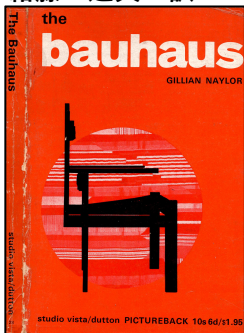


The Bauhaus : 対訳 (1/6)

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

紺藤 建夫 訳



(1931~2014)

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

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)
Conclusion(終末期)
List of sources(出典)
Index(索引)



和訳:『バウハウス—近代デザイン運動の軌跡』
利光功訳、PARCO出版(1977)が古本で出ています。

* URLをコピーしてアクセスして見て下さい。

人名、地名、企業名、組織名などは英語、フランス語、ドイツ語、オランダ語などで出てきますが、統一していません。英語読み、ドイツ語読み、フランス語読み、オランダ語読みが混在で出しています。日本での一般的と思われる読み方をしました。原書のモノクロ写真にNETで入手できたものを加え入れました。(T.K.)

Sources

The Bauhaus was founded in 1919: for the next fourteen years its existence was threatened by shortage of funds, hostile officials and internal feuds. When it was finally closed down by the Nazis in 1933 it had moved three times, and had produced less than 500 graduates.

Yet even in its brief lifetime the Bauhaus had become a legend, and now, some fifty years after its foundation it still remains a symbol of a progressive attitude to architecture and design. For the school set out, in a resurgence of optimism and idealism after the First World War, to train a generation of architects and designers to accept and anticipate the demands of the twentieth century; and to use all its resources, technical scientific intellectual and aesthetic, to create an environment that would satisfy man's spiritual as well as his material needs. How far it achieved these aims is a matter of conjecture, for the Bauhaus was cut off before it had time either to consolidate or betray its early ideals. Its foundation, is a milestone however, in the history of man's efforts to come terms with technology; for in spite of its inconsistencies, both ideological and practical, the Bauhaus did more than any other organization, either in the nineteenth or twentieth centuries, to reconcile man and his man-made environment.

During the fourteen years of its existence the Bauhaus was to change its character many times; as Gropius pointed out: 'Ideas of cultural import can not spread and develop any faster than the society which they seek to serve.' The establishment of a valid curriculum for a school that was to "restore the idea of the fundamental unity underlying all branches of design" and 'create type-forms that would meet all technical, aesthetic and commercial demand' was a long and sometimes painful process. In order to effect the transition from nineteenth-century to twentieth-century attitudes, Gropius enlisted the help of *avant garde* artists such as Feininger, Klee, Kandinsky, and Moholy-Nagy; it was their function to create and stimulate the creative process; and their attitudes to shape, colour, space and form had a profound influence on the work of the Bauhaus.

Bauhaus・バウハウス

ウォルター・グロピウス(ドイツ・1883~1969)
ライオネル・ファイニンガー(アメリカ・1871~1956)
パウル・クレ(スイス・1879~1940)
モホリ・ナジ(ハンガリー・1895~1946)
ウィリアム・モリス(イギリス・1834~1896)
モリス商会(イギリス)
ロイヤル・アルバート美術館(イギリス)

創設期

バウハウスは1919年に創設されました。その後の14年間は資金不足と公的な敵意と内部紛争で悩まされていました。最終的には3回移転をし、500名弱の卒業生を送り出し、1933年ナチによって閉鎖されました。それにもかかわらず、バウハウスの歴史は伝説として、またその15年後になっても、その創設は建築やデザインの進歩的な姿勢として引き継がれ記憶され続けています。

その業績は第一次世界大戦後の楽観的理想主義の復興の中で期待される20世紀要望に応える建築家やデザイナーを養成し、バウハウスが持てるすべての、技術的、科学的、知的、美的な資源を使い人類の精神的、物的両面を充足する環境を創造したことでした。

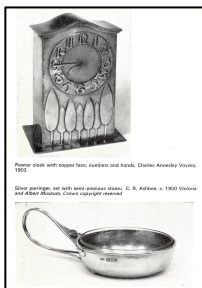
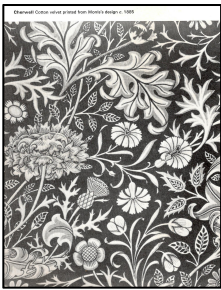
これらの目標を達成するという事は、バウハウスが初期に持っていた理想を統合し、強化するか、または放棄するかという困難な道のりでもありました。

バウハウスの創設は人類が技術の時代を作る努力の一里塚の一つとなっています。その代償として政治思想と現実とのさまざまな矛盾と、19世紀から20世紀にかけて人類が作った環境とを両立させることでした。

バウハウスは14年間のいくつもの時期にその性格を変えてきました。「外国から取り入れた文化的な思想を社会が探し求めるよりも早く普及させ発展させることはできない。」とウォルター・グロピウスは指摘しました。

授業での効果的なカリキュラムを確立することはデザインの全分野にわたる基礎知識を復習し、技術的、美的、商業の需要に応える創造的造形をすることであり、それは長期間にわたり、時にはつらいことでもありました。19世紀から20世紀への生活様式の転換を円滑に進めるため、ウォルター・グロピウスは前衛的な芸術家としてフィンガー、クレ、カンディンスキ、モホリ・ナジを招聘しました。彼らの役目はバウハウスでの造形、色彩、空間の創造過程を刺激し、その創造姿勢により深い影響を与えようとすることでした。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/バウハウス>
<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヴァルター・グロピウス>
<https://ja.wikipedia.org/wiki/リオネル・ファイニンガー>
<https://ja.wikipedia.org/wiki/パウル・クレ>
<https://ja.wikipedia.org/wiki/モホリ・ナジ>
<https://ja.wikipedia.org/wiki/ウィリアム・モリス>
https://en.wikipedia.org/wiki/Morris_%26_Co
<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヴィクトリア%26アルバート博物館>



Cherwell Cotton velvet from Morris's design c. 1885

ウィリアム・モリス・1885年 チャーウエル・コットン社・ベルベット

Pewter clock with copper face, numbers and hands,

Charles Annesley Voysey, 1903

胴体錫・文字針銅製時計・チャールズ・アネスレイ・ヴォイセイ・1903年

Silver porringer, set with semi-precious stone C.R. Ashbee,

1900 Victoria and Albert Museum, Crown copyright reserved

貴石付き銀製片口・アッシュビー社1900年・ロイヤル・アルバート博物館

Sussex chair Morris & Co.1865. Victoria and Albert museum,

Crown copyright reserved

サセックスチェア・モリス商会・1865年・ロイヤル・アルバート博物館

The school was to a certain extent, however, founded in a spirit of nineteenth-century nostalgia, a nostalgia that is reflected in the tone of Gropius' proclamation to announce its opening; '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 will one day rise toward heaven from the hands of a million workers, like the crystal symbol of a new faith.'

Taken at their face value, these words could well have been written fifty years earlier by William Morris, and the conflicting ideologies that threatened the Bauhaus in its early years were in part a hangover from nineteenth-century controversies on the nature of art, education and industry, and in part the result of a certain ambiguity in Gropius's attitude. For, although with his Fagus and Werkbund exhibition factories he had established a new standard industrial architecture, his attitude to industrial design, in the early 'twenties at least, was conditioned by the ideals of a line of reformers who 'strove to find a means of reuniting the world of art with the world of work.' In order, therefore, to understand the aims of the school in Weimar, and to appreciate its subsequent achievements in Dessau, it is necessary to trace briefly the development of these nineteenth-century attitudes.

学校の授業は確かに広がりましたが、19世紀の郷愁が開校の基礎になっているのでしょうか、グロピウスの開校時の「工芸家と芸術作家を区別する傲慢な障壁をなくして新しい工芸家の道筋を切り開こう。ともに、一団となって、この一日を100万人の労働者が手を天に伸ばし、新しい信念のクリスタルシンボルのように、建築、彫刻、絵画を包含する将来の新しい建築想像し、創造しよう。」という声明にもその郷愁が伺えます。

(* crystal symbol: クリスタルシンボル・賢明で力強いもの)

ハウハウスの顔のようになったこの言葉は50年も前にウィリアム・モリスが書いていたかもしれないもので、ハウハウスの創設初期に、19世紀からある自然美、教育、産業に関する思想論争とグロピウスの姿勢の二面性とのあいまいさに悩まされていきました。(* the nature of art: 自然描写美)

そのような状況のなかで、グロピウスの靴木型展示工場の設計で新しい工場建築の標準を作り上げました。彼の工業デザインに対する考え方は少なくとも1920年代の初期は、職人の世界を芸術(技術)で再編成することを探求し尽くし、工程を改善することを前提にすることでした。

ワイマル校の目的を理解し、 Dessau 校への活動引継を評価するには、19世紀の考え方からの記録を再確認する必要があります。



Fagus Factory
1911~1913 アルフェルト・ドイツ



AEG turbine Factory
1909・ベルリン・ドイツ

(AEG turbine Factoryから大きな影響を受けた)

Fagus Factory: Walter Gropius and Adolf Meyer

ファグス(靴木型)工場: 設計ウオルター・グロピウス、アドルフ・マイヤー

AEG turbine Factory: Peter Behrens

アエケタービン工場: 設計・ペーター・ベレンス

https://en.wikipedia.org/wiki/Fagus_Factory

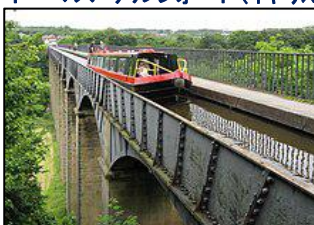
https://en.wikipedia.org/wiki/AEG_turbine_factory

The implications of mechanization had preoccupied architects and social commentators throughout the century. In England, the first country to feel the effects of the Industrial Revolution, an artistic élite thundered against the invasion of industry; and while Telford, Brunel, and Paxton were creating a new aesthetic vocabulary in iron and glass, the 'official' architects preferred to follow Ruskin in his belief that greatness lay in the reconstruction of past forms: 'We want no new style of architecture ... The forms of architecture already known to us are good enough for us, and far better than any us.' This flight from reality was reinforced by the traditional methods of instruction in art academies throughout Europe, where the slavish imitation of past styles as never questioned.

機械化の影響で、建築家はその時代を通して世論の評判のとりこになっていました。最初に産業革命の恩恵を受けたイギリスでは、芸術分野のエリートは工業の改革・発明に対して怒りをぶつけていました。一方でテルフォードやブリュネル、パックストン達はガラス建築や鉄鋼構造物の分野で新しい美的感覚の表現手法を生み出していました。「私たちにあって、もっとマシなものがあるとしても、もう十分に良い建築がある」とする行政に従順な建築家も過去の造形を再構築しようと呼びかけるラスキンの信念に従っています。

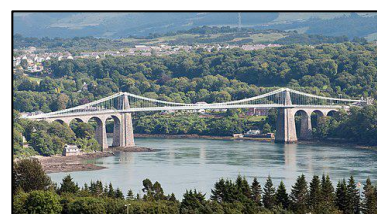
このような飛躍は、過去の様式を模倣する東欧は言うに及ばず、ヨーロッパ全体の芸術(技術)専門学校で行われていた伝統的な教授法に補強されていました。

トーマス・テルフォード(イギリス・1757~1834)



ポントカサステ水道橋を
航行する運河ポート
1793年

<https://ja.wikipedia.org/wiki/トーマス・テルフォード>



メナイ吊橋
1819年~1826年

I-Kブリュネル(イギリス・1806～1859)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/イザムバード・キングダム・ブルネル#top-page>



鋼製の船体の蒸気船
グレート・イースタン号
22500トン
1866年

ジョセフ・パックストン(イギリス・1803～1865)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ジョセフ・パックストン>



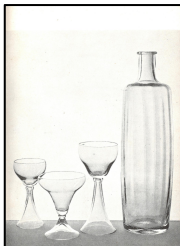
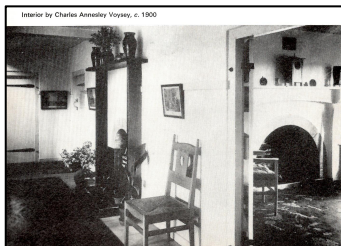
チャッツワース・ハウス
大グリーンハウス



1851年ロンドン万博・水晶宮

ジョン・ラスキン(イギリス・1819～1900)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ジョン・ラスキン>



Interior by Charles Annesly Voysey, c. 1900

インテリア・チャールズ・アンズリー・ヴォイセイ・1900年

Chair for music room, Richard Riemerschmid.c.1899

音楽室の椅子・リヒャルト・リーマー・シュミット・1899年

Glasses and carafe by Richard Riemerschmid.c.1906

グラス類と水差し・リカルト・ライマー・シュミット・1899年

Even before 1850, however, there were a few realists in artistic circles. In 1847 Henry Cole had founded a firm called Summerly's Art Manufactures in an attempt to persuade painters and sculptors to produce designs for manufactured goods ; in 1849 he began with his colleagues, Richard Redgrave, Matthew Digby Wyatt and Owen Jones, to publish a Journal of Design and Manufactures with the same aim of setting out standards for industry to follow. He was a member of the executive committee that organized the Great Exhibition of 1851, and he was ruthless in his condemnation of goods that were displayed there. Later, as secretary of the Department of Science and Art, he was in charge of the Schools of Design in South Kensington, where he attempted to introduce practical methods of instruction.

ヘンリー・コール(イギリス・1808～1882)

https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Cole

リチャード・レッドグレイブ(イギリス・1804～1888)

https://wblog.wiki/ja/Richard_Redgrave

マッシュウ・ディグビー・ワイアット(イギリス・1820～1877)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/マッシュウ・ディグビー・ワイアット>

オーエン・ジョーンズ(イギリス・1809～1874)

https://fuguia.com/owen_jones_architect

Throughout the rest of the century in England there were other men who, like Cole, attempted to inject 'art' into industry, but they were overshadowed by the large-than-life figure of William Morris, who towers like a colossus, dominating the nineteenth-century scene. Morris loathed the values of the steam age as much as Ruskin and his followers, but his condemnation was backed by a highly developed social conscience. He believed in the artist's responsibility to society and in the possibility of improving man and by improving his environment. Art and beauty, according to Morris, need not be confined to painting and sculpture ;all men, he maintained, should be able to furnish their homes with products created by a 'decorative, noble, popular art', and he envisaged a time when 'in no private dwelling will there be any signs of waste, pomp or insolence, and every man will have his share of the best.'

The best, however, could only be created by dedicated craftsman, working directly with his materials. Nothing of value could be produced by machinery, since mass production brought with it mass degradation: 'Men living among such ugliness can not conceive of beauty, and therefore cannot express it.'

Morris, therefore, rejected the machine on social as well as aesthetic grounds, and spent his life trying to re-establish the value of the medieval world, as he saw them, in nineteenth-century England. In his wake came a whole generation of designer/craftsmen who received the decorative arts to such an extent that in Germany in the eighteenth-seventies 'national lamentations were

1850年以前でも、現実的な芸術(技術)の集団はありました。1847年、ヘンリー・コールは画家や彫刻家が納得して作品を制作する「芸術(技術)制作大枠」と呼ぶ会社を設立しました。また、同じ目的で、芸術(技術)を工業的に標準化することを目的として1849年に、仲間のリチャード・レッドグレイブ、マッシュウ・ディグビー・ワイアット、オーエン・ジョーンズとで「デザインと制作誌」を出版しています。彼は1851年のロンドン万国博の運営の上級委員を務めました。彼の展示物に対する批評非難は痛烈なものでした。その後、科学芸術省の委員として、南ケンズントン州のデザイン教育委員を務め、そこで実効的な教育法を試行しています。

19世紀の終わりまでに、コールのように工業に芸術を導入しようとした人たちがいました。しかし、彼らはウィリアム・モリスのような19世紀の状況を統合するような偉大な人物の陰に隠されてしまいました。モリスはラスキンや彼に追従する人たち以上に蒸気機関が大きく評価される時代を嫌っていました。しかし、モリスの非難は高まった社会的良識に逆らうものでした。彼は芸術家たちが社会に対して責任があり、環境を改善することで、人類も進歩すると信じていました。モリスによれば、芸術と美は絵画や彫刻に限定されるものではなく、誰にとっても装飾され、気品がある人気の芸術作品で自宅を内装されるべきである。そして、「人は他人の住まいがムダやミエ、好き勝手なもので内装されていると想定したりする。そして、たいてい自分では最高だと思っている。」と言っています。

最高のものは、とにかく、修練した職人が自分の持っている素材を使って、その手で創作されたもの。大量生産は大量の品質低下を伴っているからとして、機械を使っては価値が生み出せない。また、「美を感じられない醜悪な中に生活しては美を表現できない。」

そんなわけで、モリスは社会からも美の世界からも機械を排除しました。彼自身は19世紀のイングランドで見てきた中世の価値観を再建することに彼の人生を費やしました。モリスの注意喚起は1870年代に装飾として英国製品を使っていたドイツのデザイナーや職人の全世代には「装飾に英国製品を使う事が民族の悲哀のように聞かされてきました。」

to be heard concerning the importation of English material for decoration', and *le style anglais* became all the rage in Paris. 'When English creations began to appear,' wrote Samuel Bing, an art dealer and entrepreneur who was one of the first to promote *L'Art Nouveau* in his shop in Paris, 'a cry of delight sounded throughout Europe. Its echo can still be heard in every country.'

These English 'creation' – wallpapers and textiles, silverware, jewelry and some furniture, were the work of highly sophisticated craftsmen (many of them were architects) – men like Arthur Heygate Mackmurdo, Heywood Sumner, Charles Annesley Voysey and Charles Robert Ashbee, who throughout the latter part of the nineteenth century formed guilds, societies and artistic communities in order to produce their designs and promote their ideas.

サミュエル・ビング(ドイツ・1838～1905)

アーサー・ヘイゲイト・マックマート(イギリス・1851～1952)

ヘイウッド・サムナー(イギリス・1853～1940)

チャールズ・アネスリー・ヴォイセイ(イギリス・1857～1941)

チャールズ・ロバート・アシュビー(イギリス・1863～1942)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/サミュエル・ビング>

www.midcenturyjp.com/column/jinbutsu/arthur_mackmurdo.html

https://en.wikipedia.org/wiki/Heywood_Sumner

[https://en.wikipedia.org/wiki/C. F. A. Voysey](https://en.wikipedia.org/wiki/C._F._A._Voysey)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/チャールズ・ロバート・アシュビー>

They were soon well known on the Continent, for their work was illustrated in the various art magazines that were established in the eighteen-nineties, and they were invited to contribute to exhibitions held in Belgium, France, Germany and Austria, which in the 'applied arts'. Their design philosophy, however, made as great an impact as their work, for these British designers had inherited Morris's social conscience as well as his preoccupation with beauty, nature and fitness for purpose.

Although their designs (especially the wallpapers, textiles, silverware and book illustrations) were an inspiration to many of Continental designers associated with *Art Nouveau*, the British craftsmen tended to hold themselves aloof what Walter Crane called 'that strange decorative', with the result that Continental designers and their patrons looked again at what Britain had to offer when they began to react against a style that had become purely decorative.

ウォルター・クレイン(イギリス・1845～1951)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ウォルター・クレイン>

Germany, for example, had many links with England throughout nineteenth century Gottfried Semper, a German architect and theorist, had lived in London from 1850–5: he became associated with Henry Cole and his circle and joined them in condemning the standard of the exhibits in the Great Exhibition of 1851.

ゴットフリート・ゼンパー(ドイツ・1803～1879)

ヘンリー・コール(イギリス・1808～1882)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ゴットフリート・ゼンパー>

https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_Cole

He thought on this exhibition prompted him to write *Wissenschaft, Industries, und Kunst*, which was published in 1852. In this prophetic book Semper describes and condemns the divorce between industry and craftsmanship which had been accompanied by a general lowering of aesthetic standards. Nothing of value, he maintained, would be achieved in either sphere, until this gulf was bridged. During his stay in London, Semper was a political exile and his theories found few sympathizers in either country at that time. Forty years later, however, German politicians and industrialist as well as architects were extremely interested in British achievements, and 1896 the Prussian Board of Trade decided to send an official representative to London in order to report on the success of British architecture and design. Hermann Muthesius spent several years in London and he returned to Germany with new ideals for domestic architecture and belief in the potentials of machine production.

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ヘルマン・ムテジウス>

ヘルマン・ムテジウス(1861～1927)

ドイツ工作連盟の創設者

1887～1890・日本で勤務

官庁集中計画(法務省赤煉瓦棟はその成果の一つ)



パリではどの分野も英国スタイルになっていきました。アールヌーヴォーをいち早く取り上げ、ヨーロッパ中に広めた美術品の販売業者としてまた事業開拓者サミュエル・ビングは「英国の創作品が現れ始め、どの国にも広まった」と書いています。パリの彼の店のアールヌーヴォーの喜びをヨーロッパ中に響かせました。「その反響はどこの国でも今でも聞くことができます。」

これら英国の壁紙、テキスタイル、宝飾、家具デザインは高度に熟練した職人(そのほとんどは建築家)のもので、彼らはアーサー・ヘイゲイト・マックマート、ヘイウッド・サムナー、チャールズ・アネスリー・ヴォイセイ、チャールズ・ロバート・アシュビーで19世紀後期の人たちで自分たちのアイデアを製品化するために組合やアート制作協会などを作っていました。

彼らの作品が1890年代に創刊されたさまざまな雑誌にイラストで紹介されたことで、彼らは大陸でたちまちよく知られるようになり、ベルギーやフランス、ドイツ、オーストリアで「応用美術」として展示販売するために招待されました。彼らのデザイン思想は彼らの仕事の中に、モリスのいう美と自然との調和を目的とする社会的良心に影響されそれを継承されたものでした。

一方、彼らのデザイン特に壁紙、染織、銀食器、図版は大陸のアールヌーヴォーのデザイナーグループには刺激となり、英国の職人はウォルター・クレインがいうなじめない「変な装飾」に彼ら自身がこだわっていました。結果としては、大陸のデザイナーやそのパトロン(支援者)は英国から入ってくるものが純粋な装飾スタイルに対する反作用として見直していました。

例えば、ドイツでは19世紀を通じて、イギリスとの人脈として建築家、理論家のドイツ人ゴットフリート・ゼンパーは1850年から1855年までロンドンに住み、ヘンリー・コールの仲間としてグループに入り、1851年のロンドン万博の展示基準を非難することに参加していました。

彼はこのロンドン万博の、「科学、産業、芸術」について、積極的に書き、1852年に出版されました。この未来予想的著作の中でゼンパーは産業と一般的に低くなった美の基準でできた職人氣質との決別について書いています。どの活動分野においても、分離がつながるまで活動には意味がないと主張していました。政治亡命でロンドンに滞在中、ゼンパーはイギリスとドイツにはその時、あまり共通なものがないと見ていました。40年後、ドイツの政治家、工業事業家、同じく建築家も極めて英国の動向に関心をもっていました。1896年プロシア州の交易委員会は公的な代表部を設置し、英国の建築とデザインを報告していました。ヘルマン・ムテジウスは数年間ロンドンに滞在し、先進的な国内建築と機械生産の可能性の資料を持って帰国しました。



He was excited and impressed by what he saw in England. On the one hand, architects like Philip Webb, Norman Shaw and C.F.A. Voysey, inspired by Morris, had brushed aside the dead hand of historicism and had created a new style of domestic architecture, and on the other the nineteenth-century engineers had demonstrated what could be achieved with iron and steel, concret the raw materials of the industrial age. Out of these elements, simplicity in domestic architecture and a sympathetic use of the machine, a new style, according to Muthesius could be created.

フィリップ・ウェブ(イギリス・1831～1915)
ノーマン・ショウ(イギリス・1832～1912)
C.F.ホイセイ(すでに紹介済み・P3)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/フィリップ・ウェブ>
<https://ja.wikipedia.org/wiki/リチャード・ノーマン・ショウ>

On his return to Germany in 1903 he began to publicize his ideas in a series of lecture, books and pamphlets. These reveal him as a far greater realist than any of the English designers he so admired. For as a civil servant with a special brief to improve his country's trading position, he could never take up ivory tower attitudes to machine production; Muthesius was convinced that the disciplines of industry and craftsmanship could be combined, and he set about forging the links.

He was outspoken in his condemnation of current complacency, both on the part of industry and German craft organization, and he made enemies in both camps. However, his position carried a great deal of weight. As head of the Prussian Board of Trade for Schools of Art and Crafts he controlled the appointment to art schools, and he made sure that men who were sympathetic to his ideas got the most important posts.

In 1903, the architect Hans Poelzig was made principal of art academy in Breslau; at the same time Bruno Paul became director of art school in Berlin, and Peter Behrens were appointed head of the Düsseldorf school of art.

ハンス・ポルツィヒ(ドイツ・1869～1936)
ブルーノ・パウル(1874～1968)
ペーター・ベーレンス(ドイツ・1868～1940)

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ハンス・ポルツィヒ>
https://en.wikipedia.org/wiki/Bruno_Paul
https://en.wikipedia.org/wiki/Peter_Behrens

All three were architects of some standing experimenting in their buildings with the engineering aesthetic of steel, concret and glass that Muthesius so admired. In addition Bruno Paul and Peter Behrens were both to be associated with German industry's earliest attempts to work with designers.

The first moves in this direction came in 1905 when Karl Schmidt, a Dresden cabinet maker, had asked his brother-in-law, a young architect named Richard Riemerschmid, to design him a chair that could be produced in his workshop 'developing the style from the spirit of the machine'.

リハルト・リーマーシュミット(ドイツ・1868～1975)

https://en.wikipedia.org/wiki/Richard_Riemerschmid

In 1907 Schmidt commissioned Bruno Paul to design him a range of low cost furniture for mass production, and in that same year AEG, the electrical combine, had appointed Peter Behrens as their design consultant. In the capacity Behrens acted as architect to the group, designing the famous Turbine Factory of 1908, as well as street lamps, light fittings and publicity material.

彼はイギリスで見聞したものに深く感銘を受けました。一方では、ウィリアム・モリスに影響されたフィリップ・ウェブ、ノーマン・ショウ、C.F.ホイセイ達が消滅していく歴史主義を脇で見ながら、国内の建築を新しく創造していたのを見ながら、もう一方では工業化時代の原材料として鉄鋼、コンクリート、ガラスで何ができるかを見せようとする19世紀の技術者達を見ていました。このようなことから、単純に国内の建築や機械の使用に共感して、ムテジウスに従って新しいスタイルが作り出された可能性があります。

彼は1903年にドイツへ帰国後、自身の考えを連続講義や図書、冊子にして公表しました。これらの自身の立場を明らかにすることは彼が尊敬していたどの英国のデザイナーよりも現実的で大胆でした。国の通商部門の改善報告書を作成した役人として、彼は決して機械生産分野に象牙の塔(権威者)として振る舞うことはしませんでした。ムテジウスは工業と職人気質が融合することが出来、その間を連携させることに信頼されていました。

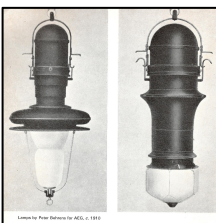
工業分野とドイツの工芸家組織に対する当時の彼の非難は遠慮のないものでした。そのため、両方の分野に敵を作ってしまった。ともかく、彼の存在は大きかった。プロシア州の交易部の首脳部として、「美術工芸学校」に対して、一目置かれていた。確かに、人々は最も重要な地位を得るためには彼に理解されなければなりません。

1903年、建築家ハンス・ポルツィヒはホーランドのプレツラウの美術専門学校の学長になり、同じ時期にブルーノ・パウルはベルリンの美術学校の部長になり、ペーター・ベーレンスはデュセルドルフの美術学校に招聘されていました。

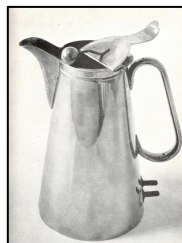
この3人の建築家はムテジウスが大変賞賛した鋼鉄とセメントとガラスの工学的な美の経験を自分たちの建築の中に反映させています。付け加えるなら、ブルーノ・パウルとペーター・ベーレンスはどちらも最も早期からドイツ工業界でデザイナーと協働することを試みていました。

このような方向で、最初に運動が取り入れられたのは1905年で、ドレスデンの収納家具メーカーのカルル・シュミットです。彼の義理の兄弟はリハルト・リーマーシュミットといい、若い建築家で、彼の工房で機械製造の精神を発展させたスタイルで製造する椅子をのデザインしました。(P3・音楽室の椅子)

1907年、シュミット社はブルーノ・パウルに低価格量産家具のデザインを委嘱しました。同年、電気製品のAEG社はペーター・ベーレンスをデザインコンサルタントに招聘しました。ベーレンスは建築家としてデザイナーグループとベルリンの有名なAEGのタービン工場(P・2に写真)の設計を、また街路灯のデザイン、工業材料の広報にも活動をしていました。



Lamss by Behrens for AEG
街路灯・AEG社
1910・ベーレンス
Jug by Behrens for AEG
電気ポット・AEG社
1910・ベーレンス



Place setting by Richard Riemerschmid
made by P.Bruckmann & Sohne
カラトリル・リハルト・リーマーシュミット
P・ビュクマン&ゾーネ社製

The year 1907 is one of the most significant in the history of industrial design, for with Behrens' appointment to AEG the design profession was established, and in the same year Muthesius announced the formation of the Deutscher Werkbund, the first of many society which subsequently sprang up throughout Europe to improve standards in design and industry. Unlike the British guilds and craft societies of the nineteenth century the Werkbund was, from the outset, an association of manufacturers, architects and craftsmen, its aims, laid down in its statutes, were to unite 'artists, craftsmen, experts and patrons, intent on an improvement of production through the collaboration of art, industry and crafts'.

For the next seven years, therefore, German architects were consolidating these first tentative links with industry, and the yearbooks of the Deutscher Werkbund, published between 1912 and 1925, give a good picture of development, both theoretical and practical, in German architecture and industrial design. The illustrations of consumer goods, for example, reflect the conflicting attitudes of designers at that time, for a coherent style was slow to emerge. Some designers found that the links with the past were hard to break, and there are reminiscence of *Jugendstil* the German environment of *Art Nouveau*, as well as ample evidence of the florid, highly decorative style that Muthesius was trying to banish. This conflict of ideologies was also extended to design and architectural theory; the individualists, championed by Henry van de Velde, the Belgian architect, at the time head of the Weimar School of Arts and Craft, believed that design was a personal process, and that the artist should never be forced to submit to rules. Muthesius, however, maintained that machine production demanded standardization (*Typisierung*), which involved working to precise formulae, as in Classical architecture. This clash of opinion came to a head in 1914 when Werkbund members were preparing for an important exhibition in Cologne.

In a series of speeches they defined their attitudes. Muthesius declared: 'Architecture and with it the Werkbund moves towards standardization ...Only standardization...can once again introduce a universal valid, self confident taste.'

Van de Velde, counter-attacking, replied: 'As long as there are artists in the Werkbund...they are going to protest against any suggestion of a canon of standardization, the artist is essentially a free, spontaneous creator. He will never voluntarily submit to a discipline forcing on him a type or canon.'

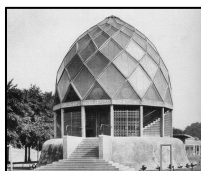
The exhibition itself, however, was a triumph for the Werkbund, and several of the buildings there demonstrated that at last a style appropriate to contemporary technology had been achieved. One was a pavilion for the glass industry designed by Bruno Taut, and the others were a model factory, Halle des Machines, and administrative block designed by Walter Gropius and Meyer had built the Fagus factory at Alfeld-an-der-Leine, and with these two buildings Gropius emerged as one of the leading architects of the twentieth century.

<https://ja.wikipedia.org/wiki/アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ>

アドルフ・マイヤー(ドイツ・1881~1929)

ブルーノ・タウト(ドイツ・1880~1938)

ドイツ工作連盟(1909~1933)

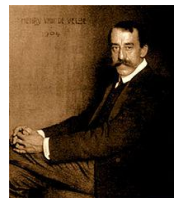


工業建築見本館
ケルン博覧会・ガラス・パビリオン・外観・内装

[https://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_Meyer_\(Architekt\)](https://de.wikipedia.org/wiki/Adolf_Meyer_(Architekt))

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ブルーノ・タウト>

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ドイツ工作連盟>



https://en.wikipedia.org/wiki/Henry_van_de_Velde

アンリー・ヴァン・デ・ヴェルデ(ベルギー・1863~1957)

1907年は工業デザインの歴史の中で、特筆すべき年でした。ペーレンスがAEG社に指名され、デザインプロフェッショナルの地位を確立し、ムテジウスがドイツ工作連盟の組織活動を広報し、多くの組織が続々とヨーロッパ中でデザインと工業の水準が飛躍的に向上したことでした。

19世紀の英国のキルト・組合や工芸家協会とドイツ工作連盟とは、その創設、製造業協会、建築家と工芸家の関係、目的、社会的な立場などで違っていました。ドイツ工作連盟は芸術家、工芸家、専門技術者、出資者と工業と工芸との協働によって生産を改善するために連携していました。

その7年後、ドイツの建築家たちは工業とドイツ工作連盟との連携を試行し、年鑑を1912年と1925年に出版し、そのなかで発展経過を写真に残し、ドイツの建築と工業デザインの理論と実践を強化しようとしていました。

事例としては、当時のデザイナーの遅々としてはいるけど、一貫したスタイルにしようとする苦心している姿を思わせる消費財の挿絵が出てきます。数人のデザイナーは捨てるにはもったいないと思った過去を思い起こすアルヌーホ・新芸術と同じほど派手なドイツ版ともいべきユーゲントシュティール(若者様式)を作りましたが、それはムテジウスが潰そうとした過剰な装飾でした。

このような理論的な葛藤はデザインと建築の理論にも及びました。個人主義者で、ベルギー人の建築家アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデはその時、ドイツのワイマール美術工芸学校(Bauhausの前身)の部長でした。彼はデザインは個人的な作業で芸術家は規則に従う様に強制されてはいけないと思っていました。

ともかく、ムテジウムは工業生産は標準化されることが求められ、標準化は古典的な建築がそうであったように厳密な形式となるように改革されることを主張していました。この破壊的ともいような意見は1914年、ドイツのケルン博覧会を準備していたドイツ工作連盟のトップにも伝えられました。

自身の連続的な講演によってドイツ工作連盟は考え方を決めたとムテジウムは明言しています。建築とドイツ工作連盟もその活動は標準化、標準化と傾倒していき、標準化が世界標準の根拠となると確信をもって今度も明言しています。ヴァン・デ・ヴェルデは反論しています。「ドイツ工作連盟に芸術家が長く所属すればするほど、彼らはどんなに強力な標準化の指示にも、基本的に自由で自主的な創造者として抵抗するようになる。芸術家は決して大砲のような強制があっても、自発的に従うことはない。」と言っています。

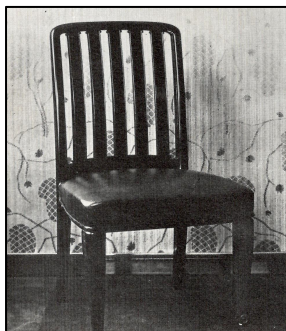
ともかく、ケルン博覧会はドイツ工作連盟にとっては成功でした。いくつもの建築が現代にふさわしい最新技術を誇示しました。その一つはブルーノ・タウト設計のガラス工業館で、その他には理想の工業建築見本館、ハル機械、ライン河畔アルフェルトのファガス工場を建設したウォルター・グロピウスとマイヤー設計の棟管理棟2をグロピウスが20世紀をリードする建築として設計しました。

But although by 1911 Gropius had established a new language of industrial architecture, it was many years before he was able to achieve a similar breakthrough in product design. Prior to 1914 Germany had done more than any other country to achieve some form of collaboration between the crafts and industry, but in the Bauhaus Gropius was attempting to create a new profession to serve a new kinds of society.

In order to do this he had to transcend nineteenth-century romanticism, resolve the conflict between 'spontaneity' and standardization, and redefine his attitudes to the role of art and technology in society. He was faced with the reality of the twentieth century, and in the Bauhaus he attempted to establish disciplines to meet these realities. These were gradually determined as the Bauhaus faced crisis after crisis, and the battles that were fought there have not yet been won.

しかし、1911年、グロピウスは工業建築の新しい用語を作り上げました。数年前にも、商品デザインでも同じような斬新な活動をしていました。1914年以前、ドイツはこの国よりも早く工芸と工業との融合を進めていました。けれど、グロピウスのハウハウスでは新しい階級層の社会に向けて、新しい専門性を出すことを始めていました。

グロピウスは社会の中での芸術と技術の自分自身の姿勢を定義し直して、19世紀のロマン主義を超越し、自発性と標準化の葛藤を解決しようとしていました。彼は20世紀の現実に直面していました。そして、ハウハウスではその現実に向かい合うための原則・原理を作り上げることを試みていました。そのことが次第にハウハウスが危機に次ぐ危機と勝ち目のない闘争に向かわせることを決定的にしていきました。



Dining room chair in Mahogany
マホガニ製食堂椅子
1913年・ウォルター・グロピウス



Mahogany cabinet
マホガニ製キャビネット
1913年・ウォルター・グロピウス



Administration building for the Werkbund Exhibition, Cologne
ケルン博覧会・管理棟
1914年・ウォルター・グロピウス、アドルフ・マイヤー (第1回以上 T.K)

(日本で出版された関連図書の一部)

パウル・クレー
「クレーの日記」



カンジンスキー
「点・線・面」



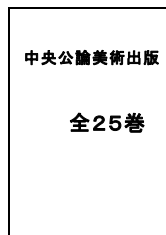
グロピウス
「生活空間の創造」



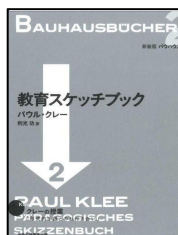
モホリ・ナギ
「サ・ニュー・ヴィジョン」



バウハウス叢書



パウル・クレー
教育スケッチブック



ハウハウスが創設された年

1919年、世界では <https://haya-mi.net/1919/event/1>

ドイツ労働者党(国家社会主義ドイツ労働者党(ナチス)の前身)結成。

ドイツ革命後のベルリンでドイツ共産党の武装蜂起が失敗。

第一次世界大戦後処理の 파리講和会議が始まる。/ヴェルサイユ条約 第一次世界大戦の講和条約

ウクライナ人民共和国と西ウクライナ人民共和国が統一条約に調印。

ドイツは連合国に賠償金1320億金マルクを支払。/ドイツは南洋諸島を日本に譲渡/膠州湾租借地は日本が継承

1919年・大正8年、日本では

三・一独立運動 - 朝鮮での独立運動/五・四運動 - 中国でパリ講和会議に反対した反日・反帝国主義運動

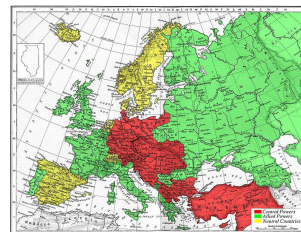
東京駅(1914年竣工)の設計者・辰野金吾が没。

1923年9月1日・関東大震災発生/林愛作、フラン・クロイ`帝国ホテル着工

第一次世界大戦参戦国

緑: 連合国・日本

赤: ドイツ・オーストリア・トルコ



(T.K)