

近・現代のドイツ版画 概観

佐川 美智子

再現的な技法の隆盛

一九世紀から二〇世紀、そして現代へと続くドイツ語圏の版画の展開を、今回の個別発表では触れられない点に配慮して簡単に概観しておきたい。

近代以降の版画は技法の多様化と革新によって特徴づけられるといつてよい。技法面での変化は版画に求められる役割の変化による要請が色濃く反映しているからだ。もちろん技法の多様化は一七〜一八世紀からすでに始まっており、それは、油彩画や水彩画、淡彩画、クレヨンやパステル画などを版画で再現したいという欲求によって牽引されたものだった。例えば、油彩画を再現するためのメゾチント、クレヨンなどのざらついた線を再現する点刻法、ソフトグランドエッチング、そして超絶

的な技巧を駆使する銅版画の多色刷りなどがあげられる¹⁾。

なお、版画の歴史の中で「複製」という機能は常に重要な役割だったわけだが、歴史的なコンテクストの中で版画が担った「複製」機能は、現代の機械的な「複製」とは意味が異なることに留意する必要がある。それはどこまでも人の手による他作品の再制作であって、版画の作り手の創造性が必然的に入り込んでゆく。ここではあえて「複製」という言葉をつかわず「再現的技法」と呼んだ。

まずメゾチントでは、色彩はまだ表現されないが、線ではなぐ滑らかなグラデーシヨンの効果が現れる。メゾチントの創始者はルートヴィヒ・フォン・ジージェン（一六〇九―一八〇〇）と目され、全部で七点の作品が伝わっている²⁾。そのもつとも古い年代の作品は一六四二年の年記のある『ヘッセン方伯夫人アメ

リア・エリザベトの肖像』(図1)である。



図1 ルートヴィヒ・フォン・ジーゲン(1609-1680)『ヘッセン方伯夫人アメリア・エリザベトの肖像』1642年 メゾチント 423×314mm 大英博物館蔵

もっともこの作品ではまだロッカー(フランス語ではベルソ)は部分的にしか使われておらず、様々な種類のルーレット(先端に回転する歯車状の刃がついた銅版画用の道具)で描画されたものだった。フォン・ジーゲンは、雇い主でありこの肖像画に描かれたアメリア・エリザベトの息子であるウイリアム(ヴィルヘルム)六世に本作品を送る際に付した手紙で、この作品が線ではなく点によって成り立っていることを強調している³。このあと制作された彼の作品では版全体にロッカー(ベルソ)で目立てを施す、現代でも行われているメゾチントの

方法に近づいていった。ルートヴィヒ・フォン・ジーゲンからこの技法を習ったのがプリンス・ルバート(カンパールランド公)〔ラインのルバート〕などとも呼ばれる)(一六一九―八二)である。プファルツ選帝侯フリードリヒ五世の三男として生まれた貴族で軍人のルバート(ドイツではルプレヒト)はルートヴィヒ・フォン・ジーゲンからこの技法を教えられた。その時期は、確たる証拠はないもののおそらく一時的に隠遁生活を送っていた一六五四―五五年頃と推定されている。プリンス・ルバートの作とされる作品はエッチング四点、メゾチント十一点、婦属作が四点である⁴。ルバートはメゾチントを制作する際にワラン・ヴェヤン(一六二二―七七)というフランス人の画家を助手として雇っていた。ルバートは専門的な美術家ではないので実制作の多くの部分はこの助手ヴェヤンが担ったと思われる。ヴェヤンはこの機会にメゾチント技法を身につけその後二〇〇点にのぼる作品を制作してこの技法が本格的に普及するきっかけを作った⁵。

プリンス・ルバートのメゾチントの代表作は『洗礼者ヨハネの首を持つ処刑人』(図2)や『旗手』(図3)などで、どちらも一六五八年の作である。これらの作例では、まだ版全体を均一に目立てせず暗部を重点的に目立てし、明部では主にロッカーやルーレットで陰影の調子をつけているのだが、暗い画面の中から明暗のグラデーションによって対象物が浮かび上がるというメゾチントの特色が確立されつつある。



図3 プリンス・ルバート(カンパラランド公)(1619-1682)原画:ピエトロ・デラ・ヴェッキア『旗手』1658年 メゾチント 282×202mm 町田市立国際版画美術館蔵



図2 プリンス・ルバート(カンパラランド公)(1619-1682)原画:ホセ・デ・リベラ『洗礼者ヨハネの首を持つ処刑人』1658年 メゾチント 633×442mm 大英博物館蔵



図4 ジャン=クロード・リシヤール・ド・サン・ノン(1727-1791)原画:フランソワ・ブーシェ(1703-1770)『ウエヌスとクビド』アクアチント 263×324mm メトロポリタン美術館(ニューヨーク)蔵



図5 図4の部分拡大図

酸による直接の腐蝕やアクアチントの作例ではセピア色の絵の具で描かれたデッサンが見事に再現されている。ジャン=クロード・リシヤール・ド・サン・ノン(一七二七—九一)は初期のアクアチントの実践者の一人で、拡大してみると段階的な腐蝕によって巧みに濃淡を表現し肉筆画と見違えるほどの効果をあげていることがわかる(図4、5)。

一八世紀後半にはフランスを中心として、色彩を表現するため銅版画の多色刷りの追求も盛んになった。パステル画や水彩画のリアルな再現をめざす銅版画の多色刷りは、色数に応じて複数の原版を作成し、版の数だけ刷りも複数回行うという極めて手間のかかるものだった。そのうえ実践した版画家たちは技法を他に伝えようとしめない傾向があったため、広範囲に普及しただけではない。

ジャン＝フランソワ・ジャニネ（一七五二―一八一四）のこの作品『メデイチ宮の円柱と庭園』（原画はユベール・ロベール）（図6）では、黄、青、赤、黒の四版を刷り重ねることで透明感のあるデリケートな色彩が生まれている⁶。本作の場合、



図6 ジャン＝フランソワ・ジャニネ（1752-1814）原画：ユベール・ロベール（1733-1808）『メデイチ宮の庭園の列柱』1776年頃 エッチング（四版多色）396×302mm 町田市立国際版画美術館蔵

アクアチントではなく微細な点の集積によってグラデーションが表現されていることが驚嘆に値する。もちろん着彩紙のデッサンの効果を表現する木版画の「キアロスクロ」なども古くから行われてはいたが、これほど技法が多様化するのは一八世紀中頃以降のことだ。こうした技法を一言でまとめると、「他の技法を忠実に再現することをめざす版画技法」といえる。

この流れの背景には美術品の収集家の変化があったと考えられる。一八世紀後半から一八世紀末にかけて、市民階級の勃興とともに美術品を買い求める層が変質し、より手頃な価格で入手できる市場が拡大していった。また価格面の問題だけでなく、著名な美術家のデッサン収集という流行がおこり、デッサンそのものと同時に版画で再現された作品も求められるようになったという事情もある。こうした動きの表れの先駆的なものとしてジャン・ド・ジュリエヌ（一六八六―一七六六）が出版したアントワーヌ・ワトー（一六八四―一七二二）の人物デッサンにもとづくエッチング集（一七二〇―一七五五年）が挙げられる⁷。

ドイツ語圏での再現的技法の事例

ではこの間、ドイツ語圏の版画の状況はどうだったのだろうか。ドイツでも版画制作は盛んで大きな工房も存在したが、そこでは職人的な銅版画や書籍の挿絵の生産が主体であった。

一六世紀の栄光の時代に比べればそれ以後のドイツの版画はあまり表舞台にでてこないように見受けられるのも否めない事実なのだ。しかし一八世紀後半から一九世紀にかけて、いわゆるゲーテの時代からロマン主義芸術の勃興とともにオリジナリティーのある版画制作が行われるようになる。ユリウス・シユノール・フォン・カロルスフェルトやオイゲン・ノイロイターといった人々の手によって非常に美しい挿絵本も多く作られるようになってゆく。

ただ、この時代にドイツでもフランスなどの動向と呼応して、〈再現的な技法〉の作品が制作されているのでこの機会に紹介しておきたい。

それは、一八世紀後半のドイツで人気のあったいわゆる「プレステル版画」と呼ばれるものである。ヨハン・ゴットリープとマリア・カタリーナのプレステル夫妻によってニュルンベルクで営まれた工房で制作されたもので、歴史上の有名無名の様々な画家の淡彩デッサンや絵画作品を版画化したものだ。もともとなったのは主に個人コレクターが所蔵する作品で、予約制の定期刊行物のような形で配布された。彼らのこの版画集刊行によって初めてその所在が世に認知された作品が多数あり、素描芸術を高く評価し鑑賞するドイツの教養階層の人々に人気を博し、ゲーテからも高い評価を得ていた⁸。

作例を二点あげておこう。ヨハン・ゴットリープ・プレステル(一七三九—一八〇八)の『フローラの王国』(図7、8)(原



図7 ヨハン・ゴットリープ・プレステル(1739-1808)原画: ジョヴァンニ・ドメニコ・フェレッティ(1692-1768)『フローラの王国』エッチング、クレヨン法、アクアチント、ラヴィ法(黒、黄土色2版)238×424mm 町田市立国際版画美術館蔵



図8 図7の部分拡大図

画はジャン・フランコ・フェレッティというイタリアの画家)では黒(ないし濃茶)の線エッチングと黄土色のアクアチントによって、ペンに淡彩と白のハイライトによる原画のタッチが表現されている。

またマリア・カタリーナ・プレステル(一七四七—一九四)の『キリストの生誕』(図9)では作者不明のドイツの画家による淡彩デッサンを黒の線描と赤茶色のアクアチントで刷っており、版上右上に年号と原画作者のモノグラムが彫り込まれている⁹。全体に色をのせている版は木版とする見方もある¹⁰。たしかに



図9 マリア・カタリーナ・プレステル (1747-1794) 原画: 氏名不詳の南ドイツの画家による1548年の作品『キリストの生誕』エツィングアアクアチント、ラヴィ法(黒、赤茶2版) 305×224mm 町田市立国際版画美術館蔵

白く抜けたハイライト部分は木版画であるキアロスクーロの特徴と共通するようにも見受けられるが、木版を使用していると断言はできない。いずれにせよプレステルの版画は驚異的な技術力によって原画を再現、複数化したものだった。しかし石版術など新しい技法の台頭や人々の好みの変化につれてその人気も衰えていった。マリア・カタリーナは後に夫と別れロンドンに移住し、『シェイクスピア・ギャラリー』などをはじめ多くの版画を出版した版元ジョン・ボイデルのもとでも多くの作品を制作している¹¹⁾。

またドイツでは一八世紀末から木版画の復興を目指すという機運もあり、多色刷りも試みられた。一九世紀後半、主にフランスなどで、日本の浮世絵の影響を受けて木版画の多色刷りが始まる前の時代の珍しい作例がある¹²⁾。プロイセン美術アカデミーで長年にわたって(一八〇五―一七〇年)木版画の教授をつ



図11 フリードリヒ・ヴィルヘルム・ゲービッツ (1786-1870) 原画: ルーカス・クラナハ(父) (1472-1553) 『救世主としてのキリスト』完成作 1806年頃 多色刷り木版(推定9版) 272×175mm (図像) 町田市立国際版画美術館蔵



図10 フリードリヒ・ヴィルヘルム・ゲービッツ (1786-1870) 原画: ルーカス・クラナハ(父) (1472-1553) 『救世主としてのキリスト』試刷り 1806年頃 多色刷り木版(推定5版) 273×175mm (図像) 町田市立国際版画美術館蔵

とめたフリードリヒ・ヴィルヘルム・ゲービッツ(一七八六―一八七〇)は、通常の単色の木版画やキアロスクーロとともに、個別色を刷り重ねる多色刷り木版画の制作も試みている¹³⁾。この『救世主としてのキリスト』¹⁴⁾(一八〇六年¹⁵⁾)では五版¹⁶⁾のみの試刷り(図10)と九版¹⁷⁾を刷り重ねた最終段階の刷り(図11)を観察することができる。もつともゲービッツがこれほど多くの色版を使った多色刷りを実践したのは本作のほか『フォス伯



図12 ヨハン・ネポムーク・シュトリクスナー (1782-1855) 原画：アルブレヒト・デューラー (1471-1528) 『アルブレヒト・デューラーのキリスト教的、神話的素描集』扉 1808年 石版 352×245mm (紙) 大英博物館蔵

一八世紀末に石版画が登場したことで、それまでの状況は一変することになる。ドイツはいうまでもなく石版画発祥の地であり、初期の作例はミュンヘンで生まれている。石版印刷術の考案者アロイス・ゼネフェルダートとともにヨハン・ネポムーク・シュトリクスナー (一七八二—一八五五) がデューラーの作品集 (図12、13)¹⁸ を制作 (一八〇八年) し、またシュトリク

石版画の登場

爵夫人ゾフィー・ヴィルヘルミーネ・シャルロッテの肖像』のみで合わせて二点である。以上、本シンポジウムの趣旨に沿って、簡単ではあるがドイツにおける版画の多様性を若干でも確認していただけたかと思う。



図14 ヨハン・ネポムーク・シュトリクスナー (1782-1855) 原画：アンドレア・マンテーニャ (c.1431-1506) 『ホロフェルネスの首を持つユディットと侍女』(『石版画作品集』より) 1811-16年頃 石版 351×233mm 大英博物館蔵



図13 ヨハン・ネポムーク・シュトリクスナー (1782-1855) 原画：アルブレヒト・デューラー (1471-1528) 『アルブレヒト・デューラーのキリスト教的、神話的素描集』第23葉 1808年 石版 300×215mm (画像) ヴェルツブルク大学図書館蔵

クスナーはフェルディナント・ピロティ (一七八六—一八四四) とともに四三二点もの石版画作品集 (一八一—一五年) (図14)¹⁹ を世に出した。石版画の草創期だったことを考えれば完成度の高い刷り技術と作品数の多さからしてこれらはかなり労作といつてよい。作品は全て、過去の作品の複製である。化

学的印刷術である石版術を使えば、どんな技法の特徴もそれまでよりもはるかに容易に忠実に再現できるのでこれは当然のことだ。ドイツで石版画の草創期に作られたこうした版画集は過去の巨匠の作品の普及を進めることに大いに寄与した。

石版画は瞬く間にフランス、イギリスへと伝わり多くの工房が生まれた。細かく見ていけば地域によって展開の状況は異なり紆余曲折もあったにせよ石版印刷術は急速に広まった。商業的な印刷所とともに、美術家が創造的作品を刷る工房も生まれ、二〇世紀に向かつて隆盛してゆくことになる。ジェリコやドラクロワらは一八一〇〜二〇年代から、ドミエなどは一八三〇年代から石版画を積極的に制作している。ドイツ語圏でも伝播は急速だったが創作性が強い作品の登場はイギリスやフランスに若干の遅れをとったことは否めない。

一九世紀を代表する重要な画家の一人であるアドルフ・メンツェル（一八一五―一九〇五）が石版画作品集『筆とスクレイパーによる石版上の試み』を世に出したのは一八五一年である²⁰。扉と六葉からなっているが、各葉の画題に一貫したテーマはない。この作品集ではタイトルが示しているとおり筆とスクレイパー（そしてトーンプレート）を使って、いかに巧みに光と影の劇的な効果、絵画的な効果が生み出し得るかを実際にやってみせたといういわばデモンストレーションである。扉（図15）では擬人化された筆とスクレイパーが手を取り合ってダンスしており、タイトルは刷毛など石版画に使う様々な道具

による絵文字で形作られている。また第三葉「森の中の護送」（図16）などではスクレイパーの先端で版を引っ掻くようにして描いた極細の線で雨が表現され、



図15 アドルフ・メンツェル（1815-1905）『筆とスクレイパーによる石の上の試み』表紙 1851年刊 石版 308×240mm 町田市立国際版画美術館蔵



図16 アドルフ・メンツェル（1815-1905）『森の中の護送』（『筆とスクレイパーによる石の上の試み』第3葉）1851年刊 石版（トーンプレート使用）308×240mm 町田市立国際版画美術館蔵

トーンプレートを重ねることで激しい嵐の中を馬車が疾走する様子を描きだしている。

メンツェルがこの作品集を出版したことはドイツでの石版画の展開を象徴するようなできごとだったと思われる。同時代の画家の中でもメンツェルはとりわけ石版画に縁が深くその技術を熟知した人物だった。アドルフ・メンツェルの父カール・エルトマン・メンツェル（一七八七—一八三二）はプレツラウ（當時はプロイセン領、現ポーランド、ヴロツワフ）で一八一八年頃に石版印刷所を開設し²¹、一八三〇年にはベルリンに移住してまた石版画印刷所を開設するが二年後に死去する²²。アドルフ・メンツェルは父が死去した時に十六歳で、その石版印刷所を引き継ぎ一家を支えた。そのため彼は画家としての知名度を得る以前から、出版物の挿絵のために石版画を相当数制作していた²³。そういう経緯で石版画を熟知していたメンツェルが作ったのが美術的な表現に重きを置いたこの石版画集だった。デリケートな絵画的効果が追求されたこの作品集は石版画が自立した創作物たりうることを示そうとしたもので、これによりフランスやイギリスに遅れをとった感のあるドイツの創作的な石版画に新たな展開がもたらされたといつてよいだろう。

一九世紀後半以降の展開

一九世紀半ば以降、写真術が普及し始め、図像印刷への応用

が進展するに従い、版画がそれまで担ってきた実用的な役割は終わる。しかしそれは急激な転換というよりは、むしろ緩慢なものだった。とりわけ石版画は、一九世紀後半から世紀末にかけて、多色刷り技術の発展とも相俟って商業印刷の分野で隆盛を遂げていた。というトウールーズ・ロートレックやミュシヤ、シエレなどの華やかなポスターが即座に思い浮かぶ。ドイツ、オーストリアの主要都市にも石版印刷所は多数あり、大型印刷物やビラ、地図、絵葉書などが量産されていた。写真を画像印刷に応用するための画期的技術である網目スクリーンが考案されたのは一八八一年のことで（ミュンヘンのゲオルク・マイゼンバッハによる）、これにより書籍、新聞、雑誌といった印刷媒体の図版では版画から写真製版へと急速に切り替わっていく。しかし石版画は夥しい数の工房があり商用印刷が盛んだったため二〇世紀に入っても、おそらく一九三〇年代くらいまでは、特にポスターといった大判の印刷物の分野で作り続けられていた。三〇年代以降は、オフセット印刷など機械的な印刷物が多くなるが、ポスターの分野では一九三〇年代までは石版画やリノカットといった様々な印刷法が共存していた。

版画が宗教的、政治的、商業的な宣伝、扇動の手段に使われた例には古い歴史がありそれ自身が大きな研究テーマといえる。ただ今回のシンポジウムでは取り上げられないため、ここでドイツの一九世紀末から一九三〇年代までのポスターの作例を幾つかごく簡単に触れておくことにする。画家フランツ・フォ



図18 ベーター・ペーレンス (1868-1940) 『ドイツ工作連盟 展覧会 ケルン 1914年』1914年 石版 910×638mm ベルリン美術図書館



図17 フランツ・フォン・シュトゥック (1863-1928) 『ミュンヘン分離派国際展覧会』1896年頃 石版 979×698mm ミュンヘン市立博物館蔵

ン・シュトゥック(一八六三—一九二八)はミュンヘン分離派関係の展覧会ポスターを手がけている(図17)。建築家、デザイナーのペーター・ペーレンス(一八六八—一九四〇)は商業デザインで活躍しポスターも多い。もちろんこういった、美

第二次世界大戦後のドイツの版画
 実用的な役割を終えた版画は美術家の表現手段として引き続き盛んに作られ続けてゆくわけだが、複数制作という版画本来の機能によって作品の制作意図や作家のメッセージ性が明確に

術に特に関わりの深いポスターのほか、純然たる商業ポスターも大量に石版画で作られグラフィックデザイナーが活躍する時代になっている。また図19は一九三七年、ナチス政権の時代に作られた反ユダヤ主義のプロパガンダ・ポスターである。この年代になると機械的な印刷に切り替わっている場合も多いが、所蔵しているベルリンの美術図書館(Kunsthilothek)では技法を石版としている。



図19 ハンス・シュタリユーター (?-?) 『永遠のユダヤ人』(※ナチス政権時代に作られた反ユダヤ・プロパガンダのポスター) 1937年 石版 835×600mm ベルリン美術図書館蔵

なることは多く見受けられる。二〇世紀の版画は台頭するさまざまな新しい美術の動きと連動しそれぞれの美術家の創作の状況によって、ある者は熱心に取り組み、ある者はあまり関心を示さないといったケース・バイ・ケースな状況を示す。例えば一九二〇年代から三〇年代にかけて、ジョージ・グロスやジョン・ハートフィールドといった諷刺性の強い作家は、版画も制作はしているものの、その主戦場はむしろ印刷媒体であった。ここでは版画制作が重要な意味をもっていた作家の一人としてケーテ・コルヴィッツとエドゥヴァルド・ムンクに簡単に触れてこの概論を終えることにする。

コルヴィッツは兄と夫が社会民主党員という家庭環境のなかにあり、カール・リープクネヒトのデスマスクを描き、追悼の木版画を制作したりもしている。そのため非常に政治的な立場をとったと思われる傾向が強いが、実際には生涯一度も政党に入ることはなかった。彼女の制作のモチベーションは社会的な意識に突き動かされたもので、それが時として政治色をまとうこともあったが、その制作の根底にあったのは社会的弱者の側に立ち、その姿をひろく世界に知らしめ、戦争の根絶や貧困、飢餓からの救済を目指すことだった。そのためコルヴィッツは多くの人の目に触れることができ、入手しやすい版画という手段を意識的に選び『織工』や『農民戦争』(図20)といった明確に社会的意識に基づいたデーマの版画集で頭角をあらわしていった。コルヴィッツの版画が中国の作家、魯迅の手にま



図20 ケーテ・コルヴィッツ (1867-1945)『鎌を研ぐ』(『農民戦争』より)1905年(1921年刷り)エッチング、ドライポイント、ソフトグラウンド・エッチング(サンドペーパー、手漉き紙とツィーグラー転写紙のマチエールのソフトグラウンドへの転写) 297×297mm 町田市立国際版画美術館蔵

で届き、中国の木刻運動に影響を与えた事実はよく知られている。また一方で、版画制作は、貧困層の医療につくす夫を支えるために収入を得て、家計を支えるという現実的な側面もあった。複数制作であるために版画に本来備わっている普及力と経済性という特質は二〇世紀に入っても変らないし、作者もそれを十分、意識していた。

ムンクはドイツに縁が深く、彼が世にでるきつかけとなった個展は一八九二年にベルリンで開かれている。この個展はスキャンダラスな評判だけが一人歩きし、作品はほとんど売れないという…いわゆる残念な結果に終わったのだが、少なくとも彼の名前を有名にする効果はあった。ムンクはこの時の作品をもとに銅版画集を制作する。『マイヤー・グレーフェ・ポルトフォリオ』と呼ばれる作品集がそれで、ベルリンで出版されたも

のだ(図21)。この版画集は作家の経済的困窮を救うという意図があったことはもちろんだが、ムンク自身としては油彩で描いた題材を版画で取り上げることで、不安や孤独感、病と死、愛と性といった彼が自分の重要なテーマと位置づけ取り組んで



図21 エドヴァルド・ムンク(1863-1944)『病める子』(『マイヤー=グレーフェ・ポートフォリオ』より)1894年 ドライポイント 361×269mm 町田市立国際版画美術館蔵



図22 エドヴァルド・ムンク(1863-1944)『ブローチ(エヴァ・ムドッチ)』1903年 石版 600×480mm ムンク美術館蔵、オスロ

いた事柄を広く知らしめ、理解を得たいという意図があった。またムンクは石版画も多数制作しており、その中にはドイツの工房で刷られたものも多かった。石版画制作が工房と作家のコラボレーションという形式で行われるのはごく普通のあり方だが、ムンクの場合に特殊なのは一点の作品について複数の石版原画が存在することである。なぜそういうことになったのかといえば、ムンクは、ベルリンの工房(M・W・ラサリーというコルヴェイツ、ツイレ、バルラッハ、キルヒナー、ココシユカなど多くの画家の作品を刷った工房)で製版した石版を転写してその転写紙をオスロの自身の元に送らせ、石版に再転写して刷るということをしているからだ。そのようなことをしたのは転写²⁴して新たに作った版に加筆したり、色版を刷り重ねたりという、芸術的な追求をするためだった。このことからムンクはエディション数などあまり顧慮していなかったことがわかる。また刷り工房のほうでも原版から刷っていたとみられるため、ムンクの石版画にはさまざまな状態の刷りが存在することになった²⁵。

戦後の版画の動向

戦後のドイツ語圏でも多くの版画が作られている。今回は名前をあげるにとどめるが例えば日本でも度々紹介され親しまれてきた作家に、ホルスト・ヤンセン(一九二九—一九九五)

やパウル・ヴンダーリッヒ（一九二七—二〇一〇）などがある。また戦後ドイツを代表する美術家、例えばゲルハルト・リヒター（一九三八—）やジグマー・ポルケ（一九四一—二〇一〇）、ゲオルク・バゼリッツ（一九八三—）らを始め多くの人々が版画を手がけている²⁶。

最後にアンゼルム・キーファー（一九四五—）に言及してこの小論を終えることにする。キーファーは立体、平面など様々なタイプの作品を制作しているが、非常にユニークな木版の使い方をしている作家でもある。彼の木版は伝統的なものではない。まったく彫りも刷りも粗野にすら見える。そのうえ紙面にニスや絵具を荒々しく加筆し、さらに紙面をつなぎ合わせ巨大化する。二〇一四年にロンドンのロイヤル・アカデミー・オブ・アーツで開催された『アンゼルム・キーファー展』では四メートル四方に近い大型の紙面がつなぎ合わされインスタレーションとして展示された（『ライン河』（一九八二—二〇一三年）²⁷。また『ブリュンヒルデ／グラーネ』（一九九一年）（図23）でもT字に似た不定形なかたちに紙面が幾葉も貼り合わされて269.2×244.8cmという大きさになっており彩色が施されている。炎の中に骨格をあらわにした横向きの馬が立ち、乱暴な赤茶色の彩色が何かしら不穏な雰囲気を感じさせる。タイトルから『ニーベルングの指環』に登場するブリュンヒルデと愛馬グラーネが炎の中で最期を遂げる場面がいちおうのテーマだろうとわかる。キーファーの作品で示されるのは、神話の世界まで



図23 アンゼルム・キーファー（1945生）『ブリュンヒルデ／グラーネ』1982/93年 木版、彩色 269.2×244.8cm 町田市立国際版画美術館蔵

遡るドイツの歴史、戦争やその結果として生まれる殺伐とした荒野などである。それらが織りなして見るものに連想ゲームのように記憶の喚起を促しているかのようだ。『ライン河』にはデュラーの銅版画『メランコリアI』に描かれている多角形も彫られていた。

まとめ

一五世紀半ばのグーテンベルクの活版印刷は、複製技術における革命と捉えられ、グーテンベルクの転回²⁸と言われる。二〇世紀の最大の発明はコンピューターであり、それはコンピューターの転回²⁹を私たちの世界にもたらしたといつてよいだろう。コンピューターと、さらにはインターネットとは確実に世界を変えつつあり美術も大きな影響を受けざるを得ない。

二一世紀の美術の世界では新しいテクノロジを導入したいわゆる「メディア・アート」が新たなジャンルとして確立されつつある。そうした中、版画がどのようになってゆくのか、明確に答えられる人はいないだろう。例えば、コンピュータで作成した画像を出力した場合、それは版画の一種なのかといえ、それを版画と敢えて呼ぶ必要はないだろう。それはあくまでもプリンターで印刷したものに他ならないのだ。版画とは、種々の技法によって作り出される表現の特質、質感、またそうした種々の要素と支持体との兼ね合いによって生まれるものだ。現代においては、こうした特質を踏まえつつ、敢えて版画を選択し、その特質を十二分に活かす切望する作家が常に待望されている。そうでなければわざわざ手間のかかる版画を表現手段に選ぶ必要性もない。その意味でキーファアのような作家が朴訥ともみえる木版の技法をしばしば用いることが注目されるわけである。

文献(註で触れたもの以外で近年のものに限定)／年代順)

『石に描く——石版画の200年』町田市立国際版画美術館／富山県立近代美術館 一九九八年

Alexandra von dem Knesbeck, *Käthe Kollwitz: Werkverzeichnis der Graphik*. Neubearbeitung des Verzeichnisses von August Klipstein, publiziert 1955, Kornfeld 2002.

Hans H. Hofstätter, *Jugendstil. Graphik und Druckkunst*,

Ortus, 2003.

『ゲーテ・コルヴェイツ——版画・素描・彫刻』町田市立国際版画美術館他巡回(読売新聞大阪本社企画、美術館連絡協議会巡回展) 二〇〇六年

Gerd Woll, *Edward Munch, The Complete Graphic Works*, Tauris Academic Studies, 2012.

Michael Twyman, *A History of Chromolithography: Printed Colour for All*, New Castle, Delaware and London: Oak Knoll Press and The British Library, 2013.

Werner Busch, *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, C. H. Beck, 2015.

Yury Winterberg, Sonya Winterberg, *Kollwitz: Die Biografie*, C. Bertelsmann Verlag, 2015.

画像出典

大英博物館収蔵品データベース 図1、2、12、14

メトロポリタン美術館収蔵品データベース 図4、5

ヴェルツブルク大学図書館デジタルアーカイヴ 図13

ミュンヘン市立博物館ビルトアルヒーヴ 図17

ベルリン国立美術館群収蔵品データベース(SMB-digital) 図18、19

ムンク美術館(オスロ)カタログ・レンネ(オンライン) 図22

画像提供

町田市立国際版画美術館 図3、図6、図7、図8、図9、10、11、15、16、20、21、23

註

- 1 技法の多様化を含めた二八世紀フランス版画の展開については次の文献が詳しい。Victor I. Carlson, John W. Ittmann, *Regency to Empire, French Printmaking 1715-1814*, The Baltimore Museum of Art and The Minneapolis Institute of Arts, 1984.
 - 2 Hollstein, F. W. H, *German engravings, etchings and woodcuts c.1400-1700*, Amsterdam, 1954, 248。
 - 3 Carol Wax, *The Mezzotint: History and Technique*, New York, 1990, p.15.
 - 4 Hollstein, *ibid.*
 - 5 プリンス・ルパートのメゾチントについては次の小文を参照。佐川「初期メゾチントについてのメモ」町田市立国際版画美術館紀要第七号（二〇〇三年）, p.13-17。
 - 6 Victor I. Carlson, John W. Ittmann, *ibid.*, p.258.
 - 7 Victor I. Carlson, John W. Ittmann, *ibid.*, p.22. 上の版画集のタイトルは *Suite de figures inventées par Watteau* で全六二二葉。
 - 8 プレストル夫妻の版画とゲーテの関係については次の文献を参照した。
- 10 http://www.kunstgeschichte.uni-muenchen.de/itk/graph_sammlung/linienspiele/linizeich/prestel.html
 - 11 プレストル版画のごく詳しい註八と註九もあけた文献に加え次の文献も参照した。Claudia-Alexandra Schwaighofer, *Von der Kammerschaft zur Wissenschaft: Reproduktionsgraphische Mappenwerke nach Zeichnungen in Europa 1726-1857*, Deutscher Kunstverlag, Berlin München, 2009. 本書ではいわゆる「Mappe」の形で世にわたる複製版画集をカタログアイズしている。タイトル「Kammerschaft から Wissenschaftへ」は示唆的である。
 - 12 ヨーロッパでは書籍の装飾や挿絵、紋章などで木版の多色刷りが行われた例はあるが、黒と赤などごく限られた色彩であり、固有色を何色も刷り重ねる多色刷りは一九世紀まで登場しない。
 - 13 グービッツの略伝は次のリンクを参照。
http://www.adk.de/de/akademie/mitglieder/mitglieder-datenbank.htm?we_objectID=28050&show

—druckansicht

- 14 原画はルーカス・クラナーハ(父)でナウムブルク大聖堂所蔵。
15 制作年代について、大英博物館では一八二〇年頃としているが、町田所蔵品では「一八〇六」の文字の透かしが確認できる。
- 16 金、赤、ベージュの濃淡、肌色の五色五版と思われる。
17 金、赤の濃淡、ベージュの濃淡、青の濃淡、肌色、黒の九色九版と思われる。ただし、大英博物館所蔵の刷りでは七版とされている。
- 18 *„Altrecht Diners/Christlich-Mythologische Handzeichnungen“, München 1808.* 神聖ローマ皇帝マキシミリアン一世の時、書物の欄外装飾挿絵を版画化したもので全四三葉。英語版は多くの版がでている。
- 19 *“Rucnell des Oeuvres Lithographiques”* Winkler 956. 初期石版画の総目録としては次の文献が基本となっている。R. Annin Winkler, *Die Frühzeit der deutschen Lithographie: Katalog der Bildrucke von 1796-1821*, München, 1975.
- 20 各葉のタイトルは「作家モリエールの肖像」「宮殿のテラスでの輪回し遊び」「森の中の護送」「暖炉のそばで本を読む婦人」「螺旋階段での追撃」「動物園の熊」となっている。
- 21 Winkler 532 S.152 Carl Erdmann Menzel の項にプレスラウで出版したものがエントリーされている。
- 22 もっともベルリンでは一八〇四年という早い時期から石版画が作られ始めていた。ベルリンに最初に工房を作ったのはヴァイルヘルム・ロイター Wilhelm Reuter (1768-1834) という人物である。Winkler 671 S.208-222.
- 23 Werner Busch, *Adolph Menzel: Auf der Suche nach der Wirklichkeit*, C.H.Beck, 2015, S.23.
- 24 転写とは「アラビアゴムやゼラチンなど水溶性の物質を塗って乾燥させ皮膜を作った紙を使う方法で、石版の上に直接描くかわりに、この転写紙の上に描き、原版の上に乗せて加湿し溶かして図柄を写し取る。また、刷りあがったばかりでインクが乾燥していない図像(銅版画でも木版画でもよい)を乗せて写し取ることもできる。歴史は古く、石版印刷が誕生してすぐに、文字などの転写のために考案された。
- 25 ムンクの版画について、その複雑な制作過程を含めた研究が近年進んだ。次の文献が詳しい。Gerd Woll, *Eduard Munch, The Complete Graphic Works*, Tauris Academic Studies, 2012. またオスロのムンク美術館の版画データベース Gerd Woll によるその解説も参照。
<http://old.munch-museet.no/grafikk/search1.htm>
- 26 また二〇世紀に登場した技法として「産業分野でも多用されるスクリーンプリントがある。これはアンディ・ウォーホルなどポップ・アートの美術家たちの作品でよく知られる。当初は絹を使用していたため「シルクスクリン」と呼ばれたが次第に化学繊維に変わっていった。そのため今日ではスクリーンプリントと呼ぶほうが多い。
- 27 <https://www.royalacademy.org.uk/exhibition/anselm-kiefer>