

아돌프 피셔의 쾰른 동아시아미술관과 한국 미술

이화진

I. 서론

李和眞

동덕여자대학교
큐레이터학과 강사
이화여자대학교 미술사학 박사
19세기 미술사

1913년 문을 연 쾰른 동아시아미술관은 독일에서 미술품을 민족학 영역에서 분리해 독자적으로 다룬 최초의 전시 공간이다. 이 미술관은 독일뿐 아니라 해외에서도 주목을 받았는데, 런던 영국박물관(British Museum)의 큐레이터 로런스 비니언(Laurence Binyon)은 쾰른 동아시아미술관이 유럽에서 처음으로 민족학이나 종교적 관점과 무관하게 동아시아 미술품을 그 자체로 수집 가치가 있는 대상으로 삼은 전문 미술관이라고 평가했다.¹ 또 1914년 뉴욕 메트로폴리탄 미술관보(Metropolitan

* 이 논문은 2020년 대한민국 교육부와 한국연구재단의 인문사회분야 학문후속세대(박사후국내연수) 지원사업의 지원을 받아 수행된 연구임.(NRF-2020S1A5B5A01040753) 논문을 작성하는 데 도움을 준 쾰른 동아시아미술관 부관장이자 불교 미술 및 한국 미술 담당 큐레이터 페트라 H. 뢰슈(Petra H. Rösch) 박사, 아카이브 담당자 베틀리나 클레버(Bettina Clever), 도서관 책임자 카롤린 라이머스(Carolin Reimers) 박사에게 이 자리를 빌려 감사드린다.

** 필자의 최근 논저: 『카스파르 다비트 프리드리히의 풍경화에 나타난 고딕 폐허의 양가성』, 『서양미술사학회 논문집』56, 2022; 『민속품과 미술품 사이에서: 뮌헨 오대륙박물관과 노르베르트 베버의 1926년 기증품』, 『미술사논단』53, 2021.

1 Adele Schlombs, *Aufbruch in eine neue Zeit: Die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln* (Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, 2009), p.66.

Museum of Art Bulletin)는 지난해 박물관 업계에서 가장 커다란 사건 중 하나가 쾰른 동아시아미술관의 개관이라고 기술했다.²

쾰른 한자링(Hansaring) 거리에 있던 동아시아미술관은 설립자이자 초대 관장인 아돌프 피셔(Adolf Fischer, 1856~1914)와 부인 프리다 피셔(Frieda Fischer, 1874~1945)의 컬렉션을 토대로 세워졌다. 피셔 부부는 개관 때까지 동아시아를 여러 번 여행하면서 수많은 작품을 구매했고, 특히 쾰른 동아시아미술관이 소장한 400여 점의 한국 미술품은 유럽 내 한국 컬렉션 가운데 가장 뛰어나고 질적으로도 높은 수준을 갖추었다고 여겨진다.³ 그렇다면 피셔 부부가 동아시아 미술만을 독립적으로 다룬 컬렉션을 형성한 이유는 무엇이며 동아시아, 특히 한국 미술을 어떻게 바라보았는가를 질문해볼 필요가 있다.

쾰른 동아시아미술관이 건립된 20세기 초 독일에서는 민족학박물관에서 미술품을 분리하는 사안이 격렬한 논쟁거리로 부상했다. 19세기 말 유럽 열강이 식민지를 확장하며 피지배 민족의 문화유산을 약탈하던 시기에 민족학은 이국의 물질문화를 가능한 다양하게 축적하려고 했다.⁴ 그러나 미술사가 빌헬름 폰 보데(Wilhelm von Bode)는 민족학박물관에서 미술품을 떼어내 유럽의 순수 미술관과 동일한 수준의 기관을 세워야 한다고 주장했고, 1906년 베를린에서는 왕립 프로이센 박물관의 독립 전시장으로서 독일에서 두 번째로 비유럽 미술품을 다룬 동아시아미술관

2 Winifred E. Howe, "The Museum of Eastern Asiatic Art in Cologne," *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 9:8 (1914), pp.172-173.

3 국립문화재연구소 편, 『독일 쾰른 동아시아박물관 소장 한국문화재』 (대전: 국립문화재연구소, 2007), pp.6-8; Susan Moore, "Haut de Cologne. East Asian Art in Cologne," *Apollo*, 189:672 (2019), p.49; Frieda Fischer, *Chinesisches Tagebuch* (München: Bruckmann, 1942), p.187. 아돌프 피셔는 단순한 수집가에 그치지 않고 열정적인 행정가로서 동아시아미술관을 이끌었으나, 1914년 미술관이 개관한 지 몇 달 지나지 않아 갑작스럽게 사망했다. 이후 프리다 피셔는 남편의 뒤를 이어 관장으로 취임했고 1921년 변호사이자 상원의장인 알프레트 비에루조프스키(Alfred Wieruszowski)와 결혼했다. 그러나 나치가 집권한 후 재혼한 남편의 유대 혈통으로 인해 프리다는 관장직에서 물러나고 시민권을 박탈당했다. 그녀는 아돌프와 함께 동아시아를 여행한 기록인 『일본 일기 *Japanisches Tagebuch*』 및 『중국 일기 *Chinesisches Tagebuch*』를 1938년과 1942년에 출판했는데, 이 작업은 그녀가 유대인 수용소로 끌려가지 않을 수 있었던 발미였다고 보인다. 『중국 일기』에는 한국 일기의 출판 계획이 세워져 있지만 이는 안타깝게도 실행되지 않았다. 1945년 프리다는 가난 속에서 생을 마감했다.

4 Thomas Hinz, "Das Dilemma mit der Exotik. Neuigkeiten aus den Völkerkundemuseen?," *Mitteilungen zur Kulturkunde*, 50 (2004), pp.280-281.

(Ostasiatische Kunstsammlung)이 설립되었다. 이처럼 동아시아에 대한 높은 관심은 독일 제국이 1898년 중국 칭다오에 식민지를 건설한 정치적 사건과 무관하지 않으며, 만국박람회를 통해 일본이 세계무대에 등장한 시대적 상황과도 연결된다.⁵

무엇보다 아돌프와 프리다 피셔 부부가 1905년과 1910/1911년 한국을 방문했던 시기는 독일이 중국 식민지를 통해 아시아로 진출하고 있었을 뿐만 아니라 일본 제국주의가 한국을 지배하기 시작한 때이기도 하다. 따라서 한국의 미술 문화가 독일에 소개되는 데 중요한 역할을 한 피셔 부부의 수집 활동 및 쾰른 동아시아미술관 건립은 20세기 초 한국의 특수한 역사적 환경과 함께 고찰할 필요가 있다. 그럼에도 불구하고 2007년 국립문화재연구소가 발간한 『독일 쾰른 동아시아박물관 소장 한국문화재』⁶를 제외하고 국내에서는 피셔 부부와 동아시아미술관에 대한 연구가 거의 이루어지지 않았다. 이에 본고는 피셔 부부의 한국 미술 컬렉션이 형성된 시기가 일제 강점기였다는 사실에 주목하여 그들의 시각이 얼마나 식민주의/반식민주의 입장에서 있었는지를 구체적으로 고찰해 보고자 한다. 또한 두 차례에 걸친 한국 여행에서 피셔 부부가 어떤 작품을 주로 수집했으며 구매 의도는 무엇이었는가를 함께 분석해 보려고 한다. 이때 아돌프 피셔가 한국에서의 경험을 담아 출판한 「한국 미술에 대하여 *Über koreanische Kunst*」(1910/1911), 쾰른 동아시아미술관의 설립 의도를 밝힌 논문 「쾰른 동아시아미술관의 개관 *Zur Eröffnung des Museums für ostasiatische Kunst der Stadt Köln*」(1913) 등 동시대 사료를 통해 한국 미술에 대한 피셔의 견해와 해석을 짚어 보고자 한다. 또한 프리다 피셔가 쓴 『중국 일기』와 『일본 일기』에서 한국과 한국 미술에 관한 구절을 찾아보며 독일인의 눈에 비친 한국의 모습을 보충할 것이다. 이러한 작업은 아직까지 우리말로 번역되지 않은 피셔 부부의 저서와 글을 소개하는 계기가 될 뿐 아니라 20세기 초 한국 미술이 어떤 미적 판단 아래 독일로 옮겨졌는가를 도출해내는 데 도움을 줄 것이다.

5 Herbert Butz, *Museum für Ostasiatische Kunst Berlin* (München: Prestel, 2000), p.4.

6 국립문화재연구소의 발간 보고서는 '쾰른 동아시아박물관'이라는 명칭을 사용했지만 필자는 피셔 부부의 설립 의도와 당시 독일의 문화 담론을 고려해 '쾰른 동아시아미술관'이라는 명칭을 사용한다.

II. 쾰른 동아시아미술관의 설립

1. 전시장 구성과 일본 취향

쾰른 아헨 호수(Aachener Weiher) 곁에 위치한 동아시아미술관¹은 1944년 제 2차 세계대전 당시 폭격으로 폐허가 된 건물을 대신하여 지어진 것이다. 1977년 12월 새롭게 문을 연 간결한 형태의 미술관은 르 코르뷔지에(Le Corbusier)의 제자 마에카와 구니오(Maekawa Kuni)가 설계한 것으로 일본 목조 건축과 재료를 응용했을 뿐 아니라 선불교 전통을 따른 작은 정원²을 중정에 배치함으로써 일본 색채를 두드러지게 나타낸다.⁷

1
쾰른 동아시아미술관 전경
사진 촬영: 이화진

2
쾰른 동아시아미술관 정원
사진 촬영: 이화진



7 Andreas Lommel, "Das neue Museum für ostasiatische Kunst in Köln," *Die Kunst und das schöne Heim*, 90 (1978), p.94; Wember, "Die Museen der Stadt Köln," *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 15 (1953), p.242; Julia Altmann, "Vermittlungsarbeit im Museum für Ostasiatische Kunst Köln," *Kölner Museums-Bulletin*, 3 (2004), p.31. 전쟁으로 인해 미술관 건물은 무너지고 내부 설비는 완전히 파손되었다. 1947년에는 전쟁을 피해 방공호에 숨겨두었던 작품 대다수가 도난당하는 사건이 일어났다. 많은 작품을 되찾았지만 전체 소장품의 10분 1 정도가 사라졌으나 다행히 1953년 미술관 지하창고에서 중요한 작품들이 발견되었다. 하지만 어떤 작품들은 더 이상 복원할 수 없을 정도로 치명적인 피해를 입었다. 현재 약 5,000점에 달하는 소장품 중 일반적으로 500점 정도가 전시되며, 1993년부터 1995년까지 이루어진 미술관 개축은 전시 공간을 두 배 이상 확대하는 결과를 가져왔다. 미술관의 일본 정원은 조경사이자 조각가인 마사유키 나가레(Masayuki Nagare)가 맡아 구성했으며 그의 조각 <바람 속의 깃발>이 아헨 호수를 바라보며 미술관 외부에서 있다.

동아시아미술관의 설립 의의는 무엇보다 피셔가 1913년 10월 25일 개관을 기념하여 잡지 『치체로네 *Der Cicerone*』에 기고한 글에서 밝혀 볼 수 있다.

오랫동안 동아시아 문화의 정수는 오직 민족학박물관에서 수용되었고, 전적으로도 상학적 관점에서 다루거나 그저 먼 나라의 진기한 물품으로만 여겨졌다. ... 하지만 지금까지 모든 동아시아 미술의 근간을 이루는 회화와 조각, 즉 동아시아의 위대한 미술품을 작품으로서 올바르게 전시한 곳은 없었다. 예술적으로 그리고 민족학적으로 가치 있는 작품을 완전히 분리하는 것이 유럽 미술에서 당연하듯이 동아시아에서도 마찬가지다.⁸

이로부터 피셔가 동아시아의 문화 산물을 민족학적 지식의 관점이 아니라 당시 유럽 미술에 적용된 기준에 따라 수용하고자 했음을 알 수 있다. 동아시아 미술이 단순한 호기심과 흥밋거리로 전락하는 것을 거부하고, 미술품과 민속품을 분리하여 예술적 독자성을 알리고자 했던 것이다. 동아시아 민족이 수천 년에 걸쳐 유럽에 버금가는 높은 수준의 미술을 형성했다고 생각한 피셔는 동아시아 미술품을 학술적이고 역사적인 기록물에 그치지 않고, 그 자체의 아름다움으로 평가해야할 시간이 도래했다고 여긴 것이다.

이처럼 유럽 미술과 동등한 가치로 동아시아 미술을 수용하려는 피셔의 의지는 쾰른 동아시아미술관을 관통하는 주제 의식이었다. 그의 뒤를 이어 관장이 된 프리다 또한 회화와 조각에 덧붙여 미술 공예품, 예를 들면 금속 공예, 도자기, 나전칠기 등을 포괄적으로 다루며 순수한 미적 의미를 전달하는 것이 새로운 미술관의 목적임을 분명하게 밝힌다.

조각과 회화는 종교나 학술 혹은 민족학 컬렉션으로 유입되었고, 예술적 가치를 주목받더라도 뒤쪽으로 밀려날 뿐이다. 미술공예박물관에서는 일본 응용 미술의 가치를 인정하기 시작했다. ... 이런 까닭으로 동아시아 미술은 미술 공예의 관점에 따라 점점 더 과소평가되었다. 이는 잘못이다. 동아시아 사람들은 그림과 찻잔의 예술적

8 Adolf Fischer, "Zur Eröffnung des Museums für ostasiatische Kunst der Stadt Köln," *Der Cicerone*, 5 (1913), p.703.

의미를 구별하지 않는다. 완벽히 아름다운 찻잔은 완벽히 아름다운 그림과 동일했다. 두 가지 모두 진정한 예술적 표현으로서 그저 재료만 변형되었을 뿐이다. 완벽한 도공은 중간 수준의 화가보다 더 뛰어나다. 우리 미술관은 동아시아의 미술작품을 총체적으로 감상할 수 있게 한다. 기원전부터 동아시아 미술이 서구의 영향을 받아 본래 색채를 잃을 때까지를 망라한다.⁹

피셔 부부는 서구와 만나며 동아시아의 전통 문화가 점차 사라지고 있기 때문에 미래 세대를 위해서도 동아시아 미술을 보존해야 한다고 생각했다. 이들은 불교 미술과 세속 미술처럼 상이한 영역 그리고 청동이나 도자기처럼 서로 다른 재료의 작품을 구분하면서 각 시대의 특징을 범례적으로 전달할 수 있는 대상을 선별하고 전시했다. 말하자면 동아시아 미술의 전체적인 발전사를 조망하여 관람객의 미술사 지식과 교양을 촉진하려고 시도했던 것이다.¹⁰

어디에서도 동아시아 미술 전체를 아우르는 통일된 모습을 발전 단계에 따라 전시하려는 노력을 기울이지 않는다. 하지만 이것이 우리가 추구하는 바이다. ... 우리는 이 미술(동아시아 미술)에 장엄한 궁전을 세워주려는 것이 아니다. 고요하고 품위 있는 보고(寶庫)를 마련하려는 것이다. 그곳은 건물 스스로가 말하지 않고 미술 작품이

3
1913년
켈른 동아시아미술관
불교 조각 전시장

4
2021년
켈른 동아시아미술관
한국전시실
사진 촬영: 이화진



9 Frieda Fischer-Wieruszowski, "Das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln," *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51 (1922/23) p.39.

10 위의 글, p.42.

말하게 하는 곳이다. 우리는 화려한 전시장도, 호화찬란한 계단도 생각하지 않는다.
 중요한 공간이 미술 작품으로의 침잠에 초대한다.¹¹

피셔 부부는 멀리 떨어진 나라에서 온 낯선 미술품과 관람객의 내적 교류가 미술관 건축과 설비의 핵심 요소라고 생각했기 때문에 작품에 집중할 수 있도록 단출하고 소박한 형태의 건물을 짓고 내부에는 화려한 장식적 요소를 모두 배제했다.¹² 피셔가 “전시 공간은 항상 예술 작품에 종속되어야 하고 어떤 양식에도 의지하지 않아야 한다”¹³라고 말한 것처럼 켈른 동아시아미술관은 작품의 언어가 최대 효과를 발휘할 수 있도록 구성되었다.

따라서 미술관 전시장은 흰색 혹은 회색, 갈색으로 칠한 밝고 평평한 벽체를 사용했고 자연광을 고려해 진열장이 항상 창문과 병행해서 넓게 배치되었다. 또 면

로 된 가벼운 커튼을 내려 빛을 부드럽게 만들어 반사광을 최소화했다.¹⁴ 이러한 방식이 오늘날 까지 이어지고 있음은 한국국제교류재단(Korea Foundation)의 후원으로 마련된 한국 전시실¹⁴에서 확인할 수 있다. 중정을 향한 넓은 창문 곁에 일렬로 늘어선 사각 진열장은 관람객이 자연의 빛과 함께 작품을 사방에서 바라보는 기회를 만들어 준다. 또 미술관에는 다양한 형태의 유리 진열장이 활용되었는데 소품을 층층이 배열할 수 있는 피라미드 진열장¹⁵, 두루마리 그림에 적합하게

5
 1913년
 켈른 동아시아미술관
 피라미드 진열장

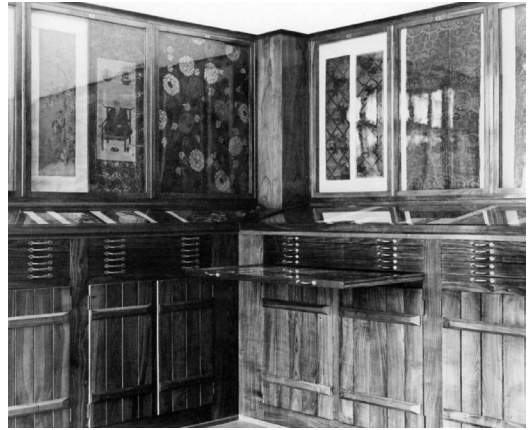


11 F. Fischer, 앞의 책, p.179.

12 Schlombs, 앞의 책, p.56. 피셔는 동아시아미술관 건립을 위해 런던, 파리 등 해외 박물관의 동아시아 전시장 구성을 연구했다. 1912년 3월 20일부터 4월 13일까지는 미국 여행을 떠나 보스턴 박물관과 뉴욕 메트로폴리탄 박물관의 동아시아 전시장을 직접 방문했는데, 특히 보스턴 박물관에서의 경험은 켈른 동아시아미술관에 습도계를 설치하는 결과를 낳았다. 피셔는 미술관의 기술적 부분, 예를 들면 조명과 진열장 유리의 반사광, 관람객 안내, 작품 안내판 등을 주의 깊게 살펴보았다.

13 A. Fischer, 앞의 글, p.708.

14 Schlombs, 앞의 책, p.62. 피셔는 동아시아미술관의 내부 공간 구조와 디자인을 빈 공예조합을 이끈 요제프 프랑크(Josef Frank)에게 위임했다. 프랑크가 1931년 출간한 논문 「상징으로서의 건축 *Architektur als Symbol*」은 피셔의 컬렉션을 다룬 작업이 깊은 인상을 남겼음을 보여준다.



긴 사각 유리를 비스듬하게 끼운 진열장⁶ 등이 사용되었다.¹⁵ 더욱이 전시 공간을 절약할 수 있는 벽 진열장에는 유리가 끼워진 서랍이 달려 있어서 관람객이 직접 서랍을 열어 전시품을 관찰할 수도 있었다.⁶⁷ 다시 말해 동아시아미술관의 전시 방법은 관람객이 전시장을 자유롭게 걸어 다니면서 스스로 흥미를 가지고 작품과 만나게 하는 데 있었다.¹⁶ 당시 민족학박물관에서 볼거리를 가능한 많이 제공하기 위해 작품을 전시하기보다 산처럼 쌓아놓았던 것과 달리¹⁷ 쾰른 동아시아미술관에서는 시각적 제약 없이 작품을 감상하는 혁신적 방법이 적용된 것이다.

여기에서 주목할 점은 단순하고 간결한 목공예 양식의 진열장이 중국을 비롯해 일본 가구를 범례로 제작되었으며 동아시아미술관의 건축 개념이 일본 가옥을 상기시켰다는 것이다.¹⁸ 이러한 분위기는 지금도 쾰른 동아시아미술관의 넓고 낮은 전시장 의자와 매끈한 나무진열장을 통해 암시된다.⁶⁸ 더욱이 미술관에는 미닫이문과 병풍, 다다미로 꾸며진 일본의 전통 방이 재현됨으로써 당시 관람객은 일본의 실내 장식과 거주 공간을 직접 체감할 수 있었다.¹⁹⁶⁹ 이로부터 동아시아 3국 가운데 일본에

6
1913년
쾰른 동아시아미술관
중국 화권 진열장

7
1913년
쾰른 동아시아미술관
유리 서랍이 달린
벽면 진열장

15 위와 같음.

16 위의 책, p.66

17 Timo Saalman, „SCHAUBARKEIT“. Die Neuordnung des Berliner Museums für Völkerkunde in den 1920er Jahren, *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde*, 62 (2016), p.180.

18 Schlombs, 앞의 책, p.56; Moore, 앞의 글, p.49.

19 Howe, 앞의 글, p.174. 동아시아미술관에는 일본 목수가 만든 일본 전통식 방 3실이 있었다. 이곳은 일본 장식 미술을 위한 전시공간이자 일본식 실내 공간이 어떻게 구성되었는가를 보여주는 용도로 사용되었다.



8
2021년
퀵른 동아시아미술관 전시장
사진 촬영: 이화진

9
1913년
퀵른 동아시아미술관 일본 방

대한 피셔의 각별한 친밀감을 유추할 수 있다. 1856년 빈의 부유한 사업 가문에서 태어난 피셔는 17살이 되던 1873년 빈 만국박람회를 통해 일본 문화를 처음 접하게 된다. 1868년 메이지 유신으로 서구화를 이룬 일본은 빈 만국박람회에 소개되면서 엄청난 성공을 거두었고 곧 일본풍 취향이 빈을 휩쓸었다.²⁰ 피셔가 일본 문화로부터 강렬한 인상을 받았다는 사실은 1892년 그가 떠난 세계 여행 중 처음으로 일본을 찾았다는 점에서 드러난다. 그는 1895/1896년에도 훗날 빈 분리파의 수장이 되는 화가 프란츠 호엔베르거(Franz Hohenberger)와 함께 일본을 방문했으며 1897년부터 2년에 걸친 신희여행으로 빈을 떠나 홍콩, 일본, 대만을 거쳐 다시 일본으로 돌아가 머물렀다. 심지어 그가 여행 중 수집한 일본 작품 700여 점은 1900년 초 빈 분리파의 여섯 번째 전시회에 소개까지 되었다.²¹ 당시 오스트리아 예술비평가이자 작가 헤르만 바(Hermann Bahr)는 피셔의 컬렉션이 문학을 비롯해 회화와 장식 미술, 미래의 거주 환경을 위한 중요한 영감이 되었다고 평가했는데, 이는 일본 취향이 미술뿐 아

20 Schlombs, 앞의 책, pp.10-11. 일본이 파견한 외교사절단이 빈 궁정에 등장하여 주목 받았고, 만국박람회의 일본 전시장에는 나고야 성의 거대한 황금빛 용마루 장식 모형이 찬란하게 빛났다. 또 가마쿠라 청동 대불상의 머리를 반짝이는 혼응지로 재현한 작품은 관람객을 압도했다. 일본 정원을 모방한 야외전시장에는 이세의 성전을 재현한 작은 신사가 있었다. 전시가 대성공을 거두면서 일본을 향한 꿈과 환상이 빈을 가득 채웠으며 일본 복식 연회가 열리고 벚꽃 축제를 비롯해 다양한 일본 문화가 연극과 오페라의 소재가 되었다. 일본 여행기가 많은 독자의 관심을 끌었고, 미술에서도 일본식 모티프와 조형 방법이 유행했다. 특히 빈 분리파(Wiener Sezession) 미술가들은 일본 양식을 수용하면서 고답적인 미술 아카데미 전통을 깨트렸다.

21 위의 책, p.12, p.18; Moore, 앞의 글, p.48.

나라 유럽인의 일상 속으로 깊이 들어왔음을 전달한다.²² 20세기 초 동아시아를 향한 유럽인의 눈에는 일본이라는 안경이 씌였으며, 피셔 또한 일본을 통해 중국과 한국을 향한 문을 열게 되었던 것이다.

2. 독일 제국의 식민 정책

1909년 6월 쾰른시 위원회는 피셔가 수집한 수많은 서적과 컬렉션의 소유권을 이양받고 관장직을 맡기는 계약 조건으로 동아시아미술관 설립을 승인했다. 전적으로 동아시아 미술만을 위해 세워진 이 장소는 미술공예박물관(Kunstgewerbe Museum)에 연결된 건물을 사용했지만 두 기관에 각기 다른 관장과 인력이 배치되고 전시가 이루어짐으로써 완전히 독립된 공간으로 자리했다.²³ 무엇보다 미술공예 박물관 관장 막스 크로이츠(Max Creutz)는 특정 영역을 전문적으로 다루는 동아시아미술관의 등장이 쾰른시의 선구적 발걸음이자 다른 도시들이 따라할 결정이라고 환영했다. 특히 그는 경제적 측면에서 긍정적 입장을 취했는데, 왜냐하면 수년 전부터 프랑스인은 미술 공예품을, 영국인은 직물과 무기를 중국인 취향에 맞추어 생산해서 동아시아 시장을 확대하고 부를 축적했지만 독일 제조업자는 영국이나 프랑스 사업가처럼 제품 연구에 필요한 대상이나 참고할 만한 작품을 만나기가 쉽지 않았기 때문이다.²⁴ 따라서 쾰른 동아시아미술관 건립은 새로운 시장을 개척하려는 독일 무역계의 관심에 부응할 수밖에 없었으며 공예산업을 촉진하는 데 기여한다고 여겨졌다. 이런 점에서 쾰른 동아시아미술관 설립이 아시아를 향한 독일 제국의 식민 정치와 연결된다는 사실이 확인된다.

1871년 프로이센을 중심으로 통일을 이룬 독일 제국은 다른 유럽 국가에 비해 동아시아 식민지 확보에 뒤쳐진 상황을 인식하고 이를 만회하려는 정책을 펼쳤다. 1861년 프로이센이 중국 및 일본과 맺은 통상 조약은 기본적으로 경제적 이득을 목

22 Schlombs, 위의 책, p.22.

23 위의 책, p.6; Hugo Grothe, "Kleine Mitteilungen. Museen," *Orientalisches Archiv*, 1:1 (1910/11), p.44. 1909년 피셔는 쾰른 시장 막스 발라프(Max Wallraf)의 지지를 받아 쾰른시와 계약을 맺었다. 쾰른시는 피셔에게 매년 6천 5백 마르크를 연금으로 지급하며 사망 시 부인 프리다에게 연금을 주기로 했다. 피셔는 미술관 건립을 위해 10만 마르크를 쾰른시에 지불했고, 이에 쾰른시는 매년 종신연금으로 5천 마르크를 지불했다. 쾰른시는 30만 마르크를 들여서 박물관을 건축했다.

24 위와 같음.

표로 했지만, 1890년 재상 오토 폰 비스마르크(Otto von Bismarck)의 퇴임과 빌헬름 2세(Wilhelm II, 재위 1888-1918)의 황제 등극은 제국의 외교 정책을 변화를 가져왔다. 즉 독일 제국은 유럽의 강대국에서 세계의 강대국이 되고자 했던 것이다. 이를 위해 독일의 식민 정책은 중국 대륙의 시장과 자원을 획득하는 데 그치지 않고 점차 동아시아 국가의 언어, 문학, 역사, 철학, 종교를 이해하고 문화 산물을 수집함으로써 국제적 영향력을 갖추는 것으로 확대되었다. 동아시아 민족과 그들의 삶, 사고 방식, 언어, 문화를 연구하려는 학술적 요구는 1887년 베를린 프리드리히-빌헬름 대학(Friedrich-Wilhelms Universität)에 동방어학과의 개설되는 결과로 이어졌고 중국학 전공자와 일본학 전공자가 배출되었다. 이들 중 많은 전문가가 베이징과 도쿄의 독일 대사관에서 통역가나 번역가로 일했고 외교관 혹은 학술 연구자로서 식민 정부에 봉사했다.²⁵ 동아시아 지역을 학술적 관점에서 분석하고 체계적으로 인식하려는 태도는 아시아의 오랜 전통 문화에 대한 존중을 반영한다. 그렇지만 동아시아에 대한 독일 제국의 연구는 근본적으로 식민주의에 기반한 접근이었으며 국가적 위상을 세계적으로 공고히 하려는 정치 전략에 속했다는 점 또한 간과해서는 안 될 것이다.

무엇보다 아시아로의 식민지 개척과 더불어 동양 미술을 다룬 제국 박물관을 설립해야 한다는 목소리가 커지기 시작했다. 1903년 드레스덴 박물관의 총 책임자이자 추밀고문관 볼데마르 폰 자이들리츠(Woldemar von Seidlitz)는 자필 원고로 공개했던 논문을 출판한 「아시아 미술을 위한 독일 미술관 *Ein deutsches Museum für Asiatische Kunst*」(1905)에서 먼 아시아 문화를 대변하는 미술품만을 위해 과거와 완전히 다른 유형의 미술관이 세워져야 한다고 주장했다. 민족학박물관이나 미술공예박물관으로부터 동아시아 물질문화를 해체하여 새로운 소장품 질서, 다시 말해 고유한 미적 특성을 최우선으로 고려하는 관점으로 재배치하자고 요구한 것이다.²⁶ 이러한 자이들리츠의 입장은 동아시아 미술과 미술 시장을 향한 독일인의 시선에 변화

25 Moore, 앞의 글, p.49; Schlombs, 앞의 책, pp.26-28. 동방어학과에서는 중요한 인물들이 활동했는데, 예를 들면 독일어로 된 최초의 중국어 문법을 쓴 한스 게오르크 폰 데어 가블렌츠(Hans Georg von der Gablentz)의 제자로 1883년부터 민족학박물관 관장의 조수로 일하는 빌헬름 그루베(Wilhelm Grube), 후일 베를린 민족학박물관 관장이 되는 프리드리히 빌헬름 카를 뮐러(Friedrich Wilhelm Karl Müller) 등이 공부했다. 동방어학과 졸업생들은 독일 대학의 일본학, 중국학 교수직으로 진출했으며 1890년 베를린 독일-일본협회(Deutsche-Japanische Gesellschaft)를 설립했다.

26 Margrit Kessler-Lehmann, *Die Kunststadt Köln: von der Raumwirksamkeit der Kunst in einer Stadt* (Köln: Wirtschafts- und Sozialgeographisches Inst. der Univ. zu Köln, 1993), p.93.

를 가져왔고, 이에 상응하는 조치가 아시아에 진출한 식민 관료에게 내려졌다. 자이들리츠의 의견에 공감한 피셔는 베를린 학술원의 제안을 받아들여 1904년부터 1907년까지 베이징 주재 독일 대사관에 학술 전문가로 파견되었다. 피셔의 임무는 독일 제국 수상이 보낸 편지에서 잘 드러난다.

당신께 그 임무를 맡기게 된 것은 동아시아 문화 민족(Kulturvölker)의 정신생활을 더 가까이 알고 그들의 작품을 고대 문헌, 미술, 그리고 미술 산업으로부터 가능한 많이 독일 컬렉션에 덧붙여 주기를 바라기 때문입니다. 당신의 업무는 첫째 학술적으로 흥미롭고 또 예술적으로 의의가 있는 대상을 동아시아 국가들, 특히 중국, 일본 그리고 한국에서 각 영역에 따라 알려 주시고 보고해 주기를 바랍니다. 둘째 독일 박물관이 해당 물품을 구매하는 데 도움을 주시기 바랍니다.²⁷

이처럼 아시아 미술이 독일 제국의 미래에 중요하게 여겨진 까닭은 서구 열강들, 즉 영국과 프랑스가 동아시아 예술 분야에 관심을 두기보다 정치적 문제에 골몰하고 러시아는 동아시아 미술까지 손을 뻗기에는 힘이 약한 상태였기 때문에 독일 제국이 세계적 지위를 쟁취하고 다른 국가를 앞지르는 데 아시아 문화를 이용하는 것만큼 적합한 정책이 없었기 때문이다.²⁸ 이러한 정치적 배경에서 피셔는 베이징에 머무르는 3년 동안 베를린 민족학박물관을 위해 물품을 구매했을 뿐 아니라 정부의 허락을 얻어 개인 컬렉션을 위한 작품도 함께 수집했다.

여기에서 흥미로운 점은 피셔를 베를린 학술원에 추천한 인물이 지리학자 페르디난트 폰 리히트호펜(Ferdinand von Richthofen)이라는 것이다. 리히트호펜은 독일 제국의 중국 진출 관문으로 항구 도시 칭다오를 식민지로 만드는 정책을 세운 인물이다. 이러한 전략은 1904년 피셔가 자유무역도시 킬에 자신의 일본 소장품을 전시할 독립 미술관을 세우려고 했던 것과 유사해 보인다. 당시 항구 도시 킬은 강력한 해군 전력을 갖추어 독일 제국이 세계로 진출하는 데 용이한 전초기지였다. 따라서 피셔는 킬의 입지가 동아시아와의 교류를 더 활발하게 만들 수 있으며 미술관이 국제적 명성을 얻는 데에도 도움을 줄 수 있다고 여긴 것으로 보인다. 그러나 항구 도시에

27 Schlombs, 앞의 책, p.30.

28 위의 책, p.28.

미술관을 세우려던 피셔의 야심은 1909년 4월 킬의 재정 문제로 인해 이루어질 수 없었다.²⁹

1909년 피셔 부부는 동아시아로 작품 구매 여행을 떠나기 전 뮌헨에서 열린 전시 《일본과 동아시아 미술 *Japan und Ostasien in der Kunst*》에서 그동안 수집했던 소장품을 공개했다. 이 전시는 독일에서 동아시아 미술을 포괄적으로 다룬 최초의 대규모 전시였다. 그리고 1912년에는 베를린 왕립미술아카데미 주도로 《동아시아 고미술전 *Austellung alter ostasiatischer Kunst*》이 열리면서 동아시아 미술을 심도 깊게 다루려는 경향이 독일에서 점점 더 강화되었다. 그러므로 20세기 초 피셔의 수집 활동 또한 독일 제국의 식민 정책과 문화 담론 속에서 성장하고 있었음을 간과해서는 안 될 것이다.

III. 동아시아 수집 여행과 한국에 대한 인식

1. 첫 번째 한국 방문: 기대와 실망

피셔 부부는 십여 년에 걸쳐 동아시아를 여행하며 작품을 수집하는 동안 가능한 많은 박물관을 방문하고 개인 소장가를 찾아가 작품을 살펴보려고 노력했다. 이는 독일 학계에 동아시아 미술에 대한 확고한 기준이나 이론, 혹은 발전 과정을 알려 주는 연구가 거의 없었기 때문에 참고할 자료가 부족했던 까닭이었다.³⁰ 이들은 도쿄, 나라, 교토의 국립박물관을 방문했으며 관장들과 우호적인 관계를 맺어 박물관이나 사찰의 수장고를 직접 견학할 수 있었다. 피셔는 여행 중에도 신문과 전문 서적, 학술 논문 등을 주문해서 읽고 공부했으며 불교와 무속신앙, 미술과 고고학에 대한 독일어, 영어, 프랑스어 문헌을 구입했다. 이뿐 아니라 중국학과 일본학에 관련해서

29 위의 책, p.34; Kessler-Lehmann, 앞의 책, p.94. 피셔는 중국에서의 외교 업무를 마친 후 뉴욕과 보스턴을 거쳐 1908년 베를린으로 되돌아왔다. 그는 쾰른 동아시아미술관을 세우기 전에 베를린 민족학박물관과 함부르크 문화미술박물관(Museum für Kunst und Kultur)에도 자신의 수집품 일부를 종신연금 형태로 기증했다. 1904년 피셔가 킬시에 미술관 설립을 제안할 당시 시립 미술관이 없던 킬은 매우 긍정적으로 반응했으나 결국 재정적 이유로 5년 후인 1909년 계약을 파기한다.

30 Schlombs, 위의 책, p.34.

새롭게 출판된 서지들도 계속 연구했다.³¹ 피셔가 일본에 머무른 초창기에는 파리에 서 유희를 공부한 구로다 세이키(Kuroda Seiki)의 제자인 화가 와다 에이사쿠(Wada Eisaku)가 통역을 맡기도 했는데, 그는 와다를 통해 일본어 기초지식을 배우고 단순한 수준의 대화 정도는 이해했던 것으로 보인다. 또 피셔 부부가 중국을 여행할 때는 중국인 안내원이 동반했으며 프리다의 『중국 일기』에 기록된 것처럼 직접 중국어를 배우기도 했다.³² 더욱이 피셔가 3년간 베이징에 독일 외교사절로 거주했다는 점을 떠올린다면, 아마도 중국어로 기초적 의사소통은 가능했을 것이다. 그리고 현지어를 안다는 점은 피셔 부부의 구매 활동을 더욱 효과적으로 만들었을 것이다.

1905년 9월 17일 피셔의 일기에 따르면 상하이에 거주하던 독일 무역상 에른스트 오페르트(Ernst Oppert)가 쓴 『금단의 나라 조선 여행기 *Ein verschlossenes Land. Reise nach Corea*』(1880)가 많은 자극과 정보를 주었음을 알 수 있다.³³ 이처럼 피셔 부부가 한국을 방문하기 전에는 서적을 탐독해서 정보를 얻었다면, 한국에 도착한 후에는 한국 최초의 독일어학교 교사인 요하네스 볼안(Johannes Bolljahn), 독일 부영사 고트프리트 나이(Gottfried Ney), 미국인 선교사 호머 헐버트(Hommer Hulbert), 프랑스인 아킬레 폴 로베르(Archille Paul Robert) 신부를 통해 한국 문화에 접할 수 있었다.³⁴ 그렇지만 피셔 부부가 중국어나 일본어와 달리 한국어를 거의 알지 못했으며 당시 독일에 한국학 교육자가 없었고 한국 관련 문헌이 소수에 불과했다는 점을 고려한다면, 피셔 부부가 직접 경험하고 이해할 수 있었던 한국 정신은 매우 단편적이고 제한적이었다고 추측된다.

게다가 1905년 프리다가 나라에서 쓴 일기에 “일본에서 중국과 한국 미술을 배운다”라고 언급한 것은 피셔 부부에게 일본을 통해 한국 미술에 대한 시각적 자극이 이루어졌음을 알려준다.³⁵ 아돌프 피셔 또한 일본에서 본 뛰어난 불교 미술품이 한국

31 위의 책, pp.36-38.

32 위의 책, p.12; F. Fischer, 앞의 책, p.27. 프리다는 1906년 1월 베이징에서 쓴 일기에 매일 오전 10시부터 오후 1시까지 그리고 오후 2시부터 4시까지 중국어를 배운다고 언급했다. 프리다는 독일어와 완전히 다른 언어에 ‘머리가 돌아버릴 지경이다’라며 어려움을 토로한다.

33 Petra Rösch, “Die koreanische Sammlung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln,” *Entdeckung Korea! Schätze aus deutschen Museen*, hg. Kim, Byung-Kook (Seoul: Korea Foundation, 2011), p.102.

34 위와 같음. 피셔는 한국에 거주하는 유럽인 외에도 1905년 10월 3일과 4일 송도에서 골동품을 수집하는 부유한 국립인삼공사 사장 이근혁을 방문하는 등 한국 수집가나 예술 애호가와 만남을 가졌다.

35 Frieda Fischer, *Japanisches Tagebuch* (München: Bruckmann, 1938), p.52.

방문의 이유 중 하나였다고 말한 바 있다.

도쿄, 교토, 나라의 박물관들, 일본의 가장 유명한 사찰과 가장 뛰어난 컬렉션에 익숙한 미술 애호가와 연구가는 항상 반복적으로 '한국'이라는 도취시키는 듯한 목소리를 듣게 된다. 바로 이 나라로부터 일본은 더 높은 문화의 축복을 받았다. ... 일본에 있는 목조와 청동 조각이 지닌 고전적 아름다움, 점토 조각, 도자기, 벽화, 특히 성스러운 제단을 위해 그린 놀랍도록 잘 보존된 경탄스러운 호류지(法隆寺) 벽화는 일본의 위대한 예술을 태어나게 한 땅으로 가고 싶다는 소망을 관람자의 영혼에 생생하게 일깨운다.³⁶

이처럼 호류지를 비롯해 일본 미술에 나타난 한국 미술의 영향을 인식하고, 뛰어난 일본 예술품의 요람을 찾아가고 싶다는 칭송으로부터 피셔 부부가 상당한 기대감을 안고 한국 방문을 계획했다는 점을 유추할 수 있다.

무엇보다 피셔 부부에게 첫 번째 한국 여행의 목적은 일본 불교 미술의 근원을 찾는 것이었다. 즉 일본 문헌과 사찰에 남아 있는 작품을 통해 한국이 5, 6세기에 수준 높은 불교문화를 완성하고 이를 스이코(推古天皇, 재위 593~628) 시대 일본에 전파했다는 점에 주목하여, 호류지에서 본 것과 같은 8세기 불교 조각의 양식적 기원을 한국에서 발견하고자 했던 것이다.³⁷ 그러나 서울이나 대구 혹은 송도에서 고대 불교 미술품을 찾으려 했던 피셔 부부의 희망은 헛되이 끝났고, 결국 이들은 1905년 10월 서울 여행을 중지하고 금강산으로 떠나 유점사를 비롯한 여러 절을 방문했다.³⁸ 하지만 피셔가 실망감에 가득차서 전하는 것처럼, "가장 고상한 초기 불교 미술품을 제작한 위대한 미술가의 나라로 여겨지는 이 땅[한국] 어디에도 한때 절정에 달했던 수준 높은 문화의 흔적은 없었다."³⁹ 즉, 한국이 일본 황실에 성스러운 문자와 불교 문화를 전해 주고 일본이 이를 수용하던 시대의 흔적을 만나려는 시도가 아무런 결실을 맺지 못한 것이다. 이미 많은 유물이 불에 탔거나 훼손되었고, 남아 있는 것은 거칠고 조야하게 보일 뿐이었다. 더구나 피셔 부부는 불교 사찰을 찾아 깊은 산 속으로 들어가면

36 Adolf Fischer, "Über koreanische Kunst," *Orientalisches Archiv*, 1:3 (1910/11), p.149.

37 A. Fischer, 앞의 글(1913), pp.712-713.

38 Rösch, 앞의 글, p.103.

39 A. Fischer, 앞의 글(1910/11), p.151.

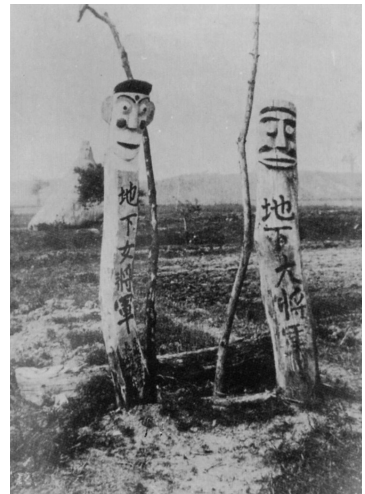
서 곳곳의 나무에 매달린 부적과 성황당을 보고는 한국이 더 이상 불교 정신이 충만한 나라가 아님을 깨달았다. 무속신앙이 한국을 지배하는 듯한 표식을 여기저기에서 만났던 것이다.⁴⁰

이제 피서는 한국에서 불교가 세상과 멀어지고 불교 미술이 꽃피던 풍요로운 문화 시대가 사라진 원인을 1392년 건국된 조선의 억불 정책에서 찾았으며, 도요토미 히데요시(Toyotomi Hideoshi)의 정벌과 함께 이 국가의 생명력이 영원히 멈추어버렸다고 판단한다.

16세기 말 히데요시의 주도 하에 19년이나 지속된 일본군의 정벌은 이 나라를 끝없는 공공함에 빠트렸다. 이 전쟁으로 한국은 생명력을 영원히 잃어버렸고 세속 미술은 더 이상 펼쳐질 수 없었다. ... 이 나라는 외부 세계와 완전히 단절했는데, 그런 상황에서는 일본처럼 성장과 질서를 제대로 이루어낼 수 없었으며 조국애에 가득 찬 일본처럼 독자적 문화를 창조할 수 없었다. ... 고대 한국 미술을 연구하기 위해 한국에 오는 사람은 화가 날 정도의 실망감을 감추지 못할 것이다.⁴¹

10
〈갓 만드는 남자〉
1905
사진 촬영: 아돌프 피셔

11
〈장승〉
1905
사진 촬영: 아돌프 피셔



40 위의 글, pp.149-150; Adolf Fischer, "Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst und sonstige Beobachtungen in Ostasien," *Zeitschrift für Ethnologie*, 41:1 (1909), pp.11-12.

41 A. Fischer, 위의 글(1909), pp.12-13. 피서는 히데요시가 일으킨 전쟁 기간을 19년으로 기술했으나 4년 후 출판한 『쾰른 동아시아미술관의 작은 대중 안내서 *Kleiner populärer Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln*』에서는 7년으로 수정했다. 이는 당시 피셔가 한국 역사를 정확하게 알지 못해서 생긴 오류로 보인다.

1905년의 첫 번째 한국 여행에서 원하는 작품을 찾지 못한 피셔 부부는 나전 칠기 화장함과 목궤를 제외하고는 거의 작품을 구매하지 않았다.⁴² 오히려 한국인의 옷차림이나 외모, 굴뚝 없는 초가집, 갓과 긴 담뱃대, 장승 등 서구 여행자에게 이국적으로 느껴지는 대상을 관찰하고 사진으로 남겼다.^{도10, 도11} 이 사진들은 1909년 1월 피셔가 「민족학지 *Zeitschrift für Ethnologie*」에 실은 논문 「동아시아에서의 미술 경험과 그 밖의 관찰 *Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst und sonstige Beobachtungen in Ostasien*」에 삽입되어 독일인에게 한국을 소개하는 자료가 되었다. 이로부터 피셔에게 한국은 민족학적 관점에서 흥미로울 수 있지만 문화적으로 궁하고 낙후된 나라에 지나지 않았음을 유추하게 된다.

1913년 쾰른 동아시아미술관이 개관한 후 피셔는 미술관 안내서에 한국을 다음과 같이 소개한다.

오늘날 천황(Mikado)의 나라와 한몫이 된 한국이라는 국가는 오래 전부터 중국과 일본 사이의 완충국(Pufferstaat)이었다. 이곳은 중국 문화와 미술이 일본으로 들어가는 다리였다. 6세기 무렵 한국은 일본인에게 인도를 건너 북중국을 지나 온 불교와 그 고상한 문화를 전해 주었다. 수백 년간 한국은 중국과 일본의 중개자 역할을 했다.⁴³

피셔가 한국을 중국과 일본 사이의 중간자로 설정하는 태도는 전시장 배치에서도 나타난다. 동아시아 국가 가운데 중국 미술이 가장 창조적이고 주도적인 위치를 차지하기 때문에 중국 미술이 가장 앞선 전시장을 차지하고, 그 다음은 중국 문화를 일본으로 전해준 한국 미술, 마지막으로 일본 전시장이 놓였다.⁴⁴ 그런데 한국을 동아시아의 문화 통로로 설정하는 피셔의 관점에는 한국만의 고유한 미술이 존재하지 않는다는 사고가 숨겨져 있었다. 이는 한국의 불교 조각을 해석하는 그의 언술에서 명확히 드러난다.

42 Rösch, 앞의 글, p.104.

43 Adolf Fischer, *Kleiner populärer Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln* (Köln: Du Mont Schauberg, 1913), p.100.

44 A. Fischer, 앞의 글(1913), pp.711-712. 쾰른 동아시아미술관은 지하 1층 지상 3층 구조로 32개 전시실을 갖추고 있었다. 한국 미술품은 16번 전시장에 놓였다.

불교는 한국 궁정을 통해 일본으로 전해졌다. 중앙아시아 미술과 문화를 전혀 알지 못한 일본은 한국을 위대한 불교 미술의 창조자라고 존경했지만, 사실 한국은 일종의 중개자 역할을 했을 뿐 창조자가 아니다. 일본 사찰이 전하는 바에 따르면, 일본에 남아 있는 초기 불교 미술 작품은 한국 미술가들이 만들었다고 여겨진다. 그런데 십중팔구 한국인이라고 생각되는 이들은 중앙아시아에서 건너온 사람들에게 배웠을 것이다.⁴⁵

즉 피셔는 한국의 불교 미술이 중국을 통해 유입된 그리스-인도 미술에 속하기에 독자적인 창작가보다는 중간자로서의 역할을 맡았다고 인식한다. 그가 호류지에서 감탄하며 보았던 회화와 조각을 비롯해 한국 미술가의 손길이 빚어냈다고 여겨지는 모든 작품이 실은 투르키스탄 미술, 즉 중앙아시아 정신과 연결되어 있다고 본 것이다.⁴⁶ 이처럼 한국이 불교 미술의 발전에 기여했다 할지라도, 그것은 한국이 자생적으로 맺은 결실이 아니라라는 피셔의 관점은 한국 땅에서 한국 불교의 독창성을 증명할 작품을 찾을 수 없었기 때문일 것이다.

그러므로 피셔의 첫 한국 여행은 다음과 같이 요약될 수 있다.

내가 처음 한국을 여행한 때는 ... 1905년 가을이었다. 비록 이제 널리 알려진 19년간의 치명적인 일본의 정복전쟁에도 불구하고 이곳에 전성기 한국의 잔재가 숨겨져 있어 발견되지 않을까 희망했다. 내가 여행한 한국은 변화의 순간에 직면해 있었다. 이름은 비록 독립된 국가였지만 죽음이 이미 모든 뼈마디에 스며들어 죽을 날을 잘 알고서 두려워하며 세고 있었다.⁴⁷

결국 피셔가 한국과 한국 미술에 내린 진단은 사망 선고와 다름없었다. 그에게 찬란한 불교 미술의 전통과 고유 문화를 상실한 한국 미술은 인접한 두 나라 사이의 의미 없는 연결 고리에 지나지 않았던 것이다.

45 A. Fischer, 앞의 글(1910/11), p.151.

46 A. Fischer, 앞의 글(1909), p.7.

47 A. Fischer, 앞의 글(1910/11), p.149.

2. 두 번째 한국 방문: 고려청자 수집

1909년 쾰른시와 미술관 건립 계약을 맺은 뒤에도 피셔 부부는 계속해서 동아시아로 구매 여행을 다니며 1910/1911년 다시 한국을 방문했다. 피셔는 1905년 첫 방문 때와 달리 일본 식민지가 된 한국 상황을 긍정적으로 받아들인다.

내가 5년 후인 1910년 12월 한국에 왔을 때 일본인의 관리 아래 많은 것이 훨씬 더 나아졌다. 신선한 바람이 이기가 낀 제국을 통과했다. ... 서울의 일본 황실 내각 차관 대신 고미야와 비서 츠가루 백작의 감독 아래 일본인은 구할 수 있는 한국 문화와 미술을 모두 서울의 한 박물관으로 모으려고 애쓰고 있었다.⁴⁸

피셔가 언급한 전시 공간은 과거 제실박물관을 일본 식민 정부가 새롭게 정비한 이왕가박물관으로 추측된다.⁴⁹ 피셔는 이왕가박물관을 여러 번 방문하면서 영감을 얻었고, 구매 제안을 받으면 박물관 소장품과 비교하여 그 가치를 판단한 후 구입을 결정했다. 피셔는 한국 미술상과 만나기도 했지만 주로 일본인 미술상, 예를 들면 에구치 도라치로(Eguchi Torachiro), 오타테 가메키치(Otate Kamekichi), 후치다 다케치로(Fuchida Takechiro), 다카하시 에키치(Takahashi Ekichi) 등을 통해 미술품을 사들였다.⁵⁰ 이로부터 피셔가 일본인의 시각으로 한국 미술을 바라보고 가치를 해석할 수밖에 없었으며, 일본이 한국을 점령한 이후 일본 미술상이 한국 미술시장을 지배했음을 알 수 있다.

48 위의 글, p.153.

49 Rösch, 앞의 글, p.105; 한국 박물관 100년사 편찬위원회 편, 『한국 박물관 100년사. 본문편』 (국립중앙박물관, 2009), pp.55-57. 피셔가 방문했던 시기에 이왕가박물관이 지속적으로 확장되고 소장품은 늘어나고 있었는데, 그 까닭은 1910년 3월, 1911년 11월 19일 피셔의 일기에 나타나듯 가장 뛰어난 작품을 모아 도쿄 국립박물관으로 이전하려고 했기 때문일 것이다.

50 Rösch, 위의 글, p.105; Schlombs, 앞의 책, p.52. 피셔는 1911년 11월 18일 서울에서 쓴 일기에 다카하시와 에구치가 좋은 작품을 적당한 가격에 가지고 있다고 말한다. 11월 20일에는 컬렉션을 보충하기 위해 열정적으로 노력하고 있으며 에구치에게서 아름다운 고려청자를 샀다고 언급한다. 피셔는 언제나 '뛰어난 가치를 지닌 작품'을 많이 샀다고 기록하지만 그의 컬렉션 중 어떤 작품을 가리키는지 명확하지 않는 경우가 대부분이다.

두 번째 한국 방문에서 피셔 부부는 도자기를 주로 수집했다.⁵¹ 만약 이들이 당시 유럽 수집가들에게 잘 알려져 있지 않던 고려청자에 큰 관심을 둔 까닭을 묻는다면 ‘코레이야키(Koraiyaki)’를 높이 평가한 일본인의 시각과 다르지 않다고 답할 수 있다.

한국 미술에서 유일하게 빛나는 지점이 있다면 그것은 독자적인 발을 딛고 서서 세 상을 향해 새로운 것을 내놓았다고 말해야만 할 도자기 분야다. 한국 도자기는 일본을 완전히 뛰어넘었으며 일본 도자기의 직접적인 선생이자 손에 닿지 않는 스승이었다. … 한국인이 최상의 것으로 평가하는 도자기는 일본인이 ‘코레이야키’라고 부르는데 송도 부근에서 발굴된다. … 푸른 회색, 녹색, 고동색, 미색, 검은색 유약이 발린 옛 한국 도자기 단지, 찻잔, 다완, 온갖 종류의 향아리는 오늘날까지도 일본인이 다 다룰 수 없는 수준이다.⁵²

현재 쾰른 동아시아미술관이 소장한 한국 도자기류는 70점이 넘는데, 전적으로 피셔 부부의 수집품을 기반으로 한다. 피셔 부부는 도자기야말로 한국 미술의 창조성이 담긴 분야라고 생각했기 때문에 범례가 될 수 있는 모든 그릇 유형과 양식을 갖추려고 노력했다. 이런 점에서 오늘날 쾰른 동아시아미술관의 고려청자 컬렉션은 최상의 수준이라고 할 수 있다.⁵³ 더욱이 1913년 개관 때 한국실 사진은 당시 도자기 컬렉션이 주요 전시품이었음을 알려 준다.^{도12} 벽면 진열장의 <청자상감모란문매병>^{도13}, 피라미드 진열장 상단의 <청자음각연화문표형주자>^{도14}, <청자음각연판문화형탁잔>^{도15} 등은 모두 12, 13세기에 제작된 것으로, 피셔 부부의 수집 활동이 한국 청자의 전성기를 대변하는 고려 시대에 집중되었음을 확인시켜 준다.

피셔는 중국에서 시작된 자기를 한국이 한층 성숙시켰으며 독자적 기법, 예를 들면 일본에서와 달리 그릇 안쪽만이 아니라 바깥 바닥면까지 유약

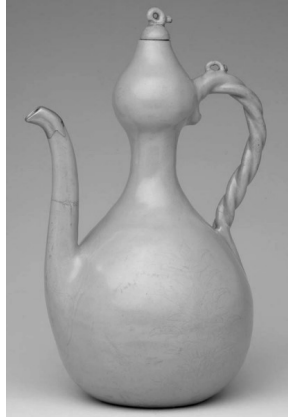
12
1913년
쾰른 동아시아미술관
한국전시실



51 『독일 쾰른 동아시아박물관 소장 한국문화제』, p.8.

52 A. Fischer, 앞의 글(1910/11), pp.154-156.

53 Rösch, 앞의 글, pp.106-107.



13
 <청자상감모란문매병>
 고려 13세기
 높이 32.3cm
 켈른 동아시아미술관

14
 <청자음각연화문표형주자>
 고려 12세기
 높이 28.1cm
 켈른 동아시아미술관

15
 <청자음각연판문화형탁잔>
 고려 12세기
 잔 높이 5.4cm
 잔 받침 높이 4.9cm
 켈른 동아시아미술관

을 칠하는 독특한 방식을 발전시켰다고 칭송했다.⁵⁴ 비록 그는 “일본인에게 한국 도자는 항상 완벽한 범례로 여겨졌다”⁵⁵라고 판단했지만, 200년 전부터 한국 도자기가 몰락의 길로 접어들어 이제는 중국과 일본에 견줄 수 없게 되었다고 평가했다. 대부분의 한국 도자기는 지나치게 많은 장식이 붙은 불품없는 형태에다가 아름답지도 않은 유약이 발려 있었던 것이다.⁵⁶

내가 본 대부분의 18세기 한국 도자기는 추하고 하얗고 종종 푸르스름하게 번쩍이는 유약과 투각된 보잘것없는 형태를 갖고 있었다. 게다가 조야하고 이상하게 생긴 동물 조각과 꽃이 장식으로 붙어 있기도 하고 심지어 풍경 전체를 다 묘사하기도 했는데, 이런 종류의 적합하지 않는 표현이 많았다. 과거 수백 년간 한국 도공의 손을 보호하던 선량한 정령이 지난 200년 동안 도자기 만드는 이를 완전히 떠나버린 것이다!⁵⁷

피셔는 찬란한 빛을 발하던 과거의 한국 도자기에서 천재성이 완전히 사라진 이유를 16세기 말 히데요시가 일으킨 전쟁과 사쓰마 지역으로 끌려간 한국 도공에서 찾았다. 한국의 뛰어난 도공이 일본으로 건너감으로써 일본의 유명 도자기 가마와 여

54 A. Fischer, 앞의 글(1910/11), p.156.
 55 A. Fischer, 앞의 책, p.103.
 56 위와 같음.
 57 A. Fischer, 앞의 글(1910/11), p.157.

러 지역에서 한국의 영향이 나타나는 것이 아니라 한국인이 직접 빚은 작품이 구워지게 된 것이다. 피셔가 말하듯 한국 도자기는 적국에서 다시 태어났지만 한국에서는 아름다운 전통이 더 이상 흔적을 남기지 않게 되었다.⁵⁸

17세기 이후의 한국 도자기를 부정적으로 바라보는 피셔의 시선은 한국 회화를 평가하는 데에도 동일하게 적용된다. 이는 『켈른 동아시아미술관의 작은 대중 안내서』에서 확인할 수 있는데, 그는 8세기 호류지 금당벽화에서 보이는 초기 불교 미술을 일본에 건네준 위대한 한국 화가는 사라지고 기껏해야 명나라의 이류와 삼류 화가 수준에 불과한 작품만이 남아 있다고 서술한다.⁵⁹ 그는 「한국 미술에 대하여」에서도 이왕가박물관의 회화전시실을 방문한 경험을 언급하면서, 고미야 차관 역시 일본에 보존되어 있는 한국 불교 미술을 제외하면 한국의 모든 회화 장르가 명나라 삼류 화가 수준에 가깝다는 자기 생각에 동조했다고 밝힌다. 말하자면 “전적으로 중국 화풍을 따르는 한국 회화는 딱딱하고 부자연스러우며 예술적이지 못하고 과장된 대칭을 사용한다. 또 묘사 기술은 부족하고 극단적으로 과장된 색채를 강하게 대조시킨다.”⁶⁰

여기에서 피셔가 한국 회화에 대한 자신의 이론에 타당성을 부여하기 위해 일본 식민 관료의 동의를 인용한다는 점을 주목해 볼 필요가 있다. 그가 일본인의 시선으로 한국 미술을 수용한다는 사실은 무덤에서 출토된 동경을 해석할 때도 나타난다. 피셔는 권위 있는 일본 학자의 관점에 따라 고려 무덤에서 발굴된 동경의 재료와 기술을 통해 얼마나 오래전부터 한국이 중국 미술에 종속되었는가를 알 수 있다고 주장한다. 게다가 대부분의 한국 동경은 표현 방식에서 중국에 비해 더 거칠고 완성도가 떨어지므로 전문가라면 두 나라의 차이를 한눈에 알아챌 수 있다는 것이다.⁶¹ 피셔는 동경 외에도 이왕가박물관의 대표작이자 왕릉에서 발굴된 커다란 청동 그릇이 뛰어난 솜씨를 보여주기 때문에 중국에서 기원한 것으로 추측하며, 많은 사람이 경탄하는 미술 공예품, 예를 들면 한국 장수의 군복과 금속 투구, 신료들의 관복 등이 베이징에서 보았던 중국 전통을 따른 것이라고 판단한다.⁶² 이로부터 피셔가 한국 미술이 중국

58 A. Fischer, 앞의 책, p.103; A. Fischer, 앞의 글(1910/11), p.155.

59 A. Fischer, 위의 책, p.109.

60 A. Fischer, 앞의 글(1910/11), p.154.

61 위의 글, p.158.

62 위와 같음.

의 영향 하에 성장했으며 중국 미술을 모방하는 수준으로 이해했음을 알 수 있다. 피셔에게 한국은 중국의 문화유산을 일본으로 이어주는 중개자였을 뿐 독자적 예술성을 획득하지 못했으며, 조선의 건국 이후 고유한 개성을 상실한 채 명나라 문화에 완전히 편입되었다. 따라서 피셔는 최종적으로 다음과 같이 한국 미술을 정의한다.

한국과 중국, 일본을 정확하게 알며 한국을 고요한 아침(Morgenruhe)의 나라라는 부당한 칭송으로 감싸려고 하지 않는 누군가가 한국 미술을 전체적으로 조망한다면, 한국을 거쳐 일본에 들어온 중앙아시아와 그리스-인도 미술의 흐름 외에 소위 한국 미술의 뛰어난 업적은 단지 도자기류에 해당한다는 결론을 내리는 것이 당연하다. 다른 분야의 창작물은 모두 위대하고 강력한 두 이웃 나라가 탐처럼 높이 쌓아 올라간다. 이 불행한 나라(한국)는 예로부터 중개자로서 두 나라 사이에서 살아왔고 고통 받았다. 한국 미술은 거대하고 생명력 넘치며 밝은 미래가 기다리는 두 이웃, 일본과 중국의 비교할 수 없이 위대한 성과 앞에서 그저 빛이 바랄 뿐이다.⁶³

이처럼 동아시아 국가 사이에서 한국의 위상을 폄하하며 도자기 외에 한국 미술품 전체의 독자성을 부정하는 태도는 피셔가 한국과 한국 미술에 관해 쓴 저술에서 거의 동일한 용어와 내용으로 반복된다. 특히 「한국 미술에 대하여」가 일본과 한국의 한일병합조약이 체결된 해에 출판되었다는 사실은 피셔의 예술관에 한국의 정치적 상황이 영향을 주었을 것이라고 유추하게 만든다. 다시 말해 정치적으로 일본의 식민지가 된 한국은 문화적으로도 독립된 국가가 아니었던 것이다. 이러한 추측은 1909년 12월 프리다 피셔가 쓴 일기로 뒷받침될 수 있다.

일본인이 조선이라고 부르는 나라는 우리가 1905년 여전히 독립된 제국으로 경험했던 곳으로 이제 일본의 속주가 되었다. 이 땅은 강력한 비상을 경험했다. 북쪽에서 남쪽까지 기차가 달린다. 일본인은 그들의 새로운 유산을 철저히 탐구하고, 예기치 않았던 보물이 빛을 보도록 왕릉을 발굴한다. 우리는 정말 딱 맞는 시기에 왔다.⁶⁴

63 위와 같음.

64 F. Fischer, 앞의 책(1942), p.187.

이로부터 피셔 부부가 한국의 식민 상황을 무비판적으로 수용하고, 심지어 일본의 관점에 동조했다는 점을 간과할 수 없다. 20세기 초 독일 제국의 문화 정치적 담론 안에서 동아시아미술관을 설립한 피셔 부부는 동아시아 내의 또 다른 식민 구조에 문화적으로 동조하고 있었던 것이다.

IV. 결론

퀼른 동아시아미술관은 독일뿐 아니라 유럽에서 동아시아 미술품을 민족학으로부터 분리해 독자적으로 다룬 최초의 전문 미술관으로 꼽힌다. 피셔 부부가 수년에 걸쳐 동아시아를 여행하고 구매한 작품은 컬렉션의 토대가 되었으며 중국, 한국, 일본 미술의 모든 영역을 망라한 소장품은 다양한 진열장과 자연광을 활용한 전시 방법을 통해 관람자의 호기심을 자극하고 자유롭게 감상하는 기회를 제공했다.

무엇보다 피셔가 동아시아 문화와 미술에 대해 흥미를 갖게 된 시기는 유럽 강대국이 식민지를 확장하던 시대였으며 메이지 유신과 함께 일본이 세계 정치 무대에 등장하던 때였다. 1873년 빈 만국박람회를 통해 일본 문화에서 깊은 인상을 받은 피셔는 이후 일본을 여러 번 여행했고, 자신이 수집한 작품을 1900년 빈 분리파 전시회에 선보이기도 했다. 그리고 일본과 일본 미술은 동아시아의 다른 나라, 즉 중국과 한국 미술로 향하는 문을 열어주게 되었다. 또한 독일이 영국과 프랑스에 뒤처진 식민지 개척을 만회하고 유럽의 강대국에서 국제적 영향력을 갖춘 제국이 되고자 동아시아 학술 연구를 체계적으로 진행한 문화 정책은 피셔가 1904년부터 3년 동안 베이징의 독일 대사관에 머무르며 독일 박물관뿐 아니라 자신의 개인 컬렉션을 확장하는 기회를 제공했다. 1909년 퀼른시가 피셔와 동아시아미술관 건립 계약을 체결한 것도 미술공예산업을 발전시켜 동아시아 무역 시장을 확대하는 데 기여하고자 했기 때문이었다.

1905년 피셔는 나라의 호류지를 비롯해 일본 사찰과 박물관에서 본 수준 높은 불교 미술의 기원을 찾아 기대감을 안고 한국을 방문했지만 어떠한 물적 증거도 찾지 못했다. 많은 유물이 이미 불에 타 훼손되었고 남아 있는 작품은 거칠고 조야했다. 더욱이 금강산의 사찰을 찾아가는 동안 피셔는 나뭇가지마다 가득 달린 부적을 발견하고 14세기 말 조선의 건국과 함께 위대한 미술품을 만들어낸 불교 정신이 한국에서

사라져 버렸다고 판단했다. 결국 피셔 부부는 한국 미술에서 가장 독자적인 창조성이 발현된 영역은 도자기뿐이며, 특히 고려청자가 가장 고상한 수준에 도달했다고 생각한다. 그렇지만 16세기 말 7년에 걸친 히데요시의 정벌은 한국 도자기가 일본에서 꽃피우는 결과를 가져왔고 한국 미술은 생명력을 잃고 몰락의 길을 걸어 왔다고 여긴다. 피셔는 두 번에 걸친 한국 방문을 통해 한국 미술이 중앙아시아와 그리스-인도 미술의 흔적에 지나지 않으며, 이를 일본으로 옮겨주는 다리에 불과하다고 결론짓는다. 그의 눈에 한국의 문화와 미술은 모두 중국으로 소급될 뿐이었다.

피셔 부부가 한국을 방문하고 작품을 구매하던 시기는 한국이 독립된 국가에서 일본 제국주의 아래 주권을 상실하던 커다란 변화의 시기였다. 피셔는 서울에 머무르는 동안 일본 식민 정부가 세운 이왕기박물관을 방문하며 한국 미술에 대한 감식안을 키웠고 한국 미술품을 일본 미술상을 통해 구입했다. 피셔가 저술한 논문과 쾰른 동아시아미술관 안내서에 기술된 한국 미술은 일본의 정치적 식민 지배에 문화적으로 상응하는 제국주의 담론을 보여준다. 즉, 한국 미술을 동아시아 이웃 국가 사이에서 무력하고 의미 없는 존재로 해석한 것이다.

쾰른 동아시아미술관은 2020년 베를린 박물관 섬의 훔볼트포럼(Humboldt Forum)이 개관하며 비유럽 지역의 민족학과 미술품을 통합한 이후 독일에서 동아시아 미술만을 다룬 유일한 장소가 되었다. 최근 훔볼트포럼의 한국관에서는 피셔가 1905년 한국을 방문했을 때 찍은 사진이 한국 문화를 비하하기 위해 일본인이 제작한 것으로 추정되어 전시장에서 철회되는 사건이 있었다.(연합뉴스 2023년 10월 21일 기사) 머리에 향아리를 얹고 짧은 한복 상의를 입은 채 가슴을 드러낸 농촌 여인의 모습은 1909년 피셔가 동아시아 여행 경험을 보고하며 「민족학지」에 실었던 것으로, 독일에서 출판된 한국 문화 및 미술 관련 문헌에 지속적으로 인용된 기록물이다. 이로부터 20세기 초 피셔가 일본인의 식민주의 안경을 쓰고 각인한 한국 미술에 대한 정의가 현재까지도 통용되고 있다는 사실을 주목할 수밖에 없다.

피셔가 아시아를 여행하며 쓴 일기는 아직까지 출판되지 않았다. 필자가 연구를 진행하며 쾰른 동아시아미술관에 피셔의 자필 일기를 보고 싶다고 협조를 요청했으나 2023년 말 출판을 위해 작업 중으로 접근이 불가하다는 답변을 받았다. 앞으로 세상에 나올 피셔의 일기가 한국 미술을 연구하는 독일인에게 어떤 시선을 이끌어낼지 궁금하다. 20세기 초 한국과 한국 미술을 독자적으로 다룬 자료가 절대적으로 부족한 상황에서 피셔의 일기가 논란의 중심이 되어 한국 미술에 대한 독일인의 시선을

확장하고 올바른 가치 평가가 이루어지는 계기가 되기를 희망해 본다.

주제어 Keywords

쾰른 동아시아미술관 Museum for East Asian Art Cologne, 아돌프 피셔 Adolf Fischer, 자포니즘 japonisme, 제국주의 imperialism, 식민주의 colonialism, 한국 미술 Korean art, 고려청자 Goryeo celadon

투고일 2023년 9월 30일 | 심사일 2023년 10월 2일 | 게재확정일 2023년 10월 13일

- 한국 박물관 100년사 편찬위원회 편 The 100 year History of Korean Museums ed., 『한국 박물관 100년사. 본문편 *The 100 year History of Korean Museums*』, 서울: 국립중앙박물관 Seoul: National Museum of Korea, 2009.
- 국립문화재연구소 편 National Research Institute of Cultural Heritage ed., 『독일 쾰른 동아시아 박물관 소장 한국문화재 *Korean Art Collection in the Museum of East Asian Art in Cologne, Germany*』, 대전: 국립문화재연구소 Daejeon: National Research Institute of Cultural Heritage, 2007.
- Altmann, Julia “Vermittlungsarbeit im Museum für Ostasiatische Kunst Köln,” *Kölner Museums-Bulletin*, 3, 2004, pp.31-43.
- Butz, Herbert, *Museum für Ostasiatische Kunst Berlin*, München: Prestel, 2000.
- Fischer, Adolf, “Erfahrungen auf dem Gebiete der Kunst und sonstige Beobachtungen in Ostasien,” *Zeitschrift für Ethnologie*, 41:1, 1909, pp.1-21.
- Fischer, Adolf, “Über koreanische Kunst,” *Orientalisches Archiv*, 1:3, 1910/11, pp.149-162.
- Fischer, Adolf, *Kleiner populärer Führer durch das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Cöln*, Köln: Du Mont Schauberg, 1913.
- Fischer, Adolf, “Zur Eröffnung des Museums für ostasiatische Kunst der Stadt Köln,” *Cicerone*, 5, 1913, pp.703-718.
- Fischer-Wieruszowski, Frieda, “Das Museum für ostasiatische Kunst der Stadt Köln,” *Deutsche Kunst und Dekoration*, 51, 1922/23, pp.32-43.
- Fischer, Frieda, *Japanisches Tagebuch*, München: Bruckmann, 1938.
- Fischer, Frieda, *Chinesisches Tagebuch*, München: Bruckmann, 1942.
- Grothe, Hugo, “Kleine Mitteilungen. Museen,” *Orientalisches Archiv*, 1:1, 1910/11, pp.43-46.
- Hinz, Thomas, “Das Dilemma mit der Exotik. Neuigkeiten aus den Völkerkundemuseen?,” *Mitteilungen zur Kulturkunde*, 50, 2004, pp.275-288.
- Howe, Winifred E., “The Museum of Eastern Asiatic Art in Cologne,” *The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, 9:8, 1914, pp.172-174.
- Kessler-Lehmann, Margrit, *Die Kunststadt Köln: von der Raumwirksamkeit der Kunst in einer Stadt*, Köln: Wirtschafts- und Sozialgeographisches Inst. der Univ. zu Köln, 1993.
- Lommel, Andreas, “Das neue Museum für ostasiatische Kunst in Köln,” *Die Kunst und das schöne Heim*, 90, 1978, pp.94-96.
- Moore, Susan, “Haut de Cologne. East Asian Art in Cologne,” *Apollo*, 189:672, 2019, pp.46-51.
- Rösch, Petra, “Die koreanische Sammlung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln,”

Entdeckung Korea! Schätze aus deutschen Museen, hg. Kim, Byung-Kook, Seoul: Korea Foundation, 2011, pp.100-125.

Saalmann, Timo, „SCHAUBARKEIT“. Die Neuordnung des Berliner Museums für Völkerkunde in den 1920er Jahren,” *Paideuma. Mitteilungen zur Kulturkunde*, 62, 2016, pp.177-201.

Schlombs, Adele, *Aufbruch in eine neue Zeit: Die Gründung des Museums für Ostasiatische Kunst in Köln*, Köln: Museum für Ostasiatische Kunst, 2009.

Wember, “Die Museen der Stadt Köln,” *Wallraf-Richartz Jahrbuch*, 15, 1953, pp.241-247.

기사

이윤, “독일 홈페이지 日촬영 추정 가슴 드러낸 조선여성 사진 철거”, 연합뉴스, 2023. 10. 21.
<https://www.yna.co.kr/view/AKR20231021005100082?input=1195m> (2023. 10. 28 검색).

Adolf Fischer's Museum for East Asian Art in Cologne and Korean Art

Lee, Hwajin

Opened in 1913, the Museum for East Asian Art in Cologne is thought to be the first art museum not only in Germany but also in Europe to specialize in East Asian art separately from ethnology. The museum was built on the collection of its founder and first director, Adolf Fischer, and his wife, Frieda Fischer, who traveled extensively in East Asia in the years prior to its opening. The Fischers believed that the peoples of East Asia had produced art of a high level comparable to that of Europe over thousands of years, so they aimed to create an art museum that celebrated artistic independence and pure aesthetic value. The approximately 400 pieces of Korean art currently held by the Museum for East Asian Art in Cologne are considered to be of the finest quality among the Korean collections in Europe. Fischer's interest in East Asian culture and art coincided not only with Germany's expansion into Asia with the establishment of a colony in Qingdao, China, but also with Japanese imperialism's political turn toward Korea. Fischer was impressed by Japanese culture at the 1873 Vienna World's Fair and thereafter traveled frequently to Japan and collected art works. His Japanese collection was displayed at the Vienna Secession Exhibition in 1900, and Japanese art became a path to understanding Chinese and Korean art for him. As the German Empire under Wilhelm II shifted its colonial policy from seeking to acquire markets and resources in mainland China to gradually understanding the languages, literature, and history of East Asian countries and collecting their cultural products, Fischer was assigned as an academic specialist to the German Embassy in Peking from 1904 to 1907. There, he was able to collect works for the Ethnological Museum in Berlin as well as for his own private collection.

In 1905, Fischer visited Korea in search of the origins of the early Buddhist art he had seen in Japanese temples and museums, including Horyuji Temple in Nara, Japan, but was unable to find any physical evidence. Moreover, while visiting famous temples like Yujeomsa on Mount Kumgang, Fischer saw countless amulets hanging from trees and concluded that the spirit of creating great works of Buddhist art disappeared with the founding of Joseon. Ultimately, Fischer believed that the most unique and creative

aspect of Korean art was ceramics, especially Goryeo celadon, which reached the highest level. However, Hideyoshi's seven-year conquest resulted in Korean ceramics blossoming in Japan, while Korean art lost its vitality and fell into decline. After two visits to Korea, Fischer concluded that Korean art was nothing more than a remnant of Central Asian and Greco-Indian art and a bridge to transport it to Japan. In his eyes, Korean culture and art could all be traced back to China. Above all, during his stay in Seoul under the Japanese occupation, Fischer developed an appreciation for Korean art by visiting the Yi Royal Family Museum, which was built by the Japanese colonial government, and purchased Korean art from Japanese art dealers. Moreover, the Korean art described in Fischer's published articles and in the guide to the Museum for East Asian Art in Cologne shows a culturally corresponding perspective on Japan's colonial rule. In other words, Fischer, who founded the Museum for East Asian Art within the cultural and political discourse of the German Empire, was culturally aligned with another colonial structure within East Asia. Given the overwhelming lack of materials that independently deal with Korea and Korean art in the early 20th century in Germany, I hope that this article can provide an opportunity to correct the Germans' perspective on Korean art so that a proper evaluation of its value can be made.