Kobe University Repository : Kernel

PDF issue: 2026-11-25

# アルベルト・シュペーアの「廃墟価値の理論」をめぐって

石田, 圭子

(Citation)
国際文化学研究 : 神戸大学大学院国際文化学研究科紀要, 50:1*-29*

(Issue Date)
2018-07

(Resource Type)
departmental bulletin paper

(Version)
Version of Record

(JaLCDOI)
https://doi.org/10.24546/81010500

(URL)
https://hdl.handle.net/20.500.14094/81010500

KOBE UNIVERSITY

# アルベルト・シュペーアの「廃墟価値の理論」をめぐって

石 田 圭 子

## 序

挫折した建築家であったヒトラーは、青年期の夢が破れた後も生涯にわたり建築に情熱を傾けた。アルベルト・シュペーア（Albert Speer 1905-1981）はそうしたヒトラーの建築への夢想を実現するために雇われたお抱え建築家であった。彼はヒトラーの建築に関する趣味や注文を汲み取ることにたけていただけではなく、それを実現する実務的手腕に抜きん出ており、シュペーアのそうした才能を見抜いたヒトラーは、まだ若年であった彼を取り立てて、さまざまなナチスの建築計画を命じた[1]。

第三帝国の権力と民族の統一を効果的に人々に印象づけるというヒトラーの意思に従い、シュペーアはしばしば新古典主義様式を採用したメガロマニアックな建築プランを提示した。そうした特徴をもつシュペーアの建築が、彼自身の唱えたいわゆる「廃墟価値の理論（Theorie vom Ruinenwert）」に基づいて造形されたということは意外に思われるかもしれない。シュペーアは、ナチスの建築はローマやギリシアの遺構のように、何千年の後に廃墟になってもなお美しくあるように配慮して建てられねばならないと主張し、この原則によっていわば「未来の廃墟」を想像しながら多くのナチズム建築を造形したのであった。

廃墟に価値を認め、美的なものとして眺める発想は、もちろんシュペーアによって初めて主張されたものではない。そうした発想はすでに 18 世紀〜 19 世紀イギリスで発展したピクチャレスクの美学において提唱され、「廃墟画」をはじめ、廃墟をモティーフとする作品の源泉となっていた[2]。先行研究が指摘するように、シュペーアの廃墟理論がロマン主義を源泉とするそうした美学思想の先にあったことは確かだろう[3]。ナチズムの美学がロマン主義と深い関

係を結んでいることはこれまでにもしばしば指摘されており、それを思えば、シュペーアの建築理念に感傷的なロマン主義の美学が流れ込んでいても不思議はない[4]。

しかしながら、権力を誇示する巨大な新古典主義建築の実現に至ったシュペーアの場合、かつてのロマン主義の理念や彼らが廃墟へ向けた感性をそのまま受け継いだものであるはずはないだろう。また、それを単なる古典主義とロマン主義の無節操な接合と理解するのであれば単純に過ぎるように思われる。ゲッベルスの主張によれば、ナチズムにおけるロマン主義は「鋼鉄のロマン主義」として鋳直されねばならなかった[5]。そうしたナチ流のロマン主義において、かつての廃墟をめぐる想像力は変質を被っていたはずである。本稿ではこのシュペーアによる廃墟理論に注目し、その変質がいかなるものであったのかを、とりわけ廃墟をめぐる時間意識という点に着目して明らかにすることを試みたい。「廃墟価値の理論」はこれまで大概シュペーアとヒトラーにまつわる逸話ないし第三帝国の建築に関するほんの挿話として扱われてきたにすぎない。しかしながら、そうしたささやかな周縁部に着目することから本質を照らし出すこともできるかもしれない。そうした試みはロマン主義と古典主義美学の双方に影響を受けたナチズムの美学のありか、ひいてはナチズムの本質の一端を明らかにすることにも繋がるように思われる。なぜならば、シュペーア自身が証言しているように、第三帝国における建築はヒトラーの究極的な目的の「先取り」でもあったからである[6]。

以上の目的のために本稿では次のように論を進めたい。まず第一章では、シュペーアの「廃墟価値の理論」の内容について、彼自身の手記やこれまでの研究に基づいて明らかにする。続く第二章では、比較対象として 18 世紀から 19 世紀にかけて活躍したイギリス新古典主義の建築家ジョン・ソーン（John Soane 1753-1837）を取りあげる。ここでとくにソーンを取りあげる理由は、彼が廃墟の美学を語る上で欠かすことのできない重要な存在であるのに加え、彼がシュペーアと同様、秩序を重んじる新古典主義的の建築家でありながら一方で廃墟に魅されるという矛盾を孕んだ建築家であったためである。時代は違えども、彼らの間には古典主義とロマン主義の美学の双方から影響を受けたと

いう共通の特徴があった。そのうえ、ソーンとシュペーアは共に「未来の廃墟」を想像したということにも共通点を見出せる。第三章では、ソーンの廃墟における時間性について、これまでの廃墟論やベンヤミンのアレゴリー論を参照しながら論じる。第四章ではシュペーアの建築の特徴を吟味するとともに、ともに廃墟に惹かれたシュペーアとソーンの建築における想像力の違いを時間という観点から明らかにしたうえで、シュペーアの廃墟をめぐる想像力の特異性について考察したい。それによってナチズムの美学において、かつての廃墟をめぐる美学がどのようにずらされ、変更されているかが明らかになるだろう。

## 1. シュペーアの建築作品と「廃墟価値の理論」について

ナチスの建築家シュペーアの作品としてもっともよく知られているのは、おそらく「光の大聖堂（Lichtdom）」と呼ばれるナチスの党大会演出のための空間デザインだろう（図 1）。1934 年にニュルンベルクで開催された党大会のためにシュペーアが設計したこの会場の演出は、レニ・リーフェンシュタールのドキュメンタリー映画『意志の勝利』に記録され、広く知られるようになった。このときの党大会会場の上空を、シュペーアは 152 基ものサーチライトによって照らし、荘厳な光の列柱を作り出した。その他シュペーアによって実現されたナチス建築作品としては、パリ万博ドイツ館（1937 年）（図 2）やベルリンの新首相官邸



図 1



図 2



図 3

（1939 年）（図 3, 4）などが挙げられる。しかしながら、それらシュペーアの作品は戦後ナチスの負の遺産として疎まれたため、ほぼ全てが破壊され、現在まで残っているものはごく僅かである[7]。


図 4

シュペーアの建築様式は彼の前任の建築家トロースト（Paul Ludwig Troost 1878-1934）の様式を踏襲した新古典主義建築であり、装飾を排した簡潔さと規則性、剛健さをその特徴とする。シュペーアはナチスの権力を誇示するためにしばしばヒトラーから巨大な建築を命じられたが、それはしばしば常軌を逸した規模をもつプランであった。それに加えて戦局の悪化もあり、シュペーアの建築には実現しなかったものも多かった。それらの筆頭として挙げられるのは、ベルリンを第三帝国の首都として改変しようとした「ゲルマニア計画」である（図 5）。ヒトラーが長年にわたって抱き続け、死の直前まで執着していたこのプランは、パリをはるかに越える規模をもつ壮麗な首都としてベルリンを再生させようとする一大都市計画であった。南北に伸びる広い街路によってテンペルホーフ空港と南駅、さらにはパリを凌ぐ巨大な凱旋門と高さ約 200 メートル幅約 180 メートルの巨大ドームを経て北駅をつなぐこのプランは、まさしくヒトラーの誇大妄想の形象化であったといってよい[8]。その計画によってヒトラーは第三帝国の「永遠の都」を夢見たのである。


図 5

しかし、人々にナチス国家の権威をその巨大さと新古典主義様式の尊大さによって見せつけようとしたシュペーアの建築の背後に、彼自身の唱えた「廃墟価値の理論」があったことはあまり知られていないかもしれない。シュペーアは 1969 年に著した『回想録』の中で、彼が「廃墟価値の理論」を着想し、それをヒトラーに提言した際のエピソードを語っている。彼がそれを思いついたの

は、ツェッペリン飛行場の建築工事のために壊され打ち捨てられた鉄筋コンクリートの瓦礫の山のそばを通りかかったときだったという（彼はこのとき、ヒトラーから新たなツェッペリン飛行場の計画を命じられていた）。その鉄筋は早くも錆び始めており、「その寒々とした光景」を見たときに、シュペーアは「過去の記念物の英雄的霊感を伝える」ためには、鉄筋コンクリートは素材としてふさわしくないと考えた。数千年後、廃墟になった状態においてもなおその栄光を伝えるローマの手本に匹敵する建築を可能にするためには、「特別な材料」と「特別な力学的考慮」が必要であると考えたのである。

シュペーアは直ちに彼のアイディアをヒトラーに伝えた。そのときの様子を彼は次のように書いている。

> 私の思想を具体的に説明するために、私は一枚のロマンティックなスケッチを描いた。それは、ツェッペリン飛行場の観覧席が数世代にわたってうち捨てられ、木蔦が茂り、柱は倒壊し、壁は崩れているが、全体の輪郭はまだはっきりと見てとれる、そんな様子を描いたものだった。ヒトラーの側近たちはこのスケッチを「冒涜的」とみなした。いま建設されたばかりの千年帝国に衰退期を見込んだ私のイメージが、多くの人々に通じなかったらしい。だがヒトラーはこの考えを納得いくもので理にかなっていると考えた。そして、彼は今後彼の帝国の主要な建築は、この「廃墟の法則」に従って設計せよと命じたのだ。[9]

第三帝国の衰退後のありさまを想像したこのシュペーアの案はヒトラーの側近たちには不評であった。しかしながらヒトラー自身はこの案を直ちに受け入れた。歴史上の偉大な国家が衰退したときに過去の栄光を示すのは、結局のところその時代の記念碑的建造物しかないとヒトラーもまた確信していたためである。

残念ながら、このときシュペーアが描いたデッサンは私たちの手元に残されていない。そのため、1935 年においてシュペーアが「廃墟価値の理論」を構想したという事実自体を疑い、「廃墟の法則」という言葉が初めて現れるのは 1969 年の『回想録』の中であることから、これを後づけの理論であったので

はないかと推測する研究者もいる[10]。しかしながら、その逸話をシュペーアが後に捏造する理由が見当たらないうえ、「廃墟価値の理論」の内容は、シュペーア自身が1937年当時に語っていた内容とも一致している。当時シュペーアはエジプトやローマの遺構を参照しながら次のように述べているのである。

> 鉄橋や鉄でできたホールがせいぜい50年かそこらしか持たないのに比べて、エジプトやローマの石を用いた建築物は何千年もの時を経て、偉大な民族の過去を示す壮大な建築として今なお立っている。・・・彼（建築家）は石を選ぶ。なぜなら、それはどんな造形をも可能にし、その持続性によって、我々の過去を示す石の建築のなかに今日なお存在している伝統を後の時代に与えるからだ。[11]

さらに、1938年当時のヒトラーの言葉にも同様の内容が確認される。

> 民族が偉大なる時代を内的に生きるとき、そうした時代は外的にも形づくられる。そして、そこに表現された言葉は語られた言葉よりも確かなものだ。それはすなわち、石による言葉なのだ！ 偉大な作品に対する同時代の人々の理解は、えてしてそうした作品が生まれた時に遅れをとってしまうものである。ある時代の偉大さが建築物を通してはっきり証拠づけられて理解されるまでに何百年という時間が過ぎてしまうこともよくあることだ。[12]

ヒトラーはこの言葉に続けて、第三帝国で造られる「真の偉大なる建築」は「何千年にもわたる批判的検証に耐え、その建築を生み出した民族の誇りとなる」と述べ、さらにそうした建築は「何百年という時間によって価値づけられるのだ」[13]と言っている。この言葉の内容は先の「廃墟価値の理論」と一致する。以上のことから、少なくとも当時シュペーアとヒトラーが建築に関して廃墟の想像力を共有していたことは確かであろう。

事実1937年前後からドイツ国内では「第三帝国の建築はコンクリートではなく、持続性のある石で作られるべきである」という主張が繰り返されるようになり[14]、「鉄鋼の代わりに石を」というスローガンのもと、プロパガンダ目

的で作られる公的建築には持続性と堅固さを印象づける石材がより多く使用されるようになっていた[15]。たしかに当時ナチスが推進していた「四カ年計画」で戦争に向かって軍備が進められる中、鉄鋼の使用は控えられたとはいえ、それに代わって石を海外から大量に買い付けて建築材にすることは、時間的にも財政的にもコストが大幅に増大するため、到底合理的な選択とは考えられない。そこにはある特別なイデオロギーがあったと推測するのが妥当であるだろう。

「廃墟価値の理論」はしばしばシュペーア研究や廃墟研究において触れられているが、多くの場合、その独創性は否定的に論じられている。たとえばシュペーアの人生を詳細に辿った歴史家マーティン・キッチェンは、シュペーアの理論の先駆けとして、廃墟となった聖ポール寺院やロンドン・ブリッジを想像した小説家ホレス・ウォルポール（Horace Walpole 1717-1797）、故郷グライフスヴァルトにあった教会を廃墟として描いた画家カスパー・ダーフィト・フリードリヒ（Casper David Friedrich 1774-1840）、建築家ジョン・ソーンによるイングランド銀行の廃墟画などを挙げている[16]。また、ナオミ・ステッドはシュペーアの理論が 18 世紀のピクチャレスクに至るまでの廃墟美学に影響を受けていると述べている[17]。浩瀚な廃墟論を著した谷川渥もシュペーアの廃墟理論に言及し、その先蹤は 18 世紀の廃墟画家ユベール・ロベール（Hubert Robert 1733-1808）やジョン・ソーンであるとしている[18]。

すでに述べたように、たしかにシュペーアの廃墟理論はそれまでの廃墟の美学なくしては発想されえなかっただろう。しかしながら、18 世紀の廃墟に対する想像力と 20 世紀のナチズムにおける「廃墟価値の理論」のあいだにはなお相違が横たわっているのではないだろうか。以下では、そのことを明らかにするために、新古典主義の流れを汲んだ 18 世紀後半イギリスの建築家ジョン・ソーンを取りあげる。彼をとくに取りあげる理由は序で述べたとおりである。シュペーアの廃墟理論を考えるためには、あるいは個人的幻想に沈潜する一方でドイツ精神の覚醒を呼びかけたロマン主義の方に――例えばフリードリヒによる廃墟の夢想などに――より関心を向けるべきなのかもしれない。しかしながら、シュペーアの廃墟画が現存しておらず、彼の建築作品を通してその想像力を推し測らねばならない以上、比較対象としてはフリードリヒらドイツロマ

ン主義とほぼ同時代にありながら新古典主義の建築家として活躍したソーンの方が適当であると思われる。ソーンはシュペーアと同じく、現在を参照しながら「未来の廃墟」を夢想した新古典主義の建築家であったのである。

## 2．ジョン・ソーンの建築と廃墟

イギリス建築家ジョン・ソーンの廃墟への関心は彼のイタリア旅行に遡る。ソーンは1778年にイタリアへのグランド・ツアーへ旅立った。グランド・ツアーとは当時のイギリス上流階級の子弟や芸術家が古典的教養を習得する目的で行った大陸への教養旅行のことである。その旅行の中でソーンはイタリアの各地を訪れて多くの古代建築と出会い、それによって新古典主義の建築家として出発した。しかしながら、イタリアで彼が学んだのはそれだけではなかった。ソーンはそこで間もなく死を迎えることになるイタリア人画家ピラネージ（Giovanni Battista Piranesi 1720-1778）と出会い、彼の廃墟画から終生に渡りインスピレーションを得ることになったのである[19]。ピラネージの存在はソーンに深く長い影響を及ぼしたと思われる。廃墟の表象はソーンにオブセッションのように取り憑いて、その後の彼の作品に繰り返し現れたからである。ソーンはピラネージとの邂逅から約50年が過ぎた頃に、建築家かつ画家であったジョゼフ・マイケル・ガンディ（Joseph Michael Gandy 1771-1843）にある廃墟画を描かせた。それは、彼が建築したイングランド銀行が遠い未来に朽ち果てる姿を描いた、未来の廃墟画であった（図6）。

この廃墟画について詳しく見る前に、ここで西洋における廃墟画や廃墟の美学の歴史について少し触れておく必要があるだろう。今日私たちはしばしば廃墟の雰囲気に惹かれ、感

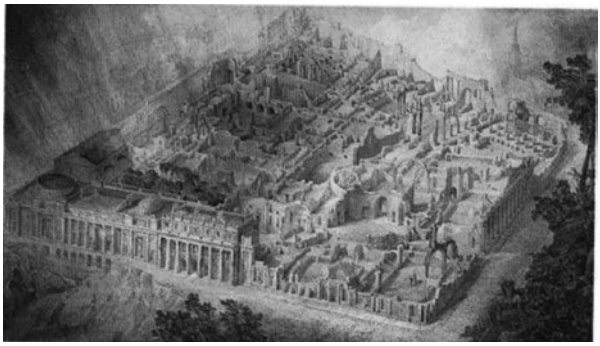

図6

興を覚える。それはときに美として観照されるが、そうした態度は歴史的にみれば比較的新しいものであり、廃墟が画題として選ばれるようになったのは古代が復権したルネサンス期以降のことである。16 世紀から 18 世紀にかけては奇想画（カプリッチョ）（capriccio）の一種として廃墟がさかんに描かれるようになった[20]。

こうした廃墟画の隆盛の背景には、当時のイタリアで高まっていた古代への関心があった。古代ローマの廃墟は長らく打ち捨てられた状態になっていたが、18 世紀になってようやく政府主導のもとに本格的な発掘調査と考古学調査が行われるようになった。ポンペイ遺跡が「再発見」されたのもちょうどこの頃で、それによって古代への関心と憧憬がよりいっそう激しく掻き立てられたのである（後に『古代美術史』を著したヴィンケルマンがローマに移住して古代美術の研究を始めたのもまさにこの時期に当たる）。

そうした廃墟画ブームのまさに中心にいたのがピラネージであった[21]。考古学者かつ建築家かつ画家という多才な芸術家であったピラネージは、生涯にわたって情熱的に廃墟を追求し続け、廃墟をモティーフにした奇想画（カプリッチョ）を数多く残した。こうしたピラネージの廃墟画は、画家たちのグランド・ツアーによってヨーロッパ各地に波及し、それによって 18 世紀の廃墟をめぐる美学やピクチャレスクの理論は多大な影響を受けた[22]。そのような時代に活躍したソーンもまた、とくにイギリスで発達したピクチャレスク美学の感性を受け継いだ建築家であった。そして廃墟は、崇高の美学の流れを受けると同時に不規則性や錯綜といった要素を重視するピクチャレスクの感性において欠かせないモティーフであったのである。

図 6 の未来の廃墟画はソーンのそうした廃墟への強い関心を示している。この作品はソーンが設計を手がけたイングランド銀行の鳥瞰図である。イングランド銀行はソーンの新古典主義建築の中でも最も有名な作品で、ソーンは長年にわたり建築監督としてその建設と増改築に携わっていた。先に述べたように、この鳥瞰図は 1830 年に彼の助手を務めていたガンディによって描かれたものである（ガンディは建築家を志望していたが、経済的苦境のため当時ソーンの助手として彼の建築を記録する任に当たっていた）。建物の上部が切り取られ、内部が露出した見取り図として示されているこの鳥瞰図は、銀行の竣工 45 周

年を記念して制作された。それにもかかわらず、一見して分かるように、これは廃墟として描かれている。それに先立つ1798年にもソーンは完成したイングランド銀行のロトンダをガンディに描かせているが（図7）、これもまたすでに一部が瓦礫となって崩れた廃墟となっている。ソーンは長い歳月をかけて自ら手がけたイングランド銀行をすすんで「未来の廃墟」として提示したのである。


図7

ソーンのこの作品は、廃墟画の新しい段階を示している。つまり、これらはもはや現に目の前に存在する遺跡や廃墟を描いたものでも、有名な廃墟を想像の中で自由に組み合わせた奇想画（カプリッチョ）でもない。これらの作品は現在のまだ新しい建築物の未来を想像し、それらがこれから来るべき時間の経過の中で朽ちて廃墟となった姿を、いわば「未来完了形の廃墟」を描いている。それまでの廃墟画の時間を転倒させ、過去へと向かう時間軸を未来の方へ向け直し、そのまなざしのもとに現在の建築物を重ねているのである。

### 3．ソーンにおける廃墟の時間性をめぐって

以上の点において、ソーンの作品はたしかにシュペーアが描いたというツェッペリン飛行場の廃墟のスケッチと同種の趣向を持っているといえるだろう。ある建築物の建設や設計に自ら携わり、近い未来において完成をみる、もしくは完成したばかりの現在の建築物を参照しながらも、その当の建築物が遠い未来において迎えなければならない衰退のときに思いを馳せている点で、ソーンとシュペーアは共通している。しかし、同じ「未来完了形の廃墟」ではあるものの、そこに認められるのは同種の想像力であるのだろうか。

この点についてよく吟味するために、私たちはまず、廃墟をめぐる美学や想像力について反省する必要があるだろう。すでに指摘されているように、廃墟には「持続性」と「うつろい」というふたつの矛盾する時間性が孕まれている[23]。古代ギリシアやローマの遺跡を見るとき、私たちは廃墟に悠久の時の

流れを思い、その時間の経過や蓄積に価値を見出す。そしてそれによって、今後も続いていくであろうと期待し、廃墟に持続性と権威を見る。美術史家リーグルは廃墟を「無意図的な記念碑」のひとつとし、その価値を「経年価値（Der Alterswert）」と呼んだ。それをリーグルは「宗教的感情とも共通する普遍妥当性の要求」であるとしている[24]。しかしながら一方で、廃墟は私たちに時のうつろいや人為の虚しさをも思わせ、現在の権威もいずれは滅びるであろうという憂愁や感傷、終末の感覚を覚えさせる。次のディドロ（Denis Diderot 1713-1784）の言葉は、廃墟という表象が永遠性とうつろいという二つの時間性を合わせもっていることを指摘している。

> 廃墟が私のなかに呼び起こす思想は雄大である。すべてが無に帰り、すべてが滅び、すべてが過ぎ去り、残っているのは世界だけである。時間だけが続いている。この世界はなんと古いのであろう。私は二つの永遠の間を歩む。どこに目を向けようと、私を取り囲む事物は終わりを告げ、私を待ち受けている終わりを諦観させる。崩れ落ちたこの岩、穿たれたこの谷、揺らいで倒れそうなこの森、私の頭上にぶら下がったこの塊り。そうした存在に比べれば、私の束の間の存在とはいったい何なのだろう。[25]

ここでディドロは廃墟における永遠という雄大な感覚と、いやおうなく終焉が訪れるという諦念という二つの感覚を語っている。おそらくどのような廃墟の表象にも、永遠と終焉というこのふたつの時間が含まれているだろう。シュペーアとソーンの未来の廃墟図においても同様に、これらの要素は見出せる。少なくとも二人に共通する新古典主義という様式に、現代にまでその威光を伝える古代の権威を借りるという傾向があることは否定できない。イングランド銀行の廃墟画を描かせたソーンに、自分の建築が永遠に残り、いつかローマの遺跡のように西洋文明のエンブレムになるであろうという傲慢や不遜がなかったといえるだろうか。一方で第三帝国の巨大な建築を担ったシュペーアが廃墟に甘美な感傷性を見出していたということもできるであろう。

しかしながら、それでもソーン＝ガンディの廃墟画およびソーンの建築における時間性に着目したとき、そこにはなおシュペーアとの相違を見出すことが

できるように思われる。結論を先取りしていうならば、ソーンにおいて著しく示されているのは、当時の美学と結びついた不確実性や不安定性、破滅（カタストロフ）の予感である。さらにはそこから生じる予測不可能で偶然的な未来への意識とうつろいによって特徴づけられる時間の意識である。換言するならば、未来という時間のもつ他者性へ向けられた観想ともいえるだろう。

まず、ソーンが培った感性は崇高の美学から派生したピクチャレスクの美学に強い影響を受けていたということを思い出すべきであろう。崇高を論じた哲学者バークは 1757 年の『美と崇高の観念の起源』において、崇高を美と異なり痛みや危険や恐ろしさといった情念や感覚を呼び起こすものと規定した[26]。そうした崇高の一面はピクチャレスクに引き継がれると同時に変化を加えられている。『ピクチャレスク論』（1794 年）を著したユーヴデイル・プライス（Uvedale Price 1747-1829）はピクチャレスクを美とも崇高とも別の範疇として規定しようとし、その特性は「粗さ（roughness）」と「急激な変化（sudden variation）」と「不規則性（irregularity）」にあるとした[27]。そこでは不規則性や多様性、アンビヴァレンスや変化が重んじられたのである。そうしたプライスほかギルピン（William Gilpin 1724-1804）、ナイト（Payne Knight 1751-1824）によって提唱されたピクチャレスク理論は、同時代のソーンに大きな影響を与えていた。

ジョン・ソーンが新古典主義建築の一人として見なされていることを思えば、彼の建築は一見、廃墟が惹起する不安定性や「うつろい」といった感覚とは無縁であるように思われる。秩序と規則性を重んじる新古典主義建築は一般に、恐怖や危険の感覚に注目する崇高の美学や、不規則性や錯綜に結びつくピクチャレスクとは反対の、永遠性や安定性に基づく美を規範としているからである。しかしながら、ソーンの建築には一方でピクチャレスクから受け継いだ多様性や断片性が刻印されている。

ソーンを研究するミドルトンは、ソーンの建築の特徴は新古典主義を逸脱した断片性と無秩序にあるのだと主張している[28]。そこであらためてソーンが手がけたイングランド銀行の全体の設計を見るならば、それがあたかも迷宮のような入り組んだ構成であることに気づかされる。ガンディの描いた鳥瞰図（図

6）もまた、その複雑な内部空間を示している。ソーンは実に40年ものあいだイングランド銀行の設計に携わり、それを絶えず改築･増築していた。その結果、イングランド銀行はきわめて複雑な構造をもつことになった。そこでは断片の集積が本来の建築物のシンメトリーを崩し、ほとんど新古典主義を覆すまでに至っているのである。


図 8

さらにミドルトンは、ソーンの独創性は建物外部のコンポジションではなく、内部の空間設計にこそあるのだと主張し、そこで「外部の形式は内部の配置と効果に完全に従属している」と述べている[29]。これは重要な指摘であると思われる。ソーンの設計したイングランド銀行は1925年に破壊されてしまったため、その内部空間はガンディが残した記録画と数枚の写真にその手がかりを求めるしかないのだが（図8, 9）、それらを見ればその内部空間がアーチとヴォールトの重なりによって、見通しの効かない複雑な内部空間を作り上げていたことが窺われる。


図 9

また、現存するリンカーンズ・イン・フィールズにあるソーンの自宅（現在はサー･ジョン･ソーンズ･ミュージアムとして保存されている）は、ソーンの作る内部空間がいかに特異で独創性に富んだものであったかを示している（図10）。それは一見いくつかの部屋から成るシンプルでシンメトリカルな構造であるかのように


図 10

思われるが、アーチや天蓋の複雑な構成によって空間の層が幾重にも重ねられている。さらにどこから降りてくるのか判然としない天空光と鏡の反射によってさらに折り重ねられ、空間はさらに多重化し、きわめて複雑なものとなっているのである。

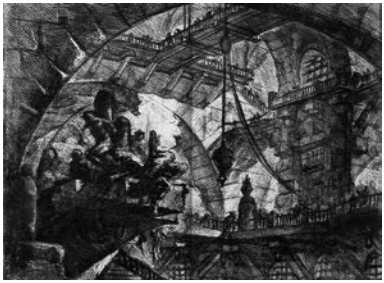
図 11

ソーンにおけるこの独創的な空間にピラネージの影響があったことはしばしば指摘されている[30]。たしかにソーンの建築にはピラネージと比べてより均衡が認められる。また、ソーンはピラネージの建築について「混乱を複雑さと取り違えており、規定されていない線と形を古典主義的多様性と取り違えている」と批判してもいる。しかしながら、一方でソーンはリンカーンズ・イン・フィールズの吹き抜けの空間がピラネージの有名な《牢獄》の空間を思わせることを認めてもいる[31]。実際に、ピラネージの有名な《牢獄》（図 11）の中の複雑な空間構成はソーンの空間とよく似ている。



図 12

マンフレッド・タフーリはピラネージの作品《牢獄》や《古代ローマのカンポ・マルツィオ》(この作品は残された遺跡と歴史書を手がかりにしながら古代ローマの都市の姿を彼の想像力を駆使して再構成しようと試みた作品である）（図 12）を取りあげ、彼の空間について論じている。タフーリによると、これら作品に現れるピラネージの特徴は「断片性の昂進」である。「断片が互いにひしめき合いながら不定形な形でつみ重なってできている」ピラネージの廃墟をタフーリはフーコーの言葉を借りながら「混在郷（ヘテロトピア）」と呼び、それが「形態と引用と記憶との非連続的モンタージュ」から成り、それによって「形態上の断片の脱組織化」がなされていると論じた[32]。

ピラネージの廃墟画に見られるこの断片の美学がソーンの新古典主義建築

に入り込み、大きな影響を及ぼしていることは、ソーン宅の部屋という部屋が彼の集めた古代建築や古代彫刻の断片、さまざまな絵画コレクションによって埋め尽くされている様を見れば明らかである（図 13）。それはまさに古代の遺物が蝟集したピラネージの廃墟を思わせる（図 14）。ソーンはピラネージの古代へのオブセッションを自宅の空間に再現させることによって、それを一種の廃墟として作り上げたのである。ソーンの球体や立方体などの明快な幾何学的形体への愛着にはたしかにピラネージとは異なる新古典主義的趣向が見られるだろう。しかしながら、そこには確かに断片の集積と蝟集という、ピラネージのバロック的空間から受け継いだ美学が流れ込んでいるのである。


図 13


図 14

ところで「断片の昂進」や「断片の非組織化」によってピラネージのバロック空間を論じるタフーリの議論から、私たちはヴァルター・ベンヤミンが『ドイツ悲劇の根源』の中で論じたバロック悲劇の特徴を思わずにはいられないだろう。ベンヤミンはバロック的世界の核心に寓意（アレゴリー）を見たのであるが、「物の世界における廃墟に相当するのが思考の世界における寓意（アレゴリー）である。」[33] という文章が示すように、そこで寓意（アレゴリー）はまさしく廃墟として捉えられているのである。もちろんベンヤミンは寓意（アレゴリー）を単なる形式として捉えているわけではなく、それに彼独自の言語論や認識論とも絡み合う複雑な意味合いを与えている。しかしながら、それを限定的に捉えて、ベンヤミンが廃墟のイメージで捉えたバロック美学の本質を理解するための手がかりとすることもできるだろう。バロック悲劇のアレゴリカーの掟は「散乱」と「収集」であり [34]、彼らはあたかもソーンやピラネージが過去の遺物を積み上げるように、寓意（アレゴリー）を「つぎはぎ細工」のように積み上げていく [35]。バロックのアレ

ゴリカーのまなざしの前で、世界はあたかもがらくたの無秩序な堆積となるのである。

ここで注目すべきは、ベンヤミンがバロックの寓意（アレゴリー）と古典主義やロマン主義で重んじられてきた象徴（シンボル）を対比し、そこに時間性のカテゴリーを持ち込んだことである。ゲーテによって一般化された定式に従うならば、象徴（シンボル）と寓意（アレゴリー）の違いは特殊と普遍との関係性にある。しかしながら、ベンヤミンは従来のこの見解を否定して、それらを決定的に区別するのはそれぞれ固有の時間性なのだと論じたのである。

ベンヤミンはこれまでの芸術論の中で象徴（シンボル）との対比において不当に貶められてきた寓意（アレゴリー）にそれ固有の意味を認めて救済しようとし、その意義を歴史哲学的な観点に見出した。ベンヤミンは 19 世紀ロマン派の思想家クロイツァーやゲレスの論を引きながら、象徴（シンボル）を「瞬間的な全体性」と捉えると同時に頑なまでにそのままであり続けようとする存在であるとした[36]。それに対し、廃墟であるところの寓意（アレゴリー）においては弁証法的運動が激しく渦巻いている[37]。アレゴリカーの前に横たわる死せる断片の散乱した廃墟は意味を含んだ謎であり、「歴史の経過のイメージが刻み込まれている自然」である。そして、そこでの歴史の経過はひたすら凋落として思い浮かべられられるのだとベンヤミンは述べている[38]。

このベンヤミンの論から私たちはソーンやピラネージによる廃墟がもつ時間性についても考えてみることができるのではないだろうか。そこから引き出すことのできるのは、彼らのバロック的な「形態と引用と記憶との非連続的モンタージュ」の集積から成る断片がもつ時間性、すなわち、うつろいと凋落である。彼らにとって廃墟は、死の必然性や移ろい衰微してゆく生のはかなさ、歴史の移り変わりと偶然性を担うものとなっている。バロック詩人が廃墟たる寓意（アレゴリー）の集積に凋落する歴史を見たように、彼らのまなざしもまた廃墟の中に含まれる、衰微する歴史の憂愁と移り行く歴史の謎に注がれているのではないだろうか。先にディドロの言葉を引いて述べたように、廃墟には永遠性とうつろいという二つの矛盾する時間性が存在する。しかし、ピクチャレスク美学とピラネージ流のバロック美学から強い影響を受けていたソーンの建築を根本的に規定して

いるのは、後者であるだろう。さらに、そこにおける時間性には、予測不可能で見通しの効かない歴史の経過という「他者」としての時間への意識が浸透しているのである。

## 4. シュペーアの「未来の廃墟」における時間性について

以上のことからシュペーアの「廃墟価値の理論」とソーンにおける廃墟のあいだにおける想像力の違いが浮かび上がってくると思われる。最初に述べたとおり、シュペーアがヒトラーに提示したというツェッペリン飛行場桟敷の未来の廃墟図は現在残っていない。しかしながら、第三帝国において建築が担った役割とシュペーアによる建築設計を反省すれば、それがどのようなものであったかを推測するのは不可能ではないだろう[39]。

第三帝国における公的建築物の役割、それは明らかに、ドイツ民族共同体の力と偉大さ、そしてヒトラーの権力を効果的に演出し、人々に示すことであった。シュペーア自身も「ヒトラーの権力追求はとくにその建築において全体主義的な権力の追求として反映されていた」[40]と語っている。建築が国家の象徴とされるのはとくに珍しいことではないが、第三帝国において特殊であったのは、建築はまさに「石による言葉」とされ、厳密にナチスの政治信条を語るものと考えられていた点である。建築はナチスの世界観の揺るぎない力と真正さの具体化であるとされ、ナチズムの精神を具体的に象徴するべきものであった[41]。

ナチス国家を代表する公の建築物はドイツ民族とナチスの精神を表現するものとして、簡素さと力強さ、そして持続性が強調された。そして、それを最もよく実現しうる建築素材として、石材が選ばれたのである。細部を含めた建築様式もまた、ナチズムの規範に従って選択された。ナチスの公的建築には19世紀の新古典主義建築が引用され、その形式が継承されている。それは、古典主義の美的規範――直線性、簡素さ、秩序、正確性――がドイツ民族の高潔かつ簡素な魂を象徴すると考えられたためである。しかし、ナチス建築はそれを自身の世界観によりふさわしいように変化させた。その原型は、ギリシア建築、とりわけドーリア式建築に範を見出した建築家トロースト によって形成され

た。そうしたナチス建築では、支柱やピラスター(付柱)や窓といった要素によって壁面の構成はより規則的になり、曲線は極力排除されて直線が強調された。また、開口部の割合に対して石材で覆われた壁の面積の割合が大きい。表面は滑らかで、重々しい窓枠を除けば装飾的な要素はほとんど排除されているため、鷹や鍵十字といったナチス国家のシンボル的要素が強調され、際立つ。その結果、秩序正しさや全体的な統一感がいっそう際立たせられるとともに、その空間に入り込もうとする者を拒絶するような閉鎖性と重量感を増している。ナチス建築においては、新古典主義の簡素さと秩序が生み出す明快さや明朗さが失われ、それらがもっぱら力強さと重々しさに結びつけられて、権威があからさまに示されるのである。その重苦しい規律性と重量感は、異様なまでに静的な印象を与える。シュペーアの建築を見れば、そうしたナチス建築の特徴が顕著に表れていることが分かるだろう。シュペーアの建築はいずれも装飾の無い、平面が強調されたきわめて簡素な形式である。そして整然と並んだ柱やピラスターの反復によって直線と規則性が強く印象づけられる（図 15, 16)。

その建築が 18 世紀の新古典主義建築



図 15

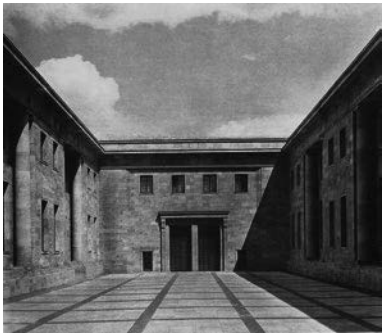

図 16

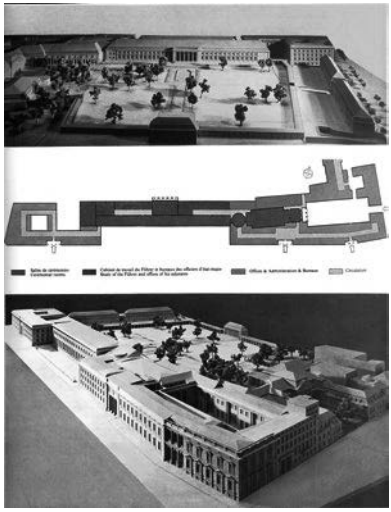

図 17

と異なっていることは、内部空間を比較したとき、よりいっそう鮮明になるだろう。図 17 はシュペーアが設計し 1939 年に完成した新首相官邸のプランと模型である。この官邸は 1878 年に完成をみた後に増改築されたため、外観はソーンのイングランド銀行と似たような印象を与えるかもしれない。しかしながら、その内部空間を比べたとき、その違いは歴然としている。シュペーアの空間設計は、ソーンの迷路状に入り組んだプランと比較すると、きわめて単純である。玄関を通り迎えの間に入った後は、モザイクの間、ドームのある丸い部屋、さらに長い回廊、接客室に至るまで直線で結ばれている。各部屋の趣向を変えることでバロック的な効果を演出したとシュペーア自身は語っているものの[42]、そこにはソーンが試みたような複雑な空間構成上の工夫はない。

それぞれの部屋の内部を見るとその違いはいっそう明白になる。各部屋は似かよった空間構成で、単一の空間から成り、その空間全体を一目で見渡すことができる。外観と同様に内部空間は基本的には直線と厳密なシンメトリーで構成されていて、そこに居合わせる者の視線は一点に――前もしくは中心に――集中させられることになる（図 18, 19）。第三帝国の建築を研究したペッチュは、それが軍隊のヒエラルキーに基づいて設計され、群衆を規則正しく整列させるという基準によって構成されていると述べているが[43]、彼のそうした分析はシュペーアの建築にもまさに当てはまる。直線的ヒエラルキーによって構成されたシュペーアの内部空間は、様々な工夫を凝らし一つの部屋の中に混沌とした多重的空間を作り上げていたソーンの建築とは著しい対比を成しているのである。



図 18



図 19

また、そうした造形上の特徴の比較から、それぞれの建築のもつ時間性の違い

について考えることができるだろう。シュペーアの建築の特徴を簡潔に言い表すならば「記念碑のような」建築物といいうるであろう。記念碑は一般に、耐久性のある石材で作られ、垂直に屹立し、しばしば遠くからも見ることができる巨大な建築物として造成される。そうした形象をとる記念碑の目的は明らかである。それはある歴史的出来事に普遍性と永遠性、不動性のアウラを与えることにある。記念碑を模した建築の目的もそれと同じはずである。それは第三帝国を記念し、それを日常的な時間の流れから切り離して時間性を超越した持続性を与えることを意図していたのである。すでに指摘したように、廃墟においては「持続性」と「うつろい」という二つの矛盾した時間性が存在しうる。そして、彼が実際に作ったナチス建築の特性を顧みれば、たとえそこにロマン主義的な感傷が紛れ込んでいたとしても、彼における廃墟の価値はもっぱら「持続性」にあったことは明らかだろう。

シュペーアはツェッペリン飛行場の桟敷を蔦の絡まった廃墟として描いたと語っている。それはおそらく自然が営む長いサイクルの間にしだいに衰えていく廃墟の姿であっただろう。シュペーアの「未来の廃墟画」は、彼がツェッペリン飛行場の工事現場に打ち捨てられた「赤錆びた瓦礫の山」を見たときに嫌悪を覚え、その経験に霊感を得て描かれたものであったという事実もその推測を裏づける。ダイナマイトで瞬間的に破壊された人為的な廃墟とシュペーアの思い描く廃墟は著しい対照をなしていたはずである。自然と溶け合い、永い時を経て穏やかに衰退する未来のツェッペリン飛行場の廃墟を描くことによって、彼は悠久の時の中にそれを位置づけただろう。『回想』の中の「木蔦が茂り、柱は倒壊し、壁は崩れているが全体の輪郭はまだはっきりと見てとれる」[44]という描写からも、それが廃墟となってなお秩序と美を保ち、過去の英雄的時代を今に伝えている古代の遺跡にモデルを求めていることがうかがわれる。

したがって、シュペーアの未来の廃墟にはソーンのそれとはっきりと異なった時間性を指摘することができるだろう。前章で述べたように、ソーンは不規則性や錯綜に基づくピクチャレスクの美学と「断片性の昂進」に特徴づけられるピラネージの廃墟への感性を受け継いでいた。そして、その廃墟＝寓意（アレゴリー）は、断片性によって意味をなそうとし、歴史の推移を衰退と没落の過程として受け

とめて、その歴史の経過がイメージとして刻み込まれている。それに対し、シュペーアは永遠性や安定性に基づく「美」を規範とし、そこから未来永劫に渡って続く記念碑としての廃墟を思い描いているのである。彼にとって未来の廃墟は、予測不可能な時間の経過を想像するロマンティシズムではなく、あくまでも「千年王国」と言われた第三帝国の持続の表象であったのである。

もしも時間性を現在とは別の、異質な時間への推移として受けとめるとするならば、あるいはレヴィナスが論じたように、時間とは本質的には異質な他者との出会いによって生じるのだとすれば[45]、シュペーアにおける廃墟をめぐる想像力にはそもそも時間というものが存在しえず、そこにあるのは「経年価値」や持続性というよりはむしろ「無時間性」であり、歴史の否定であったというべきなのかもしれない。均質な時間という観念において、歴史は根本的に否定されざるをえないからである。実際にシュペーアの建築を見るならば、その空間は時間が止まっているかのような、奇妙な時間性によって支配されている（図20）。


図 20

シュペーアの「廃墟価値の理論」にまつわる想像力と時間性はむしろ、古典主義の風景画、たとえばクロード・ロラン（Claude Lorrain 1600-1682）が描いた「英雄的廃墟画」とでもいうべき絵画に求められるかもしれない（図 21）。ロランが描いた明るい海港や田園の風景は古代建築が巧みに配置された奇想画（カプリッチョ）の一種である。生涯の大半をローマで過ごしたロランは古代ローマの遺跡を観察し、それを重要なモティーフとして画面の中に取り込み、ときには廃墟として描いた。その「廃墟画」には古代の理想郷としてのアルカディアが描かれ、そこには静謐な時間、日常の時間と切り離された普遍的で


図 21

永遠の時間が静かに流れている。そして、見る者の想像力を古典古代の英雄時代へと誘うと同時にローマの栄光を今に甦らせるのである。

こうした現世を超越した調和的世界を永遠性によって表現しようとする古典主義美学とナチズムの美学には、時間性においてたしかに共通点が認められる。彼らの千年帝国の夢想において、未来は現在と地続きの時間とされ、シュペーアの未来の廃墟には永劫の時間が想像されている。彼の建築空間に明らかに見られる象徴性、有機的全体性も古典的美学に通じるものである。しかしながら、20 世紀のナチズムの廃墟は古典主義の「英雄的廃墟」とも完全に同質ではない。なぜなら、その廃墟における永遠性はシュペーアにおいて、あくまでも物質性によって保証されるものだからである。シュペーアの廃墟理論、さらにはナチズムの建築理論において素材と技術は特別な位置を占めていた。シュペーアは『回想』の中で「特別な材料を使って、特別な力学的考慮を払えば、数百年後あるいは（我々が見積もった）数千後に瓦解した状態になっても、なおローマの手本に匹敵するような建築が可能であろう」と述べていた[46]。数千年という時間と未来は、そうした物質主義のもと、計算可能なもの、管理されうるものと考えられているのである。

ヒトラーの芸術理論と芸術政策論を編纂したボリス・グロイスは、ヒトラーの芸術論について、それが彼の人種理論と一体のものだったという興味深い見解を述べている。グロイスによると、ヒトラーが芸術において関心を向けたのはもっぱら未来の鑑賞者であった。彼は未来の鑑賞者の身体を管理しようとしたのである。なぜなら、ヒトラーは芸術が未来の鑑賞者に同じ印象を与えることこそが芸術の永遠の価値であり、それによって彼の永劫の名声が保証されると信じていたからである。そして、ヒトラーは、芸術的趣味は人間の精神ではなく、民族の身体に基づくものだと固く信じていたからである。ヒトラーは未来の考古学者の視点から、彼自身の現在を見ていた。そして、ヒトラーは未来における評価を確かなものにするためには、理論や解釈といった一時的で曖昧なものではなく、未来の人間の人種的遺伝的形質を安定させるしかないと考えたのである[47]。

こうしたヒトラーの芸術観は彼の建築観と一致し、さらにシュペーアの「廃

墟価値の理論」における物質性の信仰とも一致している。ヒトラーやシュペーアにおいて、未来の時間や人間は現在と同質のものであり、未来の人間たちは自分と同じ解釈を下し、その想像を果たす存在であるはずだった。なぜならば、彼らは現在と同質な未来を、ひたすら物質性に頼ることによって自ら作り出そうとしていたからである。シュペーアは『回想』の中でヒトラーの巨大建築への野望を聞かされたとき、それに心を奪われたことを次のように告白している。「図面と金と建設会社の力で石による歴史を生み出し、それによって一千年という時を先取りできるという想像に私もまた陶酔したのである。」[48] 彼らは未来という時間を、宗教や精神性をあてにすることなく、もっぱら物質主義的に管理し、そこに歴史を創造しようとした。そのまなざしと企図のもと、現在において過去と未来がひとつに重ね合わされ、それによって一千年という時間が先取りされるのである。それは過去の廃墟美学――それがピクチャレスクによるものであれ、古典主義のものであれ――における時間とは異質なものであるだろう。

## 結

本稿ではシュペーアの「廃墟価値の理論」とそれの源とされていたかつての廃墟への想像力を時間性という観点から比較し、異なる点を指摘した。シュペーアの「未来の廃墟」における時間は持続性によって捉えられる。その点において、それは不確実性や不安定性、歴史のうつろいを意識していた 18 世紀～ 19 世紀のピクチャレスクの芸術家が想像した「未来の廃墟」と異なっている。シュペーアの永遠を意図する廃墟の想像力において、過去と現在と未来という時間は同質になってしまうからである。それはむしろ「無時間性」の相において理解されると考えられる。しかし、それは永遠なるアルカディアを憧憬した古典主義の廃墟画とも異なっている。なぜなら、そうした時間性を支えるのは、もはや形而上学的超越ではなく、徹底的な物質主義だからである。シュペーアの廃墟への想像力に見られる「物質主義的永遠性」とでもいうべき時間性は悠久の時間に思いを馳せるかのように思われるが、結局のところ時間性の否定というパラドクスに基づいている。

シュペーアの「廃墟価値の理論」はナチズムの想像力が非理性と理性を混在させており、そこにこそナチズムの狂気があったということをあらためて教えてくれる。ナチズムは千年王国の実現を信じ、建築をその持続の証にしようとした。巨大な建築物によって自らの王国を永遠に記念にしようという発想、それはけっして特別なものではない。それは古代エジプトや古代バビロニア以来これまでの文明において連綿と受け継がれてきたものである。しかし、ナチズムは考古学と物質主義という近代的理性を手段として、千年王国という非現実的な企てを現実的に追求した。その非理性と理性の混在についてシュペーアが建築家としての自らについて述べた次の言葉ほど明らかに示しているものはあるまい。「ロマン主義者である一方、技術の熱狂的な信奉者でもある。私は両者なのだ。」[49] そして、シュペーアの「廃墟価値の理論」を貫いているのもこの物質主義に対する分裂症的な矛盾である。非理性としてのロマン主義、さらには古典主義と物質主義を混在させた企てにおいて、彼らは何千年も先の未来という時間すら管理しようとした。そして、そうした企ての結果、他者としての未来という時間が排除され、さらには歴史の排除という地点に至っているのである。

しかし、私たちがすでに知るように、その企ては実現しなかった。皮肉なことに、ナチズム建築の廃墟はシュペーアが「廃墟価値の理論」を唱えたわずか10年後に現実のものとなった（図22）。彼らが予想できなかった未来の到来によって、その無時間的な夢は破られたのである。



図 22

## 註

1 シュペーアの生涯については以下を参照。Albert Speer, *Erinnerungen*, Berlin: Propyläen, 1969, Joachim Fest, *Speer: Eine Biographie*, Berlin: Alexander Fest, 1999. Martin Kitchen, *Speer: Hitler's Architect*, New Haven: Yale University, 2015. Sebastian Tesch, *Albert Speer (1905-1981)*, Wien: Böhlau, 2016.

2 ピクチャレスクの美学については以下を参照。利光功「美的範疇としてのピクチャレスク」『美

学』36(2)、美学会、1985 年。安西信一「ピクチャレスクの美学理論―ギルピン、プライス、ナイトをめぐって―」『美学』40(2)、美学会、1989 年。

3 Martin Kitchen. *Speer: Hitler's Architect,* p.34-35. 谷川渥『廃墟の美学』集英社新書、2003 年、159 頁。

4 田野大輔『魅惑する帝国～政治の美学化とナチズム～』名古屋大学出版会、2007 年、7～8, 254 頁を参照のこと。ラクー＝ラバルトとナンシーは『ナチ神話』（Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, *Le Mythe Nazi,* La Tour d'Aigues: l'Aube, 1991）でロマン主義とナチズムの関係を「神話的同一化」の観点から論じている。また、ジョージ・L・モッセは 19 世紀のナショナリズムに見られた古典主義とロマン主義の総合がナチズムに流れ込んだと以下の著作で指摘している。George L.Mosse, *The Nationalization of the Masses. Political Symbolism and Mass Movements in Germany from the Napoleonic Wars through the Third Reich.* New York: H. Fertig, 1975, p.35.

5 Joseph Goebbels, *Gebbels Reden 1932-1945,* Helmut Heiber (Hrsg.), Düsseldorf: Gondrom, S.137.

6 Albert Speer, *Technik und Macht,* Adelbert Reif (Hrsg.), Frankfurt: Ullstein, 1981, S.21.
また、第三帝国における建築の意味については以下の著作を参照。Robert R. Taylor, *The Word in Stone: The Role of Architecture in the National Socialist Ideology,* Berkeley: University of California, 1974. Winfried Nerdinger, "Funktion und Bedeutung von Architektur im NS Staat," *Kunst im NS-Staat,* Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama(Hrsg.), Berlin: Metropol, 2015, S.279-300.

7 残されたものも全体のプランのごく一部のみである。なお、シュペーアの建築については以下の文献を参照。Karl Arndt, *Albert Speer —Architektur: Arbeiten 1933-1942,* Berlin: Propyläen, 1995. Léon Krier, *Albert Speer: Architecture 1932-1942,* The Monacelli Press, 2013. Angela Schönberger, *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer: Zum Zusammenhang von nationalsozialischer Ideologie und Architektur,* Berlin: Gebr. Mann, 1981.

8 ゲルマニア計画については以下の文献が詳しい。Hans J. Reichhardt, Wolfgang Schäche, *Von Berlin nach Germania: Über die zerstörungen der "Reichshauptstadt" durch Albert Speers Neugestaltungplanungen,* Berlin: TRANSIT, 1998.

9 Speer, *Erinnerungen,* S.69. シュペーアはこれとほぼ同じ内容を 1981 年に出版された以下のインタヴュー集でも語っている。Albert Speer, *Technik und Macht,* 1981, S. 30-31.

10 Angela Schönberger. "Die Staatbauten des Tausendjährigen Reiches als vorprogrammierte Ruinen ?: Zu Albert Speers Ruinenwerttheorie," *Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle.* Prestel, 1982, S.106.

11 Albert Speer. "Stein statt Eisen." *Der Vierjahresplan* 1, 1937, S.135ff. (Angela Schönberger, "Die Staatbauten des Tausendjährigen Reiches als vorprogrammierte Ruinen ?: Zu Albert Speers Ruinenwerttheorie," *Idea: Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle.* S.103-104 より引用。)

12 Adorf Hitler, "Rede zur Eröffnung der ersten Deutschen Architektur- und Kunsthandwerksausstellung in München im Haus der Deutschen Kunst am 22. Januar 1938." M. Domarus(Hrsg.), *Hitlers Reden und Proklamationen 1932-1945,* Bd.1, Wiesbaden: R.Löwit, 1973, S.778.

13 ibid., S.778, 779.

14 Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im DrittenReich*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1976, S.203-206.

15 しかしながら材料不足のために内部は鉄鋼や木材を使い、表層のみ石材を使用するというケースも多かったことを Angela Schönberger の研究（註８）は明かしている。

16 Martin Kitchen, *Speer: Hitler's Architect*, p.34-35.

17 Naomi Stead, "The Value of ruins: allegories of destruction in Benjamin and Speer." Form/Work: *An Interdisciplinary Journal of Design and the Built Environment*, no.6. 2003, p.53.

18 谷川渥『廃墟の美学』159 頁。

19 ピラネージはソーンと出会ったとき 58 歳であった。ソーンは後にピラネージの版画のコレクションを成した。

20「奇想画」と訳されるカプリッチョはイタリア語で「気まぐれ」を意味し、空想上で構成された都市景観図のことを指す。カプリッチョは音楽の分野でも用いられている。形式にとらわれない、自由で快活な楽曲のことをいう。

21 谷川は「18 世紀ヨーロッパの廃墟の美学は､多かれ少なかれこの人物のまわりを巡っていた」と述べている。『廃墟の美学』86 頁。

22 ピラネージが廃墟の美学に及ぼした影響は大きかった。彼に大きな影響を受けた画家の一人に､「廃墟のロベール」として名を成したフランス人画家ユベール・ロベールがいる。1733 年にパリで生まれたロベールは 1754 年、21 歳のときにローマへやってきた。彼はアカデミー・ド・フランスのローマ校で生活し、そこで絵画を学んだ。ピラネージは当時フランス・アカデミーのローマ校の向かいに自らの店とアトリエを構えていたため、アカデミーの学生たちと親しく交流し、彼らに影響を与えた。ピラネージのロベールおよびフランス・アカデミーの画家たちに対する影響については以下を参照。Nina L. Dubin. *Futures & Ruins: Eighteenth-century Paris and the Art of Hubert Robert*. Los Angeles: Getty Research Institute, p.18, p.28. また、ユルスナールはピラネージの《牢獄》が芸術家の想像力に最も強い影響を及ぼしたのはイギリスであったと論じ、それはウォルポールやベックフォードの詩的想像力に再現されていると述べている。マルグリット・ユルスナール『ピラネージの黒い脳髄』多田智満子訳、白水社、1985 年、65 ～ 68 頁。

23 小澤京子『都市の解剖学』ありな書房、2011 年、135 ～ 156 頁。小澤京子「瞬間と持続、暴力と審美化の間で―リスボン大震災からフランス革命に至る時期の廃墟イメージ」『破壊のあとの都市空間―ポスト・勝たすとリフィーの記憶』熊谷謙介編著、青弓社、2017 年。

24 Alois Riegl, "Entwurf einer Gesetzlichen Organization der Denkmalpflege in Österreich," *Alois Riegles Schriften zur Denkmalpflege*, Ernst Bacher (Hrsg.), Wien: Böhlau, 1995, S.58-60, 70.

25 Denis Diderot, "Salon de 1767," *Salons* Vol.III, London: Oxford University, 1963, p.228-229.

26 以下を参照。Edmund Burke, *A Philosophical Inquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*, Oxford: Oxford University, 2015.

27 Uvedale Price, *Essays on the Picturesque, as compared with the Sublime and the Beautiful and on the Use of Studying Pictures, for the Purpose of Improving Real Landscape*, Vol.I, London: J.Mawman, 1810, p.50-51.

28 Robin Middleton, "Soane's Spaces and the Matter of Fragmentation," *John Soane Architect: Master of Space and Light*, Margaret Richardson and MaryAnne Stevens (ed.), London: Royal Academy of Arts, 1999, p.26-37.

29 ibid., p.29.
30 ibid., p.34-35. マンフレッド・タフーリ『球と迷宮〜ピラネージからアヴァンギャルドへ』八束はじめ他訳、1992 年、69 頁。
31 Robin Middleton, *John Soane Architect*, p.35.
32 タフーリ『球と迷宮〜ピラネージからアヴァンギャルドへ』46, 47, 52, 68 頁。
33 Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften* Bd. I-1, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991, S.354.
34 ibid., S.364
35 ibid., S.362.
36 ibid., S.341, S.343, S.359.
37 ibid., S.342.
38 ibid., S,355, 356.
39 第三帝国の建築に関する研究は多数ある。ここでは主に以下を参照した。Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im DrittenReich*. München, Wien: Carl Hanser Verlag, 1976. *Kunst im NS-Staat*, Wolfgang Benz, Peter Eckel, Andreas Nachama(Hrsg.), Berlin: Metropol, 2015, S.279-317.
40 Speer, *Technik und Macht*, S.31
41 ナチズムの政治イデオロギーが厳密なものでなかったのと同様、その建築に関する見解もひとつに統一されていた訳ではなく、実際にはさまざまな矛盾を含んでいた。しかしながら、国家を象徴する公の建造物に関するかぎり、それはドイツ民族の簡素で高貴な精神を表現するのにふさわしいと考えられた新古典主義を採用するという点で共通していた。
42 Speer, *Erinnerungen*, S.117.
43 Joachim Petsch, *Baukunst und Stadtplanung im Dritten Reich*, S.203-221.
44 Speer, *Erinnerungen*, S.69.
45 以下の著作を参照。Emmanuel Levinas, *Le Temps et l'autre*, Paris: PUF, 1983.
46 Speer, *Erinnnerungen*, S.69.
47 Boris Groys, "The Hero's Body: Adorf Hitler's Art Theory," *Art Power*, Cambridge: The MIT Press, p.137-139.
48 Speer, *Erinnnerungen*, S.83.
49 Speer, *Technik und Macht*, S.46.

## 《図版出典》

図 1　Martin Kitchen, *Speer: Hitler's Architect*, New Haven: Yale University, 2015.
図 2　https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Germany_Pavilion_of_Expo_1937#/media/File:Bundesarchiv_Bild_183-S30757,_Paris,_Weltausstellung,_Deutsches_Haus.jpg (2018/03/09)
図 3　Léon Krier, *Albert Speer: Architecture 1932-1942*, The Monacelli Press, 2013
図 4　ibid.
図 5　Hans J. Reichhardt, Wolfgang Schäche, *Von Berlin nach Bermania: Über die zerstörungen der "Reichshauptstadt" durch Albert Speers Neugestaltungplanungen*, Berlin: TRANSIT, 1998.

図 6　*John Soane Architect: Master of Space and Light*, Margaret Richardson and MaryAnne Stevens (ed.), London: Royal Academy of Arts, 1999.
図 7　ibid.
図 8　ibid.
図 9　ibid.
図 10　ibid.
図 11　ibid.
図 12　*Piranesi: The Complete Etchings*, Luigi Ficacci (ed.), Köln: TASCHEN, 2000.
図 13　ibid.
図 14　*John Soane Architect: Master of Space and Light*.
図 15　Léon Krier, *Albert Speer: Architecture 1932-1942*.
図 16　ibid.
図 17　ibid.
図 18　ibid.
図 19　ibid.
図 20　ibid.
図 21　https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Claude_Lorrain_-_Capriccio_with_ruins_of_the_Roman_Forum_-_Google_Art_Project.jpg (2018/03/09)
図 22　Angela Schönberger, *Die Neue Reichskanzlei von Albert Speer: Zum Zusammenhang von nationalsozialischer Ideologie und Architektur*, Berlin: Gebr. Mann, 1981.

※本研究は JSPS 科研費（課題番号：16K02237）の助成を受けたものです。

# Albert Speer's Theory of Ruin Value

Keiko ISHIDA

Albert Speer (1905–1981), Hitler's favorite architect, designed some of the Third Reich's most impressive monuments. His architecture was built according to The Theory of Ruin Value. He argued that the Third Reich monuments should be erected with the consideration that they keep aesthetic value even after thousands of years, such as ruins like Roman and Greek monuments. In his memoir in 1969, Speer described how he presented his theory to Hitler in the form of a romantic drawing of the future Zeppelin Field as it might look like a ruin—overgrown with ivy. Hitler recognized the value of this theory instantly, and thereafter, Third Reich buildings were to be built with the slogan "stone instead of steel." Some researchers have suggested that Speer's theory inherited the romantic imagination for ancient ruins by the picturesque, or *capriccio,* influential aesthetic sentiment in 18th-century Europe. My view, however, is that there is a considerable difference between Speer's theory and the aesthetic of the 18th century, which found aesthetic value in ruins. In this paper, I aim to point out the genealogy and uniqueness of Speer's theory by comparing it with the taste and imagination for ruins by John Soane (1753-1837), an influential architect of neoclassicism in 18th–19th century Britain.

*Keywords:* Albert Speer, Nazism, ruin, John Soane, architecture
キーワード：アルベルト・シュペーア、ナチズム、廃墟、ジョン・ソーン、建築