

ユストゥス・ブリンクマン 『日本の美術と工芸』(1889)を読む (上)

水 藤 龍 彦

Über «Kunst und Handwerk in Japan» von Justus Brinckmann(1)

Tatsuhiko Suito

は じ め に

前稿「ユストゥス・ブリンクマン研究序説」⁽¹⁾ではこの著書については簡単にしか触れることができなかった、その内容を具体的に検討していくことにする。ただし今回はその前半、第11章までを扱い、絵画を中心とする後半については次の機会に扱うこととする。

*

「序文」のなかでブリンクマンは日本の美術を研究することから「われわれは新たな芸術的な刺激を得られる」と述べ、それは「新たな世界への眼差し」であり、その世界は「あらゆる芸術の永遠の泉である自然から汲むことを忘れていない」と付け加えている。だが彼が同時につよく戒めているのは、「日本というお手本を工芸の分野で乱獲すること」である。彼がこう言うのは、日本的なモチーフを単に採用（盗用ともいえる）することが、アール・ヌーヴォー以前から流行して、一世を風靡した風潮を批判しているのである。

彼によれば、日本研究は「われわれの歩みをエキゾチックな遠方へ導くのではなく、われわれ自身の財産を新鮮に、喜びをもって捉えること」へと誘うであろう。こうした確信によってこの著書は書かれたのである。このあたりはブリンクマンが日本の美術に耽溺するだけのディレクタントでなかったことが理解される個所であると言えよう。

彼が、自著と競合するかもしれないが、その中で独自性を主張できるとして、挙げている他の著者の書物は以下の通りである。J.J.ラインの『日本』、ルイ・ゴンズの『日本美術』、ウィリアム・アンダーソンの『日本の絵画芸術』、そして彼自身ドイツ語版の出版に協力していたS. ビングの『芸術の日本』（ドイツ語版は『日本的なフォルムの宝庫』）である。

自著の独自性として彼が述べているのは、日本の芸術作品とそのモチーフが有する「日本の国土の自然、および日本人の魂との密接な関連をより立ち入った形で明らかにすること」である。最後にプリנקマンは、最も重要な本書の目標を告げている。それは、ドイツの美術家と工芸家にとってこの書が「道しるべ」となることであるが、その目的は「単に日本的な特質を理解するためだけでなく、実りゆたかな創造のためである。すなわち、日本が彼らにとって気まぐれな流行以上の意義をもち」、日本という国から「ドイツの工房の内部へと明るく、暖かな光線が射し込んでくるように」することなのである。

I. 一章から第四章まで

「序文」につづく第1章は「日本の自然」に関する一般的な記述、第2章は「植物界」、第3章「動物界」、そして第4章は「人間」である。第4章についてだけ若干触れておきたい。

プリנקマンは日本人には二種類の人種的特徴を区別できる、としてその一つが南方から渡ってきた征服民族であろうと述べている。さらに、その民族がどこからやってきたのかについてのさまざまな説を紹介している。その個々について述べることはしないが、次のことは注目に値するだろう。すなわち彼によれば、「造形美術においてわれわれが眼にするのは、日本民族の高貴な方のタイプの特徴的な性格が誇張されたものである」。そして、切れ長の眼とサクランボのような小さな口をもつステレオタイプな日本女性は、そのタイプを理想化したものであって、日本美術の尺度とも、日本女性の美しさの尺度ともみなしえないと付け加えている。

以下の叙述では16世紀のザビエルに始まって、19世紀のJ.J.ラインに至る、日本に渡来したヨーロッパ人の日本人観を概観している。その大半は肯定的であり、日本人の長所を称揚するものだった。たとえば17世紀の初めに訪れたケンペルは日本人が自分の身体や衣服、住居を非常に清潔で綺麗に保っていると褒めている。さらに、あらゆる他の民族を日本民族が凌駕しているのは「良きしきたり、芸術、そして品位ある振る舞いである。この品位ある振る舞いが何よりもまして彼の心をとらえた。繰り返し彼はそのことに立ち返る」とプリנקマンは記しているが、これはケンペルがというより、プリנקマンが特に注意したい点であると読むべきだろう。

明治維新直後の日本を訪れたオーストリア人、フォン・ヒューブナー男爵は、それまで取り上げられてきた日本人の民族的な性格の諸特長に加えて「自然に接する全般的な喜び」を挙げる。ヨーロッパの農民は畑の収穫量や森の利用価値などについては語るが、彼らの住む地域の絵画的な魅力について語ることはない。日本の農民は違っている！彼らは美的な感性を生まれながらに持っている。身の周りの自然をうまくアレンジして楽しむすべを知っているのだとい

う。「この自然への愛は日本人の全生活の中に反映している。この愛のおかげで芸術の楽しみや趣味が金持ちだけの独占物にならず、すべての者の共有財産となるのだ」。

ブリンクマンは日本人に好意的でない見方も紹介している。1872年に法律顧問として来日し4年間滞在したフランス人、ジョルジュ・ブスケの意見によると日本人は「不安定な気質、重しのない船さながらに海上を漂う精神の持ち主で、〔…〕おおいに活発で、知力と才能はあるが、原則と人格が欠如」と酷評されている。これに対し、ブリンクマンは、ブスケは「パリの社交生活」を尺度にして日本人の社会的および私的生活を計測していると批判する。

最後にプロシア政府から1870年代に派遣されたJ.J.ラインの言葉を引きながら、日本では平凡な労働者にも見られる、快活さ、たゆみなさ、協調性と穏やかさといった特性こそが、目的に適い、良心的で丁寧な工夫と仕上げがなされた作品の比類のない美点をもたらすのであって、それが、日本の職人たちの仕事が「われわれ」にとっての模範となる理由なのだと述べている。この「われわれ」がブリンクマンの「われわれ」であること、ラインではなく彼自身が語っていることは、明らかである。

II. 日本の建築術について

第5章は「住居」で、居住に供される住宅の構造についての詳しい説明を含んでいる。初めにブリンクマンは日本の住宅とヨーロッパの住宅の相違について触れている。ヨーロッパ人の目には「日本の家屋には堅固さと快適さが欠けており、なによりも寒さと火煙に対する防護が不十分」とであると見える。その原因を日本人の「無常観」に求める人もあるという。しかしブリンクマンはこのように述べてその誤りを指摘する。

もしわれわれがこの国の風習と古来からの生活習慣のなかに身を置こうと努めるならば、印象は変わってくる。そうすれば、日本の住居の特異性の原因はこの国の自然に求められるし、それが自然にも、また日常生活のなかでの千年にわたる習慣が導き出したもろもろの要求に完璧なかたちで相応していることにわれわれは気づくのだ。(S. 33 f.)

このブリンクマンの姿勢は、同時期の『芸術の日本』所収のエッセイにも見られたことが想起される。これにつづけて彼は日本人が「新鮮な外気」への欲求を何よりも優先させると述べる。日本人が家屋に求めるのは、まず地面と夏期の雨に由来する湿気および夏の日照に対する防護であり、空気の高い自由な流通である。さらにたびたび起こる地震の記憶が地面との固定を避けて「土台石」を用いる工法を発展させたブリンクマンは考える。

以下で彼は『仮名手本忠臣蔵』の歌舞伎の場面などを交えながら、日本家屋の構造を説明していく。量が3×6尺の定尺であって、その数によって部屋の大きさが決まってくること、このサイズがすべての基本となるため、住宅建設の部材をあらかじめストックしておくことが可能となることにもプリंकマンは注目している。

さらに襖や障子——取り外すことにより、部屋を拡大できる——についてはもちろん、床の間のもつ「聖所」としての機能、また「違い棚」は絵画に描かれる霞みの表現に由来するとの説を紹介している。

その後、天井板や床柱に使われる木材、欄間のモチーフについて、さらに屋根や瓦のさまざまな、蔵などについての叙述のあとに置かれた、大名屋敷と「城」についての次のような記述が目を引く。

大名の住居やミカドの宮殿は根本的には、日本の家族住宅の根本理念に合致するように構想された建築物の積み重ねに他ならず、しばしば隠された通路によって連結されたり、塀に囲まれた庭園や中庭に絵画的な配置で散在している。(S.48)

すなわち貧富の差によってそのスケールには違いがあっても、住居の根本的な理念は変わらないというのである〔「書院造り」のことであろう〕。この点は、この章の最後のページにあらためて次のように繰り返されている。すなわち、旧き日本には世俗的な目的の公共建築物はほとんど発展しなかったと述べて「家族住宅こそが旧き日本の世俗的な建築術のアルファでありオメガである」と結んでいる。

第六章は前章とは異なり、宗教的な建築に関する内容となっている。プリंकマンはまず日本人には二つの宗教が互いの相違にもかかわらず、併存してきたという。もちろん神道と仏教である。それに加え中国に由来する儒教の教えも大きな影響力をもっていたと述べているが、この後はもっぱら最初の二つをめぐる論考となっていく。

この二つの宗教について、プリंकマンはかなりの紙数を費して説明している。神道は神々を図像化すること、つまりは偶像崇拜を避けたのに対し、仏教においてはそうではなかったと述べ、神道において「汚れ」を厭う姿勢と、工芸における潔癖なほどの完成度を求める傾向の関連を示唆してもいる。また仏教が日本人の造形芸術に与えた影響には深い意義があった、なぜなら「純粋な神道に対抗して神々に具体的な姿を与えたから」である。その一方で明治維新後の国家神道の称揚が招いた「廃仏毀釈」についても、やや否定的に叙述している。

神道の古い建築は、「彫刻や彩色による、ありとあらゆる外的な装飾を排する。それは日本人の〈住居の原型(Urhütte)〉の再現である」という。しかし多くの場合には仏教建築の影響から無縁ではなかった。その後ほぼ三ページにわたって「古代のShinto-Tempelの様式を

最も純粋な形で保っている」伊勢神宮についての記述がつづく。図版がまったくないのは、やや物足りないが、外宮から内宮へいたる描写はかなり詳しく、まるでブリンクマンがじっさいに伊勢を訪れたとすら思わせるものだ。またいわゆる「遷宮」に関しては「日本人の考えでは、このことは完璧な厳密性によって行われるので、新築されたどの神社もその前のものとあらゆる細部に至るまで同一の模写であり、おそらくは千年前に創られた原像(Urbild)の模写である」と記したのち、彼は次のような見解を述べて、疑問を呈している。「どんなに頑張っても毎回の再建のさい、若干の差異が生じるのを棟梁は避けられなかったであろう」。彼は現在の神社建築によって、どこまで古代の建築術を推測することができるかという点に関しては懐疑的である。さらに「純粋な神道についての最近の教説〔国家神道化〕」が近年の遷宮のさいに影響を与えた可能性のあることは確実であるとも主張している(S.66)。

1930年代に来日したブルーノ・タウトは、『日本美の再発見』で次のように断じていた。ブリンクマンは東洋美術の権威だが、伊勢神宮の美を理解しておらず、「その建築的価値や美しさにはいささかも言及することがなかった。それどころか彼は、鳥居を<磤門>とさえ呼んでいるのである。ところが日光廟では、彼の心臓は美に対してふたたび搏動しはじめ、多くのページを費やしてこれを限りなく称賛しているのである」⁽²⁾と批判しているが、事実はどうであろうか。伊勢神宮を「真正の建築」と讃え、他方で日光東照宮を「過度の装飾と浮華の美だけ」と非難するタウトであるから、この言も当然なのであるが、だからといってブリンクマンの日本観を責められるだろうか。

たしかに日光東照宮については伊勢神宮の記述の二倍ほどの分量を割いて詳述がなされている。とはいえ鳥居を「磤門(Galgenthor)」と呼んでいるのは、日光の描写でも変わりはない。そこには蔑視の意図はまったく感じられないのである。むしろタウトより冷静であるし、時代の傾向を理解していると言える。

ブリンクマンは、徳川家康を「神」として祀るという意味では、神道的でありながら仏教的な建築と装飾の粋を集めた建築物として、日光東照宮を取り上げる。伊勢神宮のときと同じく、日光の参道から歩一步一步進んでいくかのような叙述を行っている。

こうした個所が誰の記述を参考にしたのか、という疑問が当然に生じるが、この章の終わりには<Satow>という名が登場して納得がいく(S.78)。すなわちアーネスト・サトウの著書、たとえば『明治日本旅行案内』(1884)などを参照したことは明らかである⁽³⁾。

この章の末尾において、ブリンクマンは再び「自然」というキーワードに立ち返る。そして日光廟に限らず、あらゆる仏教寺院に共通しているのは「その土地の自然への見事なばかりの適応」であると述べている。その意味でこうした寺院を建てた日本の人々は、「単にすぐれた棟梁や彫刻家、画家として、与えられた課題を果たしただけでなく、同時に彼らはとりわけ、造園師というか、むしろ風景の芸術家でもあったのだ」として、建築物と自然との調和の重要

性を語って、この章を締めくくっている。

Ⅲ. 日本の家財道具

ブリンクマンはまず初めに旧い様式による日本の住宅のインテリアが与えるのは「落ちついた印象」であると言で表している。そしてヨーロッパの室内が不要な家具調度を詰め込みすぎて、「骨董店」の様相を呈しているのとは違って、「日本人は住居空間を余計なもので狭めることをしない。いやわれわれが必要不可欠とみなしがちである家具さえも、彼らは必要としない。戸棚も、食器棚も、筆筒、テーブル、ベンチも椅子、また寝台も部屋にあふれたり、部屋を狭めることはない」。すべて必要なものは、そのつど運び入れられ、使用後には片づけられる。この点は1906年に日本を訪れたダウテンダイも注目して小説『近江八景』の中に記している。それだけでなく、家具の少ないことがもたらす美観についてもふれている。家具はほとんどなく、畳がいろいろなものの代わりをする。食卓になったり、ソファーになったりするのだ。そうしたガランとした部屋で壁の淡い色を背景にすると「人物の顔貌が肖像画のようにくっきりと浮きあがって見える。そして、この空っぽの部屋の中では人間の身振りが、その細かな動きまでも重大で、ちょうど真っ白な紙に記された筆の跡さながらに人の記憶に刻み込まれる」⁽⁴⁾。

少し大げさに聞こえるかもしれないが、ここでは19世紀末から20世紀初頭にかけてのインテリア観の変革が読み取れる。ダウテンダイの言葉から20年後のパウハウス・スタイルの室内を思いうかべても、あながち当て外れではないだろう。ヴァルター・グローピウスが日本の家屋の構造に深い関心を抱いていたことも想起される⁽⁵⁾。

ブリンクマンはさらにヨーロッパの古城などで見られるものはもちろん、最近にヨーロッパへ送られてくるものの中にある、華美な調度品や大きめの飾り棚などは、西洋の市場向けに製作されたものであって、日本の住宅にふさわしいものではないことを指摘している。万国博覧会に明治日本政府が繰り返し出品した巨大な陶製の花瓶などはその最たるものだろう。

その後の叙述は、日本の日常生活で使用に供されるさまざまな品々についての説明に費やされる。文机や食膳、とりわけ硯箱の中身については詳しく語られる。その他、枕や行灯、手燭、衝立や屏風、衣桁、火鉢、炬燵、香炉そして花生け……とつづいていく。随所に図版を交えて、それらが日本人の生活のなかでどのように利用されるか、について詳述がなされる。ここでは美的な観点はほとんど出る幕がない。「置物」と呼ばれる装飾品についてブリンクマンは、「量および意義深さの点で」それらは生活の必要性に根づいている工芸品に主役の座をゆずっていると述べている。すなわち、西洋では美的な鑑賞の対象となっている品々が日本ではもっぱら実用品であるという事実を読者は教えられるのである。これに反し、ヨーロッパの工芸の多く

の領域においては、「実用品と装飾品がまるで別の世界から生じたかのような様相を呈しており、芸術家と買い手双方の最上の力量が＜置物＞のために消尽させられ、その一方で必要不可欠なものにはフォルムも装いもなく、つまらないままなのだ」。そしてブリンクマンは、この＜置物＞病が西洋の悪しき影響のもと、いまや日本でも広がろうとしている、と警告を発している。

IV. 産業美術一般について

本章はこの書物全体のほぼ中心に位置し、絵画芸術以外を対象としてきたこれまでの叙述を終えて、一種のまとめ的な内容となっている。またこれまでと異なり、ブリンクマン自身の観点がよりはっきりと打ち出されているといえる。

日本人にとってはギリシア人にとってと同じく、高等にして自由な芸術と、産業美術 ないしは工芸品、あるいは装飾的、技術的な芸術と呼ばれるものの間に——現代のヨーロッパの諸民族においては——ぱっくりと口を開けている大きな溝は存在しなかった。(S.151)

こうした感想を、当時日本の工芸品に初めて接した多くのヨーロッパ人が抱いたものであろう。それは「生活と芸術の一致」というスローガンにもなって、工芸の新たな展開を目指したアール・ヌーヴォーの芸術家たちの志向に即したものであったわけだが、ブリンクマンがまず注目したのは、日常の安価な製品にもそなわっている、技術のたしかさであった。彼が日本の美術と工芸品の優れた特性として、先ず挙げているのは「技術的な仕上げの潔癖さと厳密さ」である。重要なのは、そうした美点が神社の大工仕事や仏教建築の木彫や青銅装飾に劣らず、「平凡人の家財のための桶屋や籠造りや陶工による、取るに足りない製品にさえもそなわっている」ことである。このため、日本人には「実用品と装飾品」のあいだの分離——これは今日のヨーロッパの工芸にあって、きわめて憂慮すべき病的な症状である——は無縁であった。

日本人は必要不可欠なことを上手にこなすことから始めて、その道具が単にその目的に適うだけでなく、それと同時に彼の眼にも好ましく映るのであれば、真正の喜びを感じるのである。〔…〕主婦が井戸から水を運ぶのに使うバケツ、切り取った花の枝を活けて貧乏人の小屋を飾ってくれる、壁掛け用の編み籠、〔…〕畳の上を掃くための箒などが、われわれの家庭にある同種のものと比較すると、それ自体がヨーロッパ人の眼にもほとんど「サロン向き(salonfähig)」と映るのである。(S.152)

普通の日本人が生活のなかで利用している実用品が、ヨーロッパに置けば「上流社会向き」であるという、皮肉な話にも聞こえるが、プリנקマンにはそんな意図は微塵もない。日本では、特に取り柄のない職人でも自分の仕事の完成度には努力を惜しまない結果なのである。

こうして工芸品の技術的な仕上げに関しては日本人がまちがいに他どの民族も及ばぬレベルに達しているとプリנקマンは主張したのち、次の点は日本人だけでなく東洋の諸民族に共通する美点であると断って、ヨーロッパの工芸との優劣を示す分かりやすい一例を挙げている。それは作品の表側と裏側の仕上げの差についてである。すなわち、ヨーロッパでは表側にばかり手間をかけ金をかけるが、裏側はいい加減なものである。これに対し、日本人は裏側と表側を同等に扱うとまでは言えないが、裏側をないがしろにすることは断じてない。その理由としてプリנקマンはこう述べる。「日本人は仕事をしながら、自分がそこから金を得ようとする大衆の＜賃金奴隷＞ 'Lohnslave'としての自分を感じるだけではなく、仕事へのあふれる愛情をもって、自らの満足のために制作するのである」。「少なくとも」と彼はつけ加えている。「ヨーロッパおよびアメリカとの国交によって彼らの国が世界経済の渦巻きのなかに放り出される以前は」。

これに続いて、プリנקマンは、日本の工芸品に特有なある局面について重要な解説をおこなっている。つまり、一見したところでは、「粗っぽい感じ」と、「技術的に遅れている」という印象があり、明らかに上記の叙述に矛盾すると思える場合がある。しかし、これは古いものを情熱的に敬愛することから生じた現象である。その最善の例が「茶の湯」で用いられる茶碗であり、「茶の湯」の初期の時代の面影を意図的に再現することが好まれるのである。

こうした趣味に通じる日本人の「鄙びた気分 (idyllische Stimmung)」のおかげで、粗っぽい、どちらかと言えばがさつな仕事を、好んで洗練された調度品のあいだに取り入れることが可能となるという。これはなかなか重要な指摘であると思われる。すなわち、工芸の世界に限らず、芸術やモードが発展するさいにしばしば同様な道がたどられることが想起されるからである。卑近な例ではアメリカの労働服であったジーンズが上級なファッションの一部となっていく過程などがそうであるし、美術の発展過程でも広く見られる現象であると思われる。プリנקマンは、編み籠の作り手が漁師の^{うけ}釜を模倣して籠を制作し、上品な調度品のあいだで鄙びた雰囲気を出すといった一例を挙げている。

この後さらにプリנקマンは日本美術の特徴として、日本人はスケッチ(習作)の価値を理解している、と指摘する。すなわち一見「未完成」と見えるものが日本人にとっては到達目標であるのだ。省略や余白を多用する日本人の性格を彼は次のように解釈している。

日本人の想像力は芸術家のすばらしい着想が、半ばぼんやりしたものであっても、そこから刺激を受けることを好ましく感じるのである。「彼〔日本人〕」は芸術家の精神が直接に彼の精神に語りかけることに魅了されて、その悦びに紛れて芸術には外的な感官それ自体を満足させ

る役目もあることを忘れてしまうのだ」。

省略や余白が、よりいっそう想像力を掻き立てるなどといった俗説をはるかに超えた理解がここに示されている。日本人がこうした「未完成の美」に惹かれる理由は、彼らが美や芸術の発生の現場に近づくこと、つまりはそれらの根源に触れることを愛好するからだというのである。「外的な感官それ自体を満足させる役目もあることを忘れてしまう」というと、上で述べられた「完成度の高さ」と一見矛盾するようだが、たしかな技術に支えられた完成度があるからこそ、こうした「未完成の美」を発見することもできるというべきであろう。

さらに続けてブリンクマンは、日本の職人が西洋人には到底考えつかないような、発想(異なる素材の組み合わせ等)を次々に作品化している例を挙げている。また分野の異なる職人たちによる協同作業の一例として、染色職人と画家と刺繍職人による織物の制作を、西洋では見られない協力のあり方だとしている。その結果として、ブリンクマンは日本の作品をヨーロッパ的な工芸の体系の中に収めようとするものの誤りをも指摘する。

この章の終わり近くで、ブリンクマンは日本の工芸に特有な「作家の個性」について語っている。それはアジアの他の地域と比較してもきわだっている。ヨーロッパの新旧の工芸品においても、こうした「きわめて個人的な努力と能力の刻印」は存在しなかった。それがヨーロッパの収集家の偏愛の対象になる理由にもなっている。日本の製品にはヨーロッパで過去にも現在にも生産されている大量生産品は無縁であった。日本の職人は外面的に派手なものを求めるのではなく、自らの手になる作品に「芸術家としての個人的な感情の息吹」を吹き込むのだ。この点については、すでに1884年にブラウンシュヴァイクで行なった講演のメモにこう書かれていた。

「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」⁽⁶⁾。

作品を作者の名で呼ぶ慣習が日本で広く行なわれていることが、その証左であるとブリンクマンは考える。いわゆる高等な美術は別として、工芸品の世界でこうした個性の発揮はヨーロッパにあってはそれまで見られないものであった。

終 わ り に

以上では『日本の美術と工芸』の前半部分の内容を検討してきた。ブリンクマンが日本美術や工芸品を単に多数収集しただけではなく、当時のヨーロッパにおけるたぐいまれなる日本美術の理解者であって、そこには現在でも学ぶに値する内容が含まれていることが、明らかにできたと思う。

ユストゥス・ブリンクマン 『日本の美術と工芸』(1889)を読む(上)

この書物の後半はすべて絵画芸術(色彩版画である浮世絵も当然ここに含まれる)を扱っている。つぎには、この後半の内容の検討はもちろんだが、ブリンクマン自身も挙げていた同時代の他の著者による日本美術・工芸論の内容と比較することによって、ブリンクマンが彼らに負っているものとそうでないものを区別しながら、彼の「日本美術観」の形成過程と独自性を明確化することが目標となる。

ブリンクマンの著作

Justus Brinckmann, *Kunst und Handwerk in Japan*, Berlin, 1889.

(引用文中の頁数はすべてこの書物を指している。)

(注)

(1) 拙論『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——』追手門学院大学文学部紀要、第41号。

(2) ブルーノ・タウト『日本美の再発見』(増補改訳版)1999年、岩波書店、3/4頁。

(3) 多くの個所に一致が見られる。アーネスト・サトウ『明治日本旅行案内』下巻 1996年、平凡社、260~268頁参照。また伊勢神宮に関する記述については、同中巻296~300頁も参照。

(4) Max Dauthendey, *Die acht Gesichter am Biwasee*, 1994, Frankfurt a.M., S. 129f.

(5) ワルター・グロピウス『デモクラシーのアポロン——建築家の文化的責任』、彰国社、1972年、129頁参照。

(6) 拙論115頁参照。

その他の主な参考文献

Claudia Delank, *Das imaginäre Japan in der Kunst—Japanbilder vom Jugendstil bis zum Bauhaus*. 1996
Heinz Spielmann, *Justus Brinckmann*, Hamburg, 2002.