



「德藝百年」展品精選(一)

斐迪南·瓦德米勒 (Ferdinand Waldmüller) 產量豐富，而且作品種類多樣化，其中包括了風景畫、民俗畫、肖像畫和靜物畫。他儘可能忠於原樣的細節，既繪出上流社會的先生女士們，也畫農家小男孩和到處打零工的人。他的畫作主題可以是嬉戲中的農家兒童，也可以是衣著華麗的中產階級貴夫人；可以是玫瑰靜物畫，也可以是阿爾卑斯風光。

從一八四〇年代開始，風俗畫在瓦德米勒作品中所佔的比重日益增加，有如敘述軼聞般地描繪出日常生活。他主要的興趣在於呈現鄉間景致，將敘事性的主題和遼闊的風光處理得非常和諧平衡。

〈維也納森林的初春〉(Vorfrühling im Wiener Wald) 繪於瓦德米勒去世的前一年。這是一八六二年構圖的第三版，此前還有另外三種不同的構圖。在總共六個不同的版本中，風景的地位越來越凌駕於人物之上，到了這個最後的版本，風景已經躍居主導地位。瓦德米勒以其特有的精確性、強烈的明

暗對比和清晰有力的色彩，在〈維也納森林的初春〉裡面忠實呈現出林間景色。強烈的光線穿透尚未長出葉片的樹木，枝頭的淺色蓓蕾開始綻放，預告著春天的來臨。陽光將前景之中摘採紫羅蘭的兩位少女和陰暗的山坡分隔開來，有一株巨大的山毛櫸正挺立在山坡上。山坡後面，陽光映照著溪畔的小路，手持花束的孩子們正與路上一名挑著木材的少年交談。快樂、活潑地幹活的孩子們屬於瓦德米勒偏愛的主题。他們的動作經常劇烈得出人意料之外，如此一來不僅活躍了敘述的成分，也增加了透光構圖的空間張力。(BV)



B/75 〈維也納森林的初春〉，1864年

斐迪南·瓦德米勒 (Ferdinand Waldmüller)

1793-1865年生、卒於維也納 (Wien)

油畫、畫布，42×54公分

老國家畫廊藏



愛德華·雅可·馮·施坦勒 (Eduard von Steinle) 將自己的小女兒卡洛琳 (Caroline) 以莊重的姿態呈現在我們面前：雙手交叉、目眺遠方、邁出弓步。她幾乎佔滿了整個畫面，看起來就像是一位大人物。書籍和小丑玩偶被棄置於地上。暗沈的色彩和簡潔的畫面使得這幅作品給人一種更加嚴肅，甚至近乎隆重的印象。施坦勒這位「最後的拿撒勒派畫家」，主要是因為數量甚多的教堂濕壁畫與祭壇畫而出名。他維繫了這個偏僻時代潮流、自成一格的藝術傳統，而此畫派的偉大之處即在於謙卑地節制自己的作畫技巧和繪圖方式。施坦勒非常讚賞早期文藝復興時代簡樸的人物造型。因此他也將時年五歲女兒的強健體型描繪得非常圖像化，以密閉的輪廓將之呈現出來，每個平面主要只使用一種沒有經過太多調配的色彩。他不追求「偶然」與「間接」所產生的特殊魅力，對印象派的顏色遊戲更是不屑一顧。

施坦勒與「拿撒勒派」畫家們比較親近。他一八二八年至一八三四年生活於義大利的時候，尤其與畫家歐弗貝克 (Overbeck) 往來密切，從他那邊學會了嚴格整齊的線條藝術。在一八四〇年代初，他和莫利茲·馮·施溫德結為朋友，這擴大了他的素材範圍，也使得其思想領域擴及浪漫主義的主

題。在這方面，施坦勒主要是為克雷門斯·布倫塔諾 (Clemens Brentano) 的童話和他的作品繪製插圖。

他也從浪漫主義者汲取了對兒童的高度評價，不再將孩子理解成尚未發育完全的大人，而將之視為具有原創性的獨立人物。

(AW)

B/76 〈女兒卡洛琳的肖像〉，1842年

愛德華·雅可·馮·施坦勒 (Eduard Jakob von Steinle)
1810年生於維也納 (Wien)，1886年卒於法蘭克福 (Frankfurt/Main)
油畫、畫布，118×63公分
老國家畫廊藏





腓特烈·瓦斯曼 (Friedrich Wasmann)

動人而傑出的肖像作品被人們遺忘了幾十年，直到二十世紀初才被重新發現。這位藝術家曾經習業於德勒斯登和慕尼黑。一八三二年他前往羅馬旅行，加入以腓特烈·歐弗貝克 (Friedrich Overbeck) 為中心的「拿撒勒派」並改信天主教。因為健康的因素，瓦斯曼自一八三九年起定居南提洛爾 (Südtirol)，為當地的貴族和中產階級繪製了無數的肖像。他自己的說法是：「我畫了許多肖像，大多是高尚中產階級家庭的父母，用一種老德意志的方式把他們呈現出來。我也畫少女，她們因為心上人待在外地，所以想把自己的秀麗臉龐畫成小像寄給他們。」

「拿撒勒派」為瓦斯曼藝術創作所帶來的影響，主要就體現於肖像畫和人物畫。他在肖像畫方面具有無限的創意，主題特別變化多端。〈普策爾家庭的保爾、瑪麗亞和菲洛梅娜之畫像〉建立在輪廓線上面，其著色完全以輪廓為準，這教人想起古代的德意志繪畫。火紅、深藍、白色和綠色等對比鮮明的鮮豔色調，則具有濃厚的地方色彩。背景中的水果盤、葡萄架和提洛爾的群山皆被淡化處理，相形之下就平坦得好像是佈景一般。瓦斯曼掌握了孩子們清新和天真的特點，成功地繪出了「畢德邁爾」時期最出色的兒童肖像畫。(BV)



B/77 〈普策爾家庭的保爾、瑪麗亞和菲洛梅娜之畫像〉，1840年

魯道夫·腓特烈·瓦斯曼
(Rudolf Friedrich Wasmann)
1805年生於漢堡，1886年卒於美蘭 (Meran)
油畫、畫布，37×49公分
老國家畫廊藏

維也納皇家陶瓷廠追隨法國塞弗爾 (Sèvres) 新口味的腳步最快，而且態度也最積極。皇家古典主義 (das Empire) 與古代希臘羅馬的典範有著密切關係，不過形式上更為嚴謹而且更講派頭。這在帝都維也納尤其蓬勃發展，其情況與俄羅斯帝國頗為類似。

歐洲各瓷器廠之間形成了一場激烈的競賽，柏林廠也捲入其中。工業化生產的時代則帶來許多新的機會，瓷器的技術品質獲得了改善，銷路因而大增。景氣的繁榮同時也促進了藝術創作的發展。技術上的創新更使得瓷器得以與油畫競爭，將來自歐洲各大畫廊的著名畫作複製得維妙維肖，藉此來展現自己的藝術造詣。柏林方面的做法比較簡樸，主要採用景觀畫 (Vedutenmalerei) 作為主題。維也納則偏好富麗堂皇的人物畫及歷史畫作。除此之外，豐富的花卉靜物畫也成為這個時期之主要特徵。同時人們嘗試以精巧絕倫的繪畫技術，來重現十七和十八世紀的荷蘭經典畫作。這裡展出的花瓶就是其中一個例子。

約瑟夫·尼格 (Joseph Nigg) 為其行業中的翹楚之一。他的彩繪瓷器甚至被收藏於維也納、德勒斯登、倫敦和米蘭的著名畫廊。光彩奪目的花卉是他最受喜愛的主题，柏林瓷器製造廠的負責人——弗里克 (Frick)

——曾向他索取此類的作品一件，將之列入了工廠的樣品集。整體而言，柏林與維也納的瓷器廠當時有著密切的互動關係。這兩家廠商的製品上面並不時出現主題相同的古典式圖案。(CHK)



B/78 〈古希臘花卉紋瓷瓶〉

落款：約瑟夫·尼格
(Joseph Nigg, 1782-1863年生、卒於維也納)
維也納皇家瓷器製造廠，1835年左右
瓷器、釉上彩、彩繪、鍍金
高度：52.5公分
柏林工藝美術博物館藏



柏林瓷器製造廠以高品質的花卉圖案聞名。十八世紀末的時候，該廠也轉而採用早期古典主義風格。巴洛克式來自想像世界的繁複花束，已經被一種簡樸柔和的花草繪畫所取代。它呈現一種「腳踏實地」(en l'airasse)的作風，將花草以其天然生長的形狀展示出來。十九世紀期間，花卉雖然仍繼續忠於「天然」顏色及植物學，但它們是依據銅版畫原樣以濃烈色彩繪製出來的。技術上的創新進一步增加了顏色的選擇性。更多的顏色種類搭配飾金或金質材料上的拋光與雕刻技術，便成為柏林古典主義風格的特殊標誌。

約翰·腓特烈·舒爾茲 (Johann Friedrich Schulze, 1748-1824) 和他的學生戈特弗利·威廉·弗爾克爾 (Gottfried Wilhelm Voelker, 1775-1849) 共同主導了十九世紀的柏林花草繪畫。舒爾茲是柏林廠繪畫部門的負責人。他早在一七九〇年前後就已經發現，草地上野生的花朵和青草適合作為畫作主題，並以此繪製小型的花卉全景圖。一八〇六年他為法國皇后約瑟芬 (Josephine) 繪製了一套上有園藝花卉的出色餐具，因而打響自己的名號。在他的領導之下，柏林的花草繪畫越來越偏向於賽弗爾和維也納多彩多姿的皇家風格。這件繪有白色野薔薇及紫羅蘭的彩繪盤，即很清楚地顯示出這種風格上的轉變。濃密的花朵與鍍金寬邊上面蝕刻的

莢苳葉裝飾圖案，形成了鮮明的對比。
弗爾克爾除了任職於瓷器製造廠之外，也在畫布上創作靜物寫生油畫。他同時還是王室植物園的繪圖師。(CHK)



B/79

〈白色野薔薇與紫羅蘭紋瓷盤〉

柏林王室瓷器製造廠，1817-1823年
瓷器、釉上彩、彩繪、飾金、金色蝕雕圖案
直徑 24.8公分
柏林工藝美術博物館藏



B/81 〈復活節瓷彩蛋〉

柏林王室瓷器製造廠，早於1830年代
瓷器、釉上彩、彩繪、飾金、金色蝕雕圖案
高度 5至6公分 柏林工藝美術博物館藏

柏林王室瓷器製造廠製作這種彩蛋的傳統源自俄羅斯，當地的人們於復活節時習慣相互饋贈彩繪蛋來慶祝這個節日。這些可用不同材料製成的彩蛋或被堆積成山，或串成環形當作掛飾，連聖像也以此來裝飾點綴。古代俄羅斯使用上漆的木製彩蛋，聖彼得堡皇家瓷器製造廠則自十八世紀中葉開始將瓷製彩蛋列入生產項目。一八一七年，普魯士夏洛特公主（露易絲王后之女）與尼古拉大公（Großfürst Nicolaus）成親，俄羅斯和普魯士王室之間因而結成緊密的關係，也把這項習俗帶到普魯士。柏林王室瓷器製造廠於是開始生產這種特殊的瓷器蛋，該廠的帳簿從一八一九年開始出現相關的記錄。柏林復活節彩蛋的裝飾主題出現了若干變化，上面有飾金的圖案、花卉與地勢描繪精確的景觀畫：例如柏林和波茨坦一帶的宮殿、風景及公園。（CHK）



這個小酒罐瓶具有雙重意義。一方面它採用古代造型，另一方面則繪上了當代的畫作。這個花瓶的外型（已稍作改變）是根據來自佛羅倫斯的烏菲茲（Uffizien，即 Uffizi Gallery），當時已經非常著名的古代大理石花瓶，此即所謂的「麥迪奇希臘式酒罐」（Medici-Krater）。它也是一八〇〇年以後的仿古花瓶最常使用之參考對象。卡爾·腓特烈·辛克爾（Karl Friedrich Schinkel）也將之列入《廠商與工匠範本》，使之具有標準藍本的特質。於是有許多不同的模型被創作出來，供生產鑄鐵藝術品和瓷器時使用。像此處的小瓷器瓶，外型也是以「麥迪奇希臘式酒罐」為基礎，只不過少了立體浮雕，而且底部沒有特殊造型。

威廉·雷登伯爵（Graf Wilhelm von Reden）於一七八九年加入「瓷器製造協會」，一八〇二年成為會長。他顯然就是倡議製造這種簡單型「希臘酒罐式瓷瓶」的人，因為這個系列的產品冠上了他的姓氏，並以三種不同尺寸出現。瓶身上面用四方形的鑲邊，框出了兩個柏林風味十足的景致：其中之一是威廉·馮·克諾克斯多夫（Wilhelm von Knobelsdorff）建造的「老歌劇院」，它完成於腓特烈二世的時代。另一則為卡爾·腓特烈·辛克爾一八一八年所設計的「新劇院」（Das neue Schauspielhaus）。後

者是辛克爾在柏林建造的第一個對外開放的場所，同時也是他事業上的里程碑。一八二〇年，畫家腓特烈·育格爾（Friedrich Jügel）將辛克爾的設計圖製成銅版畫。它曾被多方運用，柏林的瓷器畫師尤其喜愛拿它來作為藍本。本展品即為其中的例子之一。

十九世紀的柏林瓷器反映出柏林、波茨坦及其附近的建築和風景，工廠內並設有一個專門負責風景畫和城市景觀畫的部門。其主管通常也是在藝術學院展出作品的自由畫家，例如約翰·安東·福斯特（Johann Anton Forst, 1755-1823）父子二人。之後的接班人還有還有卡爾·丹尼爾·弗萊當克（Carl Daniel Freydanck, 1818-1887）。（ChK）

B/82 〈希臘酒罐式瓷瓶〉

柏林王室瓷器製造廠，1823-1832年
瓷器、釉上彩、彩繪、飾金、金色蝕雕圖案，
高 30 公分，直徑 22 公分
柏林工藝美術博物館藏





茶杯取材自仿古的鐘型杯子外型，然後加以變化。細帶狀的把手部分有著張開的棕櫚葉裝飾圖案。茶碟外緣在暗藍的底色上面，有一條寬闊、對稱的裝飾鑲邊圍繞。鑲邊上的圖案是枝葉分岔、以細線勾勒的花葉形裝飾，中間為古希臘式的豎琴和水果盤。杯子正面有一個用細細的長方形框起來的雙人畫像紀念章，所呈現的人物是國王腓特烈·威廉三世與露易絲王后伉儷。露易絲王后曾經為祖國普魯士做出愛國行動，故以深受愛戴的年輕國母之身分出現於夫君身旁。然而這在當時就已經是「遺像」——她去世於一八一〇年。

雙人肖像很清楚地顯示出，這個茶杯是「解放戰爭」時期的紀念物。把它拿來和此次展出的另外一件繪有三位聯盟國君主肖像的茶杯一起比對，即可看出其圖像中所蘊涵的愛國情操。這幅小型雙人像的藍本是當代的一幅油畫。(ChK)



B/84 〈腓特烈·威廉三世和露易絲王后雙人畫像紋瓷杯與瓷碟〉

柏林王室瓷器製造廠，1813年以後
瓷器、釉上彩、彩繪、暗藍底色、金色蝕雕圖案
高 9 公分（茶杯），直徑 14.5 公分（茶碟）
柏林工藝美術博物館藏

這個杯子的外形與前一件展品 (B/84) 相同，顏色的配置也很類似：在暗藍的底色上面有著三個橢圓形徽章式樣的肖像。中間以橡葉框出的是腓特烈·威廉三世，另外兩位君主則由芳草和桂葉所圍繞。這三位統治者代表了「解放戰爭」中擊敗拿破崙的聯盟國。杯口下方的題字為：「願您在勝利者的桂冠下獲得幸福」(“Heil Euch im Siegerkranz”)。茶碟的中央則有一八一三年「萊比錫民族大會戰」(Völkerschlacht bei Leipzig) 的作戰圖和位置圖，以製圖專用的顏色將之呈現出來，並運用新式的轉印法印到茶碟上。圖樣的周圍環繞著以草葉、橡葉和月桂葉組成的寬邊，與暗藍的底色形成鮮明對比。

這種「愛國」的呈現方式，是為了紀念一八一三年十月十八及十九日，三國在萊比錫附近聯合對抗拿破崙的決定性戰役。而此次的作戰圖即被多方面使用於所謂的紀念碟之上，用來搭配繪有相關主題及說明文字的茶杯。(CHK)



B/85 〈三君王肖像瓷杯與瓷碟（俄羅斯沙皇亞歷山大一世、普魯士國王腓特烈·威廉三世及奧地利皇帝法朗茲一世）〉

柏林王室瓷器製造廠，1813年以後
 瓷器、釉上彩、彩繪、飾金、金色蝕雕圖案
 高9公分（茶杯），直徑14.3公分（茶碟）
 柏林工藝美術博物館藏



一八一五年，也就是「萊比錫民族大會戰」獲勝一年多以後，柏林廠遵照腓特烈·威廉三世的「最高指令」，開始生產六套此系列的餐具，用於獎賞擊敗拿破崙有功的指揮官。受獎者包括威廉（Wilhelm）及奧古斯特（August）二位普魯士王子，「瓦爾騰堡」的約克伯爵（Graf Yorck von Wartenburg）、馮·陶恩齊恩（von Tauenzien）、「諾冷多夫」的克萊斯特伯爵（Graf Kleist von Nollendorf）等三位將領，以及黑森—霍姆堡親王（Prinz von Hessen-Homburg）。盤子向上光滑面的中央並繪出一個鐵十字勳章。因此，這套「指揮官餐具」（Feldherrens-service）對受獎者而言，具有虛擬的普魯士最高軍功獎章之意義及功能。

盤子中央和湯碗側壁則視版本的不同，繪上相關之戰役及不同地區的景致，並加上一些點景人物作為裝飾。此外並有寬闊的蝕雕金色花邊圖案，以及用於突出各單獨細節的豐富金飾。餐具的造型則採用法蘭西的「帝國風格」，因此產生一種華麗、厚實的氣派。而製作最講究、人物造型最多的，就是贈送給威靈頓（Wellington）公爵的那一套餐具，以酬庸他在一八一五年滑鐵盧戰役中率軍取得對拿破崙的最後勝利。

相形之下，其他「指揮官餐具」的藝術裝潢就簡單得多。每一件的主要裝飾都是茂

密的寬邊花葉圖案，由原色繪出的橡葉和月桂葉夾雜而成。它們的上面並依據受獎者的身分，而纏繞不同顏色的綬帶。例如，若受獎者是王子，畫出來的綬帶就是黑色與紅色。在此展出的尖橢圓形盤子，即來自一八一八年授予普魯士奧古斯特王子的全套餐具。（Chk）

B/86 〈鐵十字勳章紋瓷盤〉（指揮官餐具系列之一）

柏林王室瓷器製造廠，1813年以後
瓷器、釉上彩、彩繪、金色蝕雕圖案
長 27.5 公分，寬 14.8 公分
柏林工藝美術博物館藏





一八四一年，也就是國王駕崩的翌年，普魯士各階層及各城市之代表、高級政府官員、高級軍官與市民代表共同做出決議，要為腓特烈·威廉三世樹立一座紀念像。雕塑家約翰·腓特烈·德拉克（Johann Friedrich Drake）曾多次變更自己為此所作的設計，以致紀念像遲至一八四九年才得以公開出現於預定地點——柏林的「動物園」（Tiergarten，即過去的王室公園）。

腓特烈·威廉三世在執政的最後十年間，曾指示著名的庭園設計師彼得·約瑟夫·勒內（Peter Joseph Lenné）將此地改建成美麗的民眾公園。因此，這座紀念雕像在主題上突出了國王的親民作風，他「在此不配戴任何掛飾，僅身穿簡便的外衣，而人們在『動物園』裡面看見國王散步的時候，他的穿著正是如此。」他手上持著一個蠟菊花環，身體憑靠一座石碑而立，石碑上面有他心愛的露易絲王后（已於一八一〇年去世）之半身雕像。如此一來，他又成為「忠實的丈夫及……簡樸的一家之主，而全國的福祉即建立於他的深思熟慮之上。」（波爾緒——蘇潘 [Börsch-Supan] 的說法）。

圓形底座的周圍不像往常那樣記錄戰爭場面，而是許多年輕人徜徉於大自然之中，正分成不同的組群來享受田園風光。他們或

走向水邊，或聚集在天鵝的身旁，或觀賞鳥巢，或捕捉松鼠，或用花環來裝飾自己的頭部。有些人身穿仿古服飾，也有些人宛如在天堂般地未著寸縷。這種呈現方式象徵了和平與自然，同時也代表了國王伉儷所追求的「黃金時代」理念。二人年輕時曾經帶著孩子們們住在鄉間的帕瑞茨王宮（Schloß Paretz）以實現這個理想。改建「動物園」時也發揮同一個理念，以英國式的景觀公園作為參考的依據。

從這座紀念雕像可以明顯看出，十九世紀初以來，呈現國王的方式已經有了戲劇性的轉變。宮廷的排場和巍然的尊貴已經不再，而被中產社會的家庭倫理和理想角色所取代。這件雕像作品因而非常受到歡迎，並被複製成小型瓷像和鑄鐵像，流傳得更為廣泛。（CHK）



B/87 〈普魯士國王腓特烈·威廉三世紀念
瓷立像〉，1858年以後

縮小複製的紀念肖像——依據約翰·腓特烈·德拉克
(Johann Friedrich Drake, 1805-1882) 創作於1841至
1849年間的大理石雕像

柏林王室瓷器製造廠

白色素瓷，高 77 公分（全長），

直徑 29 公分（底座部分）

柏林工藝美術博物館藏



這個獎盃的側壁上，透明磨光的球面與圖畫交互出現。圖畫上面點刻出萊茵河沿岸地區的風光。目光穿過每個空白的球面，皆可望見杯壁對面兩個被縮小的圖像。在玻璃製作的紀念品之中，所謂的「療養浴場玻璃」(Bädergläser) 特別廣受喜愛，成為十九世紀中葉最具特色的系列製品。

球面切割技術在古羅馬時代的晚期即已出現，精於此道者有辦法讓球面產生類似「縮小鏡」的光學效果。十七世紀以來，人們很喜歡在加工玻璃時運用這種技術。每個球面之間的玻璃壁上塗了一層黑漆，然後刻出螺旋狀的捲藤及樹葉圖案。在刻出圖案的地方，原先用氯化銀浸泡液染成琥珀色的玻璃基材又重新呈現出來。

用於玻璃著色的浸泡液或腐蝕劑都是金屬氧化物。像這件玻璃獎盃的材質原本為無色，先將之浸泡在氯化銀溶液中，然後在表面刷上粉紅色和淺藍色。刷過的痕跡清晰可見。氯化銀浸泡液是由腓特烈·艾格曼(Friedrich Egernann, 1777-1864) 一八二五年左右在海達市(Haida) 開發出來的。自一八四〇年起，又出現了淺藍、粉紅和綠色。因此從顏色就可以看出獎盃大約生產於什麼年代。

這樣一個獎盃必須經過許多來自不同領域的專家之手，由他們分別進行各式的切

割、著色、冷繪以及圖案點刻等工作。雖然工序非常繁瑣，但是經由這種分工合作的方式，波希米亞玻璃在歐洲內外仍然具有很大的市場競爭力。(SN)



B/88 〈巴特哥德斯貝格地區風景紋帶蓋玻璃獎盃〉

北波希米亞，1840年左右
水晶玻璃、氯化銀染色、球面切割、溝槽切割、刮削切割、彩色透明塗層、黑漆冷繪、針筆點刻、霧化玻璃表面
高 25.5 公分，直徑 11 公分
柏林工藝美術博物館藏

這件玻璃杯有著大幅的裝飾圖案，上面繪出了南國風光，背景是一座正在冒煙的火山。杯子的背面可以找到「維蘇威山腳下龐貝平原之景致」的字樣。此陽光明媚的康帕尼亞（Campagna）畫面，所呈現的並非學院派的理想化風景，而是由橋樑、修道院、風俗人物畫所構成的寫實景象。畫作素材的圖樣據推測來自當時一篇遊記的插圖，它也被用為瓷器彩繪的範本。

自從文藝復興以來，義大利即膾炙人口，成為歐洲貴族遊學時的首選之地。直到十八世紀中葉為止，他們的義大利之旅通常以「永恆之城」羅馬為終點站，此後才經常有人繼續南行。許多浪漫主義時期的德國藝術家也感染到崇拜義大利的風氣，而且往往是追隨歌德的腳步前往造訪。

這個玻璃杯也屬於十九世紀盛極一時的紀念杯。此類的紀念品經常由玻璃經銷商和加工業者在風景區實地銷售。上面除了有寫實的景色之外，通常還有題字、年份、相關人名及肖像。

玻璃杯經過繪製以後，用間接火焰低溫重新燒過一次，使顏色固定在玻璃表面上。其所使用的灰色裝飾畫（Grisaille）是一種單色繪畫，經常使用於教堂玻璃窗的上面。在十九世紀早期，隨著新哥德式風格的興

起，教堂的彩色玻璃再度成為時尚，這也不時反映於玻璃器皿和裝飾性玻璃製品之上。
(SN)



B/91 〈義大利維蘇威風景紋玻璃杯〉

波希米亞（？），19世紀第二個25年
水晶玻璃、琢磨、蝕刻、染黃、灰色裝飾畫、鍍金
高 13.5 公分，直徑 10.2 公分
柏林工藝美術博物館藏



色彩厚重且不透明的玻璃——所謂的「石玻璃」(Steinglas)——開始流行於十九世紀的二〇年代，甚至一度取代了購買者對水晶玻璃的偏愛。

喬治·馮·隆格瓦勒，布克瓦伯爵 (Georg von Longueval, Graf von Buquoy, 1781-1851) 在一八一六年的時候，為其波希米亞南部喬治谷 (Georgenthal) 的玻璃工廠開發出一種黑色、狀似黑曜石的完全不透明玻璃材料。他稱之為「玻璃蛋白石」(Hyalith)——即「石玻璃」。這種玻璃的硬度很高，表面的光澤令人聯想起遠東的漆器。該玻璃材料自一八一七年開始生產，首批產品在一年後即出現於萊比錫春季商展 (Leipziger Frühjahrsmesse)，那是德語地區最重要的商展之一。

布克瓦伯爵在一八二〇年獲得特許，對自己的發明享有為期八年的獨家製造權。由於黑色玻璃廣受歡迎，直到十九世紀中葉，其他玻璃工廠也紛紛加入生產，或用暗紫色的錳玻璃來模仿。以此製作出來的日用品種類變化多端，彩繪的工作則由來自波希米亞北部沙伊巴 (Schajba) 和海達 (Haida) 的專家負責完成。相似的工作還在火漆紅「石玻璃」上進行。在染透的玻璃上面製作彩繪——尤其是使用金屬色澤的塗料——其效果更勝於琢磨和切割。

金色的繪畫模仿了漆器，花瓶的造型則以遠東的陶瓷作為範本。它們有紀錄可尋的最早出現時間是一八一九年，中國風的圖案則從一八二四年開始引進。諸如麥森和維也納等瓷器工廠喜歡將東方的題材使用於瓷器裝飾上，在製作全套茶具時更是如此。此處的展品上面，它們與畢德邁爾的「星網花邊」(小十字形圖案，即“Kreuzelmuster”)一起繪製於開口周圍的邊緣。另一件有蓋的盒子據推測用於盛放茶葉，橡葉形裝飾圖案則可能用為德國人的民族象徵。(SN)



B/92 〈中國式圖案玻璃瓶、橡葉紋玻璃蓋罐〉

波希米亞南部，喬治谷（Georgenthal）或銀山（Silberberg），
布克瓦伯爵（Graf Buquoy）玻璃廠，1825-1830年
黑色、染透的玻璃、吹製成型、切割、鍍金畫及拋光針筆點刻畫
高 11 公分，直徑 8.2 公分；高 12.5 公分，直徑 11 公分
柏林工藝美術博物館藏



「不透明寶石玻璃」(Lithyalinglas)與「玻璃蛋白石」(Hyalith)相似，也是一種所謂的「石玻璃」。二者皆非全部染透，只有表面的部分用腐蝕液來著色。“Lithyalin”這個用語衍生自希臘文的「石頭」(lithos)一字。這種玻璃具有不透明的紋理，被用來模仿天然的半寶石。因為蝕染時會有無法預料的效果出現，每件「石玻璃」都稱得上是獨一無二的作品。

這個杯子的材質原本是深綠色的透明玻璃，除了縱面橢圓形的輪廓線之外，整件玻璃杯的表面完全染成酒紅色。玻璃的原色在杯壁上看起來宛如鑲上去的橢圓形黑色寶石，也像是將鑲膜少部分磨除後的鑲色玻璃。這是一種相當費功夫，而且非常花錢的技術。用彩色腐蝕液處理過的玻璃（以及稍後出現的金漆彩繪玻璃）都放入一個防護火焰直接接觸的隔焰爐（Muffel）重新燒製一遍，將顏色及圖案燒烤到玻璃表面。

腓特烈·艾格曼（Friedrich Egermann, 1777-1864）是這種特殊玻璃的發明人。一八二八年以來，他不僅獲得專利，同時還多次獲獎。與其他技術不同的是，他的配方及工作程序於其有生之年一直能夠保持機密。

自從文藝復興以來，波希米亞北部始終是歐洲玻璃製造業的中心之一。到了十九世紀，當地玻璃業者藉由技術上的不斷快速創

新和推出各種「特製品」，抗拒工業化生產所造成的威脅以繼續鞏固市場佔有率。無法用機器製作出來的特殊裝飾（例如「石玻璃」）也是其中的關鍵之一。但畢德邁爾時代的彩色玻璃因為材料不適合量產，最後還是遭到放棄。



B/93 〈花卉草蟲紋玻璃杯〉

波希米亞北部，海達附近的伯羅騰多夫（Blottendorf bei Haida）

腓特烈·艾格曼藝術工作室（Atelier Friedrich Egermann），晚於1830年

吹製成形、切割、著色劑（所謂「不透明寶石玻璃」-Lithyalinglas）、金色圖案、內有刻花
高：11.2公分，直徑：9.2公分 柏林工藝美術博物館藏

這個水晶杯子上面有顯眼的垂直裝飾，由兩行呈階梯狀排列、切割成鑽石形的「疙瘩」所組成。光滑面的裝飾圖案則為玫瑰花苞、「莨苕葉」，以及一條由綻放的玫瑰所構成的寬邊。那些玫瑰花未經特別設計，以簡單幾筆流暢勾勒出來。玫瑰蓓蕾和葉子則以金色繪出，使用的是以最細緻的金粉、助熔劑和油混和而成的顏料。內側的圖案則以瑪瑙來進行最後一道拋光手續。

在浪漫主義時期和「感性的時代」，花卉特別具有表達情感的象徵意義。附有花卉圖案的玻璃製品就經常被拿來餽贈他人，作為暗示情意的紀念物。花卉是「畢德邁爾風格」的典型裝飾圖案。諸如玫瑰花之類友誼和愛情的象徵，在十七、十八世紀已經成為玻璃加工師傅普遍採用的裝飾圖案，不過當時仍隱藏於寓意和象徵之中。十九世紀花卉所代表的語言，亦同樣以「盡在不言中」的方式表達出來。

這只高腳杯結合了許多不同的手工技術，參與製作這種玻璃杯的畫師、雕琢師和切割師的名字，雖曾記載於書面資料上，但由於作品沒有落款，仍然無法列出何者為熟人的創作。製品上面既複雜又變化多端的裝飾圖案，則是對玻璃工業日益機械化的一種回應之道。老式業者已經飽受機械化生產的排擠，而波希米亞和西利西亞 (Schlesien)

受到的威脅更大——這兩個地區一向具有系列化生產的傳統，而且產品同時銷售於歐洲和海外市場。他們的產品加工成型技術在十九世紀變得更為繁複以後，使得他們反而更加依賴專業的手工加工法。(SN)



B/94 〈玫瑰花紋玻璃杯〉

波希米亞北部，諾以威特 (Neuwelt，即「新世界」)，1840年前後
厚壁水晶玻璃，楔形切割及多面切割，亮光漆畫，金色磨光
高 12 公分，直徑 10.6 公分
柏林工藝美術博物館藏



杯子正面部分呈現出〈西斯汀聖母像〉（“Sixtinische Madonna”）的點刻複製品——那是拉斐爾的一幅名畫，現藏於「德勒斯登油畫畫廊」（Dresdener Gemäldegalerie）。其經過霧化處理的平面切割，技術老練、沿襲了十七和十八世紀人像點刻的手法。杯子的背面則是一個琢磨成「縮小鏡」的圓球形物體。

拉斐爾的〈西斯汀聖母像〉完成於一五一三至一五一四年間，毫無疑問是「德勒斯登油畫畫廊」內最著名的收藏品。該畫廊於一七五四年獲得這幅作品之後，曾有許多銅版畫複製品廣為流傳，它們很可能就被玻璃切割師拿來作為藍本。油畫本身則為薩克森王室的收藏品，於公開展示時受到了許多限制。拉斐爾這位義大利文藝復興全盛時期的大師，在十九世紀時的德國特別受到尊崇。當時一系列玻璃藝品上面的蝕刻圖案皆取材自他的作品，便反映出這個事實。相形之下，和他來自同一個時期，而且同樣受到景仰的德國繪畫大師阿爾布雷希特·杜勒（Albrecht Dürer）的作品，卻未被複製到玻璃上面。

這類玻璃製品的毛胚，生產於哈拉赫伯爵（Graf Harrach）位於波希米亞北部，諾以威特（Neuwelt，即「新世界」）的工廠。這件玻璃杯成品上面沒有廠名標示，但依據切

割琢磨的手法來推斷，很可能來自卡爾斯巴特市（Karlsbad）安東·海因利希·普法伊弗爾（Anton Heinrich Pfeiffer, 1801-1866）工作室。從這個例子即可看出，玻璃製造和玻璃加工未必非要在同一個地點不可。普法伊弗爾專精於宗教和狩獵方面的題材，他工作室的員工曾最多達二十五人。（SN）

B/95 〈西斯汀聖母像紋玻璃杯〉

波希米亞，1840年左右
水晶玻璃、楔形切割、球面切割、滾筒切割、霧化處理
高 17 公分，直徑 9 公分
柏林工藝美術博物館藏





這種有蓋子的寫字檯，是十九世紀上半葉最摩登的書房擺設，它們同時也是加工最講究的木匠手工藝術品。就家具樣式而言，其正面經過有如建築結構般的設計，隱藏著內部的多重實用功能：底部通常是三個大抽屜，其上有一個可以摺疊的蓋子作為寫字板。蓋子後面的內部結構往往更是精巧無比，一打開以後就出現許多機關，例如小抽屜、架子、隱藏式夾層、鏡子、柱子和廟堂等。此處展出的寫字檯來自柏林，屬於個中極品。它另有一個由六根極其精緻的愛奧尼亞式圓柱所組成的門廊，整件家具因此看起來格外修長。

最引人注意的是小地方的精緻與微細。無論是線條、鑲嵌物或青銅裝飾，唯有從近距離來觀察才得以完全看出其中的匠心獨運，使整座寫字檯產生一種不尋常的輕巧感。開啓寫字檯的蓋子後，裡面即展現出井然有序、多采多姿、精巧無比的內涵，亮光漆畫的圖案讓人一眼即可認出，這是阿爾卑斯的風光。從中間一層往後探索，可以發現半圓形的希臘式立柱廟堂。它透過後面鏡子的反射，剛好組成一個完整的神殿。這件家具表面隨著時光而自然形成的古色，更為它增添了特殊的質感。

正如同歐洲家具藝術所常見的，這個寫字檯也全部外飾薄木片，以非常昂貴的木料

薄薄貼上一層。外層的材料最為珍貴，是來自加勒比海地區紋理美麗的桃花心木。此外，我們還可以看見，從暖色調的底座開始，細緻的結構隨著整件家具一直向上延伸，最後昇華於希臘神殿的陰影之中。創作這個寫字檯的不知名大師，無論就色彩感或比例上的勻稱和諧而言，皆有著過人的表現，縱使在小細節的部分也是如此。(AST)

B/96 〈寫字檯〉

製作者不詳的大師級藝術品，柏林，1820年前後

外部：桃花心木貼片；內部：雪松、不凋花（Amaranth）、樺木、紫杉、紫檀木、烏木；漆畫，金色黃銅

（feuervergoldete Bronze，即“ormolu”）

主要結構材料：橡木、松木、椴木

高 197 公分，寬 113 公分，深 58 公分

柏林工藝美術博物館藏





這張多采多姿的小桌子立於一個八邊形的底座上，底座下面藏有小滾輪，所以可輕微移動。底座的中央有一個八角形的支柱，它的周圍環繞著一個月桂冠，幾個弧形支架的末端便匯集於此。它們托起呈圓筒狀的桌面，桌面上面有一個可以打開的圓球形蓋子。把蓋子掀開以後，最先映入眼簾的是兩個棋盤和一套梳妝台的陳設，它們下面還有幾個可以轉出來的活動隔層。光從這些精巧的設計就可以曉得，當時的一則報紙廣告果然所言不虛。依據其說詞，這張桌子的創造者約翰·培列斯泰爾（Johann Prestell）因製造「附帶四個隔層的旋轉檯」而聞名，「它們不但可以轉動，放在裡面的書寫用品也不會因此變得亂七八糟。」

這張小桌子與所謂的「地球儀桌」（Globustischchen）有著密切的關係，而且其外形教人聯想起地球的形狀。這些桌子通常有著非常精細的內部空間，通過蓋子或可旋進旋出的部件就能夠使用各個隔間。它們和整體的球形外觀結合在一起以後，製作時便需要更高的精確性，使得這種家具成為功夫講究的手工藝術品。一般說來，維也納以這類家具藝術品著稱。因此當人們整修這張桌子時突然發現了一個隱藏的簽名，不覺大吃一驚：這位工藝家（約翰·培列斯泰爾）竟然來自德國南部一個小鎮。

總之，這張小桌子是一個非常美麗的例子，說明了高水準家具藝術如何被用來滿足知識界中產階級的需求。其淡顏色的鑲板上面印有銅版畫，繪出的是來自古希臘羅馬時代的理想化人物肖像，代表著品行和道德。而蓋子頂端的一個小肖像所穿著的卻是當代服飾，而且具有非常個人化的特徵，所描述的很可能就是當時的桌子擁有者。





B/97 〈縫紉、休閒和化妝用圓桌〉

約翰·培列斯泰爾 (Johann Prestell)，德國南部阿爾郭伊 (Allgäu)

地區的格勒能巴赫 (Grödenbach)，1821至1826年左右

桃花心木、當地的闊葉木、針葉木、梨木 (染成烏木色)、

鐵、黃銅、牛角、鏡子、氈

高 97.6 公分，直徑 46 公分 (桌身部分)，72 公分 (桌腳)

柏林工藝美術博物館藏



卡爾·腓特烈·萊辛 (Karl Friedrich Lessing) 從一八二六至一八三二、三三年之交就讀於杜塞道夫藝術學院。他的歷史畫作毫無疑問非常重要，除此之外，其風景畫今天尤其受到重視。他的〈關隘射手〉(Schützen im Engpaß) 畫的是「三十年戰爭」(一六一八—一六四八) 時期的一個場景。畫面上有一座山口，一隊射手從一座突岩來保護它。他們在山坡上的狹窄空間內分成小組，朝著騎馬穿行於峽谷中的士兵們射擊。對面山上有座城堡在燃燒，被網綁起來的堡主正靠在岩石上，由一名武裝女子看守。堡主的人名及發生的地點不詳，也無從得知那些射手屬於戰爭的那一方，因為他們都沒有配戴臂章。

在此只是表面上讓人回憶起該歷史事件的場景而已，畫作真正的主題是戰鬥行動的技術細節。萊辛刻劃出「三十年戰爭」中使用的價格昂貴、需經過長期訓練始可操作的火銃，也就是所謂的「火繩前膛槍」(Luntenschloßmuskete)。前景中的火槍手將槍托撐在地上，從火藥瓶中將量好的一份火藥倒進槍膛。第二名火槍手以通條將鉛彈和用來密閉的紙張一直塞到槍膛底部。第三名火槍手將槍舉起，打開引火盤，從隨身攜帶的第二個火藥瓶倒入少量細火藥，然後持槍瞄準預備開火。擊發時使用一根冒著火星的

火繩點燃，火繩夾在擊錘的尖端，扣扳機時擊錘便落在引火盤的細火藥上。引火盤上被點燃的火藥穿過一個引火道衝入槍膛內部，引燃此處的彈藥。這種火銃的射擊速度約為每分鐘一發。

〈關隘射手〉是柏林收藏家瓦格納委託繪製的。這位老國家畫廊的創建人迄今收藏的主要都是表現私人情感的小幅風俗畫。他購置這幅畫作也體現出德國藝術口味的根本轉變：自四〇年代末期開始，人們已越來越傾向於寫實主義彩色畫派的大型歷史畫。(AS)

C/2 〈關隘射手〉, 1851年

卡爾·腓特烈·萊辛 (Karl Friedrich Lessing)
1808年生於布雷斯勞 (Breslau), 1880年卒於卡爾斯魯 (Karlsruhe)
油畫、畫布, 195 × 164.5公分
老國家畫廊藏





自從文藝復興時期以來，畫室一景——無論是否出現藝術家自畫像或參觀者、無論佈置簡陋或華麗、無論是寫實還是以不同的象徵手法來呈現——都是被一再採用的題材。它們分別說明了畫家的自我認知及其社會地位。在這幅畫中，我們的目光越過畫家坐著的妻子和玩耍的女兒們，看見一座既整潔又綠意盎然的庭院，畫家正手持調色板和畫筆站在門旁，一面沈思一面觀看家人。這一友好自然的氛圍使得這幅畫作仍具有「畢德邁爾」之特徵。要等到再望一眼以後，我們才會注意到畫室中的華麗裝飾，例如古代的甲冑和巴洛克式的家具。這已經預示了即將出現的富麗堂皇的畫家工作室。十九世紀末葉的時候，諸如維也納的馬卡爾特（Makart），或慕尼黑的斯圖克（Stuck）和倫巴赫（Lenbach）等「畫家中的貴族」之著名畫室，已被外人當作風景名勝來參觀景仰。

奧圖·海登在繪製自己的畫室時早已大名鼎鼎：他曾陪同普魯士王儲參加一八六六年的戰役，現在他更受其委託畫出了科尼希格雷茨（Königgrätz ①）戰役的一些場面。這幅〈藝術家的畫室〉便呈現出該系列畫作正在進行之中的兩幅，並特意以紅色帷幔加以強調。

據悉他在不久之後，於一八六九年伴隨王儲前往埃及參加蘇伊士運河的啓用盛典。一年後他被任命為教授及宮廷畫家。（AW）

① 審查委員註：科尼希格雷茨亦稱「薩多瓦」（Sadova 或 Sadowa），位於波希米亞北部（現名 Hradec Králové）。1866年普奧戰爭時，普魯士在此擊敗奧地利軍隊，從此決定了「小德意志」的德國統一方案。

C/3 〈藝術家的畫室〉，1867年

奧圖·海登（Otto Heyden）
1820年生於斯德丁（Stettin），1880年卒於哥丁根（Göttingen）
油畫、畫布，55 × 68 公分
老國家畫廊藏





奧圖·馮·俾斯麥 (Otto von Bismarck, 1815-1898) 被視為普魯士領導下的德意志民族國家之創建人：他一八六二年出任普魯士總理及外長、一八六四年聯合奧地利對丹麥作戰、一八六六年發動普奧戰爭、一八七〇年展開德法戰爭。德法戰爭期間，普魯士國王威廉一世 (Wilhelm I.) 於一八七一年一月十八日在凡爾賽宮 (Versailles) 被德境諸侯推舉為德意志皇帝。一八七一年三月接著成立了德意志帝國。俾斯麥被晉封為侯爵並擔任帝國首相，從此決定了這個主要是由他通過「鐵血政策」(Eisen und Blut) 所創建的國家之政局。

一八七四年，業已取得非凡成就的畫家法朗茲·馮·倫巴赫 (Franz von Lenbach) 在巴特基辛根 (Bad Kissingen) 首次被介紹給帝國首相俾斯麥侯爵，一八七八年二人在巴特加斯坦因 (Bad Gastein) 再度相逢。到了一八七九年，倫巴赫在國家畫廊的委託下，終於有機會為首相繪製第一幅肖像畫 (後損失於二戰時)。該畫用於補充國家畫廊的當代著名歷史人物肖像收藏。倫巴赫似乎特別適合這項工作，因為他不但已經認識俾斯麥，而且作畫的速度奇快。對政務繁忙的帝國首相而言，此點可謂相當重要。完成第一幅畫作之後，倫巴赫又陸續繪製了將近八十幅俾斯麥肖像，其中的四幅也透過不同的

管道而進入老國家畫廊。

倫巴赫很快就幾乎壟斷了俾斯麥肖像。他常去俾斯麥的鄉間莊園造訪，依據自己所做的實地研究來作畫，或者參考經常陪伴他前去的攝影師卡爾·哈恩 (Karl Hahn) 所拍攝之無數照片。當時，依據攝影來作畫的方式仍非常新穎，甚至稍稍有損名譽。但倫巴赫卻幾乎是過度地使用這種方法。

他持續不斷繪製首相肖像畫的做法，很早就遭到了嘲笑和譏諷。但倫巴赫並非僅僅是因為金錢方面的因素才這麼做。他非常敬重俾斯麥這個人，將他視為天才，即使是在俾斯麥一八九〇年被迫引退後也一樣。這在他的《訪談與回憶》(Gesprächen und Erinnerungen) 之中佔據了很大的篇幅。

(AW)

C/6 〈俾斯麥肖像〉，1884年

法朗茲·馮·倫巴赫 (Franz von Lenbach)
1836年生於斯洛奔豪森／上巴伐利亞 (Schrobenhausen/
Oberbayern)，1904年卒於慕尼黑
油畫、畫布，124.5 × 89.5公分
老國家畫廊藏





身為柏林王室藝術學院院長的安東·馮·維爾納（Anton von Werner），繪畫技巧既高超又精確。其筆下的每一個主題，無論是人物的臉部還是巨型吊燈皆栩栩如生。雖然有人因此而看輕他——那是印象派盛行的年代——但也有不少人嘆服於他的驚人技巧。維爾納的名聲主要建立在關於德法戰爭（一八七〇—一八七二）的巨幅畫作，以及用於紀念一八七一年一月十八日在法國凡爾賽宮宣布成立德意志帝國的油畫。

關於一八九四年完成的〈軍隊駐紮於巴黎城外〉，安東·馮·維爾納曾在致老國家畫廊的信函中表示：「這幅畫的靈感來自本人一八七〇年十月赴凡爾賽途中之見聞（……）。我們在布羽諾瓦（Brunoy）住進一座雅致的小城堡。大約下午三、四時抵達以後，一名士兵便忙著撿拾院中的松枝、球果和木材來取火（……）。兩名懂音樂的重騎兵則坐在平台鋼琴前面彈唱起來。他們所唱的歌曲『大海遙放光芒』，是當時軍樂隊非常喜愛的一首曲子。」

安東·馮·維爾納以極高的技巧來處理選自戰爭生活的題材，呈現出其中的緊張與多重對立關係：閃耀出溫暖家居氣息的紅黃色火燄，和窗外冷冽灰白的冬日光景形成對比。重騎兵們穿著骯髒的馬靴來回走動，與周遭優雅而陌生的環境完全格格不入。透過

演唱舒伯特的那首歌曲，這些敵軍又變成和藹可親、富於文化氣息的人們。而留下來看顧城堡的女管家也帶著自己的小女兒趨前傾聽歌唱。

「那是十月，我軍開始圍攻巴黎之後不久，當時屋中的擺設及家具等物件仍未受損」，安東·馮·維爾納在一八九四年的那封信函中繼續寫道——他清楚後來出現的破壞與劫掠。（AW）



C/8 《軍隊駐紮於巴黎城外》，1894年

安東·馮·維爾納 (Anton von Werner)

1843年生於奧德河畔的法蘭克福 (Frankfurt/Oder)，1915年卒於柏林

油畫、畫布，120 × 158 公分

老國家畫廊藏



C/9 〈書櫃〉，1851年

設計：約瑟夫·克拉納爾 (Josef Kranner) 貝爾納多·貝爾納迪斯 (Bernardo di Bernardis)
1801年生於布拉格 (Prag)，1871年卒於維也納 (Wien)
不透明水彩畫，44.4 × 58.6 公分
藝術圖書館藏

一八五一年四月，適逢第一屆世界博覽會在倫敦舉行。奧地利皇帝法朗茲·約瑟夫 (Franz Josef) 向英國維多利亞女王饋贈了一件大禮：一個高約四米寬六米的新哥德式巨大書櫃。動員了許多雕塑家和雕刻家之後，

書櫃由維也納享有盛譽的卡爾·萊斯特勒 (Carl Leister) 公司製作完成。奧地利皇帝稱之為其轄下各疆土的藝術創造能力之明證。這個書櫃被設計成類似哥德式全盛期的教堂，上面有中殿和兩側的廂堂，並配有裝飾極為華麗的哥德式花窗格和尖頂。

這張圖紙顯示，在中央部分的左右兩側，巨型玻璃書櫃內放置了許多大本的珍貴圖書。書櫃兩廂凹進去的狹窄部分則適合擺放小開本的書籍，書櫃的基座並設計了一些抽屜。書櫃兩側邊緣並有基座用於擺放雕塑作品，但是這些基座在製作書櫃時並沒有完成。

該書櫃的設計者是雕刻家貝爾納多·貝爾納迪斯 (Bernardo di Bernardis) 及建築學家約瑟夫·克拉納爾 (Josef Kranner)。貝爾納迪斯在風格上傾向於拿撒納人畫派，這從實際完成後的人像雕刻中就可以看得出來。他非常巧妙地運用了十九世紀中葉出現的各種新風格，但可惜他不是新哥德式建築風格的專家。艾斯靈 (Aslin) 因而作出推斷，建築學家約瑟夫·克拉納爾於是被邀請參加這項作品的設計，他當時正在從事布拉格懷特 (Veit) 大教堂的修復工作，深諳哥德式風格的建築形式。(BM)



C/10 〈有壁爐的牆壁設計圖〉，1882年

阿道夫·海登 (Adolf Heyden)

1838年生於克雷費爾德 (Krefeld)，1902年卒於柏林

鉛筆、蘸水筆、彩色墨水、白色不透明水彩，26.6 × 37.8公分
藝術圖書館藏

普魯士王儲腓特烈·威廉 (Friedrich Wilhelm, 1837-1888) 與英國維多利亞公主完婚於一八五八年。為了迎接他們即將來臨的銀婚慶典，阿道夫·海登 (Adolf Heyden) 建築師於是接受委派，對柏林王宮的一些房間進行「現代化」的裝修工作。此處的圖紙畫出了餐廳的牆壁如何以新巴洛克式風格來改建。這堵特意規劃得不對稱的牆壁由壁爐、壁爐鐘和壁龕組成，壁龕有浮雕飾帶，其頂端則為「FW」兩個字母組成的裝飾圖案。用於陳列華麗器皿的餐具櫃則位於牆壁的中央。

海登製作設計圖樣時參考了安德烈亞斯·施呂特爾 (Andreas Schlüter) 創造於一六九八至一七〇六年之間的巴洛克王宮造型風格。他同時還選用了被視為「宮廷風格」的新巴洛克風格。這種風格尤其風靡於隨後以德國末代皇帝威廉二世 (Wilhelm II.) 來命名的「威廉時代」 (Wilheminsche Epoche 1888-1918) (AS)



自從宗教改革以來，聖餐壺繼高腳杯之後也成為基督教禮拜儀式中的主要器皿。這是因為信奉新教的基督徒在聖餐儀式時也可以飲用葡萄酒的緣故。

聖餐器皿一反十六及十七世紀時嚴格的基本造型，在自由發揮之下，演變成一種集哥德式、文藝復興和巴洛克風格於一身的綜合體。其主體部分為圓柱狀、底座呈橢圓形、外壁則遵循巴洛克風格，佈滿浮雕人像圖案。高腳杯的手柄部分卻採用精雕細琢的文藝復興裝飾花紋，而其球形物的部分甚至按照當時的晚期哥德式風格來加工。上面的人物裝飾圖案均有同一特點，那就是與基督教義有關，而且都取材自耶穌受難的故事。

耶穌受難的各個場景皆根據阿爾布雷希特·杜勒 (Albrecht Dürer, 1498-1510) 的木雕系列〈大受難記〉(Die Große Passion) 來創作，而這些木雕又被雕版家兼藝術家亞當·巴爾區 (Adam Bartsch, 1757-1821) 製成銅版畫。巴爾區是維也納宮廷圖書館的謄寫師，他率先有系統地整理了該館所收藏的版畫，開發出一套至今依然有效的科學化管理系統，並為此而複製了原件。其主要著作《畫家及版畫家》(Peintre-Graveur) 初版於一八〇八至一八二一年之間，使得上述杜勒的木刻作品廣為人知，而後被用來作為此處展品的藍本。

在第一個象牙杯上出現了「最後的晚餐」和「基督在橄欖山」。第二個杯子上面出現「基督被捕」及「基督受人戲弄」。聖餐壺上則為「基督身懸十字架」和「基督復活」。壺蓋上還有一組自由發揮的圖案——受難的耶穌基督與身著文藝復興時期服裝跪在地上的信徒。

這三件聖餐器皿均屬於原先由五件所組成的一套用具，其上皆有依據杜勒之木刻所製作的雕飾。杜勒是十九世紀上半葉聲譽最隆的德國藝術家。他不但成為德國人浪漫主義民族認同感的象徵，同時在德國信仰新教的地區，他更是除了馬丁·路德之外最受尊崇的人物。(CHK)

C/12

〈雕象牙人物紋聖餐壺、雕象牙人物紋高足杯〉(一對)

裝飾圖案：依據杜勒 (Albrecht Dürer, 1471-1528) 木刻的〈耶穌受難記〉

落款：Lebrecht Wilhelm Schultz, Meiningen 1836 (雷伯瑞希特·威廉·舒爾茲，邁寧根，1836年)

象牙雕刻、黃銅襯裡、打造成型、鍍金

高 32 公分，寬 22 公分 (壺)；

高 28 公分，寬 12 公分 (杯)

柏林工藝美術博物館藏





此杯有很長的六面鐘形腳架，有一扁平的六角結狀物。杯身是長條的圓柱體，亦呈六角形，並裝上一個尖頂的蓋子。其正面有一琢磨得凸起的大型橢圓牌，所呈現的場景為「葛麗卿上教堂作禮拜」（Gretchens Kirchengang）。畫面左邊是立於教堂門前的浮士德（Faust），其身旁陪伴著梅菲斯特（Mephisto）。浮士德擺出雄辯家的姿態，顯然他剛剛才對她說出：「尊貴的小姐，請容我大膽地……」少女聽了他的話轉過身來，顯露出「嫵媚動人的天真無邪」（此為當時出版社對作為該杯範本之印刷圖樣所使用的廣告詞）。

此場景乃依據曼德爾（Eduard Mandels, 1810-1882）將威廉·馮·考爾巴赫（Wilhelm von Kaulbach）的一幅素描重新繪製後的版本。考爾巴赫為慕尼黑黑藝術學院的院長，自一八五七年開始以十五幅素描組畫，呈現出〈歌德的婦女形象〉（Goethes Frauengestalten）。圖稿現藏於柏林銅版畫收藏館。

玻璃表面琢磨出許多細節，非常精確地重現了原圖，使人聯想起「德國的哥德式風格」：葛麗卿的髮型及服飾、其前側老婦人的帽子、浮士德的鞋子式樣和扁平羽毛便帽，還有建築物的細部——諸如背景中的階梯狀山形牆以及教堂門框內的立柱。

玻璃切割得非常深，雕琢得也很柔和。

玻璃切割師善於精雕細琢，連葛麗卿手臂上的衣服縐折都栩栩如生。

杯上重現此情此景，這也凸顯出十九世紀時人們對歌德的崇拜。布魯克曼（Bruckmann）出版社的廣告詞即曾強調說：「這幅考爾巴赫的作品，以令人激賞的方式圓滿達成了一項任務。那就是將已經或多或少深深烙印於每位歌德作品之友心中的圖像，以持久和最珍貴的表達形式呈現了出來。」不過將矩形的圖樣藍本轉繪成橢圓形的畫面時，難免會出現若干問題。這從圖像下方經過霧化處理的玻璃空白處即可明顯看出。

場景連續分佈於杯壁幾個不同切面的做法，在製作的當時即已遭受非議。但從另外一個角度來看，轉動杯子的時候，這些琢面上的分割畫面可以連貫起來，幾乎產生了「活動影像」（moving images）的效果。

〈帶蓋高足玻璃杯〉的尺寸相當驚人，成為十九世紀下半葉一件具有特色的「展示品」。據推測，它是一八七三年維也納萬國博覽會時，路德維希·莫瑟爾（Ludwig Moser）玻璃製品公司的參展品。（SN）



C/13 《浮士德》場景紋帶蓋高足玻璃杯

玻璃毛胚：路德維希·莫瑟爾 (Ludwig Moser)；切割：約翰·腓特烈·霍夫曼 (Johann Friedrich Hofmann, 1840-1900)，卡爾斯巴特 (Karlsbad)，1870年左右

水晶玻璃、切割、霧化處理、右下側有落款

全高 52.5 公分，蓋高 14 公分

柏林工藝美術博物館藏



在文藝復興及巴洛克時代，牛角形的飲器是非常受歡迎的宴席裝飾品。隨著歷史風格的再度抬頭，它們在十九世紀的最後二十年間重新成為時尚。在市政廳裡看得見這樣的銀器，那是富裕市民送過來的。知名的金匠也接受訂單，製作出用於饋贈給達官貴人的禮物。

這件展品的表現形式完全符合牛角形飲器的功能，以及歷史主義在十九世紀下半葉所要求的造型與裝飾合理化：一個婦人頭上戴著長春藤花冠、懷中抱著一個正在踢腿的



C/16 〈銀陳設器〉

模型：格哈德·雅能緒（Gerhard Janensch，1860-？）
製作：胡戈·沙佩爾（Hugo Schaper，1844-1915），柏林1885-1888
銀器、打造成型、澆鑄、染綠大理石、牛角
高 54 公分，寬 14 公分，厚 14 公分
柏林工藝美術博物館藏

小男孩，她舉起一只沈重的牛角杯準備飲用。此外還有象徵性的圖案作為裝飾物，如酒神杖、葡萄葉、排簫、公羊頭、垂掛的果實等，表明了飲酒的主題，這也是巴洛克時期最受歡迎的素材之一。人物形象和他們引人注目目的動作，則取材自早期巴洛克風格的義大利雕塑作品。獎章製模大師與雕塑家雅能緒（Janensch）於一八八四至一八八五年間生活在羅馬，據猜測他應該在那裡見到了貝爾尼尼（Bernini）的作品。（CHK）

一八七三年維也納萬國博覽會上，西利亞的弗里茲·黑克爾特 (Fritz Heckert) 玻璃工坊首次展出了所謂的「玖德浦爾玻璃」(Jodhpur-Glaser)。這種玻璃以印度玖德浦爾省的冷軋銅器作為範本，其色彩和花飾均模仿了原本的銅質材料。造型和裝飾圖案所參考的原件，據悉來自法朗茲·勒樓教授 (Prof. Franz Reuleaux, 1829-1905) 所收藏的印度金屬器皿。勒樓是柏林工商業學院的院長，從一八六二年起一直到他去世為止，曾擔任歷屆萬國博覽會的評審委員。此外，他還是十九世紀下半葉德國最重要的工藝美術獎掖者之一。

一八六六年，弗里茲·黑克爾特 (一八九〇去世) 在彼得斯多夫 (Petersdorf) 創建了一所玻璃工坊，從事玻璃的琢磨及彩繪。一八六九年他擁有了自己的玻璃工廠。一八七八年，普魯士商業部長送去一些中國的玻璃製品供他參考，他卻聲稱這種材料不值得由他的工廠來仿造。其玻璃工廠的產品技術多樣化、手工技藝精湛，除了模仿古典及東方的造型之外，並運用當時正走紅的「青年風格」裝飾圖案。直到世紀之交以後，該廠的製品仍多次於商展及萬國博覽會上獲獎。(SN)



C/17 〈玖德浦爾花紋玻璃瓶〉

西利亞，彼得斯多夫 (Petersdorf)，弗里茲·黑克爾特玻璃工坊 (Glashütte Fritz Heckert)，1879年左右
黃色玻璃、厚漆彩繪、深褐色及金色繪畫、玻璃珠
高 23.2 公分，直徑 11 公分
柏林工藝美術博物館藏



C/19 〈藤蔓紋皮盒〉

皮革、木、黃銅、絲綢襯裡
維也納，波拉克與約皮緒公司
(Pollack & Joppich)，早於1878年
高10公分，寬14公分，厚7.7公分
柏林工藝美術博物館藏

這個小盒子的造型可以追溯到中世紀晚期和文藝復興時期的盒匣式樣，例如蝕刻的鐵製首飾盒以及彩繪或壓印的皮件。繁複的阿拉貝斯克裝飾圖案，在文藝復興時期曾被極為廣泛地運用於各種不同的加工材料上。此處展出的小盒子之外形及圖案則呈現新文藝復興風格。自十九世紀中葉以來，這種潮流主要體現於富裕中產階級的家居風格。

盒子上面的大型阿拉貝斯克方格紋樣是用平板印模壓製到皮革上面的，小的框形花邊使用手工印模。十九世紀中期以後，皮革工藝品是維也納應用藝術的特產。創立於一八七二年的波拉克與約皮緒公司 (Pollack & Joppich) 曾因皮革製品而多次獲獎，但其專長並非僅局限於此類的皮革製品而已。

這件上有公司印鑑的小盒子，由柏林工藝美術館購置於一八七八年的維也納萬國博覽會。這個盒子以及類似的製品因為具有典範性的造型、裝飾圖案及加工技巧，使之成為被購置收藏的對象。(SN)

(評論撰述作者名單參見「五四期第八十一頁」)