

*

国立西洋美術館年報

NO.17

*

ANNUAL BULLETIN
OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART

*

Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental

TOKYO 1983

*

国立西洋美術館年報

NO.17

(昭和57年度)



新収作品：エドゥアール・マネ《花の中の子供》

目次
Contents

昭和57年度の新収作品について On the New Acquisitions 1982	5
新収作品目録 Catalogue of the New Acquisitions 1982	13
ヤン・ファン・エイクと15世紀末期のフランドル絵画 ——初期フランドル絵画における「物語的表現」について Jean van Eyck et la Peinture Flamande à la Fin du XVe Siècle—— contribution au problème de la <i>narration picturale</i> chez les Primitifs Flamands	幸福 輝 111 Akira KOFUKU
昭和57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 1982: Special exhibitions, tour exhibitions, lectures, restorations and works lent out.	147
資料： 昭和57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 1982: Annual record, finances, visitors, collection, committee and staff	153

昭和57年度の新収作品について

On the New Acquisitions 1982

昭和57年度の新収作品はエドゥアール・マネの絵画《花の中の子供》(P・1982-1)、ジャンニパティスト・カルポーのブロンズ彫刻《ナボリの漁師の少年》(S・1982-1) およびマックス・クリンガーの連作版画9編173葉(G・1982-1~149, 152~175)、アルブレヒト・デューラーの銅版画《サテュロスの家族》(G・1982-176)ならびに〈サイコロ印の版画家〉(G・1982-150, 151)と呼ばれる逸名作家の銅版画2点である。

旧松方コレクションには数点のマネ作品が含まれていたが、昭和34年フランス政府より返還された当館の蔵品中にマネを見出すことはできない。この度マネと由縁深いバリの画商デュラン＝リュエル一族の手に残されていた油彩画《花の中の子供》を購入し得たことは、本年が恰も画家生誕150年に当るだけに当館としては一入大きな喜びである。画中の少年ジャック・オシュデがやがて母の再婚に伴ってクロード・モネの義子となることも、モネ作品を多く蔵する当館にとっては奇縁である。またこの絵と琳派との関係を指摘する説のあることは今後の好箇の研究課題となろう。

カルポーのブロンズ《ナボリの漁師の少年》は、当館の誇る多くのロダン作品へ至る道を示す19世紀半ばのフランス彫刻の逸品である。来歴の明らかなことも特筆に値する。

一方、今年当館の版画部門にとって極めて充実した年となった。即ちクリンガーの連作9編中「ブラームス幻想」を除く他の8編はクリンガー版画総カタログ補充篇の編集者であるライプツィヒのカルル・オットー・バイヤーの旧蔵になるもので、その保存状態は極めて満足すべきである。西洋の具象版画の帰結とも言うべきクリンガー版画がわが『白樺』誌上にしばしば紹介され、現代美術の最高峰として評価されたことは日本の西洋美術受容史上銘記さるべき事実であった。

デューラーの銅版画《サテュロスの家族》は画家が1505年イタリア再訪に先立って制作したもので、主題や構図にヴェネツィアの版画家ヤーコポ・デ・バルバリの影響を見出すことができる。なおこれはクリンガーの「ブラームス幻想」とともに当館協力会の寄贈になるもので深く謝意を表したい。

館長 前川誠郎

I. 絵画

エドゥアール・マネ

《花の中の子供》

本作品は1876年に描かれ、マネの制作活動の中期に属するものである。この年の夏、マネは、印象派の画家たちの庇護者であった実業家エルネスト・オシュデとその妻アリス（後年モネの後添いとなる）の招きによりバリの東、セヌ＝エ＝オワーズ県にある小村モンジュロンを訪れた（ジャモとウィルデンスタインはこのモンジュロン滞在を前年の1875年の夏のこととし、本作品の制作年も1875年としているが、これはおそらく誤りであろう）。2週間程の滞在中に、マネは《オシュデとその娘の肖像》、《画家カロリュス＝デュランの肖像》など、数点の絵を描いたが、それらの中ではオシュデの別荘内の戸口上部を飾るために注文された本作品が最も完成度が高いとされている。しかしながら未完のまま、また別荘にも飾られずにバ리에運ばれ、マネの死（1883）に至るまで彼のアトリエに置かれていたことが知られている。

画中、オシュデ家の庭園の草花の中に埋れて描かれているのは、オシュデの6人の子供たちのうちの1人、長男ジャックである。その傍には、マネの作品に時折登場する装飾鉢が置かれている。この頃のマネは黒の多用と、平塗りの手法を基調にした1860年代の作風を捨て、印象派、ことにモネの影響の下に、明るい色彩と生動感の溢れる筆触の効果により、戸外の光の下での「現代生活」という主題を追求していたが、この作品には、技法、主題の上で、そのようなマネ中期の作品の特徴の一典型をみることができよう。またきわめて装飾的なコンポジションには、日本美術、とりわけ琳派の影響も指摘されている。更につけ加えるならば、この作品にはマネ最晩年の特徴、すなわち、1879年以降の諸作品にみられる、身近な対象を即物的に描き出す手法（オブジェクト・イメージ）の萌芽が認められる。それはことに、大きくクローズ・アップされたジャックの姿や装飾鉢の扱いに明らかである。（高橋明也）

II. 彫刻

ジャン＝バティスト・カルボー

《ナボリの漁師の少年》

1854年9月、カルボーは《アステュアクナスのために神に祈願するヘクトール》によってローマ賞を獲得し、1856年1月、ローマに留学した。《ナボリの漁師の少年》は、1857年、ローマ滞在2年目に制作された。カルボーがこの作品の構想を得たのは、1856年のナポリ旅行においてであると一般に言われているが、ミッデルドルフは、カ

ルポーが初めてナポリに行ったのは1858年であるとして、これを否定している。カルポーは、1858年3月27日付の友人ドラゴン宛の手紙で自作と「比較してみる」ためにリュード(1789—1855)の《亀と遊ぶ少年》(1831年、サロン出品)の頭部のコピーを送ってくれるよう依頼している。カルポーが本作品を制作するにあたって、師リュードの作品を念頭においていたことは、この手紙から明らかである。しかし、また、1858年9月18日付の友人フカールに宛てた手紙では、「私の作品の主題は、自然から取材したものです。これは、ほほえみながら貝の響きに耳を澄ませている11歳の漁師の少年です」と述べている。従って、カルポーは、リュードの作品に啓発された主題を自然観察に基いて、新たに彼自身の独創的な作品に作り変えようとしたと推定することができる。またコントラポストの原理に従って構成されたうづくまる少年の姿勢には、《うづくまるアフロディテ》のようなヘレニスティック彫刻の影響も認められる。このカルポーの少年像は、師リュードから承け継いだ自然主義的な精神と、イタリアの自然と芸術が彼にもたらした潑刺たる生命感と古典的な造形感覚とが見事に結合した成果と言えよう。

1858年、ローマ留学の成果を示す作品として本作品の石膏原型がバりに送られ、エコール・デ・ボザールで他の留学生作品とともに展示された。この石膏は、1900年以来、ルーヴル美術館に所蔵されている。最初のブロンズは、ヴィクトル・ティエポーによって鑄造され、1859年にサロンに出品された。この時、彫刻部門の二等賞が授与されている。そしてこの第一鑄造は、ジェームズ・ド・ロートシルト男爵によって4,000フランで買上げられた。

第二のブロンズもティエポーによって鑄造され、1861年、メッツの展覧会に出品された。この展覧会で、カルポーは栄誉賞を受賞している。展覧会の後、このブロンズはアニッシュ市長アドルフ・バトゥーに1,500フランで売られている。このバトゥーに売られたブロンズが、本作品である。原型が制作された直後の1858年から1861年にかけて鑄造されたブロンズは、ティエポーによる二点しか知られていない。

最初の大理石像は1861年に完成し、1863年のサロンに出品された。この彫像は皇妃ユジェニーに買上げられ、1867年のパリ万国博覧会にも出品された。現在、ワシントンのナショナル・ギャラリー(グレス・コレクション)に所蔵されている。以上の作品は、いずれも最初の原型に忠実に従って制作されている。しかし、1873年カルポーはこの彫刻に手を加え、少年の左腿に漁網をかけて股間を覆うようにした。数多く存在しているブロンズ像は、殆どこの1873年以後のヴァージョンである。また縮小ヴァージョンも数多く知られている。

最後に、本作品の保存状態について触れておきたい。ブロンズは全体が黄褐色の美

しいパティナで覆われ、かなり厚い緑青の錆が部分的に認められるが、保存状態は良好である。左腿の外側、左手の小指、右肩にやや深い傷、および右脇腹に数箇所古い擦傷がある。両腕はいずれも上膊部で接合され、ピンで固定されている。左腕はしっかりと接合されているが、右腕の接合部には僅かにゆるみが生じている。貝は左手の拇指、人差し指、中指で支えられていて、人差し指にはピンが打たれ、拇指の小孔に柄が差し込まれているが、僅かに動く。台座の裏には、右膝と右爪先に各二箇所、左爪先に三箇所、ボルト・ナットが使われていて、本体と台座はしっかりと固定されている。(長谷川三郎)

III. 版画

a. マックス・クリンガー版画連作

ライプツィヒを中心に活動した象徴主義の芸術家クリンガーの評価は近年とみに高まっている。クリンガーは絵画、版画、更に彫刻をも手懸けたが、作品数の少い彫刻や、元来それほど多くないうえ重要作品の大部分が現在東独に所蔵される油彩画に較べ、14の連作をはじめとして約450点制作された版画は、彼の活動の中心的位置を占めるものとして広く知られている。それらの版画は、主題的にも、様式的にも、技法的にも大胆な試みを示しており、その後の多くの版画家たちに影響を及ぼした。

今回の新収作品は、クリンガーの14の連作のうち主要なもの9連作、173葉に及ぶもので、クリンガーの版画制作活動の全体像を示してくれる。以下、簡単に各連作を解説しておく。

(1) 「オヴィディウス『変身譚』の犠牲者の救済」

オヴィディウスの『変身譚』から、「ビュラモスとティスベ」、「ナルキッソスとエコー」、「アポロンとダフネ」の三つの話を取り上げ、その筋に変更を加えて絵画化したもの。クリンガーによる話の変更の結果、オヴィディウスの物語中の犠牲者たちは、本来の悲劇的運命から救われることになる。

3つの物語を表わす9葉に、献辞の代りとしての冒頭の1葉、ペンを手にするオヴィディウスとエッチング針を持つクリンガー自身の対決を表わした最後の1葉、そして、3つの物語の間に挿入される「間奏」と題された2葉、計13葉が初版および第2版の構成である。第3版では冒頭に1葉が追加され、更に、「ビュラモスとティスベ、I」の放棄された版による刷りが1葉加わって、全15葉となっている。

様式的には、線的要素の強いもの、豊かな陰影が施されたもの、装飾的縁取りのあるもの、ないものなど、種々のものが混っていて、シリーズとしての統一感に欠ける。

新古典主義的要素の強い物語部分に較べ、2葉の「間奏」は様式的にも技法的にも最も注目される部分となっている。

初版の題辞に明らかなように、本連作は、音楽家ローベルト・シューマンの思い出に捧げられている。

(2) 「イヴと未来」

旧約聖書に記されたイヴにまつわる物語から「イヴの誕生」、「蛇の誘惑に耳を傾けるイヴ」、「楽園から追放されるアダムとイヴ」という三つの場面を取り上げ、それに、イヴの罪によって人類にもたらされる悲劇的未来（死の恐怖）を表わす3葉を加えたもの。罪深く同時に魅惑的な女性という存在、そして死の恐怖という、以後クリンガーの版画連作の二つの中心となるテーマを、最初にはっきりとした形で提示したのがこの連作である。

(3) 「手袋」

スケート場で婦人が落した片方の手袋を拾う、という出来事を端緒として展開される幻想を、10葉の自由な連作としたもの。第2、3、4、7葉に登場する男（手袋を拾った男）はクリンガー自身の姿である。クリンガーの連作版画の中で最も良く知られたもののひとつであるこの連作において、彼の幻想的作風は最初の頂点を見せている。とりわけ第5葉以下は、横が縦の2倍以上という極端に横長な画面の中に、それぞれ手袋を中心とした非現実的な場面が展開されており、20世紀に入ってからのシュルレアリスムにも影響を及ぼした。

(4) 「ある生涯」

一人の女性の墮落から死に至る生涯を15葉（うち2葉は序）の連作として表わしたもので、クリンガーの連作版画の中では、次の《ある愛》と共に、最も物語性が強い。同様の主題を扱った連作は、18世紀以来、一種の教訓画として、しばしば制作されてきた。ホガースの「ある娼婦の生涯」（6点連作、油彩画、1731年頃および版画、1732年）がその代表例であるが、ドイツにおいても、ホドヴィエッキによる「あるふしだらな女の生涯」（12点連作版画、1780年）などが制作され、広く知られていた。クリンガーは、この使い古された主題を再び取り上げ、ブルジョワジー社会の中で一人の女性が墮落してゆく姿を批判的に描きつつ、とりわけ、その終局の悲惨な死の様相を、宗教の問題を絡めながら、最後の5葉にわたって描写している。

なお国立西洋美術館は、既に、第12葉「沈没」の放棄された版による刷り（Singer 144）を、昭和52年度購入作品（G・1977-6）として所蔵している。

(5) 「ある愛」

ある上流婦人の悲劇的な恋愛を、男との出逢いから出産の床での死に至るまでの8

つの情景で描き出したもの。中間に「間奏」1葉、冒頭にベックリーンへの献辞を表わした1葉を加えて、全10葉からなる。女性の罪と死を主題とした物語性の強い連作で、様式的にはさほど大胆な試みは見せていないが、明暗のダイナミックな対比が、全体に流れる悲劇性を高めている。

(6) 「死について、I」

クリンガーの版画に繰り返し表わされる「死」という主題を正面から取り上げた本連作は、彼の名をとりわけ広く知らしめたものである。夜の風景の中で死について思い巡らす男（作者自身か）を描いた冒頭の一葉に続いて、人々を突然襲う死を8つのさまざまな異なる状況の中に描き出し、最後の一葉に絶対的支配者としての死神の姿を表わしている。第3葉以下はそれぞれ異なる縁取りが施されており、そのことによって、各場面に表わされた死の様相はモニュメンタリティーが強められている。

(7) 「ブラームス幻想」

ブラームスの音楽を発想源とした自由な幻想を描き出したもの。大判のエッチング9葉（片面刷）、32点のエッチング、リトグラフをブラームスの作品の楽譜やヘルダーリンの詩句と組合せた15葉（うち13葉は両面刷）、計24葉からなる。既にさまざまな作品において名声を確立していたクリンガーが、美術と音楽と詩の融合を夢見て、自由な想像力をはばたかせたもので、技法や構図も円熟したものを見せている。

(8) 「死について、II」

好評であった「死について」（本稿6）の続篇として発表されたもの。前作が、死の諸状況をかなり即物的な視点で捉えていたのに対し、本連作は、死に対する芸術家のより積極的なかわり方をうかがわせる。また、前作が死を個々人のものとして扱っていたのに較べて、本連作に表わされた死の概念は、社会的、全人類的なものへと拡張されており、それに加えて、死に対立するものとしての生、再生への期待が表明されているのも本連作の特徴である。

本連作中のあるものは1879年にさかのぼり、そのことは、本連作に関するクリンガーの慎重な構想を物語っているが、クリンガーの版画カタログを編んだジンガーは、本連作を、外面的にも内面的にもクリンガーの最も豊かな創作であるとしている。

なお、15部ないし25部の初版が普通である他の連作とは異なり、本連作は、最初から100部刷られている。クリンガーの名声の頂点を示す連作でもある。

(9) 「天幕」

クリンガー最後の連作。一人の美女をめぐる異国風の冒険物語を全46葉にわたって展開したもので、全体にエロティックな雰囲気が漂っている。物語の筋は、リヒアルト・デーメルが1915年に発表した詩に多くを負っているとされる。今回購入したも

のは、6部発行された豪華版のうちのひとつで、通常の46葉の他に、ステートの異なるものなど25葉を含んでいる。
(有川治男)

b. アルブレヒト・デューラー

《サテュロスの家族》

これは1505年の年記をもつ3点のエングレーヴィング中の一つである（他は《大きな馬》と《小さな馬》）。この年の夏からデューラーは2度目のヴェネツィア旅行に出掛け、1507年初頭までの同市滞在中に制作された版画作品はないので、本作品を含めた上記3点はいずれも1505年の前半に作られたものと思われる。しかしデューラーは本作品の主題やモチーフを、一方ではヤーコボ・デ・バルバリのエングレーヴィング《ヴァイオリンを弾くサテュロスとその家族》(Hind 19)、《木に凭れる聖母子》(同2)や《マルスとヴィーナス》(同13)などから得たことに間違いなく、また特に樹幹に認められる長い陰影線はバルバリの作品を意識的に模倣したものと考えられる。

デューラーはまた、1504-05年頃ビルクハイマーら学識ある友人たちとともにケンタウロスやサテュロスなど古代神話の図像に関心を示したことが、習作素描(W. 344, 345)から判明している。本作品は前年の大作エングレーヴィング《アダムとイヴ》のあとの小閑に、近く再度のイタリア訪問を控えて、数年前のバルバリとの出会いのことなどを想起しつつビュランを取ってものした微笑ましい小品であるとともに、イタリアの銅版画への一つのクー・デッセであった。果たせるかな、本作品はたちまちジョルジョーネの注目を買い、彼はこれを翻案して名作《テンベスタ》(ヴェネツィア、アカデミア美術館)の構図や、殊には「ジブシー女」と呼ばれる裸女のモチーフに応用したのであった。

本館新収作品は、そのステート(Meder 65 a)および保存状態ともにきわめて満足すべきものである。
(前川誠郎)

新収作品目録

Catalogue of the New Acquisitions 1982

この目録は、「国立西洋美術館年報 No. 16」に収載分以後、昭和57年4月から昭和58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、Sは彫刻、Gは版画を示す。寸法の表示は縦×横×奥行の順である。

This supplement follows the Museum's Annual Bulletin No. 16, 1982. It contains all the works purchased or donated between April, 1982 and March, 1983. The number tailed to each item indicates the Museum's inventory number: P is for painting, S for sculpture and G for print.

マネ, エドゥアール
パリ 1832 — 同 1883

MANET, Edouard
Paris 1832 — id. 1883

花の中の子供
油彩 カンヴァス 60×97 cm 画面右下に署名
P・1982-1

BOY IN FLOWERS
Oil on canvas 60×97 cm Signed: *Manet*

PROVENANCE: Vente Manet, 4-5 February 1884, No. 66; Dr. Robin, Paris; Leclanché, Paris; Durand-Ruel, Paris (c. 1902); The Lefevre Gallery, London.

EXHIBITION: *Œuvres Nouvelles d'Edouard Manet*, La Vie Moderne, Paris, 1880, No. 9; *Exposition posthume, Manet*, Ecole des Beaux-Arts, Paris, 1884, No. 83; *Edouard Manet*, Gelerie Matthiesen, Berlin, 1928, No. 36; *Œuvres de Manet, au Profit des Amis du Luxembourg*, April-May 1928, No. 16; *Les Origines de l'Art Contemporain*, Hôtel de Ville, Rennes, 1951, No. 19; *Manet*, Musée Cantini, Marseille 1961, No. 18; *La Douce France*, Nationalmuseum, Stockholm, 1964, No. 28; *Der Japonismus in der Malerei und Graphik des 19. Jahrhunderts etc.*, Haus am Waldsee, Berlin, 1965, No. 12. repr.; *Französische Impressionisten, Hommage à Durand-Ruel*, Kunstverein, Hamburg, 1970, No. 19; *Cent Ans d'Impressionnisme, 1874-1974, Hommage à Paul Durand-Ruel*, Galerie Durand-Ruel, Paris, 1974, No. 26; *Le Centenaire de l'Impressionnisme*, Tokyo, July-November 1974, No. 30.

BIBLIOGRAPHY: Théodore Duret, *Histoire d'Edouard Manet et de son Œuvre avec un Catalogue des Peintures et des Pastels*, Paris 1902, No. 206; Etienne Moreau-Nélaton, *Manet raconté par lui-même*, Paris, 1926, vol. II, pp. 31-32, fig. 202, manuscript catalogue No. 1955; Paul Jamot and Georges Wildenstein, *Manet*, Paris 1932, No. 253, fig. 331; Adolphe Tabarant, *Manet et ses Œuvres*, Paris 1947, p. 292, No. 257; Denis Rouart, *Manet*, Paris 1960, p. 64; Merete Bodelsen, *Early Impressionist Sales, 1874-1894*, *The Burlington Magazine*, June 1968, p. 342, No. 66; D. Rouart and S. Orienti, *Tout l'Œuvre peint d'Edouard Manet*, Paris 1970, No. 219A; Germain Bazin, *Edouard Manet*, Milan 1972, p. 80, repr.; Denis Rouart and Daniel Wildenstein, *Edouard Manet, Catalogue Raisonné*. Tome. I: *Peintures*, Lausanne and Paris 1975, No. 247, repr.

P・1982-1



P-1982 1 Manet

カルポー, ジャン=バティスト
ヴァランシエンヌ 1827 — クールボワ 1875

CARPEAUX, Jean-Baptiste
Valenciennes 1827 — Courbebois 1875

ナボリの漁師の少年 1857年
ブロンズ 90×46×53 cm 台座右後方に刻銘年記, 台座左後方に鑄造者銘
S・1982-1

THE NEAPOLITAN FISHERBOY 1857
Bronze 90×46×53 cm
Signed and dated: *J.B. CARPEAUX. 1857. ROME.*
Foundry mark: *F du par Vor THIEBAUT.*

PROVENANCE: Adolphe Patoux, maire d'Aniche, 1861; Léonie Adolphe Patoux; Maxime Adolphe Emile d'Hennin; Renée Maria Rémiète d'Hennin; Auction Hôtel Drouot, Paris, 16 December 1980; Bruton Gallery, Bruton, Somerset.

EXHIBITION: *La Grande Exposition de Metz*, 1861 (Médaille d'honneur); *Carrier-Belleuse and His Circle—Origins and Influence*, 1981-82, Bruton Gallery, E 19.

BIBLIOGRAPHY: Mouvement des Arts et de la Curiosité, *Gazette des Beaux-Arts*, XI, 1861, p. 383; *Nineteenth Century French Sculpture—Monuments for the Middle Class*, J.B. Speed Art Museum, Louisville, 1971, p. 64; *The Romantics to Rodin*, Los Angeles County Museum of Art, 1980, p. 145; *French Sculpture 1780-1940*, Bruton Gallery, 1981, E 19.

S・1982-1

クリンガー, マックス
ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max
Leipzig 1857 — Großjena 1920

オヴィディウス『変身譚』の犠牲者の救済 1879年(第3版, 1882年)
13点連作および2点の追加葉, 表題葉1, 映入 第3版25部のうち No. 6
エッチング, アクアティント 紙寸法: 約41×56.5 cm
G・1982-1~15

RESCUES OF OVIDIAN VICTIMS 1879 (3rd edition, 1882)
(Rettungen Ovidischer Opfer)

Series of 13 plates and 2 additional plates plus title sheet in original portfolio. Printed by Friedrich Felsing, Munich and published by Kunsthandlung von Ulrich Putze, Munich. No. 6 of the 3rd edition (25 copies). Red stamp on each sheet l.m.: III MK 6



P S.1982-1 Carpeaux

Etching and aquatint ca. 41 × 56.5 cm (sheet size)
(Klinger Op. II; Singer 25~39)
PROVENANCE: Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.
G • 1982-1~15

1. 献辞 (祈念)

エッチング, アクアティント 41.8 × 26 cm (版), 38.5 × 23.8 cm (画面) 上辺左右に
作品番号, 下辺左に作者名

PAINTERLY DEDICATION (INVOCATION)

Etching and aquatint 41.8 × 26 cm (plate), 38.5 × 23.5 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.l.: *Op. II.*; u.r.: *Ib.*; l.l.: *MAX KLINGER.*
(Singer 25 V)
G • 1982-1

2. ピュラモスとティスベ, I

エッチング 20.7 × 30 cm (版), 12.2 × 24.4 cm (画面) 上辺左右に作品番号, 下辺左
に作者名

PYRAMUS AND THISBE, I

Etching 20.7 × 30 cm (plate), 12.2 × 24.4 cm (image) Inscr. in plate, margin u.l.: *Op.*
II.; u.r.: *Iib.*; l.l.: *MAX KLINGER.*
(Singer 26 V)
G • 1982-2

3. ピュラモスとティスベ, II

エッチング, アクアティント 20.9 × 29.7 cm (版), 11.8 × 21.2 cm (画面) 上辺左右
に作品番号, 下辺左に作者名

PYRAMUS AND THISBE, II

Etching and aquatint 20.9 × 29.7 cm (plate), 11.8 × 21.2 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.l.: *Op. II.*; u. r.: *III.*; l.l.: *MAX KLINGER.*
(Singer 27 IV)
G • 1982-3

4. ピュラモスとティスベ, III

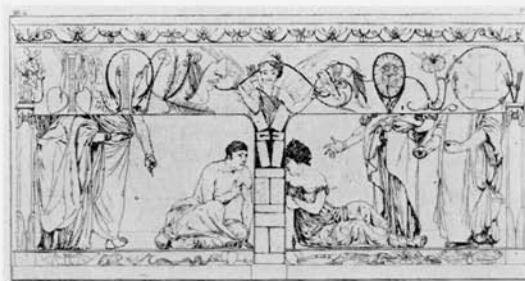
エッチング, アクアティント 29.7 × 41.8 cm (版), 24.8 × 37.2 cm (画面) 上辺左右
に作品番号, 下辺左に作者名

PYRAMUS AND THISBE, III

Etching and aquatint 29.7 × 41.8 cm (plate), 24.8 × 37.2 cm (image) Inscr. in plate,
margin u. l.: *Op. II.*; u. r.: *IV.*; l. l.: *MAX KLINGER.*
(Singer 28 V)
G • 1982-4



G•1982-1



G•1982-2



G•1982-3



G•1982-4



G•1982-5

5. ビュラムスとティスベ, IV
エッチング, アクアティント 20.6×29.8 cm (版), 7.9×22.3 cm (画面) 上辺左右に
作品番号, 下辺左に作者名

PYRAMUS AND THISBE, IV

Etching and aquatint 20.6×29.8 cm (plate), 7.9×22.3 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.l.: *Op. II.*; u.r.: *V.*; l.l.: *MAX KLINGER.*
(Singer 29 IV)
G・1982-5

6. 第一間奏

エッチング, アクアティント 31.9×21.8 cm (版), 28×19 cm (画面) 上辺左右に作
品番号, 下辺左に作者名

FIRST INTERMEZZO

Etching and aquatint 31.9×21.8 cm (plate), 28×19 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.l.: *Op. II.*; u.r.: *VI.*; l.l.: *MAX KLINGER.*
(Singer 30 IV)
G・1982-6

7. ナルキッソスとエコー, I

エッチング, アクアティント 29.8×41.6 cm (版), 27.1×40 cm (画面) 上辺左右に
作品番号, 下辺左に作者名

NARCISSUS AND ECHO, I

Etching and aquatint 29.8×41.6 cm (plate), 27.1×40 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.l.: *Op. II.*; u.r.: *VII.*; l.l.: *MAX KLINGER.*
(Singer 31 IV)
G・1982-7

8. ナルキッソスとエコー, II

エッチング, アクアティント 29.9×20.9 cm (版), 27.5×18.3 cm (画面) 上辺左右
に作品番号, 下辺左に作者名

NARCISSUS AND ECHO, II

Etching and aquatint 29.9×20.9 cm (plate), 27.5×18.3 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.l.: *Op. II.*; u.r.: *VIII.*; l.l.: *MAX KLINGER.*
(Singer 32 IV)
G・1982-8

9. 第二間奏

エッチング, アクアティント 25.1×37 cm (版), 21.3×34.5 cm (画面) 上辺左右に
作品番号, 下辺左に作者名

SECOND INTERMEZZO

Etching and aquatint 25.1×37 cm (plate), 21.3×34.5 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.l.: *Op. II.*; u.r.: *IX.*; l.l.: *MAX KLINGER.*



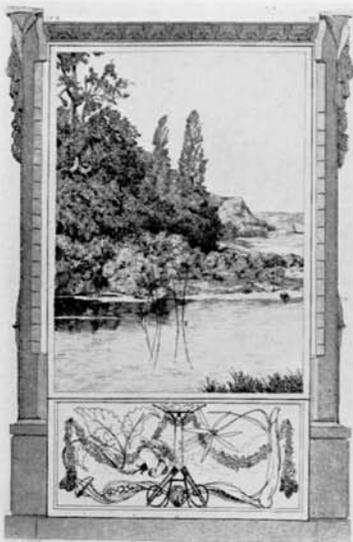
G•1982-6



G•1982-7



G•1982-9



G•1982-8



G•1982-10

(Singer 33 IV)

G・1982-9

10. アポロンとダフネ, I
エッチング, アクアティント 11.8×20.6 cm (版), 10.2×18.3 cm (画面) 上辺左右に作品番号, 下辺左に作者名

APOLLO AND DAPHNE, I

Etching and aquatint 11.8×20.6 cm (plate), 10.2×18.3 cm (image) Inscr. in plate, margin u. l.: *Op. II.*; u. r.: *X.*; l. l.: *MAX KLINGER.*

(Singer 34 IV)

G・1982-10

11. アポロンとダフネ, II
エッチング, アクアティント 18×20.6 cm (版), 15.2×18.6 cm (画面) 上辺左右に作品番号, 下辺左に作者名

APOLLO AND DAPHNE, II

Etching and aquatint 18×20.6 cm (plate), 15.2×18.6 cm (image) Inscr. in plate, margin u. l.: *Op. II.*; u. r.: *XI.*; l. l.: *MAX KLINGER.*

(Singer 35 IV)

G・1982-11

12. アポロンとダフネ, III
エッチング, アクアティント 14.5×29.8 cm (版), 11.8×26.9 cm (画面) 上辺左右に作品番号, 下辺左に作者名

APOLLO AND DAPHNE, III

Etching and aquatint 14.5×29.8 cm (plate), 11.8×26.9 cm (image) Inscr. in plate, margin u. l.: *Op. II.*; u. r.: *XII.*; l. l.: *MAX KLINGER.*

(Singer 36 V)

G・1982-12

13. 諷刺 (終結)
エッチング, アクアティント 12.4×20.9 cm (版), 12.4×20.9 cm (画面)

SATYR (END)

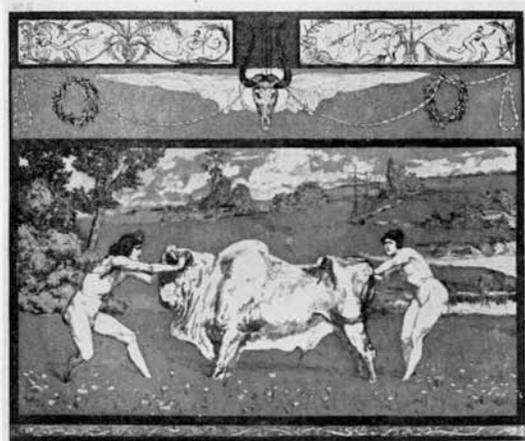
Etching and aquatint 12.4×20.9 cm (plate), 12.4×20.9 cm (image)

(Singer 37 IV)

G・1982-13

14. 表紙
エッチング, アクアティント 26.9×39.8 cm (版), 23.5×37.8 cm (画面) 上辺左右に作品番号, 下辺左に作者名
(第2版以降の追加)

TITLE SHEET



G•1982-11



G•1982-12



G•1982-13

Etching and aquatint 26.9×39.8 cm (plate), 23.5×37.8 cm (image) Inscr. in plate margin u. l.: *Op. II.*; u. r.: *Ia.*; l. l.: *MAX KLINGER.*
(additional sheet after the 1st edition; Singer 38 III)
G・1982-14

15. ビュラムスとティスベ, I

エッチング 21×29.9 cm (版), 16.5×25.8 cm (画面) 上辺左右に作品番号, 下辺左に作者名
(放棄された版)

PYRAMUS AND THIIISBE, I

Etching 21×29.9 cm (plate), 16.5×25.8 cm (image) Inscr. in plate, margin u. l.: *Op. II.*; u. r.: *Ila.*; l. l.: *MAX KLINGER.*
(abandoned plate for sheet 2; Singer 39 III)
G・1982-15

クリンガー, マックス

ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max

Leipzig 1857 — Großjena 1920

イヴと未来 1880年 (第2版, 1882年)

6点連作, 表題葉1, 挿入 第2版25部のうち No. 8

エッチング, アクアティント 紙寸法: 約55.5×40 cm

G・1982-16~21

EVE AND THE FUTURE 1880 (2nd edition, 1882)

(Eva und die Zukunft)

Series of 6 plates plus title sheet in original portfolio. Printed by Friedrich Felsing, Munich. No. 8 of the 2nd edition (25 copies). Red stamp on each sheet l. m.: II MK 8

Etching and aquatint ca. 55.5×40 cm (sheet size)

(Klinger Op. III; Singer 43~48)

PROVENANCE: Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.

G・1982-16~21

1. イヴ

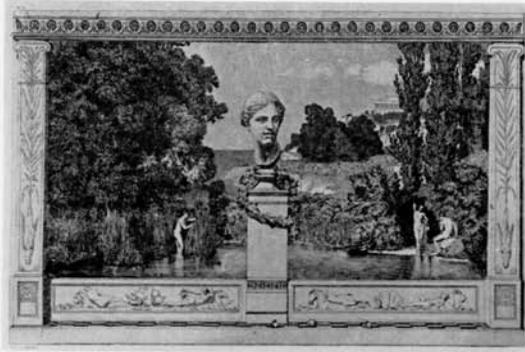
エッチング, アクアティント 22.4×26.2 cm (版), 17×22.8 cm (画面) 上辺右に番号

EVE

Etching and aquatint 22.4×26.2 cm (plate), 17×22.8 cm (image) Inscr. in plate, margin u. r.: *I*

(Singer 43 IV)

G・1982-16



G•1982-14



G•1982-15



G•1982-16

2. 第一の未来

エッチング、アクアティント 39.9×26.9 cm (版), 36×23.5 cm (画面) 右下に署名

FIRST FUTURE

Etching and aquatint 39.9×26.9 cm (plate), 36×23.5 cm (image) Inscr. in image

l.r.: *M Klinger*

(Singer 44 III)

G · 1982-17

3. 蛇

エッチング、アクアティント 29.6×15.9 cm (版), 24.8×12.1 cm (画面) 上辺右に
番号

THE SERPENT

Etching and aquatint 29.6×15.9 cm (plate), 24.8×12.1 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.r.: *III*.

(Singer 45 V)

G · 1982-18

4. 第二の未来

エッチング、アクアティント 29.8×26.9 cm (版), 26.4×22.9 cm (画面) 上辺右に
番号

SECOND FUTURE

Etching and aquatint 29.8×26.9 cm (plate), 26.4×22.9 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.r.: *IV*.

(Singer 46 IV)

G · 1982-19

5. アダム

エッチング、アクアティント 29.6×27.1 cm (版), 25.8×24.6 cm (画面) 上辺右に
番号

ADAM

Etching and aquatint 29.6×27.1 cm (plate), 25.8×24.6 cm (image) Inscr. in plate,
margin u.r.: *V*.

(Singer 47 III)

G · 1982-20

6. 第三の未来

エッチング 29.9×20.4 cm (版), 18.5×12.8 cm (画面) 上辺右に番号, 右上に署名

THIRD FUTURE

Etching 29.9×20.4 cm (plate), 18.5×12.8 cm (image) Inscr. in plate, margin u.r.:

VI: in image u.r.: *MK*

(Singer 48 IV)

G · 1982-21



G•1982-17



G•1982 18



G•1982 19



G•1982 20



G•1982 21

クリンガー、マックス

ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max

Leipzig 1857 — Großjena 1920

手袋 1881年(初版)

10点連作, 表題葉1, 帙入 初版25部のうち No. 6

エッチング, アクアティント 紙寸法: 約44.5×62 cm

G・1982-22~31

A GLOVE 1881 (1st edition)

(Ein Handschuh)

Series of 10 plates plus title sheet in original portfolio. Printed by Friedrich Felsing, Munich and published by the artist. No. 6 of the 1st edition (25 copies).

Etching and aquatint ca. 44.5×62 cm (sheet size)

(Klinger Op. VI; Singer 113~122)

PROVENANCE: Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.

G・1982-22~31

1. 場所

エッチング, アクアティント 25.7×34.7 cm (版), 22.8×32.7 cm (画面) 上辺右に
番号

PLACE (Ort)

Etching and aquatint 25.7×34.7 cm (plate), 22.8×32.7 cm (image) Inscr. in
plate, margin u.r.: I.

(Singer 113 I)

G・1982-23

2. 行為

エッチング 29.9×20.9 cm (版), 24.7×18.9 cm (画面) 上辺右に番号

ACTION (Handlung)

Etching 29.9×20.9 cm (plate), 24.7×18.9 cm (image) Inscr. in plate, margin u.r.: II.

(Singer 114 II)

G・1982-23

3. 願望

エッチング, アクアティント 31.7×13.7 cm (版), 28.1×10.6 cm (画面) 上辺右に
番号



G•1982-22



G•1982-23



G•1982-24



G•1982-25

YEARNINGS (Wünsche)

Etching and aquatint 31.7×13.7 cm (plate), 28.1×10.6 cm (image) Inscr. in plate,
margin u. r.: *III*.
(Singer 115 II)
G • 1982-24

4. 救助

エッチング 23.8×17.8 cm (版), 14.3×10.4 cm (画面) 上辺右に番号

RESCUE (Rettung)

Etching 23.8×17.8 cm (plate), 14.3×10.4 cm (image) Inscr. in plate, margin u. r.: *IV*.
(Singer 116 III)
G • 1982-25

5. 凱旋

エッチング 14.3×26.8 cm (版), 11×23.8 cm (画面) 上辺右に番号

TRIUMPH

Etching 14.3×26.8 cm (plate), 11×23.8 cm (image) Inscr. in plate, margin u. r.: *V*.
(Singer 117 I)
G • 1982-26

6. 敬意

エッチング 15.8×32.3 cm (版), 11.2×29.3 cm (画面) 上辺右に番号

HOMAGE (Huldigung)

Etching 15.8×32.3 cm (plate), 11.2×29.3 cm (image) Inscr. in plate, margin u. r.:
VI. (Singer 118 I)
G • 1982-27

7. 不安

エッチング 14.3×27 cm (版), 10.9×23.8 cm (画面) 上辺右に番号

ANXIETIES (Ängste)

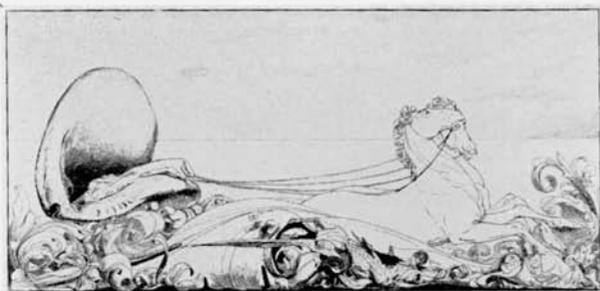
Etching 14.3×27 cm (plate), 10.9×23.8 cm (image) Inscr. in plate, margin u. r.: *VII*.
(Singer 119 I)
G • 1982-28

8. 休息

エッチング 14.3×26.7 cm (版), 11.1×23.5 cm (画面) 上辺右に番号

REPOSE (Ruhe)

Etching 14.3×26.7 cm (plate), 11.1×23.5 cm (image) Inscr. in plate, margin u. r.:
VIII. (Singer 120 I)
G • 1982-29



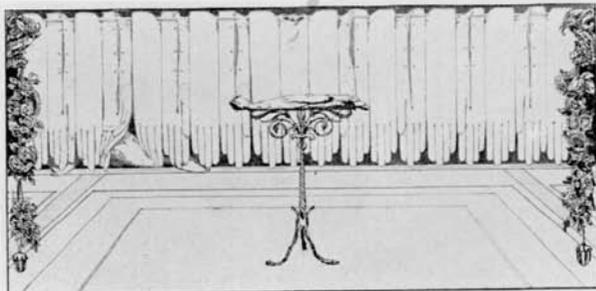
G•1982 26



G•1982 27



G•1982 28



G•1982 29

9. 誘拐

エッチング、アクアティント 12×26.9 cm (版), 8.9×21.9 cm (画面) 上辺右に番号

ABDUCTION (Entführung)

Etching and aquatint 12×26.9 cm (plate), 8.9×21.9 cm (image) Inscr. in plate, margin u.r.: IX.

(Singer 121 I)

G・1982-30

10. キュービッド

エッチング 14.2×26.6 cm (版), 10.9×23.8 cm (画面) 上辺右に番号, 右下に署名
年記

CUPID (Amor)

Etching 14.2×26.6 cm (plate), 10.9×23.8 cm (image) Inscr. in plate, margin u.r.: X.; in image l.r.: MK (monogram) *OP.VI./c. 1878, r. 1880*

(Singer 122 I)

G・1982-31

クリンガー、マックス

ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max

Leipzig 1857 — Großjena 1920

ある生涯 1884年 (第3版, 1891年)

15点連作, 表題葉2, 帙入 第3版15部のうちのひとつ

エッチング, アクアティント, エングレーヴィング, ドライポイント 紙寸法: 約59.5×44 cm

G・1982-32~46

A LIFE 1884 (3rd edition, 1891)

(Ein Leben)

Series of 15 plates plus two title sheets in original portfolio. Printed by Otto Felsing, Berlin and published by the artist. One of 15 copies of the 3rd edition.

Etching, aquatint, engraving and drypoint ca. 59.5×44 cm (sheet size)

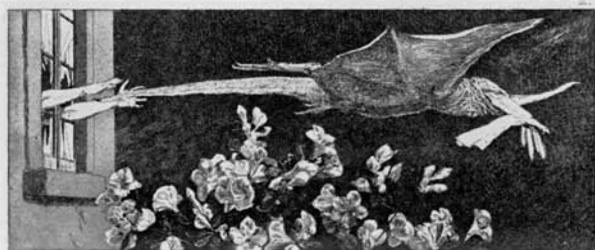
(Klinger Op. VIII; Singer 127~141)

PROVENANCE: Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.

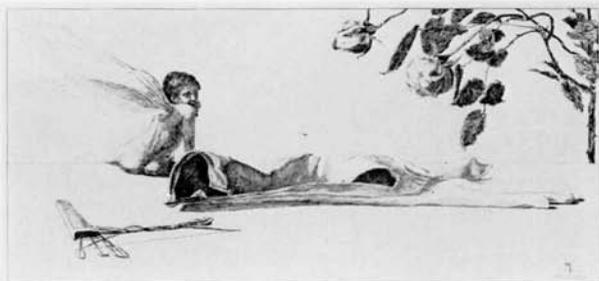
G・1982-32~46

1. 序, I

エッチング, エングレーヴィング, 二色刷 29.4×25 cm (版), 27.1×21.9 cm (画面)
画面下に銘



G•1982-30



G•1982-31



G•1982-32

PREFACE, I (Prefacio, I)

Etching and engraving in black and brown 29.4×25 cm (plate), 27.1×21.9 cm (image)

Inscr. in image 1.: *Ihr werdet mit nichten des / Todes sterben, / Sondern eure Augen / werden aufgethan! / 1. Mose / III., 4, 5.*

(Singer 127 V)

G · 1982-32

2. 序, II

エッチング, エングレーヴィング, アクアティント 17×28.5 cm (版), 14×26.1cm (画面)

PREFACE, II (Prefacio, II)

Etching, engraving and aquatint 17×28.5 cm (plate), 14×26.1 cm (image)

(Singer 128 IV)

G · 1982-33

3. 夢

エッチング 30.5×16.8 cm (版), 25.8×14.1 cm (画面)

DREAMS (Traume)

Etching 30.5×16.8 cm (plate), 25.8×14.1 cm (image)

(Singer 129 VI)

G · 1982-34

4. 誘惑

エッチング, アクアティント 41.7×21.7 cm (版), 38.5×17.9 cm (画面)

SEDUCTION (Verführung)

Etching and aquatint 41.7×21.7 cm (plate), 38.5×17.9 cm (image)

(Singer 130 VI)

G · 1982-35

5. 捨てられて

エッチング, アクアティント, 二色刷 31.5×45.5 cm (版), 27×42.6 cm (画面)

ABANDONED (Verlassen)

Etching and aquatint in black and brown 31.5×45.5 cm (plate), 27×42.6 cm (image)

(Singer 131 V)

G · 1982-36

6. 申し出

エッチング 18.9×29.4 cm (版), 15.9×27.1 cm (画面)

OFFER (Anerbieten)

Etching 18.9×29.4 cm (plate), 15.9×27.1 cm (image)

(Singer 132 IV)

G · 1982-37



G•1982-33



G•1982-36



G•1982-37



G•1982-34



G•1982-35

7. ライヴァル
エッチング、アクアティント 26.5×16.4 cm (版), 21.8×14.5 cm (画面)
RIVALS (Rivaaien)
Etching and aquatint 26.5×16.4 cm (plate), 21.8×14.5 cm (image)
(Singer 133 VII)
G・1982-38
8. 皆のために
エッチング 29.2×20.1 cm (版), 21.8×17 cm (画面)
FOR ALL (Für Alle)
Etching 29.2×20.1 cm (plate), 21.8×17 cm (image)
(Singer 134 V)
G・1982-39
9. 街に立って
エッチング、アクアティント 29.8×17.8 cm (版), 27×15.5 cm (画面)
ON THE STREET (Auf der Strasse)
Etching and aquatint 29.8×17.8 cm (plate), 27×15.5 cm (image)
(Singer 135 V)
G・1982-40
10. 下水溝へ
エッチング、アクアティント 20.8×19 cm (版), 19×16.8 cm (画面)
INTO THE GUTTER! (In die Gosse!)
Etching and aquatint 20.8×19 cm (plate), 19×16.8 cm (image)
(Singer 136 V)
G・1982-41
11. 捕えられて
エッチング、アクアティント 39.8×20.5 cm (版), 27.4×18.6 cm (画面)
CAUGHT (Gefesselt)
Etching and aquatint 39.8×20.5 cm (plate), 27.4×18.6cm (image)
(Singer 137 IV)
G・1982-42
12. 沈没
エッチング、ドライポイント 27.5×22.7 cm (版), 24.3×19.8 cm (画面)
SINKING (Untergang)
Etching and drypoint 27.5×22.7 cm (plate), 24.3×19.8 cm (image)
(Singer 138 V)
G・1982-43



G•1982-38



G•1982-39



G•1982-40



G•1982-41



G•1982-42



G•1982-43

13. キリストと罪深き女たち
エッチング、エングレーヴィング 29.6×41.6 cm (版), 25.3×39.2 cm (画面)
CHRIST AND SINFUL WOMEN (Christus und die Sünderinnen)
Etching and engraving 29.6×41.6 cm (plate), 25.3×39.2cm (image)
(Singer 139 VI)
G・1982-44
14. 苦惱
エッチング、アクアティント 39.8×20.6 cm (版), 27.6×16.2 cm (画面)
SUFFER! (Leide!)
Etching and aquatint 39.8×20.6 cm (plate), 27.6×16.2 cm (image)
(Singer 140 V)
G・1982-45
15. 無へ帰る
エッチング、アクアティント 29.8×24.8 cm (版), 26.3×20.6 cm (画面)
BACK INTO NOTHINGNESS (Ins Nichts zurück)
Etching and aquatint 29.8×24.8 cm (plate), 26.3×20.6 cm (image)
(Singer 141 V)
G・1982-46
-

クリンガー、マックス

ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max

Leipzig 1857 — Großjena 1920

ある愛 1887年 (1903年頃の試し刷)

10点連作 第2版 (1903年) の前の試し刷

エッチング、アクアティント、エングレーヴィング 紙寸法: 約79.5×54 cm

G・1982-47~56

A LOVE 1887 (proof print around 1903)

(Eine Liebe)

Series of 10 plates. Printed by Wilhelm and Otto Felsing, Berlin. Proof print before the 2nd edition, 1903.

Etching, aquatint and engraving ca. 79.5×54 cm (sheet size)

(Klinger Op. X; Singer 157~166)

PROVENANCE: Dietel (?); Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.

G・1982-47~56



G·1982-44



G·1982-45



G·1982-46

1. 献辞

エッチング, エングレーヴィング 45.4×35.5 cm (版), 42.3×32.6 cm (画面) 下辺
左に印刷者の署名

DEDICATION

Etching and engraving 45.4×35.5 cm (plate), 42.3×32.6 cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l. : *W Felsing Berlin g...*
(Singer 157 III)
G・1982-47

2. 出逢い

エッチング, エングレーヴィング, アクアティント 44.8×26.8 cm (版), 40.8×23.9 cm
(画面) 下辺左に印刷者の署名

FIRST ENCOUNTER

Etching, engraving and aquatint 44.8×26.8 cm (plate), 40.8×23.9 cm (image) Inscr.
pencil, margin l.l. : *O Felsing Berlin g...*
in (Singer 158 IV)
G・1982-48

3. 門の前で

エッチング, エングレーヴィング 45.5×31.5 cm (版), 40.8×27 cm (画面) 下辺左
に印刷者の署名

AT THE GATE

Etching and engraving 45.5×31.5 cm (plate), 40.8×27 cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l. : *O Felsing Berlin g...*
(Singer 159 III/IV)
G・1982-49

4. 公園で

エッチング, エングレーヴィング 45.5×27.8 cm (版), 41.2×24.9 cm (画面) 下辺
左に印刷者の署名

IN THE PARK

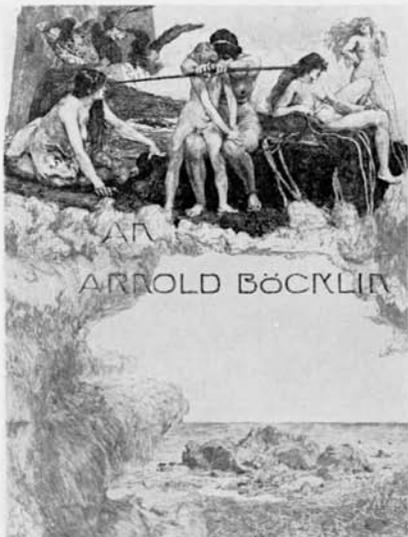
Etching and engraving 45.5×27.8 cm (plate), 41.2×24.9 cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l. : *O Felsing Berlin g...*
(Singer 160 III)
G・1982-50

5. 幸せ

エッチング, エングレーヴィング, アクアティント 45.5×31.6 cm (版), 41.1×28 cm
(画面) 左下に署名, 下辺左に印刷者の署名

HAPPINESS

Etching, engraving and aquatint 45.5×31.6 cm (plate), 41.1×28 cm (image) Inscr.
in image l.l. : *M Klinger* ; in pencil, margin l.l. : *O Felsing Berlin g...*



G•1982-47



G•1982-48



G•1982-49



G•1982-50

(Singer 161 V)

G・1982-51

6. 間奏

エッチング、エングレーヴィング 25×45.8 cm (版), 19×41.7 cm (画面) 下辺および中央に銘, 下辺左に印刷者の署名

INTERMEZZO

Etching and engraving 25×45.8 cm (plate), 19×41.7 cm (image) Inscr. in plate, margin l.l. : *cachinnus auditur diaboli*; m. : *INTERMEZZO | ADAM UND EVA UND TOD UND TEUFEL*; in pencil, margin l.l. : *O Felsing Berlin g...*

(Singer 162 VI)

G・1982-52

7. 新たな幸せの夢

エッチング、エングレーヴィング 45.3×35.5 cm (版), 41.4×31.6 cm (画面) 下辺左に印刷者の署名

NEW DREAMS OF HAPPINESS

Etching and engraving 45.3×35.5 cm (plate), 41.4×31.6 cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l. : *O Felsing*

(Singer 163 V)

G・1982-53

8. 目覚めて

エッチング、エングレーヴィング 45.5×31.5 cm (版), 40.5×28.7 cm (画面) 下辺左に印刷者の署名

AWAKENING

Etching and engraving 45.5×31.5 cm (plate), 40.5×28.7 cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l. : *O Felsing Berlin g...*

(Singer 164 VI)

G・1982-54

9. 恥

エッチング、エングレーヴィング、アクアティント 45.8×31.6 cm (版), 41.7×26.8 cm (画面) 下辺左に印刷者の署名

SHAME

Etching, engraving and aquatint 45.8×31.6 cm (plate), 41.7×26.8 cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l. : *O Felsing Berlin g...*

(Singer 165 III)

G・1982-55

10. 死

エッチング、エングレーヴィング、アクアティント 31.8×45.6 cm (版), 22.8×35.2



G•1982-51



G•1982-52



G•1982-53



G•1982-54

cm (画面) 下辺左に印刷者の署名

DEATH

Etching, engraving and aquatint 31.8×45.6 cm (plate), 22.8×35.2 cm (image)

Inscr. in pencil, margin l.l.: *O Felsing Berlin g...*

(Singer 166 V)

G・1982-56

クリンガー, マックス

ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max

Leipzig 1857 — Großjena 1920

死について, I 1889年 (第2版, 1897年)

10点連作, 表題葉1, 帙入 第2版15部のうち No. 8

エッチング, アクアティント 紙寸法: 約56×44 cm

G・1982-57~66

ON DEATH, I 1889 (2nd edition, 1897)

(Vom Tode, I)

Set of 10 plates plus title sheet in original portfolio. Printed by Giesecke & Devrient, Leipzig and published by the artist. No. 8 of the 2nd edition (15 copies).

Etching and aquatint ca. 56×44 cm (sheet size)

(Klinger Op. XI; Singer 171~180)

PROVENANCE: Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.

G・1982-57~66

1. 夜

エッチング, アクアティント 31.5×31.6 cm (版), 27.4×27.2 cm (画面)

NIGHT

Etching and aquatint 31.5×31.6 cm (plate), 27.4×27.2 cm (image)

(Singer 171 IV)

G・1982-57

2. 海の男たち

エッチング, アクアティント 28.5×31.5 cm (版), 14.8×26.4 cm および 6.4×26.4 cm (画面)

SEAMEN

Etching and aquatint 28.5×31.5 cm (plate), 14.8×26.4 cm and 6.4×26.4 cm (image)

(Singer 172 IV)

G・1982-58



G•1982-55



G•1982-56



G•1982-57



G•1982-58

3. 海
エッチング、アクアティント 26.8×22.5 cm (版), 20.2×18.7 cm (画面)
SEA
Etching and aquatint 26.8×22.5 cm (plate), 20.2×18.7 cm (image)
(Singer 173 VI)
G・1982-59
4. 街道
エッチング、アクアティント 27.5×16.8 cm (版), 19.8×13.9 cm (画面) 右下に署名
ROAD
Etching and aquatint 27.5×16.8 cm (plate), 19.8×13.9 cm (image) Inscr. in image
l.r.: MK (monogram)
(Singer 174 III)
G・1982-60
5. 子供
エッチング、アクアティント 27.7×20.9 cm (版), 19.7×18.3 cm (画面)
CHILD
Etching and aquatint 27.7×20.9 cm (plate), 19.7×18.3 cm (image)
(Singer 175 IV)
G・1982-61
6. ヘロデ
エッチング、アクアティント 27.6×18.9 cm (版), 21.4×14.3 cm (画面)
HEROD
Etching and aquatint 27.6×18.9 cm (plate), 21.4×14.3 cm (image)
(Singer 176 IV)
G・1982-62
7. 農夫
エッチング、アクアティント 18.7×29.6 cm (版), 14.7×26.6 cm (画面)
FARMER
Etching and aquatint 18.7×29.6 cm (plate), 14.7×26.6 cm (image)
(Singer 177 III)
G・1982-63
8. 線路の上で
エッチング、アクアティント 26.3×18.8 cm (版), 21.6×14.4 cm (画面)
ON THE TRACKS
Etching and aquatint 26.3×18.8 cm (plate), 21.6×14.4 cm (image)
(Singer 178 III)
G・1982-64



G•1982-59



G•1982-60



G•1982-61



G•1982-62

9. 貧しい家族

エッチング, アクアティント 27.7×19.3 cm (版), 21.7×14.3 cm (画面)

POOR FAMILY

Etching and aquatint 27.7×19.3 cm (plate), 21.7×14.3 cm (image)

(Singer 179 IV)

G・1982-65

10. 救い主としての死

エッチング, アクアティント 24.3×31.3 cm (版), 22.5×30 cm (画面) 下方に銘

THE DEATH AS SAVIOR

Etching and aquatint 24.3×31.3 cm (plate), 22.5×30 cm (image) Inscr. in image

l.: *WIR FLIEHN DIE FORM DES TODES, NICHT DEN TOD: DENN VNSER HOECHSTEN WVENSCH E ZIEL IST: TOD.*

(Singer 180 VI)

G・1982-66

クリンガー, マックス

ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max

Leipzig 1857 — Großjena 1920

死について, II 1898-1910年(初版)

12点連作, 表題葉2, 挿入 初版100部のうち No. 94

エッチング, アクアティント, エングレーヴィング 紙寸法: 約62×46.5 cm

G・1982-67~78

ON DEATH, II 1898-1910 (1st edition)

(Vom Tode, II)

Series of 12 plates plus two title sheets in original portfolio. Printed by Giesecke & Devrient, Leipzig and Wilhelm Felsing, Berlin and published by Amsler & Ruthardt, Berlin. No. 94 of the 1st edition (100 copies).

Etching, aquatint and engraving ca. 62×46.5 cm (sheet size)

(Klinger Op. XIII; Singer 230~241)

PROVENANCE: Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.

G・1982-67~78

1. 生に清く...

エングレーヴィング 40.7×31.6cm (版), 39.4×30cm (画面) 左下に銘・署名年記

INTEGER VITAE ...

Engraving 40.7×31.6cm (plate), 39.4×30cm (image) Inscr. in image l.l.: *INTEGER*

VITAE | SCELERISQVE PVRVS— | MK (monogram) 1885 1900



G•1982-63



G•1982-64



G•1982-65



G•1982-66

(Singer 230 II)

G・1982-67

2. 支配者

エッチング 49.5×33.8 cm (版), 44.3×32.3cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左右に印刷者名と作者名

RULER

Etching 49.5×33.8cm (plate), 44.3×32.3cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK 1910* (monogram) *1885 APRIL 1910 / PARIS GR. JENA*; in plate, margin l.l.: *GIESECKE & DEVRIENT, LEIPZIG IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER*.

(Singer 231)

G・1982-68

3. 哲学者

エッチング, アクアティント 49.5×33.6cm (版), 49.5×33.6cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左右に印刷者名と作者名

PHILOSOPHER

Etching and aquatint 49.5×33.6cm (plate), 49.5×33.6cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK 10* (monogram); margin l.l. (blind): *GIESECKE & DEVRIENT, LEIPZIG IMPR.*; l.r. (blind): *MAX KLINGER*.

(Singer 232)

G・1982-69

4. 天才 (芸術家)

エングレーヴィング 44.6×34.5cm (版), 41.3×31.6cm (画面) 右下に署名, 下辺左右に印刷者名と作者名

GENIUS (ARTIST)

Engraving 44.6×34.5cm (plate), 41.3×31.6cm (image) Inscr. in image l.r.: *MK* (monogram); in plate, margin l.l.: *O. FELSING, BERLIK IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER*.

(Singer 233 VI)

G・1982-70

5. ベスト

エッチング, エングレーヴィング 42.7×33.7 cm (版), 36×31.3cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左右に印刷者名と作者名

PLAGUE

Etching and engraving 42.7×33.7cm (plate), 36×31.3cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK 03* (monogram); in plate, margin l.l.: *O. FELSING, BERLIN IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER*.

(Singer 234 V)

G・1982-71



G•1982-67



G•1982-68



G•1982-69



G•1982-70

6. 戦争

エッチング 51.5×33.5cm (版), 45.4×32.1cm (画面) 下辺左右に印刷者名と作者名

WAR

Etching 51.5×33.5cm (plate), 45.4×32.1cm (image) Inscr. in plate, margin l.l.: *GIESECKE & DEVRIENT, LEIPZIG IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER.*
(Singer 235)
G・1982-72

7. 悲惨

エッチング, エングレーヴィング 45.4×35.5cm (版), 39.8×31.4cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左右に印刷者名と作者名

MISERY

Etching and engraving 45.4×35.5cm (plate), 39.8×31.4cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK 92* (monogram); in plate, margin l.l.: *GIESECKE & DEVRIENT, LEIPZIG IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER.*
(Singer 236 V)
G・1982-73

8. それでも

エッチング, エングレーヴィング, アクアティント 41.6×32.1cm (版), 37.5×27.1cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左右に印刷者名と作者名

AND YET (Und doch)

Etching, engraving and aquatint 41.3×32.1cm (plate), 37.5×27.1cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK 88* (monogram); in plate, margin l.l.: *O. FELSING, BERLIN IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER.*
(Singer 237 IV)
G・1982-74

9. 誘惑

エングレーヴィング 45.5×35.6 (版), 38.3×28.5cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左右に印刷者名と作者名

TEMPTATION

Engraving 45.5×35.6cm (plate), 38.3×28.5cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK 90* (monogram); in plate, margin l.l.: *O. FELSING, BERLIN IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER.*
(Singer 238 V)
G・1982-75

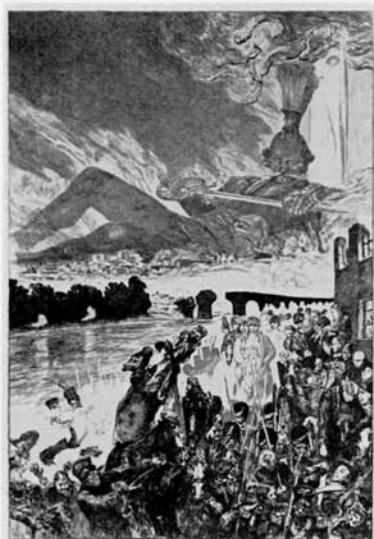
10. 死せる母親

エングレーヴィング 45.5×34.7 cm (版), 38.4×29.7 cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左右に印刷者名と作者名

DEAD MOTHER



G•1982-71



G•1982-72



G•1982-73



G•1982-74

Engraving 45.5×34.7cm (plate), 38.4×29.7cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK* (monogram) 89; in plate, margin l.l.: *O. FELSING, BERLIN IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER*.

(Singer 239 V)

G・1982-76

11. 時と名声

エンブレーヴィング 45.4×27.6cm (版), 36.1×25.7cm (画面) 下辺左右に印刷者名と作者名

TIME AND FAME

Engraving 45.4×27.6cm (plate), 36.1×25.7cm (image) Inscr. in plate, margin l.l.: *GIESECKE & DEVRIENT, LEIPZIG IMPR.*; l.r.: *MAX KLINGER*

(Singer 240 IV)

G・1982-77

12. 美に

エッチング, エンブレーヴィング 41.2×32cm (版), 37.4×27.7cm (画面) 下辺中央に銘, 下辺左右に印刷者名と作者名

TO THE BEAUTY

Etching and engraving 41.2×32cm (plate) 37.4×27.7cm (image) Inscr. in plate, margin l.l.: *GIESECKE & DEVRIENT, LEIPZIG IMPR.*; l.m.: *AN DIE SCHÖNHEIT*; l.r.: *MAX KLINGER*.

(Singer 241 III)

G・1982-78

クリンガー, マックス

ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max

Leipzig 1857 — Großjena 1920

天幕 1915年 (豪華版, 1916年)

46点連作 (第I部22点, 第II部24点) およびステートの異なるもの19点, 放棄された版によるもの6点 (第III部), 各部とも表題葉2, 映入 豪華版6部のうちNo. 3

エッチング, アクアティント, メゾティント, ドライポイント 紙寸法: 約55.5×36.5cm

G・1982-79~149

TENT 1915 (deluxe edition, 1916)

(Zelt)

Series of 46 plates in two parts (part I, 22 plates and part II, 24 plates) plus 19 plates in earlier states and 6 abandoned plates (part III), each part with two title sheets in original portfolio. Printed by Giesecke & Devrient, Leipzig and published by Amsler &



G•1982-75



G•1982-76



G•1982-77



G•1982-78

Ruthardt, Berlin. No. 3 of the deluxe edition (6 copies).

Etching, aquatint, mezzotint and drypoint ca. 55.5 × 36.5 cm (sheet size)

(Klinger Op. XIV; Beyer 332~377, 379~382)

PROVENANCE: Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.

G · 1982-79~149

第 I 部 (22点)

PART I (22 plates)

1. 序

エッチング, ドライポイント 22.9×17.8cm (版), 22×16.9cm (画面) 右下に署名
年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記

PROLOGUE

Etching and drypoint 22.9×17.8 (plate), 22×16.9cm (image) Inscr. in image u.r.:
MK (monogram) l. l.13; in pencil, margin l.l.: l. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger / 8.1.13
(Beyer 332)

G · 1982-79

2. 天幕

エッチング, アクアティント 23×18cm (版), 21.4×16.4cm (画面) 下辺左に刷番
号, 右に署名年記

TENT

Etching and aquatint 23×18cm (plate), 21.4×16.4cm (image) Inscr. in pencil, mar-
gin l.l.: l. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger / 8. 1. 13
(Beyer 333)

G · 1982-80

3. 湖畔

エッチング, アクアティント, ドライポイント 23×17.9cm (版), 21.4×16.4cm(画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

BY THE LAKE

Etching, aquatint and drypoint 23×17.9cm (plate), 21.4×16.4cm (image) Inscr. in
pencil, margin l.l.: 2. Z. 3. Dr. ; l.r.: M. Klinger. 17. 6. 14
(Beyer 334 II)

G · 1982-81

4. 黒鳥

エッチング, アクアティント, ドライポイント 22.9×18cm (版), 21.4×15.9cm(画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

SWANS



G•1982-79



G•1982-80



G•1982-81



G•1982-82

Etching, aquatint and drypoint 22.9×18 (plate), 21.4×15.9cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: 2. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger. 19. 6. 14* (Beyer 335 II)
G・1982-82

5. 野営

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×17.7cm (版), 21.5×16.5cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

CAMP

Etching, aquatint and drypoint 22.8×17.7cm (plate), 21.5×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 14. Aug 13* (Beyer 336)
G・1982-83

6. 雄牛

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×17.7cm (版), 21.3×16.5cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

BULL

Etching, aquatint and drypoint 22.8×17.7cm (plate), 21.3×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 24. 4. 13* (Beyer 337)
G・1982-84

7. 黒鳥の王子

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×17.9cm (版), 21.5×16.6cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

SWAN PRINCE

Etching, aquatint and drypoint 22.9×17.9cm (plate), 21.5×16.6cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 19.5. 13.* (Beyer 338)
G・1982-85

8. 暴行

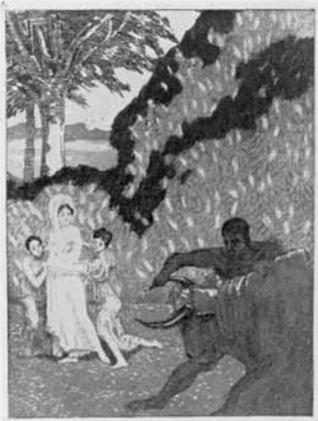
エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×18cm (版), 21.5×16.5cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

RAPE

Etching, aquatint and drypoint 22.9×18cm (plate), 21.5×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 14. Aug 13* (Beyer 339)
G・1982-86



G•1982-83



G•1982-84



G•1982-85



G•1982-86

9. 乙女と射手

エッチング、アクアティント 23×17.9cm (版), 21.5×16.5cm (画面) 下辺左に刷
番号, 右に署名年記

GIRLS AND ARCHER

Etching and aquatint 23×17.9cm (plate), 21.5×16.5cm (image) Inscr. in pencil,
margin. l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 24. 4. 13*
(Beyer 340 I)
G・1982-87

10. 狙射

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×17.7cm (版), 21.5×16.5cm (画
面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第3ステート)

SHOT

Etching, aquatint and drypoint 22.9×17.7cm (plate), 21.5×16.5cm (image) Inscr.
in pencil, margin l.l.: *3. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 16. Sept 14*
(Beyer 341 III)
G・1982-88

11. 感謝

エッチング、アクアティント 23×18cm (版), 21.4×16.5cm (画面) 右下に署名年
記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記

THANKS

Etching and aquatint 23×18cm (plate), 21.4×16.5cm (image) Inscr. in image l.r.:
MK (monogram) 9. *IV. 13*; in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 24. 4. 13*
(Beyer 342 I)
G・1982-89

12. 夜

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×17.9cm (版), 21.5×16.7cm (画
面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

NIGHT

Etching, aquatint and drypoint 22.9×17.9cm (plate), 21.5×16.7cm (image) Inscr.
in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 17. Sept. 13*
(Beyer 343)
G・1982-90

13. 行軍

エッチング、アクアティント 22.9×18cm (版), 21.4×16.4cm (画面) 下辺左に刷
番号, 右に署名年記

MARCH

Etching and aquatint 22.9×18cm (plate), 21.4×16.4cm (image) Inscr. in pencil,



G•1982-87



G•1982-88



G•1982-89



G•1982-90



G•1982-91

margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 10. Juli 13*
(Beyer 344 I)
G • 1982-91

14. 襲来

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×18cm (版), 21.5×16.4cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記

ATTACK

Etching, aquatint and drypoint 22.8×18cm (plate), 21.5×16.4cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 21. 4. 14*
(Beyer 345 I)
G • 1982-92

15. 鉢

エッチング、アクアティント 22.7×18cm (版), 21×16.3cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

BOWL

Etching and aquatint 22.7×18cm (plate), 21×16.3cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 23. 4. 14*
(Beyer 346 I)
G • 1982-93

16. 足

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.3×17.8cm (版), 21.4×16.5cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記

FOOT

Etching, aquatint and drypoint 22.3×17.8cm (plate), 21.4×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 10. Juli 13*
(Beyer 347 I)
G • 1982-94

17. 殺害と誘拐

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×17.9cm (版), 21.5×16.3cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記

MURDER AND ABDUCT

Etching, aquatint and drypoint 22.9×17.9cm (plate), 21.5×16.3cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 10. Juli 13*
(Beyer 348 I)
G • 1982-95

18. 湿地を抜けて

エッチング、アクアティント、ドライポイント 23×17.8cm (版), 21.6×16.3cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記



G•1982 92



G•1982-93



G•1982 94



G•1982-95



G•1982-96

THROUGH THE MARSH

Etching, aquatint and drypoint 23×17.8cm (plate), 21.6×16.3cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger / 8. 1. 13*
(Beyer 349 I)
G・1982-96

19. 山を越えて

エッチング、アクアティント 23.1×18cm (版), 21.6×16.5cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

THROUGH THE MOUNTAINS

Etching and aquatint 23.1×18cm (plate), 21.6×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 23. 4. 14.*
(Beyer 350 I)
G・1982-97

20. 山崩れ

エッチング、アクアティント 23×18cm (版), 21.4×16.5cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

LANDSLIP

Etching and aquatint 23×18cm (plate), 21.4×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 23. 4. 14*
(Beyer 351 I)
G・1982-98

21. 逃亡

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×17.8cm (版), 21.5×16.5cm (画面) 右下に署名年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記

FLIGHT

Etching, aquatint and drypoint 22.8×17.8cm (plate), 21.5×16.5cm (image) Inscr. in image l.r.: *MK* (monogram) 25. 12. 1912; in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger / 8. 1. 13*
(Beyer 352 I)
G・1982-99

22. 捕えられて

エッチング、アクアティント 22.8×17.8cm (版), 21.2×16.2cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

CAPTURED

Etching and aquatint 22.8×17.8cm (plate), 21.2×16.2cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 23. 4. 14*
(Beyer 353 I)
G・1982-100



G•1982-97



G•1982-98



G•1982-99



G•1982-100

第Ⅱ部 (24点)

PART II (24 plates)

23. 門の前で

エッチング, アクアティント, ドライポイント 22.8×17.6cm (版), 21.3×16.4cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記

AT THE GATE

Etching, aquatint and drypoint 22.8×17.6cm (plate), 21.3×16.4cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK* (monogram) 15; in pencil, margin l.l.: *J. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 25. 1. 15*

(Beyer 354 I)

G・1982-101

24. 女王の前で

エッチング, アクアティント, ドライポイント 23×17.8cm (版), 21.6×16.5cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

(第2ステート)

BEFORE THE QUEEN

Etching, aquatint and drypoint 23×17.8cm (plate), 21.6×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *2. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 8. 1. 15*

(Beyer 355 II)

G・1982-102

25. 舞踏の準備

エッチング, ドライポイント 22.9×17.9cm (版), 21.8×16.7cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

(第4ステート)

PREPARATION FOR DANCE

Etching and drypoint 22.9×17.9cm (plate), 21.8×16.7cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *4. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 28. 2. 16*

(Beyer 356 IV)

G・1982-103

26. 偉大な女神

エッチング, アクアティント, ドライポイント 23×18cm (版), 21.5×16.5cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

THE GREAT GODDESS

Etching, aquatint and drypoint 23×18cm (plate), 21.5×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *J. Z. 1. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 5. 1. 15*

(Beyer 357 I)

G・1982-104



G·1982-101



G·1982-102



G·1982-103



G·1982-104

27. 舞踏

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.7×17.6cm (版), 21.6×16.5cm (画面)
左下に署名年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記

DANCE

Etching, aquatint and drypoint 22.7×17.6cm (Plate), 21.6×16.5cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK* (monogram) 15; in pencil, margin l.l.: *l. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 4. 2. 15*

(Beyer 358 I)

G・1982-105

28. 迫られて

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×17.7cm (版), 21.6×16.4cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記

BADGERING

Etching, aquatint and drypoint 22.8×17.7cm (plate), 21.6×16.4cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *l. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 17. 2. 15*

(Beyer 359 I)

G・1982-106

29. 贈物

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×18cm (版), 21.7×16.7cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

GIFTS

Etching, aquatint and drypoint 22.9×18cm (plate), 21.7×16.7cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *2. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 3. 4. 15*

(Beyer 360 II)

G・1982-107

30. 塔の上で

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×18cm (版), 21.5×16.6cm (画面)
右下に署名年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記

ON THE TOWER

Etching, aquatint and drypoint 22.9×18cm (plate), 21.5×16.6cm (image) Inscr. in image l.r.: *MK* (monogram) 15; in pencil, margin l.l.: *l. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 19. III. 15*

(Beyer 361 I)

G・1982-108

31. 脅迫

エッチング、アクアティント 22.8×17.8cm (版), 21.5×16.6cm (画面) 下辺左に
刷番号, 右に署名年記



G•1982-105



G•1982-106



G•1982-107



G•1982-108



G•1982-109

(第2ステート)

THREAT

Etching and aquatint 22.8×17.8cm (plate), 21.5×16.6cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l.: 2. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger 3. 4. 15
(Beyer 362 II)
G・1982-109

32. 女王と女神

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×17.8cm (版), 21.7×16.6cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

QUEEN AND GODDESS

Etching, aquatint and drypoint 22.9×17.8cm (plate), 21.7×16.6cm (image) Inscr.
in pencil, margin l.l.: 2. Z. 3, Dr.; l.r.: M. Klinger 28. 2. 16
(Beyer 363 II)
G・1982-110

33. 女神と魔術師

エッチング、ドライポイント 23×17.8cm (版), 22.4×16.8cm (画面) 左下に署名
年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

GODDESS AND MAGICIAN

Etching and drypoint 23×17.8cm (plate), 22.4×16.8cm (image) Inscr. in image l.l.:
MK (monogram) 15; in pencil, margin l.l.: 2. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger. 29. 2. 16
(Beyer 364 II)
G・1982-111

34. 魔術師と騎士

エッチング、アクアティント、メゾティント 23.1×17.1cm (版), 22.1×16cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

MAGICIAN AND KNIGHT

Etching, aquatint and mezzotint 23.1×17.1cm (plate), 22.1×16cm (image) Inscr. in
pencil, margin l.l.: 2. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger. 29. 2. 16
(Beyer 365 II)
G・1982-112

35. 夢の路

エッチング、アクアティント 22.6×17.8cm (版), 21.5×16.5cm (画面) 下辺左に
刷番号, 右に署名年記

DREAM WAY

Etching and aquatint 22.6×17.8cm (plate), 21.5×16.5cm (image) Inscr. in pencil,



G·1982-110



G·1982-111



G·1982-112



G·1982-113

margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 10. 4. 15*
(Beyer 366 I)
G・1982-113

36. 塔の前で

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×18cm (版), 21.5×16.6cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

BEFORE THE TOWER

Etching, aquatint and drypoint 22.9×18cm (plate), 21.5×16.6cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *2. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 29. 2. 16*
(Beyer 367 II)
G・1982-114

37. 洞窟

エッチング、ドライポイント 23×17.9cm (版), 21.8×16.8cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記

CAVE

Etching and drypoint 23×17.9cm (plate), 21.8×16.8cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 10. 4. 15*
(Beyer 368 I)
G・1982-115

38. 条件

エッチング、アクアティント、ドライポイント 23×18cm (版), 21.8×16.9cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記

CONDITION

Etching, aquatint and drypoint 23×18cm (plate), 21.8×16.9cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 21. 3. 16*
(Beyer 369 I)
G・1982-116

39. 殺害

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×17.9cm (版), 21.5×16.8cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記

MURDER

Etching, aquatint and drypoint 22.8×17.9cm (plate), 21.5×16.8cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 1. Jul. 15*
(Beyer 370 I)
G・1982-117



G•1982-114



G•1982-115



G•1982-116



G•1982-117

40. 飛行

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×18cm (版), 21.5×16.4cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記

AVIATION

Etching, aquatint and drypoint 22.8×18cm (plate), 21.5×16.4cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 17. Sept. 13*
(Beyer 371 I)
G • 1982-118

41. 見付け出されて

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×17.8cm (版), 21.4×16.5cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記

FOUND

Etching, aquatint and drypoint 22.9×17.8cm (plate), 21.4×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 17. Sept 15*
(Beyer 372 I)
G • 1982-119

42. 森の夜

エッチング、アクアティント、ドライポイント 23×18.1cm (版), 22.4×16.8cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

NIGHT IN THE WOOD

Etching, aquatint and drypoint 23×18.1cm (plate), 22.4×16.8cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *2. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 9. 2. 16*
(Beyer 373 II)
G • 1982-120

43. 自分の国で

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×17.9cm (版), 21.6×16.9cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第5ステート)

IN HIS OWN LAND

Etching, aquatint and drypoint 22.8×17.9cm (plate), 21.6×16.9cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *5. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 21. März 16*
(Beyer 374 V)
G • 1982-121

44. 驚愕

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×18cm (版), 21.9×16.9cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記



G•1982-118



G•1982-119



G•1982-120



G•1982-121



G•1982-122

HORRIFIED

Etching, aquatint and drypoint 22.9×18cm (plate), 21.9×16.9cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 12. 6. 15*
(Beyer 375 I)
G・1982-122

45. 追放

エッチング、アクアティント、ドライポイント 23×18cm (版), 21.8×17cm (画面)
左下に署名年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記

EXPELED

Etching, aquatint and drypoint 23×18cm (plate), 21.8×17cm, (image) Inscr. in image l.l.: *MK* (monogram) *15*; in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; *M. Klinger 5. Juli 15*
(Beyer 376 I)
G・1982-123

46. 終末

エッチング、ドライポイント 23.1×18cm (版), 22.5×17.5cm (画面) 左上に署名年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第5ステート)

END

Etching and drypoint 23.1×18cm (plate), 22.5×17.5cm (image) Inscr. in image u.l.: *MK* (monogram) *15*; in pencil, margin l.l.: *5. Z. 3. Dr.*; *M. Klinger. 3. 4. 16*
(Beyer 377 V)
G・1982-124

第三部 (25点: ステートの異なるもの, 放棄された版)

PART III (25 plates: earlier states and abandoned plates)

3. 湖畔

エッチング、アクアティント 23×17.9cm (版), 21.4×16.4cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

BY THE LAKE

Etching and aquatint 23×17.9 (plate), 21.4×16.4cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 22. 4. 14*
(Beyer 334 I)
G・1982-125

4. 黒鳥

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×18cm (版), 21.4×15.9cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)



G•1982-123



G•1982-124



G•1982-125



G•1982-126

SWANS

Etching, aquatint and drypoint 22.9×18cm (plate), 21.4×15.9cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 22. 4. 14*
(Beyer 335 I)
G • 1982-126

12. 夜

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.8×17.9cm (版), 21.5×16.5cm (画面)
右下に署名年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(放棄された版)

NIGHT

Etching, aquatint and drypoint 22.8×17.9cm (plate), 21.5×16.5cm (image) Inscr. in image l.r.: *MK 9. IV. 13*; in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 24. 4. 13*
(Abandoned plate, Beyer 379 I)
G • 1982-127

24. 女王の前で

エッチング、アクアティント、ドライポイント 23×17.8cm (版), 21.6×16.5cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

BEFORE THE QUEEN

Etching, aquatint and drypoint 23×17.8cm (plate), 21.6×16.5cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 7. Dr.*; *M. Klinger 11. 11. 14*
(Beyer 355 I)
G • 1982-128

25. 舞踏の準備

ドライポイント 22.9×17.9cm (版), 21.8×16.7cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

PREPARATION FOR DANCE

Drypoint 22.9×17.9cm (plate), 21.8×16.7cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 1. Oct. 14*
(Beyer 356 I)
G • 1982-129

25. 舞踏の準備

ドライポイント 22.9×17.9cm (版), 21.8×16.7cm (画面) 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

PREPARATION FOR DANCE

Drypoint 22.9×17.9cm (plate), 21.8×16.7cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.:



G•1982-127



G•1982-128



G•1982-129



G•1982-130

2. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger. 7. Oct. 14
(Beyer 356 II)
G • 1982-130

25. 舞踏の準備

エッチング, ドライポイント 22.9×17.9cm (版), 21.8×16.7cm (画面) 下辺左に刷
番号, 右に署名年記
(第3ステート)

PREPARATION FOR DANCE

Etching and drypoint 22.9×17.9cm (plate), 21.8×16.7cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l.: 3. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger 25. I. 15
(Beyer 356 III)
G • 1982-131

29. 贈物

エッチング, アクアティント 22.9×18cm (版), 21.7×16.7cm (画面) 下辺左に刷
番号, 右に署名年記
(第1ステート)

GIFTS

Etching and aquatint 22.9×18cm (plate), 21.7×16.7cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger 29. III. 15
(Beyer 360 I)
G • 1982-132

31. 脅迫

エッチング, アクアティント 22.8×17.8cm (版), 21.5×16.6cm (画面) 下辺左に
刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

THREAT

Etching and aquatint 22.8×17.8cm (plate), 21.5×16.6cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger 29. III. 15
(Beyer 362 I)
G • 1982-133

32. 女王と女神

エッチング, アクアティント 22.9×17.8cm (版), 21.7×16.6cm (画面) 下辺左に
刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

QUEEN AND GODDESS

Etching and aquatint 22.9×17.8cm (plate), 21.7×16.6cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: M. Klinger 29. III. 15
(Beyer 363 I)
G • 1982-134



G•1982-131



G•1982-132



G•1982-133



G•1982-134

32. 女王と女神

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×17.8cm (版), 21.7×16.6cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

QUEEN AND GODDESS

Etching, aquatint and drypoint 22.9×17.8cm (plate), 21.7×16.6cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: 2. Z. 3. Dr.; l.r. *M. Klinger 3.4.15*
(Beyer 363 II)
G・1982-135

33. 女神と魔術師

エッチング、ドライポイント 23×17.8cm (版), 22.4×16.8cm (画面) 左下に署名年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

GODDESS AND MAGICIAN

Etching and drypoint 23×17.8cm (plate), 22.4×16.8cm (image) Inscr. in image l.l.: *MK* (monogram) 15; in pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 22. febr. 15*
(Beyer 364 I)
G・1982-136

34. 魔術師と騎士

エッチング、アクアティント、メゾティント 23.1×17.1cm (版), 22.1×16cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

MAGICIAN AND KNIGHT

Etching, aquatint and mezzotint 23.1×17.1cm (plate), 22.1×16cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 19. III. 15*
(Beyer 365 I)
G・1982-137

36. 塔の前で

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.9×18cm (版), 21.5×16.6cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

BEFORE THE TOWER

Etching, aquatint and drypoint 22.9×18cm (plate), 21.5×16.6cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *Max Klinger 16. 5. 14*
(Beyer 367 I)
G・1982-138

38. 条件

エッチング、アクアティント、ドライポイント 22.3×18cm (版), 21.5×16.7cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記



G•1982-135



G•1982-136



G•1982-137



G•1982-138



G•1982-139

(放棄された版)

CONDITION

Etching, aquatint and drypoint 22.3×18cm (plate), 21.5×16.7cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 12. 6. 15*

(Abandoned plate, Beyer 380 I)

G · 1982-139

42. 森の夜

エッチング、アクアティント、ドライポイント 23×18.1cm (版), 22.4×16.8cm (画面)

下辺左に刷番号, 右に署名年記

(第1ステート)

NIGHT IN THE WOOD

Etching, aquatint and drypoint 23×18.1cm (plate), 22.4×16.8cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 25. 1. 16*

(Beyer 373 I)

G · 1982-140

42. 森の夜

エッチング、アクアティント、メゾティント 22.8×18.1cm (版), 21.8×17.1cm (画面)

下辺左に刷番号, 右に署名年記

(放棄された版, 第1ステート)

NIGHT IN THE WOOD

Etching, aquatint and mezzotint 22.8×18.1cm (plate), 21.8×17.1cm (image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *I. Z. 3. Dr.*; l.r.: *Max Klinger 12. 6. 15*

(Abandoned plate, Beyer 381 I)

G · 1982-141

42. 森の夜

エッチング、アクアティント、メゾティント 22.8×18.1cm (版, 画面) 下辺左に刷

番号, 右に署名年記

(放棄された版, 第2ステート)

NIGHT IN THE WOOD

Etching, aquatint and mezzotint 22.8×18.1cm (plate, image) Inscr. in pencil, margin l.l.: *2. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 19. Juli 15*

(Abandoned plate, Beyer 381 II)

G · 1982-142

42. 森の夜

エッチング、アクアティント、メゾティント 22.8×18.1cm (版, 画面) 下辺左に刷

番号, 右に署名年記

(放棄された, 第3ステート)

NIGHT IN THE WOOD



G•1982 140



G•1982-141



G•1982 142



G•1982-143

Etching, aquatint and mezzotint 22.8×18.1cm (plate, image) Inscr. in pencil, margin
l.l.: 3. Z. 3. Dr.; l.r.: *Max Klinger 26. Juli 15*
(Abandoned plate, Beyer 381 III)
G・1982-143

43. 自分の国で

エッチング, アクアティント, ドライポイント 22.8×18cm (版), 21.6×16.9cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

IN HIS OWN LAND

Etching, aquatint and drypoint 22.8×18cm (plate), 21.6×16.9cm (image) Inscr. in
pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 30. Nov. 15*
(Beyer 374 I)
G・1982-144

43. 自分の国で

エッチング, アクアティント, ドライポイント 22.8×18cm (版), 21.6×16.9cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

IN HIS OWN LAND

Etching, aquatint and drypoint 22.8×18cm (plate), 21.6×16.9cm (image) Inscr. in
pencil, margin l.l.: 2. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 13. Dez. 15*
(Beyer 374 II)
G・1982-145

46. 終末

エッチング, アクアティント, ドライポイント 23.1×18cm (版), 22.5×17.5cm (画面)
下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第1ステート)

END

Etching, aquatint and drypoint 23.1×18cm (plate), 22.5×17.5 (image) Inscr. in
pencil, margin l.l.: 1. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 13. Oct. 15*
(Beyer 377 I)
G・1982-146

46. 終末

エッチング, ドライポイント 23.1×18cm (版), 22.5×17.5cm (画面) 左下に署名
年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第2ステート)

END

Etching and drypoint 23.1×18cm (plate), 22.5×17.5cm (image) Inscr. in image u.l.:
MK (monogram) 15; in pencil, margin l.l.: 2. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger 30. Nov. 15*
(Beyer 377 II)
G・1982-147



G•1982-144



G•1982-145



G•1982-146



G•1982-147

46. 終末

エッチング, ドライポイント 23.1×18cm (版), 22.5×17.5cm (画面) 左下に署名
年記, 下辺左に刷番号, 右に署名年記
(第3ステート)

END

Etching and drypoint 23.1×18cm (plate), 22.5×17.5cm (image) Inscr. in image u.l.:
MK (monogram) 15; in pencil, margin l.l.: 3. Z. 3. Dr.; l.r.: *M. Klinger* / 5. 2. 16
(Beyer 377 III)
G・1982-148

46. 終末

エッチング, ドライポイント 22.8×17.8cm (版), 22.1×17.1cm (画面) 下辺左に
刷番号, 右に署名年記
(放棄された版)

END

Etching and drypoint 22.8×17.8cm (plate), 22.1×17.1cm (image) Inscr. in pencil,
margin l.l.: *1. Z. 3. Dr.*; l.r.: *M. Klinger 5. Juli 15*
(Abandoned plate, Beyer 382 I)
G・1982-149

サイコロ印の版画家

1532 — 33年頃活動

Master of the Die

active ca. 1532-33

ヴィーナスとプシュケ (ラファエルロによる)

エングレーヴィング 紙 19×22.3 cm

G・1982-150

VENUS AND PSYCHE (after Raphael)

Engraving on paper 19×22.3 cm

PROVENANCE: Galleria Grafica, Tokyo

G・1982-150

装飾デザイン (ラファエルロによる)

エングレーヴィング 紙 20.4×14 cm

G・1982-151

ORNAMENTAL PLATE (after Raphael)

Engraving on paper 20.4×14 cm

PROVENANCE: Galleria Grafica, Tokyo

G・1982-151



G•1982-148



G•1982-149



G•1982-150



G•1982-151

クリンガー, マックス

ライプツィヒ 1857年 — グロースイェナ 1920年

KLINGER, Max

Leipzig 1857 — Großjena 1920

ブラームス幻想 1894年 (第2版, 1894年)

41点連作 (24葉, 37面), 表題葉3, 表紙付 第2版150部のうちのひとつ

エッチング, アクアティント, エングレーヴィング, メゾティント, リトグラフ 紙寸法: 約
36×43 cm

昭和57年度 国立西洋美術館協定会寄贈

G・1982-152~175

BRAHMS FANTASY 1894 (2nd edition, 1894)

(Brahmsphantasie)

Series of 41 plates on 24 sheets (37 pages) plus three title sheets in original cover. Printed by Wilhelm Felsing, Berlin and C.G. Röder, Leipzig and published by Amsler & Ruthardt, Berlin. One of 150 copies of the 2nd edition.

Etching, aquatint, engraving, mezzotint and lithograph ca. 36×43 cm (sheet size)
(Klinger Op. XII; Singer 183~223)

PROVENANCE: Carl Otto Beyer, Leipzig; C.G. Boerner, Düsseldorf.

Donated by the Kyoryoku-kai-society of the National Museum of Western Art, 1982.

G・1982-152~175

1. 和音

エングレーヴィング, アクアティント, メゾティント 27.7×39 cm (版), 22.7×34.4 cm

(画面) 上辺右に番号

(第1面, 第1葉表)

ACCORDS

Engraving, aquatint and mezzotint 27.7×39 cm (plate), 22.7×34.4 cm (image) Inscr.
in plate, margin u.r.: *I*

(Sheet 1r, page 1; Singer 183 VII)

G・1982-152

2. 「昔の恋」に

エッチング, エングレーヴィング, アクアティント 11.2×35.3 cm (版), 10.3×34.2 cm

(画面)



G•1982-152

DUMPTI, DUMPTI, DUMPTI

G•1982-153(v-1, v-2)

G•1982-154(r)

(第2面, 第2葉裏)

TO "OLD LOVE"

Etching, engraving and aquatint 11.2×35.3 cm (plate), 10.3×34.2 cm (image)

(Sheet 2v, page 2; Singer 184 IV)

G・1982-153 (v-1)

3. 時の車輪

リトグラフ 16.6×4.5 cm (画面)

(第2面, 第2葉裏)

THE WHEEL OF TIME

Lithograph 16.6×4.5 cm (image)

(Sheet 2v, page 2; Singer 185 III)

G・1982-153 (v-2)

4. 縁飾：煙突

リトグラフ 27.5×2.6 cm (画面)

(第3面, 第3葉表)

MARGIN ORNAMENT: CHIMNEY

Lithograph 27.5×2.6 cm (image)

(Sheet 3r, page 3; Singer 186 III)

G・1982-154 (r)

5. 縁飾：裸の女

リトグラフ 26.7×4 cm (画面)

(第4面, 第3葉裏)

MARGIN ORNAMENT: NUDE WOMAN

Lithograph 26.7×4 cm (image)

(Sheet 3v, page 4; Singer 187 III)

G・1982-154 (v)

6. 縁飾：裸の男

リトグラフ 26.6×3.8 cm (画面)

(第5面, 第4葉表)

MARGIN ORNAMENT: NUDE MAN

Lithograph 26.6×3.8 cm (image)

(Sheet 4r, page 5; Singer 188 III)

G・1982-155 (r-1)

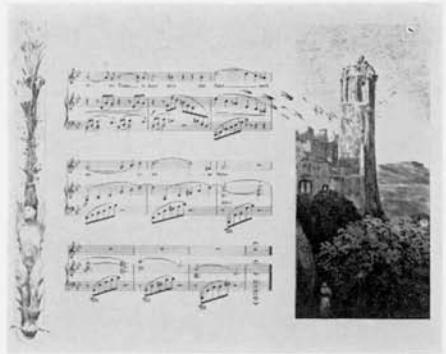
7. 塔

リトグラフ, 二色刷 23.6×11.1/15.6 cm (画面)

(第5面, 第4葉表)



G•1982-154(v)



G•1982-155(r-1, r-2)



G•1982-155(v-1, v-2)



G•1982-156(r-1, r-2)

TOWER

Lithograph in black and brown 23.6 × 11.1/15.6 cm (image)
(Sheet 4r, page 5; Singer 189 III)
G · 1982-155 (r-2)

8. 樹に倚る裸婦

エッチング、エンブレイヴィング 26 × 13.6 cm (版), 25.2 × 11.2 cm (画面)
(第6面, 第4葉裏)

NUDE WOMAN LEANING ON THE TREE

Etching and engraving 26 × 13.6 cm (plate), 25.2 × 11.2 cm (image)
(Sheet 4v, page 6; Singer 190 IV)
G · 1982-155 (v-1)

9. 縁飾：森の池，Ⅰ

リトグラフ、二色刷 25.9 × 2.7 cm (画面)
(第6面, 第4葉裏)

MARGIN ORNAMENT: POND IN THE WOOD, I

Lithograph in black and bright brown 25.9 × 2.7 cm (image)
(Sheet 4v, page 6; Singer 191 IV)
G · 1982-155 (v-2)

10. 縁飾：森の池，Ⅱ

リトグラフ、二色刷 25.5 × 2.6 cm (画面)
(第7面, 第5葉表)

MARGIN ORNAMENT: POND IN THE WOOD, II

Lithograph in black and bright brown 25.5 × 2.6 cm (image)
(Sheet 5r, page 7; Singer 192 IV)
G · 1982-156 (r-1)

11. 冷たい手

エンブレイヴィング、エッチング 17.7 × 13.2 cm (版), 16.3 × 11.8 cm (画面)
(第7面, 第5葉表)

THE COLD HAND

Engraving and etching 17.7 × 13.2 cm (plate), 16.3 × 11.8 cm (image)
(sheet 5r, page 7; Singer 193 V)
G · 1982-156 (r-2)

12. 縁飾：森の池，Ⅲ

リトグラフ、二色刷 27.2 × 2.6 cm (画面)
(第8面, 第5葉裏)

A page of musical notation with three systems. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. On the right side of the page, there is a vertical illustration of a dark, textured landscape or architectural element.

G•1982-156(v)

A page of musical notation with three systems. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. On the right side of the page, there is a vertical illustration of a person sitting on a bed in a room, looking down.

G•1982-157(r)

A page of musical notation with three systems. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The tempo and mood markings "ANDANTE" and "ESPRESSIVO" are visible at the beginning. On the right side of the page, there is a vertical illustration of a person sitting on a bed, looking down.

G•1982-157(v)

A page of musical notation with three systems. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one flat, and a 4/4 time signature. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. On the left side of the page, there is a vertical illustration of a dark, textured landscape or architectural element.

G•1982-158(r)

MARGIN ORNAMENT: POND IN THE WOOD, III

Lithograph in black and bright brown 27.2×2.6 cm (image)
(Sheet 5v, page 8; Singer 194 IV)
G · 1982-156 (v)

13. **室内の恋人たち**

エッチング、アクアティント、エンブレーヴィング 27.3×17.9 cm (版), 24×15.3cm
(画面)
(第9面, 第6葉表)

LOVERS IN THE ROOM

Etching, aquatint and engraving in brown 27.3×17.9 cm (plate), 24×15.3 cm (image)
(Sheet 6r, page 9; Singer 195 IV)
G · 1982-157 (r)

14. **縁飾：サテュロスの頭部**

リトグラフ、二色刷 26×3.3 cm (画面)
(第10面, 第6葉裏)

MARGIN ORNAMENT: HEAD OF SATYR

Lithograph in black and grey 26×3.3 cm (image)
(Sheet 6v, page 10; Singer 196 IV)
G · 1982-157 (v)

15. **縁飾：水に落ちた男**

リトグラフ、二色刷 26.1×2.7 cm (画面)
(第11面, 第7葉表)

MARGIN ORNAMENT: MAN IN THE WATER

Lithograph in black and grey 26.1×2.7 cm (image)
(Sheet 7r, page 11; Singer 197 IV)
G · 1982-158 (r)

16. **草地で**

エッチング、アクアティント、二色のインク 27.8×14.7 cm(版), 24×12.1 cm (画面)
(第12面, 第7葉裏)

IN THE GRASS

Etching and aquatint in black and brown 27.8×14.7 cm (plate), 24×12.1 cm (image)
(Sheet 7v, page 12; Singer 198 III)
G · 1982-158 (v-1)

17. **縁飾：サテュロス**

リトグラフ、二色刷 26.7×2.5 cm (画面)
(第12面, 第7葉裏)



G•1982-158(v-1, v-2)



G•1982-159(r)



G•1982-160

MARGIN ORNAMENT: SATYR

Lithograph in black and brown 26.7×2.5 cm (image)

(Sheet 7v, page 12; Singer 199 IV)

G · 1982-158 (v-2)

18. 縁飾：恋人たち

リトグラフ 26.6×2.5 cm (画面)

(第13面, 第8葉表)

MARGIN ORNAMENT: LOVERS

Lithograph 26.6×2.5 cm (image)

(Sheet 8r, page 13; Singer 200 III)

G · 1982-159 (r)

19. 喚起

エッチング, エングレーヴィング, アクアティント, メゾティント 29.3×35.7 cm(版),

22×33.9 cm (画面) 右下に署名年記, 上辺右に番号

(第15面, 第9葉表)

EVOCAION

Etching, engraving, aquatint and mezzotint 29.3×35.7 cm (plate), 22×33.9 cm (image)

Inscr. in image l.r.: *MK* (monogram) 90; in plate, margin u.r.: *XV*

(Sheet 9r, page 15; Singer 201 V)

G · 1982-160

20. 巨人族

エッチング, エングレーヴィング, メゾティント 27.8×36.3 cm (版), 24×32.9 cm

(画面) 上辺右に番号

(第16面, 第10葉表)

TITANS

Etching, engraving and mezzotint 27.8×36.3 cm (plate), 24×32.9 cm (image) Inscr.

in plate, margin u.r.: *XVI*

(Sheet 10r, page 16; Singer 202 VI)

G · 1982-161

21. 夜

エッチング, アクアティント 27.5×38.8 cm (版), 24.5×35.9 cm (画面) 上辺右に

番号

(第17面, 第11葉表)

NIGHT

Etching and aquatint 27.5×38.8 cm (plate), 24.5×35.9 cm (image) Inscr. in plate,

margin u.r.: *XVII*



G•1982-161



G•1982-162



G•1982-163

(Sheet 11r, page 17; Singer 203 VI)
G · 1982-162

22. 火を盗むプロメテウス
エッチング、メゾティント 29.3×35.9 cm (版), 25×33.3 cm (画面) 上辺右に番号
(第18面, 第12葉表)

STEALING THE LIGHT

Etching and mezzotint 29.3×35.9 cm (plate), 25×33.3 cm (image) Inscr. in plate,
margin u. r.: *XVIII*

(Sheet 12r, page 18; Singer 204 V)
G · 1982-163

23. 祭 (輪舞)
エッチング、エングレーヴィング、アクアティント 25.4×35.5 cm (版), 24×34 cm
(画面) 左下に署名年記, 上辺右に番号
(第19面, 第13葉表)

FESTIVAL (ROUND-DANCE)

Etching, engraving and aquatint 25.4×35.5 cm (plate), 24×34 cm (image) Inscr.
in image l.l.: *MK* (monogram) 94; in plate, margin u.r.: *XIX*

(Sheet 13r, page 19; Singer 205 IX)
G · 1982-164

24. プロメテウスの誘拐
エッチング、エングレーヴィング、アクアティント 27.8×38.4 cm (版), 24×36.5 cm
(画面) 上辺右に番号
(第20面, 第14葉表)

ABDUCTION OF PROMETHEUS

Etching, engraving and aquatint 27.8×38.4 cm (plate), 24×36.5 cm (image) Inscr.
in plate, margin u.r.: *XX*

(Sheet 14r, page 20; Singer 206 VI)
G · 1982-165

25. 犠牲
エッチング、エングレーヴィング 27.5×36.1 cm (版), 23.9×32.4 cm (画面) 右下
に署名年記, 上辺右に番号
(第21面, 第15葉表)

SACRIFICE

Etching and engraving 27.5×36.1 cm (plate), 23.9×32.4 cm (image) Inscr. in image
l.r.: *MK* (monogram) 92; in plate, margin u.r.: *XXI*

(Sheet 15r, page 21; Singer 207 IV)
G · 1982-166



G•1982-164



G•1982-165



G•1982-166

26. ホメロス——運命の歌
エッチング，エングレーヴィング 27.8×39.1 cm (版)，26×17.8 cm (画面)
(第22面，第16葉表)

HOMER—SCHICKSALSIED

Etching and engraving 27.8×39.1 cm (plate), 26×17.8 cm (image)
(Sheet 16r, page 22; Singer 208 VII)
G・1982-167

27. 縁飾：渴き苦しむ男
リトグラフ，二色刷 25.6×3.9 cm (画面)
(第23面，第17葉表)

MARGIN ORNAMENT: PARCHED MAN

Lithograph in black and bright brown 25.6×3.9 cm (image)
(Sheet 17r, page 23; Singer 209 III)
G・1982-168 (r)

28. 縁飾：緑のヴェールをもつ裸婦
リトグラフ，四色刷 26.3×3 cm (画面)
(第24面，第17葉裏)

MARGIN ORNAMENT: NUDE WOMAN WITH GREEN VEIL

Lithograph in black, blue, green and brown 26.3×3 cm (image)
(Sheet 17v, page 24; Singer 210 III)
G・1982-168 (v)

29. 縁飾：裸婦と二羽の鷲
リトグラフ，四色刷 26.7×3 cm (画面)
(第25面，第18葉表)

MARGIN ORNAMENT: NUDE WOMAN WITH TWO EAGLES

Lithograph in black, blue, green and brown 26.7×3 cm (image)
(Sheet 18r, page 25; Singer 211 III)
G・1982-169 (r)

30. 縁飾：溺れる男女
リトグラフ 26.4×2.7 cm (画面)
(第26面，第18葉裏)

MARGIN ORNAMENT: DROWNED COUPLE

Lithograph 26.4×2.7 cm (image)
(Sheet 18v, page 26; Singer 212 V)
G・1982-169 (v)

SCHICKSALS LIED



In wandelt Indra in Licht
 Auf weichen Fluten, seliger Genuss!
 Gleichmütig Gottesläster
 Reicht Euch nicht,
 Wie ein Finger der Nibelungen
 Heilige Söhne.

Schmetterlein, an der schwebende
 Singend, schenken die Himmlischen,
 Krach gebietet
 In bräutlichen Klänge
 Nicht was
 Indes der Lenz,
 Von der seligen Augen
 Blinzel in Witter
 Ewiger Blauheit.

Dank euch ist gegeben
 Auf keiner Stelle zu ruhen,
 Es schweben, es fallen,
 Die lehrreichen Phantasien
 Blinzelung von einer
 Stimme her wehen,
 Wie Wasser von Klippe
 Zu Klippe gewallen,
 Jahrbücher's Vogelschrei kühn.

FRIEDRICH HÖLDERLIN



LINDEN UND SCHIMMELTROLL

G•1982 168(r)



G•1982-168(v)



G•1982-169(r)

31. 美 (ヴィーナス)
エングレーヴィング 27.6×14.9 cm (版), 25.4×13.3 cm (画面) 右下に署名年記
(第27面, 第19葉表)

THE BEAUTY (VENUS)

Engraving 27.6×14.9 cm (plate), 25.4×13.3 cm (image) Inscr. in image l.r.: MK
(monogram) 91
(Sheet 19r, page 27; Singer 213 IV)
G・1982-170 (r)

32. 縁飾：落ちる男
リトグラフ 26.4×2.7 cm (画面)
(第28面, 第19葉裏)

MARGIN ORNAMENT: FALLING MAN

Lithograph 26.4×2.7 cm (image)
(Sheet 19v, page 28; Singer 214 IV)
G・1982-170 (v)

33. 縁飾：登る男たち
リトグラフ 26.3×2.6 cm (画面)
(第29面, 第20葉表)

MARGIN ORNAMENT: CLIMBING MEN

Lithograph 26.3×2.6 cm (image)
(Sheet 20r, page 29; Singer 215 IV)
G・1982-171 (r)

34. 縁飾：荒地 (左)
リトグラフ 26.4×2.7 cm (画面)
(第30面, 第20葉裏)

MARGIN ORNAMENT: DESERT SCENE (1st half)

Lithograph 26.4×2.7 cm (image)
(Sheet 20v, page 30; Singer 216 IV)
G・1982-171 (v)

35. 縁飾：荒地 (右)
リトグラフ 26.4×2.6 cm (画面)
(第31面, 第21葉表)

MARGIN ORNAMENT: DESERT SCENE (2nd half)

Lithograph 26.4×2.6 cm (image)
(Sheet 21r, page 31; Singer 217 V)
G・1982-172 (r)



G•1982-169(v)



G•1982-170(r)



G•1982-170(v)



G•1982-171(r)



G•1982-171(v)



G•1982-172(r)

36. 縁飾：山崩れ（左）

リトグラフ 26.2×2.7 cm (画面)

(第32面, 第21葉裏)

MARGIN ORNAMENT: LANDSLIP (1st half)

Lithograph 26.2×2.7 cm (image)

(Sheet 21v, page 32; Singer 218 IV)

G · 1982-172 (v)

37. 縁飾：山崩れ（右）

リトグラフ 26.1×2.7 cm (画面)

(第33面, 第22葉表)

MARGIN ORNAMENT: LANDSLIP (2nd half)

Lithograph 26.1×2.7 cm (image)

(Sheet 22r, page 33; Singer 219 IV)

G · 1982-173 (r)

38. 騎士の姿の死神

エッチング, エングレーヴィング 27.5×16.2 cm (版), 24.8×14.8 cm (画面)

(第34面, 第22葉裏)

KNIGHT DEATH

Etching and engraving 27.5×16.2 cm (plate), 24.8×14.8 cm (image)

(Sheet 22v, page 34; Singer 220V)

G · 1982-173 (v)

39. 縁飾：古代の婦人像

リトグラフ 26.4×2.6 cm (画面)

(第35面, 第23葉表)

MARGIN ORNAMENT: ANTIQUE FIGURE

Lithograph 26.4×2.6 cm (image)

(Sheet 23r, page 35; Singer 221 V)

G · 1982-174 (r)

40. 縁飾：農夫と害を受けた種

エングレーヴィング 26.7×7.9 cm (版), 25×6.5 cm (画面) 右下に署名年記

(第36面, 第23葉裏)

PEASANT AND HIS SEEDS IN MISCHIEF

Engraving 26.7×7.9 cm (plate), 25×6.5 cm (image) Inscr. in image l.r.: MK
(monogram) 91

(Sheet 23v, page 36; Singer 222 III)

G · 1982-174 (v)



G•1982-172(v)



G•1982-173(r)



G•1982-173(v)



G•1982-174(r)



G•1982-174(v)

41. 解放されたプロメテウス

エッチング、エングレーヴィング、アクアティント、メゾティント 27.7×35.9 cm (版),
24.9×33.3 cm (画面) 右下に署名年記, 上辺右に番号
(第37面, 第24葉表)

RELEASED PROMETHEUS

Etching, engraving, aquatint and mezzotint 27.7×35.9 cm (plate), 24.9×33.3 cm
(image) Inscr. in image l.r.: *MK* (monogram) 91; in plate, margin u.r.: *XXXVII*
(Sheet 24r, page 37; Singer 223 V)
G • 1982-175

デューラー, アルブレヒト

ニュルンベルク 1471年 - ニュルンベルク 1528

DÜRER, Albrecht

Nürnberg 1471 - Nürnberg 1528

サテュロスの家族 1505年

エングレーヴィング 紙 11.5×7 cm 右上にモノグラム年記

昭和57年度 国立西洋美術館協力会寄贈

G • 1982-176

SATYR FAMILY 1505

Engraving on paper 11.5×7 cm

Monogrammed and dated: *AD1505*

(Bartsch 69; Meder 65a)

PROVENANCE: Fuji Television Gallery, Tokyo

Donated by the Kyoryoku-kai-society of the National Museum of Western Art, 1982

G • 1982-176



G·1982 175



G·1982 176

幸福 輝

1 ヤン・ファン・エイクの初期作品と「物語的表現」

ヤン・ファン・エイクは10点にのぼる署名作を残し、また、画家としての活動を伝える多くの古記録が現存しており、その生涯についても画業についてもある程度までは跡づけることのできる当時としては稀有な画家の例に属している⁽¹⁾。《ゲント祭壇画》、《トリノ＝ミラノ時禱書》という二つの問題作は決して解決をみたわけではないし、今後ともこれらの作品をめぐる議論がヤンの芸術に新たな視点を提供し、その美術史的意義を解明するための鍵となることは言を俟たないとはいえ、これらの作品についての研究者の認識は、基本的には一致する方向にあると考えてもよいように思われる。《ゲント祭壇画》について言うならば、現在、銘文に述べられているフーベルト・ファン・エイクの存在を否定する研究者は殆んどいないし、《トリノ＝ミラノ時禱書》に関しても、いわゆるGグループに属する写本画を、ヤンの初期作品と見做す考え方がより強い説得性を獲得するに至ったことは認められるべきであろう⁽²⁾。

しかながら、《トリノ＝ミラノ時禱書》についてのこうした主張は、実は見落すことの出来ない重要な問題を不問に付すことによって成立しているように思われる。この説に与し、その『初期ネーデルラント絵画』において、これらの写本画とヤンの真作との間にある様式的差異をデューラーの場合における黙示録版画と《メランコリア》との相違に比定し、従って、写本画をヤンの初期作品と見做すことは決して例外的な事例ではないとの論を展開したパノフスキー⁽³⁾に対し、同書の書評において、ベヒトはあまりに明快なパノフスキーの論に次のような観点から警鐘を鳴らしている。「ヤン・ファン・エイクの手になることが確実な作品はすべて画家の円熟期のものであるが、この時期のヤンは如何なる意味においても物語作家ではなかった。(中略)従って、トリノの写本画をヤンの初期作品と見做すことは、ヤンがその初期においては物語を描く画家、劇的場面を描写する画家であり得たということを前提としなければならないだろう。」⁽⁴⁾

ベヒトのこのような意見が必ずしも大きな反響を呼ばなかったことは、すでに述べたように、これらの写本画をヤンの初期作品と見做す説が有力視されつつあることから明らかであるが、ベヒトによる問題提起はヤンの初期作品にのみ限定されるものではなく、フランドル絵画全体に関わりをもつ、より本質的な問いかけと解されるべきではないのだろうか。

ところで、こうした問題に関連をもつのは《トリノ＝ミラノ時禱書》だけではない。ファン・エイク派として分類されている多くの板絵のうちには、《トリノ＝ミラノ時禱書》の写本画と並んでヤンの初期作品、或いは、その構図を伝えるコピーと推定される作品も含まれているが、そのような作品は豊かな物語的内容に満ち、だからこそ、一部の研究者は物語性の全く欠如しているヤンの真作との比較から、こうした板絵をヤンの作品目録から削除しているのである⁽⁵⁾。

初期作品において物語性の強い作品を生み出した画家が、後年には物語的内容の欠如した作品だけの制作に携わったとの仮説は、それだけを取り出してみるならば確かに不自然なものであるだろう。けれども、例えば、ヴェネツィア（カ・ドーロ）の板絵〔図1〕によって伝えられる《磔刑》の革新的構図がヤン以外の画家の手になったものとは考えにくいのも事実ではないだろうか⁽⁶⁾。この作品の革新性は単に見事な風景描写にあるのではない。むしろ、十字架上のキリストやその死を嘆く人々とこれには無関心に丘を降り去る群衆との対比のうちにキリストの贖罪という悲劇を、その教義の表現としてではなく、歴史的事件として叙述しようとしたことにあるといいたいだろう⁽⁷⁾。出来事の叙述に主眼を置いたこのような表現形式を「物語的表現」と呼ぶことにするならば、確かに《ゲント祭壇画》以降のヤンの作品にそのような表現を認めるのは極めて困難であるかもしれない。しかし——もう一度繰り返そう——これは単にヤンというひとりの画家の問題なのだろうか。

このような範疇に属する作品としては、他に《ニューヨーク磔刑》（メトロポリタン美術館）〔図2〕⁽⁸⁾ や《十字架を運ぶキリスト》（ブタベスト美術館）〔図3〕⁽⁹⁾ を指摘することができようが、ここで留意しなければならないことは、作者の同定に関しては異なる説をとる多くの研究者が、これらの作品の制作年代についてはほぼ一致した見解を表明していることである。すなわち、多くの研究者が、例えば《ニューヨーク磔刑》に《ゲント祭壇画》以前の制作年代を与えているのは、これが単に、ヤン・ファン・エイクというひとりの画家の様式的展開の分析から導き出された結論なのではなく、この作品が末期ゴシックからアルス・ノーヴァへと変遷していく初期フランドル絵画の黎明期に属する作品であるという、より概括的な認識を前提としたものであることを示している。とするならば、このような作品がもつ「物語的表現」として



1 《磔刑》 ヴェネツィア、カ・ドーロ

2 《磔刑》 ヤン・ファン・エイク
メトロポリタン美術館



3 《十字架を運ぶキリスト》 ブタベスト美術館



の性格を取り上げ、特に、ヤンの真作との比較においてその表現形式の特異性を指摘する前に、そうした「物語的表現」がフランドル絵画においてどのような意味をもち、如何なる展開を示したのかということが問われなければならないのではないだろうか。

本稿は、ヤン・ファン・エイクの初期作品に関わる問題を、15世紀フランドル絵画における「物語的表現」の展開というより広い文脈において検討を加えようとするものである。

2 絵画における物語性

《ゲント祭壇画》以降のヤンの作品に「物語的表現」が欠如しているというベヒトの見解は、この時期のヤンの作品がすべて肖像画や聖母画であるところから保証されているわけであるが、とは言いながら、例えば、《聖バルバラ》（アントウェルペン王立美術館）〔図4〕が物語的な内容とは全く無縁のものかどうかということは、実は、



4 《聖バルバラ》 ヤン・ファン・エイク
アントウェルペン王立美術館

判断することの大変難しい問題であるように思われる。無論、聖女バルバラの形姿が前面に描かれたこの作品は、基本的には聖者の単独像と見做すべきものであり、特定の物語を表現したものではない。しかし、その背景には聖女伝の重要なエピソードである塔の建設の場面が描かれており、その生き生きとした描写は、この画面を見る者に必ずや聖女の殉教に関わる物語を想起させたに違いない⁽¹⁰⁾。同じことは、ファキウスがその『名士録』(1457年頃)にヤンの傑作として伝え、現在は、ウィレン・ファン・ハーフトの作品を通じて偲ぶことのできる《婦人入浴図》についても指摘することができよう。この作品が純粋な世俗画である可能性を否定することはできないが、同時に、何らかの物語を主題とするものであったとの仮説を捨て去ることもまたできないのである⁽¹¹⁾。

逆の場合でも全く同じことが指摘されよう。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《十字架降下》(ブラド美術館)は、聖書の記述に基づいたキリスト受難の一場面 of 描写であるという点においては確かに物語を表現したものということができる。しかし、この作品を「物語的表現」と見做すことは、たとえ、この言葉の定義をどのように変更してみたとしても躊躇せざるを得ないのではないだろうか。これはキリスト受難の激情に満ちた悲劇性を端的に表現したものであり、決して、受難の物語を叙述したものではないからである。

こうした問題はフランドル絵画にのみ関わりをもつものではなく、絵画における物語性というより普遍的な概念として論じられるべきであろう。しかし、この概念は、時代、地域、また、作品の機能、主題などによって絶えず変化するものであり、このような問題についての論述に際しては、常に、基本的枠組の設定が要請されるように思われる⁽¹²⁾。

文学的な意味における物語性とは、言うまでもなく時間の経過を前提としている。時間の経過に伴う登場人物の心理や行動の変化、状況の推移によって物語が成立するからである。しかし、絵画の世界においては時間的経過を前提とした表現のみをもって「物語的表現」とすることはできない。写本画の起源についての論考において、すでにヴァイツマンは絵画における「物語的表現」を三つのタイプに分類している⁽¹³⁾。ヴァイツマンの分類に従えば、絵画における「物語的表現」には ① simultaneous method ② monoscenic method ③ cyclic method の三種類があることになる。①はいわゆる異場面同時図のタイプで、時間と空間を異にする多くの場面を単一の画面に描いたもの、②はひとつの画面にただひとつの場面を描いたもので、これが複数をなして一種の連作形式となったものが③のタイプである。

この分類は絵画の「物語的表現」という曖昧な概念を論ずる際の出発点となりうる

ものではあろうが、作品のこのような形式的視点からの分類とは別に、内容を重視した分類ということも考慮に入れなければ片手落ちになってしまうだろう。第一、ヴァイツマンの分類による第二番目の定義を認めてしまえば、初期フランドル絵画の多くはすべて「物語的表現」ということになってしまい、実質的な意味での分類の用をなさないことになってしまうのである。それでは、内容の側からの分類はどのようにすれば可能なものとなるだろうか。

ここで、キリスト教美術は初期キリスト教時代以来、相反する二つの立場から大きな影響を受け、展開してきたものであったことを思い起こすことは少なからぬ意味をもつものと思われる。すでに教皇グレゴリウスの時代から、文盲の人々のための目に見える聖書としての絵画の役割は積極的に評価され、擁護されてきた。こうして、美術における「物語的表現」*historiae* の概念が生まれてきたのであり、これは、礼拝の対象としての像 *imagines* とは区別されてきたのである⁽¹⁴⁾。

美術におけるこうした相異なる二つの傾向は、時に鋭く対立しながら絵画表現の様様な可能性をもたらすと同時にそれらを規定してきたわけであるが、15世紀のフランドル絵画はその相剋、あるいは様々な止揚の試みが頂点に達した時代の絵画であったように思われる。この時期のフランドル絵画は、油彩技法の採用がもたらした精緻な描写力をもって事物と空間の秩序ある視覚化に成功した。こうして完成された写実的な外観は如何にも近世絵画の誕生を告げるものであったが、その実体において、フランドル絵画は深く中世の宗教的ヒエラルキーに絡み合っていたのである。ヤンやロヒールなど、初期フランドル絵画の偉大な創始者たちは、数世紀に及ぶ物語的図像 *historiae* と礼拝像的図像 *imagines* との対立を祭壇画という形式のうちに解消しようと試みたのではなかったのだろうか。しかし、両者の対立関係は、15世紀末期に再び明瞭な形をとるに至った。礼拝像的性格に支えられた「擬物語的表現」としてのフランドル絵画は、15世紀末期になって新たな局面を迎えることになった。初期フランドル絵画における「物語的表現」に関する問題の所在を充分に把握するためには、ひとまずヤンの作品を離れ、15世紀末期のフランドル絵画に目を転ずることが必要となるだろう。

3 異場面同時図

メムリンクの手になる《キリスト受難》(トリノ、サバウダ美術館)〔図5〕と《聖母の七つの喜び》(ミュンヘン、アルテ・ピナコテーク)〔図6〕とに見られるいわゆる異場面同時図の手法は、中世美術においては頻繁に使われたものであり、決して、



5 《キリスト受難》
メムリンク
トリノ、サバウダ美術館



6 《聖母の七つの喜び》
メムリンク
アルテ・ピナコテーク



7 《磔刑》
〈聖ヴェロニカの画家〉
ケルン、ヴァルラフ=リヒャ
ルツ美術館

これらの作品をもって嚆矢とするわけではない。しかし、メモリンクの作品以後異場面同時図の表現を伴った作例が急激に増加するのに対し、それ以前のフランドル絵画にそうした作品が殆んど認められないことは注目に値する現象とは言えないだろうか(15)。

ブルデルラムの《ディジョン祭壇画》翼画(ディジョン美術館)、マルエルとベルショーズの手になると思われる《聖ドニ殉教》(ルーヴル美術館)などには異場面同時図の例を認めることができるし、ケルン派の〈聖ヴェロニカの画家〉によって1420年頃に制作されたと推定される《磔刑》(ケルン、ヴァルラフ＝リヒャルト美術館)〔図7〕は、その画面構成においてメモリンクの作品と著しい類似性を示しており、約半世紀の時代的隔たりがあるとはいえ、トリノやとりわけミュンヘンの作品に対しては何らかの影響があったと考えられるものである(16)。

このように、異場面同時図の例はフランドル絵画の成立時に重大な役割を演じた1400年前後のディジョンやケルンの絵画において認めることが出来るのであるが、しかし、こうした表現形式はフランドル絵画そのものには殆んど見出し得ない。ヤン・ファン・エイクにもペトルス・クリストゥスにも異場面同時図を正面切って採用している例はない(17)。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは、例えば、《聖母祭壇画》の《聖母の前に現われるキリスト》(ベルリン、国立絵画館／メトロポリタン美術館)背景に、この主題の重要な伏線となる「キリスト復活」を描き加え、その後のフランドル絵画にしばしば登場することになる異場面同時図的構成の最も早い例を提供している。無論のこと、このような作例における様々な試みがメモリンクの作品を生み出すための前史を形成していただろうことは疑い得ないが、異場面同時図とはいえこれは特殊な形式のものであり、メモリンクの作品とは一線を画すべきものに思われる(18)。

メモリンクの異場面同時図の絵画的源泉がどこにあったにせよ、例えば、ミュンヘンの作品において追求されたものが、キリストや聖母マリアの目に見える伝記の完成であったことは認められるだろう。前景中央を占める「東方三博士の礼拝」をはじめ、「受胎告知」から「聖母昇天」に至る多数の場面が、建築物や岩山などの巧妙な処理によって分割され、と同時に、全体としてひとつの統一ある空間のうちにまとめられている。ここで画家に要請されたことは、異場面同時図によってもたらされる物語性を尊重しつつ、それをフランドル絵画特有の写実的で秩序ある空間のうちにまとめ上げるということであった。この要請は、しかし、矛盾したものである。イタリア人ファキウスの証言を引くまでもなく、15世紀のフランドル絵画が成し遂げた最も大きな功績のひとつは、人物や事物を恰も「生けるがごとく」、「在るがごとく」に描出する

完璧なイリュージョニズムにあったとっていいだろう⁽¹⁹⁾。とするならば、ここで
メモリンクが試みたことは、そのようなフランドル絵画の本質から逸脱したものと
言うべきであろう。何故ならば、時空間の異同の無視を前提として成立する異場面同時
図という形式そのものが「在るがごとく」というイリュージョニズムとは相反するも
のだからである。初期フランドル絵画に異場面同時図が殆んど見出し得ないのは、こ
の時代の絵画がイリュージョニズムの完成を第一義とする限り、当然の帰結であった
のである。

しかし、メモリンクひとりが特殊な例外であったのではない。15世紀の末期に登場
する多くの画家は、異場面同時図の採用に躊躇せず、時には画面の混乱をすら厭する
ことなく単一の画面に複数のエピソードを描写するようになるのである。

4 ふたつの聖人伝(1)

メモリンクの活動時期は、ほぼ、15世紀の最後の四分の一世紀に重なっている。従
来この時期のフランドル絵画は、過渡期の芸術にみられる折衷主義的傾向を体現した
ものという消極的評価の対象にしかなくてはこなかった。確かに、メモリンクを初め
とするこの時期の多くの画家に、ロヒール様式の反復という伝統主義的傾向を認める
ことは可能である。けれども、異場面同時図の採用ということが象徴的に示している
ように、15世紀末期のフランドル絵画にはそれ以前の絵画にはなかった新しい現象を
認めることが出来るように思われる⁽²⁰⁾。そうしたことを端的に示すものとしてここ
で取り上げたいのは、聖人伝を主題とする作品の著しい増加という問題である。

多数の逸名画家の出現は、15世紀末期のフランドル絵画を最も特徴づけるもののひ
とつと言えらる(21)。ところで、彼らの多くが、例えば〈聖ウルスラ伝の画家〉
とか〈聖ルチア伝の画家〉のように聖人伝を主題とした作品をその代表作にもっている
ことはもっと注目されてよい⁽²²⁾。聖人を主題とした作品ということであるならば、
ヤンに《聖バルバラ》の作例があることから明らかなように、決してそれ以前のフラ
ンドル絵画に例がないわけではない。しかし、聖人を描くことと、聖人伝を主題とす
る作品を描くこととは全く異なる精神に属するものであることは強調されなければなら
ない。この時期に制作される聖人伝を主題とした作品は、例えば、〈聖バルバラ伝
の画家〉の手になる《聖バルバラ伝》[図8]⁽²³⁾が如実に示す通り、多数の場面を次
次に配し聖人の生涯を描いたものである。個々の人物の相貌などにロヒールの影響を
見出すことは可能であるが、ロヒールの作品において決定的な役割を担っていた画面
全体の絵画的統一性ということではここでは問題となっていない。画家は如何に多くの



8 《聖バルバラ伝》〈聖バルバラ伝の画家〉 ブリュージュ、聖血教会付属美術館／ブリュッセル王立美術館

場面を画面に描き込み、聖人伝の内容を豊かなものにするかということに専心しているように思われる。

ヤンの《聖バルバラ》のような聖者像と分類されるような作品を別にすれば、15世紀末期に至るまでのフランドル絵画における聖人伝の作例は著しく少ないし、それらのうち作品全体の原構図が知られるものは僅か2点に過ぎない。ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《聖ヨハネ祭壇画》とシモーン・マルミオンンの《聖ベルティヌス祭壇画》がそれである⁽²⁴⁾。この2点の作品を分析することによって、15世紀末期のフランドル絵画に登場する聖人伝を主題とした多数の作品の美術史的意義を明らかにものとしたい。

《聖ヨハネ祭壇画》(ベルリン、国立絵画館)〔図9〕は同寸の三画面から構成され、その主題は左より「聖ヨハネ誕生」「キリスト洗礼」「聖ヨハネ殉教」である。洗礼者ヨハネの生涯における最も重要な場面である「キリスト洗礼」を中央に据え、左右にその生死の場面を配した作品は、紛れもなく聖人伝としての性格を有したものと見えよう。しかし、ロヒールがこの作品で試みたことは、聖ヨハネ伝という言葉から連想される物語的性格の強い表現とはおよそ懸け離れたものであった。初期フランドル絵画に多く描かれるアーチモチーフに注目したパークマイヤーは、ロヒールが《聖母祭壇画》や《聖ヨハネ祭壇画》で試みた三場面構成とアーチモチーフは中世の聖堂ファサードの象徴であり、このような構図を採用することによって、ロヒールは写実主義の抬頭によって絵画が急速に失ないつつあった聖なる性格、宗教性の復権を試みていることを指摘している⁽²⁵⁾。すなわち、《聖ヨハネ祭壇画》においてロヒールが意図したことは、祭壇画が本来もつべき強い宗教性の実現であり、決して聖ヨハネの生涯を



9 《聖ヨハネ祭壇画》
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン
ベルリン，国立絵画館



10 《ロランの聖母》
ヤン・ファン・エイク
ルーヴル美術館

叙述することではなかったのである。そのことは、単に三場面構成やアーチモチーフによって示されているのではない。各場面の構図そのものがロヒールの意図を明瞭に伝えていよう。

この作品における画家の空間把握の特質を指摘することはそう困難なことではない。右端の《聖ヨハネ殉教》を例にとってみよう。アーチの手前に二人の人物が位置している。ヨハネの首を載せた盆を持つサロメと刑吏である。背後にヨハネの屍骸が転がり、その奥には廊下が続き奥の間では晩餐の場面が繰り広げられている。この前景、中景、背景という三層形式は左の「聖ヨハネ誕生」においても忠実に再現され、また、一見したところ中景が欠如しているように思われる中央図においても、アーチの背後にはオジーヴ構造の天井が見られ、画家の慎重な配慮を窺わせるものとなっている。けれども、この作品に見られる三層形式は、《聖母祭壇画》や《聖母を描く聖ルカ》（ボストン美術館）における前景と背景という二層形式が変化したもの過ぎず、それは、明らかにヤンの《ロランの聖母》（ルーヴル美術館）〔図10〕に端を発する室内と風景、



11 《聖ベルティヌス祭壇画》翼画 シモーン・マルミオン ベルリン、国立絵画館（左翼）

前景と背景という二重構造をその基本にもったものなのである。ペヒトは《ロランの聖母》の空間構造について「ヤンは背景の力を借りて中景を省略し、明瞭に決定されている前景と遠くの風景をじかに、かなり唐突とも思われる方法で結び付けている」と指摘しているが⁽²⁶⁾、このことは何も《ロランの聖母》に限ったことではあるまい。15世紀末期になるまでの大多数のフランドル絵画は、とりわけロヒールによって敷衍された前景と背景の二重構造という構成原理に支配されていたように思われる。そして当然ながら、このような構図である限り、前景の主題が画面を支配し背景は添景にとどまるといふ図式が認められることになったのである⁽²⁷⁾。

前景に描かれる主題の優先という原理は、15世紀末期に制作される多くの異場面同時図や、聖人伝を主題とする作品にみられるような物語の叙述を可能ならしめる画面構成とは真向から対立するものである。個人の礼拝のための作品であれ、教会のための作品であれ、典礼の儀式と密接な繋がりをもって展開した15世紀フランドル絵画にこのような意味での「反物語的」傾向が内在していたのだとすれば、15世紀末期になって明瞭な形をとるに至った「物語的表現」への強い関心は、一体、どこに由来するのだろうか。ロヒールの《聖ヨハネ祭壇画》とともに聖人伝を主題とした早い時期の作例として指摘したマルミオンの作品を見ながらこの問題を考えていきたい。

5 ふたつの聖人伝 (2)

ここで問題とする作品〔図11〕は祭壇画翼画であり⁽²⁸⁾、ロヒールの《聖ヨハネ祭壇画》と同等の資格で比較することはできない。しかし、この2つの作品がともに聖人伝という共通するテーマを扱った15世紀半ばの作品でありながら、全く対極的な表現

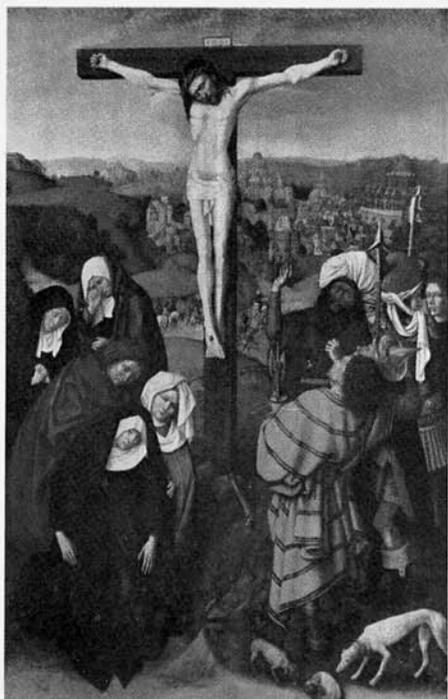


11 同翼画(右翼)

に至っていることは特筆すべき事実と思われる。ロヒールの作品は三場面から構成されているものの、各場面はそれのみで完結しており相互を直接的に結び付ける関連性はない。これに対して、マルミオンの作品においては、各場面は独立してそれぞれの主題を伝えるというのではなく、ひとつの場面は全体の物語のなかのひとつのエピソードとしての役割を担っている。すなわち、ひとつの場面は次の場面と繋がることを前提としているのである。各場面は聖ベルティヌスの生涯を描いたものであり、それは、本来同一画面には描き得ぬはずのものである。ところが、マルミオンは左右どちらの翼画においても、五つの場面がまるでひとつの建物の各部屋とその庭で起こった事件であるかのように描いている。

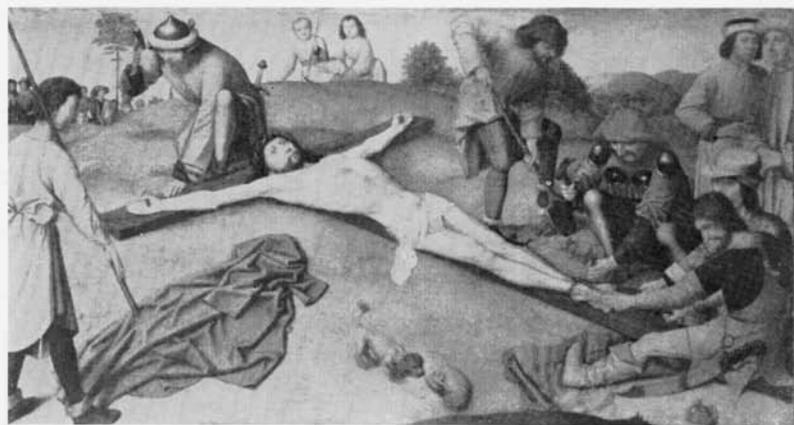
マルミオンは、一体、どのような意図をもってこうした表現を試みたのだろうか。構図が全く異なるために見落されがちであるが、《聖ベルティヌス祭壇画》においてマルミオンが取り組んだ問題は、実は、第三章の冒頭で指摘したメモリンクの2点の作品の先駆をなすものであったと考えられはしないだろうか。マルミオンは連続する各場面の表現によって聖ベルティヌスの生涯を叙述し、その一方で、全体を写実的空間のうちにまとめることをも意図しているのである⁽²⁹⁾。

物語性とイリュージョニズムという終局的には対立せざるを得ない二つの概念を融合させようとする試みが、マルミオンによってなされていることは極めて興味深いことに思われる。周知のように、マルミオンはロヒールやパウツの影響を受け少なからぬ点数にのぼる板絵も制作したと思われるが、その出発点が写本画にあったことは疑い得ない事実であるからである⁽³⁰⁾。写本画と板絵をあまり対立的にとらえることは避けなければならないが、フランドルの板絵画家たちが専らイリュージョニズムの探究へと向かったのに対し、元来が文章に付された挿絵としての性格を有する写本画の



12 《磔刑》 ヘーラルト・ダーフィット
ルガーノ、ティッセン・コレクション

13 《十字架に打ちつけられるキリスト》
ヘーラルト・ダーフィット
ロンドン、ナショナル・ギャラリー



世界においては「物語」という機能が生き続け、様々な試みがなされていたのではなかったのだろうか。事実、マルミオンと同時代の写本画家、例えば、ジャン・ル・タヴェルニエや〈ジラルール・ド・ルシオンの画家〉、或いはマルミオンの師匠と考えら

れている〈マンセルの画家〉の作品にはそうした試みを認めることができるように思われるのである⁽³¹⁾。

フランドルの画家たちは、たとえ物語主題を扱う場合でもそこから出来るだけ物語性を排除し、祭壇画という典礼的機能の要請に合致した聖なる礼拝像の世界を作り上げようとした。しかし、物語主題から物語性を排除するということが大きな矛盾であり、こうした問題が15世紀末期になって顕在化したのではないだろうか。メモリング以降の画家たちが試行錯誤のうちに新たな表現の探究に向かった時、祭壇画という形式においては十分に展開し得ず、写本画の分野で独自の展開を見せていた「物語的表現」が彼らを捉えたことは或る意味ではごく自然なことであったと言えよう⁽³²⁾。

6 15世紀末期のフランドル絵画における擬古主義

以上述べてきたように、15世紀末期のフランドル絵画は写本画の強い影響を受け、「物語的表現」という問題に強い関心を示したように思われるが、それ以前のフランドル絵画の歴史で板絵が写本画に接近した時期が一度だけ存在したことは、フランドル絵画が基本的には物語性を断念し、イリュージニズムの完成を目差したものであったとの前提を受け入れるならば極めて興味深い事実であると言えよう。その時期こそ、冒頭で触れた「フランドル絵画の黎明期」、すなわち、《ニューヨーク磔刑》や《十字架を運ぶキリスト》（ブタベスト）が制作された時期に他ならない。これらの作品が写本画と強い関連を有するものであることは、特に、《トリノミラノ時禱書》との関係で従来から指摘されてきたわけであるが、とするならば、15世紀のフランドル絵画史はその開始の時期と末期において酷似した状況を呈示していることになる。そして、この「酷似した状況」は、単に板絵と写本画の接近という両者に共通する事実からのみ生まれたものではなかった。15世紀末期のフランドル絵画を代表する二人の画家、すなわち、板絵におけるヘラルト・ダーフィットと写本画における〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉が、ともに《ニューヨーク磔刑》や《十字架を運ぶキリスト》（ブタベスト）などの「フランドル絵画の黎明期」に制作された叙述性の強い作品の影響を示していることは、このふたつの時期のより直接的な繋がりを例証するものとは言えないだろうか。

ダーフィットの初期作品である《磔刑》（ルガーノ、ティッセン・コレクション）〔図12〕と《十字架に打ちつけられるキリスト》（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）〔図13〕の2点は、画家が《ニューヨーク磔刑》やブタベスト作品を知悉していたことを明瞭に物語っている。ルガーノの《磔刑》は《カトリース・ド・クレーヴの時禱



14 《十字架に打ちつけられる
キリスト》(図13部分)



15 《磔刑》(図2部分)

書》にこれと同構図のものがみられ、より古いモデルが存在したことを推測させるものであるが、その背景に描かれるエルサレムの描写はブタベスト作品を写したものに他ならず、また、作品全体の構図は、ヴェネツィアの《磔刑》に著しく近いものになっているのが理解されよう⁽³³⁾。同様なことはロンドンの作品についても指摘することができる。傾斜面に設定された特異な構図は、それ自体《ニューヨーク磔刑》やブタベスト作品との関連性を示唆するものと言えようが、ここで注目すべきは、背景に上半身を見せている人物の描写〔図14〕である。これらの人物が《ニューヨーク磔刑》の群衆の中に姿を見せる人物たち〔図15〕を写したものであることは重要な意味もっているのではないだろうか⁽³⁴⁾。

ダーフィットの《十字架に打ちつけられるキリスト》とほぼ同じ頃に制作された〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉の同主題作品〔図16〕は、ブタベスト作品との直接的な接触を推測させる、より興味深い作例とすることができよう。群像による画面の構成もさることながら、写本画にみられる画面前景に並ぶ後向きの人物表現のモチーフ〔図17〕が、ブタベスト作品の構想〔図18〕から生まれたものである可能性



16 《十字架に打ちつけられるキリスト》
〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉
ウィーン国立図書館

17 《十字架に打ちつけられるキリスト》
(図16部分)

18 《十字架を運ぶキリスト》(図3部分)



は極めて高いものに思われるからである⁽³⁵⁾。

15世紀末期のフランドル絵画に「物語」的な方向性を与えたものが写本画であったことは事実であるにしても、この時期の画家たちは「フランドル絵画の黎明期」の作品に自分たちの求める芸術の先行例を見出し、そうした作品から直接の鼓舞を受けたのではなかったのだろうか。ほぼ同じ頃、ボッサがやはり《ゲント祭壇画》以前のフランドル絵画や写本画に影響を受けつつ独自の絵画表現の探究を試みていたわけであるが⁽³⁶⁾、性格や程度の相違こそあれ、こうした帰先遺伝ともいうべき現象はこの時期のフランドル絵画全体に広がり、その本質に大きな変更を加えようとしていたのである⁽³⁷⁾。

そうした観点に立った時、ブタベストの《十字架を運ぶキリスト》は極めて興味深い作例と言うことができよう。この作品に関しては、その作者については勿論のこと、制作年代に関しても、また、これがヤン・ファン・エイクの失なわれてしまった作品をどの程度忠実に伝えているのかといったことについても明確なことは何ひとつ知られていない⁽³⁸⁾。しかし、この作品が15世紀初頭の原作に基づく1500年前後のコピーであることは多くの研究者の認めるどころであり、ブタベストの作品が、前述した15世紀末期の帰先遺伝現象と何らかの関わりをもって成立したと考えることは決して根拠のないものではない。しかも、この作品をフランドル絵画史のなかに位置付けようとする作業は、必然的に、物語的図像と礼拝像的図像の相剋という問題へ、そして、15世紀末期のフランドル絵画における「物語的表現」の問題へと我々を導いていくことになるのである。しかし、そのためには「十字架を運ぶキリスト」という主題の図像的展開を一瞥し、ブタベスト作品の図像的な特異性を明瞭なものにしておく必要があるだろう。

7 《十字架を運ぶキリスト》(ブタベスト)と物語的図像

「十字架を運ぶキリスト」という主題は、中世においては極めて単純な図像の継承を繰り返していた⁽³⁹⁾。6世紀のラヴェンナのモザイク〔図19〕においても、オットー朝の写本画〔図20〕においてもキリストと数人の人物しか描かれてはいない。こうした伝統は、1305年、バドヴァのアレーナ礼拝堂にジョットがこの主題の作品〔図21〕を描いたときにも基本的には変化しなかったものと考えていいように思われる。確かにこの作品には号泣する聖母マリアの姿が描かれ、シモーネ・マルティーニ、バルナ・ダ・シエナ、或いは、ピエトロ・ロレンツェッティなどの同主題作品において一層展開していくことになる付随的モチーフ、すなわちラッパを吹き鳴らす者とか、キリ



19 《十字架を運ぶキリスト》
ラヴェンナ、サンタ・アポリナ
レ・スオーヴォ聖堂

20 《十字架を運ぶキリスト》
トリア市立図書館

21 《十字架を運ぶキリスト》
ジョット
バドヴァ、アレーナ礼拝堂



22 《十字架を運ぶキリスト》 アンドレア・ダ・フィレンツェ フィレンツェ、サンタ・マリア・ノヴェルラ聖堂



23 《十字架を運ぶキリスト》
ラファエルロ
ブラド美術館



24 《十字架を運ぶキリスト》
ブリュエゲル
ウィーン美術史美術館

ストを嘲笑し、石を投げつける子供たちなどを導入しての作品構成の先鞭がつけられていることは事実である。しかし、細部の変化にも拘らず、これらの作品においてはキリストの姿を中心とした限定的な構図が踏襲されていたことが理解されよう。

そのような図像的伝統から言えば、アンドレア・ダ・フィレンツェが1366年から68年にかけて制作したサンタ・マリア・ノヴェルラ聖堂のスペイン人礼拝堂壁画〔図22〕は特殊な位置を占めるものといえよう。「十字架を運ぶキリスト」という主題は、この作品においてはじめて単に十字架を担ぐキリストや数人の人物の描写ではなく、行列をなしてゴルゴタの丘を登っていく群衆の描写に、十字架を担ぐという瞬間的行為ではなく、これを担いで歩みを進める持続的行為の描写となったのである。

けれども、この作品はその後のイタリア絵画に如何なる痕跡をも残さなかったように思われる。すなわち、クワトロチェントの時代になると受難図像が激減し、「十字架を運ぶキリスト」が描かれることも非常に稀なものになってしまうからである⁽⁴⁰⁾。イタリアでこの主題が再び取り上げられるようになるのは15世紀の末期以降のことであり、16世紀になるとラファエルロの著名な作品（ブラド美術館）〔図23〕やリドルフォ・ギランダイオの作品（ロンドン、ナショナル・ギャラリー）も制作されているが、これらは、特にデューラーなど北方版画の影響下に成立したものと考えられる。

以上、簡単に「十字架を運ぶキリスト」の図像的展開の跡を辿ってみたわけであるが、この主題の作品は、①「磔刑」直前のひとつのエピソードとして扱われ、従って、その構図も典型的なもの ②ラファエルロの作品に代表されるように、この主題がそれ自体で完結した自足的なものとなり、その結果、十字架の重みに耐えかねるキリストの苦しみや悲しみに焦点を合わせたもの、というふたつのタイプに大別しうるように思われる。しかし、フランドルにおいては全く異なるタイプの図像が展開していった。イタリアでは何の影響を残すこともなく孤立したままのスペイン人礼拝堂壁画は、低地地方にその後継をもつことになったのである⁽⁴¹⁾。

ブリューゲルの著名な《十字架を運ぶキリスト》（ウィーン美術史美術館）〔図24〕とラファエルロの作品ほど、同じ主題を扱いながら相反する表現形式に至っている例は少ないであろう。この2点の作品の異同は種々に説明され得ようが、最も肝心なことは、ブリューゲルの作品が物語的図像としての性格を強くもっているのに対し、ラファエルロの作品は礼拝像的図像として制作されているということではないだろうか。およそ、すべての宗教図像には物語的図像と礼拝像的図像というふたつの要素が内在しうる可能性があると思われるが、「十字架を運ぶキリスト」*Bearing of the Cross* と「ゴルゴタへの道」*Way to Calvary* というふたつの名称が象徴しているように、この主題は、礼拝像的図像と物語的図像とがそれぞれ単独に、しかも突出した形で展開



25 《十字架を運ぶキリスト》
 〈ブラウンシュヴァイク
 のモノグラムの画家〉
 ルーヴル美術館

したひとつの例であったと言えるのではないだろうか⁽⁴²⁾。

ところで、ブリューゲルの作品は彼個人の独創から生まれたものではなかった。ブリューゲルに先行する16世紀の多くの画家たちが、この主題に対してフランドル特有の解釈を施してきたのである。コルネリス・マセイスやメット・デ・ブレスの作品、或いは、アールツェンやブークラルールの作品は、フランドルにおける「物語的」な「十字架を運ぶキリスト」の強固な伝統の存在を証明するものと言えよう⁽⁴³⁾。こうしたものの中で最も早い時期に制作されたと思われるのが、〈ブラウンシュヴァイクのモノグラムの画家〉による《十字架を運ぶキリスト》（ルーヴル美術館）〔図25〕⁽⁴⁴⁾である。ここでは、パティニールによって展開させられた幾分幻想的なパノラマ的風景描写がより合理的な空間構成によって再編されており、ブリューゲルの作品はここに全き先行例を見出しているといっても過言ではないだろう。

けれども、このように16世紀のフランドルにおいては連綿と続く「十字架を運ぶキリスト」の伝統を、この〈ブラウンシュヴァイクのモノグラムの画家〉以前に遡り、ブタベスト作品の基となった15世紀初頭の作品まで辿ることは難しい。確かに、ブタベストの作品の影響をその後の作品に確認することが出来ないわけではない。〈オットー・ファン・ムールドレフトの画家〉の《磔刑》（1438～39年頃）〔図26〕に見られる騎乗の人物のモチーフ、また、《カトリース・ド・クレーヴの時禱書》（1435～40年頃）のなかの《十字架を運ぶキリスト》〔図27〕は、明らかにブタベスト作品に由来するものと言える⁽⁴⁵⁾。また、15世紀中葉にヴァレンシアで活動したことが確認さ



26 《磔刑》〈オットー・ファン・ムールドレフトの画家〉 クリーヴランド美術館



27 《十字架を運ぶキリスト》〈カトリーヌ・ド・クレヴの画家〉 ピアポント・モーガン図書館

れるブリュージュ出身の画家、アリンクプロートの《磔刑》にもブタベスト作品の影響を見ることはできよう(46)。

しかし、ブタベスト作品の基となった作品が1420年代に制作されたと仮定するなら、〈ブラウنشヴァイクのモノグラムの画家〉の作品まで約一世紀もの間同じような構想をもつ《十字架を運ぶキリスト》が存在せず、この逸名画家以前と以後とで著しい対照を見せていることは事実である。このことに充分な解答を寄せることは難しいが、〈ブラウنشヴァイクのモノグラムの画家〉が15世紀末期の写本画家、とりわけ、〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉などによる写本画に強い影響を受けた画家であったことは、この場合、極めて示唆的ではないだろうか。物語的図像としての性格を捨象することによって成立した《ゲント祭壇画》以降のフランドル絵画に、物語的図像たる「十字架を運ぶキリスト」が描かれなかったことは当然であり、〈ブラウنشヴァイクのモノグラムの画家〉は、*Erzählbild* としての性格を強くもつ己れの作品(47)の制作に際し、写本画から多くのことを学ばざるを得なかったのであろう。言い換えるならば、〈ブラウنشヴァイクのモノグラムの画家〉は写本画に精通していたからこそ、そのような《十字架を運ぶキリスト》を制作し得たのである。現存



28 《磔刑》〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉ウィーン国立図書館



29 《磔刑》(部分)〈ブラウنشユヴァイクのモノグラム画家〉バーゼル美術館

する〈マリー・ド・ブルゴーニュの画家〉の《十字架を運ぶキリスト》は、必ずしも、ブタベスト作品と同じ構想に立っているとは言い難いものの、二人の《磔刑》〔図28および図29〕を比較するだけで、〈ブラウنشユヴァイクのモノグラム画家〉がこの写本画家に決定的な影響を受けていることが理解されよう⁽⁴⁸⁾。

8 15世紀フランドル絵画における「物語的表現」とヤン・ファン・エイク

これまでの論述から、15世紀末期のフランドル絵画に関してふたつの事柄が明らかにされたように思われる。ひとつは、聖人伝を主題とした多くの作例が端的に示している通り、この時期のフランドル絵画にはそれ以前の絵画には見られない新しいものへの志向が生まれていること、もうひとつは、この時期の絵画と《ニューヨーク磔刑》やブタベストの《十字架を運ぶキリスト》など「フランドル絵画の黎明期」の作品とが密接な関係をもっていたことである。無論、聖人伝を主題とした作品の多くは異場面同時図という復古的手段に基づいたものであり、こうした作品と《ニューヨー

ク磔刑」などを同一視して、ふたつの現象を「物語的表現」という概念のもとに一元化してしまうことは避けなければならない。とはいえ、それらがともに写本画というものの存在を媒体にして成立したものであり、何らかの形で主題の叙事的側面に深く関与していた点は強調されるべきだろう。その多くが祭壇画としての機能をもっていた15世紀のフランドル絵画において物語的図像と礼拝像的図像という対概念は重要な意味をもっていたと思われるが、15世紀末期のフランドル絵画が一方で異場面同時図などを積極的に採用し、他方、《ゲント祭壇画》以前の作品から強い影響を受けたのも、それまでの礼拝像的図像としての性格を強く打ち出していたフランドル絵画に対する反作用の異なる表明であったと考えることが出来るのではないだろうか。そのような動きを支えたものが写本画であり、写本画に内在していた物語的図像 *historiae* の概念であったように思われるのである。こうしたことを前提にすることによって、ボッスの芸術の特異性も幾分かは説明されるのではあるまいか。

パノフスキーは、その『初期ネーデルラント絵画』の終章で「1500年前後のアルカイズム」について簡潔に、しかし、極めて示唆に富む発言をしている⁽⁴⁹⁾。

15世紀の末期になるまでのフランドル絵画にヤン・ファン・エイクの作品からの直接的影響を示す作品は非常に少ないのに対し、15世紀末期から16世紀の初頭にかけてヤンのコピーは著しく増加する。しかも、こうしたヤン再認識の動きは単に芸術的創造性に乏しい群小画家による伝統主義的な反復だったのではなく、この時期を代表する画家たちの共通の課題であったことを強調したパノフスキーは、その理由のひとつとして、この時期の多くの画家がロヒール・ファン・デル・ウェイデンの超越的性格の強い作品の呪縛から逃れ、そして、実体ある空間と堅固な造形性を獲得しようと模索し続け、ロヒール以前の絵画にその可能性を見出したことを指摘している⁽⁵⁰⁾。

1500年前後のフランドル絵画が内包する問題の多様性を考慮に入れるならば、パノフスキーの解釈がいささか図式的なものであることは否めまい。また、パノフスキーは、必ずしも「ロヒールの超越的性格の強い作品」を礼拝像的図像 *imagines*、「ロヒール以前の絵画」を物語的図像 *historiae* と見做しているわけではなく、徒らにパノフスキーの論述を拡大解釈することは避けるべきかもしれない。しかし、パノフスキーの指摘するアルカイズムとこの時期の絵画が示す「物語的表現」への強い関心はどこかで重なる部分をもっていたのであり、そして、ヤン・ファン・エイク自身に「物語的表現」と言いうるような作品があったのだとすれば、15世紀末期のフランドル絵画にみられる擬古主義——ヤン・ファン・エイクの再評価——は新たな相貌を見せるに違いない。

現在のところ、《ニューヨーク磔刑》や《十字架を運ぶキリスト》（ブタベスト）がヤン・ファン・エイクの初期作品であるかどうかについての確定的な資料はない。けれども、《ゲント祭壇画》以降のフランドル絵画が基本的に礼拝像的図像としての性格を強めていったのに対して、それ以前のフランドル絵画には物語的図像としての性格も色濃く残っていたのであり、そのような視点に立つならば、《ゲント祭壇画》以降のヤンの真作には「物語的表現」が無いのにも拘らず、初期作品に「物語的表現」の可能性を指定することの矛盾を強調する多くの研究者の問題設定は、その論拠を失なうであろう。これは、フランドル絵画全体に関わりをもった問題であり、ひとりヤン・ファン・エイクに固有な事柄としてこれを特殊化することは避けなければならない。この問題は、むしろ、礼拝像的図像としての板絵と物語的図像としての写本画という15世紀フランドル絵画がもっていた特異な性格、ふたつの異なる絵画領域の錯綜した関係のうちに探られるべきものに思われる⁽⁵¹⁾。礼拝像的図像と物語的図像というふたつの概念の区別をあまりにも重要視しこれを濫用することは、恣意的な解釈に繋がるものであるかもしれない。しかし、例えば、フレスコによる教会堂の壁面装飾という伝統をもち、宗教主題とはいえそこに礼拝のための像ではなく、物語主題の作品を制作する場をもちえたイタリアの画家とは異なり、絶えず、典礼の儀式と関連をもった祭壇画においてこのふたつの関係にそれなりの解決を与えなければならなかったフランドルの画家たちと、そのようにして成立した15世紀フランドル絵画の特殊な、けれども本質的な性格は銘記されるべきものではないだろうか。

本稿は昨年2月の美術史学会東支部例会（1983年2月26日、国立西洋美術館）における筆者の口頭発表に加筆したものである。尚、本稿完成直後、筆者はベルティングが昨年末に上梓した『物語画家としてのヤン・ファン・エイク』（Hans Belting / Dagmar Eichberger, *Jan van Eyck als Erzähler*, Worms, 1983）を読む機会を得た。同書では、本稿の出発点ともなった15世紀末期のフランドル絵画にみられる「物語的表現」という問題は触れられておらず、ベルティングの視点は必ずしも筆者のものと同じではないが、初期フランドル絵画を基本的には礼拝像的性格の強い芸術と見做していること、初期フランドル絵画における礼拝像的図像と物語的図像の問題を、或る程度までは板絵と写本画というジャンルの相違によって説明しようとしていること、そして、何よりも、《ニューヨーク磔刑》などのいわゆるファン・エイク派の作品に関して、その帰属問題よりも、これらの作品において達成された新しい表現形式を重視しようとする点において、筆者と立場を同じくするものと言っていいように思われる。《ニューヨーク磔刑》や本稿では触れなかったロッテルダムの《石棺の傍の三人のマリア》については稿を改めたいと考えており、いずれ、ベルティングの著書についても触れる機会があろう。

- (1) J. Folie, *Les œuvres authentifiées des Primitifs Flamands. Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 6, 1963, 192-203 尚、《室内の聖母》(メルボルン、ナショナル・ギャラリー)に関しては銘文の信憑性を疑問視する研究者も多く、これを除くならヤンの署名作は9点ということになる。U. Hoff/M. Davies, *The National Gallery of Victoria, Melbourne*(Les Primitifs Flamands 12). Bruxelles, 1971, 29-50; E. Dhanens, *Van Eyck*. Anvers, 1980, 346
- (2) 《トリノ=ミラノ時禱書》の制作年代および作者の同定に関して多くの異説が提出されていることは事実である。しかし、このことが直ちに「《トリノ=ミラノ時禱書》についての多くの研究者の認識は一致する方向にある」とする筆者の指摘を無効にするものとは思われない。ヤンの芸術的萌芽を国際ゴシック様式による写本画の世界に求めようとする限り、問題となる写本画がもつ歴史的意義は変わらない。これらの作品がヤンの初期作品でなかったとしても、そのことによって新たに想定することを余儀なくされる作品は、果して、《トリノ=ミラノ時禱書》とどの程度異なる様式を呈示しうらうだろうか。
- (3) E. Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, Cambridge Mass. 1953, 243-246
- (4) O. Pächt, *Panofsky's Early Netherlandish Painting I/II. Burlington Magazin*, 98, 1956, 274
- (5) この立場をとる研究者の多くはこれらの作品とオランダ絵画を結びつけ、より物語的な絵画伝統が北ネーデルラントに在ったことを主張した。M. Dvorak, *Die Anfänge der holländischen Malerei. Jahrbuch der königlichen Preussischen Kunstsammlungen*, 39, 1918, 51-79; Ch. de Tolnay, *Le Maître de Flémalle et les Frères van Eyck*. Bruxelles, 1939, 35-37; L. Baldass, *Jan van Eyck*. London, 1951, 90-97 この学説は、15世紀オランダ絵画史の空白を埋めるという意味からも多大の反響をもって迎えられた。事実、アウワテルやヘールトヘンに代表されるこの時期の北ネーデルラント絵画に「物語的」と形容しなくなるような側面があることは認められよう。しかし、ヤン自身にもオランダで活動した時期があったわけであり、そのような表現伝統を北ネーデルラント絵画の様式的特性と見做すことは必ずしも容易ではない。さらに、15世紀北ネーデルラントの現存作品の多くは地方作的特徴を備えており、その古拙的表現が生む物語的雰囲気と、当該の作品がもっている物語性とを同一視してもいいのかということが指摘されるべきであろう。いずれにしても、物語的性格の有無を南北ネーデルラントの地理的相異に還元して説明することは、問題の本質から逸脱するものではないだろうか。
- (6) 本作品は15世紀のものと推定されるが、《トリノ=ミラノ時禱書》にこれと同一構図の《磔刑》が見られ、共通のモデルとなった作品の存在が考えられている。A. Châtelet, *Un collaborateur de van Eyck en Italie. Mélanges en l'honneur de Mademoiselle S. Sulzberger*. Bruxelles, 1980, 43-60; A. Châtelet, *Les Primitifs Hollandais*. Fribourg, 1980, 201-202
- (7) M. Meiss, *Highlands in the Lowlands: Jan van Eyck, the Master of Flémalle and the Franco-Italian Tradition. Gazette des Beaux-Arts*, 57, 1961, 295
- (8) 本作品は《最後審判》と対幅となっているが、原構図に関しては異論も多い。また、《磔刑》と比較するならば《最後審判》はあまりに典型的であり、両者がひとりの画家の手に

なったかどうか疑わしい。本稿では《磔刑》のみを扱うことにしたい。Châtelet, *Les Primitifs Hollandais*, 196-197

- (9) 本作品は、通常ヤン・ファン・エイクの失われた作品に基づく16世紀前半のコピーと考えられている。その帰属問題はともかく、本作品、および《ヴェネツィア磔刑》の基となった作品、そして、《ニューヨーク磔刑》が同一グループに属するものであることは広く承認されている。Châtelet, *op. cit.*, 197-198 尚、煩雑になるのを避けるため、本稿では特別の断わりが無い限り、《ヴェネツィア磔刑》、《十字架を運ぶギリスト》(ブタベスト)という表現は、コピーとして伝わっている現存作品ではなく、それらのモデルとなった消失作品を指すものとする。
- (10) マウリッツハイスイ王立美術館に所蔵される《バベルの塔》と本作品背景との比較から、ベヒトは、現在は失なわれてしまった《バベルの塔》の存在を仮定し、本作品背景のモデルとなった可能性を指摘している。これが事実であるならば、「バベルの塔」から「バルバラの塔」へという主題の変更は別にしても、《聖バルバラ》は自立した物語主題と礼拝像とが組合わせられた興味深い作例と言うことができよう。Pächt, *op. cit.*, 274
- (11) J.S. Held, *Artis Pictoriae Amator/An Antwerp Art Patron and his Collection. Gazette des Beaux-Arts*, 50, 1957, 53-84; M. Baxandall, *Bartholomaeus Facius on Painting. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 37, 1964, 98-107; 前川誠郎, 「婦人入浴図考」『図書』318号, 1976, 23-30; 小野迪孝「初期フランドル絵画に見る『婦人入浴図』の図像に就て」『山梨県立美術館研究紀要』2号, 1981, 65-96
- (12) P. Parshall, *Lucas van Leyden's Narrative Style. Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 29, 1978, 186-190 は、特にフランドル絵画における物語性という問題の所在を見事に要約している。
- (13) K. Weitzman, *Studies in Roll and Codex. Princeton*, 1970, 12-46; Parshall, *op. cit.*, 187
- (14) すでに指摘したように、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの《十字架降下》は、主題の上では物語図像に分類されるべきにも拘らず、礼拝図像の伝統に連なるものであることは明らかである。このことは、中世末期から近世にかけての宗教図像においては、物語図像か礼拝図像かという単純な二元論では解釈しきれぬ作品が多く出現することを示唆するものといえよう。例えば、パノフスキーは *Historienbild* と *Repräsentationsbild* と異なる種類に属する像として *Andachtbild* の概念を提唱している。cf. E. Panofsky, *Imago pietatis. Festschrift für Max J. Friedländer. Leipzig*, 1927, p. 261 しかし、それにも拘らず、物語図像と礼拝図像というこのふたつの概念による分類はそれなりの有効性をもつものと考えたい。筆者は、あらゆる作品を *historiae* か *imagines* かのどちらかに分類しようとしているわけではないし、より詳細な像の分類リストを完成しようとしているわけでもない。しかし、程度の差こそあれ、同じ主題、同じ状況を扱いつつながら、特定の宗教感情の象徴的表現として成立した作品と、ひとつの物語を前提とし、その中で様々な事件や心理を描出したものとは区別することができるのではないだろうか。こうした問題については多くの文献があるが、ここでは次のものを指摘するにとめる。S. Ringbom, *Icon to Narrative. Abo*, 1965

- (15) バルダスは、特にトリノ作品にみられる構図は、その後パティニールによって展開させられる世界風景の一種であり、それは、一方で、ヤン・ファン・エイクの諸作品にみられる風景描写、特に、ファキウスが伝える世界地図の描写に写本画の伝統が加わって成立したものであるという見解を示している。また、クルッケルトの論考は、メモリンクの作品を異場面同時図という観点から論じた恐らく唯一のものであるが、やはり、特に、写本画との関連性が示唆されている。しかし、ここで問われるべきは、むしろ、何故、メモリンク以前にこのような表現が存在しなかったかということではあるまいか。L. Baldass, *Hans Memling*, Wien, 1942, 14-15; E. Kluckert, *Die Simultanbilder Memlings, ihre Wurzeln und Wirkungen*. *Das Münster*, 27, 1974, 284-295
- (16) *Rhin-Meuse / Art et civilisation 800-1400*. Bruxelles, 1972, 419-420 本作品は、全体の画面構成においてブタペストの《十字架を運ぶキリスト》と比較しうるものであるが、ボッスの《乾草の車祭壇画》(ブラド美術館)中央パネルとの比較は一層興味深いものである。ボッスの作品にみられる騎乗の人々は、本作品の同一モチーフに由来するものではないだろうか。ボッスと15世紀初頭の芸術との関連はついに指摘されるところであるが、本作品もそうしたことを示すひとつの例と言えるであろう。ここで直接ボッスの問題について触れることは避けようと思うが、15世紀末期のフランドル絵画と《ゲント祭壇画》以前のフランドル絵画との関係は本稿の主題のひとつでもあり、第6章の論述はボッスの芸術を考える上でも少なからぬ意味をもつものと思われる。
- (17) このことは他の画家についても適用されよう。15世紀前半のフランドル絵画で唯一とも言える例外は、〈フレマルの画家〉の手になる《聖母の婚姻》(ブラド美術館)である。この作品について、パノフスキーはホーフストラテンに所蔵される15世紀末期のものと思われる《聖ヨゼフ伝》との比較から、ブラド作品もまた聖ヨゼフの生涯に主題を得たより大きな作品の一部ではなかったかと想像している。Panofsky, op. cit., 161
- (18) ロヒールがブリュッセル市庁舎のために描いたとされる鑑戒図は、異場面同時図の手法に拠っていた可能性が強い。けれども、ベルンのタビスリーやバリの素描からロヒールの焼失作品の正確な構図や様式を推測することは出来ないし、また、ロヒールの作品に倣って制作されたバウツやダーフィットの鑑戒図から判断する限り、仮にロヒールがブリュッセルの作品で異場面同時図を採用していたとしても、それは、やはりメモリンクのものとは大きな相違を見せていたように思われる。M. Davies, *Rogier van der Weyden*. London, 1972, 208-209
- (19) ヤン・ファン・エイクの絵画に対するファキウスの賞讃はまさしくこうした点に向けられていた(註11参照)。また、ポルトガルに派遣されたヤンが、イザベラ姫の肖像を「生けるがごとくに」描いたことが古記録から知られている。cf. 前川誠郎「au vifの概念について」『美術史』24, 1976, 79-84
- (20) すでにバルダスはこうした新しい動きを「後期ゴシック」と呼び、16世紀フランドル絵画へと連なる萌芽と見做した。しかし、この時期の絵画のもつ様々な側面とその意義を解明した功績は、フィリボの問題提起的な論文に帰されるべきであろう。L. Baldass, *Die niederländischen Maler des spätgotischen Stiles*. *Jahrbuch der Kunsthistorischen*

Sammlungen in Wien, 11, 1937, 117-138; P. Philippot, La fin du XVe siècle et les origines d'une nouvelle conception de l'image dans la peinture des Pays-Bas. *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 11, 1962, 3-38

- (21) この時期の逸名画家のみに焦点を合わせた展覧会が、1959年ブリュージュで組織されている。*Primitifs Flamands anonyms*. Musée Communal de Bruges, 1969
- (22) 前述のカタログには、他に〈聖カテリーナ伝の画家〉、〈聖バルバラ伝の画家〉、〈聖ヨゼフ伝の画家〉、〈マグダラのマリア伝の画家〉などの逸名画家の名が収録されている。
- (23) 以前は、ブリュッセル王立美術館に所蔵されるものが中央パネル、ブリュージュの聖血教会付属美術館のものが左翼と考えられていたが、調査の結果、この二枚はもともと単一のパネルであり、しかもトリプティックの中央図であることが判明した。従って、中央パネルだけでも極めて横長の画面——73.5×186.5 cm——であったわけである。こうした横長の構図はこの時期のフランドル絵画に多くみられるが、絵巻物の例をひくまでもなく、これは物語を表現するのに最も適した形式のひとつと言えよう。R. Guislain-Wittermann, *L'Œuvre-clef du Maître de la Légende de sainte Barbe*. *Bulletin de l'Institut Royal du Patrimoine Artistique*, 17, 1978/79, 89-105
- (24) これ以外に、「聖ヨゼフ伝」の一部であったかもしれない〈フレマルの画家〉の《聖母の婚姻》と「聖フベルトゥス伝」を構成している《教皇セルギウスの夢》(マリブ, ポール・ゲッティ美術館)および《聖フベルトゥスの遺体発掘》(ロンドン, ナショナル・ギャラリー)を指摘することは出来るが、いずれも原構図を復元することは難しい。前者と15世紀末期の《聖ヨゼフ伝》との関係についてはすでに述べた(註17参照)が、後者についても、コーリン・デ・コーテルや〈聖カテリーナ伝の画家〉などの手になる15世紀末期のフランドル絵画との類縁性が指摘されている。このことは15世紀末期になる迄のフランドル絵画において、如何に聖人伝、或いは、聖人伝という主題がもたらしうるような表現形式をもつ作例が稀少なものであったかを示すものと言えよう。Rogier van der Weyden/*Peintre officiel de la ville de Bruxelles*. Bruxelles, 1979, 138-139
- (25) K. Birkmeyer, The Arch Motif in Netherlandish Painting of the Fifteenth Century I/II. *Art Bulletin*, 43, 1961, 1-20, 99-112
- (26) Pächt, op. cit., 273-274
- (27) 15世紀末期のフランドル絵画に様々な形で登場する画中画、あるいは、画中画的構成は、こうした構成原理に対するひとつの反撥と見做しうるであろう。Philippot, op. cit., 9
- (28) *Picture Gallery Berlin, Catalogue of Paintings*. Berlin, 1978, 258-259
- (29) ホフマンはマルミオンの作品がもつ意義として、フランドル絵画の写実主義とフランス写本画の伝統である連続場面による物語的表現の止揚の試みということを指摘しているが、正当なものと言えよう。E.W. Hoffman, Simon Marmion Re-considered. *Scriptorium*, 23, 1969, 249-257
- (30) マルミオンの師匠である〈マンセルの画家〉は写本画家であり、マルミオン自身、ジャン・ルメール・ド・ベルジュの詩篇のなかで“prince d'enluminure”と讃えられている。
- (31) ル・タヴェルニエについては、F. Winkler, *Die flämische Buchmalerei des XV. und XVI.*

- Jahrhunderts*. Leipzig, 1925, 59–60; L.M.J. Delaissé, *La miniature flamande / le mécénat de Philippe le Bon*. Bruxelles, 1959, 92–98. <ジラルール・ド・ルシオンの画家>については Winkler, op. cit., 41–44. <マンセルの画家>については, Winkler, op. cit., 36; Delaissé, op. cit., 60 を参照。
- (32) 15世紀末期のフランドルは板絵の写本画化, 写本画の板絵化が最も進んだ時期であり, 両者が相互に影響を及ぼし合っていた。この時期に制作される時禱書がそれ迄の2倍もの大きさをもつようになるのは, 写本画の板画(絵画)化を端的に示すものと言えよう。G. Hulin de Loo, *La vignette chez les enlumineurs gantois entre 1470 et 1500*. *Bulletin de la Classe des Beaux-Arts, Académie Royale de Belgique*, 21, 1939. 158–180; Ringbom, op. cit., 193–195
- (33) K. Garas, *Some Problems of Early Dutch and Flemish Painting*. *Acta historiae Artium*, 1, 1954, 237–239 尚, パノフスキーは, 本作品のモデルとして<フレマルの画家>の消失作を想定している。Panofsky, op., cit., 176–177 また, 直接的に影響関係はともかく, ヤン・プロヴォーストの《磔刑》(ブリュージュ市立美術館)が, フタバストやダーフィットの作品の構想を一層展開したものであることは指摘されるべきであろう。cf. Dirk de Vos, *Stedelijke Musea Brugge. Catalogus Schilderijen 15de en 16de Eeuw*. Brugge, 1979, 201–203
- (34) M. Davies, *A Reminiscence of van Eyck by Gerard David ?* *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1–3 (Miscellanea Erwin Panofsky), 1955, 173–176
- (35) O. Pächt, *The Master of Mary of Burgundy*. London, 1948, 35
- (36) ボッスが直前のフランドル絵画にはなく, よりゴシック的色彩を残した1400年前後の芸術に強い影響を受けたことはよく知られている。D. Bax, *Hieronymus Bosch. His Picture-Writing Deciphered*. Rotterdam, 1979, 311–369; R. Marijnissen, *Hieronymus Bosch*. Bruxelles, 1972, 24–27
- (37) 本稿では十分に触れることが出来ないが, ヘルトヘン・トット・シント・ヤンスもまたこうした現象に関与していたように思われる。《キリスト哀悼》(ウィーン美術史美術館)には, 画面左奥にキリストとともに処刑された盗賊の埋葬場面が描かれている。ひとりの盗賊はまさに土中に葬られようとしており, その背後では残されたもうひとりの盗賊を十字架からおろすべく, 二人の男が梯子をもってこれに近づいている。このモチーフが画面で担っている役割は, 《ヴェネツィア磔刑》における帰路に着く群衆と同じものと言えよう。すべての人々がキリストの死に衝撃を受けたわけではない。マリアが悲しみに耐えているまさに同じ瞬間に, 人々はゴルゴタの丘を去り, 或いは, 処刑の跡始末を始めるのである。合理的とも言える認識に立ったこのような表現は, 《ヴェネツィア磔刑》やフタバストの《十字架を運ぶキリスト》を除けば, ヘルトヘン以前の絵画には殆んど見出し得ぬものであり, 画家が何らかの形でこうした作品から影響を受けたことを推測させるものになっている。《キリスト哀悼》は, ハールレムの聖ヨハネ会修道院のために制作された三連祭壇画の右翼内面に描かれていたもので, 中央パネルと左翼は偶像破壊運動の犠牲となって毀されてしまった。ファン・マンデルの記述により, 中央パネルの主題が「磔刑」であったことは知られているが, 左翼の主題については明瞭にし難い。フリートレンダー

やバノフスキーは「十字架を運ぶキリスト」を提唱しており、これが事実であるとすれば
 ブタベストの《十字架を運ぶキリスト》との関係で極めて興味深く思われるが、シャトレ
 はこれを斥け、〈アーヘン祭壇画の画家〉や〈デルフトの画家〉の三連祭壇画との比較か
 ら、左翼の主題は「エッケ・ホモ」であると結論している。この説は傾聴に値するもの
 と思われるが、それでは左翼が「エッケ・ホモ」だった場合、「十字架を運ぶキリスト」
 は何処に描かれたのだろうか。〈アーヘン祭壇画の画家〉や〈デルフトの画家〉は、それ
 を中央パネル背景に異場面同時図として描き加えている。けれども、《キリスト哀悼》に
 関する筆者の観察が正しいものならば、中央パネルや左翼が異場面同時図として構成され
 ていた可能性は低く、シャトレの説は未だ議論の余地を残しているように思われる。M.J.
 Friedländer, *Early Netherlandish Painting V. Leyden/Brussels*, 1969, 12; Panofsky, op.
 cit., 496-497; Châtelet, op. cit., 97-100 尚、シャトレは、ヘールトヘンの活動時期を大幅
 に繰り上げているが、ここでその問題には立ち入らないことにする。

- (38) A. Pigler, *Budapest, Museum der Bildenden Kunst / Katalog der Galerie. Alter Meister*.
 1968, Tübingen, 213-217 にこの作品についての最も詳細な文献目録が見出される。
- (39) L. Réau, *Iconographie de l'art chrétien II/2*. Paris, 1957, 463-469; *Lexikon der Christlichen
 Ikonographie II*. Rom/Freiburg/Basel/Wien, 1970, 649-653; G. Schiller, *Iconography of
 Christian Art II*. London, 1972, 78-82
- (40) そのような点から言えば、ルーヴル美術館に所蔵されるヤーコボ・ベリーニの素描による
 《十字架を運ぶキリスト》は、二重の意味で特殊なものと言うことができよう。イタリア
 においてこの図像が激減する時期の作例であるばかりでなく、その物語性の強い性格は、
 他のイタリアの画家の同主題作品と著しい対照を見せているからである。しかし、現在の
 ところ、これはベリーニの個人的達成と見做すのが妥当のようである。cf. Ch. L. Joost-
 Gaugier, *Jacopo Bellini's Interest in Perspective and its Iconographical Significance*.
Zeitschrift für Kunstgeschichte, 38, 1975, 1-28
- (41) すでにザクセルは、アンドレア・ダ・フィレンツェの作品とブタベスト作品との関係を指
 摘している。F. Saxl, *Studien über Hans Holbein d. J. I: Die Karlsruher Kreuztragung*.
Belvedere, 10, 1926, 139-154
- (42) 「十字架を運ぶキリスト」の礼拝像の図像と物語的図像という問題に関して、極めて興味
 深い資料を提供しているのがデューラーである。周知のように、デューラーはその生涯に
 三種類の受難伝版画を制作している。木版大受難、木版小受難、銅版画受難であり、それ
 ぞれに《十字架を運ぶキリスト》が含まれている。ところで、デューラーに第四番目の受
 難伝版画制作の意図があったことは多くの素描から知られているのであるが、その未完に
 終わった受難伝の構想を伝える数点の《十字架を運ぶキリスト》の素描は、それ以前に制
 作された三種類の同主題の版画とは全く異なる表現形式となっている。版画による《十字
 架を運ぶキリスト》を礼拝像の図像、素描による《十字架を運ぶキリスト》を物語的図像
 と分類してしまうのはあまりに図式的という批判を免れ得ないだろうが、三度にわたって、
 画面一杯に十字架を運ぶキリストの姿を描いた画家が、第四番目にこれとは全く別の構図
 を採用したということは、やはり注目に足るものではないだろうか。そして、デューラー

がこうした素描を制作したのが低地地方においてであったことは極めて興味深い事実と言えるであろう。素描によるデューラーの《十字架を運ぶキリスト》に、このドイツ人画家とフランドル絵画とのひとつの邂逅を見ることが出来るのではないだろうか。W. L. Strauss, *The complete drawings of Albrecht Dürer*. 4, New York, 1974, 1976-1979; *Albrecht Dürer aux Pays-Bas/son voyage (1520-1521), son influence*. Bruxelles, 1977, 73-74 尚、物語的図像と礼拝像的図像の問題に関しては第2章と、特に註14を参照のこと。

- (43) 16世紀のフランドルにおけるこの図像の展開については、シューベルトとジュナイユの論考を参照されたい。Dietrich Schubert, *Die Gemälde des Braunschweiger Monogrammisten*. Köln, 1970, 109-113; R. Genaille, *La Montée au Calvaire de Bruegel l'Ancien*. *Jaarboek van het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen*, 1979, 143-196
- (44) Schubert, op. cit., 194
- (45) D.G. Carter, *The Providence Crucifixion: its Place and Meaning for Dutch Fifteenth Century Painting*. *Bulletin of Rhode Island School of Design, Museum Notes*, May, 1962, 1-40; L.M.J. Delaissé, *A Century of Dutch Manuscript Illumination*. Los Angeles, 1968, 33; Châtelet, op. cit., 205
- (46) この作品は、これまで特に《ニューヨーク磔刑》との関連で論じられることが多かったが、キリスト前方で上半身を振って後方の十字架を運ぶキリストを見る人物はブタベスト作品にも描かれており、何らかの関連性が推測されよう。cf. E. Bermejo, *La Pintura de los Primitivos Flamencos en España I*. Madrid, 1980, 76-77
- (47) Heinrich Gerhard Franz, *Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus*. Graz, 1969, 104. また、同書33頁には、こうした *Erzählbild* はパティニールやボッスの諸作品、さらには、メムリングの《聖母の七つの喜び》などに遡りうる伝統をもつもので、写本画に端を発する表現形式であることが指摘されている。
- (48) G. Marlier, *Erasmus et la peinture flamande de son temps*. Damme, 1954, 277-295; Schubert, op. cit., 113-116
- (49) Panofsky, op. cit., 350-358
- (50) パノフスキーは、〈フレマルの画家〉の作品もまたこの時期に多くコピーされていることを指摘している。1500年前後の〈フレマルの画家〉の再評価という問題は、あるいは、ヤン・ファン・エイクの場合以上に興味深く思われるが、本稿では触れないことにする。
- (51) これまで、多くの機会にヤンヤロヒールは勿論、メムリングやダーフィット、そして、ヘールトヘンなどの画家が写本画を制作した可能性についての議論がなされてきたことは事実である。しかし、それらが帰属問題の領域を越え、ひとりの画家、或いは画派の様式形成の根幹に関わる問題として捉えられたことは一度も無かったように思われる。15世紀末期のフランドルにおける板絵と写本画の相互同化とも言うべき特異な現象は、こうした問題を考える上での重要な指標になるのではないだろうか。

Jean van Eyck et la peinture flamande à la fin du XVe siècle

Contribution au problème de la *narration picturale* chez les Primitifs Flamands

Akira KOFUKU

Jean van Eyck avant 1432, date du retable de Gand, fait toujours l'objet de controverse. On a souvent reconnu que l'original perdu du *Calvaire* à Venise, du *Portement de Croix* à Budapest et la *Crucifixion* formant diptyque avec le *Jugement Dernier* à New York sont de l'auteur des miniatures G des Heures de Turin-Milan: Jean van Eyck. Il faut admettre cependant qu'une grande différence entre ces œuvres narratives et les œuvres non-narratives de l'artiste, échelonnées après 1432, a incité plusieurs historiens à les attribuer aux autres peintres contemporains, flamands ou hollandais. Le présent article ne tend pas à régler un problème de l'attribution de ces œuvres, mais il s'agit d'éclaircir des tendances narratives chez les Primitifs Flamands, considérées en général comme dominées par leur préoccupation majeure; *peinture comme image de dévotion*. Mais des considérations sur la *narration picturale* n'est évidemment pas sans relation avec les œuvres eyckiennes en question.

La dualité *historiae-imagines* semble, en apparence, se tenir en équilibre dans la peinture flamande du XVe siècle, composée en majeure partie de retables, mais elle se brise à la fin du siècle. La peinture flamande de cette époque cruciale révèle, à côté d'un héritage de Rogier van der Weyden, la reprise d'une conception de la *narration picturale*, dont témoignent l'apparition de nombreuses peintures avec des scènes de la vie des saints par des maîtres anonymes et le retour aux peintures narratives avant l'*Agneau Mystique*, telles que l'original perdu du *Portement de Croix* à Budapest ou la *Crucifixion* à New York. Les maîtres anonymes portant les noms de la légende des saints, comme le Maître de la Légende de sainte Barbe, remettent en scène la méthode simultanée des scènes différentes, quasi abandonnée dans les peintures flamandes après l'*Agneau Mystique* mais adoptée dans les miniatures et aussi dans les panneaux fortement influencés par cet art ornant des manuscrits; prenons pour exemple les volets du *retable de saint Bertin* par Simone Marmion à Berlin, et *les scènes de la Passion du Christ* à Turin ou *les Sept Joies de la Vierge* à Munich par Memling. Les œuvres ainsi composées décrivent fidèlement les principaux événements de la vie des saints.

D'autre part, comme justement observé par Panofsky, les peintres à la fin du XVe siècle empruntent aux modèles eyckiens. Gérard David et le Maître de Marie de Bourgogne s'inspirent très largement des œuvres eyckiennes, et Gérard de Saint-Jean et Jérôme Bosch, eux aussi, prennent part au mouvement archaïsant autour de 1500. Cela s'expliquerait en partie par la volonté de retrouver "not only that freedom which Memling and the other later fifteenth-century masters

of Bruges and Brussels had surrendered to Roger but also that sense of measurable space and ponderable solidity which Roger himself had sacrificed at the altar of transcendentalism" (Erwin Panofsky, *Early Netherlandish Painting*, p. 351), mais également en partie par l'intérêt pour la *narration picturale*. C'est ici qu'entrent en jeu des arguments à propos de l'original perdu du *Portement de Croix* à Budapest.

Cette œuvre, souvent datée de la première moitié du XVI^e siècle, est tenue presque unanimement comme une copie d'un tableau aujourd'hui perdu du début du XV^e siècle. La *Crucifixion* à Cleveland par le Maître d'Otto van Moerdrecht datée vers 1438–39, reproduit précisément le groupe des cavaliers de droite de la composition, et le *Portement de Croix* des Heures de Catherine de Clèves, daté vers 1435–40, reprend le groupe central par inversion. Tout confirme donc l'établissement d'une nouvelle formule du sujet, qui exige une pleine possession des moyens techniques de rendre l'espace et d'intégrer des personnages dans l'espace au début du XV^e siècle aux Pays-Bas. Pareille formule sera très appréciée par les peintres flamands, tandis qu'elle n'a guère inspiré les peintres italiens, attachés à l'iconographie traditionnelle byzantine, sauf Andrea da Firenze, auteur de la grande fresque à la chapelle des Espagnols de Santa-Maria-Novella de Florence.

Une chose curieuse, toutefois, il faut attendre le XVI^e siècle, plus précisément, le *Portement de Croix* par le Monogrammiste de Brunswick, daté vers 1535 et conservé au Louvre, pour apercevoir fleurir cette formule novatrice aux Pays-Bas. Son interprétation permettra aux peintres suivants de créer diverses compositions personnelles, parmi lesquelles on peut compter un panneau célèbre de Bruegel. Comment expliquer un vide d'un siècle à peu près? Il est important ici de rappeler que l'univers lilliputien du Monogrammiste de Brunswick se base essentiellement sur l'art de la miniature, particulièrement sur les enluminures ganto-brugeoises de la fin du XV^e siècle. Lorsqu'il élaborait une composition narrative, il aurait dû faire son profit des résultats des recherches des enlumineurs de la fin du siècle précédent, dont le plus important est le Maître de Marie de Bourgogne. Car les grands fondateurs de l'école flamande ont totalement négligé le problème de la *narration picturale*; ce seraient plutôt les enlumineurs qui respectent la nouvelle formule du *Portement de Croix*, inventée probablement par Jean van Eyck au début du XV^e siècle.

Dans l'état actuel de recherches, il n'est pas possible d'attribuer avec confiance l'original perdu du *Portement de Croix* à Budapest au jeune Jean van Eyck. Mais il est plus que probable que Jean van Eyck se soit formé au sein des milieux artistiques ayant un rapport étroit avec l'art de la miniature, qui, à l'origine, illustre des histoires. Pour saisir avec une grande précision ce que signifie la *narration picturale* chez Jean van Eyck et également dans la peinture flamande du XV^e siècle, il faudrait une discussion plus détaillée. Mais l'exposé de ce problème dépasse le cadre du présent article.

昭和57年度事業記録
Report on the Activities in Fiscal 1982

1. 特別展記録 Special Exhibitions

ミレーの「晩鐘」と19世紀フランス名画展

1982年4月17日～6月13日

主催：国立西洋美術館，読売新聞社，フランス美術館総局

出品内容：絵画30点

L'Angélu de Millet. Tendances du réalisme en France, 1848-1870

17 April - 13 June 1982

Exhibited works: 30 paintings from the Musée du Louvre, the Musée d'Orsay and other French museums.

ミレーの《晩鐘》を中心に、コロドー、ドーミエ、テオドール・ルソー、クールベ、ドービニー、マネ、ブーダン……、さらに、のちに印象派の画家として活躍するモネ、ピサロ、シスレーらの初期作品を加えた計30点の油彩画によって、1848年の二月革命から1870年のパリ・コミュンに至る約四半世紀のフランス絵画における写実主義の諸相を概観した。本展はミッテラン仏大統領の訪日記念展として開催され、《晩鐘》はいわばおみやげとして初出品されたものであるが、その根強い人気には改めて考えさせられた。

アメリカ絵画展 ロックフェラー3世夫妻コレクション

1982年7月27日～9月19日

主催：国立西洋美術館，ジャパン・ソサエティー，サンフランシスコ美術館

出品内容：絵画61点，水彩8点 計69点

American Painting 1730-1960 A Selection from the Collection of Mr. and Mrs. John D. Rockefeller 3rd

27 July - 19 September 1982

Exhibited works: 61 paintings and 8 watercolours from the Fine Arts Museums of San Francisco and Rockefeller family.

本展は植民地時代から1960年代に至る約250年間のアメリカ絵画の発展を概観する本邦初の試みであり、ロックフェラー3世夫妻コレクションから、コブリー、ステュアート、ヒックス、ビンガム、レイン、ハーネット、ホーマー、サージェント、エイキンズ、ワイエスなど、アメリカ絵

画、そのなかでも特に写実主義的潮流を代表する画家の作品69点が出品された。これはジャパン・ソサエティー（日米協会）の創立75周年記念事業の一環として開催されたもので、同コレクションの大半を遺贈されたサンフランシスコ美術館の全面的な協力を得た。

モネ展

1982年10月9日～11月28日

主催：国立西洋美術館，日本テレビ放送網，読売新聞社

出品内容：絵画70点，参考作品2点，計72点

Monet

9 October — 28 November 1982

Exhibited works: 70 paintings and 2 reference works from museums and private collections in France, U.S.A., U.S.S.R., Switzerland, Great Britain and Japan. (72 works in total)

印象派を代表する巨匠クロード・モネの画業を、20歳代前半の写実主義的作品から第二次大戦後のアンフォルメルを予言するような最晩年の作品に至るまで、計70点の油彩画によって辿った。印象派という名称の起源になったと伝えられる《印象、日の出》、モネの日本趣味を端的に示す《ラ・ジャポネーズ（日本娘）》、「睡蓮」の連作のほか、わが国では比較的なじみの薄い最晩年の作品も多数出品された。当国立西洋美術館も松方コレクションから《睡蓮》《舟遊び》など8点を出品し、その質の高さが注目された。なお参考作品として、ルノワールの描いたモネ夫妻の肖像が出品された。

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

1982年10月1日～10月17日（鳥取）、10月23日～11月7日（香川）、11月13日～11月28日（高知）

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，鳥取県立博物館，香川県文化会館，高知県立郷土文化会館，各県教育委員会

会場：鳥取県立博物館，香川県文化会館，高知県立郷土文化会館

出品内容：当館より絵画17点，彫刻3点を出品（計20点）

文化庁巡回展は3年目を迎え、特に本年は当館が東京国立近代美術館と共に当番館となったため、学芸課研究員が、カタログ編集，三会場での展示指導，高知展終了時における作品点検を担当した。



ミレーの「晩鐘」と19世紀フランス名画展
4月17日（土）～4月23日（金） 国立西洋美術館（本館）
4月24日（土）～4月30日（金） 国立西洋美術館（別館）
〒100-8701 東京都千代田区千代田 1-10-1



モネ展 10月9日～11月28日
国立西洋美術館（本館）
〒100-8701 東京都千代田区千代田 1-10-1



3. 講演会記録 Lectures

〈ミレーの「晩鐘」と19世紀フランス名画展〉特別講演会

5月8日

ミレーの「晩鐘」と19世紀フランス名画展について

国立西洋美術館次長 前川誠郎

5月22日

レアリズムと絵画

東京芸術大学助教授 佐々木英也

5月29日

レアリズムから印象主義へ
東京大学教授 高階秀爾

〈アメリカ絵画展〉特別講演会

8月28日

アメリカの美術
武蔵野美術大学教授 桑原住雄

9月4日

ユダヤ系アメリカ人の文学と芸術
東京大学教授 佐伯彰一

9月11日

アメリカ絵画展の出品作品について
東京国立近代美術館次長 富山秀男

〈モネ展〉特別講演会

10月9日

クロード・モネ——視覚と瞑想
フランス学士院会員 ジェルマン・バザン
(通訳:馬淵明子)

10月30日

モネと日本趣味
神戸大学教授 池上忠治

11月6日

「現代生活」の画家モネ
国立西洋美術館研究員 高橋明也

11月13日

モネの技法
絵画修復家 黒江光彦

4. 修復記録 Restoration

所蔵作品番号／作家名・作品名／材質・寸法

P・1959-104

ポール・ゴーガン

《水浴の女たち》

油彩、麻布 38.1×46.2 cm

修復前の作品状態概要

全面にわたる絵具層の

亀裂及び微細な剥落

支持体の麻布が薄く全

体に著しく劣化

修復処置概要

全面裏打

画面洗浄

亀裂及び剥落箇所の補彩

保護膜の塗布

P・1959-23

エミール・ボワイエ

《水族館》

油彩、麻布 64.9×86 cm

画面の著しい汚損

絵具層の部分的な亀裂

及び剥離

支持体の麻布の劣化及

び変形（一部破損、部

分的な裏打）

変形した麻布の矯正

部分的な裏打の除去

全面裏打

新しい木枠に張替

画面洗浄

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

Expositions coloniales 1906—22

November 1982 — February 1983

Musée de la Vieille Charité Marseille

所蔵作品番号／作家名・作品名

P・1959-66

モーリス・ドニ 《エル・ケートルの墓地》

P・1959-68

モーリス・ドニ 《コンスタンティース、アル
ジェリア》

「ルドン展」

1982年4月17日～5月16日

群馬県立近代美術館

G・1978-5

ルドルフ・ブレダン 《急流》

「近代絵画への招待 光と影と人と街と
——印象派からエコール・ド・パリへ」

1982年11月3日～12月12日

埼玉県立近代美術館

P・1959-164

カミーユ・ピサロ 《エラニーの秋》

P・1959-107

ポール・ゴーガン 《画家スレヴィンスキーの
肖像》

「明治15年・パリ」
1982年11月3日～12月19日
岐阜県美術館
「1880年代のバリ画壇展」
1983年1月20日～2月20日
神奈川県立近代美術館

P・1959-138

マルタン 《テラス》

P・1959-114

ローラン 《テラスの二人の婦人》

P・1959-90

カロリュス＝デュラン 《坐せる裸婦》

P・1959-104

ポール・ゴーガン 《水浴の女たち》

P・1959-175

ビュヴィス・ド・シャヴァンヌ 《貧しき漁夫》

P・1959-183

ルノワール 《木かげ》(岐阜のみ)

資料

Data

1. 昭和57年度主要記事

昭和57年

- 4月4日 無料観覧日実施
- 4月16日 「ミレーの『晩鐘』と19世紀フランス名画展」(読売新聞社共催)開会式挙行, ダニエル・ミッテラン仏大統領夫人御臨席
- 4月17日 「ミレーの『晩鐘』と19世紀フランス名画展」御観覧のため, 三笠宮寛仁親王妃殿下御来館
- 5月14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, 149点の購入決定: マックス・クリンガー作銅版画 8連作149葉
- 6月3日 「ミレーの『晩鐘』と19世紀フランス名画展」御観覧のため, 常陸宮妃殿下御来館
- 6月12日 「ミレーの『晩鐘』と19世紀フランス名画展」御観覧のため, 三笠宮妃殿下, 同 宣仁親王殿下, 同 容子内親王殿下御来館
- 6月13日 「ミレーの『晩鐘』と19世紀フランス名画展」終了
- 7月4日 無料観覧日実施
- 7月9日 館長に前川誠郎, 次長に浪貝一良が任命された。
- 7月26日 「アメリカ絵画展」開会式挙行
- 8月1日 学芸課長富山秀男が東京国立近代美術館次長に転出, 学芸課長に八重樫春樹が任命された。
- 9月19日 「アメリカ絵画展」終了
- 10月2日 「アメリカ絵画展」(福岡)開催(会場 福岡市美術館)
- 10月3日 無料観覧日実施
- 10月8日 「モネ展」(日本テレビ放送網, 読売新聞社共催)開会式挙行, 高松宮殿下御臨席
- 10月31日 「アメリカ絵画展」(福岡)終了
- 11月4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: ジャン＝バティスト・カルポー作彫刻《ナボリの漁師の少年》
- 11月28日 「モネ展」終了
- 12月5日 無料観覧日実施
- 12月6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: エドゥアール・マネ作油彩画《花の中の子供》

昭和58年

- 2月6日 無料観覧日実施
- 3月6日 無料観覧日実施

- 3月8日 国立西洋美術館協会からマックス・クリンガー作銅版画連作「ブラームス幻想」及びアルブレヒト・デューラー作銅版画《サテュロスの家族》の寄贈を受けた。
- 3月25日 国立西洋美術館評議員会開催
- 3月30日 囲障及び門扉改修工事3年計画第2年次分完成

2. 昭和57年度歳入実績額

項 目	金 額 (単位 円)
1. 建物及物件貸付料	634,196
2. 著作権及特許権等収入	402,000
3. 入場料等収入	175,285,860
4. 講 習 料	11,100
5. 不用物品売払代	57,960
6. 雑 収	0
計	176,391,116

昭和57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	177,543	8,779
2. 庶務部運営	19,024	206
3. 事業部運営	20,874	0
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	105,197	△ 8,126
7. 施設整備	22,966	6,670
計	567,019	7,529

4. 昭和57年度観覧者一覧表

展覧会名	区分	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	計					一般	学生	小人
平常展	示	(143) 281	人 50,129	人 14,359	人 14,819	人 79,307	人 1,112	人 4,299	人 10,261	人 15,672	人 104,813	人 733	
共催展 「ミレーの『晩鐘』 と19世紀フランス 名画展」		51	261,732	79,346	57,578	398,656	3,089	22,271	49,124	74,484	58,004 (1,254)	10,415	
共催展 「モネ展」		44	210,478	62,027	24,719	297,224	3,935	15,000	9,909	28,844	60,113 (1,320)	8,776	
特別展 「アメリカ絵画展」		48	35,320	10,062	13,782	59,164	585	686	1,894	3,165	3,902 (596)	1,379	
計		281	557,659	165,794	110,898	834,351	8,721	42,256	71,188	122,165	122,566 (3,170)	1,088,369	3,873

(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。

5. 所蔵作品一覧

(昭和58年3月末現在)

種類	区分	開設時松方 コレクション	購 入	寄 贈	管理換	小 計	寄 託	合 計
絵 画		196	53	33	7	289	22	311
素 描		80	13	9	1	103	6	109
版 画		24	219	103	0	346	0	346
彫 刻		63	11	11	0	85	1	86
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	384	158	8	921	30	951

6. 職員名簿 昭和58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 銀市
全国銀行協会連合会特別顧問	橋口 収
国際交流基金理事長	林 健太郎
株式会社前川国男設計事務所 代表取締役	前川 国男
国際文化会館理事長	松本 重治
元国立西洋美術館長	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	前川 誠郎
次長	浪貝 一良
庶務課	
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
*	仙波百合子
守衛長 文部事務官	井上武運児
*	山王堂正行
*	(休) 戸矢 庄一
*	石井 茂夫
*	羽山 正公
*	長島 武夫
*	宮脇 京治
*	平山 節子
経理係長 *	白石 治美
出納主任 *	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	八重樫春樹
主任研究官	”	生田 圓
	”	長谷川三郎
	”	雪山 行二
	” (東京芸術大学助教授)	越 宏一
研究員	文部技官	(休) 渡辺 康子
	”	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. 17

発行 1984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. 17

Published by The National Museum of Western Art, Tokyo, March 31, 1984

©The National Museum of Western Art, Tokyo, 1984
Printed in Japan