

ケルン東洋美術館の仏教美術コレクションと展示内容 The Buddhist Art Collection and Exhibits at the Museum of East Asian Art in Cologne

高澤 廣行（Hiroyuki TAKAZAWA）¹

要旨

本論文では、アドルフ・フィッシャーによって1909年に設立し、1913年に開館したケルン東洋美術館の仏教コレクションのコレクションと展示内容について取り扱う²。在海外日本美術研究者らの間では、ケルン東洋美術館は、ヨーロッパでは珍しい豊富な日本彫刻のコレクションを所蔵していることで知られている。他の美術館とは異なり、美術史的な観点から収集されたという指摘もあるが、そのコレクションの全容と当時の展示に関する美術史・博物館史の観点からの研究は行われていない。本論文は、一つの美術館の仏教美術コレクションに関する事例研究であり、当時の博物館の案内書や、美術書、美術雑誌の論文等を使用した文献研究である。20世紀初頭のケルン東洋美術館の仏教美術コレクションと展示の背景にあるアドルフ・フィッシャーの意図や展示内容を明らかにすることによって、ジャポニズムの価値観とは異なる美術史的な収集方針に基づいた仏教美術コレクションであることを示した。

キーワード：ケルン東洋美術館、アドルフ・フィッシャー、ジャポニズム、在海外日本美術コレクション、西洋における日本美術受容

¹筑波大学人文社会ビジネス科学学術院 博士後期課程。メール：hiroyuki.takazawa@gmail.com

²ケルン東洋美術館の日本語の名称に関しては、先行研究で見られる慣例に従って表記する。

© 2024 筑波大学大学院人文社会ビジネス科学学術院人文社会科学研究群国際日本研究学位プログラム紀要『国際日本研究』

Abstract

This paper is a case study on the Buddhist art collection of the Museum of East Asian Art in Cologne, which was established by Adolf Fischer in 1909 and opened in 1913. Among overseas Japanese art researchers, the Museum of East Asian Art in Cologne is known for its rare and extensive collection of Japanese sculptures in Europe. While it has been noted that the collection was acquired from an art historical perspective, there has been no research conducted on the complete content of the collection and its exhibition at that time from the perspective of art history and museum studies. This paper is a study of a single museum's Buddhist art collection and is based on documentary research using museum guidebooks, art books, and articles in art magazines. It aims to reveal Adolf Fischer's intentions and the exhibition contents underlying the Buddhist art collection and its exhibition in the early 20th century, as well as to highlight the differences from the general Japanese Buddhist art collections of that time.

Keywords: Museum of East Asian Art in Cologne, Adolf Fischer, Japonisme, Japanese art collection abroad, The reception of Japanese art in the West

1. はじめに

ドイツのケルン市にある東洋美術館 (Museum für Ostasiatische Kunst, Köln) には、その開館 (1913年) 以来、優れた日本彫刻のコレクションが所蔵されている。その数は80点に及び、作品の大部分は、美術館の設立者アドルフ・フィッシャー (Adolf Fischer, 1856-1914) と妻であるフリーダ・フィッシャー (Frieda Fischer, 1874-1945) によって収集されたものである。ヨーロッパのミュージアムには、数多くの日本美術品がコレクションされており、特に日本の仏教彫刻の分野では、フランスのギメ博物館 (Musée Guimet) とケルン東洋美術館が豊富なコレクションを収蔵していることが知られている。ギメ博物館を設立したエミール・ギメ (Émile Guimet, 1836-1918) は、日本の宗教を視覚的に表したものとして日本の仏像に対して関心を持ち、数多くの仏像を収集し、自身が設立した博物館に宗教学的な資料として展示した (フランク 1989; ジラール 2012:

71-79; ジラール 2015: 99-106)³。一方で、アドルフ・フィッシャーは、日本の彫刻作品を美術品として非常に高く評価し、平安時代や鎌倉時代の作品を多く含んだコレクションを展示した(清水 1992: 15-17; コッツェンブルク 1992: 12 [12-14])。フィッシャー夫妻の収集態度に関しては、当時のヨーロッパ人の一般的な傾向とは異なっていたということが指摘されている(Gabbert 1972: xi)。

本研究は、ケルン東洋美術館に所蔵されている仏教美術コレクションの構成と展示方法を明らかにし、コレクションとその歴史的な重要性を明らかにすることを目的とするヨーロッパの近代的な博物館・美術館における東アジア美術コレクションの形成や、ヨーロッパ地域における日本美術・東アジア美術というジャンルの確立、ヨーロッパの美術館における日本の仏教美術の受容と影響に関する理解を深めることにより、博物館史や美術史、文化史における新しい学術的知見の拡充に寄与することを意図している。

本研究では、文献調査を主な研究手法とし、ケルン東洋美術館の出版物、カタログ、展示会図録の資料を使用する。これにより、美術館設立までの経緯やコレクションの内容、展示方法を明らかにする。以上のような文献調査を通して、ケルン東洋美術館の仏教美術コレクションに関する歴史的な重要性について論じる。

本論文の構成は以下ようになる。まず2章では、ケルン東洋美術館とフィッシャーの仏教美術コレクションに関する先行研究を概観し、本研究の課題を明らかにする。3章では、ケルン東洋美術館の設立までのフィッシャー・コレクションと展示活動について扱う。続いて4章では、ケルン東洋美術館の理念と展示について論じる。美術館開館時に発行され、館内で販売されていた『ケルン東洋美術館案内書』の記述を基に、アドルフ・フィッシャーの設立理念と展示内容について述べる。5章では、ケルン東洋美術館の仏教美術展示について扱う。展示内容と『案内書』の説明書きと、展示作品や仏教美術作品の種類や時代や展示方法について概観する。6章では、博物館史や美術史の観点から、ヨーロッパにおける日本の仏教美術コレクションの形成とその展示がもたらした文化的・美術

³エミール・ギメは、美術史学というより宗教学的な視点から、日本で多数の仏像や神像を収集した。当時のカタログに見られる展示内容からは、ギメが当時の日本の宗教信仰の在り方を重視して展示したことが伺える(De Milloué 1910)。

史的な影響について考察を行う。7章では、結論と今後に向けた研究課題について述べる。

2. 20世紀初頭のドイツにおける日本美術受容とケルン東洋美術館

2.1 ヨーロッパにおける日本美術受容研究の問題

これまで日本の美術史研究の領域では、「ジャポニスム」をキーワードとした西洋における日本美術の受容に関する多くの研究が行われてきた(馬淵 1997)⁴。「ジャポニスム(Japonisme)」は、19世紀末から20世紀初頭にかけて、西洋(西欧、東欧、北欧、アメリカ、オーストラリアも含む地域)で起こった日本趣味や、日本美術の西洋美術への影響等を総称する用語である。ジャポニスム研究は、受容美学の理論と密接に関わっており、多くのジャポニスム研究では、受容者である西洋人による日本美術の受容過程や、西洋人の日本に対する表象、西洋美術に見られる日本美術の影響を対象とする数多くの研究が行われてきた。

近年になり、1910年に日英政府によって開催された日英博覧会等の日本美術展覧会やヨーロッパにおける日本美術研究史に関する研究が行われるようになった(林 2016: 36-54; 安松 2017: 26-41; 南 2015)。中でも安松の研究は重要な研究であると言える。安松は、これまであまり注目されてこなかった20世紀初頭のドイツにおける学術的な日本美術の受容に焦点を当て、日本美術が美術史学の枠組みの中でどのように受容されていたのかに関する研究を行っている(安松 2012; 安松 2016; 安松 2017)⁵。特に評価されるのは、従来ほとんど美術史で扱われてこなかったドイツの東洋美術館や東洋美術展覧会の中心人物や展示作品に注目し、日本美術の受容過程における収集対象の変化や、美術史理解

⁴今橋(2003: 41)によれば、当初ジャポニスムの研究は「西欧近代絵画と日本美術の間に生じた影響/受容関係の検証」が主なテーマであったが、エドワード・サイードのオリエンタリズム研究以降、「西欧」と「絵画」という問題設定が見直され始めた。以後、アメリカやイギリス、チェコやドイツ、ロシア等、研究領域は西洋諸国全域へと広がり、「絵画」や「工芸」以外にもジャポニスムの研究対象とされるようになった(糸 2016; 深井 2017)。近年のジャポニスム概念の広がりによって、ジャポニスムの定義付けにも混乱が生じているという現状もある(ジャポニスム学会 2022)。

⁵安松(2016)は、ジャポニスム以降のイギリスやフランスで芸術創造の観点から日本美術が積極的に受容されたのに対し、ドイツでは芸術創造というより、美術史的な観点から受容されたと指摘している。

の変遷について扱ったことである⁶。中でも1939年にドイツ、ベルリンで開催された伯林日本古美術展覧会の要因として、日独の政治的背景と共に、ドイツにおける日本美術の美術価値に対する高い理解があったことを指摘したことは、従来のジャポニスムの概念や受容過程が中心であった西洋の日本美術受容研究に関する議論に新たな視点を提供したと言える。

ドイツのベルリン王立博物館では、20世紀初頭にイスラム美術部門と東アジア美術部門が設立された。その設立者であったヴィルヘルム・フォン・ボーデの動向も研究されている (Brisch 1996; 池田 2020)。他にも、Li (2015) が20世紀初頭のドイツの東洋美術史家らの中国観にオリエンタリズム、ロマン主義的な側面が大きく見られることを指摘する等、西洋における日本美術を含めた東アジア美術受容は、オリエンタリズムや植民地主義、神秘主義的なアジア観等の問題とも無関係ではないことが伺える (Li 2015)。

2.2 ケルン東洋美術館と仏教美術コレクションの評価

ケルン東洋美術館は、1909年に設立され、1913年にヨーロッパで初の東アジア美術を専門としたミュージアム施設として開館し、ドイツにおける東アジア美術研究の重要な拠点となってきた。第二次世界大戦中の1944年に連合軍の爆撃による損傷によって、その後30年に渡り同美術館での展示は不可能となったが、1977年に現在の地に施設を再建して以降、現在まで東アジア美術研究や、教育、異文化理解の促進に貢献するミュージアム施設として、重要な役割を果たしてきている (Museum für Ostasiatische Kunst KölnのHPを参照)。

これまで創設者アドルフ・フィッシャーの生涯や、フィッシャーのミュージアム設立の功績については、Werner Speiser、Ulrich Wiesner、Adele Shlombs等のケルン東洋美術館の歴代館長により、展示カタログ記事内で紹介されてきた。Speiser、Wiesnerによるカタログ記事は、ミュージアムの歴史的な背景を伝える短いコンテキストであり、学術的な

⁶安松 (2017) は、ドイツで開催された日本美術展を網羅的に取り上げ、その日本美術理解の深化する過程を発展史的に描き出した。しかし、同論文の中で安松は、ドイツの日本美術展覧会の研究状況に関して、1939年の伯林日本古美術展覧会以外の研究はまだ概説的な段階に留まっていると述べている (安松 2017: 26)。

論文とは異なっている性質を持っているといえる。日本では、1992年の在海外日本美術に関する大型美術書『秘蔵日本美術大観8 ケルン東洋美術館』や、同年の安松みゆきによる雑誌記事「アドルフ・フィッシャー覚え書1」、1994年出版のアドルフ・フィッシャーの著作の翻訳書『100年前の日本文化』の解説記事、1997年のケルン東洋美術館展の図録の解説記事、2002年出版のフリーダ・フィッシャーの著作の翻訳書『明治日本印象紀』の解説記事によって、アドルフ・フィッシャーの生涯と功績が紹介されているが、これらは、SpeiserやWienserによる記事を参考にしている。

2009年に刊行されたSchlombsによる著作は、これまでの解説記事の範疇を超え、学術的な視点からアドルフ・フィッシャーについて取り扱っている。Schlombsは、文献資料に加えてアドルフ・フィッシャーの手記なども参考にし、同時代の美術界における彼の活動や、ドイツの植民地政策の歴史的な背景を考慮して、フィッシャーの人物としての歴史的な功績について論じている。

前述の安松は博士論文の中で、ケルン東洋美術館設立の経緯と、アドルフ・フィッシャーの東洋美術観についても論じている。また、安松(2016)は、アドルフ・フィッシャーが彫刻収集に熱心であったことを挙げ、ケルン東洋美術館の設立をベルリン東洋美術館の設立と共に、日本美術・東洋美術が民族学の資料ではなく、美術品として収集されるようになった転換点となったと評価している。しかし、安松のフィッシャーやケルンに関する研究は、従来の解説記事に見られる様な歴史的な経緯の説明に留まっていると言える。

ケルン東洋美術館の所蔵する中国の石像作品と日本の彫刻作品は、1922年と1923年に、ケルン東洋美術館のアシスタントであった美術史家のアルフレート・ザルモニ(Alfred Salmony, 1890-1958)とカール・ヴィート(Karl With, 1891-1980)による図録の中で紹介された⁷。その後ケルン美術館は、1944年の空爆によって建物が損壊するものの、コレクションの大半は損傷を免れていた⁸。1972年、グンヒルト・ガッベルト

⁷図録はそれぞれケルン東洋美術館のプロジェクトの一環として発刊されたものである(Salmony 1922; With 1923)。

⁸1977年に現在の建物が作られ、ケルン東洋美術館は現在まで運営している。

(Gunhild Gabbert) によって編纂された図録『中国と日本の仏教彫刻 (Buddhistische Plastik aus China und Japan)』には、ケルン東洋美術館の所蔵する日本と中国の彫刻作品の約80作品が収録された。この図録の前書き部では、ガッベルトがフィッシャー夫妻の日本での彫刻作品収集の経緯や、収集作品、コレクションに関して詳細な説明を行っている。ガッベルトは、日本彫刻の部門に関して「ヨーロッパに地理的な起源を持つ優れた彫刻のコレクション見なすことができる」と評価し、フィッシャー夫妻については、「当時のヨーロッパ人の典型的な好みからは自由であった」と述べている (Gabbert 1972: xi)⁹。

1992年、ケルン東洋美術館に所蔵されている代表的な作品は、大型美術書『秘蔵美術大観8』に収録された。本書には、ケルン東洋美術館の館長や学芸員、日本の美術研究者によるミュージアムの歴史やコレクションに関する解説記事が収録されている。その中の清水眞澄によって書かれた「ケルン東洋美術館所蔵の日本の仏像」という記事は、日本の美術研究者によって書かれたケルン東洋美術館の仏教彫刻作品に関する詳細な解説として注目される。清水 (1992: 15) は、ケルンの日本の仏像コレクションに対して、「何か統一された収集の方針があったとは思われない」と示唆しながらも、その内容に関して、時代や材質、尊像別に見て非常にバラエティに富んでいることを指摘している。また、清水は、海外に収蔵されている日本の仏像の多くは、アメリカの美術館やコレクターによる所蔵が中心であり、ケルンとフランスのギメ博物館以外のヨーロッパのミュージアムでは、インドや中国の彫刻作品に比べて日本の仏像は、あまり多くの作品が所蔵されていないと指摘している (清水 1992: 16)。

2010年10月から2013年3月にかけて、文部科学省による「国際共同に基づく日本研究推進事業」の一環として、「欧州の博物館等保管の日本仏教美術資料の悉皆調査とそれによる日本及び日本観の研究」と題する研究プロジェクトが行われた¹⁰。本プロジェクトは、

⁹Gabbert (1972) の図録は、海外に渡った日本の仏像作品の資料として重要なものであると考えられる。

¹⁰同プロジェクトは、法政大学とチューリッヒ大学のアジア・オリент研究学科が中心チームとなって実施され、ヨーロッパのミュージアムの所蔵する日本の仏教関連資料をJBAE (Japanese Buddhist Art/ Objects in Europe) と称するデジタルデータベースにアーカイブ化することを目的としていた。最終的に、ヨーロッパ全土の70のコレクションから3000作品の4500点のイメージが集められた。また、副次的な課題として、2012年にポーランドのウォフフにて、ヨーロッパと日本の専門家らによるシンポジウムが開かれた。シンポジウムにはヨーロッパ内から12か国、23施設の参加があった (Steineck 2013: v)。

これまで注目されていなかったヨーロッパの博物館の所蔵する日本の仏教美術資料にスポットを当てると共に、ヨーロッパ人の日本の仏教資料に対する視点を理解する上で、重要な機会となった。本プロジェクトの中心人物であったT.Steineckは、ほとんどのヨーロッパ・コレクションには、主に小さな彫刻や厨子、お札のような個人用のオブジェクトが中心となる共通の傾向があったと指摘している（Steineck 2013: 7）。また、それらは収集当時は比較的安価で、入手がしやすいという点を考慮するとしても数が多いと言う。

以上のように、全体的に小さな個人用の仏教美術作品が多いのがヨーロッパの日本仏教美術コレクションの傾向であると指摘されている。一方で、アドルフ・フィッシャーの収集対象は、そのような傾向とは異なり、美術的な価値が高い作品であったと考えられる。本稿では、なぜフィッシャー・コレクションの仏教美術作品は、ほかのコレクションとは異なる収集傾向を持っていたのかを明らかにし、ケルン東洋美術館の仏教美術コレクションと展示の歴史的な重要性について問うことを目的にしたい。

3. アドルフ・フィッシャーのコレクションと展示の活動

アドルフ・フィッシャーは、1892年世界旅行の途で日本に初めて訪れたのを機に、東アジア美術の収集を始めた。翌年フィッシャーはドイツに帰国するが、1895年にウィーンの画家フランツ・ホーエンベルガーを伴い、再び日本を訪れた。この時の来日について、フィッシャーは後に出版した著書『Bilder Aus Japan』の前書きで以下のように述べている（フィッシャー 1994: i）。

わたしが、宗教的ならびに世俗的なありとあらゆる種類の芸術作品を歴史的に由緒ある場所に赴いて調査研究し、その真髄を捉えようとする一方、彼はわたしにとって魅力的、あるいはいかにも特徴的であると思われた風景、建築物、それに人物を、水彩画および油絵の形でまとめてくれた。（フィッシャー 1994: i）

アドルフ・フィッシャーは、日本の歴史的に重要な場所を訪れ、現地の文化や芸術に触れることで、芸術に対してより深い洞察を得ることを目指していた。同時に、フィッシャーは日本の各都市を廻りながら、美術品を収集していた。

フィッシャーは、1896年にドイツに帰国し、ベルリンにサロン「ノレンドルフォイム (Nollendorfeum)」を開いた。フィッシャーは、ノレンドルフォイムにこれまで集めた各国の美術品を陳列し、様々な知識人と交流する。フィッシャーは、サロンで出会ったフリーダ・バルトドルフと婚約した。フリーダは、アドルフ・フィッシャーの世界観に共感し、以後アドルフ・フィッシャーと共に美術研究を行うことになる。

1897年、彼らは新婚旅行で日本を訪れた。1899年にドイツに戻った彼らは、ウィーン分離派の友人に誘われ、『第6回ウィーン分離派展覧会』にコレクションを出品する。ウィーン分離派は、フィッシャーに浮世絵版画を展示することを望んでいたが、最終的に絵画や工芸品も一緒に展示することになった。さらにフィッシャーは、約40ページの分量のあるカタログを執筆した (Mitteilung der Vereinigung Bildender Künstler Österreichs (ed.) 1900)。展覧会では、全部で700点以上の作品が展示され、1873年のウィーン万博以来の日本美術の大規模な展覧会であると評されたが、一方で展示作品の歴史的な知識を伝える長々としたカタログの説明や、版画以外に様々な種類の工芸品を雑多に展示したことに対する批判もあった¹¹。

フィッシャー夫妻は、ウィーン展覧会後の1901年に、それまで収集したコレクションの全てをベルリン民族学博物館に寄贈し、自身のサロンを閉店する決意をした。フリーダは、そのことを「私たちの人生の大転換」であったと日記に書いている (Fischer 1942: 14)。同年アドルフ・フィッシャーが、プロイセン政府から教授の称号を受けた後、夫妻は民族学の研究旅行のためインドとビルマに旅立った。1902年、ビルマが雨季に入ったため、夫妻は一度研究を中断して、日本を訪れた (Fischer 1942: 15)。日本では、高野山に登った他、奈良を訪れている。また、この時に仏像も購入している。さらにフリーダは、この頃の日記に「東アジアの美術に貢献できる美術館」を建設したいと考えるようになったと記していた (フィッシャー 2002: 89)。

1903年に、夫妻はビルマでマラリアに悩まされたため、ビルマでの研究活動を中断して、ベルリンに戻ることにした。その後、友人エーリッヒ・シュミットから助言を受け、

¹¹リヒャルト・ムーターは、当時記事「分離派の日本展」の中で、本展覧会のフィッシャーの展示方針に対し批判的に評価した (東京新聞編 1994: 198)。

研究対象を東アジア美術に集中することに決めた後、再びそれまでビルマで収集した美術品をベルリン民族博物館に寄贈している (Fischer 1942: 22-23)。そして同年、アドルフ・フィッシャーは、プロイセン政府から北京大使館での学術専門家としてベルリン民族学博物館の東アジアの宗教美術を収集する任務に推薦されたとの連絡を受けた (Fischer 1942: 22-24)。フィッシャーはその推薦を受け、その活動と並行しながら、自費で自身の計画する博物館の作品を収集する許可を得た。そして、夫妻は1905年から1907年まで、日本と中国を行き来しながら美術品の収集と研究活動を行う。日本では、京都帝室博物館に通いながら研究に励み、正倉院で美術品を見学している。中国では、様々な都市を訪れた他、北魏時代の仏教美術で知られている龍門石窟を訪れた。さらに1907年には、博物館運営法を学ぶためにアメリカの博物館を訪門した。その際ボストン美術館では、当時開館予定であった新館を訪れ、岡倉覚三にも会っている。

夫妻は、1904年にキール市と美術館建設の契約をしていたが、1909年にキール市の財政問題のためにこの契約は破綻となった。しかし、1909年にケルン市と美術館設立の契約を締結することができた。同年には、ミュンヘンで開催された大規模な東アジア美術展覧会「美術における日本と東アジア (Japan und Ostasien in der Kunst)」に、ベルリン民族博物館の仏教美術コレクションと、ケルン東洋美術館のコレクションを出品した (Graf-Pfaff 1909a; Graf-Pfaff 1909b)。展覧会後に、夫妻はコレクションを拡充するため日本と中国で最後の研究旅行を行った。Gabbertによれば、この1909年から1911年の期間に美術史的に価値の高い作品が収集されたという (Gabbert 1972: xi)。

1912年に、夫妻はドイツに帰国し、美術館開館の準備に着手した。そして、ついに1913年10月25日、ケルン東洋美術館が開館することになった。しかし、1914年にアドルフ・フィッシャーは、イタリアのメラーノにて客死する。フィッシャーの死後は、フリーダが館長を務めた。フィッシャーの創ったケルン東洋美術館の展示は1944年に、連合国軍の爆撃によって建物が損壊するまで続いた。ケルン東洋美術館は、その後1977年に新しい建物が建てられ、その活動は現在まで続いている。

4. ケルン東洋美術館の理念と仏教美術展示について

4. 1 アドルフ・フィッシャーの美術館設立理念

ケルン東洋美術館が開館した1913年に、アドルフ・フィッシャーは美術館のための小さなガイドブック『ケルン東洋美術館案内書 (Kleiner populärer Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Cöln)』を出版した (Fischer 1913a)。フィッシャーは、その序文で美術館設立のきっかけともなったヨーロッパのミュージアム施設における東アジア美術の取り扱いの現状について批判的に述べている。当時、東アジアの美術品は民族学博物館や工芸博物館に展示されているのが一般的で、さらに絵画や彫刻作品の展示を見ることは難しかった (Fischer 1913a: v)。その背景には、東アジア美術の様々な対象 (Objekt) を包括した一つのイメージ (Bild) をヨーロッパ人が持っていなかったためであるとフィッシャーは指摘している (Fischer 1913a: v)。さらに、ヨーロッパ人らは、東アジアの美術品が様式発展しながら、相互に関連する体系を有しており、東アジアの美術品の中には、西洋美術の巨匠傑作による匹敵する作品、絵画や彫刻のような偉大な芸術 (die grosse Kunst) があることを誰も考えていなかったと、フィッシャーは述べている (Fischer 1913a: v)。

4. 2 ケルン東洋美術館の展示構成

アドルフ・フィッシャーは自身の設立した美術館について、東アジアの美術品を普遍的な誰もが理解できる芸術精神として示す展示施設であると説明している (Fischer 1913a: vii)。そのため、美術作品を美術史的な発展の順序に沿って展示することを試みていた¹²。ケルン東洋美術館の展示室の部屋割りと展示棚の構成には、アドルフ・フィッシャーのそのような試みが見られる。

1913年に開館したケルン東洋美術館の建物は、3階建の地下室を備えたネオゴシック式の建物で、全部で32部屋を擁していた。展示部屋は、中国の先史時代の古代美術に始まり、次に展示部屋2、3と仏教美術の展示部屋が続く。仏教の展示部屋のみ、その他の展示部屋とは異なり、中国、朝鮮、日本の作品が分けられず一緒に展示されていた。フィッ

¹²フィッシャーは、展示順序について以下のように説明している。「美術作品を美術原理に基づいて、それに相応しく配置し、可能な限り親切な説明と共に、全体的に美的な空間作用が許す限り、歴史的な美術の発展通りの順序の中に示すことに一貫した努力が払われた。」 (Fischer 1913a: ix)

シャーは、その理由として、仏教が東アジアに共通した精神であったこと、中国の北魏時代の彫刻作品の様式が、日本の彫刻の様式にも大きな影響を与えていること、また中国や朝鮮から渡来した仏画、仏像等の宝物が日本の寺院に多数保管されていること、朝鮮から渡来した人々が日本の仏像を作っていたこと等を挙げている。

仏教美術の部屋の次には、日本の住居部屋を再現したジオラマ的な展示部屋が3部屋続いている。その後、1階に中国の絵画、チベット美術の展示が続き、2階には、中国の青銅器、工芸品、磁器、朝鮮芸術、日本画、茶器、日本の漆器、3階には、日本画、磁器、工芸品、武具、木版画、地下室に服飾品、建築資材、模造品といった展示部屋で構成されていた。その展示順序も、中国美術の展示に始まり、朝鮮美術、日本美術の展示へと続いていることがわかる。その理由として、フィッシャーが、東アジアで中国美術が最も根源的で支配的な役割を果たしてしており、その美術様式が朝鮮を通り、日本へと伝播していったという時代的な流れを展示順序で示そうとしたからであると考えられる。また、各国の美術ジャンルの順序で、絵画と彫刻が先に来て、次に磁器や青銅器、漆器等の工芸作品が続くのは、フィッシャーが絵画や彫刻が東アジア美術の基礎となっていると考えていたためであると推測される。

5. ケルン東洋美術館の仏教美術展示

5.1 仏教美術の展示と『ケルン東洋美術館案内書』の役割

すでに述べたように、アドルフ・フィッシャーは、仏教を東アジアに共通する分けることのできない精神であり、西洋美術におけるキリスト教のように、美術の発展に大きな影響を与えた精神であると考えていた。後にフリーダが述べているように、アドルフ・フィッシャーは1892年の初の日本旅行の時以来、日本の仏教彫刻に魅了されていたようである（With 1923: Vorwort）。実際に、フィッシャーは仏教彫刻について、「偏見を持たない芸術愛好家は、自らの繊細で冷静な深い思慮によって、東洋の巨匠による優れた彫刻の質に対して、我々の芸術における最高の作品と同等の地位を与えるほどの称賛を拒ばないであろう」と述べている（Fischer 1913a: 15）。

仏教美術の展示部屋では、中国、朝鮮、日本の作品と一緒に展示されているとフィッシャーは説明しているが、作品数で言えば日本の作品が大部分を占めている。また彫刻史

の説明も中国や朝鮮に関する説明は少なく、日本の彫刻史に関する説明が主である。また仏画の歴史に関する説明も彫刻と同じ傾向を持っている¹³。

フィッシャーは、日本の彫刻史に関して、以下のように説明する。

日本彫刻の最も傑出した美術作品は、推古・奈良時代（6～9世紀）に制作された。第二の盛期は、11世紀から、だいたい13世紀中頃にはっきりとした個性を持って現われた定朝派（Jocho-Schule）の巨匠によって迎えられた。この派の創設者は定朝で、その模範的な名匠には、院覚、康慶、運慶、湛慶、定慶、康円らがいた（Fischer 1913a: 14）。

以上の説明にあるように、フィッシャーは、日本美術史における重要な時代や、仏師、規範となる作品についての知識を持っていたことがわかる。一方で、中国仏教美術に関しては、竜門や雲崗の石窟に関して説明するのに留まっており、中国では度重なる内乱により、仏教美術が破壊され、見つけることが困難であったと述べている。そして、日本の寺院の方が、中国や朝鮮の宝物を見つけることが容易であると説明している。

またフィッシャーは、彫刻作品の美術史的な説明の他に、乾漆造りや細金などの作品の制作方法についても『案内書』の中で解説している。以上のように、フィッシャーは仏教美術作品を単に芸術作品の美的な対象物として鑑賞させるだけでなく、美術史的な背景知識を知ることにより、東アジア美術が学問的な体系性を持つことを鑑賞者に伝えようとしていたと考えられる。

5.2 仏教美術展示部屋

それでは仏教美術の展示部屋に展示されていた作品について概観する。可能な限り『案内書』の記述に沿って、作品名や年代、制作者、様式等を抜き出して記述を試みる。作品の詳細については、本論文末の展示作品一覧に記述している（全体図に関しては資料の図3を参照）。

¹³ケルン東洋美術館の『案内書』は、学術的な専門書ではないが、美術品の名前をただ並べるだけでなく、美術史的な知識に関しても詳しく説明している。

部屋2 (Raum 2) の中央部には、中国の北魏時代の石仏作品5体が展示されていた(図1の中央左を参照)¹⁴。部屋2は、部屋の約半分がパーテーションで4つに分かれており、その中にも仏画や仏像が配置されている。展示棚 (Schrank) は、ガラスケースとなっており、部屋2には展示棚1から18がまで並べられている。展示棚1 (Schrank 1) には、日本と朝鮮の6世紀の観音像が6体並べられていた。続いて展示棚2には、中国・北魏時代の像を中心として小像が複数置かれている(図1の右のガラスケースを参照)。展示棚3には、《乾漆造弥勒菩薩座像》が置かれていた。『案内書』の説明には、朝鮮の仏師によって5世紀に作られ、6世紀に日本に渡った像と説明されている (Fischer 1913a: 18)¹⁵。

展示棚4から12までは主に奈良時代から平安時代の日本作品が展示されている(図1の中央奥の左右の作品が4と5の作品である)。尊像の種類は、菩薩から、如来、天、祖師像まで幅広い種類の像が展示されていた。作品の時代を見てもわかるように、主に奈良時代の像が中心展示されていた。また壁龕1には、複数の日本の仏画が展示されている。仏画は、8～9世紀までの作品を中心に、様々な尊像の作品が展示されていた。

展示棚13から16までは、8世紀の乾漆造の一部分を始めとして、定朝作の《観音像》、康円作の《不動明王像》の頭部や、康慶作の《阿弥陀如来像》、定朝派の菩薩像2体が展示されている¹⁶。フィッシャーは、それらの作品を慶派の仏師の作品と説明しているが、実際にフィッシャー・コレクションの作品に慶派の仏師による作品が含まれているという指摘はされていない。しかし、展示棚13から16までの展示には、鑑定の真価は置いておいたとしても、日本美術史上における規範となる作品、傑作を展示しようというフィッシャーの意図は見る事ができる。その他に、《阿弥陀二十五菩薩来迎図》(巨勢金岡又は宅磨派の様式、12～13世紀) や同じく宅磨派による《聖徳太子像》等の仏画も展示されている。

展示棚17は存在せず、展示棚18には、主に江戸時代以降の彫刻作品や、中国元朝の仏画

¹⁴ 巻末の図1は、美術館開館当初の部屋2の写真である。

¹⁵ 本像は、後に日本の9世紀の作品として訂正されている (Gabbert 1972)。本像について、フィッシャーは、「この作品は当館の誇る作品である」と述べており、この作品がフィッシャー・コレクションにとって重要な作品であったことが伺える (Fischer 1913: 18)。

¹⁶ 8世紀作の乾漆造の一部分のエピソードは、フィッシャー (2002) に詳しく説明されている。

等が複数展示されている。部屋3の途中にも、美術史的にそれほど価値が高くないと考えられる彫刻作品が数体展示されていた。

部屋3には、日本の仏像と仏画が展示されていた。図2は、部屋3の写真である。展示棚1には、《阿弥陀如来像》（藤原時代 10世紀）が置かれている。展示棚2は存在せず、展示棚3には、複数の像が置かれていた。像は、奈良時代から平安時代初期の作品で、尊像の種類は如来や菩薩、明王等様々である。展示棚4には、鎌倉時代の像が5体置かれていた。フィッシャーは、その中の《阿弥陀如来像》を傑作と説明している（Fischer 1913a: 36）。展示棚5には、鎌倉時代や足利時代の像が置かれていた。展示棚6には、時代的に雑多な像が置かれている。展示棚7、8も同じく、時代的に様々な仏像や仏画が展示されていた。展示棚9には、《興正菩薩像》や、神道の《神鏡》、《曼荼羅図》が置かれていた¹⁷。

以上部屋2、3の仏教美術の展示作品を概観した。

6. 考察

4章で見たように、アドルフ・フィッシャーは、東アジア美術を誰もが理解できる普遍的な精神として示すミュージアム施設としてケルン東洋美術館を設立した。アドルフ・フィッシャーは、絵画と彫刻作品を東アジア美術における基礎であると考え、絵画と彫刻を中心として、工芸を含む美術作品を収集し、それらの歴史的な発展過程を示す展示を試みた。ケルン東洋美術館の展示構成には、そのようなフィッシャーの東アジア美術観が大きく表れていると言える。

以上のようなフィッシャーの展示に対する試みは、仏教美術の展示にも大きく表れていると言える。部屋2の展示を例とすると、中心部に配置された中国の北魏時代の石刻像から、展示棚1、2に東アジア諸国の初期仏教彫刻、展示棚3から12に日本の推古時代（飛鳥時代）、奈良時代、平安時代の作品、展示棚13から16に慶派仏師の様式を持つ鎌倉時代の作品、展示棚18には室町時代から江戸時代の作品の展示されているというように、美術史的な発展の順に作品が展示されていたと見ることができる。また、中国の北魏時代の石

¹⁷ 《神鏡》に関して、フィッシャーは大坂天満宮の物と説明している（Fischer 1913: 40）。

仏や、奈良時代の《乾漆造弥勒菩薩像》の展示、また美術鑑定に疑いがあるものの、定朝や康円といった巨匠の作品を展示しようとした背景には、フィッシャーによる美術史的な規範（カノン）を重視した展示の試みが見てとれる。

以上のようにフィッシャーが、美歴史的なコンテクストに沿った収集と展示を目指したことによって、結果として他のヨーロッパの博物館のような小像やお札等といった主に個人に所有された小型の仏教遺物を中心としたコレクションとは異なる傾向の、美術史的なコンテクストに沿ったコレクションが生まれたと考えられる。実際にフィッシャーは、当時のヨーロッパにおける東アジア美術の扱われ方に対して批判的であった。

また、本論文では扱えては不在が、ケルン東洋美術館の開館当時、同美術館に関する美術批評家による紹介記事には、様々なジャンルの作品があるにも関わらず、仏像や仏画の写真が多く使われている（Graf-Pfaff 1909b; Lüthgen 1911; Benn 1913）。ジャポニスムにおいて形成された日本や東アジア美術のイメージでは、工芸品や浮世絵がその中心を占めていたため、仏教の彫刻や絵画が西洋人の関心の対象になることは稀であった。そのような当時の日本美術や東アジア美術に対するヨーロッパ人の持つ印象とは異なる印象を批評家らに与えたという点において、フィッシャーの仏教美術コレクションの影響の大きさが伺える。

以上のように、フィッシャーの仏教美術コレクションと展示の時代的な意義について論じてきた。その美術的な価値で言えば、フィッシャーの仏教美術コレクションは、アメリカのボストン美術館にある日本の仏教美術コレクションには及ばないと言える。しかし、その成立の時代的な背景と、ヨーロッパにおいて美術史的なコンテクストに沿った収集と展示を行ったことを考慮すれば、あらゆるオブジェクトが美術品として収集され展示される現代のミュージアムのあり方を先行する重要なコレクションであると言えるのではないだろうか。

7. 結論

本論文では、アドルフ・フィッシャーによる仏教美術コレクションが、美術史的なコンテクストに反映した内容と展示になっていたことを明らかにすることによって、ケルン東

洋美術館の仏教美術コレクションと展示の時代的な重要性を示した。ケルン東洋美術館が、開館当時に発行した『ケルン東洋美術館案内書』の記述から当時の展示の全容を明らかにした。また『案内書』の持つ大衆への教育的な側面が、その美術史的な専門知識に関する説明からも確認することができる。以上のように、ケルン東洋美術館の日本の仏教美術コレクションは、当時の他のヨーロッパの博物館のコレクションが持つ傾向とは異なる傾向を持つことを確認することができた。

今後のケルン東洋美術館に関する研究課題としては、以下の点が考えられる。一つは、仏教美術以外の展示に関する研究である。ケルン東洋美術館は、日本美術だけでなく、中国美術に関する収集と展示にも積極的であった。特に中国の古代美術や絵画に関しては、検討の余地がある。二つ目は、ヨーロッパにおける学術的体系としての「東アジア美術史」への日本美術史界からの影響である。「美術」という制度が、日本政府による近代国家政策の一環として進められたことは、これまでも北澤や佐藤によって議論されてきた（北澤 1989、佐藤 1996）。アドルフ・フィッシャーは、日本で美術品を収集するに当たって、神社仏閣や、正倉院、高野山、各帝室博物館を訪れ、美術品の鑑賞や美術関係者との交流といった直接的な経験を通して、美術品に対する理解を深めた他、英文解説付き大型美術書の『審美大観』や『國華』も参考したと述べている（フィッシャー 2002: 155）。当時のヨーロッパ人の日本美術・東洋美術に対するイメージの変化や理解の深化において、『審美大観』や『國華』のような日本の英文解説付き美術書が与えた影響は大きいと考えられる。今後、それらの課題に取り組むことにより、既存の文化史や美術史の領域を横断した美術文化史の諸問題に関する議論が深まることが期待される。

参考文献

日本語文献

池田祐子（2020）「ベルリン工芸博物館と日本：東アジア美術館設立をめぐる」『立命館言語文化研究』31/4: 137-149.

今橋映子（2003）「〈ジャポニスム〉という試金石」今橋映子編著『展覧会カタログの愉しみ』東京大学出版会、41-43.

ヴィーニンガー、ヨハネス・馬淵明子（監修）（1994）『ウィーンのジャポニスム』東京新聞

- 北澤憲昭 (1989) 『眼の神殿 「美術」 受容史ノート』 美術出版社
- 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.
- 佐藤道信 (1996) 『〈日本美術〉誕生』 講談社
- 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.
- ジャポニズム学会 (編) (2000) 『ジャポニズム入門』 思文閣出版
- ジャポニズム学会 (編) (2022) 『ジャポニズムを考える: 日本文化表象をめぐる他者と自己』 思文閣出版
- 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.
- 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」 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』 ホワイトPR、10-11.
- 林みちこ (2016) 「一九一〇年日英博覧会における国宝の出展と『特別保護建造物及国宝帖』」 『美術史』 66/1: 36-54.
- 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.
- 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)」 『近代画説』 1: 92 - 93.
- フィッシャー、アドルフ・金森誠也・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』 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、ベルナール (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) 『ジャポニズム: 幻想の日本』 ブリュッケ
- 南明日香 (2015) 『国境を越えた日本美術史: ジャポニズムからジャポノロジーへの交流誌1880-1920』 藤原書店
- ジラル、フレデリック (2012) 「エミール・ギメの日本宗教への探求」 『東方學』 124: 71-79.

- ジラール、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」 『国際哲学研究』 4: 99-106.
- 安松みゆき (1992) 「アドルフ・フィッシャー覚え書」 『近代画説』 1: 92-95.
- 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
大学紀要』 49: 41-48.
- 安松みゆき (2012) 『近代ドイツにおける日本美術受容史に関する研究』 [未刊行博士論
文]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」 『近代画説 (特集：近代の欧米に
おける日本美術展)』 26: 26-41.

外国語文献

- Benn, J. 1913. Das Kölner Museum für Ostasiatische Kunst. Die Rheinlande:
Monatsschrift für Deutsche Kunst und Dichtung, 23: 455-462.
- Brisch, K. 1996. Wilhelm von Bode und sein Verhältnis zur Islamischen und
Ostasiatischen Kunst. Jahrbuch der Berliner Museen, 38: 33-48.
- Fischer, A. 1909. Die Münchner Ausstellung Ostasiatischer Kunst. Kunst und Künstler:
Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 7: 570-572.
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1909/0584> (2020年6月18日最終アクセ
ス)
- Fischer, A. 1913a. “Kleiner populärer Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst
der Stadt Cöln.” Druck von M. DuMont Schauberg.
- Fischer, A. 1913b. Zur Eröffnung des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln.
Der Cicerone: Halbmonatsschrift für die Interessen des Kunstforschers &
Sammlers, 5: 703-718. <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/cicerone1913/0735>
(2023年1月29日最終アクセス)
- Fischer, F. 1938. “Japanisches Tagebuch: Lehr-und Wanderjahre.” F. Bruckmann Verlag.
- Fischer, F. 1942. “Chinesisches Tagebuch: Lehr-und Wanderjahre.” F. Bruckmann
Verlag.

- Gabbert, G. 1972. "Buddhistische Plastik aus China und Japan." Franz Steiner Verlag.
- Glaser, C. 1914. Ein Museum Ostasiatischer Kunst. Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für Bildende Kunst und Kunstgewerbe, 11: 286-288.
<https://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1914/0324/image>
(2020年6月18日最終アクセス)
- Graf-Pfaff, C. 1909a. "Japan und Ostasien in der Kunst: Offizieller Katalog der Ausstellung." Selbstverlag des Vereins Ausstellungs-Park.
- Graf-Pfaff, C. 1909b. Zur Ausstellung Japan und Ostasien in der Kunst. In "Münchener Jahrbuch der Bildender Kunst, Vol.2." Halbband, 9-126.
- Li, W. 2015. Romantik und Orientalismus. Ostasiatische Kunstgeschichte in der Weimarer Republik am Beispiel von Karl With und Alfred Salmony. German Studies Review, 38/3: 531-554.
- Lüthgen, E. 1911. Das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln. Kunst und Künstler: Illustrierte Monatsschrift für bildende Kunst und Kunstgewerbe, 9: 501-504.
- De Milloué, L-J. 1910. "Petit Guide Illustré au Musée Guimet." Ernest Leroux Éditeur. Mitteilung der Vereinigung bildender Künstler Österreichs (ed.) Ver Sacrum. "Katalog der VI. Ausstellung." Adolf Holzhausen, 5.
<https://digitale-bibliothek.belvedere.at/viewer!/toc/1413548047200/4/-/> (2021年4月23日最終アクセス)
- Museum für Ostasiatische Kunst Köln.
<https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de> (2023年7月6日最終アクセス)
- Museum für Ostasiatische Kunst Köln. 1995. "Meisterwerke aus China, Korea und Japan." Prestel.
- Salmony, A. 1919. "Die Chinesische Steinplastik: Museum für Ostasiatische Kunst, Vol.1." Verlag für Kunstwissenschaft.
- Schlombs, A. 2009. "Aufbruch in eine neue Zeit: Die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln." Herausgegeben vom Museum für Ostasiatische Kunst.

- Speiser, W. 1956. Adolf Fischer: 4. Mai 1856-13. April 1914. In: Das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln (ed.) "Japanische Malerei und Graphik: Gedächtnis-Ausstellung zum 100. Geburtstag Adolf Fischers", 3-8.
- Steineck, T.I.M., Kreiner, J. and Steineck, R.C (eds.) 2013. "Japanese Collections in European Museums, Vol.4: Buddhist Art." Bier'sche Verlagsanstalt.
- With, K. 1923. "Die Japanische Plastik: Museum für Ostasiatische Kunst, Vol.2." Verlag für Kunstwissenschaft.

付録：ケルン東洋美術館の仏教美術展示作品一覧

当時の展示内容一覧は、『ケルン東洋美術館案内書 (Kleiner populärer Führer durch das Museum für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln)』を参考にした。当時の美術史理解や美術用語のドイツ語の用語を、日本語に再翻訳するに当たり、以下の点に留意した。

1. 作品名について、仏像は「像」、仏画は「図」と記載した。
2. 見やすさの観点から、作品名は《》、展示棚は〈〉、備考は（）、壁龕（パーティションで区切られた展示空間）は [] の中にそれぞれ記載した。
3. 説明書きの中にあるフィッシャー自身の推定した年代や流派等についても記載した。現在は使用されていないものもあるが、その場合は脚注に書くよう努めた。
4. 作名について、全てではないが、フィッシャーは何の素材で作られているか、立像か坐像か、国、年代、作者、流派等を記載していた。フィッシャーは材質や色についても説明しているが、見やすさの観点から、色に関する記述は省略した。また本文中では、なるべく現在の日本で使用されている記載法に則って記載することにした。

以上の規則に則り、可能な限り、『案内書』の記述になるべく沿って、作品名と時代、作者や様式の推定を抜き出して記述することを試みた。

部屋2

- 〈展示棚1〉（以下「展示棚」省略）《観音像》6体（朝鮮、日本）
- 〈2〉《陶器像》（中国、北魏時代）、《金銅造十一面観音像》（中国 北魏時代386～549年）、《木造聖観音像》（日本 6～7世紀）、《乾漆造観音像》（日本 8～9世紀）
- 〈3〉《乾漆造弥勒菩薩座像》（朝鮮, 5世紀）¹⁸
- 〈4〉《木造阿弥陀立像》（日本 8～9世紀）
- 〈5〉《木造聖観音立像》（日本 8～9世紀）
- 《柱頭彫刻》（展示棚外）（鎌倉時代）
- 〈6〉《木造持国天像》（日本 8～9世紀）
- 〈7〉《木造十一面観音像》（日本 奈良時代）

¹⁸この《弥勒菩薩座像》は、ケルン東洋美術館のコレクションの中でも有名な作品であるが、当時は5世紀作の渡来仏と記載されていた。後に日本の平安時代9世紀半頃の作と改められた (Gabbert 1973: s.5)。

〈8〉《木造帝釈天像》（日本 奈良時代）

[壁龕1]

《金剛童子図》（日本 8～9世紀）

《吉祥天図》（日本 1000年頃）

《弥勒菩薩図》（日本 足利時代）

《愛染明王図》（日本 藤原時代 10世紀）

〈10〉《木造智証大師座像》（日本 9世紀）、《木造慈覚大師座像》（日本 9世紀）

〈9〉《木造説法釈迦座像》（日本 光仁時代 770～781年）、《木造大日如来座像》（日本 藤原時代又は奈良時代）

《阿弥陀三尊図》（日本 11世紀）

[壁龕2]

〈11〉《木造阿弥陀如来座像》（日本 藤原時代）

《十一面観音図》（日本 藤原時代, 大和派）¹⁹

〈12〉《木造地藏菩薩像》（日本 貞観時代 794～887年）

《阿弥陀三尊図》（日本 藤原時代 11世紀, 恵心僧都様式）

〈13〉《乾漆造部分像》²⁰（約1100年頃の乾漆像の一部分、Fischer 1913a: 23）²¹、《観音小像》（定朝の作）²²、《不動明王頭部像》（康円作、定朝派、日本）、《楊柳観音図》（中国 12世紀）、《阿弥陀三尊図》（中国 13世紀）

〈14〉《木造阿弥陀如来座像》（日本 康慶作）

《春日鹿曼荼羅図》（日本 春日派、13世紀）

[壁龕3]

《釈迦涅槃図》（日本 宅磨派、4世紀）

〈15〉《木造観音菩薩像》（日本 定朝派、12世紀）

〈16〉《木造地藏菩薩像》（定朝作又はその流派作、11～12世紀）

¹⁹原文は大和派（Yamato-Schule）と記載。大和絵と推測される。

²⁰原文には窓状の台13（Fensterpult x iii）とある。

²¹像に関する詳細については、フィッシャー（2002: 156-158）に書かれている。

²²フィッシャーの説明によると、この像は光背部分の断片である（Fischer 1913a: 20）。

《阿弥陀二十五菩薩来迎図》（巨勢金岡又は宅磨派の様式、12～13世紀）

《聖徳太子図》（宅磨様式、後期藤原時代 12世紀）

[壁龕4]

《水天図》（日本 宅磨派、16世紀）

《如来観音図》（日本 16～17世紀）

〈18〉《木造勢至菩薩像》（16世紀）、《木造阿弥陀如来像》（日本 16世紀）、《木造
祖師像》（日本、17～18世紀）

《文殊菩薩図》（中国 元朝 14世紀）

《祖師図》（中国 宋時代と元時代の特徴）

《蓮華図》（中国 元朝 13世紀）

《木造邪鬼像》（推古時代）

《木造英雄像》（14世紀）

《鉄造薬師如来像》（12～13世紀）

部屋3

〈1〉《木造阿弥陀如来像》（藤原時代 10世紀）

〈3〉《木造阿弥陀如来像》（8世紀）

《木造阿弥陀如来像》（8～9世紀）

《木造毘沙門天像》（奈良時代）

《木造大日如来像》（原時代 1000年頃）

《木造天地不動明王像》（定慶様式）

《木造阿弥陀如来像》（弘仁時代[770～781]の特徴）

《木造観音菩薩像》（藤原時代 9～10世紀）

〈4〉《木造阿弥陀如来三尊像》（藤原後期から鎌倉時代）

《木造阿弥陀如来像》（12世紀）

《木造観音菩薩座像》（鎌倉時代 13世紀）

《木造羅漢像》（鎌倉時代 13～14世紀）

《木造観音菩薩像》（鎌倉時代 運慶作との記載）

〈5〉《木造四天王像》（鎌倉時代12～14世紀）

- 《木造釈迦像》(13世紀)
《木造人麻呂像》(足利時代初期 14世紀)
〈6〉《木造雛形像》(12～13世紀)
《木造如来観音像》(16世紀)
《木造地藏菩薩像》(10～11世紀)
《木造不動明王像》(17世紀)
《机》(17～18世紀)
《俱利伽羅不動明王三尊図》(巨勢金岡派 鎌倉時代後期14世紀)
《阿弥陀如来三尊図》(巨勢金岡様式 藤原朝 10～11世紀)
《阿弥陀如来三尊図》(12世紀)
〈7〉《木造文殊菩薩像》(13世紀)
《木造鬼子母神像》(16～17世紀)
《阿難像》(13世紀 小像)
《木造持経観音》(14世紀)
《木造仁王像》(14世紀)
《木造迦葉像》(16世紀)

[壁龕4]

- 《木造興正菩薩像》(14世紀)
《神鏡》(大坂天満宮 慶長年間)
《曼荼羅図》(16～17世紀)

ケルン東洋美術館の仏教美術展示部屋



図1：部屋2 (Raum 2)

出典：<https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/History>

(2023年7月6日最終アクセス)



図2：部屋3 (Raum 3)

出典：<https://museum-fuer-ostasiatische-kunst.de/History>

(2023年7月6日最終アクセス)

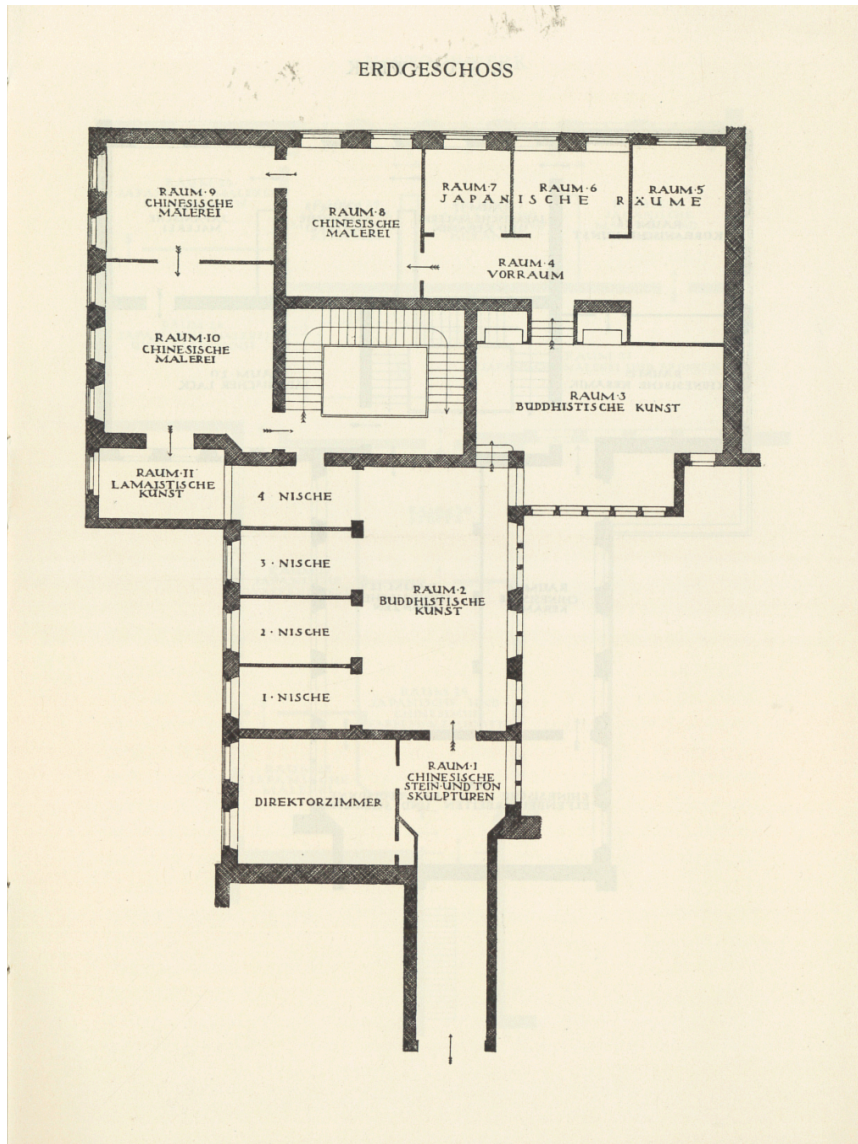


図3：ケルン東洋美術館の一階全体図：中央が部屋2（Raum 2）と部屋3（Raum 3）
(Fischer, A. 1913a: I)