

フリードリヒ・シンケルの建築と美術史 —ベルリン旧博物館における絵画の展示をめぐる—

三井 麻央

はじめに

本稿は、ベルリンの旧博物館 (Altes Museum)¹開館に先立ってなされた絵画の展示方法をめぐる議論を整理し、建築家フリードリヒ・シンケル設計による博物館建築と館内での展示の関係性をもとに、当時のベルリンにおける美術史および絵画展示の状況の一端を明らかにすることを目的とする。

プロイセン王国の首都ベルリンで1830年に開館した旧博物館は、ドイツで最初の博物館専用の建造物の一つである²。1793年のルーヴル美術館開館以降、19世紀の西欧では博物館専用の建造物が多く建設され、ドイツ語圏もまたその潮流の一端を担ってきた。19世紀にドイツ語圏で開館した博物館の数は60館に上り³、旧博物館はその端緒をなす。

1830年までのドイツ語圏でも既に絵画を展示する場は存在したが、それはドレスデンに代表されるように、あくまで王侯らのコレクションの展示を目的とし、宮殿など既存の建造物を転用したにすぎず⁴、また鑑賞することのできる層も限られていたため、現代にも通じる近代的な施設としての博物館とは制度面でも建築等の設備面でも異なる場であった⁵。より公衆に開かれた近代的な施設としての博物館制度と、その要求を満たす新たな博物館建築が作られた19世紀初頭には、建設の際に博物館の制度や芸術の重要性が改めて理念化された。さらにそのような理念は文書による記録のほか、建造物や館内の装飾、展示の手法に可視化されている。それゆえに当時の展示方法を考察することは、博物館がその歴史の始まりにおいてどのような理念のもとに営まれていたかを明らかにする手がかりとなる。

¹ 旧博物館は新博物館が開館する1855年まで王立博物館 (Königliches Museum) と呼ばれていたが、本稿では現在の呼称に合わせ旧博物館で統一する。

² 同年にはバイエルン王国のミュンヘンでも、国王ルートヴィヒ一世の彫刻コレクションを展示するグリュプトテークが開館している。

³ 海老澤模奈人「19世紀ドイツ、オーストリアにおけるミュージアム建設の全体像」『日本建築学会計画系論文集』第608号、2006年、167頁。

⁴ ゴットフリート・ゼンパーの建築による絵画館がドレスデンで開館するのは、1854年のことである。18世紀のドレスデン王室画廊での展示については以下を参照。金沢文緒「18世紀ドレスデンの王立絵画館：フランスの文化的変奏としてのザクセン」大野芳材編『美術と都市：アカデミー・サロン・コレクション』ありな書房、2014年、175-210頁。松山壽一『造形芸術と自然：ヴィンケルマンの世紀とシェリングのミュンヘン講演』法政大学出版局、2015年。

⁵ Plagemann, Volker: *Das deutsche Kunstmuseum 1790-1870*, München 1967, S. 22.

旧博物館に関する総合的な研究は1980年代以降本格的に進められ、そのなかで絵画や彫刻の展示についてもまた明らかにされてきた。とりわけフォグテルによってまとめられた、開館当初所蔵されていた絵画の来歴や、当時の展示区分および博物館の導線の再構成に関する研究は、展示構想の再考にあたって基盤となる情報を準備した⁶。さらにリュッペやゲートゲンスは、展示論争で中心的な役割を果たしたヴィルヘルム・フォン・フンボルトの芸術観を、言語哲学などフンボルトの他領域での仕事に関連させながら解釈した⁷。したがってこれらの研究では、旧博物館そのものについての研究が主にその建築と建築家シンケルに関する考察を中心に行ってきたのに対し、展示に関する議論は、議会で重要な役割を担ったフンボルトの構想を中心に進められているといえる。本稿は、改めてシンケルの展示構想と建築とを結びつけながら考察し、両者を関連づける方法をとる。それによりシンケルによる旧博物館建築のより深い理解にとっても、またフンボルトの構想の相対化にとっても重要な一視点を提示するだろう。

そのために、第1章ではまず旧博物館設立に至るまでの変遷、とりわけ博物館の建設を提言した古典学者アロイス・ヒルトの建築と展示に関する構想⁸を中心に、その前史を確認する。第2章では、旧博物館を設計した建築家フリードリヒ・シンケルと、のちに初代館長となった美術史家グスタフ・フリードリヒ・ヴァーゲンによって1828年に提出された展示案⁹を中心にヒルトの構想と比較し、シンケルの設計した建築と展示構想の新規性を明らかにする。第3章では、シンケルとヴァーゲンの案に異議を唱えるように提出された、美術史家フリードリヒ・ルーモールと言語学者ヴィルヘルム・フォン・フンボルトによる1829年の展示案¹⁰によって、シンケルの構想に変更が加えられたことを確認する。この展示案および、決定した最終案¹¹を第2章での展示案と比較することで、シンケルによる建築と旧博物館に見られ

⁶ Vogther, Christoph Martin: *Zwischen Norm und Kunstgeschichte - Wilhelm von Humboldts Denkschrift von 1829 zur Hängung in der Berliner Gemäldegalerie*, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 34, Berlin 1992, S. 53-64.; *Die Auswahl von Gemälden aus den preußischen Königsschlössern für die Berliner Gemäldegalerie im Jahr 1829, Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 47, Berlin 2005, S. 63-105.

⁷ Lübke, Hermann: *Wilhelm von Humboldt und die Berliner Museumsgründung 1830*, in: *Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geschichte*, Bd. 54, Stuttgart 1980, S. 656-676.; Gaechtgens, Thomas W.: *Wilhelm von Humboldts Konzept des Alten Museums in Berlin*, in: *Aachener Kunstblätter*, Bd. 60, Köln 1994, S. 423-430.

⁸ Hirt, Aloys Ludwig: *Ueber den Kunstschatz des Königlich-Preußischen Hauses. Eine Vorlesung, gehalten bei der öffentlichen Sitzung der Akademie der schönen Künste und mechanischen Wissenschaften, den 25. Sept. 1797*, in: *Berlinisches Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, Bd. 2, Berlin 1797, S. 499-524.

⁹ „Schinkel und Waagen über die Aufgaben der Berliner Galerie“ in: Stock, Friedrich: *Urkunden zur Vorgeschichte des Berliner Museums*, in: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, Bd. 51, Berlin 1930, S. 209-214.

¹⁰ „Bemerkungen zu Hrn. Dr. Waagens Aufsatz über die Principien der Gemälde-Aufstellung“ in: Vogther[1992], S. 61-64.

¹¹ 決定案はフンボルトとルーモールによる以下の文書および著作で公開されている。Gebhardt, Bruno (Hrsg.): *Wilhelm von Humboldts Politischen Denkschriften, Bd. III, 1815-1834, 2. Hälfte*, Berlin 1904, S. 539-566.; Rumohr, Carl Friedrich von: *Drey Reisen nach Italien*, Leipzig 1832, S. 277-291. また、開館時に出版されたガイドブックからもその配列等を確認できる。Waagen, G. F.: *Verzeichniß der Gemälde-Sammlung des Königlischen Museums zu Berlin*, Berlin 1830.

る芸術観をより多角的な視点からとらえたい。

1. 旧博物館の設立とアロイス・ヒルト

1-1. 旧博物館の設立経緯

1796年にベルリン芸術・学術アカデミーへ招聘された古典学者のアロイス・ヒルトは、当時のプロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム三世らに対して博物館の設立を勧める講演を1797年におこなった。これを機にベルリンで博物館計画が始動する。ヒルトは講演で、博物館設立の目的について次のように述べた。

この施設〔博物館〕の最終目的は、すぐれた自国の芸術家の育成によって芸術の発展をもたらすこと、国家の趣味（Geschmack）をさらに成長させること、そして商業的事情においても同様、われわれ自らが他国に、より依存しないようにすることにほかならない¹²。

ここには18世紀後半にプロイセンで始まったアカデミー改革の影響が大きくみられる¹³。アカデミー改革は産業の育成と経済発展を目的とし、プロイセン国内では自国の製品の質を高めるための芸術振興をめぐる議論が交わされていた。ヒルトによれば、他国に依存しない産業を育てるための国家全体の趣味の向上とは、建築・彫刻・絵画からなる三大芸術のなかでも特に上等なものがアカデミーの学生をはじめとする芸術家や芸術愛好家、知識人の身近にあり、受容されることで可能になるという¹⁴。つまり博物館の設立が必要なのは、関係者に芸術作品の受容の場を設けるためなのだ。

ヒルト自ら、博物館の公開対象は「古代の研究者、芸術愛好家、実際の芸術家、芸術アカデミーの教師及び学生」¹⁵に限られると述べているように、この文脈における博物館とは万人に向けられた作品鑑賞の場ではなく、芸術家らが制作の際に手本とする参考資料の集められた場である。具体的には、博物館で芸術家たちはプロイセン王国のコレクションに属する作品群の美術史的な知識を学び、模写などによって優れた作品の構図や比例など技術的な知識をも身につけ、必要な場合は作品の複製品を購入し、持ち帰ることもできる¹⁶。このよ

¹² Hirt, ebd., S. 519.

¹³ ベルリンのアカデミーについては以下を参照。尾関幸「ベルリン王立美術アカデミーの歴史」『西洋美術研究』No. 2、三元社、1999年、72-91頁。

¹⁴ Hirt, ebd., S. 500, 501.

¹⁵ Hirt, ebd., S. 511.

¹⁶ Hirt, ebd., S. 500, 501, 523.

うなコレクションの公開制度はプロイセンでも既に 18 世紀の時点で限定的に整えられていたものの、展示の場はベルリン内に点在する王宮やポツダムのレストランなど、各地に分散していた。そのためヒルトは、コレクションをまとめて一箇所でみられる博物館を設立すべきだとしたのだ¹⁷。

ヒルトは博物館専用の建造物を新設するよりも、ベルリンに既存の芸術アカデミーの校舎の一部を用いて絵画や彫刻の展示をおこなうことを勧めた¹⁸。博物館を新たに建設することは、コレクションをまとめて見られるようになるだけでなく、作品にとってよりよい環境を整えられるという利点ももつ。後述する論者たちが、博物館の建設によって芸術作品のための適切な照明の設置や作品保護を望んだのに対し、ヒルトの講演にはそのような観点からの言及はない。芸術を専門とする人々が集い、制作がなされる場と展示の場を連結させることの方が、ヒルトの目的にとっては重要だったのだ。このことから、ヒルトの提案する博物館が近代的な意味での博物館とは大きく異なるのだと指摘できる。

1-2. ヒルトの絵画展示案

芸術の専門家に向けて作られた博物館では、芸術作品はどのように扱われるのかも確認しておきたい。ヒルトは博物館での展示について、古典古代を中心とした彫刻などのコレクションと、近世以降の作品を中心とした絵画のコレクションといった二種の区分を想定し、それぞれのコレクションの配置の仕方や、実際の制作にどのように活かせるかを講演内で述べている。

とりわけ絵画の歴史についてヒルトは、ヴィンケルマンの『古代美術史』（1764 年）での論法を近代美術史に適用し「古代美術史と同様に近代美術史は、始まり、ゆるやかな進歩、より高い繁栄の頂点、減退、没落を示している」¹⁹のだとした。最盛期の作品のみならず、始まりや没落のそれぞれの瞬間を知ることでもまた芸術家にとって重要であり、その趨勢を学ぶため、絵画を展示する際に作品は異なる「国」「流派」「時代」「主題」にしたがった区分がなされなければならないという²⁰。

芸術作品の区分にしたがった鑑賞に多くの学習効果が期待されている点は、次章以降で考

¹⁷ Vogther, Christoph Martin: *Planungen und Konzeption des ersten Berliner Kunstmuseums* (Jahrbuch der Berliner Museen, Beiheft 39), Berlin 1997, S. 13-36.

¹⁸ Hirt, ebd., S. 519.

¹⁹ Hirt, ebd., S. 514.

²⁰ Hirt, ebd., S. 511, 515. なお、この講演内ではヒルトは、これらの区分のうちいずれを優先すべきかについて言及していない。

察する論者たちにも継承されている。ただしここでは講演記録という媒体の性質もあってか、より具体的な展示方法には話が及んでおらず、実際に展示される絵画の点数や配置、展示室の区分などに関する言及はない。

その一方で絵画展示についてヒルトは配列のほか、作品の「選択」にも注意を払わなければならないと述べる。プロイセンのコレクションの中でも絵画は彫刻より数量的に充実しているため、より質の高い作品を選んで展示する必要がある。例えばコレクションの中でも数稼ぎのためにあるようなありふれたコピー作品や、オリジナルであっても重要度の低い作品は取り除くことが勧められる²¹。

この講演のち国王は博物館の開設を許可したものの、プロイセンがナポレオン戦争による戦災や収奪に見舞われたため計画は中断し、再開したのは解放戦争後に国王が絵画コレクションを購入した1815年以降のことだった。また、ヒルトが新たな博物館のための建造物を建てようとしなかったのに対し、フリードリヒ・シンケルが1823年に提案した新たな建築計画では、博物館をシュプレー川の中洲に新築するよう提案がなされた。シンケルの案と大きく異なるヒルトの博物館案は最終的に採用されず、さらにこの一件がきっかけとなり、開館の前年である1829年には自ら博物館運営委員会を辞任している。

この辞任は建築についての意見の不一致というよりもむしろ、博物館という施設そのものに対しての見解の相違によってもたらされたものと推察できる。プロイセンのコレクションを一箇所にまとめる案や、古代彫刻と近世の絵画を主に扱うという博物館の基本方針など、次章でも詳述する旧博物館の成立基盤にヒルトが影響を与えたことは確かである。しかしヒルトの案はあくまで限られた人物にのみ開かれていたという点で、18世紀のプライベートな展示の延長線上にあり、両者は博物館に対する理解が根本的に異なっていた。ヒルト以後の構想がいかにヒルトの案と異なるものであったのか、次章で考察してみたい。

2. フリードリヒ・シンケルとグスタフ・フリードリヒ・ヴァーゲン

2-1. シンケルによる建築と展示についての初期の構想

新古典主義の代表的な建築家フリードリヒ・シンケルが博物館専用の建造物を建てることを主張したのは、プロイセンの宮廷コレクションを展示するための十分な展示面積が芸術アカデミー構内では得られなかったことや、展示のための改築費用が新築した場合の金額を上回るほどに高額だったためだといわれる²²。

²¹ Hirt, ebd., S. 515.

²² Plagemann, ebd., S. 67.

加えて、当時シンケルがベルリンの都市計画に深い関心を抱いていたことも旧博物館新設の要因に挙げられるだろう²³。旧博物館が建設されたシュプレー川の中洲はベルリンの目抜き通りであるウンター・デン・リンデンの終点に位置し、現在では博物館島と呼ばれる、複数の博物館からなる区域を形成しているが、博物館島計画が開始するのは旧博物館開館以後のことであり、当時は裏手に税関倉庫が雑然と並ぶ、整備のなされていない土地だった。シンケルはベルリンに建造物を建てる際、建築のみならず、建築の属する都市景観全体の整備をかねてより構想していた。そのためプントも述べているように、旧博物館の新築案も、ウンター・デン・リンデン周辺の広域な都市計画の一環として捉えることができる²⁴。

旧博物館はシンケルが1823年に国王に提出した案をもとに、1階に古代彫刻とその模刻の展示室、2階に絵画作品の展示室を持つ二層の建造物として1825年から1830年にかけて建設された。外観はファサードに並ぶイオニア式の列柱と長大な装飾壁画を特徴とする新古典主義建築で、対面する王宮との間にはベルリン大聖堂が位置する。それら3つの建築を囲うように、広場ルストガルテンが同じくシンケルによって設計された。

旧博物館の正面玄関を抜けると突き当たる館の中央には、ロトンダと呼ばれるドーム式の天井をもつ広間が1階と2階を貫いている。さらに館の東西でロトンダを挟むように作られた2つの中庭もまた二層を貫き、ロトンダと中庭を囲うように口の字形に展示室が設けられている。本稿では特に2階での絵画展示を中心に考察するが、1階と2階の間取りは同じで各展示室はひとつずつ窓をもち、可動壁で区切ることのできる大きな展示室が、南向きの玄関の左右に6部屋、北向きに11部屋、そして西向きと東向きに7部屋ずつ計24部屋ある。加えて、2つの中庭に面した小さな展示室が北側に3部屋ずつある。

シンケルは1825年の時点で既に、展示に関して建築と関連させた案を提示している。

とりわけ人はたいいていの絵画館で、同時に見るような過多の芸術作品によって散漫にさせられたり、個々の作品の享受を妨害されたりするのだが、より小さく快適な空間の方が、落ち着いた観察に没頭できるのだ。そのときこの区分は、絵画の流派を適切に分け、絵画の特徴や配置の規則がとにかく要求する、全体として必要なあらゆる分離と結合をおこなうための利点をもたらす。加えて、絵画を木製の板に掛けることは絵画の良好な保存にとって、壁に掛けるよりもずっと好都合である。そして最後に、絵画の展示用壁面(Bilderwand)の面積はこの区分によってずっと広められ、特により重要でないもの

²³ シンケルと都市計画、景観との関係性については以下を参照。ヘルマン・プント『建築家シンケルとベルリン 十九世紀の都市環境の造形』杉本俊多訳、中央公論美術出版、1985年(原著1972年)、131-222頁。

²⁴ プント、前掲書、158頁。

や、そして大きすぎて個々の展示においてはあまり綿密には扱われない絵画には、窓に面したさらに広い壁を用いることができる。その場合その壁面で絵画は傾けて設置されなければならない²⁵。(傍線は引用者による)

ここでシンケルは、観者を鑑賞に没頭させるための案として、絵画を空間的に細かく分類して配架することを重視している。さらに絵画の区分の細分化を可能にする建築的要素として、木製の板（可動壁）を用いることまで述べている。ただしどのような条件にしたがって絵画を細かく分類するのかについては、この時点ではまだ記されていない。

また、美術館の目的についても以下のように述べている。

博物館の3つの主要目的—造形芸術の美的・歴史的部門に関する基礎研究の動機づけと促進、同時代の存命の芸術家のより高度な教育、芸術の正しい感覚と知識の公衆への普及—にとって、美術館を構成する事物について、そこで雇われている職員は最も重要である²⁶。

ヒルトの場合、博物館の目的は芸術家らの育成や、それによる産業の発展にあったのは前章で見てきた通りである。シンケルの場合も3つの目的のうち2点は研究および芸術家の教育に充てられているものの、3点目で初めて公衆（Publicum）に対する感覚と知識の普及という、専門家以外の人々への意識を看取できる点に大きな変化を認められる。

2-2. シンケルとヴァーゲンによる 1828 年の展示構想

1829年には作品展示のための運営委員会が新たに設置され、来場者をどのような動線で歩かせ、どのような配置で絵画を見せるかが問題になった²⁷。旧博物館の建築家シンケルと同様、のちに初代の館長を務めることとなる美術史家グスタフ・フリードリヒ・ヴァーゲンもまた、フンボルトやルーモールがコミッションに加わる1829年以前から運営に携わっていた。シンケルは1階の彫刻の展示と照明や採光、内装などを担当したのに加え、絵画の展示についてもヴァーゲンとともに指揮をとることとなった²⁸。シンケルとヴァーゲンの展示構想は1828年に示した覚書のなかで初めてあらわされたことがきっかけとなり、のちにフンボルト

²⁵ Schinkel, Carl Friedrich: *Sammlung Architektonischer Entwürfe*, Berlin 1858.

²⁶ Schinkel, ebd.

²⁷ Vogtherr[1997], S. 149.

²⁸ Gaachtgens, ebd., S. 424.

やルーモールが意見を加えるかたちで展示計画が進行する。1828年の覚書でシンケルとヴァーゲンが著した案を検討してみよう。

ヒルト以来推奨されてきた、絵画を適切な区分によって配置する方法は1828年の覚書のなかでも継承されている。シンケルとヴァーゲンはまず、イタリア絵画を東側、北方絵画を西側に分け、さらにそれぞれの区分のなかで絵画が制作された年代順に南から北へと配置するよう定めた²⁹。イタリア絵画はさらに5地域の流派に従って区分されたが、それぞれの地域区分の中で作品が時系列順に並べられることによって、観者が各流派の発展をとらえることが最大の目的とされている。覚書には以下のように記されている。

現在ベルリンの王立美術館の設立に際して[……] 最も主要な時代と流派に由来する、絵画の並々ならぬ財産を同時に見られ、そのようなもの[財産]を全ての個々の部門でふさわしく成し遂げる[展示する]という、このような幸福な状況はめったに起こるものではない³⁰。

「最も主要な時代と流派」に属する絵画の効果をさらに強めるため、シンケルは各室内で、先述したような可動壁の利用を提案する。可動壁によって室内では、さらに細分化された時系列による作品の配置や区分が可能になり、芸術の発展過程を示す「歴史」が明確にあらわされる。この展示方法によって観者は、それぞれの区画の中で各地域の絵画が時代にしたがって発展していく様子を「比較」しながら観ることになる。これは前節で見たような、1825年時点でのシンケルの構想を具体化する展示案であったといえよう。史料批判にもとづいて研究をし、芸術作品の分類をおこない、比較を重視したヴァーゲンの態度は明らかに、のちのヴェルフリンらによる美術史の方法論につながるものである。ヴァーゲンが美術史の知識の伝達を第一に考えていたことについては、以下の引用にも見受けられる。

公衆における造形芸術に対する感覚を、人類の文化のうちもっとも重要な部門の一つとして、その感覚が未だ眠っている場合、呼び覚ますこと。そしてそれがすでに目覚めた場合、公衆にふさわしい育成と、いっそう洗練された教育の機会を手に入れさせること³¹。

²⁹ イタリアと北方の絵画をそれぞれ区別すること自体は、既存の絵画展示でも珍しいことではなかった。例えば1747年に公開されたドレスデン王室画廊や、1793年に公開されたルーヴル美術館では、18世紀の時点で既に南北の区分がおこなわれていた。ただし両館ともに数回に渡って展示方法を変更し、ドレスデンの場合は徐々にイタリア・ルネサンス絵画の特権化に傾き、ルーヴルの場合は絵画同士の視覚的調和を重んじた配置や、時代・流派を混合させてその発展を示すことを重視するモデルを採用するようになった。

³⁰ Stock, ebd., S. 209, 210.

³¹ Stock, ebd., S. 210.

ここでは美術史の知識を伝えることの重要性とともに、それを伝える対象が公衆であることにも留意しなければならない。前節で述べたシンケルの構想と同様あるいはそれ以上に、シンケルとヴァーゲンによる 1828 年の案では公衆の啓蒙に対する意識が強調され、芸術家や研究者らの活動を促進するという目的は、下位に置かれるとはっきり述べられている。さらに続けて、どのような芸術が博物館の目的にとって効果的なのかが具体的に記され、「芸術的感覚の覚醒とより高度な教育」にもっともふさわしいのはイタリア・ルネサンスの絵画で、なかでもラファエロを頂点とし、次点にレオナルド・ダ・ヴィンチやコレッジョ、ジョルジョーネ、ティツィアーノらの名前が挙げられている³²。

第 1 章で確認したヒルトの博物館案は、あくまで芸術家や専門家の教育に資するものとして構想され、プロイセンの経済・産業の発展を企図したアカデミー改革の文脈に属するものであった。それに対してシンケルとヴァーゲンの展示案で芸術作品はより多くの公衆に開かれ、イタリア・ルネサンスを頂点とする美術史の教育的知識を伝えることにより、人々を啓蒙するという目的をもつものであった。フンボルトがのちに非難しているように、シンケルとヴァーゲンが考えた展示では、公衆とはいえ相応の教養を持った人物でなければ細分化された絵画の分類を理解することが困難であるため、実際に誰もが当初の意図通りに鑑賞ができたとはいえないものの、ここで初めてベルリンの絵画展示に関する具体的な構想が博物館の目的と結びついた状態であらわされたといえるだろう。

3. ヴィルヘルム・フォン・フンボルトとカール・フリードリヒ・ルーモール

3-1. フンボルトとルーモールによる 1829 年の展示構想

1829 年 5 月 22 日にフンボルトは、ヴァーゲンとシンケルの展示案を読んだルーモールによる助言を交えるかたちで改案を送付している。ゲートゲンスは、シンケルとヴァーゲンによる配置が「時系列的・歴史的な発展過程」を示そうとしている一方で、フンボルトとルーモールにより提示された配置が「理想主義的で美的な構想」に基づくと論じた³³。本章ではフンボルトとルーモールによる展示案を確認したい。

言語学者であり政治家でもあるフンボルトは、1802 年から 1808 年のローマ駐在時にイタリア在住のドイツ人芸術家らとも交流を持った人物で、1829 年 5 月 8 日以降はヒルトに代わり、議長として旧博物館の運営委員会に加わった。委員会の正式な構成員ではなかったが、

³² Stock, ebd., S. 210.

³³ Gahtgens, ebd., S. 423.

助言者として参加したルーモールはドレスデン生まれの貴族で、父親からの遺産でイタリアなど各地を旅行し、美術史研究および執筆、作品制作や収集、知識人やナザレ派などの芸術家との交流、若い芸術家の育成、美食家としての文筆活動など多岐にわたる活動をしていた。とりわけ美術史の分野においては史料批判と作品の直接観察にもとづく美術史記述をおこないい、「19世紀の近代的な美術史研究の創始者」と称されたという³⁴。

1829年の覚書でフンボルトは、ルーモールが口頭で述べた案を取り入れ、新たな展示案を記している。それによると、絵画をイタリアと北方で分けて展示するという点ではこれまでの計画を踏襲している。しかしイタリア絵画の展示については、ヴァーゲンらがイタリアを5地域に分けたのに対し、ヴェネツィア・ロンバルディアの作品およびその他の地域の作品という、より大きな二つの地域的分類のみで区分すべきだと新たにうたった³⁵。フンボルトらが詳細な地域的分類を避けた理由は、フンボルトが展示に際して重視する以下の二点から推察できる。

[私の見解は以下の通りである。]1. あらゆる主要な絵は、全ての人々にとってほとんど見ることが許されてこなかったものであるので、それが可能とする効果全てを作り出すこと。そして2. あらゆる壁の配置は、全体の区分と同様、一瞥すると簡単に見渡せる、好ましい全体を作り上げること、なぜなら主として1の達成はこの条件に左右されるから³⁶。

ここでフンボルトはルーモールの意見に従いながら、展示によって、卓越した「主要な」芸術作品を観者に伝えることを重視している。また、そのために作品は細分化された展示方法をとるのではなく、むしろ「好ましい全体」を作り上げることによって把握されやすくなるのだと述べている。「主要な」芸術作品、「好ましい全体」とは、一体何を意味するのだろうか。

フンボルトらが想定した美のヒエラルキーの頂点、つまり「主要な」芸術作品の最たるものとしてあげられるのは、ヴァーゲンやシンケルが述べたのと同様に盛期ルネサンスの芸術作品である。のちに提出される1830年の最終案でフンボルトは動線を変更し、正面玄関および階段とは反対側の、北側の展示室から始めることを新たにうたった³⁷。これにより来場者

³⁴ ルーモール研究は以下を参照。加藤哲弘「ルーモールと、その再評価をめぐる」『西洋美術研究』第16号、2012年、233-234頁、「カール・フリードリヒ・フォン・ルーモアとナザレ派」『ローマ—外国人芸術家たちの都—』竹林舎、2013年、70-98頁。

³⁵ Vogtherr[1992], S. 62.

³⁶ Vogtherr[1992], ebd.

³⁷ Bruno, ebd., S. 547.

は、動線上の始点から鑑賞を始めようとする場合、館中央のロトンダを通過しなければならない。

美の神殿としての博物館の中央で象徴的な空間をなすロトンダで、人々は美の空間に耽溺し、そののちもっとも美しい作品から鑑賞を始めることになる。2階南側の絵画展示室入口とロトンダの中央を結ぶ軸上を通り、北側中央の展示室におかれた最も重要とされた作品は、ルネサンス期のパルマの画家コレッジョによる《レダ》だった³⁸。そして《レダ》の周囲にはロンバルディア地方の作品が配置され、地域的な共通性を持った作品により《レダ》の理解が補われる。

シンケルは観者が絵画に「集中」するために、別種の作品との比較を重視し、パーティションを効果的に用いた絵画の細分化を勧めたことは第2章で既に述べた通りである。一方でフンボルトは1829年の覚書において、個々の作品の享受が妨げられないようにすることを強調し、同種の作品の中で主要な作品が享受されることを望んでいた。具体的に絵画がどのような配置をとったかは定かではないものの、その他の展示室でも同様の展示がなされる。このような、盛期ルネサンスをはじめとする中心的な作品を、その同地域の作品によって同種のもので囲むことで作り出される空間こそが、先述の「好ましい全体」だと考えられる。

先の引用でフンボルトは、名作と呼ばれる主要な作品がこれまで十分に鑑賞されてこなかったことについても述べている。制作者や専門家に向けたコレクションの公開は既に18世紀からおこなわれていたことから、絵画を「十分に鑑賞」してこなかった人々とは一般的な公衆を指すと考えられ、やはりフンボルトもシンケルらと同様、公衆に向けた展示案を作成していたのだといえる。つまりフンボルトの作り出した「好ましい全体」は、それによって観者がゆるやかな体系の中で美の印象(Eindruck)³⁹を体感することが意図されている。フンボルト案では、美術館が美術史の知識を教育するよりもむしろ、美的規範としての「趣味」⁴⁰を人々に指し示す施設となることを期待しているといえるだろう。

また、旧博物館の展示室は建築の構造からしてもとより細かく分割されているために、これ以上の可動壁による分割は不要であると同時に、扉の開閉を必要としない開放的な設計であるため、上述の大きな区分で絵画を捉えるのに適しているとフンボルトは加えている⁴¹。フンボルトやルーモールは、シンケルのように博物館建築の設計に直接携わっていないにも

³⁸ ラファエロやミケランジェロと並ぶようにコレッジョが挙げられたのは、ドレスデンの王室画廊がコレッジョの大作を複数所蔵しており、それを鑑賞したヴィンケルマンやシュレーゲルらによるコレッジョ賛美が直接の影響をなしたのだと推察できる(松山、前掲書、17-21、30頁。Johann Joachim Winckelmann: *Gedanken über die Nachahmung der Griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst*, Dresden/Leipzig 1756, S. 2; *Geschichte der Kunst des Alterthums*, Dresden 1764, S. 29.)。

³⁹ Bruno, ebd., S. 547.; Rumohr, ebd., S. 284.

⁴⁰ Bruno, ebd.

⁴¹ Vogtherr[1992], ebd., S. 62.

かかわらず、自身の美術史の認識が旧博物館の建築的特性と親和性の高いことを訴えている。

広い範囲の同系統のものから個々の作品をとらえるというフンボルトの捉え方は、専門分野である言語学的な分類方法にもとづくとする研究もある⁴²。ゲートゲンスによれば、言語を有機体として捉えたフンボルトは各言語の構造からヒエラルキーを作り出し、それを民族のヒエラルキーにそのまま当てはめたというが、この発想は確かにフンボルトの中世絵画の捉え方にも見られる。

これら[中世絵画等]の絵画を見たいと望む者だけに公開されるよう、[別の]部屋へと追放するというルーモール氏の考えは、私にとって大変喜ばしいことだ⁴³。

落ち着いた環境のなかで美を享受するため、フンボルトは中庭に面した北側の6つの小展示室を、中世絵画など中心的な美の基準から離れたもの、珍奇にうつるものの部屋として用いるルーモールの提案に賛成した。同種のものの中で美が捉えられるためには、観者の集中を阻害するような作品は除外されねばならなかったのである。小展示室は当初、このような区分による展示を意図して考案されたわけではなかったが、ここでもフンボルトらはシンケルの建築を、自らの芸術観を展開するため巧みに用いている。

3-2. 1830年の展示からみた建築との関連性

以上の展示案を踏まえたうえで1830年の開館時に定められた展示の手法は、両案の折衷的なものだった。北方およびイタリア絵画の区分と、それらを館の東西の展示室に中庭を囲うようにほぼシンメトリーに配置する手法は、ヴァーゲンとシンケルの案からそのまま受け継がれている。また、フンボルトとルーモールの案からは、中世美術など「珍奇な芸術」の隔離がそのまま採用された⁴⁴。目録によるとビザンティンの美術のほか、例えば初期ルネサンスの絵画、パルミジャーノなどによるマニエリスム絵画、あるいは寸法の小さい作品もこの小部屋に展示されたようである⁴⁵。

ヴァーゲンの述べたようにイタリアの地域は5分割されず、ヴェネツィア、ロンバルディ

⁴² Gaechtgens, ebd., S. 427. ゲートゲンスはフンボルト言語学についてトラバントから多く示唆を得たと言及している。フンボルトが言語の捉え方を芸術の理解にも用いていた時期があることはトラバントの著作で確かに述べられているものの、フンボルトとトラバントの述べる「芸術」が造形芸術作品の領域にまで及んだのかは慎重に考える必要がある。ユルゲン・トラバント『フンボルトの言語思想』村井則夫訳、平凡社、2001年（原著1986年）、24-34頁。

⁴³ Vogtherr[1992], S. 63.

⁴⁴ Rumohr, ebd., S. 284.

⁴⁵ Waagen, ebd.

ア、トスカーナ等中部イタリアからなる3地域および、フランスのアカデミー絵画を含むそののちの時代の流派で計6区画になっている。とりわけ最初の3区分では同時期の別地域の絵画が展示されていることから、ヴァーゲンの提案したような地域的区分による展示も採用されなかったわけではないが、動線の始点はファン・エイクを含むネーデルラント絵画の展示室と、ヴェネツィア派絵画の展示室が隣接しており、時代的関連、そして様式的な関連も一層重視されたとみえる⁴⁶。

これまで確認してきたように、シンケルらの唱えた展示室が徹底して美術史の知識を人々に与えることを目的としていたのに対し、フンボルトやルーモールは「美」という漠然とした感覚を来場者に与えることを目的としていた⁴⁷。そのためフンボルトとルーモールの案では、小展示室に展示される作品が単に寸法の小さい作品ではなく、「美しくない」との判断が備わったものが含まれるなど、芸術作品についての認識の差異が建築の利用法にも反映されている。「美」を感じさせる「好ましい全体」という判断を基準に構成された展示は、細かく可動壁で分けられた展示室とは相容れないが、むしろ美術館の中央に設えられたロトンダの象徴的な機能と共通する性質をもつといえるのではないか⁴⁸。

ただしいずれの案においても専門家に限らず広く公衆に向けた展示をおこない、人々を啓蒙しようとした点で両案は共通する。シンケルの建設した旧博物館の外観が周囲の都市景観と深い関連性を持ち、また都市の内部で美の神殿としての博物館の役割を強調するような新古典主義建築であったことも、開かれた場としての博物館の機能を象徴するものであったともいえよう⁴⁹。一方ルーモールは「美的目的を美術史的、体系的 (systematisch) 目的と結びつけること」⁵⁰を念頭に置いて博物館計画に取り組んだと述べているように、美的な印象を公衆に与えるための自らの計画を、ヴァーゲンらが先んじて提案した美術史的知識を重んじる案に組み込み、さらにはシンケルの建築を有効活用して伝達した。

⁴⁶ Rumohr, ebd., S. 286. なおここでルーモールは、生誕地による区分で芸術家や作品の分類を単純化することを痛烈に批判している。

⁴⁷ Rumohr, ebd., S. 279.

⁴⁸ Rumohr, ebd., S. 278, 279. ルーモールは芸術作品の展示について「分散による妨害も、細分化による疲労や退屈もあってはならない」とし、調和のとれた「全体」による「印象」に集中することの重要性を訴えている。

⁴⁹ Schinkel, ebd.. シンケルは1825年の構想で、博物館の建築が「王宮と武器庫に面した首都の最も美しい場であって、その形態に威厳がうまれる」などと、周囲の環境全体との繋がりから見た博物館建築の効果について頻繁に言及している。

⁵⁰ Rumohr, ebd., S. 279.

おわりに

本稿ではこれまで、旧博物館でおこなわれた展示にまつわる議論の考察を通して、開館当初の旧博物館について検討してきた。第1章で述べたようにヒルトの案は、産業のための芸術振興を目的とした制作者側の立場に立ったものであり、美術の効用に対する捉え方がその後の案とは大きく異なる。第2章、第3章で取り上げた両案においては、ヒルトと異なり広く「公衆」を対象としている点には一致がみられたが、美術史の知識の伝達方法、博物館の目的に対する捉え方には未だ多くの隔たりが見受けられた。

シンケルによる博物館建築を、その利用法と関連させながら両案の相違を整理することで、最終的におこなわれた展示がいかなる美術史観のもとで作られ出されたかが明らかになった。なお、旧博物館ではフンボルトとルーモールによる展示案を基にして構想が作られたのに対し、後続の新博物館はヴァーゲンとシンケルの構想に近い展示をおこなう。つまり地域を細分化し、その内部で展示物を時系列順に配置する案が採用されることとなった。そのため、旧博物館の展示構想では大幅に上書きされることとなるシンケルとヴァーゲンの構想についても、単純に時代的潮流の産物として等閑視することはできない。この認識の相違は、博物館制度のみならず、学問としての美術史が確立される途上の19世紀という時代に特有のものだといえるだろう。

Der Entwurf Friedrich Schinkels zur Aufstellung der Gemälde im Alten Museum Berlin

Mao MITSUI

Dieser Aufsatz behandelt die Anordnung der Gemälde im Alten Museum Berlin bei seiner Eröffnung im Jahr 1830. Damals vertraten die Teilnehmer der Kommission zur Einrichtung des Museums sehr unterschiedliche Meinungen über die mögliche Aufhängung der Exponate. Das Alte Museum Berlin war eines der ersten Museen in Deutschland und es gab damals noch keine grundsätzlichen Empfehlungen oder Vorgaben zur Anordnung von Kunstwerken.

In diesem Zusammenhang sind bisher vor allem die Bemerkungen des Vorsitzenden der Kommission, Wilhelm von Humboldt, mit Blick auf seine Sprachphilosophie untersucht worden. Der Schwerpunkt der folgenden Betrachtung liegt auf der von dem Architekten des Museums, Karl Friedrich Schinkel, vertretenen Auffassung zur Anordnung der Ausstellungsstücke. Dabei soll nicht nur die Kunstanschauung Schinkels selbst, sondern auch die Bedeutung des Museums als moderne Institution Berlins berücksichtigt werden.

Einer Vorlesung des Archäologen Aloys Hirt im Jahr 1797 ist zu entnehmen, dass er das Museum besonders für Künstler und Wissenschaftler einrichten wollte. Er betrachtete ein Museum als ein Institut, das dazu dienen sollte, den Geschmack von Künstlern und Fachleuten auszubilden und die Industrie Preußens zu entwickeln. Dagegen hielten Schinkel und der Kunsthistoriker Friedrich Waagen, deren Vorschläge erst 1828 geäußert wurden, es vielmehr für wichtig, dem „Publikum“ Kenntnisse über Kunstgeschichte zu vermitteln. Dem Entwurf von Schinkel und Waagen fügten Humboldt und der Kunsthistoriker Carl Friedrich von Rumohr ein Gutachten über ästhetische Aspekte hinzu. Obwohl Humboldts und Rumohrs Vorschläge für die Aufhängung der Gemälde sich von denen Schinkels und Waagens unterschieden, spielte Schinkels Architektur des Museumsgebäudes eine wichtige Rolle dabei, die Ziele beider Seiten zu verwirklichen.

Der Aufsatz kommt zu dem Schluss, dass das Alte Museum für Schinkel nicht nur Ausdruck seiner Verehrung für die Antike war, wie oft gesagt wird, sondern auch ein Mittel darstellte, das Publikum des 19. Jahrhunderts durch kunstgeschichtliche Kenntnisse mit der Antike zu verbinden.