

ウィーン

－ その平面への固執 －

西川 智之

1529 年ウィーンはオスマントルコ軍に包囲され、なんとかそれをしのいだ後、こうした外敵の侵入を防ぐべく、街を取り囲む城壁の改造に取り組む。城壁の所々には、侵入しようとする敵を大砲で狙い撃ちにできるように、稜堡と呼ばれる突出部が造られ、また、城壁の外側の建物が取り払われ、斜堤と呼ばれる 450m もの幅の空地が出現した。ウィーンは、1683 年にもトルコ軍に包囲されるが、その時はポーランド軍の助けもあってオスマントルコを撃退する。その後、オスマントルコの勢力は衰え、18 世紀後半には城壁の外側の空地帯には樹木が植えられ公園として市民に開放された。しかし、外敵の脅威もなくなり無用の長物と化してから、長い間ウィーン中心部を取り囲むこの広大な環状地帯は手付かずのままであった。その再開発が決定されたのは、第 2 次トルコ軍包囲から 200 年近く経った 1857 年、皇帝フランツ・ヨーゼフ I 世の命令によってであった。¹⁾

その計画の中心となったのは、長さ 4km、幅 57m におよぶ環状道路であり、その沿線にはいくつもの壮麗な公共建築物が配置された。オペラ座(1861-1869)、自然史博物館・美術史美術館(1871-1891)、議事堂(1874-1883)、市庁舎(1872-83)、ウィーン大学(1873-1884)、ブルク劇場(1874-1888)など、現在ウィーン観光の目玉になっている建築物群である。こうした数々の壮大な公共建築物が、わずか 30 年ほどの間に次々と姿を現したわけであるが、それを可能にしたのは城壁跡の土地を民間に売却することによって得られた豊富な資金であった。

土地を手に入れた民間企業は、貴族の豪壮な邸宅を模倣した大規模なアパー

トを建てたが、それはいくつかに分割されて個人に分譲された。買い手となったのは、貴族やブルジョア、官僚などの社会のエリートたちであり、彼らの多くは自らこうしたアパートの一戸に住む一方、残りを賃貸した。これらのウィーンのアパートの特徴は、通りに面した建物のファサードや玄関ホールの壮麗さであった。アパートの訪問者は、まず、豪華な装飾の施された広々とした 1 階の玄関ホールに迎え入れられるのであった。そこから 2 階へは、たつぷりと幅の取られた贅沢な造りの階段が続いていた。しかし、こうした貴族の大邸宅をまねた豪華な造りは上の階まで続くことは、あまりなかった。多くの建物は上の階にいくほど、小規模な住居に分けられ、そこに昇って行くための階段も簡素な造りとなった。ある建物では、ファサードも階ごとにそこに住む住民の階層を反映し、1・2 階部分は豪華な装飾がふんだんにほどこされ、上の階にいくほど装飾は減っていき、簡素な窓が並ぶようになっていた。²⁾

間取りにもウィーン独特の特徴があった。各戸が通りに面した窓を持つことができるように、街路と直角に長く並んだ間取りで設計されたのである。そのため、往々にして間取りに廊下を取る余裕がなく、奥の部屋に行くにはいくつかの部屋を通過して行かなければならないこともあった。また、重視されたのは、どのような部屋の配置をすれば日常の生活が快適なものになるかではなく、いかに客をもてなすかということであった。広々とした豪華な応接間を確保するためであったなら、たとえば子供の寝室は犠牲にされ、カーテンの仕切りの中に子供のベッドが置かれることもあった。³⁾

それでは、当時の建築物はどのような様式で建てられていたのだろうか。19 世紀の建築様式は歴史主義と呼ばれるが、それは 19 世紀特有の様式を指すのではなく、たとえばウィーン市庁舎はゴシックで、大学はルネッサンス様式、ブルク劇場はバロックでといった風に、過去の歴史における様式を場合、場合に応じて使い分けたがゆえに名付けられたものである。民間建築においても、軒蛇腹や窓によって水平方向を強調したイタリアルネッサンスの貴族の宮殿を思わせるようなアパートであるとか、外壁にバロック様式の円柱や彫像を配することで装飾の限りを尽くしたようなアパートが建てられた。こうしたアパートは、王侯貴族たちのような宮殿に住みたいというブルジョアジーの願望の現われであったが、しかし、一方でこうした建築物を批判する者も出てきた。

ロシアの女帝エカテリーナ II 世の寵臣であるポチョムキン将軍は、1787 年にエカテリーナがクリミアを訪れた際に、書割りの村を造り、あたかもその地が

繁栄しているかのように見せかけたと言われているが、建築家のアドルフ・ロースは1898年7月の『ヴェール・サクルム』に寄稿した文の中で、それになぞらえてウィーンを「ポチョムキン都市」と呼んでいる。ロースによれば「キャンバスやボール紙、それといろいろな色彩を用いて、農民達が幸福に生活しているような虚構の農家を描こうとすることも、あるいはレンガ造やセメント造によって、貴族が住んでいるように見える見せかけの石造の邸館を建てようとする、基本的には同じ」なのである。リング・シュトラセ沿いに建てられたウィーンのアパートは「持送りや、アンカサスの葉飾りなど装飾的なディテールはセメント製で、ボルト等で打ち付け固定されたもの」であり、「ローマやトスカナの邸館」や「ウィーン・バロックの邸館」の石造あるいはスタッコ造のごとくに「見せかけている vorgeben」だけなのだ。ロースはしかし、セメントや鉄などの新しい技術を否定しているわけではない。彼が求めるのは「われわれの時代に固有な建築様式 der unserer Zeit ureigene Baustil」であり、ロースにとっての「建築家の課題」とは「新しい材料（マテリアル）に対しては、新しい造形言語を見出すこと」であった。⁴⁾

「装飾と罪惡 Ornament und Verbrechen」で、ロースはさらに過激に自論を展開している。ロースに言わせれば、装飾は今日では「時代遅れ eine rückständigkeit あるいは退廃的現象 eine degenerationerscheinung」であり、「労働力の無駄使い vergeudete arbeitskraft」⁵⁾である。そして次のように、自分たちの時代に「固有な様式」がないことを肯定的に解釈しようとしている。

「数千年前の古代人が作った、装飾などが施されていないものは、一顧だにもされず、放置され、破壊されるに任かされてきた。(中略) 他方、どんな僅かでも装飾が施されたものなら、どんなつまらぬガラクタでも収集され、きれいに手が入れられた。そしてそれらガラクタを保存する立派な宮殿が建てられたのである。そこに陳列された陳列棚の間を悲し気に行きつ戻りつしながら、19世紀の人間達は己の無能さを恥じるのである。そして、どんな時代にも、その時代に個有の様式があった。にも拘わらず、何故、我々の時代にはそれが否定されるのかと、嘆くのである。その様式という言葉は装飾を意味したのである。(中略) 我々の時代には、新しい形の装飾が産みだされないことこそ、我々の時代が偉大なることの証しなのではないか。我々は装飾を克服したのであり、装飾がなくとも生きていけるようになったのである。」⁶⁾

ロースは実際に、自説に基づいた建物を設計していくが、その中でもウィーンのみヒャエル広場、王宮の向かい側に立つ建物はロース・ハウス（1909-11）とも呼ばれ、設計案が公にされた段階ですでに物議をかもした。⁷⁾ 4本の大理石の円柱が立つ1・2階の店舗部分はファサードにも大理石が用いられ、重厚な落ち着いた雰囲気を感じられ、前衛的な印象はないのだが、3階より上のアパートメント部分では装飾はできる限り廃され、白い壁面に窓が並ぶその建物は「眉のない家」などと酷評されたという。しかし、ウィーン人にはなかなか理解されなかったものの、装飾を抑えた建物はその後の建築の主流になって行くことになる。

19世紀には独自の建築様式が生まれず、歴史主義という、いわば借り物の様式しか存在しなかったと、前の部分で述べたのだが、しかしそれも19世紀末になると、いわゆるアール・ヌーヴォーという様式が建築の分野でも現れる。ドイツ語圏ではアール・ヌーヴォーはユーゲントシュティルと呼ばれるが、ウィーンの建築家で一番有名なのはオットー・ヴァーグナーである。もともとは彼もリング・シュトラッセのアパート建築などを手がけていたのだが、彼の名声を高めたのは1894年から1901年にかけてのウィーンの鉄道建設工事であった。ヴァーグナーはその際、30以上の駅舎や鉄橋、トンネルなどの設計に携わり、それらの建築物は今なおウィーンを訪れる観光客を惹きつける魅力を持っている。

ヴァーグナーにとって建築とは「本当に創造的で生産的な wirklich schaffend und gebärend」芸術であり、そこでは「神の能力に達する人間の能力の最高の表現 der höchste Ausdruck menschlichen, an das Göttliche streifenden Könnens」が見られるはずであった。⁸⁾ しかし実際の同時代の建築はヴァーグナーには次の様に映っていた。

「正しいものを探り求めるにあたって、われわれの時代は、われわれ自身とわれわれの見解を表現するどころか、救いを猿まねに求め、新しいものの創造や自然な形成に求めなかったのである。」⁹⁾

ヴァーグナーが批判するのは、同時代の建築が既存の様式の模倣に終わっている点である。「自分たちの時代の芸術様式となるような新しい形 NeufORMen を作り出すことができる鋭敏な感覚」¹⁰⁾ を持つ者こそが、芸術家なのである。

それでは、その「新しい形 Neuformen」とは何なのか。それは何か抽象的な概念などではなく、あくまでも人間の営みから生まれてくる具象的なものである。

「われわれの時代の芸術は、われわれの能力や行為にふさわしいような近代の形を、われわれによって創り出された近代の形をわれわれに与えなければならぬ。」¹¹⁾

ヴァーグナーの考える芸術とは、次の二つのモットーに要約される。それは「実用的でないものは美しくはありえない Etwas Unpraktisches kann nicht schön sein.」¹²⁾ というモットーと「芸術の唯一の主は必要性である Artis sola domina necessitas.」¹³⁾ というモットーである。近代人が真に必要とする機能的なものを作っていけば、それによりその時代の様式が、その時代の芸術が生まれるというのがヴァーグナーの信念であった。

面白いのは、同時代のウィーンのアパートメント・ハウスを評して、ロース同様、ヴァーグナーもまた「ポチョムキン村」という言葉を用いている点である。

「それらとそれらに似た状況（芸術的要請を顧慮しないことや功利主義、芸術的な試みに対する資金不足などを指す〈筆者補足〉）が、裸を嘘で覆い隠そうとする一種の見せかけの建築を出現させることとなった。すでに述べた貸し集合住宅の大げさな正面や最近の好みに合わせた正面（ウィーンのフランツ・ヨーゼフ河岸のアーケードと住居）、したがって技術上でなく芸術上の建築規則は、この部類に属する。目を欺き、嘘に満ちた、ポチョムキン村を思わせるものやそのような系列にあるものはいくら非難しても非難しきれない。そのような不合理なものは、われわれ以外の時代に現れることはありえず、われわれの時代のまさに悲しむべき芸術的状况を描き出している。」¹⁴⁾

ヴァーグナーはまた「必要な内的構造を人気のある外観モチーフに合わせること、それどころかそのために内的構造を犠牲にすること」の間違いを指摘し、逆に「構成はつねに材料と技術に従わなければ」ならぬことを、¹⁵⁾ つまり新しい材料と新しい技術による新しい形態の、新しい外観の建築を主張しているが、それはロースが提唱した「新しい材料（マテリアル）」を用いた「新しい造形言

語」の建築と同じであると言えよう。それではヴァーグナーの考えるアパートメント・ハウスとはどのようなものなのだろう。

「建築家は、それゆえ、今後なお街景の主要な部分であるであろう貸し集合住宅については、互いに対比し合うように壁面を装飾し、単純で正しい細部を選び、構造を明白に強調することによって、効果を得るように努めるのであり、残念ながらあまりにしばしば好まれているように、それによって隣の建物に勝とうとする必要はない。」¹⁶⁾

このヴァーグナーの主張を、彼が実際に建てた建物で検証してみよう。ヴィーン・ツァイレ沿いに並んで建つアール・ヌーヴォー様式の 2 棟のアパート（1898/99）である。商業スペースとして設計された 1・2 階部分には、当時の新しい建築素材であるガラスと鉄が用いられ、「近代性」が誇示されている。左側のアパートは「マジョリカ・ハウス」と呼ばれ、外壁にはヨーゼフ・マリーア・オルブリヒの手になる色鮮やかなアール・ヌーヴォー風の植物が描かれたマジョリカタイルが貼られている。右側のアパートは、最上階の壁面にコロマン・モーザーによる女性の横顔の描かれた 9 枚の金色の円形レリーフが埋め込まれ、そのレリーフから上方に向かって金色の椰子の葉が枝を伸ばし、下方には金色の花づなが垂れ下がっている。ヴィーン・ツァイレはナッシュ・マルクトと呼ばれる賑やかな市の横を走る交通量の多い道路である。ここに立つヴァーグナーの華麗な 2 棟のアパートは、そうした近代人の営みを象徴しているとも言えるのである。しかし同じ建物が、角を曲がり小路に入った瞬間に、違った外観を見せる。この小路（ケストラー・ガッセ）に面した側では、壁面の装飾は極力抑えられ、また、1・2 階部分がガラスと鉄で強調されることもない。アパートのファサードは、この街路の他の建物とひとつの景觀を作り出しており、道行く人に、そしてこの通りに住む人たちに快適な印象を与えている。¹⁷⁾「街景の主要な部分」としてのアパートメント・ハウスというヴァーグナーの理論がここに実現されている。

このようにヴァーグナーのアパートは、リング・シュトラッセに建てられた他のアパートとは大きく異なっているように見えるのだが、しかしすでに述べたリング・シュトラッセ沿いのアパートのファサードへのこだわりという点から見るならば、そこは共通しているようにも思われてくる。

ファサードの特異性を問題にする場合にどうしても取り上げなければならないのは、ヴァーグナーの代表作である郵便貯金局である。玄関を入ると上下をガラスで覆われた出納ホールが広がるこの建物は、その内部空間も特徴的であるが、¹⁸⁾ なんとと言っても面白いのは建物の外壁である。この外壁は、少し離れたところから見ると一面にポツポツと点のようなものが見えるのだが、それはその外壁に石版が一枚一枚アルミニウムのボルトで留められているためである。この表面の誇示は、当時の最新の素材であるアルミニウムの誇示でもあるのだが、ファサードへのこだわりという点ではウィーンの従来の建築物とさほど変わらないような気もする。しかしよく見るならば、その表され方は大きく異なっている。リング・シュトラッセのアパート群はファサードに柱や彫像、軒蛇腹などを大きく張り出させて、平面である外壁に3次元性を演出している。それに対し、ヴァーグナーの外壁は、あくまでも平面であることにこだわる。越後島研一はこうしたヴァーグナーの特徴を「貼りものとしての表面の強調手法」と呼んでいる。¹⁹⁾ 越後島はアール・ヌーヴォーの特徴のひとつである植物モチーフの現れ方を例に、ベルギーのヴィクトル・オルタやフランスのエクトル・ギマールらと比較し、オルタやギマールの植物は「彫塑的」で、「現実の植物そのもの」あるいは「まさに大地から生えた植物」を思わせるのに対し、ヴァーグナーの植物は「平面という、いわば幾何学に支配されて」おり、たとえばマジョリカ・ハウスは「あくまでも表層の平滑さの強調のみが感じ取れる外観」であると分析している。²⁰⁾ そしてさらに越後島は19世紀の歴史主義の「目的によって、様々な様式を使い分けうるという基本姿勢自体、建築の全体像を『本体と表面との組み合わせ』と見做す前提から可能になるもの」であると論じ、19世紀の歴史主義から世紀末のアール・ヌーヴォー、そしてコルビュジェらの近代様式をつなぐ要素として「表層の自立」を考えることができると言っている。²¹⁾

私にはしかし、歴史主義とアール・ヌーヴォーの間にはやはり大きな違いがあるように思われる。すでに述べたように、歴史主義が栄えた一因に、新興のブルジョアジー、市民階級の王侯貴族へのあこがれがあった。ルネッサンスの宮殿風の外観やバロック的な過剰な装飾は、彼らの自己顕示であり、自己表現であり、彼らのエネルギーの放出が形を取って現れたと考えられるのではないだろうか。一方、ヴァーグナー建築の表層は、内部を覆い隠しているように感じられる。ウィーン・ツァイレのアパートの壁面を覆う植物は、内部から湧き

上がってくる、自分ではいかんともしがたい何物かを隠そうとしているかのよう
に思われるのだ。あるいは、郵便貯金局の外壁は、その内部の乳白色の光に
包まれた子宮のようなホールを守るよろいのような印象を受けるのである。そ
の点について、最後に、美術と関連づけながら論じてみたい。

アール・ヌーヴォーは一般的には、建築よりは美術や装飾品・工芸品の様式
として知られている。ウィーンのアール・ヌーヴォーは1897年の分離派の結成
という形で登場するが、その中心になったのはグスタフ・クリムトである。彼
の「接吻」(1907/08)という絵は、そのロマンチックなタイトルや鮮やかな色
彩とは裏腹に、かなり深刻な主題をはらんでいる。まず最初に目に焼き付けら
れるのは、圧倒的な量の金色である。うっとり抱擁しあう男女の肉体はほと
んど金色の衣服に呑み込まれてしまい、わずかに男性は手と肩と後頭部が、女
性は左の手・腕・肩と顔、そして足のすねから下の部分だけがのぞいている。
二人は小さな花の咲き乱れる草地の上に跪き抱擁を交わしているが、その草地
は女性の足元であたかも断崖が口を広げているかのように途切れてしまってい
る。そしてこれらのモチーフの背景になっているのは、昼とも夜とも判断のつ
かない、下地の黒が微妙に透けて見える蒔絵のような金色の空間である。しか
し「空間」という言葉を使ったものの、この絵からは三次元性はほとんど感じ
られない。あたかも衣服が花畑と一緒に男女の肉体を覆い、さらにそれらのモ
チーフ全体を遠近感のない背景が包み込んでおり、平面性が強調されている。
女性の顔はこちらに向けられているが、うっとり目を閉じているために、恍
惚以外の表情を読み取ることはできない。二人はわれわれの世界とは違う空間
で、あるいは平面で、自分たちだけの瞬間に酔い痴れているのである。

実はこの「抱擁しあう恋人たち」というモチーフは、他の絵画でも現れてい
る。1902年、分離派はマックス・クリンガーのベートーヴェン像を中心に、ベ
ートーヴェンの第9をテーマにした「ベートーヴェン展」を開催する。クリム
トは展示スペースのうちの一室の三方の壁にベートーヴェン・フリーズを描き、
展覧会に花を添える。壁画という点もあり、また中世の教会のモザイク画を意
識していたこともあるのかもしれないが、このベートーヴェン・フリーズも、
絵巻物的な横や上への流れは見られるものの、やはり遠近法はまったくと言っ
ていいほど欠如している。「接吻」と同じように抱擁しあう男女の姿が現れるの
は、第三の壁「幸福の成就」の場面である。裸体で抱き合う男女は、何層かの
金色の壁あるいは膜で囲まれた狭い空洞のようなところに立っている。われわ

れに見えるのは筋骨隆々の男性の後姿、その向こうに女性の白い肌が少しのぞいて見える。他には、男性の首の周りにしっかりと回された女性の両手と、女性の長い髪の毛が少し見えるだけである。二人の顔は全く見えない。この男女の金色のドームの周りには、彼らを祝福するかのようにコーラス隊の女性たちが並んでいるのだが、彼女たちは平板であたかもコンピューター画面の壁紙のように、人間としてよりは装飾の機能が強く感じられる。²²⁾

この抱擁しあう男女が現れるのは、すでに述べたように、ベートーヴェン・フリーズの第三壁「幸福の成就」であるが、第一壁、第二壁にはそれぞれ「幸福への憧れ」、「敵対する力」とタイトルがつけられている。第一壁にはやせさらばえた男女がひざまずき、剣を持つ武装した騎士に向かって、戦ってくれるようにと懇願するさまが描かれている。第二壁ではゴリラのような怪物や、「病、狂気、死」や「淫欲、官能、放縦」を象徴する女性たちなどが画面を埋め尽くすように描かれている。従って、第一壁からストーリーを追っていくならば、第三壁に描かれた抱擁しあう二人のうちの男性は、第一壁で描かれていた騎士と考えられる。騎士は第二壁で描かれているような、人間の暴力、悪徳、病などを打ち負かし、人類の幸福を実現する。その幸福は女性との愛の抱擁という形で表現されていると解釈することができよう。しかし、この抱擁しあう男女は、他の場面、人物とは隔絶されたところにいる。二人はコーラス隊の女性たちに囲まれているとは言ったものの、実際には何層かの金色の膜を持つカプセル状のドームの中にいるのであり、二人は外界とは切り離されているのだ。また、二人とも顔が全く見えないために、われわれ絵を見る者もこの二人とは切り離されてしまう。第二壁の怪物や女性たちの多くは、挑むようなあるいは誘うような視線をわれわれの方へ向けており、われわれと彼らの間には、お互いに見る者と見られる者という関係が生じるのだが、われわれの視線は第三壁のこの抱擁しあう男女には届かない。遠近法のない孤立した世界に描かれたこの男女からは、幸福のために戦う勇者の姿も不幸にうちひしがれる弱者の姿も読み取ることはできない。二人から見て取れるのは、過去や未来から切り離された、彼らが没頭する幸福な今の瞬間だけである。ベートーヴェンやシラーの「この口づけを全世界に diesen Kuß der ganzen Welt」というメッセージは、この二人の「接吻」からは感じ取ることはできない。

このようなクリムトの絵画の遠近法の欠如は、自分たちが見られることを拒絶しており、ヴァーグナーの建築の平面の強調と同じように、その背後にある

もの、その内面を覆おうとしているように私には感じられる。あるいは、郵便貯金局の外壁が内部の子宮＝ホールを守る壁であったのと同じように、クリムトの恋人たちは金のヴェールで守られた子宮の中で抱擁を交わすのであり、外部世界からは遮断されている。²³⁾ 表面、表層への固執は、その内部にあるものの隠蔽なのだ。しかしその一方で、同時代のウィーンには、表面を深くえぐり出し人間の内面深くまで迫ろうとする試みもあった。フロイトである。そして、このフロイトの精神分析が学問的な認知を得ていくにつれて、ハプスブルク帝国は内外の騒乱に巻き込まれ、結局は解体してしまうのである。

注

- 1) 16、17世紀の頃のウィーンの様子は、図録『名古屋市博物館 20周年記念特別展 ハプスブルク王朝の都 ウィーンの歴史と芸術』(名古屋市博物館 1997年)の45頁や58-59頁の版画を見ればよく分かる。また、再開発前の城壁や旧市街の姿はHelfried Seemann, Christian Lunzer (Hrsg.): Wien Innere Stadt 1850-1860 Album, Wien 1995の写真から知ることができる。その他、リング・シュトラッセの再開発については、ギュンター・デューリーグル「都市と景観 街の姿と変貌」(R.ヴァイセンベルガー編『ウィーン 1890-1920 芸術と社会』岩波書店 1995年、9-30頁所収)や図録『ウィーン世紀末 クリムト、シーレとその時代』(セゾン美術館 1989年)を参照。
- 2) 「一階は、しばしば重厚なルスティカ仕上げとなっていて、商業用に貸与されたが、二階は一番広々とした多数戸住宅を包含しており、Nobelétage あるいは Nobelstock (品位のある階) の名で呼ばれた。(中略) 三階はときには Nobelstock の間取りを繰り返し、ときにはもっと小規模な多数戸住宅に再分割された。窓の高さ、装飾の豊かさ、柱その他によってファサードを垂直的に差別したことは、ある程度内部の各戸の大きさと贅沢さを反映するものであった。」(カール・E・ショースキー『世紀末ウィーン』岩波書店 1985年、72頁)
- 3) 「廊下があろうとなかろうと、どのような社交上の見栄をそなえた共同住宅も、すべてが応接室の大きさと数と華麗さを最大限のものにしようとし、これらの部屋は主要な正面(ファサード)に沿って一列に並べられた。広々とした共同住宅には、公的な続きの間が惜しみなく供給され、夫用と婦人用の二つの寝室しかない場合が多かった。子供たちはどこで寝ることになっていたのか、と問いかけたくなるのだ。もっと小さな施設では、仮設のベッドが廊下に設けられているか、または室内のカーテンで仕切られた小室にあるのがわかるかもしれないが、堂々たる広さと豪

華さをそなえた共同住宅で、睡眠用設備のような実用的な必要物をどうやら無視していることは、独立した寝室にたいするイギリス人の固定観念と著しい対照を示している。」(ドナルド・J・オールセン『芸術作品としての都市』芸立出版 1992 年、212 頁)

- 4) Adolf Loos: Die potemkinsche Stadt. Verschollene Schriften 1897-1933. hrsg. von Adolf Opel, Wien 1997, S.56ff., 邦訳:『装飾と罪悪 - 建築・文化論集 - 』(伊藤哲夫訳) 中央公論美術出版 1987 年、42-43 頁
- 5) Adolf Loos: Trotzdem. Gesammelte Schriften 1900-1930. unveränderter Neudruck der Erstausgabe 1931. hrsg. von Adolf Opel, Wien 1997, S.83., 邦訳: 同上 76 頁
ドイツ語の名詞は、通常頭文字を大文字にするが、ローズは小文字を用いている。
- 6) a.a.O., S.79f, 邦訳: 同上 72 頁
- 7) このローズハウスは、20 世紀初頭の「建築史における最大のスキャンダル」を巻き起こしたと紹介している本もある。Vgl. Rolf Toman (Hrsg.): Wien. Kunst und Architektur, Köln 1999, S.314
- 8) Otto Wagner: Die Baukunst unserer Zeit. Nachdruck der 4. Auflage, Wien 1979, S.14, 邦訳:『近代建築』(樋口清、佐久間博訳) 中央公論美術出版 1985 年、14-15 頁。
なお、引用箇所日本語訳については、筆者が適宜訳した部分がある。
- 9) a.a.O. S.37, 邦訳: 同上 35 頁
- 10) a.a.O. S.31, 邦訳: 同上 30 頁
- 11) a.a.O. S.33, 邦訳: 同上 32 頁
- 12) a.a.O. S.44, 邦訳: 同上 41 頁
- 13) a.a.O. S.58, 邦訳: 同上 54 頁
- 14) a.a.O. S.85f., 邦訳: 同上 75 頁
- 15) a.a.O. S.45, 邦訳: 同上 42 頁
- 16) a.a.O. S.88, 邦訳: 同上 77 頁
- 17) 「横町の住宅街(ケストラーガッセ)に面している右側の外観は一様に処理されていて、小さな一階店舗が、横町の住宅街の静かな雰囲気になじみよく、目立たないように伝統的形式の中へ吸収されている。」(ショースキー 前掲書、115 頁)
- 18) 越後島研一はホールに足を踏み入れた瞬間の感覚を「旧来の上下感覚の拠り所が曖昧になり、ほとんど無重力への予感さえ感じられる」と表現している。(越後島研一『建築巡礼 10 世紀末の中の近代 オットー・ワグナーの作品と手法』丸善 1991 年、101 頁
- 19) 同上、61 頁
- 20) 同上、55-57 頁
- 21) 同上、70 頁

- 22) 「花できらめく彼女たちのガウンの波打つ振動は、クリムトによる女性の恍惚状態のもっと官能的な描写の名残りだが、その様式化された平面性は、ビザンチンの天使群のように肉体の欠如を示唆しているのだ。」(ショースキー 前掲書、323 頁)
- 23) 「『ベートーヴェン』にあっては、近代生活の歴史的具體性から全く切り離された夢想者のユートピアは、それ自身子宮内への幽閉であり、回帰を通じての成就である。」(同上 323-324 頁)