

# 19世紀後半のオーストリアにおける日本

仙 波 玲 子

キーワード：ヴィーナー・モデルネ、ジャポニスム、ウィーン万国博覧会、  
フランツ・フェルディナント、ウィーン世紀末

## 1. はじめに

600余年に渡るハプスブルク家支配の下、バロック国家・都市の形態を保ち続けたオーストリアは、1848年の革命騒動の騒乱の後、1950年代にはイタリア独立戦争や対プロイセンのドイツにおける覇権争いにおいて軍事力低下を国内外に露呈した。そんな中、帝都ウィーンは、中世以来の市壁撤去とその跡地へのリングシュトラッセ建設によって徐々に近代国家・都市としての体裁を整えていった。1873年の大恐慌をきっかけとして好不況の波を繰り返す停滞期を乗り越えた後、「ヴィーナー・モデルネ」の花開き、文化史的には1890年頃から美術、建築、文学、音楽などが融合する総合芸術的な様式が生まれ、多くの芸術家を輩出した。

同じ頃、日本は、長年の鎖国政策を解き自国製品の海外輸出を積極的に進めていた。大量にヨーロッパに流れ込んだ日本の美術品は、ヨーロッパの人々に驚きをもたらし、特に芸術家にとっては西洋芸術のアンチテーゼとして受け止められ、彼らの模索する新しい芸術運動に一方ならぬ影響を与えた。18世紀のシノワズリ（中国趣味）はヨーロッパ文化との異質性に対する物珍しさから中国および東洋的なモチーフや製品がもてはやされたに過ぎなかった。それに対して、19世紀の日本への関心とその影響は「造形原理、新しい素材や技法、その背後にある美学または美意識、さらには生活様式や世界観をも含む広い範囲」<sup>1</sup>に渡った。この「ジャポニスム」についてはこれまでフランス、イギリスを中心に語られることが多かったが、19世紀後半のオーストリアにおいても

日本との関わりは少なくないし、独自の性格を持っている。

筆者の関心はヴィーナー・モデルネの芸術文化の本質、芸術と社会生活の関係の追究にあるのだが、日本という異質なものととの出会いがオーストリアの芸術家たちの美意識や世界観にまで影響を与えたとするならば、ジャポニスムはヴィーナー・モデルネを研究する上でひとつの有効な視点になりうるのではないかと考える。本稿はその序章にすぎないが、19世紀後半のオーストリアと日本の関わりを通史的に概観し、その中で、特に日本美術がオーストリアの芸術家たちにいかに受容されたのか考察を加えてみたい。

## 2. 江戸時代の日本を伝えた人物

19世紀後半に至るまで日本の生活や文化そのものはヨーロッパの人々の興味を強く引く対象ではなかった。たとえば、18世紀にシノワズリが流行した折には、併せて日本の磁器や漆器を貴族たちがこぞって蒐集し、ハプスブルク家においてもシェーンブルン宮殿の一角をこれらの日本製品が飾ったりもした。しかしながら、それは東洋のエキゾチックなモチーフやヨーロッパにはない工芸品の物珍しさから来る関心にとどまり、彼らの生活に彩を添える程度のものであって、生活スタイルそのものにまで影響を与えるものではなかった。

ヨーロッパと日本とを遠く隔てていたのは、彼らの意識だけではなかった。鎖国政策を採り、外国との交流を制限していた日本側の事情もあった。そのような江戸時代の日本に足を踏み入れたヨーロッパの人間は数が限られるが、その中で、ドイツ語圏において日本に関する民俗学的博物学的知識を伝えた人物として、オランダ東インド会社の医師として来日した二人のドイツ人エンゲルベルト・ケンパー（1651-1716）とフィリップ・フランツ・フォン・シーボルト（1796-1866）の名を挙げておく必要がある。

ケンパーは1690年から92年にかけて日本に滞在し、さまざまな情報と資料を蒐集しヨーロッパに帰ったが、彼の知識が伝えられたのは死後であった。日本について書かれた彼の遺稿は1727年にまず英語訳が出版され、続いてフランス、オランダで出版された。ドイツ語版の「日本に関する歴史と記述」がよ

うやく出版されたのは1777～79年であった。ケンパーの来日から約130年後の1823年から28年にかけて日本に滞在したシーボルトは広範にして膨大な資料を日本から持ち帰り、日本に関する著作を複数著している。1832～58年にかけては大著「日本」がアムステルダムで出版された。<sup>2</sup> シーボルトは1835年にウィーンを訪れ、皇帝フランツ2世（オーストリア皇帝としてはフランツ1世）、宰相メッテルニヒとも歓談した。その後、彼の仲立ちにより宮廷図書館には日本の稀少本や硬貨などのコレクションが入れられた。シーボルトがヨーロッパに残した功績の中でも特に影響が大きかったのは植物学、造園学の分野においてであった。次章で触れるとおり、彼の死から7年後の1873年に開催されたウィーン万国博覧会において日本庭園が人気を博したのをきっかけに1881年彼の記念碑がウィーンに建てられた。<sup>3</sup> さらに、シーボルトの二人の息子アレクサンダーとハインリヒは通訳として開国後の日本とオーストリアの橋渡し役を務め、ウィーン万博の日本参加に関しても貢献した。特に、ハインリヒは日本に長く滞在し、オーストリアからの来訪者の案内役を務めるとともに、数多くの日本の品を蒐集しオーストリアにもたらした。

ケンパーやシーボルトが日本に関する多岐にして詳細な情報をもたらしたといっても、それに接したのは限られた人々であり、ヨーロッパの人々の日本および日本人に関する知識は貧弱なままであり、ステレオタイプなイメージが変わることはなかった。ヨーロッパが日本を見直すのは、19世紀後半、日本の政治体制が変わり、積極的にヨーロッパに進出するようになってからである。

### 3. 通商条約締結とウィーン万国博覧会

日本が長年の鎖国政策を解き、欧米列強と肩を並べる近代国家を目指し始めた頃、ハプスブルク家の威光に支えられていたオーストリアおよび帝都ウィーンもさまざまな問題を抱える現実に直面し改革を余儀なくされていた。度重なる軍事的敗北、ドイツにおける主導権の喪失、帝国内の諸民族運動の激化など帝国の屋台骨は揺るぎ始めていた。一方、帝都ウィーンは、中心部を囲う中世以来の城壁を1850年代に撤去し、リングシュトラッセ建設を中心とした都市建

設に着手し、これを経済的に支える市民階級の台頭をみた。

オーストリア・ハンガリー帝国が日本と最初の和親通商航海条約を締結したのは1869年であった。他の欧米列強諸国に遅れをとったことが、逆にオーストリアにとっては幸運に働いた。幕末の混乱に巻き込まれず、交渉相手を明治政府一本に絞れ、さらにイギリスの仲立ちもあってオーストリアにとっては有利な、すなわち、日本にとっては屈辱的な不平等条約の締結国に名を連ねることができたのであった。

オーストリアは、ヨーロッパの内奥に位置し、長きに渡って神聖ローマ皇帝として君臨したハプスブルク家の領地の中心であったことから、アジアに進出する必要性を持たなかった。19世紀後半のオーストリアにおいて唯一国際的な海港と言えたのは北イタリアのトリエストであった。トリエストは1854年にウィーンと鉄道で結ばれたものの、発展著しい工業中心地ボヘミア・モラヴィア地方からは、南のトリエストに向かうよりも、モルダウ川とエルベ川を使って北ドイツのハンブルクに向かう方がコストがかからなかった。しかし、1869年スエズ運河が開通すると、トリエストは他のヨーロッパ諸国よりも短距離でアジアへ抜けられるという利点を有することになり、ようやくオーストリアもアジアに目を向けることとなった。

19世紀後半にヨーロッパで日本への関心が急速に高まった背景には、当時、ヨーロッパ諸都市で開催された万博博覧会の存在がある。開国間もない日本にとって、一度に多くの人に日本の文物を紹介する絶好の機会となった。万国博覧会は1851年のロンドン以来、19世紀後半のヨーロッパ・アメリカで相次いで開催された。産業革命以後の飛躍的な科学技術の発達を背景に、最先端技術の披露と国際市場の開拓を目的として競って各国が参加した。欧米列強に比する近代化を目指す日本にとっても自国の文化・技術力の高さを紹介し、他国の新技術を吸収する有益な場といえた。

日本が万博に公式に始めて参加したのは1867年のパリ万博においてであった。幕末の混乱期ゆえ、この時には、幕府、薩摩藩、佐賀藩そして個人がそれぞれ別個に出品し、統一された展示ではなかったものの、ヨーロッパの人々は

始めて日本製品を大量に目にし驚嘆した。ウィーン万博はこのパリ万博に次いで開催されたのだが、この間に日本の政治状況は一変していた。大政奉還を果して成立したばかりの明治政府は世界進出に並々ならぬ関心を寄せた。そしてウィーン万博は日本にとって世界、特に欧米諸国に日本の文化を多角的に紹介し売り込む格好の舞台であった。

常任初代オーストリア弁理公使ハインリヒ・フォン・カリーツェは1871から72年にかけて条約批准のために来日した。その折にウィーン万博の招待状を携えていた。ウィーン万博は計画の遅延が続き、ようやく1873年にウィーン第2区レオポルトシュタットのプラターを会場として開かれることになった。プラターはもともと帝室狩猟地であったのをヨーゼフ2世が一般に開放して以来、市民の憩いの場になっていた。この招待は日本政府にとっても願ってもない好機であった。さっそく大隈重信、佐野常民らに対応策を練り、1872年1月に事務局が設立された。日本政府はこの博覧会のために並々ならぬ労力を注いだ。日本全国の古寺社所有に対しては宝物調査を行って所蔵品の出品を依頼し、各地の名産品を集めた。さらには、オーストリアへ出発する前の1872（明治5）年3～4月には昌平坂聖堂で展示のリハーサルを行い、天覧を仰ぐとともに一般にも公開した。

このような周到な準備期間を経て、ウィーンへ派遣された随行団は外交官や役人のほかに技術者、職人らで70名を超えた。日本を紹介する意図だけではなく、この機会を利用してヨーロッパの技術を習得しようという気構えであった。日本会場の出品物は実に多種多様であり、「日本人の生活と文化をあまねく紹介できるように、配慮されていた」。<sup>4</sup> 名古屋城の金のしゃちほこや鎌倉の大仏の張りぼてといった人目を引く巨大な展示物から、大太鼓などの楽器、陶磁器や漆器、七宝、家具、甲冑や刀剣、仏像彫刻、染織品さらには日常生活の道具、食料品、漢方薬などが展示され、屋外には日本庭園や茶屋まで設えられた。

ウィーン万国博覧会は1873年5月1日から11月2日まで開かれた。日本会場は博覧会を訪れたウィーン市民はもとより、ヨーロッパ各地からの訪問者の注

目を集めた。市民に特に人気が高かったのは神社の境内風に設えられた日本庭園と茶店であり、和服姿の給仕、売り子であった。この野外展示は来場者に日本人の信仰、自然観に基づく生活を手っ取り早く見せる格好の見世物となった。一方、ヨーロッパの芸術家、愛好家の目を特に引いたのは工芸品であった。陶器、漆器、寄木細工などの職人技に驚嘆の声があがった。日本からの商品は万博終了の折には各国の美術館や愛好家にほとんど買い取られた。

日本が本格的に参加したウィーン万博を通じてヨーロッパの人々が日本の存在を認識し、日本の風俗に関心を寄せたのは確かだ。たとえば、当時の画壇の中心人物ハンス・マカルトは『日本の女』（1875）と題する油絵を残している。しかしながら、それは、ヨーロッパの女性に日本的な装いをさせているが衣装や風俗は不正確であり、「異国的なエロティシズム」を表現しようとしたに過ぎなかった。<sup>5</sup> ヨーロッパ的な技法や美意識の見直しを促すほどの影響力を日本文化がこの時点で持ちえたとは言えなかった。オーストリアに限らず、日本美術が本格的に研究され、曲線の装飾、非対称、植物や小動物のモチーフなどが採り入れられたアール・ヌーヴォー様式はまだヨーロッパで始まっていなかった。

ウィーン万国博出品物は、ヨーロッパの人々に、意匠感覚や伝統の相違からくる新奇さを印象づけたであろうが、技巧主義的な観点に立って作品が選定されていたこの段階では、アール・ヌーヴォー運動の起爆剤となり得るだけのエネルギーにはまだ不足していた。しかし、それに近づいて、大きな一歩を歩み出したことは否定できない。<sup>6</sup>

ウィーン万博における日本文化に対する熱狂的な関心は一過性のものに過ぎなかったが、これ以降、多くの日本の産物とくに美術工芸品がウィーンに持ち込まれ、美術館や博物館のコレクションが充実していった。1864年に設立されたオーストリア帝立＝王立芸術産業博物館（現オーストリア工芸美術館）は、イギリスのサウス・ケンジントン美術館（現ヴィクトリア・アンド・アルバー

ト美術館)に倣って応用芸術の保護を目的とした。1868年には付属学校を併設し、後の分離派を支える芸術家たちを生み出した。同館は、ウィーン万博の折に買い上げた多数の日本出品物(特に陶磁器と漆工芸品)を保管・展示し、1886年にはハインリヒ・フォン・シーボルトのコレクションを購入した。蒐集と教育の役割を併せ持つ芸術産業博物館が日本コレクションを持ったことは、後に、ウィーンのジャポニスムにおいて重要な意味を持つことになる。応用芸術保護を目的とした芸術産業博物館と異なり、東洋博物館(1886年に帝室貿易博物館と改名)は、万博で構築された、日本・中国・イスラム教世界などの東洋との関係を生かし、「東洋とオーストリアの交流確立のための拠点」<sup>7</sup>たることを使命として1875年に創設された。1884年にはリヒテンシュタイン家のコレクションを中心に「東洋陶磁器展」を開催した。

ところで、万博での日本に対する熱狂が一過性に終わり、オーストリアの日本への関心が持続しなかった理由は幾つかある。まず、トリエストとウィーンを結ぶ南オーストリア鉄道は輸送コストが高く、相変わらず北ドイツに抜ける河川輸送が中心であり、商人の対日貿易への関心が高まらなかったこと。さらに、万博初日のわずか一週間後に起きた大不況に始まり、約20年間にわたる不安定な経済状況のなかで緩やかな経済成長を遂げながらもオーストリア社会が停滞期に入ったこと。また、この時代のオーストリアの芸術世界では、リングシュトラーセの公共建築物に代表されるように過去の様式を模倣する歴史主義が中心であり、新しい時代の、オーストリア独自の様式を作ろうという気概が乏しかったことも挙げられる。オーストリア独特の芸術的雰囲気生まれ、その中で日本の芸術に注目が集まるのは、このリングシュトラーセ時代にキャリアを開始した若い芸術家たちが経験を積み、また、この時代に経済力をつけた市民階級の子弟が十分な教養と教育を身に着け活躍し始める1890年頃以降のことである。

#### 4. 皇太子フランツ・フェルディナントの日本滞在

後にサラエボで暗殺され第一次世界大戦勃発の契機となった皇太子フランツ・

フェルディナントは、1892年から93年にかけて戦艦エリーザベト皇后号による約一年に渡る世界旅行を行った。その最終目的地に日本を選び、1893年8月2日に長崎に入港し約一ヶ月日本に滞在し、各地を訪問した。彼の日記によれば、この世界旅行の公式な目的は、「海軍に対し洋上航海訓練の機会を多くあたえ、同時にこれを海洋研究の契機」にし、「この壮麗な軍艦の遠洋派遣を機に君主制を不動のものとし、あわせて商業政策上の権益獲得を有利に推し進めたい」というものであったが、それとは別にフランツ・フェルディナントの個人的な動機として「この地球上の国々の本質を自分の目でとらえたいという欲求」があった。「世界各国の国家形態や社会体制を観察し、異質な国民、民衆、文化、民俗についての知見を獲得し、異国の芸術を鑑賞し、さらには、汲めども尽きない異郷の自然に肌で接したいと切望した」のである。<sup>8</sup> 皇太子は他の訪問地同様、日本においても身分を隠して歩き回りその地の生活ぶりを見聞することを望んだが、不平等条約改正に取り組む日本政府は皇太子一行を手厚くもてなし、また、その2年前に起きたロシア皇太子への暗殺未遂事件の経験からも皇太子に自由な行動を許さなかった。それでも、「わたしの審美眼は、京都などの美術品生産地に滞在しているうちに、否応なく磨かれ、洗練されていた」<sup>9</sup> という皇太子はさまざまな日本の品物を大量に蒐集し、ウィーンに持ち帰って公開した。

ウィーン帰着後、フェルディナントが旅行中に蒐集した民族学上の資料一万八千、自然科学上の資料一万四千、計約三万二千点は、ウィーン自然史博物館の学芸員助手フォン・リブルナウ博士によって整理され、一万八千点ほどがヴェルベレーデ宮殿で一般国民に公開された。この展覧会にはフランツ・ヨーゼフ皇帝も訪れたという。このときに展示された日本の装飾芸術は、すでに1873（明治六）年のウィーン万国博覧会以来この帝都に芽生えていたジャポニズムをいっそう刺戟し、グスタフ・クリムトラウィーン分離派の日本展（1900年）をへて、フランスとは異なるウィーン独自のジャポニズムが大きく開花する機縁となった。日本



の工芸品の意匠がウィーンの建築、室内装飾、服飾などに重大な影響をもたらしたのである。<sup>10</sup>

万博以降、ウィーンの博物館の日本コレクションが拡充され、皇太子フェルディナントの展覧会など種々の催しが度々開催され、日本の芸術品や日本人の暮らしぶりを市民が知る機会は着実に増加していった。1890年代になり新しい芸術運動が起こると、これらの蓄積された日本体験がようやく生かされることになる。

## 5. ウィーン分離派

1897年、若き芸術家たちは伝統的なアカデミズムに支配された芸術家協会を脱退し、画家グスタフ・クリムトをリーダーとして分離派を結成する。ヨーゼフ・マリア・オルブリヒ設計の分離派会館入り口に掲げられたルートヴィヒ・ヘフェジの銘文「時代にはその時代の芸術を、芸術にはその芸術の自由を」の通り、19世紀末のオーストリアにふさわしい新しい芸術を模索した。彼らの機関誌『ヴェル・サクルム』は美術、工芸、デザイン、文学の総合芸術を目指し、斬新なポスターで宣伝された分離派展において意欲的に作品が発表された。その中で、1900年の第6回分離派展は唯一、過去の芸術を取り上げ、「日本美術展」と題されて開催された。また、『ヴェル・サクルム』に掲載された論文にもしばしば日本芸術についての言及が見られた。しかし、彼らの日本芸術に対する熱い関心にもかかわらず、実際に日本を訪れた者はエミール・オリクなど数少ない。従って、彼らにとって「日本の美術は、複製と、文章による記述と、たまたま作られたコレクションを通じて知られた」<sup>11</sup> という事実を念頭においておく必要がある。これはヨーロッパ全体に言えることでありオーストリアに限ったことではないが、このことによってオーストリアのジャポニスムに独特の性格を与えられていることは注目に値する。

19世紀後半のジャポニスムの中心地はパリであり、「そればかりか、多くの都市では、パリを起点としてジャポニスムが伝播し」、「多少とも印象派の伝

播と関係を持っていた」。<sup>12</sup> しかし、1890年代後半以降に始まったオーストリア分離派の場合は、フランスよりも、イギリスのウィリアム・モリスらのアーツ・アンド・クラフツ運動の流れを強く引き、チャールズ・レニー・マッキントッシュらグラスゴー派とも関係が深かった。ウィーン分離派が第一に目指したのは、工芸に価値を見出し応用芸術と純粋芸術の垣根を取り払うことであった。画家のクリムトにしても、キャリアの出発点はブルク劇場や美術史美術館の壁画であり、後にはウィーン工房とともに住居の内装に関わった。したがって、ウィーン分離派は、日本芸術に対しても浮世絵はもちろんだが、それ以上に工芸に対して強い関心を示した。ウィーン分離派が日本美術に見出したのは、彼らが目標としていた、美術と工芸の価値等価や生活と芸術の融合の模範例であった。ウィーン工房が作製した家具などを見ると、フランスなどのアール・ヌーヴォーが日本美術に学んだ曲線使いを過剰なまでに用いたのに対して、特に1900年以降は、「極端なまでに装飾を取り除くように」なり、「簡潔で、幾何学的な要素がよりいっそうの効果を発揮しはじめる」。この形態の単純化と抽象への接近には、イギリスの影響ばかりではなく、ウィーンに残された日本コレクションの影響をみることができる。<sup>13</sup>

ウィーンのジャポニスムにおいて独特なのは、「日本の布地と、それらが表現された木版画や型紙」が芸術家たちの重要な「インスピレーションの源泉のひとつ」であったことだ。<sup>14</sup> 当時のウィーンにはヨーロッパで最も充実した型紙およびそれを使用した作品のコレクションがあった。日本では消耗品として破棄されていた染織用の型紙をデザイン見本として蒐集したヨーロッパの美術館は多いが、ウィーンほど大量に蒐集したところはなかった。<sup>15</sup> それらの型紙は本来、数種を重ねて文様を作り出していくものであったものを、ウィーンの芸術家たちは用途を正しく知らぬまま単独の文様をデザイン的に捉え作品に応用したりもした。

彼らが本来の意図とは別の方法でこれらの型紙を用いて、そこに日本美術の典型を見ていたのも、やはり誤解というべきであろうか。おそら

くそうに違いないが、それはまさに、ウィーンの芸術家たちがいかに彼ら自身の方向を追求するためのよりどころを求めていたかということを物語るのである。<sup>16</sup>

それでは型紙の文様と彼らの方向性とのどのような共通性があったのか。その手がかりとなりそうなのが、ルートヴィヒ・ヘフェジの報告である。日本の型紙を多数所有した帝立＝王立芸術産業博物館は前述したように付属学校を設立し、芸術家や工芸家の育成にも力を入れた。教授に就いたヨーゼフ・ホフマンの講義についてヘフェジは次のような記述を残している。

学生たちは、以前の素描のやり方に倣って、対象にイメージを見すぎ、装飾性を見なさ過ぎた。それゆえ、彼らは様式化しようとする、自然の対象物の中身の豊かさにとらわれた。今や、彼らは形態それ自体を見て組み合わせる訓練をつんだ。まず最も単純なものから始め、それらの組み合わせへと進む。単に2、3の線と点を使った創作から、次第に複雑なものへと発展させる。さらに、環や円や枠組が加えられ、組み合わせの妙が試される。あるいは、平面が日本風のやり方で互いに重ねられ、空間をリズムカルに分割する。<sup>17</sup>

ここでは、平面的要素にのみ「日本風」という形容が当てられているが、形態の観察による単純化およびそれらの組み合わせによる複雑な構成への発展というのはまさに日本の型紙から彼らが学び取ったものと言えるのではないか。

日本の芸術が影響を与えたのは美術分野だけではない。そもそも、この時代を主導した芸術家の多くは、裕福な家庭で教養と教育を与えられて育ち、「芸術が生活様式そのもの」<sup>18</sup>となっていた。彼らが目指したのは、応用芸術や純粹芸術といった区別を取り払い、美術・文学など芸術のさまざまな分野から成る総合芸術を創り出し、そのような芸術を生活へ統合させることであった。ウィーンの芸術家が日本の美術作品に見出したのも、単に技法やモチーフの新

奇さだけではない。美術作品が「主観的で一般的な」生活様式と結びついた日本の住居とその生活においては「ある種の総合芸術作品」が実現された質の高さがあるとみなしたからである。<sup>19</sup> したがって、生活におけるジャポニズムを追究していくことは、世紀転換期ウィーンの芸術運動の目指していたものを探る上でも意味があると考ええる。建築家アドルフ・ロースは日本的なものについて次のように解説している。

「奥様、あなたは魅力的な服を纏っていらっしゃる。でも私は何を見ているのだろうか。片袖に蝶結びのリボンをつけ、もう片方には何もつけていない。これが日本的なのだ。あなたは花瓶に素敵な花束を生けておられる。ただ茎の長い花だけ、例えば薔薇やゆり、菊。これもまた日本的だ。もし、我々が日本に目を向けなかったなら、このような飾りつけは耐えられなかっただろう。ゼメリンクの農家の娘に尋ねてみればよい。この娘はまだ日本を知らないので、花をやはり日本的には束ねない。真ん中に本当に大きな花、そしてその周りに次々と円を描くように並べていく。それを美しいと思うのだ」<sup>20</sup>

ここでは一つのたとえ話として持ち出されているに過ぎないが、流行に敏感な都会の女性がそうとは知らずに日本的なものを生活に取り入れ、そうとは意識しないままに西洋の美意識から解放されていたとするならば、ジャポニズムは、単なる一過性のモードを超えた影響をオーストリア文化に与えたといえよう。

## 注

<sup>1</sup> 高階秀爾「序・ジャポニズムとは何か」ジャポニズム学会編『ジャポニズム入門』思文閣出版 2000年 所収 3頁

<sup>2</sup> Claudia Delank: Das imaginäre Japan in der Kunst. München 1996. S.29参照

<sup>3</sup> Julia Krejsa/Peter Pantzer: Japanisches Wien. Wien 1989. S.19-21

- <sup>4</sup> 由水常雄『ジャポニズムからアール・ヌーヴォーへ』中公文庫 1994 18頁
- <sup>5</sup> 馬淵明子「オーストリア —総合的ジャポニズムの一例」『ジャポニズム入門』前掲書 140～141頁
- <sup>6</sup> 由水常雄 前掲書 30～31頁
- <sup>7</sup> Johannes Wieninger: Japan in Wien. In: Verborgene Impressionen / Hidden Impressions. (Ausstellungskatalog). Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1990. S.37
- <sup>8</sup> フランツ・フェルディナント『オーストリア皇太子の日本日記 —明治二十六年夏の記録—』講談社学術文庫 2005年 5～6頁
- <sup>9</sup> 同上 211頁
- <sup>10</sup> 安藤勉 同上訳者あとがき p.234
- <sup>11</sup> ヨハネス・ヴィーニンガー「『ヨーロッパ化した日本』—ウィーンのジャポニズムに関する考察」『ウィーンのジャポニズム展』（展覧会カタログ）東武美術館ほか 1994年 所収 15頁
- <sup>12</sup> 馬淵明子「クリムトと装飾 —ウィーンにおける絵画のジャポニズム」『ウィーンのジャポニズム展』同上 19頁
- <sup>13</sup> シルヴィア・マットル＝ヴルム「ウィーンの工芸 1873–1938年：家具と銀製品」『ウィーン、生活と美術1873–1938』（展覧会カタログ）府中美術館ほか 2001年 所収 138頁
- <sup>14</sup> アンゲラ・フェルカー「『彼らがめざしていた多くのものは、すでに日本人たちがなし遂げていた』1900年頃のウィーンの工芸に与えた日本の影響」『ウィーンのジャポニズム展』前掲書 35頁
- <sup>15</sup> 馬淵明子「オーストリア —総合的ジャポニズムの一例」『ジャポニズム入門』前掲書 150頁
- <sup>16</sup> ヨハネス・ヴィーニンガー「『ヨーロッパ化した日本』—ウィーンのジャポニズムに関する考察」前掲書 16頁
- <sup>17</sup> Ludwig Hevesi: Aus dem Wiener Kunstleben: Josef Hoffmann, Kunst und Kunsthandwerk 2.Jg. (1899) P.403–407. In: Verborgene Impressionen / Hidden

Impressions. (Ausstellungskatalog). Österreichisches Museum für angewandte Kunst. Wien 1990. S.403

およびヨハネス・ヴィーニンガー「『ヨーロッパ化した日本』—ウィーンのジャポニスムに関する考察」前掲書 16頁参照

- <sup>18</sup> S・トゥールミン／A・ジャニク『ウィトゲンシュタインのウィーン』TBSブリタニカ 1992年 50頁

- <sup>19</sup> Johannes Wieninger: Die andere Nervenkunst. In: Verborgene Impressionen / Hidden Impressions. a.a.O., S.48.

- <sup>20</sup> アドルフ・ロース「美術工芸の展望」『1898年著作集』第1巻より『ウィーンのジャポニスム展』前掲書 所収 195頁