

ブルーノ・タウトと色彩

蜷 川 順 子

Bruno Taut and Colors

NINAGAWA Junko

German Architect Bruno Taut arrived at Tsuruga Port on May 3rd, 1933, escaping his Nazi-controlled native country. His partner Erika and he were taken to Katsura Imperial Villa the very next day. This rather rushed schedule transpired because Isaburo Ueno, the person who first welcomed them in Japan, wanted to give Taut a birthday present by showing him one of the most beautiful pieces of architecture in the nation. As Ueno expected, Taut was fascinated by the villa and soon afterward published an excellent essay on it. Taut is still known as the first foreign architect to have recognized the beauty of the villa as manifested by its simple minimalist construction. This beauty resonated with the constructivist architecture movement emanating from Russian futurism, which was centered on contemporary social demands and the industrial tasks required to be accomplished by the new regime. However, Taut's reputation in Europe was not yet associated with such constructivist ideas. Rather, it was vested in the expressionistic colors he had applied to houses for workers and to traditional civic facilities. His contemporary Japanese modernists appear to have elaborately concealed his affinity for the use of color. However, he did not abandon this preference and could thus not attain much architectural work in Japan. His sole exceptional architectural creation in Japan was the annex of the Hyuga Villa in Atami. This structure is distinguished by its blending of constructivist ideas and expressionist colors and anticipates the forthcoming color-field arts (a branch of Abstract Expressionism that flourished in the postwar American period).

This paper will trace the transition of Taut's color-related ideas and practices and will explore the varied influences on his use of color: Expressionism, Divisionism, color theories, and the Garden City Movement. It will also scrutinize the last phase of his career, which transpired in Japan.

キーワード：ブルーノ・タウト (Bruno Taut)、色彩建築 (Colored Architecture)、
熱海の日向邸 (Hyuga Villa in Atami)、桂離宮 (Katsura Imperial
Villa)、ドイツ表現主義 (German Expressionism)

はじめに

ドイツ人建築家ブルーノ・タウト (1880-1938) の名前は、わが国においては桂離宮と切り離すことができない。タウト自身日記において自らを桂離宮の「発見者」だと自負し、日本滞在中から「発見者」だとされていた¹⁾。

タウトが桂離宮を訪れたのは、パートナーのエリカ・ヴィティヒ (1883-1975) とともに 1933 年 5 月 3 日に降り立った敦賀港で、インターナショナル建築会の上野伊三郎 (1892-1972) 等に出迎えられた翌日のことである。船旅なので時差の影響が緩慢だったとはいえ、この強行スケジュールには驚きを禁じ得ない。3 日の宿泊地も京都御所に対面する下村正太郎 (大丸社長：1928-1941) 邸 (現：大丸ヴィラ) であり、日本旅館ではなく、ウィリアム・メレル・ヴォーリズ (1880-1964) の設計で前年に完成されたばかりのチューダー様式の洋館である。御所の向かいとはいえ、樹木に囲まれて塀の外からは見ることができない目の前の仙洞御所よりも、まずは桂離宮へ向かったことになる。5 月 4 日に誕生日を迎えるタウトへのプレゼントとしての行動だった可能性もあるが²⁾、タウトの「目移り」を遮って、まずはある種の「刷り込み」をねらった上野等の意図をみることができる。井上によれば、昭和初期のモダニズム勃興期には様式論争が起り、「桂離宮が称美され東照宮がおとしめられだす時期」であった。その時期にやってきたタウトの日本見聞を、モダニズムの文脈にそぐわせようとする作為があったのではないかと考えられる³⁾。

藤森照信が述べるように桂離宮がモダンデザインの目からみて優れたものであることは、タウト来日以前から知られていた。1920 年代になるとモダンデザインを推進する日本の建築家たちのうちの何人もが、伝統建築の中の茶室・数寄屋系とモダンデザインの共通性に着目し、両者を融合したデザインを探索していた⁴⁾。したがってタウトが「発見者」だとされることに

1) 1935 年 11 月 4 日の日記。篠田英雄訳『日本・タウトの日記』岩波書店、1975 年。井上章一『つくられた桂離宮神話』講談社学術文庫、2016 (1997) 年、pp.13-18.

2) 「今日は恐らく私の一生のうちで最も善美な誕生日であつたろう」という感想を日記に記している。建築史家藤島亥次郎が伝える桂見学のエピソード、およびあらかじめ準備されていたことについては、井上 2016、pp.38-39.

3) 井上 2016、pp.24-31.

4) 明治 32 年、武田五一がはじめて茶室の重要性を指摘した。茶室・数寄屋系との融合を試みたデ

異議を唱える建築家も少なくないが、藤森は、桂離宮について記したタウトの文章を「建築の視覚的な印象を、分析的であると同時に美しく描く仕事は、日本ではタウトから始まる」と評価している。

その一方でタウトは、桂離宮に関して自らに託された役割を自覚していたように思われる。1935年10月30日に国際文化振興会主催で行なわれた講演「日本建築の基礎」においてタウトは、日本における著名な東洋建築の権威者伊東忠太（1867-1954）の発言から、50年前に渡来した欧州人は日光がもっとも価値があると述べ、今はタウトが価値があるのは伊勢と桂だとすると、日本人が外国人の評価に左右されやすいという嘆きを引用している。そして桂離宮の価値を述べた後、この講演の最後に「日本の建築芸術は、桂以上に向上することもできなかったが、又日光以下まで墮落することもできなかった」という良く知られた言葉を遺した。すなわち、外国人権威の発言に日本人が左右されやすいことを踏まえて、日本のモダニストの意図をくんだ——あるいは、実際にそのように判断した——発言をした⁵⁾。

タウトの滞在について、1933年5月号『インターナショナル建築』の「編集室から」（21ページ）には、ベルリン大学教授——実際には異なる——のタウトがアメリカに渡る途中で日本に立ち寄ったと書かれているが、短期滞在のようにも読めるこの記述とは相違して、実際には1936年10月15日に下関から日本を離れるまで、およそ3年半にわたって滞在した——アメリカのビザがおりなかった可能性もある。ここにはさらに「インターナショナル建築会に対して「多数の又、相当強力なる反抗がある」ことや反モダニズムの保守派の雑誌『日本建築士』に「イン築（インチキ）會」と書かれたことにも触れながら、モダニズムのインターナショナル建築の数は増している」と記されている。こうした状況の中で、タウトは、モダンデザインの支援者として期待され歓迎されたのである。タウトもそのことを知らないわけではなかったが、実際の建築注文においては、色彩建築家としての側面が強くてたため、建築の注文はほとんど途絶え、結局滞在中は井上房一郎（1898-1993）経営の井上工業が併設した工芸指導所のデザイナー兼指導者として働き、彼が自嘲的に述べたように、「実際の建築には何の足しにもならない」文筆活動をして、「建築家の休暇」を過ごさざるをえなかった⁶⁾。

ゝデザイナーとして本野精吾、堀口捨己——紫烟荘（T15）においてアムステルダム派とデ・ステイル派と茶室を融合——、藤井厚二——聴竹居（S3）においてマッキントッシュ、ライト、数寄屋を融合——、レーモンドなどがあげられている。藤森照信「日本にとってのタウト」展覧会図録『ブルーノ・タウト回顧：自然と幻想』『ブルーノ・タウト 1880-1938』マンフレッド・シュバイデル編、セゾン美術館、1994年、pp.294-307。

5) ブルーノ・タウト、玉田富雄訳「日本建築の基礎」『建築知識』1938年2月、pp.12-18。伊東忠太が桂離宮を評価しなかったことについては、井上2016、pp.18-22。

6) 井上2016、pp.69-71。

日本に来るまでのタウトは、ヨーロッパにおいて、表現主義者として色彩建築の提唱者として知られていた。来日以前のタウトを知っていた日本人建築家は、おそらく本野精吾（1882-1944）や堀口捨己（1895-1984）ではなかったかと思われる。とくに堀口は、1920年に大学を卒業すると同時に分離派を結成し、1923年には渡欧してモダニズム建築巡りを行なうが、その途中でタウトに会うために、当時彼が都市建築監督官を務めていたマクテブルク市を訪問している。タウトには会えなかったが画家のカール・クライル（1890-1947）が彼を案内し、堀口は後に「（マクテブルクの）古い市庁舎はロマネスクの石の建物で、くすんだ石の上に赤や青、黄というような全部がとっても気持ちの悪い原色でタウトが塗りまくったものですよ」（佐々木宏編『近代建築の目撃者』、昭和52年）と述べている。堀口の来訪以来タウトの名前は日本の前衛的な建築家に知られるようになったが、その激しい表現主義的色彩は、日本の建築家の間に追随者を生むことはなかった。唯一の接点は、上野等が1927年にインターナショナル建築会を結成して海外の前衛的建築家に連帯を求めて手紙を送った時のことである。タウトはこのときから同会の海外会員になっていたのである。

藤森によれば、日本のモダニズム建築の主流は1920年代に表現主義から機能主義、国際近代主義のモダニズムへと変化し、鉄とガラスとコンクリートによる白い箱のようなデザインが主流になった。1930年代はバウハウス派とコルビュジェ派と後期表現派の三派が鼎立していて、村野藤吾などの後期表現主義派以外、主流をなす分離派のバウハウス派やコルビュジェ派は表現主義に関心を示さなかった。かつての前衛だったタウトは、後衛へ追いやられた建築家としてみられていた可能性もある。

白い箱のような機能主義のデザインが克服され、タウト再評価——あわせて村野藤吾の再評価——の機運もあったポストモダニズム以後の今日からみると、表現主義的なものは主流からはずれても機能主義の対極で生き延びることができた⁷⁾。

1926年5月のインターナショナル建築会設立時の声明には、表現派時代に発足点をもつ小会派が追従的な活動をし、表現派に属する制作物も多いが、運動としてはすでに終わっているので、インターナショナル建築を称することで新しい立脚点をもつようにという主旨のことが訴えられている（『インターナショナル建築』1933年5月号、3ページ）。後述するように、マクテブルク以降のタウトはバウハウスのデザインへ移行したとみられることもあるが、色彩を

7) たとえば、ノーマン・フォスター設計「セントメアリーズ30番地（ガーキン）」（ロンドン、2003年）のファセット状ガラスに取り巻かれたロケット形のビルや、フィリップ・ジョンソン設計「クリスタル・カセドラル（ガラスの教会堂）」（ガーデン・グローブ、U.S. 1980年）の鋭角の表現主義的形態をあげることができる。

放棄したことはなく、ドイツを離れるまで色彩による表現主義的性格を失っていない。インターナショナル建築会がタウトを迎えたのには意図があり、タウトの利用価値、すなわちタウトほどの大物を表現主義から脱却させることで得られるプラス面を思い描いたかもしれない。実際来日初期には、タウトに対して「過去を清算する」よう呼びかける発言もあった⁸⁾。

あるいはとりたてて深い意図に基づくのでもなく海外の建築家を招いて、日本のモダニズムの振興を図ったのかもしれない。タウトにも1932年の夏に招待状が届いたが、この招待状の内容も知られていない。タウトは来日以前から日本の建築についてかなり研究していたので、いつかこの招きに応じるつもりがあったものと考えられる。またタウト自身が述べるように、ヨーロッパ人にとって日本は色彩の国であった。そして、タウトはナチスから逃れなければならない事態に陥ったときに、この招きを思い出し、同時に日本での色彩建築の可能性を考えたかもしれない。

堀口がマクデブルクで目撃したタウトの仕事や、ヨーロッパにおけるタウトの作品においては、色彩が重要な位置を占めるのだが、桂離宮との関係では建築の色彩が前面に出ることはないように思われる。しかしながらタウトにとって色彩は極めて重要なものであり、桂離宮の観察や叙述においても例外ではなかった。ここではタウトと色彩について改めて概観し、タウトが日本に遺したものの重要性を再考したい。

1 表現主義と色彩建築

モダニズム建築といっても捉えどころがないが、ランピュニャーニによれば、捉えどころのないその性格は、実際の建築活動というより、多くの著者たちの分析を通した、広範にわたる徹底した連続的な記述を通して補足される。高度な基準に基づいて取りあげられたこれらの記述は、同時代の建築文化的出来事について包括的で多面的な情報を伝え（たとえ前衛的活動に好意的ではなく、前衛建築家の主要な取り組みを扱っているのではなくとも）、批判的に議論を繰り返す中でそれらをいくつかの神話へと結晶させた。その神話がすなわち、表現主義建築、インターナショナル建築、構成主義建築と呼ばれるものである⁹⁾。ここではタウトが関係する表現主義建築をとりあげるが、少なくとも表現主義はモダニズムの一要素である。

8) 井上2016、p.54。巻頭言『建築世界』、1933年。「我々が同教授に期待するところも、いかにその過去を清算され、機能的研究に確固たる方式を樹立されたかにある。」

9) V. M. Lampugnani, "Die Geschichte der Geschichte der 'Modernen Bewegung' in der Architektur 1925-1941: eine kritische Übersicht," in: V. M. Lampugnani & R. Schneider (eds.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und neue Sachlichkeit*. Stuttgart: Hatje. 1994, pp.273-295.



図1 エリック・メンデルゾーン アインシュタイン塔 1924年 ポツダム

表現主義建築運動の中で生まれた建物は、その定義によると「機能に限定されるのではなく、自由に形作られた抽象的彫刻のような感覚をもたらすもの」である¹⁰⁾。この意味において、もっとも根源的な建築の表現主義あるいは抽象的な彫刻建築は、ドイツでは実現されなかった。ポツダムにあるエリック・メンデルゾーン（1887-1953）のアインシュタイン塔（1924）[図1]でさえも、太陽観測用の建物なのである。その一方で、視覚芸術におけるドイツ表現主義は、フランスのフォーヴと同じ精神的背景をもつ。どちらも20世紀の最初の10年間、とくに1905年頃に登場した。

2 視覚芸術における色彩分割：シニャックとフォーヴィスム

フランスのフォーヴィスムの誕生は、新印象主義のポール・シニャック（1863-1935）と直接結びついている。新印象主義という言葉は批評家のフェリックス・フェネオン（1861-1944）によるものである。彼は第8回印象派展の展評「1886年の印象主義者たち」において、パレット上で色を混ぜるのではなく、純色に近い色を筆でキャンバスにおいた筆触分割により「色彩の分割を推し進めたが、独断的（主観的）に行なった」印象派と対比させて、「科学的方法で（客観的に）色彩を分割した」ジョルジュ・スーラ（1859-1891）、ピサロ父子（カミーユ 1830-1903；リュシアン 1863-1944）、アルベール・デュボア=ピエ（1846-1890）、シニャックを

10) Pevsner, N., Fleming, J., & Honour, H. (1976). *A dictionary of architecture*. New York, NY: Overlook Press 1976, pp.160-161.

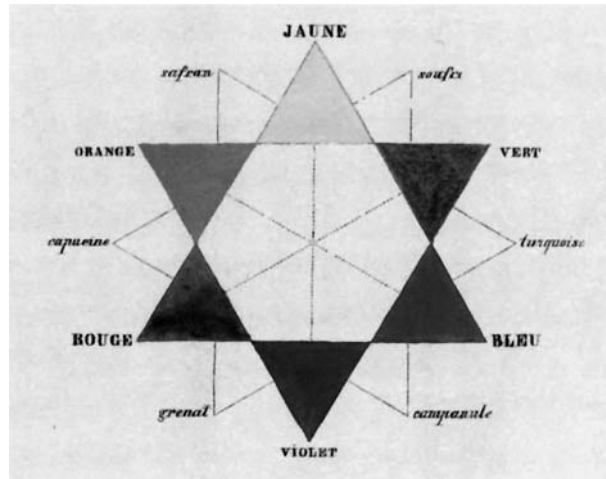


図2 シャルル・ブラン『デッサン芸術の文法（素描技法事典）』（1867年）

新印象主義と呼んだ。このときフェネオンは混ぜれば混ぜるほど黒に近づくパレット上の物質的な色に対して、色を多く含むほど白っぽく見える光の色の違いを科学的に論じた、オグデン・ルード（1831-1902）の『近代色彩論』（1879年、仏語版1880年、1881年）を引き合いにだしている。すなわちカンヴァス上で独立を保った色彩が、観者の網膜上で再構成される視覚混合が、科学的に理論化されたのである。スーラはさらに、色彩や線といった造形要素が網膜だけでなく、その心理状態に働きかける存在だとして、それを補色やコントラストの研究において培った調和の概念に融合させた¹¹⁾。

シニャックは、1884年6月9日に知り合い固い友情で結ばれたスーラから、シャルル・ブラン（1813-1882）の『デッサン芸術の文法（素描技法事典）』（1867年）[図2]、ルードの『近代色彩論』、ダヴィッド・シュテルの『視覚の現象』（1880年）、ミシェル＝ウジェーヌ・シュヴルール（1786-1889）の『色彩の同時対比の法則とこの法則に基づく配色について』（1839年）など、光学や色彩理論に関する著作を読むように薦められ、二人は色彩の分割主義の基本的考え方を深めるとともに、システマティックな仕方で疑似科学的な技法で作品制作を行なった¹²⁾。

11) リースベス・ヘンク、中西園子訳「ジョルジュ・スーラと分割主義の起源」展覧会図録『印象派を超えて—点描の画家たち、ゴッホ、スーラからモンドリアンまで、クレラー＝ミュラー美術館所蔵作品を中心に』国立新美術館、2013年、pp.40-42.

12) リースベス・ヘンク、中西園子訳「分割主義の発展におけるポール・シニャックの役割」展覧会図録2013、pp.43-44.

しかしながら 1891 年に、スーラは突然に他界。そのショックから立ち直ることが困難だったシニャックは、1894 年から戸外制作すなわち自然観察を放棄し、対象に囚われることなく、芸術の自由と調和を確保しようとした。1897 年からは、パリのアトリエのほかに地中海沿岸のサン＝トロペにも家を持ち、パリでの前衛競争から距離を置いた。そこで『ウジェーヌ・ドラクロアから新印象主義まで』（1899 年）を著わし、点描というより、色彩を分割し、分割した色彩同士の相互作用を重視する分割主義の考え方を強調した。シニャックは、アンリ・マティス（1869-1954）、ルイ・ヴァルタ（1869-1952）、ピエール＝アルベール・マルケ（1875-1947）ら、後にフォーヴィスムに結集するパリの芸術家仲間をサン＝トロペに招き、そこにしばしばアンリ＝エドモン・クロス（1856-1910）も加わって交流を深めることで、分割主義から展開したフォーヴィスムの登場を後押ししたのである¹³⁾。

1905 年のパリのサロン・ドートンヌで開催された秋のサロンで、批評家ルイ・ヴォークセル（1870-1943）の「あたかも野獣の檻の中にいるようだ」と評したことからフォーヴィスムと命名された一室 [図 3] には、新印象主義の科学主義だけでなく、フィンセント・ファン・ゴッホ（1853-1890）やポール・ゴーガン（1848-1903）などが用いた明るく強烈な色彩からの感覚的刺激や、精緻な線描に従属することのない色彩世界を展開したギュスターヴ・モロー（1826-1898）－実際、マチスやアンドレ・ドラン（1880-1954）はエコール・デ・ボザールで彼の指導下にあった－の思想も共鳴していた。

3 叙情的自然主義：ドイツ表現主義とシュトゥルム画廊

ポスト印象派や科学的理論に基づく新印象派の分割主義において、色彩が描写対象から解放されたフランスの場合とは異なり、ドイツ表現主義の起源はドイツの叙情的自然主義に直接由



図3 フォーヴィスムと命名された部屋に展示されていた作品に関する記事。「サロン・ドートンヌ、フォーヴ」『イラストラシオン』紙 1905 年 11 月 4 日号

13) 長尾光枝「分割主義－その理念と実践から」展覧会図録 2013、pp.12-15.



図4 エルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー、1906年の「ブリュッケ」展プログラム表紙
木版画、15.2×7.5 cm (台紙 22×18 cm) キルヒナー美術館、ダヴォス



図5 マックス・リーバーマン《オーフェルフェーンの小径》1895年、クルップ家芸術蒐集、エッセン。1890年代半ばから分割主義的な描法を採り入れている。

来する¹⁴⁾。ドイツの叙情的自然主義は、芸術家が再現的イメージに対して抱いた不十分さが精神的反応を通して生み出された象徴主義への願望へと変化する境目に位置した。芸術家によっては客観的な形式を簡潔な核へと単純化し、そこで色彩が対照的な緊張感を保つようにした。このような傾向は「素材や主題の選択において抽象や前例のない自由に繋がり」「画家が、伝統的な再現芸術の要求から色を切り離すことができた」¹⁵⁾。

1905年は、ドイツ表現主義の始まりを告げる年でもあった。エーリッヒ・ヘッケル(1883-1970)やエルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー(1880-1938)ら建築家の学生がドレスデンにおいて芸術家集団ブリュッケを結成したのである。19世紀前半のドイツ・ロマン派以来ドイツではじめて結成された芸術家グループで、1906年のプログラム〔図4〕では、伝統的な芸術形式に囚われることのない「自由な人間集団のヴィジョン」が唱われている。1909年には

14) W. Haftmann. *Malerei im 20. Jahrhundert 2, Eine Bildenzyklopädie mit 1011 Abbildungen*. München: Prestel, 1983, pp.53-75.

15) D. Bomford & A. Roy. *Colour (Pocket guides of the National Gallery)*. London, UK: National Gallery Co, 2000, p.7.

後に青騎士グループと呼ばれるミュンヘン新芸術家協会がヴァシリイ・カンディンスキー（1866-1944）等を中心に結成され、ベルリンではマックス・リーバーマン（1847-1935）[図5]を中心にベルリン分離派が立ちあがるなど、ドイツ各地で分割主義や色彩の解放を共通項とする運動が広がった。ブリュッケは、主要メンバーが1911年頃までにベルリンに移ることで、まもなくその第一段階が終わる¹⁶⁾。彼らがベルリンで接触したヘルヴァルト・ヴァルデン（1878-1941）および彼の画廊シュトルムや1910年に創刊された雑誌『シュトゥルム』[図6]はタウトにとって重要な意味をもつことになる。



図6 『シュトゥルム：文化と芸術のための週刊誌』ヘルヴァルト・ヴァルデン編、表紙ベルリン、1912年

4 タウトの生い立ち：

コリーエン湖畔の風景画

ドイツのケーニヒスベルク（現ロシア領、カリーニングラード）に生まれたタウトは、地元の高校（クナイプホーフ・ギムナジウム）¹⁷⁾を卒業した後、1897年から1901年まで壁工見習いになるために建築専門学校に通った。この学校に入学するには2年間の実務経験が必要だったため、彼はコンクリート建築関係の作業をし、また現場監督として、1899年の入学まで建築家テオドル・グートツァイト煉瓦積親方の事務所で経験を積んだ。コンクリート作業や壁工の経験は、タウトに建築資材（肌理や色彩）についての貴重な知識を授け、素材を周囲とうまく対照させる能力をもたらしただろう。1902年に過程を修了した後、タウトはハンブルク・アルトナやウィースバーデンで働いた。翌年タウトは、著名なベルリンの建築家ブルーノ・メーリング（1863-1929）の設計事務所に勤めることでユーゲントシュティールあるいはモダニズムに接する機会を得て、建築において鉄鋼と石を組み合わせる新しい工法に刺激を受

16) Gerhard Kolberg, "Von Aufbruch bis zur Verfemung," in: *Exh. Cat. Die Expressionisten von Aufbruch bis zur Verfemung*, Museum Ludwig Köln, 1996, pp.23-37.

17) *Baugewerkschule Königsberg. Programm, Nachrichten und Lehrplan der Königlichen Baugewerkschule zu Königsberg* i. Pr. für d. Schuljahr..., 1895-1901, Königsberg; *Baugewerkschule Königsberg. Festschrift zum 25 jährigen Bestehen der Kgl. Baugewerkschule Königsberg* i. Pr. 1892-1917, Königsberg.



図7 ブルーノ・タウト《野辺》1903年頃、パステル、赤い紙、21.5×35.5 cm、H. Taut 蔵

けた。メーリングとの接触は、彼がタウトの同郷の先輩であり、専門学校に教えに来ていたことから説明される¹⁸⁾。

1892年から1908年にかけてタウトは、学校の課題を含めて200点余りの絵画やスケッチを遺している¹⁹⁾。最初の水彩の風景画は1902年のものだが、自らパステル風景画を描いていたメーリングは、タウトにもパステルで風景や色彩を研究するようすすめた²⁰⁾。同じくメーリングの事務所にいた同郷の所員マルテンスと連れだって、週末毎にベルリン郊外のコリーンの湖畔でスケッチを重ねた。この頃の風景画を見る限り、対象の形態から乖離した強烈な色彩の使用はないが、《野辺》と題された1903年の作品〔図7〕には、同



図8 パウラ・モデルゾーン《赤い家の前の白樺の幹》1901年頃、紙、53×39.8 cm、パウラ・モデルゾーン・ベッカー美術館、ブレーメン

18) 「ブルーノ・タウト年譜—ブルーノ・タウト自身による1936年の履歴書より」展覧会図録1994, pp.38-40.

19) 息子のハインリヒ・タウトの下に、未発表の300点にのぼるパステル画や水彩画が保存されている。長谷川章「新たなブルーノ・タウト像を求めて」展覧会図録1994, p.12.

20) M. Speidel. *Taut, Bruno. Neue Deutsche Biographie*, 25, 2013, pp.814-817. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118621041.html#ndbcontent> [2022年4月30日確認]



図9 ヴォルガスト家が営んでいたコリーンのクロスター酒場、写真

時代のパウラ・モーデルゾーンの風景画〔図8〕に認められるような、分割主義に基づく独特の色彩感覚が認められる。

1906年4月27日に結婚することになるヘートヴィヒ・ヴォルガスト（1879-1968）は、コリーンに生まれ、同地の廃墟となった修道院近くで、実家が営むクロスター酒場〔図9〕で働いていた女性である。この酒場には『ユーゲント』や『ジンプリチスム』と言った雑誌が置かれていた²¹⁾。ここに集まった若者たちが同時代の芸術動向を知り、芸術談義の材料とすることもあっただろう。タウトの色使いが、純粋な自然観察から抽出されたものなのか、芸術雑誌や芸術論議からの話題の消化によるものなのかは、明らかではない。

このころのタウトは、建築家になるか画家になるか迷っていた²²⁾。その迷いは、日記や弟マックス（1884-1967）への手紙に記されている。1904年、彼はシュトゥットガルトで建築家テオドール・フィッシャー（1862-1938）に雇用された。フィッシャーの拠点はミュンヘンにあったが、1901年から1908年までシュトゥットガルトに事務所を構え、シュトゥットガルト工業専門学校において都市計画のための建築デザインの教授職にあり、いわゆる建築のシュトゥットガルト学派を育てた²³⁾。タウトは1905年に、色彩空間構成と色彩建築は、自分が一家言もつ分野になるだろうと日記に記している²⁴⁾。これ以外にも、画家を諦めて色彩建築に向かう

21) 長谷川章「色彩と光―ブルーノ・タウトの絵画作品について」展覧会図録1994, pp.42-58.

22) J. Kolb, *Bruno Taut als Stadtbaurat in Magdeburg und das farbige Bauen*. München: GRIN Verlag GmbH, 2009 (Kindle).

23) H. Leitenstorfer, *Fischer, Theodor. Neue Deutsche Biographie*, 5, 1961, pp.206-207. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118691414.html#ndbcontents> [2022年4月30日確認]

24) E. Herrel, "Farbe in der Architektur der Moderne," in: *Lampugnani* 1994, pp.99-115.

決意が記されている。このときから1908年までにパステル画は8枚しか制作されていない。

1906年には設計コンペに入賞して、翌年には建築関係の雑誌に名前が載るようになった。1906年初頭にフィッシャーの仲介でヴェルテムベルクのウンターリークシンゲン村の教会の改装作業を引き受け、色彩と建築に関する彼の考えを実践に移すことにした。ハンブルクの画家フランツ・ムッツェンバッヒャー(1880-1968)とともに、内壁の改装に着手した²⁵⁾。タウトは、

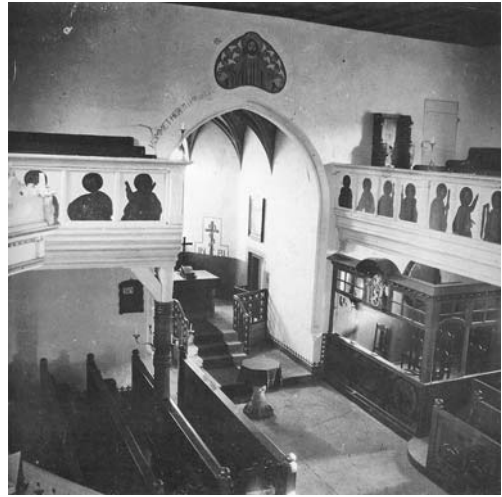


図10 聖歌隊席より見た改装直後の教会内部(1906年)、ウンターリークシンゲンの福音教会、写真

モスグリーン、さまざまな色調の青、オレンジ、ポンペイ赤のような強烈な色彩を組み合わせた。これらの色彩感覚は、フィッシャーやユーгентシュティールの潮流にあった建築家たちが好んだ、素材に即した色彩とは異なっていた。建築においてはじめて、対象となる部屋の形式から独立した色彩が用いられた²⁶⁾ [図10]。1906年11月25日に改装の竣工式が行なわれたとき、タウトは「ウンターリークシンゲンの農民教会は強烈な色彩をもって光り輝いている」と記している²⁷⁾。タウトは壁工の修業過程で学んだ、素材において色を控えめにするという規範を放棄した。この彼にとっての最初の色彩建築は、1905年から1906年にかけての、フォーヴやドイツ表現主義の活動と時期的に重なり合う。

結婚してベルリンに戻ったタウトは、1908年にハインリヒ・ラッセン(1864-1953)に雇われた。同時にシャルロッテンブルクの工業専門学校で、美術史と都市建築を学んだ。翌1909年に独立した建築家となり、フランツ・ホフマン(1884-1951)と共同で、「タウトとホフマン」事務所を立ち上げ、1912年には弟のマックスが参加したので、「タウト兄弟とホフマン」と事務所を改名した。

25) M. Speidel & U. Gräf. "Die Polychrome Farbfassung von 1906 in der evangelischen Pfarrkirche in Markgröningen-Unterriexingen, Kr. Ludwigsburg," in: *Denkmalfpflege in Baden-Württemberg, Nachrichten des Landesdenkmalamtes*, 4 (1992), p.118 ff.

26) Herrel, 1994.

27) 展覧会図録1994, pp.88-92.



図 11 色彩が修復された教会内陣の仕切り格子 (1994 年) 色彩修復：クリスティアーネ・シュミット、ニーデン教区教会、写真

1911 年にタウトは、再びムッツェンバッヒャーとともにウッカーマルク地方のニーデンにある小さな教区教会を改装した。教会内陣のカラフルな間仕切格子の枠は、タウトの色彩概念を記念する主要作品となった²⁸⁾ [図 11]。格子をなす角材の各面に、脈絡なく赤、オレンジ、緑、青黒の補色が施され、「ステンドグラスや木の枝葉によって屈折拡散した光の姿を、色彩を用いてこの手摺りに形象化したのである」。

5 ドイツ表現主義とタウト

タウトがドイツ表現主義と実際に接触したのは、1913 年に、ベルリンの画商にして詩人、作曲家であったヘルヴァルト・ヴァルデンによって、彼の画廊シュトルムにおいて開催された「第一回ドイツ秋期サロン展覧会」においてであった。ヴァルデンは、1912 年から 28 年までこの画廊を運営し、1910 年から 32 年まで同名の芸術雑誌を発行した。この雑誌でヴァルデンは、ドイツ表現主義を代表するブリュッケや青騎士グループや、フランスのフォーヴやキュビズムやオルフィスムを紹介した。カンディンスキーやマルクが編集委員会に招かれた。1913 年の展覧会はタウトや彼の友人のパウル・シェーアバルト (1863-1915) にとって刺激的なもので、ヴァルデンはシェーアバルトのことを「最初の表現主義者」と呼んだ。

タウトとヴァルデンが実際に出会ったときの記録は残されていないが、タウトの人脈が一気に拡大した 1912 年のことではなかったかと思われる。詩人シェーアバルトとの出会いは、

28) H. Schmidt-Thomsen. "Light and colour in the work of Bruno Taut," in: W. Brenne (ed.), *Meister des farbigen Bauens in Berlin, Bruno Taut*. Berlin: Braun, 2013, pp.18-25. 展覧会図録 1994, pp.93-98.

1913年7月のことである。詩人は自ら思い描いていたガラス建築について、建築家たちと議論を重ねた上で構想をかため出版するために「ガラスの建築家たち」と接触を求めていた。このときすでに1914年のドイツ工作連盟主催のケルン博覧会に出品するガラス工業組合のためのパヴィリオン《グラス・ハウス》の設計に着手していたタウトを、ベルリンのガラス工房プール&ワグナーの芸術主任だったゴットフリート・ハイナースドルフが詩人に紹介したのである²⁹⁾。すぐに意気投合した二人の友情は、戦争に反対しておこなったハンガーストライキのために詩人が没した1915年まで続いた。

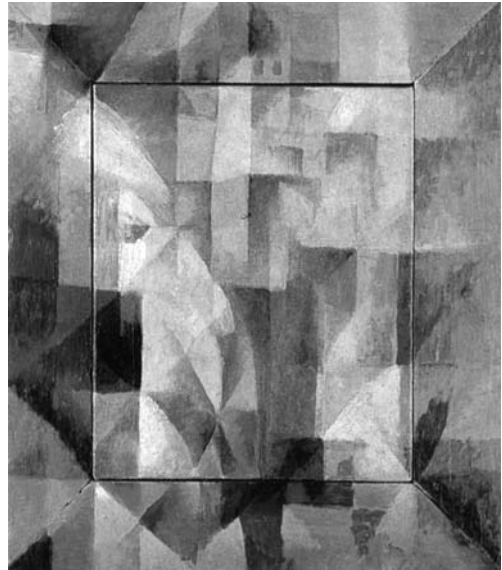


図12 ロベール・ドローネー《窓》1912/13年、クンストハレ、ハンブルク

雑誌『シュトゥルム』第4巻196/7号（1914年2月）174-175ページにタウトは「一つの必然性」と題する次のような内容を含むエッセイを掲載した。「ともに、壮大な建物を建てよう。単なる建築ではなく、絵画、彫刻すべてが一緒にそれを形作り、その建築が再びそれら諸芸術へと開かれるような建物を……。大都市近郊の空き地に据えられた単純な建築組織で、外観からすぐに芸術家の組織とわかるような建物を。その建物は、新しい特徴的な現象を、その内部に取り込むことのできる空間を備えたものにならないといけない。大きなガラス窓の中にドローネーのつくる光のコンポジションがしっくり合うように、壁にはキュビストがリズムを刻むように……。ここで展開された建築と視覚芸術を統合させる着想は、大聖堂建設のための中世の石工組織のような共同制作システムに基づくもので、やがて1919年にヴァルター・グローピウス（1883-1969）によるバウハウスへと結実する先駆的なものである。またロベール・ドローネー（1885-1941）への言及からオルフィスム、またキュビスムへの関心も述べられている。

ここに言及されたドローネーの作品は、彼が1912-13年に描き、1913年にシュトゥルム画廊で披露された《窓》[図12]という作品である。ここではキュビスムを思わせるファセット状

29) 展覧会図録1994, p.126.

の区画の中で、青や緑、および補色関係にある黄色やオレンジ色がさまざまなニュアンスをもって移行し、矩形で描かれた窓枠の中の明るさと、周囲の陰影のある紫や濃紺や緑が光の動きをリズムカルに伝えている。色彩の変化によって光の動きを追求するドローネーたちの傾向を、キュビストのフランスの詩人ギヨーム・アポリネール（1880-1918）はオルフィスムと呼んだ。

同じく『シュトゥルム』誌に掲載されたガラス建築に関するシェーアバルトのエッセイ「ガラス建築」（1914）は、多色ガラス建築に関するタウトのヴィジョンを刺激した。彼はこの設計をすでに手がけていたが、シェーアバルトと接触した後は、その案が大きく変貌している。すなわち、最初の案は1913年4月のライプツィヒの建築博覧会で公開された鉄鋼産業界の広告用建造物《鉄のモニュメント》〔図13〕に見られるが、頑丈な骨格があってそこにガラスが嵌め込まれたこの案とは異なり、ケルン

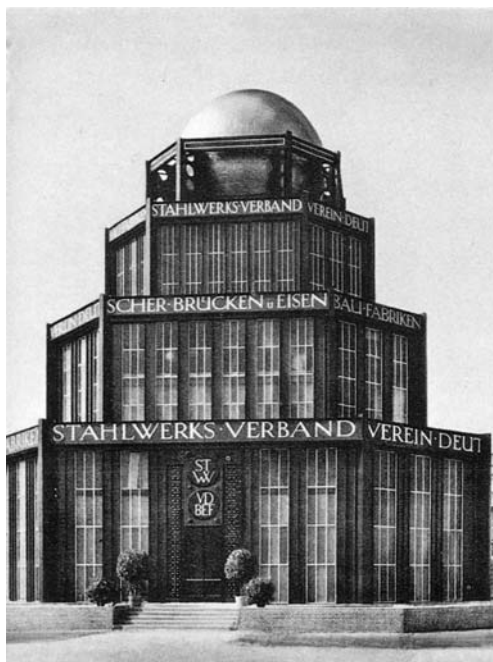


図13 《鉄のモニュメント》ライプツィヒ国際建築博覧会におけるドイツ製鉄所連盟ならびに橋梁鉄道建設連合会の広告用パヴィリオン、建物外観の絵ハガキ、Stabi 蔵

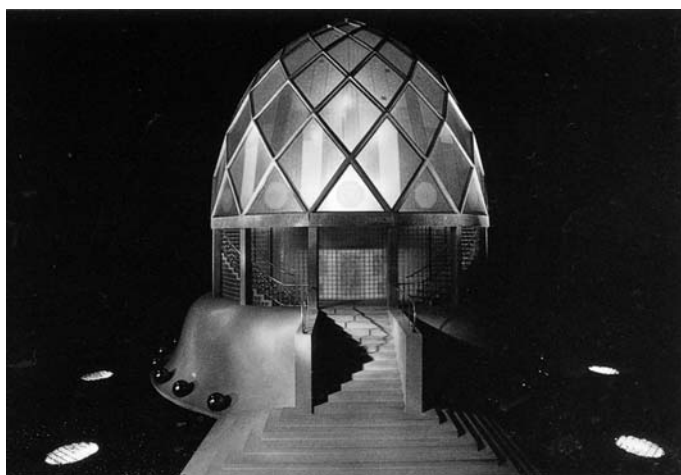


図14 「グラスハウス」の復元模型（縮尺1/20）、制作／所蔵／写真提供 WA

のものは、細い鉄製の網状の格子構造によって支えられたガラスでできている。

「タウト兄弟とホフマン」事務所制作のガラス工業組合のためのパヴィリオン《グラス・ハウス》のイメージは、白黒写真でしか残されていないため本来の多色性を想像することは困難である。このパヴィリオンの色彩復元〔図 14〕を行なったアンゲリカ・ティーエケッターとデトレフ・ザールフェルドによれば、その色彩計画について詳細な記述は残されていないが、ベルリン・アカデミー所蔵の出所不明の一枚の白黒写真が、他の写真では見られなかった強い明暗のコントラストを再現しており、そこから色ガラスの使用、組み合わせ方、組み込みの方法に関する推論が証明可能になった。ここでは色彩だけを参照する。

色彩に関しては以下の二項目を理由として、「青と緑の成分を宇宙空間に関連づけ、赤の成分は地上的なものに結びついた領域と特徴付けている」と結論づけている。すなわち、1919年に発表された「色彩効果」という小論でタウトが「低い位置での青に始まり、モスグリーンを経て上部で黄金色へと至り、空間の最上部で発光するような黄白色へと至る」と述べていること。および、1920年にハーゲンのフォルクヴァンク出版から上梓される建築劇『宇宙建築師』のプランで「明るい黄色からオレンジ、モスグリーン、深い青緑を経て」「深い青」に至る宇宙空間での色彩の変化が、ゴシックの聖堂を崩壊させ、そして、その形態が宇宙の彼方へと霧散消滅する過程として描かれていることが、その理由である³⁰⁾。

これらの理由がいずれも、戦争中に執筆活動を行なった後の、戦後の活動期の叙述であることに鑑みるなら、《グラス・ハウス》の色彩においては宇宙と地上の関係は未分化なのかもしれない。「色彩効果」にある低い位置での青と、『宇宙建築師』における宇宙空間の「深い青」は、同じ青でも異なるコンセプトによるものとなる。低い位置の青は、自然主義的感覚でいえば水となるのだろうが、明示されていない。《クラブ・ハウス》の下の方には階段を流れ落ちる人工のカスケードの水が、むしろ反射装置として、周囲の色や光を水の動きの中に捉えていたようである。

復元された《クラブ・ハウス》では、一階と二階を仕切る天井部分の吹き抜けを通してのみ、下の階から上のドーム空間が望まれる。上の階では、下から上へ、青と緑から始まり金色を経て天頂の黄白色にいたる色のスペクトル、および、散りばめられた赤や黄色の方形の斑点が目に入る。天井は光を通過する赤の色ガラスと輝く金色の特殊ガラスからできているので、下の階から見上げると、天井の赤と黄金色と、天頂の黄白色のみが見える色彩配置である³¹⁾。

30) アンゲリカ・ティーエケッター、デトレフ・ザールフェルド「『グラス・ハウス』の模型による色彩復元について」展覧会図録 1994, pp.136-143.

31) 同書.

目撃証言や印象を含む様々な資料から本来の色彩を再構成したシュミット・トムセンによれば、一、二階を仕切る天井の開口部に立つと、生命の源である水の中の多彩な反射－内部の階段を流れる滝（カスケード）－がある下の世界から、輝きだす白－黄、深い青、モスグリーン、金黃の純粋な光輝のある上の丸天井まで見渡すことができる³²⁾。

カスケード空間のタイル壁に関しても、ティーエケッターとザールフェルドは、白黒写真の解析から、さまざまに可能なモチーフが現れ、そこからもっとも好ましいと思われる赤と黒のハーモニーを仮定したと報告している³³⁾。

第一次大戦の勃発により、ドイツ工作連盟の博覧会は1914年8月1日に閉鎖を余儀なくされた³⁴⁾。《クラブ・ハウス》は、機能主義の白い箱型モダニズム建築の間で、国際的評判を勝ちえた。白い箱型モダニズムを代表するコルビュジェは、「タウトは色盲だ」と叫んだという話が、まことしやかに伝えられている。

6 第一次世界大戦と出版物における色彩

戦争の間、ホスマンは軍関係の用務についたため、タウトは1913年に事務所を閉鎖して出版活動を展開した。彼は反戦者用の用務にもついて、ケルンの東10キロの所にあるベルギッシュ・グラートバハで建築資材の煉瓦関連工場の製図工として仕事をした。この頃タウトは、戦争の悲惨な現実の対極にあるようなユートピア的イメージを描きだそうとした。

『都市の冠』（1919年）は故シェーアバルトを含む他三人との共著として編集されており、タウトはそこに巨大な円形田園都市を構想した。その直径は7キロメートルにおよび、300万人を収容することができる。都市の冠はその中心に位置づけられた。力強く、摩天楼のように近づきがたく、特定の目的に囚われない水晶の建物が、共同体の頂点にあって文化的中心をなす。しかしながら戦争も終わりに近づくとタウトは、求心的な都市構造の発想を放棄し、より遠心的な郊外のイメージに移行した³⁵⁾。

1916年、タウトはコンスタンティノープル（現イスタンブール）に赴き、ドイツとトルコの友好会館のために工作連盟が行なったコンペに参加した³⁶⁾。

32) Schmidt-Thomsen 2013, pp.23-24.

33) 展覧会図録 1994, pp.139-140.

34) 解体された各部分の消息や後日談については、シュパイデル 1994, pp.144-145.

35) 『都市の冠 *Die Stadtkrone*』は戦争中の1916年末に企画され、17年8月に原稿を集約し、イエナの出版社オイゲン・ディーダーリッヒ社に持ちこまれた。1918年2月の終戦後1919年2月に刊行された。

杉本俊多『ブルーノ・タウト「都市の冠」』中央公論美術出版、2011, pp.158-168.

36) F. D. Co. *Figures of architecture and thought. German Architecture Culture 1880-1920*. New

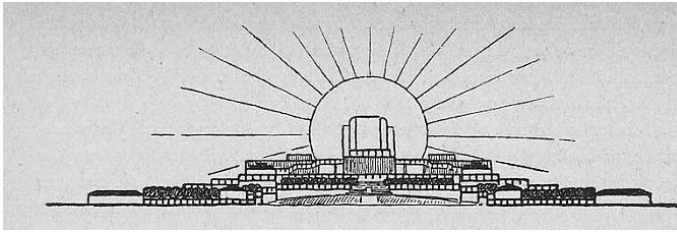


図 15 《東の眺望》『都市の冠 Die Stadtkrone』（イエナ、1919） 65 ページ挿図、
ハイデルベルク大学図書館（Heidelberg historic literature—digitized）
DOI: <https://doi.org/10.11588/diglit.29957#0071>

『都市の冠』[図 15] を含むいくつかの出版物の中で、タウトは純粋で混じりけのない色を建物に適用した色彩建築について書き記した。これが人々を灰色の中の「死んだような灰色」から人々を救いだすと述べた。この発言は、ユートピア的社会主義に基づく理想的建築家という使命から展開された³⁷⁾。グラス・ハウスのクーポラを遠く響かせながら、タウトはあらゆる機能から解放された純粋な建築であるクリスタル・ハウスを構想した。これこそが、純粋な至高を照らす明るい陽光を伴い、遮るものなく放たれた色の祭典の上に輝きだす都市の冠であると³⁸⁾。

『アルプス建築』（1919 年）においてタウトは、都市の冠という求心的なイメージを放棄しようとした。彩色素描と手描きからなるこの冊子は、平和を目的としてヨーロッパ中の国々によって共通のユートピア的企画としてアルプスに建てられた想像上の建築に辿りつくための説明付の絵地図である。(1) 水晶宮（クリスタル・パレス）(2) 山岳建築 (3) アルプス建築 (4) 地表建築 (5) 星辰建築の五章からなり、3 ページ目に山上のクリスタル・パレス—色つきの水晶ガラスからなり、雪と氷原に囲まれている—が描かれている³⁹⁾。

赤木と杉本によれば、『アルプス建築』制作の内的な契機もシェーアバルトにあり、タウトの序文（準備しながら掲載されず）には、詩人に対する賛美が綴られていた。杉本は第五章

↘ York, NY: Rizzoli, 1990, p.220.

37) 杉本 2011, p.60. B. Taut. *Die Stadtkrone*. Jena: Diederichs, 1919. *Die Stadtkrone—Digitale Sammlungen der Bauhaus-Universität Weimar* https://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/image/PPN666086877/1/LOG_0000/ [2022 年 4 月 30 日確認]

38) 杉本 2011, p.69.

39) ブルーノ・タウト、水原徳言訳『アルプス建築』—本編・解説編—タウト全集第六巻、育成社弘道閣 昭和 19 年 2 月 25 日、復刻版 大龍堂書店 平成 25 年 10 月 25 日

タウトには自筆画を主とした著書が「アルプス建築」「都市の解体」「宇宙建築師」「桂離宮の回想」の四種ある。本書は五部の構成で全三十図収録されている。一部から順に、水晶宮、山嶽建築、アルプス建築、地表建築、星辰建築（水原訳）。

「星の建築（星辰建築）」[図 16] のユートピア的アイデアと形態群の生成方法を論じるにあたって、シェーアバルトの小説『リヴィーナとガイドー』に登場する「天の花（ケーキの星）」と、後述する「ガラスの鎖」で廻覧された 1919 年 12 月 26 日付けのタウトの書簡「星 1920 万歳！」との各部を一覧にして比較している。タウトのメモ書きには色彩に関する叙述が数多く含まれる。たとえば、「金のドーム」「明青色、暗青色の突起の環、銀の塔の群れ」「明緑色、暗緑色の立方体群」「黄色いトパーズでできたピラミッドの王冠と藤色のアメジスト」などである。詩人と建築家のイメージは色彩によって連繫している⁴⁰⁾。

翌年タウトは、都市の冠を否定する『都市の解体』（1920 年）を著わした。これ

は、後述する田園都市あるいは都市と田舎の結婚という発想に結びつく。その一方で、赤木と杉本は『アルプス建築』の構想を通してタウトが従来の建築の概念も解体することで、風景という視座を獲得したとし、この後マクデブルク市という中世都市の解体・再生的グランド・デザインに関わる中で、新しく獲得された風景の視座が影響していくものとしている⁴¹⁾。

1919 年タウトは雑誌『建築世界』に、「色彩建築への招請」という文を「虹」というサブタイトルをつけて発表した。「19 世紀末の数十年の間に、純粋な科学技術を強調することで、視覚の感覚的喜びが抹殺された」として色彩建築への支持を呼びかけている⁴²⁾。

上述のように、19 世紀末の数十年にわたる議論の中で、純粋な科学技術あるいは色彩理論

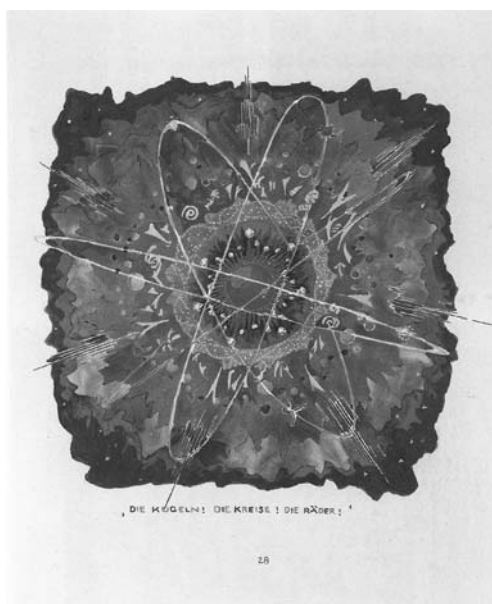


図 16 「星の建築（星辰建築）」『アルプス建築 Alpine Architektur』（Folkwang-Verlag, Hagen 1919）28 ページ挿図、バウハウス大学、ヴァイマル（Digitale Sammlungen der Bauhaus-Universität Weimar）
<http://digitalesammlungen.uni-weimar.de/viewer/image/PPN679693351/77/>

40) 赤木良子、杉本俊多「『アルプス建築』第 5 章「星の建築」にみられるブルーノ・タウトのユートピア的アイデアと形態群の生成方法」『日本建築学会計画系論文集』第 77 巻 第 677 号（2012 年 7 月）1779-1784。

41) 赤木良子、杉本俊多「『アルプス建築』第 3 章にみられるブルーノ・タウトのユートピア的風景のデザイン方法」『日本建築学会計画系論文集』第 77 巻 第 679 号（2012 年 9 月）2225-2230。

42) U. Conrads & G. Albers (eds.) *B. Taut: Frühlicht 1920-1922, eine Folge für die Verwirklichung des neuen Baugedankens*. Frankfurt/M & Berlin: Ullstein, 1963, p.97.

を強調したのは新印象主義である⁴³⁾。色彩の分割主義が、自然対象に左右される固有色の否定から生まれ、純粋な色彩同士の対応関係や調和に結びつき、フォーヴィスムひいてはオルフィスムに繋がった。しかしながら、新印象主義への抵抗もかなりのものであった。とくに危機感を抱いたのはクロード・モネ (1840-1926) だったといわれ、1880年代にノルマンディーのペリル島やエトルタで制作した一連の風景画〔図17〕連作に、スーラを抑えて批評家たちに「今日の最も重要な風景画家」といわせるほどの、科学主義に対する抵抗と熱意をもって取り組んだ。また1889年後半に印象派にとっても記念碑的なエドゥアール・マ

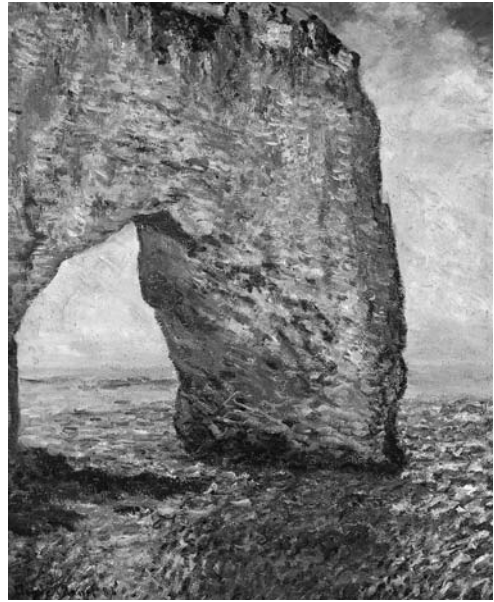


図17 クロード・モネ《マヌポルト、エトルタ》
1886年、油彩、布、81.3×65.4 cm、
メトロポリタン美術館、ニューヨーク

ネ (1832-1883) の《オランピア》(1865年)を政府の買い上げとさせる政治的運動を展開することで、スーラによって影が薄くなった印象主義の重要性を認識させるのに重要な役割を果たした⁴⁴⁾。この傾向は、点描の点に筆触を加えるようになったシニャックにも当てはまる⁴⁵⁾。その一方で科学的合理主義に基づいて、キッチュで安易にして劣悪な色彩利用が横行したのも事実である。タウトのキッチュ批判は後に日本で「いかもの」と訳されることになる。

色彩には感情や心理が伴うため、その科学的分析には抵抗がつきまとう。虹の色に関する近代的な科学的議論は、1660年代の陽光とプリズムに関するアイザック・ニュートン (1642-1727) の実験に始まったものである⁴⁶⁾。虹の七色に関するニュートンの理論に多くの芸術家や科学者はしたがったが、同じくらいの反ニュートンの芸術家や科学者がいた。たとえば、ウィリアム・ブレイク (1757-1827) の絵画《ニュートン》(1804-05年、テート・ブリテン)では、コンパスで描いた結果だけを見る(周囲の自然の美を無視している)科学者が描かれている。

43) アンリ・ララマン、千足伸行監修、湊典子訳『モネ』日本経済新聞社、1996年、pp.78-118。

44) ララマン 1996, pp.10-13。

45) 長尾 2013, pp.13-14。

46) Smithsonian Libraries. (n.d.). *Color in a new light, The science of color*. <https://library.si.edu/exhibition/color-in-a-new-light/science> [2022年4月30日確認]

詩人ジョン・キーツ（1795-1821）の《ラミア》（1819）は、「冷徹な哲学が…規則と線によってあらゆる神秘を抑圧する」と謳う。トマス・ヤング（1773-1829）が1802年に発表し、ヘルマン・フォン・ホルムヘルツ（1821-1894）が1850年に発展させた三色理論は虹の三色説を提唱した⁴⁷⁾。ジョン・ウォルフガング・ゲーテ（1749-1832）は、その『色彩論』において、ニュートンや色の分析的処理に異を唱えた⁴⁸⁾。タウトは、同時代の表現主義者と、しばしば虹を描きイメージによって思想を表明したパウル・クレー（1879-1940）やワシリー・カンディンスキーやフランツ・マルクのような芸術家を結びつけた。

タウトは「色彩建築への招請」の中で「灰色の石で作られた箱の灰色は、多彩な色を塗られた家に置き換えられる」とした。この「招き」に応じるかのように、類似の傾向をもった建築家たち—ここには工作連盟の建築家も含まれる—が、色彩建築を試みるようになった。たとえばペーター・ペーレンス（1868-1940）の色彩建物は、ドイツのヘッセ州にあるヘヒスト AG の技術管理棟（1924 年）に見られる。入り口ホールは、緑、青、赤、黄色に塗り分けられた煉瓦の束ね柱で虹のスペクトルムの様相を呈している。さらにこれらの煉瓦は、上にいくに従って、微妙に色調が変化しているのである⁴⁹⁾。

下村純一⁵⁰⁾は、ほとんどの現代建築は、たとえ細部だけでも色を用いているとしている。唯一の例外は、デッサウにあるヴァルター・グローピウスの、意図的にモノクロームが用いられたバウハウスの校舎（1925/26 年）だけである。モダニズムの建築家や出版者や応用芸術学校の校長や芸術のパトロンや公共建築顧問や小規模集合住宅の協会員たちが、タウトの主張に賛同して「色彩建築の招請」に署名を施している。タウトは「建築における新しい色彩主義」のもっとも熱心で重要な提唱者なのである⁵¹⁾。

7 田園都市と色彩

表現主義の建築家であったにも拘わらず、タウトは機能を放棄することはなかった。彼は生活空間のための都市計画と建築のために新しい試みを行なった。美学や空間形成や視覚的機能に加えて、タウトは「原色の使用は、喜びをもたらす元気づける」と考えていた。この考え

47) 岡田温司『虹の西洋美術史』筑摩書房、2012 年、pp.101-112.

48) J. W. von Goethe. *Zur Farbenlehre*. 2 Bde. Tübingen: Cotta, 1810.

49) B. Buderath (ed.). *Umbautes Licht. Das Verwaltungsgebäude der Hoechst AG. Munich: Prestel, 1990, p.99.*

50) 下村純一「どこに、色はあるのか、近代建築逍遙」INAX ギャラリー企画委員会企画『色彩建築：モダニズムとフォークロア』（INAX ブックレット）INAX 出版、1996 年、pp.46-54.

51) Herrel 1994, p.99.

は、イギリスの芸術家で、アーツ・アンド・クラフツ運動（ドイツのユーゲント・シュティールに相等）と繋がりがああるウィリアム・モリス（1834-1896）の思想と響きあう⁵²⁾。モリスとの共鳴は、タウトがドイツの田園都市運動と繋がりがああり、この運動がウィリアム・モリスと間接的に繋がることに由来する。ドイツ工作連盟のメンバーで、シュトゥットガルトでタウトを雇用していたフィッシャーは、1907年にドイツ田園都市協会のメンバーになった。このことがただちにタウトの関与につながるわけではないが、身近な動向として関心を向けたことだろう。

田園都市運動はイギリスにおいてエベネザー・ハワード（1850-1928）によって設立されたが、彼はその著『明日：真の改革へいたる平和な道』（1898年）において、人々が自然と調和的に暮らすユートピア都市について書き記している。翌1899年には田園都市協会を設立して事業化に乗りだし、1903年にはじめて田園都市レッチワースを実現した⁵³⁾。この運動はドイツにも広がり、1889年以来理想的・ユートピア的生活を構想していた「フリードリヒスハーゲンの詩人・芸術家仲間」を前身として、ロマン主義的・社会改革的関心に突き動かされた詩人たちのコミュニンであるベルリン＝シュラハテンゼーの「新しい共同体」のメンバーによって、1902年にドイツ田園都市協会が創設された。フィッシャーは1909年に田園都市協会の会員となり、ドレスデン近郊のドイツ初の田園都市ヘレロの設立に関与した。このころタウトは独立してベルリンにもどり、1910年にはドイツ工作連盟のメンバーとなった。1913年に、ベルリン近郊のグリュナウ近くにある「アム・ファルケンブルク」にジートルング（宅地開発。文脈に応じて田園都市、集合住宅、宅地などと言及）を建設するために、スイス人建築家ハンス・ベルヌーリの仲介で、ドイツ田園都市協会建築部門の顧問建築家として招聘された⁵⁴⁾。

タウトは、ジートルングのために新しい建設方式や造形的特質を提案し、色彩建築の着想をはじめて適用した⁵⁵⁾。ベルリンの美術史家アドルフ・ベーネ（1885-1948）は、タウトによってファルケンブルクに適用された色彩を、次のように記している。「白、明るい赤、くすんだオリーブ・グリーン、鮮やかな青、明るい黄茶…棟割住宅の多彩な色彩は、窓の框や十字形

52) モリスについては、Junko Ninagawa, “Bruno Taut’s Colors in Architecture-Art and Nature,” in: Meltem Özkan Altınöz (ed.), *Cultural Encounters and Tolerance Through Analyses of Social and Artistic Evidences: From History to the Present*, IGI Global, 2022.

53) E. Bonham-Carter. “Planning and development of Letchworth Garden City.” *Town Planning Review* 21(4), 1951, pp.362-376.

54) 展覧会図録 1994, pp.116-118.

55) Schmidt-Thomsen 2013, p.23. ファルケンブルクのジートルングには7500人の住民が住む予定だったが、戦争のために1916年までに小さな二区画しか実現しなかった。新しい建設方式については、W. Brenne (ed.), *Meister des farbigen Bauens in Berlin, Bruno Taut*. Berlin: Braun, 2013, pp.57-61.

棧、鎧戸、軒蛇腹、ベランダや木製手すりの輝くような白と対比させられることで、その力を発揮している。これに対してドアや垣根は暗い色調で仕上げられていた」⁵⁶⁾。

こうした奇抜な色彩は大きな反響を引き起こし、この居住地は「絵具箱（インクボックス）コロニー」[図 18] と呼ばれた。住民は、徐々にその色彩に馴れてきて、タウトの色を内装にまで応用するようになった。この反応も後にマクデブルクで引き起こされた反応と比較すると、穏やかでわきまえたものであった。

8 マクデブルクの色彩建築

ジートルング「アム・ファルケンベルク」に取りかかっていたとき、タウトはマクデブルクのジートルング「レフォルム」(1911-1933) の建設にも参加していた。ファルケンベルクとは

対照的に、色を使うことに対する主導権は開発者の側にあった。1912年に「レフォルム」の建設労働組合はタウトに、現存する（無味乾燥な）棟割住宅の着彩と活性化を依頼した。タウトは彼が監督する区画の、穏やかな改良着彩計画を引き受けた。すなわち、棟割住宅の壁面（単色のオーカーか濃赤色）は、冠にあたるような主要構造体と対比的に着彩された。各戸のファサードは、着彩された扉や窓框や埋め込み装飾で活気づけられた。タウトは1912年から1915年までの間に、マクデブルクの二つの居住地改良計画を完成させた。一階建てのテラスハウスは、タウトが色を主要原理として設計した最初のプロジェクトであった。しかしながら、こうした活動も、1914年の第一次世界大戦の勃発で中止を余儀なくされた⁵⁷⁾。

第一次大戦後は、時代の革命的な潮流に刺激されて、1918年の11月革命のイデオロギーを芸術の分野に移し替えようと、タウトは芸術労働評議会を組織した（以下では11月グループ



図 18 ファサード、Gartenstadweg 29, 2002. Gartenstadt Falkenberg (1913-1916)

56) Herrel, 1994, p.100.

57) J. Kolb. *Bruno Taut als Stadtbaurat in Magdeburg und das farbige Bauen*. München: GRIN Verlag GmbH, 2009, Kindle No.57-73/515. R. Sondermann. *Der Glasarchitekt. Bruno Taut als Baurat in Magdeburg 1921-1924*. Magdeburg: Limited Special Publication, 2019, pp.14-26.

として言及)。彼は空想的な建築の発想を書いた秘密の往復書簡を、ベルリンの無名建築家展に参加した、同じような傾向をもつ12名の建築家や芸術家や批評家に提案し実施した。無名とはいえ、そこにはグローピウスやハンス・シャロウン（1893-1972）なども含まれていた。スケッチやメモも含む書簡類の交換はおよそ一年続き、「ガラスの鎖」（1919-1920）と名付けられた。内密な性格のものだったが、流布させるべき重要性があると考えたタウトは、1920年1月からマクデブルクで発刊された雑誌『過去と新時代の都市建築芸術』の付録として刊行された『曙光』（1920-22）に、「ガラスの鎖」を掲載した⁵⁸⁾。

タウトのこうした政治的活動を考えるなら、マクデブルク市が彼をその都市計画のために招待したことは重要である。当時、多忙だった市議会は41歳のタウトにあらゆる建築関係の事柄をまかせ、彼は同市の都市建築監督官（1921-1924）として働くことになった。マクデブルクの人々はジートルング「レフォルム」の色彩からタウトの特徴を理解していた。ヘルマン・ペイム市長（1863-1931）は、タウトの採用に関して次のような主旨のコメントを残している。「新しさの「兆し」はいたるところにある。あらゆる都市で新旧の芸術は衝突している。私はそれが真実かどうか理解できず、またわからなくても、新しい側に立つべきだと感じた」と⁵⁹⁾。

タウトは才能ある個人たちからなる作業グループを組織し、マクデブルクは、色彩は生の喜びであるというタウトの確信にとって巨大な実験場となった。公共あるいは私的な建物のカラフルなファサードが、そのことを証明したが、こうした作例は一点も現存しない。彼の建設プランは、資金難とこの時代の急激なインフラのせいで実現しなかった。タウトは資金調達の活動や、地方紙を通した呼びかけや、質の向上のためのコンペを企画した。

しかしながら、ファサードの着彩はプロジェクトが進むにつれて問題を発生させた。マクデブルクのプロジェクトを記録した写真資料によると、大通りのブライター・ヴェクにあるデパート、バラシュのファサードでは、オスカー・フィッシャー（1892-1955）が滑らかに壁塗りされたこの建物を巨大なスクリーンにみたと、構成主義的なイメージを描きだしている。ミーツハウゼズのファサードでは、クライルがその下にある彫塑的な装飾を隠すように、動的な弓形、ジグザグ、赤や黄色や青の曲線を表現主義的に描いている⁶⁰⁾。

1923年に堀口が訪れて「気持ちが悪い原色」といったルネサンス期の市庁舎〔図19〕も、タウトはクライルと内装を担当し、ファサードはカール・フェルカー（1889-1962）が担当し

58) 展覧会図録 1994, pp.178-179.

59) Kolb 2009, Kindle No.89/515.

60) Kolb 2009, Kindle No.224-246/515.



図 19 ブルーノ・タウトの監督下で改装された当時の市庁舎、マクデブルク市

た。この仕事は、タウトの保守的な前任者や市の建設委員会を驚愕させた。ミュンツ通にある市立銀行の後期古典主義様式のファサードに規則正しく並んでいた窓枠も、建築構造にしたがって色付けされた。立体的な部分はファサードの表面を滑らかにするために取り除かれ、白黒に塗り変えられた。クライルは中央劇場の前にある時計塔に色をつけ、歴史的な形態を補色関係にある色の断片で隠した。タウトは、キオスクや電車の外面や広告塔をカラフルにして、通りのイメージに新しいアクセントをもたらした⁶¹⁾。

1921年の都市建築監督官就任以来タウトは、都市における色彩建築を拡張しようとした。しかしながら、プロジェクト開始から数年の内に、外観や色彩に関する最初の公的な批判が起った。議論は徐々に広がって、共同組合や建物の所有者からも起った。そうした中、1923年末までにタウトは、『新しい住居 作り手としての女性』という問題作を著わした。現実とユートピアの間の緊張、現実存在と理想衝動の間の緊張が、こうしたタウトの書物やマニフェストや立案にみいだされる。ついに1924年の4月1日、タウトは辞任した⁶²⁾。

ベルリンにもどったタウトは、各種組合の新しく設立された進歩的な居宅建設機構ゲハーク (*Gemeinnützige Heimstätten Spar- u. Bau- Aktiengesellschaft*, GEHAG) の主任建築士となった。彼の指導の下、1924年から1931年の間に10000件以上のアパートが建設された。1925年の馬蹄形ジートルングや1926年のアンクル・トムズ・キャビンは、建築においてカラフルな細部を用いた顕著な作例である。タウトのデザインの特徴は、論争を引きおこした近代的で平

61) Kolb 2009, Kindle No.266-305/515.

62) Kolb 2009, Kindle No.446/515.

坦な屋根、日光や空気や庭へのアクセス、ガス、電灯、寝室などの豊かなアメニティにあった。政治的な保守派はこうした開発は「単なる人々」には贅沢すぎると不平をもらした。しかしながらタウトはこうした特性は、とくに労働者階級に必要なものだと確信していた。彼はまた、個々の暮らしを元気づけるために色彩を多用した。1926年に建築家協会デア・リングのメンバーとなり、成長する大都市の建物を調査するためモスクワに行ったり、展覧会に参加したり教鞭をとったりした⁶³⁾。

ナチスが力を持ちはじめたため、タウトはドイツから転出する方策を模索した。1932年から33年まではソビエト連邦で暮らした。しかしながら生活の条件が整わなかったため、敵対的な環境であってもドイツに戻る決心をした。モスクワからの帰路、ベルリンに戻れば逮捕されるという情報を得たタウトは、パートナーのエリカとスイスへ向かい、次いで、マルセイユ、ナポリ、アテネ、イスタンブル、オデッサ、モスクワ、ウラジオストクを経て日本に向かった。二人は1933年5月3日に敦賀港に到着した⁶⁴⁾。

9 日本：色彩の国

敦賀港に到着し、翌日には桂離宮を訪問したことはすでに述べた。対比的に扱われる栃木県の日光東照宮には、1933年5月21日にジャーナリストの斎藤寅郎に連れられて訪れている。日光に案内する計画は上野にはなかったが、斎藤はタウトの色彩に対する興味を知っていたため、この訪問を彼が喜ぶのではないかと思ったようである。実際タウトは、あまりに装飾的であるという理由から東照宮を好まなかった。

ドイツにおいて、建築におけるタウトの色の使用は、社会的階梯の下の方にいる人々と強い繋がりをもっていた。1919年に発表した「色彩建築への招請」において彼は、色はコーニスや立体芸術を駆使した装飾ほど高価ではないが、人生における喜びであるとした。マクデブルクにおいて、色は市庁舎や市銀のファサードに置かれて、元々あった立体装飾を隠した。それは、タウトの社会主義者的精神とも響き合いながら、古い権威の力を減じることを意味した。タウト自身は、自分は社会主義者ではないと述べているが、彼が共感を示した人々や考え方は、ユートピア的社会主義の系譜に連なるものであろう。

桂離宮とは対照的に、東照宮は技巧的な装飾の宝庫である。色彩は建物や彫刻の三次元的形態を効果的にみせるために、形式に従属している。タウトは二つの理由から東照宮を好まなかった。一つ目は、色彩が彫塑の形態に対して二番手であること。二つ目は、創設者の政治的重

63) Schmidt-Thomsen 2013, p.25; Speidel 2013, pp.814-817.

64) 展覧会図録 1994, pp.270.

要性が、多彩な装飾を通して見せつけられていることである。

桂離宮と東照宮の対比は、来日後二ヶ月で完成され翌年明治書房から刊行されたエッセイ集『ニッポン』（1934年）において展開されている。タウトはドイツにおいて日本の歴史や文化をすでに研究していた。それでも彼が、実際の見聞にあたってその印象や観察や洞察を書きとめ、その著書の中で批評的見解を述べることができたのは、瞠目すべきである⁶⁵⁾。タウトはこの書の序説で、20歳の頃に刀の柄やテキスタイルや日本の多色版画について書かれた安価な図入り本を購入し、日本についての研究を行なったとしている。そのころ、ドイツやオーストリアでは、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動の影響下でユーゲントシュティール様式が登場していた。日本芸術は、この運動にとって重要な刺激剤だったのである。

彼はまた『日本の家屋と生活』（1937年）の序文で、実際に見聞した日本の印象に加えて、——さまざまな知識や考え方を彼にもたらした無数の人々に感謝するとともに——日本を扱った文学や日本について書かれた著名な書物や日本の古典文学にあたったとして若干の書名をあげ、訳者の篠田も「訳者あとがき」において、タウトが読んだ書名をさらに付け加えている⁶⁶⁾。

これらの著述からタウトの色彩に関する見解を探ると、とくに着物や羽織のテキスタイル・デザインに基づいて「日本を色彩の国として欧米で有名にした」と記している⁶⁷⁾。井筒俊彦はその著述「極東の芸術や哲学における色彩忌避」において、さまざまな色彩が「着物やその縁取り、下着や上着が、手のかかる洗練された仕方で多様に組み合わせて用いられるので、層状の色のハーモニーを生みだす」と述べる一方で、「極東の真に美学的な知識のある多くの西洋人は、その芸術を白黒の墨絵で代表させる傾向にある」と指摘する⁶⁸⁾。タウトが若い頃に集めたと振り返る日本の多色版画や演劇用品に関する書物から考えると、タウトは人工的な色彩の組み合わせに魅せられていたように思われる。それでも、日光の東照宮のように彼が気に入らないものもあれば、舞踊衣装にみる、ショッキング・レッドと紫の組み合わせのように、理解できないと彼がみなすものもある⁶⁹⁾。

色彩に対するこうした見方は驚きではない。色彩に対する線描性あるいは彫塑性優位という伝統的に権威づけられた価値を打破しようとしたマクデブルクでの実験が頓挫した後、彼は色

65) ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『ニッポン—ヨーロッパ人の眼で見た』春秋社、2008、pp.3-4.

66) ブルーノ・タウト、篠田英雄訳『日本の家屋と生活』春秋社、2008、pp.2-3、p.358.

67) タウト『ニッポン』2008、pp.86-87

68) T. Izutsu. "The elimination of color in far Eastern art and philosophy." In K. Ottmann (ed.). *Color symbolism: The Eranos lectures*. Putnam: Spring Publications, 2005, pp.247-283

69) タウト『ニッポン』2008、pp 74-77.



図20 ヴィンフリート・ブレンネにより色彩復元された1階の居間、ブルーノ・タウトの自邸、ベルリン近郊ダーレヴィッツ

彩に対して、ある種のトラウマがあったのかもしれない。

マクデブルクを離れた後、タウトはマクデブルクにおけるよりも控えめな仕方で、ジートルングやアパート建設に集中した⁷⁰⁾。同じ頃彼はベルリンのダーレヴィッツに自宅を建設しはじめた〔図20〕。1926年に建設を開始したこの家で、彼は書物から学んだ日本の知恵を数多く利用したと言われる。翌年彼は『一住宅』を出版し、そこで「タウトは親密な場所としての家の精神的価値を外界の空間と結びつけた」⁷¹⁾。タウトは、東面と西面という家の二つの面の色彩を異なるものとした。一階の色彩計画では、西向きの窓のある西壁の色は灰色だった。入り口のある東壁と天井にはワインレッドが配された。これは、開口部からみえる自然の緑と補色関係にある。「日中の明るい光の下では、赤はより明るく、ほとんどピンクに近くなる」⁷²⁾。タウトは、自宅を記述しながら、建物の形や色を外界の風景から引きだす新しい方法を強調している。これは日本の離宮を観察する基本的な考え方となるであろう。

70) 展覧会図録1994, pp.210-240. Brenne 2013, p.66 ff.

71) P. Ardizzola. Architectural practice and theory: The case of Bruno Taut's house in Berlin-Dahlewitz. Vitruvio: International Journal of Architectural Technology and Sustainability, 2(1), 2017, pp.45-56.

72) *Ibid.*, p.49. 展覧会図録1994, pp.260-262.

10 「建築家の休暇」：色彩観の変化

人工的な色彩同士の独立した戯れから、色彩同士の相互反応（人工的な色彩だけでなく、周囲の自然の中の色彩も）へと、タウトの色彩に対する態度や用法が変化したのはいつだったのかを明確に指摘することはできない。『ニッポン』の導入部において、彼は自らの若き日に思いを馳せ、森の中で何時間も座って、水の表面を眺めていたことを回想している。彼は自然の法則を理解したいと願っていた。たとえば、木々はどのように成長するのか？あるいは、常緑樹の針葉に冬の間どのように露が置かれるのか、などと自問しながら。彼は、自然の法則を新しい建築に応用する仕方を開発し、色彩についても同様だったと述べている。

こうした回顧談は単なる後付けではないだろう。コリーンで制作した作品をみても、ドイツ表現主義は自然の観察や風景画から芽吹いたというハフトマンの言葉が思い出される。ユーゲントシュティールの建築家メーリングは、タウトに風景や色を学ぶようにすすめた。したがって、自然の色彩やその相互的効果についての傾向は、彼の精神の深いところに根付いていて、建築の着彩に取り組む間も潜んでいたに違いない。タウトの日本訪問は、彼のこうした感覚が解き放たれる時だったのである。

『ニッポン』においてタウトは、京都の桂離宮や修学院離宮の室内とその周囲との間で、構成主義的な観察というより、色彩に関する観察を行なっている。彼は各部屋の雰囲気と比較した。たとえば半透明の紙の間仕切りである障子が閉まると、部屋は薄暗く静かに感じられる。あるいは、障子が開けられると外の庭は一幅の絵のように感じられる。あるいは、壁の色は庭の反射に対応するようにデザインされている。庭の光は、部屋の間を仕切る不透明のふすま上の、控えめな金や銀の色彩に反射している、と。このような観察は修学院離宮でもなされ、庭の反射は壁の赤色に吸収される。この驚くべき色は、秋のシーズンには庭の赤い木の葉の色を吸収するのである。古い離宮の色づかいは簡素である。しかしながら、他の建築部材や自然な庭の周囲に合うように調整されているのである、と⁷³⁾。

タウトは、その著書に生き生きと喜びに満ちた観察を記録した。しかしながら、すでに述べたように多くの日本のモダニズム建築の建築家や支援者たちは、彼を表現主義と対立するモダニストだとみなしたが、色彩を伴う表現主義者としての側面を隠そうとした。タウトは白い箱型モダニズムの建築家として紹介された。タウトは日本滞在中に14のプロジェクトを起し、その中には二つのジートルングといくつかの住宅があったが、どれも実現しなかった。

73) タウト『ニッポン』2008, pp.21-43

1934年、タウトは仙台にある商工省工芸指導所の嘱託として三ヶ月間椅子の開発に従事し、陶磁器工場の顧問として一ヶ月間働いた。8月1日に井上房一郎が経営する井上工業の工芸品の設計者として、日本を離れるまでの2年間に300を超える工芸品のデザインを行ない、独特の色彩感覚に基づくものもみられた。その一部は、併設された工芸指導所でタウトの指導の下に作られたもので、東京に開いた「ミラテス」という店で販売されたものもあった。

1935年3月に、建築家久米権九郎(1895-1965)は、顧客の大倉和親(1875-1955)の邸宅の設計を手伝うようタウトに依頼した。タウトはこの機会を歓迎したが、久米を含めたモダニストたちは、タウトが描いた絵が「あまりに日本の土産物風」(多色刷版画のようにカラフル)であることに失望した。大倉は、彼が理想とするモダニズムからかけ離れているとして、タウトの案を受け入れなかった。この出来事の後、タウトには限られた注文しか寄せられなかった⁷⁴⁾。5月に彼は、上野とともに京都から東北地方の西部に13泊の旅に出かけ、その後彼は、日本を離れるまで滞在した群馬県の洗心亭に戻った⁷⁵⁾。

色彩の観察や工芸における色の使用と並んで、静岡県の日向別邸はタウトが日本で設計した唯一の作品である。1933年から1936年の間に日向利兵衛(1874-1939)の敷地に本邸の下に建設されたもので(タウトは1935年に参加した)モダニズム様式と伝統的な日本式が混在している。別邸は三室からなる。ベランダは社交的催しや接客スペースにもなっている。

三室の中央にある西洋式の客間は、タウトのダーレヴィッツの自宅を思い起こさせるもので、近くの相模湾の眺望に繋がる階段が備えられている。周囲の壁にはワインレッドの絹布が貼られ、天井は灰色の石膏面となり、間接的な光で照らされる⁷⁶⁾。タウトの作品は、モダニストの要求(たとえタウトが着手したわけではなくとも、四角い空間)と表現主義的色彩を共に備えている。この部屋は、赤い壁面と灰色の天井という単色の色面に囲まれており、選択されたこれらの色は、戸外の色彩や光や、多彩な細部の色彩を仲介する。

こうしたことは、タウトのこれまでの建築における色使いとは異なっているようでもある。色彩はお互いに反応することをやめて、中にいる人々をとりまく雰囲気を作り出す。その効果は、1950年代のアメリカに登場する戦後の潮流のひとつである抽象表現主義のカラーフィールド・ペインティングに似ている。これは日本のモダニストの関心への気遣いから生まれた副産物かもしれないが、タウトの色遣いにおける現象学的と呼んでもよいような変化を画し、あきらかに時代を先取りしていた。

74) 井上 2016, pp.58-63. 展覧会図録 1994, pp.263.

75) 田中辰明『ブルーノ・タウト：日本美を再発見した建築家』中公新書、2016.

76) 同書

11 結論

ドイツの重要な表現主義の建築家であるブルーノ・タウトは、古典的な芸術理論では低く見られていた色彩を重視した。ユートピア的社会主義に繋がる信条をもっていたタウトは、とくに田園都市プロジェクトを通して、労働者の生活と精神を支えるような機能を色彩に求めた。彼は、色彩は人生に喜びを与えると確信していた。彼の色彩建築は、1914年のドイツ工作者連盟の展覧会に出品したグラス・ハウスを通して高い評価を得た。しかしながら、第一次世界大戦の勃発によりタウトは建築活動を中断して、著作や出版活動の中で色彩や建築に関する思考を深めた。

戦後の1921年に、マクデブルクで得た地位のおかげで、色彩建築に関する実験を行なうことができたが、ユートピア的思想と現実との間の軋轢から、1924年に彼はそこを去ることになった。やがて、今度は資本主義や全体主義との軋轢から彼はドイツを離れ、1933年に来日した。日本で彼は、日本建築を取り巻く色彩に着目した観察を行なう。彼はそれまで高く評価されていた日光東照宮の過度に装飾的な色使いを退け、代わりに桂離宮に光を当てて、変化する色彩を通した内部と外部の新しい関係を「現象学的」仕方でも観察した。

タウトは白い立方体のモダニストというより色彩による表現主義者だったけれども、日本のモダニストの支援者たちは、タウトを確信的なモダニストとして紹介したがった。このギャップのためか、彼は日本においてほとんど建築を実現することがなかった。彼が遺した、非常に稀な日向別邸において、彼は立方体の空間と表現主義の色彩というモダニストの要求を組み合わせた。色彩は互いに反応することをやめて、人々を取り巻く環境を生み出した（この効果は1950年代のカラーフィールド・ペインティングに似ている）。これは日本のモダニストの関心に気遣った副産物かもしれないが、色使いにおけるタウトの積極的な変化を画すものである。

図版出典一覧

Digitale Sammlungen der Bauhaus-Universität Weimar. 図 16

Digitale Sammlungen des Zentralinstitut für Kunstgeschichte, München. 図 6

Heidelberg historic literature—digitized, Universitätsbibliothek, Heidelberg. 図 15

Küster, Bernd (1988) Max Liebermann: ein Maler -Leben, Hamburg: Ellert & Richter, 1988. 図 5

Public Domains: Wikipedia Commons. 図 1、図 2、図 3、図 8、

V. M. Lampugnani & R. Schneider (eds.). *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950*.

Expressionismus und neue Sachlichkeit. Stuttgart: Hatje. 1994, 図 4

W. Brenne (ed.), *Meister des farbigen Bauens in Berlin, Bruno Taut*. Berlin: Braun, 2013. 図 18

The Met Collection API. Bequest of Lille P. Bliss, 1931. 図 17

展覧会図録『ブルーノ・タウト回顧：自然と幻想』『ブルーノ・タウト 1880-1938』マンフレッド・シ

ユバイデル編、セゾン美術館、1994年、図7、図9、図10、図11、図12、図13、図14、図19、図20

本稿は、結論を共有する Junko Ninagawa, “Bruno Taut’s Colors in Architecture—Art and Nature,” in: Meltem Özkan Altinöz (ed) *Cultural Encounters and Tolerance Through Analyses of Social and Artistic Evidences: From History to the Present*, IGI Global, 2022 の内容を補完する。

【付記】 アンカラ大学文学部助教授メルテム・ウツカン・アツティノツの呼びかけで、2020年4月に関西大学環境都市工学部建築学科助教授橋寺知子氏を代表として立ち上げられた日土タウト研究会のメンバー：文学部教授野間晴雄氏、島根大学法文学部助教授西田兼氏、京都大学文学部大学院生足立理恵氏から、貴重な資料を含めさまざまな助言をいただいた。記して感謝したい。