

# The Bauhaus : 対訳 (3/6)

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の先頭または終尾をクリックするとアクセス出来ます。

## Weimar(1)

To put his ideas into practice, Gropius needed to establish an entirely new kind of school of architecture and design. The ideal was there, in Weimar, but the situation after the war was so confused that he did not know whether or not there would be a post for him. Ducal rule had ended with the revolution of 1918, the school of arts and crafts was closed, Mackensen had resigned as principal of the Academy of Fine Arts, and it was not clear who had the authority to make new appointment.

It is important to outline briefly the complex negotiations that took place at this time, for they contributed to the controversies that were eventually to close the school in Weimar. The documents published many of them for the first time, in Weimar's Das Bauhaus, relate the course of events, and reveal Gropius's capacity to cut through confusion and compromise to achieve his own ends.

As soon as the war was over Gropius began to seek conformation of his appointment, and in January 1919 he wrote to Freiherr von Fritsch, then Lord Chamberlain in Weimar, reminding him of his pre-war correspondence and meeting with the Grand Duke and his ministers.

Von Fritsch then made enquires about Gropius and received favourable answers; the staff at the academy declared themselves in his favour, and the trade and industry association in Weimar recalled Mackensen's earlier suggestion that a school of arts and crafts should be established within the academy, under the direction of Gropius.

Encouraged by all these expressions of faith in Gropius, the Lord Chamberlain exercised his by then somewhat nebulous power and conformed the appointment. This was on 16 March 1919; on 20 March Gropius applied for and received permission to rename the combined schools das Staatliches Bauhaus; his appointment was signed in April and later in the same month the famous manifesto appeared in the German newspapers and was circularized to the art schools:

## ワイマル期(1)

グロピウスは自身の構想を実行するにあたり、建築とデザインの全く新しい種類の学校を確立する必要がありました。しかし、戦後の混乱の状況のなかで、そのような仕事があるかどうかはわかりませんでした。1918年の革命(帝政から共和制のドイツへ)とともに、大公の制度は終わりました。建築工芸学校も閉鎖されました。マッケンセンは美術アカデミーの会長を辞任し、その後任に誰が指名されるか明確にされていませんでした

その概要を決めることはその時期面倒なことでした。ワイマルの学校を閉鎖することは結局、論争を呼ぶことになりました。「ワイマルのバウハウス」の初期について多くのことが記録され公開されています。グロピウスが最終的には迷って妥協したことが明らかにされています。

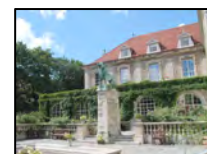
戦争が終わるとすぐに、グロピウスは自身の身分を確認することを始めました。1919年1月、フライハー・フォン・フリッシュに手紙を書いて、その時期ワイマルにいたイギリスのチェンバレン公(戦勝国の英国役人)とワイマルの公子および宰相が戦前に交信していたこと、会っていたことを伝えました。フォン・フリッシュはその時、グロピウスに尋ねて気に入る返事もらいました。アカデミーの職員は彼ら自身について気に入ってもらえるように申し、ワイマルの通商産業部門はマッケンセンが早い時期に提案していたように、美術工芸学校はアカデミーの中にグロピウスの指揮下で設立されるべきだと申しました。

グロピウスの信念の意思表示に動かされてチェンバレン公はそのとき多分漠然とした力でグロピウスを採用する確認に動き出しました。これは1919年の3月16日のことでした。3月20日にグロピウスの提案が受け入れられ、合併した学校として4月には新たに国立バウハウスとして命名されて同じ月に遅れてあの有名な宣言がドイツの新聞で報道され芸術学校に伝えられました。



Bathers oil  
Lyonel Feingold (1871~1956)  
1912年  
Busch-Reisinger Musium  
入浴 油彩  
ライオネル・フライジンガー(アメリカ)  
ブッシュ・ライジンガー美術館  
(アメリカ・マサチューセツ州・ケンブリッジ)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ライオネル・ファイニンガー>



ブッシュ・ライジンガー美術館  
(アメリカ・マサチューセツ州・ケンブリッジ)

'The complete building is the final aim of the visual arts. Their noblest function was once the decoration of buildings. Today they exist in isolation, from which they can be rescued only through the conscious co-operative effort of all craftsmen. Architects, painters and sculptors must recognize the composite character of a building as an entity. Only then will their work be imbued with the architectonic spirit which it has lost as "salon art".'

'Architects, sculptors, painters, we must all turn to the crafts. 'Art is not a "profession". There is no essential difference between the artist and the craftsman. The artist is an exalted craftsman. In rare moments of inspiration, moments beyond the control of his will, the grace of heaven may cause his work to blossom into art. Therein lies a source of creative imagination.

'Let us create a new guild of craftsmen, without the class distinctions which raise an arrogant barrier between craftsman and artist. Together let us conceive and create the new building of the future, which will embrace architecture and sculpture and painting in one unity and which rise one day toward heaven from the hands of a million workers like the crystal symbol of a new faith.'

While Lyonel Feininger's cathedral woodcut which accompanied this declaration symbolized the Expressionist aspirations of the new school, its programme described a course that was down to earth and practical. This was aimed at destroying the traditional apartheid between artist, architect, craftsman and industry, but this time Gropius had abandoned the idea of gradually achieving such a fusion by taking in apprentices from local factories.

Students of all ages and nationalities were invited to apply for the course, which was to be completely unacademic. 'The school is the servant of the working shop; and the day will come when the school will be absorbed into the workshop.' In order to stress the differences between this and all former art schools, the professional titles were dropped and the terminology of the medieval guild revived.

There were to be 'students' and 'teachers' at the school, but 'masters', 'journeymen' and 'apprentices'. These would work together on joint projects, and at the same time every student would be encouraged to discover and develop his individual potential.

「完璧な建築物は最終的には芸術である。その気高い機能というも過去には建築の装飾に過ぎなかった。今日、それらは職人の共同活動で意識的に保存され独立して存在している。建築家、画家、彫刻家は実体としての建築の性格を構成するものとして認識しなければならない。ただ、彼らの作品には失われ行くサロンアート(社交的空間)の建築的な精神を滲み込まれていくことになるでしょう。」

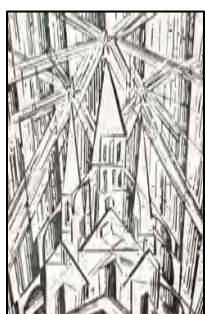
「建築家、彫刻家、画家、私たちはすべて工芸に向き合わなければなりません。芸術は「専門的なものではありません。」芸術家と工芸家、職人とは基本的には違いはありません。芸術家というのは優れた工芸家、職人のことです。めったにない閃きや自分の意志を超えた瞬間、工芸家や職人の仕事が芸術の開花として昇華します。そこには創造的な想像力の源があります。

「さあ、工芸家と芸術家との間を遮る傲慢な区別をしないで工芸家、芸術家の新しい道案内を作ろう。共に未来の新しい建築を考え、創造しよう。それは建築、彫刻、絵画を一つの物にまとめ、いつの日か、天国に向かって百万人もの作業者の手で、新しいクリスタルの塔を築きあげることになるでしょう。」

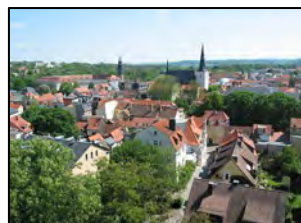
ところで、ライオネル・ファイニンガーの木版の教会は新しい学校の表現派の熱意が象徴され、教育過程が地についたもので実務的なものであることが表現されています。それは既存の芸術家、建築家、工芸家と工業とを分離する考えを撲滅することを狙っていました。しかし、このとき、グロピウスは次第に地域の工房からの徒弟とを融合させることを止めようとしていました。

年齢、国籍に関係なく、全くアカデミック(学術的)でない教程に学生を呼び、受け入れました。「学校は工房の使い走りであり、学校は工房に吸収される。」このことと、従来の美術学校との違いが緊張を作り出し、専門職の肩書が作られ、中世の技術説明の専門用語が復活しました。

学校には「学生」と「教師」はいるけど、「師匠」や「熟練職人」や「弟子」はいない。彼らは、一つの仕事を協働ですることです。学生は皆、仕事を通して自分自身の能力を発見し、伸ばして行くべきです。



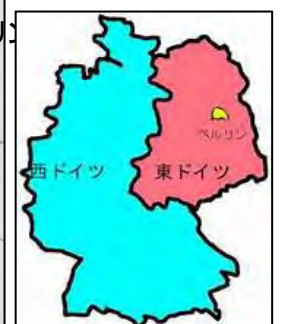
Cover for Bauhaus Proclamation  
Wood cut on coloured paper  
Lyonel Feininger (1871~1956)  
1919年  
Busch-Reisinger Museum  
「バウハウス宣言」表紙  
色紙に木版刷り  
ライオネル・ファイニンガー(アメリカ)  
ブッシュ・ライジングー美術館  
(アメリカ・マサチューセッツ州・ケンブリッジ)



ワイマルの街



ワイマルのバウハウス





This programme attracted students from all over Germany; their ages ranged from seventeen to forty years and at least half of the men had been at the front. The majority were penniless (Gropius was later able to persuade the Ministry of Education in Weimar to cancel tuition fees), but they were all in those grim post-war years seeking a Cause and a Community, and this was what the Bauhaus gave them.

A former student writes: 'My economic future was far from secure, but I decided to join the Bauhaus. It was during the post-war years, and to this day I wonder what most Bauhaus members lived on. But the happiness and fullness of those years made us forget our poverty. Bauhaus members came from all social classes. They made a vivid appearance, some still in uniform, some barefoot or in sandals, some with the long beards of artists or ascetics. Some came from the youth movements.'

In theory, therefore, Gropius had ideal material to work with – a new school, the opportunity of appointing a new staff, and enthusiastic students. In practice, however, it must have taken great courage and optimism, as well as sheer stamina, to keep alive his vision during those early years in Weimar.

The vicious attacks from the Weimar establishment began almost immediately he took up his appointment; in fact, as the existing staff of the Academy of Fine Arts whom Gropius had inherited along with the school, realized that there was no place for them in new régime.

When he took over, the vacancies at the suspended school of arts and crafts enabled Gropius to make three new appointments, and asked Lyonel Feininger, Johannes Itten and Gerhard Marcks to join him in Weimar. Marcks and Itten were comparatively at that time, but by appointing Feininger Gropius stood condemned in the eyes of Weimar.

For Feininger was an Expressionist, one of the revolutionaries who supported the alien and anarchistic ideas that had swept through Germany as soon as her frontiers were opened up again. (Gropius had, in fact, met him at meetings of the Novembergruppe.) His work was anathema felt presence an insult to the former academy.

Walther Scheidig, in *Crafts of the Weimar Bauhaus*, describes how these criticisms were first muted, since Gropius's opponents thought that his appointment and the decision to combine and rename the school had the approval of the Grand Duke. Then Friz Mackensen declared that the Duke had never given his official blessing to such a move and von Fritsch, who had by then also retired, revealed that he had made the appointment without consulting the Duke. From then on Gropius's relations with the officials and citizens of Weimar deteriorated, and for the next five years he was to fight a series of frustrating and time-consuming battles, for more space, more money, and finally for the right to exist in Weimar.

この計画はドイツ中の学生には魅力的なものでした。彼ら学生の年齢は17歳から40歳の人まで含まれ、彼らの少なくとも半数は復員兵でした。彼らのほとんどはお金を持っていませんでした。(グロピウスはワイマルの教育大臣に授業料の免除を後に説得できています)しかし、彼らは戦後の厳しい中で、進むべき道と帰属すべき社会を求め探していました。それが彼らにはハウハウスだったのでした。

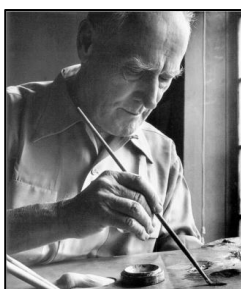
もと学生だった人は次のように書いています。「私の将来は経済的には全く安心できるものではありませんでした。しかし、私はハウハウスに入学することを決めました。戦後の数年から今日に至るまで、ハウハウスの人たちがやろうとしていたことについて考え続けています。けれど、ここ数年の安心感や充足感は、私たちに以前の貧しさを忘れさせてくれます。ハウハウスの人たちはすべての社会の階層から来ています。彼らは生き生きとしていました。ある人はまだ軍服を着て、ある人は裸足かサンダル履きだったり、ある人は修行僧のように芸術家がそうであるように長いひげをはやしていました。何人かは若者の活動グループからも来ていました。」

グロピウスは新しい学校で新しい教職員と熱心な学生とで運営する構想をもっていました。ともかく、実際に初期のワイマルで彼の理念が生き残されるためには強い勇気と楽観さが気力の維持とともに必要なことでした。ワイマル校の開校以来、彼が就任すると嫌がらせがすぐに始まりました。実際、グロピウスが以前からの学校から引き継いだ既存の美術学会の教職員には新しい体制の中では居場所はありませんでした。

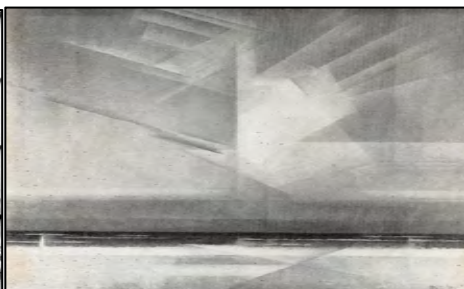
グロピウスが就任すると、美術と工芸の教程維持に必要な教職員の職席を新たに3人分作り、ライオネル・ファインガー、ヨハネス・イッテン、ゲルハルト・マルクスをワイマル校に招聘しました。マルクスとイッテンは比較的問題は無かったのですが、ファインガーの就任については、ワイマル校への非難の目にグロピウスはさらされることになりました。ファインガーについていえば、表現主義者としてドイツで一掃された外人で無政府主義的な理念と連携した革命家の一人でした。(グロピウスは、実際に11月グループの会合で彼に合っています。)彼の作品は以前の学会にとっては屈辱的なものという評価でした。

ウォルター・シャイデヒは『ワイマルハウハウスの工芸』の中で、どのようにこれらの批判を最初に黙らせたかについて次のように書いています。

グロピウスの反論は彼の就任と連携、学校名の改名などをワイマル大公から承諾を得ているとの思いからでした。フリッツ・マッケンセンは、大公は公的にはすでに退職していたフォン・フッシュの移動などについて大公は相談を受けていないと漏らしています。このときから、グロピウスとワイマルの行政、市民との関係は悪化していき、その後の5年間、グロピウスは不満と時間との戦いでした。さらには、敷地、資金、ついにはワイマルにいる権利の問題もありました。



Lyonel Feininger  
(1871~1956)  
ライオネル・ファインガー



Birds Cloud  
鳥雲



Green Bridge II 1916年  
緑橋



Carnival in Arcueil 1911年  
アルシールのカーニバル

He also had many battles, both economic and ideological, to fight within the Bauhaus in 1919, when he took over, the school seemed financially sound ; money for use by the suspended school of arts and crafts had been accumulating throughout the war, and Gropius had also initiated a Bauhaus fund, between April and October 1919, had received nearly a million marks.

But he needed all the money he could get at that time, not only to help his impoverished students, but to establish workshop, and with them the type of instruction he required—the combined training by two masters, one an artist, one a technician—which was to be the hallmark of the Weimar period.

The curriculum was based on 'practical' and 'formal' instruction. The practical work consisted of studies of materials and working processes, while the 'formal' instruction was divided into three parts : Observation : the study of nature and material ; *Representation : the study of geometry , construction draughtsman-ship and model-making* ; and Composition : the study of volume, colour and design.

The apprentice had to pass through three courses ; the first was the famous preliminary course, lasting six months, which was aimed at purging the student of all conventionally acquired knowledge in order to introduce him to workshop theory and practice. If he passed this course the student then went in to one of the workshops. Workshop instruction lasted three years, and culminated in a journeyman's diploma. Only journeyman who had this official trade diploma were qualified to take the culminating architectural course, and for this a Bauhaus Research Department was planned.

These were the ideals, but it was far from easy to put them into practice. When van de Velde's school was closed down most of the workshops were dismantled and after deflation, in 1921, it became extremely difficult to find the money to restock them. Gropius, writes Scheidig, 'was not given a chance to let his ideas mature.... he had to spend his days fighting for money from the state, for working space for the school, places to live in for teachers and students, money and food for Bauhaus kitchen'.

Nevertheless he was slowly able to evolve a teaching program, although progress was more rapid in some areas than in others. The weaving workshop was the first to become reasonably well established ; Hélène Börner, who had worked with van de Velde, had remained at the school and she became the weaver's Lehrmeister—the technician, while in 1920 Georg Muche, a young painter, was appointed Formmeister in order to provide the artistic inspiration. Under this joint instruction and with the help of other painter weavers such as Hedwig Jungnick, Benita Otte and, above all, Gunta Stölzl an original and distinctive style emerged. (Paul Klee, who had joined the Bauhaus early in 1920, also produced designs for the weavers.)

Hélène Börner ヘルネ・ビュルナー(ドイツ1867~1962)

[https://de.wikipedia.org/wiki/Helene\\_Börner](https://de.wikipedia.org/wiki/Helene_Börner)



Bauhaus Museum



Tapestry  
Hedwig Jungnick  
1921~1922

グロピウスには1919年のバウハウス校での経済的なこと、思想的なことでも多くの争いがありました。そのとき、グロピウスは学校経営の戦時中の資金、美術と工芸の教程維持費用の累積を抱えていました。さらに、グロピウスは1919年の4月から10月の間に基金を募集し、100万マルク近い資金を調達していました。

しかし、そのとき必要な資金は調達できていましたが、貧困学生の支援にはなりません。でも、工房をつくり、2人のマイスターと、1人の芸術家、当時のワイマルで認証された技術者1人を採用することができました。

学校のカリキュラムは「実技」と「造形」を基本にしたものでした。実際に素材を扱う作業には、「造形」については3つの要素に分かれていました。《観察すること》自然と素材を研究すること。《表現描写すること》地理、地形、構造製図、模型制作を研究すること。《構成すること》立体、色彩、造形を研究することでした。

研修生は3つの教程(コース)を受けなければならず、それは最初によく知られた6ヶ月間の基礎コースで、学生の安直な知識を求める気持ちを無くさせて、学生を工房での理論と実技へ導くためのものでした。もし、このコースを受けない学生がいれば、その学生を工房の一つに行かせました。その工房で、3年間実技をこなせば、熟練職人の修士号がもらえました。この公的な制度を受けて熟練職人が修士号を取得すれば、建築教程を終了した資格を認定するためのバウハウス研究所も計画されていました。

これらは理想であって、容易に実現にはほど遠いことでした。ヴァン・デルヴェの学校が閉鎖されたとき、そこにあったいくつかの工房は分散されました。それは1921年のデフレの後で、それらを残す資金を見つけるのが極めて困難になったからでした。グロピウスはシャイティへの手紙で、「理念を具体化させる機会もなく、国から資金受給の交渉工房や学校の施設や教師や学生たちの住まい、バウハウスの台所の資金、食料の確保に日々を過ごしています。」と書いています。

それにもかかわらず、グロピウスはゆっくりと教育方法を変えることができました。とは言っても、部分的には他の学校よりは進んでいました。染織工房は最初に合理的にうまく立ち上げました。ヘルネ・ビュルナーは以前ヴァン・デルヴェと仕事をしていました。彼女は、染織教育マイスターとして採用になっていました。造形マイスターとしては1920年に若い画家のゲオルグ・ミュッヘが芸術的な感性の指導のために採用されました。このような観点から、実技指導として画家や染織家のヘットティッヒ・ユングニック、ベニタ・オッテ、さらに、グンタ・シュトルツェルが独創的で特徴的なスタイルとして採用されました。(パウロ・クレーは早い時期の1920年に染織家のデザイン指導者になっていました。)

Gunta Stölzl グンタ・シュトルツェル(1897~1983)

[https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta\\_Stölzl](https://en.wikipedia.org/wiki/Gunta_Stölzl)



African Chair,  
collaboration with Marcel Breuer 1921



Red/Green" 1927/28



Benita Otte ベニタ・オット(ドイツ1882~1976)  
[https://en.wikipedia.org/wiki/Benita\\_Koch-Otte](https://en.wikipedia.org/wiki/Benita_Koch-Otte)



It was some time before a satisfactory pottery workshop could be set up, and Gropius had to go to Dornburg, a small town about twenty miles outside Weimar, in order to find the space and the facilities. Gehard Macks, who came to the Bauhaus at the same time as Itten and Feininger, was made Formmeister, and the owner of the Dornburg pottery, Max Krehan, was the Lehrmeister. Here as in the weaving workshop, there was a steady flow of excellent work, for in Otto Lindig and Theo Bogler the workshop had exceptional apprentices.

Gropius himself ran the wood-working shop in the early period; in 1921 he received a private commission to build a house near Berlin for Adolf Sommerfeld, a timber merchant. This gave him the opportunity to provide some of his apprentices with paid work, and the Haus Sommerfeld became a sort of shrine to the woodworkers' craft. Everything in it was designed and made by Bauhaus students in a riot of styles and contemporary clichés. For Gropius tried from the beginning to pursue a policy of noninterference, giving staff and students alike the freedom to experiment and develop a personal approach. Soon after he joined the Bauhaus in 1919 Lyonel Feininger wrote his wife: 'Gropius sees craft in art, and I see only spirit (Geist). But he would never ask me to modify my approach to art, and I will stand by him in every possible way because he is a genuine and sincere man, a great idealist, and totally without egoism.'

Nevertheless Gropius's vision of a team of 'men who would work, not automatically as an orchestra who obeys its conductor's baton, but independently although in close cooperation to further a common cause' nearly broke down in those early years of the Bauhaus, and the cause of the greatest unrest was Johannes Itten, who paradoxically enough, ran the most 'progressive' course in those early years.

Itten, was born in Switzerland in 1888, and he began his career as an elementary school teacher (at the time when Froebel and Pestalozzi were pioneering their new ideals of 'learning through doing'). In 1912 Itten embarked on a renaissance-style pilgrimage of art schools and universities in Switzerland, Germany, Belgium, Holland and Austria, studying art, mathematics and natural sciences, and in 1915 he opened a private art school in Vienna.

フリーヘル・Friedrich Wilhelm August Fröbel(ドイツ・1782~1852)  
 ペスタロッチ・Johann Heinrich Pestalozzi(スイス・1746~1827)



Haus Sommerfeld  
 Walter Gropius & Adolf Meyer  
 1921  
 ゾンマーフェルト邸  
 ウォルター・グロピウス、アドルフ・メーヤー



Paul Klee パウル・クレー(スイス1879~1940)  
<https://ja.wikipedia.org/wiki/パウル・クレー>



Tapestry with flying baird  
 1921年

同じ時期の前に、十分に揃った陶芸工房ができていたようです。グロピウスはワイマルから20マイルの郊外の小さな町ドルンブルグに工房の場所と設備を探しに行きました。ゲハルト・マックスはドルンブルグ陶芸工房の経営者であり、造形マイスターとしてイッテンやファイニングーとしてハウハウスに来ていました。マックス・クレハンは教育マイスターとして来ていました。この工房ではオット・リンディヒとテオ・ホルグラーが十分に作業を指導し、熟練の研修生がいました。

グロピウス自身早い時期から木工工房を運営していました。1921年、彼は材木商のアドルフ・ゾンマーフェルトからベルリン近郊で住宅の建築を依頼されました。彼の弟子何人かは有償で仕事をさせることになりました。ゾンマーフェルト邸の現場はある種の木工職人の工芸の殿堂になっていました。すべてが話題の中で、現代的な方法としてハウハウスの学生によって設計制作されました。グロピウスにとって、学生や教職員に干渉しないという方針を試し始め、自由を経験し、個性を発揮させることでもありました。しばらくして、1919年にライオネル・ファイニングーが加わり、彼は妻に次の様に手紙を書いています。「グロピウスは芸術の中に工芸を見ている。私は精神(靈魂)だけを見ている。彼は私に芸術に対する考え方をを変えることを決して求めません。それで、私はどんなことも彼と一緒にやっています。彼は才能があって、誠実で、立派な理想主義者で、全く利己主義ではありません。」

そうはいつても、グロピウスのチームとして活動しようとする人たちは「オーケストラの指揮者の指揮棒に自動的に従うようなものではなく、共通の方向をめざして協力する自律性を持った人たち」であるべきというグロピウスの理念は、ハウハウスの初期にはほぼ潰れていました。一番心配だったのはヨハネス・イッテンの教程(コース)でした。イッテンはこの初期の数年間「進歩的な」授業をやっており、全く逆なことでした。

イッテンは1888年スイス生まれで、仕事は小学校の先生から始めました。(この時期、教育学者のフレーベルやペスタロッチが新しい理想的な教育手法を開発しようとしていました。)1912年、イッテンはスイスやドイツ、ベルギー、オランダ、オーストリアにあるルネッサンス様式の聖地美術学校・大学に入学し、美術学習、数学、自然科学(理科)を学び、1915年にウィーンで私塾を開設していました。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/フリードリヒ・フレーベル>  
<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヨハン・ハインリヒ・ペスタロッチ>



Earthenware Tea Pot  
 with raffia covered handle  
 陶器・ヤシの葉のツル



Earthenware  
 cocoa pot  
 陶器・ココアポット

Theo Bogler  
 1923~4年

Alma Mahler, who was to be Gropius's first wife, also lived in Vienna at that time, and she introduced Itten to Gropius, who was impressed by his teaching method. In 1919 Gropius asked him to the Bauhaus in order to run the Vorkurs, the six-months preliminary course which all students had to take before they went on to more specialized training in one of the workshops.

Itten arrived in Weimar in May 1919, with a number of disciples from Vienna and immediately began to establish his course, intensifying the methods he had used in his own school. In 1922 he described his aims in a catalogue he wrote for exhibition of Bauhaus work: This course is intended to liberate the student's creative power, to give him an understanding of nature's materials, and to acquaint him with the basic principles which underlie all creativity in the arts. Every new student arrives encumbered with a mass of accumulated information which he must abandon before he can achieve perception and knowledge that are ready his own. If he is to work in wood, for example, he must know his material thoroughly, he must have a feeling for wood. He must also understand its relation to other materials, to stone, glass and wool. Consequently he works with these materials, as well, combining and composing them to make their relationships fully apparent.

Preparatory work, also involves exact depiction of actual materials. If a student draws or paints a piece of wood true to nature in every detail, it will help him to understand the material. The work of the old masters, such as Bosch, Master Francke or Grunewald also offers instruction in the study of form, which is an essential part of the preliminary course. This instruction is intended to enable the student to perceive the harmonious relationship of different rhythms and to express such harmony through the use of one or several materials. The preliminary course concerns the student's whole personality, since it seeks to liberate him, to make him stand on his own feet and it makes it possible for him to gain a knowledge of both material and form through direct experience.'

Illustrations of students' work in the Vorkurs show how thoroughly Itten was able to put these ideals, the complete antithesis of traditional academic training techniques, into practice. In advocating direct experience and the designer's personal involvement with the materials he was to use, as well as intensive study of the properties of these materials, Itten should, in theory, have produced students well equipped to develop and exploit of the semi-craft techniques that were available in the Bauhaus workshops during the early years. In practice, however, his emphasis on an intuitive approach and the development of personality through the elimination of all previously acquired knowledge, together with his own personal brand of mysticism, led the students away from the realities that Gropius was attempting to instill, and set them off on a pursuit of the unconscious and quest for inner harmony. Intuitive solutions were considered more valid than intellectual ones, and in order to develop their latent spiritual powers and induce trance-like states, students were encouraged to sing, dance, act, eat special food, and do breathing exercises.

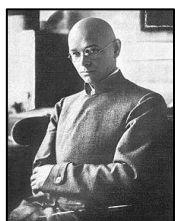
アルマ・マラーはグロピウスの最初の妻でした。彼女もその時期、ウィーンに住んでいました。イッテンをグロピウスに紹介したのは彼女でした。グロピウスはイッテンの教育方法に感動しました。1919年、グロピウスは彼にバウハウスで予備コースを運営してもらえないか依頼しました。6ヶ月後、工房教程の専攻を受ける前に、全学生が予備コースを受けなければならぬことになりました。

イッテンは1919年の5月にワイマルに数人の弟子とともにウィーンからやって来て、自身の学校でやっていた方法を強化してすぐに授業をはじめました。1922年、イッテンは活動の目的をバウハウス展のカatalogに次のように書いています。「この授業の目的は学生の創造力を解放し自然にある素材を理解し、芸術に込められている基本的な原理に気付くことにあります。どの新入学生も、大量の情報を押し付けられてきたことに面倒くささを感じています。これからの活動で得ることや知識のためにはそれらの情報は放棄しなければなりません。もし、あなたが木材関係で活動することになれば、たとえば、扱う材料について徹底的に知らなければならないし、木材に対する感性を持たなければなりません。さらにあなたは、木材に関連する他の石材やガラス材料についても理解しなければなりません。結果的には、あなたはそれらの材料も木材と組み合わせのなかで、構成して明快な関係性を作らなければなりません。」

基礎コース学習は現実にある様々な素材描写力を高めます。もし、学生が木質の一片にどの部分であっても自然に線描したり、描けば、それは学生にとってその素材を理解するのに役立ちます。年配の師匠、ボッシュ、マスター・フランケやグリユネハルトの仕事は基礎コースの主要な要素として造形の実技の指導となります。この実技の目的は学生が一つないいくつかの素材を使うことから、違ったリズムから生まれ、素材の関係性の調和を覚知認識し、そのような調和を表現できるようにすることです。この基礎コースでは、直接的な体験を通して、学生が自分自身の解放をめざし、自分自身の足で立って、素材と形の両方の知識を獲得できるようにと、学生の全個性に配慮しています。」

予備コースでの学生の作業の説明書でイッテンは徹底して、従来のアカデミックな技術の練習とは全く正反対にこれらの考え方を実践に取り入れました。イッテンは提唱の中で、直接経験することでデザイナーの個性を扱う材料に取り入れ、同様にそれら材料の本質を学習することを高め、理論で学生を指導し、セミクラフト・半工芸手法を初期のバウハウスの工房で習得できるようにしました。

ともかく、実際に直感による取り組みの強化と、従来の既得の知識を放棄したうえで個性の進展と、イッテン彼自身の売り物の神秘主義がグロピウスの意図する無意識に主観的な調和を追求することから引き離すことを広めようという現実から浮いている学生を指導しました。直感的な問題解決策は知的な解決策よりも有効に考えられ、学生の隠れた精神的な力を伸ばし、無我夢中を引き出し、学生は歌い、踊り、演技をし、料理を食べ、運動することを勧められました。

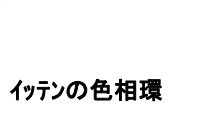
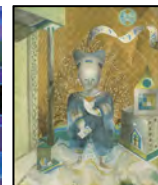


ヨハネス・イッテン  
(スイス・1883～1967)



Cover for Bauhaus album,  
Johannes Itten, 1922-3  
バウハウス・アルバム  
ヨハネス・イッテン、1922～3

Gruss Heil  
Herzen  
Welch von dem  
Sich Liebe  
聖キリストは  
汝を心から愛す



イッテンの色相環

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヨハネス・イッテン>



Itten had a tremendous influence on the half starved and war-shattered students in those early years. Helmut von Erffa who joined the Bauhaus in 1919 has described his impressions and experiences: 'We all hopped for a better life, and those hopes centred, not around Gropius at first, but around Johannes Itten. Gropius might share our simple meals in the Bauhaus canteen but it was Itten who was a leading spirit in those early days.' His influence was, in fact, so strong that he and his followers began to decide who was worthy of the Bauhaus course. Even after they had been accepted by Gropius, prospective students had to be vetted by Itten's disciples.

Von Erffa writes: 'After we had had an interview Gropius we still had to be passed by a kind of one man student council. I remember my trepidation as I was led into the room, whitewashed and totally bare expect for a huge black wooden cross on the wall. On simple iron bedstead sat a haggard young man in a monk's habit. His cheeks were hollow, his eyes burned feverishly and he was one of Itten's most trusted pupils - "Really a saint," my companion whispered. He looked me over while my companion stood in respectful silence. Then he said something in an ecstatic voice and nodded. He had seen none of my drawings and barely heard me utter a word, but I had passed the test and was accepted.' The master has complete trust in his intuitive judgment," my companion explained after we had left the room.'

Obviously Itten's philosophy, with its stress on personal salvation through a mystic communion with matter, was totally alien to Gropius's aims for the school. While Gropius urged Bauhäusler to come to terms with reality, Itten's follower sought to transcend it, and in doing so they questioned the fundamental premises of Bauhaus teaching. They rejected the idea of workshop training, and the role of 'apprentice' and 'journeyman' was altogether too mundan for them, since they saw themselves as artists and individualists in whatever medium they chose to exploit.

A confrontation was inevitable, and with it the need to redefine the school's aims. In December 1921 and again in February 1922, Gropius addressed the staff ( the texts are published for the first time in Wingler's Das Bauhaus) repeating his ideals of 1915 and 1919, and stressing the Bauhaus's commitments to society. 'Itten,' he wrote in 1922, 'has recently challenged us — we must each decide for ourselves whether we should pursue our individual talents in opposition to the outside world, or whether we should seek an affinity with industry... I am seeking for unity in the combination, not in the separation of these two ways of life.'

This crisis and clash of ideologies, however, laid bare the weaknesses in Bauhaus theory and practice at that time. Itten's mysticism was not far removed from the philosophy of the first manifesto: 'The artist is an exalted craftsman. In rare moments of inspiration, moments beyond this life, the grace of heaven may cause his work to blossom into art.' Gropius, however, had immediately qualified this by emphasizing ( the passage is underlined in the original text)

*'But proficiency in a craft is essential to every artist.'*



Silver sauce jug with ebony handle  
Wilhelm Wagenfeld, 1924  
銀製黒檀取っ手付きソースかけ、  
ウィルヘルム・ウァゲンフェルト、1922



Ashtray in bronze with tilting cigarette holder  
Marianne Brandt, 1924  
青銅製タバコ置きつき灰皿  
マリヤンネ・ブランド、1924



Teapot in bronze with ebony handle  
Marianne Brandt, 1924  
青銅製黒檀取っ手つきティーポット  
マリヤンネ・ブランド、1924

イッテンは初期のこの時期、半分飢え、戦争で疲れ果てた学生に多大な影響力を持っていました。1919年にバウハウスに加わったヘルムート・フォン・エルファは彼との印象と経験を次のように書いています。「私たち全員はよりましな生活を望んでいました、その望みはグロピウスだけでなく、イッテンについても期待していました。グロピウスはバウハウスの食堂では私たちの質素な食事に気を配らなければならなかったけど、その初期のこの時期を精神的に指導していたのはイッテンでした。」彼の影響力は事実、彼と彼の支持者がバウハウスの教程にとって誰が重要かを定めるほどの力を持っていました。それらは後にグロピウスに受け入れられ、見込みのある学生はイッテンの弟子によって素質テストを受けなければなりませんでした。

フォン・エルファは次のようにも書いてます。「私たちはグロピウスとの面接のあとまた、ワンマン学生委員会の審査を受けなければなりませんでした。私は面接の部屋に入り、壁に木製の大きな黒い十字架があるものばかり思っていたことが、まったくはずれて、不安になったことを覚えています。部屋には質素なベッドにユダヤ風の修道服の若い男が座っていました。男の頬はやせこけ、情熱で燃えるような目つきをしていました。彼はイッテンの最も信頼している生徒の一人で”本物の聖者”だと私の友達はずぶやきました。私の友達が敬意をもって静かに立っている間、彼は私をじっと見つめていました。その時、彼はうっとりするような声で何かをいって、うなづいていました。彼は私の素描を何も見ないで、私の話す言葉だけを聞いているだけでした。それでも、私は試験を通り、入学しました。「あの先生は完全に直感だけ信じて判断している」と私の友達はその後その部屋を出てから言いました。

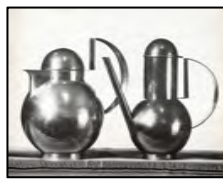
あきらかに、緊張感のあるイッテンの神秘的な行動を伴った理念はグロピウスの学校の目標にとっては全く異星人のようなものでした。グロピウスはバウハウス関係者に現実的になることを主張していたのに対して、イッテンの賛同者たちはそれを乗り越えて、疑問視されていたバウハウス教育の根本的な大前提を探し求めていました。彼らは工房での研修生の訓練法、職人に対する普通のありふれた訓練を拒絶しました。それは彼ら自身がどんなことがあっても、その作業に入り込んだアーティストとして独立した個人として自己開発を意識して以来のことでした。

学校の目的を定義し直さなければならないということが、対立を作り、避けられないことでした。1921年12月、1922年2月、グロピウスは教職員に1915年と1919年の社会に関与していくという理念を繰り返して意志表明しました。(その文章はウングラーの「バウハウス」に最初に出版されました。) イッテンは1922年に次のように書いています。「最近、私たちに挑戦されているのは—私たちに一人ひとりが自分自身で判断しているかどうか、私たち自身が個々に持っている才能を対抗する外の世界に向けて発揮しようとしているかどうか、私たちは工業との親和を探しているかどうか、...私自身はそれらを人生では別べつなものではなく一つのものとして追求している。」

この危機、思想分裂、ともかく、この時バウハウスには赤裸々に弱さをさらけ出していました。イッテンの神秘的直感主義は最初の宣言精神からは除外されることはありませんでした。「芸術家は超越した工芸家であり、まれにある直感の一瞬、人生の究極の瞬間、天国の気品が彼の作品をアートに昇華する。」ともかく、グロピウスはすぐにこのことを「工芸の熟成はどの芸術家にとっても必須であるが...」と強調して認めました。(斜体がその時の文句)



Gropius's room in the Weimar Bauhaus, Furnitures designed by Gropius light fittings, wallcovering and rug in the workshop  
 バウハウスのワークショップにある  
 グロピウスの部屋・自作の家具・ラグ、壁紙



Coffee pot by Wilhelm Wagenfeld  
 Jug by W.Rössger and Friedrich Marby  
 コヒーポット、ウィルヘルム・ワーゲンフェルト(右)  
 水差し、W・ロッセンガー、フリードリッヒ・マービー(左)



Electric table lamp  
 Wilhelm Wagenfeld 1924

It was this practical approach, rather than its philosophical implications, that Gropius had to stress again and again when he was trying to reconcile the conflicting theories that were undermining the Bauhaus.

The 'hardening' of his attitude also coincident with the arrival in Weimar of Theo van Doesburg, the spokesman of the Dutch de Stijl. The Stijl movement took its name from a review, first published in 1917, by a group of Dutch painters, architects and sculptors, who mainly inspired by the work of Mondrian, aimed at creating a style in painting, architecture and design that was rational, ordered, intellectual and completely impersonal. Van Doesburg, the most articulate member of this extremely articulate group, became its protagonist. He was 'convinced' that 'moral worth of man will increase in properly studied environment' and that it was the responsibility of the architect, by means of objective scientific methods, to create and control this environment. An essay Towards a Collective Construction which he wrote for De Stijl in 1923, in collaboration with the architect and town planner, van Eesteren, defines the general attitude of the group: We have to understand that art and life are no longer two separate domains. This is why the idea of "art" as an illusion separated from real life must disappear. The word "art" no longer means anything to us. Instead, therefore, we demand the construction of our surroundings to creative laws, resulting from a stable principles. These laws, parallel to those economy, mathematics, technique, etc., will lead to a new plastic unity. In order to define the relation of these reciprocal laws, it becomes necessary to understand and to determine them. Until now the domain of human creation and its constructive laws have never been examined scientifically...One can only define them by collective work and by experience....Our epoch is hostile to every subjective speculation in art, science, technique, etc. The new spirit, which already governs almost all modern life, is opposed to animal spontaneity (lyricism), to nature's domination, to artistic flummery and cookery. In order to construct a new object we need a method, that is to say, an objective system. If one finds, different objects, identical qualities, one has found an objective standard.'

Van Doesburg had arrived in Weimar in 1921; In theory both de Stijl and the Bauhaus were pursuing similar aim....both were dedicated to the fusion of art and life and art and technology in order to create a more acceptable environment for twentieth-century man.

テオ・ファン・ドゥースブルフ(オランダ・1883~1931)(検索)  
<https://ja.wikipedia.org/wiki/テオ・ファン・ドゥースブルフ>

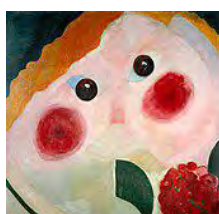
この手法は、グロピウスがバウハウスを弱体化させている対立理論との両立を試みようとしたとき、哲学的な意味を持つ手法はストレスにストレスを重ねているよりは現実的でした。

イッテンは偶然にも雑誌「オランダスタイル」の代表者テオ・ヴァン・ドゥースブルフがワイマルに来たことで態度を硬化させました。「スティール(スタイル)」の活動は1917年に最初に批評が出版されたときに付けられたものです。主にモントリアンの作品に触発されたオランダの画家、建築家、彫刻家のグループで、創造活動は合理性、整然性、知的で完全に客観的なものでした。ヴァン・ドゥースブルフは性格の明快なグループの中でも最も性格の明快なメンバーであり、主導者になった人です。彼は「人は環境を正しく学習したことを発展させるという知恵(倫理)を持っている」ということを確信していました。それは建築家の責任であり、科学的な手法であり、環境を管理し創造することでもあります。1923年に雑誌「スタイル」に建築家であり都市計画家であるヴァン・イーステル共同で投稿した小論文「正確な構造に向かって」は「グループの一般的な姿勢で書いています。「私たちは芸術(art)と人生(life)がもはや、別べつの2つの領域と理解しなければなりません。なぜなら、『芸術』は、現実の生活を否定しなければならないという考えからは分離した幻想(思い込み)だからです。『芸術(art)』という言葉・単語は私たちにとても何も意味しません。その代わりに、私たちの周りの環境構造に、確実な原理から導きだされた創造的な規則・習慣を求めています。それらの規則・習慣とは、共存する経済、数学、技術などで、新しく柔軟な環境要因となるものです。従来の規則・習慣の相互関係を定義し、そのことを理解し、決めることになります。人間の創造範囲とその構造的な規則・習慣が現在までに科学的に検証されて来なかった...誰かがそれらを適正な活動と経験によって定義できる...私たちの新時代がどの芸術や科学、技術などの主観的思考にも対立している。新しい精神はすでに、近代的な生活のほぼすべてを支配し、動物的な自然性(叙情性)、自然の調和、人間が作る調理法と対立している。新しいものを作り構成するためには、私たちにはその方法と対象物のシステムというべきものが重要です。誰かが変わった個人的なものを見つげると、それは誰かが物の標準を見つけたことになります。」

ファン・ドゥースブルフは1921年にワイマルにやって来ました。スティール(スタイル)とバウハウスのどちらも、理論的には同じような目標を目指していました。どちらも、20世紀の人間にとって受け入れやすい環境を作るために、芸術と生活との融合と芸術と技術との融合に注力していました。



自画像



「キノコを持つ少女」1914



「Abstract Portlate」1915



「樹木」1915



Dance・1916



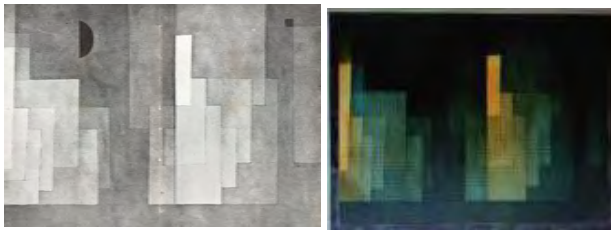


But van Doesburg found the school dominated by Itten and devoted to obscure cults and self expression, 'the artistic flummery and cookery' he loathed. In 1922, therefore, he set up a rival course in Weimar which was well attended by Bauhaus students. Von Erffa has described the impact of his arrival.

'Theo van Doesburg burst upon us with a lecture on his group, while his wife played de Stijl music.....As a champion of geometrical purity in architecture, van Doesbrug must have thought us very provincial at first—I can still see his tall blackshirtedfigure monocling the students' collages with unconcealed horror.' Van Erffa goes on, 'De Stijl certainly had some influence on us, but even without van Doesburg's presence in Weimar, abstract art would have driven out Expressionism'.

Van doesburg himself, however, was convinced that he had weaned the Bauhaus from Expressionism to Constructivism. In 1929 he recalled : 'At the desire of many young artist, the author conceived in 1922 the plan of opening a Stijl course. This course, which has been mainly attended by pupils of the Bauhaus, contributed a great deal to reorientate the creative mentality, as just about that time the younger Germanartists turned away from the caprice of Expressionism. The intervention of de Stijl was extremely oppotune for bringing the young artists into order and disciplin.'

Gruropius of course, with his obsession for impartialty and laissez faire, would never have attempted to bulldoze his young airtists into order and discipline, but the presence in Weimar of van Doesburg, coupled with the negative influence of Itten, spurred him into reorganizing some of his courses and appointing new sttaff.



Green orange graduation with  
black half-moon, water colour,  
Paul Klee 1922  
Busch-Reisinger Museum  
(現在は Harvard Universty Art Museum )  
27.5 x 37.7 cm

半月のある  
グリーンとオレンジのグラデーシオン  
水彩・パウル・クレー 1922

しかし、ファン・ドゥースブルフはハウハウスがイッテンに対するあいまいなカルト(崇拜)と彼の嫌った「芸術的なたわごと(口当たりのいいソフトなケーキ)と制作法(調理法)」、自己表現に忠実に支配されていると気がきました。それで、1922年、ワイマルでハウハウスの学生も参加して対抗するコースを立ち上げました。ヴァンエルファは彼がやってきたその様子を以下のように衝撃的に書いています。

「テオ・ファン・ドゥースブルフは彼の妻がスティール(スタイル)の音楽を演奏している時、グループに講義のように、私たちに対して思いをぶつけていました…幾何学的に純粋な建築のトップリーダーとして、ファン・ドゥースブルフは最初、私たちのことを田舎者と思っていたに違いありません。私には、いまなお、黒いシャツを着た長身で単眼鏡で学生のカラージュ作品を怖いものでも見ているような姿を思い出せます。」スティール(スタイル)は確かに、私たちに影響を与えましたが、それはファン・ドゥースブルフがワイマルにいなくてものことですし、抽象芸術が表現主義に向かって動き出していたはずでず。

ファン・ドゥースブルフ自身はハウハウスが表現主義から離れて、さらに構造主義へ向かっていると確信していました。彼は1929年に呼び戻されました。「1922年にスティール(スタイル)の教程を考え、それを書いた人として若い芸術家たちから要望されていました。この教程には主に、ハウハウスの生徒が出席しており、創作の心理的な向き合い方に大きな考慮がなされていました。それはその時代の気まぐれな表現主義から転向しようとする若いドイツの芸術家たちのためでもありました。スティール(スタイル)の介入は若い芸術家には芸術の秩序や原理を学習する絶好の機会でもありました。

グロピウスはもちろん、彼自身の公正さのこだわりと無干渉主義から、若い芸術家たちをブルドザーのように秩序や原理の地ならしするつもりは全くなかったはずと思われます。しかし、ワイマルにおけるファン・ドゥースブルフの立ち位置はイッテンの悪い影響と重なって彼の作ったコースを再編し、新たに助手を雇うことに拍車をかけられました。

ナポレオン戦争(1803~1815)後、第一次世界大戦に先立つ1853年から1856年にかけて、ロシア陣営(スラブ)とトルコ陣営(英仏)が戦ったクリミア戦争が勃発しています。この時の英軍の従軍看護婦がナイチンゲールでした。日本は幕末で、ヨーロッパの大国が戦争をしていたため、列国に干渉されないで明治維新(1868)が達成されています。1887年に帝政ロシア領だったポーランドのザメンホフたちが国際語としてのエスペラント語を創案します。日本人の母を持つオーストリア・ハンガリーの伯爵リハルト・クーデンホフ・カルギー(1894~1972)は第一世界大戦後の1922年、汎ヨーロッパ(現在のEUと同じ構想)を公表し、活動を始めます。同じころ、1922年、アインシュタイン(1879~1955)がノーベル物理学賞を受賞しています。1920年~1933年、新渡戸稲造、杉村陽太郎が国際連盟の事務次長を務めています。 夏草や兵どもが夢のあと

(T.K.)

(第3回以上 T.K)