

版画複製をめぐる諸問題

— 版画研究の黎明期におけるその意義 —

はじめに

版画は、比較的容易に機械的な複写あるいは複製が可能なる芸術であると一般に考えられがちだが、これは大きな誤りである。オリジナルを間近に見たことがある人ならば、また同一作品の異なる刷りを見比べてみたならば、版画がいかに個別的で、触覚に訴える芸術であるかを知ることだろう。インクの盛り上がりや紙の質感は、まさに感覚的に認知されるものであり、刷りの状態はさまざまである。同一のイメージを複写する機能を持ちながら、版画作品の刷り一枚一枚は、肌ざわりから仕上がりにいたるまで、それぞれに異なっているのだといつても過言ではない。

とはいえ、紙という素材の上に刷られる版画は、たとえば油彩といった他の表現技法とは違って、印刷技術によってある程度再現が可能であるというのもまた事実であろう。もともと、その材質の近似性が誤解を招くのだともいえるだろう。

この小論は、主に十九世紀後半から一九三〇年頃までのヨーロッパにおける版画の複製について考察するものである。近代的な版画研究が始まったこの時期に、実に夥しい数の版画が複製出版されたのだ。複製画といつても、それらは今日のわれわれが想像するよりも、はるかに入念に仕上げられていることが少なくない。ひとつの作品は、複製出版されることによつて、そのイメージが広く知られることになり、その反対に複製されなければ、作品は未知のままに具体的なイメージを欠くことになる。さらには、場合によつては、複製によつて誤ったイメージが広まるということ

さえ起こるのである。

本論では、まず十九世紀の版画複製の状況を概観したのち、十六世紀ドイツの画家ルーカス・クラナハとハンス・ブルクマイアによる木版画の複製画について述べてみたい。それらの作品は、キアロスクーロ木版画の前段階として版画史上においてきわめて重要な、いわゆる「金刷り」により制作されている。それゆえ、その複製画は十九世紀の多色印刷技術を駆使した複製の極みであるといつてよい。

考察に入る前に、用語について述べておきたい。フリッツ・コレニーは、北方初期版画における複製についての博士論文の中で、用語について論じている¹⁾。「複製 (Reproduktion)」と「模写 (Kopie)」は厳密には区別される。すなわち Reproduction は、本来構想されたものとは異なるメディアに移しかえられたものを指し、一方 Kopie は、同一のメディアに写されたものであるという。これにしたがえば、版画の場合では「模刻 (Nachstich)」は模写ということになる。しかし明らかに複製を目的として、版画作品を版画に写すこともある。したがって、ここでは複製を目的としたものの総称として「複製」という語を用いることとする²⁾。

一、機械による複製以前の時代

十九世紀末にみられる十五、十六世紀の「初期ドイツ木版画への熱狂」³⁾を示す現象のひとつとして、ウィーンの『帝室芸術収集年報』第一号（一八八三）の《凱旋行進》に始まる、皇帝マクシミリアン二世（一四五九〜

一五一九 関連の膨大な木版画の復刻刊行をあげることができよう⁴。この出版においては、複製の他、版木が現存するものは、いわゆる後刷りが行われた。版画は、版が残ってさえすれば、再び刷ることはいつでも可能である。とくに木版の場合、銅版のように磨滅が早くないので、長く版を維持することができる。後刷りはある意味ではオリジナルともいえるが、悪意のある目的で行われたならば問題となるだろう。現代では作品の価値を維持するために規制されるが、歴史的には後刷りはあらゆる時代に行われてきたのであつて、とりたてて珍しいことではなかった。しかし、皇帝マクシミリアン一世関連の版木は、ハプスブルク家の所蔵品として伝えられ、一七七〇年代にウィーンの帝室図書館に移された後は厳重に保管されていたのだから、勝手に後刷りできるものではなく、ある程度管理統制の下に出版されたと考えられる。その目的は、ドイツ初期木版画の主要な作品を研究し、公開することにあつた。むしろドイツの歴史における偉大な芸術を讀める意図もあつただろう。こうした後刷りは、複製のような機能を担っていたといえる。

皇帝マクシミリアン一世に関連する木版画を復刊するという構想は、実はこれが初めてではなく、これより約百年ほど前に一連の出版刊行があつた。まず、未完のまま試し刷りのみが残されていた『白王伝』が、その版木が再発見された後の一七七五年にウィーンで、はじめて本のかたちで出版された⁵。その約二十年後、最初の近代的版画カタログを著したことでも知られる美術史家アダム・バルチュ（一七五七―一八二二）の監修で『凱旋行進』などが刊行された⁶。これらはすべてオリジナルの版木を用いた後刷りである。また石版画もなく、ましてや写真もないこの時代には、後で同一のイメージを得たいと思えば、後刷りかあるいは模刻をする他なかった。後刷りは、複製ではないといえ、オリジナルと完全に一致する、ある種の完璧な複製のようなものともいえるのではないだろうか⁷。

十九世紀に入ってから、写真技術によって刻線を機械的に複写して印刷することが可能となるまでは、もっぱら模刻が行われた。いわゆるファ

クシミリである。facsimileは、ラテン語のfac simileすなわち「同じようにせよ」という意味の言葉からなる語で、とくにオリジナルに忠実な印刷された複製をさす。この語は、今日では高価な彩写本の複製に用いられることが多いが、十九世紀中頃には、ファクシミリとは正確な模刻をさしており、したがって新たに彫版した版画家の名前が記されていた。たとえば、一八五一年から一八五四年に十二冊で刊行されたルドルフ・ヴァイゲルの『巨匠の木版画』は、十九世紀末に次々に刊行されることになる名作版画の複製の先駆けとみなすことができるが、その表題には「われわれの時代の定評ある芸術家による忠実なる模写による」と記されている⁸。

木版画複製において、十八世紀の偉大な発明であるキアロスクローをはじめとする多色版画を再現するという試みは、その美しさのみならず、作品そのものが稀少であることもあつて、大いに関心を集めたにちがいない。前述のファクシミリのシリーズには、十八世紀の多色木版画のなかでも最多の五版を用いた、アルブレヒト・アルトドルファーによる『レーゲンスブルクの美しき聖母』が収められているし、一八六三年に別巻第五巻として刊行されたのは、多くのキアロスクロー版画を残した十八世紀ドイツのヨハン・ヴェヒトリンの作品集であり、これにはH・レデルによるはじめのキアロスクロー論が添えられた⁹。

複製画がみられるのは、こうした出版物だけではない。この時期に続々と刊行が始まる美術史研究誌においても、それは重要な役割を演じていたのである¹⁰。『ガゼット・デ・ボザール』（パリ、一八五九）は、もともと古くかつ現在まで続いている雑誌のひとつであるが、刊行当時は最新の技術を駆使した美しい挿図で評判になった。その挿図の多くは模刻による銅版画や木版画であつた。美術史研究誌は、さらに写真なども積極的に導入して芸術作品の複製につとめていくことになる。実際写真技術は、それまでの種々の版画技法に次第にとつて代わっていった¹¹。複製技術としての写真は、一八八〇年代より広く取り入れられるようになる¹²。それと同時に、複製図版の多色化、カラー化も行われるようになった。この時代に

版画研究の基礎を築いた美術史家の錚々たる面々はいずれも、新しい技術を応用した作品の忠実な複製図版化に並々ならぬ関心を持っていたように思われるのである。

二、架空の複製画

一八七六年から一九〇三年まで、ベルリン版画素描館館長をつとめたフリードリヒ・リップマン（一八三八～一九〇三）は、まぎれもなくこの版画複製に尽力した人物であつた。リップマンは版画芸術の第一人者として広く知られ、プロイセン王立美術館の入門書シリーズの一冊として刊行された彼の『銅版画』（初版一八九三）は、一九二六年までに実に六版を重ね、さらに戦後一九六三年に改訂第七版が出されている^⑤。また、版画素描館館長として、ロンドンの大英博物館版画素描室の分類システムを導入して所蔵作品の整理に着手し、同時に積極的に作品を収集してコレクションの充実に努めたことは、彼の偉大な功績である。一方当時の彼は、「ベルリン美術館島の魔術師」と呼ばれた美術界の大物ヴィルヘルム・フォン・ボーデ（一八四五～一九二九）にも比肩しうる、いわば伝説的な人物であつたらしい^⑥。

版画複製という点では、彼はほとんど熱狂的なまでの関心をしめしているようにみえる。とくに多色木版画の複製図版については、いささか暴走気味で、実はスキヤンダラスな事件も起こしているのである。

リップマンが手がけた版画複製事業としては、彼の協力のもとで帝国印刷所（Reichsdruckerei）が監修し、一八八九年より一八九九年にかけて刊行された『複製図版によるアルテ・マイスターの銅版画と木版画』の五百枚の複製が挙げられる^⑦。「リップマンのアトラス」と呼ばれたこのシリーズでは、ドイツ、ネーデルラント、オランダ、イタリア、スペイン、フランス、イギリスの名作版画が適宜組み合わせられ、十冊に分けて刊行された。問題の複製図版もここに収められている。

そのひとつは、大英博物館版画素描室所蔵のルーカス・クラナハによる『聖ゲオルク』（B 65）第一ステートである（図2）。一五〇七年にクラナハがいわゆる金刷りをはじめて版画作品に応用したこの第一ステートは、青く着色された紙に黒とハイライトの金の二版で刷られ、その華麗な効果は今なお十分に感知できる。

複製図版は、クラナハのキアロスкуро技法発明説を主張する、一八九五年のリップマンによる雑誌論文中に初めて掲載され、後に上記のシリーズで再び刊行された^⑧（図1）。『忠実な複製でわれわれの図版が再現しているこの金刷りのオリジナルは、ロンドンのミッチェル・コレクションにある……』とリップマンは記しているが^⑨、ドイツ・ルネサンス木版画の大コレクターであつたウィリアム・ミッチェル（一八二〇～一九〇八）は、この一八九五年に一枚刷り木版画のコレクションすべてを大英博物館に寄贈したのである。興味深いことに、大英博物館学芸員キャンベル・ドジソン（一八六七～一九四八）の『大英博物館版画素描室所蔵初期ドイツ・ネーデルラント木版画カタログ』によれば、この作品はリップマンからミッチェルの手に渡っている^⑩。つまり、リップマンはかつて自身が所蔵した作品を複製したことになる。問題は、彼が異なる版を組み合わせて複製を作ってしまったことにある。ドジソンは、前述カタログの第二部序の註において次のように述べている。

不正確で誤解を招く「ファクシミリ」が、帝国印刷所により刊行された……。鈍い青色の平板さはやむを得ないことだろう。とはいえ、その不快な効果は木版画の着色を粹線のところまでとすることによって軽減されたはずで、枠を超える権利などなかったのだが。しかしながら大きな誤りは、複製のために、第一ステートの線版の代わりに、よく見られる第二ステートのそれが選ばれてしまったことだ。第一ステートでは、交差した剣のついた盾の黒い部分は下に位置している^⑪。

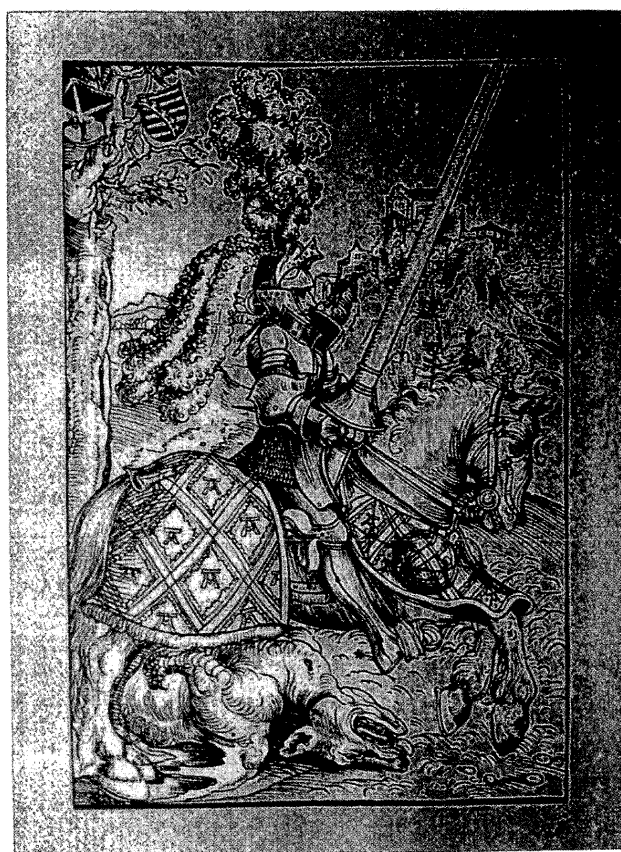


図1 Lucas Cranach 《St. Georg》 [Reichsdruckerei]



図2 Lucas Cranach 《St. Georg》 London, British Museum



図3 Hans Burgkmair 《St. Georg》 [Reichsdruckerei]



図4 Hans Burgkmair 《St. Georg》 London, British Museum

オリジナルにおいては、遠景の山のあたりが削り取られ、着色された紙に微妙な調子を加えられている。これはクラナハ自身によるもので、遠近感を出す効果を狙ったのだと考えられている。当時の複製図版は、現在のよくな写真複製とは異なり、刻線のみが写真で複製され、重ねて印刷されるので、紙の地色の調子を再現することはできないのである。さらに、オリジナルは枠線のところまで紙が切断されているにもかかわらず、複製図版の地色は枠線を超えてしまっている。

決定的なのは、ドジソンが指摘するように、ザクセン選帝侯の盾紋章である。オリジナルでは、下半分が黒色であるが、複製では逆にそれが上に位置している。この紋章は、クラナハの作品では一五〇八年以降変更されてあらわれている。《聖ゲオルク》でも、第一ステートでは初期の紋章であるが、第二ステートでは紋章部分のみが変更されている。帝国印刷所の複製図版は、第二ステートの線版と第一ステートのハイライトの色版を組み合わせたものであったのである²⁾。それゆえ、この作品に対して、クラナハ研究家フレクシヒが疑問を呈したのも無理からぬことであつた³⁾。

実は、リップマンによる論文が出た一年前の一八九四年に、エデュアルト・シュメラルツによる論文において、当時リヒテンシュタイン・コレクシオンにあつたハンス・ブルクマイアによる金刷りの《皇帝マクシミリアン二世》(B³²第一ステートが複製図版化されていた²⁾。この作品は、もともと皇帝マクシミリアンの秘書ポイティンガーの命により、先のクラナハによる《聖ゲオルク》に対抗して、一五〇八年に《聖ゲオルク》と対をなして金刷りで制作されたものであつた。リップマンによるクラナハの複製画は、かつての十六世紀のライバルのように、一足先に出されたブルクマイアの《皇帝マクシミリアン一世》に対抗するものだったのかもしれない。

この複製画は混乱を招いたものの、オリジナルとくらべれば誤りは一目瞭然だった。ところが、リップマンおよび帝国印刷所は、またしても虚構の複製画を作ってしまうのである。しかも、今度は存在しないステートで、

事はさらに重大であつた。

その作品は、先のハンス・ブルクマイアによる《皇帝マクシミリアン一世》と対をなす《聖ゲオルク》(B²³)である。クラナハの《聖ゲオルク》は、第二ステートからは線版のみで刷られたが、ブルクマイアの作品は双方とも、後に線版のみの刷りに加えて、キアロスクーロの調子版が加えられて刷られた。

ブルクマイアの《聖ゲオルク》の各ステートは、この作品についてはじめてステートを識別したドジソンと、その後ブルクマイアの最初の版画作品カタログを著したアルトゥール・ブルクハルトに基本的にしたがって、通常次のように六つに分けられている³⁾。

- I 線版および色版。年記MDVIII 左下にH. BYRCMAIR 上部にDIVVS. GEORGIVS/CHRISTIANORUM./MILITVM. PRO-/PVCNATORの銘。
- II 線版のみ。第一ステートと同一の年記および銘。
- III 線版および調子版。第一ステートと同一の年記および銘。
- IV 線版および調子版。第一ステートと同一の年記および銘。右下に活字印刷によりJost de Negkerの銘。
- V 線版および調子版。第四ステートと同一の銘。年記削除。
- VI 線版のみ。第一ステートと同様の銘。年記削除。

実は、このうち第四ステートが、『複製図版によるアルテ・マイスターの銅版画と木版画』において一八九六年に刊行された、存在しない刷りなのである(図3)。この赤茶色の調子版(この色の調子版は現存しない)を伴った複製画には、ブルクマイア、聖ゲオルク、二版による多色版画、Z.M.B. (ベルリン王立美術館版画素描室 大英博物館)とある。

天才彫り師ヨースト・デ・ネッガーの銘が一五〇八年の年記と共にあらわれていることから、キアロスクーロの調子版の発明者と目されるこの彫

り師がいつからブルクマイアに協力したかという点で、この複製画は鍵となる重要な作例として再三取り上げられてきた。また作品そのものは、所蔵先未確認として、その後も図版が掲載されている²³。

この複製画が架空のものであることを明言したのは、一九七三年のブルクマイア生誕五〇〇年記念に際してはじめての大規模な版画展を企画し、それに先立ち詳細なモノグラフィを著した、ブルクマイア研究の第一人者ティルマン・ファルクである。

ファルクは、展覧会カタログにおいて次のように述べている。

…、というのも、一五〇八年という年号の証拠として常に引き合いに出される、手を加えられていない一五〇八年の年記とヨースト・デ・ネッガーの銘のある《聖ゲオルク》(『帝国印刷所のファクシミリ』)は、美術史上のフィクションであり、すなわち二つの異なる版を組み合わせたものだからである²⁴。

さらにファルクは、ウォルター・シュトラウス著『キアロスクーロ 十六、十七世紀のドイツ、ネーデルラントにおける多色版画』書評(一九七六)においても、再びこの架空の複製画について触れている。

実際には、この図版が示しているのは、リップマンが彼の帝国印刷所—ファクシミリのために、二つの刷り(ベルリンとロンドン)を組み合わせた、かの不幸な「再構成」であり、それはブルクハルトの作品「カタログで采われた」作品とされ、ライヒェルの著作に図示されたものである²⁵。

この複製画の調子版は、色むらが大英博物館の第五ステートの調子版(ライト・グリーン)と一致する(図4)。一方線版は、大英博物館のものの方がかなり傷んでいる。第二ステートをこれに代えて、ヨースト・デ・ネッ

ガーの銘を加えたのだろうか。いずれにせよ、「再構成」という記述はなく、帝国印刷所の複製画は大きな誤解と混乱を招いてしまう結果となった。ところで、「再構成の複製」というのは、聞き慣れない言葉のように思われるかもしれないが、次にみるように、第二次世界大戦以前の版画複製においては実はしばしば行われていたのだった。

三、ブルクマイアの金銀刷り《聖ゲオルク》と複製画

前章で述べたように、ブルクマイアによる《聖ゲオルク》は、もともと金刷りとして構想されたものだ。より正確に言えば、第一ステートには金と銀を用いた刷りが現存している。

それは、ベルリン国立美術館版画素描館に所蔵される刷りで、羊皮紙に黒の線版と、金と銀によるハイライトの色版で刷られている。この作品がどのように刷られたかという技術的な問題は未だに明らかにされていないものの²⁶、少なくとも肉眼でも金と銀を確認することができ、さらに銀の酸化によると思われる褐色の部分が、横たわる龍の首や羊の尻のあたりに認められる。このきわめて貴重で複雑な技法による多色版画の作例が、研究者たちを魅了し、複製への欲求へと駆り立てたとしても不思議はなかった。

この作品の複製画をはじめて示したのは、北方美術研究者として知られるマックス・J・フリートレンダー(二八六七—一九五八)である。フリートレンダーは、一九〇八年から一九二九年までベルリン美術館版画素描館館長をつとめ、一九二四年に新収集したこの作品の解説を書いている。これは、一九〇八年から始まった、研究者の解説付きでさまざまな古版画を複製する『版画協会出版』というシリーズのひとつとして刊行されたが、同シリーズはこの《聖ゲオルク》をもって完結となり、同論文は翌一九二五年『プロイセン美術収集年報』にやはり図版付きで再録された²⁷。

フリートレンダーは、この作品が、黒とハイライトの二版ではなく、黒

金、銀の三版によるという新たな見解を示しているが、複製図版は、この三色のみならず、さらに茶褐色の変色部分まで微妙に再現している(図9)。帝国印刷所によるこの複製画は、後にドイツ初期版画研究者マックス・ガイスベルク(一八七五～一九四三)が述べたように、まさに「まぎれもなくわれらが技術のすぐれた成果のひとつ」と呼ぶにふさわしく非常に凝ったものだった。

この複製画を評したガイスベルクの言葉は、『フリーレンダー記念論文集』に寄せた、ブルクマイアによる《聖ゲオルク》の技法についての論文に見いだされる²⁰⁾。金刷りという技法を最も情熱的に研究したガイスベルクは、自らの壮大なドイツ初期版画複製プロジェクトにこの世にも豪華な多色版画を加えないはずはなかった。

ガイスベルクは、一九三三年から一九三〇年にかけて『十六世紀前半ドイツ一枚刷り版画』四十分冊を刊行する²¹⁾。このシリーズは、初期ドイツ木版画への熱狂に支えられた版画複製の最後の華であったといえるが、また、これまで顧みられることのなかったビラやパンフレットの類の刷りものまで含め、美術史以外の分野にも有用な貴重な資料を提供したという点でも重要である²²⁾。

さて、ブルクマイアの《聖ゲオルク》および《皇帝マクシミリアン一世》については、このシリーズの中で実にそれぞれ三枚もの異なる複製画が収められている。すなわち、白い紙に黒と金と銀で刷られた《聖ゲオルク》(図10)と、黒と金で刷られた《皇帝マクシミリアン一世》の第一ステート、キアロスクーロのステート、さらに《聖ゲオルク》では青灰色の紙に金と銀で刷られた第一ステート(図6)が、そして《皇帝マクシミリアン一世》では灰色の紙に黒と金で刷られた第一ステート(図7)が、「再構成」と記されて加えられている²³⁾。

この再構成の奇妙さは、実際こうした色の紙に刷られた作例が現存しないことにあるといえよう。とはいえ、少なくとも《皇帝マクシミリアン一世》は明らかにオックスフォードのアシュモリアン美術館蔵の作品(赤く

着色された紙、黒、金、銀を意識している(図8)。ドジソンが発見し、一九二二年の論文で初めて紹介したオックスフォードの第一ステートを、ガイスベルクはその一九二七年の論文中で「見ていない」と述べていて、おそらくこの複製画を刊行したときも見えていないと思われる²⁴⁾。あるいはたとえ実見していたとしても、オックスフォードの《皇帝マクシミリアン一世》が示す金刷りの目の覚めるような効果は、当時の技術ではとうてい再現不可能であった。すでにドジソンは、先の論文中において「…その豊かですばらしい効果は、とてつもなく高価で難しい多色印刷でなければとてい複製できない」と述べて、この作品の複製図版化を放棄している²⁵⁾。《聖ゲオルク》では、まずハイライトの色版が、白地と色地の紙を用いた場合で同一のものが使われていて、そこには帝国印刷所の複製(フリーレンダーの論文のような褐色部分の再現はない(図6、9、10)。そして、オックスフォードの《聖ゲオルク》(青く着色された紙、黒、銀のハイライトは、銀一色で刷られているため、これは、存在しない作品の、すなわちある種の架空の複製、あるいは空想上の復元とでもいうべきものとなっている(図5、6)。

ガイスベルクのこのシリーズは、一九七六年にウォルター・シュトラウスの監修で復刻された。四巻本で版型も縮小したハンディな廉価版で、金刷りなどなく、単色あるいは二色刷りとなっている。通常われわれが手にするのはこの復刻版である。そこでもブルクマイアの《聖ゲオルク》および《皇帝マクシミリアン一世》は、初版と同じくそれぞれにつき三点の図版が収められているものの、再構成の複製はむろん除かれ、再録された作品は全体的に再編成されている²⁶⁾。

オックスフォードの第一ステートについては、ドジソンが詳細に記述しているのだから、ガイスベルクは、オリジナルを見ていないにせよ、紙およびインクの色を誤るはずはなかった。とすれば、ガイスベルクは意図的に異なった色の組み合わせで再構成の複製を示したのだと推測することもできよう。



図7 Hans Burgkmair 《Kaiser Maximilian I》〔Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzchnitt〕

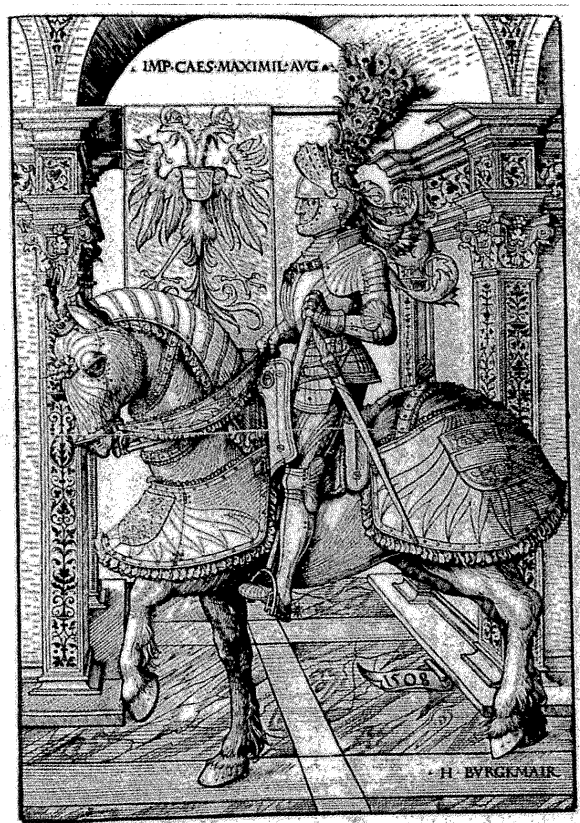


図8 Hans Burgkmair 《Kaiser Maximilian I》Oxford, Ashmolean Museum

ファルクによって厳しく弾劾された、リップマンおよび帝国印刷所による問題のブルクマイアの《聖ゲオルク》においてもまた、実在しない色が用いられていた。ファルクはとくに触れていないものの、前述したように、『複製図版によるアルテ・マイスターの銅版画と木版画』の複製画には「K.M.B. (ベルリン王立美術館版画素描室 大英博物館)」と記されている。二つの所蔵先を示す記述は、再構成であることを暗示していたのだろうか。皮肉なことに、リップマンおよび帝国印刷所による再構成の《聖ゲオルク》が後に引き起こした誤解は、むしろこれをステートとして記述したドジソンによっているといえるかもしれない。ドジソンのカタログでは、第四ステートとして「黒と赤で刷られた刷り一点のみ現存。リップマンの『アルテ・マイスターの銅版画と木版画』viii 42に複製されている」と記されている^⑧。所蔵先の記述はないが、おそらくベルリンにもロンドンにもこの刷りは存在しなかったため省かれたのだろう。しかし考えてみると、リップマンの時代には、まだ十六世紀木版画の主要作品ですらステートが確定されていなかったのである。リップマンはあるいはこの作品が実在すると信じていたのかもしれない。いずれにせよ、このステートが存在しないとすれば、帝国印刷所の複製画はやはり不幸な偽りの再構成と呼ぶしかない。

おわりに

十九世紀末から一九三〇年頃までのヨーロッパにおいては、近代的な版画研究の基礎が築かれたのと平行して、熱狂的な版画複製出版ブームが巻き起こった。当時の複製は、オリジナルをできるだけ忠実に再現することを目指して、大きさは原寸大とされ、また木版画の質感を出すことにも最大限の注意が払われた。それゆえ、リップマンのものにせよ、ガイスベルクのものにせよ、その複製画のシリーズは巨大な函に収められている。より簡便な複製画が流布している現在、もはやその仰々しい蓋を開けてみようという者はほとんどいないだろう。



図5 Hans Burgkmair 《St. Georg》Oxford, Ashmolean Museum



図6 Hans Burgkmair《St. Georg》[Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt]



図9 Hans Burgkmair 《St. Georg》[Reichsdruckerei]



図10 Hans Burgkmair 《St. Georg》[Geisberg, Der deutsche Einblatt-Holzschnitt]

先に述べたガイスベルクのシリーズの複製版のように、一九七〇年頃からアメリカ合衆国において版画複製出版が続々と出されるようになる。たとえば、バルチュのカタログにもとづく『イフストレイテッド・バルチュ』（ニューヨーク、一九七八）は今なお刊行中である。膨大な作品が複製図版化されることは、版画研究のみならず、あらゆる分野の美術史研究にも有用であることは疑いなく、われわれはその恩恵にあずかっている。それらは比較的安価で入手しやすいという利点があるものの、限りなくオリジナルに近づこうと、その質感にまでこだわり続けた初期の複製とは著しい対照をなしている。つまり、一九七〇年頃から現在にいたるまで続いている版画複製図版はイメージの集成であり、版画をひとつの物質的な作品として再現しようと試みた、一九三〇年頃までの複製とは本質的に異なっているのである。美術史研究において、版画作品をイメージあるいは図像として扱うという傾向は、少なからず存在すると思われるが、それもこうした現象と関連しているのではないだろうか。近代的な版画研究の黎明期において、ひとつひとつの作品に向けられた研究者たちの鋭い眼差しが、この上もなく忠実な複製画を生み出したのだといえよう。研究者たちを感ずす奇妙な架空の複製画まで出現してしまったとはいえ、この時代の偉大な基礎研究なくしては、現在の版画研究はありえない。むしろ、複製画にかける情熱は、版画研究そのものに対するそれと同様のものだったといつてよいだろう⁽¹⁾。

註

《複製版図》

Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses
=JKSAK

(1) Koreny, Fritz, *Über die Anfänge der Reproductionsgraphik nördlich der Alpen*

(Unveröffentlichte Dissertation, Uni. Wien), 1968.

(2) 本稿の独文表題中の *vervielfältigen* は、複製する複製物を作るという意味で十七世紀からわれ十八世紀までの記録をわける語だが、名詞形には複製の意もある。 *Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm*, Bd.25, 1956, 1984, 2056-2058. *Vervielfältigende Künste* は、神話で版画技術をもたない語として十九世紀末に用いられる。版画技術をもたない人々を指して *Koschatzky*, Walter, *Die Kunst der Graphik*, Salzburg 1972, 1993, S.10-11 を参照。

模写、複製に對する概念は、殆どを意味する *improvisation* の語を意味する *improvisation* である。版画に對する *improvisation* と複製に對する *Koschatzky*, *op. cit.*, S.274-44 を参照。

(3) Falk, Tilman, *Hans Burgkmair Studien zum Leben und Werk des Augsburgers Malers*, München 1968, S.40.

(4) *Triumphzug*, JKSAK 1, 1883-84; Die Ehrenphorte, JKSAK 4, 1886; Die Heiligen aus der Sipp-, Mag- und Schwagerschaft des Kaisers Maximilians I., JKSAK 4, 5, 1886, 1887; Weisskunig, JKSAK 6, 1888; Die Genealogie des Kaisers Maximilians, JKSAK 7, 1888; Teuerdank, JKSAK 8, 1888.

(5) 一七三七年には『凱旋行進』が、当時版本のあつたフランスで刷られた。

(6) バルチュ監修による後刷りは、一七九六年の『凱旋行進』一七九九年の『凱旋行進』《巨王伝》《フランスブルカ家の諸聖人》である。

(7) 公的な後刷りは十七世紀に入ってから行われている。ヘルリン版画素描館館長マックス・フリートレンダーは、一七三二年にアルシヤ・コンクシエンの十六世紀木版画版本から後刷りを刊行させている。

(8) Weigel, Rudolph, *Holzschnitte berühmter Meister*, Leipzig: Rudolph Weigel 1851-1854. 用文の原文は "In treuen Copie von bewährten Künstlern unseren Zeit und als Bildwerk zur Geschichte der Holzschnitten Kunst."

(9) Loedel, H., *Des Strassburger Malers und Formschniters Johan Wechtlin genannt Pilgrim Holzschnitte in Clairobscur*, Leipzig: Rudolph Weigel 1863.

(10) 美術研究誌の題名は *Kirby John*, Periodical. I. Introduction, II. Historical survey, *The Dictionary of Art* 24, New York 1996, pp. 420-429. *Desbiolles*, Yves Chevretil, III. Regional and surveys (iv) France, *op. cit.*, pp. 442-443; Isphording, Eduard, (v) Germany, *op. cit.*, pp. 443-445.

(11) 十九世紀の版画と写真の関係は *Kossatz*, Horstherbert, Die Graphischen Künste und die Photographie - ein Beitrag zum Verständnis des 19. Jahrhunderts, *Alte und moderne Kunst* 104, 1969, S. 15-24 を参照。

(12) 写真は長く複製技術として知られてきたが、一八七九年、ウーヘーンの美術研究誌

『版画(Graphische Kunstel) 創刊号序文においては、版画の有用性が述べられている。Kossatz, op. cit., S.23.

(13) 第七版は、デューラー研究の第一人者で、ベルリン版画美術館館長であったフェディ・ア・ンシェレフスキーにより全面的に改訂された。

(14) 十九世紀末ベルリン有数のコレクター、ヴァレンティン・ヴァイスバッハの息子で、美術史家であったヴェルナー・ヴァイスバッハは、その自伝においてリッペンに二つ次のように記している。「リッペンが、版画美術館館長として、最もすべて博識な版画家のドイツ人識者であることは疑うべくもない。人間性という点からすれば、その下卑た振る舞いと不作法な態度からして決して好ましくない存在ではなかった。よくめき歩き、ギャンブルのうに粗野で、おかしなところもあるにもかかわらず、その如きなら、ユーモアあふれる洒落、そして陽気な話があり、多くのことは大目に見られ、彼はある仲間づきでは歓迎される客でもあった。彼に二つ目の逸話は数知れず噂られ、彼の陰謀論は口から口へと伝えられた。私の父は、個人的なことを彼は彼とあまり親しくなかった。二つ目の父はリッペンに嫌味と皮肉な性格を好ましく思っていたが、二つ目の父はWeisbach, Werner, "Und alles ist zerstoßen", *Erinnerungen aus der Jahrhundertwende*, Wien/Leipzig/Zürich 1937, S.107.

(15) Hsg. von Reichsdruckerei unter Mitwirkung von F. Lippmann, *Kupferstich und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen*, Berlin: G. Grote 1889-1899.

(16) Lippmann, Friedrich, *Farbenholzschnitte von Lucas Cranach, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen* 16, 1895, S.138-142.

(17) Ibid., S.138.

(18) リッペン氏は、まだヴァーヘンと後のリッペン博士との作品を手とで、リッペンとヴァーヘンとArtariaとの購入とで。Dodgson, Campbell, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts Preserved in the Department of Prints and Drawings in the British Museum*, vol.2, London 1911, pp. 286-287.

(19) Ibid., p. 256, note. 1.

(20) ルーカス・クラナハによる『聖オロク』(B15)には、金刷りの第一ステータと黒の線版の二刷られ、紋章に変更が加えられた第一ステータがある。

(21) Ibid. クラナハは、この複製図版が、ローレンの作品は本物の第一ステータではなく偽物であることを非難した。

(22) Chmelarz, Eduard, Jost de Negkers *Heldunkelblätter Kaiser Max und St. Georg*, JKSÄK 15, 1894, S.392-397, Pl.29.

(23) エンゲルは、この作品のステータとを二つ識別した。第一ステータは、現在ベルリン版画

美術館所蔵のものとしてオックスフォード・アシェモリアン美術館所蔵のものとしてある。ハンタインのカタログには二つあるが、その中から二つを Dodgson, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts*, p.75; Idem, *Rare Woodcuts in the Ashmolean Museum, Oxford - II, Burlington Magazine* 39, 1921; Burkhard, Arthur, *Hans Burgkmair der Ältere*, Berlin 1932, S.33; Hollstein, F. W. H., *German Engravings Etchings and Woodcuts ca. 1400-1700*, vol.5, Amsterdam 1954, 1955の図版をカタログに収めた。Bialler, Nancy, *Chiaroscuro Woodcuts. Hendrik Goltzius (1558-1617) and his Time*, exh. cat. Rijksmuseum, Rijksprentenkabinet Amsterdam 1990, p.16.

(24) リッペン・ヴァーヘンとの初めのギョーモン・ロ版画についての本格的な研究は、本文中図版についての複製図版が、転載された。Reichel, Anton, *Die Clair-Obseur-Schnitte des XVI. und XVII. Jahrhunderts*, Zürich-Leipzig-Wien 1926.

(25) Falk, Tilman et al., *Hans Burgkmair: Das graphische Werk*, Kat. Ausst. Städtische Kunstsammlungen Augsburg, 1973.

(26) Falk, Tilman, *Buchbesprechungen zu: Walter L. Strauss, Clair-Obseur. Der Farholzschnitt in Deutschland und den Niederlanden im 16. und 17. Jahrhundert...*, *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, S.318.

(27) 複製図版は、この複製図版の複製図版である。

(28) Friedländer, Max J., *Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft* 26, Berlin: Cassirer 1924. Idem, *Burgkmairs hl. Georg von 1508. Bemerkungen zu den Anfängen des deutschen Tonschnittes, Jahrbuch der preuss. Kunstsammlungen* 25, 1925, S.1-2.

(29) Geisberg, Max, *Burgkmairs St. Georg, Festschrift für Max J. Friedländer*, Leipzig, 1927, S.77-80. この複製図版は、リッペン・ヴァーヘンとの複製図版である。この複製図版は、リッペン・ヴァーヘンとの複製図版である。この複製図版は、リッペン・ヴァーヘンとの複製図版である。

(30) Geisberg, Max, *Der deutsche Einblattholzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, Lief.1-40, München: Hugo Schmidt Verlag 1923-30.

(31) リッペン・ヴァーヘンとの複製図版は、リッペン・ヴァーヘンとの複製図版である。この複製図版は、リッペン・ヴァーヘンとの複製図版である。この複製図版は、リッペン・ヴァーヘンとの複製図版である。

(32) St. Georg: XXXIII, 4, 463, Berlin, Kupferstichsammlung der Staatlichen Museen: XXXIII, 5, 464, Rekonstruktion: XXXVII, 4, 465(Mit Tonplatte), Cambridge, Fitzwilliam Museum. Maximilian: XXX, 17, 466(Erster Zustand), Feldsberg, Sammlung von Liechtenstein[LB]: XXX, 18, 467(Erster Zustand),

Reconstruction [JA]: XXV, 15, 468 (Vierter Zustand), 1508⁹, Dresden, Sammlung Friedrich August II.

⁹³ Geisberg, *Burgkmairs St. Georg*, p. 80.

⁹⁴ Dodgson, *Rare Woodcuts*, p. 69.

⁹⁵ Geisberg, Max, (Strauss Walter L. ed.), *The German Single-leaf Woodcut, 1500-1550* 1, New York, 1974, G.463: St. George on Horseback (320x230) 508, Line block with black and gold on blue paper. Watermark: High Crown, Oxford; G.464: Line block only. Berlin, Karlsruhe, Paris; G.465: One line block and one tone block. Watermark: Grape. Insbruck, London (sic), Cambridge; G.466: Emperor Maximilian on Horseback (318x225), 1508, One line block black, second line block gold, Chicago, Oxford; G.467: One line block black, second line block white, on blue ground. Cleveland; G.468: One line block, one tone block. Berlin (sic), Paris (sic). 残念ながら、この本の記述には誤りが多い。ロンドンの『聖ゲオルク』は、インスブルックおよびケンブリッジの第三ステートとは異なる第五ステート。『皇帝マクシミリアン一世』のG四六七の図版は、第四ステートを示しているにもかかわらず、記述されているベルリンのものは第五ステート、パリのものは第三ステートである。

⁹⁶ Dodgson, *Catalogue of Early German and Flemish Woodcuts*, p. 75.

⁹⁷ 版画研究においては、作品のカタログ化は今なお重要である。ファルクによつて、ホルシュタインのシリーズとしてフルクマイアの新しいカタログが準備されていると聞く。ファルクは、エアランゲン大学図書館にある『皇帝マクシミリアン一世』の未公開のステートについても言及しており、新カタログにおいてはステートの訂正が行われることだろう。Falk, Tilman, *Hans Burgkmair: Das graphische Werk*, Nr. 21b, などこの作品は、エアランゲン大学図書館の版画総カタログに記載されており、筆者は未確認である。Rösl, Alice, *Katalog der Graphiksammlung Luitpold der Universität Erlangen-Nürnberg*, 3Bde, Erlangen 1990.

図版出典

1, 3: *Kupferstich und Holzschnitte alter Meister in Nachbildungen*, Berlin 1889-1899; 2: © The British Museum; 4: Barttun, Giulia, *German Renaissance Prints 1490-1550*, London 1995; 5, 8: Landau, David-Parshall, Peter, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven London 1994; 6, 7, 10: Geisberg, Max, *Der deutsche Einblatt-Holzschnitt in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts*, München 1923-30; 9: Friedländer, Max J., *Veröffentlichungen der Graphischen Gesellschaft* 26, Berlin 1924.

(平成九年十一月七日受理)