

バイエルン王ルートヴィヒ二世の美術館

大原 まゆみ

ー ルートヴィヒの美術立国

バイエルン王ルートヴィヒ二世 (König Ludwig II. August von Bayern, 1786-1886) は、一八二五年十月に父マクシミリアン・ヨーゼフの後を襲って、南ドイツの小王国バイエルンの第二代国王に即位した。君主としての彼の功績は、主にその旺盛かつかなり性急な美術推進活動によって形を遺した。記念碑の建立 (ヴァルハラ、解放記念堂、バイエルン榮譽記念堂とバヴァリア像、陸軍戦没者のためのオベリスク、デューラー立像、選帝侯マクシミリアン騎馬像、父王座像、武將堂と凱旋門、王の広場前門など) をはじめ、王宮の増築と装飾 (祝祭棟、王家居住棟および宮廷礼拜堂の新設、庭園アーケードの壁画)、芸術施設の開設 (劇場、コンサートホール、美術館、展覧会場)、中

世の建造物の保存修復と改築 (バンベルク、レーゲンスブルクおよびシュパイアー大聖堂、ミュンヘン旧市門など)、首都の人口増加に合わせたさまざまな歴史主義ネオ様式による聖堂区聖堂の新築等、その範囲は多岐に亘っている。王自らが先頭に立ち、机上のプランに留まらず実現させたものが大多数だったことも特筆される。

彼がこのような行動をとった背景には、いくつかの歴史的巡り合わせがあった。まず、王国は成立して間もなく、特に首都の整備は重要だったこと。第二に、とはいえ時代は既に近代へと踏み出したところで、「遅れて来た王」である彼は、列強の間での舵取りをしながら国民の教育や福祉にも配慮する必要がある、君主のあり方、小国の存在感、どのようにして名を遺すかを考えたこと。そして第三に、美術において新時代を画した

いと考える気鋭の美術家たちに、早い時期に出会ったことである。

第一の点から言うと、ルートヴィヒは誕生の時点では一介の小貴族に過ぎなかった。確かに彼の属するヴィッテルスバハ家は、十二世紀末にバイエルン公爵、十三世紀初頭にはプファルツ伯爵（ライン宮中伯）という高い地位に封ぜられ、選帝侯制が導入されてからは常にその一席または二席、最大で四席を占め、短期ながら二度皇帝を出したこともある、神聖ローマ帝国内でも指折りの名門である。しかし、バイエルン系とプファルツ系は長らく仲が悪く、さらに後者は系統分裂を繰り返していた。父マクシミリアン・ヨーゼフ（以下マックスと表記）は、プファルツの傍系ビルケンフェルトの出で、この系は代々フランス王に仕えて外国人編成軍の指揮を執るのを生業としており、こうした関係から、ルートヴィヒの名付け親はフランス王ルイ十六世だった。大国の王の名をもらったルートヴィヒは、家内ではフランス風にルイと呼ばれていた。

十八世紀に入ると、隣接する強国オーストリア、フランスに對抗するため、バイエルン系とプファルツ系はこれまでの不仲を解消し、いざという時の家内団結、そして正嫡男子の減少に備えた家系統合の契約（Hausunion）を結んだ。一七七七年にまずバイエルン系が断絶、契約に従って、プファルツ＝ズルツバハ系のカール・テオドルが最も古い系統の男子として家督を継ぎ、宗旨はカトリック、居城をミュンヘンに置いた。し

かし、彼自身はこの田舎町に愛着を持てず、城下町は発展しなかった。一七九五年になると、プファルツ＝ヴィアイブリュッケン系の断絶を受けてマックスがその公爵位を継ぎ、正嫡男子のいない高齢のカール・テオドルの後継者候補に浮上、四年後に彼が亡くなると、契約の準備段階では声も掛けられなかったビルケンフェルト系のマックスが、ヴィッテルスバハ家全体の当主兼選帝侯となり、マンハイムからミュンヘンへと入城した。

この頃は、ちょうど大革命とそれに続く戦乱の中から、ナポレオンが急速に台頭した時期に当たっている。マックスは当初は対仏同盟に同調していたが、ほどなく常勝ナポレオン側に付くことを選んだ。後者の後ろ盾で行なわれた神聖ローマ帝国内の領土再編（主に司教領や修道院領の吸収）に乗じて、バイエルンは領土・人口ともに一挙に約一・五倍に膨らみ、ライン地方での喪失を埋め合わせた上、一八〇六年元旦には帝国法によらずに王国に昇格して、同年十月の帝国の消滅を後押しした。主権国家の長となったマックスは、翌年ジョゼフィーヌの連れ子でナポレオンの養子となったウジェーヌに娘アウグステを嫁がせ、フランス皇帝と姻戚を結んだ。バイエルンがライン同盟から対仏同盟に復帰するのは、一八一三年十月の「諸国民の戦い」直前というぎりぎりのタイミングだったが、おかげでナポレオン失脚後も王国は保たれた。

マックスはこのように天啓によって、あるいは棚ぼた式に、

王位まで上り詰めたが、その時には既に五十歳を目前にしていた。それでも、第二の近代化という点では、彼の代に宰相モンジュラのもとで精力的な内政改革が行なわれ、統治、財政、税制、軍事等の機構を刷新した。一八〇八年には簡略ながらフランス型の憲法 (Konstitution) を発布、これによってバイエルンはドイツ諸国の中では早期に立憲君主制に移行し、十年後の新憲法 (Verfassung) では、民の代表も参加する議会も開設された。しかし、首都に王都らしい姿を与える仕事の大きな部分は息子の代に持ち越された。

ミュンヘンの都市改造計画は、王太子時代を含め、主にルートヴィヒのもとで進められた。まず狭い旧市街を囲んでいた城壁を壊し、その外側に基盤目のように区画された新市街地を拓き、要所にアクセントとなる大通りや広場を設けた。そこに先述の芸術施設に加えて、ランツフートから移設した大学や図書館のような文教施設、さらに郵便局、病院、兵舎、鉄道駅、イザール川に架かる橋、といった都市機能に直結するインフラが、集中して整えられた。こうした「公共事業」に伴い、名のある学者たちが招聘され、彫刻鑄造所やステンドグラス工房などの美的生産施設も新たに開設され、文化と経済両面から王国の活性化に寄与したのである。王は美術館等に留まらず、王宮の一部までも市民に開放し、その「美的教育」の用に供した。

第三の、美術家たちとの交流は、特に初期のイタリア滞在を契機に推進された。一八〇四年から五年にかけての第一回イタ

リア旅行は、十代末のルートヴィヒにとつてのグランド・ツアーであり、この時ヴェネツィアでアントーニオ・カノーヴァ (Antonio Canova, 1757-1822) の彫刻展を見、特に青春の女神ヘーベ像に感動したことから美術に開眼したという⁵。ローマでは古代・ルネサンスの名品をひととおり見たほか、デンマークの彫刻家ベルテル・トーヴァルセン (Bertel Thorvaldsen, 1770-1844)、スイス出身の画家アンゲリカ・カウフマン (Angelika Kauffmann, 1741-1807) など、主にドイツ系の新古典主義者たちと接触した⁶。この時から王太子は美術品の蒐集にも着手し、ローマに長期滞在していたミュンヘンの風景画家ゲオルク・ディリス (Johann Georg Dillis, 1759-1841) をエージェントとした。

第二回のイタリア旅行は、戦後間もない一八一七—一八一年に行なわれた。かねてより父のフランス寄り政策には批判的で、解放戦争への参加を強く進言したルートヴィヒは、この時期には長髪に古ドイツ装束で町を闊歩し、また、ローマ在住のドイツ人美術家たちも、ナシヨナリズムの洗礼を受けたロマン主義の世代へと交代していた。なかでもナザレ派のグループは、プロイセン総領事館の置かれたバルトルディ荘 (現ヘルツィアーナ図書館) に、前年からフレスコ壁画サイクルを制作して注目を集め、続いてイタリア人マッシモ侯爵からの注文を受け、そのカジノを飾るイタリア古典文学を主題とする天井画と壁画に取り組んでいる最中だった。彼ら、ことに当時そのリーダー格

だったペーター・コルネリウス (Peter Cornelius, 1783-1867) は、ドイツ絵画に新たな活力を与えるには公の眼に触れる大作を手掛けるべきであり、それには有力なパトロンが必要だと考え、ローマを訪れるドイツの要人たちに、折に触れてそのことを訴えていた。建築に直接描かれる大画面絵画の要請に応えられる彼らと、多くの建築プロジェクトを準備中のルートヴィヒとは意気投合し、王太子の帰国に際しては美術家たちによる盛大な送別会が催された⁷⁾。帰途に同行したコルネリウスは、ミュンヒェンで次々と大きな仕事を任されることになる。

ルートヴィヒはその後、王太子時代だけでもさらに二度イタリアに赴き、ナザレ派との親交を深めた。一八二五年にはユリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルト (Julius Schnor von Carlsfeld, 1794-1872)、翌年にはフリードリヒ・オーヴァーベック (Johann Friedrich Overbeck, 1789-1869) を、立て続けにミュンヒェンに招聘し (後者は家庭の事情により辞退)、この派に対する期待の高さを示している。特にシュノルがミュンヒェンで与えられた仕事は、古代史や神話ではなく、祖国の歴史や伝承を描く歴史画という新ジャンルの確立・普及に貢献し⁸⁾、王はそれらを一般公開することで、美術および歴史を通した国民教育の一環とした。

これとは別に、一八一五年にナポレオンの百日天下に対する勝利者のひとりとしてパリを訪れたルートヴィヒは、ボナパルト一族失脚のあおりを受けてヴェストファーレン王国宮廷建

築家の職を失い、伺候先を探していたレオ・クレンツェ (Leo Klenze, 1784-1864) と再会した。野心家で有能なクレンツェは、これを機にルートヴィヒの建築計画の多数に関わり、統率を担う一方、王の美術上の顧問や旅行の同行者、時に外交官役も務めるなど、宮廷内外で重要な地位を占めるようになった。

こうした外部から招かれた美術家たちに加え、建築家フリードリヒ・ゲルトナー (Friedrich Gärtner, 1792-1847) や彫刻家ルートヴィヒ・シュヴァンターラー (Ludwig Michael Schwanthaler, 1802-48) のようにミュンヒェンで育成された美術家たちも、ルートヴィヒのために腕を揮った。特筆すべきは、参加者のほとんどが王と同世代か、さらに若く、そのキャリアの初期に見出され、多くは長期に亘って彼と一緒に仕事をしたことである。若々しく挑戦的な実働部隊を持つことは、次々と企画を繰り出す王にとって意義のあることだったに相違ない。短気な「デイレクタント」である王は、美術家に無理な要求をし、互いに競わせることも少なくなかったが、彼らの功績に名誉で報い、コルネリウス、クレンツェ、ゲルトナー、シュヴァンターラーら多数を貴族に列している。

ルートヴィヒがこのように、小王国の立憲君主に許された資源とエネルギーを美術政策に注いだことは、決して無駄にはなかった。美術館や美術アカデミーを用意し、注文・買い上げ・展示のチャンスを通じて美術家に活躍の場を与え、榮譽で遇したことは、十九世紀半ばから第一次大戦前までの「美術都

市」ミュンヘンの繁栄と国際的名望に、確實につながったのである。ただ、それは彼の在位中は国家や首都の財政に、退位後は王位を継いだ長男に、大きな負担をかけるものだった¹⁰。

二 ルートヴィヒの美術館

ルートヴィヒの手がけた美術に関わる事業は前項で見たように多岐に亘り、関連文献は一次資料・二次資料ともに多数に上るが、この小論では彼の開設した三つの美術館を取り上げ、その概要を述べることにする。

ヨーロッパでは十八世紀中頃より、王候貴族の私的美術コレクションから、一般の人々が享受し、開かれた研究・教育機関でもある美術館へと移行する動きが現れる。フォルカー・プラーゲマンの挙げている例では、ローマのアルバーニ荘、ロンドンの大英博物館（現大英博物館の前身）、カッセルのフリドリッヒ・アーム、ヴァティカンのパオ・クレメンティーノ美術館、デュッセルドルフのプファルツ選帝侯のギャラリー、シュライスハイムのバイエルン選帝侯のギャラリー、ヴィーンの帝室絵画ギャラリー（美術史美術館の前身）、パリのフランス美術館とフランス文化財美術館（それぞれルーヴル美術館とクリュニー美術館の前身）が、一七四〇年代から九〇年代にかけて各地に生まれている¹¹。

このうち、枢機卿の別邸であるアルバーニ荘はテーマ別展示

で非公開、王に購入を拒まれた一般人のコレクションが基となった大英博物館は、美術品を収集に加えるようになったのが十九世紀に入ってからであり、ヘッセン方伯のフリドリッヒ・アームは「驚異の部屋」型のコレクションで限定公開、教皇庁の古代美術コレクションはテーマ別展示でやはり限定公開であったため、近代的な意味での美術館と呼ぶのはまだ難しいところがある。

これに対し、一七七〇年代後半に新規開設されたデュッセルドルフとヴィーンのギャラリーは、二館ともバーゼルの銅版画家・出版業者・画商のクリスティアン・フォン・メヒェル（Christian von Mechel, 1737-1817）によって美術史的原理に則った体系化を行ない、選ばれた作品を画派別・年代順に展示した。それだけでなく、公衆の教育に役立つ公共的コレクションとして一般公開され、カタログもまた刊行された¹²。また、革命後に開かれたパリの美術館は、貴族や宗教施設の所有物だった美術品を民衆に開放し、教化することを旨とし、無料で一般公開された。ことに中央美術館、次いでナポレオン美術館と改名されたフランス美術館は、やはり美術史の見地から流派ごと・年代順の体系的な展示をした上、各作品に説明書きを付け、安価なカタログも販売された。ナポレオンの全盛期には、戦利品としてヨーロッパ中から優品を集めた驚異的なコレクションを誇ったが、風雲児の失脚後には略奪品の相当部分が返却されている¹³。

これら三館は、近代的美術館のはしりに位置づけることができるが、デュッセルドルフでは十八世紀初頭に既に宮殿に接して建てられていたギャラリー、ヴィーンでは上ベルヴェデーレ、パリではルーヴル宮グランド・ギャラリーという、在来の建物内に置かれていた。上ベルヴェデーレ宮はかつてオイゲン公の夏の御殿で、両翼に連なる部屋とそれらをつなぐ開口部がともに一直線上に並ぶバロック宮殿建築の構造を持ち、ルーヴル宮グランド・ギャラリーは革命前から公開を前提とした美術ギャラリーとして改築中だった。つまり、美術館に転用できる大型で使い勝手のよい建造物が既に近場にあつたために、使用目的に特化した建築をゼロから作るという選択はなされなかったのである。新しい時代とコンセプトに対応した美術館ないしは博物館専用建築は、フランスでは設計案がいくつも公表されたものの、構想に終わっている。

一方、ルートヴィヒが作らせた三つの美術館は、それぞれ最初からコレクションとその展示法に合わせた美術館専用建築を備えていた。ミュンヘンは形成途上の都市であり、王宮でさえ様々な時代に築かれた比較的小さな棟の複合体で、教会堂群は世俗化されずに現役であり続けたため、転用しようにも適した建造物が存在せず、美術館の建物は都市計画の一環として新たに建設するしかなかったとも言える。こうして一八三〇年に開館（仮開館はその二年前）した最初の美術館グリュプトテークは、同年に未完部分を残しながら開館に踏み切ったカール・

フリードリヒ・シンケル設計のベルリンの美術館（現アルテス・ムーゼウム）と並んで、最初の独立した近代美術館建築となった。

プロイセン王宮前に誕生したベルリンの美術館が、中央に彫刻ホールを置き、周囲に絵画展示室を配した複合展示だったのに対し、ルートヴィヒの美術館は、財政上の都合もあつてか、まず彫刻を収めたグリュプトテーク、次に古絵画を集めたアルテ・ピナコテーク、最後に同時代絵画用のノイエ・ピナコテークと、順を追って別個に開設された。グリュプトテーク (Glyptothek) 、ピナコテーク (Pinakothek) という名称は、ビプリオテーク（本を収めた箱や棚、蔵書室または図書館）の応用として、それぞれ彫刻あるいは絵画を集めて保存する場所を表す、ギリシャ語由来の新造語である¹⁴。先の二館が、開館以降の収蔵・展示の顕著な増加や変更を想定していなかったのに対し、ドイツ絵画を主対象とする最後の館は、収蔵・展示が時を追って変わって行くことをあらかじめ視野に入れた、未来に向かって開かれた施設だった。この最後の館によってルートヴィヒは、宮廷から直接受注したわけではない作品をも将来に亘り蒐集の対象にすることで、単なる愛好家や施工主に留まらない継続的美術後援者としての顔を示したのである。

二二 グリュプトテーク

二二―a コレクション

最初に着手されたグリュプトテークは、古代ギリシャ・ローマ彫刻を主対象とする美術館である¹⁵。ヴィツテルスバハ家の相続財産には、近世君公の例に漏れず、十六世紀以来古代彫刻のコレクションがありはしたが、アルプスの北らしいささやかな内容で、ブロンズや石膏の複製が主だったため、美術館で展示するようなコレクションは新たに形成する必要があった。

古代彫刻は現存する作品自体が希少なことから、後発のコレクションは一般に不利と言える。しかし、ルートヴィヒが蒐集を開始した十九世紀初頭は、フランス大革命とイタリア戦役の混乱の後、古代美術品の発掘や売買が再開された時期に当たり、政治変動に翻弄されて所蔵品を解体・売却する大コレクターたちも出ていたため、ちよつとした好機が到来していた。とはいえ、財政規模からいっても既存の有名コレクションに対抗するのは無理であるため、ルートヴィヒは数ではなく質で勝負しようと考え、入手可能な範囲で最上のものと特別に美しいものだけを購入し、質が高ければ断片も可という方針を立て、一八一〇―一一年から先述のディリスのほか、ローマ在住の画家兼彫刻家マルティン・ヴァーグナー (Johann Martin Wagner, 1777―1858)、ギリシャ滞在中の建築家カール・ハラー・フォン・ハラーシュタイン (Carl Haller von Hallerstein, 1774―1817)

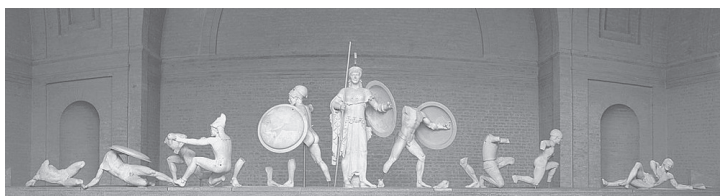


図1 アファイア神殿西破風彫刻 『トロヤ遠征での祖先の功績(女神アテナのもとで戦う戦士たち)』 紀元前510―490頃

を個人的なエージェントとして雇い、買い付けに当たらせた。入手の方法としては、新発見作品や、オークションなど市場に出た作品の購入のほか、コレクターの意向をこちらから打診して直接買い取ることもあった。こうして急拵えのコレクションが形成されたのである。

開館時のコレクション編成は、アルカイックからクラシックを経てヘレニズムに至る古代ギリシャ彫刻(模刻を含む)、および古代ローマの肖像彫刻や石棺浮彫を中核とし、古代エジプト、エトルリア、近世・近代の古典主義彫刻(近代部分は現在ノイエ・ピナコテークに移管)が加わっていた。なかでも価値ある収蔵品は、ハラーとその同業者たちが一八一一年にアテネに程近いアイギナ(エギナ)島で発掘した、アパイア(アファイア)神殿東西両破風を飾っていた後期アルカイックの大理石彫刻群(図1)である¹⁶。現地のトルコ人もギリ

シヤ人も古代美術の価値にはうといのをいいことに、大理石を焼くことのできる消石灰ほどの価格で買い取り、オークションの告知は一応出したが入札者はルートヴィヒ一人という状況で落札、周辺海域を監視しているイギリス海軍の隙をぬって搬出する、という冒険的な経緯を経てミュンヒェン入里した、この貴重な大型オリジナル彫刻群は、ばらばらの状態からトーヴァルセン監修のもとで復元され、文句なしにグリュプトテークのハイライトとなった。これに次ぐ優品としては、ローマで出土し、バルベリーニ旧蔵の大型大理石彫刻『眠るサテュロス』（紀元前三世紀末）が知られ、ほかに『コロナ・キヴィカを被ったアウグストゥス』頭部（一世紀前半）、一八二四年に発見されたばかりの『ニオビデの石棺』浮彫（二六〇—一七〇年頃）などがある。

二―二―b 建築および内外装

彫刻コレクションについては、ルートヴィヒは一八〇八年の時点で既に、専用の新しい建物に収めることを構想していた。ハラ―ら三人の建築家に個別に試設計を依頼した後、一八一四―一六年にはミュンヒェン美術アカデミーでの賞金付き設計コンクール課題のひとつとして出し、広く案を募った。コンクールを主催し、審査する権限はアカデミーにあったが、ルートヴィヒは資金拠出者の特権で、審査結果には拘束されずにクレンツェの設計案を選んだ。建設地は、王宮から夏の離宮のある

ニュンフェンブルク方向に延びる、新市街地の基幹道路のひとつブリエンヌ通りを挟んだ「王の広場」の北側とされ、一八一六年四月には早くも定礎式が行なわれた。

しかし、実際にはクレンツェの応募作（大通りに平行して主棟の延びる逆T字形の平面を持ち、立面はギリシャ型、ローマ型、ルネサンス型いずれかの歴史様式を選べるようにした並列案）そのままではなく、彼以外からも案を出させての再検討の結果、正方形の中庭の周囲を単層の建造物がロの字形に取り囲む、集中式建築が新たに設計された（図2）。このタイプの利点は、一周してエントランスホールに戻ってくる無駄のない動

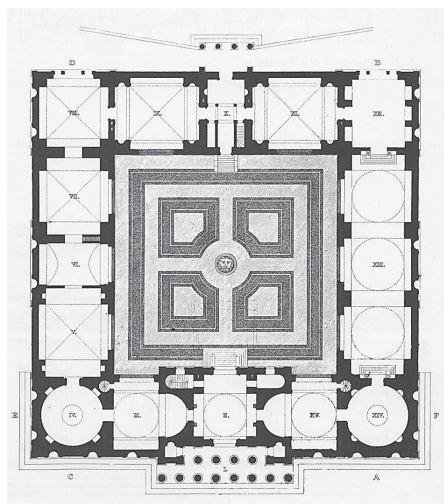


図2 クレンツェ グリュプトテーク最終案平面図



図3 クレンツェ設計 グリュプトテーク正面外観(再建後) ミュンヒェン、王の広場

線設定にあり、エントランスとは反対側の区画にもうひとつ出入り口を設けることで、中庭を通るショートカットも可能だった。こうした正方形プランの博物館設計案は世紀初頭のフランスにも先例があり、かの地の建築事情に通じたクレンツェの当然知るところだったろう。大型であれば中央にも十字形に展示棟が追加されて動線が複雑になるところを、小規模のグリュプトテークではシンプルさが確保されている。

外観(図3)もまたシンプルで、正面の造りはクレンツェの応募作中の「ギリシャ案」

に近い。館本体よりも一段高く聳えるイオニア式の神殿風ポーチ付きエントランスが中央のアクセントとなり、その破風には女神アテネを中心に、彫刻芸術に関わるさまざまな技の担い手が表された。それ以外の外壁面には、北側を除く三面に小破風を戴くニッチを削り、プロメテウスに始まる古今の彫刻家、および芸術を支援した統治者の立像が、合計十八体収められた。これら彫刻部分は、多数の彫刻家たちが手分けして構想・実制作に当たった。パトロンの像が加わるころは独特だが、美術館装飾の原型のひとつが形成されつつある。

内部の展示構成は、原則として発展史的に並ぶ十室から成るが、クラシックからヘレニズムまでの第四〜七室にはテーマ別の要素が入り、第九室は素材・技法(ブロンズ像、彩色像に舗床モザイク)によつてひとまとまりとしていた¹⁸。採光には基本的に、部分的なトップライトと中庭側に面した窓が併用された。クレンツェは展示室をただ機械的に区切るのではなく、大きさや形状、内装に変化を付けた、それぞれ独立性を持つ空間としており、これは展示物が部屋ごとに固定されていることを前提に、それに合った展示空間を演出した結果でもある。たとえば最初の「エジプトの間」では、穹窿側壁のルネッタ装飾にエジプト風の人物像が登場し、角に位置する第二室「初期の間」(エトルスク、アルカイック)は円筒形で、壁面を古代赤で塗装している。第三室「アイギナの間」は、ドリス式神殿の正面像をルネッタに配した広めの長方形プラン、皇帝の肖像彫刻など



図4 コルネリウスと弟子たち 『神々の間』穹窿および側壁内装 フレスコ

展示数の多い第八室「ローマの間」は、連結された三つの浅いクーポラを戴く特別に長い部屋とし、壁面を紫に塗った上、天井部分にはグロテスク風の絵とストウッコ浮彫を施している。こうした内装デザインは十九世紀の美術館・博物館建築では珍しくないが、二十世紀の標準となる「ホワイト・キューブ」の、どんな展示にも中立的な空間とは対極にある。不都合が生じるのは展示品の追加や入れ替えが起こった場合で、一八六三年にルートヴィヒがアッシリアの楔形文字版七枚を購入し、グリプトテークを展示場所とした際には、エントランスホール奥に小さな特別棟を増築して対応している。

北棟の中央寄りには、一般展示室とは趣の異なる二つのレセプションホールが設けられた。壁高に比較して大きな穹窿天井を戴き、側壁には各三面のルネッタ（残る一面は窓）を回した部屋の造りは、ヴァティカンのスタンツェを彷彿とさせる。この内装はクレンツェではなく、ローマから来たばかりのコルネリウスに任され、画家の目指すイタリア盛期ルネサンス通りの建築絵画をドイツで披露する初仕事となった¹⁹。

コルネリウスは西側のホールを『神々の間』（図4）、東側を『トロヤ戦争の間』とし、前者ではギリシャ神話の神々の統べる世界の成り立ち（天井に四元素、四季、一日の四つの時、ルネッタに天上界・水界・冥界）を、後者では諍いの女神による戦争の遠因からトロヤ陥落に至る経緯を、穹窿部の豪華な飾り枠に囲まれた小区画を含め、ほとんど自らの手でカルトンまで描き出した。契約当初は四年で完成するはずだった企画は、画家が一八二五年まではデュッセルドルフ・アカデミーの院長を兼任し、その後は並行してピナコテークの内装も任されたことで遅延を重ね、その完成を待つために開館は二年遅れた。最後に描かれた『トロヤ戦争の間』のルネッタ二面は、主題が悲劇的な上、誇張されたポーズの人体が画面を埋め尽くすマニエリスムの領域に踏み込んでおり、展示やレセプションの舞台としては少々重苦しい。建物自体は単純で合理的な骨格を持つだけに、擬古的で自己主張の強い内装には画家の気負いが感じられる。

館は一九四四年の爆撃によって大きな損傷を受け、一九六七—七二年に再建された。外観はオリジナルに近いものの、元の内装は失われたが、戦前に撮影された写真と、クレンツェの場合は透視図、コルネリウスの場合は近年再発見されたカルトンから、おおよその姿が知られる。

二—三 アルテ・ピナコテーク

二—三—a コレクション

ルートヴィヒが次に着手したのは、十八世紀までの西洋絵画を集めたアルテ・ピナコテーク（開館時の名称は王立ピナコテーク）である²⁰。ここには当初は古代部門があり、彫刻と並行して集められた幾何学式、黒像式、赤像式、白地式を揃えた絵付け陶器群によって代表されていた。これらは現在ではグリュプトテークと向かい合って建つ古代美術館（旧・展覧会場）に移され、展示品の質は高い。また、同じくこの収蔵品だった版画および素描のコレクションは、現在は元ナチの管理部用に使われた建物の一面に、戦後発足した美術史中央研究所と、美術アカデミーの石膏コレクションとともに収まっている。

キリスト教化されて以降の中世・近世絵画については、ヴィッテルスバハ家は十八世紀までに、近隣の大国に比べても全く遜色のないコレクションを作り上げていた。バイエルン系では、十六世紀のドイツ絵画（アルトドルファー『アレクサンドロス

の戦い』、デューラー『四人の使徒』など）と、アントウェルペンのファン・コレーン・コレクションに由来する十七世紀のフランドル絵画が充実しており、一七三三年にはそれまでの蒐集品をミュンヒェン宮殿内に設けたグリューネ・ガレリーに集め、一七八一年には宮廷庭園を開む一面に、一般人の立ち入りできるギャラリーも作られていた。プファルツ系ではデュッセルドルフとマンハイムに優れたコレクションがあり、なかでも前者では一七一一年にギャラリーが建設され、リュベンスの巨大な祭壇画『最後の審判』を含むフランドル絵画をはじめ、イタリアやオランダ絵画で知られていた。これら二つのコレクションは、戦争による被害の回避および系統統合という理由により、一部の反対を押し切って一七九八年から一八〇六年までの間にミュンヒェンに移され、そのまま留め置かれた。また、ツヴァイブリュッケン系からは、他系ではあまり重視されていないフランス絵画（クロード『ハガルの追放』『荒野のハガル』の対幅、ブーシェ『寝椅子に横たわる少女』など）を含む収蔵品が伝わっている。

こうした相続財産の集約に加え、領土拡大や宗教施設の世俗化のもたらした「恩恵」が、王家のコレクションを豊かにした（デューラー『二五〇〇年の自画像』、グリューネヴァルト『聖エラスムスと聖マウリティウス』、ミヒヤエル・パッハー『教父の祭壇画』、ティントレット『マリアとマルタの家のキリスト』、ティエポロ『三王礼拝』など）。



図5 ボッティチェッリ 『ピエタ(キリストの哀悼)』 1490以降
(1814購入)

ルートヴィヒは王太子時代から既に、美術館の開館を念頭に置いて新規購入にも力を入れた。なかでも重要なのは、ライン地方およびその周辺の世俗化により流出した宗教美術を集め、長らく買い手を探していたボワスレーおよびベルトラン・コレクシヨンの購入(一八二七年)である。これにより十五・六世紀のケルン派の

諸作品や、初期ネーデルラント絵画の優品(パウツの三翼画『ブラバントの真珠』、メモリング『聖母の七つの喜び』、ロヒール『コロンバ祭壇画』など)がまとまって王家に入り、どちらかというところ後半に傾いていたこれまでのコレクションに新たな展開を与

えた。翌年にはディリスの推薦でエッティンゲン・ヴァーラ・シユタインのコレクションを購入、十五・六世紀のドイツ絵画をさらに充実させた。ほかに彼が個別に購入したのは、十四世紀から十六世紀初頭のイタリア絵画が多い(シエナ派『聖母被昇天』、フラ・アンジェリコ『キリストの埋葬』、フィリッポ・リッピ『受胎告知』、ボッティチェッリ『ピエタ』(図5)、ギルランダイオ『聖母子と聖人たち』、フランチェスコ・フランチャ『薔薇の生垣の聖母子』、ベルジーノ『聖ペルナールの幻視』、ラファエロ『テンピの聖母子』など)。このような、古典主義時代には「プリミティヴ」と呼ばれた、中世や初期ルネサンス、および近世初期の北方美術への関心は、ナザレ派とも共通する趣味の変化を物語っている。世俗化やナポレオン美術館が古画の可視化によってそれを準備し、部分的にはナシヨナリズムが後押ししたと言えよう。

一八三六年の開館(献館)時のコレクションは約九千点あったが、このようにイタリア、ドイツ、ネーデルラント絵画が主であり、フランスやスペイン絵画は少数、それ以外は恐らく皆無に留まっていた²¹。ルートヴィヒの貢献部分は、美術史上の欠落を埋める役割を確かに演じてはいるが、後世の公立コレクションにありがちな全方位志向とは言えず、イタリアおよびドイツを核とする王の美的関心に沿ったものと言えるだろう。

二一三 b 建築および内外装

新しい絵画館の建設は、手狭になった王宮庭園ギャラリーの問題を打開するため、一八〇五年にまず王立ギャラリー長クリスチャン・マンリヒ (Johann Christian von Mannlich,

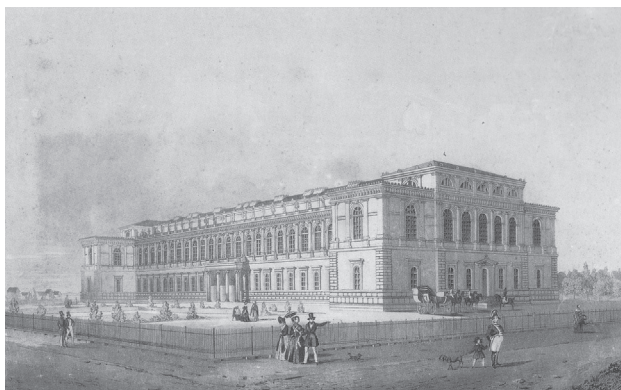


図6 J. A. ヴァイス 『南東から見たアルテ・ピナコテーク』 1840-50頃

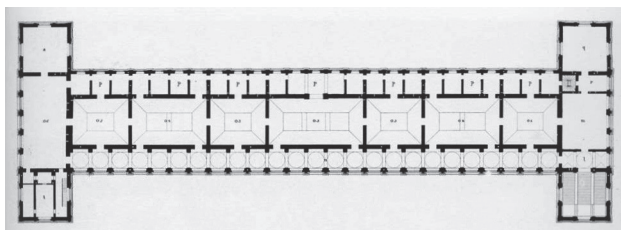


図7 クレンツェ設計 アルテ・ピナコテーク二階平面図

1741-822) から父王マックスに進言された。王があまり関心を払わぬ中、王太子とクレンツェ、およびマンリヒの後任で、後に初代館長となるデイリスが具体的計画を練った。設計を任されたクレンツェは王太子と相談しながら建築の基本方針を

決め、絵画展示に適した(すなわち火事・騒音や酔客・埃・照り返しを避けた)環境を求めるデイリスの苦言で難航した建設地の方は、最終的にグリュプトテーク近くの芝地の一面を独占するという形に落ち着いて、代替わり後の一八二六年に定礎式が行なわれた。

今回の美術館は、絵画に適した採光が求められ、コレクションの充実よりもグリュプトテークとは桁違いであり、また床への展示荷重がかからないため、小型の集中式ではなく、ほぼ東西方向に長く(一五〇メートル弱)延びた複数階から成る建物が考案された(図6)。全体の平面は、南北方向にやや突き出た棟を主軸の両端に加えた潰れた日字形で、二階が絵画、すなわち主展示空間(図7)、一階が陶器画、版画、素描など副次コレクションの展示または閲覧室とエントランス、地下には収蔵庫や暖房施設などが設けられた。

二階の主要部分は長軸に沿って三列に分かれ、中央列には大型絵画用のホールが並び、トップライト

採光を採用していた。ホールには長軸方向に長短がつけられ、奇数のホールがほぼ正方形に近いプラン、四番目の中央ホールがその二倍弱の長辺を有する大ホールで、第二・第六ホールは両者の中間のサイズとなっていた。それらを挟んで北側は、小型絵画用に細かく仕切り壁が設置されたキャビネット形式の、北窓から採光する細長いギャラリーで、隣接する各ホールとは間に一ないし二か所切られた開口部を通じて往来できた。そして南側には展示を置かず、端から端まで通り抜けられるロッジヤ型の（とはいえ、柱間にはすべてガラス窓の入った）通路が設けられた。暖房やトップライトという先端的装備と並び、この通り抜け廊下の設置は画期的で、これによって鑑賞者はホールを順番に辿る必要はなく、好みに応じてどの展示ホールにも直接出入りできるようになった。天井については、主軸上の七ホールが、いずれも中央部を水平に切って採光用天窓を載せた鏡板穹窿(Spiegelkuppel)型、それ以外の展示室は平天井(中央キャビネットのみ半円筒穹窿)、通り抜け廊下は計二十五の連続する小クーポラで覆われた。南北方向の断面図を見ると、この主要部分は三廊式バシリカのような立面になっている(図8)。

展示構成は、東棟に設けられたエントランスから階段を上がると、ホール列の前室に当たる東棟中央部の「寄進者の間」に、ヴィッテルスバハ家の主要なコレクターの肖像画が並ぶ。そこから主軸上に、最初の二つのホールがドイツ絵画(十五世紀半

ばまでとそれ以降)、第三ホールに十六・七世紀のネーデルラント絵画、第四ホールにリュベンス、第五ホールにフランドルおよびオランダ絵画、第六ホールにスペインおよびフランス絵画、第七ホールと、主軸の突き当りにある西棟の中央部およびその北側の突出部に当たる二つのホールに、ルネサンスとバロックのイタリア絵画が展示された²⁰。中央大ホールへのリュベンスの配置は、選りすぐられた展示作品の中でもこの大画家の充実ぶりが群を抜いていることから、妥当な決定と言える。キャビネット列での展示は流派ごとにとまとめられ、十四世紀から始まっており、平行するホールの時代・地域に必ずしも対応してはいなかった。展示壁面上の作品配置に目を向けると、ホールの腰羽目より上から穹窿の始まる位置までの壁高は、最大の展示作品であるリュベンスのノイブルク祭壇画のサイズに合わせたと考えられるが、こうした大作以外は基本的に上下二段での陳列が行なわれた²¹。

ピナコテークの建築は、このように美術館としての機能がそのまま形に反映された、合理的な構造を特徴としている。これによってクレンツェは、クーポラ付き大ホールを中心に置き、入り口にはポーチを付けるという、宮殿に似た集中式美術館建築の類型を打ち破った。と同時に、内装を含めた造りに関しては、展示ホールはフィレンツェのピッティ宮に、通り抜け廊下はヴァティカン宮のブラマンテ設計になるロッジヤに、それぞれ繋がる「伝統との対話」の要素も備えていた。美術館設計者

としてのクレンツェがこの仕事で高い評価を得たことは、このあとロシア皇帝から新エルミタージュ美術館の設計を依頼されたことから裏付けられる。

外装に関しては、グリユプトテークのような彫刻入りの破風

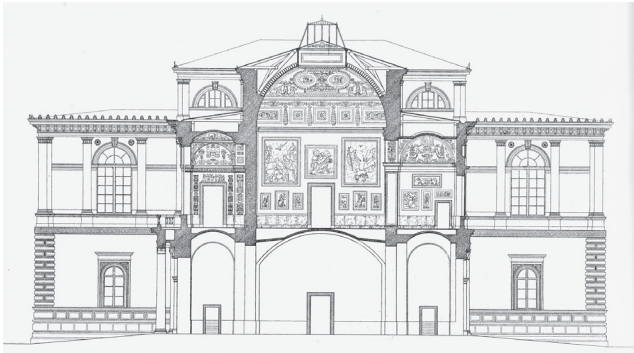


図8 クレンツェ アルテ・ピナコテーク南北方向立断面図（中央が主軸部）

やニッチは設けられず、ほとんど無装飾のすっきりした造りとなっている。美術館らしい細部としては、開館後の一八四二年



図9 クレンツェ設計 アルテ・ピナコテークのロッジャ 1836開館
天井部装飾：コルネリウス草案(1827-34、1837-40)、ツィーママンほか制作(1833-40)

に完成し、南側ファサード軒上の、ロッジャの柱の上に当たる位置に並べられた著名画家の立像二十四体があり、グリユプトテークを継ぐ美術館装飾の定型プログラムを示している²⁴。しかし、位置が高過ぎるため地上からではよく見えないのが難点だった。

内装の大部分はグリユプトテーク同様クレンツェがデザインし、展示空間の壁面はダマスコ織の布張り、穹窿部分には金箔彩色、ストウッコ浮彫を併用した軽快な装飾文様が施された。これに対し、ロッジャ天井部の装飾だけは再びコルネリウスに任された(図9)²⁵。先にも触れたように、この建築部位自体がヴァティカンのロッジャを意識したもののだが、コルネリウスは

その中でも「ラファエロの聖書」として名高かった第二ロッジャ(穹窿部に新旧聖書の諸場面を展開)を念頭に、クーボラとルネッタに、美術の理念および美術史そのものを歴史画・寓意画・装飾を組み合わせて描き出すという、野心的かつ教育的なプログラムを構想した。

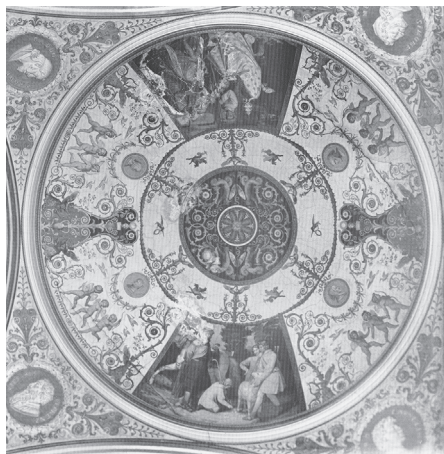


図10 アルテ・ピナコテークのロッジャ東側第4
 ベイ:ジョット
 挿入歴史画(下)『少年ジョットの才能を発
 見するチマブエ』
 (上)『教皇ベネディクトゥス11世にサン・ビ
 エトロの壁画草案を示すジョット』

プログラムは以下のように構成されている。まず二十五のベ
 イのうち、東西両端は同一デザインで、クーボラに『宗教と諸
 芸術の同盟』というナザレ派らしい理念の表明、ルネッタには
 『精霊によって芸術境に導き入れられるルートヴィヒと、彼を
 迎える画家・詩人たち』という、パトロンの讃える画像が描か
 れた。ここを入り口に、東側からはイタリヤ、西側からはドイ
 ツ・ネーデルラント・フランスの、中世から十七世紀までの絵
 画史が、それぞれを代表する画家を主人公として展開され、中
 央ベイのラファエロで頂点に至る、という美術史観が提示され
 ていた²⁶。ラファエロが中央というのは、リユベンスを中央に

置く実際の展示とは一致しない。しかし、前者を西洋絵画の頂
 点に位置づけるのは、ピナコテークの献館が施主である王自身
 の誕生日ではなく、わざわざラファエロの誕生日とされる四月
 七日を選んで挙行されたことが示すように、コルネリウスとル
 ートヴィヒの揺るがぬ信念だったと言つてよい。そのため、時
 代順を一部入れ替えてまでラファエロが中央ベイに置かれたの
 である。その頂点に至るまでの、両端から数えて同じ位置のベ
 イは同様の発展段階とみなされ、クーボラの装飾デザインもま
 た同一、挿入された歴史画部分だけが対象となる画家に応じて
 異なっていた。画家自身の個性も多少は考慮され、たとえばラ
 ファエロの両隣に位置するミケランジェロとリユベンスの区画
 は、ともにスフィンクスに乗る「高揚」とライオンに腰を降ろ
 す「剛毅」の擬人像を配し、精神の飛翔と官能的力強さという、
 両芸術家の特徴の寓意としている。

歴史画部分には、ヴァザリ、ファン・マンデル、ザントラ
 ルトによる画家の列伝が典拠として用いられた。題材の選択に
 は、幼少の頃から才能を発揮したという天才神話や、貴人や高
 位聖職者から敬意を受けるという画家の社会的地位を高める
 伝承、すなわち十八世紀末から十九世紀にかけて「美術史の美
 術化」が盛んになった時代の好みの一端が認められる²⁷(図10)。
 その中でも画家の頂点に立ち、宗教に基礎を置く美術理念の体
 現者とされるラファエロのベイでは、クーボラの外環寄りに配
 された四つの場面こそ修行中や制作中などの風俗画的主題だが、

中央の円環には『大天使ラファエルによって聖母子に紹介されるラファエロ』、ルネッタには「聖母の死」画像の「類型」をなぞる『ラファエロの死』が描かれ、キリスト教画像の借用による疑似聖人化の傾向を強く示している²⁸。

コルネリウスは一八二七―三四、一八三七―四〇年の二期に亘って下絵制作に励んだが、筆はなかなか進まなかった。本作以外を含めた仕事量の多さに加え、各画面が比較的小さく、主題も小ぶりで構図の工夫の余地も限られるため、グリユプテークの時のような達成感を得られなかったのかもしれない。結局、彼の重用を喜ばないクレンツェの介入もあって、実際のフレスコ画制作の方はグリユプテークでの共同実作者のひとりだったクレメンス・ツィーママン(Clemens Zimmermann, 1788―1865)に発注され、一八三三年の作業開始から四〇年の完成までには、さらに何人もの画家の手が入ることになった。下絵だけを提供させられたコルネリウスは、一八三九年にはルートヴィヒと決裂し、翌々年ベルリンに移っている²⁹。

建築家や画家にとつては不運なことに、アルテ・ピナコテークもまた第二次大戦中に爆撃を受け、甚大な被害を蒙った。建物は再建されたが、内部、特に一階からロτζジャ部分にかけては、エントランスを東棟から主軸北側中央部に移し、その奥に階段が設置されたため、ロτζジャ自体が再現されなかった³⁰。フレスコ画については戦前の写真と下絵デッサン、いくつかの破片が遺るだけとなった。

二―三 ノイエ・ピナコテーク

二―三―a コレクション

ルートヴィヒの同時代絵画の蒐集は、一八〇七年に、自らの参加した戦役を描いた戦争画をウィルヘルム・コーベル(Wilhelm Kobell, 1766―1853)に注文した頃から始まる。戦後になって、第二回イタリア滞在で同世代の画家たちと親しくなり、トヴァルセンやクレンツェが仲間の作品を集める姿に触れたのも大きな刺激となっただろう。しかし、タブロー画の本格的蒐集に手を染めたのは、先の二つの美術館開設にほぼ区切りがついた一八三〇年代からで、続く四〇年代と退位後の五〇年代に、建物の建設と同時進行の形で、急ピッチでコレクションを増大させた。同時代美術だけを対象とする美術館としては初となるノイエ・ピナコテークの所有する絵画は、一八五三年の開館時には約五百点に上り、その後も蒐集は継続された。近代絵画のコレクションとしてはドイツ最大であり、かつ質の点でも重要、とヘルベルト・ロットは評している³¹。

ルートヴィヒは一八四六年の定礎式の際、彼の第三の美術館を、「今世紀と将来の世紀の絵画のための美術館」と表現している³²。評価の定まった過去の作品を史的分類に従って展示し、大きな展示替えを想定していなかった前二館とは異なり、ノイエ・ピナコテークは収藏品や展示が開館後もリアルタイムで変化して行く可能性の開かれた、新しいコンセプトに基づく美術

館だった。購入対象の中心はドイツの同時代絵画だが、この頃にはコルネリウスとの関係が冷めていたので、彼の流派に限らずさまざまな傾向の作品を幅広く集め、北欧および西欧の諸外国にもある程度目を向けた。また、副次コレクションとして、同時代芸術家の肖像彫刻のほか、絵画作品のミニアチュア複製を絵付けした磁器、名所絵、さらに新しい複製技術である写真まで集めていたのは注目される。変化が多く評価の難しい同時代だからこそ、関心を引いたものはすべて集め、最終的判断は後世に委ねるという心づもりだったのかもしれない。

入手方法は、注文による新規制作、芸術家からの直接購入、遺族からの購入、一八二四年に設立されたミュンヒェン美術協会（共同出資による展覧会開催等を通じ、同時代美術を支援する友の会組織）からの購入、ミュンヒェン美術アカデミーからあるいはそこが主催する展覧会に際しての購入、個人コレクターまたは画商からの購入、と多彩で、うち数の上で特に多いのが直接購入だった³³。まとまった入手先としては、一八四一年にかなり強引に買い取ったクレンツェのコレクションが重要である。このほか、少数ながら父の遺品や、贈呈された作品もあった。

収蔵品の中では、最大では長辺が八メートル以上、最小でも三メートルを超える大作五点に、特別な役割が付与された。展示を体系化する基準のない中、開館の時点で二階に三二一点の油彩画（「ロットマンの間」を除く）が展示されたうち³⁴、五

つある大展示室の核となるように、とルートヴィヒが選んだ作品である。まず、第一ホール「王の間」は、アルテ・ピナコテークの「寄進者の間」同様、誰がこの美術館を世に送ったのかを最初に示しておく部屋なので、ヴィルヘルム・カウルバハ（Wilhelm Kaulbach, 1804-74）にシックな全身肖像画『フーベルトゥス騎士団の騎士としてのルートヴィヒ一世』（一八四五年）を描かせてそれに当てた。第二ホールにはカール・シヨルン（Carl Schorn, 1803-50）の『大洪水』（一八五〇年）、中央の第三ホールには、再びカウルバハの『エルサレム陥落』（一八四六年、図11）を指定した³⁵。後者は師コルネリウスよりも色彩感覚や空間把握に優れた若い世代の才能で、ルートヴィヒが「コルネリウスはいなくなってもいいが、カウルバハとロットマンは困る」旨のメモを遺した、新たなお気に入りのひとりである³⁶。『エルサレム陥落』は、画家が既に着手していたものをルートヴィヒが改めて注文し、それよりもサイズの大きい『大洪水』の二倍以上の価格で手に入れた、この時期の理念的歴史画の白眉と言えよう。第四ホールのペーター・ヘス（Peter Hess, 1792-1871）『ナフプリオンにおけるオットー王のギリシヤ上陸』（一八三五年）は、ルートヴィヒの次男オットーが独立間もないギリシャの王となったことを記念して、王が注文した同時代史画である³⁷。最後の第五ホールには、ペーターの弟ハインリッヒ・ヘス（Heinrich Maria Hess, 1798-1863）の擬古的な宗教画『玉座の聖母子と聖人たち』（一八五三年）が選ばれた。

これら五点のうち『エルサレム陥落』と『ギリシヤ上陸』は、現在でも常設展示されている。

このほかにルートヴィヒが入手し、ノイエ・ピナコテークの重要な展示品となり続けているものには、ヨーゼフ・アントン・ロッホ (Joseph Anton Koch, 1768-1839) 『虹のある英雄的



図11 カウルバハ 『エルサレム陥落』 1846

風景』(一八二二年、一八五〇年購入)やオーヴァーベック『イタリアとゲルマニア』(一八二八年、一八三二年購入)³⁸というローマで親しんだ画家たちの代表作から、カウルバハよりもさらに次の時代の歴史画を切り拓いたピローティ (Carl Theodor Piloty, 1824-86) 『ヴァレンシユタインの遺骸の前に佇むゼーニ』(一八五五年、同年購入)やベックリン (Arnold Böcklin, 1827-1901) 『葦の中のパーン』(一八五八年、翌年購入)のように、時代が変わったことを如実に感じさせるリアルな様式の絵画までが含まれている。最後の二作は、王が開館後も美術の新動向に敏感に反応したことを裏付けるものと言えるよう。

展示品の中で特別な位置を占めているのが、当初王宮庭園アーケードに設置される予定だったが、最終的にノイエ・ピナコテーク内に特別室を与えられた、カール・ロットマン (Carl Anton Joseph Rottmann, 1797-1850) の『ギリシヤ風景画』サイクル(全二十三点、一八三八―五〇年)である。³⁹ 風景画に対しては、ルートヴィヒの関心はもともとあまり高くなく、ミュンヘン美術アカデミー院長に着任したコルネリウスが、一八二六年秋に風景画科を閉鎖するのを許したくらいだが、⁴⁰ アカデミーに属さないロットマンへの評価は別格だった。制作のきっかけは、ヘスの『ギリシヤ上陸』と同じ王朝側の理由である。しかしロットマンは、自らが改良した蠟画技法を用い、彼以前の西欧ではせいぜい旅行者の水彩画やトポグラフィ版画に登場する程度だったギリシヤの自然を、歴史的建造物や添景人物



図12 ロットマン 『マラトン』 1846 (『ギリシャ風景画』サイクル第22図)

に頼ることなく、崇高感を湛えた大画面絵画に昇華させた(図12)。開館時のミュンヘンの風景画を代表する作品である。

二―三―b 建築と内外装

ノイエ・ピナコテークの建設は、一八四四年から具体的に始

動する。この年に、建設地をアルテ・ピナコテークの北側に隣接する一画に決定、建物の設計は、ルートヴィヒのイメージに基づいてゲルトナーが行なうはずだったが、彼が病に倒れたため、上級建築顧問のアウグスト・フォン・フォイト(Richard Jakob August von Voit, 1801―70)に託された。一八四六年の王夫妻の結婚記念日に定礎式を施行、翌年外壁フレスコ壁画のデザインをカウルバハに発注するところまでは、計画は順調に進んだ。続く一八四八年に三月革命が勃発、自らの君主観を否定されたルートヴィヒは、長男マクシミリアン・エマヌエルにあつさりと譲位した。息子との契約に基づく年金暮らしとなった彼は、節約しつつ計画を続行し、半年後には建物の粗形が完成、一八五三年に最後の美術館が開館し、翌年に外壁フレスコ画等の内外装が完成している。

建物はアルテ・ピナコテークの縮小簡略版とも言えるもので、凹凸のない単純な長方形に全体が収まる平面を持った二階建てである(図13)。二階(図14)が主展示空間で、東西方向の長軸に沿って中央部にトップライト採光の大ホールを並べ、北側を窓から採光する小品用のギャラリーとしているところはアルテ・ピナコテークと共通するが、五つの大ホールはすべて同サイズで、ギャラリーとの出入り口は両端のホールにのみ設けられた。南側には通り抜け廊下に代わって、トップライト採光の細長い小ホール群が設置され、うち奇数のホールからは隣接する大ホールに出入りできた。以上の主要部の西側は、短軸の長

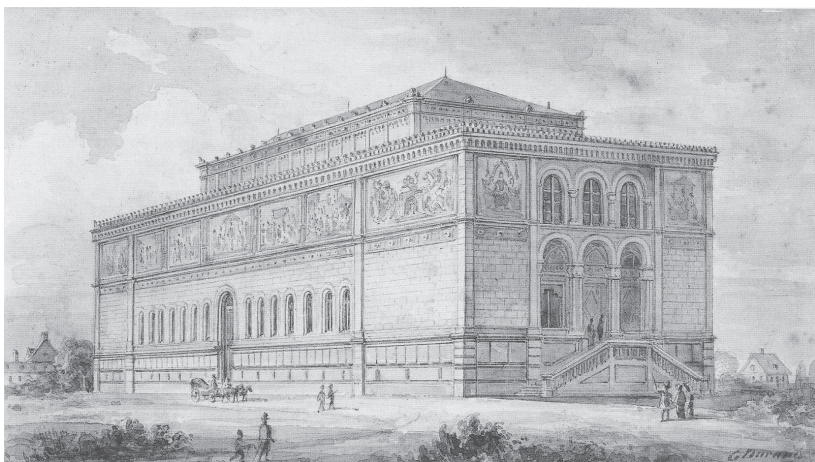


図13 デュラン 『ノイエ・ピナコテーク外観(南東より)』 同時代のリトグラフ

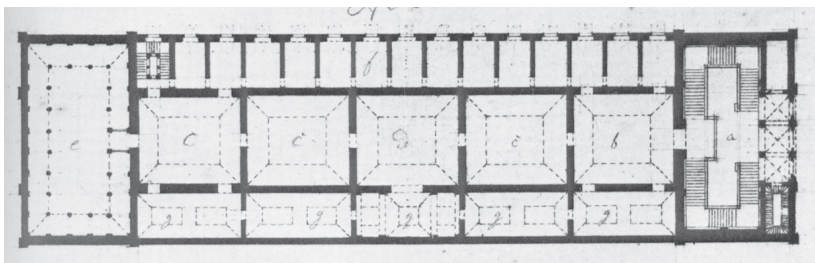


図14 フォイト設計 ノイエ・ピナコテーク二階平面図

さいつばいの長辺を持つ特別室で、出入口は隣の大ホールとの間の一か所のみ。東側は一階のエントランスから吹き抜けで繋がる階段間となっている。動線を犠牲にし、階段以外は展示室だけを組み合わせた、遊びのない床面利用と言える。一階にはエントランスのほか、長軸中央にもうひとつ小さな入口が設置され、北窓を持つ三つの部屋に絵画の一部と胸像、通路を挟んで小ホールの真下に当たる南窓付きの二室に磁器絵が展示された。一階の下には半階分の基壇があり、南北両サイドではそこに収納用のスペースが設けられた。

退位後の緊縮作業となった内装は、一八八〇年頃の絵はがきを見る限り、凝った装飾がなく、シンプルである。ただ、『ギリシヤ風景画』を収める二階西端のホールだけは、風景画を明るく見せるための特別仕様となった。木製の内天井を設け、その上の天窗から入る光が一旦画面に当たってから鑑賞者の眼に届くようにした、パノラマ館に似た形式である。したがって、この部屋に関しては将来的にも展示物が変わる予定はな

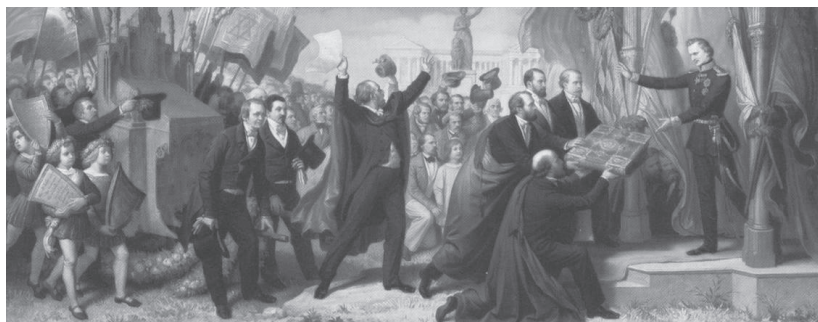


図15 カウルバハ 『ミュンヘンの芸術家と市民によるルートヴィヒへのアルバム献呈』
ノイエ・ピナコテーク外壁フレスコ画(北面東端)の小型油彩版 1853頃

かった。

南北方向の立断面は、やはり大ホール列を中央に、高さも幅もかなり小さな副次空間が両側に付く三廊バシリカ風である。東西両端部の高さが主軸部の低い方に揃えられたため、立体として見ると、単純な直方体の上に、一回り小さく中央部に採光用の窓の列がある層が載る形をしている。

建築自体も内装も控え目なノイエ・ピナコテークで唯一華やかなのが、二階部分の外壁に巡らされた大フレスコ画群だった⁴²。それは、ドイツにおける近代美術の開花と繁栄、そしてそれをもたらした大バトロンであるルートヴィヒの功績を目に見える姿で残すはずのものが⁴³、二つの誤算が生じた。一つ目は、フレスコ画は堅牢とはいえず、戸外の厳しい環境に置かれた場合は劣化が早く、完成してそれほど経たないうちから図柄が不明瞭になっていったことである。二つ目は、絵の構想そのものである。カウルバハは、宮廷肖像画や歴史画の作法に合った油彩画を描く宮廷画家である一方、市民社会に生きる戯画的素描家の一面を持ち、ゲーテ『ライネケ狐』の挿絵、精神病院の患者たち、エロティックな笑画などをものとしており、革命後の作であるこのフレスコ画には、後者の要素が少なからず含まれている。ルートヴィヒに対する市民のわざとらしくも見える感謝の身振り(図15)や、旧派と新派の戯画的な戦い、勲章や叙任の大盤振る舞いへの皮肉な目、クレンツェが金食い虫であることへの示唆、石造に見える建築が、実はレンガを積んでモルタルを塗った似非石造であることを暴露する細部など、美術の繁栄に尽くしてきた注文主を公の場の大画面で茶化すような表現は、同時代人、特に革命前の荘重な様式を代表するシュノルラから批判を受けた⁴⁴。このような事態は、技法の耐久性や実制作者の技量に対するある程度時間をかけた検証や、下絵段階での構図の吟味を行なっていれば、避けられたかもしれない。しかし、ルートヴィヒの美術王国に対する批判の表明を黙らせることは、もはや不可能な時代となっていた。

ノイエ・ピナコテークもまた爆撃を受け、一九四九年に完

全に取り壊された。現在の建物は、ブランカ男爵 (Alexander Raimund Freiherr von Branca, 1911-2011) が設計した全くの新築 (一九八一年開館) である。フォイトの建物はわずかな図面、写真、版画によって、外装フレスコ画はカウルバハの小型油彩画によって、伝わっている。

* * *

ルートヴィヒの三つの美術館の建築すべてが、内外装とともに原形を保つことができなかったのは、不運というほかない。しかし、コレクションのうち、王朝の消滅後も美術館に残った部分は、関係する人々の尽力によって大きな戦禍を免れ、後継者たちによってさらに豊かにされて現代に伝わり、世界中から鑑賞者や研究者を集めている。二〇〇三年には近接地に新たな美術館が、ノイエ・ピナコテークを継ぐ形で開館し、二十世紀以降の現代美術、建築資料、デザインを蒐集・展示するピナコテーク・デア・モデルネとなった。

ルートヴィヒ自身の美術に寄せる思いは、ノイエ・ピナコテーク定礎式で語られた次の言葉によく表れているだろう。

「芸術は贅沢品とみなされてはならない…為政者の業績が久しく忘れ去られた後も、優れた芸術家の業績はなお感銘を与え、喜びをもたらすのだ。」⁴⁵

宗教も王権も移ろうものでしかなくなった時代に、美術を通じて永続するものに近づこうとした稀有のイニシエーターである王の言葉である。

註

- 1 ルートヴィヒの生涯については、死の直後に出版された Johann Nepomuk Sepp, *Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste*, Schaffhausen, 1869, が、同時代人の目でデータを拾っている。基本書とされるのは、生誕二百周年に出版された Heinz Gollwitzer, *Ludwig von Bayern, Königtum im Vormärz: Eine politische Biographie*, München, 1986。近年コンパクトな一冊 Karl Borromäus Murr, *Ludwig I.: Königtum der Widersprüche*, Regensburg, 2012, が刊行された。彼の美術政策を概観するには、やはり生誕二百周年の展覧会カタログと⁴⁶ 関連する論文集 Johannes Erichsen/Michael Henker (Hg.), *»Vorwärts, vorwärts, sollst du schauen...« Geschichte, Politik und Kunst unter Ludwig I.*, Ausstellungskat., München, 1986; Johannes Erichsen/Uwe Puschner (Hg.), *»Vorwärts... Aufsätze*, München, 1986, が有用。Hannelore Putz, *Für Königtum und Kunst: Die Kunstförderung König Ludwigs I. von Bayern*, München, 2013, は、財政や政治の見地からルートヴィヒの美術パトローネージを論ずる。

彼の作らせた記念碑のうち主要なものに関連文献については、拙著『ドイツの国民記念碑 一八一三年—一九一三年 解放

戦争からドイツ帝国の終焉まで』、東進堂、二〇〇三年、を見よ。その後出版された大著に、Christoph Wagner (Hg.), *Die Befestigungshalle Kelheim: Geschichte Mythos Gegenwart*, Regensburg, 2012, 268p.

王宮への装飾については、Eva-Maria Vassen, *Die Münchner Residenz unter Ludwig I.; Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten*, München, 1981; Gerhard Hojer, *Die Prunkappartements Ludwig I. im Königbau der Münchner Residenz; Architektur und Dekoration*, München, 1992; Kurt Fahlhauser/Johannes Erichsen (Hg.), *Die Münchner Residenz; Geschichte – Zerstörung – Wiederaufbau*, Ostfildern, 2006, 267p. にも壁画については、註めに挙げる文献に詳し。

教会堂の修復・新築については、一部は個別文献が既に出ている；Jochen Zink, *Ludwig I. und der Dom zu Speyer*, München, 1986; Domkapitel Speyer (Hg.), *Fromme Einfalt, hehre Kunst: Die Speyerer Domfreien von Johann Baptist Schindolph, Ausstellungsakat*, Mainz, o.J. (nach 2012); St. Ludwig in München; Kirchenpolitik, Kirchenbau und kirchliches Leben, München, 1995; *Lebendige Steine: St. Bonifaz in München: 150 Jahre Benediktinerabtei und Pfarrei*, Ausstellungsakat, München, 2000-01. ルートヴィヒが王位に就いた時期の建築全般については、Winfried Nerdinger (Hg.), *Romanik und Restauration: Architektur in Bayern zur Zeit Ludwigs I. 1825-1848*, Ausstellungsakat, München, 1987, を見よ。なお、ルートヴィヒは文化財保護および自然保護の点で時代に先んじていた (Gollwitzer, *op. cit.*, S.747E)。

2 以下ルートヴィヒまでのウィッテルスバッハ家の歴史につい

ては、主として Hubert Glaser, *Wittelsbach, Kurfürsten im Reich – Könige von Bayern, Vier Kapitel aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Reinhold Baumstark, München, 1993, 246p.

3 マックスの代の王国形成については、谷口健治「バイエルン王国の誕生——ドイツにおける近代国家の形成」、山川出版社、二〇〇三年、を見よ。

4 Sepp, *op.cit.*, S.349. の伝えるところでは、王太子は、「メーレンフェルデン」を見なければドイツを知ったことにはならぬ」というくらいドイツに榮譽をもたらす町にするつもりだ」と語った。Gustav Wernig, *Plan der königlichen Haupt- und Residenzstadt München*, 1850, 214. 一八二〇—五〇年にルートヴィヒのもとで建設された建物を、私的不動産から色分けして地図上に提示しているのが、この間にあった「公共建築」が、一語にのみ。Nerdinger, *op.cit.*, S.123; Winfried Nerdinger (Hg.), *Leo von Klenze: Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Ausstellungsakat, München, 2000, S.31, にカラー図版あり。

5 感動したルートヴィヒはその魅力を讃える詩を遺している。Raimund Wünsche, “Ludwigs Skulpturenwerbungen für die Glyptothek”, bei Klaus Veneiseil/Gotlieb Leinz (Hg.), *Glyptothek München 1830-1980*, Ausstellungsakat, München, 1980, S.23-83, hier 23, 25p. 用。

6 Gollwitzer, *op. cit.*, S.99-103.

7 拙著「デューラー祭・一八二八年」前川誠郎先生記念論集刊行会編『美の司祭と巫女——西洋美術史論叢——』、中央公論美術出版、一九九二年、二七五—三〇五頁、のうち二八三—二八四頁。その時点までの文献は同論文註28に提示。

8 Inken Nowald, *Die Nibelungenfesten von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königspau der Münchner Residenz 1827–1867*, Kiel, 1978; Sabine Fastert, *Die Entdeckungen des Mittelalters: Geschichtszurück in der mazedonischen Malerei des 19. Jahrhunderts*, München/Berlin, 2000. 後者は祝祭棟の壁画について。

9 クレンツェは特に重要なので、註4に挙げた二〇〇〇年のカタログの他、比較的新しい主な文献を挙げておく: *Ein griechischer Traum: Leo von Klenze der Architekt, Ausstellungskat.*, München, 1986; Adrian von Burtlar, *Leo von Klenze: Leben – Werk – Vision*, München, 1999; Franziska Dunkel et al.(Hg.), *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze: Symposion aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser*, Kallmütz, 2006; Friedegund Freitag, *Leo von Klenze: Der königliche Architekt*, Regensburg, 2013. 最後に挙げたのは、註1に挙げたMurrと同じシリーズのコンパクトな伝記。なお、ルートヴィヒとクレンツェの間に交わされた書簡は、Hubert Glaser (Hg.), *König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze: Der Briefwechsel*, 9 Bde., München, 2007–2011, として刊行されているが、非常に大部のため、筆者は未読。

10 ルートヴィヒの美術政策が内閣、宮廷、国家、公的機関にもたらした財政的負担については、Putz, *op. cit.*, に詳しい。

11 Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790–1870*, München, 1967, S.11–24. ユイツではほかに、ザルツタールムのブラウンシュヴァイク＝リューネブルク公のギャラリーの新編成とカタログ編集、ボマースフェルトのマイニンツ選帝侯のギャラリーの改変が挙げられているが、詳細は不明。

12 Gudrun Swoboda (Hg.), *Die kaiserliche Gemäldegalerie in Wien*

und Anfänge des öffentlichen Kunstmuseums, 2 Bde., Wien/Köln/Weimar, 2013, を見よ。第2巻にはデュッセルドルフの展示について紹介がある(Thomas W. Gachgens, „Auf dem Weg zur Kunstgeschichte: Pigues und Mechels Katalog der Düsseldorf Gemäldegalerie“, Bd.2, S.476–497)。

13 鈴木杜幾子「ルーヴル美術館の誕生」、『画家ダヴィッド革命の表現者から皇帝の首席画家へ』、晶文社、一九九一年、二六七–三三四頁。

14 ビナコテークという用語は、後にギリシャに逆輸入されている。

15 クリエプトテークについては、Plagemann, *op. cit.*, S.43–64; Britta-R. Schwahn, *Die Glyptothek in München – Baugeschichte und Ikonologie* → München, 1983; Viernseil/Leinz, *op. cit.*; Nerdinger, 2000, S.238–249, を見よ。

16 アイギナ群像取得については、Wünsche, *op. cit.* (註5を見よ), S.49–72, に詳しい。

17 当時は美術館の館長や修復監督は、センスと経験を見込んで美術家に任されることが多かった。

18 各部屋の順序と名称は、エントランス左側から時計回りに、①エジプトの間、②初期の間(南西角)、③アイギナの間、④アポロの間、⑤バックスの間、⑥ニオベダの間(北西角)、⑦神々の間、⑧トロヤ戦争の間、⑨英雄の間(北東角)、⑩ローマの間、⑪プロンズと彩色像の間(南東角)、⑫新時代の間。

19 コルネリウスの内装については、註15に挙げた文献のほか、Sabine Schulze, *Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts*, Frankfurt/Bern/New York/Nancy, 1984, S.33–44; Frank Buttnet, *Peter Cornelius: Fresken und Freskenprojekte*, Bd.1,

- Wiesbaden, 1980, S.125-223; *Die Götter Griechenlands: Peter Cornelius: Die Karons für die Fresken der Glyptothek in München aus der Nationalgalerie Berlin*, Ausstellungskat., München/Berlin, 2004-05, を見よ⁴。
- 20 アルテ・ヒナコテークについて⁴ Plagemann, *op. cit.*, S. 82-89; Peter Bötger, *Die Alte Pinakothek in München: Architektur, Ausstellung und muséales Programm*, München, 1972; *Alte Pinakothek München*, Katalog der ausgestellten Werke, München, 1983; Rüdiger an der Heiden, *Die Alte Pinakothek. Sammlungsgeschichte, Bau und Bilder*, München, 1998; Nerdingen, 2000, S.282-290; Elisabeth Hipp/Martin Schawe, *Die Alte Pinakothek in historischen Fotografien*, Ausstellungskat., München, 2011, を見よ⁴。
- 21 スペインについては、貧しい子供たちを描いたムリーリョの風俗画四点が、既に相続コレクションに入っていたのが目を引く。うち三点はバイエルン系からだった。
- 22 展示品を区画ごとに辿るディリスの起草した最初のカタログ（一八三八年）が、Bötger, *op. cit.*, の付録に収録されている。
- 23 ディリスとクレンツェは、展示予定の作品を選定するにあたり計測し、必要な壁面の面積を割り出した（Plagemann, *op. cit.*, S.85）。
- 24 二十四名の一覧は、Hipp/Schawe, *op. cit.*, S.66f., にあ⁴。
- 25 ロッジャの内装については、註20に挙げた文献のほか、Schulze, *op. cit.*, S.55-64; Stefanie Biehmeier, *Gemalte Kunstgeschichte: Zu den Entwürfen des Peter von Cornelius für die Loggien der Alten Pinakothek*, München, 1983; Büttner, *op. cit.*, Bd.2, Stuttgart, 1999, S.61-152, を見よ。
- 26 東西第二と第十二ペイの対象は、東から②聖墳墓の解放を呼びかける聖ベルナルとフリードリヒ一世のイコニウムでの勝利、⑤ヴァンニ・ピサーノ、③チマブーエ、④ジョット、⑤フラ・アンジェリコ、⑥マザッチョ、⑦ペルジノ、⑧マッテオ・ギランダイオ、⑨シニョレッリ、デル・サルトル、⑩レオナルド、⑩コレッジョ、⑪ベッリーニ一族とティツィアーノ、⑫ミケランジェロ、西から②聖トニファキウスによるキリスト教の布教とカール・マルテルのトゥールでの勝利、シャルルマーニュと芸術家および聖職者たち、③マイスター・ゲルハルトまたは十三世紀のケルン大聖堂、④マイスター・ヴィルヘルム、バルトロメウス・ツァイトブロム、ホルバイン（父）、⑤ファン・エイク兄弟、⑥メムリント、⑦ルカス・ファン・レーデン、⑧ホルバイン（子）、⑨デューラー、⑩クロードとレンブラント、⑪ブッサンとル・スニール、⑫リユベンス。
- 27 描かれた美術家については、Francis Haskell, "The Old Masters in Nineteenth-Century French Painting", *Art Quarterly*, 1971, pp.55-85; Michael Levy, *The Painter Depleted: Painters as a Subject in Painting*, London, 1982, を見よ。ドイツではデューラーをはじめとする美術家崇拜、または美術館ないしは美術学校装飾と結びついていることが多い。Dürens Gloria, Ausstellungskat., Berlin, 1971; Plagemann, *op. cit.*; Schulze, *op. cit.*; 拙著「近現代のデューラー受容」『言語文化』第28号、二〇一一年、七七一-九四頁、のうち七八-八三頁、を見よ。
- 28 Renate Liebenwein-Krämer, *Säkularisierung und Säkularisierung: Studien zum Bedeutungswandel christlicher Bildformen in der Kunst des 19. Jahrhunderts*, 2 Bde., Diss. Frankfurt/Main, 1977, は、支配者、犠牲の死を遂げた英雄、芸術家という対象の、図像借

用による「聖化」のほか、三翼画などの祭壇画形式を世俗主題に用いることによる「聖化」も取り上げている。

- 29 晩年になって二人の仲は修復されたい。一八五五年にルートヴィヒがローマを訪れた際、コルネリウスは彼が「今やすっかり穏健で友好的になり…我々の関係は最初の時に戻ったようだ」と友人宛ての手紙で述べている (Ernst Förster, *Peter von Cornelius. Ein Gedenkbuch aus seinem Leben und Wirken*, 2. Teil, Berlin, 1874, S.363)。

- 30 担当した建築家ハンス・デルガスト (Hans Dollgast, 1891–1974) は意図的に完全な復元を避け、論争となった。その後一九九〇年代に、利用者の利便性を高めるためのさらなる変更 (エレベーター、カフェ、ミュージアムショップなどの設置) が行なわれた。Hipp/Schawe, *op. cit.*, S.35–38。

- 31 Herbert W. Rott, “Die Neue Pinakothek: Der Bau und die Sammlungen Ludwigs I.”, bei dems.(Hg.), *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München/Köln, 2003, S.42–81, hier 43. ノイエ・ピナコテークに「同じく」同書のか「Plagemann, *op. cit.*, S.127–130; Werner Miltmeier, *Die Neue Pinakothek in München 1843–1854: Planung, Baugeschichte und Festein*, München, 1977; *Neue Pinakothek München*, Katalog der ausgestellten Werke, München, 1982; *Neue Pinakothek München, Vollständiger Katalog der Gemälde Bd.III: Nach-Barock und Klassizismus*, München, 1978; Bd.IV: *Spätklassizismus und Romantik*, München, 2003; Bd.V: *Spätromantik und Realismus*, München, 1984, を見よ。総目録の第六、七巻はルートヴィヒよりも後の時代なので省略。

- 32 Christoph H. Heilmann, “Die Sammlung zeitgenössischer Malerei König Ludwigs I.”, bei Miltmeier, *op. cit.*, S.121–138, hier

124.

- 33 購入元の年代順リストは「Miltmeier, *op. cit.*, S.212–215, に掲載。

- 34 一八五五年のカタログは「Miltmeier, *op. cit.*, S.173–204 に掲載。

- 35 制作と入手経緯については「*Spätromantik und Realismus*, S.201–213, を見よ。

- 36 一八四一年四月二十八日。Enka Bierhaus-Rödiger, *Carl Rotmann: Monographie und kritischer Werkkatalog*, München, 1978, S.148, Dokument 150. この時期、カウルバハとロットメンにもプロイセン王から誘いがかかっていた。

- 37 *Spätklassizismus und Romantik*, S.183–188. ルートヴィヒ時代のバイエルンとギリシャの関係については「Reinhold Baumstark (Hg.), *Das neue Hellas: Griechen und Bayern zur Zeit Ludwig I.*, Ausstellungskart., München, 1999, を包括的。

- 38 親友フランチ・ブフォルとともに空想した理想の女性たちに由来するこの作品は、ブフォルの死後、一八一四―一八二五年にフランクフルトの出版業者フリードリヒ・ヴェナーが油彩画化を注文した後、一八二八年秋に「イタリアとゲルマニア」という題でローマで展示されるまで、どのように進展したか明らかではなく、筆者は一八二四年六月以降、恐らく一八二七年に「イタリアとゲルマニア」に変わったのだろうと推測していた (拙著「フリードリヒ・オーヴァーベック画『イタリアとゲルマニア』再考」、『明治学院大学藝術学研究』第20号、二〇一〇年、一―一七頁、のうち四―七頁。その際見落としていたことだが、ルートヴィヒが一八二四年のローマ滞在時に画家に対し、「あの女性の姿をしたイタリアとドイツを

油彩で描いたらしいのに」と言った、という記録がバイエルン州立中央古文書館に残っているという (Rott, *op. cit.*, S.28, 日付は三月二十四日)。したがって、その段階ではまだ素描恐らく第三カルトン)だが、主題は既に決まっていた可能性が高い。ルートヴィヒは、この作品がヴェナーのもとに渡ってから三年後に、四四〇〇グルデンという、サイズの割には高めの価格で買い取っている。彼にとっても思い出の作品だったのだろう。

- 39 画家およびこのサイクルについては、Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*, S.42-53, Kat.313ff.; Christoph Heilmann/Enka Rödiger-Dirus (Hg.), *Carl Rotmann 1797-1850*, Ausstellungskat., München, 1998; Herbert W. Rott et al., *Carl Rotmann; Die Landschaften Griechenlands*, Ausstellungskat., München, 2007; 拙著「カール・ロットマンの『ギリシヤ風景画』サイクル」(一)〜(四)、『明治学院大学藝術学研究』第24号、二〇一四年、一一一六頁、第25号、二〇一五年、一九一三〇頁、第26号、二〇一六年、一一一五頁、第27号、二〇一七年、一一一三頁、を見よ。

- 40 Katharina Huys, *Landschaftsmalerei an der Münchner Akademie; Über die Auseinandersetzung um ihren Status zur Zeit Ludwigs I.*, München, 2016, S.33f.

- 41 王の称号は保持し、年金は五十万グルデン(在位時の収入の約五分の一)となった (Murr, *op. cit.*, S.165)。

- 42 外装フレスコ画とその他の油彩を絵付けしたのは、Mittmeier, *op. cit.*, S.49-62; Schütze, *op. cit.*, S.83-96; *Spätromantik und Realismus*, S.217-243; Frank Büttner, „Herrscherlob und Satire; Wilhelm Kaubachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I.“, bei Rott (Hg.), *op. cit.*, S.83-122, を見よ。

- 43 契約書では、カウルバハはノイエ・ピナコテークの内装用に、「国王陛下によって招来された、ミュンヘンを起点とする芸術の新たな展開」を対象とする油彩画十四点を制作し (Mittmeier, *op. cit.*, S.220, Quelle von 19.2.1847)、それに基づいて外装大画面が描かれることになっていた。完成したのは、東側短軸上には入口を挟んで幅の狭い二面(①、②)、南側長軸上に横長の大画面七面(東から③〜⑨)、西側短軸上は大画面(⑩)を挟んで幅の狭い二面(⑪、⑫)、北側長軸では両端が大画面(⑬、⑭)で、窓の間の狭い部分には計十四人の同時代芸術家の全身像が、東側から生年順に並ぶ。①と②は諸芸術の擬人像、次の三面(③)十八世紀のいわゆる「辮髪様式」と戦う新古典主義者とナザレ派、④ローマで自然や風俗、あるいは⑤古代とルネサンスを学ぶ新時代のドイツ美術家は繁栄の前段階、南側中央⑥は、グリユプトテークのファサードを背景に、古代彫刻や壺、中世の宗教画、版画を提示する人々に囲まれたコレクターとしてのルートヴィヒ、⑦から⑫は、ルートヴィヒの注文を受けて制作に励む、絵画、建築、彫刻、ステンドグラス、フロンズ鑄造、磁器への絵付け七分野の美術家たち。⑬と⑭は、美術家たちの祭で、あるいはミュンヘン市民が「バヴァリア」完成の折にアルバムを奉げて、ルートヴィヒを讃える図。

- 44 Büttner, 2003, S.105f.
45 Gollwitzer, *op. cit.*, S.750; Büttner, 2003, S.83f.

《図版》

- 図1 アファイア神殿西破風彫刻『トロヤ遠征での祖先の功績(女神アテナのもとで戦う戦士たち)』紀元前五〇—四九〇年頃 大理石 München, Glyptothek
- 図2 クレンツェ「グリユプトテーク最終案平面図」銅版 *Klenzes Sammlung architektonischer Entwürfe*, 1930, Tafel 1 (Ausschnitt)
- 図3 クレンツェ設計「グリユプトテーク正面外観」(再建後) ミュンヒェン、王の広場
- 図4 コルネリウスと弟子たち『神々の間』穹窿および側壁内装 破壊前の写真
- 図5 ボッティチェッリ『ピエタ(キリストの哀悼)』一四九〇年以降 テンペラ、板140×207cm (一八一四年にフィレンツェのサン・パオリノ修道院より購入) München, Alte Pinakothek
- 図6 J・A・ヴァイス『南東から見たアルテ・ピナコテーク』一八四〇年頃 電気版 München, Stadtmuseum
- 図7 クレンツェ「アルテ・ピナコテーク二階平面図」 *Klenzes Sammlung architektonischer Entwürfe*, 1847, Tafel 2 (Ausschnitt)
- 図8 クレンツェ「アルテ・ピナコテーク南北方向立断面」(中央が主軸部) *Klenzes Sammlung architektonischer Entwürfe*, 1847, Tafel 3 (Ausschnitt)
- 図9 クレンツェ設計 アルテ・ピナコテークのロジッヤ 一八三六年開館
天井部装飾: コルネリウス草案(一八二七—三四、一八三七—四〇)、ツィーマーマンほか制作(一八三三—四〇) 破壊前の写真
- 図10 アルテ・ピナコテークのロジッヤ 東側第四ベイ…ジョット 破壊前の写真
- 図11 カウルバハ『エルサレム陥落』一八四六年 油彩、カンヴァス 585×705cm München, Neue Pinakothek
- 図12 ロットマン『マラトン』一八四八年(『ギリシャ風景画』サイクル第22図)油彩、白蠟、ダマル樹脂、鍍鉄の枠にモルタルと漆喰のパネル 161,5×205cm München, Neue Pinakothek
- 図13 ゲオルク・デュラン『南東からのノイエ・ピナコテーク外観』一八五三年頃 ペン、淡彩 München, Stadtmuseum
- 図14 フォイト設計「ノイエ・ピナコテーク二階平面図」石版画 München, Stadtmuseum
- 図15 カウルバハ『メンヒェンの芸術家と市民によるルートヴィヒへのアルバム献呈』ノイエ・ピナコテーク外壁フレスコ画(北面東端)の小型油彩版 一八五三年頃 油彩、カンヴァス 73,2×178,3cm München, Neue Pinakothek
- 《図版出典》
- 図1、3、5 Wikipedia
- 図2 Volker Plagemann, *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, Prestel, München, 1967
- 図4 Frank Büttner, *Peter Cornelius, Fresken und Freskenprojekte*, Bd.1, Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden, 1980

- 図 9' 31' 51 Herbert W. Rott (Hg.), *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, Pinakothek-Dumont, München/Köln, 2003
- 図 10—∞ Peter Böttger, *Die Alte Pinakothek in München*, Prestel, München, 1972
- 図 9—9 Elisabeth Hipp/Martin Schawe, *Die Alte Pinakothek in historischen Fotografien*, Ausstellungskart., München, 2011
- 図 11 www.sammlung.pinakothek.de
- 図 21 Herbert W. Rott et al., *Carl Rottmann: Die Landschaften Griechenlands*, Ausstellungskart., Neue Pinakothek München, Hatje Kanx Verlag, Ostfildern, 2007
- 図 41 Werner Mithmeier, *Die Neue Pinakothek in München 1843–1854*, Prestel, München, 1977