

「ウィーン学派」とドイツの日本美術研究

安 松 みゆき

はじめに

拙稿では、ドイツにおいて日本美術が個人的な関心の位相から美術史研究として確立されてゆく過程の、特にその基盤の形成部分について検討する。具体的には、20世紀初頭に新たに東洋美術史研究が加わったウィーン大学の美術史研究のなかで、日本美術史研究が生成される過程およびドイツへの広がり的一端を考察する。西洋美術史の研究において「ウィーン学派 die Wiener Schule」は、特に19世紀から20世紀前半に大きな役割を担った。美術と歴史とを融合させ、さらに文化財保護との関連を踏まえた美術史という学問がウィーン大学に確立し、「ウィーン学派」はそのウィーン大学における研究を中心とするもので、フランツ・ヴィックホフ (Franz Wickhoff 1857 - 1944) アロイス・リーグル (Alois Riegl 1858 - 1905) などに代表されるような、その後の20世紀の著名な美術史家を多く輩出した¹⁾。「ウィーン学派」については、一般に西洋美術史家の研究の変遷としてとりあげられ、東洋美術との関係ではわずかにヨーゼフ・シュトスゴフスキー (Josef Strzygowski 1862 - 1941) の美術史観が論究されるにすぎない。しかし後述するように、「ウィーン学派」の学術的な展開は、西洋美術史の領域に限るものでなく、日本美術史にも及ぶものであった。このような視点をとる研究は、管見ではこれまでのところ行われていない。

本稿では「ウィーン学派」のなかで、従来より東洋美術との関係で名前があがるヨーゼフ・シュトスゴフスキーを中心にとりあげて、「ウィーン学派」と日本美術史研究の関係の変遷を追跡する。その結果、ヨーロッパにおける日本美術史研究を考察するにあたって、西洋の美術史研究とは無関係ではありえず、むしろ西洋美術史の起源を探究する流れのなかで日本美術史の研究がすすめられていったことを明らかにしたいと思う。

1

「ウィーン学派」に新たな分野が加わったのは、美術史家ヨーゼフ・シュトスゴフスキーがウィーン大学にポストを得たことによる。ヴィックホフの後任として美術史家マックス・ドヴォルジャーク (Max Dvořak) が選出されたが、その際にシュトスゴフスキーの名前もあがり、二人の折り合いをつけるために新たに美術史講座が増設されたのであった。シュトスゴフスキーは研究視野をヨーロッパのなかでは北ヨーロッパに広げただけでなく、さらにオリエント美術にまで拡大して比較美術史学を目指したことで評価された²⁾。美術史家の矢代幸雄はそのことを晩年に書き留めている。矢代によれば、「ストルツィイオウスキ教授」すなわちシュトスゴフスキーが『羅馬か東邦か』の論文を提出し、そのなかで「従来の美術史家が羅馬傾向の史的発展説に対して、アルタイ・イラン系統の西洋美術発展上に於ける重要性を説いた」。そして矢代はより具体的に、ビザンティンとヨーロッパ中世芸術の形成が、キリスト教美術の揺籃地であったアルメ

ニアやアナトリアを中心とする西亜近東一帯に由来し、それが西方に伝播する際にヘレニスティック芸術を吸収していった、と論じていた³⁾。

シュトスゴフスキーの業績として最も注目される点は、西洋美術の根源を従来のギリシャではなく、それよりも東方のオリエントに見出したことにある。ただし、研究の視野をヨーロッパを越えたアジアに向けたのは、シュトスゴフスキーに限られることではなかった。シュトスゴフスキーの前任者のヴィックホフは、一般に『ウィーン創世記 Wiener Genesis』に関する著作のなかで古代ローマにおける動きの巧みな表現に言及し、古代の末期的な段階にしかすぎなかった古代後期のローマ美術を高く評価したことなどで知られる⁴⁾。そのヴィックホフが、自らの研究視野をヨーロッパに限定せずに東洋に、そして日本にまで向けていたとする短い指摘が存在するのである。「ウィーン学派」の動向を追った研究者ウード・クルターマン(Udo Kultermann)によると、当時の西洋における日本美術への高い関心を受けて、ヴィックホフは、ギリシャ美術によって触発された西洋美術が、さらに極東アジアにおいても同様にギリシャから影響を受け、日本では独自の進展を遂げたことを指摘していた、という⁵⁾。ヴィックホフの直接の言葉として「極東から示唆を得たユーゲントシュティルの美術家と同様に、美術史家も美術史を著述するにあたっては、こうした新しい現象を考慮に入れなくてはならぬことを理解した」とする指摘がある⁶⁾。このように従来は全く指摘されることのなかった西洋美術と極東アジアの美術との間に、ヴィックホフによって西洋美術の流れが極東アジアにまで連続する、という新たな関連性が提示されたのである⁷⁾。しかしヴィックホフの場合には、それでも中心はあくまでもギリシャであり、ギリシャから影響を受けたアジアに別の流れがあることを指摘していた。それに対してシュトスゴフスキーの場合には、ギリシャを中心に据えることなく、ギリシャの根源は実はオリエントとする見方が提示されたのである。そこに両者の大きな相違点があり、そのことは留意されなければならない。

シュトスゴフスキーは1907年に『現代の造形美術(Die bildende Kunst der Gegenwart)』を出版し、そのなかで当時の現代美術を伝統との関連で評価し、さらにそれをペルシャやエジプトの古美術とともに、中国や日本の古美術と比較して検討した。たとえば、シュトスゴフスキーは、ギリシャの画家は人間の姿を中心に描いてゆくが、中国も日本も風景を中心に据えて制作することを指摘している。また、日本の絵画の特徴としてシュトスゴフスキーは線の構成や装飾性の発見をあげ、さらに西ヨーロッパの近代美術はそれらの影響を受けていることを論じている⁸⁾。その際に具体的に影響を受けた例として、印象派に加えてドイツではダッハウ派の画家であるディルやヘルツェルをとりあげ、特にかれらの装飾的な風景画に日本からの影響を見出している⁹⁾。

シュトスゴフスキーが文中のなかで図版を掲載しつつ日本美術として具体的に引用したのが、光琳の掛け軸《鍾馗》と、菱川師宣の枕絵とおぼしき浮世絵である¹⁰⁾。シュトスゴフスキーによれば、当時の同時代美術が以前よりも、より深く日本美術に基づいている、という¹¹⁾。

このようにシュトスゴフスキーは、当時の同時代美術に対する日本美術からの影響を見出したのだが、前述したように彼の西洋美術の根源をオリエントに求める視野に基づけば、日本美術に対する見方にはさらにそれ以上の意味が付随しているともいえる。つまり、日本美術は次の段階で単独の美術史研究の考察対象となってゆくことを意味し、それはシュトスゴフスキーの弟子の研究に認められることになる。

2 .

シュトスゴフスキーの下で学んだ学生のなかで、日本美術をテーマに研究成果をあげたのが、

後にケルンの工芸美術館長に就任したカール・ヴィート (Karl With 1891 - 1980) であった¹²⁾。ヴィートは近代美術コレクションで知られるハーゲンのカール・エルンスト・オストハウス (Karl Ernst Osthaus) の協力者でもあり、1925年からケルンの職業学校で美術史を講じ、1931年にはその職業学校の校長となり、1928年にはケルン応用美術館の館長に就任している¹³⁾。日本美術との関係では、1913年に自らの研究のために来日した際には、フォルクヴァング美術館の所蔵のための作品も購入しており、1921年にはケルンの東洋美術館の日本の彫刻コレクションを充実させるために、自らのコレクションを寄贈して協力したことで知られる¹⁴⁾。

1918年にヴィートは「8世紀初頭までの日本の初期の仏像について」のタイトルでウィーン大学に博士論文を提出した。その研究は翌年の1919年に『日本の仏教彫刻 (Buddhistische Plastik in Japan)』として刊行され¹⁵⁾、1923年までに3版が増版された。この書物では6世紀末の飛鳥時代から8世紀の奈良時代までの作品が考察対象とされ、主に個々の作品とその形式等が解説された¹⁶⁾。それは新たな仮説を提示するような内容ではなく、いわば古代彫刻史の概説書の性格を示すものである。著書には多くの図版が掲載されており、それだけでも当時においては貴重な成果といえる。またそれら図版に掲載された作品には、飛鳥、奈良時代の代表的な国宝や重文の作例を多く含み、たとえば、東京国立博物館所蔵《法隆寺献納宝物143号》、同所蔵《飛鳥大仏》、法隆寺蔵《百済観音》、同所蔵《釈迦三尊像》、同所蔵《梵天立像》、薬師寺蔵《薬師三尊像》などが認められ、ヴィートにおける彫刻史の観点が現在のそれとそれほどかけ離れていないことが確認できる。それらの作品の図版は、ヴィート自らが写真撮影していた。しかも大半の彫刻が1体毎に正面に加えて、側面、背面あるいは細部からも撮影されており、いまでは珍しい記録史料集となっている¹⁷⁾。

ヴィートの研究で注目すべきは、仏像彫刻が研究の対象にとりあげられたことであり、しかも美術史の考察対象であることに大きな意味がある。当時の西ヨーロッパでは1900年のパリ万国博覧会において仏教彫刻が紹介されたものの、浮世絵や工芸品に依然として関心が集中し、日本の仏像彫刻をはじめとした彫刻への興味は薄く、またそれを紹介する機会もほとんどなかった。それどころかドイツでは仏像は宗教上の資料であり、民族学分野で扱われることが多かった。そのことは、ヴィートの扱った時代に多く認められた金銅仏の存在によって裏付けられる。それら金銅仏が当時西ヨーロッパをはじめドイツに流布したものの、民族学博物館に所蔵されており、美術作品として評価されていなかったからである¹⁸⁾。

研究テーマが示すように、ヴィートは日本美術のなかでも彫刻に最も高い価値を見い出していた。西洋美術史での彫刻の評価をふりかえると、彫刻が最も評価される時代は、古典古代であった。その古典古代の美術は、過去の一時代の美術であるだけでなく、脈々と続く西洋美術の理想でもあったことは改めていうまでもない。つまりヴィートが彫刻に着目したことは、ギリシャ彫刻への評価に重なる可能性があり、それはすなわち日本美術を西洋美術と同じ価値を見い出す姿勢につながるものとなる。同様の姿勢は、ヴィートが研究をすすめてゆく際にシュトスゴフスキーをはじめ、美術史家エルンスト・グローセ (Ernst Grosse 1862 - 1927) からの協力を得ているために¹⁹⁾、ヴィートに限らずにすでに他の研究者にも共有されていた可能性が考えられる。

このようにヴィートの場合には、かなり早い段階で日本の仏教彫刻を美術史という学術的な分野のなかに組み入れて、現在の評価と重なる作品をとりあげつつ研究したことに、ドイツでの日本美術研究の進展に大きな役割を果たしたといえる。

3 .

ユストゥス・ブリンクマン (Justus Brinckmann 1843 - 1915) は、ドイツにおいて年代的にか

なり早い設立となるハンブルクの装飾工芸博物館の創設者である。この美術館では多くの浮世絵と刀の鍔を中心に蒐集され、特に日本の応用美術の蒐集において現在でもドイツの重要な拠点となっている。プリंकマンはまた、日本では『芸術の日本 (Le Japon artistique)』の共同執筆者として詩歌と装飾美術の関係をまとめていることで知られる²⁰⁾。

このプリंकマンも学業期にウィーンとの関わりを持っていた。プリंकマンは当初より美術に関与したわけではなく、父親の影響などもあって自然科学に関心をもっていた。そして学業半ばで法律家および弁護士となって生計をたてていたが、途中からオーストリアの応用美術館、当時の芸術産業博物館のアイテルベルガーの下でボランティアで芸術を学ぶことを決心した、とされる²¹⁾。ウィーンを目指した当初の目的は、美術の問題ではなく、骨学や比較解剖等を学ぶためであった、という²²⁾。

プリंकマンが1865年に移ったウィーンには、オーストリアの応用美術館の前身である産業芸術博物館がサウスケンジントンを手本に創設され、そこには皇室の貴重な財宝が所蔵されることになった。館長のアイテルベルガーは「ウィーン学派」の重鎮のひとりだが、ウィーンの応用美術の博物館の創設者でもあり、芸術作品を直に見て技法、歴史の記述に重きを置いて研究をすすめた²³⁾。プリंकマンはこのアイテルベルガーから美術史および応用美術の博物館について基礎知識を伝授されている。そしてまだ卒業していなかった大学は法律で終え、ハンブルク愛国的工芸協会組合と契約し、ドイツや西ヨーロッパに限定しないユニバーサルな美術を目指してその設立に力を尽くすことになった²⁴⁾。プリंकマンは、後に創設したハンブルクの美術工芸博物館の手本と見なしたオーストリア産業美術博物館に、その後も足しげく訪れた、とされる²⁵⁾。

プリंकマンの美術に対する最も大きな成果は、博物館を設立したことであるが、その博物館が応用美術に限定されているように、プリंकマンの美術研究においても応用美術を専門としたことが、特徴といえる。その博物館の所蔵を代表するのが日本の美術作品であり、浮世絵や工芸品であった。プリंकマンの日本美術に対する評価として、かれが蒐集していた日本の刀の鍔を評価する際に、自然からの表現に驚きを隠せなかった、とされる指摘が参考になる²⁶⁾。プリंकマンは自然科学に則った鋭い眼差しで作品を評価していたとされ²⁷⁾、それが日本美術への見方に重なっていったと考えられる。

ハンブルク美術工芸博物館はその後ドイツにおける日本の応用美術の研究機関の中心のひとつとなり、のちに日本美術史の研究を中心的にすすめてゆく美術史家オットー・キュンメル (Otto Kummel 1874 - 1952) も、この博物館に勤務しつつ日本美術に対する研鑽を積んでいった。そこには「ウィーン学派」の流れを見い出すことができるのである。

4 .

「ウィーン学派」は前述したように、オーストリアおよびドイツにおける日本美術史の学術的な進展において重要な役割を果たした。ではなにゆえに日本美術史への関心が「ウィーン学派」に結びついたのだろうか。

その理由のひとつに、当時のウィーンにおいて日本に対する関心がいままでになく高まっていたことがあげられる。それは、ウィーン万国博覧会以来の日本美術への関心が連続と継続していたことである。1873年にドイツ語圏ではじめての万国博覧会がウィーンで開催された。日本もその万博にはそれまでにない規模で出品していた²⁸⁾。この展示によって観者たちには従来同一視してきた中国文化との相違が理解されるとともに、日本文化への高い評価を呼び起こした。ウィーン万国博覧会における日本に対する関心は芸術家や美術史家にも直接的な影響を与えており、たとえば、当時の代表的な画家ハンス・マカルト (Hans Makart) が1875年に日本人女性《Die

Japanerin (日本女性)》を描いたのは、ウィーン万博の影響によるとの指摘がある²⁹⁾。実際にブリンクマンが日本美術を知る契機となったのは、1873年のウィーン万国博覧会であった、と指摘されてきている³⁰⁾。

万国博覧会での日本への関心はその後ウィーンに多くの日本美術の蒐集家を生み、19世紀の批評家ルートビヒ・ヘヴェシ (Ludwig Hevesi) によれば、トラウ (Herr Trau) は銅製品を、ランコロンスキー伯爵 (Graf Lanckoronski) は着物を、ツィッヒー伯爵 (Graf E. Zichy) は根付けや刀の鏝等を、スカラ (Herr v. Scara) とシュヴェーゲル男爵 (Baron Schwegel) は掛け軸や衝立、素描を、ウィーン万国博覧会以来蒐集した、とされる³¹⁾。また1886年にはウィーン応用博物館がハインリヒ・シーボルト (Heinrich Siebold) の日本美術コレクションを購入するまでにいたったことも、忘れてはならない一例である³²⁾。

世紀末になっても日本美術への着目は高まっていたことを示すのが、芸術団体のウィーン分離派が1900年に開催した「分離派第6回展の日本美術特集」である。この展覧会では、のちにドイツで最初につくられたケルンの東洋美術館の創立者となるアドルフ・フィッシャー (Adolf Fischer) の日本美術コレクションを、ウィーン分離派が特集を組んで展示したものであった。展示された作品には、当時人気の高かった浮世絵や工芸品に加えて、仏像や屏風絵、掛け軸なども含まれていた³³⁾。ウィーン分離派の日本美術への着目は、分離派が新たな時代の芸術を求めていたことから、単なる異国趣味としてではなく、新しい芸術における重要なファクターのひとつとして日本美術を理解したといえる。

もともとオーストリアではドイツ語圏のなかでも日本との政治的関係を密接に築いていたことを背景に、日本文化に関しても早い段階から興味深い研究動向が認められる。その嚆矢となるのがアウグスト・プフィッツマイヤー (August Pfizmaier 1808 - 1887) である³⁴⁾。プフィッツマイヤーは、当時の外交関係から通訳をおこなうために極東の言語を学び、さらに日本の古事記や日本書紀の研究をすすめて、泉式部日記、万葉集などの翻訳を手がけた。かれの最も大きな業績は、1847年に柳亭種彦 (1783 - 1842) の作品をドイツ語に訳した『浮世絵六枚屏風 (Sechs Wandschirme in Gestalten der vergünglichen Welt)』の出版と³⁵⁾、1851年の『和独辞書 (Wörterbuch der japanischen Sprache)』の編纂³⁶⁾とが知られている。前者は外国語に訳出された最初の日本作品であり³⁷⁾、また当時の印刷技術の質の高さを示すものとして評価されている。後者は当時の資金的な問題から部分的な出版に終わったが³⁸⁾、しかし未完であっても辞書の編纂は、それ以後の日本学研究の補助手段において示した成果は計り知れない。ドイツ語圏における日本美術の受容を考える上で前者の『浮世絵六枚屏風』が留意される。かなり早い段階でドイツ語圏でも、フランス同様に浮世絵に着目していたことが、この作品によって理解されるからである。このような土壌のもとに、ウィーン万国博覧会が開催され、日本美術への関心が高まっていっただと考えられる。

「ウィーン学派」と日本美術との接点の要因を考えると、このような社会的な背景にみられる日本美術の流行以外に、「ウィーン学派」それ自体が求めた美術史学研究の方向性との一致があげられる。「ウィーン学派」ではヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン (Johann Joachim Winckelmann 1717 - 1768) による美術史の把握を支持して、より明確に学術的な体系を確立し、美術史学という学問分野を据えていった³⁹⁾。その際にリーゲルは「芸術意志 (Kunstwollen)」を、ドヴォルジャークは「芸術の精神史」を提示しながら、従来亜流あるいは過渡期とされた後期ローマ時代やバロック時代に、古典時代やルネサンス時代と同等の価値を与えた。こうした各時代にそれぞれの意味と同等の価値を見出す立場からは、西ヨーロッパ以外のアジア、そして日本の美術にも同様の意味と同等の価値を与えることは難しいことではない。また「ウィーン学派」は

「芸術上の先祖を探しだす発展史の方法」である「発生的派生」方法を共通項にしていた⁴⁰⁾。そうした方向性を持つ「ウィーン学派」が、アジアや日本に視野を広げることも納得のゆくことといえるだろう。

このように「ウィーン学派」の進展と並行して、ウィーンの芸術界において日本美術に対して高い関心が集まっていったと考えられる。美術史家が同時代美術の動向の理解のために過去の美術を探求することは改めていうまでもない。「ウィーン学派」は「発生的派生」を探求し、各時代の美術を同価値で認める方向性を目指していた。それらをふまえて「ウィーン学派」が日本美術に着目することになった、と想起される。そして日本美術が趣味や愛好の域を越えて、学術的な分野に組み入れられて、美術史学のなかで検討される考察対象として見なされるようになったと考えられるのである。

おわりに

本稿では、ウィーン大学の美術史研究の動向をとおして、ドイツにおける日本美術史が研究される形成過程の一端を検討した。それによって、ウィーンでは西洋美術史家のヴィックホフによって西洋美術の流れが東洋美術、そして日本美術にまで及ぶものとする前提が提示されたことをうけて、美術史家シュトスゴフスキーが新たに東洋美術に着目し、それを大学の研究所に組み込み、それによって日本美術は趣味の域を出て学術的な対象へと認知され、研究への大きな前進を示したことを確認した。シュトスゴフスキーが東洋美術に目を向けたのは、西洋美術の根源が、日本を含む東洋美術にあると考えたためであった。そのことは、東洋美術の価値評価において重要な意味を保持している。つまり、西洋の理想とされたギリシャを飛び越えて、遠い源泉として求められた東洋美術は、ここで確実に西洋美術と同等の価値を与えられた、と理解できるからである。そのような東洋美術観は、すなわち日本美術にもあてはめられて日本美術研究に大きな意義を与えることになったと理解される。

このようなシュトスゴフスキーの東洋美術研究の活動は、東洋および日本美術史家のヴィートを育て、ヴィートは1918年に日本の彫刻史の学位論文を上梓し、その後ケルンにゆき、ケルンで後進の指導を行っていった。ほかにウィーン大学で学んだプリンクマンはドイツのハンブルクの装飾工芸博物館とともに美術研究所を設立し、ドイツでの日本美術研究の環境を整えていった。

こうした「ウィーン学派」が日本美術に関心を示すことになった要因として、ひとつにはもともと19世紀中期にプフィッツマイヤーによって浮世絵が紹介されるような土壌を保持したウィーンが、1873年のウィーン万国博覧会以来、日本美術への関心が世紀末に高まっていたこと、さらに「ウィーン学派」が美術史の「発生的派生」方法を共通項にし、西洋美術の根源をアジアや日本に広げる見解を提示していたことに現れていると考えられた。

「ウィーン学派」といえば、西洋美術史学の展開において重要な研究成果をあげたことで知られるが、このようにドイツにおける日本美術の研究史を考えると、一見無関係に見えるものの、実は日本美術史の研究においても「ウィーン学派」の果たした役割は見逃せないものであり、特に研究の出発点としての立場において高く評価されなければならないのである。

1) ユリウス・シュロツァー『美術史ウィーン学派』細井雄介訳、中央公論美術出版社、2000年。ヴァーノン・ハイド・マイナー『美術史の歴史』北原恵他訳、ブリュッケ、2003年。たとえば、ボーデ、ザクルス、ゼーデルマイア、ペヒト、クルツ、ゴンブリッチがあげられる(ウード・クルターマン『美術史学の歴史』勝國

- 興・高阪一治訳、中央公論美術出版、1990年、258頁）
- 2) ウード・クルターマン前掲書、272 - 273頁。Udo Kultermann : *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien 1981 , S 293 - 297 .Betthausen u.a. : *Metzler Kunsthistoriker Lexikon*, Stuttgart 1999 , S 400ff .
 - 3) 矢代幸雄『美しきものへの思慕（矢代幸雄美術論集 II）』岩波書店、1984年、404 - 405頁。
 - 4) ウード・クルターマン前掲書、264 - 265頁。Udo Kultermann, a.a.O., S 285 . . Betthausen u.a., a.a.O.,S 466ff .
 - 5) ウード・クルターマン前掲書、264 - 265頁。Udo Kultermann, a.a.O., S 286 . Betthausen u.a., a.a.O., S 467 .
 - 6) ウード・クルターマン前書書、265頁。Udo Kultermann, a.a.O., S 286 .Betthausen u.a., a.a.O., S 467 .
 - 7) より詳細な裏付けについては、今後の課題とする。
 - 8) Josef Strzygowski : *Die bildende Kunst der Gegenwart* , Leipzig 1907, S .81 ,82 ,126 .
 - 9) Josef Strzygowski, a.a.O., S 203 .
 - 10) 延宝期の師宣画の特徴とされる切れ長の目や下膨れの顔つきに加えて、また場面構成より12枚組の枕絵の1枚と見なすことができる（『日本美術館』小学館、1997年、764頁）
 - 11) Josef Strzygowski, a.a.O., S 22 ,81 ,184 .
 - 12) カール・ヴィートは、ユダヤ人のためにアメリカに亡命し、40年代後半よりカリフォルニア・パサデラのカリフォルニア・デザイン大学院で教授していた（Karen Michels : *Transfer und Trasformation : Die deutsche Periode der amerikanischen Kunstgeschichte*, in : Hrsg.v. Stephanie Baroon : *Exil Flucht und Emigration europäischer Künstler 1933 - 1945* ,München 1997 ,S 310 ）。シュトスゴフスキーの弟子で日本美術ではなく、東洋美術史および中国美術史の専門家として知られるひとりに、アルフレット・ザルモニー（Alfred Salmony 1890 - 1958）がいる。ザルモニーは1890年にケルンに生まれ、美術については最初はボン大学、のちにウィーン大学に移って、そこでシュトスゴフスキーのもとで学んでいる。その際に美術館での仕事も含まれていたとされる。学位論文は「ヨーロッパと東洋、彫刻の比較」と題してまとめられ、最終的にウィーン大学ではなくボン大学において1920年に受理された。博士論文提出後まもなく、ケルンの東洋美術館の学芸員に着任し、1924年にはその美術館のアシスタント・ディレクターとなった。それは1933年まで続いた。1926年から一年間と1932年にアメリカに講演旅行にでかけており、それが契機となり、ナチスに追われた際にアメリカが亡命先に選ばれたという。1933年にザルモニーはナチス政権下でユダヤ人であるためにドイツを離れて、一年間チェルヌスキ美術館とシトロエーン美術館に任務し、その後アメリカにわたった。そしてニューヨーク大学の美術研究所の東洋美術史長になり、1958年まで後進の指導に尽力をつくした。ザルモニーの研究は東洋美術一般、そして特に中国美術史を専門とした業績を残した。ザルモニーについては以下を参照。
Henry Trubner : Alfred Salmony , 10 November 1890 - 29 .April 1958 in : *Zur Kunstgeschichte Asiens , 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität Köln*, Wiesbaden 1977 ,S .17 - 20 .シュトスゴフスキーの下で学位論文をまとめた最初の学生はアルトゥール・ヴァッハスベルガーである。ただし、かれの論文は「中国トルキスタンの壁画」をテーマにしており、本文では日本美術の研究に言及するため、カール・ヴィートを最初に結果を出した人物としてとりあげている。Ulrich Wiesner : *Die Geschichte der Abteilung Asien*, in : *Zur Kunstgeschichte Asiens, 50 Jahre Lehre und Forschung an der Universität Köln*, Wiesbaden 1977 , S 3 .Ulrich Wiesner, a.a.O., S 3 . なおヴィートは「日本語を知らなくともよい」かたちでの日本の美術を探求していたとする指摘もある（『ヨーロッパにおける日本研究』国際交流基金編集発行、1989年、29頁）
 - 13) Horst Möller : *The Arts and the Humanities in Exile and Return 1933 - 1980* in : Hrsg.v. K.G. Sauer : *International Biographical Dictionary of Centrale European Emigres 1944 - 1945* ,II The Arts, Sciences and Literature , München1999 , S .1253 .
 - 14) Horst Möller , a.a.O., S .1253 .
 - 15) Karl With : *Buddhistische Plastik in Japan*, Wien 1919 .
 - 16) Karl With a.a.O., S .198 .

- 17) たとえば、《百済観音立像》に関しては、正面、側面、背面、細部など計7枚の図版写真が掲載されているし (Karl With, a.a.O., S. 38 - 44) 《伝橘夫人念持仏の阿弥陀三尊像》に関しても、3体が取り外されて正面、側面、背面、脇仏の正面、背面など計7枚の図版写真が掲載されている (Karl With, a.a.O., S. 159 - 166)。
- 18) 本篇第1章を参照。
- 19) Karl With, a.a.O., S. 7 .
- 20) ユストゥス・プリンクマン著芳賀徹訳「日本美術における詩歌の伝統[I]、[II]」サミュエル・ピング著『芸術の日本』大島清次他訳、美術公論社、1981年、249 - 270頁。
- 21) Axel von Saldern : *Das Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg* 1869 - 1988 , Hamburg 1988 , S. 13 .
- 22) Alfred Lichtwark : *Justus Brinckmann in seiner Zeit*, Hamburg 1978 , S. 29f .
- 23) Elisabeth Springer : *Geschichte und Kuturleben der Wiener Ringstrasse*, Wiesbaden 1979 , S. 263 - 266 .
Axel von Saldern, a.a.O., S. 13 ユーリウス・フォン・シュロツサー『美術史「ウィーン学派」』細井雄介訳、中央公論美術出版、2000年、17 - 21頁。Elisabeth Springer, a.a.O., S. 263 - 266 .
- 24) Axel von Saldern, a.a.O., S. 13 .
- 25) Alfred Lichtwark, a.a.O., S. 31f .
- 26) Axel von Saldern, a.a.O., S. 29 .
- 27) Alfred Lichtwark, a.a.O., S. 18 .
- 28) 「明治前期産業史上における博覧会の意義」『明治前期経済史研究 1』日本評論社、1944年、52頁。
- 29) ペーター・パンツァー『ウィーンの世界』佐久間訳、サイマル社、1990年、53頁。
- 30) Alfred Lichtwark, a.a.O., S. 60 .
- 31) Ludwig Hevesi : *Acht Jahre Secession*, Wien 1906 (reprinted 1984) , S. 225 .
- 32) 東洋美術の収集は1861年にはじまっているが、日本のまとまったコレクションを購入したのは、このときにあたる (Johannes Wieninger : *Japan in Wien*, in : *Verborgene Impressionen*, Wien 1990 , S. 39 .)。
- 33) 『日本・オーストリア修好130周年記念展 青山光子、クリムト、その時代』展覧会図録、1999年、100 - 101頁 (以下、『日本・オーストリア修好130周年記念展』と略記)。
- 34) August Pfizmaier(übers. u.hrsrg.) : *Sechs Wandschirme in Gestalten der vergänglichen Welt. Ein japanischer Roman* in : *Originaltexte sammt den Facsimiles von 57 japanischen Holzschnitten* , 1847 , Privatbesitz, Wien 30 5X24 5cm 外国語に訳された最初の日本の小説であり、ウィーン国立印刷局が木版画57枚と文章をオリジナルと同じ鋳型をとって印刷したため、オリジナルとほとんど変わらない仕上げになったとされる。さらにとじ方も本綴ということである (『日本・オーストリア修好130周年記念展』104頁)。
- 35) August Pfizmaier : *Wörterbuch der japanischen Sprache* , 1 .Bd .1851 in : *Commisision bei Carl Gerold, gedruckt bei den P.P. Mechitharisten*, S. 160 . Privatbesitz, Wien 50X30cm 『日本・オーストリア修好130周年記念展』104 - 105頁。
- 36) この作品をめぐる評価が一定しておらず、翻訳の対象に選択したことを失敗と見なす否定的な評価も認められる (セップ・リンハルト「オーストリアの日本研究」『ヨーロッパにおける日本研究』国際交流基金、1987年、21頁)。
- 37) 『日本・オーストリア修好130周年記念展』104 - 105頁。
- 38) ウィーン学派について以下を参照。ウード・クルターマン前掲書。Udo Kultermann : *Geschichte der Kunstgeschichte*, Wien 1981 . ユーリウス・フォン・シュロツサー前掲書。
- 39) オットー・ベヒト『美術への洞察、美術史研究の実践のために』前川誠郎・越宏一訳、岩波書店、1982年、xii, xvi 頁

Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Forschung der japanischen Kunst in Deutschland

YASUMATSU Miyuki

Dieser Aufsatz untersucht die Entwicklung der Forschung über die japanische Kunst in Deutschland im Zusammenhang mit der Wiener Schule der Kunstgeschichte. Als Ansatz hat der Kunsthistoriker Franz Wickhoff die neue Theorie aufgestellt, die die europäische Kunstgeschichte auf die ostasiatische Kunst -- einschliesslich der japanischen Kunst -- bezieht.

Danach in der zweiten Phase hat der Kunsthistoriker Josef Stryzowski die ostasiatische Kunst, vermittelt durch die griechische, als Urquelle der europäischen Kunst betrachtet und ihre Forschung in die Kunstgeschichte an der Universität Wien aufgenommen. Das war die Wendepunkt in der Wertschätzung der japanischen Kunst in Europa, weil in dieser Meinung die ostasiatische/japanische Kunst den hohen Wert wie die griechische hat.

Auch die Schuler von Stryzowski an der Universität Wien, Karl With und Justus Brinckmann, haben eine wichtige Rolle in der Weiterentwicklung der japanischen Kunstforschung gespielt. With unterrichtete als Lehrer der ostasiatischen Kunst in Köln, nachdem er die Dissertation über die Geschichte der japanischen Skulptur geschrieben hat. Brinckmann hat nach dem Studium der ostasiatischen Kunst in Wien das Institut für die japanische und ostasiatische Kunst in Hamburg gegründet.