

## ナチ時代のバウハウス

### —バウハウス様式と国家社会主義—

本村 健太\*

(1997年6月20日受理)

「仮説は、建築する前に設けられ、建物ができ上がると取り払われる足場である。足場は作業する人になくってはならない。ただ作業する人は足場を建物だと思ってはならない。」ゲーテ (高橋健二訳)

今日においても「バウハウスは生きている」と主張する際には、自分自身がそれを「神話」として盲信しているのではなく、理念や方法論の厳密な検証によってそのアクチュアリティーを見出したのだということに確信がもてねばならない。それは、短絡的に神話化してしまうことが、結局「バウハウス」の矮小化や誤謬に通じるものだからである。人々がバウハウス神話にすぎるとするならば、そこにもたらされる最大の弊害は、造形芸術の領域における「実験的精神」の放棄である。なぜなら、歴史的なバウハウスにおいて最も重要であったことの一つは、そのような精神に基づく造形芸術の「探究」であったからである。筆者のバウハウス研究においては、何らかのかたちで常にバウハウスのアクチュアリティーを考察の対象としているが、本稿ではまず第一に、その神話を崩壊させることを目的とした。したがって、ここでは「脱神話化」によって、根本的にバウハウスの真価を問うための素地を用意することが課題となる。

また、いわゆる「ポストモダン」からのバウハウス批判は、バウハウスを「モダン」の物語に押し込めようとする恣意的な立場からなされることが多い。そこで標的にしている「バウハウス」は実際のものではなく、神話化された架空のものであることに注意しなければならない。バウハウスとポストモダンに関わる問題については、ポストモダン論争の今後の帰結と関連させながら今後も研究を継続しなければならない。

一般的によく認識されているように、ドイツにおけるバウハウスの歴史は、政治的・経済的な要因によって、希望と絶望とが渾然一体となったものであった。ナチ (国家社会主義) の圧力が要因となって、結局1933年にバウハウスは終焉を迎えることになる。1919年、建築家のヴァルター・グロピウスによって創立されたバウハウスの14年間の軌跡は、造形芸術に関わる運動としてはそこで完全に消滅したのではなかったことは、第二次世界大戦の生存者や戦後生まれの人々には明らかなることとなった。それは、建築やデザインの領域、さらに造形 (デザイン) の専門・普通教育の領域においてバウハウスの理念や方法論が復活したからであった。しかし、その過程においては、当時のバウハウスにおける成果を「バウハウス様式」として神

\* 岩手大学教育学部

話化する傾向も顕著となった。

ここでの一般的な「バウハウス」に対する評価は、ナチとの対比によって、さらには神話形成の結果として、「善」や「白」であったことは言うまでもない。しかし、歴史的にみてバウハウスが「グレー」的な側面をもっていたこと、少なくとも「善」を貫き通すことができなかったことを知っている者は少ない。ここで問題としているのは、バウハウス閉鎖直後のバウホイスター（バウハウス関係者）の活動内容であり、本稿では、ナチ（第三帝国）時代における「バウハウス」について考察することにする。

## I 国家に定義された芸術の悲劇

まず最初に、ここでナチと芸術との関係に少しだけ触れるとすれば、1937年にミュンヘンにおいて開催された「頹廃芸術展」と、それとは対極に位置づけられる同年の「大ドイツ芸術展」<sup>1)</sup>が中心となるだろう。

人々を動かす強大な力を「芸術」が有するということは、かつて画家を目指したヒトラーにとっては自明のことであったのかもしれない。しかし、彼がそれをナチのプロパガンダとして国民を操作するための手段に利用しようとしたとき、その存在はまさに滑稽なものとなった。ヒトラーにとって、当時のアヴァンギャルドは大いなるドイツにとっての汚点でしかなかった。したがって、当時、新しい芸術様式を目指した作品群は、他国では十分に価値が認められていたにもかかわらず、また、ドイツ国内でも多くの美術関係者がその価値を認めていたにもかかわらず、あるいはそれだからこそ、ナチにとって（ヒトラーにとって）は、邪魔な存在だったのである。

ヒトラーの美術批評の基準は、ルネサンス芸術にあり、19世紀後半以降に生じた芸術のほとんどすべてが彼にとっては「墮落」であった。印象派や表現主義の芸術、特に抽象絵画、人間の醜い側面を描いた作品、ユダヤ人の作品、そしてナチズムに反するものは、総じて「頹廃芸術 (Entartete Kunst)」<sup>2)</sup>と呼ばれることとなった。

1937年7月、ミュンヘンにおいて「頹廃芸術展」が見せしめのために催された。ここに自由であるはずの芸術表現が国家のイデオロギーによって、強制的に無価値のものとして規定されたのである。「醜悪」、「野蛮」、「無能」、「狂気」、「墮落」、「倒錯」など、「頹廃芸術」は様々な言葉で糾弾された。

ナチのプロパガンダの一環として、ここで「頹廃」という烙印を押された芸術家は、とりわけ「ドイツ表現主義」の作家であり、オットー・ディックス、エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー、フランツ・マルク、エーリッヒ・ヘッケル、マックス・ベックマン、エミル・ノルデ、ジョージ・グロス、カール・ホーファー、オットー・ミュラーなどの他、バウハウスのマイスター（親方）らもその例外ではなかった。パウル・クレー、ヴァシリー・カンディンスキー、リオネル・ファイニンガー、ヨハネス・イッテン、ヘルベルト・バイヤーらも、この展覧会において中傷の的となったのである。この事実は、バウハウスの「生き残り」に対するさらなる攻撃であるとともに、「バウハウス対ナチ」の対立構造をわれわれに濃厚に印象づけるものでもあった。

この「頹廃芸術展」と同時に、ミュンヘンでは「大ドイツ芸術展」も催され、ここでは「偉大なるドイツ芸術」としての国家の理想が掲げられた。中心となる芸術形式は「リアリズム」

(写実主義)であり、ほとんどが美化され、理想化されたものであった。特に目立つのは、ナチの理想的精神を具現化したような理想的肉体を備えた「裸体画」である。これらの中には、倒錯したエロティシズムを匂わせるものもあり、ナチが「宣伝」のために恣意的に利用したのではないかという疑問を生じさせる。

ここでは、「力」、「明快」(健康)、「労働」(勤勉)、「理想」といった、ナチに肯定的なテーマが全面に押し出されていた。こうして、国民が容易に「頽廢芸術展」との比較ができるようになっていたのである。まさに、「宣伝効果」を重くみたナチの計算された手法であるといえる。

これらは、「芸術」を国民教育の手段として政治的に扱った例であり、国家によって「芸術」が定義されるという悲劇でもある。ヒトラーの思惑により、「頽廢芸術展」と「大ドイツ芸術展」は、対になって「あるべからざる芸術」と「あるべき芸術」とを国民に告知したのである。そして、その「あるべからざる芸術」は、美術館からも撤去され、処分された。あるいは、外国に売り払うことによって現金化され、ナチの軍資金となってしまったのである。(一部には、芸術を理解する者によって隠され、難を逃れた作品群もある。)

ここで本研究の中心である「バウハウス」について言及すれば、バウハウス教師らの作品が「頽廢芸術」としてナチに糾弾されたことから、バウハウスが1933年に閉鎖してから、一貫して(ナチによるバウハウスの)根絶の方向に向かったかのような印象をわれわれに与える。しかし、ナチの行動は別の一面も有していた。次に、当時のナチとバウハウスの関係を明らかにしたい。

## II 国家社会主義におけるバウハウス

バウハウス運動とナチズムは「対立関係」にある。このような認識は、ナチによるバウハウス攻撃の歴史的事実にもかかわらず、今日、崩壊しつつある、あるいはすでに崩壊しているのかもしれない。なぜなら、それらのスキャンダラスな関係がすでに暴かれているからである。

確かにバウハウスは、ナチズムによって閉鎖へと導かれたが、その後、逆にバウハウスはナチズム批判を徹底化することができなかった。また、実際にはナチズムもバウハウスの徹底的な根絶までは行わなかった。ここに、両者の厳密な境界、あるいは対立構造が融解することになる。さらに、「正義」としてのバウハウスの人道的な立場、あるいはそのような「神話」もここに同時に瓦解することになるのだろう。その神話崩壊の過程を以下に述べたい。

まず、1993年3月13/14日(土/日)の『ノイエ・チュルチャー・ツァイトゥング』において、「文学と芸術」欄にヴィンフリード・ネルディンガーによる告発的な記事が掲載された。これは、「国家社会主義におけるバウハウスの建築家たち—生き残るための順応」と題したものであり、そこでは次のように述べられた。

「国家社会主義におけるモデルネ(近代)への問いは、長い間、対立的に議論されている。戦後の十年間には、アヴァンギャルド芸術の抑圧のみが考察されたが、詳細な歴史研究においては、モデルネの芸術が国家社会主義における“ニーチェ”であったことを見いだしたばかりではなく、いくつかの領域においては、その(国家社会主義的)目標に向かうシステムの利益のためにあからさまに当てはめられたということが続々と報告されている。

1933年に閉鎖されたバウハウスも国家社会主義の時代に人物と理念を広めたのである。<sup>9)</sup> さらに、これにマグダレーナ・ドローステが続けて、「工芸とモデルネの間のバウハウス・デ

デザイナー」を記しており、以下のように述べている。

「NS (ナチ, 国家社会主義) 国家において芸術工芸 (Kunsth Handwerk) は, 多くの場合, 工業生産品を生み出すものとしてより高く評価された。それは, 工業デザインの基礎も工芸が担っているということを根拠としている。今日において注目すべき, このような評価の背景には, 工芸的理想からのあらゆる芸術領域の—そして芸術の発展の—新たな指導というものがあった。」<sup>4)</sup>

このように, 工業生産品の発展という視座において, バウハウスの成果は理想的にも国家社会主義によって徹底的に利用されることとなる。多くのバウハウス教師, そしてバウハウス学生が, バウハウス閉鎖後にはバウハウスを終焉させた国家社会主義のシステムに加担することになってしまったのである。バウハウスがこのように一転して, ナチズムと融合してしまうということは, 確かに, 生存への願いから, あるいは強制的な圧力に屈しての不本意な結果としても考えられるだろう。

しかし, バウハウスの理念において「建築」を芸術の最上位に置くことが恣意的な合理的統合 (根本的には非合理的な) であり, 結果として「芸術的」あるいは「美的」なものの排除に進んだように, ナチズムによるユダヤ人迫害もそこに位置づけられるのかもしれない。バウハウスとしては, その共同体形成が建築家・芸術家・造形家 (デザイナー) の集団においてなされようとしたのであり, 総じて「芸術」の問題であったのに対して, ナチでは「民族」においてなされ, 政治的問題であったのである。ここに, 理想社会としての「共同体」が, われわれを有機的に包み込んで保護してくれるような「やすらぎの場」であると同時に, 必然的に「内部/外部」を形成することによって, 「味方/敵」を明確に区分する「闘争の場」となることも見てとれる。さらに, 「統合論」の内実として, あるいはそれを推進する原理としての「排除」の行為も浮上してくるのである。

また, その現実的な理念追求の方法として, いわゆる「テクノロジー」の活用という共通項もある。バウハウスにおいては「芸術と技術の統合」が目指されたのであり, ナチにおいては, 政治的な宣伝効果と生産力の拡大がそこに求められたのである。したがって, モデルネを背景としてバウハウスの成果がナチによって容易に利用されるのは当然のことといわざるをえない。

ネルディンガーとドロステの記事において, 特に大きく名指しされたのは, バウハウスの創業者であるヴァルター・グロピウスを始め, 三代目の学長ミース・ファン・デル・ローエ, 絵画から建築まで多様な活動を行ったゲオルグ・ムッヘ, 工業デザイナーのヴィルヘルム・ヴァーゲンフェルトらであるが, この問題はこれらの個人に向けての批判となるべきではないだろう。確かに第三帝国は恐怖政治によって人々を抑圧・支配し, さらに操作したのであって, 芸術でさえも, 「頽廃芸術展」の開催意図にみられるように, 政治的に上から評価の下されてしまう時代だったのである。

このようなバウハウスとナチズムの「癒着」が一般に新聞記事として明るみにされた後, その時点ですでに計画されていた『国家社会主義におけるバウハウス・モデルネ』(1993) が, ベルリンにあるバウハウス資料館の共同作業の結果として, ヴィンフリード・ネルディンガー編で出版された。ここでは「近代化 (Modernisierung)」とバウハウス, そして国家社会主義が問い直されており, 国家社会主義, すなわちナチズムによるバウハウスの利用 (あるいは受容) と同時に, バウハウスのナチズム (を顕現する宣伝効果) への影響がテーマとなっている。こ

の出版によって、バウハウスが建築に限らず、広告、写真、工業デザイン、そしてプロパガンダ芸術によって、結果的にナチズムの論理（あるいはシステム）を支援したことが明らかとなった。

しかし、ナチの時代において、バウハウス建築、モデルネの建築家はいかに存続しえたのだろうか。まず、バウハウス初代学長のグロピウスの態度は、ネルディングーの指摘<sup>5)</sup>によると、一種のアンビヴァレントを示している。例えば、グロピウスはマルティン・ヴァーグナーやヴィルヘルム・ヴァーゲンフェルトらとともに、ドイツ工作連盟の統制に反対し、帝国造形芸術議会の議長オイゲン・ヘーニヒ、工作連盟—BDA（ドイツ建築家連盟）長のカール・クリストフ・レーチャーへの手紙において「近代建築」を擁護する一方で、同時にこれらの手紙の中では「ドイツ芸術」としてのモデルネの確立への期待も示している。

このような錯綜した立場に位置するグロピウスは、明白なナチ的傾向の含まれた「労働の家（Hauser der Arbeit）」という1934年のコンテストにおいて、ルドルフ・ヒレブレヒトとともにナチのシンボルである鉤十字の旗をなびかせた建築のデザインを行っている。また、バウホイスラーであるグスタフ・ハッセンプフルークとエルンスト・ヘーゲルも、このコンテストに参加している。

グロピウスのナチとの関わりは、さらに、1934年にやはりバウホイスラーであるヨースト・シュミットとヴァルター・フンカートとの共同作業により、「ドイツ国民—ドイツの労働（Deutsche Volk—Deutsche Arbeit）」という展覧会の非鉄金属部門を担当したことに現れている。このナチのプロパガンダのための展覧会は、文字通り「ドイツ民族」と「ドイツの労働」のためのものであるが、ここでは彼ら以外にも協力したバウホイスラーが存在し、それによって全部で六つの部門と大きな記念ホールが設計された。ナチの時代にあっても、バウハウス関係者への設計依頼は継続されており、ネルディングーは「バウハウス創立者の事務所に直接的に属していることは、ナチ時代において明らかに職業的問題の原因とはならなかった」<sup>6)</sup>と指摘している。最後のバウハウス学長であるミース・ファン・デル・ローエの事務所に属していた、セルギウス・リュージェンベルク、エルンスト・ヴァルター、エドゥアルド・ルードヴィヒ、カール・オットーなども上述の展覧会において活動を共にしている。ミース自身も、バウハウス終焉の際にナチとの衝突を経験したにも関わらず、この展覧会の鋳業部門を設置している。1934年の6月に彼は、他の建築家たちと一緒に1935年のブリュッセル世界博覧会ドイツ・パヴィリオンのためのコンテストへ公式招待されており、彼はナチの「世界観」を表現すべく、鉤十字によって飾られた建築の設計を行ったのである。比較的に非政治的であったミースに対し、社会主義的傾向の強かったルードヴィヒ・ヒルバーザイマーでさえ、何の制限も受けず、1935年にはベルリンにおいて「新しい建築」という方向づけによる二つの家屋を設計している。彼は1937年には、新しいベルリン大学建設のためのコンテストに参加して、ル・コルビュジェに啓示を受けたデザインを行っている。つまり、ナチ統制下にあっても1938年7月のアメリカ亡命まで、ヒルバーザイマーはいくつかの建築計画に従事することができたのである。

さらに、ネルディングーの報告するナチ時代のバウハウス建築の例は多数あるが、当時、ドイツに残留していたバウハウスの建築家らの大部分は、その公的な「テイスト（Geschmack）」に順応したのであり、その幾人かは、ナチ・システムにおいて業績を積んだともいえるのである。この事実からみて、ネルディングーの指摘する通り、「ここでバウハウス終焉がその結末を迎えたというよりも、異なる建築学校に変容したというべき」<sup>7)</sup>なのかもしれない。彼の結論は

以下の通りである。

「近代建築の形態は、per se human（人間の本源的自然によるもの）や民主主義的なものではなく、いかなる機能、いかなる社会的目標のためにそれが当てはめられるかによるものである。まず、社会的・建築様式的な総合関連における設計が、その時々々の形態の意味を確定するのである。この意味においてモダニズムの工業建築やその建築家は、ナチ・システムに統合された構成要素なのである。近代建築は、共犯を免れなかった。」<sup>8)</sup>

サビーネ・ヴァイスラーは、同書『国家社会主義におけるバウハウス・モデルネ』において、「NS—プロパガンダ展覧会におけるバウハウス・ゲシュタルトUNG（造形）」<sup>9)</sup>という論文を書いている。ここで彼女は、ナチによるプロパガンダの一環としての展覧会（メッセ）において、バウハウス関係者がいかに参画していたかを明らかにしている。特に「国民教育の道具としてのメッセ」は、ナチズム的理念の美化、権力の誇示などに利用されたが、その一つが、1934年の4月21日から6月3日まで開催された上述の展覧会「ドイツ国民—ドイツの労働」である。さらに、1935年3月23日から5月5日までの「生命の神秘（Das Wunder des Lebens）」、1936年7月18日から8月16日までの「ドイツ（Deutschland）」が続き、「三部作」を成している。

バウハウス・マイスターであったヘルベルト・バイヤー（Herbert Bayer）は、ナチからも様々な依頼を受けており、ベルリンのメッセホールでの「ドイツ国民—ドイツの労働」では、カタログ、ポスター、パンフレットのデザインを担当している。1935年には展覧会「生命の神秘」のための雑誌とカタログ、1936年には展覧会「ドイツ」のカタログを作成しており、これらの他にも1935年から1937年までの間には、小さな展覧会などのプロジェクトに参画したり、広告や雑誌のタイトルなどの仕事を行うという「業績」を残している。1937年に「頽廃芸術展」において彼の作品が展示されて間もなく、彼はアメリカに亡命した。このことから、バウハウスにおける活動の結果としての作品自体は、ナチの時代においても利用価値のあるものであり、大きな時代背景としてのモデルネに適合するものであったことが推察される。

このように、ナチとバウハウスの「共生」が一時的にしる可能であったことは、バウハウスの成果が人間形成という教育的側面を失って、単なる造形の「技術」に矮小化されたことによってもなされたことでもある。そこで、次に「バウハウス教育」を中心に時代の変遷をたどりたい。

### Ⅲ ナチ時代のバウハウス教育

バウハウス教育自体は、学校の閉鎖によって実体を失ってしまった。ここでは、ナチ時代にあっても、バウホイスラーらがいかに教育活動を継承しえたかという事実の確認とならざるをえない。果して、バウハウス教育の理念はナチ時代においても非公式に、あるいはカムフラージュしてでも教育システムとの接点を維持しえたのだろうか。

エッケハルト・マイは、前掲の『国家社会主義におけるバウハウス・モデルネ』において「教育」の視点から検証し、「バウハウス教育のさらなる活動」<sup>10)</sup>を著している。ここでマイは、芸術の諸領域をシステムティックに統合したバウハウスの基本的姿勢が、時代的发展と必然性に合致するものであったのと同様に、ナチのイデオロギーとモデルネの関係においてもそれがみられるとする。そして、ナチの文化政策は、バウハウス・システムを自己の目的達成のために













