

第二次世界大戦中の日独双方による 日本のイメージ戦略の一考察

—日本美術史家フリッツ・ルムプフの活動をとおして—

安 松 みゆき

はじめに

1939年にベルリンで「日本古美術展覧会」が開催された(図1)。この展覧会は、絵画と彫刻作品にほぼ限定され、しかも御物、国宝、重要美術品で多くを占めた出陳作品からは、本格的な日本美術の紹介となった¹⁾。それは、19世紀後半よりフランスなどに顕著にみられた工芸や浮世絵に代表して理解するエキゾティックな日本美術ではなく、西欧美術と同じく長い伝統のなかから生み出された質の高い日本美術としての理解であった。そうした方向性は、展覧会の主催者であったベルリン美術館群総長キュンメル²⁾の意図を反映したもののだが、ヒトラーが展覧したことに象徴されるように、日独双方の政治的な支持を受けたものでもあった²⁾。

本稿ではこの展覧会での日本美術の理解が、その後ナチスの政治的方針の下でどのように継承されたのかを問い、特に日本美術史家のフリッツ・ルムプフ(Fritz Rumpf: 1888~1949)(図2)の日本美術に関する言説を手がかりに考察することで、結果的に伝統的な日本美術から文化的な価値を高める見方ではなく、より現実的に戦争勝利の確信を目指し、同盟国であるべき民衆としてのイメージ造りへと変わったことを、一つの仮説として提示する。このような観点からの日独美術交流の研究は、管見では認められない。本稿の主要な考察対象であるルムプフについての検討は、日独間で長らく等閑に付されてきていたが、ドイツでは1989年の展覧会で基本データが提示された³⁾。しかしそれ以後の研究においてほとんど新たな進展はみられない。日本でも、岩切信一郎氏の指摘に代表されるように、「パンの会」の研究とともに言及されることはあるが、その後はまだ部分的な指摘に留まっている⁴⁾。本稿は、そうしたルムプフの既往の研究状況を補完する目的を持つものでもある。以下に、まずルムプフの1939年の展覧会評をとりあげて、ナチスとの問題点を抽出し、つぎに、1937年に名取洋之助の写真を中心にまとめられた書物『GROSS JAPAN (大日本)』(以下『大日本』と略記)(図3)の序文にルムプフは日本について説明しており、しかも1942年に美術関連の出版に限られるなかで再版されたものであるために『大日本』に注目して、そこでの日本のイメージを検証する。ただしその書物は日本側がドイツに向けて出版したものであるため、そこには日本側の政治的な意図をくんだ日本のイメージも考察されることになる。それによってルムプフの日本美術観が、ナチスに加えて同盟国日本からも重要なプロパガンダとなり得た可能性を結論で指摘する。

1 1939年開催の「伯林日本古美術展覧会」の評価とナチスの日本に対するイメージ

1939年の「伯林日本古美術展覧会」はこれまでにない本格的な絵画と彫刻作品を展示した展覧

会だったことで知られる。それは主催者のひとりで当時ベルリン美術館群総長かつ美術史家のオットー・キュンメルが美術観を受けたもので、浮世絵や工芸ではない、絵画と彫刻の純正美術(ファインアート)で日本美術を見倣そうとした考えに基づくものであった。この展覧会は第一次世界大戦以前から構想されていたが、戦争によってなかなか実現できず、ようやくナチス政権下で実施された。ナチスが展覧会を後押しした理由は、政治的な意図によるものであった。別稿ですでに記したように⁵⁾、ナチスはもともとアリア文化至上主義を提唱し、当然のことながらそのなかに日本人は含まれていなかった。ヒトラーは日本と同盟締結後においても日本に批判的であったという指摘もある⁶⁾。しかし第二次世界大戦に突入してゆくなかで、政治的に同盟国として日本が重要な存在にかわり、そのために同盟国のパートナーに相応しい日本イメージの創出が急がれたのであった。そこで打ち出されたのが、ナチス・ドイツと同様に伝統的な文化を保持する日本というイメージであった。展覧会の名誉総裁に空軍元帥H・ゲーリンクと当時の日本側首相平沼騏一郎を置くなど、政治力の結束を前提として開催され、展覧会はナチスの思惑通りに、伝統的なドイツ美術に匹敵する大変質の高い日本の純正美術作品を展示し、優れた評価を生み出した。ヒトラーが式典に臨席しただけでなく、そのあとに展覧したことは、さらにその評価を決定的なものにしたといえる。

その際に忘れてならないのは、そのような純正美術で日本美術を代表させる見方には、日本側の美術史家の長年の願いも反映していたことである。展覧会の委員会のメンバーであった兒島喜久雄は、たとえば、従来は日本美術が「工芸的勝因」か浮世絵に限定して把握されてきていたのに対して、今回の展覧会は、そうした基本的認識を改める機会を与えた、と指摘していた⁷⁾。矢代幸雄も展覧会の委員会のメンバーだったが、かれも兒島同様に浮世絵の名品だけがあり、本格的な日本美術がほとんどない海外での日本美術状況の打開を、国策に結びつけて「日本美術の優秀性を世界に示して國威を海外に輝かせるかを國策的に研究する必要がある」と主張していた⁸⁾。

このように日本側の美術史家は、海外において浮世絵ではない本格的な美術作品によって、日本美術の優秀性を示す機会を希求していたのであった。1939年の「伯林日本古美術展覧会」はキュンメルの日本美術観とナチスの政治的思惑、そして日本側の美術史家の思いをまさに実現した展覧会になり得たのである。

2 ルムプフの『エヌ・エス・ラントポスト』掲載論文にみる日本美術観

ルムプフはこの展覧会では実質的に活動するドイツ側の実行委員会の委員のひとりであった。これまで不問に付されていたが、実行委員に就任するきっかけは、恩師オットー・キュンメルからの依頼による。現在ベルリンの東洋美術館図書館に所蔵される書簡より、そのことが確認できる。同図書館には1938年9月24日付で恩師オットー・キュンメルに送られたルムプフの書簡が残されており、そこには「すでに口頭でお伝えした通り、よろこんで日本古美術展の実行委員に参加させていただきます」と記されているのである⁹⁾。

ところが、ルムプフはこのキュンメルと、そしてナチスとに異を唱えるような行動をとった。実行委員でありながら、かれは展覧会からずれた日本美術を評価し、それをこの1939年の展覧会評として新聞に寄稿したのである。

1939年3月3日付の『エヌ・エス・ラントポスト NS Landpost (ナチ党地方郵便誌)』にルムプフは「日本の農民文化」、副題には「ドイツ美術館における大日本美術展の開催について」と掲げた展覧会評を寄稿した¹⁰⁾(図4)。その内容においてまず気づくのは、展評でありながら、

出陳作品の解説がなく、また出陳作品の図版も一枚も添付されていないことである。展覧会については、文の出だしにおいて小さな字体で日本の民衆¹¹⁾による優れた作品を展示した展覧会として評価しているが、それ以上の内容は認められない。それにかわって農民を軸に日本の文化の歴史が述べられており、また図版にも出陳作品ではない江戸期の浮世絵などが数点掲載されている¹²⁾。ルムプフがこのなかで特に主張していたのは、日本が歴史的に侍と農民による共同体として成立し、特に農民が民衆共同体の根底を占める存在だったことである。ルムプフによれば、農民は身分が高く、美術でも積極的な意味でとりあげられてきており、たとえば茶室が農家からの影響を受けている。他にも農民哲学として二宮尊徳がとりあげられ、また佐倉惣五郎も、家族のために共同体を守り、自ら犠牲になった英雄の事例にあげられている。ルムプフによると、そうした農民への関心は特定の過去に終始するものでなく、近年にも認められるものであった。その一例に、農家を真似た民家が建築されたり、古い農家を購入して移築していることが述べられている。

ルムプフはさらに、ドイツ美術やオランダ美術に登場する農民と、日本のそれとを比較して、日本における農民の独自の立場を指摘していた。ルムプフによれば、前者の西欧の美術に登場する農民は、大方が大食いか大酒飲みとして表現され、都会の民衆と対峙する存在として描かれてきていた。一方日本の農民は、西欧のような姿での表現は見当たらず、大部分が畑仕事をしたり、絹文化やお茶文化のなかで表現されてきている。また日本の農民は冬の夜長のなかで木工細工や質の高い工芸品を制作していることから、日本では美術 (Kunst) と民衆美術 (Volkskunst) との間に隔たりがないものとして理解されているという。ここでの民衆美術とは民芸を指していると思われるが、いわゆる純正美術と応用美術の境界があいまいな日本美術の特徴を指摘しているといえる。

さらに日本独自の特徴として、ルムプフは、農民の文化は踊りのなかに認められるが、日本の芸術家が特に好んだのが、農民が仕事のあとに休息する場面だったことも指摘し、その例に久隅守景筆《夕顔棚納涼図屏風》などを図版とともに紹介していた¹³⁾ (図5)。農民は美術以外に詩の世界でも注目され、特に19世紀には農民をとりあげた詩が数多く認められていたとされる。

こうしたルムプフの民衆、特に農民による日本美術への理解は、美術に固定した見方から文化の枠に拡張されて把握されていることがわかる。しかもそれが、日本とナチスとの軍事的関係の強化を前提にしていたことは、次の言葉から明らかである。ルムプフは記事の出だしにおいて、この展覧会の圧倒的な力と偉大さが「勇ましい兵士と農民からなる日本の民衆との友好の証」であり、そしてそれによってヴォルシェヴィズムを打倒する軍事的パートナーを構築するためであると書き留めていたからである。

このようにルムプフの記事は、1939年の「伯林日本古美術展」の展覧会評のかたちをとっているものの、その具体的な内容は、展覧会を解説するものではなかった。日独が軍事関係を結ぶために、この展覧会がいわゆるプロパガンダの役割を担ったことを指摘したうえで、ルムプフは民衆、特に農民に注目して、浮世絵や久隅守景の作品を具体例にとりあげて江戸期の美術を評価した。しかもその評価は美術から文化の枠に拡張されたものであった。

ここで、ルムプフが久隅守景の作品に加えて数点の浮世絵を江戸期の美術として認めていたことに留意したい。というのは、そのことは、キュンメルや日本側の美術史家が長年危惧してきた浮世絵や工芸による偏重した見方に准じるものとも受けとめられるからである。それに加えてここにひとつの問題が生じてくる。1939年の展覧会が日独両国の政治政策を具現化したものであることをルムプフはたしかに認識しながら、それに応えなかったのはなぜなのか。キュンメルの日本美術観を反映した純正美術による展覧会として評価すべきであるにもかかわらず、逆に後退す

る日本美術観を提示したのはなにを意味するのだろうか。

3 ナチスと農民、民衆への理解、そしてルムプフの日本美術観

1939年の展覧会に提示された、本格的な絵画と彫刻という純正美術による日本美術の理解は、既述の如くにナチスの政治戦略に符合したものであった。しかし、ルムプフの農民、そして民衆を中心とした美術を日本美術として捉える主張もまた、ナチスにおいて積極的に支持されるものであった。というのもナチスが基本的前提としていたのが、「農民が民族の不朽の中核を構成し、都市のアスファルトは墮落と人種的退廃を意味する」とするイデオロギーだったからである¹⁴⁾。そこには「血と大地」の理論に代表されるR・W・ダレやP・シュルツェ＝ナウムブルクの理念も包括されてくる。また八東はじめ氏と小山明氏は、ナチスのイデオロギーには二面性があり、近代的でプロシア的な規準に基づくテクノクラートな面と、「血と大地」に代表される反都市の農本主義の面があることを述べている¹⁵⁾。そのような面は、美術の分野においても確認し得るものである。たとえば労働者や兵士と同様に農民がモデルとなった絵画作品が多数描かれている¹⁶⁾ (図6)。

ナチス時代の農民への着目がいかにナチスへの接近を容易にするものかを象徴的に示すのが、哲学者ハイデッガーとナチスとの関係である¹⁷⁾。具体的には「地方や田舎」の概念より、ハイデッガーは都会に暮らす人と農夫を比較して農夫を評価していた。ハイデッガーは哲学者がなぜ田舎に留まるのかは、それは哲学者と農夫の仕事が同じだからという。そして「農夫は、都会人の愛想のよさをまったく必要としないし、また欲してもいない。しかし彼がまさに必要として欲しているのは、彼の固有な本質とその自立に対する遠慮がちな調子である」として、そうした農夫の世界に支えられ導かれるのが、自分の仕事であると主張した¹⁸⁾。八東氏と小山氏は、前述のダレの考えは田園を、英雄を生むところであり、大都会を中身の無い群衆人間の住むところとした、と述べているが¹⁹⁾、それを踏まえると、ハイデッガーの考えはダレのそれに酷似していることがわかる。

またハイデッガーはゴッホの描いた靴の作品をめぐって、本来はゴッホ自身の履き古した靴であったが、ハイデッガーは、大地に根差した農夫の靴として解釈し、のちにシャピロから批判を受けることになった²⁰⁾。そこでもハイデッガーは農夫に着目し、しかもそこに労働をとおした「血と大地」へのつながりを見て取っていた。ハイデッガーの思想の根底には農本主義につながる農民への賞賛が認められるのである。このように当時において農民への着目は、まさにナチスの農本主義に重なるものであった。

したがって、民衆、特に兵士や農民に着目する視点は、ナチスの重要な視点でもあり、美術作品においてもその見方は反映されていたと把握できる。とはいえ、ナチスの美術にはもう一方でアーリア人の美術としてギリシャの影響を全面に打ち出した純正美術を制作していたことも忘れてはなるまい。ナチスにおける美術の二面性の把握は、まさに日本美術にたいしてもそのまま援用されていた、といえるからである。

4 書物『大日本』とルムプフの序文

ルムプフの日本美術観は、ナチスとの一致を示すだけでなく、さらに日本側が想定したナチスの日本理解にも重なるものであり、むしろ日本側のイメージ戦略を受けたものといえる。それを示すのが南ドイツのカール・シュベヒト出版社から1937年に初版が刊行された『大日本』である²¹⁾

(図3)。この本は写真家名取洋之助の撮影した写真を中心に日本および日本文化を紹介するものだが、そこには日本の美術史家の関与は見当たらず、ルムプフがその序文をまとめている。

この本の制作意向は日本政府側によるものであった。前書きに駐独大使武者小路公共が1940年に予定された日本でのオリンピックを視野に入れて、ドイツ人に日本を理解してもらうため、とその制作意図を明確に書き留めていたからである。初版刊行の1937年はちょうど日独防共協定が締結された年でもある。そうした軍事的な関係も制作の追い風となったことは想像にかたくない。

ルムプフの序文は、日本の美術史ではなく、文化史を書き留めたもので、そこでは、従来西欧で考えられるように日本は中国を模倣したのではなく、島国で独立していながらも、中国に加えてインド、韓国、仏教からの影響を受けて独自の文化を形成した国として紹介されている²²⁾。8世紀からの古い伝統を受け継ぎながらも、西欧の近代化を融合した生活を営む日本は、世界のなかでも他に例をみない国として、ことのほか日本に高い評価が与えられている²³⁾。ルムプフによれば、そうした根底には「神の教え」があるという。神の教えによって家族の関係が形成され、民衆の家族の頂点に天皇が存在する²⁴⁾。そして神の国に神の民衆として住まうのが日本人であるとされる²⁵⁾。神である天皇の国家の下に存する日本人は、さらに日露戦争で勝利を収め、闘いにいどむ勇敢な民衆としても繰り返し述べられている²⁶⁾。

このようなルムプフの日本の理解は、『大日本』に対する当時の書評からも確認できる。1938年の『東亜雑誌』にテオ・ケルナーという人物によるこの著書の書評が掲載された²⁷⁾。そのなかでケルナーは、ルムプフの序文が写真をとおして日本人の生活を理解する以上のものを伝えており、神の教えを基盤として中国やインド、韓国からの影響を受けながら独自の国そして文化を成立した日本を紹介したことを指摘している²⁸⁾。

書評ではさらに『大日本』での優れた写真から子供の世界、古い日本の伝統、近代の社会や技術が認められることも指摘されているが、その際にさらに農民の生活と日本の兵士も『大日本』から理解できると述べられていることは見落とせない。なぜならば、農民への着目は、ルムプフが1939年の展覧会評での日本美術観でも認められたからである。後述するように『大日本』の説明のなかには、ルムプフによる1939年の展覧会評での指摘と同じ内容を見出すことができるため、おそらくルムプフの1939年での日本美術観は、この日本側が打ち出した日本イメージをそのまま受容したものと推察されるのである。そのことを確認するために、『大日本』の具体的な内容からいかなる日本イメージが認められるのかを以下に検証する。

5 『大日本』に認められる日本イメージとルムプフの日本美術観

『大日本』には名取洋之助の撮影した写真が各頁に大体1枚から数枚掲載されている。その内容は、上空から撮影された日本の棚田などの風景にはじまり、富士山、樺太、東京と大阪の街の紹介、柔道や弓道、花嫁学校、芸者、日本の鉄鋼業、ひな祭り、旅館、歌舞伎、僧侶の生活、法隆寺に代表される日本美術、韓国等が掲載され、最後はキリスト教徒の居住地の長崎五島列島で終わっている。樺太や韓国などの当時の日本の統括領土や、日本独自の旅館、西洋からの精神的影響と見做せるキリスト教徒などへの関心に、ドイツ人が共感しやすいイメージ戦略を感じることができるが、それらの軸になっているのは、兵士であり、農民としての日本人のイメージであった。そのイメージは、さらに日本人男性と女性のイメージに細分化して確認することができる。

男性が被写体となっているのは、日本の証券、日本の軍隊、農学校、道場、柔道、弓道、相撲、剣道、日本の鉄鋼業、医学、家族の日常、民衆芸能、腹切り、僧侶の日常である(図7, 8)。そ

れらから得られる日本男性のイメージは、農業を専門的に学び、伝統的な武道に鍛えられた軍隊を形成する肉体的なたくましさを保持し、過酷な鉄鋼業をすすめ、また伝統芸能も守る精神性の高い姿である²⁹⁾。

女性のイメージは、農業学校、花嫁学校、海水浴、柔道、ひな祭り、芸者、音楽と踊り、工場の労働と教育のテーマにおいて女性が被写体となっており、それらの写真からは、日本人女性が柔道を身に付け、農作業をしたり工場で働くたくましさを持つ反面、茶道に親しみ、着物を仕立てたり、と女性らしさと器用さを併せ持つ姿として紹介されている(図9,10)³⁰⁾。また音楽や踊りにおいて玄人の女性の芸人の美しさが暗示されている。

いずれにしても、そこには華族や政治関係者は登場せず、大方は農民や工場労働者を目指す民衆であり、兵士となる民衆なのである。ルムプフは、農民そして民衆の芸術として以前より歌舞伎に着目していくつかの著作にまとめていたが³¹⁾、その歌舞伎についてもこの『大日本』の中で紙面が割かれており、具体的に歌舞伎役者の化粧する場面と衣裳に着替える場面、「harakiri」のコメントのついた切腹する場面の写真が掲載されている³²⁾。

ところで美術作品を探すと、僧侶の生活と法隆寺との項目のなかで、法隆寺の五重塔、夢殿、地蔵像(彫刻)、四天王像(彫刻)を見出すことができる。特に彫刻の写真は部分的に拡大したアングルによって撮影されており、彫刻そのものが重要な作品である印象を強めている(図11)。これらの作品は奈良時代のものであり、読者には古い歴史を持つ日本の美術としての理解が促されている。そこには1939年の展覧会での日本美術観のように、伝統の継承から生み出された純正美術が認められる。しかしそれらは美術の文脈でなく、僧侶の日常生活や法隆寺を説明するなかにとりあげられており、同様の理解とはいいがたい。そこであくまでも重要なのは美術作品ではなく、美術作品に日常囲まれた、いわゆる文化的な日本人の生活の顕示だからである。

そのように純正美術への関心が低くなったことを裏付ける当時の資料が存在する。それは1939年に外務省文化事業部の出版した『日本を世界に知らせよ』である。そこにはドイツでの日本美術展の開催には組織や運搬等に費用がかさみ、困難な問題があると指摘されている。そのなかで運搬で最も便利な作品に版画がとりあげられて、展覧会としては版画での出品をすすめている³³⁾。そしてさらに外務省所蔵の史料である1941年の日独文化協議会第13回会合の記事録には、たしかに日本の政府がナチスに向けて計画していたのが、日本美術工芸大展覧会だったことが記載されている。1939年の「伯林日本古美術展」の成果を踏まえて、その展覧会に匹敵する内容で「平和ノ到来ト共ニ」開催するために、今から準備すべきことが述べられている³⁴⁾。

このように多岐にわたる日本文化が紹介されている『大日本』は、ナチスを意識した日本政府側の戦略によるものである。その具体的なイメージとは兵士や農民としての日本人として捉えられ、さらに純正美術への関心が低くなり、むしろ美術の枠から文化へと広げられて理解されていたものであった。

当然こうしたイメージは、ルムプフにとっても刺激的なものだったにちがいない。なぜならば、『大日本』でつくられた日本のイメージは、ルムプフが以前から唱えていた民衆美術をより明確化したものだったからであった。ルムプフは1931年にベルリン大学に提出した学位論文「1608年の伊勢物語と17世紀絵本への影響」では江戸期の絵本として浮世絵を考察していたし³⁵⁾、またルムプフは第一次世界大戦前に来日した際に「パンの会」のメンバーだったが、「パンの会」は江戸期を異国情緒の観点からとらえ直して特に浮世絵をとおして新しい時代を切り開いており³⁶⁾、その影響をルムプフは確かに受けて、自ら木版画を制作し、また浮世絵も蒐集していたからである³⁷⁾。ただしそれらは民衆美術として農民や兵士との関連を内容的に暗示しているとはいえ、まだその時点ではそのことが強調されていたわけではなかった。『大日本』では実際に名取洋之助

の写真が掲載され、それらを実際に見ることでルムプフは日本の民衆とは農民や兵士であることと認識したのではないだろうか。

前述したようにルムプフによる1939年の展評に近い指摘が、『大日本』にも認められる。1939年の展評でルムプフは、近年においても農民が注目されており、その例に農家の移築があることを指摘していたが、『大日本』にもこれとほぼ同じ内容が認められる。すなわち、大都市では古い美しい農家を購入して都市近郊に移築したり、農家のなかに洋間を設けることが現在流行しているとする指摘である。この指摘は実際の農家の一室を写した写真(図12)の解説に探することができる³⁸⁾。本によれば、その解説は名取によるものとされる。この解説は展評よりも2年前に出版されており、おそらくルムプフは添付された写真によって説明を具体的に確認し得たはずである。

こうした日本の理解をしめす『大日本』は、ナチス側にとってもその後のナチスのすすめる日本イメージへと収斂されていったと考えられる。というのは、1942年に『大日本』が内容のうえでほとんど変更なく再版されたからである。1942年という時期からすると、『大日本』の出版が日本側によるものの、再版の事実にはナチスの意向も反映していたことはまちがいない。前述した外務省史料日独文化協議会議事録には、1940年の時点でも日本政府には、ナチスの日本への関心がますます高まり、リッベントロップ外相が対日知識啓発普及すべき命を出して、スターマー大使によって立案されていることが報告されている³⁹⁾。そのことからナチスは美術に限定せず、幅広く日本を知ろうとしていたことがわかる。とはいえ1942年のナチスは、スターリングラードの攻防戦をはじめ、またユダヤ人絶滅のためのヴァンゼー会議を行っていた。それゆえ政治的に佳境に入っていたナチスにとって、もはや文化的交流も暫定的に推し進めるしかなかったと推察される。

またそれは日本側でも同様の状況にあったと想像される。『大日本』の再版は、いままで以上に日独間の軍事的に強固な関係を象徴しようとしたものであった。第二版の序文において当時の駐独大使大島浩が、再版の実現がドイツ人の日本と日本文化への関心の継続を示すものであり、また世界大戦を指導してゆくうえで、両国が深く理解しあうことが不可欠であるとして、軍事的目的に適うための出版であったことを再び強調していたからである⁴⁰⁾。1939年の場合のように、そこに日本の美術史家の意向を反映する余地も必要もなく、農民や兵士としての日本イメージが政府側の希求する応えであったといえる。

この『大日本』の再版がなによりも重要なのは、図らずもナチスの日本のイメージに対する変化を明らかにしていることである。1939年の「伯林日本古美術展」で提示されたアーリア人と同等の純正美術によって理解する日本美術観が、『大日本』の再版によって、ナチスに特に支持されていないことがわかってくる。つまり、そのことは、1939年には例外的な指摘といえた、ルムプフの農民美術や民衆の美術による日本美術観が、ナチスの求めるイメージに一元化している、といいかえることができる。たしかにこの見方は、本来日本を評価していなかったとされるヒトラーにとって、純正美術ではなく、ナチスの根底に存在した農本主義に接点を示す農民美術や民衆美術の観点にずらして判断するために、納得しやすい考えであったといえるだろう。逆に1939年の展覧会での純正美術としての日本美術観が、実はヒトラーにとって政治的目的のための無理なる提示だったと理解されるのである。

おわりに

以上、本稿では、1939年の「伯林日本古美術展」での日本美術の理解が、その後のドイツでい

かに継承されていったのかを、日本美術史家ルムプフの日本美術に関する言説に注目して考察してきた。それらをまとめるならば、ナチスの求める日本のイメージは、1939年の時点では、展覧会に象徴された純正美術とする面と、さらに農民や兵士という民衆美術との二面性での理解が認められた。しかもそこにはナチスの国策の反映が『大日本』をとおして指摘された。しかし1939年以後において、前者での理解は認められなくなり、1942年には、後者の理解に収斂していったと解することができた。ヒトラーは本来日本を評価しておらず、そのことを踏まえれば、そうした理解に疑問は生じない。したがって1939年に出された純正美術によって理解する日本美術観は実は特異な例であり、むしろその後のルムプフの農民や兵士という民衆美術としての把握こそが、ナチスにとって無理のない日本のイメージ戦略になり得たと理解された。ヒトラーの日本美術への低い評価とともに、より現実的に戦争で勝利するための同盟国であるべき民衆としてのイメージづくりがナチスにおいて何よりも優先された結果だったのである。

それは日本側にとっても納得のゆくイメージであった。なぜならば、『大日本』は第二次世界大戦の軍事関係の強化を目的に日本政府が刊行したものだからである。

謝 辞

外務省の史料に関して外務省外交資料館抑下宙子氏に特別の御配慮をいただいた。また『大日本』について別府大学阿部謙之氏に貴重な資料の提供とともに御助言を賜った。記して心より感謝申し上げたい。本稿は科学研究費補助金（基盤研究C）による研究成果の一部である。

図版典拠

図1…『改造』1939年9月号。 図2…H. Walravens: *Verstehst Du unsere Herzen gut*, Berlin 1989.

図3、図7～図12…Y. Natori: *Dai Nippon*, Stanberg am See 1942. 図4、図5…N. S. *Landpost*, 03.03.1939

図6…Joachim Petsch: *Kunst im Dritten Reich*, Köln 1994.

註

- 1) 1939年の柏林日本古美術展については以下を参照。拙稿「ベルリンにおける日本古美術展覧会」『美術史』第147冊 1999年（以下『日本古美術展覧会1』と略記）124-137頁。
- 2) 『日本古美術展覧会1』124-137頁。
- 3) 矢代幸雄『日本美術の恩人たち』文藝春秋社、1961年、230頁。一方ドイツ側では日本美術史家・画家そして日本学者として、ルムプフの事跡を示した詳細な研究成果が1989年のベルリン日独センターから出版された展覧会図録に集約された(Hrsg. v. Hartmut Walravens: *Du verstehst unsere Herzen gut*, Handbuch zur Ausstellung des japanisch-Deutschen Zentrums Berlin des Museums für Ostasiatische Kunst SMPK, Berlin und Japanischen Kulturinstituts Köln, Berlin 1989)。そのなかには第一次世界大戦期に関しては司書学のヴァルラーフェンス氏によってルムプフの活動記録等の一次資料が掲載されているなど、基本的な活動が紹介されたものの、美術的な意義などの具体的に検討されているわけではなく、また第二次世界大戦期についても一部の指摘がなされたにすぎない。しかしこの展覧会後のドイツでは、ルムプフをめぐる研究はベルトナーのものが認められるが（ペーター・ベルトナー「フリッツ・ルンプ「パンの會」のベルリン出身ボヘミアン」『東京・ベルリン、19世紀～20世紀における両都市の関係』シュプリンガー社、1997年、137-144頁；ヘルムート・ヴァルラーヘンス「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』シュプリンガー社、1997年、230頁）、1989年の研究成果から大きく広がるものでもなかった。そのために1989年の研究成果からルムプフについてはすべて完結した印象を与えている。
- 4) フリッツ・ルムプフについて以下を参照。拙稿「第一次大戦期のドイツ人の俘虜生活と美術活動 ー日本美

術史家および版画家フリッツ・ルムプフと大分収容所の場合」『別府大学紀要』第46号、55-70頁。拙稿「第一次世界大戦下のドイツ人俘虜大分収容所で生み出された美術をめぐる一」『大分黄表紙 一鉄条越し患者のための本』平成15-16年度科学研究費補助金基盤研究(B)(1)研究報告書『20世紀における戦争と表象・芸術—展示・映像・印刷・プロダクツ—』66-73頁。特に日本でのルムプフの研究として以下があげられる。岩切信一郎「伊上凡骨」『風信』第一号、18~20頁。日本ではルムプフの俘虜生活が目され、文学の分野で小谷厚三氏が年譜をまとめている(チンタオ・ドイツ俘虜研究会 <http://homepage3.nifty.com/akagaki/>)。ただし小谷氏の内容は1989年の図録を用いたものである。

- 5) 『日本古美術展覧会1』124-137頁。
- 6) 1942年の時点でヒトラーが日本軍の「偉業」にさして感激せず、逆にあの黄色い奴ら(Die Gelben)もう一度追い返すために、ドイツから英国に20箇師団の援軍を送りたい気持ちだと述べたことをフライブルク大学の歴史学者ベルント・マルティンが、外交官ハッセルの遺稿集から指摘している(三宅正樹『日独政治外交史研究』河出書房新社、1997年、103頁)。
- 7) 『日本古美術展覧会1』124-137頁。
- 8) 矢代幸雄「獨逸に於ける日本美術の理解と鑑賞」『伯林日本古美術展覧会記念講演會、日獨文化の夕』1939年、14, 19頁。柳亮も同様の指摘を行っている(柳亮「伯林日本古美術展(上)」『中外商業新報』1939年7月8日付)。
- 9) Berlin 24. IX '38 ドイツ連邦文書館所蔵番号 E281
- 10) Fritz Rumpf: Japans bäuerliche Kultur, Zur Eröffnung der grossen japanischen Kunstaustellung im Deutschen Museum, in: *NS Landpost*, am 03.03.1939.
- 11) 原文では Volk とあり、本文中では主に「民衆」と訳出している。その場合には下層民や勤労大衆、否支配者を表す意味を持つ。ナチス時期での Volk には、言語、文化、宗教、歴史などの特徴を共通するエスニックな人間集団に民族至上主義的な意味が付加された場合があるが、ルムプフのナチスとの関係が曖昧であるために、一般的な前者での訳で統一している。Volk の訳出については以下を参照。オットー・ダン『ドイツ国民とナショナリズム、1770-1990』末川清・姫岡とし子・高橋秀寿訳、名古屋大学出版会、1999年、ix-xii 頁。
- 12) 新聞に掲載されたのは3枚の浮世絵と1枚の日本画である。具体的に、西川祐信の1723年の浮世絵の部分で、稲を脱穀している場面。石川竜泉の1700年ころの浮世絵の部分で、田を耕している場面。1734年の大阪の高木さだたけによる浮世絵で、大地の上で牛と農夫が休む場面。久隅守景《夕顔棚納涼図屏風》の部分。
- 13) ほかに高木 Sadataka の農民夫婦が休憩をとる場面を描いた版画作品が見られる。
- 14) リヒャルト・グルンベルガー『第三帝国の社会史』池内光久訳、彩流社、2000年、190頁。
- 15) 東方計画においても都市と田園の健全な統合によってゲルマン・ドイツ的な風景を形作ることが目標とされていた(八東はじめ・小山明、前掲書、119頁)。健全な家庭、健全な風景、健全な国家の回復であり、郷土を身体、家庭、風景、国家というパラダイム軸にそって変奏したのが、文化改革運動であり、ダレは、ゲルマン古来の血をできるだけ純潔なたちで継承されるべきであるという。ダレにとって田園は英雄を生むところであり、大都会は中身の無い群衆人間をつくる場所とした(八東・小山、前掲書、55-56頁)。
- 16) また、建築では、政府関係の建物は、ギリシャ様式を基盤とした重厚なデザインを用いているものの、ナチス党の地方関係の建物や、個人的な住宅等のデザインには、中世からの郷土様式がとられている。
- 17) ハイデッガーとナチスとの関係は以下を参照。Marlita Halbertsma: *Wilhelm Pinder und die Deutsche Kunstgeschichte*, Worms, 1992, S. 156ff. ジェフ・コリンズ『ハイデッガーとナチス』大田原眞澄訳、岩波書店、2004年。
- 18) マルティン・ハイデッガーほか『30年代の危機と哲学』平凡社ライブラリー、1999年、129-131頁。
- 19) 八東・小山、前掲書、55-56頁
- 20) マルティン・ハイデッガー『芸術作品の根源』関口浩訳、平凡社、2002年、35-38頁、ウード・クルターマン

『芸術論の歴史』神林恒道・太田喬夫訳、頤草書房、1993年、226-228頁、ウード・クルターマン『美術史学の歴史』中央公論美術出版、1996年、389頁。

- 21) Younosuke Natori: *Gross Japan, Dai Nippon*, Starnberg am See 1937, 1. Auflage.
- 22) Younosuke Natori, a. a. O., S. 16ff u. 21.
- 23) Younosuke Natori, a. a. O., S. 12.
- 24) Younosuke Natori, a. a. O., S. 13.
- 25) Younosuke Natori, a. a. O., S. 19.
- 26) Younosuke Natori, a. a. O., S. 18, 22.
- 27) テオ・ケルナーの人物像については現在のところ不明である。今後の課題としたい。
- 28) *Besprechungen*, in: *Ostasiatische Zeitschrift*, Berlin 1938, S. 93.
- 29) 家族の日常では書齋で読書する父が主役として被写体に納まっている。そのことから、日本の家族体系が家父長制であることを印象づけている。
- 30) なお、『大日本』に掲載された女子柔道について、指導者の下で女子柔道が教授されはじめたのは大正12年からであり、戦前には護身術用として形技を教えていたとされる。『大日本』の写真図10は講道館で嘉納治五郎の下に片車の形を伝授している場面である。女子柔道については別府大学阿部謙之氏の御助言による。女子柔道について以下を参照。講道館監修『嘉納師範を偲んで』本の友社、1999年。
- 31) たとえば以下のものがある。Fritz Rumpf: *Japanische Bühnenkunst*, 1921; Fritz Rumpf: *Japanisches Theater*, in: *Querschnitt* 4. 1924 S. 265-270; Fritz Rumpf: *Japanisches Theater*, in: *Die Scene* 16. 1926 Sept 5; Fritz Rumpf: *Die Entwicklung des japanischen Theaters*, in: *Yamato* 1. 1929. S. 53-54; Fritz Rumpf: *Zur Geschichte des japanischen Theaters*, in: *Japanisches Theater*, 1930 S. 21-150; Fritz Rumpf: *Zuer Geschichte des No-Spiels*, in: *Japanisches Theater*, 1930 S. 171-192; Fritz Rumpf: *Das Kabuki-Theater*, in: *Daheim* 68 1931-32 S. 16-17; Chikamatsu Monzaemon: *Der Seeräuber Ein Puppenspiel um 1700* übersetzt von Fritz Rumpf, 1932; Maria Piper: *Das japanische Theater Ein Spiegel des Volkes*, in: *Nippon* 4 1938 S. 50-54.
- 32) いずれも主体は男性であるところにも特徴がある。
- 33) 外務省文化事業部『日本を世界を知らせよ』外務省文化事業部、1939年、132頁。
- 34) 『本邦ニ於ケル協会及文化団体関係雑件、日独文化連絡協議会関係二』外務省外交資料館所蔵番号 I. 1. 10. 0. 2 -21。
- 35) この学位論文は1931年にベルリン大学に提出し翌年にベルリン日本研究所より出版されている。内容は、伊勢物語に対する西欧での評価、慶長時代の出版について、佐賀本と似非佐賀本、三十六歌仙、絵本への影響が述べられている (Hrsg. v. Hartmut Walravens, a. a. O., S. 204)。
- 36) パンの会の会合場が、隅田川河岸の両国橋近くだったのも、浮世絵の影響を受けた印象派の人々が、パリのセーヌ河畔のカフェだったことを意識したと言われている (酒井忠康・橋秀文『岩波、近代日本の美術 描かれたものがたり 美術と文学の共演』岩波書店、1997年、86-87頁)。
- 37) 『方寸』に掲載されたのは、たとえば《自画像》がある。『アルス』に掲載された作品は《二人の支那の女》である (野田宇太郎『パンの会、近代文芸青春史研究』日本図書センター、1984年、211頁)。
- 38) Younosuke Natori, a. a. O., S. 21.
- 39) 『本邦ニ於ケル協会及文化団体関係雑件、日独文化連絡協議会関係二』外務省外交資料館所蔵番号 I. 1. 10. 0. 2 -21。そのなかには、ドイツ政府は数百万マルクを投じて対日知識啓発普及を行うことも記されている。
- 40) Younosuke Natori: *Gross Japan, Dai Nippon*, Starnberg am See 1942, 2. Auflage. S. 7.

Die Strategie des Image von Japan durch die japanische und deutsche Regierung während des zweiten Weltkrieges

–Durch die Tätigkeit von Kunsthistoriker der japanischen Kunst, Fritz Rumpf–

Miyuki YASUMATSU

1939 fand die Ausstellung, die altjapanische Kunst, in Berlin unter dem Dritten Reich statt, wobei die meisten Objekten aus den japanischen Kulturschätzen inklusiv kaiserlichen Schätzen ausgestellt wurden, weil die deutsche Regierung für die Militärabkommens den Deutschen Japan als Land der hohen Kunst und langen Tradition wie Deutschland zeigen wollte.

In diesem Artikel wird das Verständnis über Japan im Dritten Reich nach der Ausstellung von 1939 durch die Tätigkeit von Kunsthistoriker der japanischer Kunst, Frtiz Rumpf untersucht. Dadurch werden wir aufgeklärt, dass Deutschland das Image des Japans nicht mehr als Land mit traditionellen Kunst, sondern als guten Partner für Militärabkommen vorstellen wollte und d.h.das Dritten Reich die Strategie der Kulturaustausch zwischen Deutschland und Japan verändert hat.

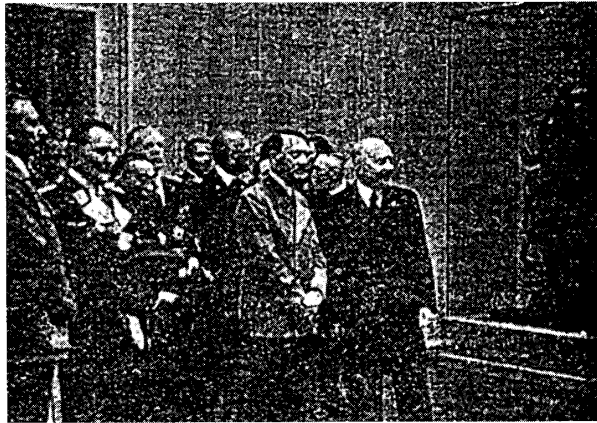


図1 「伯林日本古美術展」1939年
展観するヒトラー(右から3人目)、
ゲーリング(左から3人目)



「Wie oft ist man beim Entziffern schwieriger Textstellen aus der älteren Literatur Japans dazu geneigt – wenn sich durchaus keine Lösung finden will – „den ganzen Kram“ anzumerken. Ich für meinen Teil sammle mich beim Genuss einer leichten Zigarette. Das ist für mich die aromatischer und wappförmende „Astro!“
Dr. Fritz Rumpf, Orientalist, Berlin SW,
Rindfleischstr. 10, Telefon-Nr. 11, Dienst-20.

図2 フリッツ・ルムプフ



図3 「大日本」表紙



図4 ルムプフ「日本の農民文化」
『N.S. ラントポスト』1939年3月3日付
記事(部分)



Auswahl aus dem Bild „Bauernfamilie in der Mondschelinnacht unter der Kürbisaube“ von Kugumi Morotage
Doppelseitiger Wandschirm vom Ende des 18. Jahrhunderts

図5 久隅守景筆
《夕顔棚納涼図屏風》(部分)
『N.S. ラントポスト』1939年3月3日付
記事より



図6 ハンス・シュミッツ
=ヴィーデンブリュ
ック筆
《労働者、農民、兵
士》のうち「農民」
1941年

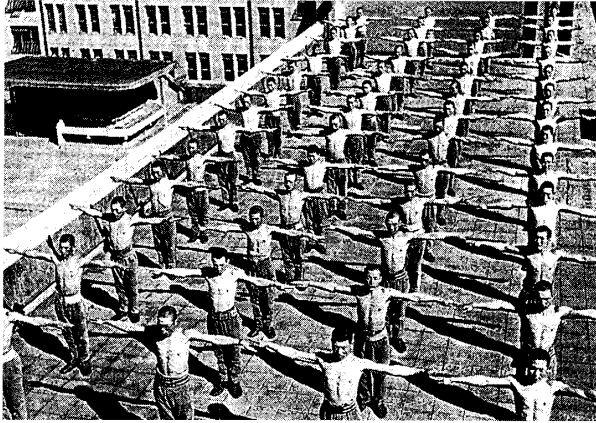


図7 《兵舎での体操》『大日本』51頁より

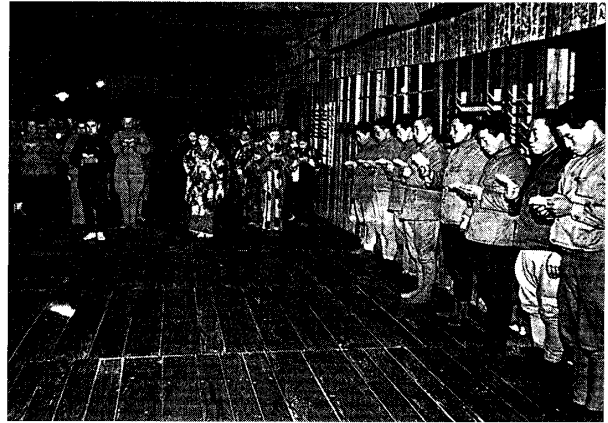


図8 《農民の指導者養成学校（道場）》
『大日本』53頁より



図9 《学校のグラウンドでの朝のトレーニング》
『大日本』62頁より

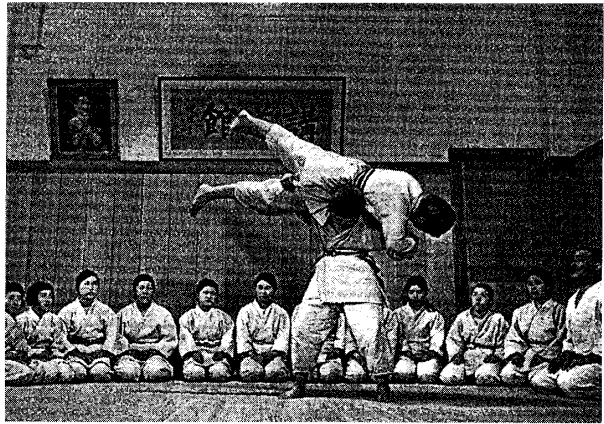


図10 《女子柔道》『大日本』69頁より

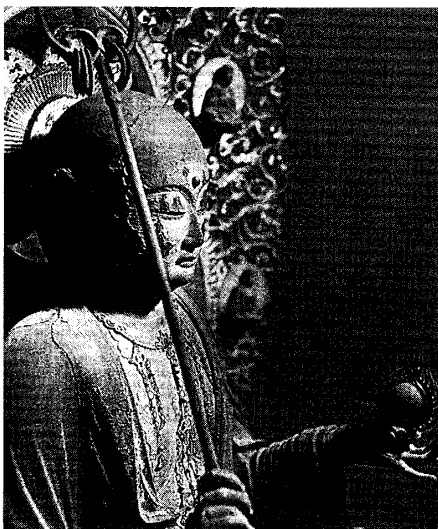


図11 《子供の守護聖人、地藏》
『大日本』132頁より

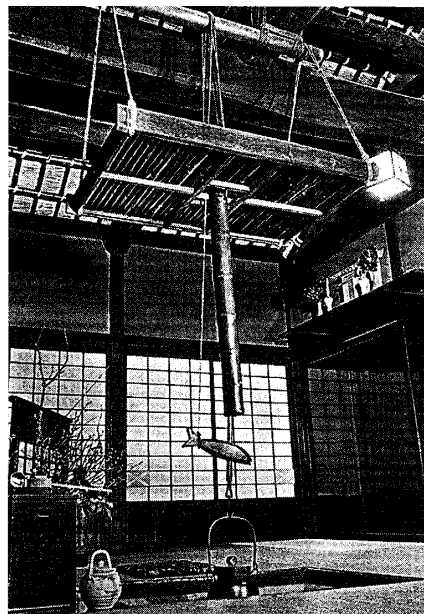


図12 《農家の室内》
『大日本』22頁より