

(研究ノート)

ユストゥス・ブリンクマン (1843-1915) 研究序説

—— ドイツにおける日本美術の受容の一例として ——

水 藤 龍 彦

Über Justus Brinckmann (1843-1915)
— Ein Beispiel der Rezeption Japanischer Kunst
in Deutschland (Eine Studie) —

Tatsuhiko SURTO

は じ め に

本稿は本格的なブリンクマン研究のための予備的な作業であることをまず断っておきたい。ブリンクマンについての邦文文献は、ほぼ存在しないといってよい。ドイツにおいてはどうか。彼については二冊の伝記が出版されている。一冊は1902年、アルフレート・リヒトヴァルクによる。もう一冊は2002年、ハインツ・シュピールマンによる。

しかし残念なことに、ブリンクマンと日本の美術との関わりについては、さほど大きく扱われていない。前者においては4頁ほどの記述があり、後者にあっては5頁にわたって「ブリンクマンの日本版画コレクションとユーゲントシュティール期のドイツのグラフィック」と題する一章が設けられているが、ブリンクマンの多方面に及ぶ関心と影響力の一例としてであり、それ以上のものではない。

2004年には、『ハンブルク美術工芸博物館』と題されたモノグラフィーの第1巻(著者ゲーフィット・クレム、副題「そのはじまりから1945年まで」)が出版された。大冊の3分の2近くをブリンクマンが館長を務めた時期の叙述が占めているが、そのうち12頁が日本コレクションの説明に費やされている。ヨーロッパ以外の地域からの収集品の記述としては群を抜いており、日本コレクションの重要度を示している。ブリンクマンの関心と努力により、世紀転換期

にはヨーロッパでも指折りの日本美術のコレクションを誇るまでになった経過もまとめられている。

以下ではブリンクマンの日本の美術・工芸への関心を示す講演や主な著作をたどりながら、ドイツにおける日本の美術・工芸の受容の一典型としての彼における「日本的な美学」の輪郭を描いていきたいと思う。

1. 生涯 (概略)

ユストゥス・ブリンクマンは1843年、ハンブルクに生まれた。12歳になる年に父をなくしている。彼がその才能を最初に発揮したのは自然科学の分野であった。10代の彼が収集した昆虫のコレクションはのちにハンブルクの自然史博物館に収められた。17歳でギムナジウムを退学した彼は、ハンブルクの裕福な商家の、病気がちな息子を教育する家庭教師として、南仏、イタリア、スペイン、さらにはエジプトへも旅した。この頃エジプトとヴェネチアを訪れた体験が、美的な分野への転向を決定づけたと言われている。ローザンヌで自然科学の講義を聴講し、1863年に卒業試験に合格した。その後は先史時代(考古学)が彼の専門領域になった。

1865年にブリンクマンはライプツィヒ大学からウィーン大学へ移った。いまだ理科系の学問を聴講していたが、ウィーンの芸術産業博物館の初代館長であったアイテルベルガーから、古代のガラス片の整理および、16世紀フィレンツェのベンヴェヌート・チェリーニに関するイタリア語論文の翻訳という仕事を受けたことが、彼の後半生を予見させる結果になった。このとき彼はこの芸術産業博物館と似たものを故郷にも、というアイデアを抱いたもようである。

故国に帰った彼はまだ学生の身分であったが、1866年5月28日付ハンブルク報知に美術館創立の「呼びかけ」を発表した。「美術館の目的」として彼は4項目を挙げているが、要約すると：

- 1 産業芸術の歴史的な発展を人々に洞察させ、その趣味の形成に寄与する。
- 2 工芸家たちに真正な手本を提供すること。
- 3 失われたり、ないがしろにされてきた生産手法の技術を復活させる。
- 4 近代的な工芸の製品を展示する中心的拠点を成す。

しかし、これに対する反響はゼロに等しく、彼は自分の志を一旦脇に置いて、法律家として社会に出ることを決心する。ところが驚くべきことに数年後にはかれの熱望は大きく実現に向かって進むことになる。1871年に彼は〈ハンブルク通信〉の編集部の一員となり、パリ・コンミュンをも身をもって体験する。2年後には出来たばかりの、ハンブルク商工組合の秘書に任じられ、同時にウィーン万国博覧会の特別委員に任命された。つまり彼は買いつけの責任者

となったのである。そこで日本の美術・工芸との最初の出会いも生じた。この体験から、彼はその後のキャリアにとって重要なことを数多く学んだと思われる。

こうして彼は、弱冠 30 歳にして美術館創立の中心人物となった。ウィーンで購入した品々を交え 1874 年から 77 年までは仮の収蔵館で開館した。1876 年にはハンブルク中央駅の南側の出口を出ると、すぐに目に入ってくる現在の建物が完成し、翌年にお披露目となった。ブリックマンはここで 1915 年に亡くなるまで館長の座にあった。

この間、1894 年には“Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe”を上梓した。これには“ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes”という副題がつけられている。タイトルが想像させるのとは異なり、800 頁を超える大冊である。内容は収蔵品についての詳しい解説で、もちろん日本の美術・工芸品に関する部分もかなりの割合を占めている。

また、1877 年から 1907 年までの新たな収蔵品についての解説を載せた年報“Jahresberichte des Hamburgisches Museums für Kunst und Gewerbe. も執筆している。「5」で詳しく触れる、尾形乾山についての、やや長い論考は、1896 年にこれとは別の年報に発表され、別冊として刊行された。

2. 日本の美術・工芸との関わり

1873 年のウィーン万国博覧会で、初めて出会った日本の工芸品にブリックマンは魅了されていた。しかし彼自身は、その生涯にただの一度も日本の土を踏むことはなかった。

19 世紀末にジャポニズム現象の発火点となった豪華雑誌『芸術の日本』を 3 年間にわたって発行したジークフリート・ビングはハンブルクの出身のユダヤ人であった。買い付けのために何度もパリへ出向いたブリックマンは同郷でもあるビングとは親交を結んだと思われる。ブリックマンはパリに出掛けた折りに、ビングの私邸に宿泊したという。そこでどのような知識の交換が行われたかは、手紙などの資料が現存しないため、想像するしかない。『芸術の日本』はフランス語版とならんで、英語版とドイツ語版が刊行された。ドイツ語版は「日本的な形態の宝庫」と題されていたが、その第 1 巻の扉には‘Mitarbeiter’（共同編集人）としてフィリップ・ビュルティヤ、ルイ・ゴンスに先立って、ブリックマンの名がトップに挙げられている。すなわち彼がドイツ語版の編集責任者であったことは明らかである。

当時パリで日本美術の権威であった林忠正からも、多くの知識、判断規準、真贋の見分け方等等を学んだに違いない。またベルリンのコレクター、グスタフ・ヤコービとの親密な関係も、ブリックマンから知識を授けられたお礼に、前者が多くの優れた日本美術の品々を博物館に寄贈するという結果を生んだ。

1889年には『日本の美術と工芸』を出版する。しかしその内容は、他国の日本美術研究者の著書に負っている部分が大いといえる。

1896年に至ってブリンクマンは日本人の協力が不可欠であるとの認識から、原新吉をハンブルクに招聘した。彼は日本に出張して買い付けを行った他、日本刀の鐔についての論文を書き、その序文をブリンクマンが草している（1902）。

同じ年に、デュッセルドルフ在住であったゲオルク・エーダーの日本コレクションが展示された機会に、ブリンクマンは日本の美学の分かりやすい一例を提示している。

「日本人はわれわれが茶碗とか、抹茶をいれる茶入をコレクションのなかで観るような具合に、それらの魅力を見出すわけではない。それとは異なり、日本人は絹の小袋から茶入を、皮を剥くように出して、ほっそりした象牙の匙で、緑色にかがやく抹茶を丁寧のひとつまみ取り出すときに、その魅力を楽しむのである」。[デランク邦訳 87 頁]

また、ブリンクマンの収集品はドイツの芸術家にも影響を与えた。

ペーター・ベーレンスやオットー・エックマンらユーゲントシュティールの芸術家たちはそこから大いに刺戟をうけた。またヘニング・アーレンスは編み籠のすぐれた技術を、ブリンクマンが1873年のウィーン万国博覧会以降、数多く買入れた収集品から学んだと言われる。

3. 日本講演（1882-1907）

ハンブルク美術工芸博物館の資料室にはいまだ未整理のブリンクマンの講演メモが数多く残されている。筆者は、同館の学芸員の方々の協力を得て「日本講演」（1884-1907）にかかわるメモについてざっと目を通し、またその一部をコピーすることができた。

しかし、これよりも早く、1882年の11月18日にハンブルグの“Verein für Kunst und Wissenschaft”において“Kunst und Kunstgewerbe in Japan”と題する講演を行っていたのである。この講演は翌年に小冊子として出版された。この冊子はハンブルグ美術工芸博物館のアルヒーフには発見できなかった（東大所蔵）。また上記の2冊の伝記でも全く触れられていない。そもそも、シュピールマンの著書の巻末には、ブリンクマンの著作選が掲げられているが、『日本の美術と工芸』（1889）ですら、省かれているのである。

この講演の内容について若干記しておきたい。ポルトガル人の渡航に始まる日本とヨーロッパの出会いから、鎖国に至るまでの経過を簡明に述べ、ケンペルやシーボルトの来日の意義にも触れる。しかし日本の優れた美術・工芸に接したのは1867年のパリ万国博覧会を待つことになるし、次は1873年のウィーン万博であった。

やや目につくのは遠近法の欠如に関する以下のような箇所である。「日本の画家は、西洋の画家とは違って、画架に向かって仕事をするのではなく、床に置いた絹や紙の上にかがんで描

く」。彼はこの点に、日本の芸術家が「彼らの絵画的な才能にかかわらず」遠近法に到達しなかったことの原因を見出す。これは西洋的な遠近法を金科玉条とする立場から見た日本美術の限界である。だが、こうした西洋的な美学を前提とした見方は 1884 年以降には急速に弱まっていくと思われる。

ブラウンシュヴァイクでの 1884 年 1 月 7 日の講演内容を見てみよう。

この講演で彼は日本の美術の特質は何かと問うて、5 点を挙げている。

- 1) 美術と工芸の間に境界が存在しないこと。
- 2) きわめて強烈な個性。(作者の名をもって、作品を指すことが、その証左である)。
- 3) 技術的な完成度の高さ。
- 4) 芸術の庶民性。芸術は、その語の最上の意味で 'national' である。
- 5) 芸術における自然愛好。

1) に関しては他のさまざまところでも強調されている点である。ブリンクマンのメモにはこうある。「芸術家は日常のごく些細な用途のために仕事をするし、また工芸家は最高度の課題に対して臆するところがない」。このように、日本の工芸品における実用性の重視も、ブリンクマンがしばしば重視するところである。

2) に関しては、「だれもが自らの手になる作ならば、どんなにささやかなものにも、個性的な、外国人にも認められるような特徴を刻みこもうとするのである」と言う。

そのために、作者の名をもって、作品を指すという習わしが生じたとは彼は考えている。

これらのメモ全体の綿密な検討は今後の課題である。このドキュメントがドイツにおける初期の「日本美術」受容の一例としてきわめて貴重な資料であることは間違いない。

同じ 1884 年に、ハンブルクでは 12 回の連続講演を行い、この後 20 世紀の初めにかけて、他の地でも数多くの講演を行っている。総数にして、年月日の確認できるものだけで 50 回に達する。

ハンブルグでの 1884 年の連続講演の演題および若干のキーワードを参考までに挙げておく。

1. 「日本について」 日本列島 1884/1/21
日本の概略, 気候
2. 「日本の歴史」その 1 1884/1/28
3. 「日本の歴史」その 2 1884/2/4
4. 「言語と文学」 1884/2/11
カタカナ, ひらがな, 詩, 歌
5. 「日本の詩文学」 1884/2/18
詩と演劇, 古今集の歌, 万葉集他
- 5a (結語)「日本の演劇」 1884/2/18

曾我兄弟の詳説

| | |
|--------------------|--------------|
| 6. 「建築術」 | 1884/ 2 / 25 |
| 弘法大師の「いろは歌」の解説 | |
| 7. 「住居の設備」 | 1884/ 3 / 3 |
| 庭 | |
| 8. 「織物」 | 1884/ 3 / 10 |
| 9. 「彫刻」 | 1884/ 3 / 17 |
| 10. 「鐔の装飾, 陶器」 | 1884/ 3 / 24 |
| 11. 「漆工芸, 絵画」 | 1884/ 3 / 31 |
| 12. 「美術と工芸の全般について」 | 1884/ 4 / 7 |

結語

他に、1902年、1903年にもそれぞれ10回を超える連続講演を行っている。

1905年にはウィーンで、2回にわけて詳細な内容の講演が行われている。そのメモは数十頁におよぶきわめて大部なものである。その2回目のタイトルは「日本における造形芸術と詩文学」である。美術・工芸と文学の関係というテーマが一貫して彼の関心を惹いていたことを裏付ける事実である。その前年に行われたベルリン講演では、日本の工芸品が有する美点として、やはり5点を挙げているが、1884年のブラウンシュヴァイク講演でのそれとはやや違っていることが注意をひく。

- 1) 技術的な完成度の高さ。
- 2) 目的への適合性。
- 3) 実用品と装飾品の関係 (単なる装飾品は日本では稀である)。
- 4) 素材の把握と、素材からの自由。
- 5) 工芸家と芸術家の関係、画家の影響

ハンブルク美術工芸博物館の地下のアルヒーフで確認できた最後の日本講演は、1907年に行われた「日本の紋章について」であるが、1912年2月 (死の3年前) にも、「ヨーロッパの陶磁器における東アジアのモチーフについて」というタイトルで講演を行っている。

晩年のブリンクマンが長年の日本への関心から出発して、東アジア、とりわけ中国へ目を向けようとしていたことが想像できる。

4. 『芸術の日本』所収の論文「日本美術における詩歌の伝統」について

第19号、20号に連載された論文の「はしがき」に当たる箇所では彼はこう述べて自らの意図を表明している。

「異国の文化を理解しようとする者にとっては、そうするための当然の前提、すなわち彼の地の風景や植物および動物の世界、またその民族の風俗や慣習、歴史に親しむことが肝要であるにとどまらず、何といっても異国の民の魂の中に入り込まねばならない。彼はその民族の魂の生きた表現を追究し、そのもっとも内密なふるえを追体験し（感じとり）、異国の民の心の鼓動を聴きとれるよう努めねばならない。まず第一に、その民の美的な造形力と享受する能力が働くもう一つの偉大な領域、すなわち詩文学の領域に入り込まねばならない。こうした試みを行なうことで、造形および装飾芸術の分野で、思いがけない光が射すこともある」（芳賀徹訳）。

こうして、その（Ⅰ）では、古今和歌集の春歌～冬歌を下敷きにして、詩に表わされた日本の四季の移り変わりをたどっていく。そして古代の詩人たちが自然の中に発見したモチーフを、画家や工芸家たちが二次的に利用してきたこと、そのさいのモチーフは、自然そのものに当たる場合に比べ、限定されてくること等々を述べている（しかし有利な点もあった）。そこからの脱出の手柄を北斎に代表される「浮世絵」に帰しているが、これには疑問も生じる。

（Ⅱ）ではそうしたモチーフが造形美術のなかで具体的にいかなる形をとって表現されているかについて述べている。その最初の例は水上の「梅の花」である。

水にひびが入ったなかに梅の花が描かれた装飾の由来を彼は問題にする。早咲きの梅が凍った池の表面に落ちたものだろうか。ところが9世紀に作られた次の歌を見れば疑問は水解する。

「谷風にとくる水のひまごとに打ち出づるなみやはるのはつ花」（源當純）

歌人が生んだこのイメージを装飾美術家たちがくりかえし応用したのであるとブリンクマンは述べる。こうした日本の詩歌と装飾美術の関連はブリンクマンの日本講演においても、くりかえし強調されるテーマである。

先人の示唆があったのかもしれないが、当時接することのできたわずかな素材を通して、これだけの洞察を行なうブリンクマンの感受性の素晴らしさについては、和訳した芳賀徹氏も驚嘆して「あとがき」で次のように述べていた。「それにしても、このJ・ブリンクマンとはどんな人物であったのか。どなたかに御教示を得たいと思う」。また、『モードのジャポニスム』（1994）で中島徳博氏は「この論文（「日本美術における詩歌の伝統」）は『芸術の日本』の中でもとりわけ内容の面において際立った印象を呈している」と賛辞を惜しまなかった。

5. 「尾形乾山」（1897）

尾形光琳の弟である乾山に関するこの論考は、はじめ“Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten XIV, 1896”に発表され、のちに別冊として刊行された。

「乾山についてのヨーロッパ人の意見」という第1章は次のように始まる。「ヨーロッパの陶

芸に関する文献に、ある洞察がおぼろげに現れだしてから四半世紀もたっていない。その洞察とは、ドレスデンの日本宮殿の名声の理由であった、肥前陶器の豪華な林立は過去数世紀にわたって賛嘆されてきたが、陶芸における日本美術のもっとも独自の、繊細きわまる表現はそれとは異なる、というものである。江戸時代に西洋に輸出され、王侯の宮殿の室内を飾った伊万里などの磁器を代表とする日本の美のイメージは変わりつつあり、「侘び茶」の世界に発した美意識へ、ヨーロッパ人の関心が向けられつつあったのである。

ブリンクマンはまず、何人かの先人の意見を頼りに、乾山の芸術に接近していこうとする。最初はヨーロッパの、次に日本人の著者が乾山について述べている内容を紹介していく。前者から、たとえばイギリス人の M. B. Huish の意見：「一見したところでは『荒い』と見えるが、よくよく接してゆくうちにどんな細部も『名人芸』によるものと分かってくる」。さらには同じくイギリス人の J. L. ボウズは初期の著作で西洋向けの輸出用の豪華で装飾過多な製品を傑作と見なしていた。彼と E. S. モースとの対立に触れたさいにブリンクマンはこのように述べる。「茶人の美的な信仰告白が日本美術のあらゆる宝を網羅してはいないというのが正しいとしても、茶人が賛嘆したし、現在も賛嘆しているものに、装飾過多と豪華とに養われ、そこに満足を得ていたヨーロッパ的な趣味の尺度をあてがうのは正しくあるまい」。ここに、西洋の伝統的な美の規範の存在と、美醜の規範が異なる文化に触れた結果、そこから離反しようとする過程を観てとることができよう。

ボウズも認めざるをえなかったのは、「茶人の意見に甘んじて従うならば、[中略] 乾山は京都で活動した陶工の中で最大の存在であった」ということだ。そうした彼でさえ乾山の装飾の中に「心を捉える荒さ、原初性」、「印象主義的なデッサン」、「大胆な字体による署名」などを見出している。

日本人の著作としては、蜷川式胤の「観古図説」（1876-1880）が筆頭に挙げられている。ただし、横浜で出版された仏訳は間違いだらけで、あてにならない、あくまでも原書に拠るべきと書いているところを見ると、1896年に招聘した原辰吉の存在なしに、この論文自体もありえなかったかもしれない。

『國華』17号に掲載された今泉雄作の論文で、ブリンクマンの注意を惹いたのは、オランダのファイアンス陶器の影響が乾山の作品に見られるという記述である。

以降は、酒井抱一の証言を引用して、乾山の墓についての説を検討したり、「尾形」という家名にまつわる「メルヘン」を紹介している。しかしそれよりも重要と思われるのは「乾山と茶人たち」と題された章である。

茶の湯について最初の詳説を残したフंक博士によれば、茶道の創始者珠光の時代に茶道の奨励者であった足利義政の意図は「長い戦乱のために荒れ果てた男たちの心を、平和的な掟と、精神的な営みの喜びへと再び導く方策を見出すこと」であった。フंक博士は茶の湯はまもな

く忘却に向かうという意見であったが、実際にはその後盛り返した。

ここからは、茶席での作法の詳説が数頁にわたって続く。それについては省く。

乾山の作品でまず第一に語るべきは「香合」であるとブリンクマンは語る。次に蓋置き（竹輪ふたおき）、そののち茶入そして茶碗の話になる。茶碗については、見かけの豪華さが価値ではない。「その美しさに関しては、茶人は独自の規準（カノン）を持っている。その美は、華麗な装飾を見慣れたヨーロッパ人の眼には、一度見ただけではなかなか理解できない。しかしやや長く観察すれば、その優位は圧倒的である」。

またブリンクマンは茶席におけるさまざまな色彩のコンビネーションが生む視覚的な悦びについても語る。たとえば抹茶の緑と茶碗の茶色（ないし灰色、煉瓦色、黒）に加え、袱紗の柔らかな緋色といった具合である。

画家としての乾山についても数頁が割かれている。狩野探幽、俵屋宗達らの影響、さらには乾山兄弟の師であった光悦の名も挙げられているが、ここで注目すべきは、乾山の（だけでなく）多くの自然モチーフは、日本人の共有財産である古い詩歌にもとづいている、という『芸術の日本』所収の論文に見られた主張である。しかし、ここではより多くの具体例をあげて乾山の個々の作品について詳説がなされている。ただしブリンクマンが、「乾山は古典的な伝統の圏内にいるが、[中略] この伝統は新たに自然に分け入って、モチーフの遺産を増やすことは拒む」と述べているところには、限定されたモチーフを使って再生産を繰り返すという日本人の方法に物足りなさを感じているのも見てとれる。

「陶芸家としての乾山」という一章では、贋作（模作）の問題を大きく取り上げているが、ブリンクマンが収集した作品にも、かなりの贋作が混じっていたといわれる。この「乾山論」のなかに、そのために無効になる部分があるかどうかは、今後確定すべき課題である。

「結語」においてブリンクマンは自国の芸術家および芸術愛好家たちに向けて、50頁にわたって尾形乾山とその作品を紹介した動機と目的を語っている。「日本の造形芸術の中に生きている伝統、詩文学との緊密な連関、作品と生活からの要求との強い結びつき、そしてかつての名人たちの、過度の装飾を厭う精神（彼らは単純なモチーフを芸術的に形象化することによって、美的な味わいを与えようと努めたのだ）をわれわれが理解すればするほど、われわれの工芸品に見られる、日本の題材を無思慮にまた悪趣味に模倣することは、ますます確実に消えてゆくであろう。乾山の作品そのものから生まれる考察、すなわち、かの名人ほどの重要性和自由闊達さを有する日本の芸術家が過剰な装飾ではなく、どんな場合でも実際に利用される対象（もの）のために仕事をするという事実気づくことは、深い反省への機縁となるだろう」。

6. 終りに

日本の工芸品を通して、自国の美術・工芸を発展させることが、つねにブリンクマンの意図にあった。そのさい日本人の作品が実用を旨としながら、美意識を満足させる工芸品を生み出していた点に一貫して注目している。

1886年3月22日の講演でブリンクマンは聴衆に向かって「我々は日本に学ばねばならないのか」と問うている。その答えはこうである。

日本人がパルテノンの破風やミロのヴィーナスを生み出すことは決してなかったろう。しかし我々が過去の巨大な遺産を背負っているのは、ある意味で不幸なことである。「我々は自ら創造することなく、むしろ相続した資産が生む利子でもって生きているのです」。

30年以上に及ぶ日本美術との関わりのなかで、ブリンクマンの内部の「日本=美学」に若干の変遷があったことも感じられる。講演内容等のより詳細な検討を行って、その事情を明らかにしていくことが次の課題である。そのことは従来もっぱらフランスの美術、工芸との関係を中心に語られてきた日本美術の受容やジャポニスムのイメージを修正、ないしは広げることになるであろう。

ブリンクマンの著作

Jahresberichte des Hamburgischen Museums für Kunst und Gewerbe. 3Bde. 1877-1907.

Kunst und Kunstgenosse in Japan, Hamburg, 1883.

Kunst und Handwerk in Japan, Hamburg, 1889.

Führer durch das Hamburgische Museum für Kunst und Gewerbe — ein Handbuch der Geschichte des Kunstgewerbes, Hamburg, 1894.

Kenzan. Beiträge zur Geschichte der japanischen Töpferkunst, Hamburg 1897 (Sonderdruck aus: Jahrbuch der Hamburgischen Wissenschaftlichen Anstalten XIV, 1896, S. 23-83).

Einführung in die altjapanische Kunst: Sammlung Oeder, Düsseldorf, 1902.

参考文献

Alfred Lichtwark, *Justus Brinckmann in seiner Zeit*, 1902 (1978).

Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst: "Japanbilder vom Jugendstil bis zum Bauhaus"*, München, 1996. (邦訳: クラウディア・デランク著『ドイツにおける〈日本=像〉—— ユーゲン トシュティールからバウハウスまで』水藤・池田訳, 思文閣出版, 2004)

Heinz Spielmann, *Justus Brinckmann*, Hamburg, 2002.

David Klemm, Aufbau der Japan-Abteilung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg 1874-1915. In: *Ostasiatische Zeitschrift, Neue Serie Nr. 7* Frühjahr 2004. Hrsg. von der Deutschen Gesellschaft für Ostasiatische Kunst. S. 7-20.

David Klemm, *Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bd. 1*, Hamburg, 2004.

サミュエル・ピング編『芸術の日本』1888-1891, 大島清次他訳 美術公論社 1980