

# ドイツの「東亜美術協会」 Die Gesellschaft für ostasiatische Kunst」 (1929年～1942年) にみる日本美術の研究動向

安松 みゆき  
Yasumatsu Miyuki

## はじめに

学問研究の進展において個人研究が基盤になるにしても、やはり組織だった研究機関が不可欠なことは改めていうまでもない。その意味でドイツ近代における日本美術研究に最も大きく寄与したのは、「東亜美術協会 Die Gesellschaft für ostasiatische Kunst」であろう。この学術組織はドイツに置かれ、ドイツ中心に活動を行っていたが、当時の西洋における主な東洋美術および東洋文化研究者が関係していたように、その活動範囲はドイツにとどまるものではなかった。活動の具体的な内容は、途中からこの学会の機関誌の役割も担った『東亜雑誌 *Ostasiatische Zeitschrift*』の協会報告欄を通して報告されていった<sup>1)</sup>。しかし、日独の先学の研究のなかでこの「東亜美術協会」については、近代ドイツの日本美術研究への関心と並行してまだ紹介の段階にあり、日本ではその存在すらいまだに看過されてきている<sup>2)</sup>。

稿者は、この協会の基礎資料となる『東亜雑誌』(1929年～1942年、全54冊)をはじめ、協会会則や協会会員名簿の関連史料を、東洋文化研究所、ドイツ日本研究所、およびハンブルク装飾工芸博物館資料室等において確認することができた<sup>3)</sup>。本稿ではそれらを史料として、まず「東亜美術協会」がいかなる学術組織であったのかを把握し、その上で「東亜美術協会」と日本美術研究との関係を、会員の状況や関連の研究発表を通して詳細に検討することで、近代ドイツにおける日本美術研究の進展に果たした「東亜美術協会」の役割および意義について明らかにすることを考察の目的とする。



## 1 「東亜美術協会」の概要

御雇外国人をはじめとする個人レヴェルでのドイツ人の研究者達が日本をテーマに20世紀以前より研究活動を行っていたことに比べると「東亜美術協会」の設立は思いのほか遅く、1926年1月23日に創立された<sup>4)</sup>。この協会の名称が当初は「ベルリン東亜美術協会」であったように、

その活動はドイツのなかでもベルリンに限られていた。この「東亜美術協会」の設立経緯について、1936年の『東亜雑誌』に掲載された協会創立10周年の報告欄に触れられているので、それを参照に概観したい。

### 1-1 「東亜美術協会」設立経緯

報告欄によると当初は2～3人の間で組織形態が構想され、ベルリン州立博物館の東亜部門において集会を行うことまで話が進められた<sup>5)</sup>。ただしこの具体的な日時に関しては報告欄に記されておらず、また関連の書誌からも裏付けとなるものは見出せない。とはいえ報告欄には戦争、革命、インフレという状況の悪化によって実現には至らなかったとの記載もあるため<sup>6)</sup>、「東亜美術協会」の構想の提示はおそらく第一次世界大戦以前頃と推察され、当初の計画から実現までに10年以上は待たされた可能性が考えられる。

1926年ようやく「東亜美術協会」が設立され、記念すべき創立第1回例会は、当初の計画とは異なってベルリン州立美術図書館で行われた<sup>7)</sup>。この第1回例会については参加者が70～80名であった以外の詳しい事情は現在未詳である<sup>8)</sup>。その後の報告欄では定期的に研究発表が実施されているため、おそらく第1回目の例会でも協会の活動報告とともに研究発表が行われたにちがいない。

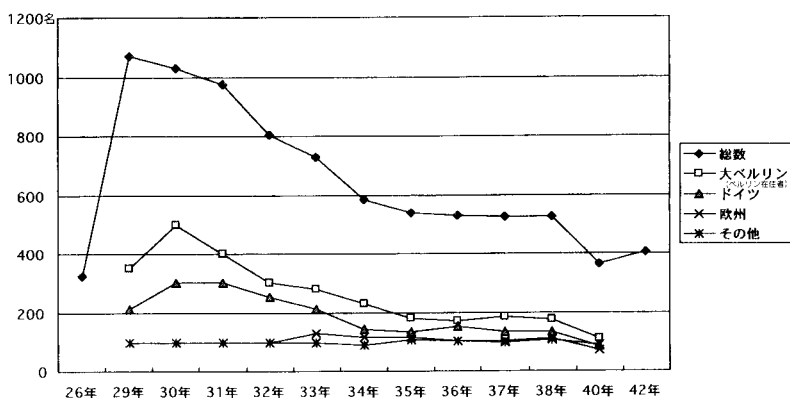
「東亜美術協会」の目的は、協会会則に、ドイツ語圏に東洋美術の知識と認識を広め、深めることと規定された<sup>9)</sup>。それに沿うかたちで、定例研究会すなわち例会が大体月1回の割合で開かれ、そこで協会の活動報告と、後述するような日本美術を含む東洋美術関連の研究発表が行われた。研究発表の具体的な内容に関しては大方後日『東亜雑誌』に掲載された。協会会則によれば、その他に年1回のいわゆる総会が開かれ、理事が20名ほど集まって1年間の会計報告、活動報告、次期活動予定などが話し合われた<sup>10)</sup>。協会の資金源は、学会員の会費、出版物の販売、利子等によるものだったが、その際に注目されるのは、有価証券を所有していたことである。第3回総会の時点では3万マルク分を所有し、第9回総会時には、6万マルク分の有価証券が会計報告されている<sup>11)</sup>。

### 1-2 「東亜美術協会」会員とその推移

「東亜美術協会」の会則によると、協会入会には2人の会員の推薦が必要であった。その推薦

【グラフ1】 東亜美術協会総会員数 (1926-1942)

1927, 28, 39, 41年に関してはデータ不明のため省略/1926, 42年の内訳はデータ不明のため総数のみで表示



に従って理事会に諮られ、推挙されたものの名前が、他の会員に文書で知らされることになる。そして2週間以内に異議申し立てがない場合にはじめて承認された。その際に異議が生じれば、最終的な決断は総会において行われた。いずれにしても会員として実際に活動に参加できるのは、会費を払った時点からであった<sup>12)</sup>。

協会会員の総数は、順次総会において報告されており、1926年の創立年の会員総数は325名、3年後の1929年には1,017名が登録されていた<sup>13)</sup>。わずか3年で3倍の増加をみた学会は、他国にとっても注目すべき組織と見なされ、当時すでに高く評価された<sup>14)</sup>。『東亜雑誌』の報告欄に掲載された1936年の創立10周年記念報告欄の記載、および会員数の確認のなされた1929年の第3回から1942年の第16回までの総会の報告欄の記載に基づいて会員数の推移を〔グラフ1〕に表示したが、それが示すとおり、会員数は1926年から1929年にかけて急速な増加を見せるものの、その後には一変して逆に全体で下降減少をたどってゆく。特にベルリン在住者（グラフでは大ベルリンに該当）とその他のドイツ在住者の（グラフではドイツに該当）会員が減っており、1931年から1934年にかけての急激な減少は注目される。

このような会員数の推移の背景に、ドイツの政治的展開の影響を読むことが必要であろう。1921年にヒトラーがナチス党の指導者に就任後、1928年にナチス党は国会選挙で2.8%の12議席を獲得し、1932年には37%の230議席を占めて第一党に躍進する。そして1933年にはヒンデンプルク大統領死去に伴ってヒトラーが首相兼総統として全ての権力を掌握した<sup>15)</sup>。報告欄を見る限り「東亜美術協会」のなかで問題が特に生じていないため、おそらく突然に減少した会員数は、そうした政治の動向と機を一にしている以上、その影響を受けたと考えるのは自然ではないだろうか。しかも、ヒトラーはその後急激に日本に接近してゆくため、日本が中国とともに中心を占める「東亜美術協会」から会員を締め出す理由はない<sup>16)</sup>。むしろ逆にそこにはヒトラーに同調できない、あるいはヒトラーの側からすると好ましくない人物が、ヒトラーの躍進とともに減少した可能性が推察されるのである。その一例にユダヤ人が挙げられよう。当時ユダヤ人であることが知られ、実際に理事会の役員の一りで第二書記であったW・コーン William Cohnが1934年に理事会のメンバーから外されて常任秘書へと配置替えをされた<sup>17)</sup>。これは同年第8回理事会の決定として報告欄に伝えられているが、そこには一切の変更理由が記されていない<sup>18)</sup>。ちなみに、その後のかれの「東亜美術協会」での活動は、不明となってゆく。このコーンをめぐる不審な動向について、ユダヤ人の大量殺戮への最終的解決は1941年になってからではあるものの、当初よりヒトラーの率いるナチス党はアンティセミティズムを唱えていたことを踏まえるならば、理事会から排除された理由にコーンがユダヤ人であったことはまちがいに大きく意味を持ち得たはずである。同様の事例は他の日本関連の機関においても認められ、たとえば「独日協会」では、ナチス権力掌握と同時に、同協会書記のカノッホがユダヤ人を理由に「追放」されている<sup>19)</sup>。

このように「東亜美術協会」は設立3年目には千人を越える会員数を誇りながら、その後は急激に減少の一途をたどってゆく。そこには、欧州で待望された機関として評価されながら、協会の意向を越える政治的な圧力によって、協会の活動が制約された可能性を読みとることができる。「東亜美術協会」が政治性を帯びてゆく証左としてこの状況は注目したい。

### 1-3 「東亜美術協会」会員の特徴

「東亜美術協会」に登録していた会員はいかなる人物であったのか。それを知る上で有効な史料となる1926年4月30日付<sup>20)</sup>と1929年10月1日付との両協会名簿<sup>21)</sup>および協会会則<sup>22)</sup>を参考にみてゆく。

「東亜美術協会」の会員を日本美術との関係に留意しつつ見るならば、会員の特徴として、第

一に、現地の日本美術研究者や、美術館といった美術関連の研究施設、および画商等が名前を連ねていることがある。たとえば、東洋美術品を扱った画商のW・ボンディ Walter Bondy、美術関連の出版社のE・ヴァスマート Edwald Wasmuth、浮世絵をまとめた美術史家J・クルト Julius Kurth、東洋の自然および民俗を専門とするドイツ協合理事K・マイスナー Kurt Meisner、画家で日本美術研究者のC・グラーフ＝プファフ Cäcilie Graf-Pfaffとその夫で画家のO・グラーフ Oskar Graf、日本を題材にした作品を残した画家E・オルリク Emil Orlik、能の研究者F・ベルツィンスキー Friedrich Perzynski、源氏物語等をドイツ語で紹介した日本文学研究者K・フロレンツ Karl Florenz、浮世絵をはじめとする東洋美術の収集家であり、東洋美術研究家のE・プレートリウス Emil Preetorius が会員として見受けられる。

第二に、ドイツ以外の欧米における日本および東洋美術の研究者や、日本美術品を積極的に収集した人物が多く登録していることである<sup>23)</sup>。具体的に、元コロンビア大学教授のF・ヒルト Friedrich Hirth、日本および東洋の水墨画等を紹介した元フライブルク大学教授のE・グローセ Ernst Grosse、東洋美術の収集の必要性を認め、世界的なレベルの収集を築いたとされる元ベルリン州立美術館館長のW・ボーデ Wilhelm von Bode、パリのソルボンヌ大学教授のU・フーケ U. Foucher やロンドンの英国博物館陶器および民俗部門長のR. L. ホブソン R. L. Hobsonn 等である。

第三には、協会の中核にあたる理事14名のうち半数の7名が、日本美術の収集家や日本美術に関する研究業績を残した研究者だったことである。協会会長W・ゾルフ Wilhelm Solf は当時駐日大使だったが、かれは浮世絵等の日本美術研究者としても知られていた。ベルリン大学名誉教授でもあったO・キュンメル Otto Kümmel は、中国と日本美術に関する研究においてドイツの第一人者のひとりである。1926年から終生会員にもなっていたA・ギンスベルク Albert Ginsberg は日本の浮世絵等を収集していたことで知られる。F・フィッシャー＝ヴィエルスツォウスキー Frieda Fischer Wieruszowski は、夫A・フィッシャー Adolf Fischer とともに日本と中国を訪問して両国の美術作品を収集し、それを基に現在のケルン東洋美術館を設立した<sup>24)</sup>。L・シェルマン Lucian Schermann は日本の妖怪や幽霊を題材とした浮世絵の展覧会を主催した人物であり<sup>25)</sup>、E・グローセ Ernst Grosse も前述の如く浮世絵等を収集することと並行して、日本の水墨画について執筆している<sup>26)</sup>。そして7人目にはハンブルク工芸美術館の進展に重要な役割を果たした原新吉がいた。

加えて、理事会の最も中核を成す第一議長、第二議長、第一書記、第二書記、第一会計、第二会計に就任した理事にもゾルフ、キュンメル、ギンスベルク、ライデマイスターといった日本美術に研究業績を残した人物が見られ、その任務期間も長い。1932年の第6回から1942年の第16回総会報告欄に基づき作成した〔表1〕の通り、ゾルフは1932年から1934年までの間（死去によって交代）に第一議長として、キュンメルは1932年から1934年までの3年間は第一書記に、1936年

〔表1〕 総会理事役員推移一覧(1932—1942) 注：斜体=日本に関連した者 斜体及び下線=日本美術研究者

回 / 年	6 / 1932	8 / 1934	10 / 1936	12 / 1938	14 / 1940	16 / 1942
第一議長	<i>Solf</i>	<i>Solf</i>	<i>Dirksen</i>	<i>Dirksen</i>	<i>Dirksen</i>	<i>Dirksen</i>
第二議長	Klemperer	Klemperer	<i>Kümmel</i>	<i>Kümmel</i>	<i>Kümmel</i>	<i>Kümmel</i>
第一書記	<i>Kümmel</i>	<i>Kümmel</i>	<i>Reidemeister</i>	<i>Reidemeister</i>	<i>Reidemeister</i>	<i>Reidemeister</i>
第二書記	Cohn	<i>Reidemeister</i>	Börschmann	Börschmann	Börschmann	Börschmann
第一会計	<i>Ginsberg</i>	<i>Ginsberg</i>	<i>Ginsberg</i>	J.Abs	J.Abs	J.Abs
第二会計	v.d.Heydt	v.d.Heydt	Hardt	Hardt	Hardt	Hardt

から1942年までの7年間は第二議長に、ギンスベルクは1932年から1936年まで第一会計として、ライデマイスターは配置替えをされたコーンの後任として1934年に第二書記に、その後1936年から1942年まで第一書記に従事した。

また協会長には、会則によれば、公的機関に関わり、かつ東洋と直接的な精神の結びつきを持つ人物が望まれており<sup>27)</sup>、実際にそれを受けて初代協会長にはドイツ駐日大使のゾルフが選出され、かれの後任者には再び駐日大使のH・ディルクセン Helbert Dirksen が選ばれた。

第四に、日本人の会員総数が、ドイツを除くと数字上では27カ国のなかで、中国とともに多かったことである。このことは1936年第10回総会において報告された<sup>28)</sup>。その日本人会員の多くは通信会員として登録していた。1929年10月1日付の会員名簿の記載に沿って主な人物を列記すると、ソウル帝国博物館長藤田亮策、東北帝大教授福井利吉郎、京都帝大教授濱田耕作、東京帝室博物館長今泉雄作、奈良帝室博物館長久保田貞、東京帝室博物館長溝口貞次郎、元京都帝大教授内藤虎次郎、京都帝大客員教授澤村専太郎、東京帝大教授関野貞、東京帝大教授瀧精一、京都帝大客員教授梅原末治、京城帝大教授上野直昭がいた。いずれも我が国の日本美術および東洋美術の研究において層々たる業績をあげた研究者である<sup>29)</sup>。その一方で協会が政治と無関係ではなかったことを示唆するかのよう、1926年の頃から日独双方の軍人の会員が認められる<sup>30)</sup>。

これら「東亜美術協会」に登録していた会員の特徴を総覧するならば、「東亜美術協会」には当時のドイツに加えて欧米の日本美術の主な専門家や美術家が登録していたこと、また「東亜美術協会」といっても、日本人の会員総数から、日本との関わりが他国に比べてかなり緊密であったことが見逃せないだろう。それらは、「東亜美術協会」が、ドイツをはじめ、欧州のなかでも日本美術研究にとって重要な研究機関であり、「東亜美術協会」での日本美術研究の質の高さを裏付けているからである。

## 2 「東亜美術協会」と日本美術に関する研究動向

### 2-1 「東亜美術協会」の日本美術収集および関連事業の援助

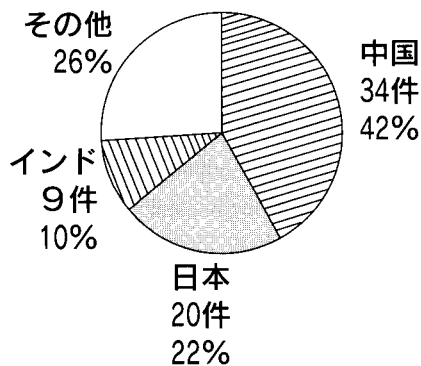
「東亜美術協会」は、日本美術に関して、展覧会や関連出版の補助を行ったり、寄付金によって日本の美術品を展覧会の出陳作品のなかから購入していた<sup>31)</sup>。たとえば、第7回総会の報告では、会員のF・ルムプフ F. Rumpf の著書『写楽 *Sharaku*』が協会によって出版助成され、各会員に送付されたことが記されている<sup>32)</sup>。第6回総会では、ベルリンの造形芸術大学アカデミーで開催された「現代日本画展覧会」に出品された日本の屏風2点を、2500マルクで協会が購入してベルリン美術館東洋部門に引き渡されたことが記されており<sup>33)</sup>、また第12回総会では、1939年の「伯林日本古美術展」のために1万マルクを協会が補助することが決定されている<sup>34)</sup>。

このように「東亜美術協会」は、学術的な組織として研究を促進するために、研究対象となる美術作品の購入や、展覧会の開催にも重要な役割を果たしていたのである。

〔表2〕 1930-42年までの日本美術関連の発表内容別件数 註：「+」=発表内容が絵画と彫刻とに重複する場合

年	1930	1931	1932	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	計
絵画	—	2	—	—	—	—	—	—	1+	1+	—	1+	—	5
彫刻	—	—	—	—	—	1	—	—	2+	2+	—	1+	—	6
浮世絵	1	1	—	1	—	1	—	—	—	—	—	—	1	5
工芸	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	—	—	2
その他	1	—	1	—	—	—	1	—	—	—	—	—	—	3

〔グラフ2〕  
例会発表テーマ地域別および割合



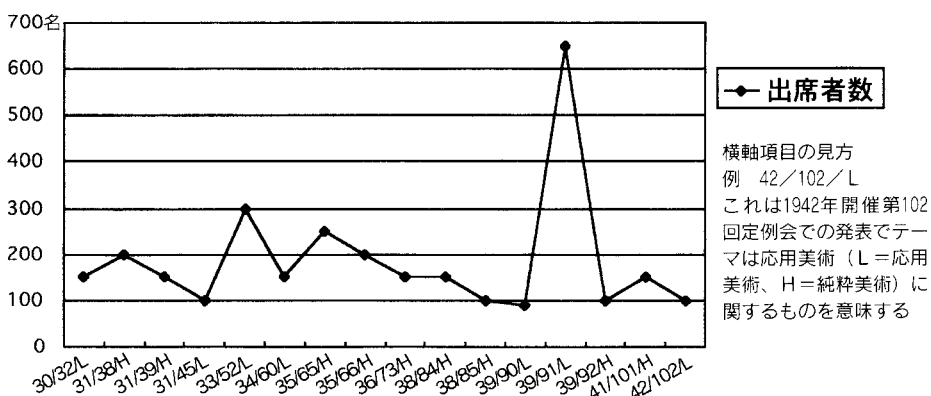
関連する発表が20件、インド関連の9件が確認できた（〔グラフ2〕<sup>36)</sup>。もっとも発表件数の多いのは中国42%であり、中国への関心が一番高かったといえるが、その理由は、おそらく東亜美術の中心を中国とみなす考えを反映したためと推察される。この認識は、以前より協会理事のキェンメルが、機会あるたびに主張してきたことにも重なる<sup>37)</sup>。

日本に関する講演は、中国に比べれば半数程だが、東洋の範疇のなかでは中国に次いで多かった。

では日本美術の講演とは、具体的にいかなる内容だったのだろうか。〔表2〕は例会で発表されたなかから日本美術あるいは芸術に関連する件数を抽出し、それを内容の上で、絵画、彫刻、浮世絵、工芸、その他に分類したものである。さらにそれらは大きく絵画、彫刻の純粹美術と、浮世絵と工芸の応用美術とにまとめることができる。前者には1つの研究発表の中で絵画と彫刻とに重複する件数を除いた古美術に関する8件と、現代絵画の2件とが該当する。ここでの現代絵画とは、同時代の日本画を指しており、それは1931年に「東亜美術協会」によってベルリンで開催された「現代日本画展覧会」を受けた発表である。

後者の応用美術に関するものは全体で7件を数え、そのうち工芸が2件、浮世絵が5件を占める。浮世絵のテーマは、1930年から35年までの間に認められるが、さらに1942年にもとりあげられており、純粹美術のテーマに比べると世紀末以来の安定した評価を再確認できる。

〔グラフ3〕 例会研究発表と出席者



この純粋美術と応用美術の研究発表には、開催時期との関係からさらに注目すべき点が存在する。すなわち、〔表2〕からわかるように、浮世絵と工芸との応用美術のテーマは1930年から1942年までの間の前半部に多くとりあげられているが、純粋美術に関する発表は、むしろ後半部そして特に38年と39年に集中する傾向をみてとることができるのである。そのことを、さらに例会参加者数と並行してみるならば、両者の相違はより一層明確化する。つまり、〔グラフ3〕の如く、応用美術（グラフでは横軸項目にLで表記）の発表には90名前後から300名までの参加者が認められる一方で、純粋美術（グラフでは横軸項目にHで表記）では、100名から例会開催最多数となる650名の参加者が確認できるのである。そしてその最多の参加者を数えたのが、1939年であった。1939年は、「伯林日本古美術展覧会」が開催された年にあたる。それゆえ、1938年や1939年の純粋美術への関心の高さは、この展覧会の出陳に後押しされたものと理解されなければならない。しかも参加者の数から、その展覧会が並外れた人気を誇ったことも見逃せない。また、前半の1931年頃の純粋美術への関心の背景には、1931年にベルリンで開催された現代日本画展の開催があり、それが大きな意味をもたらしたことに加えて、この「現代日本画展」は、「東亜美術協会」で本来予定していた日本古美術展の開催が実現できなかったために代替的に行われた展覧会であったことから<sup>39)</sup>、1939年の「伯林日本古美術展覧会」への繋がりを示す点も留意すべきであろう。

以上「東亜美術協会」での日本関連の研究発表を定量的に検討してきたが、その結果をまとめるならば、「東亜美術協会」の会員の関心が、世紀末以来の応用美術に向けられつつも、1935年以降には、むしろ純粋美術に対する興味が高まり、1939年には、そのピークに達していることが理解された。1939年には「東亜美術協会」が主催した「伯林日本古美術展覧会」が実現しており、それゆえ、日本美術研究の進展を通して「東亜美術協会」が目指してきたものは、まさに前例を見ない「伯林日本古美術展覧会」に結実したと言い換えることができる。

## 2-2 「東亜美術協会」における日本関連講演 (2) 具体的な内容の検討

本節では「東亜美術協会」の例会で実施された研究発表の具体的な内容およびその特徴を、『東亜雑誌』の報告欄を参照しつつ検討したい。

・1930年2月11日第32回例会 J・クルト「一般美術史のなかでの日本の浮世絵の位置付け」<sup>39)</sup>

写楽の研究者クルトの目的は、日本の美術史のなかでの浮世絵の再評価であった。クルトによれば、西洋で高い評価を受けている浮世絵が日本では明確な位置付けがなされてきていない。その理由には、これまで浮世絵は様々な傾向の作品群から成り立つものであるにもかかわらず十把一絡げに扱われてきていること、また西洋の芸術システムを受容したものと考えられてきていることがある。クルトは改めて日本の美術史のなかでの位置付けを試みるため、浮世絵独自の特徴を抽出した。すなわち筆の柔らかさに対してグラフィックな線を使用している点である。このことによって浮世絵は、日本の絵画に対して決定的な役割を担っていると見なし得るため、浮世絵を日本美術史の中へ組み入れる必要性を説いた。このようなクルトの指摘は逆に、日本美術史のなかでは浮世絵が登場し得ない現状を明示している点で注目される。

・1931年1月17日第38回例会 矢代幸雄「現代日本画について」<sup>40)</sup>

この発表は、1931年1月17日から2月28日までの期間にベルリンで開催された「現代日本画展覧会」を受けたものであり、「東亜美術協会」の発表の前に、すでに同日に展覧会会場で行われた発表を繰り返したものでもあった。矢代の発表の目的は、欧化政策に伴って日本において油彩

画が一般化してゆくなかで、伝統的な日本画の新しい発展の状況を、展覧会に出陳された作品をとりあげながら論じることであった。まず矢代は、日本画における様々な流派に言及し、とくにそのなかから浮世絵派に鏗木清方と上村松園をあげ、現代の都会生活の中に暮らす女性像を描いた作家として評価した。また円山四条派を京都を中心とする流派と見なし、具体的に竹内栖鳳、山元春挙、西山翠嶂等を取りあげている。

つぎに都市と美術との関係に論を進め、京都・東京の両画壇もリアリズムを目的としつつも、伝統的な都市の京都に対して現代都市の東京はよりエネルギーで表現的なため、伝統的な日本美術を過激なモダニズムに変えられることを指摘し、具体的に東京美術学校の結城素明、平福百穂、川合玉堂等に見られる京都と同様のリアリズムの追求を紹介している。

最後に、伝統的な日本画を装飾派、大和絵派、漢画派の三つに分類し、そのなかに現代の日本画家を位置づけた。具体的には、装飾派は桃山・徳川時代の、リアルと反リアルの相俟った世界と考えられ、そこに土田麦僊が包含され、最も古い伝統を持つ一派である大和絵派には小堀鞆音、松岡映丘が組み込まれ、漢画派には京都では橋本観雪と円山四条派、東京では横山大観と小室翠雲がとりあげられた。

・1931年2月14日第39回例会 上野直昭「日本の古い絵巻物を代表する3点の作品」<sup>41)</sup>

発表は、当時ベルリンの日本研究所の所長として当地に滞在していた美術史家上野直昭による。上野は、日本の絵巻物は様々な角度から観賞されるべきものであり、そのために新たに文化史や哲学で扱われている「時間」に注目して《源氏物語絵巻》《信貴山縁起絵巻》《伴大納言絵巻》をとりあげ、各絵巻物の特徴の抽出を試みた。まず比較の際に基本作品に据えられた《源氏物語絵巻》を、瞬間の表現から制作されたものにテキストが付随した作例と見なし、全体の構成は、右から左への視覚の動きを示し、永遠性、超時間性、穏やかな動きによる雰囲気の特徴とする作例として説明した。

つぎに《信貴山縁起絵巻》では、《源氏物語絵巻》とは全く異なる世界観の存在が注目され、《信貴山縁起絵巻》では歴史の説明のテンポが速いこと、また、絵画技術と人間の表現においても、たとえば《源氏物語絵巻》では、技法的に色彩が濃く厚塗りなのに対して、《信貴山縁起絵巻》では多くの部分が塗り残されていること、さらに人物表現において《源氏物語絵巻》では硬く鋭い線で描かれるのに対して、《信貴山縁起絵巻》では生き生きとした動きのある線が使われていることが指摘された。

そして《伴大納言絵巻》では、これまでの二つの絵巻物とは大きく異なって、ひとつの眼差しによって描写された作品と見なされている。つまり《源氏物語絵巻》では時間は超越したものであり、《信貴山縁起絵巻》では客観的なものであったのに対して、《伴大納言絵巻》では観者には時間的に徐々に理解され、純粋に主観的な事件として把握された。

・1931年12月8日第45回例会 O・キュンメル「日本の風俗画のはじまり 浮世絵の一派について」<sup>42)</sup>

浮世絵という言葉は、西欧の言語の中に組み入れられた数少ない日本語のひとつでありながら、正確な理解がなされていない。そのことを最初に言及しながら、キュンメルは、ここで改めて浮世絵の明確な把握を目指している。その際にキュンメルは、特に日本の風俗画のはじまりとしての浮世絵に注目する。もともと浮世絵は木版画だけではなく、肉筆画もあることに言及した上で、浮世絵が本来民衆的なものであり、古典的な狩野派や上佐派に対峙するものであったことを指摘しつつ、キュンメルは、風俗画としての視点からするならば、狩野派は、足利時代から徳



川時代に移って自由になった京都において民衆の生活の喜びを表現していることから、浮世絵のはじまりをその狩野派に見出し、それゆえ浮世絵は京都から生じ、そして民衆の世界である江戸へと引き継がれていったとする解釈を提示した。なお浮世絵の初期を扱ったため、具体的な絵師には若佐又兵衛、英一蝶、菱川師宣がとりあげられている。

・1933年1月10日第52回例会 W・ゾルフ「日本の多色刷り木版画の世界」<sup>43)</sup>

浮世絵を収集していたゾルフは、日本の木版画の、特に色刷り木版画に着目し、その特徴を見出すために西洋と比較した上で、日本の色刷り版画が線と面を強調していることを指摘した。その際に近代の日本の版画は、西洋美術を多く受容したため、古い様式とはかけ離れたとする見方も提示している。さらに、ゾルフは版画の文化史的背景として、版画芸術が民衆芸術であり、しかも美学的にかなり高度な民衆芸術と見なしている。報告書には、発表内容のほかに、スライドで吉原を描いた作品が紹介され、それが例会参加者に興味深かったとする感想も記載されている。

・1933年3月13日の第60回例会 O・キュンメル「日本の漆芸術」<sup>44)</sup>

発表では、西洋とは異なる日本の漆芸術の通史が、漆作品の技術的芸術的展開に注目しつつ、スライドで漆作品が紹介された。具体的には、藤原時代の中尊寺金色堂から、より柔和な印象へと変化したとされる13世紀の大和絵の例をあげ、さらに漢画の影響を受けたとされる足利時代のレリーフの漆作品、そして光悦、光琳の作品が紹介された。また発表当時の漆芸術をめぐる現状にも触れ、漆作品の制作が下火になっていること、そしてその理由として、高価な上に、大変な労力のかかる技術が必要とするために大量生産には限界があることが指摘された。

・1935年1月25日の第65回例会 O・キュンメル「日本の彫刻の巨匠」<sup>45)</sup>

内容は、飛鳥から鎌倉時代までの代表的な仏師をとりあげたものである。中国では仏師名が判明する例が少ないのに対して、日本では逆に仏師は明らかになっているだけでなく、その証左となる史料が残存しているとしつつ、日本の仏師の明確な位置づけを試みている。具体例には、最古の仏師として止利仏師があげられ、夢殿の《観音像》や、法隆寺の《薬師如来像》などがその作例として指摘された。次に藤原時代の仏師の創設が注目され、具体的な仏師名はないものの、作品としては宇治平等院の《阿弥陀像》、浄瑠璃寺の《阿弥陀像》等がとりあげられている。そして鎌倉時代は文献的に知られる巨匠の作品がつけられた時代とされ、運慶、快慶、定慶、湛慶等の仏師名があげられ、その作例として蓮華法院の《千体仏》が指摘されている。

・1935年2月12日第66回例会 E・プレートリウス「19世紀の西欧絵画に見られる日本の浮世絵版画の影響」<sup>46)</sup>

発表は1934年11月13日に「ミュンヘン東洋美術および文化の友の会」において行われた講演を繰り返したものであるために、その講演の概要が『東亜雑誌』に掲載されたものを「東亜美術協会」の発表の概要として代用されている。具体的な内容として、まず趣味的な装飾の領域として東洋が西洋美術のなかに組み入れられたことを指摘して、日本美術の受容のはじまりに言及する。さらにジャポニスムのはじまりを、1856年にパリで北斎漫画が発見された時と見なし、その後そのジャポニスムは瞬く間に全欧州、北アメリカに広まったとした。その流れに対して自国ドイツでの日本美術の受容について見るならば、ドイツでは日本からの影響は版画には少なく、むしろ工芸、たとえば室内インテリア、食器、ポスターに認められるとする。西欧では、北斎や広

重の後期の浮世絵における自然の要素を、西欧からの影響を示し、かつ崩壊されたものと理解しているが、これは大きな誤りであり、なぜならば、浮世絵に見られるような、自然主義の欠乏はギリシャ以来の西欧における危機と理解されたため、とプレートリウスは説明する。その上で、西欧の自然主義がどこから出てきたものなのか。また日本に限定せずに範囲を東洋にまで広げ、なにゆえに東洋にはその自然主義が欠乏しているのかという問題を提起して、それに応えるかたちで、東洋美術における独自の制作方法は、主題と技術の特殊性にあると結論づけている。

・1936年3月10日第73回例会 M・ラミング「日本の住宅文化」<sup>47)</sup>

日本の建築と日本人の生活文化についてドイツでは研究が盛んに進められている中で、多くの図版を掲載している点で注目される書物として、建築家吉田鉄郎の『日本の住宅』と『民家圖集』がとりあげられる<sup>48)</sup>。ラミングは、日本の建築が数百年の歴史のなかで外からの影響を受けつつ展開しているため、本来の日本住宅の源泉の解明を目的に据えているが、発表要旨からは、吉田鉄郎の書物を参照しつつまとめた、いわば住宅史の概説と見てさしつかえない。具体的には古墳時代の埴輪に神社の原型を見出し、それが民家へと継承されてゆくことを指摘した上で、寝殿造り、武家造り、書院造、数寄屋、茶室などに言及した。江戸時代には、社会政治的な地位との関係をもつ住居を例にあげている。その後関東大震災によって多くの民家が倒壊あるいは火災によって消失し、それを契機に耐震の住居の存在がクローズアップされている。

最後に畳、障子、床の間、棚等の民家の要素にも注目した上で、日本の住宅における課題、すなわち長らく続いた畳の上での生活からイスに座るものへと大きく変化したために、日本の住宅も、新しい生活慣習にあわせた構成の必要性が主張された。

以上、「東亜美術協会」の例会で行われ、その後『東亜雑誌』に報告された計9回の研究発表の内容を、概略した。そこには、いかなる特徴が見出せるのかといえば、第一に、考察対象として、それまで西欧で主流を占めていた応用美術のほかに、純粋美術が認められていることである。浮世絵や漆工芸に加えて、絵巻物、彫刻、建築が主題にとりあげられ、日本美術のなかでも従来の応用美術に偏った関心が、純粋美術にまで広がっていることが指摘できる。

第二に、ドイツでの日本美術の研究において、日本での美術研究の成果を積極的に受容しようとする姿勢が散見されはじめることである。ゾルフやプレートリウスの発表には日本での美術研究との関係には焦点は置かれておらず、それよりも西欧人に日本美術を紹介するという好奇心的姿勢が強く示されている。これは、西欧に長らくみられる日本美術に対する一般的な態度と理解し得るものである。ところが同じ浮世絵をとりあげながら、キュンメルの浮世絵の発表には、風俗画として浮世絵を評価する点において、たとえば、ほぼ同時代の黒田鵬心著『日本美術史概説』<sup>49)</sup>での浮世絵の捉え方との合致が見られるのである。日本との密接な関係をもっていたキュンメルならば、黒田の著書を参考にしていただと考えても、唐突ではないだろう。また「東亜美術協会」そのものも、ドイツ人ではなく、日本から日本美術の研究者である矢代幸雄や上野直昭に研究発表を依頼していることは、日本での美術研究を積極的に導入しようとするドイツ側の姿勢として理解できる。

第三の特徴として、応用美術を含む日本美術全体を、伝統との関わりから高く評価しようとしていることである。浮世絵を通して日本美術に言及する場合に、一般には物珍しさから、日本美術の持つ斬新さ等の特質が評価されることが多かったが、しかしここでは、たとえば、浮世絵がいかに日本美術史のなかに組み入れられるのかといったクルトの論考にはじまり、キュンメルの浮世絵を風俗画と見なす検討、あるいは応用美術の漆工芸の概説にしても、それらの主張の論点

はいかに日本の純粋美術の伝統を保持するものであるのかに力点が置かれている。このことは、西欧の純粋美術に匹敵する価値評価を、純粋美術はもちろんのこと応用美術に対しても与えようとする立場と読み替えることができる。この傾向は、従来ジャポニズムの文脈において日本美術を西欧にないエキゾチックな珍奇なものとして捉える見方から、学術的な考察対象とする見方へと確実に深化したことを意味していると言える。

このような学術的進展は、ラミングのように近代の動向を反映する住宅に注目して建築を概説する発表に加えて、上野直昭が日本の美術界でも独自の方法論といえる時間概念を用いて絵巻物の新たな解釈を行なっていることにも表れている。しかもこれらの研究発表は1936年までに出そろっており、「東亜美術協会」の重要な役割でもあった展覧会の開催活動と並行してみるならば、そこには1939年の大規模な純粋美術を中心とした「伯林日本古美術展覧会」との関連性が再び浮かびあがってくる。つまり、学術的進展はこの展覧会開催の基盤を形成した可能性を示唆し得るのである。

## おわりに

「東亜美術協会」は、1926年にドイツのベルリンで創立された東洋美術の学術機関であるが、この協会については冒頭に述べたように、日独両研究分野のなかでとりたてて注目されてこなかっただけでなく、日本ではその存在すら見過ごされてきていた。本稿では、現地調査で入手し得た関連史料等を詳細に検討したが、それによって「東亜美術協会」について明らかにし得たことは以下の通りである。

- 1) 当時の協会会員構成の状況から、ドイツはもとより、欧州そして欧米においても重要な日本美術の研究機関のひとつであったと理解できた。
- 2) そこには我が国の日本美術の第一人者も含まれており、日本美術の研究レベルの高さが伺える。
- 3) とはいえ、創立3年で千人を超えた学会員数はその後減少を示す。その背景にはナチス政権の成立という政治的情勢との関わりが存在することを指摘した。
- 4) 日本美術関連の研究発表のテーマからは、従来の考察の中心とされてきた応用美術の一方で、絵巻物や建築等の純粋美術をとりあげる研究が認められ、日本美術のなかでも応用美術に偏っていた関心が、純粋美術にまで広がっていることが確認できた。
- 5) 発表内容の点でも、応用美術を純粋美術の伝統を保持する面の考察に力点が置かれており、また純粋美術においては、美術史家上野直昭の発表が示すように、オリジナルの史料がなくとも、方法論を変えることによって新たな研究を行い得る可能性が提示された。

このような「東亜美術協会」は、まちががなくドイツをはじめ、西欧での日本美術研究を進展させた貴重な原動力のひとつであったとあってよい。ただし、そこには、政治との結びつきが推察され、純粋な学術的な機関から、政治的な意味を付与された機関へと変貌していったことも見逃せない。いずれにしても、「東亜美術協会」は最終的に、西欧はおろか、日本でも実現が困難と言える純粋美術を中心とした大規模な「伯林日本古美術展」の開催を実現した。「東亜美術協会」での日本美術を学術的にとりあげてゆく研究活動は、その「伯林日本古美術展」の開催の学術的な基盤を確立したのであり、「東亜美術協会」の役割とその意義はこの展覧会の実施と不可分の関係にあると結論づけることができる。

謝辞 ドイツ日本研究所、東洋研究所、ハンブルク装飾工芸美術館資料室、ベルリン東洋美術館図書室には史

料収集において御助力いただいた。ここに心から感謝申し上げたい。なお本稿は文部省科学研究費によってすすめられたものである。

図版出典 『東京・ベルリン、19世紀～20世紀における両都市の関係』ベルリン日独センター、1997年より

- 1) *Die Gesellschaft für ostasiatische Kunst* の訳出にあたり、本稿では、この雑誌の戦前の動向に限って考察対象としていることもあり、当時の呼称である「東亜美術協会」を用いている（例えば、『伯林日本古美術展覧會記念圖録』伯林日本古美術展東亜雑誌覽會委員會刊行、1939年を参照）。それに沿って、*Ostasiatische Zeitschrift*（以下 *OZ* と略記）も『東亜雑誌』と訳出する。『東亜雑誌』そのものは、1912年から発行されており、そのなかに、「東亜美術協会」の活動報告 *Mitteilung der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst* が1929年より掲載されるようになった。
- 2) ドイツにおける研究状況のなかでは『東亜雑誌』は重要な史料として指摘されている。それでも、日本美術交流との関係では、ベルリンに設置されていた日本学会の動向に比べると、あまり注目されていたとは言えない。たとえば、1997年に日独交流について文化美術などを踏まえた研究がまとめられた書物（『東京・ベルリン、19世紀～20世紀における両都市の関係』ベルリン日独センター、1997年、邦語ドイツ語）やベルリンの日本研究所についての論文（Eberhard Friese: *Das Japaninstitut in Berlin(1926-1945), Bemerkungen zu seiner Struktur und Tätigkeit*, in: *Du verstehst unsere Herzen gut, Handbuch zur Ausstellung des Japanisch-Deutschen Zentrums, Berlin 1989, S.83*）があるが、そこでも『東亜雑誌』が中心にはとりあげられていない。拙論「美術史家上野直昭とベルリンの「日本研究所 Japaninstitut」の活動をめぐって」『別府大学紀要』第43号、111-126頁も参照。
- 3) ハンブルク装飾工芸博物館では、1926年度版学会会員名簿 *Gesellschaft für Ostasiatische Kunst Mitgliederverzeichnis abgeschlossen am 30. April 1926*. (所蔵番号なし) と、会則 *Satzung* (所蔵番号なし) を、また1929年度学会会員名簿 *Mitgliederverzeichnis, abgeschlossen nach dem Stande von 1. Oktober 1929* (所蔵番号なし) はベルリン東洋美術博物館図書室にて確認し得た。また、現在ドイツ日本研究所および東洋研究所に所蔵される『東亜雑誌』の1929年から1942年までに刊行された54冊を拙稿において基本史料として使う。
- 4) *Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst*, in: *OZ*, 10. Jahrgang, Nr. 6, 1935, 1936, S. 276f.
- 5) a.a.O., S.277.
- 6) a.a.O., S.277.
- 7) a.a.O., S.277.
- 8) a.a.O., S.277. 学会の活動について『東亜雑誌』に掲載されるようになったのが第21回目の定例会合以降であるため、それ以前については判然としない。
- 9) 会則＝注3を参照。会員の立場は、以下のように6つに区分されていた。理事 Vorstand, 名誉会員 Ehrenmitglied, 通信会員 Korrespondierende Mitglied, 助成者 Förderer, 終生会員 Lebenslängliche Mitglied, 正会員および海外会員 Ordentliche und auswärtige Mitglieder
- 10) 注3を参照。『東亜雑誌』には、第3回から16回までの主会合（理事会）の報告が掲載されている。
- 11) *Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst*, in: *OZ* Nr. 1. und 2. 1935, S. 81.
- 12) 会則＝注3を参照。
- 13) 1926年の会員数は、ハンブルク装飾工芸博物館所蔵の名簿から算出した。ベルリン東洋美術館図書室に所蔵される1929年度学会会員名簿では1017名の登録が確認できる。なお名簿には会員の肩書きと連絡場所が記載

されている。添付表では報告年度末のデータを支持している。

- 14) *Burlington Magazine* March 1929 W. Perceva Yetts の指摘。Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, in: *OZ* Nr.3 und 4 1934, S.145.
- 15) H・ラウシュニング『永遠なるヒトラー』船戸満之訳、八幡書店、1986年、373～382頁。
- 16) Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, in: *OZ* Nr.3 und 4 1934, S.145.
- 17) Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, in: *OZ* Nr.3 und 4 1934, S.145. 『東亜雑誌』の創刊は、コーンとキュンメルによるもので、東亜美術協会設立より14年前の1912年に刊行され、1943年に戦争のために廃刊するまで28年間出版された(ハルトムート・ヴァルラーフェンス「ベルリンの日本美術」『東京・ベルリン、19世紀～20世紀における両都市の関係』ベルリン日独センター、1997年、邦語ドイツ語、276～278頁)。しかし1934年以降には、コーンの名前は、協会の報告からは一切認められなくなる。コーンの消息は判然としないが、今回、戦後には、日本でも1948年にロンドンで刊行されたコーンの著作『中国絵画 *Chinese Painting*』の長廣敏雄による書評が、『美術史』第一冊(昭和25年4月)に掲載されていることを確認した。長廣はコーンの著書について「公平な選び方」「可成りよくできて」いる中国絵画史として高く評価しつつも、海外での学界での研究が進む状況に着目して、さらに日本と海外との相互関連を持つ必要性を説いている(『美術史』第一冊、1950年、4月、60頁)。
- 18) Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, in: *OZ* Nr.3 und 4 1934, S.144-147. 他にユダヤ系の会員、たとえばシモン Simon、ロートシルト Rothschild 等が1929年の会員名簿に認められ、「東亜美術協会」にはユダヤ系の会員がかなりいたと思われる(4.Mitgliederverzeichnis, abgeschlossen nach dem Stande von 1. Oktober 1929)。医者であったクルト・グラウザーは、1924年にベルリン美術図書館館長に就任し、*Die Kunst Ostasiens, Ostasiatische Plastik* などを出版した日本美術研究者でもあったが、彼も「民族的な理由で」解雇されて、アメリカに亡命しているし、また日本美術収集家のF・ティコティンも、ユダヤ人のために、国外に亡命している(ハルトムート・ヴァルラーフェンス、前掲論文、276～278頁)。東亜美術協会とユダヤ人との関係、そして日本美術とユダヤ人との関係について、今後改めて考察したい。
- 19) ギュンター・ハーシュ「ベルリン日独協会に反映される日独関係史」*Die Geschichte der Deutsch-Japanischen Beziehungen im Spiegel der Deutsch-japanischen Gesellschaft* Berlin, S.245f.
- 20) ハンブルク装飾博物館資料室所蔵 *Gesellschaft für Ostasiatische Kunst Mitgliederverzeichnis abgeschlossen am 30. April 1926*.
- 21) ベルリンダーレム美術館東洋美術部門図書館所蔵、*Gesellschaft für Ostasiatische Kunst 4. Mitgliederverzeichnis abgeschlossen nach dem Stande vom 11. Oktober 1929*.
- 22) 注3を参照。
- 23) 美術史家として知られる人物 Bernhard Berenson やウィーン大学の Josef Strzygowski、当時ベルリン銅版画室長だった Max Friedländer も認められる。また特異な存在としては、王室関係の人物であり、例えばシャム王国の皇太子 Damrong Rajanubhabat や、スウェーデン王国皇太子 Gustav Adolf がいる。
- 24) 拙論「アドルフ・フィッシャー覚え書」『近代画説』第3冊、1994年 23～30頁。近年フリーダが来日したさいにまとめた日記が邦訳された(フリーダ・フィッシャー『明治日本美術紀行』安藤勉訳、講談社、2002年)。
- 25) Lucian Schermann: *Das japanisches Gespenster*, Leipzig 1927.
- 26) Ernst Grosse: *Die ostasiatische Tuschmalerei*, Berlin.
- 27) 会則＝注3を参照。
- 28) *Mitteilung der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst*, Nr.6 10. Jg., Nov. Dezember 1935, S.280. また4月6日の名簿を参考に居住別の会員数をあげるならば、全会員の1104名中、大ベルリンといわれるベルリン近郊の在住者が509名、それ以外のドイツ299名、オランダ33名、日本28名、中国16名、北米23名、英国22名、フランス19名、スイス17名、中国16名、スウェーデン13名、オーストリア11名、英国領インド5名、イタリア4

- 名、シヤム王国4名、デンマーク3名、ロシア3名、トルコ2名、ポーランド2名となる。以下各1名を数えるのが、ダンツィヒ、ハンガリー、チェコスロヴァキア、ノルウェー、ルーマニア、カナダ、ブラジル、チリ、オランダ領インド、オーストラリアの場合である。
- 29) ほかに、細川男爵、帝大教授鹿子木教授、日本駐独大使 Harukazu Nagaoka、山中商会の Tomoji Okada の名前が見られる。
  - 30) Katsuzumi Inoue 海軍中佐、Ryouzou Watanabe 陸軍大佐。ドイツ側でも、Max Glum 陸軍中佐、Günther von Etzel 陸軍中佐の名前が見られる。
  - 31) 日本だけではなく、中国に関しても積極的に行っている。たとえば、第4回総会の報告によれば、協会長でドイツの印象派の画家と知られる M・リーバーマン Max. Liebermann から協会に寄付された1万マルクで周時代の中国のブロンズを購入し、それをケルンの東洋美術館に引き渡したことが書き留められている(1930年3月11日開催第4回主会合における報告。Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, OZ. April 1930, 6. Jg., S.127.)。また同総会において、学会の共催する展覧会である中国古美術展には、協会が207874.10マルクを寄付している(1930年3月11日開催第4回主会合における報告。Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, OZ. April 1930, 6. Jg., S.127.)。
  - 32) 1933年4月4日開催第7回総会における報告。Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, OZ. April 1930, 6. Jg., S.127.
  - 33) 1932年3月6日開催第6回主会合における報告。Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, OZ. Januar März, 1932, 7. Jg., S.87.
  - 34) 1937年4月29日開催第12回主会合における報告。Mitteilungen der Gesellschaft für Ostasiatische Kunst, OZ. Nov. -Dez. 1937, 12. Jg., S.260.
  - 35) 『東亜雑誌』には、専門家らによる論文が数本掲載され、ドイツおよび欧米の関連書の書評、友好関係のある学会情報や展覧会情報、関連オークションなどの情報、文献目録が認められる。文献目録が各号に添付されているが、それを見る限りでも、書籍と雑誌を分けた上で、欧州に限らず、アメリカ、そして日本で出版されているものが対象となっている。いずれにしてもこの学会誌から、東亜に関する大方の研究動向を押さえることができるうえで実に重要な研究誌といえる。
  - 36) その他としてアフガニスタン関連2件、カンボジア2件、東亜と欧州関連6件、インドネシア1件、ネパール、モンゴル、韓国、北米、アジア／アフリカが各1件、中国と日本両国に関するものが1件を数える。
  - 37) 1912年のベルリン東亜美術展のカタログで、キュンメルはそうしたことをすでに記載している (*Ausstellung Alter Ostasiatischer Kunst, China-Japan*, veranstaltet von der königlichen Akademie der Künste zu Berlin, 1912, S. XI-XIV.)。
  - 38) 拙論「ベルリンにおける日本古美術展覧会」『美術史』147冊、1999年、128頁。
  - 39) J.Kurth: Die Einstellung des Japanholzschnittes in die allgemeine Kunstgeschichte, in: OZ, 1930, 6. Jg., S.124.
  - 40) Herr Prof.Yukio Yashiro: Contemporary Japanese Painting, in: OZ, 1931. 6. Jg., S.46.
  - 41) Herr Prof. Naoteru Ueno Japanischleiter des Japan-Instituts: Drei Meisterwerke der altjapanischen Bilderrollen, in: OZ, 1931, 7. Jg., S.92.
  - 42) Otto Kümmel: Die Anfänge der japanischen Genre-Malerei(Ukiyoe Schule), in: OZ, 1931, 7. Jg., S. 55f.
  - 43) Wilhelm Solf: Die Welt des japanischen Farbenhholzschnittes, in: OZ, 1933, 8. Jg., S. 237f.
  - 44) Prof.Otto Kümmel: Japanische Lackkunst, in: OZ, 1934, 9. Jg., S.54.
  - 45) Prof.Otto Kümmel: Die grossen Meister der japanischen Plastik, in: OZ, 1934, 9. Jg., S. 265.
  - 46) Prof.Dr.Emil Preetorius: Der Einfluss des japanischen Holzschnittes auf die europäische Malerei des 19. Jahrhunderts, in: OZ, 1934, 9. Jg., S.265.
  - 47) Prof.M.Ramming: Deutscher Leiter des Japan-Instituts, Japanische Baukunst und Wohnkultur, in: OZ, 1935, 11.

Jg., S.278ff.

- 48) Tetsuro, Yoshida: *Das japanische Wohnhaus*, Berlin 1935. Tetsuro Yoshida: *Das Bauernhäuser*, Stuttgart 1939.
- 49) 黒田鵬心『日本美術史概説』誠文堂、1929年、684-694頁。ただしその後、1940年「紀元二千六百年記念日本文化史展覧会目録」では、浮世絵の分類が注目され、肉筆が絵画に、版画を浮世絵と分類し、風俗画であるという流れには特に言及されていないものもみられる。

## **Die Forschungen der japanischen Kunst in der Gesellschaft für ostasiatische Kunst in Deutschland (1929-1942)**

Miyuki YASUMATSU

Die Gesellschaft für ostasiatische Kunst war eine wissenschaftliche Arbeitsgemeinschaft für die ostasiatische Kunst, die im Jahre 1926 in Berlin, Deutschland gegründet wurde und sich als Zentral - Institut der ostasiatischen Kunst nicht nur in Deutschland, sondern auch in Europa beschäftigte. Ihre Tätigkeit wurde durch das Organblatt "*Ostasiatische Zeitschrift*" ab 1929 bis 1942 berichtet. Dieses Studium versucht, wie die japanische Kunst durch diese Gesellschaft vorgestellt und interpretiert wurde. Daher wird es aufgeklärt, dass sie für die Entwicklung der japanischen Forschung in Deutschland eine grosse Rolle gespielt hatte.