

「美術における日本と東アジア」ミュンヘン 1909
に見られる西洋人の日本美術／東アジア美術表象の問題
—展覧会カタログの言説分析を中心に—

高澤 廣行

1.はじめに

1909年6月から約2か月の間、南ドイツの最大首都であるミュンヘンで、日本美術と東アジア美術の展覧会「美術における日本と東アジア (Japan und Ostasien in der Kunst)」が開催された。本展示会は、ミュンヘン王太子ループレヒト・フォン・バイエルン (Prinz Rupprecht von Bayern, 1869-1955) が後援したもので、全ドイツのミュージアム施設や個人のコレクションから約1200点にも上る展示品が集められた。1900年に開催されたパリ万国博覧会での日本美術展覧会の出品数が380点余りであったことを考慮すると、その展示規模は決して小さくはなかったことが推測される。本稿の目的は、展覧会公式カタログに見られる日本美術／東アジア美術の表象に関する言説の中に、歴史的な意義を見出すことである。

本論文は、美術展覧会の開催経緯やその東アジア美術観に関する言説をテキスト批判によって問題化する事例研究である。だが、本稿では扱う問題を単なる一事例としてではなく、表象文化や文化研究の問題とすることを意図している。

「表象 (En: representation)」とは、記憶に留められた特定の対象 (the object) を心の中に再び呼び起こす (represent) ことである。本論で問題となる「日本美術の表象」とは、西洋的文化圏に属するドイツ人が、日本の美術に対して「思い浮かべるもの」となる。芸術活動において対象は表象され、創作活動において「芸術品」として再現され、また言語活動によって言い表されたもの、つまり「言説」となる。「言説」におけるある種の支配的な関係については、エドワード・サイードの「オリエンタリズム」の批判的な研究等に引用されよく知られるようになった。しかし、あまりに「表象」という用語を曖昧な文脈で使用するによって、しばしば歴史的な事象を離れた観念先行的な研究が文化研究に見ら

れる。これを避けるため、可能な限り、「表象」という用語の使用にあたっては注意することにした。もちろん筆者の「表象」概念に関する理解や使用方法について不十分な点はあるが、本稿で扱う主題の歴史学、文化研究における問題提起の性格上、便宜的に使用する必要があると考えられたため、あえて使用することにしたものである。本稿では、「美術における日本と東アジア」展覧会に見られる歴史的な意義を主に表象文化論的な立場から問うている。その分量上、可能な限りにおいてではあるが、展覧会に関わった日本美術／東アジア美術の関係者の動向や関係についても簡単に扱うことにした。

全体的な構成は以下の様になる。2章では、「美術における日本と東アジア」展覧会の先行研究に関して簡単に触れる。3章では、カタログの記述から展覧会の開催経緯の歴史的な背景を明らかにする。そして、次に展覧会の宣伝ポスターやカタログのデザイン、そしてポストカードの写真から浮かび上がる外面的に表現された日本の表象について指摘する。4章では、展覧会のカタログ記事の言説から、日本美術及び東アジア美術に対する表象について考える。5章では、まず展覧会の全体的な展示構成を示した上で、再びカタログの言説から展示者とコレクションについて論じる。6章では、概観的ではあるが展覧会の新聞報道と批評に見られる日本及び東アジア表象について指摘する。7章では、「美術における日本と東アジア」展覧会において混在する幾つかの表象と開催の歴史的な意味について考察する。8章では、本論を概観した上で、今後の研究展望を述べることにする。参考文献末には、付録として図やポストカードを掲載する。

2. 先行研究

本研究の主題は、1909年ミュンヘンで開催された美術展覧会「美術における日本と東アジア」に見られる日本美術／東アジア美術表象である。主な研究史料として「美術における日本と東アジア」展覧会のカタログの言説を取り扱う。本展覧会開催の発起人は、ドイツ人の画家であるツェツェーリエ・グラーフ・プーフであり、カタログもツェツェーリエによって執筆、編集された。主に研究対象である日本美術／東アジア美術に関する表象も彼女に関係したものが中心となる。

美術史や文化史における展覧会「美術における日本と東アジア」とツェツェーリエに関しては、それほど多くの研究が行われてはいないが、以下に先行研究を列挙したい。

安松は、ツェツェーリエ・グラフ・プファフに関して数多くの研究を行ってきており、展覧会「美術における日本と東アジア」に関する研究論文や著作、博士論文等で扱っている¹。安松は「美術における日本と東アジア」の開催をドイツにおける日本美術受容史において、転換的な出来事としている。その理由として、本展覧会が、より時代的に遡った作品や彫刻・絵画の展示を目指していたことを指摘する²。

その他には、Hirner (2003) が、著作「*Japanisches Bayern* (日本のバイエルン)」の8章「*Der Japonismus und die Münchner Kunstfreunde* (ジャポニスムとミュンヘンの芸術愛好家)」の中で、「美術における日本と東アジア」の開催経緯とツェツェーリエの貢献について取り上げている³。

¹ 安松みゆきによる展覧会「美術における日本と東アジア」に関する研究を以下に列挙する。Yasumatsu, Miyuki (2004): *Japanese Art at the 1909 Exhibition of Far Eastern Art in Munich*. In Beppu Daigaku Kiyo Iinkai, ed. *Memoirs of Beppu University* (54), Beppu, pp.17-26. 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〉日本美術 — 歴史から消された展覧会』吉川弘文館。安松みゆき (2017)「近代における日本美術展覧会 (特集: 近代の欧米における日本美術展)」明治美術学会編『近代画説 26』明治美術学会、26-41 頁。安松のツェツェーリエに関する研究は、他にも多数あるが、ここでは展覧会「美術における日本と東アジア」に関する研究のみを挙げ、その人物像や著作、作品に関する研究は省略することにした。

² 安松は、浮世絵や工芸品を収集対象としていた時代が、1909年に開催された「美術における日本と東アジア」、同年のケルン東洋美術館の設立、1906年のベルリン王立博物館の東アジア美術部門の発足を期に、日本美術が美術史の研究対象となる時代へと転換したという史観を描いている。安松は、1939年の伯林日本古美術展覧会を、そのような日本美術史研究の頂点とし、その過程の中で、ベルリンの東アジア美術部門長であり古美術展覧会開催の重要人物となったオットー・キュンメルを中心人物とする日本美術受容史観を提示している。

³ Hirner, Andrea (2003): *Japanisches Bayern*. München.

本稿では、以上の研究を踏まえながらも、改めて当時のカタログ記事や雑誌記事の言説に見られる展覧会の開催経緯と日本／東アジア美術の表象に着目し、展覧会「美術における日本と東アジア」の歴史的な意義について問うことにする。

3. 「美術における日本と東洋」展覧会の開催経緯とデザインに見られる日本の表象

1909年6月から9月にかけてミュンヘンのアウスシュテルングス・パーク (Ausstellung-Park, またの名は Bavariapark) で、展覧会「美術における日本と東洋 (Japan Und Ostasien in der Kunst)」は開催された。以下展覧会の公式カタログ『美術における日本と東洋 (Japan Und Ostasien in der Kunst, 1909)』からその全容を紐解いていく。

本展覧会の開催は、当時王太子のループレヒト・フォン・バイエルンが後援した。同展覧会の開催経緯や執行理事や関係者を見てみると、非常に大がかりな展覧会であったことが推測される。展覧会の理事は、執行理事と美術学術理事の2つに分かれていた。執行理事は、アウスシュテルングス・パーク協会のメンバーが務め、名誉会長にはミュンヘン市長ヴィルヘルム・リッター・フォン・ボルシュト (Willhelm Ritter von Borscht, 1857-1943) が就任した。美術学術に携わったのは、会長として画家のオスカー・グラーフ (Oskar Graf, 1873-1958)、副会長として作家のゲオルグ・フックス (George Fuchs, 1868-1949)、そして画家のヴィルヘルム・アウバーレン (Willhelm Auberlen, 1860-1948)、エジプト学者のミュンヘン大学教授フリードリヒ・ヴィルヘルム・フォン・ビッシング (Friedrich Wilhelm von Bissing, 1873-1956)、会長オスカー・グラーフの妻ツェツェーリエ・グラーフ＝プファフ (Cäcilie Graf-Pfaff, 1868-1943)、ミュンヘンの王立貨幣博物館 (Königliches Münzkabinett zu München) 管理官のゲオルグ・ハービヒ (Georg Habich, 1868-1932) らであった。ここに日本の中国学者の宇野哲人が名を連ねており⁴、名誉会長としてミュンヘンの貴族マキシ

⁴ 宇野哲人の名前は、カタログ内で T. Uno, kaiseil. Japanischer Profssor とイニシャルの記名であるが、同時期に宇野はドイツに留学していること、帝国日本の教授とあること

ミリアン・グラーフ・フォン・モイ男爵 (Maximilian Graf von Moy de Son, 1862-1933) が就任した。上記の役員以外にも、展覧会には数多くの画家を中心とした芸術家や商工顧問官、大学教授、作家、アジア学者ら 16 名程が貢献者として名を連ねている。

以上のように、展覧会「美術における日本と東アジア (Japan Und Ostasien in der Kunst)」はミュンヘンの王室や市、知識人や芸術家等が深くかかわった大規模な展示会であることが分かる。日本美術や中国美術の展覧会は、ドイツでは一般的に芸術家や芸術家グループらが開催した私的なものが多かったが、それに比べて同展覧会は、ミュンヘン王室や市政関係者が参加する等、その後援や運営に公的な性格や政治色が強く表れていると言える。日本美術展覧会についていえば、当時のヨーロッパにおいても、万国博覧会以外には一都市が主体となって主催する規模での展覧会の開催はほとんど確認できないため、同展覧会の開催が、東アジア展覧会としてはいかに特別な性格を持っているかがわかるであろう⁵。一方展覧会の実務的な運営、例えばカタログ編集や展示構成、展示作品の収集等には、美術学術理事のメンバーが中心的に携わっていたと考えられる。

美術展覧会のポスター及び、カタログのデザインは、画家であるオスカー・グラーフが担当している。背景に富士山、そして日本国旗がはためき、歌舞伎役者が大きく中心にあしらわれているように、非常に日本的なイメージを想起させるデザインになっている (図 1)⁶。そして、下部に展覧会のタイトル、開催地、開催日が書かれているが、タイトル「Japan Und Ostasien in der Kunst」の内、「Japan (日本)」が文字部分の全体の半分以上を占めており、「Japan」が強調

から、宇野哲人 (1875-1974) で間違いのないと思われる。宇野は中国学者で、ドイツで哲学理論を学び、帰国後哲学の手法を中国哲学理解に応用した研究を行った。日本の皇室との関わりもあり、現天皇陛下である浩宮徳仁、皇太子の礼宮文人の命名の儀にも携わっており、両者の幼少期に論語を進講している。

⁵ 安松 (2017) には、19 世紀以降ドイツで開催された日本美術展覧会のリストが掲載されている。

⁶ ポスターは「ポスター芸術 100 年展」の図録に掲載されている。サントリー美術館 編 (1991) 『ポスター芸術 100 年展：ロートレックからホックニーまで サントリー美術館所蔵グランヴィルコレクション』、サントリー、52 頁。

されているのが分かる。また、展示カタログの表紙部のデザインにもポスターの特徴との共通性を見ることが出来る（図 2）。表紙には同じく背景に富士山、そして雲がたなびき、上部に大きな鷹のような鳥が飛んでいるデザインとなっている。そして、下部に展覧会タイトルが書かれているが、ポスターと同じく「Japan」が大きく強調されたデザインとなっている。

このような「日本」的なイメージを想起させるデザインは、会場にも表れている。付録のポストカード 1 は、「美術における日本と東アジア」展覧会の会場入り口の風景である。展覧会の会場である **Ausstellungspark** の建物正面に「Japan」という大きな文字とその上に東洋風の龍の図柄が見える。

このようなデザインの持つ意図と展覧会タイトルの持つ意味を考えていく必要がある。まず展覧会のタイトルには「日本と東アジア」と 2 つの名称が使われているが、「日本」は国の名称であるのに対し、「東アジア」は地域的な名称である。後述するが、本展覧会の展示作品の大部分を占めているのは日本と中国の美術品である。しかし、中国とは書かれずに東アジア（**Ostasien**）という地理的な名称になっており、中国と同じく東アジアに地理的に属するはずの日本はその範疇には入らず、「東アジア」の前に並べられている。そして、ポスターとカタログ、展示会場入り口のデザインは、「日本」を表象させるデザインである上に、「Japan（日本）」という文字が大きくはっきりと強調されているのがわかる。以上のことから、本展覧会において、日本は東アジアの一部としてではなく、東アジアに並ぶ独立した概念として示されていたことが分かる。日本の木版画をモチーフにしたポスターとカタログのデザインに見られる表象は、日本趣味（ジャポニスム）の延長上にあると考えることができる。

4. 展覧会開催の意図：西洋人の日本／東アジア美術表象における反省

次に展覧会の内的な意味、開催意図及び、内容について確認する。展覧会カタログの編集は主にオスカー・グラーフの妻ツェツェーリエ・グラーフ＝プファフが行い、貢献者として宇野哲人やユリウス・クルト（**Julius Kurth**）が記事を執筆している。ツェツェーリエは、編集の他にも、序文の他に 2 つの解説記事を執

筆している。三者による記事の内容について、可能な限りそれぞれの著者の言葉を借りながら、彼らの考えを述べていく。

クルトは、ドイツの牧師、作家、美術品収集家であり、在野の研究者として東アジア美術、特に日本と中国の木版画に関する多くの著作を書いている⁷。本カタログでは、クルトは「日本の木版画史の概説 (Kurzer Abriß der Geschichte des japanischen Farbholzschnittes)」と題した木版画の歴史に関する概説記事を執筆している⁸。記事の内容は、浮世絵版画の概説史ではあるが、当時の西洋における木版画に対する認識に関して、あるいはクルトの同展覧会への寄与等、その内容の中にいくつか注目すべき点が見られる。クルトは、展覧会の成果について以下の様に述べる⁹。「我々の大展覧会は、これまでドイツの土地で行われた展覧会では最大のものであり、多くの問題をその数の多さによって今までよりも明らかにし、日本の木版画の学問 (die Wissenschaft) にとって、結果的に記念すべきものになるであろう」。クルトは、書き出しの中で「日本の多色木版画は学問になり始めた。我々は、木版画の位の高さを特に美的に、しばしば文芸欄向きの扱いをしてきたことに責任がある。というのも、木版画は他のわずかな勢力と同じように、西洋の新しい芸術、特に印象派とポスター画を実り豊かなものにしたからである。[...] 今まさにその学問的な研究は、そのオブジェと数多くの手元にある日本の文献によって絶え間ない発見と驚きをもたらしている」と述べる。クルトは、日本の木版画を芸術的なインスピレーションを与える美的な対象物や戯画的で滑稽なものとして表象する態度からさらに反省し、学問 (die Wissenschaft) の対象として認識する態度へ到達している。またクルトはこの時既に木版画に関する研究書『歌麿 (1907)』を出版している。

一方、宇野は『日本絵画史の指南 (Richtlinien zur Geschichte der japanischen Malerei)』という日本画絵画史に関する短い概説記事を書いている¹⁰。宇野は、美術作品についてというより、日本絵画の流派がいかに中国と朝

⁷ 日本の木版画に関する著作には、『歌麿 (1907)』、『春信 (1910)』、『写楽 (1910)』、『日本の木版画 (Die Japanische Holzschnitt, 1921)』がある。

⁸ Graf-Pfaff 1909a: 11-19.

⁹ Graf-Pfaff 1909a: 19.

¹⁰ Graf-Pfaff 1909a: 20-22.

鮮半島との歴史的な関係から成立し、日本で発展していったのかについて説明している。宇野は、中国と日本との歴史的なつながりの重要な要素として、仏教の影響を挙げている。記事の内容自体は、一般的な日本画史の概説的な内容を超えることはないため、ここでは説明を省くことにする。宇野が、中国学の専門であることも関係するが、中国と日本の歴史的な関係や美術史における中国文化の日本への大きな影響に関する説明は、日本美術と中国美術の歴史的な関係性を観覧者に示唆する上で重要な意味を持っていたと言える。

そして、最後に本展覧会開催において最も重要な役割を果たしたツェツェーリエ・グラーフ＝プファフの記事について確認していく。まず、人物について説明したい。ツェツェーリエ・プファフは、1868年ドイツのエアランゲンにて生まれた。16歳でミュンヘンに移り芸術を学び、幾人かの有名な画家の生徒となった。1902年に、画家オスカー・グラーフと結婚し、画家としても地位を築いていく。ツェツェーリエの作風には直接的な影響はそれほど多くないものの、彼女は日本美術や中国美術の愛好家であった。そして、1909年ミュンヘンの「美術における日本と東アジア」展覧会では開催の発起人となった。1925年には、日本の妖怪に関する本を出版した。1923年から1933年までミュンヘン芸術家協会の副代表を、1933年から1940年まで代表を務めた。その後1939年に亡くなった。

上に記したように、ツェツェーリエはオスカー・グラーフと共に本展覧会の開催の企画を務めている。また同展示会の公式カタログの編集も、ツェツェーリエによって行われた。その序文にて、ツェツェーリエは以下のように述べている。

「何十年も前、まだ日本と中国の芸術は一般的に極めて珍奇なもののみなされており、遠く離れた日出ずる島国が私たちに隠していた美しい世界の存在を知っている人はごく僅かであった。今日、中国そして何よりも日本は我々にとって、枯渇することのない芸術的な刺激の拠り所となった [...]。しかし、依然として古い日本の美術のあの魔法の世界には靄がかかっている。というのは、人々がそれについて理解していることは、しばしばかなり後の芸術時代か全くの模造品についての曖昧な情報によって知られたものに過ぎなかった。なぜなら日本人自らが最も高級な宝物のような古くて良い芸術作品を保護してきたからである¹¹。」

¹¹ Graf-Pfaff 1909a: 7.

当時ドレスデンやハンブルクのような場所では、いくつかの東アジア美術の小さな展覧会が行われていた。しかし、それらは例えば木版画等の一部の芸術ジャンルに限られていた。「本物の古い美術の偉大さと深遠さに関しては誰も印象 (Bild) を持っていなかった—なぜならば、絵画や彫刻作品はほとんど語られることはなかったし、ただいくつかの博物館で限られた人々しか近づくことができなかったからである¹²。」ツェツェーリエは、当時の西洋人が持っていた東アジア美術の表象に関する問題について以上のように提起した上で、「美術における日本と東アジア」展覧会の意図について以下のように述べる。「私たちは、可能な限り東アジア美術の全発展 (die gesamte Entwicklung) を概観することを意図している。そして、たとえ今は数少ないが素晴らしい隠された作品だけで、遙か遡った時代を暗闇から我々の目の前に引き出すとしても、それは可能性としては達成したのであり、喜ばしい前進の道は開かれたのである¹³。」

以上のようなツェツェーリエの言及には、これまでの西洋人の持つ東アジア美術に対する表象に対して批判的な態度が見られる。しかし、その意識の根底にあるのは前述のクルトのような学問としての東アジア美術史のような目的性を持ったものというよりも、漠然とした東アジア美術の真の姿に対する希求なのである。そこには、やや観念的で神秘主義的な態度が見られないでもない。が、それまでの日本美術 (または東アジア美術) = 木版画という西洋人の表象に対するに対する批判と反省という点においては明確な意志を持っている。そして、語られているように古い時代の作品、絵画や彫刻作品を展示することによって、東アジア美術の全発展を概観することが、ツェツェーリエが企画したミュンヘンの展覧会の目的だったのである。

5. 展覧会の展示内容

5.1. 全体的な展示部屋と構成

¹² Graf-Pfaff 1909a: 7.

¹³ Graf-Pfaff 1909a: 7.

では、「東アジア美術の全発展の概観」という目的は、実際どのように、そしてどの範囲で実行されたのだろうか。ツェツェーリエも述べているような、数少ない優れた作品というのは、どのような作品であったのだろうか。次に展覧会の実際的な展示経緯と展示内容について見ていきたい。

展示は、1部と2部に分けられていた。1部には、ミュンヘン王室関係者のコレクションをはじめ、展覧会の目的に共鳴したドイツ各地の博物館施設、そして知識人や芸術家、蒐集家らの私的コレクション等から集められた幅広い作品が展示された。1部の展示は展覧会の大部分を占めており、大小全18部屋に仕切られた空間の中に展示されていた（図3）。カタログの目録番号は1267番まで付けられている。1900年のパリ万国博覧会での日本の古美術展覧会の作品総数が381点であったことを考慮すると、ミュンヘンの展示内容はかなり大規模であったことがわかる。2部には、美術商による販売用の作品が展示されていた。展示場所は、1部の部屋とは別の2部屋（Bernheimer）に限られていた。2部の展示は、美術鑑賞というよりは販売を目的とした展示であった。こちらの作品数は全部で224点であり、その大半を中国と日本の工芸品が占めている。出展している美術商の店はカタログ巻末にそれぞれ宣伝広告を載せている。この点を見れば、ミュンヘンの展覧会が商業的な側面も含んでおり、展覧会の理念が反省する西洋人の東アジア美術＝工芸品という表象が影響力を持っていた。しかし、展覧会の理念や展示作品の比重、西洋における東アジア美術のその後の学問的な展開を考えるに当たっては、本美術展の理念に沿った展示品の歴史的な意義に注目する方がより重要であると言える。それでは、次に出品者について確認していきたい。

5.2. 展示協力者と展示作品

「美術における日本と東アジア」では、約50以上の個人や施設のコレクションから約1267点の作品が集められた。出品者の中には、王室関係者や在ドイツ日本大使の他、様々なミュージアム施設や個人収集家、美術商等が含まれている¹⁴。まずツェツェーリエは、展覧会の実施において大きな援助を受けた王室関係

¹⁴ Graf-Pfaff 1909a:103-104.

者に対する謝辞を述べた上で、以下のように述べている。「偉大な国立コレクションの協力、並びに多くの個人収集家らの献身によって、我々は今全ての芸術的な資料を集めることに成功したのである。第一に、我々には王立ベルリン博物館が、枢密顧問官のボーデ氏の下、キュンメル博士によって親切にまとめられた実に古典的な傑作品のコレクションと、ミュラー教授によって提供された古い日本絵画によって、我々の展示にとって重要な貢献をしてくれたことに最大限の感謝をする義務がある¹⁵」。

王立ベルリン博物館 (Königliche Museen) は、正確にはいくつもの博物館が集まった博物館群の総称である。1830年に設立された王立博物館 (Königliches Museum) が発祥であり、その後1859年に新博物館 (Neues Museum)、1867年に工芸博物館、1873年に王立民族学博物館、1876年にナショナルギャラリー、1905年にカイザー・フリードリッヒ博物館と次々に建設され博物館群を形成するに至った。オットー・キュンメル (Otto Kummel, 1874-1952) が部門長を務めていたベルリン博物館の東アジア美術コレクション (Ostasiatische Kunstsammlung) は、当時博物館全体の館長であったヴィルヘルム・フォン・ボーデ (Wilhelm von Bode, 1845-1929) の指揮の下で1906年に設立されたばかりの新しい美術部門であった。ツェツェーリエは、カタログ内で「ベルリン王立博物館の東アジア美術コレクション—キュンメル博士」と題した記事も書いており、ベルリンのコレクションは特に重視されていたコレクションとして扱われていることがわかる¹⁶。ベルリンの東アジア美術部門のコレクションは、計104点が出品された¹⁷。ジャンルは、絵画 (中国画と日本画計12点)、伎楽面 (加納鉄哉による明治時代の模造品計30点) と能面 (計7点)、漆器 (中国と日本の品の計10点)、陶器 (分類は陶器と書かれているが、主に茶器で、中国、朝鮮の茶碗、そして日本の茶碗や茶入、水差しの計21点) となっている。

¹⁵ Graf-Pfaff 1909a: 8-9.

¹⁶ Graf-Pfaff, Caecilie (1909a): Ostasiatische Kunstsammlung Kgl. Museen, Berlin. Leiter: Dr. Kummel. In *Japan und Ostasien in der Kunst*. München, S.25-28.

¹⁷ Graf-Pfaff 1909a: 29-32.

もう一方は、フリードリッヒ・W・K・ミュラー (Friedrich W. K. Müller, 1963-1930) が館長を務める博物館群の 1 つの民族学博物館のコレクションである。このコレクションは、1904 年から 1907 年にかけてドイツの北京大使館に学術専門家としてベルリン民族博物館のコレクション拡充のため派遣されたアドルフ・フィッシャー (Adolf Fischer, 1856-1914) によるものである¹⁸。真言宗の仏画や杉戸絵、彫刻作品等計 14 点が展示されていた。

ツェツェーリエは、ベルリンのコレクション以外の協力者として、アドルフ・フィッシャーが館長のケルン東洋美術館や、リヒャルト・グラウル (Richard Graul, 1862-1944) 館長のライプチヒ市立美術工芸博物館、シュトゥットガルトの州立産業博物館、ルチアン・シェアーマン (Lucian Scherman, 1864-1946) 館長のミュンヘン民族学博物館を挙げ、ベルリン民族学博物館のフィッシャー・コレクションの一部やヴィルヘルム・シュトランスキー男爵の刀剣コレクションの貸与にも謝辞を述べている¹⁹。

先にも述べたアドルフ・フィッシャーは、作家、民族学者、美術収集家、在野の美術研究者として活動し、ミュンヘンの展覧会と同時期である 1909 年に設立されたケルン東洋美術館 (Museum für Ostasiatische Kunst, Köln) の設立者である。ケルン東洋美術館は、市立美術館ではあるが、ドイツ国内、さらには古代から近代までの絵画・彫刻・工芸作品といった幅広いジャンルの東アジア美術の作品を専門的に取り扱ったという点では欧州初の東アジア美術館である。ケルン東洋美術館のフィッシャー・コレクションは、前述のベルリンの 2 コレクションと共に、カタログ内の出品物目録で他のコレクションとは独立して掲載されている²⁰。展示作品数は全部で 48 点になり、その多くは主に日本美術を中心に日本画や仏像等の彫刻作品、中国画から成っている。展示目録から特に彫刻作品が充実しているのがわかる (彫刻作品 16 体の内、15 体が木造あるいはレリーフ作品)。またフィッシャーの作品は、カタログ内や同じくツェツェーリエが執筆し

¹⁸ Graf-Pfaff 1909a: 32-33.

¹⁹ Graf-Pfaff 1909a: 9.

²⁰ Graf-Pfaff 1909a: 33-36.

た美術雑誌に投稿した展覧会に関する記事の中で、写真で紹介されている²¹。ミュージアム施設の他に、数多くの個人収集家に対しても感謝の念が述べられている。個人収集家に関しては、詳しく言及されていないが、日本の地質学の基礎を築き、ナウマン象の発見でも知られるハインリヒ・エドムント・ナウマン (Heinrich Edmund Naumann, 1854-1927) や、版画家のエミール・オルリク (Emil Orlik, 1870-1932)、中国美術収集家として知られるオルガ・ジュリア・ヴェーグナー (Olga-Julia Wegner) 等がいた²²。以上に挙げたコレクションも含めて全部で約 50 の個人や施設からコレクションが「美術における日本と東アジア」展覧会に協力した。その協力者の中には、その後のドイツ国内における東アジア美術収集施設や美術史研究を牽引する施設や個人が含まれていることがわかる。その一つ一つの東アジア美術に対する考え方やコレクションの量や質等は様々であるとしても、展覧会に対する出品者の協力的な態度からは、20 世紀初頭のドイツにおける東アジア美術に対する関心の高さをうかがい知ることが出来る。

その中でも、王立ベルリン博物館群の 2 つのコレクションと、ケルン東洋美術館のコレクションは、その他のコレクションに比して、絵画や彫刻作品を数多く含んでおり、作品目録上でもその他のコレクションとは別個に分類されていた。上記のコレクション以外にも、優れた彫刻や絵画の古美術作品も展示されていた。しかし、実際的には展示作品の多くは、木版画や工芸品がその大部分を占めていた。上記の 3 つのコレクション以外には、作品番号 165 番から 218 番までが絵画作品、219 番から 865 番までが木版画作品、彫刻は、数多くの彫刻作品を含むアドルフ・フィッシャーのコレクションの他、作品番号 866 番から 907 番までが中国と日本の彫刻作品、908 番から 1276 番までが漆器や陶器、刀装具等の工芸作品となっている。作品番号の中には、a、b、c のように記号が振られているものもあるため、正確には番号自体が作品数とは言えないものもあるが、全体的には木版画や工芸作品が大部分を占めていたのがわかる。

²¹ Graf-Pfaff, Caecilie (1913b): Zur Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“. München 1909. In *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd.4, 105-126.

²² ヴェーグナーは、1907 年から 1909 年にかけて中国に滞在し、質の高い中国美術コレクションを築いた。そのコレクションの大半は、1910 年に大英博物館に購入されている。

6. 展覧会への反響：新聞報道と雑誌による批評

6.1.新聞報道

展覧会「美術における日本と東アジア」には、当時どのような反響があったのだろうか。その一端を新聞のコラムと美術雑誌の批評記事の中に見ることが出来る。1909年6月30日付のミュンヘンの日刊紙ミュンヒナー・ノイエステ・ナーハリヒテン (Münchner Neueste Nachrichten) の「Ein Buddhahof in Ausstellungspark」と題されたコラムは、当時の展覧会の会場の様子が伺い知れる資料の一つである²³。記事は、「現在開催中の日本展覧会のブッダ・ホーフは、非常に独創的な名所であることを約束する」という文言から始まり、ブッダ・ホーフと呼ばれる会場の中心部にある中庭に関して説明している (図3を参照のこと)²⁴。記事によれば、ブッダ・ホーフの真ん中にあった小さな噴水池は、蓮の池に変えられており、中央部には大きな柱があり、その上に巨大なブッダの座像が据えられていた。記事は、ブッダ像は、鎌倉の大仏を模した物で、工芸学校の教授ハインリッヒ・ヴァデレ (Heinrich Waderé, 1865-1950) とその生徒によって、民族博物館にあった原型を部分的に使用しながら造られたものであったと説明している。中庭の周りには、日本庭園に似せて植物が植えられており、盆栽も置かれていた²⁵。またブッダ・ホーフに併設されていたレストランでは、「お茶や冷たい飲み物、酒」が売られ、「本物の日本の国民意匠」、着物を着た若い女性によってふるまわれていたと説明されている²⁶。そして、記事は以下の様に締めくくられる。「よってブッダ・ホーフは、アウスシュテルングス・パーク

²³ Münchner Neueste Nachrichten, 30.6.1909.

²⁴ Münchner Neueste Nachrichten, 30.6.1909.

²⁵ 記事によると、盆栽は展示会場にも置かれていたようである。Münchner Neueste Nachrichten, 30.6.1909.

²⁶ Münchner Neueste Nachrichten, 30.6.1909.

で行われたあらゆる催しのような、以前の疲れる単調な展示方法とは反対に、快適さを重視する展示会の印象が調和的に消える雰囲気を持つ、ゆっくり休める場所としてあるべきである²⁷」。

この新聞報道は、展覧会の展示内容ではなく、展覧会の雰囲気の影響を宣伝した記事であって、記事の内容からわかるように、展示会場の雰囲気を説明するコラム記事である。そして記事の内容は、日本美術に関する表象というより、日本に対する表象に関係するものである。記事の内容からは、展覧会の発起人であるツェツェーリエが求めた「日本美術／東アジア美術の真の姿」を観ることを希求するのではなく、西洋人にとって心地よいポジティブな日本像を観ようとする態度が見られる。言説としての展覧会の理念には、従来の西洋人による日本美術表象に対する反省的な態度が見られたが、実際的な展覧会のポスターやカタログ、レストランや展示会場には、「日本趣味（ジャポニスム）」の延長上にある日本表象と全く変わらないものがあると言える。

6.2. 美術雑誌における批評

「美術における日本と東アジア」の展示作品において、ベルリン民族博物館のコレクション、そしてケルン東洋美術館の2つのコレクションの設立者として貢献したアドルフ・フィッシャーは、展覧会に関する評論記事を美術雑誌に投稿している。アドルフ・フィッシャーは、展覧会の価値について以下の様に評価している。「この展覧会がこの領域における他全ての同様の催しを超えていることと、その芸術的な成功を確実にしたことは、初めて東アジア美術の大芸術に発言の機会を与え、古い芸術時代の重要な作品の概念（Begriff）を作ることになった²⁸」。「簡単に見渡すことによって展覧会「美術における日本と東アジア」の数多くの宝物を正しく評価することは不可能である。というのは、この展覧会の重要性は

²⁷ Münchner Neueste Nachrichten, 30.6.1909.

²⁸ Fischer, Adolf (1909): Die Münchner Ausstellung Ostasiatischer Kunst. In *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 7. Karl Scheffler (Rd.), Berlin, S.570.

私が初めに強調したように、全ての似た催しとは違って小芸術（die Kleinkunst）ではなく、東アジアの大芸術（die grosse Kunst Ostasiens）の流行を作り出したことにある²⁹。

フィッシャーが述べている「大芸術」というのは、「小芸術」の対概念として使用されている概念である。「小芸術（Kleinkunst）」とは、工芸品（Kunstgewerbe）とほぼ同じ意味であり、それに対する「大芸術」とは絵画と彫刻を包括する概念として使われており、また芸術的に価値が高いという意味を持っている。フィッシャーの展覧会に対する評価は、ツェツェーリエがカタログで述べた展覧会の目的を正当に評価しているといえる。アドルフ・フィッシャーは、展覧会開催と同年の1909年にケルン市立東洋美術館を設立しており、4年後の1913年に開館したカタログの前書きで、美術館設立に関して、「美術における日本と東アジア」に共通する理念について述べている³⁰。フィッシャーは、ケルン東洋美術館のカタログの前書きで以下の様に述べている。「今ようやく人々は、東アジア美術の偉大さが遙か遡った時代にあり、その重要性が主に絵画と彫刻にあることを知ることになった。東アジア美術館に与えられた課題を解決し、様々な時代における特性とその精神をその意味に即して表すためには、芸術品が芸術的に評価される固有の枠組みが必要である」³¹。以上のようなフィッシャーの東アジア美術に対する考えは、「美術における日本と東アジア」の理念と共通していると言える。

7. 「美術における日本と東アジア」の歴史的な意義と混在する日本美術の表象

展覧会のカタログの編集者で展覧会の企画者であったツェツェーリエが述べているように、展覧会「美術における日本と東アジア」では、「東アジア美術の全発展」を概観することが目指されていた。その背景には、これまでの日本美術／

²⁹ Fischer, Adolf 1909: 572.

³⁰ Fischer, Adolf (1913): *Kleiner populärer Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln*. Köln.

³¹ Fischer 1913: VI.

東アジア美術に対する西洋人が持っていた表象に対する反省的な態度と「本当の姿」を明らかにしようとする姿勢があった。そのような態度と姿勢は、カタログに掲載された浮世絵史と日本絵画史を概略した内容の2つの記事にも表れている。そこには、日本美術を美術史として表象しようとする立場を見ることが出来る。それは、展覧会の展示にも一部表れていた。特に3つのコレクション、ベルリン王立博物館の東アジア美術コレクションと民族博物館のアドルフ・フィッシャー・コレクション、ケルン東洋美術館のコレクションは、これまでヨーロッパで開催された日本美術／東アジア美術展覧会の展示ではあまり観ることができなかった絵画や彫刻（仏像や仮面）が展示されていた（ポストカード3）。当時設立されて間もないベルリン王立博物館の東アジア美術部門とケルン東洋美術館は、その後のドイツにおける東アジア美術史研究を牽引する存在となった。このことは、展覧会「美術における日本と東アジア」の歴史的な意義を問う上で重要な点と言えるだろう。ツェツェーリエも述べているように数少ない作品によってではあったが、これまで西洋で考えられていた日本美術／東アジア美術観に異を唱え、再考しようとする機運をもたらしたのである。展覧会の理念は、20世紀初頭にヨーロッパで起こった西洋美術以外のオブジェクト（Object）をそれまで一般的であった民族学ではなく、美術史の学問的な対象として捉えなおそうとしていた美術史家やミュージアム施設の台頭とリンクしている。そのドイツにおける新しいある種の美術に対する啓蒙的な普遍主義の萌芽が、展覧会「美術における日本と東アジア」の理念に見ることができる。

しかし、一方で実際の全体的な展覧会自体にはまた異なる評価がなされるべきである。ポスター、カタログの宣伝デザインや展示方法といった空間表現としての展覧会は、東アジア美術の歴史的な概観というより、日本趣味的な表象を喚起する装置として機能していたと言える。ポスター（図1、2）や展示会場（ポストカード1）等のデザインからは、日本という表象が強調されており、記事の内容の点でもこれが日本展覧会として捉えられていたことが伺える。木版画をモチーフにしたデザインや、会場ブッダ・ホーフの大仏象や蓮の池、盆栽、レストランでの着物を着た女性によるお茶や酒のサービス等の根幹にある表象は、キゾチックな対象としての日本像の延長線上にあると言える。また実際に展示された大部分の展示品は、木版画と工芸作品であった。展覧会のこのような表現方法は、

日本美術／東アジア美術を美術史的に解釈し表象しようとする態度とは異なると言えるのである。以上のように、展覧会「美術における日本と東アジア」は、表象という観点から見れば、啓蒙的な普遍主義的文化主義的な立場とエキゾチシズムの立場との混在が見られた展覧会であったと言える。このことは、本展覧会が「ジャポニスム」の流行が終わろうとする時代（第一次世界大戦前）の変わり目開催されたためであるとも考えられる。

8. おわりに

本稿では、事例研究として 1909 年にミュンヘンで開催された展覧会「美術における日本と東アジア」を取り扱い、展覧会のカタログの言説分析を通して、表象文化の問題としての展覧会の歴史的な意義を問うことを目指した。以下にその概略について述べる。3 章では、主カタログの記述からその歴史的な経緯を描き、展覧会のポスターやカタログのデザインに表現された日本的な表象について述べた。4 章では、展覧会カタログの木版画と日本画に関する 2 つの記事と展覧会の前書きに注目した。5 章では、カタログ内の記述からわかる展覧会の全体の展示構成と展示品の出品者について扱った。特に、ベルリン王立博物館とベルリン民族学博物館、ケルン東洋美術館のコレクションについて詳しく論じた。個人の出品者に関しては、数人を挙げるに留めた。6 章では、「美術における日本と東アジア」について報じた当時の新聞記事と、展覧会に関するアドルフ・フィッシャーによる批評記事について取り上げ、2 つの言説における日本美術／東アジア美術に対する表象の違いについて論じた。7 章では、展覧会「美術における日本と東アジア」に見られる日本美術／東アジア美術に対する表象の混在について指摘し、その歴史的な意義について考えた。

本文の他、当時のカタログとポスターデザイン、そしてポストカード等を視覚的な補完資料として、論文末に掲載している。

本論文では、主に表象文化の問題として展覧会「美術における日本と東アジア」の言説における表象を詳しく分析し、その歴史的な意義について論じた。その資料に関しては、展覧会の公式カタログと新聞記事、そして美術雑誌における批評

記事を使用するに留まった。その資料以外にも、ツェツェーリエ・グラーフ＝プファフによって書かれた展覧会に関する雑誌記事があったが、今回の論文では時間上の制約により使用することができなかった³²。その資料に関しては、今後の研究で取り上げることにする。また、今後の研究テーマとしては、ベルリン王立博物館の東アジア美術コレクションの設立経緯に関して詳しく取り上げる予定である。また、これは理論的な問題であるが、本稿で取り上げたような美術史の周辺に関係する事例研究を、人文学における普遍的な問題として考えるに当たっては、美術史研究や文化研究における「表象」や「言説」の研究に関する理解をさらに深める必要があると考えている。

【参考文献】

欧語文献

- Fischer, Adolf (1909): Die Münchner Ausstellung Ostasiatischer Kunst. In *Kunst und Künstler: illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe*, Jg. 7. Karl Scheffler (Rd.), Berlin, S.570-572.
- Fischer, Adolf (1913): *Kleiner populärer Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln*. Köln.
- Graf-Pfaff, Caecilie (Rd.) (1909a): *Japan und Ostasien in der Kunst*. München.
- Graf-Pfaff, Caecilie (1913b): Zur Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“. München 1909. In *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd.4, 105-126.
- Hirner, Andrea (2003): *Japanisches Bayern*. München.
- Li, Weijia (2015) Romantik und Orientalismus. Ostasiatische Kunstgeschichte. In der Weimarer Republik am Beispiel von Karl With und Alfred Salmony. In *German Studies Review*, Vol. 38, No. 3, pp. 531-554.
- Yasumatsu, Miyuki (2004): Japanese Art at the 1909 Exhibition of Far Eastern Art in Munich. In Beppu Daigaku Kiyo Iinkai, ed. *Memoirs of Beppu University* (54), Beppu, pp.17-26.

³² Graf-Pfaff, Caecilie (1913b): Zur Ausstellung „Japan und Ostasien in der Kunst“. München 1909. In *Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst*, Bd.4, 105-126.

日本語文献

サントリー美術館 編 (1991) 『ポスター芸術 100 年展：ロートレックからホックニーまで
サントリー美術館所蔵グランヴィルコレクション』サントリー、52 頁

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

— (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

— (2017) 「近代における日本美術展覧会 (特集：近代の欧米における日本美術展)」明治
美術学会編『近代画説 26』明治美術学会、26-41 頁

新聞資料

Münchner Neueste Nachrichten, 30.6.1909.

付録



図1 「美術における日本と東アジア」展覧会のポスター³³

³³ (<https://www.etsy.com/listing/1219840045/japan-ausstellungspark-exhibition-poster>) 2023年12月14日22時16分閲覧。本ポスターは、サントリー美術館 編 (1991: 52) でも確認できる。

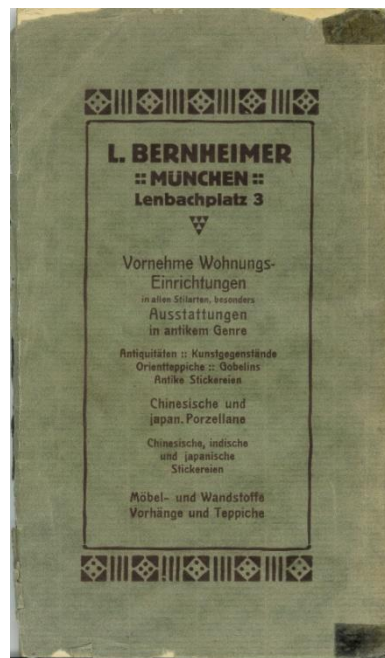


図2 カタログ「Japan Und Ostasien in der Kunst」の表紙の表と裏（筆者所蔵）

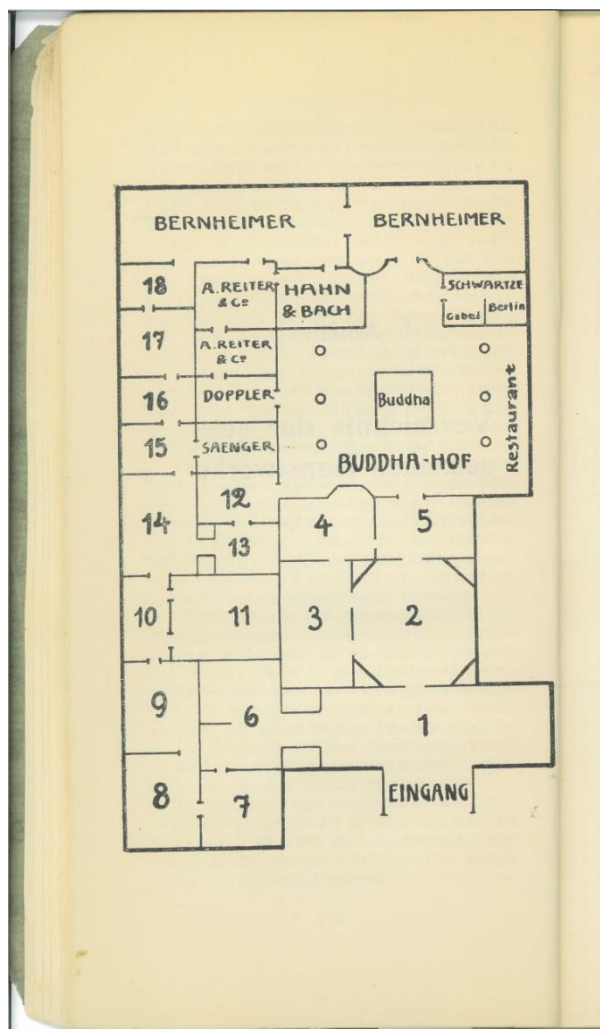


図3 展示会場の内部見取り図（筆者所蔵）



ポストカード 1 : 「美術における日本と東アジア」の会場 Ausstellungspark の入り口³⁴

³⁴ ポストカード 1 と 2 に関しては、資料が入手できなかったため、インターネット上の販売サイトに掲載されていた画像を使用した。

(<https://www.akpool.de/ansichtskarten/24702200-ansichtskarte-postkarte-muenchen-japan-und-ostasien-in-der-kunst-1909-eingang-ausstellung>) 2023 年 12 月 14 日 22 時 11 分閲覧



ポストカード 2 : 展覧会の広間 1³⁵

³⁵ (<https://www.arkivi-bildagentur.de/articles/a699979>) 2023年12月14日22時11分閲覧



ポストカード 3 (筆者所蔵) : 広間 7 の様子 (彫像や日本画の掛け軸が展示されている。)



ポストカード 4 (筆者所蔵) : ブッダ・ホーフ (Buddha-Hof) の様子