

三つの造形大学における造形概念

—— デッサウ・ウルム・カールスルーエ

高安啓介

ドイツ語圏では、近代デザインの中心理念をあらわす語として、ゲシュタルトウング *Gestaltung* の語がよく用いられてきた。ドイツ語のゲシュタルトウングの語は、なにより、形作ることをあらわす語である⁽¹⁾。すなわち、この語は、形作ることをあらわす動詞ゲシュタルテン *gestalten* の名詞形であり、両者の語幹になつてゐるのは、形態をあらわす名詞ゲシュタルト *Gestalt* である。そしてまた、近代デザインの文脈において、ゲシュタルトウングは、事物自体を組み立てるといふ構成の含みをもつものであり、英語のデザインに相応する語としても使用されてきた。たしかに、一九六〇年代まで、近代デザインの考えが優位にあるときには、ドイツ語においてゲシュタルトウングの語のほうが好まれ、英語のデザインの語が入り込むことへの抵抗があつた。ゲシュタルトウングが、実質にかかわる仕事であるの⁽²⁾にたいして、デザインは、表面を取り替えるスタイリングとして理解されがちだからである。日本語の訳としては、造形の語がゲシュタルトウングの原義を尊重した訳として妥当であろう。たしかに、日本の近代デザイン運動のなかでも造形の語は、ゲシュタルトウングとの対応関係をはらみながら、デザインに相応する語として広く使用されてきた。そこで以下では、近代デザインにおける造形の意味をゲシュタルトウングの用法をとおして明らかにする。

造形大学

ドイツにおけるデザイン教育機関の名称の変化をみると、デザイン史のなかで造形 Gestaltung の語がいかなる位置をしめてきたかが分かる。まず、一九世紀末にはドイツでも工芸運動がさかんになり、工芸 Kunstgewerbe の語がよくもちいられ、各地に工芸学校 Kunstgewerbeschule が設立された。⁽⁴⁾一九四九年から七〇年代の始めまでは、西ドイツにおいて、工芸学校の後継として工作学校 Werkkunstschule が整えられたが、現在ほとんどが大学などの教育機関へと解消されている。これにたいして、造形大学 Hochschule für Gestaltung の名称もすでに用いられてきた。一九二六年にデッサウに移転したバウハウスがこれを副名称として使用したのが最初とみられる。この名称をかかげた学校としては、一九五三年に設立されたウルム造形大学が知られる。当初この学校は、バウハウスを引き継ぐ学校として設立され、造形大学という名称にバウハウスとのつながりを暗示してきた。一九六八年にウルム造形大学はやむなく閉鎖するが、一九七〇年にオッフオンバッハ造形大学がこれを引き継ぐかたちで整えられた。何人かのウルムの教員は、オッフエンバッハ造形大学に移って指導をおこなった。たしかに、オッフエンバッハ造形大学はまったく新しく設立された学校ではなく、前身となる学校の名称をみると興味深いことがみえてくる。⁽⁵⁾もともとこの学校は、一八三二年から職工学校 Handwerkerschule として始まり、一八八五年には工芸学校 Kunstgewerbeschule となり、一九四九年からは工作学校 Werkkunstschule となり、⁽⁶⁾一九七〇年から造形大学 Hochschule für Gestaltung となっている。これらの名称の変化それ自体においてドイツにおけるデザイン教育の変化が映し出されている。

各時代を代表する造形大学 Hochschule für Gestaltung を比較するならば、造形の理解のしかたの変化とともに、造形の語のもとでの力点の変化について、知ることができるだろう。そこで注目したいのは三つの教育機関である。そ

これは、戦前のバウハウスであり、戦後のウルム造形大学であり、二〇世紀末からのカールスルーエ造形大学である。これら三つは、新しい科学技術を取り入れるのに熱心であり、新しい社会のもとに応じた活動をすすめたが、違いも明らかである。バウハウスは、理念のうえでは、造形の目標として建築に重きをおいたが、グロピウスの時代には、製品デザインが中心だった。ウルム造形大学もまた、製品デザインにおいて大きな成果をあげたことが知られるが、同時にまた情報伝達にたいする関心を強くしており、産業社会から情報社会への移行にむけた数々の実験をおこなっている。カールスルーエ造形大学は、もともと、メディア芸術センターZKMにもなつて設立されたという経緯がある。したがって、以上の三つの造形大学を比較することで、造形の理念がいかに時代とともにいかに変化してきたかが把握されるだろう。注目したいのは次の点である。第一に、教育組織において、造形の語がどのように用いられてきたのか。第二に、教育課程において、基礎教育がどのように実施されてきたのか。第三に、専門教育において、専門分野がどのように立てられていたのか。第四に、実践教育において、自由な芸術活動がどれほど重視されていたのか。第五に、実践教育において、学問の知がどれほど重視されていたのか。これらの点から検討をおこないたい。

工芸から造形へ

一九世紀後半より、ドイツ各地では、産業振興をおもな目的として、工芸博物館ならびに工芸学校がつぎつぎと設立された⁷⁾。そしてこの名称の普及にともない、工芸 *Kunstgewerbe* の語のもとでデザイン活動がおこなわれるようになった。二〇世紀になると、ドイツの工芸の刷新がますます急務となり、ヴァン・ド・ヴェルドもそのために尽力し

た。ベルギー出身のこの造形家は、アールヌーボーの代表人物として知られるが、一九〇二年よりかれは、ザクセン
＝ワイマール＝アイゼナハ大公の招聘により、ドイツのワイマールにおいて美術顧問として工芸の指導にあたつてい
る⁽⁸⁾。ヴァン・ド・ヴェルドが一九〇二年に着任しておこなったのは「工芸ゼミナール」の開設である。これは、新し
い考えの普及をねらった、建築と内装を手がける工房で、かれ自身が当初から強く要望したものだ。一九〇五年
から一九〇六年にかけて、かれ自身の設計による工房棟がつけられたが、当時としては簡素なデザインにまとも
ている。この建物には、かれ自身の工房が置かれただけでなく、「工芸ゼミナール」を發展させるべく「工芸研究所」
が設けられた。この「工芸研究所」は、将来の「工芸学校」の設置にむけた暫定組織で、工房での教育活動もおこ
なつた。かれは、一九〇七年一〇月に大公に提出した報告書において、「金工工房」「珐瑯工房」「織物工房」「絨毯工
房」「印刷工房」「造本工房」の活動について報告をおこなっている。またそれらに加えて「製陶工房」が準備され
ていると書いている。一九〇八年には、大公側が「工芸学校」の設立を正式にみとめ、以来ヴァン・ド・ヴェルドはそ
の校長として学校組織をととのえていく。一九一一年―一二年の年次報告書によると、この時期には、工房を中心
とした教育に加えて、「素描」「塑造」「装飾」「色彩」といった基礎授業がととのってきた様子である。第一次大戦が始
まると、ベルギー国籍をもつヴァン・ド・ヴェルドはドイツで仕事がいづらくなり、一九一五年四月にかれはグロピ
ウスに校長職を引き継ぐように打診する手紙を送っている⁽⁹⁾。その手紙のよるとグロピウスの他にも二人候補がいたよ
うである。けれども、同年の九月をもってワイマールの「工芸学校」は閉校となつた。

一九一九年には、グロピウス主導のもと、ワイマールにあった「美術大学 Hochschule für Bildende Kunst」と「工
芸学校 Kunstgewerbeschule」とを統合するかたちで、新たに「ワイマール国立バウハウス Das Staatliche Bauhaus in
Weimar」が設立された⁽¹²⁾。新しい校名からは「美術」と「工芸」の語がとても周到に避けられていることに注目した

い。グロピウスの造語であるバウハウス *Bauhaus* とは「建築の家」といった意味であり、*Bau Bau* だけなら建設の意味にもっとも近いだろう。この校名は、描写や装飾にかわって、構成に重きをおく姿勢をあらわしている。もっとも、バウハウスはもとから新進気鋭の機関であったわけではない。自身の教育機関からの講師もなお残っていた。工房を中心とした教育はもとと工芸学校において培われたものであり、織物工房のように、工芸学校の工房をそのまま引き継いでいる場合もあった。一九一九年の設立時の綱領は、中世の造形美術を理想として、建築を中心とする造形分野の総合となえており、中世の職人組合を理想として、手工芸の伝統に立ち戻ることを謳っている。これはほとんどモリスの主張である。しかし一九二二年になって、グロピウスは手工芸重視をあらためて機械生産との連携をはかる新たな方針をうちだした。またこのころには、オランダの新造形主義の影響のもとで、バウハウスは、個人の自己表現を重くみる表現主義にかわって、幾何学形態によって普遍美をねらう構成主義へと傾斜していくようになる。一九二三年に開催されたバウハウス展はこうした一連の変化をはっきり印象づけるものとなった。

一九二五年にワイマールのバウハウスは閉鎖となり Dessau で再開することになった。一九二六年には、この学校は、「 Dessau のバウハウス造形大学 *Das Bauhaus in Dessau - Hochschule für Gestaltung* 」として正式に認可を受けた。ワイマールのバウハウスがもとと中世のギルドに範をとった工作共同体を目指していたならば、Dessau のバウハウスは造形大学の名のもとで専門教育機関としての体裁をそなえるようになり、親方と呼ばれていた教師たちは、教授と呼ばれるようになった。Dessau のバウハウスは、造形大学の名をもつ最初の学校である。すでにそうだったように、校名から美術の語が外されることで、模写に重きをおく美術教育から区別されており、校名から工芸の語が外されることで、装飾に重きをおく工芸教育から区別されている。バウハウスの名とともに、造形学校の名もまた、構成に重きをおくことを含んでいる。バウハウスが造形大学として認可されたあとに有名な新校舎が落成したが、バウ

ハウスの造形理念は、この新校舎にもっともよく象徴されているといえるだろう。それは、工業技術の粋が集約されているというだけでない。表面に装飾をもたぬかわりに、長方形の積み木を組み立てたようになっており、全体の構成がひときわ目を引く建物となっている。

近代デザインは二つの流れが合流したところで見出されてきたものである。一つは、美術の流れで、対象を描くのではなく、色彩や形態そのものを提示することが試みられ、「再現」よりも「構成」に重きがおかれた。もう一つは、産業の流れで、ものの表面を飾るのではなく、本体そのものを作り上げることが試みられ、「装飾」よりも「構成」に重きがおかれた。そうみると、バウハウスの活動期間は一九一九年から三三年までの一四年間とけっして長くはなかったが、一九二五年前後はそのなかでも以上の二つの流れがうまく合流していた希有な時期だったといえる。たしかに、製品の形態について機能がそれほど厳格にいわれることもなく、生産と生活にもっとも適合したありかたとしての合理性が蔑ろにされることもなく、二つの要求はたがいを尊重し合っていた。そのかぎり、バウハウスにおける造形の理念は、たんに形作るといっただけではなく、構成の理念ともっとも強く結びついていた。一九二七年から二九年にかけてバウハウスで学んだ水谷武彦は、ゲシュタルトウングを「構成」と訳したが、それはかれがバウハウスの理念をよく理解していたからである。

グロピウスが校長をつとめていた一九一九年から一九二八年までのバウハウスの造形教育は、建築を目標にかかけながら、実際のところ、各工房での教育を中心としており、製品デザインにかかわる工房が多かった。そのなかでやや異色なのは、印刷工房であり、舞台工房である。両者はむしろ、製品から情報へという脱工業化の流れを先取りするところがあるので、以後の展開の先がけとして注目される。印刷工房はもともとファイニンガーらの指導のもとで版画制作をしていたが、モホイ＝ナジの加入により、タイポグラフィの実験の場となった。ただしそこでは実際の印

刷はほとんどおこなわれず、印刷のための紙面の創案がおこなわれた。これは今日いわれる視覚伝達デザインに近い仕事であるといえる。それから、バウハウスにあつて舞台工房はさらに異色にみえるが、これもまた見せる技術かわる試みとして注目される。というのも、シュレンマーが舞台工房を指導するようになってから、この工房は、演劇よりも舞踊のほうに力点を移して、舞台上における視覚要素の運動について探求をおこなうようになり、劇作上の関心よりも造形上の関心のほうを前面に出したからである。

一九二八年にマイヤー Hannes Meyer が二代目校長に就任した。かれは、造形の実践において、芸術と結びついた構成 *Komposition* を否定し、工学と結びついた構成 *Konstruktion* を肯定している。前者は、自己満足したものとみられ、後者は、時代の要請に応じるものとみられている。マイヤーは、自由な芸術活動のみとめず、機能から離れた幾何学形態を受け入れない。すなわちそれは、形式主義を否定する立場であり、機能主義を肯定する立場である。しかもかれは、バウハウスにすでに浸透してきた反個人主義および反表現主義をさらに徹底して考えており、共同作業を重視している。マイヤーのこうした持論は、一九二八年にバウハウスの機関誌に掲載された「建設 *Bauen*」という短文において、次のように表明されている。「この世のすべては、機能×経済という公式の産物である。したがってこうしたすべては芸術作品ではない。芸術というのは構成 *komposition* であつて目的をもたないものである。これにたいして生活のすべては機能なのであり芸術ではありえない。……純粹な構成 *konstruktion* は、新たな形態世界の基礎であり、新たな形態世界の目印である。……建設はもはや建築家の野心による個人作業ではない。建設はいまや複数の労働者と発案者による共同作業である」。マイヤーのこの文章では、建築 *Architektur* の語はもはや使われておらず、建設 *Bauen* の語が一貫して使われている。このうした語の選択にも、自由な芸術活動ではなく役立つ生産活動のほうを重んじる姿勢がみとれる。一九二九年にバウハウスの機関誌に掲載された「バウハウスと社会」という短文で

は、芸術系教員への配慮もあつてか、芸術自体を否定するような言いかたはなされていない。とはいえマイヤーの社会主義の志向は強くあらわれている。かれによると、芸術はもっぱら社会集団のために新しい「秩序」を提案する活動であるべきであり、造形家および芸術家がなすべきは「民衆への奉仕」であるという。

一九二八年にマイヤーが学長に就任してからもバウハウスは「造形」をかかげる学校にかわりなかった。たとえばこの年にバウハウスの機関誌は「造形雑誌」を名乗るようになっていた。ただしマイヤーの指導によってバウハウスの造形の内実はすこしずつ変化してくる。第一に、芸術活動を縮小していく方針によって、美術系の教員はみずからの存在意義を見出しにくくなった。第二に、造形教育のなかに心理学のような学問教育を取り入れるようになった。第三に、建築教育を強化するとともに、共同作業を重視するようになり、都市計画および集合住宅にも力を入れるようになった。すなわち、同じ造形の名のもとでも、グロピウス時代には、構成 *composition* と構成 *construction* との均衡が保たれていたが、マイヤー時代には、構成 *construction* に重きがおかれるようになる。一九三〇年にはマイヤーは共産主義者の疑いをかけられて早くも辞任に追い込まれるが、現実主義の路線はそののちも引き継がれた。三代目の校長となったミース・ファン・デル・ローエは、学校の政治色を消そうとはしたが、世界恐慌のために工房の生産品が売れなくなり、バウハウスは建築の専門学校として存続していくほかなかつた。とはいえ、それでもって学校に活気がなくなつたわけではなく、この時期に学んだ山脇道子の証言にみるように、自由な雰囲気はなお保たれていたようである。バウハウスは一九三二年にやむなくベルリンに移転したが、一九三三年にはナチスの圧力によって閉鎖に追い込まれる。それからはるかのち、一九七九年にベルリンにグロピウス設計によるバウハウス資料館の建物が完成したが、この施設はそれを機として「造形博物館」を開設している。

生産から交通へ

ビル Max Bill は、スイス出身の多才な造形家で、戦前にバウハウスに在籍しており、戦後にウルム造形大学の設立にあたった人物であるので、まずこの造形家の歩んだ道のみておく必要がある⁽¹⁾。ビルがバウハウスに在籍していた一九二七年から二九年までの二年間は、ちょうど、校長がグロピウスからマイヤーへと変わる時期で、最初の二学期間はまだグロピウスが校長であった。ビルは、バウハウスにおいて、カンディンスキーなどの画家教師たちに親しみをもっており、ビル自身もまた絵を描くことに非常に熱心であった。ビルがバウハウスの専門課程を修了せずに行ったのは、自由な芸術活動にたいして冷淡なマイヤーの方針になじまなかったせいとも推測される。そののち一九三三年にバウハウスは閉鎖するが、ナチスドイツのもとで近代デザインを押し進めるのが困難になった時期に、ビルはナチスのおよばない故郷スイスで、近代デザインの実験を続けることができた。ビルがとくに熱心に広めようとしたのは、かれが具体造形 *konkrete Gestaltung* ないし具体美術 *konkrete Kunst* と呼ぶところの抽象美術であり、ビルはその名のもとで、数学の規則にもとづく幾何学造形を試みた⁽²⁾。ビルはまたその造形原理を生かして多くの印刷物のデザインを手がけている⁽³⁾。ビルはなにより近代タイポグラフィの主唱者であり、一九四六年のチヒョルトとの論争は、戦後スイスにおける近代タイポグラフィの発展の始まりを告げるものとなった。ビルはこのときすでに製品デザインも手がけ始めていたが、ビルが企画にあたった一九四九年のスイス工作連盟の展覧会「良い形態」は好評を博して、スイスだけでなくドイツでもおこなわれた。この展覧会は、同年一〇月にウルムにも巡回したが、このことは、ビルがウルム造形大学の設立者に抜擢される一つの機縁にもなった。

ウルム造形大学は、戦後ドイツのデザインを牽引する機関にまでに成長したが、この学校はもともとシヨル Inge

Schollとアイヒャー Ott Aicher がドイツの民主化に資する教育機関を構想したことに端を発している⁽²⁰⁾。一九四九年の最初の案では、政治教育に重きをおく学校であったが、ビルルの働きかけもあって、一九五〇年には、造形教育に重きをおく学校とすることになった。ただしその場合でも、偏狭なイデオロギーに染まらないように、教養教育をおこなうことが織り込まれていた。一九五一年に提出された「造形大学」の構想図をみると、基礎課程が中心にあり、その周りに、五つの専門学科が配置され、さらにその周りに、五つの学問分野が配置されている。専門学科としては、「都市建設」「建築」「製器形成」「視覚造形」「情報」があがっている。学問分野としては、「社会学」「政治学」「経済学」「心理学」「哲学」があがっている。この時点においては、自然科学系の学問はまだ構想に入っていなかったようである。一九五二年にはこの計画にそって募集がなされた。

一九五三年にウルム造形大学は、市民大学の校舎を間借りして授業を始めた。初代学長にはビルが就いた。開校前に発行されたとみられる入学志願者向けの冊子を見ると、ウルム造形大学は「パウハウスの後継」であると謳われているが⁽²¹⁾、ビルがこの大学の開設にあたり参照したのは、自由な芸術活動にたいして寛容だったグロピウスのモデルであって、徹底した機能主義をとなえるマイヤーのモデルではなかった。ビルは、機能から離れた造形上の問題にまず取り組んでおくことが重要であり、基礎教育は「目的から離れた美学」に集中するべきだと考えていた⁽²²⁾。一九五三年から五五年にかけては、アルバース、ペーターハンス、イツテンといった、パウハウスに縁のある講師たちが、短期集中ではあったが、基礎造形の指導にあたった。ビルもみずから基礎造形のコースをもった。このように、ビルは、抽象美術をととした訓練によって、学生にまず造形の根本原理を学ばせようとした。

一九五五年にはビルが設計した校舎において授業がおこなわれ、ウルム造形大学はようやく教育機関としてのかたちを整えた。グロピウスは、ウルム造形大学の設立にむけての助言者の一人であり、同年一〇月の新校舎の落成式に

はアメリカから参加している。グロピウスは記念講演をこう始めている²³。「約三〇年前になりますが、私もまた、今日ビル教授がおかれているのと同じような状況にありました。一九二六年に、私自身の設計によるバウハウスの校舎の落成式があったのです。けれども、今日の式典にたいする私の関心はそれ以上であります。といいますのも、バウハウスに始まる仕事や、バウハウスの基本理念が、ここウルムの地において、新たなドイツの本拠地を見出したのであり、それをさらに発展させる組織を見出したからです。この機関がその知的責務に忠実であり、バウハウスの時代よりも政治動向が安定しているならば、この〈造形大学〉の放つ芸術の輝きは、ウルムを超え、ドイツを超え、芸術の才のある人間が、真に高度な民主主義の発展にとって、いかに必要不可欠であるかを、世界に知らしめることができるでしょう」。グロピウスのこの発言は、反ファシズムを含むかぎり、発起人のシヨルとアイヒヤーの当初の意図にもかなっており、造形大学における芸術の役割の大きさを主張するかぎり、ビルの目指している方向を後押しするものでもあった。

一九五五年、教育がようやく軌道に乗り出したかにみえたが、若手教師のあいだには、芸術教育を中心にするのではなく、産業の要請に即応できるよう、自然科学および社会科学にもとづく教育へと転換すべきだという考えもあった。ビルはその方向には反対で、両者の溝が深まった結果、一九五七年にビルは大学を去った。一九五八年からは、造形をとくに芸術とみる考えは背後にしりぞき、芸術にかわって自然科学および社会科学との結びつきが強化され、産業との連携がさらに強化され、いわゆる「ウルムモデル」が展開する²⁴。しかしこれは、バウハウス主義の終わりと見るべきではない。というのも、同じような方針の変化は、バウハウスのマイヤー時代にもみられたからである。造形の名のもとで自由な芸術活動がはたして受け入れられるのが再度問われたことになる。

ウルム造形大学での教育は、四年間でおこなわれる。最初の一年は、全学生にむけた基礎教育であり、それにつづ

く三年間は、各専門分野でおこなわれる専門教育である。一九五三年から五七年までの基礎教育は、芸術作品の制作をおして、あらゆるものに通用する造形法則を学ぶところに力点を置いた。これにたいして、一九五八年からの基礎教育は、学問分野の理解をおして、高度な造形のために必要とされる方法論を学ぶことに力点を移した。ビルが去ってからの方針転換のためである。たとえば、空間の理解のために位相論を取り入れられたり、記号の理解のために記号論を取り入れられたりした。一九六二年からは、全学生共通でおこなわれてきた基礎教育が廃止されて、各専門学科において初年次教育がおこなわれるようになった。

ウルム造形大学の各専門学科はいかなる特徴をもつのか。⁽²⁶⁾一つ目として、建設学科は、建設の工業化にむけられた学科である。たとえば、建物の各部を標準化することで各部を工場で完成させるといった課題に取り組んだ。この学科は、ビルの時代には「建築と都市建設」と呼ばれたが、一九五七年には「建設」と改名され、一九六〇年からは「工業建設」と改名されている。すなわち、芸術の色のついた建築 *Architektur* の語にかわって、工学の色のついた建設 *Bau* の語がとられたのであり、指導方針の変化がそこに反映されている。二つ目として、製品造形学科は、工業製品の設計にむけられた学科で、なかでも、機器類の設計に重きをおいた。さらにまた、生産システムの構築にもおよんでいる。当初この学科は「製品形態」と呼ばれたが、一九五八年に「製品造形」と改名され、形態自体の追求にあまじむる態度との決別がより鮮明にされている。三つ目として、視覚伝達学科は、視覚伝達にかかわる問題の解決にむけられた学科である。ただしそのやりかたは、画像の刺激にうったえる商業広告の手法とは一線を画するもので、タイポグラフィの論理構成にもとづく情報伝達に重きをおく。学生の課題は、記号表示から記号体系へというように、複雑になっていく。当初この学科は「視覚造形」と呼ばれたが、一九五六年に「視覚伝達」と改名されて、情報伝達の側面のほうに力点が移ったのがわかる。四つ目として、映画学科は、一九六二年に視覚伝達学科から独立し

た学科で、西ドイツで早くに設立された映画教育の機関のひとつである。物語構成にかんする実験や、撮影や編集にかんする実験をおこない、ミニチュア作成の手法をみだした。五つ目として、情報学科は、ジャーナリスト養成のための学科である。特定の分野に限定されない方法や問題をあつかう。特色のある学科であるが、学生数は少なく、視覚伝達学科を補完する役割をはたすもので、一九六三年には映画学科に統合された。

ウルム造形大学は、学生の教育だけでなく、企業から委託された開発業務にも力を注いだ。一九五六年に発売されたブラウン社の音響再生機器SK4はその成果物である。一九五八年からは、教育活動と開発業務をはっきり区別するために、開発グループが組織された。たとえば、グループE2は、ギュジヨロ *Hans Giegelor* の指導のもと、ブラウン社の調理器具のデザインなどを手がけ、グループE5は、アイヒャーの指導のもと、航空会社フルトハンザの視覚表示デザインなどを手がけた。このように、各グループは、大学内のデザイン事務所のようなもので、講師の指揮のもと、企業から委託された開発業務をおこなったが、そのさいに、大学はその理念にふさわしい開発業務のみを受ける方針をとった。学生たちは休暇中にそこで働いて稼ぐこともできた。開発グループの存在は、大学の名声を高めるとともに、企業との結びつきを深めたので、学生たちにも有利に働いた。

ウルム造形大学において「製品造形」はたしかに看板領域であった。専門学科のうちで製品造形学科がもつとも多くの学生を有してきたし、企業と連携して模範製品を世に送り出すことで、造形大学の評価を高めてきた。けれどもまた、視覚伝達の分野における取り組みも劣らず充実しており、情報や映画といった分野の教育が始まったのは意味深い。バウハウスでの教育が、製品デザイン中心であったならば、ウルム造形大学は、製品デザイン中心から脱却しつつある。総じてみるならば、造形の力点は、生産から交通へ、製品から情報へ、というように変化している。一九六八年に、ウルム造形大学は、財政難などから閉校へと追い込まれた。

造形の解消

カールスルーエ造形大学は、一九九二年にメディア芸術センターZKMにもなつて設立された大学である。初代校長のクロッツ Heinrich Klotz は、開学記念講演において、新しい造形のありかたよりも、新しい芸術のありかたを提示している。そこでかかげられるのは「第二の近代」という芸術理念である。クロッツによると、近代とは、特定の時代をいうのではなく、「過去にも未来にも通用する基礎原理」をいうものである。ただし、二〇世紀末に見出された「第二の近代」は、二〇世紀前半の前衛主義者たちの近代とは区別されることもある。ただし、「前衛の終焉以後の近代」だとされる。現代ではすべてがグローバルな背景のもとで起こることであり、何一つ確実なことなどない。したがって、芸術はますます自己充足したものではありえず、楽観主義によるユートピア志向はもはや通用しない。「第二の近代」は、新しいものを追求する理念だとしても、私たちは危機に瀕した世界にたいする責任から逃れられない。「第二の近代」は、新しいものを追求する理念だとしても、何らかの教義をもつわけではないので、私たちはそのつど新たな可能性を見出さなければならぬ。一九九六年、クロッツは、夏学期の開始にあたっての学長講演のなかで、カールスルーエ造形大学がいかなる教義ももたないことを次のように強調した。「私たちには綱領はいらない。私たちには教義はいらない。私たちにはパウハウスもいらぬしウルムもいらぬ。私たちが必要とするのは、多元主義や民主主義としかいうしかない開かれた態度である。この大学がいかなる綱領もしめさないのは、綱領をもつと強い思い込みのために民主主義であるところのすべてに反する恐れがあるからである」。

カールスルーエ造形大学は、造形 Gestaltung の語のもとで、芸術とデザインとをあいまいに包摂している。たしかにこの学校名は、英語では University of Arts and Design と表記されている。では、カールスルーエ造形大学はそ

れまでの造形大学とどのように違うのか。パウハウスは、芸術をとくに機械生産と結びつけることに熱心であったが、カールスルーエ造形大学は、芸術をとくにデジタル技術と結びつけることに重点をおく。ウルム造形大学は、一九五〇年代後半より、造形から芸術の色をなくす方向に進んだが、カールスルーエ造形大学は、造形の看板をかかげながら芸術を前面に出している。ただし、二〇世紀後半から、芸術の自律性がいつそう揺らいできており、芸術はけっして自己充足したものではなく、社会実践におよぶようになってきている。他方において、デザインについては、機能主義がそれほど信用されなくなり、技術革新のために従来の機能にとられない自由な発想がもとめられるようになってきている。このように、現実において芸術とデザインの境界はますます曖昧になっている。カールスルーエ造形大学はたしかに芸術を重んじるとしても、現代のこうした状況をふまえてのことである。

カールスルーエ造形大学は、五つの大きな部門からなる。「展示デザインと舞台デザイン」*Ausstellungsdesign und Szenografie*「製品デザイン」*Produktdesign*「伝達デザイン」*Kommunikationsdesign*「メディア芸術」*Medienkunst*「芸術学とメディア哲学」*Kunstwissenschaft und Medienphilosophie*である。カールスルーエ造形大学は、綱領を持たないとはいえ、教育組織をみるかぎり、幾つかの特色をもっている。第一の特色は、芸術色を強く出していることである。もちろん、展示デザインと舞台デザインが前面に出ているのは、二つの造形分野が、芸術にかかわり深いだけでなく、芸術を超えた応用の可能性をもつからである。これにたいして、メディア芸術はこの学校の看板であり、メディア芸術センターZKMと連携して活動をおこなっている。第二の特色は、部門の名称においてデザイン *Design* の語がそのまま使用されていることである。学校名にお残されている造形 *Gestaltung* の語はもはや諸分野をゆるく包摂するにすぎず、特別な拘束力をもたない。第三の特色は、生産 *Produktion* よりも交通 *Kommunikation* のほうが重点が置かれていることがあげられる。たしかに、建築教育もおこなわれてきたが、独立した建築部門はなく、全体

として視覚伝達にかかわる分野の比重が高くなっている。第四の特色は、理論部門をもつことである。初代学長のクロッツは美術史家であり、二代学長のスローターダイクは哲学者であり、造形教育において知の部分が重視されるようになり、理論と実践とあいだの緊密な相互作用をねらっている。

むすびに

本稿は、二〇世紀の近代デザイン運動において鍵となってきた用語について検討をおこなう試みの一端であった。たとえば、今日のデザイナーが、造形・構成・形態・空間・表現といった用語によって自分たちの仕事を説明しているのであれば、今日の状況のうちにも近代デザインの考えかたが根強く残っているはずである。もちろんその理解のしかたは変化してきているとしても、それならばなおさら、何が変わっていて何が変わっていないかを見定めなければならぬ。私たちはそこで、造形・構成・形態・空間・表現といった用語について検討することで、今日のデザイナーが意識しなくなった近代の諸前提をあらためて意識にのぼらせることができるし、新しい変化をとらえることもできるだろう。なかでも、芸術系の教育機関の名称や、教育課程や教科目の名称は、時代特有の考えかたを反映するものなので、用語の検討にあつては、もつとも重要な手がかりとなる。それらに注目することで、造形の語であれ、構成の語であれ、空間の語であれ、各時代において鍵となる用語について知ることができるし、同一の名称が使われ続けている場合には、同一の名称のもとで教育内容がどう変化しているかを調べることで、同一の用語がなう意味の変化をとらえることにもなる。本稿は、時代を代表するドイツの三つの造形大学の比較をとおしてそれをおこなったが、同時代の日本やほかの地域においても、同様の考察はとても意味深いにちがいない。

注

- (1) ドイツ語の語源辞典 Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, *Der Digitale Grimm. Deutsches Wörterbuch* (Frankfurt am Main: Zweitausendeins, 2004), Hermann Paul, *Deutsches Wörterbuch: Bedeutungsgeschichte und Aufbau unseres Wortschatzes* (Tübingen: Niemeyer, 2002).
- (2) Anette Diefenthaler, "Gestaltung", in *Design Dictionary* (Basel: Birkhäuser, 2008), 190-193.
- (3) 本論は、ドイツ語の Kunstgewerbe の語を、応用美術の意味において「工芸」と短く訳す。ただし Kunstgewerbe は、産業 Gewerbe の意味において、軽工業までを含みうることに注意したい。たしかに Kunstgewerbe のうちには美術 Kunst の語が含まれるが、これを「美術工芸」と訳すのはよくない。日本において「美術工芸」の語は、鑑賞用工芸の意味でもちいられてきたからである。
- (4) 田所辰之助「ヘルマン・ムテジウスとドイツの工芸学校改革―プロイセン産業局の創設とその施策をめぐって」『近代工芸運動とデザイン史』藤田治彦編（思想閣出版、二〇〇八年）一五九―一七七頁所収。
- (5) オッフェンバッハ造形大学の沿革については次を参照：Martina Hegler und Adam Jankowski, "Archäologien einer Institution. Von der langen und der kurzen Geschichte der HfG", in *Gestalt/Creue - Design Medien Kunst. 175 Jahre HfG Offenbach* (Hochschule für Gestaltung Offenbach, 2007), 454-475.
- (6) オッフェンバッハ造形大学は、錯綜した歴史をたどってきた。一八七七年に「職工学校」と「産業美術学校」とが統合されて、その学校が一八八五年から一八九〇年までの短い期間において「工芸学校」を名乗っていた。そのうちこの学校は、一九四九年に「工作学校」に落ち着くまでに、組織改編と名称変更をいくどとなく繰り返している。その理由として、第一に、職人の育成という旧来の役割を維持しながら、第二に、創業者としての産業美術家の育成も必要となり、第三に、新しい産業にたずさわる技術者の育成も急務となったことがある。すなわち、一つの学校がこれら三つの異なる要請に応えようとしたために、学校組織がなかなか安定しなかったとみられる。前注の書物の巻末にある年譜をとおして学校名の変遷を知ることができる。
- (7) 池田裕子「ドイツの工芸博物館について―その成立と展開」前掲書『近代工芸運動とデザイン史』に所収。
- (8) 『アンリ・ヴァン・ド・ヴェルド自伝』小幡一訳（鹿島出版会、二〇一二年）。ワイイマールでのヴァン・ド・ヴェルドの活動については次の資料集を参照したい。Volker Wahl, Hg., *Henry van de Velle in Weimar: Dokumente und Berichte zur Förderung von*

Kunsthandwerk und Industrie: 1902 bis 1915 (Köln: Bohrau, 2007).

- (9) Henry van de Velde in Weimar, 179–184.
- (10) Henry van de Velde in Weimar, 252–259.
- (11) Henry van de Velde in Weimar, 336.
- (12) 利光功『バウハウス―歴史と理念』（美術出版社、一九七〇年）はいまなおバウハウス研究の手引きとなる書である。当時の記事などを集めた資料集としては次を参照 Hans M. Wingler, Hg., *Das Bauhaus: 1919–1933: Weimar, Dessau, Berlin und die Nachfolge in Chicago seit 1937*, 5. Aufl. (Köln: Dumont, 2005).
- (13) 水谷武彦「バウハウスのカリキュラム」『美術手帖』八二号（一九五四年）五二頁。水谷はそこで次のように述べている。「美術と応用美術とを分ける教義を打破し、この二つを構成（ゲシユタルツング）と考えており、バウハウスを構成大学とも云っている」。
- (14) Hannes Meyer, "Bauen", *bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, 2. Jhg. Nr.4 (1928): 12–13; reprint (Nendeln: Kraus Reprint 1976).
- (15) Hannes Meyer, "bauhaus und gesellschaft", *bauhaus: zeitschrift für gestaltung*, 3. Jhg. Nr.1 (1929): 2; reprint (Nendeln: Kraus Reprint 1976).
- (16) 日本人の山脇夫妻がバウハウスに留学したのはミースの時代であった。山脇道子の証言をとおして知られるバウハウスの学生生活はじつに楽しいで明るいものである。山脇道子『バウハウスと茶の湯』（新潮社、一九九五年）。
- (17) ビルの生涯の活動については次を参照。Kunstmuseum Winterthur und Gewerbemuseum Winterthur, Hrg., *Max Bill: Aspekte seines Werkes* (Zürich: Niggli, 2008).
- (18) Max Bill, "konkrete gestaltung", in *Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik* (Kunsthau Zürich, 1936). Max Bill, "ueber konkrete kunst", *Werk* 25, nr.8, 1938.
- (19) ビルのタイプオグラフィーの仕事については次を参照。Niggli Verlag, Hrg., max bill, typografie, reklame, buchgestaltung (Zürich: Niggli, 1999).
- (20) ウルム造形大学の成立については次に詳し。René Spitz, *HfG Ulm: The View Behind the Foreground: The Political History of the Ulm*

- School of Design: 1953-1968* (Stuttgart: Edition Axel Menges, 2002). Eva von Seckendorf, *Die Hochschule für Gestaltung in Ulm: Gründung (1949 - 1953) und Frau Max Bill (1953-1957)* (Marburg: Jonas, 1989).
- (21) ウルム造形大学資料室 HfG-Archiv Ulm に保管されている資料。
- (22) ビルムの次のインタビューを参照 Interview mit Max Bill, in Herbert Lindinger, Hrsg., *Hochschule für Gestaltung Ulm: die Moral der Gegenstände* (Berlin: Ernst & Sohn, 1987); Engl. trans., *Ulm Design: The Morality of Objects: Hochschule für Gestaltung Ulm 1953-1968* (Cambridge, MA: MIT Press, 1991) 65-68.
- (23) ウルムにおけるパウハウス出身者の活動については次の論文がある。Christiane Wachsmann, "Bauhäuser in Ulm: Grundlehre an der Ulmer HfG zwischen 1953 und 1955", in *HfG-Archiv Ulm Dokumentation* 4 (1993) : 4-27.
- (24) グロピウスのこの記念講演の原稿は、ベルリンのパウハウス資料室 Bauhaus-Archiv に保管されている。
- (25) Ulmer Museum, HfG-Archiv, Hrsg., *Ulmer modelle - Modelle nach Ulm* (Ostfildern: Hatje Cantz, 2003).
- (26) ウルム造形大学資料室に保管されている各時期の大学案内を参照した。
- (27) Heinrich Klotz, *Rektoratsreden* (Hamburg: Ausnahme Verlag, 2009), 21-27.
- (28) Klotz, *Rektoratsreden*, 50.

本稿は、平成二六年度法文学部人文系担当学部長裁量経費による研究の成果である。