

島大言語文化

島根大学法文学部紀要 言語文化化学科編 第五十五号 抜刷
二〇二三年（令和五年）十月

タウトとその思想背景

西田 兼

タウトとその思想背景

西 田 兼

はじめに

ドイツの建築家ブルーノ・タウト (Bruno Taut 一八八〇—一九三八) は、一般的には表現主義の建築家として知られるが、ここ日本では、日本人以外で桂離宮を最も早い時期に高く評価した海外の専門家として有名だ。しかし彼の建築家としての業績を振り返るなら、そこには大きな二つの傾向を見て取ることができる。ひとつは、イギリスに端を発した田園都市計画にもとづく集合住宅建築の設計者としての社会的・実用的な側面。そしてもうひとつは、アルプス建築に代表される、ユートピア的な建築論、いわゆるペーパー・アーキテクチュアの作者としての唯美的な側面である。タウトのこの二つの傾向は、その時々によって程度の差こそあれ、終生にわたり彼の活動を下支えるものであったことからもわかるように、タウトにとつてきわめて重要な意義を有していたといえよう。そこでこの小論では、これら二つの傾向のうち、とくに後者、ユートピア的な発想に基づく彼の数々の作品の背後には、いったいどういった思想が隠されているのかという点について、簡単にまとめておくことにしたい。

ガラスの家

大学を卒業したのち、シュトゥットガルトで個人の建築事務所に勤めながら実務をこなしながら、徐々にその頭角を現しつつあったタウトが最初に手掛けた大きな仕事は、先の二つの傾向の最初のひとつ、つまり集合住宅の建築であつ

た。一九一三年に彼はベルリン郊外のファルケンベルクの集合住宅の設計を任されることになる。ここでのタウトの仕事は、一個人の住居の問題にとどまることなく、都市全体のありかたを建築を通してよりよきものとする、彼ならではの共同体幻想にもとづく壮大なものであった。しかし先に述べたように、タウトのこの実用的・社会的な志向とは対極の唯美的な志向を具現化した建築が登場する。それがかの有名なタウトの一九一四年の「ガラスの家」(図1)である。

「ガラスの家(クリスタルハウス)」とは、ドイツ工作連盟が一九一四年、ケルンにおいて開催したドイツの工業デザイン・建築・工芸の質の高さを広く内外に示す展示会の展示建築として建てられたパビリオンである。実用に供することを目的とせず、ただ単に展示物として作られたということからもわかるように、この建築の特徴は非社会的で唯美的であり、これはファルケンベルクの集合住宅が社会的で実用的であったのとは対極にある。このことは、この建築について語ったタウトの次の言葉に端的に表されている。

ガラスの家には美しくあること以外にいかなる目的もない⁽¹⁾。

ではタウトにおけるこの質的な転換はいったいどこから来たのだろうか。ここではその原因として二つのことを指摘しておく。ひとつは、一九一二年、遅くとも一九一三年から付き合いが始まった詩人シエーアバルト(Pat Scheerpart 一八六三—一九一五)からの影響。そしてもうひとつは、雑誌『シウトウム(Der Strum)』および同名画廊における前衛芸術運動からの影響である。

まずはシエーアバルトについて見ていこう。シエーアバルトはドイツの詩人で、タウトは彼を「比類なき建築詩人」と呼んでいる⁽²⁾。このタウトの言葉からわかるように、彼は一般的な意味での詩人とはずいぶんと趣を異にし、建築、とくにガラスを用いた建築をテーマに、数々の空想物語を創作した人物である。タウトがこの詩人から受けた影響がいか

に大きかったかということ、ガラスの家のケルンでの展覧会に先立ち、シュトゥルム画廊に展示されていたガラスの家の模型に対し、シエーアバルトがささげた詩をタウトは実際のグラスハウスの階上と階下の中間の蛇腹帯に刻印されていることからわかるだろう。そこには次のような言葉が刻まれている。

ガラス宮がなければ人生は重荷

多彩なガラスは憎しみを打ち砕く

光は宇宙万有を貫き結晶体に生き続ける

鉄筋コンクリートがなければ構造はどうなるだろう⁽³⁾

さらにもうひとつ、シエーアバルトからの影響を示す具体的な例をあげるなら、タウトは後日、「シエーアバルトが、彼の崇拜者である私をガラスの家の設計へと間接的に導いたのだ⁽⁴⁾」と回想していることをここでは付けくわえておこう。

以上のように、このガラスの家がシエーアバルトから大きな影響を受けていることが明らかになったが、シエーアバルトと彼に影響をうけたタウトが何よりも重要視した建築素材がガラスであった。ではこのガラスという素材に、なぜ彼らはそこまでこだわったのだろうか。ここではその理由のひとつとして、ダルムシュタットの芸術家コロニーの芸術家たちの間で信奉されていた「結晶体のシンボリズム」なるものをあげておく。「結晶体のシンボリズム」という、この耳慣れない言葉は、次のような意味である。すなわち、平凡な炭の粉も自然界の強力な圧力の下に置かれると、特殊な結晶構造を持つ高貴なダイヤモンドになる。これと同じように、芸術の優れた力は弱々しくすんだ日常を光り輝く高貴な芸術的な生に変容させることができる。これが「結晶体のシンボリズム」である。つまり、宝石の結晶構造は、彼らにとっての新しい生を意味し、この特徴こそが新しい時代のシンボルとなる。言い換えるなら、ここには生と芸術の統合、すなわち芸術が社会的な役割を果たすという、まさにタウトが考える新しい芸術が目指すべき理想が表明され

ており、だからこそ、彼はガラスとその特徴である結晶にそこまでこだわったのだと考えられよう。

それではここで、シェーアバルトとならぶ、ガラスの家のもうひとつの思想背景である雑誌『シュトゥルム』および同名画廊における前衛芸術運動からの影響について、総合芸術という観点から見えていくことにしよう。なぜ総合芸術かというと、タウトはこの後、「ガラスの家」をさらに進化させた「アルプス建築」において、部分と全体が共鳴しあうということとその目標として掲げているからである。ベルリンにあったギャラリー「シュトゥルム」では、画廊の主権者ヴァルデンがそこを前衛美術の拠点にすべく「表現主義」の合言葉のもと、ミュンヘンからカンディンスキーらの「青騎士」、イタリヤから「未来派」、パリからドローネなどの「オルフィズム（色彩的キュビズム）」やシャガールなどを招き展覧会を開催していた。そのような状況のもと、一九一三年にこれまでにない大規模な展覧会が開かれることとなった。おそらくこの展覧会を見たであろうタウトは、雑誌『シュトゥルム』（一九一三年 一九六／一九七号）に「一つの必然」と題した小論を寄稿している。ここでは、タウトのいう「一つの必然」とは、いったいどのような意味なのか。その意味を総合芸術とのかかわりの中で考察してみよう。この小論の中で、タウトは次のように述べている。

わたしたちは、壮大な建築作品をともどもに作っていかう。その建築作品はただ単に建築であるばかりではない、絵画も彫刻もすべてがいっしょになつて、すべてがひとつの大きな建築を形づくる。そしてまたその建築がふたたび他の諸芸術に吸収される。建築はここでは枠にして内容、つまり同時にすべてになるべきだ。このような意味での建築作品は純実用的な目的をも持つ必要がない。建築もまた実利的なもろもろの要求から離れるべきだ。⁽⁶⁾

ここで彼が述べているのは、建築と諸芸術とが互いに共鳴しつつ、一体化してさらに大きな芸術を形づくるという総合芸術の一般的な考え方である。この文にさらに続けて、タウトはそういった建築には新しい芸術を収めるにふさわしいさまざまな空間が用意されるべきだとして、具体的な例をあげている。すなわち、大きなガラス窓にはドローネの光の

コンポジションが、壁にはカンデインスキーやマルクなどのキュビズム風の絵画が、柱にはアルキペンコの彫刻が、そして装飾にはカンペンドシクのデザインがふさわしい、といった具合である。このように、タウトは、彼にとつての新しい建築のあるべき理想の姿として総合芸術を考え、その具体的な姿を提示してみせるのだが、同時に彼はそういった建築を作る際、それがたんなる寄せ集めにならぬよう、次のように注意を促している。

建築家は、造形美術と建築の協力ということを外面的に受け取って誤解しないように気をつけねばならない。絵画的な意味では、カンデインスキーの着想豊かなコンポジションに表明されているように、建築家は可能な建築形態のすべてを、自分の創造領域に引き込まねばならない。

ここでタウトのいう「建築形態のすべてを自分の創造領域に引き込む」とはいったいどういうことなのか。すぐには理解できないが、同じ発言の中で彼がその成功例として挙げている「カンデインスキーのコンポジション」を手掛かりに詳しく見ていくことにしよう。カンデインスキーは、「舞台コンポジションについて」という内面的総合芸術論、およびその理論を実際に適用した抽象劇「黄色い響き」についての論文を雑誌『青騎士』の一九二二年号に掲載している。ここでカンデインスキーは、言葉と音と運動との共通する特性、つまり「響き」を唯一の原理とする精神的総合芸術論を構想し、それを実際の作品で試そうとした。この「共通する特性」を先のタウトの小論のタイトル「一つの必然」と考えるならタウトの言う建築作品とは、建築でありながら、同時にそれが光と色と音とオブジェの内面的総合芸術作品ということになる。カンデインスキーにとつての「響き」は、タウトにとつて、おそそらくガラスの持つ特性、すなわち、輝き、透過、結晶ということになる。つまり、ガラスこそがタウトにとつての総合芸術を可能にするもつとも重要な要素だということになる。先にタウトがガラスという素材にこだわった理由のひとつは「結晶体のシンボリズム」にあると見たが、ここでもうひとつ、「内面的総合芸術の基盤となる素材」というものを付けくわえておくことにしたい。

アルプス建築

さてここで「ガラスの家」とならば、タウトのユートピア的作品の中で最も有名な「アルプス建築」(図2)に目を移すことにしよう。先の「ガラスの家」は実際に建造された建築だが、アルプス建築は実際に建造されたものではなく、あくまでタウトが理想とする建築について、イラストと文章で綴ったある種の建築論である。つまり実際に建築することを前提としていないがゆえに、社会性や実用性という足かせに悩まされることがない分だけ、ここではタウトの理想がより鮮明なかたちで現れているといえよう。「アルプス建築」は、タウトが一九一七年十一月に着手、一九一九年に製本が完了し、一九二〇年二月に大判の書籍の形で出版された。全体は五部構成になっていて、そこにはタウト自身の手になるイラストと文章による三十枚のプレートが含まれている。タウトはこの書籍において、アルプスという現実に存在する山岳を建築化するという、途方もない建築案を提示しているが、そこにはいったいどのような思想が隠されているのだろうか。まずはこの作品の理念から見ていくことにしよう。

「アルプス建築」の理念は、まずなによりもヨーロッパを不幸のどん底におとし入れた第一次大戦に対する抗議であり、その中心となるのが最後の第三十葉で登場する「虚無」という概念である。これに先立ち、すでにヨーロッパではシヨールペンハウアーが仏教の「虚無」という概念について語っているが、この流れは世紀転換期のヨーロッパにおける東洋思想に対する興味の高まりとともに、最終的にニーチェのニヒリズム思想へと帰着することになる。この考え方を簡潔にまとめるならば、現実的な存在はすべて無意味であり、現生において意味を有するものは唯一「宇宙の法則にのっとった高次の精神的な存在」のみということになる。ではその唯一の例とは何か。それを明確に規定することは難しいと思われるが、ここでは、さしあたりその唯一の例として「美」という概念を、そしてそれを具現化したものが「アルプス建築」ではないかと考えてみることにする。

この考えを受け入れるなら「美」を具体的な形に変えたものが「アルプス建築」だということになるが、しかしながら、アルプスという自然の山岳に手を加え、それをひとつの建築物とするということにはいかなる意味があるのだろうか。タウトにおける自然とは、宇宙の法則にのっとった自然の摂理なるものが具体的な形をとったものが、われわれの前にある自然だという考え方が前提となっている。つまり「アルプス建築」とは宇宙の法則にしたがった理想の共同体を現実の山岳の中に見出し、その見出したものを再構築したものである。ここにあるのは、世紀末に影響力をもったドイツの神秘主義者マイスター・エックハルトやフェヒナーの汎神論的自然主義である。タウトはかつて、ベルリン郊外のフリードリヒスハーゲンで活躍していたランダウアーの周辺に集まったシェーアバルトなどの芸術家たちと交流していたことがあった。ここでの交流を通し、タウトはランダウアーの『マイスター・エックハルトの神秘主義論集』（一九〇三）を読み、エックハルトの思想と出会ったことが知られている。したがって、アルプス建築をはじめ、タウトが再三再四取り上げる「ガラスの家」のモチーフとは、エックハルトの唱える「空虚・静寂・純粹」の容れ物としての役割を担っているということになる⁹⁾。

そしてこのエックハルトを下敷きにすれば、「アルプス建築」の最後のプレートに記された謎めいた言葉に込められた意味も次第に明らかになってくる。「アルプス建築」の最後を締めくくる言葉は次のとおりである。

Sterne 星々

Welten 宇宙

Schlaf 眠

Tod 死

Das grosse Nichts 偉大なる無

Das Namenlose 名もなきもの

Ende 終わ

タウトとその思想背景

これは一見すると、先に見た究極のニヒリズム、虚無のように思えるが、エックハルトを通して見ると、じつはその反対の大きい肯定が見えてくる。タウトは「わたしの世界像」という論文の中で、エックハルトの次の言葉を引用している。

神はさまざまな事物であり、したがって、われわれを取り囲むあらゆる事物を解釈するということは、この世界を神たらしめることにほかならない。⁽¹⁰⁾

エックハルトの一元論の汎神論的世界なるものを簡単にまとめるなら、それはすべてのものが相互に関係し合い、すべてのものが美や調和を支配する完全な本質的存在のもとにおいて統合される世界である。そういった世界では人間の魂も惑星の魂もより高い意志のもとで一体となることができる、ということになる。このことを踏まえるなら、先の「Das Namenlose 名もなきこと」という言葉は、全と無との間には、特別な名を持たないありとあらゆるものが存在し、それらは無名ではあるが、全体を統一する力として互いに作用しあっている。そしてそれらはたとえ目に見えなくとも、確実にわれわれの身の回りに存在し、それを目に見えるようにすることこそが芸術の役目のだと解釈することができるところではないだろうか。この解釈がそれほど無理なものではないことは、タウトの次の言葉を読めばわかるだろう。

この目に見えない力を再び造形へと目覚ますことが、建てる力と芸術の始まりである。(中略)これがわたしの「アルプス建築」の基礎である。⁽¹¹⁾

おわりに

以上、タウトのユートピア的な作品の代表である「ガラスの家」と「アルプス建築」を中心に彼の思想背景を探って

きた。じつはタウトが思想的影響を受けた作家や思想家を探るのはそれほど難しいことではない。というのも、彼は『都市の解体』という書物の中で、自分が影響を受けたであろうその手の人物の言葉を引用として列挙しているからである。したがって今回取り上げたのはそのほんの一部ということになるが、今回取り上げることができなかった他の作家や思想家については今後の課題としたい。

註

- (1) 展覧会のパンフレットに掲載されたタウト自身の言葉。土肥美夫『タウト芸術の旅』岩波書店、一九八六年、七九頁。
- (2) 土肥美夫『タウト芸術の旅』岩波書店、一九八六年、八四頁。
- (3) 同右、八五―八六頁。
- (4) 同右、八六頁。
- (5) 藪亨「表現主義の建築」…神林恒通(編)『ドイツ表現主義の世界美術と音楽をめぐって』法律文化社、一九九五年、二二七頁。
- (6) 土肥美夫、前掲書(註2)、八一―八二頁。
- (7) 土肥美夫、前掲書(註2)、八三頁。
- (8) カンディンスキーの「舞台コンポジションについて」については以下を参照のこと。土肥美夫、前掲書(註2)、八三―八四頁。
- (9) ランダウアーと彼が主催するサークルを通じたエックハルトの影響については以下を参照のこと。長谷川章『ブルーノ・タウト研究』ブリュッケ、二〇一七年、四四三―四四八頁。
- (10) B.Tauto, "Mein Weltbild" in: *Das hohe Ufer*, Bd. 2, Nr. 10/12, 1920, 157. 前掲書(註2)、一五五頁。
- (11) カール・エルンスト・オストハウス(Karl Ernst Osthaus)宛つの一九二〇年四月二十九日付けのタウトの手紙。土肥美夫、前掲書(註2)、一五五頁。

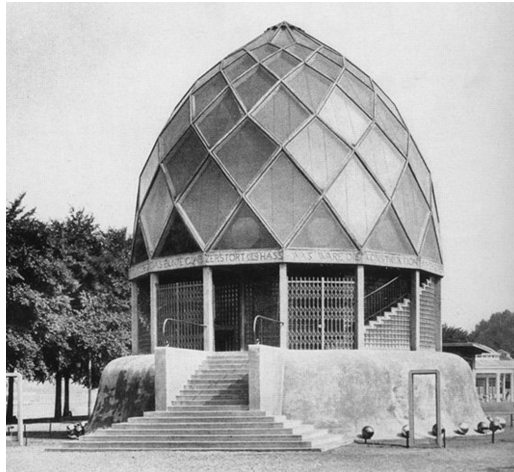


図1 タウト「ガラスの家」1914

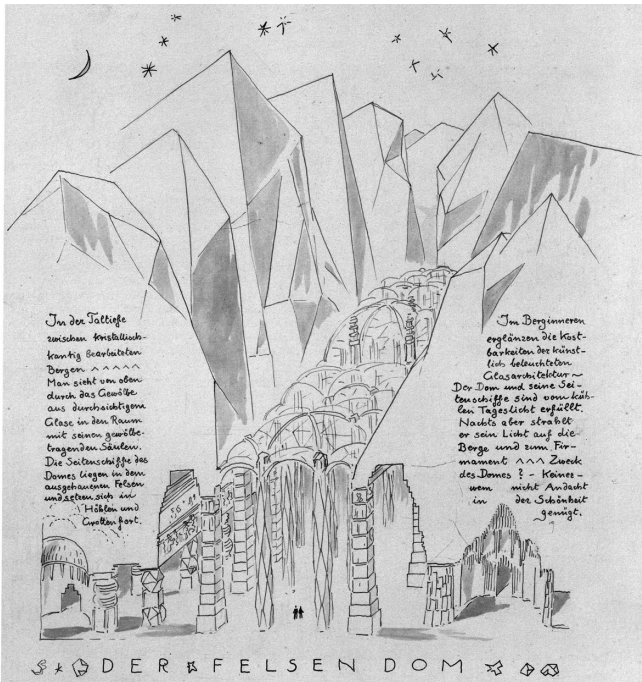


図2 タウト「アルプス建築」(岩の聖堂のプレート) 1917