

*

国立西洋美術館年報

NO.13

*

ANNUAL BULLETIN
OF
THE NATIONAL MUSEUM OF WESTERN ART

*

Bulletin Annuel du Musée National d'Art Occidental

TOKYO 1979

*

国立西洋美術館年報

NO.13

(昭和53年度)



新収作品：ロヒール・ファン・デル・ウェイデン《ある男の肖像》

目次

昭和53年度の新収作品（絵画）について 越 宏——4
New acquisitions 1978 (Painting) by Koichi KOSHI

新収作品目録——24
New acquisitions (Catalogue)

Die Mäanderfriese des Mittelschiffes von der ehemaligen Stiftskirche St. Georg zu Reichenau-Oberzell: Über ihren Erhaltungszustand von Koichi KOSHI——38

〔ライヒェナウ島オーバーツェルのザンクト・ゲオルク聖堂身廊のメアンダー・フリーズ——その保存状態について〕 越 宏—

Zum Gründungsbau der ehemaligen Stiftskirche St. Georg zu Reichenau-Oberzell von Koichi KOSHI——52

〔ライヒェナウ島オーバーツェルのザンクト・ゲオルク聖堂——その創建時の建築について〕 越 宏—

昭和53年度事業記録：
特別展記録・巡廻展記録・修復記録——76

資料：
昭和53年度主要記事・歳入実績表・歳出予算額
観覧者一覧表・所蔵作品一覧・職員名簿——79

昭和53年度の新収作品（絵画）について

越 宏一

国立西洋美術館は、昭和53年度に6億1,700万円の購入費をもって、絵画4点および版画2点を購入すると共に、本館の要請により文化庁が購入した作品の管理換えにより絵画1点を加え、さらに、絵画2点、彫刻1点および版画4点（版画挿絵入り本1点を含む）の寄贈を受けた。これらの作品のデータについては、別項の新収作品目録に譲って、ここでは、油彩画作品についてのみ簡単に解説したい。

ロヒール・ファン・デル・ウェイデン

《ある男の肖像》

1430年代

ロヒール・ファン・デル・ウェイデンは、ファン・エイク兄弟の透徹したリアリズムを受け継ぎながら、より深い宗教的感情に満ちた独自の画風を作り上げた初期ネーデルラント絵画の巨匠である。15世紀北方で最も大きな影響力をもった画家の一人であった。

1400年頃、南ベルギーのトゥルネに生まれ、同地で修業を積み、1432年に正式の画家として登録された。ほどなくしてブリュッセルに移り住み、1435年には同市の公画家となり、名声を確立し、多大の富を享受していたことが知られる。フランドルばかりでなく、ドイツにも大きな影響を及ぼし、1450年のイタリア旅行に当たっては、彼の精緻な画風はイタリアの画家たちにとっても少なからぬ刺激となった。

ロヒールは大小さまざまな勝れた祭壇画と同時に、その鋭い心理洞察によって高貴の人々の肖像画の傑作を数多くものしたが、現存する肖

New acquisitions (Painting)

By Koichi KOSHI

像画は15点内外にすぎない。彼は肖像画を、とりわけ後期に手がけたと考えられている。しかし本作品（口絵および図1, 3, 4）は巨匠の初期の作品で、おそらく1430年代前半のものである。飾りのついた黒ずんだ縁無し帽を被り、毛皮の縁飾りがある灰色の衣装を纏った若い男が両手を胸の前に重ね合わせて左の方に視線を向けている姿が描き出されている。本作品は、当初は多分、彼の妻の肖像と対をなしていたのであろう。

パネル裏面（図2）には盾形の紋章とイニシアルESが描かれている。Vicomte de Jonghe d'Ardoyeによれば（Wildenstein & Co. 提供の資料参照）、この紋章はvan Zuylen家のものであり、またイニシアルのSは、Stevin van Zuylen van Nyeveltを示すものであるという。Stevinは、Jacques van Zuylen van NyeveltとElsabe de Nyenrode（この両者は1411年に結婚）の長男として1415年頃ブリュージュに生まれ、Elisabeth van Ooyと結婚している（これについては、P. J. H. Cuypers, *Le château de Haar à Haarzuydens, Utrecht 1910*, pp. 29-30を、また、Van Zuylen家およびその紋章については、F. Van Dycke, *Recueil heraldique ... de familles nobles et patriciennes de la ville et du franconat de Bruges, Bruges 1851*, pp. 533-534参照）。絡み合わされたESのEはElisabethを示すのであろうか（しかし、ESというイニシアルの順序、つまり女性のイニシアルが先に置かれているのは不自然ではなかろうか）。もしこの説が正しいなら、そして、パネルの表と裏が確実に同時



1 Rogier van der Weyden. Portrait of a Man, 1430's.
Tokyo, The National Museum of Western Art



2 Reverse side of "Portrait of a Man" (Fig. 1)



3 Detail of Fig. 1

代に描かれたものであるならば、ここに表わされた人物は、ネーデルラントの名家 van Zuylen 家の Stevin ということになるが、この点については今後の調査研究を待たねばならない。

この《ある男の肖像》は、長らく英国の Malmesbury 伯爵家に秘蔵され、1950年秋、ロンドンの Christies のオークションに現われるまで、その存在が知られていなかったものであるが、M. J. Friedländer (1950年11月24日付の実見による鑑定書) および H. Beenken (1951年の『ロヒール・ファン・デル・ウェイデン』)、さらに近年では M. Davies (1972年の『ロヒール・ファン・デル・ウェイデン』) により、ロヒール・ファン・デル・ウェイデンの真作と認められた作品である。H. Beenken は本作品を実見していないが、彼および M. Davies はロヒール初期の作品と推定し、後者は、故 Sir Thomas

Merton コレクションの《開いた本をもつ男の肖像》(Beenken によれば1432-35年頃の作。A. Scharf, A Catalogue of Pictures and Drawings from the Collection of Sir Thomas Merton, F. R. S., London 1950, p. 74f., no. XXXI 参照) よりもおそらく早い、ロヒール最初期の作品の一つであるとしている。理知的で意志堅固なモデルの性格を余すところなく表現している Merton コレクションの肖像画に対して、デリケートな感情を秘めたモデルの性格がみごとに描き出された本作品では、モデルの口がわずかに開かれている点が注目されよう。

保存状態については、ミュンヘンの Doerner-Institut の H. F. von Sonnenburg 所長も指摘しているように (1978年11月15日付の山田智三郎館長宛書簡)、顔面、とくに鼻の下部分は修復家が洗い過ぎた嫌いがあるものの、後代の大



4 Detail of Fig. 1

幅な補筆はないと思われる。

なお、アトリビューションの問題については、E. Panofsky (1966年の『初期ネーデルラント絵画』)は本作品が「もし(ロヒールの)真筆であれば」、Merton コレクションの肖像画と同時期のものであろうと推定しながらも、この説は「写真から判断する限り」必ずしも説得力あるものではないと述べており、また、近年では、P. H. Schabacker (1972年) および J. Bruyn (1974年) が共に M. Davies の上記モノグラフィー (1972年) に対する書評の中で、本作品をロヒールの作とすることに疑いを挟んでいる。

これらの批判はロヒールの師を、彼が30歳近くになって漸く入門したロベルト・カンピン一人に絞ろうとすることに由来するものと思われる。しかしそれ以前の彼の画歴、殊にヤン・ファン・エイクの芸術との関係、を考慮しなけれ

ば、本図を含むロヒールの初期様式の解明は極めて一方的なものとならざるを得ないであろう。

ペーテル・パウル・ルーベンス
《ソドムを去るロトとその家族》
1615-20年頃

『創世記』第19章の「ロトの物語」に取材したこの大作(169.5×198.5 cm; 図5)は、17世紀フランドル美術を代表するバロック絵画の巨匠ルーベンスの中期、おそらく、アトリエの助手たちを使って大規模な制作活動を展開していた時期の代表的作品のひとつである。イスラエルの族長アブラハムの甥ロトが二人の天使に促されて、家族と共に、罪多い町ソドムから逃れる場面が画面一杯に活写されている。右手の家財道具を運ぶ2人の若い女性はロトの娘たち、そして、先導する天使とロトの間にいる老女は彼の妻である。空には暗雲が立ち籠め、稲妻が走っている。

本作品のほかに、ルーベンス(またはそのアトリエ)に帰される同構図作品が2点、アメリカの美術館に所蔵されている。すなわち、ロンドンの Charles Butler コレクション旧蔵で、現在は Sarasota (Florida) の John and Mable Ringling Museum of Art 所蔵の作品(220.4×246 cm; 図6)、および、S. Del Monte コレクション旧蔵で、現在、Miami Beach の Bass Museum of Art 所蔵の作品(図7)の2点である。このうち、Del Monte/Bass 作品について G. Glück (1928年)は、Butler/Ringling 作品よりも仕上げが良いと述べているものの、本図には及ばないと指摘している。これに対して、J. A. Goris & J. S. Held (1947年)は、Bass 作品を「明らかに Ringling 作品よりも劣る」とし、後

者は「1613-15年頃のルーベンスの真作が示すすべての要素を持っている」と述べている(彼らは本作品を実見していないので、これについては触れていない)。なお、Ringling 作品の年代については、R. Oldenburg (P. P. Rubens, Des Meisters Gemälde, Stuttgart und Berlin 1921, S. 105) および W. R. Valentiner (Rubens' Paintings in America, *The Art Quarterly*, vol. IX, 1946, no. 57, p. 159) は1615-16年、また、R. Avermaete (Rubens und seine Zeit, Genf 1977, Farbtafel) は、Goris & Held 同様、1613-15年の制作としている。

本作品は、1965年にブリュッセルで開催された『ルーベンスの世紀』展に出陳された。その展覧会カタログの中で L. van Puyvelde は、本作品は他の2点のアメリカ所在作品よりもすぐれたものであり、1620年頃のルーベンス作品と述べているが、しかし他の2点同様、本作品にもアトリエの助手の手が加わっていることは否定できないであろう。ところで、本作品を他の2点のヴァリエーションと比較してみると、他には欠けているディテールが見られる。例えば、画面左上の稲妻、左下の一群の草、右から2人目のブロンドの娘の足が衣服の下に透けて見えるモチーフなどである。なお、本作品の制作年代については、H. G. Evers (1968年)が1615年頃、L. van Puyvelde (1965年)および P. Cabanne (1967年)が1620年頃と推定している。本作品をはじめとする3点の「ソドムを逃れるロトとその家族」の構図そのものの成立については、J. A. Goris & J. S. Held (1947年)が1613-



5 Peter Paul Rubens. The Flight of Lot and His Family from Sodom, 1615-20.
Tokyo, The National Museum of Western Art



6 Peter Paul Rubens (and Studio). The Flight of Lot and His Family from Sodom. Sarasota, Florida, John and Mable Ringling Museum of Art



7 Peter Paul Rubens (and Studio). The Flight of Lot and His Family from Sodom. Miami Beach Florida, The Bass Museum of Art, from the collection of John/ and Johanna Bass

- 8 Lucas Vorsterman, after Rubens. The Flight of Lot and His Family from Sodom. Drawing. Paris, Musée du Louvre



- 9 Lucas Vorsterman, after Rubens. The Flight of Lot and His Family from Sodom. Engraving, c. 1617/18.



10 Anonymous Engraver, after Rubens. The Flight of Lot and His Family from Sodom. Engraving.

11 R. Walker, after Rubens. The Fight of Lot and His Family from Sodom.



15年頃, G. Glück (1935年) が 1615/16 年頃, M. Rooses (L'oeuvre de P. P. Rubens, Anvers 1886, vol. I, p. 122-123) が 1617 年頃をそれぞれ考えている。

ところでルーヴル美術館デッサン室 (no. 20314) には, 本作品と同じ構図の素描 (図 8) が所蔵されており, H. Vey (Die Zeichnungen Anton van Dycks, Brüssel 1962, Nr. 161) はヴァン・ダイクの手になるものと推定したが, しかし, すでに M. Rooses (1886年) が指摘したように, この素描は Lucas Vorsterman が描いたものであろう。すなわち, この素描は L. Vorsterman が 1617/18 年頃に制作したエンブレーヴィング (図 9) の下絵と考えられる (M. Robels, in: Peter Paul Rubens, Katalog II, Köln 1977, S. 36, Abb. 32; K. Renger, Rubens dedit dedicavitque: Rubens' Beschäftigung mit der Reproduktionsgrafik, II. Teil, Jahrbuch der Berliner Museen, 17. Bd., 1975, S. 205)。F. Lugt



12 Peter Paul Rubens. The Flight of Lot and His Family from Sodom, 1625.
Paris, Musée du Louvre

(Musée du Louvre. Inventaire Général des Dessins des Écoles du Nord, Tome II, Paris 1949, no. 1126) に従えば、ルーヴルの素描は Ringling 作品にもとづいて制作されたものであり、一方、L. van Puyvelde (1965年)によれば、ルーベンス派の手になる Ringling 作品が L. Vorsterman のエングレーヴィングの下絵であったという。いずれにしても、L. Vorsterman のエングレーヴィングは、とりわけルーベンスのアトリエの画家たちによる同主題作品に直接影響を及ぼした(例えば J. B. Lambrechts の作品)のみならず、間接的にはレンブラントにもインスピレーションを与えた。レンブラントは、L. Vorsterman の版画を逆向きにした無名版画家のエングレーヴィング(図10)にもとづく素描(London, British Museum)を残しているか

らである(これについては、J. Q. van Regteren Altena, *The Origin of a Motiv in Rembrandt's Work, Master Drawings*, vol. 5, no. 4, 1967, pp. 375 ff. 参照)。なお、R. Walker は、1884年の *Gazette des Beaux-Arts* 誌に載った、P. Mantz 執筆のルーベンスの生涯についての論文の挿絵として、ここで問題となっているルーベンス構図の右半分のみを版画化している(図11)。

ルーベンスは本作品以後、ルーヴル美術館にある板絵(75×119 cm; 図12)が示すように、1625年に、「ソドムを去るロトとその家族」の主題を再びとりあげている。しかし、ルーヴルの作品では、本作品をはじめとする上記3作品の構図が大幅に変更され、後者のもつ緊密でモニュメンタルなグルーピングはもはや見られない。

ペーテル・パウル・ルーベンス

《豊穡》

1630年頃

ルーベンスは、ヴェネツィア派のティツィアーノのあとをうけて、近世ヨーロッパの光と色彩による油彩技法を完成した大画家である。18世紀以来 Malmesbury 伯爵の所蔵であった本作品（図14）は、昭和47年度に当館が購入した《眠る2人の子供》（1612-13年頃）同様、巨匠の生彩ある油彩技法が十二分に発揮されている作品である。《眠る2人の子供》が35-36歳頃の時期の習作であるのに対して、本作品は53歳頃の習作、おそらくタピスリーのための下絵であり、同じルーベンスの手になる《正義》（図13）と対をなす。タピスリーのための下絵という可能性は、とりわけ、若い女性の姿で表わされた「正義」が左手に剣をもっていること（つまり、完成作のタピスリーでは逆になる）で示されよう。なお、両習作共、1977年にアントワープで開催されたルーベンス生誕400年を記念する展覧会に選ばれて出陳された。

画面中央の若い女性は「豊穡」を表わし、彼女の膝には「豊穡の角」が抱かれている。角からこぼれ落ちる果実は、人間に対する自然の恵みを象徴する。それを拾い集めているのは2人の童児である。女性の足下の財布は、自然の豊かさに対する物質的な富を表現しているのであろう。

制作年代については、B. Nicolson（1957年）が1630年代のはじめ、M. Jaffé（1965年）が1630年頃と推定している。



13 Peter Paul Rubens. Justice, c. 1630.
Brussels, Artemis, S.A.



14 Peter Paul Rubens. Abundance (Abundantia), c. 1630.
Tokyo, The National Museum of Western Art

バルトロメオ・モンターニャ

《城の見える風景》

15世紀末—16世紀初頭

本作品（図15）はもとウィーンのリヒテンシュタイン・コレクションにあったもので、1500年前後に描かれた、イタリアにおける純粋な風景画の非常に早い作例といえる。ささくれ立ったような岩肌の岩山を背にして、水辺の風景が画面手前を占め、その向う左手は教会堂や家の建ち並ぶ静かな町の光景となり、そこから蛇行する道を登り詰めると遠く中央に聳える城に達するという、モチーフ豊かな変化に富んだ風景画である。当時としては、このような純粋な風景画はきわめてまれであり、また、鴨や右上の城が断ち切れたようになっているので、何かの絵の一部でなかったかとも考えられる。

作者に関しては諸説あり、B. Berenson（1909年、1932年、1938年、1963年）はフィレンツェ派の Piero di Cosimo とし、R. Offner はヴェネツィア派の Vittore Carpaccio、また、M. Bacci（1966年）はヴェネト地方の画家にそれぞれ帰しているが、最近では E. Fahy がモンターニャ説を出し（口頭による）、有力となっている。

バルトロメオ・モンターニャの正確な生地生年は分らないが、北イタリアの Orzinuovi（Brescia 近郊）に1450年生まれたとする意見もある。おそらく Vicenza で修業し、1469年から1474年にかけて、および1482年のヴェネツィア滞在中には、Bellini 芸術や Antonello da Messina などの影響を受けた。Vicenza の指導的画家であった。



15 Bartolomeo Montagna. Landscape with Castles, c. 1500.
Tokyo, The National Museum of Western Art

ポール・セザンヌ

《ジャ・ド・ブッファンの眺め》

1883-85年

ジャ・ド・ブッファンは、セザンヌの父が1859年に購入した広大な屋敷の名称である。エクス市の西方約2kmのところにあり、農場と18世紀に建てられた美しい館があった。セザンヌは1859年から60年頃にこの建物の中の父の書齋や客間の壁面装飾を行っている。1899年にジャ・ド・ブッファンは売却されたが、このことでセザンヌは精神的に痛手を蒙ったらしい。

1880年代初頭から、セザンヌはエクスで過すことが多くなり、1882年以降の作品には、ジャ・ド・ブッファンの館や、マロニエの並木、用水池、農場、屋敷の周囲の塀などがしばしば描かれるようになる。本作品（図16）は、屋敷の裏手の出口の辺りを描いたもので、制作時期は、Mineapolis Art Instituteの《ジャ・ド・ブッファンのマロニエの並木》と同じ頃であろうと考えられる。

（この項、渡辺康子執筆）



16 Paul Cézanne. *Toward the Exit of Jas de Bouffan, 1883-85.* Tokyo, The National Museum of Western Art

ピエール＝オーギュスト・ルノワール

《バラをつけた女》

1919年

本作品（図17）は、ルノワールの死の年、1919年の作と思われる。病におかされながら麻痺した手によって描き続けたルノワール最晩年期の作品は、震えるタッチ、明確な輪郭線が消滅し背景と人物が一体となっていること、一層豊かに散りばめられた色彩を特徴とするが、この作品はそれらの諸点を典型的に示している。また、カンヴァスの布目がはっきり見える薄塗りと盛り上げた絵具との対比融合も最晩年の特徴である。全体に溶け合った色彩の中で、女の顔や手には白いハイライトが施され、ルノワールが生涯追求し続けた豊かな女体の量感を表わしている。似たような主題を扱った *Galerie du Jeu de Paume, Paris* 所蔵の《ぼらを持つ女》（1913年）の大きな色面による構成と較べてみれば、ルノワール最晩年期の傾向は一層はっきりするであろう。

本作品は、ルノワールの死に際し、手元に残されていた多くの作品のうち的一点で、右下には“Renoir”というアトリエ印が押されている。モデルはルネという女性であったことが伝えられている（作品裏のラベルおよび1977年のシュミット画廊の展覧会カタログは、本作品を“Renée à la rose”と題している）。ルノワールが晩年に親しく付合っていたリヴィエール家の次女ルネ（セザンヌの息子と結婚した）のことであると思われる。ルネ・リヴィエールについては、Jean Renoir の回想記（1962年、邦訳『わ

が父ルノワール』粟津則雄訳、1964年）に詳しく、その中にはルノワールが「何枚か彼女の肖像を描いた」とも書かれている（邦訳、p. 349）。

なお、本作品は梅原龍三郎画伯よりご寄贈いただいたものである。

（この項、有川治男執筆）



17 Pierre-Auguste Renoir. Woman with Rose, 1919.
Tokyo National Museum of Western Art

パブロ・ピカソ

《横たわる女》

1960年

ピカソは1960年の4月12日から20日にかけて、「横たわる裸婦」を題材に、数10枚のデッサンと10点ほどの油彩画による連作を行った（Christian Zervos, Pablo Picasso, vol. 19, Œuvres de 1959 à 1961, Paris, 1968, pp. 74-87）。この連作は、4月12日の日付のあるデッサンに dessin fait (et mal fait) d'après le tableau (タブローを写した〈しかも拙く写した〉デッサン)と記入されていることから、同日作の浜辺で日光浴をする女を描いた油彩画（前掲書 p. 75）が出発点となったことが知られる。興味深いのは、この油彩画ではセパレートの水着を付けた女性の体が、頭部と胸、腹部、臀部、両腕、両脚の7部分に解体されて、敷物の上にバラバラに置かれていることである。連作中後続の作品では、女は多くの場合寝台に横たわっているか椅子に寝そべっているかであるが、一貫しているのはこの「バラバラ事件」もどきの解体で、ピカソは上記の各部をさまざまにおきかえたり、自由に再構成して新たな人像をつくりあげたりしている。梅原龍三郎画伯より国立西洋美術館に寄贈されたこの油彩画（図18）は、同連作中4月18日に描かれたもので、一見モデルを前にしての自由な表現にも見えるが、よく観察すれば上記の解体、再構成の一例であることが理解されよう。各部分には巧みに画面上のバランスが保たれているが、胸部と腹部の関係や左腕の位置は解剖学的には全く不合理である。腹部には臍を表わす点があり、下腹部はデルタ状に黒く塗られている。その下腹部の突起部の先に接する点は肛門を表わし、それを有する洋梨形の部分

は、先行のデッサン（前掲書 pls. 270, 271）を参照すれば、臀部と背部または胴側部の結合であることがわかる。この油彩画は連作中最も完成度の高い作品であるが、しかし、これを一連の造形的探究から導き出された結論と見るべきではなく、連作全体をひとつの行程としてとらえるべきであろう。

このようなオブジェの解体とそれによる新しいイメージの創造は、1907年から1921年ごろに至るキュビズム時代の訓練によって培われたものであることは、いうまでもない。キュビズム以後のピカソの変貌は実にめまぐるしく、それに何らかの論理をあてはめて理解することは困難だが、そこには反写実の精神が貫かれていることは理解できる。彼はキュビズムによって「目に見える現実」に忠実に描くことをやめ、現実を概念化（しかも極めて絵画的に）したのから新たなイメージ、新たなフォームを創造することを学び、20世紀の造形芸術にそれを強いたのであった。

この連作が開始された1960年4月12日のデッサンの一枚には、前述の浜辺の浴女の油彩画の描写と、足を洗う裸婦の図が一緒に描かれている。これは、画家が同年の1月に行ったレンブラントの《浴後のパテシバ》（1654年、Louvre, Paris 所蔵）による連作（前掲書 pp. 30-36）から派生したものである。また彼は、この年の2月から翌年にかけてマネの《草上の昼食》（1868年、Louvre, Paris 所蔵）による長大な連作をしている。この「横たわる裸婦」の連作は、そうした過程における裸婦像の造形的探究と密接に関連するものである。

（この項、八重樫春樹執筆）



18 Pablo Picasso. Reclining Woman, 1960. Tokyo, The National Museum of Western Art

新収作品目録

この目録は、「国立西洋美術館年報 No. 12」に記載分以後、昭和53年4月から昭和54年3月までに当館予算で購入した作品、寄贈作品および管理換作品を含む。作品番号の P は絵画、G は版画、S は彫刻を示す。大きさの表示は縦×横（彫刻の場合は縦×横×奥行）の順である。

購入作品 6点

モンターニャ、バルトロメオ
1450年頃—ヴィチェンツァ 1532年
MONTAGNA, Bartolomeo
c. 1450—Vicenza 1523

P・1978-3

城の見える風景

15世紀末—16世紀初頭

油彩 板（円形） 直径 139.7cm

来歴：ウィーン，リヒテンシュタイン・コレクション（1882年ヨーハン公がイタリアで購入）；ニューヨーク，ウィルデンスタイン画廊

展覧会歴：『アルトリティス・ファウンダーションのための展覧会』，ニューヨーク，ウィルデンスタイン画廊，1968年

文献：B. Berenson, *The Florentine painters of the Renaissance*, New York/London, 1909, p. 166 (attributed to Piero di Cosimo); A. Kronfeld, *Führer durch die fürstlich Liechtensteinsche Gemäldegalerie in Wien*, 1931 (3rd ed.), p. 165, no. 844 (as anonymous); R. Van Marle, *The development of the Italian schools of painting*, XIII, Den Haag, 1931, p. 380, note 3 (attributed to Piero di Cosimo); B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance*, Oxford, 1932, p. 455, Milano, 1936, p. 390 (attributed to Piero di Cosimo); B. Berenson, *The drawings of the Florentine painters*, III (catalogue), Chicago, 1938, cited in p. 258, under no. 1858 (attributed to Piero di Cosimo); B. Berenson, *Italian pictures of the Renaissance: Florentine school*, London, 1963, I., p. 177 (attributed to Piero di Cosimo); M. Bacci, *Piero di Cosimo*, Milano, 1966, p. 124 (attributed to a painter from the Veneto); "Without benefit of labels", *Art News*, Dec. 1968, p. 58, fig. 4, p. 34; *Gazette des Beaux-Arts*, Ser. 6, tome 93, Apr. 1979, "Chronique des Arts", p. 67, no. 337, repr.; 『国立西洋美術館総目録—絵画篇—』，東京，1979 (*The National Museum of Western Art, Tokyo, Catalogue of Paintings*, 1979, pp. 150-151, cat. no. 199, fig. 199.

昭和53年度購入

NEW ACQUISITIONS

This supplement follows our Annual Bulletin No. 12 of 1978. It contains all the works bought, presented and transferred from the beginning of April, 1978 to the end of March, 1979. The number before each work indicates our inventory number. P is for painting, G for print and S for sculpture. Dimensions are given in centimeters (height followed by width, height followed by width and depth for sculpture).

PURCHASES

P • 1978-3

LANDSCAPE WITH CASTLES

End of the 15th century—early 16th century
Oil on panel (tondo) 139.7 cm (diameter)

PROVENANCE.: Liechtenstein Collection, Wien (purchased by Prince Johann in Italy in 1882); Wildenstein, New York.

EXHIBITION.: *Benefit exhibition for Arthritis Foundation*, Wildenstein, New York, Oct. 1968 (no catalogue).

BIBLIOGRAPHY.: See Japanese text.

Purchased, 1978.



セザンヌ, ホール

エクス・アン・プロヴァンス 1839年—エクス・アン・
プロヴァンス 1906年

CÉZANNE, Paul

Aix-en-Provence 1839—Aix-en-Provence 1906

P・1978-5

ジャ・ド・ブッフアンの眺め

1883-85年

油彩 カンヴァス 60.3×73 cm

来歴：バリ，ホール・ローゼンベルク；ルツェルン，
ローゼンガルト；ニューヨーク，E.V. ソウ画廊

文献：L. Venturi, *Cézanne: son art, son œuvre*, Paris, 1936, vol. I, p. 154, no. 414, fig. 414; A. Gatto & S. Orienti, *L'opera completa di Cézanne*, Milano, 1970, p. 103, no. 378, fig. 378; 『国立西洋美術館総目録—絵画篇—』, 東京, 1979 (*The National Museum of Western Art, Tokyo, Catalogue of Paintings*, 1979), p. 25, cat. no. 37, fig. 37.

昭和53年度購入

ルーベンス, ペーテル・パウル

ジエゲン 1577年—アントワープ 1640年

RUBENS, Peter Paul

Siegen 1577—Antwerpen 1640

P・1978-6

ソドムを去るロトとその家族

1615-20年頃

油彩 カンヴァス 169.5×198.5 cm

来歴：ロンドン，ルウィス・アンド・サン；ロンドン，
クリスティーズ売立て，1937年7月29日，lot no. 80；
ミュンヘン，E. リュベルト（ヴュルツブルク大学，マ
ルティン・フォン・ヴァーグナー美術館に長期間寄託）

展覧会歴：『ルーベンス展』，フートスティッケル画廊，
アムステルダム，1933年，cat. no. 1；『ルーベンスの世
紀』，ブリュッセル王立美術館，1965年，cat. no. 181；
『個人コレクションからの世界美術』，クンストハレ，
ケルン，1968年，cat. no. F29, fig. 16.

文献：J. Smith, *A catalogue raisonné of the works of the most eminent Dutch, Flemish and French painters*, vol. V, London, 1834, no. 829; G. Glück, in *Thieme-Becker-Künstlerlexikon*, Bd. XXIX, 1935, p. 142; F. van den Wijngaert, *Inventaris der Rubeniaansche prentkunst*, Antwerpen, 1940, no. 708; J. A. Goris & J. S. Held, *Rubens in America*, Antwerpen, 1947, no. 36; H. Gerson, "Das Jahrhundert von Rubens", *Kunstchronik*, 19. Jg., 1966, pp. 58, 61; P. Cabanne, *Rubens*, London, 1967, p. 186; H. G. Evers, in *Kindlers Malerei-Lexikon*, Bd. V, 1968, p. 163, col. repr.; H. Ragaller, *Martin-von-Wagner-Museum der Universität*

P • 1978-5

TOWARD THE EXIT OF JAS DE
BOUFFAN

1883-85

Oil on canvas 60.3×73 cm

PROVENANCE: Paul Rosenberg, Paris; Rosengart
Luzern; E.V. Thaw, New York.

Bibl.: See Japanese text.

Purchased, 1978.



P • 1978-6

THE FLIGHT OF LOT AND HIS
FAMILY FROM SODOM

c. 1615-20

Oil on canvas 169.5×198.5 cm

PROVENANCE: Lewis & Son, London; Auc. Christie's,
London, 29. 7. 1937, lot no. 80; E. Lübbert, München
(long-term loan to the Martin-von-Wagner-Museum
der Universität Würzburg).

EXHIBITION: *Rubens-tentoonstelling*, Kunsthandel J.
Goudstikker, Amsterdam, 1933, cat. no. 1; *Le siècle
de Rubens*, Musée Royaux des Beaux-Arts de Belgique,
Brussel, 1965, cat. no. 181, repr.; *Weltkunst aus
Privatbesitz* (Ausstellung der Kölner Museen),
Kunsthalle, Köln, 1968, cat. no. F29, fig. 16.

BIBLIOGRAPHY: See Japanese text.

Purchased, 1978.



Würzburg, *Neuere Abteilung: Verzeichnis der Gemälde und Skulpturen*, Würzburg, 1969, p. 45; R. Liess, *Die Kunst des Rubens*, Braunschweig, 1977, p. 355.; 『国立西洋美術館総目録—絵画篇—』, 東京, 1979 (*The National Museum of Western Art, Tokyo, Catalogue of Paintings*, 1979), p. 195, cat. no. 252, fig. 252; E. Hubala, "Figurenerfindung und Bildform bei Rubens, Beiträge zum Thema: Rubens als Erzähler", in *Rubens, Kunstgeschichtliche Beiträge* (ed. E. Hubala), Konstanz, 1979, pp. 176–178, p. 274, Abb. 69.

昭和53年度購入

ウェイデン, ロヒール・ファン・デル
トゥルネ 1399/40年—ブリュッセル 1464年
WEYDEN, Rogier van der
Tournai 1399/1400—Brussels 1464

P・1978-7

ある男の肖像

1430年代

油彩 板 33×21.5 cm

裏面に盾形の紋章および E と S のイニシアル

来歴: クライストチャーチ (ハンツ), ハント・コート, マームズベリー伯爵; ロンドン, クリスティーズ 売立て, 1950年11月3日, lot no. 14; 英国, 個人蔵; ニューヨーク, ウィルデンスタイン画廊

文献: *Illustrated London News*, vol. CCXVII, 18. 11. 1950, repr. p. 826; Bricoleur, "Sale room notes & prices", *Apollo*, vol. LII, Dec. 1950, p. 189, fig. 1; H. Beenken, *Rogier van der Weyden*, München, 1951, p. 106, fig. 114; E. Panofsky, *Early Netherlandish painting: Its origin and character*, vol. I, Cambridge (Mass.), 1966, p. 478, note 292 (5); M. Davies, *Rogier van der Weyden: An essay with a critical catalogue of paintings assigned to him and to Robert Campin*, London, 1972, p. 231, pls. 101, 102; P. H. Schabacker, "Review of M. Davies' Rogier van der Weyden", *Art Quarterly*, vol. XXXV, no. 4, 1972, p. 424; J. Bruyn, "A new monograph on Rogier", *The Burlington Magazine*, vol. CXVI, Sep. 1974, p. 541; 『国立西洋美術館総目録—絵画篇—』, 東京, 1979 (*The National Museum of Western Art, Tokyo, Catalogue of Paintings*, 1979), p. 215, cat. no. 272, fig. 272, 272 bis; *Gazette des Beaux-Arts*, XCV, March 1980, p. 62, no. 326, fig. 326.

昭和53年度購入

P • 1978-7

PORTRAIT OF A MAN

1430's

Oil on panel 33 × 21.5 cm

On the back of the panel: the coat of arms and the entwined initials E and S.

PROVENANCE: Earl of Malmesbury, Hunt Court, Christchurch (Hants); Auct. Christie's, London, Nov. 3, 1950, lot. 14; Private collection, England; Wildenstein, New York.

BIBLIOGRAPHY: See Japanese text.

Purchased, 1978.



フレダン, ロドルフ
モンルレ 1822年—セーヴル 1885年
BRESLIN, Rodolphe
Montrelais 1822—Sèvres 1885

G・1978-5
急流
1884年
リトグラフ 37.5×31.1 cm
昭和53年度購入

ルオー, ジョルジュ
パリ 1871年—パリ 1958年
ROUAULT, Georges
Paris 1871—Paris 1958

G・1978-6
連作「ミゼレーレ」中の一点
1922-27年
アクアティント 58×41.7 cm
昭和53年度購入

寄贈作品 7点

ピカソ, パブロ
マラガ 1881年—ムージャン 1973年
PICASSO, Pablo
Málaga 1881—Mougins 1973

P・1978-1
横たわる女
1960年
油彩 カンヴァス 60×73.2 cm
左上に署名：*Picasso* カンヴァス裏に年記：18. 4.
60. III

文献：Christian Zervos, *Pablo Picasso*, vol. XIX, Editions Cahiers d'Art, Paris, 1968, no. 275, pl. p. 85;
『国立西洋美術館総目録—絵画篇—』, 東京, 1979 (*The National Museum of Western Art, Tokyo, Catalogue of Paintings*, 1979) p. 163, cat. no. 212, fig. 212.

昭和53年度 梅原龍三郎氏より寄贈

G • 1978-5
RAPID STREAM
1884
Lithograph 37.5×31.1 cm
Purchased, 1978.



G • 1978-6
A LEAF OF THE SERIES "MISERERE"
1922-27
Acquatint 58×41.7 cm
Purchased, 1978.



GIFTS

P • 1978-1
RECLINING WOMAN
1960
Oil on canvas 60×73.2 cm
Signed above left: *Picasso* Dated on the reverse
side of canvas: 18. 4. 60. III

BIBLIOGRAPHY: See Japanese text.

Presented by Mr. Ryuzaburo Umehara, 1978.



ルノワール, ピエール＝オーギュスト
リモージュ 1841年 — カーニュ 1919年
RENOIR, Pierre-Auguste
Limoge 1841 — Cagnes 1919

P・1978-2
ハラをつけた女
1919年
油彩 カンヴァス 52.4×46.4 cm

右下にアトリエ印: *Renoir*

展覧会歴: 『ある愛好家の選択』, バリ, シュミット画廊, 1977年, cat. no. 68

文献: Bernheim-Jeune, *L'atelier de Renoir*, Paris, 1931, tome II, no. 711, pl. 225; 『国立西洋美術館総目録—絵画篇—』, 東京, 1979 (*The National Museum of Western Art, Tokyo, Catalogue of Paintings*, 1979) pp. 183-184, cat. no. 240, fig. 240.

昭和53年度 梅原龍三郎氏より寄贈

ゲラシモフ
GERASIMOV

G・1978-1
街
リノカット 39×58 cm

昭和53年度 山田智三郎氏より寄贈

ロベッタ, クリストーファノ
フィレンツェ 1462年 — 1522年以降
ROBETTA, Cristofano
Firenze 1462 — after 1522

G・1978-2
マギの礼拝
16世紀初頭
エンブレイヴィング 30×28.2 cm

昭和53年度 国立西洋美術館協会より寄贈

P • 1978-2

WOMAN WITH ROSE

1919

Oil on canvas 52.4×46.4 cm

Atelier stamp lower right: *Renoir*

EXHIBITION: *Choix d'un amateur*, Galerie Schmit,
Paris, 1977, cat. no. 68.

BIBLIOGRAPHY: See Japanese text.

Presented by Mr. Ryuzaburo Umehara, 1978.



G • 1978-1

CITY

Linocut 39×58 cm

Presented by Dr. Chisaburoh F. Yamada, 1978.



G • 1978-2

THE ADORATION OF THE MAGI

Early 16th century

Engraving 30×28.2 cm

Presented by The Kyoryoku-kai-society of the
National Museum of Western Art, 1978.



シャガール、マルク
ヴィテブスク 1887年—
CHAGALL, Marc
Witebsk 1887—

G・1978-3
シェークスピア作「テンペスト」
1975年
リトグラフ挿絵49図入りの本 46×36×8 cm
昭和53年度 国立西洋美術館協会より寄贈

レンブラント・ハルメンスゾーン・ファン・レイン
レイデン 1605年—アムステルダム 1669年
REMBRANDT Harmensz. van Rijn
Leyden 1605—Amsterdam 1669

G・1978-4
聖母の死
1639年
エッチング 40.9×31.3 cm
昭和53年度 国立西洋美術館協会より寄贈

ルノワール、ピエール＝オーギュスト
リモージュ 1841年—カーニュ 1919年
RENOIR, Pierre-Auguste
Limoge 1841—Cagnes 1919

S・1978-1
勝利のヴィーナス
ブロンズ 84×30×24 cm (台座を含む)
昭和53年度 梅原龍三郎氏より寄贈

G • 1978-3

“TEMPEST” BY SHAKESPEARE

1975

Book with 49 lithograph illustrations 46×36×8 cm

Presented by The Kyoryoku-kai-society of the National Museum of Western Art, 1978.



G • 1978-4

THE DEATH OF THE VIRGIN

1639

Etching 40.9×31.3 cm

Presented by The Kyoryoku-kai-society of the National Museum of Western Art, 1978.



S • 1978-1

VENUS OF VICTORY

Bronze 84×30×24 cm (height including pedestal)

Presented by Mr. Ryuzaburo Umehara, 1978.



ルーベンス, ペーテル・パウル
ジーン 1577年—アントワープ 1640年
RUBENS, Peter Paul
Siegen 1577—Antwerpen 1640

P・1978-4

豊穰

1630年頃

油彩 板 63.7×45.8 cm

来歴：エイム伯爵, シャルル＝アンリ；ボーヴェ公爵
売立て, バリ, 1739(32)年；ロンドン, ジェームズ・
ハリス (『私の絵画, 私の絵画! についての説明, 1739
年』と題するジェームズ・ハリスのコレクション目録
による。この中に「1739年のボーヴェの売立ての際に
コヴェント・ガーデンのcockの店で購入した……一
点は《豊穰》, 他は《正義》で共にルーベンス作であ
る」という記述がある)；ベイシングストーク, ニュ
ウンナム・ハウス, マームズベリー伯爵 (ジェームズ・
ハリスが初代)・コレクション (MS 目録に18世紀以
来所蔵と書き込みがある)；ニューヨーク, E. V. ソウ
画廊, 1974年；ブリュッセル, アルテミス画廊

展覧会歴：『英国の一州にあるヨーロッパ絵画』, アグ
ニュー画廊, ロンドン, 1957年, cat. no. 14；キング
ズ・リン, ロンドン, 1960年, cat. no. 21；『ペーテ
ル・パウル・ルーベンス作の油彩習作および小品』,
アグニュー画廊, ロンドン, 1961年, cat. no. 35；『P.
P. ルーベンス：油彩, 油彩習作, 素描』, アントワー
プ王立美術館, 1977年, cat. no. 83, repr.

文献：C. Ripa, *Iconologia of uytbeeldingen des ver-
stands*, Amsterdam, 1644, p. 433；B. Nicolson,
“Pictures from Hampshire Houses”, *The Burlington
Magazine*, vol. XCIX, 1957, p. 274, fig. 35；M. Jaffé,
“Unpublished drawings by Rubens in French muse-
ums”, *Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6, tome LXVI, 1965,
p. 177, fig. 4；E. H. Begemann, *Corpus Rubenianum
Ludwig Burchard*, part X (“The Achilles series”),
Brussel, 1975, p. 46；*Gazette des Beaux-Arts*, ser. 6,
tome XCIII, Apr. 1979, “Chronique des Arts”, p. 67,
no. 338, repr.；『国立西洋美術館総目録—絵画篇—』,
東京, 1979年 (*The National Museum of Western Art,
Tokyo, Catalogue of Paintings*, 1979, pp. 194-195, cat.
no. 251, fig. 251.

昭和53年度 文化庁より管理換

TRANSFERRED WORK

P • 1978-4

ABUNDANCE (ABUNDANTIA)

c.1630

Oil on canvas 63.7×45.8 cm

PROVENANCE.: Charles-Henry, Count of Heym; Duc de Beauvais sale, Paris, 1739(32); James Harris (this information is based on an inventory of the collection of James Harris, entitled: "My pictures, An Account of my Pictures, 1739" . . . : "bought at Cock's in Covent Garden at the sale of one Beauvais 1739 . . . Two pictures, one of Plenty, the other of Justice . . . of Rubens . . ."; On the margin of the MS inventory, Newnham House, Basingstoke, in their possession since the 18th century; E. Victor Thaw, New York; Artemis, S.A., Brussels.

EXHIBITION: *European pictures from an English County*, Agnew's, London, 1957, cat. no. 14; King's Lynn, London, 1960, cat. no. 21; *Oil sketches and smaller pictures by Peter Paul Rubens*, Agnew's, London, 1961, cat. no. 35; *P.P. Rubens: Paintings-oilsketches-drawings*, Royal Museum of Fine Arts, Antwerpen, 1977, cat. no. 83, repr.

BIBLIOGRAPHY: See Japanese text.

Transferred from the Agency for Cultural Affaires, 1978.



Die Mäanderfriese des Mittelschiffes von der ehemaligen
Stiftskirche St. Georg zu Reichenau-Oberzell:
Über ihren Erhaltungszustand

Koichi KOSHI

Die ehemalige Stiftskirche St. Georg zu Oberzell auf der Insel Reichenau, deren Architektur aus spätkarolingischer Zeit stammt, kann uns noch einen einigermaßen zuverlässigen Eindruck von der Innenraumausmalung einer basilikalischen Kirche in der Zeit um die Jahrtausendwende vermitteln. Was die Wanddekoration ihres Mittelschiffes (Abb. 1 und 3)—es handelt sich hier nicht um Fresken, sondern um Secco—anght, ist jede der beiden Längswände in horizontaler Richtung durch je drei Mäanderstreifen gegliedert: Die Aufteilung der völlig unplastischen Hochwände beginnt mit einem unteren, fast einen Meter breiten Mäanderfries, der direkt über dem Archivoltscheitel aufsitzt. Es folgt die etwa zweieinviertel Meter hohe Fläche der Bilder von den Szenen der Wunder Christi, und als obere Begrenzung ein Mäanderband, das unterhalb der Fenstersohlbank verläuft, endlich zwischen den Fenstern je eine Reihe von sechs Aposteln. Als oberer Abschluß der Wand befindet sich ebenfalls ein schmaler Mäanderstreifen, der die Wand gegen die Holzdecke abgrenzt.

Alle diese Mäanderfriese gehören zur Gruppe der sogenannten perspektivischen Mäander: Mit diesem Begriff soll wohl gekennzeichnet werden, daß ein nach mathematischen Prinzipien konstruiertes, a priori lineares geometrisches Ornamentmuster, da räumlich eingefafßt, perspektivisch dargestellt worden ist¹⁾. Zur Erzielung der dekorativen "perspektivischen Form" sind an die vertikalen und horizon-

talien Linienstäbe der Periodenfigur, unter Benutzung der Netzdiagonalen, die rhomboiden "Bandflächen" in der Breite einer Maßeinheit angetragen (in der Regel nach links bzw. nach unten). Der "perspektivische" Mäander, dessen ältesten Beispiele schon die griechische Antike liefert, ist, wie K. Hecht eingehend untersucht hat, "das Standardornament des Rahmenwerkes der frühmittelalterlichen Dekoration; bis in das späte 11. Jahrhundert bestreitet er alle ihre Horizontalfriese, von da an bis zur Gotik wenigstens ihren Deckenfries." Hecht hat aber nicht gemerkt, daß mit Oberzell eine ganz andere Nutzung des Mäanders in Gebrauch kommt. War vorher dieses Motiv rahmend oder friesartig als oberer Abschluß, vor allem in der Architektur seit Pompeji, so wurde es in ebengleichem Sinn in S. Salvatore in Brescia und in St. Johann in Müstair genutzt, ebenso—wiederrum als Rahmenmotiv—in der Reichenauer Buchmalerei. In Oberzell finden wir erstmalig den Mäander als architekturgliederndes Motiv. Es entsteht sozusagen ein gemalter Architrav. Zudem ist er mit der Höhe von drei Fuß eine Monumentalform²⁾.

Nun soll zur Beschreibung und Überprüfung des Erhaltungszustandes von den drei Oberzeller Mäanderfriesen übergegangen werden. Wie die "historischen Aufnahmen" von G. Wolf (Konstanz), die den Zustand der ottonischen Wandmalereien nach Aufdeckung von 1880/82 dokumentieren (Abb. 1; vor 1888, weil die Empore mit der Orgel in diesem Jahr abgebaut wurden)³⁾, zeigen,

hat sich von den drei Friesen der Deckenfries, der umlaufend die Hochwände des ganzen Langhauses abschloß, am schlechtesten erhalten. Was sich heute dort zeigt (Abb. 2)⁴⁾, ist in seiner gesamten Ausdehnung ein Werk der Wiederherstellung, die sich nur auf spärlichste Reste stützen konnte: Der obere Fries ist nahezu vollständig Kopie. Die Zutate von der Hand des Freiburger Kirchenmalers K. Schilling aus den 90er Jahren des vorigen Jahrhunderts wurden allerdings bei der jüngsten Restaurierung der Wandmalereien, die in den Jahren 1921 und 1922 unter Leitung des Landeskonservators J. Sauer von den beiden Malern V. Metzger und H. Glas aus Überlingen durchgeführt wurde⁵⁾, stark abpatiniert, "um die Angleichung an den Ton der alten Malereien zu finden."

Das Ornament des Abschlußfrieses⁶⁾, der nur mit der genannten Einschränkung beurteilt werden darf, wird heute von einem einzigen Zug gebildet, der einen fortlaufenden, aber in jeder Periode zentrisch angeordneten Treppenlauf zeigt. Das vorwärtsschreitende Element der Periode besteht, wie K. Hecht—ihm wird im Wesentlichen diese Beschreibung verdankt—analysiert hat, aus den zwei konstanten, aber im rechten Winkel gegeneinander gestellten Stabfolgen 4311211, hingegen das zum Wesen des Mäanders gehörige rückläufige Element aus der Folge 43111312113, die mit einem 9er Stab zur folgenden Periode führt. Die wie üblich nach links bzw. nach unten an die weiß aufgelichteten Stäbe

angetragenen "Flächen" sind gespalten, die senkrecht stehenden zeigen Ziegelrot und Dunkelrotbraun, die waagrecht liegenden Hellgelbbraun und Gelb. Den dunkelgrünen Grund des Ornaments begleitet unten ein rotes Band, während die obere Bordüre durch die Randleiste der Holzdecke verdeckt ist. Die Maßeinheit des Quadratsnetzes und der Stäbe beträgt 4 cm, die Höhe des Ornaments 44 cm. Diese Hechtsche Beurteilung sowohl der Periodenfigur als auch der Farbgebung ist allerdings wegen des äußerst schlechten Erhaltungszustandes, den die "historischen Aufnahmen" nach der Aufdeckung der übertünchten Ausmalung dokumentieren, nicht sicher.

Das Ornament des Zwischenfrieses (Abb. 4)⁷⁾, der entlang der Sohle des Lichtgadens zieht, entwickelt sich, anders als beim Deckenfries, aus zwei gleichförmigen, nach rechts laufenden Mäanderzügen. Der erste Zug bildet von der oberen Grundkante nach der Periodenformel 21114112 konstruierten "Stufen", während der zweite Zug mit einer Phasenverschiebung von acht Maßeinheiten einsetzt, so daß die sich überschneidenden Stufen eine fortlaufende Reihe von Swastikakreuzen ergaben. Die Folge 21114112 bildet jeweils eine liegende oder stehende Stufe, die durch einen Verbindungsstab von 5 bzw. 6 Einheiten in die Kette eingegliedert ist. Die Grundformel des einzelnen Zuges lautet also $5(21114112)5$ $6(21114112)6$. Dieser Swastikamäander gleicht in der Struktur dem Deckenmäander der ersten Ausmalung des gegen die Mitte des 10.

Jahhunderts erhöhten Schiffes von der Sylvesterkapelle zu Goldbach (Abb. 10)⁸⁾. Doch entstehen diesmal als Schnittfiguren nach links sich drehende Swastikakreuze, während der Deckenfries der Michaelskapelle (Abb. 8)⁹⁾ von der Oberzeller Vorhalle (frühes 12. Jahrhundert) im zeichnerischen Aufbau dem mittleren Hochschiff-fries der Georgskirche nachgebildet ist.

Die ursprüngliche farbige Behandlung ist wegen der wiederholten Übermalung des Frieses auch hier nicht in allen Teilen mit Sicherheit festzustellen: Der Zwischenfries ist, ebenso wie der Deckenfries, von K. Schilling übermalt und bei der letzten Restaurierung der Wandmalereien in der Farbtintensität zurückgenommen worden. Die Stabflächen der verbindenden 6er Stäbe wechseln im heutigen Zustand meistens periodisch in Hellgelb und in Hellgrün, während dieselbe im Zustand vor der jüngsten Restaurierung (1921/22) farbig gespalten waren, wie die alten Aufnahmen (Abb. 5)¹⁰⁾ von G. Wolf (wahrscheinlich 1898) zeigen. Daher gibt es noch heute manche Spuren der Übermalung von K. Schilling (vergleiche Abb. 4 mit Abb. 6), die bei der letzten Restaurierung nicht richtiggestellt werden konnte. Die Frage ist nun, ob der jetzige Zustand dem ursprünglichen näher als die Übermalung Schillings steht. Es ist heute zwar aus Mangel an alten nützlichen Photodokumenten aus der Zeit der Freilegung nicht möglich, eine Entscheidung darüber zu treffen. Da die Flächen der an der oberen und unteren Kante

des Ornamentgrundes liegenden Stäbe bei der Farbkopie (Pause) des Lazarus-Bildes (Abb. 7)¹¹⁾ die der erzbischöfliche Bauinspector F. Baer 1881/82, also vor der Übermalung von K. Schillings, zur Illustrierung der Monographie von F. X. Kraus (1884)¹²⁾ herstellte, wie auch im schon erwähnten Deckenfries des älteren Goldbacher Schiffes (Abb. 10) nicht gespalten sind, war der Zwischenfries möglicherweise ursprünglich gleichfalls nicht gespalten.

Die Swastikafiguren des mittleren Frieses sind heute ungeteilt bläulichrot oder gespalten in Ziegelrot und Dunkelrotbraun, während die übrigen Stabflächen grün, gelb, rot sind. Die Stäbe sind weiß gehöhlt, die offen gebliebenen dreieckigen Zwickel des Ornamentsgrundes schwarz gedeckt. Das Ornament ist schließlich oben und unten von Bordüren eingefasst: die inneren Bänder sind gelb, die äußeren rot. Die Maßeinheit des quadratischen Netzes und der Stäbe beträgt 6.5 cm, die Höhe des Ornaments 71 cm.

Der untere Mäanderfries (Abb. 9)¹³⁾, der als Abschluß der figuralen Bilderreihe auch die Aufgabe eines Archivoltengesimses übernimmt, ist das reichste und mächtigste Mäanderornament in der mittelalterlichen Wandmalerei, das sich erhalten hat. J. Sauer, H. Jantzen und H. Schrade haben in ihm lediglich einen dreifach übereinandergelegten Mäanderstreifen gesehen¹⁴⁾. Jedoch besteht das Ornament in Wahrheit, wie K. Hecht hingewiesen hat, aus vier gleichförmigen nach rechts laufenden Mäander-

zügen. Seine Analyse des linearen Systems, die hier ausführlich zitiert wird, ist die folgende: Der erste Zug setzt an der oberen Grundkante mit einem 5er Stab ein, bildet im ersten Ornamentgeschoß nach der Formel 211141112 die liegende "Stufe", steigt mit einem 11er Stab in das zweite Geschoß hinab, entwickelt hier dieselbe Stufe, steigt sodann mit einem weiteren 11er Stab in das dritte Geschoß hinunter und erreicht hier mit der letzten Stufe den unteren Rand des Grundes. Auf die gleiche Weise erhebt er sich von hier mittels 11er Stäben und stehenden Stufen und steigt über das zweite und das obere Geschoß zur oberen Grenze des Grundes zurück, um seinen Lauf in einer zweiten Periode zu beginnen. Wie der erste, so setzt auch der zweite, der dritte und der vierte Zug an der oberen Grundkante ein, immer aber mit einer Phasenverschiebung von zwölf Maßeinheiten. Auf diese Weise überschneiden sich fortlaufend beim Ab- und Aufsteig durch die drei Geschosse zwar alle vier Züge, immer aber in den Stufen nur zwei, so daß sich in schachbrettartigem Wechsel Swastikafiguren und quadratische Leerfelder bilden. Die Metopenfelder sind mit Quadraten von 3×3 Maßeinheiten gesetzt, die in die rechte obere Ecke gesetzt sind.

Der ursprüngliche Farbrhythmus ist wegen der Übermalung Schillings auch in diesem Fall nicht immer sicher zu bestimmen. K. Hecht hält folgende Farbgebung für ursprünglich: Die an die linearen Stäbe gesetzten "Flächen" der vier Züge sind

farbig nicht gespalten. In den Durchdringungen der 4er Flächen treten die Farben Gelb, Gelbbraun, Rotbraun, Dunkelbraun, Blaurot, Grün und Schwarz auf. Zwei Züge bevorzugen für die 5er und 11er Flächen in der waagrechten Lage gelbe, in der senkrechten rote bis braune Töne, während die beiden anderen Züge für die Waagrechten Grün, für die Senkrechten ebenfalls Rot und Braunrot verwenden. Die Stabflächen der Füllquadrate sind bei den senkrechten Flächen gelb und gelbbraun, bei den waagrechten rot und rotbraun, wobei jede Farbfläche längs in eine hellere und eine dunklere Nuance dergestalt gespalten ist, daß die beiden Farbefläche beginnen, nach und nach schmaler optisch zu werden. Sämtliche Stäbe des Ornaments haben eine Höhung in Weiß. Als Randborte schließen den Fries nach oben ein gelbes, nach unten ein rotes Band ab; beide Bänder sind weiß abgesetzt. Die Maßeinheit des Netzes und der Stäbe beträgt 4.6 cm, die Höhe des Ornaments 97 cm.

Wenn der heutige Erhaltungszustand dieses unteren Frieses (Abb. 9) zum Abschluß wieder mit den alten Aufnahmen von G. Wolf (Abb. 11)¹⁵⁾, die die Übermalung von K. Schilling dokumentieren, verglichen wird, so können unschwer Unterschiede festgestellt werden, von denen am bemerkenswertesten ist, daß heute die größeren Zwickeldreiecke und die Quadrate des Grundes Rosetten aus blaßgrünen Punkten tragen, während die kleinen Dreiecke schwarz sind. Daraus ergibt sich,

daß der Restaurator der 20er Jahre dieses Jahrhunderts diese Tupfenrosetten rekonstruierend hinzugefügt hat. Sodann erhebt sich die Frage, ob die in die Zwickel eingestreuten kleinen Rosetten eigentlich zum originalen Bestandteil gehören, oder nicht: eine Frage, die heute endgültig nicht beantwortet werden kann, weil unter den "historischen Aufnahmen" von G. Wolf keine Aufnahme zu finden ist, die uns den festen Anhaltspunkt für den Zustand der Mäanderfriese gleich nach der Freilegung gibt. Soweit sich die Wolf'sche Aufnahme (Abb. 3 und 12)¹⁶⁾, die allerdings die vom nördlichen Seitenschiff durch die Arkade gegen die Südwand des Hochschiffes gesehene Innenansicht zeigt, ein Urteil bilden läßt, scheint aber, daß der untere Fries ursprünglich in den Ecken der Mäanderknicke kleine Punktrosetten in perspektivischen Kästchen enthalten hat, die F. Baer bei der Pause von 1881/82 (Abb. 13) und K. Schilling bei der Übermalung in den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts übersehen oder ignoriert haben dürften. Diese Folgerung könnte ferner durch folgendes Faktum bekräftigt werden: Die Punktrosetten in dem plastisch wirkenden Mäanderfries—sie sind "doch nur bei einem Flächenornament berechtigt"¹⁷⁾—kommen, wie man hingewiesen hat¹⁸⁾, als solche auch sonst häufig in der ottonischen Kunst vor und erhalten sich noch bis ins 12. und 13. Jahrhundert (Castel Appiano / Schloß Hocheppan, Burgkapelle)¹⁹⁾. In dem Deckenfries des heutigen Goldbacher Schiffes (Abb. 14 und 15)²⁰⁾

finden sich sogar die kleinen Tupfenrosetten, die, wie in Oberzell, in Verbindung mit "perspektivischen" Metopen-Kästchen stehen.

Die Punktmotive (Punktrosetten oder Dreipunkte auf den Zwickeldreiecken des Ornamentsgrundes) sind überhaupt der Schlüssel zur Frage, wie der "perspektivische" Mäander, dem heutigen Betrachter als die parallel-perspektivische Darstellung eines räumlichen Gebildes erscheinend, eigentlich im Mittelalter aufgefasst wurde. K. Hecht betont in seiner Studie über den sog. perspektivischen Mäander (1945)²¹⁾, daß die räumliche Vorstellung nicht, wie manchmal in der Literatur behauptet wird, für den mittelalterlichen "perspektivischen" Mäander wesenhaft sei. Er stellt hingegen ein reines Flächenornament dar, ein interessantes Problem, nämlich jenes der Definition und der mittelalterlichen Sicht des "perspektivischen" Mänders, worauf hier aber nicht eingegangen werden kann.

(Fortsetzung folgt)

*Die vorliegende Studie ist der vierte Teil von "Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau". Der erste und der zweite Teil wurden gemeinsam mit Herrn Prof. Seiro Mayekawa verfaßt und sind in *BIJUTSUSHI* (Journal of the Japan Art History Society), 102, Bd. 26/Nr. 2, März 1977, S. 127-142, und 103, Bd. 27/Nr. 1, November 1977, S. 74-78, auf Japanisch und Deutsch erschienen, während der dritte Teil von mir auf Deutsch in *KOKU-RITSU-SEIYO-BIJUTSUKAN-NENPO* (Annual Bulletin of the National Museum of Western Art, Tokyo), Nr. 12, 1978, S. 32-49, veröffentlicht wurde. Für Anregungen und Hinweise sowie Korrekturen des sprachlichen Ausdrucks seien bedankt: Herren Wolfgang Erdmann, Lübeck und Dr. Arthur Saliger, Wien.

- 1) K. Hecht, Der sog. perspektivische Mäander. Vorkommen, Herkunft und Wesen eines tektonischen Ornaments der Romanik, Diss. Stuttgart 1945 (Maschinenschrift); J. und K. Hecht, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, Bd. 1, Sigmaringen 1979, S. 332f.; Aufgrund des Manuskriptes von K. Hecht: A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. 1, Konstanz und Lindau 1961, S. 81-85. Bei P. Weber (Wandgemälde zu Burgfelden auf der schwäbischen Alb, Darmstadt 1896, S. 50) sind ebenfalls zahlreiche Beispiele von Mäandern des Frühmittelalters zusammengestellt. Vgl. überdies P. Clemen, Romanische Monumentalmalerei in den Rheinlanden, Düsseldorf 1916, S. 69.
- 2) Zu dieser Neuartigkeit siehe A. Weis, Die ottonischen Wandmalereien der Reichenau, in: Zeitschrift für die Geschichte des Oberrheins, Bd. 124, 1976, S. 45. Ich verdanke Herrn W. Erdmann diese Literaturangabe.
- 3) Vgl. den ersten Teil dieser Studien, Abb. 7; J. und K. Hecht, op. cit., 1979, Abb. 128.
- 4) Die Abbildungen 2 sowie 4, 6, 8, 10 und 14 wurden 1977 bei der unter Leitung von Prof. S. Mayekawa an Ort und Stelle durchgeführten

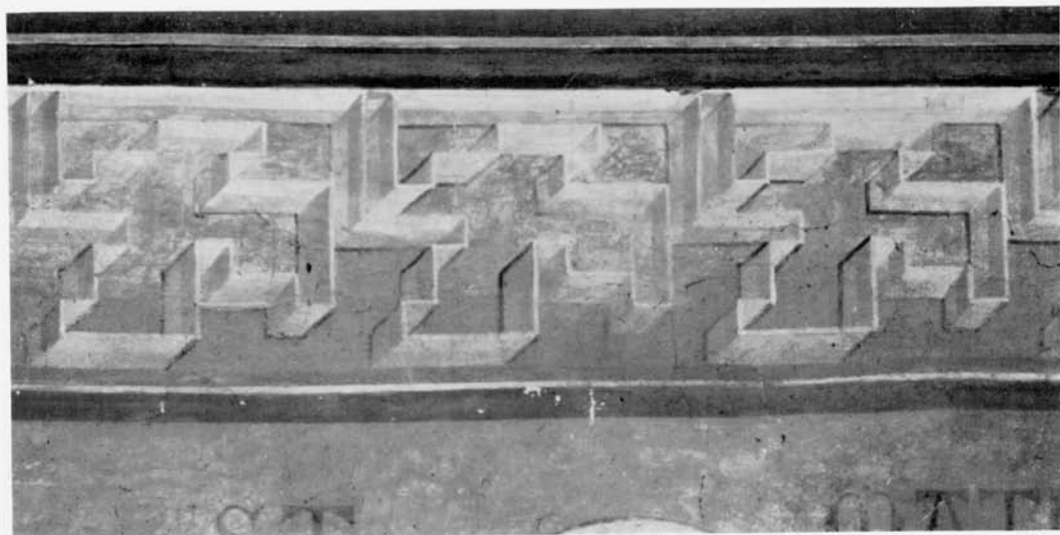
Untersuchung durch die Universität Tokio von dem Photographen Akio Suzuki aufgenommen. Vgl. auch J. und K. Hecht, op. cit., 1979, Fig. auf S. 77.

- 5) J. Sauer, Die Instandsetzung der alten Malereien in St. Georg auf Reichenau-Oberzell, in: Denkmalspflege und Heimatschutz, Jg. 26, Berlin 1924, S. 23-30.
- 6) K. Hecht, op. cit., 1945, S. 9 und Abb. 27; J. und K. Hecht, op. cit., S. 77 mit Fig.
- 7) Vgl. auch K. Hecht, op. cit., 1945, S. 9f. und Abb. 28; A. Knoepfli, op. cit., 1961, Fig. auf S. 84; H. Koepf, Schwäbische Kunstgeschichte, Bd. 1, Konstanz und Stuttgart 1962, Abb. 55; K. Martin, Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche, Reichenau-Oberzell, Sigmaringen 1975, Abb. 6-13.
- 8) Vgl. auch, K. Hecht, op. cit., 1945, S. 6, Abb. 21 und 22; J. und K. Hecht, op. cit., 1979, S. 40 mit Fig., Abb. 7.
- 9) Vgl. auch K. Hecht, op. cit., 1945, S. 14 und Abb. 37; A. Knoepfli, op. cit., 1961, Fig. auf S. 84; H. Koepf, op. cit., 1962, Abb. 55; K. Martin, op. cit., 1975, Abb. 44; J. und K. Hecht, op. cit., 1979, S. 129 und Abb. 275.
- 10) Vgl. auch die Aufnahmen von W. Kratt (Karlsruhe), die wahrscheinlich um 1909, jedenfalls vor der Restaurierung von 1921/22 gemacht wurden. Für diese Abbildungen siehe den ersten Teil dieser Studien, Taf. I; den zweiten Teil, Taf. I; den dritten Teil, Abb. 4.
- 11) Vgl. den zweiten Teil dieser Studien, Abb. 3 und Anm. 9.
- 12) F. X. Kraus, Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau, aufgenommen von Franz Baer, Freiburg i. Br. 1884, Taf. I.
- 13) Vgl. auch K. Hecht, op. cit., 1945, S. 10 f. und Abb. 29, 30; K. Martin, op. cit., 1975, Abb. 1, 6-13; J. und K. Hecht., op. cit., 1979, S. 76 f. mit Fig., Abb. 139.
- 14) J. Sauer, Die Monumentalmalerei der Reichenau, in: Die Kultur der Abtei Reichenau,

- Bd. II, München 1925, S. 907; H. Jantzen, *Ottonische Kunst*, München 1947, S. 62; H. Schrade, *Vor- und frühromanische Malerei. Die karolingische, ottonische und frühsalische Zeit*, Köln 1958, S. 206.
- 15) Siehe Anm. 10.
- 16) Vgl. auch den ersten Teil dieser Studien, Abb. 6; H. Schmitz, *Die Kunst des frühen und hohen Mittelalters in Deutschland*, München 1924, Abb. 66.
- 17) J. Sauer, *op. cit.*, 1925, S. 907.
- 18) J. Sauer, *op. cit.*, 1925, Anm. 27 (S. 938); K. Hecht, *op. cit.*, 1945; P. Deschamps et M. Thibout, *La peinture murale en France. Le Haut moyen âge et l'époque romane*, Paris 1952, p. 148–150; L. Birchler, *Zur karolingischen Architektur und Malerei in Münster-Müstair*, in: *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländern*, Olten und Lausanne 1954, Anm. 24 (S. 349); H. W. Wehrhahn, *Spätkarolingische Wandmalereien in Reichenau-Oberzell*, in: *Bibliotheca docet. Festschrift für Carl Wehmer*, Amsterdam 1963, S. 336 mit Anm. 24. — H. W. Wehrhahn ist der Meinung, daß die Erscheinung von Tupfenrosetten in Verbindung mit „perspektivischen“ Kästchen eine besondere Eigenart ist, die auf eine frühe Entstehungszeit der Fresken von Oberzell hinweist, weil sich auffällige Übereinstimmungen des „Kästchenmotives“ in Münster-Müstair, in Brescia (S. Salvatore) und in Frauenchiemsee finden.
- 19) O. Demus, *Romanische Wandmalerei*, München 1968, Abb. 67.
- 20) Vgl. auch K. Hecht, *op. cit.*, 1945, S. 7 f. und Abb. 23; A. Knoepfli *op. cit.*, 1961, Fig. auf S. 84; J. und K. Hecht, *op. cit.*, 1979, S. 46 f. mit Fig.
- 21) K. Hecht, *op. cit.*, 1945, S. 57 ff. Vgl. auch J. und K. Hecht, *op. cit.*, 1979, S. 336 (Anm. 2).



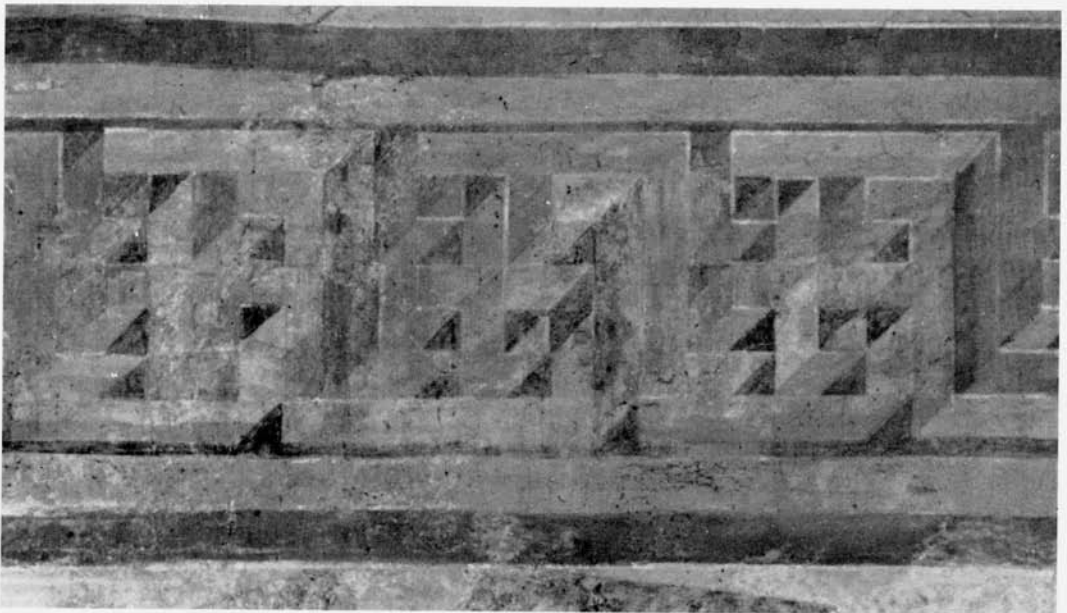
1 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Nordwand des Mittelschiffes: Zustand nach der Aufdeckung der Fresken, Aufnahme G. Wolf (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



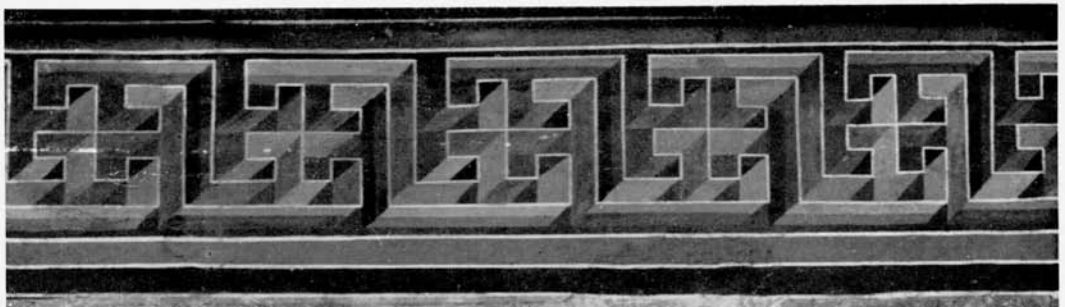
2 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, oberer Mäanderfries (Nordwand): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



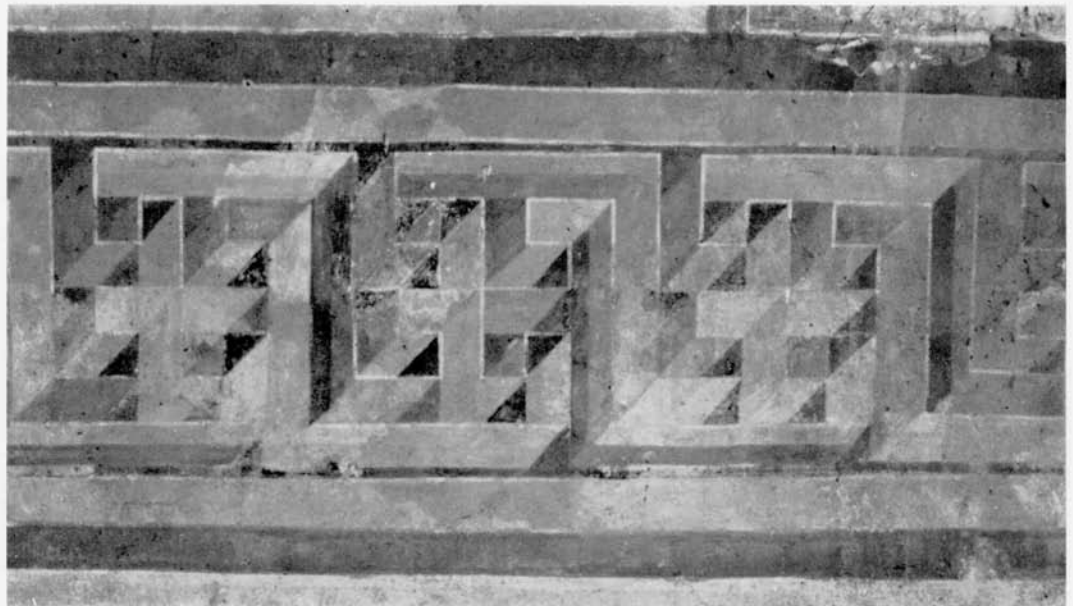
3 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Zustand nach der Aufdeckung der Fresken, Aufnahme G. Wolf (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



4 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, mittlerer Mäanderfries (oberhalb des Bildes der Heilung des Blindgeborenen): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



5 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Zustand vor der Restaurierung von 1921/22, Aufnahme W. Kratt (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



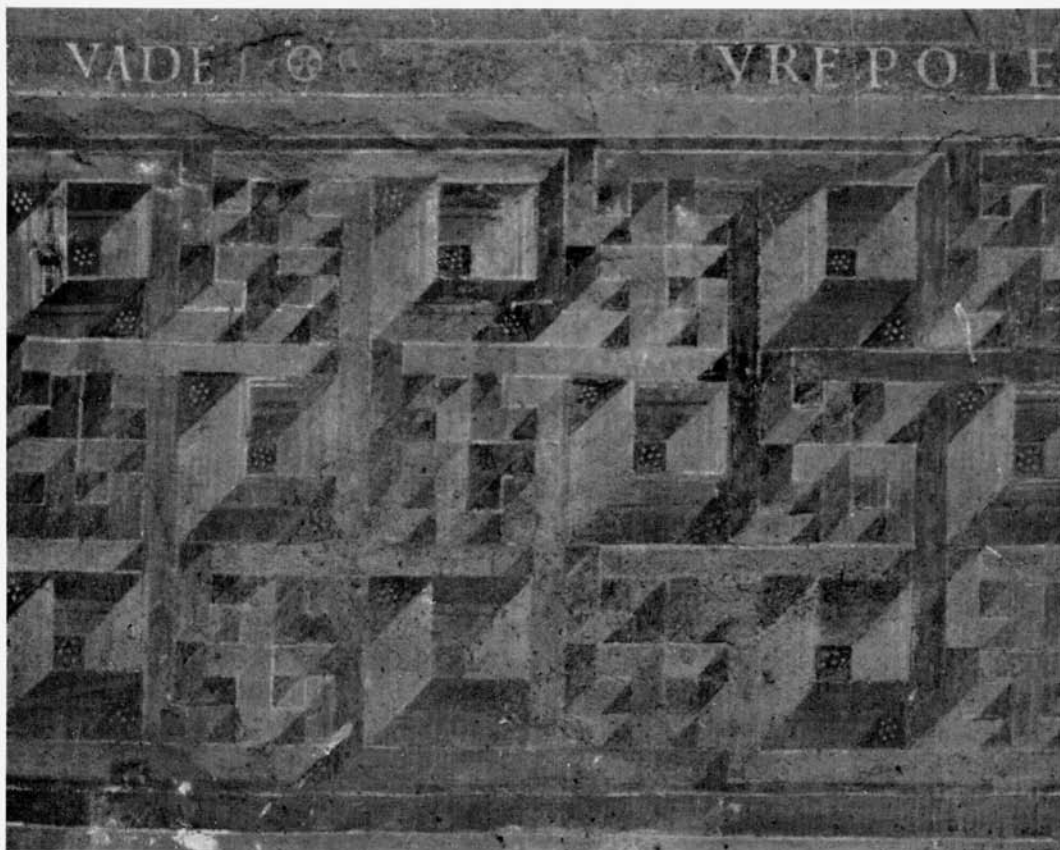
6 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, mittlerer Mäanderfries (oberhalb des Bildes der Auferweckung der Tochter des Jairus): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



7 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, mittlerer Mäanderfries (oberhalb des Bildes der Lazaruserweckung): Kopie von F. Baer, 1881/82 (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



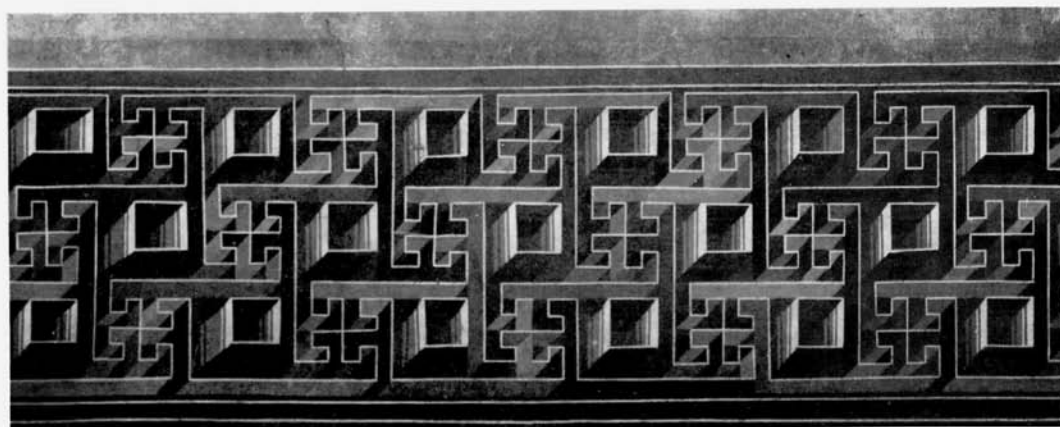
8 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Vorhalle, Obergeschoß, Michaelskapelle, Deckenfries: Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



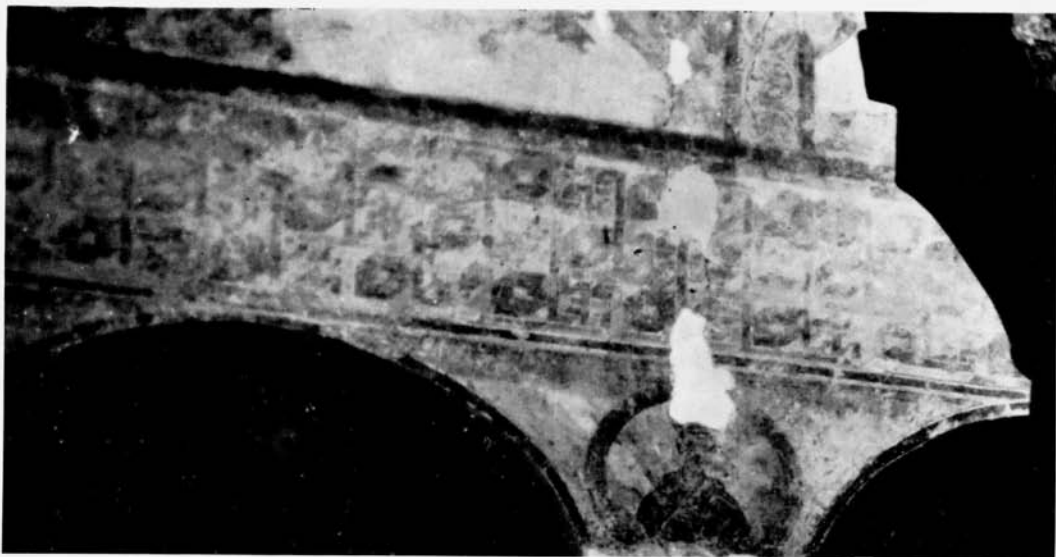
9 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, unterer Mäanderfries (unterhalb des Bildes der Heilung der Blutflüssigen): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



10 Goldbach, Silvesterkapelle. Schiff, Südwand, Deckenfries der ersten Ausmalung: Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



11 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Zustand vor der Restaurierung von 1921/22, Aufnahme G. Wolf (Photo: Stadtarchiv Konstanz)



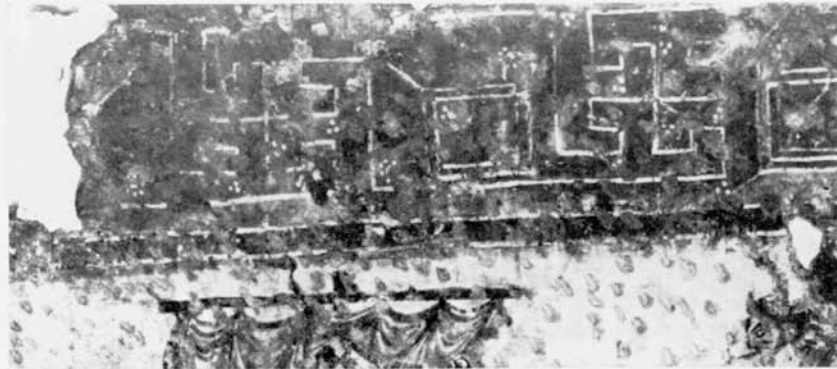
12 Detail von Abb. 3



13 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Mittelschiff, unterer Mäanderfries (unterhalb des Bildes der Lazaruserweckung): Kopie von F. Baer, 1881/82 (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Karlsruhe)



14 Goldbach, Sylversterkapelle. Schiff, Nordwand, Deckenfries (oberhalb des Bildes des Sturmes auf dem Meer): Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)



15 Goldbach, Sylversterkapelle. Zustand nach der Aufdeckung 1904/05, Aufnahme G. Wolf (nach J. und K. Hecht, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, 1979, Abb. 102)

Zum Gründungsbau der ehemaligen Stiftskirche St. Georg zu Reichenau-Oberzell

Koichi KOSHI

I. Quellen und Urkunden zur Geschichte der St. Georgskirche

Über die ehemalige Stiftskirche St. Goerg zu Reichenau-Oberzell sind nur wenige Nachrichten auf uns gekommen, von denen die früheste Herman der Lahme (†1054) in seiner Weltchronik (Hermann Contracti Chronicon), die er als Mönch der Reichenau schrieb, zum Jahre 888 bringt:

*Augiae Roudhobo abbati Hatto succedens, praefuit annis 25. Qui cellam et basilicam sancti Georgii in insula construxit.*¹⁾

[Auf der Reichenau folgt dem Abt Ruodho (871–881) Hatto und stand dem Kloster 25 Jahre vor. Er hat die Zelle und Basilika des heiligen Georg auf der Insel erbaut.]

Hermanus Contractus, der große Sohn der Augia, vermerkt den Regierungsantritt des Reichenauer Abtes Heito (Hatto)—der dritte dieses Namens (888–913)—und fügt hinzu, Heito habe die Zelle und die Basilika des heiligen Georg auf der Insel errichtet. Heito III. war wohl die politisch mächtigste Persönlichkeit, die das Kloster Reichenau aufzuweisen hat, 891 durch König Arnulf auf den erzbischöflichen Stuhl von Mainz (als Erzbischof von Mainz Heito I.) erhoben.

In diesem Zusammenhang sei hier erwähnt, daß zwar eine Urkunde Arnulfs vom 5. Juni 889 existiert, wonach der Herscher dem Abt Heito III. für seine kurz vorher gegründete Zelle (*ad cellam Hattonis . . . nuper ab eo constructam*) Güter zu Eschingen, Sunthausen, Auffen, Wolterdingen und Bachheim geschenkt habe²⁾. K. Brandi hat aber

zweifelsfrei nachgewiesen, daß dieser angeblich in Forchheim zugunsten Oberzells aufgestellte Stiftungsbrief eine Fälschung aus dem 12. Jahrhundert ist, die auf die Chronik Hermanns zurückgeht³⁾. Die Urkunde sagt daher nur aus, daß man im 12. Jahrhundert Heito III. als Gründer von Oberzell ansah. Nach K. Beyerle liegt allerdings der gefälschten Urkunde ein echter Inhalt zugrunde: Die Fälschung deutet offensichtlich eine echte Königsschenkung an das Kloster Reichenau zu einer Ausstattung für St. Georg in Oberzell selbst um.⁴⁾

Auf der Chronik Hermanns basierend, weiß auch Gallus Öhem, der die "Chronik des Gotzhuses Rychenowe" bald nach 1500 im Auftrag des Abtes Martin von Weissenburg (1492–1508) verfaßt hat, aus den damals im Reichenauer Archiv vorliegenden Quellen zu melden, Heito III. habe die Oberzeller Kirche mit reichen Stiftungen versehen, da er mit der Stiftung eine Propstei von sechs Chorherrn verband:

Daselbs zû Oberzell statt ouch ain schöne pfarrkilch, ist von Hatto abt und ertz-bischoff zû Mentz uff ainen brobst und sechs korherren gestiftt und gnûgsamlichen mit gülden versehen. Syen jetz daselbs dry priester.

Weiter ist in einer anderen Stelle zu lesen, daß Heito III. mit dem Bau der Zelle und der Kirche begonnen, sie mit aller Kunst in herrlicher Weise ausgestattet und sie mit reichen Stiftungen versehen habe:

Er hat ouch kunstlichen mit wunderbar-

licher art die zell und kilchen in der Richenaow zû sant Jörgen gepuwen und mit genügsamliehen gulten gestiftt und fürsehen.⁵⁾

Merkwürdig ist, daß der spätmittelalterliche Chronist, der, wie jetzt gezeigt, die Gründung der Georgskirche auf Heito III. zurückführt, daneben in einer weiteren Stelle derselben Chronik eine Nachricht in die Regierungsdaten des Abtes Ruodhelm (838–842) eingereiht hat, wonach ein Priester und Schulvorsteher Buntwil auf Geheiß seiner Obern nach Hattos Zelle zu Oberzell verordnet worden sei und dieser Zelle eine von ihm selbst geschriebene Geschichtshandschrift vermacht habe:

Buntwil, priester allhie, maister der schüll, überkam die hystorie der alten und nüwen e, die er uff der schüll zû blibben begert, darnach ward er uff haissen der vätter in die zelg Hattonis, daz [ist] gen Oberzell verordnott. Do machet er ain andre hystori, die begert daselbs zû bliiben laussen.⁶⁾

Diese Nachricht steht übrigens am Schluß des von Gallus Öhem benützten und von ihm auf verschiedene Äbte verteilten Bücherverzeichnisses der Reichenau, kann also sehr wohl jünger als 842 sein, worauf K. Beyerle hingewiesen hat⁷⁾.

Wenn die Angabe Öhems von der Gründung einer Zelle, die er selbst mit jener in Oberzell identifiziert⁸⁾, durch Heito zu Recht bestünde, so kann unter diesem Heito der "zelg Hattonis" nur Abt Heito I. (806–823), der Erbauer der Reichenauer Abteikirche in Mittelzell gemeint sein, der 823 auf Abt-

würde sowie bischöflichen Stuhl von Basel verzichtete und bis zu seinem Tod 836 als einfacher Mönch auf der Reichenau lebte: Er hätte in Oberzell eine Zelle für sich selbst errichtet, mit der eine kleine Kirche verbunden war⁹⁾.

Wie verhält sich die Zellenkirche des Abtes Heito I. zu der Stiftskirche des Abtes Heito III.? C.B.A. Fickler meinte 1856/57, daß sich beide Angaben bei Gallus Öhem dahin vereinigen lassen, "daß eine Zelle zum h. Georg von Hato I. (906–824) erbaut, deren ursprüngliche Anlage aber—vielleicht schon unter Hato II.—erweitert, unter Hato III. vollendet und zu einem Chorherrenstift umgestaltet wurde, dessen Einweihung im Jahre der Ernennung Hato's III. geschah."¹⁰⁾ Auch F.X. Kraus äußerte 1884 die ähnliche Ansicht: Es wäre nicht ausgeschlossen, daß Heito I. die Zelle gegründet, Heito III. sie umgebaute und zu einem Stift erweiterte¹¹⁾. Hingegen versuchte P. Eichholz 1924 den Widerspruch zwischen den beiden Nachrichten Öhems dadurch zu lösen, indem er die Zelle Heitos (nach P. Eichholz "Wohnhäuschen") mit dem niedrigen, gestreckten, rechteckigen Bau im Westen der Kirche, der jedoch gewöhnlich als eine ihr nachträglich vorgebaute Vorhalle gilt, identifiziert, während derselbe Forscher die Errichtung der Kirche im Jahre 888 Heito III. zuschreibt¹²⁾. Auf die zuletzt genannte Nachricht Gallus Öhems (über den Mönch und Schulvorsteher Buntwil) beruhend, glaubte dann J. Hecht 1928, dem u. a. A. Knoepfli 1961 folgte¹³⁾, in der heutigen Krypta (Abb.

11 und 12) einen Teil des Baues von Heito I. zu erkennen: Das Chorhaupt der Stiftskirche von Heito III. stütze sich auf die ehemalige Zellenkirche von Heito I., die als Krypta der neuen Anlage diene¹⁴⁾.

Die Vermutung, anstelle der Krypta habe ein karolingischer Vorgängerbau gestanden, hat jedoch an Wahrscheinlichkeit verloren, seitdem man im Sommer 1970 unter Leitung von W. Erdmann zur Untersuchung der Standsicherheit von Stützen und Mauern in der statisch gefährdeten Krypta den Boden nördlich der nordwestlichen Säule öffnete¹⁵⁾. W. Erdmann konnte dabei feststellen, daß die Säule ohne jegliches Fundament oder einen sonstigen Unterbau in eine dafür in den gewachsenen Boden gegrabene Grube gestellt worden ist: "Die Grubenfüllung zeigt weder optisch noch chemisch Anzeichen, daß vor dem Einbringen der Säulengrube dort eine Steinarchitektur gestanden habe, da dann die Grubenfüllung sehr wahrscheinlich Mörtelreste—oder Spuren davon beinhaltet hätte." Die Ostkrypta stand also sicherlich nicht über einem Vorgängerbau; wenn überhaupt möglich, dann ist er im westlichen Kryptabereich zu vermuten.

Gegen die Annahme eines Baues von Heito I. spricht übrigens schon, daß Hermann der Lahme mit keinem Wort von einem Bau eines Eigenklosters Heito I. spricht, während er des Münsterbaues Heito I. in seiner Chronik ausführlich gedenkt¹⁶⁾. Weiteres spricht vollkommen gegen eine frühe Ansetzung des Heito-Baues, daß nämlich in den gerade

für diese Zeit vollständig erhaltenen Mönchslisten des ganzen 9. Jahrhunderts der Name Buntwil überhaupt nicht vorkommt¹⁷⁾, so daß K. Beyerle, der auf diese Tatsache aufmerksam gemacht hat, denn auch die Möglichkeit der Stiftung der Oberzeller Kirche bereits durch Heito I. ablehnt¹⁸⁾.

K. Beyerle hat weiter gezeigt, daß die Gründung der Georgskirche für das ausgehende 9. Jahrhundert auch liturgiegeschichtlich bezeugt ist: Zuvor fehlt das St. Georgsfest (April 23) in den reichenausischen Martyrologien¹⁹⁾. In diesem Zusammenhang ist überaus wichtig die Nachricht, die Notker der Stammler in seinem Martyrologium (Anfang des 11. Jahrhunderts) zum St. Georgsfest anmerkt: Papst Formosus habe Erzbischof Heito [896] für sein neues Kloster in Alemannien das Haupt des griechischen Erzmärtyrers St. Georg von Kappadozien geschenkt:

*... patriarcha noster Hatho Mogontiacensis episcopus hoc anno . . . caput eius, sed et aliud quodam membrum cum plurimis et maximis sanctorum reliquiis in Alemanniam ad novum monasterium suum a Formoso apostolico impetratis asportavit.*²⁰⁾

Was das Jahr der Schenkung angeht, hat E. Dümmler zweifelsfrei nachgewiesen, daß Abt Heito III. 896 anlässlich seiner Romreise—er weilte als Gefolgsmann Arnulfs von Kärnten in Rom—das Haupt des kappadozischen Heiligen für sein neues Kloster bekommen hat²¹⁾. Noch heute bewahrt die St.-Georgs-Kirche die Reliquie in ihrem Hochaltar auf. Ob dieses Ereignis Anlaß zur

Errichtung der Georgskirche, wie G. Noth und W. Erdmann annehmen²²⁾, oder ob die Errichtung der Kirche dem Erwerb der Georgsreliquie zeitlich vorangegangen war, und der heilige Georg nach der Überführung der kostbaren Kopfreliquie nach Oberzell zum Titelheiligen der Kirche erhoben wurde, wie K. Beyerle und J. Hecht meinen²³⁾, dies ist eine offene Frage, auf die hier näher nicht eingegangen werden kann.

Aus den Aussagen der zeitgössischen Quellen ergibt sich jedenfalls das letzte Jahrzehnt des 9. Jahrhunderts als Bauzeit der Georgsbasilika²⁴⁾. Wie erwähnt, vermerkt Hermann der Lahme zum Regierungsantritt des Abtes Heito III. "*qui cellam et basilicam sancti Georgii in insula construxit*", während Gallus Öhem meldet: "*Er hat ouch kunstlichen mit wunderbarlicher art die zell und kilchen in der Richenaow zū sant Jörgen gepuwen.*" Es kann sich also bei der Stiftskirche des Abtes Heito III. um eine ansehnliche Basilika handeln. In welchem Verhältnis steht nun das Bauwerk dieser urkundlich belegten Stiftskirche von Heito III. zu der heutigen Pfarrkirche St. Georg in Reichenau-Oberzell? Bevor der komplexe Problembereich in architekturgeschichtlicher Sicht ausgewertet werden kann, soll eine kurze Beschreibung der heutigen Georgskirche erfolgen.

II. Baubeschreibung

Der Außenbau der Kirche St. Georg in Oberzell (Abb. 1–4)²⁴⁾ ist eine schmucklose dreischiffige Basilika. Das Altarhaus ist

ohne Apsis gerade abgeschlossen, während das Mittelschiff nach Westen durch eine mächtige, leicht einspringende, halbrunde Apsis schließt. Das Mittelschiff erhebt sich —gleich hoch mit dem Ostchor— um die Höhe des Lichtgadens über die beiden Seitenschiffe. Östlich des Langhauses liegt ein Querhaus, das nicht über die Fluchten der Seitenschiffe hinaustritt (Abb. 13)²⁵⁾. Die Querarme sind —analog dem Ostchor— zweiseitig platt geschlossen. Der ganze Bau wird durch den quaderförmigen Vierungsturm beherrscht, der von einem steilen, spätgotischen Pyramidendach abgeschlossen ist. Die Westapsis ist mit einem steilen, vielkantigen Zeltdach eingedeckt. Dem Bau ist im Westen eine doppelgeschossige Eingangshalle vorgelagert.

Die lange Vorhalle (Abb. 2), die man im 11. Jahrhundert errichtete, ist schmaler als der Apsisdurchmesser, so daß nur der mittlere Teil der Apsisrundung als Ostabschluß der Vorhalle dienen kann, deren Dachgiebel bis an die Traufe der Apsis reicht. Das Obergeschoß der Vorhalle war nur vom heute abgerissenen Konvent, der auf der Nordseite lag, zu betreten. Durch die Vorhalle²⁶⁾ gelangt man zum eigentlichen Haupteingang, der sich auf der Mittelachse der westlichen Apsis befindet (Abb. 9). Das Langhaus (Abb. 5) besteht aus einem im Lichten 18,8 m langen und 8,5 m breiten Mittelschiff; die beiden Seitenschiffe (Abb. 6 und 7) sind ebenso lang wie das Mittelschiff, haben jedoch verschiedene Breiten. Das nördliche Seitenschiff ist 4,2 m, das südliche jedoch 4,5 m. Beide

Seitenschiffe, die also etwa halb so breit als das Mittelschiff sind, haben im Osten vor der Flucht des Langhausabschlusses unregelmäßig hufeisenförmige Apsiden nachträglich eingebaut²⁷⁾.

Im Mittelschiff (Abb. 13 und 14) nimmt eine, aus neun Stufen bestehende, 5,2 m breite Treppe das östliche Drittel dieses Raumes ein. Die Treppe führt zu der um 1,6 m überhöhten, nach Westen 2,9 m erweiterten Vierungsebene empor. Neben der Treppe zur Vierung gelangt man auf beiden Seiten über zwei Stufen (1,6 m breit) in einen vor der Vierung liegenden Quergang (Abb. 12). Dieser ist über einen langen Stollen mit einer Hallenkrypta unter dem Altarhaus verbunden. In der Mitte der beiden Gangwinkel nach dem Mittelstollen, als Umgangkrypta zu bezeichnen²⁸⁾, ist nach Westen hin eine zugesetzte, rechteckige Öffnung von 70 × 40 cm zu erkennen²⁹⁾. Heute stützt sich das Hochschiff auf je vier aus der Mauer geschnittene Rundbogenarkaden, die nach Westen und nach Osten antenartig verspannt sind. Die westlichen Anten messen in der Länge 1,6 (1,58) m, die östlichen dagegen 5,24 (5,33) m. Zwischen diesen Anten befinden sich drei verjüngte, in der Mitte geschwellte Säulen, die auf die Würfelkapitellen Archivolten tragen³⁰⁾. Wandgesimse fehlen in allen Räumen.

Die Choranlage besteht aus der Vierung (Abb. 10), den Querflügeln, dem Chorrechteck (Abb. 8) und der Krypta. Der Vierungsboden liegt 1,67 m und der Fußboden des Altarhauses 2,4 m über dem

Kirchenschiff. Das der Krypta wegen stark überhöhtes Querhaus ist zellenartig unterteilt: Die heute von der Vierung abgetrennten Nebenräume beherbergen im Süden Sakristei und Orgel, und im Norden Abstellraum und Chorempore (Abb. 13). Die Vierung, die sich einst in regelrechte Querarme öffnete, ist vor allem zu den Querflügeln hin stark abgeschnürt: Ihre Seiten sind um rund 1,5 m geringer als die Mittelschiffsbreite von 8,5 m³¹⁾. Das Querhaus ist als Folge eines die Kirche beschädigten Erdbebens stark verändert worden. Die Ost- und Westwand der Vierung öffnen sich in Halbkreisbogen gegen den Chor- bzw. das Langhaus: Die beiden Vierungsbogen sind trotz der nach Osten abnehmenden Breite der Raumkompartimente—Mittelschiff, Vierung und Altarhaus—in Höhe und Breite gleich. Die gleich gebildeten, seitlichen vermauert erhaltenen Vierungsöffnungen, sind demgegenüber um rund 1,53 m schmaler. Von der Vierung führen drei Stufen zu dem abermals erhöhten quadratischen Chor empor. Dieser mißt 6 m im Quadrat und ist gerade geschlossen.

Das Langhaus ist mit einer kassettierten Holzdecke abgeschlossen, die Vierung mit einem Kreuzgewölbe, und der Chor mit einer Holzdecke (Abb. 8–10). Das Mittelschiff wird durch je fünf Fenster im Lichtgaden, die Seitenschiffe durch je fünf Fenster erhellt. In der Westapsis befinden sich zwei Zwillingfenster aus dem 11. Jahrhundert und zwei heute geschlossene Barockfenster. Die von der Vierung abgetrennten Nebenräume

und Altarraum, den halbkreisförmigen Kreuzflügeln, Krypta und Vierungsturm, und die Erhöhung der Gesamtbasilika dem 10. Jahrhunderts (unter Witigowo) zuschreibt³⁶. Der Ansicht Zemps sind Fr. Ostendorf und O. Gruber im Wesentlichen gefolgt³⁷. Von ihr weicht letzterer aber nur insofern ab, als er die Apsiden der Nebenschiffe für später eingebaut hält und den von J. Zemp und J. Sauer³⁸) angenommenen Ostabschluß der Kirche mit drei halbkreisförmigen, nebeneinander stehenden Apsiden ablehnt³⁹.

O. Gruber untermauert seine Ansicht zu recht damit, daß an Bruchstellen—dort, wo Langhaus, Turm und Ansatz der südlichen Bogenwand zusammenstoßen—festgestellt werden kann, daß die Mittelschiffwand völlig ausgebaut gewesen ist: er hat darauf hingewiesen, daß ein farbiger Mäanderfries (a-b im Grundriß Abb. 16; Abb. 17 und 18)⁴⁰) auf weißem Putz, der unter dem heutigen, hölzernen Laufsteg liegt und nur vom Gewölberücken der südlichen Seitenschiffapside sichtbar wird, über der Wölbung der Seitenapsis weiterläuft. Dieser farbige Mäander stellt die Fortsetzung eines oberen Wandabschlusses unter der ehemaligen Seitenschiffdecke dar. Auch die gegenüberliegende südliche Außenwand des Seitenschiffes enthält originale Putzsubstanz (Abb. 21) aber nicht bis dort, wo der Exedrabogen die Vormauer tangiert, sondern, nach O. Gruber und J. Hecht, nur bis auf eine Strecke, die etwa dem Mäanderstreifen entspricht. Über dem nördlichen Seitenschiff ist zwar der Fries nicht mehr zu sehen,

aber das unter dem Laufsteg befindliche Stück der Mittelschiffwand zeigt heute noch weißen Putz (Abb. 24). O. Gruber und J. Hecht schließen daraus, daß die Seitenschiffapsiden später in das östliche Ende der Abseite hineingemauert worden seien⁴¹.

Die beiden widersprechenden Hypothesen von F. Adler und J. Zemp, die eine Erklärung der ursprünglichen Oberzeller Anlage versuchen, sind von der eingehenderen Bauuntersuchung J. Hechts (1928) endgültig abgewiesen worden⁴²). J. Hecht führt aus: "Es gibt in der Tat ein Oberzeller Problem, und dieses liegt einzig in der Bedeutung der Querschiffexedren der Seitenschiffapsidiolen." Es handelt sich um die bogenförmigen, an den westlichen "Vierungspfeilern" ansetzenden Mauerstücke in den beiden Armen des Querschiffes, die F. Adler und O. Gruber für die Hälften der ursprünglich halbkreisförmigen Exedren hielten, während J. Sauer schon 1924 die Meinung geäußert hat, daß die in Rede stehenden Mauerstücke erst in späterer Zeit, unter teilweisem Abbruch der oberen Teile der Querschiffwände hinzugefügt oder auch nur versucht worden ist⁴³). J. Hecht beginnt seine Analyse in den Kellergeschossen. An der heute als Vorratskeller verwendeten Südkammer (Abb. 12), die durch eine aus Bogendurchgang bestehende Querwand⁴⁴) geteilt ist, mündet in der äußeren Ecke des westlichen Raumes ein bogenförmiges Wandstück ein, das scharf in die von der Vierung abzweigende Rückwand mündet. Die Südwand im vorderen Raum (Abb. 23) hat eine Lichtschlitz,

in dem noch der alte Eichenholzrahmen mit einer schmalen rundbogigen Öffnung sitzt: Kein Anzeichen deutet darauf hin, daß der südöstliche Mauerwinkel, wo der Putz abgeschlagen ist, jemals bogenförmig abgesetzt war. Im Obergeschoß der Querarme springt das bogenförmige Mauerstück zwar bis an die Ecke der Vierungswand vor; es kann aber, wenn man die Lage seines Scheitels beachtet, niemals zum Halbkreis einer den Raum überspannenden Exedra ergänzt werden: Es kann niemals Teil einer Koncha oder Exedra gewesen sein.

J. Hecht geht zur Untersuchung des Dachgeschosses der Abseiten über und schreibt (vgl. Abb. 15 und 19): "In den beiden Dachräumen der Seitenschiffe führt in der Höhe des Dachbodens ein Steg an der Vierungswand hin. Über dem südlichen Querflügel finden wir von diesem Laufsteg aus gesehen, neben der Wölbung der Apsidiale den hier 70 cm starken bogenförmigen Mauerteil wieder, der von der Vierungswand ausgeht, zunächst etwa 70 cm gerade läuft und dann nach der äußeren Ecke der Querwand⁴⁵⁾ abbiegt. Er stößt aber nicht direkt an die Außenmauer, . . . sondern an ein dieser vorgesetztes Mauerstück, das in gleicher Höhe wie der sogenannte Exedrenbogen bis an die Quermauer reicht." Der Bogenförmige Mauerteil ist also nicht etwa ummantelt, sondern in einen Mauerwinkel eingezogen. Heute ist allerdings der Zwickel e-d-e im Grungriß (Abb. 16) mit Zement gefüllt (Abb. 20 und 21), so daß es nicht mehr möglich, diese Beobachtungen J.

Hechts festzustellen.

J. Hecht analysiert weiter: "Im Süd- wie im Nordflügel bemerken wir im Verband mit der Vierungswand an deren Westecke bis zum heutigen Dach, und . . . auch über dem Dach einen 50 cm vorstehenden Mauerabbruch, im Material wie das Hochschiff." Der Mauerrest, der auch im Erdgeschoß bis zur Fuge in der Rückenwand verfolgt werden kann, ist wahrscheinlich der Rest der zerstörten Abschlußmauer der Abseite⁴⁶⁾. Dabei nimmt J. Hecht an, daß die Abschlußwände ursprünglich gegen die Querhausflügel geöffnet waren, daß die Scheitel der Verbindungsbogen also etwa in der Höhe der Ansätze der heutigen Gewölbe lagen. In der östlichen Außenwand hat J. Hecht im südlichen Dachraum dicht unter dem heutigen Dach ein weiteres vermauertes Rundbogenfenster gefunden, dessen Fensterbank unter dem Bretterboden liegt. Aus der Existenz dieses Fensters, das heute wieder geöffnet ist (Abb. 22), folgert J. Hecht einerseits, daß ein Exedrabogen gegen Osten hin niemals existiert haben kann, andererseits, daß es eine Zeit gab, wo der Flügel bis über das heutige Dach offen gestanden haben muß.

J. Hecht hat damals festgestellt, daß die Vierungsseite des Querarmes von zwei senkrechten Mauerschnitten in drei Felder geteilt ist (Abb. 25). "Über dem Nordflügel zeigen die beiden äußeren Felder weißen Putz und einen querlaufenden frühromanischen Blattfries (Abb. 27)⁴⁷⁾: Die Flügel waren also gegen die Vierung geöffnet in einem 3.5 m breiten Durchbruch, der über

dem Fries wohl in einem Rundbogen abschloß, wie es noch heute die Vierung vom Kircheninneren aus zeigt." Heute sind die senkrechten Mauerschnitte der ehemaligen Querhausarme wegen des Baues von der Chorempore bzw. Orgelempore nicht leicht zu sehen (Abb. 26); auch das Palmettenornament, das den ehemaligen oberen Abschlußfries darstellte, ist heute schwer zugänglich.

der Folge behandelt werden.

(Fortsetzung folgt)

Aus alldem schließt J. Hecht: Die bogenförmigen Mauerstücke und die innere Querwand des Südarmes sind spätere Einbauten, die ausschließlich struktiven Charakter haben: Sie sollten besonders den Vierungsturm sichern, wozu auch noch die Zugänge von der Vierung nach den Querarmen geschlossen wurden. Zur Entlastung der Fundamente mußte wohl auch auf die ursprüngliche Höhe der Querhausflügel verzichtet werden. Wie schon F. Adler, O. Gruber und J. Hecht aufmerksam gemacht haben⁴⁸⁾, sind an beiden Turmseiten nach Nord und Süd deutlich die Reste der abgebrochenen Kreuzflügel zu sehen (Abb. 1 und 3): vor allem die Ansätze ihrer Querwände, daneben aber auch die Ansätze für die flache Decke des Flügels⁴⁹⁾. Wie die sogenannten Exedrenhälften und die innere Querwand des Südflügels sind auch die beiden Seitenschiffapsiden, wie erwähnt, als spätere Einbauten struktiven Charakters anzunehmen, die ebenfalls eingezogen wurden, um die Kreuzflügel zu stützen. Weitere Fragen über den spätkarolingischen Gründungsbau der ehemaligen Stiftskirche St. Georg sollen in

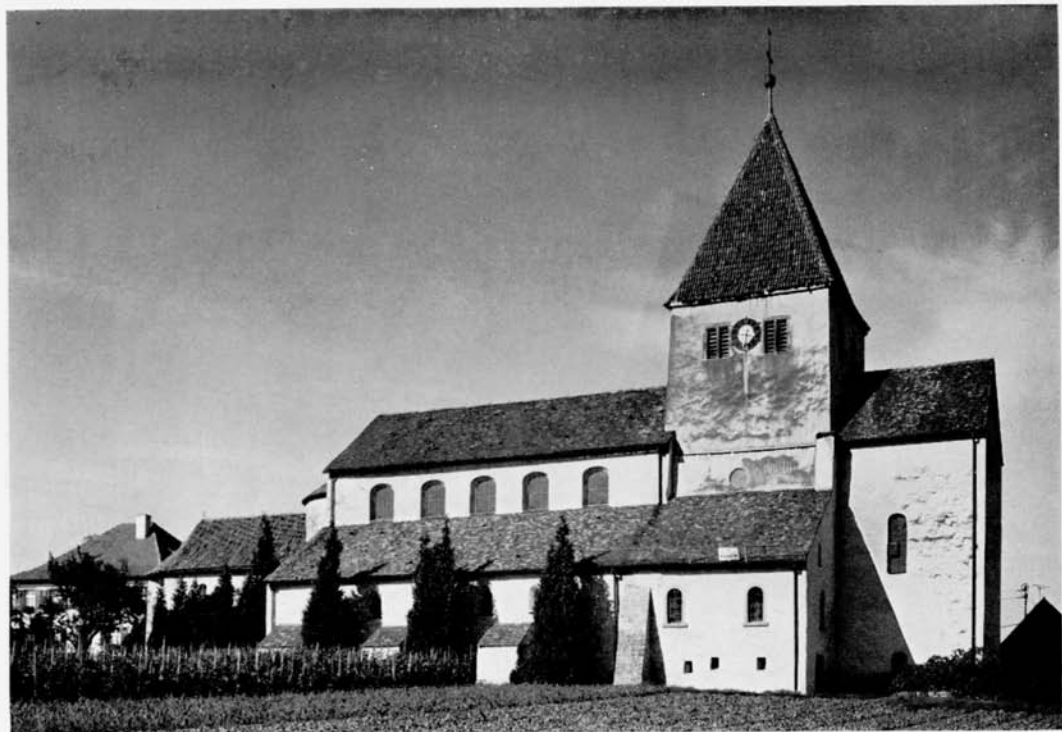
*Die vorliegende Studie ist der fünfte Teil von „Studien zu den Wandmalereien der St. Georgskirche von Oberzell auf der Reichenau“. Für den ersten bis vierten Teil siehe Anmerkung auf S. 43.

- 1) P. A. Ussermann, *Germ. Sacr. Prodr.* I, Typ. S. Blas. 1790, S. 168; *Monumenta Germaniae Historica Scriptorum*, Tom. V, Hannover 1884, S. 110. Vgl. auch F. X. Kraus, *Die Wandgemälde in der St. Georgskirche zu Oberzell auf der Reichenau*, Freiburg i. Br. 1884, S. 2 / Anm. 1; U. Engelmann, *Die Reichenau: Urkunden und Bilder aus Kunst und Leben*, München 1955, S. 43 (Text 21).
- 2) J. F. Böhmer und E. Mühlbacher, *Regesta imperii*, I: 752–918, Innsbruck 1889, Nr. 1766; *Fürstenbergisches Urkundenbuch*, hrsg. v. fürstl. Archiv zu Donaueschingen, Bd. V, Tübingen, 26.
- 3) K. Brandi, *Die Reichenauer Urkundenfälschungen*, Heidelberg 1890 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Abtei Reichenau, Bd. I), S. 12 (Nr. 39), S. 36, S. 52.
- 4) P. A. Manser und K. Beyerle, *Aus dem liturgischen Leben der Reichenau*, in: *Die Kultur der Abtei Reichenau*, Bd. I, München 1925, S. 384; K. Beyerle, *Von der Gründung bis zum Ende des freiherrlichen Klosters (724–1527)*, ebenda, S. 132, Ziff. 2.—Durch die *Annalen von Fulda (Annalium Fuldensium)* ist übrigens der Besuch Arnulfs auf der Reichenau im Jahre 890 überliefert. Vgl. hierzu *Monumenta Germaniae Historica Scriptorum*, Tom. I, Hannover 1826, S. 407. In diesem Zusammenhang sei noch angemerkt, daß Fr. Adler (*Die Kloster- und Stiftskirchen auf der Insel Reichenau*, in: *Zeitschrift für Bauwesen*, Jg. XIX, Berlin 1869, Sp. 535) meint, daß die Anwesenheit Arnulfs (890) der probate Anlaß zur Weihe der Krypta der Georgskirche hätte sein können. Vgl. auch J. Neuwirth, *Die Bauthätigkeit der alemannischen Klöster St. Gallen, Reichenau und Petershausen*, in: *Sitzungsberichte der phil.-hist. Classe der Akademie der Wissenschaften*, Bd. 106, Heft 1, Wien 1884, S. 56; K. Künstle, *Die Kunst des Klosters Reichenau im IX. und X. Jahrhundert und der neu entdeckte karolingische Gemäldezyklus in Goldbach bei Überlingen*, Freiburg i. Br. 1906, S. 6.
- 5) F. J. Mone, *Quellensammlung der badischen Landesgeschichte*, Karlsruhe 1848, I. S. 308; K. A. Barack, *Gallus Öheims Chronik von Reichenau*, Stuttgart 1866 (Public. des Stuttg. lit. Vereins, LXXXIV), S. 35, 68; K. Brandi, *Die Chronik des Gallus Öhem*, Heidelberg 1893 (Quellen und Forschungen zur Geschichte der Abtei Reichenau, Bd. II), S. 35, 59; Fr. Adler, op. cit., 1869, Sp. 535; U. Engelmann, op. cit., 1955, S. 43 (Text 22).—Ferner vgl. auch *Abbatum Augiensium Catalogus: Haito abbas et archiepiscopus Moguntinus annis 26. Iste III fundavit ecclesiam S. Georgii in superiori cella* (*Monumenta Germaniae Historica Scriptorum*, Tom. II, Hannover 1829, S. 38; F. J. Mone, op. cit., 1848, S. 309); Egon, *de viris illustribus Augiae XVIII.* (bei Pez Bernh., thesaur. anecdot. noviss. t. I, 1721).
- 6) O. F. H. Schönhuth, *Chronik des ehemaligen Klosters Reichenau*, Konstanz 1835, S. 48; K. A. Barack, op. cit., 1866, S. 53; K. Brandi, op. cit., 1893, S. 50. Vgl. auch F. X. Kraus, op. cit., 1884, S. 2 / Anm. 1; J. Hecht, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes*, Basel 1928, S. 132; U. Engelmann, *Reichenauer Buchmalerei: Initialen aus einem Lektionar des frühen 10. Jahrhunderts*, Freiburg-Basel-Wien 1972, S. 14.
- 7) P. A. Manser und K. Beyerle, op. cit., 1925, S. 385.
- 8) F. X. Kraus (op. cit., 1884, S. 2 / Anm. 1) hält es für wahrscheinlich, daß Öhem die ihm geläufige Bezeichnung der Lokalität auf eine frühere Zeit übertragen hat.
- 9) K. Künstle, op. cit., 1906, S. 7; K. Martin, *Die ottonischen Wandbilder der St. Georgskirche Reichenau-Oberzell*, Sigmaringen 1975, S. 14.
- 10) C. B. A. Fickler, *Die kirchlichen Bauten auf Reichenau* (Veröffentlichung des badischen

- Alterthums-Vereins für 1856 und 1857), (S. 3).
- 11) F. X. Kraus, op. cit., 1884, S. 2 / Anm. 1. Vgl. auch F. X. Kraus, Die Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden, Bd. I: Kreis Konstanz, Freiburg i. Br. 1887, S. 366.
 - 12) P. Eichholz, Ein karolingisches Wohnhaus auf der Reichenau im Bodensee, in: Deutsche Bauzeitung, 58. Jg., Nr. 70, Berlin, 30. Aug. 1924, S. 450.
 - 13) A. Knoepfli, Kunstgeschichte des Bodenseeraumes, Bd. 1, Konstanz 1961, S. 200f. Vgl. auch E. Lehmann, Der frühe deutsche Kirchenbau, die Entwicklung seiner Raumordnung bis 1080, Berlin 1938, S. 37; L. Schürenberg, Die Reichenau: Oberzell-Mittelzell-Niederzell, München-Berlin 1951 (Große Baudenkmäler, Heft 106), S. 10; A. Schahl, Kunstbrevier für das Bodenseegebiet, Stuttgart 1959, S. 34.
 - 14) J. Hecht, op. cit., 1928, S. 141. Aber auch E. Lehmann, op. cit., 1938, S. 13. J. Hecht (op. cit., S. 145) findet eine Erklärung für den Verzicht auf die Ostapsis in der Absicht, die auf den alten Heitokirchlein basierende Hallenkrypta in den Gesamtbau einzubeziehen. Vgl. ferner A. Knoepfli, op. cit., 1961, S. 200f., wo angenommen wird, die Umfassungsmauern der Krypta seien dem frühen 9. Jahrhundert zuzurechnen, die Säulen und Gewölbe habe man Ende des gleichen Jahrhunderts eingebracht und den Raum zur bestehenden Krypta umgestaltet. —Hingegen behauptet K. Künstle (op. cit., 1906, S. 7), Heito III. sei tatsächlich der Gründer der Georgskirche auch im doppelten Sinne des Wortes, und der Chronist könne ihn so nennen, auch wenn jener die alte Heito-Zelle, die nicht dem hl. Georg geweiht war, schon vorfand um so eher als bei den Umbauten in den Jahren um 888–890 ältere Ostpartie so vollständig in das Ganze einbezogen habe, daß sie äußerlich als frühere Bestandteile nicht mehr zu erkennen waren.
 - 15) W. Erdmann, Neue Befunde zur Baugeschichte und Wandmalerei in St. Georg zu Reichenau-Oberzell, in: Die Abtei Reichenau. Neue Beiträge zur Geschichte und Kultur des Inselklosters, Sigmaringen 1974, S. 578, TA 33; K. Martin, op. cit., 1975, S. 15. Vgl. auch Vorromanische Kirchenbauten, Katalog der Denkmäler bis zum Ausgang der Ottonen, Hg. v. Zentralinstitut f. Kunstgeschichte, bearbeitet v. F. Oswald, u. a., München 1971, S. 282, wo die nicht zu belegende Vermutung, daß die Krypta in den Umfassungsmauern auf Heito I. zurückgehe, abgelehnt wird.
 - 16) Darauf hat A. Aichinger, Die Wunderdarstellungen im Langhause der Kirche St. Georg zu Oberzell auf der Reichenau, Diss. Wien 1927 (Maschinenschrift), S. 47, hingewiesen. Allerdings ist er zu dem Ergebnis gekommen, daß die Kirche von Heito I. gegründet und von Heito III. umgebaut wurde.
 - 17) J. Hecht (op. cit., 1928, S. 132) vermutet, Öhem habe den Namen des Magisters Buntwil falsch gelesen und verdorben wiedergegeben. Vgl. auch in dieser Hinsicht J. Neuwirth, op. cit., 1884, S. 57. K. Beyerle (P. A. Manser und K. Beyerle, op. cit., 1925, S. 385) hingegen sagt, daß zumindest eine starke Verballhornung des Namens vorliegen muß: Er ist als männlicher Eigenname des 9. Jahrhunderts unmöglich.
 - 18) P. A. Manser und K. Beyerle, op. cit., 1925, S. 384f. Für K. Beyerle ist die Unklarheit über die Person des Magisters Grund genug, die Notiz überhaupt abzulehnen.
 - 19) P. A. Manser und K. Beyerle, op. cit., 1925, S. 348ff. Siehe ferner J. Hecht, op. cit., 1928, S. 135f. Es ist nach K. Beyerle (S. 385) eine weitere Stütze für die Nachricht Hermanns, daß auch der Weihetag in dem vor 887 abgeschlossenen Martyrologium fehlt.
 - 20) Notkeri Balbuli S. Galli Mon., Martyrologium (Migne, Patrologia Cursus, Series Latina 131, Sp. 1070) Vgl. auch P. A. Manser und K. Beyerle, op. cit., 1925, S. 385; J. Hecht, op. cit., S. 136.—Notker nennt die Stiftung Heitos "novum monasterium suum", das er der Kirche

- angegliedert hat.—Das Haupt des hl. Georg wurde 742 von Papst Zacharias nach Rom gebracht und 751 in die durch Papst Leo II. dem hl. Georg erbaute Kirche übertragen. Hierzu vgl. P. A. Manser und K. Beyerle, *op. cit.*, 1925, S. 385; J. Hecht, *op. cit.*, 1928, S. 140.—Nach der Überlieferung der Reliquie bildete sich auf der Reichenau rasch die Verehrung des hl. Georg aus: St. Georg zu Ehren entstand damals das alt-hochdeutsche Lied. Hierzu vgl. Th. Längin, *Altalemantische Sprachquellen aus der Reichenau*, in: *Die Kultur der Abtei Reichenau*, Bd. II, München 1925, S. 692ff.
- 21) E. Dümmler, *Geschichte des ostfränkischen Reiches*, in *Jahrbüchern d. d. Gesch.*, 2 Bände, Berlin 1862–1865, II, S. 420.
 - 22) G. Noth, *Frühformen der Vierung im östlichen Frankenreich*, *Phil. Diss.*, Göttingen 1967 (Maschinenschrift), S. 35; W. Erdmann, *op. cit.*, 1974, S. 590; W. Erdmann, *Die Reichenau im Bodensee: Geschichte und Kunst*, Königstein im Taunus 1979 (5. Auflage), S. 6 und 25.
 - 23) P. A. Manser und K. Beyerle, *op. cit.*, 1925, S. 385, J. Hecht (*op. cit.*, 1928, S. 140) ist der Meinung, daß Heito III. die Stiftskirche gegen 900 begonnen und zur Zeit des Baubeginns für ihn also kein Grund vorgelegen habe, irgend eine Georgskirche im Plan zu berücksichtigen.
 - 24) Die Abbildungen 1–3, 5–7, 9 und 11 wurden 1977 bei der unter Leitung von Prof. Seiro Mayekawa an Ort und Stelle durchgeführten Untersuchung durch die Universität Tokio von dem Photographen Akio Suzuki, und die Abbildungen 4, 8, 10, 17, 20, 21–24 und 26 im Mai 1980 von dem Verfasser dieses Artikels aufgenommen.
 - 25) Die Zeichnungen (Abb. 12–14 und 16) fertigte unter Mitwirkung von K. Maki, K. Fujiwara, und S. Kanoya Prof. Masaru Mayeno von der Staatlichen Universität für bildende Künste und Musik in Tokio, der 1977 bei der genannten Kampagne die St.-Georgs-Kirche photographisch aufgenommen hat.
 - 26) Nähere Beschreibung der Vorhalle folgt später. Zur Definition des Portales als ursprünglich siehe: W. Erdmann, *op. cit.*, 1974, S. 583 ff.
 - 27) Hierzu siehe S. 58.
 - 28) Nach G. Noth (*op. cit.*, 1967, S. 35) lassen sich nicht nur für die Verbindung von Umgangs- und Hallenkrypta, sondern auch für den Einbau einer Krypta unter dem Ostteil einer Kreuzkirche mit der Vierung keine Vergleichsbeispiele in dem späten 9. Jahrhundert finden.
 - 29) Von der Öffnung, die J. Hecht (*op. cit.*, 1928, S. 141) für das Sepulcrum—bestimmt für einen Altar, der über ihm in der Vierung stand—hält, wird später die Rede sein.
 - 30) Nach der Messung von J. Hecht (*op. cit.*, 1928, S. 146) weist die mittlere Säule der Südseite nicht die sogenannte Entasis auf.
 - 31) Zur "abgeschnürten" Vierung von Oberzell, die eine Vorform der "ausgeschiedenen" Vierung darstellt, vgl.: H. Beenken, *Die ausgeschiedene Vierung: Kritische Bemerkungen zu einigen Rekonstruktionen karolingischer Kirchenbauten*, in: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, Bd. 51, 1930, S. 219; G. Noth, *op. cit.*, 1967, S. 29ff.
 - 31 bis) Zu den Abarbeitungen der Kryptensäule siehe: W. Erdmann, *op. cit.*, 1974, S. 580.
 - 32) J. Hecht (*op. cit.*, 1928, S. 144) sieht diese Öffnung als die Reliquienkammer an, die in Beziehung zu dem Hochaltar stand.
 - 33) Von den ursprünglichen Fenstern im Chor wie in den Seitenschiffen, und von der Rekonstruktion der Fenster im Hochschiff wird später die Rede sein.
 - 34) O. Gruber, *Die Kirchenbauten der Reichenau*, in: *Kultur der Abtei Reichenau*, Bd. II, München 1925, S. 863ff.; J. Hecht, *op. cit.*, 1928, S. 132ff.
 - 35) F. Adler, *op. cit.*, 1869, Sp. 549ff. F. Adler haben sich im Grunde die meisten nachfolgenden Forscher angeschlossen, teils verweist man den Bau des Ostteils in die Zeit Heitos I (806–823): K. Künstle, *op. cit.*, 1906, S. 6; K. Gröber, *Reichenauer Kunst*, (Heimatblätter "Vom Bo-

- densee zum Main," Nr. 2), Karlsruhe 1924, S. 48; A. Aichinger, op. cit., 1927, S. 48f., teils in die Zeit Heitos III. (888–913): F. X. Kraus, op. cit., 1887, S. 364ff.; Mettler, in: Württemb. Vierteljahresh. f. Landesgesch. 1916, S. 58; H. Christ, Romanische Kirchen in Schwaben und Neckar-Franken, I, Stuttgart 1925, S. 183.
- 36) J. Zemp und R. Durrer, Das Kloster St. Johann zu Münster in Graubünden, Genf 1906, S. 23.
- 37) Fr. Ostendorf, Die deutsche Baukunst im Mittelalter, Berlin 1922, S. 80; O. Gruber, op. cit., 1925, S. 866ff.
- 38) J. Zemp und R. Durrer, op. cit., 1906, S. 22 / Anm. 7; J. Sauer, Die Instandsetzung der alten Malereien in St. Georg auf Reichenau-Oberzell, in: Denkmalpflege und Heimatschutz, Jg. 26, Berlin 1924, S. 25.
- 39) O. Gruber (op. cit., 1925, S. 866) nimmt eine rechtwinklige Ummantelung der an das Turmquadrat angelehnten Halbrunde an.
- 40) O. Gruber, op. cit., 1925, Abb. 19a; J. Hecht, op. cit., 1928, Taf. 78b, Taf. 81a; K. Hecht, Der sog. perspektivische Mäander, Diss. TH Stuttgart 1945, S. 11 und Abb. 31; J. und K. Hecht, Die frühmittelalterliche Wandmalerei des Bodenseegebietes, Sigmaringen 1979, Bd. 1, S. 74 und Bd. 2, Abb. 126.
- 41) Wie J. Hecht (op. cit., 1928, S. 139) hinweist, steht die südliche Apside in ihrer Abseitennische 23 cm weiter nach vorne als die nördliche, so daß ihre Rückwand um ebensoviel stärker als die der Nordwandapside ist.
- 42) J. Hecht, op. cit., 1928, S. 137–140.
- 43) J. Sauer, op. cit., 1924, S. 25f.
- 44) Diese Backsteinmauer ist, wie J. Hecht (op. cit., 1928, S. 138 / Anm. 1) meint, erst bei der Anlage des Kellers als Ersatz für eine ursprüngliche Kieselmauer eingezogen worden.
- 45) Diese Querwand besteht nach J. Hecht (op. cit., 1928, S. 138 / Anm. 1) aus Kieselschichten.
- 46) J. Hecht (op. cit., 1928, S. 137–139) konnte feststellen, daß die Bogenwände gegen die Abbruchkante der ehemaligen Westwände der Querhausflügel gesetzt sind.
- 47) Für diesen Palmettenfries vgl. F. X. Kraus, op. cit., 1884, S. 3 mit Abb.; J. Hecht, op. cit., 1928, S. 138, Taf. 82a/b, Taf. 80b; J. und K. Hecht, op. cit., 1979, S. 73f., Abb. 125.
- 48) F. Adler, op. cit., 1869, Sp. 551; O. Gruber, op. cit., 1925, S. 867; J. Hecht, op. cit., 1928, S. 148.
- 49) Der östliche Ansatz steht jeweils genau über der Außenwand, der Westliche ist Fortsetzung des oben bei der Exedren-Frage erwähnten Mauerabbruches.



1



1 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Südansicht: Zustand 1977 (Photo:
Kunsthistorisches Seminar der
Universität Tokio)

2 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Ansicht von Südwesten: Zustand
1977 (Photo: Kunsthistorisches
Seminar der Universität Tokio)

2



3 Reichenau - Oberzell, St. Georg. Ansicht von Südosten: Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)

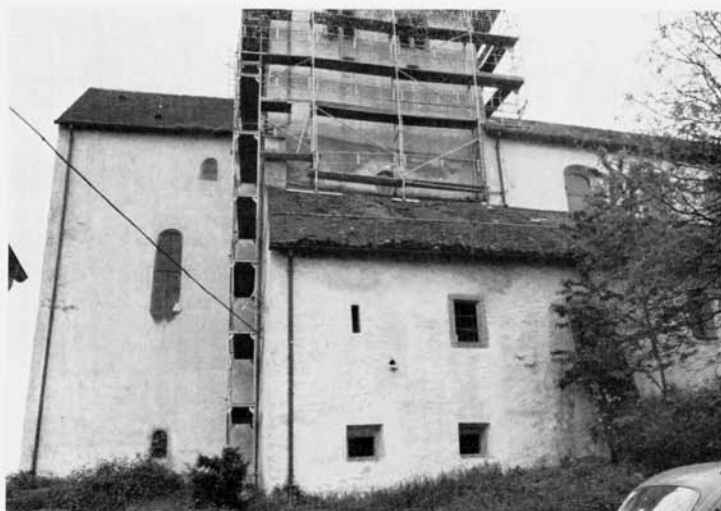
4 Reichenau - Oberzell, St. Georg. Nordansicht: Zustand 1980

5 Reichenau - Oberzell, St. Georg. Inneres, Blick nach Osten: Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)

6 Reichenau - Oberzell, St. Georg. Nördliches Seitenschiff: Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)

7 Reichenau - Oberzell, St. Georg. Südliches Seitenschiff: Zustand 1977 (Photo: Kunsthistorisches Seminar der Universität Tokio)

3
4





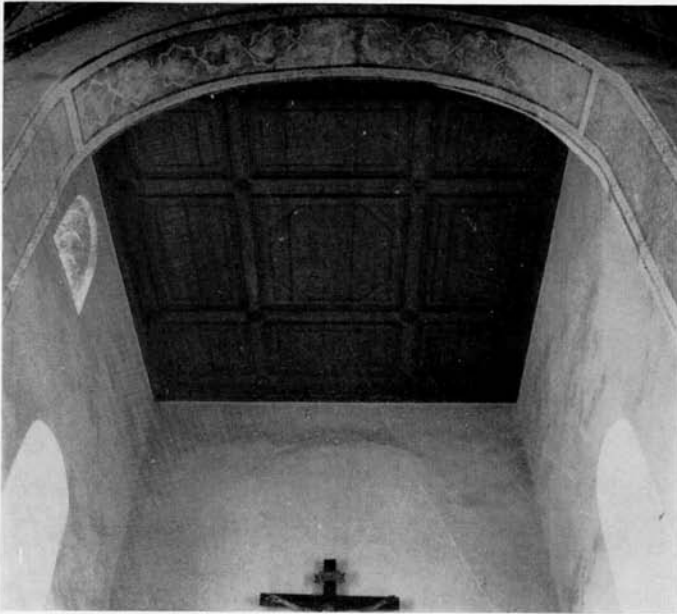
5



6 7



67



8 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Ostchor: Zustand 1980

9 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Inneres, Blick nach Westen: Zu-
stand 1980

10 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Vierung: Zustand 1980

8



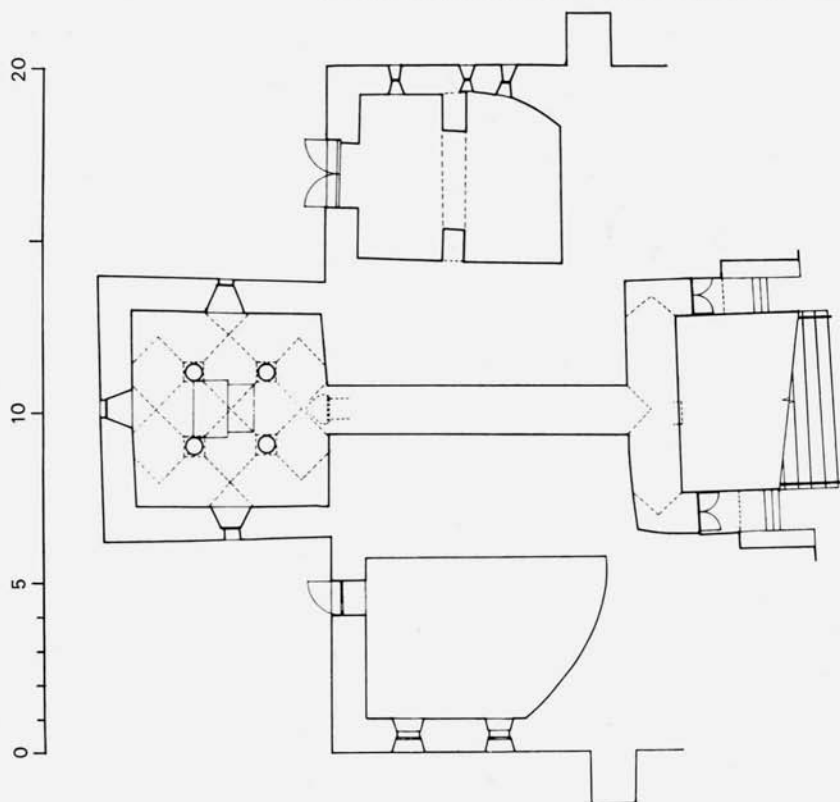
9 10

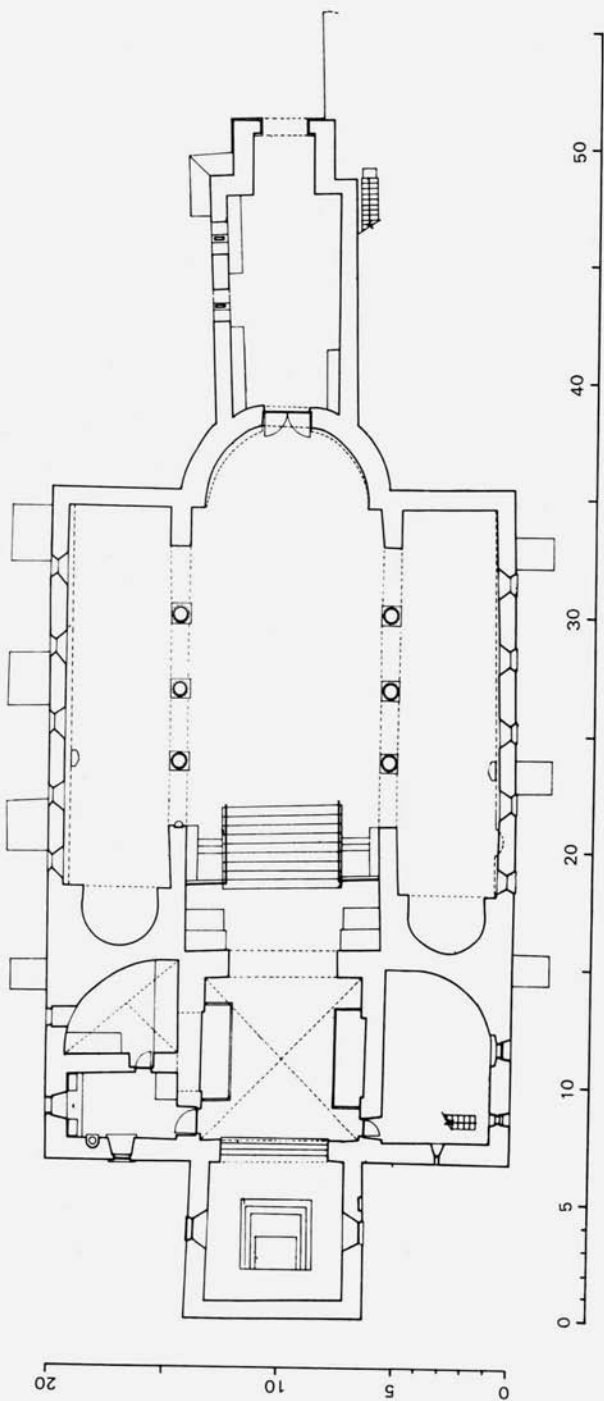


11 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Krypta, Blick nach Osten: Zu-
stand 1977 (Photo: Kunsthisto-
risches Seminar der Universität
Tokio)



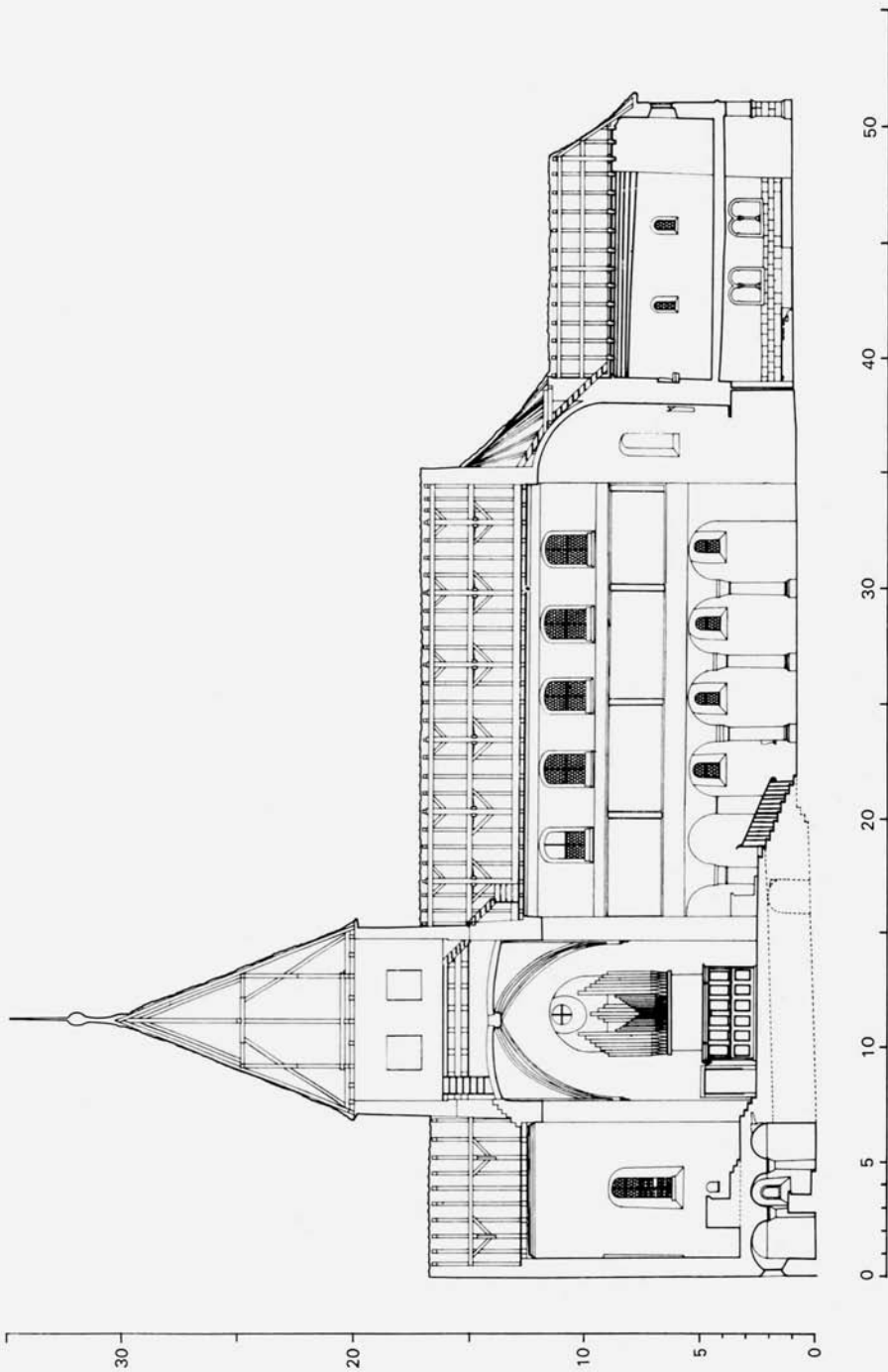
12 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Grundriß der Krypta: Bau-
aufnahme 1977 (Zeichnung M.
Maeno)

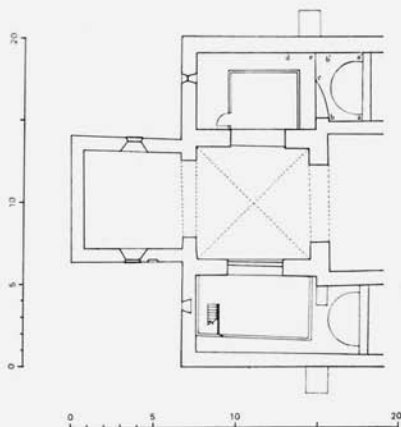
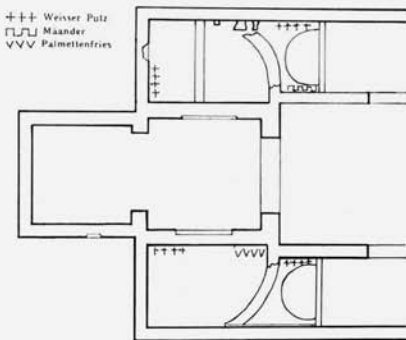




13 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Grundriß: Bauaufnahme 1977
(Zeichnung M. Maeno)

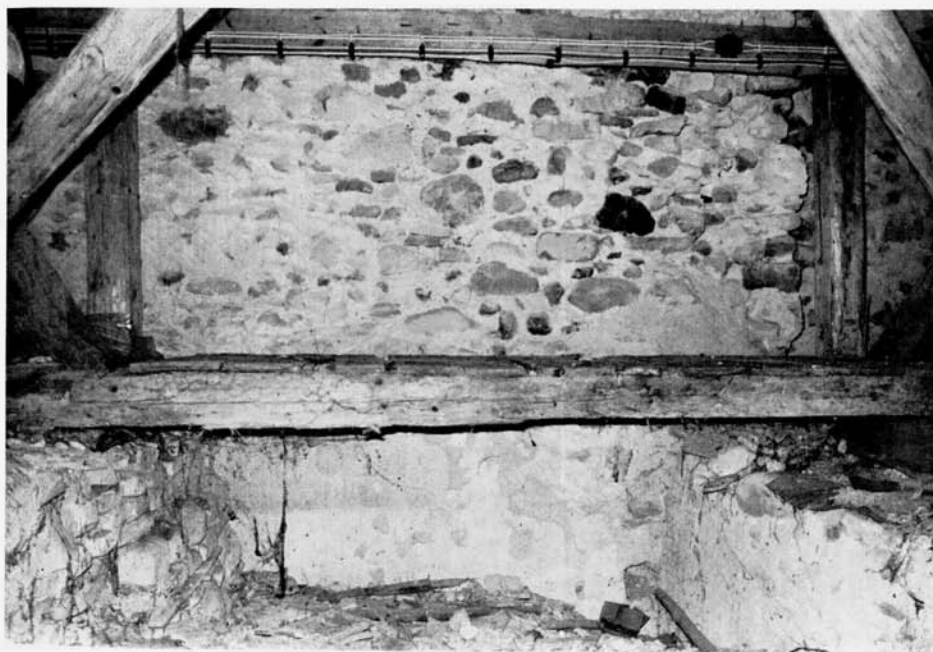
14 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Längsschnitt mit Blick nach
Stüden: Bauaufnahme 1977 (Zeichnung M. Maeno)





15 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Riß des Dachgeschosses vom Ostbau: Zustand vor 1928 (Nach J. Hecht, Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes, 1928, Taf. 78b)

16 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Riß des Dachgeschosses vom Ostbau: Zustand 1980



17 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Hochschiffwand im Dachraum des südlichen Seitenschiffes: Zustand 1980



18



19



20

- 18 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Deckenfries im südlichen
Seitenschiff (Nach J. und K.
Hecht, Die frühmittelalterliche
Wandmalerei des Bodenseegebietes,
1979, Abb. 126)

- 19 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Teil des sog. Exedrenbogens im
Dachraum des südlichen Quer-
flügels: Zustand vor 1928 (Nach
J. Hecht, Der romanische Kirchen-
bau des Bodenseegebietes,
1928, Taf. 81b)

- 20 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Dachraum des südlichen Quer-
flügels: Zustand 1980



21

- 21 Reichenau-Oberzell, St. Georg.
Dachraum des südlichen Seiten-
schiffes: Zustand 1980



22



23

22 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Dachraum des südlichen Querflügels mit Ostfenster: Zustand 1980

23 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Südkammer (Erdgeschoß des südlichen Querflügels): Zustand 1980

24 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Hochschiffwand im Dachraum des nördlichen Seitenschiffes: Zustand 1980



24



25



26

25 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Dachraum des nördlichen Querflügels: Zustand vor 1928 (Nach J. Hecht, *Der romanische Kirchenbau des Bodenseegebietes*, 1928, Taf. 82a)

26 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Chorempore: Zustand 1980

27 Reichenau-Oberzell, St. Georg. Deckenfries im nördlichen Querflügel (Photo: Landesdenkmalamt Baden-Württemberg, Außenstelle Freiburg i. Br.)



27

事業記録 昭和53年度

特別展記録

*ボストン美術館展

— 名作が語る人間像 —

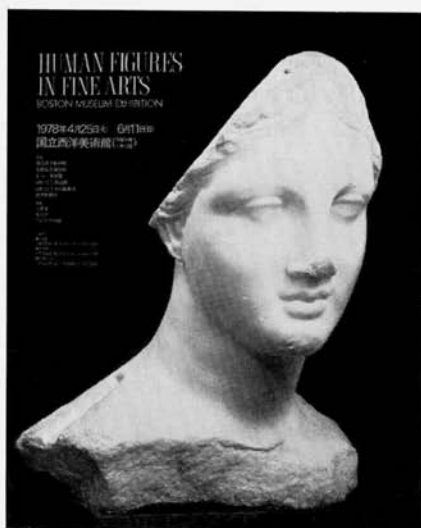
1978年4月25日～6月11日

主催：国立西洋美術館・京都国立博物館・ボストン美術館・日本テレビ放送網・日本テレビ文化事業団・読売新聞社

出品内容：絵画（水彩、素描を含む）35点、版画17点、彫刻25点、陶磁器3点、タピスリー1点、計81点

（1978年6月24日～8月13日、会場：京都国立博物館）

1876年に開設されたボストン美術館は、メトロポリタン美術館と並んでアメリカを代表する美術館であり、その百年余の歴史を通じて収集された所蔵品は、一国一時代に偏ることなく、世界各国各時代にわたっている。特に岡倉天心やフェノロサの努力によって築かれた東洋美術のコレクションは世界でも屈指のものとして知られる。本展は「名作が語る人間像」の副題が示すように、美術に現われた様々な人間像をテーマとしたもので、出品作品は古代オリエント、エジプトに始まり、ギリシア、ローマを経て、中世から近代に至るヨーロッパを中心に、プレコロンビア期のアメリカおよびアメリカ合衆国、中国、日本等、古今東西にまたがる81点から成り、それらは神々や神話上の人物から一般市民に至るあらゆる階層の人間像を多角的に浮彫りにした。



名作が語る人間像
ボストン美術館展



巡回展記録

*ヨーロッパの風景画展

1978年9月14日～10月26日

主催：国立西洋美術館

出品内容：絵画76点、水彩・素描16点、版画1点、計93点

(1978年11月3日～1979年1月15日、会場：山梨県立美術館)

風景画は、肖像画、静物画、風俗画と共にルネッサンス以後になって本格的に発展してきた比較的新しいジャンルで、初めは主に宗教画の背景として描かれたが、ドイツやネーデルランドなど、北ヨーロッパでは風景表現が特に重視され、後のヨーロッパ風景画芸術の展開に大きな役割を果たした。17世紀のオランダにおいて、ロイスダール、ホイエン等風景画を専門にする画家達が登場し、風景画がジャンルとして完全に独立した。オランダの風景画が身近な世界を写實的に描いたのに対し、同じころにローマで活躍したクロード・ロランは古典的、理想的風景画を描いて、ブッサンと共に後世に大きな影響を残している。以後、風景画は非常に多様な展開を見せたが、特に19世紀は「風景画の世紀」といっても過言ではなく、ロマン主義から写実主義、印象主義を経て世紀末に至るまで非常に数多くの風景画が描かれた。本展は、ヨーロッパ、アメリカ、日本の約20の公私のコレクションから出品された90点余りの作品により、ルネッサンスから20世紀初頭に至るまでの過去5世紀にわたるヨーロッパ風景画芸術の多様な発展の跡をたどった。

*松方コレクションを中心とした 国立西洋美術館名品展

1978年11月10日～12月10日

主催：国立西洋美術館・熊本県・熊本県立美術館・熊本日日新聞社

会場：熊本県立美術館

出品内容：絵画41点、水彩・素描9点、版画10点、彫刻20点、計80点

1978年12月20日～1979年1月31日

主催：国立西洋美術館・大分県・大分県教育委員会・大分県立芸術会館・大分県芸術文化振興会議・大分合同新聞社

会場：大分県立芸術会館

(出品内容は熊本会場に同じ)



所蔵作品の修復記録

—昭和53年4月より昭和54年3月まで—

1 ビエール＝オーギュスト・ルノワール

《アルジェリア風のバリの女たち》 1872年

油彩 カンヴァス 156×128.8 cm

P・1959-182

作品状態：カンヴァスの劣化に伴い、絵具層の数箇所
に亀裂が生じていた。また古い補彩部分に微細な亀裂
と剥落が観察された。

修復処置：密蝋およびダンマール樹脂等の混合接着材
を用いて、新しい麻布による全面裏打。テレピン精油、
ミネラル・スピリットを用い画面洗浄、古い補彩の除
去。デトランプによる欠損箇所の補彩。スプレー・タ
イプのセミ・マット・タブロー・ニスを用いて保護膜
塗布。

2 マリー＝オーギュスト・メナール

《秋の森》

油彩 カンヴァス 85.5×123 cm

P・1959-141

作品状態：全面にわたり古いニスの黄変が見られた。

修復処置：テレピン精油、ミネラル・スピリットを用
い画面洗浄。欠損箇所の充填および補彩。保護膜塗布。

3 キース・ヴァン・ドンゲン

《カジノのホール》 1920年頃

油彩 カンヴァス 73×54.3 cm

P・1959-192

作品状態：絵具層の小さな剝離が数箇所見られた。

修復処置：密蝋およびダンマール樹脂等の混合接着材
および膠を用いて剝離箇所固定。若干の補彩。保護膜
の塗布。

4 エミール・ボワイエ

《画家フジタの肖像》 1920年代

油彩 カンヴァス 167.5×90.5 cm

P・1959-27

作品状態：カンヴァスの劣化および画面全面に絵具層
の亀裂および剥落が見られた。

修復処置：密蝋およびダンマール樹脂等の混合接着材
を用いて、新しい麻布による全面裏打。画面の洗浄。
欠損箇所の補彩。保護膜の塗布。

(以上の修復はすべて黒江光彦氏による。)

昭和53年度主要記事

昭和53年

- 4月2日 無料観覧日実施
- 4月3日 山田智三郎氏からゲラシモフ作版画「街」の寄贈を受けた。
- 4月24日 ボストン美術館展(日本テレビ放送網共催)開会式挙行
- 5月16日 ボストン美術館展御観覧のため、常陸宮妃殿下御米館
- 6月11日 ボストン美術館展終了
- 7月2日 無料観覧日実施
- 7月3日 梅原龍三郎氏からバプロ・ピカソ作油彩「横たわる女」及びオーギュスト・ルノワール作油彩「バラ色の女」、彫刻「勝利のヴィーナス」の寄贈を受けた。
- 8月6日 無料観覧日実施
- 8月22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
バルトロメオ・モンターニャ作油彩「城の見える風景」
- 9月3日 無料観覧日実施
- 9月13日 「ヨーロッパの風景画」展開会式挙行
- 10月25日 文化庁からベートル・パウル・ルーベンス作油彩「豊穡」の管理換を受けた。
- 10月26日 「ヨーロッパの風景画」展終了
- 11月2日 「ヨーロッパの風景画」展(山梨)開会式挙行(会場、山梨県立美術館)
- 11月8日 国立西洋美術館新館建設調査委員会開催
- 11月10日 松方コレクションを中心とした国立西洋美術館名品展(熊本)開会式挙行(会場、熊本県立美術館)
- 12月10日 松方コレクションを中心とした国立西洋美術館名品展(熊本)終了
- 12月12日 国立西洋美術館協力会からレンブラント・ハルメンス・ファン・ライン作版画「聖母の死」、クリストファーノ・ロベッタ作版画「マギの礼拝」及びマルク・シャガール作版画挿絵入り本「シェクスピア作“テンベスト”」の寄贈を受けた。
- 12月13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 2点の購入決定
ベートル・パウル・ルーベンス作油彩「ソドムを去るロトとその家族」
ポール・セザンヌ作油彩「ジャ・ド・ブッフアの眺め」
- 12月20日 松方コレクションを中心とした国立西洋美術館名品展(大分)開会式挙行(会場、大分県立芸術会館)

昭和54年

- 1月15日 「ヨーロッパの風景画」展(山梨)終了
- 1月16日 館長に内山正が任命された。
- 1月30日 美術作品購入選考委員会並びに同価格審査委員会開催 3点の購入決定
ロヒール・ファン・デル・ウェイデン作油彩「ある男の肖像」
ロドルフ・ブレダン作版画「急流」
ジョルジュ・ルオー作版画「連作“ミゼレーレ”中の一点」
- 1月31日 松方コレクションを中心とした国立西洋美術館名品展(大分)終了
- 3月15日 国立西洋美術館評議員会開催

資料 1. 昭和53年度歳入実績額

項 目	金額 (単位 円)
1. 建物及物件貸付料	222,840
2. 版權及特許権等収入	543,000
3. 入場料等収入	74,904,420
4. 不用物品売払代	123,010
計	75,793,270

2. 昭和53年度歳出予算額

項 目	金額 (単位 千円)	前年度比較増△減額 (単位 千円)
1. 人 件 費	147,582	11,651
2. 庶務部運営	17,738	△200
3. 事業部運営	172,981	13,924
(美術作品購入)	(155,100)	(14,100)
4. 特 別 展	57,335	0
5. 施設整備	9,572	2,334
計	405,208	27,709
官庁営繕費	633,377	467,493

3. 昭和53年度観覧者一覧表——次ページ

4. 所蔵作品一覧

(昭和54年3月末現在)

種類	区分	当初所蔵	購 入	寄 贈	管理換	小 計	寄 託	合 計
		松方コレクション						
絵 画		194	42	31	6	273	26	299
素 描		80	11	8	1	100	6	106
版 画		24	61	42	0	127	0	127
彫 刻		63	10	11	0	84	3	87
工 芸		0	1	1	0	2	1	3
その他の資料		10	87	1	0	98	0	98
計		371	212	94	7	684	36	720

3. 昭和53年度観覧者一覽表

展覧会名	区分	開催 日数	個		人		観		覧		体		観		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	学生	一般	学生	小人	計	一般	学生	小人	計				
平常展	示	76	40,682	14,098	19,131	73,911	350	1,909	2,988	5,247	8,088	150	87,396	1,149				
特別展 「ヨーロッパの風景画」展		37	40,634	16,723	3,967	61,324	861	4,570	4,705	10,136		6,929 (700)	78,389 (700)	2,118				
共催展 ボストン美術館展		42	80,363	34,849	10,434	125,646	501	5,255	29,015	34,771		21,428 (1,600)	181,845 (1,600)	4,329				
計		155	161,679	65,670	33,532	260,881	1,712	11,734	36,708	50,154	8,088	28,507 (2,300)	347,630 (2,300)					
巡回 展	熊本会場	27	42,621	6,950	9,650	59,221	4,546	2,058	7,337	13,941		1,722	74,884	2,773				
	大分会场	33	34,509	3,843	9,281	47,633	104	2,806	19,748	22,658		1,976	72,267	2,189				
計		60	77,130	10,793	18,931	106,854	4,650	4,864	27,085	36,599		3,698	147,151					
合計		215	238,809	76,463	52,463	367,735	6,362	16,598	63,793	86,753	8,088	32,205 (2,300)	494,781 (2,300)					

職員名簿

昭和54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
東京家政学院大学長
有光 次郎
ブリヂストンタイヤ株式会社会長
石橋幹一郎
東京都副知事
磯村 光男
元東京国立博物館長
稲田 清助
日本芸術院会員
作家
井上 靖
評論家
今泉 篤男
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
日本芸術院長
高橋誠一郎
評論家
谷川 徹三
株式会社丸善相談役
司 忠
美術技能検定協会会長
寺中 作雄
評論家
富永 惣一
公正取引委員会委員長
橋口 収
神奈川県立近代美術館長
土方 定一
株式会社前川国男建築設計事務所
代表取締役
前川 国男
国際文化会館理事長
松本 重治
日本学士院会員
東京大学名誉教授
脇村義太郎

国立西洋美術館職員

館長 内山 正
次長 橋本 真
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 原口 和明
福祉主任 舟橋さち子
" 三瓶 泉
" 事務補佐員 武中 英子
" 畑 理恵子
守衛長 文部事務官 樋口 泰一
" 井上武運児
" 山王堂正行
" 戸矢 庄一
" 石井 茂夫
" 羽山 正公
" 長島 武夫
" 平山 節子
" 白石 治美
" 内藤 満枝
" 玉木 茂
" 有森 健晴

用度係長 文部事務官 田島 庄平
施設主任 " 太田原 武
" 古山 則夫
" 佐藤 剛史
" 文部技官 白倉 由夫
" 大竹 乙弘
" 小宮 勝男
" 小谷松誠司

学芸課

課長 文部技官 富山 秀男
主任研究官
(併)企画広報係長 " 千足 伸行
研究員 " 雪山 行二
主任研究官
(併)保存展示係長 " 八重樫春樹
研究員 " 長谷川三郎
主任研究官
(併)調査資料係長 越 宏一
研究員 " 生田 圓
" 文部事務官 田近 祥子

国立西洋美術館年報 NO. 13

発行 1980年10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. 13

Published: 31th October 1980 by The National Museum
of Western Art, Tokyo

Produced: Bijutsu Shuppan Design Center

© The National Museum of Western Art, Tokyo, 1980
Printed in Japan