

ベルリン、旧ナショナルギャラリーの建築と装飾 (2)  
—オットー・ガイヤーの階段室フリーズにみられる「ドイツ」の複数性—

The Architecture and Decoration of Alte Nationalgalerie, Berlin (2)  
—Plurality of "Germany" on the Friezes by Otto Geyer—

三井麻央  
MITSUI, Mao

岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要  
第55号 2023年3月 抜刷  
Journal of Humanities and Social Sciences  
Okayama University Vol.55 2023

## ベルリン、旧ナショナルギャラリーの建築と装飾 (2) —オットー・ガイヤーの階段室フリーズにみられる「ドイツ」の複数性—<sup>1</sup>

三井麻央

はじめに

旧ナショナルギャラリー (Alte Nationalgalerie) は1876年、ドイツ (旧プロイセン王国) のベルリンに開館した、近代の造形芸術作品を主に収蔵する美術館である。1871年のドイツ帝国成立を挟んで建設された同館は、新古典主義様式の建物やさまざまな装飾によって、ドイツやその盟主プロイセンの美術、歴史を権威づけた。ところが帝国が成立して間もない当時の「ドイツ」概念は必ずしも単一のものではなく、旧ナショナルギャラリーの装飾に関しても、ドイツの盟主がプロイセンであるということがすべての箇所でも明確に示されたわけではない。

この19世紀ベルリンにおける「ドイツ」概念の一端と、その揺らぎや重層性の内実をも明らかにするべく本稿がとりわけ着目したいのは、彫刻家オットー・ガイヤー (Karl Ludwig Otto Geyer, 1843-1914) による、館内階段室を飾るフリーズ [図1] である。本作では、古代から19世紀に及ぶドイツ史上の著名な人物が多数表され、ドイツの人々の織りなす物語が、階段を下りる鑑賞者に時系列順に体感される。そして、19世紀の芸術は古代より連なるドイツ史の上に生みだされ、新生ドイツ帝国の庇護により繁栄したことが明瞭に語られる。しかし同時に本作には、彫刻家モーリッツ・シュルツ (Moritz Schulz, 1825-1904) によるファサードのフリーズ<sup>2</sup> にはみられない文化の存在、他領邦との融和など、「ドイツ」の異なる一側面が表明されているのである。

先行研究では、ヒルデブランドの博士学位論文<sup>3</sup> で初めてガイヤーのモノグラフが著され、ヴレムにより作中の登場人物やその表現に関する詳細な記述がなされた<sup>4</sup>。また旧ナショナルギャラ

<sup>1</sup> 本稿は第68回美術史学会全国大会での口頭発表「オットー・ガイヤーによるベルリン旧ナショナルギャラリーのフリーズに関する考察」(2015年、於岡山大学)に基づく。また2021年度に岡山大学社会文化科学研究科に提出した博士論文「19世紀のベルリンにおける博物館建築とその装飾」の一部を加筆修正したものである。

<sup>2</sup> 美術館の設立過程やシュルツのフリーズなどについては以下を参照。三井麻央「ベルリン、旧ナショナルギャラリーの建築と装飾 (1) —モーリッツ・シュルツのフリーズにみられるドイツ統合の寓意—」『岡山大学大学院社会文化科学研究科紀要』第54号、2022年。

<sup>3</sup> Josephine Hildebrand: *Das Leben and Werk des Berliner Bildhauers Otto Geyer*, Berlin 1975.

<sup>4</sup> Moritz Wullen: *Die Deutschen sind im Treppenhaus: Der Fries Otto Geyers in der Alten Nationalgalerie*, Köln: DuMont, 2002.

リー全体の研究<sup>5</sup>でも、ドーゲローはその制作過程を踏まえフリーズに言及している。ただし、いずれの研究においても重点が置かれたのは、フリーズの登場人物とドイツ史の関係性であった。旧ナショナルギャラリーがドイツ帝国の成立後まもなく建設されたことに加え、ガイヤーのフリーズがプロイセンの歴代君主の像を伴うことを理由に、19世紀の最終四半期におけるドイツのナショナリズムとの深い関連性を追究することがこれら研究の眼目であった。

これらの研究はガイヤーのフリーズを、美術館構想全体や他の装飾などとは区別し独立した作品として考える点でも共通する。それはガイヤーのフリーズ以外の要素が、必ずしもガイヤーのフリーズと同一の「ドイツ」概念を共有しないことにも一因があるだろう。本稿はあえてこの差異にこそ着目し、旧ナショナルギャラリーの目指した統合の不徹底、あるいは当時の「ドイツ」の複数性の一例として読み解いていきたい。そのため、ガイヤーのフリーズにのみ反映された「ドイツ」観、すなわち後述するように、プロイセンと他領邦の関係性に焦点を当てる。

まず第1節では、フリーズの構成と制作経緯を整理し、ドイツ史全体のなかに芸術家たちを位置づけるといふ、他の装飾とは異なる階段室フリーズの特性をとらえる。第2節ではガイヤーのフリーズ第2面が、隣接する新博物館の壁画連作の最終面から構図を借用したことについて論じる。両作品はこの2つの面を結節点に、連続するひとつの時間軸をもつ大きな物語として読み取ることができ、そしてそれらは両館の結びつきを示唆する役割をもっていた。さらに第3節では、ガイヤーのフリーズで大きな特徴をなす19世紀の芸術家群像が、バイエルン王国からの強い影響下にあることを新たに示す。しかし影響関係は、バイエルンからプロイセンへの一方向にとどまるものではない。第4節では旧ナショナルギャラリーの装飾や建築に、プロイセンからバイエルンへの影響や、18世紀と異なる19世紀的な価値観をも見出せることを新たに提起したい。

## 1. 階段室フリーズの概要

フリーズを制作した彫刻家オットー・ガイヤーは、1843年ベルリンに生まれた<sup>6</sup>。1859年から63年にかけてベルリン芸術アカデミーに通い、1862年から66年は「彫刻のベルリン派」<sup>7</sup> ヘルマン・シー

<sup>5</sup> Hartmut Dorgerloh: *Die Nationalgalerie in Berlin. Zur Geschichte des Gebäudes auf der Museumsinsel 1841-1970*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1999; Peter-Klaus Schuster: *Die Geburt der Nation aus dem Geist der Kunst - Einige Bemerkungen zur Nationalgalerie in Berlin*, in: *Die Alte Nationalgalerie*, Peter-Klaus Schuster (Hrsg.), Berlin: DuMont, 2003, S. 10-15.

<sup>6</sup> Hildebrand 1975, S. 5-56; Bernhard Maaz (Hrsg.): *Nationalgalerie Berlin: Das XIX. Jahrhundert. Bestandskatalog der Skulpturen*, Band 1, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2006, S. 245.

<sup>7</sup> 「彫刻のベルリン派」は、ゴットフリート・シャドウ (Gottfried Schadow, 1764-1850) を筆頭に、新古典主義が広まり記念碑的な彫刻の注文が増加した18世紀末から、第一次世界大戦前までのベルリンで活動した彫刻家らを指す。Peter Bloch: *Die Berliner Bildhauerschule des 19. Jahrhunderts. Ein Überblick*, in: *Ethos und Pathos - Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914* (Beiträge), Peter Bloch/ Sibylle Einholz/ Jutta von Simson (Hrsg.): *Ausstellung*, Berlin: Hamburger Bahnhof, 1990, S. 37-48.

フェルバイン (Hermann Schievelbein, 1817-67) のもとでも働いた。シーフェルバインの没後は彼のアトリエを引き継ぎ、翌1868年のアカデミー展で高評価を得て以降、帝国の統一にともなう好景気も影響し肖像彫刻などの依頼を多数受けるようになる。1870年から75年にかけて旧ナショナルギャラリーのフリーズ制作に従事し、以降はベルリン市庁舎の外壁フリーズ (1875-77年制作、79年完成) やベルリン工芸博物館の館内フリーズ (1880年完成) など、ベルリン市内の主要な公共建築の装飾彫刻にも携わった人物である。

ガイヤーの階段室フリーズは美術館の設立委員会による注文と監督のもと制作されたが、当時のスケッチブックからは彫刻家が単独で構想したことがわかるという<sup>8</sup>。しかしながら、たとえ作品の構図がこの若い彫刻家の手によるとしても、人物や場面の選定までもを当時20歳代半ばのガイヤーが個人で行ったとは考えがたく、設立委員会の決定によるものとみるのが妥当であろう。

フリーズは館の正面玄関を入れて左側に位置する1階から2階にかけての階段室の壁面に、2階から1階へと降りる方向にあわせ<sup>9</sup>、南東の壁から順に左から右へと4面にわたって階段を囲む<sup>10</sup>。各面には古代から19世紀までのドイツ史が125名の著名な人物によって示された [表1~4]。寓意像や市民の姿も含めると、総数は146名に上る。表された人物は南東側、第1面の左端を始点に、北東側、第4面の右端にある終点へと概ね時系列順に並ぶ。人物は数名ずつで群をなし、ひとつの群につきひとつの出来事あるいは特定の集団を示している。まず各群の構成を順に確認する<sup>11</sup>。

### 1-1. 第1面——神聖ローマ帝国の形成とキリスト教文明の浸透

ローマ帝国のゲルマニア征服を阻止した英雄アルミニウス (Arminius, B.C. 18?-A.D. 17) に始まる第1面は、その後に起こるキリスト教の普及とゴシック芸術を主題とした28名の人物、6つの群で構成される [表1]。ガイヤーのフリーズは左から右へと時系列順に物語が進行するとともに、各群像の主題を代表する人物を各群の中央に設定する。例えば第1面では各群に、神聖ローマ皇帝を担った各王朝の君主として、カロリング朝のカール大帝 (Karl der Große, 742-814)、ザクセン朝のオットー1世 (Otto I., 912-973, 在位936-973)、シュタウフェン朝のフリードリヒ1世 (Friedrich I.,

<sup>8</sup> Hildebrand 1975, S. 68.

<sup>9</sup> 階段の進行方向と逆方向にフリーズが設置された理由として、正面玄関の2階部分にある装飾扉の存在が考えられる。この2階の扉から入館すると、1階への順路とフリーズの進行方向は一致する。ドーゲローによれば2階部分の扉は開館当初より使用されなかったことがないもの (Dorgerloh 1999, S. 128, 129.)、この扉は旧ナショナルギャラリーの敷地面積を大きく占める外階段に連なるものでもあり、装飾として大きな意義を担う。

<sup>10</sup> Dorgerloh 1999, S. 17. 本作は第二次世界大戦で大きく損傷し、とりわけ各面下部の人名が記されたキャプションおよび第4面は全壊したため、第1面から第3面までのみのキャプションのない状態が長期間続いていたとみられる。修復は1968年から行われ、第1面から第3面および4面全てのキャプションに関しては再制作がなされたが、第4面は未だ写真パネルによる展示のみである。損傷を受ける以前の写真資料等は十分に残されていないため、本稿では基本的に現在展示中の再制作作品をもとに検討を進める。

<sup>11</sup> Hildebrand 1975; 本作の構成に関しては、キャプションに付された各人の名前をもとにしたほか、ヒルデブランドによるモノグラフ等にも多くを負っている。



Barbarossa, 1122-90, 在位1152-90) が順に配される。つまり、のちのドイツの国境の原型となる神聖ローマ帝国が形成されキリスト教文明が浸透してゆく過程が面全体の主題といえる。ここでは神聖ローマ帝国および初期ドイツ史における政治史上のメルクマールが示され、芸術に関する主題は左端の群のみである。

### 1-2. 第2面——宗教改革とドイツ・ルネサンス

一方、第2面では、1207年に催されたとされるヴァルトブルクの歌合戦<sup>12</sup>の場面に始まり、宗教改革やルネサンス期の学問、技術、芸術を代表する人物が続く<sup>13</sup> [表2]。6つの群、41名の人物からなる面の中央には、プロテスタント地域であるプロイセンの起源としてのマルティン・ルター (Martin Luther, 1483-1546) と宗教改革に関する人物群が配された。この時期に神聖ローマ皇帝であったハプスブルク家の人物は登場せず、オーストリアを排除し小ドイツ主義を推し進めた19世紀後半のドイツ・プロイセンの状況がうかがえる。

次節で詳述するが、ルターらの右隣にはアルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) を中心にドイツ・ルネサンスの芸術家たちが大きな三角形型の群をなす。《1500年の自画像》(1500年、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン蔵)などにみられる、長髪に毛皮のコートを纏った容貌のデューラーは、左手に自身のモノグラムが記された板、右手には絵筆を持って段上に立ち、その左右にルーカス・クラナッハ (Lucas Cranach, 1472-1553) らが並ぶ。右端の2つの群では、マゲデブルクの大劫掠に代表される三十年戦争 (1618-48年) の惨禍と、騎馬像のブランデンブルク選帝侯フリードリヒ・ヴィルヘルム (Friedrich Wilhelm, 1620-88, 在位1640-88) による戦禍からの復興が続き、次の面へと接続される。

### 1-3. 第3面——プロイセン王国の始まり

第3面では40名の人物が、プロイセン王国の4名の君主を中心とする4つの群像を構成し、面全体で歴代君主の功績を称揚する [表3]。左端には、芸術と学術を庇護する初代プロイセン王フリードリヒ1世 (Friedrich I, 1657-1713, 在位1688-1713) の群が配され、これと背中合わせに、フリードリヒ・ヴィルヘルム1世 (Friedrich Wilhelm I, 1688-1740, 在位1713-40) がザルツブルク司教のプ

<sup>12</sup> ヴァルトブルクの歌合戦を主題としたリヒャルト・ヴァーグナー (Wilhelm Richard Wagner, 1813-83) のオペラ『タンホイザー』の初演は1845年のドレスデンで、1856年にはベルリンでも上演された。また、ロマン主義の画家モーリッツ・フォン・シュヴィント (Moritz von Schwind, 1804-71) がアイゼナハのヴァルトブルク城内に描いたフレスコ壁画《歌合戦》(1853-55年)は、同様の場面を絵画化しており、構図も共通する。

<sup>13</sup> ヴァルトブルクの歌合戦は13世紀初頭に催されたとされるため、時系列的にみればこの群は13世紀半ばに生まれたシュタインバッハの群 (第1面) より前 (左側) に置かれるはずである。この入れ替えは、ルターが新約聖書を完成させたヴァルトブルクを第2面に置くことで、ルターへの視線の誘導を図ったのだと考えられる。また、コペルニクスの右腕や、その次の群で着座するクラナッハの姿勢がルターの方角へと観者の視線を誘導することでも、ルターが第2面全体、ひいてはルネサンス期の中心人物であることが示される。

ロテスタント弾圧による難民を受け入れる群が置かれる。次の群ではフリードリヒ2世（大王、Friedrich II., der Große, 1712-86, 在位1740-86）<sup>14</sup>を中心に、左右に造形芸術家や音楽家、哲学者が集う。最後の群ではフリードリヒ・ヴィルヘルム3世（Friedrich Wilhelm III., 1770-1840, 在位1797-1840）の左右に愛国詩人アルント（Ernst Moritz Arndt, 1769-1860）やプロイセン王国の軍人らが表され、ナポレオン戦争とそれに伴って生じたドイツのナショナリズムが示唆される。このうち第3面の中心として示されるのは、サンスーシ宮の造営を命じ、文化と科学を庇護した啓蒙専制君主フリードリヒ2世である。

#### 1-4. 第4面——ふたりの国王と19世紀の芸術、学問

36名からなる最終面の中心には、旧ナショナルギャラリーの建設を命じたプロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム4世（Friedrich Wilhelm IV., 1795-1861, 在位1840-58/61）と、バイエルン国王ルートヴィヒ1世（Ludwig I., 1786-1868, 在位1825-48）が玉座に並ぶ [表4]。この面にはこの両国王以外に王侯や政治家らは登場せず、第3面までのフリーズと比べ明快な左右対称をなしている。

玉座の左右には19世紀の芸術家たちが配置される。ルートヴィヒ1世の左側には、バイエルン宮廷の三大芸術を代表する画家、建築家、彫刻家が、対するフリードリヒ・ヴィルヘルム4世の右側も同様に、プロイセン国王のもとで活動した芸術家が並ぶ。フリーズ全体の中でも造形芸術家は最も多く登場し計38名に上るが、そのうちの23名が第4面に表されている。ゆえに第4面は、両君主を中心としながらも彼らが支援した同時代の芸術家や学者に視線が向かうよう構成される。さらに、ドイツ統一を象徴するゲルマニア像がフリーズの終点である画面右端の掉尾を飾ることで、面全体が発展史的なドイツ史の成果として称揚される。

以上のようにガイヤーのフリーズは、ドイツ史上の多様な領域からなる人物群像によって構成され、個々人の業績や主要な事件あるいは出来事を示す。さらに各面はドイツ史上、ないしはプロイセン史上重要とされる人物像をメルクマールとして構図の中心に据えており、漠然とした抽象概念としての「ドイツ」ではなく、具体的な事象の連なりとしての「ドイツ史」を示している。

## 2. 新博物館からの構図の借用

ガイヤーのフリーズは全4面がひとつの物語として結びつき、歴史的な連続性を保つよう構成されている。しかし、本作では第2面にのみ、隣接する新博物館に描かれた画家ヴィルヘルム・フォン・

<sup>14</sup> このフリードリヒ2世の形姿は、カウルバッハが新博物館の装飾壁画に描いたフリードリヒ2世に近似する。座像のフリードリヒ2世は存命中にも描かれたが、ヴァイスブリッヒによればとりわけ王の死後、遺品を身に着けた蠟人形の公開により写真や素描を通して広まったという。Vgl. Thomas Weißbrich: The King's Old Clothes: The Uniforms of Frederick II of Prussia as Objects for Collection, Display and Study, in: *Signs and Symbols: Dress at the Intersection between Image and Realia*, Sabine de Günther/ Philipp Zitzlsperger (Eds.), Berlin: Walter de Gruyter, 2018, pp. 59-85.

カウルバッハ (Wilhelm von Kaulbach, 1805-74)<sup>15</sup> の装飾壁画からの影響が認められる。ヒルデブラントやドーゲローによる先行研究では、ガイヤーのフリーズをカウルバッハの装飾壁画と比較できるとの指摘があったが<sup>16</sup>、具体的な検証はなされてこなかった。両作品を比較することで、ガイヤーのフリーズが新博物館との連続性を作り出す役割を果たしていたことが明らかになるだろう。

新博物館中央の大階段室にかつて設置されていたカウルバッハの壁画は、1843年から66年にかけて国王フリードリヒ・ヴィルヘルム4世の注文により描かれた<sup>17</sup>。壁画は6面の大画面と12面の小画面を中心に構成される。とりわけ大画面にはバベルの塔の崩壊から宗教改革に至るまでのヨーロッパの文化史が描かれ、「すべての民族と時代の歴史的に主要な段階における、あらゆる文化の発展を描写したもの」<sup>18</sup>と形容された<sup>19</sup>。そのうちルターを中心とする第6面の「宗教改革の時代」[図2]には、同じく宗教改革期の文化を表したガイヤーのフリーズ第2面との共通性がみられる。

「宗教改革の時代」は、教会堂を思わせる建造物の内部を舞台に、新約聖書を掲げたルターと聖職者らを中央の祭室に配し、放射状祭室の左右にはルネサンス期の自然科学と芸術に関する人物を描く。描かれた人物はガイヤーのフリーズと同様、人物像のまとまりをもとに群へと分割することができ、とりわけ上下左右の4つの群と中央のルターの群がガイヤーのフリーズで借用されている。

<sup>15</sup> カウルバッハは1805年パート・アーロルゼン（現在のヘッセン州）に生まれ、1822年からデュッセルドルフ芸術アカデミーでロマン主義の画家ペーター・フォン・コルネリウス (Peter von Cornelius, 1783-1867) に師事した。1834年から37年にかけて制作し新博物館の壁画にもその図案が用いられた《フン族の戦い》などで名声を広め、歴史画の注文を受けるようになる。1837年以降はルートヴィヒ1世の宮廷画家を務め、1849年にはミュンヘン芸術アカデミーの学長となった。ベルリンで壁画の注文を受けたのちは、ミュンヘンとベルリンを交互に行き来し多拠点での活動を行った。Fritz von Ostini: *Wilhelm von Kaulbach*, Bielefeld und Leipzig: Velhagen & Klasing, 1906; Helmut Börsch-Supan: *Die Deutsche Malerei: von Anton Graff bis Hans von Marées; 1760-1870*, München: Verlag C. H. Beck/ Deutscher Kunstverlag, 1988, S. 410-414.

<sup>16</sup> Peter Bloch/ Josephine Hildebrand: Figurenfriese. Zwei Beispiele, in: *Ethos und Pathos - Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914* (Beiträge), Peter Bloch/ Sibylle Einholz/ Jutta von Simson (Hrsg.): Ausstellung, Berlin: Hamburger Bahnhof, 1990, S. 233; Dorgerloh 1999, S. 135.

<sup>17</sup> 制作経緯や描かれた内容の詳細は以下の文献を参照。Max Schasler: *Die Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums zu Berlin*, Berlin: Allgemeine Deutsche Verlags-Anstalt, 1854; Hans Ebert: Über die Entstehung, Bewertung und Zerstörung der Wandgemälde Wilhelm von Kaulbachs im Treppenhaus des Neuen Museums Berlin, in: *Forschungen und Berichte*, Staatliche Museen zu Berlin/ Preußischer Kulturbesitz (Hrsg.), Bd. 26, Berlin 1987, S. 177-204; Annemarie Menke-Schwinghammer: *Weltgeschichte als >Nationalepos<. Wilhelm von Kaulbachs kulturhistorischer Zyklus im Treppenhaus des Neuen Museums in Berlin*, Berlin: Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, 1994; Monika Wagner: Wohin mit der verlorenen Geschichte? Kaulbachs weltgeschichtlicher Bildzyklus im Neuen Museum, in: *Berlins Museen: Geschichte und Zukunft*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.), München/ Berlin 1994, S. 87-98.

<sup>18</sup> Schasler 1854, S. 17.

<sup>19</sup> 6枚の大画面の主題は順に1「バベルの塔の崩壊」、2「ホメロスとギリシャ人」、3「イェルサレムの陥落」、4「フン族の戦い」、5「十字軍」、6「宗教改革の時代」。

それぞれの群を比較したい<sup>20</sup>。カウルバッハの描くルターはガイヤーのフリーズと同様に、“EVANGERIUM”と記された新約聖書を広げ画面中心に立つ [図2-1]。そして画面左上の科学者たちの群の中で、コペルニクス (Nicolaus Copernicus, 1473-1543) はガイヤーのフリーズと同じく天体図を右手で指し示す [図2-2]。画面左下の群では、コロンブス (Christopher Columbus, ca. 1451-1506) が右腕で地球儀を押さえ、その左隣にはニュルンベルク生まれで地球儀を制作したマルティン・ベーハイム (Martin Behaim, 1459-1507) もまた両手で地球儀を抱えるような姿で立つが、ガイヤーのフリーズではベーハイムやケプラーが地球儀を抱えた姿で表される [図2-3]。

左側の自然科学に対し、右側は人文・芸術の領域を表す。カウルバッハの壁画右下でペトラルカ (Francesco Petrarca, 1304-74) がシェイクスピア (Wiliam Shakespeare, 1564-1616) らに書物を示す群は、ガイヤーのフリーズではメランヒトン (Philipp Melanchthon, 1497-1560) の説教に置き換えられるが、書見台を前に5人の人物に教えを説く点で一致する [図2-4]。

さらにカウルバッハの壁画の右上では、ルネサンス美術に関連する人物が群をなす [図2-5]。《四人の使徒》を描くデューラーを最も高い位置に配し、その右下にはイタリア・ルネサンスの三大芸術家であるレオナルド・ダ・ヴィンチ (Leonardo da Vinci, 1452-1519)、ラファエロ (Raffaello Sanzio, 1483-1520)、ミケランジェロ (Michelangelo Buonarroti, 1475-1564) が、左下にはペーター・フィッシャー (Peter Vischer, c.1460-1529) やゲーテンベルク (Johannes Gutenberg, 1400-68) ら、ドイツ・ルネサンスの芸術や印刷技術の担い手が描かれる。そしてガイヤーのフリーズでホルバイン (Hans Holbein der Jüngere, 1497/98-1543) が《ダルムシュタットの聖母》を片手で掲げるようにして身体の脇に携えていたのと同様、カウルバッハの壁画ではラファエロが《アテナイの学堂》のマケットを掲げている。イタリア・ルネサンスを学んだ上でドイツ・ルネサンスを牽引したデューラーは、ラファエロらより高い位置、ルネサンス芸術の頂点に配される。

以上のように、カウルバッハによる新博物館の壁画群の第6面は、人類史の成果として宗教改革とルネサンス文化を代表させる。ガイヤーのフリーズは、カウルバッハによる壁画の最終面に対応する形で第2面を表し、これに先立つ時代を第1面に集約したとみることができるだろう。そしてカウルバッハが人類史を描いた手法を用いつつ、ガイヤーのフリーズは第3, 4面において、より限定的——プロイセン的、プロテスタント的——なドイツ史を展開していると解釈できる。先述の通り第3面では、「宗教改革の時代」以降のプロイセン王家の繁栄が示され、さらに第4面ではプロイセン王と並ぶバイエルン王によって、ドイツの統一およびカトリック (バイエルン) と融和したプロテスタント (プロイセン) が示される。カウルバッハの壁画が第1面に示す、バベルの塔の崩壊によって生まれた多様な人種ないし民族は、第6面の「宗教改革の時代」への流れで西欧人のキリスト教

<sup>20</sup> 新博物館は第二次世界大戦で大きな損壊を受けカウルバッハの階段室壁画も現存しないため、稿者は写真史料や構想図で内容を確認した。本稿では細部を確認するため、カウルバッハの存命中に別の画家によって描かれた銅版画 [図2] を参照する。

徒のみに「淘汰」され「選択」される。この史観をガイヤーのフリーズは前提として用いつつ、それに続く「進化」するドイツプロイセンの歴史や国内の融和を優先して描写した。

新博物館と旧ナショナルギャラリーの連結はガイヤー独自の発想ではなく、両博物館の全体構想そのものにみられる。1841年に新博物館の建設計画が具体化される際、フリードリヒ・ヴィルヘルム4世および旧博物館の元館長イグナーツ・フォン・オルファース (Ignaz von Olfers, 1793-1871) は、シュプレー川周辺の一部を「芸術と学術の避難場所」とすることを提起した<sup>21</sup>。この時点で旧ナショナルギャラリーの原型となる神殿型の建造物が、国王の素描に既にみられる<sup>22</sup>。ゆえにガイヤーのフリーズにおけるカウルバッハ壁画との連続性は、隣接する両館をひとつのまとまりとして作るという、フリードリヒ・ヴィルヘルム4世の意思を継承するものであるとも解せる。

ただし約20年の隔たりをもって制作された両館の装飾には、大別して2点の相違がみられる。ガイヤーのフリーズは、登場する人物がドイツ語圏の人物のみに限定されている点と、第4面で19世紀の芸術家たちによってその結末が作られている点である。両者が連続する作品としての性質をもつ一方で、旧ナショナルギャラリーは19世紀のドイツに焦点を当てているのである。

カウルバッハの壁画とガイヤーのフリーズが示す両館の連続性とその差異は、ファサードに記された銘文にもうかがえる。新博物館にはラテン語の銘文が施された一方、旧ナショナルギャラリーには「ドイツ芸術に捧ぐ、1871年 (DER DEUTSCHEN KUNST MDCCCLXXI)」とドイツ語で書かれ、さらには定礎や開館の年でなくドイツ帝国統一の年が記された<sup>23</sup>。これらの事実は、旧ナショナルギャラリー設立当時の立場を端的に示す。旧ナショナルギャラリーは、本来王家のコレクションではなく私人の寄贈品から構成されており、収蔵作品は必ずしもドイツ語圏作家の作品に限らない<sup>24</sup>。しかし、旧ナショナルギャラリーは、1871年に生まれた「ドイツ」帝国の芸術に捧ぐ、国家と強く結びついた美術館として建設され、その立地も旧博物館および新博物館と同区域に位置する。そうであるからこそ、後発の館に既存の館との連続性を与えつつ、新生ドイツ帝国を記念する意味合いにおいて既存の館との差別化をも図る役割の一部を、銘文ならびにガイヤーのフリーズが担っていたと考えられるのだ。

<sup>21</sup> Elsa van Wezel: *Die Konzeptionen des Alten und Neuen Museums zu Berlin und das sich wandelnde historische Bewusstsein (Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 43, Beiheft)*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2001, S. 111-155.

<sup>22</sup> Ebd., S. 125.

<sup>23</sup> Dorgerloh 1999, S. 102.

<sup>24</sup> Gustav Friedrich Waagen: *Verzeichniss der Gemälde-Sammlung des am 18. Januar 1861 zu Berlin verstorbenen königlichen Schwedischen und Norwegischen Konsuls J. H. W. Wagener*, Berlin: R. v. Decker, 1861, in: Udo Kittelmann/ Birgit Verwiebe/ Angelika Wesenberg (Hrsg.): *Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2011.



### 3. ノイエ・ピナコテークとヴァルハラからの影響

ガイヤーによる階段室フリーズは、カウルバッハによる新博物館階段室の壁画から大幅に構図を借用し、フリーズの後半2面を新博物館の壁画に描かれた人類史に続く物語として位置づけることによって、19世紀の造形芸術家とプロイセン国王による芸術の庇護への賞賛をさらに強調した。

このときフリーズの第4面で、中央の玉座でプロイセン国王とともにバイエルン国王が並ぶことに疑問が残る。本作は1876年によりやく完成したものの、制作の始まった1866年は普墺戦争の最中であり、未だドイツの統一はなされていなかった。ゆえにプロイセン国王とともに、バイエルン国王だけが玉座に並置されたこの構図は一見奇妙に映る。しかし、ふたりは縁戚関係にあったうえ<sup>25</sup>、ドイツ帝国の成立にともない、プロイセン王国の主導で強国であったバイエルン王国を含めたひとつの国家へとまとめ上げる過程で、プロイセンはバイエルンに配慮する必要がある。このことに鑑みれば、この配置の意図は両者の深い政治的関係から推察することができる<sup>26</sup>。

加えて考慮したいのは、フリードリヒ・ヴィルヘルム4世の「シュプレー川沿いのアテネ」と称された博物館島構想は、ルートヴィヒ1世によるバイエルン王国の「イーザル河畔のアテネ」としての芸術文化政策と、そこから生じた博物館群をひとつのモデルとしていたとみられることである。

バイエルン国王ルートヴィヒ1世はプロイセンのフリードリヒ・ヴィルヘルム4世と比べ、9歳年長で王位を継承した時期も15年早く（1825年以降）、作品収集や博物館、記念碑の建設に関しても1830年代から50年代に至るまで継続してイニシアチブを取ることができた。ミュンヘンのグリプトテーク<sup>27</sup>、アルテ・ピナコテーク<sup>28</sup>、ノイエ・ピナコテークはいずれもルートヴィヒ1世時代に建設され、ヴィッテルスバッハ家のコレクションを主体とする。プロイセンは19世紀に代替わりが重なり、旧博物館がフリードリヒ・ヴィルヘルム3世、新博物館がフリードリヒ・ヴィルヘルム4世、

<sup>25</sup> フリードリヒ・ヴィルヘルム4世は、1823年ルートヴィヒ1世の妹エリーザベト・ルドヴィカと結婚したため、二人は義兄弟であった。この二人の関係性を中心としたベルリンとミュンヘンの美術交流については以下を参照。大原まゆみ「19世紀のベルリンとドイツ諸都市間の美術交流」尾関幸編『ベルリン—砂上のメトロポール（西洋近代の都市と芸術 5）』竹林舎、2015年、50-66頁。

<sup>26</sup> 例えば大原まゆみは、ルートヴィヒ1世が1826年から40年にかけてデューラーの故郷ニュルンベルクに記念碑を建立するにあたり、政治的均衡を保つためプロイセン（プロテスタント）の彫刻家とバイエルン（カトリック）の鋳造家に注文するなど、プロイセンとバイエルンが公的な作品制作の際に互いに配慮し合う関係であったことを論じている。大原まゆみ『ドイツの国民記念碑1813年-1913年—解放戦争からドイツ帝国の終焉まで—』東信堂、2003年、24-32頁。

<sup>27</sup> グリプトテークは古代から近世に至るまでの彫刻を収集の根幹とし、1830年に開館した。Leo von Klenze/ Ludwig Schorn: *Beschreibung der Glyptothek*, München, 1830; Gottlieb Leinz/ Klaus-Jürgen Sembach (Hrsg.): *Glyptothek München, 1830-1980; Jubiläumsausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*, München; Glyptothek München, 1980.

<sup>28</sup> アルテ・ピナコテークは中近世の西洋美術作品を収集の根幹とし、1836年に開館した。Peter von Cornelius/ Ernst Förster: *Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der königlichen Pinakothek zu München*, Leipzig: Verlag von Alphonse Dürr, 1875; Konrad Renger (Hrsg.): „Ihm, Welcher der Andacht Tempel baut...“ *Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986*, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1986.

旧ナショナルギャラリーがヴィルヘルム1世 (Wilhelm I., 1797-1888, 在位1861-88) の時代に建設された。また、各館は持続的かつ一貫性のあるコレクションをもつとはいいがたい。ゆえに、ヴィルヘルム1世がフリードリヒ・ヴィルヘルム4世の意思を継承し、バイエルンのような文化施設の集落地帯を作ることで、プロイセン美術の地位向上を図ろうとしたことは想像に難くない。

ここでガイヤーのフリーズ第4面について、バイエルン王国の首都ミュンヘンの美術館ノイエ・ピナコテークの外壁をかつて覆っていたフレスコからの影響関係を考えたい。この壁画の考案者もまた、元来バイエルン王国を拠点として活動していたカウルバッハであった。ノイエ・ピナコテークは1853年に開館した、同時代美術をコレクションの主体とする美術館である [図3]。外壁のフレスコ壁画はカウルバッハの構想をもとに、フリードリヒ・ニルソン (Christoph Friedrich Nilson, 1811-79) によって1847年から54年にかけて制作され、外壁の2階部分を囲うように設置された<sup>29</sup>。壁画は全19面の、寓意画と歴史画および芸術家の肖像画から構成され、なかでもアルテ・ピナコテークに面した南側の7枚が、ガイヤーのフリーズを考察する上で重要な先例として位置づけられる。

南側の7枚のフレスコは、第4面「芸術家や学者に囲まれ、差し出された彫刻や絵画を眺めようと玉座から立ち上がる国王ルートヴィヒ1世」[図4] を中心に構成される<sup>30</sup>。この面では、玉座から立ち上がるような姿勢で中央に立つルートヴィヒ1世が背景のグリユプトテークとともに、画面内および7面全体の中心軸となる。王の左右をヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann, 1717-68) やズルピツ・ボワスレー (Sulpiz Boisserée, 1783-1854) ら美術史家や収集家、そして王の収集品が取り囲む。この面を挟む他の6面にも、18世紀から19世紀にかけて実在したドイツの芸術家や美術史家がいささか過剰な身振りを伴って描かれ、彼らの制作した作品とともに登場する。中央から見て右側に設置された3枚は、外側から時系列順に物語が進行する<sup>31</sup>。一方左側の3枚は、ルートヴィヒ1世の依頼で制作された作品とその風景が、内側から絵画、建築、彫

<sup>29</sup> 本作もまた第二次世界大戦によって失われ、現在は油彩のマケットのみがノイエ・ピナコテークに所蔵されている。本稿でもマケットの図版を参照する。Werner Mittlmeier: *Die Neue Pinakothek in München 1843-1854: Planung, Baugeschichte und Fresken*, München: Prestel-Verlag, 1977; Frank Büttner: *Herrscherlob und Satire - Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I.*, in: *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, Herbert W. Rott (Hrsg.), München/ Köln: Pinakothek-DuMont, 2003, S. 83-122.

<sup>30</sup> 各面の呼称は以下に倣う。Büttner 2003, S. 83-122; Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), *Neue Pinakothek: Katalog der Gemälde und Skulpturen, Bayerische Staatsgemäldesammlungen*, München/ Köln: DuMont Buchverlag, 2012, S. 174-175.

<sup>31</sup> 主題は向かって右より順に、新古典主義やロマン主義の芸術家が、旧体制風のバロック・ロココ趣味に打ち勝つ第1面「ミネルヴァの庇護のもとで時代錯誤と闘う芸術家と学者たち」、カウルバッハやフレスコの制作を行なった画家のニルソンらがローマで研鑽を積む第2面「近代ドイツ芸術家のローマでの研鑽」、さらに第3面「国王ルートヴィヒ1世の依頼を受けた数多の芸術家たち」では、右側にイタリア・ルネサンスの芸術を学ぶ芸術家、左側には建築家クレンツェや画家コルネリウス、彫刻家ルートヴィヒ・シュヴァンターラー (Ludwig Schwanthaler, 1802-48) らバイエルン王国の宮廷芸術家が描かれる。



刻の順で1面ずつ描かれる<sup>32</sup>。

ガイヤーのフリーズの第4面とノイエ・ピナコテークのフレスコに描かれた人物は、新古典主義期以降のドイツ人芸術家という共通点をもち、人選も多く重複する。このような歴史上の芸術家群像を描いた壁画作品からは、ルーヴル美術館の天井画として制作されたオーギュスト・ドミニク・アングル (Jean Auguste Dominique Ingres, 1780-1867) 《ホメロス礼讃》(1827年) やポール・ドラロッシュ (Paul Delaroche, 1797-1856) によるフランス国立美術学校半円型講堂に描かれた芸術家群像 (1836-41年) が想起される<sup>33</sup>。これらの壁画は共通して、絵画空間内の配置によって芸術家の属する地域やジャンルを示す。しかし、ノイエ・ピナコテークの壁画は絵画であるにもかかわらず、遠近法による奥行きをもった空間表現は控えられ、むしろ時間表現を流動的に表す横の動きが強調され、レリーフにも似た構図をなす。壁画は中央の玉座を軸に、内容面について左右対称性をもつとともに、各面がそれぞれの時間軸をもつため、右から左への時間の経過も同時に表現される。

このことは、ガイヤーのフリーズの、左から右へと時系列順に流れ最終面では玉座を中心に左右対称に広がるという構図に共通する。ただし、ノイエ・ピナコテークに描かれるのは、国王のほか造形芸術に携わる人物に限られる。また、存命の芸術家も加わるほかミュンヘンで活動した芸術家が多い点<sup>34</sup>もガイヤーのフリーズと異なり、ガイヤーが別の参照源を持っていたことも推測される。

ガイヤーのフリーズにみられる、あらゆる領域のすでに物故した人物のみが選択されているという方針は、むしろレーゲンスブルクのヴァルハラに倣ったのではないか。ヴァルハラはバイエルン王国領内のレーゲンスブルクでミュンヘンの建築家レオ・フォン・クレンツェ (Leo von Klenze, 1784-1864) により1842年に建てられた記念碑的建造物で、館内にはドイツ語圏の著名な歴史上の人物が銘文と胸像によって祀られている<sup>35</sup>。館外のファサードは、アルミニウスのペディメントを建築の背面とし [図5]、一方反対側の正面ファサードに設置されたペディメントはゲルマニア像が

<sup>32</sup> 第5面「ルートヴィヒ1世の理想を実現するため招聘された、歴史画・戦争画・風景画・ジャンル絵画の芸術家たち」は、ルートヴィヒ教会の壁画とコルネリウスら、風景画家カール・ロットマン (Carl Rottmann, 1797-1850) を中心に画家が集う。第6面「ルートヴィヒ1世に記念碑的建造物の実現のため依頼された芸術家」は前景にヴァルハラ建築家クレンツェ、ノイエ・ピナコテークの設計原案を作成したフリードリヒ・ゲルトナー (Friedrich von Gärtner, 1791-1847)、後景にヴァルハラとケルハイムの解放記念堂が聳える。左端の第7面「ルートヴィヒ1世から仕事を受ける彫刻家たち」はヴァルハラのパディメント、バヴァリア像などを制作したシュヴァンターラー、ニュルンベルクのデューラー記念碑など、さまざまなバイエルンの彫刻家と記念碑を確認できる。

<sup>33</sup> これらに加え19世紀のナザレ派芸術にも、壁画での群像表現によって芸術を表現した作例が複数存在する。例えばフィリップ・ファイト (Philipp Veit, 1793-1877) の《ドイツに芸術をもたらすキリスト教》(1836年、シュテューデル美術館) やコルネリウスのアルテ・ピナコテーク天井画 (1836年開館) などが挙げられる。

<sup>34</sup> ノイエ・ピナコテークの収集は開館時、ミュンヘンの作品を偏重していた。Dorgerloh 1999, S. 45.

<sup>35</sup> König Ludwig I. von Bayern: *Walhalla's Genossen*, München: Literarisch artistische Anstalt, 1842; Jörg Traeger: *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg: B. Bosse Verlag, 1987.

飾る [図6]<sup>36</sup>。このペディメントの組み合わせはガイヤーのフリーズの終点と始点とに一致するうえ、フリーズという媒体を用いて国家の歴史を物語るさまや、また建築そのものの新古典主義様式も同様に、旧ナショナルギャラリーと共通する。

#### 4. プロイセンからバイエルンへの影響

##### 4-1. カウルバッハのノイエ・ピナコテーク壁画と多彩色建築の関係

ガイヤーのフリーズには、バイエルン王国に関連する複数の作例と共通する点が見受けられた。それは装飾にとどまらず、旧ナショナルギャラリーの建設自体がバイエルンの文化事業からの大きな影響のうちにあるとみられるためであった<sup>37</sup>。しかしながら、神聖ローマ帝国以来豊かな美術の歴史を持つバイエルンの地が歴史の浅い新興国プロイセンへと一方向にのみ影響したわけではなく、ここには双方向の影響関係があったことも示しておきたい。

バイエルンでもプロイセンと同じく19世紀前半に、国王ルートヴィヒ1世による記念碑的建造物や公共建築の建設が急増し、その多くをミュンヘンの建築家クレンツェが設計した<sup>38</sup>。クレンツェはかつて、ベルリンでフリードリヒ・ジリー (Friedrich Gilly, 1772-1800) のフリードリヒ2世記念碑案を実見したことを機に厳格な新古典主義者となったため、ヴァルハラ設計における、高台に神殿を据える案などにはその影響が顕著にうかがえる<sup>39</sup>。その他にもミュンヘンの公共建築物はベルリンの建築界に大きな影響を受けたといわれ<sup>40</sup>、旧ナショナルギャラリーにみられるバイエルンからの影響もまた、もとを辿れば、プロイセンの影響下で作られたものがバイエルンを経て再び還ってきたといえる。

前節で検討したノイエ・ピナコテークのフレスコ壁画は、建造物の外壁を絵画で囲う、博物館建築としては珍しい例を示す。その構図がガイヤーに影響したことにはすでに触れたが、この手法自体には、もとよりプロイセンの影響があったとも解せる。というのも、カウルバッハによるこの壁画は、バイエルン国王の依頼により制作されたというほか詳細な経緯は不明であるが、当初は美術

---

<sup>36</sup> ヴァルハラのパディメントは南側がヨハン・マルティン・ヴァーグナー (Johann Martin Wagner, 1777-1858)、クリスティアン・ダニエル・ラウフ (Christian Daniel Rauch, 1777-1857)、シュヴァンターラーによって、北側がシュヴァンターラーによって制作された。

<sup>37</sup> 一方ノイエ・ピナコテークの中央の間では、バイエルンの画家ロットマンとカウルバッハの作品を展示する空間が計画された。Mittlmeier 1977.

<sup>38</sup> Adrian von Buttlar: *Leo von Klenze: Leben, Werk, Vision*, München: C. H. Beck, 1999.

<sup>39</sup> 杉本俊多『ドイツ新古典主義建築』中央公論美術出版、1996年、180頁。

<sup>40</sup> 杉本 1996、373頁。

館の内装として壁画が発注されたのちに、外壁に設置されるよう変更されたのだという<sup>41</sup>。

これらの変更在先立ちベルリンでは旧博物館が開館していた。旧博物館のファサードはかつてシケル構想による彩色された装飾壁画で飾られており、それはコルネリウスが1830年代から40年代にかけて制作したものであった<sup>42</sup>。外壁を飾る壁画はパウサニアスの『ギリシャ記』に記述のあるストア・ポイキレ<sup>43</sup>が念頭に置かれ、絵画展示のための建築を飾るのにふさわしいとして配置が決定された。ファサードを覆う壁面には、人生の四つの時が季節や時間の経過とともにダイナミックに描かれる。ミュンヘンのアルテ・ピナコテーク天井画は個々の逸話を細かく区切られた区画に描くことで「美術史」を館内に描くうえ、旧博物館のように細やかな時間経過を示す要素はない。ノイエ・ピナコテーク壁画には風刺表現も多く見られるとはいえ、モチーフの流動的連なりによって時間の経過を示すという点にも、旧博物館との共通性をみることができる。

つまりプロイセンとバイエルンでは、政治的にはプロイセンがバイエルンに対して優勢な立場であったがゆえに配慮、譲歩する必要があり、その様子はガイヤーのフリーズに図像として反映された。しかしながら、造形の成り立ちをみると、必ずしも一方向からのみの影響関係が指摘されるだけでなく、双方向の交流——プロイセンからバイエルン、バイエルンからプロイセンへ——、および文化の往還があったことがわかる。

#### 4-2. ポリクロミー建築にみられる19世紀的古代受容

最後に壁面の彩色に着目し、プロイセンやバイエルンの建築にみられる複数の時代性についても触れておきたい。フレスコによって外壁に豊かな色彩を施したノイエ・ピナコテークの構想の背景には、ベルリンで興隆したポリクロミー建築があったと考えられるが、この傾向は旧ナショナルギャ

<sup>41</sup> 館内への設置を見越して描かれた近代ドイツの芸術家群像は、先立ってルネサンスの芸術家たちの逸話群を描いたアルテ・ピナコテークの天井画に対応するものであった。コルネリウスによるこの天井画は、イタリアおよび北方ルネサンスの偉大な芸術家たちについて、ジョルジョ・ヴァザーリ (Giorgio Vasari, 1511-74) や『ドイツのアカデミー』(1768-75年)の著者ヨアヒム・フォン・ザントラルト (Joachim von Sandrart, 1606-88) がまとめた逸話を絵画化し、天井とルネット一区画につき一名の人物を描いた。これらの逸話の集積は、芸術家の肖像だけでなくその営みや制作風景をときに戯画的に活写したカウルバッハの着想源ともなったはずである。しかし、アルテ・ピナコテークと同様に室内を飾る予定であった壁画が屋外へと移動したことはカウルバッハの意図によるものではなく、建築家ゲルトナーとアウグスト・フォン・フォイト (August von Voit, 1801-70)、あるいは国王の意図があったものと考えられる。Konrad Renger (Hrsg.): „Ihm, Welcher der Andacht Tempel baut...“ Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München: Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 1986; Peter von Cornelius/ Ernst Förster: Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der königlichen Pinakothek zu München, Leipzig: Verlag von Alphons Dürr, 1875; Peter von Cornelius/ Clemens von Zimmermann: Beschreibung der Fresko-Malereien in den Loggien der königl. Pinakothek zu München, München: Rösl, 1840.

<sup>42</sup> この時期コルネリウスはミュンヘンのアルテ・ピナコテークの天井画制作に携わっており、ベルリンと並行して制作を行っていた。

<sup>43</sup> パウサニアス『ギリシア記』飯尾都人訳、龍溪書舎、1991年、30、31頁。

ラリーの建築にも看取できるのだ。

一見して旧ナショナルギャラリーは、白大理石を嗜好する18世紀的な新古典主義の価値観をそのまま引き継いだかのように見える。それはこの建物がジリーの遺した形態を継承しており、神殿型の建造物および館外に多数設置されたフリーズや騎馬像などの彫刻群には、色彩が施されていないように見えるためである。しかし、旧ナショナルギャラリーは、シンケルのローマ趣味に始まる19世紀的なポリクロミー建築への関心という新たな価値観をも内包していた。シュルツのフリーズが設置された2階の玄関に立ち、上部を見上げると、柱廊空間の天井部分に鮮やかな色彩が施されている。館内の鮮やかな壁画も含め数々の素描や構想図にもみられる通り、設計者のハインリヒ・シュトラック (Heinrich Strack, 1805-80) は19世紀後半のベルリンにおいてポリクロミー建築を牽引した建築家のひとりであった<sup>44</sup>。旧ナショナルギャラリーで館内の多彩色装飾を構想し実現したのは、建築家アウグスト・シュテューラー (Friedrich August Stüler, 1800-65) が構想の半ばで没したのち、その役目を引き継いだシュトラックの手によるといわれる<sup>45</sup>。すなわち旧ナショナルギャラリーの建築には、18世紀以来のジリーやフリードリヒ・ヴィルヘルム4世による古代受容と、19世紀に始まるポリクロミー建築研究の反映の双方がうかがえるのだ。

ポリクロミー建築に関心を抱いた建築家はドイツでも各地に存在したが<sup>46</sup>、実際の制作に色彩が取り入れられる場合は限られていた。研究や観察の成果を取り入れ彩色建築を実用化していったのは、とりわけシンケル以降の「ベルリン派」と呼ばれた建築家らである。先駆者としてのシンケルは、すでに19世紀初頭からローマの彩色建築に関心を抱き、ポツダムやシャルロテンブルクの王の邸宅などでその関心が反映された<sup>47</sup>。旧博物館の壁画もまた、その実践の一環であった。

18世紀のヴィンケルマンが「高貴な単純」<sup>48</sup>と表現する白大理石の単一性と、19世紀のポリクロミー研究を経て用いられるようになった多彩色の複数性、多様性にみられる古代観は対照的なものである。厳格な新古典主義から歴史主義へと移行し、建築家らは古典古代だけでなく、古今東西の様式から自らの建築様式を選び取るようになった。この動向において旧ナショナルギャラリーの建

<sup>44</sup> Eva Börsch-Supan: *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, München: Prestel-Verlag, 1977, 104-107; 齊藤理『19世紀ベルリン派と建築のポリクロミー』東京大学、2004年、博士論文、48-56頁。

<sup>45</sup> Dorgerloh 1999, S. 84-89.

<sup>46</sup> Leo von Klenze: *Versuch einer Wiederherstellung des toskanischen Tempels*, München, 1821; Gottfried Semper: *Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*, Altona: Johann Friedrich Hammerich, 1834; August Stüler: Ueber Dekorazion der Zimmer zu Pompeji, in: *Allgemeine Bauzeitung*, 5, 1840, S. 226-233.

<sup>47</sup> 齊藤 2004、27-31頁。

<sup>48</sup> Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/ Leipzig, 1756, S. 21. (ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン『ギリシア美術摸倣論』澤柳大五郎訳、座右宝刊行会、1976年、36頁。)

築は、新古典主義と多彩色建築の曖昧な複合によって生じた過渡期的な存在だといえる<sup>49</sup>。

ここには、プロイセン＝ベルリンと、バイエルン＝ミュンヘン相互の影響関係だけでなく、18世紀および19世紀に見られた複数の古代受容が共存する様子がみられる。つまり、18世紀から19世紀へといった直線的な時代の流れだけではなく、地理・時間の重層的なありようが博物館建築を通して認められるようになるのである。

#### おわりに

彫刻家オットー・ガイヤーによる旧ナショナルギャラリーの階段室フリーズには、シュルツの玄関フリーズがプロイセン国王を中心とした芸術の発展を明快に表現するのとは異なる、複数の「ドイツ」概念が認められる。とりわけ第2面と第4面に着目すると、まず第2面は、ルターを中心とするその構図によってベルリン新博物館のカウルバッハによる装飾壁画と結びつく。これら2作に描かれたルターはプロイセンのプロテスタント性を示す一方、両者の接続は先代の国王が企図した博物館区域の統合ともその発想を同じくする点で、バイエルン王国の構想とも連関する。

さらに、フリーズ第4面の構想もまた、ノイエ・ピナコテークにかつてあった壁画やヴァルハラなど、バイエルンの建造物に範を求めた可能性がある。この点からも、プロイセン王国の文化事業や公共建築がバイエルン王国からの大きな影響のもとにあったことが導き出される。このような、ガイヤーのフリーズに認められる他領邦との関係性や複数の造形的着想源は、シュルツのフリーズにはみられない。さらに最終節では、彩色された建造物という要素から読み取れるプロイセンからバイエルンへの影響、加えて、18世紀と19世紀の異なる古代受容の共存を示した。

同時代の批評においてガイヤーのフリーズは、その造形面、技巧面の完成度の高さに比して、人物の選択が「百科事典からの味気ない抜粋」あるいは「一種の年表」のようだと批判されている<sup>50</sup>。なかでも、より新しい時代の芸術家の描写における一貫性や思想的連関のなさが嘆かれた。確かにフリーズ第4面には、ふたりの王のもとに複数の地域、ジャンルの芸術家が羅列されていることはこれまでにも述べてきた通りである。このことは「年表」的描写に起因するというよりも、バイエルン王に関連する芸術家や、ノイエ・ピナコテーク壁画に描かれたようなパトロネージの様子を取り入れるなど、ガイヤーのフリーズが多くの政治的・社会的事情を斟酌した結果であるといえる。この批評の戸惑いが端的に示すように、ガイヤーのフリーズは、当時の歴史観やその影響関係がプロイセン領内にあってさえ、必ずしもひとつにまとめきれないことを明確に物語っている。

<sup>49</sup> 同時期に建設されたベルリン工芸博物館（1881年開館）は、ネオルネサンス様式の建築の外壁面に諸工芸の擬人像を描いた多彩色のモザイクをめぐらせており、より新しい時代の動向を取り入れている。

<sup>50</sup> Adolf Rosenberg, Die Berliner Nationalgalerie, in: *Kunstchronik*, 11, 1876, S. 462.





[図1] オットー・ガイヤー「ベルリン旧ナショナルギャラリーの階段室のための歴史フリーズ」  
スタッコに彩色、旧ナショナルギャラリー、ベルリン、1870-75年

[表1] オットー・ガイヤーの階段室フリーズ第1面



群・主題	人物 (生没年) 備考 <sup>51</sup>
[1] ローマに対する勝利	アルミニウス (ARMINIUS, 前18?-後17) トイトブルクの戦いでローマ軍に勝利したケルスキー族の族長
[2] 異教から キリスト教文明へ	聖ボニファティウス (BONIFATIUS, 680-754/5) フランク王国への伝道者、ドイツの守護聖人
[3] 改宗を導くカール大帝	カール大帝 (KARL DER GROSSE, 742-814) フランク・ローマ帝国国王
	アルボイーノ (ALBOIN, 26-572/573) ランゴバルド族の王
	ローラン (ROLAND, 736-778) 聖騎士
[4] オットー1世と ドイツの発展	ウイドゥッキント (WITTEKIND, 不明-807?) カール大帝に抵抗したザクセンの指導者
	ハインリヒ1世 (KAISER HEINRICH I, 876-936) ザクセン公、東フランク王
	オットー1世 (KAISER OTTO I, 912-973) 神聖ローマ皇帝 (初代)
	バーダーボルン司教マインヴェルク (MEINWERK VON PADERBORN, 975-1036) ヒルデスハイム司教ベルンヴァルト (BERNWARD VON HILDESHEIM, 950/960-1022) ランベルト・フォン・ヘルスフェルト (LAMBERT VON ASCHAFFENBURG, 1028-1082/85) 年代記作者
[5] バルバロッサと十字軍	ハインリヒ・フォン・フェルデケ (HEINRICH VON VELDEKE, 1140?-1200?) 詩人
	フライジングのオットー (OTTO VON FREISING, 1112-1158) 司教、歴史書記者
	フリードリヒ1世 (FRIEDRICH BARBAROSSA, 1123?-1190) 神聖ローマ皇帝
	ハインリヒ・ヴェルポデー (HEINRICH WELPODE, 生没年不詳) 十字軍騎士 クレルヴォーのベルナルドゥス (BERNHARD VON CLAIRVAUX, 不詳-1176) 神学者
[6] ゴシック芸術	エルヴィン・フォン・シュタインバッハ (ERWIN VON STEINBACH, 1244-1318) 石工
	ザビーナ・フォン・シュタインバッハ (SABINA VON STEINBACH, 13-14世紀) エルヴィンの娘、伝説上の女石工
	ヴィルヘルム・フォン・ケルン (WILHELM VON KOELN, 14世紀) ケルン派の画家

<sup>51</sup> アルファベット表記はフリーズ下部に記載の表記に従う。

[表2] オットー・ガイヤーの階段室フリーズ第2面



[7] ヴァルトブルクの 歌合戦	ヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハ (WOLFRAM VON ESCHENBACH, 1160/80-1220) 詩人 (ミネザング)
	ゴットフリート・フォン・シュトラースブルク (GOTTFRIED VON STRASSBURG, 不明-c.1215) 詩人 (ミネザング)
	ビーテロルフ (BITEROLF, 13世紀) 詩人 (ミネザング)
	エリーザベト・フォン・テューリンゲン (ELISABETH VON THUERINGEN, 1207-1231) テューリンゲン方伯ルートヴィヒ1世の妻
	ヘルマン1世 (HERMANN VON THUERINGEN, 1155-1217) テューリンゲン方伯
	クリングゾール (KLINGSOR) 錬金術師
	ヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデ (WALTHER V.D. VOGELWEIDE, 1170-1230) 詩人 (ミネザング)
	ハインリヒ・フォン・オフターディンゲン (HEINRICH VON OFTERDINGEN, 12-13世紀) 詩人 (ミネザング)
ラインマル・フォン・ツヴェーター (REINMAR V. ZWETER, 1200-1248) 詩人	
[8] ルネサンスの 学問・印刷術	ペーター・シェーファー (PETER SCHOEFFER, 1425-1503) 出版印刷 ※ <sup>52</sup>
	ヨハネス・グーテンベルク (JOHANN GUTENBERG, 1400-1468) 出版印刷
	ヨハン・フスト (JOHANN FUST, 1400-1466) 出版印刷
	マルティン・ベーハイム (MARTIN BEHAIM, 1459-1507) 天文学者
	ニコラウス・コペルニクス (KOPERNIKUS, 1473-1543) 天文学者
[9] 宗教改革と改革神学 ザクセン宮廷	ユストゥス・ヨナス (JUSTUS JONAS, 1493-1555) ルター派の神学者
	ウルリッヒ・フォン・フッテン (V. HUTTEN, 1488-1523) ルター派の騎士、人文主義者
	フランツ・フォン・ジッキンゲン (V. SICKINGEN, 1481-1523) ルター派の騎士
	ヨハネス・ブーゲンハーゲン (BUGENHAGEN, 1485-1558) ルター派の騎士
	フィリップ・メラニヒトン (MELANCHTHON, 1497-1560) 神学者
	マルティン・ルター (LUTHER, 1483-1546) 神学者
	フィリップ1世 (PHILIPP V. HESSEN, 1504-1567) ヘッセン方伯
	フリードリヒ3世 (FRIEDRICH DER WEISE, 1463-1525) ザクセン選帝侯
	ヨハン・フリードリヒ (JOHANN FRIEDRICH, 1503-1554) ザクセン選帝侯
ルーカス・クラナハ (父) (LUCAS CRANACH, 1472-1553) 画家	
[10] ドイツ・ルネサンスの 造形芸術	ペーター・フィッシャー (父) (PETER VISCHER, c.1460-1529) 彫刻家
	ハンス・ゼーバルト・ベーハム (HANS SEBALD BEHAM, 1500-1550) 版画家
	アルブレヒト・デューラー (ALBRECHT DUERER, 1471-1528) 画家
	ハンス・ブリュッゲマン (HANS BRUEGGEMANN, c.1480-1540) 彫刻家
	ハンス・ホルバイン (子) (HANS HOLBEIN, 1497/98-1543) 画家
アダム・クラフト (ADAM KRAFFT, c.1460-1508) 彫刻家	
[11] ルネサンスの学問	ヨハネス・ケプラー (JOHANNES KEPLER, 1571-1630) 天文学者
[12] 三十年戦争 (カトリック陣営) マグデブルクの戦い	テイリー伯ヨハン・セルクラエス (JOHANN V. TILLY, 1559-1632) 皇帝軍の備兵隊長
	クリスティアン・ヴィルヘルム (CHRISTIAN WILHELM, 1587-1665) マグデブルク司教
[13] 三十年戦争 (ルター派陣営) 戦禍ののちの平和の到来	フリードリヒ・ヴィルヘルム (KURFUERST FRIEDRICH WILHELM, 1620-1688) ブランデンブルク選帝侯、プロイセン公
	パウル・ゲルハルト (PAUL GERHARDT, 1607-1676) 神学者、詩人

<sup>52</sup> 表中の※は、作品が完成し壁面に設置されたのちに追加された人物を示す。



[表3] オットー・ガイヤーの階段室フリーズ第3面



[14] 初代プロイセン王	アンドレアス・シュリューター (SCHLUETER, c.1660-1714) 建築家、彫刻家
	ゴットフリート・ヴィルヘルム・ライブニッツ (LEIBNIZ, 1646-1716) 哲学者
[15] 第2代プロイセン王	ゾフィー・シャルロッテ・フォン・ハノーファー (SOPHIE CHARLOTTE, 1668-1705) プロイセン王妃
	フリードリヒ1世 (KOENIG FRIEDRICH I, 1657-1713) 初代プロイセン王
[16] 第3代プロイセン王	アスムス・ヤーコプ・カルステンズ (A. CARSTENS, 1754-1798) 画家
	アントン・ラファエル・メンクス (RAFAEL MENGES, 1728-1779) 画家
	ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (WINCKELMANN, 1717-1768) 美術史家
	クリスティアン・ゲッレルト (GELLERT, 1715-1769) 詩人
	フリードリヒ・ゴットリーブ・クロプシュトック (KLOPSTOCK, 1724-1803) 詩人
	カール・エマニュエル・バッハ (BACH, 1714-1788) 音楽家
	クリストフ・ヴィリバルト・グルック (GLUCK, 1714-1787) 音楽家
	イマヌエル・カント (KANT, 1724-1804) 哲学者
[17] 18世紀の芸術	フリードリヒ2世 (KOENIG FRIEDRICH II, 1712-1786) 第3代プロイセン国王
	ゲオルク・ヴェンツェスラウス・フォン・クノーベルスドルフ (VON KNOBELSDORFF, 1699-1753) 画家
	クリストフ・マルティン・ヴィーラント (WIELAND, 1733-1813) 詩人 ※
	ゲオルク・フリードリヒ・シュミット (G. F. SCHMIDT, 1712-1775) 画家
	ダニエル・ニコラウス・ホドヴィエツキ (CHODOWIECKI, 1726-1801) 画家
	フリードリヒ・シラー (SCHILLER, 1759-1805) 詩人
	ゴットホルト・エフライム・レッシング (LESSING, 1729-1781) 詩人
	ヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ (GOETHE, 1749-1832) 詩人
	フランツ・ヨーゼフ・ハイドン (HAYDN, 1732-1809) 音楽家
	ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (MOZART, 1756-1791) 音楽家
[18] ナポレオン戦争と ナショナリズムの勃興	ヨハン・ゴットフリート・ヘルダー (HERDER, 1744-1803) 詩人 ※
	ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (BEETHOVEN, 1770-1827) 音楽家
	テオドール・ケルナー (KOERNER, 1791-1813) 詩人
	エルンスト・アルント (ARNDT, 1769-1860) 詩人
	ゲブハルト・レベリヒト・フォン・ブリュッヘル (BLUECHER, 1742-1819) プロイセン王国の軍人
	ゲルハルト・フォン・シャルンホルスト (SCHARNHORST, 1755-1813) プロイセン王国の軍人
	ハイน์リヒ・フリードリヒ・フォン・シュタイン (STEIN, 1757-1831) プロイセン王国の官僚
	ルイーゼ・フォン・メクレンブルク＝シュトレリッツ (KOENIGIN LUISE, 1776-1810) プロイセン王妃
	フリードリヒ・ヴィルヘルム3世 (KOENIG FRIEDRICH WILHELM III, 1770-1840) 第5代プロイセン国王
	フリードリヒ・シュライアマハー (SCHLEIERMACHER, 1768-1834) 哲学者
	ヨハン・ゴットリーブ・フィヒテ (FICHTE, 1762-1814) 哲学者
	ゲオルク・ヴィルヘルム・フリードリヒ・ヘーゲル (HEGEL, 1770-1831) 哲学者
エドゥアルト・ガウス (GAUSS, 1797-1839) 哲学者 (数学者ガウスとみる説もある)	

[表4] オットー・ガイヤーの階段室フリーズ第4面



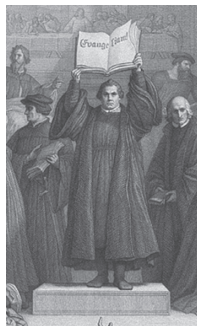
[19-1] 言語学・音楽・ 自然科学・文献学	ヤーコプ・グリム (JACOB GRIMM, 1785-1863) 言語学者
	ヴィルヘルム・グリム (WILHELM GRIMM, 1786-1859) 言語学者
	カール・マリア・フォン・ヴェーバー (MARIA von WEBER, 1786-1826) 音楽家
	アレクサンダー・フォン・フンボルト (ALEX. von HUMBOLDT, 1769-1859) 博物学者、地理学者
[19-2] 新古典主義 (建築・彫刻)	アウグスト・ベック (BOECKH, 1785-1867) 文献学者
	ヨハン・ゴットフリート・シャドウ (G. SCHADOW, 1764-1850) 彫刻家
	フリードリヒ・ダンネッカー (DANNECKER, 1758-1841) 彫刻家
	カール・フリードリヒ・シンケル (SCHINKEL, 1781-1841) 建築家
[19-3] ロマン主義 (著述、絵画)	クリスティアン・フリードリヒ・ティーク (F. TIECK, 1776-1851) 彫刻家
	クリスティアン・ダニエル・ラウフ (RAUCH, 1777-1857) 彫刻家
	ヨハン・フリードリヒ・オーヴァーベック (OVERBECK, 1789-1869) 画家
	フリードリヒ・シェリング (SCHELLING, 1775-1854) 哲学者 ※
[19-4] バイエルンの 三大芸術	ユリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルト (SCHNORR, 1794-1872) 画家
	モーリッツ・フォン・シュヴィント (SCHWIND, 1804-1871) 画家
	ヴィルヘルム・フォン・カウルバッハ (KAULBACH, 1805-1874) 画家
[19-5] プロイセンと バイエルンの王	レオ・フォン・クレンツェ (KLENZE, 1784-1864) 建築家
	ルートヴィヒ・シュヴァンターラー (SCHWANTHALER, 1802-1848) 彫刻家
	ルートヴィヒ1世 (KOENIG LUDWIG, 1786-1868) バイエルン国王
[19-6] プロイセンの 造形芸術 (建築・絵画・ 美術史著述)	フリードリヒ・ヴィルヘルム4世 (KOENIG FRIEDRICH WILHELM IV, 1795-1861) 第6代プロイセン国王
	ルートヴィヒ・ペルジウス (PERSIUS, 1803-1845) 建築家
	フリードリヒ・アウグスト・シュテューラー (STUELER, 1800-1865) 建築家
	アルフレート・レーテル (RETHEL, 1816-1859) 画家
[19-7] プロイセンの 文学、音楽	ペーター・フォン・コルネリウス (CORNELIUS, 1783-1867) 画家
	ルートヴィヒ・フォン・ショルン (SCHORN, 1793-1842) 美術史家
	ジャコモ・マイアベーア (MEYERBEER, 1791-1864) 音楽家
	フェリックス・メンデルスゾーン・バルトルディ (MENDELSSOHN, 1809-1847) 音楽家
[19-8] プロイセンの 造形芸術 (彫刻・絵画)	フリードリヒ・リュッケルト (RUECKERT, 1788-1866) 詩人
	ルートヴィヒ・ティーク (L. TIECK, 1773-1853) 詩人
	アウグスト・キス (KISS, 1802-1865) 彫刻家
	アウグスト・フィッシャー (AUGUST FISCHER, 1805-1866) 彫刻家
[19-9] プロイセンの 造形芸術 (彫刻)	エルンスト・リーチェル (RIETSCHEL, 1804-1861) 彫刻家
	エドゥアルト・ヒルデブランドト (EDUARD HILDEBRANDT, 1817-1868) 画家
	フランツ・クリューガー (FRANZ KRUEGER, 1797-1857) 画家
[20]	ヘルマン・シーフェルバイン (SCHIEVELBEIN, 1817-1867) 彫刻家
	グスタフ・ブレーザー (BLAESER, 1813-1874) 彫刻家
	ゲルマニアの擬人像



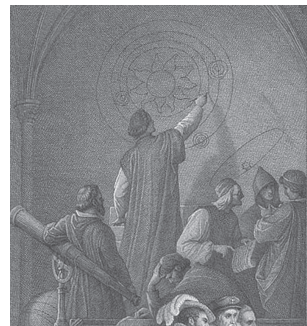
【図2】 エドゥアルト・アイヒェンス カウルバッハの壁画「宗教改革の時代」に基づくエッチング、1867年



【図2-1】



【図2-2】



【図2-3】



【図2-4】



【図2-5】







〔図3〕 建設当初のノイエ・ピナコテーク  
注文主: ルートヴィヒ1世  
構想: フリードリヒ・ゲルトナー  
設計: アウグスト・フォン・フォイト  
定礎1846年、落成1853年

フレスコ壁画  
考案: ヴィルヘルム・フォン・カウルバッハ  
制作: フリードリヒ・ニルソン



〔図4〕 ヴィルヘルム・フォン・カウルバッハ  
「芸術家や学者に囲まれ、差し出された彫刻や絵画を眺めようと玉座から立ち上がる国王ルートヴィヒ1世」  
板・油彩、78.5×163.0cm  
ノイエ・ピナコテーク、ミュンヘン、1848年



〔図5〕 ヴァルハラ神殿北側ペディメント

彫刻: ルートヴィヒ・シュヴァンターラー、レーゲンスブルク (旧バイエルン王国領内)、1830-42年



〔図6〕 ヴァルハラ神殿南側ペディメント 彫刻: ヨハン・マルティン・ヴァーグナー、

クリスティアン・ダニエル・ラウフ、シュヴァンターラー、レーゲンスブルク (旧バイエルン王国領内)、1830-42年

図版出典

〔図1, 5, 6〕 執筆者撮影 (2016年) 〔図2〕 SMB-digital Online-Datenbank der Sammlungen: <https://id.smb.museum/object/829499/das-zeitalter-der-reformation> (最終アクセス日: 2022年9月24日) 〔図3〕 Werner Mittlmeier: *Die Neue Pinakothek in München 1843-1854: Planung, Baugeschichte und Fresken*, München: Prestel-Verlag, 1977. 〔図4〕 Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.), *Neue Pinakothek: Katalog der Gemälde und Skulpturen, Bayerische Staatsgemäldeammlungen*, München/ Köln: DuMont Buchverlag, 2012. [表1 ~ 4] Moritz Wullen: *Die Deutschen sind im Treppenhaus: Der Fries Otto Geyers in der Alten Nationalgalerie*, Köln: DuMont Buchverlag, 2002.

