

[翻 訳]

モニュメンタル芸術と工業建築

Monumentale Kunst und Industriebau

ヴァルター・グロピウス

Walter Gropius

貞包 博幸 (訳)

Hiroyuki Sadakane

はしがき

バウハウスが創設された1919年までを見ると、ヴァルター・グロピウス (Walter Gropius, 1883~1969) には論文、講演を含めて総計12の文章がある。そのうち、最初のものが1910年の春、当時ドイツ最大の総合電気会社AEGの経営者エミール・ラーテナウ (Emil Rathnau) に対し提出した「芸術的規格原理に基づく一般住宅建設会社の設立案」なるもので、その一年後に示されたものがここに取あげた「モニュメンタル芸術と工業建築」である。これはドイツ北西部のヴェストファーレンのハーゲン・フォルクヴァンク美術館でおこなった講演の内容だが、いずれも20代後半の若き新進気鋭のグロピウスの文章として、彼のその後の造形思想のみならず、バウハウス設立に至る経緯やこの教育機関の活動を見るうえで貴重かつ不可欠なものである。バウハウスはいわば規格化に基づく造形の研究機関であったから、これが創設されるすでに9年前に彼はバウハウスのようなものの必要性を暗示していたことになるし、以下の講演ではこの学校で実践した造形理論の根幹をなすものがすでに8年前に示されていたことになる。

とりわけ、この講演で注目されるのはゴットフリート・ゼムパーの唯物論的造形理論と、アロイス・リーグルやヴィルヘルム・ヴォリンガーの芸術意志説に基づく様式理論との対比である。この当時、特に1907年に設立されたドイツ工作連盟の運動のなかでは、その多くのメンバーはゼムパーの様式解釈に立っていて、様式は使用目的、使用素材、技術の三つの要素から成り立つと考えていたのに対し、グロピウスはこれに真向うから対立し、芸術様式はあくまでも芸術家の芸術意志に基づいて形式されると主張している。というのも、19世紀の終り頃から20世紀初頭にかけていわゆる技術美や機械美の美学思想が誕生したが、これらの思想がもたらした機械や技術の産品の構造に根拠を置いたものであったため、彼はこのような美学理論に反対し、その誤りを指摘したのがこの講演の主旨であった。グロピウスにとっては構造の原理と芸術の原理とは根本的に異なるものであることをここで主張したのであった。以下はその講演の全文である。

世俗的な工業建築の領域をモニュメンタルな芸術のわく内で見ようとする試みは一私はこのことについて皆さんの前でお話しをする榮譽をいただいているのだが――見ると大胆のように思われるので、弁明の必要がある。

建築においては芸術的造形の可能性のない領域などはない、といった考えは現代の比較的新しい見方である。事実、今日では建築家は伝統的な建築課題と同等な関心を抱きながら、交

通や実用の建物にも取り組んでいる。その理由はいたってわかりやすい。まったく新しい形式の課題こそがいつの時代でも、一つの時代のモニュメンタルな様式の発展にとって決定的なことだったからである。古代ローマの実用建築の空間思想や、裁判所や商人のホールが寺院や教会の形態を決定づけていたように、中世のお城が同時代の礼拝堂に大きな刺激をあたえていたように、新しいモニュメンタルな建築芸術の成果はおそらく、技術や工業が課している巨大な課題から生まれるであろう。工業の建物にはもともとある種の根源的なものと力強さとが備わっている。重さ、緊張、簡潔さ等々はそこで営まれる組織的労働生活にぴったり合ったものである。これらのものはモニュメンタル性への前提条件を備えている。それゆえ、現代の最高の建築家がすでに取り組んでいるような近代工業の巨大な建物はそれらのまったく新しい形式の特徴のおかげで、来たるべきモニュメンタルな様式—これにはしばしば必要不可欠な倫理的、宗教的基盤がいまだ欠けているにせよ—の前兆となるであろうという仮定は正しいように思われる。

このような仮定から、まず最初に、部分的にはリーグルやヴォリンガー学派の新しい芸術理論の解釈と結びついたモニュメンタル芸術に関する一般的特性の概念的前提の幾つかを、これからの考察の基本的尺度としてあらかじめ述べさせていただきたい。

芸術は人間によって、人間のために制作される。それは自然の対立物である。それは自然の絶対的、静態的な美を、意識的、相対的な美に変えようとするものである。この変化は意志によって遂行される。自然にとっては意志なきものを、人間は意志をもって達成しようとする。その意志の権力手段として人間には二つの欲求、すなわち認識への衝動と造形への衝動とが生まれながらに備わっている。人間はこれをもって、感覚的、超感覚的な現象界をわがものとするのである。人間の造形衝動は物や現象の機械的な束縛に対抗するもので、本質的に生を肯定し、かつ建設的であるのに対して、かの認識衝動は現象界に侵入し、生を否定し、分析的かつ批判的である。両者は最終的な理想としては一致することをめざしている。

芸術、すなわち天才のモニュメンタルな芸術の領域—われわれはこれのみを観察しようと思うのだが—は超感覚的な現象の認識と表現とが始まるところにはじめて成立する。芸術というのは感覚的世界の表現や子供のような遊戯衝動でもってしてはなにひとつ創造することはできない。それはけっして自然主義的な現実の幻影を生むものではなく、現実の意図的、主観的な価値転換をもたらすものである。それは魂の精神的欲求に根ざしていて、人間の魂の欲求を満足させるものである。したがって、それは原則的には物質的欲求とは何ら関りが無い。その課題は空間や時間の感覚的世界に属した物質的表現手段でもって、より高度な超越的な理想を表現することである。物質的なものは芸術作品が成立しうるための要素であって、作品そのものではない。物質それ自体は死したものであって、実体なきものである。形式によってはじめて生命が与えられ、そして芸術家の創造意志が形式に生命を吹き込むのである。“この葉、この石には内容は込められない。私はこれを吹き込もうとは思わない”、とミケランジェロは言っている。したがって、意志がカオスを秩序づけて、恣意的なものを必然的なものにし、無秩序なものをリズムカルなものにする。芸術家は目のあたりで見ているとおりに、現実の要素を芸術作品に用いることはできない。それゆえ、物質それ自体には芸術の法則はないが、しかし、もし物質が創造的意志に従うならば、それは芸術作品においては自然固有の法則とともに芸術の法則にも順応することとなる。けれども、物質なるものはそもそも芸術的価値など全くそなえていないのであって、その価値は人間によってはじめてもたらされるものである。芸術作品の価値は精神的な解放衝動というものの魂の満足感のうちにはじめて成立するもので、けっして物質の価値のうちにあるのではない。創作者

と観照者にとって、芸術作品は錯綜した世界像の休止を意味する。ファースト的な思慕、つまり“私は果てしない自然をどこで捕えようか?”、という思慕の充足を意味する。もし人間がうつろいやすい物自体を時間や空間から抜き取り、それを永遠化し、絶対的に明瞭な完結した形象において不動のものとして固定することができれば、時流のなかでの忘我の意識はしばしの間消滅することになる。芸術作品は自然対象との闘いにおける人間の勝利なのである。非個人的な自然が個性的意志によって克服されることとなる。

それゆえ、芸術作品が成立するためには個性が、天才の力が必要である。天才のみが現世的なものを超現世的なものによって捉え、不可解なものを目に見えるものにする力をもっている。それは宇宙の精神を捉え、身体的形象のなかにそれをつなぎとめる。ただ天才のみが真にモニュメンタルな芸術作品を創造し、その作品を通して日常生活の隅々にまではびこり、それ以外のあらゆる芸術表現に影響をあたえることができる。天才から発するものは魅力や優雅さではなく、近寄りがたい力である。ペーター・ペーレンスはこう語っている。“好きにはなれないが、胸に抱きしめることのできるもの、その前にかしずき、われわれを身震いさせ、その偉大さによってわれわれの魂を捉えるもの、それが芸術である。”、と。したがって、天才がひとまとめにした比例の力はあまりにも大きいため、どんな観照者であれ、差別なく無理な精神状況を強いられることとなる。

しかし、さしあたり、われわれは内面的なものは外面的なものによって差し出されないかぎり、それを識別することはできないのである。精神的な理念は芸術においては具体的、物質的な手段でもってのみ表現できるのである。なぜなら、われわれは現世の現象界に縛られたままだからである。このような物質的手段はさまざまである。人間の造形衝動は宇宙全体に注がれている。それは造形芸術のみに問題となるような空間の物質的、視覚的事象を形造るだけでなく、感覚でもって知覚する身の廻りの世界の各々の現象をも形造るのである。音楽や詩は非物質的であり、ここでは芸術家は時間の要素によって形成する。時間および空間の要素は、芸術家が自己の意志によってそれを無理やりに規則的な秩序に従わせるまでは、無秩序な混とんとした状態のままである。したがって、それらは潜在状態では芸術家に抵抗感をあたえることとなる。

しかし、理性や啓蒙によって生み出されたすべての価値、たとえば技術の進歩、経済、衛生といったものも物質的な障害物であって、芸術的な意志に対抗するものであるから、その意志によって克服されなければならないのである。なぜなら、それ以外の意志が生んだ産品はどれもみな、個々人のなかではもはや胎内に眠ったものではなく、永遠の巡還に従って、再び万象の一部となっているからである。こうして、それは他の個人の新しい創造意志に対して物質的なモチーフ、つまりはそれ自体生命はないが、天才によってはじめて新しい生命が満たされるべきモチーフとなるのである。ベートーヴェンは現存する農村音楽のごくわずかなモチーフからモニュメンタルな芸術作品を創り出したし、シンケルのような人は継承されてきたヘレンイズム建築の宝庫からとりわけ比例の力によって、新しい生きた建築作品を蘇えらせることができた。

したがって、われわれは—この見解をもう一度まとめてみるならば—芸術作品の美は創造的な意志に内在する目に見えない合法則性に起因するという、それはけっして物質の自然美に基づくものではないということであり、また物質的なものはすべて単に役立つ手段的要因でしかなく、その助けを借りてより高い魂の状態に、まさに各々の芸術意志に感覚的な表現があたえられる、ということを経験しようと思ったのである。

いまや、このような表現手段が感覚的であればあるほど、芸術作品から生じる効果はそれだけ

一層モニュメンタルなものとなるにちがいない。というのも、われわれは感覚に縛られているため、われわれを非物質化することはできないからである。造形芸術にとって、とりわけ建築芸術にとっても、感覚的な伝達器官はいまや目であり、造形的な芸術意志にとっての物質的基盤は視覚的な空間要素である。身体的造形と、その必然の結果としての空間限定は建築本来の課題なのである。材料の物質に左右されることなく、建築は触知的で透視不能な建築部材をモニュメンタルな身体的、空間的效果の必要不可欠な前提条件としてかたくなに守っているが、そうした建築の本質的な性質を克服すべきだし、また、そのときどきの材料から生じる抵抗に打ち勝たなければならない。建築素材というものは本来、芸術的でもなければ非芸術的でもないし、モニュメンタルでもなければ非モニュメンタルでもない。それは自然的な制約に応じて、大なり小なりモニュメンタルな造形を宿命的に背負わされている。材料の性質が造形意志にあたる障害は多少の差はあれ、まさに強固なものである。しかし、各々の材料は最終的には己れを意のままにする大家に出会うことになる。

鉄やガラスのような近代の建築素材はむきだして、実体がないため、建築の身体性の要求とは相入れないもののように思われる。それにもかかわず、事例で示すこと（後ですることになるが）が興味をそそるものであればあるほど、芸術的な意志はここでも一見克服できそうもない障害を取り除いているし、洗練された天分で実体のない材料に身体性の印象をあたえている。建築における鉄の使用が嫌応なしに芸術的な困惑をもたらしたとき、ふたたび目覚めた現代の美意識が、旧来の立体的造形への一切の要求を無視して、不可避的と思われた技術者の裸の、鉄製の骨格構造を新しい芸術原理に持ちあげるといふ誤ちを犯したことはもっともなことだった。その後は技術と芸術の概念がたがいに融合され、また材料と構造の法則が芸術の法則と同一視されることとなった。そうした結論はもっとものように思われた。というのは古典的な事例では技術的形態と芸術的形態との一致、計算に基づいた安定性と表現のそれとの一致が証明できたからであった。このような一致もたしかに個々の建築作品にとっては理想的な目標ではあろう。しかし、底知れぬ意志の活動があったからこそ、本来は根本的に異質な技術と芸術との法則を調和させ、一致させることができたのである。材料の合理的、数学的な計算に基づいた安定性は本能的に感じられた幾何学的な、たとえば立体幾何学的な建築部材の調和とはまったく別個のものであり、構造の形態と芸術の形態とは別のものである。この主張が正しいことは様々な安定度の多くの材料を技術的、審美的な作用の点で比較対照しさえすれば、はっきり証明できるのである。2本の薄い金属鉄製の棒で支えられた幅広い木製の梁はなるほど計算上の強度はある。しかし美的感覚的な目は支持と被支持の構造の不安定さによって害されることになる。なぜなら材料の安定的な性質は目には見えないものだが、均斉のとれた調和は視覚的平面像の感覚的な観照においてのみ捉えられるからである。だからこの矛盾の統一は技術者の計算と建築形態との調停、調整においてのみ可能である。分析的な認識と総合的な造形との提携においてのみ可能となる。幾多の可能性から、精通した技術者と同様、感受性の強い芸術家に適合するものを見つけ出さなければならない。しかし、芸術的な形態思想はより高度な規律のままであり、技術はこの規律に自らを様々に適応させながら進んで順応しなければならなくなっている。

それと同時に、合理的な構造と材料の性質が芸術家にとって貴重なライトモチーフになりうるということも否定できない。それどころか、すぐれた建築の時代にはいつも、技術の成果を喜んで受け入れたし、芸術的に利用したのである。もともとわれわれの時代にとっては、建築家の課題はきわめて困難なように思われる。というのは技術や使用目的、経済的節約といったものに

邪魔されることなく、実体のない、光に満ちた鉄骨構造からふたたび身体と空間を造り出さなければならぬからである。

純粋に構造的な鉄橋、つまり合理的な技術者の計算に基づいたありのままの成果は多くの場合先例もなく、肉と身体もない線の造形である。ここでは緊張の力はわれわれの知性によって同じように線的に表現される。しかしこの場合、われわれの感覚的感情はなにもえないままに終る。もしこのような橋の構造を木材ないし鉄板で覆うならば、静力学的—数学的計算の点で本質的なものは変わらないが、視覚像は変る。なぜならいまや目にそれ以前にはなくてさびしかった重量のある身体性の幻想が与えられるからである。たとえば、高いところのバルコニーの開放された格子状の欄干の前に、すけて見えない紙あるいは麻布をかければ、身体性の幻想が感覚的感情にどれほど強烈な役割を演ずるかについてわれわれは気づいている。このような模様替えは実際的な意味はなさないにもかかわらず、めまい感はただちに和らげられるだろう。目は足場を見出し、それと同時にそれ以外の感覚感情にも空間的な安心感が伝わる。このような生まれながらの感情はけっして、精神的な洞察を排除するものではなかろう。描写芸術は昔から同様な視覚的幻想を考慮に入れなければならなかった。建物はみな、触覚的で透視不能な身体的量塊の見せかけの印象を呼びおこそうとすることによって、その身体的造形においては実際に空間的に必要とされるものを避けている。

しかしながら、身体性というものは様々な種類の素材的要素から成り立っており、また材料はたとえそれがある性質をもっているとしても、このような建築の根本原則を壊すことはできないだろう。もちろん、技術は妨げられることなく我が道を進まなければならないし、またたとえ技術者の最高のユートピア、すなわち透けて見える鉄の生産が実現したとしても、建築家は芸術作品を生み出すためには、そこから身体と空間を創造する手段と方法とを見い出さなければならないだろう。芸術的可能性はまさにそれぞれの材料のうちにあるのである。不当にも当初はゴム、リノリウム、紙、コンクリートといったような近代の産物を他の素材の粗悪な代用品とみなした。人々はそれらのものを理解すらしなかったし、また誤って利用した。それゆえ、建築素材やそれらの建設的な機能にふたたび正当な権利をあたえ、新しい芸術的形態の発展に健全な物質的基盤を築いたのは前世紀の大きな成果なのである。なぜなら、技術的能力のおかげで、芸術家はたしかにあらゆる困難な障害を平然とこなせるようになってきているからである。もちろん単なる能力だけでは充分ではない。音楽家が楽器の編成によって、また楽器の音色の配列によっておこなうのと同様、建築家はもっぱら材料の巧みな配列によって芸術作品を創造する。外観の全てに精神的な表現を染み込ませる天才の偉大な理念のみが芸術作品の複合的な芸術的、実際的要求にほどよい緊張をもたらすのである。その結果、どんな偏った立場の観照であっても満足するのである。

芸術の天才は常にその時代の最高の思想を表現しようとする。今日の生活では、世界経済に心を寄せた近代労働のより高度な理念がいたるところに現れている。工業の組織、企業集中、労働分割といったものが個人的、手工的な個々の労働に取って替わっている。このような変革をもたらした革命から新しい秩序の精神が表われ出ている。あらゆる生活表現をそれ自身のリズムで満たした大規模かつ遠大な現代生活が始まっている。経済的、倫理的な問題がその解決を待ち望んでいる。社会的な問題が今日の固有な倫理的な中心課題となったし、芸術すらも取り組まなければならない公衆にとっての大問題となっている。なぜなら新しい宗教心という言葉、すなわちあらゆるものを包摂し、もっぱら新しい芸術の規範となりうるような言葉ははまだ現われていないからである。しかし、芸術は偉大な公共の理念への信頼を必要としているし、これとともに大家が実現

するのである。建築から深遠な印象を感じ取るには、それを生じせしめた理念を信頼しなければならない。今日、われわれはローマのセント・ポール寺院の前で、ルネッサンスの信心深いローマ人と同等に強烈な印象をもはや受けることはできない。それゆえ、過去の世紀の芸術はたしかにそれほど沈滞してしまった。なぜなら芸術には倫理的な中心課題が欠けていたし、芸術にとって必要不可欠な精神化をもたらす、一般的に重要な文化的理想が欠けていたからである。今日、精神的深化の時代が偉大な技術的、科学的な世紀に従い、文化が文明に導かれつつあるようである。知性が充分に充足したのち、これまでは萎縮していた造形への衝動—これは認識されていたものだが—が明らかにふたたび呼びさまされつつあるようである。時代の理念がすぐにも造形的表現を必要としているし、壮大な労働需要が設備品の内在的な価値を堂々と情熱的に表現し、かつ労働方法を建設的に性格づけられるような建物を必要としている。労働作業には宮殿を築かなければならない。工場労働者に、近代の工業労働の隷従者に単に光や空気、清潔さをあたえるだけでなく、全体をかりたてる偉大な共通理念の価値を多少なりとも彼に感じさせるような宮殿が必要である。このときはじめて、以前ならば個人の影響力の範囲では達成できなかった偉大な共通価値を共に創造する喜びを失うことなく、各々の個人は非個人的な思想に従うことができるのである。個々の労働者に芽ばえた、このような意識はおそらく、今日経済生活が動揺しているなかで日々さし迫っている社会的破局を防止することであろう。先の見通しのきいた組織者なら個々の労働者の充足感とともに労働精神も成長し、その結果企業の能率が増すということはこの昔に識っていた。綿密な計算をする工場主なら工場労働のうんざりするような単調さを活性化し、労働の抑圧を和らげられるあらゆる手段を利用することであろう。すなわち彼は光や空気、清潔さの心配をするだけでなく、作業工場や空間の造形において無教育な労働者にも備わった本来的な美意識に対しても相応の気くばりをするであろう。

ところで、技術的発展の過去の世紀において工場主が美の配慮になんら時間をかけることができなかつたのはごくあたり前のことだった。まず第一に技術者と商人はさしあたり実際的な物や技術、利得といったものに心を配らなければならなかつた。芸術は彼にとっては贅沢を意味していた。彼はおそらく自分の仕事場以外のところでのみ芸術作品を手に入ようと方々探しまわつたのである。工場は一時しのぎの不潔で、惨めな場所のままであった。裕福さが増してはじめて、より良い採光、暖房、換気への要求も生じた。ほんのときおり、人々は建築家の助けを借りて、実用建築の裸の形態につけたしの、実情にそわない装飾を覆わせた。論点は表面的なことで覆い隠され、また建物の本来の性格は、その建物のことを恥しいと思つたので、センチメンタルなかつての様式から借りた仮面で覆い隠された。その仮面はそのときどきの工場主や商人の趣味や気分に応じたものであつた。今日でも、このようなやり方は一般的なものである。先きの見通しの乏しい工場主はこのような仮装では企業の品位を傷つけるし、このようなやり方では困難な問題の解決はけっして得られない、ということをおぼえている。そこで、近代の生活はわれわれの生活形態にふさわしい新しい建築組織を必要としている。—駅舎、百貨店、工場といったものはそれ固有の近代的な表現を求めているし、過去の世紀の様式ではけっして解決されえないものである。もしそうすれば、空虚な形式主義や歴史的仮装に落ち入ってしまう。(われわれは実際の生活において考古学を實踐することは容赦なく拒否すべきであろう)。表面的な形式化ではなく、新しい建築問題の内面的な理解が必要である。お決まりの形式ではなく精神が第一歩からの芸術的な原型の徹底的な思考が必要であり、けっして付け足しの飾りが必要なのではない。建築マスの比例関係が常に建築の最も気高い課題なのである。装飾的な飾りは単に最後の仕上げでしかない。

装飾過剰や誤ったロマンチズムでは、良い比例や実際的な簡潔さが欠如しているのを、あたかもあるかのように錯覚させることはけっしてできないのである（ましてや、それでは時代固有の様式へ導かれることもない）。熟達した個人の業績には民族的な特性はないが、良い意味での伝統が統合され、繰り返し反復され、統一されてはじめて、やがて熟知され絶えず反復される形態として一つの時代に完成した模範、つまりは様式の統一をもたらすことになる。これらの形態はけっして気まぐれに発見されるものではなく、時代の生活感情から必然的に生じるものである。われわれの技術的、経済的生活のむだのない簡潔さや材料、労働力、時間といったものの活用にはロココあるいはルネッサンスの特定の借りものの形態はもはや合わないのである。近代生活のエネルギーや経済は芸術的形態に決定的な影響をおよぼすにちがいない。偶然性のない厳格に形取られた形態、明瞭なコントラスト、各構成要素の配列、同一部材の連なり、形態や色彩の統一といったものは近代建築の創造にとっての基礎である。

それは同時に、近代の建築家の言語手段であり、これでもって現代の創造的思想や社会的、経済的理念を表現できるのである。表現をどのようにするかは教えることはできないし、天才の本能的天分によるのである。新しい形態表現を見出し、モニュメンタルな商店を建設し、素晴らしいプロポーションの作業を創造するには善意以上のものが必要である。それゆえ、工場主であれ商店主であれ、芸術家の援助に頼らざるをえないのである。原則的には芸術的価値に富んだ建築が実現するとき、それがかつての時代のように、美的感受性に富んだ技術者あるいは技術的天分に富んだ建築家の頭脳のうちに生まれるものなのか、あるいは先きを見通した組織者が引き合わせた両者の共同作業のうちに生まれるものなのかはたしかにどうでもよいことである。現代においては、個々の専門的職業の領域では労働分割は当を得たものである。現代の国家はまさに適切な役割分担に基づいており、また工業が多くのももの統合によって、今日しばしば問題となっている新しい文化の発展に、かつてのダイナミックな支配者の個々の意志と同等な強い影響をあたえつつあるようである。

さて、モニュメンタルな美と言えるような近代工業の建物について一連の選りすぐった事例で展望する試みがなされるべきであろう。これら建築の幾つかは美的な意図を達成するために明らかに建築家が関わったものではないし、芸術作品とは見なされるべきではないだろう。というのは誰もこのような名称で取りあつかうことを願ってはいないからである。しかし、これら建設者には単純で巨大な形態に対し自然な美の感情が宿っていた。彼らは建築工学の専門知識に苦しめられることなく、その感情にごく本能的に従うことができたし、また全体を冷酷に引き裂き、台なしにしてしまうかもしれないまやかしの装飾形態にあこがれることもなかった。（終り）

（補足：この講演ではペーター・ベーレンスのAEGのタービン工場他69枚の図版が附されているがここでは割愛する）