

カール・ロットマンの『ギリシャ風景画』サイクル（一）

大原 まゆみ

カール・ロットマン (Carl Anton Joseph Rottmann, 1797-1850) が、ミュンヘンに新設される近代美術館ノイエ・ピナコテークのために、一八三八年から五〇年の間に完成させた二十三点のギリシャ風景画サイクルは、その質・規模ともに、バイエルン王ルートヴィヒ一世 (Ludwig I. von Bayern, 1786-1868) 時代に同国で生み出された風景画中の白眉であり、晩年のカスパール・ダヴィット・フリードリヒとドレスデンのロマン派第二世代、ベルリンのカール・ブレッヒェン、およびデュッセルドルフ派の作品群と並んで、十九世紀第二四半期のドイツ風景画を代表する業績に数えられる。不運なことに、第二次大戦で美術館・作品ともに大きな損傷を受け、建物が新築された後も長らくまとまった展示を阻まれてきた。しかし、二〇〇三年に現代美術館ピナコテーク・デア・モデルネが開館し、第一次大戦以降の作品が移管されたのに伴って、ノイエ・ピナコテークの展示空間に余裕ができ、またジーマンス美術財団の助成を得て、同年に創設時よりは小規模（展示数十四点）ながら専用の展示室が再開されたことにより、その価値が再認識されるようになった。

ロットマン研究は、作品総目録の著者であるエーリカ・レーディガー (Erika Bierhaus-Rödiger, 再婚後 Rödiger-Diruf) が、一九七〇年代から長年にわたり先導してきたが、画家の生誕二百年を機に、一九七七年から九八年にかけて出身地ハイデルベルクおよびミュンヘン

で開催された大規模なロットマン展が、この芸術家の全貌を改めて観衆の前に提示するとともに、新しい研究成果をそれぞれ充実したカタログにまとめている^②。特にギリシャ風景画サイクルに関しては、常設展示から漏れた作品や習作をも網羅した特別展が二〇〇七年にノイエ・ピナコテークで開催され、研究の新たな出発点を提供した^③。それに先立って、サイクル制作の直接の動機となったルートヴィヒ時代のバイエルンとミュンヘンの政治的および文化的交流についても、バイエルン州博物館が、一九九九年にこれも大規模な展覧会を大部のカタログとともに世に問い、多くの芸術家が関与した中のロットマンの位置づけを考える基盤を与えてくれる^④。

本論では、ロットマンが日本ではまだほとんど知られていないことに鑑み、ギリシャ風景画サイクル以前の彼の風景画家としての歩みを概観した上で、サイクル制作の史的経緯を述べ、作品の分析・評価を行なう。

一 ハイデルベルクからミュンヘンへ

カール・ロットマンは、一七九七年一月十一日、ハイデルベルク近郊のハントシュースハイム村に生まれた。祖父 (Carl Franz Joseph R., 1738-1822) は同地の孤児院管理者の職にあり、館を構え、絵画お

よび書籍コレクションを含むかなりの財産を有していたという。その長男、つまりカールの父 (Christian Friedrich Joseph R., 1768-1816) は、当初祖父の職を継ぐ予定だったが、独学でデッサンと水彩を学び、短期ながらミュンヘンの宮廷画家コーベル (Wilhelm von Kobell, 1766-1853) に師事した後、美術を職業とする道を選んだ。

一八〇五年に、当時八歳のカールを含む家族とともにハイデルベルクに移住すると、同地のギムナジウム、次いで大学のデッサン教師となった。彼のもとで学んだ学生には、天逝したロマン主義者カール・フィリップ・フォア (Carl Philipp Fohr, 1795-1818) や風景画家エルンスト・フリース (Ernst Fries, 1801-33) がいる。カールは後に軍人となった兄アントーンとともに、この父から美術の手ほどきを受けた。ハイデルベルクは、美術的環境としては決してドイツの中で恵まれているとはいえなかったが、一八一〇年から一九年まではボワスレー兄弟の集めた初期ドイツ・ネーデルラント絵画コレクションが置かれており、カールは父を通じて兄弟とも親交を結んだ。

一八一六年早々に父が亡くなった後、カールは他の若手画家たちとともに、ライン周辺等の風景版画集下絵 (WV 7-9) の制作などに携わっていたが、一八二一年末に、ミュンヘンで王宮庭園の監督をしているおじスケル (Friedrich Ludwig Sckell, 1783) を頼って同地に移住した。

ここでハイデルベルクとミュンヘンとの関係について確認しておくなら、ハイデルベルクはもともとヴィッテルスバハ家のプファルツ系選帝侯が居城を構えていた都市であり、一六八五年に侯位奪取を狙うフランスの侵攻によって城が廃墟となり、プファルツ系の中核都市がデュッセルドルフやマンハイムに移った後も、同家領内の古い大学都市として存続してきた。

十八世紀に入ると、隣接する二つの大国フランスとオーストリアの間で翻弄された経験から、ヴィッテルスバハ家では、それまで何世紀もの間仲違いしてきたプファルツとバイエルン両系統間で、政治的・

軍事的協力を約束する家内団結 (Hausunion) の契約が一七二四年に結ばれた。世紀後半には、バイエルン系で世継ぎがいなくなる懸念が生じたため、相続に備えて団結策を強化し、家全体の長には最も古い系統の長がなること、居城はミュンヘンに構えること、宗旨はカトリックとすることが取り決められた。一七七七年にバイエルン系が絶えると、契約に基づき、プファルツ系の長カール四世テオドルがミュンヘンに入り、統一ヴィッテルスバハ家の宗主となる。しかし、この新選帝侯もまた、一七九九年に世継ぎを残さず亡くなったため、宗主の座はプファルツ系の分家だったツヴァイブリュッケン・ヒルケンフェルト系のマクシミリアン・ヨーゼフ (Maximilian Joseph, 1756-1825, ルートヴィヒ二世の父) の手に渡った。既にナポレオン戦争の激動の時代であり、ヴィッテルスバハ家はライン川沿いに所有していた旧プファルツ系の領土を失ったが、反対にバイエルンは主に北部に領土を広げ、一八〇六年には王国へと昇格した。

この大規模な領土再編期に、ハイデルベルクはバーデン大公国に編入された。戦後のヴィーン体制でもこの帰属変更が解消されることはなかったが、ヴィッテルスバハ家との長きに亘る政治的・文化的な結びつきの名残はまだ強く、父が美術教育を受け、ミュンヘンに出たように、カールもまた教育と活躍の場をミュンヘンに求めた。実は、おじが宮廷に仕えていただけでなく、カールの祖父および父とバイエルの世継ぎルートヴィヒとは、ハントシュュースハイム時代に個人的な面識があり、宮廷からの寵愛を多少期待できたことも、画家がミュンヘンに移住する後押しをしたものと推測されている。

ロットマンはミュンヘンで、改めて美術学校に入学した。一八〇八年にマクシミリアン・ヨーゼフが創設したばかりの王立美術アカデミーで、初代院長には、美術活動のより盛んだったデュッセルドルフから、プファルツ系の歴代の君主たちが集めた見事な絵画コレクションの引っ越しとともに、そのギャラリーの館長だった古典主義画家ランガー (Johann Peter von Langer, 1756-1824) が呼ばれていた。

しかし、ロットマンが移住した一八二二年は、父王よりもはるかに美術に関心の高かったルートヴィヒにより、ローマで活動中のドイツ人芸術家たちの中から招聘された歴史画家コルネリウス (Peter von Cornelius, 1783-1867) が、デュッセルドルフ・アカデミーとの兼任で教授に着任し、新風を巻き起こした年である。ロットマンはハイデルベルク時代から一貫して風景画に従事しているが、学籍登録したのはどういうわけか歴史画科だった。ミヒェンヒェンビッコホ (Joseph Anton Koch, 1768-1839) の英雄的風景画を見て感銘を受けたと伝えられているので、トボグラフィー的な風景表現を脱し、雄大な山水をモチーフとする構成された風景画を生み出すヒントを得るために、あえて歴史画科を選択したのかもしれない。いずれにしても、彼は既に二十歳を越え、初心者ではなかったため、学生としての登録はどちらかというところ属先を作っておきたいという便宜上のものだったろう。一八二二年、二三年、二五年の夏には、バイエルンとオーストリアとの国境を挟んで広がる山岳地帯に長期のスケッチ旅行を企て、ハイデルベルク周辺では得られなかった起伏に富んだ大自然を研究しており、私生活では一八二四年に、おじの娘フリーデリケと結婚して一家を構成している。

後の作風につながるこの時期の成果としては、バイエルン・アルプスの山々に抱かれた湖を描いた『アイブ湖』(図1) (WV 51, 1825) が第一に挙げられる。中景以遠に三層をなして連なる山並が、層を追うごとに高度と明るさを増し、最後に雪に覆われ陽光を浴びて空に映えるさまが、まず見る者の目を捉える。左手のアルプシュピツェから右端のツークシュピツェの峰まで続く中層の山並は実景に基づくが、その向こうの高山は現実にはない付加である。眼下に広がる陰になった青緑色の湖面と、最も近くに位置するが、やはり俯瞰される角度にある手前の岸とが、観者と山との間に深い距離感を作り出し、自然に見入る添景人物とともに、後者の雄大さを強める働きをしている。実景に基礎を置きながら、崇高感を醸し出すロットマンの風景構成法



図1 ロットマン『アイブ湖』, 油彩, 1825

の基本が、ここには既に現れていると言える。この時期のロットマンとしては例外的に大きなこの油彩画は、制作直後にミュンヘン美術協会の展覧会に出品され、宮廷建築家兼建築監督長でルートヴィヒの腹心だったクレンツェ (Leo von Klenze,

1784-1864) が購入した。彼はかなり質の高い絵画コレクションを所有し公開していたが、一八四一年に王がその中から、この作品を含む同時代絵画五十八点を半ば強引に買い上げ、ノイエ・ピナコテークの準備に当てている。クレンツェはこれ以降も、画家と王の間に立って重要な働きをすることになる。

二 イタリア風景画

当時、画家の修行を仕上げる王道は、歴史画家に限らず風景画家にとっても、イタリアに行つて直接美術と自然から学ぶことだった。ロットマンもこの例にもれず、一八二六年春から二七年の夏にかけて、妻子を故郷に残して単身イタリアに赴いた。まずジェノヴァに四か月ほど滞在して、注文されていた油彩画を仕上げ送り出した後、マッサ・マリッティマとフィレンツェを経由して最終目的地のローマに着き、そこからナポリなどへ小旅行を企てている。旅費と滞在費は、奨学金によるのではなく、ジェノヴァでの作品を含め、既に画家としての収入によってまかなわれた。滞在末期のシチリア島訪問は、ルートヴィヒの委嘱によるものであり、王はローマ在住の美術エージェントであるヴァーゲナー (Johann Martin von Wagner, 1777-1858) にじきじきにロットマンを推薦し、彼の口から、今回の仕事がつましく行けば、将来的にもっと大きな注文が望める旨を伝えさせた。

ローマでのロットマンは、ついに目にするのできた風景や古代遺跡に感嘆する一方、永住を決めているコッホをはじめとして、戦争終結後急速に数の増えた同地滞在のドイツ系芸術家たちと交際し、一緒にスケッチ旅行を行なうなどしている。当初の滞在予定を延長して、駆け足でシチリア島も回り、二七年の七月に帰途についた。この第一回イタリア旅行では、ジェノヴァで描き上げた作品を別にすれば、滞在中に最終的な作品まで仕上げるのではなく、現地で写生した多数の習作(悪天候や時間不足で写生できない場合には、風景の記憶)をス



図2 ロットマン『パレルモ』, 油彩, 1828

トゥクすることに重点が置かれており、「完成作」の作成は帰国後に持ち越された。

ルートヴィヒの購入した『パレルモ』(WV 159, 1828, 図2)は、完成と同じ年のミュンヘン美術協会展とアカデミー展の両方に出品されている。海辺の町と低山地を遠望し、近景の平坦な田舎道沿いに

土地の人々や南国の植物を配した横長の構図で、この時の王の要請が「精確な景觀」だったせいか、木々や建造物は写真のように細かく描き込まれている。明るく南国の光の描写が魅力的だが、『アイブ湖』のような雄大な空間の構築による様式の追及は抑えられ、感覚的にはヴェドゥータに近いといえよう^⑩。

この年の秋から翌年の春にかけて、ロットマンは思いがけず、早くも第二回イタリア旅行に出ることになった。ルートヴィヒから「もっと大きな注文」として、王宮庭園アーケード (Hofgartenarkade) を飾るフレスコ壁画の一環として、イタリア風景連作を委嘱されたためである。

フレスコ壁画の制作は、コルネリウスがナザレ派の仲間とともにローマで企画・完成したバルトルディ荘の『エジプトのヨセフ』サイクルを機に、堅牢でモニュメンタルな表現手段として、この時期に改めて国際的な注目を集めていた。ルートヴィヒは自らが新設あるいは修復させた美術館や教会堂、そして王宮の新築部分の内装などに、この技法による作品をいくつも作らせている。王宮庭園アーケード、すなわち宮殿の北側に広がる庭園を囲んで西および北の境界を形成する壁面の内壁装飾も、その一例である^⑪。

庭園は王宮施設の一部であると同時に、一般市民も入れる場所だったので、その長大な壁面を利用して、国民を楽しませながら啓蒙する壁画が企画された。一八二六年にまずコルネリウスに対し、美術館内装の仕事に忙殺される本人ではなく、弟子たちを使って、最初のサイクルである大小十六面の歴史画を制作するよう注文があった。題材は中世から十九世紀までのバイエルン史から採られ、戦争と平和が繰り返されるプログラムを構成し、ルートヴィヒ大通りに面した市の中心に近い庭園の入り口側、つまり西側の翼に、一八三〇年に完成している^⑫。壁面にはまだ大いに余裕があったので、次のサイクルとしてイタリア風景を提案したのは、ロットマンに目をかけ、『パレルモ』を王が購入するよう仲介したクレンツェだった。

二度目のイタリア旅行で写生のストックを増やし、フレスコ技法についての知識を仕入れたロットマンは、帰国後すぐにサイクルの準備にとりかかり、一八三〇年から三四年の初頭までに、トレントから始まりイタリア半島を北から南へ縦断してシチリア島に至る、二十八点のフレスコ画を完成させた^⑬。具体的な画題については、イタリアを何度も訪問し、愛着を持つルートヴィヒが、制作の進展に従って意向を示したと考えられる。そこには名所としてよく知られているものと、さほど知名度はないが王の気に入りの場所とが混在し、中世の戦場やルネサンスの古都に加え、古代遺跡を主モチーフとするものがシチリア島を中心に七点、古代神話や古代史と結びつくものが二点あり、風景とはいえ、風光明媚だけが選択基準ではなく、歴史との関わりが隠れたテーマとなっていることを伺わせる。王が途中で計画を変更し、ロットマンが行かなかった場所や適当な写生の持ち合わせのない地点が指定されたこともあり、その場合には他の画家の資料が参照された。フレスコという技法と大きなサイズは、対象を単純化し、大づかみに捉えることを画家に要請した。この経験を通じてロットマンは、風景表現に対する王の好みを理解し、公の場を飾るにふさわしい構成された風景画の様式を築き上げていった。

クレンツェによる壁面デザインは、風景が壁全面を覆うのではなく、装飾枠に囲まれて額絵風に並ぶ構成で、画面ごとに王の自作の詩句が付けられた。各画面は、ロットマンが通常風景写生や構想に用いるかなり横長のフォーマット（縦横の比が二対三から一対二程度）によるのではなく、正方形に近いサイズ（約一四〇×一七〇センチメートル）に決まったため、画枠を超えて左右に続くパノラミクな空間の広がりを示唆するには不向きだった。それもあって、建物が主役になる例ではやや書割的な紋切型に陥ることもあったが、成功した作品では、既に『アイブ湖』で行なっている、奥行方向へのモチーフの多層化と、近景は上から見下ろし、視線を徐々に上方に動かすことで遠景に向かわせる「視線移動による遠近感の強化」とでも言うべき方法によっ



図3 ロットマン『メッシーナ』、フレスコ、1833

て、空間の「深さ」の方を強調している。²⁰⁾

画家がどのように風景を構築していくかを示す興味深い例として、『メッシーナ』(WV 261, 1833, 図3)を取り上げよう。ノルマン様式の古い教会堂があり、シラーの戯曲『メッシーナの花嫁』の舞台となったこの町は、イタリア本土に最も近く、シチリア島への玄関口になっていることから、ロットマンは二度のイタリア旅行の両方で訪れている。実際に現地に立って、海峡越しにイタリア半島の南端カラブリア



図4 ロットマン『メッシーナ海峡』、鉛筆、1829(?)

この景観をメッシーナと呼ぶことを一応正当化している。

画面の下半分を占める近景に対しては、別の写生(WV 171, 図5)の一部が利用された。こちらは線描の上に水彩が施され、全体的にかなり描き込まれており、そのまま「完成図」につなげることも十分可能な風景である。しかし、ここでも前景の高台と後景の山並みの間に

アを見やる写生スケッチ(WV 181, 図4)が、二度の訪問のいずれかで描かれている。ここで画家の関心が向かっているのは、ほとんど専ら対岸の山の連なりやその上空低くに浮かぶ雲であり、メッシーナ側の海岸線は、距離的に近くにあるにもかかわらず、線はきちんと引かれていた場合でも輪郭線程度、近づくほどに省略体となり、細部を言葉で代替している部分さえある。²¹⁾つまり、この写生スケッチは、最初から単独で「完成作」を構成することを前提としていない、後景という「部品」用だった。そして実際に、対岸と立地点側の海岸線の一部(海に張り出した三つの突起のうち、最も速いもの)がフレ



図5 ロットマン『セルペントララ』、水彩・鉛筆・ペン、1829(?)

は距離があり、空間が連続していないことは、線の強さや色調の差の描き分けから明らかに見て取れる。したがって、必要に応じて両者を切り離し、別々に使うことは十分可能であり、ロットマンはまさにそれをを行った。ここに描かれているのは、メッシーナとははるかに離れた地点、つまり、ローマ在住のドイツ系風景画家たちが、近場のモ

ティーフ探索地として好んで出かけたオレヴァーノの近郊セルペントララである。地名の元になったとおぼしき、蛇が横たわったような白い岩の連なりが、画面中央部を支配し、その右手前の岩と榎が林苑を形成している。一八〇四年にコッホがこの地域の景観美を発見して以来、彼自身が繰り返し絵画化しているだけでなく、他の画家たちもさまざまな視点から描いているため、このモチーフをシチリアの海岸に合成すること

は、かなり冒険的な試みだったと考える。しかし、メッシーナでは対岸以外の写生を残していないロットマンは、そこを前景に設定することをためらわなかった。

一八二九年の年記のある水彩画 (WV 186, 図6) で、画家は上記の「部品」を組み合わせ、岩のある台地の向こうに海峡を挟んで遠山が広がる景観を組み立て、さらに近景の中ほどの高さに陰の帯を伸ばして、前後を二つに分けている。最前景中央の明るい部分には山羊の群れを追う少年が配され、それに先導されるように、駱駝に乗り日傘をさした家族を含むエキゾチックな行列が、陰の帯に沿って続き、オリエントの影響を受けた南国らしさを醸し出す。その向こうには、実景にはない洞窟と池のある草地が加えられ、奥行きを拡張している。この構想に基づいて、まずかなり横長の油彩画 (Z 15, 図7) が描かれた。この俯瞰的な構成は、明らかに合成とはいえ、ラインホルト (Heinrich Reinhold, 1788-1825) が一八二一年に写生したセルペントララの景観 (図8) に近く、あるいはロットマン自身の風景の記憶の中にヒントがあったのかもしれない。

しかし、この設定がそのままフレスコ画に適用されることはなく、一八三三年に改めて最終作用に作られた構図では、左右を詰め、洞窟を除き、添景人物を狩猟中のルートヴィヒらの騎馬人物と輿を連ねた一行に置き換えている。油彩画では左最前景と行列のいるゾーン、そして右手の木立とその後方に陰が配分されているのに対し、最終作品では最前景左寄りの比較的広い部分に陰が集中しているため、風景空間全体として、暗い前景から光を浴びた中・後景に向かって視界が開けるといふ効果が生まれている。この、明暗を利用した奥行感の強調は、ロットマンの風景構築の基本的な方法のひとつとなる。セルペントララの岩、右奥に遠望される都市、そして上空の半分近くを覆う雲の白さが、海と空の青さを背景に、明部の輝きを強めている。こうしてロットマンは、「部品」として使われたどちらの写生からも予想できない、変化に富んだ奥行の深い風景を構築している。



図6 ロットマン『メッシーナ』構図習作 1829の年記



図7 ロットマン『メッシーナ海峡』, 油彩, 1828



図8 ラインホルト『セルバンターラより南西を望む』, 油彩, 1821

ギリシャ風景画サイクルへと続く成果として、もうひとつ言及しておかなくてはならないのは、廃墟を描く場合に顕著な、歴史に対する心理的な距離を示す表現である。典型的な例として、王宮庭園のサイクルには入らなかったが、シチリアに残る古代遺跡の廃墟を描いた『シラクーサのアルキメデスの墓』(WV 289, 1830/32, 図9)を取り上げよう。²⁸⁾

ギリシャ人の植民都市だったシラクーサは、この地で生まれ活動し、第二ポエニ戦争の際ローマ兵の手にかかって亡くなった、紀元前三世紀の数学者・物理学者アルキメデスの名と結びついており、市外のネクロポリス地区に「アルキメデスの墓」と呼びならわされる墓所跡があった。実際にはローマ時代になってから作られた骨壺収容型の墓所

想起させる演出がなされているわけでも、複雑な空間処理による雄大化が図られているわけでもない。彼がイタリアで描いた古代遺跡のうち、約半数ははまだ威容を保つ場として記録され、残りはほとんど原形を留めない廃墟として登場するが、『アルキメデスの墓』は明らかに後者に属す。昔日の姿など想起しようもない、半ば石の塊に戻った遺構が、嵐を含んだ不安定な天候のもとに置かれ、風に揺れる枯草、通り雨の残した水たまり、背を向けて足早に立ち去ろうとする旅人、

であり、既にルートヴィヒもアルキメデスとのつながりは憶測に過ぎないとみなしていたが、ロットマンの想像力はこの墓所跡にかきたてられたと見え、小品ながら際立った特徴のある作品に結実する。ここでは、アルキメデスを直接

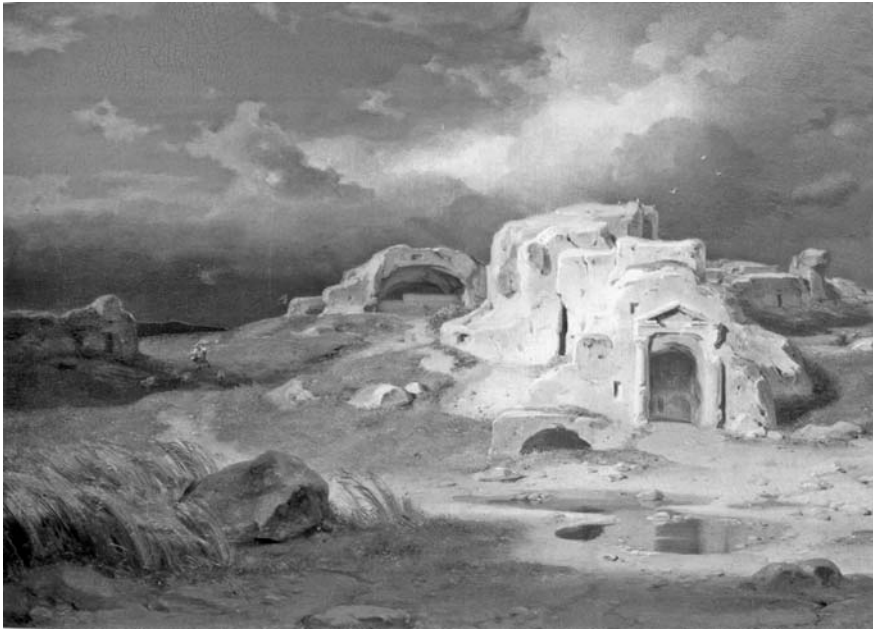


図9 ロットマン『シラクサーのアルキメデスの墓』、油彩、1830/32

荒地をめぐらとする鳥の群れといった細部とともに、移ろい去ってはや取り戻すことのできない過去との距離感、喪失感を見る者に訴える。過去を再構成して現前させる歴史画とは異なり、現在との断絶を露わにすることで却って時の存在を浮かび上がらせるのが、この作品におけるロットマンの歴史に対する姿勢と言えよう。

三 ギリシャ風景画

三― 最初の計画と現地旅行

イタリア、なかでもローマ風景が、特にアルプス以北の教養人にとって、長く理想的な自然像とされ、また古代文化に出会える地として、盛んに造形化され親しまれてきたのに対し、ギリシャ風景はロットマン以前にはまだ、ほとんど未開拓の領域だった。それには、古代ローマの没落後、西洋において風景画が再び台頭するまでに要した長い時間の間に、ギリシャはオスマン・トルコの支配下に入り、現実に行き来することの難しい遠隔地となっていたことが大きい。ギリシャの自然の実際を知らないまま、古代文学に導かれ想像された理想的風景は、むしろイタリアと結びつき、十七世紀には「古典的」風景画の堅固な伝統が出来上がった。十八世紀に至ってようやく、イギリスをはじめとする西洋からの旅行者が、時には専門の画家を引き連れ、主に考古学的な関心からギリシャを訪れて素描や水彩を残すようになる。しかし、版画化されて旅行記を引き立てる以上に踏み込んだ風景表現上の新機軸を示すことは難しく、一方ビザンチン化されて以来のギリシャ美術は、自国の風景について、西洋の手本となるような自前の表現形式を育んで来なかった。ロットマンが突然大規模なギリシャ風景画サイクルに取り組んだのは、風景画自体あるいは彼自身の芸術の自発的な展開というより、政治を背景とする注文主の意向が決定的な役割を果たしたと言える。

近代初期の教養人であるルートヴィヒが、古代ギリシャの文化、特に文学と美術を高く評価していたの言うまでもないが、彼が初めてギリシャを訪れるのは、ようやく一八三五年十二月から三六年二月にかけてである。熟知した上で作品化させたイタリア風景とは異なり、ギリシャの自然^①についての彼の知見は乏しかった。しかし彼は、既に若い頃から、政治的には親ナポレオン政策を採った父(と宰相モンジュ

ラ)を支持せず、解放戦争の際はバイエルンの対仏連合軍参入を促し、戦後はドイツ文化と解放を讃える大型記念碑を二つも作らせる愛国者の面を強く持っていた⁽³³⁾。民族の自由に対する彼の情熱は、ドイツの次にはトルコからの独立を企てるギリシャに注がれた。

一八二一年にギリシャ独立戦争が始まると、イギリスやフランスをはじめ、各国でフィルヘレニズムと呼ばれる独立支援運動が盛んになった。ルートヴィヒは王侯の身でありながら旗色を鮮明にしたため、ミュンヘンはドイツにおけるフィルヘレニズム運動の中心地となる。彼が行なったギリシャ支援事業は、資金援助、軍の派遣、難民救済といった戦地向けの活動に加え、戦没者の遺児のための学校を作り、ギリシャ正教徒の使う教会堂を提供するなど、国内での受け入れ策にも配慮していた⁽³⁴⁾。

一八三〇年に、西欧から世襲君主を迎え入れることを条件に、英仏露の列強の後ろ盾によってギリシャはついに独立する。しかし、周囲のほとんどをトルコに囲まれ、弱小・荒廃・多額の負債・無統制の問題を抱える新国家の前途は、洋々とはほど遠かった。王の引き受け手の人選が迷走した時、ルートヴィヒは次男オットーを出す決意、つまり正面からギリシャ再建に取り組む決意をする。未成年のオットーが父の選んだ財政・軍事・法律を専門とする三人の摂政団に支えられ、一八三三年に即位すると、新王とともに多くの学者・技術者・職人・軍人等がバイエルンからギリシャに移住し、ギリシャの近代化(西洋化)を推進した⁽³⁵⁾。人心を掌握できなかったこの外国人君主が、二度の軍事クーデタの末、一八六二年に退位し故国に舞い戻るまでの三十年間は、バイエルンとギリシャの関係が最も密だった時である。

この期間、ルートヴィヒは宮廷に仕える芸術家たちをギリシャに派遣し、新首都アテネの都市計画や王宮建設、建築内装、同時代史画等の制作に当たらせた。戦闘画家だったヘス (Peter von Hess, 1792-1871) は、一八三二年から三三年に新王に同行してギリシャを訪れ、ルートヴィヒのために『オットー王のナフプリオン入城』、オットー

のために『アテネでの歓迎』という同時代史による大作二点を描いている。同じく摂政団の秘書としてギリシャに渡ったシュターデマン (Ferdinand Stedemann, 1791-1873) は、宮廷の委嘱を受けたわけではないが、一八四一年にポルトフォリオ形式の石版画集『アテネのパノラマ』を刊行した。ロットマンのギリシャ風景画サイクルも、ヴィッテルスバハ家の王を頂き、バイエルンの同盟国・親善国となったギリシャを美術化して世に知らしめる企画のひとつだった。

サイクルの立案者はルートヴィヒとクレンツェで、イタリア風景壁画がまだ完成していない一八三二年秋頃に、王宮庭園アーケードを飾る次のサイクルとして、残る北壁三十八区画用に企画された。同じ年に、ギリシャ独立戦争を主題とする歴史画サイクルが、王宮内に描くことを想定してヘスに委嘱されている。三八年になってクレンツェが描いた二区画分の完成予想図(図10)を見ると、この両者が組み合わされ、中央に華やかな柱に入った風景画、その下にギリシャ語による地名表記、そして上部に小画面歴史画が、祭壇風の建築モチーフ内に説明文付きで収まり、余白にはグロテスク様式の装飾文様を施すデザインとなっている。風景も歴史も、クレンツェ得意のポンペイ風壁画装飾を構成すると同時に、兄弟国ギリシャの姿を両面から紹介する役割が期待されていたのだろう。この計画に従い、ヘスには改めて小画面歴史画部分の構想が注文され、その下絵をもとに、一八四一―四年の間にニルソン (Christoph Nilson) が、フレスコではなくエンカウステイク技法によって実際の壁画を描き上げた⁽³⁶⁾。

ロットマンが王の委嘱により、ギリシャ風景壁画の準備のため現地へ赴くことは、一八三三年夏には周知の事実となっていたが、実際に彼が若い建築家・風景素描家ランゲ (Ludwig Lange, 1808-68) を伴って旅立ったのは、翌年八月のことである。それに先立つ同年三月、ロットマンは摂政団のひとりで、軍人だが画家としての本格的な訓練を受けたこともあるハイテック將軍 (Carl Wilhelm von Heideck, 1788-1861) に、旅への期待を書き送った⁽³⁷⁾。

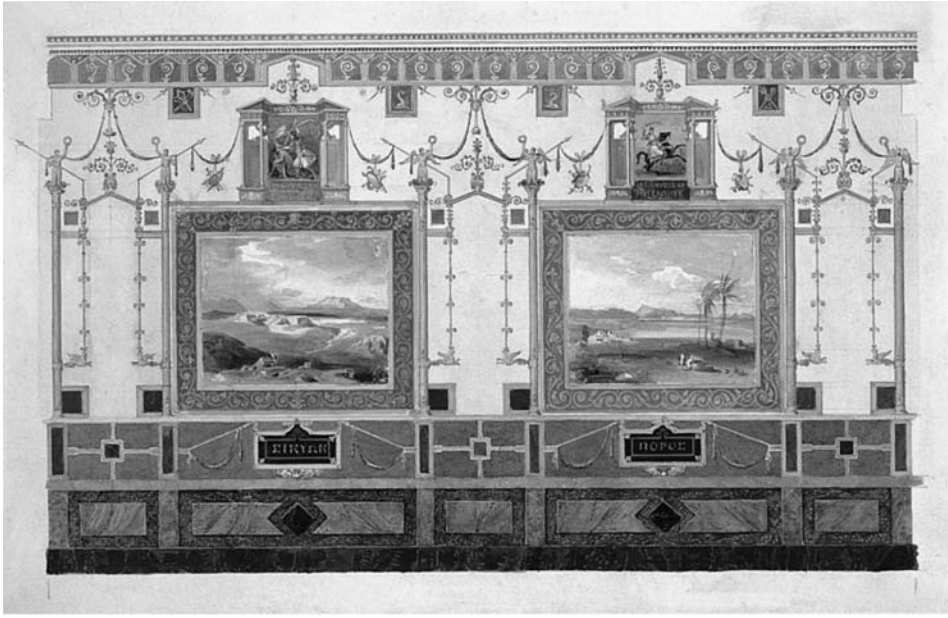


図10 クレンツェ『王宮庭園北壁裝飾構成案』, 水彩・鉛筆, 1838

「まもなくギリシャを見られるのだと思うと、歓呼の声を上げてしまいます。ペーター・ヘスはギリシャに不満を抱いて帰国しました。彼が言うには、ギリシャには風景画家にとって得るもの

は何もないそうです。この言い分は僕には理解できません。どう見ればよいのか、少なくともあなたのデッサンから学べたでしょうに。ギリシャではとにかく青を描こうと思います。バイエルン野郎がまだ誰も思ってもみないほど大きなコバルト入りの容器を持って行くつもりです。」

旅程は、八月初めにミュンヘンを発ち、まずイタリア半島を下ってアンコナから蒸気船に乗り、英領コルフ島に到達、船を乗り換えてギリシャ本土とペロポネソス半島の間の海峡に入り、パトラを経てコリントスまでは帆船に揺られた。そこからは陸路を採り、九月一二日に暫定首都だったナフプリオンに到着。ここを最初の拠点として、イギリスから送られた紙と水彩絵具を受け取り、建築と外交のためギリシャに派遣されていたクレンツェとサイクルについての打ち合わせを行ない、さらにオットー王に拝謁した。十月にはティリンスとミケーネに小旅行を企てている。十一月半ばにコリントスに戻って第二の拠点とし、ネメアやシキオンに遠足。翌一八三五年一月にエレフシナ(エレウシス)経由で、前月に新首都になったばかりのアテネに移動し、ハイデック將軍のもとに身を寄せた。この第三の拠点からは、半島側のスパルタやカラマタやバッセ、アテネに近い島々、アッティカ地方のマラトン、アウリス、ハルキス、テーベ、コパイス湖等を回り、夏にはキクラデス諸島を訪れている。つまり、今よりもひと回り小さかったギリシャ王国の相当範囲を走破したことになる。数か月の滞在延長の願いは王に聞き入れられず、ロットマンはランゲをアテネに残して十月には帰郷した。旅は一年二か月に及んだが、大作三十八点の準備をするには、戸外で活動できる季節を選びモチーフを捜し写生素描するだけでも時間が足りず、現地で油彩まで仕上げられたのは小品二点のみで、イタリアの時と同様、「完成作」を練り上げるのは帰国後の仕事となった。

ギリシャの風景に対するロットマンの感想は、ヘスとは異なり肯定

的で、ナフプリオン滞在中には、その周辺だけでも多くの美を発見たと述べている。しかし、西洋が自らの文明の発祥地として憧れ続けた当の国が、貧しく停滞し、古代終焉後の長い時間と近年の戦乱によって見る影もなく荒廃していることもまた、否定のしようがなかった。

「ギリシヤは意義のある崇高な対象をたっぷりと提供してくれるので、時間の割り当てがあるからといって、すぐにその場所を立ち去ることなど到底できません。一番美しいものだけでも最小限の精確なでいいから取り上げ仕上げるのができたなら、一生困らないでしょう。ただ、この国では精神的な喜びが、これほど多くの現世的な厄介さとも結びついてさえいなければいいのですが。でも、これがギリシヤ、破壊の姿なのです。ぞっとする美しさです。」

彼がここで言及している「現世的な厄介さ」は、北方人の健康をおびやかす気候の厳しさや、観光インフラの全く整っていない土地で経験した不便さを主に指しているのだろう。旅人を襲うこうした試練や落胆が、彼の「精神的喜び」を曇らせることになかったのは幸いだった。豊穣に包み込んでくれるイタリアとは異なる、ギリシヤの「ぞっとする美しさ」を表現するすべを開拓するために、ロットマンは残りの人生を捧げることになる。

註

- (一) Erika Bierhaus-Rödiger, *Carl Rotmann 1797-1850. Monographie und kritischer Werkkatalog*, mit Beiträgen von Hugo Decker und Barbara Eschenburg, München, 1978; Id., „Die historische Landschaftsmalerei in München unter König Ludwig I.“, bei Armin Zweite (Hg.), *Münchner Landschaftsmalerei 1800-1850*, Ausstellungskatal., München, 1979, S. 126-148; Erika Rödiger-Diruf, „Landschaft als Abbild der Geschichte: Carl Rotmanns Land-

schaftskunst 1820-1850. Mit einem Nachtrag zum Werkkatalog von 1978.“, *Münchner Jahrbuch der Bildenden Kunst*, 1989, S. 153-224.

- (二) Annette Frese, *Carl Rotmann 1797-1850. Zum 200. Geburtstag des Landschaftsmalers. Aus den Beständen des Kurpfälzischen Museums der Stadt Heidelberg*, Ausstellungskatal., Heidelberg, 1997; Christoph Heilmann/Erika Rödiger-Diruf (Hg.), *Landschaft als Geschichte. Carl Rotmann 1797-1850. Hofmaler König Ludwigs I.*, Ausstellungskatal., Heidelberg und München, 1997-98. 以下、小規模だが、習作展や個人蔵作品の展覧会も開かれたこと：Barbara Strieder (Bearb.), *Carl Rotmann 1797-1850. Kartons, Aquarelle, Zeichnungen*, Ausstellungskatal., Darmstadt, 1989; *Carl Rotmann Heidelberg 1797-1850 München. Aus einer süddeutschen Privatsammlung*, München, 2007.

- (三) Herbert W. Rott et al., *Carl Rotmann: Die Landschaften Griechenlands*, Ausstellungskatal., München, 2007.

- (四) Reinhold Baumstark (Hg.), *Das neue Hellas: Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I.*, Ausstellungskatal., Bayerisches Nationalmuseum, München, 1999. 独立前後のギリシヤとドイツ人の関わりを取り上げた展覧会ならし文献は少なくないが、その集大成と言えなく大著。ギリシヤの執筆陣が加わっており、ギリシヤ語版もある。その後の比較的小規模な展覧会としては、次のものがある：Museum im Amtshaus schüpfia (Hg.), *Forschungsgeist Abenteuer Romantik. Franken und Bayern dokumentieren Griechenland im 19. Jahrhundert*, Ausstellungskatal., Erlangen-Frauenaurach, 2005. 以下、それぞれ、ロマンティズム回、ヘルマンのあとを継いだ個別の芸術家のギリシヤとの関係について、いくつかのギリシヤ人が現れたこと：Ein griechischer Traum: Leo von Klenze. *Der Archäologe*, Ausstellungskatal., München, 1985; Hansgeorg Bankel (Hg.), *Carl Haller von Hallenstein in Griechenland 1810-1817. Architekt, Zeichner, Bauforscher*, Berlin, 1986; *Auf nach Hellas' heiliger Erde! Johann Martin von Wagners Reise nach Griechenland 1812/13*, Ausstellungskatal., Würzburg, 1989. 以下、ロマン派のギリシヤ像の概観について、Helmut Friedel, „Das Bild Griechenlands in der Münchner Malerei 1800-1850“, bei Zweite, *op. cit.* (註一), S. 116-125, 以下、註一。
- (五) ロマン派の生涯について、Hugo Decker, „Biographie“, bei Bierhaus-Rödiger, 1978 (註一), S. 13-29. 最も詳しいこの本。本論の伝記関係の記述は概ねそれに依拠している。Frese, *op. cit.* (註二) の著作風の展開と絡めた比較的詳しい伝記が見られる。ロマン派の時代に限定した論考については、Jens Christian Jensen, „Erziehung zum

- Maler. Bemerkungen zu Carl Rottmanns Jugend in Heidelberg", bei Heilmann/Rödiger-Diruf, *op. cit.* (註5), S. 9-19, がある。
- (6) 以下「WV-プロト」のは、註1の冒頭に挙げた文献中の作品総目録番号。
- (7) 十八・十九世紀のヴァイッテルスバッハ家の歴史については、Hubert Glaser, *Wittelsbach. Kurfürsten im Reich - Könige von Bayern. Vier Jahrhunderte aus der Geschichte des Hauses Wittelsbach im 18. und 19. Jahrhundert*, hg. von Reinhold Baumstark, München, 1993, 245p. (8) ヴュンヘンには一七七〇年に小規模なリッッサン学校が開校され、アカデミーと呼ばれてきたが、本格的な美術学校は王立アカデミーが最初である。ランガーは一八〇五年にヴュンヘンに移住し、一〇八年からアカデミー院長となった。Barbara Hardtwig, *Bayrische Staatsgenüßsammlungen Neue Pinakothek München, Bd. III: Nach-Barock und Klassizismus*, München, 1978, S. 220-245 (S. Langer), を見よ。マロン・ジョン・アカデミー全般については、創立二百年記念の以下のカタログに詳しく: Nicolaus Gerhard et al. (Hg.), *200 Jahre Akademie der bildenden Künste in München*, München, 2008. エトヌセルフェンの絵画コレクションのヴュンヘンへの移動は、地元で反対運動があったにもかかわらず一八〇六年に実施され、後のアルテ・ピナコテークの重要な構成要素となった。Wolfgang Hütt, *Die Düsseldorf Malerschule 1819-1869*, Leipzig, 1984, S. 8. *Alle Pinakothek München*, München, 1983, S. 26, を見よ。
- (9) コルネリウスはルートヴィヒが王位に就く間もなく、ランガーの後任としてアカデミー院長(専任)に就任す。
- (10) 一八二二年の研究旅行に限り、アカデミーの許可を願った書類が残っている。Bierhaus-Rödiger, 1978 (註一), S. 102, Dokument 2.
- (11) 中層(ウエスターシュタイン山群)については、写生著作(WV 23, 1823/24)が残っているが、アイブ湖よりはかなり西寄りの地点から捉えられ、水平方向の縮尺が短い。もう少し東寄りから見た写生が存在していた可能性はあるが、いずれにしても、ここに描かれているのは、アイブ湖の対岸から直接ツークシュピッツェを眺めた景観ではない。湖と山との位置関係は、ヴァッツマン近くのオーバーゼーでの写生(WV 44, 1825)に近く。
- (12) Hubert Glaser, „Schwung hatte er, wie keiner“. König Ludwig I. von Bayern als Protektor der Kunst“, bei Hubert W. Rott (Hg.), *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München/Köln, 2003, S. 31. イエ・ユナコテークは公開の美術館だが、法的には王の私有財産だった。
- (13) 一八二六年二月七日付の妻への手紙(Bierhaus-Rödiger, 1978 (註一), S. 117, Dokument 34), による。ヴァーグナーはもともと彫刻家だったが、ローマに移ってからは芸術家としてよりもルートヴィヒのエージェンツとして、美術品の購入や芸術家たちとの仲介に携わった。王と彼の関係については、Winfrid von Pölnitz, *Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I.*, München, 1929, に詳しく。ロマーレンは彼から、自分に対する王の特別な配慮を聞かされた。
- (14) 「ローマに戻って以来、ただ眺めては驚嘆するしかなかった。前にも言ったけれど、自分が想像してきただけで、現実の方が超えてしまふ、何もかもが故国とは大違ひの別世界なので、今現在が消えてしまふ、夢の国にいるような心地になることがよくあります。日没前に古いローマをさまよい歩き、皇帝の宮殿跡に立って、古代からの町の一角の向こうに神殿、庭園、川、それに常緑の庭を眺め、古典に詠われる丘のある広大なカンパニアが、遠くの山々や海に至るまで目の前に広がっている。自分がどうも、何かはわからない抗いがたう力に押されて向かっていったように、感じているのだと、感じがします」。„Seit ich nun wieder in Rom bin kann ich nur sehen und staunen und wie gesagt alle Vorstellungen die ich mir auch davon machen, werden von der Wirklichkeit überfüllt, es ist eine so ganz andere Welt, in allem von unserem Lande so sehr verschieden daß ich oft meine die Gegenwart wäre mir entruckt, und befände mich im Lande der Träume wenn ich des Abends vor Sonnenuntergang im alten Rom umherstreife, auf den Ruinen der Kaiserpaläste stehe, und über den antiken Teil der Stadt Tempel, Gärten, Flüsse, und die ewig grüne Hügel bis zum fernen Gebirge und dem Meer ausgebreitet vor mir liegt, da fühle ich endlich zu sein wonach es mich immer mit unbestimmter unwiderstehlicher Gewalt drängte.“(前註と同じ手紙より)。しかし、それ以前には、現実のイタリア風景と描いてきたイメージとの落差にがっかりすることも多かった。Rödiger-Diruf, 1989 (註一), S. 173, はこれを、ロッセレンが歴史によって想像力を刺激される画家なので、歴史と結びつかない風景にあまり意味を見出せないためだとしている。
- (15) このことは、ほぼ同構図ながら、前景を深めに取り、明暗コントラストを大きくした線による説明的な描写を抑えた一八三二年の小油彩版(WV 240)やフランスロ画版(WV 241)と比較する必要がある。
- (16) 「王宮庭園アーケード」は「様の建造物ではなく、西棟の王宮側はロッジャ形式の扉と門、その先はバザールの建物群の一部、北棟はかつてギャラリーとして使われた建物の一部を構成しているが、いずれも庭園側がアーケードで半開放された、通り抜けできる通路となっている。イタリ

ア風景画サイクルの技法については、Hugo Decker, „Über Rottmanns Maltechnik und Kolorit“, bei Bierhaus-Rödiger, 1978, S. 91-94 を見よ。基本的なフレスコ画で、細部は石灰を混ぜたカセインの上塗り。

- (17) Ernst Förster, *Geschichte der deutschen Kunst, 5ter Teil*, Leipzig, 1820, S. 63f. und 70.アーケードの壁画は第二次大戦で大きな損傷を受けたが、この歴史画連作部分については、修復されて現在でも見る事ができる。

- (18) WV 237 (トレント) 198 (ヴェローナ峡谷) 201 (フィレンツェ) 204 (ヴェルジャ) 207 (テヴェル川のアククア・マチェターザ) 209 (コロッセオ) 212 (ローマの廃墟) 215 (カンバーニャ) 217 (モンテ・カウオ) 219 (ネッ湖) 221 (ティウオリ) 223 (モンテ・セローネ) 226 (テラチーナ) 228 (アヴェルノ湖) 232 (シニア港) 234 (イスキア島) 241 (パレルモ) 245 (セリマンテ) 247 (アグリジェントのユノー神殿) 249 (アグリジェント) 251 (シラクーサの劇場) 254 (エトナ山) 256 (キュクロプロスの岩) 259 (タオルシーナの劇場) 261 (メッシーナ) 264 (レッキョ・ディ・カラブリア) 268 (シッラ) 273 (チェファル)。ジェノヴァはフレスコ画まで仕上げたにもかかわらず除外されることとなり、カプリは構想見本を描いたもの採用されなかった。なお、最初に描かれた『ヴェローナ峡谷』は、十二世紀にヴィッテルスバハ家のオットー一世が、皇帝フリードリヒ一世の加勢をしてイタリア人と戦った歴史的な場所。これらのフレスコ画は、技法の未熟と気候条件から傷みが早く、第二次大戦末期には保護のため壁から切り取られた。戦後修復できるものは個別にアルミニウムパネルに移され、現在は王宮美術館に収められている。

- (19) たとえば『トレント』『フィレンツェ』『パルージャ』『コロッセオ』『テラチーナ』『アグリジェントのユノー神殿』。特にトレントは、手本にしたイタリアの都市風景フレスコ画の影響が強く出ている。

- (20) 動かないひとつの眼を想定した一点透視法は、人間が実際に大きな空間を見る体験とは相容れないところがあるが、一点透視法の理論の上では「正確な」空間をあえて展開する「視線移動による遠近感強化」(仮称)は、時間をかけて空間をたどらせることにより奥行き感を体験させる方法と言えよう。多視点を導入するのは風景画史上では決して珍しい方法ではないが、たとえばアルトルファーの『アレクサンドロスとダレイオスの戦い』が、後景の方を思い切って俯瞰的に捉えているのに対し、ロットマンや一八二〇年代以降のフリードリヒは、前景を俯瞰的に、後景を目の高さ、ないしはやや見上げる角度に設定する傾向が見られる。この場合、観者は、画面外の高地から眺めているような想定となる。

- (21) 右手下寄りに、„Tirreno mit trockenem Grase (乾いた草の生えた

ティレニア海)“とある。なお、作品総目録では、„Tirreno mit trockenem Gras“と読んでいるが、意味が通じない。

- (22) 油彩画として『トキの一行の風景』(G 50, 1820)、『オレヴァーノ近郊セルバンターラ』(G 58, ca. 1824)、『踊る住民のいるオレヴァーノ近郊の風景』(G 62, ca. 1823/24)、『虹のあるセルバンターラ風景』(G 63, ca. 1823/24)、『戦う牡牛のオレヴァーノ近郊セルバンターラ』(G 82, ca. 1832)、『牛飼いのセルバンターラ風景』(G 83, ca. 1832/34) 構成された淡彩素描としては『モーセと燃える柴のあるセルバンターラ』(Z 183, ca. 1820)、『食事する人々のセルバンターラ近郊セルバンターラ』(Z 1055, ca. 1820) があり、写生 (Z 915, 921, 936, ca. 1820) やエスキス (Z 51, 92, 184, 382, 431) も残っている。G 58, 82, Z 1055 は、ロマンティックな同角度から対象を捉えている。Hella Robels, *Sehnsucht nach Italien. Bilder deutscher Romantiker*, München, 1974, S. 84. の指摘によれば、ロッセの一八二〇年頃のスケッチブック (SB 912) は、丸一冊がオレヴァーノとセルバンターラに費やされた。なかで G-, Z-, SB-で表した油彩画、素描、スケッチブック目録番号は、Otto R. von Ratterotti, *Joseph Anton Koch 1768-1839. Leben und Werk mit einem vollständigen Werkverzeichnis*, Wien/München, 1985, 224-26. エンシ系風景画家としてのオレヴァーノ周辺の風景の重要性については、Christian von Holst, *Joseph Anton Koch 1768-1839. Ansichten der Natur*, Ausstellungskat., Stuttgart, 1989, S. 79-83, を見よ。Domenico Riccardi, „I pittori tedeschi di Olevano tra romanticismo e realismo nella prima metà del XIX secolo“, in: *Atti del convegno: Artisti e scrittori europei a Roma e nel Lazio: dal Grand tour al romantico*, Roma, 1984; *Gli artisti romantici tedeschi del primo Ottocento a Olevano Romano*, cat. exp., Olevano Romano, 1997, 44-46. の問題に特化したモノグラフィだが、現時点では未見。
- (23) 管見では、Carl Heinrich Rumohr (1785-1843), Johann David Passavant (1787-1861), Heinrich Reinhold (1788-1825), Julius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872), Carl Wilhelm Götsloff (1796-1866), Franz Horny (1798-1824), Adriaan Ludwig Richter (1803-84), Friedrich Preller d. Ä. (1804-78), がセルバンターラを描いている。F. シェンホルムの周辺については、Petra Kuhlmann-Hodick, „*Ein Land der Verheissung*“ Julius Schnorr von Carolsfeld zeichnet Italien, Ausstellungskat., München/Dresden, 2000-01, 27-29 から派生した『ドイツ・ロマン主義の風景素描——ユリウス・シェンホルの「風景画帳」フリードリヒ・コッホ、オリヴィエナと——』国立西洋美術館、二〇〇三年)に、モティーフの言及と作例の一部の紹介が見られる。ルーキアは Robels, *op. cit.*, Tafel 41, プラトリーは Klaus

- Weschenfelder/Christiane Wiebel (Hg.), *Mit dem Blick des Zeichners. Aquarelle und Zeichnungen der deutschen Romantik und des 19. Jahrhunderts aus der Sammlung Böhm-Hemmes*, Ausstellungskat., Coburg, 2009, Kat. 69, 各一例のカラー図版がある。
- (24) N-15' Rödiger-Diruf, 1989, の作品総目録補足番号。リーチャガーは作品総目録 (Biehlaus-Rödiger, 1978) の段階では、WV 171, 181 を様式から見てともに一八二九年の二度目のイタリア旅行の作として、WV 186 の水彩と、その基になった構想スケッチ (WV 185) を同じ年の制作とみなす一方、一八二八年にミュンヘン美術協会展に出品された、行方不明だった横長の油彩画『メッシーナ海峡』(WV 163) は、別構図によるものと推測していた。しかし、一九八六年に横長の油彩画が発見され、これを一八二八年の出品作と同一視した場合、そこに既に使われている写生の成立年は、第一回イタリア旅行時に訂正する必要がある(Rödiger-Diruf, 1989, S. 172-177 und S. 205, Anm. 92)。⁴⁰⁾ やがて Heimann/Rödiger-Diruf, 1997-98 (註2), S. 155, Kat. 65, 90, 91, になると、WV 171 をそのまゝ一八二九年の作とする一方、二九年の年記のある WV 186 を取って一八二七年作と訂正し、N 16 を「出品作とは断定しないまま、一八二八年の作と認めた。この場合、ほとんど同じセルメンタール (およびメッシーナ海峡) の写生が、二度のイタリア旅行それぞれで描かれたことになる。
- (25) ラインホルトは一八二二、二二、二四年の夏にオレヴァーノを訪れており、セルメンタールについても多くの写生、およびそれを舞台にした油彩画を描いている。Heinrich Reinhold (1788-1825) *Italiensche Landschaften*, Ausstellungskat., Gera, 1988, を見よ。ロットマンの最初のイタリア訪問は、ラインホルトが亡くなってから一年半ほど後のことだが、ローマに残る作品を目にした可能性はある。リヒターはその回想記でセルメンタールについて触れ、前景としても変化に富んだモティーフとなるが、はるかに美しいのはやや離れた、あるいはずっと遠くへの山々のなす周囲の光景で、謎めいた岩と対照的だと述べており (Ludwig Richter, *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers* (1885), Frankfurt/Main, 1980, S. 211f.)、俯瞰的視点設定はその両方を捉えている。
- (26) 同構図のカルトン (WV 260) も一八三三年の作とされる。この操作によって、サイクル中の一点に注文主の姿が登場し、現代化と称揚を行なうのは、ギリシャ風景画サイクルの「ネメア」(WV 615) と同じ。
- (27) 風景を、画面に平行な多層から成るものとして把握し、写生スケッチの中から前景や後景を自由に切り取って組み合わせ、新しい「空間」を構築するのは、風景画の伝統的作法に属す。この作法を用いて風景の「層」の間に不連続な対照を持ち込み、また、前景を暗く、後景を明るく設定して、後方へと見る者の心を誘うのは、フリードリヒが意図的かつ効果的に使った方法として知られる。しかし、ロットマンの場合、前景と後景の間に断絶を作らず、空間は一体化しており、したがってフリードリヒのような此岸と彼岸の宗教的・象徴的対立は認められない。
- (28) Christoph Heilmann (Hg.), *Wn uns selbst liegt Italien. Die Kunst der Deutsch-Römer*, Ausstellungskat., München, 1987-88, S. 315f. (Text von Barbara Eschenburg), によつて分析がある。だが、この時の展示作品は、ヘルリンにもほぼ同サイズのレプリカ (WV 290) である。
- (29) Heilmann/Rödiger-Diruf, 1997-98, S. 155.
- (30) Elfride Krájevski, *Aspekte der Darstellung griechischer Landschaft im 19. Jahrhundert — Edward Lears griechische Landschaftsskizzen in der "Gemadus Library" in Athen* —, Diss. Aachen, 1988, S. 18-23. 十八世紀後半から一八三〇年代までの代表的な風景挿絵入りギリシャ旅行記・版画集のうち、Richard Chantler *Travels in Greece*, Oxford, 1776; M.-G.-A. Laurent, *Compte de Choiseul-Gouffier. Voyage pittoresque de la Grèce*, Paris, 1782-1822; Edward Dodwell, *Views in Greece from Drawings*, London, 1819-21; Otto Magnus von Stackelberg, *La Grèce: Vues pittoresques et topographiques*, Paris, 1829-34, などがある。Baumstark, *op. cit.*, S. 450-459, を見よ。
- (31) この最初で最後のギリシャ旅行で、ルーアマンとバプテネに滞在し、毎日遺跡を巡り、民族衣装に興味を持っていた。Johann Nepomuk Sepp, *Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste*, Schaffhausen, 1869, S. 206f.; Baumstark, *op. cit.* (註4), S. 585.
- (32) 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、第三巻)。
- (33) ルーアマンのギリシャへの関与については、Heinz Gollwitzer, *Ludwig I. von Bayern. Königstum im Vormärz. Eine politische Biographie*, München, 1986, S. 472-493; Gerhard Grimm, „We are all Greeks: Griechenbegeisterung in Europa und Bayern“, und Emanuel Turczynski, „Bayerns Anteil an der Befreiung und am Staatsaufbau Griechenlands“, bei Baumstark, *op. cit.*, S. 21-32 und 43-55, を見よ。
- (34) とはいえ、必ずしも最も能力があり望ましい人々がギリシャに渡ったわけではなく、兵士の半数は義勇兵で規律に乏しくあまり役に立たなかったというし、摂政団の長アルマンズペルク伯爵は、ルートヴィヒと折り合いが悪くて飛ばされた面があった。
- (35) »Einzug König Ottos von Griechenland in Naupliak, 1835, und »Empfang König Ottos von Griechenland in Athen«, 1839, Neue

- Pinakothek, München. ムスはほかにギリシャの風俗や、古代ではなく中世の建造物に関心を寄せた。
- (36) Baumstark, *op. cit.*, S. 472-474 und 569-573.
- (37) 壁画は第二次大戦によって完全に破壊され、写真も残っていない。しかし、ムスの手になる木炭下絵と油彩ミニマチュア版(独立運動直前からオットー王の即位までの三十九画面+表紙)の石版画(言葉で記述したガイドブックが伝わっている)。Baumstark, *op. cit.*, S. 306-336, を見よ。
- (38) ハイデックは一八二七年にギリシャの初代大統領ヨアンニス・カホディストリアスのもとでナポリオン防衛隊長を務めたことがあり、軍事担当の摂政としてギリシャ駐留バイエルン軍の統括(ギリシャ軍の再編に当たっていた)。画家としては、主にギリシャ風俗に関心を寄せた。
- Baumstark, *op. cit.*, S. 466-472, を見よ。
- (39) „Ich jauchze bei dem Gedanken, bald Griechenland zu sehen. Peter Hess ist nicht befriedigt aus Griechenland zurückkommen. Er äußerte, daß in Griechenland für einen Landschafter nichts zu holen sei. Das ist mir unbegreiflich; der hätte wenigstens aus Ihren Zeichnungen lernen können, wie man sehen mußte. Wie will ich in Griechenland blau malen! Eine Blase mit Kobalt will ich mitnehmen so groß als je ein bayerischer Eber in seinem Innersten getragen hat.“ (Bierhaus-Rödiger, 1978, S. 124, Dokument 44)
- (40) Kat. *Die Landschaften Griechenlands* (註³⁶), S. 32-36. 王冠拝謁した件は、Bierhaus-Rödiger, 1978, S. 127, Dokument 50, を報告されている。ギリシャは「あの住宅難び、特にムスは家賃が高騰し、將軍の住まいに間借りしたのはそのため。ムスはそのキャプテンに定住し、一八三九年まで同市のキムナシウムのテッサン教師を務めた。
- (41) 『ロルン』と『トリニクス』(WV 316 und 376)。
- (42) „... einen solchen Reichtum von bedeutenden erhabenen Gegenständen bietet Griechenland, daß man sich kaum von einem Ort so bald wieder trennen kann, als es die zugemessene Zeit erfordert und ich würde für zeitlebens Ausbute haben, wenn ich das Schönste nur auch mit der nötigsten Sorgsamkeit behandeln und ausführen könnte. Wenn nur hier zu Lande nicht so sehr die geistigen Freuden mit so gar vielen irdischen Unbequemlichkeiten verbunden wären, aber so ist Griechenland das Bild der Zerstörung, es ist gräulich schön.“ (一八三四年九月二十日の妻との手紙、Bierhaus-Rödiger, 1978, S. 125, Dokument 48)
- (43) ロットマンはギリシャから送った手紙で、ムスの気候は夏も冬も厳しく、迷路のような町は夜はランブなしでは出歩けず、地方にスケッチ旅

行する際は画材とノートを載せた馬を連ねて通訳(たまたに悪路を踏破して途中野生動物を狩って食料調達)しなければ食事にありつけなかった等、具体的な不便を訴えている(*loc. cit.*, S. 128, Dokument 51 und 52)。

図版リスト

- 図 1 : Carl Rottmann, *Eibsee*, 1825. Öl/Lwd., 76 × 98 cm. Neue Pinakothek, München.
- 図 2 : Id., *Palermo*, 1828. Öl/Lwd., 67 × 102 cm. Hamburger Kunsthalle.
- 図 3 : Id., *Messina*, 1833. Fresko, 144 × 177 cm. Residenzmuseum, München.
- 図 4 : Id., *Messina*, 1829 (?). Bleistift, 334 × 538 mm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.
- 図 5 : Id., *Serpentara*, 1829. Aquarell/Bleistift/Feder, 378 × 715mm. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.
- 図 6 : Id., *Messina*, dat. 1829. Aquarell/Bleistift/Feder, 206 × 295 mm. Museum Boymans-van Beuningen, Rotterdam.
- 図 7 : Id., *Meerenge von Messina*, 1828. Öl/Lwd., 61,7 × 102,9 cm. Gemäldegalerie Neue Meister, Dresden.
- 図 8 : Heinrich Reinhold, *Blick über die Serpentara nach Südwesten*, 1821. Öl/Pappe, 179 × 227 mm. Privatbesitz, Berlin.
- 図 9 : Carl Rottmann, *Syrakus — Archimedes' Grabmal*, 1830/32. Öl/Holz, 43 × 58,7 cm. Schloßmuseum Berchtesgaden.
- 図 10 : Leo von Klenze, *Entwurf der Dekoration der nördlichen Hofgartenarkaden mit den Wandgemälden von Carl Rottmann*, 1838. Aquarell/Bleistift, 218 × 335 mm. Staatliche Graphische Sammlung, München.

図版複写元

- 図 1-7 : Christoph Heilmann/Erika Rödiger-Diruf (Hg.), *Landschaft als Geschichte. Carl Rottmann 1797-1850. Hofmaler König Ludwigs I.*, Kat. Ausst., Heidelberg/München, 1997-98
- 図 8 : Heinrich Reinhold (1788-1825). *Italienische Landschaften. Zeichnungen-Aquarelle-Ölskizzen-Gemälde*, Kat. Ausst., Gera, 1988
- 図 10 : Herbert W. Rott/Renate Pogendorf/Elisabeth Stürmer, *Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands*, Kat. Ausst., München, 2007