

ヨハン・クリスティアン・ラインハルトの 連作版画集とパノラマ画

—— 19世紀ローマにおける新しい風景イメージの誕生を
めぐって ——

佐藤 直樹

1. はじめに：19世紀ローマのドイツ人画家たちを巡る状況

19世紀にローマで活動したドイツ人芸術家たちを「ドイチュ・レーマー」(Deutschrömer)と呼ぶ。直訳すると「ドイツ＝ローマ人」となるが、ナザレ派の最も若い世代に属するルートヴィヒ・リヒターの言葉を借りれば「ドイツ語を話すローマの芸術家集団」¹のことであった。つまり、ドイツ人だけを指すのではなく、ドイツ語でコミュニケーションをとることのできた北方の芸術家たちということになる。ウィーンやチロル出身の画家たち、オランダ、あるいはデンマーク出身の芸術家たちもこの仲間であったようだ。彼らのほとんどは、スペイン広場近くに居を構え、コンドッティ通りのカフェ・グレコをたまり場としていた (fig.1)。リヒターはローマに着いた翌朝にカフェ・グレコで朝食をとったこと報告している。それによると、全てのドイツ人芸術家たちの手紙や小包がカウンターに置かれ、彼らはコーヒーを飲みながら手紙の内容から情報交換をしていたという²。また次の証言は、北方の芸術家の交流を知る上で貴重であろう。「〈トラットリア・デル・レブレ〉³で昼食をとった後、怪しげな、全く飾り気のない〈オステリア・ディ・トリトーネ〉に夕食に出かけると、私はすぐに若い仲間たちと知り合うことができた。それは



fig.1 カール・フィリップ・フォア
《カフェ・グレコに集う画家たち》
第2ヴァージョン、紙、鉛筆、
シュテーデル美術館、フランクフルト

¹ “... In der ganzen Künstlerschar deutscher Zunge, die hier sich zusammengefunden hatte, wogte und wallte ein Strom der Begeisterung, der nach einem gemeinsamen Ziele hindrängte, und dem keiner sich entziehen wollte noch konnte ...”, in: Ludwig Richter *Lebenserinnerungen eines deutschen Malers*, hrsg. von K. Wagner, Berlin, 1985, S. 89. 翻訳は「ここに集まっているドイツ語を話す芸術家集団全体に、共通の目的へと突き進む興奮の一つの流れが波打ち、泡立っており、だれひとりその流れを抑制しようと思わなかったし、またできなかった。」藤縄千艸「ローマのドイツ人画家の風景画」『兵庫教育大学研究紀要』、第9巻、第二分冊、1988年、p. 209.

² Richter, *ibid.*, S. 85.

³ この食堂は、カフェ・グレコの向かい Via Condotti 9/10 にあった : Dieter Richter, *Von Hof nach Rom. Johann Christian Reinhart. Ein Deutscher Maler in Italien. Eine Bibliographie*, Berlin, 2010, S. 9.

最初の生誕降臨祭でのように、あらゆるドイツ語の方言が混ざっていた：バイエルン、シュヴァーベン、オーストリア、ラインラント、北ドイツ、デンマーク、そしてエストニアとリトアニアの人々が興奮して語り合う中にびりりとしたザクセン方言を話す同郷人も多数おり、極上の人たちのなかで光を放っていた」⁴。ドイツ語を母語としないデンマーク人やバルト諸国の画家たちもドイツの画家たちと語り合っていることから、ドイツ語を共通言語として交流していたことが証明されよう。

美術史家ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマンが1755年に古代美術研究のためにローマに移り住み、画家ラファエル・アントン・メンクスが1761年にローマのヴィラ・アルバーニに《パルナッソス》を描いて以降、ローマに活動の拠点を移したドイツ人芸術家の数は正確に把握できないほどの増加をみせていた。しかし、彼らは国家からの後ろ盾があるわけではなく、独自の展示場もない中で各々が食い扶持を稼ぐことに苦心しているという状況であった。その一方でフランスの画家たちは、当時ローマを支配下におさめていたナポレオンが、ピンチョの丘に建つヴィラ・メディチを1803年にフランス・アカデミー・ローマ校のために購入してくれたおかげで、ここを居住地件アトリエとして自作を披露する機会に恵まれていた。1798年にローマ占領、傀儡政権のローマ共和国を誕生させたフランスは、政治的にローマを支配するだけでなく、トリニタ・デイ・モンティ聖堂も管轄下に置くことで、この界隈の文化的な支配力も強めていた時期であった。イタリアの画家たちはと言うと、対抗宗教改革以来の伝統で、パンテオンなど様々な場所で展覧会を組織し自作を披露していた⁵。ユーディト・フーバーの調査によれば、1800年頃からドイツの画家たちによる展覧会が多く開かれるようになるが、その理由は、彼らが自作をローマで展示し顧客を得る必要性を感じていたためだと言う⁶。奨学金だけでは生活も難しくなってきたドイツの画家たちは、生活費獲得のために、肖像画よりも、より売れやすい風景画をこの頃から多く描くようになる。この新しい傾向は、ヨハン・クリスティアン・ラインハルト（1761-1847）やヨーゼフ・アントン・コッホらによるローマ近郊の風光明媚な土地の再発見へと展開していく。

1810年には、ナザレ派がローマのサン・イシドロ修道院を拠点に活動を始めるが、この時期までは若いフランスの画家たちとドイツの芸術家たちは交流を結び共同で展覧会をしていた。例えば、ドイツ人のクリスティアン・ラオホは、フランスが1809年にカンピドーリオの丘で開催した「国際美術展」の審査員の一人であり、その展覧会には、アングル、メッツ、グラネらフランス画家の他に、ドイツのヨーゼフ・アントン・コッホやゴットリーブ・シック⁷、デン

⁴ Richter, *ibid.*, S. 86.g.

⁵ 当時のローマの展覧会事情については以下に詳しい：渡辺晋輔「礼拝と展示のはざまで—十九世紀初めのローマにおける展覧会事情」『ローマ、外国人芸術家たちの都』、佐藤直樹編集、竹林舎、2013年、pp. 25-42.

⁶ Judith Huber, "Ausstellungen deutscher Künstler in Rom 1800-1830", in: *Die Nazarener in Rom*, (Ausst.-Kat.) München 1981, S.44.

⁷ ゴットリーブ・シックは、1805年にパンテオンでの展示、1808年にはバイエルン大使フォン・ヘフェリン邸で展示したことが記録されており、自作をローマで積極的に披露していたことが窺える。Judith Huber, *ibid.*, S. 45; しかもシックはこの1809年の「国際美術展」に《テッサリアの羊飼いたちに囲まれるアポロ》を出品し一等を獲得する；Susanne Adina Meyer, in *Maestà di Roma: universale ed eterna. Capitale delle arti*, catalogo della mostra a cura di Sandra Pinto et. al., Roma, Scuderie del Quirinale, Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Villa Medici, 7 marzo - 29 giugno 2003, Roma, Electa, 2003, p. 129, n. III. 6.

マークのトーヴァルスンの名前も見つけることができる⁸。同年には、別のフランスの展覧会でコンラート・エバーハルトがアングルの人物習作の横に、《ムーサとアモル》と《聖母子》のレリーフを展示したことも知られ、アングルとドイツ人画家の交流をこの頃までははっきりと跡づけることができる⁹。

1800年に一時的に教皇国家が復活したのを境に、ドイツ人画家たちは増加の一途をたどった。1809年にローマがフランス帝国に併合されるまでの状況下で、ドイツ出身の芸術家たちは結束を強める必要から、1813年に「ポンテ・モッレ協会」(Ponte-Molle Gesellschaft)を結成する。彼らは1810年頃、ローマのカンパーニャを馬で旅行した際に、ローマの東にあるポンテ・マンモーロ近くのチェルヴァロ洞窟を発見し、その2年後から酒に浮かれた春の祭り「チェルヴァロ祭」(Cervaro-Fest)を開催し始めたのだった¹⁰。最初は、20名ほどの画家グループで洞窟を訪れ、風景や自然のスケッチ、また皆で歌ったりするような真面目な集会であった(fig. 2)。

しかし、1824年以降になるとこの遠足は趣旨が変わり、ドイツ人画家たちの結束を一層強めるような内向的な催しへと変貌していく¹¹。仮装、演劇といった催しと、酒盛りといった楽しみのこの集会は、1838年には148名の参加者を数え、1844年頃には309人に膨れ上がった¹²。そして、ローマに住んでいたドイツ人芸術家たちは、ローマを「芸術家共和国」(Künstlerrepublik)と呼ぶようになる。当時のローマは16万人の人口を誇り、ドイツの小さい町からやってきた芸術家たちにとって、非因習的な生活様式を容認し、かつ身分や社会的境界を克服できるようなりべラルな雰囲気をもつコスモ



fig. 2 ヨハン・バプティスト・キルナー
《チェルヴァロ祭》
紙、水彩、1833年、ブレーメン美術館

ポリタンに映ったからだ。ポンテ・モッレ協会では「ローマのドイツ人画家の肖像アルバム」が1832年から作られていたが、ボヘミア出身の画家レオポルト・ボラック(1806-1880)によるラインハルトの肖像(fig. 3)が名誉ある最初の頁を飾っている¹³。ラインハルトが亡くなった一年後、つまりドイツで革命があった1848年には、先述のポンテ・モッレ協会は発展解消され「ドイツ人芸術家協会」(Deutscher Künstlerverein)と名前を変える。1830年頃には150名程度だったローマ在住のドイツ人芸術家は、1845年には200名、ウィーン会議と1848年の革命までに

⁸ “Spiegazione delle Opere di Pittura, Scultura Architettura ed incisione esposte nelle stanze del Campidoglio il di 19 Novembre 1809” in: Judith Huber, *ibid.*, S. 45. この時期のカピトリノの丘で開催された展覧会については以下に詳しい: Susanne Adina Meyer, “Le mostre in Campidoglio durante il period napoleonico”, in: *Fiction of Isolation*, ed. by L. Enderlein and N. Zchomelidse, Roma, 2003, pp. 29-47.

⁹ Judith Huber, *ibid.*, S. 45.

¹⁰ Beate Schroedter (Hg.), *Porträts Deutscher Künstler in Rom zur Zeit der Romantik*, (Ausst.-Kat.), Rom, 2008 S. 150.

¹¹ Schroedter, *ibid.*, S. 23-24.

¹² 1845年のポンテ・モッレ協会解散前のチェルヴァロ祭参加者は、269人であった。Friedrich Noack, *Das Deutschtum in Rom*, Vol. I, Stuttgart 1927, S. 520-525.

¹³ 最後を飾ったのは1901年のヨゼフ・フォン・コプフであった。Schroedter, *ibid.*, S. 13.

は1200人にも増加し、他国の芸術家コロニーと比較しドイツ人が最大派閥となっていた¹⁴。

ローマに誕生した、このドイツ人勢力はフランスのような常設展示場こそなかったものの、次々と展覧会を開催するようになっていくが、ドイツ人による最初の大規模な展覧会は、1819年4月3日にオーストリア皇帝フランツのローマ訪問を機にパラッツォ・カファレリで開かれた「ドイツ人画家大展覧会」である。カロリーネ・フォン・フンボルトとプロイセン公使ヤコブ・ザロモン・バルトルディ（Jakob Ludwig Salomon Bartholdy, 1778-1825）がスポンサーとなったこの展覧会は、プロイセン公使館であったカファレリ邸の2つの部屋で開催された¹⁵。ところが、画家たちの期待に反して、皇帝はこの展

覧会に全く関心を示さなかったばかりか¹⁶、「古ドイツの美術を模倣するのではなく、自然に学べ」という極めて厳しい助言が下されてしまう¹⁷。この展覧会に出品していたナザレ派の理念は、古ドイツとイタリア初期ルネサンス美術を融合させることであったのだから、その時代錯誤的な活動に皇帝から批判が加えられたのは理解できる。加えて、ドイツの新聞や雑誌でも、彼らの作品が古ドイツ絵画や初期イタリア絵画の表面的な模倣であるという厳しい批評が相次ぐが、かろうじてフリードリヒ・シュレーゲルのみが、出品者一覧表を挙げつつ擁護を試みてくれたものの¹⁸、せつかくの記事は芸術家たち自身によって社交辞令と見なされる始末であった¹⁹。シュレーゲルは、この展覧会はドイツの画家たちの成果を一堂に会する重要な意味があるだけでなく²⁰、この展覧会をローマのドイツ人芸術家たちのロマン主義を再構築し擁護する重要な機会と真剣に捉えていたにもかかわらず、である²¹。シュレーゲルに加えて、より重要な擁護を試みたのは、画家で美術批評家のヨハン・ダーフィット・パッサヴァン²²であった。1820年に出版した『造形芸術とトスカナにおけるその発展の記述についての見解 — 新しいドイツの画



fig. 3 レオポルト・ポラック
《画家ラインハルトの肖像》
紙、鉛筆、チョーク、1833年、
ヘルツィアーナ図書館、
ローマ

¹⁴ Schroedter, *ibid.*, S. 55.

¹⁵ 1524年にベルナルディーノ・カファレリによって建造が始まる。18世紀にはピラネージの《ローマの景観》連作にも描かれた。18世紀には枢機卿ビエトロ・ヴィドーニの所有であったが19世紀にプロイセンの所有となり、1925年までドイツ大使館として使用された。

¹⁶ 展覧会の数週間前1819年3月23日に劇作家アウグスト・フォン・コツェブーがナショナリストの大学生ザントによって暗殺された事件が、ローマでの皇帝の身の安全を懸念する雰囲気があったことによる：Judith Huber, *ibid.*, S. 46.

¹⁷ Judith Huber, *ibid.*, S. 46.

¹⁸ Judith Huber, *ibid.*, S. 46.

¹⁹ 1819年4月23日付け *Österreichischer Beobachter* 誌 Nr. 127にて。以下に掲載：Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Bd. IV., hrsg. von H. Eichner, München 1959, S. 233-236. in: Judith Huber, *ibid.*, S. 46.

²⁰ Herbert von Einem, “Die Kunst der Deutschrömer. Klassizismus und Romantik”, in: *Stil und Überlieferung. Aufsätze zur Kunstgeschichte des Abendlandes*, Düsseldorf, 1971, S. 278.

²¹ Einem *ibid.*, S. 278; Friedrich Schlegel, “Über die Deutsche Kunstausstellung zu Rom im Jahre 1819”, in *Sämtliche Werke*, Bd. 8, Wien 1846, S. 179 f.

²² ナザレ派フランツ・プフォルの親友で、後にフランクフルト、シュテッデル美術館の初代館長となり、ナザレ派の作品を多数収集する。

家流派を考察する視点を確定するために』²³の第三章「ドイツの新しい美術家たちによる努力」の補遺において、独自に制作したカタログ付きで、シュレーゲルの論調をなぞりつつ、本展覧会に対して極めて好意的な評価を下している。そのカタログによれば、65名の画家による178点もの作品が展示されていたことや、すでにローマで年長世代にあたるラインハルトはもちろん、コッホ、トーヴァルスン²⁴を筆頭に、若い世代のナザレ派からはオーファーベック、コルネリウス、ユリウス・シュノル、フィリップ・ファイトといった、当時ローマで活躍していたほとんどすべての「ドイツ語圏の」芸術家たちの名前を見つけることができる。

このドイツ人芸術家たちのローマにおける国際交流の一端を続けて見てみよう。リヒターの証言を待たなくとも、デンマークを代表する彫刻家トーヴァルスンとドイツ人芸術家との交流については、すでに幾多の文献で繰り返言及されている。例えば、バルベリーニ広場にあったトーヴァルスンのアトリエには、ドイツ人マックス・ヴィントマン、ペーター・シェプフ、フェルディナント・ペトリヒらが出入りしていた²⁵。またナザレ派のフリードリヒ・ヴィルヘルム・シャドウとトーヴァルスンの肖像画が示すように、彼らが単に交流していたことを超えて熱い友情があったことも間違いない (fig.4)。また、トーヴァルスンの弟子であったイタリア人ピエトロ・テネラーニは、後にオーファーベックとイタリア人の画家トンマーズ・ミナルディとともに「プリスモ宣言」をしたためることになるが、彼は前述の「ドイツ人画家大展覧会」にも出品していた²⁶。こうした国際交流が史料からも確認される割には、造形上どのような影響関係が生じているのか、あるいはそうした交流から生まれた成果についても、これまでの研究で取り上げられることが決して多くはなかった。フランス、ドイツ各国の美術家たちの研究は、国ごとに縦割りでなされているのが現状であり、研究対象を狭めているからだ。こうした現状を打破するために、筆者は、科学研究費の助成を受け、ドイツ、フランス、デンマーク、イギリス、そして同時代のイタリア人画家たちの活動を分担して調査研究する計6名の研究者チームを組織した²⁷。ローマを主題とした作品



fig. 4 フリードリヒ・ヴィルヘルム・シャドウ
《弟リドルフォとトーヴァルスンのいる
自画像》1815-16年、ベルリン美術館

²³ Johann David Passavant, *Ansichten über die bildenden Künste, und Darstellung des Ganges derselben in Toscana; zur Bestimmung des Gesichtspunctes, aus welchem die neudeutsche Malerschule zu betrachten ist. von einem deutschen Künstler in Rom*, Heidelberg 1820. この本はイタリア美術史とドイツの新しい美術の動向、またカファレリ宮での「ドイツ人画家大展覧会」のカタログという構成になっている。筆者は、シュレーゲル美術館の所蔵本を調査した。

²⁴ しかし、パスサヴァンのカタログにあるトーヴァルスンの《三美神》は展示されなかったことがわかっている (*Catalogo degli oggetti di arte che sono esposti nel Palazzo Caffarelli al Campidoglio in occasione dell'augusta presenza delle loro maestà Imperiali Reali Apostoliche. Rom 1818*): Judith Huber, *ibid.*, S. 50, Anm. 19.

²⁵ Schroedter, *ibid.*, S. 56-57.

²⁶ Passavant, *ibid.*, S.212.

²⁷ 平成22～24年度科学研究費助成事業基盤研究 (B) 22320033 「十九世紀ローマにおける外国人芸術家の活動と交流に関する包括的研究」 (研究代表者 佐藤直樹)

のデータベースを制作し、風景主題などは地名で横断検索することで各国の芸術家たちの影響関係を造形面から明らかにしようとするものである (fig.5)²⁸。

筆者がここで取り上げるのは、ナザレ派が登場する以前の1789年からローマで活躍したラインハルトの画業である。彼の活動はこれまであまり注目されてこなかったが、生誕250年を記念してハンブルクとミュンヘンで大回顧展が開催され、彼の再評価が高まりつつある²⁹。この展覧会でも展示されたラインハルトによる最大の成果は、ローマのヴィラ・マルタに逗留していたバイエルン王太子ルートヴィヒ一世の注文による4枚のパノラマ風景画である。このパノラマ連作の誕生の経緯を論じることが本稿の主たる目的であるが、これ以前に彼が制作し

た、ローマの遺跡ではなくローマとその近郊の「風景」に初めて主眼をおいた銅版画連作が後進の画家たちに与えた影響についても検討すべきだろう。なぜなら、ラインハルトがローマ近郊の風景を「再」発見し出版したことは、ナザレ派が自然研究に目を向けるきっかけとなったからである。また、検討を進めていくなかで、ラインハルトの創造の源のひとつが外国人芸術家との交流であったことが浮かび上がってくるだろう。

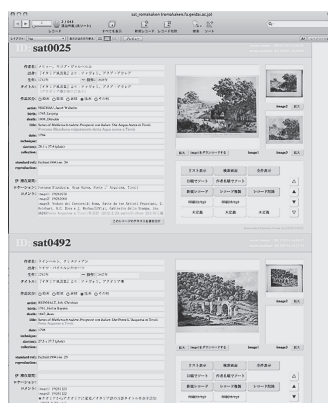


fig.5 科研データベースの検索画面：ラインハルトとメヒャウがティヴォリの「アクオリア橋」を異なる方向から表した版面を検索した例

2. ヨハン・クリスティアン・ラインハルトとローマ

ラインハルトは、1761年にプロテスタントの牧師の息子としてオーバー・プファルツのホーフに生まれた。同地でギュムナジウムを卒業、1778年から82年にはライプツィヒで神学と絵画を学ぶ。ライプツィヒの芸術アカデミーではザクセン選帝侯の宮廷画家アダム・フリードリヒ・エーザーが校長を務めており、ラインハルトは彼のものとで素描を学び芸術家になる決心を固める³⁰。ゲーテもその10年前に同じくエーザーから素描を学んだことを考えると、ゲーテの時代の雰囲気ラインハルトは素描を通して受け継いだことがわかる。1783年にはドレスデンに移り、ゲーテも享受したようにドレスデン王立絵画館で多くの美術品から直に学ぶこともできた。ドレスデンのアカデミーにも在籍し、風景画家ヨハン・クリスティアン・クレンゲル (1751-1824) の授業にも参加する (fig.6)。クレンゲルは風景画制作に際し、ドレスデンの絵画館が所蔵するロイスダールに代表される17世紀オランダ風景画を手本としており、ラインハルトも

²⁸ その成果は以下の書籍にまとめることができた：『ローマ、外国人芸術家たちの都』論集・西洋近代の都市と芸術、佐藤直樹編集、竹林舎、2013年

²⁹ Johann Christian Reinhart Ein deutscher Landschaftsmaler in Rom, Hamburger Kunsthalle 26. Okt. 2012 bis 27. Jan. 2013/ Neue Pinakothek München, 21. Feb. 2012 bis 26. Mai 2013. 展覧会カタログはHirmer Verlagより出版されている。

³⁰ Richter, *ibid.*, S. 29.

同様に、オランダ風景画の表現も同様に吸収したと考えられる³¹。ドレスデンのこうした「オランダ主義」は、クレンゲルやツィンクを中心に大きなムーブメントとなっており、ラインハルトもその影響から逃れることはできなかった。実際に、オランダの17世紀の先達たち、フェルディナント・コベルやアラート・ファン・エーフェルディンゲンといったオランダ風景画家たちのエッチングをコピーしており³²、ラインハルトがすでにドレスデンで版画制作を実践していたことは、ローマでの版画制作の技術的な基盤となった。また、クロード・ロランの2点の大型油彩画《エジプト逃避のある風景》(fig. 7)と《アキスとガラテアがいる風景》からは、「理想的風景」(Ideale Landschaft)を学んだと考えて間違いのない³³。クレンゲル自身もドレスデンのクロードをコピーしていることから、ラインハルトがクロード的な理想風景から自由であったとは考えられない (fig. 8)³⁴。

ローマ滞在途中、ラインハルトは1784年から2年ほどライブツィヒに戻る。その際にフリードリヒ・シラーと知古を得て³⁵、ラインハルトに重要な芸術的展開が訪れることとなる。それは18世紀の風景画を支配していたクロード的な理想風景からの脱却であり、新しい時代の風景画という課題をラインハルトにもたらすものであった。シラーとの友情はラインハルトが1786年



fig. 6 ヨハン・クリスティアン・クレンゲル
《満月の海》キャンバス、油彩、1804年、
ドレスデン絵画館



fig. 7 クロード・ロラン
《エジプト逃避のある風景》
キャンバス、油彩、1647年
ドレスデン絵画館



fig. 8 ヨハン・クリスティアン・ラインハルト
《湖のアルカディア風景》
紙、褐色インク、ペン、1792年、
ロジャーズファンド

³¹ Götz Czymmek, "Johann Christian Reinhart und Joseph Anton Koch als Landschaftler", in: *Heroismus und Idylle. Formen der Landschaft um 1800*, (Ausst.-Kat.), Wallraf-Richartz-Museum, Köln, 1984, S. 19 (19-29).

³² Czymmek, *ibid.*, S. 19.

³³ Richter, *ibid.*, S. 37.

³⁴ Czymmek, *ibid.*, S. 20.

³⁵ シラーがクリスティアン・ゴットフリート・ケルナーに宛てた手紙で「私はラインハルトよく一緒にいる。彼の思いと努力の全てはイタリアに向けられている。我々は、ここマイニンゲン（ラインハルトが1786年より住む）でより一層お互いを理解できるようになった」zit. nach I. Feuchtmayr, *Johann Christian Reinhart 1761-1847*, München, 1975, S. 139; in Czymmek, *ibid.*, S. 20.

にマイヌンゲンに移ってから続くのだが、その翌年の1787年にシラーはカントの『純粹理性批判』（1781年）に初めて取り組み、さらにはカントの『崇高について』（1793年）からも強い影響を受けることとなった。ラインハルトはカントの芸術理論をシラーを通して学ぶことができた。また、ゲーテの友人であったヴァイマールの美術理論家カール・ルートヴィヒ・フェルノウ（1763-1808）の美学理論もラインハルトの制作実践に大きな影響を及ぼしている³⁶。フェルノウはローマ滞在中に「風景画について」（1806年）という論文をラインハルトに送り「風景画の課題は詩的な自然の情景を試作することだが、しかしそれは現実の自然から離れることなく鑑賞者を美的な気分へ導かなければならない」と教示する³⁷。なかでも次の一節で、ローマのラインハルトは、イタリア風景の美しさへの確信を一層強めることとなっただろう：「イタリアの自然では、壮大さ、美しさ、魅力、そして優雅さが完璧なバランスで融け合っている。その自然の姿は、他の国の風景と比較しても一層気品があり、色彩はより調和が取れているため、理想的な性格を持つと言える。たとえ、古典主義を生み出した土地であることを考慮せずとも、イタリア風景の美しさは、絵画的（ピトレスク /malerischer）であり、全体が詩的なのである」³⁸。この「絵画的」という言葉が、ラインハルトの風景版画連作のタイトルに用いられているのは示唆的であるが、これに関しては後にもう一度触れることとする。こうして見るだけでも、ラインハルトの周辺には人文学的な教養を学べる環境が揃っていたことがわかるだろう。シラーやフェルノウを通して、風景画に関する理論的な思考法や、理想的あるいは英雄的、さらには崇高という当時の重要な美学概念を学ぶことができたということをここで確認しておこう。

ラインハルトがローマに到着するのは、1789年にアンスバッハ＝バイロイト辺境伯アレクサンダーの奨学金を得てであった。ラインハルトはローマの手工芸者の娘と結婚し、クアトロ・フォンターネのパラッツォ・ガロッピに簡素な住居を構え、ドイツ人の風景画家コッホや先述の文学者フェルノウ、フンボルト家との交流を持つこととなる。1813年12月13日にはローマの聖ルカ・アカデミーのメンバーとして迎えられていることから、ローマのイタリア人芸術家との交流があったことは疑いようもないが、現時点ではその交流が史料上で跡付けられてはいない。ただし、同アカデミーに所蔵されているラインハルトの肖像画は、（fig. 9）、スペインの画家ホセ・デ・マドラーソ（イ・ア

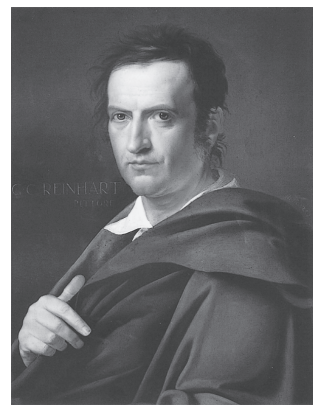


fig. 9 ホセ・デ・マドラーソ
《ラインハルトの肖像》
キャンバス、油彩、1812年、
聖ルカ・アカデミー、ローマ

³⁶ Czymmek, ibid., S. 20.

³⁷ 藤縄千艸「ローマのドイツ人画家の風景画」『兵庫教育大学研究紀要』第9巻、第二分冊、1988年、p. 211（209-223）。フェルノウの出典については、藤縄論文の註を参照したが明らかになっていない。

³⁸ Carl Ludwig Fernow, "On Landscape Painting, 1803", in: *Deutsche Merkur*, 1803 (Römische Studien, ii, Zürich, 1806) zit. nach: Timothy F. Mitchell, *Art and Science in German Landscape Painting 1770-1840*, Oxford, 1993, p. 40.

グーズ)³⁹が1812年に描いたもので、当時51歳のラインハルトがアカデミックな手法で表されている。マドラーツは1814年以降、同アカデミーの会員となり、しかもラインハルトの住居と同じ建物の2階に住むという親しさであった。ラインハルトは3階に、コッホも3階、デンマーク人画家ヨハン・ルートヴィヒ・レント⁴⁰は2階に住んでいたことが分かっている⁴¹。

ラインハルトのローマでの功績は、ローマから南西の避暑地カステリ・ロマーニをいち早く「再発見」したことであろう。この地方をドイツ人画家たちに目を向けさせたのはラインハルトであり、それまでのローマ市内の遺跡中心の「景観画」(Veduta) から、郊外の風景画へとドイツ人たちが転換する重要な契機となった。もちろん、ティヴォリの滝 (fig. 10) 自体は、

ピラネージをはじめ多くの画家たちがラインハルト以前より描いているため、モチーフ自体がラインハルトの発見という訳ではない。例えば18世紀、ピラネージは銅版画連作「ローマの景観」の中で《シビラ神殿》を遺跡として捉えている (fig. 11)。しかし、クローズアップの構図で神殿を廃墟として描くピラネージの目的は、19世紀の風景画家たちのそれとは全く異なるものだ。一方でピラネージと同じ頃、ジョゼフ・ヴェルネやピエール・アンリ・ド・ヴァランシエンヌ (fig. 12) が、ラインハルト作品 (fig. 13) とほぼ同じ構図の作品を残していることから、同じ視点で捉えられた滝の光景が、フランスの先達とラインハルトで共有されていることが分かる⁴²。ラインハルトよりも前にローマに居住していたフランスの画家たちが「en plain air (アン・プラネール)」すなわち戸外の写実的風景画の先陣を切っていたのである。滞在期からヴァランシエンヌとラインハルトの直接交渉はないものの、ヴァランシエンヌが滝を描くために立ち寄ったスケッチポイントが、ローマの風景画家たちの間で情報として国際的に共有されていたことが窺える。



fig.10 ティヴォリの滝、シレーネの洞窟
(2011年8月、著者撮影)



fig.11 ピラネージ
《シビラ神殿の別の眺め》
「ローマの景観」より、
エッチング、1761年

³⁹ José de Madrazo y Agudo (Santander 1781-Madrid 1859) ハンガリー系のスペイン画家。パリのJ.L. ダヴィッドの元で学ぶ。カロリーネ・フンボルトの肖像 (1808年) やオルデンブルク公アウグストの肖像 (1810年) などがある。1828年にはマドリードの王室画廊 (のちのプラド美術館) の館長となる。

⁴⁰ Johan Ludwig Lund (Kiel 1777-Kopenhagen 1867) アビルゴーとJ.L. ダヴィッドの弟子。1802-10年にイタリア滞在。ローマではトヴァルスンとフリデリケ・ブルン Friederike Brun と交流。1814年にはコペンハーゲンのアカデミーの会員となり、1815-19年に再びイタリアに滞在。

⁴¹ Dieter Richter, *Johann Christian Reihart aus Hof*, Berlin, 2011, S. 111-112.

⁴² 拙稿を参照のこと：佐藤直樹「ヨハン・クリスティアン・ラインハルトとフランス人画家たちの交流 ―ティヴォリの風景を巡って―」『ローマ、外国人芸術家たちの都』, pp. 120-146. また、ティヴォリの風景画については次の展覧会カタログに詳しい：Laurent Fétis (Hg.), *Tivoli. Variations sur un paysage au XVIII^e siècle*, (Auss.-Kat.), Paris, 2010.

また、ローマにおけるドイツ人画家の後輩、ナザレ派との関係であるが、ラインハルトは彼らと距離を置いていたようだ。ナザレ派を避けるためにドイツ人画家たちの拠点「カフェ・グレコ」には1810年以来通わなくなり、ヴィア・ラセッラ (Via Rasella) にあった「オステリア・スコッツェーゼ」(Osteria Scozzese)⁴³の常

連となったことも知られている⁴⁴。ラインハルトは58年もの長きに渡りローマに生活し、86歳でその生涯を閉じ、1847年にテストッチョの外国人墓地に埋葬された。

3. ローマの風景版画連作について

ラインハルトの風景画は、ローマ期最初の10年の間に展開をみせたもののその多くは失われてしまった。しかし、この頃の彼の風景画の様式は1792-99年に制作された3つの風景版画連作から知ることができる。これらの連作はラインハルト自身の発案によるもので、ニュルンベルクの画商で出版者のヨハン・フリードリヒ・フラウエンホルツによって出版された。このうち、最も大きなシリーズは72点からなる連作「イタリアの絵画的な風景同版画集」(Mahlerisch - radierten Prospecte aus Italien) であり、そのうちの24枚がラインハルトの手になる (fig. 14)。他の24枚はヤコブ・ヴィルヘルム・メヒャウ (1745-1808)、残りの24枚がアルベルト・クリストフ・ディース (1755-1822) (fig. 15) によって制作された。

ラインハルトは1792年にフラウエンホルツに宛てて本作品の計画案を次のように述べている。「私



fig.12 ヴァランシエンヌ
《ティヴォリの滝》
板、油彩、1780年頃？
ルーヴル美術館



fig.13 ラインハルト
《ティヴォリ、シレーネの洞窟》
キャンバス、油彩、1812年頃、
モンペリエ、ファールブル美術館



fig.14 ラインハルト
《ティヴォリ、ヴィラ・メチェナーテ》
「ローマの絵画的風景」より、
エッチング、1793年

⁴³ フュアリヒによる油彩画あり：Joseph Führich, Die Maler Koch, Dräger und Führich laushenden Pfifferari vor der Osteria Scozzese, Vaduz, Sammlung von Liechtenstein, 1892/30.

⁴⁴ Schroedter, *ibid.*, S. 150.

は、こうした最も美しいローマの景観や遺跡を絵画的にエッチングのフォリオ形式でまとめることがドイツの美術愛好家に興味深いのではないかと考えています。もし、ローマで活動する芸術家たちが協力し合えば容易に実現できることでしょう⁴⁵。ラインハルトのこの手紙で注目すべきは、本連作をローマで活躍する画家たちの共作によって制作しようと目論んだ点である。さらに、「ドイツの美術愛好家たち」だけでなく、ローマで活躍する画家たちにとっても本作が最初のイタリア「風景」の版画連作であったため⁴⁶、ローマ近郊の風景を再発見する契機ともなったに違いない。



fig.15 アルベルト・クリストフ・ディース
《ネミ湖》「ローマの絵画的風景」より、
エッチング、1793年

ゲーテの『イタリア紀行』がドイツの画家たちのチチェローネとなったのと同様に、本連作は決してハンディなものではないが、視覚的なチチェローネとして画家たちを刺激することになる。実際、コッホは1810年にこの本連作に刺激を受けて「ローマの風景」(Römischen Ansichten)と題する版画連作を出版、ゲオルク・ハインリヒ・ブッセ (Georg Heinrich Busse) も1840年にラインハルトの本連作に基づく版画シリーズ「イタリア各地方のピトレスクな風景」(Die Malerischen Radierungen verschiedener Gegenden Italiens) を出版している。

本連作以前に制作された最初の6枚の連作「古代の墳墓」(1792)で、ラインハルトは、それまで風景画の主流であったクロード的な理想風景から写実風景へと大きく舵を切ったヤーコプ・フィリップ・ハッケルト (ゲーテの友人かつ素描の師) の画風を発展させつつ、不朽の名作で知られるピラネージの連作「ローマの景観」(fig. 11)に見られるような想像力豊かで劇的に誇張された表現とも別れを告げたのである。具体的にラインハルトの革新性を指摘するなら、クロードの系譜にあたるオランダ画家スワーネフェルトが作り出した「舞台としての」風景から、現実味を帯びた写実的風景に転換させたことだろう。例えば、スワーネフェルトの《枢機卿のいる風景》(fig. 16)を手本としたラインハルトの《ヴィア・ノーメンターナの古代の墳墓》(fig. 17)と比較すると、単なる台地ではなく、現実的で広大な風景に遺跡が立つのが分かる。加えてラインハルトでは、スワーネフェルトの書割的なシンプルな風景とは異なり、写実的な表現でありながら、古代の遺跡をとりまく雲やうねるような丘が、まるで観者から夢想を引き出してくれるようでもある⁴⁷。つまり、当世風なロマン主義的要素をもラインハルトが

⁴⁵ F. Carlo Schmid, *Naturansichten und Ideallandschaften*, Berlin, 1998, S. 161. 原文は以下の通り: “Ich bin auf die Idee gekommen, ob es nicht den deutschen Kunstliebhabern interessant sein müsste von den schönsten römischen Prospecten und Ruinen malerisch radierte heftweise Sammlung zu haben, welches sich leicht ins Werk setzen liesse, wenn einige hiesige Künstler sich dazu verbänden.”

⁴⁶ F. Carlo Schmid, “Ansichten eines klassischen Landes”, in: *Spaziergänge in Italien*, Frankfurt, 1994, S. 5. 遺跡を描いた版画ではなく、風景の連作という意味で最初であった。

⁴⁷ Mitchell, *ibid.*, pp. 51-52.

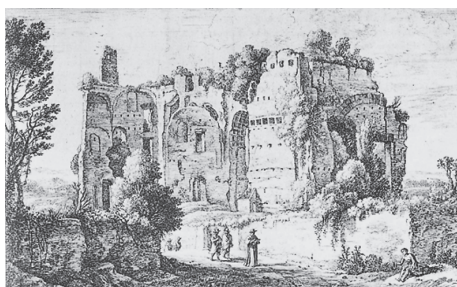


fig.16 ヘルマン・ファン・スワーネフェルト
《枢機卿のいる遺跡》エッチング



fig.17 ラインハルト《ノーメンターナの墓碑》
エッチング、1792年

消化していたことが見てとれる。こうして、これまでイタリア風景を捉えていた「^{ヴェドゥータ}景觀図」という概念とは異なる新しい風景表現を世に問うことになった⁴⁸。

カルロ・シュミットの調査によると、ラインハルトは元々、本連作を5人の芸術家たちと共作しようと考えており、最低でも2人のフランス人画家たちの参加が想定されていたという。これが実現していれば、ローマにおける外国人芸術家同士の国際的な共作が極めて稀なかたちでなされていたことになる⁴⁹。しかし、当時のローマを脅かしていた革命軍の存在が、ローマでのフランス人への敵対心を高めていたため、フランスの画家たちは多くがイタリアを去った後であった⁵⁰。この2人のフランス人画家が誰であったのか、残念ながら分からない。シュミットの調査によると、フラウエンホルツ宛の手紙資料には名前が記載されていないという⁵¹。ラインハルトがこの連作でフランス人たちの参加を求めていたのは、「景觀図」(Veduta)に変わる新しい風景画のイメージ、それが題名にも見られる「絵画的」(Malersich)という概念であろう。そのためには、ドイツの画家たちよりも先行して戸外制作に励んでいたフランスの画家たちの参加が必須であると考えていたからではないだろうか。写実的な風景表現についてはフランスが先進国であるという認識があったに違いない⁵²。

フランス人との共作を諦めたラインハルトは、ドイツの画家ディースとメヒャウの2人とともにこのプロジェクトを進めることにした⁵³。シュミットは、3人の版画連作のスタイルが極めて似通っていることから、彼らが共同で制作したと推測する。モチーフの重複、あるいはディースの版画《ティヴォリ》(fig. 18)が、先に見たラインハルトの油彩画《ティヴォリの風

⁴⁸ Mitchell, *ibid.*, p.52.

⁴⁹ Schmid 1998, S. 162.

⁵⁰ Schmid 1998, S. 162: ラインハルトは1795年2月6日、フラウエンホルツに宛ててそのように書き記している。Schiller-Nationalmuseum/Deutsches Literaturarchiv Marbach a. N.

⁵¹ 2011年5月6日付けのメールでシュミットが筆者に直接回答をくれた。

⁵² ラインハルトとフランス人画家たちの関係については拙稿を参照のこと: 佐藤直樹、前掲書(註42参照)。とりわけヴァランシエンヌとラインハルトによるティヴォリ画の構図の類似に注目する必要がある。イタリアから帰国後、パリのエコール・デ・ボザールで遠近法について講義を担当したヴァランシエンヌは『美術家たちのための遠近法』という本を1779-1800年に出版し、その中でティヴォリの魅力について触れている。

⁵³ Schmid 1998, S. 162.

景》(fig. 13) と近いことから、相互に作品を参照していたことは間違いなさだろう。ところで、この2人は、優れた画家ではあったが、決してプロの版画家ではなかった。ディースに至っては、本作以前に一度も版画制作の経験がない⁵⁴。しかし、連作タイトルの「Malerisch」が示すとおり、決して版画家による版画作品が目的だったのではなく、画家による「絵画的／ピトレスクな」表現こそがテーマであるのだから、かえってラインハルトの目論見に沿うものであったろう。12分冊で、6枚ずつ毎月出版というフラウエンホルツのプランは時間的には守られなかったが、ディースとメヒャウは1795年に終了、ラインハルトは1798年に終了し、この連作は完成する⁵⁵。風景がローマの遺跡



fig.18 ディース《ティヴォリ》
「ローマの絵画的風景」より、
エッチング、1793年

にとって代わり版画の中心主題となったことはこれまでなく、この連作が初めてであることはすでに述べた通りだ。2人の共同制作者は、ラインハルトによる次のコンセプトを実現するために努めた。「これまでイタリアから来た景観図(Prospect)は、どれもほとんど同じ対象が扱われてきた。それは田舎の風景ではなく、ほとんどが町の、よく知っている景観であった。我々はそれ故、ドイツの愛好家たちに絵画的に(Malerisch)にエッチングされた景観図を分冊で出版したい。我々の着眼点は、これまで取り扱われてこなかった絵画的な対象を選ぶことである。すなわち、ある地域全体、もしくはそれぞれ個別の絵画的な部分である」⁵⁶。本連作は、それゆえに、街の景観やパノラマを愛するイタリア愛好家たちと旅行者にアルターナティヴな自然の景観を提供することができたのである⁵⁷。72点のうち、ローマ市内は16点のみで、残りの56点は、どれも初めて版画化されたローマ近郊の風景であったことは画期的であった⁵⁸。

4. パノラマ風景画の誕生 — ヴィラ・マルタからの眺め

ローマを愛したバイエルンのルートヴィヒ一世は、王太子時代、ミュンヘン宮廷での窮屈な生活から逃れるため、しばしばローマのピンチョの丘に建つヴィラ・マルタというドイツ人画家たちが集う邸宅に逗留していた(fig. 19)。このヴィラは、当時、スウェーデンの彫刻家ヨハン・ニクラス・ビュストローム(Johan Niklas Byström)に所有権(正確には小作人権)⁵⁹があ

⁵⁴ Schmid 1998, S. 162.

⁵⁵ Schmid 1994, S. 6.

⁵⁶ Schmid 1994, S. 6.

⁵⁷ Schmid 1998, S. 163.

⁵⁸ Schmid 1994, S. 9: なお、連作版画に添えられている目次には全作品の題名と作家名が記されているが、題名がイタリア語とフランス語のみで記されていることは、この連作の販売ターゲットが実はドイツだけではなく、フランスに向けられた国際出版であったことも示しているだろう。

⁵⁹ 本来の所有者は修道院のものであり、小作人権(Enfitensi)によって、本来の所有者が長期に使用を許すもの。定期的に賃貸料を支払うこと、建物の補修等の管理をすることが条件であった。1764-1810年までパルメジャーニ Parmegiani 家(この間、一度マルタ騎士団に貸与する)、1810年にドメニコ・トッレ・マーニョ・マンティーカ伯爵に移り、1816年にはロマーノ・ゲラーニ Romano Gelani、1818年にスウェーデンの彫刻家ビュストロームが所有権を得た: Caprile 1999, p. 22, 58.

り、彼は多くのドイツ人芸術家にアトリエとして部屋を貸与していたため、ルートヴィヒは自国の芸術家とここで交友を結ぶことができた⁶⁰。そして、1827年にビュストルームからヴィラの所有権を得たルートヴィヒは、ここを拠点にローマの自由な生活を満喫するようになる。ミュンヘンに戻ってからも、このヴィラの塔にあった小部屋

(fig. 20) からの眺めを生涯忘れたくないという思いから、建造計画があったミュンヘンのレジデントの一角にパノラマ画でローマの光景を装飾することを自ら発案し、1829年には塔からの四方の眺望をラインハルトに注文した。同年、王はヴィラ・マルタからの眺望に関してゲーテに次のような手紙を送っている。「ローマのこの家にいることは、なんとも気持ちがいいのです。ここからの眺めを楽しむことが素晴らしく、ここを立ち去ることは後悔でしかないでしょう【中略】私はローマの住人であることを楽しむのです。玉座の束縛から、しばしの間自由になること、個人として生きることの喜び。そして芸術家達が私のテーブルを

囲む客人なのです」⁶¹。ラインハルトは、ヴィラ・マルタの塔の小部屋 (Turmzimmer) から、大寸法のパノラマ画をテンペラ技法によって4点、1831-35年にかけて制作することとなった。このテンペラ画は、ルートヴィヒ一世がミュンヘンで1823年に建造を始めたレジデントの天窓から採光される部屋に設置される予定で、壁に掛けられたパノラマ画は、まるで窓からローマを眺めるかのような効果を発揮することが想定されていた。しかし、この部屋がついぞ実現されることはなく、ラインハルトの長年の努力も虚しく、本連作は現在ミュンヘンのノイエ・ピナコテークに展示されている (figs. 21-24)。

芸術家の自律性や自由が、19世紀には重んじられるようになったため、しばしば注文主と芸術家の間に葛藤が生じることもあった。ルートヴィヒ一世とラインハルトの場合も不幸にしてそうした葛藤が生じ、お互いに妥協点を見つけなくてはならなかったが、ラインハルトが王に直接不平を述べることはなく、画家仲間のマルティン・ヴァグナーに宛てた手紙にその不満が



fig.19 ヴィラ・マルタを中庭から望む
(2011年夏、筆者撮影)



fig.20 ヴィラ・マルタの塔
(2011年夏、筆者撮影)

⁶⁰ Christiane Schachtner, *Johann Christian Reinhart. Die vier Ansichten von der Villa Malta auf Rom 1829-1835*, LMU-Publikationen/ Geschichts- und Kunstwissenschaften Nr. 20, München, 2007, S.11. その後、このヴィラは1873年までヴィッテルスバッハ家の所有となる: Stefano Susinno, *Maestà di Roma. Da Napoleone all'unità d'Italia. Universale ed Eterna. Capitale delle Arti*, (Auss.-Kat.), Milano, p. 386.

⁶¹ Ludwig I. an Goethe am 26. März 1829 aus Rom, zit. nach: Ludwig Geiger (Hg.), *Goethe Jahrbuch mit dem 17. Jahresbericht der Goethe-Gesellschaft*, 23/1902, Frankfurt am Main 1902, S. 50/51, in: Schachtner, *ibid.*, S. 1.



fig.21 ラインハルト
《ヴィラ・マルタから東への眺め》
キャンバス、テンペラ、1831年、
ノイエ・ピナコテーク、ミュンヘン



fig.22 ラインハルト
《ヴィラ・マルタから西への眺め》
キャンバス、テンペラ、1835年、
ノイエ・ピナコテーク、ミュンヘン



fig.23 ラインハルト
《ヴィラ・マルタから南への眺め》
キャンバス、テンペラ、1834年、
ノイエ・ピナコテーク、ミュンヘン



fig.24 ラインハルト
《ヴィラ・マルタから北への眺め》
キャンバス、テンペラ、1831年、
ノイエ・ピナコテーク、ミュンヘン

記録されている⁶²。それによると、作品完成後はラインハルトの気も晴れたようだが、それでも本連作に関して、自作でありながらほとんど軽蔑とも取れるような報告が垣間見られる⁶³。本稿でその不満を取り挙げることはしないが、この書簡の存在により、本連作は王との確執の中で誕生した不幸な作品と捉えられがちで、これまでその重要性が等閑視される原因となってきた。確かに、このパノラマ画の誕生が、ラインハルトが風景画によせた「新しい」理想と折り合うものではなかったかもしれないが、しかし、そこには19世紀のローマに生きた人々に共通の「風景へのまなざし」が再現されていることも事実なのである。先に見た、風景版画連作がラインハルトの自律的な芸術ヴィジョンの実現であるなら、パノラマ画は一国の支配者ルートヴィヒにとってのローマの思い出の光景であった。

ラインハルトは、テンペラ画制作の前に素描を完成させているが、この準備素描は全て第二次大戦で焼失してしまった。しかし、8部からなる紙に鉛筆の素描が1985年にミュンヘンの版画素描館によって購入されており、ヴィラ・マルタ周辺だけでなく、一部にパノラマの素描も含まれる貴重な史料となっている(残念ながらまだカタログ化されていない)。この素描が準備

⁶² このやり取りは以下に収録： *Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom*, bearbeitet von Gisela Scheffler, (Ausst.-Kat.), München 1981.

⁶³ Schachtner, S. 5.

素描以前の構想段階に成立したのか、その成り立ちについてはまだ調査が進んでいない。テンペラ画、失われた素描、このスケッチすべてに共通するのは、地誌的に正確な描写ということのみである。

ところで、ラインハルトはパノラマ眺望を正確に描くための手本となるような作品を知っていたのであろうか。ヴィラ・マルタからの眺望を描いた先行作品に、ドイツ人画家ゲオルク・フォン・ディリスによる1818年頃のオイルスケッチ3点（fig. 25）がある⁶⁴。ディリスは、ルートヴィヒ一世の美術作品購入の代理人を務め⁶⁵、王のイタリア旅行にも同行した。シチリア旅行から戻ったディリスをヴィラ・マルタに滞在させたのも王である⁶⁶。このオイルスケッチを注文したのも王自身であることから、すでにこの頃、ヴィラ・マルタからの眺望をローマに持ち帰る計画が彼の頭に浮かんでいたのかもしれない。しかし、この作品は地誌的に正確であっても、その素早く粗い筆使いから、イリュージョン効果の高いものではなく、むしろ空気感のある、湿気で煙ったローマの大気の再現に優れているものであった。本作品は王の求めるものではなかったのだろう。それだからこそ、地誌的に正確な再現の臨場感溢れる大型作品を宮殿に飾るプランを思いついたに違いない。ラインハルトの作品がディリスの先行作品と異なる性質を帯びている理由はここに求められるだろう。では、ラインハルトが王から指示された「視角」、すなわち彼の求める光景はどのようなものであったのだろうか。版画連作でラインハルトが見出したのは近郊の新しい風景モチーフを写實的に描くことであったが、この画家にとって、ローマという「都市景観」に取り組むのは初めてのことであった。

依頼主のルートヴィヒが求めていたイメージを示唆する作品が近年公開された。ラインハルトと同時代に活躍した画家たちによる4点のパノラマ素描である。2011年にラインハルトの生誕250年を記念してローマのカーザ・ディ・ゲーテで開催された展覧会は、ヘルツィアーナ図書館と共同購入したこれらの作品を展示するものであった。ローマにおける外国人同士の交流、すなわちローマ市内を描く際のパノラマ的な視点の共有という観点から今後の研究を進める手がかりとなるものだ。この4点のうち、ラインハルトのパノラマ画以前に制作されたのは、ノエル＝フランソワ・ベ

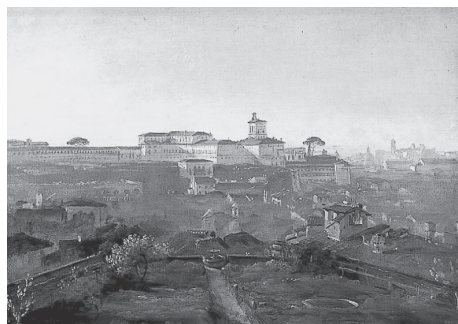


fig.25 ゲオルク・フォン・ディリス
《ヴィラ・マルタからの眺望》
（3点連作より）
紙、油彩、1818年、
シャック・ギャラリー、
ミュンヘン

⁶⁴ 現在、バイエルン国立シャック・ギャラリーにある3点は、当初はカール・ロットマン作としてアドルフ・フリードリヒ・シャックが購入したものが1924年にディリスの作品として同定された： *Gemäldekataloge, Bd. IV, Spätklassizismus und Romantik*, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, S. 91.

⁶⁵ 購入に関する680通もの書簡が残されている： *Giovanni Caprile S.I., Villa Malta dall'antica Roma a Civiltà Cattolica*, Roma 1999, p. 77.

⁶⁶ 滞在は1818年1月21日から4月30日まで。当時まだ王に所有権はなかったがビュストロームから小作人権を得ようか迷っていた時期である。： *Caprile 1999*, p. 58/77.

ルトラン (Noël-François Bertrand, 1784-1852) による1810年の素描 (fig. 26) である。銅版画家として知られるベルトランは、イタリアではラファエロ、ティツィアーノ、プッサンらの複製版画を制作した。新発見となる本作品は、クイリナーレ宮とサンタ・マリア・マッジョーレ教会が見えることから、ラインハルトのパノラマ画のうち《ヴィラ・マルタからの南への眺め》(fig. 23) と一致する。ヴィラ・マルタよりもさらにクイリナーレ宮殿に近い地点からこの光景をとらえたのであろう。

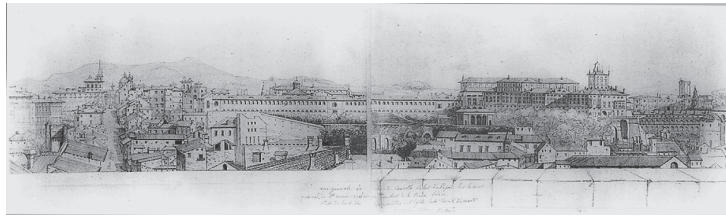


fig.26 ノエル＝フランソワ・ベルトラン 《パノラマ風景》
紙、鉛筆、1810年、カーサ・ディ・ゲーテ、ローマ

もう1点、ラインハルトとほぼ同時期にローマで活躍したイギリス人画家サミュエル・ベリン (Samuel Bellin, 1799-1893)⁶⁷の寸法法の素描 (fig. 27) は、1832年にパラッツォ・ツッカリ (旧カーザ・バルトルディ、現在のヘルツィアーナ図書館)⁶⁸からの眺めを描写したものである。この建物は、ナザレ派のオーファーベック、コルネリウス、シャドウ、ファイトらにヨゼフの物語を1815年に壁画装飾させたプロイセン公使ヤコブ・ザロモン・バルトルディの所有であった。1825年にローマでヤコブが没した後、この建物はイギリス人の手に渡ったため、イギリス人のベリンがこのテラスからパノラマ眺望を描くのは容易なことであったろう⁶⁹。5枚の紙が貼り合わされたベリンの鉛筆素描は、180度の視点を再現し、マルタ騎士団のヴィラ (ルートヴィヒ一世のヴィラ・マルタとは異なる) の塔から聖トリニタ・デイ・モンティ教会の二重の塔のファサードまでを視野に収めている。また、ベリンの素描の構図は、四角い枠を一箇所に固定し、連続移動することで得られた視角であり、正確な意味での「パノラマ」になっており、映像の先駆的表現になっていることも重要な特徴であると言えよう。

⁶⁷ ロンドン生まれのベリンは1828年にローマに到着。トーヴァルスンらと知り合う。1831年にイギリスに戻り、エングレーヴィングやメゾチントを制作。

⁶⁸ 画家のフェデリコ・ツッカリの邸宅であった。1609年に没すると、ツッカリが設立した聖ルカ・アカデミーが使用する。1702年以降はポーランド女王マリー・カシミール・ルイズが居住。その後、この邸宅は部屋ごとにアパートとして貸し出される。ジョシュア・レイノルズ、ヴィンケルマン、J.L. ダヴィッドなどが住んだ。その後、プロイセン総領事バルトルディの所有となる。1904年にコレクターのヘンリエッテ・ヘルツ (1846-1913) がこの邸宅を購入、現在のヘルツィアーナ図書館の基礎となった。

⁶⁹ 一方で、ヤコブの甥で音楽家のフェリックス・メンデルスゾーン＝バルトルディは、ローマを訪れた際、叔父が発注したナザレ派の壁画を見ようとしたが、イギリス婦人の寝室となっていたためになかなかバルトルディ邸への入室許可が得られなかった際の苦労を書き残している。Günter Metken, “Die Nazarener und die Ereignisse ihrer Zeit”, in: *Die Nazarener*, (Ausst.-Kat.) hrsg. von K. Gallwitz, Städtisches Kunstinstitut Frankfurt a. M., 1977, S. 409-416.



fig.27 サミュエル・ベリン《パノラマ風景》
紙、鉛筆、1832年、カーサ・ディ・ゲーテ、ローマ

5. 結びにかえて

このように、ラインハルトがパノラマ画を制作した周辺でフランス人とイギリス人の画家たちによるパノラマ素描が存在することが明らかとなった。問題は、ラインハルトがいかにして彼らと同様の視角を得ていたのかということになる。それまでラインハルトが取り組んでいたのは、理想的風景画を超えた新しい風景画、つまりローマの近郊を写實的に描くというものであったが、パノラマ画を描いたのは彼の生涯でこの4点しかない。勿論、注文主のルートヴィヒ一世から何らかの指示が出ているのだが、画家ではない王太子からの指示がどこまで彼の制作に影響を与えたのかは分からない。これまでの調査では、こうした史料への言及を見つけることができなかった。こうした状況で、筆者が推測するのは、当時ロンドンで発明され大陸でも流行の兆しを見せていた「パノラマ館」をルートヴィヒ一世が体験していたという可能性である⁷⁰。それだからこそ、パノラマ館同様、天井から光が入る部屋にラインハルトの作品を展示しようとしたのだろう。加えて忘れてはならないのは、光学機器カメラ・ルチダ (Camera Lucida) の流行である。カメラ・オブスクラ (Camera Obscura) に代わる、携帯可能な小型のスケッチ補助具としてイギリスの風景画家たちが使用していたことが当時のカリカチュア (fig. 28) などで表されている。カメラ・ルチダ (明るい部屋) という用語は、それまでのカメラ・オブスクラ (暗い部屋) に対して、明るい場所でも描けるという意味から反意語として付けられた名称である。現在の写真機カメラの語源となったカメラ・オブスクラのほうは、17-18世紀のフェルメールやカナレットらが使用したものであった。ピンホールやレンズの助けを借りて外の世界を暗箱の中に反転して投影し、それをトレースすることで迫真的な表現を可能とした。一方でカメラ・ルチダは、部屋でも箱でもなく、アームに取り付けられている



fig.28 カール・ヤコブ・リンドシュトロム
《イギリスの画家》
「フランス、ドイツ、イギリス、イタリアの画家たち」より、
紙、水彩、1830年、
ストックホルム国立美術館

⁷⁰ パノラマ館の歴史については以下に詳しい。Sehnsucht, *Das Panorama als Massenunterhaltung des 19. Jahrhunderts*, (Ausst.-Kat.) Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, 1993.

プリズムを通して「反転しない」風景がガラスのプレート上に写り、それを見ながら「何も投影されていない紙」にガラスを通した視覚でトレースするという仕組みである。つまり、もはや「暗い部屋」は必要ない。アームは画板に固定可能なため (fig. 29)、画家たちは戸外のスケッチに持ち出せた。カメラ・ルチダの原型が誕生したのは1786年のイギリスであったが、1815年にはパリのジャン・シュヴァリエ社の商品カタログにカメラ・ルチダが登場し、1816年にはミュンヘンのレンズ製造者フラエウエンホフのカタログにも掲載される。イタリアのアミーチ社では1815-32年の間に269台のカメラ・ルチダの販売が記録され、反比例するようにカメラ・オブスクラは2台しか売れなくなった⁷¹。もはやカメラ・オブスクラの視覚体験に驚きがなくなったこともあるだろうが、それだけが衰退の原因ではなからう。何よりも、観察と記録に関する要求が19世紀に劇的に変化したことが一番大きい⁷²。とは言え、カメラ・オブスクラが全く姿を消してしまった訳でもない。リンドシュトルムのカリカチュア (fig. 28) にも見られる通り、カメラ・オブスクラは依然として風景画家の道具であり続けていたからだ。この2つの素描補助具が、19世紀の自然描写における画家の取り組み方を変えただけではなく、近代における視覚の変化に大きな意味をもつものであった。これらが、19世紀の視覚像の多様化と質の向上に大きな役割を果たしながら、両者ともに異なる必要性に基づいて使用され続けていたのである⁷³。



fig.29 バルダントニー兄弟、
カメラ・ルチダ、
19世紀前半、
ウルビーノ大学

光学機器の使用は、近代的な視覚の獲得に関する重要な問題をはらんでいる。ラインハルトが、果たしてカメラ・オブスクラを使って地誌的に正確なパノラマ画を描いたのか、それともカメラ・ルチダを使ったのか、あるいは両方を使用したのか、その事実を明らかにすることはおそらくできないだろう。この問題は保留し、画家には芸術創造の課題が依然として残されていたことを確認しておくにとどめよう。景観を写した素描からテンペラ画に移し替える際に、素描においては瞬間的な視覚データの紙への定着であったものを、ラインハルトはアトリエで自分の記憶や思考を加味しつつ、カンヴァスに置き換えることが必要であった。視覚的な印象は、光学補助器具でコピーされることはなく、絵画制作時に画家の印象によって吟味され形作られていくことに揺らぎはない。確かに、この連作でラインハルトは画面の半分を占める空の描写に自由な表現を集中させており、画家に残された創作の可能性が十二分にあることを示している。細部はどこまでも正確に描写しながら、その流れ行く雲はロマン主義的なものだ。加えて、画面に接近しないことには発見できないような小さな人物像は、パノラマ風景画を見るもの楽しい喜びを添えてくれる。

⁷¹ Erna Fiorentini, Camera Obscura vs. Vamera Lucida-Distinguishing Early Nineteenth Century Modes of Seeing, Max-Planck-Institut für Wissenschaftsgeschichte, Reprint 307, 2006, S. 9-12.

⁷² Fiorentini ibid., S. 11-13.

⁷³ Fiorentini, ibid., S. 5.

続く時代に登場する写真機が、いかにして絵画的な表現を獲得しようと苦戦するのかをラインハルトは逆説的にこのパノラマ画で予見しているかのようでもある。

ラインハルトの版画連作におけるロマン主義的写実性、その後のパノラマ画制作を軸に、ローマにおける国際的な交流の可能性に関して検討してきた。パノラマ的な広い視野をもつ構図の実現には、カメラ・ルチダなどの光学機器の使用が不可欠であることが想像される訳だが、風景画制作に光学機器を使用するというアイデアをラインハルトがイギリスやフランスの画家たちから学んだ可能性については、別の機会に譲りたい。

〔附記〕 本稿は平成22～24年度科学研究費助成事業基盤研究（B）22320033「十九世紀ローマにおける外国人芸術家の活動と交流に関する包括的研究」（研究代表者 佐藤直樹）の成果の一部である。

New landscape images of Rome in the 19th. century from Johann Christian Reinhart's engraving series "Mahlerisch-radierten Prospecte aus Italien" and four panoramic views of Rome from Villa Malta

Naoki SATO

In the 19th century there were many colonies of foreign artists in Rome, but we have limited documents about their international exchanges. The purpose of this article is to find some traces of visual cross-references between international artists there, analyzing especially the works by a German landscape painter, Johann Christian Reinhart. At his time, Rome was occupied by Napoleon and the French Academy had established a branch school at the Villa Medici in the center of Rome. In spite of the French rule, not only political but also cultural, the overall majority of the artists operating in Rome was German. Reinhart, the leading figure of the German artists, had rediscovered Tivoli, Castelli Romani and some picturesque areas around Rome, of which he likely got information from French artists in Rome. With these new subjects he created a realistic and heroic engraving series titled "Mahlerisch-radierten Prospecte aus Italien" (1792-99). The series inspired international young artists to go sketching in the surroundings of Rome, and it was originally planned by Reinhart as a collaboration with two French artists whose names are not mentioned in any of his letters, because he recognized that the French had advanced in the outdoor painting and he wished to learn its realistic representation. In the end he could not work together with them, but he developed his picturesque engravings in his own new style.

Reinhart painted "Four Views from Villa Malta" (1831-35) in tempera for King Ludwig I. of Bavaria. Villa Malta was the king's residence in Rome and he wanted to bring the unforgettable city views as large paintings back to Munich. Reinhart's challenge was to reproduce a precise panorama, the so-called *Veduta*. For these panoramic views he might have used a new optical instrument, the Camera Lucida, which had been invented in England in 1786 and was used by British landscape painters for tracing the reflected scene through a prism. I suppose that Reinhart had gained the information about this tool from his artistic milieu, for example the French engraver Noël-François Bertrand and the British painter Samuel Bellin, who were also active in Rome in the same period. The similarity of their optic angles cannot be imagined without them using the instrument. My research has just started, therefore I would like to study further the possibility of the three artists having shared the Camera Lucida in Rome.