

## アダム・バルチュ

—— 版画史家として、あるいは版画家として ——

保井 亜弓

はじめに

アダム・バルチュ Johann Adam Bernhard Ritter von Bartsch (一七五七—一八二一年、騎士の称号を得るのは一八一二年以降)、その名は西洋の版画史研究において燦然と輝いている。版画研究者でなくとも、自身の研究に版画を用いたことがある美術史研究者で彼の名を知らない者はいないだろう。

バルチュは、現在では、なんとといっても二十年近くをかけて編纂した彼の二一巻におよぶ *Le Peintre-Graveur* (一八〇三—一八二一年) によって知られ、ドイツ、ネーデルラント、フランス、イタリアの主要な版画を網羅した、この最初の近代的なカタログと見做されている偉業により、版画史研究の祖とも呼ばれている。とはいえ、バルチュの研究をより身近にしてい

るのは、一九七八年からアメリカ合衆国で総監修をウォルター・L・ストラウス Walter L. Strauss として出版が開始された *The Illustrated Bartsch*<sup>2)</sup> である。バルチュのカタログの名を冠した一七〇巻を超えるこの書籍は<sup>3)</sup>、その名の通り全作品が図版化されている。図版のクオリティーは決して良くはないものの、有用であることこの上ない<sup>4)</sup>。さらにこのシリーズは、たんなるバルチュの英訳ではなく、彼が知らなかった、あるいは彼によってリスト化されていない作品についても加えることを当初から意図しており<sup>5)</sup>、最新の研究成果を反映した注釈巻や補遺巻によって、掲載されている作品数は大幅に増えている。

さて、バルチュの *Le Peintre-Graveur* には、彼の死後の一八四三年にルドルフ・ヴァイゲル Rudolf Wegel<sup>6)</sup> 編集による補遺巻が出され、ネーデルラントの版画家が加えられた。さらに一

八四四年にもヨーゼフ・ヘラー Joseph Heller による補遺が出版された。また、ナザレ派の画家から後にフランクフルトのシユテーデル美術研究所所長となったヨハン・ダヴィット・パサヴァント Johann David Passavant<sup>8)</sup> は、バルチュのカタログのドイツ版を出すべく同名の *Le Peintre Graveur* 全六巻（一八六〇—一八六四年）を出版し、バルチュのカタログに含まれていなかったドイツおよびイタリアの銅版画と木版画を収録した。バルチュのカタログは近代的な版画カタログの嚆矢とされ、現代においてもそのカタログ番号が使われているほどにその影響は多大である。

バルチュについては、近年研究が進んでいる。とりわけ修士論文からの研究を博士論文に結実させたルドルフ・リーガー Rudolf Rieger の著作（二〇一四年）<sup>10)</sup> は、とくに版画家としての側面に光をあてているものの、その生涯をもっとも詳しく記述し、作品の総カタログはもちろんのこと、著作、手紙、手稿などのバルチュにかんする基礎資料をすべて明らかにしている。その後も、二〇一六年にゲッティンゲン大学で行われた展覧会のカタログ『コピー・ライト—アダム・フォン・バルチュ—芸術・商業・専門家』<sup>11)</sup> で多角的に論じられている。

本稿では、バルチュの名と切っても切れない関係にある著名なカタログ *Le Peintre Graveur*<sup>12)</sup>、そしてこのしばしばフランス語で表記される *Peintre Graveur* という言葉を、こうした近年の研究を踏まえて、彼の著作、とりわけ没年に上梓した最後の著作

である『銅版画学入門 *Anleitung zur Kupferstichkunde*』<sup>12)</sup>（一八二一年）や複製版画制作活動から再考することを目的とする。

## 1. バルチュの生涯

アダム・バルチュ（図1）<sup>13)</sup> は、一七五七年八月一七日にシユターレンベルク侯ゲオルク・アダム Fürst Georg Adam von Strahlenberg に出納管理官として仕えたアダム・ジクムント・バルチュ Adam Sigmund Barsch の息子として生まれた<sup>14)</sup>。兄弟は五人で、そのなかでもウィーン大学を出てヨーロッパでもっとも伝統ある新聞「ヴァイナー・ツァイトウング」の編集者となった弟のコンラート Conrad とは、とくに親密であった。

ウィーン大学で学問の素養を修めた後に、一七七〇年頃からヴィーン王立美術アカデミーにおいて、ヤーコプ・マティヤス・シユムツァー Jacob Matthias Schumtzer のもとで銅版画を学んだ<sup>15)</sup>。初期作品としては、一七七五年にマリア・テレジアの長女である公女マリア・アンナのための書物の挿絵を制作している。その二年前から、バルチュは勉学のために通っていた宮廷図書館の主任館員ヨーゼフ・フォン・マーティネス Joseph von Martins と知り合っており、この仕事はバルチュを認めていた彼の骨折りによるものであった。

このことは宮廷図書館長アダム・フランツ・コラー・フォン・ケレッツェン Adam Franz Kollar von Keresztén の目にもとまり、

一七七七年、バルチュは宮廷図書館の空席になった第五書記官に任ぜられた。一七八二年には第二書記官へと昇進している。一七八三年、図書館長官ゴットフリート・フォン・スヴィーテン男爵Gottfried Freiherr von Swietenは、パリで画家ジャン・アントワーヌ・ド・ペーテルJean Antoine de Peters<sup>16</sup>の三〇年にわたるレンブラントのコレクションが売りに出されるといふ情報を得た。宮廷図書館の版画コレクションは、オイゲン・フォン・ザヴォイエン公Prinz Eugen von Savoyen（一六六三—一七三六年）の豊かなコレクションに基づくが、ここに欠けていたレンブラントの作品を彼はかねてから求めていたのである。時



図1 アダム・バルチュ《28歳の自画像》エッチング、  
エングレーヴィング、点刻、1785年

を同じくしてド・ラ・ヴァリエール公 Duc de la Vallière の貴重書の競売があり、このために派遣された年上の第三書記官パウエル・シュトラットマン Paul Straumann とともに、バルチュはレンブラントの作品を入手すべくパリに赴くことになった。

バルチュは旅行中にフォン・スヴィーテン男爵と手紙を交わし、彼を導く標ともなったそれらの文通は、彼の旅行中の活動をつぶさに伝えている。一七八三年二月一日にヴィーンを発ち、ミュンヘン、ウルム、プフォルツハイム、ラシュタット、ケール、シュトラスブルクを経て、二八日にヴィーンに到着。一月に入って、最初の週にはデ・ペーテルのコレクションの作品をリストやエドメ＝フランソワ・ジェルサン Edmé-François Gersaint のピエール・イヴェール Pierre Yver のカタログ・レズネを参照して評価にとりかかり、その価値を認めた。バルチュはフォン・スヴィーテンからの指示に金額を上乗せしたにもかかわらず、このコレクションは結局フランス王立図書館に渡り、彼はこの機会を逃した。とはいえ、パリ滞在はバルチュにとつて実り多いものであった。パリの主要な版商であり、自らも銅版画家であったピエール＝フランソワ・バザン Pierre-François Basan の豊かなコレクションには足繁く通い、レンブラントと、ジャン＝バティスト・ル・ブランヌやシャルル・ニコラ・コシヤン（子）といった一八世紀のフランスの作家の版画購入を行った。その他にも王のキャビネットをはじめとする数々のコレクションに接し、ルーヴルの絵画アカデミー長のジ

ヤン・ジャック・ラグルネJean Jacques Lagette<sup>17</sup>などの多くの専門家と知遇を得たことは、バルチュをたんにヴィーンのコレクションのみならず、広く版画の真贋を見分けることの重要さへと向かわせていった。ヴィーンのオイゲン・フォン・ザヴォイエン公のコレクションは、パリの大画商で、その新しいカタログでも知られていたジャン・ピエール・マリエットJean Pierre Marietteが、求められて息子ピエール・ジャンPierre Jeanを派遣し整理したものだったが、バルチュは同様により精密なシステムを模索し始めていた。

一七八四年四月ド・ペーテルのコレクション入手に失敗すると、バルチュはオランダ行きを自ら申し出て、レンブラントを求めるフォン・スヴィーテン男爵はこれを許可した。一七八四年六月二日から七月二日までのオランダ・ベルギー旅行は、バルチュにさらなる作品との出会いをもたらした。アムステルダムでは、画商ピエール・イヴェール(ピーテル・エイフェル—Pieter IJver)とその息子ジャンJean (ヤンJan)を訪ね、ピーテル・コルネリス・ファン・レイデン男爵Baron Pieter Cornelis van Leydenのすばらしいレンブラント・コレクションにも立ち入った。そして、オーストリア・ネーデルラントの首都ブリュッセルでは、ネーデルラント画家を代表するルーベンス、ヴァン・ダイクらに基づく版画を堪能し、かのアルベルト・フォン・ザクセン＝テッシェン公Herzog Albert von Sachsen-Teschenのコレクション他を訪れたと考えられている<sup>18</sup>。この偉大な版

画、素描のコレクターであるアルベルト公こそが、現在のアルベルティーナの名前の由来であり、コレクションの礎をなすことになるのである。またこの旅行では、ブルース・ファン・アムステルPloos van Amstel (一七二六—一七九八)の作品を実見して、素描を複製するその新しいエッチング技法を習得したと考えられている<sup>19</sup>。

パリ旅行から帰国すると、宮廷図書館では、前館長が一七八三年七月に亡くなりマルティネスが館長に就任したところであり、バルチュは実質的に版画コレクションの責任者となった。一七九一年一月二〇日のフォン・スヴィーテン男爵の提議では、三〇〇〇〇枚におよぶ銅版画コレクションの学術的な価値づけの重要性と、それをパリとオランダで研鑽をつんだアダム・バルチュが担うことが記されている<sup>20</sup>。こうしてバルチュは、銅版画コレクションの学芸員Garde d'Estampesとなり、宮廷図書館および他のコレクションのカタログ作成に従事することになった。

バルチュのカタログおよびその分類システムについては、後に触れることとして、その他の活動としてあげるべきは、まず彼のすぐれた鑑識眼によるコレクションの充実である。すでに触れた、フォン・スヴィーテン男爵の指示によって始めたレンブラント作品、パリ滞在中のフランスの同時代一八世紀の作品の購入、そして初期版画および、ドイツ版画はコレクションの弱い部分であったが、バルチュの在籍期間にきわめて豊かにな

った。

ドイツの初期美術に対するバルチュの関心という点では、神聖ローマ帝国皇帝マクシミリアン一世の残した偉大な遺産である木版画プロジェクトを出版公開した事業も重要である。バルチュは、すでに一七七九年、おそらくは一七七五年にヴィーンで出された《白王伝》<sup>21</sup>の影響もあつてか、《凱旋行進》の出版の構想を抱いていたが、実現したのは一七九六年になってからのことだった(出版者：ジェームズ・エドワード James Edward Rondón)。一七九九年には三つの出版、すなわち《白王伝》(出版者：ジェームズ・エドワード、ロンドン)、《凱旋門》(出版者：トランクウイロ・モットロ Tranquillo Mollo、ヴィーン)、《皇帝マクシミリアン一世一族の聖人像》(出版者：フランツ・クサヴァー・シュテックル Franz Xaver Schöckl、ヴィーン)が行われた<sup>22</sup>。この事業は彼のとりわけデューラーへの関心に関連している。一七八一年に出版された『宮廷図書館のオリジナル版木による、主にデューラーの素描による種々の古木版画』は、バルチュの名はないものの、彼の手によるとされる<sup>23</sup>。一七八三年には重要なデューラーの素描の数々が宮廷図書館に入ってきていた。また、この出版はフランス革命とナポレオンの勢力拡大という時代背景において、ドイツ民族の自国の歴史や美術への関心の高まりを促したと指摘されている<sup>24</sup>。

バルチュの豊かな学識が広く知られるきっかけとなったのは一七九七年のレンブラントのカタログ・レゾネ改訂版の出版で

あり<sup>25</sup>。一八〇三年に最初の *Le Peintre-Graveur* が発行されてからは<sup>26</sup>、バルチュの名声はヴィーンを超えてヨーロッパ全土に知れ渡っていた。一七九七年にはアカデミーの会員となり、一八二一年には、レオポルト騎士団の称号を授かっている。バルチュは没年に *Le Peintre-Graveur* の最終巻および『銅版画学入門』を刊行しており、最後まで執筆に従事していたことがわかる。夜毎の仕事で目には相当な負担がかかっていた。また、一八一五年頃からはしばしば湯治に通っていたという。一八二一年八月二〇日から二一日にかけての夜半に六四年の生涯を閉じた<sup>27</sup>。

さて、ここまでほとんどバルチュの版画家としての側面には触れてこなかった。一八五六年の『オーストリア帝国人名事典』では、まず版画家としてのバルチュの業績が作品名を挙げて綴られ、後半で「芸術家としてと同様に」重要な著述活動について触れられている<sup>28</sup>。ウエヴサイトの、*Wien Geschichte Wiki* でも、職業は銅版画家となっている。しかし、二〇世紀にはいつてからのバルチュの版画家としての評価は概して芳しくはなかったようである。ヨーゼフ・メーダー Joseph Meder は一九二一年に「彼は創作的というより生産的、創造者というよりも複製する模倣者」と評しているし、一九五三年の『新ドイツ人名事典』では、「技術的にはすばらしいが、芸術的価値はない」と手厳しい。版画家としてのバルチュが、主に複製版画家であったことに間違いないものの、こうした評価に対してリーガーはとくに素描の複製版画に注目し、版画家としての活動と研究者

としてのそれは密接に関連するとした。彼の研究について詳しくは触れないものの、バルチュが優れた技量を持った版画家であったということは、彼の *Peintre-Graveur* という概念を理解するため考慮すべき点だと思われる。

## 2. 『銅版画学入門 Anleitung zur Kupferstichkunde』

*Peintre-Graveur* の検討に入る前に、バルチュの最後の著作である『銅版画学入門』<sup>29</sup> について触れておきたい。彼の集大成ともいえるこの著作は、『*Le Peintre-Graveur*』がフランス語で書かれているのは異なり、彼の著作の中でも例外的にドイツ語で書かれている。つまり、前者は国際的な専門家に向けられたものであったのに対して、後者は「新参の」市民のコレクターを対象としたものだった<sup>30</sup>。実際このような版画を理解するための入門書はそれまでになく、バルチュはそれを学問として確立しようとした点で画期的と言える。

まずバルチュは第一巻の序において、「版画学とは、銅版画を正しく判定する学問である」と定義し、「版画に正しい判断を下すために、必要な」こととして、次の二点を挙げている<sup>31</sup>。すなわち、一、どのような技法で制作されているのか。二、芸術的、外的特徴という点で、どのような価値をもっているか。この書ではこれらのことを四部構成で論じている。

第一部では、版画の分類、つまり版画にはどのような種類が

あるかについてだが、技法別にかなり細かく一一に分けている。第一の技法としてあげるエングレーヴィングにおいて版材、素描の転写、彫版用具、刷りにおける紙など、版画全体に関わることに触れながら詳述し、個々の技法についても詳しく述べている。最後に、木版画とリトグラフを取り上げている。

版画の価値について述べる第二部では、まず主要な三つの要素が挙げられている。その一つ目は版画の主題の分類であり、その序列はほぼ絵画に近く、歴史画および肖像画が最も重要であるとし、それぞれの主題についてその特徴を述べている。第二には、版画のとくに表現技法的な美的側面について触れている。最後に、オリジナルとコピーの問題が語られるが、これについては後述する。そして、その他の副次的特徴として、刷りの状態、アドレス<sup>32</sup>、どのような状態の版から刷られているのか、について記されている。

第三部は版画家の様式について、具体的には調子のつけ方、線にひき方や点の打ち方について述べている。

第四部では、版画の歴史が記され、個々の作家の説明や主要作品が挙げられている。

以上が第一巻の内容であり、第二巻は贋作および改作について具体例が示され、バルチュに帰される版画図版が付されている。

『銅版画学入門』において、バルチュはそれぞれの事項をきわめて具体的に説明しており、ここから彼の考え方を知ること

とができる。それは *Peintre-Graveur* を理解するうえでも非常に有益なのである。

### 3、バルチュユウの *Peintre-Graveur* とは何か

*Le Peintre-Graveur* 第一巻の序文で、バルチュユウはこの用語が意図するところを述べている。

画家のデッサンに基づいて版画家が制作した版画は、まさしく作者の言語を異なる言語に翻訳する作品と比較される。そして翻訳者が作者の考えに入り込めるときのみ、翻訳は完全になると同様に、もし版画家がそのオリジナルのエスプリを知る才能を持っていて、そして彼のビュランの線のよってその価値を表現しなければ、版画は決して完全にはならないだろう。しかしながら、それらの素質を持っている翻訳者や版画家はどちらもめったにいない。

この点にかんして、作者によって、つまり、画家自身によって彫られた版画は、創作者の考えに反することが見いだせないで、それゆえ常に版画家のそれよりも優位である。軽やかに引かれた線、あるいはより十分に仕上げられたものは、私たちにとってエスキースや最初のデッサンのようなものだ。私たちはそれらの作者以外の

誰でもない、それゆえ彼ただ一人を見出すのだ。そして私たちは才能とエスプリが彼独自の特別のものであることに気付くのだ。

こうした理由で、画家たちの版画は、真の鑑識家からも芸術家それ自身からも常に大いに求められている。それらの版画の多くはエッチングで、つまり大量には刷られない技法で、一般にそれらは珍しく、それゆえそれらのあるものは豊かなコレクションでさえ見つけるのが難しい<sup>33</sup>。

この序文からすれば、この用語は、自身の素描により版画を制作する画家、を指しているようにみえる。ところがバルチュユウの分類は実際にはそれに従っていない場合があり、マルカントニオのように画家としては知られていない者が入っていたり、画家が版画家であれば、他の画家の下絵による版画も含めていたりするという点は、指摘されている通りである<sup>34</sup>。また、この用語は現在では一般に「複製版画家」に対する「オリジナル版画家」と理解されているものの<sup>35</sup>、この「オリジナル」の意味するところがバルチュユウにおいて何であるのか、については注意が必要である。

まずこの用語がバルチュユウ独自のものであるということを確認しておこう。リーガーは、そのいきさつを振り返る、一八〇五年にバルチュユウがハインリヒ・アドルフ・フォン・フリーゼン男

爵 Freiherr Heinrich Adolph von Friesen に宛てた手紙を指摘している。

私のカタログを別々に印刷させるのには幾つかの不都合があることに気づき、次の決心をしました。この選集に、すでに印刷の準備のあるものや今後書くだろうことを入れるだけでなく、以前に出版されたものを、訂正し書き足して、出版することに決めました。この選集の本当のタイトルは、おそらく、諸派の異なる画家達の版刻作品カタログ選集となるのですが、それはあまりに長すぎると思われました。私には Peintre-Graveur がより好ましく思われました。というのも、それは簡潔ですし、それゆえ引用し易く、またそれは二つの言葉の要点を表しています。もつとも、結びつけて使うことのない二つの言葉をつなげることに向こう見ず感がありますが。

ところで、Peintre-Graveur は、日本語では文字通り「画家＝版画家」と訳される。ところが欧文の場合は、しばしばフランス語のまま使われるか、あるいは英語では painter-etcher、ドイツ語では Maler-Radierer と訳されることが多い。フランス語の Graveur には技法の別はなく、たんに「版画家」という意味であるにもかかわらず、通常技法を分けて表記する英語やドイツ語では、エッチング版画家をとる。バルチュの序文にもエッチン

グが多いことが記されているものの、これから見るとこの訳は必ずしも正しいとは言えない。とはいっても、それが選ばれる理由が考えられなくもない。それについては後に述べたい。

さて、一七九〇年の終わりにバルチュは宮廷図書館の版画コレクションを整理するにあたり基本方針を進言するが、その一つにオイゲン公のコレクションをできる限り分散せずに維持すること、があった。オイゲン公のコレクションは一六世紀以来のやり方で、すなわち流派に分けて、その中に芸術家を時代順に、さらにアルファベット順に置き、芸術家の作品は主題ごとに分類されていた。それぞれの巻末には、マリエットによる詳しい情報が書き込まれていた。

マリエットあるいは、ドレスデンのカール・ハインリヒ・ハイネケン Carl Heinrich Heineken<sup>37</sup> においては、概して、版画家が創作者である作品はその版画家に、複製版画は原画を創作した画家に版画が分類されていた。それに対して、バルチュは複製版画を制作者である版画家に分類した。つまり彼は、版画家を基準にして分類したのである<sup>38</sup>。

この点は、バルチュにおけるオリジナル版画あるいはオリジナル版画家とは何か、という問題との関連で重要だと思われる。バルチュのオリジナル観について、二〇一六年にアンソニー・グリフィス Anthony Griffiths は、ジョンナサン・リチャードソン Jonathan Richardson の美術批評論（一七一九）<sup>39</sup> から論じ

ているが<sup>40</sup>、グリフィスよりも早くすでに二〇〇三年にシユテファン・ブランケンジーク Stephan Brankensiek がリチャードソン以外の言説を含めてより広範な分析を行っている<sup>41</sup>。ここでは、まずバルチュの『銅版画学入門』における彼自身の言葉に耳を傾けることにしたい。

先に述べたように、この書の第一巻第二部でオリジナルとコピーの問題が論じられている。

オリジナル銅版画とは、版画家が直接自然から、あるいは頭の中からその版へ移したものである。あるいはまた絵画あるいは素描から彫ったものである。もし何人も版画家が異なる時代に一つあるいは同じオリジナルの画像から銅版画を制作したならば、それぞれが、オリジナルとみなされる。ラファエロの《タボル山のキリストの変容》によりラファエロ・モルゲンが彫版したものは、それ以前のシモン・トマサン、ニコラ・ドリニー、コルネリウス・コルトによって制作されたものと同様に、優れたオリジナル版画である。したがって、同様にラファエロの《アテネの学堂》による、ジョルシヨ・ギージャ最近ではヴォルパートのものも、いずれもオリジナル銅版画である<sup>42</sup>。

ここで明らかなように、驚くべきことにバルチュは、自然か

らであれ別の画家の作品からであれ、版画家の創意が込められてさえいれば、オリジナル版画と呼んでいる。そこに複製版画を区別する意識はない。バルチュが挙げているラファエロの《変容》の複製版画では、いずれもラファエロが原画という記載はもちろんされているが、コルネリス・コルトの作品には制作したとしかなく(図2)<sup>43</sup>、シモン・トマサン、ニコラ・ドリニーの場合には下絵を描き、彫版したと明記され(図3)、一方ラファエロ・モルゲンの作品は、彫版した版画家と下絵を描いたステファノ・トファネッリの名が記されている(図4)。実はモルゲンはこの前にも同作品の版画化を試みたが、模写をしたジョヴァンニ・バッティスタ・テッレラの下絵を不服とし



図2 コルネリス・コルト《キリストの変容》(ラファエロに基づく)エングレーヴィング、1573年

て、彫版を途中でやめている。版画家自身が模写をするかどうかは問題ではなく、また、版画家の優位性を主張しているかのようだ。それではコピーとは何かというところ、

コピーとは、別の銅版画によって、あらゆる細部を模倣して彫っただけの銅版画のことを指す<sup>44</sup>。

また別のところでは、むしろ絵画に基づく版画にこそ銅版画家の技が際立つとも述べている。

オリジナル版画家の仕事は、エッチングであれ、ピュ



図3 ニコラ・ドリニー《キリストの変容》(ラファエロに基づく)エッチング、1705年



図4 ラファエロ・モルゲン《キリストの変容》(下絵ステファノ・トファネッリ、ラファエロに基づく)エングレーヴィング、エッチング、1801-1811年

ランであれ、ある程度ゆるぎない創作である。とくに絵画から仕上げられた銅版画の場合は。というのもその作品では、彫刻の場合のように、ものそのものが彼の前にあるわけではなく、全く別のもの、つまりそれが表された外観があるだけで、したがって、ピュランやニードルの彫りは創作なのである。版画家は目の前に陰影を見るが、別の陰影を創作せねばならない。同様に、彼の作品には、それぞれのところに明暗の扱いをとくに組み込まねばならない。彼はすべてを立体的に見て、平面の版にこれら立体的なものを表さねばならない。それとは違って模倣者は、まるで目の前に、オリジナルの作家がそれ

によって彼の作品を原作に近づけているあの変化を、何  
も必要としないように、すでにあらゆるところで作品を  
同様な質にしてしまっている。彼が唯一考えていること  
は、彼よりも前に考えられていた何か別のことに向けら  
れている<sup>45</sup>。

バルチュによれば、いかに原作に近づけるか、その工夫を行  
うのがオリジナル版画家なのである。そこにはエッチングやエ  
ングレーヴィングといった技法の違いもない。

次にリチャードソンの記述を見てみよう。彼はまず「オリジ  
ナルとコピーについて」という章で、絵画ついて述べているが、  
ここでの絵画とは素描や版画も含むと前置きしている。とはい  
え、以下の引用は彼がとくに版画について述べる以前の部分で  
ある。

創意 (Invention) あるいは実物によって作られ、その  
本質をコピーしているものはオリジナルとなる<sup>46</sup>。

もし絵画あるいは素描がコピーされ、手法が真似され  
ていても、あらゆるストロークやタッチに従うのではな  
く、ある種の自由さをもって筆使いをコピーしているも  
のは、コピーではなく、正確に文字通りではなくともそ  
の感覚を保っている翻訳である<sup>47</sup>。

他の画家の絵に基づいていても、そのあとで創意や実  
物によって行い、それにたんに従うのではなく、それを  
改良しようとするものもオリジナルである<sup>48</sup>。

リチャードソンも模写について、たんに原画に従うのではな  
く、自由さと創意をもつて、あるいはそれを改良するようなも  
のはコピーではないとしている。その後の版画についての記述  
では、すべて自身の創意による版画と他の作品に基づくコピー  
を分け<sup>49</sup>、さらに前者を自身の絵画によるもの、自身の素描に  
よるもの、板の上に直接描いたもの、とくにエッチングに分類  
している。そしてこうしたエッチングが真にオリジナルである  
と述べている<sup>50</sup>。しかし一方で、ラファエロに基づくマルカン  
トニオの版画は、オリジナル版画にも勝るとも述べている。

バルチュが影響を受けたのは、もしかすると先に引用したよ  
うなりチャードソンの考えだったのではないだろうか。バルチ  
ュが版画家を基準にコレクションの分類を行っていたことはす  
でに述べた。そして彼の言説から複製版画、複製版画家も、オ  
リジナル版画、オリジナル版画家であると考えていることも判  
明した。彼が称賛するのは、才能とエスプリをもった版画家で  
あり、それこそが *Peintre-Graveur* であると考えられるのではな  
いだろうか<sup>51</sup>。ここで忘れてはならないことは、彼自身が並外  
れた技量をもった複製版画家であったということである。

リーガーによれば、バルチュの版画作品は本の図表も含め



図5 アダム・バルチュ《レンブラント素描ファクシミリの表紙》エッチング、1782年



図6 アダム・バルチュ《相応しくない婚礼客の諭》(レンブラントに基づく)エッチング、ドライポイント、アクアチント、1782年

て五二一点あり、それに加えて帰属作品がある。バルチュは素描や版画の複製版画を制作したが、とりわけ素描の複製版画において、その調子やタッチにいたるまでをさまざまに技法を駆使して見事に再現している。まず挙げるべきはレンブラントである。バルチュは一三点のレンブラント素描をしており、そもそも一七八二年に六点のレンブラント素描のファクシミリ<sup>52</sup>を出版したが、彼の複製版画制作で大きな意味を

もった(図5)<sup>53</sup>。《相応しくない婚礼客の諭》(図6)<sup>54</sup>には入ってはいないものの同年に制作されている。マタイ伝(二二:21-24)のキリストによる諭を描いている原画は、現在ではヘルブランド・ファン・デン・エックハウトによるレンブラントの模写とされている。バルチュは、鉛筆の上に茶のインクの羽ペン、淡彩で描かれた原画をエッチング、ドライポイント、アクアチントで表現し、ここでは即興的な線がほぼ正確に再現されている。バルチュはオーストリアで最初にアクアチントを制作した版画家であり、これはむろんパリ旅行の成果であった<sup>55</sup>。

オランダの作品はほぼ一七世紀に集中しているが、バルチュはドイツ、イタリヤ、フランス、フランドルの多様な作品を複製している。その技法もさまざまで、たとえばグエルチーノによる《雲の上で左を向いて横たわる天使》の赤チヨーク素描は、クレヨンマナーとエッチングの併用で制作されている(図7)<sup>56</sup>。あ



図7 アダム・バルチュ《雲の上で左を向いて横たわる天使》(ゲルターノに基づく)クレヨンマナーとエッチング、1789年

るいは、デューラーの緑色の紙に描かれたチヨークに白いハイライトが施された《ヴォルゲムートの肖像》は、現在ハンス・ホフマンに帰されデューラーを模写したものとされているが、それをバルチュはエッチング、クレヨンマナー、アクアチントで表現している(図8)<sup>57</sup>。あたかもバルチュの手にかかれは、いかなる表現技法も再現できないものはないかのようである。バルチュは、自ら素描を描いて版画制作する画家とは思っていないかっただろうが、画家のエスプリを理解できる翻訳者だという自負を持っていたのではないだろうか。

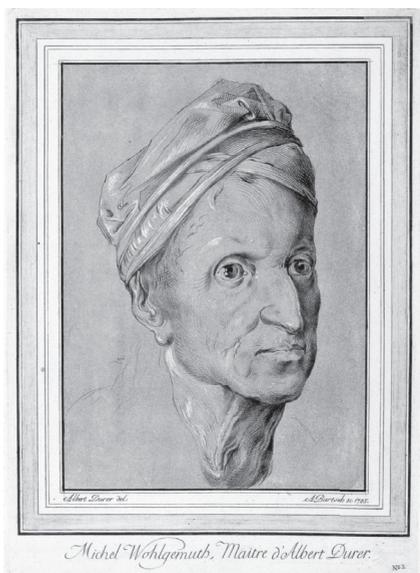


図8 アダム・バルチュ《ヴォルゲムートの肖像》(デューラーに基づく)エッチング、クレヨンマナー、アクアチント、1785年

### おわり——Peintre-Graveurのその後

これまで述べてきたように、Peintre-Graveurを「現在広く理解されているように「複製版画家」に対する「オリジナル版画家」とすることは、本来のバルチュの考えとは異なっていると言えるだろう。彼の造語は、彼が意図したように、いやそれ以上に広まっていった。バルチュ以降、「はじめに」で挙げたカタログの他にも、フランスやドイツで同題名を付した各国の版画家タログが続けて出されていった<sup>58</sup>。興味深いのは、アンドレアス・アンドレーセンAndreas Andriessenのドイツ版画家のカ

タログの書名で、一八世紀までの版画家のカタログ名は、*Der deutsche Peinre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher* となっているのに対して、一九世紀の版画家のカタログ名は *Die deutschen Maler-Radierer (Peinre-Graveurs)* となっていることである。後者が出版されたのは一八六六年であるから、すでにフランスでは腐蝕銅版画協会 *La société des aquafortistes* が創設され、時代はエッチング復興の機運が到来していた<sup>56</sup>。ちなみにこれに触発されて一八八〇年にイギリスで発足したエッチング協会の名前は *Society of Painter-Etchers*<sup>56</sup> であった。おそらくバルチュのカタログの序文は、エッチング版画家たちを喜ばせ勇気づけたのではないだろうか。そしてそれは自由に創作する版画家の代名詞となっていたのだろう。バルチュ本人は自身の造語がこれほどまでに大きな影響を与えることになろうとは夢にも思っていなかっただろうが。

註

1 Adam Bartsch, *Le Peinre Graveurs*, Wien, 21 vols., 1803-1821.

全巻はハイデルベルク大学の Kunstwissenschaftliche Literatur-digital によりオンラインで見ることが可能。https://digital.uni-heidelberg.de/digital/bartsch1802ga (13. 12. 2020 閲覧)。

最初の三巻の出版年が一八〇二年になっていることは、註23参照。

2 Walter L. Strauss and Leonhard Stakes (eds.), *Netherlandish Artists. The Illustrated Bartsch*, 1st ed., vol. 1, New York, 1978. 7) 最初の試みは第一巻のみで終わるが、一九八〇年より刊行が始まる。

3 二〇二〇年一二月現在一七五巻が刊行。一巻に枝番が付いて複数巻になっているものもあるため、総数ははるかに多い。

4 オンラインの画像リソースである ARTstor Digital Library には「イラストレイテッド・バルチュ」に基づく画像がある。https://www.artstor.org/collection/illustrated-bartsch/

5 7) のことは、第一巻巻頭にあるストラウスの言葉に明確に示されている。Walter L. Strauss (general ed.) and Leonhard Stakes (ed.), *Netherlandish Artists. The Illustrated Bartsch*, Vol. 1, New York: Abaris Books, 1980.

6 Rudolph Weigel, *Supplements an Peinture-Graveur de Adam Bartsch. Tome premier, Peinres et Dessinateurs Netherlandis*, Leipzig, 1843. 第一巻となっているが、続巻は出ていない。ヴァイゲルはライプツィヒに拠点を置いた版画家、出版者。註1のサイトで閲覧可能。

7 Joseph Heller, *Zusätze zu Adam Bartsch's Le Peinre Graveurs*, Bamberg, 1844. ヘルラーはバンベルクのコレクター、美術史研究者。リーガーは文献に一八五四年のニュルンベルク版を挙げているが(註10参照)、著者はバンベルク州立図書館のサイトで没年一八四九年以前の版を確認した。http://digital.lib-bvb.de/view/bvbmets/viewer:0,6,4,ipr:folder\_id=0&dxs=1607840202181-199&pid=14910169&local=ja&usePid1=true&usePid2=true#0005 (13. 12. 2020 閲覧)

8 フランクフルト生まれのパスサヴァンは、画家を目指して

- パリ、イタリアで活躍するが、一八四〇年からシユネターデル美術研究所員となり、後に所長となる。Hildegard Bauereisen, Johann David Passavant, in Hildegard Bauereisen and Margaret Stufmann, *Von Kunst und Kammerschaff: Die graphische Sammlung im Südlichen Kunstinstitut unter Johann David Passavant 1849 bis 1861*, Exh. cat., 1994-1995.
- 6 Johann David Passavant, *Le Peintre-Graveur*, 6 vols, Leipzig, 1860-1864.◦
- 10 Rudolf Rieger, *Adam von Bartsch (1757-1821): Leben und Werke des Wiener Kunsthistoriker und Kupferstechers unter besonderer Beruckichtigung seiner Reproduktionsgraphik nach Handzeichnung*, 2 vols, Petersberg, 2014.
- 11 Stephan Brankensiek, Anette Michels and Anne-Karin Sors (eds.), *Copy, Right - Adam von Bartsch: Kunst, Kommerz, Kammerschaff*, Petersberg, 2016.
- 12 Adam von Bartsch, *Anleitung zur Kupferstichkunde*, 2 vols., Wien, 1821.
- 13 Rieger, op. cit. vol.2, WVZ14/V.
- 14 バルチュエの伝記については、次の文献を参照。フリードリヒは、アダム・バルチュエの息子。ヨゼフ・メーターおよびアルフレツト・シユネイツクス(いずれもアルベルティーナ館長を務める)のものは没後二〇〇年に際しての論考。同じくアルベルティーナ館長であったヴァルター・コシヤツスキのそれはシユネイツクスに多く負っているものの、歴史的評価を加え、何よりもひとりの版画研究者の形成を描写している点で、今もなお一読の価値がある。Friedrich von Bartsch, *Nekrolog, Archiv für Geographie, Historie, Staats- und Kriegskunst*, 12, 1821, Nr.136/137, pp.537-540; *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vol.1, Wien, 1856, pp.171-173; *Allgemeine Deutsche Biographie*, vol. 2, 1875, Leipzig, [https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Bartsch,\\_Johann\\_Adam\\_Ritter\\_von](https://de.wikisource.org/wiki/ADB:Bartsch,_Johann_Adam_Ritter_von); Joseph Meder, Adam von Bartsch, *Der Kunstwanderer*, 1921, pp. 467-469; Alfred Stix, Adam von Bartsch 1757-1821; *Die Graphischen Kunst*, 44, 1921, pp.87-103; Neue Deutsche Biographie, vol. 1, Berlin, 1953, pp.612-613; Walter Kotschitzky, Introduction, *The Illustrated Bartsch*, vol. 1, New York: Abatis Books, 1980, pp.vii-xvii; *Allgemeines Künstler - Lexikon*, vol. 7, München/Leipzig, 1993, pp.313-314; Rudolf Rieger, op.cit., pp.21-94; *Wien Geschichtre Wiki*; [https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Adam\\_von\\_Bartsch](https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Adam_von_Bartsch) (27.10.2017 最終改訂 13. 12. 2020 閲覧); *Dictionary of Art Historians*, <https://arthistorians.info/bartscha> (13. 12. 2020 閲覧)
- 15 この頃アカデミーの改編があり、一七六七年に創設された彫刻アカデミーが、一七七二年一〇月に銅版画アカデミーと一六九二年には成立していた絵画アカデミー、建築アカデミーと統合されて、王立美術アカデミーとなる。
- 16 ド・ベーターはケルン生まれでパリに長く住んだ画家、素描家。ドイツ語名Johann Anton de Peters。
- 17 バルチュエはラゲルネから、当時アクアチントの創始者と見做され、前年に亡くなっていたジャン・バティスト・ルブランズのことを教示された。
- 18 アルベルト公のコレクションに最初に接触したのがこの機会であったことを、コシヤツスキは推測しているのみだが、リーガーは一八二二年に記述があることを指摘して、この可能性を支持している。Rieger, op. cit., vol.1, p.28, note 131.

- 19 コシヤツスキーは、バルチュがこのエッチング技法をそのすぐ後から始めたことに注目してゐる。Koschatzky, op. cit., p. xii. ユアン・アマステルの複製版画については Stephan Brankensiek, *Auf anderen Wegen zum Faksimile: Ploos van Amstel, Brankensiek, Michels and Sors* (eds.), op. cit., pp. 97-101.
- 20 Rieger, op. cit., vol. 1, p. 29.
- 21 この出版を手掛けたヨーゼフ・クルツベック Joseph Kurzböck は、帝室アイルランドおよびオリエンツ語宮廷出版者および書籍商であり、費用を出して出版した。
- 22 この出版の経緯、およびそれぞれの出版の詳細については、Rieger, op. cit., vol. 1, 65-68, vol. 2, pp. 653-659.
- 23 Rieger, *ibid.*, vol. 1 67, vol. 2, pp. 652-653. この出版を手がけたのも Kurzböck (註20参照)であり、『凱旋行進』の試し刷りも行ってはいたが、一七九二年に亡くなつた。
- 24 コシヤツキーの「その出版の芸術的価値とは別に、それらはドイツの美術と歴史への国民的関心の発展、とくにフランス革命とナポレオンの隆盛に反応するロマン主義の若い世代の人々の内的な態度に多大な影響を与えた」という記述には納得すると同時に、そのような時代だからこそ、偉大な皇帝マクシミリアンの偉業を讃える出版が計画されたのだとも考えられるだろう。Koschatzky, op. cit., p. xv. かつて筆者は、東京芸術大学資料館で『白王伝』の版画が購入されたときの解説で、その時は不勉強ながらコシヤツスキーを参照することはなかったものの、同様のことを考えてゐた。保井重三「Der Weiskung. 白王伝」『新収蔵作品解説』『東京芸術大学資料館年報』一九八八年。リーガーによれば、バルチュに先行する『白王伝』一七七五年版は、普及版の薄く紙と、豪華版の厚く紙に刷られたとあり、現地で実見していないので確証はないが、芸大所蔵版画の紙の違いはそれに相当するのかもしれない。Rieger, op. cit., vol. 2, p. 656, note 146.
- 25 Adam Bartsch, *Catalog raisonné de toutes les Estampes qui forment l'Œuvre de Rembrandt, et ceux de ses principaux Imitateurs. Composé par les Sieurs Gersaint, Helle, Glomy et P. Yver. Nouvelle Edition. Entièrement réfondue, corrigée et considérablement augmentée*, 2 Tle., Wien, 1797.
- 26 これら三巻には一八〇二年と印刷されているものがあるが誤りである。バルチュは訂正を求めつゝゐる。Rieger, op. cit., vol. 1, p. 58, note 305.
- 27 バルチュの最期の状況については、Rieger, op. cit., pp. 88-90. 以下の事典類の出典は註14参照。
- 28 「銅版画学」となっているものの「」についてはわずかながら木版画やリトグラフにも触れられており、銅版画は版画を代表するものであったことから「版画学」としてもよい。しかし実際はほとんどが銅版画のことを述べているので、本稿では「銅版画学」とした。
- 29 Rieger, op. cit., vol. 1, p. 61.
- 30 Bartsch, op. cit. 1821, vol. 1, p. VII.
- 31 アドレステとは、版画下部に見られるさまざまな情報である。一五世紀半ばから現れるアドレステは、二〇世紀前半に消滅し現在では版画家名などは欄外に鉛筆で書かれる。Ad Stijman, *Engraving and Etching 1400 - 2000*, Houten, 2012, p. 413.
- 32 Bartsch, op. cit., 1803-1821, vol. 1, 1803, p. III - IV.
- 33 Anthony Griffiths, *The Print Before Photography*, London, 2016, p. 481-482.

- 35 あるいは、版画家としての修業をしていらい画家とらう意味で、たどるはブルジョアニーノに使われている。Nadine M. Orenstrein and Ad Stijnman, *Britain with Spirit: Etching Materials and Techniques in the Sixteenth Century*, Cathine Jenkins, Nadine M. Orenstrein and Freyda Spyra, *The Renaissance of Etching*, Exh. cat., New York, Metropolitan Museum, 2019, p. 16.
- 36 Rieger, op. cit., vol. 1, p. 58.
- 37 ハイネケンは、サクセン選帝侯アウグスト二世（ポーランド王アウグスト）に任命されてドレスデンの版画コレクショナルの館長となり、それを分類し、次の著作を著わした。Carl Heinrich von Heineken, *Idée générale d'une Collection complete d'Estampes. Avec une Dissertation sur l'Origine de la Gravure & sur les premiers Livres d'Images*, Wien, 1771.
- 38 Stephan Brankensiek, *Vom »Theatrum mundi« zum »Cabinet des Estampes»: Das Sammeln von Druckgraphik in Deutschland 1565-1821*, Hildesheim/Zürich/New York, 2003, p. 516; Rieger, op. cit., vol. 1, p. 30.
- 39 Jonathan Richardson, *Two discourses: I. An essay on the whole art of criticism, as it relates to painting ... II. An argument in behalf of the science of a connoisseur; wherein is shewn the dignity, certainty pleasure, and advantage of it*, London, 1719
- 40 Griffiths, op. cit., p. 482.
- 41 Brankensiek, op. cit., 2003, pp. 485-512.
- 42 Bartsch, op. cit., 1821, vol. 1, p. 100.
- 43 コーネーリウス・ファン・ブール著書を翻訳したミケル・ブリー, *The Print in Italy 1550-1620*, London, 2001, p. 142, no. 91
- 44 Bartsch, op. cit., 1821, vol. 1, p. 100.
- 45 Ibid., p. 101.
- 46 Richardson, op. cit., I, p. 152153.
- 47 Ibid., p. 174.
- 48 Ibid., pp. 153-174. 54号「この間は頁が飛んでいる」。
- 49 Ibid., p. 194.
- 50 Ibid., pp. 194-195. グリフィスは「これがオリジナル版画の最初の定義だ」としている。Griffiths, op. cit., p. 482.
- 51 フランケンジークは「これらの才能のある版画家を画家の仲間としてPeintre-Graveurを用いた」としている。Brankensiek, op. cit., 2003, p. 510.
- 52 *Six Estampes gravées d'après les Dessins originaux de Rembrandt qui se trouvent dans la Collection de la Bibliothèque Imp. et Roy de Vienne. Par Adam Bartsch*, 1782.
- 53 Rieger, op. cit., vol. 2, p. 17, WVZ-DG 7.
- 54 Ibid., p. 289, WVZ-DG 391/III.
- 55 とりわけ一八世紀のフロンズでは複製版画が評価やれづた一七一一八世紀のフロンズの複製画は「ヌーベル」Noberto Gramaccini and Hans Jacob Meier, *Die Kunst der Interpretation: Französische Reproduktionsgraphik 1648-1792*, München/Berlin, 2003.
- 56 Rieger, op. cit., vol. 2, p. 128-129, WVZ-DG 150/I.
- 57 Ibid., p. 102, WVZ-DG 120/II.
- 58 Alexandre-Pierre-François Robert-Dumсенil, *Le Peintre-Graveur Français*, 11 vols, Paris, 1835-71; Prosper de Baudouin, *Le Peintre-Graveur Français continué*, 2 vols, Paris, 1859-61; Andreas Andressen, *Der deutsche Peintre-Graveur oder die deutschen Maler als Kupferstecher: nach ihrem Leben und ihren Werken; von dem letzten*

*Drittel des 16. Jahrhunderts bis zum Schluss des 18. Jahrhunderts und in Anschluss an Bartsch's Peintre-Graveur, an Robert-Dumoulin's und Prosper de Beaucour's französischen Peintre-Graveur, Svols, Leipzig 1864-71; Ibid., Die deutschen Maler-Radierer (Peintres-Graveurs) des neunzehnten Jahrhunderts, nach ihrem Leben und Werken, Svols, Leipzig, 1866.*

59 エッチングの歴史的な価値づけの変遷については、幸福輝「銅版画のバラゴローネ——エッチングの歴史記述的研究——」、保井重弓他『西洋初期エッチングの展開と諸相』（科研報告書）、二〇一九年、一五—三四頁参照。

60 名称はまもなくRoyal Society of Painter-Engravers and Engraversとなり、一九九二年よりRoyal Society of Painter-Printmakersとなった。

図版出典

図一、五、六、七、八、Rudolf Rieger, *Adam von Bartsch (1757-1821): Leben und Werte des Wiener Kunsthistorikers und Kupferstechers unter besonderer Berücksichtigung seiner Reproduktionsgraphik nach Handzeichnung*, vol.1, Petersberg, 2014: 図11' 11' 図' ©The Trustees of the British Museum