

\*

# 国立西洋美術館年報

NO.16

---

\*

ANNUAL BULLETIN  
OF  
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART

\*

*Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental*

---

TOKYO 1982

\*

国立西洋美術館年報

NO.16

(昭和56年度)



新収作品：ヘーラルト・ダウ《シャボン玉を吹く少年と静物》

目次  
Contents

昭和56年度の新収作品について On the New Acquisitions 1981	5
新収作品目録 Catalogue of the New Acquisitions 1981	15
国立西洋美術館所蔵 ギュスターヴ・モロー作《牢獄のサロメ》について 高橋明也 Observations sur la <i>Salomé à la prison</i> de Gustave Moreau par Akiya TAKAHASHI	39
Über die Erhaltungs- und Dokumentationsgeschichte der Historienbilder im Mittelschiff von der St. Georgskirche in Reichenau-Oberzell im 19. und 20. Jahrhundert: die Aufdeckung, Restaurierung und Untersuchung der otto- nischen Wandmalereien von Koichi KOSHI ライヒェナウ島オーバーツェルのサンクト・ゲオルク聖堂壁画の研究(その八) 越 宏一	49
昭和56年度事業記録： 特別展記録，文化庁巡回展記録，講演会記録，修復記録，展覧会貸付作品 Report on the activities in fiscal 1981: Special exhibitions, tour exhibitions, lectures, restorations and works lent out.	117
資料： 昭和56年度主要記事，歳入実績額，歳出予算額，観覧者一覧，所蔵作品一覧，職員名簿 Data of fiscal 1981: Annual record, finances, visitors, collection, committee and staff	123



## 昭和56年度の新収作品について

### On the New Acquisitions 1981

昭和56年度の新収作品は、絵画4点、素描1点、版画34点で、このうちモーリス・ドニの絵画《花束を飾った食卓》(P・1981-2)、素描《池のある屋敷》(D・1981-1)およびリトグラフ《化粧する娘》(G・1981-3)は、今夏当館で開催された特別展「モーリス・ドニ展」を記念し、画家の令息ドミニク・モーリス・ドニ氏より寄贈されたものである。またウジェース・ドラクロワのリトグラフ「ゲートル『ファウスト』による連作」(G・1981-4~21)と「シェイクスピア『ハムレット』による連作」(G・1981-22~34)の二つは当館協会の寄贈になる。ここにドニ氏ならびに協会に対し深甚なる謝意を表す。

購入作品中ヘラルト・ダウの《シャボン玉を吹く少年と静物》(P・1981-1)は、在世中レンブラントと名声を争ったこのレイデン派の細密画家の画風をよく示す小品で、ダウの絵画に対して大きな愛好を示したスウェーデンの個人収集にあったものである。またセーヘルズとスフートの合作《花環の中の聖母子》(P・1981-3)は、前記ダウとはほぼ同時代にアントウェルペンで活動した静物、殊に花卉、の専門画家ダニエル・セーヘルズの作風を窺うべきもので、聖母子は同じアントウェルペンの宗教画家コルネリス・スフートによって描かれた。このような合作は各種の専門画家による分業の行われた17世紀のネーデルラントでは決して珍しいことではなかった。以上のダウおよびセーヘルズ/スフートの作品は、17世紀オランダおよびフランドルの静物画の好箇の作例であり、またともに板絵であることも貴重である。さらにアルフレッド・シスレーの《ルーヴシエンスの風景》(P・1981-4)は、当館所蔵の松方コレクションに従来欠けていたシスレーの作品を補う意味をももつ新収で、画家34歳壮年期の佳作である。

版画の購入は、アンドレア・マンテーニャのエンブレイヴィング《海神の闘い》左半(G・1981-2)と、レンブラントのエッチング《病人たちを癒すキリスト》(G・1981-1)の2点で、両大家の代表作であるのみならず、西洋版画史上屈指の名作として知られるもので、ともに現在入手しうる最上のステートと良好な保存状態を示す。版画部門の充実は昨年度のデューラー作品の購入に引き続き、当館が今後特に意欲的に取り組みたいと願う課題である。

館長 前川誠郎

## I. 絵画

### (1) ヘーラルト・ダウ

#### 《シャボン玉を吹く少年と静物》

ヘーラルト・ダウは、言うまでもなくレンブラントの弟子である（1628-31年）。彼は師の作風を引き継ぎつつ、やがて微細な描写による室内画に専念して、レイデン派の細密画の祖となり、メッソー、ミーリスなどの弟子を育てた。

本作品は、一見して、「ヴァニタス」画と知られる。少年の吹くシャボン玉、背後に見える髑髏、砂時計、羽根飾りの付いた帽子、画面手前に描かれた瓢箪は、いずれも、「ヴァニタス」を表わすものとしてしばしば用いられる。ただし、通常の「ヴァニタス」画とはやや異なり、シャボン玉を吹く少年は翼を具えている。カリット画廊でのダウ展のカタログ筆者は、この少年を天使と見、この作品には、単なる「ヴァニタス」の表現だけではなく、宗教的意味合いが隠されているとする（註）。その際注目されるのは、手前の机の上の瓢箪と籠と布が、この画家の《アトリエの画家》（1635年作）の画中画「聖家族のエジプト逃避」の画面に、そっくり同じ形、同じ配置で描かれているということである（挿図）。前述カタログの筆者は、この「聖家族のエジプト逃避」における籠と布を、キリストの墓とキリストを包む布を暗示するものとして、キリストの復活を示すものとし、そこから、本作品にも、「死」と共に「復活」という意味がこめられていると結論する。

制作年は、1635年という確実な年記を持つ、前述の《アトリエの画家》との関連から、1635/36年頃とされるが、そうであるとすれば、ダウのこの種の室内=静物画の、



(部分)

そしてレイデン派の細密画の、比較的早い時期の作例とすることができよう。

保存修復状態に関して触れておこならば、本作品は、画面上半分、とりわけ画面右上部に損傷が見られる。赤外線及びX線調査、切片採取調査ののち、1979年に修復がなされたが、前述の、少年の翼の部分は、かつて塗り隠された（18世紀に？）ものが、その際発見され、原状に戻されたものである。（有川治男）

（註） *Ten paintings by Gerard Dou* (exhibition catalogue), David Carritt Ltd., London, 1980, pp. 15-17.

## (2) ダニエル・セーヘルス／コルネリス・スフート

### 《花環の中の聖母子》

ダニエル・セーヘルスはヤン・ブリューゲルとともに17世紀フランドルの代表的な花の画家に数えられる。1605年頃から画家としての修業に入ったことが知られ、1610年頃にはヤン・ブリューゲルのアトリエでその指導を受けたものと推定される。その後イエズス会に入り、1625-29年にはローマに滞在。帰国後は没年までアントウェルペンで重要な花の画家として多数の作品を残した。セーヘルスの作品は、イエズス会を通じて広く貴顕の人々の知るところとなり、当時の神聖ローマ皇帝やイギリス国王までもが、アントウェルペンの彼のアトリエを訪問したことが古記録より知られている。

コルネリス・スフートは1618-19年に初めてアントウェルペンの画家組合にその名が登録される。スペイン、次いで1624-28年にはローマ滞在。ルーベンスの弟子であったという確証こそないものの、その明らかな影響のもと、バロック的感覚をもって大画面の宗教画を数多く制作した。

静物画は、17世紀のヨーロッパにおいて初めて重要な絵画ジャンルのひとつとして認識されるようになった。花を主題とした作品もそうした趨勢の中で大きな成功を収め、とりわけネーデルラントでは多くの画家が花を主題とする作品を制作した。カトリック国スペインからの独立を果たしたばかりのオランダでは、この主題も宗教性を脱した純粋な静物画として描かれることが多かったが、カトリック側にとどまったフランドルでは、この新しい絵画ジャンルと宗教主題が結びついて、静物画的要素をもった装飾性の強い宗教画が成立した。すなわち、宗教主題の周囲に花環を配した作品が多数制作されたのである。その宗教主題は多様であったが、とりわけ好まれたのは聖母子である。花環には、恐らく聖母子に対する<sup>グアネクス</sup>の献花といった意味が込められていたと思われるが、また、時に虚栄の訓戒を伝えるものとして描かれることもあったようである。



このような作品は、17世紀フランドルにおいて繰り返し描かれたものであるが、そうしたもののうち、今日知られる最も古い作例は、1608年の年記をもつヤン・ブリューゲルとヘンドリック・ファン・パーレンの手になる《花環の聖母子》（ミラノ、アンブロジーアーナ美術館）である。この作品は、アンブロジーアーナ図書館の創立者として知られ、『聖画論』などの著作をも残しているミラノの大司教フェデリゴ・ボロメオのために制作されたものであろうと推定されているが、それは、同司教に宛てられた1608年2月1日付の手紙で、ブリューゲルが言及している作品が、まさに、このミラノに所蔵されている《花環の聖母子》であると考えられるからである。この手紙により、我々は、花環と聖母子を組み合わせるといふ新しい形式が、このミラノの大司教の構想に基づくものであることを知ることができる。ところで、この手紙の書き手が花の画家として著名なブリューゲルであることは、このような作品における花環のモチーフの重要性、あるいは花環を受け持つ画家の優先性を示唆するものとは言えないだろうか。花環のモチーフに組み合わせられる聖母子が、例えば、ルーベンスのような大家の手に委ねられることもあったが、基本的には花が主であり、あくまで「花の絵」と見做されていたことは留意されるべきであろう。セーヘルズもまた多くの画家の協力を得ており、エラスムス・クエリヌス、シモン・ド・フォスなどの名を挙げることができるが、とりわけ重要な協力者としてコルネリス・スフートを指摘することができよう。セーヘルズ、スフート両者による作品としては、《花環の中の聖イグナティウス・ロヨラ》（1643年、アントウェルペン王立美術館）を代表作としてあげることができる。スフートもまた、イエズス会に属していたことが知られ、そうした意味でも二人の手になるこのような形式の作品は多数にのぼったと考えられよう。

（幸福 輝）

### (3) アルフレッド・シスレー

#### 《ルーヴシエンヌの風景》

1871年パリ・コミューンの間に、シスレーはパリの西方約30キロの地にある小村ルーヴシエンヌに移り住み、以来1874年夏からの4か月にわたるイギリス旅行を挟んで、同年暮までを同地で過ごした。

勿論この間も、ここを拠点としながらもモネやルノワールとともにアルジャントゥーユでセーヌ河の風景を描いたり、マルリーの森に出かけて制作するなど、彼の足跡はイル＝ド＝フランスの各地に及んでいるが、しかし1873年はほとんどルーヴシエンヌにいて、この村落や周辺での制作に没頭している。このルーヴシエンヌ時代がこの画家にとって、最初の充実期となったことはいうまでもない。

本作品は、1873年にこの小村周辺の風景を描いたものである。画面中央から少し左寄りに中心をとり、そこに向かって一本の小径が斜めにとり入れられ、その小径を辿る添景の二人物を通じて見るものの視線は奥にいぎなわれる。前景のくさむらや草原ごしにひろがる木立の森、遠い地平線や空の広がり、実に的確に遠近感をもって表現されている点で、空間の秩序に深い関心を抱いていたこの画家の初期の作品傾向をよく示している。色彩は本作品の場合非常に地味に抑えられているが、若い緑や土の肌色、薄く雲に覆われた空などの微妙な色どりをとらえるヴァールの正確さによって清新さがあり、自然のもつ静かさや詩情がよく写し出されている。田舎道に行く背後から描かれた人物は、17世紀オランダ風景画においてその型が定着し、フランスではコロアやバルビゾン派に広く好まれたモチーフであった。シスレーのこの風景画は構成としては伝統に根ざしながら、その個々の対象の表現において印象派らしい色彩と筆触をみせている。

旧松方コレクションの中には《森へ行く女たち、マルロットの村の道》(1866年)や《サン＝マメス、六月の朝》(1884年)などシスレーの代表作が含まれていたが、当館の松方コレクションにはシスレーは1点もない。印象派絵画のコレクションとしても充実を期したい当館が、敢えてシスレーを購入した理由の一端も、そこにある。

(富山秀男)

## II. 版画

(I) レンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レイン

《病人たちを癒すキリスト(百グルデン版)》

(B. 74, Hind 236 II, Münz 217, Hollstein 74 II) 第2ステート 日本紙刷り

レンブラント版画中もっとも有名な作品で、「百グルデン版」(Hundred Guilder Print)の別称で知られる。この名は文献上には Conrad von Uffenbach, *Merkwürdige Reisen durch Niedersachsen, Holland und Engelland* (Ulm, 1753) 中に、1711年3月1日のこととして、David Bramen なる人の許でレンブラントの版画を多くみたが、「百グルデン版」はなかったこと、その名はかつて競売でそれだけの値がついた故であること、また他にも《エッケ・ホモ》(おそらく B. 76)が「三十グルデン版」、《十字架降下》(おそらく B. 81)が「二十グルデン版」とそれぞれ呼ばれていることなどの記述があるのが初見とされる(註1)。またこの値は画家の生前にすでに付けられたとの説もある(註2)。因みに記せば、1639年レンブラントがアムステルダムで売立てて見たラファエロの《カスティリオーネ伯の肖像》(現ルーヴル美術館)の価格は、



1



2

3500グルデンであった（註 3）。

本作品については2種のステートが知られるのみで、その区別は第2ステートにおき右端の驢馬の頭と首に斜横の平行陰影線が加えられたことである。第1ステートはロンドン、アムステルダム、ウィーン、パリ等に9点が知られ、ホルスタイン型録（White-Boon）によればこれらのうち6点が日本紙刷りである（註 4）。またミュンツの引くコビエの証言によれば、第2ステートは約25点の存在が知られると言い（註 5）、ホワイトは17点を見た由を記している（註 6）。

ミュンツがサスキア（1642年歿）との関係や下絵素描の様式から、本図の制作年次を1642-45年とみる以外は、多くの研究者は完成時を1649年ころとし、それに先立つおよそ10年の推敲の期間があったと考える。例えばキリストの裳に認められるベントメントから推して、画家はキリストをもうすこし高く位置させることをも考えたようである。しかし上記9点の第1ステート以前の試刷りは全く知られていない。また関係の下絵素描については研究者によってその数を異にするが、ミュンツはベルリンの《病人たちの習作》（HdG 56, Benesch 188, 挿図1）と、ルーヴルの《盲目の老人》（HdG 641, Benesch 185, 挿図2）との2葉のみを認めている（註 7）。

パリの国立図書館所蔵の第2ステートの一葉の裏面に1665年ころと思われる H. F. Waterloos の短詩が四つ記され、それによると本図は新約マタイ伝第19章の全文に亘って取材されたものと言う（註 8）。即ち

I. ガリラヤを去ってヨルダンの彼方ユダヤの地に赴いたイエスは、彼に従った大勢

の群衆を癒した (1-2)。

Ⅱ. バリサイ人たちと離婚の可否について問答した (3-12)。

Ⅲ. イエスの按手を受けるため子供たちが連れて来られた。弟子がそれを止めようとしてイエスに窘められた (13-14)。

Ⅳ. 富める青年と駱駝の比喩 (16-30)。

以上を構図から見ると、Ⅰは右半に当り、Ⅱでは問答の形を避けてバリサイ人たちを左半後方に置いている。Ⅲが左半前方の場面で、幼児を抱いて進み出る若い母親を、イエスの左に立つ禿頭のペテロが制止しようとしている。Ⅳの富める青年は左半の中央に左手で頬杖をついて坐る人物がそれに当ると思われ、比喩の駱駝は画面右端後方に見える。

全体は市門外の城壁の傍の緩かに三段をなすテラスを場としている。左後方バリサイ人たちの凭る欄干に沿って坂が右の市門の方へ下りてくる。キリストはその坂道の入口の石柱を右にして立つ。光は右方から来り、左へ行くに従って末広がりな形をなして明度を強めて行く。しかし光のアクセントは中央のキリストにおいて最高の調子を保つ。キリストの衣の裾には、その右に跪いて両手を合わせて祈る老女のシルエットが写っている。レンブラントは本図において灰色の中間調を基本として明暗を描き分けているが、白部を多く残して最も明度の高い左端のバリサイ人たちの群に比して、むしろキリストに一層強い光が当たっているかに思えるのは、キリストおよびその周辺の人物たちにおけるハーフトーンの絶妙な効果である。

本図の保存は極めて良好。キリストの右下に裸の腕を露わにして両手を合わせて祈る男の頭上後方に紙の毳立ちが認められるが、これはプレスに際しレリーフ状に飛び出た雁皮紙の繊維の1本をおそらく除去しようとして生じたものと思われる。この種の強い繊維は他にも紙背に認められる。前記9点の初版中6点、また殊に再版の初期のものにレンブラントは好んで日本の雁皮紙を用い、銀色に近い白から暖い金色にまで至る変化の妙を尽した色調を出すべく試みている。現存する第1, 2ステート(併せて約25, 6点)の各葉は、色調、インクの付け方、光の当て方等すべて相違し、本図の極めて柔かみかつ調和ある全体の効果は、ベルナー商会の口上書によれば大英博物館所収の日本紙刷り第2ステート2点中の一葉に近いと言う(註9)。なおボストンの型録によれば、雁皮紙は、1643, 44年の2回東インド会社によって日本からオランダ本国へ輸入されたことが確認されると言う(註10)。(前川誠郎)

註

1. L. Münz, *A Critical Catalogue of Rembrandt's Etchings*, London, 1952, vol. II, pp. 213-214.
2. Münz, *op. cit.*, p. 100; Ch. White, *Rembrandt as an Etcher*, London, 1969, Text, pp. 55-56.
3. Rembrandtの素描 *Baldassare Castiglione* (Benesch 451, Albertina)の書込み参照。

4. Ch. White/K. G. Boon (ed.), *Hollstein's Dutch and Flemish Etchings...*, vol. XVIII (Rembrandt), Amsterdam, 1969, pp. 39-40.
5. Münz, *op. cit.*, p. 100.
6. Ch. White, *The Late Etchings of Rembrandt* (exhibition catalogue), British Museum, London, 1969, p. 10.
7. Münz, *op. cit.*, p. 101.
8. Münz, *op. cit.*, p. 102.
9. 国立西洋美術館購入作品資料
10. *Rembrandt: Experimental Etcher* (exhibition catalogue), Museum of Fine Arts, Boston, 1969, p. 180.

## (2) アンドレア・マンテーニャ

### 《海神の闘い》

今日マンテーニャの真作と認められる銅版画は、《キリストの埋葬》、《キリストの復活》、《酒樽のあるバッカナーレ》、《シレノスのいるバッカナーレ》、《海神の闘い》(左右両図)、《聖母子》の7点だけであり、しかも刷り、保存共に優れたものは非常に少ない。昨年当館で行われた「ヨーロッパ版画名作展」には、《海神の闘い》右半図が出品されたが、本購入作品はそれに連続する左半図である。この主題については、ギリシャの歴史家ディオドロス(前1世紀)著『世界史』中の「魚食の民」についての一節と関連づける説、古典的発想によるルネッサンス時代の創作、あるいはマンテーニャ自身の着想とする説がある。《海神の闘い》の制作年については、本図左方の老女のかかげる標牌下段の数字(文字)を1461, 1481, 1493と読む諸説がある。しかし、ティーツェ=コンラートはこれを数字ではなくギリシャ語あるいはヘブライ語と考え、マントヴァにあるバラツォ・ドゥカーレ内のカメラ・デリ・スボージの天井に描かれた《オルフェウス伝》(1473年頃)との様式的近似から、同時期の作と推定している。いずれにしても、デューラーがこの右半分を模写したのは1494年であり、これが推定年代の下限となる。本購入作品は、隅の一部に補修があるものの、今日残る《海神の闘い》の中でも、刷り、保存共に異例に良好なものである。(八重樫春樹)

## (3) ウジェース・ドラクロワ

### 「ゲーテ『ファウスト』による連作」

### 「シェイクスピア『ハムレット』による連作」

1789年、ドイツ人のアロイス・ゼネフェルダールによるリトグラフの発明は、版画史上画期的な出来事であった。この技法の特質はなんといっても、チョーク、ペン、筆の効果をそのままに再現でき、しかも多量の印刷に耐えることであったろう。そのため、リトグラフは急速な発展を遂げ、19世紀の半ばまでには創作版画の主流となった

が、この技法により早くも優れた作品を生んでいた主な芸術家としては、ドーミエ、ドラクロワ、そしてゴヤがあげられる。

ドラクロワの130点ほどの版画作品のうち100余点がリトグラフであり、主としてシェイクスピア、スコット、バイロン、ゲーテなどの文学作品から題材を得ているが、中でも傑出しているのは、今回蔵品に加えられた『ファウスト』と『ハムレット』の両連作である。

ドラクロワは、1825年にロンドンを訪れ、そこでたまたま『ファウスト』の上演を見て深い感銘を受け、帰国後すぐにその場面を描いたリトグラフの制作にとりかかった。彼の書簡によると、1827年12月には17枚が完成した。この連作は、翌年《ゲーテの肖像》1葉が加えられてパリのCh. モットののもとから発売された。売行きは芳しくはなかったが、この作品を見た原作者のゲーテは、「ドラクロワ氏は、私自身が生み出した諸場面をとりあげて、私の想像力を凌駕した」と述べている。

当館新収のセットは初版で、2版以後のセットは《弟子を受け入れるメフィストフェレス》が含まれないが、デルテイルによれば、初版印刷直後に同図の版石が失われたかあるいは破損したためと推定される。

『ハムレット』の連作も、やはり1825年のロンドンでの観劇に直接の靈感を得たものであるが、当時、スコット、バイロンなどのイギリス文学、とりわけシェイクスピアは、ドラクロワをはじめロマン主義の画家たちに恰好の題材を提供している。シェイクスピアの戯曲を版画化したものでは、ジェリコーの『オセロ』も有名である。ドラクロワは1825年に『マクベス』の一場面を、<sup>スプレービング</sup>掻き落としの技法を駆使したリトグラフに表わしている。この『ハムレット』の連作は、1834年から1843年までの10年をかけて制作され、パリのヴィランによって出版された。これらの作品の多くには、入念な素描による習作が用意されている。本新収作品は初版で、13場面<sup>13</sup>で完結しているが、その後の版には《ハムレットとオフィーリア》、《オフィーリアの歌》、《オフィーリアの墓の中のハムレットとレイアティーズ》の3点が追加された。（八重樫春樹）



## 新収作品目録

### Catalogue of the New Acquisitions 1981

この目録は、「国立西洋美術館年報 No. 15」に取載分以後、昭和56年4月から昭和57年3月までに当館予算で購入した作品および寄贈作品を含む。作品番号の P は絵画、D は素描、G は版画を示す。寸法の表示は縦×横の順である。

This supplement follows the Museum's Annual Bulletin No. 15, 1981. It contains all the works purchased or donated between April, 1981 and March, 1982. The number tailed to each item indicates the Museum's inventory number: P is for painting, D for drawing and G for print.



---

購入作品 5点 Purchased Works

---

ダウ、ヘーラルト

レイデン 1613年 — 同 1629年

DOU, Gerard

Leiden 1613 — id. 1629

シャボン玉を吹く少年と静物 1635-36年頃

油彩 板 48×39.7cm 左下の机の縁に署名

P・1981-1

STILL-LIFE WITH A BOY BLOWING SOAP-BUBBLES c. 1635-36

Oil on panel 48×39.7cm Signed: *GDOV*

PROVENANCE: Sparre Collection (probably acquired in France in the eighteenth century); G.A. Hagemann, Bjersjöholm, Sweden; His daughter, Fru Anne-Lise Lembke; David Carrit Ltd., London.

EXHIBITION: Stockholm, 1884; *Ten paintings by Gerard Dou*, David Carrit Ltd., London, 1980, cat. no. 3.

BIBLIOGRAPHY: W. Martin, *Het leven en de werken van Gerrit Dou . . .*, Leiden, 1901, no. 267 (W. Martin, *Gerard Dou*, London, 1902, no. 194); C. Hofstede de Groot, *A catalogue raisonné of the most eminent Dutch painters of the seventeenth century*, London, 1908, vol. I, p. 391, no. 136; Granberg, *Inventaire général des trésors d'art en Suède*, vol. II, pl. 56; W. Martin, *Gerard Dou* (Klassiker der Kunst XXIV), Stuttgart / Berlin, 1913, p. 88.

P・1981-1

---

セーヘルス、ダニエル

アントウェルペン 1590年 — 同 1661年

スフート、コルネリス

アントウェルペン 1597年 — 同 1655年

SEGHERS, Daniel

Antwerpen 1590 — id. 1661

SCHUT, Cornelis

Antwerpen 1597 — id. 1655

花環の中の聖母子 17世紀前半

油彩 板 77×53.5cm 右下の台座に署名 裏面にパネル製作者組合を示す城門と画家組合を示す両手を組み合わせたアントウェルペン市の焼印

P・1981-3



P • 1981 3 Seghers / Schut

## GARLAND OF FLOWERS WITH MADONNA

First half of the seventeenth century

Oil on panel 77 × 53.5 cm Signed: *Daniel Seghers • SOC<sup>tis</sup>. JESU* Brand of Antwerp on the back of the panel.

PROVENANCE: Count of Schönborn Collection, Schloss Pommersfelden (*Katalog der gräflich von Schönborn'schen Bilder-Galerie zu Pommersfelden*, 1857, no. 277); Auction of Pommersfelden Painting Collection, Hôtel Drouot, Paris, 17–24 May 1867, cat. no. 216; J.V. Novok, Praha, 1899 (catalogue by Theodor von Frimmel, no. 78, repr.); Galerie Nathan, Zürich.

BIBLIOGRAPHY: G.F. Waagen, *Kunstwerk und Künstler in Deutschland*, vol. I, Leipzig, 1843, p.143; A. Siret, *Dictionnaire historique et raisonné des peintres de toutes les écoles*, Berlin, 1924, vol. II, p. 431.

P • 1981-3

---

シスレー、アルフレッド

パリ 1839年 — モレ=シュル=ロワン 1899年

SISLEY, Alfred

Paris 1839 — Moret-sur-Loing 1899

ルーヴシエンヌの風景 1873年

油彩 カンヴァス 54 × 73 cm 右下に署名年記

P • 1981-4

---

LANDSCAPE AT LOUVECIENNES 1873

Oil on canvas 54 × 73 cm Signed and dated: *Sisley 73*

PROVENANCE: Maurice Leclanché, Paris; Auction Maurice Leclanché, Hôtel Drouot, Paris, 6 November 1924, no. 95, acquired by Allard at 25,000 francs; Allard, Paris; Lord Clark, London; Wildenstein & Co.; Mrs. A.L. Leopold Williams, London; David Carrit Ltd., London.

EXHIBITION: *Sisley*, Galerie Paul Rosenberg, Paris, November 1904, no. 24; *Alfred Sisley*, David Carrit Ltd., London, June-July 1981, cat. no. 4, repr.

BIBLIOGRAPHY: F. Daulte, *Alfred Sisley, catalogue raisonné de l'œuvre peint*, Lausanne, 1959, no. 91, repr.

P • 1981-4

---

レンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レイン

レイデン 1606年 — アムステルダム 1669年

REMBRANDT HARMENSZ. VAN RIJN

Leiden 1606 — Amsterdam 1669



P • 1981-1 Dou



P • 1981-4 Sisley

病人たちを癒すキリスト (百グルテン版) 1649年頃  
エッチング、ドライポイント、エングレーヴィング併用 和紙 28×38.6 cm 第2ステート  
G・1981-1

CHRIST WITH THE SICK AROUND HIM, RECEIVING LITTLE CHILDREN  
(THE 'HUNDRED GUILDER PRINT') c. 1649  
Etching, drypoint and engraving on Japanese paper 28×38.6 cm Second state  
(Bartsch 74, Hind 236 II, Münz 217, Hollstein 74 II)

PROVENANCE: C.G. Boerner, Düsseldorf.

G・1981-1

---

マンテーニャ、アンドレア  
イーゾラ・ディ・カルトゥーラ 1431年 — マントヴァ 1506年

MANTEGNA, Andrea  
Isola di Cartura 1431 — Mantova 1506

海神の闘い (左半図) 1494年以前  
エングレーヴィング 紙 27.6×32.9 cm  
G・1981-2

THE BATTLE OF THE SEA GODS (the left half) before 1494  
Engraving on paper 27.6×32.9 cm (Hind V, p.15, no. 5)

PROVENANCE: R.M. Light & Co., Inc., Santa Barbara, California.

G・1981-2

---

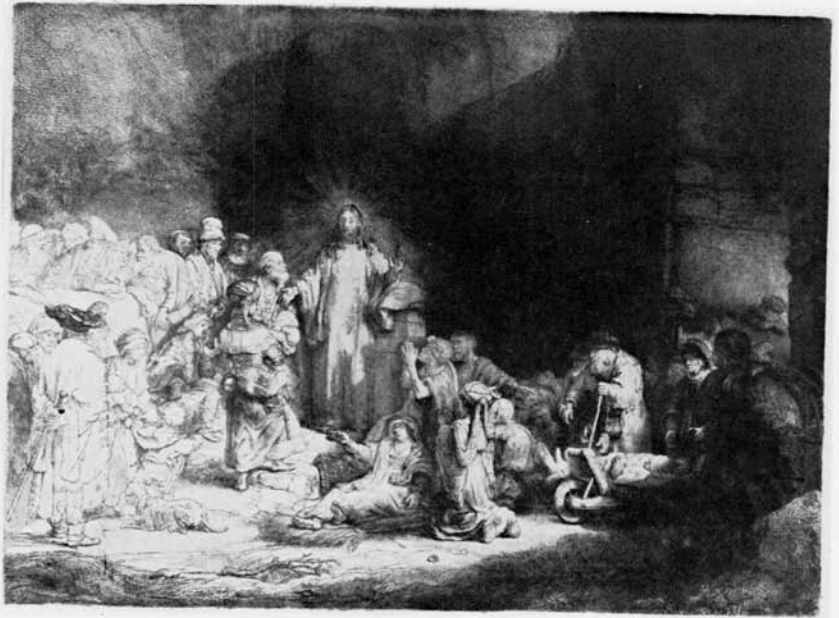
寄贈作品 34点 Donated Works

---

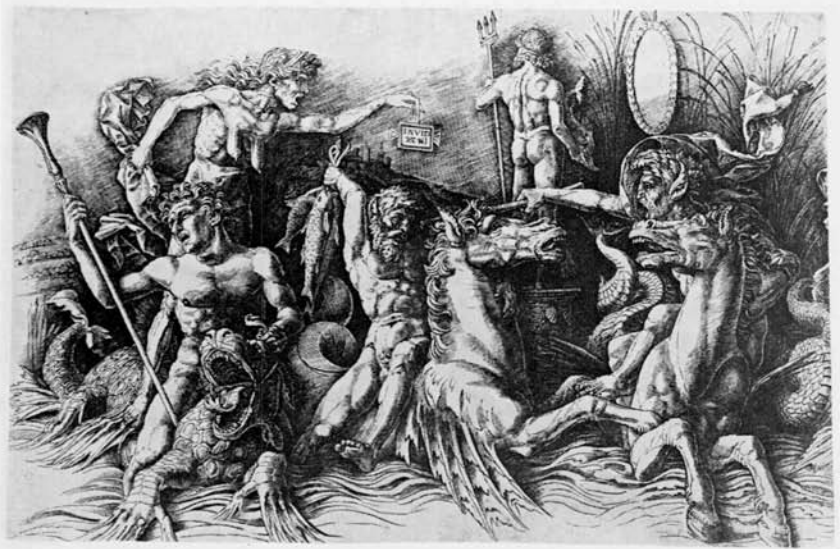
ドニ、モーリス  
グランヴィル (マンシュ県) 1870年 — パリ 1943年

DENIS, Maurice  
Granville (Manche) 1870 — Paris 1943

花束を飾った食卓 1904年  
油彩 カルトン 17.5×37.6 cm  
昭和56年度 ドミニク・モーリス・ドニ氏より寄贈  
P・1981-2



G • 1981-1 Rembrandt



G • 1981-2 Mantegna

TABLE WITH FLOWERS 1904

Oil on cardboard 17.5×37.6 cm

PROVENANCE: Dominique Maurice Denis.

Donated by Mr. Dominique Maurice Denis, 1981.

P・1981-2

---

ドニ、モーリス

グランヴィル (マンシュ県) 1870年 — バリ 1943年

DENIS, Maurice

Granville (Manche) 1870 — Paris 1943

池のある屋敷 1895年頃

油彩 紙 34×37.4 cm

昭和56年度 ドミニク・モーリス・ドニ氏より寄贈

D・1981-1

RESIDENCE WITH A POND c. 1895

Oil on paper 34×37.4 cm

PROVENANCE: Dominique Maurice Denis.

Donated by Mr. Dominique Maurice Denis, 1981.

D・1981-1

---

ドニ、モーリス

グランヴィル (マンシュ県) 1870年 — バリ 1943年

DENIS, Maurice

Granville (Manche) 1870 — Paris 1943

化粧する娘 1895年

リトグラフ 紙 53×32.5 cm (画面)

昭和56年度 ドミニク・モーリス・ドニ氏より寄贈

G・1981-3

YOUNG GIRL MAKING HER TOILET 1895

Lithograph on paper 53×32.5 cm (image) (Cailler 87)

PROVENANCE: Dominique Maurice Denis.

Donated by Mr. Dominique Maurice Denis, 1981.

G・1981-3



P • 1981-2 Denis



D • 1981-1 Denis



G • 1981-3 Denis



ドラクロワ、ウジェーヌ

シャラントンニサンニモーリス 1798年 — バリ 1863年

DELACROIX, Eugène

Charenton-Saint-Maurice 1798 — Paris 1863

ゲーテ『ファウスト』による連作 1828年（初版）

17点連作およびゲーテの肖像 発行 Ch. モット（バリ）

昭和56年度 国立西洋美術館協力会寄贈

G・1981-4~21

GOETHE 'FAUST' 1828 (first edition)

Series of 17 lithographs and a portrait of Goethe published by Ch. Motte, Paris.

PROVENANCE: Frederick Mulder, London.

Donated by the Kyōryoku-kai-society of the National Museum of Western Art, 1981.

G・1981-4~21

ゲーテの肖像 1828年

リトグラフ 紙 15.1×15.4 cm（画面）

PORTRAIT OF GOETHE 1828

Lithograph on paper 15.1×15.4 cm (image) (Delteil 57)

G・1981-4

1. 空を飛ぶメフィストフェレス

リトグラフ 紙 27×23 cm（画面）

MEPHISTOPHELES IN THE SKY

Lithograph on paper 27×23 cm (image) (Delteil 58)

G・1981-5

2. 書斎のファウスト

リトグラフ 紙 25×17 cm（画面）

FAUST IN HIS STUDY

Lithograph on paper 25×17 cm (image) (Delteil 59)

G・1981-6



G • 1981-4



G • 1981-5



G • 1981-6

3. ファウストとヴァーグナー

リトグラフ 紙 19.6×26.3 cm (画面)

**FAUST AND WAGNER**

Lithograph on paper 19.6×26.3 cm (image) (Delteil 60)  
G・1981-7

4. ファウスト、ヴァーグナーとむく犬

リトグラフ 紙 23×21 cm (画面)

**FAUST, WAGNER AND BARBET**

Lithograph on paper 23×21 cm (image) (Delteil 61)  
G・1981-8

5. ファウストの前に現われたメフィストーフェレス

リトグラフ 紙 26×21 cm (画面)

**MEPHISTOPHELES APPEARED TO FAUST**

Lithograph on paper 26×21 cm (image) (Delteil 62)  
G・1981-9

6. 学生に應對するメフィストーフェレス

リトグラフ 紙 26×22 cm (画面)

**MEPHISTOPHELES RECEIVING A STUDENT**

Lithograph on paper 26×22 cm (image) (Delteil 63)  
G・1981-10

7. 学生酒場のメフィストーフェレス

リトグラフ 紙 27×22 cm (画面)

**MEPHISTOPHELES IN THE TAVERN OF STUDENTS**

Lithograph on paper 27×22 cm (image) (Delteil 64)  
G・1981-11

8. マルガレーテを誘惑しようとするファウスト

リトグラフ 紙 26.2×20.8 cm (画面)

**FAUST TRYING TO SEDUCE MARGARETE**

Lithograph on paper 26.2×20.8 cm (image) (Delteil 65)  
G・1981-12



G • 1981-7



G • 1981-10



G • 1981-8



G • 1981-11



G • 1981-9



G • 1981-12

9. マルテの前で挨拶するメフィストーフェレス

リトグラフ 紙 24×20 cm (画面)

**MEPHISTOPHELES GREETING MARTHE**

Lithograph on paper 24×20 cm (image) (Delteil 66)

G・1981-13

10. マルガレーテと紡車

リトグラフ 紙 22.3×18 cm (画面)

**MARGARETE BY SPINNING WHEEL**

Lithograph on paper 22.3×18 cm (image) (Delteil 67)

G・1981-14

11. ファウストとヴァレンティンの決闘

リトグラフ 紙 23.1×28 cm (画面)

**DUEL OF FAUST AND VALENTIN**

Lithograph on paper 23.1×28 cm (image) (Delteil 68)

G・1981-15

12. 決闘の後で逃走するメフィストーフェレスとファウスト

リトグラフ 紙 26×21 cm (画面)

**MEPHISTOPHELES AND FAUST FLEETING AFTER THE DUEL**

Lithograph on paper 26×21 cm (image) (Delteil 69)

G・1981-16

13. 教会のマルガレーテ

リトグラフ 紙 26.5×22 cm (画面)

**MARGARETE IN THE CHURCH**

Lithograph on paper 26.5×22 cm (image) (Delteil 70)

G・1981-17

14. ハルツ山中のファウストとメフィストーフェレス

リトグラフ 紙 24×20.5 cm (画面)

**FAUST AND MEPHISTOPHELES IN THE MOUNTAINS OF HARTZ**

Lithograph on paper 24×20.5 cm (image) (Delteil 71)

G・1981-18



G • 1981-13

Fig. 1. - Un uomo che scrive a una di quelle donne, come si legge nell'opera di Tasso, e che si vede nel libro di questo.



G • 1981-16

Fig. 2. - A man and woman, as in the work of Tasso, and as seen in the book of this.



G • 1981-14

Fig. 3. - Una donna che siede in una stanza, come si legge nell'opera di Tasso, e che si vede nel libro di questo.



G • 1981-17

Fig. 4. - Un gruppo di persone in una stanza, come si legge nell'opera di Tasso, e che si vede nel libro di questo.



G • 1981-15

Fig. 5. - Un uomo che cavalca un cavallo, come si legge nell'opera di Tasso, e che si vede nel libro di questo.



G • 1981-18

Fig. 6. - Un uomo che cavalca un cavallo, come si legge nell'opera di Tasso, e che si vede nel libro di questo.

15. ファウストの前に現われたマルガレーテの亡霊

リトグラフ 紙 26×35 cm (画面)

SHADOW OF MARGARETE APPEARING TO FAUST

Lithograph on paper 26×35 cm (image) (Delteil 72)

G・1981-19

16. 安息日の夜、馬を駆るファウストとメフィストーフェレス

リトグラフ 紙 20.5×28 cm (画面)

FAUST AND MEPHISTOPHELES GALLOPING IN THE NIGHT OF  
SABBATH

Lithograph on paper 20.5×28 cm (image) (Delteil 73)

G・1981-20

17. マルガレーテの獄室のファウスト

リトグラフ 紙 25×21.5 cm (画面)

FAUST IN MARGARETE'S JAIL

Lithograph on paper 25×21.5 cm (image) (Delteil 74)

G・1981-21

---

ドラクロワ, ウジェーヌ

シャラントン=サン=モーリス 1798年 — パリ 1863年

DELACROIX, Eugène

Charenton-Saint-Maurice 1798 — Paris 1863

シェイクスピア『ハムレット』による連作 1843年(初版)

13点連作 発行 ヴィラン(パリ)

昭和56年度 国立西洋美術館協会寄贈

G・1981-22~34

SHAKESPEARE 'HAMLET' 1843 (first edition)

Series of 13 lithographs published by Villain, Paris.

PROVENANCE: Frederick Mulder, London.

Donated by the Kyōryoku-kai-society of the National Museum of Western Art, 1981.

G・1981-22~34



G • 1981-19



G • 1981-21



G • 1981-20





1. ハムレットを慰めようとする王妃 1834年  
リトグラフ 紙 25.3×19.9 cm (画面) 右下に署名年記  
**QUEEN TRYING TO CONSOLE HAMLET** 1834  
Lithograph on paper 25.3×19.9 cm (image) Signed and dated: *Eug. Delacroix/1834*  
(Delteil 103)  
G・1981-22
  
2. 父の亡霊を追おうとするハムレット 1835年  
リトグラフ 紙 26×20.5 cm (画面) 左下に署名年記  
**HAMLET FOLLOWING THE SHADOW OF HIS FATHER** 1835  
Lithograph on paper 26×20.5 cm (image) Signed and dated: *Eug. Delacroix. 1835.*  
(Delteil 104)  
G・1981-23
  
3. テラスの亡霊 1843年  
リトグラフ 紙 25.8×19.3 cm (画面) 右下に署名年記  
**PHANTOM ON THE TERRACE** 1843  
Lithograph on paper 25.8×19.3 cm (image) Signed and dated: *Eug. Delacroix/1843.*  
(Delteil 105)  
G・1981-24
  
4. ポローニアスとハムレット  
リトグラフ 紙 24.8×18.2 cm (画面)  
**POLONIUS AND HAMLET**  
Lithograph on paper 24.8×18.2 cm (image) (Delteil 106)  
G・1981-25
  
5. ハムレットとギルデンスターン  
リトグラフ 紙 25.2×20.6 cm (画面)  
**HAMLET AND GUILDENSTERN**  
Lithograph on paper 25.2×20.6 cm (image) (Delteil 108)  
G・1981-26
  
6. 役者たちに父の毒殺場面を演じさせるハムレット 1835年  
リトグラフ 紙 24.6×32.3 cm (画面) 右下に署名年記  
**HAMLET MAKES COMEDIANS PLAY THE SCENE OF HIS FATHER'S  
POISONING** 1835  
Lithograph on paper 24.6×32.3 cm (image) Signed and dated: *Eug. Delacroix 1835.*  
(Delteil 109)  
G・1981-27



G • 1981-22



G • 1981-25



G • 1981-23



G • 1981-26



G • 1981-24



G • 1981-27

7. 王を殺そうとするハムレット 1843年  
リトグラフ 紙 26.3×18.1 cm (画面) 左下に署名年記  
**HAMLET TRYING TO KILL KING** 1843  
Lithograph on paper 26.3×18.1 cm (image) Signed and dated: *Eug. Delacroix. 1843.*  
(Delteil 110)  
G・1981-28
8. ポローニアスの死  
リトグラフ 紙 24.1×19.2 cm (画面)  
**DEATH OF POLONIUS**  
Lithograph on paper 24.1×19.2 cm (image) (Delteil 111)  
G・1981-29
9. ハムレットと王妃 1834年  
リトグラフ 紙 26×18 cm (画面) 右上に署名年記  
**HAMLET AND QUEEN** 1834  
Lithograph on paper 26×18 cm (image) Signed and dated: *Eug. Delacroix / 1834*  
(Delteil 112)  
G・1981-30
10. ハムレットとポローニアスの骸 1835年  
リトグラフ 紙 25.5×17.7 cm (画面) 右下に署名年記  
**HAMLET AND CORPSE OF POLONIUS** 1835  
Lithograph on paper 25.5×17.7 cm (image) Signed and dated: *Eug. Delacroix/1835.*  
(Delteil 113)  
G・1981-31
11. オフィーリアの死 1843年  
リトグラフ 紙 18.1×25.5 cm (画面) 左下に署名年記  
**DEATH OF OPHELIA** 1843  
Lithograph on paper 18.1×25.5 cm (image) Signed and dated: *E.D. 1843* (Delteil 115)  
G・1981-32
12. 墓掘り人夫たちの前のハムレットとホレイショー 1843年  
リトグラフ 紙 28.3×21.4 cm (画面) 左下に署名年記  
**HAMLET AND HORATIO BEFORE GRAVEDIGGERS** 1843  
Lithograph on paper 28.3×21.4 cm (image) Signed and dated: *Eug. Delacroix / 1843.*  
(Delteil 116)  
G・1981-33



G • 1981-28



G • 1981-31



G • 1981-29



G • 1981-32



G • 1981-30



G • 1981-33

13. ハムレットの死 1843年  
リトグラフ 紙 28.9×20.3 cm (画面) 右下に署名年記  
DEATH OF HAMLET 1843  
Lithograph on paper 28.9×20.3 cm (image) Signed and dated: *Eug Delacroix. / 1843.*  
(Delteil 118)  
G・1981-34

---

所蔵作品番号の変更 Change of Inventory Number

---

次の2点の作品は、著しく汚損していたため従来参考作品 (REF. No.) として分類されていたが、修復の結果、昭和56年12月1日より絵画作品 (P. No.) に組入れることとした。  
Our recent restoration led to change the classification of the following two works from REF. (Reference) to P. (Painting).

アルピニー、アンリ＝ジョゼフ  
ヴァランシエンヌ 1819年 — サン＝プリヴェ (ヨンス県) 1916年  
HARIGNIES, Henri-Joseph  
Valenciennes 1819 — Saint-Privé (Yonne) 1916

風景 1865年 (?)  
油彩 カンヴァス 24×33.3 cm 左下に書込みと署名年記  
LANDSCAPE 1865 (?)  
Oil on canvas 24×33.3 cm Signed and dated with dedication: *à André Lemoyne, / Hy Harpignies, 65 (?)*  
REF・1959-7 → P・1959-195

モロー、ギュスターヴ  
パリ 1826年 — 同 1898年  
MOREAU, Gustave  
Paris 1826 — id. 1898

牢獄のサロメ (旧題名: 牢屋) 1873-76年頃  
油彩 カンヴァス 40×32 cm 右下に署名  
SALOME IN THE PRISON (former title: THE PRISON) c. 1873-76  
Oil on canvas 40×32 cm Signed: *Gustave Moreau*  
REF・1959-8 → P・1959-196



G • 1981-34

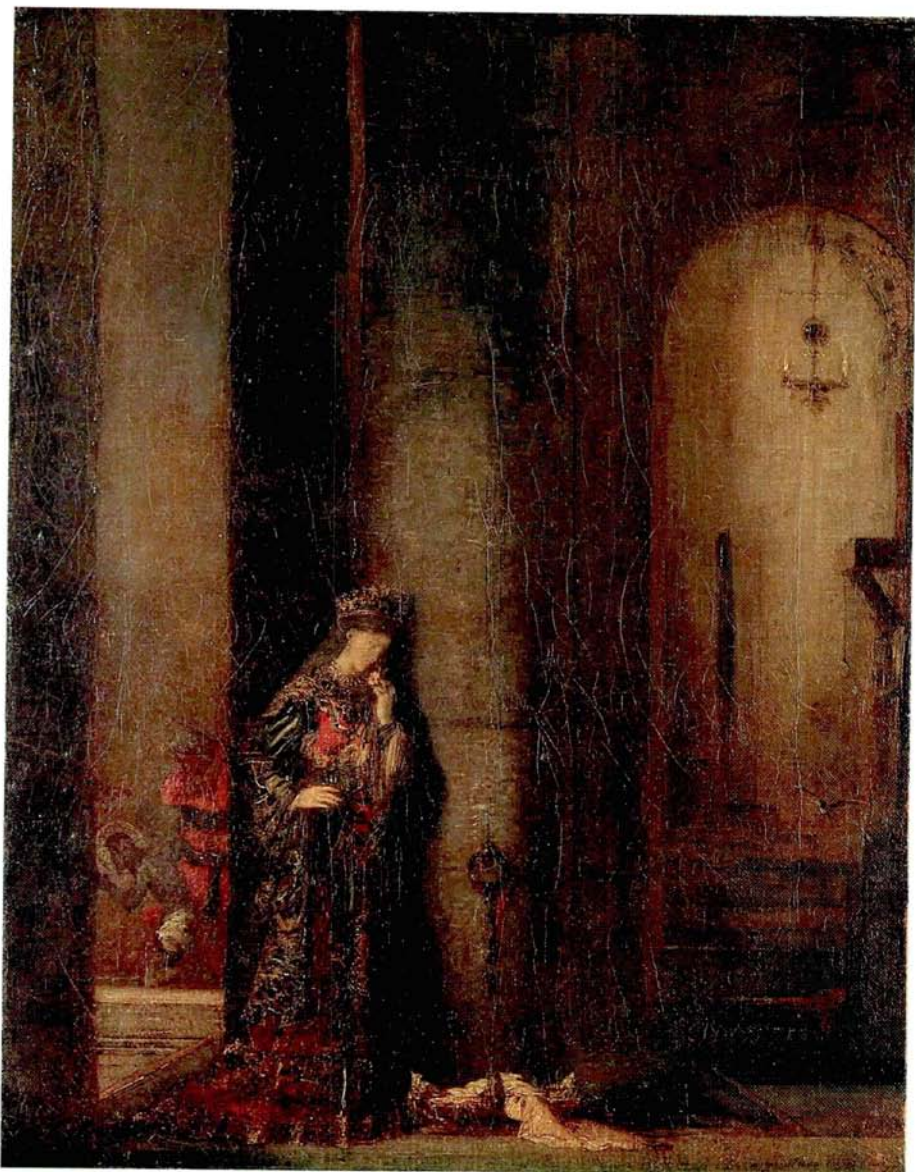


P • 1959-195 Harpignies



P • 1959-196 Moreau



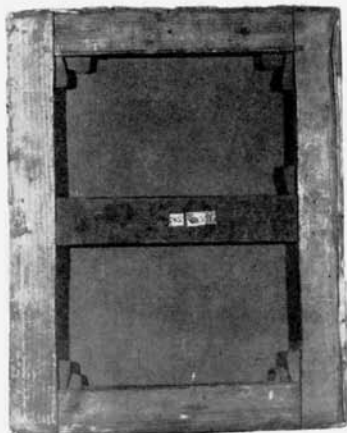


ギュスターヴ・モロー《牢獄のサロメ》





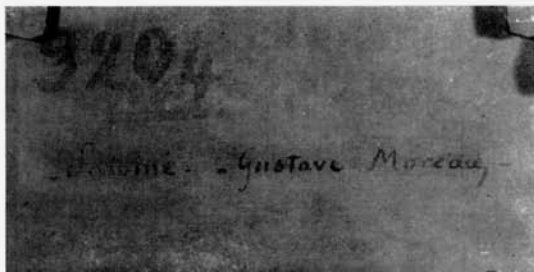
参考図1 修復前の状態



参考図3 カンヴァス裏面(裏打ち前)



参考図2 署名



参考図4 カンヴァス裏署名

## 国立西洋美術館所蔵ギュスターヴ・モロー作《牢獄のサロメ》について

高橋明也

### Observations sur la *Salomé à la prison* de Gustave Moreau.

Akiya TAKAHASHI

ギュスターヴ・モロー作《牢屋》の名で、以前より国立西洋美術館所蔵松方コレクションにあった本作品は、保存状態不良のため、1959年のフランス政府による同コレクションの寄贈返還当初以来参考資料として分類され（REF・1959-8）、これまで公開されたことはなかった〔参考図 1〕。しかしながら、昨年度（1980年度）に至って、当館主任研究官長谷川三郎および当館研修員クラウス・ハイスラーの両名によって修復が行なわれ（註 1）、その結果、改めてギュスターヴ・モロー作《牢獄のサロメ》として、1981年12月1日付けで絵画の部に分類変更をされた（P・1959-196）。以下、本作品に関して、紹介を兼ねて若干の考察を行ないたい。

本作品は、40×32 cm のカンヴァスに描かれた油彩画である。モローの生前、そのアトリエを離れて、少数の愛好家の手に渡った作品は、油彩画だけで百数十点を数えるが（註 2）、そのほとんどは比較的小型であり、従って、この《牢獄のサロメ》も、愛好家に所蔵された完成作品としては標準的な大きさをそなえていると言えよう。画面右下隅には、おそらく画家の自筆と判断されるモロー特有の端正な書体で書かれた署名がある（註3）〔参考図 2〕。また、裏打ち以前のカンヴァス裏面にも、同様の書体で書かれた署名があった〔参考図 3, 4〕。

主題の点からみれば、本作品は、いわゆる「洗礼者ヨハネの受難」を表す一連の主題中の一つである「洗礼者ヨハネの斬首」（マタイ伝第14章第10節およびマルコ伝第6章第27節）を画面の左奥に描き、中央には、柱の蔭で、ヨハネの首を入れる籠を足下に置いて、もの思いに耽りつつ聖者の斬首を待つサロメの姿を大きく扱っている。「洗礼者ヨハネの首をサロメに渡す刑吏」、「洗礼者ヨハネの首を盆にのせて運ぶサロメ」といった主題は、19世紀のこの頃にも画題として比較的採りあげられることが多かったが、この場面はそれらの直前の情景を扱っていることになる。このような、洗礼者ヨハネの斬首の場面にサロメの姿を添える構想としてよく知られた作品に、1869

年に制作され1870年のサロンに出品された、ビュヴィス・ド・シャヴァンヌの作品《洗礼者ヨハネの斬首》（バーミンガム、バーバー・インスティテュート、参考図 5）がある。本作品《牢獄のサロメ》をこのシャヴァンヌの作品と比較すれば、ほぼ同様の構想をみせながらも、構図および内容において大きく異っていることがわかる。まず一見して見てとれるように、モローの作品においては、すでにサロメが画面の中心を占めていて、斬首されようとする聖者の姿は後方に退き、小さくシルエットの如く表わされている。モローの作品にはしばしば登場する、伏し眼がちのほっそりとした横顔と華奢な容姿をもつ端麗な女性として描かれたサロメは、豪華な衣裳を身に纏い、花を片手に、僅かののちには聖者の首が置かれることとなる籠を見つめている。アングルが描いたストラトニケの姿にも似る、憂いを含んだこのサロメの様子から連想されるのは、すでに、かつてモローと親交のあったアリー・ルナンが指摘した、ヨハネに恋するサロメの物語である（註 4）。ハインリッヒ・ハイネの長篇詩『アッタ・トルル』の中で語られるこの物語は、実際にモローが所有していたフランス語版のハイネ詩集『詩と伝説』の1874年版に収録されていたことが、ラグナー・フォン・ホルテンによって確かめられている（註 5）。つまり本作品は、世紀末の芸術家たちに好んで採りあげられ、さまざまな解釈を生んだこの深層心理学的テーマの造形美術における比較的はやい一例と考えられる（註 6）。

ところで、モローはいわゆる「サロメ」連作を1870年頃から手掛け始めたときから始まっている。そしてその中でも、1876年サロンおよび1878年の万国博覧会に出品された《ヘロデ王の前で踊るサロメ》（ロサンゼルス、ハマーコレクション、参考図 6）と《出現》（ルーヴル美術館）の2作は名高く、ことに前者は、「モローの作品系列の中で、決定的なスタイルの変更を行なった」作品として重要視されている（註 7）。周知のようにモローはこれらの作品を描くために数多くの習作、準備作を描き、完成したのちも、油彩や水彩を用いてレプリカを制作すると同時に、新たな構想で描きもした（註 8）。しかしながら、西洋美術館所蔵の作品は、これらさまざまな「サロメ」と比較しても、かなり特色のある作品であり、そこからこの作品の制作年代もある程度導き出すことが可能である。

それは、一つには、既に述べたように、「ヨハネの斬首」の場面にももの思いに沈むサロメの姿を配した、主題およびコンポジションのもつ特殊性である。モローは「洗礼者ヨハネの斬首」と題した油彩作品を他に2点（1970年頃、ギュスターヴ・モロー美術館 no. 581。および制作年不詳、ギュスターヴ・モロー美術館 no. 789——参考図 7——の2作品）しか残していない。「サロメ」連作の中では、「斬首」の主題はむしろ特殊主題とも考えられるわけである。そして、1876年以後繰り返し描かれる



参考図5 ピュヴィス・ド・シャヴァンヌ  
《洗礼者ヨハネの斬首》



参考図8 《庭園のサロメ》



参考図6 《ヘロデ王の前で踊るサロメ》



参考図7 《洗礼者ヨハネの斬首》



参考図9 《聖マルグリット》

「サロメ」の主題には、斬首の場面は決して採りあげられず、ヨハネの切り落とされた首と艶然としたサロメの姿の対比が強調され、モローの主題解釈がより複雑なものになったことが看取される。一方、本作品においては、ヨハネとサロメの関係は非常に説明的、物語的に表わされている。それ故、未だ十分に成熟した表現を与えられていない、連作の中では比較的初期の構想に属するものではないかという推測が成り立つ（この仮定は、モロー美術館所蔵 no. 581 の《洗礼者ヨハネの斬首》が1870年頃の制作であることによっても補完されよう）。二つめには、画面に描きこまれた建築や装飾など、「斬首」の主題が要求する道具立てに依るところが大きい。つまり、この画面ではヘロデ王の城マケラス城内の牢獄は、きわめて陰鬱な、中世的雰囲気をもった地下牢のように描き出されている。《踊るサロメ》の、インド、ベルシャ、モール、ローマなど、さまざまな様式の混在したきらびやかな建築物や、黒豹、エフェソスの神像をはじめとする、隠喩に満ちたオリエント風の道具立ては全くみられず、また、《庭園のサロメ》（1878年、バリ個人蔵、参考図 8）の清澄なルネッサンス風の設定もない。洗礼者ヨハネをつなぎ留めていたであろう鎖、血の滲んだ太い円柱、右手に見える絞首台などは、牢獄の中世風な陰鬱さを更に強調している。サロメ自身もまた、東方風の高髷を結うことも薄物を纏うこともせず、後期ゴシック期の王冠を偲ぼせる百合の花の装飾をつけた冠をかぶった、きわめて西歐的な姿をみせている点、他の「サロメ」にはみられぬ特徴である。一方、主題は異なるものの、この作品にきわめて類似した一作が存在するのは興味深い。それは、1873年にモローが、友人の画家ウジェース・フロマンタンの娘マルグリットのために描いたことが、裏面に書かれた献辞から明らかな作品《聖女マルグリット》（註 9）（ラ・ロシェル個人蔵、参考図 9）である。地下牢の闇の中に、悪魔を寄せつけずに立つアンティオキアの聖女の姿を描いたこの作品は、《牢獄のサロメ》とは全く異なった主題を扱っているものの、寒々とした中世風の建物の太い円柱、そこにとりつけられた鉄の鎖、柱の右手に置かれた絞首台などは、ほぼ同様の形状を示している。同一主題、あるいは同一の設定を、長い年月にわたって何度も繰り返して描いたモローではあるが、これ程似た中世風の設定を用いた例は、完成作品をみる限りでは他に例がない。

以上のような点から、《牢獄のサロメ》は、「サロメ」連作の中でも比較的初期の、1873年前後の制作であろうとの推測が成り立つ。マチューはこの作品の推定制作年代を、1873—76年に設定しているが、決定的な反証がない限り、現時点ではこれはおそらく妥当な年代と思われる。すなわち、上限は《聖女マルグリット》の制作年1873年に、下限は《踊るサロメ》が完成し、その成功によって、以後オリエント風のサロメを主体としたさまざまなヴァリエントが制作されていく1876年に置かれるわけである

(註10)。

次に本作品の来歴について多少触れてみたい。ビエール＝ルイ・マチューの手になる「全完成作品解説カタログ」中、第164番には、本作品が《牢獄のサロメ》の名で掲載されているが、来歴は、1912年3月5日のオテル・ドルオーでの競売の時点で終っており、以後、所在不明とみなされている模様である(註11)。それまでの所有者として3人の名があがっており、それら、ブラム(1885年時点で本作品を所持していた)、ベルス・ベルクール、エスノー＝ベルトリーなどの人々は、他にも多くのモロー作品を所蔵していたことが知られていて、それぞれ、非常に少数の、ギュスターヴ・モローの熱烈な愛好家のひとりであったと推察される(註12)。

ところで、国立西洋美術館には絵画および素描として他に2点のギュスターヴ・モローの作品が所蔵されている(註13)。それらの作品《ピエタ》(P・1959-161)、《聖チェチリア》(D・1959-43)は、どちらも松方幸次郎がヨーロッパ滞在時に買い求めたものである。松方の数度にわたるヨーロッパ滞在のうち、美術品のコレクション形成に直接関りがあるのは、1916年(大正5年)、1921—23年(大正10—12年)の2回であるとされ、従ってこの作品もまた、この2回のうちどちらかの機会に購入されたと思われる(註14)。一方、ギュスターヴ・モローは当時の日本においては、ほとんど未知の作家であった。松方コレクション中の他の作家たちは、ロダン、モネ、ゴーガン、ビュヴィス・ド・シャヴァンヌなどは当然のことながら、現在では顧みられることも少ない、アマン＝ジャン、コッテ、メナールらにしても、当時の美術界における紹介の量はモローに較べて圧倒的に多かったといえる(註15)。その点では、日本の美術愛好層の平均的趣味を反映したといわれる松方コレクションではあるが、ギュスターヴ・モローに関してはそれは必ずしも当たらない。このようなモローの作品を松方が3点(ないしは4点)購入した理由については、推定の域を出ないが、2人の人物が重要な役割を果たした可能性が考えられる。一つは松方が親交をもち、その美術購入の顧問役となっていたリュクサンブール美術館長 レオンス・ベネディット(1859—1925)、次には、当時バりに留学していた仏文学者の成瀬正一(1891—1937)である。前者には、1899年に発表された長文のモロー論「二人の理想主義者、ギュスターヴ・モローとバーン・ジョーンズ」があり(註16)、モローの熱烈な愛好家であったといわれる後者は、松方の親戚筋にあたり、松方の美術品購入の際も、かなりの影響力を与えられる立場にいた(註17)。ベネディットは、良く知られているように、すでに松方の1916年のパリ滞在時より、松方の美術品購入に関して相談役となっていたため、その勧めによるとすれば、《牢獄のサロメ》の推定購入年代はその頃にまで

さかのぼり得る。また、成瀬に負うとすれば、2人が共にバリエに居た1921年の春から1923年の春までの期間に購入されたと想像される。ともあれ、この推定に確証はなく、1912年のドルオーにおける競売後、松方の手にどのようにして渡ったかは不明である。今後、ベネディットをはじめとする松方の交友関係が明らかにされるに従い、次第にそれも判明することであろうと考える。

## 註

- (1) 『国立西洋美術館年報』 No. 15 (1980年度) 修復記録の項 p. 85 参照。
- (2) モローの作品と収集家の関係の特殊ともいえる性格については、Pierre-Louis Mathieu, *Gustave Moreau—sa vie, son œuvre, catalogue raisonné de l'œuvre achevé*, Fribourg, 1976 pp. 283—285参照。  
(『ギュスターヴ・モロー、その生涯と芸術、全完成作品解説カタログ』高階秀爾／隠岐由紀子訳 三省堂 昭和55年)
- (3) この署名は、ビエール＝ルイ・マチュー氏来日の際モロー自筆と鑑定されている。また、署名がなされずに、モローのアトリエから出た作品はほとんどない、という指摘 (*ibid.*, p. 285) もこの作品の性格を判断するための参考になろう。
- (4) Ary Renan, "Gustave Moreau", *Gazette des Beaux-Arts*, mai 1886 pp. 376—394/juillet 1886, pp. 35—51. この中でルナンは、モローの作品《出現》(1876年、ルーヴル美術館)に関連してハイネの詩に言及している。
- (5) Ragnar von Holten, *L'art fantastique de Gustave Moreau*, Paris, 1960, p. 7  
および Mathieu, *op. cit.*, p. 124  
以下長篇叙事詩『アッタ・トロル』Atta Troll の抜粋を記す。  
Dans ses mains elle porte toujours ce fatal bassin et la tête de Jean; et elle la baise,  
oui, elle baise la tête avec ferveur.  
Parce qu' autrefois elle a aimé Jean ..... On ne le dit pas dans la Bible, mais dans  
le peuple vit une légende sur l'amour sanglant d'Hérodiade.  
(Renan, *op. cit.*, p. 392 より)  
なお、『アッタ・トロル』は1843年に発表され、フランス語版初版は1847年に出版。  
ハイネの詩作品とモローの影響関係に関しては、von Holten, *op. cit.*, p. 7 の説および、  
Mathieu, *op. cit.*, p. 264 (註325) の反論を参照。
- (6) オスカー・ワイルドおよびピアズリーの『サロメ』が代表的な例。Jean Paladilhe / José  
Pierre, *Gustave Moreau*, Paris, 1971, pp. 99—102 参照。  
しかし、このような洗礼者ヨハネの首とサロメの主題にきわめて近い作例、《オルフェの首を  
もつトラキアの娘》をモローはすでに1865年に描いている。これらの主題の相似関係について  
は Paladilhe / Pierre, *op. cit.*, p. 113 および、Jean-Pierre Reversean, "Pour une étude  
du thème de la tête coupée dans la littérature et la peinture dans la seconde partie du  
XIX<sup>e</sup> siècle," *Gazette des Beaux-Arts*, septembre 1972, pp. 173—184 参照。
- (7) Julius Kaplan, *Gustave Moreau* (Exhibition Catalogue), Los Angeles County Museum  
of Art, 1974, p. 35. この作品がモロー芸術中に占める位置の重要性に関しては、  
Julius Kaplan, *The Art of Gustave Moreau: Theory, Style and Content*, Michigan, 1982  
pp. 55—67 および Mathieu, *op. cit.*, pp. 121—124 参照。

- (8) 《盆にのせた聖ヨハネの首をもつサロメ》(1876年, Mathieu, *op. cit.*, no. 163)  
 《庭園のサロメ》(1878年, *ibid.*, no. 176)  
 《聖ヨハネの首を盆に入れて高く捧げもつサロメ》(1885年, *ibid.* no. 328)  
 《ヘロデヤ＝サロメ》(1888年, *ibid.*, no. 357)  
 などが代表的なヴァリエーションである。
- (9) *ibid.*, no. 142
- (10) 1872年以降、すでにモローは、さまざまな「サロメ」の構想を並行して追求していたことをマチューは強調している。 *ibid.*, p. 122
- (11) この図版複製は、オテル・ドルオーの競売目録より収録されたと思われる。
- (12) Historique  
 coll. Brame (en 1885)  
 coll. Berne-Bellecour  
 coll. Esnault-Pelterie  
 vente tabl. mod. appartenant à un amateur [Esnault-Pelterie], Paris, Drouot, 5/3/1912, no. 46, repr. (9500F.)  
 なお、モロー作品の収集家としては、シャルル・アイエム Charles Hayem などが著名。
- (13) 他に1点、モローの作と推定される破損のひどい作品が参考資料として当館に所蔵されている。
- (14) 橋本朔郎「松方コレクション由来記」川崎重工株式会社編『かわさき』(昭和44年5月—昭和45年11月)〈4〉〈5〉参照。
- (15) 筆者の調べた限りでは日本におけるモローの本格的な紹介は2, 3の簡単なものを除き明治、大正を通じてほとんど行われていない。僅かに木下空太郎の訳書『十九世紀佛國繪畫史』(日本美術学院 大正8年。原著は Richard Muther, *Ein Jahrhundert französischer Malerei*, Berlin, 1901) 内の一章「古への神々」(初出は大正5年8—10月『中央美術』2巻8—10号「モロオ及びシャヴァンヌ」上, 中, 下)に、ビュヴィス・ド・シャヴァンヌと共に言及されているのが目を惹く。
- (16) Léonce Bénédite, "Deux idéalistes: Gustave Moreau et Edward Burne-Jones", *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, avril / mai / juillet 1899 のうち, 4月号 pp. 265—290 および7月号 pp. 8—50 がモローに関連のある論述。  
 ベネディットは1898年よりリュクサンブール美術館に勤め, 次の1899年より館長となった。シャルル・アイエム収集のモロー作品は, 1898年にこの美術館に寄贈されたため, ベネディットがモロー愛好家の人々と親しい関係にあったことは容易に想像される。
- (17) 成瀬正一の渡欧は1921年(大正10年)2月より1925年(大正14年)2月まで。  
 略歴は九州帝国大学文学部編『文学研究』第16号(成瀬正一追悼号)昭和11年参照。  
 矢代幸雄によれば, 「(成瀬は)松方さんには何でも言える間柄だったから, 成瀬の意見は松方さんに通りが良く……」, 「成瀬はバリにいる日本の画家たちがあまりにモローを認めないことに甚だ不満を感じて, 自らモローの発見者のような気になって, 頻りに松方さんにすすめてモローの画を捜させた」。矢代幸雄『芸術のパトロン』新潮社 昭和33年 pp. 48—49



## Résumé

Le Musée National d'Art Occidental possède depuis 1959, 3 œuvres de Gustave Moreau (et une peinture attribuée à l'artiste) dont une n'est jamais exposée au public à cause de son mauvais état. La récente restauration de cette œuvre totalement oubliée, la *Salomé à la Prison* (huile sur toile, 40 × 32 cm) nous a donné l'occasion d'examiner la toile.

On ne peut pas toujours observer le thème de la *décollation de Saint Jean-Baptiste* dans la série des *Salomé*, commencée à partir de 1870 environ, et reprise maintes fois par l'artiste. L'amour de Salomé pour Saint Jean-Baptiste était fréquemment traité à l'époque, mais ici Moreau a choisi de donner une vision de ce secret par l'attitude mélancolique de Salomé. L'expression de cette peinture est non seulement beaucoup plus narrative que ses autres *Salomé*, mais l'idée qui la sous-tend est totalement différente des autres *décollations de Saint Jean-Baptiste* comme par exemple celle de Puvis de Chavannes.

D'autre part, les motifs moyenâgeux de l'architecture ainsi que la couronne de Salomé sont uniques dans la série. La seule œuvre qui corresponde à la *Salomé à la Prison* serait une *Sainte Marguerite* peinte en 1873 pour la fille de son ami Eugène Fromentin.

Aux vues de ces considérations, nous pensons comme P.-L. Mathieu qui l'a d'ailleurs écrit dans son *Catalogue raisonné de l'œuvre achevé* (Fribourg, 1976, p. 317, no. 164) que la date de l'exécution de cette toile daterait de 1873–1876.

Sa provenance pose aussi des problèmes. Elle disparaît après la vente d'Esnault-Pelterie à Hôtel Drouot en 1912, puis entre dans la collection Matsukata vers 1916–1923, penserait-t-on.

En outre, tandis que les noms des artistes de la collection Matsukata de notre Musée National d'Art Occidental, dont certains sont maintenant oubliés, Rodin, Monet, Gauguin, Puvis de Chavannes, Aman-Jean, Cottet, Ménard, etc., étaient déjà assez connus au Japon dès le début de ce siècle, on ne parlait presque jamais de Gustave Moreau à l'époque où Matsukata commença sa collection.

Considérant le goût du Baron Matsukata, cet achat s'expliquerait par la présence de deux personnes qui lui recommandèrent de l'acquérir: Léonce Bénédite et Shôichi Narusé. Le premier, directeur du Musée du Luxembourg, également conseiller de Matsukata, avait déjà fait paraître un long article sur Moreau en 1899, tandis que le dernier, l'un de ses parents, qui faisait alors ses études sur la littérature française à Paris, était enthousiasmé par Moreau.

# Über die Erhaltungs- und Dokumentationsgeschichte der Historienbilder im Mittelschiff von der St. Georgskirche in Reichenau-Oberzell im 19. und 20. Jahrhundert: die Aufdeckung, Restaurierung und Untersuchung der ottonischen Wandmalereien\*

Koichi KOSHI

*Herrn Prof. Seiro Mayekawa  
aus Anlaß seiner Amtsübernahme  
als Generaldirektors des Nationalmuseums für Westliche Kunst,  
Tokio, in Dankbarkeit gewidmet*

Die 1879/80 entdeckten Historienbilder der St. Georgskirche zu Reichenau-Oberzell stellen im heutigen Zustand das Ergebnis einer rund tausendjährigen Geschichte nach mehreren Übertünchungen, Freilegungen, Übermalungen und der Abnahme letzterer dar. Der Originalbestand der ottonischen Malerei ist also in beschränktem Masse, selbstverständlich mehr oder weniger nur noch in Resten, vorhanden. Wir haben in den früheren Reichenau-Studien (Teil I–III, VI und VII) mit der ausführlichen Beschreibung des Erhaltungszustandes der fünf von den acht Historienbildern versucht, konkret aufzuzeigen, welche Stellen in den großen Bildfeldern uns noch den Originalzustand, wenigstens den Zustand im Zeitpunkt der Freilegung, d. h. den vor der Restaurierung der Jahre 1921/22 überliefern und welche Stellen in späterer Zeit retuschiert und restauriert wurden. Die vorliegende Studie soll hingegen alle Unterlagen zur Erhaltungs- und Dokumentationsgeschichte bezüglich der Oberzeller Historienbilder im 19. und 20. Jahrhundert gesammelt bringen, um einmal festzustellen, welche für Behandlungen an den Bildflächen der Wunderszenen vor allem seit ihrer Entdeckung getroffen wurden. Wir müssen zwar dabei in erster Linie K. Martin für die Zusammenstellung der wichtigen Unterlagen zur Entdeckung und Restaurierung der Wandgemälde (Literatur, Kopien der Wandbilder und Photographien) danken,<sup>1)</sup> aber wir wollen hier sowohl eine komplettere Sammlung des diesbezüglichen Materials als auch eine Beschreibung der Erhaltungs- und Dokumentationsgeschichte der Historienbilder von der Zeit vor und nach der Freilegung bis heute zu bringen anstreben.

## I. Die Übertünchung

Die Erhaltung der ottonischen Wandbilder im Mittelschiff der St. Georgskirche zu Oberzell-Reichenau *“vor der Wuth der ärgsten von allen, der gebildeten Barbaren”* ist, wie der Maler und Kunstschriftsteller F. Pecht, der als erster über die freigelegten Wandbilder in der Allgemeinen Zeitung (Nr. 268) des Jahres 1880 berichtete,<sup>2)</sup> schreibt, *“dem Tüncher, der [sie] in ihrem Auftrag im Jahrhundert der Aufklärung diese Zeugen einstiger frecher Budgetüberschreitung eines Tages dick überweißte,”* zu verdanken.

Wie lange die Oberzeller Wandmalereien in der tausendjährigen Erhaltungsgeschichte sichtbar waren, wie oft sie übertüncht und übermalt worden sind, können wir heute auch bei genauer Untersuchung nur annähernd erfahren. Wie bereits hingewiesen wurde, ist eine gotische Übermalung<sup>3)</sup> sicher, auf die wir hier nicht eingehen: eine Tatsache, die beweist, daß die Wandmalereien im Zeitalter der Gotik weitgehend sichtbar waren.

Ob die alten Wandmalereien wie im Schiff der Basilika, so auch in der Oberkapelle der Vorhalle noch, oder wieder offenstanden, als im Jahre 1708 die ganze Innenfläche der Westapsis von einem Maler Karl Mohr mit einer großen pathetischen Darstellung des Weltgerichts ausgemalt wurde,<sup>4)</sup> ist nicht ganz klar. Aber die Wandmalereien waren vermutlich bis dahin sichtbar gewesen. Eine Übermalung im 18. Jahrhundert bei weitgehendem Beläß der Malereien an den Hochschiffwände stellt eine Frage dar, die heute noch nicht geklärt werden kann.<sup>5)</sup>

Wie F. Pecht<sup>6)</sup>, dem J. und K. Hecht gefolgt haben,<sup>7)</sup> vermutet, dürften die Hochschiffwände dann am Ende des 18. Jahrhunderts *“wahrscheinlich, weil die Malereien, die sie ganz bedeckten, viel gelitten hatten, der damals allgemein grassierenden Tünchwut zum Opfer gefallen sein.”*<sup>8)</sup>

Eine mehrfache Übertünchung der Malereien im 19. Jahrhundert ist hingegen aus der Literatur nachweisbar. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts, wahrscheinlich damals, als an der Außenseite der Westapsis das Weltgerichtsbild vom Konstanzer Glasmaler F. Stanz im Jahre 1846 unter der Tünche entdeckt wurde,<sup>9)</sup> wären die durch Alter und Feuchtigkeit beschädigten Historienbilder unter der alten Tünche partiell sichtbar geworden, wie ein unbekannter Sachkenner in der *“Beilage zur Augsburger Postzeitung”* im Jahre 1857 meldet. Der anonyme Autor, der einen Aufsatz über *“Drei uralte Basiliken auf der Insel Reichenau im Bodensee”* in den Nummern 272–276 der Postzeitung veröffentlichte, schreibt in der Nummer 275 vom 5. Dezember 1857 (S. 1099–1100), wo man die erste Erwähnung der Oberzeller Wandbilder in der kunstgeschichtlichen Literatur findet, folgendermaßen: *“Vor wenigen Jahren noch war die Stiftskirche in sehr vernachlässigtem Zustand, jetzt ist sie Innen und Außen weiß übertüncht, freilich zur argen Beleidigung des Auges und großer Beeinträchtigung ihres Alters und ihrer Ehrwürdigkeit. Bei dieser Gelegenheit wurden auch die Wandgemälde, welche, freilich durch Feuchtigkeit*

und Alter verdorben, an allen Wänden hervorschauten, neu übertüncht, eines der jüngeren und besser erhaltenen Gemälde aber ganz enthüllt. Dieses Gemälde schmückte den ganzen oberen Theil der großen westlichen Absis, . . . . Die untere Hälfte der Absis ist noch unenthüllt.“<sup>10)</sup>

Das Mittelschiff wurde also damals neuerlich übertüncht,<sup>11)</sup> auch diesmal wiederum glücklicherweise nur mit einer einfachen weißen Kalkfarbe überzogen, zum Unterschied von dem Chor, der leider mit einer dicken braunen Leimfarbe — eine Farbe, die nichtentfernt werden kann, ohne gleichzeitig die darunter befindliche Malschicht zu zerstören — überstrichen wurde.<sup>12)</sup> Heute ist im Stadtarchiv von Konstanz eine aller Wahrscheinlichkeit nach von dem Konstanzer Hofphotographen German Wolf hergestellte Trockenplatte von ca. 25 × 12 cm<sup>13)</sup> aufbewahrt, wo interessanterweise die Innenansicht gegen Osten mit den weiß übertünchten Wänden aufgenommen worden ist (Abb. 1). Diese sicher älteste photographische Aufnahme der St. Georgskirche zeigt den Zustand des Kircheninneren vor der Freilegung der Wandmalereien in den Jahren 1880/82, und zwar den nach der Entfernung des Lettners, was zumindest nicht vor 1816 geschah.<sup>14)</sup>

## II. Die Freilegung

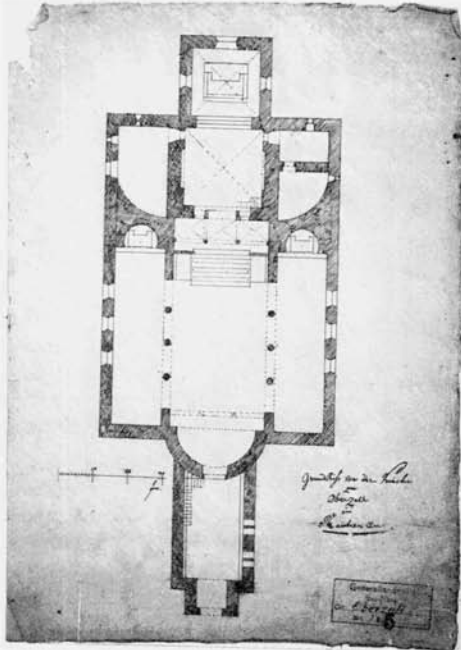
1879 wurden die ottonischen Wandmalereien des Mittelschiffes von dem jungen Pfarrverweser B. Feederle unter der Tünche entdeckt und endgültig freigelegt wurde. Von dieser Entdeckung erstatteten fünf Mitglieder des Katholischen Stiftungsrates von Reichenau-Oberzell, angeführt von B. Feederle, dem Katholischen Oberstiftungsrat zu Karlsruhe Bericht. Der unveröffentlichte Brief vom 29. Juni 1879, der heute im Erzbischöflichen Archiv zu Freiburg i. Br. aufbewahrt wird, lautet: *“Im Langhaus der Kirche sind Wandgemälde wahrscheinlich aus dem 11. Jahrhundert, zu Vorschein gekommen. Ein Durchzeichnungsbild von einem Theil [Abb. 3] wird zur Einsicht vorgelegt, um es von einem Sachverständigen beurtheilen zu lassen.”*

B. Feederle berichtete dann in seinem Brief vom 11. Juli 1879 an seine vorgesetzte Behörde, wie er zur Entdeckung gekommen ist: *“Gehors. Unterzeichneter ist am 12. Nov. v. J. hierher gekommen und so gleichsam mitten in die Restaurationsarbeiten hineingeworfen worden, da die Bedachung des Mittelschiffes bereits fertig gestellt und auch die weiteren Arbeiten an den Seitenschiffen, Fenstern und Gestühl schon aufgenommen waren. | Ich erkannte sogleich . . . . daß es höchst wünschenswert sei, die Restauration dieser kunstgeschichtlich so bedeutenden Kirche stilgemäß im alten Geiste durchzuführen. Es lag mir nun vor Allem sehr viel daran, mich selbst so gut als möglich in dieser Sache zu orientieren, und da wurde ich zum Glück von Hochw. Herrn Beneficiat Schober in Konstanz auf das ausgezeichnete Werk “die Kloster und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau” von Professor Adler*

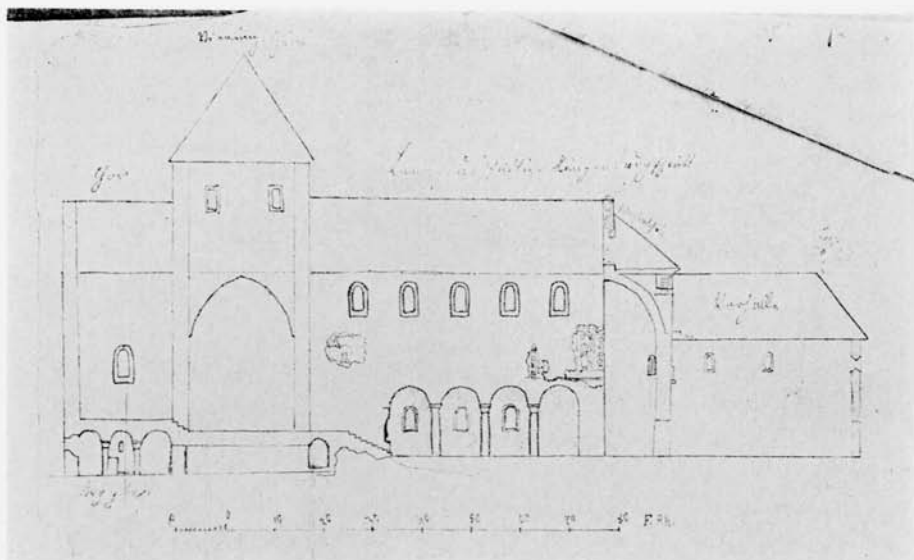


1. Reichenau-Oberzell, St. Georg. Zustand des Inneren vor der Freilegung der Wandmalereien (Photo: Stadtarchiv Konstanz)

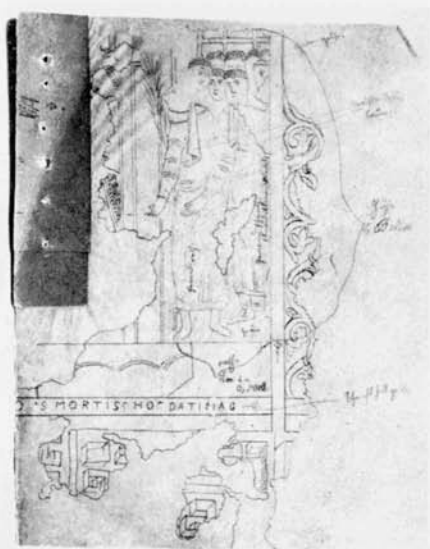
2. Reichenau-Oberzell, St. Georg. Grundriß von J.A. Sauter, 1816 (Photo: Generallandesarchiv Karlsruhe)



2



3. Reichenau-Oberzell, St. Georg, Skizze von B. Feederle, 1879 (Photo: Erzbischöfliches Archiv Freiburg i. Br.)



4. Skizze von B. Feederle, 1879. Detail aus dem Bild der Lazarus-Erweckung (Photo: Erzbischöfliches Archiv Freiburg i. Br.)



5. Skizze von B. Feederle, 1879. Detail aus dem Bild der Heilung des Aussätzigen (Photo: Erzbischöfliches Archiv Freiburg i. Br.)

an der königl. Bauakademie in Berlin aufmerksam gemacht, . . . . | Das in diesem Werke . . . . als ein Unikum für ganz Deutschland bezeichnete und in Farbendruck veröffentlichte Vorhallengemälde brachte mich auf den Gedanken: Wenn die Vorhalle so herrlich geschmückt wurde, so ist gewiß das Innere der Kirche nicht mit geringerer Sorgfalt behandelt worden. In diesem Gedanken wurde ich bestärkt durch die Betrachtung der gewaltigen Wandflächen über den Arkaden des Langhauses, welche absichtlich für größere Wandgemälde geschaffen zu sein schienen. Bei genauerer Besichtigung bemerkte ich auch an einzelnen Stellen Farben durch die Tünche durchschimmern und ältere Leute erinnerten sich, daß bei einer früheren Überweißelung Bilder gesehen worden seien. Daher getraute ich mir bereits im Berichte der Stiftungskommission vom 15. resp. 19. Dez. v. J. die Vermuthung auszusprechen, daß alte Wandgemälde gefunden werden könnten. | Da nun beabsichtigt war, die Wände abkratzen und neu übertünchen zu lassen, so lag mir sehr viel daran, Sicherheit zu erlangen und eventuell die Neuübertünchung zu hintertreiben, bevor mir die Maurer mit ihrem "Abkratzen" zuvorkämen. | Bei den ersten warmen Frühlingstagen machte ich einen Versuch zuerst beim Anschluss der südlichen Langhauswand an die Westapsis /: Vergl. beigelegte Skizze [Abb. 4]:/. Es trat ein größeres Bild zu Tage, wovon mit Bericht v. 27. v. M. bereits eine Durchzeichnung vorgelegt wurde. Der Kopf der Hauptfigur, eine trauernde Frau, /Martha?/ ist nicht mehr erkennbar. | Den zweiten Versuch machte ich mit aller nötigen Sorgfalt an derselben Wandfläche beim Anschluß an den Vierungsturm. Das Bild [Abb. 5] stellt eine Kirche und unter derselben einen Christuskopf(?) dar. . . . . | Vorige Woche machte ich einen 3. Versuch über der 1. Säule. Ich fand eine Randverzierung mit Rosetten, die Füße einer Figur und die Inschrift LAZARE PERGE statt VeniFORAS. . . . . | Auf der Nordseite machte ich keine Versuche. Doch traten auch da deutliche Spuren hervor und die Farbtöne stimmen mit denen auf der Südseite in gleicher Höhe überein. . . . . Die Bloßlegung ginge jetzt am leichtesten, weil das Gerüst schon vorhanden ist."<sup>15)</sup>

Der Entdecker soll, nach dem Artikel von F. Pecht über "Neu entdeckte Wandgemälde auf der Insel Reichenau" in der Allgemeinen Zeitung des Jahres 1880 (Nr. 268),<sup>16)</sup> "mit einem kleinen hölzernen Hammer die Tünche leicht abgeklopft" und "ihre Reste mit einem Messerchen schonend" entfernt haben, was zur Folge gehabt haben dürfte, daß sich der Putz dabei an manchen Stellen lockerte, so daß er mit der Malschicht in kleineren und größeren Partien abstürzte. F. Pecht schreibt daselbst weiter: "So war denn nach und nach ein hinreichend großes Stück des Kalküberzuges entfernt, um zu zeigen, daß man hier vor einem in beinahe lebensgroßen Figuren ausgeführten Bilde stand, welches die Auferweckung des Lazarus darstellte. . . . . In seiner geisterhaften Blässe, welche die Köpfe kaum unterscheiden läßt, macht das Ganze einen ergreifenden Eindruck. . . . . Nachdem unser Pfarrer vom erzbischöflichen Bauamt in der Person des Architekten [Franz] Bär eine kunstverständige Beihilfe erhalten,"<sup>17)</sup>

wurde nach und nach die übrigen Bilder der Reihe, welche sich durch das ganze Schiff hinzieht, von der Tünche befreit. Zunächst anstoßend zeigte sich die Erweckung des Jünglings von Naim, der die von Jairi Töchterlein folgte. Das vierte Bild, offenbar auch ein Wunder [die Heilung des Aussätzigen] ist mir so wenig als Anderen zu entziffern gelungen, da es noch mehr als die übrigen gelitten hat. . . . Einzelnen Stellen nach zu urtheilen wo die Tünche bereits abgeklopft worden, sind die Malereien der nördlichen, noch nicht aufgedeckten Langseite des Schiffes besser conservirt, als die der bereits fast ganz von Tünche befreiten südlichen. Es wäre daher zu wünschen daß hier die Aufdeckung durch technisch besser geschulte Kräfte und mit Aufwendung von größeren Mitteln durch den Staat übernommen würden. . . . Ebenso wäre höchst dringend zu wünschen, daß man sich jeder Art von Restauration durch Malerei, die hier allemal nur zu unfreiwilliger Fälschung führen kann, enthielte. Hat doch schon das bloße Nachfahren der fast ganz verloschenen Conturen mit Kohle, um Pausen von den Compositionen nehmen zu können, zu unliebsamen Mißverständnissen durch ungeübte Hände geführt. So z. B. wurde beim Publikum, das der Auferweckung des Lazarus anwohnt, die Gebärde des Nasenzuhaltens als flehend oder verwundert die Hände erhebend aufgefaßt."

F. Pecht ergänzt diesen Bericht dann in der Kunstchronik vom 20. Januar 1881: "Weitere Forschungen zeigten bald, daß beide Langseiten des Schiffes von oben bis unten bemalt waren. . . . ein Gerüst wurde erbaut, und die ganze südliche Langseite des Schiffes in den beiden letzten Sommern allmählich bloßgelegt. . . . Auf die Erweckung des Lazarus folgt die des Jünglings zu Naim, an die sich jene von Jairi Töchterlein anschließt. Das vierte Hauptbild, sehr zerstört, scheint die Heilung des Aussätzigen darzustellen, der dem Oberpriester vor der Tempelpforte zwei Turteltauben als Opfer überreicht. Von diesen Bildern ist das erstgenannte im ganzen am besten erhalten und besonders die Gestalt des Christus von entschiedener Großartigkeit. . . . Man sieht . . . an vielen Stellen zwei Farbenschichten [weil zwei große Restaurationen, eine im 15. und eine im 18. Jahrhundert, über die Bilder ergangen seien, was eine sehr fragwürdige Vermutung darstellt<sup>17bis</sup>] übereinander. Die alte echte, überall hell und sehr sehr gelblich in den Fleischtönen, scheint keineswegs Fresco sondern eher eine Art Temperamalerei zu sein, wenigstens habe ich nirgends jenes Einritzen der Umrisse in den nassen Kalk bemerken können, welches man doch an dem von Adler publicirten jüngsten Gericht an der Außenseite der nördlichen Apsis noch ganz deutlich wahrnimmt. . . . Seit ich die Kirche besuchte, ist, wie mir Herr Pfarrer Feederle mitteilte, auch noch die ganze Nordseite der Kirche aufgedeckt worden und hat als Hauptbilder ergeben: I. Die Austreibung der Dämonen in der Gegend der Gergesener. Hier reiten kleine rote Teufelchen die Schweire in den Abgrund. II. Heilung des Wassersüchtigen, wo die auch sonst überall sehr mächtig aufgefaßte Christusfigur besonders imponirend erscheinen soll. III. Christus im Schiff, den



*Winden und Wellen gebietend. Zwei Dömonen blasen Sturm. IV. Heilung des Blindgeborenen, wie das gegenüberliegende Bild, durch den ehemaligen Lettner sehr zerstört.*<sup>18)</sup>

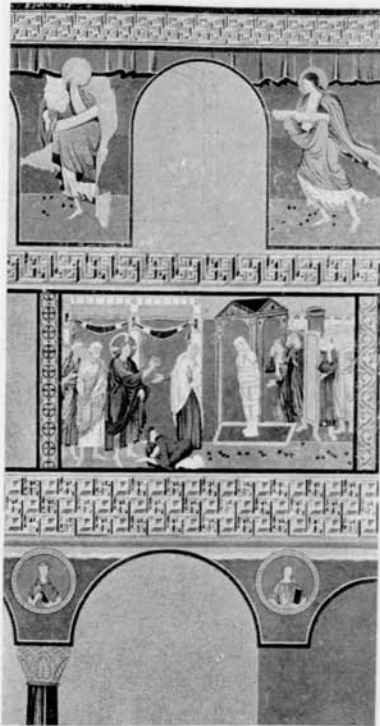
Mit einem dritten Artikel, in dem übrigens die Bilder der Nordwand behandelt wurden, berichtet F. Pecht wieder in der Allgemeinen Zeitung (Nr. 295 B) von 1881<sup>19)</sup>: *“Der erzbischöfll. Bauinspector Bär in Freiburg hat eine getreue Zeichnung in 1/10 Größe [Vgl. Abb. 6 und 7] gemacht und sie durch Lichtdruck vervielfältigen lassen, was sehr dankenswerth ist. Die Frage der Restauration dieses leider mitunter bis zur Unkenntlichkeit zerstörten Bilderzyklus ist eine schwierige. Das Alte soll unversehrt erhalten und das Neue nach Geist und Charakter dem Alten so angepaßt werden, daß man keinen Unterschied bemerkt!——”*

Die Arbeiten der Aufdeckung wurden 1882 abgeschlossen.<sup>20)</sup> So schreibt am 22. April 1882 Bär vom Erzbischöflichen Bauamt Freiburg in seinem Bericht an den Katholischen Oberstiftungsrat zu Karlsruhe: *“Der Vorschlag des [†] Großherzogl. Conservators [Kachel], vorläufig an den Bildern Nichts zu ändern und von aller Restauration abzustehen, höchstens die Gerüstlöcher und die durch den abgebrochenen Lettner beschädigten Teile der Wand auszubessern und zu ergänzen, stimmt mit der von uns schon früher ausgesprochenen Ansicht völlig überein.”*<sup>20)bis)</sup>

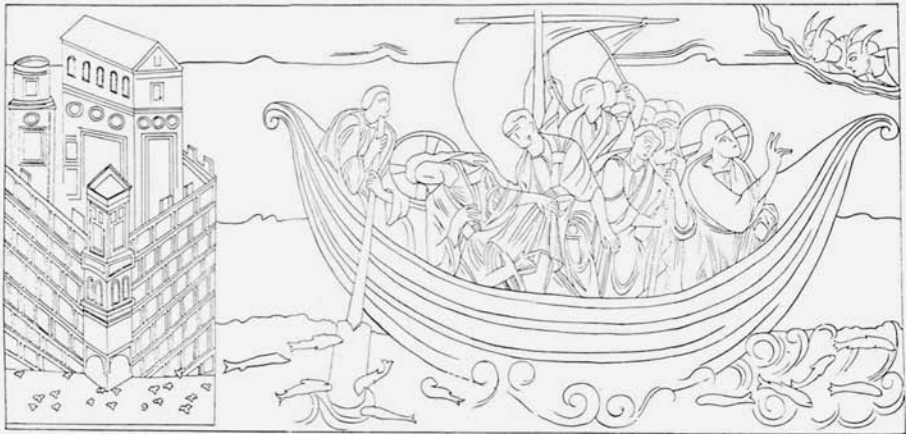
Auch F. Pecht äußerte 1884 dieselbe Meinung über die Restaurierungsfrage<sup>21)</sup>: *“Es war das um so erwünschter, als die Originale selber nur durch eine sehr gründliche Restauration des baufälligen Kirchleins vor dem Verderben gerettet werden könnten. Hoffentlich wird sich diese allerdings in Aussicht stehende Wiederherstellung nicht etwa auf die Bilder selber erstrecken, die dadurch nur gefälscht werden könnten, da sie in einem schattenhaften Zustand sind, der eine Ergänzung absolut nicht mehr zuläßt, ohne etwas ganz anderes daraus zu machen.”*

1884 publizierte dann im Auftrage der Großherzoglichen Badischen Regierung der “Gr.Conservator der Kirchlichen Alterthuemer”, F.X. Kraus, der zuerst 1883 in einem Artikel in der Rundschau<sup>22)</sup> die entdeckten Wandbilder als erster kunstgeschichtlich behandelt hatte, die älteren Wandmalereien in Buchform.<sup>23)</sup> In seiner aufsehenerregenden Monographie berichtet F.X. Kraus allerdings nur kurz und einfach über die Umstände der Entdeckung und die Freilegungsarbeiten: *“Ueber diese beiden Restaurationen [gotische und barocke Übermalungen] ist dann wieder eine mehrfache Tünche hinübergezogen, so daß das Ganze jetzt ein oft nicht leicht zu entwirrendes Labyrinth von Contouren und Farben darstellt.”*<sup>24)</sup> *Die Abreibung der Tünche konnte trotz aller Sorgfalt nicht geschehen, ohne dass Reste derselben stehen blieben, welche die ursprüngliche Kraft und Reinheit der Farbe beeinträchtigen und den Bildern einen gewissen milchigen Schimmer geben.”*<sup>24)bis)</sup>

F.X. Kraus macht im Aufsatz von 1883<sup>25)</sup> außerdem eine Bemerkung über den Farbauftrag: *“Als Grundton der ursprünglichen Bilder wie der Ornamentfriese läßt sich überall ein gesättigtes Braunroth erkennen, die Farben waren sehr kräftig aufgetragen, von einzelnen Tönen hat sich das Blau des Himmels namentlich*



6. Pause von F. Bär, 1881/82 (nach F.X. Kraus, 1884, Taf. I-III)



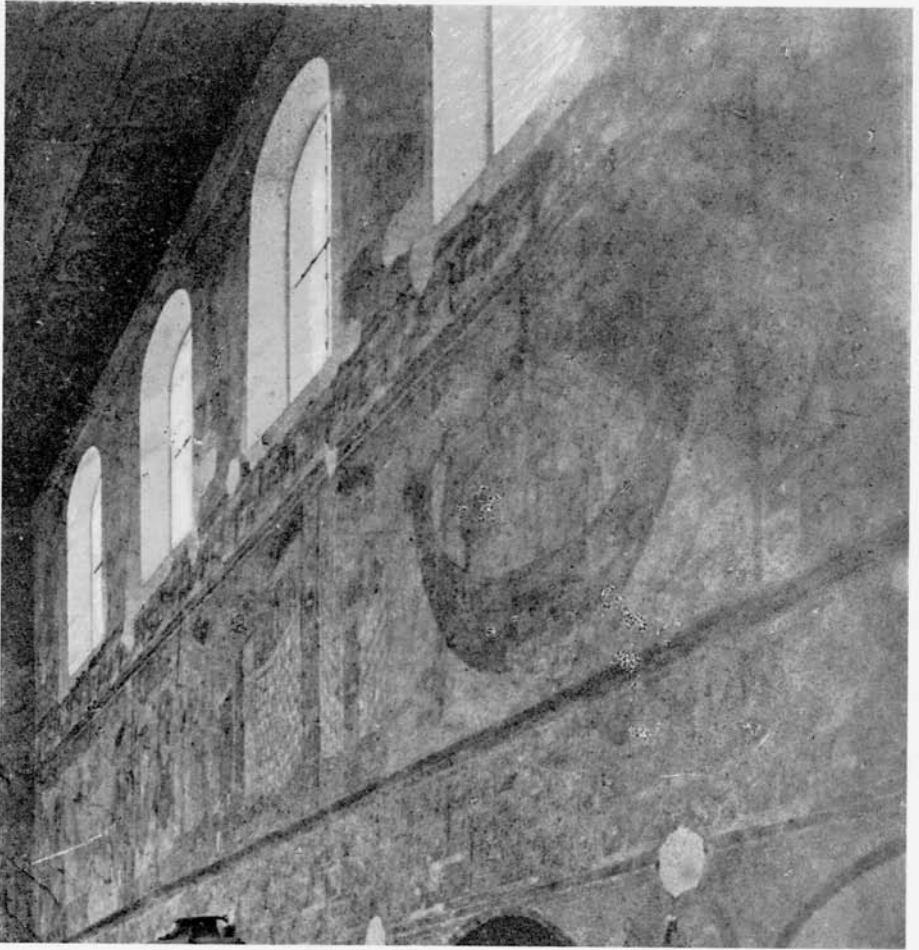
7. Pause von F. Bär, 1881/82 (nach F.X. Kraus, 1884, Taf. IX)



8. Aufnahme von G. Wolf. Das Mittelschiff nach Osten: Zustand nach der Freilegung der Wandmalereien (nach J. u. K. Hecht, 1979, Abb. 127)



9. Aufnahme von G. Wolf. Das Mittelschiff nach Westen: Zustand nach der Freilegung der Wandmalereien (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



10. Ausschnitt aus der Aufnahme von G. Wolf (vgl. Abb. 9)



11. Aufnahme von G. Wolf. Das Mittelschiff vom südlichen Seitenschiff aus gesehen: Zustand nach der Freilegung der Wandmalereien (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



12. Ausschnitt aus der Aufnahme von G. Wolf (vgl. Abb. 11)

*intensiv erhalten. Der Auftrag der Malerei geschah auf einen sehr rauhen Mörtelgrund: . . . .*”

### III. Erste dokumentarische Unterlagen: Kopien der einzelnen Historienbilder und photographische Gesamtaufnahme des Kircheninneren

Wie R. Engelmann in der Rezension über die grundlegende Publikation von F.X. Kraus 1884 berichtet,<sup>25bis)</sup> wurde nun für diese erste Oberzell-Monographie *“sämtliche Wandbilder gepaust, die Pausen photographisch reducirt, und diese reducirtten Kopien, nach nochmaliger sorgfältiger Vergleichung mit den Originalen, durch Überdruck reproducirt, so daß die größte Genauigkeit erreicht worden ist. . . . Um von der Farbenwirkung der Gemälde und von der ganzen Anordnung derselben auf den Wänden des Mittelschiffs einen Begriff zu geben, ist eins, das am frühesten gefundene mit der Auferstehung des Lazarus, auf Taf. 1–3 farbig reproducirt worden [Abb. 6].”* Die 1881/82 an Ort und Stelle vom erzbischöflichen Architekten F. Bär gemachten Kohle-Pausen (Abb. 7) sind im Vertrauen auf ihre Zuverlässigkeit oft genug bisher in der Literatur abgebildet worden.<sup>26)</sup> Doch sind diese Konturzeichnungen der ersten Wandgemäldepublikation nur Nachzeichnungen, die als Nachbildung für den seinerzeitigen Zustand kaum als Beweis dienen können: die Pausen sind nicht immer in allen Details zuverlässig.<sup>27)</sup>

Ungefähr gleichzeitig mit der zeichnerischen Aufnahme der Wandmalereien wurde, wahrscheinlich um 1882, jedenfalls aber vor dem Abbauen der West-Empore mit Orgel im Jahre 1888,<sup>28)</sup> der Zustand des Kircheninneren nach der Freilegung von 1880/82 von G. Wolf photographisch aufgenommen.<sup>29)</sup> Es gibt drei verschiedene Aufnahmen der Innenansicht (Abb. 8–12), wovon heute zwei Platten von 23 × 29 cm bzw. 22 × 27.5 cm im Stadtarchiv von Konstanz aufbewahrt sind.<sup>30)</sup> Diese Aufnahmen, die allerdings keine Einzelaufnahmen der Historienbilder enthalten, sind jedoch die einzigen Photodokumente, die sicher den Erhaltungszustand gleich nach der Aufdeckung der Wandmalereien im Mittelschiff zeigen,<sup>31)</sup> so daß sie in der Dokumentationsgeschichte der Oberzeller Innenraumdekoration von großer Bedeutung sind.

Die freigelegten Wandmalereien der Georgskirche zu Reichenau-Oberzell gaben nun Anlaß, auf die Idee zu kommen, eine Kopie der Kirche mit dem Wand schmuck zu machen. Im November 1883 soll der Erzbischöfliche Bauamtsvorstand Maier von Mosbach einen ersten Entwurf vorgelegt haben, der eine Kopie der Oberzeller Georgskirche in Aussicht stellte<sup>32)</sup>; von April 1886 bis Oktober 1888 baute man tatsächlich in Elztal-Rittersbach bei Mosbach eine St. Georg geweihte Pfarrkirche, deren Mittelschiffswände mit dem gleichen Dekorationssystem wie in Oberzell ausgemalt worden sind (Abb. 13–17).<sup>33)</sup> Auch die heute leeren Chorwände (Abb. 15) waren früher, wie eine Aufnahme aus dem Jahre 1952 (Abb. 14) zeigt,



13

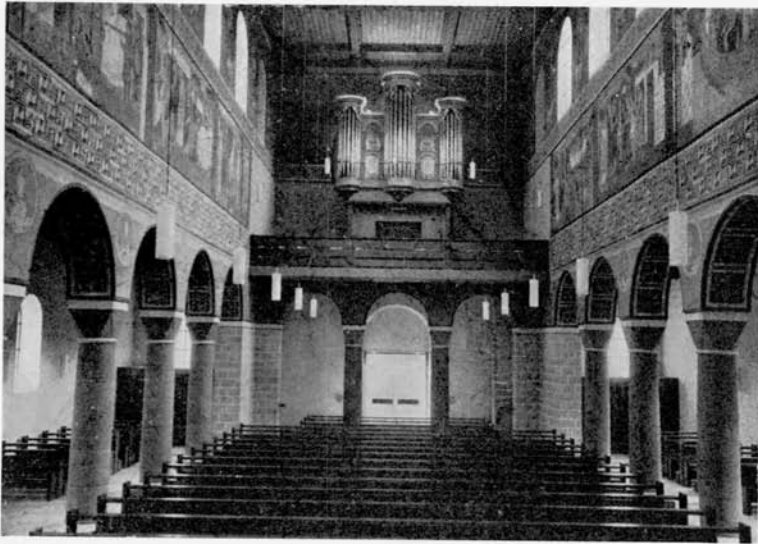
13. Elztal-Rittersbach bei Mosbach, St. Georg  
(Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)
14. Elztal-Rittersbach bei Mosbach, St. Georg.  
Das Mittelschiff nach Osten: Zustand vor  
der Restaurierung (Photo: Landesdenkmalamt  
Baden-Württemberg, Außenstelle  
Karlsruhe)
15. Zustand nach der Restaurierung von 1969/  
70 (Aufnahme K. Koshi 1980)



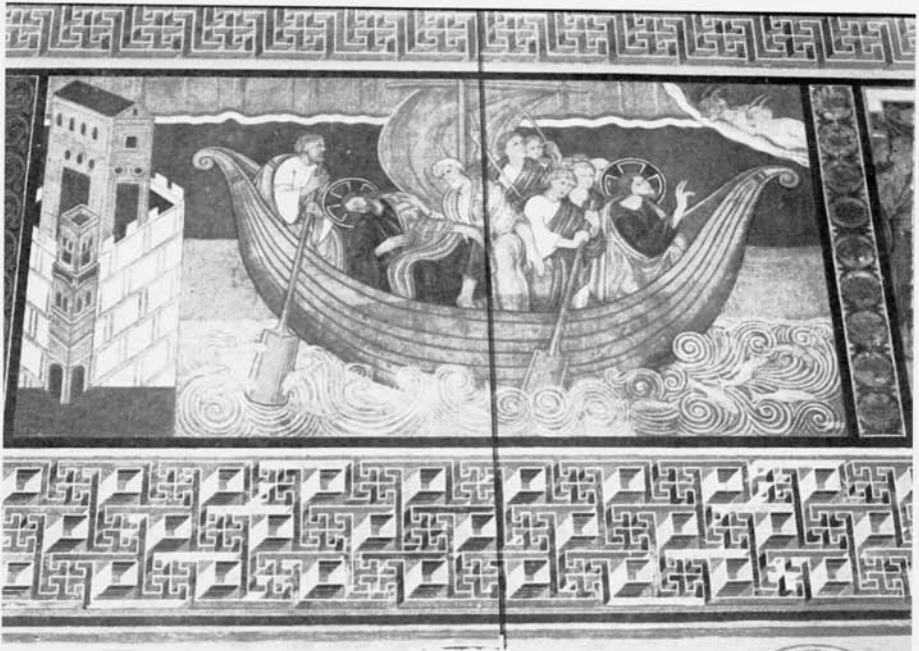
14



15



16. Elztal-Rittersbach bei Mosbach, St. Georg. Das Mittelschiff nach Westen  
(Aufnahme K. Koshi 1980)



17. Elztal-Ritterbach bei Mosbach, St. Georg, die Nordwand des Mittelschiffs. Der Sturm auf dem Meer (Aufnahme K. Koshi 1980)



rekonstruierend ausgemalt. Diese in allen Details überdeutliche Nachbildung der fragmentarisch erhaltenen Oberzeller Wandmalereien ist zwar freilich nicht immer ganz zuverlässig — gleich wie die Pausen von F. Baer (Abb. 6 und 7) und die später zu erwähnenden Leinwandtapeten (Abb. 22) von K. Schilling —, aber sie kann unter Umständen für die Kontrolle über den Erhaltungszustand des Oberzeller Zyklus im Zeitpunkt gleich nach der Freilegung Anhaltspunkte geben.<sup>34)</sup>

#### IV. Die Instandsetzung um 1890

Im 1887 erschienenen Band “Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I: Kreis Konstanz” erwähnt F.X. Kraus, daß in neuester Zeit eine umfassende Restauration der Stiftskirche St. Georg ins Auge gefasst worden sei: “*Man hat zunächst mit der Trockenlegung der Aussenmauern und der Wiederherstellung des ursprünglichen Fussbodens begonnen und denkt daran, die Westapsis wieder frei zu legen und die Orgel auf eine der wiederherzustellenden Emporen über die Kreuzflügeln zu verlegen.*”<sup>35)</sup> Die “umfassende Restauration” kam jedoch auf Grund verschiedener Hindernisse<sup>36)</sup> nur teilweise zur Durchführung.<sup>37)</sup>

Mit der Instandsetzung der entblößten Dekorationen konnte man erst in den späten achziger<sup>38)</sup> oder beginnenden neunziger Jahren<sup>39)</sup> des 19. Jahrhunderts beginnen. Geplant war eine Neuausmalung des gesamten Kirchenraumes einschließlich der Seitenschiffe durch einen renomierten Kirchenmaler auf der Grundlage der aufgedeckten Malereien. Photographische Dokumente (Abb. 18–21) gestatten es, den Umfang und die Art dieser von dem Freiburger Kirchenmaler Karl Schilling ausgeführten, ersten “Restaurierung” nach der Freilegung zu beurteilen. Damals wurden nämlich die mitschreitenden Apostelfiguren in der Lichtgadenzone, da die Stellung der alten Apostel mit dem barocken Lichtgaden nicht zusammenpaßte, auf Grund nur geringer Befunde und nach den Pausen des Originalbestandes rekonstruiert und ergänzt, die figürlichen Originaldarstellungen der Triumphbogenwand ebenfalls einer völligen Rekonstruktion “*stilechter Neuschöpfungen*” geopfert, ferner auch die ganze Ornamentik sowie die Zwickelmedaillons mit harten Wasserfarben weitgehend neu übermalt und aufgefrischt.

Die großen acht Historienbilder der Seitenwände blieben hingegen glücklicherweise ausgespart: Nur bei ihnen war die Malerei der “Restaurierung” entgangen. Aber diese aufgedeckten Bilder mit einer milchig schimmernden Farbfläche mit einzelnen weißen Inseln — bei der Instandsetzung um 1890 dürften die bei den Freilegungsarbeiten entstandenen Schäden ausgebessert, aber noch vorhandene hartnäckige Tünchereste auf den abgeriebenen Wänden nicht beseitigt worden sein — verschwanden ja sofort wieder hinter demontablen Leinwandkopien (Abb. 22) in den gleichen Größenverhältnissen (ohne ornamentale Einrahmung): “*Mittels einer Zugvorrichtung auf dem Dachboden konnten die*



18. Reichenau-Oberzell, St. Georg. Das Mittelschiff nach Osten: Zustand nach der Instandsetzung um 1890. Aufnahme von G. Wolf (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



19. Ausschnitt aus der Aufnahme G. Wolf (vgl. Abb. 18)



20. Das Mittelschiff nach Nord-Osten gesehen: Zustand nach der Instandsetzung um 1890 (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



21. Das Mittelschiff nach Westen: Zustand nach der Instandsetzung um 1890 (nach G. Dehio, 1930, Abb. 33)



22. Kopie von K. Schilling, 1890 (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)

jeweils eine einzelne Historiendarstellung . . . . . enthaltenden Tapeten hochgezogen oder hochgeschoben werden, falls jemand die alten Malereien zu sehen wünschte.“<sup>40)</sup> Die rekonstruierenden Monumentalkopien, die die ottonischen Historienbilder vor Licht schützten, sind mit überaus ausgeprägter Detailformung in kräftigen frischen Farben gehalten, die zu den anderen neuen Malereien an Wänden und Decke gut übereinstimmen; sie geben zwar die Komposition der einzelnen Szenen mit überdeutlicher Vollständigkeit und Geschlossenheit wieder, aber diese um 1890 von K. Schilling hergestellten Tapeten<sup>41)</sup> können, wie berichtet, nur bedingt als Unterlage für die Erhaltungsgeschichte herangezogen werden.

#### V. Photographische Aufnahme der einzelnen Historienbilder: Serien von G. Wolf und W. Kratt

Es dürfte wahrscheinlich im Jahre 1898 gewesen sein, daß die acht Hauptbilder zum ersten Mal nach der Freilegung einzeln photographiert wurden. Heute sind drei Folgen von Trockenplatten, die alle im genannten Jahr hergestellt worden zu sein scheinen, bei Herrn Theo Keller in Reichenau-Mittelzell aufbewahrt. Eine Folge davon besteht jetzt aus zehn Platten (Abb. 23, 25, 27, 29 und 31) im Format von ca. 21 × 13 cm (die Bildfläche selbst ist ca. 10 × 17 cm), die einzeln mit Stempel signiert und datiert sind: 1898 / G. Wolf, Konstanz.<sup>42)</sup> Außerdem gibt es im Stadtarchiv von Konstanz einen Satz von acht alten Abzügen (Abb. 24, 26, 28 und 30), die dieselbe Signatur (1898 / G. Wolf, Konstanz) tragen.<sup>43)</sup> Diese beiden Serien sind zwar miteinander nicht immer identisch — z. B. stellen bei dem Bild der Heilung des Wassersüchtigen (Abb. 25 und 26) und dem der Erweckung der Tochter von Jairus (Abb. 29 und 30) die Platte und der alte Abzug einen winzigen Unterschied des Erhaltungszustandes der Malerei selbst dar, beim Bild des Sturmes auf dem Meer (Abb. 27 und 28) scheint die Beleuchtungssituation anders zu sein, während beim Bild der Heilung des Besessenen von Gerasa (Abb. 23 und 24) die beiden denselben Kratzer der Platte selbst aufweisen —, aber sie sind im Hinblick auf das Plattenformat, im großen und ganzen, als eine Gruppe zu betrachten. Von dieser ersten Folge von 1898 ist übrigens bisher nur eine Aufnahme (das Bild der Heilung des Wassersüchtigen) von K. Martin veröffentlicht worden.<sup>44)</sup>

Die zweite Folge von G. Wolfs Aufnahmen der Historienbilder hat Plattenformat von ca. 15 × 23 cm (die Bildfläche selbst ist ca. 11 × 21 cm).<sup>45)</sup> Auf zwei der acht Platten (die Blindenheilung, Abb. 32 und die Lazarus-Erweckung, Abb. 35) ist ein handgeschriebenes Datum, jedoch ist es heute nicht leicht zu entziffern; auf der Platte mit dem Bild der Blindenheilung (Abb. 32) sind wenigstens die ersten beiden Ziffern der vierstelligen Jahreszahl (18<sup>++</sup>) zu lesen.<sup>46)</sup> Diese zweite Folge ist schon 1961 (und 1975) von K. Martin vollständig publiziert worden, der sie aller-



23. Aufnahme von G. Wolf, 1898. Die Heilung des Besessenen bei Gerasa (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



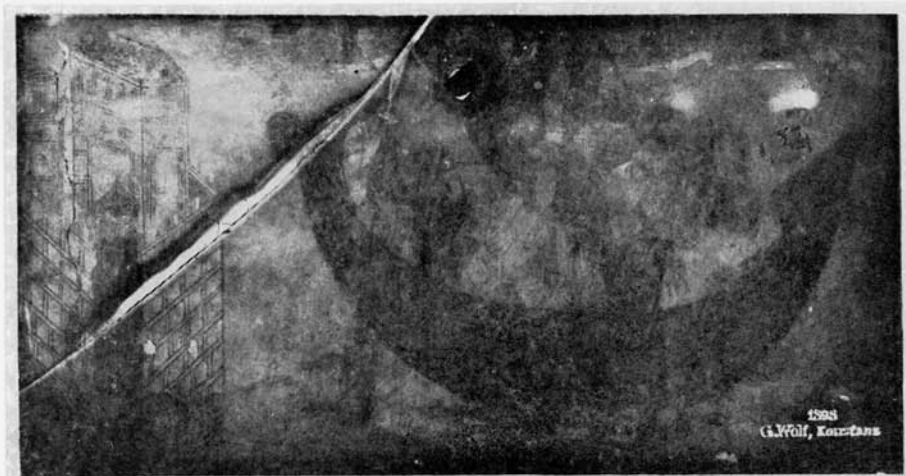
24. Aufnahme von G. Wolf, 1898 (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



25. Aufnahme von G. Wolf, 1898. Die Heilung des Wassersüchtigen (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



26. Aufnahme von G. Wolf, 1898 (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



27. Aufnahme von G. Wolf, 1898. Der Sturm auf dem Meer (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



28. Aufnahme von G. Wolf, 1898 (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



29. Aufnahme von G. Wolf, 1898. Die Auferweckung der Tochter des Jairus (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



30. Aufnahme von G. Wolf, 1898 (Photo: Stadtarchiv Konstanz)





31. Aufnahme von G. Wolf, 1898 (Kontaktabzug von der Platte). Die Heilung des Aussätzigen (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)

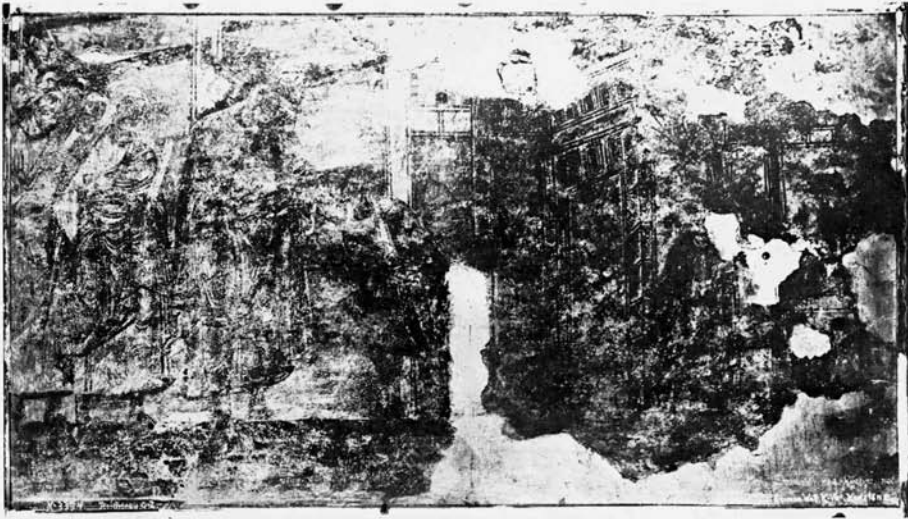
dings für gleich nach der Aufdeckung entstandene Photos hält.<sup>47)</sup> Die Folge müßte jedoch nach der Restaurierung (um 1800) von K. Schilling aufgenommen worden sein, weil auf zwei der acht Platten — im Bild der Heilung des Aussätzigen (Abb. 33) und im Bild der Erweckung des Jünglings von Naim (Abb. 34) — der vom Freiburger Kirchenmaler übermalte, untere Mäanderfries mit photographiert ist, der eben bei Martins Abbildungen ausgeschnitten ist.

Es gibt zwischen der ersten und der zweiten Folge von G. Wolfs Aufnahmen keinen Unterschied bezüglich des Zustandes der Wandmalerei, ausgenommen das Bild der Heilung des Aussätzigen (Abb. 31), wo Putzlücken auf dem Mantel der ersten Apostel hinter Christus und auf dem Mantel Christi in der Aufnahme der zweiten (Abb. 33) — und anschließend zu besprechenden dritten (Abb. 37) — Folge geschlossen sind.

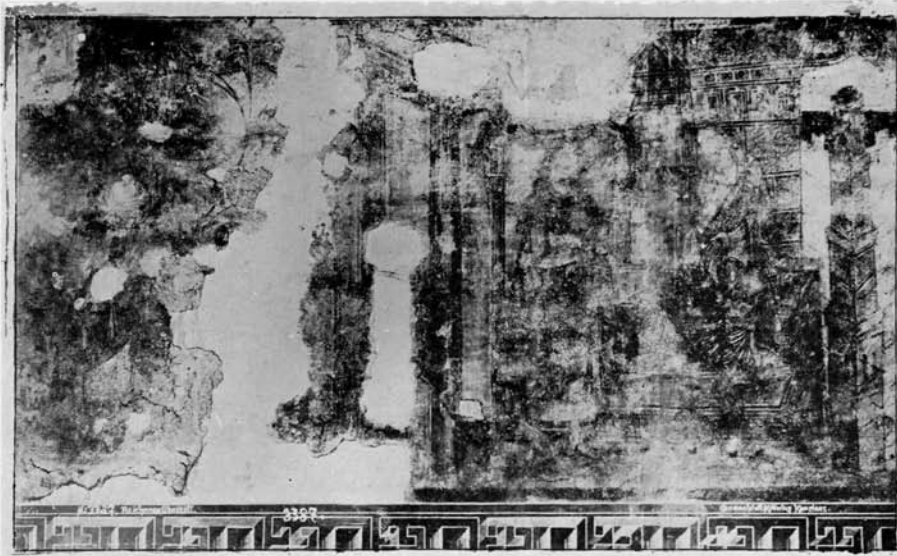
Das Format der dritten Folge ist ca. 30 × 40 cm, die Bildfläche aber ziemlich verschieden.<sup>48)</sup> Vier Platten dieser Folge (die Heilung des Besessenen von Gerasa; die Heilung des Wassersüchtigen; der Sturm auf dem Meer, Abb. 36; die Erweckung des Jünglings von Naim, Abb. 38) sind mit den jeweils entsprechenden der zweiten Folge (Abb. 34) — trotz des unterschiedlichen Plattenformates — völlig identisch, während drei Platten (die Heilung des Blindgeborenen, Abb. 40; die Heilung des Aussätzigen, Abb. 37; die Lazarus-Erweckung, Abb. 39) offensichtlich andere Aufnahmen als die der zweiten Folge (Abb. 32, 33 und 35) sind.

Die Aufnahmen der dritten Folge sind, mit Ausnahme von dem Bild der Auferweckung der Tochter des Jairus (Abb. 41) und dem Bild der Blindenheilung (Abb. 40) 1979 von J. und K. Hecht veröffentlicht worden, die allerdings annehmen, daß diese Serie unmittelbar nach der Aufdeckung von 1880/82 aufgenommen wurde.<sup>49)</sup> Jedoch scheint die dritte Folge auch aus dem Jahr 1898 zu stammen, weil auf der Platte des Seesturm-Bildes (Abb. 36) das Datum mit der Stempel wie in der ersten Folge (Abb. 27 und 28) zu finden ist. Außerdem ist das handgeschriebene Datum auf der Platte des Blindenheilungsbildes (Abb. 40) wahrscheinlich als 1898 zu lesen.<sup>50)</sup> Jedenfalls dürften die Platten der dritten Folge, wenn sie überhaupt für einen Satz gehalten werden können, nach der Restauration K. Schillings hergestellt worden sein. Denn der von ihm stark übermalte untere Mäanderfries, der in der zweiten Folge (Abb. 33 und 34) zu sehen ist, wurde auch auf dem Bild der Heilung des Aussätzigen (Abb. 37) und dem der Erweckung des Jünglings von Naim (Abb. 38) mitphotographiert.

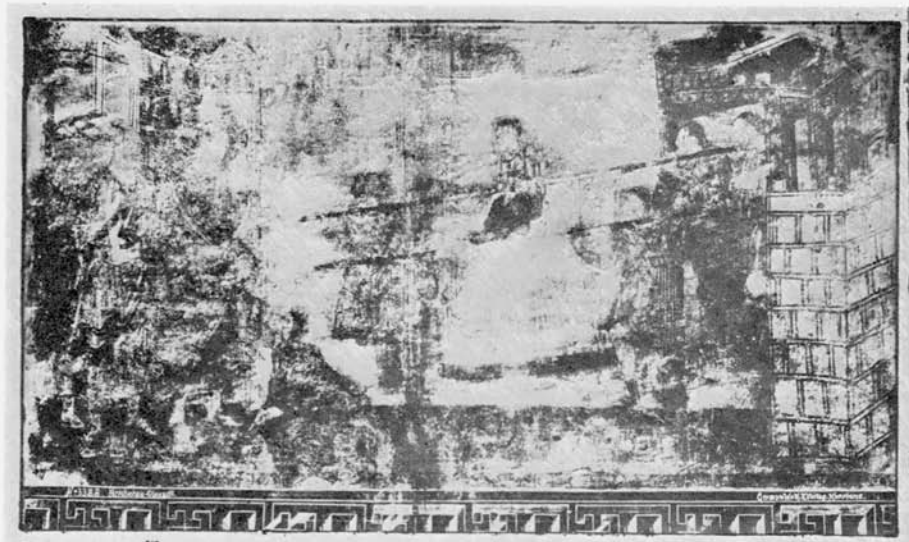
Für die Beurteilung des Erhaltungszustandes der freigelegten ottonischen Wandmalereien am Ende des 19. Jahrhunderts ist von den genannten drei Photo-Folgen, die 1898 aufgenommen worden zu sein scheinen, die erste, festdatierte und bisher nicht vollständig veröffentlichte (Abb. 23–31) trotz des kleinsten Plattenformates im großen und ganzen am verlässlichsten. Die Platten der zweiten (Abb. 32–35) und dritten Folge (Abb. 36–41) sind nicht immer genug scharf und



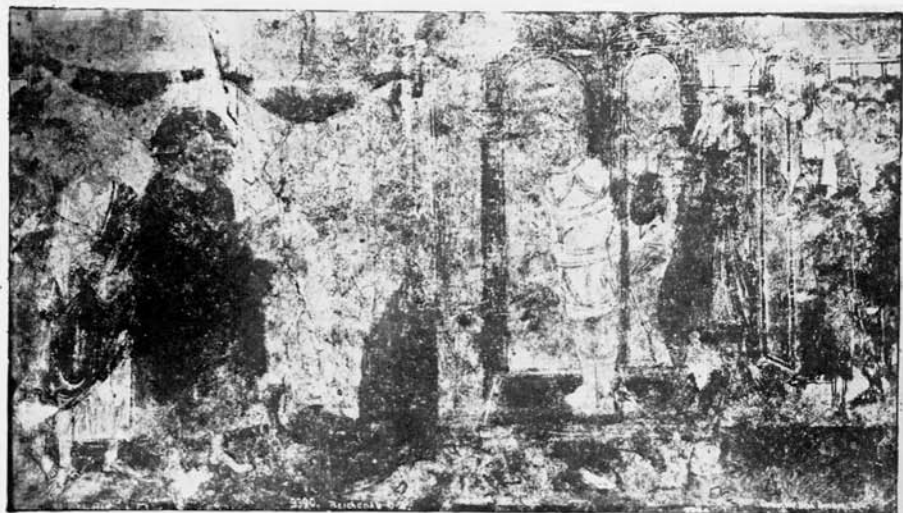
32. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Heilung der Blindgeborenen (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



33. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Heilung des Aussätzigen (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



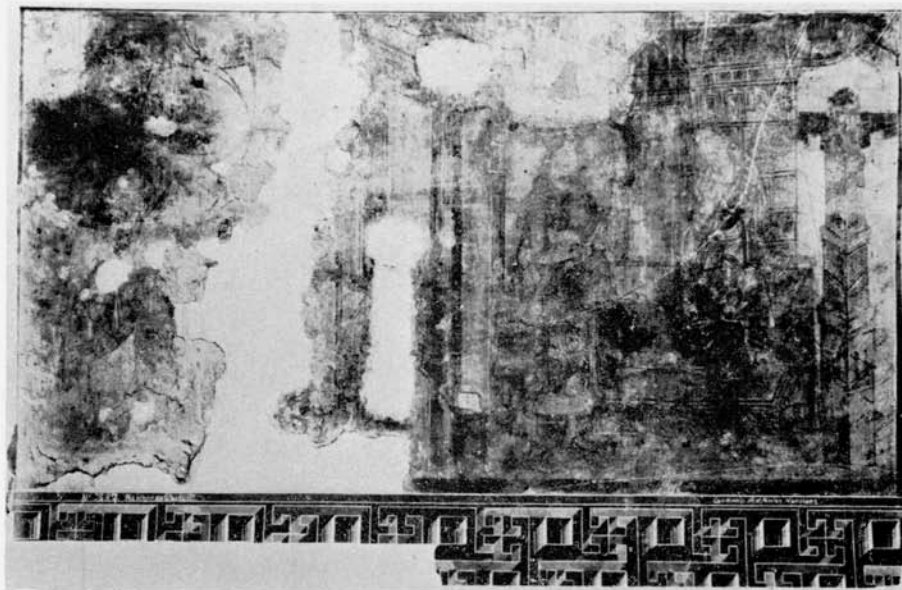
34. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Erweckung des Jünglings von Naim (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



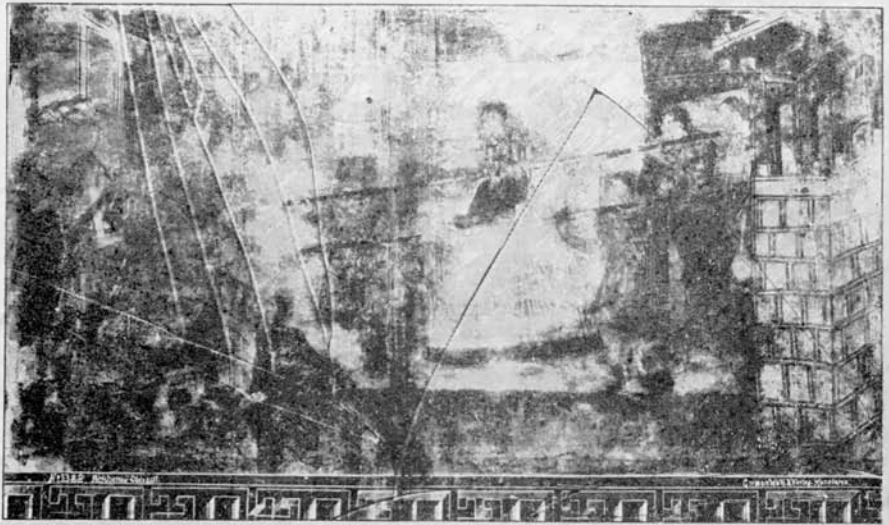
35. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Auferweckung des Lazarus (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



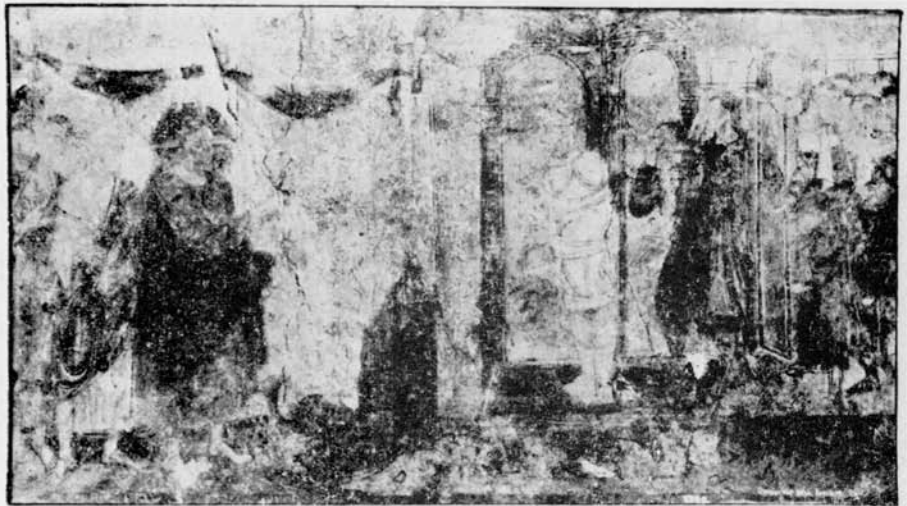
36. Aufnahme von G. Wolf (1898). Der Sturm auf dem Meer (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



37. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Heilung des Aussätzigen (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



38. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Erweckung des Jünglings von Naim (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



39. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Auferweckung des Lazarus (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



40. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Heilung des Blindgeborenen (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



41. Aufnahme von G. Wolf (1898). Die Auferweckung der Tochter des Jairus (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)

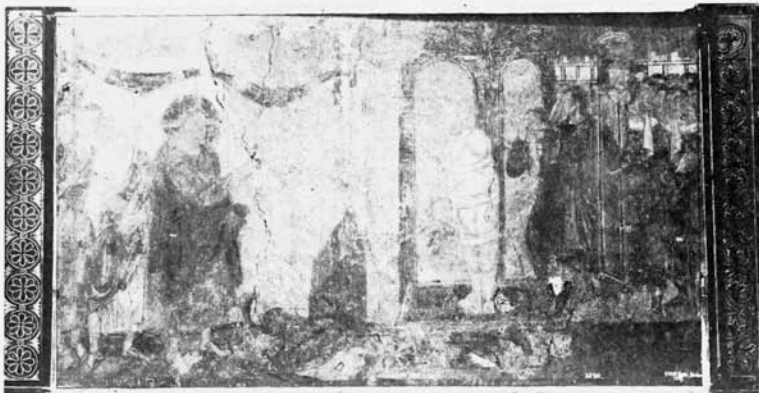




42. Aufnahme von G. Wolf (1906). Der Sturm auf dem Meer (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



43. Aufnahme von G. Wolf (1906). Die Heilung des Aussätzigen (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



44. Aufnahme von G. Wolf (1907). Die Auferweckung des Lazarus (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



45. Aufnahme von G. Wolf (1906). Die Heilung des Blindgeborenen (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



46. Aufnahme von G. Wolf. Die Auferweckung der Tochter des Jairus (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



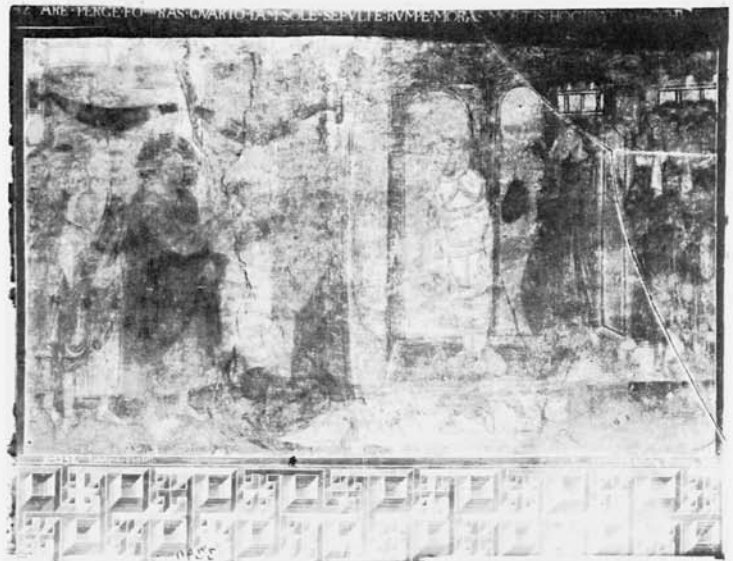
47. Aufnahme von W. Kratt, 1909. Der Sturm auf dem Meer (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



48. Aufnahme von W. Kratt, 1909. Die Auferweckung des Lazarus (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



49. Aufnahme von G. Wolf (vor 1915?). Der Sturm auf dem Meer (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



50. Aufnahme von G. Wolf (vor 1915?). Die Auferweckung des Lazarus (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)

so kontrastreich, daß manche Details zu hell oder zu dunkel werden, wobei allerdings das Ergebnis des Kopierens eine gewisse Rolle spielen kann.

Es ist gut möglich, daß G. Wolf auch 1906 und 1907 die Oberzeller Historienbilder einzeln photographierte: Es gibt vier Aufnahmen, die das Datum 1906 bzw. 1907, das auf der Platte handgeschrieben ist, oder das so lesbare Datum tragen<sup>51)</sup>: heute sind drei Platten davon (der Sturm auf dem Meer, Abb. 42; die Heilung des Aussätzigen, Abb. 43; die Lazarus-Erweckung, Abb. 44) bei Herrn T. Keller in Reichenau-Mittelzell aufbewahrt, während sich im Stadtarchiv Konstanz ein alter Abzug aus der heute nicht mehr vorhandenen Platte des Blindenheilungsbildes (Abb. 45) befindet.<sup>52)</sup> Zwischen diesen Aufnahmen und den schon erwähnten von 1898 ist allerdings kein wesentlicher Unterschied des Erhaltungszustandes der Malerei zu beobachten. Außerdem wird eine undatierte Platte G. Wolfs vom Bild der Auferweckung der Tochter des Jairus (Abb. 46) im Stadtarchiv Konstanz aufbewahrt.<sup>53)</sup>

Etwas später wurde dann der Zyklus der Historienbilder vom Karlsruher Photographen Wilhelm Kratt einzeln aufgenommen. Sein Format der Platten, die sich heute bei der Außenstelle Karlsruhe des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg befinden, ist ca. 20 × 30 cm, die aufgenommene Bildfläche entspricht der Plattengröße.<sup>54)</sup> Diese Photographien (Abb. 47, 48, 51, 53 und 57) sind wesentlich schärfer als die von G. Wolf, sie stellen die besten Photodokumente des Erhaltungszustandes der Wandmalereien vor der großangelegten Restaurierung von 1921/22 dar. Jedoch darf man bei der Benützung dieser Photographien als Vergleichsmaterial, wie K. Hecht<sup>55)</sup> hingewiesen hat, *„nicht vergessen, daß die damals rotblinden Schichten das Rotbraun der Malerei nahezu schwarz, Gelb sehr dunkel, dafür Grün sehr hell und Blau nahezu weiß darstellten.“*

Kratts Serie, die zuerst von 1922 K. Gröber teilweise (nur drei Bilder) veröffentlicht wurde, ist 1925 in der Festschrift *„Die Kultur der Abtei Reichenau“* komplett abgebildet worden.<sup>56)</sup> Weil aber in der älteren Literatur das Aufnahmedatum dieser wichtigen Photos von W. Kratt gar nicht angegeben war, so lautet die Bildbeschriftung bei K. Martin (1961 und 1975), der nur das Bild der Heilung des Wassersüchtigen (ohne den Mäanderfries) reproduzierte, und auch bei J. und K. Hecht (1979), die die Serie vollständig im Tafelband groß wiedergaben, aus Versehen: [der Zustand] n a c h der Restaurierung (bzw. Reinigung) von 1921/22.<sup>57)</sup> Jedoch wurde diese Kratt'sche Serie aller Wahrscheinlichkeit nach 1909 gemacht und zwar aus folgenden Gründen: Auf den Kartons, auf die die heute im Karlsruher Denkmalamt aufbewahrten, alten Abzüge von den Kratt'schen Platten aufgeklebt sind, ist erstens folgender Stempel (Abb. 47 und 48) eingepreßt (Blinddruck): W. KRATT HOFPHOT. / GES. 1909 GESCH. / KARLSRUHE /. Diese Abzüge, die damals Kratt selbst herstellte, sind ins Amt *„am 29. IV. 1909 eingegangen“*, wie es auf der Rückseite einiger oben erwähnter Kartons mit der Feder geschrieben ist. Übrigens fehlen heute zwei Platten (die Heilung des Wassersüch-

tige und der Seesturm) der jetzt in Rede stehenden Serie von W. Kratt, während die Abzüge aus dem Jahre 1909 vollständig auf uns gekommen sind. Zweitens müssen die Aufnahmen W. Kratts, die jeweils die Historienbilder mit den sie oben und unten abschließenden, von K. Schilling übermalten Mäanderfriese zeigen, wenigstens vor der Restaurierung von 1921/22 gemacht worden sein, weil bei dieser Restaurierung die beiden Mäanderfriese "abpatiniert" wurden.<sup>58)</sup>

Wenn man nun von dem Vergleich der Aufnahmen von W. Kratt (1909) mit denselben von G. Wolf (1898 und 1906/07) ausgeht, besteht bezüglich des Erhaltungszustandes der Wandmalerei selbst im wesentlichen keine Änderung. Jedoch beweisen die Kratt'schen Photographien, daß auf allen Historienbildern an einigen Stellen — am weitesten auf dem Lazarus-Bild (Abb. 48) — Verputzlücken (und Mauersprünge), die in den Wolf'schen Aufnahmen (Abb. 35, 39 und 44) zu sehen sind, damals, also mindestens in der Zeit zwischen 1898 und 1909 (möglicherweise zwischen 1907 und 1909) vollkommen verkittet gewesen waren.<sup>59)</sup> Diese beschädigten Stellen wurden weiter, wovon später die Rede sein wird, bei der Restaurierung von 1921/22 mit den entsprechenden Lokalfarben übermalt.

Schließlich gibt es eine vierte Gruppe der Aufnahmen von G. Wolf (Abb. 49 und 50). Sie besteht aus sechs Platten (es fehlen Platten von der Heilung des Blindgeborenen und der Heilung des Aussätzigen). Das Format der Platten, die sich heute bei Herrn T. Keller in Reichenau-Mittelzell befinden,<sup>60)</sup> ist 30 × 24 cm; drei Platten<sup>61)</sup> tragen das handgeschriebene Datum 1924, das jedoch nicht glaubhaft ist, weil der auf allen sechs Platten mitphotographierte untere Mäanderfries den übermalten Zustand vor der Restaurierung von 1921/22 zeigt und außerdem auf vier Platten<sup>62)</sup> am oberen Rand der Platte der unterste Teil der hochgezogenen Tapetenkopien K. Schillings, die 1921/22 abgenommen wurden, noch zu sehen ist. Die vierte Folge der Wolf'schen Aufnahmen entstand also offensichtlich vor der Restaurierung von 1921/22, und zwar wahrscheinlich vor 1915, weil mindestens in diesem Jahr schon von allen acht Leinwandtapeten nur 1–2 überhaupt aufziehbar waren, wie J. Sauer 1915 in einem unveröffentlichten Brief berichtet.<sup>63)</sup> G. Wolf dürfte 1924 die früher aufgenommenen Platten reproduziert haben, um eine "Reserveplatte" zu machen.<sup>64)</sup>

## VI. Die Entfernung der Leinwandtapeten

Wie schon erwähnt, wurden bei der Instandsetzung um 1890 die Tapetenkopien, um die Historienbilder in den malerischen Gesamtzusammenhang der Kirche einzubinden, angebracht, weil nur durch das Anbringen der Vorhänge die Forderung nach einer Übermalung der Hauptbilder abgewehrt werden konnte. In der Zwischenzeit hat sich herausgestellt, daß sie die originalen Malereien

verkratzen, daß sich hinter den Tapetenbildern Staub ansammelt und, daß die Originale nie gesehen werden können, weil die Vorhänge mit der schnell defekten Aufzugvorrichtung nicht vollständig aufzuziehen sind.

Der Großherzogliche Konservator der kirchlichen Denkmäler der Kunst und des Altertums, J. Sauer, schreibt diesbezüglich in einem Brief vom 22. Juli 1915 an das Großherzogliche Ministerium für Kultus und Unterricht: *“Tatsache ist, daß von all den 8 Tapeten heute nur 1–2 überhaupt aufziehbar sind und auch die nur bis zur halben Höhe. Ich bezweifle, ob das je anders war. Die Tapeten sind so gross und schwer, ihre untere Leiste, durch die die Stange geführt werden muss, um die ganze grosse Platte in den beiden Führungsscharnieren hochzustossen, liegt so hoch, dass es ein Ding der Unmöglichkeit ist, den Stoss so zu führen, dass die Tapete gleichmässig in den Scharnieren hochgeht. Jedenfalls hängen weitaus die meisten Tapeten, solange ich die Reichenauer kenne, ausserhalb der Schienen, und das trotz wiederholter Einrichtung. Gerade dadurch werden aber die darunter liegenden Originalien aufs schwerste gefährdet, da die Tapete vom Messner wie von fremden Kirchenbesuchern beim Versuch, sie doch in die Höhe zu bringen, stets an die Wand gestossen wird. Die Schutzvorrichtung bringt somit nicht nur keine Sicherung der alten Malereien mehr, sondern eine direkte Gefährdung. Eine Verstaubung wird erst recht nicht durch sie verhindert, da der Staub in dem schmalen schachtartigen Zwischenraum, der zwischen Tapete und Wand gebildet wird, geradezu angesogen und auf die Malereien gelegt wird. Es kann darum nicht rasch genug mit diesen gänzlich unpraktischen Vorrichtungen aufgeräumt werden. . . . Mein Antrag geht darum dahin, dass alsbald bei Beginn der übrigen Arbeiten in der Kirche die Tapeten entfernt, die Malereien gereinigt und fixiert und das übrige Innere dazu gestimmt wird.”*<sup>65)</sup>

Im Gegensatz zu J. Sauer, der die Entfernung der Tapeten fordert, ist der Großherzogliche Konservator der öffentlichen Baudenkmale, Kircher, wie er in einem Brief vom 8. Feb. 1916 an das Großherzogliche Ministerium für Kultus und Unterricht schreibt,<sup>66)</sup> nicht so fest wie der Konservator der kirchlichen Denkmäler davon überzeugt, daß die Tapete entfernt werden müssen. Kircher behauptet nur eine *“Richtigstellung [wahrscheinlich Reparatur] der Aufzugseinrichtung für die Tapete und eine evtl. [sic] anderweitigen zeitgemässen Behandlung der Malereien.”*

Anlässlich des bevorstehenden 1200 jährigen Jubiläums der Gründung des Inselklosters (724–1924) hat man im Jahre 1921 damit begonnen, die Wandmalereien abermals zu übergehen. Man entschloß sich endlich die die Originalmalereien verdeckenden Tapeten zu entfernen, die alten Malereien völlig zu reinigen. Die Tapetenkopien, die mit einer Aufzugvorrichtung—deren Halterung heute noch teilweise vorhanden ist—versehen wurden, sind Anfang September 1921 in J. Sauers Beisein abgenommen worden und waren auf der Frankfurter Messe-Ausstellung zu sehen.<sup>67)</sup> Über das weitere Schicksal dieser Rollos,<sup>68)</sup> die dem

Badischen Ministerium gehören und der Oberzeller Kirche nur geliehen gewesen sein sollen,<sup>69)</sup> weiß man nichts, jedenfalls sollen sie nicht mehr an ihre bisherige Stelle gekommen sein.

## VII. Die Restaurierung der Jahre 1921/22

Die großen Historienbilder an den beiden Mittelschiffswänden, die glücklicherweise nach der Freilegung im großen und ganzen vor jedem großen Eingriff bewahrt blieben, was übrigens als Verdienst vom damaligen "Grossh. Conservator der Kirchlichen Alterthuemer", F.X. Kraus, angesprochen werden dürfte,<sup>70)</sup> wurden bei der im Laufe der zwei Jahre 1921 und 1922 durchgeführten Restaurierung faktisch zum ersten Mal nach der Aufdeckung behandelt: sie wurden nachfreigelegt, gereinigt und fixiert. Nach dem 1924 in der "Denkmalpflege und Heimatschutz" veröffentlichten Bericht des damaligen Konservators der kirchlichen Denkmäler war die gesamte Instandsetzung "dem Kunstmaler [Viktor] Mezger aus Überlingen anvertraut. Er ließ sie unter meiner [Joseph Sauer] Leitung durch den in solchen Aufgaben durchaus erprobten und ungemein zuverlässigen Maler [H.] Glas ausführen, der in monatelanger Geduldsprobe sowohl die völlige Reinigung der alten Malereien, als auch deren Fixierung und die Angleichnung des übrigen Innern in einer Weise vornahm, die als vorbildlich bezeichnet werden kann."<sup>71)</sup>

J. Sauer berichtete zuerst in einem unveröffentlichten Brief vom 8. Okt. 1921 an das Badische Ministerium für Kultus und Unterricht<sup>72)</sup> über den Restaurierungsvorgang: "Diese Instandsetzungsarbeiten sind seit Juli [1921] in Gang und von mir zweimal eingehend auf alle bis jetzt ausgeführten Einzelheiten geprüft worden. Sie werden aber sicherlich in diesem Jahre nicht mehr zu Ende geführt werden können. Denn sie erfordern das höchste Mass an Geduld, an peinlicher Sorgfalt und namentlich für das Zusammen- und Herabstimmen der neuen Malereien Schillings im Fenstergaden und an der Flachdecke ein ständiges Probieren. | Was aber bis jetzt erreicht worden ist, befriedigt jeden Kenner in überraschendem Masse. . . . Die wichtigen Malereien von etwa 1000 an den Hauptschiffwänden mussten erst gründlich von einer noch in erheblichem Umfang vorhandenen Tünchschiicht gereinigt, sodann in zweimaliger Tränkung fixiert werden. Da ist nun erstaunlich, wie leuchtend die Farben weider zum Vorschein kamen, so kräftig und in so raffiniertem Auftrag, dass, wer sich nicht vor den Malereien selber vom Gerüst aus überzeugen kann, wohl Zweifel hegen könnte, ob nicht doch Auffrischungen vorgenommen wurden. Vor den Bildern selber aber wird jeder Verdacht rasch fallen. . . . Ist die Instandsetzung abgeschlossen, wo [sic] wird der Oberzeller Cyklus wohl als der besterhaltene und auch unberührtteste angesehen werden können. Denn es wird an ihm kein Pinselstrich neuer Zutat oder Ergänzung vorhanden sein."



J. Sauer berichtet dann am 10. Jänner 1922 an das Ministerium über den weiteren Verlauf der Restaurierung: *“Die Arbeiten in der Kirche zu Reichenau-Oberzell mussten Ende November [1921] unterbrochen werden. . . . Die grossen Historienbilder sind bei meinem letzten Besuch, Anfangs Oktober [1921] zur Hälfte schon behandelt gewesen.”*<sup>73)</sup>

Am 10. Juli 1922 konnte weiters J. Sauer an das Ministerium schon folgenden Bericht erstatten: *“Die Arbeiten hier nähern sich im Schiff allmählich ihren Ende, wiewohl noch überall kleinere und zeitraubende Übergewinnungen, Beseitigen kleiner Tünchreste in Vertiefungen der Bilder, vor allem aber Behandlung der Säulen und der Untersichten der Rundbögen nötig sind.”*<sup>74)</sup>

Vom 13. Dezember 1922 ist J. Sauer's eingehende unveröffentlichte Abschlußbericht<sup>75)</sup> datiert, den wir mit seinem veröffentlichten Bericht von 1924 zusammenfassen: *“Die Arbeiten an den Malereien sind seit Mitte November abgeschlossen; . . . . Die wichtigste Arbeit an der Kirche, die Behandlung der Malereien des Mittelschiffes wurde von mir mehrmals überwacht, geprüft, zuletzt noch bei Abschluß der Arbeit Anfang November. Behandelt wurde die Malerei der Westapside, der große Bilderfrieß der Hochschiffwände, mit dem der fast ganz neugemalte Apostelfries auf den Hochwandflächen zwischen den Fenstern und der übermalte Cyklus der Medaillonsbilder in den Arkadenzwickeln durch starke Abtönung in Einklang gebracht werden mußte durch starke Herunterstimmung der Übermalung. . . . . Die Historienbilder des Mittelschiffes sind mit ganz wenigen Lücken völlig noch erhalten; es hat sich durch eine überaus mühsame Ablösung zahlreicher Tünchreste,<sup>76)</sup> die bei der Freilegung in den 80er [sic] Jahren stehen blieben, wesentlich mehr noch erzielen lassen, vor allem aber sind die Bilder durch Entfernung des Jahrzehnte lang angesammelten Staubes und nach Tränkung mit Fixativ erstaunlich gut und farbenkräftig zum Leben erweckt worden.”*<sup>77)</sup> *“Nach der Behandlung mit dem üblichen Fixativmittel von Copaivbalsam<sup>78)</sup> leuchteten die kräftigen Deckfarben, namentlich das Ultramarinblau und das Smaragdgrün der Hintergründe, das Ockergelb und das Purpurrot in einer erstaunlichen Kraft wieder auf.”*<sup>79)</sup>

*“Uebermalungen habe ich nur an einer Stelle deutlich feststellen können, am vordersten Bilde der Südwand, der Heilung des Aussätzigen [Abb. 51]: hier wurden die Köpfe der Apostel links, in gotischer Zeit, der Farbe nach zu schließen, im 14. Jhh. in derben gelbbraunen Tönen aufgefrischt, außerdem über die Komposition weg ein Muster mit Ranken gemalt. Letztere habe ich behutsam wieder entfernen lassen [Abb. 52]; die Auffrischung der Köpfe hat aber allen Versuchen einer Tilgung Widerstand geleistet. Ich vermute, dass dieser Eingriff in Zusammenhang steht mit der Aufrichtung des an dieser Stelle bis ins 19. Jhh. gestandenen Lettners. Diese bauliche Zutat des 14. Jhhs, hat aber auch beiderseits den zwei Historienbildern [Abb. 32 und 33] schweren Schaden gebracht, insofern an jedem Bild der beiden Seiten in der Mitte ein Stück verloren ging, wahrscheinlich an den Anschlussstellen*

*des Lettners an die Wand. Nur hier weist der Cyklus Lücken auf. Herr Glas, der die Bilder behandelte, hat aber die ausgegipsten Verputzstellen derart abzutönen gewusst, dass die Unterbrechung der Komposition kaum in die Augen fällt.*"<sup>80)</sup>

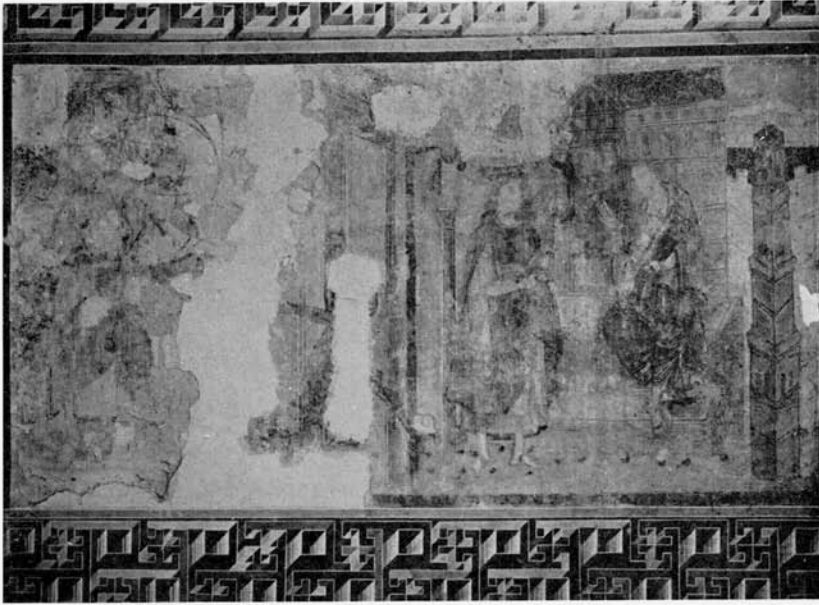
Zwar berichtet J. Sauer nichts Besonderes über weitere Arbeiten der Entfernung der gotischen Übermalungen, aber auch im Bild der Auferweckung der Tochter des Jairus wurde sie vorgenommen<sup>81)</sup>: es handelt sich um die Decke, die das Oval des Bettes so ausfüllte, daß man von der Ellipsenform kaum etwas merken konnte (Abb. 53 und 54). Außerdem dürfte in demselben Bildfeld auch der merkwürdige braune Streifen, der von der hinteren linken, tragenden Stütze des Untergestells beginnend, rechtwinklig bis zu der vorderen rechten Stütze verläuft, gotische Übermalung sein: diese braune Farbe, die wahrscheinlich ein Bettgestell darstellt, konnte man, wie es scheint, bei der Restaurierung nicht entfernen.<sup>82)</sup>

Im Bericht vom 13. Dez. 1922 heißt es nun weiter: *"Heute steht nun das ganze Innere in einem solch erfreulichen harmonischen Gesamtton da, dass auch die Reichenauer, insbesondere der Pfarrer des Lobes über das Erreichte voll sind. . . . Schon beim Eintritt wird man über den wundervollen warmen Gesamtton der ganzen malerischen Dekoration erfreut sein. Der grosse Historienzyklus zieht sich wie ein herrlicher Goblinbehang in verschlossenen Farben und doch mit durchgänglich deutlich erkennbarem Bildinhalt über die Wände. Was die Denkmalpflege anzustreben hat, die sorgsame restlose Erhaltung des Alten ohne Veränderung seines Erhaltungszustandes und die einheitliche Eingliederung dieses Alten in den ganzen Raum, das ist meines Erachtens hier aufs glücklichste erreicht.*"<sup>83)</sup>

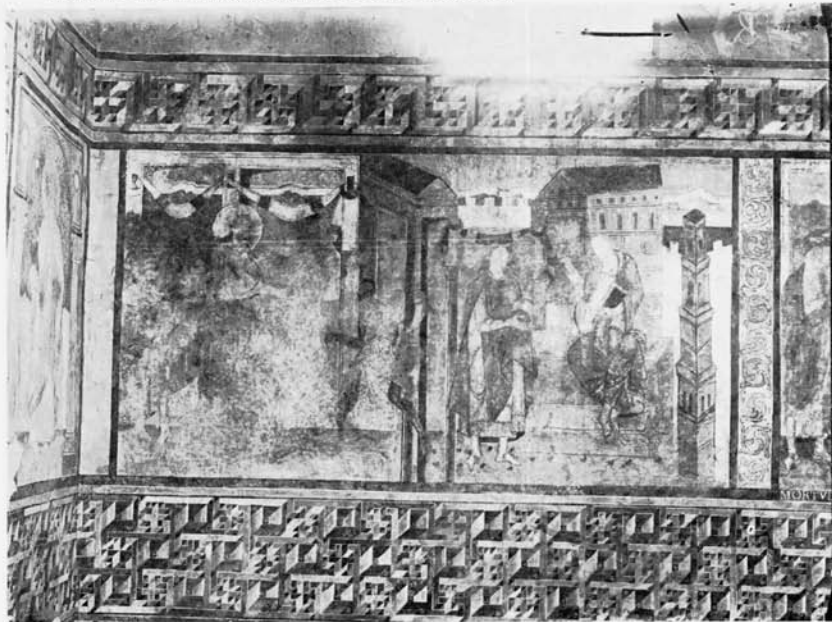
J. Sauer betont auch im Bericht von 1924, daß der gesamte Malereibestand Schillings — der Apostelfries, die Medaillonbilder der Zwickel, die drei Mäanderfriese<sup>84)</sup> und die Dekoration der Decke — stark "abpatiniert" werden mußten, *"um die Angleichung an den Ton der alten Malereien zu finden.*"<sup>85)</sup>

Nicht uninteressant für die Erhaltungsgeschichte der Historienbilder ist übrigens in demselben Restaurierungsbericht Sauers (1924) folgende Bemerkung über die Applikationstechnik<sup>86)</sup>: *"Die Malereien im Mittelschiff wie an der Westapsis hatten ursprünglich eine wesentliche Erhöhung ihrer Farbenwirkung durch Inkurstationen mit Metall und vielleicht auch Steinen. Alle Nimben des Herrn waren mit großen Goldscheiben ausgelegt, in denen wahrscheinlich noch farbige Steine saßen; diese Einlagen sind heute noch an den Dübellöchern und den Verputzrändern der Scheiben erkennbar. Nur im Bild des Jünglings von Naim ist ein etwa 6 Millimeter starker Kupfernagel von unregelmäßigem, fünfteiligem Querschnitt stecken geblieben, in dessen oberer Bruchfläche noch Goldspuren der ursprünglich darauf gesessenen Scheibe erkennbar sind."* Die Praxis der Applikation, die auch im Weltgerichtsbild und im Kreuzigungsbild auf der Außenwand der Westapsis vorkommt,<sup>87)</sup> ist nämlich als typisch reichenauisch anzusehen.

In die Restaurierung der Jahre 1921/22 wurden übrigens auch die 1846



51. Aufnahme von W. Kratt, 1909. Die Heilung des Aussätzigen (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



52. Aufnahme von T. Keller, 1925 (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



53. Aufnahme von W. Kratt, 1909. Die Auferweckung der Tochter des Jairus (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



54. Aufnahme von T. Keller, 1925 (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)

entdeckten Wandmalereien im Obergeschoß der Westvorhalle mit einbezogen, hingegen bauliche Maßnahmen, *“die unter Umständen wichtige baugeschichtliche Feststellungen ermöglicht hätten,”* *“im Hinblick auf die prekäre wirtschaftliche Lage”*<sup>88)</sup> nicht gemacht.

Die großangelegte Restaurierung der zwanziger Jahre war nun, rückblickend, für die Erhaltungsgeschichte der ottonischen Figurenbilder ein nicht immer ganz erfreuliches Ereignis. Wie wir oben gesehen haben, hebt zwar J. Sauer merkwürdigerweise in dem unveröffentlichten Bericht vom 8. Oktober 1921 hervor, daß es am Zyklus der Wunderszenen *“kein Pinselstrich neuer Zutat oder Ergänzung”* vorhanden sei, d. h. keine *“Auffrischungen”* vorgenommen worden seien.<sup>89)</sup> Auch im veröffentlichten Restaurierungsbericht von 1924 ist zwar von der neuen Übermalung und Korrektur der Bildfelder überhaupt keine Rede, jedoch unterliegt es, wie ich schon in den Reichenau-Studien (Teil I–III, VI und VII)<sup>90)</sup> ausführlich gezeigt habe, keinem Zweifel, daß die Historienbilder, sei es jeweils einzeln mehr oder weniger, bei der letzten Restaurierung retuschiert wurden. Eigentlich schon von Anfang an waren in der Kostenberechnung für die Restaurierung tatsächlich die Kosten auch für *“vorsichtiges Retouchieren sowie Ergänzungen der abgeblätterter Teile”* miteingeschlossen.<sup>91)</sup>

Was die Tatsache selbst betrifft, daß sich an den Wunderbildern eindeutig Ergänzungen aus dieser Restaurierungsperiode nachweisen lassen, hat darauf bereits 1927 A. Aichinger, der sich 1923–26 Reisen unterzog, um den Bestand der Oberzeller Wandmalereien festzulegen, in seiner unveröffentlichten Wiener Dissertaion über *“Die Wunderdarstellungen im Langhause der Kirche St. Georg zu Oberzelle auf der Reichenau”*<sup>92)</sup> hingewiesen: Seine Schilderung über den Erhaltungszustand der Historienbilder ist allerdings nicht immer exakt und problematisch, was schon aus dem Vergleich der alten *“historischen”* Photodokumente—die Aufnahmen von G. Wolf (Abb. 23–46, 49 und 50) und W. Kratt (Abb. 47, 48, 51, 53 und 57)—mit dieselben von T. Keller (Abb. 52, 54, 55 und 58), der, wie später erwähnt, 1925 die restaurierten Historienbilder einzeln aufnahm, hervorgeht. Immerhin haben die Hinzufügungen und Übermalungen in den ersten zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts nicht den befürchteten Umfang, der bisher die Stil-Analyse der Oberzeller Wandbilder gebremst und ihren stilistischen Wert eher niedrig einschätzen ließ. Aus der eingehenden Analyse des Erhaltungszustandes ergibt sich, daß viele Teile der einzelnen Figurenbilder durchaus noch ein Urteil bezüglich des Stiles erlaubt,<sup>93)</sup> obwohl tatsächlich die Secco-Auflagen überall verschwunden, die Farben meistens abgestaubt waren, und dies schon damals, als die Wandbilder unter der Tünche entdeckt wurden.

## VIII. Photographische Aufnahme der einzelnen Historienbilder nach der Restaurierung

Wie J. Sauer 1921 in den beiden Berichten vom 8. Oktober und vom 20. Oktober an das Ministerium<sup>94)</sup> äußerte, plante er ein großes Tafelwerk über die Oberzeller Wandmalereien, das *„schon längst ein Desiderium der Wissenschaft“* ist,<sup>95)</sup> wozu der Verleger Benno Filser in Ausburg nach der durchgeführten Reinigung (1921) vom Gerüst aus photographische Gesamt- wie zahlreiche Detailaufnahmen hatte anfertigen lassen, die ohne jeden staatlichen Zuschuß geschahen.<sup>96)</sup> Zwar kündigte J. Sauer auch in den beiden Aufsätzen von 1924 und 1925 die Veröffentlichung der Oberzeller Wandbilder an,<sup>97)</sup> aber seine Ankündigung ist nie erfüllt worden; Wohin die *„kostspieligen“* Aufnahmen von B. Filser gekommen sind, weiß heute niemand.

Übrigens wollte auch G. Wolf in Konstanz nach der Instandsetzungsarbeit der alten Wandmalereien Aufnahmen machen,<sup>98)</sup> *„Sauer hatte sich aber mit ihm verfranzt und ihn abgelehnt.“*<sup>99)</sup>

Wenn wir also den Zustand der Historienbilder gleich nach der Restaurierung prüfen wollen, so sind wir heute auf die Schwarzweiß-Aufnahmen angewiesen, die von dem Reichenauer Photographen T. Keller und auch von dem Karlsruher Photographen W. Kratt gemacht wurden. T. Keller, der bald nach dem Ersten Weltkrieg begann, in seinem Heimatort die Kirchenbauten, deren Ausmalung und andere sakrale Kunstwerke zu photographieren, nahm 1925 die Oberzeller Historienbilder einzeln unter Verwendung von orthochromatischem Film mit Gelbfilter (Abb. 52, 54, 55 und 58). Diese Photoserie wurde aber erst 1975 von K. Martin vollständig veröffentlicht,<sup>100)</sup> während dieselbe von W. Kratt schon 1938 von K. Gröber abgebildet wurden.<sup>101)</sup> T. Keller soll übrigens auch um 1928 die Historienbilder einzeln schwarzweiß photographiert haben (Abb. 56).<sup>102)</sup>

## IX. Die Wasserschäden an den Historienbildern im Jahre 1931

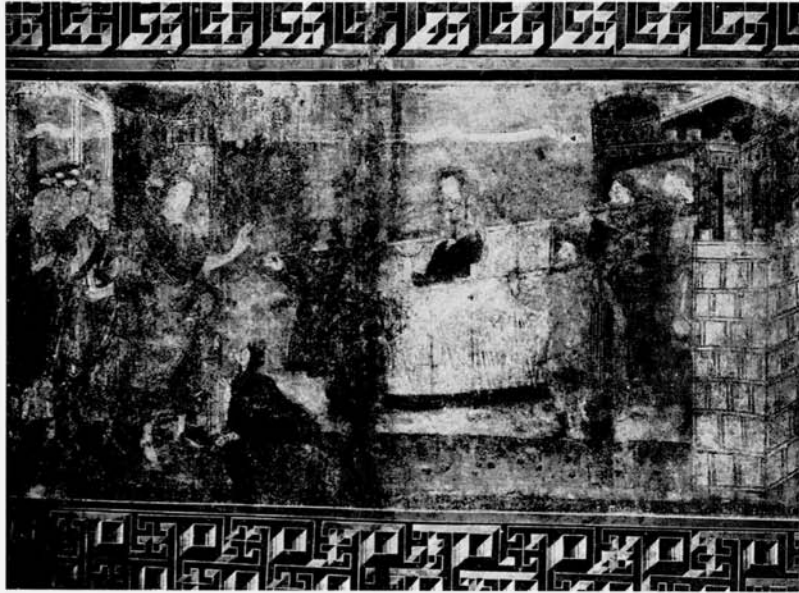
Nach der Restaurierung von 1921/22 wurden die Hauptbilder der Georgskirche im Jahre 1931 durch Regenwasser beschädigt. K. Wulzinger, der Leiter des Badischen Landesamtes für Denkmalpflege, das das Nachfolgeamt des ehemaligen Konservators für die öffentlichen Denkmäler ist, berichtet in dem Brief vom 12. April 1939 an das Ministerium für Kultus und Unterricht<sup>103)</sup> über Wasserschäden an den Wandmalereien in Oberzell durch undichte Fenster, die er bereits 1931 festgestellt habe, zu deren Behebung aber 1939 noch nichts getan war: *„Im Jahre 1931 erlebte ich in der Kirche den Ausbruch eines von Südwesten her heraufziehenden schweren Wetters. Damals drang der Regen in erheblichem Umfang durch die Gadenfenster des Hauptschiffes ein, rann in breitem Strom. über*



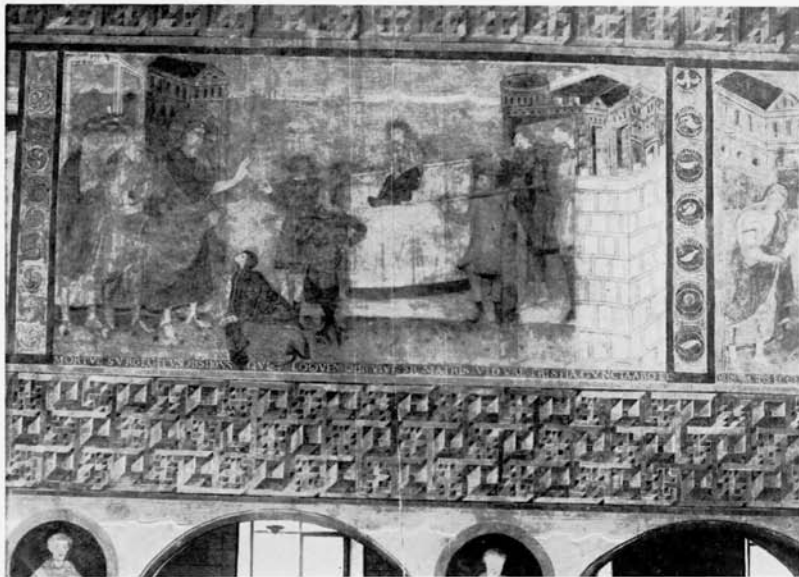
55. Aufnahme von T. Keller, 1925. Der Sturm auf dem Meer  
(Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



56. Aufnahme von T. Keller, um 1928 (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)



57. Aufnahme von W. Kratt, 1909. Die Erweckung des Jünglings von Naim  
 (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



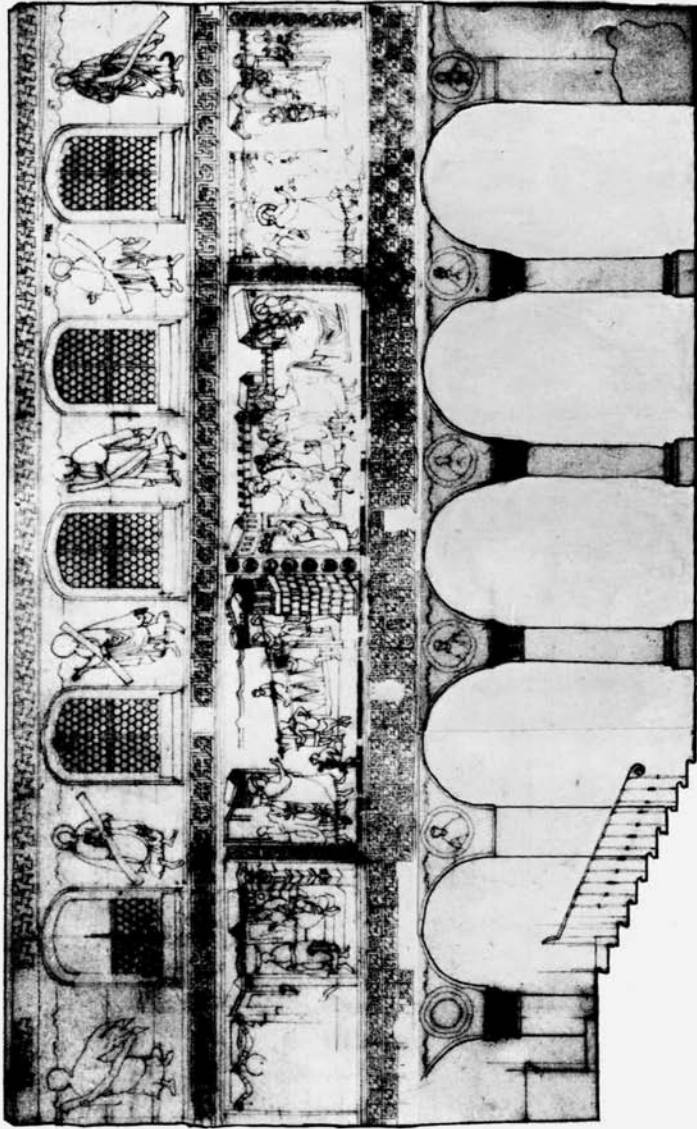
58. Aufnahme von T. Keller, 1925 (Photo: T. Keller, Reichenau-Mittelzell)





59. Ausschnitt aus der Aufnahme von G. Wolf (vgl. Abb. 9)

12  
10  
5  
0



0 5 10 15 20

60. Reichenau-Oberzell, St. Georg, die Südwand des Mittelschiffs. Photogrammetrische Aufnahme 1977. (Zeichnung M. Maeno)

*die einzigartigen weltberühmten Gemälde herab und klatschte in die Kirchenbänke hinunter. Ich verständigte damals schon die zuständigen Stellen. Es scheint aber nichts veranlasst worden zu sein. Deutlich zeigen heute die Gemälde durch breite dunklere, also nie ganz trocknende Streifen den Fortgang dieser Gefährdung. Einige der Wandbilder, vor allem eben auf der Südseite, scheinen, soweit man es von unten beurteilen konnte, schon erheblich gelitten zu haben. Man wird also auch für deren Sicherung Sorge tragen müssen. | Vor allem aber ist, und zwar vor Eintritt der Sommergewitter, die Verglasung der Lichtgadenfenster nachzusehen und zu reparieren.“*

Vermutlich könnten derartige Wetterschäden übrigens aber auch schon in den Jahren vorher bestanden haben; denn sonderbarerweise verunzieren in den Aufnahmen von G. Wolf (1898, Abb. 34 und 38) und W. Kratt (1909, Abb. 57) die Bilder dunkle Zonen, die senkrecht durch die Bildfläche hindurch laufen. Zum Beispiel zeigt die Kratt'sche Aufnahme (Abb. 57) der auf der Südwand placierten Szene "Die Auferweckung des Jünglings von Naim"<sup>104)</sup> dunkle senkrechte Töne, die vor allem die Figur des vorderen von den an der Spitze der Bahre stehenden Trägern verdecken, und zwar läuft diese dunkle Zone durch den mittleren Mäanderfries eben in der Stelle unterhalb der Bank des Barock-Fensters (Abb. 60),<sup>105)</sup> was zur Genüge beweist, daß die senkrechte Zone eine Folge von den Wasserschäden darstellt. Wie die schon erwähnte Aufnahme von G. Wolf, die den Erhaltungszustand der Mittelschiffswände im Zeitpunkt der Freilegung dokumentiert (Abb. 59), zeigt, war eigentlich der mittlere Mäanderfries schon damals besonders in der Partie unterhalb des zweiten (von Osten gezählten) Fenster der Südwand—weit oberhalb der beiden Figuren der an der Spitze der Bahre stehenden Träger—verloren; diese Stelle wurde, wie schon erwähnt, 1890 von K. Schilling übermalt. Deswegen müßten die Wasserschäden, soweit sie zumindest das jetzt in Rede stehende Bild betrifft, im Zeitraum zwischen 1890 und 1909 bestanden haben. Die gelittenen Stellen wurden dann 1921/22 gereinigt und retuschiert, was die Aufnahme von T. Keller (1925, Abb. 58)<sup>106)</sup> beweist.

## X. Das Unternehmen von Josef und Konrad Hecht

Nachdem die in den zwanziger Jahren angekündigte neue Bearbeitung der Oberzeller Wandgemälde durch J. Sauer nur in der Planung geendet hatte, entschloß sich dann Josef Hecht 1939, zur Erfassung der monumentalen Malereien des Bodenseegebietes.<sup>107)</sup> In diesem Zusammenhang wurden zwar 1942 die Oberzeller Wandbilder im Auftrag des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft aufgenommen, dazu farbig von Müller & Co. in Berlin fotografiert.<sup>108)</sup> Diese sorgfältig hergestellten Farbaufnahmen ("ein Dutzend 50 × 70 cm große, vor den

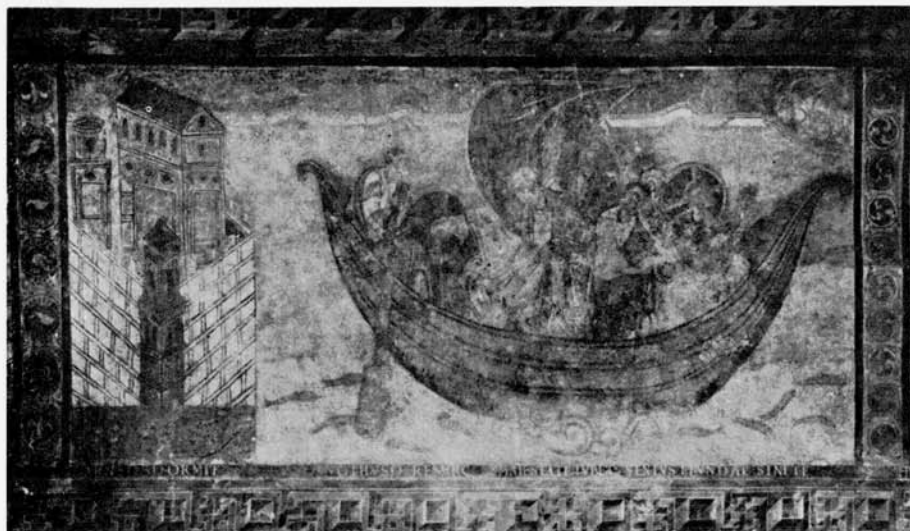
*Originalen bereits durchkorrigierte Duxochromien*<sup>109)</sup>), die der Deutsche Verein im Berliner Schloß für den Druck des Buches von J. Hecht gelagert hatte, sind jedoch dort 1944 gänzlich zugrunde gegangen.

Nicht nur die Farbtafeln, sondern auch die Veröffentlichung des Manuskriptes über "Die frühmittelalterlichen Wandmalereien des Bodenseegebietes" mußte unter einem Unstern stehen. Das für die Dokumentationsgeschichte der Oberzeller Großbilder sehr wichtige Werk von J. Hecht war bei seinem Tode im Jahre 1956 noch nicht vollendet, aber im wesentlichen abgeschlossen<sup>110)</sup>; Vollendung und Herausgabe des Buches fielen Konrad Hecht, dem Sohn, der an der Forschung von Anfang an beteiligt gewesen war, zu. Erst 1964 wurde das sehr umfangreich gewordene Manuskript druckreif, jedoch folgten noch viele Jahre, die der Publikation des Hecht'schen Unternehmens ungünstig waren, bis endlich 1979 das Corpus-Werk ans Licht der Öffentlichkeit trat.

Die große Publikation, die die überarbeitete und ergänzte Fassung des bereits in den vierziger Jahren erarbeiteten Manuskriptes ist, legt zwar von der Anlage her auf die Restaurierungsgeschichte der Oberzeller Wandmalereien nur geringen Wert (sogar die Beschreibung der Erhaltungsgeschichte ist nicht immer korrekt),<sup>111)</sup> aber Vater und Sohn Hecht widmen sich als erste mit dem ausführlich beschriebenen Text, den Figuren und den Bilddetails, wobei allerdings die Feststellung der bei der Restaurierung von 1921/22 retuschierten Stellen in den einzelnen Historienbildern noch nicht hinreichend ist: der gegenseitige Vergleich von dem Erhaltungszustand vor der Restaurierung und dem danach unter Verwendung der alten Photodokumente ist nicht zur Genüge angestellt.

Der Hecht'sche Bildband, der bisher die umfangreichste Bilddokumentation der Oberzeller Historienbilder darstellt, enthält allein für die Wandmalereien der St. Georgskirche in Reichenau-Oberzell 283 Abbildungen auf 156 Tafeln (Abb. 61),<sup>112)</sup> davon sind 77 Schwarzweiß-Abbildungen aus den Details der einzelnen Historienbilder entnommen (Abb. 62). Diese wertvollen, qualitativ hochstehenden Detailaufnahmen wurden von den beiden Hecht selbst gemacht, die mit der Silbereosinplatte (13 × 18 cm) unter Verwendung von Quecksilberdampflicht arbeiteten und entsprechend Negativmaterial, Filter und Entwicklung abstimmten, um "*Spuren von Rot und Gelb, die dem Auge auch bei guter Beleuchtung kaum erkennbar sind, deutlich abzubilden, was heißt, auf ruinösen Wänden, deren deckende Malschichten längst verloren sind, die zurückgebliebenen Reste der rotbraunen und gelben Vorzeichnung — allerdings unter Verzicht auf die Wiedergabe etwa noch vorhandener grüner oder blauer Farbreste — gegenwärtig zu machen.*"<sup>113)</sup>

Beachtenswert ist bei der Hecht'schen Publikation, die den Charakter als einer Dokumentaion des Bestandes hat, ferner der von K. Hecht neu entwickelte Verfahren der Netzzeichnung (Abb. 63), mit dem "*nur alle verbliebenen Reste aufgespürt und ihrem Zusammenspiel richtig erfasst werden*" könnten. Die Zeichnungen, die 1946 von K. Hecht hergestellt wurden<sup>114)</sup>, sind zwar im Vergleich



61



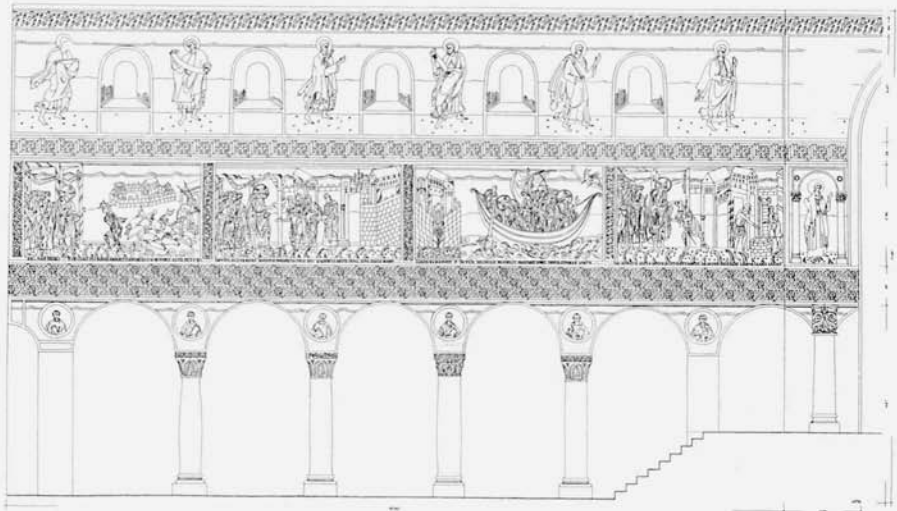
61. Aufnahme von Hecht (1940er)  
(nach J. u. K. Hecht, 1979, Abb.  
192)

62. Detailaufnahme von Hecht (1940  
er). Die Apostel aus dem Bild  
des Sturmes auf dem Meer  
(nach J. u. K. Hecht, 1979, Abb.  
203)

62



63. Netzzeichnung von K. Hecht, 1946 (nach J. u. K. Hecht, 1979, Abb. 189)



64. Die Nordwand des Mittelschiffs mit rekonstruiertem Obergaden. Zeichnung von K. Hecht, 1946 (nach J. u. K. Hecht, 1979, Abb. 130)

zu den zeichnerischen Aufnahmen von F. Baer (Abb. 6 und 7) sehr hilfreich, aber sie haben in der Hinsicht Schwäche, daß die gerade für die Oberzeller Wandbilder charakteristischen weißen Lichtschraffuren, die bei F. Baer nur unzureichend aufgenommen worden sind, nicht wirklich hell wiedergegeben werden, so daß diese Höhungen von allen bloßen Konturen und sonstigen Einzeichnungen nicht unterschieden werden können.<sup>115)</sup> K. Hecht schreibt, wie er seine Netzzeichnungen hergestellt hat: *“Über die Wandfläche wird mit horizontal und vertikal in jeweils 50 cm Abstand gespannten Seidenfäden ein Netz von Koordination gelegt, von denen aus das Bild punktweise vermessen und (im Maßstab 1:10) gezeichnet wird.”*<sup>116)</sup>

Außerdem ist es zu bemerken, daß in der Publikation von Hecht zum ersten Mal der Aufriß der ganzen Nordwand des Mittelschiffes (mit rekonstruiertem Obergaden) abgebildet wurde (Abb. 64).<sup>117)</sup>

## XI. Die baulichen Instandsetzungsarbeiten von 1951–1955 und die Monographie von K. Martin

Nach dem zweiten Weltkrieg wurde die St. Georgskirche in Oberzell als erste Kirche auf der Reichenau baulich instandgesetzt und, mit Ausnahme der Malereien der Hochschiffwände, restauriert. Die 1951 bis 1955 unter der Leitung von H. Ginter durchgeführten Arbeiten befassten sich nämlich im wesentlichen mit dem Außenbau und dem Altarraum innen. Daher schreibt H. Ginter im veröffentlichten Restaurierungsbericht, dessen Schlußsatz hier zitiert sei: Noch fehlte *“die Überholung sämtlicher Wandmalereien, die wohl gereinigt und fixiert werden müssen.”*<sup>118)</sup>

Nach der Beendigung dieser baulichen Restaurierung nahm der Reichenauer T. Keller 1955 die einzelnen Hauptbilder farbig auf und seine Farbphotos wurden 1961 von K. Martin in seinem Büchlein über *“Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell”* als erste farbige Wiedergaben von allen acht Historienbildern publiziert.<sup>119)</sup>

Der Verdienst K. Martins, der technische und kunstgeschichtliche Daten sowie den Forschungsstand mitsamt seiner Bibliographie zusammenfassend dargestellt hat, war in unserem Kontext der Dokumentationsgeschichte der Historienbilder, vor allem mehrere Originalberichte über den Befund der Wandmalereien abgedruckt und die wichtigsten denkmalpflegerischen Maßnahmen seit der Entdeckung kurz zusammengefaßt zu haben. Das Büchlein, dessen beträchtlich erweiterte Zweitaufgabe 1975 erschienen ist,<sup>120)</sup> hat ferner den Charakter einer Photodokumentation, die die Wandbilder in verschiedenen Stadien nach der Aufdeckung vorführt: neben den kompletten Photoserien von G. Wolf und T. Keller ist auch von der Kratt'schen Serie<sup>121)</sup> und von den Schilling'schen Leinwandkopien je eine Probe (die Heilung des Wassersüchtigen) abgebildet

und einfach einander gegenübergestellt, wodurch allerdings K. Martin eine Beschreibung des jeweiligen Erhaltungszustandes leider ersparte.

(Fortsetzung folgt)

## Anmerkungen

Die Einzelbildflächen vom Oberzeller Zyklus der Historienbilder sind folgenderweise abgekürzt angegeben:

- Nord 1 = Heilung des Besessenen bei Gerasa
- Nord 2 = Heilung des Waasersüchtigen
- Nord 3 = Beruhigung des Sturmes auf dem Meer
- Nord 4 = Heilung des Blindgeborenen am Teich Siloah
- Süd 5 = Heilung des Aussätzigen
- Süd 6 = Erweckung des Jünglings von Naim
- Süd 7 = Auferweckung der Tochter des Jairus
- Süd 8 = Auferweckung des Lazarus

\* Der vorliegende Aufsatz ist der achte Teil von "Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau". Der erste und der zweite Teil, die beide gemeinsam mit Prof. Seiro Mayekawa verfaßt wurden, sind in *BIJUTSUSHI* (Journal of the Japan Art History Society), 102, Bd. 26/Nr. 2, März 1977, S. 127-142, und 103, Bd. 27/Nr. 1, November 1977, S. 74-78, auf Japanisch und Deutsch erschienen, während der dritte, der vierte und der fünfte Teil vom Verfasser dieses Aufsatzes auf Deutsch in *KOKURITSU-SEIYO-BIJUTSUKAN-NENPO* (Annual Bulletin of the National Museum of Western Art, Tokyo), Nr. 12, 1978, S. 32-49, und Nr. 13, 1979, S. 38-51 und 52-75 veröffentlicht wurden. Der sechste und der siebte Teil sind schließlich in *TOKYO-GEIJUTSU-DAIGAKU-BIJUTSU-GAKUBU-KIYO* (Bulletin of the Faculty of Fine Arts, Tokyo University of Arts), Nr. 17, März 1982, S. 23-85, und Nr. 18, März 1983, S. 29-83, erschienen.—An dieser Stelle möchte ich für mannigfache Unterstützung bei dem von mir in den Sommermonaten 1980 in der St. Georgskirche zu Reichenau-Oberzell zum dritten Mal durchgeführten Field Work und für die großzügige Beschaffung und Bereitstellung von Literatur und Photographien folgenden Persönlichkeiten und Institutionen meinen aufrichtigen Dank aussprechen: Herrn Dr. Wolfgang E. Stopfel, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg i. Br.; Herrn Dr. Hans Huth, Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe; verst. hochw. Herrn Geistl. Rat Theo Fehrenbach, Reichenau-Mittelzell; Herrn Bürgermeister Eduard Reisbeck, Reichenau-Mittelzell; Herrn Baudirektor Büchner, Erzbischöfliches Bauamt Konstanz; Herrn Pfarrer St. Kändler, Reichenau-Oberzell; Herrn und Frau Architekt Herbert Bornhof, Reichenau-Oberzell; Herrn Theo Keller, Reichenau-Mittelzell; Herrn Wolfgang Erdmann, Amt für Vor- und Frühgeschichte, Lübeck; Herrn Leo Leonhardt, Konstanz; dem Stadtarchiv Konstanz; dem Erzbischöflichen Archiv Freiburg i. Br.; dem Generallandesarchiv Karlsruhe; dem Institut für Christliche Archäologie der Universität Freiburg i. Br.; dem Deutschen Akademischen Austauschdienst, Bonn. Ferner sei für Korekturen des sprachlichen Ausdruckes Diözesankonservator Dr. Arthur Saliger, Wien, gedankt.

1) K. Martin, 1961, S. 41-48; 1975, S. 54-61 und Abb. 17-36.



- 2) F. Pecht, 1880, S. 3932; K. Martin, 1961, S. 41 und 1975, S. 54.
- 3) Hiezu siehe unten S. 88.
- 4) Über dieses in verblaßtem Zustand noch heute erhaltene Bild, das den Ersatz einer älteren, mit den übrigen Langhausbildern wohl gleichzeitigen, durch Alter und die Einbrüche der beiderseitigen, mit der Vorhalle (Kapelle) kommunizierenden Zwillingenfenstern schwer mitgenommenen Darstellung darstellen dürfte, siehe: A. Böll, 1882, S. 124; F.X. Kraus, 1884, S. 6; J. Sauer, 1925, S. 905; K. Martin, 1975, S. 54; J. und K. Hecht, 1979, S. 67.
- 5) Zur Frage der barocken Übermalung vgl. F. Pecht, *Kunstchronik*, 1881, Sp. 244; F.X. Kraus, 1884, S. 6. Pecht wie—ihm folgend—Kraus haben die Ansicht geäußert, daß Karl Mohr wohl *„seine süßen Farben auch den alten Bildern teilweise aufnötigte, offenbar um sie in größere Übereinstimmung mit seinem jetzt verblichenen Meisterwerke zu bringen.“* Jedoch scheint diese Angabe, wie schon K. Martin (1961, S. 43; 1975, S. 56) hinweist, nicht durchaus zuverlässig zu sein, weil man, wie F. Pecht selber bemerkt hat, praktisch fast unmöglich die vorauszusetzende, alte *„gotische“* Übermalung von der neuen *„barocken“* unterscheiden kann.
- 6) F. Pecht, *Kunstchronik*, 1881, Sp. 242. Vgl. auch F. Pecht, 1880, S. 3932.
- 7) J. und K. Hecht, 1979, S. 67, 129.
- 8) Dagegen meint J. Sauer (1925, S. 905): *„Aller Wahrscheinlichkeit nach sind die Bilder [im Mittelschiff] bis ins 19. Jahrhundert freigelegen.“*
- 9) F.X. Kraus (1897, S. 55) schreibt falsch, daß das Weltgerichtsbild im Jahre 1810 entdeckt wurde. Über das Datum 1846 vgl. F. Adler, 1870, S. 12; J. und K. Hecht, 1979, S. 127. Dieses Wandbild hat Adler 1859 im Anschluß an seine Bauforschung gründlich untersucht und gemeinsam mit dem Baubefund der Georgskirche veröffentlicht, während die Wandmalereien des Langhauses darin nicht erwähnt sind.
- 10) Anonym, 1957, S. 1099. Dieser Bericht ist abgedruckt in: F. X. Staiger, 1860, S. 39; *Christliche Kunstblätter* (Organ des christlichen Kunstvereins der Erzdiözese Freiburg, Beilage zum Freiburger Kirchenblatt), Nr. 40, April 1865, S. 157–158. Siehe auch K. Martin, 1961, S. 41 und 1975, S. 54.—Die bei unserem Zitieren weggelassene Stelle lautet übrigens folgenderweise: *„ . . . . es stellt dar Christus am Kreuze; die bei diesen Gemälden vorkommenden architektonischen Ornamente verrathen den Charakter des modernen Sthles, die kräftigen, würdigen Figuren des Gemäldes aber deuten noch auf die alte deutsche Weise; es mag also die Entstehung dieser Gemälde um das Jahr 1500 angenommen werden. Die untere Hälfte der Absis ist noch unentthüllt.“*
- 11) J. Sauer, 1925, S. 905. J. und K. Hecht (1979, S. 67) denken als Datum der Übertünchung an das Jahr 1857. F.X. Kraus (1884, S. 4), R. Engelman (1884, Sp. 327) und F. Schneider (1885, S. 18) haben ferner diese abermalige Übertünchung mit dem Datum 1846 in Verbindung gebracht. Diesbezüglich vgl. auch: K. Hublow, 1956, S. 5; A. Knoepfli, 1961, S. 418/Anm. 142.
- 12) Über den (nach F.X. Kraus, 1887, S. 370, in den 40er Jahren vorgenommenen) Anstrich der Chorwände vgl.: F.X. Kraus, 1884, S. 4; K. Gröber, 1924, S. 54; A. Brinzinger, 1911, S. 35.
- 13) Die Platte trägt folgende Signatur: (671) H 103–5394. Diese Aufnahme wurde schon vom Verfasser dieser Zeilen veröffentlicht in: S. Mayekawa und K. Koshi, 1977, Abb. 8.
- 14) Wie eine zeichnerische Aufnahme der Georgskirche von J. A. Sauter aus dem Jahre 1816 (Abb. 2), die sich heute im Generallandesarchiv zu Karlsruhe befindet, zeigt, stand bis dahin über der Treppe in dem Raum vor der Vierung der hochgotische Lettner, auf dem u. a. die damals in die Westapsis verwiesene Orgel aufgestellt war. Für diesen Grundriß vgl.: den Bericht von Hitzel (Erzbischöfliches Bauamt Freiburg, Außenstelle Konstanz) vom 14. Feb. 1927 an den Katholischen Stiftungsrat Karlsruhe (das Aktenstück befindet sich im Erzbischöflichen Archiv Freiburg). Über den Lettner vgl.: J. Sauer, 1924, S. 26;

- J. Sauer, 1925, S. 905; J. Hecht, 1928, S. 141–142; H. Ginter, 1956, S. 28.
- 15) Der unveröffentlichte Bericht ist heute im Erzbischöflichen Archiv Freiburg aufbewahrt.—Die Abbildungen 3–5 sind bisher noch nicht veröffentlicht worden.
- 16) Der Aufsatz, der freilich erst die Bilder der südlichen Wand berücksichtigen konnte, wurde wieder gedruckt in: Christliche Kunstblätter, Nr. 184, Freiburg i. Br. 1880. Siehe auch K. Martin, 1961, S. 42 und 1975, S. 55.
- 17) Nach F.X. Kraus (1884, S. 5; 1887, S. 368) soll F. Bär sein Gefülßen Mayer (Architekt) assistiert haben.
- 17bis) Siehe Anm. 5.
- 18) F. Pecht, Kunstchronik, 1881, Sp. 244; K. Martin, 1961, S. 43 und 1975, S. 56.
- 19) F. Pecht, Allgemeine Zeitung, 1881 (Vgl. auch K. Martin, 1961, S. 44 und 1975, S. 57). Etwas später berichtet übrigens P. Hach in dem "Christlichen Kunstblatt" (1881, 1. Nov., Nr. 11) über beide Serien.
- 20) A. Böll, 1882, S. 122: "*Heute sind bereits die sämtlichen Malereien des Langhauses bloßgelegt.*" Er schreibt ferner: "*Und es ist wahrscheinlich als ein Glück zu preisen, daß diese Bilder nicht einige Jahre früher aufgefunden wurden, denn der damalige erzbischöfliche Bauinspektor E. war auch bei Kirchenbauten ein solcher Freund nüchternster Kahlheit, daß diese höchst werthvollen Malereien, statt ihre Auferstehung zu feiern, wohl abermals mit dichter Tünche überzogen worden wären, wie das wirklich im Chore geschehen ist.*"
- 20bis) Der unveröffentlichte Bericht ist heute im Erzbischöflichen Archiv Freiburg aufbewahrt.
- 21) F. Pecht, 1884, S. 833.
- 22) F.X. Kraus, 1883, S. 37–56.
- 23) F.X. Kraus, 1884. Für die Rezensionen dazu siehe: F. Pecht, 1884; J. R. Rahn, 1884; R. Engelman, 1884; F. Schneider, 1885.
- 24) Vgl. diesbezüglich auch die Beschreibung von A. Böll (1882, S. 121): "*Später aber wurden sie [Bilder] in verschiedenen Zeiten mit weißer Farbe übertüncht, so daß bis vor kurzer Zeit über denselben eine sechsfache Lage von Tünche ruhte.*"
- 24bis) F.X. Kraus, 1884, S. 6; K. Martin, 1961, S. 44 und 1975, S. 57.
- 25) F.X. Kraus, 1883, S. 42.
- 25bis) R. Engelman, 1884, S. 328.
- 26) Diese vor den Originalen genommenen Kohle-Pausen sind abgebildet in: X. Barbier de Montault, 1885 (Süd 6; Nord 3); H. Janitschek, 1890, Abb. auf S. 58 (Nord 3); F.X. Kraus, 1897, Fig. 28–35; P.W.V. Keppler, 1905, Bild 34 (Süd 8); K. Künstle, 1906, Bild 21 (Nord 4), Bild 22 (Süd 6), Bild 26 (Nord 2), Bild 28 (Nord 3); St. Beissel, 1906, Bild 65 (Süd 8); A. Springer, 1909, Taf. VI (Süd 8); G. Dehio, 1919, Abb. 357 (Nord 1), Abb. 358 (Nord 2), Abb. 359 (Nord 3), Abb. 356 (Süd 8); A. Schmarsow, 1922 (Nord 1–Süd 8); W. Pinder, 1935, Abb. 49 (Süd 8); H.W. Hegemann, 1944, Abb. 31 (Süd 8); C. Lamy-Lassalle, 1948, Fig. 2A (Süd 8), Fig. 4B (Süd 7), Fig. 8B (Nord 2); H. Schrade, 1958, Abb. 11 (Nord 1), Abb. 12 (Süd 5), Abb. 14 (Süd 6); H. Weigert, 1963, Abb. auf S. 56 (Nord 1); K. Martin, 1961, Abb., 1975, Abb. 25 (Nord 2).
- 27) Zur Frage der Genauigkeit von den Bär'schen Pausen siehe K. Koshi, 1978, S. 39f.; K. Koshi, 1982, S. 42; K. Koshi, 1983, S. 62.
- 29) Auf dem Karton des alten Abzuges (Abb. 11), der sich im Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe, befindet, ist aufgeschrieben: "Aufn. 1882".
- 28) H. Ginter, 1956, S. 28. Das Datum der Entfernung der Orgel geben J. und K. Hecht (1979, S. 28) falsch als 1886 an.
- 30) G. Wolf reproduzierte diese beiden Platten im Jahre 1920, wie die alten Platten Nr. 306 und 410 im Stadtarchiv Konstanz zeigen.
- 31) Die Wolf'schen Aufnahmen der Innenansicht wurden bisher abgebildet in: K. Gröber, 1924, Abb. 29 (das Mittelschiff nach Osten); J. und K. Hecht, 1979,

- Abb. 127 (das Mittelschiff nach Osten), Abb. 128 (das Mittelschiff nach Westen); S. Mayekawa und K. Koshi, 1977, Abb. 6 (die Ansicht vom südlichen Seitenschiff nach der Südwand des Mittelschiffes), Abb. 7 (das Mittelschiff nach Westen); K. Koshi, 1979, Abb. 1 (Detail), Abb. 3 (Detail).
- 32) J. Sauer, 1933, S. 296, 417 ff.
- 33) Vgl. auch K. Koshi, 1983, Abb. 36 (Nord 2). Die Wandmalereien der Georgskirche in Rittersbach wurden 1969/70 vom Restaurator V. Feuerstein restauriert.
- 34) Hierzu vgl. konkret K. Koshi, 1983, S. 66.
- 35) F.X. Kraus, 1887, S. 367.
- 36) C.-A. Bernicke, 1946.
- 37) Vgl. den 31. Juli 1946 datierten Bericht (Nr. 0764) von Schätzle (Erzbischöfliches Bauamt Konstanz) an Erzbischöflichen Oberstiftungsrat Freiburg. Dieses unveröffentlichte Aktenstück (Zweifältigung) befindet sich im Erzbischöflichen Archiv in Freiburg (Nachlaß Ginter).
- 38) Diesbezüglich heißt es in Sauers unveröffentlichem Bericht an das Badidische Kultusministerium vom 13. Dez. 1922: *„Der Apostelzyklus ist eben bei dem Einbruch der breiten Barockfenster grossenteils zerstört worden und was davon noch blieb, das sass auf einem derart gelockerten Verputz, dass man ihn in den 80er Jahren fast durchgängig erneuerte oder vergipste. So blieb jetzt nichts übrig, als die Neuschöpfungen Schillings trotz ihrer Unzulänglichkeit stehen zu lassen. . . . Auch die zwei Vollfiguren an der Stirnwand des östlichen Triumphbogens stellen Neuschöpfungen der 80er Jahre dar.“* Dieser Bericht (Nr. 343) des Konservators der kirchlichen Denkmäler der Kunst und des Altertums ist heute im Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg, aufbewahrt (eine Abschrift befindet sich im Nachlaß Ginter im Erzbischöflichen Archiv Freiburg).
- 39) Hierzu vgl. den unveröffentlichten Bericht (Nr. 1048) von Graf (Erzbischöfliches Bauamt Konstanz) an den Katholischen Oberstiftungsrat (Karlsruhe) vom 10. März 1920 (heute im Erzbischöflichen Archiv Freiburg): *„Sodann ist auf Anregung des Konservators, des Herrn Professors Sauer auch die konservatorische Behandlung des Kircheninnern, soweit es im Anfange der 90er Jahre schon einmal behandelt worden ist, nach dem Kostenanschlag der Gebr. Mezger in Ueberlingen in Berechnung mit aufgenommen worden.“* Außerdem vgl.: J. Sauer, 1925, S. 908; A. Knoepfli, 1961, S. 74, S. 418/Anm. 142; K. Martin, 1975, S. 58.
- 40) J. Sauer, 1924, S. 24; K. Martin, 1961, S. 45; 1975, S. 58. Die einzelnen Tapeten enthalten entgegen der Angabe Sauers, die im Zitat weggelassen ist, keine ornamentale Einrahmung. Für das Anbringen der Tapeten vgl. ferner A. Wehole, 1892, S. 97; Augsb. Postz., 8. Juli 1921, Nr. 303. G. Christoph (Manuskript *„Reichenau-Oberzell, Langhaus“*) vermutet übrigens, daß wohl um 1908 die Tapeten vor die Bider kamen.—In diesem unglücklichen Zustand wurde die Oberzeller Georgskirche mehrfach abgebildet in: G. Dehio, 1919, Abb. 62 (1930, Abb. 33); P. Frankl, 1926, Abb. 52; E.W. Anthony, 1951, Abb. 238.
- 41) Von den acht Tapeten sind das Bild des Sturmes auf dem Meer (Nord 2) und das Lazarus-Bild (Süd 8) mit der Signatur und dem Datum 1890 versehen. A. Brinzinger (1911, Nr. 5, S. 41) schreibt also falsch, daß die Tapete 1891–1893 gemalt wurden. Bisher sind fünf Proben dieser Leinwandtapeten abgebildet bei: K. Gröber, 1922, Abb. 34 (Nord 1); K. Martin, 1961 und 1975, Abb. 26 (Nord 2); S. Mayekawa u. K. Koshi, März 1977, Abb. 16 (Süd 6); S. Mayekawa u. K. Koshi, November 1977, Abb. 3 (Süd 8), K. Koshi, 1978, Abb. 2 (Süd 7); K. Koshi, 1982, Abb. 37 (Nord 2); K. Koshi, 1983, Abb. 23 (Nord 1).
- 42) Die Platten dieser Folge zählt zehn statt, weil es von Süd 7 und Süd 8 jeweils zwei Platten gibt. Die Platten haben folgende ursprüngliche Klassifikationsnummer: (Von Nord 1 beginnend und mit Süd 8 endend) H99–2483

- (Abb. 23), H99-2481 (Abb. 25), H99-2482 (Abb. 27), H99-2483, H99-2477 (Abb. 31), H99-2478, H99-2479 (Abb. 29), H99-2480.
- 43) Die Abzüge sind mit folgenden ursprünglichen Klassifikationsnummern versehen: (von Nord 1 nach Süd 8) H104-5408 = W413/16 (Abb. 24), H104-5406 = W413/14 (Abb. 26), H104-5407 = W413/15 (Abb. 28), ? (unbekannt), H104-5402 = W413/10, H104-5403 = W413/11, H104-5404 = W413/12 (Abb. 30), H104-5405 = W413/13.
- 44) K. Martin, 1961; 1975, Abb. 27.
- 45) Die Platten haben folgende ursprüngliche Klassifikationsnummer (von Nord 1 anfangend): H54-3726, H54-3724, H54-3725, H54-3727 (Abb. 32), H54-3720 (Abb. 33), H54-3721 (Abb. 34), H54-3722, H54-3723 (Abb. 35).
- 46) Auch auf der Platte mit dem Bild Süd 5 (Abb. 33) ist zwar die Jahreszahl handgeschrieben, die aber verwischt ist.
- 47) K. Martin, 1961; 1975, Abb. 17-24 mit der falscher Beschriftung: Zustand nach der Aufdeckung, Aufnahmen German Wolf, Konstanz.—K. Gröber (1922, Abb. 35) und J. Baum (1930, Abb. 112) bildeten schon nur das Bild Süd 2 aus dieser zweiten Folge ab.
- 48) Die Platten haben folgende ursprüngliche Klassifikationsnummern (in Klammern das Format der Bildfläche): (von Nord 1 beginnend) H57-6597 (13.8 × 26.5 cm), H57-6595 (20 × 37.5 cm), H57-6596 (14 × 26.7 cm, Abb. 36), H58-6599 (21 × 37.5 cm, Abb. 40), H57-6591 (17.5 × 28.5 cm, Abb. 37), H57-6592 (16 × 27.5 cm, Abb. 38), H57-6593 (14 × 28.5 cm, Abb. 41), H57-6594 (15 × 26.3 cm, Abb. 39).
- 49) J. und K. Hecht, 1979, S. XVIII, und Abb. 156, 170, 190, 218, 228 und 258. J. und K. Hecht (1979, Abb. 242 und 209) haben für die beiden genannten Szenen Abzüge aus anderen Platten als denen im Besitz von T. Keller (H57-6593 und H58-6599; Abb. 41 und 40) verwendet.
- 50) Die Platte von der Hecht'schen Abbildung 242 (Süd 7), die die Bildunterschrift "nach der Aufdeckung 1880" trägt, ist zwar mit dem handgeschriebenen Datum 1906 versehen: es ist aber zweifelhaft, das Datum als Datum der Aufnahme anzusehen, weil diese Photographie (Abb. 242 bei Hecht), abgesehen von der in Rede stehenden Beschriftung, völlig mit der entsprechenden Platte im Besitz von T. Keller (Abb. 40) übereinstimmt. Es wäre möglich zu vermuten, daß G. Wolf 1906 die alte Aufnahme (wahrscheinlich aus dem Jahr 1898) reproduzierte. Über das Problem der Glaubhaftigkeit des Datums auf den Wolf'schen Platten siehe unten S. 85.
- 51) Die Aufnahmen könnten mit folgendem Aktenstück (heute im Erzbischöflichen Archiv Freiburg) zusammenhängen. In einem unveröffentlichten Brief des (Badischen) Ministeriums der Justiz, Kultus und Unterrichts vom 29. Sep. 1905 (No.37410) an den Direktorialassistenten Dr. Wingenroth (Karlsruhe) heißt es: "*Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau betr. Dem dortigen Antrag entsprechend erteilen wir die Ermächtigung, durch den Hofphotographen Alfred Wolf in Konstanz eine Photoaufnahme herstellen zu lassen. Ueber das Ergebnis dieser Aufnahme ist zu berichten und vor weiterer Auftrager- teilung Antrag zu stellen.*"
- 52) Die drei Platten im Besitz Kellers haben folgende ursprüngliche Klassifikationsnummern: H57-6596 = Nord 3 (das Plattenformat 30 × 40 cm, das Bildflächenformat 14 × 29 cm; Abb. 42), H104-5402 = Süd 5 (20.5 × 30 cm, 14 × 28 cm; Abb. 43), H104-5405 (mit dem deutlich lesbaren Datum 1907) = Süd 8 (22 × 30.5 cm, 22 × 30.5 cm; Abb. 44).—Im Abzug im Stadtarchiv Konstanz (Abb. 45) sind ursprüngliche Klassifikationsnummer H58-6599 (das Format der Bildfläche 15.4 × 28.6 cm) und das Datum 1906 ? zu lesen.
- 53) Die Platte und das Format der Bildfläche (Abb. 46) ist 23 × 28.5 cm groß, hat ursprüngliche Klassifikationsnummer: H103-5396.
- 54) Die Plattenummern sind folgende: Neg. Nr. 06003 (Nord 1), 06867 (Nord 1), [0] 8383 (Nord 1), 06008 (Nord 4), 06006 (Süd 5), 06041 (Süd 5), 06007 (Süd 6),

- 06005 (Süd 8). Von Nord 2 und Nord 3 sind keine Platten auf uns gekommen, jedoch sind alte Abzüge (Klassifikationsnummern 893/36 = 3530 und 3532) vorhanden.
- 55) K. Hecht, in: J. und K. Hecht, 1979, S. XVIII.
- 56) K. Gröber, 1922, Abb. 32 (Süd 8), 33 (Süd 6) und 36 (Nord 1); J. Sauer, 1925, Taf. 1–8. Außerdem sind einzelne Historienbilder-Photographien von W. Kratt bisher in folgender Literatur abgebildet worden: G. Ladner, 1931, Abb. 83 (Nord 2) und 84 (Nord 4); E.W. Anthony, 1951, Fig. 239 (Süd 8), 240 (Nord 2) und 241 (Nord 3); K. Martin, 1961 und 1975, Abb. 28 (Nord 2); V.H. Elbern, 1965, pl. 463 (Süd 7); H. Günther, 1975, Abb. 117 (Süd 8).
- 57) J. und K. Hecht, 1979, Abb. 157, 171, 191, 210, 219, 229, 243 und 259. Allerdings schreibt K. Hecht (1979, S. XVIII) im Textband richtig: *„Auch die Aufnahmen der Historienbilder, die der Photograph Kratt (Karlsruhe) vor deren jüngsten Restaurierung . . . gemacht hat, sind hier reproduziert.“*
- 58) Ferner vgl. in diesem Zusammenhang J. Sauer's Brief vom 1. Dez. 1923 (dessen Abschrift heute im Nachlaß Ginter im Erzbischöflichen Archiv Freiburg): *„Die Gröberschen Vorlagen [die in K. Gröber, Reichenauer Kunst, 1922 veröffentlichten Aufnahmen von W. Kratt] sind schon Jahrzehnte alt und lassen sich mit Ihren Aufnahmen [Photographien von B. Filser in Ausgburg] auch nicht halbwegs vergleichen, weil sie in ungereinigtem Zustande der Bilder, bei dem vieles überhaupt verdeckt blieb, abgenommen worden sind.“*
- 59) Vgl. z. B. im Bild der Erweckung des Lazarus (Abb. 48) den Mauersprung oberhalb des Kopfes Christi und Verputzlücken am linken von Lazarus und an der rechten unteren Ecke des Sargdeckels.
- 60) Die Platten haben folgende ursprüngliche Klassifikationsnummern: H104–5408, H104–5406, H104–5407 (Abb. 49), H104–5403, H104–5404, H104–5405 (Abb. 50).
- 61) H104–5406 (Nord 2), H104–5407 (Nord 3, Abb. 49) und H104–5405 (Süd 8, Abb. 50).
- 62) H104–5408 (Nord 1), H104–5403 (Süd 6), H104–5404 (Süd 7) und H104–5405 (Süd 8, Abb. 50).
- 63) Darüber vgl. unten Kap. VI.
- 64) Auf den Platten H104–5408 (Nord 1), H104–5407 (Nord 3, Abb. 49) und H104–5404 (Süd 7) ist handgeschrieben: *„Reserveplatte“*. G. Wolf machte auch 1920 Reproduktion der alten Platten.
- 65) Das unveröffentlichte Aktenstück befindet sich im Erzbischöflichen Archiv Freiburg. Vgl. auch J. Sauer's Artikel in der Zeitschrift *„Denkmalpflege und Heimatschutz“* (Jg. 26, 1924, S. 24): *„Die einzelnen Tapeten mußten . . . mittels einer sehr langen Stange in zwei Seitenschienen hochgestoßen werden; wurde hierbei nicht sehr sicher und genau verfahren, so sprangen sie aus den Schienen, in die sie nur mit großer Mühe wieder zurückgebracht werden konnten. Oder die Tapeten bei ungeschicktem Zustoßen oder Aufwärtstreiben aus den Schienen gelöst, an die alten Maleereien gestoßen und verursachten höchst bedenkliche Abreibungen. In der letzten Zeit hingen nahezu alle Tapeten außerhalb der Führungsschienen, so daß eine Besichtigung der Originalbilder überhaupt nicht mehr möglich war und letztere mit dem in dem engen Hohlraum aufwirbelnden Staub über und über bedeckt wurden.“*
- 66) Das unveröffentlichte Aktenstück ist heute in der Außenstelle Freiburg des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg aufbewahrt (eine Abschrift ist im Nachlaß Ginter im Erzbischöflichen Archiv Freiburg zu finden).
- 67) Diesbezüglich vgl. J. Sauer's unveröffentlichten Bericht vom 10. Jän. 1922 an das badische Ministerium, der sich heute in der Außenstelle Freiburg des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg befindet. — Zur Entfernung der Tapeten vgl. auch Augsburg. Postz., 8. Juli 1921, Nr. 303.
- 68) A. Aichinger (1927, S. 3) sah die Tapeten im September 1925 im Landesdenk-

- malamt in Karlsruhe.
- 69) Vgl. ein unveröffentlichtes Schreiben des Ministeriums des Kultus und Unterrichts vom 10. Febr. 1922 an J. Sauer (heute in der Außenstelle Freiburg des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg).
  - 70) J. Sauer, 1924, S. 27.
  - 71) J. Sauer, 1924, S. 30. Vgl. auch J. Sauer, 1925, S. 905.
  - 72) Das unveröffentlichte Aktenstück ist heute im Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Außenstelle Freiburg) aufbewahrt (eine Abschrift befindet sich im Erzbischöflichen Archiv Freiburg).
  - 73) Der unveröffentlichte Bericht ist im Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Außenstelle Freiburg) aufbewahrt. Vgl. auch einen unveröffentlichten Bericht von Graf (Erzbischöfliches Bauamt Konstanz) vom 16. Dez. 1921 an Katholischen Oberstiftungsrat Karlsruhe: *„Die Restaurierungsarbeiten an den alten Wandgemälden des Mittelschiffes, sowie die an- und ausgleichende Behandlung der Bemalung des vorgenannten Teils, sind bis auf weniges durchgeführt. Die Kunstwerkstätte Gebr. Mezger in Überlingen a. / S. hat am 5. d. Mts. die Arbeiten bis zum Frühjahr 1922 eingestellt.“* Dieses Aktenstück befindet sich im Erzbischöflichen Archiv Freiburg.
  - 74) Eine Abschrift dieses Berichtes ist im Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Außenstelle Freiburg) aufbewahrt.
  - 75) Der unveröffentlichte Bericht ist im Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Außenstelle Freiburg) aufbewahrt (eine Abschrift befindet sich unter dem Nachlaß Ginter im Erzbischöflichen Archiv Freiburg).
  - 76) Über die Tüchreste vgl. auch J. Sauer, 1924, S. 27: *„Die jetzige Behandlung erforderte zunächst eine gründliche Reinigung, sodann eine sorgfältige Loslösung der noch zahlreichen stehengebliebenen Tüchreste, die an manchen Stellen größere Teile der Darstellung verdeckt hielten und vor allem den Eindruck des Zerrissenen und Fragmentarischen hervorriefen.“*
  - 77) Aus dem Bericht vom 13. Dez. 1922.
  - 78) Wie K. Martin (1975, S. 60) sagt, würde diese Behandlung mit Copaivbalsam heute abgelehnt.
  - 79) Aus dem Bericht von 1924 (S. 28).
  - 80) Aus dem Bericht vom 13. Dez. 1922.
  - 81) Darauf weist K. Martin (1961, S. 19; 1975, S. 27) hin. Vgl. auch diesbezüglich K. Koshi, 1978, S. 39 f. und Abb. 12–13.
  - 82) K. Koshi, 1978, S. 40. Was übrigens gotische Übermalung in den Historienbildern betrifft, haben außerdem F. Pecht (1880, S. 3932) und F. X. Kraus (1884, S. 6) z. B. in der Szene der Auferweckung des Jünglings von Naim auf gotische Retusche im allgemeinen hingewiesen: in diesem Bild sollen neue Figuren an die Stelle schon damals halb erloschener gesetzt worden sein.—A. Böll (1882, S. 121) hat die gotische Restaurierung mit einer Urkunde von 1376 in der Stadtbibliothek zu Überlingen zusammengebracht, aber diese Nachricht kann, wie K. Martin (1961, S. 44; 1975, S. 57) hinweist, nicht ohne weiteres mit den Oberzeller Wandbildern in Verbindung gebracht werden.—Zur spätgotischen Übermalung vgl. außerdem auch F. Pecht, *Kunstchronik*, 1881, Sp. 244; J. Sauer, 1924, S. 26 f.; J. Sauer, 1925, S. 905; A. Knoepfli, 1961, S. 96.
  - 83) Aus dem Bericht vom 13. Dez. 1922.—Im weiteren Verlauf seines Briefes geht J. Sauer auch auf die Kosten ein: *„Während nach den Rechnungsansätzen bis zum Schluss des letzten Jahres der Voranschlag des Hn. Mezger einigermaßen eingehalten wurde, wurde er im Laufe dieses Jahres sprunghaft weit überholt, derart, dass seine Forderung jetzt auf 129 000 M sich beläuft, wovon an Abschlagszahlung vom 14. Feb. d. J. 10 000 M abgehen. Zu diesen Kosten kommen noch 38 937 M für den Maurer, der auch gleichzeitig das Gerüst gestellt hat. . . . Als dritte Rechnung in Höhe von 6935 M kommt die Forderung des Eisenkonstruktionsgeschäftes Butzmann von Konstanz inbetracht für Lieferung eines Winkel-*

*eisens zur Sicherung des Türsturzes über dem Kircheneingang."*

- 84) Hiezu vgl. K. Koshi, 1979, S. 38 ff.
- 85) J. Sauer, 1924, S. 29.
- 86) J. Sauer, 1924, S. 29. Vgl. auch J. Sauer, 1925, S. 928.
- 87) W. Erdmann, 1974, S. 585. Zur Applikationstechnik vgl.: K. Martin, 1961, S. 47 und 1975, S. 19 f., 60; O. Demus, 1968, S. 176, 178 f.; A. Weis, 1976, S. 56.
- 88) J. Sauer, 1924, S. 24.
- 89) Siehe oben S. 87 f. und Anm. 72.
- 90) In diesen Aufsätzen sind folgende Historienbilder behandelt: die Auferweckung des Jünglings von Naim, die Auferweckung des Lazarus, die Auferweckung der Tochter des Jairus, die Heilung des Wassersüchtigen und die Heilung des Besessenen bei Gerasa.
- 91) Vgl. die Kostenberechnung vom 10. März 1920 für "die Herrstellungen an der Pfarrkirche in Reichenau-Oberzell", die das Erzbischöfliche Bauamt Konstanz zum Bericht an Katholischen Oberstiftungsrat Karlsruhe beilegte: "*Maler. Wandgemälde auskitten, teilweises Ausgiesen der Risse und Sprünge, mehrmaliges fixieren, vorsichtiges Retouchieren, sowie Ergänzen der abgeblätterten Teile 8 Stück a 750.00 M. . . . . 6000.00 M.*" Der von Graf gezeichnete Bericht (Nr. 1048) befindet sich im Erzbischöflichen Archiv Freiburg.
- 92) A. Aichinger, 1927, S. 82 ff.
- 93) Darüber hat sich ähnlich T. Buddensieg (1973, S. 110) geäußert.
- 94) Die beiden unveröffentlichten Berichte befinden sich heute im Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Außenstelle Freiburg). Vgl. auch Anm. 72.
- 95) J. Sauer, 1924, S. 30.
- 96) Vgl. J. Sauer's unveröffentlichten Brief an das Ministerium des Kultus und Unterrichts (Karlsruhe) vom 25. Jän. 1925 (Nr. 10) und einen unveröffentlichten Brief des Badischen Ministers des Kultus und Unterrichts an die Handelskammer Konstanz vom 19. Mai 1925 (Nr. A 7654). Abschriften der Briefe sind in der Außenstelle Freiburg des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg aufbewahrt.
- 97) J. Sauer, 1924, S. 30; J. Sauer, 1925, Anm. 1.
- 98) Diesbezüglich vgl. J. Sauer's unveröffentlichten Brief an B. Filser in Augsburg vom 1. Dez. 1923 (ein Durchschlag befindet sich im Erzbischöflichen Archiv Freiburg): "*Der einzige Versuch, die Bilder neuer[lich?] aufzunehmen, wurde von dem Konstanzer Photographen Wolff [sic] gemacht und vom dortigen Oberbürgermeister auch unterstützt.*"
- 99) Zitat aus einem unveröffentlichten Brief Ginters vom 6. Febr. 1960 an K. Martin (ein Durchschlag im Nachlaß Ginter im Erzbischöflichen Archiv Freiburg). Vgl. auch J. Sauer's Brief vom 1. Dez. 1923 (siehe Anm. 98).
- 100) K. Martin, 1975, Abb. 29–36. Er gibt zwar in der Bildunterschrift das Aufnahmedatum richtig als 1925 an, aber er schreibt im Vorwort zur zweiten Auflage falsch: "Schwarzweißaufnahmen von 1922/23".
- 101) K. Gröber, 1938, Abb. 43 (Süd 8), 44 (Süd 6), 45 (Nord 3), 46 (Nord 2) und 47 (Nord 1).—Hinsichtlich der Aufnahme von W. Kratt nach der Restaurierung von 1921/22 vgl. auch J. Sauer's Brief vom 25. Jän. 1925 (siehe Anm. 96): "*In November war H. Kratt von Karlsruhe allerdings auf der Reichenau, aber zunächst in Auftrag und auf Kosten des Leipziger Kunstgewerbemuseums, bezw. von Herrn Geh. Rat Dr. Graul, der für eine Veröffentlichung eine bisher nicht vorhandene spezielle Aufnahme brauchte. Als ich von diesem Auftrag hörte, ersuchte ich Herrn Kratt, noch die eine Darstellung des Weltgerichtes an der Westapsis, die zur Zeit der Filser'schen Aufnahmen noch nicht instand gesetzt und gereinigt war, jetzt aufzunehmen.*"
- 102) Nach der mündlichen Mitteilung von Herrn T. Keller.
- 103) Der Bericht (Nr. 690) ist heute im Landesdenkmalamt Baden-Württemberg (Außenstelle Freiburg) aufbewahrt. Die zitierte Stelle ist schon von K. Martin

- (1961, S. 48; 1975, S. 61) veröffentlicht worden.
- 104) Vgl. auch gute Abbildung bei S. Mayekawa und K. Koshi, 1977 (Bd. 26/Nr. 2), Taf. III.
  - 105) Vgl. auch K. Koshi, 1979, Abb. 14 (Längsschnitt mit Blick nach Süden: Bauaufnahme 1977). Die Zeichnung fertigte Prof. M. Mayeno, der 1977 bei der unter Leitung von Prof. S. Mayekawa an Ort und Stelle durchgeführten Untersuchung durch die Universität Tokio die St. Georgskirche photogrammetrisch aufgenommen hat.
  - 106) Das bei S. Mayekawa und K. Koshi, 1977 (Bd. 26/Nr. 2), Taf. IV, abgebildete Photo von T. Keller zeigt nicht den Zustand 1925, sondern den von 1955, was wir an dieser Stelle verbessern möchten.
  - 107) Nach M. Gosebruch (in: J. und K. Hecht, 1979, S. XV).
  - 108) Hiezu vgl. den in Anm. 99 zitierten Brief H. Ginters vom 6. Febr. 1960.
  - 109) J. und K. Hecht, 1979, S. XVII. Diesen *„vorzüglichen, großen Farbproduktion war ein legendärer Ruf vorausgegangen,“* wie A. Weis (1976, S. 54) nach einer mündlichen Mitteilung von J. Sauer schreibt.
  - 110) Nach K. Hecht in: J. und K. Hecht, 1979, S. XIX.
  - 111) So z. B. betrachten J. und K. Hecht (1979, S. 67) den Freiburger Kirchenmaler K. Schilling, der um 1890 die entblößten Malereien instandsetzte, auch als die Person, die im Auftrag des Konstanzer Erzbischöflichen Bauamtes die Mittelschiffwände freigelegt und von den Malereien Pausen für die Kraus'sche Monographie hergestellt habe.
  - 112) Darunter sind auch die beiden Serien der Schwarzweiß-Aufnahmen von G. Wolf und W. Kratt sowie die Serie der Farbphoto von T. Keller (1955) abgebildet.
  - 113) J. und K. Hecht, 1979, S. XVIII.
  - 114) J. und K. Hecht, 1979, Abb. 155, 169, 189, 208, 217, 227, 241 und 257.
  - 115) Daher postuliert A. Weis (1976, S. 55), unabhängig von der Hecht'schen Netzzeichnung, zeichnerische Aufnahme auf getöntem Papier.
  - 116) J. und K. Hecht, 1979, S. XVIII.
  - 117) J. und K. Hecht, 1979, Abb. 130. Der Aufriß der Südwand des Mittelschiffs (Bauaufnahme 1977) ist übrigens zum ersten Mal bei K. Koshi (1979, Abb. 14) abgebildet worden (vgl. Anm. 105).
  - 118) H. Ginter, 1955, S. 34.
  - 119) K. Martin, 1961. Er gibt im Vorwort zur ersten Ausgabe irrtümlich als Aufnahmedatum 1925 an.—Die Farbaufnahmen von T. Keller wurden außerdem 1975 in der zweiten Auflage von K. Martins Monographie und auch 1979 im Buch von J. und K. Hecht (im größeren Format und besser) abgebildet. Die Keller'schen Ektachromen werden ferner verwendet werden für: W. Erdmann, Die acht ottonischen Wandbilder der Wunder Jesu in St. Georg zu Reichenau. Eine Farbdruckmappe nach Photographien von Theo Keller sen.
  - 120) Vgl. die Rezension von C. Eggenberger, 1976.
  - 121) Für die unrichtige Angabe des Aufnahmedatums siehe oben S. 84 f.



- F. Adler, Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau. Zeitschrift für Bauwesen, Jg. XIX, Berlin, 1869, Sp. 531–559. (Wieder erschienen unter dem Titel: Baugeschichtliche Forschungen in Deutschland I, Berlin, 1870).
- A. Aichinger, Die Wunderdarstellungen im Langhause der Kirche St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau. (Diss.) Wien, 1927 (Maschinenschrift).
- Anonym, Die zweite Kirche auf der Reichenau. Augsburger Postzeitung, Nr. 275, 5. Dez. 1857.
- E.W. Anthony, Romanesque Frescoes. Princeton N.J., 1951.
- J. Baum, Die Malerei und Plastik des Mittelalters in Deutschland, Frankreich und Britannien. Handbuch der Kunstwissenschaft. Potsdam, 1930.
- St. Beissel, Geschichte der Evangelienbücher in der ersten Hälfte des Mittelalters. Freiburg i. Br., 1906.
- C.-A. Bernicke, Tausendjährige Kirche auf der Insel Reichenau. Ein kunst- und baugeschichtlich interessantes Experiment in St. Georg-Oberzell. Südkurier, Konstanz, 15. Okt. 1946.
- A. Böll, Die alten Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Reichenau-Oberzell. Schriften des Vereins für Geschichte des Bodensees und seiner Umgebung, Heft 11, Lindau, 1882, S. 120 ff.
- A. Brinzinger, Die Wandgemälde der Reichenauer Malerschule in Oberzell, Niederzell, Burgfelden und Goldbach. Archiv für christliche Kunst, XXIX. Jg., Stuttgart, 1911, S. 33 ff.
- T. Buddensieg, Egberts linkes Knie. In: Intuition und Kunstwissenschaft, Festschrift für Hanns Swarzenski, Berlin, 1973, S. 101 ff.
- G. Christoph, Reichenau-Oberzell: Langhaus (Kreis Konstanz). Manuskript in der Außenstelle Karlsruhe des Landesdenkmalamtes Baden-Württemberg.
- G. Dehio, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. I. Berlin / Leipzig, 1919. (4., durchgearbeitete Aufl. Berlin / Leipzig, 1930).
- O. Demus, Romanische Wandmalerei. München, 1968.
- C. Eggenberger, Rezension zu K. Martin, 1975. Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, XXXIII/2, Zürich, 1976, S. 172.
- V.H. Elbern, Ottonian Period. In: Encyclopedia of World Art, Vol. X, New York / Toronto / London, 1965, S. 874–894.
- R. Engelmann, Inschriften der Wandgemälde von Oberzell auf der Reichenau. Kunst-Chronik (Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst), XIX. Jg., Leipzig, 1883, Nr. 1, Sp. 7–9 u. Nr. 2, Sp. 22–24.
- W. Erdmann, Neue Befunde in St. Georg, Reichenau-Oberzell. Zur Baugeschichte und Wandmalerei. In: H. Maurer (ed.), Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters. Sigmaringen, 1974, S. 77–90.

- Die acht ottonischen Wandbilder der Wunder Jesu in St. Georg zu Reichenau. Eine Farbdruckmappe nach Photographien von Theo Keller sen. (in Vorbereitung).
- P. Frankl, Die frühmittelalterliche und romanische Baukunst. Handbuch der Kunstwissenschaft. Potsdam, 1926.
- H. Ginter, Instandsetzungsarbeiten in Reichenau-Oberzell. Deutsche Kunst- und Denkmalpflege, Jg. 14, München / Berlin, 1956, S. 25–34.
- K. Gröber, Reichenauer Kunst. (Vom Bodensee zum Main, Heimatblätter, hrsg. vom Landesverein Badische Heimat, Heft 22). Karlsruhe, 1922. (2. verbesserte Aufl. Karlsruhe 1924).
- Die Reichenau. Karlsruhe, 1938.
- H. Günther, Bruckmann's Handbuch der deutschen Kunst. München, 1975.
- P. Hach in: Christliches Kunstblatt, Nr. 11, 1. Nov. 1881.
- J. Hecht, Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes. Basel, 1928.
- , K. Hecht, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, 2 Bde. Sigmaringen, 1979.
- H.W. Hegemann, Die Reichenau. Königstein i. T. / Leipzig, 1944.
- K. Hublow, Die tausendjährigen Fresken von Oberzell auf der Reichenau. Konstanz, 1956 (u. 1961).
- H. Janitschek, Geschichte der deutschen Malerei. Berlin, 1890.
- P.W.v. Keppler, Der Gemäldefund von Burgfelden in Württemberg. Freiburg i. Br., 1905.
- A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. 1. Konstanz, 1961.
- K. Koshi, Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau (III) — Über den Erhaltungszustand des Freskos von der Auferweckung der Tochter des Jairus mit der Binnenerzählung von der Heilung des blutflüssigen Weibes. Kokuritsu-Seiyo-Bijutsukan-Nenpo (Annual Bulletin of the National Museum of Western Art), Nr. 12, Tokio, 1978, S. 32–49.
- Die Mäanderfriese des Mittelschiffes von der ehemaligen Stiftskirche St. Georg zu Reichenau-Oberzell: Über ihren Erhaltungszustand. Kokuritsu-Seiyo-Bijutsukan-Nenpo (Annual Bulletin of the National Museum of Western Art), Nr. 13, Tokio, 1979, S. 38–51.
- Zum Gründungsbau der ehemaligen Stiftskirche St. Georg zu Reichenau-Oberzell. Kokuritsu-Seiyo-Bijutsukan-Nenpo (Annual Bulletin of the National Museum of Western Art), Nr. 13, Tokio, 1979, S. 52–75.
- Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau (VI): Die Beschreibung des Bildes von der Heilung des Wassersüchtigen. Tokyo-Geijutsu-Daigaku-Bijutsu-Gakubu-Kiyo (Bulletin of the Faculty of Fine Arts, Tokyo University of Arts), Nr. 17, März 1982, S. 25–78 (Deutsch) und S. 79–85 (japanisches Resümee).

- Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau (VII): Die Beschreibung und Ikonographie des Bildes von der Heilung des Besessenen von Gerasa. Tokyo-Geijutsu-Daigaku-Bijutsu-Gakubu-Kiyo (Bulletin of the Faculty of Fine Arts, Tokyo University of Arts), Nr. 18, März 1983, S. 29–78 (Deutsch) und S. 79–83 (japanisches Resümee).
- siehe Mayekawa u. Koshi, März 1977.
- siehe Mayekawa u. Koshi, November 1917.
- F.X. Kraus, Die Wandgemälde von Oberzell auf der Reichenau. Deutsche Rundschau, Bd. XXXV, Berlin, 1883, S. 37–56.
- Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Franz Baer. Freiburg i. Br., 1884.
- Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, 1. Bd., Kreis Konstanz. Freiburg i. Br., 1887.
- Geschichte der christlichen Kunst, Bd. II, 1. Freiburg i. Br., 1897.
- K. Künstle, Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neu entdeckte karolingische Gemäldezyklus in Goldbach bei Überlingen. Freiburg i. Br., 1906. (2. Aufl. 1924).
- C. Lamy-Lasalle, The Painting of the Nave in St. George's Church of Oberzell-Reichenau. Gazette des Beaux-Arts, Vol. XXXIII, New York, 1948, S. 5–20.
- K. Martin, Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell. Konstanz, 1961. (2. neu bearb. u. erweiterte Aufl. Sigmaringen, 1975).
- S. Mayekawa, K. Koshi, Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau I — Über den Erhaltungszustand der Historienbilder. Bijutsushi (Journal of the Art History Society), 102, Bd. 26 / Nr. 2, Tokio, März 1977, S. 127–142 (Japanisch) und S. 1–6 (deutsches Resümee).
- , — Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau II — Über den Erhaltungszustand der Lazaruserweckung. Bijutsushi (Journal of the Art History Society), 103, Bd. 27 / Nr. 1, Tokio, November 1977, S. 74–78 (Japanisch) und S. 3–5 (deutsches Resümee).
- X.B. de Montault, Rezension zu F. X. Kraus, 1884. Revue de l'art chrétien, Lille, 1885, S. 378–380.
- F. Pecht, Die neuentdeckten Wandgemälde auf der Insel Reichenau. Allgemeine Zeitung, Nr. 268, München, 1880. (Wieder abgedruckt in: Christliche Kunstblätter, Nr. 184, Beilage zum Freiburger Kirchenblatt, Freiburg i. Br., 1880).
- Die neuentdeckten alten Wandgemälde in Reichenau-Oberzell. Allgemeine Zeitung, Nr. 295B, München, 1881. (Wieder abgedruckt in: Christliche Kunstblätter, Bd. II, Nr. 11, Freiburg i. Br., 1882).
- Die Reichenauer Wandgemälde. Kunstchronik, Jg. 16, Leipzig, 1881, Sp.241 ff.
- Kunstliteratur. Beilage zur Allgemeinen Zeitung, Nr. 57, München, 26.

- Feb. 1884.
- W. Pinder, Die Kunst der deutschen Kaiserzeit bis zum Ende der staufischen Klassik. Leipzig, 1935.
- J.R. Rahn, Rezension zu F.X. Kraus, 1984. Repertorium für Kunstwissenschaft, VII. Bd., Berlin, 1884, S. 476–479.
- J. Sauer, Die Instandsetzung der alten Malereien in St. Georg auf der Reichenau-Oberzell. Denkmalpflege und Heimatschutz, Jg. 26, Berlin, 1924, S. 23–30.
- Die Monumentalmalerei der Reichenau. In: K. Beyerle (ed.), Die Kultur der Abtei Reichenau. Erinnerungsschrift zur 1200. Wiederkehr der Gründungsjahre des Inselklosters, Bd. II, München, 1925, S. 902–939.
- A. Schmarsow, Kompositionsgesetze in der Kunst des Mittelalters, 3. Bd. Bonn / Leipzig, 1922.
- F. Schneider, Rezension zu F.X. Kraus, 1984. Deutsche Literaturzeitung, VI. Jg., Nr. 1, Berlin, 3. Jan. 1885, Sp. 18–20.
- H. Schrade, Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit. Köln, 1958.
- A. Springer, Handbuch der Kunstgeschichte. Leipzig, 1909.
- F.X.C. Staiger, Die Insel Reichenau im Untersee (Bodensee, bei Constanz mit ihrer ehemaligen berühmten Reichs-Abtei). Konstanz, 1860.
- A. Wehrle, Die Insel Reichenau. Radolfzell, 1892.
- H. Weigert, Geschichte der deutschen Kunst, Bd. 1 (Bis zum Ausgang der alt-deutschen Malerei). Frankfurt a. M., 1963.
- A. Weis, Die ottonischen Wandmalereien der Reichenau. Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, 124, Karlsruhe, 1976, S. 43–61.



昭和56年度事業記録  
Report on the Activities in Fiscal 1981

1. 特別展記録 Special Exhibitions

アングル展

1981年4月28日～6月14日

主催：国立西洋美術館，国立国際美術館，日本放送協会

出品内容：絵画24点，水彩素描98点，参考作品7点，計129点

(1981年6月23日～7月19日，会場：国立国際美術館)

Ingres

28 April—14 June 1981

Exhibited works: 24 paintings, 98 drawings and watercolours, and 7 reference works from the Musée Ingres and other museums in France and in U.S.A. (129 works in total)

本展は、我が国における初めてのアングル展として、モンターパンのアングル美術館所蔵の作品を中心に、アングルの作品122点、プーデル作のアングルの胸像など参考作品7点を展示した。《泉》《ナポレオンの肖像》《オシアン》《ゴンス夫人》などの油彩画もさることながら、百点近い素描は、優れた素描家としてのアングルの特質を良く示してくれた。なお本展は日本放送協会と共催した初めてのケースであり、放送による宣伝の効果等についても興味深いものがあった。

モーリス・ドニ展

1981年9月1日～10月18日

主催：国立西洋美術館

出品内容：絵画85点，水彩素描59点，版画30点，書籍7点，計181点

(1981年10月30日～12月13日，会場：京都国立近代美術館)

Maurice Denis

1 September—18 October 1981

Exhibited works: 85 paintings, 59 drawings and watercolours, 30 prints and 7 books from museums and private collections in France, Switzerland, W. Germany, the Netherlands and U.S.A. (181 works in total)

松方コレクションの中に油彩17点，素描18点が含まれているモーリス・ドニについて展覧会を開催したいというのは当館の数年来の構想であったが，それが，画家の長男ドミニク・モーリス・ドニ氏をはじめとするドニ家の方々の全面的なご協力の下に，今日望み得る最高の形で実現した。

出品作は、18歳の《自画像》から晩年のものまで、ドニの生涯にわたる各ジャンルの作品が、フランス、スイス、西ドイツ、オランダ、アメリカから集められた。その中には、屏風形式のもの、扇面に描かれたもの、壁画やステンドグラスや壁紙の下絵、本の挿絵なども含まれ、ドニの活動の幅広さを充分示してくれる展覧会となった。

### エミール・ノルデ展

1981年10月31日～12月13日

主催：国立西洋美術館，東京ドイツ文化センター，東京新聞

出品内容：絵画32点，水彩素描106点，版画47点，計185点

(1982年1月16日～2月7日，会場：北海道立近代美術館)

### Emil Nolde

31 October—13 December 1981

Exhibited works: 32 paintings, 106 drawings and watercolours and 47 prints from the Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde (185 works in total)

本展は、北独ゼービュルのノルデ財団の所有になるエミール・ノルデの数多くの作品の中から185点を展示したもの。ノルデ財団のコレクションはゼービュルにおいて美術館として公開される他、これまでも欧米各地でまとめて展覧されているが、今回はそれらの欧米各地での展覧会とほぼ同規模で我が国において公開されたもの。激しい色彩とタッチを見せる油彩画に加え、深い滲みの効果をもった水彩画や大胆な手法を示す版画などが、これまで我が国では余りなじみのなかったノルデの芸術を良く伝えてくれた。

## 2. 文化庁巡回展記録 Tour Exhibitions

### 国立美術館所蔵 内外美術名品展

1981年10月7日～21日（青森），10月28日～11月11日（岩手），11月18日～12月2日（福島）

主催：文化庁，東京国立近代美術館，京都国立近代美術館，国立西洋美術館，国立国際美術館，弘前市立博物館，岩手県民会館，福島県文化センター他

会場：弘前市立博物館，岩手県民会館，福島県文化センター

出品内容：当館より絵画17点，彫刻3点を出品（全60点）

文化庁巡回展は本年度で2年目となった。本年は京都国立近代美術館，国立国際美術館が当番館となったので，当館は所蔵作品を出品するにとどまった。



### 3. 講演会記録 Lectures

〈アングル展〉特別講演会

1981年5月23日

「アングルとその時代」

東京大学助教授 阿部良雄



5月30日

「アングルの油彩画について」  
栃木県立美術館長 大島清次

6月6日

「アングルの素描について」  
国立西洋美術館研究員 有川治男

〈モーリス・ドニ展〉特別講演会

1981年10月3日

「モーリス・ドニとナビ派」  
美術評論家 中山公男

10月17日

「モーリス・ドニと日本の美術」  
国立西洋美術館学芸課長 富山秀男

〈エミール・ノルデ展〉特別講演会

1981年10月31日

「エミール・ノルデの人と芸術——出品作品を中心に」  
ノルデ美術館長マルティン・ウルバン(通訳 泉 昌子)

11月14日

「エミール・ノルデの芸術——油彩画を中心に」  
法政大学教授 野村太郎

11月21日

「描かれざる絵」  
国立西洋美術館研究員 有川治男

11月28日

「ノルデと表現主義の版画」  
国立西洋美術館主任研究員 八重樫春樹

#### 4. 修復記録 Restoration

所蔵作品番号／作家名／作品名／材質・寸法	修復前の作品状態概要	修復処置概要
P・1959-107 ポール・ゴーガン 《画家スレヴィンスキーの肖像》 油彩 カンヴァス 53.5×81.5cm	絵具層に部分的に微細な亀裂が生じていた カンヴァスが薄く、全体に劣化 保護膜の劣化変質	新しいカンヴァスによる全面裏打 画面の洗浄 微細な剝落箇所の補彩 保護膜の塗布
	〔修復：絵画修復家 黒江光彦〕	

#### 5. 展覧会貸付作品 Works Lent Out

展覧会名／会期／会場	所蔵作品番号／作家名・作品名
Slewinski 13 June—19 September 1981 Musée de Pont-Aven	P・1959-107 ゴーガン 《スレヴィンスキーの肖像》
「印象派 バリと日本」 1981年10月2日～11月8日 富士美術館	P・1959-1, 2 アマン＝ジャン 《二人の婦人》, 《帽子を被った少女》 P・1959-113, 115 ローラン 《美しい肩》, 《しゃくやく》 P・1959-129, 138 マルタン《ラ・バスティードの聖堂》, 《テラス》
「印象主義 フランスと日本」 1981年10月25日～11月29日 栃木県立美術館	P・1965-4 モネ 《小雨降る池》 P・1978-2 ルノワール 《バラをつけた女》

**Chaim Soutine**

13 December 1981—27 February 1982

Westf. Landesmuseum für Kunst und  
Kulturgeschichte, Münster

26 March—31 May 1982

Kunsthalle, Tübingen

P・1960-1

スーティン 《狂女》

**Paul Cézanne—Aquarelle**

17 January—21 March 1982

Kunsthalle, Tübingen

D・1959-7, 9

セザンヌ 《舟にて》, 《勝利》

「ジャン・デュビュッフェ展」

1982年1月2日～2月21日

西武美術館（東京）

1982年2月26日～3月28日

国立国際美術館

P・1979-3

デュビュッフェ 《美しい尾の牝牛》

**Cézanne**

12 March—9 May 1982

Musée Saint-Georges, Liège

D・1959-6

セザンヌ 《水差しとスープ容れ》

## 資料 Data

### 1. 昭和56年度主要記事

昭和56年

- 4月5日 無料観覧日実施
- 4月27日 「アングル展」(日本放送協会共催)開会式挙行,高松宮同妃両殿下御臨席
- 5月28日 「アングル展」御観覧のため,常陸宮同妃両殿下と秩父宮妃殿下御来館
- 6月9日 「アングル展」御観覧のため三笠宮同妃両殿下と同容子内親王殿下御来館
- 6月14日 「アングル展」終了
- 7月5日 無料観覧日実施
- 8月2日 無料観覧日実施
- 8月31日 「モーリス・ドニ展」開会式挙行
- 9月24日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催,3点の購入決定:ヘーラルト・ダウ作油彩《シャボン玉を吹く少年と静物》;レンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レイン作版画《病人たちを癒すキリスト(百グルデン版)》;アンドレア・マンテーニャ作版画《海神の闘い》
- 10月18日 「モーリス・ドニ展」終了
- 10月29日 「モーリス・ドニ展」(京都)開会式挙行(会場,京都国立近代美術館)
- 10月30日 「エミール・ノルデ展」(東京新聞共催)開会式挙行
- 10月31日 困障及門扉改修工事3年計画第1年次分完成
- 12月1日 ドミニク・モーリス・ドニ氏からモーリス・ドニ作油彩《花束を飾った食卓》,モーリス・ドニ作素描《池のある屋敷》及びモーリス・ドニ作版画《化粧する娘》の寄贈を受けた。
- 12月3日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催,1点の購入決定:ダニエル・セーヘルス/コルネリス・スファート作油彩《花環の中の聖母子》
- 12月13日 「エミール・ノルデ展」終了  
〃 「モーリス・ドニ展」(京都)終了
- 12月21日 国立西洋美術館に勤務する職員の勤務時間に関する規程の一部改正

昭和57年

- 1月29日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催,1点の購入決定:アルフレッド・シスレー作油彩《ルーヴシエンスの風景》
- 2月3日 国立西洋美術館協力会からウジェーヌ・ドラクロワ作版画「ゲーテ『ファウスト』による連作」及びウジェーヌ・ドラクロワ作版画「シェイクスピア『ハムレット』による連作」の寄贈を受けた。

- 2月7日 無料観覧日実施
- 3月7日 無料観覧日実施
- 3月19日 国立西洋美術館評議員会開催

**規則の改正**

昭和56年12月21日 国立西洋美術館に勤務する職員の勤務時間に関する規程の一部改正（改正要旨）：出札に従事する職員の4時間勤務日を変更した。昭和57年1月1日施行。

**2. 昭和56年度歳入実績額**

項 目	金 額 (単位 円)
1. 建物及物件貸付料	626,584
2. 著作権及特許権等収入	473,400
3. 入場料等収入	108,525,910
4. 講 習 料	10,300
5. 不用物品売払代	37,270
6. 雑 収	0
計	109,673,464

**3. 昭和56年度歳出予算**

項 目	金 額 (単位 千円)	前年度比較増△減額 (単位 千円)
1. 人 件 費	168,764	10,269
2. 庶務部運営	18,818	3,077
3. 事業部運営	20,874	△142
4. 美術作品購入	164,200	0
5. 特 別 展	57,215	0
6. 新館完成に伴う経費等	113,323	4,525
7. 施設整備	16,296	16,296
計	559,490	34,025

区分 展覧会名	開催 日数	個人観覧			団体観覧			無料 観覧日	優待 招待	合計	一日平均 観覧者数	
		一般	学生	小人	一般	学生	小人					計
平常展 示	(123) 304	人 84,425	人 29,342	人 34,155	人 2,218	人 2,468	人 14,062	人 8,572	人 534	人 175,776	人 971	
共催展 「アングアル展」	43	186,933	53,573	20,585	1,722	15,090	29,398	0	32,190 (1,012)	339,491 (1,012)	7,895	
共催展 「エミール・ノルデ 展」	38	36,879	15,718	3,275	883	3,407	2,095	0	21,659 (954)	83,916 (954)	2,208	
特別展 「モーリス・ドニ 展」	42	27,861	9,627	3,035	901	2,409	3,709	0	4,634 (621)	52,176 (621)	1,242	
計		336,098	108,260	61,050	5,724	23,374	49,264	8,572	59,017 (2,587)	651,359 (2,587)		

(注) 「開催日数」欄の( )は、特別展及び共催展との同時展覧日数を示す内数である。  
「優待・招待」欄の( )は、特別招待日の入場者を示す外数である。

#### 4. 昭和56年度 観覧者一覽表

## 5. 所蔵作品一覧

(昭和57年3月末現在)

種類	区分	当初所蔵 松方コレクション	購 入	寄 贈	管理換	小 計	寄 託	合 計
	絵 画		196	52	33	7	288	22
素 描		80	13	9	1	103	6	109
版 画		24	68	78	0	170	0	170
彫 刻		63	10	11	0	84	1	85
工 芸		0	1	1	0	2	1	3
その他参考資料		8	87	1	0	96	0	96
計		371	231	133	8	743	30	773

6. 職員名簿 昭和57年3月31日現在

国立西洋美術館評議員会評議員（五十音順）

東京国立近代美術館長	安達 健二
日本芸術院長	有光 次郎
ブリヂストンタイヤ株式会社社長	石橋幹一郎
前東京国立博物館長	稲田 清助
日本芸術院会員・作家	井上 靖
評論家	今泉 篤男
ブリヂストン美術館長	嘉門 安雄
京都国立近代美術館長	河北 倫明
東京国立博物館長	斎藤 正
評論家	谷川 徹三
株式会社丸善相談役	司 忠
財団法人学徒援護会会長	寺中 作雄
東京都副知事	野村 鋌市
公正取引委員会委員長	橋口 収
国際交流基金理事長	林 健太郎
株式会社前川国男建築設計事務所 代表取締役	前川 国男
国際文化会館理事長	松本 重治
前国立西洋美術館長	山田智三郎
日本学士院会員・東京大学名誉教授	脇村義太郎

国立西洋美術館職員

館長	内山 正
次長	前川 誠郎
<b>庶務課</b>	
課長 文部事務官	新山 忠弘
課長補佐	山本 昌志
庶務係長	横田 幹
福祉主任	舟橋さち子
	石垣 鉄也
事務補佐員	武中 英子
	藤波 薫子
	仙波百合子
守衛長 文部事務官	井上武運児
	山王堂正行
	戸矢 庄一
	石井 茂夫
	羽山 正公
	長島 武夫
	平山 節子
経理係長	白石 治美
	内藤 満枝
	古山 則夫
	廣戸 博之
用度係長	田島 庄平
	有森 健晴
	佐藤 剛史
文部技官	白倉 由夫



	文部技官	大竹 乙弘
施設係長	文部事務官	太田原 武
	文部技官	小宮 勝男
	”	小谷松誠司

### 学芸課

課長	文部技官	富山 秀男
主任研究官	(併)企画広報係長 版画・ 素描係長 文部技官	八重樫春樹
”	(併)絵画係長 資料係長 文部技官	生田 圓
”	(併)彫刻係長 文部技官	長谷川三郎
(併)”	(東京芸術大学助教授)	越 宏一
研究員	文部技官	(休)渡辺 康子
”	”	雪山 行二
”	”	有川 治男
”	”	幸福 輝
”	”	高橋 明也
	文部事務官	田近 祥子

国立西洋美術館年報 No. 16

発行 1983年3月31日

編集 国立西洋美術館 東京都台東区上野公園

製作 美術出版デザインセンター

印刷 凸版印刷株式会社

ANNUAL BULLETIN OF THE NATIONAL  
MUSEUM OF WESTERN ART, No. 16

Published by The National Museum of Western Art, Tokyo, March 31, 1983

©The National Museum of Western Art, Tokyo, 1983  
Printed in Japan