

リヒテンシュタイン 華麗なる侯爵家の秘宝

[展覧会カタログ]

編集:

国立新美術館
東映事業推進部
朝日新聞社企画事業本部文化事業部

執筆:

ヨハン・クラフトナー (リヒテンシュタイン侯爵家コレクション・ディレクター)
アレクサンドラ・ハンツル (リヒテンシュタイン侯爵家コレクション・副ディレクター兼学芸員)
アルトゥル・シュテークマン (リヒテンシュタイン侯爵家コレクション・資料係)
ブリギッテ・ラクナー (リヒテンシュタイン侯爵家コレクション・レジストラ)
ミヒャエル・シュヴェラー (リヒテンシュタイン侯爵家コレクション・レジストラ)
千足伸行 (成城大学名誉教授)
森 洋子 (明治大学名誉教授)
宮島綾子 (国立新美術館主任研究員)

翻訳(五十音順):

奥野克仁 (高知県立美術館学芸員)
河合哲夫
長屋光枝 (国立新美術館主任研究員)
松井隆夫
松下ゆう子

翻訳協力:

小川紀久子

編集協力:

岩田高明
久保田有寿 (国立新美術館インターン)
佐藤弥生 (国立新美術館インターン)

デザイン:

梯 耕治

制作:

印象社

印刷:

大日本印刷

発行:

朝日新聞社、東映 ©2012-2013

Masterworks from the Collections of the Prince of Liechtenstein

[Exhibition Catalogue]

Edited by:

The National Art Center, Tokyo
Toei Company, Ltd., Development & Promotion Planning Division
The Asahi Shimbun, Cultural Projects Department

Text by:

Johann Kräftner (Director, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections)
Alexandra Hanzl (Deputy Director/Curator, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections)
Arthur Stögmann (Archive and Library, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections)
Brigitte Lackner (Registrar, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections)
Michael Schweller (Registrar, LIECHTENSTEIN. The Princely Collections)
Nobuyuki Senzoku (Professor Emeritus, Seijo University)
Yoko Mori (Professor Emerita, Meiji University)
Ayako Miyajima (Curator, The National Art Center, Tokyo)

Translated by:

Katsuhito Okuno (Curator, The Museum of Art, Kochi)
Tetsuo Kawai
Mitsue Nagaya (Curator, The National Art Center, Tokyo)
Takao Matsui
Yuko Matsushita

Translation Assistance by:

Kikuko Ogawa

Editorial Assistance by:

Takaaki Iwata
Azu Kubota (Intern, The National Art Center, Tokyo)
Yayoi Sato (Intern, The National Art Center, Tokyo)

Designed by:

Koji Kakehashi

Produced by:

Insho-sha Co., Ltd.

Printed by:

Dai Nippon Printing Co., Ltd.

Published by:

The Asahi Shimbun / Toei Company ©2012-2013

写真提供/Photo Credit

特にクレジットの記載がないすべての画像についてはリヒテンシュタイン侯爵家コレクションより提供を受けた。

©LIECHTENSTEIN, The Princely Collections, Vaduz-Vienna

リヒテンシュタイン侯爵家コレクションの2人の偉大な立役者 —カール・オイゼビウス侯とヨハン・アダム・アンドレアス1世侯

Two Prominent Figures in the Formation of the Princely Collections:
Karl Eusebius and Johann Adam Andreas I von Liechtenstein

森 洋子

明治大学名誉教授

はじめに

1927年、アドルフ・クロンフェルトが出版した『ウィーンのリヒテンシュタイン侯の絵画ギャラリー』*¹⁾は2,303点の絵画作品を列挙し、多くの作品に短い解説を付した、本格的なカタログである(同書は評判のコレクション・ガイドとして、同年すぐに再版された)。著者は冒頭でこう述べている。「ドイツの著名な美術の専門家ヴィルヘルム・フォン・ボーデによれば、リヒテンシュタイン侯爵家絵画ギャラリー [訳註:作品が公開されていた「夏の離宮」]はドイツの個人コレクションの中でも比類のないものである。いやそれ以上で、世界でも最も美しく、豊かな個人コレクションといえる」*²⁾。

リヒテンシュタイン家の美術コレクションを築く財力の歴史はおおよそ14世紀ヨハン・フォン・リヒテンシュタイン1世(1397年没)に遡ることができよう。彼は1368年から94年までオーストリア公アルブレヒト3世の宮廷長官として活躍。モラヴィア(現チェコ共和国の東部)からティロルにかけて30以上の城、町、地所を取得した。それらはミステルバッハ(1384年)、ラーベンスブルク(1385年)、フェルツベルク(1389-91年)での広大な土地であった*³⁾。彼は美術コレクターとしては知られていないが、おそらく、質の高い美術品を収集し、それらを数々の城に飾ったことは容易に推測される。その後、リヒテンシュタイン家の諸侯たちは芸術や文化に積極的な関心を抱き、一族の重要な伝統として美術品を収集し、子孫に残してきた。とりわけ17、18世紀のバロックの諸侯たちは財産の拡充と芸術の保護とのバランスこそ、彼らのステータス・シンボルと考えてきた。元リヒテンシュタイン侯爵家コレクション館長のラインホルト・パウムシュタルクは諸侯たちによる、美術品の収集・収蔵・展示のための宮殿や城への情熱をこう述べている。「この時代、建築は(高位の身分の)威厳を表明する意味深いシンボルともなった。特に宮殿建築の場合、施主の身分、人格性、趣向を明確に反映しているのも事実である」*⁴⁾。

こうした観点からリヒテンシュタイン侯爵家コレクションの歴史を展望すると、なによりも創設者カール1世侯(1569-1627)の名を挙げなければならないだろう。カール1世侯については本カタログのクレフトナー氏の論稿「ある侯爵家の収集史」にも言及されているが、神聖ローマ皇帝ルドルフ2世がそのコレクションの内容に多大な関心を抱き、顧問官をカール1世侯の宮殿に派遣し、報告させるほどの高い水準だった*⁵⁾。

本稿では、侯爵家コレクションに貢献し、その黄金時代を築いた2人の侯爵をとりあげてみたい。コレクションの事実上の拡大者カール・オイゼビウス侯とそれをさらに飛躍的に発展させた息子ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯である。彼らの熱烈な建築熱、確固たる信念をもった美術品収集活動こそ、今日、侯爵家コレクションの世界的な名声に寄与しているといえよう。

カール・オイゼビウス侯(1611-1684、在位1627-1684)

カール・オイゼビウス侯(fig.1)の生き方はその先祖や子孫たちとはかなり異なっていた。例えば、父カール1世侯は皇帝ルドルフ2世の枢密顧問官および最高宮廷長官に就任している。傍系(カール1世の弟の子孫)ヨーゼフ・ヴェンツェル侯(1696-1772)は軍人、大使になった。しかしカール・オイゼビウス侯はこうした名誉ある公的な役職には関心が薄く、生涯をかけてリヒテンシュタイン家の領地の管理と財産の拡大に献身し、美しい宮殿や城館の建設と美術品購入に力を尽くした。56歳の時(1667年)、皇帝レオポルト1世からモラヴィア辺境伯領行政長官に任命される可能性もあった。だがそれを辞退したのも、健康上の理由とともに、役職に伴う責任と課題さらに宮廷行事の莫大な出費よりは、自分の領地の管理、世界的な名馬の飼育、美術品の収集にエネルギーを費やしたいと思ったからである。

カール・オイゼビウス侯の生涯を展望してみよう。彼は子供時代、ウィーンで育ち、1622年から25年にかけて、両親の住むアイスグルupp(現チェコ、レドニツェ)で従弟ハルトマン(1613-86)と過ごした。14歳で母(1625年6月没)、15歳半で父カール1世侯(1627年2月没)を失う。度重なるスウェーデン軍の侵攻で避難する以外、主としてフェルツベルク城に居住する。12歳から家庭教師による本格的なプリンス教育を受け、文法、修辞学、論理学、詩学を学ぶ。また宮廷人としての社交のためにダンス、乗馬、フェンシング、射撃を身につける。18歳の時、諸外国へグランド・ツアーに出かける。フランクフルトなどドイツを旅し、ブリュッセルに1年以上滞在。アントワープなどネーデルラントの都市を訪れ、フランドル絵画の魅力を知る。パリで半年間、宮廷生活を味わう。その後、イタリア旅行の予定だっ



fig.1
作者不詳(カール・オイゼビウス侯の肖像)
1640年頃、油彩、
リヒテンシュタイン侯爵家コレクション



fig.2
グオルク・マティアス・フィッシャー(フェルツベルク城の外観) 1672年、エンブレイヴィング、
リヒテンシュタイン侯爵家コレクション

だが、ペストの蔓延のため、断念する。だが4年後の1635年の晩秋、イタリア旅行が実現し、ヴェネツィア、ミラノ、ジェノヴァ、ポーロニア、フィレンツェ、ローマ、ナポリなど合わせて1年数ヶ月滞在。壮大な建築や美術品の傑作に会い、ファッション・センスを学び、佳肴で一級の味覚を養う。1636年に帰国後、ヤーコブ・クーン・フォン・ベラジ伯から1638年、25万グルデンで南モラヴィアのルンデンプルクの領地を購入。マルガリータ・マリア・テレジア(スペインのフェリペ4世の長女)の誕生祝い、ボヘミアの女王となるエレオノーレ・ゴンザーガの戴冠式に出席するなど、貴族としての活動も続く。寄進活動にも熱心で、フェルツベルクの教区聖堂の建設(1631-71年)、トロッパウのイエズス会のコレジヨ(1642年)やリッタウの養老院(1655年)の建設を管理した。

カール・オイゼビウス侯はモラヴィアのアイスグルッパやフェルツベルクの城(fig.2)を改築し、造園や噴水の芸術性に力をいれた。厩舎も作り、立派な種馬を飼育した(cat.7)。こうした成果は貴族たちの評判となり、皇帝をはじめ、大貴族の訪問をたびたび受けることになる。アイスグルッパ城には皇帝レオポルト1世と皇妃マルガリータ・マリア・テレジアが訪問、フェルツベルク城にはバイエルンのマクシミリアン・エマヌエル2世選帝侯らが訪れた(ただしフェルツベルクの正面は18世紀初期の大々的な改築でかなり変わってしまった)^{*6}。カール・オイゼビウス侯は父が1620年に着工した建物を皇帝の居城に引けを取らない立派なモニュメントに完成させた。とりわけこの城の美術品を火災から守るため、1654年、ある展示室の木造の天井を耐火性の強い石造の穹窿天井に改築した。さらに絵画と彫刻は別々の部屋に展示すべきという信念について、こう述べている。「美的見識のある君侯や紳士は何人も彫像用の特別の展示室を持たねばならない、つまりひとつの部屋に絵画、別の部屋に彫像という意味である」^{*7}。つまり絵画と彫刻の固有の価値をそれぞれの展示室で引き立てようとした。だが彼の考えは後継者たちに理解されず、後述するように、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯の時代以降、絵画と彫刻さらに美術工芸品、家具も同室に置かれ、総合芸術としての展示となっている。

カール・オイゼビウス侯には娘が4人いたが、後継者となる息子はヨハン・アダム・アンドレアス1世ひとりだった。ほかにも6人の男女の子供が生まれたが、いずれも夭折した。そのため彼の生涯の一大事業は唯一の息子ヨハン・アダム・アンドレアス1世および子孫のために数冊の書物を著述することだった(本カタログのクレフトナー論稿参照)。その中で最も重要な『建築の書』には城の建築、修復、美術品収集の心得などが書かれていた。執筆の時期は1670-80年代と推定され^{*8}、手稿の形式で373頁に及ぶ

が、綴じられた冊子ではなかった。そこには、建築施主でアマチュア建築家、美術品収集家としての長年の経験が記されていた。注目すべき主張のひとつは、一族の名声の後世に伝えるために、「お金というのは美しいモニュメントを残すためにある」、あるいは「稀有で良質で、美しく、高貴なものに経費を使うことは素晴らしいことで、称賛に値する。こうしたものは、偉大かつ崇高な記念として永遠に残るだろう。だが価値のない、不完全なものにお金を投げ捨てることは愚かなことだ」^{*9}という言葉である。これはまさしく後世のリヒテンシュタイン家の統治者たちへの父訓(monita paterna)となった。さらに絵画は城の壁の装飾だけではなく、その価値と意味を正当に見せるべく、複数の長い部屋すなわち「芸術の間」において展示すべきである、と主張した。つまり貴重で価値ある作品を購入する際、その費用や労力を決して惜しんではいけないこと、金は誰だって持っているが、第一級の作品はいつもあるわけではない、といった助言である^{*10}。彼はイタリア絵画に対し、特別な愛着と高い評価をもっていた。「特にイタリアでは最高に稀有なものが見いだされ、ここにはそうしたものがキリスト教徒のどの国よりも多くある。同国にはもっとも有名な画家たちによる古い、優れた絵画があり、それに対し、高く、大なる価値が与えられている。時には一点の人物画に数千ローネの値がついている」^{*11}。こうしてカール・オイゼビウス侯は第一にイタリア絵画、続いてオランダ、イギリス、フランス、スペイン絵画の順に評価していた。カール・オイゼビウス侯の美術コレクションへの情熱を知って、つねに多くの画家や画商たちが侯爵との取引を望んだ。画家の場合、自分の作品だけでなく、所蔵している他の作品をも提供した。彼の収集のコンセプトは以下にまとめられる。本物のプリンスは真の鑑識家でなければならず、美しいもの、荘厳なもの、稀有なもの、芸術的なものを評価し、愛し、求め、取得しなければならない。その出費で永遠の記念を残すことが大切だ^{*12}。

カール・オイゼビウス侯は購入した作品の裏に、画家と画商の名前、値段、購入年月などのメモを丁寧に記録させた。例えば「1666年12月3日、ウィーンで2点の作品を11フローリンで購入」と記すだけで、画家名や主題のない場合もあれば、「1666年12月10日、ウィーンの画家ゴットフリート・リバルト、花の絵2点、30フローリン」と少し詳しく記載される時もあった^{*13}。

カール・オイゼビウス侯およびヨハン・アダム・アンドレアス1世侯の収集活動に重要な役割を演じたのはウィーン在住のアントウェルペン出身アレクサンドル、ウィレム・フォルホント兄弟だった。とりわけウィレムは歴史画や風景画を専門とする画家であったので、作品選定の目は光っていた。彼らはアントウェルペンの本店から数多くのネーデルラント絵画をウィーンにもたらし、カール・オイゼビウス侯に提供した。例えば、1643年12月、ウィーンのフォルホント商会が見立てた作品の明細書にはルーカス・ファン・レイデンの《東方三博士の礼拝》、ヨース・ファン・クレーフェの《聖母子》、マルテン・デ・フォスの《キリスト磔刑図》などがある。これらのうち、ファン・レイデンが購入されている。当時、ピーテル・ブリューゲルと見なされた《死の勝利》(今日では孫ヤン・ブリューゲル2世に帰属)も一緒にフォルホント商会から入手した(本カタログの筆者のコラム「ブリューゲルと一族の画家たち」参照)。

ヴィクトール・フライシャーの『リヒテンシュタイン侯カール・オイゼビウス—建築施主、美術収集家』(1910年)^{*14}にもカール・オイゼビウス侯と画商フォルホント兄弟の具体的な関係が詳しく記述されている。その数は1674年に4点、翌年は51点オファーしたうち、カール・オイゼビウス侯は23点購入した。1675年に29点、76年には24点購入といった数となる。つまりカール・オイゼビウス侯は画商がオファーした作品をプロ級の鑑賞眼で自





fig.3
ジョヴァンニ・フランチェスコ・スジーニ《ファルネーゼのヘラクレス》、古代彫刻に基づく、17世紀第2四半期、ブロンズ、リヒテンシュタイン侯爵家コレクション



fig.4
ジョヴァンニ・フランチェスコ・スジーニ《キュービッドを刺すヴィーナス》1638年、ブロンズ、リヒテンシュタイン侯爵家コレクション



fig.5
作者不詳《ある男の肖像》1456年、油彩、リヒテンシュタイン侯爵家コレクション



fig.6
レオナルド・ダ・ヴィンチ《ジネプロ・デ・ベンチの肖像》1474-76年頃、油彩、ワシントン・ナショナル・ギャラリー ©Erich Lessing/PPS

ら厳しく選画していた。1676年27点の購入作品のリストに「ハンス・ブリーゲル (Hans Bruegel) の風景画1点」*15)があるが、これはヤン・ブリューゲルの風景画であろう。この年、ダーフィット・テニールス2世の《奏楽する農民》(1650年頃)を購入したが、オーストリア大公レオポルト・ヴィルヘルムのコレクションから入手している。しかしカール・オイゼビウス侯は必ずしもいつも購入代金を支払ったわけではなく、画商に借用証を渡し、後日、息子のヨハン・アダム・アンドレアス1世侯が支払ったこともあった*16)。

カール・オイゼビウス侯の彫刻作品についての知識や美意識も特筆しなければならない。彼は特に古代ギリシャ、ローマの大理石彫刻を高く評価していた。しかし大理石は非常に壊れやすく、移送上のリスクが高いため、優れた作家にブロンズでコピーを作らせた。ブロンズ彫刻の場合、非凡な技法で赤金色や赤褐色の表面仕上げ(色付け)により、美しい色合いの金属の光沢が内部から放たれる。彼が選んだのはイタリア人ジョヴァンニ・フランチェスコ・スジーニで、フィレンツェのメディチ家に仕えたジャンボローニャの重要な共同制作者であった。スジーニはカール・オイゼビウス侯の依頼で、古代古典ギリシャのリュシポスの名作《ファルネーゼのヘラクレス》(fig.3)やヘレニズム時代の《ラオコーン》、16世紀のジャンボローニャ

の《サピニの女の略奪》に基づくブロンズのコピーを制作した。これらは縮小サイズのブロンズに鋳造されている。また自身のオリジナル作品《キュービッドを刺すヴィーナス》(fig.4)や《キュービッドの矢を焼くヴィーナス》なども同侯に購入してもらった。しかしほかに17世紀のマニエリスムの巨匠フランソワ・デュケノワの《アポロンとキュービッド》と《メルクリウス》2点が同時に買い上げられた。

このほかにもカール・オイゼビウス侯は「侯子の教育」、《(種)馬の飼育法》などを著した。当時は一流の種馬を所有し、それらを飼育する立派な厩舎を持つことも大貴族のステータス・シンボルとなった。カール・オイゼビウス侯は当時、アイスグループ(cat.7)、ボヘミア(現チェコの西・中部)のシュヴァルツコステレツにさまざまな血統をもつ120頭の種馬を飼育していた(実はリヒテンシュタイン侯爵家の名馬の評判はすでにオイゼビウスの父カール1世時代に遡って言及しなければならないのだが)。

2004年から2011年までウィーンで開館していたリヒテンシュタイン美術館(現在、侯爵家コレクションを展示するリヒテンシュタイン宮殿として公開)の館長ヨハン・クレプトナーは改築時の主任建築家であったが、開館時に『ウィーン、リヒテンシュタイン美術館コレクション』*17)を出版した。このカタログの特色は掲載図版の作品がどの侯爵の時代に購入されたかという来歴を明示し、1985年のニューヨーク展以来の新たな研究、例えば、作品の帰属についての再検討や作品の新しい解釈などを加えている点である。さらに現侯爵ハンス・アダム2世時代の注目すべき数多くの購入作品の情報も得られる*18)。では以下、新カタログに従い、カール・オイゼビウス侯が購入した代表作について述べてみよう。

《ある男の肖像》(1456年、fig.5)は以前、ヤン・ファン・エイクの子孫パルテミ・ファン・エイクに帰属されたこ

ともあったが、現在は「フランスの逸名の画家」と解されている。この作品は2006年、リヒテンシュタイン侯爵家コレクションとバーゼルツェル美術館の所蔵作品による「初期の肖像画展」(会場はバーゼルの同美術館)の表紙を飾った*19)。顔の輪郭、骨格、耳の形の写実的な相貌表現、モデルの性格や人格性を透視できるような迫真性はデューラーの先行作品といえよう。

カール・オイゼビウス侯の購入かどうかは立証されていないが、彼の時代に所蔵された最大のイタリア絵画はレオナルド・ダ・ヴィンチの《ジネプロ・デ・ベンチの肖像》(1474-76年頃、fig.6)である。画家がまだ20代前半に制作した、この肖像画は熟年期の《モナ・リザ》(1503-06年頃)の先行作品としても注目される。しかしこの作品は第2次世界大戦で、多くの不動産を失った後、やむを得ず、1967年、ワシントンのナショナル・ギャラリーに売却されている。

カール・オイゼビウス侯が1643以前に購入したルーベンスの祭壇画《聖母被昇天》(1637年頃、fig.8)は侯爵家に現存する記念碑的な作品の1点といえよう。高さ5メートルのこの大作はブリュッセルのカルトゥジオ会の聖堂の主祭壇用に制作されたが、カール・オイゼビウス侯が入手した(そのため、ブリュッセルの聖堂にはコピーが置かれたらしい)。前述のように、彼は1631年



fig.7
ペーテル・パウル・ルーベンス、祭壇画《聖母被昇天》(下絵)
1636-37年頃、油彩、ニューヘイヴン、イェール大学アート・ギャラリー
©Yale University Art Gallery, Gift of Henry Sage Goodwin



fig.8
ペーテル・パウル・ルーベンス、祭壇画《聖母被昇天》
1637年頃、油彩、リヒテンシュタイン侯爵家コレクション

以降、フェルツベルクの教区聖堂の建設に関わっているが、1638年の穹窿天井の崩壊という事故や建築費用の問題などがあり、1671年によりややく完成させた。《聖母被昇天》は1764年までこの聖堂の主祭壇画を飾っていた²⁰⁾。ルーベンスはすでに20年以上前から「聖母被昇天」を主題とする祭壇画を複数、制作した。だがこの作品はルーベンスの没年の約3年前、すでにかなり病気がちの画家が渾身を込めて、自らの「魂の救済」を聖母に託すかのように、深い霊的な感動をもって表現した。ルーベンスの下絵(fig.7)を見ると、聖母の内部からの神秘的な輝きや一体化した使徒たちの動静とともに、聖母の軽やかな飛翔とその瞬時性が新たに構想されたことが分かる²¹⁾。

以上、カール・オイゼビウス侯の生涯の活動を展望してみると、彼は侯爵家コレクションを世界的な名声へと導いた最も重要な侯爵のひとりであり、まさしく「バロックの君侯の鑑」ともいべき存在だったといえよう。

本展ではオイゼビウス侯の購入した作品として、《カール・オイゼビウス・リヒテンシュタイン侯の葉文様入り蓋付き壺》(cat.77)とピーテル・ブリューゲルの《盲人の寓話》をコピーしたルーカス・ファン・ファルケンボルフの作品(cat.30)が展示されている(筆者のコラムを参照)。同侯は後者の作品をウィーン在住の帝室出入りの商人で、「フランス仕立て屋」の異名をもつペーテル・ブジンから購入した。ブジンはかなりの美術品を同侯爵と取引していた。

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯(1657-1712、在位1684-1712)

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯(fig.9)はリヒテンシュタイン侯爵家コレクションの歴史において最も熱心で、最大の美術収集家の君侯であった。彼を立派なプリンスに教育したのは前述した父カール・オイゼビウス侯である。ヨハン・アダム・アンドレアス1世は病弱のため、父のような大旅行はしなかったが、イタリアでは経済に関する知識を豊かにし、文化、歴史、芸術の教養を十分、身につけた。とりわけ1677年の第1回イタリア旅行は、ヴェネツィアとローマに数ヶ月滞在し、1679年の第2回目は早春から秋までの約半年間ヴェネツィアで暮らした²²⁾。おそらくいずれかの機会にポー

ニャやフィレンツェを訪れたと推測される。語学の上達のためという父の要望から、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は父との文通で、時にはフランス語やイタリア語、古典学の教養のためにラテン語で書き綴った²³⁾。同侯はイタリアの地で出会った建築のモニュメントや絵画、彫刻に感激し、彼の生涯の造営活動や美術コレクションの方向を定めたのである。

実業家としての成功

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は父から豊かな財産を相続したが、実業家として経営能力も抜群で、その資産をさらに飛躍的に発展させた。トルコのウィーン第2次包囲に因む父の金数トンの負債をも3年で返済できた。さらにトルコ戦役で大打撃を蒙った皇帝たちに大金を貸金したため、同時代の人々から、金を産出する秘密を見つけた「金持のハンス・アダム」(ハンスはヨハンの縮小名称)と綽名された²⁴⁾。皇帝からその経営手腕を買われ、1687年、皇帝の枢密顧問官に任命される。1693年には金

羊毛騎士団員となる。つづいて1699年、シェレンベルク領を購入する。1703年にはウィーンの国立銀行頭取に就任する。加えてヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は1705年に他界した皇帝レオポルト1世の100万フルデンの負債を整理するために、帝室金融業者となる。1708年、皇帝ヨーゼフ1世はレーゲンスブルクの国会でリヒテンシュタイン家に議席と議決権を与えるよう、またヨハン・アダム・アンドレアス1世侯を帝国諸侯として認定するように要請した。ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は1712年に帝国領ファドゥーツを購入するが、それによってドイツ帝国議会と郡会に議席と議決権を得るための条件を満たすことができた。皇帝の庇護や帝国諸侯としての権力を得るためには、2つの領地の購入は必須だったのである。ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯の多大な尽力により、1719年1月23日、神聖ローマ皇帝カール6世の承認の下で、上記の2つの帝国領が合併された。こうして次のアントン・フロリアン侯の時代(彼の在位はわずか3年であったが)、「リヒテンシュタイン侯国」が誕生したのである。

彼の人間性を語るのにはピーテル・ファン・ロイのヨハン・アダム・アンドレアス1世侯の肖像画(fig.9)であろう。49歳の同侯の表情にはリヒテンシュタイン家の後継者としての自負と尊厳、何事も妥協しない性格、宮廷人としての豪華絢爛さへの趣向などが読み取れる。

イタリア美術への感動

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は「美しいモニュメントを後世に残す」という父訓を遵守した。その建築熱だけでなく、資産運用の実力も父以上で、当時のオーストリア領モラヴィアやポヘミアなどに領地を拡張し、数々の宮殿を建設した。ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はフェルツベルクよりウィーンに長く滞在し、1683年のトルコの包囲から4年後に、ウィーンの北西の郊外に広大な土地を購入した。彼はその一区画に、「夏の宮殿」を建設したが、その周辺に聖堂の創建やビールの醸造場の設置を依頼した。こうして牧場、耕地、民家、完備した道路なども作られ、新しい村落の開発事業が生まれた(cat.13)。今日、その地域はリヒテンタール(Lichtental)と呼称されている。当時のウィーンの貴族たちが「夏の宮殿」だけでなく、市内に建てられた「都市宮殿」にも矚目したのは言うまでもな



い。ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はイタリアの建築家、画家、彫刻家、漆喰装飾家を起用し、総合芸術的に盛期バロックのコンセプト「生きる喜び」を実現化したからである。

なぜヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はこれほどまでにイタリア美術に情熱を燃やしたのであろうか。おそらく同侯がイタリアを訪れたとき、18世紀イタリア絵画、とりわけエミリア地方の絵画に内包する、「ソフトで上品な雰囲気」の身体表現、表情の柔和さとヴェールに包まれたような甘美さ、ポーズの優雅さ、熟慮された完成度²⁵⁾に深く感銘したのであろう。

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は「夏の宮殿」や「都市宮殿」の天井をイタリア人画家による古典古代の主題のフレスコで装飾することを企画した。当時、イタリア人画家たちは大規模な宮殿を飾るスケールの大きな絵画表現に熟練していると評判だったからだ。同じ仕事でもイタリア人芸術家の方が完成度の高い仕事をすると思われ、給料も高かった。ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はボローニャにいるジュゼッペ・マツァ宛に、「こちらですぐれた創造的センスを持つ人間を見つけることができない」、さらに「芸術的に質の高い、新しい立派な建物やそれにふさわしい設備を求めても、地元で仕事を提供してくれる者ではカバーしきれない」と嘆いていた²⁶⁾。ドイツ語圏の貴族たちは宮殿装飾の理想的なテーマとして、「軍事上での剛勇、優れた血統、政治家魂の能力を寓意化した壮大な光景の絵画」を求めていた²⁷⁾。その意味でも「夏の宮殿」でのローマの英雄物語の連作「デキウス・ムス」や大広間のアンドレ・ボツォによる大天井画「ヘラクレスの功業とその神格化」などの図像プログラムは当時の君主たちにとって最もふさわしい主題と見なされたのであろう。

前述したように、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はこの宮殿の天井をフレスコで装飾したいと望み、白羽の矢を立てたのがボローニャ在住の画家マルカントニオ・フランチェスキーニ (fig.10)であった。本展に出品されているフランチェスキーニの作品解説 (cat.81-85)には具体的な交渉内容が記されていて興味深い。同侯はフランチェスキーニと15年以上にわたり、約186の往復書簡を交わしていた。それは侯が同画家に作品を依頼しただけでなく、イタリアで活躍している著名な画家たちの作品を収集させたエージェントの役割を与えたからである。同画家に絵を探させる場合、主題の独創性、完成度、保存状態をチェックさせるという、厳しい注文者であった。フランチェスキーニを通じて、アンニーバレ・カラッチ、グイド・レー

ニ、ドメニキーノなどの作品が侯爵家コレクションに加わることができた。彼はフランチェスキーニに作品の輸送に関しても、「顔料の上に紙を置かないように、箱の中に湿気が入らないように、十分に注意してほしい、それは油彩画を破損するかもしれないから」(1694年1月16日付)などと、書き送っている²⁸⁾。ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯の願いはフランチェスキーニをウィーンに招聘し、彼のフレスコで「夏の宮殿」の空間を覆うことだった。しかし画家は自国での仕事も多忙で、ウィーンに行く決心はできなかった。そこでヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はフランチェスキーニにかなりの数の油彩画を送らせたが、それらは第V室、第VI室などの天井や壁面に飾られた。

さらにヨハン・アダム・アンドレアス1世侯とフランチェスキーニとの間に興味深い文通がある。それは同侯が彼に裸身のヴィーナスを依頼した返信である。「仰せのように、閣下は裸身のヴィーナスをご所望でいらっしゃいますが、恐れながらヴィーナスの身体の一部を着衣で覆うことで御意に添うことをご同意いただきたくと存じます。さもなければみだらな主題の絵となり、私の克服しがたい良心の呵責が、尊敬すべき閣下のご用命に従うべく保持している、大いなる熱意と心構えを妨げることになります。この件に関して慎んで閣下のご寛容さを御願ひ申し上げます。と申しますのも私の人生でこのような主題を決して描かないと誓ってきたからです」(1692年9月10日)²⁹⁾。

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はティツィアーノなど16世紀のヴェネツィア絵画の巨匠たちの作品を十分に知っていて、フランチェスキーニに美しい裸身のヴィーナスを依頼したのであろう。だが17世紀末のイタリアではカトリック改革精神の影響もあり、神話の主題とはいえ、女性の官能的な裸身を描くことに、敬虔なカトリックの画家は躊躇したのであろうか。フランチェスキーニの手紙に対し、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は画家の提案を受け入れ、「像が完全に裸身ではなく、覆ったのが恥部にあたる部分であり、体を完全に着衣で覆わなかったことで余は満足している」(1692年10月12日)³⁰⁾と返信していた。

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はアントウェルペンに本店、ウィーンに支店というフォルホント商会だけでなく、さまざまな画廊と取引を結んでいた。またその作品を購入した画家たちからも彼らの所蔵品を購入するなど、あらゆるネットワークを駆使して、一流の作品を追い求めた。また従弟のアントン・フロリアン侯が皇帝の使者としてローマに滞在したとき、画家ジャチント・ブランディと作品購入の交渉をしてほしいと依頼したことがあった。それに対し、アントン・フロリアン侯は連絡を取ったが、ブランディは病気で、なお仕事をたくさん抱えているので当分は無理だろう、という状況を伝え、カルロ・マラッタの作品を100ドゥカートで購入して、ウィーンに送っている³¹⁾。

ハプスブルクの対フランス芸術政策 —イタリア美術至上主義へ

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯のイタリア美術崇拜の背景には、おそらく当時のハプスブルク家やその廷臣たちによる芸術文化政策が反映していたのであろう。オーストリア、特にウィーンの宮廷では貴族の文化的水準としてフランスをひとつの基点と見なしながら、フランスと競合する雰囲気が高まっていた。彼らはアラ



fig.9
ピーテル・ファン・ロイ《ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯の肖像》
1706年頃、油彩、リヒテンシュタイン侯爵家コレクション



fig.10
ラファエッロ・ザンニ《マルカントニオ・フランチェスキーニの肖像》、エッチング、パドヴァ、市立美術館
画像協力: Masei civici di Padova



fig.11
フランツ・ヴェルナー・タム《狩猟の獲物》1733年、油彩。
リヒテンシュタイン侯爵家コレクション

ンスのルイ14世のヴェルサイユ宮殿などで展開したフランスの古典主義的バロック芸術に対抗するにはイタリア美術が最適と考えていた。アクセル・ブルックホルツは当時のフランス事情に関し、こう分析している。「イタリアは芸術的に見てフランスに対抗できる唯一の選択肢であった。他方フランスではルイ14世の支配下で、ハプスブルクの君主制への政治的、軍事的な対抗心もあり、ヨーロッパの貴族世界を支配する文化的な水準を盛り上げていった」*32。リヒテンシュタイン侯爵家が宮殿建設の際、イタリア人の建築家、画家、彫刻家、漆喰装飾家を起用したのも、このようなハプスブルク家の芸術政策と同調したのかもしれない。

ドイツ人とオーストリア人画家のパトロンになる

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は新しい城のために自国の建築家や画家をも起用していた。同侯は、オーストリア人だけでなく、ドイツ人画家のパトロンともなり、新しい城の広間、寝室、食堂などに飾る絵画、また家具のデザインも注文した。画家たちが直接、城内でヨハン・アダム・アンドレアス1世侯とコミュニケーションを取りながら、主題やその図像内容を決めていた。ドイツ人のフランツ・ヴェルナー・タムは皇帝レオポルト1世の宮廷画家であったが、同侯にも約10年間仕え、ウィーンの都市宮殿やフェルツベルク城のために、花の絵 (cat.100)、静物画、狩猟図 (fig.11) を制作した。当時、狩猟は貴族の特権的なスポーツとして大いにもてはやされたが、捕獲した獲物の静物画はその誇り高き記念画となった。タムはある時、厨房長のところへ行き、制作のために獲物を見たいと申し出た。1707年1月5日、侯の秘書のゲオルク・アントン・フェルナーはヨハン・アダム・アンドレアス1世宛の手紙に、「画家タムは殿下のために2、3点の絵を制作する予定ですが、動物を逼真的に描くために、鹿と何か黒っぽい動物を欲しがっています」*33と記し、その指示を仰いでいた。

父カール・オイゼビウスが建てたアイスグルッブ城の厩舎をヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は新たにオーストリア随一のバロック建築家ヨハン・ベルンハルト・フィッシャー・フォン・エルラッハに設計を依頼した (cat.6)。高貴な馬たちの住居は荘厳であり、高貴な歓喜をもたらす場でなければならなかった。ハンス・ゼーデルマイヤーは「まさしくこの厩舎は馬の城であり、儀式性のある数々の入り口には威厳さが付与されている」と力説している*34。



fig.12
ペーテル・パウル・ルーベンス《戦場でのデキウス・ムスの死》1616-17年、油彩。
リヒテンシュタイン侯爵家コレクション

ルーベンスの連作「デキウス・ムス」の購入エピソード

ルーベンスの8点の連作「デキウス・ムス」はリヒテンシュタイン侯爵家の最も誇るべきコレクションに属する。そのうちの2点《古い結果を問うデキウス・ムス》(cat.42)と《勝利と美德》(cat.43)、さらに18世紀の多色刷り版画の6点 (cat.44-49) が東京展で出品される。このシリーズが購入できたのも、父カール・オイゼビウス侯の時代から続いていた、アントウェルペンに本店、ウィーンに支店をもつフォルホント美術商会との密接なネットワークのお陰である。主要な物語の6点は1661年、アントウェルペンで活躍する3人の画家ホンザレス・コック、ヤン・バプティスト・ファン・エイク (15世紀の著名な画家の末裔)、ヤン・カーレル・デ・ウィッテによって共同で所蔵されていた。コックとウィッテの死後、ファン・エイクがこれらを保持していたが、彼の死よりも2日前の1692年7月7日、アントウェルペンのマルクス・フォルホントはウィーンのヨハン・アダム・アンドレアス1世侯に手紙で、「3、4週間以内にこの連作は売りに出されるでしょう」*35と知らせた。同侯はすぐに購入を決心したことはいうまでもない。そして翌年、この連作はリヒテンシュタイン侯爵家コレクションに入った。興味深いことに、この連作は17世紀末頃、ルーベンスよりも人気の高かったアンソニー・ヴァン・ダイクの制作と見なされていた(もちろん若き日のヴァン・ダイクがこの壮大な制作に参加していたのであるが)。残りの2点もフォルホントが尽力し、皇帝レオポルト1世から購入した。8点の総額は11,000グルデンというが、まさしく父カール・オイゼビウス侯の教訓、「稀有で価値ある作品を購入の際、その費用や労力を決して惜しんではいけない」を遵守したのである*36。この連作は購入後、ウィーンの都市宮殿に、1807年からは「夏の宮殿」に展示された。

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯がこの連作に特別な愛着をいだいたのはその芸術的な質の高さだけでなく、主題が当時の君侯のモットーに適しているからである。ローマの執政官デキウス・ムスは司祭長から「ローマ軍の勝利のための犠牲の死」を告げられながら、指揮官として敢然と戦場で敵陣に向かった。このように自己の感情を克服し、強い精神力を持ち、悲惨な運命に対して沈着な態度で指導者として立派に行動した、というこの英雄の物語は18世紀の君侯にとって目標とすべき人生哲学だったのであろう。ルーベンスは兄フィリップの師でネオ・セネカの哲学者・秀でた古典言語学者ユストゥス・リプシウスから、古代ローマの哲学者セネカの思想





fig.13
ペーテル・パウル・ルーベンス《キリスト哀悼》1612年頃、油彩、
リヒテンシュタイン侯爵家コレクション



fig.14
ペーテル・パウル・ルーベンス《キリスト哀悼》1614年、油彩、
ウィーン美術史美術館
©Bridgeman/PPS



fig.15
アントニオ・ベルッチ《永遠の座》1700年、油彩、
リヒテンシュタイン侯爵家コレクション

を学んだのであろう³⁷⁾。ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は若い頃、著名なドミニコ会士ベレティウスから哲学を学んでいたため、セネカの『心の平静』で語られる「戦場での威厳死」とデキウス・ムスの第5情景《戦場でのデキウス・ムスの死》(fig.12)をだぶらせて感動したのではなかろうか。

日本展ではルーベンスの《キリスト哀悼》(1612年頃、fig.13、cat.36)が出品される。ウィーン的美術史美術館にもルーベンスによる同主題の作品があるが、両作品をウィーンで比較できるのは、《聖母被昇天》と同様、貴重な経験となろう。特にリヒテンシュタインの《キリスト哀悼》では石棺の上に横たわるキリストを囲む聖母、聖ヨハネたちが空間的によりクローズアップされている。聖母は右手でキリストの頭部から茨の棘を抜き、左手で死しても顔が開かれているキリストの目を愛情深く閉じようとしている。パノフスキーのいうわが子との「最後の告別」³⁸⁾に目を赤くはらしながら、聖母は初期ネーデルラント美術のように、失神するのではなく、毅然としながらも深い悲しみを堪えている。聖母の姿からウィーン的美術史美術館の作品よりも深い親密性が漂い、キリストの聖骸布を支えるアリマタヤのヨセフとともに、この作品はモニュメンタルな新時代の「折念像」^{アンゲノ・ヴェネ}を演出している。バウムシュタルクは《キリスト哀悼》の制作年代を1612年頃と推定し、複数の同主題の中でも初期の作品で、弟子の手の入らない、ルーベンス自身によって描かれ、非常に優れた作品と高く評価した³⁹⁾。マンテーニヤを思わせる短縮法で描かれたキリストの英雄的な身体描写は聖母の表現とともに、カトリック改革のコンセプトを強く反映している。他方、ウィーン的美術史美術館の《キリスト哀悼》(1614年、fig.14)は高さ3.7、幅3.8分の1の小品だが、画面はキリストと嘆きのマグダラのマリアの姿に焦点が置かれている。青ざめた顔の聖母はキリストの背後にいて、あまり目立たない。他方、見事な写実表現による麦束や水盤は終油の秘蹟に関する神学的な象徴性を伝えている。

都市宮殿にはイタリア人画家アントニオ・ベルッチ(1654–1726)がほぼ全館の絵画装飾を制作していたが、その中には大規模な油彩画も含まれていた。彼は皇帝ヨーゼフの宮廷で活躍した著名な画家だった。ファルツのヨハン・ヴィルヘルム選定侯はベルッチの作品を多く所蔵するリヒテンシュタイン侯に対し、以下のように讚美していた。「ベルッチ氏はウィーンでその芸術を披露した。芸術の偉大な見識家で画家のバトロンであるリヒテンシュタイン侯閣下のギャラリーのために、彼の素晴らしい作品群を通じ、自分の存在を喚起した」⁴⁰⁾。

本展の東京会場でベルッチの4点の油彩画が出品されている。彼の絵画が「夏の宮殿」での“大発見”をもたらすとは2003年まで、誰も期待しなかった。2004年に開館するリヒテンシュタイン美術館のために、2000年から改築・改装工事が行われた時のことである。それまで東側の「階段の間」の天井を覆っていたのがベルッチの長さ12.8メートルの油彩画の大作《永遠の座》(fig.15)であった。英雄ヘラクレスが誘惑や快楽を克服し、有徳の人生の道を選ぶという、英雄礼賛の図像である。この作品は19

世紀初期、屋根からの水漏れによって天井が破損したため、その保護のために「都市宮殿」から移されて、フレスコの上に張られた。都市宮殿で《永遠の座》の周囲を飾っていた寓意画《占星術》《彫刻》《絵画》《音楽》(cat.86–89)も一緒に運ばれたが、この4点は西側階段の天井に飾られた。20世紀に入ってから再び天井に水漏れがあり、ベルッチの絵が膨らんでしまったので、修理人がピストルで油彩画にいくつかの穴をあけ、排水作業をしたことがあった。元来、そこにはヨハン・ミヒャエル・ロットマイヤー(1654–1730)のフレスコがあることは上述したクローンフェルトのカタログ(1927年)からも知られていた⁴¹⁾。そこでクレフトナー館長らはピストルの穴にファイバー・スコープを入れて調査したところ、まぎれもなく、ロットマイヤーのフレスコがあたかも完成直後のような鮮やかな色彩で保存されていたのである(fig.16)。彼の代表作のひとつともなる、この記念碑的なフレスコは美術館の新開館とともに披露され、大評判となったことは記憶に新しい。オーストリアの中堅画家ロットマイヤーはヴェネツィアで活躍し、ヴェネツィアとナポリ派の混合様式のフレスコ技法を駆使したので、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯に気に入られたのであろう。

宮殿階上の大広間の圧巻はローマ屈指のフレスコ画家アンドレア・ポッツォによる《ヘラクレスの巧業とその神格化》である。このモニュメンタルなトロンブ・ルイユ画はポッツォの代表作として、またウィーンの世界建築における無比の大天井画としても後世において評価されている(fig.17)。ポッツォはこの大作を完成した翌年に他界したので、この天井画が大作としての彼の遺作となった。

総じて、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は「夏の宮殿」で、建築をドメニコ・マルティネッリ、内部の壁面の漆喰浮彫をサンティノ・ブッシ、中央の大広間のフレスコをポッツォ、庭園での彫刻群をジュリアーノというふうに、イタリアの芸術家たちによるトータル・バロックの殿堂を完成させた。こう



fig.16
ヨハン・ミヒャエル・ロットマイヤー《オリュンポスに迎え入れられる戦いの精霊》1705–08年、
フレスコ、リヒテンシュタイン侯爵家の夏の離宮



fig.17
アンドレア・ボツォ《ヘラクレスの巧業とその神格化》1704–08年、
フレスコ、リヒテンシュタイン侯爵家の夏の離宮



fig.18



fig.18-a



fig.18-b

fig.18
リヒテンシュタイン侯爵家の都市宮殿
「階段の間」、1704–05年
『美術画報』第49号、2005年より転載
fig.18-a: ジョヴァンニ・ジュリアーニ
《戯れるプットー》1705年、砂岩、
都市宮殿「階段の間」
fig.18-b: ジョヴァンニ・ジュリアーニ
《戯れるプットー》1705年、テラコッタ、
ハイリゲンクロイツ修道院美術館
©Cistercian Abbey Scife Heiligenkreuz

してヨハン・アダム・アンドレアス1世侯が創りあげたバロック空間はウィーンに住む貴族たちの羨望的となったのである。

最後に、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯の彫刻の収集熱を語らなければならないだろう(cat.107–112)。彼の購入の基準も父カール・オイゼビウス侯からの影響を受けていた。「夏の宮殿」の設計者ドメニコ・マルティネッリやフィレンツェのヴィットーリ侯を通じ、フィレンツェに住むマッシミリアーノ・ソルダーニ=ベンツィの作品を知り、1694年から熱心に彼に注文をした。古代ローマ彫刻、ミケランジェロ、ベルニーニおよび同時代の著名な大理石彫刻を原寸大または縮小サイズでブロンズのコピーを作らせた。ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は14年間、ソルダーニ=ベンツィのパトロンであったが、手紙の中で、「大公[訳註:フィレンツェのトスカーナ大公]のギャラリーで見いだすあのような特別に美しいものからのブロンズのレプリカを作してほしい」と依頼した*42)。父と同様に、大きな大理石の原作をブロンズで縮小した場合、金属の高度な色付けの技法によってオリジナルとは別の美しい作品に仕上がると考えていた。さらに彫刻の場合、主題や材質よりは、その作品が最高の美を備えているかどうかを評価基準とした。「美しい裸体とイデー」が彼の目標であった。

今展で出品される《メディチ家のヴィーナス》(cat.111)はオリジナルと等身大のコピーだが、古代ローマの大理石彫刻(厳密には古代ギリシャのヘレニズム時代のブロンズに基づく)をソルダーニ=ベンツィにブロンズに鋳造させたものである。彼にとって父カール・オイゼビウス侯の意見を踏襲し、理想的なカンノンすなわち調和、バランス、美が備わっている大理石彫刻は最高の価値があるが、イタリアから輸送させると破損のリスクがあるため、ブロンズのコピーを所蔵する意味を重要視した。彼はソルダーニ=ベンツィに9点の古代ローマの皇帝、哲学者たちの胸像のブロンズ・コピーを注文した。父はブロンズの小品を好んだのに対し、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は等

身大の彫刻も積極的に収集した。1986–87年、フランクフルトの古典彫刻美術館で「リヒテンシュタイン侯爵家コレクションのブロンズ彫刻展」*43)が開催されたが、そのカタログからも侯爵家の代々の君主がいかに彫刻への造詣も深く、豊かなコレクションを所蔵しているかが展望できる。

ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯はヴェネツィア生まれの彫刻家ジョヴァンニ・ジュリアーニ(1663–1744)の才能をことのほか高く買っていた。「夏の宮殿」の庭園をはじめ、同侯が建てた各地の宮殿に彼の作品を飾った(遺憾なことに18世紀末における庭園様式の趣向の変化とともにその彫刻群は1773年から譲渡され、今日、それらの所在は不明である)。現在、ジュリアーニの作品を享受できるのは「夏の宮殿」では、1階「サーラ・テレーナ」に置かれた《死にゆくクレオパトラ》と《踊るファウヌス》である。ウィーンのバンク通りにある侯爵家の「都市宮殿」の「階段の間」(fig.18)はジュリアーニのモニュメンタルな彫刻による装飾空間へと客人を迎え入れてくれる。とりわけ欄干の上で戯れる数々のプットー(童子)(fig.18a)たちの愛らしく、魅力的な彫刻群は一度見たら忘れられない、心をなごませる傑作である。だが彼の天才的な力量はテラコッタ原型に発揮されているので、それらと完成作品を比較することは非常に重要であろう。「夏の宮殿」は2004年から2011年まで、侯爵家コレクションを展示するリヒテンシュタイン美術館として公開された。その間、さまざまな貴重な企画展が開催されたが、そのひとつが「ジョヴァンニ・ジュリアーニ展」であった。侯爵家のコレクションだけでなく、ジュリアーニが助修士として住み込んでいたハイリゲンクロイツ修道院(ウィーン近郊)から彼のテラコッタ原型が多数、美術館に展示され、合わせて190点というおそらく世界初の大ジュリアーニ展となった*44)。本展でもルーベンスの連作「デキウス・ムス」からの《古いの結果を問うデキウス・ムス》(cat.42)の額縁飾りや「ピエトレ・ドゥーレ」の脚飾り(cat.119)などがジュリアーニの作品である。

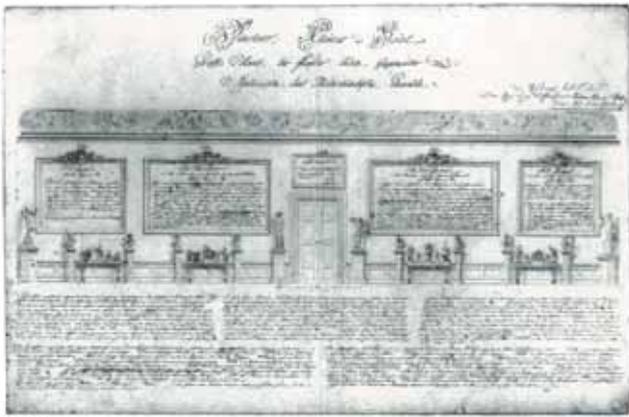


fig.19
ヨーゼフ・アントン・パウアー（リヒテンシュタイン侯爵家の夏の離宮「ルーベンスの間」）1815年。
素描。リヒテンシュタイン侯爵家コレクション

総じて、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯は「夏の宮殿」で、建築をドメニコ・マルティネッリ、内部の壁面の漆喰浮彫をサンティノ・ブッシ、中央の大広間のフレスコをポツォ、旧「婦人の間」と「紳士の間」、「階段の間」、「サーラ・テレーナ」のフレスコをロットマイヤー、庭園での彫刻群をジュリアーニというように、イタリアの芸術家たちとオーストリアの画家によるトータル・バロックの殿堂を作った。そのためヨハン・アダム・アンドレアス1世侯が創りあげたバロック空間はウィーンに住む貴族たちの羨望的となったのである。ここで留意したいのは、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯が父カール・オイゼビウス侯の展示方針、つまり絵画、彫刻を別の展示室にとりわけたという方針には従わなかったことである。ヨーゼフ・アントン・パウアーの素描（1815年、fig.19）を見ると、例えば、ルーベンスの連作「デキウス・ムス」の展示室の場合、その前に古代ローマ大理石彫刻のブロンズのコピー《踊るファウヌス》(cat.110)やミケランジェロの《バックス》、さらに古代ローマの皇帝(cat.112)や哲学者などの胸像などを置いてあるが、展示に関しても、総合芸術的なコンセプトが見られる。ヘルムート・ローレンツの言葉を借りるならば、展示室も含め、この宮殿そのものが「ウィーン・バロックの発展における比較的初期の時期に、国際的な資質を備えたモデル的解答、すなわち、油彩、フレスコ、目だまし技法の天井画、漆喰という芸術的装飾のもっとも重要ジャンルが見いだされた」⁴³⁾のである。

リヒテンシュタイン侯爵家コレクションが（第2次世界大戦後の緊急事態を除き）、今日まで逸散や譲渡を回避できたのも、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯による晩年1712年の重大な意思決定のお陰で、彼は家族世襲財産を遺言したのである。これは一族の侯位継承者のみがコレクションを相続できるという家訓であった。さらに彼の甥で1748年から侯位を継承したヨーゼフ・ヴェンツェル侯は絵画の前面か裏面に赤蠟の封印を押し、ヨハン・アダム・アンドレアス1世侯の遺志を徹底化した。

こうしてみると、バロック君侯カール・オイゼビウス侯およびヨハン・アダム・アンドレアス1世侯親子が築いた世界的名声のコレクションはヨーロッパの代表的な大貴族リヒテンシュタイン家の「徳目の輝き」に値するのかもしれない。

註

1) Adolf Kronfeld, *Führer durch die Fürstlich Liechtensteinische Gemäldegalerie in Wien*, Wien, 1927.
2) *Ibid.*, p. III.
3) ヨハン1世の生涯の活動について、リヒテンシュタイン侯爵家コレクション副ディレクター、アレクサンドラ・ハンツル氏より情報のご提供をいただいた。

4) Reinhold Baumstark, "Introduction," *Liechtenstein: The Princely Collections*, exh. cat., ed. Metropolitan Museum of Art, New York, 1985, p. XX.
5) 森洋子編・分垣執筆「特集リヒテンシュタイン美術館」[美術画報]49号、2005年、アートコミュニケーション、pp. 18-19。
6) Herbert Haupt, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein 1611-1684*, München, 2007, pp. 299-306.
7) Victor Fleischer, *Fürst Karl Eusebius von Liechtenstein als Bauherr und Kunststammler (1611-1684)*, Wien, Leipzig, 1910, p. 199.
8) カール・オイゼビウス侯の手稿本「建築の書」は通常 *Werk von der Architektur* と言及されるが、原題は以下である。Instruktion wegen der Gebäude, von Fürsten Carolo Eusebio von Liechtenstein eigenhändig geschriebener hinterlassen, wie alle Gebäude hiernach zu führen und anzulegen wären.
Baumstark's "Introduction," *op. cit.*, p. XX.
9) Haupt, *op. cit.*, p. 131. Reinhold Baumstark, *Meisterwerke der Sammlungen der Fürsten von Liechtenstein*, Zürich, 1980, p. 7.
10) Fleischer, *op. cit.*, pp. 192-193.
11) Mathias Reuß, *Antonio Belluccis Gemäldefolge für das Stadtpalais Liechtenstein in Wien*, Hildesheim, 1998, p. 52.
12) Fleischer, *op. cit.*, p. 94.
13) *Ibid.*, p. 39.
14) 本註7参照。
15) *Ibid.*, p. 49.
16) *Ibid.*, p. 63.
17) Johann Kräftner, hrg., *Liechtenstein Museum Wien, Die Sammlungen*, München, 2004.
18) ハンス・アダムス2世侯が1977年の在位後に購入した約700点の美術品について、以下の展覧会カタログを参照。
Johann Kräftner, hrg., *Der Fürst als Sammler. Neuerwerbungen unter Hans Adam II. von und zu Liechtenstein*, Ausst.-Kat., Liechtenstein, Wien, 2010.
19) Stephan Kemperdick, bearb., *Das Frühe Porträt aus den Sammlungen des Fürsten von und zu Liechtenstein und dem Kunstmuseum Basel*, Ausst.-Kat., München, 2006. この展覧会では「フランスの逸名画家」に帰属されている。
20) Baumstark は1985年のニューヨーク展のカタログで、1643年以降、リヒテンシュタイン家の所蔵という記録があるが、カール・オイゼビウス侯が購入者かどうかは立証できない、と述べている。Baumstark (1985), *op. cit.*, p. 358.
21) ただしこの作品の制作年代に関しては諸説ある。Baumstark (1985), *op. cit.*, p. 358 参照。
22) Haupt, *op. cit.*, p. 305.
23) Fleischer, *op. cit.*, p. 78.
24) Gustav Wilhelm, "Die Fürsten von Liechtenstein und ihre Beziehungen zu Kunst und Wissenschaft," *Jahrbuch der Liechtensteinischen Kunstgesellschaft I*, 1976, p. 62. (以下、註31, 35の頁は著者が私版した Sonderdruck のもの)
25) Dwight C. Miller, *Marcantonio Franceschini and the Liechtensteins*, Cambridge, New York et al., 1991, p. 36.
26) Axel Burkarth, *Giuseppe Maria Crespi und seine fürstlichen Sammler in Österreich und Deutschland*, Ausst.-Kat., Stuttgart, 1990, p. 207.
27) Miller, *op. cit.*, p. 31.
28) *Ibid.*, p. 213.
29) *Ibid.*, p. 52.
30) *Ibid.*
31) Wilhelm, *op. cit.*, p. 66.
32) Burkarth, *op. cit.*, pp. 203-218.
33) Reinhold Baumstark, *Deutsche Malerei, 15.-19. Jahrhundert. Aus den Sammlungen des regierenden Fürsten von Liechtenstein*, Ausst.-Kat., Vaduz, 1979, p. 58.
34) Hans Sedlmayr, *Fischer von Erlach*, Wien, 1976, pp. 48-49.
35) Wilhelm, *op. cit.*, p. 67. *Rubens in Vienna. The Masterpieces*, hrg. Johann Kräftner et al., Ausst.-Kat., Kunsthistorisches Museum, Wien, 2004, p. 135.
36) 本註9参照。
37) Reinhold Baumstark, *Peter Paul Rubens, The Decius Mus Cycle*, New York, 1985, p. 9.
38) Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge, 1953, p. 274.
39) Baumstark (1985), *op. cit.*, pp. 318-321.
40) Reuß, *op. cit.*, p. 65.
41) Kronfeld, *op. cit.*, pp. III-IV.
42) Olga Raggio, "The Collection of Sculpture," *Liechtenstein: The Princely Collections*, New York, 1985, p. 65 (本註1参照).
43) Herbert Beck und Peter C. Bol, hrg., *Die Bronzen der Fürstlichen Sammlung Liechtenstein*, Ausst.-Kat., Frankfurt, 1986.
44) Johann Kräftner, hrg., *Giovanni Giuliani*, Ausst.-Kat., Wien, Bad Vöslau, 2010.
45) Miller, *op. cit.*, p. 34.