

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—

The Architecture and Decoration of Alte Nationalgalerie, Berlin (1)
—The Allegory of Unification of Germany on the Friezes by Moritz Schulz—

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54号 2022年12月 抜刷
Journal of Humanities and Social Sciences
Okayama University Vol.54 2022

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—¹

三井麻央

はじめに

ドイツ (旧プロイセン王国) のベルリンに位置する旧ナショナルギャラリー (Alte Nationalgalerie) は、ドイツ語圏の近代美術作品を収蔵する美術館として1876年に開館した。建築家アウグスト・シュテューラー (Friedrich August Stüler, 1800-65) とハインリヒ・シュトラック (Heinrich Strack, 1805-80) の設計によるこの美術館は、ドイツの美術を象徴する寓意像やエンブレム、フリーズによる装飾が建物の内外を飾る [図1, 2]。

1871年にドイツ帝国としての国家体制が成立して間もない当時、各領邦を束ねる「ドイツ」という概念自体、未だ自明のものでなかった。そうであるからこそ、国家統合のシンボルが必要とされ、記念碑のほか博物館の建築装飾などにおいても、ドイツ美術の存在が強調されるようになる。これらのセルフイメージはいかように作り上げられえたのであろうか。とりわけ首都ベルリンにおいて、統合を主導したプロイセンと、新たに包摂された他の領邦はいかに表現されたのか。これらの問題を明らかにすべく、本稿は旧ナショナルギャラリーの建築装飾を対象に、装飾で表象されたドイツ美術のイメージ形成について考察する。

従来の研究において、旧ナショナルギャラリーの存在が新生国家の誕生と強い関係を持っていることは自明視されてきた。一次史料の分析をもとに美術館の成立史を精緻に再構成しまとめたドーゲローの基礎研究²のほか、コレクターやコレクションの特性と美術館との関係に焦点を当てたキッテルマンら³、開館後の展示室の利用法から国家との結びつきについてアプローチしたりュッケルトら⁴など、多角的な視点からの研究がなされているが⁵、本稿で扱う建築装飾には未だ研究の

¹ 本稿は2021年度に岡山大学大学院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。

² Hartmut Dorgerloh: *Die Nationalgalerie in Berlin. Zur Geschichte des Gebäudes auf der Museumsinsel 1841-1970*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1999. ドーゲローのこの研究では、建築や装飾の制作者、そこで表現された内容がまとめられているものの、個別のイメージの成立過程などは分析されていない。

³ Udo Kittelmann/ Birgit Verwiebe/ Angelika Wesenberg (Hrsg.): *Die Sammlung des Bankiers Wagener. Die Gründung der Nationalgalerie*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2011.

⁴ Claudia Rückert/ Sven Kuhrau: >>Der Deutschen Kunst<<, *Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Dresden: Verlag der Kunst, 1998.

⁵ 日本においても、20世紀初頭の旧ナショナルギャラリーで館長を務め、同館の近代化に尽力したフーゴ・フォン・チューディに関する以下の評伝が今年刊行された。仲間裕子『フーゴ・フォン・チューディードイツ美術のモダニズム』水声社、2022年。

余地がある。建築装飾は、ドイツの美術とはいかなるものであるかを美術館が最も明快に構築し、人々に伝達するための媒体である。その上、作り上げられたイメージには、館が公的に表明した理念やテキストからは看取できない思想が含まれる可能性もあり、19世紀のベルリンにおけるドイツ美術のイメージがいかなるものであったかをさらに解明することにつながる。

ゆえに、まず本稿では第1節で館の設立経緯を整理したのち、第2節以降は主に館外の装飾について検討する。とりわけ第3節で詳述するモーリッツ・シュルツ (Moritz Schulz, 1825-1904) のファサード彫刻は、当時のドイツ美術史のありようを明快に示している。シュルツの装飾を詳細にみていると、コレクションの内実と、単純化された「ドイツ美術」概念、実際の新生国家の状況という、必ずしも合致しない3点の関係が明らかになる。

1. 設立の経緯

旧ナショナルギャラリーは、やがて博物館島と呼ばれることとなるベルリンの中心部、シュプレー川の中洲に3番目に建設された博物館施設で、同区域には先立って旧博物館 (Altes Museum)⁶ や新博物館 (Neues Museum)⁷ が開館していた。旧博物館はナポレオン率いるフランスからの解放戦争後、フリードリヒ・ヴィルヘルム3世 (Friedrich Wilhelm III., 1770-1840, 在位1797-1840) のもとで1830年に開館し、新博物館は、1848年の革命ののちフリードリヒ・ヴィルヘルム4世 (Friedrich Wilhelm IV., 1795-1861, 在位1840-58/61) の時代に社会の動乱するなか設立された。そののち1861年に即位したヴィルヘルム1世 (Wilhelm I., 1797-1888, 在位1861-88) とビスマルク (Otto von Bismarck, 1815-98) は小ドイツ主義を推し進め、1867年に北ドイツ連邦が発足し、結果1871年にはオーストリア帝国を除いてプロイセンを中心とする新帝国がようやく誕生した。旧ナショナルギャラリーは、この年1871年に建設が決定され、その5年後の1876年に開館する⁸。この時代状況を背景に設立された旧ナショナルギャラリーは、「国家の (national)」という名が示すように、ドイツ帝国の統一が色濃く影響している。

3館が属する区域は、文化的な施設・建築物の集合地帯として「シュプレー川沿いのアテネ」や「芸術と学術の避難場所 (Freistätte für Kunst und Wissenschaft)」などという名で19世紀前半から複

⁶ 旧博物館は、ベルリンを代表する新古典主義の建築家カール・フリードリヒ・シンケル (Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841) によって設計された、ドイツで最初に開館した博物館専用の建造物のひとつである。開館時には古典古代から近世までの彫刻と、ルネサンスから近世までを中心とする絵画が収蔵・展示されていた。

⁷ 新博物館は旧博物館の裏手に建設され、1850年代から段階的に公開が始まった。建築家は旧ナショナルギャラリーと同じくシンケルの門下であったアウグスト・シュテューラーによる。新博物館の収蔵品は、古代エジプトをはじめ古代北方、アジア、アメリカなど世界各地の考古資料に加え、古代ギリシャから近世ヨーロッパに至るまでの主要な彫刻作品の模刻が展示されるなど、多岐にわたった。

⁸ 旧ナショナルギャラリーの成立史については以下の文献を主に参照した。Dorgerloh 1999; Philipp Demandt/ Birgit Verwiebe/ Angelika Wesenberg (Hrsg.): *Nationalgalerie Berlin: Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig: E. A. Seemann Verlag, 2015.

数回にわたり構想されてきた⁹。ドーゲローの基礎研究は、これら初期の構想を旧ナショナルギャラリー建設への系譜と位置づけている¹⁰。しかし「避難所」構想は、当時のプロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム4世の発案に終始し具体化することはなく¹¹、実際には都市の近代化や展示スペースの不足などといった時代の要請に応じて、異なる君主のもとで段階的に建設されてきた。

コレクションに関しても一貫した計画のもとに収集されてきたわけではなく、旧博物館や新博物館の収蔵品は、元来ホーエンツォレルン家のコレクションとして宮廷に保管・展示されていたものや、プロイセン王国に主導された発掘調査などをもとに新たに収集されたものをその基盤としていた。それに対し旧ナショナルギャラリーの収蔵品は、ベルリンの銀行家兼スウェーデン・ノルウェー領事のヴィルヘルム・ヴァーゲナー (Joachim Heinrich Wilhelm Wagener, 1782-1861) が1861年に一括寄贈した私的なコレクションを基盤とする。

このコレクションは1859年には既に国王への寄贈が決定されており、早くも1861年に作品目録が美術史家のグスタフ・フリードリヒ・ヴァーゲン (Gustav Friedrich Waagen, 1794-1868) によって作成、出版された¹²。この目録には、150名の作家による全262点の作品がディスクリプションとともに掲載されているが、150名の内訳は、ドイツ語圏の芸術家が119名¹³、その他にはベルギー13名、フランス7名、オランダ4名、イタリア5名、スイス1名、イギリス1名と、およそ8割をドイツ語圏の作家が占めているが、すべてではない。

これらの寄贈作品は当初、ウンター・デン・リンデンの芸術アカデミーに「ヴァーゲン・コレクションとナショナルギャラリー」という名で展示されていたものの、よりよい展示環境と面積が必要になり、新しい美術館のための計画が新国王ヴィルヘルム1世のもと始動し、旧ナショナルギャラリーの設立へとつながる。設計を請け負ったシユテューラーは1862年に最初の設計案を国王に提

⁹ Bärbel Holtz/ Paul Kahl; >>…eine Freistätte für Kunst und Wissenschaft<< Erstedition der Gründungsdokumente der Berliner Museumsinsel, in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, Bd. 54, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2012, S. 129-140.

¹⁰ Dorgerloh 1999, S. 15-47.

¹¹ 旧ナショナルギャラリーの開館時点で「博物館島 (Museumsinsel)」という呼び名は用いられていたが (Adolf Rosenberg, Die Berliner Nationalgalerie, in: *Kunstchronik*, 11, 1876, S. 426.)、博物館島の設計競技が実際に開催されたのは1880年代以降になってからのことであった。80年代の設計競技については以下を参照。Stephan Waetzoldt: *Pläne und Wettbewerbe für Bauten auf der Berliner Museumsinsel 1873 bis 1896 (Jahrbuch der Berliner Museen, Bd. 35, Beiheft)*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 1993; 海老澤模奈人「ベルリン博物館島設計競技 (1884) について」『研究報告集II 建築計画・都市計画・農村計画・建築経済・建築歴史・意匠』(78)、日本建築学会、2008年、257-260頁。しかし海老澤の述べるように、これらの設計競技で入賞した10案の構想がその後の博物館島での建設事業にそのまま反映されることはなく、博物館島は段階的に開発された。

¹² 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: Kittelmann/ Verwiebe/ Wesenberg (Hrsg.) 2011.

¹³ うちベルリン42名、デュッセルドルフ35名、オーバーザクセン7名、ニーダーザクセン4名、バイエルン26名、オーストリア5名。出身地ではなく「流派 (Schule)」として区分される。

出した。しかしシュテューラーは1865年に没したため、66年以降は友人であったシュトラックに設計が受け継がれ、とりわけ装飾に関してはシュトラックの構想が大いに取り入れられた¹⁴。

このように、旧ナショナルギャラリーは一貫した計画にしたがって建設されたわけでもなく、また継続的な収集や国家主導の構想に基づくコレクションからなる美術館でもないにもかかわらず、新生ドイツ国家のシンボルとしての役割を担っていた。この統一的イメージを示すのに用いられたのが、美術館の建築とその装飾である。次節以降は、建築と装飾にみられるイメージを整理した上で、それらによって旧ナショナルギャラリーがいかなる統一「ドイツ」の文化、美術を表明していたのかを考察したい。

2. 建築様式と装飾にみられる「ドイツ」

2-1. 「ドイツ美術」を形成する——文字による装飾

旧ナショナルギャラリーは個人のコレクションを基盤とするものの国王の主導で建設され、その設立理念は新国家の再編と軌を一にしていた。新博物館と同様シュテューラーによって構想された新たな美術館は、さまざまな装飾によってドイツ帝国のためのものであることを示している。ここでは、建物の外装から順にそれらを確認する¹⁵。

旧ナショナルギャラリー外壁は、造形物よりもさらに明確に、文字によってその理念を伝達する。例えばファサードにみられるペディメント彫刻下部の銘文には、「ドイツ美術に捧ぐ、1871年（DER DEUTSCHEN KUNST MDCCCLXXI）」という文言が記される [図3]。旧博物館、新博物館の銘文がラテン語で書かれたのに対し¹⁶、旧ナショナルギャラリーではドイツ語の銘文が用いられたこと、さらにこの美術館が「ドイツ美術」だけに捧げられていること、そして「1871」とは旧ナショナルギャラリーの開館年でなく、ドイツ帝国統一の年を指すことから、旧ナショナルギャラリーは

¹⁴ Eva Börsch-Supan: *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840-1870*, München: Prestel-Verlag, 1977, S. 55, 106.

¹⁵ 装飾に関する記述は先に挙げた先行研究のほか、当時のガイドブックや新聞に掲載された批評など、以下の同時代資料も参照した。Anonym, Die Berliner Nationalgalerie, in: *Im Neuen Reich - Wochenschrift für das Leben des deutschen Volkes in Staat, Wissenschaft und Kunst*, Leipzig, 1876, S. 646-649, 781-796; Rosenberg 1876, S. 425-431, 457-462, 507-511, 542-548; Max Jordan: *Katalog der Königlichen National-Galerie zu Berlin*, Leipzig: Ernst Siegfried Mittler & Sohn, 1883 (sechste Auflage).

¹⁶ 旧博物館の銘文にはラテン語で「フリードリヒ・ヴィルヘルム3世は全ての古代と自由学芸の研究のため1828年にこの博物館を捧げた (FRIDERICVS GVILELMVS III STVDI ANTIQVITATIS OMNIGENAE ET ARTIVM LIBERALIVM MVSEVM CONSTITVIT MDCCCXXVIII)」とあり、新博物館もまたラテン語で東側に「最も幸福な父 [フリードリヒ・ヴィルヘルム3世] によって設立された博物館 [旧博物館] を息子 [フリードリヒ・ヴィルヘルム4世] が拡張した 1855年 (MUSEUM A PATRE BEATISSIMO CONDITUM AMPLIATIV FILIUS. MDCCCLV.)」、西側に「無学なものだけが芸術を軽んじる (ARRTEM NON ODIR NISI IGNARUS.)」と記された。

明確に、これまでの2館とは異なり新生の統一ドイツを寿ぐという目的をもつ¹⁷。

さらに館の外壁にはドイツ語圏の芸術家の銘板 [図4] が貼りめぐらされることによって、この美術館がドイツ美術のための殿堂を意図して作られたことがいっそう可視化される。館の側面の2階部分を装飾する、付け柱の間を飾るこの銘板は全37枚設置され、それぞれにドイツの芸術家の名前と生没年が記される [表1]¹⁸。銘板に記された芸術家は、後述するシュルツやガイヤーのフリーズに登場する人物と多くが重複するが、そもそも旧ナショナルギャラリーに所蔵される作品は18世紀以降の作品に限られており、アルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) などの中世から17世紀に制作された作品は、依然として旧博物館に収蔵・展示されていた。にもかかわらず、銘板に記されたのは中世から同時代までのドイツ語圏で活躍した画家、彫刻家、建築家、著述家の名であった。

つまり、この銘板はコレクションの内容を明らかにするためのものではなく、「ドイツ美術」を定義づけ、歴史化し、顕彰するためのものであったといえる。物故した芸術家を用い、顕彰し、後世に残そうとする試みはジョルジオ・ヴァザーリ (Giorgio Vasari, 1511-74) らが伝記の著述を通して行ったように、ルネサンスの時代から西洋で見受けられる¹⁹。同種の例には、19世紀のバイエルン王国において、芸術家を含むドイツ語圏の偉大な人物を記念するための施設として1840年代に完成したヴァルハラ神殿が挙げられる²⁰。ヴァルハラ神殿の内部では、国王ルートヴィヒ1世 (Ludwig I., 1786-1868, 在位1825-48) によって功労者とされた人々が、胸像とともに数多くの銘板によって顕彰された²¹。これらの銘板や胸像がバイエルン王国ではなくドイツ語圏の出身者によって構成されたのは、バイエルン国王がドイツの統一への期待を抱いていたためにほかならない。

旧ナショナルギャラリーは統一が実現したのちに開館したものの、統一後もプロイセンは、ドイツにおける覇権を強調する統合のシンボルを必要とした。ゆえに、旧ナショナルギャラリーで銘板

¹⁷ Dorgerloh 1999, S. 102-104. ドーゲローによると、旧ナショナルギャラリーの銘文は複数回の変更ののち現在の銘文になった。1868年の委員会では既存の2館と同様にラテン語あるいはドイツ語での銘文案「国王ヴィルヘルムによる国立美術館、1866年 [竣工] (Wilhelmus Rex Arti Nationali. MDCCCLXVI/ National-Museum, gegründet von König Wilhelm i.J. 1866)」と提示された。1869年6月3日の段階では「国王ヴィルヘルムがドイツ美術に捧ぐ、[開館年] (König Wilhelm der deutschen Kunst [...])」とするよう変更したものの、23日には主語なしの「ドイツ美術に捧ぐ、[開館年] (Der deutschen Kunst [...])」へと改案された。23日の案が適用され開館時には「ドイツ美術に捧ぐ、1875年 [開館] (DER DEUTSCHEN KUNST MDCCCLXXV)」との銘文が施されていたものの、開館後の1876年に現在の「1871年」へと書き換えられた。

¹⁸ Ebd., S. 114.

¹⁹ エルンスト・クリス/ オットー・クルツ『芸術家伝説』大西広、越川倫明等訳、ペリかん社、1989 (原著1979) 年。

²⁰ 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、33-45 頁; Jörg Traeger: *Der Weg nach Walhalla. Denkmallandschaft und Bildungsreise im 19. Jahrhundert*, Regensburg: B. Bosse Verlag, 1987.

²¹ 弔われた人物は、開館時に発刊された以下の文献に記載されている。König Ludwig I. von Bayern: *Walhalla's Genossen*, München: Literarisch artistische Anstalt, 1842.

に記された芸術家もまた、単に個人として称賛されるのではなく、過去より連綿と続く系譜の上にその存在を据え、ドイツ美術史という「歴史」を形成する共同体の一部として称賛されていたことが読み取れる。

2-2. プロイセンと「ドイツ」を祝福する——壁画、建築、彫刻

館内に設えられた壁画や天井画などの装飾からも、この施設が「ドイツ史」あるいは「ドイツ美術史」の系譜を作り出そうとしていることが示される。例えば1階展示室の天井およびルネットには「ニーベルンゲンの歌」を主題とした28面にわたる物語絵画が、ベルリンの画家エルンスト・エーヴァルト（Ernst Ewald, 1836-1904）によって1874年から翌年にかけて描かれた〔図5〕²²。古代のドイツ地域を題材にとるエーヴァルトのこの主題選択は決して突飛なものではなく、19世紀にドイツでも流行した古代北方や中世回顧の一端としてとらえられる²³。

館内には中世趣味の壁画がみられる一方、旧ナショナルギャラリーの建築自体は典型的な新古典主義様式を示している。この不一致は、シュテューラーやシュトラックが古典主義者だったためというよりも、古代建築を愛好してきたかつてのプロイセン国王たちに奉獻する目的で選択されたと考えた方が適切であろう²⁴。

旧ナショナルギャラリーの建築はシュテューラーとシュトラックにより考案されたが、その原案は18世紀に遡る。ベルリンにおいて基壇を伴うギリシャ神殿状の建造物は、1797年、プロイセン国王フリードリヒ2世（大王、Friedrich II., der Große, 1712-86, 在位1740-86）の没後に考案された「フリードリヒ大王記念碑案」〔図6〕にその直接的な起源がある。建築家フリードリヒ・ジリー（Friedrich Gilly, 1772-1800）による記念碑案は、フランスの革命建築に由来する幾何学的な形態に、基壇を伴

²² Dorgerloh 1999, S. 138-141. ドーゲローによればエーヴァルトは、ベルリン出身で芸術アカデミーに学んだのち、パリで歴史画家トマ・クチュール（Thomas Couture, 1815-79）に師事し、1864年から翌年にかけてはイタリアでルネサンスの壁画にも習熟した。帰国後はベルリンで新市庁舎図書室の壁画（1869年）などの公共事業を手がけるほか、1874年以降はベルリン工芸博物館附属の工芸学校長を務め、王太子への芸術アドバイザーやヴィルヘルム2世らの素描の教師としても活動した。なおニーベルンゲン壁画は戦災により損傷を負っていたものの現在は修復され、当時と同じ広間で全ての画面を確認できる。

²³ ドイツの統一に向けてナショナリズムの勢いが強まることで、19世紀後半にはこの傾向が異なる、さらに熱狂的なかたちで造形化されるようになる。ミュンヘンのレジデンツにもナザレ派画家ユリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルト（Julius Schnorr von Carolsfeld, 1794-1872）によってニーベルンゲン伝説を題材にとったフレスコ壁画が1827年から67年にかけて描かれたうえ、リヒャルト・ヴァーグナー（Richard Wagner, 1813-83）の『ニーベルングの指環』もまた、1876年に全曲が初演された。

²⁴ 新古典主義は18世紀後半から19世紀にかけて多用された建築様式であるが、19世紀後半のドイツ語圏ではさらに多種多様な歴史主義様式が流行し、混在していた。美術館建築についても、例えば同時期に建設されたクンストハレ（1863-69年建設、ハンブルク）やウィーン美術史美術館（1871-91年建設）あるいはベルリンにおいても1881年に開館したベルリン工芸博物館の建築（現マルティン・グロピウス・バウ）にみられるように、ネオ・ルネサンス様式が好んで用いられた。

うギリシャ神殿が組み合わされている²⁵。この巨大な記念碑は結果的に実現しなかったものの、シンケルが建築の道を志す契機となるなど、ドイツ語圏でのちに作られた建築に大きな影響を与えた²⁶。1834年シンケルは、1821年のギリシャ独立戦争ののち1832年にオスマン帝国から独立したギリシャのため、バイエルン国王ルートヴィヒ1世の次男である新国王オソン1世 (Otto, 1815-1867, 在位1832-62) のための新たな宮廷案をアテネのアクロポリスの丘の上に設計した。この宮廷案もまた、このジリーの記念碑案が念頭に置かれたものであったし、フリードリヒ・ヴィルヘルム3世やシュテューラーの「避難場所」案にもその形態がみられる。反王権を掲げるフランス革命の時代のクロード・ニコラ・ルドゥー (Claude Nicolas Ledoux, 1736-1806) やエティエンヌ＝ルイ・ブレー (Etienne-Louis Boullée, 1728-99) による革命建築、そしてナポレオンの好んだ新古典主義は、ドイツ語圏では正反対の様相を呈する。つまりドイツ語圏の新古典主義は、中央集権体制、国王による庇護に支えられ、革命的な性格を基本的に有さないことに特徴がある。

旧ナショナルギャラリーにあえて新古典主義が採用されたのは、これらプロイセンにおける新古典主義建築の系譜を踏まえた上で、「避難場所」構想を一部実現させ、プロイセン国王のもとに生まれた新生ドイツ帝国を祝う記念碑としての美術館を建設するためだったのだといえよう。このことを象徴するかのように、美術館の2階玄関部分には開館後、フリードリヒ・ヴィルヘルム4世の大規模な騎馬像がグスタフ・ブレーザー (Gustav Blaeser, 1813-74) およびアレクサンダー・カランドレッリ (Alexander Calandrelli, 1834-1903) の構想で建立された²⁷。

この騎馬像の台座の四隅には計4体の女性像が腰掛けているが、正面から向かって右手前がハーブを持った「芸術」、右奥がメランコリーの姿勢でたたずむ「哲学」、左奥がフリードリヒ・ヴィルヘルム4世の生没年が記された銘板を持った「歴史」、左手前が十字架を抱く「宗教」の擬人像をそれぞれに示す [図7-1, 2]。女性像の間にある2枚のレリーフは、正面から見て左側が積み重ねられた武具や戦利品によって武勲を示し、もう片方がケルン大聖堂やフリードリヒ大王像などといった、王の記念碑的・文化的功績を示している。これらの彫刻は、芸術とともにある王の偉大さを示すための記念碑であることが明確であった。

したがって、本節で述べてきた内容を総合すると、旧ナショナルギャラリーは新古典主義の建築様式や寓意的モチーフを備えた装飾彫刻、中世趣味の壁画、または銘文や銘板とコレクションそのものを「ドイツ史」および「ドイツ美術史」の固定化・権威化に用いていることがわかる。

²⁵ 杉本俊多「F. ジリーの「フリードリヒ2世記念碑案」—18世紀末の記念碑建築と市民社会的造形理念—」『ドイツ新古典主義建築』中央公論美術出版、1996年、161-185頁。

²⁶ 杉本 1996、189, 373頁。

²⁷ Dorgerloh 1999, S. 118-127. この騎馬像の制作が完了したのは1884年だが、シュテューラーによる1841年の芸術と学術のフォーラム構想図や、1865年時点のより具体化されたナショナルギャラリー構想図にもすでに描かれており、開館時点では実現に至らなかったものの当初より構想されていたことがわかる。

3. シュルツのフリーズにみられる「ドイツ美術史」

3-1. 制作の背景

前述の通り旧ナショナルギャラリーの近代美術コレクションは、王家由来のものでもなければ、ドイツ語圏の芸術家による作品のみで構成されたものでもなかった。しかし、新設の美術館はあくまで「ナツィオナル」な、「ドイツ美術」への奉獻であると標榜する。

そして旧ナショナルギャラリーの建築は同時代のドイツ、西洋で流行した建築様式とは異なる。旧ナショナルギャラリーの建築様式は、18世紀末から19世紀にかけて構想されたジリーのフリードリヒ2世墓碑案や、それを踏襲したシンケルのギリシャ王宮案など、実現されえなかったプロイセン建築の系譜に属するものであった。館を正面から見た際に中央の最も目立つ位置に設置された騎馬像もまた、かつてのプロイセン王を権威化する寓意的モチーフに囲まれている。

以上のことから、旧ナショナルギャラリーが作り出そうとしたのはあくまで、「プロイセンを盟主とする」ドイツ帝国とその美術だったといえる。これを造形化してより明確に示したのが、美術館の内外に設えられた装飾による表現であり、なかでもとりわけ彫刻家シュルツによるファサードのフリーズである。本節ではシュルツのフリーズを手掛かりに、そこで表象された「ドイツ美術史」がいかなるものであったかを考察したい。

制作者である彫刻家シュルツは、館内の階段室フリーズを制作した1843年生まれのおットー・ガイヤー (Karl Ludwig Otto Geyer, 1843-1914)²⁸ よりも一世代上の彫刻家グループに属し、フリードリヒ・ドレイク (Friedrich Drake, 1805-82)²⁹ の下で20代を過ごした、「彫刻のベルリン派」第3世代の彫刻家と位置づけられている³⁰。1853年にローマ賞を受賞したシュルツは、翌年から15年間にわたりローマで古代彫刻を学ぶなど、新古典主義の芸術家が取り組むべき正統な学習と経験を重ねた。帰国直後、1869年にはシュトラックの設計によるベルリンの戦勝記念塔（ジークスゾイレ、1864-73年建設）建設の際レリーフ制作に参加し、おそらくここでの成果と得られた人脈が契機となって同年以降、旧ナショナルギャラリーの彫刻制作を委ねられることとなる。ガイヤーが旧ナショナルギャラリーの内装装飾制作において助手としての立場をこなし、その過程で階段室フリーズ制

²⁸ ガイヤーのフリーズについては別の機会に詳述する。既往研究は以下のものを参照。Josephine Hildebrand: *Das Leben and Werk des Berliner Bildhauers Otto Geyer*, Berlin 1975; Moritz Wullen: *Die Deutschen sind im Treppenhaus: Der Fries Otto Geyers in der Alten Nationalgalerie*, Köln: DuMont, 2002.

²⁹ ドレイクは19世紀ドイツを代表する新古典主義の彫刻家クリスティアン・ダニエル・ラウフ (Christian Daniel Rauch, 1777-1857) の門下である。Vgl: *Ethos und Pathos - Die Berliner Bildhauerschule 1786-1914* (Beiträge), Peter Bloch/ Sibylle Einholz/ Jutta von Simson (Hrsg.): Ausstellung, Berlin: Hamburger Bahnhof, 1990.

³⁰ Dorgerloh 1999, S. 108. ここで考察されるフリーズの他にも、シュルツは旧ナショナルギャラリーを飾る彫刻の制作を数多く担った。ペディメントの頂点に立つ女性像 (1870-71年)、ペディメント彫刻 (1870-71年)、屋外階段の下部を飾る男性彫刻群 (1873-74年)、ポルティコのレリーフ (1874-76年) といったように、旧ナショナルギャラリーを正面から見て確認できる彫刻の大部分はシュルツの手によるものである。

作という大役に抜擢されたのに対し、シュルツは建設時には既に玄関フリーズを制作するに値する、十分な経験を積んだ彫刻家とみなされていた。

旧ナショナルギャラリー1階玄関の左右から伸びる屋外階段は、2階玄関扉のある柱廊へと繋がるが、開館当初より2階の入口は用いられていなかった³¹。この扉の両側に設置されたシュルツのフリーズは、1874年から75年にかけて構想されたのち、75年から76年にかけてフランス産の石灰岩で制作され、館外からファサードを眺めた際に目に入る意匠のひとつとして旧ナショナルギャラリーを飾った。

3-2. 左面——中世から16世紀まで

シュルツのフリーズは2面がそれぞれ異なる時代の芸術を主題とするが、各面の構成や人選を繙くと、両面の構図は対応していることがわかる。

いずれのフリーズでも、画面の外側には君主が座し、外側から内側に向かって概ね時系列順に芸術家が配される。そして最も内側には芸術や国家にまつわる擬人像が据えられているのが、シュルツのフリーズの基本的な構成である。フリーズ左面には、中世からルネサンスまでの時代の造形芸術家が、さらに右面は18世紀から19世紀後半にかけて活動した造形芸術家が表され、「ドイツ美術史の発展過程 (Entwicklungsgang der deutschen Kunst)」を示した³² [表1]。

詳細な内容をまずは左面から確認したい [図8-1]。現在ではその姿を確認することはできないが³³、フリーズの左端、最も外側の位置にはカール大帝 (Karl der Große, 742-814) が選択されたといわれており³⁴、そこからはドイツの建国が想起される。また、ゴシック芸術を代表する人物としてエルヴィン・フォン・シュタインバッハ (Erwin von Steinbach, 1244-1318) と娘のザビーナが選択されているといったように、館内のガイヤーによるフリーズと一致する表現も見受けられる。しかし、「文化史フリーズ」³⁵と呼ばれたガイヤーのフリーズにおいて造形芸術家たちの存在は、君主や聖職者、学者や音楽家ら、他の構成要素と並んで「ドイツ史」を構成するごく一部であったのに対し、シュルツのフリーズは造形芸術家、つまり「ドイツ美術史」だけで画面を構成する。

シュタインバッハの右側には、シュテファン・ロツホナー (Stephan Lochner, ca. 1400-51) やペーター・フィッシャー (Peter Vischer, ca. 1460-1529) をはじめとする、中世からルネサンスにかけ

³¹ Rosenberg 1876, S. 428; Dorgerloh 1999, S. 248, 249.

³² Anonym 1876, S. 648, Jordan 1883, S. XLI.

³³ フリーズ左端は現在修復中のため板で覆われており、確認することができない。

³⁴ Dorgerloh 1999, S. 110. フリーズには、登場する人物の下部に金色の文字で人名が明記されているため人物の同定は困難ではないが、ドーゲローらの著書でリストアップされた人名も参照して論を進める。全ての人名と生没年は巻末の表を参照されたい。

³⁵ Anonym 1876, S. 792.

でのドイツ語圏で、とりわけ宗教美術の領域で名を残す芸術家がみられる³⁶。この左面フリーズの芸術家群像の右端部分を飾る芸術家デューラーに着目したい。複数名で群を形成する他の芸術家とは異なり、ここでは右方向へと進行するデューラーただ1人だけが特異な存在として表現されていることは明白である。

長髪に髭をたくわえ、毛皮を身につけて《1500年の自画像》（1500年、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン蔵）を模した容貌のデューラーは、自らの作品《四人の使徒》（1526年、アルテ・ピナコテーク、ミュンヘン蔵）のマケットを左手に携え、背景に古代神殿風の列柱とアーチの見える画面右側の芸術の殿堂へといざなわれている[図8-2]。棕櫚の葉をもち少年の姿をした天使が神殿へとデューラーを導き、そのさらに右側では、月桂冠を与えようと女性が出迎える。さらにデューラーの勝利を祝う2人の間には、歴史書記者の女性が板に“DUERER”および“L. KRANACH”の文字を刻む。デューラーよりも後ろ、つまり左側に配されたルーカス・クラナッハ（Lucas Cranach, 1472-1553）とともに、2人は北方ネサンスを代表する芸術家として記録され、「歴史化」されようとしている。聖書を携えた天使を傍に絵筆とパレットを左手に持った女性³⁷と、ストラスプール大聖堂を背景にした建築の擬人像がさらに内側を飾る。

「殿堂入り」するデューラーの存在は、プロイセン成立までのドイツ美術の前史の完成を示している。これまでもデューラーはヴィルヘルム・フォン・カウルバッハ（Wilhelm von Kaulbach, 1805-74）による新博物館の階段室壁画や、版画・素描アーカイヴ室の壁龕に設置された胸像、ガイヤーのフリーズやヴァルハラ胸像など、同時代のさまざまな装飾にドイツ美術史を代表する芸術家として表現された³⁸。

装飾に限らず、ニュルンベルクでのデューラー記念碑の建立³⁹（1826-40年、ニュルンベルク）や

³⁶ このフリーズの内容が基づいた歴史解釈や、決定の過程は定かでないが、批評家のアドルフ・ローゼンバーク（Adolf Rosenberg, 1850-1906）は当時の新聞記事でシュルツのフリーズの内容を「無味乾燥な列挙」にすぎないと強く批判した。とりわけ左面の描写については内容や人物選択に誤りが多いのだという。例えばグリューネヴァルト（Grünwald）をGrünebaumと誤記していること、アレクサンダー・コリンはドイツの彫刻家ではないこと、ヴィルギリウス・ソリスは後世に何の影響も及ぼしていないこと、ハインリヒ・フォン・デューダーシュタットは画板を手にもつ姿勢で表されているが芸術家ではなく、無名の修道士であることなどを理由として挙げている。Rosenberg 1876, S. 430.

³⁷ Dorgerloh 1999, S. 111. ドーゲローはこの女性像について「絵画」あるいは「書物」の擬人像であると述べる。しかし、天使が「聖書（BIBLIA）」と記された書物を抱えていることから女性は宗教絵画の擬人像とみることができ、右手の宗教（聖堂）建築の擬人像とともに宗教美術として中近世の美術を表している。

³⁸ ほかに、アルテ・ピナコテーク（1836年開館、ミュンヘン）天井画、クンストハレ（1868年開館、ハンブルク）ファサード彫刻、シュテューデル美術研究所（1878年建設、フランクフルト）ファサード彫刻、美術史美術館（1891年開館、ウィーン）壁画など、ドイツ語圏の美術館装飾の多くを飾っている。

³⁹ 大原 2003, 24-32頁。

デューラー祭⁴⁰ (1828, 71年、ニュルンベルク、ミュンヘンおよびベルリン) などといった、単独での顕彰事業も19世紀に多数行われたという記録がある。19世紀は政治・社会的にみれば、統一に向けてドイツのナショナリズムが喚起された時代であった。そのような時代背景の中でデューラーは、ドイツの文化的英雄としてドイツ語圏各地で造形化され、融和のシンボルとされてきたのだ。

また、美術史的状况に鑑みると、19世紀は芸術家が崇拜の対象となった時代である。ドイツ語圏でもナザレ派と呼ばれたロマン主義の芸術家集団によって、デューラーのようなルネサンスの画家もまた、中世回顧の流れの中で再発見されるようになった⁴¹。これらの例にもみられるように、シュルツのフリーズのデューラーに象徴される近世ドイツ美術は、右面で描き出される近代ドイツ美術の「系譜」のひとつの頂点を形作るものとして機能している。

3-3. 右面——17世紀から19世紀まで

次いでフリーズの右面 [図9-1] には、17世紀後半から19世紀後半にかけての造形芸術家が左面と同様、玄関扉つまり内側に向かっておおむね時系列順に並んでいる。

右面の右端は初代プロイセン王フリードリヒ1世 (Friedrich I, 1657-1713, 在位1688-1713) の玉座に始まる [図9-2]。左隣の鋳造家ヨハン・ヤコービ (Johann Jacobi, 1661-1726) は、彫刻家アンドレアス・シュリューター (Andreas Schlüter, 1634/59-1714) の構想による騎馬像の模型をフリードリヒに差し出す。彼らはプロイセン王国の始まりに属する人物であるとともに、フリードリヒ1世のための注文制作によって「彫刻のベルリン派」へと連なる彫刻家で、「プロイセン (ベルリン) 美術史」の系譜が生まれつつあることを示す。

画面の最も内側 (左端) でも、左面と同様に月桂冠を与えようとする女性が古代神殿風の建築を背にして立っている。その女性のもっとも近いところにいるのはベルリンで活躍した芸術家たちで、旧・新両博物館の装飾壁画を描いてきた画家ペーター・フォン・コルネリウス (Peter von Cornelius, 1783-1867) とカウルバッハ、さらに建築家シンケルとシュテューラー、そして中央に彫刻家クリスティアン・ダニエル・ラウフ (Christian Daniel Rauch, 1777-1857) とグスタフ・ブレーザー (Gustav Blaeser, 1813-74) が立つ。彼らは19世紀のベルリンにおいて、美術館を含むあらゆる公共施設の創設に携わってきた芸術家である [図9-4]。

彼らを率いる歴史記者が持つ書物には具体的な名前を確認することはできないものの、画面左端の「殿堂」には、それぞれ絵画と彫刻の擬人像とみられる女性2人が芸術家らを待ち受ける [図

⁴⁰ Vgl. Gerhard Hirschmann/ Matthias Mende (Hrsg.): *Nürnberger Dürerfeiern 1828-1928*, Ausstellung, Nürnberg: Dürerhaus/ Museen der Stadt Nürnberg, 1971; Berthold Hinz (Hrsg.): *Dürers Gloria -Kunst, Kult, Konsum-*, Ausstellung, Berlin: Kunstbibliothek/ Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin, 1971; 大原まゆみ「デューラー祭・1828年」前川誠郎先生記念論集刊行会『美の司祭と巫女—西洋美術史論叢—』中央公論美術出版、1992年。

⁴¹ 喜多崎親編『前ラファエッロ主義 過去による19世紀絵画の革新』三元社、2018年。

9-5]。その背後にはゲルマニアの擬人像彫刻が立つ。冠と剣を携え、鷲の紋章のついた盾を手にしたゲルマニアの擬人像は、フィリップ・ファイト（Philipp Veit, 1793-1877）の《ゲルマニア》（1834-36年）など、当時盛んに造形化されたゲルマニアの図像にも準じており、アトリビュートはガイヤーのフリーズ最終部分のゲルマニアとも概ね一致する⁴²。つまりここでは、殿堂入りする芸術家の選択とそれらを出迎えるモチーフを通して、左面の中近世美術が宗教美術に代表されたのに対し、右面の近代美術は国家のための美術、すなわち物語絵画および彫刻によって示されることが対比的に示されている。

画面中央部では、19世紀のミュンヘンで活動した造形芸術家が群をなし、さらに中央後景のバヴァリア像⁴³が、彼らがミュンヘンの芸術家であることを明示する[図9-3]など、プロイセン以外の芸術家の存在が仄めかされる箇所もある。しかしながら、始点に配された君主が初代プロイセン国王フリードリヒ1世であり、終点にはプロイセンの芸術家とゲルマニアが配されることは、18世紀から19世紀にかけてのドイツ美術史がプロイセン主導の統一ドイツによって率いられ、庇護されてきたことを表す。ガイヤーのフリーズでは、プロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム4世がバイエルン国王ルートヴィヒ1世と玉座を並べる様子を中心とされる。その一方で、シュルツのフリーズにおけるプロイセンとバイエルンの権力関係は、より明白にプロイセンを優勢とするよう位置づけられたのである。

こうしてシュルツのフリーズ右面では、ドイツ美術をプロイセン王が率いたことが強調されたが、やはりそれらは歴史的な系譜の上にあることも示されている。ローゼンバークは当時の批評で、美術著述家のヨアヒム・フォン・ザントラルト（Joachim von Sandrart, 1606-88）が芸術家でないにもかかわらずフリーズに表されたことを批判した⁴⁴。しかし、ザントラルトは『ドイツのアカデミー』⁴⁵で、ドイツ語圏で初めてヴァザーリのような芸術家の伝記を著し、「ドイツ美術史」の系譜を形成しようとした最初期の人物である。そのため、ザントラルトの行った歴史記述という行為そのものがこのフリーズの理念にとって不可欠であったといえる。

⁴² 美術史家のモニカ・ヴァーグナーは、ドイツの擬人像としてのゲルマニアが19世紀に盛んに造形され、徐々に巨大化していくことを指摘している。例えばドイツ統一を記念してリューデスハイム郊外のライン川沿いに制作されたニーダーヴァルト記念碑（1871-83年、ヨハネス・シリング作）は台座上に巨大なゲルマニア像が据えられたが、その全長は38.18m、ゲルマニアの高さは12.38mであった。Monika Wagner, *Germania*, in: Uwe Fleckner/ Martin Warnke/ Hendrik Ziegler (Hrsg.): *Handbuch der Politische Ikonographie*, Bd. 1, München, 2011, S. 408-412; 大原まゆみ「ニーダーヴァルト記念碑（1871-83）ーラインを護るゲルマニア」『ドイツの国民記念碑1813年-1913年ー解放戦争からドイツ帝国の終焉まで』東信堂、2003年、78-90頁。

⁴³ バヴァリアはバイエルン王国の女性擬人像だが、とりわけこのバヴァリアはオーク冠を手にし高く掲げられた左腕、左肩に掛けられた毛皮、右側のライオン、台座に書かれた「1850」の年記などから、ミュンヘンのルーマスハレに設置されたバヴァリア像（1850年完成、ルートヴィヒ・シュヴァンターラー作）を示しているとみられる。

⁴⁴ Rosenberg 1876, S. 430.

⁴⁵ Joachim von Sandrart, *Teutsche Academie der Bau-, Bild-, und Mahlerey-Künste*, Nürnberg, 1675, 79, 80.

また、芸術家が多数登場するシュルツのフリーズについて語られる際、フランスの画家ポール・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の芸術家群像 (1836-41年) がしばしば引き合いに出されるが⁴⁶、ドラロッシュの壁画では、人物が作品の様式やジャンルに従って配されており、人物が一直線に並ぶ構図によって時間の経過を感じさせるシュルツのフリーズのような要素は希薄である。

しかしながら、フリーズ全体の時間軸は左から右へと一方向に進むのではなく、扉を挟んで左右対称に広がる画面構成をとる。このことは、ドイツ建国とドイツ美術史の始まりを示す左面に対して、プロイセンの建国と近代ドイツ美術の発展を示す右面といった構成によって、単なる左面から右面への時間経過だけではなく、王のもとで発展を繰り返すドイツの道行きを平行に示しているといえるであろう。

おわりに

本稿は、旧ナショナルギャラリーのコレクションと建築、装飾が、「ドイツ美術」、とりわけプロイセンの美術を強調しながら、新生国家とプロイセン国王とともに称揚していることを明らかにした。旧ナショナルギャラリーは各国の近代美術作品を含む私的コレクションに由来するのに対し、その外観はドイツ語の銘文と銘板、そして建築そのものによってドイツ美術の系譜を作り出す。さらにシュルツのファサードのフリーズは、実在した人物を用いて「ドイツ美術史」を表現するのみならず、その庇護者としての国王の存在を図像的に明示することで、ドイツの美術がプロイセン国王によって先導されるというヴィジョンを指し示していた。

「ドイツ美術の殿堂」としての開館当初の理念は、時代の変遷とともにその内容を変えながらも常に保たれることとなる。例えば開館当初の展示室3階では、フリードリヒ・ヴィルヘルム4世からの信頼も厚いナザレ派の画家コルネリウスが手がけた、カンポサントのための壁画のカルトンが空間全体に展示され「コルネリウスの間」と称されていた。また、1906年には1900年のパリ万博で開催された美術展覧会「100年展」に影響を受け、ドイツ近代美術の名品をドイツ全土から集めた「ドイツ100年展」が行われ、ペーター・ベーレンス (Peter Behrens, 1868-1940) が展覧会場の内装を設計した。さらに翌年の1907年には、コルネリウスの間がベルリンの画家アドルフ・メンツェル (Adolf Menzel, 1815-1905) を顕彰するべく「メンツェルの間」と名前を変える⁴⁷。

本稿でもシュルツのフリーズを通して明らかにしたように、旧ナショナルギャラリーは、国家の美術の殿堂としてドイツ美術に資するという銘板に記された通りの解釈がなされてきた。しかしな

⁴⁶ Rosenberg 1876, S. 430, 431.

⁴⁷ 1906年に旧ナショナルギャラリーで開催されたドイツ100年展と、それに伴うカスパー・ダーヴィド・フリードリヒの再発見については以下に詳しい。仲間裕子『C.D. フリードリヒ《画家のアトリエからの眺め》——視覚と思考の近代』三元社、2007年；仲間2022。

がら、彫刻家オットー・ガイヤーによる階段室フリーズだけは、このような「ドイツ美術」とはやや異なるヴィジョンを提示する⁴⁸。ガイヤーのフリーズにおいて「ドイツ」という国家の存在は、プロイセン主導であることが直接的に示されず、他の文化の存在とともに融和的に表される。この「ドイツ美術」の重層性や揺らぎを可視化するのが、ガイヤーのフリーズの存在であった。この問題については、次の機会に論じたい。

⁴⁸ 同時代の批評においても、シュルツのフリーズが鋭く批判されたのに対してガイヤーのフリーズは賞賛される傾向にあり、両者の技巧的、内容的な差異が強調された。Rosenberg 1876, S. 429-431, 462; Anonym 1876, S. 648.

[表1] 旧ナショナルギャラリー外壁に設置された銘板とファサードのフリーズに表された人物のリスト (2019年のベルリン調査およびRosenberg 1876, Gaetgens 1999をもとに筆者が作成)

・フリーズ左面

人物 (生没年) 備考	銘板	フリーズ
カール大帝 (Karl der Große, 742-814)	×	○
アインハルト (Eginhard, ca. 770-840) カール大帝時代の歴史家、アーヘン大聖堂の模型を持っている	×	○
ヴィリギス (Willigis, 975-1011) マインツの大司教	×	○
ベルンヴァルト・フォン・ヒルデスハイム (Bernwald von Hildesheim, ca.950/960-1022) ヒルデスハイム司教	×	○
ゲルハルト・フォン・リレ (Gerhard von Rile, 生没年不詳) ケルン大聖堂の設計者	○	○
エルヴィン・フォン・シュタインバッハ (Erwin v. Steinbach, ca. 1244-1318) 石工・建築家	○	○
ニコラウス・ヴルムザー (Nikolaus Wurmser, ca. 1298-ca. 1367) 画家	×	○
ヴィルヘルム・フォン・ヘルレ (Wilhelm v. Herle, 14世紀) 画家	○	×
テオドール・フォン・ブラハ (Theodor von Prag, 14世紀) 画家	×	○
ハインリヒ・フォン・ドゥーダーシュタット (Heinrich von Duderstadt) 修道士	×	○
ヴィルヘルム・フォン・ケルン (Wilhelm von Köln, 14世紀) 画家	×	○
シュテファン・ロツホナー (Stephan Lochner, ca. 1410-51) 画家	○	○
ヤーコプ・デア・ドイチェ (Jakob der Deutsche) 不詳	×	○
マルティン・ショーンガウアー (Martin Schongauer, 1420-88) 画家、版画家	○	○
アダム・クラフト (Adam Kraft, 1455/60-1507/09) ニュルンベルクの彫刻家	○	○
ゼーバルト・ショーンホーファー (Sebald Schonhofer, ca.1355) 彫刻家	×	○
ハンス・ブルツヘマン (Hans Brüggemann, ca.1480-1521) 彫刻家	○	○
アルブレヒト・デューラー (Albrecht Dürer, 1471-1528) 画家、版画家	○	○
ファイト・シュトース (Veit Stoß, ca.1447-1533) 彫刻家	×	○
ペーター・フィッシャー (Peter Vischer, ca.1455-1529) 彫刻家	○	○
アレクサンダー・コリン (Alexander Colin, 1527/29-1612) 彫刻家	×	○
ハンス・ホルバイン (Hans Holbein, 1495-1543) 画家	○	○
ヴィルギリウス・ソリス (Virgilius Solis, 1514-62) ニュルンベルクの版画家	×	○
ルーカス・クラナッハ (Lucas Cranach, 1472-1553) 画家	○	○
ミヒャエル・ヴォルゲムート (Michael Wolgemut, 1434-1519) 画家、版画家	×	○
マティアス・グリューネヴァルト (Matthias Grünewald, ca.1480-ca.1530) 画家	×	○
ハンス・ブルクマイアー (Hans Burgkmair, 1473-1531) 画家、版画家 アウグスブルクで活動、ハンス・ホルバインの下で修行する	×	○
ハンス・フォン・クルムバッハ (Hans von Kulmbach, ca.1480-1522) デューラーの工房で働いた画家	×	○

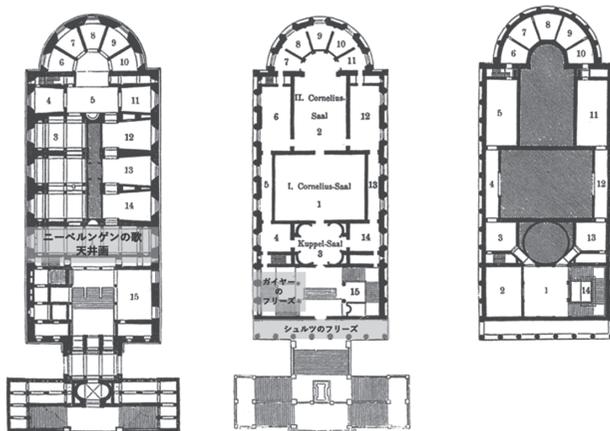
・フリーズ右面

人物（生没年）備考	銘板	フリーズ
ヨアヒム・フォン・ザントラルト（Joachim von Sandrart, 1606-88）美術史家、画家	○	○
フリードリヒ1世（Friedrich I, 1657-1713）初代プロイセン国王	×	○
ヨハン・ヤコービ（Johann Jacobi, 1661-1726）鋳造家	×	○
アンドレアス・シュリューター（Andreas Schlüter, 1662-1714）彫刻家	○	○
フィッシャー・フォン・エルラッハ（Fischer von Erlach, 1650/56-1723）建築家	○	○
R. ドナー（R.Donner, 1695）不詳	○	○
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（Knobelsdorff, 1699-1763）画家、建築家	○	○
ゲオルク・フリードリヒ・シュミット（Schmidt, 1712-1775）版画家	○	○
アスムス・ヤーコプ・カルステンズ（Carstens, 1754-98）画家	○	○
ダニエル・ホドウィエツキ（Chodowiecki, 1726-1801）画家	○	○
ゴットリープ・シック（Gottlieb Schick, 1776/79-1812）画家	○	○
アントン・グラフ（Anton Graff, 1736-1813）画家	○	○
ヨーゼフ・アントン・コッホ（Joseph Anton Koch, 1768-1839）画家	○	○
カール・ブレヒェン（Carl Blechen, 1797-1840）画家	○	○
ヨハン・ハインリヒ・ダンネッカー（Johann Heinrich Dannecker, 1758-1841）彫刻家	○	○
ルートヴィヒ・シュヴァンターラー（Ludwig Schwanthaler, 1802-48）彫刻家	○	○
カール・ロットマン（Carl Rottmann, 1798-1850）画家	○	○
ボナVENTウラ・ゲネッリ（Bonaventura Genelli, 1798-1868）画家	×	○
ゴットフリート・シャードウ（Johann Gottfried Schadow, 1764-1850）彫刻家	○	○
ヴィルヘルム・フォン・シャードウ（Wilhelm von Schadow, 1788-1862）画家	×	○
クリスティアン・ダニエル・ラウフ（Christian Rauch, 1777-1857）彫刻家	○	○
カール・フリードリヒ・シンケル（Karl Friedrich Schinkel, 1781-1841）建築家	○	○
アルフレート・レーテル（Alfred Rethel, 1816-59）画家	○	○
エルンスト・リーチェル（Ernst Rietschel, 1804-61）彫刻家	○	○
レオ・フォン・クレンツェ（Leo von Klenze, 1784-1864）建築家	○	○
フリードリヒ・アウグスト・シュテューラー（Friedrich August Stüler, 1800-65）建築家	○	○
ペーター・フォン・コルネリウス（Peter von Cornelius, 1783-1867）画家	○	○
フリードリヒ・オーヴァーベック（Friedrich Overbeck, 1789-1869）画家	○	○
モーリッツ・フォン・シュヴィント（Moritz von Schwind, 1804-70）画家	○	○
グスタフ・ブレーザー（Gustav Blaeser, 1813-74）彫刻家	×	○
ユリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルト（Julius Schnorr von Carolsfeld, 1794-1872）画家	○	○
ヴィルヘルム・フォン・カウルバッハ（Wilhelm von Kaulbach, 1805-74）画家	×	○

[図1] 新博物館 (左) 旧ナショナルギャラリー (右)



[図2] 旧ナショナルギャラリー館内平面図 (左から1, 2, 3階を示す。図の上側が北)



[図3] 旧ナショナルギャラリー正面上部



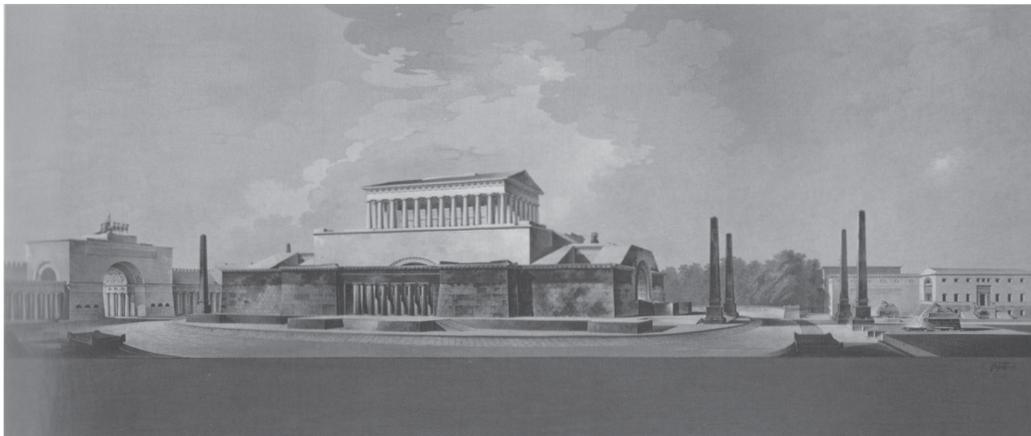
[図4] 旧ナショナルギャラリー外壁（東壁面）



[図5] 旧ナショナルギャラリー1階天井画 エルNST・エーヴァルト「ニーベルンゲンの歌」1874, 75年



[図6] フリードリヒ・ジラー「フリードリヒ2世記念碑のための構想」1796-97年、グワッシュ、筆・紙



[図7-1] グスタフ・ブレーザー、アレクサンダー・カランドレツリ「フリードリヒ・ヴィルヘルム4世騎馬像」1884年完成（東（向かって右側）から見た様子。左が「芸術」、右が「哲学」の擬人像）



[図7-2] グスタフ・ブレーザー、アレクサンダー・カランドレツリ「フリードリヒ・ヴィルヘルム4世騎馬像」1884年完成（西（向かって左側）から見た様子。左下が「歴史」、右下が「宗教」の擬人像）



〔図8-1〕 モーリッツ・シュルツの玄関フリーズ（左面） 1876年完成



〔図8-2〕 図8-1部分



〔図9-1〕 モーリッツ・シュルツの玄関フリーズ（右面） 1876年完成



〔図9-2〕 図9-1部分





[图9-3] 图9-1部分



[图9-4] 图9-1部分



[图9-5] 图9-1部分

图版出典

[图1, 3~5, 7~9] 执笔者摄影 (2019年)

[图2] Hartmut Dorgerloh: *Die Nationalgalerie in Berlin. Zur Geschichte des Gebäudes auf der Museumsinsel 1841-1970*, Berlin: Gebr. Mann Verlag, 1999.

[图6] Olivia Zorn/ Christina Hanus(Hrsg.): *Die Museumsinsel: Geschichte und Geschichten*, Berlin: Staatliche Museen zu Berlin, 2019.

