

# ベルリンとミュンヘンにおける日本美術観と 蒐集機関

安松 みゆき

## はじめに

20世紀に入りドイツで日本美術に関する規模の大きな展覧会が行われたのは、ミュンヘンとベルリンであった。ミュンヘンでは1909年に在外コレクションからなる「美術における日本と東洋展覧会」が開催され、ベルリンでは1939年に日本に所蔵される作品で構成された「伯林日本古美術展覧会」が行われた。この両展覧会には30年の年代的な開きはあるものの、どちらも従来の浮世絵や工芸によって日本美術を代表させていた見方に一石を投じるかたちで絵画および彫刻の作品を積極的に展示し、それによって西洋美術と対等な価値を日本美術に与えようとした点に特徴がある<sup>1)</sup>。しかしながらその日本美術観はドイツの美術館等における作品の所蔵状況には必ずしも反映されておらず、ベルリンでは東洋美術館が設立されて日本美術が所蔵されるようになったものの、ミュンヘンでは美術館ではなく民族博物館が蒐集の拠点になった<sup>2)</sup>。

小論では、この両都市における所蔵先と日本美術をめぐる認識の相違に注目して、それぞれが日本美術をどのように位置づけていたのかを、同時代のナチス政権下の日本美術観との接点を探りつつ考察し、近代ドイツの日本美術受容の一端を解明したいと思う。本考察では民族学と日本美術との関係に焦点が置かれることになる。近年日独文化交流の研究がすすめられており、美術受容の問題に関してもようやく研究が着手されはじめてきているものの<sup>3)</sup>、私見では上記のような視点での検討はまだ見られない。本論はドイツにおける日本美術受容の研究にこの側面から新たな知見を得ることを目指している。

## 1 ベルリンにおける日本の純正美術とその所属先

まずベルリンの事情から考察をはじめることとする。当時のベルリンにおける日本美術作品の所蔵を知る上で重要な2つの資料がある。ひとつは、企業家で日本美術史家のオスカー・ミュンスターベルク (Oskar Münsterberg) が1912年に自費出版した著書『ベルリン東洋美術館 (*Museum für die Ostasiatische Kunst*)』である<sup>4)</sup>。同書ではベルリンに設立された東洋美術部門についてコメントされているが、そのなかで工芸を例にして美術作品の所蔵に生じた混乱が論じられている。たとえば、工芸品のなかでも漆器や陶器、銅器はハイアートすなわち純正美術作品と一緒に美術館に展示されるが、それ以外の工芸品は工芸博物館あるいは民族博物館に展示されるといふ<sup>5)</sup>。その区分は技術的なレヴェルによるものとされ、まだ未熟な場合には民族博物館の展示となり、装飾的な陶器の場合には民族博物館でも工芸博物館でもどちらの会場でも展示され得るというものである。また日本の刀と鐔は美術館、民族博物館、工芸博物館さらに武器庫に展示されており、木版画は民族博物館、工芸博物館そして図書館手稿本部門に分散されている<sup>6)</sup>。

このようにベルリンに東洋美術部門が新たに設立されたことを契機に、ミュンスターベルクは

東洋美術作品の評価をめぐって所蔵機関との関係に目を向けたのであるが、このミュンスターベルクの指摘は、具体例を工芸や版画に限定しているものの、当時の日本美術作品の所蔵状況を示す上で参考にし得るものである。

もうひとつの資料は、美術史家でケルン東洋美術館設立者のアドルフ・フィッシャー (Adolf Fischer) が1906年に雑誌『四阿 (Die Gartenlaube, Illustriertes Familienblatt)』に寄稿した論文である<sup>7)</sup>。フィッシャーは来日して日本の美術品を蒐集し、段階的にベルリンの民族博物館に年金給費との交換条件でそれらの作品を寄贈し、さらに1905年から3年間にわたって同民族博物館の学術的専門家として自らの経験にもとづいて運営上のアドバイスをしていた<sup>8)</sup>。その立場からベルリン民族博物館の東洋美術品について解説したのが、ライプツィヒで刊行されたこの論文である。そのなかでフィッシャーは東洋美術の源に宗教があることを指摘し、宗教にかかわる作品に焦点をあてて、具体的に13世紀の《地藏》(仏画)、12世紀の《十一面観音像》(彫刻、青銅)、11世紀の《救済者、地藏立像》(彫刻、青銅)を図版とともに紹介した<sup>9)</sup>。これらの作品はすべてフィッシャーが自ら蒐集したもので、後にケルン東洋美術館が設立されると、同美術館の所蔵作品へと移管された。

そのフィッシャーの指摘において注目されるのは、民族博物館所蔵の上記の作品に対して「美術的宝 (Kunstschätze)」の言葉を使って美術としての高い評価を与えていることである<sup>10)</sup>。しかも11世紀の彫刻《地藏立像》の独自の美しさに対しては、まさにギリシャの傑作の彫刻に認められるような古典的な衣襷によるものと指摘し、西洋彫刻の秀作との類似すら見出している<sup>11)</sup>。

このようなフィッシャーの指摘からは、彫刻を対象としながら民族博物館に所蔵される作品であっても、当初から日本美術作品は民族資料と美術作品とに分けて把握されていたことが理解される。いいかえるならば、フィッシャーからも前述したミュンスターベルクのように、厳密に美術品が所蔵先に振り分けられていたわけではなかった状況が確認できるのである。

このようにベルリンの東洋美術部門は、やや混乱した状況下において設立された。それによって日本美術作品の所蔵先には、それまでの民族博物館、工芸博物館、図書館に対して新たに美術館が加わることになった。美術館での所蔵、すなわち東洋美術に限定した展示および所蔵を実現する契機となったのは、ベルリン美術館長であったヴィルヘルム・ボーデ (Wilhelm Bode) の構想である。西洋美術史家としてのボーデは、常に美術史学の立場を前提としていた。つまり、西洋美術に東洋美術を加えて「世界美術の美術館」の設立を目指したのであった<sup>12)</sup>。ボーデは美術史学の分野を東洋の領域にまで広げることで、東洋美術にも西洋美術と対等の価値を与えたのである。そのことを通じて日本美術の作品は応用美術と純正美術とに二分されて、日本美術も美術館に所蔵されることになった。その点でこのボーデの構想は、西洋における日本美術の評価の重要な転換期といえる。

このように日本美術作品はベルリンでは浮世絵や工芸は民族学博物館や図書館などに所蔵されてきたものの、美術史家ボーデによってはじめて日本美術が西洋と同じ美術史学の領域に置かれ、さらにそのなかからいわゆる純正美術が西洋美術と同等のレベルを持つものとして区分され、それらが美術館に展示されることになったのである。

こうした動向は前述のアドルフ・フィッシャーの活動にも少なからぬ影響を与えた。フィッシャーは日本で購入した美術作品をベルリン民族博物館に寄贈しつつも、自らのコレクションを増やして、最終的にケルンに東洋美術館を設立したからである<sup>13)</sup>。現在でもケルン東洋美術館は、ドイツのなかでベルリンと並んで東洋美術の専門美術館として設立された類例の少ない機関である。

以上、ベルリンでは長らく民族博物館や工芸博物館あるいは美術図書館に日本美術が所蔵され、一部において美術としての評価を持ちながらも、かなり曖昧なかたちで日本美術が理解されてきていた。そのなかでフィッシャーが民族博物館所蔵の日本美術に、特に彫刻に美術的価値を認めたことは注目された。さらにその見方から所蔵形態の枠組を変えたのはボーデであった。ボーデの構想により、日本美術が西洋美術と同様に美術の枠に置かれ、その上で日本美術が応用美術と純正美術とに二分されて、純正美術には西洋美術と対等なものとする地位が与えられた。その結果、日本美術の一部は美術館に所蔵されるようになったのである。この点にこそ、ベルリンにおける日本美術受容の独自の性格を読み取ることができる。

## 2 ミュンヘンにおける日本の純正美術とその所属先

ミュンヘンには東洋美術館も工芸美術館もなく、ベルリンの新たな動向とは無関係に、日本美術の作品は一部が図書館に、残りの大部分が民族博物館に所蔵されてきている<sup>14)</sup>。ミュンヘン民族博物館といえば、民俗や民族の品々を中心に蒐集したシーボルト・コレクションで有名だが、狩野元信様式の屏風や13-14世紀の作とされる仏画あるいは勝川春章や喜多川歌麿の浮世絵版画等の美術作品も所蔵されている<sup>15)</sup>。では「美術における日本と東洋展覧会」では純正美術にこだわって西洋美術と対等にある日本美術を理解しようとしたにもかかわらず、ミュンヘンでは民族博物館で日本美術作品が所蔵されつづけたのはなにゆえなのだろうか。

一般に民族博物館といえば、民族学との関係から日本に対して「エキゾチック」な意味が与えられていることが強く想起される。しかし、その状況から日本美術に西洋美術と対等の評価を与えようとする視点が生じることは、むしろ皆無に近いといってよいだろう。そのためここでは民族学と美術との関係を確認する必要がある。

そこでミュンヘンの民族博物館の設立経緯から美術と民族学との関係を振り返ると、まずシーボルトの活動に遡ることになる<sup>16)</sup>。現在でも多くの作品数を誇るシーボルト・コレクションだが、そのシーボルトは自らのコレクションをミュンヘンの民族博物館に提供するにあたり、現在の民族学博物館が取り入れている地域的原理にもとづいて民族文化を示すことを目指した。そのため、そのシーボルトが博物館の設立に大きな一歩になったといわれている<sup>17)</sup>。またシーボルトには、それまでの「野蛮な異教徒」という偏見を訂正したいとする意図もあったという<sup>18)</sup>。かれと美術作品の関係だが、かれの所蔵作品のなかには美術作品も含まれているものの、しかしそれは一部であり、また仏像にしても仏教を知るための資料と見做され、シーボルト・コレクションには美術的価値を見出す機運はまだ存在していなかった。

シーボルトの見方に対して新たな進展を示すのがモーリッツ・ヴァーグナー (Moritz Wagner) である。かれは民族学の立場にしながら美術の見識を持ち、そのため民族学的資料のなかから美術作品を分けて考えていた。ヴァーグナーは博物館計画以前からバイエルン王国のヴィッテルスバハ家の蒐集していたヨーロッパ以外の国々の作品において、ルードヴィヒ1世が蒐集したアジアの純正美術の作品と、そうでないものが混在していることに気付いていた<sup>19)</sup>。そうした状況を見据えてヴァーグナーは、民族学博物館を整理する際に、自ら「美術 (Kunst)」分野のコレクションと、「民族学 (Ethnographica)」分野のコレクションとに分類しつつも、その統合を目指したといわれている。さらに当時19世紀には万国博覧会が多数開催され、それによって特に手工芸品が強く要望されるようになっていた。その状況から、博物館設立に「美術」と「民族学」との間に「仲介的立場 (Mittlerstellung)」を整備することが求められたという<sup>20)</sup>。この「仲介的立場」には、ドイツが新しい工芸品を製作するときに役立つことも求められていた<sup>21)</sup>。ヴァーグ

ナーの解釈において注意を引くのは、美術と民族を異なるものとしながら、結果的に二つを分けるのではなく、両者をひとつに合体させたことである。

この立場を一層明確化したのが、民族学者で博物館長となったルツィアン・シェルマン (Lucian Scherman) であった<sup>22)</sup>。シェルマンはミュンヘン大学で民族学の講義を行い、博物館と大学とを連携させて民族学の学問化に尽力したが<sup>23)</sup>、シェルマンは民族学と美術とを一体化することができるのか、という疑問を呈し、それに対する明確な答えを提示した。それは次のようなものである。シェルマンによれば、中国や日本の工芸品が民族博物館に所蔵、展示されることに全く問題はない。むしろ美術と民族学とは切り離せないと力説する。というのは、特に中国や日本の工芸品は美術的に質が高いものである一方で、それらは日常と強く結びついているものでもあるからだ、という。そのような作品はドイツにとって技術的な手本になるものとされる<sup>24)</sup>。このようにシェルマンの、工芸品に美術と民族との接点を見出して高く評価する考えは、前述のヴァーグナーを継承するものということができるだろう。工芸への注目という点で、ベルリンのミュンスターベルクを思い返すと、2人の間には大きな違いが見えてくる。ミュンスターベルクの考えでは、工芸品の技術的なレベルがまだ未熟な場合には民族博物館の展示となり、高度な場合に美術館で展示されることになるとしていた。ミュンスターベルクにとって民族学的価値は、決して美術的価値と合致することはない。つまりかれは、工芸品を二つの質に分けて理解しており、一括できるものではなく、シェルマンの如く、工芸品を総体的に捉えているのとは相違している。

シェルマンは、工芸品の質が高いからこそ、民族博物館に展示すべきだ、という<sup>25)</sup>。このようなシェルマンの唱える美術と民族学との関係には、中国とともに日本の工芸品に対する高い評価が前提とされている。これは19世紀以来ヨーロッパで日本美術のなかでも浮世絵とともに工芸品が称賛され、高い評価が定着していたことに繋がる面といえる。

当時のドイツ民族学はいわゆる進歩論ではなく比較研究を基礎とし、文化要素の変化が他の民族や文化との接触によって起こり、この接触において相互に影響し合う事実を示し、それにより自然科学と区別して民族学を精神科学と見做すようになった、とされる<sup>26)</sup>。また民族学者ヴィルヘルム・シュミット (Wilhelm Schmidt) は「民族学は、民族生活に於ける精神の発展と、精神によって導かれる人間の外的活動の発展とを対象とする科学」と定義している<sup>27)</sup>。シェルマンの美術に対する態度は、美術の様式などから美術独自の価値を追求するよりは日本人とは何者なのかを知り、その文化や精神性を解明するという点を重視して美術に向き合っていたということが出来る。それは、松宮秀治氏と佐藤道信氏の言葉を借りれば、まだ「技術」「科学」「美術」が未分化の状態だった「美術 Kunst」の名残ともいえるのかもしれない<sup>28)</sup>。

### 3 ナチス期の日本美術観と日本学との類似

ミュンヘン民族学博物館における民族学と美術との関係において重要なのは、日本美術を総合的な文化の中で捉えようとしている点である。この立場は、さらに同時期の日本学者ヴィルヘルム・グンデルト (Wilhelm Gundert) の日本学を思い起こさせる。グンデルトは日本文学者カール・フローレンツ (Karl Florenz) の下で宗教史および文学史の博士号を1925年に取得した後ナチス党に入党し、1936年にはフローレンツの後継者としてハンブルク大学の日本語および日本文化のゼミナールのために着任した日本学の研究者である。そしてハンブルク大学に着任早々、ナチスの影響下で日本学の近代化を押し進めた、とされる<sup>29)</sup>。

グンデルトは、1939年に日独文化協会の主事として「独逸に於ける日本学の意義」をまとめて

いるが、これは1935年11月16日に東京帝国大学でおこなった講演を書き起こしたものである<sup>30)</sup>。このなかでグンデルトは、これまでの日本学の問題点と、日本学の定義、そして今後の研究方向を指摘していた。まずドイツでの日本学の問題点としては、従来の日本学は日本人そのものへの関心はなく、むしろ日本人が表現するものに興味が集中していた、ということである。能、浮世絵、陶器等への注目は、その表現性に向けられているのであり、それを表現する日本人そのものは対象にはなっていなかったのである。表現に集中した評価はグンデルトの言葉では「エキゾティック」な事象としかえられている。つまり日本学では、日本の美術や文化をあくまでも珍しい対象として、とりあげていたにすぎなかったのである。そうした方向性が生じるひとつの要因として、グンデルトは、研究者の日本語の語学力に問題があるため、原史料を読まずにただ面白く書いた一般受けする書物が出されており、「真面目な」研究をしている日本学者すらも、容易に面白い内容に研究方向を狭めていると述べている。さらに、日本の文化や宗教、言語等の起源の探究よりも、他国との関係、特に中国を含めた広い考察範囲のもとに研究が行われているが、しかしそれによって日本そのものをとりあげることがなくなるという危険性を孕んでいることを指摘して<sup>31)</sup>、日本学の従来の方向性に警告を発していた。

こうしたドイツにおける従来の日本学の問題点に対して、グンデルトは、日本学とは西洋が日本に接触して始めて起こった学問であり、西洋の古典学に準じて日本人を知るための学問でもあり、そのために、その文化を対象とし、日本語と日本の文学の研究を土台にするもの、と定義した。グンデルトによれば、従来は個人的な趣味によって日本が論じられ、日本人そのものではなく、日本人が表現していたものに焦点があたっていた、という。新たな日本学は西洋の古典学を参照しつつ、日本人を知る学問として、しかも一個人のレベルでなく、日本人という全体像を知る学問である必要性を説いた。

このようなグンデルトの主張する日本学とは、すなわち人間の探究としての学であった、といえるだろう。また、グンデルトがナチスに入党していたとしてもグンデルトの考えではあくまでも普遍的な人間に関心があるため、ナチスに特有の差別的な人種観とは異なる性格を示すものとして理解できる。

この日本学の立場は、まさにミュンヘンの民族学での日本美術理解に重なるものといえる。しかしベルリンの東洋美術館での日本美術観からすると、その視点にはずれが生じている。同時期のベルリンでは、第三帝国の政治政策を受けて日本の純正美術だけに限定した展覧会が実施されていた。また東洋美術館には、西洋美術と同等の価値を持つ作品として日本美術が所蔵されていたのである。元々第三帝国下での日本美術評価は、三国同盟という政治戦略を背景にした面が強いと考えられる。それゆえに、純粹に日本美術を評価していたわけではなかったナチス側から見れば、ミュンヘンの民族博物館で日本の美術作品が所蔵され、美術としての評価が生じなかったとしても、異を唱える理由はないだろう。

こうしたベルリンとミュンヘンでの日本美術を取り巻く状況を踏まえるならば、第三帝国での日本美術の理解は、一つに収束されていたのではなく、少なくとも二つの見方が存在していたといえるのではないだろうか。それだけ、第三帝国では日本美術そのものに関心があったのではなかった。つまりあくまでも第三帝国が関心を持っていたのは同盟国となり得る日本にすぎなかったのであり、その日本の美術は、まさに副次的なものだったといえる。

ミュンヘンにおいて日本美術が民族博物館で所蔵され続けた背景には、この都市の政治的事情も潜在している。それはナチス時代のミュンヘンが、芸術の都市という役割を担っていたことである。ナチス時代には、首都のベルリンは政治の場であったが、ナチス党の結成された記念すべき場としてヒトラーは、ミュンヘンには芸術の都としての意味も与えていた<sup>32)</sup>。ナチス時

代においてこの役割を象徴するのが、「大ドイツ美術展覧会」の開催である。ナチスはミュンヘンにおいて、ナチスの求める芸術を一堂に会した「大ドイツ美術展覧会」を実施し、そのために「ドイツ美術の家」として知られる会場が新しく建設された。ギリシャ神殿を模倣した外観から、「ドイツ美術の家」は、ドイツ美術の神殿と理解されたのである。さらにまた、「大ドイツ美術展」と表裏一体の関係にあるあの悪名高い「退廃美術展覧会」も、このミュンヘンではじめて実施されている。「大ドイツ美術展」と「退廃美術展」のいずれとも、肯定的あるいは否定的といった方法の違いはあるものの、アーリア人によるドイツのあるべき美術を示したことでは一致している。ベルリンにおいて、政治的パフォーマンスとして日本美術の美的価値を認める大展覧会を開いたとしても、このミュンヘンにおいて、民族学的伝統を修正してまで、日本や東洋の美術館を設立する理由は、少なくともヒトラーの側にはなかったであろう。周知のようにヒトラーは『我が闘争』のなかで日本文化を「模倣の文化」として否定していたからである。

## おわりに

ベルリンではボーデといった研究者たちが、美術史学の立場からハイアートとしての日本古美術品の評価を求めていこうとする傾向を示し、それを受けるかたちで、日本美術作品が美術館に所蔵されていったといえる。一方のミュンヘンでは、ベルリンと同じくハイアートとしての日本美術品の評価を追求しようとしていたが、日本美術が所蔵されたのは民族学博物館であり、ベルリンのように作品を美術と見做す視点を持つ美術館の設立は見られなかった。とはいえ、ミュンヘンにおいて美術的評価が日本美術に対してなされなかったわけではない。そこでは、民族学にこそ美術の接点があるとする独自の日本美術の理解を指摘することができた。その日本美術観は日本美術を総合的な文化の中で捉えることから、ナチス時の日本学との接点が認められたものの、そのことから日本や東洋美術館の設立にいたらなかったのは、ナチスは元々民族学的に日本人を否定する立場にあったためと考えられた。あえてナチス側の考えを修正して、日本美術の蒐集機関を設立することはあり得ず、ナチスにとって日本美術をめぐる活動は、副次的なものだった可能性を改めて確認できるだろう。

本稿は科研基盤研究C一般（「日本美術受容と政治戦略 ―ドイツ第三帝国下での日本美術受容の展開―」）による研究成果の一部である。

- 1) 両展覧会に関しては以下を参照。拙稿「JAPANESE ART AT THE 1909 EXHIBITION OF FAR EASTERN ART IN MUNICH」『別府大学大学院紀要』第6号 別府大学大学院文学研究科、2004年、16-26頁。拙稿「ベルリンにおける日本古美術展覧会」『美術史』第147冊 日本美術史学会、1999年、124-137頁。
- 2) 日本美術の所蔵については以下を参照。Hrsg.v. Josef Kreiner: *Japansammlungen in Museen Mitteleuropas, Geschichte, Aufbau und gegenwärtige Probleme*, Bonn 1981, S. 185-212, 293-310.
- 3) 例えば以下を参照。Andrea Hirner: *Japanisches Bayern*, München 2003, S. 198-211. 拙稿「ドイツ第三帝国における日独文化交流と日本美術 日独文化協会発行『日独文化』を資料にして」『別府大学紀要』第9号、39-46頁。日独文化交流に関する概略的なものとしては、『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年があるが、しかし美術との関係で十分な検討がされているわけではない。

- 4) Oscar Münsterberg: *Das Ostasiatische Museum in Berlin*, Berlin 1910. (オーストリア国立図書館所蔵、所蔵番号209020-B)。本書は、ベルリンに設立された東洋美術部門についてコメントしたもので、図版は1点もなく本文33頁からなる小冊子である。全体は3章に分けられ、1章では天平時代、2章では奈良時代、3章では浮世絵について述べられているが、序論が当時ベルリン東洋美術部門の実質的役割をになっていた日本・東洋美術史家オットー・キュンメル (Otto Kummel) への非難を発端としているように、各章においてもキュンメルとの見解の相違を中心に言及されており、東洋美術部門へのコメントとしながらも、内実はキュンメルの日本美術、および東洋美術に対する批判と見做すことができる。なお、ベルリン東洋美術館は、2006年12月4日より Museum für Asiatische Kunst/アジア美術館と名称を変更している。
- 5) Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 31.
- 6) Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 31.
- 7) Adolf Fischer: Neue ostasiatische Kunstwerke für das Museum für Völkerkunde in Berlin, in : *Die Gartenlaube, Illustriertes Familienblatt*, Jg. 1908 Leipzig 1908, S. 1018-1020. これは文化雑誌とされ1853年から1937年まで刊行されている。
- 8) アドルフ・フィッシャーについては以下を参照。拙稿「アドルフ・フィッシャー覚書」『近代画説1』明治美術学会、1992年、92-95頁。拙稿「アドルフ・フィッシャー覚え書2」『近代画説2』明治美術学会、1993年、93-96頁。拙稿「アドルフ・フィッシャー覚え書3」『近代画説3』明治美術学会、1994年、89-92頁。
- 9) Adolf Fischer, a. a. O., S. 1018f.
- 10) Adolf Fischer, a. a. O., S. 1018.
- 11) Adolf Fischer, a. a. O., S. 1019.
- 12) Ingrid Severin: Wilhelm von Bode und die Kunst Ostasiens. Das Schicksal eines unvollendeten Museums asiatischer Kunst, in : *Deutsche Gesellschaft für Ostasiatische Kunst*, Berlin 1995, S. 4.
- 13) Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln : *Buddhistische Plastik aus China und Japan*, Köln 1972, S. IX und XI.
- 14) 版画の浮世絵は、バイエルン州立図書館に所蔵されている。
- 15) Hrsg.v. Josef Kreiner: *Japansammlungen in Museen Mitteleuropas - Geschichte, Aufbau und gegenwärtige Probleme* - ,Bonn 1981, S. 296.
- 16) ブルーノ・J・リヒツフェルト「ミュンヘン国立民族博物館所蔵の二番目のシーボルト・コレクション」『シーボルト父子のみた日本 生誕200年記念』展覧会図録、1996年、185-186頁。民族博物館の最初のコレクションはヴィッテルスバハ家の所蔵品だが、シーボルトが民族博物館設立に直接関わったことから、特にシーボルトは重要な意味を持つ。
- 17) ブルーノ・J・リヒツフェルト前掲書、185-186頁。
- 18) ブルーノ・J・リヒツフェルト前掲書、186頁。
- 19) Sigrid Gareis : *Exotik in München, Museumsethnologische Konzeptionen im historischen Wandel am Beispiel des Staatlichen Museums für Völkerkunde München*, München , S. 149.
- 20) Sigrid Gareis, a. a. O., S. 149.
- 21) Sigrid Gareis, a. a. O., S. 149.
- 22) ブルーノ・J・リヒツフェルト前掲書、189頁。
- 23) Uta Wiegelt: *Lucian Schermann (1864-1946) und das Münchner Museum für Völkerkunde*, München, 2003, S. 33f
- 24) Uta Wiegelt, a. a. O., S. 165f.
- 25) そのため、ミュンヘンには工芸博物館がたしかにない。ガライスもそのことを指摘している。Sigrid Gareis, a. a. O., S. 154.

- 26) ウィルヘルム・シュミット『日本の民族学的地位探求への新しき途』岡正訳、国際文化振興会編、1935年、12-13頁。またガライスによると、19世紀末には、美術の分野が考古学や芸術哲学などと接点をもって学問として展開しており、そのなかに民族学との関連も認められ、たとえば、カール・ヴェールマン (Karl Woermann) が美術史書『全時代の民族の美術史 (*Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, 1900)』をまとめているという (Sigrid Gareis, a. a. O., S. 94.)。
- 27) ウィルヘルム・シュミット『民族学の歴史と方法』彰考書院、1944年、49頁。
- 28) 佐藤道信『美術のアイデンティティー 誰のために、何のために』吉川弘文館、2003年、14頁。
- 29) Herbert Worm. : Japanologie unter dem Nationalsozialismus, in: Hrsg. von Japan Deutsches Zentrum Berlin : *Japanisch-Deutschen Zentrums Berlin* Reihe 1 Band 17, Berlin 1993, S. 89. Herbert Worm : Japanologie im Nationalsozialismus, in: Gerhard Krebs&Bernd Martin (Hrsg.) : *Formierung und Fall der Achse Berlin-Tokyo*, Band 8, Tokio, 1994, S. 153-186.
- 30) ウィルヘルム・グンデルト「獨逸に於ける日本學の意義」『日獨文化講演集』第10輯、日獨文化協会、1938年、47頁。
- 31) ウィルヘルム・グンデルト前掲書、32-33頁。
- 32) Hrsg.v. Peter-Klaus Schuster: *Nationalsozialismus und >>Entartete Kunst<<*, München 1987, S. 15f.
- 33) Hrsg.v. Peter-Klaus Schuster, a. a. O., S. 15f.

#### Beurteilung der japanischen Kunst und die Institut ihrer Sammlung in Berlin und München

In Berlin und München wurden in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts zwei grossten Ausstellungen der alt-japanischen Kunst stattgefunden. Die Schwerpunkt der beiden Ausstellungen war auf die Malerei und Skulptur gelegt, und nicht auf das Kunsthandwerk und Ukiyoe wie früher. In Berlin wurde danach die altjapanische Kunst im Museum für Asiatische Kunst gesammelt. Aber in München blieb sie weiter im Museum für Völkerkunde. Dieser Beitrag versucht, die Beurteilung der japanischen Kunst in Berlin und München durch die öffentliche Sammeltätigkeit und ihre Ideen zu erfassen..