

アドルフ・ロースの建築における「空間の運動性」

ヴァルター・ベンヤミンが見据えたロースの触覚的空間

A STUDY ON THE SPATIAL ATHLETICISM OF ARCHITECTURE BY  
ADOLF LOOS

The Tactile Space of Loos as Seen by Walter Benjamin

2023年2月

矢嶋 一裕  
Kazuhiro YAJIMA

アドルフ・ロースの建築における「空間の運動性」

ヴァルター・ベンヤミンが見据えたロースの触覚的空間

A STUDY ON THE SPATIAL ATHLETICISM OF ARCHITECTURE BY  
ADOLF LOOS

The Tactile Space of Loos as Seen by Walter Benjamin

2023年2月

早稲田大学大学院 創造理工学研究科

矢嶋 一裕  
Kazuhiro YAJIMA

## 目次

序章	1
第一節 問題の所在 — 抛るべき価値基準の不在	
第二節 アドルフ・ロース研究における本論文の位置	
1 ロースの建築作品と関連史料における全体像	
2 ロースの建築作品における評価と解釈	
3 ロース建築の把握方法	
4 身体性および触覚性に関する本論文の立場	
第三節 方法	
1 三種の異なる位相の考察	
1-1 普遍的価値不在とロースの価値基準の同定	
1-2 ベンヤミンが見据えていたロースの価値の把握	
1-3 「空間の運動性」への注目	
註	
<b>第一部 理論編</b>	<b>14</b>
第一章 世紀末ウィーンと建築家 — 抛るべき価値基準（様式）不在における様式の模索	
第一節 当時の社会的文化的状況とロース	
第二節 ロースとウィーン	
第三節 ロースによる世紀転換期のウィーン像	
第四節 世紀転換期のウィーンの社会的文化的状況	
第五節 ロースとウィーン分離派およびホフマンとの関係	
第六節 芸術上の抛るべき価値基準（様式）の不在	
註	
第二章 抛るべき価値基準の構築と触覚概念との結合	26
第一節 初期論考の意義	
第二節 初期論考にみるオーストリア工芸博物館と付属学校	
第三節 オーストリア工芸博物館と付属学校の設立理念とその背景	
第四節 内なる衝動（装飾と芸術）と建築の分離	
第五節 ロースとベンヤミンによる触覚概念との結合	
註	
第三章 触覚と運動 — 生き生きとした建築経験の叙述形式を求めて	41
第一節 ベンヤミンによるリーグルの評価	
第二節 ふたつの触覚	
第三節 ロースとふたつの触覚	
3-1 人間の身体から派生する触覚	
3-2 「人間の動物らしさ」としての触覚	
第四節 オットー・ヴァーグナーによる建築受容論	
第五節 触覚概念の原初	
5-1 ヒルデブラントの触覚概念	
5-2 リーグルの触覚概念	
5-3 シュマルゾーによるリーグル批判	
第六節 ベンヤミンの触覚概念	
註	

第二部 空間編	58
第四章 ミュラー邸における空間の運動性	
第一節 空間的イメージとしての「空間の運動性」	
第二節 「空間の運動性」の抽出方法	
2-1 運動の原型 — 建築的散策路	
2-2 空間のあり方と空間の現れ方	
2-3 方法1 — 静的な主題と動的な主題への着目	
2-4 方法2 — 仕上材への着目	
第三節 「空間の運動性」の考察	
3-1 玄関 (Entry)	
3-2 玄関ホール (Entry Hall)	
3-3 前室 (Anteroom)	
3-4 メインホール (Main Hall)	
3-5 食事室 (Dining Room)	
3-6 婦人室 (Boudoir)	
第四節 仕上材による空間の運動性	
註/図版出典	
第五章 ロースの触覚的空間	80
第一節 考察対象 — 五軒の住宅と「あるべき姿」の構築—	
註/図版出典	
第二節 触覚的考察の再検討	83
2-1 動的な考察	
2-2 方法の独自性	
2-3 連続的な運動による考察	
第三節 ホーナー邸 (1912)	86
第一項 建築概要	
第二項 基本構成	
2-1 8月版図面	
2-2 12月版図面	
2-3 竣工状態の再構築	
第三項 空間の運動性	
3-1 再構築図面	
3-2 玄関	
3-3 玄関ホール (VORRAUM)	
3-4 居間 (WOHN DIELE)	
3-5 食事室 (SPEISE-Z)	
3-6 サロン (SALON)	
註/図版出典	
第四節 レーヴェンバッハ邸 (1913)	98
第一項 建築概要	
第二項 基本構成	
2-1 1907年版図面	
2-2 1913年版図面	
2-3 写真	
第三項 空間の運動性	
3-1 音楽サロン	
3-2 紳士サロン	
3-3 食事室	



第五節 ドウシュニッツ邸 (1916)	107
第一項 建築概要	
第二項 基本構成	
2-1 1904年版図面	
2-2 1915年版図面	
2-3 1916年1月2日版図面	
2-4 1916年1月29日版図面	
2-5 写真	
2-5-1 音楽室	
2-5-2 ホール	
2-5-3 食事室	
2-5-4 紳士室	
第三項 空間の運動性	
3-1 玄関アプローチ	
3-2 玄関ホール	
3-3 ホール	
3-4 食事室	
3-5 音楽室	
図版出典	
第六節 ローゼンフェルド邸 (1917)	121
第一項 概要	
1-1 既存建物概要	
1-2 ロースによる改修計画概要	
第二項 空間の運動性	
2-1 食事室	
2-2 居間	
第七節 ブリュンメル邸 (1928)	131
第一項 プルゼンのロース作品の位置付けと概要	
1-1 プルゼンのロース作品	
1-2 プルゼンにおけるロースの活動：前期 (1907年-1910年)	
1-3 プルゼンにおけるロースの活動：後期 (1927年-1933年)	
第二項 基本構成	
2-1 ブリュンメル邸概要	
2-2 1884年版、1885年版図面	
2-3 1928年版図面	
第三項 空間の運動性	
3-1. ブリュンメル夫妻客間	
3-2. ブリュンメル夫妻サロン	
3-3. ヘドヴィカ居間	
3-4. ヘドヴィカ婦人室	
3-5. 各室を貫く軸線	
註/図版出典	
第八節 ロースの建築空間における触覚性	144
結語	146
註	
謝辞	153
参考文献/筆者業績/付記	I-VI

## 序章

### 第一節 問題の所在 — 抛るべき価値基準の不在

本論文の目的は、19世紀から20世紀への世紀転換期にウィーンを中心に活躍したアドルフ・ロース（Adolf Loos, 1870-1933）の建築を、ヴァルター・ベンヤミン（Walter Benjamin, 1892-1940）による触覚概念に即して考察することで、ロースが達成した空間の質をあきらかにすることにある。本論文がベンヤミンによるロース理解を通してロースを読み解くという二段階のアプローチ方法を採用することで目指すのは、ベンヤミンが見据えていたロースの触覚的空間を明らかにし、ロースの建築の可能性を再考することにある。

ベンヤミンは「カール・クラウス」（1931）<sup>1</sup>と「経験と貧困」（1933）<sup>2</sup>の二編のエッセイでロースに言及している。それらは僅かな言及に過ぎないが、ロースをとおしてベンヤミンは後に展開することになる時代変革期における知覚変容の議論へと繋げていると考えられ、ロースの存在はベンヤミンにとって思考を発展させる重要な存在であったと考えられる。ベンヤミンを通じたロース理解という限定的な方法は体系的なロース像を描くことができない代わりに、ベンヤミンが見据えていたロースの歴史的意義を照らし出し、ロース建築の特質を再考する上での一助となることが期待できると考える。

ベンヤミンは「カール・クラウス」において、ロースの盟友であるクラウスを論評する中で、ロースの論考「装飾と犯罪」の主旨を「芸術作品と実用品の分離」と断定し肯定的に捉えている。<sup>3</sup>続いて「経験と貧困」において、より踏み込んだロース評価を行っている。ベンヤミンは、第一次世界大戦によって「経験というものの虚偽が暴かれた」として、親世代から子世代、孫世代へと代々受け継がれてきた伝統としての「経験」が通用しない変革期に直面していることを時代認識として表明している。その経験の危機によってもたらされるのは「新たな未開の状態（Barbarentum）」であり、「未開の状態」とは「ちっぽけでもろい人間の身体」以外のすべてが変貌してしまった状態であるとする。ここでベンヤミンが指摘するのは、戦争によってすべての有機的なつながりが破壊されたため、連綿と続いてきた伝統の断絶とそれに伴う社会における共通の価値尺度の不在が発生したことである。ベンヤミンは、そのような状況において「伝統的な人間像、厳粛に儀式ばった、高貴な感じのする、過去の供物を総動員して飾りたてた、そんな人間像とは袂を分かち、新生児のようにこの時代の汚らしいおむつをして泣き叫んでいる裸の同時代人のほうにこそ、目を向けるのだ」として、伝統的な人間像と袂を分かち新たな人間像（裸の同時代人）の登場への着目を説くのである。ベンヤミンはむしろ、このような時代変革期を悲観するのではなく新たな芸術の創造へつながるとして肯定している。そして、実はこのような事態は戦争以前から潜在するだけでなく、すでに「鋭敏な意識の持主たち」によって自覚され、新たな芸術が生み出されてきたことを指摘し、その「鋭敏な意識の持主たち」のひとりとしてロースの名を挙げ、ベンヤミンはロースを高く評価するのである。<sup>4</sup>このようにベンヤミンは僅かな記述でありながらも、時代変革期における先達としてロースを評価していたことを示すのである。

その一方で、ベンヤミンが上記に続いて「ロースヤル・コルビュジェがその後建ててみせたような、移動可能ガラス住宅」<sup>5</sup>と記しているため、そのような住宅を建てていないロースによる建築的実践の実際をベンヤミンは知らなかったふしがあることを承知している。しかし、それによってベンヤミンがロースにみていた価値が無効化されるとは考えられないというのが本論文の立場である。むしろ本論文において、ベンヤミンが指摘する「未開の状態」においても変貌しなかった「人間の身体」に即してロースの建築を検討することで、ベンヤミンがみていた時代変革期の先達としてのロースの歴史的意義とロースによる建築的実践の実際をあきらかにしたいと考えている。

そのために本論文の課題は、ベンヤミンが見据えていたロースの価値をあきらかにすることを通して、ロースが達成した空間の質を解明することである。その内容をあらかじめ総括すれば、ロースの建築は、拠るべき価値基準が失われた「未開の状態」の世界において空間を構築するための根拠をどこに求めるかという問いに、人間の動物らしさを体現する「人間の身体」を根拠に導かれる触覚的な空間を構築することで答えようとするものであった。ロースが建築家として活動を始めた時期のウィーンでは社会的・文化的な普遍的価値が失われた状況にあり、のちに激しく非難することになるヨーゼフ・ホフマンとウィーン分離派を当初は肯定するなど、ロースは揺れ動きながら自身の拠るべき価値基準を模索する状態にあった（第一部第一章）。そのような状況においてロースは初期論考で頻繁に論じる工芸博物館と付属学校をとおして自身の拠るべき価値基準を模索することになる。万国博覧会開催を契機に設立された工芸博物館と付属学校は、万博を訪れるためにわざわざアメリカにまで渡航したことのあるロースにとって自身の興味に引き寄せて考えられる手掛かりとして機能することになる。万博訪問による装飾の肯定から否定への転向は、「装飾と犯罪」によって示された芸術作品と実用品を区別する考え方を導き、ベンヤミンが共感する価値基準となるのである（第一部第二章）。そしてベンヤミンは、このロースの価値基準のなかに同時代人の先達としての価値を認めていた。そのためロースの価値基準から導かれる「使用するもの」としての建築とそれを受容する触覚的な方法を説くベンヤミンの触覚概念を振り返ることで、ベンヤミンの触覚概念によってロースの建築を考察する可能性と妥当性を検証する（第一部第三章）。空間における触覚性は、空間のあり方と空間の現れ方における「空間の運動性」という空間的イメージとして形象化されており、その空間の運動性を抽出する方法をミュラー邸の空間の運動性をあきらかにする過程で検討する（第二部第四章）。その方法によって五軒の住宅の「空間の運動性」をあきらかにすると同時に、ベンヤミンによる触覚の重要性を強調する主張が、ロースの建築空間に形象化されていることを確認する（第二部第五章）。ベンヤミンが見据えていたロースの歴史的意義は、アリストテレス以来の触覚よりも視覚が優れているという序列関係を転換させ、身体の確かさへの信頼をもとにした人間の動物的感覚へと還元される触覚によってとらえる建築空間の構築であったのである。

本論文は、第一章から第三章までの第一部理論編、第四章と第五章の第二部空間編で構

成されている。二部構成とする理由は、ロースの既往研究における論考と建築の関係にある。ロースの既往研究には、一般的にロースの論考とロースの建築の関係に連続をみる立場と分断をみる立場の二つの異なる立場が存在する。論考と建築に連続をみる立場では、ロースの論考を建築論として捉え、論考で示唆された考え方が実際の建築空間へと投影されているとする立場である。それとは逆に論考と建築に分断をみる立場は、論考で示唆された考えを建築にまで敷衍すると支障をきたすとして論考と建築の関係に分断をみている。本論文は、ベンヤミンによるロース理解というアプローチをとるため、連続の立場にも分断の立場にも与しない。本論文では、ベンヤミンの触覚概念を介してロースの論考とロースの建築が結ばれる関係となる。本論は、論考を用いたコンテクスト理解を第一部理論編で行い、建築空間の分析を第二部空間編で行うことでこれまでのロース研究における論考と空間の関係を相対化したいと考えている。

本論文の目的はベンヤミンのロース評価を端緒にロースが達成した建築空間の質をベンヤミンに即してあきらかにすることである。たしかにロースとベンヤミンが生きたのはおおよそ 100 年以上前のヨーロッパである。しかし、拠るべき価値基準の不在という 19 世紀末のウィーンにおける状況は、様々な価値基準が混迷する現代における状況と重なる部分があるように思う。また、ウィーン分離派に代表される視覚性優位のグラフィカルな建築の隆盛は、大量の建築写真が日々インターネット上で消費される今日の建築を取り巻く状況にもある一定程度あてはまると考えられる。そのような状況下において、「人間の身体」に注目するベンヤミンのロース評価とロースの建築を訪れると感じる「建築空間によって身体全体が包み込まれている」という感覚を再考することは今日的意味をみいだせると考える。拠るべき価値基準の不在状況と格闘したロースの軌跡から、我々はあらためて拠るべき価値基準の策定への道標とそこから導かれる建築空間の質を学ぶことができると思われる。

さてここまで本論文の目的を、ベンヤミンによるロースへの評価に即して説明してきた。続いてこうした本論文のアプローチとそこから浮かび上がると期待されるロースの建築が、これまでのロース研究に対してどのように位置づけられるのかを説明したい。

## 第二節 アドルフ・ロース研究における本論文の位置

### 1. ロースの建築作品とその関連史料における全体像

ロースは「かつて建築家にとって、図面とは実際に作業をおこなう職人たちに自分のめざすところを説明するための手段にすぎなかった」として、当時のウィーン分離派に属する建築家を想定した「図面の上に自分の構想をみごとに展開してみせる建築家」を揶揄している。さらに「普遍的な建築とは、平面上に展開された図面ではなんの印象も与えないものだ」として図面における建築空間の本質の欠如を指摘している。それに加え、写真についても「私が設計した内部空間を写真に撮ったとしても、写真からはその空間の意図はまったく伝わってこない。これを私はもっとも誇りとしている」と語り、自分が設計した

空間を写真では捉えられないとして否定している。<sup>6</sup>ロースによる建築図面と建築写真の否定は、図面や写真といった建築関連史料の扱い方にもあらわれることになる。ビアトリス・コロミーナによれば、1922年、ロースがウィーンからパリへと移り住む際にオフィスにある全ての書類を処分するように命じたとされている。ロースの身体性への志向は、実際の建築空間を唯一無二の存在へと導き、図面や写真といった史料の否定へとつながることになるのである。そのためコロミーナは、あらゆるロース研究がロースによる痕跡の消去という空白によって限界づけられてきたことを指摘している。<sup>7</sup>そこでまず、その空白の大きさを確認するためにロースの建築作品とその関連史料の全体像を把握することから始めたい。

1931年に弟子で設計助手を務めていたハインリッヒ・クルカ編集によるモノグラフ『Adolf Loos DAS WERK DES ARCHITEKTEN』<sup>8</sup>は、ロース監修のもとに制作され、ロース研究における重要文献のひとつとなっている。このモノグラフには1898年から1930年までの71作品が収録されているが、クルカが予め断るように、このモノグラフに収められているのは数多いロース作品のうちほんの一部に過ぎない。46軒の実施プロジェクトに関しては基本的に白黒写真と解説文によって紹介され、一部のプロジェクトのみ図面が用意されている。25軒の未完プロジェクトに関しては模型や図面、スケッチによって紹介されている。掲載されている写真には二つの特徴がみられる。まず、各建築の全容を理解するに足る十分な枚数の写真が掲載されていないため、断片的な写真からその全容を想像することが強いられることである。次に、修整が加えられた写真があることである。実際に建設された建築を撮影した写真に修整を加え、ロースの理想とした建築空間が投影されているのである。<sup>9</sup>写真の枚数制限は作品紹介を目的としたモノグラフという形式上致し方ないところもあるが、修正された写真から建築写真を実際の建築空間を表現するものとして捉えていないロースの建築写真への不信が透けて見えているように思われる。このクルカ編集によるモノグラフの他に、生前に出版されたモノグラフはいくつかあるが、<sup>10</sup>ロースは積極的に作品発表を行っていたとはいえない。もちろん当時は作品を発表する場が整っていなかったという事情はあるものの、ロースによる写真への不信が作品発表を消極的にしていたとも考えられる。その一方で、ロースは多くの論考を発表し、ロースが世に知られるようになったきっかけもその文筆活動によるものであった。ロースの論考は、新聞や雑誌において発表され、ロースによる批評的時代認識をもとに文化や社会、工芸、建築等が論じられている。生前のロースは、これらの論考をまとめて二冊の著書集を発刊している。『虚空へ向けて (INS LEERE GESPROCHEN)』(1921)<sup>11</sup>には1897年から1900年までの29編の論考が、『にもかかわらず (Trotzdem)』(1931)<sup>12</sup>には1900年から1930年までの31編の論考がまとめられている。

ロースの死後、友人のルートヴィヒ・ミュンツは、クルカが保管していた史料を引き継ぎながら、残されたロース関連史料の収集を行う。1956年には所有するロース関連史料をもとにモノグラフを発行する。<sup>13</sup>この史料は1968年にミュンツからアルベルティーナ美

術館に引き継がれ、アドルフ・ロース・アーカイブ (A. L. A)<sup>14</sup>を形成することになる。A. L. Aに残るすべての写真は、学芸員のマーカス・トリスタンによって三冊の写真集 (2001)<sup>15</sup>にまとめられている。また、同じく友人のフランツ・グリュックもロース関連史料を収集するだけでなく、ロース自邸の居間を引き取り自身が館長を務めていたウィーン市歴史博物館に再建している。これら史料の充実は、ブルクハルト・ルクショとローランド・シャッヒェルの共著『ADOLF LOOS Leben und Werk』(1982)<sup>16</sup>をもたらし、詳細な伝記記述を可能とした。そして、この本の刊行により、ようやく全作品を網羅した作品集に到達することになる。ルクショとシャッヒェルによれば、ロースの作品は完成に至らなかった計画案を含め 237 作品あり、その中で実現した作品は 128 作品に及ぶとされている。しかし、この作品リストも完璧なものではなく、アドルフ・オペルは 278 作品とする作品リスト(1989)を作成している。<sup>17</sup>さらに、チェコ国内に限定したロース作品の全貌を明らかにする『Adolf Loos - Works in the Czech Lands』(2009)<sup>18</sup>には、これらの作品リストに収録されていない作品が収録されている。<sup>19</sup>これは、新たな発見や評価によって生じた余地ともいえるが、図面や写真といった建築関連史料の乏しさが、その余地を生じさせる原因となっていると考えられる。つまり、各プロジェクトを裏付ける関連史料の乏しさによって、今後もロース作品の全体像の輪郭は曖昧なまま保持されることになるのである。一方でロースによる論考は、生前二冊の著作に含まれていない論考集としてオペルの編集によって『ポチョムキン都市』(1983)<sup>20</sup>が刊行され、最終的には 2010 年に、すべての論考を包含する全著作集『Gesammelte Schriften』<sup>21</sup>として出版されている。日本国内における成果として、早稲田大学中谷礼仁研究室アドルフ・ロース研究出版ゼミがロースの論考すべての収集・整理を試み、2017 年にその全容を把握する成果をもたらしている。<sup>22</sup>彼らによれば、ロースが執筆した全論考は 145 編に及び、それらすべてが加藤淳によって和訳され発表されている。<sup>23</sup>さらに、これに含まれていない英語による論考「劇場 The Theatre」(1926)<sup>24</sup>を加えれば現在確認されているロースの論考は計 146 編となる。

このようにロースの建築図面と建築写真への不信は、図面や写真といった関連史料保存の不備を招き、現在の研究史料の乏しさを導くことになる一方で、それとは対照的に新聞や雑誌に発表された論考は、残された史料をたどることができるため、その全容を把握することを可能にしてきた。それによりロースの研究史料は、図面と写真の乏しさに比べ、残された論考が多いというアンバランスな状況を招くことになる。

図面に関しては、建築許可を求めた申請図面が各自自治体の建築局に残されており、一次史料としての価値をみいだすことができる。建築許可申請図面であるため図面通りに実際に施工されたか否かはわからないという問題はあるものの、残された図面の乏しさを埋め合わせる貴重な史料である。

## 2. ロースの建築作品における評価と解釈

ロースの建築作品とその関連史料の全体像およびその曖昧さを確認したところで、次に、

これまでのロース研究の潮流がどのような模様を描いて展開してきたのかを振り返りたい。特に、本論文が着目するロース建築の身体性および触覚性に関する議論を中心に追うこととする。

ロースの建築は、一部の建築が一般市民を含めた批評対象となっただけではなかったが、<sup>25</sup>本格的な論究はクルカ編集のモノグラフまで待たなければならなかった。このモノグラフは先述した作品紹介に留まらず、今日までロース研究のテーマとなり続けた「ラウムプラン (Raumplan)」と「無装飾」をロースの建築空間の特徴として指摘したことにより、その後のロース研究に多大な影響を与えることになる。河田智成が指摘するように、クルカが平面ではなく空間として計画すること（空間性）およびそれによって空間を経済的に使用すること（経済性）をロースの建築の特徴として強調したために、以後の研究はこの二点に規定され、既往研究の多くがこのクルカの見解を追認することになった。<sup>26</sup>

1938年から39年までハーバード大学で行われた講義をまとめた『空間・時間・建築』(1941)<sup>27</sup>の中で、ジークフリート・ギーディオンは当時のウィーンにおける建築状況を、オットー・ヴァーグナーを起点として整理している。ギーディオンは、ヴァーグナーをウィーンにおける近代建築を切り開いた先駆者として位置づけた上で、その影響を受けた次世代の建築家としてヨーゼフ・ホフマン、ロース、ヨーゼフ・オルブリッヒらを挙げている。ホフマンはストックレー邸、オルブリッヒは分離派会館によってそれぞれの建築作品とともに紹介されるが、ロースに関してはオルブリッヒの分離派会館を糾弾した人物として描かれ、ロースの建築作品には言及されていない。その代わりにロースは、日用品における作者不明のありふれたデザインの重要性をイギリスやアメリカに住んだ経験から主張する人物として、ロースの論考で述べられている内容に基づいて紹介されている。つまり、ギーディオンは建築作品ではなく論考によってロースが社会的に認められた存在であることを示唆するのである。ケネス・フランプトンによる『現代建築史』(1980)<sup>28</sup>においてもギーディオンと同様にロースが論考によって示した主張を中心に紹介しながら、近代建築史における重要な建築家のひとりとして位置づけている。同じフランプトンによる『テクトニック・カルチャー 19-20世紀建築の構法の詩学』(1995)<sup>29</sup>は、モノを紡ぐことで構築される建築という観点からテクトニック (Tectonic) という概念を基に、建築の結構術による理論を描き出し、ヴィオレル・デュクやゼンパー等によるテクトニックの概念を振り返りつつ、フランク・ロイド・ライトやミース・ファン・デル・ローエ等の建築を個別に分析しているが、ロースに言及されていない。ロースが影響を受けたゼンパーの建築理論からテクトニックという概念を軸に考察されているにもかかわらず、モノとしてのロースの建築にゼンパーからの影響をみていないことが暗に示されている。建築史においてロースを位置づけようとするこれらの試みにおいても、手に入りやすい論考をもとにした評価がロースに下されているのである。さらにロースの論考に特化した研究としてジャネット・スチュワートによる『Fashioning Vienna Adolf Loos' s Cultural Criticism』(2000)<sup>30</sup>がある。ロースの建築を扱わず論考のみを対象とするこの研究こそ、建築関連史料の乏しさと論考

の多さというロース史料の特異な構図を体現していると考えられる。

### 3. ロース建築の把握方法

これまでみてきたようにロース研究の背景には、図面や写真といった建築関連史料が乏しく、それと対照的に残された論考が多いというアンバランスな構図が存在した。それによりロースの評価は、そのアンバランスな構図をもとに行われてきたことがわかった。それであれば、実際の建築を経験すればよいだけのことのように思われる。建築を理解するためには、実際の建築空間を経験することが極めて重要なステップの一つであることは誰もが認めることだからである。しかも建築家本人が建築空間の本質を理解するにはその建築空間を経験する他ないとする考えを主張しているのである。しかし、ロースの建築に関しては容易に立ち入ることができない事情が存在する。ラルフ・ボックは『Adolf Loos Works and Projects』(2007)<sup>31</sup>のなかで、2001年当時のロース建築の見学事情を説明している。それによれば、ロースの建築を管理する財団が存在しないため、ロースの建築を見学するには、それぞれの所有者に対して直接連絡し許可を得ることでようやく見学が実現することを明かしている。見学にはそれぞれの所有者の状況や意向による制約を受けざるを得ず、容易に立ち入ることができないのである。これまで実際の建築を経験した上で、建築空間を分析する研究が少なかったのはこのような事情によるところが大きいと考えられる。建築内部に立ち入れない制約は、ミュンヘン工科大学のフリードリッヒ・カレント教授による模型製作によって建築空間の経験を補完しようとする試みにつながることになる。<sup>32</sup>さらに内部に立ち入ることが難しい事情を反映して、写真によって建築空間を把握しようとする試みがなされることになる。ボックと同じように写真によってロースの建築空間を伝えようとする作品集として、ロベルト・シェゼンによる『ADOLF LOOS ARCHITEKTUR』(1996)<sup>33</sup>がある。ロース建築に使用されている素材に焦点を絞り、その素材を写真によって表現しようとする試みである。櫻井義夫がゲスト・エディターを務めた建築雑誌『a+u No. 572, 573 特集：アドルフ・ロース』(2018)<sup>34</sup>では、「移動にかかわる中間領域を表現することに注力した」写真によって、立体的な空間の流れを表現しようとする試みは他の写真集と一線を画す。これらの写真集は、写真では空間の意図を伝えられないとするロースの主張に対して様々な着眼点からロースの建築空間を写真によってなんとか伝えようとする試みであるが、結局のところ写真は写真でしかないというトートロジーに陥ってしまうことになる。

さらに、これらの写真集に掲載された写真から現在残る建築の多くにおいて改変が行われ、竣工当時の状態をありのままに残している建築作品が少ないことが判明することになる。ロースの建築に立ち入ることができたとしても、ロースの意図が反映された竣工当時の状態を経験することはできず、実際の建築空間における経験による研究を困難なものにしているのである。そのような改変された現状を補足し、竣工当時の状態の図面を作成しようとする試みも行われている。しかしここにも、A.L.Aの図面と建築許可図面しか残されていないという史料の乏しさが反映され、作成された図面のあいだに相違がみられるとい



う不確かさが存在することになる。これらに対して、ウィーン工科大学による研究<sup>35</sup>は、残る図面史料とあわせて実測調査による竣工当時の状態を突き止めようとする試みがなされている。またレスリー・ヴァン・デューザーとケント・クラインマンも『ミュラー邸 アドルフ・ロース作品』(1994)<sup>36</sup>において、ミュラー邸の実測調査を含んだ図面作成が行われている。

竣工当時の状態に復元されたロースの住宅作品が一般公開されるようになるのは、2000年に修復工事を終えたミュラー邸においてである。ミュラー邸はミュラー家からプラハ市に所有権が移りチェコ政府支援の下 1998年から2000年まで修復工事が行われた。パヴェル・ジェリーらによる『ミュラー邸』(2000)<sup>37</sup>は、その修復工事を詳細に報告している。近年、チェコではロース建築の修復・管理および一般公開する文化事業に積極的に取り組んでおり、プルゼン市では2015年の欧州文化首都選定を契機に市内に残るロース建築の整備が行われ一般公開されている。2020年、フルショバニー村の所有になったバウアー邸の修復工事が計画されているなど、今後もロース建築の修復作業が待たれる状況である。

#### 4. 身体性および触覚性に関する本論文の立場

これまでみてきたように実際の建築空間を簡単に体験できないという事情は、ロースの右腕として活動したクルカによるロース建築に関する見解を追認してきた背景としても理解することができる。空間体験することなくロース建築の空間の質に言及することは難しいからである。一方で、ロースによる建築設計理論からロース建築における身体性に着目した研究も存在する。ロースは、自ら設立した建築学校の学生に向けて「建築プロジェクトは内部空間から始まり外部に向かって順にデザインしていかなければならない」<sup>38</sup>と語り、内部からの空間生成論理を主張している。この空間生成論理が示唆するのは、空間の起点となる中心の存在であり、その中心としての人間の身体が存在である。ロースは人間の身体を中心として、身体を包む衣服を押し広げて空間をつくるような設計方法を考えていたのである。

このような建築設計理論から導かれる建築空間における身体性に着目した研究として田中純による『残像のなかの建築—モダニズムの〈終わり〉に』(1995)<sup>39</sup>とビアトリス・コロミーナによる『マスメディアとしての近代建築—アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』(1996)<sup>40</sup>がある。田中は「美術史の曖昧な対象—衰退期について」において、ベンヤミンおよびその原初となるリーグルによる触覚概念をロースと関連付けている。ベンヤミンを着地点とする美術史における知覚論を、コンフォート・フィドラーやアドルフ・フォン・ヒルデブランド、リーグル等の原初を振り返るなかでロースに言及し、視覚的な触覚概念によってロースを解釈する可能性を示唆するのである。田中が視覚経験を論じるなかで出発点として捉えるのは「知覚像や表象を絶え間なく生産する人間の身体」であり、「<可視的なもの>は視覚を通じてもたらされた外界の像ではなく、内的・外的な刺激に応じて身体が生み出す多種多様な反応であり、たとえまなざしが閉ざされたとしても<可視的なもの>

の>は残る」として、視覚的知覚を心理学的に解釈しようとする可能性である。<sup>41</sup>同様に、コロミーナもベンヤミンによる知覚論と関連付けてロースを論じている。コロミーナは「近代建築について考えるということは、空間の問題と表象の問題のあいだを行ったり来たりせねばならない」として、ロースとル・コルビュジエを対象に近代建築における知覚の問題を、ベンヤミンによる知覚論を参照しながら考察している。コロミーナは「すべての感覚の中でも、ロースは触覚を特権的に扱っている」として、田中よりも踏み込んだロースと触覚的な知覚の結びつきを指摘し、ロースの具体的な内部空間における視覚と触覚の分裂を分析している。<sup>42</sup>

本論文は、田中とコロミーナによる研究から大きな示唆を得ているが、田中の研究が観念的な考察に終始し、コロミーナは実際の建築空間の体験を伴わない写真による空間考察に留まっているため、彼らのアプローチを継承しながらも空間体験を伴った研究方法によって延伸することを目論んでいる。

ロースの建築空間を経験し、その経験を通じた感覚を研究の拠り所とすることは、これまで振り返ってきたように、ロースの建築作品を巡る評価と解釈が建築空間における経験とは程遠い文脈によってなされてきたことへの対抗として意義をみいだすことができる。先にみたようにロースは、普遍的な建築空間にとって建築図面や建築写真は関係のないものだとして主張する一方で、「建築とは、人間のなかにさまざまな気分を喚起するものである」とし「建築家のなすべきことは、この気分というものに形を与えることである」と語る。<sup>43</sup>ロースの考える建築の意義は、組み立てられた自律的な建築的形式（秩序）ではなく、その形式を経験することで生起される我々の感覚へと向けられているのである。このような経験による感覚を拠り所とすることこそ、ロースの建築を理解するための近道であると考えるのである。

建築空間の経験による感覚を拠り所とした優れた先行研究として、ヴァン・デューザーとクラインマンによる研究<sup>44</sup>がある。ヴァン・デューザーとクラインマンは、1989年に起きたチェコスロバキアでのビロード革命の影響によりミュラー邸を使用していたチェコ社会主義研究所が退去したことで、それまでほとんど立ち入ることができなかったミュラー邸に立ち入り、実測調査を伴う図面作成と研究が行われている。特に、彼らがミュラー邸で達成した空間の質として、各室・各動線の空間構成や被覆材の構成に込められた静的な主題と動的な主題を指摘している点が本論文に大きな示唆を与えている。

このように既往研究が、図面や写真といった研究史料の乏しさ、それとは対照的に残された論考の多さ、さらに竣工当時の状態をありのまま追体験できる建築の少なさの三つの困難に直面し、それによってロース研究が規定されていることがわかった。それにより設計にかかわり実際の建築を知るクルカの見解が追認されてきた状況や、実体験を伴わない観念的な研究が行われる状況を生みだしてきたこともわかった。本論文は、このような既往研究を規定してきた状況を、実際の空間体験による感覚をもとに、残された史料や論考も含め複合的かつ総合的に考察することで、ロース建築が達成した空間の質をあきらかに

することを旨とする。<sup>45</sup>

### 第三節 方法

#### 1. 三種の異なる位相の考察

本論文の方法について説明したい。本論文の課題は、先に素描したベンヤミンによるロース評価を発端にロースの建築を触覚性というキーワードに即して読み解くことで、ベンヤミンが時代変革期における先導者としてみていたロースによる建築の空間的質を解明することである。そのために本論文は三種の異なる位相の考察を試みる。

##### 1-1. 普遍的価値の不在状況とロースの価値基準の同定

第一は、世紀末ウィーンにおける普遍的価値の不在状況とロースの価値基準の同定である。ロースが建築家として活動するにあたり、どのような課題と向き合っていたのかを同定するには、ロースの初期論考を参照することが有効である。初期論考の執筆時期は、社会における普遍的価値の喪失状況のなかでロース自身の拠るべき価値基準の策定を模索していた時期と重なり、その後の建築的实践につながる重要な史料として価値をみいだすことができるからである。具体的には、初期論考で論じられている同郷で同齡のヨーゼフ・ホフマンへの評価の変遷をロースの初期論考のなかに辿ることで、ロースとホフマンが直面していた共通の社会的文化的状況を浮かび上がらせたい。さらに、ロースにホフマンを対置することで二人の個人的関係に留まらず、ホフマンが主要メンバーを務めたウィーン分離派・ウィーン工房とロースの関係も相対化され、より大きな社会的文脈のなかでロースを位置づけられることが期待される。同様にロースの初期論考が論じる主題としてしばしば取り上げられている工芸博物館と付属学校への着目をとおして、その背後に存在するロースの万博への興味をあきらかにし、ロースの主要論考である「装飾と犯罪」で示されることになるロースの拠るべき価値基準に光を当てたい。

##### 1-2. ベンヤミンが見据えていたロースの可能性の把握

第二は、ベンヤミンが見据えていた時代の先達としてのロースの可能性を同定することにある。ベンヤミンはロースによる「芸術作品と実用品の分離」という価値基準への共感から建築を「使用するもの」として受容する方法を導いている。そこでロースによる「芸術作品と実用品の分離」の考えを紐解き、ベンヤミンが「使用するもの」としての建築に触覚的な受容が対応するとする議論を検討したい。そのためにベンヤミンの触覚概念の原初を辿り、ベンヤミンによる触覚概念を把握することで、ベンヤミンがロースにみていた可能性を把握したい。

##### 1-3. 「空間の運動性」への注目

第三は、ロースの建築をベンヤミンの触覚概念に即して考察することである。ベンヤミ

ンの触覚概念は、「慣れ」による繰り返し行為をとおして対象物を確かめる行為として人間の習性と結びついている。そのためベンヤミンによる建築の触覚的な受容は、建築から人間の習性が形象化された空間的イメージとしての「空間の運動性」をみいだすことで可能になる。その「空間の運動性」を「空間のあり方」と「空間の現れ方」に即して考察することで、ふたつの異なる様相の空間的イメージとして浮かび上がらせていきたい。空間のあり方は図面によって考察できる一方で、空間の現れ方は実際に空間を経験することで考察することができる。そのため、一次史料である建築許可図面が入手できること、実際に建築空間を経験することができることの二条件を満たす建築作品を考察対象とする。また、本論文はヴァン・デューザーとクラインマンによる既往研究のアプローチや研究方法を参照しているが、それらをベンヤミンによる触覚概念からあらためて問い直すことで、考察方法を吟味し、ロースの建築空間が達成した空間の質を再検討する。

## 註

- <sup>1</sup> ヴァルター・ベンヤミン (浅井健二郎編訳、三宅晶子、久保哲司、内村博信、西村龍一訳)「カール・クラウス」『ベンヤミン・コレクション2』(筑摩書房、1996) 486-554 頁
- <sup>2</sup> ヴァルター・ベンヤミン (浅井健二郎編訳、三宅晶子、久保哲司、内村博信、西村龍一訳)「経験と貧困」『ベンヤミン・コレクション2』(筑摩書房、1996) 371-384 頁
- <sup>3</sup> ヴァルター・ベンヤミン、前掲『ベンヤミン・コレクション2』489 頁
- <sup>4</sup> ヴァルター・ベンヤミン、前掲『ベンヤミン・コレクション2』373-378 頁
- <sup>5</sup> ヴァルター・ベンヤミン、前掲『ベンヤミン・コレクション2』379 頁
- <sup>6</sup> Adolf Loos, *Trotzdem: 1900-1930*, Wien: Innsbruck Brenner, 1931  
アドルフ・ロース (鈴木了二・中谷礼仁監修、加藤淳訳)『にもかかわらず』(みすず書房、2015) 99-101 頁
- <sup>7</sup> Beatriz Colomina, *PRIVACY AND PUBLICITY Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge: The MIT Press, 1994, p1.  
ビアトリス コロミーナ (松畑強訳)『マスメディアとしての近代建築—アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』(鹿島出版会、1996) 11 頁
- <sup>8</sup> Heinrich Kulka, *ADOLF LOOS. Das Werk des Architekten*, Wien: Löcker, 1931  
ハインリヒ・クルカ編 (岩下真好、佐藤康則訳)『アドルフ・ロース』(泰流社、1984)
- <sup>9</sup> 例えば、トリスタン・ツァラ邸には実際に建設されなかった最上階が存在している。また、クンナー山荘の図書室からの眺めも合成による写真である。
- <sup>10</sup> チェコの支援者ボフミル・マルカロウス編集による作品集 (1929)、クルカ編集の作品集においてロースが謝辞を述べているフランスの友人フランツ・グリュックによる作品集 (1931) がある。  
Franz Glück, *Adolf Loos*, Paris: G. Cres&Cie, 1931
- <sup>11</sup> Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Paris: G. Cres&Cie, 1921  
アドルフ・ロース (鈴木了二・中谷礼仁監修、加藤淳訳)『アドルフ・ロース著作集1 虚空へ向けて 1897-1900』(アセテート、2012)
- <sup>12</sup> アドルフ・ロース、前掲『にもかかわらず』
- <sup>13</sup> Ludwig Münz, *Adolf Loos*, Milan: Il Balcone, 1956
- <sup>14</sup> Graphische Sammlung Albertina, Adolf Loos Archive (ALA)
- <sup>15</sup> Markus Kristan (ed.), *Adolf Loos: WOHNUNGEN*, Wien: Brigitte Appl, 2001  
Markus Kristan(ed.), *Adolf Loos: LÄDEN&LOKALE*, Wien: Brigitte Appl, 2001  
Markus Kristan(ed.), *Adolf Loos: VILLEN*, Wien: Brigitte Appl, 2001
- <sup>16</sup> Burkhardt Rukschcio and Roland Schachel, *Adolf Loos: Leben und Werk*, Salzburg, Vienna: Residenz Verlag, 1982
- <sup>17</sup> Adolf Opel, Werkverzeichnis, in: Ludwig Münz, *Adolf Loos. Mit Verzeichnis der Werke und Schriften*, Wien 1989, p83-101

- <sup>18</sup> Maria Szadkowska, Leslie Van Duzer, Dagmar Černošková, *Adolf Loos - Works in the Czech Lands: City of Prague* Museum and KANT Publishers, 2009
- <sup>19</sup> 以下のプロジェクトが含まれていない。
1. (1. Rural cottage near Brno / House for Marie Loos in Nedědice)
  2. (2. Regulatory plan for the city of Brno)
  3. (3. Participation in the design of a residence for Dr. Julius Perl in Nový Jičín)
  4. (8. Alterations to a row house in Jiráskova street in Brno)
  5. (9. Furnishings for the flat of Professor Fischel in Prague)
  6. (10. Furnishings for the flat of Mr. Samek in Krnov)
  7. (14. Interior of the chateau in Kunín near Suchdol)
  8. (17. Single-family residences in Alešova street in Brno)
  9. (18. Single-family residences in Černá Hora)
  10. (35. Furnishings in the Merkur spa residence for Oskar Singl in Mariánské Lázně)
  11. (36. Designs for small single-family residences)
  12. (38. Part of the furnishings of the flat of Hugo Semler in Pilsen)
  13. (40. Furnishings for the flat of Karel Weiner in Pilsen)
- <sup>20</sup> Adolf Loos, *Die Potenkin'sche Stadt*: Georg Prachner Verlag, 1983
- <sup>21</sup> Adolf Loos, Adolf Opel (ed.), *Gesammelte Schriften*, Wien: Lesethek Verlag, 2010
- <sup>22</sup> 前掲書に加え下記が刊行されている。  
アドルフ・ロース (鈴木了二・中谷礼仁監修、加藤淳訳) 『ポチョムキン都市』 (みすず書房、2017)
- <sup>23</sup> アドルフ・ロースの未刊行邦訳原稿  
<http://www.nakatani-seminar.org/loos/> (最終検索日: 2022年3月22日)
- <sup>24</sup> 1926年に「国際劇場展 (International Theatre Exposition)」のカタログおよび雑誌「リトル・レビュー」特別号に掲載された。この論考の分析は以下に詳しい。  
印牧岳彦「アドルフ・ロースの論考『劇場』の執筆背景および歴史的位置付けについての研究」日本建築学会計画系論文集 第85巻 第769号、743-751頁、2020年3月
- <sup>25</sup> ウィーン市建設局によってミヒャエル広場の建物 (ロースハウス) の建設差し止めを指示された事件は、白い外壁部分に歴史的連続性を担保する伝統的な装飾がなかったことに対して一般市民を巻き込んだ論争に発展する。この事件はロース建築の特徴が無装飾にあることが認知されるきっかけになったとはいえ、建築そのものの評価を専門家の立場から論じた研究は見当たらない。ちなみにウィーン市建設局の建設差し止めの直接の原因は、許可図面と施工図面の相違によるものである。
- <sup>26</sup> 河田智成「アドルフ・ロース中期から後期へと至るラウムプランの成熟について」『日本建築学会計画系論文集』第613号、pp243-250、2007年3月
- <sup>27</sup> Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: 5th edition*: Harvard University Press, 2009  
ジークフリート・ギーディオン (太田實訳) 『空間・時間・建築』 (丸善、2009)
- <sup>28</sup> Kenneth Frampton, *Modern Architecture: 5th edition: A Critical History*: Thames & Hudson, 2020  
ケネス・フランプトン (中村敏男訳) 『現代建築』 (青土社、2003)
- <sup>29</sup> Kenneth Frampton, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, 1995  
ケネス・フランプトン (松畑強、山本想太郎訳) 『テクトニック・カルチャー—19-20世紀建築の構法の詩学』 (TOTO出版、2002)
- <sup>30</sup> Janet Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos' s cultural criticism*, London and New York, Routledge, 2000
- <sup>31</sup> Ralf Bock, *Adolf Loos: Works and Projects*, Milano: Skira, 2007
- <sup>32</sup> Friedrich Kurrent, ed. Adolf Loos 1870-1933: 40 Wohnhäuser : Bauten und Projekte von Adolf Loos, Technischen Universität München, Salzburg, Munich: Anton Pustet, 1998
- <sup>33</sup> Roberto Schezen, Adolf Loos 1903-1932, New York: The Monacelli Press, 1996
- <sup>34</sup> 櫻井義夫「特集: アドルフ・ロース 住宅」『a+u 572号』 (株式会社エー・アンド・ユー、2018)  
櫻井義夫「特集: アドルフ・ロース インテリアから都市まで」『a+u 573号』 (株式会社エー・アンド・ユー、2018)
- <sup>35</sup> *Katalog zum Ausstellungsteil "ADOLF LOOS ALS KONSTRUKTEUR"*, Die Arbeiten wurden im Fach Hochbau 1, Übungen, in der Jahren 1985 bis 1989, Ausstellung in der Albertina, im Historischen Museum der Stadt Wien und im Looshaus am Michaelplatz, vom 1. Dezember 1989 bis 25. Februar 1990
- <sup>36</sup> Leslie Van Duzer, Kent Kleinman, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*: Princeton Architectural Press, 1994
- <sup>37</sup> Karel Ksandr, ed. *VILLA MÜLLER*, Prague: Argo, 2000
- <sup>38</sup> ロース「私の建築学校」前掲書『にもかかわらず』66頁

- <sup>39</sup> 田中純『残像のなかの建築—モダニズムの〈終わり〉に』（未来社、1995）
- <sup>40</sup> Beatriz Colomina, *op. sit.*
- <sup>41</sup> 田中純、前掲書『残像のなかの建築—モダニズムの〈終わり〉に』13-14 頁
- <sup>42</sup> ビアトリス コロミーナ（松畑強訳）、前掲書『マスメディアとしての近代建築—アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』61 頁
- <sup>43</sup> アドルフ・ロース、前掲書『にもかかわらず』108 頁
- <sup>44</sup> Leslie Van Duzer, Kent Kleinman, *op. sit*
- <sup>45</sup> ロース研究の潮流の様相を描き出すにあたり参考にしたのは岡田哲史による一連のロースに関するレクチャーである。対話形式で進められるロース試論には、示唆に富むプロットが鑿められている。
- 岡田哲史「アドルフ・ロース試論[1]」CASABELLA JAPAN 845 号、アーキテクト・スタジオ・ジャパン、21-27 頁
- 「アドルフ・ロース試論[2]」CASABELLA JAPAN 847 号、アーキテクト・スタジオ・ジャパン、22-27 頁
- 「アドルフ・ロース試論[3]」CASABELLA JAPAN 848 号、アーキテクト・スタジオ・ジャパン、20-27 頁
- 「アドルフ・ロース試論[4]」CASABELLA JAPAN 849 号、アーキテクト・スタジオ・ジャパン、20-27 頁
- 「アドルフ・ロース試論[5]」CASABELLA JAPAN 851/852 号、アーキテクト・スタジオ・ジャパン、19-27 頁

## 第一部 理論編

## 第一章 世紀末ウィーンと建築家 — 抛るべき価値基準（様式）不在における様式の模索

### 第一節 当時の社会的文化的状況とロース

本章の目的は、旧来の価値基準が有効に働かなくなった社会的文化的状況において、抛るべき価値基準をどこに見出すか、という問いへの応答を探っていたロースの状況を確認することである。そのために当時の社会的文化的状況を把握し、ウィーンにおけるロースの立ち位置を同定したい。具体的には、ロースを同郷で同齡のヨーゼフ・ホフマン（Josef Franz Maria Hoffmann, 1870-1956）と対置し、ロースとホフマンの関係から当時の状況を浮き彫りにすると同時に、ホフマンが主要メンバーであったウィーン分離派とロースの関係を確認することでロースの立ち位置を同定することを目論んでいる。

本章ではまず、ウィーンで活動を開始したロースの状況をあきらかにするために、ロースがウィーンで活動するに至る軌跡を確認する（第二節）。そして、ウィーンで活動を始めたロースが捉えたウィーンの状態を論考「ポチョムキン都市」で示されたリンクシュトラーク沿いに建てられた建築群への評価を手掛かりに検討する（第三節）。続いて、「ポチョムキン都市」が後にロースが激しい批判対象とするウィーン分離派の機関紙への寄稿文であった背景を、分離派の主要メンバーであったホフマンとロースの関係を確認することで検討する（第四節）。そして 1900 年以降、ロースによるホフマンおよびウィーン分離派に対する評価が一変する様子を追うことで、ロースの立場の「揺れ」を確認し、当時の社会的文化的状況において共通の価値尺度が失われた状況であったことをあきらかにする（第五節）。

### 第二節 ロースとウィーン

ロースは 1870 年 12 月 10 日、父アドルフ・ロースと母マリエ・ヘアトルの長男としてオーストリア＝ハンガリー二重帝国のモラヴィア地方（現在のチェコ共和国のブルノ）に生まれた。父アドルフは、ブルノ師範学校の教師の息子として 1831 年、現在のチェコ共和国のイフラヴァに生まれている。父アドルフは当初、画家を志したが 21 歳で彫刻に転じ、彫刻家の下で修業した後、30 歳の時にブルノで独立することになる。ブルノでは彫刻家として、また石工職人としての地位を確立し、様々な彫刻やモニュメントを制作した。それらの作品は表彰され新聞に取り上げられるなど、その功績はブルノで広く認められる存在であった。一家は工房や石材倉庫と一体となった家に住み、ロースは父親が日々の仕事をすする傍らで石材に囲まれて育った。

私に与えられた使命にとって、私が受けた以上に幸福な準備教育は考えられない。私が幼年時代を過ごした場所は大きな石材の作業所だったが、そこには衣料品関係をのぞいておそらくあらゆる種類の職人がいた。彫刻師、石工、研磨職人、銘文を書く職人、塗装職人、ラッカー仕上げ職人、金メッキ職人、レンガ積み職人、セメント職人、鍛冶職人が働いていたのである。このため私はすでに子供の頃からあらゆる職人の手仕事の精



神を吸収していた。<sup>1</sup>

1879年3月に父親が突然他界する。父親の死はロースの童心を失わせ、それまで優秀な成績を収めていた学校生活にも支障をきたすようになる。母親とも精神的な結びつきを築くことができず、自分の世界に閉じこもるようになる。一方で、母親は夫から引き継いだ工房経営を成功に導く。工房経営による忙しさもあって1881年、母親はロースをブルノからイフラヴァにいる両親に預けてしまう。ロースは現地のギムナジウムに通うことになるが、1883年、母親はロースをブルノに再び呼び戻し、ブルノのギムナジウムに通わせる。ブルノのギムナジウムでは成績は悪くなかったが、彼の学校での行動は集団行動を阻害するものとして問題視されることになる。その翌年、母親はロースをブルノのギムナジウムを退学させ、今度はメルクのベネディクト会のギムナジウムに転校させてしまう。これは清貧と勤労を旨に神に奉仕する生活を送る修道院運動を進めたベネディクト会の学校に通わせることで問題行動を矯正させる意図があったと思われる。しかし、ロースはそのギムナジウムにも馴染むことはできなかった。年齢的な制約から、それ以降ギムナジウムに通うことは許されなかったため、結局、ロースはギムナジウムの課程を終えることが出来ないまま、ボヘミアのライヒェンベルクにある職業訓練学校（Staatsgewerbeschule）に進学することになる。ロースは当初、機械工や電気技師を志すも、二年目以降は建築家になることを決意する。三年目は順調に進級するものの、四年目の1888年に11回の無断欠席を理由に落第し、それを補うために今度はブルノの職業訓練学校に通うことになる。このように父親の他界後、度重なる転校や母親との緊迫した関係が、学校で優秀な成績を収めることもあったロースを集団生活に溶け込むことを困難にし、ロースはますます自分の世界に閉じこもるようになっていく。

1889年、ロースは職業訓練学校を修了し、ドレスデン工科大学に籍を置く。ギムナジウムを卒業していないロースは、正規の学生にはなれず聴講生としての在籍だった。しかし、学費不払いにより二学期で退学になってしまう。ドレスデンでのロースの収穫といえば、その後多大な影響を受けることになるゴットフリート・ゼンパーとの出会いにある。それは直接的な出会いではなく、ゼンパーが教鞭をとっていたドレスデン工科大への在籍とゼンパーの代表作であるドレスデン歌劇場を間近に接したことによるゼンパーへの興味をきっかけとしたゼンパーの著作をとおした建築理論による間接的なものであった。

1890年に志願兵として軍隊に入隊し、一年間の兵役に就く。1891年にはウィーンを訪れ芸術アカデミーで建築の勉強を志すも入学することはなかった。ウィーンでロースは梅毒に罹り、母親のもとで療養することになる。回復後の1892年、ドレスデン工科大での学業を再開したのも束の間、1893年にはアメリカ旅行を決意する。アメリカ渡航の主な目的はシカゴで開催されるコロンブス万国博覧会（以下、シカゴ万博）を訪れることにあった。ロースはシカゴ万博を訪れた意義を次のように述べている。

生まれた土地に長く暮らしていると、その土地の魅力が分からなくなるものだ。どんなすばらしさも、あたりまえになってしまう。しかし外に出て見聞を広めてみると、ふるさとへの評価ががらりと変わる。神々は貶められ、小人が偉大なものとなる。<sup>2</sup>

ローズは独りでニューヨークを訪れ、ニューヨークから叔父の住むフィラデルフィアへ、さらにフィラデルフィアから万博を見るためにシカゴに赴く。この渡米に際し母親が用意してくれたのは船のチケットと50ドルだけだった。そのため、シカゴでのローズは、生活するだけで精一杯の暮らしであった。叔父を頼ってフィラデルフィアに滞在するものの、その生活に馴染めず、叔父の家に半年間滞在した後、ニューヨークで自活することを決意する。様々な職業をしながらニューヨークで生計を立てて暮らしていたが、1894年末になって、ようやく建築事務所でドラフトマンの職を得る。安定した職を得たことで、1896年には兵役義務のため帰国しなければならないローズにとって帰国資金も準備することが可能になった。約3年間のアメリカ滞在からロンドン、パリを経由して1896年にブルノに帰郷する。母親はアメリカ滞在中のローズに対しブルノの工房を手伝ってほしい旨と帰国を懇願していたが、ローズはそれを拒否していたため、アメリカ滞在中のローズを母親は勘当していた。そのためブルノに帰郷しても、そこにローズの居場所はなかった。その後もローズは、母親が他界するまでブルノに寄り付くことはなかったのである。<sup>3</sup>

ローズにとってアメリカ滞在は、その後の活動に大きな影響を与えることになる。アメリカ滞在は自らの立場を相対化する視角をもたらしただけでなく、ウィーン文化への評価軸を当時の文化的中心地であるパリに求めるのではなくアメリカ文化に求めることになったことで、ローズ独自の視角を獲得することになる。

ローズは、父親の他界後、自分の居場所を求めるように放浪した末に辿り着いた地が、ウィーンであった。1896年、ウィーンでローズはカール・マイレーダーの建築事務所に就職する。マイレーダーはローズより14歳ほど歳上で、当時ウィーン工科大学の建築学科で准教授を務める人物であった。<sup>4</sup>しかし、ローズはマイレーダーの事務所を1年余りで辞め、独立の道を選ぶ。ここからウィーンで自らの建築家としての道を歩むことになるが、地縁もなく、大学を卒業していないため公共建築物を設計する機会も与えられないローズにとって茨の道であることは確かであった。そのような裸一貫で活動を開始したローズにとって、何を活動の指針にするかは重要な課題となる。

次節では、ローズが当時のウィーンをどのように捉えていたのかを探るために、ローズによるウィーン像を確認したい。

### 第三節 ローズによる世紀転換期のウィーン像

ローズは、1898年に発表した論考「ポチョムキン都市」において、ウィーンを借り物の衣装を着た見せかけのポチョムキン村のような都市だとして、次のように揶揄している。

リンクシュトラッセをぶらつくと、いつもこんな感情にとらわれる。現代のポチョムキンがこの街を歩く人々に「じつに洗練された街に来たものだ」と思いこませようとしているのではないかと。<sup>5</sup>

ポチョムキン村とは実在する村ではなく、ロシアが併合したクリミア半島を皇帝エカチェリーナ 2 世が行幸する際に、寵臣ポチョムキンが荒地の広がる実状を隠蔽し皇帝を欺くために美しい街並みの張りぼてを用意した「偽物の村」に由来している。そこから、人目につくところだけを美しく見せかける行為をポチョムキンの名からとって「ポチョムキン村」と呼ぶようになったのである。このようにロースが「偽物の村」と評しているのは、リンクシュトラッセの沿道に建てられた建物群である。

1859 年から始められたウィーンの都市改造は、旧市街を取り囲む稜堡という巨大な空閑地を、道路、公園、建設用地という機能へと転換することであった。都市防衛を目的とした稜堡は拡大する都市を分断する邪魔な存在となっていた。そのため皇帝フランツ・ヨーゼフ一世の決断により 1859 年から大改造が着手される。その計画の中心は、リンクシュトラッセという幅 57m、全長約 4.4km の環状道路を建設することであった。リンクシュトラッセ沿いには公共建築物と集合住宅が建設されることになる。それぞれの建物は、ギリシア、ゴシック、ルネサンス、バロックなど過去の様々な様式を纏い、リンクシュトラッセに面しているという共通点以外は、相互に関係性を見出すことは出来ない建物群となった。<sup>6</sup>このような過去の様式を集め、組み立てる方法はこの時代に共有すべき様式（価値基準）の不在を示すことになる。

かつてルネサンス期のイタリアが貴族の邸宅を建てる際に生みだしたすばらしい果実を、自分たちのウィーンをつくりあげるために新しく権力の座についた粗野な市民がもぎってしまった。<sup>7</sup>

ウィーンの都市改造は皇帝による決断であったものの、それを後押ししたのは「粗野な市民」であり、その「粗野な市民」の価値観がリンクシュトラッセ沿いの建築群に投影されるとロースはみていた。この「粗野な市民」とは、1848 年革命に挫折したにもかかわらず皇帝から都政自治権を奪取したリベラルな市民層のことである。アメリカの思想史研究者であるカール・E・ショースキーは『世紀末ウィーン』において、リンクシュトラッセそのものをそのようなリベラルな市民層の価値観を可視化した存在としてみている。1860 年に立憲政治がオーストリア全土に導入され、旧来の支配層であった貴族に代わってリベラルな市民層がウィーンを支配することになり、リベラルな市民層の価値観は文化面においても投影されることになる。そして、その成果のひとつとしてリンクシュトラッセを捉えショースキーは一定の評価を与えている。この際、ショースキーが評価するのはリンクシュトラッセ開発を都市インフラ整備としての土木構築物として捉える視点であるのに対して、

ローズが問題としているのはその土木構築物が纏う様式であり、さらにローズはその様式を時代の価値基準を体現する象徴として捉えるのである。<sup>8</sup>

「ポチョムキン都市」におけるローズの主な主張はふたつある。ひとつは現在の建築様式ではなく、過去の建築様式を採用していること。もうひとつは本物の建築材料ではなく、その材料に似せた別の材料によって建築の仕上げが施されていることである。両者ともに本来のあるべき姿を欺く、紛い物としてローズは捉え批判している。そしてローズは、このような事態が起こる原因を時代が拠るべき価値基準の不在に求めることになる。

*19 世紀のいまを生きる人間であり、過去の建築様式の家には住みたいとは思わない人間であることを恥じるのをやめよう。そうした思いを払拭できれば、どれだけ迅速にわれわれが現代にふさわしい独自の建築様式を手に入れることができるのか理解できるだろう。すでにあるのではないかと反論されそうだが、ここでいう建築様式とは自信をもって後世に伝え、遠い未来にいたるまで誇れるものである。しかし、今世紀、われわれはそれをウィーンで見いだしえなかった。<sup>9</sup>*

ここで述べられているのは、ウィーンの原況における時代を体現する様式の不在、つまり「いまここ」における拠るべき価値基準の不在である。このような拠るべき価値基準が失われた世界において、自分の活動の根拠をどこに求めるのかという課題は、ローズのみならず社会転換期のウィーンを生きた人間、特に芸術家にとって共通の大きな関心事であったはずである。次節では、当時における拠るべき価値基準の不在の状況をさらに詳しく把握するために、世紀転換期のウィーンの社会的文化的状況を確認していく。

#### 第四節 世紀転換期のウィーンの社会的文化的状況

高橋義彦は『カール・クラウスと危機のオーストリア』の中で、ショースキーの議論に論拠を置きながらも、ショースキーが説明しきれなかった世紀末ウィーンの「啓蒙的・批判的」側面を指摘し、専門とするオーストリア政治思想史・政治文化史の観点から当時のウィーンを簡潔に整理することで、結果的にウィーンを社会的文化的状況を浮かび上がらせている。高橋はまずショースキーの『世紀末ウィーン』を下記のように簡潔に要約する。

*1848 年革命の挫折の後、19 世紀後半に漸進的に権力を拡大した市民層は、政治面での議会主義化、経済面での自由化、文化面での首都改造（リングシュトラッセ建築）など、リベラルな理念にそってハプスブルク帝国の改造を行った。しかし政治的支配層である貴族に完全にはとって代わることができず、その上時代が下がり、世紀末に反ユダヤ主義や社会主義、ナショナリズムといった大衆政治運動が勃興していく中で、市民層は権力の座から追われた公的領域から撤退せざるをえなくなった。その際、彼らが心理的代*

償を得るために逃げ込んだのが私的領域における唯美的生活である。市民層は政治の面で果たすことのできなかつた貴族層との同化を、文化面で果たしたのであった。<sup>10</sup>

このように政治的・公的な場から追われたリベラル派市民層が、私的領域に逃避し唯美的生活を求めたことで、ウィーン分離派に代表される世紀末ウィーン文化が栄えたとしている。解体されつつある帝国という不安定な社会では、明確な拠るべき公的価値基準も失われる状況にあり、そのために唯美的文化に逃避した市民層が、心理的で退廃的な世紀末文化を作り上げたこと、ショースキーの主張をまとめるのである。

そのうえで高橋は、ショースキーの『世紀末ウィーン』が取りこぼした議論の一つとしてオーストリア市民文化における「バロック的・唯美的」側面とは異なる「啓蒙的・批判的」側面の存在を指摘している。『世紀末ウィーン』では、唯美的文化に逃避したリベラル派市民層のみに焦点があわされ、リベラル派市民層の中でも啓蒙主義的伝統の立場から唯美主義者に対抗した知識人に注意が払われていないと指摘する。高橋は、それを補足する議論としてショースキーの『世紀末ウィーン』に続く著書『歴史と共に考える』<sup>11</sup>を挙げる。ショースキーは同書において、カール・クラウスやロースを「啓蒙的・批判的側面」を受け継いだリベラル派市民層として描いている。リベラルな市民層が台頭した時代のウィーンでは政治・科学・美学のそれぞれの文化が理論的にも実践的にもお互いに密接に関連し合い統合されていたが、19世紀末にはこの統合は崩壊しつつあり、美的文化が別の道を歩むことになったとしている。そしてその原因として、リンクシュトラッセに象徴される首都改造の成果を挙げていたリベラルな市民層が、旧来の支配層である貴族と勃興する大衆の間で次第に影響力を失い、美的世界に逃避したために生まれたのが分離派に代表される「唯美的モダニズム」であると『世紀末ウィーン』で示した構図を繰り返す一方で、その「唯美的モダニズム」を批判した人物としてロースを位置づけることで『世紀末ウィーン』から一歩進んだ見解を示すのである。このようにショースキーが捉える世紀末ウィーンの社会的文化的状況を概観すれば、唯美的文化に逃避したリベラル派市民層が存在した一方で、それに対抗する「啓蒙的・批判的側面」を受け継いだリベラル派市民層が存在し、それを代表する知識人のひとりとしてロースを位置づけることができるのである。

しかし、このような世紀末ウィーンの状態を整理した歴史家による構図から説明できないことがある。ロースによる論考「ポチョムキン都市」は、ウィーン分離派の機関紙『Ver Sacrum (ヴェル・サクルム)』1898年7月号に掲載されている。当然ながらウィーン分離派に対抗したはずのロースがなぜウィーン分離派の機関紙に寄稿しているのだろうかという疑問が湧くことになる。次節では、ウィーン分離派およびその主要メンバーであったヨーゼフ・ホフマンとロースの関係を振り返り、ロースとウィーン分離派の関係を確認したい。

## 第五節 ロースとウィーン分離派およびホフマンとの関係

ロースは、ショースキーが概観したようにウィーン分離派やその主要メンバーであるホ

フマンに対抗したことが知られているが、はじめからそのような対抗関係にはなかった。1897年の論考「ウィーン市のコンペ」において、ロースはホフマンのコンペ案を好意的に捉え、<sup>12</sup>翌年の1898年にロースがミュンヘンの雑誌『装飾芸術』に寄稿した「あるウィーンの建築家」においても、ロースはホフマンを好意的に評価している。<sup>13</sup>また、1898年の論考「工芸展望Ⅱ」では、オーストリア工芸博物館でのウィーン分離派による展示物を高く評価していることから、草創期のウィーン分離派への評価も肯定的であった。<sup>14</sup>このように1898年時点ではロースはホフマンおよびウィーン分離派を肯定していたにもかかわらず、それがのちに激しく批判する主張へと変化することになるのである。その変化の経緯を探る前に、ロースとホフマンとの関係を確認しておきたい。

ホフマンは、ロースと同年の1870年12月15日にモラヴィア地方ピルニッツ（ロースが生まれたブルノ近郊で現在のチェコのブルトニツェ）に生まれている。父親はテキスタイル工場主であり当地の市長も務めていた。ホフマンとロースは、ロースがイフラヴァの祖父母に預けられた1882年頃に同じギムナジウムに通う同級生として出会っている。<sup>15</sup>その後、ホフマンは父親が望む法律家の道へ進むとすることが挫折し、建築の勉強をするためにブルノの職業訓練学校に進学する。そこでもホフマンは、1888年にライヒェンベルクの職業訓練学校から移ってきたロースと再会することになる。<sup>16</sup>ホフマンはブルノ職業訓練学校を優秀な成績で卒業し、1891年にヴェルツブルク（現在のドイツ・バイエルン州にある都市）の軍事施設建設局で研修生として勤めた後、1892年にウィーンの芸術アカデミーに進学する。ホフマンは、芸術アカデミーでカール・フォン・ハーゼナウアーやオットー・ヴァーグナーに師事し、ディプロム（卒業資格試験）では最優秀賞にあたる「ローマ賞」を獲得したことで旅費全額を給付されイタリアに滞在するほど優秀な成績を修めた。イタリアからの帰国後の1897年からはヴァーグナーの事務所に勤務し、主に市街鉄道拡張計画に関わることになる。それに留まらず、同年に行われた皇帝即位記念博覧会用パビリオンの建築コンペにおいてホフマンは入選を果たし、若手建築家として頭角を現すことになる。<sup>17</sup>1897年4月3日にグスタフ・クリムトを中心としたウィーンの新進芸術家たちによってオーストリア造形芸術家協会（ウィーン分離派）が結成される。ホフマンはウィーン芸術アカデミー在学中の活動がウィーン分離派の設立へと続くことで、その中心メンバーとなっていた。またヴァーグナーの娘と結婚するなど、ホフマンはロースと異なりウィーンにおいて強固な地盤を築いていたのである。

ウィーン分離派の機関紙『ヴェル・サクルム』創刊号は、翌1898年1月に発行され、それから1903年までの6年間、最初の二年間は月刊で、1900年からは毎月二号が発行されている。<sup>18</sup>ウィーン分離派の規約では展覧会や機関紙への参加は分離派のメンバーに限定されていなかったためロースも寄稿することができたのである。ロースが寄稿した第七号にはホフマンも編集員として参加しているため、ロースとホフマンは良好な関係にあったと考えられる。

では、そのようなロースとホフマンおよび分離派との良好な関係がいつから崩れたので

あろうか。それを探るために、ロースの著作集『虚空へ向けて』の出版経緯が書かれている同書の序文を確認しておきたい。ロースの弟子の一人であるオットー・ブロイアーは、新聞等に寄稿されたロースの論考をまとめた著作集の刊行を計画する。ロースもその計画を承諾し、著作集の刊行を申し込んできた出版社の中からクルト・ヴォルフ出版を指定して出版計画を進めていく。1919年4月に、クルト・ヴォルフ出版はブロイアー宛にロースの著作集を出版できることを「望外の幸せ」とした手紙を送り、ロースの原稿一式を送ってほしい旨を伝えてきたため、順調に出版計画が進むかにみえた。しかし、ブロイアーが出版社に原稿を持ち込んだところ、芸術担当の編集長による「ロース氏が、ヨーゼフ・ホフマンを攻撃している箇所を変更し削除することに同意する場合に限り、出版を許可する」とする書簡を受け取ったため、クルト・ヴォルフ出版との出版計画は頓挫することになる。その後、最終的には1921年に別の出版社であるジョルジュ・クレ出版からフランス語に翻訳されて刊行されている。ロースはクルト・ヴォルフ出版からの申し出に対して「私は彼の名前（ホフマン）を俎上に挙げた覚えはない」と反論している。<sup>19</sup>たしかに、『虚空へ向けて』に収録された論考にホフマンの名を見つけることはできない。しかし、あきらかにホフマンを批判していると考えられる論考として「金持ちゆえに、不幸になった男（Von Einem Armen, Reichen Manne）」（1900）がある。さる有名建築家に芸術的な自宅を頼んだがために不幸になった金持ちの男の話である。その男の部屋は、絨毯から壁紙、ドアノブから皿にいたるまで、また灰皿の位置やスリッパを履く範囲まで、あらゆるモノが建築家によって指定される。そして男は「分離派の絵画」を飾るのなら自分の意志を部屋に反映できるのではないかと建築家に掛け合うが、それも却下され、不幸を感じるという趣旨の話である。<sup>20</sup>これは分離派が掲げた「総合芸術（Gesamtkunstwerk）」を揶揄しているのは明らかであり、登場する有名建築家はあきらかにホフマンを想起させるのである。つまり分離派とホフマンを肯定していた1898年から、この論稿によって決別したことが示唆される1900年の間にロースによるホフマンおよびウィーン分離派への評価が一変したことになる。なぜ、ロースはホフマンとウィーン分離派を攻撃するようになったのだろうか。

ロースの論考が収録された『ヴェル・サクルム』第七号が発刊された1898年7月は、5万7千人の来場者を集めて成功を収めた1898年3月26日から6月20日まで開催された第一回分離派展の直後であり、独自の展示施設として完成した分離派館のお披露目も兼ねた11月開催予定の第二回分離派展へ向けた準備に取り掛かろうとする時期に当たる。

*15年前のことだ。私は分離派の建物の会議室の内装を手掛けたいとヨーゼフ・ホフマン教授に頼んだことがあった。関係者以外誰の目にもつかないし、数百クローネしかかからない仕事だ。やらせてもらえると思ったのだが、きっぱり断られてしまった。<sup>21</sup>*

分離派館の内装は、分離派館全体の設計を手掛けたヨーゼフ・マリア・オブリッヒがエントランスホールと中央の展示室を、オットー・ヴァーグナーがイエローホールを、ホフマ

ンはグリーンホールや会議室、秘書室を分担して進めることになっていた。そこで、ロースはホフマンが担当する内装デザインの一部を自分に設計させてほしいとホフマンに打診したわけである。しかし、ホフマンはきっぱりと断ったのである。<sup>22</sup>

ロースがホフマンを通じてウィーン分離派へ近づいたこと、そしてホフマンがロースの申し出を断ったのは当然の帰結であると考えられる。ウィーン分離派設立の動機は、当時の美術界における権威的組織であり、ウィーンの全ての展覧会事業を掌握するウィーン造形芸術家組合（キュンストラーハウス、Künstlerhaus）が、展覧会において保守的な作品を評価し進歩的な作品を排斥しようとする方針への反発から生じている。そのキュンストラーハウスへの反発のひとつとして、国際主義的感覚の欠如が挙げられる。ウィーン分離派が設立の際、キュンストラーハウスの理事会に送った書簡において「ここ何年ものあいだ、(略) 日々展開し続けている先進的な国外芸術との活発な交流」を求めてきたが理解が得られないため、キュンストラーハウスから独立し新たな組織を設立することが述べられている。<sup>23</sup>進歩的な芸術を志向するだけでなく三年間のアメリカ滞在を経験したことでロースは国際派を自認していたはずである。そのため、ウィーン分離派の設立には賛同していただろうし、その活動に期待していたと考えられる。さらにはウィーンにおける活動の方向性さえ見出していない時期のロースにとって分離派メンバーと連帯し自身の活動の指針を得ようと目論んだとしても不思議ではない。そこで、ロースは旧知の仲でありウィーン分離派の中心メンバーであったホフマンを頼りにウィーン分離派の活動に接近したと考えられる。ロースが分離派館の内装設計に少しでもかかわることができれば、ウィーンにおいて建築家として活動する足掛かりとなると考えたのではないだろうか。しかし、ホフマンはその申し出をにべもなく却下する。このホフマンの判断は妥当なものであろう。なぜなら、建築家として何の実績もなく自分の活動指針を探っているような状況のロースが、ホフマンの旧友だからという理由だけで分離派中心メンバーが進める分離派館の内装デザインへ参加できるはずもないからである。

次節ではロースがホフマンおよびウィーン分離派への評価を一変させる 1900 年という年をあらためて振り返りたい。

## 第六節 芸術上の抛るべき価値基準（様式）の不在

これまでみてきたようにショースキーが概観したようなウィーン分離派やホフマンに対抗したロースという構図は最初から存在していたわけではなかった。そこでウィーン分離派の活動が確立されていく経緯を確認し、ウィーン分離派の活動を整理することで当時の状況をあきらかにしたい。

ロースが論考を発表しはじめた 1897 年は、ウィーン分離派が設立された年でもある。1898 年 3 月から 6 月まで第一回ウィーン分離派展が開催され、第二回ウィーン分離派展は完成した分離派会館で同年 11 月から 12 月まで開催されたことで、1898 年は実質的なウィーン分離派が出来上がった年となる。ウィーン分離派展は、分離派会館完成後においてほぼ年



三回のペースで開催されている。ウィーン分離派の活動が認知されると、1899年4月にはホフマンが工芸学校の教授に就任するなど、そのメンバーも地位を得て社会的立場を確立していくことになる。さらに1900年のパリ万博における展示が好評を得たことで、ウィーン分離派はウィーンに留まらず万博を通じて世界に認知されるようになる。このように1897年から1900年にかけてウィーン分離派は、分離派館の完成や分離派展の開催、パリ万博での成功を通じて設立からその活動が社会的に確立されていく時期にあたるのである。

ウィーン分離派がその活動を確立していく中で見出したのは「生活と芸術との総合」であり、それはひとつの様式によって統一化された「総合芸術 (Gesamtkunstwerk)」の理念へと結実していくことになる。それは世紀末ウィーンにおける伝統的文化秩序の衰退により、市民の生活に意味ある形を与えるための芸術上の拠るべき価値基準 (様式) が求められる状況への応答でもあった。ウィーン分離派が「総合芸術」の理念の下で、生活と芸術を総合しようとした方法は、実質的に生活空間をひとつの様式で埋め尽くそうとする運動として捉えることができる。

ロースとウィーン分離派が、世紀末ウィーンにおける伝統的文化秩序の衰退により、市民の生活に意味ある形を与えるための芸術上の拠るべき価値基準 (様式) が求められる状況への応答を探っていたという点において、同じ地平に立っていたことはあきらかである。そのため1898年までのロースは自身の拠るべき価値基準を模索する中で、ホフマンを肯定し、ホフマンを通じてウィーン分離派に近づき、その機関紙にも寄稿していたと考えられる。ロースとホフマンは同じ出発点に立っていたとはいえ、出発点に立つまでの状況はまったく異なっていた。ウィーンに地縁も学友もないロースの孤独な模索とは異なり、ホフマンはすでに拠るべき価値基準を共有する仲間との連帯をみつけ自身の拠るべき価値基準を仲間と共に社会に問う準備がされていた。それは学生時代にコロマン・モーザーやオブリッヒらと設立した「七人組」の仲間だけでなく、クリムトをはじめとするウィーン分離派の仲間たちとの拠るべき価値基準の共有というかたちで現出することになる。このように先行するホフマンの活動を参照しながらロースは自分の活動を模索していたことになる。

このように世紀末のウィーンでは、芸術上の拠るべき価値基準 (様式) が失われた状況にあり、芸術家はその課題への応答を求め活動していたことがわかった。ショースキーが整理するウィーン分離派に代表される「唯美的モダニズム」に対抗した「啓蒙的・批判的モダニズム」としてのロースという構図は最初から構築されていたわけではなく、ロースが自身の拠るべき価値基準を探る格闘の末に辿り着いた結果に過ぎない。そのため、その過程で生じたロースのホフマンおよびウィーン分離派への評価の転向は、拠るべき価値基準を模索する過程で生じた「揺れ」であり、その「揺れ」の存在にこそ当時共有しうる拠るべき価値基準 (様式) を喪失した時代であったことを示す証左となるのである。

次章では、ロースのホフマンおよびウィーン分離派への評価の転向の理由を探るために、普遍的価値基準が失われた状況のなかでロースが獲得することになるロースの拠るべき価値

値基準を検討したい。

## 註

- <sup>1</sup> ハインリヒ・クルカ編、前掲『アドルフ・ロース』14頁
- <sup>2</sup> アドルフ・ロース「シルバーホフとその周辺」、前掲書『虚空へ向けて』62頁
- <sup>3</sup> Burkhardt Rukschcio and Roland Schachel, *op. sit.*, pp.11-33.
- <sup>4</sup> *Ibid.*, pp.35-36.
- <sup>5</sup> アドルフ・ロース「ポチョムキン都市」、前掲書『ポチョムキン都市』49頁
- <sup>6</sup> 海老澤摸奈人「リンクシュトラーセの整備と歴史主義建築群」池田祐子（編）『ウィーン—総合芸術に宿る夢』（竹林舎、2016）31-58頁
- <sup>7</sup> アドルフ・ロース、前掲書、49頁
- <sup>8</sup> カール・E・ショースキー（安井琢磨訳）『世紀末ウィーン：政治と文化』（岩波書店、1983）44-68頁
- <sup>9</sup> アドルフ・ロース、前掲書、52頁
- <sup>10</sup> 高橋義彦『カール・クラウスと危機のオーストリア：世紀末・世界大戦・ファシズム』（慶應義塾大学出版会、2016）8頁
- <sup>11</sup> Carl E. Schorske, *Thinking with History: Exploration in the Passage to Modernism*, New Jersey, 1998
- <sup>12</sup> アドルフ・ロース「ウィーン市のコンペ」、前掲書『ポチョムキン都市』10-14頁
- <sup>13</sup> アドルフ・ロース（加藤淳訳）「あるウィーンの建築家」  
<https://www.nakatani-seminar.org/loos/u02/index.html>（最終検索日：2022年3月22日）
- <sup>14</sup> アドルフ・ロース「工芸の展望Ⅱ」『虚空へ向けて』49頁
- <sup>15</sup> Burkhardt Rukschcio and Roland Schachel, *op. sit.*, p.15.
- <sup>16</sup> *Ibid.*, pp.16-17.
- <sup>17</sup> Walter Zednicek, *JOSEF HOFFMANN UND DIE WIENER WERKSTÄTTE*, Wien: Gral Druck & Neue Medien, 2006
- <sup>18</sup> 西川智之「機関紙『Ver Sacrum』とウィーン分離派を巡る言説」前掲書『ウィーン—総合芸術に宿る夢』256-260頁
- <sup>19</sup> アドルフ・ロース「序文」、前掲書『虚空へ向けて』5頁
- <sup>20</sup> 同上、258-264頁
- <sup>21</sup> アドルフ・ロース「私の建築学校」、前掲書『にもかかわらず』63頁
- <sup>22</sup> Burkhardt Rukschcio and Roland Schachel, *op. sit.*, pp.52-53.
- <sup>23</sup> 安永麻里絵「分離派会館と分離派展：総合芸術の理想と市場戦略」前掲書『ウィーン—総合芸術に宿る夢』232-233頁

## 第二章 拠るべき価値基準の構築と触覚概念との結合

### 第一節 初期論考の意義

前章でみたように拠るべき価値基準の不在という世紀末ウィーンの状況下において、ロースは建築家として活動するにあたり自分の拠るべき価値基準を模索していた。その過程でロースの関心は、ホフマンおよびウィーン分離派への活動へと向けられ、その肯定的評価から否定的評価への転向がみられた。ロースは、自らをホフマンとウィーン分離派に対置することで、自身が向き合うべき課題を措定していくことになる。ベンヤミンは「カール・クラウス」の中で、ロースのそのような状況について次のように述べている。

ロースはみずからの宿敵を、「ヴィーン工房」というサークルで新たな芸術産業をつくり出そうと努力していた工芸家や建築家のなかに見出した。ロースはそのスローガンを数多くの文章に書きとどめたが、とりわけ 1908 年、『フランクフルト新聞』に掲載された「装飾と犯罪」(1908) という論文のなかで、それらのスローガンは永続性をもった公式のかたちで示されている。<sup>1</sup>

ベンヤミンが言及する「ウィーン工房」は、ウィーン分離派に参加していたホフマンとコロマン・モーザーによって 1903 年に設立された造形芸術家による生産共同体である。ウィーン工房は、イギリスのウィリアム・モリスが主導した 1880 年代から始まったアーツ・アンド・クラフツ運動から影響を受けて設立され、生活と芸術の統一を目指して生活全般に関わる製品の開発が行われた。1900 年以降、ホフマンおよびウィーン分離派の否定的評価へ転向したロースにとって、当然ながらウィーン工房の活動も否定し、ベンヤミンも指摘する「宿敵」として対置される存在となる。ベンヤミンはこの指摘に続いて「ロースのいちばんの関心事は、芸術作品と実用品とを分けることにあった」と述べ、ロースによる「装飾と犯罪」の論旨を「芸術作品と実用品の分離」として捉えるのである。

本章の目的は、ロースの論考、特にベンヤミンが言及する「装飾と犯罪」へと続くことになる初期論考を検討し、ベンヤミンが捉えたロースの拠るべき価値基準を同定し、ベンヤミンが見据えたその意義と可能性をあきらかにすることである。ホフマンやウィーン分離派といった自身の拠るべき価値基準をいち早く提示した彼らへと向けられたロースの眼差しは、建築家として活動を始めるにあたりロース自身の拠るべき価値基準の構築へと向かうことになる。そのような時期にロースは、論考執筆に精力的に取り組んでいる。そのため本論文では、論考執筆をロース自身の拠るべき価値基準の構築へ向けた重要な活動として捉え分析していくことにする。ロースの拠るべき価値基準を同定することでウィーン分離派およびホフマンの評価を転向させた理由も自ずとあきらかになるであろう。

本章では、まずロースが「装飾と犯罪」執筆までの期間にロースが向き合っていた具体的な主題をあきらかにするために、論考における頻出単語の中から「ゲヴェルベ (Gewerbe)」という術語に着目する。その術語が示す概念の原型を探るために接頭語「クンスト (Kunst)」

を付加した「クンストゲヴェルベ (Kunstgewerbe)」の作品を収蔵・展示するオーストリア工芸博物館と工芸博物館付属の工芸学校に言及するロースの論考に注目し、その主張内容を確認する(第二節)。続いて、オーストリア工芸博物館設立の経緯を確認することで、ロースが工芸博物館と付属学校を論考の主題として選択した背景に万博の存在があることを突き止める(第三節)。そしてシカゴ万博訪問を目的としたアメリカ滞在を契機にロースが装飾肯定から否定へと転向したことを確認し、ベンヤミンが指摘する「芸術作品と実用品の分離」を論証したい(第四節)。最後に、ロースを通してベンヤミンが見据えていた建築の在りようを確認し、それによってロースと触覚概念を結んで論じる可能性をベンヤミンに即して検証したい(第五節)。

## 第二節 初期論考にみるオーストリア工芸博物館と付属学校

ロースの初期の論考は新聞や雑誌への寄稿文という体裁をとっており、ロース自身「ある限られた時代の、ある特定の新聞に書かれたもの」<sup>2</sup>と語るように、新聞や雑誌で発表された当時の文化や社会背景を強く反映した時事的なものとなっている。また、いくつかの媒体に異なる想定読者を意識しながら執筆されているため、論じられている主題も多岐にわたり、一見するとそれぞれの論考に共通性をみいだすことができない。そこで本節では、ロースの様々な主題が論じられる初期論考における共通軸をみいだすために「ゲヴェルベ (Gewerbe)」という術語に着目する。

まず初期論考に限定せず、ロースの論考全体を振り返る。ロースの論稿集は『虚空に向けて』(1921)と『にもかかわらず』(1931)が生前に刊行され、1980年代になってからアドルフ・オペルが編集した『ポチョムキン都市』(1983)が刊行されたあと、最終的には2010年に、すべての論考を包含する全著作集『Gesammelte Schriften』が出版されている。これらの論考の日本語訳を担った加藤淳は、頻出単語をポジティブワードとネガティブワードに分けて整理し、論考を読む上での一助を提供している。『にもかかわらず』の訳者あとがきでは、ポジティブワードとして「建築家・建築士 (Baumeister)」、「大工・建築作業員 (Bauhandwerker)」、「壁職人 (Mauerer)」、「仕立屋 (Schneider)」、「靴職人 (Schumacher)」、「鞆職人 (Taschner)」、「馬具職人 (Sattler)」、「車大工 (Wagenbauer)」、「楽器職人 (Instrumentenmacher)」、「農民 (Bauer)」、「労働者ないし職人 (Arbeiter)」を挙げ、次のように述べている。

これらはみな職人である。あるいは職人的に仕事をする人間たちである。ロースは本格的な活動を開始する直前、アメリカに渡ったことがあった。そこで出会った職人たちはみな素材を生かした装飾のないものを上質に仕上げていた。それこそロースが思い描いた現代にふさわしい職人たちだった。ウィーンでは「芸術家」と「建築家」が工芸を牛耳るあまり、職人が本来の姿を見失っていた。ロースはアメリカで将来の職人像をふたたび獲得したのだ。以来、彼は職人魂の再興をめざして論陣を張っていくことになる。<sup>3</sup>

さらに『ポチョムキン都市』の訳者あとがきでは「Handwerk」と「Gewerbe」という言葉をポジティブワードとし、どちらも「工芸」として訳出したことを明かしたうえで、次のように述べる。

これらは近代以前から続く手仕事によって生みだされる製造業と製造業全体を指しており、工芸のみならず広く職業、生業をも意味する。ロースが十代のころ建築術を学んだライヒェンベルクの学校も *Gewerbe Schule* (職業訓練学校) だった。一方、十九世紀の中ごろから *Gewerbe* という単語に芸術を意味する *Kunst* という接頭辞がつけられ、*Kunstgewerbe* と表現されるようになった。慣例に従いこちらも「工芸」と訳したが、ここではデザインと製作両方を職人が担っていた従来の工芸と違い、家内制手工業から工場制手工業への発展を背景にして両者が分業化されていった。しかし芸術家 (*Künstler*)、建築家 (*Architekt*)こそ現場にいるべきだとするロースの目には、実用から遊離しモードや芸術性を強調しているようにみえる分離派やウィーン工房の *Kunstgewerbe* が批判の対象に映った。<sup>4</sup>

このようにロースの論考は職人が生み出す工芸を肯定的に評価し、工芸として訳出しされた「Gewerbe」という術語もポジティブワードとして頻出していることがわかる。そのためロースの論考を読み解くには、ロースが「Gewerbe」をどのように捉えていたのかが鍵になると本章は目論むのである。

「Gewerbe」という術語が意味する概念を把握するために、接頭語「Kunst」を付加した「クンストゲヴェルベ (*Kunstgewerbe*)」を扱うオーストリア工芸博物館と工芸学校を論じたロースの主張を確認していく。ロースの論稿 146 編のうち、オーストリア工芸博物館 (k. k. Österreichisches Museum für Kunst und Industrie: 現在のオーストリア応用美術博物館) もしくは工芸博物館付属の工芸学校 (クンストゲヴェルベシューレ: *Kunstgewerbeschule*) に言及している論稿は 37 編にのぼる。そのうちの 22 編が 1900 年までの 45 編に含まれており、1900 年までの論考に占める割合が高い。その内容においても 1900 年までは主題として取り上げられている論考が多く、ロースの大きな関心事のひとつとなっていることがわかる。「Kunstgewerbe」は、現在における「デザイン」を意味し、オーストリア工芸博物館は「Kunstgewerbe」の作品を収蔵・展示するための施設であり、その付属学校 (*Kunstgewerbeschule*) は、その名の通り「Kunstgewerbe」を学ぶための学校である。

ロースは 1897 年から執筆活動を開始し、1898 年にはロースの生涯において一年間に執筆された数としては最も多い 35 編もの論考を発表している。1898 年は、ロースが前年に建築設計事務所を辞め、これからの活動を模索していた時期である。この旺盛な執筆活動は、論考の中で自分の拠るべき価値基準を措定し、その自分の考えを広く伝え自分の存在を社

会に認知してもらうことで、設計依頼を獲得したいという意図があったはずである。そのため、それ以降の執筆活動と意味合いが異なると考えられる。実際に、その後のロースの執筆活動は設計依頼の増加により減少していくことになる。本節が1900年までの論考に着目する意義は、ロースが建築家としての活動を開始するにあたり、自分の考え（＝価値基準）を積極的に表明し、建築家としての立場を自ら位置づけようとしていたと考えるためである。そこで、ロース自身が1900年までの論考を選定した著作集『虚空へ向けて』を対象に、主題となっている「オーストリア工芸博物館」と「工芸学校」を主題とする論考を確認していく。

初期の論稿を集めた『虚空へ向けて』は、1897年から1900年までにロースが執筆した論考の中からロース自身が選定した著作集となっている。基本的に掲載された媒体ごとに6つに分類され、古い順に時系列に並べられている。巻頭を飾るのは週刊誌『Die Zeit (ディ・ツァイト)』に掲載された「工芸学校の展示会」(1897年10月31日)、「オーストリア(工芸)博物館のクリスマス展示会」(1897年12月18日)であり、それぞれ工芸学校と工芸博物館を主題とした論考である。次に雑誌『Die Wage (ディ・ヴァーゲ)』に掲載された「工芸の展望Ⅰ」(1898年10月1日)、「工芸の展望Ⅱ」(1898年11月26日)が続き、日刊紙『ノイエ・フライエ・プレッセ (Neue Freie Presse)』における1898年5月15日から1899年1月29日まで掲載された論考となる。『ノイエ・フライエ・プレッセ』に掲載された論考は21編を占め、収録された論考の中核を担っている。さらに『Die Wage』に掲載された「ウィーンのスカラ座」(1898年11月5日)の後、日刊紙『Neues Winer Tagblatt (ノイエ・ヴィーナー・タークブラット)』に掲載された「メルバとともに舞台デビュー」(1900年1月20日)、「金持ちゆえに、不幸になった男の話」(1900年4月26日)で終わる構成となっている。それぞれの論考は、新聞や雑誌に発表されたという性格から、基本的にそれぞれの論考は独立して読まれることが想定され、相互の関連性は薄い。これら29編のうち16編が「オーストリア工芸博物館」もしくは「工芸学校」に言及しており、半数以上を占めている。「オーストリア工芸博物館」もしくは「工芸学校」に言及されている論考において、両者への言及を軸に語られる主張を確認していきたい。

### 1. 「工芸学校の展示会」(1897年10月30日)

ロースは、工芸分野を軽視した工芸学校の卒業制作展示会をきっかけとして、オーストリアの工芸界の現状を憂い、新館長に就任したアーサー・フォン・スカラへ期待を寄せている。工芸教育の基本は、製図板上の図案として完結させるような芸術家的アトリエではなく、職人が用いる道具のある職人的工房から生み出されるべきであると主張し、日常生活や習慣、快適さや必要性を考える重要さが強調される。<sup>5</sup>

### 2. 「オーストリア博物館のクリスマス展示会—市民の家財道具とレフラーの部屋」(1897年12月18日)

ロースは、工芸博物館の冬季展示会に展示され、観衆から広い支持を受けた「レフラーの部屋」を題材に自身の主張を述べている。日用品が実用的であること、素材と品質を犠牲にしてうわべだけをコピーしたイミテーションでないこと、使用者それぞれの身の丈に合った設えとすること、の三つの主張が述べられている。<sup>6</sup>

### 3. 「工芸の展望Ⅱ」(1898年10月1日)

ロースは、工芸博物館の館長であるフォン・スカラによる冬季展示会を高く評価し、かつてフォン・スカラを批判していた新聞も肯定的な評価へと変化したとして世論の変化も指摘している。<sup>7</sup>

### 4. 「オーストリア博物館におけるイギリス派」(1899年1月29日)

ロースは、館長フォン・スカラが工芸博物館でオーストリア人学生作品とイギリス人学生作品を比較する展示会を開催したことを肯定的に評価している。工芸学校はイギリスの教育施設をモデルにして設立されたが、未だオーストリア人学生の作品よりもイギリス人学生の作品の方が優れており、さらにイギリスに倣う必要性を説いている。<sup>8</sup>

### 5. 「ジルバーホフとその周辺」(1898年5月15日)

ロースは、オーストリアの工芸において革製品と金銀細工製品を高く評価し、その原因を工芸学校との関係に求めている。つまり、革製品と金銀細工製品が優れているのは、机上の空論をふりまわすような工芸学校の教育から影響を受けていないからだと述べている。<sup>9</sup>

### 6. 「新様式とブロンズ産業」(1898年5月29日)

ロースは、この論考においても「学校教育に毒されず、まったく学校と関係ない職人がつくるブロンズ作品は、やはり一番いい」として工芸学校の教育を否定している。そして、新たな博物館館長であるフォン・スカラに期待を寄せている。<sup>10</sup>

### 7. 「インテリア—ある序論」(1898年6月5日)

ロースは、職人と職人に指図する建築家の関係を問題視している。その上でフォン・スカラによる展示会を高く評価している。それは、工芸博物館に展示されたイギリス家具から、無装飾、快適性、素材の良さ等を職人自ら感じとり、建築家の助けを借りなくとも、自分でつくることができると思わせる展示だったからだと主張する。<sup>11</sup>

### 8. 「ロトンダ会場内のインテリア」(1898年6月12日)

皇帝即位50周年記念展示会のロトンダ会場内で展示されているオットー・ヴァーグナー設計によるモデルルームが観衆を惹きつけていることに関して、この部屋に置かれた簡素

な真鍮製ベッドを理解できるようになったウィーン人を評価し、同様の方向性を目指しているとロースが考える工芸博物館での冬季展示会へ期待を寄せている。<sup>12</sup>

#### 9. 「椅子」(1898年6月19日)

フォン・スカラによる工芸博物館での冬季展示会で展示された小さく簡単に動かせるイギリス製の椅子はウィーンでは人気がなかったが、それは本来の使い方を知らないからだと言われている。そして、「すべての椅子は実用的であるべきだ」と主張する。

13

#### 10. 「豪華な馬車」(1898年7月3日)

「オーストリアの馬車産業が幸運にも高い水準を保ってこられたのは、この分野の専門学校が設立されなかったからである」とし、革製品や金銀細工製品と同様に工芸学校による教育を間違った教育としてあげつらっている。「装飾がないからいいというのだ!」として、味もそっけもない馬車をつくろうとする職人を称揚している。<sup>14</sup>

#### 11. 「家具」(1898年10月2日)

ロースは、家具の複製論を披露している。絵画の世界では昔の巨匠が現代の画家に尊敬されるように、家具の世界においても過去の巨匠への敬愛を求めるのは当然のこととする。そして、昔の家具を複製する際は、厳密に複製すべきであり、改良すべきではないとする。現代の進んだ技術や素材が使えたとしたら、昔の家具は別のものになったはずであり、過去の作品を復元する際は、現代の技術を使って改良すべきではないと主張する。そして、この自説をフォン・スカラによる複製論に重ねて補強している。この主張から素材や技術に適応した家具のあり方が論じられている。<sup>15</sup>

#### 12. 「1898年の家具」(1898年10月9日)

ロースは、素材と装飾の関係を通して様式を否定している。工芸学校の教授たちが、素材の特性を無視し、どの素材に対しても同じ方法で様式化することを非難する。優れた職人は素材と向き合うことで、自分独特の作品を生み出すのであり、何かの様式を参照してつくるものではないとしている。<sup>16</sup>

#### 13. 「印刷工」(1898年10月23日)

オーストリア工芸博物館の月刊美術誌である『クンスト・ウント・クンストハンドヴェルク』を「世界でもっともすばらしい定期刊行物」として称賛している。この雑誌はフォン・スカラが館長就任の翌年(1898年)に創刊され、フォン・スカラ自身が編集にたずさわっていた。<sup>17</sup>



#### 14. 「オーストリア博物館の冬季展示会」(1898年11月13日)

1897年に工芸博物館の新館長にフォン・スカラが就任して以来、二回目の冬季展示会が開催されるにあたり、工芸博物館設立からこれまでの経緯を振り返りつつ、フォン・スカラによる展示会に期待を寄せている。文中の記述からロースが工芸博物館の設立経緯を熟知していることも理解できる。<sup>18</sup>

#### 15. 「オーストリア博物館の館内鑑賞」(1898年11月27日)

工芸学校の新しい校長であるフォン・スカラがイギリスを参考に新しいカルキュラムを採用することにロースの賛同が述べられている。<sup>19</sup>

#### 16. 「ウィーンの“スカラ座”」(1898年11月5日)

フォン・スカラが工芸博物館の新館長に就任したことで冬季展示会の変革が行われる様子が戯曲風に描かれている。工芸連盟の抵抗に遭遇しながらも冬季展示会に小さな工房の参加を許し、フォン・スカラが冬季展示会を成功に導く様子が描かれる。<sup>20</sup>

これらの「オーストリア工芸博物館」もしくは「工芸学校」を軸に主張される共通点は、フォン・スカラが新館長に就任することによる工芸博物館および工芸学校の変革への期待が述べられていることにある。ロースは、フォン・スカラ就任以前の工芸博物館の展示方針や工芸学校での教育方針に失望し、停滞するウィーンの工芸界の状況を憂いている。停滞するウィーンの工芸界の一因を工芸博物館と工芸学校に求め、工芸博物館や工芸学校の影響を受けていない革製品と金銀細工製品といった工芸分野を称賛している。そのような状況下においてロースは、就任間もないフォン・スカラによる展示会や教育改革の試みに期待を寄せ、その停滞する工芸界を変革する人物としてフォン・スカラを高く評価していることが確認できた。

次節では、工芸博物館および工芸学校の設立理念とその背景を確認し、そもそも工芸博物館および工芸学校はどのような理念のもと設立されたのかをあきらかにしたい。

### 第三節 オーストリア工芸博物館と付属学校の設立理念とその背景

1873年にウィーン万国博覧会(以下、万博)が開催されるが、万博開催に当たり1863年に設立されたのがオーストリア工芸博物館である。この博物館は、万博会場外の重要な博覧会関連施設として機能するだけでなく、現在の「デザイン」を意味する「クンストゲヴェルベ(Kunstgewerbe)」に纏わる優れた作品を蒐集し、それを展示・公開することで人々を啓蒙しようとする施設であった。この博物館設立には、イギリスからの影響が存在した。1851年のロンドン万博においてイギリスは他国よりも優れていると思っていた自国製品が見劣りすることを自覚し、その課題克服のためサウス・ケンジントン博物館(現在のヴィクトリア&アルバート博物館)とその付属学校を設立する。1862年の二度目のロンドン万

博に視察官として派遣されたウィーン大学美術史講座の教授であったルドルフ・フォン・アイテルベルガーは、博物館および付属学校設立の成果が万博にあらわれていることを評価し、ウィーン万博開催に向けてイギリスの例に倣った施設の設定を首相ライネル大公に進言する。その進言により、博物館と付属の工芸学校が開設されることになる。1864年に王宮内のバルハウスという建物内で博物館は開館していたが、1871年にハインリヒ・フォン・フェルステルの設計によって博物館としての独自の建築がシュトゥーベンリンクに竣工する。付属学校は1868年にヴェリンガーシュトラッセの旧銃器工場を校舎に転用して開校し、1871年にはフェルステルの設計によって博物館内に移転するが、1877年に博物館の隣に博物館と同様にフェルステルの設計によって新校舎が建設され独自の校舎をもつことになる。初代館長にはアイテルベルガーが就任している。

天貝義教は、館長代理を務めるヤーコブ・フォン・ファルケの言葉をもとにクンストゲヴェルベの定義を次のように説明する。

*ゲヴェルベ (Gewerbe) の目的は有用なものを作り出すことであり、クンスト (Kunst) の目的は美しいものを生み出すことである。クンストゲヴェルベの製品は美を有用性に結び合わせなければならない。クンストゲヴェルベは、それ自身の定められた目的を可能なかぎり完全に満たさなければならないと同時に、その外観を通じて教養ある目に美術的に満足できる喜びを与えなければならないのである。<sup>21</sup>*

さらに天貝は、バーバラ・ムントによる定義を引用し、クンストゲヴェルベを「考えぬかれたデザイン (Entwurf) にもとづいて手工作または機械工業によって生産された家具から衣服までをふくむ生活用品」<sup>22</sup>と意味づけるのである。それにより工芸博物館には、歴史的に優れたクンストゲヴェルベの製品（家具・ガラス製品・陶磁器・金属製品・皮革製品・テキスタイルなど）が蒐集されることになる。

実は、サウス・ケンジントン博物館と付属学校の設立構想はロースが敬愛するゴットフリート・ゼンパーによる提言に基づいていた。ドレスデンで参加した1848年革命の失敗後、ゼンパーはロンドンで亡命生活を送っており、その間に開催された1851年のロンドン万博の報告書としてドイツ語による『科学・美術・工業』をまとめていた。そこには、ロンドン万博の展示物の中心となった工芸品に関する美的問題とその改善策として、工芸品に関するコレクションをもつ博物館や教育機関の設立構想が含まれていたのである。1867年にフェルステルがオーストリア工芸博物館と付属学校の設計を担当することになった際、アイテルベルガーは当時チューリッヒにいたゼンパーにアドバイスを求め、翌年、ゼンパーはそれに応じてロンドン万博の報告書に基づいた博物館構想を自筆による草稿としてウィーンに送っている。このようにロンドンだけでなくウィーンにも、ゼンパーによる博物館および付属学校の設立構想がもたらされることになるのである。<sup>23</sup>

ウィーン万博開催における自国製品の向上を目的に設立された博物館と付属学校は、万

博におけるオーストリア製品への高い評価という狙い通りの成果をもたらすことになる。しかし、その後、国内外の優れた万博出品作の購入による博物館の蒐集品の充実とそれを教材とした付属学校での教育は、結果的に様々なデザインの折衷主義を生み出すことになってしまう。また、技術革新の成果はプラスチックなどの安価な代替素材による製品作りをもたらし低品質な製品を生み出す結果となる。<sup>24</sup>このような博物館および付属学校に転機が訪れるのは、1897年にアーサー・フォン・スカラが博物館の館長に就任してからである。このように万博開催を契機とするオーストリア工芸博物館と付属学校の設立経緯を、次の記述からロースは熟知していたことがわかる。

かくしてイギリスのやり方をモデルにした国立オーストリア博物館が設立された。(略) 初代館長であるアイテルベルガーの下にはイギリス流の理念の熱心な信奉者が集まってきた。こうして新たな博物館設立は確固たる基盤を得、のちに目的意識をもった新しい館長を迎えることになった。(略) ウィーンに行けば最新のやり方を学べる環境が整っており、シュトゥーベンリンクに新築されたオーストリア博物館は、欧州大陸の工芸運動の拠点となるにいたった。(略) 再び時は過ぎ、現在のオーストリアは自分たちがどういう状況に立たされているのか、本質的なことは何も把握していない。ウィーン工芸界がかつてほどの輝きを放っていないことに、うすうすは気づいている。まあ、はっきり言ってしまうえば、まったく惨憺たる状況なのである。(略) この事態を受けて、教育省で芸術工芸局の局長を務めていたラトゥール伯爵はイギリスの芸術事情に関して当代随一の精通者である宮廷顧問官フォン・スカラを伴って自ら外国に出向き、この惨憺たる状況の原因を調べたのだ。<sup>25</sup>

ここからロースの初期論考にしばしば取り上げられたオーストリア工芸博物館と付属学校、またその設立背景にあった万博は、ロースの思想を理解するために重要な存在であることがわかる。ロースは、アメリカまでわざわざ万博を見に行っただけでなく、その帰途に寄ったロンドンでオーストリア工芸博物館設立に影響を与えたサウス・ケンジントン博物館を訪れていた可能性が高い。<sup>26</sup>また、ロースの蔵書には1862年ロンドン万博と1867年パリ万博のカタログが存在する。<sup>27</sup>ロースが工芸博物館と付属学校を主題とする論考執筆の背景には、ロースの一貫した万博への興味を垣間見ることができるのである。

「ジルバーホフとその周辺」(1898)にはロースがシカゴ万博を訪れるために滞在したアメリカ経験によって変化した自身の価値観を詳述している。ロースが建築や工芸品を見ようと故郷から離れ「アメリカに渡ったばかりのころ、私は装飾肯定派だった」<sup>28</sup>と告白している。アメリカに渡る前のロースは装飾がほどこされていない製品に憤りを感じ、「装飾がふんだんに施された過去の芸術品をモデルにし、複製をつくるよう呼びかけ」<sup>29</sup>まで行っていたことが記されている。それが、シカゴ万博での経験とその後のアメリカ生活により装飾肯定派から否定派になったことを告白している。その転向理由を皮革産業と金銀細工産

業を例にして「現代は、もっと適切なフォルムや丈夫な素材、精密な製作を重要視している」<sup>30</sup>からだと記している。

このようにロースが論考の主題として工芸博物館と付属学校を取り上げる背景には、万博への興味があり、その万博をみるために訪れたアメリカ滞在経験を契機とする自身の考えの変化が存在するのである。次節では、さらにロースの装飾への考えを確認していきたい。

#### 第四節 内なる衝動（装飾と芸術）と建築の分離

『虚空へ向けて』収録の論考において、工芸博物館もしくは工芸学校に言及する論考は、1899年1月に発表された「オーストリア博物館におけるイギリス派」が最後である。『虚空へ向けて』に未収録の1900年以前の論考においても1899年2月発表された「学校仕込みのイギリス芸術」<sup>31</sup>と「冬季展示会のエピソード」<sup>32</sup>が最後となっている。1900年以降の論考をみていくと、次に工芸博物館もしくは工芸学校が登場するのは1904年の論稿「陶器」である。工芸学校に陶器の実験所を設立することを議論したという記述がある。<sup>33</sup>その次に登場するのは1907年の論稿「住居探訪」である。食事室の椅子を工芸博物館に展示されていたものを複製したとする記述がある。<sup>34</sup>これらふたつの論考では工芸博物館や工芸学校に触れてはいるものの、それらを通して何かしらの主張が述べられているわけではない。1900年以前のようなロースの主張と絡めた記述として登場するのは1908年の論稿「装飾と犯罪」まで待たなければならない。ロースは「装飾と犯罪」において次のように主張する。

*愚か者の耳に私の言葉は心地よく響かなかった。そして文化的な発展を進める国民のパワーを殺ぐことを義務とする国家は、国家のために装飾の発展と再興を議論にぶちあげたのだ。こんな国家に災いあれ！国を動かす枢密顧問官たち自身が国家転覆を企てようとする国家などくたばってしまえ！そのあげく人々はウィーン工芸博物館で「数多なる魚群」と名づけられた食器棚や、「呪われし王女」という仰々しい名前をもつ棚など装飾のモチーフからとられた名を冠せられた不幸きわまる家具を目にすることになったのだ。*

35

「数多なる魚群」および「呪われし王女」は、ウィーン分離派に所属しホフマンとともにウィーン工房を設立したコロマン・モーザーが1900年にデザインした棚である。「数多なる魚群」は、ウィーン分離派が初めてクンストゲヴェルベを主題とした1900年の第八回分離派展で展示され、工芸博物館が購入している。当然ながら、その時の館長はフォン・スカラである。ここで「枢密顧問官たち」を罵っているが、その職にあったスカラを指しているのは明らかである。このように1899年までの論考で述べられたフォン・スカラの活動に期待する肯定的な評価は1908年では全く正反対の評価へと変貌しているのである。前章でみたホフマンとウィーン分離派への評価と同じように1900年を境に一変することになる。

そこで、そのロースの転向を探るために、論考「装飾と犯罪」を詳しく検討していきたい。

ロースは「装飾と犯罪」において、文化の進化というものを進化論的にとらえている。子供が二歳児の時はパプア人、四歳になると古代ゲルマン人、六歳でソクラテス、八歳でヴォルテール、そして大人になって近代人として人間が成熟するとするのである。そのため、人間が生み出す文化も進化論的に発展してきたとする。パプア人が自分の肌や身の回りのものに刺青をすることは、子供（パプア人）には道徳がないために犯罪として問うことはできないが、刺青をする大人（近代人）は犯罪者か、それとも変質者だと断罪する。ロースは次のように装飾と芸術の起源を定めている。

*自分の顔を飾りたてたい、そして自分の身の回りのものすべてに装飾を施したい。そうした衝動こそ造形芸術の起源である。それは美術の稚拙な表現だともいえよう。また芸術はすべて、エロティックなものだ。<sup>36</sup>*

ロースは装飾と芸術の起源を「飾りたてたい、装飾を施したい」という「内なる衝動」であると、装飾と芸術の起源が同一であると主張するのである。そしてロースは唐突に「文化の進化とは日常使用するものから装飾を除くということと同義である」<sup>37</sup>と語り、論理を飛躍させるかたちで、「装飾の除去」を文化の進化の基準として提示するのである。その一方で、装飾と起源が同一であるはずの「芸術」をロースは高く評価する。

*だが我々には芸術がある。装飾は必要ない。我々は、一日の仕事を終えた後、ベートヴェンやトリスタンを鑑賞しに劇場に行く。<sup>38</sup>*

同根であるはずの「装飾」と「芸術」はいつのまにか峻別され、その評価も装飾の否定と芸術の肯定として区別されるのである。ロースによる装飾と芸術に対する捉え方の違いは、ロースが装飾を施すことを否定する「日常使用するもの」を吟味することで判明する。ロースは「日常使用するもの」から装飾を除去する主張に続き、「日常使用するもの」としてシガレット・ケースや胡椒入りケーキ、家具屋、靴といった身のまわりの様々な日用品を例に挙げて論を進めている。そして最後に「建築以外のいろいろなジャンルの芸術は装飾を排除することによって、それまで想像もしなかったような長足の発展をみた」<sup>39</sup>と述べている。ロースのこの言葉からは、建築も他のジャンルの芸術と同じように装飾を排除すべきだという主張が透けて見えることから、ロースの認識として建築は「日常使用するもの」として日用品と同列に価値づけられるものなのである。「装飾と犯罪」と同年に発表された論考「建築について」では、「文化の進化とは日常の生活道具から装飾を取り除くことと同義である」<sup>40</sup>という「装飾と犯罪」での記述がそのまま繰り返されている。そしてそれに続き、芸術に関して次のようにロースは述べている。

かくして、建築と芸術とはなんら関係がないのではあるまいか、そして建築を芸術の一ジャンルに加えることはないのではあるまいか？事実、その通りなのだ。芸術に加わるのは、ごく一部の建築でしかない。それは墓碑と記念碑だ。目的に従事するその他の建築すべて、芸術の王国から締め出されねばならない。<sup>41</sup>

建築は目的に従事する、つまり建築には日用品としての実用性が求められるのであり、芸術と関係がないとするのである。このようにロースは、建築を日用品と同列に捉えている。田中純は、ロースによれば起源が同一であるはずの装飾と芸術が、一方は否定的評価となり、もう一方が肯定的評価として区別されることの原因を次のように整理する。

人間に宿る衝動は文化の発展段階を貫いて同一であってもその表現方法は変化しており、装飾のなかに吐き出されていた過剰性（呪われた部分）は洗練された芸術へと昇華されなければならない。その結果として、装飾の必要性がなくなるのである。<sup>42</sup>

つまり、内なる衝動がむきだしに表出される場合が「装飾」であり、昇華されて表出される場合が「芸術」であると整理するのである。それにより「内なる衝動」の表出の仕方の違いはあるものの装飾と芸術は起源が同一であるため、装飾および芸術に対する建築との関係は双方ともに無関係とするロースの考えが浮かび上がってくることになる。ロースが考える「建築」は、あくまで「内なる衝動」の表出ではなく、目的を有する実用性が求められる「日常使用するもの」として、日用品と同列に価値付けられているのである。<sup>43</sup>

## 第五節 ロースとベンヤミンによる触覚概念との結合

ロースが自らの拠るべき価値基準を模索するなかでみいだしたのは、装飾と芸術の起源の同一性、内なる衝動（装飾と芸術）と建築の分離、それらから導かれる「日常使用するもの」として建築を日用品と同等に扱う価値基準であった。この価値基準は、「総合芸術（Gesamtkunstwerk）」を標榜し、芸術と日常の融合を試みたウィーン分離派とウィーン工房の価値基準と対照的な位置に関係づけられる。ウィーン分離派が試みた総合芸術は、建築・彫刻・絵画・音楽といった芸術の枠組みを超えようとする制作活動として、どちらかといえば芸術分野に偏った活動であった。その活動方針をウィーン工房は受け継ぎ、さらに日常生活の隅々にまで芸術作品を行き渡らせようとする活動へと発展していくことになる。ウィーン工房での実践は、インテリア、家具、陶磁器、ガラス製品、アクセサリ、服に至るまで芸術と生活を融合しようとする試みであった。ベンヤミンは「カール・クラウス」でロースの宿敵としてウィーン工房を対置し、ロースとウィーン工房の価値基準が対極にあることを指摘していた。ベンヤミンはウィーン工房ではなく「芸術と建築の分離」を標榜するロースに共感していたことはあきらかであり、ベンヤミンもまた建築を「日常使用するもの」として捉えていたのである。

建築の歴史はほかのどの芸術の歴史よりも長いし、建築の及ぼす作用を考えてみることは、大衆と芸術作品との関係を究明しようとするすべての試みにとって、意味がある。建築は二重のしかたで、使用することと鑑賞することによって、受容される。あるいは、触覚的ならびに視覚的に、といったほうがよいだろうか。<sup>44</sup>

このようにベンヤミンは、人間が建築を経験する際に、「使用するもの」としての建築経験と「鑑賞するもの」としての建築経験に違いがあることを指摘し、ベンヤミンの関心はそれらの建築の受容のされ方の違いへと向かうことになる。そして、「使用すること」が触覚的な受容を「鑑賞すること」が視覚的な受容に対応することを指摘している。

前川修は『ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」について』の中で、ベンヤミンにおける触覚概念を芸術学の立場から論じている。前川によれば「触覚概念とは、1890年代に異常に蔓延し、1920年代にはその空虚さゆえ使い捨てられ、30年代になってふたたびベンヤミンが活用することになった概念である」<sup>45</sup>とする。そして、ベンヤミンに大きな影響を与えているのはアロイス・リーグル（Alois Riegl, 1858-1905）であるとして、ベンヤミンの触覚概念の源泉をリーグルに求めベンヤミンを歴史的な文脈に位置付けている。そのためベンヤミンによる視覚と触覚の議論は、リーグルによる視覚的（optisch）および触覚的（taktisch）という知覚概念から導かれることになる。リーグルは、フランツ・ヴィクホフ（Franz Wickhoff, 1853-1906）とともに美術史学分野におけるウィーン学派を確立したとされる美術史家である。リーグルは、ヴィクホフの後任者として1886年にオーストリア工芸博物館織物部門の学芸員に着任し、ウィーン大学美術史講座の教授として転任する1897年まで10年余りを工芸博物館で過ごした。リーグルは、工芸博物館在職中に収蔵品の研究・調査から生まれた多くの論文を執筆し、大学へ転任する際に「天職をなくした」と語ったと伝えられ、博物館を去ることで収蔵品と直に接する機会を失うことに失望していたとされている。<sup>46</sup>この不本意な工芸博物館からの転出には、博物館改革に取り組むフォン・スカラが1897年に館長に就任したことの影響があったと考えられる。

リーグルの美術史学における課題は、様式はなぜ変化するのかという基本的な美術史上の問いに対して、19世紀後期に優勢を保っていたゼンパーによる「芸術の様式は材料・技術・使用目的という三つの項目によって決定される」という外的要因からの答えを克服することにあった。それに対抗するかたちでリーグルは「芸術創造に際してはたらく芸術意志なる個々人を超越する先天的・内的な力」を様式変化の要因として導くのである。ゼンパーがモノに立脚していたのに対し、リーグルは意志という人間の感性（心理）に立脚していることに特徴がある。いわゆる唯物論の克服のためにリーグルは、「芸術意志」による芸術を生き生きとしたものとするための人間の感性に基づく「直感的なもの、感覚的なもの」を手掛かりとしたのである。先に人間の感性を手掛かりにしたのはヴィクホフであった。実証的・科学的な作品分析を通じた美術史学の確立を目指したウィーン学派の伝統を

受け継いだヴィクホフは、芸術の本質に迫るにはそれだけでは不十分ではないかと考え、人間の感性を召喚する必要性に気が付く。同様にウィーン学派の伝統を受け継ぐリーグルはヴィクホフとともに人間の感性への着目を共有することで、「芸術意志」に辿り着くことになる。そして、リーグルは『末期ローマの美術工芸』（1901）において、古代芸術作品に視覚性と触覚性を志向する「芸術意志」をみいだしていくことになる。

このようにベンヤミンはロースが「装飾と犯罪」で示した「芸術作品と実用品の分離」という価値基準から「使用するものとしての建築」に辿り着き、「使用するものとしての建築」が触覚的に受容されることを説くことになる。それによりロースとベンヤミンの触覚概念の原初となるリーグルがベンヤミンを介して結びつくことになる。ベンヤミンを介さずロースとリーグルが直接的につながっていたかは不明である。ウィーン工芸博物館を主題とする多くの論考を残し、その内情についても詳しくあったロースであるが、フォン・スカラの館長就任に伴い退職したリーグルのことを知っていたか否かは、それを裏付ける証拠が残されていないためわからない。また、ロースが敬愛するゼンパーに対抗した人物としてリーグルを知っていた可能性も存在するが、現在残るロースの蔵書にリーグルの著作はないためわからない。<sup>47</sup>しかし間接的ではあるものの、結果的にベンヤミンを介して両者は結ばれることになる。それにより、これまで多く語られてきたロースとゼンパーとの関係ではなく、ゼンパーに対抗したリーグルとロースを結ぶ契機をベンヤミンが導くことになるのである。<sup>48</sup>

次章では、ロースの建築をベンヤミンの触覚概念に即して解釈するために、ベンヤミンの触覚概念の原初を辿ることで検討したい。それにより建築を触覚的に受容する方法をあきらかにしていく。

## 註

- 1 ベンヤミン「カール・クラウス」前掲書 488-489 頁
- 2 アドルフ・ロース「序文」、前掲書『虚空へ向けて』4 頁
- 3 加藤淳「訳者あとがき」前掲書『にもかかわらず』331 頁
- 4 加藤淳「訳者あとがき」前掲書『ポチョムキン都市』324-325 頁
- 5 ロース「工芸学校の展示会」前掲書『虚空へ向けて』20-25 頁
- 6 ロース「オーストリア博物館のクリスマス展示会—市民の家財道具とレフラーの部屋」前掲書『虚空へ向けて』20-25 頁
- 7 ロース「工芸の展望Ⅱ」前掲書『虚空へ向けて』20-25 頁
- 8 同上、54-61 頁
- 9 同上、62-66 頁
- 10 同上、76-84 頁
- 11 同上、85-92 頁
- 12 同上、93-101 頁
- 13 同上、102-108 頁



- 14 同上、119-129 頁
- 15 同上、195-203 頁
- 16 同上、204-210 頁
- 17 同上、211-216 頁
- 18 同上、218-224 頁
- 19 同上、225-231 頁
- 20 同上、234-247 頁
- 21 天貝義教「ウィーンのオーストリア応用美術博物館」前掲書『ウィーン—総合芸術に宿る夢』184 頁
- 22 同上、184-185 頁
- 23 同上、185-187 頁
- 24 池田祐子「ウィーン工房：『ウィーン』ブランド創出とその展開」前掲書『ウィーン—総合芸術に宿る夢』280 頁
- 25 ロース「オーストリア博物館の冬季展示会」前掲書『虚空へ向けて』218-220 頁
- 26 Burkhardt Rukshcio and Roland Schachel, *op. cit.*, p.33.
- 27 Wien Museum : Bücher\_Kaminzimmer  
Katalog der Londoner Industrie-Ausstellung 1862 F.A. Brockhaus, Leipzig 1863  
Katalog zur Pariser Industrieausstellung von 1867
- 28 ロース「ジルバーホフとその周辺」前掲書『虚空へ向けて』63 頁
- 29 同上、63 頁
- 30 同上、64 頁
- 31 ロース「学校仕込みのイギリス芸術」アドルフ・ロースの未刊行邦訳原稿、早稲田大学中谷礼仁建築史研究室  
<https://www.nakatani-seminar.org/loos/u05/index.html> (最終検索日：2022 年 3 月 22 日)
- 32 ロース「冬季展示会のエピソード (オーストリア博物館)」同上  
<https://www.nakatani-seminar.org/loos/u06/index.html> (最終検索日：2022 年 3 月 22 日)
- 33 ロース「陶器」前掲書『にもかかわらず』50 頁
- 34 ロース「住居探訪」前掲書『ボチョムキン都市』91 頁
- 35 ロース「装飾と犯罪」前掲書『にもかかわらず』84 頁
- 36 アドルフ・ロース (伊藤哲夫訳)「装飾と犯罪」『装飾と犯罪』(中央公論美術出版、2011) 91 頁
- 37 同上、92 頁
- 38 同上、103 頁
- 39 同上、103 頁
- 40 ロース「装飾と犯罪」前掲書『装飾と犯罪』120 頁
- 41 同上、130 頁
- 42 田中純『建築のエロティシズム：世紀転換期ウィーンにおける装飾の運命』(平凡社新書、2011) 83 頁
- 43 後藤武は、住宅を住み手のものであるとするロースの考えにル・コルビュジェやミース・ファン・デル・ローエとの違いをみいだしている。  
後藤武『ミュラー邸 1930 チェコ』(バナナブックス、2008) 40 頁
- 44 ベンヤミン (野村修訳)『複製技術時代の芸術作品』多木浩二『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』(岩波書店、2000) 収録、183 頁
- 45 前川修『ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」について』(博士論文、1999) 47 頁
- 46 井面信行「訳者あとがき」アロイス・リーグル『末期ローマの美術工芸』(中央公論美術出版、2007) 343 頁
- 47 Wien Museum : Bücher\_Kaminzimmer
- 48 日本におけるゼンパーとロースに関する研究として下記がある。  
河田智成「ゴットフリート・ゼンパーからアドルフ・ロースへ — 近代初期における建築的統辞法の展開」九州大学  
学位請求論文、1999 年 2 月

### 第三章 触覚と運動 — 生き生きとした建築経験の叙述形式を求めて

#### 第一節 ベンヤミンによるリーグルの評価

ベンヤミンは「厳密なる学問」(1931)において、美術作品の考察方法について伝記的な逸話や時代状況の描写といった歴史に関わる事柄よりも、作品の価値と本質を検証する方法の必要性を述べている。作品の価値と本質を検証するには「芸術作品を研究してはならない(ただ体験すべきである)」という思いを深く胸に染み込ませた上で、学問的研究に取り組むことが成果に結びつくとする。そして芸術考察のあり方として重要なのは、作品の内部に生きながらえ作品内実が発現してくる、その発現点をとらえることにあるとするのである。ベンヤミンは、そのような作品の価値と本質を検証する芸術考察のあり方を研究した始祖としてアロイス・リーグルを挙げている。

*この新しいタイプの芸術学の始祖は、研究の歴史哲学的な張力に鑑みて、ヴェルフリンではなく、リーグルにほかならない。(略)リーグルこそが、冷徹にしてしかも大胆不敵な研究は、それがなされる現在の生き生きとした関心から決してはずれはしない、ということを模範的なやり方で証明している。<sup>1</sup>*

ベンヤミンはリーグルの主要著作『末期ローマの美術工芸』によって示された芸術考察の方法が、芸術体験によってもたらされる「生き生きとした関心」を失うことなく、作品の価値と本質を叙述する形式として有効であることを指摘する。そしてリーグルが『末期ローマの美術工芸』によって示した方法こそ、ベンヤミンの触覚概念の由来となるのである。

本章ではベンヤミンによる触覚概念の原初を辿ることで、ロースの建築をベンヤミンの触覚概念に即して考察する可能性と妥当性を導きたい。そのために、触覚におけるふたつの側面を振り返り(第二節)、ロースの建築と触覚の関係がどのように考えられてきたのかをそのふたつの側面から概観する(第三節)。近代都市における触覚のあり方を考えるための補足的考察としてオットー・ヴァーグナーによる建築論を確認し(第四節)、続いてベンヤミンによる触覚概念の原初を辿ることで(第五節)、ベンヤミンの触覚概念がシエマ(ある状況におけるある典型的な反応)と結びついた「空間的イメージ」に至る道程をあきらかにする(第六節)。

#### 第二節 ふたつの触覚

触覚とは人間の身体が何かに触れることで引き起こされる感覚である。人間は常に何かに触れて生きているため、通常において触覚という言葉からは、まずこの定義が想起されることになる。しかし、触覚概念を理解するには我々が想起する身体との接触以外に、触覚が「人間の動物らしさ」と関連付けられて論じられてきた観念的な触覚の存在を理解する必要がある。

西洋哲学では五感の中でも特に触覚と視覚は対置され、古くから論じられてきた。アリ

ストテレスが、視覚が最も優れ触覚は最も劣る感覚として対照したように、他の感覚に対して視覚の優位性が確立される文脈において触覚は理解されてきたのである。アリストテレスが、視覚が触覚よりも優れているとする論拠は、視覚が人間の認知と結びつき、認知は知性と結びついていると考えていたからである。知性こそが人間を人間たらしめるとアリストテレスは信じていた。その一方で、アリストテレスは触覚を「節制ならびに放埒のかかわるところの快樂は、人間以外のもろもろの動物にひろく共通する快樂であり、さればこそ、それは奴隸的な、獸的な快樂であるとみられるのである」<sup>2</sup>として、触覚は人間のみならず、どんな動物も所持する感覚としている。そのため触覚は、人間と動物を区別する指標とならないところに触覚の劣位性がみいだされている。このようにアリストテレスによって視覚は人間を人間たらしめる知性と結びつく高貴な感覚とされる一方で、触覚は人間のみならずどんな動物も所持する野蛮な感覚として階級化されたのである。このアリストテレスによる階級化された視覚と触覚の構図は長い間保持され、その構図が崩れる転機が訪れるのは近代になってからのことである。

視覚と触覚の関係が転換される契機は、人間が動物の一種であることを唱えたチャールズ・ダーウィン (Charles Darwin, 1809-1882) によってもたらされることになる。ダーウィンによって人間と動物の境界が揺らぎ、人間の中の「動物らしさ」が注目されるようになると、人間の中に潜む「動物」こそが人間らしさを証明する「真実」として暴かれることになったのである。ベンヤミンによる触覚概念も、この文脈に沿って理解する必要がある。ベンヤミンは、人間の視覚がもつ認知能力を超越するような高速度のメディアと移動手段の出現により、それらを捉えるには伝統的な視覚では充足されず触覚の必要性を唱えることになるのである。のちに詳しくみるように、リーグルが触覚よりも視覚を優れた感覚とするアリストテレス以来の構図を引き継いでいるのに対して、ベンヤミンは近代における触覚の重要性を強調することで視覚との関係を転換させることになる。

*映画は、現代人の生活を旧に倍して包みこんでいる生命の危険に、対応した芸術形式なのだ。それは、知覚器官の深刻な変化——この変化を、大都市の車の往来のなかを行くすべての通行人は、私的生活の尺度で体験しているし、こんにちの社会秩序に反対するすべての戦闘者は、世界史の尺度で体験している——に、対応するものなのである。<sup>3</sup>*

映画は「画面をひとが目にしたとたんに、画面はすでに変わっている」ため、人間の視覚では認知できないとし、それは大都市を走る自動車の往来も同様の経験として当てはまるとベンヤミンは主張する。ここで映画と自動車は、視覚によって認知できない同様の高速度な経験の出現として捉えられている。そのため人間の視覚では認知できない速度をとらえるためには、人間の「動物的な感覚」が必要となり、アリストテレスが人間を動物と結びつけることで定義づけた触覚が注目されることになるのである。それによりベンヤミンの触覚の重要性を強調する主張が導かれることになる。

このように触覚には、人間の身体が何かに触れることで引き起こされる感覚という文字通りの身体との接触による定義以外に、人間の「動物らしさ」を体現する感覚として西洋哲学の文脈で理解される観念的な定義があり、これらふたつの側面から触覚を理解する必要がある。次節では、ロースの建築における触覚との関係をこのふたつの側面に即して整理したい。

### 第三節 ロースとふたつの触覚

#### 3-1. 人間の身体から派生する触覚

ロースは、自ら設立した建築学校の学生に向けて「建築プロジェクトは内部空間から始まり外部に向かって順にデザインしていかなければならない」<sup>4</sup>と語り、身体を中心とした空間生成論理を示唆している。ロースによる空間生成論は、起点として人間の身体が存在し、その身体を包む被服を押し広げるようにして境界としての壁が発生し、空間（部屋）が生成される論理が存在する。建築を内部から外部へと設計すべきというロースの設計手法には、人間の身体を発端とする触覚性を保有する設計論理が存在するのである。

これまでロースによる触覚性に関する議論は、ゴットフリート・ゼンパーからの影響を起点として論じられてきた。ゼンパーは建築における四要素として炉、囲い、屋根、土台を挙げる。その中でも特に「囲い」という要素と、それに結びついた編組術を重視し、「絨毯は、壁面、つまり、目に見える空間の境界であり続けた。その背後に、しばしば非常に堅固な壁体が不可欠になったのは、他の目的、つまり、構造上の安全、耐久性の向上等といった空間的なものとは関係のない目的からであった」<sup>5</sup>と述べるのに対して、ロースは「被覆の原理」において「まず第1に建築家の使命は、暖かく快適な空間をつくり出すことにある。暖かく快適なものといえば、それは絨毯である。そこで建築家は床に絨毯を敷き、四方に絨毯をつるす。これが部屋の壁となる。しかし絨毯だけでは家は成り立たない。そのため床の絨毯と壁の絨毯には、家を家たらしめるための構造的な骨組みが必要となる。ここに建築家の第2の使命が明らかとなる。つまり、骨組みを発明することである」<sup>6</sup>とゼンパーをなぞるように述べ、ゼンパーからの影響はあきらかにしている。

ゼンパーによる編組術は、自然素材（枝や皮など）を編んだり組み合わせたりする〈編組〉を、広い範囲に解釈して、建築の表面を覆う面的構成そのものとして捉える考え方である。建築の表面を覆う面的構成は、空間を包み囲む「壁」に還元される建築要素となる。さらに、ゼンパーは、〈編組〉による空間を包み囲む性質を敷衍して、建築の被覆という概念を導き出す。そこから、被覆という形式と人間の身体を覆う被服という形式にアナロジーを見出し、両者を関係づける。ゼンパーによる表現形式の根源を遡って探求しようとする姿勢は、観念的に建築と被服を結び付けることになる。

田中純はロースの建築理論においての被服の重要さを指摘する。田中は、ロースによる被服への関心に対して「着衣＝被覆の原理は建築空間と人間身体とを相似的にとらえる。そこでは建築空間が一種の身体と見なされるとともに、逆に身体が建築空間の模型となる。

服装をはじめとする様々な〈装い〉に向けられたロースの強い関心はここに発している」<sup>7</sup>と述べ、着衣（被服）と建築の被覆における同根性を指摘し、ロースの建築理論への影響を指摘している。田中の指摘を待つまでもなく、先にみたゼンパーによる編組術を引き継ぐロースによる空間生成論理への影響を振り返れば、ゼンパーによる被覆と被服のアナロジーから導かれるロースによる被覆＝被服の原理への読み替えは当然の帰結となる。この被覆と被服の読み替えにより、生身の裸の身体に密着する衣服から生成されるロースによる建築理論を辿ることができ、ロースの建築空間における触覚性の議論へと導かれる。そのため、この触覚性は文字通り身体との接触から生じる触覚性を意味することになる。

### 3-2. 「人間の動物らしさ」としての触覚

一方で、ベンヤミンによる観念的な触覚概念からロースの建築へアプローチする研究も存在する。それは、ビアトリス・コロミーナの『マスメディアとしての建築』によって試みられている。

ベンヤミンにとって、映画こそ、こうした新しい知覚の条件がその「本当の経験のあり方」を見いだすものなのであり、それは「大都市の交通、街路において、人間が個人的なスケールで経験する」知覚の条件と同じなのである。<sup>8</sup>

このようにコロミーナはベンヤミンの触覚概念をなぞり、ベンヤミンによって指摘された触覚による知覚こそが「本当の経験のあり方」とし、触覚に着目した研究を試みている。コロミーナによるロース論は、ベンヤミンが指摘した知覚変容の議論をもとに、近代建築をこれまでと違った見方によって考察しようとする試みである。近代建築をベンヤミンが指摘した人間の知覚変容をもたらした映画と同じメディアとして捉え考察する方法を提示している。建築をメディアとして捉えようとするコロミーナの視角は、実現された建築空間に従属すると考えられてきた図面や写真、文章を、実際の建築空間と同列に扱う考察へと導くことになるが、逆説的に実際の建築経験を伴わない図面と写真、文章による考察に留まることにもなる。それによりコロミーナによるロース建築の議論は、写真で確認できる範囲の視覚性と触覚性に矮小化されてしまうことになる。実際にコロミーナは「室内」の章で具体的なロース建築の考察を試みているが、そこで議論されるロース建築における視覚と触覚の議論は、次のように視覚と触覚（身体）の乖離として評価されている。

ロースの住宅では、身体性と視覚はしばしば分けられているのである。ルーファー邸では、上げ床にされた食事室と音楽室のあいだは大きな開口で視覚的に結ばれているが、しかし身体的には結ばれていないのだ。同様にしてモラー邸では、音楽室から70センチ持ち上げられた食事室にいたる方法はまったくくなく見えるが、食事室の木床の下にたたまれている階段によってのみ、そこに入れるようになっているのである。身体的

に分離し視覚的に結合するという、この「フレーミング」による戦略は、ローズの他の室内でも何度となく繰り返されるものだ。<sup>9</sup>

このコロミーナによる視覚と身体性の議論からは、結果的にベンヤミンによる視覚と触覚の議論が抜け落ちてしまっている。あくまでコロミーナによる議論は視覚によって認識される場所に人間の身体が直接出入りできないという分析に矮小化されているのである。つまり、コロミーナはベンヤミンに言及するものの、あくまで近代建築をメディアとして取り扱う妥当性にのみベンヤミンの議論を利用しているに過ぎず、ベンヤミンの触覚概念がもっているはずのローズ建築への眼差しは検討されていないのである。

次節では、具体的にベンヤミンの触覚概念を検討する前の予備的考察としてオットー・ヴァーグナーによる建築受容の議論を確認することで近代都市における知覚変容の兆しをみいだし、ベンヤミンの触覚概念がもつ可能性を浮き彫りにしたい。

#### 第四節 オットー・ヴァーグナーによる建築受容論

19世紀末のウィーンもまた自動車や鉄道が行き交う大都市へと変貌していた。第一章でみたようにリンクシュトラッセに面する建物群は相互に関係性を見出すことは出来ない建物群であったにもかかわらず、その纏まりのないそれぞれの建物を繋いでいたのはリンクシュトラッセを移動する運動であった。リンクシュトラッセは「一つの建物からもう一つの建物へと、市民を運んでいく」<sup>10</sup>のであり、「垂直的な集合体（公共建築や集合住宅）は、この街路（リンクシュトラッセ）の平面的水平的な運動に従属させられている」<sup>11</sup>と、カール・ショースキーは指摘している。さらに、1890年に広大な周辺地帯がウィーン市に編入されたことをきっかけに、リンクシュトラッセを超えた広範囲にわたる都市開発が行われることになる。1893年の開発計画コンペで選ばれたのは、オットー・ヴァーグナーによる交通が広大なメトロポリスを統一する市街鉄道計画を中心とする案であった。この案は「市街鉄道が、都市の偉大さと進歩とのシンボルとして大通り（リンクシュトラッセ）にとって代ろうとしていた」<sup>12</sup>計画として、新たな都市改造をウィーンにもたらす。翌年、ヴァーグナーは、ウィーンの都市交通問題委員会の芸術顧問に就任し、30以上の駅舎だけでなく、高架橋や鐵路柵の設計にも従事する。ヴァーグナーは、かつてない人口が集中し続ける都市の活力が人間の活動（移動）によってもたらされるのを見抜き、新しい建築創出の一端として捉えたのは鉄道であった。どの大都市も鉄道を受け入れなければならないだろうと仮定しつつ、鉄道がおよぼす建築や都市への影響を建築家の課題としたのである。このようにウィーンにおいても人間の歩く速度をはるかに超えた移動手段が往来する都市として変容を遂げていたのである。それにより徒歩から馬車、馬車から自動車、自動車から鉄道へと人間の移動速度が速まることで、建築と都市を経験する人間の知覚も変容する状況が生じることになる。

ヴァーグナーは「目がどの芸術作品を見る場合でも、視線を停める、あるいは視線を注

ぐ点を求めること」<sup>13</sup>は人間の感覚における固有な特性であるとした上で、リンクシュトラ一セ沿いの建物群を人間がどのように知覚するのかを次のように記述する。

まず全体像が漠然と把握され数瞬してはじめて視線と印象がゆっくりある一点に集中され、同時にシルエット、色面の区分、輪郭、全体の配置などが働きかけてくる。視線が停まり始める。そこでようやく、視点をたえず変えているうちに部分と細部の働きかけを受け入れようとする要求が生まれてくる。<sup>14</sup>

しかし、ヴァーグナーが示すこの全体像から細部への視線の移動、視線を停める建築構成要素への集中という知覚方法は、ベンヤミンが指摘した近代都市がもたらした高速移動による建築の知覚変容にはまだ無自覚であったと言わざるを得ない。ベンヤミンは、次から次へと場面が転換する映画と同様の経験として大都市を走る自動車の往來をみていた。技術革新による映画や自動車によってもたらされた触覚的な知覚は、その技術革新以前に建てられた建築さえも、それまでと違った見方として映画と同じように捉えられることになるのである。自動車に乗車した高速で移動する人間の眼は、ゆっくりある一点への集中から細部への視線の移動はもちろんのこと、全体像を漠然と把握する数瞬さえも許さない運動なのであり、そのために伝統的な視覚では捉えられず、人間の動物的な触覚が呼び起こされることになるのである。次節では、さらにベンヤミンによる触覚概念を精査していきたい。

## 第五節 触覚概念の原初

### 5-1. ヒルデブラントの触覚概念

ベンヤミンは「経験と貧困」で、第一次世界大戦によって人間の身体以外すべてが変貌した「新たな未開の状態 (Barbarenum)」に陥ってしまったことを指摘していた。そしてロースを高く評価する文脈において「新生児のようにこの時代の汚らしいおむつをして泣き叫んでいる裸の同時代人」への注目を説いている。ここでベンヤミンが着目するのは人間の身体である。しかも無垢な新生児の裸としての身体である。ここから示唆されるのは野蛮な感覚としての触覚である。ベンヤミンが「新たな未開の状態」として用いる「Barbarenum」は本来「野蛮さ」を意味する言葉であり、この野蛮さと未だ人間的知性ももちえない新生児の裸という形象は、人間の「動物らしさ」に還元され、触覚概念に接続されることになる。では、ベンヤミンの触覚とはどのような感覚なのだろうか。ベンヤミンの触覚概念の原初を辿ってみたい。

井面信行が概観するように、19世紀末は美術史学ないし芸術学が自律性の獲得を求めて新たな展開を示した時代であり、その芸術の自律性を根拠づけるための新たな「基礎概念」を探求した時代でもあった。井面は、その理論的地平を準備したのが、コンラート・フィードラー『芸術活動の起源』(1887)であり、さらにフィードラーの理論を造形論に応用し

たアードルフ・フォン・ヒルデブラント『造形芸術における形の問題』（1893、1903）<sup>15</sup>であったとする。そして、それに続くのがリーグル、シュマルゾー等であり、この時代を美術史学ないし芸術学における「基礎概念の時代」として特徴づけられると整理している。<sup>16</sup>

このような芸術の自律性とその基礎概念を探求する時代において、リーグルはフィードラーからヒルデブラントへと受け継がれた「建築的 (architektonisch)」という概念に有効性を見いだしている。ヒルデブラントは『造形芸術における形の問題』において、芸術家 (彫刻家) という自らの立場を立脚点に、造形芸術を自然模倣から切り離すことを目論み、建築に近づけて論じている。ヒルデブラントが用いる「建築」という術語は、芸術の一分野を指す意味での建築ではなく、形をひとつのまとまりのある全体として組み立てることのできる建築的構造をもつことを「建築」という術語で捉えている。そして、建築的構造を持つ作品こそ芸術であるとして、単なる自然の模倣的再現と区別するのである。ヒルデブラントが「建築」という概念を用いる背景には、彫塑や絵画といった芸術が、自然そのものと結びつき、それを再現するだけの模倣芸術と呼ばれていた当時の状況が存在する。そのため、非再現芸術であるとヒルデブラントが考える建築をモデルとすることで、芸術の自律性、特に彫塑や絵画といった芸術の自律性の獲得を目論んだのである。

では、ヒルデブラントによる「建築的」な創作論は、触覚という概念とどのように関係しているのだろうか。まず、建築的な創作活動を基礎づけるのは、視覚と触覚という人間の空間を把握するふたつの能力であるとする。しかし、これらふたつの知覚能力は、どちらも視覚的特性に属する能力として捉えられ、「視覚的な視覚」と「触覚的な視覚」として区別される。視覚的な視覚とは、比較的遠くから対象物を見ることで、眼を動かさずに全体像が捉えられる場合のことである。この場合、対象物は「視覚表象」によって全体像が平面的にまとまって「遠隔像」として現れる。もう一方の触覚的な視覚とは、近くで対象物を見ることによって眼は絶えず動き、断続的な部分像として対象が捉えられる場合のことである。この場合、対象物は「運動表象」によって、その都度焦点を合わせた「近接像」の合成というかたちで立体的に現れる。遠隔像が静止的な視覚から捉えられるのに対し、近接像は運動的な視覚によって捉えられることになる。ヒルデブラントにとっての触覚とは、人間が対象物を何度も手で触れて確かめるという触覚的行為を、絶えず眼を動かして対象物を確かめる「眼によって触れて確かめる」という視覚的行為への転用なのである。



図1 ヒルデブラントの触覚概念



さらにヒルデブランドは、「存在する形 (Daseinsform)」と「作用する形 (Wirkungsform)」という視覚によって捉えられる対象へと議論を進める。「存在する形」とは、対象以外の何ものにも依存しない形として存在し、視覚的な視覚と触覚的な視覚の両面から抽出される一定の形として定義される。それに対して「作用する形」とは、採光状態や周囲の状況、見る人の立つ位置の変化など対象が置かれた全ての状況に左右される形として定義される。これらふたつの形を区別する目的は、視覚と形の関係性を明確にすることで、形が眼に及ぼす作用を見極める狙いがある。「作用する形」は人間の眼に対して様々な状況が作用することによって変化する形であるのに対して、「存在する形」はそもそも視覚と関係のない対象以外の何ものにも依存しない形である。そのため、「存在する形」は幾何学における座標軸と座標点のような具体的な数値で把握できる形となるのである。

建築家が、ある蛇腹の幾何学的な断面図を製図するとしよう。このとき、建築家は、石工が彫塑として刻みだすべき、「存在する形」をひとつ決定する。この製図は、石工が、寸法を測ることができるようにするためのものであって、形的作用を明らかにするという目的をもっているわけではない。形的作用が表れてくるのは、石工がこの蛇腹を刻み出し、それがしかるべき場所に取りつけられて、目にみえるようになってからのことである。そのときになってはじめて、この製図が本当に意味するものが、芸術家の意図として効果を現わしてくる。<sup>17</sup>

このようにヒルデブランドによれば「存在する形」は建築図面によって表される形であり、平面形や柱の本数といった定量的な尺度となる一方で、「作用する形」とは、人間の知覚的経験によってあらわれてくる定性的な尺度となるのである。

## 5-2. リーグルの触覚概念

リーグルは『末期ローマの美術工芸』(1901)において、ヒルデブランドによる「建築」という概念を受け継ぎながらも、実際の建築の考察を通して独自に深化させていく。彫刻や絵画の自律性の獲得を目論んだヒルデブランドによる考察対象の多くは彫刻や絵画であり、概念ではない実際の建築に対する考察は僅かであった。ヒルデブランドは、三次元的なものを奥行として作用させているとする浮彫彫刻の把握方法を、ギリシアのヘーパイストス神殿における柱列間の隙間やドイツのヴォルムス大聖堂における開口部に奥へと続く空間を捉えることで建築にも適用し、その把握方法の普遍性に言及している。しかし、「短いほのめかしですまきなくてはいけない」<sup>18</sup>と自ら認めるように建築に対する考察は不十分なものであった。それに対してリーグルは彫刻や絵画に先行するかたちで建築を考察対象として取り上げ、概念としての建築ではない実際の建築の詳細な考察を試みている。

リーグルは、古代文明における美術の三つの段階を説明する。近接視的受容に基づいた触覚的なエジプト文明、通常視的受容に基づく触覚的であり視覚的でもあるギリシア芸術、

遠隔視受容に基づく視覚的な末期ローマ芸術である。このように時代を区分することで、末期ローマ美術がギリシア美術からすれば頹廢であるとする当時の偏見を打ち砕くことを目論み、エジプトから末期ローマへと至る古代美術の自律的發展法則を明示しようとしている。リーグルは、末期ローマ時代の建築と、それ以前の建築を区分するものとして「空間」の存在に芸術的特徴をみいだしている。その「空間」の存在は、奥行き変化を触覚することによってもたらされるとし、その奥行き変化を突出部の影を通して視覚的に捉えている。リーグルは古代文明における美術の三つの段階を、奥行き（影）に還元される空間の存在を軸にみているのである。

まず、リーグルは古代エジプト建築の理想がピラミッドに純粹に現れているとした上で、ピラミッドにおける知覚を次のように記述する。

*鑑賞者が四つの側面のどの面の前に立つとしても、彼の眼はつねに二等辺三角形の単一の平面だけを認めるのであり、そのぴったりと閉じた側面は背後に奥行きが繋がっていることをどのようにしても想起させない。<sup>19</sup>*

ピラミッドの立面には影や奥行きを認めることができないため、のっぺりとした平面的な像として認識されるというわけである。次にこのような知覚が、小さな墓室だけというほとんど内部空間をもたないピラミッドのみにみられる特有の知覚経験でないことを論証するために、内部空間をもつカルナック神殿を取り上げる。

*しかしそれと並んで、実際には頑丈な天井を備えた完全に閉じた巨大な広間（カルナック）も存在した。（略）この広間は、空間的意味で作用しうるすべての平面が寸断され細分されるように、天井を支える柱が狭い間隔で林立し、それによって充たされているのである。この柱の林立が原因となって、空間の印象は、著しい拮据にもかかわらず抑制されるどころか根絶され、その代わりに個別の形（柱）の印象が眼に迫ってくるのである。<sup>20</sup>*

ピラミッドだけでなくカルナック神殿の内部空間においても奥行きを捉えられず柱という個別の形に収束してしまうため、知覚経験として「空間」の存在がないことを古代エジプト芸術に共通してみられる特徴としている。古代エジプト人たちは奥行きの存在を否定し平面性を首肯することで、結果的に「空間」の存在を否定していたとリーグルはみている。そのため空間ではなく彫刻のように個別の形に還元されてしまう古代エジプト芸術がどのように知覚されるのかを、リーグルは彫像を例に説明する。

*古代エジプトの彫像を、まずある程度離れて見ると、それは平面的で完全に生気を失った印象を与える。しかし、次に徐々に接近していくと、平面はだんだんと生気を増し、*

指先で触診しながらその表面をなぞるとき、はじめて最終的に肉付けの精緻さに完全に気づくにいたる。<sup>21</sup>

リーグルによれば、生き生きとした古代エジプト建築の特徴を把握するには、対象物に近づいてはじめてその実存を感得することができるとし、近接視による触覚的な考察方法の有効性を指摘するのである。

次にリーグルが取り上げるのはギリシア建築である。リーグルはギリシア建築の典型を周柱式建築（ギリシア神殿）にみている。ギリシアの周柱式建築が、一定距離を介して並ぶ独立柱の立面を形成しているにもかかわらず、列柱回廊として纏まりある統一体を形成していることにギリシア芸術の典型をみている。同じようにひとまとまりの統一体を形成しているピラミッドと区別されるのは、列柱回廊の柱と柱の間に存在する影にあるとし、柱が同一面に並ぶことでもたらされる全体における列柱回廊の平面性と、立体性の裏付けとなる奥行きを示す列柱間の影という細部が同じ程度に認識できる必要があると指摘する。そのために近接視と遠隔視の間にある距離を取る必要があるとし、ギリシア建築の特徴を把握する方法として、触覚的把握と視覚的把握が同じ程度に作用する通常視の必要性を指摘している。

最後にリーグルは、末期ローマの建築の特徴とその把握方法をバシリカ式教会堂に沿って説明している。バシリカ式教会堂、例えばラヴェンナのサンタポリナーレ・イン・クラッセ聖堂の外観は、主要建築体としての身廊の周りに副次的建築部分（側廊、アトリウム、アプシス）が取りついているため、主要建築体から副次的建築部分が突き出た構成となっている。それぞれの突き出た部分は奥行き方向に把握しなければならず、そのために遠隔視が必要となるとする。この遠隔視の必要性は同一面に形成された浮彫彫刻をバラバラに解体するようなイメージを想像するとわかりやすい。浮彫彫刻を解体するとそれぞれの形が同一平面上から解放され、浮彫彫刻における既定の奥行きからも自由になり、それぞれの形の個別化をもたらすことになる。個別化したそれぞれの形をひとつの突出部として捉えることで、突出部と突出部の合間には奥行や影が生じ空間を認識することになる。それぞれの突出部と突出部の関係を奥行きによって捉えるには、ある程度の距離を置き、対象物を空間のなかで把握するため遠隔視が必要になるとする。



図2 リーグルの触覚概念

リーグルはヒルデブラントによる視覚的な視覚と触覚的な視覚の概念を引き継ぎながら、それぞれの古代芸術の特徴とその把握方法を明示し、それを発展させている。それは奥行きという対象物との「距離」を「空間」として捉えようとする考察方法によって導かれ、近さと遠さの議論として「距離」の体験へと接続されるのである。

そしてリーグルは、古代エジプト建築から末期ローマ建築へと至る芸術の特徴を把握する方法を、触覚（近接視）から視覚（遠隔視）への移行として捉えている。リーグルの触覚理論においては、時代を下るにしたがって触覚性を失い視覚性を増したとして、視覚性に優る末期ローマ時代の芸術のほうがエジプト芸術よりも優れていると結論付けるのである。これは、アリストテレス以来の触覚よりも視覚が優れているとする階級化された序列に従う評価基準であり、アリストテレス以来の価値評価を引き継ぐものである。

### 5-3. シュマルゾーによるリーグル批判

これまでベンヤミンの視覚と触覚の概念における原初としてヒルデブラントおよびリーグルの触覚概念を確認してきた。ベンヤミンが影響を認めていたリーグルによる視覚および触覚という知覚概念は、さらにヒルデブラントによる知覚概念を原初として発展してきたことがあきらかになった。本節ではベンヤミンによる触覚概念の輪郭を多角的に浮かび上がらせるために、リーグルの知覚概念への批判的評価を確認しておきたい。

ヒルデブラントは、「視覚的な視覚」を遠くから眼を動かさずに捉える方法とし、「触覚的な視覚」を近くで絶えず眼を動かすことで捉えようとする方法として提示していた。このヒルデブラントによる「視覚的な視覚」と「触覚的な視覚」をリーグルは受け継ぐことで古代文明における芸術の把握方法へと発展させていた。このようなリーグルによる議論の矛盾をアウグスト・シュマルゾー (August Schmarsow, 1853-1936) は指摘している。シュマルゾーはリーグルの視覚理論を引き受けつつも、その視覚を司る「人間の身体」そのものの性質に思索を巡らせることで、リーグルの理論矛盾を乗り越えたより根本的な理論構築を目指しているのである。リーグルとシュマルゾーの違いは古代エジプト芸術への眼差しに顕著に現れることになる。

「鑑賞者が四つの面のどれに面して立っても、眼はつねに二等辺三角形の統一的な平面を認めるだけである。そのはっきりと完結した側面は、どのようにしても背後へと奥行きが繋がっていることを想起させない」。この言い方にしたがえば、鑑賞者は、四つの側面のうちのどの面に対して位置を占めるにしても、ひとつの決められた立脚点を指定されていることになる。その位置に縛り付けられるならば、たしかに鑑賞者の眼は、統一的な三角形の面を見るだけである。(略) 私たちがもっぱら眼だけの生き物であるかのようにひとつの視点に満足してしまうという気分になることが少なければ少ないほど、私たちは、事物の物質的個性をできるだけ多くの側面から捉えようとして、ますます自由に立脚点を変えるであろう。場所を移動すれば、二つの三角形の面が交差する角の

ところにやってくるのは当然である。(略) 残りのすべての側面でも同じことを繰り返せば、四つの平面をもったこの事物はひとつの立体であるという事実がはっきりする。<sup>22</sup>

このシュマルゾーによる見解は、ピラミッドに対してリーグルが場所移動による視覚作用の変容を想定していないことを批判し、一つの立脚点で満足することなく立脚点を移動しながら対象物を捉えようとする人間の習性と運動する眼の存在を指摘するのである。同様の指摘はカルナック神殿についてもなされることになる。

リーグルは、カルナックの神殿建築のしっかりした天井のある完全に閉ざされた大広間を、まずまったく空虚な空間として見るように私たちを促した。(略)「活動の喜びに満ちた生者」にとっては、圧倒的な太さの巨大な柱こそが第一の印象なのである。びっしりと並んだ柱の列のあいだをどこでも自由に歩むことができるが、その柱の列は、歩きながら透かして見ると、ずれたり重なり合ったりすることによってますます物体の重量感を増すのである。<sup>23</sup>

シュマルゾーによれば、リーグルがいうカルナック神殿の内部空間は決して一本の柱に収束するような平面的にとらえられる経験ではなく、そこを歩き回れば柱の重なりの変化によって奥行きがとらえられ「空間」の存在が認められる経験であるはずだと批判するのである。リーグルによる近接視・通常視・遠隔視は、あるひとつの立脚点が想定され、絶えず動く眼とされた近接視による運動も、あるひとつの立脚点における眼の運動であった。それに対しシュマルゾーは、対象物をみる立脚点の移動(運動)をとおして、「作用する形」に変化がもたらされることを指摘するのである。シュマルゾーはリーグルの理論に欠落した人間そのものの移動(運動)を指摘するのである。

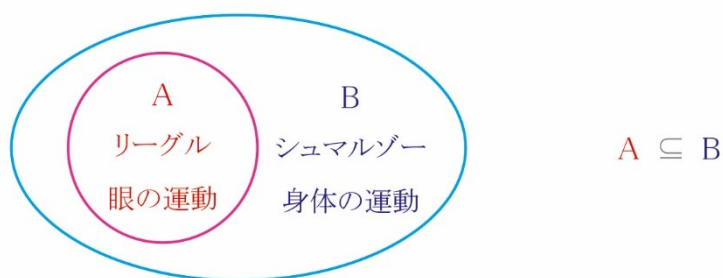


図3 シュマルゾーの触覚概念

このようにシュマルゾーとリーグルの相違の原因は、シュマルゾーがリーグルと異なり「みずから歩き回ったり、通り抜けたりして直接に建築作品を体験する人間主体を、場所移動を含めて活用する」<sup>24</sup>点にみいだすことができる。井面信行は、シュマルゾーによる功

績をリーグルの『末期ローマの美術工芸』を人間の身体によって「静力学」から「動力学」へと書き換えたとし、シュマルゾーによる建築空間を、人間の身体の周囲にできる触空間が歩行運動によって後ろに残していく軌跡、いわばトンネル状の空洞空間であり、人間の運動によって切り開かれていく動力学的空間、あるいは空間化された人間の運動として結論づけている。<sup>25</sup>

## 第六節 ベンヤミンの触覚概念

ヒルデブランドによって提示された「存在する形」と「作用する形」は対象を捉えようとする人間の知覚形式を規定する枠組みを提示していた。「存在する形」とは対象以外の何のものにも依存しない形として人間の知覚と関係なく存在するのに対して、「作用する形」は人間を取り巻くあらゆる条件が影響を及ぼし変化しつづける知覚経験であった。この知覚経験によってもたらされる定性的な「作用する形」を叙述することの困難さが、ヒルデブランド、リーグル、シュマルゾー、そしてベンヤミンが思索を展開する起因となっている。「作用する形」がどのような人間の知覚によってもたらされ、その知覚経験をどのように叙述するのか、という問いへの応答を巡る思索となったのである。

ベンヤミンは建築受容に「使用するもの」としての建築と「鑑賞するもの」としての建築というふた通りの受容方法があるとし、それぞれ「触覚的な受容」と「視覚的な受容」に対応すると述べている。鑑賞による建築の視覚的な受容とは、旅行者が有名建築物の前で精神を集中させる方法として例示され、ある地点に停まってある程度の時間を費やし建築を鑑賞することが想定されている。それに対して建築の触覚的な受容とは、ベンヤミンが建築を「使用するもの」とする主張から導かれ、鑑賞するための静止する眼と対照的な存在となる。

*視覚的な受容の側での静観に似たものが、触覚的な受容の側にはないからだ。触覚的な受容は、注目という方途よりも、むしろ慣れという方途を辿る。建築においては、慣れをつうじてこの受容が、視覚的な受容をさえも大幅に規定してくる。<sup>26</sup>*

この「慣れ」による建築の受容という方法は、これまでみてきた触覚概念から、どのように解釈され定義されるものなのであろうか。「慣れ」による建築の受容を考えるには、ベンヤミンの触覚概念の原初であるヒルデブランドの触覚概念に立ち戻る必要がある。ヒルデブランドによる「触覚的な視覚」は、人間が対象物を何度も手で触れて確かめるという触覚的運動を、絶えず眼を動かして対象物を確かめるという視覚的運動への転用であった。一方で「慣れ」という同一行動を反復する行為もまた「何度も触れて確かめる」という触覚的な行為に共通する「運動」として捉えることができる。結局のところヒルデブランドによる「視覚的な視覚」と「触覚的な視覚」の違いは視覚的な「運動」の有無に集約され、それはベンヤミンによる「視覚的な受容」と「触覚的な受容」においても「運動」の有無

として継承されることになる。

視覚的な運動に集約されるヒルデブラントの触覚概念はリーグルに継承され、ベンヤミンにも継承されていることは確かであるが、それに留まらず、さらにシュマルゾーによるリーグル批判を取り込むかたちでベンヤミンの触覚概念は継承されていると考えられる。ヒルデブラントからリーグルへと継承された視覚的運動によって触覚を捉える系譜は、シュマルゾーによって視覚だけに限定されない身体的運動を伴った触覚概念へと拡張されることになる。ヒルデブラントが触覚性の顕れを視覚的運動にのみ限定したのに対して、シュマルゾーは人間が「眼だけの生き物」ではなく「活動の喜びに満ちた生者」であることを指摘し、人間みずから動き歩き回る運動にまで触覚概念を拡張する。ベンヤミンはシュマルゾーに言及することはないが、このような視覚に限定されない人間の身体による「運動」そのものに触覚性を認めるベンヤミンの考えは「触覚」をあらわす「taktile」という術語に集約されている。ベンヤミンは「触覚的」に「taktile」というラテン語由来の術語を使用しているが、これはアロイス・リーグルが『末期ローマの美術工芸』（初版本は1901年発行）で明示した触覚性（taktisch）と視覚性（optisch）の対極的概念からの影響によるものである。リーグルは同書刊行後の1902年4月に「taktisch」から「haptisch」に用語を入れ替えたいと述べ、第二版（1927年）にはその見解が反映され「taktisch」から「haptisch」に入れ替えられている。それに対してベンヤミンはあえて初版本に倣い「taktile」という語を選択していることにベンヤミンによる触覚概念が示唆されていると考えられる。前田富士男はリーグル研究においては「taktisch」と「haptisch」が同義とみなされてきた状況に異議を唱えている。前田は「taktisch」を、手を動かし接触表面を撫でる行為から生まれる触覚として運動性と結びついているとするのに対して、「haptisch」は「háptein（ツカム）」を語源としており、内臓で感じるような内部感覚を含む「内触覚（haptisch）」として整理している。<sup>27</sup>つまりベンヤミンによる触覚概念は「taktisch」として視覚的運動に留まらないシュマルゾーによる身体的運動を包含した「運動」と結びついた触覚概念であることを示唆していると考えられる。

では、視覚的運動に留まらない身体的運動による「慣れ」から生成される触覚的な建築経験とは、どのようなものなのだろうか。西洋哲学によって論じられてきた視覚と触覚の関係を再確認するところから考えていきたい。視覚が人間の認知と結びつき認知が知性と結びつく一方で、触覚は認知と結びつかない野蛮な感覚とされてきた。この視覚と触覚の序列関係には、人間を人間たらしめるのが知性であるとするアリストテレス以来の判断根拠が存在し、知性を導く「認知」の有無から視覚と触覚の対照関係が導かれている。アリストテレスにとって動物は人間よりも認知機能が低く知性をもたないとされ、経験を経験のまま受容するだけの存在として見做されている。このような旧来の評価基準から導かれる伝統的な視覚と触覚の序列関係をベンヤミンは転倒させ、現代における触覚の優位性を指摘する。認知と結びつかない触覚こそが、人間の認知能力を超える高速運動を捉えるには有効であり、経験を経験としてそのまま受容することを肯定するのである。そして人間

の動物らしさの発露である触覚こそが人間の本質であるとベンヤミンは指摘するのである。このようにベンヤミンの触覚概念は、アリストテレス以来の触覚を人間の「動物らしさ」の発現とする実体を変更することなく現代における有効な方法として触覚概念を招来しており、現代における触覚の新しい価値をみいだしていることに特徴がある。

人間による根源的な空間把握を解き明かそうとする研究としてノルベルク＝シュルツによる『実存・空間・建築』（1973）<sup>28</sup>がある。ノルベルク＝シュルツは、その中で人間の「実存」を起点として人間と環境（空間）の関係を解明しようと試みている。この研究を参照することで「慣れ」をとおした触覚な経験を検討したい。

実存に根ざしている人間にとって「対象（空間）に向かって定位（orientation）するのは基本的なこと」であり、その定位において人間は「環境（空間）との間に力動的な均衡を打ち立てることを目指している」としている。ノルベルク＝シュルツが、人間の空間における定位を考える際に手掛かりとするのが心理学者 J. ピアジェによる「シエマ」という概念である。シエマとは、ある状況に対応したある典型的反応であり、知覚と行動の統合体として捉えられる。シエマは、人間と空間との相互作用、つまり人間が空間に対して行う「同化」と空間が人間に対して行う「調整」によって形成されるものであり、空間に人間が「適応」するとは「同化と調整との均衡である」とピアジェは述べる。人間は、この過程を繰り返すことで、シエマを段階的に習得し、人間の知覚と行動は群化して緊密な統合体となる。このように段階的に形成されるシエマは、多くの人間にとって一定の不変性をもった社会的文化的要素として醸成され、人間の習性として共有されることになる。あくまで個人に委ねられる建築空間の知覚体験でありながらも、シエマは人間が共有する空間に対する安定したイメージとして感得されることになるのである。<sup>29</sup>

「慣れ」による触覚的な建築受容が導くのは、人間が建築を使用することで生じる人間と空間の間で繰り返される運動を媒介とした相互作用によって形成されるシエマ（ある状況におけるある典型的な反応）である。ある状況におけるある典型的な反応は、頭で考える（知性）よりも先にあらわれる瞬間的で動物的な反応（行動）であるため、西洋哲学において理解されてきた認知と結びつく視覚と対置される触覚概念に通じることになる。そして、ある状況に対応したある典型的な反応は、知覚と行動の統合体として、人間の知覚と対象物を結ぶ媒介となり、人間の習性となる。人間の習性は、個人の経験に委ねられながらも個人的経験に留まらない一定の普遍性をもった人間に共有される身体化された行動である。このような人間の習性として立ち現れるシエマ（ある状況におけるある典型的な反応）は表層的で瞬間的なものに留まるように考えられるが、むしろ人間の身体に初期設定された人間が共有する知覚と行動の統一体として考えられる。その一方で、人間による認知はそれぞれの人間によって異なる可能性が存在し、個人的な主観に留まる可能性があることも付け加えておきたい。このようにベンヤミンが触覚の必要性を強調する主張には、人間に共有され普遍性をもつ触覚的な経験によって建築評価を行おうとする意図が存在し、個人的で様々な認知の可能性のある恣意的な建築評価とは一線を画すのである。



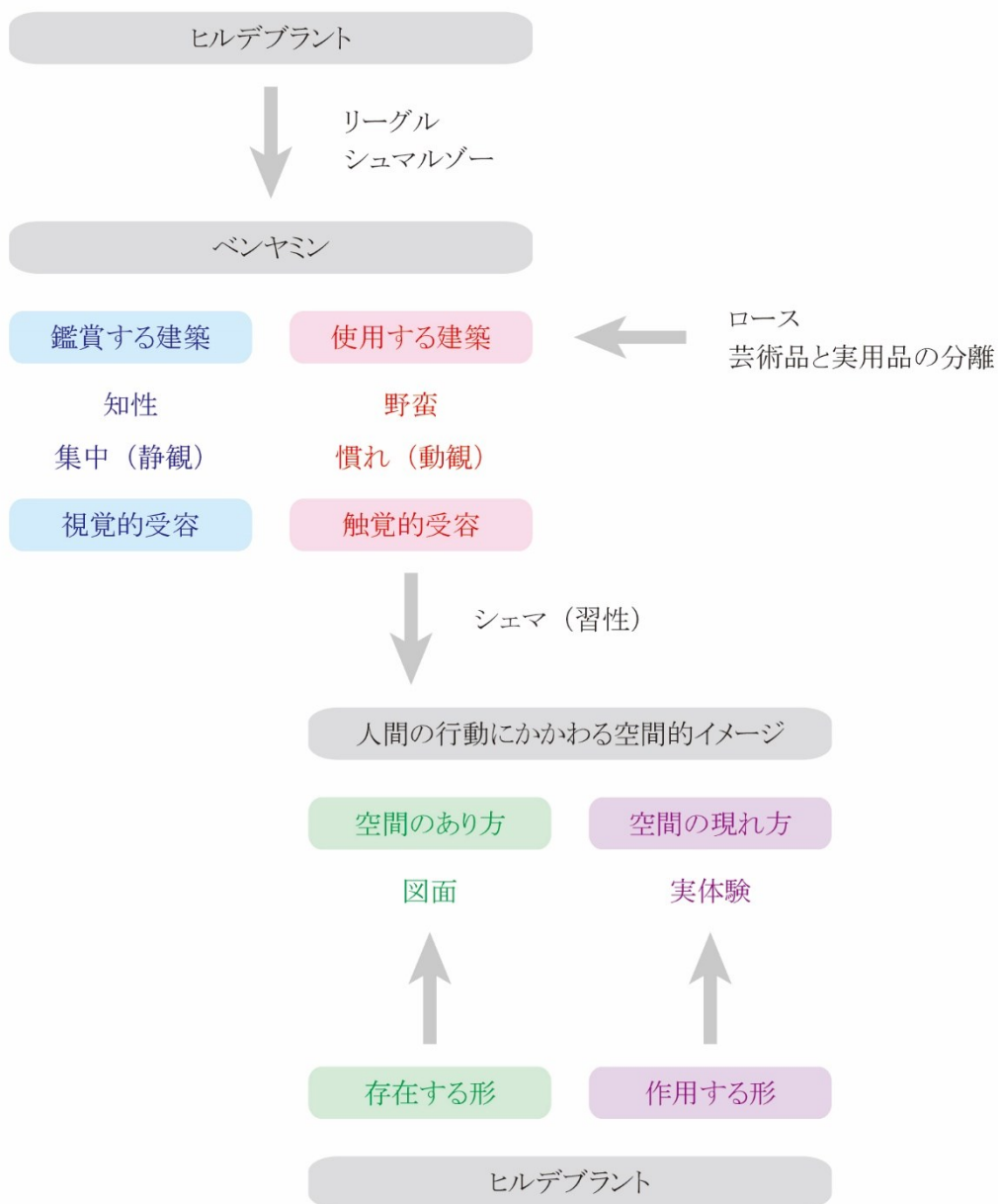


図4 ベンヤミンの触覚概念

ベンヤミンは、ロースによる「芸術作品と実用品の分離」への共感から建築を「使用するもの」として触覚的に受容する方法を導き、触覚的な受容は「慣れ」によって導かれ、「慣れ」は運動のなかで知覚する経験であり、運動を通して人間はシエマに辿り着く。ベンヤミンが鑑賞する建築と使用する建築を分別する真意は、建築を使用することで生じるシエマの存在にあると考えられる。次章では、ロースの建築空間におけるシエマ（ある状況におけるある典型的な反応）を導く「空間的イメージ」を考察する方法を検討したい。

## 註

- <sup>1</sup> ヴァルター・ベンヤミン (浅井健二郎編訳、土合文夫、久保哲司、岡本和子訳) 「厳密なる学問」『ベンヤミン・コレクション5』(筑摩書房、2010) 225-226 頁
- <sup>2</sup> アリストテレス『ニコマコス倫理学』上巻 (高田三郎訳)、岩波書店、1971、156 頁
- <sup>3</sup> ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』前掲書『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』201-202 頁
- <sup>4</sup> ロース「私の建築学校」前掲書『にもかかわらず』66 頁
- <sup>5</sup> Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst: Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1851  
ゴットフリート・ゼムパー (河田智成編訳) ゼムパーからフィドラーへ (中央公論美術出版、2016) 56 頁
- <sup>6</sup> ロース「被覆の原理」前掲書『虚空に向けて』177 頁
- <sup>7</sup> 田中純、前掲書『残像のなかの建築—モダニズムの〈終わり〉に』39 頁
- <sup>8</sup> ピアトリス コロミーナ (松畑強訳)、前掲書『マスメディアとしての近代建築』24 頁
- <sup>9</sup> 同上、160 頁
- <sup>10</sup> カール・E・ショースキー、前掲書『世紀末ウィーン：政治と文化』55 頁
- <sup>11</sup> 同上、54-55 頁
- <sup>12</sup> 同上、110 頁
- <sup>13</sup> Otto Wagner, *Moderne Architektur : seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, 1902  
オットー・ヴァーグナー (樋口清、佐久間博訳)『近代建築』(中央公論美術出版、2012) 86 頁
- <sup>14</sup> 同上、87-88 頁
- <sup>15</sup> Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893  
アドルフ・フォン・ヒルデブランド (加藤哲弘訳)『造形芸術における形の問題』(中央公論美術出版、1993)  
単行本としてはじめて公刊されたのは1893年(F版)、最終決定版は1903年の第三版(G版)である。加藤哲弘による翻訳は最終決定版のG版である。
- <sup>16</sup> 井面信行「記者あとがき」前掲書『末期ローマの美術工芸』343 頁
- <sup>17</sup> ヒルデブランド、前掲書『造形芸術における形の問題』136-137 頁
- <sup>18</sup> 同上、81 頁
- <sup>19</sup> アロイス・リーグル、前掲書『末期ローマの美術工芸』44 頁
- <sup>20</sup> 同上、45 頁
- <sup>21</sup> 同上、74 頁
- <sup>22</sup> August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter: kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, B.G. Teubner Leipzig und Berlin 1905, Unveränderter anastatischer Nachdruck 1922  
アウグスト・シュマルゾー (井面信行訳)『芸術学の基礎概念』(中央公論美術出版、2003) 30 頁
- <sup>23</sup> 同上、33 頁
- <sup>24</sup> 同上、33-34 頁
- <sup>25</sup> 井面信行「あとがき」、同上、398 頁
- <sup>26</sup> ベンヤミン『複製技術時代の芸術作品』前掲書『ベンヤミン「複製技術時代の芸術作品」精読』183 頁
- <sup>27</sup> 前田富士男「カメラ・アプスルダにおける『ハプティック(内触覚)』—小さな宇宙、あるいはイメージの弁証法」『コスモス—いま、芸術と環境の明日に向けて』(慶応義塾大学アート・センター/Booklet 22, 2014) 23-51 頁
- <sup>28</sup> Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London: Studio Vista, 1971  
クリスチャン・ノルベルク=シュルツ (加藤邦男訳)『実存・空間・建築』(鹿島出版会、1973)
- <sup>29</sup> 建築ではなく都市におけるイメージを考察した研究として下記がある。都市を形成する視覚的形態とその形態が想起させるイメージの関係を考察し人間の行動に及ぼす影響を調査している。  
Kevin Lynch, *The Image of the City*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1960  
ケビン・リンチ (丹下健三、富田玲子訳)『都市のイメージ』岩波書店、2007

## 第二部 空間編

## 第四章 ミュラー邸における空間の運動性

### 第一節 空間的イメージとしての「空間の運動性」

ベンヤミンが「芸術作品と実用品の分離」というロースの価値基準の先に見据えていたのは「使用するもの」として建築を触覚的に受容する可能性であった。建築における触覚的な受容は、「慣れ」によって形成されるシエマ（ある状況に対応したある典型的な反応）と結びつき、そのシエマは人間の習性として身体化されることになる。一定の普遍性をもった人間の習性は、人間が共有する「空間的イメージ」を感得することで、それに対応する典型的な反応が現れることになる。本章では、シエマが建築空間に形象化された「空間的イメージ」を抽出するための方法論的検討を行っていく。

本章がロース建築からシエマと結びついた空間的イメージをみいだすための手掛かりとするのが、レスリー・ヴァン・デューザーとケント・クラインマンによる『ミュラー邸 アドルフ・ロース作品』（1994）である。同書は、ミュラー邸（1930）を対象に建設経緯から戦中戦後の所有歴の変遷、立面分析から内部空間の特徴に至るまで詳細な作品論が展開されているが、特に本章が手掛かりとするのは「ラウムプランという主題（The Subjects of the Raumplan）」の章においてミュラー邸の内部空間に「空間の運動性（the spatial athleticism）」をみいだした点である。彼らがミュラー邸の内部空間において空間的イメージとしての静的な主題と動的な主題をみいだし、その両義性にミュラー邸における空間の特性を指摘したアプローチを本章は手掛かりとするのである。<sup>1</sup>



図1 外観

本章の目的は、ヴァン・デューザーとクラインマンによる空間的イメージを抽出する方法を吟味することで、その抽出方法とミュラー邸における空間的イメージとしての「空間の運動性」をあきらかにすることである。そのために、まずヴァン・デューザーとクラインマンによる「空間の運動性」の定義とそれを抽出する方法を検討し、その上で本章における「空間の運動性」を抽出する方法を検討する（第二節）。そしてヴァン・デューザーとクラインマンによる「空間の運動性」を参照するかたちで本章におけるミュラー邸の「空間の運動性」をあきらかにするだけでなく（第三節）、ヴァン・デューザーとクラインマンが積極的に論

じなかつた平面形状がもつ微細な方向性と仕上材そのものがもつ素材感による「空間の運動性」について整理する（第四節）。

## 第二節 「空間の運動性」の抽出方法

### 2-1. 運動の原型 — 建築的散策路

ヴァン・ドゥーザーとクラインマンがミュラー邸での空間経験によってみいだした空間的イメージは、静的な主題と動的な主題という空間の運動性にかかわるイメージである。彼らは動かない建築から空間の運動性を抽出するが、それは「その空間に停まりたい」とか「その空間から移動したい」というような人間の行動（運動）に関わる空間的イメージを人間の動物的な習性に基づく触覚的経験から判断している。ヴァン・ドゥーザーとクラインマンによれば「建築的散策路」を提唱したル・コルビュジェの空間が、積極的な視覚的運動を喚起していたのとは違い、ロースの空間は基本的に動かない（静的）としている。ミュラー邸における静的な状況は、それぞれの空間（部屋）が閉じた状態で自律的に分離していることに起因し、単純幾何学の平面形、左右対称による安定性等によって静的な効果を形成しているとする。その静的な空間の中に、例えばダイニングルームでは、正方形平面の四隅のうち一隅を取り除き出入口とすることで、安定したバランスが崩れ、動的な状況が現れているとする。部屋が対称性で構成されているにもかかわらず、動線はそれらの対称軸からずらされ一致しないことにより、動的な状況が現れると説明する。このように静的な状況と動的な状況が調和して存在することがミュラー邸の特徴であり、ミュラー邸における空間的イメージがこのような空間の運動性にに基づいていることを指摘するのである。

このようなヴァン・ドゥーザーとクラインマンによる空間経験から感得する空間的イメージとしての静的な主題と動的な主題は明確に定義されておらず、いくつかの語を用いてこの対立する主題を説明している。静的と動的に対応する語として、座る(sit)と歩き回る(pace)、静止している(stationary)と移動する(mobile)、住む(dwelling)と移動する(roving)、空中停止(hovering)と非静止(restless)、停滞する(stasis)と落ち着かない(restless)という語を使い分けながら、対立する二つの主題を説明するのである。そしてこれらの対義語を統合するように「the spatial gymnastics of the interior」と「the athleticism」という語を用いている。本論では、それらの訳語として「空間の運動性」を用いることで、ヴァン・ドゥーザーとクラインマンがミュラー邸に見出した静的な主題と動的な主題を吟味していくこととする。

ヴァン・ドゥーザーとクラインマンは静的な空間の中に動的な状況があるという両義性にミュラー邸の特徴を見出しているが、そもそも動かない建築から空間の運動性というイメージを見出す彼らの視点には、ル・コルビュジェによる「建築的散策路」からの影響が言及されている。そこでその建築的散策路を確認しておきたい。ル・コルビュジェによる建築的散策路への最初の言及は、『全集 Les oeuvres completes』第1巻に収録されたラ・ロッシュ＝ジャンヌレ邸においてである。

しかし散歩を続けるのだ。庭から上階へ、斜路によって家の屋上に至り、そこに日光浴場がある。アラビアの建築は貴重な教訓を与えてくれる。歩きながら鑑賞することだ。歩くことで、移動することで、建築のつくられ方が展開してゆく。これはバロックの建築と正反対の原理だ。そちらは紙の上で構想され、理論的な固定点をめぐってつくられる。わたしはアラブの建築の教訓の方を選びたい。<sup>2</sup>

ル・コルビュジエの建築的散策路の特異性は、空間を移動する人間の視覚的現象として捉える点に見出せる。そのため建築的散策路による空間は、俯瞰的視点で全体を把握する方法で得られるものではなく、人間が空間の中に入り込んで、その中を動くことで次々に場面が連続する経験であり、一挙に経験できるものではない。富永譲によれば建築的散策路とは、次々と現れてくる事物が眼や精神、肉体に訴えかけ、人間の動きを制御する効果を与える現象を引き起こす建築的仕掛けであると定義している。つまり、動かない建築から空間の運動性を抽出するとは、空間構成要素と人間の動物的な習性に基づいた行動の結びつきを探り、空間から人間の動きを制御（誘発、持続、終焉等）する契機を見出すことである。<sup>3</sup>ヴァン・ドゥーザーとクラインマンは、このル・コルビュジエの建築的散策路によってミュラー邸の考察を進め、空間構成の秩序に「空間の運動性」を見出し、評価を行っている。

ヴァン・ドゥーザーとクラインマンは、ロースの建築とル・コルビュジエの建築的散策路を結びつけて論じる妥当性を検討していないため補足しておきたい。ル・コルビュジエは、自身が創刊した「エスプリ・ヌーボー」誌において、ロースを新しい精神の先駆者として紹介し論考「装飾と犯罪」を掲載するなど、ふたりはある程度、同じ価値観を共有していたと考えられる。<sup>4</sup>それはロースが、ル・コルビュジエが求める建築的散策路の発想の原初であるアラビア建築を原型とする建築イメージに言及していることにも表れている。

十年前、ウィーン郊外のヒーツィングにグスタフ・ショイ博士の邸宅を建てたことがある。世間はあきれた。このタイプの建築はアルジェならまだしもウィーンには場違いだといふのである。設計している最中、オリエント世界のことなどまったく考えもしなかった。二階の各寝室から広々した共同のテラスに出られるようにしたら、さぞ快適だろうと考えただけである。アルジェもウィーンも関係なく、どこに建てても通用するものとしてつくったのだ。<sup>5</sup>

このように屋上テラスを利用したショイ邸を北アフリカのアルジェの旧市街に広がる屋上テラスのある建築群と引き合わせて論じている。アルジェのテラス建築群は、高低差のある地形を利用して生成された土着的な建築形式であり、同じく地形に沿って曲がりくねる細い路地と共にアルジェの旧市街を特徴づけている。結局のところロースはショイ邸とアルジェの関係を否定しているが、あえてアルジェに言及していることに注目したい。実際にロ

ースは数度アルジェを訪れアラビア建築のイメージとその特徴を認識しており、ショイ邸との関係を是認せずともアラビア建築のイメージをル・コルビュジエと共有していたのは確かである。ここにアラビア建築をイメージして導かれたル・コルビュジエの建築的散策路とロースの接点をみいだすことができ、ヴァン・ドューザーとクラインマンがロースの建築を建築的散策路によって考察する一定の妥当性が存在することを補足しておく。

## 2-2. 空間のあり方と空間の現れ方

ヴァン・ドューザーとクラインマンが、建築空間から読み取る空間の運動性には、大きく分けてふたつあると考えられる。ひとつは、平面形状や左右対称性といった空間の形や構成に関することであり、もうひとつは、人間が空間経験から感得する印象といった空間の経験に関することである。これら二つの側面は、ヒルデブラントによる「存在する形」と「作用する形」に対応すると考えられる。そこでヒルデブラントが彫刻を対象に策定した「存在する形」と「作用する形」を建築空間に適用するための検討を行いたい。

*空間は、形をもつものだけに縛り付けられているわけではない。(略) 前と後、下と上、右と左、水平と垂直、面の広がりと奥行の厚み、これらはすべて、一般的な空間内での位置と方向を示すものであって、空間表象に属している。一方、形は、つねに、対象に結びついている。したがって、形に対する感覚は、空間現象そのものやその再現に対する感覚とは多少異なっている。<sup>6</sup>*

本論文では、「存在する形」を「空間のあり方」、「作用する形」を「空間の現れ方」として空間分析に適用していくが、それは彫刻家であったヒルデブラントがいみじくも指摘したように、彫刻とは異なり空間において「形」という語を使用するのは不適切だと考えるためである。ヒルデブラントによる「存在する形」とは対象以外の何ものにも依存しない形として定量化できるものであったため、事物の形式としての「空間のあり方」は平面の形や架構の規則性といった存在の形式・構成法の形式となる。「空間のあり方」は「存在する形」と同様に図面に表現された事物の形式によって確認することができる。それに対して「作用する形」は、採光状態や周囲の状況、見る人の立つ位置の変化など対象が置かれた全ての状況に左右される形であった。そのため「空間の現れ方」は、人間が空間を体験することによって感得する空間のイメージ（場面）であり、現象の形式・経験の形式となるのである。<sup>7</sup>さらに「空間のあり方」と「空間の現れ方」の関係をみていきたい。

*建築家は、頭のなかに、形の作用をひとつ思い浮かべ、それを念頭に置きながら、「存在する形」を求めていかなければならなかった。その場にあつてただちに、お望みの作用を及ぼして、見る人には、「作用する形」として姿を現わすような「存在する形」を、である。<sup>8</sup>*

空間に投入された人間の知覚は最終的に空間の現れ方に帰属することになるが、その現れ方は、空間のあり方に起因しており、空間のあり方と現れ方両者の結びつきによって人間は空間を体験していることを念頭に建築家は空間のあり方を設計することになる。ル・コルビュジェの建築的散策路は、人間が建築内部をぶらぶら歩くことでもたらされる空間的体験（空間の現れ方）のように思われるが、そもそも人間の行動を促し、空間を散策するように仕向ける建築的仕掛け（空間のあり方）を構築しなければ建築的散策路は成立しないため、あくまで空間的体験（空間の現れ方）を喚起する建築的仕掛け（空間のあり方）が建築的散策路の起点となっていると考えられるのである。

### 2-3. 方法1 — 静的な主題と動的な主題への着目

ヴァン・ドゥーザーとクラインマンは、ミュラー邸における静的な主題と動的な主題の両義性を論じる際、基本的に各室ごとの静的な主題を見出している。ミュラー邸における静的な状況は、それぞれの部屋が閉じて囲われた感覚（空間の現れ方）を創出していることにあるとし、その状況をつくりだす要因（空間のあり方）を指摘している。まずこれらがミュラー邸のみにみられる特定の空間的特徴ではなく、ロースの設計手法から導かれるロース建築に共通した特徴であることを確認しておきたい。

ロースによる設計手法の特徴は、建築の基本単位として存在する部屋にある。ロースは、自ら設立した建築学校の学生に向けて「建築プロジェクトは内部空間から始まり外部に向かって順にデザインしていかなければならない」<sup>9</sup>と語り、自らの設計手法を示唆していた。建築を内部から外部へと設計すべきというロースの設計手法には、部屋が建築の基本単位となる論理が存在する。内部からの空間生成論理が示唆するのは、起点（中心）の存在である。内部から外部に向かって生成するには、生成の起点が必ずその内部に存在するはずである。そして起点の存在は、空間の独立性を生むことになる。なぜなら複数の空間を生成するには、それぞれ独自の起点を内包し生成されることになるためである。したがって、それぞれの空間は独立し、分離した特徴をもち、それぞれの異なる空間生成論理をもつ部屋は構成や仕上材料もそれぞれ異なることになる。またロースは、内部からの空間生成論理がぶつかる部屋と部屋との境界を最小限の扉や開口部によって接続し、空間の独立性を保持している。それに加えロースは、それぞれの部屋において家具を壁に沿って配置する。内部から押し拡げて生成される空間では、家具も中心から押し出され境界をつくる壁と一体化されることになるのである。ロースが「今日私たちは日本の影響にあるから、平面プランは遠心的なのである。家具は部屋の四隅に置かれる。部屋の中心が自由になる（動線）。（略）はつきりとした中心は存在しない」<sup>10</sup>と述べように、部屋の中心は空虚となり、人間が移動する動線となる一方で、壁と一体化した家具は人間を停まらせ、人間は壁に住みつくのである。<sup>11</sup>それにより実際の人間の居場所となる家具は壁沿いに押しやられることで、ロースの空間生成論理において仮想された中心は人間活動の起点（中心）となる家具によって曖昧になり、



多焦点空間となる。そしてそれら家具や壁の構成要素を秩序付けるのは軸線である。ロースは、軸線を線対称の対称軸として空間に取り入れ、空間構成要素を左右対称に配置する。ロースは「私の建築学校」の中で、「正確な軸線を描くこと、そして家具設備をどう配置するかを考えること、この二点をとくに重視した」<sup>12</sup>と述べるように、ロースにとって軸線は家具や壁の構成要素を秩序付ける重要な規範となるのである。このようにロースによる設計手法には、起点として人間の身体があり、次にその身体を包む被服があり、そしてその被服を押し上げた境界として壁・床・天井が存在し、空間（部屋）が生成される論理があるのである。その結果、内部から外部へという設計手法による複数の部屋の生成には、それぞれ独自の起点から生成されねばならず、それぞれの部屋は独立し分離した特徴をもつことになる。それぞれの部屋は、用途等の与件が起点に変化をもたらし、部屋の大きさや高さという定量的違いだけでなく、雰囲気や趣といった定性的違いも発生することになるのである。

静的な状況を生み出すロースの設計手法を確認したところで、ヴァン・デューザーとクラインマンによるミュラー邸における空間的イメージを具体的にみていきたい。彼らは基本的にミュラー邸における空間的イメージにロースの設計手法から導かれる独立し分離した特徴をみている。彼らは、それぞれの部屋が閉じて囲われた感覚（空間の現れ方）をつくり出す要因（空間のあり方）として、1) 単純幾何学形の平面、2) 部屋ごとに異なる仕上材、3) 左右対称による安定性、4) 古典的プロポーション、5) 部屋ごとに異なる断面形、6) 部屋ごとに異なる窓割り、7) 部屋ごとに区切られた天井、8) 部屋の境界を繋ぐ小さな出入口を挙げている。これらの要因を静的な主題として評価する基準を「空間のあり方」と「空間の現れ方」の両側面から検討することで、その意味するところを確認していきたい。<sup>13</sup>

- 1) 単純幾何学形平面（空間のあり方）は、不整形な形よりも形としての動きが少なく安定しているため、静性をもつと評価することができる。単純幾何学形の平面のうち、先に挙げたダイニングルームの例では平面が正方形であり、確かに方向性をもたないため安定した印象（空間の現れ方）を与えることになる。しかし同じ単純幾何学形平面のなかでも、正方形よりも長方形、円よりも楕円の方が長辺方向に方向性（流れ）があり動的な状況をつくるため必ずしも静的な空間にはならないはずである。デューザーとクラインマンがこの微細な状況を十分に検討していないことに留意すべきである。
- 2) それぞれの部屋の仕上材が異なること（空間のあり方）は、仕上材の隣の部屋との連続性を見いだせないということであり、それぞれの部屋の独立性を強め、静的な状況を生じさせると評価することができる。5)、6)、7) も、部屋の独立性（空間のあり方）に関することであり、同様である。
- 3) 左右対称性は、左右のバランスが均等である（空間のあり方）ため、動きが生じにくく安定（静）性をもつと判断している。また左右対称性は、その対称軸線上に視線が集まること（空間の現れ方）になり、視線の動きが軸線上に制限されることで、静的な状況もつくられることになる。

- 4) ミュラー邸の壁は、家具もしくは腰羽目・壁・梁という古典的三部構成（空間のあり方）となっている。家具の立体感や腰羽目の素材感が視覚的に強いため、視覚的な重心が下がり（空間の現れ方）、空間に安定（静）性をもたらすことになる。
- 8) 部屋同士をつなぐ小さな出入口（空間のあり方）は、部屋同士の重なりを最小限に留めるため、部屋の独立性を高め、静的な状況が現れる。

同様に、動的な状況をつくり出す要因を確認していきたい。ヴァン・デューザーとクラインマンは、a) 左右対称軸と動線のズレ、b) 部屋を横断する視線の存在を挙げている。

- a) 部屋は左右対称に構成されているにもかかわらず動線はそれらの対称軸に一致しないこと（空間のあり方）により、安定した静的状況が崩れ、動的状況が発生しているとする。動線は、部屋の出入口と密接に関わり、その出入口の位置が対称軸とずれることで左右対称性が崩れ、動的な状況が発生するのである。
- b) 部屋は、しばしば左右対称に構成され、視線がその対象軸に縛られる仕組みがありながらも、部屋の対角線へと横断する視線や窓や開口を介して部屋の境界を超える視線の動き（空間の現れ方）が設定され、囲いとしての部屋の閉じた状態を揺るがし、不安定（動的）な状況をつくり出すとする。部屋の対角線へと横断する視線の動きは、aの出入口位置が対称軸とずれていること（空間のあり方）にも関連している。

このようにヴァン・デューザーとクラインマンが指摘する静的な主題と動的な主題を、空間のあり方と現れ方に即して確認すると、静的な主題を基本とする中に動的な主題が位置付けられていることがわかる。空間のあり方と現れ方において、あらためて静的な主題と動的な主題を判断する方法を整理しておきたい。

空間のあり方としての空間的イメージにおける静的な主題と動的な主題とは、建築の内部空間を連続した一種の流体として捉えた際の流れの流動（動的）と流れの停滞（静的）を考察することで判断できる。流れの方向性のない正方形の方が長方形よりも静的だと判断でき、また、それぞれの部屋が独立し分離している空間のあり方は、隣室への流れが発生しないため静的と判断できるのである。このような空間のあり方は図面によって確認することができ、平面の形や空間の繋がり方を考察することで静・動を評価することができる。つまり、空間のあり方としての流動性の乏しいイメージに対し静的、その逆を動的として評価を与えることができるのである。一方で、空間の現れ方における空間的イメージとしての空間の運動性は、人間が空間を移動することによって感得される知覚的経験であり、空間のイメージ（場面）が場面から場面へ移行する際の連続（動的）と分断（静的）によって評価できる。それを富永讓による映画における表現形式を例とした説明を参照に補足しておきたい。映像作品において、ショットはカットされず切れ目なしに連続して撮影された映像の断片のことであり、ある場所で撮影された複数のショットをまとめて構成することによりシ

ーンは形成されることになる。それぞれの場所ごとに撮影されたシーンを繋げることでシーケンスが構成され、さらにそのシーケンスをひとまとめにすることにより一本の映像作品となる。このような映像の形式における、連続（動的）と分断（静的）は、シーンとシーンの繋がりによって判断することが出来る。常時、シーンからシーンへ滑らかに連続して移行するわけではなく、異質なシーンを敢えて割り込ませることで、それまでの登場人物、時間、場所といった状況を一旦リセットし、シーンの分断を図り、シーン転換をつくるのは映像作品によくみられる手法である。この例に即せば、シーン転換は連続する場面の分断であるため静的と判断することができ、その逆に連続する場面を動的として評価を与えることができるのである。<sup>14</sup>

#### 2-4. 方法2 — 仕上材への着目

ヴァン・ドゥーザーとクラインマンは「ラウムプランという主題」の章において、前項で確認した2) 部屋ごとに異なる仕上材に言及し、それによる静的な主題を指摘していた。それに続く「包まれたインテリア (Wrapped Interiors)」の章においても仕上材を論じているが、「ラウムプランという主題」の章において論じられた仕上材と異なり、部屋を跨ぐ形での仕上材の連続性を指摘し動的な主題を見出している。ロースの設計理論から部屋ごとに異なる仕上材は、使用される仕上材の多様さを導き、その仕上材の多様さは差異化された複数の空間の質を生み出すことになるはずである。しかし実際は、必ずしも部屋ごとに異なるわけではなく、部屋を跨ぐ形で連続している部分も存在するのである。彼らが「包まれたインテリア」の章においてあきらかにしたのは、設計理論から零れ落ちるそのような仕上材の連続性であった。このようなヴァン・ドゥーザーとクラインマンの仕上材における空間の運動性の考察は、あくまで部屋と部屋の関係における仕上材の連続と分断を評価するものである。本論ではこれに加え、仕上材の素材そのものがもつ質感や色、模様をもたらす空間的イメージにも着目する。大理石であれば、その色や縞模様といった素材そのものがもたらす空間的イメージを対象とすることによって、ヴァン・ドゥーザーとクラインマンが仕上材の分析において検討しなかった分析項目として加える。例えば、大理石の縞模様が縦方向なのか横方向なのかによって空間的イメージに及ぼす異なる作用を分析方法として加えるのである。

#### 2-5. 方法3 — 図面作成

空間のあり方は建築図面によって確認することができるため、空間のあり方を導くには竣工当時の状態を図面によって確認する必要がある。ロース研究には史料の乏しさがいつも付き纏うが、ミュラー邸に関しては幸運にも様々な段階の図面が残されており、竣工当時の状態を再構築するための史料が多く残るロースにとっては特異なプロジェクトである。多くの図面が残る理由は、ミュラー邸がロースによってオフィスにある全ての書類の処分を命じたとされる1922年のパリ移住以後の晩年の作品であること、施主のミュラー家が保

管していた図面がプラハ工芸博物館に寄贈されたこと、さらに自他ともに認める代表作であるため協力者が史料保持を図ったことが考えられる。図面は大きく分けて四つの段階に分類することができる。第一段階はロースの手書きによるラフスケッチ (ALA57)<sup>15</sup>である。ここには平面図と断面図、ボリューム図が描かれている。第二段階はロースのラフスケッチをもとに製図されたと考えられる 1928 年 9 月 14 日から 10 月 30 日に作成された協働者カレル・ルホタ (Karel Lhota, 1894-1947) による図面 (B1/130, 128, 126, 127, 132, 133, 137, 135)<sup>16</sup>である。これらの図面にはロースの手書きによる修正が加えられている。第三段階は 1929 年 1 月 28 日に提出された建築許可申請図面 (B1/167a)<sup>17</sup>である。最後の第四段階は 1929 年から作成された施工図 (B1/184a 他)<sup>18</sup>である。

ヴァン・デューザーとクラインマンは、これらの図面を参照するだけでなく実測調査を行い、竣工当時の状態の図面を作成している。<sup>19</sup>本論では、彼らによって作成された図面を用いて空間のあり方を考察していく。ミュラー邸はよく知られているように、高さの異なる部屋を組み合わせた構成となっており、通常の「階」を用いて表記することが難しい建築である。そのためすべてのフロアを平面図として表記するには、6 段の異なるレベルの平面図が必要となる。これら 6 段の平面図のうち、ヴァン・デューザーとクラインマンが静的な主題と動的な主題を考察するのは、高さの異なる部屋を組み合わせた 3 段目と 4 段目における、エントランス、前室、メインホール、ダイニングルーム、婦人室とそれに付属する通路である。本章では、これらレベル差のある部分を考察対象とし玄関から婦人室までを巡る一連の移動に従って考察を進め、空間の運動性を考察していく。これらの考察対象は、ヴァン・デューザーとクラインマンが「ラウムプランという主題」の章と「包まれたインテリア」の章で取り上げた考察対象と同一である。そのため自ずと彼らの論を補完し、またその差異も浮き彫りになると考える。各部分を考察していく際、ヴァン・デューザーとクラインマンによる考察と本論の考察の違いを明確にするためにも、まず彼らの論をまとめ、それらを最初に示し、そのあとに本論の考察を記すこととする。また、各部分における考察は二段落構成とし、前半に空間のあり方を、後半に空間の現れ方の考察を記すこととする。建築図面から「空間のあり方」を、実際の建築経験から「空間の現れ方」を考察してミュラー邸の空間の運動性をあきらかにしていく。

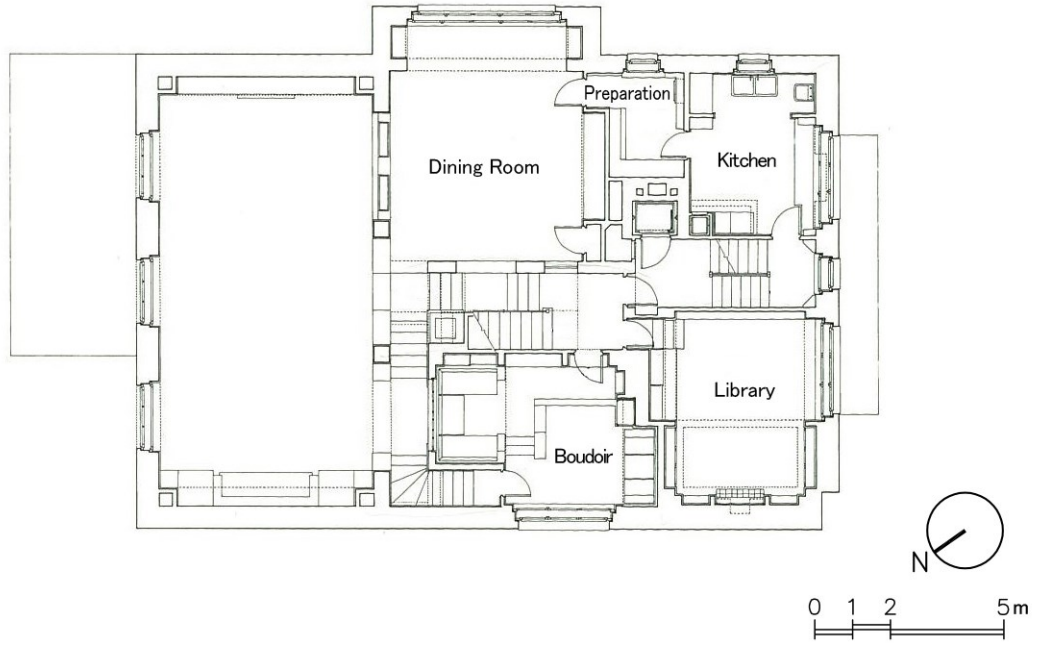


图2 4段目平面图

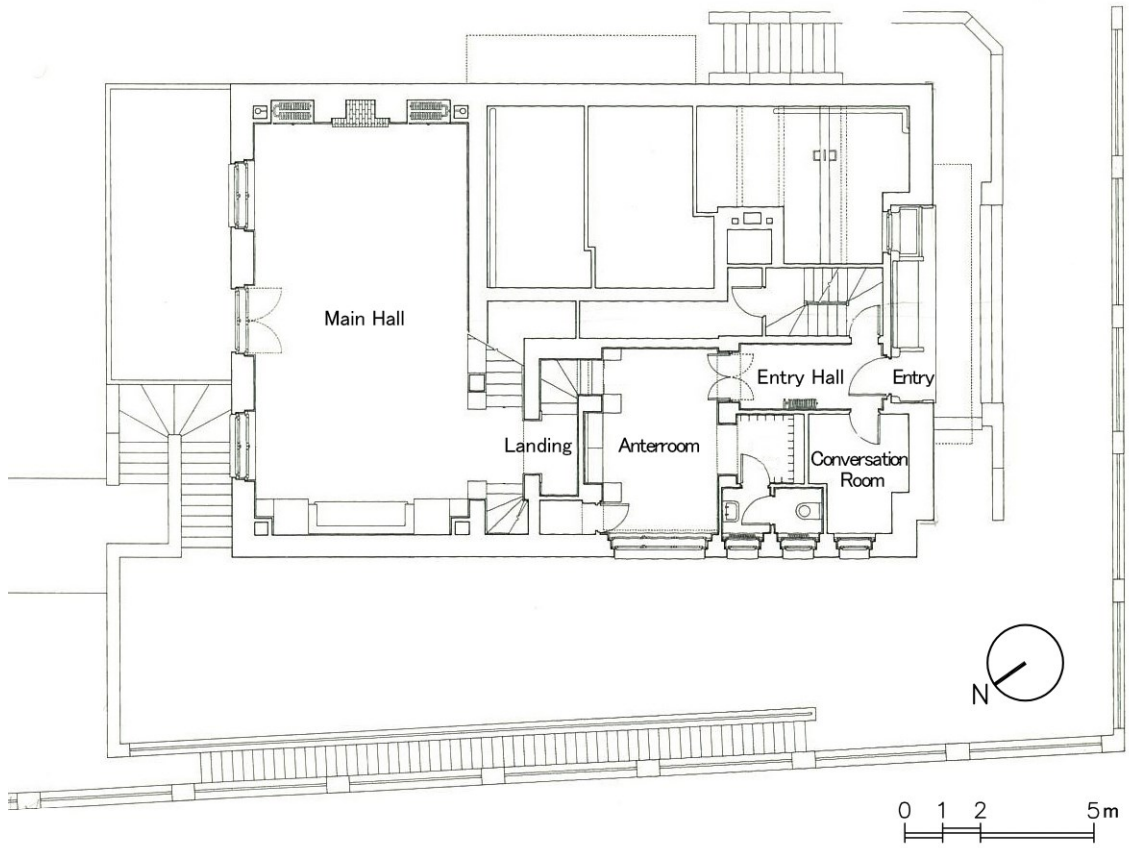


图3 3段目平面图

### 第三節 「空間の運動性」の考察

#### 3-1. 玄関 (Entry)

ヴァン・デュージャーとクラインマンによる玄関への言及は短い。彼らは、左右対称性と出入口の位置に着目し、玄関を考察している。彼らは玄関がベンチを中央として左右対称に構成され、その対称軸に動線である玄関扉の位置が一致していないことを指摘し、それを室内空間への前兆として捉えている。室内の部屋がしばしば左右対称に構成されているにも拘らず、動線はその対称軸と一致していないという室内空間のあり方との同一性を外部に面する玄関の空間のあり方にも見出している。玄関における空間の運動性は左右対称性による静的な空間の運動性が玄関扉を開くと同時に崩れ、室内の部屋と同様に動的な空間の運動性が発生するというわけである。

車道から3段分低い床面、庇によって形成された天井面、エントランス側へ折り返された塀が、空間を規定する要素として作用し、一種の境界として囲われた領域を形成している。このように囲われた領域として玄関をみることで、ヴァン・デュージャーとクラインマンが、室内空間への前兆として玄関を捉える視点は導かれている。<sup>20</sup>

玄関は、南側外壁下部を削りぬく形で幅5.2m・奥行1.2mの窪み状のポーチとして形成され、高さは2.2mに抑えられている。さらにポーチから庇が1m突き出している。玄関の構成は、ベンチを中央として、左側に玄関扉、右側に下階に存在する石炭貯蔵庫への投入口が、左右対称に配されている。中央ベンチは、玄関で停まり、そこで寛ぐというよりも、車庫からの車を待つための待合としての利用が想定される。玄関へは敷地の東隅に設けられた門扉を通り、斜路(車道)を下る形でアクセスすることになる。前面道路と玄関の高低差が1m程あるが、斜路によって調整している。斜路は、玄関を通り過ぎた先の車庫に繋がり、トラバーチンによって舗装された歩行者用通路(歩道)は、門扉先の階段を降りた先に設けられ、玄関へと続いている。車道と歩道を分離するレンガ塀は、玄関部分では玄関と同じ幅で切り取られ、車道と歩道が接続されている。



図4 玄関

南側前面道路との道路境界には、高さ 1.5m程の縦格子塀があり、ミュラー邸にアクセスする際、建物の足元が塀によって隠されているため、玄関の存在に気付きにくい。門扉を通過し、トラバーチンによって舗装された歩道を歩き、建物に近づいてはじめて、突き出た庇によって玄関の存在を感じるようになる。歩道からアプローチする方向と平行に玄関が据えられているが、外壁面を窪ませた造形によって、玄関に人間を引き寄せる。これまで歩道の床面に使用されていたトラバーチンが、玄関では壁やベンチに使用されている。それに対し、ポーチ部分の床は一段上がり、グレーの石に材料が切り替り、歩道とは縁が切れている。それにより、歩道を歩いてきた人間の視線は、トラバーチンという仕上材によって足元から壁面へと導かれる。歩道に用いられたトラバーチンという仕上材の連続性から人間の視線の動きを玄関へと導き、歩道上では水平方向に展開していた空間の運動性は、玄関壁の垂直面によって受け止められるのである。トラバーチンは中心をもつように渦巻き状に正方形に形成され、ベンチ裏壁に貼られている。それにより左右対称性が強化され静的状況も強化されることになる。そして、玄関扉を開くと、一度、停滞した運動は、再び動きだし、室内へとその運動が導かれることになる。

### 3-2. 玄関ホール (Entry Hall)

ヴァン・デューザーとクラインマンは、前室へと続く動線が縁取られ、さらにその先にはメインホールへと続く階段が中央に見えることで、動的な空間の運動性が生み出されていることを指摘している。<sup>21</sup>

玄関ホールは、幅 1.7m・奥行 4m・高さ 2.4mのトンネル状の空間である。天井は白色、両壁は緑色のガラス、床はレンガタイルによって仕上げられている。玄関扉を入ってすぐ両脇に向かい合うふたつの扉があり、それぞれの扉は、右手が階段、左手が談話室へと繋がっている。階段は、地下階から最上階まで直通し、裏動線としてミュラー夫妻に奉仕する給仕が主に使用していた。ミュラー夫妻が給仕に日常の要望を伝えていたのがこの玄関ホールであり、談話室では、家の奥へ通したくない客の応対も行っていた。つまり、ミュラー夫妻にとって、この玄関ホールが公私を分ける緩衝空間として機能していたのである。玄関ホールと前室の間には、スイングドアとして進行方向にかかわらず開閉できる両開きのガラス框扉があり、公私を分ける緩衝空間としての機能を満たす境界をつくっている。

細長い空間の玄関ホールは、その方向性と動線が一致し、さらに、その先にみえる階段の存在によって、人間の前進運動を押し進める。玄関ホール床のレンガタイルは、玄関ホール先の前室へと続くため、床材の連続性によって、動的な状況が生み出されている。しかし、玄関ホールは、ガラス框扉を閉じることによってその動的状況が変化することになる。ガラス框扉は、閉じた状態では中央の縦框の存在により、玄関ホール先に見える階段への視線が遮断され、動的な空間の運動性は一旦弱められることになる。ガラス扉を閉じることで視線を跳ね返し、給仕と立ち話をする程度にせよ、そこに停まらせようとする微細な静的状況が



発生することになる。細長いトンネル状空間は、動的な空間の運動性に支配されることが自明に考えられるが、扉が閉じた状態を考慮すると必ずしも動的な状況だけでなく、微細な静的状況も存在するのである。また壁に用いられた色ガラスは、玄関および前室から入る光や扉の像を反射させ視覚的秩序を混乱させ、長方形平面の方向性を弱める効果を導いている。



図5 玄関ホール

### 3-3. 前室 (Anterroom)

ヴァン・デュージャーとクラインマンによれば、玄関ホールから歩みを進め前室に入ると、玄関ホールから階段へと続く動線が、前室全体の空間構成の一部として回収され、動的な空間の運動性も無効化されてしまうとする。玄関ホールから見えた階段は、実際には前室越しに見えていた階段だったため、玄関ホールから階段へ継続すると思われた動的な空間の運動性は、前室の空間構成によって組み立て直され、前室を支配する静的な空間の運動性へと変換されると指摘する。そして、再び階段へと動的な空間の運動性を継続するには、ベンチを中央とした左右対称の構成という静的な状況に抵抗する形で可能になるとする。<sup>22</sup>

前室は、3m×5mの長方形平面をしており、そこにコート掛けが備え付けられたクロークやトイレが附属し、主に待合室として機能する。それぞれの壁面は、北側壁面はベンチ、西側壁面は窓、南側壁面はクロークを中心に左右対称に構成されている。玄関ホールの先に見えていた階段は、北側壁面はベンチ脇に設けられ、メインホールへと続く。天井は青色、壁は方形を象った白壁、床は玄関ホールと同じレンガタイルで仕上げられている。

玄関ホールの動的な空間の運動性は、同じ床材が前室へと続くこともあり継続するように思われるが、玄関ホールから前室に足を踏み入れると、長方形平面の長辺方向の突き当りにある窓から差し込む光へと人間の視線は引き寄せられるため、玄関ホールから直進する運動性は前室において90度転換されることになる。それにより、玄関ホールからの空間の運動性は一旦無効化され、左右対称に構成された前室に絡め捕られる形で、静的な状況に転換されることになる。また、玄関ホールからの運動性は仕上材の色によっても弱められることになる。玄関ホールでは両側壁面が緑色の色ガラスによって仕上げられ、天井面は白色で



あったのに対し、前室では壁と天井の関係が反転し、壁面は白色となり天井面は青色となっている。玄関ホールでは、ガラス壁の緑色によって両側から人間の視線を挟み込みその方向性を強めていたのに対して、前室では同じ寒色系の青色の天井に視線が移ることで、玄関ホールからの運動性を一旦回収し、前室の構成による静的な空間の運動性へと移行させる端緒となっている。また、壁の象られた方形型は長方形を縦長に並べることで、上方への運動を示している。これにより視線は上方へと動き静的な運動を導くことになる。



図6 前室

### 3-4. メインホール (Main Hall)

ヴァン・デューザーとクラインマンは、四隅の柱と柱間の梁が、部屋の領域を明示するように囲い、部屋を規定する要素として働いていることを指摘している。そして、実のところ、四隅の柱は構造を負担しない配管スペースであり、梁においても四本中三本は構造を負担せず、見せかけであることを暴いている。つまり、空間を縁取っている柱と梁は、空間を規定する要素としてわざわざ空間に施した見せかけの柱と梁なのである。また、床においても黒いオーク材で部屋を縁取ること、梁が天井を規定したように、床も同じく部屋の領域を規定しているとする。それにより、メインホールは、静的状況を獲得していることを指摘している。

一方で動的な空間の運動性は、軸線の存在とともに語られている。前室から階段を上がり、幅1m・長さ2.2m・高さ2mの小さな踊り場のような空間に到達すると、そこからメインホールの縦長の窓が正面に見える。小さいながらも踊り場空間は、正面に見えるメインホールの窓を中心に左右対称に構成されているため、自然と視線はその窓へ導かれ、動的な状況を生み出しているとする。しかし、その運動性に従って前進しメインホールに足を踏み入れると、踊り場から見えた窓は、実はメインホール北面を構成する3つの窓の西側に位置するひとつの窓に過ぎず、踊り場から窓へと続くと思われた軸線は、中央の窓を中心とした左右対称軸へと回収され、動的な空間の運動性は無効化されてしまう。中央の窓はテラスドアとして機能するため、壁面を構成する左右対称軸の対称軸と動線が一致し、動的な空間の運動性がテラスへと継続することを指摘している。踊り場から発生した動的な空間の運動性が、メインホールに入ると静的な状況に回収されて一旦無効化されるものの、その静的な状況を構成する北側壁の

左右対称軸がテラスへの動線と一致することで、静的な状況が動的な空間の運動性に転じるのである。これは、テラスが東寄りに偏って配置されているために、発生している空間の運動性であることをヴァン・デューザーとクラインマンは指摘している。また、彼らは、窓のある北壁の反対に位置する南壁が、壁越しに隣室が垣間見えることや、壁自体が隣室へと繋がる段々形状になっていることで、動的な空間の運動性が生み出されていることを指摘する。<sup>23</sup>

メインホールは、5.5m×11m×高さ 4mの直方体空間である。四隅には柱が配置されているだけでなく、柱と同じ見付寸法の柱状壁を抱合せることで鍵括弧形状をつくり、囲いとしての部屋の領域を明示している。また、梁がそれら柱頭を結んで四方を巡り、部屋を規定する要素として働いている。その梁によって囲われた平滑な天井からは、計4個の球状照明が2個ずつ左右対称に吊り下げられている。その照明下には、椅子やローテーブルといった家具が、長手方向両端部に設けられた暖炉とソファを囲むように配置されている。それぞれの壁面は、暖炉とソファを中心に左右対称に構成されている。北側の市街を望む壁には、3つの窓が左右対称に配され、中央の窓からアクセスするテラスも付属している。南側の壁は、柱と同じ見込み寸法の厚みのある壁として隣室との境界を形成し、柱と同じ大理石によって仕上げられている。柱間の高さ2mの大理石の壁は、西に向かって段々低くなり、一旦床にのみ込まれる形でメインホールへの出入口を形成し、再び西側の壁へと迫り上がるように繋がっている。その大理石壁は、東側と西側それぞれの壁面の暖炉やソファを組み込むように大理石の腰壁が形成され、ぐるりと大理石壁が四周を巡っている。床は木製パーケットフローリング材によって構成され、黒いオーク材が、メインホール内の四周を縁取り、出入口部分では境界線を形成している。

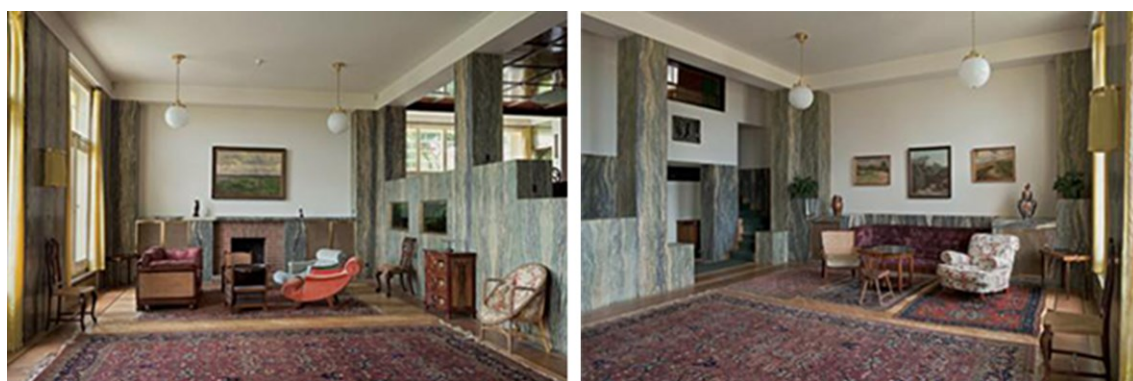


図7 メインホール

南側壁面の段々形状の大理石壁が床にのみ込まれる出入口部分では、様々な空間の運動性が交差している。前室からメインホールへの道程は、階段と階段を上った先の踊り場空間、さらに右手に食事室への階段、左手に婦人室への階段へと続く通路空間を挟むかたちでメインホールと接続している。階段から踊り場空間、さらに通路空間まで、メインホールと同

じ木製パーケットフローリングが貼られ、床材が連続している。また、踊り場空間と通路空間には、メインホール出入口と同様の黒いオーク材によって境界がつくられている。前室は方形を象った白色塗装の壁によって構成されていたが、前室からメインホールへと続く階段の壁にも同様の壁が用いられ、階段を上がった踊り場空間まで続いている。1m×2.2m×高さ2mの踊り場空間では、開口部の両端に大理石が柱型に貼られ、壁素材の切り替えが行われている。通路空間の壁にも踊り場空間の開口高さ2mに揃える形で切り替えられた大理石壁が続き、大理石壁の連続性によって通路空間とその先へと人間を導いている。メインホール内の壁に用いられている大理石は縞模様が垂直方向に貼られ、天井の高さを強調している。それによりヴァン・デューザーとクラインマンが指摘する隣室への視線の動きは弱められ、その結果、静的な運動を形成することになる。

### 3-5. 食事室 (Dining Room)

ヴァン・デューザーとクラインマンによれば、食事室は、メインホールや階段に開放的で連続性をもちながらも、それらと分離し独立性を確保しているとする。食事室の開放性は、通路から食事室への出入口部分に柱がなく、部屋の四隅のうち一隅が欠けていることに起因しているとするが、その欠如にもかかわらず、25分割された5m×5mの正方形格子天井の幾何学性により、食事室の領域は保持されているとする。また、部屋中央に配置された円卓と円形照明により求心的な人間の居場所がつくられることで静的な空間の運動性を獲得しているとする。一方で、メインホールと食事室を分ける大理石の境界壁は、見込寸法が450mmもあるため、人間の居場所としてのベンチに供することもできるはずだが、そのような建築的仕掛けを施すことなく、境界としての役割のみを担っていることに彼らは着目している。その境界に人間を定着させる場所として供せず、境界壁側面で展開されるメインホールから食事室へと繋がる通路空間として動的な空間の運動性の継続を指摘している。<sup>24</sup>

食事室は、5m×5mの正方形平面から東側へ1mせり出した平面形をもつ。メインホールの南側壁の背後にある通行空間から続く食事室の出入口には柱がないものの他の三隅にある柱形状の壁や、25分割されたマホガニーの格天井によって、5m×5mの空間が規定されている。そのため、東側のせり出し部はあくまで付属空間として存在し、食事室は正方形空間として規定されている。せり出し部の窓から食事室に外光をもたらす空間として機能し、その奥行きによって直接光と距離を保ち、柔らかな光を導く。部屋の中央には、天井や壁と同素材で構成されたマホガニーの円形テーブルが設えられ、置き家具でありながら、部屋を構成する重要な要素として機能している。その上部には、円形の照明器具が吊り下げられ、テーブルとともに部屋の中心性を形作っている。さらに、それぞれの壁面を左右対称に構成することで、部屋の中心性を補完している。メインホール側と階段室側の壁面には開口部が設けられ、隣室との繋がりによって部屋の中心性が弱められるように思えるが、階段室側はカーテンによって間仕切られ、メインホール側は柱と同じ奥行きをもつ高さ900mmの手摺

壁によってテーブル席からメインホールへの視線を遮り、部屋を中心性と静的な空間の運動性を保持している。

メインホールと食事室の境界にある大理石壁は、通路空間から連続したまま、食事室の構成要素と混じることなくそのまま食事室へと貫入し、東側壁にぶつかっている。それにより、食事室の壁が大理石壁と接触せず、物理的距離を取ることで空間的空白を設け、メインホールと食事室の見切り（分離）を達成している。そのため、独立した大理石壁は、食事室とは異なる空間構成要素として食事室側から分離され、食事室とメインホールとの領域分離を逆説的に浮かび上がらせることで、大理石壁の動的な運動性と食事室の静的な空間の運動性との同居を可能にしている。天井と造り付け家具に用いられたマホガニー材は素材そのものの木目よりも塗装による艶が光を反射することに特徴がみられる。窓からの光や隣接する白い壁を反射したマホガニー材の艶が視覚的な攪乱効果をもたらしている。



図8 食事室

### 3-6. 婦人室 (Boudoir)

ヴァン・デューザーとクラインマンによれば、婦人室は二つの扉をもつ閉じた囲いであると同時に、建築構成要素が複雑に展開される部屋であるとする。複雑な空間構成をつくり出す要素のひとつであるレベル差のある床は、婦人室の下階に位置する階段と踊り場空間を格納したために発生したレベル差である。そして、閉じた囲いとしての空間のあり方は、他室との繋がりを見出せないため、静的な状況にあることは自明であるとしている。また、そこで展開される空間構成が、四隅の強調や左右対称性により、静的な空間の運動性を獲得していることを指摘している。その一方で、他室と繋がりの乏しい婦人室でさえ動的な状況を見出せるとし、その起因を求心性のない空間構成やアルコーブに設けられた窓に求めている。アルコーブの突き当りに設けられた小さな窓からメインホールを覗き見ることは、部屋の外へと関心を向けさせ、また、婦人室からメインホールを見るということは、メインホールから婦人室内部を見られるということであり、その外部からの視線の浸入によって閉じた囲いの安定性が崩され、動的な状況をつくっているとする。<sup>25</sup>



婦人室は、東側の階段室および北側の階段へと続くふたつの開き戸を有し、他室と分断された独立した部屋として存在している。婦人室は、3m×4mの長方形平面を基本に1.8m×3mのアルコーブと1m×2mのデイベッドがそれぞれ合体した不整形な平面形をしている。床はアルコーブが位置する高い床レベルとデイベッドが位置する低い床レベルに分かれ、それぞれのレベルに一つずつ扉が設けられている。アルコーブは十分な高さを確保できないため、ソファによる座空間として形成されている。天井は、段差のある床とは異なり、白くフラットな3m×4mの長方形天井が部屋全体を支配している。アルコーブやデイベッドの天井は、下がり壁によって白い天井面とは縁が切られているため、整形の長方形天井が形成されている。



図9 婦人室

アルコーブやデイベッドの下がり壁から続く壁面、また棚や腰壁は、レモンウッド材で一様に仕上げられ、部屋の四周をぐるりと取り囲んでいる。壁と家具に共通してレモンウッドを仕上材として使用することで、レベル差のある床や不整形な平面形にもかかわらず、壁の構成によって、天井面を規定する3m×4mの整形天井面が浮かび上がることになる。様々な空間構成要素を統合し、静的な状況をつくり出しているのはレモンウッド材の壁面によって規定された整形の天井面なのである。

#### 第四節 仕上材による空間の運動性

本章は、ヴァン・デューザーとクラインマンの研究を批判的に吟味することで、ロースが達成した空間の質を運動性にかかわる空間のイメージとして評価してきた。本章とヴァン・デューザーとクラインマンによる研究の相違は二点ある。一点目は、ヴァン・デューザーとクラインマンによる方法を補完するかたちで、平面形状がもつ方向性と仕上材そのものがもつ素材感による空間の運動性への効果を評価軸に加えたことにある。二点目は、ヴァン・デューザーとクラインマンによる空間の運動性を空間のあり方と現れ方に分別したことで、空間的イメージを生み出す要因を整理したことにある。

特に本章によって補完した仕上材による空間の運動性を振り返っておきたい。玄関アブ

ローチでは床に、玄関では壁にトラバーチンを使用することで床から壁へと視線を導き、水平面の動的な空間の運動性を垂直面で受け止め、静的な空間の運動性へと転換していた。玄関ホールと前室では、床をレンガタイルで連続させ、その先に階段を設けることで動的な空間の運動性を導きながらも、玄関ホールの緑色の壁から前室の青色の天井へと視線を誘導することで、前室の空間構成に接続し、静的な空間の運動性へと導いていた。また玄関ホールの壁に使用された色ガラスによって生み出された反射は視覚的秩序を混乱させ部屋のもつ方向性を弱める効果を及ぼしていた。また同じように、前室においても壁に象られた方形の秩序によって運動性が生み出されていることを確認した。メインホールでは、四周の壁をぐるりと大理石によって連続させることで、囲いとしての静的な空間の運動性を獲得する一方で、出入口付近では、ホールからはみだすかたちで大理石壁を連続させ、様々な動的な空間の運動性を生み出していた。それと同時に、大理石の縞模様を垂直方向に形成させることで隣室へと抜ける視線の動きを遮るような障壁となる効果を生み出していた。食事室では、通路空間から貫入する大理石壁と接触することなく距離を置くことで、食事室における静的な空間の運動性と大理石壁による動的な空間の運動性の同居を可能にしていた。天井と壁に用いられたマホガニー材に反射した像が視覚的な攪乱効果を導き、空間構成だけによらない空間の運動性を導いていた。婦人室では、様々な空間構成要素が入り混じる不整形平面の中において、レモンウッドの壁仕上材によって浮かび上がる整形天井面によって静的な空間の運動性を獲得していた。

このように、本章では、部屋と部屋を跨ぐ仕上材の役割だけでなく、仕上材の素材そのものがもたらす効果を確認することができたのである。その結果、ヴァン・デューザーとクライマンがミュラー邸における空間の特性として見出した静的な主題と動的な主題の両義性を、仕上材における効果としても補完することが出来たと考える。これらを表にまとめると、本稿がヴァン・デューザーとクラインによる静的な主題と動的な主題の指摘を補完していることがわかるだろう。(表1参照)

本章は、ヴァン・デューザーとクライマンの研究に多くを負っているものの、新たな評価軸の追加と空間のあり方と現れ方に沿って「空間の運動性」を整理したことで、結果的にヴァン・デューザーとクライマンによるミュラー邸の分析を延伸できたと考える。次章では、本章で検討した「空間の運動性」を抽出する方法を踏まえてロース建築の触覚性をあきらかにしていきたい。

	静的な主題	動的な主題
玄関	左右対称性	動線と左右対称軸のズレ
	トラバーチンの壁材への使用 トラバーチンの正方形パターン	床のトラバーチンの連続性
玄関ホール		縁取られた動線 先に見える階段の存在
	壁の色ガラスによる反射効果 ガラス扉の存在	前室への床のレンガタイルの連続性 壁への色ガラスの使用
前室	部屋の中心性	動線と左右対称軸のズレ
	天井の青色塗装 壁パターンの方向性	窓の存在
踊場	白い天井は婦人室底面に属する 床貼り方向の違い	前室壁材との連続性 メインホール床材との連続性
	壁パターンの方向性	
メインホール	四隅の柱 柱間の梁 床の縁取り 併せ柱による囲いとしての領域の明示 テラスドアを対称軸とした窓配置	踊場から窓への軸線と窓からの眺望 部屋に対し東寄りに位置するテラス テラスの端に位置するテラスへの動線 南側の段々形状の大理石壁 出入口付近での大理石壁の連続
	大理石縞模様による垂直性	
ダイニングルーム	正方形格子天井 部屋中央の円卓と照明 左右対称の三面壁 カーテンによる西側壁の視線制御	部屋の四隅のうち一隅の欠如 動線と左右対称軸のズレ 家具化していない境界壁
	メインホール境界にある厚みのある壁	大理石壁の貫入
婦人室	閉じた囲いとしての部屋 ニッチと分けられた中央の平滑な天井 強調された四隅 アルコーブにおける求心的な家具構成 東側扉に設けられた一段の敷居 そこかしこに存在する左右対称性	求心性のない空間構成 アルコーブの窓の存在
	壁材によって浮かび上がる整形天井	

網掛部は本稿による指摘

その他はヴァン・デューズーとクラインによる指摘

表 1

## 註

- <sup>1</sup> Leslie Van Duzer, Kent Kleinman, *op. cit.*, pp.38-43.
- <sup>2</sup> Le Corbusier et Pierre Jeanneret., *Oeuvre Complète de 1929-'34.*, Les édition d'Architecture, 1946  
富永讓『ル・コルビュジェ：建築の詩』（鹿島出版会、2003）36 頁
- <sup>3</sup> 同上、21 頁
- <sup>4</sup> Burkhardt Rukschcio and Roland Schachel, *op. cit.*, p.250.
- <sup>5</sup> ロース「グランドホテル・バビロン」前掲書『ボチヨムキン都市』189 頁
- <sup>6</sup> ヒルデブラント、前掲書『造形芸術における形の問題』161-162 頁
- <sup>7</sup> 富永讓『建築の構成から風景の生成へ』（鹿島出版会、2015）91-92 頁
- <sup>8</sup> ヒルデブラント、前掲書『造形芸術における形の問題』137 頁
- <sup>9</sup> ロース「私の建築学校」前掲書『にもかかわらず』66 頁
- <sup>10</sup> クルカ編、前掲書『アドルフ・ロース』29 頁
- <sup>11</sup> コロミーナ（松畑強訳）、前掲書『マスメディアとしての近代建築』29 頁
- <sup>12</sup> ロース「私の建築学校」前掲書『にもかかわらず』66 頁
- <sup>13</sup> Leslie Van Duzer, Kent Kleinman, *op. cit.*, pp.38-43.
- <sup>14</sup> 富永讓、前掲書『建築の構成から風景の生成へ』92-96 頁
- <sup>15</sup> ALBERTINA Sammlungen Online（最終検索日：2022年3月28日）  
<https://sammlungenonline.albertina.at/#/query/f3f30f14-3d26-4603-96ea-e78eb18c7110>
- <sup>16</sup> Karel Ksandr, ed. *op. cit.*, pp.381-386.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, pp.387-395.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, pp.396-404.
- <sup>19</sup> Leslie Van Duzer, Kent Kleinman, *op. cit.*, pp.77-87.
- <sup>20</sup> *Ibid.*, pp.77-87.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, pp.77-87.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, pp.77-87.
- <sup>23</sup> *Ibid.*, pp.77-87.
- <sup>24</sup> *Ibid.*, pp.77-87.
- <sup>25</sup> *Ibid.*, pp.77-87.

## 図版出典

- 図.1,5左,6右,7,8,9) Villa Müller, The City of Prague Museum  
[<http://en.muzeumprahy.cz/villa-muller/>]最終検索日:2019年10月27日
- 図.2,3) Leslie Van Duzer, Kent Kleinman, *op. cit.*, p.81
- 図.4,5右,6左)Yoshio Sakurai, Adolf Loos Residences, a+u 2018:05,  
pp154(4右), pp163(4左), pp155(5右), pp156(6左)



## 第五章 ロースの触覚的空間

### 第一節 考察対象 ―五軒の住宅と「あるべき姿」の構築―

本章の目的は、ベンヤミンの触覚概念に即して「空間の運動性」を考察し、ロース建築の触覚性をあきらかにすることである。

「空間の運動性」は、「空間のあり方」と「空間の現れ方」に即して考察することで整理することができた。「空間のあり方」は図面を考察することで確認することができ、「空間の現れ方」は実際に空間を経験することで考察することができた。つまり「空間の運動性」の考察には、「空間のあり方」を考察するための図面と「空間の現れ方」を考察するための実体験が必要となる。

本章で「空間のあり方」を考察するにあたり、あらためて考察するための図面を作成することにした。それはロースの関連史料が乏しく竣工図として扱える図面が存在しないため、史料から導かれる本来の「あるべき姿」を見定めた図面を作成する必要があるからである。その図面作成の基礎史料として用いるのが、建設地を管轄する各自治体の建築審査局に残された建築許可申請図面である。許可申請図面を用いる理由は、提出日が印字されているため、「あるべき姿」の図面作成に必要な図面作成時期の前後関係を把握することができるからである。アルベルティーナ美術館のロース・アーカイブ（ALA）にも図面が収蔵されているが、同じプロジェクトに複数枚の図面が存在し作成された時期が特定できない場合もあるため許可申請図面を用いるのである。許可申請図面を基礎史料とするにあたり、許可申請図面があくまで許可申請を目的とした図面であることに留意しなければならない。なぜなら許可申請図面として提出された図面が、実際に図面通りに施工されたか否かはわからないからである。しかし、行政機関に建築の許可を求めるために提出された図面に大きな変更を加えて施工することには問題が生じることも事実であり、許可申請図面の内容は施工においてもある一定程度の拘束力をもつと考えられ、竣工時の原状を推測するための史料としての価値をみいだせると考える。それに対して「空間の現れ方」を考察するための実体験に関しては、文字通り筆者が実際に建築空間を経験できることが条件となる。このように許可申請図面の入手と建築空間における実体験のふたつを満たすことを条件とした結果、本章が考察対象として選定したのは、ホーナー邸、レーヴェンバッハ邸、ドゥシュニッツ邸、ローゼンフェルド邸、ブリュンメル邸の五軒の住宅である。

ブリュンメル邸の許可申請図面は公開されているが、他の四軒の住宅については現在の所有者の許可を得てウィーン市建築審査局（MA37）<sup>1</sup>において複写することで入手した。このような選定方法では、これら五軒の住宅以外にもベンヤミンの触覚概念に即して分析しようとする本章の主旨に相応しいロースの建築が存在する可能性があることは確かである。そのような可能性を是認した上で本論文が採用する考察方法によって、これら五軒の住宅が選定されたことをあらかじめ断っておきたい。

以下ではまず、「あるべき姿」の再構築に関する問題を概観し、第二節で触覚的考察を行うための方法の再検討を行う。そして第三節以下において、五軒の住宅における「空間の運

動性」をあきらかにしていく。ホーナー邸（第三節）、レーヴェンバッハ邸（第四節）、ドゥシュニッツ邸（第五節）、ローゼンフェルト邸（第六節）、ブリュンメル邸（第七節）における「空間のあり方」と「空間の現れ方」の考察をとおして「空間の運動性」をあきらかにし、ロース建築の触覚性を同定したい（第八節）。

残された史料から竣工時の建築を推測しようとする作業において生じる様々な問題をクライマンとヴァン・デューザーはミュラー邸の復元修復工事において生じた問題として端的に指摘している。

いかなる建築の修復にも、ある種の危険と疑念がつきまとうことになる。まず、修復の正確さへの疑念である。正確さを期するために、建築家の図面を参照し、当時の写真を精査し、考古学的な技術を駆使する。しかし、その裏付けが正当なものであるかどうかの問題となる。建築家の図面は、実際に建てられた建築を正確に反映しているのか、もしそうでなければ、建築家の意図と、実現された建築のどちらを優先すべきなのか。写真に写っているのは居住状態なのか、それとも演出されたものなのか。そして、考古学的な探求に伴う疑念として、どの深さ（厚さ）までサンプルを採取すればいいのか。<sup>2</sup>

彼らはこのように述べ「オリジナル（原状）」という概念に疑義を呈している。彼らは、残されたミュラー邸の同じ部分が映る二枚の写真の差異を指摘することで、唯一と考えられる「オリジナル」という概念への揺さぶりを試みる。

ここで述べられる考古学的な技術とは、ミュラー邸で採取された建築材料のサンプルによる科学的検証を指している。オリジナル素材の調査を目的とした科学的方法（ケイ酸塩分析、重量熱分析、紫外線による粒度分析等）による分析は、それぞれの建築材料の組成を明らかにし、修復作業へと生かされている。クライマンとヴァン・デューザーは、建築の修復に必ずつきまとうとするこれらの疑念へのひとつの解決策として、修復という概念を生み出したヴィオレ＝ル＝デュックを参照し、ひとつの結論へと導いている。ヴィオレ＝ル＝デュックによれば「建物の修復とは、保存することでも、修理することでも、再建することでもなく、ある時点では存在し得なかった完全な状態に戻すこと」<sup>3</sup>であるとする。そのため、クライマンとヴァン・デューザーは、修復するということが常に新しい作品を生み出すことになる結論付けるのである。つまり、建築の修復もしくは復元という作業が、竣工時における絶対唯一の建築の姿を追い求めることではなく、残された史料を起点としながらも建築家の意図を推測し、それら史料からパズルを組み合わせるように「あるべき姿」を再構築するという創造性へと開かれていることを指摘するのである。本章では、許可申請図面に加え、他の史料も参照しながら「空間のあり方」を考察するための「あるべき姿」を再構築した図面を作成している。



図1 ホーナー邸外観

註

<sup>1</sup> MA37 - Baupolizei

<sup>2</sup> Kent Kleinman, Leslie Van Duzer. *VILLA MÜLLER*, Prague: Argo, 2000, p320.

<sup>3</sup> *Ibid*, p320

図版出典

図1：ハインリヒ・クルカ編、前掲『アドルフ・ロース』（左）、ALA2528（右）

## 第二節 触覚的考察の再検討

### 2-1. 動的な考察

次に、本章の考察方法について説明したい。本章ではロースの建築をすでに完成した静態の状態としてみるのではなく、時系列に沿って変化する動的なプロセスとしてみる。ロースの具体的な建築に着目する場合、その設計手法や理論それ自体よりも、ロースがプロジェクトごとに異なる与条件と格闘し、そのなかで建築を設計し変遷させていった「軌跡」のなかに、建築的实践をみる必要があると考えるからである。本章が対象とする五軒の住宅の種別は以下のとおりである。

- ・ホーナー邸 : 新築（一戸建て住宅）
- ・レーヴェンバッハ邸 : 改築（既存共同住宅の三階部分）
- ・ドゥシュニッツ邸 : 増改築（既存一戸建て住宅）
- ・ローゼンフェルト邸 : 改築（隣家と壁を共有する既存連続住宅）
- ・ブリュンメル邸 : 増改築（既存長屋）

ホーナー邸のみ新築であり、その他は既存建物の改築もしくは増改築となっている。それぞれの住宅の許可申請図面を納めたファイルには、これまでに建築審査局に提出された全ての書類と図面が収納されている。そのため、ロースによる改変だけでなく、その住宅が辿ってきた現在に至るまでの改変履歴を確認することができる。ホーナー邸に関しては新築であるため、ロース以前の図面は存在しないが、ロースは最初に提出した図面を変更するための図面を提出しており、最初に提出された第一案に対する変更案として第二案の図面が存在している。本章ではホーナー邸の第一案を他の住宅における既存建物と同じように所与の建物として取り扱うこととする。それにより時系列に沿って変化する動的なプロセスを考察できるようになり、新築・改築・増改築にかかわらず五軒の住宅を同じ条件下で扱うことが可能になる。

### 2-2. 方法の独自性

このような動的な考察方法は、ベンヤミンの触覚概念に即してロース建築を考察しようとする本章のアプローチと繋がっている。その繋がりは触覚と運動の関係に由来する。ベンヤミンによる触覚概念の原初であるヒルデブラントによる「視覚的な視覚」と「触覚的な視覚」の差異は、結局のところ運動の有無にあった。「視覚的な視覚」が比較的遠くから対象物を見ることで眼を動かさずに全体像を捉える方法として静止的な視覚であったのに対して、「触覚的な視覚」は運動的な視覚であった。「触覚的な視覚」は、手を動かし対象物を撫でる触覚的行為を、眼が絶えず動くことで対象物を確かめる視覚的行為への転用として導かれていた。この「視覚＝静止」と「触覚＝運動」という構図がヒルデブラントによる触覚概念の特徴である。そのため、ロースの建築をすでに完成した静態の状態としてみるので

はなく、時系列に沿って変化する動的なプロセスとしてみる触覚的なアプローチそのものが、「触覚＝運動」という等式を介して、ロース建築の触覚性をあきらかにする本章の目的と繋がるのである。

ロースに関する先行研究において、ロースと異なる設計者による既存建物図面にまで遡って考察する方法を採用した研究は、管見の限り存在していない。そのため、本章が採用する動的な考察方法は、これまでにない本論文における独自の方法として既往研究のなかに位置付けることができると考える。

### 2-3. 連続的な運動による考察

さらに「視覚的な視覚」と「触覚的な視覚」における「運動」を再検討したい。すでに第四章において既往研究を参照しながらミュラー邸の「空間の運動性」をあきらかにしたが、ヴァン・デューザーとクラインマンによる「空間の運動性」は、「建築的散策路」を提唱したル・コルビュジエの空間が積極的な視覚的運動を喚起するのに対してロースの空間は基本的に動かないとしていたように、結局のところ視覚性と触覚性の差異が曖昧なままの考察に留まっていた。そこで「視覚的な視覚」と「触覚的な視覚」における「運動」を精査することで、視覚的でない触覚的な「空間の運動性」を考察するための具体的な方法を導きたい。

ヒルデブラントは「触覚的な視覚」のみに運動性を認めていたが、静止的な視覚とされた「視覚的な視覚」にも運動性が認められると考える。ヒルデブラントは「視覚的な視覚」を検討する際、一つの対象物のみを見ることを想定し、複数の対象物を想定していなかった。例えば比較的遠くにある一度に見ることができないくらい離れて並存する二つの対象物を見る場合、ある対象物から別の対象物へ移行する視覚的運動は、対象物間を一気に飛び越えていくような離散的な視覚的運動となる。さらに同様の対象物が複数ある場合は、あちらからこちらに視点に移る飛び飛びの視覚的運動が発生することになる。このように「視覚的な視覚」には離散的な運動性が認められるのである。それに対して運動的な視覚とされた「触覚的な視覚」の運動性は、撫でるという対象物から離れずに触れる行為からの転用であった。「視覚的な視覚」が離散的な運動であるのに対して、「触覚的な視覚」は連続的な運動であり、それぞれの運動性は異なることになる。ロース建築の触覚性をあきらかにしようとする本章では、触覚的な「空間の運動性」を考察するために連続的な運動による方法によってロース建築を考察していくことになる。



図1 ヒルデブラントの触覚概念における運動性の差異

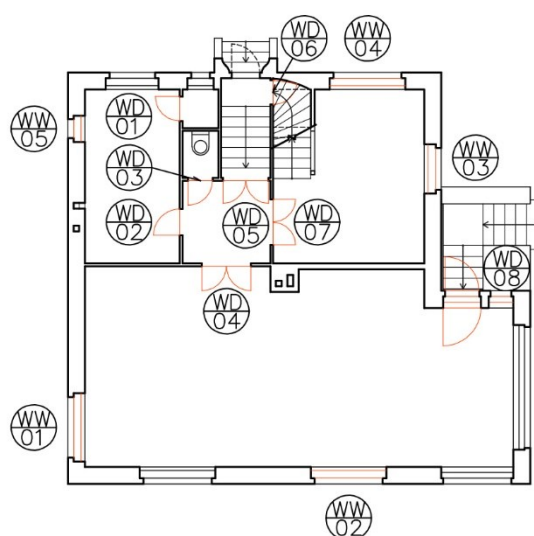
では、連続的な運動による考察とは、どのようなものであろうか。「空間のあり方」と「空間の現れ方」それぞれにおける方法を考えていきたい。「空間のあり方」における方法は、本章が採用する動的な考察方法そのものである。ロースと異なる設計者による既存建物図面とロースによる改変図面を連続して考察することで、ロースによる改変部分を把握しロースの改変意図を読み取る試みとなる。「空間の現れ方」における方法は、シュマルゾーが建築空間を人間の歩行運動によって身体の周囲にできる触空間の「軌跡」としたように、人間の身体に密着した空間を連続的に手探りで知覚する方法となる。この触空間の「軌跡」を探る方法は、身体に密着するような建築空間の特質と密接にかかわり、方法と対象を一体化して考える必要がある。そのため、五軒の住宅にみいだした触覚的な空間の質を論じる第八節において、触覚的な空間の質と一体化した方法もあきらかになると考える。

次節から、これらの方法により五軒の住宅における触覚的な「空間の運動性」を考察していきたい。

### 第三節 ホーナー邸 (1912)

#### 第一項 建築概要

ホーナー邸は、1912年にロースの設計によってウィーン中心部から西に位置するヒエツィング地区に建設された新築の一戸建て住宅である。この地区は一戸建て住宅が建ち並ぶ閑静な住宅街であり、ロースの設計による住宅も1910年から1930年までに十軒<sup>1</sup>建設された場所でもある。この地区で最初に建設されたのはシュタイナー邸であり、その二年後に建設されたのがホーナー邸である。



1階平面図<現状>



木製建具塗料の層区分

図1 現状の1階木製建具を示す平面図(左)とサンプル調査による層序(右)

ウィーン市に残るホーナー邸の建築許可申請図には1912年8月28日付の図面(以後、8月版と表記する)と1912年12月4日付の図面(以下、12月版と表記する)の2案が残されている。これら2案の図面は、8月版に対する変更図として12月版が提出されおり、12月版は8月版の変更図として関係づけられる。さらにこの2案と同じ図面が、アルベルティナ美術館のロース・アーカイブに8月版3枚<sup>2</sup>、12月版1枚<sup>3</sup>の計4枚残されている。同じ内容の図面であるが、余白への書き込みから異なる情報を得ることができる。竣工時を示す写真は先に示した東側から撮影された外観写真二枚のみで内部を写した写真が一枚も残されておらず、内部空間は残された図面から推量するしかない。2021年8月から11月にかけて行われた調査では、現在のホーナー邸の内部空間が許可申請図面と異なる部分が存在することが判明している。その一方で原状部分も存在していることも確認されている。そこで建築家のラルフ・ボック氏とウィーン市記念物局の監修のもと、木材・金属・漆喰・石材のサンプル採取による科学的調査を行い、それぞれの部材が当時のものであるのか否かの判定を行うこととした。



ピーター・コップ博士、マタイス・テルステーゲン博士、サラ・ピッキ博士らによる木製建具に関する調査報告書<sup>4</sup>は、2021年12月にウィーン市記念物局へ提出された。建具表面塗料のサンプルを採取し、塗り重ねられた塗料から塗られた時期を特定する方法で建具が判定された。その結果、上記の建具記号によって示された WW01 から WW05、WD01 から WD08 の赤色部分がオリジナル建具であることが判明した。

本論文では、このような調査結果に加え、許可申請図面から原状空間を推定し平面図を再構築するかたちで空間のあり方を考察していくこととする。

## 第二項 基本構成

### 2-1. 8月版図面

8月版から読み取ることのできるホーナー邸の基本構成を確認していきたい。ホーナー邸の敷地は、ノートアウト通り (Nothartgasse) とザウラウ通り (Sauraugasse) が交差する角地に位置し、道路の交差点に三角地があるため敷地の角を削られた不整形な形状をしている。また、ノートアウト通りから敷地奥に向かって低く緩やかに傾斜する斜面地であり、敷地内に2m程の高低差がある。建物はノートアウト通りから5m、西側敷地境界線から3mの位置に配置され、東側の庭には三つの植物帯を配置することで高低差を緩やかにつないでいる。

建物の平面は、9.87m×10.87mのほぼ正方形に近い平面形に幅4.5m×奥行2.35mのバルコニーが東側に突き出た形をしている。南側には建物に付属して温室が設けられ、庭で植物や野菜を育てるための苗を栽培することが想定されている。平面中央部に煙突を内包したレンガ組積造による柱が配置され、その構造を担う中央柱から外壁へ向かって鉄骨梁が掛け渡された構造形式となっている。そのため中央柱によって十字形に割かれた平面計画となっている。屋根は木製トラスによって支えられたカマボコ型のヴォールト屋根であり、その造形は、道路側の屋根の位置を2階からはじめることを定めたこの地区に課された建築規制に由来している。同じ建築規制を課されたシュタイナー邸が道路側にのみヴォールト屋根を採用しているのに対して、ホーナー邸は建物全体を覆うヴォールト屋根として造形されている。高低差のある敷地に対して、半地下階の階高3mの半分にあたる約1.5mの位置に玄関のある道路側の地盤面が設定され、斜面地により南側では1.5m分の高低差が解消されることで地盤面と寄り付き、半地下階は地上階となっている。このように玄関レベルから1.5m低いレベルに半地下階を、1.5m高いレベルに1階を設定することで斜面地に対応しているのである。この3mという寸法は、屋根裏の階高3m、居室のある1階と2階の天井高を3mに設定されていることから、3mが断面の基準寸法として採用されていることがわかる。



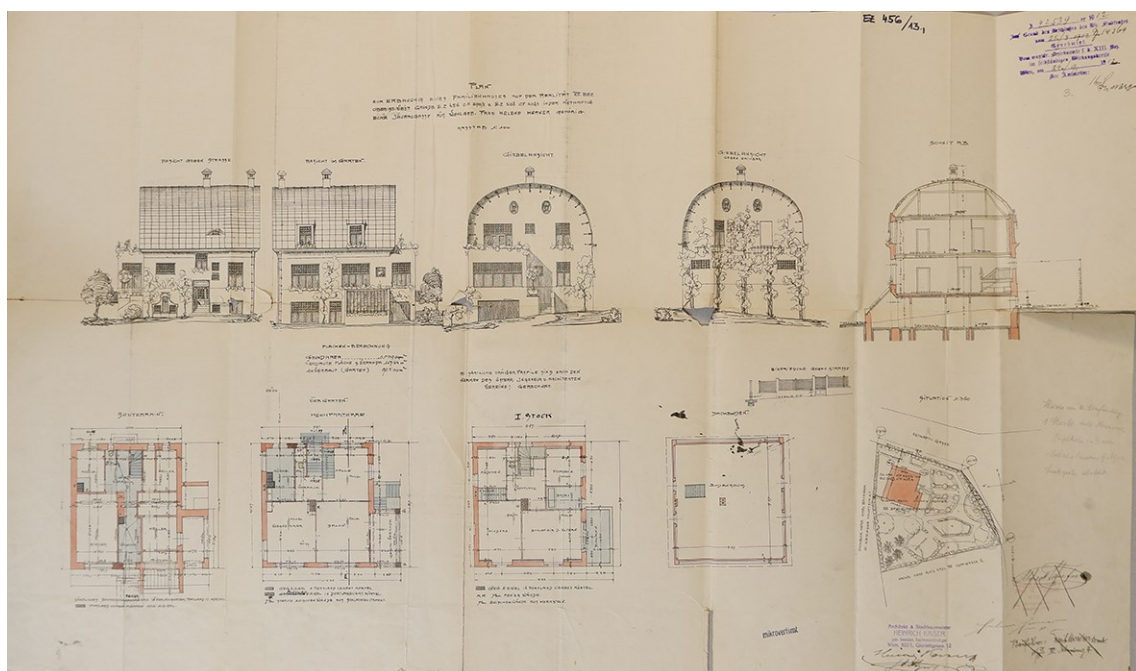


図2 1912年8月28日付建築許可申請図面

## 2-2. 12月版図面

許可申請図は、その性質上、変更部が着色され変更部がわかりやすく示されている。8月版から除去される部分は黄色で示され、12月付図面によって新たに加えられる部分は赤色で示されている。12月版許可申請図をもとに変更内容を確認していきたい。

12月版の図面の特徴は、8月版の図面で示された建築の骨格・外殻に大きな変更はなく、変更は主に内部空間において加えられていることにある。それでも外部空間と外殻における変更として以下を指摘することができる。建物配置に変更がない一方で、庭には大きな違いが存在する。8月版では三つの植物帯を配置することで高低差を緩やかにつないでいたのに対し、12月版では庭を上段と下段に分け、それを階段でつなぐことで高低差を調整している。断面図においては半地下階の一部の高さが1.2m変更されているものの地下に向かってより深く変更されているため、地上部における高さの変更はない。この部分は玄関脇から供給される石炭を保管するための石炭保管庫であり、石炭の保管ためにより深く掘り下げられたと考えられる。屋根や外壁に設けられた窓の変更は、内部空間の変更を反映したものと考えられるため、次に内部空間の変更を確認していきたい。

内部空間においては、様々な変更が加えられているが、それは中央柱の位置変更に起因すると考えられる。さらに中央柱の位置移動の要因として、半地下階における車庫の新たな計画によるものと考えられる。半地下階は主に上階での生活を支える従属的な空間として計画されている。8月版では使用人が生活するための部屋、洗濯室、温室、倉庫が計画されているが、12月版ではそれらに加えて車庫が設けられていることに大きな変更点がある。8月版では洗濯室(WASCHKÜCHE)だった位置に車庫が設けられ、洗濯室は倉庫だった位置に移動

されている。車庫幅が8月版の洗濯室より広いため、使用人の部屋を狭めることで対応している。それに伴い、中央柱の位置も移動され、各階の平面計画に影響を及ぼしている。中央柱の位置移動を行う要因は上階では見当たらないため、この半地下階における車庫の新設によるものと考えられる。半地下階の中央柱下部に石炭ストーブが設置され、煙突が内包された中央柱によって、暖気が各階に供給されるセントラルヒーティングによる暖房方式が採用されている。そのため中央柱の移動に関しては石炭保管庫との関係から、石炭保管庫と一体になるように東側へ移動せざるを得なかったと考えられる。

1階では、玄関扉の位置と形状が変更されている。8月版では玄関扉が外壁面よりも室内側に奥まって設置されていたが、12月版では玄関扉の位置が外壁面と揃えられている。8月版では玄関へ至る三段分の階段が放射状に設けられていたのに対し、12月版ではシンプルな直線状に変更されている。室内においては、8月版では居間(WOHNZIMMER)とサロン(SALON)と名付けられた奥行き5.3mの部屋の幅寸法が、それぞれ4.23mと4.67mであったのに対して、12月版では奥行き寸法はそのままに柱と壁が東側に67cm移動したことで、それぞれの部屋の幅寸法が4.90mと4.00mに変更になっている。67cmというわずかな移動に思われるが、それぞれの部屋の名称も変更になっており、8月版で居間(WOHNZIMMER)であった部屋がサロン(SALON)となり、サロン(SALON)であった部屋が食事室(SPEISE-Z)に変更されている。さらに8月版で広間(HALLE)だった部屋が、12月版では居間(WOHN DIELE)に変更されている。中央柱位置の移動は、それぞれの部屋が担う機能も変化させたことになる。窓や室内の開口部位置も変更されている。中央柱と壁の移動に伴いサロンと食事室の窓は部屋中央に位置するように移動され、その開口幅も狭まっている。またインナーバルコニーと食事室をつなぐ開口部の位置が、サロンと食事室をつなぐ開口部中央に揃えられ、部屋の中央を貫く軸線が形成されている。軸線を形成する操作は、コースによる空間のあり方を考える上で重要な手法である。コースは『私の建築学校』の中で、「正確な軸線を描くこと、そして家具設備をどう配置するかを考えること、この二点をとくに重視した」と述べるように、コースにとって軸線は家具や壁の構成要素を秩序付ける重要な規範となるからである。コースは軸線を線対称の対称軸として空間に取り入れ、空間構成要素を左右対称に配置するのである。

2階は、中央柱の移動により浴室の位置が変更になっているのが特徴的である。8月版では寝室とゲスト・ルームに挟まれるように配置されていた浴室は、南側にゲスト・ルームとともに移動し、8月版における子供室の位置と交換されている。それにより浴室となった部屋の南側窓位置が移動され、また同じ立面にある寝室の窓も同様に位置移動している。浴室窓の位置移動は、浴槽部分に掛からないようにする意図も存在すると思われるが、1階窓の位置を確認すると整合するため、上下階で窓位置を揃えることが意図されていると考えられる。8月版で中央柱の存在により不整形だった前室は、中央柱の移動により12月版では整形となっている。また8月版では中央柱の形状が長方形だったのに対して、12月版では1階と2階ともに正方形に変更されているのは、正方形平面における中央柱の在り方として

合理的に思われる。

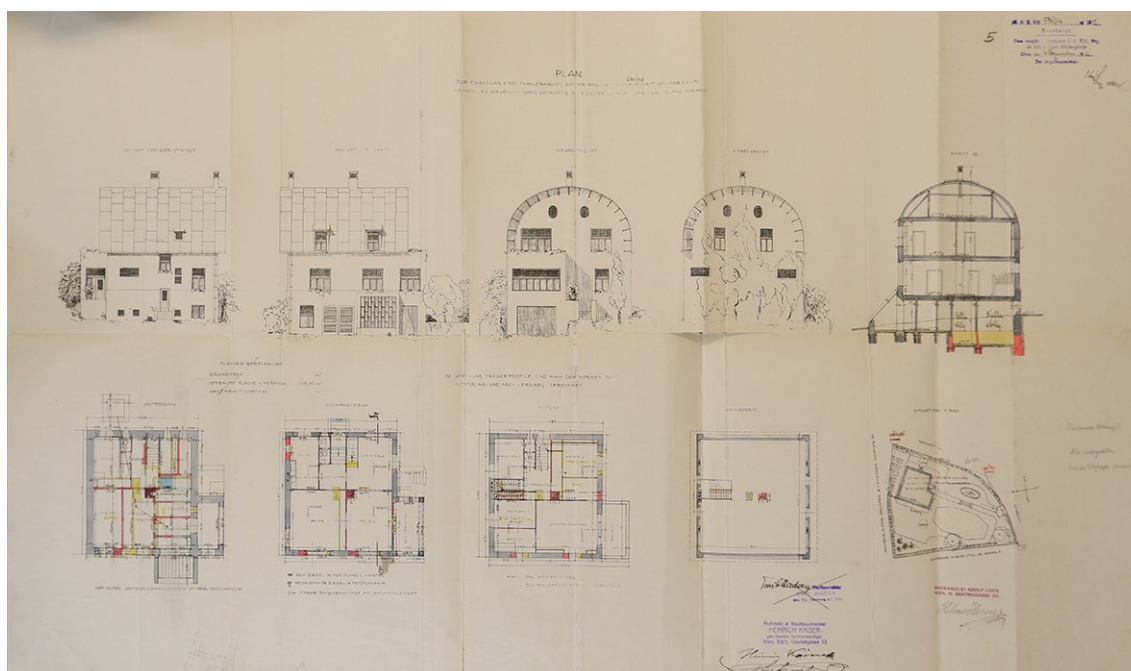


図3 1912年12月4日付建築許可申請図面

これら内部空間の変更は、屋根や外壁という立面、特に窓に反映されることになる。道路側立面図では、平面図で確認したように9月版では奥まっていた玄関扉が12月版では外壁面と揃えられ、また8月版では玄関扉上部と玄関脇に描かれていたレリーフが12月版で消去されたことで簡素な立面となっている。道路側と反対の庭側立面図では、まず洗濯室の窓に代り車庫の両開き扉が新設され、車庫の新設により狭まった使用人部屋の窓幅が狭く変更されている。1階の窓幅も平面図で確認したように狭まり4連窓が3連窓に変更されている。妻面の東側立面図では、8月版で浴室だった2階の窓が消去され、浴室の代わりに子供部屋となった窓は二連窓から三連窓へと開口幅が広がっている。また、インナーバルコニーの窓が五連窓から七連窓に変更になっている。ホーナー邸の竣工時を唯一伝える写真は、この東側立面を主に写している。写真のインナーバルコニーの窓が七連窓になっていることから12月版が8月版よりも実際の実施図面に近いと考えられる。最後に、反対の妻面の立面図の特徴は、左右対称に窓が構成されていることである。1階キッチンの窓は、平面図ではサイズ変更されていたが、立面図ではサイズ変更されおらず左右対称性を保っている。平面図と立面図の不一致であるが、どちらが正しいのかはキッチンの窓幅変更の理由が判明しないため判断できない。2階部分では、8月版では左右対称に配置された右窓部分が化粧板の表現となっていたのに対して、12月版では窓に変更されている。この変更理由は特定できないが、8月版の子供室には南側に窓が存在したため、西日による室内温熱環境の悪化を考慮して西側窓を設けなかったのに対して、12月版のゲスト・ルームでは採光を確

保するには西側窓を設けるしかないために変更したと考えられる。

ここまで8月版と12月版を比較することで確認した変更内容は、中央柱の移動を起因とした平面図の変更および開口部位置の変更が行われていたことである。

### 2-3. 竣工状態の再構築

アルベルティーナ美術館所蔵のロース・アーカイブに残る8月版図面（ALA223）には、12月版で示されることになる中央柱の位置変更が手書きによって示されている。特に1階部分には、柱の位置変更に加え、同形の柱形状が食事室の四隅に描かれている（図4左）。これは食事室のインテリアを推察する上で重要な手掛かりとなる。つまり、食事室の四隅には中央柱と同じ形状の柱状の造作があったと考えられるのである。ロースは左右対称に部屋を構成する手法をしばしば採用しているため、ここにおいてもALA223で示唆されるように柱を利用して他の三隅にも同じような柱型を設置し、左右対称を構築したのではないかと考えられるのである。

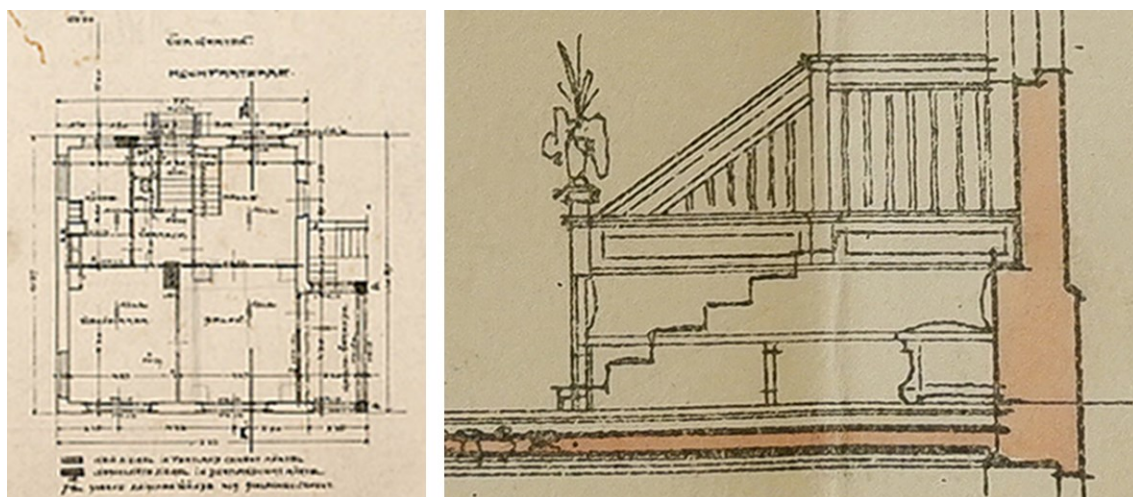


図4 ALA223 一階平面図（左）と8月版に描かれたソファ（右）

また居間にある二階への階段横には平面図では何も描かれていないが、断面図においてソファが描かれている（図4右）。これにより階段脇にはソファがあったと考えられる。この二階へ上がる階段脇にあるソファという構成は、ホーナー邸の二年前に同地区で竣工したシュタイナー邸に同じ構成をみいだすことができる（図5）。そのためホーナー邸においても階段脇にソファが設置されていたと推測されるのである。





図5 シュタイナー邸の玄関ホール写真

### 第三項 空間の運動性

#### 3-1. 再構築図面

原状を図面として再構築する作業は、ラルフ・ボックおよび櫻井義夫も試みている。そこで、本論文における再構築図面と彼らの図面との違いを確認しておきたい。

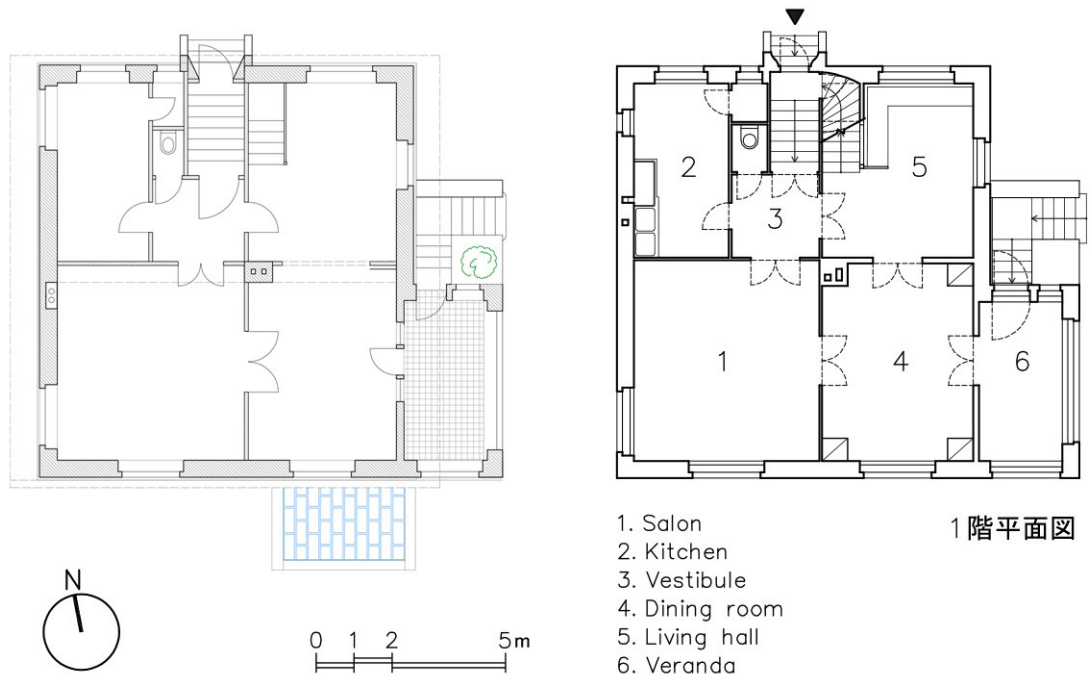


図6 ラルフ・ボックによる図面（左）と本論文による図面（右）

基本的にボックによる図面は12月版をもとに、櫻井による図面は8月版図面をもとに再構

築されている。まず、これまでの実地調査および許可申請図面の考察から原状は12月版に近いと考えられる。さらに本論文と同じく12月版をもとにしているボックによる図面との相違として、一階平面において中央柱形状、オリジナル木製扉の形状、食事室四隅の柱型、階段脇のソファが挙げられる。

このように実地調査と許可申請図面の考察をとおして、内観写真がないホーナー邸においても、特に一階部分に関してはある程度、図面として再構築できたと考えられる(図11)。そこで、一階の平面図に絞って空間のあり方としての空間の運動性を考察していきたい。

一階は中央柱による十字形に割かれた平面構成によって、中央柱の廻りを巡る回遊する運動性をもつことが特徴といえるだろう。階段を上がって玄関を入り、さらに階段が続くことでそのまま上への運動性が継続するかたちでエントランスホールにいたると、そこから回遊する運動性へ回収されることになる。エントランスホールから居間へ入ると二階への階段があり、居間への運動性ととも上への運動が潜むことになるのである。

### 3-2. 玄関

12月版の配置図には、前面道路から玄関扉へ続く矢印が描かれ、門扉から直線的に設けられた玄関へと道路からアクセスする運動をそのまま邸内へと引き込むような運動性を形成しようとする意図が読み取れる。アルベルティーナ美術館に残る施工図と考えられる玄関階段図(ALA674)をみると、玄関扉の両脇にはS字状の枠が設けられている。ロースは扉の両脇にS字状の枠を設けることで、前面道路から入口への運動を一旦受け止めながらも、その運動を継続して内部へと誘おうとする運動性を形成しようとする意図を確認することができる。

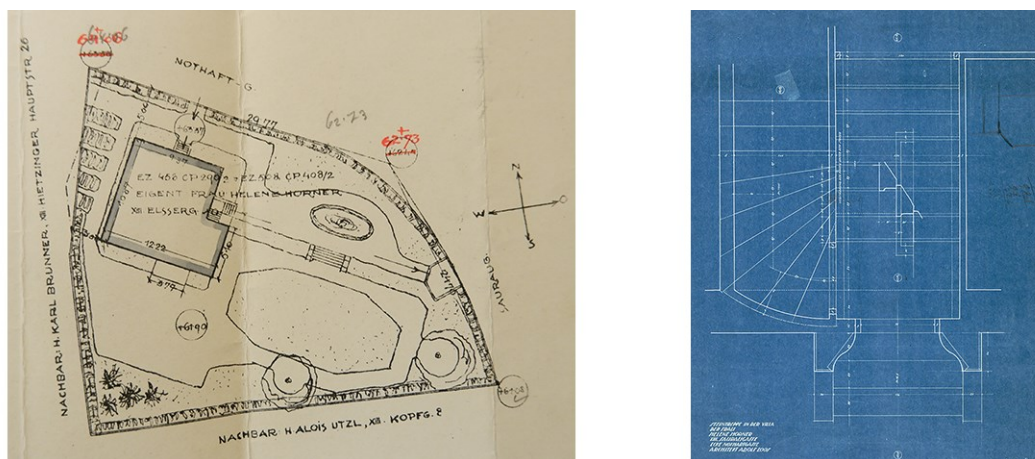


図7 配置図(12月版)と玄関図(ALA674)

### 3-3. 玄関ホール(VORRAUM)

平面図から玄関ホールは、2.1m×2.3mのほぼ正方形の平面形をしており、各室への運動

が等価に生み出されていること、また外部に面していない建物中央にあるため直接外光が届かない空間であることが読み取れる。しかし、木製建具の塗装分析の結果、玄関ホールに面する扉は全てオリジナル扉であることが判明しており、WD02、WD04、WD07 はガラスが嵌め込まれた框戸であるため、実際にはガラス面を通して外光が玄関ホールに届く仕組みとなっている。さらにそれぞれの框戸のデザインが異なるため、框戸によって導かれる各室への運動性も異なることになる（図 8）。居間へ通じる框戸は格子状、サロンへ通じる框戸はカーテン、キッチンへ通じる框戸のガラス面は上部のみとなっており、それぞれの框戸のデザインが各室との関係をあらわしている。玄関から継続する運動は、一旦玄関ホールで停まり、そして框戸の開口率の最も高い居間へと導かれることになるのである。



図 8 左：WD7（居間）、中央：WD4（サロン）、右：WD2（キッチン）



図 9 左：WD3（トイレ）、右：WD5（玄関）

ちなみに玄関ホールに面する他のふたつの扉には、ガラスが嵌め込まれていない(図9)。それぞれトイレと玄関へと通じる扉である。これらふたつの扉からも、扉のデザインによって空間の運動性を操作しようとする意図の存在を確認することができるのである。

#### 3-4. 居間 (WOHN DIELE)

居間の天井には6本の木製梁が存在する。調査報告書によると、現状の梁には竣工時とは異なる木製パネルが付け加えられているものの、その下にオリジナル材料を確認することができるため、天井に梁状の意匠が存在したことは確かなことのようにだ。つまり玄関ホールから居間に入ると、その運動と直交するかたちで天井の梁が存在することになる。その梁方向は、2階への階段と階段脇に配置されたソファへの運動を誘引することになる。玄関ホールから引き込まれた運動はソファに腰掛けることで停まらせる。一方で、ソファに腰掛けるとその正面の壁には食事室への扉が壁中央に設けられているため、食事室への運動が促され、動的な運動性が導かれることになる。

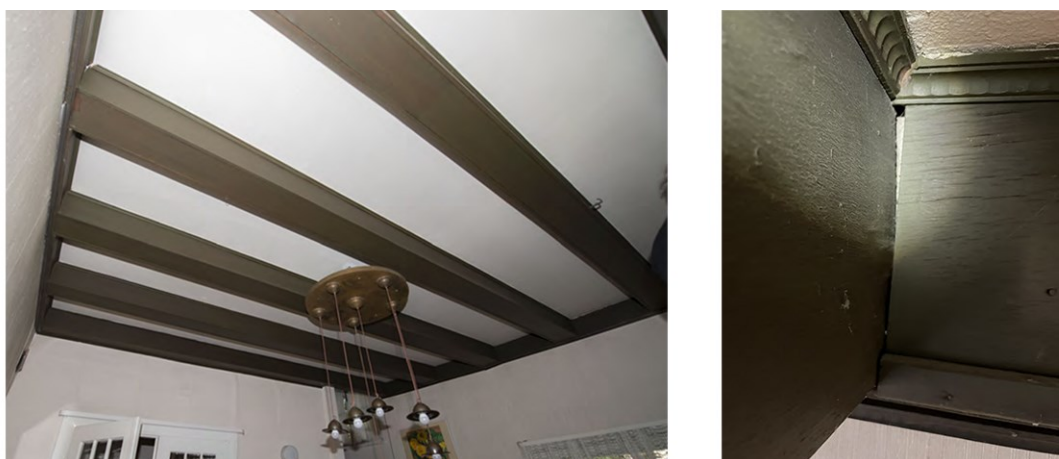


図10 左：天井、右：梁詳細

#### 3-5. 食事室 (SPEISE-Z)

先述したように8月版図面(ALA223)には、壁位置の変更に加え、部屋の四隅に正方形が鉛筆の線で描かれている。そのうちのひとつは12月版での中央柱であることがわかるが、他の3つの正方形は中央柱と同じ大きさの構造を負担しない付け柱だと考えられる。ミュラー邸のメインホールが類似例であるように、ロースはしばしば部屋の四隅に構造負担のない付け柱を配置することで、空間を規定する役割を与えている。四隅に柱が存在することで空間の中心性が生みだされ、また柱間中央に扉が配置されることで、部屋中心と扉を結ぶ軸線が生みだされることになる。テーブルは他に配置する場所がないため空間中心に配置されたと類推できる。それにより、四隅の柱によって生み出された左右対称性の中心にテーブルが配置されることで人間を停まらせる場所をつくりだしながら、それと同時に軸線上



に配置された扉の存在により隣室への運動が生みだされるという、静と動の相反する運動が同居する空間となるのである。

### 3-6. サロン (SALON)

サロンは 4.9m×5.3mの正方形に近い安定的な平面形をしている。しかし、エントランスホールに面した扉および西側窓はそれぞれ端に寄って配置されている。エントランスホールに面した扉は中央柱に近く、その一方で、西側に面した窓は中央柱から遠い対角に配置されている。これらの窓と扉の配置は、一階平面がもつ中央柱の廻りを巡る回遊する運動性を、中央柱を中心に遠心させながらも玄関ホールへと再び収束する運動を導いている。

#### 註

<sup>1</sup> シュタイナー邸 (1910)、シュトッスル邸 (1912)、ホーナー邸 (1912)、ショイ邸 (1913)、シュトラッサー邸 (1918)、ラインツ公営住宅 (1921)、ルーファー邸 (1922)、ライトラー邸 (1922)、ボイコ邸 (1929)、ヴェルクブント二世帯公営住宅 (1930)

<sup>2</sup> ALA223、ALA675、ALA676

<sup>3</sup> ALA222

<sup>4</sup> BAUDENKMALPFLEGERISCHE UNTERSUCHUNG, HOLZBAU- UND AUSSTATTUNGSTEILE, AUFTRAGGEBER : DI Ralf Bock, BERICHTERSTELLUNG : Mag. Peter Kopp, QUERSCHLIFFE : Dr. Mathijs Terstegen, DATENBLÄTTER : Dr. Sara Picchi, BERICHTE GINGEN ZUR KENNTNIS AN : DI Ralf Bock, BDA LK Wien FERTIGSTELLUNG, Dezember 2021

#### 図版出典

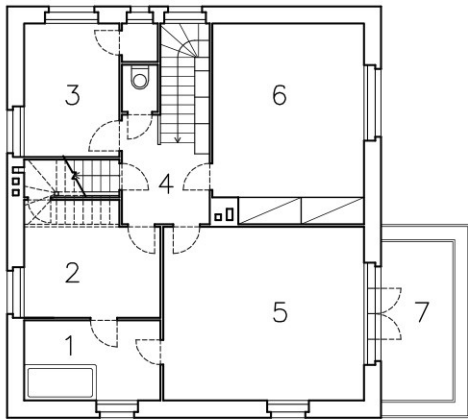
図 1 右 : ピーター・コップ博士、マタイス・テルステーゲン博士、サラ・ピッキ博士他、前掲報告書

図 5 : ALA3242 (左)、ALA3241 (右)

図 6 左 : ラルフ・ボック、前掲書 180 頁

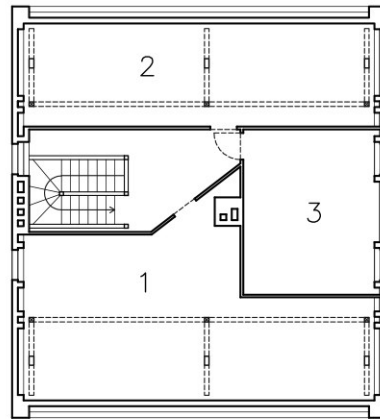
図 8、9 : 前掲報告書

図 10 : 筆者撮影 (左)、前掲報告書 (右)



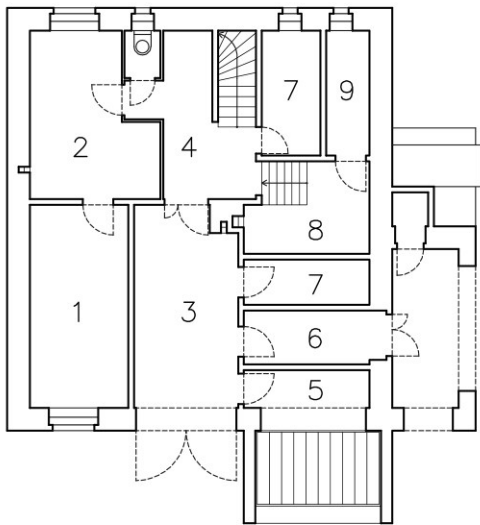
- 1. Bathroom
- 2. Guest room
- 3. Housemaid
- 4. Anteroom
- 5. Master bedroom
- 6. Children room
- 7. Verandal

2階平面図



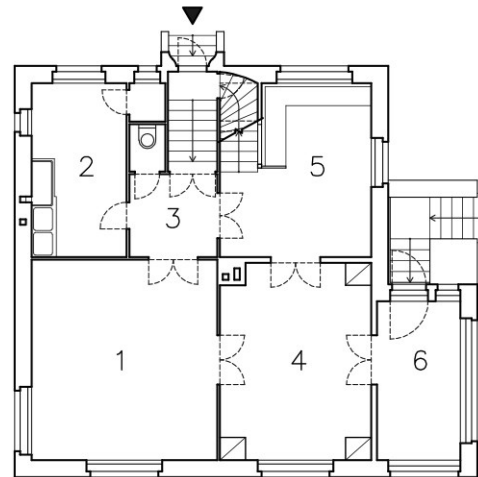
- 1. Drying room
- 2. Storage
- 3. Room

3階平面図



- 1. Maid bedroom
- 2. Kitchen
- 3. Garage
- 4. Front room
- 5. Greenhouse
- 6. Laundry
- 7. Cellar
- 8. Heating
- 9. Coal cellar

地階平面図



- 1. Salon
- 2. Kitchen
- 3. Vestibule
- 4. Dining room
- 5. Living hall
- 6. Veranda

1階平面図



図 11 ホーナー邸各階平面図

## 第四節 レーヴェンバッハ邸 (1913)

### 第一項 建築概要

エミール・レーヴェンバッハ邸は、同一階を一家族が占有するいわゆるフラットで約 550 m<sup>2</sup>もある大きな住居であった。1907 年にヤコブ・ヴォルシュラーゲル (Jakob Wohlschläger, 1869-1934) の設計により建てられた地上 5 階、地下 2 階建ての建物の 3 階部分をレーヴェンバッハ邸は占有していた。レーヴェンバッハは 1869 年ウィーン生まれの実業家の息子であり、会社経営に関わっていないものの、父親と兄が経営する繊維会社の株を保有することで、裕福な生活を送っていた。1914 年にハンガリー系ユダヤ人で未亡人であるアイダと結婚する。アイダは先夫との子供を連れての再婚であった。この住居は、その結婚のために新しく用意された住居であったと思われる。ロースとエミールの関係はよくわかっていないものの、エミールが育ったレーヴェンバッハ家が住んだ家は、ミヒャエル広場のロース・ハウスの施主であったゴールドマン家の隣であったため、ロースとの接点はゴールドマン家を通じてのものと推測される。

ウィーン市に残るレーヴェンバッハ邸の改築前後を示す図面として、1907 年 3 月 2 日付のヴォルシュラーゲルによる許可申請図面 (以下、1907 年版と表記する) と、1913 年 6 月 12 日付のロースによる許可申請図面 (以下、1913 年版と表記する) が存在する。ヴォルシュラーゲルによる 1907 年版図面はロースが改修を手掛ける際の既存建物図面ということになる。また、当時のレーヴェンバッハ邸に関する写真は、現在のところ 5 枚存在することが確認されている。それらは、ダイニング・ルーム 2 枚 (ALA2392、クルカ編著ロース作品集掲載)、ジェントルマン・サロン 3 枚 (ALA3125、ALA3126、ALA3127) の計 5 枚である。撮影されたのは竣工時ではなく 1930 年であるが、原状を確認できる貴重な資料である。これらの図面と写真、および竣工時から一部改変されているものの現状空間を経験することでレーヴェンバッハ邸の空間を分析していく。

### 第二項 基本構成

#### 2-1. 1907 年版図面

敷地は、リングシュトラッセ北東端のユリウス・ラープ・プラッツとウィーン川に挟まれたブロックに位置し、ウィーン川と並行するシャラウツァー通り (Schallautzerstraße) とライシャッハ通り (Reischachstraße) が交差する角地に建物はある。ライシャッハ通りがシャラウツァー通りに対して斜めに交差しているため鋭角な角地を形成しているが、角を切り落とした平面形とすることで不整形な敷地形状に対応している。建物は、中庭を囲む平面計画であり、主要な居室は眺望と採光が得られる条件の良い街路側へ U 字型に配置されている。さらに中庭を挟んだ U 字型上部には水廻りと使用人の部屋が配置されている。階段は、居室の並ぶ U 字型の折れ曲がり部分に設けられ、それぞれの階への動線となっている。U 字型平面の底にあたる角地部分が円形状に飛び出し、またそれぞれの通りに面する 3 階と 4 階部分の建物中央部においてはインナーバルコニーが外壁面から飛び出すことで平

面と立面に変化をもたらしている。

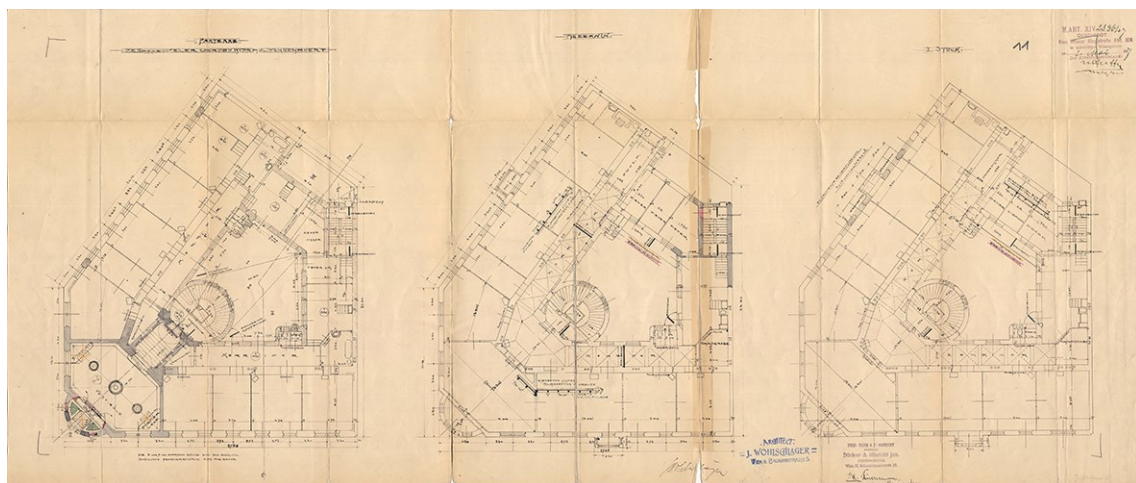


図1 平面図（右端図面が3階部）



図2 立面図および断面図

## 2-2. 1913年版図面

ローズによる1913年版図面は、1907年版の建築躯体を基本的に変更することなく計画されている。居室の配置計画は、水廻りとの関係から構成され、キッチンに最も近い場所に食事室を配置し、紳士サロン、音楽サロンへと続く構成となっている。反対側は最奥部に浴室が設けられ、寝室、婦人室、寝室、図書室、音楽サロンへと続いている。それぞれの部屋は廊下を介さずに隣室と行き来する扉が部屋中央に設けられ、部屋と部屋を貫く軸線が形成されている。それらU字型の両袖部の軸線はU字型の底にあたる交差部分で交わり、湾曲す



るかたちで両者の軸線が結ばれることになる。しかし、現地調査により寝室と図書室の間には部屋間の扉が存在しないことが確認されているため、ここで住宅内における公的空間と私的空間が区切られていると考えられる。

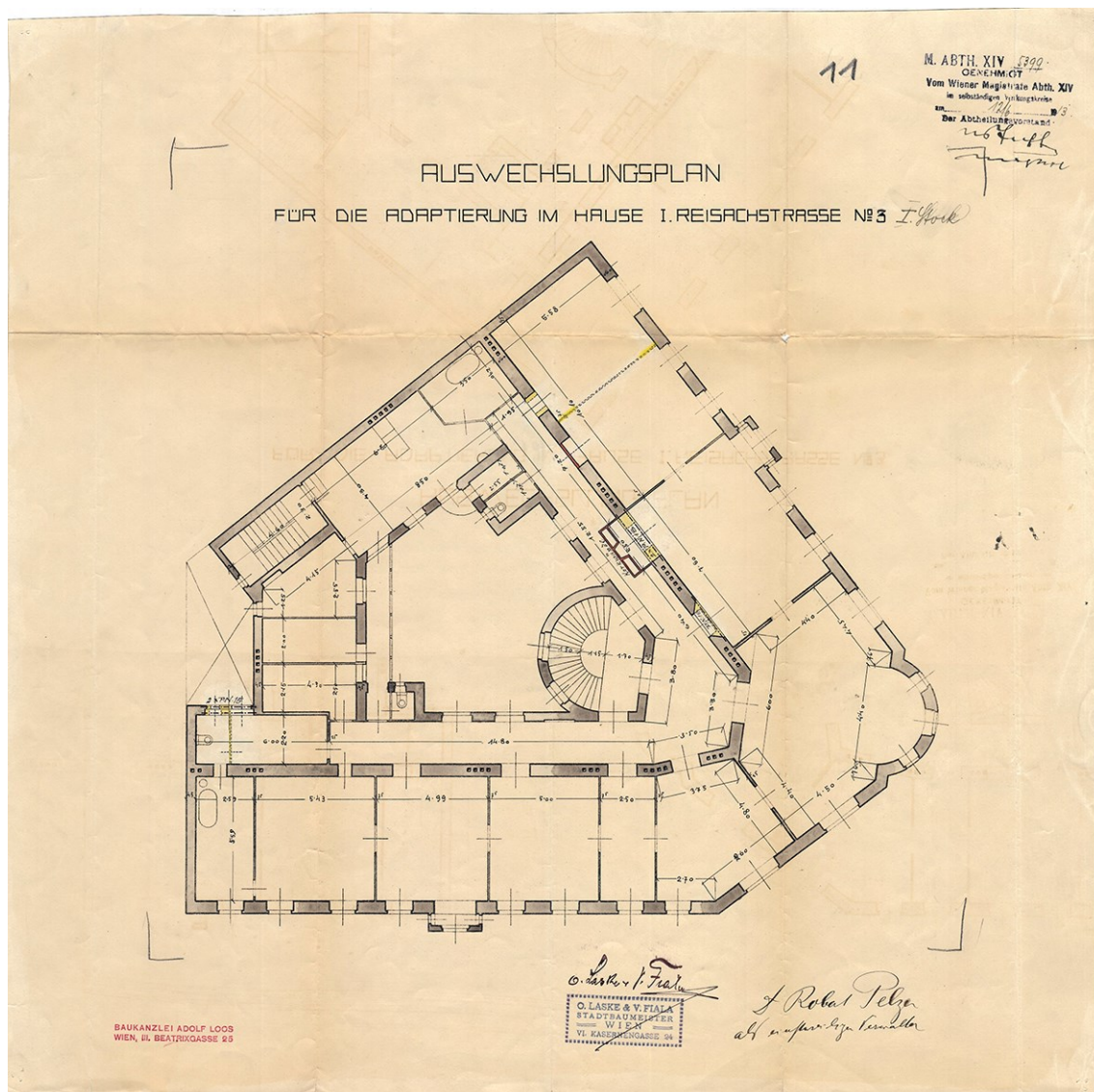


図3 平面図

許可申請図面という役割上、除去される部分を黄色、新たに手を加える部分を赤色によって示されているため改修部分がわかりやすい。着色された部分は、食事室と紳士サロンに集中しているため、この二室の改修に力点が置かれていたことがわかる。まず、食事室内の間仕切り壁が除却され一室となり、食事室と紳士サロンの廊下に面した出入口部分の一部が除去されていることがわかる。そして、それぞれ部屋に二つあった出入口をひとつに絞り、もう一方の出入口を閉じてニッチに変更している。特に、ジェントルマン・サロンのニッチ

が廊下に飛び出して新たに計画されているのが改修計画の大きな特徴といえるだろう。廊下に飛び出すかたちで設けられたニッチの意図は、その向かい側にある窓側に飛び出したインナーバルコニーと対称をなすようにニッチを設けることで、平面をシンメトリーに構成しようとする意図があったと思われる。クルカ編ロース作品集掲載の写真において食事室の出入口からニッチへ変更した部分が収納棚となっており、また ALA3125 写真において紳士サロンの廊下に飛び出したニッチ部分を確認できるために、この図面によって示された改修が行われたと判断できる。

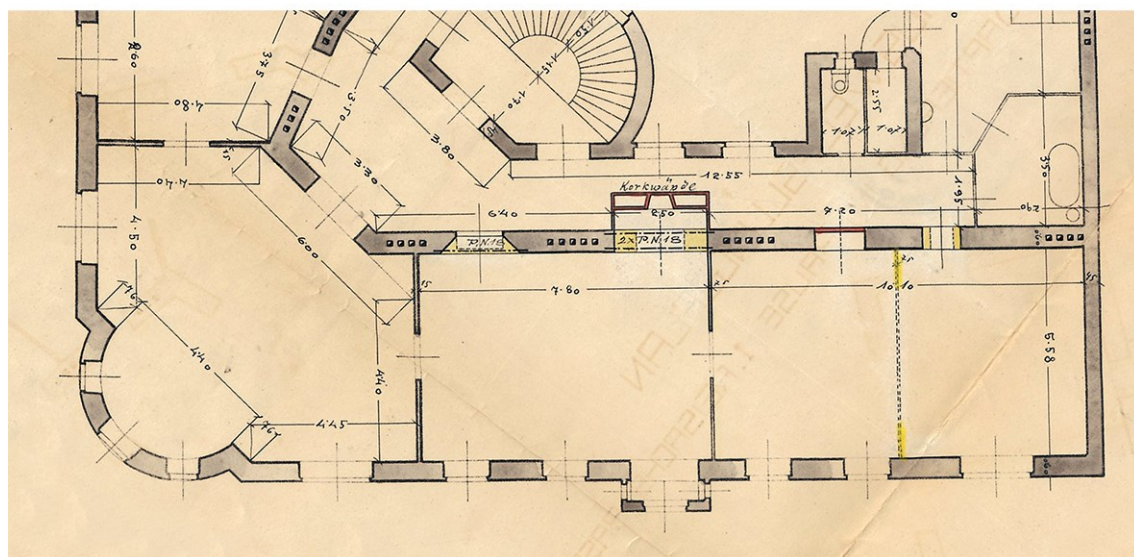
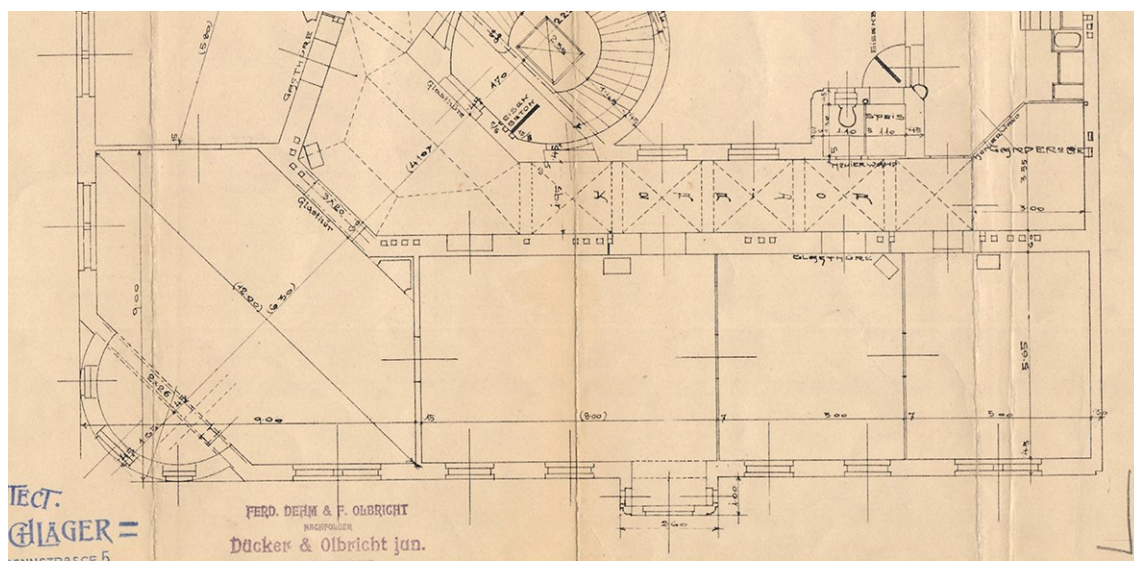


図4 平面拡大図（上：1907年版、下：1913年版）



### 2-3. 写真

残された写真から食事室と紳士サロンの詳細を確認していく。食事室の天井は、正方形に区画された格天井であり、それぞれの正方形中心に設けられた花型装飾の照明設備が特徴的である。天井から二つ吊り下げられた照明が設けられ、その下にそれぞれテーブルが用意されている。壁は天井の廻り縁としてのモールディング部分、その下にダマスク柄のテキスタイル部分、さらにその下の大理石部分の三部構成となっている。また、大理石の巾木が部屋をぐるりと廻っていることを確認することができる。床は木製寄木張りである。食事室は南北方向に長い内寸5.58m×10.10mの長方形平面をしているが、寄木張りによって3つの正方形が並列して短辺方向に構成され、長辺方向へと続く構成となっている。その寄木張りによって構成された正方形の中心には動物の模様が円形材に象嵌され正方形と円による規則的なリズムを空間に与えている。写真正面(北面)には鏡、その左右に収納棚が設けられ、左右対称を構成している。東面の窓には薄手のカーテンが掛けられ、その下には金属製の暖房設備カバーが設けられている。また正面の鏡に写る鏡像から、対面する壁の両袖壁部分に鏡が設けられていることが確認できる。



図5 食事室(左:ALA2393、右:クルカ編、前掲『アドルフ・ロース』収録)

紳士サロンは、内寸5.58m×7.80mの長方形に、幅2.5m×奥行き1.8m程の廊下に飛び出したニッチがインナーバルコニーと対称をなすように設けられた平面形をしている。ニッチ部分には暖炉と造り付けのソファが設けられ、暖炉上部が鏡張りとなっている。天井は食事室と異なり塗装仕上げによる簡素な構成となっている。廊下側出入口扉とニッチの間に天井から照明が一つ吊り下げられ、その下にソファセットが設けられている。壁上部は食事室と同様にダマスク柄のテキスタイルが貼られている。窓や扉、ニッチ部の開口部には白大理石の枠が設けられ、出入口の上部枠が壁四周を巡ることで開口部の枠とつながり、また開口部枠が同材の巾木とつながることで、大理石の枠によって囲まれた壁が形成されている。枠に囲われた部分にはレモンウッド材の突板が貼られ、その突板を切り欠くように絵画

がはめ込まれている。その壁構成は食事室と紳士サロンを間仕切る扉にも反映されている。扉は、潜り戸をもつ幅 2.75m、高さ 3.65mの大きな両引き込み戸であり、壁と同じレモンウッド材の突板とそれを切り欠いた絵画がはめ込まれ、壁と同じ構成になっている。そのため扉が閉められた状態では壁として認識できるように意図されている。インナーバルコニーに寄り添うように机が設けられ、その机も壁と同材の突板によって仕上げられている。机の前に独り掛け用ソファが置かれ、部屋の内側に向かって配置されている。床は食事室と異なりカーペット貼りのシンプルな構成となっている。



図 6 紳士サロン (左 : ALA3125、中央 : ALA3126、右 : ALA3127)

このように食事室と紳士サロンでは、異なる仕上材の選択がされ、その仕上材による床・壁・天井による基本的な面構成の対照を際立たせている。食事室では天井と床に同じ正方形要素を取り入れることでそれらの対関係を暗示し、それに挟まれた壁の色を薄色とすることでさらに濃色の天井と床による水平的な一対の関係が浮かび上がる構成となっている。このように食事室が天井と床によって規定される空間が形成されているのに対して、紳士サロンでは大理石枠が四周の壁を巡ることで垂直方向の壁による空間規定が行われている。紳士サロンでは食事室とは対照的に天井と床には図柄のない薄色の簡素な仕上材が選択される一方で、壁には濃色のダマスク柄のテキスタイルおよびレモンウッド材の突板によって薄色の枠が浮かび上がる構成となっている。このように食事室と紳士サロンには、異なる仕上材による差別化だけでなく、水平面と垂直面による構成による差別化が図られているのである。

ここまで図面と写真を確認することで、レーヴェンバッハ邸の空間のあり方を考察してきた。次節では、このような空間のあり方が空間の現れ方にどのように関与しているのかを確認していきたい。

### 第三項 空間の運動性

#### 3-1. 音楽サロン

本項では、第二項で確認した建築的操作が空間の現れ方にどのように影響を与えているのかを食事室と紳士サロンに絞って考察していく。一部が改変されているとはいえ現状のレーヴェンバッハ邸での経験を交えて考察していく。



レーヴェンバッハ邸では、各室を貫く軸線が音楽サロンで湾曲していることが特徴的である。U字型の軸線における変曲点として音楽サロンは作用し、他の部屋とは異なる意味を持つ空間となる。また、音楽サロンは、地上から階段を上りレーヴェンバッハ邸へ至る外部からのアクセスにおいても玄関から最も近いため、内部動線だけでなく外部と接続する結節点となる。レーヴェンバッハ邸における軸線は、このように音楽サロンの存在によって特徴づけられることになる。

### 3-2. 紳士サロン

見付高さ 100mmの白大理石による枠は、床から高さ 2700mmに枠上端の位置が設定され、部屋の四周を巡っている。扉は、音楽サロンに面する幅 1.4mの両開き戸、廊下に面する幅 1.3mの両開き戸、食事室に面した幅 2.75mの両引き込み戸からなっている。これら扉のうち、音楽サロンと廊下に面する扉は枠下に納められているが、食事室に面する扉は高さ 3.65mあり、東面に設けられた3つの窓の高さに揃えられている。音楽サロンと廊下に面する扉は大理石枠と同色の白色塗装によって仕上げられているのに対し、第二項で確認したように食事室に面する扉は壁と同じ仕上材によって構成されている。さらに音楽サロンに面する扉と廊下に面する扉の両脇の枠形状に違いがある。音楽サロンに面する扉の枠が矩形であるのに対して、廊下に面する扉の枠はS字型形状となっている。このようにそれぞれの扉は、異なる性格をもっている。音楽サロンと廊下に面した二つの扉の内、S字型が部屋の内外をつなぐ運動を誘引しているため、廊下に面した扉が主要な出入口であると考えられる。食事室に面する扉は潜り戸をもつとはいえあくまで食事室との関係を開閉するための動く壁として存在している。引き込み戸として壁内に収納され、その存在が消えることで紳士サロンは食事室を結ばれる。壁として閉じた状態では、食事室との関係を遮断し紳士サロンの領域を確保するのである。

廊下から入ると正面の窓に遭遇するが、ロースの窓は常時、薄手のカーテンが掛けられ光だけを採り入れる。そのため眺望は遮られ、窓を通過しようとした視線はカーテンによって部屋内部へと跳ね返されることになる。その浮遊した視線は部屋内部の様々な空間構成要素に向けられることになるが、目線の高さで宙に浮く天井から吊り下げられた照明を捉えることで、部屋の対角線方向への運動が発生することになる。その運動に従って歩を進めると部屋中央に家具が置かれていないため、運動性は一旦停まることになる。音楽サロンから入る場合には、進行方向と部屋中央を貫く軸線が一致しているため、軸線の存在によって運動は導かれる。その軸線に沿ってソファや机が設置され、人間が定着できるそれぞれの居場所がつけられている。長手方向の壁に設置された絵画は、軸線と直交する視線の動きを促し、その絵画前に設置されたソファへと誘導する。部屋奥へと歩を進めると、食事室に面した扉によって運動は行き止まりとなるが、大きな扉によって受け止められ、その運動エネルギーは拡散することなく、両脇の溜まりへと流れ込む。インナーバルコニーとニッチがその運動を引き受け、ニッチ前に敷かれた絨毯によってニッチが運動を停まらせる居場所であるこ

とを暗示する。枠下端にあわせて低くなった天井と一人分の奥行きしかない狭く絞られた空間に造り付けられた向き合うソファによって運動が収束するだけでなく、暖炉上部に貼られた鏡によって反対側への視線が誘導され、再び運動が動き出す始点となるのである。

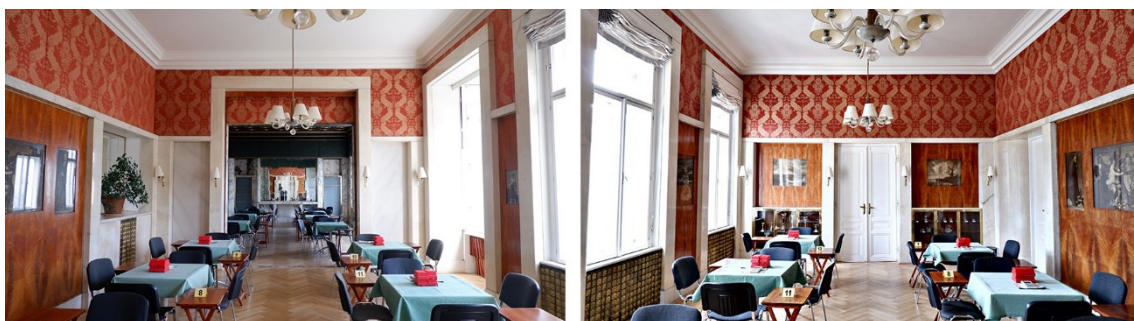


図7 紳士サロン（筆者撮影）

### 3-3. 食事室

紳士サロンと同様に部屋に入ると窓からの光にまず引き寄せられるが、カーテンによって見通しは遮られるため、部屋内部へと運動は跳ね返されることになる。天井から目線の高さに吊るされた二つの半球型照明は部屋中央を貫く軸線上に配置され、その照明下にテーブルと椅子が置かれている。このように軸線上に照明と家具が配置されることで、求心的な空間となっている。濃緑色の天井面は花型照明と金色目地によって仕上げられ、壁上部も同色の濃緑色に金色模様のダマスク柄テキスタイルが貼られている。そのため天井の水平面が壁上部の垂直面と一体化し、天井によって包み込まれるような運動が生み出されている。そのような天井からの運動を、同じ正方形をモチーフにした床が受け止めることになる。天井と床に用いられた正方形の中心に円形というパターンの同一性は、その呼応する類似性によって天井と床の関係の親和性を導き、天井と床に身体全体が包まれた感覚をもたらしている。

壁四周には白色を基調とするイタリア産ブレッキア・カプライア大理石が床から高さ 3m の範囲に貼られている。東面は 3 つの窓があり、その下部に暖房設備が備えられている。暖房設備の前面にはブロンズ製の金属製カバーが掛けられ、暖房設備機器を隠蔽している。部屋の四周を巡る高さ 26 cm の大理石巾木は壁と同材であるため、窓が高さ 3m を越えることで途切れる大理石壁の継続性を担保し、四周に共通する大理石要素が続く構成をつくっている。それにより壁に囲まれているという感覚が生みだされている。反対側の西側壁面は、出入口と収納棚が設けられているが、それら扉の両脇の壁が S 字状に湾曲している。それにより両扉へのささやかな運動が生み出されている。北側壁の正面には幅 2.7m × 高さ 2m の鏡が貼られ、天井から吊るされた照明等を映し出し、部屋を拡張している。鏡の両脇には収納棚が設けられ、収納棚両脇の大理石枠も西側壁面の収納と同様に S 字状に加工されている。鏡は反対側の南面の紳士サロンに面した扉の両脇にも貼られている。北面と南面の壁に

大きな鏡が用いられることで、その鏡に映る像が増幅され、壁としての存在が曖昧となる。その結果、逆説的に天井と床の存在が際立ち、天井と床に身体が包まれているという感覚を強化している。紳士サロンに面した扉は、食事室では用いられていない木製建具であり、紳士サロンの存在を示唆する扉となっている。

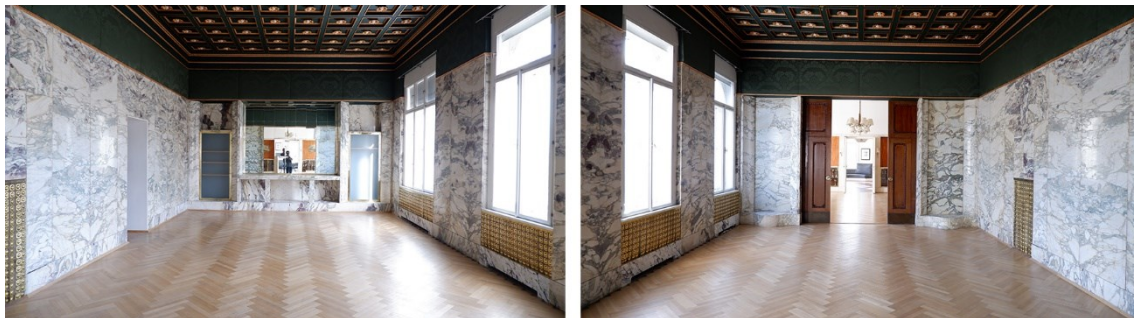
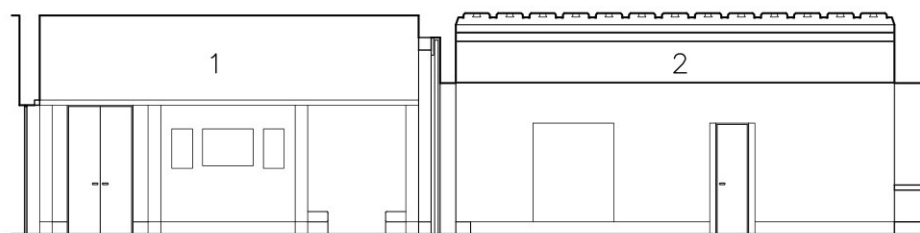
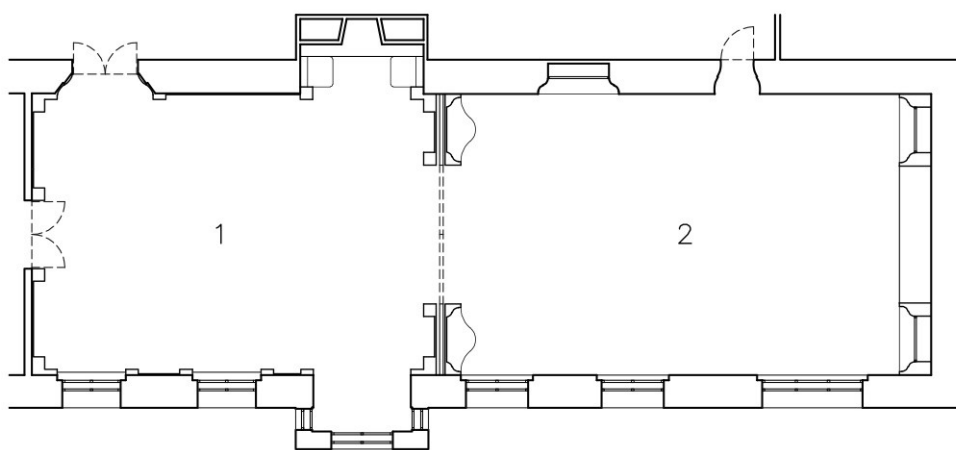


図8 食事室（筆者撮影）



断面図



平面図

1. Gentleman salon  
2. Dining room



図9 平面図と断面図

## 第五節 ドウシュニッツ邸 (1916)

### 第一項 建築概要

ウィリバルト・ドウシュニッツ (Willibald Duschnitz, 1884-1976) は、繊維業を営む実業家であり、アートコレクターでもあった。繊維会社と 16 世紀から 17 世紀の絵画を中心としたアートコレクションは、1909 年に没した父親であるアドルフから受け継いだものである。1879 年に父親が設立した繊維会社は、主にフェルト生地を製造し、それを軍隊に供給することで事業を成功に導いていた。それに加えて 1904 年に父親が別荘として建築した住宅も受け継ぎ、1915 年から 16 年にかけてロースに改築を依頼することになる。ウィリバルトは美術だけでなく音楽にも造詣が深く、特にオルガンの愛好者であり、ウィリバルトが所持していた貴重なパイプオルガンを備えた音楽室を整備することがロースへの主要な要望のひとつであった。

ユダヤ人であるドウシュニッツは、ナチス台頭による身の危険が迫ってきたため、1938 年に会社を売却し、アートコレクションの一部を美術館に寄贈するなど身辺整理を行うが、住宅を含む不動産の一部を残したまま、1938 年 9 月にフランスへ移住する。その後、スペイン、ポルトガルを経て 1940 年にブラジルへ逃れることになる。ブラジルでは実業家として再出発し、アートコレクターとしての活動も継続するが、オーストリアに残してきた彼の財産は 1941 年に収用されてしまう。ドウシュニッツは戦後の 1948 年にウィーンを訪れ、収用された不動産や美術品を取り戻すことができたものの、ウィーンに戻ることはなくリオデジャネイロ郊外のテレゾポリスで 1976 年に亡くなるまで暮らした。

1948 年に返還されたドウシュニッツ邸は、ウィーン市役所に残る図面を確認する限り、1955 年には既に新しい家主に所有権が移譲されている。その家主は現在の家主の父親にあたり、現在においてもロース設計による原状の多くが残されているのは、ドウシュニッツから現在の家主へと直接移譲され、その後、ロースの設計を尊重しながら大切に暮らしてきたためだと考えられる。

ウィーン市に残るドウシュニッツ邸の増改築前後を示す図面として、増改築前を示す 1904 年 4 月 19 日付の許可申請図面 (以下、1904 年版と表記する) と、増改築後を示す 1915 年 12 月 1 日付の許可申請図面 (以下、1915 年版と表記する) が存在する。さらに追加図面として 1916 年 1 月 2 日付の増築された音楽室部分のみを示す図面 (以下、1916 年 1 月 2 日版と表記する) と 1916 年 1 月 29 日付の階段室上部のタワー部分の図面 (以下、1916 年 1 月 29 日版図面と表記する) がある。また、当時の状態を伝える写真として、7 枚の写真 (クルカ編集による作品集収録 3 枚、ルクショとシャッヒェルによる作品集収録 2 枚、アルベルティーナ美術館ロースアーカイブ所蔵 2 枚 ALA2149/ALA2150) が残されている。それらは音楽室 2 枚、ダイニング・ルーム 2 枚、ホール 1 枚、紳士室 2 枚であり、いずれも一階の写真である。現在のドウシュニッツ邸は、竣工時から一部が改変されているものの、当時の空間の大部分が残っている。本節では、実際の建築空間の経験も含め、図面と写真を参照しながらドウシュニッツ邸の空間を分析していく。



## 第二項 基本構成

### 2-1. 1904年版図面

敷地は、東西方向に長い 19m×40mの長方形平面をしており、短手の敷地東側に前面道路が接道している。前面道路側に建物、その奥に庭が配置され、建物両脇に設けられた車路が、奥の庭まで自動車を導く構成となっている。構造はブロック組積造であり、屋根は木造の架構によって支えられている。

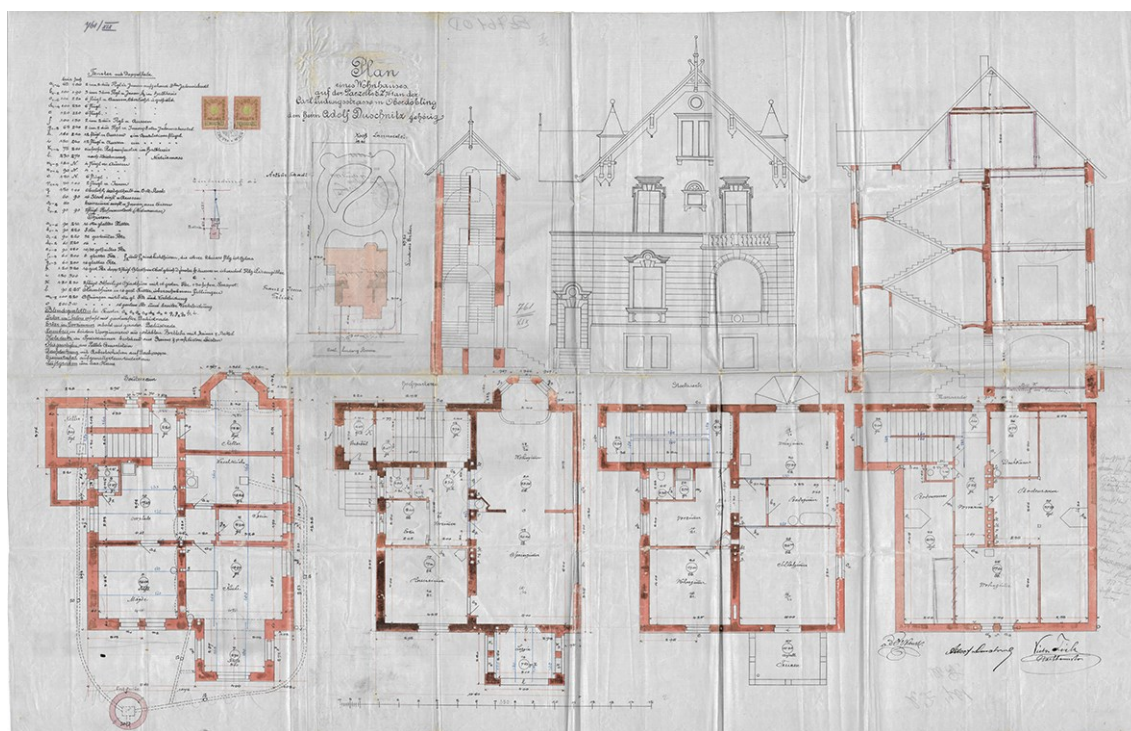


図1 1904年4月19日付の許可申請図面

10.6m×12.2mの矩形平面に、玄関やインナーバルコニー、ロジヤが出張って取りつく平面形で、1階と2階の基準階の天井高さが4mの半地下1階・地上3階建ての4層の建物となっている。平面中央に東西方向に延びる構造壁が設けられ、各階の平面を構成している。半地下には、使用人室、キッチン、洗濯室、倉庫といった上階を支える補佐的な部屋があり、1階には、居間、食事室、紳士室といった主要室がある。2階には個室と浴室、3階の屋根裏部屋には書庫が存在する。階による階層だけでなく各階平面においても東西方向の構造壁によって分節された内寸幅5mと4.25mの並列する空間は、メインとサービスの空間的序列をつくりだしている。メインとなる1階の内寸幅5mの部分には居間と食事室が設けられ、それぞれの端部にバルコニーとロジヤが設けられている。1階の内寸5m×5.15mの居間には幅2.4m×奥行き1.6mのインナーバルコニーが庭側にせり出すかたちで設けられている。その居間に続く内寸5m×6mの食事室には、道路側に幅4m×奥行き2.8mの

ロジgiaが設けられ、ロジgiaの屋根部分は上階のテラスとなっている。これら居間と食卓室が隣接する一連の空間が、この家における主要空間となっている。建物全体は切妻型の屋根によって覆われ、直交する同じ切妻屋根の階段室部分と複合するかたちで全体の屋根が構成されている。それぞれの階を玄関脇に設けられた階段室が繋ぐ基本構成となっている。

## 2-2. 1915年版図面

許可申請図面であるため、除去部分は黄色、新たに建築される部分が赤色に着色されている。それにより増築された音楽室部全体が赤色で示されているため、音楽室増築がロースによる改築の大きな特徴であることが一目でわかる。

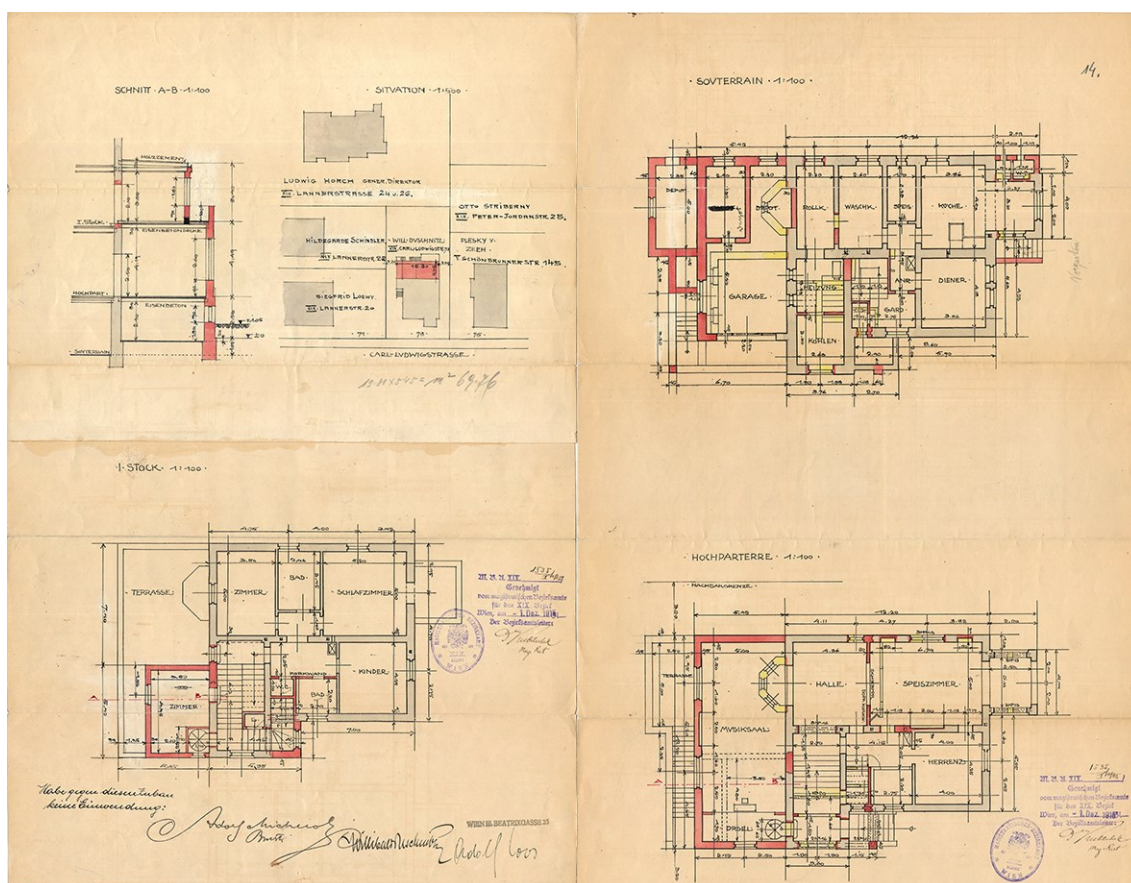


図2 1915年12月1日付の許可申請図面

玄関幅 2.2mを加えた既存建築幅 12.8mに揃えるかたちで奥行き内寸 5mの建物を西側（庭側）に増築している。1904年版における主要室の内寸幅 5mが増築部の幅にも適用され、基本寸法として5mを適用することで既存建築との接続が目論まれている。この音楽室増築によって庭側に張り出していた既存のバルコニーは撤去され、一階に音楽室が設けられている。さらに、その音楽室から庭側へテラスが設けられ、撤去したバルコニーを引き継



ぐかたちで庭への接続が試みられている。1階床レベルは庭レベルから高さ 1.45mに設定され、テラスから庭へ直接アクセスできるようにテラスに付属した階段が計画され、その階段は半地下へと続いている。半地下階にガレージと倉庫、二階部分には部屋が設けられ、その他の音楽室の屋根部分はテラスとなっている。断面図には、半地下階天井と1階天井が鉄筋コンクリート造、2階天井が木造である記述がある。それぞれの天井高さは、半地下階 2.4m、音楽室のある1階 4.19m、2階 3mに設定されている。

この敷地において増築を行う場合、庭側への増築は当然の帰結である。東側の道路境界線および南北側の隣地との離隔距離がどちらも 3m程しかないため、車路を確保すると増築の余地がない。実は3年前の1912年の許可申請図面をみると、ロースの計画に先駆けてドゥシュニッツはガレージを庭側へ増築している。ロースの計画は、そのガレージも取り込むかたちで計画されていることがわかる。

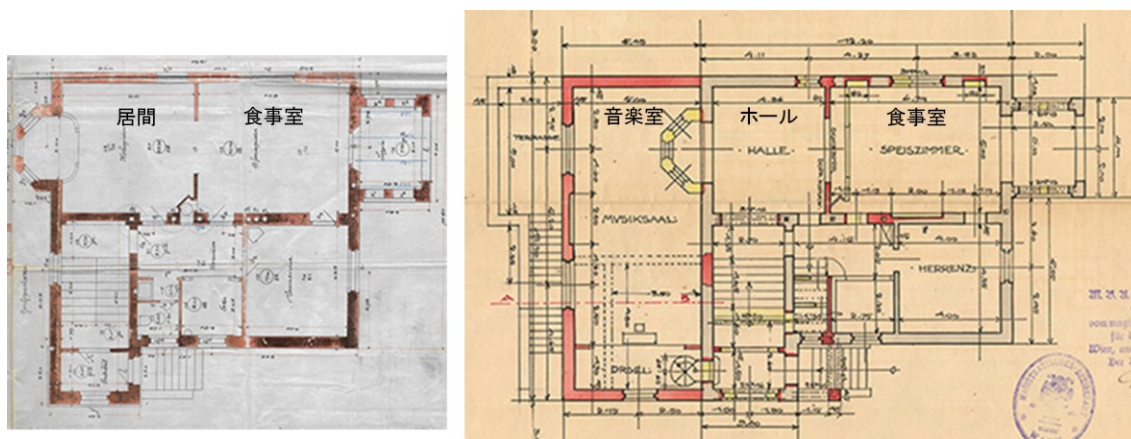


図3 1階平面図（左：1904年版、右：1915年版）

次に、その増築部と接続する既存建築における改築部分を見ていきたい。まず1階の音楽室と接続することになる1904年版における居間と食事室、その両端に位置するバルコニーとロτζィア部分に変更が加えられている。先に述べたようにバルコニーは音楽室と接続するために除去されている。1904年版における居間は、玄関に隣接する待合としての意味合いをもつホールに変更されている。食事室は1904年版と同じ位置のままであるが、ホールと食事室を隔てる壁位置に変更が加えられ、内寸 6mだった食事室の奥行きが 6.74mと深くなっている。この壁位置変更は、1904年版における居間の隅部を面取るように配置された暖炉の位置を手掛かりに壁位置変更が行われていることがわかる。食事室の長手方向の両壁にも変更が加えられ、両壁ともに左右対称に構成されるようにニッチや出入口が整えられている。1階では階段にも変更が加えられている。1904年版では、折り返し階段が屋根裏部屋まで続いていたが、一階部分の折り返し階段をその幅そのままに、一階入り口へと続く直階段へと変更されている。待合としてのホールへと続く幅 2.7mの階段のある玄関ホー

ルとして計画されているのである。直階段への変更に伴う二階への階段は、1904年版において階段室東側にあったトイレ部分を階段へと変更し、二階以降の既存階段へと接続することで対応している。二階への階段位置変更により、玄関へ続くアプローチの階段部分上部に二階への階段が現れるため、アプローチ階段上部に二階への階段がつけられ既存階段に接続することになる。そのため、新たな二階への階段となる上屋とそれ支えるための柱がアプローチ階段脇に設けられることで、玄関ポーチが形成されることになる。2階における変更は、この階段の変更に伴う水廻り部分の変更と音楽室上部に設けられた部屋の増築のみとなっている。

### 2-3. 1916年1月2日版図面

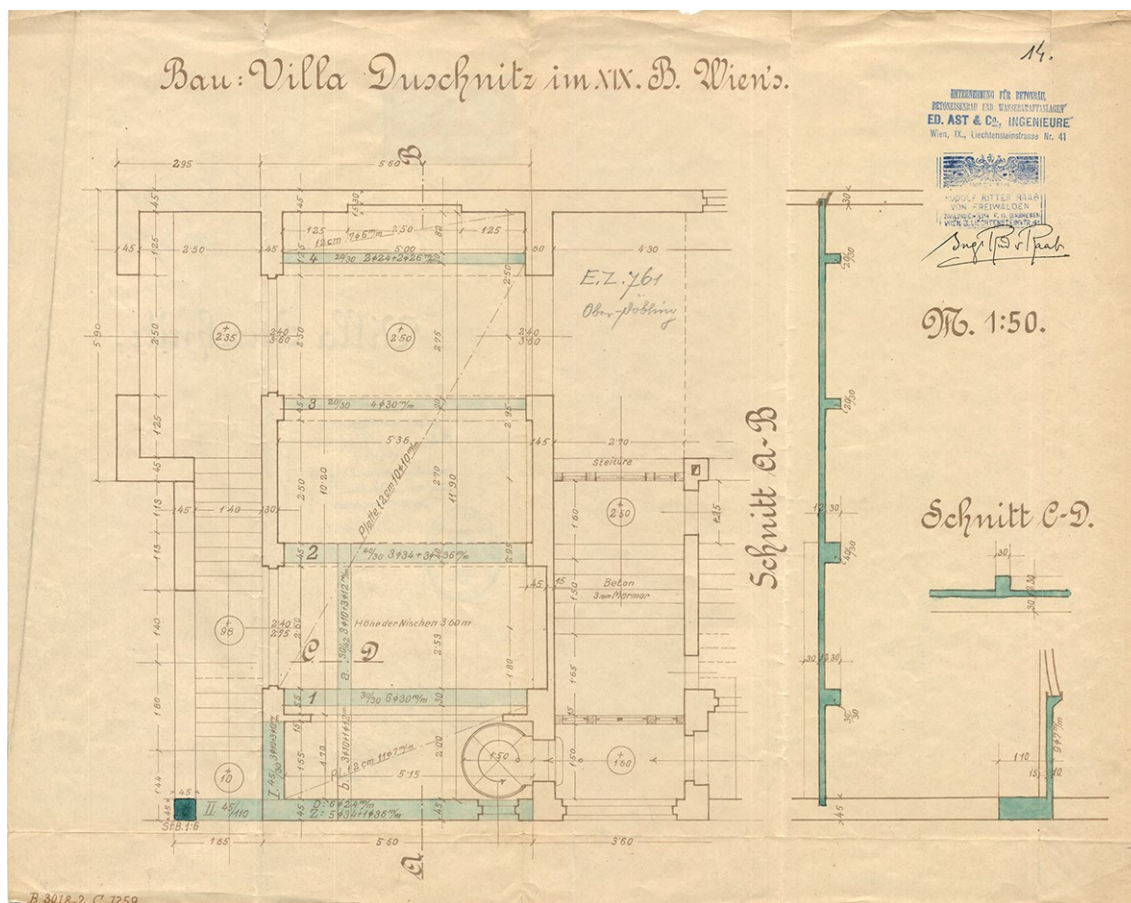


図4 1916年1月2日付の許可申請図面

1916年1月2日版図面では音楽室の詳細が示されている。特に1915年版図面の断面図では音楽室が鉄筋コンクリート造による天井が設けられている記述があったが、その構造形式の詳細を1916年1月2日版図面で確認することができる。内寸5m×11.9mの長方形平面に対して、1から4の番号が付された4本の梁が短手方向に掛けられ、aとbが付された



2本の梁が長手方向に1と2の梁に掛けられている。梁成は30cmで共通しているが、梁幅は梁1が30cm、梁2が40cm、梁3と梁4が20cm、梁aと梁bが30cmとなっている。これらの梁によって厚さ12cmのスラブが支えられている。梁2と梁3は梁幅をふかして45cmとし、壁の柱型幅と同一にする処置が点線によって示されている。壁厚は基本的に45cmであるが柱型や北面のニッチ部分では30cmとなっている。

音楽室中央には長手方向に左右対称軸が設定されているが、それに直交する軸線が既存建築から音楽室を通りテラスまで延長されていることが、テラス部分の腰壁が軸線に対して左右対称に構成されていることでわかる。このように1916年1月2日版から、音楽室を構成する構造材と左右対称軸に従った基本的な空間構成を確認することができるのである。

#### 2-4. 1916年1月29日版図面

1904年版図面では階段室に切妻屋根が掛けられていたが、その切妻屋根を撤去し階段室頂部に塔屋が増築された。その塔屋へアクセスするための螺旋階段もパイプオルガン裏面に新設され、玄関脇の一階と二階部分の階段室踊場部分からアクセスでき、塔屋まで続いていることが図面から読み取ることができる。

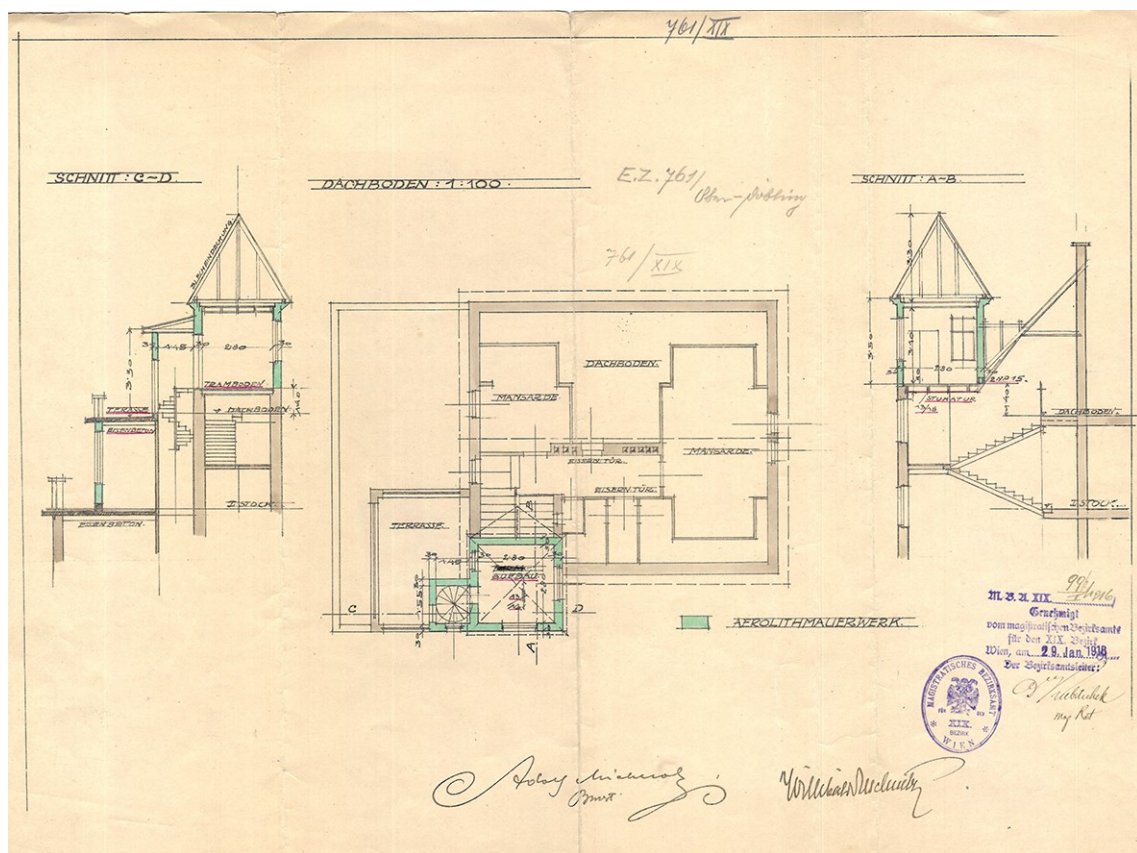


図5 1916年1月29日付の建築許可図面

## 2-5. 写真

### 2-5-1. 音楽室

残された7枚の写真から、図面によって判明した増改築部分をさらに確認していきたい。南側壁面にパイプオルガンが設置され、北側壁面には巨大な絵画が飾られ、部屋中央部にはピアノが置かれている。また、各壁には多数の絵画が飾られていることから、音楽室が絵画収集と音楽愛好家であった施主の好みが強くと反映された部屋であることがわかる。天井は格天井であり、床も正方形を基本とする寄木張りである。格天井の正方形中心には花型装飾があり、また床の正方形中心に動物模様が象嵌されていることから、3年前に竣工したレーヴェンバッハ邸の食事室の天井と床に類似していることがわかる。天井には梁型の存在があるが、1916年1月2日版図面で確認したaとbの長手方向の梁を確認することができないため、短手方向の梁下がふかされて梁型を形成することで長手方向の梁を見せないような工夫が施されている。このように柱や梁といった構造部材そのものを表現していないことがわかる。天井の各梁型から2灯の照明が吊り下げられている。壁の柱型は大理石で仕上げられ、壁上部に人体の彫刻が施されたフリーズが四周を巡っている。北側壁面には造り付けソファが絵画を中央に左右につくられ、その他の壁の壁際にはソファと椅子が壁を背にして部屋の中央を向くように置かれている。

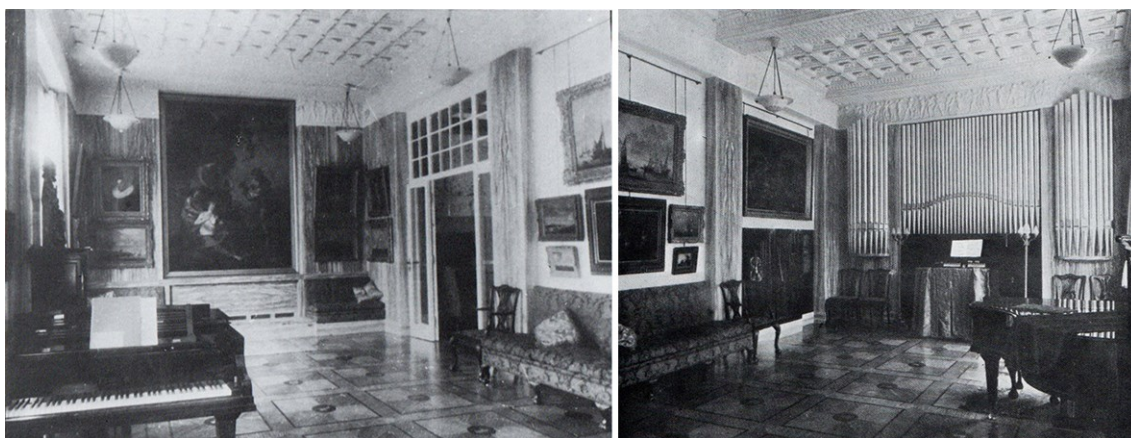


図6 音楽室

### 2-5-2. ホール

ホールから玄関方向をみる写真には、手前にバー、奥に音楽室が写っている。バーには棚と棚上の瓶、鏡部分に設けられた棚にグラスが置かれている。その鏡には天井が映り、梁材が複数露出しているのがわかる。1915年版図面では、ホールと食事室を隔てる壁が存在したが、その手前にさらに柱と腰壁による袖壁が加えられ、その間にバーが設けられていることがわかる。



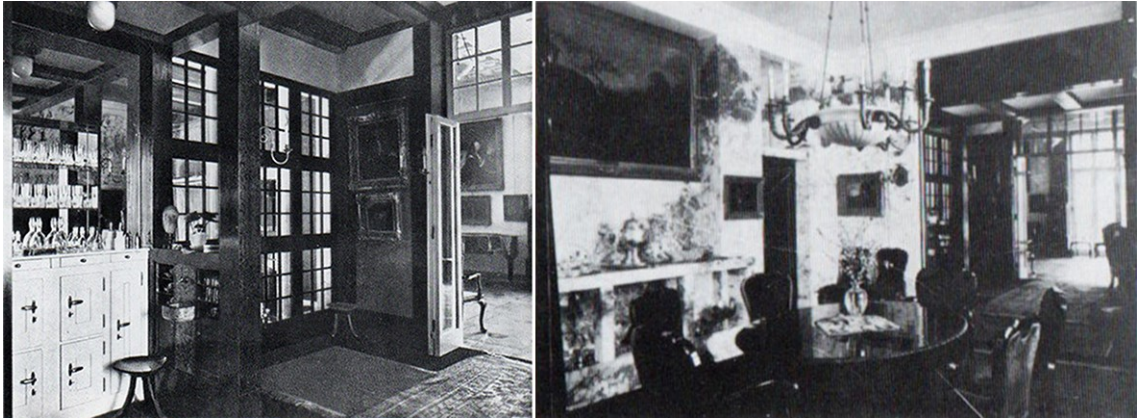


図7 ホール

### 2-5-3. 食事室

食事室中央に照明が天井から吊り下げられ、照明下に丸テーブルと椅子が置かれている。壁にパヴォナッツォ大理石が用いられ、大理石による特徴的な縞模様の壁となっている。造作棚も同材によって構成されている。奥にウィンター・ガーデンが配され、植物の影が写っている。黒い窓枠によってウィンター・ガーデンの窓は構成されているが、1915年版図面で確認すると内側にガラス窓を設けてしまうとウィンター・ガーデンに入ることができないため、このガラス窓は写真に加工を施したと推測され、実際には室内側の窓はなかったと考えられる。



図8 食事室

### 2-5-4. 紳士室

この二枚の写真は正確にどの部分を撮影したのかが定かではない。壁に掛けられた多数の絵画と隅部に形成された家具とソファセットを確認することができる。



図9 紳士室

### 第三項 空間の運動性

#### 3-1. 玄関アプローチ

本項では、第二項で確認した空間のあり方の特徴が空間の現れ方にどのように影響を与えているのかを考察していく。一部が改変されているとはいえ現状のドゥシュニッツ邸での経験を交えて考察していく（図15参照）。

ドゥシュニッツ邸は、住所を示す前面道路の名前がかつてのカール・ルードヴィッヒ（Carl-Ludwig Strasse）通りからヴァイマーラー（Weimarer Strasse）通りに変更されたものの、当時のまま現在のウィーン19区に建っている。このあたりは閑静な住宅街であり、大きな戸建て住宅が通りの両側に建ち並ぶ地域である。それぞれの住宅は通りに面して低いフェンスや生垣によって通りと区画されているため、通りの両側に異なる意匠の住宅を眺めることができる。ドゥシュニッツ邸はヴァイマーラー通りとランナー通りの交差点から二軒目に位置し、両脇を別の戸建て住宅に挟まれた敷地となっている。通りに面した切妻屋根がのった東側立面が高く感じるのは、半地下階が地面から2.5m立ち上がっているためである。前面道路からドゥシュニッツ邸へ入るには、通りから建物に向かって左手の門扉から入ることになる。門扉から建物脇のアプローチを進むとその先に幅1.5mの階段へと進むことになるが、階段の両袖壁が突き出した形状によって、階段への進路方向が示されている。5段上り踊場を介してさらに5段上ると玄関ポーチに到達する。玄関扉前の玄関ポーチは八角形型の柱と天井によって空間が規定され、東側立面を眺めた時に感じた人間の尺度を超えたスケール感は、自然と足元に視線が落ちる階段を上る行為を介して、人間的尺度へと到達することになる。玄関ポーチは図面で確認したように新設された階段により生まれた階段下に位置している。



図 10 左：ヴァイマーラー通りからの外観 右：玄関アプローチ

### 3-2. 玄関ホール

玄関扉を入ると門扉から直進してきた運動は右手に 90 度回転して玄関ホールへと向かうことになる。玄関ホールは幅 2.7m、高さ 4mあり、6 段の階段とその階段先にホールへの扉を備えている。玄関ポーチから入ると、階段先にあるホールへの扉を仰ぎ見るかたちで対面することになり、上方へと目線が誘導されることで、玄関ホールの高さを意識するように仕向けられる。それにより、天井高さが低い玄関ポーチから玄関ホールへ入るとより天井高さを感じられる演出となっている。玄関ホールは、正面のトラヴァーチン枠によって構成された格子戸を中央軸として左右対称に構成されている。階段両脇の壁には階段手前と階段先にそれぞれ対面する扉が設けられ、ここでも左右対称性を確認することができる。東側壁に設けられた階段手前の扉は地下へつながる階段への入り口として、階段先の格子戸は二階への階段やクロークへにつながる部屋への入り口となっている。それと対置される西側壁に設けられた格子戸は、その先に部屋はなく、左右対称性を構成する要素として布置された飾り扉である。それぞれの空間構成要素が左右対称に構成されることで、空間構成要素に身体が挟まれるように感じ、また床・壁・天井によって身体が囲まれた感覚をもたらしている。階段ホールの床はカッターラ産の白大理石によって構成され、その肌理の細かさから視覚的にも触覚的にも流動的な感覚の誘導を促すことになるが、階段手前および階段先に黒大理石が象嵌され格子模様をつくることで、定着場所が提供される。格子模様の床の中央にそれぞれの扉が配置されることで、長方形平面の長軸方向と直交する方向性が示される。左右対称に配置され対面する扉と格子模様の床によって、階段先へのホールへと続く運動の溜まりがつくられるのである。



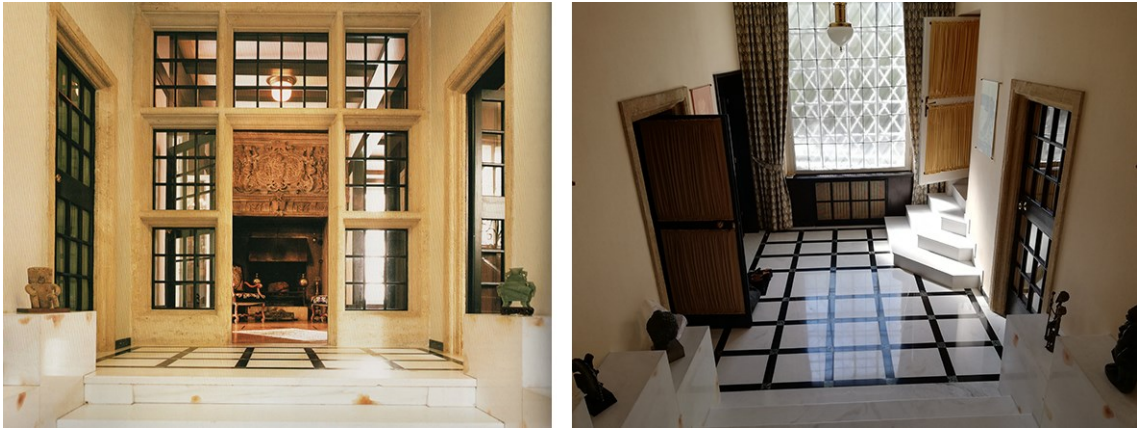


図 11 左：ホールへの扉 右：階段頂部から玄関扉付近を見下ろす

### 3-3. ホール

ホールに入るとその正面にルネサンス期のレプリカである暖炉が鎮座している。暖炉を玄関ホールからの軸線の中央に配置するために、暖炉脇に袖壁が設けられ、玄関ホールより幅が広いホール幅を調整している。それにより暖炉脇の袖壁によって食事室との間に幅 1.5 m の余剰空間が派生することになる。その幅 1.5 m にはバーが設けられ、暖炉を囲みながらもしくは食事室で酒を楽しむことが想定されていたと考えられる。袖壁は真壁として木製の柱と梁によって構成されているが、その柱と梁は玄関ホールとホールを仕切る扉枠に使用された材と同一である。扉枠は、玄関ホール側ではトラヴァーチンであったのに対して、ホール側では木製格子戸によって構成されている。木製梁が、袖壁と連続した垂れ壁を介してホールの長手方向に掛けられることで、ホールは柱と梁によって縁取られた空間となり、その縁取りは空間を規定するとともに人間の身体も規定する存在となる。それに対して床は寄木張りにより菱形に貼られ、その頂点が玄関ホールからの対象軸と食事室と音楽室を結ぶ軸の両方を指すことで軸が直交する場所であることを示唆し、暖炉前の床に象嵌された長方形枠が暖炉前で留まる手掛かりを提供している。



図 12 左：暖炉 右：バー（現在は本棚となっている）

### 3-4. 食事室

ホールと食事室は両引き込み戸によって仕切ることができるが、開けることで両者を繋げて一室となる。しかし、ホールと食事室の壁の仕上材が全く異なるため、一体化することなく、それぞれの部屋が独立した関係を形成している。食事室の天井は平滑な白い天井である一方で、壁はアメーバ状の縞模様が特徴のウォルナツ大理石によって仕上げられている。ウォルナツ大理石は、部屋の左右対称性を構成する箇所には同じ石切断面を左右に開いて貼られ、また部屋の入隅部分においても縞模様が連続するように貼られることで四周の壁が関係付けられている。それにより、素材そのものの質感によって身体が囲われた感覚をもたらしている。さらに方向性をもたないアメーバ状の縞模様によって囲まれることで静的な運動が生み出されている。東側にはインナーバルコニーがあり植物が置かれ内部化されている。インナーバルコニーは北側に位置する食事室に自然光を取り込むとともに、道路からの緩衝空間として機能することが目論まれていると考えられる。三方に窓が設けられたインナーバルコニーから入る柔らかな光は空間に方向性を与えると同時に、光を留める独立した部屋として静的な運動も導いている。



図 13 左：食事室 中：入隅 1 右：入隅 2

### 3-5. 音楽室

ホールから音楽室へと入ると右手の北側壁の中央に大きな絵画が飾られ、その存在に引き寄せられることになる。その絵画は、音楽室の長手方向の中央を貫く軸線の存在を示唆し、ホールから音楽室へと入ってきた直進する運動性を 90 度回転させる作用を促すことになる。つまり音楽室に入ると、食事室とホールから続く軸線と直交する軸線が現れるのである。一方で食事室からの軸線上の運動は、絵画に引き寄せられる作用によって弱められるものの、庭を見下ろすテラスへの扉が食事室からの軸線上に配置されることで音楽室を介して途切



れることなく継続している。食事室における大理石壁の縞模様がアメーバ状に展開していたのに対して、音楽室の大理石壁は縦方向の縞模様であるため垂直方向へ運動が展開することになる。さらに大理石壁の間隙に配された無地のカーテンのドレープもまた大理石の縞模様と同様に垂直方向への運動を導いている。このような壁による垂直方向への運動の生成は、それぞれが異素材によって構成された床・壁・天井に対して、天井と床に用いられた同じ正方形モチーフの共通性を示唆し、壁を介して天井と床を関係づける作用をもたらすことになる。それにより天井高さがあるにもかかわらず、身体全体が包み込まれているような感覚を覚えることになる。方向転換した軸線上の運動は、部屋中央を貫く長手方向の運動へと回収され、その軸線に従ってそれぞれの空間構成要素が左右対称に展開している。このような軸線上に展開する運動は最終的には部屋の隅に左右対称に配置されたソファへと収束し、人間の運動が定着することになる。



図 14 音楽室

#### 図版出典

図 6 : Rukschcio and Schachel, *op. sit.*, p. 512. (左)、クルカ編、前掲『アドルフ・ロース』収録 (右)

図 7 : クルカ編、前掲『アドルフ・ロース』収録 (左)、Rukschcio and Schachel, *op. sit.*, p. 512. (右)

図 8 : クルカ編、前掲『アドルフ・ロース』収録

図 9 : 左 : ALA2150 右 : ALA2149

図 10 : Ralf Bock, *op. cit.*, p211 (左)、筆者撮影 (右)

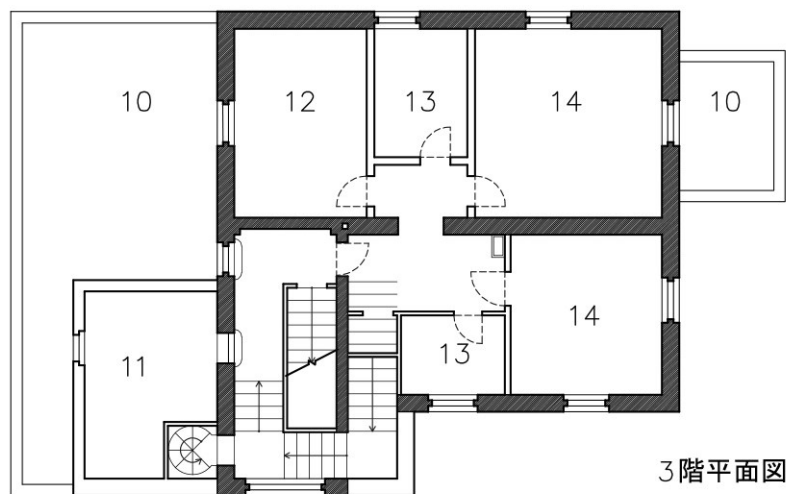
図 11 : Ralf Bock, *op. cit.*, p214 (左)、筆者撮影 (右)

図 12 : 櫻井義夫、前掲書『a+u 573 号』、p30 (左)、筆者撮影 (右)

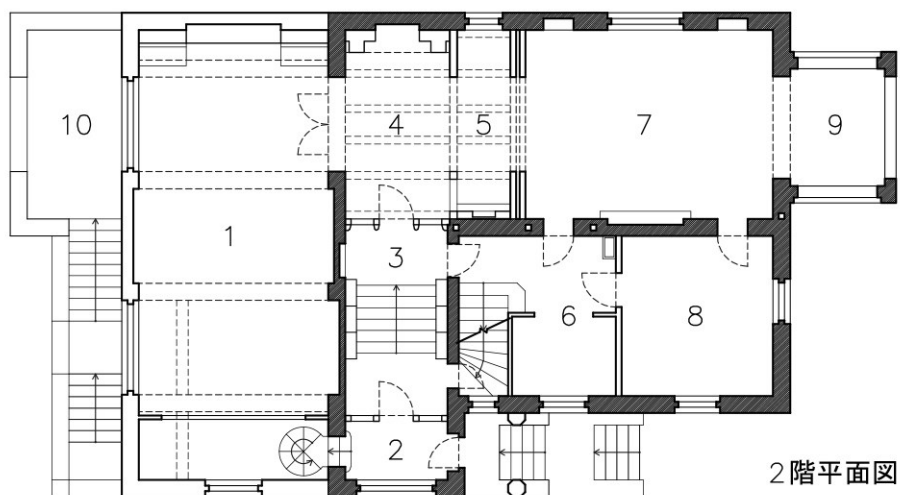
図 13 : 筆者撮影 (左、右)、Ralf Bock, *op. cit.*, p219 (中央)

図 14 : 筆者撮影





3階平面图



2階平面图

- |                     |                |
|---------------------|----------------|
| 1. Music salon      | 11. Room       |
| 2. Entrance         | 12. Lady salon |
| 3. Entrance hall    | 13. Bathroom   |
| 4. Fireplace        | 14. Bedroom    |
| 5. Bar              |                |
| 6. Cloakroom        |                |
| 7. Diningroom       |                |
| 8. Renaissance room |                |
| 9. Winter garden    |                |
| 10. Terrace         |                |
- : 既存部分

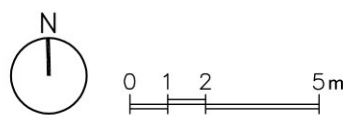


图 15 平面图

## 第六節 ローゼンフェルド邸 (1917)

### 第一項 概要

#### 1-1. 既存建物概要

ヴァレンティン・ローゼンフェルド (Valentin Rosenfeld, 1886-1970) は弁護士であり、妻のエヴァ (Eva Rosenfeld, 1892-1977) はジークムント・フロイトの娘アンナと親交のある教育者であった。ローズとローゼンフェルドとの繋がりとは特定できないものの、ローズの施主の多くがユダヤ人であり、ユダヤ人であるローゼンフェルドもまたそうしたユダヤ人コミュニティによってローズと繋がりをもったと考えられる。

ローゼンフェルド邸は改修計画である。そこで、まず既存建物の概要をウィーン市建築審査局に残る図面から確認していきたい。建築審査局に残る最も古い図面は 1866 年 9 月 29 日付(以下、1866 年版と表記する)の許可申請図面である。この図面も既存建物に対する増築を示す図面であるため、土台となる建物はさらに古いと考えられる。しかし、それ以前の図面が残されていないため不明である。

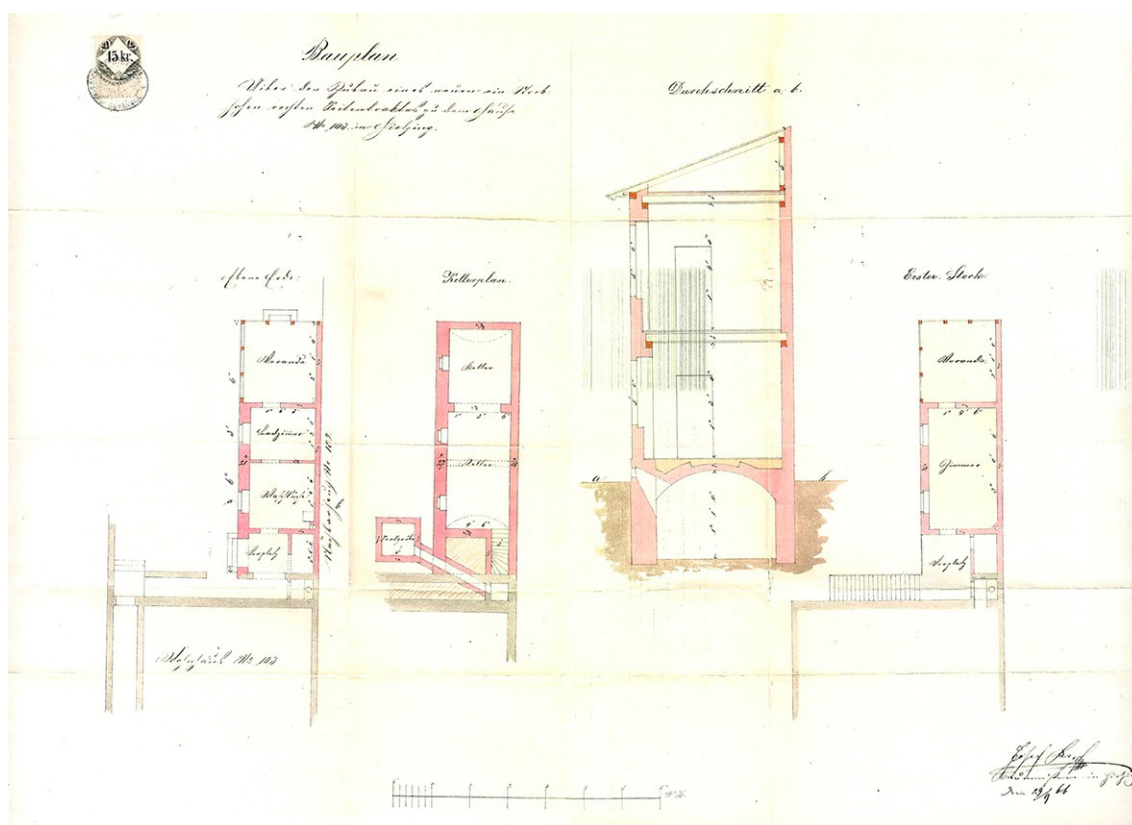


図 1 1866 年版図面

次に古い図面は 1895 年 5 月 30 日付(以下、1895 年版と表記する)の排水計画図である。この図面には下水道配管ルートと配管径が示され、下水道計画の妥当性を市当局に認めて

もらうことを目的とした図面である。そこにはじめて外形が示されているため建物の全体像と 1866 年版図面が示していた増築内容を確認することができる。敷地は街路から奥へと延びる細長い形状をしており、その細長い敷地に対して 1866 年版で示された増築は、街路側に建てられた既存建物の一部を敷地奥へ伸張した増築計画であったことがわかる。伸張部に隣接して中庭が設けられ、その中庭部分に排水管は集められ、そこから通り庭をとおって街路へと排出される経路となっている。

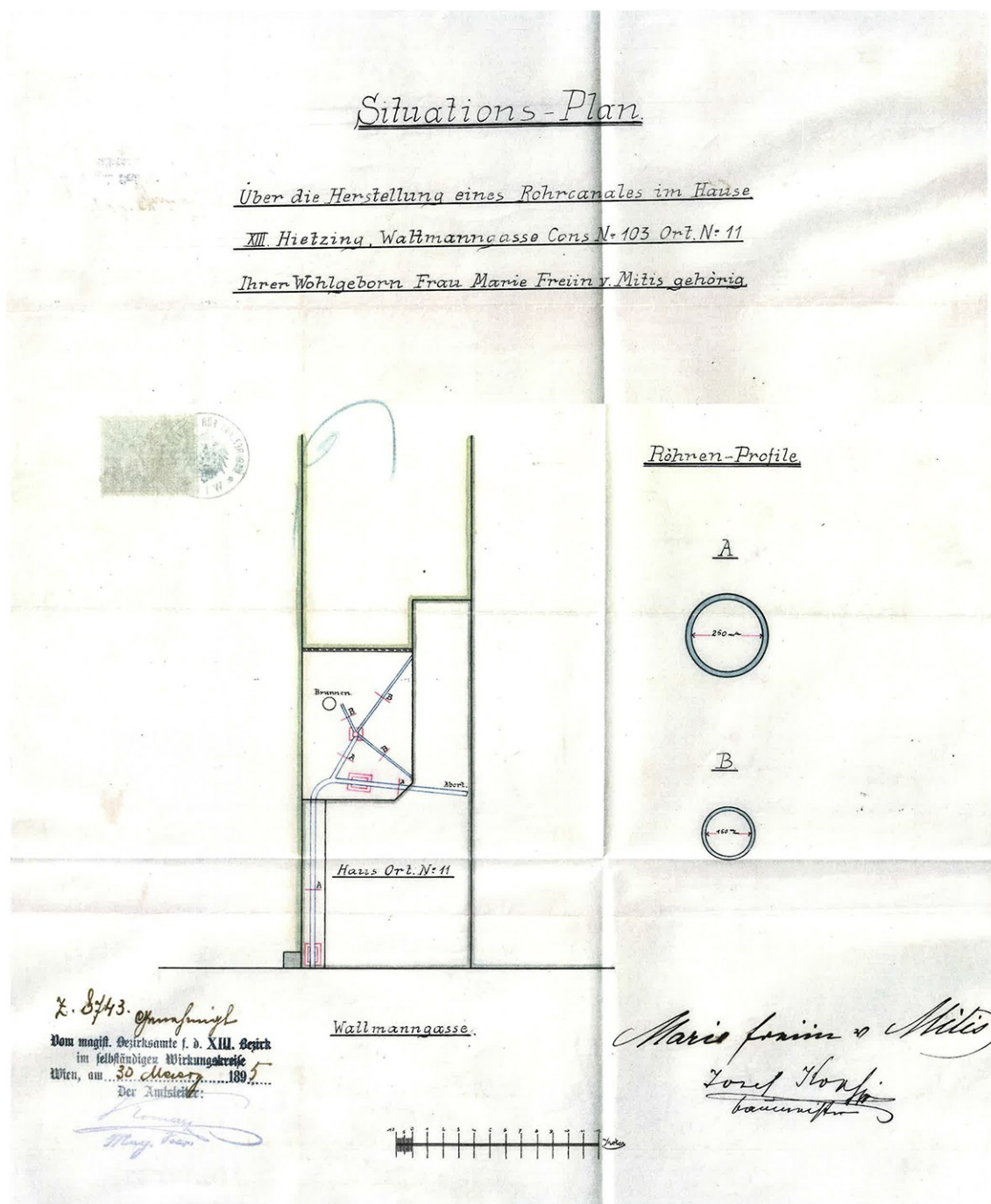


図 2 1895 年版図面

次に 1897 年 12 月 10 付 図面 (以下、1897 年版と表記する) をみていきたい。

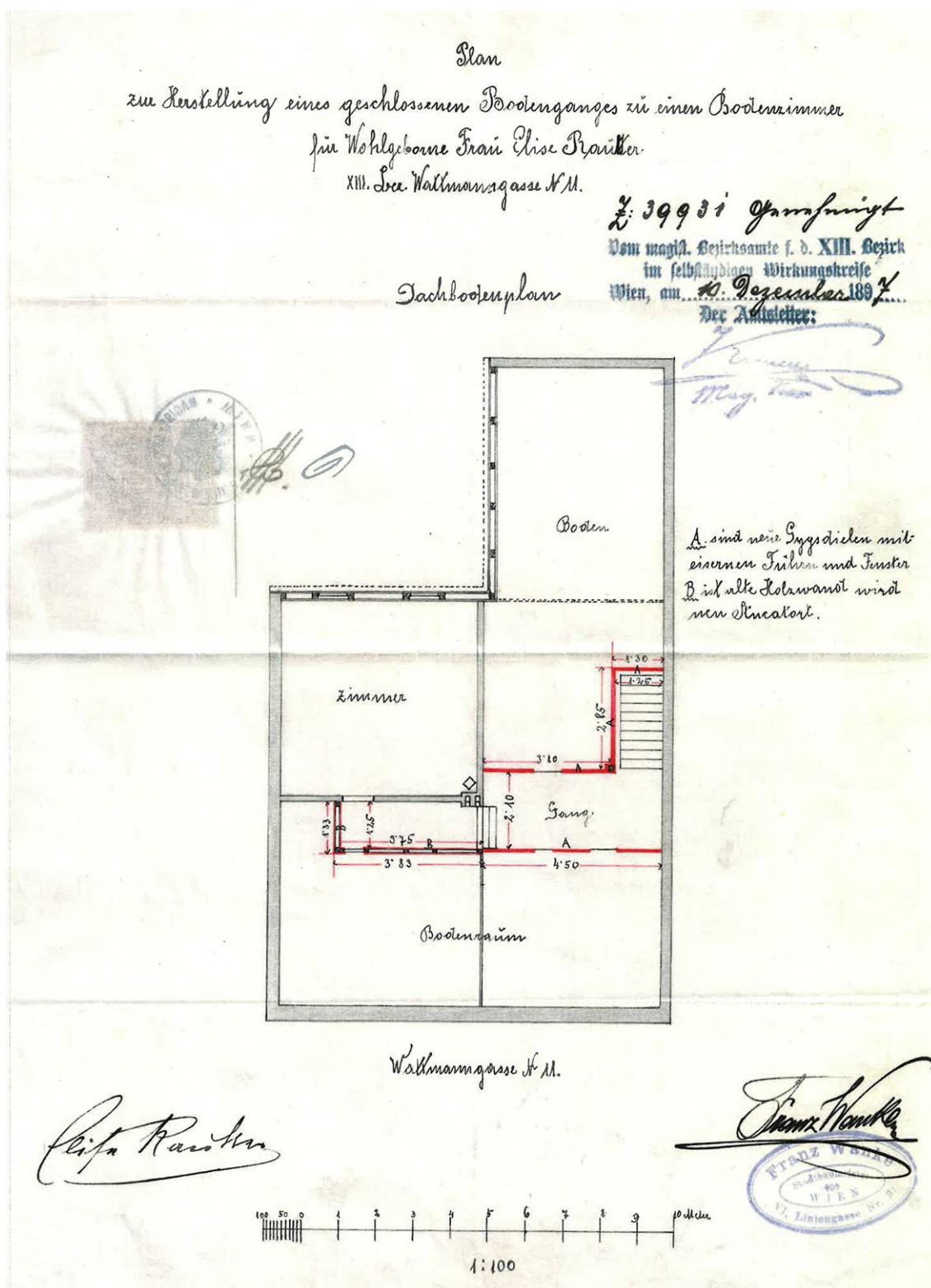


図 3 1897 年版 図面



この図面には 1866 年版図面では不明であった街路側のオリジナル建物内部が示されているものの一階平面図は無く二階平面図のみである。この図面が示す改修内容は、赤色で示された階段を含む部屋中央に間仕切りを設けることで部屋を分割していることである。また 1866 年版図面との違いは、中庭側から二階へアクセスする外部階段が 1897 年版では無くなり部屋となっている。この変更についての図面は残されていないため、1897 年以前に改修されたと考えられる。それにより二階へのアクセスは一階から内部階段を利用することになる。

さらに 1903 年 8 月 6 日付(以下、1903 年版と表記する)を読み解いていきたい。立面図から二階建てであることがわかるものの、図面には一階平面図しか記されていない。立面図から得られる重要な情報として、ビーダーマイヤー期に建てられた建物の特徴を表していることである。そのため竣工年が不明であった既存建物は、一般的にビーダーマイヤー期とされるウィーン体制が成立した 1815 年から、その崩壊を招いた革命が起きた 1848 年の間に建設されたと推測されることになる。1866 年版図面が示していたのは、幅 10.3m/奥行き 11m のビーダーマイヤー期に建てられたと考えられる街路側既存建物を増築するかたちで敷地奥へ幅 4m/奥行き 14m の建物が加えられたことである。

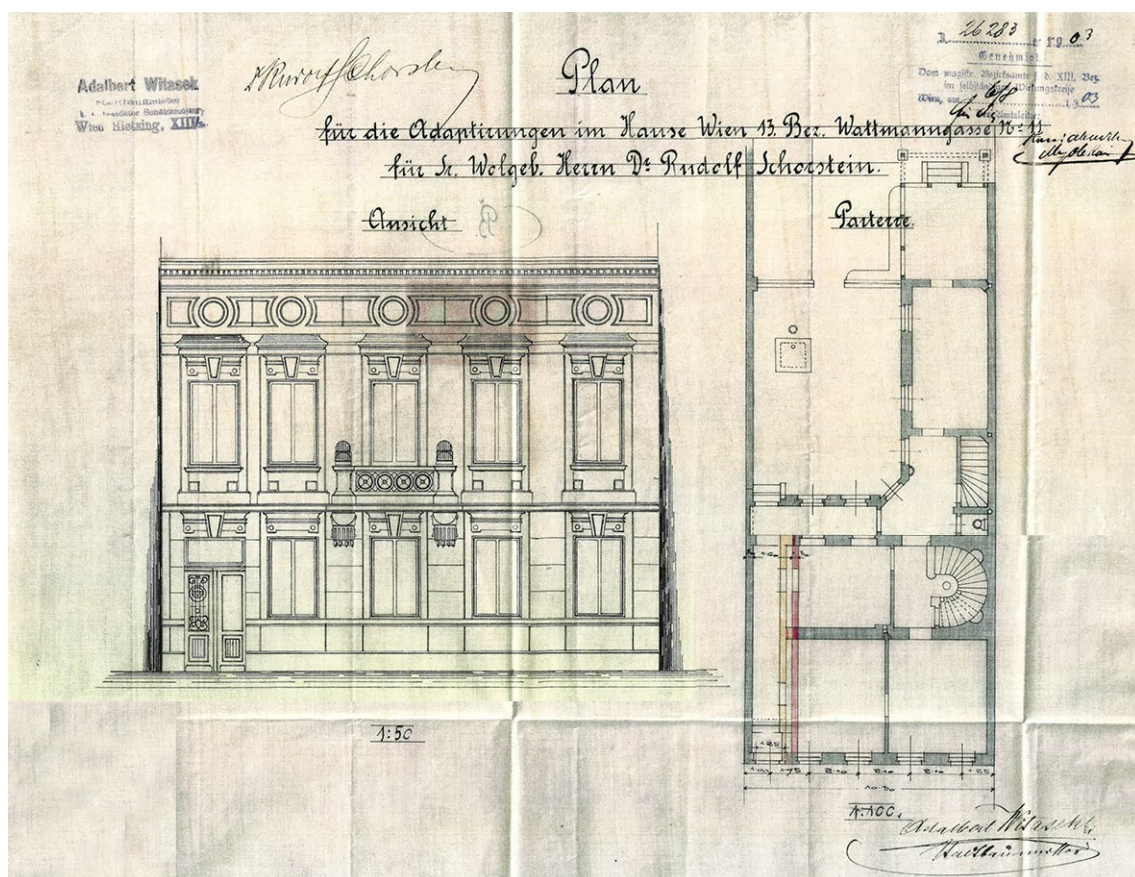


図 4 1903 年版図面

1903 年版図面は改修図として提出されており、除去部分を黄色、新たに加える部分を赤色で示されている。改修内容はエントランス部分の通路幅を広げ 1.6m へと変更し、その壁に二つあった開口部のうち街路側が塞がれ、一つのみとなっている。エントランス通路幅を拡幅する目的は不明である。例えば、複数の世帯で住むために通路幅を拡幅したのではないかとも考えられるが、あくまで憶測でしかない。エントランス通路は街路から入ると、その先に設けられた中庭へと続き、エントランス通路は通り庭のような役割を担っている。また、1897 年版図面と階段の形状が異なっている。1897 年版では直階段であったが 1903 年版では半円形の階段となっているのである。1903 年以前に改修されたと考えられる。開口部が複数あるため、どのように出入りしていたのかを断定することはできない。しかし、各部屋の位置や形状、大きさから推測すると住宅内外を隔てる扉のうち、街路からの通路が中庭に面して 90 度折れ曲がって展開する通路空間の行き当たりにある扉を主要な出入口としていたと考えられる。街路側に面した一階の室内は田の字状に四部屋に分割され、主室として機能していると考えられる。街路から奥に展開する部屋は、中庭によって各室への採光と換気が確保されている。

## 1-2. ロースによる改修計画概要

ロースによる改修計画として提出されたと考えられる図面は 1917 年 6 月 5 日付図面(以下、1917 年版と表記する)である。この図面にはロースの署名がないものの、残る写真と照合するとロースによる計画だと考えられる。残された写真は居間 (ALA3134、ALA3135) と食事室 (ALA3136) を撮影した三枚である。撮影されたのは竣工時ではなく 1930 年であるが、原状を確認できる貴重な資料である。

図面には一階平面図と二階平面図が示され、主に一階部分に改修が加えられている。赤色で示された部分は新たに加えられる壁であり、黄色で示された部分は除去される壁である。1903 年版では街路側に設けられた居室部分が田の字状に四部屋に分割されていたのを、間仕切り壁を除去することで日の字状の二部屋に変更している。またエントランス通路が中庭に面して 90 度折れ曲がるように展開していた通路空間は、エントランス通路壁を延長するかたちで塞がれ、部屋内に取り込まれている。食事室の写真を確認すると、その部屋内に取り込まれた部分は中庭側を背にしたソファ席が設えられていることがわかる。そのソファ前に円テーブルと椅子が置かれ、その奥にエントランス通路から入る両開き扉を確認することができる。これは図面で確認できるエントランス通路の開口部に当たることから、1917 年版図面が実際の施工と整合していることを示している。また、街路側のオリジナル建物部分と 1866 年の増築部分の接続部にある中庭の入隅部分を面取りした開口部が除去部分として示されている。この意味は 1903 年版において腰壁窓であった腰部分を撤去し、出入口として改修したと考えられる。この部分を主要出入口とすることで、街路側のオリジナル建物部分と 1866 年の増築部分のどちらにもアクセスしやすく合理的な動線計画となっている。二階に関しては間仕切り壁の開口部が塞がれることを示しているが、そもそも 1897



年版図面で改修された間仕切り壁は無くなっている。1907年以前に1897年に改修された壁は撤去されていたことになる。また街路側と中庭側にバルコニーが加えられているが、1903年版図面の立面図で既に存在するため、この部分も1903年以前に改修されていたと考えられる。1903年版図面で示されていた半円形階段はそのまま存在し、二階平面図には屋上へと続く階段が存在している。

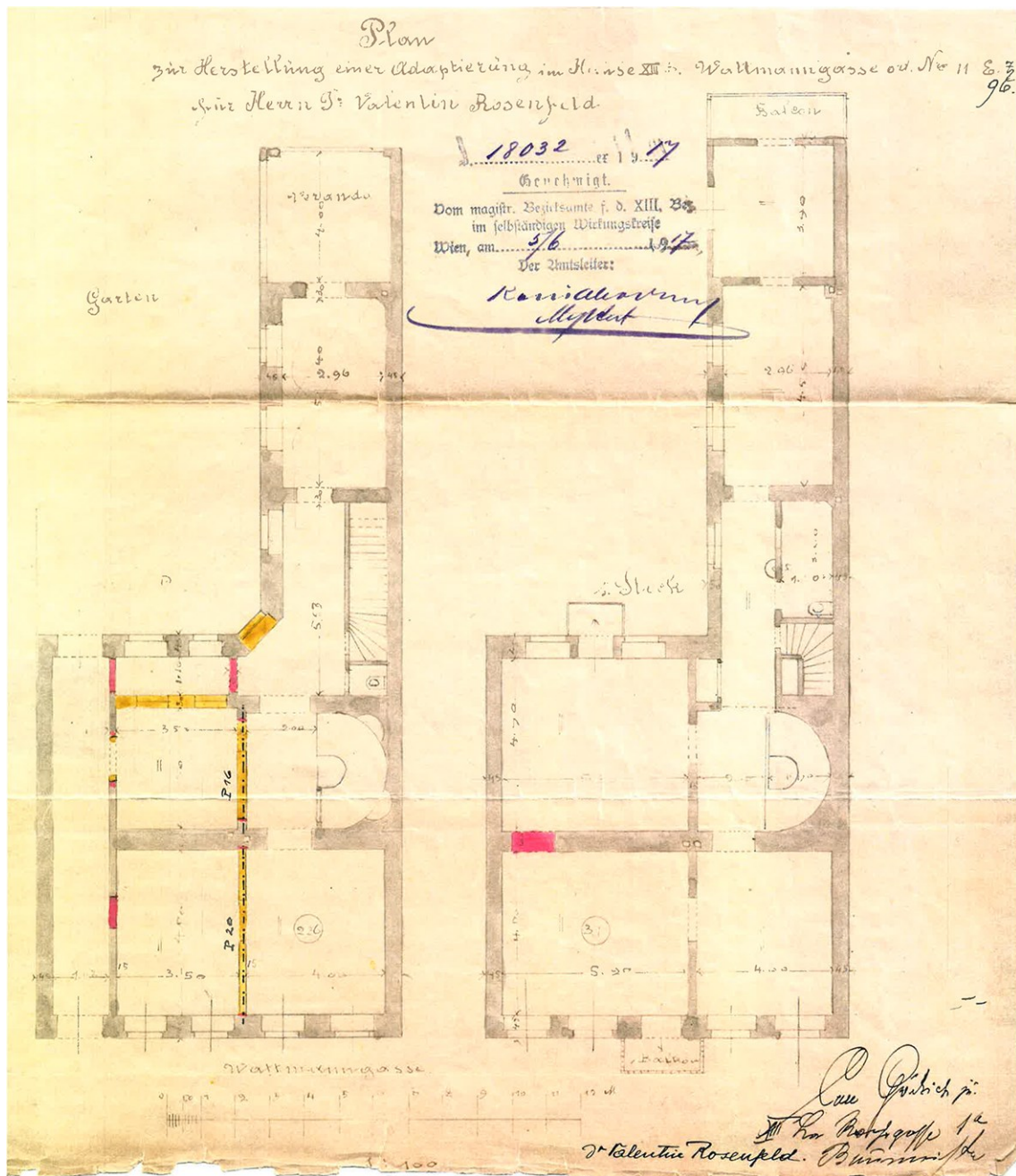


図5 1917年版図面



このように 1917 年版図面からはロースによる改修計画が食事室と居間を中心に行われていたことがわかった。



図 6 食事室 (ALA3136)

最後に居間の写真を確認しておきたい。1903 年版図面で存在していた間仕切り壁が除去され一室空間が実現されていることがわかる。天井には三本の梁があり、窓際の梁と接合している。白色塗装に濃色の梁が浮かぶシンプルな構成の天井である。窓は、1903 年版図面の立面図において示されていた通り街路側に四つの窓を確認することができる。その四つの窓の間には窓の高さまで書棚が設けられ、他の三方の壁は窓の高さに揃えられた壁クロスが巡ることで、壁要素が統一されている。また、壁クロスの縦縞模様が書棚の書籍の背表紙と呼応し、壁要素の統一性がより一層実現しているようにみえる。同じように、壁クロス下部の板張り壁の高さを基準にソファや暖炉、書棚などが配置されることで、異素材の造作家具にもかかわらず、空間構成要素の統一が図られている。壁際に配置された造作家具や椅子、ソファによってロースの建築によくみられる部屋の中心部がぼっかりと空いた状態をつくりだしている。ヘリンボーン貼りの木製床の中央部にはペルシャ絨毯が敷かれている。



図 7 居間 (左 : ALA3134 右 : ALA3135)

## 第二項 空間の運動性

### 2-1. 食事室

第一項で確認した内容をもとに改修前後の図面を制作した（図 11 参照）。本項では、この図面によって確認できる空間のあり方の特徴が空間の現れ方にどのように影響を与えているのかをロースが改修した食事室と居間を中心に考察していく。その際、一部が改変されているとはいえ現状のローゼンフェルド邸での実体験をとおして分析していく。



図 8 左：外観 右：エントランス通路（ともに筆者撮影）

街路から扉を開けエントランス通路に入り、二階床下にあたる細長く絞られたエントランス通路を抜け中庭に出る。中庭で 90 度方向転換し、中庭入隅部分に設けられた玄関扉から室内へ入る。街路からエントランス通路、中庭へといたる経験は、空間が明暗および広狭を繰り返す空間的演出によって、街のスケールから住宅のスケールへと変換していく過程でもある。玄関扉は壁に対して 45 度振れているため、室内へ入ると食事室への扉と近傍することになり、自然と食事室への運動が導かれることになる。食事室に入ると、正面に居間への扉がみえるが、長方形平面の長辺方向へ引き寄せられ、食事室内に停まる運動が導かれる。長辺方向を方向付けるのは二階へと続く階段である。中心をもつ半円形のため、その形状によって長辺方向の中心軸を形成している。壁は板張りの方型パターンが四周を巡ることで囲まれた感覚を生成している。食事室に光をもたらす空間を方向付けるのは、ソファ席奥の窓である。その光に導かれるように部屋の奥へと歩を進める。窓は中庭をみるためのものではなく、窓を背にして座るソファが設けられ、部屋の中央を向くように人間の居場所がつくられている。一段低い天井は、座ることで低くなる視線に追従し、またその低くなる視線を誘導している。ソファ席に座るとより一層、空間が身体に密着するような囲まれた感覚を覚えることになる。ソファ部分は窓からの光を室内へと導き、その光が低い天井に反射することで、天井が高い部分よりも天井の照度が明るくなる。ソファ席は光の溜まり場となって身体を包みこむ。





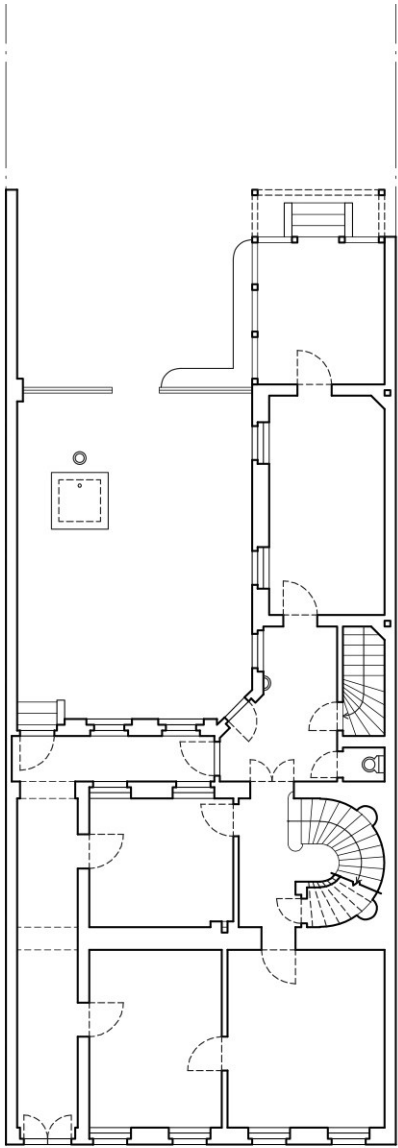
図9 食事室（筆者撮影）

## 2-2. 居間

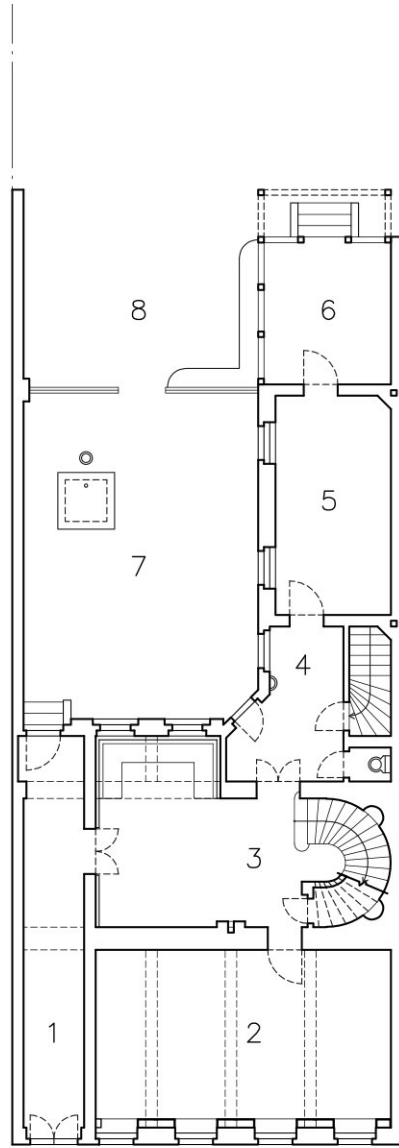
食事室から居間へと入ると、窓の一つと正対することになる。窓には薄手のカーテンが掛けられ、運動は窓外へ延伸されることなく、室内へと跳ね返される。窓両脇には窓を背に直接光が当たらないように本棚が配置され、また本棚の側板が窓枠を兼ねている。本棚と同じ仕上材が、四周の腰壁、腰壁下部の造作家具、さらに天井を横切る三本の梁にも使用されているため、仕上材の連続性が部屋を規定している。それにより部屋に囲まれた感覚がもたらされている。部屋の入り口部分から部屋中央部へと歩を進めた空間の運動性は、直交する長方形平面の長軸方向に引き寄せられ方向転換することになる。南側壁沿いに設けられた造作家具は左右対称に構成されているため左右対称軸の存在を示唆するが、街路側の四つの窓に対応して反対側の壁面を左右対称に構成することは難しいため実現されていない。暖房の配管が出入り口脇にあるため、そこに設けられた暖房機器が部屋中央部に鎮座し、その暖房脇にソファを配置することで、温かく居心地の良い居場所となっている。このように窓と反対側の東側壁沿いに設けられたソファと造作家具は、それぞれの目的に即した相関関係によって機能的に配置されているのである。ソファは北側壁隅まで延びて設けられることで、L字型のコーナーソファとなっている。そのため、ソファに腰掛けると長辺方向および短辺方向の直交軸だけでなく、部屋の対角線に正対することになる。左右対称性に縛られない空間構成は、対角線上に身体を置くことを導き、小さい部屋の中の最も長い線分と対峙することになるのである。



図10 居間（筆者撮影）



1903年(改築前)



1917年(改築後)

- 1. Entrance
- 2. Living room
- 3. Dining room
- 4. Vestibule
- 5. Kitchen
- 6. Garden veranda
- 7. Courtyard
- 8. Garden

1階平面図

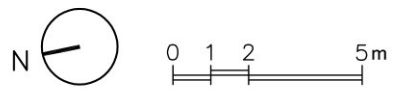


図 11 一階平面図

## 第七節 ブリュンメル邸 (1928)

### 第一項 プルゼンのロース作品の位置付けと概要

#### 1-1. プルゼンのロース作品

チェコ共和国のプルゼンにあるブリュンメル邸を考察する前に、ロースがプルゼンで設計を行うに至った経緯とロースの活動におけるプルゼンでの活動の位置付けを確認しておきたい。ロースは1897年から建築家としてウィーンで活動を開始し、その地位を確立したウィーンからパリでの活動(1924年-1928年)を経たのち、プラハにおけるミュラー邸(1930)へと至る道程において、プルゼンでの活動はどのように位置づけられるのだろうか。そこで、プルゼンでの活動からミュラー邸へと至る経緯を振り返り、ミュラー邸とブリュンメル邸の関係をあきらかにしておきたい。ブリュンメル邸は、第四章で取り上げたミュラー邸(1930)の直前に設計されている。<sup>1</sup>

No.	Year	Name	Architect	Builders	現存
1	1907-1908	The flat of Vilem Hirsch	Adolf Loos	-	-
2	1908-1910	The flat of Otto Beck	Adolf Loos	-	-
3	1927-1929	The Brummel House	Adolf Loos Karel Lhota	Rudolf Pěchouček Julius Liebstein	●
4	1928	A room for Marta Hirschova (Richard)	Adolf Loos Karel Lhota	Müller & Kapsa	● (一部のみ)
5	1928	The interior of Otto Beck	Adolf Loos	Bořivoj Kriegerbeck	-
6	1928-1929	The flat of Dr. Josef Vogl	Adolf Loos	František Kvasnička Antonín Novotný	●
7	1929-1930	The flat of Leo Brummel	Adolf Loos	Bořivoj Kriegerbeck	-
8	1930	The flat of Leopold Eisner	Adolf Loos Kurt Unger	unknown	-
9	1930	The meeting hall of the Automotive Club	Adolf Loos	-	-
10	1930-1931	The flat of Vilem and Gertruda Krausova	Adolf Loos Norbert Krieger František Kvasnička	František Kvasnička Norbert Krieger	●
11	1930-1931	The dental surgery of Dr. Samuel Teichner	Adolf Loos Norbert Krieger	unknown	-
12	1931-1932	The flat of Hugo Semler	Adolf Loos Adolf Hrusa	unknown	●
13	1931-1932	The flat of Olly Naschauer	Adolf Loos Norbert Krieger	-	-
14	1931-1932	The flat of Karel Weiner	Adolf Loos Norbert Krieger	unknown	●
15	1932-1934	The flat of Oskar and Jana Semler	Adolf Loos Heinrich Kulka	Müller & Kapsa	●

図1：プルゼンにおけるロースのプロジェクト一覧<sup>2</sup>

現在のチェコ共和国西部に位置するプルゼンは、1850年代から農業都市から工業都市へと変貌を始め、1860年代から1870年代にかけて6路線を有する鉄道網が敷設されると主要

路線の交差路となり、ウィーン・プラハからドイツを結ぶ重要な路線が通過する都市としての恩恵を与かり、工業発展が本格化することになる。鉄道の出現により、プルゼン近郊で採取される原材料が列車によって運ばれ、工業発展に理想的な地域となる。このような状況の下、数多くの工場が新たに設立され、そこで働く数千人の労働者が移住してくることになる。<sup>3</sup>そして、工業発展と人口増加に伴いプルゼンの都市や建築も変貌を遂げていくことになる。19世紀後半になると中心市街地の各ブロックに新しい住居が建設され、郵便局、銀行、博物館、劇場、病院といった公共建築も整備される。1899年にトラムが敷設されると、現在のプルゼンの都市構造の基礎が形作られることになる。プルゼンにおけるロースの施主は、このようなプルゼンの発展を支え、工場経営者や商人として成功を収めたボヘミア地方西部出身のユダヤ系移住者であった。

ロースのプルゼンにおけるプロジェクトは、第一次世界大戦(1914-1918)を挟んで、大きく2つの時期に分けられる。1907年から1910年の前期と1927年から1933年の後期である。1927年から設計開始されたブリュンメル邸は、ロースのパリ滞在期と重なっており、パリからプルゼンを訪れていた。ブリュンメル邸は、プルゼンでの後期活動期において、はじめに開始されたという意味においても、またプルゼンでのプロジェクトの15軒のうち、他の14軒がインテリアのみのプロジェクトであったのに対して、ブリュンメル邸は唯一増築を含む設計であったことから重要なプロジェクトといえる。15軒のプロジェクトのうち、自動車クラブ会議ホール(The meeting hall of the Automotive Club)のみ実現されなかったものの、他のプロジェクトは実現されている。

まずは、第一次世界大戦前の前期活動期におけるロースとプルゼンの関係を確認するところから始めてみたい。

## 1-2. プルゼンにおけるロースの活動：前期（1907年-1910年）

電線工場の経営者であるヴィレム・ヒルシュ (Vilém Hirsch, 1886-1946) は、義理の兄であるアルフレッド・クラウス (Alfred Kraus, 1867-1938) からロースを紹介され、プルゼンにおけるロースの最初の施主となる。ヴィレムの姉ローザがアルフレッドと1900年に結婚し、1905年からウィーンにおいてロースが設計した部屋で暮らしていた。アルフレッドは、ロースの盟友であるカール・クラウス (Karl Kraus, 1874-1936) の兄である。ヒルシュと婚約者であるマーサがウィーンのアルフレッドの自宅を訪れた際、ロースの設計を気に入り、ロースを紹介してもらったと思われる。1907年2月にロースはプルゼンのヒルシュ邸を訪れ、設計を開始している。同時期に、オットー・ベックも自宅のインテリアをロースに依頼する。ベックは、ヴィレム・ヒルシュの従兄弟であり、1907年にヒルシュの会社の共同経営者となっていた。ちなみに、ベックの次女であるクレアは後にロースの3番目の妻となる。ヴィレム・ヒルシュが経営する電線工場は、父であるリチャードが1872年にプルゼンで創業し、建設会社からの受注により1880年から1891年に営業拡大して成功を収めた事業であった。その発注していた建設会社とは、ボヘミア地方で初めて耐火性電線を取り扱った



Müller & Kapsa company であり、経営者であるフランティシェク・ミュラーは、後にミュラー邸の施主となる人物である。

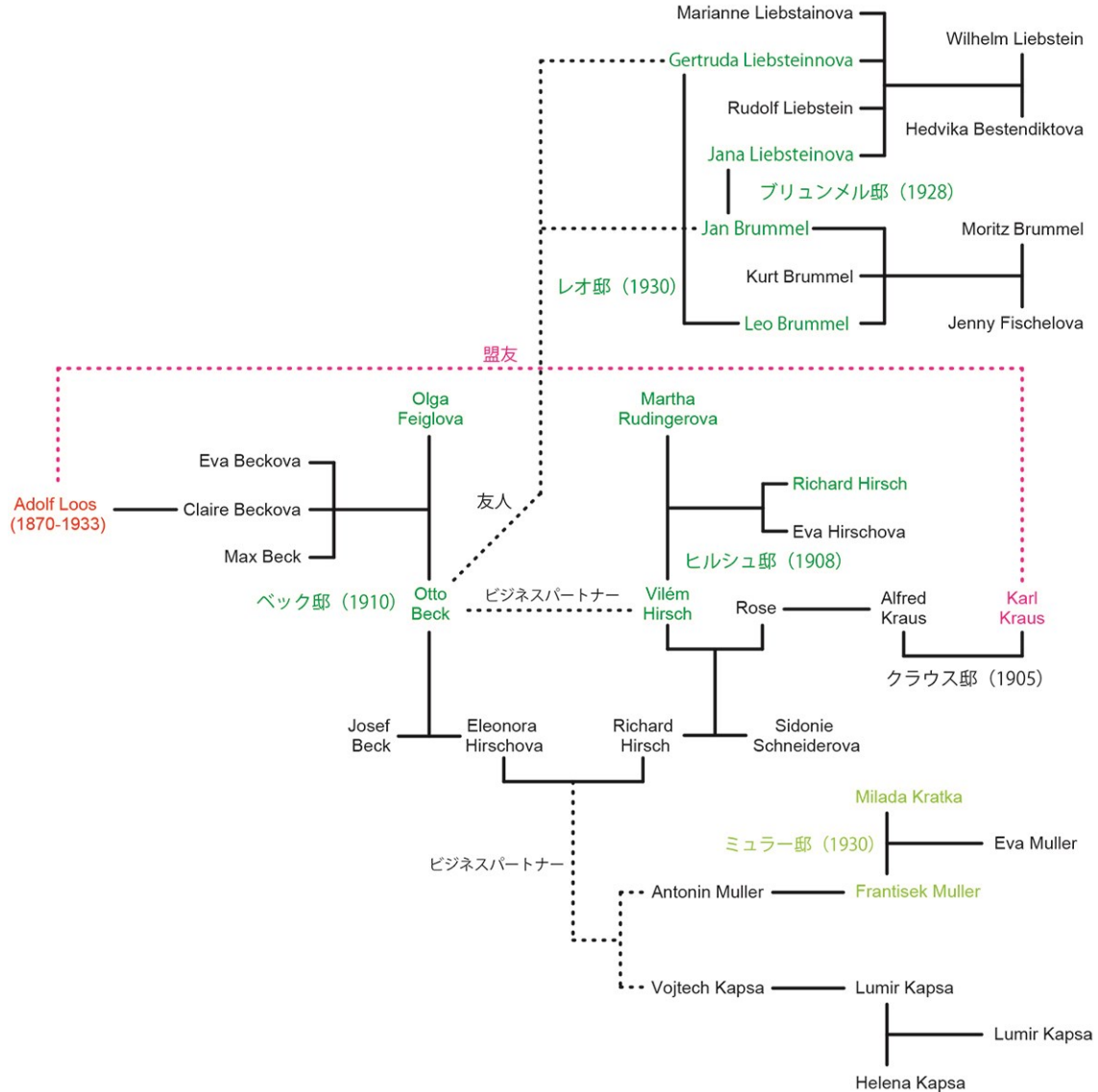


図 2. 相関図<sup>4</sup>

### 1-3. プルゼンにおけるロースの活動：後期（1927年-1933年）

1927年、ヴィレム・ヒルシュと妻のマーサは、1908年にロース設計により竣工した自宅の改修に取り掛かる。ロースと共にこの改修を担ったのはプルゼンにおいてロースの最初の協力者となるカレル・ルホタ(Karel Lhota, 1894-1947)である。ルホタは、ブルノ工科大学の非常勤講師時代に教授のボフミル・マルカロウスからロースを紹介され、既にロースと顔見知りであった。ルホタによれば、ロースは図面を描くことを嫌悪しており、ロースのアイデアを図面化する協力者を探していたところ、ルホタがその役を担うことになったと

いうことである。ルホタは1925年2月にプルゼンの職業訓練学校の教授に就任していたため適任者であった。そして、ヒルシュ邸の改修と同時期にロースがルホタとともに取り組んだのがブリュンメル邸である。ブリュンメル邸の施主ヤン・ブリュンメル（Jan Brummel, 1892-1960）は、ヒルシュの電線工場の共同経営者であり、ロースの施主でもあったオットー・ベック（Otto Beck, 1899-1936）の友人であった。1928年、ルホタはロースにプラハのミュラー邸のプロジェクトに加わるように依頼する。ミュラーは最初にルホタに自邸の設計に関する相談を行っているが、プロジェクトの初期からロースが関わっているため、ミュラーにはルホタからロースを紹介してもらおうという意図があったと思われる。ミュラーが経営する建設会社はプルゼンが創業地だったこともあり、地元の職業訓練学校の教授であるルホタを介してミュラーとロースは結ばれることになる。このようにロース晩年の重要な作品であるプラハのミュラー邸は、ロースのプルゼンでの活動を媒介にして生まれていたことがわかる。

## 第二項 基本構成

### 2-1. ブリュンメル邸概要

ブリュンメル邸は、既存建物を増改築したプロジェクトである。1907年に木材商のリーベンシュタインが1886年に建設された長屋を購入するところから始まる。1921年にリーベンシュタインの会社は同じく木材商のブリュンメルの会社と合併し、翌年にリーベンシュタイン末娘のヤナとブリュンメルが結婚することになる。1926年にリーベンシュタインが亡くなると、1928年に住居の所有権はブリュンメルへと移行され、義理母であるヘドヴィカと同居することになる。そこで二世帯住居へ改築するためロースに依頼することになる。

ブリュンメル邸の増改築前後を示す図面として、当時、プルゼン市役所に提出された建築許可申請図面を用いる。増改築前の図面として、1886年の新築時に使用された1884年9月付の平面図（以下、1884年版と表記する）と1885年3月付の立面図・断面図（以下、1885年版と表記する）を用いる。増改築後の図面として、1928年6月27日付の図面（以下、1928年版と表記する）を用いる。



図3 外観

## 2-2. 1884年版、1885年版図面

1884年版図面は各階平面図、1885年版は断面図と立面図によって構成されている。また1885年版図面左上には、小さく配置図が示されている。

1884年版図面から確認できる既存建物は、基本的に幅18.5m奥行き12.5mの矩形平面である。基本構造は、ブロック壁式構造から成り、四周の外壁に加え、中央部に長辺方向と平行に位置する壁が構造を負担している。そこに木製梁を架け渡すことにより床や屋根がつくられ、切妻屋根を持つ地下1階・地上2階建ての建物である。内部は、玄関から続く廊下が北側まで延び、その廊下が突き当たった西側に階段が設けられ、各階をつないでいる。1階、2階ともに、南側に居室、北側に水廻りという構成である。

1885年版図面の配置図から、交差点から一区画隔てた立地であることがわかる。前面道路に面するファサードは、1階部分と2階部分の表現は異なるものの石積風モルタルで表現されている。切妻屋根の平部分と合わせ、1階・2階・屋根という3層の古典的構成をもつ立面を形成している。道路に面した南側を玄関とし、その位置を中央として左右対称に窓を配置することで、左右対称の古典的なファサード形成に寄与している。

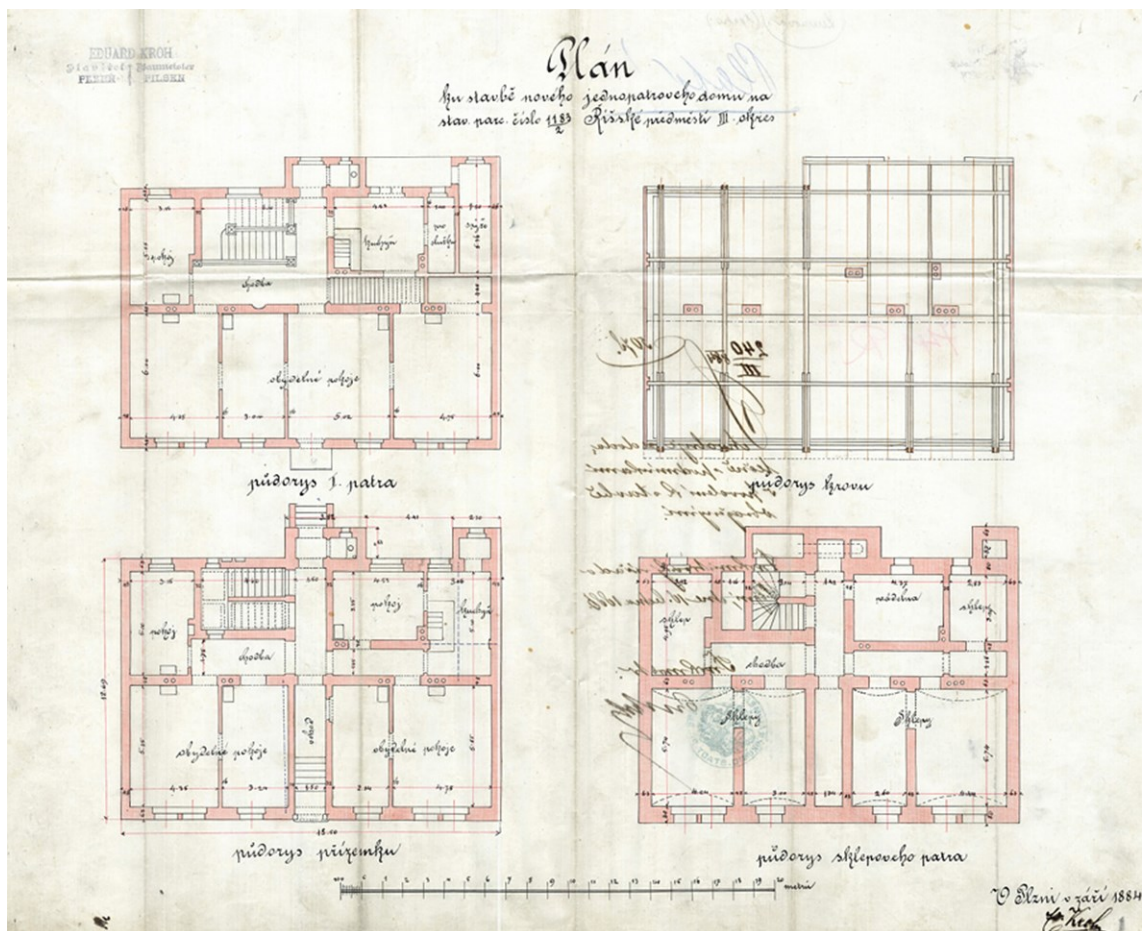


図4 1884年版図面



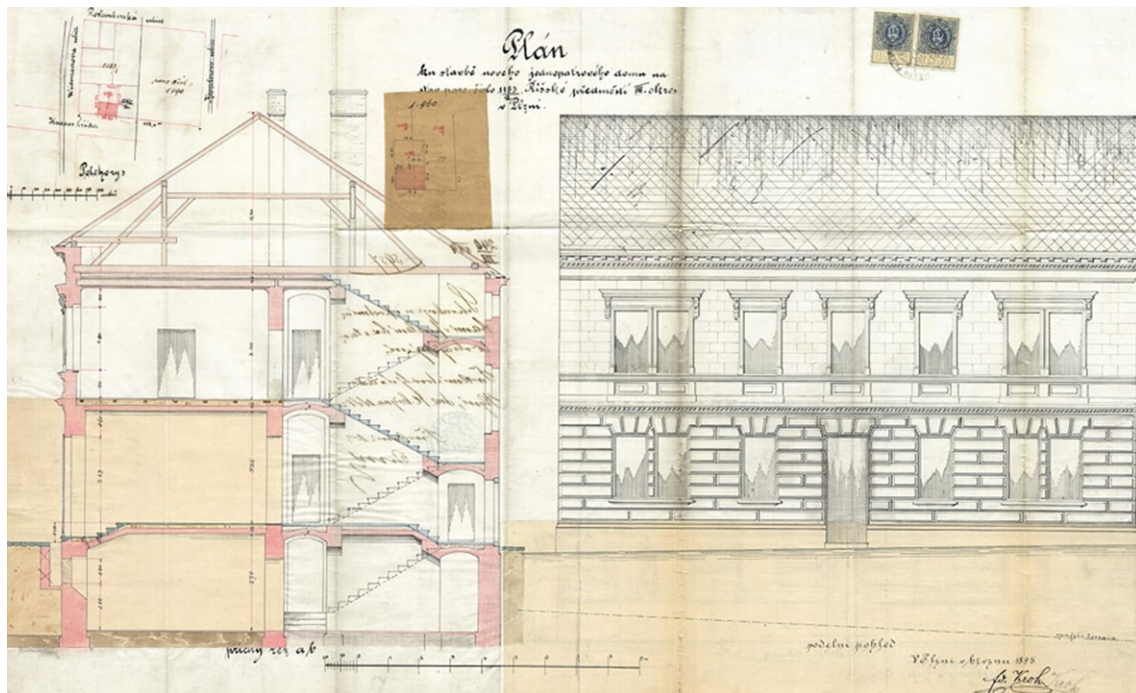


図5 1885年版図面

### 2-3. 1928年版図面

ロースとルホタは、車庫上部に2層分を載せ、平屋根をもつ3層の建物を増築する。既存建物の奥行長さと同揃え、既存建物を7.5m延長する形で増築を行っている。バルコニーはさらに2m突き出している。増築部も既存部と同じく、ブロック壁式構造である。増築部は1階と2・3階の構成が異なる。1階の駐車場は、3台分の出入口を確保するため、間口の広い西側に向けて設けられている一方で、2階は既存建物の構成に倣い、北と南で部屋を分割し、3階も2階に倣っている。そのため、1階と2・3階では壁の位置が異なっている。さらに2階のバルコニー部分は、西側外壁から1.3m引き込んだ位置で外壁がつけられており、ロジヤを形成している。既存部においてロースとルホタによって主に改築されたのは2階部分であるが、基本構成に大きな変更はない。変更点として、既存部の西側壁に新築部と接続する3つの開口部を新たに設けている。

南側居室において西から二番目の居室の壁は、増改築許可図面では変更が加えられていないが、実際には壁を取り除かれ、位置を東側に1m程ずらし、2本の柱に変更されている。梁も追加されていると思われ、柱・梁によって構造的な強度を保ちつつ、2室を繋げている。また、新築時からあった階段ホールとの間にあった開口部が塞がれ、新しく追加された出入口となっている。その他の開口部の変更はなく、特に2階南側居室の増築部において、新設された既存部とつなぐ開口部の位置は、既存建物の開口部の位置に合わせ、その軸線上に設けられている。階段ホールから西側の3室がブリュンメル夫妻の領域であり、ヘドヴィカは南東の2室を使用していた。

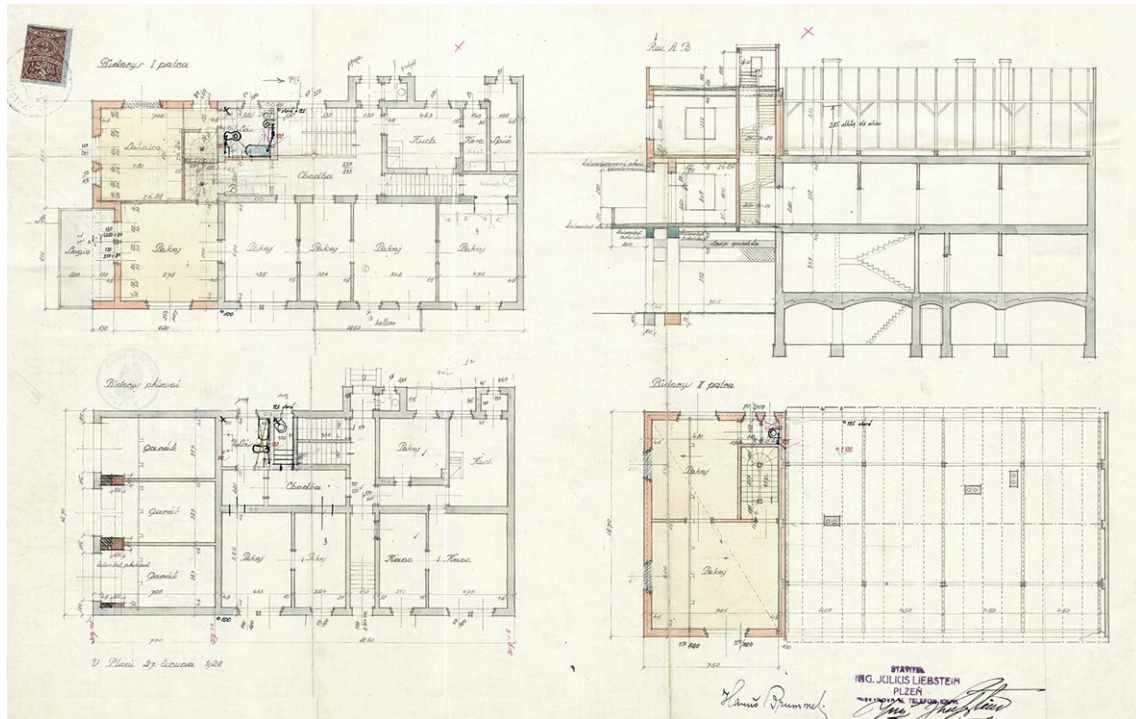


図6 各階平面図（1928年版図面）

1928年版図面で示された配置図から、1885年版図面で確認した交差点に面した隣地にシュコダ社の新旧工場を結ぶ列車の引き込み線が通ることが確認できる（図5配置図参照）。そのため隣地は、独立して建築するには十分な敷地面積を確保できない不整形な土地形状となってしまう。そこでリーベンシュタインは、建物と引き込み線の間を隣地を利用し、1912年に3台の車庫を増築している。建物の前面道路であるフソバ通り沿いには、ヨーロッパの都市で典型的な四周の街路に面してファサードを形成する中庭型集合住宅で構成されているが、引き込み線の存在により、この街区では中庭型集合住宅が形成できない変則的な場所となってしまったのである。それゆえにブリュンメル邸は、既存建物の増築という計画が生まれることになる。プルゼンでのプロジェクトのうち、ブリュンメル邸のみが唯一増築を含むプロジェクトであった理由には、このような事情が存在していたのである。

増築部は、装飾のないのっぺりとしたファサードを持っている。ロースとルホタは、装飾のない増築部分と歴史的なファサードをもつ既存部分の相違は、市の建設局の許可が下りないと考え、既存部分のファサードも増築部分と揃えるように無装飾へと改変することにする。既存建物は勾配屋根で構成されていたが、増築部と外観を揃えるため、勾配屋根が見えなくなる高さまで壁を立ち上げることで箱のような外観を実現している。また、玄関部分には大きな庇を新設し、西側に突き出たバルコニーと対をなすように配置している。これは、玄関部分の雨や陽射しを防ぐ機能的な側面だけでなく、増築部との造形的統一性を確保するためだと考えられる。このような既存部を増築部と揃える作業とは逆に、増築部の窓は既存部と違和感のないように位置や意匠が揃えられている。

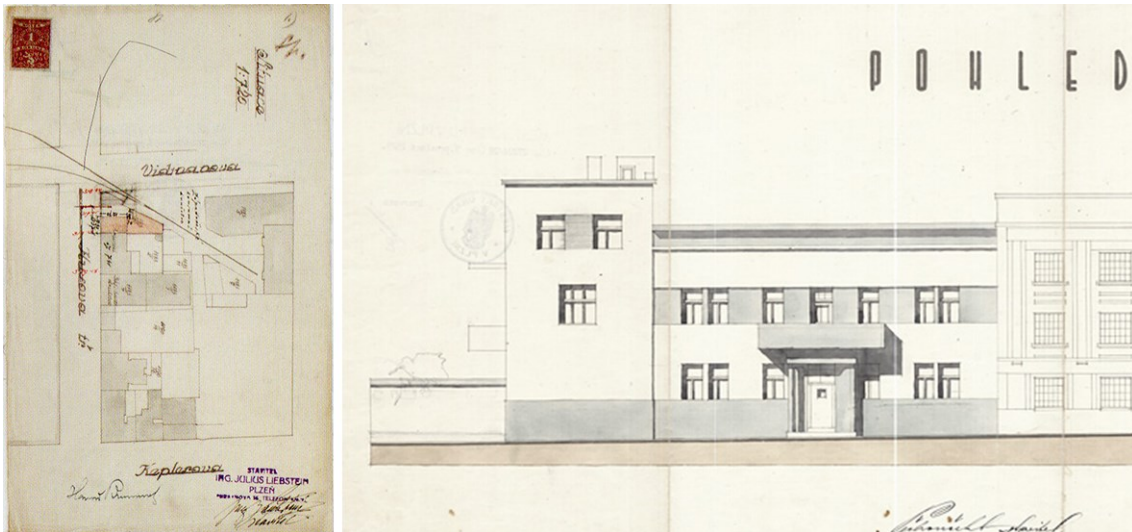


図7 配置図・立面図（1928年版図面）

### 第三項 空間の運動性

#### 3-1. ブリュンメル夫妻客間

客間は、6m×7.5mの長方形平面をしており、階段ホールとヘドヴィカ居間につながる2つの扉とサロンにつながる開口部をもつ。扉のないサロンへの開口部には、カーテンにより仕切られ、部屋の独立性を確保している。窓は単窓と連窓のふたつがある。北側の扉は階段ホールと接続し、ブリュンメル夫妻住居への主要な出入口扉となっている。この部屋の特徴は2本の独立柱である。この柱の出現は、先述したように構造壁の代用によるが、単なる構造柱としての役割だけではない。柱は構造的な要求よりも必要以上に太く表現され、同じ柱型が構造的に必要なない独立柱の両壁、部屋の四隅、隣接する居室への出入口に配置され、その上部の梁型とともに空間を規定する構成要素としての重要な役割を担っている。

空間構成要素が、長辺方向と同方向である東の開口部と西の扉を結ぶ軸線を対称軸として配置され、東側と西側の壁は左右対称性を形成している。南北壁には、柱と同じカナダ産ポプラの突板が扉の高さまで貼られ、その上の小壁は緑色の壁紙貼り、さらにその上の梁が天井と同じ白い左官仕上げとなっている。北側の扉は、既存建物の開口位置を変更することで、単窓と位置を揃えている。連窓の北側には、風景画が取り付けられ、位置や大きさを連窓と合わせることで東西方向の軸線を意識した左右対称性を獲得している。

部屋は独立柱2本によってふたつの領域に隔てられている。階段ホールとの扉は小さな領域に設けられ、階段ホールとの緩衝空間となっている。一方で、6m×5mの大きな領域の中央に照明が吊り下げられ、その下にテーブルが配され、部屋に中心性を与えている。部屋全体では東西方向に方向性（長辺）があるが、柱によって区切られたテーブルのある領域では、長辺方向が逆転して南北方向の方向性をもつ。つまり、階段ホールに面する北側の扉から小さな領域に入ると、部屋全体の長辺方向と対称軸が重なることで、テーブルの



ある領域に導かれる。そして柱を通り抜けると照明やテーブルの存在により求心的な空間になり、それと同時に空間の方向性が90度反転することで、そこに停まらせるような空間的引力が発生する。空間の方向性は劇的な動的状況を生み出すものではないが、方向性を反転させる微細な操作と家具配置により、最終的にそこに停まらせようとする静的な空間の運動性を見出すことになる。



図8 ブリュンメル夫妻客間

### 3-2. ブリュンメル夫妻サロン

サロンは、増築部に位置している。5.7m×6.5mの長方形平面をしており、西側がテラスに面している。サロンは、東西方向の軸線と南北方向の軸線が混在しており、それぞれの軸線にしたがって空間構成要素が左右対称に構成されている。西側壁にはバルコニーへのガラス戸を中央にその両脇に棚が左右対称に設けられている。東側壁には客間との出入口を中央に左右対称にガラス扉をもった箱状のボリュームが配置されている。左側箱ボリュームのガラス扉は寝室へつながる廊下への出入口として機能しており、それと左右対称となるように南側に同じ扉をもった同じボリュームの収納を設けている。この部分の天井は一段低くなっており、廊下への動線を示唆している。南北方向の軸線は、この天井の低くなっている部分を除いた領域に対して左右対称性を形成しており、北側に暖炉、南側には窓を背にしたソファが中央に配置されている。東側と南側のガラス戸（窓）にはカーテンが掛けられ、外部への視線を遮りながらも内部空間へ外光を導いている。

客間からサロンへと入ると、客間から続く対称軸によって構成された西側壁中央のガラス戸へと導かれるが、カーテンによって運動が遮られる。そのため、空間の運動性は一旦カーテンに受け止められるものの、暖炉の圧倒的存在感によって北側にすぐに引き寄せられる。それにより自然と空間の方向性は、南北方向に方向転換されることになる。そして、南北方向の対称軸を構成する暖炉と正対したソファが人間の居場所をつくり、そこに停まらせようとする運動性が発生することになる。



図9 ブリュンメル夫妻サロン

### 3-3. ヘドヴィカ居間

居間は5.3m×6mの長方形平面をしており、三つの扉と二つの単窓をもつ。北側の扉は階段ホールと接続し、ヘドヴィカの住居への主要な出入口扉となっている。東西の扉は隣室への扉であり、その二つの扉を結ぶ軸線を対称軸として空間構成要素が配置され、左右対称性を形成している。その軸は、長辺方向に方向性をもつ空間とは反対の短辺方向に設定されている。

左右対称性を形成するのに重要な役割を果たしているのが、扉枠と腰高の棚である。枠と棚は同じ黄色塗装で仕上げられることで一体となり、部屋をぐるりと囲み空間を規定している。東西の扉の両脇には、袖壁状に棚が飛び出しており、動線と対称軸を暗示している。棚は腰高のため視覚を妨げずに部屋を緩く仕切っている。部屋の北東の領域には棚と一体になった暖炉およびソファが設けられ、人間を停まらせ定着させようとする。ソファに座ると棚によって視線が遮られることで、棚によって囲われた空間が出現する。隅に設けられた家具によって入れ子状に空間が再設定されるのである。南側には大きな机が設けられ、北側とは違った人間の活動を設定しながらも、同じように身体尺度の親密な空間を設定している。



図10 ヘドヴィカ居間

長辺方向の方向性やそれと90度反転した対称軸は、空間に方向性を与えず、その効果は見えにくい。むしろ、壁と一体化した棚によって各所に居場所がつけられ、人間をそれぞれの活動に見合った場所へと壁際に引き寄せ、定着させる空間の運動性を生み出しているのである。

#### 3-4. ヘドヴィカ婦人室

婦人室は、4.3m×6mの長方形平面をしており、三つの扉とひとつの連窓をもつ。婦人室において扉は隠し丁番が使用され、壁と同材で仕上げられているため、扉を閉じれば壁と一体化し、その存在が隠れてしまう。この部屋に限っては、扉を閉じれば出入口を示唆する要素が隠蔽され、他の部屋へと導く空間の動きを見出す要素はない。完全に独立した部屋として感じられる。東側壁はソファベッドを中心に、南側壁は窓を中心に、それぞれ左右対称に構成されている。居間から婦人室へ入り、扉を閉じると、窓の無目の高さで長押がぐるりと室を取り囲み、それぞれの空間構成要素をつなぎ統一している。それにより囲まれた感覚がもたらされている。ペンダントライトとテーブルを東側壁の左右対称性に合わせるように配置することで平面の短辺方向の軸線を強化し、また浮遊したペンダントライトを特異点として、運動をソファベッドへと引き寄せている。

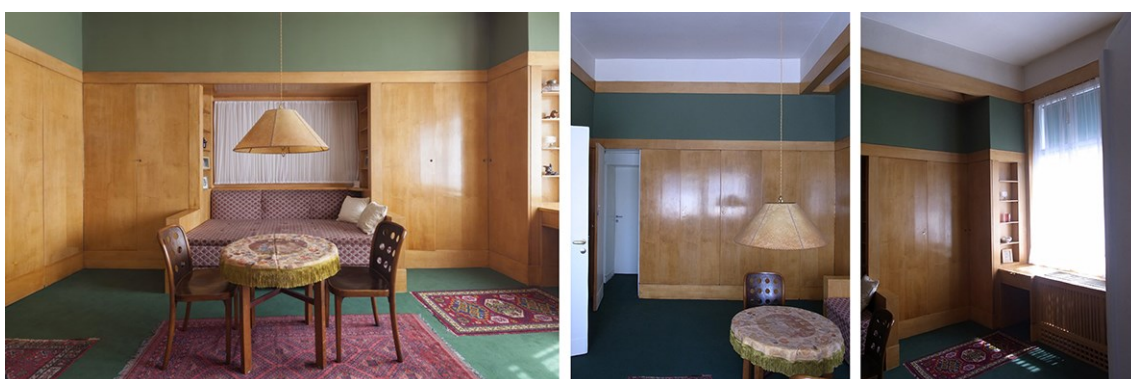


図 11 ヘドヴィカ婦人室

#### 3-5. 各室を貫く軸線

ブリュンメル邸の全体構成は北側のブリュンメル夫妻寝室を含めるとL型に構成されているが、纏まりのある南側の4部屋に着目し考察を行った。すべての部屋では、同じ仕上材が四周をぐるりと巡ることで囲まれた感覚をもたらししていた。部屋は左右対称に構成されていたが、直交する二つの軸線が設定されることで、それぞれの方向性を打消し合い、結果的に静的な状況をもたらししていた。また、それぞれの部屋においては家具によって空間に特異点をつくり、そこに人間を定着させようとする静的な空間の運動性が発生していた。つまり、静的状況が各部屋を支配していたのである。その一方で、その静的状況の中にも動的な空間の運動性を見出すことができた。各部屋の東西壁は左右対称に構成され、その対称軸は

既存建物の基本構成を生かし設定された開口部と扉が一直線上に並ぶ軸線として設定されていた。その対称軸は各部屋間を移動する扉上に設定されているため、動線と一致することになる。対称軸と動線の一致は、軸線上の扉を開けると4部屋を貫く軸線が現れるのと同時に、各部屋単位の静的状況を崩壊させ、動的な状況を発生させることになる。左右対称性により視線が対称軸に集約され、動線がその集約された先に生じることで動的状況は視線によって導かれるのである。第四章で詳しくみたミュラー邸と比較すると、ミュラー邸において動線と左右対称軸のズレ（不一致）によって発生していた空間の運動性における静的状況と動的状況の調和は、ブリュンメル邸では動線と左右対称軸の一致により発生していたのである。<sup>5</sup>

## 註

<sup>1</sup> ブリュンメル邸は1928年6月27日にピルゼン市役所に申請図面が提出されている。ミュラー邸は、1928年10月28日に契約を結び、その2か月後の12月28日にプラハ市役所に申請図面が提出されている。

<sup>2</sup> Maria Szadkowska et al., *Adolf Loos-Works in the Czech Lands*, Pbk, 2009

<sup>3</sup> プルゼニの人口は1868年に2万5千人、1900年頃には6万8千人、1930年には4万6千人増え、計11万4千人となっていた。

<sup>4</sup> 下記の本を基に作成した。

Domanický Petr, *Adolf Loos - Pilsen - Connections*, Published by Pilsen: Gallery of West Bohemia, 2011

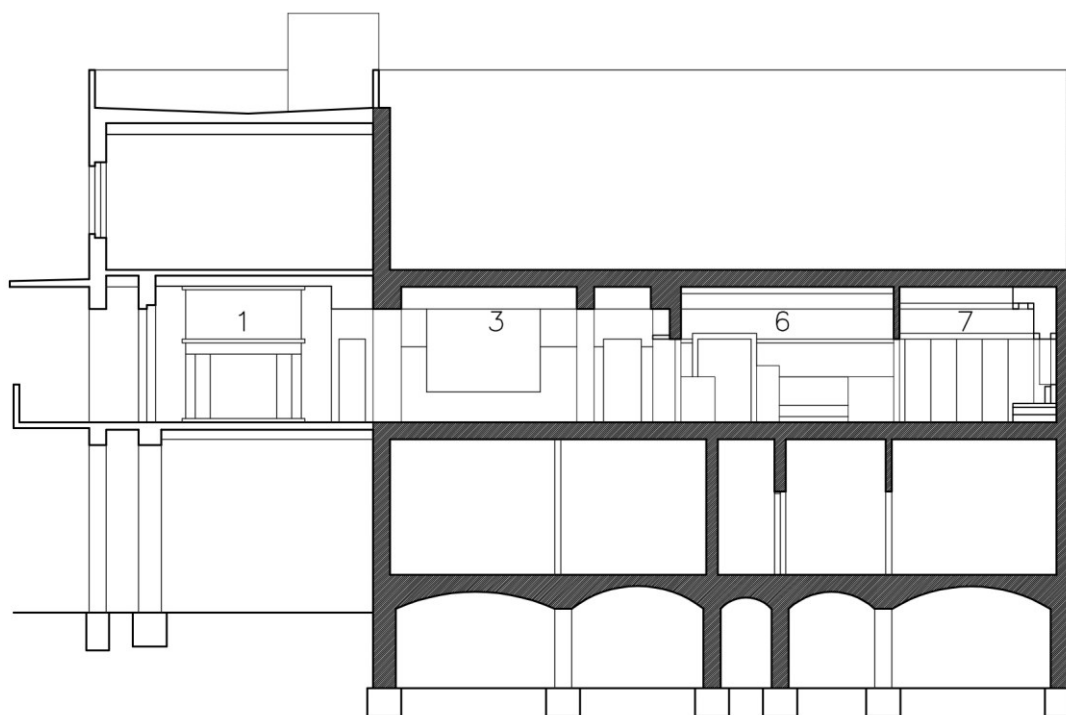
<sup>5</sup> このように空間の運動性に着目することで、軸線による左右対称性を古典主義的手法として歴史的に捉えるのではなく、人間の動きを制御する操作手法として、その効果を確認することができた。

## 図版出典

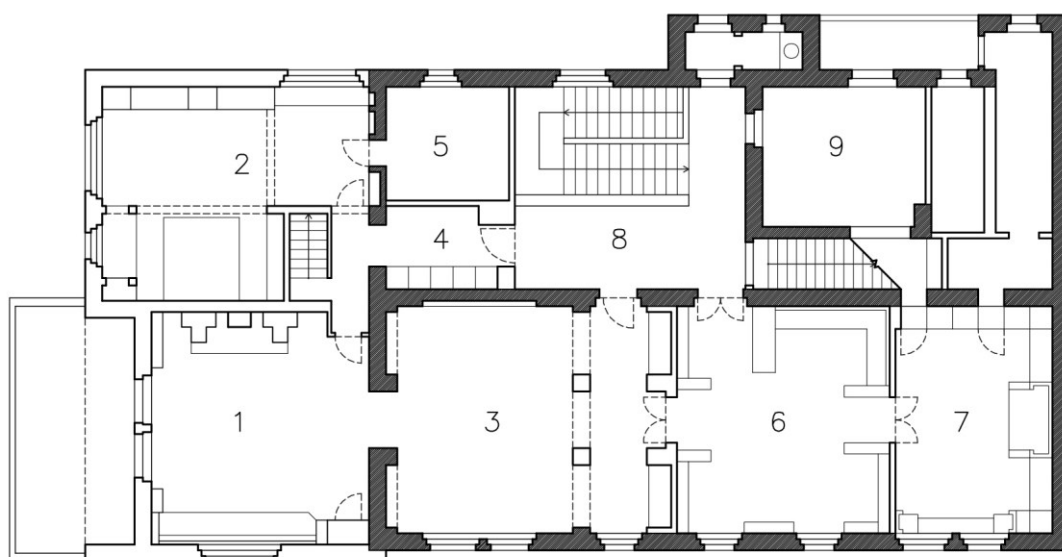
図8, 9, 10, 11 左1枚: Pilsen Architecture Manual [<http://pam.plzne.cz/en/path/25-adolf-loos>]最終検索日: 2022年7月15日

図11: 筆者撮影





断面图



2階平面图

Jan and Jana Brummel residence

- 1. Salon
- 2. Master bedroom
- 3. Dining room
- 4. Cloakroom
- 5. Bathroom

Jana's mother apartment

- 6. Living room
- 7. Ladies room
- General
- 8. Entrance hall
- 9. Kitchen

■ : 既存部分



图 12 断面图/2 階平面图



## 第八節 ロースの建築空間における触覚性

「空間のあり方」では、ロースによる改変後図面だけでなく、ロースと異なる設計者による改変前図面も考察対象とし、ロースの建築を時系列に沿って変化する動的なプロセスのなかで考察した。許可申請図面における変更前と変更後の改変（変化）を追いロースによる改変内容をあきらかにすることで浮かび上がったのは、既存建物の構成を読み取り、既存建物の構成を生かした改変が行われていたことである。

本章が考察した五軒の住宅に共通する「空間のあり方」における特徴は、各部屋が独立し分離していたことである。そして、その分離した各部屋をまとめ全体を構築するような明確な設計手法を五軒の住宅における図面考察をとおして確認することはできなかった。これは考察対象が少ないために、その共通項をみいだせなかった可能性も存在するが、むしろ五軒の住宅の考察をとおしてあきらかになったのはプロジェクトごとに異なる与条件と格闘した末に辿り着いたそれぞれの建築的実践における一般化できない個別解の多様性であった。そのためロースの興味と関心は、図面によって確認できる空間の自律的な建築的形式（秩序）や各プロジェクトの与条件に先立って存在するような設計手法の確立になかったと思われる。つまり、ロースの関心は、空間を経験することで生起される実体験の感覚へと向けられていたと考えられるのである。

「空間の現れ方」における空間体験の特徴は、部屋から部屋への経験が継続されず、部屋ごとのブツ切りの経験として感じたことにある。部屋の独立性により他の部屋への連続性がないため、ある部屋に身を置くと他の部屋の存在を感じることはない。そのため部屋と人間の関係だけに規定されることになり、部屋に身体が閉じ込められ囲われているという触覚的な感覚をもたらすことになる。各部屋を巡る経験はまるで異なる建築を巡るようなバラバラな経験であり、それぞれの部屋の経験に共通性がないため部屋に足を踏み入れる度に手探りで空間を経験することになった。それぞれの部屋は、他の部屋と切断された独立性によって、それぞれ固有の経験として存在していたのである。複数の部屋を巡った後によくわかるのは、ひとつ屋根の下に存在する同じ建築にもかかわらず、それぞれの部屋の固有性から導かれる全体の多様性であった。

さらに部屋に身体が囲われているという感覚は、仕上材によって強化されていた。建築全体でみると、それぞれの部屋には他の部屋と異なる仕上材が使用されているため、仕上材の多様性を確認することができるが、個別の部屋においては、床・壁・天井それぞれの要素が同一の仕上材および同一パターンによって統一され単一的な構成となっていた。例えば、壁に大理石が使用されている場合、部屋を構成する四周の壁すべてが同一の仕上材によって構成されているのである。床および天井も同様に単一要素によって全体が覆われ、面的に構成されていた。仕上材における単一要素による面的な構成は、人間の眼が背後を見ることができないにもかかわらず、背後にも眼の前の状態が続いているという囲まれた感覚を生むことになる。このような仕上材の連続性は、その部屋に身を置く人間に床・壁・天井によって囲われているという触覚的な感覚をもたらすことになる。

このように、それぞれの部屋には外側へと拡散する運動ではなく、部屋の内側へと向けられた内向的な運動が先天的に存在していた。それぞれの部屋の内向的な運動は、隣の部屋との共通性や継続性をみいだすことができないため、囲まれた感覚と同時に迷う感覚をもたらすことになる。その迷う感覚から手探りで進む経験のなかで局所的に現れるのが軸線である。それは部屋に足を踏み入れた瞬間に感得できるような強い軸線ではなく、迷う感覚を伴って空間を撫でるように手探りで進むなかで発現する弱い軸線であった。それは個別の部屋においても、また部屋から部屋へと移行する過程においても現れては消える弱い軸線であった。軸線が局所的に現れることで、迷う感覚をもちながら進む人間の運動に微細な方向性を与え、運動を導く手引きとなっていた。部屋のどこにいても感じる身体全体が包まれる感覚とは異なり、軸線はあくまで局所的に現れる存在であり、微細な方向性によって運動をその先へと導く実用的な補助線となっていたのである。

軸線は視覚的な存在である。特に複数の部屋を貫くような強い軸線は、実際に部屋へ足を踏み入れた瞬間に感得できる視覚的な存在となる。ブリュンメル邸には各部屋を貫く強い軸線が存在するものの各部屋の扉を閉めた状態では軸線を感じ得ることはできなかった。各住宅のそれぞれの部屋に足を踏み入れると、まず身体全体が空間によって包まれているという感覚が現れるのが「空間の現れ方」の特徴であり、軸線は局所的に発現する弱い存在に留まっていた。



図1 触覚性と視覚性

弱い軸線によって導かれる先には、造作家具やソファ、椅子があった。身体全体が空間に包まれているという感覚は、常に人間の身体そのものへと回帰するような運動性を持ち、人間を空間に定着させようとする運動へと収束することになる。人間の身を預ける家具が、その運動の収束する先に存在したのである。家具は、食べたり、くつろいだり、寝たりする人間が生活するための居場所となる。つまり、身体全体を包み込む空間の触覚的な質によって「使用するもの」としての建築が導かれていたのである。

## 結語

ベンヤミンは「経験と貧困」(1933)のなかで、「ちっぽけでもろい人間の身体」以外のすべてが変貌してしまった「新たな未開の状態 (Barbarentum)」において、そのような状態を打破し新たな創造を生み出す「鋭敏な意識の持主」のひとりとしてロースを高く評価していた。本論文が振り返ったのは、そのような時代変革期にあって、ベンヤミンが先達として評価した建築家ロースによる建築空間の質であった。

たしかにベンヤミンが指摘したようにロースが生きた時代は、旧来の価値基準が有効に働かなくなった変革期にあり、多くの建築家や芸術家が新たな拠るべき価値基準を探るなかで、ロースも自らの拠るべき価値基準を模索する状況にあった。ベンヤミンがロースに自己の価値基準を投影し、自らの拠るべき価値基準選定への指針を得ていたように、ロースもまた自らの拠るべき価値基準を模索する過程において、同時代の建築家や芸術家を参照していた。ロースは自らの拠るべき価値基準を模索するなかで、同郷・同齢で同窓でもあったホフマンに近づきウィーン分離派会館の一部を設計したいと申し出るなど、ウィーン分離派とともに活動する道を探っていたふしがある。しかし、ホフマンがそれを拒否したためにその道は閉ざされることになるが、もしホフマンが受け入れていれば、現在われわれが知るロースは存在していなかったかもしれない。結果的にロースは、ショースキーが描き出したようにウィーン分離派に代表される「唯美的モダニズム」に対抗した「啓蒙的・批判的モダニズム」の一人としてウィーン世紀末における立ち位置に落ち着くことになる。しかし、このような構図は最初から用意されていたわけではなく、ロースは揺れ動きながら自らの進むべき道を探っていたのである。

ロースが自らの拠るべき価値基準として提示したのは、「芸術作品と実用品の分離」であり、建築を実用品として「日常使用するもの」のひとつに位置づけたことにある。

ロースの拠るべき価値基準は、万国博覧会訪問による価値観の変化のなかにみいだせる。ロースは23歳の時にアメリカへシカゴ万博を観るために渡航し、万博での経験と三年に渡るアメリカ生活によって装飾の肯定から否定への価値観の変化がもたらされることになる。ロースは、このアメリカでの経験を契機として醸成されつつある自らの拠るべき価値基準を、初期の論考のなかで揺れ動きながら表明することで徐々に構築していく。初期論考におけるロースの拠るべき価値基準を探る手掛かりは「ゲヴェルベ (Gewerbe)」という術語にあった。ロースが考えるゲヴェルベとは、工業化される以前のデザインと製作の両方を担う職人が生み出すモノづくりであり、その手仕事による有用な日用品が想定されていた。工業化にともなうデザインと製作の分離が進む時代にあってもなお、ロースはモノづくりの本質にデザインと製作の融合の必要性をみていたのである。このようなロースの考えの背後には、父親の工房と石材倉庫が一体となった家で過ごした子供時代や建築を学んだゲヴェルベ・シューレ (Gewerbe Schule) の影響も考えられる。

「芸術作品と実用品の分離」というロース自らの拠るべき価値基準の提示は、論考「装飾と犯罪」に結実することになる。まず、ロースが「装飾と犯罪」によって示したのは装

飾と芸術の同根性であった。装飾と芸術は「内なる衝動」という同一の起源を有するとして、日常使用するものとしての実用品と対照される存在となる。ロースは建築を日用品と同列に価値づけたため、内なる衝動（装飾と芸術）と建築は相反するものとして区別されることになる。ベンヤミンは、このような「装飾と犯罪」の主旨である「芸術作品と実用品の分離」を首肯し、ロースが提示した「日常使用するもの」としての建築がもつ意味をみつめ、建築における触覚的な受容を探求していくことになる。

そもそもロースの建築には、ロースの設計理論から導かれる触覚との関係をみいだすことができた。「建築プロジェクトは内部空間から始まり外部に向かって順にデザインしていかなければならない (Die projekte mußten von innen nach außen gestaltet werden)」<sup>1</sup>とするロースの設計理論には、人間の身体を起点とする空間生成論理が存在し、人間の身体を包む衣服を押し広げて空間をつくるような設計方法として捉えることができる。この身体を中心に内部から外部へと生成される空間には、通常の視覚性優位な空間と異なる視覚性に依存しない空間の質が生成されることになる。ロースは「部屋は居心地良くなければいけない (Das zimmer muß gemütlich)」<sup>2</sup>と説くが、「居心地の良い (gemütlich)」空間が決して視覚だけではつukれないことがわかっていたと考えられる。それは「私が設計した内部空間を写真に撮ったとしても、写真からはその空間の意図はまったく伝わってこない。これを私はもっとも誇りとしている (Es ist mein größter stolz, daß die innenräume, die ich geschaffen habe, in der photographie vollständig wirkungslos sind.)」<sup>3</sup>と語り、建築空間を視覚的に把握する方法のひとつである写真を否定していることからあきらかである。ロースと触覚の関係は、このような視覚だけに留まらない建築空間における身体性への志向としてあらわれているのである。

ベンヤミンはこのようなロースの建築における触覚との関係とは異なる方向から建築における触覚的な受容を検討していた。ベンヤミンは「経験と貧困」の三年後の「複製技術時代の芸術作品」(1936)において、「鑑賞するもの」としての建築と「使用するもの」としての建築のふた通りの異なった受容方法を提示し、それぞれ視覚と触覚に対応するとしていた。そして現代において、建築を「使用するもの」として触覚的に受容する必要性を説く。ベンヤミンがロースの価値基準の先に見据えたのは、そのような「使用するもの」としての建築を触覚的に受容する可能性であった。ベンヤミンによる触覚概念は、アリストテレス以来解釈されてきた観念的な知覚概念の文脈に沿って理解する必要がある。視覚が人間の知性と結びついた高貴な感覚とされる一方で、触覚はどんな動物も所持する人間と動物を区別することができない野蛮な感覚とされ、視覚よりも劣る感覚として触覚が解釈されてきた文脈による理解である。この理解に基づけば、ベンヤミンがロースを高く評価するなかで「新たな未開の状態 (Barbarentum)」における「新生児のようにこの時代の汚らしいおむつをして泣き叫んでいる裸の同時代人」の必要性の指摘は、「Barbarentum」が本来「野蛮さ」を意味し、また未だ人間的知性をもちえない「新生児の裸」は野蛮な人間の身体そのものとして解釈すれば、ベンヤミンは野蛮な感覚として触覚の必要性を示唆

していたと考えられることになる。ベンヤミンは旧来の価値基準が通用しない全てが変貌した状況へ対抗しうる感覚として人間の「動物らしさ」を体現する触覚の有効性を主張するのである。このようにベンヤミンは現代における触覚の必要性を説くことで、アリストテレス以来の触覚が視覚よりも劣る感覚であるとする価値基準の序列を転倒させることになる。そして、ロースのような「鋭敏な意識の持主たち」が旧来の価値基準が通用しない状況を既に自覚して新たな芸術を生み出してきたことをベンヤミンは高く評価する。つまりベンヤミンはロースによって提示された「芸術作品と実用品の分離」という価値基準に共感し、さらにその先の触覚の必要性を自覚していた芸術家のひとりとしてロースを見定めていたと考えられるのである。

ベンヤミンによる触覚概念は、リーグルからもたらされ、さらにリーグルの触覚概念はヒルデブラントからもたらされており、ベンヤミンの触覚概念の原初をヒルデブラントにまで遡ることができた。人間の感覚は人間と対象物の相互作用によって形成されるが、ヒルデブラントによる知覚論の特徴は、人間が対象物に対して行う知覚行為を「視覚的な視覚」と「触覚的な視覚」に区別し、それらふたつの知覚行為によってもたらされる対象物への作用の違いを指摘したことにある。ヒルデブラントによる視覚と触覚の相違点は、視覚的な運動の有無に集約されるが、ヒルデブラントを引き継ぐリーグルを批判したシュマルゾーによって指摘された視覚に留まらない人間みずから動き回る身体的な運動を含む触覚概念をベンヤミンは継承していた。ベンヤミンは、「鑑賞するもの」としての建築を、精神を集中させてジッと「静観」する受容方法として提示したのに対し、それに対置される「使用するもの」としての建築は、日常的な「慣れ」による受容方法として提示していた。これは触覚が運動と結びつき、人間が対象物を何度も手で触れて確かめるといふ触覚的行為を絶えず眼や身体を動かして対象物を確かめるといふ行為への転用であることを鑑みれば、ベンヤミンの「慣れ」による受容方法も何度も触れて確かめるといふ触覚的行為として理解することができる。触覚も「慣れ」も同一の行動を繰り返す行為として共通性を見いだせるからである。そしてその「慣れ」による繰り返し行為によって形成されるのは、ある状況に対するある典型的な反応という照応関係であった。ある状況に対応したある典型的な反応は、知覚と行動の統合体として、人間の知覚と対象物を結ぶ媒介となる。そしてこのようなある状況に対応したある典型的な反応は人間の習性となり、個人の経験に委ねられながらも一定の普遍性をもった人間に共有される共通した行動となるのである。

人間が共有する一定の普遍性をもった人間の反応（行動）は、人間が共有する「空間的イメージ」を生み出すことになる。そして建築において人間が空間に形象化された「空間的イメージ」を知覚すると、それに対応した典型的な反応が現れることになるのである。本論文は、そのような建築空間に形象化された人間の行動を誘発する「空間的イメージ」を考察した。その際、ヴァン・デューザーとクラインマンによる研究を手掛かりに、静的もしくは動的な人間の行動にかかわる空間的イメージとして「空間の運動性」を抽出した。さらに本論文では「空間の運動性」を「空間のあり方」と「空間の現れ方」に即して抽出



することで、彼らの研究方法を相対化し、ふたつの異なる様相の空間的イメージとして浮かび上がらせることができた。また、ヴァン・デュースターとクラインマンが静的な主題と動的な主題を評価した指標に加え、単純幾何学平面がもつ微細な方向性と仕上材の素材そのものがもつ質感や色、模様をもたらす空間的イメージを新たな評価指標に加えることで新たな視角を得ることになった。特にヴァン・デュースターとクラインマンが積極的に検証することのなかった仕上材による空間の運動性に着目したことで、仕上材が空間の運動性に及ぼす影響を検証し、彼らによるミュラー邸の分析を延伸できたと考える。

本論文が採用した「空間のあり方」と「空間の現れ方」は、ヒルデブランドによる人間の知覚に依存しない対象物の「存在する形」と人間の知覚によって捉えられる「作用する形」に由来している。「空間のあり方」と「空間の現れ方」は「存在する形」と「作用する形」の形式に倣い、それぞれ図面と建築経験によって、そのあり様を定量的な尺度と定性的な尺度として考察した。人間の行動を誘発する建築的仕掛け（空間のあり方）と、その建築的仕掛けによってもたらされる空間的体験（空間の現れ方）の相互の結びつきによって「空間の運動性」は構成されているのである。

このように本論文は、ベンヤミンがロース評価の先に見据えていた建築の触覚的な受容とそこから導かれる建築空間に形象化された空間的イメージを「空間の運動性」として「空間のあり方」と「空間の現れ方」に即して考察することで、ロースが達成した空間の質を読み解く試みとなった。

第五章における考察対象は五軒の住宅に過ぎなかったが、それは「空間のあり方」を探るために必要な建築許可申請図面の入手と「空間の現れ方」を考察するために必要な実体験という二つの条件を満たす必要があったため限定的となった。「空間のあり方」を考察するための図面作成する過程において、改変前図面と改変後図面の変化をとらえることでロースによる改変内容をあきらかにし、これまで不明であった「あるべき姿」を一次史料から発見することができた。また、改変前後の図面を連続的に捉える考察方法そのものが連続的な運動による触覚的な方法としての意味をもつことになった。

ホーナー邸では、史料として残る建築図面の確認およびサンプル調査を行ったことで、それらをつなぎ合わせて図面を再構築することができた。アルベルティーナ美術館に残る図面に手描きによって示されたのは、食事室の一隅に設けられた柱と対称をなすように他の三隅にも同サイズの造作が設けようとする書き込みであった。ここには対称性を重んじるロースの意図があらわれていた。それに加えて平面図には描かれていないソファが断面図に描かれ、直前のプロジェクトであるシュタイナー邸を参照することでソファの存在意図を推し量ることができた。このような従来の再現図になかった空間構成要素を加えることでホーナー邸における空間の運動性を考察することができた。さらにサンプル調査結果を参照することでオリジナルの建具を特定することができ、それぞれの建具が空間の運動性に与える影響も確認することができた。複数の部屋に面した玄関ホールでは、框戸の開口率によってそれぞれの部屋への運動性は導かれていたのである。

レーヴェンバッハ邸では、既存躯体の最小限の変更による空間のあり方が模索されていた。廊下側の既存壁の壁を利用して出入口とニッチが設けられているが、特に紳士サロンにおけるニッチは向かい合うインナーバルコニーと対称をなすように廊下側に飛び出して設けられ、そのニッチ内に二人のみが対面できるソファを用意することで壁を彫り込んだような狭小の居場所がつくられていた。既存躯体のあり方をそのまま利用しながら、部屋を貫く左右対称軸によって各空間構成要素を配置し、空間の運動性がつくりだされていた。また紳士サロンと食事室という隣り合う二つの部屋に異なる仕上材を使用することで、差異化された二つの空間の質を実現していた。それも単に異なる仕上材を使用することに留まらず、ふたつの部屋の床・壁・天井それぞれの要素における素材や色の反転を行うことで、その効果を対比によって際立たせようとしていた。食事室では天井と床に同じ正方形要素を取り入れることでそれらの対関係を暗示し、それに挟まれた壁の色を薄色とすることでさらに濃色の天井と床による水平的な一对の関係が浮かび上がる構成となっていたのに対して、紳士サロンでは食事室とは対照的に天井と床には図柄のない淡色の簡素な仕上材が選択される一方で、壁には濃色のダマスク柄のテキスタイルおよびレモンウッド材の突板によって壁要素が浮かび上がる構成となっていた。このように食事室と紳士サロンには、異なる仕上材による差別化だけでなく、水平面（天井と床）と垂直面（壁）の構成による反転が図られていたのである。それにより、紳士サロンと食事室の間仕切り壁を開くと対比的な異なる空間の質が出現することになる。

増改築プロジェクトであるドゥシュニッツ邸においても、既存建物の空間構成を生かした設計が行われていた。音楽室の増築という課題は、既存部のホールと接続するかたちで実現されている。それによって各室を貫く左右対称軸の交差が生じていた。ホールから音楽室へは食事室からの軸線が延伸するかたちで繋がるが、音楽室の対象軸がその軸線と直交するため、音楽室内で軸線の交差が発生していた。それぞれの軸線が交差する部分では、食事室から続く軸線上に庭への扉を配置することで左右対称性を確保し、その軸線と直交する音楽室内の軸線においては、その庭への扉と正対するホールとの扉によって左右対称性が確保されていた。軸線の交差はホールにおいても食事室からの軸線と玄関ホールからの軸線によって生じていた。ホールでは、玄関ホールからの軸線による左右対称性を確保するために暖炉脇に袖壁が設けられ、食事室とのあいだに余剰空間が生まれていたが、その余剰空間を食事室へと続く軸線に従って構成することで左右対称性が確保されていた。ドゥシュニッツ邸では、このような軸線の交差による空間の運動性に特徴があるが、食事室壁に用いられた方向性のないアメーバ状縞模様の大理石や同じ大理石でも音楽室壁に用いられた垂直方向の縞模様のように仕上材によってもたらされる微細な効果によっても空間の運動性は導かれていた。

ホーナー邸と同様にこれまでロースによる設計内容の詳細が不明であったローゼンフェルド邸においても、許可申請図を辿ることで空間のあり方におけるロースによる改変内容を発見することができた。ロースによる改変は、既存構成を生かした間仕切り壁の撤去に

よる計画であった。ロースは中庭に面した通路空間の室内側間仕切り壁を撤去しエントランス通路壁を延長することで、食事室内部に取り込んでいた。その内部に取り込まれた部分は食事室の整形平面から飛び出た部分となり、また撤去した既存壁の上部に存在する梁によって他の部分よりも天井高さが低くなることから、造り付けソファが設けられていた。このように既存建物の構成を読み取ることで人間の居場所が造り付け家具として設けられていることがわかった。居間においても出入口扉から最も離れた場所にソファが設けられているなど、平面形状や天井高さ、扉の位置など空間のあり方における空間の運動性の流動と停滞を読み取った設計が行われていた。

ブリュンメル邸は増改築プロジェクトであり、他の改築プロジェクトと同様に既存建築の構成を生かした計画が行われていた。ブリュンメル邸が他のプロジェクトと異なる点として、ミュラー邸の直前のプロジェクトであり、ミュラー邸で協働したルホタとの最初の協働作品であったことである。そのためミュラー邸における空間分析を手掛かりとする本論文において、ミュラー邸における空間の運動性とブリュンメル邸において展開する空間の運動性を比較することは、ミュラー邸の空間の運動性を相対化する効果をもたらすことになる。ブリュンメル邸はミュラー邸と同様に、それぞれの部屋が分離・独立しているという共通した特徴がみられるだけでなく、それぞれの部屋においても同様に軸線によって空間構成要素が規定されていた。一方でミュラー邸と異なる点は、ブリュンメル邸の各室を貫く軸線が隣室とつながる扉をつなぐ軸線と同一線上に設定されていたことにある。そのため、ミュラー邸において動線と左右対称軸のズレ（不一致）によって発生していた空間の運動性における静的状況と動的状況の調和は、ブリュンメル邸では動線と左右対称軸の一致により発生していた。しかしながら、このような動線と左右対称軸との一致と不一致という違いはあるものの、ミュラー邸で確認された空間の運動性における静的な主題と動的な主題の両義性を、ブリュンメル邸においても確認することができたのである。

五軒の住宅に共通する空間の経験には囲われた感覚があった。他の部屋と切断された部屋の独立性と仕上材の連続性によって身体全体が空間に包まれる感覚は、触覚的な感覚をもたらしていた。囲まれた感覚は、部屋の外へと拡散する運動ではなく内向的な運動をもたらし、隣の部屋との共通性や継続性をみいだせないため、迷う感覚も同時にもたらしていた。しかし、迷路の中を歩むような所在のない経験とは異なり、弱い軸線が局所的に発現することで人間の運動に微細な方向性が与えていた。迷う感覚と同時に弱い軸線による微細な方向性を空間に忍ばせることで建築の実用性が導かれていたのである。

ロースの建築には人間を空間に定着させようとする運動が存在した。その運動が収束する先には、食べたり、くつろいだり、寝たりするための人間が身を預ける家具があった。「空間の運動性」は人間が生活するための居場所に行き着くことになる。「使用するもの」としての建築は、身体全体を包み込む空間の触覚的な質によって実現されていたのである。

本論文は、ベンヤミンによるロース評価を発端に、その評価の行き着く先にあるロースが達成した空間の質をあきらかにしてきた。ベンヤミンによる触覚概念に即した考察を通

してみえてきたのは、身体全体を包み込む空間の触覚的な質であった。視覚と触覚の関係を転換させ触覚の重要性を強調するベンヤミンの主張は、身体全体を包み込む空間の触覚的な質としてロースの建築に達成されていたのである。

## 註

<sup>1</sup> アドルフ・ロース(鈴木了二・中谷礼仁監修,加藤淳訳)『にもかかわらず』『私の建築学校』(みすず書房,2015) 66 頁  
Adolf Loos, *Trotzdem 1900-1930: MEINE BAUSCHULE*, Innsbruck, 1931, p. 64.

<sup>2</sup> ロース、前掲書『にもかかわらず』『建築』108 頁  
*Ibid.* , : ARCHITEKTUR. p. 109.

<sup>3</sup> 同上、101 頁  
*Ibid.* , . p. 100.

## 謝辞

本論文は、私が建築を志して以来、私に関わってくださった全ての方々による指導と励ましがなければ完成しなかった。

本論文は、2015年9月に早稲田大学理工学術院創造理工学部建築学科教授 藤井由理先生が私を研究室に受け入れてくださったところから始まった。私の修士論文がダニエル・リベスキンド論であったため、テーマ継続の思惑からリベスキンド事務所におられた藤井先生に受け入れをお願いした経緯があったが、研究開始初期にテーマ変更してしまった。それでも藤井先生は私に寄り添い励ましを与えてくださったことに感謝申し上げたい。論文審査では海外在住の私に代わりに主査や副査の先生による審査の段取りを行っていただいた。遅々として進まない研究であったが、なんとか一篇の論文としてまとめることができたのは、いつも温かく見守って下さった藤井先生のお陰である。

本論文執筆には、文化庁新進芸術家海外研修制度を利用したウィーン滞在が大きく影響している。同制度に採択いただいたこと、また応募に際して古谷誠章先生から推薦状をいただいたことに感謝を申し上げたい。2020年3月末にウィーンへ渡航するはずだった当初の予定は、新型コロナウイルス流行に伴う飛行機の欠航とその後の渡航制限により進まなくなった。文化庁の担当官からは年度ごとの予算編成であるため、このまま渡航延期が長引けば制度利用そのものがない可能性を告げられた。当時の文化庁長官に直談判するかたちで年度を跨いだ制度利用を認めていただいた。ご配慮いただいたことに感謝したい。

法政大学大学院修士課程修了後10年を経て今後の活動指針を得るための研究を行いたいと考え、藤井先生をご紹介いただいたのは法政大学名誉教授 渡辺真理先生である。渡辺先生には、学部、修士課程、建築事務所を通じて指導を賜った。渡辺先生からは、建築の初歩から実践まで、建築に関するあらゆることを学ばせていただいた。

法政大学大学院修士課程では富永讓先生にも指導を賜った。富永先生によるル・コルビュジェ研究や「建築のあり方」と「建築の現れ方」に関する洞察は、筆者が建築を考える枠組みとなり本論文の原点となっている。その原点を私なりに考え続けてきたことが、ベンヤミンとロースを結び付ける本論文へと繋がっている。

本論文のテーマをロースとしたのは、2016年夏に西ボヘミア大学ラディスラフ・ストナーデザイン・アート学部（チェコ）のサマースクールに講師として招聘いただき、プルゼン市に残るロース建築を見学させていただいたことがきっかけである。ディレクターのレンカ・コディトウコヴァ氏にはロース情報の収集にご協力いただいた。さらに同年、東京に滞在中のブリティッシュ・コロンビア大学教授 レスリー・ヴァン・デューザー先生とお会いしてロースへの理解を深める機会を頂戴した。

ウィーンでは建築家でありロース研究者でもあるラルフ・ボック氏に大変お世話になった。見学困難なロース建築を訪問する貴重な機会や手に入りにくい史料や情報を提供いただけただけでなく、ウィーン市記念物局監修の下に行われたレーヴェンバッハ邸とホーナー邸の修復工事にも携わらせていただく機会を頂戴した。修復工事では、見学だけでは決



してわからないロース建築の内実を知る貴重な機会となった。その修復工事に携わるなかで建築許可申請図面を読み解く本論文の方法へと繋がった。建築許可申請図面を入手するためのオーナーへの連絡もボック氏に取り持っていたいただいた。このようにボック氏による支えがなければ本論文は完成しなかった。あらためて感謝申し上げたい。

またボック氏はウィーンのロース研究コミュニティに私を招き入れて下さった。そこでお会いしたブルクハルト・ルクショ氏やヘルマン・チェヒ氏との交流は研究をすすめる励みになった。ウィーン市図書館のムラウアー・ゲルハルト氏にはロース史料収集にご協力いただいた。ウィーン在住の建築家 三谷克人氏には私の論文構想にお付き合いいただいた。

ウィーンでの受け入れ先としてボック氏を御紹介いただいたのは東洋大学ライフデザイン学部人間環境学科教授 櫻井義夫先生である。櫻井先生には見学困難なロース建築への訪問方法を御指南いただいたばかりか、櫻井先生自ら撮影した写真もみせていただいた。

建築学会に投稿した論文に対して匿名の評者の先生方から頂戴した鋭いコメントには、建築設計実務とは異なった建築研究における知らない世界の扉が開かれたことを実感した。

このような研究への道を示し、私の博士論文執筆へのきっかけを与えてくださったのは、建築家であり建築史家でもある後藤武先生である。後藤先生には、論文に取り組み始めた当初から折に触れて私の中途半端な研究の相談に乗っていただいた。論文としてようやく形になったものをいち早くお読みいただいたのも後藤先生だった。毎度、後藤先生から刺激に満ちた鋭い御教示をいただくことができた。そして何より後藤先生からは建築の本質に即した瑞々しい研究を行う姿勢と眼差しを学んだ。後藤先生との出会いがなければ本論文を執筆しようと考えもしなかったと思う。研究の可能性と楽しさを教えてくださった後藤先生には尊敬と感謝の念が堪えない。この場を借りて深謝申し上げたい。

本論文は、早稲田大学中谷礼仁研究室アドルフ・ロース研究出版ゼミによるロースの全論稿翻訳プロジェクトの恩恵を受けている。監修者および訳者に感謝したい。中谷先生には、古谷先生、藤井先生、渡邊大志先生とともに本論文の審査を務めていただいた。論文審査会で私にとりわけ求められたのは、触覚的な考察方法の論理化とその考察によってあきらかになった触覚性の明確化であった。

本論文は、ドイツ語の原著を十分に検討することが出来ず邦訳に頼ることになった。中谷先生によるロース翻訳プロジェクトに加え、ロースの論考に関しては伊藤哲夫先生による邦訳、クルカ編集によるモノグラフに関しては岩下真好先生・佐藤康則先生による邦訳を参照している。また、ベンヤミン、ヒルデブラント、リーグル、シュマルゾーの各著作に関しては邦訳に従っている。日本における翻訳書の蓄積に支えられた有難さを感じるとともに、あらためて訳者の方々に感謝したい。

最後に、私事であるが犠牲を払い支援してくれた家族に感謝させていたいただきたい。

2023年1月 ウィーンにて  
矢嶋一裕

## — 参考文献 —

### ベンヤミンによる論稿

- ヴァルター・ベンヤミン（浅井健二郎編訳、三宅晶子、久保哲司、内村博信、西村龍一訳）  
「カール・クラウス」『ベンヤミン・コレクション2』（筑摩書房、1996）
- ヴァルター・ベンヤミン（浅井健二郎編訳、三宅晶子、久保哲司、内村博信、西村龍一訳）  
「経験と貧困」『ベンヤミン・コレクション2』（筑摩書房、1996）
- ヴァルター・ベンヤミン（浅井健二郎編訳、土合文夫、久保哲司、岡本和子訳）「厳密なる  
学問」『ベンヤミン・コレクション5』（筑摩書房、2010）

### 触覚に関する文献

- 多木浩二『ベンヤミン「複製技術の芸術作品」精読』（岩波書店、2000）
- 前川修『ヴァルター・ベンヤミンの「視覚的無意識」について』（博士論文、1999）
- アロイス・リーグル、井面信行訳『末期ローマの美術工芸』（中央公論美術出版、2007）
- Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst: Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Vieweg und Sohn, Braunschweig, 1851 [河田智成編訳『ゼムパーからフィドラーへ』中央公論美術出版、2016]
- Adolf von Hildebrand, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893 [アードルフ・フォン・ヒルデブランド、加藤哲弘訳『造形芸術における形の問題』中央公論美術出版、1993]
- August Schmarsow, *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft am Übergang vom Altertum zum Mittelalter: kritisch erörtert und in systematischem Zusammenhange dargestellt*, B. G. Teubner Leipzig und Berlin 1905, Unveränderter anastatischer Nachdruck 1922  
[アウグスト・シュマルゾー、井面信行訳『芸術学の基礎概念』中央公論美術出版、2003]
- アリストテレス、高田三郎訳『ニコマコス倫理学』上巻、岩波書店、1971
- Christian Norberg-Schulz, *Existence, Space and Architecture*, London: Studio Vista, 1971 [クリスチャン・ノルベルク＝シュルツ、加藤邦男訳『実存・空間・建築』鹿島出版会、1973]
- Kevin Lynch, *The Image of the City*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, and London, England 1960 [ケビン・リンチ、丹下健三・富田玲子訳『都市のイメージ』岩波書店、2007]
- 前田富士男「カメラ・アブスルダにおける『ハプティック（内触覚）』—小さな宇宙、あるいはイメージの弁証法」『コスモス—いま、芸術と環境の明日に向けて』慶応義塾大学アート・センター、Booklet 22, 2014

## ロースによる論稿

- Adolf Loos, *Ins Leere gesprochen 1897-1900*, Paris: G. Cres&Cie, 1921 [鈴木了二・中谷礼仁監修、加藤淳訳『アドルフ・ロース著作集 1 虚空へ向けて 1897-1900』アセテート、2012]
- , *Trotzdem: 1900-1930*, Wien: Innsbruck Brenner, 1931 [鈴木了二・中谷礼仁監修、加藤淳訳『にもかかわらず』みすず書房、2015]
- , “*The Theatre*”, in *International Theatre Exposition*, New York 1926, pp.6-7
- , *Die Potenkin'sche Stadt*: Georg Prachner Verlag, 1983
- , Adolf Opel (ed.), *Gesammelte Schriften*, Wien: Lesethek Verlag, 2010  
[アドルフ・ロース (伊藤哲夫訳)「装飾と犯罪」『装飾と犯罪』中央公論美術出版、2011]  
[鈴木了二・中谷礼仁監修、加藤淳訳『ポチョムキン都市』みすず書房、2017]
- ロースの未刊行邦訳原稿、早稲田大学中谷礼仁研究室アドルフ・ロース研究出版ゼミ、2017年、<http://www.nakatani-seminar.org/loos/> (最終検索日: 2022年3月22日)

## ロースの文献

- Markus Kristan (ed.), *Adolf Loos: WOHNUNGEN*, Wien: Brigitte Appl, 2001
- Markus Kristan(ed.), *Adolf Loos: LÄDEN&LOKALE*, Wien: Brigitte Appl, 2001
- Markus Kristan(ed.), *Adolf Loos: VILLEN*, Wien: Brigitte Appl, 2001
- Franz Glück, *Adolf Loos*, Paris: G. Cres&Cie, 1931
- Heinrich Kulka, *ADOLF LOOS. Das Werk des Architekten*, Wien: Löcker, 1931 [岩下真好、佐藤康則訳『アドルフ・ロース』泰流社、1984]
- Ludwig Münz, *Adolf Loos*, Milan: II Balcone, 1956
- Burkhardt Rukschcio and Roland Schachel, *Adolf Loos: Leben und Werk*, Salzburg, Vienna: Residenz Verlag, 1982
- Van de Beek, Johan, *Adolf Loos - patterns of town houses, Raumpplan versus Plan*, Libre, Delft University Press, Delft, rev.1988
- Adolf Opel, Werkverzeichnis, in: Ludwig Münz, *Adolf Loos. Mit Verzeichnis der Werke und Schriften*, Wien 1989
- Katalog zum Ausstellungsteil “ADOLF LOOS ALS KONSTRUKTEUR”*, Die Arbeiten wurden im Fach Hochbau 1, Übungen, in der Jahren 1985 bis 1989, Ausstellung in der Albertina, im Historischen Museum der Stadt Wien und im Looshaus am Michaelplatz, vom 1. Dezember 1989 bis 25. Februar 1990
- Leslie Van Duzer, Kent Kleinman, *Villa Müller. A Work of Adolf Loos*: Princeton Architectural Press, 1994

- Beatriz Colomina, *PRIVACY AND PUBLICITY Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge: The MIT Press, 1994 [ビアトリス コロミーナ (松畑強訳) 『マスメディアとしての近代建築—アドルフ・ロースとル・コルビュジエ』 鹿島出版会、1996]
- Roberto Schezen, *Adolf Loos 1903-1932*, New York: The Monacelli Press, 1996
- Friedrich Kurrent, ed. *Adolf Loos 1870-1933: 40 Wohnhäuser : Bauten und Projekte von Adolf Loos*, Technischen Universität München, Salzburg, Munich: Anton Pustet, 1998
- 河田智成「ゴットフリート・ゼンパーからアドルフ・ロースへ — 近代初期における建築的統辞法の展開」九州大学学位請求論文、1999年2月
- Janet Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos' s cultural criticism*, London and New York, Routledge, 2000
- Karel Ksandr, ed. *VILLA MÜLLER*, Prague: Argo, 2000
- Ralf Bock, *Adolf Loos: Works and Projects*, Milano: Skira, 2007
- 河田智成「アドルフ・ロース中期から後期へと至るラウムプランの成熟について」『日本建築学会計画系論文集』第613号、2007年3月
- 後藤武『ミュラー邸 1930 チェコ』(バナナブックス、2008)
- Maria Szadkowska, Leslie Van Duzer, Dagmar Černošková, *Adolf Loos - Works in the Czech Lands: City of Prague Museum and KANT Publishers*, 2009
- Domanicky Petr, *Adolf Loos - Pilsen - Connections*, Published by Pilsen: Gallery of West Bohemia, 2011
- 櫻井義夫「特集：アドルフ・ロース 住宅」『a+u 572号』(株式会社エー・アンド・ユー、2018)
- 「特集：アドルフ・ロース インテリアから都市まで」『a+u 573号』(株式会社エー・アンド・ユー、2018)
- 印牧岳彦「アドルフ・ロースの論考『劇場』の執筆背景および歴史的 position 付けについての研究」日本建築学会計画系論文集 第85巻 第769号、2020年3月
- 田中純『残像のなかの建築—モダニズムの〈終わり〉に』(未来社、1995)
- 『建築のエロティシズム：世紀転換期ヴィーンにおける装飾の運命』(平凡社新書、2011)
- 岡田哲史「アドルフ・ロース試論[1]」CASABELLA JAPAN 845号、アーキテクト・スタジオ・ジャパン、21-27頁
- 「アドルフ・ロース試論[2]」CASABELLA JAPAN 847号、ASJ、22-27頁
- 「アドルフ・ロース試論[3]」CASABELLA JAPAN 848号、ASJ、20-27頁
- 「アドルフ・ロース試論[4]」CASABELLA JAPAN 849号、ASJ、20-27頁
- 「アドルフ・ロース試論[5]」CASABELLA JAPAN 851/852号、ASJ、19-27頁
- 建築文化 2002年2月号「アドルフ・ロース再読」(彰国社、2002年)

## 建築史に関する文献

- Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: 5th edition*: Harvard University Press, 2009 [ジークフリート・ギーディオン (太田實訳) 『空間・時間・建築』丸善、2009]
- Kenneth Frampton, *Modern Architecture: 5th edition: A Critical History*: Thames & Hudson, 2020 [ケネス・フランプトン (中村敏男訳) 『現代建築』青土社、2003]
- , *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, 1995 [ケネス・フランプトン (松畑強、山本想太郎訳) 『テクトニック・カルチャー—19-20世紀建築の構法の詩学』TOTO 出版、2002]

## その他の文献

- Otto Wagner, *Moderne Architektur: seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete*, 1902 [樋口清、佐久間博訳 『近代建築』中央公論美術出版、2012]
- 池田祐子 (編) 『ウィーン—総合芸術に宿る夢』(竹林舎、2016)
- Clement Greenberg, *Art and Culture*, Beacon Press, 1961
- Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna, Politics and Culture*, Vintage Books, 1981. [安井琢磨訳 『世紀末ウィーン：政治と文化』岩波書店、1983]
- Rosalind E. Krauss, *The Originality of the Avant-Garde and Other Modernist Myths*, MIT press, 1985
- Carl E. Schorske, *Thinking with History: Exploration in the Passage to Modernism*, New Jersey, 1998
- 高橋義彦 『カール・クラウスと危機のオーストリア：世紀末・世界大戦・ファシズム』(慶應義塾大学出版会、2016)
- Walter Zednicek, *JOSEF HOFFMANN UND DIE WIENER WERKSTÄTTE*, Wien: Gral Druck & Neue Medien, 2006
- Le Corbusier et Pierre Jeanneret., *Oeuvre Complète de 1929-'34.*, Les édition d'Architecture, 1946
- 富永譲 『ル・コルビュジェ：建築の詩』(鹿島出版会、2003)
- 『建築の構成から風景の生成へ』(鹿島出版会、2015)

## ロースの蔵書

- ウィーン市歴史博物館が所蔵するロースの蔵書は 369 冊である。  
※蔵書リストは学芸員のエバーマリア・オロシュ氏に提供いただいた。

## ホーナー邸報告書

BAUDENKMALPFLEGERISCHE UNTERSUCHUNG, HOLZBAU- UND AUSSTATTUNGSTEILE, AUFTRAGGEBER : DI Ralf Bock, BERICHTERSTELLUNG : Mag. Peter Kopp, QUERSCHLIFFE : Dr. Mathijs Terstegen, DATENBLÄTTER : Dr. Sara Picchi, BERICHTE GINGEN ZUR KENNTNIS AN : DI Ralf Bock, BDA LK Wien FERTIGSTELLUNG, Dezember 2021

※ 所有者からの依頼による相続に伴うウィーン市記念物保護局への報告義務のための調査報告書である。

## 図面出典

MA37 (Magistratsabteilung 37, Baupolizei / ウィーン市建築審査局) にて下記許可申請書類の閲覧および複写を行った。※閲覧および複写には所有者の委任状が必要である。

- ・ホーナー邸 (Nothartgasse 7 1130 Wien)
- ・レーヴェンバッハ邸 (Schallautzerstraße 4, 1010 Wien)
- ・ローゼンフェルド邸 (Wattmanngasse 11 1130 Wien)
- ・デュシュニッツ邸 (Karl Ludwigstraße 73 1190 Wien)

ブリュンメル邸の許可申請図面は下記掲載図面を用いた。

Maria Szadkowska, Leslie Van Duzer, Dagmar Černošková, *Adolf Loos - Works in the Czech Lands*: City of Prague Museum and KANT Publishers, 2009

ミュラー邸の許可申請図面は下記掲載図面を用いた。

Karel Ksandr, ed. *VILLA MÜLLER*, Prague: Argo, 2000

## 図版出典

Graphische Sammlung Albertina, Adolf Loos Archive (ALA) / アルベルティーナ美術館ロース・アーカイブ所蔵の図版は下記の通り。

- ・ホーナー邸 (ALA2528、ALA3242、ALA3241、ALA223、ALA674)
- ・レーヴェンバッハ邸 (ALA2393、ALA3125、ALA3126、ALA3127)
- ・デュシュニッツ邸 (ALA2150、ALA2149)
- ・ローゼンフェルド邸 (ALA3136、ALA3134、ALA3135)

<https://sammlungenonline.albertina.at/?language=de#> (最終検索日:2022年3月22日)

The City of Prague Museum / プラハ市博物館所蔵の図版

<http://en.muzeumprahy.cz/villa-muller/> (最終検索日:2019年10月27日)



## — 筆者業績 —

(論文)「ブリュンメル邸における空間の運動性に関する研究」『日本建築学会計画系論文集』第83巻、第750号、日本建築学会、2018年8月、矢嶋一裕、藤井由理、古谷誠章

(論文)「ミュラー邸における空間の運動性に関する研究」『日本建築学会計画系論文集』第85巻、第772号、日本建築学会、2020年6月、矢嶋一裕、藤井由理、古谷誠章

(講演)「アドルフ・ロースのプルゼニ時代に注目する意義」『日本建築学会大会学術講演梗概集』2017年7月、矢嶋一裕、斎藤信吾、藤井由理、古谷誠章

(出版) Ralf Bock, Adolf Loos : Works and Projects, Milano, 2021 : リサーチ担当

## — 付記 —

本論文は学位請求論文として早稲田大学に提出されたものである。各論の内、公表済みの論文の初出誌は、以下のとおりである。本論文をまとめるにあたり一部を改稿している。

### 本論第二部第四章

「ミュラー邸における空間の運動性に関する研究」『日本建築学会計画系論文集』第85巻、第772号、日本建築学会、2020年6月

### 本論第二部第五章第七節

「アドルフ・ロースのプルゼニ時代に注目する意義」『日本建築学会大会学術講演梗概集』2017年7月

「ブリュンメル邸における空間の運動性に関する研究」『日本建築学会計画系論文集』第83巻、第750号、日本建築学会、2018年8月