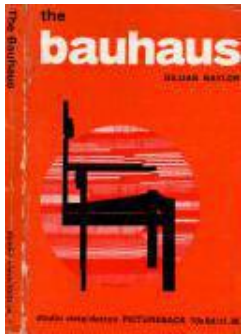


# The Bauhaus : 対訳 (2/6)

GILLIAN NAYLOR 著 Studio Vista出版 1968初版 B・5:159ページ  
紺藤 建夫 訳



GILLIAN NAYLOR  
(1931~2014)

Contents(目次)  
Sources(創設期)

## The ideals 1907-1918(構想期)

Weimar(ワイマール期)  
Dessau(デッサウ期-1)  
Dessau(デッサウ期-2)  
Conclusion(終末期)  
List of sources(出典)  
Index(索引)

Werkbund =ドイツ工作連盟  
Architect=建築家  
Artist=芸術家  
Craftman=工芸家、職人  
journeyman=熟練職人  
apprentice=弟子、徒弟  
diploma=修士  
staff=教職員  
instructor=実習指導員  
と訳しています。

<https://academic.oup.com/jdh/article-abstract/27/2/201/453512>

\* URLをコピーし、アクセスして検索して見て下さい。

## The ideals 1907 — 1918

In 1914 when it was first suggested that he might take over the arts and crafts school in Weimar, Gropius was thirty-one; he was the son of an architect, and great nephew of Martin Gropius, who had been an architect of some standing in the nineteenth century (he designed the Museum of Arts and Crafts in Berlin, and in 1867 was appointed principal of the Arts and Crafts School in that city, as well as director of art education for Prussia).

Walter Gropius studied architecture in Berlin and Munich, but his practical training began in 1907 when joined the office of Peter Behrens. He could not have found a more stimulating environment at that time, for Behrens had just begun to work for AEG, and was involved in product and graphic design as well as architecture. His office was a training ground for some of the most influential architects of the next generation; soon after Gropius's appointment the young Mies van der Rohe joined the staff, and Le Corbusier also spent some months there.

In his book *The New Architecture and the Bauhaus*, first published in 1935, Gropius acknowledges his debt to Behrens: 'In 1908, when I finished my preliminary training and embarked on my career as an architect with Peter Behrens, the prevalent conception of architecture and architectural education were still entirely dominated by the academic stylization of the classical "Orders", It was Behrens who first introduced me to logical and systematic co-ordination in the handling of architectural problems. In the course of my active association with the important schemes on which he was then engaged, and frequent discussions with him and other prominent members of the Deutscher Werkbund, my own ideas began to crystallize as to what the essential nature of building ought to be. I became obsessed by the conviction that modern constructional technique could not be denied expression in architecture, and that that expression demanded the use of unprecedented forms.'

## 構想期

1914年、最初に、ワイマールで芸術工芸学校を運営するように指示されたとき、グロピウスは31歳でした。彼は建築家の息子で19世紀に活躍していた建築家マルティン・グロピウス自慢の甥でした。マルティン・グロピウスはベルリンの芸術工芸美術館を設計し、1867年にはベルリンの美術工芸学校の学長、プロシア州の教育長にも任命されていました。  
(第一世界大戦は1914年7月28日~1918年11月11日)

グロピウスは建築をベルリンとミュンヘンで学びました。彼の実習は1907年に入所したペーター・ヘーレンスの事務所でした。その時、彼は刺激的な環境だとは思っていませんでした。その時期がヘーレンスにとっては建築同様にグラフィックデザインも、商品デザインも取り込んで電機メカのAEG社の仕事を始めた頃でした。ヘーレンスの事務所は次世代で影響力を持つ建築家には格好の経験蓄積の場所でした。そこにはしばらくしてからグロピウスに採用されるミース・ファン・デル・ローエやコルビジエも数か月在籍していました。

初版が1935年のグロピウスの著書『新建築とバウハウス』の中でヘーレンスには義理があると認めています。「1908年、私は建築の初期訓練を終えて、キャリアを積むためペーター・ヘーレンスの所で建築家として活動を始めました。ヘーレンスはまだ全く普通だとされている学術的に様式化され古典的な装飾様式に支配された建築教育をしていました。ヘーレンスは私に最初に建築に関する問題の取扱いを理論的に系統的に教えてくれた人です。私が実務の中で重要な構想を立てるとき、彼やドイツ工作連盟の卓越した人たちとの自由な議論ができるように計らってくれました。その時建築は本質的に自然であるべきことだとの思いが結晶のように自分自身の考えとして芽生えてきました。私は現代の構造技術では建築の表現はできないと否定されることはなく、前例のない造形が市場から要望されているという確信に取りつかれていました。」



Detail of staircase,  
administrative building  
Werkbund exhibition  
Cologne 1914  
ドイツ工作連盟管理棟  
階段室

ケルン博覧会1914年



Walter Gropius  
ウルター・グロピウス



Wardrobe in white  
enameled poplar・Gropius 1913  
衣類箆筒・ホプラ材・白塗装  
グロピウス・1913年



Damask wall fabric・1913  
ダマスク緞子壁掛け  
グロピウス・1913年

In translating these theories on architecture into practice, even in these early years, Gropius went further than Behrens, for in spite of his pioneering role, Behrens himself never entirely succeeded, prior to the First World War, in breaking away from the classical tradition in architecture. His Turbin Factory of 1908–9, for example, was the first German building to make extensive use of glass and steel, but in basic form it remains pseudo-classic. Gropius on the other hand began even at the outset of his career, to demonstrate his ability to grasp the potentials of the new materials and techniques that were becoming available to architects, and to suggest completely new ways of using them.

He was also, from the set of his career, preoccupied with the architect's social responsibilities. As early as 1909, for example, he had sent a memorandum to Emil Rathenau, President of AEG, outlining the advantages of using prefabricated units in housing construction: 'The idea of industrializing house construction can be realized by the repetition in each building of the same standard component parts. This would mean that mass production methods could be employed which would be cheaper for the producer and could result in lower rents for the occupiers...It is possible to have an infinite number of variations of every plan type by differing combinations of the standard elements.'

Gropius was anticipating the preoccupation of twentieth-century planners when he wrote this. He was also ahead of his time, when, on leaving Behrens to set up his own practice, he designed the Fagus factory of 1911, and the factory for the 1914 Werkbund exhibition, for in both these buildings he uses glass and steel as no architect had used it before.

The façade of the main block of the Fagus factory was faced with a 'curtain' of glass, supported by narrow steel mullions. In order to emphasize the transparency of the structure there were no supports at the corners — a complete innovation at the time. Similarly in the Werkbund factory, the staircases at each end of the main administration block are enclosed in circular glass towers so that the internal structure is exposed. In both these buildings Gropius was anticipating design and construction methods that were not fully developed until the 'thirties; in his product design at that time, however, and in his theoretical writings, he does not venture beyond the standards set by the Werkbund.

初期の時代、このような建築理論を実践するうえで、グロピウスはベーレンスよりも先を行っていました。グロピウスが先進的な実践をしている一方で、ベーレンスの方は第一次世界大戦を優先していて、建築の古典的・伝統を乗り越えるにはうまく行っていませんでした。たとえば、ベーレンスの1908年にデザインしたタービン工場はドイツで最初にガラスと鋼鉄を大々的に使用したにもかかわらず、造形では、基本的に古典まがいのものでした。一方、グロピウスは建築に新しい材料と技術が取り入れられる可能性を掴んだことを全面的に提案主張し始めたばかりでした。

彼は仕事の実績から、芸術家は社会的責任があるということに信念を持っていました。例えば、1909年に早くもAEGの社長・エミル・ラテナウに住宅構造にプレハブの部品を使うことの有利さを覚書として送っています。「住宅構造の工業化構想は標準化された部材を連続させることで実現が可能になるということ。それは大量生産の手法を取り入れることであり、製造費が安くでき、入居者に安く賃貸できることを意味します。それは標準化された部材を多様に組み合わせることで無数のプランが作れることです。」

グロピウスは自分がそれを書いたとき、自分自身が20世紀の企画者になることをわくわくして期待していました。グロピウスはベーレンスの事務所から独立して自分自身の実践活動として、1911年のファグス靴木型工場や1914年のドイツ工作連盟のケルン博覧会にこれまで、建築では使われてこなかったガラスと鋼鉄の両方を使った設計をしました。

ファグス靴木型の主要な建物の正面には細い鋼鉄のマリオン（縦棧）でカーテンのようにガラスが保持されていました。その時代には全く革新的な角部に支持構造がないことを強調するためでした。同じく、ケルン博覧会ドイツ工作連盟の展示工場の管理棟の階段室も円形の塔状ガラスで囲って、内部の構造を見せています。どちらの建物も、グロピウスはそのデザインと構造は1930年代まで一般化しないものと想像していました。また、当時の彼のプロダクトデザイン（商品デザイン）も、彼の理論書も、ドイツ工作連盟の標準化に比べれば冒険的とはいえませんでした。



Fagus shoe-last factory, Alfeld -an-Lein  
Walter Gropius with Adolf Meyer 1911  
ファグス靴木型工場、ライン河畔のアルフェルト  
ウォルター・グロピウスとアドルフ・マイヤー1911年



Machine Workshop  
機械加工場



Fagus shoe-last factory,  
Corner detail  
ファグス靴木型工場  
角部のディテール



Entrance to Fagus shoe-last factory,  
ファグス靴木型工場の入口玄関



Two articles he wrote for its yearbooks in 1913 and 1914 show him firmly committed to the development of modern industrial architectures, but at same time his ideas on how to improve standards in industrial production are closely identified with those of contemporary reformers.

Like Muthesius he believed that the artists possessed the power to 'breathe life into the dead product of the machine', and that 'the sensibility of the artist must be the combined with the knowledge of the technician to create new forms in architecture and design'.

Ideas such as these were generally accepted in the Germany of 1914, and they made him a natural successor to Henry van de Velde when the latter resigned as principle of Weimar School of Art and Crafts.

Van de Velde, a Belgian architect, had been working in Germany since the turn of the century, and in 1902 he had been appointed artistic adviser to the Grand Duke of Saxe-Weimar, one of several German princes, who by their patronage of the arts and local industries, contributed to the revival that was lead to the formation of the Werkbund.

Weimar 英語読みはワイマル、ドイツ語読みではヴァイマル

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヴァイマル>

ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe · 1749～1832)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヨハン・ヴォルフガング・フォン・ゲーテ>

1775～1832・ワイマル宮廷顧問・宰相

Van de Velde was born in 1863, and had began his career as a painter. He was, however, 'converted to design and architecture in his early twenties when he discovered the work of Morris and his circle. By the eighteen-nineties he was well known throughout Europe as an architect and designer in the Art Nouveau tradition, but even while he was still associated with Art Nouveau, his imagination was fired by the power and potential of the machine. In a series of lectures published in 1902 and 1903 he defined his position. Machinery inspired him with a kind of aesthetic awe, but at the same time he recognized its social value. By rejecting machine techniques the English arts and crafts designers had produced work that only a rich cultured élite could afford, but according to van de Velde, the machine, properly used, could bring about a revolution in architecture and design.

Anticipating the ideals of the Werkbund he demanded 'a logical structure of products, uncompromising logic in the use of materials, proud and frank exhibition of working processes'.

His opinions and his work were highly thought of in German, and the post he was offered in Weimar gave him the opportunity to put his ideals into practice. Soon after his arrival there he established workshop in the existing School of Fine Art, and in 1902 he decided to open a private craft school where students were encouraged to develop an intuitive approach in order to create new forms, rather than relying on traditional solution. Several small scale industries flourished in Weimar at that time and the school was able to establish links with local manufacturers. Thier work, however, was firmly based on craft techniques, and in promoting this approach, van de Velde was being realistic rather than reactionary.



現在のフォークヴァン美術館

<https://ja.wikipedia.org/wiki/フォルクヴァン美術館>

グロピウスは1913年と1914年のドイツ工作連盟の年鑑に近代的な工業建築の発展にしっかりと関与しているということについて、2つの記事を出しています。しかし、同じ時期に工業製品の標準化をどのように発展させるかという彼のアイデアはそれら工業製品を独自に現代に合わせようと改善する人たちに近づくことになりました。

ムテジウムのように、彼も芸術家は死んだような機械加工製品に生命の息を吹き込む力を持っていることと、芸術家の繊細な感覚と技術者の持っている加工技術の知識とを融合させるべきだと信じていました。

このよう考え方は1914年のドイツでは一般に受け入れられていて、ワイマル美術工芸学校は辞任した校長の後継者として自然な流れでアンリ・ヴァン・デ・ヴェルデに決めました。

ヴァン・デ・ヴェルデはドイツで活動していたベルギーの建築家で、世紀が変わって、1902年にはザクセンのワイマル大公の芸術アドバイザーに任命されました。大公は地域の芸術や地域産業を復活させ指導支援しているドイツに数人いた皇太子の一人で、ドイツ工作連盟の組織化に貢献していました。



ヴァン・デ・ヴェルデは1863年生まれ、画家としてキャリアを積み始めていましたが、20代の初めに、ウィリアム・モリスとその集団を知って、デザイナーと建築家に転向しました。1890年までにはヨーロッパではアールヌーヴォー建築家、デザイナーとして良く知られるようになりました。彼はアールヌーヴォーの組織に所属していましたが、機械の可能性に触発されて彼の想像力に火が着きました。ヴァン・デ・ヴェルデは1902年と1903年に自身の立場、状況を説明しました。機械類に彼は美的な力が秘められていると感化され、そこには社会的な価値があると認識していました。機械加工技術を拒んだ英国の美術工芸作家はそれを購入する余裕のある上層階級に向けて制作していました。ヴァン・デ・ヴェルデによれば、実際には機械は使われて、建築やデザインに革命をもたらしていたということでした。彼がドイツ工作連盟の理念に期待していたのは「製品の論理的な構造、材料の理論に妥協のない使い方、合理的で優れた制作工程を見せること」でした。

彼の意見と作品はドイツでは高く評価され、ワイマルで彼の理念が実践できる機会が与えられました。ワイマルに着いてからすぐにすでにある美術学校 (fine art) の中に工房 (workshop) を立ち上げました。1902年には、私塾として工芸学校を作ることを決意しました。そこでは、学生は伝統を継承するというよりも直感で新しい造形を展開することが奨励されました。ワイマルでは、いくつかの小さな産業が工場と学校とが連携をとることで栄えました。とにかく、それらの活動は確かな工芸手法を基礎にしていました。復古主義よりもヴァン・デ・ヴェルデの現実的な展開によるものでした。

Folkwang Museum,  
Henry van de Velde 1901-2  
フォークヴァン美術館 (旧)  
アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ



For the jewelers, metalworkers, cabinet makers and wood workers of Weimar had never become highly mechanized, and the Industrial Revolution, which had so debased British output, had hardly touched them. Under this régime the school flourished and eventually van de Velde persuaded the Grand Duke to take it over, so that in 1908 it became the state-owned Grossherzogliche Kunstgewerbeschule (School of Arts and Crafts.)

In the years leading up to 1914, however, van de Velde's influence in Weimar began to wane. The Grand Duke, who had a somewhat volatile nature, was losing interest in the school, and in an excess of nationalism, 'foreign' designers and artists became suspect. Van de Velde handed in his resignation in 1914, and at the same time recommended three possible successors — August Endell, Hermann Obrist and Walter Gropius.

August Endell(ドイツ1871～1925)

[https://de.wikipedia.org/wiki/August\\_Endell](https://de.wikipedia.org/wiki/August_Endell)

芸術理論家・デザイナー



Gropius was the youngest of the contenders (Obrist was 51 in 1914 and Endell was 43), and he was asked to work in Weimar; it was never quite clear, however, throughout the war, what position he would hold there. Soon after van de Velde had hinted to Gropius that he was in the running for the post, the Grand Duke, with characteristic abruptness, had closed the school completely, and had dismissed the staff. Fortunately, however, various officials within the Weimar government were opposed to this move, and the support of Fritz Mackensen, director of the Weimar Academy of Fine Art, they began negotiations to continue the craft school as a department within the academy, and at the same time to open a school of architecture there. Details of the vague, but complex negotiations that followed are revealed in the correspondence and documents in Hans Wingler's Das Bauhaus.

[https://de.wikipedia.org/wiki/Hans\\_Maria\\_Wingler](https://de.wikipedia.org/wiki/Hans_Maria_Wingler)

These demonstrate Gropius's ability as a negotiator, and his determination to run things his own way. Mackensen had suggested that the combined school of architecture and craft should be under the direction of Gropius, while he (Mackensen) remained principal of the whole organization.

Gropius, however, attempted to obtain a clear-cut ruling about his own position. In a letter dated 19 October 1915 he writes: I still feel the need for more positive proposals on the nature of these links with the academy, and on the independence of the school of architecture.

You spoke in your letter of a small independent school .... I am unable to grasp, however, what my position as head of the school of architecture would entail ; furthermore I cannot envisage teaching architecture as a separate entry, since architecture is all embracing.

What I have in mind is an independent teaching organization, which must necessarily develop from small beginnings, and which could be co-ordinated with the existing academy for administrative and technical purposes, but which, from the artistic point of view, must remain independent.

If I am to work profitably I must be allowed to develop my own ideas on fundamental issues - freedom of action must be an essential condition ....'

ワイマルの宝飾作家、彫金作家、木工家具作家は機械加工を高度なものにはしていませんでしたし、英国発祥の産業革命にも接することはありませんでした。このような体制のなかでも、ヴァン・デル・ヴェルデがワイマル大公に提案して採用された公国立の工芸学校(大公立芸術学校)は人気がありました。

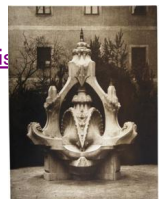
(当時のドイツは明治維新前の日本のようにまだ藩主が公爵)として存在していた時代。第一次世界大戦後の1918年にドイツ革命により帝政が崩壊、共和国になる。その時の憲法がワイマル憲法、昭和憲法と比較される先進のもの。T.K.)

1914年に至るまでの数年の間に、ヴァン・デル・ヴェルデのワイマルにおける影響力が弱くなり始めていました。気力が衰えてかかっていた大公は工芸学校に対しても、熱心な郷土愛にも関心を失いかけていることを、外国のデザイナーや芸術家が気付いていました。ヴァン・デル・ヴェルデは1914年に工芸学校を辞職し、その時後任に3人を推薦しました。アウグスト・エンデル、ハーマン・オブリスト、そしてウォルター・グロピウスです。

Hermann Obrist(スイス1862～1927)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann\\_Obrist](https://en.wikipedia.org/wiki/Hermann_Obrist)

ユークントシュティールの彫刻家



ウォルター・グロピウスは一番若い候補者でした。(オブリストは51歳、エンデルは43歳)でした。彼はワイマルで働くように要請されてはいたものの、戦争(第一次世界大戦)が彼をその場所に居れるかどうかは必ずしもはっきりしていませんでした。しばらくしてヴァン・デル・ヴェルデはグロピウスに大公の気まぐれで、学校を閉鎖し、いまの彼自身の職も学校の職員も解雇しようとしていると漏らしていました。幸運にも、ワイマル政府の多様な官僚たちがこの動きに反対しワイマル芸術学会の会長・フリッツ・マッケンセンの支援で芸術学会の一部として工芸学校を存続させ、同時にそこに建築学校を開設しようと協議をはじめました。この一連の複雑な協議の経過についてはハンス・ウイングレーの「バウハウス」にあてた書簡や記録文書が公開されています。

この時、グロピウスの交渉能力と物事の運営力と決断力が示されました。芸術学会の会長マッケンセンはグロピウスの管理下で建築と工芸を組み合わせさせた学校を提案しました。マッケンセンとしては学校全体の学長として残るというものでした。

ともかく、グロピウスは自分自身の地位・立場を明確に確保しようとしていました。1915年10月19日の日付の手紙に、次のように書いています。  
「私は芸術学会との連携の精神にもっと積極的な提案と建築学校の独立性が必要だと今も思っています。あなたは手紙で学校の小規模の独立性について言っておられますが・・・わたくしには条件付きの建築学校のトップというのは受け入れられません。さらに、建築がすべてのものを包含するような時代になってから、建築だけを分離して教育することは想像できない事です。私が思い描く教育組織の独立性とは、小さな事から始まって発展していかねばならないことであり、既存の芸術学会、技術目的との統合であり、協働作業であって、芸術的な視点ではありません。これの独立性が維持されることが必要なことです。もし、私が利益となる仕事をするとなれば、私自身の基本的な課題 — 主要な条件として自由に活動できること — に深く関わり、従うことです。」





Candlesticks and dish,  
Henry van de Velde, 1914  
Folkwang Museum, Essen



燭台と皿  
アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ 1914  
エッセン・フォークヴァン美術館

Silver samovar  
Henry van de Velde,  
1902~3  
Kunstgewerbemuseum, Zurich  
銀製湯沸し器  
アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ、1902・3  
チュリッヒ・工芸美術館



Chair・椅子  
Henry van de Velde,  
ヴァン・デ・ヴェルデ、1900

A few months later, after further negotiations with the Grand Duke, Gropius redefined his aims for the school in a long and detailed memorandum. Extracts from this important document were published for the first time in Wingler's book, and it is interesting to compare Gropius's proposals at that time with his far more ambitious and idealistic programme once the Bauhaus was established.

In the memorandum of 1914 Gropius repeats, sometimes word for word, the ideas he set out in his two Werkbund articles. He describes the schism that had arisen between the artists, the craftsman and industry, and the attempts at reform that had already taken place. It was no longer sufficient, he maintained, to be concerned with handwork, and with the output of small firms, since these had never completely lost touch with 'art'. The artist must learn to become directly involved in mass production, and the industrialist must be taught to accept the artist and his values. Gropius then goes on to suggest a programme of education that would 'create a situation in which the artist would come to terms with the most powerful means of modern production, the machine, from the simplest tool to the most specialized machinery'.

To achieve this end he visualized a school that would be closely linked with local industries and workshop. These would send their most promising apprentices, selected in consultation with instructors of the school. The courses would consist of practical work, studies in form and composition, as well as art history and theory; for those who were technically rather than artistically gifted there would be lessons in technical and free drawing.

Students who had attended the courses would form the nucleus of a 'happy working community, such as had existed in an ideal way in the mason's lodges of the Middle Ages'; by adapting the working methods of Middle Ages to present-day requirement they would help to create the right conditions for the emergence of a new style. It is, of course, difficult to reconcile the fact of the Fagus factory, which made so uncompromising a break with past styles, techniques and materials, with this talk of guilds, happy bands of craftsmen and medieval cathedrals. Gropius was, however, throughout his career, to draw parallels between the medieval ideals and his own conception of the architect's role in society. 'The new building of the future, which will embrace architecture and sculpture and painting' (1919) becomes in 1923 'the composite but inseparable work of art, the great building in which the old dividing line between monumental and decorative elements would have disappeared altogether'.

数ヶ月後、大公との協議がさらに進んだ後、グロピウスは長期の詳細な目標を作り直しました。これに関する重要な資料が要約されて、最初に出版され公表されたのはウイングラーの著作の中でした。その内容はグロピウスの遠大な構想とハウハウスが開校された時の理想的な教程(プログラム)と比較するのは興味のあることです。

1914年にグロピウスがドイツ工作連盟に思っていることを寄稿した2つの記事に関する言葉のメモがありました。そこには芸術家、工芸家と工業との関係構造とすでにその関係が修正されたことが記述されています。グロピウスにとって、まだ完全に「芸術」感覚が抜け切れていない小規模の企業が手作業を続けていることに我慢できないことでした。芸術家は量産工程がすでに改革されていることを学び、企業家は芸術家にその活動価値を教えるべきではない。グロピウスは教育プログラムとして「芸術家にとって、強力な手段と、現代的な製品との関係状況を作り出すこと、それは機械を最も単純な道具として、最も使いやすい道具類とすること」としています。

彼は活動の目的として、地域の産業や工房と密接に連携して学校を見えるものにしました。この活動が地域の工場、工房のほとんどの徒弟たちと相談して学校の実習指導員として選ばれました。実習教程(コース)は実際の工作作業、造形学習、芸術史、芸術理論で構成されていました。それは芸術的才能よりも技術取得のために実技と自由なドローイング(描写)があるべきとの事でした。

教科(コース)に出席する学生は「実在した中世の石工の工房で理想的なやり方で働くことが楽しい共同体」、中世の過去の時代の人々から適正な状態を作り、新しい様式を出すことを要求されていた石工の働き方を活動の中心にしたい。もちろん、ファグス靴木型工場の場合は、技術と材料についての話や説明と、幸せな工芸家たちの連帯と中世の聖堂過去の様式を脱し妥協しないように調整することは難しいことです。ともかく、グロピウスは自身の経歴を通して中世の理想と社会における建築家のなすべきことを並行させていました。「将来の新しい建物は、建築に彫刻と絵画とを含んだものになるだろう」としていたのに、1923年には「優れた建築物には記念的な要素と装飾的な要素とを分ける古い線引きがあります。そのような分離を全く見せないように、建築と芸術作品とを構成する。」としています。



Diesel locomotive for the railway,  
Königsberg, 1913  
Walter Gropius  
ディゼル機関車



Sleeping car for the railway  
Königsberg, 1913  
Walter Gropius  
寝台車  
ケニスベルク, 1913  
ウォルター・グロピウス



He returns to the theme thirty years later. In an article reprinted in *The Scope of Total Architecture* Gropius describes teaching his Harvard students how to 'collaborate without losing their identity' and continues: 'In our particular field there is no book of rules for such a collaboration, unless we go back as far as the Middle Ages to study the working teams of the great cathedral buildings. Most striking within the organization of these building guilds was the fact that until the late eighteenth century every craftsman in the job was not an executing hand only, but was permitted to put his own design into his part of the work as long as he abided by the master's guild key of design, which was the secret geometrical auxiliary of the building guild, similar to the keys in musical composition. Preconceived paper design hardly existed at all; the group lived together, discussed the task and build their ideas.'

It is the corporate approach to design and architecture which implies teamwork, standardization and modular co-ordination (the twentieth-century equivalent of the 'master's guiding key'), that Gropius was trying to convey at the Bauhaus and later at Harvard. For him the medieval cathedral epitomized such an approach with architect, wood carvers, stone carvers and masons all working together to achieve a corporate vision. Gropius himself had no difficulty in relating this vision to the demands of the twentieth-century, but his theories were open to misinterpretation, especially in those first years at Weimar when Bauhaus students were bitterly debating their role in society. Gradually, however, these essentially nineteenth-century ideals took on a new dimension, and the Bauhaus was finally able to relate them to the new vision which Gropius was convinced could and must be taught in an age of technology. Between 1914 and 1919, his ideas on how it should be taught changed completely. His suggestions in the memorandum are down to earth and practical, but Gropius was, in effect, proposing an intensification of the methods already practised in Germany's school of art and crafts. The 1914 memorandum was the logical culmination of all the efforts, throughout the past seventy years, to improve the standard and status of mass produced goods, and to train 'artist' to work with industry.

The next four years, however, were, to change the face of Europe, Germany had lost a generation, and in the revolutions that followed the war, those who survived attempted to establish a new social and political order. In spite of the country's humiliation and defeat, its intellectuals were seized with the favour of reform and, for a brief period the most radical of the reformers were a group of artists, architects and poets, who, inspired by the new ideas that had swept in from Russia, Paris, Italy and Holland, decided to take advantage of the temporary of bourgeois values in order to build a new world.

Gropius spent the months following the armistice in Berlin, which rapidly became a centre of this artistic/socialist activity. He was caught up in the turmoil of art movements, and he joined the Novembergruppe, a society named after the month of the Weimar Revolution. Its members included the painters Lyonel Feininger and Karl Schmidt-Rottluff, the sculpture Gerhard Marcks and the architect Mies van der Rohe, Erich Medelsohn, Hans Poelzig and Bruno Taut.

[https://ja.wikipedia.org/wiki/西部戦線\\_\(第一次世界大戦\)](https://ja.wikipedia.org/wiki/西部戦線_(第一次世界大戦))

(第一次世界で帝政ドイツは敗戦、革命を経て、共和制に移行)  
(共和制ドイツの憲法がワイマル憲法、昭和憲法と比較される。)

[https://en.wikipedia.org/wiki/November\\_Group\\_\(German\)](https://en.wikipedia.org/wiki/November_Group_(German))

グロピウスは30年後、この課題に再び取り組みます。「建築の全体展望」に教えていたハーバード大学の学生に「個人のアイデンティティを失わないで協働すること」と書き出し、続けて「私たちの特殊な分野において、中世の大聖堂を建てた作業集団(ワーキングチーム)にさかのぼるまでもなく、協働の仕方のルールブックはない。大聖堂などの建築説明書の構成の中で最も大きな印象点は18世紀まで、作業しているどの職人も手だけで作業しているわけではなく、親方の作った秘伝の幾何学的な建築基準に従っていれば、ちょうど音楽の作曲するときのキー(基準)のように職人自身のデザインを任されている部分に取り入れることは許されていたこと。デザインのすべては紙に書き残されていると思いついて入っているけど、集団が共同生活し、課題を協議し、彼らの着想を組み立てる中で作業が進められていたこと。」と書いています。

それはデザインと建築をチームワークを含めて、組織的に取り組むということであり、標準化、部品化(20世紀の親方の基準に相当)であるとグロピウスがハウハウスで伝えていることで、後にハーバード大学でも講演しています。

彼にとって中世の大聖堂が、建築家、木彫職人、石彫刻職人、石工職人たちが共通の理念に基づき共同作業することがその典型だとしています。

グロピウス自身、この理念を20世紀の建築需要につなげていくことに困難を感じていませんでした。しかし、彼の理論は誤解され、特にワイマルでのハウハウスの学生に社会での役割について厳しい議論をさせることになりました。ともかく、ゆつくりと、19世紀のこのような理念は新しい局面に取り入れられ、最終的にはグロピウスが技術の時代に教えなければならないと考えていたハウハウスの新しい理念につなげられました。

1914年から1919年、グロピウスは自分の考え方をどのように教えるべきかということについて完全に変えました。彼のメモには彼の提案が地についた活動にと書かれていますが、彼の提案は結果的に、すでに、ドイツの美術工芸学校で手法を強化することに実施されていました。

1914年のメモには、論理的な展開が過去7年間に完成され、量産製品の標準化と、職人が工業的に活動することの評価が進んでいました。

次の4年間は、ヨーロッパの状況が変わり、ドイツでは一世代が失われ、大戦の結果、革命が起き、生き残った者たちは新しい社会と政治的な秩序を確立しようとしていました。国辱と敗戦にもかかわらず、改革の熱意をもったドイツの知識人たちが、急進的な芸術家、建築家、詩人の集団が、短期間でロシア、パリ、イタリア、オランダを見て回り、新しい世界を建設するための考え方を現代的なブルジョア(中産階級)の価値観の長所から取り入れることを決めました。

グロピウスは急速に芸術・社会活動の中心になっていたベルリンで数ヶ月の休戦(終戦後)を過ごしました。ベルリンで芸術活動の混乱に巻き込まれ、11月のワイマル革命に因んで名付けられた集団「ハンパーグループ」に参加しました。その集団に画家のライオネル・ファインガー、カールシュミット・ロットルフ、彫刻家ゲルハルト・マルクス、建築家ミース・ファン・デル・ローエ、エリッヒ・メンデルゾーン、ハンス・ペルツヒ、ブルーノ・タウトがいました。

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gerhard\\_Marcks](https://en.wikipedia.org/wiki/Gerhard_Marcks)

ゲアハルト・マルクス(ドイツ1889~1981)





<https://ja.wikipedia.org/wiki/カール・シュミット＝ロットルフ>  
(ドイツ1884～1976)



<https://ja.wikipedia.org/wiki/ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ>  
(ドイツ1886～1969)



ファンズワース邸

バルセロナ・パビリオン  
(復元建築)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/エーリヒ・メンデルゾーン>  
(ホーランド1887～1953)



アインシュタイン塔(1921)

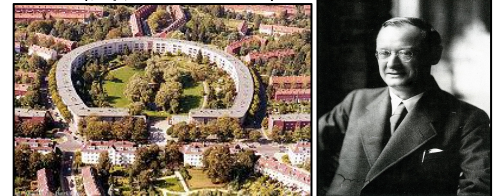
ショッケン百貨店(1930年)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ハンス・ペルツヒ>  
(ドイツ1869～1936)



ベルリン大劇場

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ブルーノ・タウト>  
(ドイツ1880～1938)



ベルリン市ブリッツ馬蹄形住宅(1925～1930)

They all became identified with Expressionism, a romantic of movement of protest—protest against accepted values in art, architecture and society, which had led to the degradation of man's essential humanity; and by means of exhibitions, pamphlets and manifestoes, the group tried to demonstrate how it would build a new world out of the shattered remnants of the old.

The war and the attitudes of his contemporaries obviously had a profound effect on Gropius; his idealism was intensified ('There are no architects today', he wrote in a prospectus for an exhibition of the Novembergruppe, 'we are all preparing the way for the one who some day will merit this name again. That name implies "Master of the Art", one who will make gardens out of deserts, and let miracles rise to the sky'), but it also strengthened his sense of responsibility to his own and future generations.

In *The New Architecture and the Bauhaus* he describes his state of mind at this time, 'The full consciousness of my responsibility in advancing ideas based on my own reflections only came home to me as a result of the war ....After that violent interruption, which kept me, like most of my fellow architects, from work for four years, every thinking man felt the necessity for an intellectual change of heart.

Each in his own particular sphere of activity aspired to help in bridging the disastrous gulf between reality and idealism. It was then that the immensity of the mission of the architects of my own generation first dawned on me.

I saw that an architect cannot hope to realize his ideas unless influence the industry of his country sufficiently for a new school of design to arise as a result; and unless that school succeeds in acquiring authoritative significance. I saw, too, to make the possible would require a whole staff of collaborations and assistants: men who would work, not automatically as an orchestra obeys its conductor's baton, but independently, although in close co-operation, to further a common cause.'

彼ら全員は建築、社会に芸術価値を置くことに反対する考え方に対抗する夢の運動の表現主義として自己認識するようになっていきました。それは展示会やパンフレットやマニフェストによって基本的人間性に序列を無くすることを進めていきました。彼らは古い時代の残滓を締め出し、新しい世界をどう建設するのかを見せようとしていました。

第一次世界大戦とグロピウス自身の生き方は明らかに深化して、彼の理想主義は強化されました。「今日の建築家はいない。」とハンバークグループ(11月集団)の展示会計画書に書いています。続けて「私たちはいつの日かこの命名が意義のあったと思ってくれる人のために準備しています。この命名には『芸術の師匠・マスターオブアート』の誰かがいつの日か、砂漠に庭園を作ったり、空に向けて奇跡を作ろうとするという意図が含まれています。」。さらに、それは、彼自身と将来世代に対する責任感を強めることになりました。

『新建築とバウハウス』の中で、グロピウスはその時の心情を書いています。「大戦の結果として自分自身の反応が自分自身に振り返ることによって、考え方を前進させる責任が全く自分の良心にかかっていると感じています。・・・私をとらえたあの暴力的な中断(戦争)の後、4年間一緒に活動した私の建築仲間、彼らは思慮深く、心情を知的に変えなければならないと感じていました。

メンバー自身の特殊な活動範囲が現実と理想との間に横たわる困難の溝をまたぐ橋として熱望されていました。それは私自身が責任を持つ世代の建築家の無限の使命でした。

一人の建築家として、その国の産業が十分に新しいデザイン学校の成果を出し、影響力と、重要な権威を獲得するまでは自分のアイデアを実現できないと私は見ていました。共同作業とそれを支援する教職員(スタッフ)の要求ができること、作業をしようとする人にはオーケストラの指揮者の指揮棒に従うような無意識ではなく、自主性を持ち、将来の共通の道に向かって、共同性を取りこむことを見ていました。

(第2回以上 T.K)

(ワイマルのバウハウスの誕生準備期間は第一次世界大戦の期間とともにありました。 T.K.)