

ドレスデン王立絵画館の成立

—— 近代美術館への歩み ——

金沢 文緒

〈要旨〉

近代的な意味における美術館の出発点は、1793年、パリで一般公開の形で開館となったルーヴル美術館とされるが、フランス国外においても、18世紀を通じて近代的美術館の構想に近い試みが行われていた。1747年に開館したドレスデンの王立絵画館はその一つであり、規模や構想の大きさにおいて先駆的な試みであったと言える。本論文では、18世紀半ば、ドレスデンの王立絵画館の成立期に焦点を絞り、様々な角度からのアプローチによって絵画館の開設計画の全体像を明らかにし、その近代性の特徴について論じる。

展示空間としての絵画館の設置、作品の展示方法、絵画館の利用状況、関連出版物の刊行、あるいは同時代画家の位置づけといった議論の中で次第に浮き彫りになっていくのは、先進性と保守性を兼ね備えたドレスデンの美術館行政の在り方である。同時期のパリの状況とは明確に区別されるこの特徴は、芸術の中心地パリから遠く離れたドレスデンの周縁地域としての事情に起因するものであったと言えるのではないだろうか。

キーワード：ドレスデン王立絵画館、アウグスト2世、アウグスト3世、美術蒐集、展示

序

現在、世界には無数の美術館が存在するが、近代的な意味における美術館の原点は1793年にパリで開館したルーヴル美術館とされる。フランス革命で国王が追放されると、国王の所有していた美術コレクションは、革命が掲げた自由・平等の理念に基づき、国民の共有財産として一般公開となった。美術館の果たすべき重要な役割としての公共性をめぐっては近年我が国でも議論が重ねられているが、ルーヴル美術館はまさにこの公共性の点で近代美術館の歴史における確たる礎となったのである。

しかしながらそれに先んじて、1750年に同じパリでリュクサンブール宮殿の王立絵画館が開館しており¹⁾、また、フランス国外においても、18世紀には近代美術館の構想に近い試みが始まっていた²⁾。リュクサンブール宮殿よりもさらに早い1747年に開館したドレス

デンの王立絵画館はその一つであり、収容作品や絵画館構想の規模の点で、近代美術館史における重要かつ先駆的な事例である。本論文ではドレスデンの王立絵画館の成立期を考察対象とし、展示空間の創出、作品の展示方法、絵画館の利用状況、関連出版物、同時代作品との関係性といった様々な観点から絵画館創設計画の全貌を把握し、この絵画館の近代性の特徴と意味を明らかにしたいと考える。

1. 展示空間としての絵画館

まず、王立絵画館開設の前史として、ドレスデンを首都とするザクセンの絵画蒐集について触れておく必要があるだろう。ザクセンにおける絵画蒐集は16世紀、選帝侯アウグスト（在位1553-1586年）の治世に開始された。当時、絵画作品は、選帝侯の執政の場であり住居でもあったドレスデン城内に設置されたクンストカンマー（美術蒐集室）の一部を構成していた。クンストカンマーにおいては珍奇であることが蒐集基準とされ、ザクセンでは陳列品は科学機器や道具類が大半を占めており、一方、絵画は蒐集対象としては優先順位が低く、当初はルーカス・クラナハ（父）の工房で制作された選帝侯周辺の肖像画など、点数は限られていたようである³⁾。蒐集主の富と権威を対外的に示す機能を果たしていたクンストカンマーは、建物の中で最も高貴な場所、すなわち、物理的に一番高い場所に設置されるのが一般的であったが、ザクセンもその例外ではなく、蒐集品はドレスデン城の最上階の7部屋に保管されていた。

絵画蒐集が集中的に行われたのは、選帝侯フリードリヒ・アウグスト1世（在位1698-1733年）とフリードリヒ・アウグスト2世（在位1733-1763年）の治世である。これら2代の君主はザクセン選帝国とポーランド王国の君主を兼任したという点で歴代の選帝侯とは異なり、ザクセン＝ポーランド同君連合という特殊な政治形態こそがこの時代に大きな経済発展をもたらし、大規模な絵画蒐集を可能にしたと言えるだろう⁴⁾。なお、紛らわしいことではあるが、両者にはポーランド国王としてはアウグスト2世、アウグスト3世という別の名称が存在し、当時はザクセンの領土内でも二つの名称が併用されていたようである。本論文は「王立」絵画館⁵⁾とそのコレクションを考察対象とするため、以下、ポーランド国王としての名称に統一することにしたい。

アウグスト2世の時代、絵画購入を効率的に行うためにイタリア、フランス、オランダ、フランドルなどに代理人が派遣され、その購入の規模は作品数点から君主諸侯のコレクション全体にまで及ぶようになる。この時期に始まる蒐集作品の飛躍的な増加により、以降ドレスデン宮廷は展示場所の確保という重要な課題に直面し続け、1747年の絵画館創設はその必然的帰結として捉えることができる。まず、クンストカンマーに絵画を収容する空間的余裕がなくなると、絵画コレクションはクンストカンマーから分離される。作品は分散せざるをえず、ドレスデン城内の複数の部屋での展示、あるいは、ピルニッツやモーリッツブルクといったドレスデン郊外にある君主所有の宮殿への移動といった一時的措置

が繰り返された。1720年代後半になると再び作品がドレスデン城に集められるものの、移管場所となった「大広間 Riesensaal」(図1)は本来宮廷の公式行事等を開催する場所であり、一時的に窓を板で塞いで作品を掛ける壁面を創出した仮設の展示空間に過ぎなかった。こうした状況を受けて、1727年にアウグスト2世は、ドレスデン城に隣接するツヴィンガー宮殿を総合美術館とし、その一角を絵画館にあてる大々的な計画に着手する。

しかしながら、アウグスト2世が1733年に死去したため、この計画は実現に至らなかった。アウグスト2世は、絵画の他に、彫刻や、クンストカンマーに陳列されていた科学機器なども並行して蒐集していたが、替わってザクセン選帝侯とポーランド国王に即位したアウグスト3世は、自身が特に愛好した絵画とその周辺領域である版画素描の蒐集にのみ注力した。その最も重要な成果が、イタリアに派遣していた交渉人ヴェントゥーラ・ロッシによる1745年のモデナ公フランチェスコ3世の絵画コレクションの購入である⁶⁾。モデナから購入された100点のうち、盛期ルネサンスのイタリア絵画が大半を占め、コレッジョの《羊飼いの礼拝(聖夜)》(図2)を始めとする重要な作品が含まれていた。なお、これらの作品は現在のドレスデン国立美術館アルテ・マイスター絵画館の中核をなしており、その大半を館内で鑑賞することができる。

当然ながら、仮設の展示空間に100点もの作品を新たに回収することは不可能であり、父であるアウグスト2世が進めようとしていた絵画館の開設計画がこの時点で本格的に再始動することになった。ここで重要なのは、アウグスト3世はツヴィンガー宮殿の一角を絵画館として使用するという以前の計画案を採用せず、独立した絵画館専用の建物を準備するという方針を固めた点である。絵画館として選ばれたのは、ドレスデン城に隣接し、16世紀から選帝侯の厩舎として使用されていた建物(図3)で⁷⁾、絵画館創設にあたって、1745年に建築家ヨハン・クリストフ・クネッフェルによって大々的な改修が開始された(図4)。ここでは、左右のアーチ門の入口や「英国式階段 Englische Treppe」と呼ばれる屋外階段はそのまま残し、2階部分を壊して1階の高さが大幅に拡張されている⁸⁾。1747年に改修が完了すると、直ちに作品が搬入され、一般公開の形で絵画館が開館した。

それまで絵画コレクションはドレスデン城の君主の居住空間に隣接した空間に保管されており、城内で開催される国の公式行事を飾るという役割を果たしてきた。すなわち、絵画作品は君主の関係者以外が恒常的に鑑賞できるものではなく、このような公式行事に参加した宮廷人や大使といった人物にのみ鑑賞が許可されていたのである。これは当時ヨーロッパ全体に見られた傾向であった。それに対し、1747年に開館したドレスデン王立絵画館は、いくつかの点でこうした従来の絵画館のモデルを離れたものになった。第一に、君主の居城の一角ではなく、独立した建物が絵画館として使用されたという点である。第二に、絵画館の正面入口が、ドレスデン城に面した側ではなくその反対側に作られたという点である。絵画館の正面入口の前にはノイマルクトと呼ばれる大きな広場があり、当時この広場は市民生活の拠点となっていた。すなわち、絵画館の入口は一般市民に向けて開かれていたと言える。第三には、既に述べた通り、作品は従来蒐集主の居館の上方階に保管

されていたが、ドレスデンの王立絵画館の場合、改修の際に2階が壊され、1階のみの建築構造に変更されている。すなわち、地上に近い階に絵画コレクションを展示するという明瞭な意図のもとに改修が行われたということになる。

ドレスデンの王立絵画館の持つこれらの建築的特徴は全て、絵画コレクションを君主の貴重な宝物として保管するだけでなく、それを一般公開するという新たな目的を視野に入れて計画が進められたことを示している。これが周到に計画されたものであったことは、アウグスト3世の宮廷画家ベルナルド・ベロットが1748年にドレスデンで制作した景観画からも確認することができる(図5)。作品左端には当時の王立絵画館が、中央には6頭立ての馬車に乗って絵画館に到着したアウグスト3世が見出される。絵画館前の広場には日常生活を営む一般市民が散見され、市民が見守る中、絵画館を訪問する君主の姿が描かれている。この作品はベロットがザクセン領の様々な場所を描いた景観画連作のうちの1点であるが、この連作は、アウグスト3世の領地の豊かさと多様さを描き出すことによって、その権威を対外的にアピールする一種の政治的プロパガンダとして利用された⁹⁾。そのことから勘案するに、おそらくこの作品で強調されたのは、前年に開館したばかりの新しい絵画館の存在であり、同時に、絵画館が公衆に開かれていること、アウグスト3世がそうした政策を実践し得る進歩的な思想の持ち主であることであった。君主の生活と執政の拠点であったドレスデン城とツヴィンガー宮殿は絵画館の後方に位置しており、彼が描かれたような経路、すなわちノイマルクト広場の側から絵画館を訪問する必要はなく、また実際そのようなようにしていたのかも疑わしい。さらに興味深いことに、この作品が制作された1748年当時、絵画館前の広場には織物会館が建っており、実際の広場は作品に描かれたような広々とした空間を伴うものではなかった¹⁰⁾。本来ならば実景に即して描かれるべき景観画において建物の位置が大幅に調整されたのは、アウグスト3世が市民の拠点である広場を通して絵画館に到着する場面を際立たせ、彼の啓蒙君主としての側面を印象づけるという作品の明確な趣旨に拠るものだったと考えられる。

2. 作品展示

それでは次に、館内の状況について見ておきたい。当時の絵画館(図6)は、外ギャラリー-Galerie extérieure (A)と内ギャラリー-Galerie intérieure (B)、その他に、アウグスト3世が愛好した18世紀ヴェネツィアの女流肖像画家ロザルバ・カリエラの大規模なコレクションなどを展示するパステル画の部屋 Cabinet de Pastels (C)と、絵画の修復等を行うための作業部屋 Chambre pour les Peintres (D)によって構成されていた。内ギャラリーはイタリア絵画を中心に、当時重要とされた作品が集められ、外ギャラリーにはそれ以外の地域の絵画が展示されていた。当時の館内の様子は、内ギャラリーを描いた1830年の版画を通して想像することができる(図7)。1747年の開館時から19世紀に至るまで、絵画館の建築上の構造に変更は加えられていない。

一方、展示に関しては、ザクセンの絵画購入が1756年にプロイセンとの間で七年戦争が勃発するまで継続されたため、1747年の開館以降も重要な作品が購入される度に変更が行われている。戦争前の内ギャラリーの2度の展示（1750年、1754年）については、現存する作品目録から大部分の再構成が可能である¹¹⁾。1746年にモデナから作品群が到着すると、それまで蒐集されてきた作品を含め、宮廷画家クリスティアン・ヴィルヘルム・エルンスト・ディートリヒらによって損傷した絵画の修復が行われ、彫刻家マテウス・クルーガーらによってザクセン＝ポーランド連合の紋章とアウグスト3世のモノグラムが付された額縁に統一され¹²⁾、同時に、展示場所に従って作品番号も改められた。1750年の展示は、1746年に絵画館の監査官に就任したピエトロ・グアリエンティによる手書きの作品目録に基づく¹³⁾。グアリエンティの目録では、内ギャラリーの作品を第1壁面（F1）、第2壁面（F2）、第3壁面（F3）といった展示場所に即して記録しており、特に第1壁面に鑑賞の目玉となる最も重要な作品が集められた。この際の配置はグアリエンティの美的判断に任されたものであり¹⁴⁾、ヴェネツィア派とボローニャ派の作品数が圧倒的に多いことから、彼はこれらの流派に高い評価を与えていたと考えられる。当時おそらく最大の目玉であった、モデナ公の絵画コレクションから到着したコレッジョの《聖母と聖ゲオルギウス》（図8）を第1壁面の中心に据え、左右対称に大小様々な作品が配置された。

ここで興味深いのは、コレッジョの《羊飼いの礼拝》とヨース・ファン・クレーフェの《東方三博士の礼拝》（図9）が対称的に配置された点である。当時、このクレーフェ作品はデューラーの手になるものとみなされていた。この絵画がコレッジョに対比させる作品として選択されたのは、「礼拝」という共通した主題を通して、イタリア絵画（コレッジョ）とドイツ絵画（デューラー）という2つの流派の様式の違いを鑑賞できるようにという配慮からだったと考えられる¹⁵⁾。このような展示方法には、18世紀初頭にパリの王立絵画彫刻アカデミーの顧問を務めていたロジェ・ド・ピールの影響が窺われる。ド・ピールは、1708年に『絵画原理講義』をパリで出版したが、その中で最適とされる展示の構成方法について「比較」という概念を導入し、構図、色彩、表現、主題等の多様性を求め、時代や流派や絵画ジャンルを混在させることによって「比較」を可能にすることが重要だと述べている¹⁶⁾。1750年に開館したパリのリュクサンブール宮殿でも、ド・ピールに従って様々な流派を混在させる折衷的な展示が試みられている¹⁷⁾。ただ、ドレスデンの場合はこうした方法はほとんど取り入れられず、コレッジョとデューラーのような例は限られていた。

1754年の展示は、1752年に死去したグアリエンティに替わって絵画館の監査官となったマテウス・エステルライヒが担当した¹⁸⁾。この展示替えは、同年にイタリア、ピアチェンツァのサン・シスト教会から購入されたラファエッロの《システィナの聖母》（図10）を展示に加えることを主要な目的としたものであったと考えられる¹⁹⁾。このラファエッロ作品と並べる形で第一壁面に配置されたのがコレッジョの《羊飼いの礼拝》である。コレッジョの作品の中では、《聖母と聖ゲオルギウス》から《羊飼いの礼拝》へと鑑賞の目玉が移行したことがこの展示替えで確認できる²⁰⁾。

さらに、1747年の開館当初から採用されていた様々な流派を折衷させる方法は、1754年の展示において完全に撤廃されている。前述のデューラー同定作品が第一壁面からなくなっていることは重要である。デューラーやルーベンスといった重要な画家の作品であっても、イタリア以外の地域の絵画であれば内ギャラリーから排除され、外ギャラリーへと移動させられている。また、絵画ジャンルにおいても差別化が図られ、当時の美術ヒエラルキーにおいて低い評価を与えられていた風景画や静物画といった絵画ジャンルも同様に、外ギャラリーへと移動されている。すなわち、内ギャラリーは歴史画や神話画、宗教画などの物語画の展示に限定されることになる。

ド・ピールによって提唱された比較の概念を重視する展示方法は、18世紀後半、パリを中心に、ヨーロッパ各地の君主諸侯の所有する絵画館で順次取り入れられていくものであった。したがって、ドレスデンは時代に逆行していたとも言える。その大きな要因は、君主であるアウグスト3世とその周辺の宮廷関係者の関心がイタリア絵画にあったことであろう。1755年に出版されることになるヴィンケルマンの『ギリシア美術模倣論』は、ドレスデン宮廷におけるこうしたイタリア絵画偏重の傾向に対する批判を動機として執筆されたものでもあった²¹⁾。

3. 絵画館の利用状況

ところで、一般公開となった絵画館は実際にどのような形で利用されていたのだろうか。利用状況について概観しておきたい。ドレスデンの場合、その後開館するリュクサンブール宮殿の絵画ギャラリーが週2日、1日につき2時間とされたのとは異なり、しばらくは決まった開館時間が設定されることはなかったが、入館希望者は絵画館の入口で記帳すると管理人から館内の案内を受けられる、という比較的柔軟性のあるシステムで運用されていた。その後、いつから開館時間が設定されたのかは定かでないが、1784年の時点では、夏期は毎日9時半から12時、昼休みを挟んで14時から17時までという開館時間が設けられ、冬期は長期閉館していた²²⁾。

前述のように、ドレスデンでは王立図書館やクンストカンマーなど、18世紀前半から入館記録を作成する習慣が定着しており、1747年に開館した絵画館についても記録が現存する²³⁾。入館記録には、入館日、午前・午後の時間帯の区別、入館者の氏名、居住地、職業が記載され、多い時では1ヶ月に30名程度の訪問者の存在が確認される。訪問者は、貴族、外交官、聖職者、医者、大学の教授、学生、役人、商人といった社会的身分に及んでいる。また、貴族であれば、妻子や召使いを同伴することもあったようだ。ただおそらく、この入館記録は完全なものではなく、当然のことながら君主を始め、その側近や宮廷画家、絵画館関係者といったドレスデンの宮廷人はこうした手順を踏むことなく自由に入館できたものと想像される。彼らの同伴者についても同様であったろう²⁴⁾。よって、実際の入館者数を推測することはきわめて困難である。

しかしながらいずれにせよ、この入館記録には先述のベロットの絵画に描写されているような一般市民の存在は見あたらない。ドレスデンの王立絵画館は一般公開という形式を取ったものの、実際にはある程度入館許可の基準が存在していたと思われ、それは、ヴィンケルマンが訪問を切望しながらも入館に至るまでに時間を要したことなどからも窺い知ることができる。おそらく、1727年に一般公開されたパリのオルレアン公フィリップの絵画コレクションと同様に、エリート層のみを受け入れる限定的な一般公開だったに違いない。ドレスデンの場合、それについては明文化されていないため定かではないが、訪問者には入館料に相当する寄付金の支払いが義務づけられており、結局のところ、金銭的余裕のある社会階級の人間でなければ入館できなかったと考えるのが妥当であろう。

さらに、王立絵画コレクションは作品を純粋に享受したいという鑑賞者の希望に応えるものであった一方で、ドレスデンの宮廷芸術のさらなる充実を目指す君主側の意図に沿って有効活用されたことも強調しておきたい。宮廷画家は寄付を払うことなく絵画館に自由に出入りし、絵画館に所蔵される昔日の巨匠の作品を研究することを許されていた。その特権は、彼らのパトロンであり、絵画コレクションの所有者であるアウグスト3世による新たな作品制作の委嘱に伴うものであった。1739年に建設が開始されたカトリック宮廷教会の主祭壇画の設置に際し、アントン・ラファエル・メングスがコレッジョの《羊飼いの礼拝》を着想源とした作品（図11）を制作することを提案したのは、その良い例である²⁵⁾。このような絵画館活用は、アウグスト3世の死後に宮廷画家制度が消滅した後も、美術アカデミーに継承されていく。1764年に創設される美術アカデミーでは、絵画館内で模写を行うことが学生に義務づけられ、前述の外ギャラリーに隣接した絵画修復の作業部屋には模写に使用する画材道具などを保管することも許可されていた。この点において、彼らは明らかに優遇されていたと言える。18世紀後半の時点で既に、新たな芸術の創造の場を提供することが絵画館の果たすべき役割の一つとして認識されていたことは大変興味深い。

4. 関連出版物の刊行

18世紀に美術館の公共性をめぐる議論が進展したのは、図版が挿入された美術関連の出版物の刊行によるところが大きい。個人が所有する美術作品のイメージの普及という役割は既に盛んに制作されていた複製版画にも認められたが、この時期の新たな特徴は、1冊の書物に美術コレクションが網羅され、掲載図版に作品解説が添えられた点である。18世紀前半、この動向は絵画館の一般公開と並行してヨーロッパ各地に広がり、パリ、フィレンツェ、デュッセルドルフなどで君主諸侯の美術コレクションの複製版画集が相次いで出版された²⁶⁾。ドレスデンもその例外ではなく、1747年の王立絵画館の創設後、ドレスデンの版画素描館の監査官であり、同時に、アウグスト3世の右腕であった宰相ブリュール伯の私設秘書を務めていたカール・ハインリヒ・フォン・ハイネケンの監修のもとで、複製版画集『ドレスデンの王立ギャラリーのいとも名高き絵画に基づいた版画選集』（図12）

の編纂が企画された。

この複製版画集には、王立絵画館の収蔵作品から選定された50点の図版とフランス語・イタリア語による作品解説が掲載され、1753年に第1巻、続いて1757年に第2巻が出版された²⁷⁾。作品の内訳として、第1巻は、点数が多いものとしては、ティツィアーノ4点、ヴェロネーゼ3点、コレッジョ4点、アンニバレ・カラッチ4点、ルカ・ジョルダナーノ6点など、イタリア絵画が大半を占めている。それ以外には、リベラ5点、ルーベンス3点の計8点が含まれる。第2巻は、基本的にイタリア絵画については第1巻と同じ画家の別の作品が選ばれ、イタリア以外の絵画では、リベラ、ルーベンスの他に、ホルバイン、レンブラントなど計10点が選ばれた。多少新たな画家などが加わったものの、第1巻、第2巻を通じて、点数的にはヴェネツィア絵画の割合が高く、イタリア以外の絵画は2割程度である。すなわち、複製版画集にもまた、前章で述べた絵画館の展示方法と同様に、イタリア絵画重視の方針が窺われる。この版画集の内容を知るために、一例として、第2巻の作品番号1番のコレッジョの《羊飼いの礼拝》(図13)を取りあげると、題名、画家、サイズといった作品の基本情報の後に、作品の様式的分析、来歴、模倣作品などの補足情報が続き、きわめて詳細な解説がなされている²⁸⁾。これは、現在の一般的な美術館カタログに継承される記述方法と言ってよい。

ハイネケンの複製版画集は、1729年に第1巻が出版された、パリの銀行家で美術蒐集家のピエール・クロザによる複製版画集²⁹⁾を模範として作成された。クロザの複製版画集は続いて1742年に第2巻が出版されるが、その編集を手がけたのがピエール・ジャン・マリエットであり、ハイネケンは彼と親しく交流していた。ハイネケンはおそらくマリエットを通じてクロザの版画集のコンセプトを学んだと考えられる³⁰⁾。ハイネケンとクロザの複製版画集に共通するのは、作品の様式や来歴といった極めて学問性の高い情報を提供するという方針であり、これらの出版物が、美術の知識を深めたいと考える愛好家に向けて販売されたという点である。

こうした方針は、第1巻のハイネケンによる序文の、絵画館の在り方に関する記述の中に確認することができる。「絵画館を一種の公的な学校 (école publique) と呼ぶのは間違いではないだろう。無数の書物を調べなくては得られないことを、一つの場所で一目見るだけで学ぶことが可能なのだから」³¹⁾。これは、ドレスデンの絵画館の教育施設としての役割への言及でもある。同時に、この版画集が絵画館と連動し、書物という別の媒体でその教育的機能を補完すべく構想されたことを示している。

ドレスデンにおいて、美術館行政の方針がハイネケンを通して変化したことは、1733年に出版された複製版画集、レイモン・ルプラによる『ドレスデンのポーランド国王のギャラリーに置かれた古代大理石選集』³²⁾との比較において明らかになる。この版画集の表紙(図14)では、当時の君主アウグスト2世への強い賛美が表現されている。ここでは太陽神アポロと学問の女神ミネルヴァが戴冠したアウグスト2世の肖像メダルを持ち上げており、君主が諸芸術の庇護者として、古代の神々と同列に置かれている。献呈文でも、

君主を偉大な蒐集者として讃えることに力点が置かれており、これは従来美術コレクションがその所有者に対して果たしてきた役割に合致したものであったと言える。

そのうえで1753年のハイネケンの複製版画集に立ち戻ってみるならば、表紙にはアウグスト3世の肖像画（図15）が挿入されているものの、当時君主称揚の常套手段であったあからさまな寓意表現は姿を消している。さらに、これに続く序文では、前述の通り、絵画館の果たすべき新たな役割が強調されている。すなわちこの版画集においては、伝統的な形式は踏まえられながら、なおかつ、革新が目指されるという、美術館行政の過渡期における一側面が窺われるのである。

こうしたハイネケンの方針は、1765年に絵画館の監査官ヨハン・アントン・リーデルと版画素描館の監査官クリスティアン・フリードリヒ・ヴェンツェルが共同で出版したドレスデンの最初の美術館カタログ（図16）にも表われている。カタログの序文は、「ギャラリーと呼ばれているこれらの貴重な絵画コレクションの真の目的は、単に壮麗さを仰々しくひけらかすことではなく、公共の利益に資するという考え方によって高尚さを付与することである」³³⁾ という一文に始まり、ハイネケンの考えが「公共の利益 le Bien publique」というより明快な言葉によって強調されている。ドレスデンでは、この精神は1765年のカタログ以降、現在にまで継承されていると言ってよい。

5. 同時代画家への視線

次に、ドレスデン王立絵画館の特徴を捉える新たな手がかりとして、同時代画家との関わりについて取り上げてみたい。クンストカンマーの時代より18世紀半ばに至るまで、絵画コレクションは蒐集主の嗜好を多分に反映したものであった。アウグスト3世の場合、選帝候公子時代の1712年から13年、15年、17年の3回にわたってヴェネツィアに滞在しており、同地への愛着がとりわけ強く、ヴェネツィア絵画にも強い関心を抱いていた。また、前述のグアリエンティ、後述のフランチェスコ・アルガロッティなど、ヴェネツィア出身のイタリア人がこの時期の絵画購入の交渉の中心的な役割を担っており、ヴェネツィア在住の有力な知識人アントニオ・マリア・ザネッティがドレスデン宮廷と密接な繋がりを持っていたことなどから、ヴェネツィア絵画の購入は比較的円滑に進み、作品数は順調に増加している。そもそも、ルネサンス期のヴェネツィア画家は大きな工房を構えて作品を生産したこともあり、同時期のローマやフィレンツェの画家と比較すると、18世紀のヨーロッパで流通していた作品の絶対数が多かった。よって、絵画館の開設に際して作品数を充実させやすかったとも言える。

作品の展示方法について、イタリア絵画とそれ以外の地域の絵画との間に差別化が図られていたことは前述の通りだが、重要とされたイタリア絵画の中でも、内ギャラリーに展示されたのはルネサンス期から17世紀までの作品に限定され、18世紀の画家の作品は蒐集されてもその大半は国王の所有するドレスデン、ピルニッツ、モーリッツブルクの城に分

散して保管され、新設された王立絵画館に展示されることはなかった。一部、例外的に展示された作品も、外ギャラリーに置かれた。例えば、18世紀のドレスデンの宮廷画家ピエトロ・ロターリの《エジプト逃避途上の休息》(図17)は、彼が着想源とした前述のコレツジョの《羊飼いの礼拝》と比較されたうえで低い評価を与えられ、1754年からの展示で外ギャラリーにおさまっている³⁴⁾。ここで重要なのは、イタリア絵画であっても、また、それ以外の地域の絵画であっても、18世紀の作品を絵画館に展示するという発想は基本的には存在しなかったという点である。これは、18世紀半ばに至るまで、ドレスデンだけでなく、ヨーロッパ全土において概ね共通する考え方であったと言える³⁵⁾。

当時のこうした考え方の一方、絵画館の創設に際して新たな構想を立てたのがフランチェスコ・アルガロッティである。ヴェネツィア出身の知識人である彼は、1742年から1746年にかけて、アウグスト3世の命でドレスデンの王立美術館の造営責任者を務め、開館準備のために1743年に故郷ヴェネツィアに戻り、展示に加えるためのイタリア絵画の購入を行っている³⁶⁾。アルガロッティは王立絵画館の造営責任者に就任すると、ザクセンの都市フーベルツブルクにおいて、『ドレスデン王立美術館を完成に導くための企画書』を1742年10月28日付で起草する³⁷⁾。アウグスト3世に献呈されたこの企画書は、絵画館に収容すべき作品や、絵画館の他に設置すべき施設などの諸点について具体的に提案するという内容であった。その中で、アルガロッティは、「昔日の画家に次いで私の頭に思い浮かびましたのは、もしや陛下が、ある特別な方法によって作られた、選りすぐりの小さな現代絵画コレクションを持つとはお考えにならないだろうか、ということでした。その方法ならば、工夫を凝らしてコレクションをすることで、今は亡き画家と生存中の画家の間の不均衡を減じることができるでしょう」³⁸⁾と述べている。ここで重要なのは、アルガロッティが18世紀の同時代画家の作品の蒐集と展示の必要性を君主に対して強調している点である。彼は、ルネサンス期のイタリア絵画ばかりが珍重される当時のドレスデンの状況に不備を感じており、欠落している18世紀の同時代画家の作品をコレクションに補い、新旧の作品を共に展示することによって、古い時代から現代に至るまでの絵画の通史を学ぶことのできる教育施設として絵画館を完成させることを目指していた。

この提言に沿って検討した結果、ジョヴァンニ・バッティスタ・ピットーニ(図18)、ジョヴァンニ・バッティスタ・ティエポロ、フランチェスコ・ズッカレリ、ヤコボ・アミゴーニ、ジョヴァンニ・バッティスタ・ピアツェッタという5人のヴェネツィア画家に作品制作が委嘱され³⁹⁾、完成作品は1744年から46年の間にドレスデンに送られた。当初アルガロッティは、ローマのジョヴァンニ・パオロ・パンニーニなど、ヴェネツィア以外の画家への注文も構想していたが⁴⁰⁾、最終的にはヴェネツィア画家に限った選定となった。これには18世紀のヴェネツィア派はティツィアーノやヴェロネーゼといった16世紀のヴェネツィア派の継承者として認識されることが多く、16世紀のヴェネツィア絵画を特に愛好したアウグスト3世を説得しやすかったという理由がおそらく背景にはあっただろう。事実、アルガロッティは、ティエポロについてはヴェロネーゼの再来であると強調し、18世

紀のヴェネツィア派をひと括りにして宰相ブリュール伯に推挙しており、彼自身もその点を十分認識していただろうと推測される。

結局、アウグスト3世の関係者の関心を同時代画家に向けさせようとするアルガロッティの目論見は、イタリア絵画、とりわけヴェネツィア派を重視する従来の発想を出るものではなかった。加えて、1746年にルネサンス期のイタリア絵画を中心とした100点の作品がモデナから到着すると、これらのヴェネツィア絵画すらも存在感を失い、1765年にはアムステルダムで競売で売却され、ドレスデンの絵画館を飾るには至らなかった⁴¹⁾。イタリアの画家から自国の画家に関心の対象が移動するという意味において、ドレスデンの状況に決定的な変化がもたらされるのは1763年と言ってよい。この年、七年戦争が終結し、ザクセンはプロイセンに対する多額の賠償金ゆえに、以前のような大規模な絵画購入を行う金銭的余裕を失った。さらに同年、イタリア絵画を愛好したアウグスト3世と宰相ブリュール伯が相次いで死去し、それに伴ってドレスデンの美術界を牽引していたハイネケンが版画素描館から撤退した。アウグスト3世の宮廷に招聘されていたイタリア人画家たちは宮廷画家としての職を失い、その大半がドレスデンを離れる。このような状況の中、翌年、クリスティアン・ルートヴィヒ・フォン・ハーゲドルンを総長とし、1648年設立のパリの王立絵画彫刻アカデミーを模倣して組織化された美術アカデミーが、ドレスデンに創設された。同時に、ハーゲドルンには美術コレクションの管理も一任され、王立絵画館の運営は美術アカデミーとの緊密な連携のもとに進められることとなる。アウグスト3世は生前、自国の画家を宮廷画家として登用することはほとんどなかったが、創設された美術アカデミーでは自国の美術を育成する方針が明確化し、規約に各教授は年に最低一名ザクセン出身の学生を入学させるという条件が盛り込まれた⁴²⁾。さらに、パリのサロンに倣い、1765年からは美術アカデミーの教師と学生の成果を公衆に披露する、年に1回のアカデミー展が開始される⁴³⁾。ここに至ってようやく、同時代のドイツ人画家に活動の機会が与えられることになった。19世紀初頭のドレスデンの美術アカデミーで学んだカスパー・ダーヴィッド・フリードリヒの登場は、こうしたコンテキストの中に位置づけられるのである。

結論 ドレスデンの絵画館開設に見る保守性と近代性

以上、18世紀半ばのドレスデン王立絵画館の開設計画について、その近代性に注目しながら概観してきたが、結論として、二つの点を指摘しておきたい。第一に、同時期のパリでの美術の公共性をめぐる議論⁴⁴⁾に影響を受けつつも、実際にはパリよりも早く美術館の一般公開が実現したという点である。その大きな要因として、矛盾するようではあるが、当時のドレスデンの芸術環境が未成熟であったことが挙げられよう。当時芸術の中心地であったパリでは、王立絵画彫刻アカデミーが設立されて久しく、サロンの開催によって批評家や愛好家を含む鑑賞者は急速に拡大しつつあり⁴⁵⁾、それゆえに美術館の一般公開をめ

ぐる議論は大きな盛り上がりを見せ、短期間に収束する気配はなかった。一方、ドレスデンでは、1763年のアウグスト3世の死後、1764年によりやうく美術アカデミーが創設され、これに伴いアカデミー展が1765年に開始される。すなわち、1747年の王立絵画館の開館時点では、美術の公共性という概念はパリと交流を持ったハイネケンを始めとする一部の知識人のみによって共有されていたにすぎず、結果として、彼らが主導した関連事業は比較的迅速に実現に至ったとも考えられる。

第二に、ドレスデンでは、イタリア絵画重視の、流派に偏りのある展示方法が継続され、アルガロッティやハイネケンが目指した美術の歴史を網羅すべき近代的教育施設としての役割を絵画館が十分に果たしえなかったという点である。このような君主依存の傾向は、新たに刊行された複製版画集が依然として君主称揚の形式を踏襲していた点からも、当時根強いものであったことが分かる。君主の恣意性、すなわち嗜好の主張が絵画館に保守的な要素を残し、真に「近代的な」美術館として出発することを阻んだと言することができるだろう。

そして、ここで確認しておきたいのは、ドレスデンの場合、絵画館の一般公開を始めとする美術館行政の近代化が啓蒙主義者としての君主像を喧伝するための政治的プロパガンダであったことだ。すなわち「近代化」を演出する政策が「保守的な」意図によって支えられていたのである。これは、ドレスデンの周縁地域としての事情と分かちがたく結びついた問題であった。

註

- 1) リュクサンプール宮殿の絵画ギャラリーは、ルーヴル美術館の構想の前段階として位置づけられる。この事例については以下に詳しい。Andrew McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*, New York, 1994, pp. 13-48, 205-211; 田中佳「ルーヴル美術館の萌芽—リュクサンプール宮ギャラリーの開設とその機能(1747-1750年)—」、『一橋社会科学』、第1巻、2009年、1-13頁。
- 2) 各地での絵画館創設の動向については以下を参照。Jochen Luckhardt (ed.), *Museen und fürstliche Sammlungen im 18. Jahrhundert*, Braunschweig, 2007; Barbara Marx - Karl-Siegbert Rehberg (eds.), *Sammeln als Institution. Von der fürstlichen Wunderkammer zum Mäzenatentum des Staates*, München - Berlin, 2006, pp. 153-212.
- 3) Helen Watanabe-O'Kelly, *Court Culture in Dresden. From Renaissance to Baroque*, New York, 2002, p. 84. ドレスデンでは1587年にクンストカンマーの最初の作品目録が作成されるが、約1万点の項目のうち、美術作品に該当するのは約150点ときわめて少ない。目録は近年以下に再録。Dirk Syndram - Martina Minning (eds.), *Die kurfürstlich-sächsische Kunstkammer in Dresden. Das Inventar von 1587*, Dresden, 2010.
- 4) ポーランド国王は16世紀以降、候補者の中からシュラフタによる国王自由選挙で決定していた。ポーランド国王としての在位期間は、アウグスト2世は1697-1706年、1709-1733年、アウグスト3世は1733-63年。ザクセン＝ポーランドの二重統治期の宮廷芸術については以下を参照。Werner Schmidt (ed.), *Unter einer Krone. Kunst und Kultur der sächsisch-*

polnischen Union, Bern - Frankfurt, 1997.

- 5) 当時、ドレスデンの美術コレクションはポーランド国王の肩書のもとに保管され、絵画館は「王立ギャラリー-Galerie royale」と呼ばれた。関連出版物のタイトルでも確認できるが（註18、27、32参照）、ポーランドとの同君連合が解消されるアウグスト3世の死後は、「選帝侯のギャラリー-Galerie Electorale」への名称変更が見られる。
- 6) モデナからドレスデンへの売却については、Gerald Heres, "I quadri modenese e la cultura tedesca" in Johannes Winkler (ed.), *La vendita di Dresda, Modena*, 1989, pp. 59-73.
- 7) この建物は第二次世界大戦で大部分が破損し、近年、1856年の改修時の外観をもとに修復された。現在は1856年の改修時の君主であったヨハンの名にちなんで「ヨハンノイム」と呼ばれ、交通博物館として利用されている。
- 8) クネッフェルによる改修については以下を参照。Gernot Klatte, "Vom Stallgebäude zum Johanneum. Baugeschichte und Nutzung seit dem frühen 18. Jahrhundert", *Dresdener Kunstblätter*, 53, 2009, pp. 21-24.
- 9) ベロットのドレスデン時代の景観画群については近年修復後展覧会が開催された。Andreas Henning - Sebastian Oesinghaus - Sabine Bendfeldt (eds.), *Bernardo Bellotto. Der Canaletto-Blick*, Dresden, 2011.
- 10) ノイマルクトと織物会館の建築学的考察については、Stefan Hertzog, *Hauptwache und altes Gewandhaus am Dresdner Neumarkt*, Dresden, 2004. 特に、pp. 32-40では、ベロット作品と、当時の実際の建物の位置に即した作品のモンタージュが比較されており、その違いを視覚的に確認できる。なお、近年、第2次世界大戦後のドレスデンの景観に関する議論の中で、ベロット作品に描かれた形での織物会館の再建を求める動きがあることは非常に興味深い。
- 11) 近年はこの時期の作品展示の再構成が試みられている。Tristan Weddingen, "Ein Modell für die Geschichte der Kunst. Die Hängungen der Dresdener Gemäldegalerie zwischen 1747 und 1856", *Dresdener Kunstblätter*, 53, 2009, pp. 44-58.
- 12) 当時の額縁については、Christoph Schölzel, "Die Dresdener Galerierahmen. Geschichte, Technik, Restaurierung", in Christoph Schölzel (ed.), *Die blendenden Rahmen. Der Dresdener Galerierahmen*, Dresden, 2005, pp. 13-40.
- 13) Pietro Guarienti, *Catalogo delli quadri, che sono nel Gabinetto di sua Maestà*, Dresden, 1747-1750. 目録は以下に再録。Henri de Riedematten et al., "Pietro Maria Guarientis „Catalogo“ der Dresdener Gemäldegalerie von 1750", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 29, 2004, pp. 105-141.
- 14) この時期、グアリエンティは作品展示のみならず絵画購入についても担当しており、アウグスト3世すらも彼の判断に耳を傾けたとされ、ドレスデン宮廷において圧倒的権限を持っていたと言える。Marina Magrini, "Pietro Maria Guarienti: un Profilo", *Arte*, 7, 1993, p. 184.
- 15) Gregor J. M. Weber, "Il nucleo pittorico estense nella Galleria di Dresda negli anni 1746-1765. Scelta, esposizione e ricezione dei dipinti", in Jadranka Bentioni (ed.), *Sovrani passioni*, Milano, 1998, p. 130.
- 16) ド・ピールは "contraste" という言葉によって説明している。Roger de Piles, *Cours de*

peinture par principes, Paris, 1708.

- 17) 例えば、第一室の西壁面では、ティツィアーノの色彩とブッサンの素描を比較鑑賞できるような展示が行われている。McClellan, *op. cit.*, p. 205. リュクスンブルグ宮殿の展示全体の再構成についても同書を参照のこと。
- 18) この年の展示の詳細は、1765年に出版される絵画館最初のカatalogueに記述される。Johann A. Riedel - Christian F. Wenzel, *Catalogue des tableaux de la Galerie Electorale à Dresde*, Dresden, 1765.
- 19) ラファエッロのオリジナル作品の購入はアウグスト3世にとっての長年の願望であり、代理人たちは作品を求めて奔走した。Kartin Wohlfarth, "Die Gemäldeerwerbungen von August III. in Venedig. Die venezianischen Kunstagenten Antonio Maria Zanetti d. Ä. und Giovanni Pietro Minelli", in Barbara Marx - Andrea Henning (eds.), *Venedig - Dresden. Begegnung zweiter Kulturstädte*, Dresden, 2010, pp. 283-285. なお、ドレスデンにおける《システィナの聖母》の受容については、Andreas Henning (ed.), *Die Sixtinische Madonna, Raffaels Kultbild wird 500*, München, 2012.
- 20) Weddingen, *op. cit.*, p. 49. 実際、当時人気が高かったのは《羊飼いの礼拝》の方であったことは、この時期の絵画館の訪問者の記述等からも窺われる。例えば、Thomas Nugent, *The Grand Tour. A Journey through the Netherlands, Germany, Italy and France*, vol. 2, (1756), London, 2004, p. 263では、絵画館について、同作品を最初に挙げて記述している。なお、ドレスデンにおける同作品の受容の歴史については、Gregor J. M. Weber, "Ein Ehrenplatz in Dresden. „Die Heilige Nacht“ Correggios 1746 bis 1816" in Birgit Kloppenburg - Gregor J. M. Weber, *La famosissima Notte! Correggios Gemälde "Die Heilige Nacht" und seine Wirkungsgeschichte*, Emsdetten - Dresden, 2000, pp. 45-58.
- 21) ドレスデンの宮廷芸術とヴィンケルマン派との対立については、拙論「ベルナルド・ベロット作《ヴェネツィアのプロクラトーレの衣装を着た自画像》に関する一考察—対作品《神殿から商人たちを追い払うキリスト》との関係から—」、『美術史』第52号、2011年、296-312頁。
- 22) 絵画館で模写を行っていたドレスデンの美術アカデミーの学生コンラッド・ゲスナーの1784-1785年の書簡による。Salomon - Conrad Gessners, *Salomon Gessners Briefwechsel mit seiner Sohne*, Bern - Zürich, 1801, pp. 31, 88, 133. 一般の鑑賞と模写が許可される時間帯は一致していたと考えられるが、開館時期は若干ずれていたかもしれない。1784年10月10日の書簡では、その年は模写のできる期間が終了したことが述べられているが、一般的な鑑賞についてはその後も可能であるとも記されているため。
- 23) Staatsarchiv Dresden, Loc. 308.
- 24) Gerald Heres, *Dresdener Kunstsammlungen im 18. Jahrhundert*, Leipzig, 1991, p. 159. 例えば、ヴィンケルマンは1752年に絵画館を訪れ、草稿「ドレスデン絵画館の傑出した絵画に関する記述」("Beschreibung der vorzüglichsten Gemälde der Dresdner Gallerie" (1752) in *Kleine Schriften, Vorreden, Entwürfe*, Berlin - New York, 2002, pp. 1-12) を執筆したが、この時期彼の入館記録は存在しない。おそらく彼は、友人で当時の絵画館監査官ヨハン・アントン・リーデルに伴われて入館したものと推測される。
- 25) 主祭壇画用の下絵として制作された同作品は候補の一つであった。最終的にはこの作品ではなく、メングスの別の作品《キリストの復活》が選ばれた。

- 26) 17世紀後半からのヨーロッパの美術コレクションの複製版画集については、Astrid Bähr, *Repräsentieren, bewahren, belehren: Galeriewerk (1660-1800)*, Hildesheim- Zürich - New York, 2009.
- 27) Carl Heinrich von Heinecken, *Recueil d'estampes d'après les plus celebres tableaux de la Galerie Royale de Dresde*, Dresden, vol. 1 (1753), vol. 2 (1757). なお、第3巻は1世紀を経て1870年に出版されており、その際には2巻までと違い、ドイツ絵画を中心としたイタリア絵画以外の作品が多く選定されている。
- 28) 美術カタログの記述方法の推移については、島本浣『美術カタログ論—記録・記憶・言説』三元社、2005年に詳しい。
- 29) Pierre Crozat, *Recueil d'estampes*, Paris, vol. 1 (1729), vol. 2 (1742).
- 30) Christian Dittrich, "Heinecken und Mariette. Eine Untersuchung zur Erwerbspolitik des Dresdener Kupferstich-Kabinettes im zweiten Drittel des 18. Jahrhunderts", *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Dresden*, 13, 1981, pp. 43-66.
- 31) Heinecken, *op. cit.*, vol. 1, Avertissement.
- 32) Raymond Leplat, *Recueil des marbres antiques qui se trouvent dans la Galerie du Roy de Pologne à Dresden*, Dresden, 1733.
- 33) Riedel - Wenzel, *op. cit.*, p. 2.
- 34) このように、絵画館に所蔵されるルネサンス期の絵画を着想源として新たな作品が制作されることはままあった。第3章のメングスの作例も参照のこと。なお、ロターリによる模倣については、J. M. Gregor Weber, *Pietro Graf Rotari in Dresden: ein italienischer Maler am Hof König Augusts III*, Dresden, 1999. なお、同作品は第二次世界大戦で焼失した。
- 35) フランスは例外であったと言え、リュクサンブール宮殿の絵画ギャラリーでは、フランスの同時代画家の作品が集めて展示されている。田中前掲論文、6-9頁。
- 36) アルガロッティによる絵画購入については、H. Posse, "Die Briefe des Grafen Francesco Algarotti an den sächsischen Hof und seine Bilderkäufe für die Dresdener Gemäldegalerie 1743-1747", *Jahrbuch der Preußischen Kunstsammlungen*, 52, 1931, pp. 1-73に詳しい。
- 37) Francesco Algarotti, "Progetto per ridurre a compimento il Regio Museo di Dresda presentato in Hubertsbourg alla R. M. di Augusto III. Re di Polonia il dì 28. ottobre 1742", in *Opere*, vol. 8, Venezia, 1792, pp. 353-374.
- 38) *Ibid.*, p. 362.
- 39) 翌年1743年8月9日に、各画家に委嘱する主題一覧が作成された。Francesco Algarotti, "Argomenti di quadri dati a dipingere a' più celebri pittori moderni, per la R. Galleria di Dresda", in *Opere*, vol. 8, Venezia, 1792, pp. 375-388.
- 40) Algarotti, "Progetto per ridurre ...", pp. 366-371. 当初アルガロッティはローマ、ボローニャ、ナポリなど様々な流派から計10人の画家を推薦していた。
- 41) アムステルダム競売によりオリジナルは散逸したが、下絵、コピーあるいはレプリカの類が現存しており、ピアツェッタ作品を除き、大まかな図像については把握されている。その詳細な情報は、Valentina Ciancio, "Francesco Algarotti und die Galerie der modernen Maler am Hof von Dresden (1742-1746)", in Hans Schumacher - Brunhilde

Wehinger (eds.), *Francesco Algarotti. Ein philosophischer Hofmann im Jahrhundert der Aufklärung*, Hannover, 2009, pp. 156-157.

- 42) Marianne Prause, *Die Kataloge der Dresdner Akademie - Ausstellungen 1801-1850*, Berlin, 1975, p. 7.
- 43) ドレスデンの初期の美術アカデミー展については不明点も多く、今後の研究が待たれる。以下を参照のこと。Moriz Wiessner, *Die Akademie der bildenden Künste zu Dresden. Von ihrer Gründung 1764 bis zum Tode V. Hagedorn's 1780*, Dresden, 1864, pp. 81-82.
- 44) この時期のパリにおける美術の公共性をめぐる論争については、Eva Kernbauer, *Der Platz des Publikums. Modelle für Kunstöffentlichkeit im 18. Jahrhundert*, Köln, 2010.
- 45) パリにおけるサロンと美術愛好家の関わりについては、Donald Posner, "Concering the Mechanical Parts of Painting and Artistic Culture of Seventeenth-Century France", *The Art Bulletin*, 75, 1993, pp. 583-598.

[附記]

本稿は、研究プロジェクト「現代社会の中の芸術—複眼的視点から芸術を考える」の2011年度第3回講演会（2011年10月27日）の内容を纏めたものです。同研究プロジェクトメンバーの大野芳材先生、田中佳先生をはじめ、諸先生方から貴重なご意見を賜りました。さらに、九州大学名誉教授萩島哲先生には、建築学の分野に関する貴重な情報を頂きました。ここに記して心より御礼申し上げます。なお、本稿は平成23年度日本学術振興会特別研究員としての研究成果の一部です。

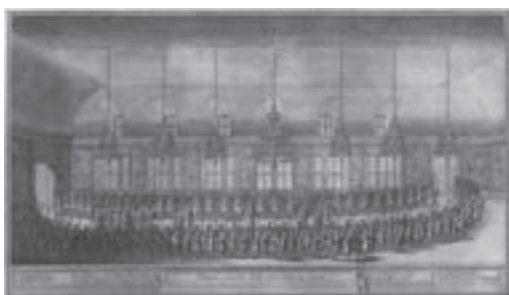


図1 アントワーン・アヴリーヌ《1719年の選帝候公子夫妻の婚礼祝典、ドレスデン城大広間にて》1719年、エングレーヴィング、ドレスデン、版画素描館



図2 コレッジョ《羊飼いの礼拝（聖夜）》1522-30年、油彩、ポプラ材、256×188cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館



図3 旧ドレスデン王立絵画館（現交通博物館）、2012年夏、筆者撮影



図5 ベルナルド・ペロット《ユーデンホフから見たドレスデンのノイマルクトの眺め》1748年、油彩、カンヴァス、136×236cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館



図4 絵画館外観『ドレスデンの王立ギャラリーのいとも名高き絵画に基づいた版画選集』第2巻、1757年

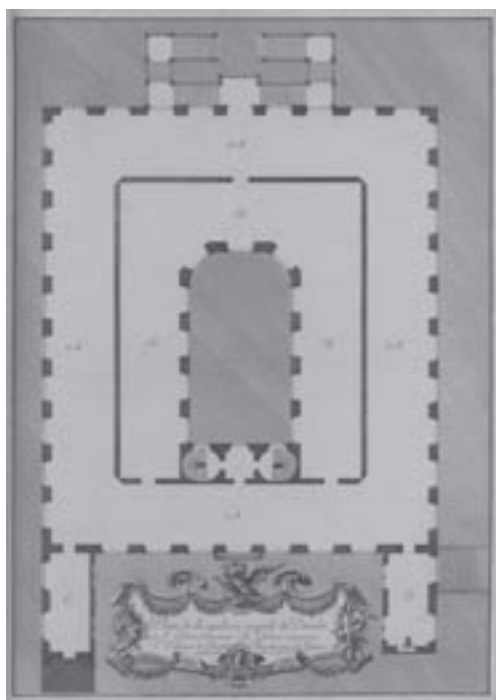


図6 絵画館内の見取り図『ドレスデンの王立ギャラリーのいとも名高き絵画に基づいた版画選集』第1巻、1753年



図7 作者不詳《ユーデンホフの絵画ギャラリー》1830年、エッチング、198×250cm、ドレスデン、版画素描館



図8 コレッジョ《聖母と聖ゲオルギウス》1530-32年、油彩、ポプラ材、285×190cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館



図9 ヨース・ファン・クレーフエ《東方三博士の礼拝》1525年頃、油彩、オーク板、215×185cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館



図10 ラファエッロ《システィナの聖母》1512/13年、油彩、カンヴァス、269.5×201cm、ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館



図11 アントン・ラファエロ・メングス《羊飼いの礼拝》1751年、油彩、カンヴァス、142×73cm、オーベルストドルフ、洗礼者聖ヨハネ教区教会



図12 『ドレスデンの王立ギャラリーのいとも名高き絵画に基づいた版画選集』第1巻、1753年、表紙



図13 コレッジョ《羊飼いの礼拝》作品解説、『ドレスデンの王立ギャラリーのいとも名高き絵画に基づいた版画選集』第2巻、1757年



図14 マルティン・ベルニゲロート《アウグスト2世の肖像》(アンナ・マリア・ヴェルナーに基づく)、『ドレスデンのポーランド国王のギャラリーに置かれた古代大理石選集』1733年



図15 ジャン＝ジョゼフ・バレシュール《アウグスト3世の肖像》(イアサント・リゴーに基づく)、『ドレスデン王立ギャラリーのいとも名高き選集』第1巻、1753年



図16 『ドレスデンの選帝侯のギャラリーの絵画カタログ』1765年



図17 ピエトロ・ロターリ《エジプト逃避途上の休息》1752-54年、油彩、カンヴァス、旧ドレスデン、アルテ・マイスター絵画館、1945年消失



図18 ジョヴァンニ・バッティスタ・ピットーニ《イエルサレムの神殿を掠奪するクルサッス》油彩、カンヴァス、54×72cm、ヴェネツィア、アカデミア美術館

Establishment of the Royal Picture Gallery in Dresden :Toward the Modern Museum

Fumio KANAZAWA

The modern museum originated in the Musée du Louvre in Paris, where the royal art collection was opened to the public in 1793. However, similar projects were undertaken in other parts of Europe during the course of the 18th century, of which the Royal Picture Gallery in Dresden, established in 1747, is one of the most important examples, both in terms of the scale of its picture collection and in terms of the overall project. This paper focuses on the establishment of the picture gallery in mid-eighteenth century Dresden, outlining the project in terms of its modern aspects.

Through consideration of (1) the picture gallery as exhibition space, (2) the installation of the works, (3) the utilization of the gallery, (4) the related publications and (5) the gallery's relationship to contemporary paintings, we reach the conclusion that the art administration in Dresden had a dual character: innovative as well as conservative. This duality stands in clear contrast to the case of Paris, and may be partly owing to the peculiar cultural environment in Dresden, as a marginal location.

Keywords : Dresden Royal Gallery, Augustus II, Augustus III, art collection, installation
