリューベックからはトーマス・マンが、プラハからはライナー・マリア・リルケが、そして後にバウハウスの教師となるパウル・クレー (Paul Klee) とヴァシーリイ・カンディンスキー (Wassily Kandinsky) も、それぞれスイスとロシアからやって来た。彼らは市の北部にあるシュヴァーピング地区に住んでいた。シュヴァーピングは世界各地からやって来たボヘミアンたちによる、芸術家コロニーであった。

1900年には、7人のボヘミアンたちが、南ドイツのミュンヘンからさらに南へと旅立ち、スイスとイタリアの国境にあるマジョーレ湖畔のアスコナに自然療法によるサナトリウムをつくり、もともと神智学者や異教崇拝者の集まりであったアスコナの丘を「モンテ・ヴェリタ (真理の山)」と名付けてコロニーを建設した。ここにはヘルマン・ヘッセ、シュテファン・ゲオルゲ、マルティン・ブーバー、パウル・クレーらが訪れている。

このほかにも、北ドイツのシュレスヴィヒ・ホルシュタインには菜食主

7 上山安敏『世紀末ドイツの若者』、講談社学術文庫 1994年、51ページ。

義者による農業を基盤とした生活共同体「郊外農場エレラウ」が、同じく北ドイツ、ブレーメン郊外ヴォルプスヴェーデには、リルケが移り住んだことで有名になった芸術家村ができ、これらのコロニーは現在も活動を続けている。

こうした各種コロニーは、急激な文明化によって全人的人間が危機にさらされ、また人間同士の伝統的な絆が失われたことに憂慮する人々が、志を同じくする人々と連帯して理想の共同体を作り、人間らしい生活を送ることを願って起こした運動である。これには19世紀以来のロマン主義の伝統や、ヴィルヘルム・ディルタイ、ゲオルグ・ジンメルらの生の哲学も影響していた。こうした一連の文化的運動は Lebensreform と呼ばれ、一般に「生活改革運動」と訳される⁸。世紀末から世紀転換期にかけては、このほかにも反予防接種運動や動物愛護運動、自然保護運動、自然治癒運動、禁煙運動、新舞踏、服装改革など、実にさまざまな運動が発生し、それらは形を変えて現代も継続中である⁹。こうした運動のモットーはルソーの「自然に帰れ！」であった。こうした広範囲に亘る生活改革運動は相互に何の関係もないようにみえるが、この時代の見通しのきかなさに対する人々の不安が生み出した現象であり、全体としての人間を回復しようとする試みであるという点において連動していたのである。

4. 田園都市

世紀末以来の生活改革運動の一つに、「田園都市運動」と呼ばれるものがある。田園都市とは、イギリスでエベネザー・ハワード (Ebenezer Howard) によって構想された都市計画であり、産業化によって混乱する大都市から適切な距離を置いた小都市に、都市と農村の両方の長所を持った住宅地を作って近代生活の害悪をできるだけ逃れながら職住接近型のコ

8 Lebensreform は生の哲学などと共通する全体論的な発想に立つものであり、「生改革」と訳すのが適切であるという指摘がある。竹中亨『帰依する世紀末—ドイツ近代の原理主義者群像』、ミネルヴァ書房 2004年、242ページ参照。

9 竹中 前掲書 199-212ページ。

ロニーで生産活動をしようという試みであった。ドイツにもこの田園都市運動は輸入されて、より観念的な色彩を帯び、生活改革運動の1つとなった。ドイツでは1906年に最初の田園都市組合が設立され、20から30の都市で田園都市組合が設立された¹⁰。その中でもモダン・デザインとの関連で注目すべきなのは、カール・シュミット (Karl Schmidt) を中心とした人々が作ったドレスデン近郊の田園都市、ヘレラウ (Hellerau) である。

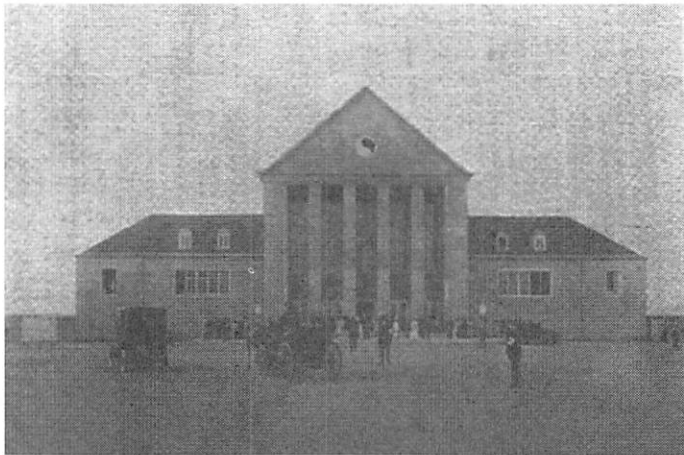
ヘレラウの世界的な名声は、音楽とダンスを統合したりトミックの創始者、エミール・ジャック＝ダルクローズ (Emile Jaques-Dalcroze) の功績と、彼のために造られた祝祭劇場によるところが大であるが、しかし、ここで祝祭劇場以上に重要なのは、シュミットらが開設したドイツ工芸工房と、その工房で働く人々が共同生活を送るための理想の街づくりを目指して建てられた住宅群である。

ヘレラウの街は、労働者のための比較的安価な小住宅群圏、それよりは大きな家が並ぶ邸宅圏、公共施設や店舗の圏、工場と工房の圏に分かれ、住宅は一定の規格によって統一されていた。ヘレラウの住宅建築には多くの建築家が携わった。代表的な人物はリヒャルト・リーマーシュミット (Richard Riemerschmid)、ヘルマン・ムテジウス (Hermann Muthesius)、クルト・フリック (Kurt Frick) などである。彼らの建築とその空間構成の特徴として挙げられるのは、大都会の病巣とみなされた「賃貸兵舎」への批判に基づいて一戸建て住宅が重視されたこと、そして周囲の環境においては道路なども直線を廃し、自然を重んじた点である。住居の配置においては相互に交流が生まれ、住民全体に連帯感が生まれるようにとの配慮から、共同で使用する場所が設けられた。ヘレラウの街は1つのデザイン (計画) に従って住宅地を作り、労働者が快適に暮らせる比較的安価な、かつ趣味の良い住宅群を作ろうとした点において、その後の、日本も含めた世界の田園都市の手本なのである。

10 山名淳『夢幻のドイツ田園都市 教育共同体ヘレラウの挑戦』、ミネルヴァ書房 2006年、40-42ページ。

祝祭劇場を設計したことで有名なハインリヒ・テッセノウ（Heinrich Tessenow）による邸宅は、装飾を廃したザッハリヒ（即物的）な様式において他の建築家の作品と一線を画していた。この簡素な様式に違和感を持つ人々もいたが、その古典的な荘厳さと単純な美しさの並立は若きグロピウスやル・コルビュジエ（Le Corbusier）らの共感を呼び起こした。（図版2）また、芸術教育者としてのテッセノウは、「自立した手工芸職人」の中に「完璧なタイプの人間」を見出して高く評価している。テッセノウにとって手工芸職人の像は、再獲得されるべき人間性の均衡を維持するものであり、物質的欲求と精神的欲求の矛盾や労働と日常生活との矛盾を緩和する可能性を持ったものであった。芸術における手仕事の大切さを強調することは初期バウハウスの特徴であるが、それはこの時代、テッセノウを初め、多くの芸術家に共有されていた思想であった。

カール・シュミットが1898年に作った工芸工房、ドレスデン工芸工房シュミット・エンゲルブレヒト（Dresdner Werkstätten für Handwerkskunst Schmidt&Engelbrecht）は、手工業の伝統に加えて機械生産の技術も導入することによって、一般の人にも手が届く安価でなおかつ洗練されたスタイ



図版2 祝祭劇場（1912 テッセノウ）

ルの家具を提供することを願ったものである。シュミットの目的は「芸術性を欠いたまま歴史的な様式を模倣するかわりに、芸術家によって考案された時代に即した独自の家具を製作すること」であった¹¹。この工芸工房には後に補習学校が併設され、そこでは1908年から1928年までの間に213人の生徒たちが学んだ¹²。彼らは最終的には手工業者大学（Handwerkerhochschule）を設立することを願っていたという。この学校の画期的な点とは、まず第一に、学校という形の中で、工芸の教育をカリキュラム化し、技術の伝承を試みた点であり、第二には、手工業の授業とならんで、「より広義の人間形成を職業教育と融合させることを目指していた」¹³という点であろう。教育課程の中にドイツ語、経済学、法律論とならんで、「人間形成論および人生の義務に関する問題」などの科目が含まれていることから、この学校が美を通しての全人教育への奉仕を理想としていたことが窺える。全人としての手工芸者の育成という教育方針は、初期バウハウスだけの独壇場ではなかった。

5. 生活改革運動と民族至上主義

問題は、こうした生活改革運動が、反大都市・反工業化を標榜する人々の運動であったがゆえに容易に反フランス・反アメリカ的となって愛国主義と結びつく傾向があり、ナチの思想と親和性を有する結果となったことである。実際、田園都市ヘレラウは第一次大戦勃発とともに次第に愛国主義的・民族主義的な色彩を帯び始め、1933年には祝祭劇場でハーケンクロイツの帯の下、ナチの肝いりでオペラが上演されることになった。また、ダルクローズがここで実践したりトミックは党大会においてナチ儀式の演出に利用された¹⁴。テッセノウの建築は、後にドイツの伝統的な建築様式

11 山名 前掲書 26ページ。

12 前掲書 60ページ。

13 前掲書 62ページ。

14 ゲオルゲ・L. モッセ『大衆の国民化 ナチズムに至る政治シンボルと大衆文化』佐藤卓己・佐藤八寿子訳、柏書房 1994年、160-167ページ参照。

を意味する「ふるさと様式 (Heimatstil)」と呼ばれ、第三帝国時代のドイツにおいて個人住宅などに推奨された。田園都市のみならず、数々の生活改革運動の多くは、「血と大地」というスローガンのもと、結局ナチズムに取り込まれてしまうことになる。

このようなドイツの愛国的思想を、一般に「フェルキッシュ (völkisch)」思想と呼ぶ。これはドイツ語で民族をあらわす語、Volk の形容詞形であるが、単なる民族至上主義にとどまらない一面を持つ。ゲオルゲ・L. モッセ (George L. Mosse) によると、この思想の特徴とは「目の前の現実を原理的に再解釈し、原理的に建て直す」ことであり、「眼前の現実を、そのまま現実として受け入れようとせず、「より高き現実」を真の現実として、この「高み」から濁世を睥睨し、しかもなお、その世直しを高唱する」¹⁵点にある。一連の生活改革運動との親和性は明らかである。

1883年生まれのプロピウスは、青年運動に加わるほど若くはなかったが、1903年から1905年までミュンヘン工科大学で建築を学んでおり、シュヴァービングを中心とした当地のアヴァンギャルド文化に触れていたはずである。また、北ドイツのプロテスタントに属する中産階級の知識人の子弟として、若者たちによる反都市・中世回帰運動を生んだのと同じ風土で少年期を送ったと思われる。彼らが後にナショナリズムに共鳴し反動へ向かうか、あるいは歴史主義への郷愁を断ち切って表現主義などの新しい芸術運動へ向かうかは、ほんのわずかの資質の違いや生年の違いによって決まったのである。上山安敏は「青年運動の中で天才肌の者は表現主義やバウハウスに走っているし、どちらかというところでない人々はロマン主義にとどまっている。」¹⁶と述べている。生活改革運動、表現主義、バウハウスは思想的な面でつながるだけにとどまらず、人材の面でも重なっている。プロピウスには、生活改革運動、表現主義の影がそれほど大きくない

15 ジョージ・L. モッセ『フェルキッシュ革命—ドイツ民族主義から反ユダヤ主義へ』植村和秀・大川清丈・城達也・野村耕一訳、柏書房 1998年、404ページ。(この著者は注14に挙げた本の著者と同一人物)

16 上山 前掲書、125ページ。

としても、バウハウスの教師として最も重要と思われるカンディンスキーとクレーは間違いなくこの3つの運動に大きく関わった画家であった。

6. ドイツ工作連盟とグロピウス

造形芸術におけるドイツのモデルネはモリスによって始められたイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を源流とする。モリスは「万人のためのデザイン」を目指してシンプルで趣味の良いデザインの確立に努力したが、晩年の時期を除いて、機械による生産を非人間的で労働の喜びを奪うものとして敵視した。そのため、彼のデザインによる作品は手仕事で作られるため結局高価なものとなり、一部の豊かな階級のためのものになってしまうという皮肉な結果となった。

1890年ごろから、ドイツの繁栄のためにはデザインの優れた製品を生産し、世界市場に参入しなければならないという、ナショナリズムおよび産業主義と融合した芸術論がドイツに広まった。その代表者の一人が、プロイセン商務省顧問官であり、前述したヘレラウの建築にも関わったムテジウスであった。

ドイツの役人としてイギリスに滞在し、その地の洗練されたデザインに魅了されたムテジウスは、イギリスの工芸が機械化による混乱の時代を経た後、その反省から手仕事重視の傾向に回帰しつつあることを見て、これはドイツにとってチャンスであると考えた。遅れたドイツがイギリスに勝つには徹底した工業化を進めなくてはならないというのが彼の信念となった。1907年、ムテジウスは先に述べた田園都市ヘレラウの設立者、カール・シュミットを初めとするドイツ工芸工房の関係者の協力のもと、「ドイツ工作連盟 (Deutscher Werkbund)」を結成した。当初の会員は12人の芸術家と12人の企業であり、その目標は「芸術・企業・手工業が一体となって工芸の仕事を改良する」ことであった。この連盟はピーク時の1929年には約3千人のメンバーを擁し、現在まで続いている¹⁷。

国家的団体となったドイツ工作連盟は右派から左派までさまざまな会員

を抱えていたが、大きく分けて2つの流れがあった。その1つが「芸術と民族 (Volk)」をスローガンとする保守的グループであり、ここでは国威発揚のための記念碑的建造物が高く評価された。もう1つは「芸術と民衆 (Volk)」をスローガンとするグループで、ユーгент・シュティールの画家から建築に転向し、大企業 AEG (総合電機会社) 専属のデザイナーとなり、「労働のカテドラル」であるタービン工場 (図版3) を設計したペーター・ベーレンス (Peter Behrens) がその代表と言えるだろう。

これらは2つの対立する潮流のように思えるが、星乃治彦の指摘によれば、この違いはドイツ語の Volk という語を「国民」と考えるか、「民衆」と考えるかによるものであるという¹⁸。ドイツ語においては同じ単語であるものの、前者の意味で捉えればナショナリズムにつながり、後者の場合はドイツという国家を超えて、あるいはそれにとらわれず、「万人のためのデザイン」というモリス以来の使命に奉仕するものとなる。



図版3 タービン工場 (1908-09 ベーレンス)

17 海野弘『モダン・デザイン全史』、美術出版社 2002年、128ページ。

18 星乃治彦「『モデルネ』のコンテクスト—バウハウスをめぐる—」：田村栄子・星乃治彦編『ヴァイマル共和国の光芒』、昭和堂 2007年、167-168ページ。

1914年、工作連盟のケルンでの年次総会において、ムテジウスと、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ (Henry Van de Velde) の間で、規格化をめぐる有名な論争が起きる。ベルギー人のヴァン・デ・ヴェルデは1902年、ヴァイマル大公の芸術顧問として招かれ、1908年にヴァイマル工芸学校を設立したユーゲントシュティールの建築家であった。ムテジウスは、ドイツが世界市場で確固たる位置を占めるためには機械化・工業化がドイツの工芸芸術に残された唯一の道であり、ドイツの工芸は、輸出を目的とするために規格化を進めなければならない、と主張した。これに対し、ヴァン・デ・ヴェルデは、芸術が危機に晒されていることを感じ、芸術家は本質的に個人主義者であり、外部から強制されるいかなる規格化にも反対せざるを得ないとして輸出を目的とした規格化に反対したのである¹⁹。この論争は結局ムテジウスの大勝利に終わり、ドイツの産業界は規格化へと向かう。

住宅の規格化・プレファブ方式に尽力したグロピウスは当然ムテジウス派であるように思えるが、実はグロピウスはこの論争においてヴァン・デ・ヴェルデを擁護している。これは一見矛盾するようであるが、「何のための規格化か」を考えれば納得できる。そもそも、ムテジウスは、ドイツの製品が世界市場に参入するための産業振興を第一に考える役人であり、さきほどの分類に従えば、「Volk=国民」派なのである。一方、グロピウスの提唱する「規格化」とは、より多くの人々に、より安価に芸術性を持つ製品を供給するための折衷案のようなもので、重点はあくまでも「芸術」の方にあり、かつ「Volk=民衆」派なのである。

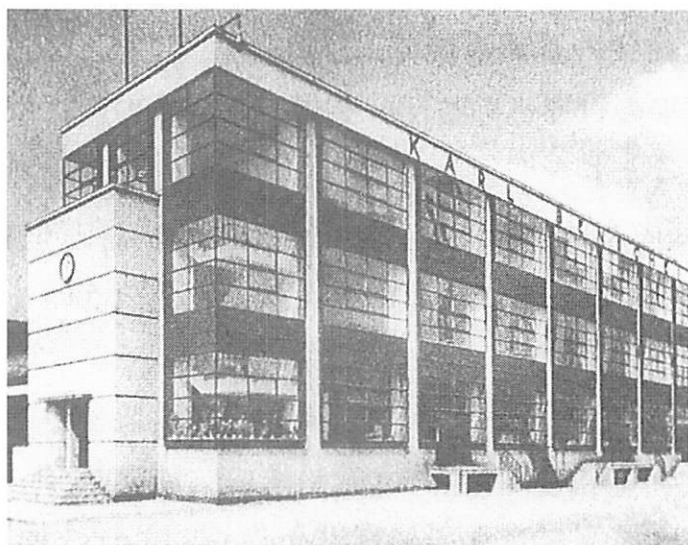
論争に敗れたヴァン・デ・ヴェルデは、第一次世界大戦の勃発によって外国人である自分の居場所が失われたこともあり、1915年、ドイツを去ってスイスに移住する。その際、彼は、前年の工作連盟展でモデル工場という成果をあげ、また規格化論争の際に自分のほうに賛同してくれたグロピ

19 Ulrich Conrads: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*. Berlin Frankfurt a. M. Wien 1964, S. 25–27.

ウスをヴァイマル工芸学校における自分の後任に推薦している。この学校こそ4年後のパウハウスの母体である。パウハウスがめざしたことは、規格化論争におけるムテジウスとヴァン・デ・ヴェルデの対立を止揚することでもあった。

7. 第一次世界大戦と表現主義

グロピウスは学業を終えた後、1907年から1910年までベーレンスの事務所で助手として働いている。このころベーレンスは前述したAEGのタービン工場の建設に携わっていた。ペヴスナーによって「その時までには建った工場建築中で、最も美しい建物」²⁰と評価されているこの工場は「労働のカテドラル」と呼ばれるにふさわしい、機能性と芸術性を兼ね備えた建造物であるが、他のベーレンスの建築とは幾分様式が異なっており、実際に設計したのは、この頃彼の事務所で助手をしていたグロピウスとミース・



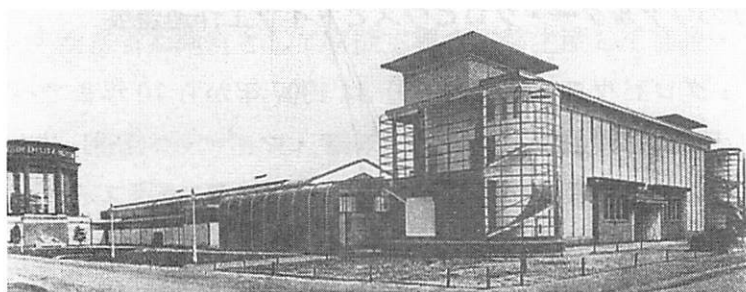
図版4 ファグス製靴工場（1911-13 グロピウスとアドルフ・マイヤー）

20 ペヴスナー 前掲書 128ページ。

ファン・デア・ローエであろうとされている²¹。

独立後のグロピウスによる第一次大戦前の大きな仕事は1911年に建てられたライネ河畔のファグス製靴工場（図版4）と、3年後のケルンにおけるドイツ工作連盟のモデル工場である。（図版5）彼自身、後に、この2つの建物が自分にとって重要な作品だったことを回想して語り、自分の建築家としてのスタイルはすでに第一次大戦前に完成していたと述べている²²。これらの建築においてすでにグロピウスは「完全な過去との絶縁」²³を達成している。しかし、彼がバウハウスを創設し、デザイン教育について考えをめぐらすには、大戦の4年間が必要であった。もしこの戦争がなかったら、彼は工業的建築家として活躍することになっていただろう。

第一次世界大戦は、ものを考える多くの青年にとって、大きな転機となった。グロピウスも従軍し、1915年には瀕死の重傷を負っている。グロピウスにとって大戦は、戦後にバウハウスを設立するためのデザイン教育について熟考する期間を与えたこと、ドイツ革命による社会主義的ユートピア思想との接触をもたらしたこと、そして大戦前後にドイツ芸術界を風靡した表現主義芸術と出会う機会を与えたという3点で大きな転回点となった。



図版5 モデル工場（1913—14 グロピウスとアドルフ・マイヤー）

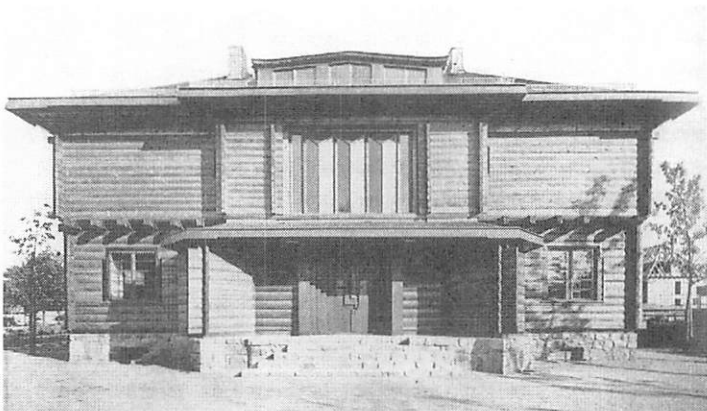
21 桐敷真次郎『近代建築史』、共立出版株式会社 2004年、104ページ参照。

22 Gropius: *Scope of Total Architecture*. S. 6.

23 桐敷真次郎：「ワルター・グロピウスと近代建築—解説にかえて—」：グロピウス『デモクラシーのアポロン—建築家の文化的責任』、彰国社 昭和47年、228ページ。

表現主義 (Expressionismus) とは第一次世界大戦前後の約20年にわたって絵画・文学を中心に繰り広げられた芸術運動であって、絵画においては、カンディンスキーとフランツ・マルク (Franz Marc) を中心とした「青騎士 (Der blaue Reiter)」や、「橋 (Die Brücke)」などの集団が有名である。彼らの絵画は、大胆な原色の使用とデフォルメを特徴としている。この運動は、主にドレスデン、ベルリン、ミュンヘン、ウィーンなどドイツ語圏でそれぞれ異なる特徴を見せながら発展し、ナチの迫害によって一時根絶させられたものの、現代芸術の源泉の一つとして再評価されている。

ドイツでは、第一次大戦期からヴァイマル共和国期にかけて、美術・文学にとどまらず、映画や建築の領域においても表現主義的作品が次々と生まれた。表現主義の建築としては、エーリヒ・メンデルゾーン (Erich Mendelsohn) のアインシュタイン塔 (1919-24)、ハンス・ペルツィヒ (Hans Poelzig) によるベルリンの大劇場の改装 (1919)、人智学の創始者、ルドルフ・シュタイナー (Rudolf Steiner) がスイスのドルナッハに建造したゲーテアナム (1913-20) などが有名である。これらは実用性には乏しく、幻想的で人間の闇の部分、情念などを映し出すような高度に主観



図版 6 ゾンマーフェルト邸 (1920-22 グロピウスとアドルフ・マイヤー)

的な建造物である。

グロピウスは、表現主義の作品と呼ばれるものを2点、残している。それは、「ヴァイマルの3月蜂起の犠牲者のための記念碑」(1921)と、アドルフ・マイヤーとの共作である「ゾンマーフェルト邸」(1920-22)(図版6)である。ジークフリート・ギーディオン(Siegfried Giedion)は、「表現派の影響は、建築に関していかなる貢献をもなしとげることができなかった…グロピウスは本能的に表現主義の無力や、それからのがれることの必要に気づいていた」²⁴と述べている。また、ヴィットリオ・M.ラムプニャーニは、「(ユーゲントシュティール同様に)表現主義も、特筆すべき都市構想を残さなかった。」²⁵と断言する。表現主義の建築物に対する評価は困難であり、グロピウスは初期の表現主義的傾向を脱して合理主義の建築に向かったというのが大方の見方である。しかし、海野弘は『モダン・デザイン全史』において、アーツ・アンド・クラフツ運動、アール・ヌーヴォー、ドイツ工作連盟と章を進めてバウハウスを扱う前に「バウハウスの起源がどこにあるか」に関する疑問にとらえられ、「表現主義のデザイン」という一章を設けてバウハウスの神秘主義的・秘密結社の性格に注意を促し、「バウハウスを一つの起源とするモダン・デザインの<合理主義>を再検討すべき」²⁶であると述べている。

表現主義とバウハウスを結びつける鍵となるのは、タウトの存在である。タウトは1914年に、表現主義の雑誌『嵐(Der Sturm)』に「ある必然(Eine Notwendigkeit)」と題するエッセーを寄せ、そこで「ガラス、鉄、コンクリート」を、「新しい建築に上昇の手段を与え、単なる物質的・合目的建築から進めるための素材である」と褒め称えるのに続けて、「建築、絵画、彫刻の統合」が新しい芸術の必然であるとして、「単なる建築

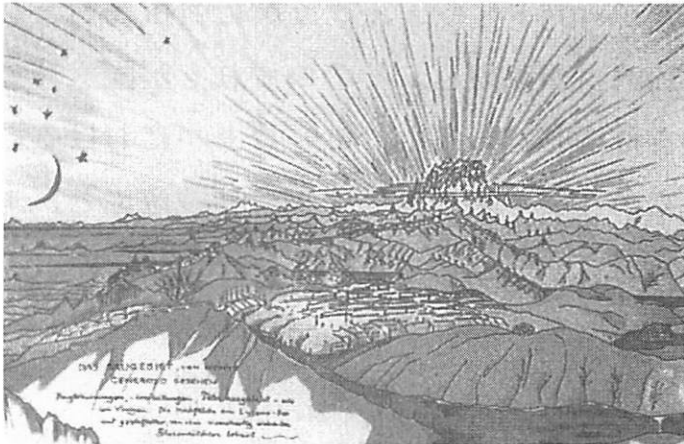
24 S. Giedion『新版 空間時間建築1』大田實訳、丸善株式会社 平成2年、565ページ。

25 ヴィットリオ・M.ラムプニャーニ『現代建築の潮流』川向正人訳、鹿島出版会 1995年、93ページ。

26 海野 前掲書、165ページ。

(Architektur)ではなく、その中ですべてが、絵画と彫刻が、すべてが共に大なる建築を作るような建築作品 (Bauwerk) をつくろうではないか！」²⁷と呼びかけている。建築の下で芸術を統合するというパウハウスの理念は、タウトのこの呼びかけに始まるのである。

タウトは、1908年ごろから都市計画に関心を持ち始めたようである。彼は1911年ごろ「レフォルム (改革)」と命名された集合住宅をマグデブルクで設計し、1913年から1915年にかけては田園都市ファルケンベルクの建設を行っている。このような実現した都市計画の他にも、タウトは、「都市の冠」や「アルプス建築」などのスケッチを残している。たとえば1917年の「アルプス建築」は、アルプス山中にガラスの大伽藍を作るという極度にユートピア的、夢想的な内容である。(図版7) タウトは1919年11月、若い建築家とグロピウスに回状 (Rundbrief) を送り、「私たちは意識的に「空想的建築家」になろう！」と呼びかけ、タウトから回状を受け取った3人は「ガラスの鎖 (Die gläserne Kette)」と称して手紙の回覧を始

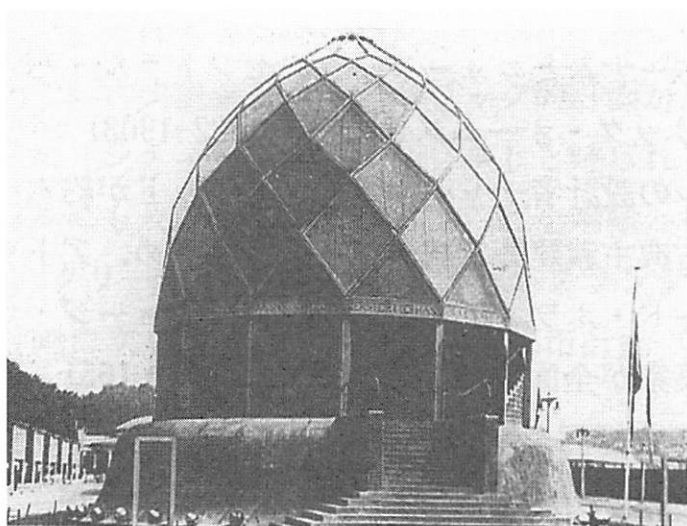


図版7 アルプス建築 (1917 タウト)

27 Bruno Taut : Eine Notwendigkeit. In : *Der Sturm. Wochenschrift für Kultur und die Künste.* 4. No.196-197. Berlin 1914. S.174-175.

めた。後にグロピウスはバウハウスにおいて教師たちと重要事項について話し合う必要があるときには、タウトに倣ってか、Rundbriefと言われる回状を回覧して意見を諮った。グロピウスは自分たち教師陣を、秘密結社の会員にも比すべき、強い絆で結ばれた同志と見做していたのである。

この時代のユートピア思想は、秘教的・復古的色彩を持ちながら、一方では20世紀の科学技術がもたらした新しい可能性にも強く惹かれていた。タウトは、ガラスという新しい素材に魅了されていたのである。そのアイディアの源は小説家、パウル・シェーアバルト (Paul Scheerbart) であった。シェーアバルトは永久機関などの考案を行った、ほとんどSF作家ともいえるようなロマン主義的・空想的小説家であり、1915年、第一次世界大戦に憤って自ら食を絶って死んだと伝えられる人道主義者兼奇行の人であるが、彼はその著作『ガラス建築 (Glasarchitektur 1914)』の中で、透明なガラスという素材を褒め称えている。タウトが1914年のドイツ工作連盟の展示で建設した「ガラス宮」(図版8)はシェーアバルトの『ガラス建築』の現実化であり、シェーアバルトに捧げられている。そこには「ガ

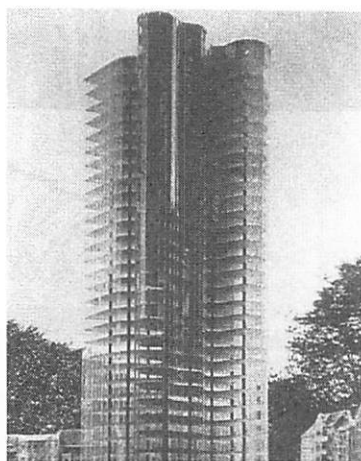


図版8 ガラス宮 (1914 タウト)

ラス宮がなければ人生は重荷」「多彩なガラスは憎しみを打ち砕く」「光は全宇宙を貫こうとし、クリスタルの中で生き続ける」というシェーアバルトの言葉が刻み込まれている。

1914年のドイツ工作連盟展では、タウトによるこの空想的なガラス宮と、グロピウス設計による斬新かつ合理主義的精神に貫かれたモデル工場が並んで展示されていた。それは一見すると、奇妙な風景だったと思われる。

しかし、表現主義のユートピア建築と合理主義建築との距離は、必ずしも速くはない。後にグロピウスよりもさらに徹底的に工業化を追求したミース・ファン・デア・ローエは、大戦直後から結晶体の魅力に取り付かれ、1922年、ガラスの摩天楼（図版9）を構想している。これは後にアメリカのシカゴでレイクショア・ドライブなどの形で実現するに到った。そもそも、一般に合理主義と呼ばれるグロピウス、ル・コルビュジェ、ミース・ファン・デア・ローエらの建築物が真の意味で合理的であるかどうかは、はなはだ疑問である。例えば、デッサウのパウハウス校舎はガラスの壁であったため、夏には内部の気温は耐え難いまでに上がり、結局透明性



図版9 ガラスの摩天楼案Ⅱ（1922 ミース・ファン・デア・ローエ）

を犠牲にしてカーテンを引かなくてはならなくなった。「住むための機械」、「空中に浮かぶ白い箱」と称えられるル・コルビュジェの建築の多くが完成直後から改修が必要になった「不合理」なものであったことはよく知られている。また、建築という深く固有の風土の影響を受けざるをえない芸術に、普遍的な理念に基づく「国際様式」が可能かどうかも問題である。ミース・ファン・デア・ローエのガラスの高層建築は日本のような地震国にふさわしいとはとても思えない。工業主義の建築家のように思えるミースが作ったシカゴの摩天楼は、実は表現主義のガラス建築であり、彼はシカゴの街に実現した自分のユートピアを見て満足していたのではないだろうか。タウトのガラス宮と、「光の立方体」デッサウのバウハウス校舎も、実は近いところにあるのだ。

表現主義芸術の特質を述べるにあたって、土肥美夫は、エルンスト・ブロッホ (Ernst Bloch) の言述に示される、「もはやない」という過去意識と「まだない」という未来意識との交互作用」という評価に強い共感を示している²⁸。第一次世界大戦によっていわゆる「長い19世紀」は終わった。人々はもはや過去の規範に頼ることができないを感じていた。しかも、新しい時代がいかなる相貌を呈するかはまだ見えない。大戦前後のこうした状況にあって、今だ来たらざるものの到来を不安とともに待ち受ける精神こそ、表現主義芸術の特質をなしている。

歴史主義を脱して新たな様式を模索するグロピウスにとって、表現主義への接近は当然のことであり、表現主義なくしてはバウハウスはありえなかった。後にバウハウスは「ユートピアからの離脱。…大聖堂ではなく、住むための機械へ」²⁹と呼ばれる合理主義への転向を成したと言われるが、それは表現主義を克服したというよりは、「それ（表現主義）の展開としての合理主義」³⁰へと変貌したという方が適切である。

28 土肥美夫『ドイツ表現主義の芸術』、岩波書店 1991年、122ページ。

29 Oskar Schlemmer: *Briefe und Tagebücher*. (Hg.) Tut Schlemmer. Stuttgart 1977, S.59.

30 宮島久雄「バウハウス—「芸術と技術の統合」理念—」土肥美夫編『ドイツ表現主義 4 表現主義の美術・音楽』、河出書房新社 1971年、263ページ。

8. 芸術労働評議会からバウハウス宣言へ

1918年11月のドイツ革命で第一次大戦は終わった。ベルリンに帰還したグロピウスは将校が兵士に殴打される場面を見て、決定的に新しい時代が始まったことを認識したという。革命の熱気が溢れるベルリンでは、「芸術労働評議会 (Arbeitsrat für Kunst)」が結成された。これは11月革命後、新しい社会の形成を目指した左翼集団で、その中心人物はタウトであった。

1919年3月に芸術労働評議会が発行した小冊子「大建築の翼の下に (Unter den Flügeln einer großen Baukunst)」は、この評議会の指導原理を次のように謳っている。

芸術と民衆 (Volk) は統合されなくてはならない。芸術はもはや僅かな人々の楽しみではなく、大衆の幸福と生活となるべきである。大建築の翼の下に諸芸術を統合することが目標である³¹。

この文には、マックス・ペヒシュタイン (Max Pechstein) によると推測される木版画の挿絵が添えられており、そこには三角定規、筆とパレット、槌を手にした3人の「芸術労働者」が描かれている。それぞれが建築家、画家、彫刻家を表している。(図版10)

この文の元になったのは、タウトが1918年に書いた「建築綱領 (Ein Architektur-Programm)」である。それは次のような言葉で始まっていた。

芸術！—それは1つのものだ！それが存在するならば。今日そのような芸術は存在しない。さまざまな方向に引き裂かれた芸術は、新しい建築芸術の翼のもとに集まってのみ、初めて一体となることができる。そうなれば、個々の部門は共同して建造作業をするだろう。その時に

31 Ulrich Conrads: Ebd., S. 41.

は、工芸と彫刻、あるいは絵画との間にはいかなる境界もなくなる。すべては1つになる。それが建設（Bauen）である³²。（強調は原文）

タウトの後を継いで「芸術労働評議会」の議長となったのはグロピウスである。彼はこの当時、大戦によって中断していた、ヴァイマルにおける新しい美術学校の設立のために奔走していた。この学校は「国立バウハウス・ヴァイマル（Staatliches Bauhaus Weimar）」として1919年4月に正式に発足し、グロピウスが校長に就任した。多忙だった彼はほんの短期間しか芸術労働評議会には参加しなかったものの、バウハウスが芸術労働評議会とほぼ同じ理念に基づくものであったことは、「あらゆる造形活動の最終目的は建築（der Bau）である！」という有名な書き出しで始まる、グロピウスのいわゆる「バウハウス宣言」、（正式な名称は「国立バウハウスヴァイマルのマニフェストと綱領（Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses Weimar）」）に明らかである。

この宣言に続いて記載された「綱領」には、「バウハウスの目標」が掲

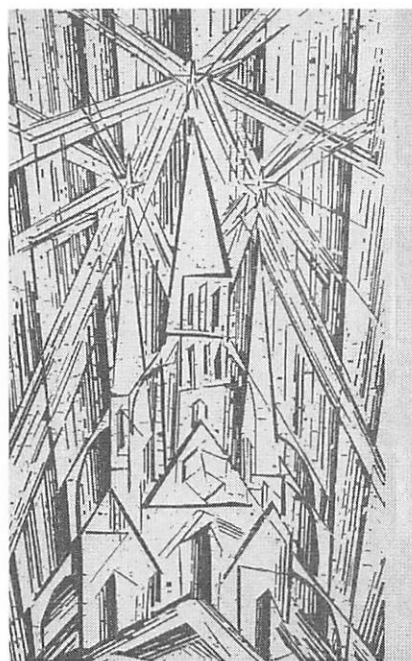


図版10 芸術労働評議会小冊子の挿絵（1919 ペヒシュタイン）

げられ、そこには次のようにある。

バウハウスが希求するのは、すべての芸術活動が集結して1つとなること、あらゆる工芸芸術部門の再統合である。彫刻、絵画、工芸、手工は新しい建築芸術と一体になった構成要素としてそこに集結する。道は遠いとしても、バウハウスの最終目標は統一芸術の技としての大建築であり、そこでは記念碑的芸術と装飾的芸術の境界など存在しない³³。(強調は原文)

この宣言には、ファイニンガーによる木版画が添えられた。それを見ると、中世の大聖堂の周りに3つの星が輝いている。(図版11) おそらく頂



図版11 バウハウス宣言に添えられた木版画 (1919 ファイニンガー)

33 Ebd., S. 48.

点で輝く星が建築家で、他の2つが画家と彫刻家を表すのであろう。これは前述した芸術労働評議会のマニフェスト「大建築の翼の下に」の挿絵に描かれた、三角定規、筆とパレット、槌が象徴しているものと同じである。

タウトの「建築綱領」、芸術労働評議会の「大建築の翼の下に」、「バウハウス宣言」は建築という星の下に諸芸術を統合するという同じ理念を謳うものであり、そのアイディアは1914年にタウトが書いたエッセー、「ある必然」に予告されていたのであった。造形芸術の統合を目指すバウハウスはこうして誕生したのである。

9. 結 語

バウハウス (Bauhaus) の Bau は一般に「建築」と訳されているがこれは単なる建築 Architektur とは異なる。bauen とは、「ある特定のプランに従って、1つの建造方式で遂行したり、築いたり、作ったりすること」(Duden) であり、そこにあるのは、「ある特定のプラン」を見渡す統合的な視線、つまりはデザイン (design) である。バウハウスにおいてグロピウスがめざしたものは、全人としてのデザイナー教育であり、究極の目標は「全体建築 (total architecture)」の実現であった。そこにあるのは、世紀末から世紀転換期にかけてドイツで開花した多様な実験的運動と同じく、統合的な美的理想の下での人間性の豊かな開花への憧憬であり、その源流は、美的なものによる人間性の陶冶をめざしたフリードリヒ・シラー (Friedrich Schiller) にまで遡ることができるだろう。

イギリスで発生したモダン・デザインはドイツに輸入されるとともにドイツ工作連盟によって一方では国策と結びつけられ、他方では規格化可能な芸術品を作るという困難な仕事に取り組む人々を生んだ。ドイツの造形芸術は表現主義の影響を受け、その発展型としての合理主義に繋がっていくことになる。

バウハウスが芸術と規格化を、そして芸術と手工芸を結び付けるため、

具体的にどのような教育を行ったのか、そしてなぜ、留保付きとはいえ、第三帝国の中でアヴァンギャルドの拠点であり続け、民衆という意味での Volk のためのデザインに奉仕し続けられたのか、また、第三帝国の美学といかなる関係にあるのかは改めて論じる必要がある。

図版出典

1. 桐敷真次郎『近代建築史』、共立出版株式会社 2004年、133ページ。
2. 山名淳『夢幻のドイツ田園都市—教育共同体ヘレラウの挑戦』、ミネルヴァ書店 2006年、3ページ。
3. Hans M. Wingler: *Das Bauhaus. Weimar Dessau Berlin 1919–1933*. Köln. 2002, S. 224.
4. 桐敷 前掲書 105ページ。
5. 桐敷 前掲書 106ページ。
6. マグダレーナ・ドロステ『バウハウス』、タッシェン・ジャパン 2002年、44ページ。
7. 土肥美夫『ドイツ表現主義の芸術』、岩波書店 1991年、230ページ。
8. 桐敷 前掲書 107ページ。
9. 桐敷 前掲書 118ページ。
10. 土肥美夫 前掲書 201ページ。
11. Hans M. Wingler: Ebd. S. 38.

この研究は、平成18（2006）年度岡山商科大学附属社会総合研究所による研究助成、（共同研究 テーマ：ビジネス・デザインのカリキュラム作成の研究 課題「ヴァルター・グロピウスのデザイン教育」）の援助により行われたものです。ご協力に感謝いたします。