

# モダニズムの時代におけるシンケルの再評価

尾関 幸

## 1. モダニズムの源流としての革命期建築

無装飾で幾何学的なモダニズム建築の源流をフランス革命期の—多くは実現しなかった—建築構想に見出し、その誕生の必然性を最初に図解して見せたのは、ウィーンの美術史家エミール・カウフマン (Emil Kaufman 1891-1950) であった (図1)。1933年に上梓した書『ルドゥーからル・コルビュジェまで—自律的建築の起源と展開』<sup>1)</sup>では、ルドゥーに始まる革命期建築が「バロックの連鎖: Barocker Verband」を終わらせ、それまでの「他律的建築: heteronome Architektur」とは対比的な「自律的建築: Autonomie Architektur」が誕生する様が鮮やかに描き出されている。

モダニズム建築の起源を突き止めて歴史的な脈を与え、肯定的な評価を下したというカウフマンの先見性は、同時代の前衛芸術に対する反動的な言説が聞かれはじめた大陸のドイツ語圏の中では際立っている。例えばウィーン大学で教鞭をとっていた美術史家ハンス・ゼーデルマイア (Hans Sedlmayr 1896-1984) (図2) は、アンチ・モダニズム建築の代弁者として、第二次



図1 エミール・カウフマン

出典: <https://alchetron.com/Emil-Kaufmann>



Hans Sedlmayr, um 1962

図2 ハンス・ゼーデルマイア

出典: *Barock in Salzburg, Festschrift für Hans Sedlmayr*. München 1962

世界大戦の最中既にアメリカに亡命していたカウフマンの論に対して否定的な態度を表明した<sup>2)</sup>。ゼーデルマイアの批判の矛先が向けられたのは、革命期建築とモダニズム建築の双方に共通して見られる幾何学性乃至は抽象性であり、そうした性質を形容するために使われた「das Bodenlose」という言葉には、前衛芸術に対する懐疑的姿勢が凝縮されている。直訳すれば「底(床または大地)のないもの」となるが、転じて「基礎を欠いた脆弱さ」あるいは「裏付けのない浅薄さ」をも意味するこの表現には、建築物は「大地 Boden」の上に建てられるものである、という基本的な確信がこめられている。そうした「浅薄な」建築の最たるものとされたのが、革命期建築で多用された球状の躯体である(図3)。バロック建築の専門家であったゼーデルマイアにとって、重力や壁の厚みを考慮せず、構築物の上下さえ定かでない「床のない」球体建築は、抽象的図形にまで還元されうるような物質としての矛盾を孕んだ存在であり、同じく幾何学性を志向し、1920年代以降の世界に蔓延していた軽佻浮薄さの象徴と映ったモダニズム建築やソビエト連邦のプロパガンダ建築と同様、技術の発達によってある程度は建設可能になったものの、建築史に正しく位置づけられる場を持たなかったのである。

ゼーデルマイア的な建築史観への反論は、モダニズム建築の発生を歴史の必然によって根拠づけることによって導かれるはずであるが、多分に直観によって書かれたカウフマンの書は、革命期建築家のクロード・ニコラ・ルドゥー(図4)とモダニズムの巨匠ル・コルビュジェ Le Corbusier (1887-1965)(図5)の間に直線を引いたのはよいとして、両者の間に横たわるほぼ150年間の建築史の展開に一書名から読者が抱くであろう期待に反して一殆ど言及していない。加えて同時代現象であったモダニズム建築や、その頂点としてのル・コルビュジェが到達した質についてはほぼ一顧だにしていないのである。

ルドゥーやエチエンヌ・ルイ・ブーレー(Etienne-Louis Boullée 1728-99)らによる、いわゆる「革命期建築」が実質「幻想建築」といってよいほどシンボリックな構想にとどまっていた

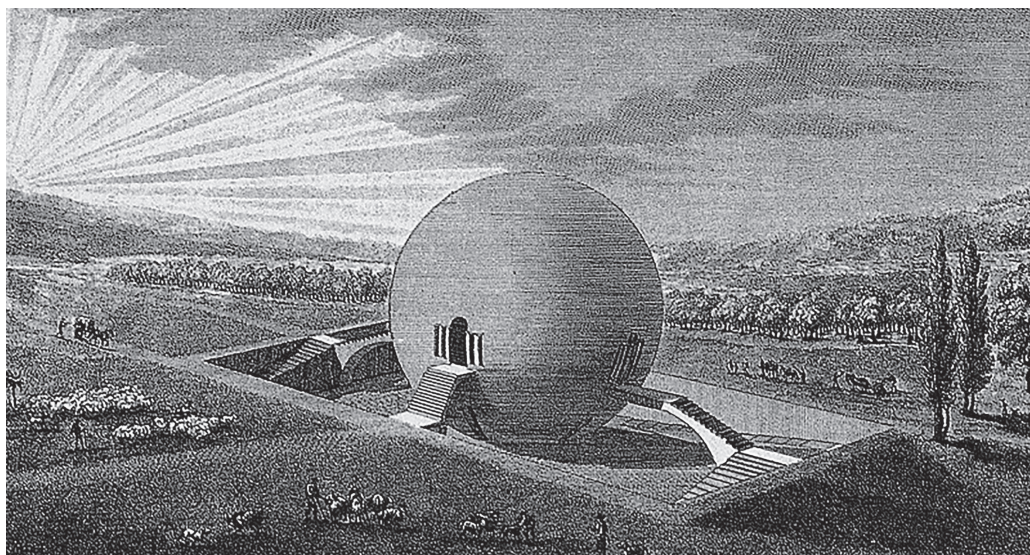


図3 クロード・ニコラ・ルドゥー《監視人の家》銅板

出典：Werner Hofmann, Das entzweite Jahrhundert. Kunst zwischen 1760 und 1830, München 1995



図4 マルティン・ドロリング《クロード・ニコラ・ルドゥー》1790年 パリ、カルナヴァレ博物館  
出典：<http://parismuseescollections.paris.fr/fr/musee-carnavalet/oeuvres/portrait-de-claude-nicolas-ledoux1736-1806-architecte#infos-principales>

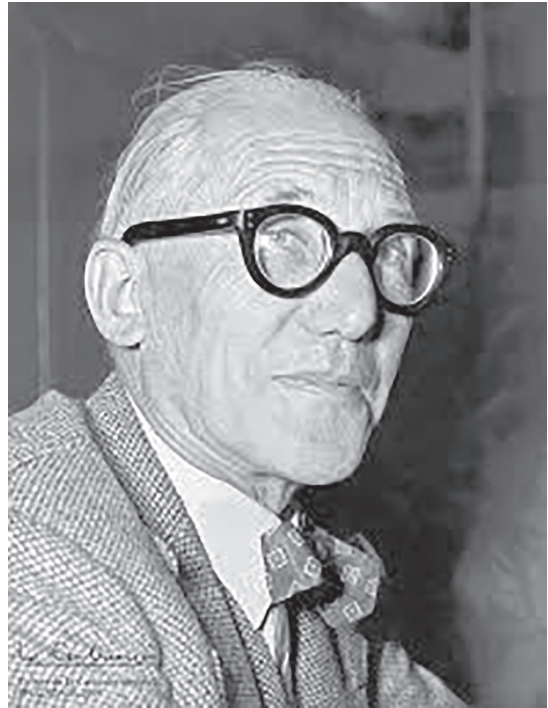


図5 ル・コルビュジェ  
出典：<https://www.pinterest.jp/pin/831195674949628507/>

ことは事実だが、仮にモダニズム建築の起源がここに求められるとしても、二十世紀初頭、社会の急速な変化に応じて建築の使命は遥かに多様化していたし、何よりも社会の支配的原理になりつつあった工業の要請に応える必要に迫られていた。実際、18世紀末の時点では存在しなかった機能や問題にされていなかった施設—工場や商業施設、中低所得者の住宅は、モダニズム建築の貢献なくしては今日的な形を取ることはなかった。つまり、革命期建築とモダニズムのそれとの間を繋ぐ直線は、複数の点、複数の線によって補われることが可能であるし、そうすることによってのみ、近代社会が芸術に課した問題とその解決のプロセスを、立体的な系譜として読み解くことが可能となるだろう。

カール・フリードリヒ・シンケル（Karl Friedrich Schinkel 1781-1741）（図6）とドイツのモダニズム建築とを結ぶ線は、間違いなくそのような系譜の一角を担うものである。カウフマンは、シンケルに代表される「プロイセン様式」を革命期建築の模倣に過ぎないと断じるばかりか<sup>3)</sup>、そこに見出される抽象性と歴史的要素とのせめぎあいに「新しい考えの後戻り」さえをも見咎めている<sup>4)</sup>。だがシンケルの作品をもって緒につく近代建築の流れは、ベルリンという人工都市が生活者の都市へと成長していく過程と重なっている。従って別の視点に立てば、シンケルの

作品に見られる葛藤は、抽象性への志向が実用に堪える形を獲得する過程にほかならないのであり、その展開を詳らかにすることで、我々は、モダニズム建築の萌芽的形態におけるドイツ建築の役割を知りうるのである。

## 2. シンケルの再発見

シンケルもまた、フランス革命期建築の遺伝子を受け継ぐ一人ではある。プロイセンの田舎町ノイルッピンから首都ベルリンへ移住した牧師の息子が建築の道を目指す契機は、1796年の美術アカデミー展覧会で展示された《フリードリヒ大王記念碑計画》(1796年)(図8)との出会いによってもたらされた。ユグノー系の若き建築家フリードリヒ・ジリー(Friedrich Gilly 1772-1800)(図7)によるこの構想は、ベルリンへの東南側からの入場門であるライプツィヒ広場を設置場所と仮定し、八角形の敷地に挿入された楕円の上に直方体の基壇を二層に重ね、最後にドリス式神殿を置くといった壮大な規模を伴うもので、その先鋭かつ大胆な幾何学性は、革命期建築の最後のフォロワーの面目を躍如たらしめている<sup>5)</sup>。その父、ダヴィット・ジリー(David Gilly 1747-1808)は夭折した息子の分身を少年期のシンケルに見出していたに違いなく、実際1820年頃までのシンケル作品には、随所にこの建築家親子の影響を強く伺わせる要素が見られる。更にいえば、幾何学性への志向、周辺環境から孤立して立つ造形、カウフマンが名付けたところの「自律的」要素は、晩年の作品で寧ろ際立ってくるともいえる。

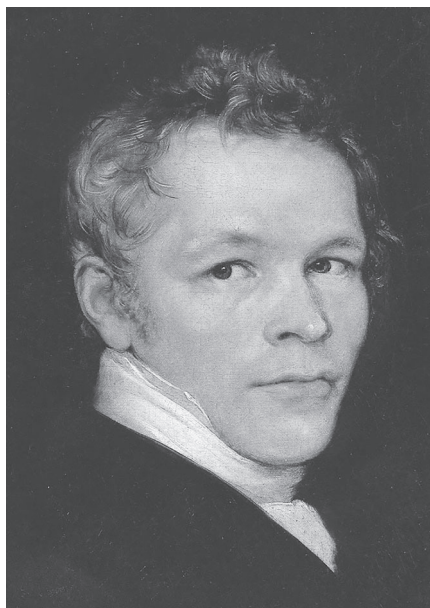


図6 カール・ヨーゼフ・ベガス《カール・フリードリヒ・シンケル》1826 油彩、ベルリン、シャルロッテンブルク宮  
出典：[https://de.wikipedia.org/wiki/Karl\\_Friedrich\\_Schinkel](https://de.wikipedia.org/wiki/Karl_Friedrich_Schinkel)



図7 作者不詳《フリードリヒ・ジリー》1800年頃  
出典：[https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_Gilly](https://de.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Gilly)

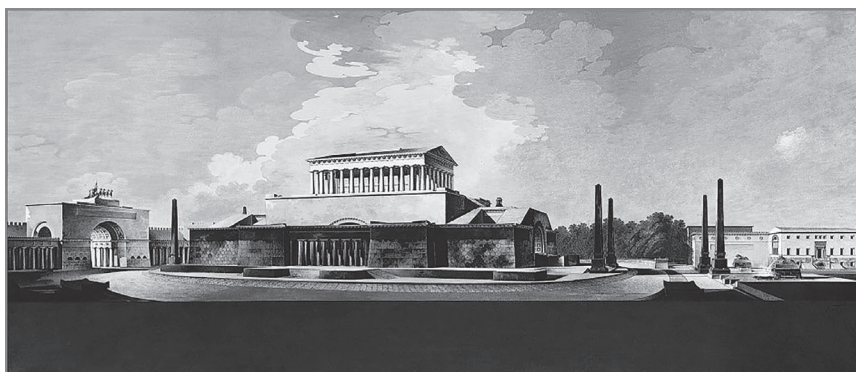


図8 フリードリヒ・ジリー《フリードリヒ大王記念碑》ベルリン，美術アカデミー

出典：Jörg Trempler, *Karl Friedrich Schinkel. Baumeister Preussens. Eine Biographie.* München 2012.

革命期建築とシンケルとを等しく崇めたアルベルト・シュペーア（Albert Speer 1905-1984）のような建築家の存在もまた、両者の様式的な親近性の証左となろう<sup>6)</sup>（図9，10）。ゼーデルマイアの見解—革命期建築と20世紀のプロパガンダ建築との符合—はこうした例によっても裏付けられることになる。その一方で二十世紀初頭，モダニズムの祖としてのシンケルの資質にいち早く気づいたのはベルリンのユダヤ系あるいはその周辺に位置する左派知識人であったことも、忘れてはならない。

芸術家はその死後，忘れ去られないまでも時代遅れになってしまうことは珍しくないが，当初はシンケルといえども例外ではなかった。死後暫くの間はその作品に本格的な研究が捧げられた形跡はなく，シンケルの末娘と結婚したアルフレート・フォン・ヴォルツォーゲン（Alfred von Wolzogen 1823-83）（図11）が1864年に上梓した遺稿集および小冊子が殆ど唯一の研究とってよいものであった<sup>7)</sup>。所謂泡沫会社乱立時代（Gründerzeit）は歴史主義が流行し，かつてシンケルが新古典主義の様式で改築したルストガルテンのベルリン聖堂もネオバロック様式に改



図9 シンケル《ムゼウム》1830年

出典：[https://de.wikipedia.org/wiki/Altes\\_Museum](https://de.wikipedia.org/wiki/Altes_Museum)

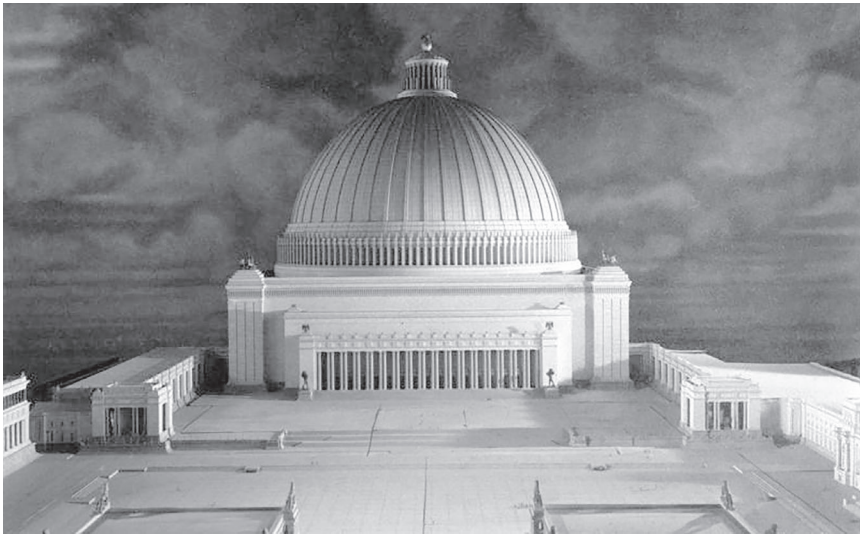


図10 アルベルト・シュペーア《グロッセ・ハレの模型》1940年頃、ベルリン、州立文書館  
出典：[https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe\\_Halle](https://de.wikipedia.org/wiki/Gro%C3%9Fe_Halle)

築されてしまう(図12, 13)が、世紀転換期が訪れるとシンケルの仕事は再び新たな光のもとに蘇ることになる。

確認できる限りで最初のシンケル再評価の言説は、1912年、ジャーナリストのフリッツ・シュタール(Fritz Stahl 1864-1928)(図14)によって書かれた<sup>8)</sup>。



図11 アルフレート・フォン・ヴォルツォーゲン  
出典：<https://stadtmuseum.bayerische-landesbibliothek-online.de/pnd/117435325/>

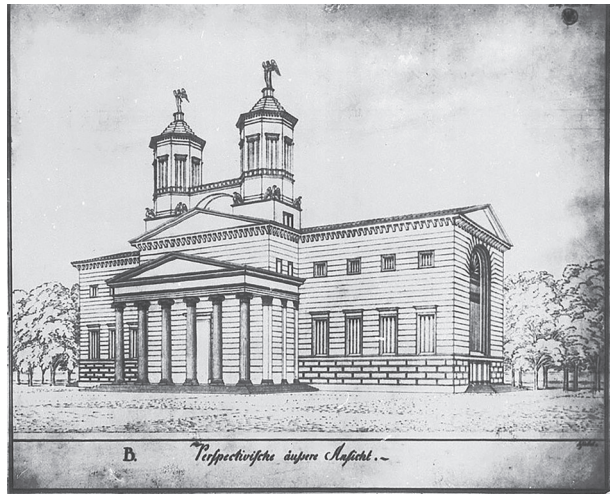


図12 カール・フリードリヒ・シンケル《ベルリン大聖堂計画》1816 ベルリン 版画素描館  
出典：<https://www.bildindex.de/document/obj20494853?p.art=0&medium=mi00117d06>



図 13 ユリウス・カール・ラッシュドルフ《ベルリン大聖堂》1894-1905

出典：[https://ie.wikipedia.org/wiki/File:Berliner\\_Dom\\_von\\_Humboldt-Box.jpg](https://ie.wikipedia.org/wiki/File:Berliner_Dom_von_Humboldt-Box.jpg)

「すべての天才同様、シンケルもまた時代を一世紀先んじていた……シンケルの直後に生まれた者たちは、その価値を部分的にしか理解できなかった。我々の時代になって漸く、時代がシンケルに追いついたのだ<sup>9)</sup>」

シュタールが注目したのは、実用を度外視した革命期建築の追従者としてのシンケルではなく、リアリストとしてのシンケルであった。「全ての建築の原則は合目的性 Zweckmäßigkeit である<sup>10)</sup>」というシンケル自身の言葉によっても、それは裏付けられる。ある建築作品において、装飾や様式の問題と材料やコストといった現実的問題、あるいは使用目的といった側面は、互いに拮抗することはあっても対立するとは限らない。だがシンケルが再発見されていく過程で相反する評価が聞かれたこと自体、シンケルの作品が、比例や均衡といった建築の外観を決定する美的要素と、用途や目的といった機能的要素のいずれを優先させるか、またいかにして両者を融合させるか、という二十世紀建築の大問題を提起していたということを示している。

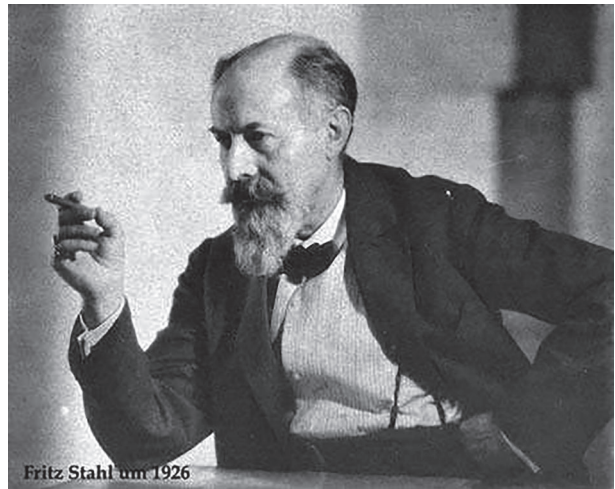


図 14 フリッツ・シュタール

出典：<https://docplayer.org/83631833-Die-malerin-ursula-vehrigs.html>

シンケルについての最初の本格的な研究書は、1924年に出版された。『カール・フリードリヒ・シンケル。建築家、都市計画家、画家』は、分量的にはコンパクトではあるが、その生涯と作

品とを豊富な図版を伴って記述する内容はシンケル研究の基礎的な枠組みを提供するもので、シンケルの生誕200年にあたる1981年にはペーパーバック版で再版された<sup>11)</sup>。著者アウグスト・グリーゼバハ (August Grisebach 1881-1950) (図15) はベルリンに生まれ、ベルリン大学でハインリヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin 1864-1945) に師事、学位取得後はブレスラウやハイデルベルク大学で美術史を講じた。妻がユダヤ人であったためにナチ政権下で解雇され不遇の時を送るが、戦後はハイデルベルク大学に復職し、同地で生涯を閉じている。

グリーゼバハはドイツや旧ドイツ領ポーランドの建築や都市についての多数の研究書を著しているが、その著名な師ヴェルフリンのように美術史における概念モデルとなるような仕事をしたわけではない。シンケルのモノグラフは、独りの芸術家に的を絞った研究としてはグリーゼバハの生涯で唯一のものといえる。ブレスラウで書かれた本書は、すぐにヴェルフリンにも献呈された。ヴェルフリンの礼状には、次の一節がある。

「あなたの本が届きました、すぐに通読しました、誠に有難う。客観的な評価に努めているのは立派ですが、個人的にはもっとシンケルの肩もってよかったのでは。私はいつもシンケルを偏愛していたし、だからこそ肯定的な部分をより強調してもよかったのでは<sup>12)</sup>」

師の感想どおり、グリーゼバハの記述は抑制のきいたものであったが、通史的な記述に留まっていたわけではない。「新古典主義の建築家」或いは「ロマン主義の画家」といういずれかの側面に強調を置くものが多い現代のシンケルの評価に比べると、グリーゼバハは絵画、建築の他にも家具や調度品のような工芸的作品から都市計画のような大規模プロジェクト、舞台装置のような大掛かりな装飾作品にいたるまで目を配り、そこから生活全体をデザインする総合芸術家としてのシンケル像を浮き上がらせている。このことは、この本が建築を頂点として生活全般を統合的な芸術作品とみなすパウハウスと同時代に書かれていることに注意を促す。そしてグリーゼバハもまた、《建築アカデミー》(図16) や実現していない《百貨店》(図18) のようなシンケル後期の様式に二十世紀建築との間に符合する質を捉えていた。パウアカデミーのポータル(図17)には「ゴシックの構造原理とクラシック由来のフォルム<sup>13)</sup>」の融合を、別の未完の建築構想には「今世紀初頭になって初めて理解され、実現した表現<sup>14)</sup>」を見出し、シンケルを「再発見」したモダニズム世代としての誇りを込めて、それらを「二十世紀の設計のよう<sup>15)</sup>」と評価している。

シンケル再評価の流れをより包括的で根本的な研究へと発展させ、戦前のシンケル研究を今日へと繋ぐ最も大きな業績を成しえたのは、パウル・オルトウィン・ラーフェ (Paul Ortwin



図15 アウグスト・グリーゼバハ  
出典: Golo Maurer, *August Grisebach (1881-1950). Kunsthistoriker in Deutschland. Ruhpolding und Mainz 2007*



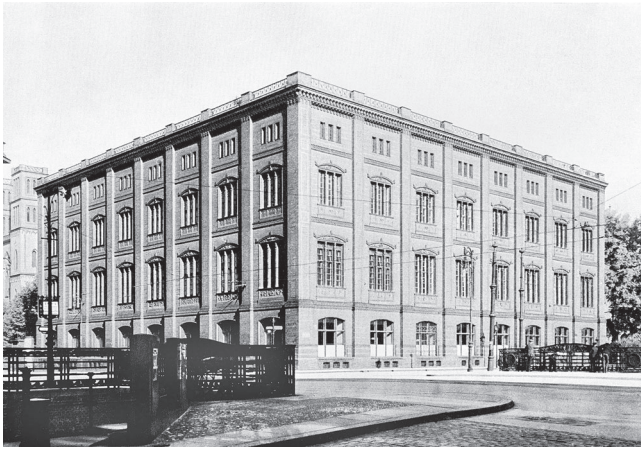


図 16 カール・フリードリヒ・シンケル《建築アカデミー校舎》  
1832-36 1962年に破壊  
出典：[https://www.bildindex.de/document/obj20574089?part=0&medium=fmlr585\\_65](https://www.bildindex.de/document/obj20574089?part=0&medium=fmlr585_65)



図 17 《建築アカデミー校舎》(部分)  
出典：[http://www.spreeinsel.de/html/3\\_stadtentwicklung/liste/bauakademie.html](http://www.spreeinsel.de/html/3_stadtentwicklung/liste/bauakademie.html)

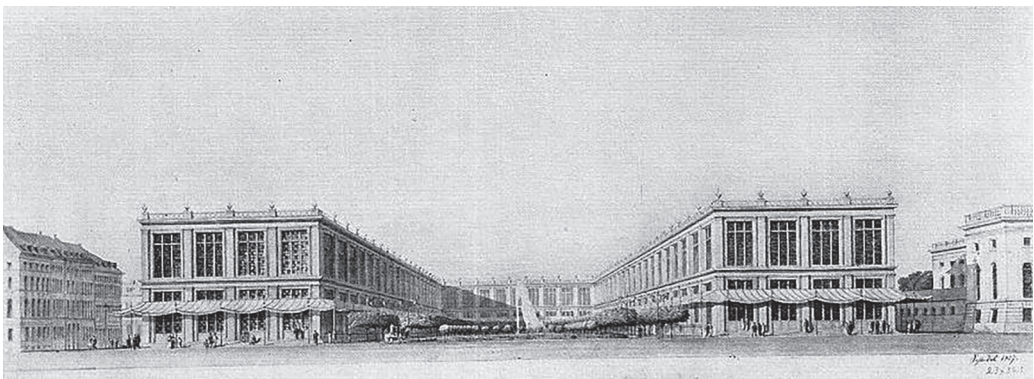


図 18 シンケル《百貨店》1827年 ベルリン 版画素描館  
出典：<https://www.pinterest.jp/pin/413768284492259695/>

Rave 1893-1962) (図 19) である。ラーフェは 1922 年にボッパルトのロマネスク教会についての博士論文を提出後、ベルリンの国立美術館の学芸職につき、当時の館長ルートヴィヒ・ユスティ (Ludwig Justi 1876-1957) (図 20) とともにモダン・アートの蒐集に力をいれ、1933 年に罷免されたユスティに代わって館長に就任してからはナチ政権下において「退廃芸術」の烙印を押された蒐集品を守りぬいた。シンケルの生誕 150 年にあたる 1931 年に発足したシンケル博物館の館長をも務めていたラーフェは、軍靴の音が近づくとともにドイツの首都であるベルリンの破壊を、つまりシンケルが創造した都市景観の破壊を予感し、その全貌を記録する必要を強く意識するようになったのであろう。ラーフェが発行人となって 1939 年、ドイツ芸術出版 (Deutscher Kunstverlag) より刊行が始まった全作品集は、ラーフェの死後もゴットフリート・リーマン (Gottfried Riemann)、マルグレーテ・キューン (Margarete Kühn 1902-1995)、エファとヘルムート・



図19 パウル・オルトウイン・ラーフェ  
出典：<https://www.sammlungen.hu-berlin.de/objekte/portraetsammlung-berliner-hochschullehrer/10782/>



図20 ルートヴィヒ・ユスティ  
出典：<https://www.flickr.com/photos/dictionaryofarthistorians2/8360635883>

ベルシュ＝ズーパン (Eva Börsch-Supan 1932, Helmut Börsch-Supan 1933) といった研究者に引き継がれ、現在22巻を数えている。ラーフェによるシンケルのモノグラフ『カール・フリードリヒ・シンケル』は、1953年になって初めて刊行されたが、実際は戦前にかかれたもので、やはり1981年、シンケル生誕150年にエファ・ベルシュ＝ズーパンの序文を伴って再版されている<sup>16)</sup>。

### 3. ミースが捉えたシンケル

では、二十世紀初頭という時代性の中で始まったシンケルの再評価は、同時代の都市景観を刷新したモダニズム建築とどのような関係にあるのだろうか。例えばルートヴィヒ・ミース・ファン・デル・ローエ (Ludwig Mies van der Rohe) (図21) は熱烈なシンケル信奉者として知られている。二人を関連づけた言説を知られる限り最初に発したのは美術史家パウル・ヴェストハイム (Paul



図21 ミース・ファン・デル・ローエ  
(1886～1968)

出典：<https://ja.wikipedia.org/>

Westheim 1886-1963) であった。「いわゆるシンケル様式を微塵も残していないミースこそ、最も根源的であるがゆえに最も才能に恵まれたシンケルの弟子の一人と見做すべきである<sup>17)</sup>」という1927年の一節は、1933年にルドゥーとル・コルビュジェとを結び付けたカウフマンの言説を先取りするものとして捉えられるかもしれない。ミース初期の住宅作品《ペール邸》(1910-11) (図22)には、シャルロッテンブルク宮の離れである《シンケルパヴィリオン》(図23)の影響が強く感じられるし、晩年の作品であるベルリンの《ノイエ・ナツォナルガレリー》(図24)もまた、ミースがごく初期からシンケルの、実現しなかった最晩年の構想であるクリミア半島オリアンダ宮殿の博物館構想(図25)を長年に亘って研究し、現代の最新の素材と技術をもって再解釈したものを見做すことが可能である<sup>18)</sup>。古典主義様式か、ガラス張りの近代建築か違い



図22 ミース・ファン・デル・ローエ《ペール邸》1910-11年 ベルリン

出典：Fritz Neumeyer, *Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst.* Bonn 2016



図23 シンケル《シンケルパヴィリオン》1825年 ベルリン, シャルロッテンブルク画素描館

出典：<http://hiddenarchitecture.net/new-pavilion/>



図24 ミース《ノイエ・ナツィオナルガレリー》1968年 ベルリン

出典：<https://www.preussischer-kulturbesitz.de/standorte/bauvorhaben/nationalgalerie-am-kulturforum/neue-nationalgalerie.html>

はあるものの、方形のプランをもつ展示室が配置された地上階と、シンボリックな機能をもつ上層階とが分離し、水平方向の力学が力強い均衡を成立させている様は、古典主義に捧げられた有名なフレーズ「高貴なる単純と静かなる偉大」が、時代性を超えて有効であることを、我々に気づかせてくれる。

その一方でミースはシンケルのゴシック趣味を酷評し、「(シンケルは) 退屈なゴシック教会でもって、途方もなくキッチュな世紀の先駆者となった<sup>19)</sup>」と断定さえしている。ゴシックの情念的造形に対して古典主義の知的厳格さに優位を与え、ゴシックはシンケルがロマン主義者であったプロイセン王太子に迎合した妥協の産物であっても建築家自身の趣味であるはずがない、とする見方は現在でも止むことがないが、ミースもそうした見解に賛同するものの一人であったかもしれない。

だが1802年から古典主義建築を研究するためにイタリアへ派遣されたシンケルが、コロッセウムや凱旋門には眼もくれずに中世の建築物ばかりをスケッチしていたことはつとに知られている。ゴシック趣味は一時的な気の迷いや妥協の産物ではなく、シンケルに内在するものだったと観なけ



図25 シンケル《オリアンダ宮の博物館構想》1838年 ベルリン 版画素描館

出典：[http://schinkel.smb.museum/index.php?view\\_type=2&object\\_id=1504903&leftmenu\\_id=2](http://schinkel.smb.museum/index.php?view_type=2&object_id=1504903&leftmenu_id=2)

れば、この行動は説明できない。

ではミースが評価しなかったシンケルの「矛盾」は、モダニズムの時代どのように理解され、解釈されたのだろうか。「ゴシック」と「クラシック」は両立しえないものなのだろうか。シンケルの「クラシック」がミースに影響を与えたように、その「ゴシック的」側面はモダニズムに寄与するところがあったのだろうか。そして何より、シンケルが重視した建築の「合目的性」は、クラシックやゴシックといった装飾様式の問題とどのような関係にあったのだろうか。

#### 4. ゴシックと機能主義

本稿の紙幅で上記の問い全てに答えることはできないが、その前哨戦として重要な示唆を与えてくれるのが、フーゴー・ヘーリング (Hugo Häring 1886-1958) (図 26) に代表される有機的建築乃至は表現主義建築の流れである。ブルーノ・タウト (Bruno Taut 1880-1938) とともに「ノイエス・パウエン」の代表的存在でもあったヘーリングはミースと個人的には親しく、1920年代初頭のベルリンでミースと事務所を共有していたこともあるが、その建築観はミースとは対照的であった。理論家として優れていたヘーリングは、古代から現代にいたる建築の歴史を、地中海文明と北方文明の間に生じる緊張関係を軸に捉え、それを幾何学の発生とともに生まれ、エジプトからギリシャへ、ルネサンスへと継承されていく古典主義建築 (Architektur) の文明と、幾何学以前から存在し、それを中断させた有機的建築、即ち「建物 Bau」の文明との対立へと敷衍させた<sup>20)</sup>。ゴシックの建築文化は後者に含まれる。「ゴシックのカテドラルは一般的には寧ろ Baukunst だが、ピエトロ大聖堂は Architektur である<sup>21)</sup>」といういささか恣意的にも聞こえる言語選択をしてまでヘーリング



図 26 フーゴー・ヘーリング  
出典 : <https://www.pinterest.jp/pin/237494580332899962/?lp=true>

が「bau」の語に拘ったことは、ドイツの建築史を塗り替えた二人、即ちシンケルとヴァルター・グロピウス (Walter Gropius 1883-1969) の用語選択にも注意を喚起する。即ちシンケルが自身の建築家人生の集大成として取り組んだ建築学校校舎は、「bauアカデミー」であり、「Akademie der Architektur」ではなかった。グロピウスもまた自身の建築学校を「bauハウス」と名付け、教授陣を「親方 Meister」、学生を「徒弟 Geselle」と呼んだ。bauハウスとはつまり、前世紀からイギリス=ドイツ社会に繰り返し興ってきた理想主義的社会主義と混じり合ったユートピア的中世観の完成形なのである。bauハウスの終末期、グロピウスが去った後に校長職を引き継いだミースがあまりにブルジョワ的であるとして学生たちの反発を招いたのは、こうした思想的前提に立てば当然のこととして理解される<sup>22)</sup>。

ヘーリングの考えでは、ル・コルビュジェらのピュリズムの造形は「ラテン的」で「幾何学的」な「建築」の系譜に属していた。それに対抗する北方の「建物/bau」は、生活や生命のプロセスに応じて発生するフォルム、即ち「活動成果のフォルム Leistungsform」をとり、「動きの建築」

とも言い換えられるもので、「機能主義建築」、更には「表現主義建築」という新たなジャンルへと発展するポテンシャルを有している。「機能主義」という語は今日では「合理主義」とあまり変わらない意味で使われることも多いが、建築物を生命活動のプロセスに並走し、満たす器であると考えれば、機能主義の概念と有機的なフォルムとは矛盾しないどころか、その本質において結び合うものとなるのである。この後、「建築」と「建物」の対立は、「芸術作品」と位置づけられる建築 (Architektur) と、世界各地で、特にアメリカで先進的な傾向を示した「実用品」としての産業建築 (Industriebau) の対立軸にも敷衍されていくこととなる。

ヘーリングの代表作である《牛舎》(図 27, 28) や、ヘーリングの実質の後継者と見做されるハンス・シャロウン (Hans Scharoun 1893-1972) の《フィルハーモニー》(図 29, 30) ではともに、建物の中で移動する家畜の群れや、群衆の動きが曲線を創り出し、建物の外観を決定している。「すべての機能は、建物の中の特定の場所を占めなければならない」というヘーリングの考えは、勿論ミースには「誇張」と映っていた。「空間を広げてみれば、なんでもその中でできるだろう」<sup>23)</sup>と。ヘーリングにとっては、居住者の活動に空間が寄り添うことで居住者には行動の自由が与えられ、ミースにとっては、空間の中立性こそが、居住者に選択の自由を与えたのである。つまりクラシックとゴシックはこの時点で装飾の問題を超え、行動学的なレベル、さらにはイデオロギー的レベルでの対立へと発展していた。シンケル時代に始まるドイツのネオ・ゴシックは、イギリスのアーツ・アンド・クラフツ運動やワイマール共和国といった事象を経て、ヘーリングの建築観において、芸術による人間性解放の形として結実したといえる。

こうした対立を克服し、一段と高い次元で止揚しようとする試みは、必然的な流れとして興る。合理的建築観とユートピアニズムとしての中世主義との統合を試みてバウハウスを興した



図 27 ヘーリング《牛舎》1923-26

出典：<https://www.flickr.com/photos/seier/2523013113> ヘーリング《牛舎》1923-26

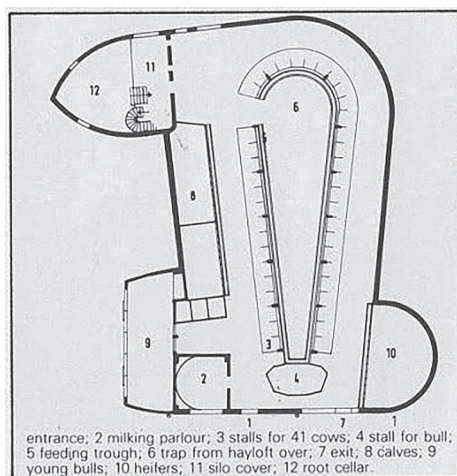


図 28 ヘーリング《牛舎》平面図

<https://plansofarchitecture.tumblr.com/post/28410852538/hugo-h%C3%A4ring-gut-garkau-farm-1923-1926-germany>



図 29 ハンス・シャロウン《フィルハーモニー》1963年

出典：<https://ja.m.wikipedia.org/wiki/>



図 30 ハンス・シャロウン《フィルハーモニー》(内観)

出典：<https://www.architectural-review.com/archive/berlin-philharmonie-by-hans-scharoun/10025006.article>

ヴァルター・グロピウス、あるいは「住宅は住む機械である」という有名な言葉をのこし、ピューリズム的外観を重視しながらもヘーリング的な機能主義を包摂したル・コルビュジェなどに、その例を見ることができる。

## 5. 美と合目的性—ペーター・ベーレンスとシンケル

ル・コルビュジェ、グロピウス、ミースの三人は、建築家としてのキャリアの出発点を1910年前後のベルリンのペーター・ベーレンス（Peter Behrens 1868-1960）（図 31）のアトリエに置いているという点で、芸術家としての背景を分かち合う存在である<sup>24</sup>。カールスルーエ、デュッ

セルドルフ、ミュンヘンの美術アカデミーに学び、画家として出発したベーレンスは、1890年代の末、工芸や建築に軸足を移してから才能を開花させた。1905年にベーレンスとともにフィレンツェに滞在した美術史家、ユリウス・マイアー＝グレーフェ（Julius Meier Graefe 1867-1935）（図32）はベーレンスの作品に「建築界の新しいルネサンス」を見出し、「彼以上に期待できる人材を知らない<sup>25)</sup>」と最大限の賛辞を送っている。

1907年にベルリンへ移住したベーレンスは、建築家として独立したアトリエを構えると同時にAEG社の美術顧問に就任、同社のロゴマーク（図33）から電化製品（図34）、工場建築にいたるまであらゆる視覚イメージを統括するデザイナーとなった。

ベーレンスの最も有名な建築作品は、ベルリンはモアビット地区に位置するAEGのタービン工場（1908年）（図35）である。鉄骨構造で作られているにも関わらず神殿のようなファサードを見せるこの建物は、産業建築の先駆的存在としての評価を確立するとともに、シンケルを奉じる古典主義者としてのベーレンスを印象付けた。その後隣接する建物によって覆われてしまった、より即物な外観を呈する中庭に面した区画（図36）はミースに任された部分で、ベーレンスが若い才能を信頼し、柔軟に使っていたことが推定される<sup>26)</sup>。一方で中世の城砦のような重厚さを見せるフランクフルト・アム・マインの《ガスプラント》（1911/12）（図37）のように、ドイツの弟子であるミースやグロピウスからも反発を招いた作品もある<sup>27)</sup>。ハーゲンの《火葬場》（1906-08）（図38）は、ルネサンスとオリエント、中世と直線的モダニズムを混交し、汎宗教的なモニュメンタリティーを創り出すことで変化しつつある近代生活に生じた新しい需要に応えたものと評価されている<sup>28)</sup>。こうし



図31 ペーター・ベーレンス

出典：<http://www.zeno.org/Fotografien/B/D%C3%BChrkoop,+Rudolf%3A+Peter+Behrens,+Architekt?hl=peter+behrens>



図32 ユリウス・マイアー＝グレーフェ

出典：<https://alchetron.com/Julius-Meier-Graefe>





図 33 ベーレンス《AEG のロゴマーク》  
出典：Peter Behrens. 1868/2018. (exh. cat.) vol. 11, Museum Krefeld 2018.

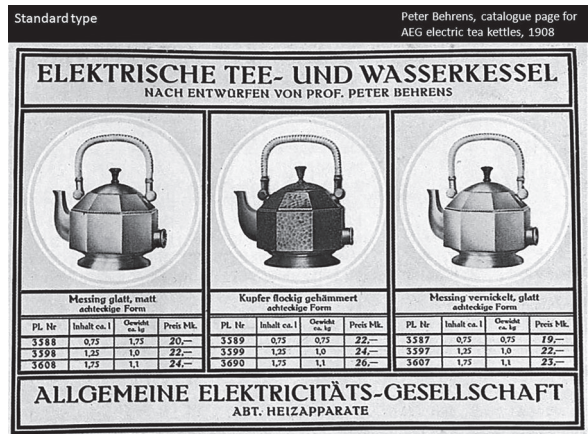


図 34 ベーレンス《AEG の電気ポット》  
出典：https://www.pinterest.jp/pin/438256607460720756/

た折衷的とも取れる様式の併存や取捨選択は、「改革的」ではあっても「前衛的」な芸術家ではなかったベーレンスの今日の評価を複雑なものにしている。そのアトリエは当時のベルリンでは最も大きく有力であったことから、若手建築家の登竜門としての役割を果たしてはいたが、ル・コルビュジェがベーレンスのアトリエ時代を否定しているように、ベーレンスの「折衷主義」やユーゲントシュティールに育まれた装飾的傾向は、より先鋭的な弟子たちにとっては反面教師となりかねない脆さを孕んでいた。だが、《タービン工場》のようなモダニズムのモニュメントを基準とし、そこへ至るまでのベーレンスが複数の様式の間で逡巡していたと見るならば、それは変化の速度が速い世紀転換期を駆け抜けた一芸術家の作品と、その生成過程に対する無理解と言わざるを得ない。ベーレンス自身が設立メンバーでもあった「ドイツ工作連盟<sup>29)</sup>」の使命は、「目的」「素材」「構造」によって規定され、新しい典型（規範）へと通じるフォルムを追及することであり、特



図 35 ベーレンス《タービン工場》1908年  
出典：https://www.pinterest.it/pin/288652657349780110/



図 36 ミース・ファン・デル・ローエ《タービン工場》1908年  
出典：Peter Behrens. „Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“ (exh. cat.) Düsseldorf 1990



図 37 ペーレンス《ガスプラント》1911～12年  
出典：Peter Behrens. „Wer aber will sagen, was Schönheit sei?“ (exh. cat.) Düsseldorf 1990



図 38 ペーレンス《火葬場》1906～8年  
出典：Birgitt Borkopp-Restle/Barbara Welzel. „Eines der wichtigsten Monumente unserer Zeit überhaupt“ Das Kriebatorium von Peter Behrens in Hagen. Essen 2014

定の様式を支持してはいない。そしてペーレンス自身もまた、「美と合目的性」とを「典型 Typus」の概念において束ねることによって一貫していたのである<sup>30)</sup>。

「合目的性」とは、最善の問題解決を求める合理主義であり、シンケルのモットーでもあった。後年のシンケルが古典主義かゴシックか、あるいはその折衷かといった装飾の問題を克服し、モダニズムの原型的なスタイルを確立することができたのは、合目的性を中心的課題とした建築構造や素材などの技術的側面への真摯な探求心によるものであった。1825年に博物館建築群を視察するために派遣されたイギリス滞在中に書かれた日記（図 39）では、博物館建築にはほぼ無関心である代わりに産業建築群に強い興味を示し、その成果は1830年に開館した「博物館 Museum」よりも、1835年に完成した《パウアカデミー（建築アカデミー校舎）》に顕著に現れているとされる<sup>31)</sup>。シンケルは幾何学性や厳格さを重んじる古典主義建築家である以前に、実務家であったのだ。

「目的」は社会や時代の要請に応じて変化しうるものである。シンケルは使用者の目的に従って古典主義とゴシックを等しく採用し、最後は双方の折衷を超えた新しいスタイルを導き出した。「新しいものを創造する時のみ、人は真に活力をえる。人が完全に安心しているような場合、既にその状況はいくらか疑わしさを含んでいる。なぜなら、既にそこにあって、ただ操作され繰り返して応用されていけば、誰でも知るところとなる。これは半ば死んでいるの

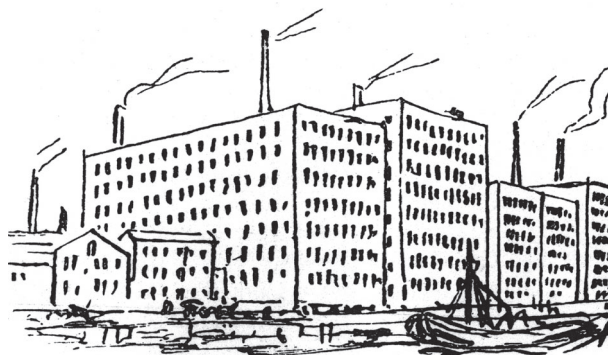


図 39 シンケル《イギリス旅行中の日記》（部分）1825年  
出典：Jonas Geist. Karl Friedrich Schinkel. Die Bauakademie. Frankfurt am Main 1993.

も同然である<sup>32)</sup>。」というその言葉は、歴史主義とは相いれないものである。建築物は、その必然性を定義するプロセスを経て初めて形を与えられる。それこそが、モダニズムの時代がシッケルから引き継いだ教えであるといえるだろう。

## 注

- 1) Kaufmann, Emil. *Von Ledoux bis Le Corbusier. Ursprung und Entwicklung der Autonomen Architektur*, Wien/Leipzig 1933 エミール・カウフマン／白井秀和訳『ルドゥーからル・コルビュジエまで—自律的建築の起源と展開』中央公論美術出版 1992年。本書でカウフマンは、美術史の区分としては「新古典主義」に分類される建築群の中でも特にルドゥーに始まる「自律的建築」の流れを「革命期建築：Revolutionsarchitektur」と名付けている。この表現は白井秀和による邦訳では「革命的建築」となるが、本稿では「革命期建築」とする。
- 2) Sedlmayr, Hans., „Die Kugel als Gebäude, oder: Das Bodenlose“, in: *Das Werk des Künstlers 1*, 1939/1940, p. 279-310, reprinted in: Philipp, Klaus Jan (ed.), *Revolutionsarchitektur. Klassische Beiträge zu einer unklassischen Architektur*. Braunschweig 1990, p.125-154.
- 3) 「「プロイセン様式」は、フランスの革命的建築のドイツによる模倣以外の何物でもない」前掲書 84頁
- 4) 前掲書 95頁
- 5) 杉本俊多「記念碑建築から都市景観のデザインへ」尾関幸編『ベルリン—砂上のメトロポール』竹林舎 2015年, 25-49頁, 34頁
- 6) Wien, Bernhard. „Schinkel, Speer und die Französische Revolution“ in: TELEPOLIS, 16 Oktober 2016 <https://www.heise.de/tp/features/Schinkel-Speer-und-die-Franzoesische-Revolution-3348444.html>
- 7) Wolzogen, Alfred von, *Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph*. Berlin 1864., Wolzogen, A von. *Aus Schinkels Nachlass. Katalog des Künstlerischen Nachlass im Beuth-Schinkel-Museum in Berlin*. Berlin 1862-64.
- 8) Stahl, Fritz, Karl Friedrich Schinkel (10. Sonderheft der Berliner Architekturwelt), Berlin 1912. フリッツ・シュタールは筆名で、本名はジークフリート・リリエントール Siegfried Lilienthal である。1897年から三十年近くに亘ってベルリナー・ターゲスシュピーゲルの編集委員を務めたシュタールは、学者ではなかったものの建築や美術批評家として数冊の書物を著した。
- 9) „Wie alle Genies war er der Menschheit um ein Jahrhundert voraus“ cit. by Rave, Paul Ortwin. *Karl Friedrich Schinkel. Bearbeitet von Eva Börsch-Supan*, Berlin 1981, p 11.
- 10) „Zweckmäßigkeit ist das Grundprinzip alles Bauens“ cit. by Rave, *ibid.*, p. 11
- 11) Griesbach, August. *Carl Friedrich Schinkel. Architekt. Städtebauer Maler*. Leipzig 1924
- 12) „Ihr Buch ist angekommen und ich habe es gleich auf einen Zug gelesen. Besten Dank. Ihre Bemühung um ein objektives Urteil ist sehr sympatisch, meinewegen hätten Sie noch mehr Partei nehem dürfen für Schinkel. Ich habe immer eine Vorliebe für ihn gehabt und darum hätte ich das Positive gern noch stärker herausgetrieben gesehen.“ Maurer, Golo. *August Grisebach (1881-1950). Kunsthistoriker in Deutschland. Mit einer Edition der Briefe Heinrich Wölfflins an Grisebach*. Ruppolding und Mainz 2007. p. 177.
- 13) „Verbindung konstruktiver Prinzipien der Gotik mit Flächengliederung und Formensprache klassischer Herkunft.“ Grisebach, p.134.
- 14) „Ausdruck, der erst zu Beginn unseres Jahrhunderts von neuen aufgefaßt und verwirklicht wurde“ *Ibid.*, p. 139
- 15) „Wie ein Entwurf des zwanzigsten Jahrhunderts wirkt.“ Grisebach, p.139.
- 16) 注 12 参照。

- 17) „Mies, der von einem sogenannten Schinkelstil gar nichts mehr hat, ist als einer der begabtesten, weil ursprünglichsten Schinkel-Schüler anzusehen.“, Westheim, „Paul Mies van der Rohe: Entwicklung eines Architekten“, in: *Kunstblatt* 11, 1927, H.2, S. 55-62. Cit by Neumeyer, Fritz, *Mies van der Rohe. Das Kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst*. Bonn/Berlin 2016 (2 ed, 1st ed in 1986), p 112.
- 18) Johannsen, Rolf H. „Der Traum vom Bauen, Bilden und Schauen. Die späten Utopien“, in: *Karl Friedrich Schinkel. Geschichte und Poesie (exh. cat.)* Berlin 2012. pp. 257-260.
- 19) „Mit seinen langweiligen gotischen Kirchen war er Vorläufer eines unsagbar kitschigen Jahrhunderts“, Neumeyer, *ibid.*, p. 111
- 20) ヘーリングは1950年代にベルリンの美術アカデミーで行った講演で、「建築」と「建物」を対立的関係性のうちに捉え、後者の刷新を強く訴えている。講演内容は以下に採録されている Häring, Hgo. *Vom neuen Bauen. Über das Geheimnis der Gestalt*. Berlin 1957.
- 21) Häring, *Ibid.*, p.5
- 22) エッカート・ノイマン編／向井周太郎他訳『バウハウスの人々―回想と告白』みすず書房, 2018年276頁
- 23) ユリウス・ポズナーはロンドンの建築協会(AA)で行った講演で、ミースのインタビューの録音記録を紹介している。Posener, “Häring, Scharoun, Mies and Le Corbusier” in: Posener, *ibid.*, pp.33-41, p38.
- 24) ル・コルビュジェがベーレンスのアトリエに在籍した期間は1910年11月1日から1911年4月1日までの僅か五か月であるが、このドイツ滞在はもともと期間を区切ったものであったらしい。寧ろ、ル・コルビュジェがベーレンスを通じて短期間にドイツ工作連盟のメンバーをはじめ、多くの知己を得たことの意味について今後より踏み込んだ分析がなされるべきだろう。因みにミースは1907年から1912年まで、グロピウスは1908年から10年までベーレンスの事務所に籍を置いている。
- 25) Ich kenne kaum einen, von dem heute mehr zu erwarten ist. cit. by Pfeifer, Hans- Georg. „Vom Schönen zum Nützlichen, vom Typischen zum Schönen. Peter Behrens auf dem Weg zu seiner Kunst“ in: Pfeifer, Hans-Georg (ed.), *Peter Behrens „Wer aber will sagen, was Schönheit sei“ (exh. cat.)* Düsseldorf, 1990. pp. 12-23, p.18.
- 26) メチルド・ホイザーはミースの担当部分について詳細な検討を加えている。Heuser, Mechtild, „Die Fenster zum Hof. Die Turbinenhalle, Behrens und Mies van der Rohe“ in: Pfeifer, *op. cit.*, pp. 108-121.
- 27) グロピウスはこのガスプラントをけなし、ミースもまた、本作品の失敗を当時ベーレンスの助手であったアドルフ・マイヤーのせいにしたという。Buddensig, Tilmann, „Konstruktion und Plastizität. Die Frankfurter Gaswerke von Peter Behrens“, in: Pfeifer, *op. cit.*, pp.96-107, p. 97.
- 28) 本作品についての最新知見は以下を参照のこと。Borkopp-Restle, Birgitt/ Welzel, Barbara (ed.), „*Eins der wichtigsten Monumente unserer Zeit überhaupt*“ *Das Krematorium von Peter Behrens in Hagen*. Essen 2014.
- 29) 公的な発足年を1907年とするドイツ工作連盟(Deutscher Werkbund)の成立事情については以下の書に包括的記述が見られる。ジョン・V・マイシュカ 田所辰之助／池田祐子(訳) ビフォーザバウハウス―帝政期ドイツにおける建築と政治 1890-1920 三元社 2015年
- 30) Pfeifer, *op. cit.*, p. 13.
- 31) イギリス滞在中のシンケルの日記については複数の研究があるが、稿者は以下を参照した。Posener, Julius, “Schinkel’s English Diary” in: Posener, Julius. *From Schinkel to the Bauhaus (Architectural Association Paper N. 5)*, London 1972, pp.11-15.
- 32) „Überall ist man nur da wahrhaft lebendig, wo man etwas Neues schafft; überall, wo man ganz sicher fühlt, hat der Zustand schon etwas Verdächtiges, denn da weiß man Etwas ganz gewiß, also Etwas, was schon da ist, wird nur gehandhabt, wird wiederholt angewendet. Dies ist schon eine halb tote Lebendigkeit.“, Wolzogen, *oi.cit.*, vol. 2 1862, p.210f.