カール・ロットマンの『ギリシャ風景画』サイクル（二）

大原まゆみ

三-二　対象地点の選定とパネル形式の選択

ロットマンのギリシャ風景画サイクルは、既に見たように、一八三二年に浮上した最初の計画に従えば、王宮庭園アーケードの北壁三十八区画に同数の景観をもって構成される予定だった。対象となる場所の選定については、記録は残っていないものの、一八三四年八月に画家が一年の予定でギリシャへ研究旅行に出発する前に、あらかじめ王またはクレンツェとある程度の打ち合わせをしていたと推測される。それが地域別の「絵で見るギリシャ旅行」的なものだったのか、神話や歴史の舞台を見せることを念頭に置いたものだったのかは不明だが、これだけの大掛かりな公務を、事前の計画全くなしに行なったとは考えにくい。

しかし、帆船での移動は風次第、陸上では道路事情も交通手段も貧しく、地方にはまともな宿もないなど、当時ギリシャを巡る旅はしばしば過酷で予想外の時間がかかり、その上写生に適さない天候にも多く遭遇したため、滞在予定期間の終わりが近づく頃になっても、画家には行き残した場所がかなりあった。彼自身が妻に書き送ったところによれば、一八三五年五月の時点で、ペロポネソス半島については一、二の例外を除き最も興味深いもの（の写生）は集めたものの、パルナッソス山とその周辺や、島嶼部はまだ訪れておらず、前景用の習作がないとしている。[44] 翌年一月に画家に頼まれて滞在期間の延長願いを王に取り次いだクレンツェの報告では、ルメリア、一部の島、ステュンパリス、ステュクス、エリスの三地方[45]、それにオリンピアやデルフィがまだ残っているとされる。[46] つまり、トルコ領、ペロポネソス半島の北西部、それに内陸側のフォキス地方では、重要視している場所でも抜け落ちたものがあるということである。滞在延長は認められなかったため、それらについては、帰国直前に訪れることのできたいくつかの島以外は、現地での写生習作は欠落したままとなった。資料がない、あるいは不十分な場合、ロットマンは帰国後ランゲから習作を借用したり、既に出版されている版画集を参照したりして補うことになる。

サイクルの制作は、当初予定から一年遅れて一八三八年に開始された。調査旅行を終えてから既に三年が経過しており、この間ロットマンは、ギリシャでの写生を基に、壁画用とは別個の油彩風景画小品をいくつか制作している。[47] 後述するように、壁画に着手してからさほど時間の経っていない一八四〇年二月に、設置場所が王宮庭園アーケードから、グリュプトテークと向かい合って王の広場に建つ予定の展覧会場（現古代美術館）へ、つまり戸外から室内へと変わり、その際に点数はやや減少して三十二点となった。次の大きな変更は一八四三年末にあり、展示場所はこれも新設予定のノイエ・ピナコテーク内に設けられる専用室に移され、画面数は二十四へと大幅に絞られた。さら

に、一八四七年か八年の時点で一点が減り、最終的なサイクル構成画面は二十三点に決定した[48]。

ギリシャ・サイクルは先行するイタリア・サイクルとは異なり、アーケードを設置場所に予定していた時から既に、壁面に直接描くのではなく、個別にパネル画（大きさは各一・五七×二メートル前後）として制作するという方法が選択された。したがって、配列順の構想が先立ってあったとしても、全画面が出来上がったところで再検討し、順番を決め直す可能性は想定されていたと考えられる。ロットマンは、準備ができたものから順不同で制作を始めたとみなしてよいだろう。パネル一点を仕上げるには数か月かかり、画面数が三十八から二十三に縮小されてなお、全点の完成までには長い歳月を要した。そのためか、展示計画の変更があっても、一からサイクルを練り直し新たに描くのではなく、既に出来上がっているパネルはそのまま使うことにし、必要な数を満たすまで制作が続けられた。したがって、サイクルをまとめる視点は、制作開始時と完成時ではかなりの変更があったろうし、逆に言えば、歴史画のサイクルとは異なりもともと緩い枠組みしかなかったので、三十八の対象が二十三になっても大きな問題にならなかったのだろう。

描かれたパネルを制作順に並べると、次のようになる[49]。

一八三八年　**『シキュオンとコリント遠望』**（アルゴリス地方）
一八三九年　**『ミケーネのライオン門』**（同）、**『オリュンピア』**（エリス地方）、**『シキュオンとパルナッソス山遠望』**（アルゴリス地方）、**『コパイス湖』**（ボイオティア地方）
――戸外から室内への計画変更――
一八四〇年　**『サラミス湾』**（サロニコス諸島）、**『カルキス』**（エウボイア島）、**『デロス島』**（キュクラデス諸島）
一八四〇／四一年　**『スパルタとタイゲトス山地』**（ラケダイモン地方）
一八四一年　**『スパルタ平原』**（同）
一八四二年　**『アイギナ島』**（サロニコス諸島）、**『テーバイ』**（ボイオティア地方）
一八四三年　**『エレウシス』**（アッティカ地方）、**『ティリュンス』**（アルゴリス地方）、**『エピダウロス』**（同）、**『アテネ』**（アッティカ地方）着手
――展覧会場からノイエ・ピナコテークへの計画変更――
一八四五年　**『アテネ』**完成、**『ナクソス島』**（キュクラデス諸島）、**『ポロス島』**（サロニコス諸島）
一八四七年　**『プロノイア』**（アルゴリス地方）、**『コリントとアクロコリント』**（同）、**『アウリス』**（ボイオティア地方）
一八四八年　**『マラトン』**（アッティカ地方）
一八五〇年　**『ネメア』**（アルゴリス地方）

太字で示したのはよく知られた神話・文学・古代史に関わるか、古代遺跡が描き込まれている作品であり、関心のほとんどをそうした素材が占めていることがわかる。『コパイス湖』は現在では干上がってしまった湿地帯、『カルキス（ハルキス）』はエウボイア（エヴィア）島がほとんど本土に接するところにある湾岸の町を描いているが、いずれも遠景にパルナッソス山が望まれ、この霊山を近くから描けなかったことを補う意味も込められているのではないかと推測される。一方、『プロノイア（プロニア）』はナフプリオンに近く、オットー王が最初にギリシャに上陸した地点であり、ここと、グリュプトテークの主要展示品であるアファイア神殿破風彫刻の発掘された『アイギナ（エギナ）島』は、バイエルン近代史と特に縁の深い対象を選んでいると言えよう。『ポロス島』だけがこうした歴史や神話とは無縁だが、添景人物のほとんどが厳しい風景の中の異邦人として描かれるギリシャ・サイクル中では例外的に、穏やかな風景を舞台に活気のありそうな集落と楽しげに踊る人々が登場しており、見る人をほっとさせる役割を

果たしている。

最終作『ネメア』には、この地の重要な古代遺跡であるゼウス神殿跡を背景に、ルートヴィヒと彼を歓迎し、あるいは遠巻きにする大勢のギリシャ人たちの姿が、添景人物というよりむしろ主役として描き込まれている。[50] 王が登場するのはこれ一点であり、時間をおいて最後に描かれているところから、サイクルの締めくくりとすることを意識して制作したと考えられる。この作品の完成直後、視力と肝臓に大きな障害を抱えていたロットマンは、五十三歳で亡くなった。彼は三年後のノイエ・ピナコテークの開館には立ち会えず、最終的な配列を自ら決定することはできなかった。

画家がギリシャ旅行中に現地の写生を残しながら、サイクルに収められることなく終わった地点には、イギリス領だったコルフ島を別にすれば、カリテナ、バッセ、カラマタ、ミストラ、ナフプリオン、スニオン岬、パロス島、サントリーニ島が数えられる。[51] うちバッセ、ミストラ、スニオン岬は、当時既によく知られていた古代遺跡のある場所だった。パトラス（パトラ）については、支払いが行なわれていることからパネル画の完成まで至ったと推測されるが、最終的な選択からは外されている。これらとは逆に聖地オリンピアは、現地を訪れる機会がなかったと推定されるにも拘らず選ばれており、[52] 絶対に外せない対象とみなされていたことがわかる。

対象地点の選定については、注文主であるルートヴィヒがどの程度関与したかも検討する必要があるだろう。[53] 王の日記にはロットマンについて多くの記載がある。しかし、それを読む限り、王が積極的に描く対象を指示した痕跡は見られず、制作中のロットマンのアトリエを折に触れて訪ねてはいても、仕事の進展具合を眺め、出来上がりへの期待や出来栄えに感心したことを簡単に記すに留まっている。逆に、屋内展示への転換や画面数の削減といった重要な決定については、画家からの提案で王が動いたことが読み取れ、何をどう描き、見せるのかをめぐる主導権は画家の方にあったと推測される。

それでも、ロットマンと入れ替わるようにして初めてギリシャを訪れたルートヴィヒが、どの地点を実際に見て回ったのかを確認しておくことには意味があるだろう。王の死の直後に出版されたヨーハン・ネポームク・ゼップの詳しい伝記によれば、ルートヴィヒは一八三五年十一月二十一日にミュンヒェンを発ち、同年五月にようやく成人を迎えたギリシャ王オットー（オトン）に、十二月七日に新首都アテネで三年ぶりに再会している。入城式の後、バイエルン王はほぼ連日アクロポリスに登り、発掘や修復の現場に臨んだ。[54] また、アテネのその他の遺跡を巡り、ペンテリスの石切り場、ピレウス港、エレウシス、エギナ島にも足を伸ばした。翌年一月からはアルキペル、エヴィア島、それにトルコ領内のトロヤ、スミルナ（イズミール）、キオス（ヒオス）島を訪れ、ギリシャ領に戻ってエーゲ海に浮かぶ島々（ミロス、サントリーニ、アナフィ、イオス、ナクソス、パロス、シロス、ティオス、デロス）を船で周遊した。次にアルゴリス湾に入ってナフプリオンに上陸、その近くのティリンスの城塞跡を見物した後、アルゴス、ミケーネ、ネメア、クレオネを経てコリントスに到達している。イストミアからは再び船でメガラ地方のニサイア港に向かい、そこからサラミス沖を通ってピレウス港に戻った。アテネで息子との最後の別れを惜しんだ王は、三月二十四日にギリシャ王国を後にするが、まずトルコの首都コンスタンティノープルとレスボス島に立ち寄り、そこから西へと方向を転じて、英領コルフ島を最後にヘラスの地を離れ、四月十四日にミュンヒェンに帰還している。[55]

滞在期間は四か月だったが、軍艦メデア号を足に使い、トルコ領内の古代ギリシャゆかりの地を訪れる機会まで得られたのが、王と画家の旅程の大きな違いだろう。傍線を施したのがロットマンと共通する訪問先である。壁画化された場所の約半数を王は訪れており、短期走破だったことを考えれば、関心はかなり共通していたと言えるだろう。それらの場所については、王は自らの見聞と壁画を照らし合わせることができたはずである。

三―三　アーケード壁面から美術館内専用ホールへ

ギリシャ・サイクルに先立ってロットマンが王宮庭園アーケードに描いたイタリア風景画サイクルは、完成する前から思わぬ損傷に苦しめられた。習熟度の低いフレスコ技法と、戸外で風雨や寒暖の差にさらされる悪条件に由来する劣化はある程度仕方がないとしても、予想外だったのは市民の態度の悪さである。一八三二年八月にクレンツェがルートヴィヒに対して嘆いているところによれば、既に描かれている画面のほとんどすべてが、ステッキや傘の先で傷つけられたりひびが入ったりし、また、『アヴェルノ湖』を描いた一点は、インクを投げつけられたらしい黒い染みがほぼ全体に広がっている。化学者に診断させたところ、洗浄は不可能で新しく描き直すしかあるまいという答えが出たため、ロットマンは大いに意気消沈しているという[56]。翌年九月にイタリア・サイクルは完成したものの、戸外での仕事がたたって、画家はかなり重い眼病を患ってしまった[57]。さらに一八三八年には、『テッラチーナ』の画面に大きな十字形の線が付けられた[58]。

このような経緯から、ギリシャ・サイクルでは現場で壁面に直接制作するのを止め、アトリエ内で描くパネル形式とすることが最初から選択され、全点の完成を待って壁面にはめ込む手はずとなった。クレンツェはロットマンが危険なく快適に仕事を進められるよう、使い勝手のよいアトリエの手配などに心を配ったが、画家がフレスコに代わって新しく挑むエンカウスティク技法に自らの工夫で改良を重ねながら、色彩表現で成果を上げているのを見るにつけ、「このような絵を、アーケードで粗野な公衆に向かって陳列すると考えるとぞっとする」と思うようになった[59]。

屋外設置の抱えるリスクについては画家も懸念しており、一八三九年十月のルートヴィヒの日記には、画家自身が王に対して直接その件を訴えたことが記されている[60]。翌年の二月にロットマンは、アーケードに設置したのでは作品がだめになるので、展覧会場の建物内の壁にはめ込んで欲しい、と具体的な移転先を挙げて王に交渉し、この提案は、早くも翌々日には王の承認するところとなった[61]。エルンスト・フェルスターの一八四四年一月の『クンストブラット』紙上の記事によれば、ギリシャ・サイクルは「新しい展覧会場の複数の展示室を展覧会のない時に飾る予定」とされている[62]。だとすれば、サイクルはいくつかの空間に分割展示されるだけでなく、展覧会の度ごとに、壁に固定されている場合にはその面を仮設壁で覆い、可動式の場合には重いパネル群を移動しなくてはならないという問題を、最初から抱えていたことになる。

一八四三年の夏に、同時代絵画のための新しい美術館ノイエ・ピナコテークの設立計画が始動すると、それと同時に、ギリシャ・サイクルに対して館内に専用の展示室を設けるという考えが浮上した[63]。建設計画が公表されて間もない十二月に、王は最初の計画を担った宮廷建築家フリードリヒ・フォン・ゲルトナーに対し、ロットマンからの提案として、ギリシャ・サイクルを収めるホールは上からの採光が望ましいと伝えている[64]。二日後の日記に見られる「我々はエンカウスティクによるギリシャの絵を三十二点ではなく二十四点とすることにしたが、この数ならノイエ・ピナコテーク内の専用ホールにふさわしい」という記述は[65]、適切な展示点数についても画家との間で協議が行なわれ、合意に達したことを示すものだろう。ロットマンは一八四三年の途中から四五年までサイクルの制作を中断しているが、この間は、専用室はもちろん美術館自体の建設地も設計もなかなか決まらない状態が続いたため、最終的な結論が出るのを待っていたと考えられる。

専用室での展示は、鑑賞者に与える効果の上で、したがって画家側の見せる戦略にとって、大きな変化をもたらす。アーケードでは、格間一個分に対応する一区画に一点ずつ配置されたパネルを移動しながら見ていく鑑賞法となり、点数の多さと直線的配列、それにパネル間の距離が大きいことからいって、全体を一挙に見渡すことは困難であり、個々の画面の独立性は比較的高い。また、採光の点では、庭園か

らの光が側方から入り、画面を正面から均一に照らすので、光源側の実際の風景に比べ、画中のイメージが暗く平面的に感じられるのは避けられない。これに対し、側方に窓がなく、上方から採光する専用室の場合、鑑賞者は外界から独立した空間内で作品群に取り囲まれる形となり、それに伴い、個々の画面だけでなく、サイクル全体が生み出す印象が重要度を増す。パネル自体の大きさが既に決まっていることから、効果的に全体を見せるための空間の大きさも自ずと限定されるので、総数を大幅に削減し、パネル間の距離を詰めるのは理に叶った措置だと言える。側方からの光を前提にして制作済みの作品を、異なる方向からの採光にどう合わせるかという問題は生ずるものの、色彩を用いた光の表現に風景構築の重心を徐々に移してきた画家にとって、こうした室内展示は、絵画空間のイリュージョンを生み出しにくい明るい屋外よりもはるかに望ましいものだったろう。

先行研究が繰り返し指摘していることだが、全画面を一室内に巡らせ上から採光する展示形式を提案するに際し、ロットマンの念頭にはパノラマがあったと考えられる[66]。パノラマは、円筒形の専用建物の内壁三六〇度に切れ目なく絵画を巡らせ、中央に設けられたプラットフォームから仮想空間のヴァーチュアル・リアリティを楽しむ娯楽施設である。採光は上から注ぐ自然光で、観客席の上は内屋根で覆われるため、光は画面に当たってから目に届く。つまり画面が明るく感じられ、戸外にいるかのような気分になるよう工夫されている[67]。この構造は十八世紀末のロンドンに最初のパノラマが現れた時から一定しているが、オランダのデン・ハーグに現存する比較的小型のメスダハ・パノラマ（一八八一年開館）の写真（図11）を見ると、その構造がわかりやすいだろう[68]。ノイエ・ピナコテークが設計段階にあった時、一時は画家の希望に合わせた円形プランの専用空間さえ検討されたが、館の設計をあまりに複雑化してしまうために見送られた[69]。

一八四五年に入ってようやく建設地が決まり、翌年秋に、ゲルトナーを引き継いだアウグスト・フォン・フォイトの設計になる美術館の建設が始まる。ここで実現された最終的な「ロットマンの間」は、長方形のプラン（内のりの比は五対九）を持ち、特殊な造りと天井高の低



図11　メスダハ・パノラマ内観

さから、建物の中心部ではなく二階の西端に設置された（図12・13）。円筒形にはならなかったとはいえ、壁より内側に柱列を巡らせて内天井を架け、部屋の中央部を相対的に暗くする一方で、外天井から入る光が絵の並ぶ壁面を照らし、描かれた風景の明るさを強める採光法は、確かにパノラマに倣ったものと言えよう。[70]

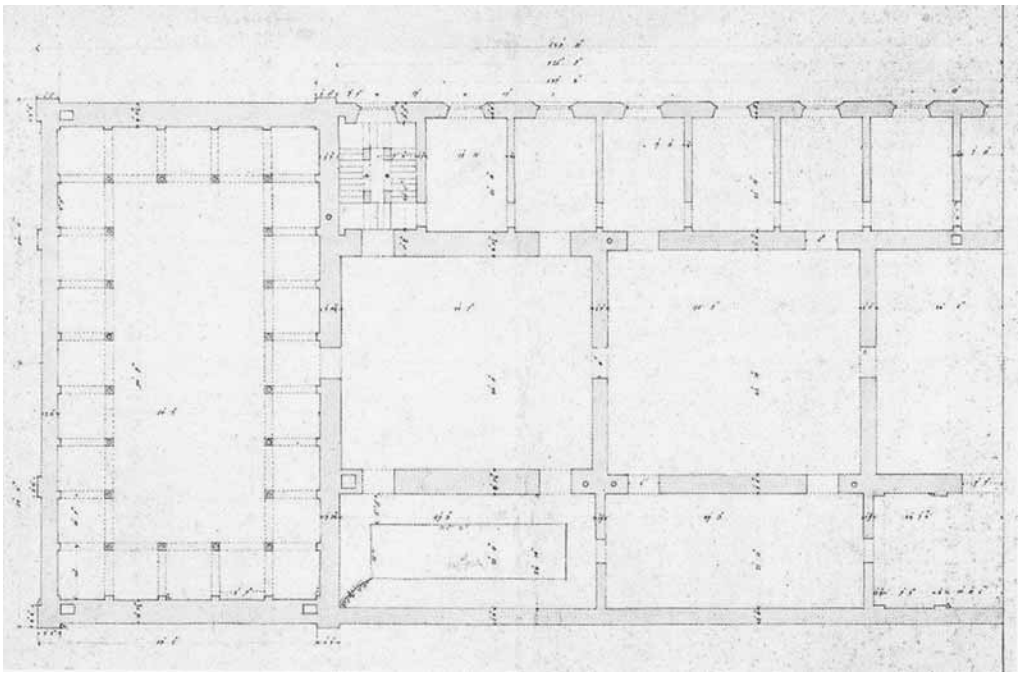


図 12　ノイエ・ピナコテーク二階西側平面図　1846 頃



図 13　「ロットマンの間」復元モデル

三―四　技法

ギリシャ・サイクルでは、イタリア・サイクルのフレスコ技法に代わり、エンカウスティクから発展した新しい技法が用いられた。フレスコは、先にも触れたように、イタリア・ルネサンスに倣ったモニュメンタルな大画面絵画の復活により美術の再生を目指すコルネリウスが、まずローマで苦心の末復元した技法であり、ルートヴィヒの公的美術推進政策によってミュンヒェンに改めて導入され、多くの新しい大建造物の装飾を担ってきた[71]。この方法は、壁面に塗り広げた漆喰層が生乾きのうちに水溶性の顔料で描き、基底材自体に顔料を染み込ませるため、物理的に堅牢で、大きな面積を相手にする建築装飾に適している。一方、使える色は制限され、色調は乾燥するに従って大きく変化する。また、光が表面で直接反射するため、油彩やテンペラに比べ色合いに深みはなく、マットな仕上がりとなる。質感の表現や時間のかかる細密描写には不向きで、遅筆の画家には特に使いこなすのが難しい技法と言える。多くはセッコを併用して補うが、セッコ部分は浮きやすいという難点もある。三〇年代末になると、王自身がフレスコの絵画性の限界に不満を持ったこともあり、もうひとつの壁画用の技法として、エンカウスティクを積極的に認めるようになった。

エンカウスティクは、顔料を蝋に溶かし、熱いまま板、石、象牙などの基底材に塗り付け、温めた鏝を使って表面を整え、艶を出す技法で、発色が美しく、湿気や劣化に強いという特徴がある。ファイユムのミイラ肖像画や、古代ローマの邸宅壁画に既に用いられているが、中世以来忘れ去られていたのを、十八世紀のヘルクラネウム、ポンペイなどの発掘がきっかけとなって再び脚光を浴び、その技法の復元が試みられた。ミュンヒェンではクレンツェが早くからこの技法に注目し、ポンペイ風内装を試みようと、一八二九年に、同じくこの技法に関心のあった画家兼鉱物・物理・化学者のフランツ・クサーヴァー・フェルンバハに技法の復元を依頼した。同じ年にフランスで出版されたモンタベールの大部の技法書にもエンカウスティクが収録されており、国際的な関心の広がりを裏書きする。しかし、技法としてまだ確立されたとは言えず、実用性や長期の耐久性に関する実践的証明を伴ってはいなかった[72]。

フェルンバハがフランスからの情報を参考にしながら開発した方法は、それにも拘らずルートヴィヒを説得するのに成功し、一八三七年に王宮の祝祭棟内装という重要な場に使用されることになった。シュノル・フォン・カロルスフェルトの『皇帝の間』三室のサイクルや、ルートヴィヒ・シュヴァンターラーの下絵に基づきヨーハン・ゲーオルク・ヒルテンスペルガーが実制作した『オデュッセア』のサイクルが、この方法によって描かれている[73]。しかしながら、開発を依頼したクレンツェ自身は、フェルンバハ法の絵画としての質や耐久性に疑いを持ち、値が張ることからも、宮廷建築監督としてこの方法を推進するのには懐疑的だった[74]。ロットマンがエンカウスティクの使用を決断したのは、画家自身の関心と王の意向によってである。当初はフェルンバハが直接技術指導に当たった可能性があり、また、一八三八年からロットマンのアトリエのすぐ近くで作業しているヒルテンスペルガーの仕事ぶりを参考にすることもできた。

とはいえ、画家はこの新しい技法をただ教えられるまま踏襲したのではなく、試行錯誤しながら改良に取り組んでいる。これについては画家自身が、ダルムシュタットの画家カール・ルートヴィヒ・ゼーガーに宛てて、その経緯を書き送った手紙が知られる。

「ミュンヒェンでエンカウスティク技法が評判になって以来…そこから自分を最も進歩させてくれるものを引き出そうとしました。まずテレビン精を使って塗るフェルンバハの樹脂画を試してみると、何を描いてもスムーズに筆が運ぶのはいいのですが、風のあるところでは作業を進めるのが困難です。というのもテレビン精があっという間に飛んでしまうので、絵具が固まって濁って

しまうからです。でも、この描き方をあきらめた最大の理由は、琥珀〔＝松の樹脂〕を主原料とする結合剤は固くなり過ぎ、時間が経つにつれ割れたり剥落したりする危険が生じやすいということが、経験からわかったからです。[75]」

次に彼が試したのは、ルカーヌスに基づきフリードリヒ・クニリムが古代の技法として紹介したばかりの、コパイヴァ（ミモザの一種）樹脂を用いる方法だった。[76]

「コパイヴァ画が話題になった時、こちらの方が多分それほど固くならないだろうから、液状の樹脂としてはよりよいのではないかという考えがひらめきました。色が濁らないのも大いに気に入ったので、粘り気が強いのは大目に見ることにしました。…このコパイヴァ画も、もうやめました。試しにこの技法でかなり滑らかなカンヴァスに描いてみたのですが、一年もたたないうちに、たまたま力がかかったのかもしれませんが、大きな断片が剥がれ落ちたのです。…二年ほど前には、粗い表面のカンヴァスに、〔コパイヴァに〕油を混ぜて塗ってみました。こちらの方が堅牢でした。同じ方法で二、三点の壁画を仕上げましたが、完全に納得したわけではありません。というのも、コパイヴァは時間が経つとどんどん固くなり、柔らかさを保つためにわずかの蝋しか加えられなくなるからです。」

最後に彼はダマル樹脂にたどり着く。[77]

「これはテレビン精に溶けると蝋の大部分を取り込み、油とよく混ざるので乾きも速過ぎないし、半ば柔らかい状態を保つので、一番信用が置けます。」

つまり、油彩画ならば絵が乾くのを待って上にワニスをかけるところを、この方法ではダマル樹脂のワニスと油絵具を混合してから用いるので、その結果濁りのなさは油彩に劣るが、乾くまでの時間が短く、油彩の欠点である時間の経過による黒ずみも避けられるという。これは、ロットマンの重視してきた画面の明るさという点でも納得のいく結果だった。

「樹脂と蝋による絵画の唯一で本質的な利点とは、顔料とは無関係に、長いこと乾燥するのを待つ必要がないということ、そしてあとから黒ずまないことです。…これまでの試行から得られた結果は、もうこれ以上やるつもりはない、ということに尽きます。経験から確実なのは、ダマル樹脂と蝋と油で作った一番柔らかい結合剤が一番優れているということです。こうすれば色が黒ずむのが最小限に抑えられ、それに結合剤を簡単に分離できます。白蝋とダマル樹脂の割合ですが…一枚の絵を描いている間は分量を常に一定にするか、固めの上に柔らかめのを塗るのでなくてはなりません。さもないと…剥離してしまいます。以上が私に教えられることのすべてで、私の経験を知りたいと思う他の誰にでも喜んで教えます。自分のものだけにしておくつもりはありません。[78]」

書面から見る限り、ロットマンはこれで技法の開発に終止符を打ったようである。しかしながら、二〇〇七年の展覧会に先立って行なわれた調査によると、樹脂を加えた蝋を結合剤とする方法が採られたのは、一八三八年から四〇年に描かれた最初の七点、残る十六点は樹脂と油という結論になっており、手紙にある樹脂と蝋と油をすべて用いる最終的方法の記述と齟齬をきたしている。手紙では二年ほど前に二、三点ためしてやめたと述べられている油を混ぜたコパイヴァ画によるのが、最初の二点のように思えるが、第四作の『シキュオンとパルナッソス山』からコパイヴァ樹脂と油が検出されており、また、ダマル樹

脂は調査したすべての作品に認められるという[79]。これらを踏まえ、カタログでは最初の二点がフェルンバハ法で、あとから手を加えてあり、次の五点がクニリム法とその改良版、残りが「修正された油彩」、つまりロットマンの独自法とみなしている[80]。しかし、やや暗い第四作を移行期の作と考えるなら、第一、二、四作が改良コパイヴァ画、それ以外がダマル樹脂系で、ゼーガーへの手紙が書かれたあとからは、展示場所が屋内に代わったことも考慮して蝋の割合を減らしていったと考えることも可能だろう。最終的な結論は、全作品の科学調査を待たなくてはならない。

基底材はすべてパネル形式の「壁」、つまり錬鉄の枠の中に同じく錬鉄で格子を組み、粗密二層のモルタルを重ねた上に石灰の漆喰層を塗って、表面を整えたものである。最初の二点は地塗りなしで、漆喰層の上に直接蝋と樹脂の層が重ねられ、その上に絵具の層、最上部にワニスがかけられており[81]、現在では絵全体が暗く茶色味を帯びて見える。第三作の『オリュンピア』からの九点は、漆喰層の上に絶縁層を施した上、下半分は薄い白の地塗り、上半分、つまり主に空に当たるところは、鉛白や石灰等の地塗りを何層も塗り重ねた上に、絵具の層、最後にワニスの保護層が来る。このようなていねいな地塗りを施したパネルは、フェルンバハの手順に従って前もってまとめて作られたと推定されている。画面は先の二点のようにくすまずに、明るさを保っている（ただし、第四作は先述したようにやや暗い）。残る十三点では複雑な地塗りは放棄され、画面の上下とも薄い白の地塗りが施されているが、最後の『コリント』『マラトン』『ネメア』では、輝きを増すために暗色の地塗りを用いているらしいと調査報告は伝えている。なお、第七作『ハルキス』、第十四作『ティリンス』、第十五作『エピダウロス』は損傷が激しくて修復がなされておらず、元の色調はわからない。

室内展示になっても純粋の油彩に転換しなかったのは、ロットマンがダマル樹脂法に自信を持ち、新開発の技法であっても発色がよく耐久性もあると考えたからだろう。自己の風景画の到達点を示す作品を託すには冒険的なやり方だったとも言えるが、制作から百八十年近くたった現在の状態は、彼の判断が正しかったことを示している。

註

（44）一八三五年五月二十四日付けの妻宛ての手紙（Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*［註1を見よ］, 130, Dokument 53）。

（45）一八三五年八月二日付けのルートヴィヒ宛ての手紙（*ibid.*, S. 144, Dokument 94）。クレンツェの挙げている Stymphalisch, Stygisch, Elisch の三地方のうち、ステュンパリスはアルカディア北東部、ステュクスもアルカディアにある。エリス地方はペロポネソス半島北西部のオリンピアのある地域。

（46）クレンツェは、一八三六年一月十三日付けの王宛ての手紙で、描けなかった重要地点として、ケロネア、デルフォイ、オリュンピア、アルコメノス、ステュクス地方、キレーネ、メガスピリオンを列挙している（*ibid.*, S. 144, Dokument 95）。

（47）WV 321（コルフ島）、357（ミケーネのアトレウス家の墓）、409（アテネのカリルフーの泉）、445（エギナ島のアポロ神殿）など。

（48）展示室のプランが長方形で、出入り口を一か所設ける場合、二十四という点数だと、一画面をソプラ・ポルタとして想定しないと均等の配置はできない。二十三点に減少したのはそのためと思われる。

（49）現代語での地名表記は、シキオン、コリントス、ミキニス、オリンピア、ハルキス、ディロス、スパルティ、エギナ、ティヴァ、エレフシナ、ティリンス、エピダヴロス、アティナ、マラトナス等となり、どちらかというと古代語表記に慣れた日本人にとって却ってわかりにくいこともあるので、この表では馬場恵二訳のパウサニアス『ギリシャ案内記』（岩波書店、上一九九一、下一九九二）による古代語表記を基本とした。しかしながら、本稿全体では、古代語・現代語に特に統一せず、慣用的な表記がある場合には主にそちらを使っている。

（50）ロットマンは目撃していないが、ルートヴィヒはギリシャ周遊の際、実際にネメアのゼウス神殿を訪れている。その当時ギリシャ人が概してルートヴィヒに好感を抱いていたことは、一八三四年秋の画家の手紙にも言及されている。それによれば、彼がバイエルン王ルートヴィヒに仕える画家で、王の委託によってここにいる、と名乗ると、常に最上のもてなしを受けることができた。また、王の名はギリシャ中で讃えられ、彼の名の日は本国と同程度かそれ以上に祝われており、王がギリシャの

ために行なったこと、それ以前からギリシャに対し心を砕いたことは広く認められているという（Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*, S. 126, Dokument 49）。ただし、『ネメア』が描かれた一八五〇年の時点では、それほどの好意を期待できたかどうかは疑問である。

（51）　一部についてはサイクルとは別に油彩画化されている。

（52）　作品総目録では現地に行ったと推測しているが（Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*, S. 336）、『オリンピア』に使用された松木立の水彩画は、同地で描かれたとは断定できない。ほかにオリンピアとわかる写生は残っておらず、恐らくクレンツェの手紙の後でも訪れる機会はなかったと思われる。Rott et al., *ibid.*（註3を見よ）, S. 153, も、この点に関しては否定的である。

（53）　Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*, S. 147–150, Dokument 103–194.

（54）　ギリシャ独立当時、アクロポリス上には要塞や民家が立ち並び、パルテノンは教会堂に改築されていた。こうした後世に付加された「余計な」建造物を取り除いて古代的な外観を復活させ、またプロイセン王太子フリードリヒ・ヴィルヘルム（後の四世）のアイディアに従ってシンケルの提案した、アクロポリス上に王宮を建設する設計案を、文化財保護の観点から採用しなかったのは、主にルートヴィヒの功績である（アテネ滞在中、王はアクロポリスの北東の低地にゲルトナーが設計した王宮の定礎式に立ち会っている）。取り壊しを予定されていた多数の小教会堂も、多くは古代の聖所の上に建てられていることから、その場所がわからなくなってしまうことを恐れて、破壊を差し止めさせた。彼はまた、民俗衣装がヨーロッパ化によって消えてしまうのを憂い、それまでパリ製の黒のフロックを着用していたオットーに、フスタネッラを着て民の前に出るように勧め、その後宮廷が率先してギリシャ装束を取り入れるきっかけを作った。

（55）　Sepp, *op. cit.*（註31を見よ）, S. 205–213. ルートヴィヒはギリシャを去る際、アテネに宗旨の別なく患者を受け入れる病院を建設するための費用として私財五万フランを寄付し、また首都教会建設のためにも資金援助を行なった。

（56）　クレンツェからルートヴィヒに宛てた八月二十五日付けの手紙（Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*, S. 144, Dokument 93）による。

（57）　クレンツェからルートヴィヒに宛てた一八三三年九月二十二日付けの手紙（*ibid.*, S. 144, Dokument 93a）。ロットマンは医者の診断ですべての仕事を免除されて田舎で休養を取り、翌年早々に『アヴェルノ湖』の描き直しを予定していた。

（58）　一八三八年十月三十日付けのルートヴィヒの日記（*ibid.*, S. 148, Dokument 139）。

（59）　クレンツェからルートヴィヒへの一八三九年三月二十八日付けの手紙（*ibid.*, S. 146, Dokument 97）。

（60）　一八三九年十月十八日付けのルートヴィヒの日記（*ibid.*, S. 148, Dokument 144）。

（61）　一八四〇年二月二十四日および二十六日付けの日記（*ibid.*, S. 148, Dokumente 145 und 146）。

（62）　Ernst Förster, »Neue Kunstleistungen in München. Enkaustik«, *Kunstblatt*, 2.1.1844. Werner Mittlmeier, *Die Neue Pinakothek in München 1843–1854. Planung, Baugeschichte und Fresken*, München 1977, S. 27, より引用。この時点で王は既に設置場所をノイエ・ピナコテークにする意図を固めていたが、まだ公表されていなかったと見える。

（63）　一八四一年初頭に、ロットマンにはベルリンから転職の打診があり、画家はバイエルン内務省に対し、ミュンヒェンに留まる代わりに生活を保障してくれる年金の支給を所望し、宮廷画家の地位と、死後には遺族に支給が継続されるタイプの年金（当面四百フローリン、一八四四年からは千フローリン）を手に入れた（Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*, S. 146f., Dokumente 98–102）。なお、それまで彼に国から支払われていた給与は年額四百フローリンで、これはさほど大きくない油彩画一枚分ほどの額である。王の注文した作品にはその都度支払いがなされているし、王以外の顧客に作品を売ることもできたので、画家の給与は一般的に低かった。しかし、病気などで仕事ができない場合、この額でそれなりの生活をするのは困難だったろう。ロットマンはその前から王の気に入りの画家だったが、王は転職話を契機に彼の価値を再認識し、コルネリウスがミュンヒェンを去るのは構わないが、カウルバハとロットマンにはベルリンに行って欲しくない、と述懐している（一八四一年二月十七日付けおよび十一月二日付けの日記、*ibid.*, S. 148, Dokumente 149 und 151）。専用展示室の提供は、恐らくその延長線上にある。ノイエ・ピナコテークの建設計画の経緯については、Mittlmeier, *op. cit.*, S. 15–34, に詳しい。

（64）　十二月十八日付け（Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*, S. 148, Dokument 157）。

（65）　十二月二十日付け（*ibid.*, S. 148, Dokument 158）。強調は論者による。同月二十七日の日記（*ibid.*, S. 149, Dokument 159）も参照のこと。

（66）　ロットマンの娘の回想によると、画家は一八四二年頃、ロトンダ建築の洗礼堂内部に描かれた、イエスが足を踏み入れたことのある地点を描いた風景画群に、上からの光が一様に注ぐところを想像して楽しんだという。レーディガーは彼がギリシャ・サイクルも同じようなパノラマ空間に仕立て、「聖にして歴史的な神殿」にしたかったのではないかと推測している（*ibid.*, S. 52）。

（67）　パノラマの歴史と構造については既に多くの文献があるが、*Sehsucht. Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts.*

Ausstellungskat., Bonn 1993, が充実した内容。拙著「パノラマ、ディオラマ、動くパノラマ――十九世紀の視覚情報娯楽産業群――」、『実践女子大学美學美術史學』第十一号、一九九六、四三―六七頁、は主にそれに基づく三種の代表的な見世物についての概要。翻訳のあるベルナール・コマン『パノラマの世紀』、筑摩書房、一九九六、はフランス以外については誤りが多い。

(68) このパノラマでは、一八三二年に発明された faux terrain, つまり作り物の地面に三次元のオブジェ（ここでは砂の上に実物の漁の道具や草など）を配してイリュージョンを高める方法も用いられている。

(69) Mittlmeier, *op. cit.*, S. 28f.

(70) 同様の採光法で風景画を見せる展示室は、ロンドンのナショナル・ギャラリー新館の風景画展示室設計案（一八六六年）にも示されており、内天井の終わる位置にはパノラマのプラットフォーム同様手すりまで設けられている（Rott et al., *ibid.*, S. 98, Abb. 61)。「ロットマンの間」では手すりは設置されなかった。

(71) フレスコは教会内装用に南ドイツでは十八世紀まで盛んに用いられた技法で、「復活・再導入」しなければならないほど短期間に衰退してしまったというのは驚くべきことである。王の注文によってミュンヒェン市内に制作されたフレスコの大画面歴史画・宗教画には、コルネリウスと彼の助手たちによるものではグリュプトテークの「神々の間」と「英雄の間」（一八一八―二〇）、アルテ・ピナコテークのロッジャのイタリアおよび北方絵画史サイクル（コルネリウスは下絵のみ、実制作はクレメンス・ツィマーマンらにより一八三三―四〇）、ルートヴィヒ聖堂の交差部より先の内装（一八三六―三九）がある（Frank Büttner, *Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte*, 2 Bde., Wiesbaden 1980 und Stuttgart 1999)。アーケードのバイエルン史サイクルは、先述したように弟子たちのみで制作された。グリュプトテークで助手の一人だったハインリヒ・マリア・ヘス（ペーター・ヘスの弟）は、その後独立して王の注文を受け、宮廷付属の万聖聖堂と、聖ボニファキウス聖堂の内装を担当した（それぞれ一八三〇―三六、四〇―四七)。コルネリウスに次いでローマから招聘されたユーリウス・シュノル・フォン・カロルスフェルトは、王宮内に新設された王棟に、同じくフレスコ技法で「ニーベルンゲンの歌」（一八三一―三四、四三―六七、シュノルがドレスデンに移住した一八四六年以降は、主に弟子たちが制作）を描いている (Inken Nowald, *Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz 1827–1867*, Kiel 1978)。ノイエ・ピナコテークの外壁上層部を一周する「ルートヴィヒ一世下の美術の新しい発展」をテーマとしたサイクルは、カウルバハがデザインしニルソンが制作した（一八四七―五三、Mittlmeier, *op. cit.*, S. 49–62; Frank Büttner, „Herrscherlob und Satire. Wilhelm von Kaulbachs Zyklus zur Geschichte der Kunst unter Ludwig I.“, bei Herbert von Rott [Hg. und Bearbeiter], *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München 2003, S. 82–122)。以上のフレスコ画のほとんどが第二次大戦で破壊され、現在見ることができるのはルートヴィヒ聖堂、バイエルン史とニーベルンゲンのみである。

(72) エンカウスティクと、ギリシャ・サイクル用にそこからロットマンが展開した技法については、Herbert W. Rott/Renate Poggendorf, „Carl Rottmann und der Zyklus griechischer Landschaften in der Neuen Pinakothek — Auftrag, Technik, Geschichte“, bei Rott et al., *ibid.*, S. 13–123, のうち、V. Maltechnik und Bildträger (S. 66–83) を見よ。Jacques-Nicolas-Paillot de Montabert, *Traité complet de la peinture*, 10 vols., Paris 1829, の部分的なドイツ語訳は一八三二年に出ている（*loc. cit.*, S. 117, Anm. 76)。フェルンバハ自身も後にエンカウスティクの技法書を出版した (Franz Xaver Fernbach, *Die enchaustische Malerei. Ein Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde*, München 1845) が、その時にはロットマンは既に独自の技法を開発していた。

(73) いずれも第二次大戦で壊滅的損傷を受け、現在見られるルートヴィヒ時代のエンカウスティクは、王棟の応接室と寝室（以上王側）、喫茶室、サロン、寝室、書斎（以上王妃側）の内装に留まる。Eva-Maria Wasam, *Die Münchner Residenz unter Ludwig I.*, München 1981, S. 25–29 und 257–352 (Katalog).

(74) Rott/Poggendorf, *op. cit.*, S. 70. Wasem, *op. cit.*, S. 28, によれば、フェルンバハはすぐに解雇され、クレンツェがエンカウスティク技法復元の名誉を担った。

(75) „Nachdem hier in München die enkaustische Malerey zur Loosung geworden war, …suchte [ich] ihr das mich am meisten fördernde abzugewinnen; zuerst bediente ich mich der Fernbach'schen Harzmalerey welche mit Terpentingeist aufgetragen wird, und für sich hat daß alles was man malt leicht aus dem Pinsel fließt bei Lüften ist aber schwer fortzukommen weil, die Farbe ja durch das augenblickliche Verflüchtigen des Terpentins stockt und nicht rein wird, die Hauptursache aber warum ich diese Malerey aufgegeben ist daß mir die Erfahrung lehrt daß das Bindemittel welches hauptsächlich aus Bernstein besteht *zu hart* wird und mit der Zeit um so leichter der Gefahr des Springens und Abblätterns ausgesetzt ist.“ 一八四一年（?）六月八日付けの手紙。Bierhaus-Rödiger, *op. cit.*, S. 138f., Dokument 71, hier S. 139. Rott/Poggendorf,

op. cit., S. 118, Anm. 79,では一八四一年、作品総目録では一八四二年と推定している。強調は原文による。以下の同じ手紙からの引用は同箇所より。Carl Ludwig Seeger はロットマンの弟子だったことがあり、ロットマンは一人息子を画家修業と品行矯正のために彼の元に預けている。

（76） Friedrich G. H. Lucanus はベルバーシュタットの薬剤師・修復家で、註72に挙げたモンタベールの抜粋を含む絵画・版画の保存修復に関する書物 *Gründliche und vollständige Anleitung zur Erhaltung, Reinigung und Wiederherstellung der Gemälde in Oel … und Wachsfarben etc.*, Halberstadt 1832, を出している。Friedrich Knirim は直前の一八三九年に『古代の樹脂絵画』、一八四五年に古典古代と中世の絵画技法についての書物を公にした。

（77） Dammarharz. スマトラ島などに生育する裸果植物から取れる樹脂で、堅牢さの必要なワニスやペンキ、貼り薬や顔料の結合剤に用いられる。

（78） 以上3か所は、註75に挙げた手紙からの引用。„Als … die … Kopaiva Malerey aufs Tapet kam, leuchtete mir dieses als flüssiges Harz welches wahrscheinlich milder und weicher bleibe besser ein, und die Klarheit der Farbe gefiel mir so wohl daß ich gerne ihre Zähigkeit übersah … Dieser Copaiva Malerey habe ich bereits auch wiederum den Abschied gegeben. Versuchsweise malte ich damit auf eine ziemlich glatte Leinwand, und siehe, kaum nach einem Jahr, vielleicht durch einen zufälligen Druck veranlaßt, blätterte sich ein großes Stück in der Luft herunter … Vor etwa 2 Jahren machte ich einen solchen Versuch Öhl beizumischen und auf rauere Leinwand zu malen, dieses ist fest geblieben; auf gleiche Weise führte ich auch ein paar Wandbilder aus, ist mir aber nicht ganz wohl bei der Sache da der Copaiv mit der Zeit immer härter wird und viel zu wenig Wachs thunlich beigefügt werden kann um ihn geschmeidig zu erhalten.“; „[Ich suchte … den … Dammar hervor], der in Terpentingeist aufgelöst einen großen Theil Wachs aufnimmt, mit Öhl sich so mengen läßt daß er nicht zu geschwinde trocknet, und beständig halb hart bleibt und dadurch am zuverlässigsten.“; „Den einzigen aber wesentlich großen Vortheil welchen die Harz und Wachsmalerey gewährt, ist daß man unbeschadet der Farbe nicht lange aufs Trocknen zu warten braucht, und diese nie nachdunkeln … Das Resultat also was ich aus meinen bisherigen Versuchen gezogen ist einfach das, daß ich keine weitere mehr machen will — und an der Erfahrung festhalte daß das weichste Bindemittel aus Dammarharz Wachs und Öhl das vorzüglichste sey, es kommt somit möglichst wenig zu den Farben um noch schädlich d.h. nachdunkelnd wirken zu können, und doch so wie daß das Bindemittel leicht zertheilbar werde. Das Verhalten des weißen Wachses zum Dammarharz … Die Masse muß während man an einem Bilde malt stets gleich bleiben, oder mit der weicheren Mischung über die Härtere kommen, sonst kommen die Erscheinung jener Sprünge … Das … ist alles was ich Ihnen zu rathen und zu sagen weiß, und gerne jedem darüber Auskunft gebe der meine Erfahrung in dieser Sache will kennen lernen, ich behalte der Art nichts für mich zurück …“ ロットマンは結合剤の成分の割合を、精留したテレビン精一ポンドに対し、上等のダマル樹脂半ポンド、白蝋四分の一ポンド、漂白した亜麻仁油［瓶？］半分、と解説している（Rott/Poggendorf, *op. cit.*, S. 120, Anm. 106）。なお、手紙のこの箇所は、総目録の資料集には収められていない。

（79） *Ibid.*, S. 120, Anm. 104 und 110. ただし、コパイヴァの含有について調査したのは第四作のみ、「調査したすべての作品」の範囲は不明。

（80） Rott et al., *ibid.*, のカタログ各作品の最後に記されている Befund の項を参照。第八作の『テロス島』は、クニリム法に、樹脂と蝋を加えた油による独自法を部分的に加えたと推測している。第九作以降は、すべて「修正された油彩と推測される」という書き方しかされておらず、組成の科学的分析はなされていないと考えられる。

（81） ワニスの保護層は画家本人ではなく、美術館が施したと考えられている。

図版と複写元

図11：Innenansicht der Panorama Mesdag（*The Panorama Phenomenon: The world round!* Den Haag 2006）

図12：Johann Nepomuk(?) Bürkel, *Neue Pinakothek, Grundriss der Hauptgeschosses in zwei Blättern, westliche Hälfte*, um 1846. Lavierte Federzeichnung. München, Stadtmuseum（Herbert W. Rott [Hg.], *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München, 2003）

図13：Peter Hönigschmid, Alexander Huß und Maximilian Schmidt, *Modell des Rottmann-Saales*（Herbert W. Rott, Renate Poggendorf und Elisabeth Stürmer, *Carl Rottmann; Die Landschaften Griechenlands*, München 2007）

（Ⅰ）の正誤表

一頁下段七行目	（誤）ミュンヒェン	→	（正）ギリシャ
二頁下段十四行目	（誤）一八〇六年	→	（正）一八〇五年
Olevano の表記	（誤）オレヴァーノ	→	（正）オレーヴァノ