

ミュージアムにおける「光の中庭」の展開とその意味。

19世紀ドイツ、オーストリアにおけるミュージアム建築の展開の一考察

海老澤 模奈人*¹

The development of the “Lichthof” in the museums and its meaning.

A study on the development of the museum architecture in Germany and Austria in the 19th century

Monado EBISAWA*¹

This study aims to analyze the development of the “Lichthof” (large exhibition hall with a wide top light) in the museum architecture of the latter half of the 19th century in Germany and Austria. This type of exhibition space appeared around 1870 in the new type of museum architecture, namely the museum for industrial arts. And until the end of the 19th century, the “Lichthof” became popular in the various types of museum project. In the development of the “Lichthof” we can find the following three characteristics. The first is the transition from particularity to generality, namely at first this architectural element was adopted in the limited type of museum and afterward it was spread in the general museum projects. The second is its change from practical space to representative space. The third is its spatial change from a kind of the half-exterior room to the real interior room.

1. はじめに

「ミュージアムのような重要な建築の配置の中には、聖域であり、貴重な財産を保管する荘重な中心点を、どんなことがあっても欠くことがあってはならない。外のホールから来た訪問者は、まず始めにこの場所に足を踏み入れる。そしてここで、美しく厳かな空間の光景を享受する。この建築が全体として何を守っているかを知り、喜びのあまり声を上げる。¹⁾」

これは、19世紀前半のドイツを代表する建築家カール・フリードリヒ・シンケル（Karl Friedrich Schinkel）が、ベルリンのアルテス・ムゼウム（Altes Museum: 1824-30年建設）の計画に際して述べた言葉である。考古学者アロイス・ヒルト（Aloys Hirt）の提案する実用性を最優先したミュージアム計画に対して、シンケルはミュージアムの持つ象徴的な役割を重視し、建築平面の中央に、ロトンダと呼ば

れる聖域としての円形空間（図1、2）を配置することを主張したのだった。

近代における知の施設である「ミュージアム」は、18世紀後半に成立するが、ミュージアムのための固有の建築（以下、ミュージアム建築²⁾）は、19世紀に入ってから一つのビルディングタイプとして発

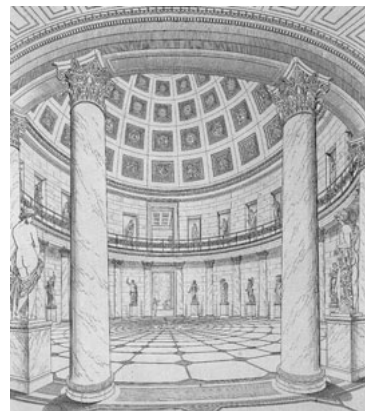


図1 アルテス・ムゼウム、ロトンダ内観

*¹ 東京工芸大学工学部建築学科助手
2005年9月6日 受理

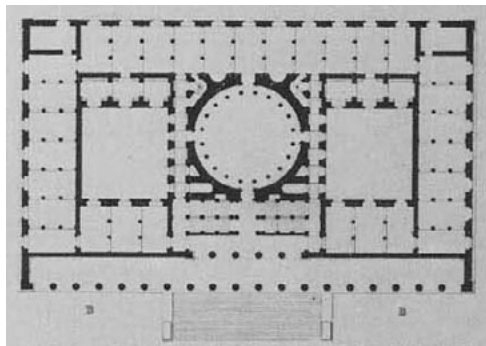


図2 アルテス・ムゼウム1階平面. 中央がロトンダ

展していく。その最初期の例の一つであるアルテス・ムゼウムは、とりわけ上記のロトンダのような象徴的空間を創造することによって、近代初期のミュージアムに対する明確なイメージを打ち出し、以後のミュージアム建築にとっての一つの大きな規範となったと考えられる。事実、以後のドイツのミュージアム建築を眺めてみると、このシンケルの提案に呼応するかのようになり、建築の中心部分に何らかの象徴的な空間を配置する例が数多く見られる。例えば、ゴットフリート・ゼンパー (Gottfried Semper) がドレスデンに計画した絵画ギャラリー (1847-54年建設) では、中心にトリブーナと称するロトンダに似た八角形空間が配置され、その平面構成が以後のギャラリー形式のミュージアム建築に強い影響を与えた³⁾。また、ロトンダのような空間ではなくても、建築の中央にトップライトを頂く記念碑的な階段室を配置し、その壁面を壁画などで飾って、ミュージアムの中での象徴的な中心空間を創出する例もしばしば見られる⁴⁾。

そして、このようなミュージアム建築内部の中心空間の系譜に1870年頃から新たに登場してくるのが、ガラス天井を頂く吹き抜けのホール空間 (図4, 6) である。このような空間は、同時代の記述では一般に「光の中庭 (Lichthof)」と呼ばれていた。上述したロトンダや階段室が、明らかに建築の内部空間として計画されていたのに対して、このホール空間は、「中庭 (Hof)」と称されているように、当初は、一種の半屋外的な空間としてイメージされていたのではないかと考えられる。その点で、この「光の中庭」という建築要素は、それまでのロトンダなどの空間とは幾分性格の異なるものだったと

言えるだろう。「光の中庭」を導入するミュージアム建築は次第に増加し、後述するように19世紀末には比較的に数多くのプロジェクトで採用されるようになる。

このような鉄とガラスの大規模なトップライトを持つ空間は、新しい建築構造技術の成果であった。その点で「光の中庭」の普及は、同時代の建築技術の発展と強く結びつくものだったと考えられる。ただし本稿では、そのような建築技術史的な意義よりも、むしろ、「光の中庭」の導入によって、「ミュージアム建築」の展開の中に提示された新たなイメージの方に注目してみたい。そのような問題意識から、本稿では、19世紀後半のドイツ、オーストリアで建設されたミュージアムに見られる「光の中庭」の展開を、同時代の記事・記述を拠り所にしなが、ミュージアムのタイプとの関係に着目しつつ、考察することを試みる。換言すれば本稿の目的は、「光の中庭」という一建築要素に注目することにより、19世紀後半のミュージアム建築に付与されたイメージの変化を、これまでなされなかった独自の視点から考察し、その意味を提示することにある⁵⁾。

2. 「光の中庭」導入以前のミュージアム建築

本稿の対象とする時代は、上述したように、1870年頃から19世紀末までの約30年間であるが、その考察に入る前に、「光の中庭」導入以前のドイツ、オーストリアにおけるミュージアム建築の展開の様子を簡単に説明しておくこととする。

ドイツ、オーストリア近代における、公共のミュージアム専用建築は、ミュンヘンの彫刻館グリプトテーク⁶⁾ (Glyptothek: 1816-30年建設) を嚆矢とする。それとほぼ時を同じくして、ベルリンのアルテス・ムゼウム (図1, 2)、ミュンヘンの絵画館ピナコテーク⁷⁾ (Pinakothek: 1826-36年建設)、そして少し遅れてドレスデンの絵画ギャラリーなど19世紀前半のヨーロッパを代表する記念碑的なミュージアム建築が建設されていく。ただし、まだこの時期、ミュージアムの建設数そのものは多くない。筆者の調査によれば、19世紀前半のドイツ、オーストリアにおいて建設された芸術系のミュージアム建築の総

数はわずかに10棟である⁸⁾。それに対し、19世紀後半の同じ地域で建設された同種の事例は50例にも上る。

時代を経るにつれてこのように建設数が大幅に増加した背景には、19世紀を通じてミュージアムが幅広い層に浸透して行った事実がある。19世紀前半に建設されたミュージアムの多くは、君主のイニシアティブのもと、宮廷に蓄積された芸術コレクションを展示する、一種の君主の記念碑のような性格を持っていた。それに対して、19世紀後半になると、社会構造の変化に伴い、都市の市民がミュージアムの設立・建設の担い手となる傾向が強まってくる。1870年までのドイツのミュージアム建築に関する先駆的な著作を著したV.ブラーゲマンは、ヨーロッパ各地で革命が勃発した1848年を、君主のミュージアムから市民のミュージアムへの転換点としている⁹⁾。その図式自体はやや単純すぎる嫌いがあるものの、大きな流れとしてはこのようなイニシアティブの変化があったことは確かだろう。

加えて、19世紀後半は一般にミュージアムを建設するための機が熟した時期であり、その結果ミュージアムの建設数が大幅に増加したという面も指摘できる。そもそもミュージアムという施設には、必ずしも新しい建築が必要なわけではなく、既存の建築の転用でも成り立つ。19世紀前半にミュージアムを設立しながらも、そのための新しい専用建築を建設する経済的余裕がなく、既存の建築を展示空間として用いていた施設が、数十年の年月を経て経済的基盤を獲得し、ミュージアム建築の建設にこぎ着ける。そのような例が、19世紀後半のミュージアムの建設数の大幅な増加をもたらしたと考えられる。

19世紀後半において、ミュージアムの建設数が特に増加するのが1870年代である。興味深いことに、この時期、ただ単に建設数が増えるだけでなく、ミュージアムのタイプも多様化する。具体的には、例えば芸術系のミュージアムにおいて、それまで主流だった絵画・彫刻作品を中心に展示するものに加えて、工芸作品や産業品、文化史的なコレクションなどを主要コレクションとするミュージアムも多く建設されるようになっていく。つまり、「光の中庭」の導入期である1870年代頃というのは、ミュージアムの建設数が大幅に伸び、また、ミュージアム

のタイプも多様化する、いわばミュージアム建築の一つの変容期に当たっていたと指摘できる¹⁰⁾。

ちなみに、1870年頃までのミュージアム建築の造形についてまとめると、基本的には、左右対称の平面形状を持つ宮殿形式の建築であり、冒頭に述べたように、その中央部分に、ロトンダや階段室などの記念碑的な空間を配置する例が多かった。建築様式に関しては、世紀の初めにはギリシア神殿に範を取る、いわゆる新古典主義の造形がミュージアム建築の一つのイメージを築いたが、世紀中盤からはむしろ、ルネサンスの造形が主流となり、1870年頃は依然その造形が中心を占めていた。

3. 1860 - 1870 年代：工芸ミュージアムでの導入

ドイツ、オーストリアのミュージアム建築において、「光の中庭」が最初に導入された例は、ハインリヒ・フォン・フェルステル (Heinrich von Ferstel) の設計により1868-71年にウィーンに建設された、ドイツ語圏初の工芸専門ミュージアム、オーストリア芸術・産業ミュージアム (Museum für Kunst und Industrie) である。「工芸ミュージアム」とは、1851年にロンドンで開催された世界初の万国博覧会を契機に登場した新しいタイプのミュージアムであり、工芸・産業芸術を重視する当時の時代風潮に後押しされ、19世紀後半のヨーロッパ各地で著しく発展したものである。この工芸ミュージアムが他都市に先駆けていち早くウィーンで成立した背景には、美術史家ルードルフ・フォン・アイテルベルガー

(Rudolf von Eitelberger) の存在があった。ロンドンの第2回万国博覧会 (1862年) を視察したアイテルベルガーは、同年にロンドンのサウス・ケンジントン・ミュージアム (South-Kensington museum) をモデルとした工芸ミュージアムの設立を提唱し、皇帝の承認を受けた。1864年には彼を初代館長としたミュージアムが、宮廷近くの舞踏会用建築内に仮設的に開館する。そして1866年には、独立した専用建築の設計が建築家フェルステルに依頼される。

1871年に竣工したその建築の外観は、赤茶色の煉瓦壁と、半円アーチ窓によって特徴づけられ、同時代の記述では「光に満ちたイタリアの、その最も美

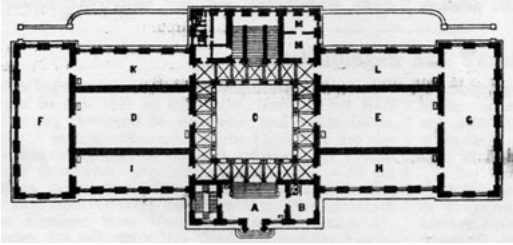


図3 オーストリア芸術・産業ミュージアム1階平面
中央の正方形の空間が吹き抜けのホール(図4)

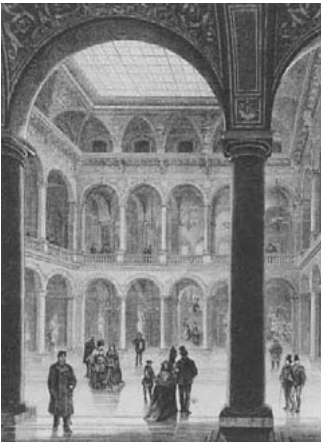


図4 同ミュージアムの吹き抜けのホール

しい時代の、明るく、色鮮やかな芸術の子供である、ルネサンスの精神と様式からなる真の作品¹¹⁾と評されている。さらに外壁の装飾には、「建築様式に対応させ、また施設の用途を考慮して、数世紀前に愛用され現在は忘れ去られている芸術的技術に限定し」、スグラフィート絵画が採用された。そしてそこには、「装飾芸術に特別の貢献を果たした67人の芸術家の記憶が、円形の肖像画、あるいは名前を記した銘板として¹²⁾」はめ込まれていた。

このようなイタリア・ルネサンスの造形との関連性は、建築内部においても見出すことができた。それが中央に配置されたガラス天井のホールである(図3, 4)。1873年の解説では、その空間について、次のように表現されている。

「その正方形の中庭は、中央棟の三層全てを貫き、1, 2階ではアーケードによって囲まれている。そのアーケードは、ヴェラーシュトルフ産の砂岩からなる支柱とマウトハウゼン産花崗岩の一枚岩からなる32本の列柱によって構成されている。採光は、

二重のガラス屋根を通して獲得する。(…)この中庭は、規模の大きい彫刻作品の展示に利用される。¹³⁾」

この記述で興味深いのは、このホールが列柱をもつアーケードで囲まれていることが強調されている点である。事実、このミュージアムに限って見たとき、同時代の記述では、このホールが「列柱の中庭(Säulenhof)¹⁴⁾」あるいは「アーケードの中庭(Arkadenhof)¹⁵⁾」と記述されており、その後のプロジェクトに見られる「光の中庭」という表現はまだ使われていない。この点から推測できるのは、建築内部のこの開放的なホール空間は、まさにこの建築の様式と対応するように、イタリア・ルネサンスの宮殿建築(パラッツォ)などにしばしば見られる、アーケードに囲まれた中庭空間をイメージして計画されていたのではないかとということである。つまり、このホールは、本来は屋外の空間を、ガラスの屋根を設置することにより、展示空間として建築内部に取り込んだものと解釈することができるのではないかと¹⁶⁾。

ウィーンで導入された「光の中庭」は、M.グロピウス、H.シュミーデン(M. Gropius, H. Schmieden)の設計により、1877-81年に建設されたベルリンの工芸ミュージアム(Kunstgewerbemuseum)にも受け継がれている。ウィーンでは、中央棟の左右に付属棟を配置する横長の平面が採用されていたのに対し、ベルリンでは全体が正方形平面を取り、そのほぼ中央に「光の中庭」が設けられた(図5, 6)。各展示室が、このホールを取り囲むように配置されているため、よりいっそうホールを中心として建築の全体が構成される形式になっている。ホールの平面は、幅30.10m、奥行き21.50mの長方形で、1, 2階において、列柱の回廊によって囲まれた結果、「四辺全てに開放されていて、人の流れがスムーズに、また自由な見通しが可能となるように構成されている¹⁷⁾」。ただし、列柱のアーケードには、ウィーンで見られたルネサンス風の半円アーチではなく、欠円アーチ(Flachbogen)が採用されている。竣工後の記事¹⁸⁾で指摘されているように、この建築の全体的な構成にはシンケルのバウアカデミーの建築(Bauakademie: 1831-36年建設)が手本とされており、アーチの形状にもその影響が見られる。さらに、「この施設の品位と本質に対応するように」、

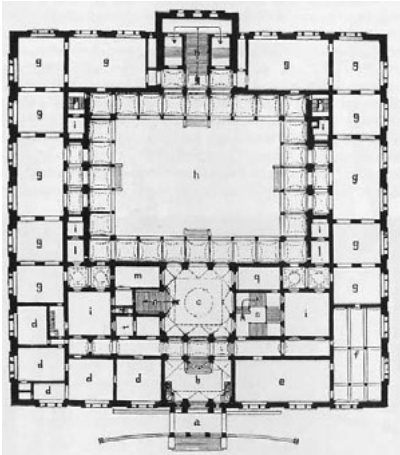


図5 (上) ベルリン工芸ミュージアム1階平面

図6 (下) 同ミュージアムの「光の中庭」

どの工芸専門のミュージアムにおいて、ウィーン、ベルリンの例が参照されつつ、「光の中庭」が採用されている。興味深いことに、1893年に出版され、あらゆるビルディングタイプを網羅的に解説した大著『建築ハンドブック』では、工芸ミュージアムに関する説明の中で、「工芸・産業のための大規模なミュージアムの平面構成は、一つまたは複数のガラス天井の中庭 (Hof) の存在によって特徴づけられる。それは、コレクションの展示室に囲まれ、またそれ自体も展示室として機能し、同時に建築内部の中核を形成するものである²⁰⁾」と述べられており、すでに19世紀末には、「光の中庭」が工芸ミュージアムを特徴づける建築要素として一般に認められていたことが分かるのである。

それでは、なぜ、工芸ミュージアムにおいて「光の中庭」が取り入れられるようになったのだろうか。

まず一つには、博覧会のパヴィリオン建築との関連性が考えられる。博覧会の建築と言えば、1851年の第一回ロンドン万博の水晶宮に象徴されるように、鉄とガラスを使用した明るく開放的な展示空間が思い浮かぶ。工芸ミュージアムは、19世紀後半の万国博覧会を契機に成立したミュージアムのタイプであり、その建築にも、博覧会の展示空間のイメージが影響を与えたということはあるだろう²¹⁾。両者の類似性を示すのは、当時の写真である。ベルリン工芸ミュージアムでの展示の様子を撮影した写真²²⁾ (図6) と、1853-54年にクリスタルパレスを手本としてミュンヘンに建設されたガラス宮 (Glaspalast: A.v.Voit, L.Werder設計) での「工業・産業展

また「工芸技術の今日の状況をできる限り豊かに提示するように」、確実な構造を考慮し、本物の素材を豊富に用い、あらゆる分野の手工業者や職人を動員して、建築の技術的な造型が実施に移された¹⁹⁾。ガラスと鉄から構成される大規模なトップライトも、そのような試みの成果であった。また、ガラス屋根と二階のアーキトレーブの間の壁面には、ドイツの工芸を育成する施設を表象するように、工芸の歴史を再現したフリーズ彫刻が巡らされていた。

上述の二つの例からわかるように、本稿のテーマである「光の中庭」は、1870年頃から登場する「工芸ミュージアム」という新しいタイプのミュージアムにおいて導入された。そしてそれ以後も、シュトゥットガルト (1890-96年建設)、デュッセルドルフ (1893-96年建設)、ケルン (1897-99年建設) な



図7 ミュンヘンのガラス宮の内観写真 (1854年)

覧会」(1854年)を撮影した写真(図7)を見比べてみると、いかに両者の展示が近いイメージで行われていたかがわかる。

もう一つには、工芸ミュージアムの用途との関連性が指摘できる。工芸ミュージアムは、それまで一般的だった絵画や彫刻などの芸術作品を展示するミュージアムとは異なり、作品の展示に加えて、工芸学校が併設されることが多かった。事実、オーストリア芸術・産業ミュージアムの計画では、プログラムの中で、工芸ミュージアムに不可欠な要素として、コレクションの展示室だけではなく、工芸学校の講義室、事務室、図書室を併設することが求められていた²³⁾。その結果として、1階が展示室、2、3階が工芸学校関連の諸室というように機能分離されることになった。そして、中央の三層吹き抜けのホールは、そのように複数の目的を持つ人々が集まり、また同時に彼らの相互交通を可能にする、一種の社交空間としての性格を持っていたことが考えられる。当時描かれた絵(図4)はそれを物語っていないだろうか。

新しい建築構造技術が可能にする「光の中庭」は、工芸・産業技術の発展と促進という課題へ取り組む、この種のミュージアムの用途を象徴的に表現する上でも有効だったと考えられる。ただし、その空間がルネサンス建築の中庭のアナロジーとなっており、建築の外観もイタリア・ルネサンスの宮殿形式の建築となっていた点には、それ以前のミュージアム建築の造形が少なからず影響を与えていたと言えよう。このように、工芸ミュージアムへの「光の中庭」の導入は、ミュージアムに関する新旧のイメージが融合したところの産物だったと見なせるのである。

4. 1880年代：自然科学系のミュージアムにおける展開

1880年代は、ミュージアムの建設活動が飛躍的に高まった1870年代と、世紀末に向けてミュージアムの建設数が再び上昇する1890年代の谷間の時代といった感があり、少なくとも芸術系コレクションを対象とするミュージアム建築に関して言えば、建設数がやや低迷する時期である²⁴⁾。



図8 ベルリン自然学ミュージアムの「光の中庭」



図9 オックスフォード大学ミュージアムの展示室

そういったミュージアムの建設数も反映してか、この時期「光の中庭」は、工芸ミュージアム以外の芸術系ミュージアムでは依然として導入されていない。しかしその反面で、自然科学系のミュージアム建築においては積極的に導入されていることが確認できる。その例としては、ベルリン工芸ミュージアムの建築家グロピウス&シュミーデンが計画したキールの大学附属動物学ミュージアム(Zoologisches Museum der Univ. Kiel: 1881-84年建設)や、ベルリンの自然学ミュージアム(Museum für Naturkunde: 1883-89年建設、A.ティエデ設計)(図8)、ハンブルクの自然史ミュージアム(Naturhistorisches Museum: 1886-90年建設、Semper & Krutisch設計)(図10, 11)がある。さらに、民族学のためのミュージアムとしてドイツで初めて建設されたベルリンの民族学ミュージアム(Museum für Völkerkunde: 1880-86年建設、Ende & Beckmann設計)もその例に含まれる。

これら自然科学系のミュージアムで、比較的早い時期に「光の中庭」が導入されたのには根拠がある

と考えられる。そもそも、ドイツ語圏以外でミュージアム建築に「光の中庭」が導入された例を探してみると、B.ウッドワード（Woodward）の設計により1860年に竣工したオックスフォードの大学ミュージアム（University Museum）（図9）にその先駆的な例をみることができる。ゴシック建築の意匠をベースに建設されたこのミュージアムは、鉄とガラスで構成された屋根を持つホールを中心に構成され、そこには大型動物の標本などが展示されていた。このオックスフォードの例からも分かるように、一般に、自然科学系のミュージアムでは、芸術系のミュージアムに比べて、動物の剥製など立体的で大規模なコレクションが展示される。それゆえ、トップライトを持つ大規模な展示空間の導入は、芸術系のミュージアムに比べて、より実用性に適っていたと考えられるのである。そのような機能重視を裏付けるように、これらのミュージアムは、構造技術の追求と装飾の簡潔さにおいて共通している。ここでその一例として、ハンブルクの自然史ミュージアムの建築に注目してみたい。

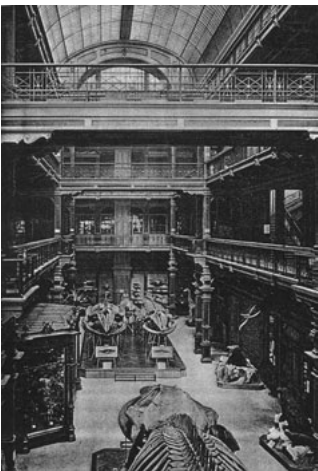
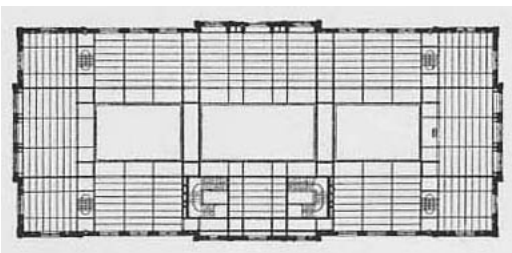


図10（上）ハンブルク自然史ミュージアム基準階平面

図11（下）同ミュージアム「光の中庭」

このミュージアムは、1884-85年の設計競技の結果、ゼンバー&クルーティッシュ²⁵⁾の案をもとに建設された。細長い平面形状で、トップライトを持つ四層吹き抜けのホールが中央に配置されている。設計者の説明によれば、設計競技の際、ミュージアムのために用意された敷地は、必要とされる床面積に比して非常に狭かった。それゆえ、空間の有効活用を前提に設計案が作成されたという²⁶⁾。その結果、四層の展示室を積み上げ、中央に「光の中庭」を設ける構成が提示された（図10, 11）。各階の展示室は、吹き抜けのホールに対して壁で遮断されるのではなく、ギャラリーのみを介して開放されていた。このような「見通しのきく構成は、訪問者の位置確認や監視のために、大きな意味を持つ²⁷⁾」とされた。しかし、より重視されたのは採光に関する利点であった。この構成のおかげで、各展示室は壁面に設けられた窓からだけではなく、中央のホールからも光を獲得することができた。そのようにして展示室に導かれる自然光は、様々な方向からの分散した光となるため、コレクションの鑑賞にも都合がよいと考えられた²⁸⁾。そして、四層の内でも三層目は、窓とホールからの光に加えて、トップライトからも採光できるため、コレクション展示の主要階に設定された。ちなみに、この空間構成を成立させる屋根構造や、ギャラリーの支柱などには、鉄構造が採用されたが、むき出しの鉄を多用する実用建築（Nutzbau）では、ミュージアムとしての性格に相応しくないとの考えから、ギャラリーの支えに木製の持ち送りが被せられるなどの装飾も施されていた²⁹⁾。そういった装飾的要素も考慮されてはいるものの、ここでは「光の中庭」がミュージアムの機能を充足する最適な空間要素として用いられ、実現した状況が見取れるのである。

5. 1890年代：多様なミュージアムにおける展開と「光の中庭」の変化

「光の中庭」は、1890年代に入ると、より幅広い種類のミュージアムの計画で考慮されるようになる。例えば、1892-93年に行われた、ベルリン市の歴史・文化を対象とするミュージアム、メルキッシェス・ムゼウム（Märkisches Museum）³⁰⁾の設計競技

では、「重量のあるコレクションの展示や特別展示に用いられる、250 m²以上の面積を持つ、ガラス天井のホール」を計画に導入することが求められていた³¹⁾。この条件は、提出案の平面構成を強く規定していた。大半の案は、市立公園に隣接した敷地に対応する形で、三角形の左右対称の平面を示している。そして、平面の中央にガラス天井のホールが配置され、それを展示室が取り囲む構成を取っていた。加えて、芸術系・自然科学系コレクションの双方を収容する総合的なミュージアム建築を求めて開催されたハノーファー州ミュージアム(1895年)やアルトナ市立ミュージアム(1897年)の設計競技においても、提出案の中には、大規模なガラス天井のホールを持つ案が複数含まれていた³²⁾。これらの計画案は実現しなかったものの、このような例を見ていくと、1890年代に建築家の間で、「光の中庭」がミュージアム建築の構成要素として一般にかなり広まっていたという事実を知ることができる。

1890年代に実際に建設されたミュージアム建築の中で「光の中庭」を持つ例としては、3章で言及した工芸ミュージアムの例も加えて、少なくとも8件が確認できる³³⁾。そして、それらの事例において注目されるのが、「光の中庭」の意味づけの変化である。

これまで述べたように、ミュージアム内部に「光の中庭」を導入する試みは、1870年頃の工芸ミュージアムより始まり、1880年代にはいくつかの自然科学系のミュージアムで発展した。それらは、まず第一に、そのミュージアムの機能に適したより効果的な展示空間を作り出すという実用面での利点が優先されていたと考えられる。しかし、1890-1896年に建設されたシュトゥットガルトの王立産業ミュージアム(Das Königliche Württembergische Landes-Gewerbemuseum)では、そこに新しい用途が求められたのである。

このミュージアムは、ヴュルテンブルク王国内で初の大規模な建築設計競技と言われた1888年の設計競技を通して計画された³⁴⁾。プログラムでは、1階レベルに、「二層吹き抜けで、ガラスの天井を持ち、回廊に囲まれた『光の中庭』³⁵⁾」を配置することが求められ、それを「ベルリンの工芸ミュージアムの『光の中庭』とちょうど同じ面積にする³⁶⁾」ことが定められていた。そして「このホールが、あら

ゆる方面を諸室に囲まれると同時に、建築全体の中心点を形成すること³⁷⁾」が求められた。五角形の不規則な敷地が設定されていたため、提出案は、玄関の位置、各室の配置などに苦心し、様々な解答を提示している。しかし、全ての案は、平面構成の中心に、「光の中庭」を配置しており、各展示室や作業空間をいかにこのホールと結びつけるかが、計画の一つの焦点であったことがわかる³⁸⁾。

一等に選出されたライプチヒの建築家ハルテルとネッケルマン(A. Hartel, S. Neckelmann)の案が、実施に移された(図12, 13)。そして、建設されたミュージアムにおいて、「光の中庭」は、特別な象徴性を付加されることになった。そこは、国王カール・ホールと名付けられ、「カール国王の在位25周年を祝って、180000マルクの特別債権をもとに、『豊かな幸福に恵まれたその統治期間を記憶にとどめるべく、母国の歴史と喜ばしき祝祭式典をテーマとした、彫刻や絵画作品を通して』装飾された³⁹⁾」。ホールに入場すると、正面には、緩やかな円弧状の

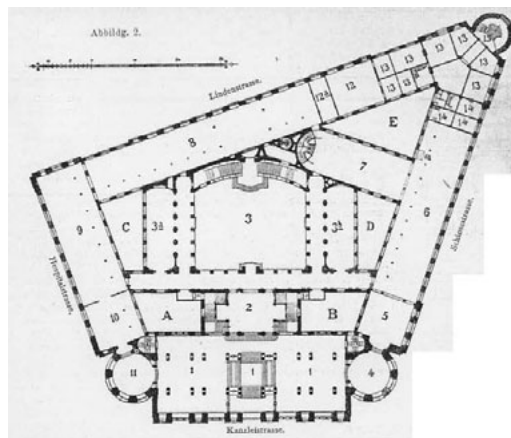


図12 王立ヴュルテンベルク産業ミュージアム1階平面
図13(下) 同ミュージアム「光の中庭」

壁面が立ち、その壁面に沿って中央から左右両方向にモニュメンタルな階段が設置されていた(図13)。そして壁面には、三つの壁画が掲げられていた。中央の壁画には、カール国王の立ち姿が、左側の壁面には、17世紀末までのヴェルテンベルクの伯爵、公爵たちと同時代に功績のあった人物たちが描かれていた。そして、右側の壁面には、18世紀以来のヴェルテンベルクの君主と、各時代の著名人たちが配置された。つまり、このような装飾を通して、ミュージアム建築が国王および国家の歴史を称えるモニュメントと結びつけられていた。そして、ミュージアム内部の「光の中庭」は、それを演出するための一種の空間装置として利用されていたのである。

このようなモニュメント空間としての「光の中庭」の利用を最も象徴的に示したのが、ゲルリッツ(プロイセン王国シュレーゼン州)のオーベルラウズィッツ記念堂付設カイザー・フリードリヒ・ムゼウム(Die Oberlausitzer Gedankhalle mit Kaiser-Friedrich-Museum: 1898-1902年建設)(図14, 15)である。

1890年代のドイツ帝国、その中でも特にプロイセン王国の領域内では、皇帝の名称を冠するミュージアムが複数建設される。それは、帝国成立期から安定期にかけての、皇帝崇拝が高まりを見せた時代風潮を反映していた。

1888年3月9日の初代皇帝ヴィルヘルム1世の死去の後、ゲルリッツの市民議会では、どのような形でこの皇帝の業績を記念するかが話し合われた⁴⁰⁾。そこでは三つの案が出る。一つは、ヴィルヘルム皇帝記念教会堂の建設、二つ目は騎馬像の建立、そして第三の案が、ドイツ帝国の設立者を称える施設であると同時にミュージアムも内包する記念堂の建設である。ところが、そのような計画が検討されている最中の同年6月15日には、後継の第二代皇帝フリードリヒが死去してしまう。その結果、市民は、この両皇帝を記念する場所であり、なおかつ芸術を助成する施設として、記念堂の建設を決定する。コレクションの整備などの準備期間を経て、1897年にはドイツ人建築家を対象に設計競技が開催された。指定された建設予定地は、「ナイセ側右岸の高台にあり、理想的で詩的な場所⁴¹⁾」だった。このような敷地条件は、同時代に帝国内に建設された数多くの皇帝のモニュメントの立地を連想させる。しかし、こ

の建築ではモニュメントとしての外部造型だけではなく、内部空間も求められたのである。プログラムによれば、計画では、「まず第一に、国民の中にある両皇帝への崇拝の念に対して、建築内部と外観の両面において相応しい表現を付与すること⁴²⁾」が挙げられ、それに加えて、市所有の工芸、古代芸術、先史、絵画といった各コレクションの展示室が要求されていた。提出された47案の中から、ローマ・ルネサンス様式によるフーゴー・ベール(Hugo Behr)の案が実施に移された。1902年11月28日の竣工式には、皇帝ヴィルヘルム2世も出席した。

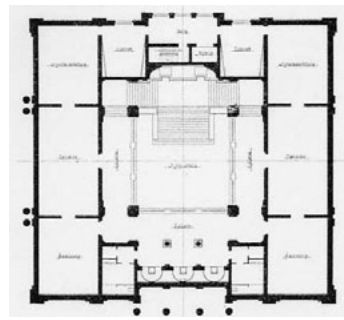


図14(上) ゲルリッツ、オーベルラウズィッツ記念堂付設カイザー・フリードリヒ・ムゼウム2階平面

図15(中) 同内観写真 図16(下) 同外観写真

この記念堂は正方形平面を取り、その中心には、同じく正方形平面で二層吹き抜けのホールが配置された。このホールの周囲を、1, 2階でミュージアムの展示室が取り囲む構成になっていた(図14, 15)。記念堂に相応しく、ホールの正面には壮大な階段が設置され、一階と二階を結んでいた。階段の中間の壁面に設けられたニッチには、二人のドイツ皇帝が立像として設置されていた。さらに、このホールには、ドイツ皇帝の彫像だけではなく、ドイツ帝国内各領邦国家の諸侯の胸像(例えば、バイエルンのルートヴィヒ2世、ザクセンのヨーハンおよびアルベルト国王など)も展示されており、プロイセンを中心としたドイツ帝国のモニュメントという性格を強調していた。この吹き抜けのホールは、ドーム状のガラス屋根という形で、外観に表現されており(図16)、その外観も、既存のミュージアムには見られない壮大かつ重厚な造型を提示している。同時代において、ローマ・ルネサンス様式と評されているが、むしろ、バロックと見なした方が相応しい。つまりこの建築は、19世紀終盤に至り、ミュージアム建築の一つの極として、建築の内部、外観において壮大な記念碑性が極度に求められた状況も同時に示しているのである。

このような1890年代の「光の中庭」の展開において最も興味深い事例の一つが、まさに19世紀から20世紀への転換期である1899-1903年に建設されたポーゼン(プロイセン王国ポーゼン州の州都)のカイザー・フリードリヒ・ムゼウム(Kaiser-Friedrich Museum: K.Hinckeldeyn設計)である。

当時の記事によれば、ドイツの北東地域(大半がプロイセン王国の領域に含まれる、ベルリンより北東の地域)は、それまでミュージアムという施設に縁の薄い、文化的に後進的な地域であった。ポーゼンのカイザー・フリードリヒ・ムゼウムは、そのようなミュージアムの空白地帯を埋めるものと期待された⁴³⁾。ミュージアムのコレクションの母体となったのは、数十年来活動を続けていた自然科学協会とポーゼン州歴史協会(1885年設立)という市民の団体であった。ただし、建設は完全に国家(プロイセン王国)の資金をもとに行われた。また、不十分だった絵画などの芸術コレクションに関しては、ベルリンのナツィオナルギャラリーから貸与・贈与されて、ミュージアムとしての体裁が整えられた。この

ような国家の影響力が、ミュージアムの名称に現れたと考えられる。コレクションは、「市民のあらゆる層に、可能な限り多面的な教訓と示唆を与えるために⁴⁴⁾」、様々な分野から構成されており、ミュージアムのタイプとしては、地方都市にしばしば建設された、複合的なコレクションを擁するいわゆる総合的ミュージアムに属す⁴⁵⁾。この寄せ集め的なミュージアムにおける文字通りの中心となったのが、ガラス天井を持つ「光の中庭」(図17, 18)だった。

建築のファサードが、抑制された盛期ルネサンスの造型からなり、ミュージアムとしては控えめな印象を与える一方で、内部には新しい建築技術をもとに記念碑的なホールが計画されていた。ホールの正面には、二階へ通じる階段が設置されており、その

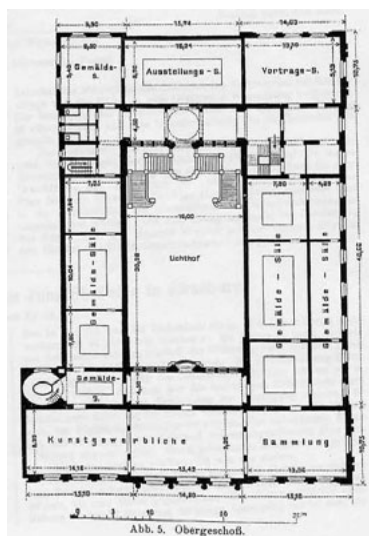


図17(上) ポーゼンのカイザー・フリードリヒ・ムゼウム2階平面図

図18(下) 同ミュージアム「光の中庭」

壁面は、将来描かれる文化史的なテーマの壁画の設置場所として確保されていた。そして、ホールを取り囲む一階、二階にコレクションの展示室が配置された。ただしホールは、各階の展示室と壁で仕切られており、独立した空間となっていた。そこは、定期的な展示や祝祭などにも使われることが想定されていた。

建築造形的な面から注目されることは、ここでの「光の中庭」が、1870年頃のオーストリア芸術・産業ミュージアム(図4)で見られたような、アーケードに囲まれた中庭空間のアナロジーからすでに脱却しているということである。むしろここでは、より純粋な内部空間の一要素として「光の中庭」が計画されている。このことは、ミュージアムにおける「光の中庭」の変化を示すものとして興味深い。つまり、半屋外的な空間ではなく、純粋に内部空間の一要素として計画されたこのポーゼンの例によって、「光の中庭」がロトンダなどの1870年以前の中心空間の位置に完全に置き換わり、新しい内部空間の形式を作り出したとも見なすことができるからである。

6. 結語

以上、同時代の記事・記述をもとに、19世紀後半のドイツ、オーストリアのミュージアム建築における「光の中庭」の変遷をたどってきた。最後にその内容をまとめることで結語としたい。

ミュージアム建築の中心に配置された、大規模なガラス天井を持つホール「光の中庭」は、ドイツ、オーストリアでは、1870年頃の工芸ミュージアムで最初に導入された。その造形には、ルネサンス建築の中庭空間との類似性が見られ、またそこには、同時期の博覧会建築の展示空間との関連性を読みとることができた。この建築要素は、1880年代には複数の自然科学系のミュージアムにおいて採用される。その際の第一の根拠には、大規模な展示物を効果的に展示するという実用性があったと考えられる。1890年代に入ると、「光の中庭」はより幅広い種類のミュージアムの計画で考慮されるようになる。この時期の興味深い傾向は、「光の中庭」が一種のモニュメントとしての空間と結びつけられることである。そして、19世紀末に計画されたポーゼ

ンの例では、「光の中庭」が、あたかもシンケルのロトンダに置き換わるかのような、新たな内部空間の形式を確立した状況を知ることができた。

このような19世紀後半の「光の中庭」の展開が示すいくつかの傾向を、キーワードを挙げながら整理してみたい。

一つには、個性から一般性への流れである。つまり、「光の中庭」は、当初は特定のミュージアム、それも当時としては新参のミュージアムのタイプである工芸ミュージアムで導入され、その後約30年を経て、ポーゼンを初めとしたより一般的なタイプの「ミュージアム」に導入されるようになった。その変化は、この建築要素のミュージアム建築への定着を強く物語るのである。

二つ目は、実用性から記念碑性への移行である。この点については必ずしも単純化はできないものの、ただ、初期には実用性を主要な根拠として導入された「光の中庭」が、世紀末に至って、必ずしも大規模な展示空間を必要としないタイプのミュージアムにまで広まっていったとき、空間の持つ記念碑性もしくは象徴性が前面に出てきたことは興味深い。もちろん、その背景には、世紀末に向かって高まる、ドイツ帝国内のモニュメント礼賛の世相も影響を与えているだろうし、その点で同時代の他のビルディングタイプに見られる同様の傾向との関連性も無視できない。

三つ目は、半屋外的な空間から屋内空間への移行である。すでに見たように、「光の中庭」は約30年の内に、ルネサンスの宮殿建築(パラッツォ)などの中庭に類似した空間から、より屋内的な新しい形式の空間へと変化していった。この変化は、単に半屋外から屋内という即物的な面だけではなく、むしろ、過去の建築のアナロジー的建築空間から出発し、独自の建築要素を獲得した過程として意味を持つと言えるだろう。

以上の点に注目するならば、19世紀後半のミュージアム建築に見られる「光の中庭」の展開は、一つのビルディングタイプの中に、一つの新しい建築要素が導入され、それが一般化するとともに、固有の建築要素として自らを作り上げていく過程を示すものであり、その点でさらに一般的な建築史的意味を持つ現象だと指摘できるのである。

[註]

- 1) K.F.Schinkel, 'Schinkel's Votum vom 5. Februar 1823 zu dem Gutachten des Hofraths Hirt', in ; A.F.v.Wolzogen (ed.), *Aus Schinkels Nachlaß* (3.Band), Berlin, 1863, pp.244-249, p.248
- 2) 本稿では、独語「Museum」に対し、日本語の「美術館」「博物館」という訳語を用いず、「ミュージアム」を用いる。その理由は、本研究の考察対象が、日本語で一般に用いられる美術館・博物館の両者に跨っているものの、事例の中にはその差異が明確に定義できない例があるからである。同様に、「ミュージアムのための建築」についても、独語「Museumsarchitektur」「Museumsbau」「Museumgebäude」に共通する訳語として、「ミュージアム建築」を用いることとする。
- 3) 例えば、アルテンブルクの公国ミュージアム (Sachsen-Altenburgisches Landesmuseum: 1872-75 年建設)、ゴータの公国ミュージアム (Herzogliches Museum: 1864-79 年建設)、フランクフルトのシュテーデル芸術研究所 (Das Städel'sche Kunstinstitut: 1874-78) などがある。
- 4) 例えば、ハンブルクのクンストハレ (Kunsthalle: 1863-69 年建設) がその代表例。
- 5) 本稿は、筆者の学位論文『19 世紀ドイツ、オーストリアにおけるミュージアム建築の展開に関する研究：1870 年以降の多様化を中心として』（東京大学、2003 年）における、19 世紀ドイツのミュージアム建築に関する体系的調査の成果に基づいて執筆されたものである。
- 6) グリプトテークについては、拙稿「グリプトテークの展示空間の成立に関する一考察：L. v. クレンツェと J. M. v. ヴァーグナーの構想をめぐって」（日本建築学会計画系論文集 No.583、2004 年 9 月、pp.173-178）参照。
- 7) ピナコテークについては、拙稿「ピナコテークの建築構成に関する一考察 —建築の中心性に着目して—」（2004 年度日本建築学会関東支部研究報告集、2005 年 3 月 pp. 477-480）参照。
- 8) 19 世紀のミュージアムには、大きく分けて芸術系と自然科学系の二つの系統がある。この内、前者の方が事例も多く、建築史的な重要度も高いという考えから、筆者は上記の学位論文（註 5）では、芸術系のミュージアムに限って体系的調査を行い、考察を行った。
- 9) V. Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870. Lage, Baukörper, Raumorganisation, Bildprogramm*, München, 1967
- 10) ミュージアムのタイプについては、詳しくは拙著（註 5）を参照。
- 11) *Zeitschrift für praktische Baukunst*, Leipzig, 1871, p.351
- 12) B. Bucher, *Das kaiserlich königliche Österreichische Museum und die Kunstgewerbeschule*, Wien, 1873, p.13
- 13) Ibid., p.16
- 14) Ibid., p.16, *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1871, p.358
- 15) *Allgemeine Bauzeitung*, Wien, 1871, p.353
- 16) それを裏付けるのが、同じ建築家の設計により、1856-60 年にウィーン市街に建設された銀行・証券取引所の建築である。この建築には、ガラス屋根を持つパッサージュや中庭が先駆的に導入されていた。その中庭は、芸術・産業ミュージアムと同様に、列柱と連続する半円アーチで囲まれていたが、後者に比べてより半屋外的な傾向が強く、その前段階と見なせるような空間であった。
- 17) *Centralblatt der Bauverwaltung*, Berlin, 1882, p.432
- 18) Ibid., p.367, 380
- 19) Ibid., p.368
- 20) H. Wagner, 'Museen', in ; *Handbuch der Architektur (Teil 4, Halbbd.6, Heft 4)*, Darmstadt, 1893, p.315
- 21) ちなみに、オーストリア芸術・産業ミュージアムの竣工から 2 年後の 1873 年に、ウィーンではドイツ語圏初の万国博覧会が開催され、その中心施設としてロトンダと呼ばれる円形の大規模なパヴィリオンが建設されている。
- 22) この写真の正式な撮影年についてはわからないが、1893 年の『建築ハンドブック』に掲載されたものであり、それ以前の撮影であることは確かである。
- 23) *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1871, p.357
- 24) 筆者の調査（註 5）によれば、1870, 1880, 1890 年代にドイツ、オーストリアで建設された芸術系のミュージアムの数は、それぞれ 12, 7, 19 棟である。
- 25) このゼンパーは、Gottfried Semper の息子の Manfred Semper である。
- 26) *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1890, p.238
- 27) Ibid., p.246
- 28) Ibid., p.246
- 29) Ibid., p.282
- 30) メルキッシェス・ムゼウムについては、拙稿「19 世紀終盤から 20 世紀初頭のドイツにおける集積型ミュージアムの展開に関する一考察」（日本建築学会計画系論文集 No.563、2003 年 1 月、pp.297-303）参照。
- 31) *Deutsche Konkurrenzen*, Leipzig, 1893, Bd.2, H.3, No.15, p.2
- 32) ハノーファー州ミュージアムについては、*Deutsche Konkurrenzen*, Leipzig, 1896, Bd.5, H.12, No.60、アルトナ市

立ミュージアムについては、*Deutsche Konkurrenzen*, Leipzig, 1898, Bd.8, H.1 参照。

33) シュトゥットガルトの王立ヴュルテンベルク産業ミュージアム (1890-96)、ブレーメンの自然学・民俗学・商学ミュージアム (Museum für Natur-, Völker und Handelskunde: 1892-94)、デュッセルドルフの工芸ミュージアム (Kunstgewerbemuseum: 1893-96)、ベルリンの帝国郵便ミュージアム (Reichspostmuseum: 1893-98)、ベルリンのペルガモン・ムゼウム旧館 (Pergamonmuseum: 1897-99)、ケルンの工芸ミュージアム (Kunstgewerbemuseum: 1897-99)、ゲルリッツのオーベルラウズイツ記念堂付設カイザー・フリードリヒ・ムゼウム (1898-02)、ポーゼンのカイザー・フリードリヒ・ムゼウム (1899-03) の8例。この内、ブレーメンの事例とベルリンの帝国郵便ミュージアムは、註24で言及した19件には含まれていない(芸術系のミュージアムではないと筆者が判断したため)。

34) *Centralblatt der Bauverwaltung*, Berlin, 1888, p.292

35) *Ibid.*, p.282

36) *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1888, p.321

37) *Ibid.*

38) 敷地条件を反映して、三角形、四角形、五角形、円形など様々な平面形状を持つ「光の中庭」が提案されていた(*Centralblatt der Bauverwaltung*, Berlin, 1888, p.282)。しかし、審査委員会は円形、五角形などのホールを好まず、四角形平面を優先した(*Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1888, p.322)。

39) *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1896, p.626

40) 記念堂設立の経緯については、*Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1903, pp.393-394を参照。

41) *Süddeutsche Bauzeitung*, München, 1898, p.26

42) *Deutsche Bauzeitung*, Berlin, 1903, p.394

43) *Zeitschrift für bildende Kunst (Kunstchronik)*, Leipzig, 1905, p.6。以下ポーゼンのカイザー・フリードリヒ・ムゼウムに関しては、*Ibid.*, pp.6-9 および *Centralblatt der Bauverwaltung*, Berlin, 1904, pp.174-177の記述を参照。

44) *Centralblatt der Bauverwaltung*, Berlin, 1905, p.376

45) 多分野のコレクションを総合して展示するこのようなミュージアムのタイプは、近代における知の施設としてのミュージアムの原型に近いものである。その点で、専門分化されたミュージアムに比べて、より一般的なミュージアムのタイプと見なすこともできるだろう。

[図版出典]

[図 1, 2] K. F. Schinkel, *Collection of architectural designs*, New York, 1989, [図 3] *Deutsche Bauzeitung* (註 14) p.357, [図 4] P. Noever (ed.), *Kunst und Industrie*, Ostfildern-Ruit, 2000, p.99, [図 5] (註 17 の文献) p.365, [図 6] Wagner (註 20) p.329, [図 7] W. Nerdinger (ed.), *Zwischen Glaspalast und Maximilianeum*, München, 1997, [図 8, 9] 筆者撮影, [図 10, 11] Wagner (註 20) p.354, p.356, [図 12, 13] (註 39 の文献) p.628, [図 14, 15, 16] (註 40 の文献) p.395, [図 17, 18] 註 43 参照