

The Bauhaus : 対訳 (6/6)

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1)
Weimar(ワイマル期2)
Dessau(デッサウ期-1)
Dessau(デッサウ期-2)
Conclusion(終末期)
List of sources(出典) (割愛)
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
と訳しています。

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

* URLをコピーして検索アクセスしてください。

Dessau (2)

デッサウ期 (2)



Bauhaus advertizing for a punch cutter
ハウハウスが制作した
パンチカッター(穴あけ)の広告

The aims of the typography workshop were defined by Moholy-Nagy in 1923, when he wrote 'Typography must be clear communication in its most vivid form. Clarity must be especially stressed, for clarity is the essence of modern printing. Therefore, first of all : *absolute clarity* in all typographical work . Communication ought not to labour under preconceived aesthetic notions. Letters should never be squeezed into an arbitrary shape...like square. A new typographic language must be created combining elasticity, variety and a fresh approach to the materials of printing, a language whose logic depends on the appropriate application of the process of printing.'

Moholy began to apply these ideas as soon as he joined the Bauhaus. Before 1923 the print workshop had been under the direction of Lyonel Feininger, who had concentrated mainly on the production of a series of Bauhaus albums—lithographs, woodcuts and engraving that work of contemporary artists. At that time there was no official typographer on the staff and the 'printed ephemera' of the Bauhaus showed strong Expressionist and Dada influences—leaflets, programmes, book jackets etc, displaying a riot of symbols and letter form, flung together in anarchistic abandon.

1923年、モホリナギはタイポグラフィ工房の目的を次のように定義しています。「タイポグラフィーは生き生きとした形で明瞭なコミュニケーションができること。明快さは特に強調されるべきであり、明快さは現代の印刷では主要なものです。ですから、タイポグラフィー(書体デザイン)の仕事では絶対的な明快さがすべてです。コミュニケーション(意思疎通)には美的な感覚が先入観に左右されてはいけないものです。文字は好き勝手な形の中に・・・たとえば正方形・押し込みではいけないものです。新しいタイポグラフィーで印刷される言葉(文字)は印刷物に対して弾みがあり、豊かで、新鮮に作られなければなりません。その言葉(文字)のデザインは印刷工程・手法に適応しなければいけません。」

モホリはこの考えをハウハウスに来てから、実行しています。1923年以前、印刷工房はライオネル・フィンガーの下で運営されていました。フィンガーは主に、ハウハウスのアルバムと現代作家作品の石版、木版と銅板を制作していました。当時、ハウハウスが構造主義やダダイスムの影響を強く受けて無政府主義的に伝統を放棄する方法で作成した書体デザインや職員の「簡易印刷物」、パンフレット、案内書、図書の表紙、シンボルや書体、旗などのタイポグラフィーを担当する人はハウハウスには公式にはいませんでした。



BAUHÜTTE ANHALT
G.M.B.H.
建築工事組合

Hoch-, Tief-, Beton-, Eisenbetonbau 高層、低層、コンクリート、鉄筋コンクリート
Dachdeckerei, Zimmereibetriebe, Bau- 屋根葺き職、室内装職、造作・家具職
und Möbelschlerei, Töpferrei, Glaserei, 陶器職、ガラス職、
Zementwaren-Fabrikation セメント打ち、
Kleinwohnungsbau 小住宅

Bauhaus advertizing for building work
ハウハウスが建築工事に作成した広告

INHALT	
1. Die Bauhausausstellung 1928	1
2. Die Bauhausausstellung 1929	2
3. Die Bauhausausstellung 1930	3
4. Die Bauhausausstellung 1931	4
5. Die Bauhausausstellung 1932	5
6. Die Bauhausausstellung 1933	6
7. Die Bauhausausstellung 1934	7
8. Die Bauhausausstellung 1935	8
9. Die Bauhausausstellung 1936	9
10. Die Bauhausausstellung 1937	10
11. Die Bauhausausstellung 1938	11
12. Die Bauhausausstellung 1939	12
13. Die Bauhausausstellung 1940	13
14. Die Bauhausausstellung 1941	14
15. Die Bauhausausstellung 1942	15
16. Die Bauhausausstellung 1943	16
17. Die Bauhausausstellung 1944	17
18. Die Bauhausausstellung 1945	18
19. Die Bauhausausstellung 1946	19
20. Die Bauhausausstellung 1947	20
21. Die Bauhausausstellung 1948	21
22. Die Bauhausausstellung 1949	22
23. Die Bauhausausstellung 1950	23
24. Die Bauhausausstellung 1951	24
25. Die Bauhausausstellung 1952	25
26. Die Bauhausausstellung 1953	26
27. Die Bauhausausstellung 1954	27
28. Die Bauhausausstellung 1955	28
29. Die Bauhausausstellung 1956	29
30. Die Bauhausausstellung 1957	30
31. Die Bauhausausstellung 1958	31
32. Die Bauhausausstellung 1959	32
33. Die Bauhausausstellung 1960	33
die bauhausbücher	
1. Die Bauhausausstellung 1928	1
2. Die Bauhausausstellung 1929	2
3. Die Bauhausausstellung 1930	3
4. Die Bauhausausstellung 1931	4
5. Die Bauhausausstellung 1932	5
6. Die Bauhausausstellung 1933	6
7. Die Bauhausausstellung 1934	7
8. Die Bauhausausstellung 1935	8
9. Die Bauhausausstellung 1936	9
10. Die Bauhausausstellung 1937	10
11. Die Bauhausausstellung 1938	11
12. Die Bauhausausstellung 1939	12
13. Die Bauhausausstellung 1940	13
14. Die Bauhausausstellung 1941	14
15. Die Bauhausausstellung 1942	15
16. Die Bauhausausstellung 1943	16
17. Die Bauhausausstellung 1944	17
18. Die Bauhausausstellung 1945	18
19. Die Bauhausausstellung 1946	19
20. Die Bauhausausstellung 1947	20
21. Die Bauhausausstellung 1948	21
22. Die Bauhausausstellung 1949	22
23. Die Bauhausausstellung 1950	23
24. Die Bauhausausstellung 1951	24
25. Die Bauhausausstellung 1952	25
26. Die Bauhausausstellung 1953	26
27. Die Bauhausausstellung 1954	27
28. Die Bauhausausstellung 1955	28
29. Die Bauhausausstellung 1956	29
30. Die Bauhausausstellung 1957	30
31. Die Bauhausausstellung 1958	31
32. Die Bauhausausstellung 1959	32
33. Die Bauhausausstellung 1960	33

inhalt
 bescheidene malerei
 gestaltung?
 probleme um die lichtreklame
 internationale kongress für neues bauen
 reihenhausprojekt für tel aviv
 entwurf zu einer siedlungsschule
 bauen
 möbel auf holz oder metal oder??
 ein beliebter vorwurf gegen das bauhaus
 interview mit bauhäuslern
 glossen
 bauhausnachrichten
 buchbesprechungen
 über herwarth walden
 33 abbildungen

die bauhausausbücher

ハウスマガジンの目次(1928)
 質素絵画
 形態?
 電飾広告の課題
 新住宅の国際会議
 テルアウイウのテラスハウス計画
 入植地学校の下描き
 建築
 木製家具か金属製家具か
 人気のある住宅建築
 ハウハウス学生ヘインデビュー
 ガラス
 ハウハウスニュース
 書評
 ヘルヴァルト・ヴァイデンについて
 33のイラスト

ハウハウス出版図書

Moholy-Nagy, with his Constructivist ideas, put an end to all that, and the publicity material produced for the Bauhaus exhibition of 1923 was purged of the move exuberant typographical tricks. Josef Albers, Joost Schmidt and Herbert Bayer, who was then a student in the wallpainting workshop, began, with the encouragement of Moholy, to concentrate on graphic design, establishing the disciplines that are now taken for granted by designers in this field.

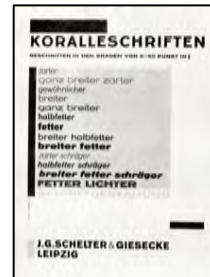
当時盛んに行われた遊び文字を排除して、モリナキは自身の構造主義の結果をタイポグラフィに取り入れ、ハウハウスが1923年に開催した展示会の広報資料を作成しました。ヨセフ・アルバース、ヨースト・シュミット、ハーバート・バイヤーは当時まだ壁面装飾工房の学生でした。モリナキはグラフィックデザイン分野ではデザイナーが原理・原則を確立して当然と思われるように工房に力を入れていました。



Cover for Bauhaus magazine, 1928
 ハウハウスの雑誌表紙、1928年



Cover for Bauhaus magazine, 1929
 by Joost Schmidt



Advertisement for a printing firm
 Herbert Bayer
 印刷会社用の広告・ハーバート・バイヤー



Bauhaus Magazin で検索(動画で内容をパラパラ紹介しています。)
 Bauhaus 9は2017年12月4日に発行、Substance:本質について
 No.10,2018年発行、標準化について、
 No.11,2019年発行、100周年、世界の若手建築家100人
 (ハウハウス・テッサウ財団発行)
 No.9: ISBN 978-3-95905-157-6 (German)12,- € (+ postage)
 ISBN 978-3-95905-158-3 (English)
 (ISBN番号で取り寄せ注文購入可能)

In Dessau the typography workshop was run by Herbert Bayer, although work for the department was carried out by Moholy-nagy, Schlemmer, Albers and Schmidt. It was after the move to Dessau that Bauhaus layouts achieved their characteristic sense of order, symmetry and clarity: information was organized and presented in carefully balanced grids; decorative elements were reduced to the basic geometric forms—circle, square and thick horizontal or vertical rule; the relationship between text and illustration was calculated with mathematical precision and the serif was banished—a revolutionary move in Germany, where the elaborate Gothic alphabet was still widely used. In their search for clarity and legibility, Bayer and Albers both designed sans-serif typeface, Albers' 'stencil letter' being composed of three basic shapes. Bayer also made heroic efforts to abolish the use of capital letter, on the grounds of logic, clarity and economy. 'Why should we write and print with two alphabets,' wrote Bayer, 'we do not speak with a capital A and a small a'; so, from 1925 onwards, the Bauhaus typographers began to abandon the use of upper-case letters.

テッサウのタイポグラフィ工房はモリナキ、シュレンマー、アルバース、ハーバート・バイヤーシュミットから引き継がれてハーバート・バイヤーが運営していました。それはハウハウスがテッサウへ移転してからのことでした。ハウハウスのタイポグラフィは構成秩序の個性的なセンスの発揮で、シムトリで明解な内容はバランスの取れたマス目に表示されています。装飾的な要素を取り除いて、幾何学的な形にし、円、正方形、太さ、水平、垂直の法則を作り、数学的に正確に文章と図解で文字の端のハネを無くすることでドイツでは今も広く使われているゴシック体が苦心して作られました。ゴシック体の明解さ読みやすさを研究してはバイヤーとアルバースが二人でサン・セルフ書体として作成しました。アルバースの作成した書体は「切り抜き書体」として3種類を基本形として作成しました。バイヤーは大文字を明解さと経済性から使わないことも大胆にはじめました。バイヤーは「どうして大文字と小文字で印刷しなければならないのか、話言葉では区別していないのに」と言って、1925年から以後ハウハウスでは上記のように大文字を使っていません。(現在のドイツ語では、文頭と文中の名詞頭文字は大文字を使用しています。T. K.)

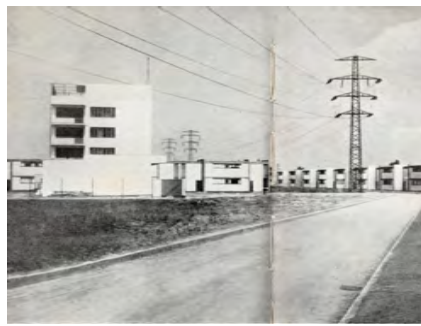


Pantomimu, 'Treppenwitz'
Three figures with furniture-like form
Oskar Schlemmer, 1925-9

左・パントマイム「階段での思いつき」

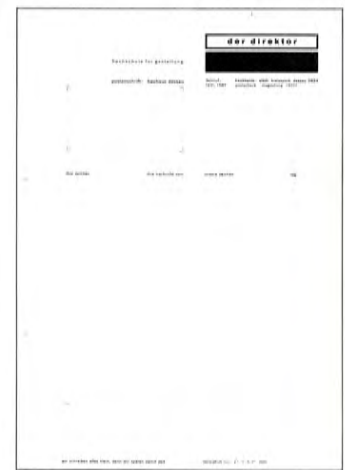
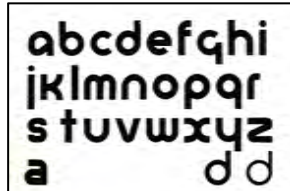
右・「家具と3人の人物像」

オスカー・シュレンマー、1925～9



The Dessau Törten-Seidlungen, 1928
 Dessauトルテンの集合住宅、1928年
グロピウス、1928年

'universal type'
Herbert Bayer, 1925
「ユニバーサルタイプ」
ハーバート・バイヤー



Bauhaus letterhead,
Herbert Bayer, 1925
ハウハウスの便箋、ハーバート・バイヤー、1925

The typography department was mainly involved in work for the Bauhaus itself—publicity material, prospectuses pamphlets, poster, etc., although it did carry out commissions for other organizations. It was not, however, directly concerned with the school's most important venture in publishing—the publication, between 1925 and 1931, of fourteen Bauhaus books. These were part of a vast series, edited by Gropius and Moholy-Nagy, in which Bauhaus staff and other leading architects and artist explained and illustrated their theories. Several of the books were designed and laid out by Moholy-Nagy; they were printed by the Verlag Albert Langer in Munich, and form what is possibly the most stimulating series in modern art to be published in this century. Fifty were planned and fourteen were published, including Klee's *Pädagogische Skizzenbuch*, a selection of the lectures he had given at Weimar between 1921 and 1922, *Malerei, Photographie und Film*, and *Von Material zu Architektur* by Moholy-Nagy, Kandinsky's *Punkt und Linie zu Fläche* and Malevich's *Die Gegenstandlose Welt*. Books by Gropius, Oud, Van Doesburg, Schlemmer and Mondrian were also included, and the series aimed to provide a complete synthesis of contemporary aesthetic thought and achievement.

Gropius's own book *Internationale Architektur*, a survey of modern European architecture, was published in 1925, two years before an independent architectural department was finally established within the Bauhaus. Gropius's decision to postpone 'official' architectural training was part conviction ('Only the journeyman who has been seasoned by workshop practice and instruction in the study of form is ready to collaborate in building,' he had written in *Idee und Aufbau*) and part necessity, since, even under the more liberal Dessau administration the Bauhaus continued to be short of the capital necessary for full-scale expansion.

Bauhaus members had, nevertheless, been involved in architectural work since 1919; the Haus am Horn, for example, was part of a scheme for a colony of houses that was to have been built from standardization components; Georg Mueche and Marcel Breuer had continued in various projects to explore the problem of unit construction, and practical experience was, of course, intensified in Dessau, where staff and students were all encouraged to collaborate on designing and equipping the Bauhaus building, as well as, the labour exchange and housing colony that the town council had commissioned from Gropius.

タイポグラフィーの部署の仕事は主に、ハウハウス自身のため、広報材料としての案内書やパンフレットやポスターなどのためでした。それでも、委託されて他の組織の仕事もしました。それは学校が直接関与したのではなく、重要なのは新規の出版事業として、1925年から1931年まで、14冊のハウハウス図書を出版しました。それらはグロピウスやモホリナギが編集した膨大な図書の一部で、ハウハウスの職員や他の指導的な建築や芸術家についての説明や図解、理論についてでした。それらの図書はミュンヘンのアルバート・ランガー出版社で印刷され、たぶん今世紀に出版された現代美術の図書では最も刺激的な形式ものでした。15冊が計画され、14冊が出版されました。その中にはクレーの「スケッチブックの教育」は彼がワイマルで1921年から1922年間の講義集であり、モホリナギの「建築と材料のための画家、写真家、フィルム」やカジンスキーの「点・線・面」、マレヴィッチの「抽象の世界」がありました。グロピウスやオウト、ファン・ドゥースブルフ、シュレンマー、モンドリアンも含まれていて、それらのシリーズは現代の美学思想と活動を完全に統合しようとするものでした。

グロピウス自身の図書「国際建築」は現代ヨーロッパの動向を書いたもので1925年に出版されました。2年前には別組織になっていた建築部署がハウハウスの中に組み込まれました。グロピウスが「公式な」建築学習を先伸ばしを確信をもって決心したのは「ただ工房で形態の実技と演習を数ヶ月こなしただけの職人だけが建築の現場で共同作業に入る用意ができると「理念と建築」の中に書く必要がありました。しかも、自由な Dessau市のハウハウスに関する管理が学校を全面的に拡大するのに必要な資金が不足するまで続きました。

それでも、ハウハウスの職員たちは1919年以来、建築の実務には熱中しました。例えば、「ホーンの住宅」では標準化された部材で建築されました。ケオルグ・ムッヘとマルセル・ブローヤーは様々な計画では建築のユニット構造の問題を探索し現実的な対応もしました。当然 Dessauでの活動は職員も学生も共同でデザインし、ハウハウス建屋の設備を設置し、強化していくことでした。同じように職業安定所(ハローワーク)、住宅地開発はグロピウスの市議会への働きかけもありました。

Early in 1927, however, soon after Bauhaus buildings had been completed, Gropius decided to 'widen the scope of architectural training'. According to Bauhaus Weimar Dessau, 'specialists in Construction, Statics and Descriptive geometry were appointed to the staff', and Hannes Meyer, a Swiss architect, was asked to take charge of the architectural department. In appointing Hannes Meyer, Gropius brought in a tough and uncompromising realist, who was preoccupied by social and scientific rather than aesthetic problems. His was essentially a functional and rational approach and he based his architectural course on a systematic analysis of all the practical in designing a human environment. He had little affinity with the artists on the Bauhaus staff and felt that their theories and experience were scarcely relevant to the problems of design and architecture which were first and foremost social. The architect, he maintained, must be backed by the scientist, and the psychologist if his work was to have any social meaning.

バウハウスの建屋が竣工したあとの1927年の初頭、グロピウスは「建築教育の視野を広げること」を決意しました。「ワイマルからデッサウまでのバウハウス」によれば、構造学、統計学、記述幾何学の職員が採用されました。スイスの建築家ハネス・メイヤーが建築科の担当に要請されました。ハネス・メイヤーの採用に当たって、グロピウスは彼を強靱で妥協のない、美的な問題よりも社会的で科学的な現実主義者と見ていました。彼の主な考えは建築教程を基本的に、人間環境を実利的に機能的で合理的にデザインをするために、分析と総合をすることでした。彼はバウハウスの職員からは共感してもらえず、職員の理論や経歴はほとんど社会の最優先事項であるデザインと建築の課題とは関連がないと感じていました。彼は、建築の作品がなにがしかの社会的に意味があるなら、建築家である前に、先ず科学者であり、心理学者であるべきだと、言っています。



Cover design for Von Material zu Architektur
図書表紙「建築材料」
モリナギ



Labor Exchange, Dessau 1929 (NETで検索可能)
exterior and interior
労働交換所(職業安定所) デッサウ市
外観と内装

Obviously Gropius intended, with the establishment of the architectural department, to strengthen the Bauhaus's social communication, and it is significant that it was this 'outsider' that he chose to nominate as his successor when he decided to leave the Bauhaus in 1928.

明らかに、グロピウスはバウハウスの社会的な意思表現を強化するために建築学部の創設を意図していました。それは重要なことでした。1928年にバウハウスを離れることを決意したとき、彼の後継者として選んだのは「アウトサイダー(学校教職員以外の者)」でした。

Gropius's departure came as a shock to the students; Siegfried Giedion in *Work and Teamwork* describes how he had given a lecture at the Bauhaus on the day Gropius handed in his resignation, and was at a party there when the news broke: 'In the general atmosphere crazy high spirits there was no hint that anyone knew what had happened. At midnight the band suddenly came to a halt. The most senior student went up to Gropius and said "You have made many mistakes, Gropius, but there is no one to fill your shoes. You oughtn't to leave".'

グロピウスがバウハウスを離れることは学生たちにとってショックでした。「制作とチームワーク」の中で、ジークフリート・ギデオンが書いているのは、グロピウスが辞任の日に講義をしたこと、辞任のニュースが広がって、学生が集まったこと。「雰囲気全体が異常に高揚し、何が起きたのか誰も予測がつかなかった。真夜中、一群の学生が部屋に集まった。ほとんどの上級学生がグロピウスの所に来て、『グロピウス先生、あなたは多く間違っていたけど、あなたの代わりになる人はない。去るべきでない。』

There were several reasons for Gropius's departure; he had given nine years to the Bauhaus, and during that time administrative work had prevented him from widening the scope of his architectural practice. Even under the more liberal Dessau administration, when the still too meagre grant was supplemented by royalties from Bauhaus products, he found it difficult to pay his staff, provide free places for impecunious students and extend the scope of the courses. Moreover, the attacks on Bauhaus ideologies had been resumed. According to Wingler, Gropius felt that the more vicious were directed at him personally, and that by leaving he would give the Bauhaus peace to extend and consolidate the achievements of the past five years.

グロピウスの辞任には幾つかの理由がありました。彼はバウハウスに9年間を捧げました。その間、管理の仕事が彼を建築実務の視野をひろげるようになっていきました。ワイマルよりも自由なデッサウ市の監督と下でも、バウハウスのデザインロイヤリティ収入は公的助成金を補うにはまだまだ、職員給与や貧困学生の無償住居や教程内容を広げるのをまかなうには乏しかった。さらにバウハウスの思想に対する攻撃が再び起きてきました。ウングラーによれば、グロピウスは自分に対するさらなる個人的な悪意と、彼が過去5年間にバウハウスを平穩に拡張し統合しようとする活動を残そうとすることに対する攻撃を感じていました。

Obviously he felt that Hannes Meyer was the right man to give the Bauhaus a new series of direction, but Meyer was hardly a popular figure when he took over in April 1928. At the party described by Giedion, one of the students had made a speech declaring that the appointment was a catastrophe for the Bauhaus. It certainly marked the end of an era, for Breuer, Moholy-Nagy and Herbert Bayer left with Gropius, and Meyer brought in new men and new objectives.

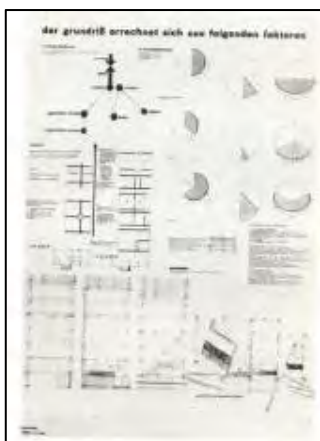
In his first address to the students as director-designate, Meyer declared that the conflicts within the Bauhaus were symptomatic of the sickness currently afflicting humanity—man's failure to communicate with man: 'Will our work be directed inwards or outward? Shall we turn our attention to the needs of humanity, and collaborate in building a new way of life, or shall we become an island...?' In order to eradicate the weaknesses he saw in the Bauhaus curriculum, Meyer extended the scope of the architectural course. He introduced mathematics and engineering, and worked out a systematic course, emphasizing the architect's social responsibilities. 'Architecture,' he maintained, 'is not the individual emotional activity of an artist. Building is a collective activity' and he worked out a course that reflected his conviction that 'Building depends on organization: social, technical, economic and psychological organization'.

He appointed several new members of staff, including the architect and town planner Ludwig Hilberseimer, and Alfred Arndt, who had studied at the Bauhaus from 1921-6. Walter Peterhans took charge of a special course in photography and Mart Stam was appointed guest lecturer. During the two years of Meyer's directorship the Bauhaus architectural department was involved in extending the Dessau Törten-Siedlung, the housing estate that Gropius had designed in the outskirts of Dessau, and the students also collaborated in the design of a Trades Union school in Bernau, near Berlin, which was completed in 1930. Also under Meyer's régime, the workshops stepped up production, and more and more Bauhaus designs were mass produced, so that the school's income from royalties was practically doubled.

明らかに、グロピウスはハネス・マイヤーがバウハウスを新しい方向に導くには適正な人間だと感じていました。けれど、マイヤーは1928年の4月の引き継ぎでは馴染みにくい人物でした。キテオンが書いたものによれば、一人の学生がパーティのスピーチで、マイヤーの就任がバウハウスを破滅に導くと公言しました。それは確かに一時代の終わりを示すものでした。というのも、グロピウスと共に、ブローヤ、モホリナギ、ハーバート・バヤヤーも学校を去っていきました。マイヤーは新たな職員を採用し、新たな計画を始めました。

学生にとってのマイヤーの最初の位置づけは指名された監督者でした。マイヤーはバウハウスの中にある問題点は日常的な人間性の関わる病的な症状、即ち人とのコミュニケーションの失敗にあると宣言しました。「私たちの指示監督されている仕事は内に向かうものなのか、外に向かうものなのか？ 私たちの関心を人間性の要求と新しい生き方を共同で作りに向けるか、個々に自分の島(活動域)を作るのか？」彼はバウハウスのカリキュラムの弱さを根絶するために建築課程の中に視野を広げました。彼は数学と工学を取り入れ、システムティックに建築家の社会的責任を強化するように教科を作りあげました。彼は芸術家の個人的、感情的なものではないものとして「建築」を整備しました。「建築物は適正な活動により、技術、経済、心理の総合化に左右される」という彼の信念が反映されていました。

マイヤーは数人の新しい職員を採用していました。その中には建築家であり都市計画家のルドルフ・ヒルバーザイマーやアルフレート・アルントがいます。彼らは1921年から1926年までバウハウスの学生でした。ウォルター・ペーターハンスは写真の特別教科に採用され、マート・スタムは客員講師に採用されました。2年間にマイヤーの指導でバウハウスの建築科はグロピウスが設計したデッサウ市郊外のトルテンの集合住宅開発に関与し、1930年に竣工したベルリンの近郊ベルナウの商業組合学校の設計にも学生は関与しました。また、マイヤーの体制の下で工房は制作物のレベルを高め、学校へのロイヤリティ収入は実に2倍になっていました。

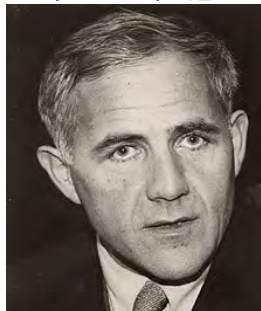


Part of a study programme for Hannes Meyer's architectural course, 1930

ハンネス・マイヤーの建築教程(コース)の教材の一部
der grundriß errechnet sich auf folgenden faktoren
要素から計算して作られた輪郭線

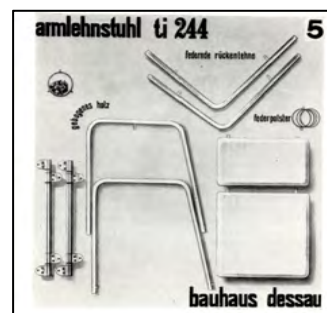
<https://ja.wikipedia.org/wiki/ハンネス・マイヤー>

ハンネス・マイヤー(スイス・1889~1954)
1931年~1937年ソ連に亡命、



スイスの住宅

ベルリンの学生寮



Demountable armchair	分解可能なアームチェア
Josef Albers, 1929	ヨゼフ・アルバーズ, 1929年
gebogenes holz	曲木
federnde rückenlehne	弾性背もたれ
feder polster	スプリングクッション

But in spite of his obvious competence and his success as a teacher, Meyer's extreme left-wing views soon brought him into conflict with the Dessau authorities. He encouraged the students to participate in political activities and this was of course anathema in Germany of 1930. Meyer, however, refused to compromise ; for him, building was first and foremost a social activities and he believed that no true architect could remain politically uncommitted. In the summer of 1930, he was asked to resign, and he published a bitter letter in a Berlin journal revealing his complete contempt for the values he found in the Bauhaus when he took over the school. Hours were spent, he declared, designing tea cups according to Constructivist principles, and a vague medieval inspired socialism permeated the school. 'This was the basis of my tragic-comic situation ; as director of the Bauhaus I found myself fighting the Bauhaus style.....I taught the students to relate building to the community ; I weaned them from the formalistic, intuitive approach and taught them to undertake basic research ; I showed them how to put the needs of the people first. '

Although these were extravagant claim, Meyer's short régime did have positive results. He laid the foundation for a practical and systematic course in architecture ; he increased the the students' social awareness and he strengthened the school's ties with industry. But his intolerance and his fanaticism were inherently stultifying : there was no room for anyone whose opinions different from his own, and the liberal, essentially humanistic attitudes that Gropius had encouraged were rejected. Conflicting factors within the Bauhaus were again threatening to destroy it and a more impartial and objective leader had to be found.

When Meyer left, the Dessau administration tried to persuade Gropius to take over again , but he refused , and suggested that architect Mies van der Rohe should be offered the directorship.

Gropius had first met Mies van der Rohe in Behrens' office before the First World War ; after the war Mies, like Gropius, had become involved in the activities of the Novembergruppe, and until 1927 his growing reputation as an architect was based on various projects he designed for the group's exhibitions--the glass skyscrapers of 1919 and 1920, the office building in reinforced concrete of 1921 and the villas of 1923 and 1924. In 1927, Mies took charge of the Deutscher Werkbund's Weissenhof-Siedlung exhibition in Stuttgart, for which he, Gropius, Le Corbusier, Behrens and many other leading architects designed houses and apartment blocks, and in 1928 he confirmed his international reputation with his design for the German pavilion at Barcelona.

しかし、マイヤーの明解な能力と教師としての成功の代償に彼の極左翼な思想が彼自身を Dessau 市当局との対立に追い込みました。彼は学生たちを政治的な活動に参加することを勧めていました。このようなことはもちろん、1930年のドイツでは嫌われていました。マイヤーはそれでも、妥協することを断っていました。彼にとって、建築は第一でかつ主要な社会的活動であったし、真の建築家でない人は政治には関与できないと信じていました。1930年の夏、彼は辞任を求められました。そこで、彼はベルリンの新聞社に彼がハウハウスに来てから確立した価値に対して彼を全く侮辱していると激しい投書をしました。時間が過ぎてから、彼は構造主義の原理に基づいてティーカップをデザインしているとき、中世の影響を受けた社会主義が学校の流行になっていたと明らかにしました。「これは私にとって悲喜劇的な状況でした。ハウハウスの管理者としての私はハウハウスタイルなどと闘っていました。私は学生たちに建築をコミュニティ・社会に関係づけるように教えていました。私は学生を形式や直感で進めることから引き離し、基礎的な研究から始めることを教えました。最初にやるべきことは人々の要求を取り入れることだと見せました。」

それらは賛否な望みでしたが、マイヤーの短期の体制はいい結果になりました。マイヤーは建築に実務的でシステマチックな教科を基礎にすることをしました。彼は学生に社会的な関心を高めさせ、学校と産業との絆を強化しました。しかし、彼の不寛容性と、狂信性がそれらを台無しなものにしてしまい、彼とは違う意見を受け入れる余裕はなく、グロピウスが広げようとしていた自由で、人間性を尊重することが除外されて行きました。ハウハウス学内でそのようなことを無くし、公正で客観的な指導者を擁立することで確執が再び起きました。

マイヤーの辞任について、Dessau の監督者はグロピウスに再度就任を説得しようとしたましたが、グロピウスは断り、代わりに、ミス・ファン・デル・ローエを推薦しました。

グロピウスが最初にミスに会ったのは第一次世界大戦前、ペーレンスの建築事務所でした。戦後、ミスはグロピウスと同じように11月グループの活動に1927年まで参加しました。彼の建築家としての評判は11月グループの展示会に彼が設計した数々の計画によって高まっていました。それは1919年1920年のガラスの超高層ビル、1921年の鉄筋コンクリートのオフィスビル、1923、24年の別荘です。1927年、ミスはスチュガルトの展示会でドイツ労働組合のヴァイゼンホフ住宅設計を担当。その展示会にはグロピウス、ル・コルビジエ、ペーレンスなど多くの先進的な建築家が戸建て住宅、集合住宅を出展していました。1928年、バルセロナ万博ドイツ館で国際的な評判を確立しました。



Project for a glass skyscraper
Mies van der Rohe, 1920-1
ガラス超高層ビル
ミス・ファン・デル・ローエ、1920、21年



Barcelona Pavilion
Mies van der Rohe, 1929
バルセロナ万博1929年、ドイツ館
ミス・ファン・デル・ローエ



He brought to the Bauhaus his reputation as a purist and perfectionist, with a passion for order, clarity and quality. One of his first moves as director was to banish politics from his school, which made him very unpopular, for a time, with the students. Gradually, however, they began to respect his objectivity and his insistence on the highest possible standards. Under Mies's direction the architectural students at the Bauhaus were intensified, and for a time it seemed as though the school had gained a new lease of life. But Mies was faced with a far grimmer political situation than Gropius had ever had to contend with. In August 1932, the Nazi party had gained control of the province of Anhalt, which included Dessau, and its officials immediately took steps to close the Bauhaus — for them a symbol of Bolshevism, decadence and subversion. Mies and Dr Fritz Hesse tried to persuade them to reverse the decision, which had aroused a storm of international protest, but the school's fanatical opponents were not prepared to listen to reason, and the Dessau Bauhaus was closed in October 1932.

Mies, however, managed to re-open the school as a private venture in Berlin; he rented an empty telephone factory and the Bauhaus re-established itself there for six uneasy months. Then Hitler came into power and the persecution was resumed. On 11 April 1933 the Gestapo occupied the school, searched it for evidence of Communist activities, and forbade the students and staff re-entry. For several weeks Mies attempted to persuade the new régime to re-open the school, but he could not accept the conditions that were imposed, and the school was finally closed down in July 1933.

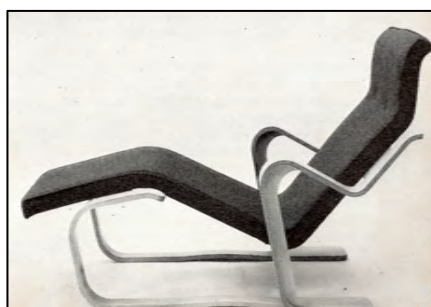
Then the exodus began: Klee went to Switzerland and Kandinsky to Paris, but most of the staff eventually found teaching post in the States: Gropius, after spending three years in England, was appointed head of Harvard School of Architecture; this was in 1937, and later that same year, Marcel Breuer joined him, and they set up an architectural practice. Mies van der Rohe stayed in Germany until 1937, when he was asked to teach at the Illinois Institute of Technology (then known as the Armour Institute); Hiberseimer, Peterhans and several of the students joined him there. Moholy-Nagy founded a New Bauhaus (later renamed Institute of design) in Chicago; Albers was appointed professor of art at the Black Mountain College, North Carolina; Bayer became art director of an advertising agency in New York, so that Bauhaus ideals and teaching methods began to be adopted and adapted by art and architectural schools throughout the world.

<https://ja.wikipedia.org/wiki/ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ>



Barcelona chair
Mies van der Rohe, 1929
バルセロナ チェア
ミース・ファン・デル・ローエ、1929年

(ドイツ・1886～1969)



Chair
Marcel Breuer 1936
椅子
マルセル・ブローヤ

ミース・ファン・デル・ローエがバウハウスにもたらしたものは秩序、明解、品質に対する熱意をもって自身の純粋主義と完全主義でした。学校の管理者として最初の活動は学校から政治要素を無くしたことでした。そのため、一時、学生からは好かれていませんでした。次第に、学生たちは彼の客観的、公平さと彼の最高レベルの標準化が可能だとする主張に対し敬意を持つようになっていきました。ミースのバウハウスでの指導の下、一時は、建築科学生は新しく楽々とした学校生活を獲得して、強くなったように見えました。しかしながら、ミースはグロピウスがかって経験した困難以上に、政治的に厳しい状況に直面することになりました。1932年8月、ナチ党がデッサウを含むアンファルト県の管理を握るようになって、すぐにデッサウ市はナチ党からはボルシェビキズム(共産主義者)と退廃と国家転覆の象徴であるとして、バウハウスを閉鎖に追い込みました。ミースとフリッツ・ヘッセ博士(デッサウ市長)は彼らの決定を変更すよう説得交渉を試みましたが、彼らの決定は国際的な抵抗の嵐が巻き起こされていました。しかし、学校に対する熱狂的な相手は聞く耳を持たず、デッサウ・バウハウスは1932年10月に閉鎖されました。

それでも、ミースはベルリンで私立で学校再開に挑戦しました。彼は空いている電話機工場を借り、そこでバウハウスを困難な6ヶ月間、再度設立開校しました。ヒトラーは権力と迫害の体制になっていきました。1933年4月11日、ゲシュタポ(秘密国家警察)が学校を占拠し、共産主義者活動の証拠として、活動を禁止されていた学生と再雇用された職員を探していました。数週間後、ミースは新体制で再度の開校の交渉を試みましたが押し付けられた条件を受け入れず、学校は1933年7月最終的に閉鎖されました。

それから、脱出劇が始まりました。クレーはスイスに、カンティンスキーはパリに、しかしほとんどの職員は結局、国内に残り教職に就きました。グロピウスはイギリスに、3年間いた後の1937年、ハーバード大学建築科に行き、同じ年、遅れてマルセル・ブローヤも彼に加わっていました。ミースは1937年までドイツにいましたが、米国のイリノイ工科大学(その時期は防衛機器教育機関として知られた)から招聘されていました。ペーター・ハンスと数人の学生も彼に付いて行きました。モリナギはシカゴに新バウハウス(後にデザイン教育研究所に改名)を開設しました。アルバースは米国ノース・カロライナのブラック・マウンテン大学の芸術教授として採用されました。ハーバート・バイヤーはニューヨークの広告代理店のアートディレクターになりました。このように、バウハウスの理念と教育方法は適応に適応を重ね、世界中の芸術と建築の学校に広がり始めて行きました。

Coclusion

When I was a boy my family in a city apartment with open gas-jets, individual coal-heated stoves in each room, including the bathroom, where the warm water was heated for the bath each Saturday : that took two hours. There was no electric street car, no automobile, of course, no plane. 'Radio, film, gramophon, X-ray, telephone, were non-existent.'

This was the society that Gropius grew up in : even in 1919, when the Bauhaus was founded, the world still seemed compratively simple , and the idea of planning for environmental reform not entirely Utopia. But during the next twenty years technology made its take-over bid, and no reformer, no matter how well organized or well intentioned , could keep pace with the change.

Although frastrated by political and economic revolutions, the Bauhaus made the bravest and the most practical attempt ; but as Gropius was to point out , it could not move faster than the society that it sought to serve. The school was essentially a product of the 'twenties, and although the Bauhaus idea of cooperative effort to promote creative work has influenced design and architectural training throughout the world, the school's practical achievements must be judged in the context of the interwar years.

Gropius, who combined nineteenth-century idealism with twenties-century realism, was convinced that the key to reform lay in education, but his ideas on what should be taught and how it should be taught , gradually matured as the Bauhaus adpted itself to meet sociological change. In Weimar, Gropius believed that painters could be taught techniques to civilize industry . 'Modern painting ,' he wrote 1923, 'breaking through old conventions, has released countless suggestions which are still waiting to be used by the practical world. But when, in the future, artist who sense new creative values have practical training in the industrial world, they will themselves possess the means for realising those values immediatly. They will compel industry to serve their ideas and industry will seek out and use their comprehensive training.'

In earlier cultures links between art and product design were forged more or less unconsciously, and the idea that the artist could be taught the skills to establish formulae that would unite all the arts, including architecture and design , was originated by the nineteenth-century reformers, and revived in the first twenty years of the twentieth-century by Futurist and Constructivist polemics. The Weimar Bauhaus was the first full-scale attempt to put these theoris into practice, and it soon became obvious that the ideals of the artist and those of indutry were irreconcilable, and that entirely new disciplines were required to bridge the gap between art and technology.

In establishing these disciplines the Bauhaus evolved a teachig programme that was radical and revolutionry ; as the programme developed, its emphasis shifted from 'art' and 'craftmanship' to 'technique' (in its broadest sense, which acknowledges social demands). Moholy-Nagy was the last painter to join the staff, and he was appionted in 1923 ; in Dessau the dual system of instruction was abandoned and as the workshops became more productive the Bauhaus artist became more and more of a background figure, until in Meyer's and Mies's era, he was more or less redundant.

終章

私が子供のころ、家族は街のアパートに住んでいて、ガスコンロ(オープン)と各部屋、浴室に石炭ストーブがあって浴室で毎週土曜日2時間かけてお湯を沸かしていました。電気もなく、電車も、自動車も、もちろん飛行機もありませんでした。「ラジオ、電蓄、X線もありませんでした。」

グロピウスが大人になった1919年でも、そんな時代でした。その年にバウハウスが創設されました。世界はまだ比較的シンプルでした。環境を改善使用とする理念は全くの夢ではなくなりました。けれども、その後の20年間、技術は予想を越えて発展したけど、何も問題にされず、改革者は誰も良好な組織を作れず、誰も良好な国際化も出来ず、誰も変化し続けることはできませんでした。

しかしながら、政治と経済革命に対する欲求不満に対し、バウハウスがもっとも勇敢に、最も実務、実利的に対応してグロピウスは注目を集めました。それは社会が求める変化よりは速くは出来ませんでした。学校の存在は、20世紀の成果であり、バウハウスの創造的に共同作業する努力しようという理念はデザインと建築の教育訓練の世界的に影響を与えました。バウハウスの実務的・実利的な活動は第一次世界大戦と第二次世界大戦との間の20年間の文脈の中で評価を判定されるべきです。

グロピウスは19世紀の理想主義と20世紀の現実主義とを結びつけ、教育で改善の鍵を確信しました。グロピウスの何を、どのように教えるべきかという理念はバウハウスを社会学的变化に対応し、段階的に成熟するようにすることでした。ワイマルの頃、グロピウスは画家は文明化される工業技術を教えられるべきかもしれないと信じていました。「現代絵画」についてグロピウスは1923年、次のように書いています。「古い習慣が壊されれば、数多くの提案が実利的な世界で使われます。しかし、将来、芸術家は工業社会で新しい創造的な価値に気付けば、芸術家はすぐにその価値を実現することを意識するようになる。芸術家は工業が自分たちの理念と工業が広い範囲で学習するようになる。」と。

初期のバウハウス文化は、芸術と製品デザインにつながりを強く意識したり、全く意識しなかったりしながら、学校、の理念は鍛造するように形成、改造されていきました。、建築家もデザイナーも含め芸術家は技術は決まった方法で芸術は教えられるという考えは19世紀の改革者達が創出したものであり、その考え方は20世紀に入ってもはじめの20年間は未来派や構造主義者の主張が再び出てきました。ワイマルのバウハウスは最初にそれらの古い考え方を丸ごと実利的な考え方に変ようと試みました。しばらくしてバウハウスの考え方が明らかに芸術家達の理念は工業と矛盾していて、芸術と工業のギャップを埋めるような全く新しい原理・原則が求められていました。

そのような新しい原理・原則を確立する課程で、バウハウスは教育プログラム(計画)を工夫しました。それは合理的で革命的といえるものでした。プログラムは「芸術」や「職人気質」から「技術(社会の需要を幅広く感じ取る)」へ発展し、強化されていきました。モホリナギは職員として1923年に採用され参加した最後の画家でした。 Dessauでは工房の(新旧)二通りの実技研修が廃止され、より生産的になっていきました。マイヤーとミースの時代までにはバウハウスの芸術家はより一層、背後の人物(黒子)になっていきました。モホリナギには遅かれ速かれ、出る幕がもうありませんでした。

Nevertheless, the fact that Klee and Kandinsky remained at the Bauhaus until its last years (Klee left at the end of 1929 and Kandinsky moved to Berlin with Mies), is a tribute to the flexibility of the school's educational programme and to the tenacity of Gropius's belief in the 'common citizenship of all forms of creative work'.

Fine art values, of course, contributed a great deal to the emergence, after 1923, of a recognizable Bauhaus style—a style based on the cube, the rectangle and the circle, which reflected the preoccupations of the Constructivists and the Cubists and which, after some trial and error, lent itself to contemporary production techniques; but by the time the Bauhaus had established strong links with industry, in spite of Hannes Meyer's criticism, the original impetus for the style had been abandoned, social preoccupation were ousting fine art values and the quest for the immutable 'type-form' was replaced by research into the rationalization and humanization of mass produced goods.

The Bauhaus has been criticized for not being more radical in its approach to product design, for looking, as Buckminster-Fuller puts it, 'at problems of modification of the surface of end products, which end products were inherently sub-functions of a technically obsolete world'.

This is a functional dilemma, and it still faces architects and designers and those responsible for their training today. No matter how rapidly man adjusts to technological change, he cannot keep pace with all the social, economic, psychological and political implications of technology.

In the Bauhaus Gropius taught that the designer's first responsibility is to his client; that he cannot attempt to impose new patterns of life based on revolutionary design solutions before society is ready to accept them. 'Not the products, but man, is the end in view,' wrote Moholy-Nagy when he came to describe the Bauhaus's achievements. It is this essential humanism, based on an attempt to understand man's psychological as well as his physical need, that has been the Bauhaus's most important contribution to twentieth-century architecture and design. 'The wholeness of its approach,' wrote Gropius, 'has helped to restore the architecture and design of today as a social art.'

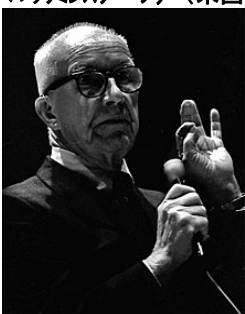
But this wholeness depended on the collaboration and mutual sympathy of a group of specialists all working towards a common aim. 'We began over there in the Bauhaus,' wrote Klee. 'We began there with a community to which each of us gave what he had. 'More we cannot do.'

Buckminster-Fuller

<https://ja.wikipedia.org/wiki/バックミンスター・フラー>

(第6回・終わり・以上 T.K)

バックミンスター・フラー(米国・1895～1983)



ともかく、クレーとカンディンスキーが学校の最後の年まで(クレーは1929年の年末まで、カンディンスキーはミースと共に、ベルリンに移るまで)バウハウスに残ったのは、学校の教育プログラムの柔軟性とグロピウスの一般市民のすべての造形創作活動に対する信念と不屈さに対する敬意の現れでした。

純粋芸術の価値はもちろん、出てきたこと自体が多大な貢献でした。1923年以降、立方体と長方形を基本にしたとするバウハウス・スタイルが認識されました。それは構造主義とキュビズムの主義・こだわりを反映し、幾つかの試行錯誤のあと、現代的な生産技術をバウハウスのスタイルに取り入れました。その時までバウハウスは産業と強い関係ができていました。ハネス・マイヤーの批判によって廃止されたスタイルに替わって、独創的な方法が生まれました。社会的なこだわりは純粋芸術の価値を奪い、不変の「形のスタイル・様式」を求め、大量生産製品にある合理化と人間性追求に置き換わりました。

バウハウスは製品デザインの進め方をまだまだ徹底していないと避難され続けられています。たとえば、バックミンスター・フラーはそれについて、こう言っています。「最終製品の表層的な加工の考え方は技術的に時代遅れの世界の本来二次的な機能でした。」
(一次機能は用途であって、装飾は二次機能)

これは機能についてのディレンマです。その問題は今でも、建築家やデザイナーにあり、現代の教育研修の責任です。人間がどれくらい迅速に技術の変化に合わせられるかという問題ではなく、人間は社会、経済、心理、政治に与える技術の意味・影響の速度を一定に保てないことが問題です。

バウハウスで、グロピウスはデザイナーの責任は自分の顧客第一と教えました。それは顧客は社会が画期的なものを十分に受け入れる用意ができる以前に画期的なデザイン発想による新しい生き方を出来ないということでした。「最終的には製品ではなく、人間に視点を合わせること」とモリナギはバウハウスの活動について書いています。バウハウスの重要な活動は人間の身体的な欲求と同様に心理を理解することを基礎にした人間性であり、バウハウスが建築とデザインに果たした最も重要な功績です。「バウハウスの理念を達成することは今日のソシアルアート(社会芸術)としての建築とデザインを修復することの一助となっていることです。」とグロピウスは書いています。

しかし、それは共同活動と互いに共通の目的に向かって特別な全作業をしようとする共感次第でした。

「私たちは共同体としてのバウハウスに対して持っているものをすべてを『それ以上は出来ない極限まで』差し出す取り組み始めました。」とクレーは書いています。

1967年、モントリオール万国博
フラードーム設計

ヨーロッパの伝統的哲学に対して、アメリカでは実利的哲学がプラグマティズムとして発展しました。結果的には過剰な資本主義、商業主義、グローバリズムを生み、新たな問題も顕在化してきています。

<https://ja.wikipedia.org/wiki/プラグマティズム>

ドイツは第二次世界大戦が終わって、連合軍に占領され東西に分割されました。1989年、ソ連が崩壊し、東西ドイツが統一されるまで、ワイマルもデッサウも東ドイツになっていました。そのため、ワイマルやデッサウを旅行することは出来ませんでした。ワイマル(人口約6万5千)もデッサウ(人口約8万8千)もベルリン(人口約620万)やハンブルグ(人口約190万)、フランクフルト(人口約77万)、ミュンヘン(人口約150万)のような大都市ではありません。日本でいえば地方の小京都という感じです。

私自身はベルリン、ハンブルグ、フランクフルト、ミュンヘンにはいきましたが、残念ながらワイマルにもデッサウにも行ったことはありません。しかし、ワイマルやデッサウのような小さな地方都市には何か所かには行きました。そんな小都市には大都市と違って、人情味があって、居心地の良さを感じました。

現在、ワイマルとデッサウの旧バウハウス施設は世界文化遺産に認定されています。(1996年)
大都市近郊ではないので、訪問するには列車の乗り換え、乗り継ぎが必要かと思います。
体力、気力のある方は、ヨーロッパに行かれた時は是非足を伸ばして見て下さい。

バウハウスが生み出したモダニズムは創造的改革、シンプル・簡素化、標準化、経済合理性、機能性、計画性、国際化は必ずしもバラ色の理想とは言えないと思います。なぜなら、全体主義国家はその意味、定義を自分に都合のいいように修正・改ざんして統治・覇権拡大の手段、目標としていると思われるからです。
バウハウスがナチズムから攻撃された理由の一つかと思います。

その後、ポストモダニズムが台頭して、いまや、グローバリズム、ネオナショナリズム、ダイナスティ……と続いて行きます。さらに、時代は大きく変わろうとしています。

- ・ 宇宙工学は人間を月からさらに火星へと向かわせようとしています。
- ・ スーパーコンピューターからさらに量子コンピュータへ、AR(拡張現実)、AI(人工頭脳)へと発展しています。
- ・ 生命科学は遺伝子工学、再生医療、生物工学へと多様化し、進化しています。

- ・ 有害ウイルスの多様で急速な変異が世界規模パンデミックを起す危険性が常にあります。
- ・ 格差は様々な規模、分野、地域、世代で生まれ、拡大していきます。
- ・ 歴史認識の違い、言語認識、経済・文化技術格差が国際政治を混乱に起しています。
- ・ 新たな世界の調和を求めるSDGs、性の根源的認識を問うLGBTQの思想が顕在化しています。

21世紀はあと2年ですぐに4半世紀を迎えます。

残りの人生があと数年の後期高齢者、これから人生の最盛期を迎える人たち、新たに生を受けて人生を歩み始める人たち、どのように人生を切り開き、閉じていくのでしょうか。

「バウハウス」は100年前の物語です。21世紀を生きる私たちはどんな物語を作り出せるのでしょうか。？

(T.K.)