

論文

アドルフ・フィッシャーの東洋美術観  
—ケルン東洋美術館に見る近代ヨーロッパにおける日本美術受容の一例—  
Adolf Fisher's View on East Asian Art:

An Example of the Reception of Japanese Art in the Modern Europe at the Museum of East Asian Art Cologne

高澤 廣行 (Hiroyuki TAKAZAWA)

筑波大学人文社会科学部 博士後期課程

これまでヨーロッパにおける日本美術受容の研究においては、日本美術が西洋美術の造形に与えた影響について論じられることが多かった。一方で、近代ヨーロッパにおいて日本美術史がどのように成立していったかという問題に関しては、まだ多くのことが明らかになっていない。本稿は、1913年にドイツに開館したケルン東洋美術館と、その設立者アドルフ・フィッシャーを取り扱った論文である。アドルフ・フィッシャーは、当時ヨーロッパで美術として考えられていなかった、日本美術を含む東洋美術に対し、西洋美術と同等の価値を認め、初めてヨーロッパに東洋美術館を設立した人物として評価されている。ケルン東洋美術館とアドルフ・フィッシャーに関しては、既に多くの歴史的な事実が明らかになっている。しかしながら、フィッシャーが東洋美術をどのように解釈しており、それが近代ヨーロッパにおける日本美術史の成立においてどのように位置付けられるのかという問題については未だ検討されていないことが多い。

そこで本稿では、同美術館の開館当初に出版された『ケルン東洋美術館案内書 (Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln)』をはじめとする、アドルフ・フィッシャーによる著作の検討を通し、フィッシャーの東洋美術解釈を明らかにすることを試みた。本研究は、フィッシャーが、当時のヨーロッパでコレクションの対象として注目されていた浮世絵や工芸品ではなく、絵画と彫刻作品などのファイン・アートに着目し、それらの作品の展示を通して、東洋美術が西洋美術に匹敵する価値があることを主張していたことを明らかにした。本稿は、近代ヨーロッパにおける日本美術史の成立という問題に対して、新たな視点を寄与するものである。

Prior research on the reception of Japanese art in Europe generally surveys the influence of Japanese art on the modeling of Western art, on the other hand, little research has been conducted to show how Japanese art history was established in Europe. This paper surveys the Museum of East Asian Art Cologne, which opened in Germany in 1913, and its founder, Adolf Fischer. Adolf Fischer recognized the value of Japanese and East Asian art, which was not considered as art in Europe at that time, as much as Western art and is considered as the first to establish the Museum of East Asian Art in Europe. Prior research generally confirms several historical facts regarding the Museum of East Asian Art Cologne and Adolf Fischer. However, prior studies have failed to evaluate how Adolf Fischer interprets East Asian art and how it was positioned in the establishment of Japanese art history in modern Europe.

Therefore, this study aims to explain Adolf Fisher's interpretation of East Asian art through the examination of works by Adolf Fischer, including the guidebook 'Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln (Guide to the Museum of East Asian Art in the city of Cologne)', published at the beginning of the museum's opening. As a result, this study revealed that Adolf Fischer focused on fine art like paintings and sculptures, not ukiyo-e and crafts, which were attracting attention as collection objects in Europe at that time. Through the exhibition of those works from fine art he insisted that East Asian art was as valuable as Western art. Finally, this study promotes a new perspective on the issue of the establishment of Japanese art history in modern Europe.

キーワード：ケルン東洋美術館、アドルフ・フィッシャー、東洋の大芸術、近代ヨーロッパにおける日本美術史の成立、ジャポニスム

**Keywords:** Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Adolf Fischer, The Great Art of East Asia, Establishment of Japanese art history in modern Europe, Japonisme

はじめに

このケルンの美術館は、ある1つの点で疑いのない功績があるだろう。それは、西洋で初めて東洋美術に対し完全な居場所を与えた美術館であるという点である<sup>1</sup>。

(Glaser 1913: 288)<sup>2</sup>

美術史家クルト・グラザー (Curt Glaser, 1879-1943) は、美術雑誌『芸術と芸術家 (*Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst und Kunstgewerbe*)』に投稿した論文で、ケルン東洋美術館設立の功績を以上のように讃えている。グラザーが「西洋で初めて、東洋美術に対し完全な居場所を与えた」と述べているように、当時のヨーロッパにおいて、西洋美術以外の美術品はファインアート (絵画、彫刻) 作品であったとしても、美術史の研究対象となることや、美術館に展示されることはなかったからである。そのような中で、在野の美術史家であったアドルフ・フィッシャーは、妻フリーダと共に、東アジアの国々を旅行する過程において、東洋美術に西洋美術と同等の価値を認め、絵画や彫刻、そして工芸を含めたあらゆるジャンルの東洋美術の作品とその時代の変遷を展示する美術館を設立しようという考えの基、1909年にケルン東洋美術館を設立した<sup>3</sup>。同美術館は、ヨーロッパで最初の東洋美術館であると評価されている<sup>4</sup>。

本稿では、アドルフ・フィッシャーの美術館設立の目的と、その背景にある東洋美術観を明らかにすることによって、近代ヨーロッパにおける日本美術受容の一端を明らかにすることを試みる。主な一次史料としては、ケルン東洋美術館が開館した1913年に発行された『ケルン東洋美術館案内書 (*Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln*) (以下『案内書』と略する)』<sup>5</sup>と芸術雑誌『芸術と芸術家 (*Kunst und Künstler*)』<sup>6</sup>にフィッシャーが投稿した論文を使用する。『案内書』は、アドルフ・フィッシャーによって書かれたもので当時美術館で販売されていたようである (図1)。同美術館で展示されていた作品の説明の他、各ジャンルについての美術史の概説などについて書かれている。同史料にはいくつかの版が確認でき、版によって美術史的な考証などの変化により内容にやや違いが見られるが、本論文では、設立当初におけるフィッシャーの美術観を調査するため、1913年に発行された初版を使用することにする。

<sup>1</sup> Glaser, Curt (1914): Ein Museum Ostasiatischer Kunst. In *Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 11, Berlin, S.286-288. (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1914/0324/image>, 2020. 6.18. 13:12).

<sup>2</sup> 本稿におけるドイツ語史料の日本語翻訳は、読み手の理解を得るため、全て筆者が行なった。

<sup>3</sup> ケルン東洋美術館のドイツ語の名称および、フィッシャーの手記にあるドイツ語の「Ostasien」という語は、原義を考慮すれば、「東アジア」という翻訳の方がふさわしい。しかしながら、既に日本語で刊行されている資料や先行研究等で「Ostasien」に対し、「東洋」という訳語が当てられていることや、またフィッシャーの記述の中に、東洋美術を西洋美術と対比させようとする表現等が見られることなどから、本論文では慣例や便宜上を考慮した上で「東洋」という訳語を使用することにした。

<sup>4</sup> 20世紀初頭のヨーロッパでは、民族博物館や美術工芸博物館が日本美術や中国美術の主な所蔵先であった。すでにパリでは、ギメ博物館やセルヌスキ美術館といった東洋美術を展示する美術館が設立されていたものの、宗教美術や陶磁器など特定のジャンルの展示にとどまっていた。それに対し、ケルン東洋美術館は、多種多様なジャンルと様式変遷を展示することを目指していた。Schlombs, Adele (2009): *Aufbruch in eine neue Zeit: Die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln*, Köln, S. 6.

<sup>5</sup> Fischer, Adolf (1913): *Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln*, Köln.

<sup>6</sup> Fischer, Adolf (1909): Die Münchner Ausstellung Ostasiatischer Kunst. In *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe - Jahrgang VII*. Redaktion von Karl Scheffler, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, S. 570-572.

本稿では以下の構成をとる。1章では、ジャポニズムから近代ドイツにおける日本美術受容史に関する先行研究と、ケルン東洋美術館に関する資料と先行研究を概観する。2章では、ケルン東洋美術館、及びアドルフ・フィッシャーの来歴を紹介する。3章では、一次史料『案内書』と美術雑誌のフィッシャーによる論文を検討し、フィッシャーの東洋美術に対する美術観、そしてケルン東洋美術館の目的を明らかにする。4章では以上の検討を踏まえ、近代ヨーロッパにおける日本美術史の成立過程でのアドルフ・フィッシャー及び、ケルン東洋美術館の位置付けを試みる。

## 1. 先行研究

ヨーロッパにおける日本美術受容史に関する研究領域では、主に「ジャポニズム」をキーワードとして、西洋美術に与えた日本美術の影響や、西洋における日本像などが論じられてきており、日本美術の造形や自然観が西洋の芸術や思想などに幅広く影響を及ぼしたことが言及されてきた<sup>7</sup>。ジャポニズムに関する研究は現在までに、その原理的な問題に止まらず、美術や工芸、文学、服装など様々なジャンルを対象にした研究へと派生している。ジャポニズムは、その規模の大きさからしてフランス、もしくはイギリスを中心に語られることが多いが、フランスやイギリスの影響を受けて、その他のヨーロッパ諸国や、アメリカ、オーストラリアにまで広まったこともあり、国ごとに異なる地域性を論じた研究も行われている<sup>8</sup>。尾関（1988）によると、ドイツのジャポニズムは、フランスが日本の美術品の直接的な影響を受けたのとは異なり、フランスのアルヌーボーを通じた間接的な影響により始まったとされる<sup>9</sup>。また、ハンブルク美術工芸博物館の設立により、ドイツのジャポニズムに大きな影響を与えたとされるユストゥス・ブリックマン（Justus Brinckmann, 1843-1915）の動向も注目されてきている<sup>10</sup>。

これまで美術造形の観点から論じられることが多かったヨーロッパにおける日本美術受容であるが、近年ではヨーロッパにおける日本美術史の成立といった観点からも研究が行われている<sup>11</sup>。安松（2016）は、近代ドイツの日本・東洋美術展覧会や東洋美術館設立の動向、また当時の美術史家による日本美術観などを研究対象として取り扱い、今まで明らかにならなかった近代ドイツの日本美術受容に通史的な視点をもたらした<sup>12</sup>。また、近代ドイツで日本美術、または東洋美術への理解が深まったことにより、美術館や展覧会における日本美術の収集対象が浮世絵と工芸品から、彫刻や絵画、さらには近世以前の作品へと変わっていったことを指摘した<sup>13</sup>。以上のような安松の研究は、これまでジャポニズムにおける美術造形が中心的に議論されていたヨーロッパにおける日本美術受容の研究潮流に対し、新たな議論を引き起こしたといえる。また、以後徐々にではあるが、20世紀以降の美術史

<sup>7</sup> ジャポニズムに関する先行研究については以下の著書を参考。国立西洋美術館学芸課編（1988）『ジャポニズム展図録』国立西洋美術館、馬淵明子（1997）『ジャポニズム－幻想の日本』ブリュッケ、ジャポニズム学会編（2000）『ジャポニズム入門』思文閣出版。

<sup>8</sup> ジャポニズム学会編（2000）『ジャポニズム入門』思文閣出版。

<sup>9</sup> 尾関 英正（1988）「ドイツの世紀末芸術とジャポニズム」亜細亜大学教養部編『亜細亜大学教養部紀要第38号』亜細亜大学教養部、19-30頁。

<sup>10</sup> 桑原節子（2000）「ドイツ－ユージェントシュティールのグラフィックと工芸」ジャポニズム学会編『ジャポニズム入門』、思文閣出版、130-137頁。

<sup>11</sup> シュワルツ＝アレナレス、ロール（2007）「セッションⅡヨーロッパにおける日本美術史の成立と発展－フランス及びイギリスの主要な日本美術コレクションの果たした役割」お茶の水女子大学比較日本学研究センター編『比較日本学研究センター研究年報 第4号』お茶の水女子大学比較日本学研究センター、99-101頁。

<sup>12</sup> 安松みゆき（2016）『ナチス・ドイツと〈帝国〉美術－歴史から消された展覧会』は、1939年ベルリンで開催された日本古美術展覧会（Ausstellung Altjapanischer Kunst）に関して取り扱った研究書である。同展覧会は、西欧で開催された同様の日本美術展覧会の中でも、特別高水準であったことが指摘されているが、その開催にナチスが大きく関与していたために、現在まで多く語られていなかった。本書は、伯林日本古美術展に到るまでのドイツにおける日本美術受容の変遷と、その歴史的な意義について再考した本である。

<sup>13</sup> 安松 2016: 15.



学における日本美術受容に関する研究が行われている<sup>14</sup>。

ケルン東洋美術館に関しては、これまで同美術館の発行する展示会図録や小冊子等により、その設立の先駆性や、創設者であるアドルフ・フィッシャーの生涯と功績、所蔵するコレクションなどが紹介されてきた<sup>15</sup>。国内においては、1990年代から図録や論文等で取り上げられたことを皮切りに知られるようになった。1992年に、図録『秘蔵日本美術大観 8 -ケルン東洋美術館』により、ケルン東洋美術館の所蔵する一部の貴重な美術品コレクションが紹介された<sup>16</sup>。この図録の前書き部分では、館長であるアデレ・シュロムスによる、ケルン東洋美術館の沿革とフィッシャーの生涯の紹介に加えて、同美術館の学芸員と日本の美術史家により、フィッシャーの収集した日本絵画と仏教彫刻のコレクションに関する評論がそれぞれ掲載されている<sup>17</sup>。また、同年1992年から1994年にかけて、明治美術学会による学会誌『近代画説』に、アドルフ・フィッシャーの著作の翻訳とフィッシャーの生涯に関する論文が掲載された<sup>18</sup>。1994年にはアドルフ・フィッシャーの著作の翻訳本が出版され、明治期の来日外国人として注目されるようになった<sup>19</sup>。また、2002年には妻フリーダの著作の翻訳本も出版された<sup>20</sup>。1997年から1998年にかけては、東武美術館と、福岡市博物館、山形美術館により、ケルン東洋美術館の所蔵する日本・中国・朝鮮の美術品の展覧会「ケルン東洋美術館展」が行われ、その図録の中で美術館の成り立ちとアドルフ・フィッシャーの功績が紹介された<sup>21</sup>。1999年には文化財保存修復学会により、ケルン東洋美術館に所蔵されている彫刻と絵画作品が、調査報告書にまとめられた<sup>22</sup>。その他に、本論文の研究分野からは外れるが、明治期における日独文化交流の観点からフィッシャー夫妻の日本での活動に関する研究も行われている<sup>23</sup>。

これまでケルン東洋美術館に関する先行研究は、同美術館の成り立ちや、フィッシャー夫妻の生涯等の歴史的な事実関係を明らかにしたものが多かった。近年は、近代ドイツ史やドイツにおける日本美術受容史との関連からも論じられるようになってきた。2009年のケルン東洋美術館の現館長である

<sup>14</sup> 安永 麻里絵 (2013)「伝統と近代のはざままで -美術史家カール・ヴィートの日本滞在と『日本の仏教彫刻』」東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻『地域文化科学紀要 第18号-2013』東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻、123-149頁。

<sup>15</sup> アドルフ・フィッシャーの生涯に関しては以前から、以下の文献により明らかになっている。Speiser, Werner (1956): *Adolf Fischer: 4. Mai 1856 - 13. April 1914*. In *Das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln* (Hg.): *Japanische Malerei und Graphik: Gedächtnis-Ausstellung zum 100. Geburtstag Adolf Fischer*. Köln, S.3-8. その他に以下の図録など多数出版されている。Museum für Ostasiatische Kunst Köln (1995): *Meisterwerke aus China, Korea und Japan*, Köln.

<sup>16</sup> 平山 郁夫、小林 忠 編『秘蔵日本美術大観 8 -ケルン東洋美術館』講談社。

<sup>17</sup> コツェンベルク、ハイケ (1992)「ケルン東洋美術館の日本絵画蒐集について」平山 郁夫、小林 忠 編『秘蔵日本美術大観 8 -ケルン東洋美術館』講談社、12-14頁。清水真澄 (1992)「ケルン東洋美術館所蔵の日本の仏像」、平山 郁夫、小林 忠 編『秘蔵日本美術大観 8 -ケルン東洋美術館』講談社、15-17頁。

<sup>18</sup> フィッシャー、アドルフ；松井 隆夫 訳 (1992)「変容する日本美術界 (1)」明治美術学会 編『近代画説 1』明治美術学会、73-92頁。フィッシャー、アドルフ；松井 隆夫 訳 (1993)「変容する日本美術界 (2)」明治美術学会 編『近代画説 2』明治美術学会、75-92頁。フィッシャー、アドルフ；松井 隆夫 訳 (1994)「変容する日本美術界 (3)」明治美術学会 編『近代画説 3』明治美術学会、69-88頁。安松みゆき (1992)『アドルフ・フィッシャー覚え書』明治美術学会 編『近代画説 1』明治美術学会、92-93頁。安松みゆき (1993)『アドルフ・フィッシャー覚え書』明治美術学会 編『近代画説 2』明治美術学会、93-96頁。安松みゆき (1994)『アドルフ・フィッシャー覚え書』明治美術学会 編『近代画説 3』明治美術学会、89-92頁。

<sup>19</sup> フィッシャー、アドルフ；金森 誠、安藤 勉 訳 (1994)『100年前の日本文化 -オーストリア芸術史家の見た明治中期の日本』中央公論社。

<sup>20</sup> フィッシャー、フリーダ；安藤 勉 訳 (2002)『明治日本美術紀行 -ドイツ人女性美術史家の日記』講談社。

<sup>21</sup> 東武美術館、福岡市博物館、山形美術館 編 (1997)『ケルン東洋美術館展』集巧社。シュロムス、アデレ (1992)「ケルン東洋美術館 -その歴史とコレクション」、東武美術館、福岡市博物館、山形美術館 編『ケルン東洋美術館展』集巧社、1997、10-11頁。

<sup>22</sup> 文化財保存修復学会 編 (1999)『海外所在日本美術品調査報告 7 -ケルン東洋美術館：彫刻』文化財保存修復学会、文化財保存修復学会 編 (1999)『海外所在日本美術品調査報告 8 -ケルン東洋美術館：絵画』文化財保存修復学会。

<sup>23</sup> 白井克也 (2006)「フィッシャー夫妻と東京帝室博物館」『Museum』東京国立博物館 編、中央公論事業出版、5-27頁。

アデレ・シュロムスの著作では、フィッシャー夫妻の手稿や著作物などの一次史料や先行研究に加え、当時のドイツの東アジアに対する植民地政策といった歴史的な背景の考察により、ケルン東洋美術館とアドルフ・フィッシャーの歴史的な役割が再考された<sup>24</sup>。国内では、先に取り上げた安松の博士論文や、それを基にした研究書、そして研究論文において、アドルフ・フィッシャー及び、ケルン東洋美術館の近代ドイツにおける日本美術受容史の中での歴史的な位置付けが検討されてきた<sup>25</sup>。安松は、ケルン東洋美術館の設立を、1909年にミュンヘンで開催された展覧会や、1906年の王立プロイセン博物館東洋美術部門の設立といった同時期の事例と共に<sup>26</sup>、近代ドイツにおいて、日本や東洋美術の収集の枠組みが民族学の史料から美術作品へと変わる転換点といえる出来事であったと指摘する<sup>27</sup>。また、安松はアドルフ・フィッシャーが美術館の展示品収集にあたり、彫刻作品を重視して収集したことを、その後の東洋美術の収集の枠組みに影響を及ぼしたと指摘している<sup>28</sup>。

ケルン東洋美術館のコレクションの大部分は、フィッシャー夫妻によって収集されたものである。その中でも日本彫刻作品は他の美術館と比べても、その数と質とともに非常に充実したコレクションを所蔵していることが知られている<sup>29</sup>。フィッシャー夫妻によって収集された日本と中国の仏教彫刻作品は、1972年グンヒルト・ガッベルトにより、図録『中国と日本の仏教彫刻 (*Buddhistische Plastik aus China und Japan*)』に収録されている<sup>30</sup>。ヨーロッパにおける日本彫刻のコレクションは珍しいとされており<sup>31</sup>、ヨーロッパで浮世絵や工芸品は活発に収集されていたのに対し、仏教彫刻などの彫刻作品は廃仏毀釈により収集が容易であったにもかかわらず、ギメ東洋美術館を設立したエミール・ギメ (Émile Guimet, 1838-1925) を除いては、さほど注目されていなかったとされている<sup>32</sup>。

以上のようにヨーロッパにおける日本美術受容史の研究状況と、ケルン東洋美術館に関する先行研究を概観してきた。美術館の沿革やフィッシャー夫妻の活動などの歴史的な事実関係や、夫妻によって収集された美術作品、そして、その文化財的な価値に関しては、既に多くのことが明らかになっている。しかし、アドルフ・フィッシャーが日本美術・東洋美術をどのように解釈していたかという問題については、まだそのほとんど明らかにされていない。また、先行研究によりフィッシャーの著作である『案内書』の存在は知られてはいるが、そのテキストにみられるフィッシャーの東洋美術に対する視点に関しては、まだ言及されていないことが多くある。そこで本研究では、『案内書』をはじめとする、アドルフ・フィッシャーとフリーダ・フィッシャーの著作を、思想的な観点から読み解く

<sup>24</sup> Schlombs, Adele (2009): *Aufbruch in eine neue Zeit: Die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln*, Köln.

<sup>25</sup> 安松みゆき (2012) (博士論文)「近代ドイツにおける日本美術受容史に関する研究」早稲田大学。安松みゆき (2016)『ナチス・ドイツと〈帝国〉美術 —歴史から消された展覧会』吉川弘文館。安松みゆき (2008)「ベルリンとミュンヘンにおける日本美術観と蒐集機関」別府大学学術研究委員会紀要部会 編『別府大学紀要 第49号』別府大学会, 41-48頁。

<sup>26</sup> 王立プロイセン博物館東洋美術部門に関しては、以下の資料を参照。ファイト、ヴィリヴァルト (1992)「ベルリン東洋美術館 —その歴史とコレクション」、京都国立博物館他 編『ベルリン東洋美術館名品展』ホワイト PR, 12-15頁。

<sup>27</sup> 安松 2016: 18.

<sup>28</sup> 安松 2016: 15.

<sup>29</sup> コツェンベルク 1992: 12-14、清水 1992: 15-17、安松 2016: 15.

<sup>30</sup> Gabbert, Gunhild (1972): *Buddhistische Plastik aus China und Japan*, Wiesbaden. 同図録はケルン東洋美術館の所蔵する約160体の中の日本と中国の仏教彫刻作品を掲載している。日本の仏教彫刻は、その内の80体を占めており、日本彫刻史の沿革と、作品の詳細な写真とともに、作品番号や、時代様式、作造方法などが一挙についで詳しく解説されている。

<sup>31</sup> 清水 (1992: 17) の指摘によれば、海外にある日本の仏像の多くが、アメリカの美術館やコレクターによって所蔵されており、ヨーロッパで仏像を展示している美術館は、ケルン東洋美術館とギメ美術館以外にそれほど多くないとされる。

<sup>32</sup> 馬淵 (1997: 22)。ギメ東洋美術館は、1879年にフランス人実業家のエミール・ギメによって設立された美術館である。ギメは東洋に関する学識を広めることや、当時新しい学問であった「宗教学」を確立するために、美術館を設立した。ジラル、フレデリック (2015)「Emile Guimet エミール・ギメ (1838-1918) 時代の仏教と宗教学」東洋大学国際哲学研究センター 編『国際哲学研究 4号』東洋大学国際哲学研究センター, 99頁, [99-106]。

ことにより、日本・東洋美術がどのように解釈されたのかを明らかにする。そして、アドルフ・フィッシャーの東洋美術観が自身の重視していた仏教彫刻とどのような関係があるのかを明らかにする。本研究は、ヨーロッパにおける日本美術史・東洋美術史の確立に関わる重要な問題を提起することを課題とする。

## 2. ケルン東洋美術館とアドルフ・フィッシャー

アドルフ・フィッシャー (Adolf Fischer, 1856-1914) は、1856年企業家フランツ・フィッシャー (Franz Fischer, 1818-1882) の次男としてウィーンに生まれた<sup>33</sup>。フィッシャーは、父の事業を継ぐための教育を受けながらも、演劇の道を志し、ウィーンの宮廷俳優ヨーゼフ・レヴィンスキー (Josef Lewinsky, 1835-1907) の下で演劇学を学んだ。その後、1883年から1886年までの間、ケーニヒスベルクの私劇場の総支配人を務めていたが、1887年のアメリカ巡業の後、演劇の道を断念したようである。演劇活動を終えてからは、イタリアで芸術を学んだり、エジプト旅行をしていたことがわかっている。そして1892年に世界旅行の行き先の一つとして日本を訪れた<sup>34</sup>。その際、フィッシャーは日本の文化や美術品に大きな関心を持ったようであり、2年後の1895年に画家フランツ・ホーエンベルガー (Franz Hohenberger, 1867-1941) を伴い、再び日本を訪れている。後にこの日本滞在の出来事は、『日本からの絵 (*Bilder aus Japan, 1897*)』と題した旅行記として出版された<sup>35</sup>。

帰国後の1896年に、フィッシャーは在野の学者としての活動を始め、ベルリンに移り住み、彼の住んでいたノレンドルフプラッツ (Nollendorfplatz) に因んで、「ノレンドルフォイム (Nollendorfeum)」と名付けたサロンを開いた。そのサロンでは、これまで集めた多数の美術品が陳列され、また多くの文化人や知識人らとの交流が行われた<sup>36</sup>。そして、同年にはサロンで出会ったフリーダ・バルトドルフ (Frieda Bartdorff, 1874-1945) と婚約し、翌1897年に結婚した。夫妻は新婚旅行先に東アジアを選び、1897年の9月から、ウィーン、香港などを通り、日本を訪れた。この滞在中では、日本全国の様々な都市を周り、日本の著名人や芸術家、収集家らと交流した<sup>37</sup>。

1899年の5月に夫妻はベルリンに戻り、日本で収集した1400点もの本版画を、ウィーン分離派による展覧会に出品した。本展覧会は興行的には成功したとは言えなかったものの、夫妻の浮世絵コレクションは芸術家らや知識人らに熱狂的に迎え入れられ、当初の予定より半年ほど延長した1900年2月まで続いたとされる<sup>38</sup>。翌年の1901年に、フィッシャー夫妻はそれまで収集した全ての日本美術のコレクションを、教授の称号と生涯年金の給付と引き換えにベルリン民族学博物館に寄贈した。しかし、全美術品を寄贈したにもかかわらず、1902年頃に夫妻は東洋美術館の設立を考えるようになっていた。当時ドイツでは、東アジアへの植民地政策に対して関心が高まっており、それに伴い東洋美術のための帝国博物館設立を求める声も上がっていた<sup>39</sup>。1904年11月にフィッシャーは政府から学術専門家として選ばれ、北京にある中国大使館に駐在しながら、ベルリン民族学博物館に収蔵するための美術品収集を委

<sup>33</sup> Schlombs 2009: 6.

<sup>34</sup> Schlombs 2009: 10.

<sup>35</sup> 同書には、ホーエンベルガーが日本滞時に描いた絵が挿絵として使用されている。

<sup>36</sup> 交流した人物には、民族学博物館の館長、ドイツ-日本協会 (Deutsch-Japanische Gesellschaft; Wa-Doku-Kai) の会員でもあったミュラー (Dr F. W.K. Müller, 1863-1930) や、民族学博物館のインド・東洋部門の部門長であったアルバート・グリュンヴェーデル (Albert Grünwedel, 1856-1935)、地理学者でプロイセンの中国・日本・タイへの遠征隊に参加したフェルディナント・フォン・リヒトホーフ (Ferdinand von Richthofen, 1833-1935)、ゲーテ研究者の エーリッヒ・シュミット (Erich Schmidt, 1853-1913) など様々な文化人がいた (Schlombs 2009: 16)。

<sup>37</sup> フィッシャー夫妻は、1898年の正月に日本画家の望月玉泉 (1834-1913) と、その弟子で日本画家の竹内栖鳳 (1864-1942) を訪れている。他にも、夫妻は政治家の井上薫や東京帝室博物館の関係者らとも交流があった。夫妻の日本滞在中の様子などは後にフリーダが出版した『日本の日記 (*Japanisches Tagesbuch*)』に書かれている (Fischer 1938)、(フィッシャー 2002)。

<sup>38</sup> Schlombs 2009: 18.

<sup>39</sup> Schlombs 2009: 28.



任された。またその一方で、許可を得て、私費で自身が計画する美術館のための美術品収集も行った。

1904年10月にフィッシャーは、キール市の市長と東洋美術館設立についての交渉を開始し、同年12月、収集した全コレクションを市に寄贈するかわりに、市が建物を用意し、その費用を年間の仕入れ予算に入れるという条件で、美術館設立の契約が結ばれた。キールは1871年のドイツ帝国の建国以来、帝国海軍の軍港として発展しており、ドイツの中国への植民地政策において重要な拠点であった<sup>40</sup>。しかしながら、契約後にキール市が博物館の建物や施設に対し、十分に財政的な援助ができないということが判明したため、契約は破棄された。その後、夫妻は1909年6月21日にケルン市と東洋美術館設立の契約を結んだ。自身の構想を基にした美術館の設立が決まってから、夫妻は展示するための美術品を収集するため、1909年から1912年にかけて2度の東アジア旅行を行った。日本での滞在中、夫妻は日本の美術史を理解するために、特別に高野山や正倉院での見学許可を受け、日本美術史における重要な作品を見学し、どのような作品を収集すべきなのかを確認した。また、美術館運営に関する問題に対しても熱心に取り組み、ロンドン、パリ、ニューヨーク、ボストンにある美術館の東洋美術部門を調査した<sup>41</sup>。

美術館の建物の設計はケルン市により、建築家ヨーゼフ・ブランツキー (Josef Brantzky, 1871-1945) に委任された。1911年1月24日に基礎が始まり、1912年にネオクラシカル様式の3階建てで、32部屋を擁した建物が完成した。そして1913年10月25日、ついにケルン東洋美術館が開館した。展示された美術品の大部分は、夫妻自らによって収集されたものであった。しかし、その翌年の1914年にアドルフ・フィッシャーはイタリアのメラーノで心臓発作により亡くなった。その後は妻のフリーダが館長を引き継ぎ、美術館の運営を行なった。1944年第二次世界大戦の最中、連合軍の爆撃により美術館の建物が損傷を受け、美術品の大部分は無事だったものの、展示施設としての営業は中断することとなった。1977年、現在の地に前川國男の設計による新しい建物が建てられ、美術館としての活動を再開した。

### 3. アドルフ・フィッシャーの東洋美術観

#### (1) 『ケルン東洋美術館案内書』の分析

アドルフ・フィッシャーの著書『ケルン東洋美術館案内書』の前書きにある記述を見ると、フィッシャーがケルン東洋美術館の設立にあたり、どのような問題意識を持っていたのかを確認することができる。

人生の課題として、東洋の大芸術に捧げられた美術館の設立が、長い間私の頭に浮かんでいた。  
(Fischer 1913: V)

まず注目すべき点は、フィッシャーが「東洋の大芸術に捧げられた東洋美術館」の設立を考えていたということである<sup>42</sup>。「大芸術」とは西洋美術にあった絵画や彫刻、建築を対象とする芸術概念である。ヨーロッパではルネッサンス以来、絵画や彫刻は「大芸術」と呼ばれ、装飾芸術や工芸品を対象とする「小芸術」とは明確に区別されていた<sup>43</sup>。このフィッシャーの言う「東洋の大芸術」というのは、

<sup>40</sup> Schlombs 2009: 34.

<sup>41</sup> Schlombs 2009: 56.

<sup>42</sup> フィッシャーによって書かれたドイツ語の原文では、大芸術は「große Kunst」、小芸術は「kleine Kunst」と表現される。ドイツ語で「die große Kunst Ostasiens」と表現される「東洋の大芸術」という用語は、フィッシャーによる造語であると考えられる (Fischer 1912: V)。

<sup>43</sup> 大芸術の他に、ファインアート (fine art) や、ハイアート (high art)、小芸術はローアート (low art) という呼称がある。従来西洋では絵画、彫刻といった芸術作品と実用的な側面のある工芸品は区別され、工芸品は芸術作品と比べて芸術的な価値が劣るものであると考えられていた。日本の浮世絵や工芸品は日用品でありながら高い芸術性を持つとして、西洋において高く評価されたが、西洋美術の価値基準では、それらは小芸術であるということ、日本美術は優れた大芸術 (ファインアート) の作品を有す西洋美術と同等の芸術的な価値を持つとは考えられていなかった。以下は参考 (馬淵 1997: 25-26)。

東洋美術における絵画、彫刻作品を意味している。そして、フィッシャーは当時のヨーロッパの展示施設における東洋美術の扱われ方に関する問題点を以下のように指摘する。

確かに、若干の民族博物館と美術工芸博物館が、立派な美術工芸品のコレクションや、ごく稀ながらも高級芸術（ハイ・アート）の作品を展示していた。しかし、これまでヨーロッパには、絵画や彫刻といった東洋の大芸術や全美術工芸品の発展過程を、首尾一貫した全体像で捉えたり、一つの調和した全体像で提示しようと試みる人がどこにもいなかった<sup>44</sup>。

(Fischer 1913: V)

フィッシャーは当時の民族博物館や工芸博物館における東洋美術の展示状況の背景に、「東洋美術」という概念が、絵画と彫刻作品や工芸品の発展過程を含んでいなかったことを問題として指摘している<sup>45</sup>。逆に言えば、東洋美術館を設立するために、東洋の美術品全般を美術史の枠組みにおいて包括する「東洋美術」という概念を形成する必要性をフィッシャーは感じていたととれる。このことが次の記述に表れている。

東洋美術館を設立するという課題を成功させ、様々な時代における特色や精神を意味に即して表現するためには、美術品が美術として評価される固有の枠組みが必要であった。

(Fischer 1913: VI)

フィッシャーは東洋美術館の設立の成功と、その時代の特色や精神をそれらの意味に即して示すために、「美術」としての固有の枠組みが必要であると考えたのであった。そして、フィッシャーは東洋美術館設立の成果について以下のように述べている。

今ここにヨーロッパにおいて、初めてまとまった形で、多様な全東洋美術の精華が、礼拝物や、私たちにとって馴染みのない文化の日用品としてではなく、普遍的で、創造的、誰もが理解できる芸術精神として、来訪者の前に啓示された。

(Fischer 1913: VII)

以上の記述にあるように、フィッシャーは、東洋美術を「普遍的で創造的、誰もが理解できる芸術精神」、つまり西洋美術と同様に「美術」という普遍性を有した枠組みとして展示するための美術館を設立しようと考えていた。そのために当時のヨーロッパにはなかった、東洋美術の発展過程を捉える概念、美術として評価する枠組みを作り出すことが必要であったのである。

## (2) アドルフ・フィッシャーの東洋美術観：「東洋の大芸術」

『案内書』で見られたアドルフ・フィッシャーの大芸術的な東洋美術観は、美術雑誌『芸術と芸術家』に投稿した「ミュンヘンの東洋美術展示 (Die Münchner Ausstellung Ostasiatischer Kunst)」と題した「美術における日本と東洋展覧会 (Japan und Ostasien in der Kunst)」について述べた論文の中にも

<sup>44</sup> 原文の一部は以下のようになっている。„Nirgends aber hat man es bisher in Europa versucht, ein zusammenhängendes Bild von dem Entwicklungsgang der großen Kunst Ostasiens, der Malerei und Bildhauerei und des gesamten Kunstgewerbes zu geben und in einem harmonischen Bilde vorzuführen” (Fischer 1913: V).

<sup>45</sup> ここでフィッシャーが述べている「発展過程 (Entwicklungsgang)」とは、美術史の「様式論」に關する概念のことであると考えられる。美術史における学問的な方法論としての様式論は、アイロス・リーグル (Ailos Riegel, 1858-1905)、ハインリヒ・ヴェルフリン (Heinrich Wölfflin, 1864-1945) らによって確立された。「発展 (Entwicklung)」は、リーグルの著書『美術様式論 (Stilfragen)』の中で、美術の歴史的な現象を示す重要な概念として強調されている。詳しくは以下の著書を参考。リーグル、アイロス；長広敏雄 訳 (1970)『美術様式論』岩崎美術社、416頁。



見ることができる<sup>46</sup>。「美術における日本と東洋展覧会」は、1909年にバイエルン王国の後援によって、同年7月から9月の約2ヶ月間、開催された日本美術と東洋美術の作品を取り扱った展覧会である<sup>47</sup>。同展覧会は、展示作品が1500点を超える大規模なもので、その半分ほどを日本の美術品が占めていた。展覧会図録の企画と編集や、東洋美術に関する記事の執筆などは、ツェツィーリエ・グラーフ・プファフ (Cäcilie Graf-Paff, 1862-1939) により主導された。グラーフ・プファフは、従来の同様の展覧会における展示作品や、その背景にあった不十分な日本美術理解に対して問題意識を抱いており、そのような現状を変えるために同展覧会では、絵画や彫刻作品や、より古い時代の作品を重視した展示が目指された<sup>48</sup>。

その展示会が、この領域におけるその他すべての同様の催しをさらに超え、そしてその芸術上の成功を確実なものとするには、東洋の大芸術の傑作に初めて発言の機会が与えられることであり、またより多くの関心を持った人々に、時代を遡った重要な芸術作品を知る機会が与えられることである。

(Fischer 1909: 570)

簡単に見渡すだけでは、美術における日本と東洋展覧会の素晴らしい宝物群を正しく評価することは全くもって不可能である。というのは、この展覧会の重要点は、私が始めに強調したように、その他すべての同様の催しとは大きく異なり、初めて、小芸術ではなく東洋の大芸術が指導的立場に立ったことにある。

(Fischer 1909: 572)

以上のように、フィッシャーは同展示会の意向である、古い時代の作品と、絵画・彫刻作品を重視した展示方針を高く評価していた。フィッシャーは、ミュンヘンの展示会が開催される2ヶ月前の1909年の6月に、東洋美術館設立の契約をケルン市と結んでいたためか、自身の美術館設立を意識した記述が見られる。さらに注目すべき点は、フィッシャーが東洋美術を「小芸術」の観点ではなく、「東洋の大芸術」の観点から東洋美術を評価している点にある。また「東洋の大芸術」が小芸術と対照的な概念であることを強調していることから、フィッシャーが従来フランスなどで強い影響力を持っていた小芸術（浮世絵、工芸品）中心の日本美術評価に対して批判的であることがわかる。しかし、フィッシャーは大芸術（絵画、彫刻）以外の美術品の存在を「東洋美術」という概念に含まなかったわけではない。そのことは『案内書』の中で、大芸術と全工芸美術を包括する概念形成の必要性を指摘していたことから明らかである<sup>49</sup>。だが、東洋美術の評価において、大芸術という概念を強調しているところや、恣意的に「東洋の大芸術」という用語を使っていることから、フィッシャーの東洋美術観には観念的な側面が垣間見えるといえる。

その背景にはフィッシャーは東洋美術の芸術的な価値において、小芸術に対する大芸術の優位性を支持していたこと、さらにはフィッシャーの東洋美術絵画と彫刻作品に対する高い評価が見て取れるのである。それでは、次にフィッシャーが実際にどのような美術作品を評価していたかを見ていくことにする。

<sup>46</sup> Fischer, Adolf (1909): Die Münchner Ausstellung Ostasiatischer Kunst. In *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe - Jahrgang VII*. Redaktion von Karl Scheffler, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, S.570-572. (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1909/0584>, 2020. 6.18.13:00)

<sup>47</sup> 安松は同展覧会を日本美術受容の1つの転換期としている（安松 2016: 9）。

<sup>48</sup> 安松 2016: 12-13. 実際に展示された絵画・彫刻作品は全体の1割にしか満たなかったものの、これまでなかった木版画と肉筆画に分類された浮世絵の展示や、彫刻や絵画作品の展示の意向などは、1939年の伯林古美術展覧会を先導する枠割を果たしたとされる（安松 2016: 14-15）。

<sup>49</sup> Fischer 1913: V.

### (3) フィッシャーの日本彫刻評価

『ケルン東洋美術館案内書』の前書きで、アドルフ・フィッシャーが東洋の美術品の中で、絵画と彫刻作品を高く評価していたように、フィッシャー夫妻は実際に多くの日本の彫刻作品、主に木造の仏像作品を収集していた。『案内書』の仏教彫刻についての説明の中でも、「偏見のない美術愛好家らは、東洋の巨匠による優れた彫刻の中にある、徹底して静かな、目に見える深さに際し、これらの作品に正しい評価をするだろうし、それらのものに我々の芸術の最高の作品と同じ水準に並ぶうほどの正当な評価を認めることを拒むことはないだろう。」と述べていることから、アドルフ・フィッシャーが彫刻作品に対し、西洋美術の彫刻に並ぶ美術的評価を与えていたことがわかる<sup>50</sup>。フィッシャー夫妻の築いた仏教彫刻のコレクションは、1972年に発行された図録の編纂者であるゲンヒルト・ガッベルトによって、「ヨーロッパに地理的な起源のある最も優れたコレクションの価値があって然るべきである」と高い評価を受けている<sup>51</sup>。その彫刻コレクションの多くは、1909年以前に購入されており、価値の高い作品は、1909年、1910年、1911年の期間に購入されたと推測されている<sup>52</sup>。初期の収集では、江戸時代の作品が購入されていたが、後になるにつれてほとんど平安、鎌倉、室町といった時代のみの作品が収集されていったようである<sup>53</sup>。このようにフィッシャー夫妻が、美術史的な価値をわかった上で彫刻作品を収集していたと考えられることから、ガッベルトは「夫妻は、当時の西洋人の典型的な好みから目に見えて離れていた」と述べている<sup>54</sup>。

また、先行研究でも触れたように、当時の日本では仏教彫刻作品の収集が比較的容易であったにもかかわらず、ヨーロッパの美術館は、ギメ東洋美術館を除き、彫刻作品を収集対象としてそれほど注視していなかったとされる<sup>55</sup>。エミール・ギメは1876年から1877年にかけて日本に滞在し、約200体に及ぶ日本の彫刻を収集した。そのギメによって収集された仏像の大部分は、近世に作られた作品であり、それらは日本の宗教のあり方を示すための史料として展示された<sup>56</sup>。しかし、フィッシャーは、ギメのように日本の仏像を宗教的な遺物という観点から収集していたのではなかった。このことはすでに見てきたように、『案内書』の前書きにも見られたが<sup>57</sup>、美術史家カール・ヴィートの著作『日本の彫刻 (Die Japanische Plastik)』の前書きにもフリーダによって詳しく書かれている。フリーダは、ケルン東洋美術館の日本彫刻コレクションの成り立ちや、アドルフ・フィッシャーによる高い日本彫刻に対する評価について以下のように述べている<sup>58</sup>。

この東洋美術館の日本彫刻コレクションは誇るに足る所蔵品です。アドルフ・フィッシャーはその構築を非常に重要視していました。というのも、彼はその深い宗教的な感情から生まれた彫刻を東洋精神の最も素晴らしいものであると考えていたのです。この芸術ジャンルへの彼

<sup>50</sup> Fischer 1913: 15.

<sup>51</sup> (Gabbert 1972: XI).

<sup>52</sup> フィッシャーによって書かれた目録の記載によれば、最も価値の高い作品は1909年の1年の間に購入されたようである (Gabbert 1972: XI)。

<sup>53</sup> Gabbert 1972: XI. 清水 (1992: 15-17) も、フィッシャーが熱心に集めたとされる日本彫刻のコレクションには、奈良時代、平安時代、鎌倉時代などに制作された美術史上価値のある木彫作品が数多く含まれていると指摘している。

<sup>54</sup> 安松 (2012: 31) は、Gabbert (1972: XI) の記述を、「フィッシャーの蒐集品は、当時の西洋人の好みを反映している」と訳しているが、正しくは「夫妻は、当時の西洋人の典型的な好みから目に見えて離れていた」と訳される。原文は以下。„Das Ehepaar löste sich sichtbar von den für Europäer jener Zeit typischen Geschmacksempfinden”。

<sup>55</sup> 清水 1992: 17.

<sup>56</sup> 詳しくは以下の資料を参照。フランク、ベルナル (1989) 『魅るパリ万博と立体マンガラ展 - エミール・ギメが見た日本のほとけ信仰』西武百貨店。また以下の図録にもまとめられている。Frank, Bernard (1991): *Le Panthéon bouddhique au Japon - collections d'Émile Guimet*, Paris.

<sup>57</sup> Fischer 1913: VII.

<sup>58</sup> 美術史家カール・ヴィート (Karl With 1891-1980) による『日本の彫刻 (Die Japanische Plastik)』は1923年にケルン東洋美術館によって出版された日本彫刻史についての概説的な研究書で、同美術館の所蔵する仏教彫刻コレクションが日本彫刻史の様式展開を裏付ける参考資料として紹介されている。

の最初の熱中は1892年に遡ります。それは1914年の彼の死まで意識され、発展していきました。この考えを当美術館は固く保持しています。

1892年、宗教学と民族学は確かに異様で奇妙な神々が表現されたものに携わっていました。しかし、まだ誰もその芸術的な意味の追求や、発見しようとする事はしていませんでした。誰もその芸術作品の中に表現されている大芸術的な発展系統には目もつけていませんでした。まだ1903年の時点で、アドルフ・フィッシャーが絵画と彫刻といった東洋の大芸術に基づいた構想と計画を固めていた時、彼自身は美術史や確かな知識を持った仲間らの中で、不理解や新しすぎる事への不安と衝突していました。しかし今では日、日本の彫刻を純粹芸術的感情の現れとして、また何世紀にも渡る芸術的な発展の成果としてみなすことを誰がためらうでしょうか。

(With 1923: Vorwort)

以上のフリーダの記述からは、アドルフ・フィッシャーが、美術品収集を始めた比較的初期の段階から彫刻作品に強い愛着を抱き、彫刻コレクションの構築に重点を置いていたこと、また当時宗教学や民族学の史料として考えられ、美術史の対象とされていなかった仏教彫刻に、美術としての様式発展と芸術的な価値を見出していたことがわかる。つまり、フィッシャーは日本の彫刻に対しても、西洋美術と同様に、美術史的な解釈を与えることが必要であると考えていたのである。

#### 4. おわりに

本論文では、ケルン東洋美術館を設立したアドルフ・フィッシャーの東洋美術観の考察を通じて、20世紀初頭のヨーロッパにおける日本美術受容の一端を明らかにした。史料の記述から、フィッシャーの東洋美術観は、彫刻・絵画といった大芸術に美術史的な価値を見出そうとするものであり、その東洋美術観を展示という形で実現させようという試みが、ケルン東洋美術館設立の課題であったといえる。フィッシャーは、ケルン東洋美術館設立を計画していた1900年代当時、東洋美術が西洋美術と同等に扱われていなかったことに問題意識を持っていたため、東洋の美術品全般を包括した「東洋美術」という固有の枠組みの必要性を認識していた。その背景には工芸品に対し、芸術的な優位性を持つ大芸術、つまり絵画と彫刻を中心とした東洋美術の美術史的な枠組を形成することにより、東洋美術を西洋美術と同じ地位にまで押し上げようとするフィッシャーの考えが読み取れる。

そして、フィッシャーは自身の東洋美術観を美術館の展示という形で見せるため、フィッシャーが「東洋の大芸術」と呼ぶ、絵画と彫刻の収集を特に重視した。ケルン東洋美術館がヨーロッパで他に例を見ない優れた日本彫刻コレクションを築くことができた要因は、フィッシャーが収集当初から彫刻作品を高く評価し、収集に力を入れたことだけでなく、フィッシャーの持つ東洋美術観が大きく起因していたと見ることができる。そのフィッシャーによる、西洋美術の価値基準をそのまま東洋美術に当てはめた、大芸術の小芸術に対する優位性を美術史的な解釈の根拠とした日本美術・東洋美術解釈は、20世紀初頭のヨーロッパにおける日本美術史・東洋美術史の確立に関わる日本美術受容の一例として見る事ができる。

以上のように、アドルフ・フィッシャーの東洋美術観の検討を通して、近代ヨーロッパにおける日本美術・東洋美術受容の一端を明らかにした。また、本稿では取り扱わなかったが、同時代の日本美術・東洋美術を取り巻く美術館や展覧会の事例、または他の美術史家の解釈との比較や、ケルン東洋美術館における彫刻以外の絵画や工芸品などその他のジャンルの収集に、フィッシャーの東洋美術観がどのように影響しているかということ等に関しても検討の余地があると言える。それらの問題に関しては今後の研究課題とする。



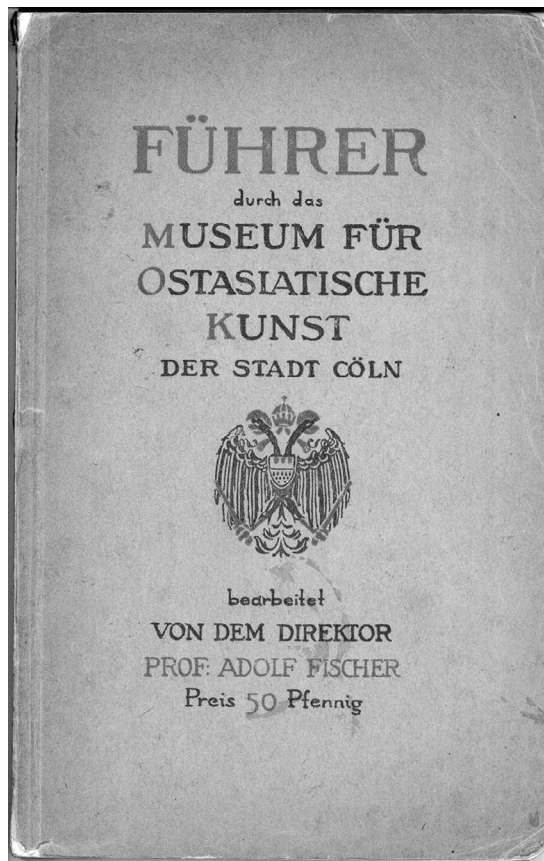


図1. アドルフ・フィッシャー著『ケルン東洋美術館案内書 (Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln, 1913年)』

## 参考文献

### 日本語文献

- 尾関 英正 (1988) 「ドイツの世紀末芸術とジャポニズム」 亜細亜大学教養部 編『亜細亜大学教養部紀要 第38号』 亜細亜大学教養部、19-30頁。
- 桑原 節子 (2000) 「ドイツ - ユーゲントシュティールのグラフィックと工芸」 ジャポニスム学会 編『ジャポニスム入門』 思文閣出版、130-137頁。
- コッツェンベルク、ハイケ (1992) 「ケルン東洋美術館の日本絵画蒐集について」 平山 郁夫、小林 忠 編『秘蔵日本美術大観 8 - ケルン東洋美術館』 講談社、12-14頁。
- 清水 眞澄 (1992) 「ケルン東洋美術館所蔵の日本の仏像」 平山 郁夫、小林 忠 編『秘蔵日本美術大観 8 - ケルン東洋美術館』 講談社、15-17頁。
- ジラル、フレデリック (2015) 「Emile Guimet エミール・ギメ (1838-1918) 時代の仏教と宗教学」 東洋大学国際哲学研究センター 編『国際哲学研究 4号』 東洋大学国際哲学研究センター、99-106頁。
- シュロムス、アデレ (1992) 「ケルン東洋美術館の沿革」 平山 郁夫、小林 忠 編『秘蔵日本美術大観 8 - ケルン東洋美術館』 講談社、9-11頁。
- シュロムス、アデレ (1997) 「ケルン東洋美術館 - その歴史とコレクション」 『ケルン東洋美術館展』 東武美術館、福岡市博物館、山形美術館 編、10-11頁。
- ファイト、ヴィリヴァルト (1992) 「ベルリン東洋美術館 - その歴史とコレクション」 京都国立博物館 編『ベルリン東洋美術館名品展』 ホワイト PR、12-15頁。
- フィッシャー、アドルフ；松井 隆夫 訳 (1992) 「変容する日本美術界 (1)」 明治美術学会 編『近代画説1』 明治美術学会。
- フィッシャー、アドルフ；金森 誠也、安藤 勉 訳 (2001) 『明治日本印象記 - オーストリア人の見た百年前の日本』 講談社。
- フィッシャー、フリーダ；安藤 勉 訳 (2002) 『明治日本美術紀行 - ドイツ人女性美術史家の日記』 講談社。
- フランク、ベルナル (1989) 『甦るパリ万博と立体マンダラ展 - エミール・ギメが見た日本のほとけ信仰』 西武百貨店。
- 馬淵 明子 (1997) 『ジャポニスム - 幻想の日本』 ブリュッケ。
- 安永 麻里絵 (2013) 「伝統と近代のはざままで - 美術史家カール・ヴィートの日本滞在と『日本の仏教彫刻』」 東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻『地域文化科学紀要 第18号』 東京大学大学院総合文化研究科超域文化科学専攻、123-149頁。
- 安松みゆき (1992) 『アドルフ・フィッシャー覚え書』 明治美術学会 編『近代画説1』 明治美術学会、92-95頁。
- (2008) 「ベルリンとミュンヘンにおける日本美術観と蒐集機関」 別府大学学術研究委員会紀要部会 編『別府大学紀要 第49号』 別府大学、41-48頁。
- 安松みゆき (2012a) (博士論文) 「近代ドイツにおける日本美術受容史に関する研究」 早稲田大学。
- (2012b) 「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」 別府大学学術研究委員会紀要部会 編『別府大学紀要 第53号』 別府大学、39-49頁。
- (2016) 『ナチス・ドイツと〈帝国〉日本美術 - 歴史から消された展覧会』 吉川弘文館。
- シュワルツ = アレナレス、ロール (2007) 「セッション II ヨーロッパにおける日本美術史の成立と発展 - フランス及びイギリスの主要な日本美術コレクションの果たした役割」 お茶の水女子大学比較日本学研究センター 編『比較日本学研究センター研究年報 第4号』 お茶の水女子大学比較日本学研究センター、99-101頁。

## 外国語文献

- Fischer, Adolf (1909): Die Münchner Ausstellung Ostasiatischer Kunst. In *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe -Jahrgang VII*. Redaktion von Karl Scheffler, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, S.570-572. (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1909/0584>, 2020. 6.18.13:00).
- (1913): *Kleiner populärer Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln*. Druck von M. DuMont Schauberg Köln.
- Fischer, Frieda (1938): *Japanisches Tagesbuch -Lehr-und Wanderjahre*. F. Bruckmann Verlag, München.
- Gabbert, Gunhild (1972): *Buddhistische Plastik aus China und Japan*. Franz Steiner Verlag, Wiesbaden.
- Glaser, Curt (1914): Ein Museum Ostasiatischer Kunst. In *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe -Jahrgang XI*. Redaktion von Karl Scheffler, Verlag von Bruno Cassirer, Berlin, S.286-288. (<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1914/0324/image>, 2020. 6.18. 13:12).
- Museum für Ostasiatische Kunst Köln (1995): *Meisterwerke aus China, Korea und Japan*, Köln.
- Schlombs, Adele (2009): *Aufbruch in eine neue Zeit -Die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln*. Herausgegeben vom Museum für Ostasiatische Kunst, Köln.
- Speiser, Werner (1956): Adolf Fischer: 4. Mai 1856 - 13. April 1914. In Das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln (Hg.): *Japanische Malerei und Graphik: Gedächtnis- Ausstellung zum 100. Geburtstag Adolf Fischer*. Köln, S.3-8.
- With, Karl (1923): *Die Japanische Plastik*, Museum für Ostasiatische Kunst/Köln Band II. Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin.