

「ブリュッケ」の木版画について

深山 孝彰

はじめに

本稿は、シンポジウムにおいて「表現主義の版画——『ブリュッケ』の木版画を中心に——」の題で発表した内容から、表現主義の諸グループや作家たちについて概説した部分を割愛し、主題を絞って加筆訂正したものである。

「表現主義：Expressionism」は「印象主義：Impressionism」に対比される用語で、外界の対象から受けた印象を感覚的に再現するのではなく、自分の内面にある感情など精神的なものの表出を重視するものと解される。一九一〇年が初出とされるこの用語は当初、印象主義に対するフランスのフォーヴィスムなどに向けられていたが、一九一四年頃からドイツ美術の新潮流を指すことが増えた。現在では主として二十世紀初頭のド

イツで展開された芸術運動に対する呼称として、一九〇五年にドレスデンで結成されたグループ「ブリュッケ」を嚆矢とし、一九一一年にミュンヘンで結成された「ブラウエ・ライター（青騎手）」や、それに続く第一次世界大戦後の傾向を指している。

表現主義の美術家たちは版画、特に木版画を数多く制作しているが、中でも「ブリュッケ」の画家たちは、ドイツ伝統の木版画を復活させ、油彩画に比肩し得る独立した作品に高めたと評価されている。今回、ブリュッケの活動の中においての木版画の導入経緯や彼らの木版作品の特質と展開、またメディアとしての木版画の用法などについて考えてみたい。

1 ブリュッケの結成と始動

芸術家集団ブリュッケ (Künstlergruppe Brücke) は一九〇五年六月に、ドレスデン工科大学建築科を卒業したばかりのエルンスト・ルートヴィヒ・キルヒナー (当時二五歳)、フリッツ・ブライル (二五歳) と、同科の学生エーリヒ・ヘッケル (二三歳) およびカール・シュミット・ロットルフ (二二歳) の四名で結成された。キルヒナーとブライルは一九〇二年に知り合って一緒に絵を描き始め、ヘッケルは一九〇四年に兄を通してキルヒナーを知り仲間に加わった。シュミット・ロットルフはギムナジウム時代の一九〇一年にケムニッツの文芸サークルでヘッケルと知り合っており、一九〇五年に大学で再会し、ともにキルヒナーのアトリエに集まって裸体モデルによる素描と絵画制作を始めた。「ブリュッケ (橋)」の名称はシュミット・ロットルフの発案で、ヘッケルの一九五八年の回想談話によると「色々な意味があって、何も綱領を持たないけれど、ある岸辺からもう一つの岸辺へとつないでくれるのではないか」といった程度のものであったようだが、ニーチェの言葉「人間の偉大なところは、彼がひとつの橋であって目的ではないことだ。」(『ツァラトゥストラはこう語った』序説第四節) に由来するとみる説もある。

ブリュッケ結成の一九〇五年は、フランスでマチスやマルケ、ドラン、ヴラマンク、デュフィ、ブラックらのフォーヴィ

スムが興ったとされる年でもある。しかしながら、同年秋にパリのサロン・ドートノンヌ第七室で展示されたマチスらの作品が「レ・フォーヴ (野獣たち)」と評された時、既にフォーヴの作風はできあがっていたのに対して、ブリュッケ結成時のメンバーは未だディレクタントであり、「表現主義」という言葉も発想もなかったことに注意しておく必要がある。一九〇四年から〇五年の彼らの油彩画の多くは、明るい色彩と筆触分割を用いた新印象派に近い作風に留まっている (図1)。



図1 ヘッケル《焼け跡》1904

ブリュッケの絵画の基点について振り返ると、キルヒナーとブライルは知り合った頃に流行の雑誌『ユーゲント Jugend』や『ジンプリツィシムス Simplicissimus』(いずれも一八八六年にミュンヘンで発刊) から刺戟を受けており、キルヒナーは一九〇三年冬から翌年春にかけて約半年の学期(ゼメスター)にミュンヘンの

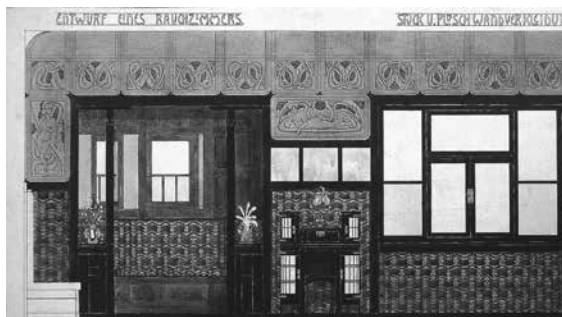


図2 キルヒナー 《喫煙室のプラン》1903/04

「応用自由美術教育実験アトリエ Lehr- und Versuchs-Atelier für angewandte und freie Kunst」で美術の実技を学んでいる。このアトリエはユージェントシユティール創始者の一人とされる彫刻家／テキスタイル作家のオプリストと画家／インテリアデザイナーのデプシツツが一九〇二年に開設したもので、オプリストは一九〇一年にミュンヘンでカンディンスキーらと芸術家集団「ファールンクス Phalanx」を結成している。ここでキルヒナーが描いた裝飾的な建築デザイン画(図2)にも表れているように、当時彼が認識し興味を持っていた新しい美術はユージェントシユティールを主としていたと思われるが、ドレスデンに戻る直前の一九〇四年四月のファールンクス第一〇回展で展示されていたヴァロットンやシニヤック、ロートレックなどフランス画家の作品に感激している。またブライルは後に、キルヒナーが書店で

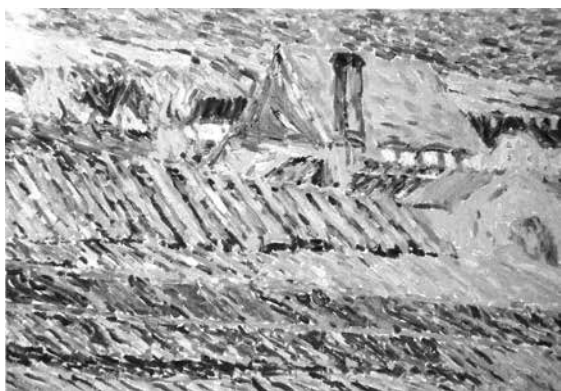


図3 シュミット=ロットルフ《育種場》1906

ユリウス・マイアー・グレイフェによるフランスの近代芸術家たちに関する図版入りの本(『近代芸術発達史』一九〇四年刊)を見つけてきて、二人は興奮に包まれたと述べている。ちょうどこの頃からドレスデンでヨーロッパ各地の新しい美術を紹介する展覧会が相次ぎ、ブリュッケのメンバーたちはその都度影響を受けていく。一九〇五年十一月にアルノルト画廊でゴッホ展(油彩約五〇点)が開催され、翌年には同画廊でベルギーとフランスの後期印象派の作品が百点以上展示された。ブリュッケの一九〇六年の油彩画(図3)には、ゴッホ風の荒いタッチの点や短線で原色が多用されるようになった。こうした制作上の模索の一方で、ブリュッケは新しいメンバーを勧誘し、デ



図4 ベヒシュタイン《泉》1906



図5 ベヒシュタイン《ドレスデンのエリアス墓地》1906

ループの存在を広め活動を拡げることが積極的に行っている。彼らは一九〇六年一月にアルノルト画廊で行われたエミール・ノルデの近作展に感激し、一回り以上年長のノルデをブリュッケに勧誘した。二月初めにシュミット・ロットルフがノルデに手紙で「ブリュッケの目論見のひとつは、革命的で心を沸き立たせているすべての革命的分子に集まってもらうことであり、これこそが『橋』という名前の意味なのです。それに加えてブリュッケは年に数度展覧会を催し、ドイツ各地を巡回させます。

それによって個々の作家は展覧会事務の手間を省けるわけだ。」と書き送り、夏過ぎにノルデはアルゼンからドレスデンに移った。また同年にヘッケルは、ドレスデン美術アカデミーの優等生だったベヒシュタインをブリュッケに引き入れている。アカデミックな油彩画技術で装飾性にも優れる作品を描いていたベヒシュタインも、前年十一月のゴッホ展を観て作風を激変させている(図4・5)。

一九〇六年九月、ドレスデンのランプ工場の商品見本広間で第一回ブリュッケ展が開催された。これに先立って、准会員(ブリュッケの作品を鑑賞する人々もまた同志とみなす)募集のために「我々のプログラム Unser Programm」が発行され夕刊紙上でも発表された。ブリュッケ唯一の宣言であるこのプログラムはごく短いもので、キルヒナーが「芸術を享受する者であると同時に創造する者である新しい世代とその発展を信じて、我々は全ての若者たちを招集する。未来を担う若者として、我々は安住している古い勢力に対して、能力と生の自由を手に入れよう」と望む。創造へと駆り立て

るものを直接的かつ純粹に表そうとする者は誰でも我々の仲間だ。」と書いている。古い勢力や権威に反抗し、芸術と生活を一致させようとした彼らは、この九月に労働者居住区のかつて靴屋だった建物に部屋を借りてアトリエに改装し、共同生活に近い環境の中で制作と討論や読書を行った。同年十二月から翌年一月にかけての第二回展は版画による展覧会で、ミュンヘンのカンディンスキーやスイスの高名な画家クーノ・アミエからも出品を得ている。

2 ブリュッケの木版画導入

油彩に比べ、木版画はグループ結成当初から本格的な取り組みが継続されている。ヨーロッパの木版画は十五世紀に南ドイツで作られ始め、ルネサンス期のデューラーが優れた作品を残したが、その後版画の主流は精緻な表現に適した銅版画に移った。一八世紀末にイギリスで木口木版が始まったが、これは銅版画の代用として線的な要素が強く、用途は挿画などの小品に限られていた。一九世紀末に至ってゴーギャンやムンク、ヴァロットンらによって木版画に新しい表現媒体としての動きが出ており、「ファールランクス」のカンディンスキーらも多色木版画に取り組んでいたが、ブリュッケの木版導入は、キルヒナーがドイツの古典木版画に惹かれたことを契機としていたようだ。一九一三年にキルヒナーが書いた『ブリュッケ小史(Chronik



図6 キルヒナー《パイプの自画像》
1905



図7 シュミット=ロットルフ《眠る若者》1905

KGBrücke」に、「キルヒナーは南ドイツから木版画を持ち帰ったが、彼はニュルンベルクの古い版画に刺戟を受けて、これを再び取り上げたのだった。」とある。これはキルヒナーが一九一三年から翌年にかけてミュンヘンで絵画を学んでいた折のことと思われ、古い木版画とは、多数の木版挿画をもつ「ニュルンベルク年代記」(一四九三年刊)やデューラーなど、後期ゴシックからルネサンス期の作品を指すのであろう。

ブリュッケ結成前後の作例をみると、主題や形態の上で古い版画を時代錯誤的に模倣するようなことはないが、銅版画とは異なる太い輪郭線や、中間トーンのない白と黒の対比といった、木版の特色を生かす表現がとられている(図6)。ブリュッケ結成以前から木版画を手掛けていたシュミット・ロットルフの作品では、明るい部分の輪郭線を省略して黒い陰影のみで形を表

そうとしたものも多い(図7)。モティーフは人物のほか、建築学生らしく建物を大きく扱った風景が多く、ブリュッケの名に因んだのか各人が橋を描いているのも面白い。

また、リヒャルト・デーメル の長編物語詩によるキルヒナーの連作木版画《二人 Zwei Menschen》(一九〇五年)には、クリムトラのウィーン分離派に通じるかのようなデザイン性や技巧的な要素も見られるが(図8)、最終葉(図9)では非西洋的でプリミティブな造形が示されている。ドレスデンの民族博物館は一九九〇年代後半頃から、ドイツの植民地であったアフリカのカメルーンやニューギニア、南洋のパラオ諸島などの彫刻を収集していた。キルヒナーは既に一九〇三年、同博物館でパラオの家の梁を飾る平面的で角ばった彩色浮彫に注目していたが、こうした美術が持つ原初的な生命感、ブリュッケがめ



図8 キルヒナー《二人(山上の人)》1905



図9 キルヒナー《二人(最終葉)》1905

として開催され、ポスターと案内状はベヒシュタインが木版で制作した(図11・12)。ポスターは女性と魔神あるいは天使のような文学的 주제로象徴主義の雰囲気が高い、リトグラフでも可能な表現だが、案内状では横方向に長く刻まれた刀痕が大胆に残されて人物の髪型とも呼応し、髭や襟の断続的な彫法も木版画ならではの魅力を放つものとなっている。この一九〇六年にブリュッケに加わったノルデもそれまで版画では銅版を主としていたが、ドレスデンでメンバーとともに木版画制作に取り組んでいる。

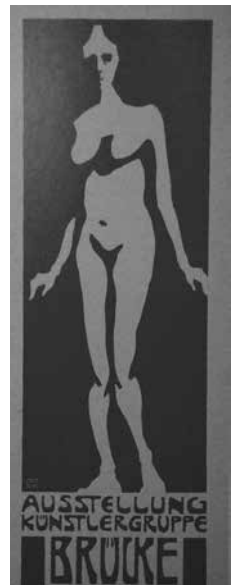


図10 ブライル《第1回展ポスター》1906

ざす「直接的かつ純粹」(前出『我々のプログラム』より)な表現のあり方を指し示すものとなり、それらの影響は後のブリュッケ作品において更に顕著となっていく。

一九〇六年九月のブリュッケ第一回展ポスターはブライルによる裸婦のリトグラフ(図10)だった(警察により掲出を禁じられた)が、十二月から翌月の第二回展は「第一回木版画展」

告 Jahnberich が配布された。当初二二名だった準会員は一九一〇年には六八人になっており、版画はブリュッケが画廊や画商を介さず直接彼らの愛好者や顧客とつながるための媒体の役割も担っていた。一九一〇年のブリュッケ展では、出品された油彩作品を木版画にしたカタログが発行され、それに付属する会員・準会員名簿も木版で作られている。

4 ブリュッケ様式の成立と版画

一九〇七年九月にドレスデンのエミール・リヒター芸術サロンで行われたブリュッケ第三回展後にノルデが脱会し、年末には結婚していたブライルがグループを離れ建築の仕事に就いた。ノルデは退会時に「会員は自分たちのことをブリュッケなどとは呼ばないで、ゴッホの垂流と呼ぶべきだ。」と言ったとされるが、一九〇八年四月にリヒター芸術サロンでゴッホの油彩約百点による大展覧会が開催された後は、あまりに圧倒されたためか逆にブリュッケの油彩画からゴッホ的な特徴が薄れるようだ。それに代わってこの年のキルヒナー《ドレスデンの街路》(図15)やヘッケル《村の舞踏会(ダンガスト)》(図16)



図15 キルヒナー《ドレスデンの街路》1908

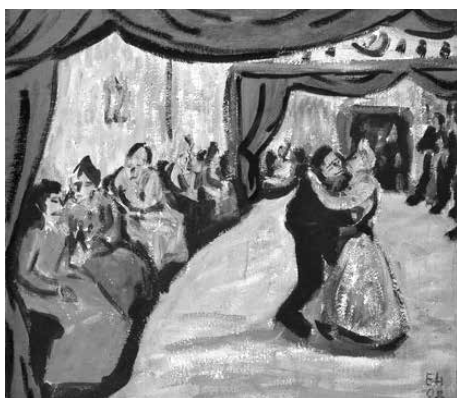


図16 ヘッケル《村の舞踏会(ダンガスト)》1908

などにはムンクの影響が濃く表れている(一九〇七年二月にザクセン美術協会がムンクの油彩画二〇点を展示している)。
翌一九〇九年にかけてはフォーヴィスムからの摂取も窺われる。一九〇八年九月にリヒター芸術サロンでフォーヴ展(マクス、ファン・ドンゲン、ヴラマンク、マルケなど約六十点)が開催され、キルヒナーがこれを観ている(ヘッケルとシユミット・ロツトルフは後述するダンガストにいた)。またベヒシュタインは一九〇六年に得ていたザクセン国家絵画賞(ローマ賞)により一九〇七年秋にイタリアへ旅行した帰途、十二月から翌年夏までパリに滞在してフォーヴィストと接触し、ファン・ド



図17 キルヒナー 《和傘の少女》1909

ンゲンをブリュッケの国外会員にしている。その後ドレスデンに戻らずベルリンに住んでいたペヒシュタインをキルヒナーが一九〇九年一月に訪ね、パウル・カッシーラー画廊でマチスの油彩・素描・彫刻による個展を観ている。キルヒナーがこの一九〇九年に描いた《和傘の少女》(図17)の腰の形がカッシーラーで観たマチスの《青い裸婦》に似ており、また肌の色にピンクと緑が用いられているのもマチスの《マチス夫人、緑の線のある肖像》と共通している。同年の《フレンツィの朝食》(図



図18 キルヒナー 《フレンツィの朝食》1909

18)にみる緑と朱、黄色と青の補色対比もマチス作品からの感化と考えられる。
ただしキルヒナーのフォルム(形態)はマチスよりもごつごつとしてデフォルメも強く、陰影の少ない色彩はより平面的であり、マチスのフォルムの優雅さや色彩の豊かさ・温かさに対して、キルヒナー作品は粗野な直接性と色彩の不協和を感じさ

せる。そしてこうした特徴こそがブリュッケをそれ以前の美術やフランス絵画と分かち、表現主義たらしめるものとなるが、その萌芽は彼らの油彩画よりも先に木版画に認めることができるのではなからうか。一九〇八年のキルヒナー《少女のヌード》(図19)や同年のヘッケル《祈る女》(図20)といった木版画は、まだ明暗による立体感への意識はあるものの、アクの強いデフォルメや削り残された刀痕を多用して、ゴッホやムンクなどを想起させない独自の造形を示している。

国外の画家たちから影響を受ける一方で、夏期に田舎で過ごすことも彼らの創作に刺戟と変化を与えていた。一九〇七年にヘッケルとシュミット・ロットルフは北バルト海のダンガスト島で、キルヒナーとペヒシュタインはドレスデン郊外のゴツペルンで制作した。一九〇八年にはキルヒナーがバルト海のフェー・マルン島、ペヒシュタインがクーリツシユ・ネールングのニツデン、シュミット・ロットルフはダンガストの沼沢地に滞在している。風景からの感興を素早く描きとめるため、徐々に絵具は薄塗りとなり、フォルムは単純化されていった。そして一九〇九年から三年間の毎夏に彼らは、ドレスデン郊外モリーツブルクの湖畔で共同制作を行った(シュミット・ロットルフは参加しなかったが、一九一〇年秋には彼の滞在地ダンガストをペヒシュタインとヘッケルが訪れた)。自然と一体化して裸で戯れるモデルや自分たちを描いた水彩や油彩画は、動く対象をとらえる筆遣いの速度とフォルムの単純化がさらに強まり、

遠近を暗示する大小以外は陰影や奥行き空間への意識が少ない平面的な構成が顕著となっている。広い面を早く満たすため油彩の溶剤にベンジンを用いる方法を発見し、この技法は色彩に輝きと透明感も与えた。共同での制作を通してこの時期のメン



図20 ヘッケル《祈る女》1908



図19 キルヒナー《少女のヌード》
1908



図21 キルヒナー《フレンツィ》1910



図22 キルヒナー《女曲芸師(マルツェラ)》1910

バーの作風はかなり似通い、いわゆるブリュッケ・スタイルが形成されてきた。

戸外で制作された作品では輪郭線が途切れがちで習作的な趣もあつたが、アトリエにおける人物画などでは、より明確で閉じられた輪郭線によるフォルムの力強さと、広い面積にほぼ均一に賦された色彩のコントラストが高まっている。彼らが好んでモデルにしたローティーン姉妹(ある画家の未亡人の娘)を着衣または裸で描いた作品群を例にとると、ペヒシュタインにはまだ細部や陰影への拘りが残るものの、キルヒナー(図

21・22)は簡潔な形と色彩対比の中に未成熟な少女のエロスを引き出しており、大きなデフォルメを伴うフォルムの簡略化と線そのものの力という点ではヘッケル(図23)が最も進んでいる。ここにおいてブリュッケ様式が成立をみたといえる。

一九一〇年の《ブリュッケ展カタログ版画集》(図24・25)では、展覧会に出品された油彩作品を、自作ばかりでなくメンバーが互いの原画を木版画にしている。油彩における各人の作風の違いを乗り越えて、要を得た統一的な版画表現となっていることに驚かされるが、彼らの油彩画の線や面の特徴が木版画特

有のものに近いことにも気づかされるであろう。素早い筆遣いがとらえかけたイメージの着想が木版画制作を通してより強く簡潔な表現へと鍛え上げられ、素描や油彩画にフィードバックされていたとも考えられる。のちの一九二二年にはあるが、キルヒナーがルイ・ドゥ・マルサールという偽名で彼自身の版画について論評した文章で次のように述べている。

「芸術家を版画の仕事に駆り立てる意志は、おそらくある部分においては、素描ならではの解き放たれた形式を最終的にしっかりと刻印するための熱い企てなのである。一方においては、技術的な操作によって芸術家は、いかに軽やかにやっても素描と絵画では到達しえない自由な力を手にすることができるのである。版画の機械的なプロセスは、作業の個々の段階を統一へとたらしめるのである。フォルム



図23 ヘッケル《アトリエの光景》1910



図24 ヘッケル版《フレンツイ》



図25 ベヒシュタイン版《女曲芸師》

を作り出す作業は、その意欲がおこったときに他の手法のような危険を伴わずにいくらでも拡張されうるだろう。何週間も何ヶ月にもわたって何度も手を加えながら、画面の新鮮さを失わずに、最終的に表現と形式の完成へと到達する大きな魅力はもっているのである。中世に発明された版画を取り巻いていたあの謎めいた魅力は、版画に真剣に取り組み、版画の手作業の細部に至るまで関心を寄せる人々にとって今日においてもなお心を引きつけるものなのである。」(Louis de Marsalle "Über Kirchners Graphik", *Genius III Band 2*, München, 1921 山本和弘訳)

ブリュッケ様式の形成にはプリミティヴィズムも関与している。彼らが民族学博物館で注目していたパラオヤアフリカの美



図26 ヘッケル《カリアティード》1906

術がブリュッケの絵画に直接的に引用されるのは一九一〇年以降だが、以前からそうした美術をもとにした平面的な図柄の裝飾をアトリエや居室の壁や衝立などに施しており、先にふれた一九〇九年のキルヒナー《和傘の少女》(図17)や《フレンツィの朝食》(図18)などの背景にもそれらが描かれている。またヘッケルが一九〇六年に彩色木彫像を作り始め(図26)、キルヒナーにも木彫の像や家具、器物などを数多く作った。その粗い彫法や、人体の均整を無視したフォルムもまた、彼らの木版画や絵画に反映していると考えられよう。一九一〇年九月、アルノルト画廊ではブリュッケ展と同時にドレスデンで最初のゴーギャン回顧展が開催され、そのポスターもキルヒナーが木版で作った。ゴーギャンのタヒチ作品に刺戟された彼は約半年間ドレスデン美術図書館で非ヨーロッパ的な美術の資料を渉猟し、インドのアジャンタ石窟寺院壁画の写真を多く素描してもいる。

5 ブリュッケのベルリン移転・解散とその後の版画

ペヒシュタインは一九〇八年からベルリンに住んでいたが、一九一一年秋にキルヒナーとヘッケル、シュミット・ロットルフの三人もベルリンに移った。この前年までにブリュッケは三十以上の展覧会を組織してドイツ全国とスイス、スカンジナビアまで巡回させていた。ベルリンでは一九〇九年にペヒシュタインが「ベルリン分離派」展に出品して成功を収めたが、保守的傾向を強めていた同派は一九一〇年の第二〇回展でノルデやペヒシュタインなど多くの新しい作家を拒否し、落選作家たちはペヒシュタインをチーフとして「新分離派」を立ち上げた。三人の移住は新分離派に協力・参加することをきっかけとしていたが、ドレスデンでの統一的なブリュッケ様式から離れ各人が次の方向へと進む好機でもあった。ベルリンでのキルヒナーはモーリッツブルクでの牧歌的な制作の裏返しのように、サーカスや娼婦たちが並び立つ街頭の光景を俯瞰的な構図で描き(図27)、ヘッケルは病人やピエロといった人物をモチーフに不安や絶望などの内面的・表現主義的テーマをとりあげようになった。ドレスデンで既に建物の壁や道路を大きな面として構成したミニメンタルな風景画を描いていたシュミット・ロットルフは、キュビズムや未来派、アフリカ彫刻などの立体・空間表現からの摂取と総合を図っている(図28)。

新分離派を機縁に一九一〇年オットー・ミュラーがブリュッ



図27 キルヒナー 《街の中の5人の女》1913



図28 シュミット=ロットルフ 《パリサイ人》1912

ケに加わり、また同年にベルリンでヘルヴァルト・ヴァアルデンが創刊した『シュトルム(嵐)』誌や一九一二年開設の同画廊における「青騎手」と並んでの紹介、一九一二年ケルンで大規模国際展として開催されたゾンタープリント展への参加などにより、ブリュッケの知名度も高まった。しかし一九一二年にペヒシュタインがブリュッケの申し合わせを破って旧分離派展に出品したことから除名となり、グループの立て直しを図ってキルヒナーが執筆した『ブリュッケ小史』の偏った内容が他の会員の反感を買って、一九一三年五月にブリュッケ解散が準会員に通知された。

を注いだ。ヘッケルは彼の持ち味である鋭角的な線を駆使して精神性を表現した(図29)。シュミット・ロットルフはアフリカ彫刻の造形を素材で真摯な宗教性に結びつけた特異なキリストの物語連作を生み出し(図30)、一九一三年からパラオ諸島へ大旅行に出かけ日本軍の捕虜にもなったペヒシュタインもまた幾何学的な図形と装飾的な刻線の繰り返しによる確固とした構成の版画を制作している(図31)。キルヒナーは一九三八年に五八歳で自殺するまでの生涯に約二四〇〇点の版画を制作したとされ、ヘッケルも一〇〇〇点以上、シュミット・ロットルフは六五〇点以上、ペヒシュタインは八五〇点以上といわれる。

グループは解散したが、半ば素人であった初期会員たちが目指した「新たな芸術を創造する」という目標は達成されていた。各人が個性と本領を発揮するのはむしろこの解散後であり、木版を主とした版画の分野でも同様であった。キルヒナーは第一次大戦除隊後に隠棲したスイスの雄大な山岳風景を描くとともに、一九二〇年代以降は絵と文字が一体となった挿絵本にも力



図30 シュミット=ロットルフ 9点組木版画集から《キリスト》1918



図29 ヘッケル《第1回現代ドイツ美術展（自画像による）》1920



図31 ベヒシュタイン 木版画集『我が父』より 1921

おわりに

以上、ブリュッケの画家たちの各時期の状況や制作動機などに注意しつつ、大まかにではあるが彼らの木版画と油彩画や素描との関係について考えてみた。今後さらに個別の作品に即しての比較検討や、日本では未だ少ないブリュッケ解散後の作品紹介などが進むことを望みたい。

なお拙稿中、特に訳者を記した部分以外の引用文翻訳は筆者による。

主要参考文献

- 『ドイツ表現主義の芸術』茨城県近代美術館、福島県立美術館、サントリーミュージアム「天保山」、府中市美術館 二〇〇二—二〇〇三
- 『近代版画の革命』ドイツ表現主義の版画展』北海道立帯広美術館、高崎市美術館、平塚市美術館 一九九四
- 『魂の表出』ドイツ版画の近代—表現主義とその周辺』宮城県美術館 一九九八
- 『表現主義彫刻』愛知県美術館、新潟県立近代美術館 一九九五
- 大原親「ドレスデン、一九〇五年《ブリュッケ》の結成とその画家たち」『ドイツ表現主義 4 表現主義の美術・音楽』河出書房新社 一九七一
- 土肥美夫「ドイツ表現派とその時代——「ブリュッケ」を中心として——」『ブーフハイム・コレクションによる』ドイツ表現派展』神奈川県立近代美術館、宮城県美術館、姫路市立美術館、三重県立美術館 一九八四
- マグダレーナ・M. メラー「芸術家集団ブリュッケ」、同「生活と芸術の統一。ブリュッケの絵画」『ドイツ表現主義』ブリュッケ展』目黒区美術館、栃木県立美術館、神奈川県立近代美術館、伊丹市立美術館 一九九一
- ドナルド・E・ゴードン「ドイツ表現主義」(仲間裕子訳) ウィリアム・ルービン編『二〇世紀美術におけるブリミティヴィズム』淡交社 一九九五(原書は一九八四)
- *Die Maler der Brücke · Sammlung Hermann Gerlinger, Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Stuttgart, 1995*
- Magdalena M. Moeller *Die Brücke aus der Sammlung des*

- Brücke-Museums Berlin, München, 1995*
- *Die BRÜCKE in Dresden 1905-1911, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, 2001*
- Donald E. Gordon *Ernst Ludwig Kirchner*, Cambridge, Massachusetts Harvard University Press, 1968
- Eberhard W. Kornfeld *Ernst Ludwig Kirchner Nachzeichnung seines Lebens*, Bern, 1979
- *Ernst Ludwig Kirchner 1880-1938*, Nationalgalerie Berlin Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, 1980
- *Ernst Ludwig Kirchner Der frühe Holzschnitt 1904 bis 1908* Galerie Henze & Ketterer, Bern, 2003
- R. N. Ketterer *Ausstellung Erich Heckel*, Campione, 1966
- Magdalena M. Moeller *Karl Schmidt-Rothluff Druckgrafik*, München, 2001