

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」¹⁾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)」²⁾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・ツァイトウング』において、「文学と芸術」欄にヴィンフリート・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。⁹⁾ 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。」⁴⁾

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ー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⁵⁾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・ヒレプ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」⁶⁾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、社会主義的傾向が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」⁷⁾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。」⁸⁾

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・ゲシュタルトウング（造形）」⁹⁾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」¹⁰⁾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

利用したが、これはその社会政治的な基盤（すなわち、手工芸と工作概念の強調による古典的な形態・材料の教育、「建築」と「絶対的形態」における共同的な総合芸術作品の理念、そして人智学的な基礎）から生じたものであるという。彼の問題提起は、「ナチ時代の芸術教育において、個人的・伝記的なかわり合いから、どこで、いかにバウハウスが乗っ取られたか」¹¹⁾を確認すべきことであった。

まず、公的なバウハウス受容、ナチの衣装に覆い隠された存続・適合・同調はどこで生じたのか。マイは1933年10月の『フォルム』におけるヴィンフリート・ヴェントラントの「新たなプロイセンにおける国家社会主義的芸術政治」¹²⁾という論文を参照して、当時の政治的なイデオロギーに基づいた国立芸術学校の「浄化」について触れている。

このような「ドイツ向上のための芸術向上」という戦略の犠牲となったドイツ表現主義やノイエ・ザッハリヒカイト（新即物主義）の芸術家らには、ベルリンの芸術学校では、オスカー・シュレンマー、ルートヴィヒ・ギース、ハンス・ペルツィヒ、ブルーノ・パウル、ケーテ・コルヴィッツ、パウル・クレー、ハインリッヒ・カンペンドク、オスカー・モル、エヴァルト・マターレ、後に、デュッセルドルフのフランツ・ラトツィヴィル、エドヴィン・シャルフ、フランクフルトのマックス・ベックマン、リヒャルト・シャイベ、ヴィリー・バウマイスター、ドレスデンのオットー・ディックス、カールスルーエのカール・フップーフ、ゲオルグ・ショルツ、ハンブルクのフリードリヒ・アドラー、フリードリヒ・アーラーサーヘスターマン、リヒャルト・ルクシュがいる。

これに対して、シュトゥットガルトやミュンヘンなどは、すでに国家社会主義が進行していたし、ブレスラウ、ケーニヒスベルク、カッセルなどでも、1931年までには統制、権力争奪がなされていたという。

この時期においては、民族主義、反共産主義、さらに国際主義に対する国家的イデオロギーが横行し、多くの教師や学生が処分を受けた。その時、バウハウスは国際主義とアヴァンギャルドの総体とされた。

「バウハウスは、学校・教育思想をもち、最終的には全体主義的な構築・統合思想にとって、帝国の“建築”にとっては邪魔となった、建築や工芸におけるあらゆる芸術の構築としての世界的概念を有していた。」¹³⁾

このように不利な政治状況の中で、バウハウス教育の理念とバウホイサーの存続はいかになされたのだろうか。これについては、当時、芸術家としての活動・展覧会が禁止されたり、国内外の亡命を余儀なくされる場合が多かったが、注目すべきは、「実用的」な仕事をしながらどうにか生き長らえるという場合があったことである。

ヴィルヘルム・ヴァーゲンフェルトは、1935年から1942年まで、ラウジッツ・ガラス工業連合の芸術指導を担当した。また、ハンネス・シュミットは写真家であり、映画にも携わっており、ヴェルナー・グラエフは、私設の写真学校を設立した。さらに、バウハウスにおける重要な芸術家であったシュレンマー、ムッヘ、バウマイスター、マルクスらは、ヴッパータールのクルト・ヘルベルトの塗料工場に避難して、新しい塗料の材料から実用的・理論的な造形可能性を発展させた。その他にも、工芸学校での教育・造形の実践がある。

ここで1940年にシュレンマーがその妻に宛てた手紙の内容をみることにする。

「ムッヘが、私のクレーフェルトへの訪問を待ち受けているという電報を打ってきた。彼は老けたね。食後、私たちは古い煉瓦作りの学校へ行ってきたよ。最上階には、ムッヘのためだ

けに使用されている屋根裏部屋があった。産業側の予算でだ。彼は自分の指導のもとに生み出された材料を私に見せてくれたけど、その一部は、人が全く、あるいは稀にしか見ることのできないような美しいものだった。産業が買い取って大量生産するための確実な提案だ。また、彼は私に自由な作品、多くは静物画であった絵画も見せてくれた。その雰囲気はとにかく良かった。私たちは、さらに芸術工芸の展覧会（「ドイツ工作芸術」）をやっている美術館にも立ち寄った。ヴァーゲンフェルト（ガラス）、リンディヒ（とても美しい花瓶）、ベニータ・オッチとメーゲリン、そしてテュンベルのタペストリー。さらに、バウハウス出身で学校教育者のカドウ、その妻で絹刺繍の教師。その後、その中の幾人か、それにヴォーグラ、クレーフェルトの都市建築マイスターであるリズベート・バイヤーらとともに、ムッヘのところでコーヒーを飲んだ。これは今本当に驚きだ！ もちろん彼らは私から多くのことを聞きたがった。それにしても、一つの場にこんな多くのバウハウス関係者が集まって、そのみんなが有用な人物であるのは面白いことじゃないか？」¹⁴⁾

ここには、バウハウスからクレーフェルトのテキスタイル専門学校への能力集中という例外的な状況がみられる。

他に例を上げると、シュテッティンにおいては、エルザ・メーゲリンがテキスタイル、クルト・シュベルトフェーガーが彫刻を担当していた。さらに、デッサウ、ベルリンのバウハウスにおいて学んだフリードリヒ・エンゲマンは、1933年から1939年までデッサウの技術指導機関の木工部門の指導者であった。カンディンスキーとクレーに学び、画家としてザール地方で教育実践を行ったレオ・グレーヴェニヒは、最終的には美術教師の「国家試験」に合格している。国家試験の合格に関しては、オーストラリアに美術教師として渡ったルートヴィヒ・ヒルシュフェルト―マックや、兵役後の1943年からボーゼンの芸術大学の教師となったハンス・ホフマン―レーデラー、マグデブルクの私立ベルトホルト―オットー―シューレ（Berthold-Otto-Schule）の芸術教育者として1940年まで働いたハンス・ピストリウスらも同様であった。

ベルリンにおいて1902年、アルバート・ライマンが彫刻の私立学校として設立した機関がある。ユダヤ人であるライマンの亡命後、1935年にこの学校を継承・発展させた建築家フーゴ・ヘリングのもとでは、バウハウス・マイスターであったヴァルター・ペーター・ハンス、ヨースト・シュミットが働いており、モル、シャロウン、シュレンマーが「友の会」に属していた。また、イッテンも1932年から1937年までクレーフェルトのテキスタイル専門学校で指導したが、それは国家や市当局からではなく、産業界の側から招聘と給与の支払いがなされていた。この学校では、平面の芸術と織物の実践的な統合が求められ、イッテンには構造・コンポジションの練習による要素的研究、そして自然研究などのシステムティックな体系教育が期待されていた。前述のムッヘは、イッテンの後、1939年にここに招聘されている。

結局、他のバウハウスの芸術家と同様、イッテン、ムッヘの絵画も顔廃美術展に展示され、「顔廃」という烙印を押されてしまう。イッテンは、1937年11月14日、クレーフェルトからハーヴァード大学のグロピウスに手紙を出しているが、そこには次のことが書かれていた。

「もし私がスイス人ではなく、また、以前のバウホイスラーでなかったなら、政府と産業は疑いなく、私の活動を広い基礎の上で、テキスタイル・モード産業のアカデミーにまで拡大させるでしょう。……おそらく1938年3月1日に、私は『顔廃者』、そしてスイスからの外国人として荷造りをするようになるでしょう。」¹⁵⁾

ここには、産業界の要請と政治的なイデオロギーとの狭間に立ったイッテンの複雑な状況がみられる。また、個人的な能力の開発をめざしていたイッテンが、その延長には産業にも貢献しえるものを生み出したこともうかがえる。つまり、ここにイッテンの教育実践が個人と同様に、社会（産業）にも貢献するものであったことがわかる。

バウホイスラーのナチ時代の教育活動については、より詳しい研究が必要であろう。ここではその幾つかの例を取り上げただけだが、そこから、工業・産業の要請と国家のイデオロギーとの交錯した状況に置かれた不安定な歴史が浮上してきた。

また、別の面でナチ国家におけるバウハウス教育の意義をみるとすれば、バウハウス研究者であるライナー・K. ヴィックが『バウハウス教育』において挙げている一例¹⁶⁾を参照しなければならない。

フリードル・ディッカー—ブランデイスは、1916年から1919年までウィーン芸術学校におけるイッテンの授業を受け、1919年から1923年までは、ヴァイマルのバウハウスにおいて学んだ。しかし、ユダヤ人としての彼女は1942年に強制送還される。そこで彼女は、非公式の収容所教育を組織し、1944年にアウシュヴィッツのガス室に送られるまで、ゲッターで親のいない児童や青少年に描画・造形教育を行っていたという。

この授業の第一目的は、ゲッターの不毛で絶望的な状況から少しでも離れ、子どもたちに喜びと希望を与えることであった。そこでの教育内容については、イッテンから学んだ要素的幾何学形態練習、リズム練習、自然研究、静物画、色彩研究、カラージュ的な絵画分析などが応用されたとヴィックは報告している。そうすると、ここには「バウハウス教育」の一般教育的な適用もみられる。また、これは「芸術による教育」を通して、悪夢のような現実世界に病んだ子どもたちに「癒し」を与えるものだったのかもしれない。これは、ユダヤ人にとって最も悲惨なナチ時代において、バウハウス教育が彼らになした小さな貢献だったといえるだろう。

おわりに

本稿は今後もバウハウスを研究の対象としていく筆者が、バウハウスを自ら「神話化」したり、研究の目的である「脱神話化」の試みの後に、別の面から「再神話化」をしてしまわないように自戒するために執筆したものである。

根本的に「バウハウス様式」は、ニュートラルな存在であり、「正義」や「善」として断言できるものではなかった。バウホイスラーは、犠牲者を出したにも関わらず、反ナチの姿勢を表面的には見せず（この部分はフランクフルト学派の人々とは異なる）、半ば諦めの状態で生き延びる道を探った。モデルネの論理において、それが存在する「意味」よりもその「機能」が重視されるならば、バウハウスにける実験的な試みの結果は、一義的・恣意的に解釈され、一方的に利用できることになる。そうすると、「バウハウス様式」だけが独り歩きし、本来そこにいたはずの「人間」（倫理観をもった創造的・全体的人間）は消失してしまうかもしれない。

しかし、「バウハウス教育」の理念に関しては、その人間形成に関わる部分において、ナチ時代には完全に一掃されており、ここでは検証されなかった。もちろん、バウハウスの教育理念についても錯綜した多層性があるため、さらに研究を深めなければならない。今後、バウハウスそのものを継承するのではなく、バウハウスを「鏡」として捉え、そこに映し出される何かを批判的に検証しながら継承していくことが重要となるだろう。

補足すると、ナチの恐怖を味わったバウハウスによる建築物（ヴァイマルのバウハウス校舎、すなわち旧ザクセン大公立造形美術大学と旧ザクセン大公立芸術工芸学校、アム・ホルン実験住宅、 Dessau のバウハウス校舎、マイスターハウス）は、ユネスコの世界文化遺産¹⁷⁾に登録され、「バウハウス」は人類全体の遺産として認識されることとなった。すなわち、「バウハウス」の遺産は、世界各国の人々から享受されるべきものとなったのであり、より充実した研究・報告が今後も必要となってくるのである。そこでは、バウハウスの歴史的事実の検証とともに、未来の可能性を探る試みも重要となるだろう。

註

- 1) 「ナチスが捺した頽廃芸術の烙印」(『芸術新潮』, 新潮社, 1992年[9月]) 参照。
- 2) Stephanie Barron (Hrsg.), *Entartete Kunst: das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland* (Hirmer Verlag München, 1992).
- 3) Winfried Nerdinger, "Bauhaus-Architekten im Nationalsozialismus-Anpassung zum Überleben", in *Neue Zürcher Zeitung*, (13./14. März 1993, Nr. 60), S. 60.
- 4) Magdalana Droste, "Bauhaus-Designer zwischen Handwerk und Moderne", in Ebenda, S. 62.
- 5) Winfried Nerdinger, "Bauhaus-Architekten im Dritten Reich", in Nerdinger (Hrsg.), *Bauhaus-Moderne im Nationalsozialismus*, (Prestel, München, 1993), S. 155-156.
- 6) Ebenda, S. 160.
- 7) Ebenda, S. 165.
- 8) Ebenda, S. 175.
- 9) Sabine Weißler, "Bauhaus-Gestaltung in NS-Propaganda-Ausstellungen", in Ebenda, S. 48-63.
- 10) Ekkehard Mai, "Weiterwirken der Bauhaus-Pädagogik", in Ebenda, S. 194-201.
- 11) Ebenda, S. 194.
- 12) Winfried Wendland, "Nationalsozialistische Kunstpolitik im neuen Preussen", in Ebenda, S. 194-195.
- 13) Ebenda, S. 195.
- 14) Ebenda, S. 196.
- 15) Willy Rotzler (Hrsg.), *Johannes Itten, Werke und Schriften*, (Orell Füssli Verlag Zürich, 1978), S. 85.
- 16) Rainer K. Wick, *Bauhaus-Pädagogik*, (DUMONT Buchverlag, Köln, 1994), S. 344-345.
- 17) 大口晃央「バウハウス校舎落成 70 周年記念祭」(『ランドスケープデザイン』No. 8/1997 June), pp. 124-131。

人名欧文表記

フリードリヒ・アドラー (Friedrich Adler)
フリードリヒ・アーラーズ―ヘスターマン (Friedrich Ahlers-Hestermann)
ヨハネス・イッテン (Johannes Itten)
フリードリヒ・エンゲマン (Friedrich Engemann)
カール・オットー (Karl Otto)
ベニータ・オッテ (Benita Otte)
ゲルハルト・カドウ (Gerhard Kadow)
カンディンスキー (Wassily Kandinsky)
ハインリッヒ・カンペンドンク (Heinrich Campendonk)
ルートヴィヒ・ギース (Ludwig Gies)
エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー (Ernst Ludwig Kirchner)
ヴェルナー・グラエフ (Werner Graeff)
パウル・クレー (Paul Klee)
レオ・グレーヴェニヒ (Leo Grewenig)
ジョージ・グロス (George Grosz)
ケーテ・コルヴィッツ (Käthe Kollwitz)
リチャルト・シャイベ (Richard Scheibe)
ハンス・シャロウン (Hans Scharoun)
エドヴィン・シャルフ (Edwin Scharff)
ゲオルグ・ショルツ (Georg Scholz)
ハンネス・シュミット (Hannes Schmitt)
ヨースト・シュミット (Joost Schmidt)
オスカー・シュレンマー (Oskar Schlemmer)
フリードル・ディッカー―ブランデイス (Friedl Dicker-Brandeis)
オットー・ディックス (Otto Dix)
ヴォルフガング・テュンペル (Wolfgang Tümpel)
マグダレーナ・ドローステ (Magdalana Droste)
ヴィンフリード・ネルディンガー (Winfried Nerdinger)
エミル・ノルデ (Emil Nolde)
ヘルベルト・バイヤー (Herbert Bayer)
リスベート・バイヤー (Lisbeth Beyer)
ヴィリー・バウマイスター (Willi Baumeister)
ブルーノ・パウル (Bruno Paul)
グスタフ・ハッセンプフルーク (Gustav Hassenpflug)
アドルフ・ヒトラー (Adolf Hitler)
ルドルフ・ヒレブレヒト (Rudolf Hillebrecht)
ハンス・ピストリウス (Hans Pistorius)
ルードヴィヒ・ヒルバーザイマー (Ludwig Hilberseimer)
ルートヴィヒ・ヒルシュフェルト―マック (Ludwig Hirschfeld-Mack)
リオネル・ファイニンガー (Lyonel Feininger)

カール・フップーフ (Karl Hubbuch)
ヴァルター・フンカート (Walter Funkat)
ヴァルター・ペーターハンス (Walter Peterhans)
マックス・ベックマン (Max Beckmann)
エルンスト・ヘーゲル (Ernst Hegel)
エーリッヒ・ヘッケル (Erich Heckel)
オイゲン・ヘーニヒ (Eugen Hönig)
フーゴ・ヘリング (Hugo Haring)
クルト・ヘルベルト (Kurt Herbert)
ハンス・ペルツィヒ (Hans Poelzig)
カール・ホーファー (Karl Hofer)
ハンス・ホフマン-レーデラー (Hans Hoffmann-Lederer)
エッケハルト・マイ (Ekkehard Mai)
エヴァルト・マターレ (Ewald Matare)
フランツ・マルク (Franz Marc)
ゲルハルト・マルクス (Gerhard Marcks)
ミース・ファン・デル・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe)
オットー・ミュラー (Otto Müller)
ゲオルグ・ムッヘ (Georg Muche)
エルゼ・メーゲリン (Else Mögelin)
オスカー・モル (Oskar Moll)
アルバート・ライマン (Albert Reimann)
フランツ・ラトツィヴィル (Franz Radziwill)
カール・クリストフ・レーヒャー (Carl Chistoph Lörcher)
セルギウス・リュージェンベルク (Sergius Ruegenberg)
オットー・リンディヒ (Otto Lindig)
リヒャルト・ルクシュ (Richard Luksch)
エドゥアルド・ルードヴィヒ (Eduard Ludwig)
サビーネ・ヴァイスラー (Sabine Weißler)
マルティン・ヴァーグナー (Martin Wagner)
ヴィルヘルム・ヴァーゲンフェルト (Wilhelm Wagenfeld)
エルンスト・ヴァルター (Ernst Walther)
ヴィンフリート・ヴェントラント (Winfried Wendland)
ハンス・ヴォーグラウ (Hans Vogler)