

ミース・ファン・デル・ローエのトゥーゲントハット邸をめぐる議論。 翻訳と解題

海老澤 模奈人*

The argument about the Villa Tugendhat designed by Ludwig Mies van der Rohe.
Its translation and bibliography

Monado EBISAWA*

This paper consists of two parts, i.e. the translation of the argument about the Villa Tugendhat, appeared in the German architectural magazine, *Die Form*, and its annotated bibliography. This villa was designed by the German Architect, Ludwig Mies van der Rohe, and built in Brno in Czechoslovakia in 1929-30. After the completion of the villa, the articles on this architecture were appeared in *Die Form* from September to November 1931, and they showed two different points of view about Mies's architecture. Walter Ritzler, the editor of this magazine, appreciated the design of Mies van der Rohe in his article, on the other hand the critic Justus Bier questioned whether it is possible to live in this villa. After this polemic Grete and Fritz Tugendhat, owners of the villa, answered to Bier's question in the subsequent issue and praised Mies's architecture.

The following annotated bibliography deals with the characteristics of the Villa Tugendhat, the outline and background of the argument in *Die Form*, and the history of this villa architecture from the 1930's until today.

解題

1. はじめに

本稿は、ドイツ人建築家ルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe: 1886-1969) が 1929-30 年にチェコスロヴァキア共和国 (現チェコ共和国) のブルノ市に建設したトゥーゲントハット邸をめぐる議論を翻訳し、解題を付すものである。この議論は、1931 年にドイツの建築・芸術雑誌『フォルム』(1931 年 第 9~11 号) において行われたもので、2 人の評論家によるこの住宅への評価と批判に対して、住人であるトゥーゲントハット夫妻が返答を寄せるかたちとなっている。訳文は資料として後半に掲載し、前半で解題をまとめている。解題ではトゥーゲントハット邸の成立の経緯と建築の特徴、そして議論の内容を解説する。さらに竣工後から現在までのトゥーゲントハット邸の歴史を補足し、この建築が建設後、どのような変遷をたどったかを示したい。

なお、図版 (図 1~18) については、『フォルム』誌 1931 年第 9 号に掲載された図面と写真を縮小して翻訳部分に掲載した (図版のキャプションは雑誌掲載のものを翻訳したが、本稿にあわせて一部表現を変更している)。

2. ミース・ファン・デル・ローエとトゥーゲントハット邸¹⁾

ミース・ファン・デル・ローエは 1886 年にドイツのアーヘンで生まれた。彼は正規の建築教育を受けることなく、

1905 年にベルリンに移り、建築家ブルーノ・パウルの事務所で研鑽を積む。1908 年には W.グロピウスら近代建築家が数多く在籍したペーター・ベーレンスの事務所に参加し、その建築に影響を受けていく。初期にはいくつかの邸宅を設計し、ビスマルクのためのモニュメント案やオランダのクレラー=ミュラー邸の計画案 (1912-13) も作成している。第一次世界大戦後、ミースは「11 月グループ」「デア・リンク」などの前衛的な芸術家グループに参加し、自身の建築活動を先鋭化させていく。1921 年にはベルリン、フリードリヒ通りのオフィスビル案、1922 年にはガラスの超高層ビル案を作成し、ガラスに覆われた均質な空間単位を積み上げる、後の高層建築の原型となるような構想案を提示する。さらに 1923 年にはデ・ステイルの構成主義の影響を受けた煉瓦造田園住宅案やコンクリート造田園住宅案を発表し、従来の建築空間の硬直性を打破するような内外空間のかかわりや、自由度の高い内部空間の構成手法を提示した。1927 年にはドイツのシュトゥットガルトで開催されたドイツ工作連盟主催の住宅展覧会、ヴァイセンホーフ・ジードルンクの指揮を執り、自身も集合住宅を設計している。そして 1929 年にバルセロナ万博のドイツ・パヴィリオンを設計し、鉄骨柱と石壁の配置により内部と外部が流れるようにつながる画期的な空間構成を実現した。このようにミースが前衛的な建築家として注目を集めていく時期に設計され、1930 年に竣工したのがトゥーゲントハット邸である。

その後のミースの活動についても述べておきたい。1930

* 東京工芸大学工学部建築学科教授
2015 年 9 月 16 日 受理

年にミースはハンネス・マイヤーの後を受け、芸術学校パウハウスの第3代校長に着任する。しかしナチス台頭の影響を受けて、同校は1933年に閉鎖されてしまう。その後彼はしばらくドイツに留まるが、1938年にアメリカのシカゴに移住し、同地のアーマー工科大学（後のイリノイ工科大学）の建築学科長に着任する。1940年からは同大学キャンパスの建築計画を進めていく。1950年にはシカゴ近郊のプラーノに有名なファーンズワース邸を竣工させる。トゥーゲントハット邸が戦前ヨーロッパ時代のミースの代表的な住宅建築であるとすれば、ファーンズワース邸は戦後のアメリカ時代の彼の代表作と言える。ガラス壁に囲われた無柱の一室空間という後者の表現は、本稿で扱うトゥーゲントハット邸の建築の特徴をさらに先鋭化させたものだった。その後ミースは、シカゴのレイク・ショア・ドライブ・アパートメンツ（1950-51）やニューヨークのシーグラムビル（1954-58）の設計において初期の高層建築案を具体化し、世界中に影響を与えていく。ヨーロッパ時代の活動をアメリカで発展させることによって、近代建築の巨匠としての地位を確立したミースは、1969年シカゴで生涯を閉じる。

トゥーゲントハット邸はブルノ市の、旧市街からみて北側の高台の傾斜地に建つ住宅である（図4, 5）。富裕な工場経営者であるトゥーゲントハット夫妻の住居として建設された。この住宅の成立には、夫妻の中でも夫よりトゥーゲントハット夫人のかかわりが大きい。夫人であるグレーテ・トゥーゲントハット（1903-70）は繊維、砂糖、セメント工場を幅広く営むブルノ市の富裕なユダヤ人家庭に生まれた。1922年に最初の結婚をし、1928年までドイツで暮らして同時代の芸術や建築を知る。そこにミースの作品も含まれていたという²⁾。彼女は1928年6月フリッツ・トゥーゲントハット（1895-1958）と再婚する。彼は妻ほど富裕な家の出ではなかったが、同じくブルノのユダヤ人で、繊維工業に従事していた。この再婚に際してグレーテの両親は娘夫婦に、自身の邸宅の庭となっていた土地の北側の傾斜地を譲り、住まいの建設費も支援した。そこに建設されたのがトゥーゲントハット邸であった。夫妻は婚姻の少し前に美術史家エデュアルト・フックスを介して、すでにミース・ファン・デル・ローエに会っていたようである³⁾。1928年夏にミースがトゥーゲントハット夫妻から設計依頼を受け、9月にはブルノを訪れ、敷地を視察した。同年末にはベルリンのミースの事務所夫妻との打ち合わせがなされ、ミースの当初計画は夫妻の要望を受け入れ⁴⁾、修正されていく。翌1929年4月に代案が出され、それがさらに修正されて、実施に向かった。建設は1929年6月に始まり、1930年12月にトゥーゲントハット一家が入居する。

トゥーゲントハット邸は3層の建築である。ただし玄関のある道路側から見ると平屋の構成（図6）であり、そこから傾斜状の土地を利用して、下側にさらに2層が設けられる構成となっている（図3）。一番下の階は洗濯室、倉庫、機械室、暖房室などもつばら付属的な室から構成され

るため、主な居住空間は上側の2層となる。以下、その2層を上階（図1）と主階（下階）（図2）と呼び、機械室などからなる一番下の階を地下階と呼ぶこととする。

上階（図1）には玄関（図7, 8）に加え、トゥーゲントハット夫妻の寝室と浴室、子供たちや使用人の寝室と浴室が配置されている。寝室に面するように南側にはブルノの街や歴史的なシュピルベルク城砦が眺められる大きなテラスが配置された（図10, 11）。さらに西側にはガレージと運転手用の住居が置かれていた。

玄関隣の乳白色ガラスに覆われた階段（図9）から、この住宅の主階に降りていく。主階には、西側に厨房が配置されるが、中心となるのは居間を中心とした開放的な空間である（図12, 13, 14）。居間、食事室、書斎などの機能を兼ねたその一室空間は、独立壁と柱で緩やかに分節されている。この開放的な内部空間は鉄骨造の採用によって可能になったものであり、クロムめっきを施した真鍮板で被覆された「+」形断面の鉄骨柱が、4.9m×5.5mのグリッド上に並んでいる。この居室の南面は床から天井まで達する全面のガラス壁で構成されている。このガラス壁の内の2枚（ともに幅4.9m）は電動で、下方に沈み込むかたちで開閉することができる（図13）。それによって室内と外部の自然が、視覚的にだけではなく、実際に空間として連続するようになっている。居間の中央には、南側のガラス壁と並行にオニキス製の壁（幅1.275m、高さ3.18m、厚さ7cmの板を5枚つなげたもの）が置かれた（図14）。この独立して立つ壁によって南側の明るい居間のスペース（図12）と、書き物や読書ができる書斎のスペース（図16, 17）が緩やかに分離された。そしてその両方に隣接するかたちで東側には温室が置かれていた（図18）。居間の西側の領域は食事室となる。そこは木製の半円形平面の壁で居間から部分的に区切られただけである（図15）。半円形の壁に対応するように円形の食事用テーブルが置かれている。この円形テーブルは利用者数に応じて3段階のサイズに調整することができ、最大で24名が座ることができる。これら住宅内の家具の多くはこの住宅のために新たに設計されたものであった。なお、オニキス製の独立壁や食事室の半円形平面の壁以外に、カーテンが空間を分けるために適宜用いられた。

室内と外部のつながりを意識する上で、戸外の庭の造形も重要であった。住宅下のなだらかな傾斜地に広がる庭を、ミースは造園家グレーテ・ローダーと協働して設えた。

竣工当時、この住宅を見るために多くの人が訪れたという。バルセロナ・パヴィリオンの流れるような空間構成を住宅建築で実現させた主階の空間はとくに注目を集めた。ミースとともに後にアメリカに渡る建築家ルートヴィヒ・ヒルベルザイマーは、トゥーゲントハット夫人に対して、「この住宅については1枚の写真ではその印象を伝えることができない。この空間を実際に動いてみないといけない。そのリズムは音楽のようだ⁵⁾」とコメントしたという。居間を中心とする主階のこの開放的な部屋だけで、温室を含めて約280㎡の床面積があった⁶⁾。

3. トゥーゲントハット邸をめぐる議論

トゥーゲントハット邸をめぐる議論が掲載された『フォルム [Die Form]』誌は、1907年にミュンヘンで設立された建築家・芸術家・工芸家らの団体、ドイツ工作連盟の機関誌である⁷⁾。1922年に同連盟の設立メンバーの一人である美術史家ヴァルター・リーツラーによって創刊された。しかし最初の年の発行は5号のみで終わり、1923-24年は休刊となってしまう。その後1925年に月刊誌として復刊し、ナチス政権の台頭の結果1935年に終刊を迎えるまで、工作連盟会員のもとに送られることになる。1927年から1933年までは創刊者のリーツラーが編集長となっている。雑誌の内容は、建築や美術・工芸・デザインの新しい動向の紹介と批評が中心であった。この時代のドイツでは、建築・都市に関する数多くの専門雑誌が出版されていたが、『フォルム』誌はその題名からわかるように、技術や工学的な話題は限定的で、もっぱら造形やデザインを考究する誌面となっていた。1929年から1934年には「造形的な仕事のための雑誌 [Zeitschrift für gestaltende Arbeit]」という副題がつけられていた。

本稿で訳出したトゥーゲントハット邸をめぐる議論の展開は以下の通りである。

まず、『フォルム』誌1931年(第6巻)の第9号に、編集長リーツラーにより、トゥーゲントハット邸を紹介する論考が掲載される。その内容は、新しい住宅建築の表現として結実したミース・ファン・デル・ローエによるトゥーゲントハット邸を高く評価するものであった。それを受け、翌月の第10号に「B.」の署名で「トゥーゲントハット邸に住むことはできるか?」と題する、この住宅作品に対する批判的な論考が掲載される。この著者は、リーツラーと並んで『フォルム』誌にしばしば寄稿を行っていた批評家ユストゥス・ビアールである。この先進的な住宅建築は人が住むのにふさわしいものなのか、という彼の挑発的な問いかけに対して、翌月の第11号で実際の住人であるトゥーゲントハット夫妻がそれぞれ返答を寄せる。その内容は、夫妻ともにミースによるこの住宅にとっても満足しているというものであり、居住に適さないと非難したビアールの指摘に対して見当違いであると反論するものであった。

なお第10号のビアールの寄稿の後にリーツラーによる短いコメント⁸⁾が、さらに第11号のトゥーゲントハット夫妻による返答の前に、リーツラーの最初の論考に対して批評家ローガー・ギンスブルガーが投稿した文章とそれに対するリーツラーによる返答(「実用性と精神のあり方. ローガー・ギンスブルガーとヴァルター・リーツラーの議論⁹⁾」)が、そして夫妻の返答の後には建築家ルートヴィヒ・ヒルペルザイマーによる短いコメント¹⁰⁾が掲載されているが、本稿ではそれらの翻訳は割愛した。

この3号にわたる議論に見られた意見の相違は、それぞれの論者の立場の違いを反映するものであり、そこで議論が深められ、何か新しい答えが示されているわけではないように思われる。むしろ議論自体はかみ合っていない印象さえ受ける。それならばこの議論にどのような意義が見い

だせるだろうか。まず、当時の先進的な建築表現や空間構成をもつ住宅建築に対して、果たしてそれが住む上でふさわしいものかどうかというセンセーショナルな疑問が投げかけられたという歴史的な事実が指摘できる。そしてそれに対して施主である住人自らが返答し、建築家の設計を肯定する立場を示したという事実も興味深い。近代の名作住宅と呼ばれるものは数多くあるが、建築家の自邸を別にすれば、施主自らが公に何らかの主張を行うことはそれほど多くないのではないか。その点での歴史的資料としての価値は高いと考えられる。

続いて議論の内容を順に、解説していく。

最初のリーツラーの文章には、トゥーゲントハット邸の図面や数多くの写真(図1~18)が掲載されており、竣工後の建築紹介記事の体裁をとる。ただし紹介記事としては文章量が多く、抽象的でやや難解な言い回しが続き、むしろこの住宅建築の歴史的な評価を試みようとする内容となっている。いずれにしても竣工後にトゥーゲントハット邸について論じ、評価した文章として重要なものである。

リーツラーは初めに、当時の建築の新しい動向に見られる特徴を指摘する。それは合理的に建設しようすること、「目的」を最優先すること、言い替えれば「最小限の費用で最大限の実用的効果に到達」しようすることなどである。それが社会的に追求された最たるものが「最も少ない費用で可能な限り多くの人間のために最も好都合な居住条件を創り出すこと」であり、その結果生み出された現代の住宅地区では、装飾が放棄された均一的な建築が並び、同時に居住における衛生条件を獲得するための努力が注ぎ込まれていると言う。そのような状況に対してリーツラーは、現代の建築家たちの労力がこのような実質的で合理的な要求を満たすことで使い果たされてしまっていると指摘する。そこでは偉大な芸術が到達するような「抽象」の世界とのかかわりが薄れてしまっていると、彼は言うのである。

ただし状況は変わりつつある。例えば、かつて「住む機械 [Wohnmaschine]」という言葉を発案した建築家ル・コルビュジエ自身がこのモットーから離れつつある、とリーツラーは述べる。例えばル・コルビュジエによるパリ近郊のサヴォア邸は、「住む機械」との関係性をうかがわせつつ、同時に平面と空間構成におけるファンタジーを示す作品である。そしてドイツにおいて同様の傾向を示す新しい作品がトゥーゲントハット邸となる。リーツラー曰くそれは、「芸術家としてル・コルビュジエと同等の努力を重ねてきたミース・ファン・デル・ローエが、彼のそれまでの仕事を多かれ少なかれ感じさせるようなものを、とうとう極限に至るまで真に実現させることができたもの」であった。この住宅は、最高度に高められた欲求に貢献するもの、すなわち真の「贅沢」のための住宅であり、それを成り立たせるために技術的な成果も最大限に活用されている。その点では「住む機械」を発展させたものと見ることもできる。いずれにしてもこの住宅からは、現代と結びつくような「高度で独特な精神性」が印象づけられるのであり、建

築の形態もこの新しい精神を表現するものとなっていると著者は述べる。

新しい空間理念が最も決定的に実現しているのが、主階の大きな居間（図 13）である。そこではミースが 1929 年に設計したバルセロナ・パヴィリオンとの関係性をうかがうことができ、「すぐに全体を把握できるような基本形を持たないし、また確定された境界も持たない」ような空間が実現していると著者は述べる。可動式のガラス壁を介して自然と一体化するこの空間は、普遍的な世界感情の表現となるものだと彼は評価していく。なお、その関連で日本建築と近代の建築空間との関係が言及されている点は注目されよう。最終的に著者は、トゥーゲントハット邸が「これまでの純粋に合理的で目的と結びつけられた近代建築という出発点から、精神の世界へと上昇することが実際に可能である」ことを示すものであると、この作品を高く評価する。

このようなリーツラーの評価に対して、翌月号で、ビアーは「居住」という観点から、トゥーゲントハット邸の住宅建築としての資質に疑義を唱える。抽象的で難解なリーツラーの文章に比べ、彼の主張は比較的わかりやすい。

ビアーはまず 1929 年のミースによるバルセロナ・パヴィリオンを「芸術としての建築がわれわれの時代においても可能であることを証明した」ものだったと高く評価する。続くミースによる建築、クレーフエルトのランゲ邸も、建築家の個性を抑え、施主の願望に従って設計された住宅建築であると評価する。しかしランゲ邸に比べて、続くトゥーゲントハット邸は居住への配慮が不十分であるとして、彼は批判的な立場を示す。その際ビアーは、リーツラーが文中で述べた、トゥーゲントハット邸では建築家が「施主の趣味や意志」や「資金の制限」から解放されている、という文句にこだわり、その結果としてこの住宅では「今日の人間が洗練された居住を考える上で欠かすことができない住宅の組織的構成において、明確な区分をほどこすことが放棄されている」と断じていく。

ビアーが特に問題視したのが、主階の居間を中心とした開放的な空間である。そこでは書斎や食事室が明確な区分もなく配置されている。その結果、「近代人が抱く十分な隔離を許容する空間への強い欲求」が叶えられていないと彼は述べる。また、食事室が明確に分離されていないために食事の臭いや音が遮断されないという実質的な問題にも言及する。

そのような問題点を挙げた上で、ビアーはトゥーゲントハット邸を一種の「アトリエ」のような空間であり、そこでの生活を「見せ物のような住み方」ではないかと指摘する。その空間は、家具・調度品のデザイン、石、木材などの素材の選択に至るまで建築家の考えにより統一された、完成された空間であり、変更が加えられないものとなっている。そしてそのように見たとき、厳格さと内在的な記念碑性をもつトゥーゲントハット邸は、バルセロナ・パヴィリオンと同様に一種の表象 [Repräsentation] のための建築であるとビアーは判断を下す。この住宅が「居

住空間としては、住人に対して個人生活を圧殺するような展示としての住み方を強いる」ものであると、彼は批判するのである。

このビアーの批判に対して、居住者であるトゥーゲントハット夫妻はミースの設計を肯定する意見を寄せる。

トゥーゲントハット夫人の回答からは、彼女が建築家ミースの仕事に全幅の信頼を寄せている様子が窺える。彼女は最初に、ミースの建築が目指す真の芸術が、そもそも個々人のために創造されるようなものではないと述べる。夫人によるトゥーゲントハット邸の受容は、このような理解の上に成り立っている。興味深いのは、「個人の生活を圧殺する」と評したビアーに対して、この住宅での生活はむしろ「解放」という感覚に結びつくと彼女が述べている点である。トゥーゲントハット邸の厳格な空間は、住人がだらしなく振る舞うことを禁止するものだが、それこそが（言わば逆説的に）今日の人間に一種の解放をもたらすのだという。その室内では芸術作品だけではなく人間も自ら際立って見える。また、広大なガラス壁を介して内外を結びつける空間は、閉じた部屋には見られない特別な平穏さを提供してくれるとも主張する。ビアーが指摘した食事室やプライバシーの問題については、現状では問題は生じていないと、利用者の経験から彼女は答える。夫人にとってこの住宅は、旅行に出かけるのも惜しまれるほど解放感を与えてくれる好ましい場所なのである。

そのような姿勢は夫のフリッツ・トゥーゲントハットも同様である。彼もこの住宅において自らの願いが叶えられたこと、そしてそこに「建築家による最も偉大な芸術」が表れていることを評価する。彼は、ビアーが実際に住宅を訪れず、限られた写真をもとに、一部の部屋のみを挙げて批判を行っていることを非難する。彼によれば、むしろトゥーゲントハット邸はさまざまな近代的技術が導入された、快適な居住空間を提供する住宅なのである。そして、家具や素材の選択に至るまで統一的な表現が求められたこの空間にこそ真の芸術があると、彼は主張する。

以上がトゥーゲントハット邸をめぐる議論の流れである。

「トゥーゲントハット邸に住むことはできるか」というビアーの問いかけに対して、実際の住人であるトゥーゲントハット夫妻は全面的にミースの設計を肯定し、称賛していた。その結果だけを見れば、ビアーの批判がそもそも偏狭で、ピント外れであったように感じられるかもしれない。ただし歴史的な視点で見れば、彼の異議申し立ても時代を反映していたものだと理解できる。ビアーの問いかけの背景を考えてみたい。

先のリーツラーの文章でも触れられていたように、1920年代は、合理的に効率よく大量の住宅を建設することが建築家たちの主要課題の一つとなった時代であった。そのような住宅大量供給を代表するものがドイツではジードルンク（住宅団地）の建設である。その課題に多くの先進的な建築家たちが当時率先して取り組み、経済的な制約の下、新しい施工技術や材料、構造、平面計画、そしてデザイン

を導入しようと試行錯誤していたことが知られている¹¹⁾。事実『フォルム』誌でもそれまでに数多くの新しいジードルンクのプロジェクトが紹介されていた。そしてとりわけ1929年の世界恐慌による経済状況の悪化に伴い、経済的な住宅建設への要請はドイツの中で高まっていた。そのような状況下、いわゆる社会改良的な住宅建設とはまったく別の方向性を示すミースの住宅設計に対して批判の聲が上がることは、十分に理解できることであった。逆に言えば、ミースは合理性や経済性ばかりが優先される当時広まっていた住宅設計の手法とは別のアプローチを追求していたと見ることができる。それをリーツラーは「高度で独特な精神性」をもつものであり、「普遍的な世界感情の表現」であると評価し、ビアーは住宅設計に適さないものとして反発したのである。

そしてもう一つは、現代にも通じる建築家とその作品に対するある種の懐疑的な考えの存在が窺える。前衛的な建築家はそれまで誰も成し得なかったような建築の表現を追求しがちである。それは利用者の想定を超えるものであったり、場合によっては利用者に不都合を強いるものとなることがある。ビアーの文章からは、そのような視点からミースとトゥーゲントハット邸を評価しようとしていた姿が窺える。しかし住宅は結局は施主のものであり、ここでは施主がミースを全面的に称賛することで建築家の試みは肯定されたのである。

そしてそこで興味深いのは、施主が自ら選ばれたものであるという意識をもっているように感じられる点である。彼らの言葉からは、自分たちが住み心地だけを求めるのではなく、建築における「芸術」を支援しようとする姿が窺える。そのためにある種の覚悟を自らに課しているようでもある。ミースはトゥーゲントハット邸において施主に恵まれたのであり、この幸運な巡り合いが近代住宅の代表作を生み出したと言えるのではないか。この点では建設後に設計をめぐって施主と裁判沙汰になったファーンズワース邸とは対照的である¹²⁾。

4. 歴史の中のトゥーゲントハット邸¹³⁾

施主に高く評価されたトゥーゲントハット邸だったが、家族のそこでの生活は長く続かなかった。その後のトゥーゲントハット邸の変遷を補足しておきたい。

ドイツにおける1933年のナチス政権の権力掌握後、ヨーロッパは再び戦争への道を歩むこととなる。オーストリアがナチス・ドイツに併合された1938年、ユダヤ人であったトゥーゲントハット一家はナチスからの迫害を逃れるために、この邸宅をそのままに、ブルノを去りスイスのザンクト・ガレンへ移る。ミースがドイツからアメリカに移住するのと同年である。そして一家は1941年に南米のヴェネズエラへ移住した。第二次世界大戦後の1950年、小さい娘たちを連れて再びスイスに戻るまで、夫妻はそこに暮らした。

家主が離れたトゥーゲントハット邸はその後、激しい変化の中に置かれる。1939年3月15日にナチス・ドイツが

ブルノに侵攻し、同年10月4日にはドイツの秘密警察ゲシュタポによってトゥーゲントハット邸は接収された。1942年1月12日にはブルノ市の土地登記簿において、この不動産は正式にドイツ帝国のものへと書き換えられた¹⁴⁾。戦時中この住宅は、疎開してきたハンブルク航空機製造会社の技術者に利用されることになる。この時安全上の理由からガラス張りの玄関部分に壁が増設されたり、玄関からテラスへと向かう通り抜け部分が塞がれるなどの改築がなされたという。1944年11月24日の空襲ではガラスが割れるなどの被害を受けた。1945年4月にはソヴィエト軍に徴発され、トゥーゲントハット邸の一部が騎兵隊の馬の収容場所として用いられることもあったという。

第二次世界大戦後トゥーゲントハット邸は国の管理下に置かれる。1950年10月30日、かつての所有者の同意がないままに、所有権がチェコスロヴァキアへと移され、国の療養体操施設として登記された。トゥーゲントハット夫妻はその前年の1949年9月、プラハの弁護士を通してブルノの裁判所に住宅の返還申請を行っていたが、手続きは途中で打ち切られたという¹⁵⁾。住宅は最初ダンス学校として、1950年からは小児病院の一部として使用され、主階の開放的な空間は運動障害を持つ子供のための体操場となった。1955年には小児病院の理学療法およびリハビリテーション部門に割り当てられた。1962年には、小児病院としての利用のままに、この建築の占有権がブルノ市の健康福祉施設へと移されている。

1963年12月6日、国の文化財保護局がトゥーゲントハット邸を南モラヴィアの文化財に指定する。1960年代の初めから、ブルノ市民の中にもこの住宅の価値を見出し、当初の状態への復元を求める声が上がっていた。特に建築家のF.カリヴォダはトゥーゲントハット邸を文化施設として利用する考えを提案し、支持を広げた。建築の利用者である小児病院は当初その計画に反対したが、1969年1月にブルノでグレーテ・トゥーゲントハット夫人らを招いてこの建築に関する国際会議が開かれ、夫人は市長とも会談する。その後に同邸の病院としての使用を打ち切ることが決められた。しかし小児病院が新たな建物を探して移転するまでにはさらに10年以上を要した。ようやく1981年から1985年にかけて、トゥーゲントハット邸は最初の修復を受けることになる。当初の計画では修復後は文化施設として利用されるはずだったが、方針が変わり、建築は新たにブルノ市の賓客を迎えるためのゲストハウスとして活用されることになった。修復を終えた1986年から1994年にかけて、この建築で主要な会合や迎賓が行われ、1992年8月にはチェコとスロヴァキアの分離を決める会談がここで行われたことはよく知られている。

1993年になるとブルノの建築家グループが、トゥーゲントハット邸をオリジナルの姿に忠実に復元し、建築センターとして公開するための運動を始める。メンバーにはトゥーゲントハットの子供たちも名を連ねた。美術史家である娘のダニエラ・ハマー＝トゥーゲントハットは同年7月にブルノ市長と面会し、同邸のさらなる復元と公開の希

望を伝えた。一連の活動が奏功し、1993 年 9 月、トゥーゲントハット邸の文化施設としての使用と復元の実施がブルノ市議会において決議される。1994 年 1 月には建築がブルノ市博物館の管理下に置かれることが決まり、7 月 1 日、ブルノ市長が博物館としてのトゥーゲントハット邸をオープンさせた。

チェコスロヴァキア時代の 1981-85 年の修復は、建築の当初の状態への忠実な復元という点では不十分なものであった。新たな修復に際しては、国際的な専門家チームを組み、入念な事前調査が実施されることになった。調査と並行してユネスコの世界文化遺産への登録申請も進められ、2001 年 12 月に同リストへの登録が決まる。トゥーゲントハット邸は世界的な文化遺産として認められていく。2006 年にはトゥーゲントハットの子供たちが両親の邸宅の返還を求める行動を起こした。一時その可能性も検討されたが、結局実を結ばず、翌年の市議会でブルノ市の所有のまま存続することが決められた。トゥーゲントハット邸で進行中の修復作業を妨げないために、トゥーゲントハット家はさらなる所有権の主張をそこで断念したという¹⁶⁾。建築の文化財保護的な調査はトゥーゲントハット夫妻の娘ダニエラの夫イーフォ・ハマーが中心となり、長い時間をかけて慎重に進められた。その成果をもとに、2010 年から 2012 年にかけて大規模な修復工事が実施された。そして 2012 年春、可能な限り当初の姿に復元されたトゥーゲントハット邸は再び来訪者に公開されたのである。

5. おわりに：近代住宅と施主というテーマ

2015 年 3 月、筆者はトゥーゲントハット邸を訪問した。2000 年に訪問してから 15 年ぶりの再訪であった。2 度目の修復工事を経て、トゥーゲントハット邸は見違えるように整備され、見学者への対応も充実するものになっていた。上階の家族の寝室から、以前は見学できなかった地下階の機械室まで、1 時間半をかけて丁寧案内するツアーが用意されていた。

トゥーゲントハット邸に入り、まず驚くことはそのスケールである。玄関扉の高さは 3m に達し、すべてが高く、広々としているように感じられる。一般的な住宅のスケールを超えている。確かにここは選ばれた人の住まいであり、リーツラーが「真の贅沢のための住宅」と評したことが納得できる。各寝室はそれぞれ統一されたインテリアをもち、扉と造り付けの家具は床から天井までの高さ（3m）で設えられている。居室の扉を床から天井までの高さに揃えることはミースにとって譲れない点であったとされる。トゥーゲントハット夫人によれば、夫フリッツがその変更を求めたとき、ミースは、「それならば建築を引き受けない」とまで言って拒否したという¹⁷⁾。壁に穴をあけるかたちで扉や窓を設ける従来の設計手法ではなく、新たな空間分割の方法を彼は追求していた。施主もそれに従ったのである。

居間を中心とした主階の空間もやはり住宅のスケールを超えたものであった。かつてここが体操場として使われ

ていたことが納得できる。「アトリエのような空間」といったビアーの指摘も間違っていなかったことがわかる。見学ツアーでは、居間に立つオニキスの壁の驚くべき変化を見せてくれる。日差しを受けた壁は、反対側から見ると少し赤みを帯びていき、独特な模様を浮かび上がらせる。このオニキスの独立壁だけで約 6 万マルクと見積もられ、それは当時戸建住宅一軒が建つ金額に相当したという。その購入に躊躇したフリッツ・トゥーゲントハットに対し、ミースは「現在お金のある人はたくさんいるし、オニキス製の灰皿をもつ人もいるだろう。だが、オニキスの壁をもっている人はいない」と言ったという¹⁸⁾。ここでも施主の協力が欠かせなかった。

居間の東側にはさまざまな植物が茂る温室が隣接している。同じく世界遺産に登録されているハンス・シャロウン設計のレーバウのシュミンケ邸（1931-33）でも同じような温室が見られたが、ガラス面を用いて内部と外部の連続性をつくりだそうとした近代住宅にとって、温室はその先進的な取り組みを象徴するための要素だったのだろう。地下階にはガラス壁の昇降のための大がかりな機械室や、冷暖房のための冷氣・暖気を作り出す小室などの設備諸室が配置されている。現代の技術ならばいずれも小さい機械に代替できるものであり隔世の感があるが、当時は最先端の設備であった。ここでもミースの試みを支援した施主の存在が欠かせなかった。

これらさまざまな特徴をもつ、当時としては先端的な住宅を創り出したのがミース・ファン・デル・ローエの構想力であったことは言うまでもない。しかしそこには協力的な施主の存在が不可欠であった。そしてこの住宅を 80 年後に再生させる活動の中心になったのも、施主の親族であった点は興味深い。20 世紀には「住宅」が建築家の取り組むべき代表的なテーマとなった。その課題において建築家たちは新たな試みを実践し、歴史に残るような住宅建築が生み出されていった。近代の名作住宅と呼ばれる作品は数多いが、それらは普通、まずは建築家の作品として論じられる。しかし施主との関係で見たとき、新たな側面が見えてくるのではないか。本稿の翻訳が、そのようなテーマを考えるきっかけになるのではないかと考えている¹⁹⁾。

注

- 1) ミース・ファン・デル・ローエとトゥーゲントハット邸について書かれた日本語文献には、例えば、フランツ・シュルツ（澤村明訳）『評伝ミース・ファン・デル・ローエ』鹿島出版会 1987（原書 1985 年）、D.スペース（平野哲行訳）『ミース・ファン・デル・ローエ』鹿島出版会 1988（原書 1985 年）、栗田仁『トゥーゲントハット邸』バナナブックス 2008 などがある。本稿ではこれらの文献にも適宜目を通したが、同邸に関する歴史的な事実に関しては、基本的に 2015 年に出版された最新のモノグラフ（Daniela Hammer-Tugendhat, Ivo Hammer, Wolf Tegethoff, *Haus Tugendhat. Ludwig Mies van der Rohe*, Basel, 2015（以

下、Tugendhat(2015))に基づいている。同書はトゥーゲントハット夫妻の娘の美術史家 Daniela Hammer-Tugendhat らによって編集されたものであり (1998 年初版)、2015 年に近年の修復工事などの情報を加えた増補改訂版が出版された。同書の中でも次の 4 本の論文が特に多くの情報を与えてくれた。Daniela Hammer-Tugendhat, “Leben im Haus Tugendhat”, pp.24-55 / Wolf Tegethoff, “Die “Villa” Tugendhat: Ein Wohnhaus der Moderne im Spannungsfeld seiner Zeit”, pp.90-139 / Ivo Hammer, “Surface is Interface. Geschichte des Hauses Tugendhat 1938-1997”, pp.140-161 / Id., “Materiality. Geschichte des Hauses Tugendhat 1997-2012. Untersuchungen und Restaurierung”, pp.162-223. また 1 章冒頭のミースに関する基本情報は、主として James Stevens Curl, *Oxford Dictionary of Architecture and Landscape Architecture*, Oxford, 2006 の項目解説に従った。なお、本稿での『フォルム』誌 (1931 年 9~11 号) の論考・記事の訳出に際しては、東京工業大学付属図書館およびドイツのハイデルベルク大学デジタルアーカイブ所蔵の史料を使用した。

- 2) ミースが芸術商ペルルスのために 1911 年に建設し、当時美術史家エデュアルト・フックスの所有になっていた邸宅をグレーテは見ていたという (Tugendhat(2015), p.28)。
- 3) ヴォルフ・テゲトホフによる (Ibid., p.101)。
- 4) トゥーゲントハット夫人の回想によれば、この時彼女はミースに 3 点の変更を依頼したという。一つは上階の寝室に立つ鉄骨柱を壁の中に隠すこと。二つ目は、夫妻それぞれの寝室と夫婦浴室を明確に分離すること (寝室前に前室を設け、そこから夫妻の各寝室と夫婦浴室にアプローチする構成とすること)。三つ目は、夏の高温を避けるために窓に日除けを設けることである。これらの要望をミースは受け入れたという (Ibid., pp.20-21, 113)。
- 5) Ibid., p.22
- 6) Ibid., p.127
- 7) 『フォルム』誌については次のホームページを参照した。
<http://www.deutscherwerkbund-nw.de/index.php?id=316>
- 8) *Die Form*, 1931, pp.393-394
- 9) “Zweckhaftigkeit und geistige Haltung. Eine Diskussion zwischen Roger Ginsburger und Walter Riezler, in; *Die Form*, 1931, pp.431-437
- 10) *Die Form*, 1931, pp.438-439
- 11) ヴァイマル期ドイツのジードルンクに関する筆者による一連の研究を参照されたい。例えば、拙稿「オットー・ヘスラーのジードルンク・ブルームレーガー・フェルトにおける最小限住居の成立と変遷」日本建築学会計画系論文集(No.696)、2014 年 2 月、pp.525-533 および「フランクフルトにおけるエルンスト・マイの住居形式の展開と最小住居への取り組み」日本建築学会計画系論文集(No.700)、2014 年 6 月、pp.1423-1431 など。
- 12) フェーンズワース邸と施主については、シュルツ前掲書 (注 1) pp.273-281 に詳しい。
- 13) トゥーゲントハット邸の変遷については、主に注 1 に挙

げた Ivo Hammer による 2 つの論文を参照している。

- 14) Tugendhat(2015), p.98
- 15) Ibid., p.144
- 16) Ibid., p.172
- 17) Ibid., p.21
- 18) ミースの述懐による。Ibid., p.117
- 19) G.T.リートフェルトのシュレーダー邸 (1924) のシュレーダー夫人、ミースのフェーンズワース邸 (1950) のフェーンズワース夫人など施主の存在が注目される住宅建築は他にもある。建築が竣工後も時間の中で受け継がれ、変化していく存在であることも考えるとき、住宅の施主の存在は大きいように改めて感じる。なお、2013 年にトゥーゲントハット邸についてのドキュメンタリー映画がドイツで製作された (*Haus Tugendhat*, 監督 Dieter Reifarth)。映画ではトゥーゲントハット夫妻の子供や孫、その他関係者がこの住宅について語っている。

翻訳

トゥーゲントハット邸をめぐる議論

ヴァルター・リーツラー

「ブルノのトゥーゲントハット邸」

(Walter Riezler, ‘Das Haus Tugendhat in Brün’, in ; *Die Form*, 1931, pp.321-332)

新しい建築芸術のリーダーたちに対して、その反対論者たちが繰り返し掲げた議論は次のようなものだ。新しい建築芸術には、実際にそれを「芸術」として成り立たせるべきものが完全に欠けている。かつてのあらゆる建築芸術が持っていた内的本質と見なせるものが欠けているのであり、すなわち精神的な振る舞いによって合目的な構成を克服することや、即物性と結びついたものを自由な抽象世界へと昇華させるようなことが欠如している。彼らがこのような議論を繰り返すことについては、新しい建築芸術のリーダーたちにも責任があったと言えよう。新しい運動の反対論者ではなく主導者たちこそが「住む機械」という言葉をつくり、それによって住宅に関してできる限り円滑に実用的欲求を充足させたいと考える人々を侮辱してきたのである。彼らにとっては住むことは生活するのと同じこと、すなわち仕事以外での生活を意味していたにもかかわらず。彼らは誰も、しばしば要求されてきたように建築芸術家の位置に「建築技術者」が足を踏み入れようとしている現在の状況については、何も知りたくないであろう。

異論の余地がないのは、実際、建築芸術の成立以来今日ほど、建設することが合理的に検討され、計算されたことは一度もないということだ。過去の建築芸術に関する考察

や研究では、形態を素材、目的、作業方式の産物として解釈することは一度も成功しなかった。しかし、このことは今日ではまったく困難なく可能であるように見える。厳密に言うと、素材と作業方式という二つの要素は、明らかに第三の要素に完全に従う。すなわち、まさに目的という観点から建築素材が選択され、加工されるのである。そしてこの目的というのが、これはこれで初めてこれほどまでに明瞭かつ意識的になったのであるが、まずは最小限の費用で最大限の実用的効果に到達することなのである。しかしこの実用的効果は、今日ではもはや重要ではないような特定の建築課題においては真に経済的な効果となるのだが、その他の建築課題、つまりより重要な建築課題では社会的なものとなる。その社会的な効果とは、最も少ない費用で可能な限り多くの人間のために最も好都合な居住条件を創り出すことである。このような課題はあさらに、今日最も頻繁に建築家に提示される課題であり、さらに「様式形成」—この危険な言葉を今日再び適用して良いならば！—に最も強く影響を与えた課題なのである。正当にもゲーディオンはかつて、建築芸術が今日ほど大衆の社会的要求や欲求によって決定されたことはなかったと指摘した。良質の近代的住宅地区を歩き回った人にとって注意を引くことは、均一性であり、大小さまざまな装飾の欠如であり、「過剰な」形態が放棄されているだけでなく、可能な限り完璧な衛生条件を獲得するべく、古い意味でのあらゆる「都市建築芸術」が断念されているという事実である。そのような状況は、さらに綿密さという言葉でも表現することができる。どのような綿密さかと言えば、住宅内部において、今日、国民健康の観点から必要だと考えられるあらゆる物事について適用されるような綿密さであり、例えば可能な限り効果的な室内への採光がなされているかどう

か、もしくは入念に、最終的には一步一步まで計算して台所や浴室が作られているかどうかというようなことである。例えばドアノブの形状は、つかみ具合や工場の製造過程を考慮した上で明確に決定されるようだが、そのようなドアノブにいたるまでのすべてのものが、機械に対して求められるのと同じように「機能」しなければならないのである。事実、今日の建築家の仕事はこのような課題で使いつ果たされているように見える。そしてこの問題をさらに細分化された欲求のために徐々にじっくりと検討していくことが、残されている課題のようである。もっともそのような欲求を時宜にかないつつ充足するためには、今日なお経済的な前提が欠如しているのであるが。いずれにせよ今日見られる形態の付与は、このような完全に実質的な要求、最も正しい語義で言うならば合理的な要求により、極めて厳密に確定されているように見える。そしてこのような要求の支配下もしくは影響下においてのみ、すなわち過去のあらゆる時代と比べて非常に限定されたある領域内においてのみ、「造形」と呼ばれるものが存在するかのようである。そのような造形は「抽象」の世界、すなわち建築芸術も含めたすべての偉大な芸術が到達する場所であり、ここでは諸芸術がそれぞれの内的本質にしたがって居場所を定めているような「抽象」の世界とはなんの関わりも持たないのである。

しかし今や、「住む機械」という言葉の発明者であるル・コルビュジエが、数年を経て自らこの言葉を撤回した(*Die Form*, 1929, p.180 参照)。「建築はどこから始まるのか？それは、機械が停止する場所からである」。彼は叙情詩風の非難に対して弁解し、率直に述べる。「その通り、私は詩を作りたいのだ」。彼は人間の持つ自由と喜びへの欲求に貢献したいと考えている。そうすることで新建築への出

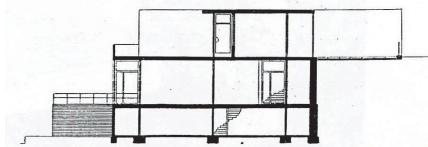
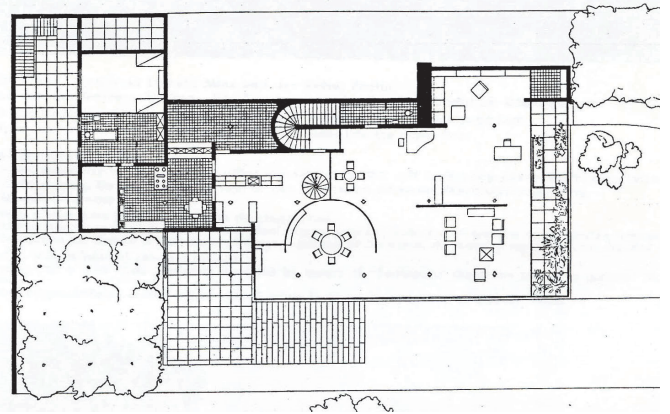
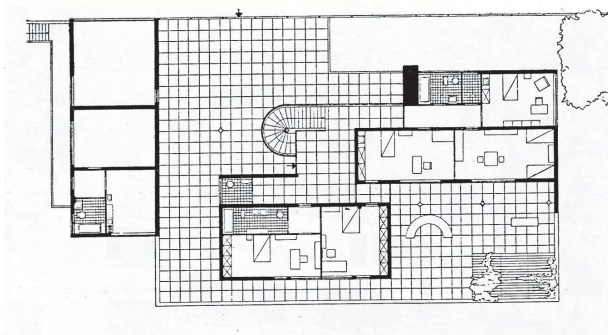


図1 (左上) トゥーゲントハット邸 上階平面図

図2 (上) トゥーゲントハット邸 主階平面図

(方位は記載されていないが、図の左上が北となる)

図3 (左) トゥーゲントハット邸 断面図

(図1~3 出典: *Die Form*, 1931, p.322)

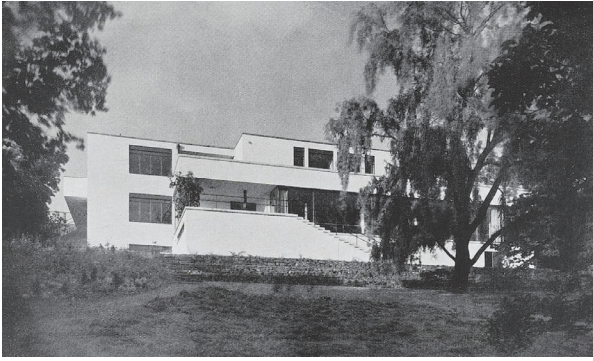


図4 トウゲントハット邸。庭側の眺め。道路からの入口は上階にある（出典：Die Form, 1931, p.323）

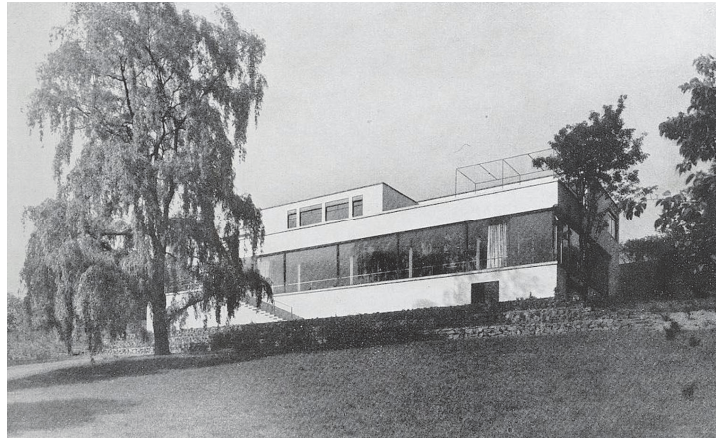


図5 鉄筋コンクリートの床スラブをもつ鉄骨造建築。外壁は煉瓦半分の厚さの組積造で、プラスター仕上げがなされ、断熱材としてトルフォロイム・プレート〔Torforeumplatten〕が入っている。主階は熱気暖房、上階と小室は温水暖房を導入。上階にはフェネストラの窓〔Fenestra-Fenster〕を使用。（出典：Die Form, 1931, p.323）

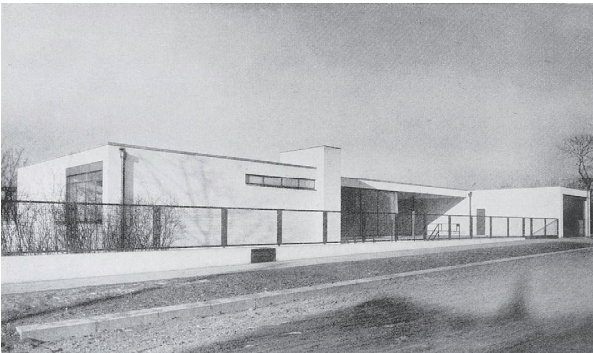


図6 道路側の入口。主階は道路より低い位置に、庭に面するかたちで置かれている。（出典：Die Form, 1931, p.324）

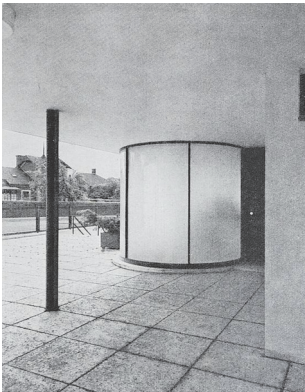


図7 乳白色のガラスで覆われた階段室と玄関の外観（出典：Die Form, 1931, p.325）

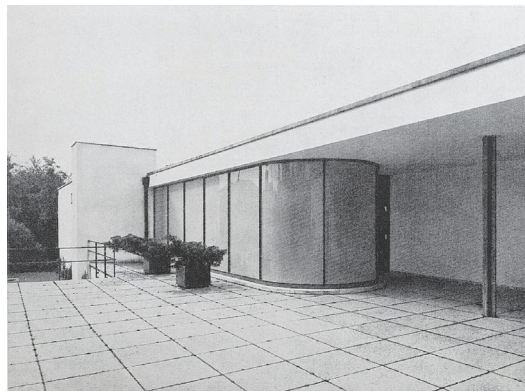


図8 乳白色のガラスで覆われた階段室と玄関の外観（出典：Die Form, 1931, p.325）

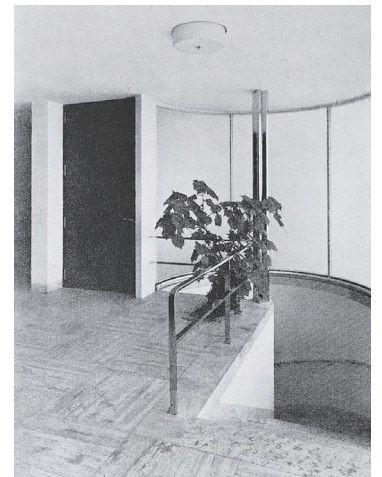


図9 階段室の内部。内装材としてトラヴァーチンを使用（出典：Die Form, 1931, p.326）

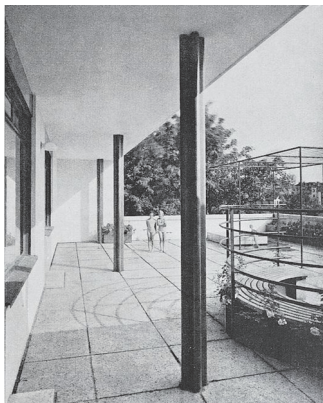


図10 子供のための上階のテラス（出典：Die Form, 1931, p.327）

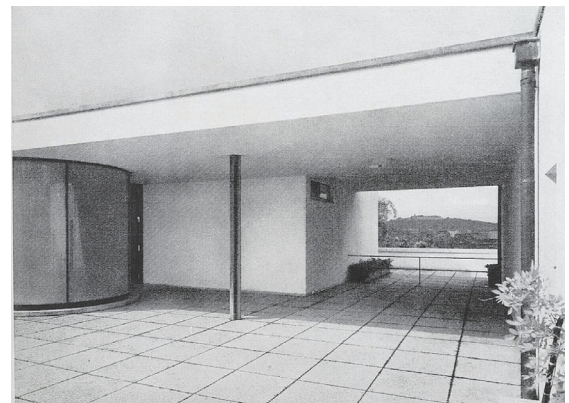


図11 玄関前からテラス方向の眺め。左は寝室、右は車庫（出典：Die Form, 1931, p.327）

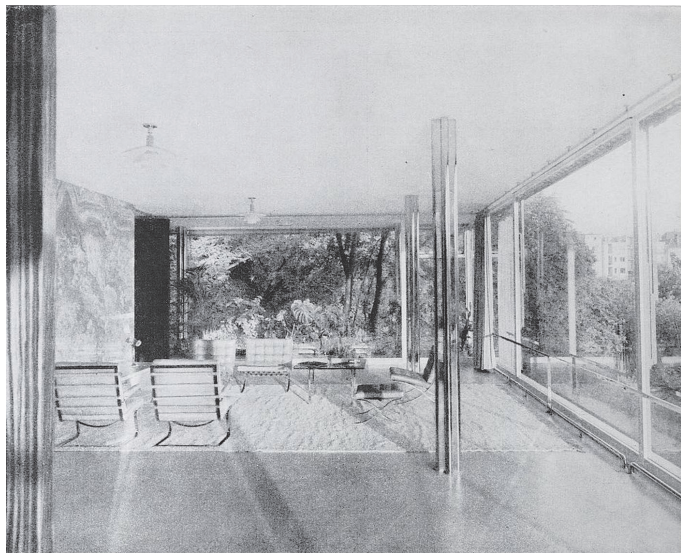


図 12 主階の居間。温室方向への眺め（出典：Die Form, 1931, p.328）

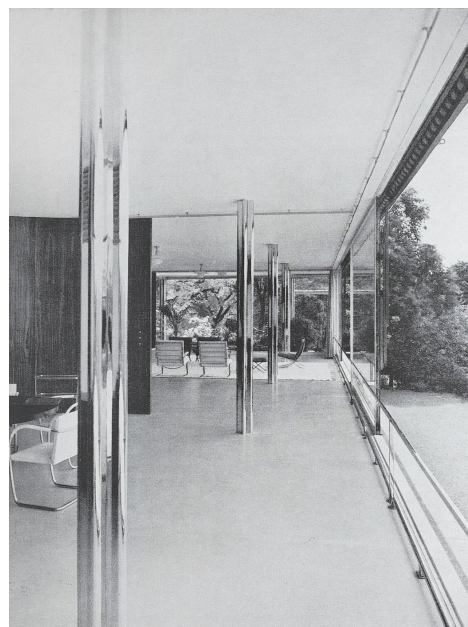


図 13 主階。ガラス面に沿った眺め。電動で昇降するガラス窓、床材は白のリノリウム、柱はクロムめっきを施した真鍮板で被覆（出典：Die Form, 1931, p.329）

〔訳注：原文では真鍮〔Messing〕ではなく、青銅〔Bronze〕と記されているが、翻訳にあたり改めた。〕

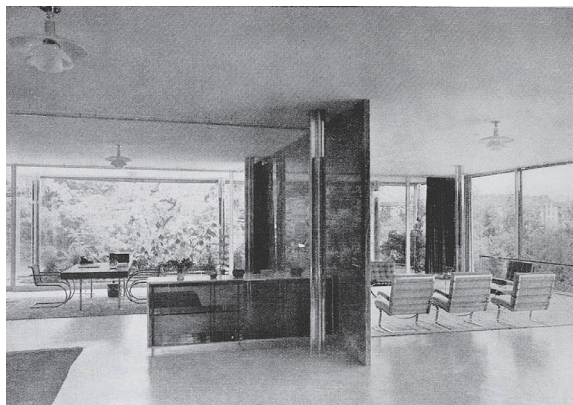


図 14 主階。温室方向への眺め。中央が黄金色のオニキス製の壁（出典：Die Form, 1931, p.330）

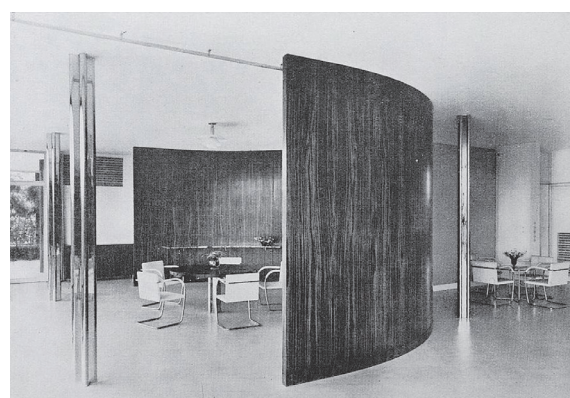


図 15 木製の壁で区切られた食事室のスペース（出典：Die Form, 1931, p.330）

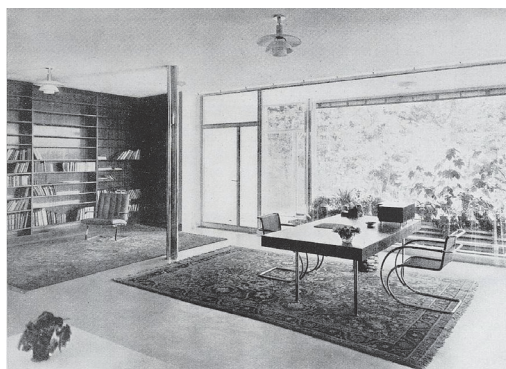


図 16 書き物机の置かれた書斎のスペース（出典：Die Form, 1931, p.331）



図 17 書斎スペースからオニキス壁を見る（出典：Die Form, 1931, p.331）



図 18 主階の東側に配置された温室（出典：Die Form, 1931, p.332）

発点を手放したのみならず、その出発点から現在までやってきた道程を離れたように見える。新しい目標はまったく別の方向に置かれるようだ。それは例えば、ヨーゼフ・フランクがウィーンの工作連盟の講演や、『象徴としての建築』(Die Form, 1931, 第3号参照)という本で注意を向けようとした場所だ。すなわち彼が「工芸」と非難したものであり、新しい素材と作業方法、そして目的との結びつきにより最終的に導かれる造形的結論を放棄することにある。言い換えれば、楽しさを伴いつつ、高尚で、周囲と意識的に断絶するような個人的生活を強調しつつ、古い住居形態に近づくことにある。その個人的生活では機械化された環境とはまさに反対にあるものが恵みと感じられるだろう。このような目標が真の目標であるということは、同時にさらに豊かで包括的な新しい建築課題への解答を得るためには、新建築のこれまでの基盤では偏狭すぎると証明されたことをも意味する。言い換えれば、将来のための建築芸術的な造形の真の「統一」は、期待されてはならないということである。

すでにル・コルビュジエのシュトゥットガルト・ヴァイセンホーフ・ジートルンクの建築や、この精神の新しい創作物として知られるすべての建築 — 卓越した作品であるパリ近郊ボワッシーのサヴァワ邸に至るまで — が示したことは、確かにそこではコンクリートの机など「住む機械」との関係性を強調するような特定の要素が頑なに維持されているのではあるが、それにもかかわらず平面図と空間構成におけるファンタジーが今なお自由に振る舞うことができるかということである。しかし、この住宅の内のどれか一つでも、実際、内部の個々の要素に至るまで矛盾なく形作られたかどうかというと、ドイツではそのような作品を見出すことができない。しかし喜ばしいことに、今やわれわれは一つの住宅を知ることになる。その住宅は、これまで長い間、理論家としてではなく芸術家としてル・コルビュジエと同等の努力を重ねてきたミース・ファン・デル・ローエが、彼のそれまでの仕事を多かれ少なかれ感じさせるようなものをとうとう極限に至るまで真に実現させることができたものである。おそらくここで初めて、最も本質的で根本的な意味での「近代」建築に一つの課題が与えられたのである。その課題の真の解答に対して妨げとなるものはない。たとえ施主の趣味や意志であっても、資金の制限であっても。

この住宅が「住む機械」ではなく、真の「贅沢」のための住宅であるということ、すなわち最高度に高められた欲求に貢献するもの、言い換えれば「儉約」を志向し、何となく制限された生活態度のために決定されるものではないということ、そのことは写真を見ればすぐに明らかになるだろう。たとえ、少し以前までは贅沢な生活という意味において不可欠だと見なされていたもの、すなわち「一続き」の「社交の空間」のようなものがないことに気付いたとしても、それらは儉約のために削除されるのではなく、この種の「社交」がまったく余計なものと判断されるからである。その場所に来るのは、後述するようなまったく新

しい種類の空間である。ただしその他の点では、個々の要素においてあらゆる技術的成果を最大限に活用しようとする努力が見られよう。その努力は新しい「衛生」的な生活の造形のためになされるのであり、さらには最も広大で精神性に富むという考えにおける生活の造形、すなわち最大限の自由を提供し自然と最も密接に結びつくような生活の造形のためになされるのである。

今や重要かつ決定的なのは次のことだ。この高められた欲求の結果、つまり生活の要求に対する敏感さの結果として提示されたものが、近代の建築芸術があらゆる手段の最も効率的な利用という根拠からのみ獲得した形態、言い換えれば「住む機械」の形態からの離反などではまったくないということである。むしろ、そういった形態だけが、例えば金属のイスの形態のように、その特性において完璧なまでに形作られるのである。この住宅は家具やその他の設備に関して最早絶対に必要というようなものを持っていないのであり — なおここでの「必要」は贅沢によって高められた欲求という意味ではない — 、それゆえ個々の要素を完璧に形作ること、そしてとりわけ居間に独立して建つオニキスの壁のように高価な材料を使用すること — もちろんそれ自体高額な費用と結びつくのであるが — 、まさにそのようなことだけを「贅沢」と見なすことができるのである。

非常に高度で独特な精神性が与える印象を、だれも逃れることはできないだろう。その精神性とはこの空間を支配するものであり、もちろんまったく新しい種類のもので、強く「現代と結びつく」ような精神性である。そしてそれゆえ、過去の時代の空間において支配的だった精神とは明らかに異なるものでもある。それは確かに「技術の精神」かもしれないが、しばしば非難されるような目的との緊密な結びつきという意味でのそれではなく、むしろ生活の新しい自由という意味でのそれである。

同じことは住宅の形態自体にもあてはまる。ここでも多大な出費は、形態を豊かにするためではない。表面が平滑であったりそこにこれといった個性が表現されていないことは、一見資金の欠如が原因であるように見えるかもしれないが、実際には新しい精神に起因するのである。その精神とは、ただ見た目のみに基礎をおくもの、もしくは個別に造形され、とりわけ特定の個人に結びつくような形態といったものについては、最早何も知ろうとはしない。そしてここでは、鉄骨造の建築が持つ前代未聞の構造的可能性が、「合理化」のためではなく、空間の秩序と空間の造形を最大限に自由にするためだけに貢献する。この自由の表現とは、住宅に現れる自由で規則性のないように見えるリズム同士が、実際には非常に洗練された、真の芸術的・音楽的感情を通して、調和をとりつつ結びつけられるような住宅の全体形態でもあるのである。

この住宅の訪問者の受け入れ方(上の階が道路と同じ高さであり、そこから下の居住階へと降りていく。居住階はより低く配置された庭園へと開かれる)は、かつての建築芸術には類がないものである。入口のドアは強調されてい

ないだけではなく、階段室を覆う円弧状のガラス壁によって半分隠されて配置されている。そして視線はドアに向けられるのではなく、住宅の向こう側にある城館を意識的にとらえた風景の枠組みへと向けられる。訪問者は住宅を通り抜けて視線を送るわけである。この結果すでに最初から、この住宅がそれ自体で閉じたものではなく、また明らかにそれだけで完結した空間を内包しているわけではないのだという印象を持つのである。そして同様に訪問者は最初から、住宅の中心的な空間である下階の大きな居間において求められるのと同じような気分になる。ここでは、すでにこの建築家の過去の作品、とりわけバルセロナのドイツ・パヴィリオン、さらにル・コルビュジエの作品を代表とした他の多くの近代建築から知ることのできる新しい空間理念が、これまでで最も決定的かつ完璧に実現している。その空間とはすぐに全体を把握できるような基本形を持たないし、また確定された境界も持たないようなものである。その空間は（モーターの力によって下降させることができる）巨大なガラス板を通して戸外の自然に向かって開かれており、空間の内部は独立して立つ壁面によって分節されている。すべての静止した要素は空間の各部が互いに滑り込みつつ生み出す動きの背後に静かに隠れている。その空間の各部から生じるリズムは、戸外において、すなわち自然の全空間と一つになることで初めてその解答を見つけるのである。この空間は、もしもそう望まれるのであれば、近代音楽や絵画で言うところの「無調」もしくは「多調」と言えよう。そしてそれゆえ、最も普遍的な世界感情の表現となる。その世界感情の中では、哲学に見られるように完全に新しい世界像が予告されるのである。（もしかするとこのような世界像の造形は、現在ヨーロッパ精神に圧倒されているように見える東アジアにも関与することかもしれない。そしてこの点から、しばしば語られるこの近代的空間と日本の伝統的住宅との類似性が説明されよう。同様に日本建築の持つ軽やかさについても説明されよう。軽やかさという要素を持つゆえに、近代の日本が、われわれの建築芸術で提示された新しい形態を内面においてすでに獲得しているものであり、それは過去のヨーロッパの建築芸術では一度も実現することができなかったものであった。）

さらに挫折した唯物論者やマルクス主義者にとっては、この新しい空間感情を純粹に目的から、もしくは「社会的な」結びつきから説明することはおそらく困難であろう。なぜなら彼らは、その社会的な論拠を、新しい人間性の形成という意味においては、完全に奥深いところで用いるからである。しかしここで言う新しい人間性とは、まさに新しい精神から来るものであり、さらにその精神は、これまでのヨーロッパの精神のように、休息中の個人を中心に据えることは最早ありえず、人間を再び世界的出来事へと解放させるものなのである。まさにわれわれがこの考察を捧げた住宅によって証明されるのは、今日なお、造形へと突き進む精神的な理念があるということだ。とはいっても、そのことはここで提示したような課題、すなわち地位の高

い個人ののための住宅という課題こそが、新しい精神的理念が最良のかたちで認められるような課題である、ということを行っているわけではない。もしかすると反対にこの課題は、ある意味では終わりに向かう時代という考えの中で提示されるようなものなのかもしれない。しかしそのことはここで成し遂げられた証明に比べれば重要性は少ないだろう。すなわち、これまでの純粹に合理的で目的と結びつけられた近代建築という出発点から、精神の世界へと上昇することが実際に可能であるということである。ときおり疑問視されてきたことは、今では確実なものと思なされるだろう。すなわち最も高等な課題に対しても、建築芸術は長い時間の後再び、初めて準備を整えられたのである。さらに、もしも宗教的な建築の意味を今日の教会がするように理解するのではなく、パウル・ティリッヒが「フォルム」誌上（1930, pp.578-579）の素晴らしい論文で展開したように理解するのであれば、宗教的な課題においても同様に準備が整えられたと言えるかもしれない。前提条件はもちろん「才能」が備わっているということである。すなわち、想像力に秀でた造形能力があるということであり、その能力においては同じように鋭敏な感受性が生き生きと存在し鍛錬されていなければならない。そしてその感受性は過去のあらゆる偉大な建築芸術的業績を基礎におくのである。

「トゥーゲントハット邸に住むことはできるか？」

（‘Kann man im Haus Tugendhat wohnen?’, in ; *Die Form*, 1931, pp.392-394）

1929年にミース・ファン・デル・ローエはバルセロナ万国博覧会においてドイツ・パヴィリオンを建設した。それは表象のための建築として、新しいドイツの精神性に相応しい建築表現を与えるというただ一つの課題のみを実現させた。この例により、ミースの卓越した仕事は芸術としての建築がわれわれの時代においても可能であることを証明した。空間形成という手段、すなわち大理石とガラス壁の間の開放された空間と囲われた空間を連続させたり接続させたりすること、また人工池の配置や極上の素材の使用を通して、この建築はアルハンブラの中庭の精神から生じる感覚と類似した印象を見るものに与えた。仮にそれがしだいに弱まり消え去っていく異国語で建設されたアルハンブラの水の中庭であったとしても。実際、多くのスペイン人訪問者がアルハンブラの水の中庭を想起したことだろう。

この作品に続いて、まったく異なる性格の建築が計画された。クレーフェルトの収集家ランゲの住宅である。この住宅は施主の願望に最大限に従って、居心地良く、細部まで仕上げられながら、同時にその固有の表現を持つ非常に控え目な建築となった。すべての良い住宅は建築家の個性よりも住人の個性に基づいていることを示すように。

そして今や、トゥーゲントハット邸が続く。リーツラーはそのレポートの中で、「施主の趣味や意志」によっても「資金の制限」によっても「真の解答」に対して妨げとなるものはなかったと賞賛する。しかし、実際、バルセロナの建築で試みられたのと同様の純粋さをもって、自由な、つまりは実用的な目的設定に頭を悩ますことのない建築作品が成立するというわけにはいかなかったとしても、そのようなことから住宅建築の最も本質的な価値が失われることはなかった。中央の大きな空間においては、空間の分割・結合の音楽性を十分に感じることができよう。しかしながら、同様に驚くのは、施主の意志という束縛から建築家が解放されたことにより、住宅建築の原型が期待されるこの住宅においては、今日の人間が洗練された居住を考える上で欠かすことができない住宅の組織的構成について、明確な区分をほどくことが放棄されていることである。大きな空間、すなわち明確化された空間的統一に対して喜びを感じるとしても、図書室あるいは少なくとも書斎を分離することは、より小さな数々の空間計画に際して不可欠なことと感じられるだろう。すなわち、実際の居間の隣に、読書したり書き物をしたりするために引きこもることのできる空間が必要である。そこには絶対的な静寂が支配していて、そのおかげで一人の住人が集中したり静穏にしたりしたいがために、同時に他のすべての住人に沈黙や静かに座っていることを強要したりすることはないのである。さもないと、『儉約』を志向し、何となく制限された生活態度のために決定されるものではない」というこの住宅においては、寝室は大きな居間の代用品として用いられなければならないのだろうか？

しかしそのような実用的な必要性以外にも、ここでかなえられないものは戸外に向かって開放されたような広い空間 — リーツラーは「その空間のリズムは、自然の全空間と一つになることで初めて、その解答を見つける」と言う — に対する欲求と同様に、近代人が抱く十分な隔離を許容する空間への強い欲求である。その空間とは、自然が流れ込んでくるものではなく、むしろ明らかに自然との間に距離を置き、そのおかげで開放された空間では決して望めなかった精神統一を可能にするような空間である。「開放された」居間と「閉じた」仕事部屋を異なった階に配置することは、それゆえ実用的にも精神的にも望まれることなのに、トゥーゲントハット邸では、それは全空間のアーティキュレーションを充足するためになおざりにされている。

最後になお問いかけなければならないことは、魅力的にも半円に設計されたニッチ状の食事室が、半分は開け放たれた形態でありながら十分に分離がなされるものなのかということである。言い換えれば、居間全体に食事の臭いが伝わらないようにするために、しかしそれと同時に食事の準備・後片付けを問題なく処理することができるために、この場所を少なくとも一時的には完全に閉じた空間とすることができるかどうかということである。

ミースがトゥーゲントハット邸で計画したような居間

は、ヨーゼフ・フランクの言葉を用いるならば、作為的なアトリエである。すなわち、大きくて曲がり角の多いアトリエ空間、台が立ち、光が射しこむようなアトリエ空間、その意図的でない魅力を意図的に実現するような空間である。そのような住み方は、「二人のための家」においては魅力的であるが、家族が大きくなり、使用人が加わるような場合、その形状は必ず混乱の要因となるだろう。リーツラーは強調している。この「真の贅沢の住宅」では、「少し以前までは、贅沢な生活という意味において不可欠だと見なされていたもの」、すなわち「一続きの社交の空間」が余計なものだと判断されている、と。しかし、このような統一された空間に住むことは、かつての一続きの社交の空間におけるのとまったく同様に、見せ物のような住み方なのではないのだろうか。例えば、空間のすべての機能が完全に固定された状態にあることしかり、時間が過ぎ去った場合にはおそらく使用されるであろう木目のある見本品風書き物机しかり、どんな古いものも新しいものもこの「完成した」空間に持ち込むことができないほどに様式的に統一された家具・調度品しかり、大理石模様や木目が芸術の領域に足を踏み入れているために絵画を掛けることを許容しない壁しかりである。

この空間においては「非常に高度で独特な精神性」という印象から逃れることができないというリーツラーの主張は同意を得るだろう。しかし同時に問いかけられるだろう。住人は心の内面でおかしくなることなしに、この空間が持つもったいぶった大仰さをずっと耐え続けるのかと。このようにみごとに純粋でありながら、しかし同時にその厳格さと内在的な記念碑性において恒常的な環境としては耐え難いようなトゥーゲントハット邸の様式は、必ずしも厳密な言い方ではないけれど、表象としての様式なのである。それはバルセロナのパヴィリオンのような訪問者を受け入れる空間のためのものであり、またそれと同種の課題に適した空間、多かれ少なかれ非個人的な空間のためのものである。それは、公共的職務を表現するような空間になるだろうし、今なおたいいは室内装飾業者が請け負うようなホテルの受付ロビーになるだろうし、個人の接客空間にもなるだろう。しかし居住空間としては、住人に対して個人生活を圧殺するような展示としての住み方を強いることなしには、それはなりたたないのである。ミースに対しては、「建築芸術の最も高等な課題のために」用意されたその能力を、相応しい場所で発揮させるような課題を与えるべきである。その場所とは、精神のために住宅が建設されるような場所であって、住む、寝る、食べるといった必要性のためにより平穏な言葉が望まれるような場所ではない。

B.

訳注：訳文中のゴシック体は原文中の強調文字（幅広文字）に対応している。また、訳文最終行の「B.」は原文執筆者「Bier（ビアー）」の署名であり、原文と同じ表記とした。

「トゥーゲントハット邸の住人は語る」

（“Die Bewohner des Hauses Tugendhat geäußern sich”, in; *Die Form*, Berlin, 1931, pp.437-439）

グレーテ・トゥーゲントハット（夫人）による返答

編集部御中

「トゥーゲントハット邸に住むことはできるか？」への返答の中で、リーツラー氏は実際には住人がその問いに対して態度を決めるべきだと言っています。それは私にとって是非望むことです。あらかじめ断っておきたいのですが、私も個人住宅がミースの空間理念を具体化するのに最も相応しい場所だとは思ってはいません。その理由は、ミースの建築において志向されている真の芸術というのが、工芸とは対照的に、決して個々人のために創造されてこなかった、もしくは創造されえないからです。ただしそのことと、私たちの住宅に人が住めるかどうかという問いとはあまり関係がないでしょう。というのも、たとえばビアー氏が、「ミースに対しては、『建築芸術の最も高等な課題のために』用意されたその能力を、相応しい場所で発揮するような課題を与えるべきである。その場所とは、精神のために家が建設されうような場所であって、住む、寝る、食べるといった必要性のためにより平穏な言葉が望まれるような場所ではない」と考えたとしても、まさにこの点こそがミースの仕事の念頭にあるからです。すなわち、必要性に直面して、個々人の生活の中での本源的な精神的感覚を、私たちの側から再び彼の法則へと組み入れるというのが彼の仕事です。その行為がすべての人の住まいにおいてどの程度正当であり可能であるか、そして「精神のために住宅が建設されうような場所」ではなかったとしても、どの程度正当であり可能であるかは、ミース氏には解決できない社会的な問いなのです。ビアー氏の批判の核心は、私には次の点だと思われます。すなわち、この空間が持つ大仰さは展示としての住み方を強いるものであり、個人の生活を圧殺するものであるという主張です。そのことがリーツラー氏が考えるように、「鈍磨する」という問題をはらむか否か、いずれにせよ私はこの部屋を大仰なものと感じたことは一切ありません。確かに厳格で偉大だとは感じたことがありますが、それは圧殺ではなく、むしろ解放という感覚に属するものです。

この厳格さは、単なる「休養」やだらしなく振る舞うことのみに向けられた時間の過ごし方を禁止します。そしてまさにこのような何か別のものを強制することが、仕事に疲れ、中身のなくなってしまった人間にとっては、今日必要とされているのであり、また解放と感じられるものなのです。というのもこの室内においては、いかにあらゆる花がそれまでとはまったく違って見え、またあらゆる芸術作品がより強く語りかけるか（例えばオニキスの壁の前に建つ彫刻のように）。そのようにここでは人間も自ら際立ち、他のものもその周囲からよりはっきりと目立って見える

のです。そのことは決して、ビアー氏が言うように、空間が完全にできあがってしまっていて、何らかの変更を加えることに対してびくびくと注意をしなければならない、というものとは違うのです。全体の構成を乱さない限りにおいて、すでに見られるように、変更は十分に可能なのです。空間のリズムは小さな変更を意に介しないほど力強いものです。このリズムに関しては、私はリーツラー氏の言う「自然の全空間と一つになることで初めてその解答を見つける」という意見に同意することはできません。内部と外部の結び付きも非常に重要ですが、しかしこの空間は完全に閉鎖されたものであり、それ自体平穏なものでして、その意味でガラス壁は境界として申し分のないものなのです。もしもそれが違うものだったら、おそらく落ちつきのなさや不安感を懐くことでしょう。しかし、この空間はまさにそれ自身が持つリズムによって、閉じた部屋にはないまったく特別な平穏さを提供してくれるのです。

実用性に関して言うと、計画の最中も私たちは食事室が十分に分離されるかどうかという点を懸念しました。しかし実際、食物の発する臭いに関しては、今まで一度も気になったことはありません。ビロードのカーテンが食事室を十分に遮断するおかげで、食事の用意や後片づけの物音もわずらわしいと感じたことはありません。

プライバシーの確保に関して言うと、この問題は子供が成長して初めて最終的な答えが出るということを認めざるをえません。差し当たり、これまで訪問を受けた経験と、大きなパーティーを開いた際の経験から断言できることは、それぞれのグループを十分な方法で分離することは明らかに可能だということです。そのおかげで相互の干渉は一般的な度合いを超えることはありません。

もちろん私たちは、将来のために、当初から明確に寝室として設えたものではない上階の部屋を、部分的に居間としても使用することを考慮に入れています。

私たちは、心から好んでこの家に住んでいます。それは言ってみれば、旅行に出る決心をつけるのさえ困難で、狭い部屋から再び広くて気が休まる私たちの部屋に戻ってくると解放されたような気分になるほど、この家を好ましく思っているのです。

グレーテ・トゥーゲントハット

フリッツ・トゥーゲントハット（夫）による返答

編集部御中

「トゥーゲントハット邸に住むことはできるか？」

この問いがそもそも正当かどうかについては、実際その住人だけが返答できます。

B氏は誤った前提から出発しています。すなわち、われわれが「一人の」建築家にただ単に「一つの」建築依頼をし、そこでミース・ファン・デル・ローエ氏が完全に自由な状況で「住宅の原型」を創造した、というものです。

しかし実際は次のようなものです。われわれは他の数多くの写真の中から、建築家ミース・ファン・デル・ローエ氏のプロジェクトの写真をいくつか見つけました。そこから光、空気、明晰さと真実に関する漠然としたイメージを持ったので、われわれはミース氏を訪ね、知り合ってわずかな時間の後に設計を依頼しました。それは居住の技術に関して輪郭のはっきりした依頼でした。

今やわれわれの願いは叶えられました。この住宅は創作の以前からすでに建築家の眼前にあったのではないかと、しばしば考えるほどにです。しかしながらこの住宅は「真の答え」なのです。その中に私は建築家による最も偉大な芸術を見出します。

ビアー氏はおそらく数枚の写真 ― それは作品についてまったく不十分な想像を喚起するだけなのですが ― のみを通してこの住宅を理解しているのでしょう。B氏は中心にある大きな空間のみを語っています。それが住宅の組織的構成の一部に過ぎないことを考慮せずに。そこではこの中心の空間の区分が不十分であることが批判されます。すなわち、屋外に対して「ただ開け放たれていること」、閉じた仕事部屋が欠如していることなどです。そして、「見せ物のような住み方や展示としての住み方」について語られます。

特にこの最後の主張はわれわれ住人にとって驚くべきものであり、まったくもって新しい見解です。

中央の空間の個々の「場所」は、重厚なカーテンによって十分に「閉じた空間」へと変化させることができます。少なくとも図書室では、必要とあれば、屋外の自然を完全に遮断することができます。もっとも私は、壁が近くにあって圧迫感を感じるよりは、精神統一に際して広い視野をもつことを好みますが。部屋が分かれた旧来の住宅に比べて、各グループが妨げ合うということもありません。「住宅の主人」にとって閉じた仕事部屋が本当に必要なのでしょうか？ 少なくとも私は、この「わが家」において何の仕事部屋も持たないことに大変重きを置いています。私は仕事上の人間関係同様、自分の仕事場も外に置きたいのです。それは確かな贅沢と言えるでしょう。その他の点では、「主人の寝室」を仕事部屋として問題なく利用することができます。その際、「制限された生活態度」という怪しげな考えを抱く必要もありません。

この住宅が技術的な点において、近代人の望みうるものすべてを兼ね備えていることは、ほぼ一年間住んだ経験からここではっきりと認めることができます。この住宅は重厚な壁と小さな二重窓をもった住宅に比べて、冬場、より容易に暖房することができます。床から天井まで広がるガラスの壁面とこの住宅の高い立地のおかげで、陽は室内の奥深くまで射し込むのです。冬の良く晴れた日にはガラス板をおろし暖かい陽射しの中で腰を下ろし、雪景色を眺めることができます。それはまるでダヴォスにいるようです。夏には快適な温度を得るために陽射し除けと電気空気冷却装置を活用します。

半円のニッチ状の食事室から食事のにおいが発生する

ことはありません。換気をしようと思えば、数秒の内にガラス壁を動かすことにより実行することができます。夜にはガラスが鏡となることを避けるために、軽い絹のカーテンでガラス壁を覆います。

中央の空間に絵を掛けることができないというのは正しいでしょう。同様に、家具の持つ様式的統一を乱すような何かを持ち込むこともできません。しかし、だからと言って「個人の生活を圧殺している」ことになるのでしょうか？ 素晴らしい大理石の模様、木材の天然の木目は芸術の領域へと足を踏み入れたものではありません。それらは芸術の中に登場するのです。芸術としてのこの空間の中に。ところでレームブルックの上品な彫刻による「芸術」は、普通とは異なる形で真価を発揮すると言えます。そして個人の生活も同様です。これまで以上に自由な形で真価を発揮するでしょう。そして、例えば単石のダイヤモンドのように、しかるべき背景から光り際立つ葉や花を観察したり、この空間とそこにあるすべてのものを総体として私自身に作用させたとき、私ははっきりと感じることでしょう。これが美だ、これが真実だ、と。真実、それについては人は様々な見解を持つことができます。しかしこの空間を見た人は、遅かれ早かれ、ここに真の芸術があることを悟るでしょう。

そのことをミース・ファン・デル・ローエ氏に感謝しつつ

フリッツ・トゥーゲントハット

謝辞

本研究は、JSPS 科研費 15K06408 基盤研究(C)「ヴァイマール期ジードルンクを糸口としたモダニズム住宅の国際性と地域性に関する研究」(研究代表者：海老澤模奈人)の成果の一部です。