

第4章 分散的形態構成の系譜

4.1. 序

20世紀のインターナショナル・スタイルの原理のひとつとして、従来から好まれてきた建築形態における規律が緩和され、内外空間の相互貫入し合う自由な平面形と空間構成が実現したことが挙げられた。『インターナショナル・スタイル¹⁾』の著者のひとり、フィリップ・ジョンソンはシンケルの別荘建築をミースの住宅建築と比較するなどしたことで知られるが、そこにはシンメトリーを崩しつつもある安定したバランスをとる建築構成方法が、ある系譜をなしていたことが示された。モンドリアンなどのオランダのデ・スティールの絵画は、幾何学的に規律を守りつつ、非対称でバランスさせるという抽象絵画の手法を開拓したが、それは建築デザインにも影響した。そこには解りやすいシンメトリーの美学とは異なる、明快に原理を説明できない、あいまいな美学が独自の領域を持っている。

一方におけるピラミッド形や球体、立方体といったプラトン立体による抽象幾何学の美の極があり、他方に山脈稜線や枝葉で覆われた樹林といった自然風景やアアルトのガラス容器の自由曲線といった、カオス的、フラクタル的、有機的な美の極がある。しかし、多くの建築物は複合的な立体であり、幾何学の秩序と自由な分散をなして独自の世界をつくる。インターナショナル・スタイルのうちのそういった特徴をここでは分散的形態構成と呼び、建築作品を評価するためのひとつの美的価値と見なす。

化学においては、たとえば二つの異なる液体が混ざり合う過程で、何度か一定の幾何学的な曲線パターンをなすことがある。それは「非平衡安定」の状態にある「散逸構造(dissipative structure)」という言葉で呼ばれるが、この建築美はそれに相当すると見なすことができる²⁾。それは桂離宮の雁行プランのような数寄屋建築の手法にも見られるものであり、完全な閉鎖系システムではなく、周辺環境と融合し合う開放系システムに則っていて、ある醜くはないカオスをなす。集中式プランのつくる一元的な幾何学的秩序、骨組構造のつくる面的、立体的な広がり幾何学秩序とは異なる建築形態には、この開放系システムの幾何学によって解釈できるものがある。

造園芸術においては、イタリア式庭園、フランス式庭園といった整形幾何学庭園に対し、中国庭園に由来するイギリス式庭園の風景式庭園がある。ここで言う開放系システムの分散的な美はイギリス式庭園の非対称で自由曲線を用いる模擬自然のピクチュアレスク美学に比較できるが、そのピクチュアレスク美の風景画に見られる分散的な構成方法は、

以下で見るようなドイツでの建築設計方法の独自の発展において、建築固有の美学に発展する。インターナショナル・スタイルの非対称の建築構成原理には歴史的な背景があったことになる。

4.2. シンケルのピクチュアレスクの建築構成

4.2.1. C.D. フリードリヒとシンケルのロマン主義絵画

ベルリンで古典建築のスタイルをもとに建築設計を学んだシンケルは、20歳代の早い時期に古典古代の建築に精通すべくイタリアへの研修旅行(1803-04年)を行った。そこで彼は、建築の学習のために古代遺跡等の風景画を描きつつ、独学で絵画の天分を開花させていく。ローマで活動していたドイツ人画家ヨゼフ・アントン・コッホ(Joseph Anton Koch: 1768-1839)はニコラ・プーサン、クロード・ロランらのフランスの古典主義風景画に追随しつつ独自の風景画を描いていたが、シンケルはローマで彼に直に出会っており、その作風から大きな影響を受ける。コッホの「虹の架かる英雄的な風景」(1805年)は変化のある自然風景の中での牧歌的なシーンをベースに、古代都市景観を挿入し、大きく虹を描いたものだったが、その構図や構成要素、人物描写は明らかにシンケルの絵画への影響が見出される。

シンケルは帰国後、「山辺の古代都市」(1805年)(図4-1)等の絵画でその才能を発揮する³⁾。しかし1806年、ナポレオンがプロイセンに侵攻し、ベルリンは蹂躪され、フランスの支配下に入って建築の仕事もなくなると、シンケルは絵画に専念せざるを得なくなる。おかげで彼は画家として評判を得て行くこととなる。「ゴシックの修道院廃墟と樹林」⁴⁾

(1809年)(図4-2)は同じくイタリア旅行で再発見したゴシック様式を素材にしつつ、独特の廃墟風景に対する感覚を示していた。1810年、ベルリン・アカデミーで開催された展覧会にシンケルは「王妃ルイーゼ廟」案(図2-14参照)等の絵画作品を出品したが、その展覧会にドレスデンを拠点に独特のロマン主義の風景画を描いていたカスパー・ダーフィット・フリードリヒ(Caspar David Friedrich: 1774-1840)の「海辺の修道士」(1808-10年)と「樾の森の修道院」(1809-10年)が出品され、プロイセン国王が買い上げている。シンケルはフリードリヒの絵画から、その深いロマン主義的な精神の表現方法に感銘を受けたとされ、直後に、フリードリヒの手法を真似た「霧のかかる冬の朝」(1811年)(図4-3)と題するジオラマ用の絵画を残している⁵⁾。

ドイツ北部のグライフスヴァルト市生まれのフリードリヒは、同市の郊外にあるエルデナ修道院廃墟(図4-4)を題材に、数点の鬼気迫る絵画を描いた。ベルリン・アカデミーの展覧会にあった「樾の森の修道院」⁶⁾

(図4-5)では教会堂のファサード部分の廃墟を中心に、葉を落とした樾の老木が取り巻き、霧のかかった夕暮れの闇の中に数人の僧が廃墟のア



図 4-1 K.F.シンケル画「山辺の古代都市」



図 4-2 K.F.シンケル画「ゴシックの修道院廃墟と樹林」



図 4-3 K.F.シンケル画「霧のかかる冬の朝」



図 4-4 エルデナ修道院廃墟(筆者撮影)



図 4-5 C.D.フリードリヒ画「樾の森の修道院」

一ちに向かって歩く。壊れたファサードの輪郭は当時のエルデナ修道院廃墟を元にしてはいるが、尖頭アーチのトレーサリーなどは創作である。エルデナ修道院をモチーフとした他の絵画でも同様に、フリードリヒは象徴的なプログラムを組み立てて、コラージュ的な方法を駆使し、仮想の風景を創作していた。

そもそも廃墟とは、完成した建築物であったものが壊れ、本来の統一性、一貫性が崩れ、機能も失われたものである。そのような廃墟をあえて美的に表現するということは、不完全性、敗北感、傷心などに芸術家の美的感受性が同調したということであり、人間心理の深い表現となる。古典主義絵画における廃墟風景画はノスタルジックな哀感の表現として宮廷、貴族に好まれたが、ここでは近代の芸術家の自立した精神が求める表現の境地へと進んでいた。元来は秩序だった建築形態は、廃墟となって断片に分解され、地面に散らばり、カオスの状況を呈する。また周辺に生え出てきた草木は新しく非対称の有機的な風景をなす。すなわち廃墟風景は分散させられ断片が、そのまま別の次元の調和的な風景をなすのである。ロマン主義の風景画は、分散的な構成がひとつの価値として提示されていることを理解して観察しなければならない。

建築家であるシンケルはイタリア旅行で古代遺跡を逍遙し、古典主義風景画にならってスケッチすることで美的感受性を磨き、かつ十全たる古典様式を細部まで学習することに務めていたのだった。しかしフランスの支配下にあるベルリンでフリードリヒのロマン主義絵画に接して以降は、失われたドイツの建築風景を想起しつつ、愛国的な感情をもって自らの建築絵画の手法を形づくってゆく。ナポレオンがドイツを蹂躪する時期にドレスデンにいたフリードリヒは愛国主義者たちのグループに加わり、その絵画に愛国心を象徴表現していたが、シンケルもまた独自の手法でアイデンティティを求めて愛国心を絵画に込める。

1813年、ナポレオンがロシア遠征に失敗すると、抑圧されてきたプロイセンでは愛国心に火がつき、解放戦争を開始し、ライプツィヒ郊外での諸国民会戦(1813)で決定的な勝利を収める。そしてシンケルの風景画には民族的な建築様式たるゴシック様式の教会堂とエネルギーに起伏する大地をモチーフとするものが相次いで現れる。「水辺の大聖堂⁷⁾」(1814年)(図4-6)、「海辺岩場上のゴシック教会堂」(1815年)(図4-7)は太陽を背景に黒々とした影を見せる架空のゴシック教会堂と生命感のある周辺風景という構図を提示し、また「川辺の中世都市」(1815年)(図4-8)ではゴシック教会堂の足下を、国王に率いられて凱旋行進する人々を描き、愛国心を掻き立てるロマン主義的な風景画となった⁸⁾。

そこでは教会堂をペシミスティックな廃墟ではなく、むしろ力強い建築物として創作的に描かれていたが、そこにはフリードリヒばりのロマン主義的な光と陰影の表現の中に、大地から生え出たようなゴシック教会堂が屹立し、生命感のある空気感が演出されていた。「川辺の中世都市」



図 4-6 K.F.シンケル画「水辺の大聖堂」



図 4-7 K.F.シンケル画「海辺岩場上のゴシック教会堂」



図 4-8 K.F.シンケル画「川辺の中世都市」

では教会堂は完成間近ながら建築中で動きを孕み、行進する人々を含めて、生命感と動きのある表現となり、ネガティブな心理的イメージのフリードリヒの絵画を反転させたかのような、ポジティブな心理表現となっていた。中心モチーフであるゴシック教会堂は、都市風景、水面、岩場、森、雲、太陽、動く人々といった要素とともに非対称の構図に組み込まれ、画面は中心のない分散した配置構成となる。ロマン主義絵画独特の要素の多様性と構図の奥行感、建築家の脳裏に新しい建築景観デザインの手法を誘起させていた。

通常は対称性と秩序感ある比例に支配された幾何学構成を求められる建築家にとって、シンケルはロマン主義絵画を通して、分散する断片が周辺環境との関わりの中である一定の建築美を構成することを覚え、それを建築設計に際しても活用できることを確信したのだった。ここでは芸術家の感受性だけの問題ではなく、建築家としての創作的な空間想像力も併せて考えておかなければならない。そこに描かれるものは一種の理想建築、理想風景なのであり、設計案に近いものである。それは内容の壮大さや複雑さから、現実には建設し得ないものではあるが、絵画活動を通して獲得された構想力は彼の建築設計案に生きてくることになるのである。一時の愛国的な情熱が消えていった後も、ゴシック様式、古典様式に限らず、いかなるスタイルの建築設計案であっても、シンケルの建築作品は周辺風景との関わりがあるところではつねに、風景画で覚えた分散的構成の造形感覚でデザインされてゆく。

フリードリヒのロマン主義的絵画には、ゴシック教会堂の尖塔が聳える北ドイツの中世都市を広大な自然の中に置き、霊的な大気が包む光景を描いたものがあつた(図4-9)。建築物が分散し、かつ有機的に統合される散逸構造的な都市のスカイラインは共同体のアイデンティティを確認させる見慣れた風景である。フリードリヒの建築風景は二次元的だったが、シンケルの創作的なゴシック教会堂と都市風景の透視図は三次元的な散逸構造をも提示していた。ドイツ民族主義を背景とする19世紀後半のケルン大聖堂の完成事業については前述したが、シンケルは先行してライン川に沿ったケルン都市風景を描いて、未完の大聖堂のある都市風景を慈愛を込めて表現していた⁹⁾(1817年)(図4-10)。このケルンのロマン主義的な風景は、当時のドイツ国民の心情をよく表すものであり、その不足感が来たるべきドイツ帝国の創立へと人々を駆り立てた。ケルンはナポレオン戦争後にプロイセンに組み込まれた新領土ラインラントの歴史都市であり、その都市風景に牽引されたロマン主義は、後述するように、大規模な大聖堂を欠きながら急成長する首都ベルリンの都市形成にも影を落とすこととなる。

4.2.2. 別荘建築の多様性デザイン手法

パーゴラの骨組構造に関連して先に挙げた「グリーンケ宮」、「宮廷庭



図4-9 C.D.フリードリヒ画「朝霧の中のノイブランデンブルク」(都市の部分)(1816頃)



図4-10 K.F.シンケル画「聖クニベルト教会堂より眺めるケルン」(1817)

師の家」を含む「ローマ浴場群」等の別荘建築は、イギリス式庭園風にデザインされた敷地内において、複数の棟が合成されるピクチュアレスクは景観を見せている。シンケルはそこに分散的構成の建築設計手法を活用していた。

「グリーンケ宮」はそもそも18世紀中期の既存建物の増改築によって整備されたものであったことは、ここでの観点で改めて言及する必要がある。そこにはシンケルが関与する以前から、およそコの字形をなして4つの棟が群がる建築群があったが、彼はコの字形の主屋と背後のT字形の付属棟に整理し、装飾は全体に新古典主義調にデザインした(図4-11)。おとなしいバロック様式だった当初の建築は、一旦、初期新古典主義調に改変されていたが、さらにシンケルはさらに大幅に改変を施し、既存の建築躯体を活用しつつ増改築し、その壁面を水平性、垂直性の構成で整え、柱廊やパーゴラ、また塔やアーケードなどで変化を加え、多様な要素をちりばめながら統合する複合デザインにまとめた。

シンケルはわざわざ「グリーンケ宮」の付属屋を含む側面の透視図を絵画調に描いて、自らの作品集である『建築設計案集¹⁰⁾』に掲載している(図4-12)。そこでは見栄えのする左手にある主屋は詳細に描き込んだ立木で隠し、むしろ右の裏手にあるユーティリティ施設の馬車庫を、ランドマークにもなる塔とともに描き込むものであり、あえてピクチュアレスクな景観を求めて構図に仕立て上げてあった。

前述したように、主屋裏手と付属棟とで囲われた中庭の壁面には多様なパーゴラ型構造物が配され、主屋とは軸線がぶれる付属棟はひとつの動線につながれ、景観的にも統合されていた。ピクチュアレスクの手法は細部にも施され、パーゴラの底下の壁面には、一見あばたのようで醜くも見えかねないが、古代建築装飾の遺物の断片が多数貼り付けられた(図4-13)。このようなアンティーク趣味は、廃墟建築感覚に通じるものである。

イタリア旅行で学び取った廃墟景観の美は、こうして増改築された既存建築、分散する建築群、壁面の遺物群といった、秩序を欠いたバラバラのエレメントの集積をまとめ上げるのに役立てられた。垂直要素の塔、水平要素のコーニスやパーゴラなど、建築物のヴォリュームはピクチュアレスクの建築構成を統御する抽象的な形態構成原理をなしていることは、この透視図に明らかである。こういった建築的な形態構成原理は芝面がつくる水平線、垂直的な立木、ヴォリュームのある樹木群が並び、かつ複雑なスカイラインをなす樹林といった自然要素のつくる景観にも適用されている。それは、全体には不均等なブロックが分散しつつ統合され、また新旧の建築物、遺物群によって時間意識においても混成的であるという、時空の分散構成デザインと言うべきものである。

他方、「ローマ浴場群」ではイタリア風農家のスタイルの主屋「宮廷庭師の家」、古代ローマ浴場を模したパヴィリオン、神殿風茶室等をパーゴ

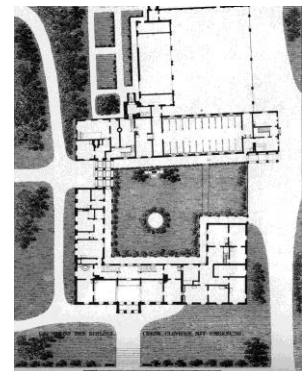


図 4-11 K.F.シンケル:「グリーンケ宮」平面図



図 4-12 K.F.シンケル:「グリーンケ宮」側面の透視図



図 4-13 K.F.シンケル:「グリーンケ宮」壁面の装飾的遺物(筆者撮影)

ラ型構造物で統合する独特の複合デザインが見られ、それが分散的な秩序のデザイン手法を開拓させていた(図4-14, 4-15)。「宮廷庭師の家」は相対的に大きなヴォリュームをなし、一方ではパーゴラによって茶室と結ばれ、その軸と直角に、アーケードによって浴場へとつながれ、さらに水路を越えて「機械技師の家」に続く。

幾何学的に整理された敷地は適所に造園処理され、また庭園の先の水面は造園家ペーター・ヨゼフ・レンネ(Peter Joseph Lenné: 1789-1866)によって設計された非幾何学的な風景庭園に続く¹¹⁾。シンケルが『建築設計案集』に載せた二つの透視図のひとつは、やはり建築物としては側面描写のように見栄えのするファサードはなく、多様な建築物が混在しつつ風景に溶け込んで水平要素、垂直要素、ヴォリューム要素で構成されるピクチャレスクな景観が描かれる(図4-16)。ここには各種樹木に囲まれた分散する建築群のほか、舟遊びする人、白鳥、噴水、その水面への映り込みも描き込まれ、視覚的な楽しみを演出してある。建築物として古代、同時代のイタリアが混じるが、玄関部のパーゴラの下にはやはり古代遺物が装飾的に適所に配され、時空感覚上で分散的なデザイン手法は四次元化されてもいた。

シンケルが開拓した、一元的な幾何学的秩序とカオスの廃墟との中間において散逸構造的にバランスを取る、このような別荘建築の設計手法は、前述のようにシンケル派の建築家たちによって継承される。その19世紀的な分散的形態構成の手法はベルリンを中心に定着し、後で述べるように、やがて20世紀初期により抽象化されて復活する。シンケルは単なる個人的なスタイルとしてではなく、それをわかりやすい幾何学的な構成原理としてある程度は抽象化し、普遍的原理として定式化していたことが、そのような系譜を可能としたのだった。

4.2.3. シュプレー川支流北部の都市デザイン

都市計画のスケールの仕事を得ることがなかったこともあり、シンケルには統一的な理想都市計画案がなく、彼の都市計画手法は、かろうじて、シュプレー川支流北部の、「ヴェルダール教会堂」、「建築アカデミー館」から「シュロスブリュッケ(宮城橋)」を経て、「アルテス・ムゼウム」前のルストガルテン、さらに北の保税倉庫敷地にかけての「クッファーグラベン(銅濠)」を含む、一種の再開発計画に見られる¹²⁾。

シュプレー川支流はやや蛇行し、中世都市の時代から市街地の西の境界線だったところであり、また近世の稜堡式城塞が横切っていて、それが不要になった後に市街化した場所であり、秩序感のない景観となっていた。シンケルは1825年頃までに、アルテス・ムゼウムの新築に併せて周辺地区の基本的な整備計画も提案していた(図4-17)。シュプレー川支流の西側対岸にはドロテーエンシュタット地区があり、その目抜き通りウンター・デン・リンデンの軸は、宮城橋を通過して王宮裏手の庭園ルス

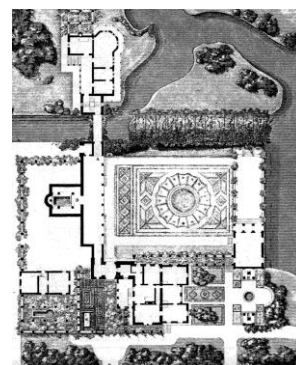


図 4-14 K.F.シンケル:「ローマ浴場群」平面図・配置図



図 4-15 K.F.シンケル:「ローマ浴場群:庭師の家」(筆者撮影)

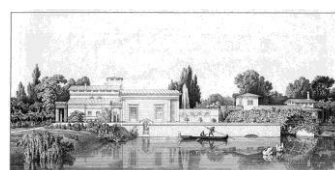


図 4-16 K.F.シンケル:「ローマ浴場群」透視図

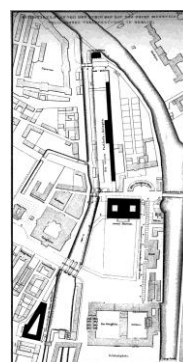


図 4-17 K.F.シンケル:ムゼウム新築に関連する周辺整備計画案(1825年頃)

トガルテンに斜めに入り、宮城橋とバロック建築の「兵器廠」東側ファサードはルストガルテンを歪な空間にしてしまっていた。そこでシンケルは川沿いの細長い隙間のような場所をまとまりのある都市空間にすることが課題と考え、川沿いに複数の建築物を挿入する構想を提示したのだった。

そのような課題を解決する方法は多様な建築物の群体を前提として、建築物の配置、空地の整備、水辺と緑地の整理によってバランスさせることでしかなかった。そしてそこに、ロマン主義画家としてのシンケルの才能が生かされ、既存の各種構成要素の分散的な配置をむしろ積極的に目で楽しめるようにするピクチュアレスクな景観デザインへと向かう。そして「建築アカデミー館」の設計（1831年：当時の名称は「一般建築学校」）に際して、シンケルは独特の都市空間デザイン方法を開拓することになる。建築アカデミー館自体は正方形プランで水平な軒線であり、屋外からは何の変哲もない実用建築に見えてしまいかねないほど単純な形態をとる。しかし、その配置は巧妙であり、東側は川沿いを整え、南側正面は宮城広場から西へ抜ける街路整備となるように配置され、西側はヴェルデルシュ・マルクト広場を閉じる壁となり、北側は三角形の広場を区切る。そこでは都心の交通路の合理化と、宮城橋、ルストガルテンへと続く川岸の憩いの空間整備を一挙に果たすものだった（図4-18、4-19）。その現代のミニマリズムのデザイン手法にも通じる発想法は、建築家シンケルのピクチュアレスクの感性と相まって、高度な景観デザインを達成した。

これに関連して、シンケルがアルテス・ムゼウム正面の柱廊から前庭ルストガルテンに向かう眺望を描いた透視図（図4-20）がある。この透視図は多くの文献に引用され、よく知られているが、その制作過程を分析してみれば、都市景観をどのように視覚的に楽しむべきかを思慮しつつ、一種のコラージュがなされていたことがわかる。つまり、列柱廊を斜めに見る、バロック期の舞台背景画にも似たダイナミックな画角構成をもとに、列柱をすかしてルストガルテンののびやかな広場を見、かつ王宮やヴェルダー教会堂、兵器廠や市街地の建築物をわずかずつ切り取って見せており、変化のある都市景観スカイラインを提示してあった。その際、各建築物や騎馬像の彫刻等は実際の位置からはややずれて配置されていて、列柱の隙間に見えるよう移動操作してあった。この透視図自体、写実的な風景画ではなく、ピクチュアレスクに再構成された都市景観をプレゼンテーションするためのコラージュ画だったのである¹³⁾。

4.3. 19世紀中・後期のピクチュアレスクの形態構成

4.3.1. ロマン主義以後の理想風景

ナポレオン戦争が最終的にワーテルローの戦い（1815年）で決着を見

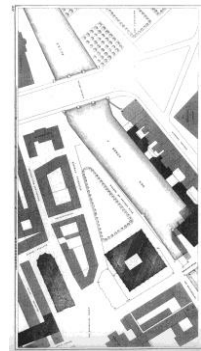


図 4-18 K.F.シンケル:「建築アカデミー館」の周辺整備計画案(1831年頃)



図 4-19 K.F.シンケル:「建築アカデミー館」周辺の景観透視図

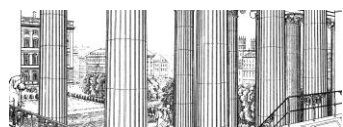
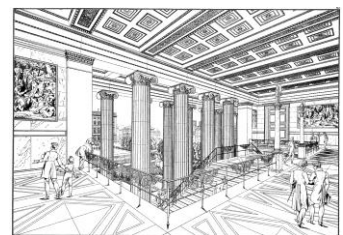


図 4-20 K.F.シンケル:「ムゼウム」階段室透視図、全体と都市景観部分

た後、フランスは王政に復古し、いわゆるアンシャン・レジームが復活した。しかし市民革命を経験したフランスのみならず、ヨーロッパ諸国でも近代市民社会が力を得て行く。しばらくは国家間では大きな戦争はないものの、共和制への欲求から、1848-49年には各国の大都市で連鎖的な革命騒ぎが発生する。プロイセンでもベルリンで「三月革命」が起こり、煉瓦造の都心部で街路のバリケードを築いて市街戦が展開されるが、国王の調停で収拾する。ちなみにドレスデンでは音楽家リヒャルト・ヴァグナーが建築家ゴットフリート・ゼンパーらとともに市民の蜂起を先導し、建築家もまた自立した近代市民という立場を示すようになる。

市民階級の勃興から、1810~40年代には「ビーダーマイアー」と呼ばれることとなる市民文化が広がる¹⁴⁾。ロマン主義の深い思想を背景とする文化は、やや軽薄な物質文明へと拡散していった。シンケルの別荘建築に見られたピクチュアレスクの美学は、市民の小さな部屋のインテリア文化に拡散し、また絵画では街角のスポットや郊外の牧歌的な風景が好まれるようになる。シンケルと親しかった画家エドゥアルト・ゲルトナー(Eduard Gaertner:1801-77)が19世紀中頃に描いた王宮化粧室の光景は、各種家具や調度品のほか、置物や雑多な小物を適度に分散させる快適なインテリア文化が形成されていた、この時代の趣味感覚をよく伝えている¹⁵⁾(図4-21)。



図 4-21 E.ゲルトナー画:「王宮化粧室」(1849年)

4.3.2. シンケル派のピクチュアレスクな建築景観デザイン

シンケルが一連の宮廷別荘建築を設計した際には、若手の建築家たちが施工を補佐しており、そこからシンケル派の建築家たちが誕生したことについては先述した。彼らはやがて独立してそれぞれの建築作品に関わるが、そこにはシンケルのスタイルが大きく影を落としていた。激動の時代を生き抜いて強い建築思想を形づくったシンケルほどの変革業績は望めないものの、穏やかな追従者の時代にふさわしい、彼らはより洗練された建築作品を残している。

分散的な建築構成については、別荘建築はさておいて、その中で注目すべきものにサンスーシ庭園内の「フリーデンスキルヘ(平和教会堂)」(1845-48)(図4-22)がある¹⁶⁾。教会堂は当時の国王フリードリヒ・ヴィルヘルム四世のロマン主義的なイタリア趣味をベースとし、彼のスケッチをもとに、設計はペルジウスに始まり、彼の死後はシュテューラーが引き継ぎ、アルニム、ヘッセが施工を担当しており、まさにシンケル派の共同作品となった。教会堂全体についてはバシリカ式の初期キリスト教教会堂、ローマのサン・クレメンテ教会堂の形態が模倣された。鐘楼についてはローマのサンタ・マリア・イン・コスメディン教会堂のものが模倣された。教会堂にはアトリウムが附属し、牧師館と学校、宮殿が増築され、これらは修道院回廊を中心にまとめられた。

建築物の具体的な形状については、建築家たちは国王の指示に従うし



図 4-22 A.シュテューラー作
図「フリーデンスキルヘ」
平面図

かなく、それをすぐれた建築作品、景観デザインに仕上げるのが建築家と造園家の仕事だった。そこで用いられたのがピクチャレスクな全体構成であり、また当時流行のレントボーゲン・シュティル（半円アーチ様式）だった。教会堂、鐘楼、その他の施設がつくる変化のある建築構成はまさに分散的なエレメントをバランスさせ、水辺と森の変化する自然要素と総合された。ペルジウスの設計案をもとにアルニムが描いた絵画（1844年）（図4-23）はそのピクチャレスク的な意図をよく表現していた。

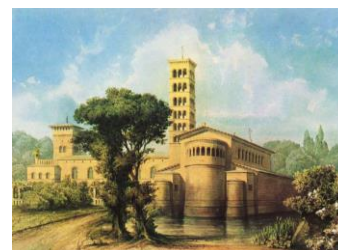


図 4-23 F.v.アルニム画「フリーデンスキルヘ」(1844)

教会堂の側面は、造園家レンネのデザインによるイギリス式庭園マルリガルテンに含まれる池フリーデンスタイヒに直接接し、内陣のアプスが水辺に張り出しているが、その景観構成は劇的な表現を失ったものの、シンケルの絵画「水辺の大聖堂」からの系譜に属する。同様に教会堂内陣を水辺に張り出させる景観構成は、これに先だって、サンスーシ庭園の東方に続くザクロウの「ハイランツキルヘ（救世主教会堂）」（1841-44）でも試していた。そこでもやはり国王の数年にわたる試行錯誤のスケッチをもとに、ペルジウスらが建築していたが、やはり鐘楼のある初期キリスト教教会堂の形式を用い、また教会堂外周をアーケードが巡り、ハーフェル川の水辺景観を楽しむ憩いのスポットともなっていた。フリーデンスキルヘではさらに大規模に、かつ複合建築にしてあり、そこではパーゴラと回廊が全体を秩序立てた。垂直、水平、およびヴォリュームある本体がピクチャレスクな形態構成をなし、自然風景と一体となるという手法の成果がここにも見られた。

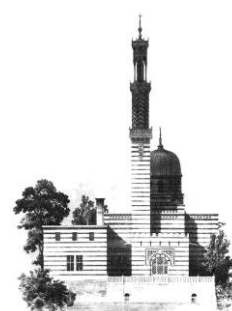


図 4-24 L.ペルジウス「蒸気機関庫」立面図

別荘建築のみならず、宗教施設もまたこの分散構成の手法のもとにデザインされたことになるが、このように建築デザインの次元では分散構成が一定の完成度に達していたことに注目しておくべきである。ちなみにシンケル派の建築家たちは多数の住宅のほか、あらゆるところでその手法を活用しており、たとえばペルジウスの設計した「蒸気機関庫（Dampfmaschinenhaus）」（1841-44）（図4-24）はサンスーシ庭園の大噴水を働かせる実用的な動力施設にすぎないものだが、イスラム教のモスクに擬してあり、エキゾチックなドームと塔、白・青・茶の水平帯による煉瓦壁面装飾などがハーフェル川の水辺にピクチャレスクな光景を演出するものだった。

4.3.3. ベルリンの都心景観

シンケルは「アルテス・ムゼウム」の建築に際してルストガルテンの庭園空間を広場状に整備したほか、ルストガルテンの東のシュプレー川沿いにあったバロック様式の大聖堂を改築した（1820-21）。これは比較的小ぶりであり、中央にやや背の高いドームを乗せ、ペディメントのあるファサードの背後に二つの小ドームを添える、簡潔な新古典主義様式によるものだった。これによってルストガルテンの四周は格調高い建築

物群で囲まれ、落ち着いた景観をなした。また、シンケルはさらにフリードリヒ大王記念碑で都市空間整備を図った際に、ルストガルテンの景観整備につなげようとしてもいた。それはウンター・デン・リンデン通りの都市軸との関係で位置が検討され、ルストガルテン東南隅の宮城北ファサード端部、西南隅の宮城橋たもとに、それぞれ異なる案がつけられている¹⁷⁾ (図4-25)。いずれもモニュメンタルな建築で囲まれた四角い広場空間を維持し、その隅を飾って景観デザインを図るものだったが、実施されずに終わる。

そもそもイタリアにロマン主義的な憧憬を持っていた当時の皇太子フリードリヒ・ヴィルヘルムは、ベルリン大聖堂をより大規模な、初期キリスト教の様式にしたいという希望を持っていて、シンケルに設計案を描かせていた。それは既存の大聖堂の敷地を含む南北に長い敷地を使い、北側にファサードを持つ大規模なものとなった。

1840年に皇太子が国王就任後、1841年のシンケルの死後にF. A. シュテューラーに描かせた初期キリスト教様式の大聖堂改築案(1842年)はピクチュアレスクな都市デザインの考えを導入していた(図4-26)。彼はシンケルの初期キリスト教様式案をもとに、ファサードを西に向けさせ、奥行きを確保すべく東側の内陣部をシュプレー川に張り出させた。シンケルは低い双塔でファサードを飾っていたが、シュテューラーはこれを高層化して内陣の آپスとともに川岸に張り出して並べ、水辺にピクチュアレスクな景観を演出しようとした。そして教会堂の両側には、例によってパーゴラにも似た柱廊が張り出し、それぞれ宮城、「アルテス・ムゼウム」とつなぎ、ルストガルテンに建築的な輪郭を付与しようとした。

記念堂建築の系譜に関連して前述したように、このような動きとは別にも大規模な大聖堂の改築案が試みられており、それが都市空間としてのルストガルテンの性格を変えようとした¹⁸⁾。大聖堂を大規模なドームを持つ国家記念堂に仕立てようとしたW. シュティアーもまた、大聖堂を都市景観デザインに組み込んだ。その設計案の第一案(1840年)はシンケルによるゴシック様式の解放戦争記念大聖堂案に追随するものであり、ここでもやはり内陣の آپスをシュプレー川に張り出させ、また内陣の集中式空間の上に聳える八角形の大塔とそれに絡みつく小尖塔群、西側ファサードの双塔によって都市景観をピクチュアレスクに彩るものだった(図4-27)。その規模から見れば、大聖堂はルストガルテンの中央部を占めることとなり、ゆったりとした広場としての性格はなくなるほどのものだった。第二案は尖塔群の頂部が水平に切られるなど景観に水平性を強めた。第三案は集中式建築が尖頭形のドームになり、また西正面のアトリウムを飾る角塔群が景観を多彩にした。第四案は二つの交差廊の計四つの塔と西側ファサードの単塔式の上部八角形の塔が、西側にも景観的なアクセントを付け加えた(図4-28)。いずれの案もルストガルテンは大聖堂のための敷地と位置づけられ、シンケルが意図したようなのび

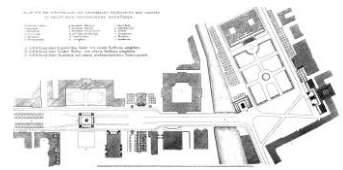


図 4-25 K.F.シンケル「フリードリヒ大王記念碑各案配置図」



図 4-26 F.A.シュテューラー「ベルリン大聖堂」案北面透視図(E.ゲルトナー画、1842)



図 4-27 W.シュティアー「ベルリン大聖堂」第一案北面透視図(1840)

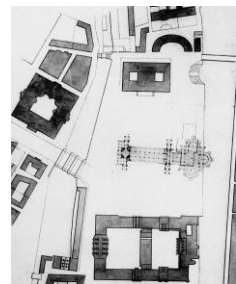


図 4-28 W.シュティアー「ベルリン大聖堂」第四案配置図(1840)

やかな都市景観の中の庭園広場という性格は忘れ去られていた。

いずれも宮城の高さを大きく凌駕する壮大な高さを誇り、ベルリンのスカイラインを一変させるものであり、人々の度肝を抜かばかりのものであった。そこでは都心に中心的な高層塔を置くことで、ベルリンの都市景観をロマン主義者が好む中世都市のような分散しつつ統一感のあるものとしようという意図があったと考えてよい。シュプレー川にアプスを張り出して水辺の劇的な景観をつくらうとしていた点もまた、前述した教会堂建築と同様にロマン主義の表れだった。

このような動きは結局徒労に終わり、しばらくの後に1867年に改めて大聖堂設計競技が実施され、多様な案が集まった。また毎年開催される「シンケル設計競技(Schinkel-Wettbewerb)」の1884年のものでも様々の案が提示され、都市景観の芯をなすランドマークのデザインを巡る議論が続いたが、これらもまた成果をもたらさなかった。

19世紀にはプロイセンは経済力を伸ばし、国民意識を高め、やがて普仏戦争勝利を通してドイツ帝国の創立(1871)へと至る。その間に、ベルリンでは郊外に各種の大工場群が現れ、鉄道駅が次々に建築され、「賃貸兵舎」と揶揄されることとなる労働者のための大量の煉瓦造集合住宅建築が郊外地区を形成していった。その過程で、赤煉瓦で覆われて「赤い市庁舎」と称される大規模なベルリン市庁舎(1869年)が建ち、高層の塔を備えて都心のランドマークとなる。1862年には大都市ベルリンを再編するべく、都市計画家ジェームズ・ホブレヒト(James Friedrich Ludolf Hobrecht:1825-1902)による「ベルリン周辺建設計画

(Bebauungsplan der Umgebungen Berlins)」、いわゆる「ホブレヒト・プラン(Hobrecht-Plan)」が施工され、大環状道路とともに大通りのネットワーク築かれる。その際に、クルフルステンダム通りのランドマークとなった「ヴィルヘルム皇帝記念教会堂(Kaiser-Wilhelm-

Gedächtniskirche)」(1895年)に代表されるように、複数の街路が交わる交差点広場に教会堂が建ち、ランドマークとなって新しい都市景観を形成した。それらは中世都市を大きく広げたような、尖塔が林立するスカイラインを形成し、ロマン主義的な景観意識の名残を示した。

やがて、世紀末にはネオ・バロックの壮大な「帝国議会議事堂」(1894年)、「ベルリン大聖堂」(1905年)等が都心部の風景を変えた。都心部の空間には様々の様式をまとう百貨店建築が出現し、賑わいを見せた。そしてシンケルが苦闘した欠乏時代のロマン主義的都市風景の夢は、繁栄する帝都の、カオス的でありつつ有機的に調和した都市風景によって乗り越えられて行く。

4.4. 20世紀の表現主義と構成主義

4.4.1. タウトのユートピア構想のロマン主義

ブルーノ・タウトは第一次大戦中に、終戦とともに発刊すべく『都市の冠』を執筆したが、奇妙なことに1919年に発刊する頃には自らその求心的な都市構造の考え方を变え、まるで他人事のように批判する。そしてすぐに続いて1919-20年に著した『アルプス建築』、『宇宙建築師』、『都市の解体』のユートピア建築構想の三部作（前掲第2章参照）では、求心性を否定し、遠心的、散逸的な都市風景を提案する。

つまり、『都市の冠』の理想都市提案では円形との市街地に直交し合う双曲線状の街路網を敷き、中心軸線上に公共施設を並べ、中心点には「都市の冠」たるガラス建築を置いていて、集中式プランの修正型と言うべき都市構造としていた。そして、直接的な契機が何だったかは不詳だが、その後一転して中心なき分散型の都市構造を考え始めた。『アルプス建築』ではアルプスの山頂群にガラスの巨大モニュメントを点在させ、山麓に建築群が展開する風景が描かれた（図4-29）。そして『都市の解体』ではその題名の通り、既存の都市構造が否定され、田園地帯に大きく広がる集落群が提案される。そこでは人工的に大規模化した都市は巨大な廃墟として描かれる（図4-30）。その解体されて都市風景はフリードリヒの絵画「氷の海(Das Eismeer)」(1823-24)にも似て、炸裂する哀感を漂わせている（図4-31）。他方、田園に展開する集落は花卉のように曲線多角形をなし、道路網は有機的曲線のネットワークとなり、住宅は菱のような尖る多面体となる。前述のように新しい都市中心施設の「大星殿」はアイスクリームのように捻れた塔の形をなし、教会堂は直方体が積み重なった構成主義的な非対称形をなす。タウトの想像力は宇宙まで展開し、星々もデザインの対象となり、壮大な空間は秩序あるカオスとなり、まさに分散的な空間構造となる¹⁹⁾。

シンケルのロマン主義絵画は建築物を変化する自然地形の中に埋もれさせ、植物の生命感で全体を有機的風景として表現するものだったが、その精神はタウトの新しい都市景観像に通じるものがある。建築形態は従来から表現主義として捉えられてきたものであるが、風景画の構図として見れば、それはロマン主義とすべきものである。しかしフリードリヒの鬼気迫る霊的な風景は、ここではユートピア的な歓喜の風景に転換され、もうひとつの神秘主義を呈した。いずれにせよ、19世紀初期のロマン主義は20世紀初期のロマン主義たる表現主義へと継承されたことがここに確認できる。『宇宙建築師』ではゴシック教会堂が成熟の極に達した後、倒壊して廃墟となり、そこに雨後の筍のように有機的形態の建築物が生え出してくるというドラマが描かれていたが、ロマン主義が好んだ廃墟は、一歩進んで有機的都市・集落風景へと再生されるというタウトの信念が示された（図4-32）。それは特定の地点ではなく、地表面のあらゆる場所に生命エネルギーが分散し、生命の発生が可能だと想定していることを示唆していた。その崩壊から再生へというシナリオはモダニズム生成のプログラムであり、また新しい都市・建築のあり方を指し



図 4-29 B.タウト『アルプス建築』所収の多様な建築群のスケッチ



図 4-30 B.タウト『都市の解体』所収の都市風景スケッチ



図 4-31 C.C.フリードリヒ画「氷の海」



図 4-32 B.タウト『宇宙建築師』所収の再生する建築像

示す都市革命理論とも言うべきものだったわけである。

4.4.2. ピクチュアレスク的な形態構成手法

エリッヒ・メンデルゾーン (Erich Mendelsohn: 1887-1953) の「アインシュタイン塔」(1920-21) (図4-33) は、うねる曲面だけによるダイナミックな形態が表現主義建築の代表とされる。しかしそこにはなお、19世紀的な建築構成手法の名残があり、垂直の塔部、水平の実験室部、中央部の量塊が組み合わされた形態構成となっている²⁰⁾。つまり、そこにはシンケルの別荘建築に見られたピクチュアレスク的な形態構成手法が基本的な輪郭を構成しており、それがデフォルメされた粘土造形作品のようになったものと解釈できる。正面から見ればシンメトリーの記念碑型であるが、側面は非対称のバランスで造形されているわけである。メンデルゾーンは映画館「ユニフェルスーム」を含む複合商業施設WOGA (1925-31) においても、一部に塔状のエレメントを備えさせつつ、大きく広がる複合形態をバランスさせ、かつ動きを与える手法を示したが、同様の手法をさまざまな建築作品に活用している。

非対称の構成を有機的で動的な抽象形態にデフォルメしていく手法はタウトのユートピア建築スケッチにも見られた。グロピウスの建築作品は矩形の形態を立体的に構成するものが基調をなすが、ヴァイマルに建設された「三月革命記念碑」(1922) (図4-34) の屋外彫刻作品では、うねりつつ伸び上がる、尖塔を分解して傾斜させたような独特の表現主義的形態を見せた。そこにはタウトからの影響や前述のフリードリヒの絵画からの影響が指摘されてきているが、バウハウスを設立して造形革命をもたらしていたグロピウスにあっては特別の意味があった。

1919年に設立されたバウハウスは、設立宣言文に添えられたライオネル・ファイニンガー (Lyonel Feininger: 1871-1956) の版画にも象徴されるように、ゴシック大聖堂を目標にしている、その尖塔が示す求心性が精神的な基盤をなした。それは様々のユートピア建築を描いた表現主義建築家たちの示した求心的な記念碑型の建築像に共通するものだった。もっともファイニンガーの絵画にはゴシック教会堂を題材にしつつ非対称の構成とした抽象絵画も多々見られる。1923年のバウハウス展を終えて以降、手仕事から工業生産へ、主観的表現から客観的な新即物主義(ノイエ・ザッハリッヒカイト)へとシフトするとともに、造形心理は求心性から分散性へと移る。グロピウスが設計したデッサウ・バウハウスの校舎(1925-26年)や教師住宅(1925-26年)では中心も対称性もない、分散的な配置構成が登場する²¹⁾ (図4-35, 4-36)。

そこにはオランダのデ・ステイルからの影響があったとされるが、グロピウスが「ファグス靴型工場」で経験していた機能的な配置計画の手法が基盤にあり、かつ、さらに底辺にはシンケルの別荘建築に見られたような分散的な配置構成があったと解釈できる。デッサウ・バウハウス



図 4-33 E.メンデルゾーン「アインシュタイン塔」スケッチ(1920頃)



図 4-34 W.グロピウス「三月革命記念碑」



図 4-35 W.グロピウス設計「デッサウ・バウハウス校舎」(筆者撮影)

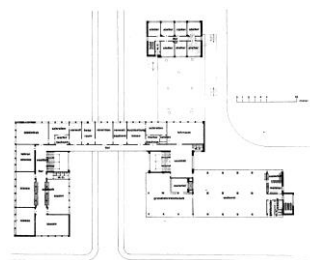


図 4-36 W.グロピウス設計「デッサウ・バウハウス校舎」、二階平面図

校舎において、アトリエ等の主たる教室棟の部分はガラス箱型であり、これにホールが張り付き、奥には寄宿舎棟が続く。事務棟と位置づけられるアクセス道を跨ぐ橋のような部分は、向かい合う教育施設棟へと続いていく。全体は卍形にも似た形をなして展開し、中心と言うべきところはなく、あらゆる外観は非対称である。「宮廷庭師の家」やグリーンケ宮等における建築群の構成方法と似た処理が、全体構成に、また部分に見出される。平面形だけでなく、立面形においても変化する高さが動的なバランスをなし、また変化を含む動線計画も含めて、そこには19世紀のピクチュアレスク的な操作が影を落としていた。

タウトの分散構成の志向は有機的建築像、都市像へと進んだが、グロピウスは構成主義的な直交三次元座標系に則りつつ分散構成の手法を開拓する方向に進んだ。そこには技術的な合理性、工業生産のための規格化要請への回答という意味があった。シンケルが別荘建築のモデルとした農家建築の機能主義もまた、ここで20世紀的機能主義へと継承され、ここに総合的な20世紀様式と呼ぶべき形式が完成された。

これに先だって、ミース・ファン・デル・ローエは「コンクリート造田園住宅」案(1923年)、「煉瓦造田園住宅」案(1924年)(図4-37)で分散的配置を試していた。それまでベーレンスの住宅プラン、その方向性を歴史的に辿ればシンケルの別荘建築の構成からの影響が強かったミースは、デ・スティルの構成主義的な絵画の平面構成を吸収して、これらの新しい住宅形態を開拓したのだった²²⁾。

シンケルにあっては性格の異なる複数の棟を結合するのに、周囲の地形や自然景観との一体化を通して、開放的なシステムを考案することが課題だったわけだが、グロピウスにおいても、またミースにおいても、周辺との関係付けは必要ではなく、建築施設自体においてオープン・システム化がなされたのであり、建築の自律的なシステムとしての開放系の形式が確立されていた。ほかならず、シンケルからの伝統のあったベルリンだからこそ可能だったイノベーションである。

4.4.3. 都市デザインとジードルンク

同様の分散的な構成手法はより大規模に、都市デザインのレベルでも展開される。1928-29年に実施された「アレクサンダー広場改造計画設計競技」では、流線型で統一した斬新なデザインが建築史的にも評価されるルックハルト兄弟とアルフォンス・アンカーのグループが一等となったが、最終的にはアメリカ企業の施工者がより保守的なスタイルを好んだため、二等で、モダニズムのうちでは長老格のペーター・ベーレンスが実施設計者となる。彼はシンケルのピクチュアレスク的な形態構成の名残をそこに見せたが、実現したのは設計案の一部であるハウス・アレクサンダーとハウス・ペロリーナの一对の商業建築であり、骨組が目立つ20世紀的新古典主義調の大きな建築ヴォリュームが対称形をなして

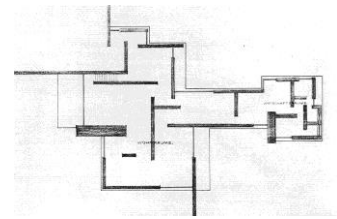


図 4-37 ミース・ファン・デル・ローエ「煉瓦造田園住宅」案平面図

広場入り口を演出した²³⁾。ここで注目すべきは、設計条件を逸脱していたために選に漏れたミース・ファン・デル・ローエの案である。他の案が円形のロータリー広場を壁で囲い、街路沿いのファサードとして処理したのに対し、ミース案は単純な直方体の塊を分散させ、視線が抜けるようにして、ファサード性を否定し、伝統的な閉鎖系形態システムの建築美学から脱した急進的なものだった²⁴⁾ (図4-38)。そこでは、分散する建築ヴォリュームを芸術的に統合して中心性を与えるべきか、あるいは分散的であることがそれ自体で価値を持つのかという議論が内包されていたのだ。

同じ1929年には帝国議会議事堂の建つ共和国広場の設計競技があり、また先立つ1925年にはウンター・デン・リンデン通り改造計画の設計競技があり、これらを通して都市空間、都市景観の新しい考え方が議論された。前者ではフーゴ・ヘーリンク (Hugo Häring:1882-1958) が、秩序感を保ちながらもモニュメント性を否定するような開放系の案を提示し²⁵⁾、また後者ではオランダ人建築家のコルネリウス・ファン・エースターレン (Cornelis van Eesteren:1897-1988) が、多様な立体を都市軸沿いに並べて変化するピクチュアレスクの構成タイプのスカイラインを提案した²⁶⁾ (図4-39)。1920年代はこのように開放系の建築・空間システムへという流れが見られ、その際にどのような美的価値観を打ち立てるのが課題となっていた。そこにバロック的なモニュメント性、閉鎖系システムを廃し、ロマン主義的な分散性、機能的な連関を重視する開放系システムへという転換があった。この時代には、この課題について都市スケールでは成果は出なかったが、第二次大戦以後に広く取り込まれることとなり、ミースのシカゴ等での超高層建築を含む建築ヴォリュームの配置方法などに残像を見ることになる。

分散的なプランは1920年代に大量に建設されたジードルンクにおいても展開される。そのルーツはイギリスに始まり、ドイツにも大きな影響を及ぼした田園都市運動にあった。ベルリン西部には軍需工場従業員家族のための田園都市シュターケン (1914-17) が建設されており、パウル・シュミットヘナー (Paul Schmitthenner: 1884-1972) が設計したオランダ風破風を張り付けた中世集落風の住宅団地が伝統主義的なロマン主義美学を具現した。これに先だって、ブルーノ・タウトは田園都市ファルケンベルク・ジードルンク (1912年以降) で中世集落風の変化する町並みを設計しており、それは色彩を施されて「絵の具箱ジードルンク」と呼ばれ、前衛的な表現主義の一例とされる (図4-40, 4-41)。これらは長屋型住宅を含めた簡素な建築物を変化する街路網に沿って並べ、中世以来の自然発生的な集落かとも思わせる街路景観や建物配置としてあった。バロック期の幾何学的な都市計画とは対照的に、これはイギリス式庭園の特徴であるうねる路地網を特徴とし、ロマン主義の系譜に組み入れることができる。

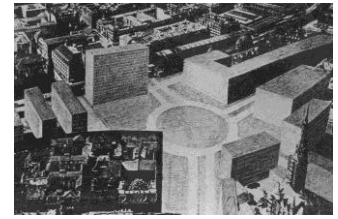


図 4-38 ミース・ファン・デル・ローエ「アレクサンダー広場改造計画設計競技」、透視図モンタージュ



図 4-39 C.v.エースターレン「ウンター・デン・リンデン通り設計競技」、軸測等象図



図 4-40 B.タウト「ファルケンベルク・ジードルンク」計画案鳥瞰図



図 4-41 B.タウト「ファルケンベルク・ジードルンク」の「アカツィーヘンホフ」(筆者撮影)

大戦直後出版された『都市の解体』においては、タウトは住宅地を大地に展開する花卉のような有機的に分散かつ統合されるべきものとして描いた(図4-42)。理想の共同体社会は多様性に富み、かつ自然と融合するものであり、中世に立脚しつつもモダンな芸術的デザインとなるものとして構想された。

1920年代には大ジードルンクと称される大規模な住宅団地が次々に登場し、モダニズムのスタイルが適用される。その多くはブルーノ・タウトの設計になるものであり、陸屋根の長大な長屋型であり、独特の色彩建築となる。特に彼は一様な外観となることを避けるべしとし、「アンクル・トムの小屋ジードルンク(Onkel Toms Hütte Siedlung)」(1926-32年)(図4-43)などでは細長い集合住宅建築の端部に微妙な変化を与え、大規模な住宅団地の街角景観を工夫した。その造形的な考え方は合理主義的な形態がしばしば見せる非人間性を避け、多様性、分散性を志向するものであり、ユートピア三部作で提唱した非求心性の論を具体的な都市デザインで提示するものとなった。

分散性志向はドイツ工作連盟が手がけた実験住宅団地にも顕著である。そもそも複数の建築家が分担して設計することから、一様性は望むべくもないわけだが、そこでは多様な建築形態をまとめる群体デザインの手法が試みられた。マスタープランがミースに委ねられたドイツ工作連盟「住居」展の「ヴァイセンホフ・ジードルンク(Weißenhofsiedlung)²⁷⁾」(1927年)、シャロウンが手がけた「居住と工作空間」展の「ブレスラウ工作連盟ジードルンク²⁸⁾」(1929年)(図4-44)、またジーメンスシュタット・ジードルンク²⁹⁾(1929-30年)など、いずれも敷地形態や地形に合わせて、多様性を尊重し、森の中に分散的にまとめる工夫がなされており、そこにピクチュアレスクの複合建築の手法が応用された。ブレスラウでは戸建て住宅からやや大型の4階建て集合住宅まで、多様な形態が複雑に配置構成され、タウトの思想を継承する表現主義建築家シャロウンの造形力を示すものとなった。彼自身が設計した単身者用集合住宅は曲面を含む自由な形態構成で周囲の住宅群のつくる屋外空間などとも呼応し合い、シンケルの別荘建築のピクチュアレスクの構成手法がモダニズム的に進化したものとなった(図4-45)。

註

- 1) ヘンリーラッセル・ヒッチコック、フィリップ・ジョンソン著、竹澤秀一訳『インターナショナル・スタイル』、鹿島出版会、1978。
- 2) 化学用語である非平衡安定の概念を隠喩的に建築造形の解釈に用いることができるということについては、以下を参照されたい。杉本俊多、『建築の現代思想 - ポストモダン以後のパラダイム』、鹿島出版会、1984、III-5. ネオ・ピクチュアレスク 「散逸構造的形態」の項目。
- 3) シンケルの絵画作品については、多数の文献を参照したが、ここでは以下を挙げておく。Helmut Börsch-Supan, Lucius Grisebach, "Karl

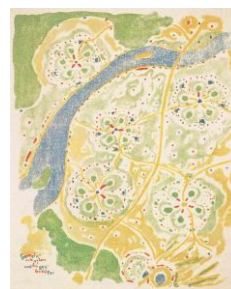


図 4-42 B.タウト『都市の解体』所収、分散的集落のスケッチ



図 4-43 B.タウト「アンクル・トムの小屋ジードルンク」の街角デザイン例(筆者撮影)

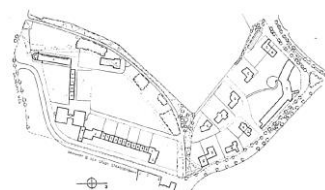


図 4-44 H.シャロウン「ブレスラウ工作連盟ジードルンク」配置計画図



図 4-45 H.シャロウン「ブレスラウ工作連盟ジードルンク」(元)単身者用集合住宅(筆者撮影)

- Friedrich Schinkel Architektur, Malerei, Kunstgewerbe”,
 (Ausstellungskatalog hrsg. von Verwaltung der Staatl. Schlösser u.
 Gärten & Nationalgalerie Berlin), Nicolai, Berlin, 1981. Helmut
 Börsch-Supan, “Karl Friedrich Schinkel: Bild-Erfindungen”,
 Deutscher Kunstverlag, Berlin/München, 2007.
- 4) K.F.Schinkel, ‘Gotische Klosterruine und Baumgruppen’, Alte
 Nationalgalerie, Berlin.
 - 5) ‘Nebliger Wintermorgen’ 参照=Börsch-Supan, “Karl Friedrich
 Schinkel: Bild-Erfindungen”, 2007, pp. 58, 603-04 (Katalog 373). こ
 の頃、シンケルはロマン主義の文化人と交流して絵画の力を深めていた。
 参照=Birgit Verwiebe (Hrsg.), “Karl Friedrich Schinkel und Clemens
 Brentano : Wettstreit der Künstlerfreunde”, Sandstein, Dresden,
 2008.
 - 6) “Die Alte Nationalgalerie im Art Project“, ‘Abbey among Oak
 Trees’ (<http://www.smb.museum/museen-und-einrichtungen/alte-nationalgalerie/home.html>)
 - 7) この絵画の構成方法については下記を参照されたい。杉本俊多「歴史的
 建築透視図のCG再現による分析 — F. ジリーと K.F. シンケルの透
 視図」、『建築史学』（建築史学会）、第 24 号、1995 年、2-31 頁。
 - 8) この時代の愛国的思潮とシンケルの関係については、下記を参照。
 Annette Dorgerloh, Michael Niedermeier, “Klassizismus – Gotik: Karl
 Friedrich Schinkel und die patriotische Baukunst”, Deutscher
 Kunstverlag, Berlin/München, 2007.
 - 9) 「聖クニベルト教会堂より眺めるケルン」。ズルピツ・ボワスレーが 1821
 年より発刊した『大聖堂事業 (Domwerk)』のタイトル画用にシンケルが
 1817 年に作画。
 - 10) これはシンケルが自作の代表的な建築ないし建築設計案の図面を解説
 文付きで出版したものである。後に一冊にまとめられた。Karl Friedrich
 Schinkel, “Sammlung architektonischer Entwürfe: enthaltend theils
 Werke welche ausgeführt sind theils Gegenstände deren Ausführung
 beabsichtigt wurde”, Berlin, 1820-37.
 - 11) シンケルとレンネしばしば協同している。Harri Guenther, “Peter
 Joseph Lenne : Gaerten, Parke, Landschaften”, Deutsche
 Verlags-Anstalt, Stuttgart, 1985.
 - 12) 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, 杉本俊
 多他 17 名著, 『ベルリン—砂上のメトロポール』（西洋近代の都市と芸
 術 5), 竹林舎, 2015 年, 25-49 頁。
 - 13) 宮川壯大, 杉本俊多, 「K・F・シンケルによる「アルテス・ムゼウム」
 階段ホール透視図について」, 『日本建築学会計画系論文集』, 第 79 卷,
 第 705 号, 2014 年, 2581-2587 頁。
 - 14) Angus Wilkie, “Biedermeier”, Abbeville Press, New York, 1987.
 - 15) ゲルトナーの絵画については以下を参照。Irmgard Wirth, “Eduard
 Gaertner – der Berliner Architekturmaler”, Propyläen, Frankfurt
 a.M./Berlin/Wien, 1979 (Abb.162).
 - 16) August Stüler, Die Friedenskirche in Sanssouci, Potsdam. (Aus:
 Entwürfe zu Kirchen, Pfarr- und Schulhäusern, hrsg. von der Kgl.
 Preuß. Oberbaudeputation, 1845-1855) 1845 Potsdam. 参照=“Ludwig
 Persius : Architekt des Königs ; Baukunst unter Friedrich Wilhelm
 IV.”, [herausgegeben von der Generaldirektion der Stiftung
 Preussische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg], Schnell &
 Steiner, Regensburg, 2003. Eva Börsch-Supan, “Berliner Baukunst nach
 Schinkel : 1840-1870”, Prestel, München, 1977, p.128, pl.27, etc..

- Friedrich Mielke, "Potsdamer Baukunst : das klassische Potsdam", Propyläen Verlag, Frankfurt a.M., 1981, pp.148-151, 428-429.
- 17) 各案は以下に図面が掲載されている。"Sammlung", 1820-37, pl.163-168. 以下を参照。Paul Ortwin Rave, "Karl Friedrich Schinkel- Berlin - Dritter Teil: Bauten für Wissenschaft, Verwaltung, Heer, Wohnbau und Denkmäler, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1962, pp.297-314.
- 18) ベルリン大聖堂案に関する各種の設計図面については、以下を参照。Architekturmuseum der Technischen Universität Berlin in der Universitätsbibliothek (<http://architekturmuseum.ub.tu-berlin.de>). 参考文献としては：Karl-Heinz Klingenburg, "Der Berliner Dom : Bauten, Ideen und Projekte vom 15. Jahrhundert bis zur Gegenwart", Union Verlag, Berlin, 1987. Carl-Wolfgang Schümann, "Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert", (Die Bauwerke und Kunstdenkmäler von Berlin ; Beiheft 3), Gbrd. Mann, Berlin, 1980.
- 19) 赤木良子、杉本俊多、「ブルーノ・タウト著『都市の解体』に見られる分散的都市像における有機的形態モデルに関する研究」、『日本建築学会計画系論文集』、vol.79, no.695, 2014, pp.253-259.
- 20) 図面は Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz に所蔵しており、オリジナルのスケッチを閲覧した。図面は SMB-digital, Online-Datenbank der Sammlungen にて公開されている。以下を参照。"Wasmuth's Monatshefte für Baukunst", Bd.8, 1924, H.1. Marcelo Freire LASMAR, Masakazu HATAKE, Toshimasa SUGIMOTO, 'Study on the Design Method of Erich Mendelsohn based on the Formal Analysis of the Sketches for the Einstein Tower (アインシュタイン塔のスケッチの形態分析にもとづくエリッヒ・メンデルゾーンのデザイン手法に関する研究)', "Journal of Architecture, Planning and Environmental Engineering" (Transactions of AIJ) (日本建築学会計画系論文集), vol.78, no.683, 2013, pp.265-272.
- 21) 参照=Walter Gropius, "Bauhausbauten Dessau" (Bauhausbücher 12), Albert Langen, München, 1930. 図面は Harvard Art Museums/ Busch-Reisinger Museum 所蔵。
<http://www.harvardartmuseums.org/collections>
- 22) Arthur Drexler(ed.), "The Mies van der Rohe Archive", vol.1., Garland Pub., New York, 1986, pp.90-93. Wolf Tegethoff, "Mies van der Rohe: Die Villen und Landhausprojekte", Richard Bacht, Essen, 1981, pp.15-34, 41-51. 杉本俊多, 永田周太郎「ミース・ファン・デル・ローエの1920年代田園住宅建築案透視図のCG再表現を通しての研究」, 『日本建築学会計画系論文集』, No.496, 1997, 223-229頁。
- 23) 参照="Peter Behrens, Berlin Alexanderplatz: Pläne, Zeichnungen und Photographien zum Wettbewerb und der Bebauung 1929-1932", Pfalzgalerie, Kaiserslautern, 1993.
- 24) Martin Wagner, 'Das Formproblem eines Weltstadtplatzes', in:"Das Neue Berlin", Berlin, 1929, H.2, pp.33-41; (Ludwig Hilberseimer, pp.39-41).
- 25) Martin Wagner, 'Der Platz der Republik', in: op.cit., H.4, pp.69-72.
- 26) Kees Somer, "The functional city : the CIAM and Cornelis van Eesteren, 1928-1960", NAI Publishers, Rotterdam, 2007. 1920年代ベルリンの建築プロジェクトについては、以下を参照。Thorsten Scheer, Josef Paul Kleihues, Paul Kahlfeldt (Hrsg.), "Stadt der Architektur - Architektur der Stadt. Berlin 1900 - 2000", Nicolai, Berlin, 2000; Dietrich Neumann, pp.161-173. Stephan Waetzoldt, Vvrena Haas (Hrsg.),

- "Tendenzen der Zwanziger Jahre", Dietrich Reimer, Berlin, 1977.
- 27) 参照=Karin Kirsch, "Die Wissenhofsiedlung : Werkbund-Ausstellung
"Die Wohnung" Stuttgart 1927 ", Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart,
1987.
- 28) "Der Baumeister", Jg. 27, H. 9, 1929-09, pp. 285-312, Tafel 85-100.
Institut für Auslandsbeziehungen (Hrsg.), "Auf dem Weg zum Neuen
Wohnen. Die Werkbundsiedlung Breslau 1929", Birkhäuser, Basel,
1996.
- 29) 参照=Wolfgang Ribbe, Wolfgang Schäche, "Die Siemensstadt:
Geschichte und Architektur eines Industriestandortes", Ernst &
Sohn, Berlin, 1985.

