

Title	植物から近代庭園を問う：「庭園史的記述の再構築」をめぐる試論
Sub Title	To reconsider the modern garden from the viewpoint of the plant : about the reconstruction of descriptions of garden history.
Author	後藤, 文子(Goto, Fumiko)
Publisher	慶應義塾大学アート・センター
Publication year	2017
Jtitle	慶應義塾大学アートセンター年報/研究紀要 (Annual report/Bulletin : Keio University Art Center). Vol.24(2016/17), ,p.112- 119
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	研究紀要
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AA11236660-00000024-0112

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

植物から近代庭園を問う ——「庭園史的記述の再構築」をめぐる試論

後藤 文子

副所長、文学部教授

1. 植物の不在——美術史的記述の伝統と庭園

19世紀末に近代学問として確立した美術史学の伝統において、自然の芸術的な形式である庭園は、建造物と同様の研究方法に則って考察されるべき対象とみなされてきた。この事実は美術史学の記述体系にもっとも端的に現れている。たとえばドイツにおいては、少なくともかつて、美術史研究の初学者がかならず手にした基本的なレファレンス入門書の一冊、B. ヴィルク＝ミンク著『いかにして芸術学文献を見つけるか』（初版1983年、改訂第3版1992年、ベルリン）がよい例だろう。芸術研究の体系を示す本書において、周知のことながら、「芸術ジャンル Kunstgattungen」の章で挙げられる主要項目は「芸術保存・芸術政策」「芸術批評・芸術心理学・芸術社会学」「図像学」と並んで、表現形式としては順に「建築」「彫刻」「絵画」「グラフィックと挿絵」「工芸・古美術品・デザイン」であり、庭園は、ここでは「庭園芸術 Gartenkunst」として、あくまで主項目の一つである「建築」の下位概念に位置づけられ、その用途・性格に応じた種別としての「都市建築」「宗教建築」「城郭・宮殿建築」に続く最後に、それらと同格的に項目立てされている^{*1}。

庭園の記述を建築のそれに準拠させるこうした伝統的な美術史学の体系においては、一方で庭園デザイナー／庭園芸術家の存在や彼らの手になる庭園設計案、庭園建築、園路・水路、また、庭園に関わる美術史的な諸概念などが検討される反面、実際に植栽された植物そのものや花壇については考察対象とみなされず^{*2}、結果的に、庭園の歴史的記述における、いわば「植物の不在」という事態をもたらしてきた。ひとたび現実の庭園へと目を向けてみれば明らかなように、地域や時代の様式はさておいて、そもそもそれはさまざまな植物が植栽される生命的で環境的な自然的空間であって、それゆえに庭園の空間造形的なデザインにとっては本来、植物との直接的な関係は切っても切り離すことができないはずであるにも拘らず、である。

実際、地球上のどの原産地に由来する、いかなる種の植物を、なぜ、幾種類、どの場所に、いつ、どれほどの数、どのような密度や配色でどう配置して植栽するのか。また、植栽された後にそれらの植物はどのように手入れされ、育てられるのか——。庭園に特有の美的な特性のみならず、植物の形態学的・生理学的・生態学的な観点、あるいは時に経済学や政治学の関心にまで波及するこうした根本的な問いかけは^{*3}、いずれも「植物」に向けられているのであり、これらの問いかけと切っても切り離すことができないのが庭園デザインである。そうだとすれば我々は、方や植物の存在によっ

てはじめて成り立ち、植物によってこそその性格が規定される庭園それ自体の内実と、方やそれを歴史的に記述する体系的な学問、これら双方の間に伝統的に横たわっている或る種の乖離を認めないわけにはゆかない。このことは庭園史的記述の本質に関わっている。本稿の以下では、植物の側から近代美術・建築・デザインを再考する方途の模索に向けて、そのための芸術論的な背景を検討し、さらに庭園史的記述の前提を確認する。

2. 「庭園史的記述の再構築」と『中心の喪失』

それにつけても看過し得ないのは、庭園史研究をめぐる乖離や矛盾を克服すべく、そうした事態を批判的に反省する一部の庭園史学・園芸学・植物学等の研究者によって意欲的に取り組まれてきた研究の実績である。それらは庭園にとっての植物の意義を復権し、その存在を中心に据えた庭園史として歴史的記述をまったく新たに再構築する企てであり、きわめて多様かつ重要な示唆に富んでいる。この学術的な取り組みを1990年頃より首尾一貫して主導するドイツのヴィンマー（Clemens Alexander Wimmer, 1959-）は、徹底した文献学的実証性を根拠として、たとえば次のように主張する。すなわち、かつて歴史的過去において庭園設計に携わった者、いわゆる庭園デザイナーの見地から捉えるなら、少なくとも18世紀後半、およそ1770年以降における彼らの営みは「芸術」としてみなされるべきであり、同様の認識は、その後20世紀を迎えて1960年頃まで妥当する。そうであるならば、彼ら庭園デザイナーによってそのデザイン・プロセスで自ずと意識化されていたに違いない、（先に挙げたような）植物をめぐる具体的な知識と一つ一つの問いかけは、本来、庭園の歴史的な考察とその記述に際してけっして度外視されるべきではない。むしろそれどころか、植物（＝生物）への問いかけを芸術の根本に関わる問いとみなし、美術史的記述の視座に取り込んでくる必然性を強く主張せざるを得ない、と*4。

その上で、生命体である植物の視点から庭園史を新たに再構築するヴィンマーらの意欲的な研究の蓄積を西洋近代美術史研究へと引き寄せて、より広い芸術的な視座に照らしてみると、そこでの成果がこと庭園研究に留まらず、実は、近代の美術・建築・デザイン史的記述にとってもその再考を促すきわめて本質的な示唆にほかならないという事実気づかされる。残念ながらこの着眼点そのものが、日本国内はもとより欧米圏の西洋近代美術史研究においても、目下のところ十分に共有されているとは言い難い*5。しかし、そのような着眼に必然性があるということについては、これから考察を進

めるための理論的な背景として、たとえばオーストリア出身の美術史家ハンス・ゼードルマイア（Hans Sedlmayr, 1896-1984）が第二次世界大戦後間もなくその著書『中心の喪失』（1948年）において、近代芸術が直面した時代的な状況に対して展開した重要な文化批判的な議論をあらためて想起してみれば、十分に確信されるだろう*6。

よく知られているように、ゼードルマイアは『中心の喪失』において、1770年以降、20世紀前半に至る、いわゆる「神の喪失」に特徴づけられる「近代」の芸術的特徴を次の7つの観点から検討し、総じて近代芸術の危機的様相を照らし出した。すなわち第一に、芸術内部の諸領域はもとより、芸術と他分野、人間の諸感覚、専門的分化が進む学問の諸分野、国家主義的な人種の分離、人間と自然の関係に関わる（「純粹な」諸領域の分離（純粹主義、孤立化））であり、第二に、合理性と非合理性、知性と感情、知性と衝動、信仰と知、心と頭脳、肉体と精神、魂と精神、また、歴史主義と未来主義、個人主義と集合主義など、つまりはあらゆる「諸対象を引き離すこと（対極化）」が挙げられる。次いで第三として、彼は「生命の金属化 Metallisch-Werden des Lebens」という独自の表現を用いながら、有機素材ではなく、むしろ非有機的な素材を多用する顕著な傾向にある近代建築を念頭に置いて「非有機的なものへの傾倒」を指摘し、20世紀は「未だかつてないほどに非有機的な諸要素を支配し、現実には有機的なものともどうすることもできないまま対立し、それを破壊し荒廃させる」世紀であると定義づける。そしてこの有機性の否定という問題を「大地からの乖離」と換言して説明するのが第四の点だ。1770年代以降に特徴的なこの様相は、新古典主義時代の建築家クロード＝ニコラ・ルドゥーによる、従来の垂直・水平性を否定した「球体建築」に顕著である一方、特定の文化圏とは無縁な国際語として創案された人工的言語（ボラピュク語、エスペラント語、イド語）の普及についても同様の特性が指摘される。そして非有機的なものへの傾倒は、非生物界の解明（物理学、化学、天文学）の進展を促すとともに、深層心理学的な無意識や始原的な領域、すなわち意識化される世界の「下方への衝動」を加速させる。これが第五の点にはかならない。この傾向は、近代心理学が人間の内奥の解明へと至るにつれて前人間的あるいは人間以外の存在（未開人、精神病患者、犯罪者、陶酔、夢、大衆、猿など）における心理の解明へと向かう。ゼードルマイアはこれを「人間をこき下ろすこと」として特徴づける。そして最後にシュルレアリストをその典型例として名指しつつ、「超理性的なもの」と「理性下的なもの」、すなわち「〈上〉と〈下〉の差異を止揚

すること」で、すでに第二に挙げられた「諸対象を引き離すこと（対極化）」とは真逆の傾向、すなわち混沌へと向かう志向が指摘されるのである^{*7}。総じて近代芸術の特性は、共有の基盤としての「中心を外れ *exzentrisch*」たものとして措定される^{*8}。

一連の考察を通して近代芸術をその危機性において批判的に問うゼードルマイアだが、その議論は、近代の人間が有機体的生命体としてのその存在基盤を喪失するという事態を明らかにし出している。そのため、彼が上述の検討のなかで近代に顕著な非有機体性への強い志向を端的に示しているとして例示した20世紀初頭の芸術作品は、人間にとっての存在基盤の喪失と表裏一体な意味合いをもつ造形であるとみて差し支えないだろう。その一例が、まさしく非有機的な素材であるセメントを用いて本来は有機的な存在である樹木を象って庭に「植樹」されたモニュメンタルな彫刻群であるという事実は、本稿の関心にとってきわめて示唆的だ。すなわちゼードルマイアによって名指しされたその作品とは、フランス出身の双子の彫刻家ジャン&ジョエル・マルテル兄弟（Jan Martel/Joel Martel、いずれも生没年は1896-1966）が、1925年パリでのアール・デコ展に際して建築家ロベール・マレ＝ステヴァンス（Robert Mallet-Stevens、1886-1945）の作庭になる《キュビズムの庭》に設置した幾何学的な4体の巨大彫刻作品《セメント製樹木》（1925、図1）である^{*9}。硬質で機械的なロボットにも比することのできそうな姿をしたこうした作品が、ゼードルマイア的な見方に基づいて、「中心を喪失した近代」における芸術の危機性を、延いては人間の存在基盤の喪失を象徴しているとみるならば、ここに考えるそれらを生み出した芸術的な営みのおよそ対極に、我々は、有機体的・生命的な存在である植物と直に関わり合う芸術家の営みを措定することになるだろう。つまり「中心の喪失」という一つの理論的な文脈に照らすなら、後者の営みはまさに、人間と自然、また諸領域を「統合」（⇔純粹主義、孤立化、対極化）し、生命を金属化するどころか、むしろ人間の意識と身体的な活動を「有機的なもの」（⇔非有機的なもの）へと傾注することで、より生き生きとした生命性の獲得を目指し、人間存在を「大地へと引き戻し」（⇔大地からの乖離）、彼にとっての生の現実を確認する営み以外の何ものでもない。換言すればそれは、「中心の喪失」時代における「中心の回復・復権」に向けた闘いに違いない。

その意味で、ゼードルマイアによってその危機性が指摘された前衛的な芸術作品の、まさに創り手である近代の画家達が、実は、自邸の庭など彼らにとってもっとも親密な生活空



図1 マルテル兄弟《セメント製樹木》1925年、パリ
[出典：Emmanuel Bréon, *l'exposition des arts décoratifs 1925 naissance d'un style*, Paris: Canopé - CNDP, 2007, p. 24.]



図2 ムルナウの庭で鋤を手にするカンディンスキー（撮影：Gabriele Münter, 1910-11年頃）

© Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung [出典：Hubertus Kohle (Hrsg.), *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 7, Vom Biedermeier zum Impressionismus*, München/ Berlin/ London/ New York: Prestel, 2008, S. 420.]



図3 ムルナウの庭の手入れをするミュンター(撮影: Wassily Kandinsky, 1910年)
© Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung [出典: Ann Dumas, William H. Robinson, Cleveland Museum of Art, Royal Academy of Arts (eds.), *Painting the modern garden: Monet to Matisse*, Exh.-Cat., London: Royal Academy of Arts, 2015, p. 238.]



図4 近代芸術の苗に水を遣るマッケ(撮影: Gabriele Münter, 1912年)
© Gabriele Münter- und Johannes Eichner-Stiftung [出典: Ann Dumas, William H. Robinson, Cleveland Museum of Art, Royal Academy of Arts (eds.), *Painting the modern garden: Monet to Matisse*, Exh.-Cat., London: Royal Academy of Arts, 2015, p. 23.]



図5 自邸の庭でフロックスの手入れをする晩年のヘッヒ(1971年)
© Fotos oder Privatbesitz Armin Orgel-Köhne [出典: Gesine Sturm, Johannes Bauersachs (Hrsg.), *Der Garten der Hannah Höch*, Berlin: Stapp Verlag, 2007, S.48.]



図6 現在もベルリン市内に残る旧H.ヘッヒ邸の庭(撮影: 筆者、2015年)

間で大地を耕し、植物に水を遣るなど、生命的な植物を育む園芸的な営みに精を出していた事実は、当時撮影されたスナップショットに数多くとどめられており、単なる私的な余暇活動の記録であるに留まらず、むしろそれ以上の意味において、あらためて注目される。ここに図版で紹介する 20 世

紀ドイツ表現主義の画家グループ「青騎士」のメンバー、カンディンスキー (Wassily Kandinsky, 1866-1944)、ミュンター (Gabriele Münter, 1877-1962)、マッケ (August Macke, 1887-1914)、あるいはベルリンのダダイストで、自邸の庭で多年性植物の栽培に情熱を注いだことで知られるヘッヒ (Hannah

Höch, 1889-1978) は、そのほんの限られた事例に過ぎない (図 2-6)。

3. モダニズムの「総合芸術」再考の意義

ゼーデルマイアは 20 世紀初頭のいわゆる「古典的近代 Klassische Moderne」の同時代を生きた人である。その彼が「中心の喪失」を唱えた芸術の没落という現象の対極には、有機的で生氣ある統合モデルとしての、たとえば大聖堂が指定され、ゼーデルマイアの思索はこれらを両極としてその間で展開する^{*10}。この思考の図式を、本稿もやはり看過すべきではないだろう。つまり、すでにさまざまな歴史研究の領域で議論されてきた関心事ではあるけれど、19 世紀後半から 20 世紀初頭にかけてのヨーロッパ主要都市で、産業化によってもたらされた都市の疲弊や物質化、また人々の暮らしの質そのものの深刻な劣悪化など、要するに「中心の喪失」を招いた現実的な事態を契機として、芸術を生活の場に取り戻し、両者を再統合する営みを通して感性的で豊かな生活の回復を目指したモダニズムの「総合芸術 Gesamtkunstwerk」は、その歴史的な重要性において軽視することができない。とりわけドイツではそれが「生活改善 Lebensreform」の理念を掲げて広範かつ具体的に実践された「改革運動 Reformbewegung」と本質的に結びついた結果、人々の意識は自ずと自分たちにとってもっとも身近で、生き生きとした身体的かつ感性的な営みの場である建築空間、さらにそれと分ち難く連続する周囲の環境世界へと向かい、そこから近代的な感性にふさわしい新たな庭園が創出されることとなる。そこにおいて特に重んじられたのは建築との調和的な一体性であり、実際、作庭に携わった重要な担い手らは主に歴史主義とそれに続く「古典的近代」の萌芽に重なり合うプロト・モデルネ世代と呼ばれる建築家であった。ムテージウス (Hermann Muthesius, 1861-1927)、オルブリヒ (Joseph Maria Olbrich, 1867-1908) のほか、ベーレンス (Peter Behrens, 1868-1940)、またシュルツェ＝ナウムブルク (Paul Schultze-Naumburg, 本名 Paul Eduard Schultze 1869-1949)、テッセノウ (Heinrich Tessenow, 1876-1950)、ボナーツ (Paul Bonatz, 1877-1956) らが、その筆頭に挙げられる^{*11}。

問題なのは次の点であろう。すでにこれまでも世紀転換期の総合芸術を検討する数多ある美術史・建築史・デザイン史研究は、彼らプロト・モデルネ世代の建築家が手がけた庭園デザインを論じてきた。しかし概して世紀末様式的な「アール・ヌーヴォー」や「ユーゲント・シュティール」概念に依拠したそこでの記述にあっては、それこそヴィンマー

らによって真摯な批判の矛先が向けられてきた通り、生命的な「植物の不在」を認めないわけにはゆかない。それゆえにそうした従来のアプローチとはやや異なる視点から、むしろ庭園という自然的な環境空間において大地に根ざして植物 (=有機体) と交わる人間の営みへと目を向けよう。完成した後の庭園の姿こそが問題化される「様式」以前に、何よりもまず、作り手にとって「中心を回復・復権するプロセス」を重視する視点を議論の軸にして、美術史的な観点からそこでの記述を組み立て直すのである。先に示したカンディンスキーらの写真は、まさにこの問いかけに等しい。

このように問いかけてみると、当時の建築家や芸術家らが自身の芸術的な営みについて論じた制作論のエッセイの丹念な再考を通して、あらためて、実に興味深い事実気づかされる。彼らは植物そのものに対してけっして小さからぬ関心を寄せていたし、豊富で専門的な知識と植物栽培の経験を有していたのである。しかもそれらが芸術制作を方向づける重要な動機になっていた事実もわかる。具体的な検討は稿を改めなければならないが、この見地から今後あらためて再考が求められるのが、誰よりもまずモダニズムの建築家ペーター・ベーレンスの庭園論であろう。近代美術・建築・デザインの本質を植物 (=生命体) の側から問う可能性を模索する筆者の基本的な研究関心に基づいて、従来の視野から見落とされてきた資料および事実関係を重視し、とくに植物に対するこの建築家のきわめて具体的な眼差しと経験に光を当てて資料を再読することで、彼の制作論的な関心のあり方を新たに照らし出すことが期待される。

4. 「植物利用」からみる庭園史と時代区分概念

そのための基礎的な前提づくりという意味でも、本稿の最後に、そもそも植物を核として庭園史を記述するという研究的アプローチが、美術史の伝統的な体系に基づく庭園史記述と具体的にどう異なるのかについて確認しておく必要があるだろう。

その一つの要点が、それぞれの地域や時代の庭園において実際にどのような植物がいかに利用 (受容) されたのかという「植物利用 Pflanzenverwendung」の観点である。本研究においては、あくまでもそれは庭園の文脈で問われるが、しかし少し視野を広げて近年国内で新たに編まれた植物学事典の記述へと目を向ければ、「普段の生活から文化活動まで」「人間の社会生活において、植物とのかかわり合いはきわめて多様である」^{*12} として、植物の受容が「社会」という章立てのもとに多角的に論じられており^{*13}、これがれっきとし

た植物学の関心事であることを忘れるべきではない。

伝統的で理想主義的な庭園理論においては、兎角、庭園のための植物の選定は庭園芸術家その人の理念や思想に基づいて差配されたと考えられがちであったが、ひとたび実践的な植物利用の実態に目を向けると、実際には、それぞれの時代の要請に合致した実用性、流行や趣向、また地域的な特性などと結びついたさまざまな外的要因によって庭園デザインが多分に左右されていた事実が明らかになる。先行研究によれば、たとえばルネサンス時代の大花壇には当時の花の収集家らの情熱を満足させる目論みが如実に認められ、また、バロック時代に成立するオレンジ栽培用の温室や庭園は、当時、評判の高かったこの植物を広く披露する目的を担っていた。同様に18世紀バロック庭園は新たにアメリカからヨーロッパへ持ち込まれた樹木の植栽に効果的な配置図を特徴としているし、さらに19世紀に入り園芸用の植物品種が飛躍的に増大して普及するにつれ、それらを披露するための専用庭園が登場する。異国趣味的な植物によってデザインされた毛氈花壇やヤシ栽培のための温室が造られるようになるのも19世紀的な特徴と言われる。そして20世紀を迎え、商業的な園芸業者が栽培技術を向上させると、その恩恵を受けて栽培可能となった色彩豊かな植物が庭一面の広がりとして植え付けられ、比較的手入れの容易な多年性植物も好んで植栽されるようになる^{*14}。これらの事実がいずれもその時々の植物受容のあり方と表裏一体であるということは、あらためて強調するまでもないだろう。

その一方で、こうした植物利用の実態を考慮して庭園史を記述しようとする、途端に直面する困難が自覚されてきた。たとえば、植物利用のための異なる根本法則が同時代的に並存している、あるいは、一人の庭園芸術家であっても多様な植物利用の原理を応用して庭園デザインを実践しているなど、単純に年代記的・発展史的な記述ができかねる事態である。そのため先行研究は、「絵画史、建築史、音楽史、あるいは文学史にも比肩する庭園史」という意味で、各々の時代・地域に特有な植物利用の基本原則に抵触せず、その実態に適った歴史記述を模索した結果、近年ではこの領域の研究者らが互いに共有する「時代区分概念」が了解され、定着している。以下に確認する通り、それらはかならずしも美術史における様式史的時代区分に合致しない^{*15}。

すなわちドイツに関して、18世紀末までの「ルネサンス庭園 Renaissancegarten」(ca. 1550年-1648年)、「バロック庭園 Barockgarten」(ca. 1680-1740年)、「ロココ庭園 Rokokogarten」(ca. 1740-1770年)、そして「風景式庭園

Landschaftsgarten」(ca. 1770-1830)はおおよそ美術史的時代様式区分の慣例に合致する一方、それに続く19・20世紀に登場する庭園についてはその展開に特有の事情が考慮される^{*16}。

1830年以降、およそ1900年頃までの庭園に顕著な二つの傾向のうち、基本的には「歴史主義 Historismus」の原理と同一視しうる——かならずしも芸術様式に限定されるものではないけれど——のが、いわゆる「折衷主義的庭園 Eklektischer Garten」である。これには風景式庭園、邸宅庭園、養樹園、バラ園、シャクナゲ園、松・針葉樹園(ピネートゥム)、アルプス庭園などさまざまな形式がある。それに対して、18世紀に主張された自然を模範とする態度から徐々に遠ざかる傾向にあった折衷主義への反動として、ふたたび自然への親近性を重視したのが「現実主義的な植物利用 Realistische Pflanzenverwendung」と通称される立場である。これは18世紀に理想的風景画が模範とされたのとは異なり、むしろ近代の自然科学、すなわち植物学や植物地理学の成果に呼応する態度を特徴とする^{*17}。

そして20世紀への世紀転換期、ちょうど1900年頃の庭園は、成立契機として前述した改革運動の文脈と強く結びついているため、すでに近年、慣例として「改革庭園 Reformgarten」の概念のもとに論じられてきた。当時、いまだ名残の見られた風景式庭園に代わる新たな庭園を模索したこの改革庭園の取り組みには、大きく二つの異なる傾向が認められる。このうちいわゆる「自然庭園 Naturgarten」は、先行する19世紀の折衷主義的庭園／現実主義的庭園から原理的な方向転換を図り、むしろ人間の主観に訴えて感受される「自然らしさ Naturhaftigkeit」を希求する。それに対して、「建築(家)庭園 Architektengarten/ Architekturgarten」は主に先に言及したプロト・モデルネ世代の建築家によって牽引され、幾何学的で構築的な庭園の復権が目指された^{*18}。

とりわけ、今後再考されるべきベーレンスがこの改革庭園における「建築(家)庭園」の展開に果たした重要性は、造園活動の実践に先行してなされた理論的な提言から一步、具体的な実践へと踏み出した、まさにそうした実践家としての建築家ら(ベーレンス、オルブリヒ、ロイガー、シュルツェ＝ナウムブルク)の一人である点に認められる^{*19}。その場合、ベーレンスらの実践に先行して改革庭園を理論的に主導した者とは、改革教育運動の重要な美術史家・美術教育者でハンプクル・クンストハレ館長を務めたりヒトヴァルク(Alfred Lichtwark, 1852-1914)であり、詩人・文筆家として雑誌『デア・クンストヴァルト』(1887年創刊、ドレスデン、のちミュ

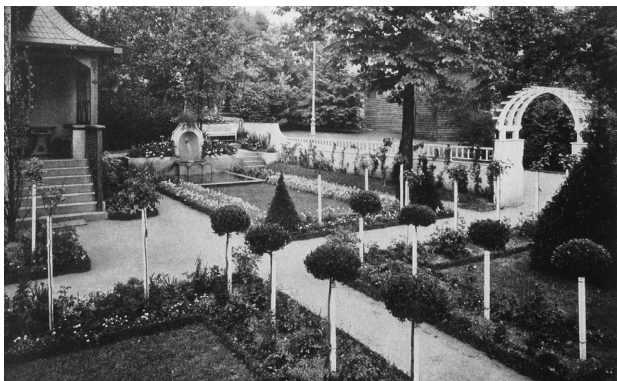


図7 J.P. グロスマンによる住宅庭園（1907 年以前）
出典：Hermann Muthesius, *Landhaus und Garten*, München: Bruckmann, 1907.

ンヘン）を主宰したアヴェナリウス（Ferdinand Avenarius, 1865-1923）、また、建築家シュルツェ＝ナウムブルク、ムテージウス、そして植物学者・文筆家・造園建築家シュナイダー（Camillo Karl Schneider, 1876-1951）である。彼らが著した改革庭園に関する主要なエッセイは、およそ 1894 年から 10 年間、つまり 1904 年にかけての時期に集中している^{*20}。

それに対して、ペーレンスら建築家が実践的に改革庭園に着手する年としてエポック・メイキングな重要性をもつのが 1904 年でもある^{*21}。ペーレンスの造園活動に関して言えば、限られた例外を除いて、それらは主に 20 世紀初頭の園芸・芸術展覧会を実践の場として展開されたが、なかでも 1904 年の「デュッセルドルフ大園芸展 *Große Gartenbauausstellung Düsseldorf*」における作庭が彼の第一作目の近代庭園として名高い事実は周知の通りである^{*22}。

植物利用を念頭に置いた庭園史的時代区分概念へと話を戻そう。1900 年直後に登場し、ナチス時代を挟んだ後、第二次世界大戦後にその盛期を迎えるのが、合理主義的な簡素さと単純さを特徴とする「モダニズム庭園 *Moderner Garten*」である。「単純さと合目的性」を重視し、「対象の形式と内容は素材と目的に合致すべき」との根本原理を明示した J. P. グロスマンによるエッセイ「庭園芸術における近代性（モデルネ）」（1905 年）は、この傾向における早期の庭園理論として知られている。ちなみにこの中でグロスマンは、住宅に付随する庭の目的として、それは「快適に過ごす場所であり、多少なりとも戸外における住まいである」と規定した^{*23}（図 7）。改革庭園とモダニズム庭園の原理は、およそ 1970 年頃まで主流であり続ける。

5. 結び

従来の西洋近代美術史研究のアプローチが、植物という生命的な存在をあくまでも芸術表現における造形的なモチーフとして、あるいは芸術それ自体のアナロジーとして捉えてきたのに対して、むしろ植物そのものの視点から近代の庭園を、延いては美術・建築・デザインを問うことは、従来とはまったく逆のベクトルを作動させる研究的な試みに違いない。それは一見すると突飛な発想に見られかねないが、しかし人間がその存在基盤を喪失し、それまで円滑であった芸術と自然との対応関係がもはや従来のようには成立しなくなる状況を批判的に論じた「中心の喪失」論に着目してみると、この議論を理論的な根拠として、植物から近代芸術を捉える眼差しと交差させることで、近代の芸術家にとって大地や植物（＝生命体）と積極的に交わる取り組みが「中心の回復・復権」に向けた真摯で必然的な営みとして浮かび上がってきた。その営みが芸術家の単なる余暇活動ではなく、むしろ芸術制作にとって必然であり、またそれを規定する力でさえあったとすれば、植物から近代芸術を捉えるアプローチは、近代の芸術家における制作論への問いかけとして近代芸術のあらたな再考に繋がるはずである。

註

- * 1 Barbara Wilk-Mincu, *Wie finde ich kunstwissenschaftliche Literatur*, 3. auf den neuesten Stand gebrachte Aufl., Berlin: Verlag Arno Spitz, 1992. 特に本書「目次」参照（頁記載なし）。
- * 2 Clemens Alexander Wimmer, *Die Kunst der Pflanzenverwendung*, in: Stefan Schweizer/ Sascha Winter (Hrsg.), *Gartenkunst in Deutschland. Von der Frühen Neuzeit bis zur Gegenwart*, Regensburg: Verlag Schnell & Steiner, 2012, S. 123-147, besonders S. 123.
- * 3 *Ibid.*, S. 123.
- * 4 *Ibid.*, S. 123-147, besonders S. 123.; Clemens Alexander Wimmer, *Geschichte der Gartentheorie*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1989, S. 406-472.
- * 5 近年、近代画家自身による園芸活動やそれへの関心を主題とする研究的展覧会も開催されているが、研究アプローチとして明確に意識化され、共有されるには至っていない。当該展覧会の図録および研究文献は次の通り：Jennifer Helvey, *Iris. Vincent van Gogh in the Garden*, The Los Angeles: Paul Getty Museum, Los Angeles, 2009.; Ann Dumas, William H. Robinson, Cleveland Museum of Art, Royal Academy of Arts (eds.), *Painting the modern garden : Monet to*

- Matisse, Exh.-Cat., London : Royal Academy of Arts, 2015.; Marina Ferretti Bocquillon, Paula Luengo, Gilles Chardeau (eds.), *Caillebotte. Peintre et jardinier*, Exh.-Cat., Vanves: Coédition Hazan, 2016.
- * 6 Hans Sedlmayr, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg: Otto Müller Verlag, 1948. (邦訳: ハンス・ゼーデルマイヤー著、石川公一・阿部公正共訳『中心の喪失——危機に立つ近代芸術——』、美術出版社、1965 年。)
- * 7 Sedlmayr (1948), *Ibid.*, S. 145-150.
- * 8 *Ibid.*, S. 150.
- * 9 *Ibid.*, S. 147. 当該箇所におけるゼーデルマイアの指摘はやや曖昧で、「マレ=ステヴァンスのコンクリート製樹木」と記述されているが、実際には筆者が本文に記した通り、彫刻作品はマルテル兄弟の手になり、それが設置された庭園をマレ=ステヴァンスが作庭している。
- * 10 Maria Männig, *Hans Sedlmayrs Kunstgeschichte. Eine kritische Studie*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau, 2017, S. 12.
- * 11 これに関しては、以下を参照のこと。後藤文子「植栽建築家をめぐる「気象芸術学」試論——チャールズ・ダーウィンからミース・ファン・デル・ローエへ」、『哲学』(三田哲学会・査読) 第 131 集、2013 年 3 月、181-203 頁; 同「造園植栽家フェルスターをめぐる「〈近さ〉の交信」「〈遠さ〉の交信」——モダニズム建築と天体観測と気象芸術学」、『Booklet (ブックレット)』(慶應義塾大学アート・センター研究紀要) 第 22 号、慶應義塾大学アート・センター、2014 年 3 月、115-144 頁、特に 117-118 頁。
- * 12 日本植物学会編『植物学の百科事典』丸善出版株式会社、2016 年、701 頁。
- * 13 日本植物学会 (2016 年) (註 12)、701-749 頁。
- * 14 Wimmer (2012) (wie Anm. 2), S. 124.
- * 15 *Ibid.*, S. 124-125.
- * 16 *Ibid.*, S. 125-132.
- * 17 *Ibid.*, S. 132-136.
- * 18 *Ibid.*, S. 136-141. 改革そのものについては、今日「庭園芸術改革 Gartenkunstreform」の概念のもとに論じられるのが通例である。なお、「庭園芸術の改革 Reform der Gartenkunst」については W. ボーグラーがすでに 1905 年に、また「庭園改革 Gartenreform」の概念については L. ミッゲが 1913 年に、それぞれ以下の著作において論じている。Wilhelm Bogler, *Reform der Gartenkunst*, Leipzig: Hachmeister & Thal, 1905.; Leberecht Migge, *Die Gartenkultur des 20. Jahrhunderts*, Jena: Diederichs, 1913.
- * 19 Gisela Moeller, Peter Behrens und die Reform des Hausgartens, in: *Rheinische Heimatpflege. Mitteilungen des Rheinischen Vereins für Denkmalpflege und Landschaftsschutz e.V. u. des Verschönerungs-Vereins für das Siebengebirge*, Vol. 26, Nr. 4, Oktober/ November 1989, S. 241-255, besonders S. 243.
- * 20 *Ibid.*, S. 243.
- * 21 *Ibid.*, S. 243.
- * 22 これ以後、ベーレンスが手がける主要な「建築 (家) 庭園」は「北西ドイツ芸術展 Nordwestdeutsche Kunstausstellung in Oldenburg」(オルデンプルク、1905 年)、「ドイツ芸術展 Deutsche Kunstausstellung Köln」(ケルン、1906 年)、「マンハイム大園芸展 Große Gartenbau-Ausstellung Mannheim」(マンハイム、1907 年)を会場として実現する。
- * 23 Wimmer (2012) (wie Anm. 2), S. 141.