

初期バウハウスにおける教育活動

—— 特に予備課程をめぐって ——

The Educational Activities in the Eearly Bauhaus.

—— Especially concerning the *Vorkurs* ——

貞 包 博 幸

グローピウスはバウハウスの『宣言文』や『綱領』に、自己の教育構想を工房教育制という点で特色づけている。これは、手工工作の訓練に重点を置いた教育制度であり、手工芸の復興を意図したものであったが、今日、バウハウスが近代の機械制作の形態問題に真正面から取り組んだいわゆる機能主義の芸術運動であったことを顧みるとき、この手工芸の主張はおそらく多くの者に奇異な感じを与えることであろう。

しかし、この手工芸は彼の企図したバウハウス教育においては決定的に重要な意味をもっていたのであって、決して創設当初に評されたような時代錯誤というがごときものでもなく、また今日評されるような単なる幻想的、ユートピア的な思想の表明でもなかった。それはおよそ相関連する次の二点において認めることができよう。その一は十九世紀後半のW・モリスの美術工芸運動の思想を継承して、手工芸をあらゆる芸術創造の源泉とみなしていた点である。『宣言文』や『綱領』に芸術家と手工芸家とを根本において同一視しているところにこのことはすでに明らかといえる。二は、十九世紀末から二十世紀初頭にかけて展開したいわゆる近代運動と密接に関連する。従来しばしば指摘されてきたように、十九世紀の西欧建築・工芸史の特徴は何よりも先ず産業革命以後、機械技術の発展に伴って起った芸術・技術の決定的な乖離にあるといえよう。それは一方に芸術家による歴史的様式主義を、他方に技術者による全く新しい形態の機械的制作物をもたらしている。バウハウスの目標はいわばこうした近代の建築・工芸史のなかで、機械制作の様式傾向を決することにあつたといつてよく、その場合、手工芸こそ機械芸術の源泉とみなされたのである。むしろこの背景には芸術創造の理想例として、手工芸が建築

を中心としたあらゆる芸術活動の統一に帰与していた中世のギルド組織があつたことはすでに指摘されているとおりである。

当時、在来の美術教育が模写本位のデッサン教育をこととし、⁽¹⁾ しかも単に純粹美術家の育成のみに主目標を置き、技術文明の近代社会に新たに提起された機械制作に対して何ら貢献しえなかつたところに、手工訓練重視の工房教育制が主張された最大の理由があつたといえるだろう。

しかしながら、いわゆる初期バウハウスの教育活動の中心はこの工房ではなく、創設後しばらくして招聘されたヨハネス・イッテンの設置・指導による予備課程であつた。ところが、イッテンは今日二十世紀前半の最も暫新かつ特異な美術教育開拓者の一人として遍く知られているように、美術教育史上からいうと、一九世紀末から二十世紀初頭にかけて展開した創造教育運動の系譜に属し、なお純粹美術家の養成を主目標としていた点で、建築・工芸運動の系統をひくグローピウスの教育目標とは根本的に相対立していたのである。にもかかわらず、グローピウス編纂の著作には「(初期の)教育体系の基盤は予備課程にあつた」とあり、⁽²⁾ イッテン指導の教育を高く評価している。このことは予備課程が初期のバウハウスにおいて工房教育に代わる重要な役割を果していたことを意味するものと解される。しかしながら、従来、この課程については初期のバウハウス教育として取扱われる場合でも、一部の試みを除いて、⁽³⁾ 多くはイッテン個人の独創的な造形教育方式として個別に論じられ、⁽⁴⁾ 唱導者たるグローピウスの教育目標との関連において評価されることはほとんどなかつたように思う。そこで以下本稿では、先ずグローピウスの教育目標を検討し、そ

の上に立ってそうした予備課程を中心に初期の教育活動について振り返ってみることとしたい。

—

『綱領』によると、グローピウスの掲げたバウハウスの目標は諸芸術を統合し、統一芸術作品 (Einheitkunstwerk) を形成することとある。『宣言文』にも同一趣旨のことを主張する傍ら、その根拠として、かつて諸芸術が大建築芸術の不可分の構成要素として同一精神のもとに統一されていたのに対し、今日、それは分裂し統一性など全く失ってしまったことを述べている。

バウハウスが中世のギルド社会と同じように建築中心の、いわば絵画・彫刻・工芸など諸芸術の総合化運動であったことは上の両資料に明記されているとおりであるが『国立バウハウスの理念と組織』⁽⁵⁾ (1923) によると、この総合の理念は十九世紀以来、芸術制作が国民生活全体との現実的な関係を失って孤立化の傾向をたどり、サロン芸術に象徴されるような芸術至上主義に甘んじてきたことに対して、再び諸芸術を現実の生活地平にひきもどそうとするところに本来の意味があった。そしてこの場合、建築が中心に据えられたのは「建築芸術が様々な製作者の共同作業への可能性と結びついている」からだけでなく、建築こそ「時代の精神的物質的な能力の可視的表現」と考えられたからに他ならない。しかもまた、建築が本来現実の生活空間の場として実際生活と密接不離の関係にあるように、そうした建築中心の諸芸術統合の背景には、いわゆる実用的制作をも含めた人間のすべての造形活動を芸術的制作の課題として取りあげようとするグローピウスの思想があったことも指摘しておかねばならぬだろう。この点において、バウハウスの総合芸術の理念は後述する二十世紀初頭のドイツ工作連盟のごとき単なる芸術・工業・工芸等の協調に基づく総合化の傾向とは根本的に異なっているのである。では、こうした諸芸術の統合の結果達成されるべき上記の統一芸術作品とは一体いかなる様式の作品形成を意味していたのであろうか。初期の教育活動の実体について考察しようとするとき、このことはもっとも重要と思われるが、『宣言文』や『綱領』にはただ手工芸の強調が目立ち、その具体的な意味内容については全く触れられていないのである。しかし、グローピウス自身がいうように、バウハウスの創設は彼個人の単なる思いつきや靈感によるものではなく、⁽⁶⁾ むしろ近代の、主として建築・工芸の発展動向に関する彼の確固とした歴史認識に基づくものであったから、以下当校創設の歴史的背景をふりかえり、それによって統一芸術作品なるものの意味内容について

吟味してゆくことにする。

バウハウスの『宣言文』や『綱領』の芸術思想の基調はより直接的にはドイツ革命 (1918年12月) 直後に結成された「11月集団」や「芸術労働評議会」の主張を継承したものともみてよい。この両集団は大戦後著しく隆盛した表現主義の芸術運動の一系譜をなすもので、前者は画家のペヒシュタインやセザール・クライン等により、後者はグローピウスやタウト等によって結成されたが、主要な構成メンバーは双方の集団に重複しており、いずれも「大いなる建築芸術の翼」のもとに画家・彫刻家・建築家等の統合をめざして、既成のジャンルをこえた新しい空間の造形を指向する芸術運動であった。例えば、大戦後多数の幻想的な建築デザインをいれて『都市の頭冠』や『アルプス建築』等を出版したことで知られるタウトは同評議会の『建築綱領』を書き著わし、そのなかですべての造形活動を「造る」(Bauen) という創造活動のもとに統合し、そこに諸芸術の総合を達成しようというユートピア的な内容の芸術理念を表明しているが、この理念はまさしくバウハウス宣言文の総合の理念と同一なのである。従来、同宣言文を基としたバウハウス初期の傾向が幻想的、ユートピア的と評されてきたのもそうした理由によっている。以上の点については私自身すでに別稿で論及したし、また土肥美夫氏の論文に詳しいので、詳細はそれらを参照していただきたい。⁽⁷⁾

しかし、いま、われわれが注目したいのは以上のことよりも、これらの両集団が戦前のドイツ工作連盟の主張に直接影響されていた事実であり、さらに何よりもグローピウス自身が前掲の自著(注5)において、バウハウス創設の歴史的な成立基盤をこの連盟の系譜のなかで捉えていた事実なのである。このことはグローピウスをはじめ前記の四人が共に戦前当連盟の構成メンバーであった事実からしても容易に推察できることであろう。そして、この場合、この両集団における表現主義の芸術運動とは異なって、戦前期の当連盟では芸術・工業・工芸の協調を説き、なかでも工業制作物の質的向上を中心テーマとして、工業デザインやいわゆる機械芸術の問題をはっきりと提起していたことが重要なのである。

例えば、グローピウスには初期の建築作品として周知のファエグス製靴工場 (1911, アルフェルト) やモデル工場=事務所建築 (1914, ドイツ工作連盟ケルン展) の二点があるが、これらはいずれも近代工業の所産ともいえるべき鉄鋼・ガラス・コンクリートを使用し、建築構成の点では特に連続ガラス窓、フラット・ルーフ、水平・垂直の幾何学的な立体構成に特色があり、まさにモニュメンタルな近代建築の代表的作品ということができ

る。この点では、建築史家のN・ペブスナーが特に後者の事務所建築を指して近代建築史上における新様式の完成と評した⁽⁸⁾ことはむしろ妥当な評価であったといつてよいだろう。しかし、ここで別に注意してよいことは、彼のいうこの新様式なるものが十九世紀後半から二十世紀初頭にかけて急速に発展しきった機械工業を背景に技術的製作の領域において成立した建築形式のことを指している点である。しかも、こうした技術的製作物が二十世紀初頭の時点ですでに芸術的な関心の対象となっていたことが、例えば、ドイツ工作連盟を設立しこの期のドイツ建築工芸運動の最高の指導者となったヘルマン・ムテージウスの以下の著書から理解できる。彼はこう記している。十九世紀後半には全く新しい経済・交通関係の進展、新しい構造原理、新しい素材開発等に伴って、例えば市場・駅・商店その他展示会用の建築物など主として人口の集中する場所に鉄・ガラスなど新素材を用いた広くて明るい空間の得られる建物が建てられるようになった⁽⁹⁾ というのである。ここには、いうまでもなく、歴史主義的な旧来の建築様式とは異なった、全く新しい技術的構造物について言及されていることがわかる。そしてまた、彼はこうして生まれた技術的構造物に対しても、これを人間的、芸術的創作の表現としてみる新しい美学が誕生していることをも同時に指摘し「新しい活動は新しい尺度と新しい基本原理とによる新しい美学法則を与える」⁽¹⁰⁾ と論じている。この新しい美が彼の場合、ザッハリッヒカイトなる概念で捉えられ、合目的で無装飾な合理的建築の形式美⁽¹¹⁾を指していることはすでによく知られているところである。

このように、二十世紀初頭では機械工業が新しい形式美の技術的製作物をもたらしたことはもはや否定しえない事実となっていたが、問題はしかし、そうした形式美が果して美術史の概念で捉えることのできる時代様式として確立されたか否かにあるだろう。

グローピウスはこの点に関し、ドイツ工作連盟の年報(1913)に論文⁽¹²⁾を掲載し、そこでムテージウスのザッハリッヒカイトなる形式美と同様な、精確で偶然性のない合理的な形式的特徴を工業建築において認めるとともに、他方ではかかる建築形式を単に方向線(Richtlinien)に過ぎないと論じている。戦前の他の論文⁽¹³⁾でも芸術的統一の原理として時代様式なる概念を示し、なおまた戦中に出した「工業・手工業・工芸のための芸術教育機関設立に対する報告書」⁽¹⁴⁾においても、将来の課題であることを認識しながらも、新様式について言及している。こうした点からみて、ペブスナーが評した上述の新様式とはグローピウスの建築作品には妥当するものではあつ

ても、二十世紀初頭の建築工芸における技術的製作物全般にあてはまるものではなかったといわねばならない。

以上のように、バウハウス創設以前のグローピウスの関心はもっぱら芸術的統一なる言葉で表現されていた時代様式、いい換えれば、機械的製作領域での様式作品の形成にあったが、この点からいえば、彼が『綱領』にバウハウスの目標として掲げた先述の統一的芸術作品も当然そうした機械的製作領域における様式作品を意味していたと解さねばならない。

二

ところで、以上の目標は鉄筋コンクリートやガラスを素材とし、自由なプランをした立体的構成のバウハウス校舎(1925/26)や建築の機能の意義について言及しているバウハウス叢書第一巻『国際建築』⁽¹⁵⁾(1925)が示すように、結局機能主義の様式傾向となって顕われる。しかしながら、一般に機能主義とは、それ自体一定の形式原理を意味するものではなく、単に制作目的を規定する原則に他なるまい。バウハウスにおいてはそれは構成主義の形態原理を摂り入れて、初めて造形原理となるのである。⁽¹⁶⁾ 具体的には1922年、デ・スティール運動のテオ・ファン・ドゥースブルグがヴァイマルの地で活躍した頃に始まり、翌年L・M・ナジーが招聘されたことによって決定する。ここに至り機械工業との関連性も明確化する。

そこで問題は、これ以前のいわゆる初期時代に上述のバウハウスの目標がいかに取り扱われていたかであろう。現在、この初期の傾向については一般に表現主義的と評されている。確かに『宣言文』や『綱領』をみるかぎり、機能主義的傾向など全く感じることができない。⁽¹⁷⁾ しかし初期のバウハウスの教育目標について考えるとき、われわれは何よりも先ずバウハウスが造形教育の機関であったという極く当り前の事実にもむしろ注視する必要があるだろう。

こうした観点にたつとき先ず第一に指摘できることは、グローピウスが当学の教育活動を発展段階的に捉えていたとみられる点である。例えば、『宣言文』には工作訓練が強調され創設当初以来しばしばアナクロニズムと批判されたりもしたが、しかし、グローピウスにとっては新しく構築さるべき建築芸術は何よりもこうした種々の工作における質朴な作業の集積に他ならなかったのであり、機械的製作物といえども、この上に成り立つと考えられていたのである。このことは、戦後期の表現主義運動の芸術思潮に直接影響されたものであったとはいえ、バウハウスの目標としての新しい建築芸術に関し

て、グローピウスがしばしば「未来のカテドラル」という表現を使い、しかもそれを「最終的な、遠い将来の」¹⁰⁾ 課題であると明記しているところに明らかである。すなわち、彼の教育構想では初期は目標達成までの、いわば研究や教育の準備的な段階であったと解されるわけである。

他方、これとは反対に初期を準備的なものとせざるをえない物理的・現実的な事情があったことも否定できない。例えば、バウハウスは全くの新設校であったとはいえ、旧美術アカデミーと旧美術工芸学校との合併によって設立されたため、校舎は両校の建物を転用し、そのため工房施設は不十分であった。教官にしても、前者から四名、後者から二名がそのまま移籍している。次節で論ずるように、グローピウスの教育構想の本質的な特徴は反アカデミズムにあり、この点において、特に前者から移籍した教官とは芸術教育の方法を異にし、やがて対立訣別を生むことともなる。

さらに戦後の社会的混乱もある。否、学生たちがバウハウスへ参集した直接の動機はむしろこの点にあったと考えられるのである。当時当校の学生であったH・フォン・エルファは¹¹⁾戦後期のドイツに浪漫主義的な雰囲気蔓延していたことを指摘し、こうしたなかで、学生たちは自己の創造力を発展させたい欲求のみを抱いていたと語っている。学生たちの思想・国籍・年齢・学歴などはまちまちであったが、バウハウスは少くともこうした学生たちの生活欲求を満たすに十分な精神的雰囲気を創出していたというわけである。

さて次に、こうした初期の教育活動の状況をふり返ってみると、バウハウスは先ず一工房につき形態・工作の二人のマイスター (Formlehremeister, Werklehremeister) を置く教育方式に特色をもっていたが、¹²⁾ そのうち、特に形態親方として招聘されたマイターには、多く二十世紀前半にそれぞれ独自の画風や芸術理論を開拓した創造的な画家たちが名を連ねていた。例えば、純粋抽象表現のカンディンスキー、抒情的作風のクレー、特異な空間表現を描写したファイニングァー、形態や画面構成の純粋性を探求したシュレンマー、その他G・マルクス (彫刻家)、G・ムッヘ等がある。こうした状況を一瞥するかぎり、初期の教育活動は単にそうした個性的な芸術家の無統一な教育の複合体であったと想像されなくもない。しかし、本稿の序で触れたように、いわゆる初期の教育活動は以上の画家指導の工房教育というよりも、むしろ予備課程に中心があったのである。換言すれば、この課程を設置・指導したY・イッテンに学生たちの関心は集中していたのである。因みに1921年初の教官配分を

みてみると、彼は予備課程はもとより、全十ある工房中六つの教育指導にも関与していた。この事実はこの期の彼の存在の大きさを如実に物語るものといつてよい。

ところで、この理由としてはM・フランシスコーノがいうように、¹³⁾ 工房と予備課程とを密接に関連づけようとしたグローピウスの教育的配慮を先ず指摘せねばなるまい。しかし先のエルファや、当時のマイスターであったロータル・シュライヤー、ゲオルグ・ムッヘ等は¹⁴⁾ それよりも彼の個性的魅力を第一の理由としてあげ、その精神的な背景に、当時彼がマスタースナンなる新興宗教の熱烈な信者であったことを指摘している。イッテン自身の回想にも、¹⁵⁾ 当時彼が戦後ドイツの精神的な荒廃から脱皮するための解決手段を思索していたなかで、東洋思想やマスタースナンの起源たるマズダイズムの研究に熱中したとある。しかしながら、このマスタースナンとは改めて説明するまでもなく、宗教史上からいうと、元来は第一次大戦後の荒廃した不安な社会状況下に疲弊した人々の気持ちに光明と平安を約束するものとして当時著しく繁栄した一種の代用宗教に他ならなかった。にもかかわらず、この宗教の精神的な姿勢は丁度前述した初期の浪漫主義的雰囲気と相俟って、学生たちの関心を惹きつけるに十分なものがあったということであろう。当時の学生でしかもその信者であったパウル・シトロエーン¹⁶⁾がこの宗教の意義を先ず第一に精神的な観点において評価していることがこの間の事情を十分に裏付けている。とはいえ、この宗教が単にそうした精神的な意義だけに留るものでなかったことはいうまでもない。この代用宗教の課す諸修業は、イッテンによって美術教育の方法論としても活用されたのである。この点については後に改めて述べることになる。

以上、イッテンが初期に活躍した諸事情の一端をみてきたが、その他にも、彼が招聘されたマイスター陣のうち唯一人の豊かな造形教育の経験者であったこと、加えてグローピウスは学長業務に多忙であったことなどの理由があげられよう。しかし、以上の説明はなお初期時代の彼の活躍に関する一般的、外的な説明としかいえない。重要とすべきはもちろん造形教育の理論や実践の観点からみたその評価でなければならぬだろう。本稿の序に示したように、グローピウス編纂の著作 (注2) に予備課程が高く評価されていること、しかもイッテン招聘の理由としてその教育理論へのグローピウスの関心をあげてあることなどの諸点からみて、¹⁷⁾ 当課程は当然そうした観点から検討されなければならない。

三

イッテンが1919年の夏バウハウスへ招かれ、当校を志願する学生たちの提出作品をみたとき、それらはみな個性的な表現力を欠く状態であったという。そこで、彼は早速グローピウスに対し、入学前にひと先ず基礎的な造形訓練を施すことの必要性を説き、その暫定的な措置として予備課程なるものを設置するように提案したのであった。学生の表現力に関するそうした評価の点では、グローピウスも全く同じ見解であったとみえ、⁹⁸ この提案は彼の賛意をうることができ、こうして当課程は本学創設半年後の秋学期から始まったわけである。当初は選択制であったが、翌年の秋学期には必須となった。⁹⁹ そして、イッテンは1922年の夏G・ムッヘに指導権を譲り渡すまでの間、この課程で絶大な指導力を奮ったのである。

いま当課程で制作された諸作品を通してみると、平面表現の絵画ばかりでなく、種々素材を用いたコラージュまがいの立体構成もあり、鉛筆・油彩さらには水墨など画材の種別も多様であって、個性的表現を極度におさえた写実描写や幾何学的画面構成のものがあるかと思えば、他方では個性を生かした自在画などもあり、このように作品全般について実験的な色彩が強く、制作意図が実に多岐にわたっていることがわかる。また一定の様式傾向も、造形的な美的品位も認められない。イッテン自身が説明するところによると、これらの制作品は例えば素材・材質感・空間構成といったいわば芸術制作にとって不可欠な表現技法の修得に目的を置いた研究の諸成果ということであり、¹⁰⁰ 予備課程なる名称がまさに暗示しているごとく、もともと作品としての完成を意図し制作されたものではなかったという。とすれば、これらはいわゆるエチュードとみてよいだろう。が、しかし、例えば自己の作品の様式的特徴を決して失わないカンディンスキーなどのエチュードとも根本的に異なって、これらの作品には既存の特定の様式はいうにおよばず、自己の様式展開とすら何ら関連性が認められないのである。

予備課程の制作活動の第一の特色をあげるならば、まさにこの無様式性という点にあるだろう。その教育的意図は何よりも先ず様式作品の制作に先だつ基礎的な造形訓練にあったのである。そして、初期についてみるかぎり、この特色にこそ当課程がこの期のグローピウスの教育目標に合致しえた最大の理由があったと見てよい。この点については、グローピウスとイッテンとが初期の時代、主としてアカデミー批判、創造性教育の主張をめぐって以下のごとく一致した教育理念を示していたところにはっきりと見てとれる。

グローピウスの前掲書（注5）によると、彼は教育方式の点ではアカデミーが単に描写的・彩画的な教育に終始したこと、さらに画家・彫刻家・建築家といったいわば職業としての芸術家階層の養成を目標としていることなどを批判し、また芸術教育における社会的意義に関しても言及し、アカデミーがそうした教育の必然的な結果として材料・技術・経済の諸現実から遊離し、生活全体との現実的な関係を失ってしまったことを批判している。これと同じ主張はアカデミーなる言葉こそないが『宣言文』や『綱領』の論調にも、1919年四月の¹⁰¹「無名建築家展」の演説や1921年12月開催の評議会用のメモなどにも示されている。¹⁰² イッテンも同様の主張を自己の回想¹⁰³のなかに「1901年、ジュネーブで私が初めて美術研究所を開設したころ、当地の美術教育は当時のすべての美術アカデミーと同じく、今なお中世的な方法を踏襲していた。教師は学生に対して自己の制作方法を示し、他方彼等は教師のやり方を逐一模倣するという具合であった。美術アカデミーでは形態・色彩などの基本的な表現方法について、何ら客観的な指示は与えなかったし、まして学生たちを創造的たらしめようとは思ってもいなかった」と記し、当時アカデミーに対し批判的姿勢のあったことを述懐している。

このように、両者のアカデミー批判はより直接的には模写本位のデッサン教育と化してしまった教育方式そのものに注がれてはいるが、しかし、グローピウスの場合別に注意してよいことはその批判の中心がむしろ第一節で述べたいわゆる産業美術に対し、アカデミーの教育が全く無用化してしまったことへ向けられ、アカデミー改編の主張が根本においては機械的制作物の美的形成を志向していた点である。しかも、彼にあってはすでに論じたように、手工訓練こそあらゆる造形的創造の前提要件とみなされ、この点では機械的制作物といえども同様であったから、前述した『宣言文』や『綱領』における手工訓練の重視が、以上のアカデミーの批判と裏腹な関係にあったことはいまでもなからう。この意味で、手工訓練をも含めた基礎的な造形訓練をおこなった予備課程が初期のグローピウスによって重視されたことは容易に理解できることなのである。

次に、こうしたアカデミー批判の上に立って創造性の教育が主張された。『綱領』には「あらゆる硬直化の回避、創造性の優先、個性の自由！」¹⁰⁴とあり、『宣言文』にも「創造的創造の源泉」についてうたっている。他方イッテンにおいても、当時の書簡中¹⁰⁵に創造性の主張がみえるし、さらに後年出版した予備課程に関する自著（注4、1963）の解説に創造的（schöpferisch）、個性的（individuell）と

いった言葉を力説していることや、当課程に掲げた全三つの教育目標中の一つが学生の創造力や芸術的天賦の解放にあったことなどに明らかである。

ところで、ここにいる創造的とは、単的に言えば個人的と同意義に解してよいが、マルセル・フランシスコ⁹⁰はこれをルソー以来、ペスタロッチー、フレーベル、モンテッソリーと継承されてきた西欧教育思想史上の革新的な児童教育思想の伝統と関連づけている。つまり、児童に生来備わった天賦の才や個人的資質を引き出し発展させることを教育の最上の目的とし、その方途として、自発的な遊戯活動や自習などを重視した教育思想の系譜のなかに位置づけている。歴史的にみて、イッテンの教育がこの系統に属することは確かに、彼の教育実践において自習のごとき学生の自由な自己活動を重んじたことや、学生制作物のなかに児童画を想わせる作例が数多いことなどから推しても、明らかといてよい。事実、従来からこの間の類似性についてはすでに着目されてきたところである。例えば、児童の遊戯活動を重んじて、自ら考案した遊具 (Gift) を教育実践のなかで使用したフレーベルとイッテンとを比較論考したフレデリック・M・ローガン⁹¹をはじめ、管見の範囲でも、この他に数編の論文を数えることができる。⁹² 確かにイッテンの経歴をみると、生涯の出発点にあたる1904~08年の間教員養成学校にあり、ここで師のハンス・クレー (画家パウル・クレーの父) やシュナイダー博士等を通じて進歩的、芸術的・人間的に自由な思想の世界を経験し、⁹³ 1908年には実際に小学校の教師についている。彼自身も、これらの経験については自己の教育思想の形成にとって重大な影響があったと前掲の自著 (注4) に述懐しているところなのである。

これに関連してなお附言すれば、1901年以来前後三回にわたって催された芸術教育会議が注目されねばならない。

これは歴史的に言えば十九世紀末から二十世紀初頭にかけてランゲやリヒトヴァルク等によって推進された芸術教育運動のいわば一帰結と評すべきものであるが、⁹⁴ その後の芸術教育の展開にも多大な影響を与えているのである。なかでも第一回目の会議は造形芸術を中心に児童の芸術教育について討議していて注目される。彼自身二十世紀初頭の指導的な創造教育論者であったA・ドレスドナーがこの会議の成果に関し自著⁹⁵ (1904) に論評しているところによると、当会議には相対立した二つの芸術解釈があったことを指摘している。すなわち、一方が芸術というものを単に絵画・彫刻といった各芸術ジャンルの総称と解釈していたのに対し、他方はそれを本質的に人間が物を創造する力と解し、進んで児童の創造

性を教育課題として捉えていたというのである。例えば、発表者の一人であったR・ロッシなる一児童教育者は児童の美術教育における遊戯活動の意義を強調している。⁹⁶ こうして、こののち、二十世紀初頭ドイツの教育改革者の一人G・ケルシェンシュタイナーが自己活動重視の「作業学校」運動を提唱し展開することとなるが、これについてはすでに研究も多く多言を要すまい。⁹⁷

しかしここで注意すべきは、以上の児童をめぐる創造教育論は芸術教育とはいえ、なお普通教育の範囲内でのことであり、美的観賞力の逐養に主目標を置き人間形成を教育課題としていた点で、いわゆる「芸術による教育 (Erziehung durch Kunst) に過ぎなかったことである。これに較べれば、児童美術の先駆者F・チージェックは創作に主眼を置く「芸術への教育」(Erziehung zur Kunst) をめざし、児童の創造性を専門の美術家教育へと発展させた点でイッテン教育に最も近かった。例えば、自在画、土・木・金属等を使った素材研究などイッテン教育とほとんど類似している。しかもこのチージェックがウィーンで名声を博していたとき、彼も当地で自らの私設美術学校を開設していたのであり (1916~19)、それからの影響は否定できまい。⁹⁸

以上のように、歴史的背景からみても、グローピウス・イッテン双方の教育理念が上述の二点で一致していたことは理解できよう。そしてこのところにこそ、初期において予備課程が重視された最大の理由もあったといわねばならない。1919年6月の学生作品年次展の演説で、グローピウスがアカデミックな出品作を前にして「新しい出発点から仕事を行う」⁹⁹ よう学生に説いたことと、1922年4/5月開催のパウハウス作品展のパンフレット中の予備課程の説明のなかで、¹⁰⁰ イッテンが「真に自己の認識と経験とに達するまでには捨て去るべき多くの知識を背負う」と述べたこととの間には、個性的表現力の涵養を目指し、造形活動を基礎的段階から始めようと考えていた点で、明らかに共通な認識にたっている。

四

むろん、初期のグローピウス・イッテンの双方には教科の上でも多くの一致点があったとみてよい。イッテンが予備課程で実施した教育方式の特色を一言でいうならば、それは「実践を通しての学習」(learning through doing) という点にある。既成の方式の修得をこととする在来のアカデミー教育とは異なって、学生の創造的個性の涵養に向けて諸教科を実施したことにある。例えば、授業のとき制作に先き立って手・指・腕その他全身の緊張緩和や呼吸調整、さらには精神の集中運動など精神・肉体の

両面にわたって準備運動を課している。こうした運動は、先述したマスターズナンの修業法を単に転用したものに過ぎないが、しかし、かかる課業の背景には身体活動と精神作用との合一を創造的芸術制作の根本的契機とみる彼の芸術思想があり、その教育の実践的側面をよく物語っている。

さて、イッテンが実践した教科内容にはヴィーン美術学校時代（1912～13）の師ジャールに学んだという色彩や形態に関する対照理論や、続くシュトゥットガルト美術アカデミー時代（1913～16）同じく師のアドルフ・ヘルツェルから得た構図論・色彩論・明暗法があり、その他主観や形態の表現、さらに木材・石材・金属・その他の造形材料の研究があった。このうち前節に述べたアカデミー批判や創造教育理論の一致からみて、グローピウスの意図した教科との一致が推測できるのは色彩論・記憶や想像に基づく自在画・構図研究・造形材料研究等である。⁴⁴⁾ なかでも、種々の素材を使ったコラージュまがいの材質感研究をはじめとする造形材料の研究は、手工作の訓練を重んじ工房教育制を強調した初期のグローピウスの傾向から考えて、この期では特に重視されていたとみてよい。というのも、手工作の訓練はそれ自身もともと「実践を通しての学習」という性格のものであるし、また工房教育は種々の造形材料に基づいた研究を特色としたものだったからである。工房設備が初期の段階では不十分であったことも、そうした予備課程を一層に重要視させたと想像できるのである。ただ残念なのは、グローピウス自身教育指導に直接従事しなかったため、以上の諸点について制作作品上の比較検討ができないことである。

このことはしかし、バウハウス叢書第一巻『国際建築』において、様式形成の基本要素として機能・構造・素材の三つをあげていること、⁴⁵⁾ しかもすでにみたように、予備課程での制作作品には様式傾向など全くみられないことなどを考え併せると、容易に理解できる。ここで再び第一節で考察したところをふり返ってみると、バウハウスの目標は統一芸術作品と称されていた大建築芸術の形成ということにあった。換言すれば近代機械文明がもたらした新たな構造技術や鋼鉄・ガラス・コンクリートといった新しい素材に適合すべき機能主義様式の確立という点にあった。しかしながら、他方、初期のグローピウスはかかる目標とは裏腹に前掲の演説（注43）では作品の完成をいましめ、様式作品の制作をむしろ否定しているのである。とすれば、上記三要素のうち、機能と構造とは互いに密接に関連して直接作品の形式に関わるものであるから、初期では特に素材研究に教育の重点が

置かれていたとみらねばなるまい。もちろん一口に素材研究といっても、その種別・方法ともにいろいろあるだろう。しかし、グローピウスが構想していた工房教育もいま述べたように所詮は木材・石材・金属その他の種々素材に基づく手工的な造形研究に他ならなかったし、第三節で考述したように初期がなお準備的段階とみなされていたことを併せ考慮すれば、多角度からの素材研究が重視されたことは間違いない。

しかしながら、1922年の前後を機としてグローピウスとイッテンとの間に工房教育のあり方をめぐって対立論争が起る。当時マイスター間に交わされた書簡や会議録によると、⁴⁶⁾ それは結局工房・外部産業間の生産提携の是非をめぐる争いであった。しかし争点はむしろ工房教育の位置づけの問題にあり、生産提携を是とするグローピウスが生産工房というに対して、非とするイッテンが教育工房と主張したことによって、計らずも両者間に潜在していた教育目標上の相違が明るみにされる結果となったのである。グローピウスにおいては『綱領』に「工業の指導者との絶えまない接触」とみえるように、もともと工業ないし機械制作志向のなかで工房教育の位置づけを考えていたとあってよく、また芸術教育において教授可能な事柄を知識・技術、理論・実践に関わる事象に限定し、⁴⁷⁾ いわゆる芸術的要因の教授についてはこれを否定しているように、本来芸術創造の基本的知識や技術の修得を教育目標としたもので、既成概念にはまったくわば職業としての芸術家養成を目指すものではなかった。これに対し、イッテンはアカデミーの教育と同様に、芸術を教育可能な対象として捉え、純粋美術家の養成に自己の教育目標を置いていたのである。このように創造教育の主張の点では上述したように同じアカデミー批判の見解に立っていた両者がいざ具体的な芸術教育の目標を問われる段となると、決定的に乖離してしまう。このことは「創造力」なる語の規定動詞の使用法にもはっきりと見てとれる。

前掲した1921年12月のグローピウスのメモ（注30）に「われわれは教育手段によって創造力を覚醒させる役目にはない」（Wir sind nicht in der Lage, durch pädagogische Mittel schöpferische Kräfte zu erwecken）（傍線筆者）とあり、いわば初期の彼の基調であった創造性の主張がここではあたかも否定されているかにみえる。しかし、この否定的表現は創造力なる語にかかるのではなく、その規定動詞の *erwecken* を否定したものであるべきであろう。換言すれば、創造力の覚醒を教育目標としていたイッテン教育を否定することに彼の意図があったといえる。もともとこの「創造力の覚醒」

なる教育的命題は歴史的には、既にみたA・ドレスドナーの芸術教育会議に関する論評にあるように、当会議に参加した創造教育論者が芸術教育の基本目標としていたもので、そこには創造力を全児童の潜在的・生得的要因とみる教育思想があった。⁴⁹⁾ イッテンもこうした教育思想に基づいて芸術的創造力の覚醒を教育目標としたといっているが、ここで重要なのは創造力なるものを上のように解釈するかぎり、それは要するに個々の学生を潜在的な芸術家とみなすことであり、それゆえに「創造力の覚醒」なる命題は究極において芸術家養成の教育を意味するものに他ならなかったということである。この点では在来のアカデミー教育と何ら変わるところはなく、上の否定的表現の意図はまさにここにあったのである。なお、イッテンは創造力の規定動詞として *erwecken* の他に *befreien* なる語を用いるが、同じ意味内容と解してよい。

これに対し、グローピウスは *erwecken* については上のごとく否定するが、*befreien* ないし *entfesseln* については肯定する。このことは彼がイッテンと同じく、芸術的創造力を生得的なものとするにせよ、彼のごとく全人間の潜在的要因とはみなさなかつたことや、また彼が芸術家を創造的主体的存在とみるにせよ、前述のごとく芸術教育において教授可能な事柄の範囲をいわば芸術外的な実際の諸要素に限定し、いわゆる芸術的要因については本質的に教授不可能な個性的契機を内包するという解釈から、その範囲外のこととしたことに起因するといつてよからう。とはいえ、たとえそうした芸術的創造といえども、技術的能力の熟達を前提としないわけにはいかない。この意味で初期の時代、グローピウスが芸術家を手工芸家と本質において同一視し、工房教育とともに手工訓練を強調したことはまさしくそれを芸術家の創造的創造の不可欠の基本要件と考えていたからに他ならない。そうした手工的造形訓練は必ずしも芸術家たる資格要件を根拠づけるものではないが、基礎づけるものではあろう。要するに、彼の教育目標はアカデミーのように芸術家を養成することにあつたのではなく、芸術家へ育成することにあつたといえるだろう。⁵⁰⁾ こうした理由によって、彼は創造力の *erwecken* を否定し、その *befreien* ないし *entfesseln* を肯定したのである。

このように両者の教育目標上の相違が判然となつたいきさつには、バウハウス創設後ほぼ三年を経過して、外部に対し教育の成果を示す必要に迫られたことや、前述のようにデ・スティール運動の影響、工房設備の充実による生産的側面の強化などがあげられよう。少くともここに至ってはもはや単に基礎的な教育だけでは済まされなくなり、より具体的な様式作品の制作に取りかかる必

要が生じたことによるといえるだろう。こうして上述した工房教育論争後の1922年の夏、予備課程の指導権はイッテンからムッヘエに移り、翌年M・ナジーが招聘されたことによって、手工的傾向の強かつた初期から、機械的制作志向の段階へと決定的な歩みを示すこととなる。1923年4月のイッテン退陣はまさにそうした初期の終焉を意味するのである。

注

- (1) Nikolaus Pevsner: *Academies of Art, past and present*, 1940. (中森義宗他訳『美術アカデミーの歴史』昭和48年, 中央大学出版部)
- (2) Walter Gropius, etc' (ed.): *Bauhaus 1919~1928*, 1938 (初版), p.30.
- (3) Marcel Franciscono: *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar*, 1971. 宮島久雄「バウハウスにおける予備課程の成立」『デザイン学研究』No.21, 1975
- (4) 誰よりもイッテン自身がそうである。
Yohannes Itten: *Mein Vorkurs am Bauhaus, Gestaltungs- und Formenlehre*, 1963. do. *The Foundation Course at the Bauhaus*, in: *Education of vision* (ed.), by George Kepes, 1965. do. *Erziehung durch bildnerischen Tun*, in: *Handbuch der Kunst- und Werkerziehung*, Vol. 1, *Allgemeine Grundlagen der Kunstpädagogik*, 2nd ed., 1953. do. *Meine Bauhaus-Jahre*, in: *Werk*, Vol. 51, 1964. do. *Pädagogische Fragmente einer Formlehre*, in: *Form*, No.615, 1930.
- (5) Walter Gropius: *Idee und Aufbau des Staatlichen Bauhauses*, in: *Die neue Architektur und des Bauhauses*, 1965, S. 28~31.
- (6) Wingler: *Das Bauhaus*, 1962, S.45~46.
- (7) 拙稿「初期バウハウスの指導理念について」『美学』第24巻第2号。土肥美夫氏「表現主義芸術運動におけるユートピア建築思想の生成」『美学』第22巻第4号。なお、Helga Klieman: *Die Novembergruppe*, 1969. は両集団の関係についても詳しい。
- (8) Nikolaus Pevsner: *Pioneers of Modern Design*, 1970 (1936), P. 38
- (9) Hermann Muthesius: *Stilarchitektur und Baukunst* (1904), in: Julius Posener, *Anfänge des Funktionalismus*, 1964, S.152.
- (10) do.: *Kunstgewerbe und Architektur*, 1907, S.29~39.

- (11) なお、ここで指摘して置かねばならないことは、ほぼ同じ時期に、美学者のポール・スーリョーがそれを「合理美」と称し、「用」すなわち使用価値を主たる制作原理とする技術的制作物にも、芸術的な美の価値が存すると論じた点である。
Paul Souriau: *La Beauté rationelle*, 1904.
- (12) Walter Gropius: *Die Entwicklung moderner Industriebaukunst*, in: *Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1913. S.17~22.
- (13) do: *Programm zur Gründung einer allgemeinen Hausbaugesellschaft auf künstlerisch einheitlichen Grundlage*, 1910, in: Wingler, op. cit., S.26.
- (14) do., 1916 in: Wingler, *ibid.*, S.29.
- (15) do.: *Internationale Architektur*, 1925.
- (16) Ludwig Grote: *basic form and functionalism*, in: *Bauhaus (Katalogue)*, 1969, P.18.
- (17) 前掲拙稿注(7)
- (18) 『綱領』にはバウハウスの目標たる統一芸術作品に関し、*Das letzte, wenn auch ferne Ziel des Bauhauses ist Einheitkunstwerk* とあり、この目標が目下の課題ではないことを明述している。
- (19) Helmut von Erffa: *Bauhaus First Phase*, in: *Architectural Review* 122 (August 1957), pp.103~104.
- (20) この制度は創設当初にはなく、グローピウス・イッテン間で論議された後、1920年の秋学期に開始され、1921年1月バウハウスの『規約』で正式に規定された。
- (21) Marcel Franciscono: *ibid.*, P.176.
- (22) Lothar Schreyer, *Erinnerungen am Sturm und Bauhaus*, 1966, S. 141~142. Georg Mueche; *Blickpunkt-Sturm Dada Bauhaus Gegenwart*, 1961. p.166.
- (23) Yohannes Itten: *Mein Vorkurs……* (*ibid.*), S.11.
- (24) Paul Citroen: *Mazda znan at the Bauhaus*, in: *Bauhaus and Banhaus people*, 1970, p.45.
- (25) この点についてはグローピウスの編著にはイッテン教育の理論に関心を示したためとあり (Walter Gropius (ed.): *ibid.*, p. 30), 他方イッテンはこれを否定し (Yohannes Itten: *The Foundation …* (*ibid.*), p.104), 両者の見解は完全に相対立している。しかし、この点に関するイッテンの回想には、主観的解釈が含まれていて信憑性に乏しい。
- (26) 1919年6月開催の第一回学生作品年次展の出品作に関してはグローピウスもファイニンガーも等しく個人的表現力性の欠如を指摘している。(Wingler, *Bauhaus*, *ibid.*, p.43, 45~46).
- (27) Marcel Franciscono; *ibid.*, p.176.
- (28) Johannes Itten: *Mein Vorkurs……* (*ibid.*).
- (29) Walter Gropius: *Was ist Baukunst?*, in: Ulrich Conrads: *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts (Bauwelt Fundamente 1)*, 1971. S.15~21.
- (30) Walter Gropius: *Die Notwendigkeit der Auftragsarbeit für das Bauhaus*, in: Wingler, *ibid.*, s.61.
- (31) Johannes Itten: *The Foundation……* (*ibid.*), p.104.
- (32) *Vermeidung alles Starren; Bevorzugung des Schöpferischen; Freiheit der Individualität……*
- (33) Willy Rotzler (hrsg.): *Johannes Itten*, 1972, S.65.
- (34) Marcel Franciscono: *ibid.*, p. 180.
- (35) Frederick Logan: *Kindergarten and Bauhaus*, in: *College Art Journal* 10. no.1, 1950, pp.36~43.
- (36) Otto Stelzer, *The Preliminary Course in Weimar and Dessau*, in: *50 years Bauhaus (Katalog)*, 1969, p.35. Thomas Maldonado, *New Developments in Industry and the training of the Designer*, in: *Ulm*, no.2, 1958, p.25~40.
- (37) Hans Curiel: *Johannes Itten*, in: *Werk* 44, no.10, 1957, S.359. Willy Rotzler (hrsg.): op. cit., S.17~19.
- (38) この間の推移については阿部重孝著『芸術教育』, 大正11年, 教育研究会に詳しい。
- (39) Albert Dresdner: *Der Weg der Kunst, 1904 (1909)*, S.276.
- (40) Marcel Franciscono: *ibid.*, p.182.
- (41) Georg Kerschensteiner: *Begriff der Arbeitsschule*, 1912. 東岸訳『労作学校の概念』, 1965のほか, 教育学の領域では大正期以来数多くの研究がある(梅根悟編「日本に於けるケルシェンシュタイナー関係文献」『教育学研究』第1巻, 1932)
- (42) Willy Rotzler (hrsg.): *ibid.*, S.416~417. イッテンはチージェックからの影響を否定しているが、このことは疑いえないと語っている。
- (43) Walter Gropius: *Ansprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses, gehalten aus Anlaß der Jahresausstellung von Schülerarbeiten im Juli 1919*, in: Wingler: *ibid.*, S.45~46.
- (44) *Ausstellung von Arbeiten der Gesellen und Lehlinge im Staatlichen Bauhaus Weimar, April-Mai 1922*, in: Wingler: *ibid.*, S.64.
- (45) 『綱領』には教科目が多く記載されているが、グローピウス自身の教育指導がなかったため、具体的な内

容は一切わからない。

- (46) 彼は「建築体の研究は機械工学、静力学、光学、音響学といったものの限界だけではなく、比例の法則とも結びついている。比例は精神界の課題であり、素材と構造とがその担い手となる。これらの助けをかりて、比例は建築家の精神を現出するのである。つまり、比例は建築の機能と結びついて、建築体以上のものを表現し、それに始めて緊張、すなわち効用価値を超えたそれ個有の精神的生命を与える」(傍線筆者)と記している。(Walter Gropius: *ibid.*, S.6)

(47) Marcel Franciscono: *ibid.*, Appendix F.

(48) 注(43)

(49) ドレスドナーは「人間は芸術家として生まれる。児童ほど完全な芸術家はいない。児童は徹底して創造的である。その言葉、その挙動、その遊びなどは児童の独創性、想像力、倦むことのない造形力を証明している」と述べている。(Albert Dresdner: *ibid.*, S.285~286)

(50) 『綱領』の *erziehen* (他動詞) には前置詞 *zu* を付している。このところにもはっきりと見てとれる。