

## ブルーノ・タウトとジャポニスム

太 田 隆 士

### はじめに

ドイツ人建築家ブルーノ・タウト(Bruno Taut 1880-1938)が主導したベルリン郊外の集合住宅群(Siedlung<sup>1)</sup>)が2008年に世界文化遺産に登録された。そのなかでもブリッツにある馬蹄形住宅がシンボリックな形状をしていることからタウトは注目され、再び論及されることが多く、再評価の途上にある。

タウトは1933年5月4日に日本に到着し、約三年半滞在し、1936年10月15日にトルコ政府に招聘され日本を去っていった。滞日中に桂離宮を「泣きたくなるほど美しい<sup>2)</sup>」と絶賛したこと、三冊の日本文化論(『ニッポン』、『日本文化私観』そして『日本の家屋と生活』)を書いたことでも知られる。しかし高名な建築家であったにもかかわらず、日本では建築の機会に恵まれないどころか、住まいにも苦勞する有様であった。長期にわたり滞在したのは、群馬県高崎市少林山達磨寺の洗心亭で、1934年8月から離日まで約二年二か月、狭く寒い寺の離れに住んだ。その間タウトに最も身近に接し、日本人で唯一人の弟子と言われたのが水原徳言(みはらよしゆき 1911-2009)である。

その水原がまったく意外なことに「タウトを悪くいう人も賞める人にも見当はずれの解釈が少なくない<sup>3)</sup>」と厳しく批判しているのである。「見当はずれ」とは例えば次のような言説である。

ユダヤ人のタウトは、ナチ党政権下のドイツを去り、日本に亡命して、桂離宮の美を発見して、日本人に示し、『日本美の再発見』を著した。そのなかでも注目されるのは『永遠なるもの』を桂離宮に見出したことだ。

下線部はすべて誤りである。タウトはユダヤ人ではないし、亡命はしていない。滞日中はドイツ大使夫人と買い物に出かけているほどである。桂離宮の再評価はタウトが来日する前からすでに起きていた<sup>4)</sup>。『日本美の再発見』は出版社が付けた書名であり、タウトが付けたものでもなく、内容についてもタウトが編集したもので

もない。有名な「永遠なるもの」もドイツ語では *das Bleibende* であり普通は「持続するもの」というほどの意味であり、誤解をまねく訳語である<sup>5)</sup>。

本稿ではタウトの受容に注意を払い、かつタウトを彼が生きた時代のなかで捉え直そうとする。さらに日本に残された唯一の建築作品である旧日向家熱海別邸についての評価を再検討したい。

## 第1章 タウトの受容について

### 第1節 ドイツを去った経緯について

そもそもタウトはなぜ日本を訪れ、約三年半も滞在したのかについても定説がないのである。タウト研究者のシュパイデルは「日本におけるタウト<sup>6)</sup>」でタウトがドイツを去った状況を次のように説明している。少々長くなるが引用する。

1933年3月1日の午後遅くタウトのもとに、ブラックリストにタウトの名前が載っているから「直ちにベルリンを去れ」という差し迫った警告が、軍司令部長のハムマーシュタイン(*Esquord von Hammerstein*)大将から届いたのであった。ハムマーシュタインの娘が以前タウトの娘のエリザベートの学校友達であったので、エリザベートがタウトにこの警告を届けたのであった。(引用者中略)タウトは、ちょうどその日にモスクワからベルリンに戻ったばかりだったエリカ・ヴィッティッヒとともに、その日の夕方ベルリンを去り、鉄道でドイツ南部へと向かった。(・・・)二人は慌ただしくベルリンを去ったので、エリカが必要なものとお金を持ち出すためにもう一度ベルリンに戻らなければならなかった。(引用者中略)後に示されたように、逃亡を決意したのは正しいことであった<sup>7)</sup>。

切迫した様子が窺われはするのだが、腑に落ちない。エリカはもう一度ベルリンに戻ることが可能ならば、なぜ直ちに去らねばならなかったのであろうか。エリカは世間的にはタウトの妻であり、共産党員であり、タウトと同じ程度に、あるいは彼以上に移動は危険ではなかったのだらうか。

ここでタウトの私生活に触れておかざるをえない。タウトの正妻はヘートヴィッヒ・タウト(*Hedwich Taut* 1879-1961)であり、二人の間の娘がエリザベート(*Elisabeth* 1908-1999)である。エリカ・ヴィッティッヒ(*Erica Wittich* 1893-1975)は、第一次大戦中の1916年に、徴用を受けてブランデンブルクの火薬製造工場に従事していたタウトの部下となった。その二年後に二人の間にクラリッサ(*Clarissa*

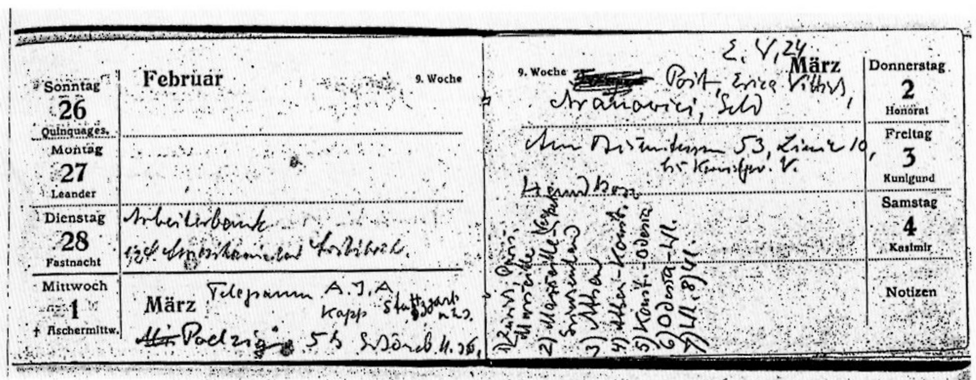
1918-1998) という娘が誕生している。戦後タウトはエリカと共に家族の元へ戻り一緒に生活しようとし、妻と二人の子供を苦しめた。タウトが離婚を申し出たが正妻のヘートヴィッヒは受け入れず<sup>8)</sup>、打開策を見出せない状況にあった。

日本でタウトの世話をし、最も身近にいた水原は、NHK が放映した「20世紀の群像」という番組で「タウトもドイツに居られなかったわけじゃない」と明言しているのである。さらに論文の中でも、「弟マクスも決してナチスに協力したわけではないがコリーンに逼塞してあらしのような時が過ぎるのを待っていた。同じ建築家としてブルーノにもそういう生き方ができた筈なのだが・・・<sup>9)</sup>」と伝えている。

とすれば、先の娘エリザベートの伝えた警告は本当だったのかという疑問が生じることになる。水原の発言の根拠はタウトあるいはエリカから直接聞いたことに基づいているのであろう。推測になってしまうが、事実上の妻エリカと法律上の正妻であるヘートヴィッヒのいずれか、あるいは双方に、さらに娘や息子にとっても互いに近くに住むことには堪え難いという根深い悩みがあり、出口無しの状況を打開したい強い希望があったのは事実であろう。

さらに「差し迫った警告」があったという事実を疑わしく思わざるをえない理由は、タウトの手帳の1933年3月1日をよく見ると、「Stuttzgart にたつ」という書き込みを見出せるからでもある。タウトがシュトゥットガルト(Stuttgart)という都市名を書き間違えるはずはなく、さらに日本語で「にたつ」と記入できるはずはなく、日本人が後に書き込んでいることが判る。資料に書き込みをするということは考えられないことであり、この手帳はもはや資料とはならない。タウトの回想も手帳も資料としての信憑性に欠けると言わざるをえない。

10)



Notizbuch 1933, Februar-März, Original bei Iwanami Verlag, Tokyo

次に、タウトがドイツを去り日本に到着するまでの約二か月の行程をたどると、タウトはスイスで二週間の観光をし、その後フランス、イタリア、ギリシア(アクロポリスを見学)、トルコ(ハギア・ソフィアを見学)そしてソ連をシベリア鉄道で横断し、ウラジオストックから天草丸に乗り敦賀港に入っている。少なくとも「靴を変えるより度々住むところを変えながら・・・」という長く苦しい亡命生活を送った劇作家ベルトルト・ブレヒト(1898-1956)とは異なるドイツ脱出であった。また作家トーマス・マン(1875-1955)は1933年2月1日ミュンヘン大学で講演(『リヒャルト・ワーグナーの苦悩と偉大』)し、翌日アムステルダムでの講演のためにドイツを去り、何週間にもわたる放浪生活とホテル住まいで亡命生活を始めた。マンが亡命の決意表明をしたことに対して、1936年に国家はマンの国籍の剥奪と財産の没収で応じた。こうした状況ともタウトの脱出はまったく違う。

つまりタウトがドイツを去った経緯は不明であると言わざるをえない。言論の自由が制限され、ドイツにとっても日本にとっても最悪と言ってもよい時代であり、タウトとタウトを受け入れた日本人に都合が悪くないように事実を歪曲し、水原の発言を無視しようとしてきたと考えるべきではなかろうか。

## 第2節 タウトの翻訳について

水原は別の論文ではタウトの翻訳を最低のものであると痛烈に批判している。タウトの著作の翻訳の多くを手がけた篠田英雄とその訳書である『画帖—桂離宮』の翻訳について次のように書いている。なおこの『画帖』はタウトが桂離宮を訪れ、日本の筆と墨を用いてスケッチを描き、印象をドイツ語で記したものである。「篠田氏は“文字”によって“画”を曲解したのである・・・ことわる必要もないだろうが翻訳は常に訳者の作品であって原作者のものではない。だが“画”はタウトの作品である。実はタウトに対する毀誉いずれも、その半ばが“篠田文学”によって生まれた、私もまたそれを借りて力を得たのだから感謝を忘れてはいない。ところがドイツ人であるタウト研究家シュパイデル博士はちがう。それは私がタウトの仕事に教えられて持っていたタウト像と同じものであった<sup>11)</sup>」。

翻訳は、いうまでもなく、本来は原作者の作品を別の言語で再現しようとするものである。水原の批判は翻訳にたいする最も厳しい批判というべきである。この『画帖—桂離宮』のドイツ語と篠田による翻訳は『ブルーノ・タウト 桂離宮とユートピア建築』<sup>12)</sup>で比べつつ読むことができる。(『画帖』の翻訳については、註17)を見て戴きたい)。

また三冊の著作および『日記』にも誤訳が散見される。タウトの真意を伝えるために、その一端を示しておきたい。

『ニッポン』:「・・・私自身も20歳の青年として日本原版の鏝(つば)や裂地(きれじ)等の安価な図案を取り寄せたり、日本の色刷り版画を熱心に調べたりした」。鏝と訳されているのは *Dolchblätter* つまり刀身のことである<sup>13)</sup>。

『日本文化私観』:「あるいはバッハのある種の作品、たとえば「快調のピアノ」のようなものを聞くのと・・・」これは *wohltemperiertes Klavier* つまり「平均律クラヴィーア曲集」と普通は訳されているものである<sup>14)</sup>。

『日本の家屋と生活』:先程示したように、「永遠なるものも」ドイツ語では *das Bleibende* であり普通は持続するものという程の意味である。

『日本 タウトの日記 1933年』:「5月2日(火) 天草丸／午前、日本海へ出る、東海に似た印象。・・・」・・・*Vormittag japanisches Meer wie Ostsee*・・・「東海」ではなく「バルト海」のことである<sup>15)</sup>。初めて日本に向かおうとするタウトがまだ見ぬ「東海」に例えることはありえない。

『日本 タウトの日記 1935-36年』:「9月20日(日)・・・いささか古めかしい言い方をすれば、ベートーヴェン、モーツァルト、バッハだ。」*Altmodischer ausgedrückt: Mozart, Beethoven, Bach.* と作曲家の名前の順序まで恣意的に変えられている<sup>16)</sup>。この箇所は、日本における唯一のタウトの建築作品である旧日向家熱海別邸が紹介される場合に頻繁に引用される部分であり多くの誤解を生んでいる。この部分については第3章で再度取り上げる。

単なる誤訳、意図的な誤訳と様々であるが、こうしたテキストが批判的に扱われることもなく受け入れられてしまっているのが、残念なことではあるが現状である。つまりタウトが語った言葉ではなく、翻訳家が創作したことにより、タウトが語られてしまっているのである。先に言及したタウトの弟子である水原の批判は正しい。さらにその翻訳に基づいて、タウト論が執筆されてしまっていることが、ますます研究に誤解と混迷を生じさせている<sup>17)</sup>。

とは言え、タウトによる著作は、日本の文化・芸術がドイツ人である建築家に理解され、共感されたことをはっきりと示しており、魅力的なものである。しかしタウトの翻訳を手にする場合には、批判的に読んで戴きたいと言わざるをえないし、これらの翻訳は研究には使えるものではないことを確認しておきたい<sup>18)</sup>。

タウト自身の言葉が、時代的な制約もあり、不正確なまま伝えられてきていることと並んで、もう一つの問題は、タウトを偶像視してしまい、タウトが日本に関心

を示し、桂離宮や伊勢神宮を褒めたたえたことを、特異現象のように見てしまうことである。これが第二の問題である。ことさらタウトだけが日本を愛していたという見方は、不十分である。そうではなくてタウトの青年時代つまり19世紀後半以降、ヨーロッパでは、葛飾北斎や歌川広重の絵画等が注目され、高く評価されていたという事実、つまりヨーロッパに起きたジャポニズムという大きな流れの中でタウトや旧日向家熱海別邸を見ていく視点をもたないと、タウトと日向邸の真の魅力を知ることにつながらない。そこには異国を見る外国人の真摯な態度と同時に限界も含まれているということも考慮に入れなければならない。

それではまずタウトが生きた時代の検討から始めよう。

## 第2章 タウトとその時代

### 第1節 ドイツ表現主義

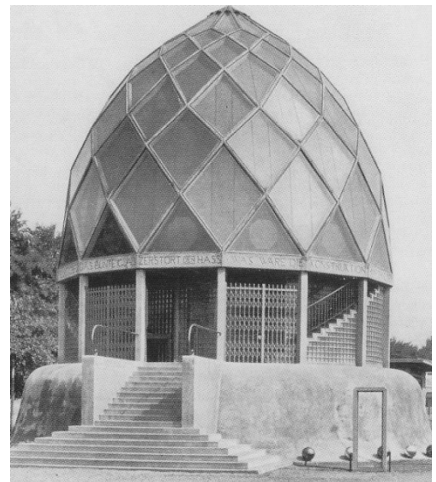
タウトが建築家として活動を始めたドイツ帝国末期には様々な矛盾が社会の到るところに生じ、時代は激動期あるいは変革期に向かっていた。そうした時代に、形式を二義的なものとし、内面の情感の表出を一義的な問題と見なす芸術運動に留まらない社会運動が起きていた。それが表現主義であり絵画、演劇の分野のみならず建築にも及んだ。表現主義と建築という相容れなれないと感じられるかもしれないが、表現主義運動に参加した芸術家が後にバウハウスにおいて活躍した事実を考慮すれば、その結びつきが理解されるのではないだろうか。「客観的表現主義がワイマル・バウハウスの目標であった」とシュライヤーは言い表わしている<sup>19)</sup>。

この時期のタウトについては次のように論じられている。「建築家ブルーノ・タウトの生涯と作品について報告することは、いわば建築史の一時代を切り取って見せることになる。(・・・)ブルーノ・タウトの作品には、1900年から1914年にいたるヴィルヘルム時代の政治的・文化的諸矛盾が、さらに1918年以降のワイマル時代の矛盾と解決策とが、結晶化とまではいえないにしても、凝縮されていた<sup>20)</sup>」。

タウトは、表現主義時代には「ガラスの家」(1914)などの工業三部作と呼ばれる博覧会の展示館を建てた。彼はそこで鉄、セメントそしてガラスという新しい素材の可能性を追求し、それらが機能的にかつ美しく用いられることを示した。こうした理想を求め、ユートピアを追求する姿勢はその後、人口増加、大都市の出現という状況がもたらす社会的矛盾を解消する方向に向けられる。タウトは建築家として住宅問題に取り組む必要に直面し、1920年代には郊外型集合住宅地(ジードルング)建設に全力を傾注していくことになる。

まずタウトが一躍注目されることになったのが、1914年の第一回ドイツ工作連盟ケルン博覧会に出品した「ガラスの家」であった。このガラス産業のための展示館は新しい建築素材であるガラスと鉄筋コンクリートで作られた。この新しい素材は、人類に幸福をもたらすもの、つまりユートピアに通じる素材と考えられ、ガラスの家の中程帯状の部分に、作家シェーアバルト(Paul Scheerbart 1853-1915)の二行詩が書き込まれた。

色ガラスは  
憎悪を打ち砕く(軒蛇腹 丸屋根前方)  
鉄筋コンクリートがなければ  
構造はどうになってしまうのか(軒蛇腹 丸屋根右方)  
光は全宇宙を通り抜けようとし  
そして水晶のように生き活きとしている  
(軒蛇腹 丸屋根後方)  
ガラス宮がなければ  
人生は重荷だ(軒蛇腹 丸屋根左方)  
ガラスはあらゆる明るさをもたらす  
ただちにガラスを使い尽くせ(後方増築部左方)  
ガラスはわれわれに新時代をもたらす  
煉瓦文化はわれわれをただ悲しませる(後方増築部右方)<sup>21)</sup>



煉瓦を一切用いず、鉄骨とガラスとで光に溢れる建築がタウトによって作り出された。こうした思想の背後には、君主制から共和制に時代がかわり、新しい建築の誕生をもたらす新しい社会および社会生活が始まるかもしれないという希望があった。「表現主義とは—社会主義と同様—物質、機械、集権主義を否定し、精神、神、人間の中の人間性を称揚する絶叫そのものなのである」、あるいは「建築家は今みずみずしい精神力を持ち、そして建てるのだ。彼は磁石のように人々を引き付け、大衆によって生み出された自由意志の姿をはっきりした神聖なる幻想に結び付け、マッスとして構築していくのだ」と語られた<sup>22)</sup>。

シェーアバルトとは、ドイツの空想小説家であり、表現主義の先触れを含んでいると言われ、苛烈にユートピアを求め続けた作家であった。「文化を高度な水準に向上させようとするなら、よかれあしかれ建築の変革を強いられるのである」

と主張し、タウトに強い影響を与えた。徹底した平和主義者であり、第一次大戦に抗議したハンガーストライキの結果、死に至った。

代表作である『レザベンディオ(Lesabéndio)』(1913年。邦訳名 SF 小説『小遊星物語』)という一見奇想天外な小説がある。舞台となっている空想上の小惑星パラス星は樽型をしており高さが40マイル、中央部の幅が30マイルである。1 ドイツマイルが7532m であるから小さな星であり、南北方向に漏斗状の空洞を持っている。そこに設けられたベルト道路でパラス星人は移動する。空はすみれ色、太陽は緑色という世界である。

パラス星人の体はゴムのように伸びる。主人公レザベンディオが、頭皮を広げ、それを丸めると望遠鏡のようにして遠くを眺めることができる。また身体の背中の部分を広げると翼となり、空を飛ぶことができる。一見奇想天外のようであるが、当時の人々が夢見ていた「望遠鏡」や「飛行機」への期待あるいは夢がここに投影されているのである。

「パラス人は全ての活動を、次々とパラス星を改装し、建て直し、風景を変え、華麗で雄大にすることに集中していた<sup>23)</sup>」。レザベンディオは、パラス星の上空の未知の雲に届く巨大な塔を建てることを究極の目標とすることを提案する。そして巨大な塔建築の過程で、芸術派と技術派との対立と妥協が描かれる。あるいは曲線にだけ興味を持つ人や直線的なものだけを評価する人物が描かれる。つまりアール・ヌーヴォーとアール・デコという当時の芸術思潮が擬人化されて取り込まれている。SF 小説のように見えがちなこの小説の根底を支えているのは、当時の芸術思潮であり、新しいビジョンへの夢であり、その核をなすのが建築なのである。タウトはそこに共感した。

ベンヤミンはシェーアバルトを次のように位置づけている。「遠くから見るとジュール・ヴェルヌの小説のように見える彼の小説がある、しかしはヴェルヌとはまったく違うのである。ヴェルヌのばあい、荒唐無稽な乗り物にのって宇宙を飛び回るのは、いつもフランスかイギリスの小市民の年金生活者たちだけであった。しかしながらシェーアバルトの関心は、われわれの望遠鏡や飛行機やロケットがいままでの人間をどのように変え、ほんとうに一見の価値があり、魅力的などのような新しい人間を生み出すのか、という問題に向けられていたのである<sup>24)</sup>」。

つまりシェーアバルトの小説は、SF 小説というよりはユートピア小説であると理解すべきであり、こうした姿勢がタウトのガラスの家や郊外型集合住宅地(ジードルング)に込めた思いと根本において一致していた。またオリエンタリズムも反



戦主義も二人は共有していた。

1914年にシェーアバルトが『ガラス建築』を出版した。『ガラス建築』はブルーノ・タウトに捧げられており、そのなかで「ライン沿岸ケルンの1914年の工作連盟のためにブルーノ・タウトがガラスの家(グラスハウス)を建てている。ガラス産業全体の代表作品ということである。これがぜひとも成功すればいいと思う<sup>25)</sup>」と呼びかけており、ガラスの家が完成したときには、この建築物をタウトがシェーアバルトに捧げている。そして前述したようにガラスの家の中程帯状の部分に、シェーアバルトの二行詩が書かれた。1913年から1914年にかけてのシェーアバルトの手紙を中心とした著作を著したレオ・イケラールは「タウトとシェーアバルトの関係は、芸術的な造形において、異なった専門分野やジャンルが互いに互いに影響を及ぼしうるかを示す模範的な例である<sup>26)</sup>」と称賛している。

こうした新しい文明を希求する時代思潮は第一次大戦の敗戦により、いっそう先鋭化した。歴史家のラカーは「歴史的な連続性の断絶が、1918年後のドイツほど、はっきりと感じられた国は、西欧諸国のどこにもなかった。・・・欠陥だらけのワイマル共和国であったが、モダニズムに対してこれほど同情的であるか、少なくとも敵対的でなかった政治体制は、当時どこにも存在しなかった<sup>27)</sup>」と位置づけている。

タウトは帝政時代の矛盾を理解し、新しい共和制のなかで、新しい共同体の在り方を求め、積極的にかかわっていった人物であった。芸術あるいは建築の分野においてそうした動向は許容された。しかし政治的には新しい民主主義への拒否の姿勢は根強く残っていた。こうしたねじれた状況が、ブルーノ・タウトを翻弄し続けたと言えよう。タウトの苦悩は、こうした時代の矛盾そのものに起因している。ところで新時代のモデルはしばしば歴史的にも地理的にも遠くに求められるものである。その一つが日本であった。

## 第2節 ジャポニスム

タウトは来日前から、日本の芸術・美学に関心を抱いていた。先に紹介したように『ニッポン』のなかで「私自身20歳の頃、刀身や布地の模様などの安価ではあるが複製ではない日本製の見本帳を何冊も手に入れていたし、日本の多色刷りの木版画の研究に精を出していた」<sup>28)</sup>と書いている。この時期にタウトは、ベルリン郊外のコリーンで帝室林野局から派遣された日本人留学生に出会い、日本について聴き知る機会にも恵まれていた<sup>29)</sup>。岡倉天心(覚三)の『茶の本』(THE BOOK OF TEA)

のドイツ語訳が出版されたのもこの頃である。そして1924年にタウトが出版した『新しい住まいー創造する女性ー』には、醍醐寺三宝院と大徳寺真珠庵の写真が掲載され、新しい住まいの模範例として紹介されている<sup>30)</sup>。後述することになるが、こうした傾向はタウトだけのものではなく、バウハウスにも見出すことは容易なことである。ヨーロッパの多くの芸術家に強い影響を与えた日本の芸術・美学がどのように受容されていたのか、まずその跡を辿る必要がある。

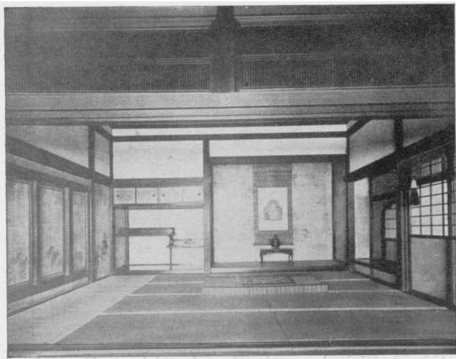


Abb. 19. Raum des „Shinden von Sanboin“, Daigoji

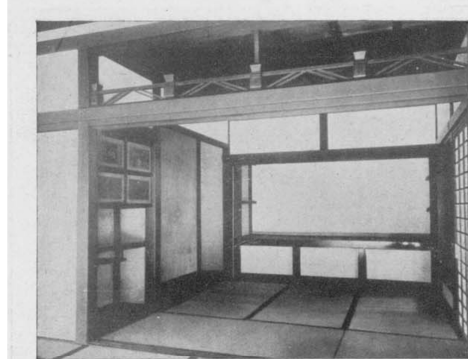


Abb. 20. Wohnzimmer des Tempels Shinju-an, Yamashiro

例えば絵画においてはルネサンス期に成立した遠近法、肉付け法、明暗法という基本原理, 言い換えると二次元の平面に三次元の世界を描き出すという基本原理が、約400年間にわたり変わることなく生き続けていた。そしてそうした原理の大きな転換が19世紀中頃に起きようとしていた。新しい世界が開拓されようとした時期に、ヨーロッパの芸術家たちに新たな啓示として受け取られたのが日本の芸術・美学であった<sup>31)</sup>。

それに先立ち18世紀のロココ時代にすでに異国の珍しいものへ興味が示され、中国や日本の風俗、工芸等への嗜好が「シノワズリー(chinoiserie)」とか「ジャポネズリー(japonaiserie)」と呼ばれた。この時点では、自国とは異なる珍しいものという側面が強調されていた。ジャポニスム(japonisme)という言葉が使われ始めた時点で、日本の芸術・美学への関心はそうした傾向にとどまらず、造形原理、世界観をも含むものとなった。「ジャポニスム」という概念の創唱者は、パリの美術批評家であるフィリップ・ビュルティ(Philippe Burty 1830-1890)であり、ビュルティが1870年代に使いはじめたと言われている。

具体的例をあげれば新しい絵画の原理として、日本の浮世絵等が注目されたことや、『北斎漫画』にマネやドガが注目したことである<sup>32)</sup>。実際に日本美術を輸入し紹介したのは美術商たちであるが、その中の一人で決定的な役割を演じたのがサミュ

エル・ビング(Samuel Bing 1838-1905)で、彼は1890年にパリで1000点以上の日本の浮世絵の歴史をたどる展覧会を開催した。さらに1900年のパリ万国博覧会では、フランス・パヴィリオンの内装を手がけ、そこで日本の芸術を世界に広めたのであった<sup>33)</sup>。作曲家のクロード・ドビュッシー(1862-1918)は北斎の描く線の抽象表現に魅了されて、貧しかった時代にも日本美術品を購入し、終生身の回りに置いていた。1905年に交響詩「海」を出版する時、楽譜の表紙に北斎の「神奈川沖浪裏」を選んでいる。イタリアのプッチーニが『蝶々夫人』を発表したのも1904年のことであった。また1909年ドイツ・ミュンヘンで開催された『芸術における日本と東アジア展図録』の表紙は、歌川広重の『名所江戸百景』の「深川州崎十萬坪」から採られている<sup>34)</sup>。

ヨーロッパにもたらされて注目されたのは絵画だけに留まらなかった。陶磁器、漆器等も強い影響を与えた。これが意味するのは、絵画や彫刻のようないわゆる芸術と比較して低く見なされていた日常的実用的な道具に、つまり工芸にヨーロッパの人々の目を開かせる結果をももたらしたということである。日本では平凡な生活用具が美しく優れたものであることを知り、ヨーロッパの人々は新しい価値体系に直面することになった。こうしたジャポニスムは、19世紀の末にイギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動を呼び起こし、ヨーロッパ大陸ではアール・ヌーヴォー(ドイツ語圏ではユーゲントシュティール)など応用芸術の再評価の動きを起こす要因となった。この潮流はさらにアール・デコ展や、バウハウスの運動にまで連なっていくのである<sup>35)</sup>。

タウトが来日して最初に出版した『ニッポン』にもこの事実を裏付けるように次のように書かれている。「1900年頃、舞台および工芸の刷新がまずイギリスから起こり、次いでドイツとオーストリアに及び、いわゆるユーゲントシュティールが生まれた頃、ヨーロッパの近代芸術家に及ぼした日本の影響は非常に重要なものであった。・・・こうしたなかで日本は憧れの目的地であった。日本への旅は最高の願望であった。しかし莫大な費用がかかるため夢に留まらねばならなかった。それ以降になってもヨーロッパに及ぼした日本の影響は、たとえ形を変えたとはいえ、同じように強いものであった。今日の近代建築がこの世に生まれた頃、つまり1920年頃、ヨーロッパの住まいの簡素化に最も強い切っ掛けとなったのは、大きな窓や造り付けの戸棚を持ち、まったく純粋な構成からなる、簡素でまったく自由な日本の住まいであった<sup>36)</sup>。」

『装飾と犯罪』で知られるオーストリアの建築家アドルフ・ロース(Adolf Loos

1870-1933)は1893年のシカゴ万国博覧会で日本の建築を見て、日本建築に未来への指針を得た。「未来の家屋は鉄筋コンクリートでは造られはしないでしょう・・・未来の家屋は木材で造られるのです。そこにはスライド式の壁があるのです。近代的な建築は、日本文化+ヨーロッパの伝統なのです<sup>37)</sup>」と書き残している。シカゴ万国博覧会では、鳳凰殿が展示され、フランク・ロイド・ライトをも熱中させ、ここで見られる「飾り気のない低く水平な木の建物<sup>38)</sup>」が、ライトの初期の建築に影響を与えた。

### 第3節 アール・ヌーヴォー／ユーゲントシュティール

アール・ヌーヴォーという言葉は、そもそもどのようにして使われ始めたのだろうか。アール・ヌーヴォー(Art Nouveau)とは、じつは先に紹介した美術商ビングがパリの自分の店につけた名前であった。またユーゲントシュティール(Jugendstil)とはミュンヘンで新しい芸術運動を推進するために創刊された雑誌『ユーゲント(Jugend)』に由来する。ビングを考えてみるとよく分かるように、19世紀中頃からヨーロッパの深層の潮流として見られるジャポニズムが、19世紀末から20世紀の初めに、とりわけポスター、装身具、家具そして建築の分野で力強く展開されたのがアール・ヌーヴォー／ユーゲントシュティールと位置づけることができよう<sup>39)</sup>。「パリの美術商サミュエル・ビング、イギリスの詩人兼工芸家ウィリアム・モリスならびにデザイナーであるクリストファー・ドレッサー、そしてベルギーの芸術家アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ(Henry van de Velde 1836-1957)、彼ら四人は中欧の新しい様式に決定的な影響を与えた開拓者であり媒介者であった。・・・四人全員が日本の美術と工芸を熟知しており、造形芸術(絵画、彫刻、建築等)は生活のための応用芸術にならねばならないと確信していた<sup>40)</sup>」とデランクは纏めている。

こうした芸術家たちを突き動かしていたものは、19世紀中頃から社会を席卷していた機械化と産業化により失われていくものに目を向け、人間的なものを保持し、社会に入れ込むことであった。その際に彼らの道標となったのが、花、樹木、波さらに雨といった自然への傾倒を特質とする日本の美術であり、食器、屏風、螺鈿細工の施された家具などに見られる日常生活で使われるものにおける芸術と工芸との統合された姿であった。「ユーゲントシュティールの芸術家たちが、人間を再び自然のもっと近くに連れ戻そうと努めていた・・・北斎、歌麿のような日本の巨匠たちの能力が、その木版画において、自然をそのままに写実することと抽象的な形式の

表現法とを同時に発展させたことは、ヨーロッパ全土のユーゲントシュティールのグラフィックに決定的な影響を与えた<sup>41)</sup>」。

植物をモチーフにした階段や門の装飾がアール・ヌーヴォーの特質をよく表している。つまり自然に戻り、そこから創作の原理を導き出そうというジャポニズムがアール・ヌーヴォーの底流にある。タウトが若い頃にベルリン郊外のコリーンの森で自らの創作原理を打ち立てようとしていた時期の回想に注目してみよう。「私は何週間も森の中の湖岸に腰を下ろして、風が吹くとさざ波やうねりが生じ、木々の葉が映る湖面を観察していた。・・・これらを写生した。しかしこうしたことすべては、絵を描くためではなく、自然の法則を探し出し、同時にそこから新しい建築のプロポーションとして通用しうる法則を探し出すためであった<sup>42)</sup>」。建築家になる将来を思い描いていた若きタウトの修行時代の思い出である。

このような個人による原理的な抵抗あるいは打開策を現実的なものとし、かつての調和が取れていた文化が機械化と産業化により失われていくことを防ぐためには、大きな組織としての対応が不可欠であった。こうした状況のなかで画家、工芸家そして建築家をも巻き込んで、1907年の「ドイツ工作連盟」設立へと行き着いたのであった。

#### 第4節 ドイツ工作連盟

ドイツ工作連盟 (Deutscher Werkbund) は1907年ミュンヘンで結成された団体で、製品の洗練を求め、ドイツの産業育成を目指した改革運動を押し進めた。建築家ヘルマン・ムテジウス (Hermann Muthesius 1861-1927) の提案により創設され、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデ、ベーレンス、ブルーノ・タウト、グローピウス、ミース・ファン・デア・ローエら建築家のほか、実業家や芸術家、デザイナー、評論家らが参加し、モダンデザインの発展の上で大きな足跡を残した。ドイツ工作連盟の活動はインダストリアルデザインの始まりであったと言えよう。

製品の洗練が求められた背景には、工業の優先による弊害があったのだが、それは当時の文学作品にも見出すことができる。「ときおり朝生じたのだが、このドイツのホテルで、壺とか洗面器とか・・・あるいはテーブルやコート掛けの置いてある部屋の一隅が、いわば現実のものではないものに見えてきたことがあった（引用者中略）言ってみれば現実の壺の場所や、水が満たされた現実の洗面器の場所を一時的に占めているものに見えてきたのだ<sup>43)</sup>」と、大量生産による手作り感の喪失という現象が印象的に描かれている。こうした事態に工芸に見られる製品の洗練が

追求されたのだった。

先述したように1914年の第一回ドイツ工作連盟ケルン博覧会でタウトのガラスの家は最も注目をあびた建築の一つであり、新しい素材であるガラスと流れる水とで作られた空間は人々を魅了した。残念なことに、第一次大戦の勃発により博覧会は三か月足らずで閉じられてしまったが、ケルン博覧会の成果は同年に輸出増加率が著しく伸びたことにも見て取ることができる<sup>44)</sup>。

1927年にドイツ工作連盟はシュトゥットガルト郊外で住宅展を開催した。それがヴァイセンホーフ・ジードルング(Weißenhof Siedlung, 白い邸宅—郊外型集合住宅地)である。建売住宅の博覧会とも位置づけられるが<sup>45)</sup>、総監督はミースであり、コルビュジエ、ペーレンス、アウト、グローピウスそしてタウトと当時の代表的な建築家が参加した。工作連盟は当初から「工業」か「工芸」という相対立する方向、大きな問題をはらんでいたが(これについては第6節で論及する)、この住宅展においても合理化と規格化が主催者の思惑を越えて突き進んで行くことになった。「ヴァイセンホーフ」の名称のとおり建物は白く、また平屋根で規格化され、市民のための新しいタイプの住まいを展示することとなった。タウトは色彩に溢れる労働者の建物を出展したが、この時点で「必ずしも望まれた建築家ではなかった」<sup>46)</sup>。新たな建築の中心はタウトから、グローピウスやミースに移っていった<sup>47)</sup>。見方を変えれば、その時にタウトが希求していた建築理念は、2008年に彼のジードルングが世界遺産登録されその価値が再確認されるまで、時流から外れていったのである。その「外れていった」ところこそタウト再評価の鍵がある。

## 第5節 アール・デコ展(現代装飾美術産業美術国際博覧会)

(Exposition Internationale des Arts Décoratifs et Industriels Modernes)

ドイツの工芸や産業は、ドイツ工作連盟(1907-1934)およびバウハウス(1919-1933)によりデザインの改革が進み、合理的デザインによる大量生産も可能となり、興隆のなかにあった。一方フランスの工芸は1900年のパリ万国博覧会をピークに沈滞に向かっていた。そこで博覧会を催し、上流階級の暮らしを取り巻く工芸、ファッションや建築の刷新を目指し、1925年にアール・デコ展が開催された。この博覧会の展示は五つの群に分かれており、その第五群は教育であったが、これはドイツ工作連盟やバウハウスにならったものであり、この博覧会が両者から強い影響を受けていたことを表している<sup>48)</sup>。

先行したアール・ヌーヴォーは植物などを思わせる曲線を多用した有機的なデザ

インであり、富裕層向けの一点制作のものが中心となったデザインであったのに対し、アール・デコのデザインは一点ものも多かったものの、大量生産とデザインの調和をも取ろうとし、幾何学的構図、金属的で硬質な質感などをその特徴としている。アール・デコは自動車の製品などの多岐にわたる分野に影響を及ぼし、近代的都市生活の時代への移り変わりに伴い、世界中の都市で流行し、大衆に消費された装飾であった。ルネ・ラリックのガラス食器は“Nippon”とか“Tokyo”などと命名されており、アール・デコの底流にもジャポニスムを見出すことができる<sup>49)</sup>。

この博覧会で注目されたものの一つはラリックによる噴水であった。新しい素材のガラスに水を流し、光を当てたモニュメントは最も魅力的なものであったと言われる。しかし11年前のケルン博覧会でタウトはいっそう優れたガラスの家をすでに作り上げていたのであった。博覧会にはコルビュジエによる「エスプリ・ヌーヴォー館」も出展された<sup>50)</sup>。ヴァイセンホーフ・ジードルングに二年先立つわけであるが、新しい住宅はいかにあるべきかという問題への答えとも言える建物である。外観は無装飾の白い箱型であり、窪んだ半外部空間があり、そこに植物が植えられているのが特徴である。日本家屋の縁側のように外部とも内部ともつかない曖昧な空間があるとも言える。タウトも屋外住空間(Außenwohnraum)を提唱し、室内と戸外との関係を重視した建築家であり、ヨーロッパにおいても閉鎖的な住空間と外部とを峻別しない傾向が始まっていた。植物をモチーフにしたアール・ヌーヴォーの門や窓枠なども同じ方向にあったと言えるだろう。

なおこの博覧会のオーストリア館のアート・ディレクターを務めたのがヨーゼフ・ホフマンであり、彼のウィーン工房で学んだデザイナーのリチ(Felice Rix)は日本でも活躍した。彼女の夫が上野伊三郎であり、「日本インターナショナル建築会」の代表者としてタウトを日本に招き、滞在中最も身近にいた建築家の一人である<sup>51)</sup>。

## 第6節 バウハウス

バウハウス(Bauhaus)は、1919年に古都ワイマルに設立された、工芸・写真・デザインなどを含む美術と建築に関する総合的な教育と生産を行なった機関である。教育機関を併設するのは当時の趨勢で、先述したようにドイツ工作連盟とアール・デコ展においても同様である。先に簡単にふれたがアール・デコ博覧会の展示物は合計37の組で構成されていたが、その第28組は「教育(各美術教育機関で用いられている方法・用具、そこで実際に制作された作品等を展示。)」<sup>52)</sup>なのであった。この組は、前節でふれたように、場違いなように思われるかもしれないが、ドイツ工

作連盟の行動目標「・・・連盟の目的は『教育、宣伝、およびすべての関連ある問題についての一致した行動により、芸術・工業・工芸が力を合わせて、生産の仕事の洗練に努める』ことである<sup>53)</sup>」を踏まえている。

金属とガラスにより製作された照明器具等を提供したバウハウスは、現代人の生活に決定的な影響を与えた。存在しえたのはナチ党政権により1933年に閉校されるまでのわずか14年間であったにもかかわらず、バウハウス抜きで現代生活は考えられず、その表現傾向はモダニズム建築に大きな影響を与えた。

初代校長が、ヴァルター・グローピウス(Walter Gropius 1883-1969)であった。バウハウスの前身とも言うべきは、アンリ・ヴァン・デ・ヴェルデが校長を務めていた工芸学校である。グローピウスは指導力、経営力の才にも恵まれており、画家のクレーやカンディンスキー等を含む多くの優秀な人材を集め、新しい組織を設立したのであった。1919年4月にバウハウスの綱領が発表された。そこでは、芸術創造の集中と再統合が目指され、「すべての造形活動の終局的目標は完璧な建築である<sup>54)</sup>」と宣言されている。

しかしこれは、山口の指摘しているように、ほぼ同時期の芸術労働評議会(Arbeitsrat für Kunst)の指導理念とかなりの部分で共通している。一時その指導者であったのがタウトであり、彼は芸術労働評議会が主催した展覧会の序文に「芸術はもはや少数者の楽しみではなく、大衆の幸福と生活であるべきである。諸芸術を偉大な建築芸術(Baukunst)の庇護のもとに結合することが目標である<sup>55)</sup>」と書いたのであった。タウト自身も「ガラスの鎖(Die gläserne Kette)」というグループを指導したが、組織には不向きなタイプであった。グローピウスは「わたしの認めるところでは、ブルーノは共同体には適していない。独りでいるのがかれの運命だし、かれはそのことを認識して、そこから結論を出すべきだ<sup>56)</sup>」と発言したが、この発言はまさにタウトの性格の正鵠を射た発言である。グローピウスは、自らも参加していたドイツ工作連盟の理念に大きな影響を受け、第一次大戦後にタウトたちとともに芸術労働評議会を結成し、そうした経験を踏まえて自らに備わった指導力でバウハウスのめざましい活動を導いたのであった。

芸術労働評議会において当初建築委員会議長であったのがタウトであり建築綱領を主導して執筆した。しかしタウトの主張はユートピア志向が強すぎ、まもなく辞意を表明することになり、そのあとグローピウスによって引き継がれた。グローピウスは「タウトの建築綱領に全面的に賛成<sup>57)</sup>」しつつ、卓抜な組織力で会員を増やし、財界の支援も取り付け、会を見事に軌道に乗せた。この経緯については、政治



的な観点から土肥が詳細に分析しているが、本稿においては別の視点から考察する。

タウトとグローピウスという二人の建築観を考察することになるが、それには少し時代をさかのぼり、ドイツ工作連盟において交わされた激しい論戦を振り返っておくことが有効である。この論戦が、「工業化すなわち規格化」か「製品の質確保」かという時代が抱える本質的な問題を提示しているからである。別の表現をすれば、工業か工芸かとなろう。先述した1914年の博覧会が開催されたケルンでドイツ工作連盟の年次総会が開催され、そこではっきりとした対立が明らかとなった。概要のみを書き出すと、ムテジウスが「規格化」を提案したことに対して、ヴェルデが激しく反対したのである。規格化により芸術家の自由が制限されると考えられたからであった。タウトもグローピウスもヴェルデ側に立った。ただしタウトが積極的に発言し芸術の自立性を熱烈に訴えたのに対して、グローピウスは集会に出席していない。些細なことで捉えられるかもしれないが、微妙な行動をとったグローピウスと激烈な主張を展開したタウトとに、現在のタウト再評価の源があると考えられるのである。

ムテジウスかヴェルデかという単純な二者択一で済む問題ではないが、時代の流れはムテジウスの方針に沿ったことになろう。つまりグローピウスはヴェルデ側に立ちつつも「工業」の流れが強くなることを受け入れ、そのなかで活動するしかないと考え、目覚ましい仕事をなし遂げた。グローピウスは「バウハウス計画の私の構想」のなかで「現実と理想主義の間の深淵に架橋する」ことを目指したと説明し、その方向性は以下のものであった。「前世紀の機械による製品が、世界を次第に氾濫させ、職人と芸術家を劣悪な状況にもたらしたとき、良質な形と質が無くなっていることに対して徐々に自然な反応が始まった。ラスキンとモリスはこの流れに反対した最初の人たちであった。しかし機械に反対する彼らの抵抗はそれ自体としては洪水を阻止することはできなかった<sup>58)</sup>」。グローピウスは「洪水を阻止する」ために、つまり機械に対抗しうる組織と人材を生み出すためにバウハウスを設立したのであった。その結果の一つは、建築では世界中どこにも見られる国際様式(International Style)が主流となったことであろう。

それに対して、タウトはあくまで「工芸」の良さを追求する姿勢を崩さなかった。建築と環境という視点で見れば、環境をふまえ「屋外住空間 Außenwohnraum<sup>59)</sup>」を重視したタウトの独自性あえていえば反時代性が今、再評価されているのであり、あるいはヨーロッパを去り日本に約三年半も滞在することになった理由の一つであろう。景観を住まうことに統合するためにタウトは屋外住空間という概念をもつに

至ったのだが、部屋の外部と内部との融合をタウトは一戸建ての場合にも集合住宅の場合にも最も重要視したのであった<sup>60)</sup>。池があり窪んだ土地の形状にあわせて建てられたブリッツの馬蹄形住宅が注目されるのもそこに取り込まれた中庭つまり屋外住空間という考えにその理由を見出すことができる。ムテジウスの流れが切り捨ててしまったものを保持したタウトに現代の人々は魅力を感じ、新たな方向を見出そうとしているのである。

タウトのこのような姿勢を同時代人に探そうとするとヨハネス・イッテン(Johannes Itten, 1888-1967)の存在に注目することになる。イッテンはグローピウスがバウハウスに招聘し1919年に着任した教育者であり画家であり、予備課程を担当した。バウハウスの予備過程では半年間イッテンの授業が必修であり、それを終えて初めて工房に入るようになっていた<sup>61)</sup>。当時のイッテンは日本風の蘭の墨絵と椿の絵を描いており、椿の絵にはイッテンを「一天」と表記していることも興味深い。こうした絵画を例えばタウトが描いた仙台の紅葉の絵と並べてみると両者の類似性に驚くとともに、タウトや旧日向家熱海別邸を当時のジャポニスムの大きな流れのなかで考えることが、いかに重要な視点であることが判るであろう。イッテンという人物からバウハウスの教育方針の底流にもジャポニスムがあったことが理解できるのである。

この傾向はもちろん絵画に留まるものではなく、建築の分野においても、日本建築への熱狂とまで言われる傾向があった。桂離宮をはじめ日本建築を評価したのはタウトにとどまるものではない。ミース・ファン・デア・ローエ(Mies van der Rohe 1886-1969)のリール邸(Haus Riehl 1907)<sup>62)</sup>、さらにはスコットランドの建築家チャールズ・レニー・マッキントッシュ(Charles Rennie Mackintosh 1868-1928)のヒルハウス(Hill House 1904)にも日本的なものを見ることができる。

しかしイッテンはグローピウスと決別することになり1922年に解約告知を受け取っている<sup>63)</sup>。二人の決裂には様々な問題があったが、大きな流れの中で考察すれば、その原因はドイツ工作連盟における路線の選択に行き着いてしまう。

このようにタウトとグローピウスのあいだに考え方の違いはあったが、共通する点ももちろんあり、グローピウスも日本を訪れ、桂離宮に代表される日本建築を高く評価したし、さらにグローピウスがハーヴァード大学で、タウトはイスタンブール芸術大学で、それぞれ建築教育改革を目指したとき、二人は意見交換する関係であり「同じ目標に向かって進んでいることを確認していた<sup>64)</sup>」。

建築におけるジャポニスムを考える場合に最も分かりやすい例を上げればゾンマ

ーフェルト邸(Haus Sommerfeld 1920/21)になるであろう。バウハウスの後援者でもあったゾンマーフェルトが1920年に、グローピウスとアドルフ・マイヤー(Adolf Meyer 1881-1929)が協同で運営していた建築事務所に木造住宅の設計を委託した。それは寄棟屋根をもつログハウス様式の建物であった<sup>65)</sup>。ところでイッテンが1920年に描いたスケッチが残されており、それは東大寺を描いており、当時バウハウスで東大寺の法華堂や正倉院が知られていたことが判る。イッテンのスケッチでは日本の建築方式である突き出る梁の先端が強調されている。残されているゾンマーフェルト邸の写真では梁は突き出てはいないのだが、じつはゾンマーフェルト邸も本来は同様のスタイルであった。現場で施工を指揮した人の記録には、「大きく突き出した隅の厚い木材は切り落とされた。それは技巧をこらした大工仕事により四隅で上方へ反り返る軒蛇腹だったが・・・もっと簡単な解決法により取り替えられた<sup>66)</sup>」と書き残されている。しかし建物の裏側には大きく突き出した木材が残されていた。手本があったとすれば、奈良東大寺の正倉院であったと推測できる。この邸宅と正倉院の類似は、日本人ならすぐにわかることである。「水平の方向づけ、四隅で木材の先端が交差する構造、突き出た寄棟屋根」等である。

グローピウスはタウトのようにナチズムからの避難先として日本を選びはしなかったが、長年の念願を叶えるために70歳を超えてから日本を訪れた。そのときグローピウスは、写真をとおしてであれ賛嘆していたものを、実際に間近に観察することができ、再認識することができたと述べている。

### 第3章 外国文化の受容について

#### 第1節 タウトが読んでいた本

以上説明したように、ジャポニスムすなわちヨーロッパの改革運動の底流に脈々と流れ続ける日本への関心という大きな流れのなかにタウトの来日があった。こうしたことをタウトの日記や著作に見出すことも難しいことではない。タウトの日本観が多くの先人の著作によって形成されていることも見逃せない。例えばタウトが、桂離宮を設計したと信じていた江戸時代の茶人であり建築家であり作庭家でもあった小堀遠州を讃えている表現は、1906年に出版された岡倉天心(覚三)の『茶の本』に基づいている。それはタウトが小堀遠州を描いている表現と岡倉天心の記述を比べてみれば、疑う余地はない。

タウトは浮世絵について『日本の芸術(邦訳名『日本文化私観』)』等で詳しく論じているが、その際にはザイトリッツの『日本浮世絵史』(Woldemar von Seidlitz

1850-1922, *Geschichte des japanischen Farbenholzschnittes*, 1897)を参考にしている。第4章「絵画」においても言及し、「・・・新しい日本の芸術(=浮世絵)とそれが再び興隆することを不可能だ<sup>67)</sup>」と捉えているザイトリッツを批判しているが、タウトの主張には日本最良が過ぎ、少々無理がある。1933年8月26日の日記には、「ヴォルデマル・フォン・ザイトリッツの『日本浮世絵史』を読む<sup>68)</sup>」と記されている。この本は、タウトは評価していないように読めるのではあるが、1897年に出版されて以来版を重ね、日本版画蒐集の手引きとなったと位置づけられている書物である。ここで葛飾北斎、歌川広重、鈴木春信、喜多川歌麿たちが紹介されており、タウトの『日本の芸術』での浮世絵論はザイトリッツを下敷きにしたものであることが読み取れる。なお1908年に開催された『ドレスデン大展示会カタログ』には、タウトが評価している岩佐又兵衛も紹介されており、ザイトリッツが解説を執筆している。

水墨画については、タウトの1934年2月23日の日記<sup>69)</sup>に、グロセ著の『東アジアの水墨画』(Ernst Grosse 1862-1927, *Die ostasiatische Tuschmalerei*, 1922)を入手したとある。この本で紹介されている雪舟に代表される禅画を絶賛する姿勢は、タウトが論じた『日本の芸術』の水墨画論の方向を決定づけていると言っても過言ではない。先述したイッテンも1920年代に禅の教えに取組み、白隠(1685-1768)などについてバウハウスの講義のなかで言及していたが、彼がバウハウスにおいて絵画分析の基礎に置いていたのがグロセのこの著作であった<sup>70)</sup>。タウトもイッテンもグロセの著書の影響下から出発しているのは同様である。グロセは1908年から約二年間日本に滞在し、日本の女性と結婚しているが、日本語はできなかったようだ。

さらに1934年4月22日の日記にはモース(Edward Sylvester Morse 1838-1925)の『日本のすまい 内と外』(*Japanese homes and their surroundings*, 1886)を読み、「偉大な書物・・・まったく素晴らしい・・・」と記している。モースは、1877年6月-11月、78年、82年と三度来日し東京帝国大学で生物学、動物学を講義した。またこの書物はフランク・ロイド・ライト(Frank Lloyd Wright, 1867-1959, 1913年に当時の帝国ホテル新館設計のために訪日)が日本の建築様式を知った重要な本でもあり、日本の建築には塗装なしの木材が使用されていること等が紹介されている。さらに明快さと簡素さを特徴とすることがライトの建築観と一致したとも言われている。ライトは歌川広重の浮世絵にも大きな関心を寄せ、収集家としても知られていた。ここにもタウトの先行例を見ることができる。モースのこの著作がタウトの『日本の家屋と生活』に発展的に消化されていると考えて良いであろう。

以上のようにタウトの日本の芸術や建築についての著作は多くの先行研究に支え

られたものであることを確認しておくことが大事なことである。

ところで『日本の家屋と生活』の第11章「今何を（Was nun? 邦訳では「転回点」）」において「・・・モースの作品は特別であり内容豊かである。・・・それでも私自身が観察するところでは日本の現実に相応していない。その中に虚偽があるのではないが、この過ぎ去った半世紀の間にじっさい日本はそれほど著しく変わってはいない・・・<sup>71)</sup>」とモースに反論を加えている。タウトの日記にも、モースの著作と日本について同様の記述を見出すことができる。「50年前の人々は今より良心的に書くものだ。たしかに考え方において多くのことが変わった。しかし日本ではこの50年間にほとんど変わっていない。半世紀ほとんど変わっていないのだ」とタウトは書いているのだが、本当であろうか。この半世紀は、日本が明治維新とその後の近代化により他の時代に例をみないほど激しい変化をせざるを得なかった時代ではなかろうか。ほんとうにタウトは現実の日本を見ていたのであろうかという疑問が生じてこざるをえない。

## 第2節 ヨーロッパ人の陥穽

著作のみならず来日した外国人による日本の印象記についても、タウトの先行例に目を向けておく必要がある。ここでは1895年つまり日清戦争の直後に訪日したアドルフ・フィッシャー(Adolf Fischer 1856-1914)とフランツ・ホーエンベルガー(Franz Hohenberger 1867-1941)の印象記と比較してみたい。アドルフ・フィッシャーは、後にケルン東アジア美術館の創設者となった美術研究家である。フィッシャーの日本の印象は „Bilder aus Japan“ (1897) (邦訳名『明治日本印象記 オーストリア人の見た百年前の日本』)にまとめられている。ホーエンベルガーはその日本への旅に同行し、『明治日本印象記』の挿絵を描いた画家である。フィッシャーは日本美術に精通した人物であったし、ホーエンベルガーは旅の画家であり、その作風には表現主義の特徴があり、両者ともにタウトと比較するには適している。

『明治日本印象記』のなかでフィッシャーは京都のある家の庭に案内された時のことを「・・・そよ風にやさしく揺れるアヤメの花は、陽光に輝く池の面に姿を映していた。平べったい石橋を渡ると小さな花園となっている妖精の島に着いた・・・万物が、快樂と喜悦に満たされていた。永遠の陽光、永遠の幸福は、この場所につまでも留まっているかのようであった<sup>72)</sup>」と感じ書き記している。桂離宮の月見台から池のある庭園を前にしたタウトは「完全な静けさであった。時々どこか背後で素晴らしい蟬のコンサートが始まり、まもなくまたはたと止んだ。魚が跳びはね

池に落ちた。一匹の亀は小島の上に休らい、ほとんど石と見分けがたかった。私たちは今日本に少しばかり近づけ知りえたと思った<sup>73)</sup>と描いた。両者ともに「永遠」とか「完全」という強調する形容詞を用い、自然と一体化できる日本の庭園の魅力に感じ入っている。一方は大商人の庭であり他方は桂離宮ではあるが、西洋人が日本庭園を前にした印象であろう。

次にホーエンベルガーが1895年の手紙に書いている文章を検討したい。「東京で花咲く桜の樹が見せるよりも美しい景観は、まず見出すことができないだろう。・・・花の下には竹で即席の茶屋が造られ、そのゆるく継がれた屋根からは花をつけた枝が垂れている・・・その間を多彩に着飾った民衆が動いている・・・髪を大きく結び、翼のような袖の子供たちは魅力的だ。その子供たちを観察する外国人の誰もが蝶にたとえたくなる・・・こちらでは三十人ほどの子供たちが蝶のようにくるくると輪になって踊っている。一言で言うならば、これは眼の祝祭である!<sup>74)</sup>」。桜の花、竹を組んだ茶屋、翼のような袖等々、ホーエンベルガーが言葉を尽くして描いているものは、すべてヨーロッパで愛好されていた日本をめぐるイメージ群に相応している。

この描写も、タウトが葵祭を見た印象として「京都御所における眼の奇跡、弓矢を携えた貴族たち、白昼夢だ。最高の眼の文化だ。一赤でもロシアの国旗の赤とは違う一そこでは眼が絶え間なく痛くなる<sup>75)</sup>」と記している1933年5月15日の日記の記述を思い起こさせる。

画家のホーエンベルガーが、油絵具を用いて洋画を描いている日本人画家の作品をキッチュと呼んで下している評価もまた、タウトが好んで用いたキッチュ＝いかものという言い回しと同じである。異国趣味的なものを高く評価し、西洋化したものを厳しく批判する姿勢を両者に共通して見出すことができる。

ヨーロッパ人は彼らがヨーロッパ的ではないと感じるものに注目する。日本の庭園あるいは芸術はいわば現実とは異なる「妖精の島」あるいは「白昼夢」という夢の世界を投影するためのスクリーンとなって、あるいはヨーロッパで失われたものがなお存在する世界として立ち現れる。先に検討したように19世紀後半から20世紀初めにかけてのヨーロッパでは、産業化の進展とともに自らの文化の根源が喪失しつつあるという不安が増大していた。自らの願望を投影する対象として日本が注目されたのであった。だからこそそれは古き良き日本でなければならなかった。「二つの文化史的な現象が、19世紀末に日本とヨーロッパが出会った際には、ぶつかり合っていた。すなわち西洋の文化は“古き日本”を捜し求めていたが、その日本は西

洋から技術的な成果を大量に受け入れて、近代的な産業国にちょうど変身しかかっていた」<sup>76)</sup>。タウトたちが近代化された日本を執拗に批判する背後には、自らの願望を投影する対象がなくなることへの悲嘆があったからだとも言えよう。オスカー・ワイルドにいたっては『虚言の衰退』(1891)のなかで「実際日本全体がひとつの純粋な発明品なのだ。そのような国もなければ、そのような国民もない<sup>77)</sup>」と痛烈な皮肉で表現している。こうした傾向がタウトの日本論にも無縁ではないことを肝に命じておかねばならない。

タウトが来日して最初に執筆した『ニッポン—ヨーロッパ人の眼で見て—』の冒頭の「敦賀」のなかで、「・・・松の生えた島が、まさに広重の木版画から抜け出たように湾の内部へ割り込んでいた。海水は、ある村の前の横にある入江で緑色に彩られて、私達の目にはほとんど理解できないほど美しかった・・・しかし敦賀の海岸通りにあるヨーロッパの影響を受けたわずかの数の建築が私たちに呼び起こした怪訝の念と興ざめな感じを表現することは容易なことである・・・<sup>78)</sup>」と述べているその見方は、日本に憧れて来日したヨーロッパ人のまさに典型的な見方にほかならない。

しかし同時にタウトはヨーロッパで進められていた建築のモダニズム運動の原理を日本建築に見出し、それを建築のモダニズム運動の文脈のなかで咀嚼しようとしており、これは高く評価しなければならない。建築雑誌の求めに応じて東京を見て回った時に、吉田鉄郎の東京中央郵便局旧局舎や村野藤吾による旧森五商店東京支店を目に留め、誉めていることからそれははっきりとしている。また修学院離宮の見学から帰る際に「待っていた車が、門、垣根そして門柱の台座と渾然一体となって<sup>79)</sup>」できているように調和していたと論じていることも大事なことである。こうした建築家としての視線が約三年半の滞在のあいだにさらに深化し、それが具現されたのが旧日向家熱海別邸であると考えべきであろう。

タウトの日本滞在とりわけ著作活動をただ美化して捉える傾向が強いことにも注意しておく必要があることを述べてきた。一方、建築する機会に恵まれなかったのは、すでに言及したとおりであり、日向邸が日本に現存する唯一のタウトの建築遺産なのである。タウトにごく親しかったマルティン・ヴァーグナーは「ロシアと日本(での滞在)はタウトを人間的にたしかに良くすることはなかった。タウトは彼の建築における偉大な関連を失ってしまった<sup>80)</sup>」とタウトの日本滞在に否定的な評価を下している。ジャポニスムつまり外国文化の影響をどう評価するかは難しい。次章ではヴァーグナーのタウト批判も考慮に入れつつタウトの日向邸を考察したい。

## 第4章 タウトの遺産 = 旧日向家熱海別邸

### 第1節 タウトの『日記』における日向邸の描写

熱海駅から歩いて10分程の春日町に、ブルーノ・タウトが内装設計した旧日向家熱海別邸は現存している。これはタウトが日本に残した唯一のもので、一步そこに足を踏み入れると、その魅力の虜にさえなってしまう不思議な建物である。国指定の重要文化財であり、DOCOMOMO 選定建築でもある。この日向邸の建築は三期にわたり、タウトのみならず当時の日本を代表する建築家が携わった。まず第一期には、銀座の和光ビルの設計でも知られる渡辺仁により、傾斜地に二階建ての木造住宅が建てられた。第二期には、傾斜地にあるために狭かった庭を広くするために、鉄筋コンクリート躯体部とその屋上庭園が清水組により建設された。そして第三期に、その躯体部にブルーノ・タウトによる内装設計が行われ、昭和10年8月から改築工事が行なわれた。第三期には、日本のモダニズム建築の代表作である東京中央郵便局旧局舎(1924)等の設計で知られる吉田鉄郎も協力した。さらに東京都東村山市にある国宝・正福寺地蔵堂の修復で知られる宮大工・佐々木嘉平も腕を振るい、日本人で唯一タウトの弟子と言われる水原徳言も日向邸地下室の建築に携わった。施主の財力ゆえか当時を代表する人たちが協同する環境が整えられた。

この日向邸はタウトが来日して約二年半を経て設計されたもので、この間に日本建築から学んだ様々な要素(日本の建築史、町家、方丈等)が埋め込まれている。社交室、洋風客間、ドイツ人であるタウトが設計した和風客間さらにヴェランダに、比類のない造りを見出すことができる。竹の壁面、横長になった床の間、さらに立体的な日本間等である。

旧日向家熱海別邸がとり上げられる際に、頻繁に引用されるのが、タウト自身が日記のなかに書き記した部分である。タウトの日本での『日記』は膨大な量に及ぶ。この日記は、タウトが自分の日本滞在中の生活と仕事について、ドイツに残した家族や仕事上の同志であったフ란ツ・ホフマンに知らせるためのものであり、重要な資料の一つである。第1章第2節でふれたように、じつはここにも翻訳の問題がある。まず『日本 タウトの日記』(岩波書店)から引用する。

・・・いま私の仕事が、細部にいたるまで成功しているのを見て、非常に満足した。もちろん、不手際と思われる些細な個所や、また必ずしも適切とは言えない間接照明などは、満足のうちには入らない。しかし全体として明快厳密で、ピンポン室(或いは舞踏室)、洋風のモダンな居間、日本座敷及び日本風のヴェランダを、一列に並べた配置



は、すぐれた諧調を示している。いささか古めかしい言い方をすれば、ベートーヴェン、モーツァルト、バッハだ。私はこの建築を、釣合いについてはもとより、細部、材料及び色彩にいたるまで、成功したと信じている。<sup>81)</sup> . . .

次にドイツ語からの訳を示す。

このように私自身も興味津々で、興奮しながら来たのだ。そして私の仕事として全ての細部にいたるまで、完成しているのを目の当たりにして私は幸福だった。些細なことや、完全に相応しいというわけではない間接照明などもあるが、考慮するには及ばない。ピンポンあるいはダンスの部屋、モダンな居間、日本的な部屋そして日本的なヴェランダという並びを表現すれば－明朗(heiter)、平穩(ruhig)、厳肅(ernst)、嚴格(streng)となろう。比較的古風な表現をすれば、モーツァルト、ベートーヴェン、バッハである。私は、プロポーシオンも細部・素材・色彩も全く上手くいったと思う。写真で撮影してこれを再現することはできない。これは写真で撮影するために建てられてはいないからだ<sup>82)</sup>。

先に指摘したように、三人の作曲家の順序が入れ代わっている。さらにその前の四つの形容詞が削除されてしまっている。日向邸が雑誌等で、社交室、洋風客間そして和風客間がそれぞれベートーヴェンの部屋、モーツァルトの部屋そしてバッハの部屋であると紹介されることが多いが、これも翻訳が誘導している誤りである。タウトが書いた原文を読めば、ヴェランダを含めて四つの部屋が「明朗、平穩、厳肅、嚴格」という並びを示しており、もしこれに対応して作曲家の名前が列举されるならば、四人いなければ辻褄が合わない。「比較的古風な表現をすれば、モーツァルト、ベートーヴェン、バッハ」というのは、それぞれの部屋に三人の作曲家でタウトがイメージしていた要素が込められているということであろう。

日記のなかでタウトは次のようにも記している。

当時まだ私は、日本の古典建築の幾つかの細部について何とウブだったことか。吉田くんが私を教導してくれた、一緒に調べ、そして研究した。しかし彼は全ての決断を私に任せてくれた。水原くんは、「日本中どこを探しても、このような建物は存在しません」と言い切ったが、そのとおりだ。昔の古典建築におけるプロポーシオン(これを過小評価しないように)を保持しているだけで、他には何一つ模倣していないし、作り上

げてもない、模倣ではなく、簡素にしている新しいものなのだ。例えば戸の金具などにおいても工業製品から厳選されている。したがって些かもロマン主義的ではない。この邸宅ができるまでには、骨の折れる多くの作業を経ている。檜に色を塗りつや消しの漆塗りとする作業、適切な自然の壁土に到達する作業(緑-灰色、三度塗り直した)等々。このような“新古典主義”であるにもかかわらず、雪舟の複製を床の間に掛けるとぴたりと自然に見えた。1500年頃(室町時代)の古の日本人である雪舟の掛軸が、ドイツ人である私が作った“新日本的な”ものに受け入れられたようにうまく収まった<sup>83)</sup>。

例えば奥に位置する和風客間で言えば、伝統的な和室の型があり、それにタウトが新たな工夫を入れたということであり、「日本の古典建築」が西洋音楽の原典とも言えるバッハであり、吉田鉄郎と相談しながらタウトが新しい試みをし、それがモーツァルトとかベートーヴェンであるというほどの意味なのであろう。ほぼ同じ時代に日本人の建築家のなかでも吉田五十八(1894-1974)が床の間等を昔のままにしておくのではなく、新たな取り組みをし、それまでは大工にまかせ建築家は設計しなかった習わしを打破し、新たな数寄屋建築を開拓した。そこには西洋的な要素が取り入れられており、まさにタウトと同時期に同じ改革を加えていたのである<sup>84)</sup>。その吉田五十八が「一昨日の朝ブルーノ・タウト氏に就いての放送をはからずも聞いて、ほんとうに感慨無量の感に打たれた。日本人は日本固有の建築を再認識してもらいたいと同時に、タウト氏を再び思い出して頂きたい<sup>85)</sup>」と書き記している。吉田五十八も自らの数寄屋建築について「比較的古風な表現をすれば、モーツァルト、ベートーヴェン、バッハである」という気持ちだったのではないだろうか。タウトは建築をする国に伝わる伝統も熟慮し、建築する場所=環境を考慮して、その国のその場所に相応しい建築を行なおうとしたのであった。各部屋の検討にはいる前に、日向邸をどのように日本人が受容してきたかを概観しておきたい。

## 第2節 「忌避」の系譜

建築史家の藤森照信(1946-)は日向邸に次のような評価を下している。

写真(第XI章 図12~21参照)を見ていただくと日本人なら誰でも分かるように、いかにも日本好みの外人がやりそうなキッチンなデザインなのである。唐突な竹の強調、座敷の中に設けられたオヒナ様のような壇と勾覧、そして赤や青の原色。きわめつけは竹竿から鎖でつり下げられた縁日の夜店のような豆ランプの列。／タウトが「日本の旅館で、

このような恐るべき俗悪品の事例によく遭遇する(タウト『ニッポン』, 昭和9年)と批難した「いかもの」を自分で作ってしまった。百の説法屁ひとつ。／このように日本の建築家にとってタウトは、モダンデザインの推進者としてはむしろ、伝統論者、その実践者としても、もはや発信力のある存在ではなくなっていた<sup>86)</sup>。

「百の説法・・・」ではなく「百日の説法・・・」であろうが、それはともかくおそらく日向邸への最も否定的な評価と思われる。しかし例えば竹の使用については、そもそも渡辺仁による一階に用いられており、タウトの部屋(地下室)に下る階段の手摺りから、訪問者の触れるところとなり、採光を考慮して設けられた開口部そして竹で一面が張られた壁面と順をおい、周到に使用されている。また青の原色など日向邸のどこにも見出すことはできない。はなはだ不正確である。一つ一つの論評に反論を加えることはもちろん可能であるが、ここではなぜこれ程事実に基づかない非難をするのかという理由について考えてみたい。

この評価はタウト受容につきまといっている根深い問題であるし、ジャポニスムを日本人としてどう受け入れるかというより大きな問題に通じているからである。

タウトが離日した直後、つまり1936(昭和11)年の「国際建築」(12月号)で斎藤寅郎が論文「タウト氏の建築を見る」のなかで「・・・そしてこの小さな作品(引用者註：日向邸)に現れたタウト教授の面影が『余りに日本に興味を持ち過ぎている』ことも残念である<sup>87)</sup>」と否定的な評価を下している。それから17年後には藤島玄二郎(建築史家、東大教授 1899-2002)がタウト伝のなかで「熱海の日向邸では桂離宮の思い出がこなれ切れぬ姿で現れた。彼の好んだ竹や棕櫚縄による階段手摺も物好き以上に出ない。波状電燈列にはなお捨てかねるグラスハウスの名残がある<sup>88)</sup>」というほぼ同方向でタウトが日向邸に日本的な要素を入れ込んだことを批判的に論評している。そしてこの延長線上に1994年の藤森による上記のタウト評が連なっている。

しかし例えば日本のモダニズム建築を代表する建築家であった吉田鉄郎は、タウトがモダニズム運動を推進すると同時にその先にあるものをも自覚していたと理解していたが故に、タウトの右腕となり、議論をかわしながら日向邸の完成に協力したのではないのだろうか。さらに建築史家の長谷川堯(1937-)は「田園と都市の目撃」(1971年)のなかで主流となっているタウト受容に異議申し立てをしている。長谷川は「私たちは今、たとえば先年来流行しているエンバイラメンタル・アートといった言葉を手がかりに、半世紀以上も前から日向邸に至るまでタウトが目論んでいた

空間的な質と内容の輪郭を比較的容易に理解することができる／しかし、今からほんの少し前まで、日本ではタウトのこの意図はほとんど理解されないままできていた<sup>89)</sup>」と反論を加え、「悪意のない忌避のようなものを無意識に表明している」と読み取っている。そして藤島のタウト観に次のように応えている。

そうではないのだ。そうではないことを、この筆者は“日本人”（少なくとも彼はその確信に定住しているはずだ）の建築学者であるために理解できず、逆に私(たち)が“日本”と“日本建築”にヨワイ“ましな外人”としての“日本人”でしかないことによって、きわめて楽に了解することができるのが面白い。つまりアカデミックな正統から見て破格で軟弱なものの中に、タウトが一人の建築家として見きわめていた建築の本質的な生命のための豊穡な可能性がかくされていることを、彼らは見落とし続けてきているように私には思える<sup>90)</sup>。

「日本人であることに定住していること」とは、日本建築については日本人建築家が最も良く理解できるのであり、日本人の建築学者が日本に建築すべきものについて最高の判断ができることに異論の余地は無いということを意味している。ドイツ人建築家タウトが作り出した日本間などキッチュなものにすぎないと断定し、「“日本建築”にヨワイ」日本人には魅力的に見えるなどということは間違いだというフィルターをとおした見方がなされてきたのではないだろうか。それが現在にまで続いている。これは、より一般的に考察を進めれば、日本人がジャポニズムに対するときの姿勢にも見て取ることができる。例えば浮世絵が描く時代や水墨画の枯淡な世界観は外国人には理解できないであろうとか、侘び錆びが分かるのは日本人だけだというようなことである。

もう一つのタウトが忌避された理由は、西洋に追いつけという時代のなかで、日本人の建築学者がモダニズム導入に邁進しようと努めていた当時の日本において、「アカデミックな正統」であったモダニズムの限界を感じその先を見据えていたタウトを受け入れることなどできなかったからであろう。モダニズムからずれたことは例えば「時代遅れ」のようにみなして済ませられれば楽なことであった。

つまり竹を加工して蔓が垂れ下がるようになった照明は「モダンデザインの推進者」が作り出すものではないと片づけられた。さらに、外国人が日本的な素材である竹を駆使して壁面を作り出したり、伝統的な日本間に手を加えることに「悪意のない忌避」つまり拒否反応を示しているのである。偏狭な日本観、日本人が陥りが

ちなジャポニスムというべきであろう。同じ拒否反応はグローピウスが来日し、桂離宮を讃歎し、伝統的な日本建築を高く評価した際にもあった。日本人建築家は「グローピウス老いたり<sup>91)</sup>」とやはり「忌避」したのであった。

藤森論文は、建築においてタウトから学ぶものではなく、一方建築界の外ではそうではなかったという論理で組み立てられている<sup>92)</sup>。まるで建築家タウトを非難したことを償うかのように作家のタウトを高く評価しようとしている。建築家タウトを「忌避」する系譜は根強い。しかし本稿の第3章で検討したことから導き出されてくる結論は、タウトの著作活動は多くの先行研究のうえにあり、内容的に目新しいものではなく、そこには外国人として陥りがちな側面もあるということであった。同時になされるべきは、建築においてタウトから学ぶことは本当になかったのかどうか、タウトの建築である旧日向家熱海別邸を再検討することである。

### 第3節 再評価の意味

当時の建築界はモダニズム運動を輸入することに邁進していた。しかし現実には、モダニズム運動の結果として、田園と都市の分裂という問題が生じ、環境アート (Environmental art) という考え方がむしろ当然のこととして前提とされ、建築も周辺環境との関係性を考慮して設計される時代となった。タウトは「モダンデザインの推進者としてはむしろ、伝統論者、その実践者としても、もはや発信力のある存在ではなくなっていた」というわけでは決してない。一例として現在世界で最も注目される建築家の一人である隈研吾(1954-)が描く日向邸を見ておきたい。

隈は日向邸を訪れたあと「東京に戻ってからも、このタウトの家で出会った海が、頭から身体から、なかなか離れなかった<sup>93)</sup>」と強い印象を得たことを書き記している。その理由を隈はタウトの桂離宮論を考察しながら次のように論じている。「自分という主体が、建築や橋などの補助線、媒介を通じて庭(自然)とどう接続され、さらにその庭を通じて、宇宙や世界といった領域とどのようにつながっているか。そのような深い場所に、桂離宮がどう導いてくれるかを、タウトは熱く語り続けるのである。そのわかりにくさの底に流れているのは、この17世紀の苦むした庭の中にこそ、モダニズムを越える何かがあるという確信である。／その確信を現実の作品に投影したプロジェクトが、彼が熱海に設計した日向邸である」。タウトが手がけた部屋は傾斜地に立つ日向邸の地下に在るにもかかわらず、海側の開口部の腰壁を撤去し掃き出し窓とした結果、窓枠が額縁となり最大限の眺望を得ていることに隈は強い共感を示している。さらに傾斜地にあるため、室内の山側で約90cm 高くなっ

てしまう上壇の部分を床面と階段状にして繋ぎ、室内のさまざまな高さから外部を眺められるように改修したことに注目し、実際にその位置から海を鑑賞し続けて室内と海とが見事に繋がっていることに感銘を受けている。

「そこに出現した“関係性”は、カメラでは決してとらえることができない」と限は纏めている。室内を移動するたびに視界に入る景色が変化することに、タウトが日向邸に込めた工夫と魅惑的な効果があるのである。

室内から海が見えるという最も肝要なことへの言及がまったく欠如している先程の藤森の日向邸論を凌駕する日向邸論である。タウトのこのような考えかたは、ジードルング建築のときから一貫していた。ブリッツのジードルングの「すべての住まいには、必ず庭園側に向けられていて室外と室内とをつなぐロジャアあるいはバルコニーが備えられている<sup>94)</sup>」のであり、このことに最大の配慮がなされていたのである。

ところで水原がタウトの著作の翻訳を厳しく批判したあと、翻訳をとおして語られるタウト像とじかに日々接し教えてもらったタウトの姿とが別物であり、ドイツ人研究者シュパイデルのタウト像は自分と同じものであったと論文の最後を締めくくっていた。限のタウト論をまっけて、やっとシュパイデル論文と同じ評価を手にしたことになる。シュパイデルは「日本におけるブルーノ・タウト (Bruno Taut in Japan)<sup>95)</sup>」のなかで「この(訳者註: 日向邸の)部屋と椅子をはじめとした家具が、タウトの造り上げたものの中で、最も美しいものであることには、疑問の余地がない。それと同時に、タウトの最後にして見事なまでに完成した作品である」と位置づけている。次にシュパイデル論文を紹介しつつ、日向邸に込められたタウトの建築理念を読み解いていきたい。

階段を下りてまず入るのが社交室である。「社交室の床は檜材の寄木板張で天井の桐材の寄木板張とコントラストをなしている。床はチーク材で枠取られており、その二本の線に呼応するように、天井から平行に二本の照明のための煤竹が舞踏室の長さ一杯に吊り下げられている。煤竹から蔓植物のような鎖が垂れ下がり、その先に付けられた電球が、舞台のボーダーライトのように、波形をなす不規則な線を描いて吊り下げられている。来場者は、照明の鎖を逆方向に目で追っていき初めて、照明の鎖がアルコーヴにも続いていることに気が付くのかもしれない。アルコーヴは入口の小さな螺旋状階段に区切られ、快適な空間となっている」。天井の桐材、床の檜材とチーク材、これらはすべて四角形であり幾何模様をなしている。床材のチーク材と天井から吊るされた煤竹が、部屋に入ったところから次の洋風客間の境ま

で貫いており、実際以上に奥行きを感じさせる。直線と直角からなる板材が装飾となっているため、ここに欠けているのが曲線である。それを補うかのように煤竹から20ワット電球が波状をなして105個も吊り下げられおり、そのコードも八の字型に形作られた竹細工で隠され「蔓植物」のようにも見える。第2章第1節でシェーアバルトの小説を紹介したが、そのなかでアール・ヌーヴォーとアール・デコという当時の芸術様式を擬人化しているマネジ(Manesi)とペカ(Peka)がともにレザベンディオ(Lesabéndio)の身体に融合する様が描かれているが、まさにそのような部屋となっている。現場では名宮大工佐々木嘉平が入念な仕事をした工芸品のような天井であり床である。タウトが離日する時に佐々木に色紙を贈っているが、そこには墨と筆で天井から波状に吊り下げられた電球の列が描かれるとともに「道路に面して／建物を建てる人は／道行く人々に／あれこれ言われなければならない。ブルーノ・タウト 1936年10月11日」と書かれている<sup>96)</sup>。「建築すると、人からああこうだと言われるのはしょうがないものだ」という内容である。そうしたことをタウトはたびたび経験してきて、久しぶりに日本で日向邸を手がけたときに、煤竹から20ワットの電球を吊した照明について、最も頻繁にああこうだと言われたので、煤竹のスケッチと文言を書き記したのであろう。そのことが、佐々木嘉平とタウトとの共通の思い出となっていたのだと思われる。ドイツ人建築家と日本人宮大工とが桐と竹と檜を生かした素晴らしい室内空間を作り出している。白木のままで木材が使われており、各部屋の境は全て引き戸になっている。取り外せば、大きな一つの空間にもなる。

それに続くのが洋風客間であり、明るい社交室に対して、落ち着いた雰囲気をもっている。二つの部屋を分けている引き戸の鴨居と敷居の中央で色調が変えられており、その上部にある欄間もそれぞれの部屋にあわせて塗り分けられている。

この地下室は傾斜地にあるため、もとは人工庭園を支えるための壁が部屋の山側寄りにあり、壁の山側の空間は「風洞」となっていたが、タウトは苦勞の末この壁を取り払った。「こうして分割されていた部屋がつながり、1m 高い上壇の間を持つ部屋が二つ（訳者註：洋風客間と和風客間）できることになった。これにより異なる高さから海を見渡すことが可能になったのは、決定的なことである<sup>97)</sup>」とシュパイデルも隈と同様に論じている。この階段状の部分は、踏面の形状に工夫が凝らされ、一部が背もたれとなるように作られている。この座る位置が、隈のいう「補助線」を生み出し、タウトの重要な理念である屋外住空間(外の居間)を眼前にもたらし、海と室内とが繋がっているのである。この部屋のガラス戸は屏風のように作ら

れており両脇に折り畳まれ、遮るもののない最大限に広がる開口部が用意されている。

壁面にはタウトが好んだワインレッド色に染色された絹(日本の染料では期待する色調が出ずドイツ製の染料が輸入されて用いられ、それが日本産の絹を染め上げ独特の風合いを出している。)が壁面に貼られており、上壇の間は高くなっているため日が差し込みにくく暗く、この部屋に現実以上の奥行を感じさせる。その前面にあり海に面する部分ではこの地下室で天井が最も高く作られており、奥行も高さも最大にとられた結果、地下室という条件で限られた空間を広く見せている。限の言葉を借りれば「宇宙や世界」と繋がるほどの深みを与えている。明るい色と暗い色に塗り分けられた階段と、秘密に満ちた魅力で鈍く輝くワインレッド色の絹が貼られた壁は、「ヨーロッパと日本の統合」を造り上げているとシュパイデルは賞讃している。

三つ目の和風客間は十二畳、四畳半の上壇そして床の間の後ろの五畳半の三部屋から構成されている。この和室にも四段の階段があり、隣室と同様に踏面に工夫が凝らされ、ベンチとしても機能する場となっている。これは畳に座る生活に椅子が導入されてきた新しい時代に、高さの異なる座る場所が提案された新たな日本間の一つの在り方を提供している。その結果「日本間に稀有な立体性を生んでおり」そこから室内の畳を経て海へと視線が導かれるとシュパイデルはタウトの工夫を読み解いている。上壇の間は隣り合った洋風客間と結び付いて、上壇間で行き来できるように便利な造りとなっている。

和室であり日本的要素は畳、襖、障子そして床の間等に見られる。たしかにここは日本的であるが、しかし畳の敷き方や床の間の落掛(おとしがけ)の高さに特異な点があり、ドイツ人による書院造の変奏を見ることができる。しかしタウトはその変奏を先に引用した日記にあったように、日本の古典建築を学び、吉田鉄郎から多くを吸収しつつ作り上げた。「日本間はタウト氏が最も尊敬してやまない小堀遠州の作品を御手本として作ったものであろう。小壁に吊束を見せていないところ、欄間の取り具合、長押をつけなかったこと、等々。短い日本滞在中によくもこのように日本建築に対する理解を深めたものだと思う<sup>98)</sup>」と吉田鉄郎は報告している。また新しい調査報告書にも次のように書かれている。「また、長押は用いずに鴨居の背を68mm(柱太さの七割五分)と通常より太くしている。床の間の落とし掛けにも同じ寸法の無目鴨居を用いており古式な印象を与える<sup>99)</sup>」。落掛が鴨居と同じ高さとなっているのも、この床の間のある山側の部屋の枠となっている長方形を床柱と鴨居で



四分割するとしたら、どのような比率が最も適したプロポーションとなるのかと、ドイツ人建築家であるタウトがデザイン面から考案したと考えられがちである。しかし吉田の指摘にあるように、日本建築の古い様式を研究したことが踏まえられているのである。また小堀遠州が晩年住んだ京都大徳寺孤篷庵忘筌を訪れその落掛の高さになったと考えると、遠州へのオマージュも込められているのである。内壁の土壁は鶯色、柱や鴨居は弁柄色に塗られている。

そしてその奥にヴェランダが設えられている。床は畳から一段低くなり、黒い敷瓦を四半敷としており、内部のようでもあり外部のようにも感じられる空間である。天井は大和張りの板天井であり、同様に黒塗りである。そして壁面は白漆喰塗りとなっている。日向邸の各部屋の壁面は、社交室のレモン色、洋風客間のワインレッド色、そして和風客間の鶯色と弁柄色の組合せと続いて、最後のヴェランダは黒と白の世界となっている。タウトが日記に記していたように、まさに「厳格(streng)」な空間である。さらに西側には薔戸も付けられており、床の四半敷とともに日本建築の古典的意匠が用いられている。しかし同時に黒と白のコントラストはモダンな印象も与える。これは吉田鉄郎の傑作である東京中央郵便局旧局舎の室内を構成していた白い壁面と黒色大理石の八角柱の配色も彷彿とさせ、タウトから吉田への感謝の気持ちが込められているようにも考えられる。

以上タウトを論じた相反する評価をふまえつつ日向邸論を紹介した。決定的に異なる評価が生じて来るのは、近代建築、モダニズムをどのように理解しているかという点にある。近代がはらむ諸問題への一つの処方箋が西洋にとってはジャポニスムであった。近代化の遅れた日本は、西洋に追いつくというベクトルで時代を推進した。社会や経済と密接な領域にある建築は、そのベクトルで発展を遂げようとしていた。

すでに論及したように、自然とどのような関係をもつのかという点で西洋近代が危うい面を持っていたからこそ、異なる東洋の日本に関心を抱いたのであった。そういう意味ではタウトと藤島とはまったく逆の方向を向いていたことになる。『日記』でタウトは日本の当時の建築の問題点に言及し、その解決に直接関与している。つまり伝統とモダンな生活様式との共存ということである。タウトは伝統を無批判で受け継ぐことを“ロマン主義”と批判し、西洋的な建築様式と日本的なそれを統合すること説き、その容易ではない試みに取り組んだ建築が日向邸に他ならない。

## おわりにかえて

タウトの著作面での功績は、岡倉天心(覚三)により『茶の本』で論じられたことが、外国人であるタウトにほぼ完全に理解され、共感され、再度世界に向けて発信されたことであろう。つまりわれわれにとってタウトの著作活動の意味は、日本の美や日本の文化が、専門の研究者の関心の対象に留まるものでもなく、特異現象などでもなく、極めて洗練されたものであり、建築のモダニズム運動のなかで主要な規範を提供したことが再発信されたことにある。

そしてそれ以上に大事なことは、建築のモダニズム運動の旗手でもあったタウトが実際に日本に滞在し、日本の古典的建築様式を学び、その上で「西洋と日本の統合」を目指して実践した魅力に溢れる建築を残したことである。しかしながら吉田鉄郎が「ただわれわれ建築に携わるものとして実に残念なことは、タウトがあればどこにも熱心に新しい日本建築の創造ということを説いたにもかかわらず、自作の建築をとほしてそれを具体的にしめす機会に恵まれなかったことであつた・・・せめて彼が自由に計画していた一、二の東京の住宅なり、生駒山頂の小都市計画なりが実現していたらと、惜しまれてならない<sup>100)</sup>」と悲嘆しているのが本当のところであろう。

最後に、タウトを魅了した日本とは、どのようなものであったのかも一度考えておきたい。『日本の芸術』(邦訳名『日本文化私観』)の第4章「芸術」でタウトは日本の芸術の特質を日本語のなかに見出したと書き記している。「《美しい(schön)》と《澄みきった(rein)》ということに日本語は同じ言葉を用いるのである。すなわち《きれい(kirei)》という言葉<sup>101)</sup>」。日本人が普段「この水はキレイ」と言ったり、「この絵はキレイ」と何気なく用いている表現が、ドイツ人タウトには注目すべきことであり驚きであった。

その驚きの理由は、一つには日本語とドイツ語との違いであり、もう一つのより大きな理由は建築家タウトが求めていた建築改革の理念にあったのである。『日本の芸術』に先立つ10年前の1924年にタウトは『新しい住まい』のなかで「簡素な清澄さ(Reinheit)と各部屋に見通しが利くことはそれ自体ですでにとっても大きな治療効果を与えるという影響を及ぼすので、そのような住まいが美しいこと(Schönheit)もまた自明のことである<sup>102)</sup>」と論じている。つまりタウトが建築に求めた新しさとは、清澄さ(Reinheit)であることが美しさ(Schönheit)なのだということであった。それは建築のモダニズム運動の標語でもあった。ロースは「文化の進化とは日常品から装飾を取り除くということと同義である<sup>103)</sup>」と新しい時代を表現し、『装飾と

犯罪』を書いていた。建築のモダニズム運動がジャポニスムから強い影響を受けていたことはすでに見た。タウトは憧れの国でもあった日本を訪れ、桂離宮に代表される日本建築に感動したのであったが、「キレイ」という日本語を聴き知った時に自らの建築理念を確信すると同時に、日本文化の核心に到達したと考えたのであった。

## 註

- 1) 大都市が出現し、人口増加のため劣悪な状態になっていた住環境問題を解決するためにタウトは郊外型集合住宅地(Siedlung)に取り組んだ。同時にそこにタウトの「ガラスの家」に見られるユートピアを希求する建築思想を読み取ることもできる。「ジンドルングとは実験住居区あるいは実験住居地域、つまり都市の現実にはほとんどかかわることなく、その片隅に実際に建築されたユートピアのことである」とタフーリは『建築神話の崩壊』(彰国社、1981年、131頁)のなかで論じている。
- 2) „BRUNO TAUT IN JAPAN. DAS TAGEBUCH ERSTER BAND 1933 “. (Gebr. Mann Verlag, Berlin. 2013) S. 22.
- 3) 「ブルーノ・タウト 芸術とその家族」、『建築家ブルーノ・タウトのすべて展図録』所収。(武蔵野美術大学、1984年)39頁。
- 4) 井上章一著『つくられた桂離宮神話』(講談社学術文庫)とりわけ21頁参照。
- 5) 『日本の家屋と生活』(春秋社、2008年)333頁。  
„Das japanische Haus und sein Leben “. (Gebr. Mann Verlag, Berlin. 2010) S. 271.
- 6) „Taut in Japan“. In „ICH LIEBE DIE JAPANISCHE KULTUR. Kleine Schriften über Japan. “ Herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Manfred Speidel (Gebr. Mann Verlag, Berlin. 2004) S. 10.
- 7) この時の有様についてはタウト自身が„Bis Japan. Reisetagebuch vom 1. März bis 29. April 1933 “. In „EX ORIENTE LUX “. (Gebr. Mann Verlag, Berlin. 2007) S. 185 以下に書き記しており、シュパイデルはこれに基づき、さらにより詳細な調査結果を加えてまとめている。
- 8) Unda Hörner, „Die Architekten Bruno und Max Taut. Zwei Brüder – zwei Lebenswege “ (Geb. Mann Verlag, Berlin. 2012) Vgl. S. 60.
- 9) 「ブルーノ・タウト 芸術とその家族」42頁。
- 10) „EX ORIENTE LUX “. S. 184. シュパイデルに問い合わせたところ、この部

分はタウトの筆跡ではないという返答であった。

- 11) 「ブルーノ・タウトの見た桂離宮 ―樅の木と画帖桂」, 『ブルーノ・タウト 1880-1938 Nature and Fantasy 展図録』所収。(セゾン美術館, 1994 年) 311 頁。
- 12) これは 2007 年にワタリウム美術館で開催された『ブルーノ・タウト展 アルプス建築から桂離宮へ』の図録であり, 出版されている。
- 13) 『ニッポン』(講談社学術文庫, 1992 年) 16 頁。  
„NIPPON mit europäischen Augen gesehen “ (Geb. Mann Verlag, Berlin. 2009) S. 7.
- 14) 『日本文化私観』(講談社学術文庫, 1992 年) 236 頁。  
„JAPANS KUNST mit europäischen Augen gesehen “. (Geb. Mann Verlag, Berlin. 2011) S. 138.
- 15) 『日本 タウトの日記 1933 年』(岩波書店, 1975 年)。36 頁。  
„BRUNO TAUT IN JAPAN. DAS TAGEBUCH ERSTER BAND 1933 “. S. 20.
- 16) 『日本 タウトの日記 1935-36 年』(岩波書店, 1975 年)。411 頁。  
タウトの日記はドイツでは 1933 年までしか出版されていない。1934 年以降の日記のドイツ語原文はシュパイデルに提供して戴いた。
- 17) 例えば宮元健次著『桂離宮 タウトは証言する』(鹿島出版会, 1995 年)においてタウト著の『画帖「桂離宮の回想」』(『タウト全集第 1 巻 桂離宮』, 育生社弘道閣 1933 年)が取り上げられている個所を検討してみよう。その第 14 面で「芸術は意味である」と翻訳されている個所について宮元は解釈をしている訳であるが、徒勞と言わざるをえない。原文では「KUNST IST SINN」と書かれており、「芸術は感受することである」という内容なのである。あるいは美と崇高の概念が背後にあるのかもしれないが、これについては本稿ではふれない。  
第 4 面には「可憐な小松のうしろには中正の池景と一条の水路」という訳文が載っている。タウトが禅に関する書物を読み, その影響下で書いているのであろうが「中正の池景」という訳で理解可能なのであろうか。原文は「Hinter der reizenden / Kiefer / neutrale Wasserfläche / wie ein / Kanal」である。たしかに難解な表現ではあるが、「運河のように流れているとも流れていないとも見える水面」という意味であろう。
- 18) 翻訳を批判した論文もあるが, なぜかタウト研究には反映されていないようである。例えば長谷川章著「ブルーノ・タウトの研究 ―(1) 『タウト日記』の記

- 述から「日向邸」の造形理念を読むー」（2006 年度日本建築学会関東支部研究報告集）345-348 頁。
- 19) 土肥美夫著『ドイツ表現主義の芸術』（岩波書店，1991 年）所収の「表現主義芸術運動におけるユートピア建築思想の生成」204 頁。
- 20) Franziska Bollerey, Kristiana Hartmann, „Bruno Taut. Vom phantastischen Ästheteten zum ästhetischen Sozial(ideal)isten “. In „BRUNO TAUT 1880-1938. Ausstellung der Akademie der Künste vom 29. Juni bis 3. August 1980 “. S. 15.
- 21) „BRUNO TAUT Architekt zwischen Tradition und Avangarde “ (DVA. 2001)（『ブルーノ・タウト 伝統とアヴァンギャルド(前衛)のあいだに立つ建築家』）S. 59.
- 22) ヴォルフガング・ペーント著『表現主義の建築(上)』（鹿島出版会，1983 年）56 頁。
- 23) Paul Scheerbart, „Lesabéndio. Ein Asteroiden-Roman“. (Sammlung Zenodot, Berlin. 2007) S. 14.
- 24) Walter Benjamin, „Erfahrung und Armut“. In Ausgewählte Schriften I.
- 25) 『永久機関ー附・ガラス建築』（作品社，1994 年）197 頁。
- 26) „Paul Scheerbarts Briefe von 1913-1914 an Gottfried Heinersdorff, Bruno Taut und Herwarth Walden“. Herausgegeben von Leo Ikelaar, (Igel Verlag. 1996) S. 62.
- 27) ウォルター・ラカー著『ワイマル文化を生きた人々』（ミネルヴァ書房，1981 年），223 頁以下。
- 28) „NIPPON“. S. 7.
- 29) 「ブルーノ・タウト 芸術とその家族」38 頁参照。
- 30) Bruno Taut, „Die neue Wohnung -Die Frau als Schöpferin- “. (Verlag Klinkhardt & Biermann. Leipzig. 1926) S. 29-30. この文献については NTT ファシリティーズが保管している吉田鉄郎氏の蔵書を見せて戴いた。

タウトは「・・・日本人は原則として，必要がない場合には住空間に家具を一つとして置かないという事実がある・・・日本人が装飾によってこの住空間を台無しにしてしまうように惑わされることはない」（S. 28-29）と論じ，その説明のために比較的豪華な部屋の例として挿絵 19，そして小さな住空間の例として挿絵 20 をあげている。この時点でのタウトの日本の住まいに対する考察は，まだ憧れ

- に支配されており、十分なものとは言えない。この挿絵が示す住空間がけっして一般的な日本人の住空間ではないことは、来日後に学ぶことになる。
- 31) 『ジャポニスム入門』(ジャポニスム学会編, 思文閣出版, 2010 年) 所収の「序・ジャポニスムとは何か」高階秀爾著を参照。
- 32) Claudia Delank, „Das imaginäre Japan in der Kunst.“. (iudicium verlag. München. 1996) S. 5f.
- 33) Delank, S. 59f.
- 34) Delank. S. 70.
- 35) 『ジャポニスム入門』10 頁参照。
- 36) „NIPPON “. S. 8.
- 37) Delank. S. 170.
- 38) 『JAPONISME ジャポニスム展 19 世紀西洋美術への日本の影響展図録』。(主催および発行: 国立西洋美術館他, 1988 年) 35 頁。ここには鳳凰殿の写真が掲載されている。
- 39) 『ジャポニスムとアール・ヌーボー — ハンブルク装飾工芸美術館所蔵展覧会図録』。(西武美術館, ハンブルク装飾工芸美術館主催, 1981 年) 8 頁以下参照。
- 40) Delank, S. 67f.
- 41) Delank, S. 73f.
- 42) „NIPPON “. S. 7.
- 43) Hugo von Hofmannsthal „Die Briefe des Zurückgekehrten “. In Gesamte Werke. Erzählungen, Erfundene Gespräche und Briefe, Reisen (Fischer Taschenbuch Verlag. 1979) S. 561.
- 44) 山口廣著『ドイツ表現派の建築』(井上書院, 1972 年) 19 頁参照。
- 45) 『20 世紀の現代建築を検証する』(A.D.A.EDITA Tokyo, 2013 年) 聞き手が二川幸夫による磯崎新と鈴木博之の対談である。164 頁以下参照。
- 46) Karin Kirsch, „Weißenhofsiedlung Kleiner Führung “. (Deutsch Verlags-Anstalt München. 2006) S. 47.
- 47) 土肥美夫著『タウト 芸術の旅』(岩波書店, 1986 年) 205 頁以下参照。
- 48) 吉田綱市著『アール・デコの建築』(中公新書, 2005 年) 71 頁。
- 49) 『アール・デコ 光のエレガンス展図録』(汐留ミュージアム, 2012 年) 86 頁以下参照。
- 50) 越後島研一著『ル・コルビュジエを見る』(中公新書, 2007 年) 8 頁以下参照。

- 51) 『上野伊三郎＋リチ コレクション展図録』（京都国立近代美術館，2009 年）
- 52) 『アール・デコの建築』 70 頁。
- 53) 『ドイツ表現派の建築』 20 頁。
- 54) 『ドイツ表現派の建築』 302 頁。
- 55) Franziska Bollerey, Kristiana Hartmann: a. a. O., S. 60.
- 56) 『タウト 芸術の旅』 147 頁。
- 57) 『タウト 芸術の旅』 142 頁。
- 58) Walter Gropius, „Meine Konzeption des Bauhaus-Gedankens “. In „Wege zu einer optischen Kultur “. (S. Fischer. 1956) S.18. und 21.
- 59) 『タウト 芸術の旅』 185 頁での土肥の訳語。シュパイデルは「外の居間」と分かりやすく訳している。
- 60) Vgl. Winfried Brenne, „Städtebau und Architektur bei Bruno Taut “. S. 19. In „Meister des farbigen Bauens in Berlin. BRUNO TAUT “. (Herausgeber Deutscher Werkbund Berlin. 2013) S.159.
- 61) Delank, S. 154f.
- 62) Delank, S. 170f. ミースは将来の家屋は鉄骨ではなく木造になると主張している。あるいはミースのリール邸の壁面が日本の障子から影響を受けていると論じられている。なおミースは 1930-1933 年にバウハウスの校長を務めた。
- 63) なおイッテンがバウハウスを辞して、自ら創設した学校では、竹久夢二が教鞭をとっていた。Vgl. Delank, S. 159.
- 64) 『ブルーノ・タウト 1880-1938 Nature and Fantasy』 319 頁。
- 65) 『バウハウス bauhaus 1919-1933 展図録』（セゾン美術館，1995 年） 267 頁参照。
- 66) Delank, S.182.
- 67) „JAPANS KUNST “. S. 83.
- 68) „BRUNO TAUT IN JAPAN. DAS TAGEBUCH ERSTER BAND 1933 “. S.107.
- 69) 日記のこの部分は未刊でありシュパイデルに提供して戴いた。次の 1934 年 4 月 22 日の日記についても同様である。
- 70) Delank, S. 164.
- 71) „Das japanische Haus und sein Leben “. S.251.
- 72) 『明治日本印象記 オーストリア人の見た百年前の日本』（講談社学術文庫） 113 頁。

- 73) „Das japanische Haus und sein Leben“. S. 273.
- 74) Delank, S. 94.
- 75) „BRUNO TAUT IN JAPAN. DAS TAGEBUCH ERSTER BAND 1933 “. S. 38.
- 76) Delank, S. 30.
- 77) Delank, S. 27.
- 78) „NIPPON “. S. 16f.
- 79) „Das japanische Haus und sein Leben“. S. 297.
- 80) Bernd Nicolai, „Bauen im Exil. Bruno Tauts Architektur und die kemalistische Türkei 1936 bis 1938. “ In „BRUNO TAUT Architekt zwischen Tradition und Avangarde “ (2001, DVA) S. 195.
- 81) 『日本 タウトの日記 1935-36 年』 411 頁。
- 82) タウトの日記の原文を以下にあげる。シュパイデルからの提供による。
- So kam ich selbst neugierig hin, mit Erregung, und war glücklich, es vollständig bis in alle Details als
- 843
- meine Arbeit vorzufinden. Kleinigkeiten, nicht ganz stimmende Reflexbeleuchtung oder dergleichen zählen nicht mit. Heiter, ruhig, ernst, streng – so ist die Skala von: Pingpong-oder Tanzraum, moderner Wohnraum, japanischer Wohnteil und japanische Veranda. Altmodischer ausgedrückt: Mozart, Beethoven, Bach. Ich halte es für durchaus gelungen, sowohl in den Proportionen wie im Detail, Material und Farbe. Die Photographie kann das nicht wiedergeben; es ist nicht zum Photographieren gebaut.
- 83) 註 82 に同じ。
- 84) 吉田五十八著『饒舌抄』(新建築社, 1980 年) 31 頁, 161 頁以下参照。
- 85) 『饒舌抄』 101 頁。
- 86) 「日本にとってのタウト」, 『ブルーノ・タウト 1880-1938 Nature and Fantasy 展図録』所収。(セゾン美術館, 1994 年) 297 頁。
- 87) 長谷川堯著『建築—雌の視覚』(相模書房, 1973 年) 324 頁。
- 88) 『建築—雌の視覚』 334 頁。藤島玄治郎の『ブルーノ・タウト』(1953 年)からの引用と思われる。
- 89) 『建築—雌の視覚』 334 頁。



- 90) 『建築－雌の視覚』 334 頁以下。
- 91) 桐敷真次郎著「ヴァルター・グローピウスと近代建築」(ヴァルター・グローピウス著『建築はどうあるべきか－デモクラシーのアポロン』所収論文。ちくま学芸文庫) 311 頁。
- 92) 「日本にとってのタウト」 297 頁。
- 93) 隈研吾著『自然な建築』(岩波新書, 2008 年) 「1 流れゆく水－水平へ, そして粒子へ」 17-36 頁参照。
- 94) Hg. Jörg Haspel und Annemarie Jaeggi, „Siedlungen der Berliner Moderne “. (Deutscher Kunstverlag Berlin München 2012) S. 60.
- 95) „BRUNO TAUT Architekt zwischen Tradition und Avangarde “. 所収論文。173-191 頁。
- 96) „Wer da bauet / an der Strassen / muss die Leute reden / lassen “. 佐々木嘉平氏のご遺族のご好意で見せて戴いた。未発表の資料である。
- 97) Manfred Speidel, „Bruno Tauts Gesellschaftsräume der Hyuga Villa in Atami, Japan. 1935 -36 “. In „Ostasiatische Zeitschrift, Neue Serie, “ (Herbst 2008) S. 31-37.
- 98) 「国際建築」(1936 年 12 月)の 451-453 頁に「熱海日向氏別荘地下室の改造 ブルーノ・タウト氏作」として発表された。
- 99) 「熱海市指定文化財旧日向別邸公開記念・旧日向別邸予備調査報告会－ブルーノ・タウト「旧日向別邸」の魅力を探る－平成 17 年 12 月 10 日(土)」(主催 特定非営利活動法人 歴史建築保存再生研究所／後援 熱海市文化交流課) 15 頁。
- 100) 『日本の建築』ブルーノ・タウト著・吉田鉄郎訳 (育生社版, 1946 年) 254 頁。
- 101) „JAPANS KUNST “. S. 37.
- 102) „Die neue Wohnung –Die Frau als Schöpferin– “. S. 70.
- 103) Adolf Loos, „Ormanent und Verbrechen (1908) “. In „Gesammelte Schriften “. (Lesethek Verlag, 2010.) S. 364.

タウトの原文を提供して下さったシュパイデル博士, 貴重な資料をご提供戴いた NTT ファシリティーズの吉岡康浩氏, そして公開されていなかった色紙をお見せ戴いた宮大工佐々木嘉平氏のご家族の方々とりわけ佐々木健氏にこの場を借りてお礼申し上げます。