

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—

池田祐子

19世紀の西洋において、特筆すべき広がりを見せた文化的現象として、博物館の設立、博覧会の開催、そしてジャポニスムの隆盛が挙げられるだろう。中でも工芸博物館(Kunstgewerbemuseum)はまさに19世紀(特に後半)の申し子とも言うべき存在であった。そしてその工芸博物館において、非西洋の文物とりわけ日本の美術・工芸品は重要な意味を持っていた。本稿で採り上げようとするベルリン工芸博物館(Kunstgewerbemuseum Berlin)も同様である。しかし20世紀に入ると、ベルリンの博物館をめぐる状況は大きく変化することになる。その最大の変化が、他国に先駆けての、非西洋圏の芸術に特化した美術館、つまりイスラム美術館(Museum für Islamische Kunst)と東アジア美術館(Museum für Ostasiatische Kunst)の設立であった。

本稿では、ベルリン工芸博物館が、東アジア美術館設立によって、どのような変化に直面したのかを概観する。そうすることで、工芸博物館自体が当時抱えていた問題のみならず、ベルリンにおける博物館行政さらには所蔵作品の価値判断をめぐる問題などが浮き彫りになってくることが期待される。言い換えれば、博物館をめぐるモダニズムの諸問題が見えてくるのではないだろうか。

そこでここでは、まず設立から20世紀初頭にいたるベルリン工芸博物館の歴史を簡単に振り返り、博物館における日本の美術・工芸品の位置づけを紹介する。次に、東アジア美術館の設立経緯を概観したのちに、当時ベルリン工芸博物館が直面していた問題についてできるだけ具体的に考えてみたい。その際に注目する人物として、ベルリン工芸博物館初代館長ユリウス・レッシング、1905年以降ベルリン博物館群総館長を務めたヴィルヘルム・フォン・ボーデ、東アジア美術館初代館長オットー・キュンメル、そして在野の東アジア美術研究者オスカー・ミュンスターベルクを挙げておく。

1. ベルリン工芸博物館の使命

ベルリン工芸博物館は、「産業に従事する人々が自由に芸術や科学に関する理解を深める手段を手に入れられるようにする」¹⁾ことを目的として1867年に設立された「ドイツ産業博物館(Deutsches-Gewerbe Museum)」を前身とする。²⁾1851年にロンドンで開催された最初の万博以降各地で開催された博覧会は、産業革命の広がりと共に伴う帝国主義の高まりを背景に、自国産業の振興を掲げて様々な組織の設立を促した。そのひとつが工芸博物館であり、まず最初にロンドンのサウス・ケンジントン博物館(現在のヴィクトリア&アルバート博物館)が、次にウィーンのオーストリア芸術産業博物館(現在のオーストリア応用芸術博物館/MAK)が開館し、それらを手本としてドイツ産業博物館が設置された。これら博物館は、産業従事者

の教育と産業受容者いわば消費者の趣味の向上に寄与することを使命とし、そのために教材となる作品・資料の収集・展示が行われた。さらに博物館には教育機関である工芸学校が附設されると同時に、図書館の充実も図られた。ベルリンのドイツ産業博物館設立の背景には、プロイセン王太子フリードリヒ（後のドイツ皇帝フリードリヒ三世）の妃ヴィクトリア（英国ヴィクトリア女王の長女）の強い後押しがあったが、ロンドンとウィーンの博物館とは異なり、設立自体は民間主導で行われた。しかし、1872年に開催された旧武器庫（Zeughaus）での歴史的工芸品の展覧会を契機に、1875年にはプロイセン王室所蔵の美術・工芸品を管理する美術室（Kunstkammer）から数多くの作品が博物館に移管され、当初重視されていた技術的・素材的に模範となる製品から、歴史的な各時代の模範となる作品（芸術的にも文化的にも模範となる作品）へと、収集の重点がシフトする。そしてコレクションの内実の変化に伴い、1879年には名称も「ドイツ産業博物館」から「ベルリン工芸博物館」に変更され、この時に設置時からコレクション担当長（Sammlungsleiter）であったユリウス・レッシング（Julius Lessing, 1843-1908）が正式に初代館長に就任した。³⁾ また1889年には、1830年に最初の博物館が設立されたプロイセン王立博物館群（Preussische Königliche Museen zu Berlin）の一員にもなっている。

1881年、待望の博物館建物がマルティン・グロピウスの設計によって誕生した（図1）。現在のマルティン・グロピウス・パウであるこの建物は、地下一階地上三階からなり、ネオ・ルネサンス様式に基づく。しかし、赤茶色の壁面にリズムを刻む明るい砂岩による窓の列柱やメイン・コーニス部分に配されたモザイク装飾、さらには窓周りのテラコッタ装飾などにギリシャ様式の影響が見て取れるため、「ヘレニズム的ルネサンス様式」とも呼ばれる。さらに建材には当時最先端の素材が用いられ、建物の内外は工芸をめぐる重要な時代や地域そしてジャンルを象徴する彫刻やレリーフなどの装飾で彩られた。

建物内には、博物館、学校、図書室という用途の異なる空間が、中央のガラス天井を持つ吹き抜け空間、いわゆる「光の中庭（Lichthof）」を囲むように配されていたが（図2）、ここでは、収蔵作品・資料の展示方法に注目しておこう。先に述べた通り、工芸博物館のコレクションは、技術的・素材的観点からと、工芸の（またはフォルムの）歴史的観点から集められたものからなっていた。そのため、建物一階では中世からロココにいたる時代別の様式変遷に沿った展示が、二階では素材・技法別さらには様々な文化圏を含む生産地別の展示が行われ、いずれの観点からも、もしくは両者を行き来しつつ所蔵品を見られるよう、配慮されていた（図3・4）。展

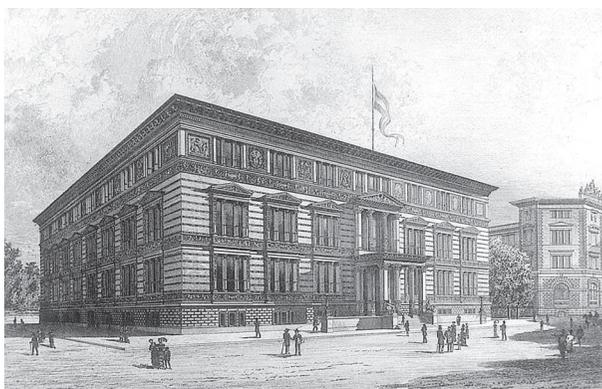


図1 ロレンツ・リッター《ベルリン工芸博物館》1881年
出典：(Julius Lessing), *Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes*, Berlin, 1881 (Reprint, Berlin 1981).

示方法のみならず、その建物自体や建物内外の緻密な装飾プログラムは、時代や土地といった本来の環境から切り離され集められた作品・資料群をつなぎ合わせ、ひとつにまとめ挙げようとする意志に貫かれていた。⁴⁾ 19世紀の工芸博物館は、そこを訪れる者、そこで学ぶ者にとって、まさにその名の示す通り、芸術 (Kunst) と産業 (Gewerbe) の統合の殿堂として機能していたと言えよう。

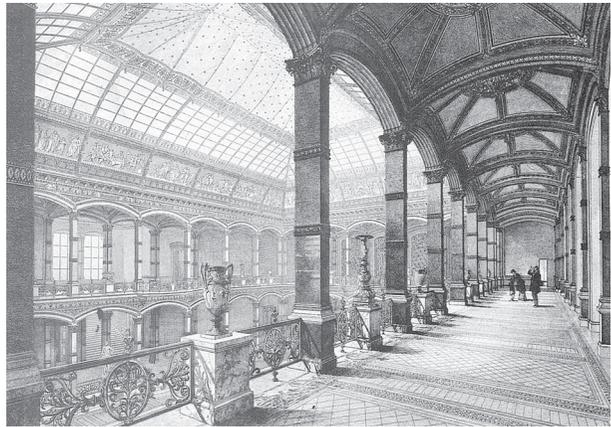


図2 ロレンツ・リッター《ベルリン工芸博物館 光の中庭》1881年
出典：(Julius Lessing), *Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin. Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes*, Berlin, 1881 (Reprint, Berlin 1981).



図3 「ベルリン工芸博物館、ゴシックの間」1900年以前
出典：Angela Schönberger und Lothar Lambacher (hrsg.), *Kunstgewerbemuseum im Schloss Köpenick*, Prestel, München, 2004.



図4 「ベルリン工芸博物館、磁器の間」1898年
出典：Packeris und Pressglas, *Von der Kunstgewerbe-Bewegung zum Deutschen Werkbund*, Werkbund-Archiv Band 16, Ausst. Kat., Anabas, Gießen, 1987.

2. ベルリン工芸博物館における日本

工芸博物館では、芸術と産業の新たな結びつきを考えるための模範となる作品・製品がさまざまに収集された。それを、「Mustersammlung」ないし「Vorbildersammlung」と呼ぶ。中でも、熱狂的に参照されたのが、1868年の開国を機に万博などで紹介され、西洋に大量にもたらされることになった日本の文物、美術・工芸品であった。ドイツでいち早く日本の美術・

工芸に注目し、重点的にコレクションを作り上げたのは1877年に開館したハンブルク工芸博物館 (Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg) とその初代館長ユストゥス・ブリンクマン (Justus Brinckmann, 1843-1915) であった。彼の盟友であるレッシングも⁵⁾、1867年のパリ万博以降19世紀末にいたるまで、万博において、もしくはジークフリート・ビングやヘルマン・ベヒターといった著名な美術商⁶⁾、さらには個人収集家を介して、イスラム芸術とならんで東アジアの多くの美術・工芸品の購入・受贈を継続して行った。1876年には、プロイセン商務省から日本の通商産業の調査のために派遣されていたヨハネス・ユストゥス・ライン (Johannes Justus Rein, 1835-1918) から多くの日本の文物の寄贈を受けたが⁷⁾、博物館にとって最も重要なのは、初代駐日プロイセン (ドイツ) 公使マックス・フォン・ブランド (Max von Brandt, 1835-1920) からの作品の購入だろう。プロイセン外交使節団の一員として1860年に初来日したブランドは、その後の日本滞在、さらには同じく公使としての北京滞在時に数多くの日本と中国の美術・工芸品を収集した。そしてそれらは、「単に自然史的ないし経済的さらには民族学的な関心からではなく」、「工芸としての特質、そして素材や技法の観点から選ばれている」ことに特徴があった⁸⁾ (図5・6)。ブランドは1878年から79年にかけて、ヨーロッパの博物館に1300点を超える東アジアの美術・工芸品の売却を打診したが、レッシングの働きかけによりその多くを購入したのはプロイセン政府だった。同じ1879年にはそこから選ばれた作品によって、作品の収蔵先であり、当時まだドイツ産業博物館と呼ばれていたベルリン工芸博物館で展覧会が開催されている。⁹⁾ また工芸博物館附属図書館 (現在の美術図書館 Kunstbibliothek) にも、雛形本や木版画 (浮世絵) そして写真などが数多く収められており、1878年のパリ万博に関する報告の中ですでにレッシングは、「ベルリンの我々にとって、日本の芸術は未知のものでも目新しいものでもない」とまで述べている。¹⁰⁾ また、1882年の10月から12月にかけて、お雇い外国人として東京で解剖学を教えていたハンス・ギールケ (Hans Paul Bernhard Gierke, 1847-1886) の200点余りの絵画コレクションによる展覧会が開

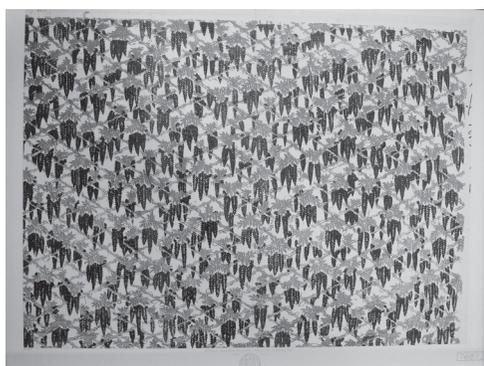


図5 「日本の色紙」制作年不詳、美術図書館蔵 (1876年にヨハネス・ユストゥス・ラインから購入)
出典：筆者撮影



図6 「菊模様七宝葡萄酒ポット」清時代 (乾隆帝期)、ベルリン工芸博物館蔵 (マックス・フォン・ブランド旧蔵)
出典：<http://www.smb-digital.de/>
(© Foto: Kunstgewerbemuseum der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz, Fotografin: Satoria Linke)

催され¹¹⁾ (図7), 1892年にはドイツ皇室やプロイセン各地の宮殿, そしてマックス・リーバマンやエミール・オルリックのようなアーティストを含む個人コレクターからの借用作品を中心に、「日本展 (Die japanische Leih-Ausstellung)」が開催されている。¹²⁾ さらに20世紀に入ると, 1902年には, 所蔵作品にベルリンの美術商や個人からの数多くの借用作品を加えた「中国と日本の美術 (Die Kunst von China und Japan)」展を開催している。¹³⁾ つまりほぼ10年に一度は日本の美術・工芸品を中心とした展覧会を, ベルリン工芸博物館は開催してきたことになる。また, かつてプリンクマンの最初の助手を務めた付属図書館長ペーター・イエッセン (Peter Jessen, 1858-1925) は, 1904年にパリで売り立てられた版画家・美術愛好家シャルル・ジロ旧蔵の浮世絵100点余りを購入し, グスタフ・ヤコビーら著名なベルリンのコレクターからの寄贈をも加えて, 日本の多色木版画のコレクションを成長させ, レッシングの協力も得ながら, 1905年には二つの特別展を開催している。¹⁴⁾ (図8)



図7 ハンス・ギールケ「日本の絵画II」より [伝狩野探幽《大黒図》]
出典: https://archive.org/details/bub_gb_70DdaQAAMAAJ/page/n338



図8 歌川豊広《夏冬江戸美人図》のうち「夏」, 1789-1801年頃, ベルリン・アジア美術館蔵(グスタフ・ヤコビー寄贈)
出典: <http://www.smb-digital.de/>
(© Foto: Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz)

後に述べるように、第一世界大戦前後の博物館のラディカルな再編成、第二次世界大戦の戦禍、その後のドイツの東西分割によって大規模な作品・資料の消失や散逸が生じたため、1867年の開館から20世紀初頭にいたるまでにベルリン工芸博物館が収蔵し活用していた日本の作品・資料の全貌を把握することは難しい。¹⁵⁾ただ自国産業の改善に寄与することが工芸博物館の使命である以上、収集されたのは陶磁器や漆器、金工や染織など応用芸術全般に加え、染織生地見本や雛形本、画譜などの版本類、そして多色木版画がほとんどで、いわゆる絵画は積極的な収集対象とはなっていなかった。¹⁶⁾そして非西洋圏である日本の作品は、工芸博物館の展示において一階の西洋中心の時代様式別展示に資するものではないため、専ら二階の技法・素材別の展示ないし、「光の中庭」で開催される特別展で紹介された。ないしは、工芸学校で教材として使用されるか、図書館で閲覧に供された。そのことは、工芸博物館において日本の美術・工芸品が歴史研究の対象でなかったことを意味する。しかし、1900年のパリ万博に際して、日本人自身がフランス語で刊行した『日本美術史 (*Histoire de l'art du japon*)』と、美術商・林忠正が中心となって開催された日本の「古美術展」は、西洋がこれまで日本の美術・工芸品に対して向けていた眼差しを刷新する契機となった。いわば、工芸博物館における日本の、さらには東アジアの美術・工芸品の従来の位置づけに抗する形で設立されたのが、東アジア美術館なのである。

3. ベルリン東アジア美術館の設立

ベルリン東アジア美術館は、その種の独立した組織として世界で初めて、1906年に設立された。そしてその実現に向けて奔走したのが、ヴィルヘルム・フォン・ボーデ (Wilhelm von Bode, 1845-1929) である。1882年に彫刻コレクションの助手となったボーデは、同年に先に述べたハンス・ギールケの日本美術コレクション展で初めて日本の絵画、とりわけ掛軸を見て、その質の高さに驚いたという。¹⁷⁾さらに彼が特別大きな関心を寄せたのが、中東の織物とりわけ絨毯であった。両者への深い関心を背景に、ボーデは従来の西洋中心の美術史を超えて、中東から東アジアにいたる美術を含む世界美術史 (*Weltkunstgeschichte*) を構想し、新たな美術館設立に向けて邁進した。¹⁸⁾そのひとつが、1904年に設立されたイスラム美術館であり、それはまず、同年に開館したカイザー・フリードリヒ美術館 (現在のボーデ美術館) の一部を使って展示活動を行った。1896年に彫刻コレクションと絵画ギャラリーの館長となっていたボーデは、1905年12月にプロイセン王立博物館群の総館長に就任する。そしてすぐさまもうひとつの美術館、つまり東アジア美術館設置に奔走し、それは1906年11月の首相令によって実現した。

この美術館が設立される前、日本の文物を所蔵していたのは、工芸博物館 (付属図書館を含む) のほかに、民族学博物館、銅版画室などであった。これらのうち、唯一独立した東アジア部門を持っていた民族学博物館は、イスラム美術館の設立を含むこのボーデの構想に真っ向から反対した。それゆえ、東アジア美術館の設立は、東アジア美術研究の民族学から美術史への転換という視点で語られることが多い。しかしこの美術館の設立によって (そしてそれに伴う所蔵作品の割譲によって)、作品の収集・展示方針に問題が生じたのは、工芸博物館も同様だった。

また、東アジア美術館は設立から長い間自前の施設を持つことができず、工芸博物館一階の一部を用いて展示活動を行っていた。工芸博物館に隣接して建つ建物が民族学博物館であったにもかかわらず、である。¹⁹⁾

新しく設置された東アジア美術館の初代館長に就任したのが、東アジア美術研究家のオットー・キュンメル（Otto Kimmel, 1874-1953）であった。キュンメルはフライブルク大学で考古学と哲学を学んだが、当地でプリンクマンと並んで19世紀末から20世紀初頭にかけてのドイツにおける日本美術受容に大きな影響を持ったエルンスト・グローセ（Ernst Grosse, 1862-1927）と出会い、東アジア美術に関心を抱くようになる。ボン大学を経て、パリのソルボンヌ大学に留学し、東洋言語学院で日本語を学ぶとともに、美術商林忠正のもとで日本美術を見る目を養った。その後ハンブルク工芸博物館のプリンクマンのもとで、さらにはベルリン民族学博物館の東アジア部門と旧武器庫で実習生を務め、1905年から1906年までフライブルク美術館に勤務した。この経歴からもわかる通り、キュンメルは、ヨーロッパ人で初めて日本語の読み書きができる、東アジア美術専門の博物館人だった。そのキュンメルをボーデは、新設する東アジア美術館の責任者として招聘し、彼とグローセを、1906年11月から1909年1月まで、コレクションの充実を目指して、日本に派遣している。よく知られているようにグローセは、パリの日本人美術商林忠正（Hayashi Tadamasu, 1858-1906）と極めて懇意であった。²⁰⁾ 彼を介して、林の遺言によりその旧蔵品が優先的にベルリンに売却され、東アジア美術館コレクションの基礎となったことは重要である。（図9）。言い換えれば、人的交流とコレクション購入を通して、浮世絵より古美術に、とりわけ絵画に美術史的価値を見いだしていた林の考え方が、キュンメルならびにボーデに影響を与え、それが東アジア美術館の収集方針の指針となったと考えられるからである。²¹⁾

ベルリン東アジア美術館設立以降、ハンブルクやドレスデンなどドイツ各地で手がけられていた日本美術研究は、その中心的拠点をベルリンとし、その研究内容も、美術史研究の観点に基づいた、水墨画を含む絵画研究さらには仏教彫刻研究などへ広がっていくことになる。²²⁾



図9 牧溪《寒山》15世紀、ベルリン・アジア美術館蔵（林忠正旧蔵）

出典：<http://www.smb-digital.de/>
 (© Foto: Museum für Asiatische Kunst der Staatlichen Museen zu Berlin - Preußischer Kulturbesitz)

4. さまざまな対立

本稿で詳細に追う余裕はなかったが、イスラム美術館ならびに東アジア美術館設立を実現するためにボーデが採用した半ば強引な手法は、博物館をめぐるプログラムの新しい地平を開きはしたが、関係する人々の間に軋轢を生み出した。その背景として、彼らの間にさまざまな考

え方の違いや対立が存在していたことを確認しておこう。

例えば、ボーデの前の総館長であったリヒャルト・シェーネ (Richard Schöne, 1840-1905) は、各博物館・美術館の自主性を重んじ、専門家としての各館長の意見を尊重して、皇室・帝国政府から距離を置いた博物館運営を行っていた。それに対し、総館長としてのボーデは、博物館運営にかかるすべてを自らの責任とし、組織を自らの管轄下におこうとする一方で、皇帝や政府とは直接対峙せず、皇帝・政府寄りのコレクターやパトロンとの関係を重視した。²³⁾ このようなボーデを称して、同時代の芸術批評家カール・シェフラーは次のように述べている。「彼は芸術学の世界において実務的なオーガナイザーであり、芸術に係る現実的な政治家である。いわば博物館のビスマルクのようなものだ。」²⁴⁾

このコレクターやパトロンとの関係重視という姿勢は、ボーデの作品展示方針にも表れている。彼が館長を務めていたカイザー・フリードリヒ美術館では、イタリア・ルネサンスの彫刻の後ろにベルシャ絨毯が大道具のように展示された (図10)。また、絵画や家具を含む工芸品をひとつのアンサンブルとして展示すること、いわゆるスタイル・ルームを主唱し、ジェームズ・シモンのような大口コレクターからの寄贈ないし寄託された絵画や工芸品は、その邸宅で置かれていたように展示されるべきだと、そうする方が一般の来場者により効果的なアピールとなる、と考えた。ボーデのこのような主張の攻撃的となったのが、工芸博物館における展示方法であった。²⁵⁾ (図11) しかし、1881年以降「[工芸]博物館は第一に地元の工芸品に模範作品を示す、という意義を持っています。(…) また、フォ

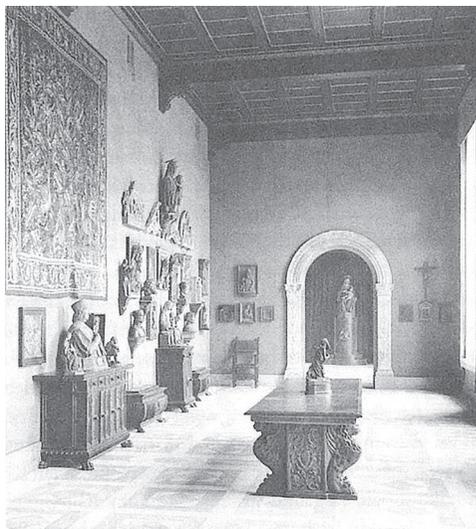


図10 「ボーデによるカイザー・フリードリヒ博物館の展示」1904年 (イタリア・ルネサンス)

出典: Barbara Mundt, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie, Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, böhlau, Köln, 2018.

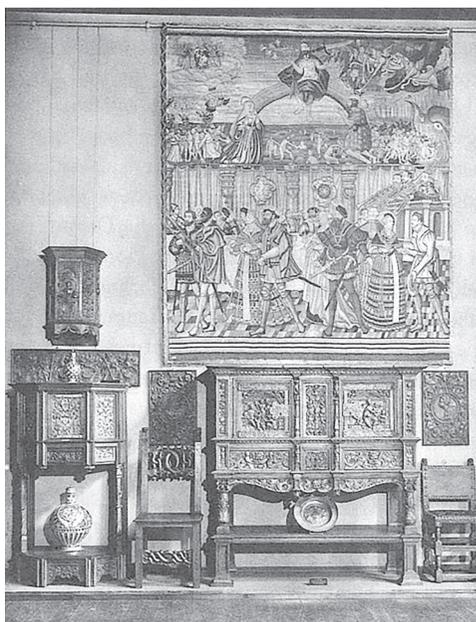


図11 「オットー・フォン・ファルケ (レッシングの後継者) による工芸博物館の展示」1908年 (北方ドイツ初期ルネサンス)

出典: Barbara Mundt, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie, Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, böhlau, Köln, 2018.

ルムの歴史的発展も、そして過去の時代の装飾が単なる思いつきなどではなくて確かな芸術観照の結果であることも、観る人に理解できるように示されねばなりません。発展をこのように歴史的に提示することは、コレクションに対し、次のようなことを保障してくれます。つまり、コレクションの構成に決定的なのは、館長の一時的な趣味ではなく、また一時の流行でもないこと、むしろ十分な熱意と、ここ工芸の分野で何らかの影響を受け、どこかの時点で良質だったり実用的だったり優れていたりしたすべてのものが含まれていること、を。」²⁶⁾と考へて、展示方法について熟慮を重ねてきたレッシングにとって、ボーデの主張するようなスタイル・ルームへの転換は受け入れられるはずはなかった。シェフラーは、このようなボーデの手法を「博物館の在り方を企業的なものとした」と批判している。²⁷⁾

また、ボーデとキュンメルの東アジア美術館を痛烈に批判した人物として、在野で活動した同時代の東アジア美術史研究者であるオスカー・ミュンスターベルク (Oskar Münsterberg, 1865-1920) を挙げておこう。1910年に書かれた私家版のエッセイ『ベルリンの東アジア美術館』（これはそもそも1908年の自著『日本美術史 (Japans Kunst)』に対するキュンメルの誹謗に対する反駁という内容を持つ)の中で、彼はまず、東アジアの文物や美術・工芸品が、複数の博物館にバラバラに収められていることはあまり好ましいことではない、と指摘する。そして東アジア美術館の設立に際し、「美術館」に相応しい「芸術的価値」を持つとみなされた作品が民族学博物館や工芸博物館から（強制的に）移管されることによって、両者の間にヒエラルヒーが生じること、さらにそのために行われる作品選択に際しての「価値判断」が不明瞭であることを批判している。²⁸⁾ このミュンスターベルクの批判は、さまざまなジャンルの作品をアンサンブルとして時代別に展示する際に、緻密な歴史研究を基礎とすることを求めたレッシングの姿勢と平行にあると言えるだろう。²⁹⁾

最後に、シェーネとボーデ、レッシングとボーデ、そしてミュンスターベルクとキュンメルの対立の背景に、政治姿勢の違いがあることも指摘しておきたい。これまでの議論からもわかるように、また多くの人々が指摘しているように、ボーデの政治的姿勢は、世界において政治的にも経済的にも覇権を広げる当時のヴィルヘルム帝国と同調するものであった。³⁰⁾ それに対し、シェーネの立ち位置は自由主義者のそれに近い。またレッシングとミュンスターベルクは、奇遇にもりべラルな編集方針で知られる『国民新聞 (National Zeitung)』の特派員や編集者を務めていた。一方、後にボーデと同じくベルリン博物館群総館長となるキュンメルは、ナチス黨員として1939年の『伯林日本古美術展覧会』を実現に導くことになる。³¹⁾

設立以来自前の博物館建物を持たなかった東アジア美術館は、1924年によく常設の展示施設を持つことになる。その場所は、第一次世界大戦敗戦後の帝政崩壊に伴い空き家となった宮殿へと移転した工芸博物館の建物であった (図12・13)。³²⁾

20世紀の幕開けにボーデが主導した新たな美術館の設立は、博物館の19世紀的在り方の再考を促す役割を果たした。その際に浮かび上がってきた諸問題、博物館マネジメントや展示方法、芸術ジャンル間ひいては博物館間のヒエラルヒーの問題などは、今もなおアクチュアリティを失ってはいない。³³⁾

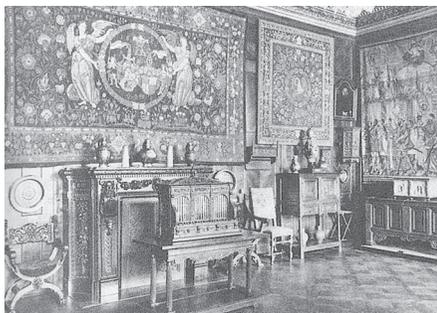


図 12 「オットー・フォン・ファルケによる宮殿博物館の展示」1920年（北ドイツ・ルネサンス）
出典：Barbara Mundt, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie, Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, böhlau, Köln, 2018.



Abb. 3 Blick in die Ostasiatische Kunstsammlung im Erdgeschoss des Museums in der Prinz-Albrecht-Straße, ehemals Kunstgewerbemuseum (heute Martin-Gropius-Bau), 1924, Zentralarchiv, Staatliche Museen zu Berlin

図 13 「工芸博物館内での東アジア美術コレクションの展示」1924年
出典：<https://www.dgok.de/mitgliedschaft/die-geschichte/>

註

- 1) (Julius Lessing), *Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes*, 1881, Reprint mit einem Nachwort von Manfred Klinkott, Fröhlich & Kaufmann, Berlin, 1981, S. 4.
- 2) ベルリン工芸博物館の設立事情については、次の拙論を参照のこと。池田祐子「グロピウス：芸術と産業をめぐる華麗なる一族—ディオラマ、工芸博物館、そしてパウハウス」尾関幸・編『西洋近代の都市と芸術 5 ベルリン—砂上のメトロポール』竹林舎, 2015年, 187-211頁; 池田祐子「ドイツの工芸博物館について：その設立と展開—ベルリンを中心に」デザイン史フォーラム・編（藤田治彦監修）『近代工芸運動とデザイン史』思文閣出版, 2008年, 133-146頁。また、ベルリン工芸博物館の設立から現在にいたる歩みについては、次の文献に詳しい。Barbara Mundt, *Museumsalltag vom Kaiserreich bis zur Demokratie, Chronik des Berliner Kunstgewerbemuseums*, böhlau, Köln, 2018.
- 3) ドイツ産業博物館の初代館長（主に運営面の）は建築家カール・グルノウ（Carl Friedrich Ludwig Grunow, 1823-1893）であった。彼はドイツ産業博物館の設立に参画し、マルティン・グロピウスの仕事のパートナーとして、主にヴィラの設計を担当した。
- 4) 博物館建物とその装飾プログラムについては、前掲書の拙論「グロピウス：芸術と産業をめぐる華麗なる一族—ディオラマ、工芸博物館、そしてパウハウス」、特にその201～205頁を参照のこと。
- 5) ハンブルク工芸博物館には、作品購入や展覧会などについて両者の間に交わされた1878年から1907年までの書簡約300通が保管されている。
- 6) ジークフリート・ビング（Siegfried Bing, 1838-1905）とヘルマン・ペヒター（Hermann Pächter, 1839-1902）は、ともにハンブルク出身のユダヤ系ドイツ人。ビングは、パリで日本を中心とした東アジアの美術・工芸品を扱う店を開き、ジャポニズムを牽引した。のちにサロン「アール・ヌーヴォー」を開店。ペヒターは、ベルリンに美術商・美術出版の「R・ヴァーグナー（R. Wagner）」を開店し、アドルフ・メンツェルやフランス印象派の作品と平行して、東アジアの美術・工芸品を扱った。
- 7) レッシングは、プロイセン王立美術コレクションの官報の中で次のように報告している。「駐日商務省代表だったライン教授が作り上げた日本の作品によるコレクション。原料からどういった製法で作られるかという点を示すものとして、特に意味がある。665点。」Julius Lessing, "Kunstgewerbe-Museum", in: *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, 1. Jg., Nr. 2/3 (1. Juli, 1880), S. XXXV-XXXVIII. ラインは、日本での経験や研究について記した次の著書を刊行している。Johannes Justus

Rein, *Japan nach Reisen und Studien*, 2. Bd., Engelmann, Leipzig, 1881 u. 1886; Johannes Justus Rein, *The industries of Japan*, Armstrong, New York, 1889.

- 8) Deutsches Gewerbe-Museum, *Ausstellung der Sammlung von Brandt*, Kerskes & Hchmann, Berlin, [1879].
- 9) 前掲書および, B. Mundt, *op. cit.*, 2018, S. 89f. u. Anm. 257 を参照のこと。レッシングは、先に掲げた官報の中で、その数が 1136 件とし、1879 年以前にも購入や寄贈で加わっている作品があることに触れている。J. Lessing, “Kunstgewerbe-Museum”, in: *op. cit.*, 1880, S. XXVIII. また 1884 年にも、約 400 点の中国工芸作品と 80 点の絵画が追加で収蔵されている。
- 10) Julius Lessing, *Berichte von der Pariser Weltausstellung 1878*, Ernst Wasmuth, Berlin, 1878, S. 120.
- 11) この展覧会は、博物館建物が完成して第二回目の特別展にあたる。展覧会開催に際しては、92 頁にもおよぶ展覧会目録が発行されている。Hans Gierke, Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, *Japanische Malereien aus dem Besitz des Prof. Dr. H. Gierke zu Breslau, Zweite Sonder-Ausstellung*, 24. October – 15. December 1882, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1882. この目録には、どうやってコレクションを作り上げたか、という説明に続き、「日本絵画略史」「流派と技法」「美的価値判断」に関する詳細な記述がある。目録上展示作品は、軸か屏風かといった形状別そして時代順に並べられ、その多くに作家や作品の説明が付されている。1880 年代の日本美術・工芸研究のバイブルとも言えるルイ・ゴンズ著『日本美術 (*L'art japonias*)』の出版が 1883 年、クリストファー・ドレッサーの『日本：その建築と美術と芸術産業 (Japan, its Architecture, Art and Art-Manufactures)』が 1882 年、ウィリアム・アンダーソンの『日本の絵画芸術 (The Pictorial Art of Japan)』が 1886 年、プリンクマンの主著『日本の美術と工芸 (*Kunst und Handwerk in Japan*)』が 1889 年であることを考えれば、このカタログの記載内容の詳細さは驚きに値する。事実、当時の著名な批評家アドルフ・ローゼンベルクは、展評の中で「ギールケ教授が自らのコレクション研究をまとめた基礎となる目録は、日本の絵画の歴史を包括する内容で、それはひとりのヨーロッパ人の手によって書かれた、まったくもって最初のものである。」と述べている。Adolf Rosenberg, „Ausstellung japanischer Malereien im Berliner Kunstgewerbemuseum II.“, in: *Kunstchronik: Wochenschrift für Kunst und Kunstgewerbe*, 18. Bd., Heft 10 (21. Dezember 1882), Leipzig, 1883, S. 188. また、ギールケは本展について、次の雑誌にも寄稿しており、そこには狩野探幽作とされる《大黒図》や北斎の肉筆画の模写など数点の作品図版が掲載されている。Hans Gierke, “Japanische Malerei”, in: *Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte, herausgegeben von Friedrich Spielhagen, Ein Familienbuch für das gesamte geistige Leben der Gegenwart*, 54. Bd., April – September 1883, George Westermann, Braunschweig, 1883, S. 202-219 u. 324-340. にもかかわらず、バーバーラ・ムントは前掲書においてギールケには全く言及していない。
- 12) アレクサンダー・フォン・シーボルトの展評によれば、この展覧会は、1891 年に日本でおこった濃尾地震の災害復興支援を目的として開催され、入場料は義援金にあてられた。Alexander Freiherr von Sieboldt, „Die japanische Leih-Ausstellung im Kunstgewerbe-Museum zu Berlin“, in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, 12. u. 13. Februar, 1892.
- 13) B. Mundt, *op. cit.*, 2018, S. 112 u. Anm. 60.
- 14) シャルル・ジロのコレクション購入については、*Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, 23. Jg., Nr. 4 (1. Okt., 1904), S. XCII および Hartmut Walravens, „Kunstbeziehung zwischen Preußen und Japan“, in: Gerhard Krebs (Hg.), *Japan und Preußen*, Monographien aus dem Deutschen Institut für Japanstudien, Bd. 32, Indicum, München, 2002, S. 258 を参照のこと。特別展として、1905 年 2 月 14 日～3 月 31 日に「日本の小芸術：グスタフ・ヤコビー・コレクション (Japanische Kleinkunst: Sammlung Gustav Jacoby)」展を、並行して「光の中庭」において 3 月 19 日～4 月 16 日に「日本の多色版画 (Japanische Farbendruck)」展を開催。前者の展覧会に際しては、プリンクマンとオットー・キュンメルが論考を寄せたカタログが発行されている。*Ausstellung japanischer Kleinkunst: Sammlung Gustav Jacoby*,

- Königliches Kunstgewerbe-Museum, Berlin, 1905. 後者の展覧会では、リーバーマンやオルリークからの借用作品も含め500点もの浮世絵や版本が展示された。Vgl. *Amtliche Berichte aus den Königlichen Kunstsammlungen*, 26. Jg., Nr. 3 (Juli 1. 1905), S. LXX-LXXIV.
- 15) 例えばドイツ各地に所蔵されている日本の染型紙は、ベルリン工芸博物館には現存しないものの、その旧蔵品17点が現在民族学博物館に保管されている。それらは、第二次世界大戦後、西ベルリンで工芸博物館がシャルロッテンブルク宮殿の一部を使い再オープンした1963年頃に、民族学博物館に移管されたものである。その際一部は東アジア美術館にも移されたが、ドイツ再統一後は全て民族学博物館に移管されている。また、よく知られているように、第二次世界大戦の戦禍を免れた東アジア美術館所蔵作品の9割近くが、ソビエト軍によって接収され、現在もおロシアに保管されたまま返還されていない。
- 16) 先に触れたハンス・ギールケのコレクションは、1885年にプロイセン政府によって買い上げられたが、その際コレクションの大部を占める絵画は民族学博物館に収蔵され、工芸博物館に収蔵されたのは浮世絵を含む工芸作品であった。拙論「忘れられたコレクター、忘れられたコレクション」『須田記念 視覚の現場』第1号、2019年11月、73-75頁を参照のこと。
- 17) http://www.w-ch-klose.de/html/ostasien_in_berlin.html#Wilhelm : 最終閲覧2019年10月2日。
- 18) ボーデとイスラム美術ならびに東アジア美術との関係については、主に次の論考を参照した。Klaus Brisch, "Wilhelm von Bode und sein Verhältnis zur islamischen und ostasiatischen Kunst", in: *Jahrbuch der Berliner Museen*, 38. Bd., Beiheft, „Kennerschaft“, Kolloquium zum 150sten Geburtstag von Wilhelm Bode, Staatliche Museen zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1996, S. 33-48. またイスラム美術館ならびに東アジア美術館の設立経緯については、ボーデの自伝も参照のこと。Wilhelm von Bode, *Mein Leben*, H. Reckendorf, Berlin, 1930, S. 168-178. ただしすべてボーデの視点から書かれているため、客観的事実と矛盾する記述も見受けられる。
- 19) ベルリン民族学博物館 (Ethnologisches Museum) は、1873年に「独立した民族学と人類学の博物館」として設立された。1886年に、工芸博物館に隣接した敷地にエンデ&ベックマン建築事務所の設計による新たな博物館建物を完成させ、王立民族学博物館 (Königliches Museum für Völkerkunde) として開館した。エンデ&ベックマンは明治期日本の官庁集中計画に参画した建築事務所として知られ、司法省 (法務省旧本館・赤れんが棟) が現存している。ベルリン民族学博物館建物は、第二次世界大戦で損傷を受け、1961年に取り壊された。その後、博物館はダーレム地区に移り現在にいたっている。
- 20) グローセと林忠正の間では膨大な書簡のやりとりが行われていた。林忠正宛のグローセの書簡は、現在東京国立文化財研究所が所蔵し、国立西洋美術館に寄託されている。その大部分の原文 (仏語) 書き起こしと日本語訳は、次の文献で読むことができる。東京文化財研究所編『林忠正書簡集: Correspondence addressee à Hayashi Tadamasu』国書刊行会、2001年、木々康子編・高頭麻子訳『林忠正宛書簡・資料集』信山社、2003年。これらからは、林とグローセを通して、どこにどのような日本の美術・工芸品がドイツに送られていたかがわかる。ただし、林旧蔵作品が優先的にベルリンに送られた経緯については、グローセからボーデにあてた書簡を改めて確認する必要があるだろう。それらは現在、ベルリン国立博物館群の中央資料館 (Zentralarchiv) のボーデ遺稿 (Nachlass Wilhelm von Bode) の中に見いだせる。
- 21) ベルリン東アジア美術館が、とりわけ絵画の収集に重点をおいた理由に、東アジアの美術・工芸品の収集・研究ですでに世界的名声を得ていたハンブルク工芸博物館との差異化という目的もあったと考えられる。
- 22) ベルリンが日本美術研究の中心になっていく背景には、20世紀に入ってから日本の、とりわけ同時代の美術・工芸品に対する関心が低下したことがある。それは各地の工芸博物館での日本に対する関心の低下とも繋がるものだった。
- 23) シェーネとボーデの博物館運営理念における相違については、次の論考を参照した。Stephan Waetzoldt, "Museumspolitik – Richard Schöne und Wilhelm von Bode", in: Ekkehard Mai und Stephan

- Waetzoldt (Hg.), *Kunstverwaltung, Bau- und Denkmal-Politik im Kaiserreich*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1981, S. 481-490.
- 24) Karl Scheffler, *Berliner Museumskrieg*, Cassirer, Berlin, 1921, S. 52f.
- 25) 様々な理由から、レッシングとボーデの対立は根深かった。ボーデの『私の生涯 (Mein Leben)』はレッシングに対する批判・誹謗の言葉で充ちており、それが相対的にレッシングに対する、さらには工芸博物館そのものに対する低い評価に繋がったことを、自らもベルリン工芸博物館長を務めたバーバラ・ムントは弾劾している。B. Mundt, *op. cit.*, 2018, S. 131-136.
- 26) (Julius Lessing), *Das Kunstgewerbe-Museum zu Berlin, Festschrift zur Eröffnung des Museumsgebäudes*, 1881, Reprint mit einem Nachwort von Manfred Klinkott, Fröhlich & Kaufmann, Berlin, 1981, S. 33f.
- 27) 註 24 に同じ。
- 28) Oskar Münsterberg, *Das Ostasiatische Museum in Berlin*, Privatdruck, 1910。ミュンスターベルクの日本美術研究およびキュンメルとの関係については、次の文献に詳しい。南明日香『国境を越えた日本美術史：ジャポニスムからジャポノロジーへの交流誌 1880-1920』藤原書店、2015年、とくに 44-46 頁、136-155 頁。
- 29) 註 25 に同じ。
- 30) 例えば、S. Waetzoldt, "Museumspolitik – Richard Schöne und Wilhelm von Bode", : *op. cit.*, 1981, S. 490.
- 31) キュンメルと『伯林日本古美術展覧会』については、次の文献が詳細な情報を与えてくれる。安松みゆき『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、2016年。
- 32) 第一次世界大戦後に、宮殿内に移転した工芸博物館は「宮殿博物館 (Schloßmuseum)」と呼ばれた。空き家になった工芸博物館建物には、東アジア美術館と先史博物館 (Museum für Vor- und Frühgeschichte) が入居した。現在東アジア美術館は、2006年にインド美術館 (1963年に民族学博物館から独立) と統合し、アジア美術館となっている。
- 33) ボーデが抱いた「世界美術館」構想は、ベルリンの旧宮殿再建を柱とした博物館再編構想であるフンボルト・フォーラム (Humboldt-Forum) に息づいている。例えば、Peter-Klaus Schuster, „Geschichte, Wiederaufbau und Vollendung der Berliner Museuminsel“, in: *ICOMOS – Hefte des Deutschen Nationalkomitees*, Bd. 49, 2010, S. 51-75 を参照のこと。現在ダーレム地区にあるアジア美術館も、このフンボルト・フォーラムに移転予定である。

