

ジンメルの「日本コレクション」 —ジャポニズムとモダニズムの交差—

赤井 正二ⁱ

ドイツの哲学・社会学者 G・ジンメル (Georg Simmel, 1858-1918) が、日本の美術・工芸品を蒐集し、幾つかのエッセイや著作の中でそれらについて断片的に言及していることは、日本のジンメル研究においてはよく知られているが、伝記上のひとつのエピソードとして取り上げられるにとどまり、それらの体系的・系統的な整理に基づく研究はなお課題として残されている。息子ハンス・ジンメルは、父のコレクションを「日本コレクション」と呼び、友人知人にも日本の古美術品を軸としたコレクションと見なされていた。本稿の目的は、時代思潮としての「ジャポニズム」と「モダニズム」を背景としつつ、ジンメルによる日本および東アジアの美術工芸品への関心を示す資料に基づいて、ジンメルの思想の展開と行動を再構成し、ジンメル研究への新しいアプローチの端緒を拓くことである。ジンメルによる日本および東アジアの美術工芸品への関心が、(1) 一時的な嗜好ではなくジンメルが社会的に活躍したほぼ全ての時期にわたっていること、(2) 彼の現代文化研究と芸術哲学の展開に深く関わっているのだが、従来指摘されてきた「相対主義」というテーマにとどまらず「自然主義」・「芸術のための芸術」という根本的なテーマにも直接関わっていること、さらに (3) ジンメルが日本および東アジアの美術工芸品の芸術的意義についての狭義の研究者であると同時にその啓発者・実践者でもあったことが見出される。

キーワード：G. ジンメル, ジャポニズム, モダニズム, 芸術のための芸術, 自然主義

はじめに

19世紀後半から20世紀初頭にかけて活躍したドイツの哲学・社会学者 G・ジンメル (Georg Simmel, 1858-1918) が、日本の美術・工芸品を蒐集していたということ、また幾つかのエッセイや著作の中でそれらについて断片的なかたちで言及していることも、日本のジンメル研究においてはよく知られている。

しかし、ジンメルが日本の美術工芸品に注目したということは、多くの場合彼の伝記上のひとつのエ

ピソードとして取り上げられるにとどまっており、それらの体系的・系統的な整理、またジンメルの時代診断や文化論・芸術哲学へのインパクトの解明、さらにそれらがジンメルの思想展開のなかでもっている意義についての踏み込んだ研究はなお課題として残されている¹⁾。

欧米等でのジンメル研究においても、ジンメルと日本美術・工芸についての言及は極めて限られており²⁾、ジンメルの資料が体系的に整理されてきたことと対照的でさえある。

ヨーロッパと北アメリカなどでのジンメル研究においては、編集者である O. ラムステット (Ottheim Rammstedt, 1938-2020) と多くの協力者の尽力によ

i 立命館大学名誉教授

る完全版とも言える『ゲオルク・ジンメル全集』が25年の歳月を費やして2015年末の第24巻出版をもって完結したことを契機として、この徹底的なテキスト・クリティークと豊富な注釈が附記された全集に基づいた研究が、新たなテーマや視点を開拓しつつ、非常に活発に進められ、研究成果の出版が続いている³⁾。

その中で例えば、現代ジンメル研究の代表者の一人である G. フィッツィ (Gregor Fitzi) は、「ジンメルの人生」には知られていない事柄やなお不明な事柄が多くあり、その研究分野をジンメル研究の「未踏の大陸」⁴⁾と表現している。本稿は、ジンメルに関する資料に点在する日本など東アジアの美術・工芸品への言及を道標として、この新しい研究分野としての「未踏の大陸」に分け入る試みである。

ジンメル自身は自らのコレクションを「私のコレクション」(GSG22, 929)と呼んだことはあるが、それらに特段の名称は付けてはいない。しかし以下で取り上げるように息子ハンス・ジンメルは、「日本コレクション」(HSL, 85)と呼び、友人知人の多くにも日本の古美術品を軸としたコレクションと見なされていた。

ジンメルの時代は、一方で「ジャポニズム」⁵⁾と呼ばれた日本や東アジア美術をヨーロッパ世界が受容し摂取する思潮の時代と重なるとともに、他方で「現代」⁶⁾が前近代との断絶を軸にして自覚され、その質が問われ続けた時期、そういう意味で「モダニズム」の時期ともまた重なっている。ジンメルの東アジア美術への関係はこうした二つの時代思潮を背景として捉えられねばならない。

本稿の目的は、時代思潮としての「ジャポニズム」と「モダニズム」を背景として、コレクションとして所有された品々やそれらについての言及など、ジンメルによる日本および東アジアの美術工芸品への関係と関心を示す資料に基づいて、ジンメルの思想の展開と行動を再構成し、ジンメル研究の新しいアプローチへの端緒を拓くことである。第一に、ハンス・ジンメルと友人知人たちの回想を資料として、ジ

ンメル自身による日本美術品・工芸品蒐集の実態とそうした美術的嗜好についての同時代人の理解を整理し、第二に、「ベルリン芸術短信」(1896)を取り上げて、ジンメル自身による学術的な取組の特徴を分析し、第三に、ジンメルの現代文化研究が日本美術から読みとった意味について考え、第四に、当時の日本美術を取り巻く社会文化状況のなかで、ジンメルの社会的な啓発活動を取り上げる。

なお、語られることが多いにもかかわらず訳出されていない資料や、全集版で初めて公表された資料については、その意味と文脈の理解の客観性を期すために必要と思われる引用をおこないながら進めていくこととする。

1. 同時代人からみたジンメルの「日本コレクション」

(1) ハンス・ジンメルの回想録から

ハンス・ジンメル (Hans Simmel, 1891-1943) はゲオルク・ジンメルの一人息子であり、1913年医学の国家試験に合格し、1914年から医師・医学部教授として活躍する。第一次大戦では医師として従軍したが、ナチス政権発足により、1933年8月、父親がユダヤ人であることを理由に、ゲラの病院での専門職としての地位も自宅での個人診療の資格も奪われる。移住したシュトゥットガルトで、1938年11月9日「水晶の夜」の後、多くのユダヤ人とともに逮捕され、ダッハウ収容所に移送される。4週間後の1938年末、ドイツを直ちに去るという条件で釈放された(GSG20, 552)が、重大な疾病にかかっていた⁷⁾。彼はスイスの友人の下での療養を経て1939年3月イギリスで妻子(1938年から順次イギリスに脱出していた)と合流した後、1940年3月アメリカへの亡命に成功する⁸⁾。

最初の回想録はダッハウの収容所において執筆されたが亡命の際に失われ、現在残っているのは亡命の後アメリカで病院病理医として活動しつつ二度にわたって執筆されたものである。

ジンメルについての「あらゆる伝記的関心にとって計り知れない重要性をもっている」⁹⁾ 回想録のうち父ゲオルク・ジンメルの生涯と研究に関する部分の抜粋は1976年に出版されていたが、全文は、G. ジンメル生誕150周年事業の一環として、雑誌『ジンメル研究 (Simmel Studies)』に掲載された。ハンス・ジンメルの回想がゲオルク・ジンメルの日本ないし東アジアの古美術のコレクションに関する最も基本的な情報源ともなっているので、まずこの回想録の中での関連部分を整理しておきたい。

ハンスは1913年に学業を継続するためにミュンヘンに向かうが、その際、父よりミュンヘンの骨董店とくに東アジアの古美術・工芸品を扱う店の情報を集めるようにと頼まれていた。だがハンスが苦勞して見つけて紹介した二つの店を父は既に知っており、しかも「一方はガラタシカ置いていないこと、もう一方は詐欺師の巣窟ということ」まで知っていた。こうして「片隅にある良いものを見つけては安く買うという技は、私には受け継がれていないこと」を父は知ることとなったと回想する (HSL, 85)。このエピソードをきっかけとして、ハンスは父ゲオルク・ジンメルの日本ないし東アジアの古美術・工芸品のコレクションについて回想を進めていく。

第一に、父ジンメルのコレクションの概要、蒐集に力を入れていた時期とその意味についてハンスがどのように理解しているについて。ジンメルにとってコレクションが研究上においても重要な意味を持っていたことについて。

「父が一体いつ頃から、東アジア芸術に関心を持ち、その品々を購入したのか、私は正確には分からない。確か1900年以前には既に、我が家には美しい彩色木版画が数枚あったし、戦争が始まるまでの12年間にわたって、“日本コレクション (Japansammlung)” は彼と家族全員の思考に軽くはない役割を持っていた。自分の思想に空間を喜んで与え、時間を割くような人がそうであるように、こうした関心はその人の生涯の仕事と密接に関係している」 (HSL, 85)。

第二に、彼はとくに東アジア芸術の重要性についての父ジンメルの考え方を、ヨーロッパ中心主義を克服する「相対主義哲学」の文脈で理解する。

「父は、芸術哲学や歴史哲学の論文で折に触れて東アジア芸術に言及しているが、それ以外には、東アジア芸術について自分の思想を公表することはなかった。もし私が父の思想の基本的な部分を正しく理解しているとすれば、それは次のようなものである。“私たちは、自分たちの芸術を芸術そのものと同一視し、真正な芸術と同一視したがる”。…彼にとって、東アジアの芸術は、われわれの芸術が人類の偉大な創造的芸術のひとつの現れにすぎないことを示す最も明白な証拠であった。“未開人の芸術” は、多かれ少なかれ美的に楽しむための珍品として脇に追いやることができたが（もちろん、彼はそれも否定した）、東アジアの芸術は、その範囲と発展という点で、西洋とまったく同等の対象を提供したのである。…東アジア芸術を深く捉えることは、父にとって、相対主義哲学の一つの要素であった」 (HSL, 85-86)。

第三に、コレクションの具体的な内容、種類と数量について。ジンメルのコレクションの全体像を具体的に描いた唯一の資料である。

「父がコレクションに費やした時間と自由に使えた予算はもちろん全く限られていた。彼は少しずつ買い集めて、引出を一杯にしていた。それらは、日本の布地、少数のブロンズ像と磁器の像、いくつかの根付（象牙でできた小さな像）、十数点の木版画と、五十数点の壺つまり日本の陶磁器と中国の磁器である。単彩の中国磁器に表れているきわめて高度な文化は、彼にとって常に新鮮な印象を与えるものであった。また別の意味で、日本の茶碗は大切なものであった。芸術家の手指の跡を示し文字どおり追体感できるように表現されている不規則な形態、繊細さ、さらに溢れ出る釉薬の何らの予測も不可能である様子、そしてひびは、彼には刺激と喜びの常に

新しい源であった。彼のコレクションの最も特徴的な部分は、日本酒用の盃であり、ついには百個以上持っていた」(HSL, 86)。

第四に、自宅の様子とコレクションの楽しみ方について。

「コレクションの一部、主に単彩の中国の磁器は、マホガニーの小さな本箱のガラス戸の内側に見えるように立てられていた。コレクションの大部分は、もっと大きなマホガニーの本箱の二つの棚を満たしていた。彼が、多数を一度に取り出すことはめったになく、たいてい一つずつ取り出し、眺め、触り、太陽の光に当て、客や近所の友人に見せ、繰り返し楽しんでた。ときおり、多分年に一二度、“色彩の祭り”が開かれた。父は、強い色の他の花でなく、たいてい大きなバラの花束をもって来た。それから、布地を拵げて、二三の壺をその上に並べて、花を入れた」(HSL, 87)。

第五に、コレクションを手放したことについて、父が語ったその理由と譲渡した相手について。

「しだいに父は、ドイツとバリの美術品売買で流通しているすべての品々を知るようになった。それらのうちの多くを買い入れることはなかったが、それは芸術的な価値の低いものであるか、父には高価すぎたからであった。コレクションは変化しないストックになりはじめて、私の父は関心を失っていった。“コレクションは変化しなくなったら、生きたものでなくなる”。それである日、父はコレクションを、もっと若くて、もっと遠くに旅行することができ、大きな資産をもっている愛好家に売ってしまった」(HSL, 87)。

コレクションを手放した時期がいつなのかによって、ジンメルと日本など東アジア古美術との関係の濃度や強度といったものについての印象が異なってくるだろう。この時期については書簡が情報を与えてくれるのだが、そのことについては後に見ることになる。

(2) 『感謝の書』所収の知人達の回想から

続いて、ゲオルク・ジンメルの友人・知人たちの回想を、(a)コレクションを愛好する姿と、(b)自宅居間の様子、(c)自宅で開かれた課外の演習の様子、(d)芸術哲学に関する発言などに注目してまとめることとする。1958年、クルト・ガッセンとミヒヤエル・ラントマン編集のジンメル生誕100年記念論集『ゲオルク・ジンメルへの感謝の書』においてジンメルのコレクションについて語っているのは、自宅で行われた課外の演習に参加するか、「ジュール」と呼ばれた集まりに招待されたかによって、彼の自宅を訪れたことがある人々である。

(a) コレクションを愛でる姿とコレクションの意味

彼らにとって、ジンメルがコレクションを愛でる姿は大変印象的だった。その様子は次のように描かれている。

ジンメルは「日本の陶磁器を集め、朱漆の椀や中国の単彩磁器を集め、東洋の布地や貴重なブロンズを集めた人物」であり、「日本の茶碗を手に取り、その目と神経質な指で愛撫する姿は、芸術的なものに没頭することの意味を知っている者にとっては、嬉しい限りであった。…彼はわずかな言葉で、色や形、釉薬の不可解さなどの最奥の特徴を、会話の中で見事に表現することができた」(G. ヘルマン [Georg Hermann, 1871-1943]) (BdD, 164)。同様の印象は次のようにも表現されている。

「中国や日本の決して規則正しくない形の器を両手で優しく回し、四方から鑑賞している姿は美しかった」(M. ズスマン [Margarete Susman, 1872-1966]) (BdD, 287)。

「彼は東アジアの美術品を好み、自分用に日本の漆器のコレクションを始めた。古いレースの手工芸品に情熱を注いでいました」(W. ヴァイスバッハ [Werner Weisbach, 1873-1953]) (BdD, 202)。

またコレクションの意味についてのジンメル自身の言葉を、G. ヘルマンは記録している。

「彼は言った。“私の仕事は、修理職人のような仕事ではありません。刺激が必要なのです。一日中机に向かっているわけではなく、自分の中にある芸術的な感動を解き放ってくれるような物を探したり、物色したりすることはほど刺激的なことはありません”」(BdD, 164-165)。

(b) 自宅書斎と居間の様子

自宅の様子を比較的詳しくに回想しているのはジンメルの弟子の M. ズスマンである。

「庭の見える1階の広く天井の高い書斎は、貴重な古いペルシャ絨毯で覆われていました。壁には巨匠たちの絵画が飾られ、その多くはロダン自身が描いたものでした。花瓶や極東美術の鉢、精巧な仏像…が、ガラス戸棚や戸外にいたるまで、いたるところに置かれていました。その時、私は不思議な、しかし素晴らしい感動を覚えました。…居間のほぼ中央には、大きな黒いグランドピアノと、貴重な刺繍が施された中国の毛布が置かれていました。…ジンメルは頻繁に演奏し、集中的に練習したに違いありません。そうでなければ、彼がしばしば行ったように、有名な巨匠と四手で演奏することはできないでしょう」(BdD, 280)。

ピアノにはしばしば花で満たされた陶器が飾られていた。

「黒いグランドピアノの上に（ところで、彼は時々とても繊細な演奏をした）美しい布を置き、その上に白や色のついた中国の花瓶を置き、バラを中心とした美しい花で最も趣味よく満たしていた」(F. ヤコブス [Fritz Jacobs 1876-1955]) (BdD, 269)。

(c) 課外演習の様子

ジンメルは講義と並行して、1900年からはほとんど毎年主に冬学期に少人数の課外の演習（カリキュラム上の表記は *privatissime*, *privatissimum*, *privatim* など）を行っていた¹⁰⁾。参加者はレポート

と面接によって時には100名を超える希望者の中から十数人が選考された。授業はジンメルの自宅で行われ、無料であった。カリキュラムにはそのつど主題（社会学、美学、芸術哲学、哲学など）や対象（上級者向けなど）が付記された。

「参加者は大きなテーブルを囲み、片方の上座にジンメル、もう片方に夫人が座っていた。参加者の中にはゲルトルート・カントロヴィッチやフェヒハイマー氏もいたと記憶している。私を含め、何人かは自分のレポートを読み上げたが、ジンメルがそれらに大きな関心を寄せているという印象はなかった。彼の関心はむしろ、自分の新しい美的努力、特に彼がコレクターであった日本美術を、小さなサークルで紹介することにあるようだった」(E. ラントマン [Edith Landmann, 1877-1951]) (BdD, 208)。

「最も印象的で、最もエキサイティングだったのは、1907年から1908年にかけての冬、ウェステンドにある彼の家で行われたものだ。参加者は12人に限定されていた。…私たちは彼の居間に集まり、ジンメル夫人は大きなポティチエリの複製画の下に優雅な威厳をもって座り、お茶を注いでくれた。東アジアの美術品、レース、そしてジンメルが好んで使う“精選”という言葉がふさわしいと思われる本に囲まれていた。そして、ダイニングルームの長いテーブルで、ジンメルの完成された著作の中で最も貴重なものとして私が記憶している『芸術の哲学』の各章を聞かせてくれた」(K. ジンガー (Kurt Singer, 1886-1962]) (BdD, 294)。

(d) 芸術哲学演習の内容

建築家 K. ベルガー (Karl Berger, 1883-没年不詳) は、1908年夏学期の自宅での演習の内容を詳しく報告している。ジンメルがそこで取り上げたレオナルド・ダ・ヴィンチ、ミケランジェロ、ロダン、俳優の本質、表現主義や未来主義についての講義内容はのちに著書に収録されたが、日本と中国の陶磁器

の対比については出版されることがなかったという理由で、やや詳細に書き記している。このノートはジンメル全集にも収録されている(GSG21, 743-746)。

「ジンメルは東アジアの美術を考えると、一見離れたところにあるものをしばしば効果的に結びつけていました。専制君主の建てた都市では、支配者の城を中心とした直線的な道路が景観を支配し、大聖堂の教会を中心に発展した都市では、狭く曲がった道路が精神の中心を囲んでいるという都市計画の観察から出発し、皇帝をイメージした中国の陶磁器と日本の大衆陶磁器の対比に行き着いたのです。中国では数学的に計算できる形、個人の衝動を抑えた形、一方、日本ではろくろを使わず、手の動きをそのまま形にした器形が表現されている。中国とは対照的で、宮廷芸術ではありません。—日本の急須の模様や釉薬は、不規則な自然の印象と常に並行で等価なのです」(BdD, 245-246)。

日本の美術と中国の美術との差異はジンメルの芸術論の一つのテーマであった。ジンメルは、茶碗について、釉薬の流れ方に見られる法則的なものと偶然的なものとのバランス、保存と破壊とのバランスなどについて語り、朱塗りの日本の盃に描かれた絵のバランスを語った。

「このように、碗という一つの形に対して、無限のモチーフが適合しなければならないように、日本人は一つのことを無限の形にしているのです。北斎や広重は富士山を絵皿に描き、他の画家は漆の椀や刀の鐔に描くなど、何を達成するか、何を装飾するかによって、常に異なる表現をします」(BdD, 246)。

2. 「ベルリン芸術短信」(1896)と 日本美術への関心の二つの方向

ジンメルは「ベルリン芸術短信」(GSG17, 312-316)と題する雑誌記事で、ベルリンの国立美術館の期待される改革という文脈で日本美術の意義と特質につ

いてのまとまった意見を初めて公表した。これはウィーンで発行されていた週刊誌『デイ・ツァイト』(Die Zeit) (1896年3月21日付)において匿名で発表された。

この論考には、以後ジンメルの最晩年まで貫かれることになる、日本美術についての関心の持ち方の特徴が示されている。この記事は日本語に翻訳がされていないので、記述を追ってやや詳しく見ていくこととしたい。

この短信の趣旨は、1896年にベルリンの国立美術館(Nationalgalerie)の館長に就任したフーゴ・フォン・チューディ(Hugo von Tschudi, 1851-1911)¹¹⁾による改革に賛同し支援することにあり、おおよそ三つの部分に分けることができる。

第一の部分は、これまでの国立美術館の閉鎖的な運営に対する批判と新館長チューディによる改革への強い期待を示している。

「われわれの“国立美術館”は、これまでの“古い美術館”の職員としては趣味の良い活動で高い評価を得てきたフォン・チューディ氏を新しい館長として迎え入れた。彼は十分な信頼を持って迎えられているがそれは、彼が前体制のひどい弊害を取り除こうとしており、またそれができるからである。ドイツにおける規模の大きい芸術機関の中でも、明らかに、これまでのベルリン国立美術館の運営は最悪であった。ベルリン人の評判の悪い“傾向”への恐怖症は、開いている窓をすべて疑ってかかった。この恐怖症から、このギャラリーの管理者は、新しい芸術の新鮮な空気が吹き込んでくることを心配して、ドアと窓を閉めたままだった。そして今や、管理に対する世論の怒りが扉と窓を壊してしまいかねない程になって、美術館側は引き下がったのである」(GSG 17, 312)。

ジンメルは今後の国立美術館に現代芸術についての次のような理解とそれに基づいた事業を期待する。

第一は、そもそも「現代芸術というものが存在すること」についての理解。

第二に、現代芸術の新しさは、「物の感性的な現象と非感性的な意味の間に全く新しい方程式を表す表現に取り組んでいる様式である」点にあるという理解。

そうした理解に基づいて、第三に、現代芸術がもたらしている「そうした転換を…豊富なサンプルで、いわばアーカイブの形で記録」する事業である。(GSG17, 312)

第二の部分では、肖像画を事例としてこれまでの美術館運営の問題性を指摘し、チューディによる「最近の10年間に購入した作品の大部分を環納するという決定」(GSG17, 313)を支持している。この際、古い肖像画として批判されたG. グラーフ (Gustav Graef 1821-1895)¹²⁾の作品に関して、「美は、彼にとっては、われわれ現代人とは異なるものである」(GSG17, 313)としたうえで、次のように現代人の美意識を反語的に列挙する。

現代人にとっての「美」は「現象がもつ固有の意味から」引き出されるべきであり、その美は「あらゆる実在が他のものとは比較なしにそれ自身で生きているというそういう生の深さ」である。われわれにとっての美は、「物の固有の運動を並外れた性格として伴うもの」であり、「物そのものの深い意味」である。これに対してG. グラーフにとっての美は「物が最初に注ぎ込まれるべき形式」にすぎず、そのため、かれの美に対する感覚は、個々の現実のあらゆる対立項に分岐する多様性を欠いており、むしろ均一な形式と定式で表現され、すべての現象が「それ自体の法則」ではなく、既成の美の理念という同じ法則でねじ曲げられている (GSG17, 313)。

こうした従来の美術館の在り方への批判と改革への期待を踏まえて、この短信の半分以上におよぶ第三の部分 (GSG17, 314-315)は、日本ないし東アジア古美術への関心の啓発に充てられている。

まず、ベルリンでの日本古美術への関心の高まりと、東アジア古美術市場の現状について。

「ある美術品店が、少し以前に、この地ではこれまで集められたことがなかった程多くの、旧き

日本の木版画の展覧会を開催した。パリに続いてベルリンでも、日本美術の趣味が徐々に始まりつつある。残念ながらわれわれは、このことについてもう遅すぎており、市場は、ヨーロッパの影響を受け、最も不純な仕方の雑種様式を示している現代の日本製品で占められている」(GSG17, 314)。

幕末から欧米に直接流入し始めた日本製品は、各国での万国博覧会を主な契機としてイギリス、フランス、他のヨーロッパ各国へと紹介され、とくに彩色木版画 (浮世絵)・陶磁器・調度品など美術工芸品については個人的な愛好にとどまらず、系統的な研究・模倣・昇華の対象となった。美術評論家フィリップ・ビュルティ (Philippe Burty, 1830-1890) によって「ジャポニスム (Japonisme)」という新しい用語も発案され、広く使用されていった。

パリでの日本美術の理解は1883年のL. ゴンス (Louis Gonse 1841-1926) の『日本美術』に集約され、またS. ビング (Samuel Bing, 1838-1905) による月刊誌『芸術の日本』(1888-1891)は仏語・独語・英語で出版され、ヨーロッパ各国に拡がっていった。

ドイツでは1897年に、W. フォン・ザイドリッツ (Woldemar von Seidlitz, 1850-1922) による『日本彩色木版画の歴史』が刊行されたが、K. ベルガーは彼が「ジャポニスムの真の宣教師」¹³⁾となったとしている。

ハンブルクとドレスデンに続いてベルリンでのジャポニスム¹⁴⁾の波が次第に高くなるのは1880年代からであり、日本滞在経験のある研究者や実業家・美術商による日本美術展がしばしば開催されるようになった。ベルリン工芸博物館やドイツ印象派画家M. リーバーマン (Max Liebermann, 1847-1935) など個人によるコレクションが蓄積された。1906年の「東アジア美術館」(Museum für Ostasiatische Kunst)の設立が最初のピークであろう¹⁵⁾。

ベルリンではH. ペヒター (Hermann Pächter, 1839-1902) が事業を引き継いだ「R. ワグナー美術商・出版社」が、「モダン・アート、日本への熱狂、

そしてアール・ヌーヴォーの興味深い融合によって生まれた国際的な傾向を最初に反映させることに成功した¹⁶⁾。

ワグナー社が扱っていた品々を美術評論家のJ.マイヤー＝グレーフェ (Julius Meier-Graefe, 1867-1935) は次のように報告している。

「18世紀の日本の木版画、漆器、陶器、刀の鐔など、コレクターにとって魅力的なものは何でもあった。これらに加えて、この遠い国の現代の製品もあった：織物、着物、茶道具セット、提灯、そして何よりも紙である。これほど豊富な和紙のセレクションは、ヨーロッパのどこを探しても見つからない。せいぜいロンドンくらいだろう¹⁷⁾」。

しかし、日本美術への関心が高まり美術品の流通が増えるにつれて、粗悪品、贋作、ヨーロッパで作られた模造品も出回るようになった。また日本における近代芸術の模索が始まり、また欧米での需要を意識した工芸作品への傾向も強くなるが、ジンメルはそのような「新日本」の芸術には批判的だった。彼が主に愛好したのは「旧き日本 (alte Japan)」の作品だった。

東洋美術の全般的な特質について、ジンメルはヨーロッパ美術との対比の観点から、感受性の領域における「閉鎖性」と「完結性」にもとめ、それらは「保守的な生活感情」に由来すると理解する。この場合彼は「我々には、運動と発展ははじめから価値ある物として現れる」としているが、これはジンメルの理解する現代の精神傾向の基本的な特徴に他ならない (GSG12, 34-35など)。注目すべきはジンメルが、このような異質性を否定的に捉えるのではなく、現代の対極にあるこうした特質を「東洋美術の魅力」「東洋美術が我々に対してもっていた魅力の中心部分」 (GSG17, 314) と位置づけていることである。つまりジンメルはヨーロッパの「現代」との対比で東洋古美術の魅力を見出していて、差異そのものが魅力なのである。

「東洋美術の魅力は、感受性領域の閉鎖性と完結性とにあり、感受性領域は閉鎖性と完結性のなかで表現される。我々には、運動と発展ははじめから価値ある物として現れるが、東洋では、これらは悪しき原理とみなされ、固定、静止、一様性が、内的な構成においても外的な構成においても、その理想として受けとめられる。従っ



図1 R. ワグナー社の広告 (出典：Ausstellung Alter Ostasiatischer Kunst : China-Japan; 1912, Katalog)



図2 E. フリツェ社の広告 (出典：前掲書)

て、東洋美術はいわば完全に求心的であり、瞬間を越える努力と衝動が欠けている。というのも、次の瞬間も異なった内容を示すことがないからである。つまり、こうした保守的な生活感情から東洋美術は自己に即した満足を湧き出させ、この満满是、どのような芸術表現をも自己のうちで完結したマイクロコスモスにするのである」(GSG17, 314)。

日本や東アジアの現代美術が変容しつつ現状があるからこそ、「17世紀末からの彩色木版画、特に18世紀末の偉大な時期の彩色木版画を見せてくれる、かの展覧会は、より一層、感謝に値するのである」(GSG17, 315)。

ここではジンメルが取り上げている日本美術の異質的な特徴は、色彩構成と線、さらに衣服の襞などの描き方に現れる物質性と意志の力との相互作用についての捉え方の差異である。これらは以後繰り返して言及される。

「日本人の色彩構成がすでに100年以上前に、我々とは全く異なった諸前提から出発しながらも、われわれの最もモダンな色彩感覚と同様の到達点に達しているとしても、線の驚くべき破調と鋭角的な尖鋭さをともなった形姿はなお、彼らの世界の疎遠性を示している」(GSG17, 315)。「重さと、物質に固有の他の力は確かに我々を支配しているが、しかし、方向を変えられ、しばしば止揚されて、我々の内部から湧き起こる衝撃と興奮によって妥協へと強いられるのである。…人間の衣服は、その瞬間ごとに、二つの力の闘争の状態を象徴しているか、あるいは、二つの力が一致して統一されている結果を象徴している。衣服のしわ、曲がり、揺れ、ふくらみはどのようなものであっても、地上の重さと魂の衝撃が合同作用して形作っている特別な諸力を顕わにしている。これら諸力は日本人においては、明らかに、われわれにおいては原理的に異なる仕方規定されており、混合されている」(GSG17, 315)。

この記事には、すでに長期にわたって維持されることになる日本美術についての相互に前提し合う二つの関心の持ち方が示されている。すなわち、第一に、ヨーロッパ美術との対比における日本古美術・工芸の特異性や疎遠性への注目であり、この芸術作品における個々の形式的要素の差異を社会学的、芸術学的、哲学的視点から分析することである。異質であることを前提としたうえでの解釈の試みである。

第二に、現代(モダン)文化の研究という文脈において、日本ないし東アジアの古美術を研究する事が持つ重要性についての主張である。ジンメルにとって、異質なものの理解に基づいて、それを取り込んだ新たな統合的視点の構築が現代文化の課題なのである。次にこの二つの関心の方向がどのように展開していったのかについて見ていきたい。

3. 現代文化研究のなかのジャポニスム

(1) 論文・著書などにおける日本美術・工芸品への言及

ジンメルがエッセイや著書において、日本の古美術・工芸品について言及していることは少なくとも我が国では周知のことであるが、全集版では新たな資料も収録され、書簡以外にも、ジンメル自身の講義草稿と受講生が作成した講義ノートなどにも関連する言及がある。ここではまず、日本ないし東アジアの美術についての何らかの言及を含むことが現在確認できている論文や講義ノートなどを年代順(後に単行本に収録された論文も含む)に整理しておくこととする。おそらく一般に考えられていた以上に多くかつ長期にわたって、日本ないし東アジア美術の何らかの特徴がそれ自体として或いは何らかの象徴や事例として取り上げられていることが見出されるであろう。

- ・1896「ベルリン芸術短信」(GSG17, 312-316)
- ・1900『貨幣の哲学』(類似内容は、1900「人格的文化と事物的文化」GSG5, 577)

- ・1901「重力の美学」(GSG7, 43-48)
- ・1902「額縁」(GSG7, 101-108)
- ・1902「ロダン彫刻と現代の精神的方向」(GSG7, 92-100)
- ・1902「芸術の形式問題講義 M. ズスマンによるノート」(GSG21, 345-351)
- ・1905「把手」(GSG7, 345-350)
- ・1906「芸術における第三次元について」(GSG8, 9-14)
- ・1906/07「文化の哲学講義 H. シュマーレンバッハによるノート」(GSG21, 557-571)
- ・1906/07「芸術哲学演習 K. ジンガーによるノート」(GSG21, 572-579)
- ・1907「キリスト教と芸術」(GSG8, 264-275)
- ・1908/09「芸術哲学課外演習」K. ベルガーによるノート(『感謝の書』, GSG21, 743-746)
- ・1909「ロダンの芸術と彫刻における動きのモチーフ」(GSG12, 28-36)
- ・1911「ロダンームニエについての予論とともに」(GSG14, 330-348)
- ・1911「女性文化」(GSG12, 251-289)
- ・1912「相対論的哲学の潮流 哲学的文化のために」(GSG19, 137-372)
- ・1913「ギリシア哲学講義 A. レーヴェによるノート」(GSG21, 891-939)
- ・1913/14「芸術の哲学講義草稿」(GSG21, 141-222)
- ・1913/14「芸術の哲学講義 A. レーヴェによるノート」(GSG21, 940-987)
- ・1916「理念の前形式」(GSG13, 252-298)
- ・1916『レンブラント』(GSG15, 305-515)
- ・1918『生の直観』(GSG16, 209-425)

以上のような論文・講義などで日本ないし東アジア美術・工芸品の多様な側面が多角的な観点から分析されているわけだが、このような分析・研究は別の場でも行われていた。19世紀末に、主流となった「新古典主義」に対抗しつつ、新しい文化を求める若い芸術家たちの文化運動が形を見せ始め、「分離派」

を名乗る団体が、ミュンヘン(1892年)、ベルリン(1899年)、ウィーン(1897年)で相次いで結成された。また、大衆的な雑誌『パン(PAN)』(1895年ベルリン)、『ユエグント(Jugend)』(1896年ミュンヘン)、『ジンプリチシムス(Simplicissimus)』(1896年ミュンヘン)などの誌上で、日本の美術の特徴やその応用について多角的に研究された¹⁸⁾。こうした潮流の中でジンメルの芸術哲学の探究も行われるのだが、その展開において日本など東アジアの美術の個々の形式的分析がもった意味についての研究は、別稿に譲ることにし、ここではジンメルのより基本的な哲学的関心の脈絡に即して進めたい。

(2) 相対主義と東洋芸術

色彩構成、線、画面構成、奥行き感、重力感などの形式的要素への着目と並行して、関心の第二の基本的方向性といったものもある。既に「ベルリン芸術短信」で見たように、芸術に限らず広く現代(モダン)文化の理解という文脈において、日本ないし東アジア古美術を研究する事が持つ重要性への着目である。この重要性の一つは、ハンスが指摘したように、相対主義的方法に繋がる観点であり、ヨーロッパ中心主義からの脱却、同時に伝統や慣習主義からの脱却のために、東アジア的な在り方の知見が重要なインパクトとなるという認識である。ハンスの見方と同様の内容をジンメル自身が「芸術の哲学講義 A. レーヴェによるノート」(1913/14)において明瞭に述べている。

「いかなる芸術作品も、その時代から芸術作品として正当化することはできません。芸術の要求は実に多様であり、時代によって大きく異なります。芸術には永遠の法則はありません。芸術に永遠の法則があるという信念は、私たちの美術史が一つの方向性しか知らず、検証していないからです。つまりギリシャ・ローマ・ドイツ美術と、さらにそれと結びつけにくいゲルマン美術という分枝からなる一つの方向性のことです。これらの一連の規範は、芸術全般の規範

であると考えられてきました。東洋美術の知識が深まってきたことだけが、ここに光を当てたのです。私たちの道徳はひとつの道徳でしかないというニーチェの洞察もこの領域に入ります。真理についても同じかどうかについても考えることができます。もしかしたら、別の精神構造を持つ別の真理が存在するのかもしれませんが。私たちの論理はひとつの論理でしかないのかもしれませんが。ここでの未解決の問いは、今や芸術において解決されたのです。東洋の芸術は、ギリシャ・イタリアの芸術とはまったく異なるものを要求します。このことが問題を複雑にしているのは事実です。しかし今や、前方や後方とのつながりから切り離された理想的な平面に横たわっているような規範が立ち現れているのです」(GSG21, 967)。

倫理や認識論の領域では明確な解決に達してはいない問題、すなわち道徳の相対性や真理の相対性という問題に芸術の領域では東洋の芸術の登場によって明確な解決に至っているというわけである。

(3) 「自然主義」・「芸術のための芸術」論とジャポニスム

さらに、広く現代文化の理解という文脈に関して、相対主義的方法と並んで、もう一つの脈絡に注目したい。「芸術のための芸術」という主張に連なる芸術観の変革に日本美術やジャポニスムが深く関わっているというジンメルの認識である。

ジンメルにとって19世紀後半の文化潮流としての「自然主義」をどう理解し評価するかという問題は現代の文化・芸術の理解にとって中心的な問題であった。かれはすでに1891年の時点で、「現代の精神生活における二つの本質的な傾向」として個人主義と並んで自然主義をあげ (GSG1, 304)、1870年以降のドイツにおける知的努力は、精神的過程の反省や内奥の意味の探究といったものから、個々の直接観察できる現実や物質に向けられたとし、その傾向を「自然主義」と呼んだ (GSG18, 196)。文化分野における

自然主義の概念は、一方で「慣習主義」(GSG7, 95)、「理想主義」(GSG7, 190)と対比され、他方では「機械論」と結び付けられて (GSG14, 339) 理解された。

しかしここに止まらず、さらに「芸術のための芸術」という立場ないしスローガンと関連して、ジンメルは自然主義とこのスローガンとの繋がり、そしてまたジャポニスムとの関係に注目していく。

「現代の自然主義の概念と実践は1860年代から1870年代にかけて出現したが、同じ交友圏で同じ意図をもって l'art pour l'art というスローガンが出現したことによって、われわれは自然主義の最も深い意味を読みとった。このスローガンは、逸話や感傷、傾向、文学的な思想を表示する手段として自らを提示する芸術に対して向けられた闊い言葉である。芸術はそれ自身の究極の目的であり、内なる法則を持ち、いかなる外的法則でもなく、芸術の造形は内なる法則のみに従わなければならない」(GSG20, 220)。

この「内なる法則」、精神的な内容に対して、線、空間分割、色彩といった形式的要素がもつ独自法則性への注目、さらに芸術作品における精神的 content と形式的側面との分離と、分離を前提とした新たな統合の探究、ヨーロッパ的な職人氣質とは異なる技倆と心的なものを統合した絶えざる自己研鑽を惜しまない「純粋な職人氣質」(Artistentum) という在り方の模範、ここにこそジャポニスムの明確な「影響」をジンメルは見出すのである。

「現代芸術は、一方では、精神的な内容、すなわち思想、気分、性格、理念の表現にその全課題を見だし、その伝達のための直観的な形式はそれ自体、無関心な道具であった。他方で、現代芸術は多方面から日本の影響を受け、線、空間分割、色彩といった形の純粋な魅力を追求し、こうした分化への努力が内容芸術と形式芸術をお互いに引き離したのである」(GSG7, 98)。

「日本からの影響を受けて、職人技的なものの中にある心的なものという新しい統合が達成されたのはここ十年のことです。もちろん、日本の

芸術は職人気質から生まれたものではありませんが、心的な傾向を持っています。しかし一方では、この民族は、かつてのギリシャ人だけがそうであったように、芸術に染まっており、他方では、私たちはこのような心的な傾向を知りませんし、理解もしていません」(GSG21, 567 (1906/07) 文化の哲学講義録)。

東アジア芸術は芸術の高い自由度を達成しているが、自律的で理路整然とした発展を辿ったわけではなく経験を疑問視することなく自明のものとしてその枠内にいつまでも留まっているとしたパウル・ナトルプ (Paul Natorp, 1854-1924) に対してジンメルは1918年7月16日付の手紙で次のように明確に反論する。

「私は何十年も東アジアの美術品を扱ってきましたが、全く同意できません。彼らの“理路整然とした発展”は、どんな愛好家にも隠されてはいません。そこには純粋な職人気質 (時には、あらゆる“経験を問題としないこと”とは一線を画す問題の立て方さえある) があり、それは、ヨーロッパ美術史全体でも極めて稀なもので、19世紀の80年代にフランスとドイツに移植されたものです。“芸術のための芸術” (l'art pour l'art) は、部分的にはヤポニスムス (Japonismus) の中で育ってきたのです」(GSG 23, 986)。

こうした芸術作品を精神的な内容と形式的要素とに分離した上で新たな統合を探究するという発想そのものが政治的な意味を伴うものであったことを付け加えておきたい。1888年に即位した皇帝ヴィルヘルム2世は1901年の演説で新しい芸術潮流を批判した。母なる自然が永遠の法則に従って動いているように、芸術においても「永遠に不変な法則が支配している。美と調和と感性の法則である」として、芸術の内容と形式を区別したり、技術的側面を重視する者たちを非難する。

「余が説明した法律や障壁を無視する芸術はもはや芸術ではなく、工場労働であり、商売であり、芸術は決してそうなるべきではない。“自

由”という濫用された言葉やその旗の下で、人はしばしば無制限、無制限、自己高揚に陥る。しかし、美の法則や、たとえ表現できなくても人間の胸が誰でも感じる美学や調和への感情から自分を切り離し、より技術的な課題に対する特定の方向性と具体的な解決策を考えることに主眼を置く者は、芸術の根源に背く罪を犯すことになる。…芸術は人々に教育的な効果をもたらすものでなければならない。芸術はまた、下層階級の人々に、努力と労苦の末に、再び理想の上に自らを築き上げる機会を与えるものでなければならない」¹⁹⁾。

4. ジャポニスムの啓発活動

ジンメルと日本美術との関係の第二の方向性は、日本美術の関心・研究の重要性についてのアピールであり、ドイツの現代文化の本質理解とその豊富化にとっての日本など東アジア美術の重要性であるが、ジンメルはこの点では対社会的な啓発家でもあった。

「モダン」という言葉で表現される「生活スタイル」の具体的な行動についてジンメルは、醒めた眼差しを持っていた。

「心の中心に確固としたものがないために、われわれは常に新しい刺激、センセーション、外的な活動に一瞬の満足を求めるようになる。そしてそうすれば今度は、われわれは混乱した当惑に巻き込まれ、時に大都会での喧騒として、時に旅行マニアとして、時に競争の激しいハンターとして、時には趣味、スタイル、態度、人間関係の分野における現代特有の不誠実として姿を現す」(GSG6, 675)。

しかしまた同時に、ジンメル自身がこのようなモダン現象の実践者でもあった。「当時の社会学者で、ジンメルほど“現代的”であると考えられていた人物はいなかった。日常生活においても、執筆活動や科学活動においてもである」²⁰⁾。

かれはテニスやスケートのプレイを楽しみ、アル

ピニストや旅行者としてアルプスやイタリアを訪れ、自転車で大学に通い、タバコを吸い、ワインを楽しむ、巧みなピアノ奏者であり、詩を愛した²¹⁾。

このようなジンメルは、日本や東アジアの美術においても、教育や論文などの執筆以外の場面以外での「ジャポニスム」の実践者であった。『ゲオルク・ジンメル全集』第22巻と第23巻に収録された書簡集と編集者による註記から明らかになった二つの出来事に注目したい。

(1) 1910「美学研究協会」での酒器セットの実演

ジンメルは1910年6月21日「美学研究協会」の集会以「日本美術の本質についての一連の考察」の際に、日本の酒器の実演を行った。講演の内容と質疑²²⁾は興味深くはあるが、すでに講義ノートなどで論じていたことと重複するところが多いので要約は割愛する。この実演の様子は次のように報告されている。

「聖職者の儀式や祝事の際に米酒を飲むために使われる漆塗りの木製の椀は、ほとんどが金彩で装飾されているが、古いものには黒塗りのものもあり、一部は大芸術家による装飾がほどこされたもので、ほとんどが18世紀のものである。講師は、ルーブル美術館にある他の2点とイギリスの個人所有の2点とともに、おそらく最高のコレクションを所有している」²³⁾。

ジンメルが行った実演は、漆器セット(屠蘇器)を使った婚礼の際の三三九度の儀礼と思われるが、ジンメルが日本酒用の酒器を大量に持っていて、それが「彼のコレクションの特徴」だったというハンスの回想は上記のとおりであるが、G. ヘルマンは回想で、「彼の好みを知っていた日本の学生たちが、日本で朱漆の椀を集めてきた。金色の漆絵が描かれた赤い小さな器は、主に19世紀のもので、結婚式で新郎新婦がこの器で米酒を飲んだ。彼の願いは、いつかこれらについて一度究極で最高の話を語ることだった」(BdD, 164)と述べている。美学研究協会での実演はジンメルの望みが叶ったという事かもしれない。

い。

(2) 1910-11「日本—出版物」の企画とジャポニスムの制度化

ジンメルは、1910年12月から1911年の2月まで、ゲッセン出版社との間で、日本美術に関する出版物(“Japan-Publikation”)の企画について頻繁に書簡のやり取りをしていた。

この出版企画は、1910年12月9日付け書簡で「50ページ程度」との案から始まり、歴史家ランプレヒト教授所有の数年分の雑誌『国華』を資料として活用できること、芸術アカデミーによる東アジア美術の展覧会が1912年に開催されることとなったがこの時期に合わせて出版したい等、構想が具体化しつつ進行していた。

結局この出版企画は実現しなかったが、「芸術アカデミーによる東アジア美術展」についてコメントしておきたい。ジンメルは1911年2月11日付けゲッセン出版社への書簡で次のように述べている。

「日本—出版物に関連して次のことをお知らせします。多分私が長い間与え続けた刺激によって、芸術アカデミーは翌年あるいは翌々年に、個人所蔵品からなる東アジア美術の展覧会を開催します。これによって、日本美術への関心が活性化すると期待されます。こうした展覧会は普通、複製品を買い集めるために利用されます。たいていはブルックマンか他の会社の製品です。お話しした出版物を企画しようとするならば、こういう事情ですので、可能な限り、この展覧会に合わせるか少なくともその直後かに出来るように準備すべきですし、またこうした物への初歩的な関心を展覧会の出版物に任せないようにする必要があります」(GSG22, 931-932)。

この展覧会は1912年9月から12月にかけて開催された「ベルリン王立芸術アカデミー主催、旧東アジア美術展 中国—日本」である。

1910年イギリスの日英博覧会で大規模な日本美術展が開催された。26点の国宝を含む作品が日本から

輸送された。当時民俗学博物館東アジア美術部長であったO. キュンメル (Otto Kummel, 1844-1952) はこの機会を捉えて「日本美術をその帰路に借り受けて、ベルリンで“一大展覧会”を開く事を提案」したが、フランス、イタリアからも同様の提案がなされた場合に対応できないなど日本側の理由で実現には至らなかった²⁴⁾。キュンメルがこうした出来事の直後に企画したのがこの展覧会であり、出品はドイツ国内機関と個人所蔵品に限られたが、キュンメルはこの展覧会では運営の専門アドバイザーとして展示資料の収集、カタログ作成などを行い、本展覧会のカタログでは東アジア美術史の概要を執筆した。また展覧会場で特別のスペースを与えられた約200点に及ぶ浮世絵についての解説を執筆したのはブレーメンの医学博士で「東アジア美術の愛好家でありまた目利き」(GSG23, 939)のH. スミット (Hermann Smidt, 1854-1926) であったのだが、彼はジンメルとは既知の間柄であった²⁵⁾。

ジンメルがこの展覧会の開催とどのように関わったのかは不明である。公的機関や民間企業など以外の個人貸出者は官吏、実業家、研究者など29名である。個人のリストにはM. リーバーマン²⁶⁾ やH. スミットの記載は見出されるがジンメルの記載は確認できない²⁷⁾。

このカタログに掲載されたベルリン王立芸術アカデミーの会長A. カンプ (Arthur Kampf, 1864-1950) の前書きは注目に値する。

「極東芸術の高い意義とヨーロッパ芸術への影響は、よく知られた否定できない事実であり、中国と日本の芸術作品と工芸作品の展覧会を開催することは、芸術に対する一般的な関心の観点から、ほとんど理由付けも正当化も必要がありません。本アカデミーの展覧会の開催は、ベルリン王立美術館のボーデ館長に、王立美術館に新たに設立された民族学博物館の東アジア美術部門の所蔵品のうち、最も貴重な部分を展覧会のために利用することを許可していただいたことが、何よりも大きな後押しとなり決定に至り

ました。多くの美術館や東アジア美術の著名な個人コレクターが、アカデミーの呼びかけに全員一致で応じてくれました」²⁸⁾。

この前書きが重要なのは、公的組織の重職にある人物が、「極東芸術の高い意義とヨーロッパ芸術への影響は、よく知られた否定できない事実」であり、日本など東アジア芸術の展覧会を開くことには「理由付けも正当化」も必要ないと断定していることである。チューディが国立美術館の館長に就任した1896年当時にはまだ論争的であったジャポニスムの影響や東アジア芸術の独自性と重要性は、十数年の間に論ずる必要のない自明のことに変化したのである。こうして徐々に、社会的なレベルでは、個人愛好家やコレクターによる蒐集と啓発から、公的機関による制度的な蒐集と研究へと重点が移行していく。いわばジャポニスムの制度化が進んでいくことになる。ベルリンやミュンヘンでの先行する部分的な制度化に引き続き、1913年にケルンで、1923年にベルリンで東洋美術館が開設される。

(3) コレクションの行方

書簡集からは、ジンメルのコレクションの様子も読みとることができる。太陽光の下でのみ楽しむ事のできる「美しい東アジアの陶器製品」(GSG22, 900)、「素晴らしい青色の」中国の古い花瓶の価格 (GSG22, 929)、中国の単彩の陶磁器の素晴らしさと価格 (GSG22, 953) 等への関心、さらに自分のコレクションとの交換の提案 (GSG22, 929-30) などである。

ハンスが回想しているようにジンメルはコレクションを手放すのだが、このことと関連している可能性がある手紙は二通ある。

ジンメルがベルリン・ウエストエンドからシュトラスブルクに転居するのは1914年3月 (そして7月28日に第一次世界大戦が勃発する) だが、3年後1917年3月14日付けで、ベルリン大学時代の同僚かつ友人のI. ヤストロー (Ignaz Jastrow, 1856-1937) 宛に次のような手紙を送っている。

「あなたの家の床か地下室の片隅に、箱を保管する余地があるかどうか教えてください；次回ベルリンに行くときに必要になるコレクションの品々が入っています。その前提条件は、結果としてあなたに何らの不都合なことが起こらないことです。…おそらく事前に小さな小包を送りますが、それはあなたの机の中か戸棚の中にか入れてください。というのも、最も貴重なものが入っているので、華美に送りたいのではありません」(GSG23, 751)。

この手紙について、書簡集の編集者は、この荷物が東アジアのコレクションを指していると推測している。また次のような情報と推測を追加している。

「ジンメルの同僚で隣人でもあった古典文献学者オットー・プラスベルクの妻ヒルデガルト・プラスベルクは、“[...] 日本の宝物は、割れてしまう危険が常にあったため、地下室の砂箱のなかに埋めました” …と回想している。今すぐシュトラスブルクから運び出したいというのは、おそらくシュトラスブルクを離れるための場所確保の要請（上記の手紙参照）と関係があるだろう」(GSG23, 752)。

次に、1918年4月6日付け画家E. ベンデマン (Eduard von Bendemann 1811-1889) 宛の手紙 (GSG23, 938) で、H. スミットのプレーメンの住所を尋ねている。編集者はこのこともコレクションの売却と関係している可能性があることを指摘している (GSG23, 939)。

この二通の手紙から、ジンメルがコレクションを手放したのは1917年3月頃か1918年4月頃と推測される。いずれの場合でも、ジンメルが没するのは1918年9月であるのだから、いわば最晩年までコレクションを所有していた事になる。

しかし、一度にすべてを手放したとは考えにくく、幾つかは手元に残していたであろうし、それらはジンメルの没後妻ゲルトルートに相続され、亡命の足手まといとならないために彼女が自死した (GSG20, 522) のち息子ハンスに相続されたのである

う。こうしたジンメルの遺品を含むハンスの所有物の搜索は、ハンスの妻エルゼとミヒャエル・ランドマンの努力を引き継いで全集編集者や協力者によって現在も続けられている²⁹⁾。

ドイツから出国するために「搬出荷物は1939年4月、H.S. (すなわちハンス・ジンメル) 1065と228 (後の2028)と記されたコンテナ状のリフトバン2台と、6つの箱とスーツケースに梱包され、ハンブルクの移民港に運ばれた」(GSG20, 525)。これらの荷物の目録には蔵書、書斎や居間を飾ったであろう絵画と版画、東アジアの陶磁器も含まれていた (GSG20, 529)。現在判明しているのはこの時点までであり、その後、ナチスにより没取され競売に付されたのか、空襲で破壊されたのか、あるいはまたソ連軍が持ち去ったのか不明である。

ただ、ジンメルのコレクションから一つを引き継いだことが確認できる人物が一人だけいる。ジンメルのコレクションの内「花瓶や極東芸術の鉢、精巧な仏像」に「そのうちの一つは今も私の部屋にあります」(BdD, 280) と付け加えた M. ズスマンである。

まとめ

本稿の目的は、ジンメルによる日本および東アジアの美術工芸品への関係と関心を示す資料に基づいて、ジンメルの思想の展開と行動を再構成することであった。以上の資料の検討から少なくともジンメルの日本美術など東アジア美術への関心が彼の哲学・社会学思想にとって些末なエピソードではなく、ジンメル研究への新しい視角となりうるということが確認されたと思われる。

第一に学術的な関心の時期や期間について。従来はほとんど明確ではなかったが、遅くとも1890年代からはじまり最晩年 (1918年) まで関心が続いていたこと。つまりジンメルによる日本および東アジアの美術工芸品への学術的関心は、一時的な嗜好ではなくジンメルが研究者として活躍したほぼ全ての時期にわたっており、ジンメルは様々な刺激を受け取

り続けたのである。

第二に日本および東アジアの美術工芸品への学術的関心と現代文化研究と芸術哲学の展開との関わりについて。息子ハンス・ジンメルが述べたようなヨーロッパ中心主義を脱する「相対主義」的観点との関わりは講義ノートなどでも確認できるが、それにとどまらず、「自然主義」・「芸術のための芸術」論・および芸術における形式的契機と内容的契機の新たな統合の探究というジンメルが重視し続けた「現代文化」の根本テーマにも直接関係していることが確認された。

第三に、ジンメルが日本および東アジアの美術工芸品の芸術的文化的意義についての狭義の研究者であるにとどまらず、その啓発者でもあったということ。彼は日本など東アジアの美術工芸品から思想的な刺激を受け取っただけでなく、学生や同僚たちに実物を通して思想を語り、展覧会開催や美術館での蒐集を働きかけ、展覧会に合わせて日本古美術の小冊子の発行も企画した。そういう意味でジャポニスムの実践者でもあった³⁰⁾。

凡例

O. ラムステット他編『ジンメル全集 全24巻』ブーアカンブ出版 (1989-2015年) (*Georg Simmel Gesamtausgabe*. Ed. by Otthein Rammstedt et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp) からの引用は、略記号 GSG に巻数とページ数を合わせて本文中に記す。

ハンス・ジンメルによる「回想録」(Hans Simmel, "Lebenserinnerungen", in: *Simmel Studies*, Fakultät für Soziologie, Universität Bielefeld, Jg. 18, 1/2008: S.9-135.) は略記号 HSL にページ数を合わせて本文中に記す。

クルト・ガッセンとミヒャエル・ラントマン編集のジンメル生誕100年記念論集『ゲオルク・ジンメルへの感謝の書』(Gassen, Kurt / Landmann, Michael (Eds.), *Buch des Dankes an Georg Simmel. Briefe, Erinnerungen, Bibliographie. Zu seinem 100. Geburtstag am 1. März 1958*, Berlin: Dunker & Humblot.) からの引用は、略記号 BdD にページ数を合

わせて本文中に記す。

注

- 1) 阿閉吉男『ジンメルとウェーバー』(御茶の水書房, 1981年) が比較的詳しく取り上げている。本書の「第三章 ジンメルの芸術的世界」(207-209ページ) で、エッセイと著作での日本の古美術に関する言及を検討するとともに、息子ハンスの回想録にみられるコレクションと芸術哲学との関係についての指摘を取り上げて着目している。また北川東子「ゲオルク・ジンメル——エッセーの思考」(北川東子編訳, 鈴木直訳『ジンメル・コレクション』ちくま学芸文庫, 1999年, 所収) にもジンメルと日本との関わりについて2ページ程度の立ち入った論及がある。
- 2) ジンメルのコレクションに僅かでも言及している研究として次のものが上げられる。
 - ・David Frisby, *Simmel and Since: Essays on Georg Simmel's Social Theory*, Routledge, 1992, p.121, p.147-148.
 - ・Gregor Fitzi, *The Challenge of Modernity: Simmel's Sociological Theory*, London and New York: Routledge, 2019., p.109.
 但し G. フィッツィはジンメルを「中国陶磁器の熱心なコレクター」としている。このような“異なった”見方が登場する背景には「ジャポニスム」の影響と「シノワズリー」の影響をめぐる欧米における近年の“複雑な”状況があるのかもしれない。東田雅博『シノワズリーか、ジャポニスムか——西洋世界に与えた衝撃』中央公論新社, 2015年, 参照。
 - ・Ingo Meyer, "Kunst", in : Bohr, Jörn / Hartung, Gerald / Koenig, Heike / Steinbach, Tim-Florian (hg.) *Simmel-Handbuch: Leben - Werk - Wirkung*, Berlin. Springer-Verlag (J.B. METZLER), 2021., S.51.
 - ・Jörn Bohr, "Kontext", in : Ebenda, 2021., S.409.
- 3) 注2で上げた文献以外に次のような文献がある。
 - ・Hans-Peter Müller / Tilman Reitz (hg.), *Simmel-Handbuch: Begriffe, Hauptwerke, Aktualität*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2018.
 - ・Gregor Fitzi (ed.), *The Routledge International*

- Handbook of Simmel Studies*, London/New York, 2020.
- 4) Gregor Fitzi, "SIMMEL'S LIFE An unexplored continent". in : Ibid., p.17-29.
- 5) 「ジャポニズム」について、本稿では主に次の文献を参照している。
- ・Klaus Berger, *Japonismus in der Westlichen Welt 1860-1920*, Prestel-Verlag, München, 1980.
 - ・クラウディア デランク『ドイツにおける「日本 = 像」—ユーゲントシュティールからパウハウスマスまで』(水藤龍彦, 池田祐子訳) 思文閣出版, 2004年。
 - ・谷田博幸『唯美主義とジャパニズム』名古屋大学出版会, 2004年。
 - ・仲間裕子『フーゴ・フォン・チューディ—ドイツ美術のモダニズム』水声社, 2022年。
- 6) 本稿では Modern, modern とそれに関連する語は「現代」「現代的」等と訳す。生松敬三『二十世紀思想渉猟』(岩波現代選書) 1981年, 6 ページ, 参照。
- 7) フィッツィは拷問によるものとしている。Gregor Fitzi, "SIMMEL'S LIFE An unexplored continent", in : Ibid., p.18.
- 8) この亡命は当時としてはスムーズに行われたが, M. ホルクハイマーの尽力によるところが大きいとの研究がある。Davide Ruggeri, "The Unpublished Correspondence between Hans Simmel and Max Horkheimer (1936-1943). Some Remarks on Critical Theory, Georg Simmel's Sociology, and the Tasks of the Institute for Social Research". in : *Simmel Studies*, Vol. 24, Number 1, 2020, p.127-158.
- なお、ハンス・ジンメルの伝記については上記 Ruggeri (2020) にまとめられているが、次の文献も参照。Arnold Simmel, "Some thoughts on flans Simmel's "Lebenserinnerungen". A Son's Perspective" *Simmel Studies*, Jg. 18, 1/2008: 137-148.
- 9) "Editorial" in: *Simmel Studies*, Fakultät für Soziologie, Universität Bielefeld, Jg. 18, 1/2008. S.7.
- 10) privatissime については, (HSL, 60-61), (GSG21, 1043-1044) を参照。
- 11) チューディは「皇帝や皇帝派の愛国主義が渦巻くナショナル・ギャラリーで, 大胆なモダニズム改革を行った」(仲間2022, 12ページ)。
- 12) 友人サビーネ・レプシウスの父であることが, この論考が匿名で発表された理由の一つと推測されている (GSG17 500)。
- 13) Klaus Berger, *Japonismus in der Westlichen Welt 1860-1920*, Prestel-Verlag, München. 1980., S.288.
- 14) ベルリンでのジャポニズムについては, 仲間(2022)「第五章チューディのモダニズムと日本」(171-188ページ) 参照。
- 15) 設立に至る経過については次の文献を参照。池田祐子「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), p.137-149, 2020-03.
- 16) Ingeborg Becker, "Japan and Modernism in Berlin: The Art Dealer Hermann Pächter and his Gallery", in : *JOURNAL OF JAPONISME* 3 (2018) p.187-200.
- 17) Ibid., p.193 より重引訳出。
- 18) Klaus Berger (1980) S.281-303.
- 19) Wilhelm II, "Die wahre Kuns", in: Schutte, Jürgen / Sprengel, Peter (Hg.) *Die Berliner Moderne 1885-1914 Mit 60 Abbildungen*, Philipp Reclam Jun. Stuttgart, 1987. S.571.
- 20) Otthein Rammstedt, "Wie kam Georg Simmel zur Modernen?", *Simmel Studies* Vol. 24, Number 1, 2020, S.73.
- 21) Ibid. S.73.
- 22) 『感謝の書』所収のヒューゴ・マルクス (Hugo Marcus, 1880-1966) の回想にその一部の紹介がある (BdD, 273-274)。
- 23) この引用は次の雑誌から訳出。 *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, 6/1911, S.464-465. なお (GSG22 890) に同一の引用があるが, この雑誌の巻数と発行年が5/1910となっている。6/1911が正しい。
- 24) 安松みゆき『ナチス・ドイツと〈帝国〉日本—歴史から消された展覧会』吉川弘文館, 2016年, 32

- ページ。
- 25) スミット自身および彼とジンメルとの関係については GSG23, 939 参照。
- 26) M. リーバーマンの東アジア圏コレクションについては次の論文を参照。Herbert Butz, “»Ça m’interesse énormément« Liebermanns Ostasiatika”, in : Bärbel Hedinger, Michael Diers, Jürgen Müller (hg.), *Max Liebermann. Die Kunstsammlung Von Rembrandt bis Manet*, HIRMER, 2013.
- 27) *Ausstellung Alter Ostasiatischer Kunst : China-Japan ; September bis Dezember 1912, Katalog*, Verlag von Julius Bard, BERLIN, 1912, VIII - IX .
- 28) Ebenda. VII - VIII .
- 29) Rüdiger Kramme, “Wo ist der Nachlaß von Georg Simmel? Spurensuche zwischen Klein- und Großkriminalität”, *Simmel Newsletter*, 2, 1992, p.71-76.
- 30) 次のエピソードも付け加えておきたい。1909年に設立された「ドイツ社会学会」の第2回大会テーマ選考に際して、ジンメルはテンニースが提案した「人種、国家、言語と関連した民族と国民の概念」に異議を唱え、(1)「手工芸 (Handwerk) の個別文化圏域への関係、また、政治組織、芸術、外国との関係、家族制度などへの関係」を提案したこと (GSG22, 1011-1012), 結局「国民の概念」と「文化変容の過程」がテーマとなるのだが、(2) 報告者の一人として「芸術と国民」というテーマでの報告を依頼した W. ヴォリンガー (Wilhelm Worringer, 1881-1965) とジンメルが交渉していたこと (GSG23, 34) も、周知のようにヴォリンガーがジャポニスムを重視した美術史家であることを考慮すれば、本論で取り上げてきた文脈に間接的ではあれ繋がっていると思われる。

G. Simmel's "Japan Collection" : An Intersection of Japonisme and Modernism

AKAI Shojiⁱ

Abstract : It is well known in Simmel studies in Japan that Georg Simmel collected Japanese art and crafts, and mentioned them in fragmentary form in several of his essays and writings. However, Simmel's attention to Japanese arts and crafts is often limited to a single episode in his biography, and it remains a challenge to systematically organize such references, to clarify their impact on Simmel's cultural theory and philosophy of art. Detailed study of the significance of these episodes in the development of Simmel's thought is still an issue to be addressed. Gregor Fitzl, one of the leading scholars of contemporary Simmel studies, describes the field of research on "Simmel's life" as an "unexplored continent." This paper is an attempt to enter this "unexplored continent" by using the references to Japanese and other East Asian arts and crafts scattered throughout the sources on Simmel as guideposts. G. Simmel's son Hans Simmel referred to his father's collection as the "Japan Collection," and it was considered by many of his friends and acquaintances to be a collection centered on Japanese antiquities. Simmel's era, on the one hand, coincided with the period of "Japonisme," and on the other hand, it also coincided with a period of "modernism" in the sense that "modernity" was perceived as a break with the medieval past, and its quality was constantly being questioned. Simmel's relationship to East Asian art must be viewed against the backdrop of these two historical trends. The purpose of this paper is to reconstruct the development of Simmel's behavior and thought against the backdrop of "Japonisme" and "Modernism" as the prevailing thought of the times, based on sources showing Simmel's relationship to and interest in Japanese and East Asian arts and crafts. Firstly, using the recollections of Hans Simmel and G. Simmel's friends and acquaintances, we will summarize the reality of Simmel's own collection of Japanese art and crafts and the understanding of his contemporaries regarding his artistic preferences. Secondly, we will take the "Berlin Art Brief"(1896) and analyze the characteristics of Simmel's own scholarly efforts. Thirdly, we will consider the meaning of Simmel's modern cultural studies readings from Japanese art. And finally, we will address Simmel's social enlightenment activities in the socio-cultural context surrounding Japanese art at the time. The analysis in this paper seems to confirm at least the following. Simmel's interest in Japanese and East Asian arts and crafts is (1) not a temporary preference, but spans all of Simmel's active periods. (2) It is deeply related to his study of modern culture and the development of his philosophy of art, which is mediated by the fundamental themes of "Moderne" such as "relativism," "naturalism," and "art for art" theory. Furthermore, (3) Simmel was not only a scholar of the artistic significance of Japanese and East Asian arts and crafts, but also enlightened others as to that significance.

Keywords : G. Simmel, Japonisme, Modernism, l'art pour l'art, Naturalism

i Professor Emeritus, Ritsumeikan University

