

# ドイツ近代における日本美術観

## —東洋美術史家ミュンスターベルクのキュンメル批判を基にして—

安松 みゆき

### 【要 旨】

本論文では、忘却されてきたO・ミュンスターベルクの論文『ベルリン東洋美術館』を通して、東洋・日本美術に関するかれとキュンメルとの間の見解の相違を明らかにした。二人は日本美術の全体像を把握しようと試みており、さらにミュンスターベルクの場合に日本美術の価値評価は工芸に基づいていたのに対して、キュンメルでは絵画・彫刻に置かれていた。ドイツ近代の日本美術研究は、この二つの傾向の併存によって特徴づけられる。

### 【キーワード】

日独美術交流、ミュンスターベルク、キュンメル、ドイツの日本・東洋美術観、ベルリン東洋美術館

### はじめに

20世紀に入った初期のドイツで日本美術史に関してまとめられた書物を振り返ると、わりと早い時期に刊行されていたことがわかる。最初にとりあげられるのは、東洋美術史家のオスカー・ミュンスターベルク Oskar Münsterberg (1865-1920) によるもので、かれは1902年に『中国美術史』を刊行後に、1904年から1907年にかけて二冊本の『日本美術史 *Japanische Kunstgeschichte*』<sup>1</sup>、それから2年後には縮小版『日本の美術 *Japanische Kunst*』<sup>2</sup>を出版した。このミュンスターベルクに続いたのは、同じく東洋美術史家のオットー・キュンメル Otto Kümmler (1844-1952) であり、かれはその後、1911年の『日本の工芸 *Das Kunstgewerbe in Japan*』をはじめ、1921年の『東洋の美術 *Die Kunst Ostasiens*』、1929年の『中国、韓国、日本の美術史 *Die Kunst Chinas, Koreas und Japans*』等をまとめ<sup>3</sup>、敗戦までのドイツにおける東洋美術研究に大きな業績を残した。いずれにしても20世紀前半の間にドイツで出版された日本美術の主たる概説書の著者として、この二人は時代を代表する研究者と見なし得ることにまちがいない。

しかし、従来この両者の影響関係については個別に語られてきていた。近年、論者はこの両者の関係を示す資料を見出すことができた。それは現在オーストリア国立図書館に所蔵されるミュンスターベルクの私家版『ベルリン東洋美術館 *Das Ostasiatische Museum in Berlin*』である<sup>4</sup>。これは、ベルリンに設立された東洋美術館についてのミュンスターベルクの考えをまとめたものだが、そのなかでミュンスターベルクはキュンメルからの非難を受けて、かなり厳しくキュンメルを批判しているのである。そのため、この著書から、一見両者の単なる感情的な小競り合いの

ようにも思われる二人の行動だが、後述するように、そこには、互いの日本美術観および東洋美術観の応酬が見られ、またその後のドイツの研究動向を左右する学術的な意義が見出されるのである。

したがって本論では、こうした研究状況の下に、ミュンスターベルクの自著『ベルリン東洋美術館』の精査を中心に検討することで、ドイツ近代における日本美術観の変化を追う作業をすすめる。まず前提として、ミュンスターベルクがこの著作の主題としてとりあげたベルリン東洋美術館におけるキュンメルの仕事やミュンスターベルクがキュンメル批判を行った経緯を把握する。つぎにミュンスターベルクによるキュンメル批判の内容とそれぞれの論点におけるキュンメルの立場を対象としてドイツの日本美術観や研究姿勢の変化をとらえる。

## 1 ミュンスターベルク著『ベルリン東洋美術館』について

### 1. 1. ベルリン東洋美術館とキュンメル

1912年にミュンスターベルクは『ベルリン東洋美術館』を自費出版した。これは、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。全体は、東洋美術館としつつも、日本美術を中心に3章に分けられ、1章では天平時代を、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。そして序論がキュンメルへの非難を発端として書かれているように、各章においてもキュンメルとの見解の相違が中心に述べられており、内実はキュンメルの日本美術、東洋美術館案に対する批判と見なすことができる。

1912年の当時、ベルリン美術館の中につくられた東洋美術部門長はキュンメルだった<sup>5</sup>。東洋美術部門はヴィルヘルム・ボーデ Wilhelm von Bode の尽力によって設立されたが、元々ボーデは西洋美術史を専門としていたことから、東洋美術部門の収集をはじめ、実質的にはキュンメルが中心となって行っていた<sup>6</sup>。キュンメルは1906年にベルリン王立民族学博物館の管理アシスタントに就任し、当時館長であったヴィルヘルム・ボーデによる独立した東洋美術の部門の設立に関与することとなった。その年の11月から1909年1月まで作品を買い付けるために来朝し、画商等を通して多くの日本美術や中国美術の作品を購入していた<sup>7</sup>。1911年から1年間は軍事博物館の館長となるものの、キュンメルは翌1912年には東洋美術部門の部門長に就任し、また同年に、ベルリンの王立造形芸術アカデミーで開催された東洋美術展を中心的にすすめていた<sup>8</sup>。

こうしたキュンメルの活動から、ミュンスターベルクの目には、たとえベルリン東洋美術部門がボーデの命によって設立されたとしても、キュンメルがベルリン東洋美術部門の鍵を握る実質的な人物として映っていたにちがいない。それゆえに東洋美術館へのコメントとしながら、キュンメルに矛先を向けたのである。

### 1. 2. ミュンスターベルクによるキュンメル批判の経緯

ミュンスターベルクがキュンメルを批判することになったそもそもの経緯は、本文によれば、キュンメルが雑誌『造形芸術雑誌 *Zeitschrift für bildende Kunst*』のなかで、ミュンスターベルクの著書『日本美術史 *Japanische Kunstgeschichte*』をあてこすりながら否定したことによる<sup>9</sup>。ミュンスターベルクは、『ベルリン東洋美術館』の序文において論争は好まないとしながらも、非難を受けた自著が20年にわたる研究の成果であり、すでに再版の要望があるとして、すかさず反論を述べている。

ミュンスターベルクがいかにキュンメルに対して敵意を抱いていたのかは、本文の冒頭の指摘から理解できる<sup>10</sup>。ミュンスターベルクは自著への反論からか、冒頭においてキュンメルの著書

『挿絵入り美術工芸史 *Illustrierte Geschichte des Kunstgewerbes*』をとりあげて、キュンメルがいわば誉め殺したように、ミュンスターベルクも皮肉をこめて、その著書を非難しているからである。

批判の内容を具体的に見ると、ミュンスターベルクは、キュンメルの著書の出版を一見冷静に「心待ちしていた」。しかし、その指摘のあとに、キュンメルが学術的な成果をあげずにベルリンの美術館に招聘されたとする一文も付加している<sup>11</sup>。つまり、ミュンスターベルクの批判の要因は、キュンメルが東洋美術に関する業績のないことにあった。たしかにキュンメルは、ギリシャの壺絵師ブリュゴスやアスクレピオスの神殿などについて大学時代にまとめていたとされ、きわだった東洋美術に関する研究は認められない。そのために、その後にかけて、ミュンスターベルクは、キュンメルの著書には「事実の材料として何も新しいことが提供されていなかった」として失望するが<sup>12</sup>、そこには、キュンメルの著書への非難に加えて、キュンメルがベルリンの美術館に招聘されながらも、東洋美術の専門家ではないとする批判的見方も含まれていることを、我々は理解しなければならない。本文中にも、自分が広めるまで東洋美術史に関する専門家は相当に少ないと自負しているように、1912年の時点では、少なくともミュンスターベルクにとってキュンメルは、東洋美術の専門家といえる立場になく、キュンメルの著書も、当然好意的に評価できるものではなかったのである。

## 2 ミュンスターベルクによるキュンメル批判の具体的な内容

では、日本美術をめぐるいかなるかたちでミュンスターベルクはキュンメルを批判したのかを考えてみる。同書からは、その具体的な批判の論点は、以下のように5点にまとめられる。

### A) 日本語表記をめぐる

まず、ミュンスターベルクの批判は、キュンメルの日本美術の用語の表記方法に向けられた。ミュンスターベルクによれば、キュンメルは、必要のないところでも日本語を使うために、説明が複雑になっているという<sup>13</sup>。たとえば、ヨーロッパにない物の説明は難しいけれども、「茶碗」や「茶入れ」などは、すでに欧州で翻訳されて知られているにもかかわらず、キュンメルはあえて「chawan」「chaire」と表記していた。そこまで日本語に固執するのは、逆に気取り（スノヴィズム）のなにもものでもない、とミュンスターベルクは批判していた<sup>14</sup>。

この用語選択の問題は、美術動向にとりたてて意味を持たないように見えるが、しかし外国における学術的進展にはかかせない側面といえる。多くを日本語で表記することは、ミュンスターベルクの指摘のように、一般的な流布を考えれば、たしかに日本美術の理解を複雑にする問題のように映る。しかし日本美術研究の上での西欧への本格的な進展を目指せば、西洋の言葉への安易な置き換えには慎重にならざるを得ないだろう。キュンメルの行なった行為は、むしろ日本美術の精確な事項を知る機会として肯定的に理解することができる。キュンメルは自著『東洋美術』の中で指摘したように、自ら意識して積極的に日本語表記を用いており、のちに「国宝」を「kokuho」とするなど、関連用語をローマ字で表記することによって、ドイツでは「ukiyo-e」に象徴されるように、日本美術の関連用語を厳密に理解することができた、と想定される。

加えて、キュンメルがローマ字で表記したのは、日本語の記載では場合によって様々な読みができるため、と自ら述べていることから<sup>15</sup>、ドイツ人に正確なデータを伝達したいと希望したとも想定される。

ローマ字表記には、キュンメルの師で東洋美術史家および人類学者エルンスト・グローセ Ernst Grosse の影響があったと考えられる。グローセも1905年の時点で、「chawan」「chaire」

の他にも、「tokonoma」「kakemono」等のローマ字表記を選択しているからである<sup>16</sup>。

日本語を盛んにそのままローマ字で表記したことは、一般の意味での流布において、複雑さの点から問題に思える側面もあったにちがいない。しかし、日本美術の研究という立場からするならば、上記のようにたとえ気取りであったにしても、マイナスになるどころか、日本美術受容を促進した副次的な行為として、高く評価すべきことと把握される。

## B) 天平時代の評価をめぐって

つぎのミュンスターベルクの批判は、キュンメルが、天平時代の美術を評価する際に、その時代が日本美術の頂点であり、またその時代を代表する美術作品を所蔵する正倉院が、パリのギメ美術館等を除いて西欧ではあまり知られていないと指摘したことに向けられた<sup>17</sup>。ミュンスターベルクの考えでは、「日本人にとって最も偉大で芸術的に開花した時代」で「日本美術の頂点」とされる天平時代は、その美術作品の様式が純粋な日本様式ではなかった<sup>18</sup>。また、その時代を代表する正倉院も、キュンメルが指摘するように西欧に知られていないことはなく、逆に西欧では多くの作品が図版入りの日本の出版物、たとえば『Toyei Shuko Bd.I bis Bd.VI』を通して様々な分野で知られていた、という。この書物は、審美書院から1908年に出版され正倉院の美術を扱った『東瀛珠光』<sup>19</sup>を指していると思われる。正倉院についても、他には、ドイツで紹介されていた岡倉天心の『日本美術史』に言及されていることから<sup>20</sup>、あまり知られていないというキュンメルの指摘は、少々極端な認識と見なせる。

そのようにキュンメルが指摘した要因として、ミュンスターベルクは、キュンメルがオリジナルを見ることのできた数少ない西洋人だったために、感動しながら宝物を説明したのではないか、と考えている。

キュンメルが、純日本的とはいえない天平時代に最高の評価を与えたことについて、キュンメルが以前からかなり精確な日本美術史を希求していたことや、実際に日本でオリジナルを見て研鑽を積んだことを踏まえれば、他からの影響を受けなかった日本の様式か否かを問題にしたのではなく、西洋美術の歴史においてギリシャ美術が理想の時代として高く評価されているように、年代的に極めて古い時代に特別な価値評価を試みた、と理解することができるかもしれない<sup>21</sup>。

## C) 工芸品をめぐって

ベルリン美術館でのキュンメルによる収集品に対して、ミュンスターベルクはひとつの壺を除いて、キュンメルの個人的な趣味で収集された作品群として非難している<sup>22</sup>。ここには、ミュンスターベルクの美術館における基本姿勢が表れている。というのは、ミュンスターベルクは非難に続けて、美術館とはひとつの傾向ではなく、あらゆる美術の歴史を学ぶところであり、あらゆる様式、そして質の良いオリジナルで代表されるところである、と指摘しているからである<sup>23</sup>。その姿勢からは、さらにキュンメルの収集方法に誤りのあることが指摘され、その具体的な例に、ミュンスターベルクは、キュンメルの茶道具をめぐる評価をあげている<sup>24</sup>。キュンメルは、歴史的関心から、以前は茶道具に大きな注目があつたものの、いまは日本でそれほどでもないということで茶道具を全く評価しなかったのである。

他にも、印籠や根付けといった小さな装飾的な美術作品は、欧州の芸術家や愛好家を驚かし、その結果、欧州の美術館で飾られていないところを知らないほど、とミュンスターベルクは高く評価しているのに対して、キュンメルは、自らの著書のなかでわずかに4行半ほどで触れるにとどまっているとして、ミュンスターベルクはキュンメルを批判する<sup>25</sup>。また、日本の鏝は多くの欧州の研究者、愛好家が好んでいるものの、キュンメルは、それらを単に古くて出来の良い鉄の

製品と見なしていることも付け加えて、キュンメルへの不満をより強く示した<sup>26</sup>。このように、工芸を含むあらゆる様式、あらゆる美術の歴史を学ぶ美術館を求めるミュンスターベルクにとって、工芸をあまり評価しないキュンメルの作品選定には大きな問題があると考えられたのであった。

この二人の相違は、実は両者の日本美術観を言い換えている。ミュンスターベルクにとって日本美術とは、あらゆる様式の歴史を学ぶことを前提とするものである。ただしミュンスターベルクが具体的に支持している対象を見れば、すでに欧州で高く評価されてきている工芸品を中心に語られていることがわかる。ミュンスターベルク自身、日本美術を収集していたが<sup>27</sup>、その具体的な作品は、有田焼の皿、挿絵版画本、1891年製造の小野小町の人形（土人形、七宝彩色）などの美術工芸品に限定されていた。そのため、たしかにミュンスターベルクの自著のなかに、ハイアートをとりあげていたとしても、かれの評価の根底には工芸品への賞賛が前提にあると理解されるべきだろう。

西欧における美術の価値評価は、ながらく絵画や彫刻、建築を対象とするハイアートと、工芸を対象とするローアートの区別で代表されてきた。ミュンスターベルクの立場では、日本には優れたローアートがあり、その面のみを強調しようとしていた。勘案すると、ミュンスターベルクは、東洋美術をめぐって、まだハイアートで評価する西洋美術と同等の判断をしていないのである。

それに対して真っ向から冷やかな視線を投げかけたキュンメルには、そうした従来のローアート一辺倒の評価から一歩離れて、日本美術を理解しようとする態度が見受けられる。ローアートを評価しなくなったかわりに、キュンメルはハイアートに目を向けていたからである。ミュンスターベルクはそのことに触れていないが、キュンメルのハイアートへの着目は、かれの主著がその後にハイアートを中心にとりあげていることから裏付けられる。

#### D) 浮世絵をめぐる

ローアートの工芸への批判と同様に、従来西欧において日本美術を代表するかたちで高い評価を集めていた浮世絵に対して、キュンメルが否定することに、ミュンスターベルクは批判の目を向ける。ミュンスターベルクによれば、キュンメルは浮世絵を自著の中にとりあげることもなく、さらにキュンメルは、浮世絵を美術工芸作品ではなく、「ちょうど風俗的絵はがきのような広く知られた出来の悪い手仕事」と見なしていた、という<sup>28</sup>。しかもミュンスターベルクは、キュンメルによって、新しいベルリンの美術部門には浮世絵が欠落してしまったことを嘆いている。そして、キュンメルの浮世絵に対する無評価が、偏見からきている、とまでミュンスターベルクは強く非難する<sup>29</sup>。

しかしながら、この点も、前述の工芸品への評価と同様に、キュンメルのハイアートに向けた評価の変化として見逃せない。それを裏付けるものとして、ミュンスターベルクの批判のなかに引用されたキュンメルの一文がある。それは、1900年のパリ万国博覧会まで日本美術が紹介されるまで絵画と彫刻を見る機会がなく、それを見たことで、東洋美術の最も偉大な業績は絵画と彫刻である、と実感したことを述べた一文である。少なくともその時点から、キュンメルは日本美術においてハイアートを支持していったのである<sup>30</sup>。

このようにキュンメルは浮世絵を否定することから、日本美術の歴史を考えるうえで、絵画と彫刻をメインに捉える見方、すなわち、それは西洋美術においてハイアートとされる絵画と彫刻等を中心に語られてきている面を、日本美術にもスライドさせようとしていたと理解することができるだろう。

またその一方でミュンスターベルクの見方にも注目できる。というのは、ミュンスターベルクも、従来の日本美術を工芸や浮世絵で代表させる見方を1912年の時点でも継続していたことが確認できるからである。この二人の見方の相違は、それ以後の動向を踏まえれば、ドイツにおける日本美術史の把握において分岐点となるメルクマールとして注目される。

### E) 収集をめぐる

ミュンスターベルクは、美術館の収集にあたって、ドイツ市場に目を向けることをすすめている。キュンメルが収集品を日本で購入し、現地の市場に目を向けないことに対して、ミュンスターベルクは、ドイツのベルリンには、レックス Rex、グレンク Glenck、ゼンガー Saenger といった画商があり、そこでかなり安価に作品を購入できること、そして以前に仏画を多く含んだ、価値の高いヘーガー Haeger のコレクションの例をあげて、東洋美術コレクションのチャンスがドイツにもあることを指摘している<sup>31</sup>。

ただし、このミュンスターベルクの指摘に対しては、キュンメルがその後、ナチ時代にヒトラーの名の下に返還した《嵯峨天皇御影》を日本で入手した事実から<sup>32</sup>、全面的な支持を表明することはできない。日本で購入することで、西欧では入手困難な質の高い作品を収集できたからである。ミュンスターベルクの指摘を少しでも肯定的に捉えるならば、ドイツにはかなり日本美術の市場が整ってきたことを示す証左として理解したい。

以上のようにミュンスターベルクの批判を具体的に検討してきたが、それらを通して見えてくるのは、キュンメルが日本美術に対して、従来の西欧における評価と一線を画しはじめていたこと、すなわち、キュンメルは工芸品に加えて、浮世絵も評価しなかったことである。それにかわってキュンメルが目にしたのは、絵画と彫刻であり、ハイアートであった。そのきっかけは、ミュンスターベルクによれば、1900年のパリ万国博覧会で日本の古美術展を展覧したことであった。こうしたキュンメルのハイアートとしての日本美術への着目は、その後のドイツでの日本美術への関心を、学術的な方向へと展開することに一役を買うことになる。

一方のミュンスターベルクの立場を思うならば、ミュンスターベルクの著書が、たしかに工芸品と浮世絵を中心にまとめてはいるものの、ハイアートも、数の上では少ないが、日本美術のなかに組み込まれており、ミュンスターベルクにとっても、日本美術にはハイアートも含まれるものだったことがわかる。とはいえ、キュンメルの工芸を否定する立場に非難を示した理由として、おそらくミュンスターベルクにとって日本の工芸品は、ハイアートよりも価値の低い、西洋美術でのローアートではなく、ハイアートにも匹敵する価値あるものと見なした可能性が考えられる。それは、西洋美術という応用美術の観点から、日本美術を賞賛する従来の日本美術観とは、同等のものではなく、新たな観点を示しているのである。

## 3 ミュンスターベルクの求める東洋美術館

『ベルリン東洋美術館』は、東洋美術のための新美術館に対する助言でもあり、また東洋美術をめぐる研究状況に対する提言でもあった。ここであらためて、ミュンスターベルクが望んだ東洋美術館とはいかなるものだったのかを、実際の美術館と比較しながら確認する。

ミュンスターベルクによれば、当時、特に美術工芸品が美術館に展示されるとは限らない混乱した所蔵状況が、存在していた。たとえば、漆器や陶器、銅器は、ハイアートとともに美術館に展示されるものだが、それ以外の工芸品は工芸博物館の展示となるか、あるいは民族学博物館にも展示されることがあった<sup>33</sup>。それらの区分について、ミュンスターベルクは、わかりやすく次

のような説明を加えている。技術的にまだ未熟な場合には、民族学博物館の展示となり、装飾的な陶器の場合には、民族学博物館でも工芸博物館でも展示されることになる。また日本刀の鐔は、美術館、民族学博物館、工芸博物館、さらに軍事博物館に展示されており、木版画は、民族学博物館、工芸博物館、そして図書館手稿本部門に分散されている。そのため、ミュンスターベルクは、所蔵作品と所蔵先の新たなプログラムとして、工芸博物館では、郷土の産業の手本として最良の作品を収集することを目的として作品を展示すること、一方の民族学博物館では、工芸博物館に展示されない作品群をすべて収集することが提案された。工芸博物館では学術的な側面はまだ二次的に考えられたし、また民族学博物館では日常の関心を示すものであればよく、そのためには、たとえば皿の絵柄の出来が悪くとも、日常品としての関心を示すものならば高く評価された<sup>34</sup>。

さらにミュンスターベルクは、参考にすべき具体例としてボストン美術館をあげ、そこではハイアートの絵画・彫刻とローアートの工芸品が統一して展示されていることを紹介した。ミュンスターベルクにとって工芸品は、二つのレベルに分けられるものであり、技術的に高く出来の良い作品は美術作品として工芸博物館に所蔵され、それ以外のものは、民族的な資料作品と見なされるものであった。しかも前者は、ボストン美術館を参照に、ハイアートと同等の価値を持つものとして高い評価が与えられていた<sup>35</sup>。

このようにミュンスターベルクは、美術館ではあらゆる美術史を学ぶ場所として、あらゆる様式が示され、質の高いオリジナル作品が展示され、工芸品と浮世絵も日本美術の重要な作品として美術館に展示されるべきだ、と考えていた。ミュンスターベルクによれば、今日の日本人は、「古い絵画も、美術工芸品の木版画も敬愛し、また収集している」のである<sup>36</sup>。特に印籠、根付け、鐔などはヨーロッパでは必ず展示されるものだが、質の悪い作例があるため、質にこだわって展示されるべきだと考えたのである。

しかし、この指摘が受け入れられることはなかった。ベルリンの東洋美術館では、ベルリン芸術図書館やドレスデン版画コレクションに浮世絵や陶器などがまとまって所蔵されているため、かなり早い段階から絵画と彫刻の所蔵に限定されていたのである<sup>37</sup>。

ミュンスターベルクの美術館の提言の中で、特に注目できる点がある。それは、かれの提言そのものがかれ自身によって実現することはなかったが、かれの提言はキュンメルとその後の行動に重なってくる場合があることだ。ミュンスターベルクは美術館をめぐる、本の執筆者、収集家、画商とが理解ある関係を保つことの必要性を唱えていた<sup>38</sup>。その際に、本の執筆者とは西欧における執筆者を指し、さらに執筆者がかならずしも研究者を指していない点が見逃せない。なぜならば、まだこの時点では、東洋の研究者が西欧に存在しなかった可能性が、示唆されるからである。

ミュンスターベルクはまた、東洋美術作品の収集と並行して、関連文献も統一してコレクションされるべきことを指摘していた<sup>39</sup>。東洋美術に関する西欧での出版状況において、関連文献が現在、図書館、民族学博物館、美術館、工芸博物館にそれぞれ分散されていることで、重複している書籍が存在してしまい、無駄が生じていたという。そのため、美術関連の書籍を無駄なく効率良く収集されることを、ミュンスターベルクは望んだのである。

このようなミュンスターベルクの提言を、まるでそれを実行するかのようになり、その後のキュンメルは、1912年に『東亜雑誌 *Die Ostasiatische Zeitschrift*』をヴィリアム・コーンとともに出版する<sup>40</sup>。その雑誌は美術が中心だが、文化に関わる面もとりあげられている。その詳細については別稿で述べたので、ここでは割愛する<sup>41</sup>。『東亜雑誌』を出版することでキュンメル自らが美術館に必要な書物の執筆者となり、その『東亜雑誌』のなかでは、収集家と画商の動向も積極的

に紹介していった。

また、キュンメルは、他の研究者とともに「東洋美術協会 Gesellschaft für die ostasiatische Kunst」を立ち上げ、途中戦争によって中断されてしまうが、1926年には、改めて協会を活動させ、わずか3年後には、収集家や画商等を含む会員が千人を越す、欧米のなかで最も大きな学術研究会へとまとめていった<sup>42</sup>。従来、このようなキュンメルの東洋美術をめぐる研究動向は、キュンメル自らの発想によって進められてきたように理解されてきているが、本稿で扱ったミュンスターベルクの提言を踏まえるならば、キュンメルにとってミュンスターベルクは痛烈に自分を批判する苦手な相手であったものの、美術館の運営では重要な手本であった可能性が理解される。美術館運営を考えたうえで重要と思われるミュンスターベルクの提言に対しては、キュンメルも同様の判断を示し、それを実行したと思われるのである。もちろんキュンメルはミュンスターベルクの提言にすべて同意を示したわけではなかった。ミュンスターベルクの工芸品や浮世絵を第一義とする評価に対しては、キュンメルは全く歩み寄りを見せず、むしろ、キュンメルはミュンスターベルクからの批判を契機に、より一層絵画と彫刻というハイアートを中心にした自らの研究方向を決定していった。それゆえ、1931年に、浮世絵をとりあげて論究しているものの、それをハイアートとの関連を重視した点で評価しているほどである<sup>44</sup>。

このようにミュンスターベルクは、ベルリンの東洋美術館への提言を行ったが、それが実現できなかった面もあるものの、興味深いことに、批判の対象だったキュンメルが、その提言を実際に具現していった可能性が、推察される。

## 終わりに

本論では、当時を代表する東洋美術史家ミュンスターベルクによる論文を手がかりに、かれともうひとりの東洋美術史家キュンメル両者の、日本美術および東洋美術に対する見解を比較しつつ考察を試みた。年代的に見れば、ミュンスターベルクからキュンメルへと、ローアート中心からハイアート中心への把握の変遷過程として理解できた。

しかし、その後の日本美術をテーマにした作品からは、決してそうした動向でひとくくりすることはできない。なぜならば、その後も浮世絵などの工芸に対する評価は、全面的に表に出るわけではなかったが、だからといって忘却されることなく言及されており、すでに日本美術史のなかで定位置を確立しはじめていたといえるからであった。それを示す一例が1913年の時点で、西洋美術の芸術家107名のモノグラフをとりあげた出版物において、68番目の芸術家に、北斎が紹介されていたことである<sup>45</sup>。

『稿本日本帝国美術史』を除いて、フランスの19世紀以来支持されてきている、日本美術を特に浮世絵や工芸のローアートで理解する視点を、そのままスライドさせたものではないことも明らかとなった。二人を見るかぎり、日本美術をハイアートとローアートに分け、その中で、評価しようと努めていた。その際の二人の違いは、ローアートにウエイトを置くのがミュンスターベルクであり、逆にハイアートにウエイトを置くのがキュンメルであった。このような二人の理解は、単に年代的に見るだけでなく、日本美術の理解の二パターンと見なすべきであろう。その点こそが、ドイツ独自の日本美術の解釈として評価できるかもしれない。

1 Oskar Münsterberg: *Japanische Kunstgeschichte*, Braunschweig, 1904-1907.

2 Oskar Münsterberg: *Japanische Kunst*, Braunschweig, 1909.

- 3 Otto Kümmel: *Das Kunstgewerbe in Japan*, Berlin 1911. Otto Kümmel: *Die Kunst Ostasiens*, Berlin 1921. Otto Kümmel: *Die Kunst Chinas, Koreas und Japans*, Berlin 1929.
- 4 Oscar Münsterberg: *Das Ostasiatische Museum in Berlin*, Privatdruck 1912.
- 5 キュンメルについては以下を参照。拙稿「1939年の「伯林日本古美術展覧会」と新聞・雑誌批評」『「帝国」と美術1930年代日本の対外美術戦略』国書刊行会、2010年、153-157, 172-175頁。
- 6 ヴィリバルト ファイト「ベルリン東洋美術館・その歴史とコレクション」『ベルリン東洋美術館名品展』於：東京都庭園美術館、1992年、展覧会図録、13頁。
- 7 拙稿「1939年開催の「伯林日本古美術展」をめぐる2点の日本絵画」『別府大学紀要』第42号、別府大学文学部、2001年、143-155頁を参照。
- 8 *Ausstellung alter ostasiatischer Kunst, China-Japan*, veranstaltet von der königlichen Akademie der Künste zu Berlin, Berlin 1912.
- 9 Oscar Münsterberg: *Das Ostasiatische Museum in Berlin*, Privatdruck 1912, S. 1.
- 10 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 1f.
- 11 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 2.
- 12 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 2.
- 13 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 4.
- 14 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 4.
- 15 Otto Kümmel: *Das Kunstgewerbe in Japan*, Berlin 1911, S. 1f.
- 16 Ernst Grosse: Über den Ausbau und die Aufstellung öffentlicher Sammlungen von ostasiatischen Kunstwerken, in: *Museumskunde*, Heft1., 1905, S. 123-139.
- 17 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 6. (注9)キュンメルは *Werkkunst 1909*, Mai, S. 263に言及しているとされる。
- 18 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 6.
- 19 他には、参考文献にあがることもあった『國華』なども指しているものと思われる。
- 20 本章ではその翻訳で確認している（岡倉天心『日本美術史』平凡社、2001年、77頁）。
- 21 岡倉天心は日本美術史のなかで、天平時代を最も高く評価していた（東北芸術文化学会 アルス・ウナ芸術学会主催『藝術教育のあゆみ 岡倉天心展』コロキウム趣旨、2008年、11月10日開催、10頁を参照）。
- 22 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 8.
- 23 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 9.
- 24 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 9.
- 25 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 16.
- 26 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 17.
- 27 『日本美術史』および『日本の美術』には様々なところで所蔵された作品が掲載されていたが、そのなかには筆者であるミュンスターベルク所蔵の作品が含まれていた。それらは美術工芸品で、具体的には有田焼きの皿、挿し絵版画本、1891年製造小野小町の人形（土人形、七宝彩色）、近代製造の青銅製花瓶、19世紀の青銅製の香炉、古様式の香炉と鼎、とがあげられている。ミュンスターベルクは、本文のなかではハイアートを高く評価して記していたものの、自らの収集においては来日経験がありつつも、従来の日本美術の関心の流れに沿うかのように、美術工芸品に限定していた。これが本人の趣味の反映なのか、あるいはドイツでの日本美術品市場を反映した結果なのかは、定かではない。またかれの総体的な収集作品数も判然としない。所蔵作品のなかには、当時西洋に向けて大量生産されていた作品も含まれている。ハイアートの作品は主に国宝や重文の作品を紹介していたことからおそらく質へのこだわりもあって入手できなかった可能性が想定できる。いずれにしても美術史家とされるミュンスターベルクは、実際に工芸品に限るものの、実物を蒐集しながら日本美術に思いをはせていたのである。
- 28 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 17.
- 29 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 23.
- 30 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 18.
- 31 ヘーガーのコレクションは最終的にパリの売り立てとなり、しかもパリでは売り立てられてもわずかに1点が売却されたにすぎなかったという。
- 32 拙稿、前掲論文（注7）、143-155頁を参照。
- 33 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 31.

- 34 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 32.
- 35 他にも道具美術の有無をめぐるミュンスターベルクの批判があった。日本をはじめとする東洋美術の、特に食器などを含む道具美術の存在を認めつつも、それが西欧にはない、とするキュンメルの見方を、ミュンスターベルクは非難する。ミュンスターベルクによれば、道具美術として、西欧にもギリシャ時代にはアンフォラが、そして現代ならば車までが存在しているのである。到底ミュンスターベルクにはキュンメルの見解は納得できなかった。しかし、この議論はミュンスターベルクが少々こじつけているようにも思われる。というのも、ミュンスターベルクの引用した文面から見ると、キュンメルは、東洋の陶器における装飾に言及し、陶器に絵画のような装飾は不必要なことに焦点をあてていた。もちろん、陶器における装飾の問題は、西欧においても、ある面当てはまることといえる。ただし、キュンメルは、東洋美術をとりあげているなかで指摘しているにすぎず、そのことが、即西欧には道具美術の存在のないことに結びつくとはいえないように思われる。
- 36 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 23.
- 37 ヴィリバルト ファイト前掲論文、13頁。
- 38 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 28.
- 39 Oscar Münsterberg, a. a. O., S. 33.
- 40 拙稿「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」『別府大学紀要』第44号、2002年、69～83頁。
- 41 拙稿、同上論文、69～83頁。
- 42 拙稿、同上論文参照。
- 43 1931年12月8日第45回例会において浮世絵について論究している (Otto Kümmel: Die Anfänge der japanischen Genre-Malerei, Ukiyoe Schule)。浮世絵という語は、西欧の言語の中にわずかに入り込んだ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状況を指摘しつつ、浮世絵の明確な把握が目指されている。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、浮世絵派と言われる作品群に注目する。もともと浮世絵は木版画だけではなく、絵画作品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、絵画の流派にのるものではなく、むしろ古典的な狩野派や土佐派に対峙するものであったことが指摘される。とはいえ、キュンメルは、風俗画としての視点からするならば、浮世絵のはじまりを、その狩野派に見出して、狩野派には浮世絵につながる側面もあり、狩野派も、足利の情勢困難な時代から徳川によ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たものと指摘している。したがって風俗画からの立場を尊重すれば、浮世絵は京都から生まれ、そして民衆の世界の江戸へと引き継がれていったとする可能性が提示された。なお浮世絵の初期を扱ったため、具体的な絵師には岩佐又兵衛、英一蝶、菱川師宣がとりあげられている。
- 44 芸術家シリーズの書物である *Künstler-Monographie* は、西洋美術の著名な作家をとりあげているが、そのなかに北斎も対象となっている。北斎の位置づけを知るために、たとえば北斎の後に出版されていた作家としてベックリン70番目、ゴヤ89番目、ロダン93番目、クラナハ95番目、バルニーニ105番目があげられる (*Friedrich Perzyski: Künstler=Monographien, Hokusai, Leipzig 1908*)。

## Wertschätzung der japanischen Kunst in der deutschen Kunsthistoriker

### — Zur Kritik von Oskar Münsterberg gegen Otto Kümmel

In diesem Aufsatz wurde durch den seit langem vergessenen Artikel “das Ostasiatische Museum in Berlin” von Oskar Münsterberg die Meinungsverschiedenheit über die ostasiatische bzw. japanische Kunst zwischen ihm und Otto Kümmel erhellt. Diese beiden bekannten Kunsthistoriker versuchen zwar das Gesamtbild der japanischen Kunst zu erfassen, aber die Gewichtung der Beschreibung wurde unterschiedlich gelegt. Bei Münsterberg beruht die Wertschätzung der japanischen Kunst besonders auf der Kunstgewerbe, aber bei Kümmel auf der Malerei und Skulptur. Dieser Gegensatz bedeutet die Verschiebung der Stellung von der ja-

panischen Kunst in den deutschen Kunsthistorikern, nämlich vom Wert als Kleinkunst zu dem als monumentale Kunst. Allerdings könnte die deutsche Forschung über die japanische Kunst eher durch das Vorhandensein dieser zwei verschiedenen Tendenzen charakterisiert werden.