

# 건축에서 리듬 개념의 수용과 전승에 관한 연구

- 19-20세기 독일어권의 건축이론을 중심으로 -

## A Study of the Reception and Development of the Concept of Rhythm in the History of Architectural Theory

-19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Century German Architectural Theory-

김 영 철\*

Kim, Young-Cheol

(배재대학교 주시경교양대학 교수)

### Abstract

Historically, rhythm has played a key role not only in musical composition, but also in architectural design. In 1893, architectural theorist and art scholar August Schmarsow, in "The Essence of Architectural Creation," created a new definition of architecture as space-creation and characterized rhythm as a design principle. However, this new idea was confronted by Heinrich Wölfflin. While Schmarsow's theory represents a dynamic world-view based on anthropomorphism, the architectural theory of Wölfflin is based on the notion of harmony, displaying a kind of conservative stasis. These two main streams have greatly influenced the development of modern architecture. The concept of space has prevailed in the discourse of modern architecture, but the principle of rhythm has seldom received any positive recognition. This article introduces and develops the concept of rhythm and disputes whether Behrens and Frankl in particular, two who dispute Schmarsow's theories, have used the concept of rhythm in terms of space. I conclude that they could not overcome the notion of the physical-the body -, thus their use of the term rhythm is incongruous with the notion of space. The idea of rhythm in architectural creation remains an up and coming idea.

주제어 : 리듬, 공간, 건축창작론, 슈마르조, 뵐플린, 프랑클, 베렌스, 수, 하모니, 비례, 서양건축이론

Keywords : Rhythm, Space, Architecture, Design Theory, Schmarsow, Wölfflin, Harmony, Proportion, Frankl, Behrens

## 1. 서론

### 문제의 제기- 공간과 리듬

‘리듬’은 19세기 말부터 20세기 초에 이르기까지 독일어권에서 새로운 예술학의 정초에 결정적으로 기여했던 아우구스트 슈마르조(August Schmarsow, 1853-1936)가 건축이론을 새롭게 정립하는 과정에서 ‘공간’ 개념과 함께 가장 중요하게 다루었던 개념이었다. 그리고 리듬은 무엇보다도 건축의 ‘창작 원리’를 말하는 개념이었다.<sup>1)</sup> 예술학의 분야를 체계적으로 정

로이스 리글(로마후기의 공예 *Spätromische Kunstindustrie*, 1901), 하인리히 뵐플린(미술사의 기초개념 *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, 1915)이었다. 예술학의 정초에 기여한 학자를 위의 세 인물로 정의하는 일은 이제 일반화된 듯하다.(참고: Betthausen, P., Feist, P., Fork, Ch., Metzler *Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart: Weimar: J.B. Metzler, 1999, 483쪽) 리글에게는 공예와 ‘예술의지 Kunstwollen’, 뵐플린에게는 시지각과 ‘형식 Form’이, 슈마르조에게는 건축과 특히 ‘공간 Raum’ 개념이 학문의 중심에 서 있었다. 예술학의 정초에서 공간 개념 설정은 슈마르조에게 미친 신칸트학파의 영향을 고려하면 놀라운 일은 아니다. 그런데 건축이론을 위한 슈마르조의 학문적 성과와 기여에도 불구하고 독일어권을 제외하면 1980년대 초까지 슈마르조의 중요성을 인지한 경우는 그리 많지 않았다. 그러나 최근에는 그 숫자가 부쩍 늘었다. 슈마르조의 수용에 기여한 영미권의 중요한 저자 가운데 한 사람은 스텐퍼드 앤더슨이었다. 다음 논문 참고. Anderson, S., *Peter Behrens and the AEG, Opposition*, 23[Winter 1981]: 56쪽 “The shift in theoretical dominance from the tectonic conception of architecture to a spatial conception was fixed with August Schmarsow’s

\* Corresponding Author : kim\_yc@pcu.ac.kr

1) 새로운 예술학 정초의 중심에 서 있던 학자는 슈마르조(대표작: 예술학의 근본개념 *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, 1905), 알

립하였고, 이 과정에서 건축 정의를 위해 건축의 ‘본질’을 ‘공간’이라고 정의했던 그의 주장은 1894년 출간<sup>2)</sup>된 이후 건축 분야에서 직접적으로, 또 간접적으로 수용과정을 거치며 다양한 해석의 양상을 보여주었다.

그렇지만 정작 건축 창작 원론의 중심에서 있던 리듬 개념은 예술학에서도, 또한 건축 실무의 영역에서도 크게 생산적인 반향을 보여주지는 않았다. 단지 그의 제자들과 수용가들이 20세기 초반까지 이 개념을 그 기원과 의미의 관점에서 논구해 나갔고, 건축 창작과 건축 역사의 서술을 위한 도구 개념으로 인정하기 시작했다.

## 2. 리듬 개념의 등장과 그 배경

### 2-1. 근대건축 역사서술의 주요 단면들

독일어권의 주도적 근대건축론은 공간론과 형태론의 대립구도의 특징을 지닌다. 전자는 슈마르조의 이론체계, 후자는 빌플린의 건축론에 근거하고 있었다. 건축사가인 기디온, 페브스너, 프랑클 등이 그들의 수용가들이었고, 이들이 펼쳐낸 건축론과 역사서술은 그 영향력이 독일어권에 머물지 않고 다른 언어권으로까지 확대되어 갔다. 그런데 이들은 빌플린이 주도했던 형태론 중심의 전통적 이론 체계를 새로운 공간론으로 대체하거나 혹은 공간과 형태의 화해를 시도한 특징을 보여준다. 빌플린에게는 공간 개념이 소용되지 않았고, 슈마르조에게는 형태가 공간을 위한 수단으로 그 위치가 격하되어 있었기 때문이었다. 이 구도에서 근대건축 담론의 주제가 공간으로 옮겨가는 과정 자체만으로도 이후 학문의 지적 열정은 대부분 소모된 듯하다. 공간은 어느덧 건축의 주제로 인정되었다. 그렇지만, 이에 관련하여 여전히 새로운 개념에 속하는 리듬의 개진에는 좀처럼 더 이상의 여력을 보여주지 못하고 있었다.

이런 현상은 페브스너처럼 슈마르조의 학문적 전통을 이어갔고, 건축의 역사를 공간 주제의 관점에서 영향력 있게 서술했던 건축역사가에게서도 보인다. 그는 리듬 개념을 공간을 주제로 표현하기 위한 ‘창작의 원리’로 보기 보다는 오히려 여전히 건축물의 ‘미학적 속성’으로 보고 있었다. 그래서 그는 결과적으로 건축에서 창작을

inaugural lecture at Leipzig in 1893 in which he characterized architecture as, essentially, the forming of space(Raumgestalterin).” 앤더슨의 다른 출판물도 참조. *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*, Cambridge: MIT Press, 2000, 131~133쪽

2) Schmarsow, A., *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Leipzig: Hiersemann, 1894

주도할 주체는 리듬 개념이 아니라 오히려 ‘공간들’의 시퀀스, 곧 다수 공존의 연속성 개념이라고 주장하였다.<sup>3)</sup>

리듬은 그 뜻에 따르면 질서의 형식 개념이다. 그리고 그 바탕에는 운동, 곧 움직임-특히 주체의-이 관련되며 이를 가능하게 하는 요소들은 유기적 속성, 곧 전체와의 관련에서 파악되어야 한다. 그런데, 이와 달리 페브스너의 연속성 개념은 기계적 측면에 있었기 때문에 리듬의 정의만큼은 형태론에 기반하고 있다. 연속 개념은 대상과 주체의 합일 관계를 묻지 않는다. 그리고 ‘공간들(Spaces!)’의 시퀀스와 ‘공간’ 자체의 ‘순차적’ 지각(부분들을 통한 전체 질서의 지각)은 엄연히 다른 사태인데 페브스너는 이 둘을 구분하지 않고 있다.<sup>4)</sup>

페브스너의 영향을 받았던 브루노 제비도 사유의 사정은 비슷했다. 그는 자신의 저서 “공간으로서의 건축”에서 건축을 새롭게 이해하기 위해서는 건축의 ‘본질’을 규명하는 근본개념들이 차지해야 한다고 했다. 그리고 여기에는 진실, 운동, 힘, 활기, 외형의 감각, 조화, 고귀함, 호흡, 스케일, 균형, 비례, 빛과 그림자, 강조, 성격, 리듬, 채움과 비움, 균제, 매스, 볼륨, 대조, 개성, 유사의 개념이 속한다고 보았다.<sup>5)</sup> 그런데 이 개념들 모두가 건축의 본질 정의에 기여하고 있으며 또한 이들 모두가 근본적이라고 하면, 문제는 그가 우려했던 것처럼, 건축의 정의는 공간 원리뿐만 아니라, 형태의 원리로도 동시에 규정될 수도 있다.

제비의 표현처럼, 건축을 ‘공간의 예술’이라고 정의했을 때, 우리가 공간의 견지에서 사고하는 일에 익숙해지고, 이를 근거로 공간의 원리에서 건축물을 수용하고 연구하는 일이 간단하지 않다. 그 뿐만 아니라, 공간 원리의 근본 개념과 하위 개념들, 그리고 이들의 상호 연관, 체계를 함께 고려하는 것은 더욱 세심한 지적 노력을 필요로 하기 때문에 더욱 어려워 보인다. 제비도

3) 페브스너 스스로 자신의 학문의 근본, 건축론은 슈마르조에게 빚지고 있다고 말하고 있지만, 정작 중요한 공간의 창작론에 관련해서는 이견을 보이고 있다. 페브스너도 리듬 개념을 사용한다. 이 경우는 다수 건축물(Blocks)의 존재 방식이었고, 건축가의 창작 영역에 대해 그는 ‘내부 ‘공간들’의 시퀀스(Sequence of rooms)’라고 하였다. Pevsner, N., *An Outline of European Architecture*, (1943), Middlesex: Penguin Books, 1983, 15쪽.

4) 이 평가의 근거는 칸트의 공간 정의인 ‘선형’형식에 있다. 곧 원리로서의 공간은 경험과 무관하게 정의되어야 하며, 세계상 개념에서 ‘세계’ 개념과 같은 맥락에 있다고 전제한다.

5) Zevi, B., *Architecture as Space. How to look at Architecture*, New York: Horizon, 1957, 1974, 21쪽. 국역. 강혁, *공간으로서의 건축*, 서울: 신학사, 1983, 18쪽

1957년 초판에서, 또 개정판의 1974년 시점에서도 공간으로서의 건축 역사는 여전히 만족스럽게 쓰이지 않았다고 말하고 있다.<sup>6)</sup>

건축 이론의 분야에서 이처럼 페브스너와 제비가 이론 문제 제기의 성과와 그의 다양한 수용의 역사는 공간 개념이 정착해가는 과정이었다. 그렇지만 정작 ‘공간’ 창작의 원리를 이르고 주도하는 ‘리듬’ 개념의 학문적 전개는 건축 이론의 분야에서 여전히 많은 여지를 남겨 놓고 있다.

## 2-2. 창작론 전통의 리듬 개념

근대건축론을 주도했던 빌플린이나 슈마르조의 이론 체계가 서로 다른 지적 전통의 지평(쇼펜하우어-빌플린; 칸트-슈마르조)위에 서 있었기 창작의 원리도 대별적 특성이었다. 이 상황은 이들의 이론이 얼마나 타당하고 또 지속 가능한지, 우리에게 창작론 일반의 기원을 되돌아 보도록 요구한다.

리듬은 고대로부터 음악뿐만 아니라 정작 건축에서도 원리로서의 수를 바탕으로 한 창작의 원리를 말하는 개념이었다. 그런데 수의 원리는 르네상스 시대의 경우처럼 오히려 ‘하모니’라는 이름의 창작론으로 우리에게 친숙하게 전개되었다.<sup>7)</sup>

그리고 고대 그리스에서 음악과 건축에서 작품을 구성하는 요소, 곧 재료의 속성은 다르지만 같은 원리인 수에 근거하는 등가의 예술 형식이라고 여겼을 때 피타고라스와 그를 따르는 학문에서는 ‘하모니’ 개념이 주도하였다.<sup>8)</sup> 그런데 수의 원리에서 피타고라스의 전통에서 있던 플라톤은 오히려 하모니 보다는 리듬 개념을 더 자주 사용하였다. 그는 대화록 “필레보스”에서, 그리고 특히 “범률(Nomoi)”에서 리듬을 질서를 대변하는 개념으로 정의하였으며<sup>9)</sup>, 산술(Arithmetike)의 학술(Techne)이 두 갈래로 나누어질 때, 한 영역은 음악이고, 다른 한 영역은 건축이라고 했다.<sup>10)</sup> 아리스토텔레

스도 리듬은 곧 수(Numerus)와 같아서 서로 등가라고 이해하고 있었다.<sup>11)</sup> 그리고 이 전통은 로마의 키케로에게 이어져서 리듬이라는 말의 로마어 번역은 바로 수였다.<sup>12)</sup>

고대 건축론의 저자였던 비트루비우스도 플라톤과 같이 음악과 건축의 상관관계를 말하고 있었으며, 고대 그리스의 전통을 따라 건축의 본질을 위해 ‘질서’(Ordinatione, 그리스어 Taxis) 개념을 첫 번째 위치에 세웠다. 그리고 이어 창작원리에 해당되는 것으로 유티트미아(Eurythmia) 개념을 말하고 있었다.

이를 통해서 우리는 리듬과 하모니는 같은 창조론의 위상을 차지한다는 사실을 확인할 수 있다. 중세를 거쳐 르네상스 건축의 역사에서도 비트루비우스의 수용은 이어져갔다. 그렇지만 이제 리듬의 자리는 하모니가 대신하였다. 알베르티도 비트루비우스가 설정한 건축과 음악의 관계를 수용하였지만 그의 건축론은 콘치니타스, 곧 하모니 개념을 중요한 창작의 원리로 삼았기 때문에 리듬 개념의 자리는 어느덧 사라져갔다. 그런데 알베르티가 사용했던 콘치니타스 개념은 로마의 키케로에게서 온 것이었으며, 오히려 리듬을 지시하는 말이었다고 한다.<sup>13)</sup>

## 2-3. 19세기 예술학의 시간과 공간의 종합명제

19세기에 이르러 독일어권에서 예술학 체계를 새롭게

고, 반대로 건축은 그 사용에서 더 많은 정확성을 지닌다”고 했다. 참고: 박종현 역, 필레보스, 파주: 서광사, 2004, 216쪽 (박종현은 흔히 건축이라고 번역하는 곳을 목공기술로 번역하고 있다. 독일어 뉘텐탈 관본은 Baukunst이며, 그리스어 원본은 οἰκοδομία. 리듬/스캇 사전은 building으로 번역하고 있다.)

11) Rhythmus in: (Hg.) Ritter, J., u.a. *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Basel: Schwabe, 2007, Bd.8, 1027쪽; Wolf, R., Blum, S., Hasty, Ch., *Thought and Play in Musical Rhythm*, New York: Oxford University Press, 2019, 9쪽. 그리고 다음 논문의 영문 초록도 참고: Formarier, M., *Ῥυθμός rhythmos et numerus chez Cicéron et Quintilien. Perspectives esthétiques et génériques sur le rythme oratoire latin*, in: *Rhetorica*, Vol. 31, Issue 2, 2013, 133쪽

12) Wolf, 같은 곳

13) 나레디는 상세하게 키케로Cicero의 콘치니타스Concinnitas 개념이 어떻게 알베르티에게 수용되었는지, 당시의 이탈리아어에서 어떻게 다양하게 번역되었는지를 보여주었다. (Von Naredi-Rainer, P., *Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst* (1982), 7. Aufl., Köln: DuMont, 2001, 24쪽) 흔히 콘치니타스를 이루는 세 개념, 곧 Numerus는 수, Finitio는 상호 연관성, Collocatio는 적절한 분배라고 번역한다. 최근 주목할 가치가 있는 알베르티 연구자 서정일은 이들을 수, 윤곽, 위치로 번역하였다.(알베르티, 레온 바티스타 알베르티의 건축론, 서정일역, 서울: 서울대학교출판부, 2018, 26쪽) 필자로서는 선(1차원), 면적(2차원), 체적(3차원)의 관점과 논리로 번역하는 것도 가능하다고 판단한다. 알베르티의 ‘콘치니타스’ 개념에서 강조할 점은 그 정의의 근본이 정적인 세계관에 기인하고 있다는 사실이다.

6) Zevi, B., 같은 책

7) 음악 예술의 요소가 멜로디, 하모니, 리듬이라고 할 때, 하모니와 리듬이 함께 역할을 하고 있는 일은 특별히 고려할 가치가 있다. 필자로서는 건축 예술과 관련해서 하모니에게는 2차원의 특성(‘동시적’ 지각, 곧 평면적)을, 리듬에게는 3차원의 특성(‘순차적’ 지각, 곧 공간적)을 부여하는 것이 중요하다고 본다.

8) Tatarkiewicz, W., *History of Aesthetics, I. Ancient Aesthetics*, 1970. 국역: 타타르키비츠, 미학사, 1권 고대미학, 손효주역, 서울: 미술문화, 2005, 2009, 143~158쪽

9) Platon, *Philebos*, in: ed. Loewenthal, E., *Platon, Sämtliche Werke*, Bd.III, 75쪽 (56c).

10) 플라톤은 “작품의 관점에서 음악은 이 원리의 사용이 덜 정확하

구성하려는 노력 과정은 공간과 시간의 ‘선형형식’ 원리를 통해 다시 음악과 건축의 정의뿐만 아니라, 그 둘의 연관관계를 다시 구체적으로 질문하도록 했다. 그리고 이를 바탕으로 다양한 답들이 펼쳐져갔다.<sup>14)</sup> 음악 창작의 영역도 곧바로 이 내용을 구체적으로 보여준다. 19세기 니체가 한 때 숭배했던 작곡가 바그너는 자신의 작품 파르지팔(1882)에서 건축의 원리를 음악의 원리와 서로 연관시키고 있었다.

“나의 아들이여, 여기에서 공간은 이제 시간이 되는 것을 보고 있는가.”<sup>15)</sup>

바그너 이전까지는 이 두 장르가 마주치는 곳에 ‘공간’과 ‘시간’ 개념이 각각 ‘형식(Form)’의 원리 개념으로 자리하고 있었다. 그런데 바그너 이후 두 대립 개념, 곧 시간과 공간, 또한 음악과 건축의 원리는 종합명제(Synthese)와 같이 정의되어서 이제는 두 예술의 공통 목표인 질서 개념이 새로운 길을 찾게 되었다.

건축론에서 시간과 공간의 종합명제는 음악 영역보다 더 많은 시간을 필요로 했다. 헤겔을 수용한 이론가들, 곧 부르크하르트나 슈프링어<sup>16)</sup>, 건축가 쾰켄, 쟈퍼 등을 통해 건축에서 공간개념은 점차 그 의미와 가치를 확보하기 시작했다. 그런데 이 과정에서 창작론으로 수렴해 간 것은 오히려 전통적 기하학의 원리에 따른 것이었다. 당시 독일어권의 건축론을 주도하던 쟈퍼는 자신의 주저 “양식론(Der Stil)”에서 비례(Proportion), 대칭(Symmetrie), 방향(Richtung) 등, 세 종류의 창작 원리를 제시하였다.<sup>17)</sup> 이 가운데 뵐플린은 특별히 비

례에 주목하였다. 그리고 그는 시지각의 원리에 따라 건축을 조각 예술과 같은 위상에서 다루었다. 그런데 슈마르조는 뵐플린과 달리, 오히려 쟈퍼의 방향 개념은 작품 판단을 위해서는 중요하지만 모호하게 정의되었다고 비판했고, 이를 ‘리듬’으로 대체했다.

쟈퍼의 ‘방향’ 개념에 대한 논쟁과 수용은 결국 새로운 건축의 원론뿐만 아니라 창작론 관점에서 대립적 이념의 구도로 이어졌다. 쟈퍼의 양식론이 정적인 세계관에 근거했다면, 슈마르조의 새로운 건축론은 이제 동적 세계관의 태동을 알렸다고 할 수 있다. 그리고 그가 쟈퍼의 ‘방향’을 창작의 원리로서의 ‘리듬’으로 대체한 것은 결국 바그너처럼 공간과 시간의 진테제(Synthese)를 의도한 것이라고 할 수 있다.

### 3. 건축에서 리듬 개념을 둘러싼 논쟁들

#### 3-1. 슈마르조의 리듬론

슈마르조가 ‘공간’을 건축의 본질로 정의했고 창작을 주도할 원리를 리듬이라고 제시했던 1893년 이후, 그는 이 주제어를 일관되게 개진시켜나갔다.<sup>18)</sup> 특히 1905년 자신의 주저 “예술학의 근본개념”에서 그는 과거에 제시했던 리듬의 정의를 이제 이에 관한 논쟁의 과정을 반영하여 더욱 구체적으로 기술하고 있다.

“세 축[데카르트 좌표의 각 축]을 하나로 통일하는 일은 중요하지만, 이것을 ‘순서의 대칭(Symmetrie der Reihung)’라고 할 수는 없다. 왜냐하면 대칭은 병렬의 조건에서만 가능하며 결코 앞뒤의 순차적 관계에서는 존재하지 않기 때문이다. [건축물에서] 우리의 시선이 실제로 지각하는 것은 우리가 움직일 때 그 축을 따라 수렴하는 사각형들의 비례 관계일 뿐이다. 우리가 장소를 이동할 때면 우리에게서 규정된 비례[2차원 면]가 순차적으로 전개되면서 공간을 펼쳐내는 리듬이 작동한다. 우리가 투시도를 볼 경우 우리는 이 리듬을 미리

주며, 이때 세 조형의 모멘트는 형태가 아름다움을 채워야 한다는 조건에 근거해서 다음의 세 조건을 따른다. 1) 대칭(Symmetrie), 2) 비례(Proportionalität), 3) 방향(Richtung) (Semper, Gottfried, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*. München: F. Bruckmann, 2. Aufl. 1878, XXIII - XXIV쪽)

18) 그의 논문들:

건축창작의 본질(라이프치히 교수임용논문, 1894), 그리고

-공간조형(*Raumgestaltung*, 1914) 이외에도,

-공간조형에서의 리듬(*Rhythmus in menschlichen Raumgebilden*, 1920)

-공간조형에서 깊이 체험의 의미(*Zur Bedeutung des Tiefenerlebnisses im Raumgebilde*, 1921)

-리듬론에 관하여(*Zur Lehre vom Rhythmus*, 1922)

14) 공간과 시간을 칸트의 철학을 따라 초월적 요소로서의 선형형식으로 이해하며 예술학 체계를 정립해 나가는 과정은 독일어권 학문의 특징이기도 하다. 그의 영향은 큰 것이었고 이어 펼쳐지는 예술학의 원리와 형식, 내용도 이 철학의 수용과 연관되어 있다. 그렇지만 영국의 러셀과 같이 특히 공간을 초월적 요소로 인정하지 않는 경우도 있었다. 이 조건의 예술학, 특히 건축론의 전개는 다른 구도임이 분명하다. “나는 절대로 빈 공간이란 상상할 수 없다. ... ‘공간’은 주어진 무한히 큰 것으로 상상” ... 이것은 쾨니히스베르크와 같은 평화로운 고장에 살고 있는 사람의 견해이며, 알프스 계곡에 살고 있는 사람들은 이런 견해를 가질 수 없을 것이다.” (러셀, 서양 철학사, 1943, 최민홍 역, 하권, 서울: 집문당, 2008, 330쪽; 331쪽)

15) 바그너는 건축가 쟈퍼와 친분 관계가 있었다. 그리고 파르지팔의 초연은 바그너가 쟈퍼에게 의뢰했던 계획안의 극장, 바이로이트 축제극장(Beyreuther Festspielhaus)의 음향 특징을 보여주려는 의도였다고 한다. 출처: Welck, A., *Musikpsychologie und Musikästhetik*, Frankfurt am Main: Akademische Verlagsgesellschaft, 1963, 326쪽

16) Anton Springer, 라이프치히 대학의 첫 예술학 교수이며, 슈마르조의 전임자였다.

17) 쟈퍼는 그의 주저 “양식론”에서 다음과 같이 말하고 있다. “개별 건축물이 외견상 완벽한 모습이 되도록 하는 원리는 ... 세 가지 조형의 모멘트에 근거를 두고 있다. 이 모멘트는 공간의 연장(확장)을 책임지는 세 가지의 차원들, 곧 높이, 너비, 그리고 깊이의 차원에 해당한다. 이 세 가지는 하나로 작용하여 형태의 다양성을 보여

예견하며, 또 실제로 걸음을 걷는 경우 우리는 이 리듬을 체험하게 된다. 이것은 [시(Poesie)의 영역처럼] 같은 가치의 세 절(Strophe)이 서로 독립되어 있기는 하지만 순차적으로 존재하는 양상과 같다. 그리고 우리의 시선이 이 세 영역을 관통한다면 우리는 이제 만족감을 갖게 되며, 이때의 리듬 개념은 모든 부분이 조화를 이루도록 밝혀준다.”<sup>19)</sup>

이렇게 슈마르조가 리듬을 정의할 때, 그 근본에는 원리로서의 공간 개념이, 그리고 창작을 위해서는 기하학의 체계가 자리하고 있었다. 그리고 그는 건축 창작의 주체는 바로 실재하는 인간이었으며, 무엇보다도 창작의 주체와 작품 수용의 주체는 일치한다는 주장하고 있었다.

### 3-2. 슈마르조 리듬론의 초기 수용 양상

근대건축의 형성 과정에서 리듬론의 수용은 긍정적인 측면보다는 거부감이 우세한 편이었다. 초기에는 공간론 자체도 수용 보다는 거부의 양상이 두드러졌다. 슈마르조와 여러 가지로 대척점을 이루던 뵐플린도 이를 수용하지 않았다.

“누구라도 슈마르조의 개념들을 [예술학에] 올바르게 적용하려면 전적으로 생각 방식을 바꾸고 이들을 새로 배워야만 할 것이다.”<sup>20)</sup>

그리고 슈마르조 이론에 관련한 논쟁 과정에서 두드러진 점은 대부분의 예술학자, 또한 건축가들이 리듬구조의 근거였던 기하학 형식, 곧 축 개념의 사용은 더욱 거센 거부의 반응을 보였다라는 사실이다. 그것은 단순히 수학적으로 사유된 ‘이성’의 영역에 불과하며, 창작을 주도할 뿐만 아니라 결과로서의 건축 작품의 가치도 책임져야 할 ‘감성’의 직접적 표현(미의 주체)은 이 축 개념을 통해서서는 불가능해 보였다. 더 나아가 축, 차원, 리듬 개념이 서로 연관되지 않는 것으로 보았다.

이렇게 공간과 리듬 개념이 건축론에서 새롭게 논구되는 상황에서 초기 실무 분야의 건축가들은 공간 주체의 등장, 더욱이 리듬 개념의 개진에 대해 지극히 부정적이었다. 독일 카셀시의 총괄건축가였던 일러트(Illert)의 비판은 특히 두드러졌다. 그는 건축 공간론의 시작을 알렸던 슈마르조의 교수 임용 강연(1893)과 이후 이

어진 저술에 대해 이론적으로 긴 서평을 여러 번에 걸쳐 건축 중앙지에 실었다.<sup>21)</sup> 여기에서 그는 다른 비평가들은 슈마르조를 칭찬하고 있지만 그로서는 슈마르조의 건축론을 전혀 수용할 수 없다고 했다.

“슈페히트(Specht)라는 건축가가 슈마르조의 이론을 마치 건축가들을 위한 자양분으로서 여긴 나머지 그의 화려한 꽃들에서 꿀을 얻으려고 애쓰다니, 이런 일은 이해가 되지 않는다. 그리고 뤼초[예술비평가]도 슈마르조의 논리 해명을 정신적으로 참만한 것으로 여기는 일도 마땅치 않다. ... 이들이 한 말이라고는 전혀 필요도 없는 외래어를 관념으로 뒤섞어 내던지고 있을 뿐만 아니라, 우리가 이미 알고 있는 전문 용어를 잘못된 방식으로 그리고 대개는 전혀 새로운 방식으로 자신들이 생각하는 목적에 꿰어 맞추고 있다. 그 하나의 예로 ‘직립의 수직축(Höhenloth in aufrechte Stellung)’이라는 표현을 서슴없이 쓰고 있다. 마치 누워있는 가로- 혹은 세로축이 존재하기라도 한 듯이 말이다. 슈마르조가 쓰는 표현들을 보면 도대체 이해가 되지 않을 뿐만 아니라 뭔가 사태가 뒤바뀐 채 자의식만 잔뜩 차 있다는 것을 느끼게 된다.”<sup>22)</sup>

“그의 말을 따르면 우리가 3차원의 축 시스템이나 ‘발끝에서 정수리까지의 주축’을 중심으로 스스로 움직여 나간다니, 이런 오해는 그가 말하는 예술학자의 ‘친구 건축’을 올바른 길이 아니라 단지 늪지로 유혹할 뿐이다.”<sup>23)</sup>

슈마르조의 건축론은 확연히 예술학 분야에서 뿐만 아니라 건축 분야에서는 더욱 낮은 이론 체계였다. 그런데 이를 이해한 저자들과, 또한 여러 전문지의 서평<sup>24)</sup>은 슈마르조의 저술과 함께 그의 이론이 적극적으로 예술학과 건축의 실무 영역에 파급되도록 하는 효력을 발휘하였다. 단치히 대학의 총장이었고 건축역사가였던 마테이(Matthaei)는 슈마르조의 공간 개념의 수용에 적극적인 이해를 보여주었다.

“건축가가 연장을 담당하는 세 개의 축 가운데 깊이

19) Schmarsow, A., *Grundbegriffe der Kunstwissenschaft*, Leipzig: Hirzel, 1905, 225쪽

20) Wölfflin, H., Rezension: *Schmarsow, Barock und Renaissance*, in: *Literarisches Centralblatt*, 20. Mai, 1897, 696쪽

21) 일러트는 슈마르조를 긍정했던 슈트라이트에 반대의 입장에서 서서 슈마르조 건축 이론에 대해 베를린에서 발간된 “*Centralblatt der Bauverwaltung*”지에 1896년 8월부터 1897년 2월까지 서로 논쟁을 이어갔다.

22) Illert, K., Rez.[서평] *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, in: *Centralblatt der Bauverwaltung*, 15. Aug. 1896, 369쪽

23) Illert, 같은 책, 369쪽

24) 슈마르조 교수 임용 강연 출판 서평에는 오스트리아 빈 학파의 학자들까지 참여하고 있었고, 슈마르조의 후속 출판에는 필자가 확인한 바, 17편의 서평이 존재한다.

의 축과 같이 하나가 주도권을 갖도록 한다면, 혹은 깊이 축을 넓이와 높이 축과 하모니를 이루도록 한다면, 혹은 대칭으로 구성되어 있는 넓이나 깊이의 축의 경우에 높이를 강조한다면, 그 건축가는 우리로 하여금 두려운 중압감이나 불투명한 어두움으로부터 벗어나도록 고양의 분위기를 만들어 줄 뿐만 아니라, 우리를 커다란 자부심과 커다란 소망으로 승화하도록 이끌어 줄 것이다.”<sup>25)</sup>

마테이도 새로운 건축론의 형성에서 공간을 주제화하는 일에 크게 기여했다. 그리고 그는 공간의 형식론도 수용하고 있었다. 그렇지만, 정작 리듬 개념을 위해서 중요하게 여겨야 할 순차적 지각과 동시적 지각의 구별은 그에게 크게 중요해 보이지 않았다.

그런가하면, 건축가 일러트가 문제 삼았던 건축사가 슈페히트는 특히 쟬퍼 이론을 적극적으로 수용하고 있었기 때문에 슈마르조의 공간론을 수용해 발전시켜갈 수 있었다. 그는 새롭게 슈마르조를 발견하고 긍정하면서 “경계(Grenze)”라는 개념을 제시해 공간 형식의 속성을 새롭게 보도록 하였다. 그는 우리 시각에 제공되는 단서는 이 경계 설정의 요소들이며, 건축가가 정작 구체화할 것은 바로 이 경계의 설정이라고 논구해 나갔다.

“우리의 시선은 건축 공간[작품과의 관계설정]에서 구체적으로 에워쌈의 이념(Idee der Umrahmung)을 시각적으로 인지할 수 있도록 요구한다. 이렇게 특별한 방식의 에워쌈의 법칙이 건축에서 [주제인] 공간을 창작할 때 근본 법칙으로 작용한다.”<sup>26)</sup>

그는 이 에워싸는 틀, 부풀어짐, 울타리, 벽의 축조, 그리고 창을 위한 개구부 등, 이들이야말로 실제의 재료를 바탕으로 창조적 역량이 구체적으로 드러나는 부분이라고 설명하였다.

“만약 중심은 비워져 있고, 전체를 이루는 요소들이 유티미아의 질서(Eurhythmisches)를 따르도록 외부에서 보았을 때 연속의 모양으로 완결되어 있다면, 중심의 영역에 들어서는 것은 고양된 의미를 가질 뿐만 아니라, 모두 특별히 외견상 스스로 빛을 발하는 중심점 역할을 하게 된다.”

그런데 주체를 감싸는 행위로서의 공간 조형을 그가 말하는 것처럼 우리가 실제 사건으로 경험할 수 있도록

하는 점은 슈마르조의 공간 정의를 더욱 일반화한 것이지만, 주제 개념 자체를 인식 주체로 한정하지 않고, 식물과 같이 자연의 영역으로, 그리고 이념 등의 추상 개념으로 확대한 점은 우리를 동적 세계관 보다는 정적 세계관에 머물게 하고 있다는 사실을 보여준다. 쟬퍼로부터 출발한, 곧 쟬퍼의 적극적 수용가로서 슈페히트는 위의 주장을 통해서 다시 한 번 쟬퍼와 슈마르조 사이의 발전 과정에서 정신적 유대를 더욱 분명하게 보여주고 있다. 그렇기는 하지만, 여기에서 우리가 잊기 쉬운 점은 쟬퍼의 정적 사유(그의 개념은 유티미아이며 슈페히트도 이 개념을 사용한다)는 곧 작품 자체의 감상자(정적인 시점)를 주체로 설정하고 있기 때문에 그 사유의 특징은 오히려 추상적이고 미학적이다. 그리고 쟬퍼는 그의 “양식론”에서 주장했던 것처럼 공예 작품과 건축 작품을 원론적으로 구별하지 않고 있다. 그리고 흔히 인용되는 것처럼, 화환, 눈송이의 모양 등을 유티미아 원리를 건축 작품의 가치를 설명하기 위한 예로 든다. 이와 달리 슈마르조의 주체는 실제로 행위하는, 다르게 말하면 움직임의 축에 항상 맞물려 있는 실존의 주체(leiblich, 현상학적 주체)라는 사실은 여전히 주목을 받지 못했다.

### 3-3. 1910년대의 리듬론 - 실무건축가들, 특히 베렌스의 리듬론

1910년대에 들어 리듬 개념은 점차 실무의 건축가들에게 오히려 창작의 원리로 수용되는 양상을 보여주고 있었다.

독일공작연맹의 건축가 무테지우스(Muthesius)는 1912년 당시의 건축적 상황의 질문에 다음과 같이 대답했다.

“건축이 새롭게 태어나야 할 곳은 바로 가장 시원적인 표현의 영역이다. 그리고 그 과정이 목적하는 것은 의심할 바 없이 리듬의 형상이다. 여기에는 규칙적 근본 형식, 대칭, 그리고 여러 요소가 리듬에 따라 이루어진 열이 처음부터 존재한다.”<sup>27)</sup>

당시 공간 주체는 이미 일반화된 상태였다. 젊은 건축가 그로피우스도 또한 시대적 상황을 감지하고 있었다. 그가 1914년 공작연맹을 위해 기고한 글에는 당시 건축 논쟁에 관련한 지적 분위기의 한 단면이 보인다.

“건축의 목표는 언제나 하나였다. 곧 형태들과 공간들의 창조이다. 이 사실은 어떤 기술도, 어떤 이론도 바

25) Matthaei, A., *Der ästhetische Genuß am Bauwerk*, in: *Kunst für Alle*, XVI, 5. 1. Dez. 1900, 111쪽

26) Specht, B., *Raumkunst*, in: *Deutsche Bauzeitung*, 9. Okt. 1895, 502쪽

27) Muthesius, H., *Wo stehen wir?* in: *Die Durchgeistigung der deutschen Arbeit. Jahrbuch des deutschen Werkbundes*, 1912. Jena: Eugen Diederichs, 1912, 13쪽

꿀 수 없다. 형태의 속성은 서로 다른 재료를 함께 다루어 가는 과정에서 드러나기 마련이다. 만약 예술적으로 감성이 뛰어난 천재라면 유리나 철과 같이 실체를 확인하기 어려운 재료로도 공간적으로는 아늑한 정서를, 그리고 형태적으로는 견고함의 느낌을 우리에게 일깨워주는 수단과 방법을 찾아낼 것이다.”<sup>28)</sup>

그로피우스에게 이론의 내용을 묻는 일은 크게 성과가 없다. 그렇지만 그와 달리 당시 주목받던 건축가 베렌스의 경우, 상황은 전혀 다르다.

1913년에 베를린에서 개최된 제 1차 “미학과 일반예술학 총회 (Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)”<sup>29)</sup>는 리듬뿐만 아니라 공간론과 형태론의 대립을 분명하게 보여주는 사건이었다. 여기에 초대된 베렌스는 실무 건축가로서 건축의 문제를 예술학자들과 미학자들에게 피력해야 했다. 이 총회의 예술학 분과 첫 발표자는 슈마르조로 예정되어 있었지만 그의 불참으로 인해 베렌스가 그를 대체하게 되었다. 참석자 대부분이 슈마르조 건축론의 핵심을 이미 알고 있었기 때문에 빈학과 리글(Riegl)의 ‘예술의지 (Kunstwollen)’론을 수용한 실무 건축가 베렌스의 주제 발표, 곧 “건축의 창작과 기술의 관계에 관하여”는 시험대에 오를 수밖에 없었다. 토론에 참석한 슈마르조의 제자들과 수용가들, 특히 베를린 대학 교수 볼프(Wulff), 그리고 건축가 추커(Zucker) 등은 베렌스가 발표에서 건축의 본질은 공간이 아니라, “형태의 조형 (Architektur ist Körpergestaltung)”이어야 한다고 강조했을 때, 건축물의 외관이 본질의 자리를 차지하기 때문에 미학적 판단을 위한 도구들만 내세우게 될 뿐, 정작 표현해야 할 건축의 주제는 도외시하고 있다고 크게 반발했다. 그러나 토론 사회자이자 철학자인 코넬리우스<sup>30)</sup>(Cornelius)와 같이 빌플린학과의 인물들은 베렌스의 건축론을 긍정하였다. 특히 실무건축가가 예술학의 성과를 적극적으로 수용하고 있다는 점이 그

근거였다.

베렌스(Behrens)가 발표한 건축관에는 무엇보다도 리글(Riegl)의 ‘예술의지’가 주도하고 있었다. 그런데 베렌스는 새롭게 건축 창작의 원리는 바로 리듬이어야 한다고 했다. 그리고 그는 이를 적극적으로 다루어 건축 작품으로 펼쳐내려고 했다.

“건축의 역사에서 언제나 가장 중요한 원리는 예술 의지였다. 그리고 기술은 기꺼이 이를 표현하는 수단의 역할을 수행했다.

기술이 가치를 갖는 경우는 문화적 의미의 차원이며 이를 적용할 때 그 효력은 조형 과정에서 리듬의 원리가 작용하는 것과 같다고 할 수 있다. ... 리듬은 본래 시간의 척도, 곧 운동의 척도이다. 그런데 이 특징은 우리가 조형 예술을 어떤 정적인 것으로 이해하지 않고 오히려 유기적 생명력을 가진 것으로 파악한다면 당연히 조형 예술에도 해당한다. 우리 시대는 과거 시대와는 다른 리듬감을 가지고 있다. 그리고 누군가 우리 시대는 목적지에 우리의 선조들보다 더 빨리 도달한다고 말한다면, 이 경우도 리듬에 대한 이해의 표시이다.”<sup>31)</sup>

베렌스는 건축 조형은 지난 시대처럼 보행자의 속도가 아니라, 이제 새로운 시대를 위해 모터를 단 차량의 속도를 반영해야 하고 여기에서 새로운 이해의 리듬이 주도해야 한다는 논리를 세웠다.

베렌스의 발표는 이 총회에 참가하지 못했던 슈마르조의 시간만을 대체했던 것이 아니었다. 주제 설정과 내용 전개도 슈마르조를 의식적으로 극복하고자 했음이 분명하다.

“건축의 과제는 시대를 불문하고 항상 감춰진 내부를 드러내는 일(Enthüllen)이 아니라, 공간을 에워싸는 일(Einschließen), 곧 공간에 의상을 입히는 일(Umkleiden)이었고, 지금도 그렇다. 건축은 형태의 조형이다.”<sup>32)</sup>

이 총회의 발표 이후에도 베렌스는 다시금 그의 확고한 주장을 반복했다.

1914년 그는 독일공작연맹을 위한 기고문에서 슈마르조가 아닌 빌플린의 건축 정의를 바탕으로 해서 리듬의 가능성을 강조했다.

“우리가 건축의 본질에서 인식하는 것은 무엇보다도

28) Gropius, W., *Der stilbildende Wert industrieller Bauformen*. in: *Der Verkehr. Jahrbuch des deutschen Werkbundes*, 1914. 29~32쪽

29) 여기에는 베렌스 이외에도 미학자 폴켈트(Volkelt), 우티츠, 데소아, 철학자 뢰(Riehl), 카시러, 짐멜, 가이어, 예술학자 하만, 보링어, 얀첸, 리만(음악학), 건축가 그로피우스 등 526명이 참석할 정도로 의미 있는 사건이었다. 여러 분야(미학 일반, 조형 예술, 시와 드라마, 음악 등)의 논문이 발표되었고, 1906년부터 발행된 <미학과 일반예술학 저널(Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft)>의 첫 공개 토론장이었다. 이후 총회는 대략 10년마다 4차까지 진행되었다. 이 저널은 지금도 출간되고 있다.

30) 코넬리우스는 빌플린의 친구이자 프랑크푸르트 대학 철학과 교수였고, 호크아이머와 아도르노의 스승이었다.

31) Behrens, P., *Über den Zusammenhang des baukünstlerischen Schaffens mit der Technik*, in: (Hg.) Ortsausschuss, *Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bericht*, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1914, 256쪽

32) 같은 책, 257쪽

특정한 형태의 요소들이다. 다른 모든 삶의 형식적 표현들도 이 요소들에 따른다. 그렇기 때문에 시대에 타당한 건축을 규정하는 리듬은 우리의 주위를 형성하는 기타 여러 형태들에도 영향을 미친다. 무엇보다도 교통과 직접 관련이 있는 사물들이 특히 그렇다. 우리가 선박이나 기관차, 혹은 자동차를 아름답다고 판단하는 이유는 장식 때문이 아니라, 우리의 시선은 이들이 보여주는 선의 구성을 따르기 때문이다. 새로운 시대, 이 시대는 소위 꿈결 같은 분위기를 자아냈던 아늑함을 어디론가 흘트리 놓았기 때문에 이제 새로운 예술은 이 시대를 새롭게 충족해야 할 과제가 있다. 그리고 이 과제는 우리가 이 시대의 아름다움을 리듬을 통해 인식할 때 성취할 수 있다.”<sup>33)</sup>

베렌스가 중시하는 리듬은 형태의 요소들이 반복적 기능(선의 경우, 점들의 반복)을 하는 경우이다. 그리고 이 요소들의 반복적 구성을 통해 리듬의 표현이 가능하다고 말하고 있다. 그런데 우리가 주목할 가치가 있는 부분은 리듬과 템포(Tempo)나 박자(Takt)의 구분이다. 리듬의 정의가 이 두 개념에 근거하고 있다고 하더라도 이들 모두 같은 위상이라고 전제하는 것은 무리다.<sup>34)</sup>

베렌스의 형식론은 빌플린의 건축론을 수용한 결과였다. 수용 과정에서 두 인물의 관계는 단순히 개인적 차원을 넘어선다. 빌플린은 1908년 자신의 부모에게 보냈던 편지에 베렌스와 관계를 기록하고 있다.

“베렌스는 내가 썼던 예술사에 대해 호감을 갖고서 나를 찾아와 학생들을 위해 내 강의 시간에 이어 일주일에 두 번씩 제도 시간을 개설해서 자신이 맡으면 어떤지 물어보았습니다.”<sup>35)</sup>

실제로 이 제도 수업은 베렌스가 맡게 되었고, 여기에는 그의 제자인 프랑클(Frankl)도 참여했다.<sup>36)</sup>

### 3-4. 건축역사 서술 도구로서의 리듬 -슈마르조와 프랑클의 리듬론

프랑클은 건축사가로서 공간론과 리듬 개념의 해석과 적용에서 중요한 역할을 했다. 그는 먼저 베를린과 뮌헨에서 건축가로 교육을 받은 후 1908년 빌플린의 제자가 되었다. 그런데 영향력이 컸던 그의 1914년 교수 임용 논문 “새로운 건축의 발전단계”는 빌플린 이론과 슈마르조 이론의 조율을 시도한 가장 중요한 업적이었다.<sup>37)</sup>

프랑클이 했던 양식사 분석에서 주목할 부분은 그가 사용하는 용어들이 대상화되고 개체화된 공간들을 표현하는 것이라는 점이다. 공간그룹(Raumgruppe), 주변공간들(Nebenräume), 부가공간, 분리공간 등, 이렇게 복수형이 가능하다면, 한 건축물의 형태 요소와 마찬가지로 하나의 공간은 전체를 위한 수단으로 작용한다. 분명히 그의 저술은 다양한 공간 용어의 구사를 통해 공간 주제의 개진에 긍정적인 영향을 미쳤다. 그런데 다음의 주장을 보면, 원리로서의 공간과 개체로서의 공간 논리는 다르다는 것을 구체적으로 보여준다.

“하나 하나의 부분으로서의 공간들은 전체 공간의 파편에 불과한 것처럼, 전체의 공간도 사실 단지 우주공간의 일부로 나타나 보인다.”<sup>38)</sup>

그리고 그가 역사적 건축 작품들의 분석 구조를 보면, 그는 여러 단위 공간들을 동시에 인식하는 논리를 따르고 있다. 그렇기 때문에 공간은 순차적 지각의 과정을 거쳐서 결국 하나의 전체로 귀결된다는 이론과 거리를 두고 있다.

이 이해의 차이는 리듬 개념에서도 마찬가지다.

“슈마르조는 리듬을 예술의 근본이라고 말하고 있다. 리듬의 중요성에 대해서는 누구도 부정하지 않을 것이다. 그렇지만 슈마르조가 내린 이 개념의 정의에 대해서는 거부해야만 한다.”<sup>39)</sup>

프랑클의 리듬 개념 거부는 개인적 입장뿐이라고 하기에는 그가 기여한 건축 역사 서술의 방법론에 기대어 볼 때, 대체로 당대 예술학의 입장이기도 했다. 그는 1930년대 말까지도 슈마르조를 단지 부분적으로 인정하

33) Behrens, P., *Einfluß von Zeit- und Raumaussnutzung auf moderne Formentwicklung*, in: *Der Verkehr. Jahrbuch des Deutschen Werkbundes*, 1914. Jena: Eugen Diederichs, 1914, 7쪽

34) 이 주제는 생철학의 중심인물인 클라게가 자세하게 논의하였다. 그는 리듬은 영혼의 영역에 속하지만, 박자는 정신에 해당하고 기계적 속성에 머문다고 했다. Klages, Ludwig, *Vom Wesen des Rhythmus* (1933), 4. Aufl., Bonn: Bouvier, 2000

35) Tilmann Buddensieg, *Peter Behrens*, 1981, D292쪽

36) 같은 책, D304쪽

37) 이 책은 “*Principles of Architectural History*”로 영역되었고, 이와 달리 국역은 “건축 형태의 원리”로 번역되었다. 프랑클은 형태와 공간 이외에도 빛이라는 원리를 건축 양식의 정의를 위해 추가하였다. 그는 형태 원리(빌플린)와 공간 원리(슈마르조)를 종합하려고 시도하였고, 이 과정에서 무엇보다도 슈마르조의 저술과 공간 개념으로부터 주된 도움을 받았다고 기술하고 있다. (Frankl, P., *Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst*, Leipzig/Berlin: Teubner, 1914, V쪽)

38) 프랑클 1914, 72쪽

39) Paul Frankl, *Das System der Kunstwissenschaft* (1938), Berlin: Gebr. Mann, 1998, 454쪽



고 있었다.

이 상황에서 슈마르조는 1914년 ‘공간조형(Raumgestaltung)’이라는 주제어로 자신의 건축론을 다시 상세하게 펼쳐냈다.

“우리는 독단적 배타성, 즉 눈을 조형적 창조의 유일한 척도로 생각하여 예술작품을 단지 눈의 요구에 적합하도록 질서를 부여하고, 순수 시각적인 관계가 관람자에게 적합한지를 고찰하려는 배타성은 결코 받아들일 수 없다.”<sup>40)</sup>

그리고 여기에서 처음으로 공간의 여러 가능성을 전개했다. 촉각공간(Tastraum), 보행공간(Gehraum: 운동, 순차적 지각), 그리고 시각공간(Sehraum: 정지, 동시적 지각) 등을 분류하고, 인체의 고유한 세 가지 축이 공간 구성원리와 관계하는 방식과 논리에 따라 수직축, 곧 위로 성장하는 비례성, 수평축(2차원) 좌우의 균등성을 바탕으로 대칭성, 그리고 깊이축(3차원)의 운동을 근거로 리듬을 정의해갔다. 슈마르조는 1893년 이후 다시 한 번 매스로서의 건축, 구축술(Tektonik)로서의 건축론 극복을 보여주었다.

“건축은 공간조형자(Raumgestalterin)이다. 곧 인간의 위요, 또한 인간의 삶에 관련한 모든 요구를 위한 내적 공간의 창조자이다.”

벽, 바다, 천정, 지붕처럼 ‘공간을 한정’하는 요소, ‘공간을 확장’하는 요소로 문, 창, 기둥의 간격, 그리고 ‘공간을 분절’하는 요소로 기둥, 아케이드, 난간 등, 공간조형의 여러 가능성을 구체적으로 펼쳐냈다. 그리고 리듬 개념을 고딕 건축 역사 분석에 처음 도입했던 가이뮐러(Geymüller)도 소개했다.<sup>41)</sup>

그리고 슈마르조는 다시금 분명하게 건축이 공간을 주제로 다룰 때 형태의 요소는 주제를 오도할 수 있다고 보고 있었다. 그 예로 그는 그리스 신전의 경우 형태 요소와 그 효과만을 문제시 하는 것은 옳지 않다고 보았다. 그에게 중요했던 점은 신전의 내진의 경우, 신상을 안치시키는 장소이자 신과 신을 경배하는 사람의 교섭을 위한 살아있는 공간이며, 주위의 열주도 공간을 위한 역할을 담당하고, 열주랑의 원주와 벽의 간격, 원

주 상호간의 간격도 각각 공간적 가치를 갖는 것이었다. 공간을 한정하는 요소와 공간을 확장하는 요소의 결합이 신전의 외부공간에 대한 매개공간으로서의 열주랑을 구성하고 있는 것처럼 각 형태요소는 공간을 위한 수단이었다. 바실리카와 같이 우리의 진행 방향으로 전개되는 공간의 형식도 그는 바로 인간의 위요와 보행의 방식, 그리고 이에 대한 대응으로 파악하였다.<sup>42)</sup>

#### 4. 슈마르조 건축론 평가의 단면들

빌플린의 주저인 1915년의 “미술사의 기초개념”에는 슈마르조의 1905년 저술 “예술학의 근본 개념”을 선행 연구로 언급하며, 이를 토대로 하였다고 기록하였다. 그러나 1920년 4판 이후, 13판까지의 서문에는 이 내용이 삭제되었고, 빌플린은 그 배경을 보여주는 내용을 자신의 일기에 기록하였다.

“슈마르조의 ”근본개념“을 읽고서 새롭게 용기를 얻었다. 그런데 나는 그보다 더 많이 진도를 나갔다. 그의 책에는 모든 것이 충분히 해명되어 있지 않았고 또 여러 가지가 뒤섞여 있다.”<sup>43)</sup>

1930년대에 이르면 어느 덧 슈마르조의 이름은 건축 논쟁뿐만 아니라, 예술학 분야에서도 사라져 갔다. 독일 제3제국의 정치적 이유도 한몫 했고, 공간 개념이 일반화되어 더 이상 원저자의 거명은 불필요했던 것도 작용했을 것이다.

그런데 슈마르조의 이론이 다시 조명된 곳은 포크트-피크닐(Vogt-Göcknil)이 1951년에 쓴 취리히대학 박사학위 논문이었다. 그는 19세기말 20세기 전반부 공간론의 구조 분석을 위해 슈마르조부터, 빌플린, 프랑클, 프라이, 제들마이어를 다루었다. 그 분석에서 특별한 점은 슈마르조의 공간론의 의미, 빌플린의 형태론의 문제점, 그리고 프랑클의 양식론의 특성이었다. 포크트-피크닐이 내린 결론 가운데 주목할 점은 프랑클의 경우이며, 그는 자신의 스승 빌플린의 논리도 부정하고 있었다고 했다.

“프랑클은 빌플린의 예술관에서 공간이 어떤 역할도 수행하지 않는다고 본 점은 옳지만, 빌플린이 주장하는 형태 직관(Formanschauung)의 논리에 공간 개념은 전혀 들어설 자리가 없다는 사실을 이해하지 못하고 있었다. 그렇기 때문에 프랑클이 힐데бран트가 규정하고

40) Schmarsow, A., *Raumgestaltung als Wesen der architektonischen Schöpfung*, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Bd. 9, 1914, 66~95쪽 (총회 논문집 246~250쪽)

41) 가이뮐러는 고딕공간 구성의 특징을 궁륭의 리듬구조(Rhythmische Travée)라고 하였다. 가이뮐러, 슈마르조, 그리고 그의 이론을 수용한 안첸(디아파네Diaphane 형식론)과 이들 이후의 투명성(Transparency) 이론은 정신적 상관관계가 분명하다. 이 주제는 후후의 연구로 미룬다.

42) Schmarsow, A., *Raumgestaltung*, 90쪽

43) (Hg.) Gantner, J., *Heinrich Wölfflin, Tagebücher*, Basel: Schwabe, 1984, 283쪽 (16r, Frascati, [Juni, 1914])

빌플린의 발전시킨 형태 직관에서 출발하면서 공간을 위한 개념들을 발전시키려고 한 일은 확실히 잘못된 길이었다.”<sup>44)</sup>

논문의 저자는 프랑클이 사용한 공간 개념의 특이점도 지적하였다. 예를 들면, 속이 텅빈 형태(Hohlkörper), 이를 빈 형태(Leere Form)라고 하고, 또 공간은 경계를 통해서 모양을 얻게 되는 빈 형태라고 정의하는 일이었다. 그리고 회화를 형태들과 공간들이 빛을 통해서 하나로 융화된 것이라고 하거나, 공간이 가장 매력적인 순간은 그림과 같은 인상을 줄 때라는 등의 기술<sup>45)</sup>도 엄밀한 의미에서는 효력을 지속할 수 없다고 결론지었다.

슈마르조 이론의 평가에 관해서 다른 주목할 가치가 있는 것은 철학자 코헨(Kohlen)의 경우이다. 신칸트철학 마부르크 학파의 창시자였던 그는 오히려 슈마르조의 예술학 자체의 내적 가치를 인식하고 있었다.

“슈마르조의 예술학은 학문이라면 충족해야 할 논리학의 영역 깊은 곳까지 의식적으로 도달한 특징을 가지고 있었다. 그래서 그의 학문은 흔히 심리학이라고 하는 영역에 머물러 있지 않았다. 학문적 관점에서 그 영역은 형이상학은 아니지만, 분명한 것은 논리학 자체가 이론 성과들을 수용하고 있다는 사실이다. 그의 학문은 운동의 개념으로부터 시작해서 공간과 시간의 개념으로 발전하였고, 더 나아가 ‘다수(Mehrheit)<sup>46)</sup>’의 개념으로 이어졌다. 이 발전으로 인해 그의 학문은 다른 경우들에서 보였던 것처럼, 발달사의 방법, 비교나 조합, 혹은 연상 등을 통한 방법으로 스스로 만족해하지 않았고, 또 그의 방법은 혼탁하지도 않으며 맹목적으로 여러 가지를 뒤섞어 내는 방식의 적용도 아니었다. 그가 말하는 ‘다수’ 개념은 새로운 의미의 ‘통일’일 뿐만 아니라, 기존의 문제도 새롭게 인식하도록 한다.

슈마르조의 예술학은 이 관점에서 순수 논리학의 방향이 타당하다는 사실을 증거하고 있다. 왜냐하면 그의 예술학은 점차로 경험에서 온 개념들을 극복하고 있었기 때문이었다. 그리고 또한 인간 자체, 그리고 인간에게 고유한 몸감(Körpergeföhle)<sup>47)</sup>의 문제에 있어서도

단지 심리학적 방법에 머물러 있지 않았기 때문이다. 그의 학문은 리듬을 시간[의 원리]으로 되돌려 놓았고, 대칭과 비례를 공간으로 되돌려 주었다. 이 뿐만 아니라, 리듬에서 시간이 어떻게 완결되는 지, 비례와 대칭에서 어떻게 공간이 어떻게 완결되는 지도 명료하게 보여 주었다. 이 모든 “예술학의 근본 개념”은 ‘운동감(Bewegungsgeföhle)’이라고 할 수 있으며, 오직 이 운동감만이 운동을 생성하도록 한다. 그 뿐만 아니라 운동에서 운동으로 이어져 지속하도록 하는 것도 운동감이다.”<sup>48)</sup>

슈마르조의 이론체계가 공간 원리에 바탕을 두었고, 이를 시간 원리와는 진테제를 시도했던 것처럼 칸트 철학의 수용 결과였다. 코헨이 슈마르조의 건축론을 긍정적으로 평가한 것도 이 맥락이었다. 그리고 그 둘은 이 토대를 생철학의 영역으로 발전시켜갔다. 슈마르조가 공간감(Raumgeföhle) 개념을 건축 역사의 양식론을 위한 근본 개념으로 정의하였을 때<sup>49)</sup>, 코헨은 이를 타당하게 운동감으로 번역하였다. 그 배경에는 관념론(Idealismus)의 전통이 있었고, 이를 극복해 발전해가려는 새로운 사상의 조류도 함께 있었지만 중요한 점은 창작론으로서 리듬 개념이 새로운 생명력을 얻었다는 점이다.

## 맺음말

현대건축의 이론은 다양한 양상의 주제들을 다루고 있다. 이들 가운데 가장 일반적으로 수용된 주제는 “공간”이었다. 공간은 19세기에서 20세기로 전환하는 시기에 슈마르조에 의해 체계적으로, 또 논리적으로 건축이

1886/1946, 18쪽) 슈마르조는 공간감(Raumgeföhle)이 공간 창조의 원동력이라고 했고 이 감성의 영역은 인간에게 고유하며, 스스로 신체(육신)이 더 타당한 용어)를 지각하고 의식적으로 타자화할 때 그 분리로부터 건축의 창작이 시작된다고 한다. 그 다음 과정은 의상이었다. (슈마르조의 작센 왕립학회 논문 참조, *Der Wert der Dimensionen*, 1896). 감성(Geföhle)은 피히테로부터 헤겔에 이르는 중요한 개념이었고, 충동(Trieb)과 목적(Zweck)개념의 진테제(종합명제)였다. 이 감성 안에서 동기가 사물의 인식에 이르도록 종합한다고 하였다. (Hegel, *Jenaer Schriften* 1801-1807. *Theorie Werkausgabe*. FFM; Suhrkamp, 1970. 72쪽)

44) Vogt-Göknil, U., *Architektonische Grundbegriffe und Umraumerlebnis*, Zürich: Orio, 1951, 43쪽

45) 같은 책, 44쪽

46) 코헨이 인용한 이 용어는 헤겔식의 종합명제, 그리고 바로 이어지는 해명처럼 통일의 의미로 이해하는 것은 가능하다고 판단한다.

47) 코헨의 몸감(Körpergeföhle) 용어의 사용은 슈마르조의 건축관에 관한 한 오해를 불러일으키기 쉽다. 빌플린이 “건축심리학 서설”에서 건축 창작의 근원을 말할 때 사용한 개념이기 때문이다.(빌플린,

48) Cohen, Hermann, A. Schmarsow, *Kompositionsgesetze der Kunst des Mittelalters*, 1915, Frontispiz zur Ausgabe. Gerd Wolandt, *Hermann Cohens Verhältnis zur Kunst*, in: (Hg.) E. Mai, u.a., *Ideengeschichte und Kunstwissenschaft im Kaiserreich*, 1983, 145쪽

49) 슈마르조는 이미 교수임용 논문(1984)에서 이 개념을 제시하였다. Schmarsow, A., *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, 29쪽. 그리고 철학자 막스 쉐러(Scheller)와의 정신적 교류도 그에게 중요했다.

참고문헌

론의 원리로 제시되었다. 그리고 공간의 형식과 그 의미는 “리듬”에 있다고 했다. 이 개념을 분석하고 이론적으로 개선하려는 노력의 성과는 건축과 예술학 분야에서 1910년대 초부터 두드러졌고 1930년대까지 지속되었지만, 그 이후는 맥락을 잊지 못했다. 그 이유는 리듬이 ‘시간’ 개념을 ‘통해서’ ‘공간’을 파악해야 하는 조건이 있었으며, 당시 우세했던 형태론의 건축관도 리듬 개념의 수용을 어렵게 만들었다. 하모니의 논리가 우위에 있었으며, 시간과 공간을 대별적으로 보는 사유 전통은 그만큼 완고했다. 그리고 대부분 리듬론이 공간 창작에 기여할 가능성도 적다고 판단했다.

그럼에도 불구하고 현대건축의 전개에서 리듬 개념을 되새겨야 하는 이유는 공간 원리의 충분한 구현이 여전히 필요하기 때문이다. 건축물은 주체의 위요이고, 이 주체의 삶은 시간의 원리에 근거한다고 파악한다면 건축의 창작과 수용은 분리될 수 없다. 리듬 개념을 도외시 하는 일은 시간 원리를 파악하지 않으려는 일이기도 하기 때문이다. 리듬은 공간이라는 추상 개념을 현실태로 옮기며 인간 주체가 공간을 인식 가능한 형식으로 창조해 내는 과정이기도 하다. 이 과정을 거쳐 건축의 이념으로서의 공간은 삶으로 수용되고, 삶을 주도하는 리듬 개념은 건축 창작의 원리 역할도 동시에 수행한다.

1992년 사회학자 르페브르가 일상과 도시의 분석에서 다시 리듬 문제를 제기한 것도 같은 맥락일 것이다. 언어의 영역도 ‘우리의 삶’을 위해 여전히 리듬을 논구하고 있다. 최근 <리듬의 이론>에서 저자 박슬기는 “리듬은 시적 언어의 본질이자 인간과 언어가 맺는 근원적 관계의 장소”라고 했다.<sup>50)</sup> 그는 리듬을 우리말로 하늘의 법이자 인간의 운명이라는 본래적 의미로 율(律)이라고 번역하였다.

이 정의는 지금까지 논구되었던 건축의 창작을 위한 가치와 의미의 다른 표현이기도 하다.

1. Schmarsow, August, Das Wesen der architektonischen Schöpfung, Leipzig: Hiersemann, 1894
2. Schmarsow, August, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, Leipzig: Hirzel, 1905
3. Joseph Gantner (Hg.), Heinrich Wölfflin, Kleine Schriften (1886-1933), Basel: Schwabe, 1946
4. Wölfflin, Heinrich, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Basel: Schwabe, 1915, 1969 (13.ed)
5. Frankl, Paul, Die Entwicklungsphasen der neueren Baukunst, Leipzig/Berlin: Teubner, 1914
6. Semper, Gottfried, Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten, München: F. Bruckmann, 2. Aufl. 1878
7. (Hg.) Ortsausschuss, Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Bericht, Stuttgart: Ferdinand Enke, 1914
8. Wolf, Richard, Blum, Stephen, Hasty, Christopher, Thought and Play in Musical Rhythm, New York: Oxford University Press, 2019
9. Rhythmus in: Ritter, J., u.a. (Hg.), Historisches Wörterbuch der Philosophie, Basel: Schwabe, 2007, Bd.8, 1027~1036쪽
10. Schopenhauer, Arthur, Die Welt als Wille und Vorstellung, ZA. 1892, Bd.4, 533~534쪽
11. Stechow, Wolfgang, Problems of Structure in some Relations between the visual arts and music, in: The journal of aesthetics and art criticism, vol, 11, no. 4, june 1953, 324~333쪽
12. Röthig, Peter, Beiträge zur Theorie und Lehre vom Rhythmus, Schorndorf bei Stuttgart: Karl Hoffmann, 1966
13. Klages, Ludwig, Vom Wesen des Rhythmus (1933), 4. Aufl., Bonn: Bouvier, 2000
14. Zamminer, Frieder (Hg.), Geschichte der Musiktheorie. Darmstadt: WBG, 1985
15. Michels, Ulrich, dtv-Atlas Musik, München: DTV, 2001
16. Von Naredi-Rainer, Paul, Architektur und Harmonie. Zahl, Maß und Proportion in der abendländischen Baukunst (1982), 7. Aufl., Köln: DuMont, 2001

접수(2020. 10. 19)

게재확정(2020. 10. 30)

50) 박슬기, 리듬의 이론, 서울: 서강대학교출판부, 2018, 6쪽