

幻の総合芸術「カール大帝の間」 ——ナショナリズムの観点から——

福間 加代子

玄関ホールの右側、通りに最も近いところにあるのが、
大衆酒場の傑作カール大帝の間への入り口である¹

はじめに

1912年12月、オーストリア＝ハンガリー帝国の西の都ザルツブルクに、ザルツブルク大衆酒場（Salzburger Volkskeller）が誕生した。ホテル・ピッター²の一角に設えられたこの大衆酒場は、一階と半地下の全六室からなり、ウィーン工房がその図面を作成した³。半地下から地上階へと続く階段の間の中央に設けられた螺旋階段を上った扉の先に広がっているのが、いわゆる「カール大帝の間（Kaiser Karl-Saal）」である。酒場の中心であるこの広間の壁画（図1）はウィーンの画家ベルトルト・レフラー（Bertold Löffler, 1874-1960）が、家具等の内装はウィーンの建築家ヨーゼフ・ホフマンが担当した。

ウィーン工房によるこの知られざる酒場の建設は、1909年からホテル・ピッターの所有者の一人であった依頼主ルシアン・ブルナー⁴が、同年の初めにウィーンのオース

1 „Salzburger Volkskeller (Ecke Westbahn- und Auerspergstraße)“, in: *Salzburger Wacht*, Nr. 293, 24. Dezember 1912, S.4.

2 現在の IMLAUER Hotel Pitter Salzburg

3 „Salzburger Volkskeller“, in: *Salzburger Chronik*, Nr. 216, 23. September 1912, S.6.

4 Werner Friepesz, Stephan Wagner, „Postkarten der Wiener Werkstätte nach dem Volkskeller in Salzburg“, in: Salzburg Geschichte Kultur, (26.06.2021), URL: <http://salzburg-geschichte-kultur.at/postkarten-der-wiener-werkstaette-nach-dem-volkskeller-in-salzburg/?print=pdf>. フリーネツとワグナーによるこの記事では、ブルナーがホテル・ピッターを所有していたことを示す典拠が提示されていない。ブルナーがピッターを所有していたことは、1914年4月17日付の以下二紙に掲載された彼の死亡欄に明示されている。*Salzburger Volksblatt*, 17. April 1914, S. 5.; *Salzburger Wacht*, 17. April 1914, S. 4. さらに彼が1909年にホテル・ピッターを購入したメンバーの一人であったことは、ブルナーの没年に誤りがあるものの、1937年6月24日付の次の新聞に記されている。*Salzburger Chronik für Stadt und Land*, 24. Juni 1937, S. 5. ホテルの所有に關し以上三紙をご教示いただいたホーエネムスのユダヤ博物館アーカイブ主任のラファエル・アイネッター氏にこ

トリア芸術工業博物館（現在のオーストリア応用美術館）で開かれた展覧会を訪れたことに端を発する。その「ウィーン陶磁器 (Wiener Keramik)」の展示室の壁は、レフラーの手による壁紙でにぎやかに覆われていた。レフラーのこの描写を気に入ったブルナーは、新しく設ける自身の酒場にもぜひ「似たような仕方」で壁画を描いてほしいと注文したのであった⁵。

当時オーバーエスタライヒ州立美術館の館長を務めていたヘルマン・ウベルは、完成の二年後にあたる 1914 年、「カール大帝の間」を実際に訪れ、壁の図像やその色彩などを詳細に書き記している⁶。1925 年の火災に伴い、壁画が酒場もろとも焼失し⁷、一部のモチーフを転用して制作されたポストカードと部分的なモノクロ写真しか残されていない今となっては、ウベルの批評は在りし日の「カール大帝の間」の全体像を子細に現代へと伝える貴重な資料となっている。

美術史家のコルネリア・カブクは、このウベルの記述をもとに、壁画の眼目が、古代や異教的なもの、さらにはどんちゃん騒ぎといった祝祭の伝統を地方の民族文化のなかで蘇らせることに置かれていた、と解釈している⁸。ウベルの記述によれば、酒場の四方の壁に描かれた登場人物たちは、カール大帝を主人公としたウンタースベルクの伝説、古代ギリシャ・ローマの神話ならびにこの酒場の位置するザルツブルクの歴史という三つのテーマに大別することができる。これら三つのテーマに属するモチーフのほかにも、酒に酔うサテュロスや謝肉祭の道化という、カブクが「どんちゃん騒ぎ」と名指すところのモチーフが描きこまれている。しかし、酒場という部屋の性質やザルツブルクという立地を考えるなら、酒盛りやザルツブルクの歴史にまつわるモチーフだけが描かれてもおかしくはないはずである。なぜウンタースベルクの伝説が題材として選ばれるだけでなく、壁画の中心テーマに据えられているのだろうか。

本論では、ナショナリズムという観点からこの問題に取り組んでみたい。なかでも「ロマン派ナショナリズム (Romantic Nationalism)」については、近年アムステルダム大学から二巻本の浩瀚な百科事典が出版され、18 世紀後半から 20 世紀初頭にかけて

の場を借りてお礼申し上げます。

5 Hermann Ubell, „Bertold Löfflers Wandmalereien im Salzburger Volkskeller“, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, XVII, Heft 2, 1914, S. 65.

6 Ebd.

7 *Salzburger Museums Blätter*, 79. Jg., 2018, S.6, (15.06.2021), URL: https://www.museumsverein.at/fileadmin/Salzburg_Museum/MUSEUMSVEREIN_NEU/Museumsblaetter/2018/Museumsblaetter_08_09_2018.pdf.

8 Cornelia Cabuk, „Das weite Land des Kunstgewerbes. Zwischen Purismus und Volkskunst“, in: Erika Patka (Hg.), *Bertold Löffler. Vagant zwischen Secessionismus und Neobiedermeier*, (Kat. Ausst., Universität für angewandte Kunst, Wien 2000), Universität für angewandte Kunst, Wien 2000, S. 85.

民族としての自意識が、絵画や音楽や小説といった多分野でいかに表現されて来たのか、ヨーロッパ全土の国ごとに子細に跡付けられた⁹。「血と土」のイメージに染め上げられて以降、色眼鏡で見られてきた文化におけるナショナリズムという動向に、改めて客観的な光が当てられ始めているといえる。

ザルツブルク大衆酒場、とりわけ「カール大帝の間」は、壁画から家具、置物に至るまでウィーン工房が担当した総合芸術であるにもかかわらず、ブリュッセルのストックレー邸等のウィーン工房諸建築に比べその知名度は遥かに低く、ほとんど忘れ去られていると言っても過言ではない。ウンタースベルクの伝説という「カール大帝の間」の中心テーマへの接近を試みることで、この幻の総合芸術の世紀末ウィーン芸術における位置づけもまたおのずと明らかとなるだろう。

1. 壁画の全体像

ザルツブルク大衆酒場はもとより、「カール大帝の間」は日本ではまだ知られていないと思われるため、ここではまず本論の冒頭でも触れたウベルの記述ならびにモノクロの写真に基づき、この広間の壁にどのような図柄が描かれていたのか、前述した三つのテーマに即し概観しておきたい。

一つ目のテーマは古代ギリシャ・ローマの神話である。通りに面した壁には、その女神三人が登場する。ザルツブルクに馴染みのない人間が酒場に足を踏み入れ四方の壁を見渡したときに、まず初めに親しみを覚える壁面であろう。7枚の窓が並ぶ通りに面した壁の右端には果実の女神ポモナと花と春の女神フローラ（図2）が、左端には愛と美の女神ヴィーナス（図3）が描かれている。アトリビュートのイルカに乗ったヴィーナスは、一糸纏わぬ規範の姿で描かれているが、一方のポモナとフローラは、当世風の衣服に身を包んでいる。ウベル曰く、ポモナは「ザルツブルク的なロココ様式」で、フローラは「奇妙な改良服のナイトガウン」姿で描かれている¹⁰。

通りに面したこの壁には、二つ目のテーマであるザルツブルクに当てはまるモーツァルト（図4）もまた、フローラの左側に描かれている。このザルツブルク出身の言わずと知れた著名な作曲家は、楽譜と羽ペンを手し、葉がハートの形をした奇妙な木の前で大きな岩に腰かけている。この壁面にはザルツブルクにまつわる人物があと二人登場する。一人目は、ポモナの右側、すなわち窓枠の上に小さく描かれたプットー（図2）である。棒線で表された降りしきる雨のなか、青い傘をさしてうつむき加減に歩みを進めるその姿は、ウベルによれば「ザルツブルクの土砂降り (Salzburger Schnürlregen)

9 Joseph Th. Leerssen u.a. (Hg.), *Encyclopedia of romantic nationalism in Europe*, 2 Bde., Amsterdam University Press, Amsterdam 2018.

10 Ubell (wie Anm. 5), S. 70.

の『寓意』¹¹である。もう一人は、ヴィーナスの右側の大きな囲みのなかに描かれた「ザルツブルクの修道士」もしくはタンホイザー（図5）である。修道服に身を包んで岩に腰を下ろし、膝にのせた大きな典礼書を開いている。一見してそれと分かりにくいタンホイザーと比べ、幾分想像に難くないのが、このさらに右側の壁の中央に描かれたザルツブルクのカリヨン（Salzburger Glockenspiel）を象徴した絵図（図6）である。両手にハンマーを持った二人のプッターの間に、ザルツブルクの鐘を模した八個の鐘が描かれている。このさらに右手、すなわち通りに面した壁の向かい側の壁には、ザルツブルクにまつわる人物が多く登場する。右から順に、医者のパラケルスス（1493-1541）（図7）、領主司教ヴォルフ・ディートリッヒ（1559-1617）（図8）、ザルツァッハ川の寓意としてのニンフ（図9）、地元の民族衣装を着た二人の女性（図10）とその左隣の同じく民族衣装を身につけた一人の男性（図11）である。

三つ目のテーマはウンタースベルクの伝説である。ウンタースベルクとは、ドイツのバイエルン州とオーストリアのザルツブルク州にまたがる山塊の名称であり、そこに伝わるカール大帝の皇帝伝説でつとに有名である。階段の間から広間に足を踏み入れ左に振り返ると、そこには広間の名前の由来となったカール大帝（747もしくは748-814）の姿が壁の中央に大きく描かれている（図12）。カール大帝の右上に描かれた二人の小人（図11）、さらに部屋の四隅および通りとは反対側の壁、すなわち時計が置かれたニッチの両脇に描かれている計六人の巨人たち（図1、10、11、12）もまた、この伝説の登場人物たちである。

2. ウンタースベルクの伝説

まずはウンタースベルクの伝説の主人公であるカール大帝の描写に着目することから始めたい。冠を被り玉座に腰を下ろした人物がカール大帝であることは、玉座の背もたれにラテン語でその名が刻まれていることから明らかである（図12）。カロリング朝第二代フランク国王であり、800年にローマで皇帝として戴冠したことでも知られるこの皇帝の描写を目にして最初に浮かぶ疑問は、肖像であるにもかかわらず、彼はなぜ目を閉じているのか、ということである。

レフラーの描いたカール大帝が、ウンタースベルクの伝説に根差していることを教えてくれるのは、壁画の完成後に図柄をそのまま写し取り制作されたポストカード（図13）である。「ウンタースベルクのカール大帝」と銘打たれたカードの両脇には重ねてもうひとつ、壁画にはない次のような文言が付け足されている。「わたしの髭は百年間伸び続ける／世界の終わりが来るその時まで」。史実とは考え難いこの言葉を理解するためには、伝説そのものに当たる必要があるだろう。

11 Ebd.

この壁画を描くにあたりレフラーがどの本を参照したのか、これまで先行研究では全く指摘されてこなかったが、私見によれば最も有力なのは、ザルツブルクの作家ニコラス・フーバーが当地に伝わる伝説を収集しまとめた『ウンタースベルクの伝説』であるように思われる。彼が 1880 年代初頭に蒐集した「民族のあいだに息づくウンタースベルクの伝説」を一冊にまとめ、1897 年に出版したものである¹²。14 に組み分けした言い伝え全 90 話が収録されたこの本は、1909 年の時点ですでに第六版を数えていた。

ザルツブルクの壁画の制作年とも近いこの第六版を見てみると、カール大帝についての記述が集められた「山での神隠し」の項目の冒頭部分には次のような解説が記されている。

新たなより良き世界が来るであろうという民族の確信は、彼らの英雄たちが再び目を覚ますという想像と分かちがたく結びついている。英雄たちは洞窟のある山へと幽閉され、決断の日までまどろんでいるが、その日が来ると、最後の戦を戦い抜くため眠りから覚めるのである¹³

「神隠し」に当たる原語「Entrückung」は、何かを「奇跡的な方法により他の世界、もしくは他の状態へ置き換える」という意味の動詞「entrücken」の名詞化である。つまり伝説によれば、およそ 1200 年前にこの世を去ったはずのカール大帝は、いわば神隠しに遭い、今なお眠りについたまま山のなかで復活のときを虎視眈々と待ち望んでいるのだ。彼が瞼を閉じた姿で描かれている理由はこれで説明されるだろう。レフラーが描いたのは、「決断の日」までまどろんでいる皇帝の姿なのである。

では彼が復活し「最後の戦」へと赴く「決断の日」はいつ訪れるのだろうか。鍵となるのは、髭とカラスである。まず髭については、57 番目の言い伝えに次のようにある。

ウンタースベルクでカール大帝は丸い机の前に座り、彼の髭はすでにその周りを二周したところである。その髭が机の周りを三周し終わると、世界に終焉の時が訪れる。反キリストが現れ、ヴァルザーフェルトで合戦の火蓋が切られると、天使のラッパが鳴り響き、最後の審判の日が幕を開ける¹⁴

ヨハネの黙示録を思わせるこの一節からは、髭がある一定の長さ伸びることにより世

12 Nicolaus Huber, *Die Sagen vom Untersberg*, Heinrich Dieter, Salzburg 1909, S. 4.

13 Ebd., S. 27.

14 Ebd., S. 28.

界の終焉がもたらされることがわかる。ポストカードに記された「百年間」という括弧を提示してくれるのは、続く 58 番目の言い伝えである。

百年おきにカール大帝は目覚め、息を吹き返した彼の随行員から貴族の出の従者を選ぶとガイアーエックの頂に送り、カラスがまだ山の周りを飛んでいるかを確かめさせる。(中略) 帰ってきた貴族出の小姓が、カラスはまだ山のまわりに群がっている、と伝えと、皇帝は再び胸もとへ頭を垂れ、悲嘆の声を上げながら眠りに落ち、きらびやかな従者たちは元のように身を凝固させる¹⁵

カール大帝は「決断の日」まで途切れることなく眠り続けているのではなく、百年に一度は時宜を探るため、従者とともに密かに目を覚まししているのだ。その百年という幕間にも髭は丸い机の周りを着実に伸び続け、三周し終わるときに世界が終焉を迎える。この意味において、先に指摘したポストカードの一文「わたしの髭は百年間伸び続ける／世界の終わりが来るその時まで」は理解されるべきであろう。すなわちこの一文では、フーバーが記した二つの言い伝えが組み合わされているのだ。

民族の英雄が復活し「新たなより良き世界」がもたらされるというこの種の伝説は、一見すると子供だましととれる荒唐無稽な話に思われるかもしれない。しかしそれは、世紀転換期のドイツ語圏において現実世界と確かに交差していた。

3. 重なる英雄像—カール大帝とバルバロッサ

「カール大帝の間」の壁画の完成から遡ること 30 年、当時のドイツ帝国南部に位置する都市ゴスラーに、同じくカラスの様子を注視するとある王の姿が描かれていた(図 14)。ドイツの画家ヘルマン・ウィスリツェヌスが 1877 年から 1890 年にかけて皇帝の居城に描いたこの壁画では、前節で確認したカール大帝のように冠を被り剣を手にした王が、自ら洞窟より歩み出て天を仰いでいる。仰ぎ見るその先にカラスが飛びすさぶその情景は、ウンタースベルクの伝説を彷彿とさせる。しかし、「カラスが洞窟の周りを飛び終えるや否や再び立ち上がり、ドイツに偉大さを取り戻させる」¹⁶というここに描かれている王は、カール大帝その人ではなく、日本では赤髭王の名で知られる通称バルバロッサ(Barbarossa)¹⁷こと神聖ローマ皇帝フリードリヒ一世(1122-1190)であった。偉大なるドイツ再興を目指しているというこのバルバロッサもまた、実のところ「死

¹⁵ Ebd.

¹⁶ Leerssen, (wie Anm. 9), Bd 1., S. 177.

¹⁷ イタリア語で「赤い髭」を意味する。

んでおらず、洞窟のなかで眠っている」¹⁸ のだという。

洞窟のなかで眠り、いつの日か再び立ち上がる王、そしてカラスの動きがその復活を左右するという点で、ウンターズベルクの伝説とバルバロッサの伝説は酷似している。非常によく似た伝説が、ドイツ帝国とオーストリア＝ハンガリー帝国とで、それぞれ主人公を入れ替える形で並立しているのはなぜなのだろうか。

その謎を解く鍵は、キフホイザーにある。キフホイザーとは、ドイツの中部に位置する、テューリンゲン州とザクセン＝アンハルト州にまたがる中級山岳地帯の名称である。ドイツ帝国では、ゴスラーの皇帝居城の壁画が 1890 年の完成を間近に控えていた頃、1888 年 3 月 22 日に初代皇帝ヴィルヘルム一世が崩御した。ドイツ帝国議会では今は亡きその皇帝のための記念碑を建てるのが速やかに決議され、その死の 14 日後には、その記念碑の建設場所がキフホイザーであることが紙上で公にされた¹⁹。

なんとこの記念碑にもまた、バルバロッサが登場する。山の頂上を切り開く形で建設されたキフホイザー記念碑の中央には、一基の塔が聳え立ち、その四面あるうちの一面にはヴィルヘルム一世の騎馬像が設置されている。馬にまたがり今まさに門をくぐり、高台から地上を見渡すかのように躍り出た 19 世紀の皇帝の真下には、長い髭を蓄え、にわかに口を開け今まさに目覚めたかのような表情を湛えたバルバロッサの座像が鎮座しているのである。

ではなぜバルバロッサは、皇帝居城だけでなくキフホイザーにも登場するのだろうか。歴史家のグンター・マイによれば、中世末期から資料に現れ始めるバルバロッサ伝説は、古くからキフホイザーと強く結び付いていた。両者の繋がり、14 世紀に端を発し、15 世紀には強固なものとなったという。そんなバルバロッサとゆかりの深い地キフホイザーがヴィルヘルム一世のための記念碑の建設地として選ばれたことは、ドイツ帝国の建設当時から流布していたある熱狂的な考えに合致していた。その考えとはすなわち、ヴィルヘルム一世をバルバロッサの後継者かつ解放者とみなし賛美するものであった²⁰。後継者であるヴィルヘルム一世がその任を引き継ぐことにより、来るべき戦に備え

18 Leerssen (wie Anm. 9), Bd 1., S. 177.

19 Gunther Mai, „»Für Kaiser und Reich«. Das Kaiser-Wilhelm-Denkmal auf dem Kyffhäuser“, in: ders. (Hg.), *Das Kyffhäuser-Denkmal 1896-1996. Ein nationales Monument im europäischen Kontext*, Böhlau, Köln/ Weimar/ Wien 1997, S. 150.

20 Ebd., S. 154. ヴィルヘルム一世とバルバロッサが当時重ね合わされていたことは、白い髭を蓄えていたヴィルヘルム一世の当時の俗称バルバブランカ (Barbablanca)、すなわち「白髭王」にも如実に表れている。美術史家のモニカ・アルントによれば、本節冒頭で言及した皇帝居城のバルバロッサの壁画においても、バルバロッサの視線を用いることで、ヴィルヘルム一世の復活したバルバロッサとしての側面が強調されているという。この北の壁に描かれた、洞窟から歩み出たバルバロッサは、ちょうど西の壁の中央に描かれたヴィルヘルム一世の騎馬像を眼差すかのように描かれているのである。詳しくは以下を参照。

心休まることを知らなかったバルバロッサに、ついに安息の時が訪れる、というわけである。普仏戦争に勝利し、ドイツ帝国を築いたヴィルヘルム一世は、まさしく現代にのみがえった偉大なる皇帝として崇められ、その姿にかつての偉大なる皇帝バルバロッサが重ね合わされていたのである。

19世紀初頭のナポレオン戦争以降、「帝国への憧憬」の象徴になっていたバルバロッサ伝説²¹、ならびにドイツ民族の希望を体現した存在とみなされていたバルバロッサ²²その人は、時のドイツ帝国皇帝ヴィルヘルム一世と結び付けられることにより、19世紀末においてもなおナショナリズムの礎として息づいていた。したがって、キフホイザーの記念碑にバルバロッサが組み込まれることは、むしろ必然であったのだ。ゴスラーの皇帝居城にも描かれたバルバロッサ伝説は、キフホイザーに端を発していたのである。残された疑問、ウンターズベルクの伝説がキフホイザーの伝説と酷似している理由は次節で明らかにしたい。

4. 「カール大帝の間」に見るドイツ帝国とウンターズベルク

ウンターズベルクの伝説にはまず、その土台になったとみなされているとある物語が存在する。それとはつまり、体験談のように一人称で綴られた「ラツアルスの物語」である。その概略はこうである。都市文書官のラツアルス・ギチナーは、四人の地元民とともにウンターズベルクへ遠出をした際、岩に刻まれた謎の解読できない書き込みを発見する。その謎の文字を書き写そうと数日後に単独で再びウンターズベルクに戻ったラツアルスは、一人の裸足の僧侶に遭遇する。ラツアルスはこの僧侶によって山のなかの鉄製の扉の向こうの世界へと誘われ、そこに広がる修道院のような共同体のなかで七日間を過ごすこととなる。その間彼は、このもう一つの世界に滞在している、すでにこの世を去ったはずの過去の統治者たちを目の当たりにする。最後にラツアルスは僧侶から、いずれ黙示録的な出来事が起きるであろうこと、そしてなかでも最も重要なのがヴァルザーフェルトの合戦であるということを聞かされる。そして僧侶は彼に、ここで見聞きしたことを、人類が最後の審判に向けて心構えができるよう35年後に書き記すことを命じたのであった²³。この「ラツアルスの物語」は、フーバーの『ウンターズ

Monika Arndt, »Der Weißbart auf des Rotbarts Throne«, *Mittelalterliches und Preußisches Kaisertum in den Wandbildern des Goslarer Kaiserhauses*, Erich Goltze KG, Göttingen 1977, S. 16.

21 Mai (wie Anm. 19), S. 155.

22 Camilla G. Kaul, „Erfindung eines Mythos. Die Rezeption von Friedrich Barbarossa im Kyffhäuser im frühen 19. Jahrhundert und ihre national-politische Implikation“, in: *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 151, Heft 3, 2008.

23 Johannes Lang, „Die „Lazarusgeschichte“. Eine Jenseitsreise in die Welt des

ベルクの伝説』においては、カール大帝についての記述が収録された「山での神隠し」の章のなかの「山で神隠しに遭った人々」という節に振り分けられている。ここでもラツァルスは、この山中の異世界で、「黄金の王冠を被り、王笏を手にした（中略）皇帝カール」を目にしている²⁴。

歴史家のヨハネス・ラングは、この「ラツァルスの物語」の著者が、キフホイザーの伝説を参考にした可能性を指摘している。ラングによれば、バルバロッサことフリードリヒ一世が亡くなってからドイツでは、彼がいつの日か復活するという民間信仰が根強く、皇帝フリードリヒがキフホイザーの山中に留め置かれているという記述を、すでに1537年の資料に確認することができるのだという²⁵。「ラツァルスの話」の成立年代については諸説あるものの、いずれも16世紀初頭から中期とされており²⁶、前節で引用した歴史家のマイが記しているように、キフホイザーの伝説の萌芽がすでに14世紀に認められるのだとすれば、ラングの解釈は妥当であるように思われる。ウンタースベルクの伝説の核となる皇帝伝説が、キフホイザーの伝説のそれと酷似しているのは、他でもないキフホイザーの伝説こそが、ウンタースベルクの伝説の下敷きになっていたからなのである。

ここで再び「カール大帝の間」の壁画に話を戻すなら、キフホイザーの伝説と強く結びついていたドイツ帝国は、オーストリア＝ハンガリー帝国に描かれたこの壁画の描写とも全く無縁ではない。まず着目したいのは、この壁画の記録者ウベルが巨人と名付けた男たちのいで立ち（図1、10、11、12）である。第一節でも紹介したように、「カール大帝の間」には巨人が計六人、みな初老の裸の男性の格好で描かれている。いずれも長い髭を蓄え、およそ腰の高さから肩の高さほどの長い棍棒を手にし、頭には月桂冠のような葉の輪を載せ、腰にも同じ葉を巻き付けている。フーバーの『ウンタースベルクの伝説』にも巨人についての項目があるが、彼らがどのような姿をしているのかについては言及されていない。ではレフラーが描いたこの特徴的な出で立ちは何に基づいているのだろうか。

巨人たちの姿が強く思い起こさせるのは、他ならぬドイツ帝国の皇帝の紋章である。大中小あるうち大中二種類の皇帝の紋章で、中央の鷲の盾形紋章を脇から支える、紋章学でサポーターと呼ばれるところの男二人が、まさにレフラーの巨人と瓜二つの格好をしているのだ。大中いずれの紋章でも、鷲の勲章の両脇にコントラポストの姿

Untersberges“, in: Gerhard Ammerer (Hg.), *Tradition und Wandel. Beiträge zur Kirchen-, Gesellschafts- und Kulturgeschichte; Festschrift für Heinz Dopsch*, Verlag für Geschichte und Politik; Oldenbourg/ Wien/ München 2001, S. 196.

24 Huber (wie Anm. 12), S. 33.

25 Lang (wie Anm. 23), S. 216–217.

26 Ebd.

勢で立つ二人は、その上に片肘をのせ、鷲を挟んでちょうど鏡像のように描かれている。この二人は、とくに中サイズの紋章ではレフラーの巨人と同様に棍棒を手に行っている（図 15）。ドイツ帝国の建国直後に記された紋章の解説で彼らは、「オークの葉の冠をのせオークの葉を体に巻き、棍棒で武装し、髭を生やした野蛮な男たち」²⁷と描写されている。

1918 年の崩壊までおよそ 50 年間に渡り存続した隣国の紋章をレフラーが知らなかったとは考えにくい。加えて、ウンタースベルクの伝説とドイツ帝国のキフホイザー伝説との強い結びつきを知ったわたしたちにとって、レフラーの巨人と紋章の「野蛮な男たち」との描写までもが酷似していることは、単なる偶然だとは考え難いだろう。皇帝の紋章に用いられた「野蛮な男たち」が、わざわざ「カール大帝の間」の巨人たちの描写の手本になるほどドイツ帝国が意識されていたとするならば、レフラーもしくは注文主は、かの地で復活すべき皇帝がナショナリズムと密接に結びついていたこともまた見知っていた、さらに言えばそれを念頭に置いた上で壁画のテーマ選定を行ったのではないだろうか。

このナショナリズムという観点から壁画の描写についてもうひとつ注意を促しておきたいのは、カール大帝が描かれた壁の真向かいの壁右端の囲みに描かれた木である（図 16）。「最後の戦」の地がヴァルザーフェルトであることは前節でも確認した通りだが、フーバーの記述によれば、このヴァルザーフェルトには一本の枯れた梨の木が立っているという。この木は幾年も枯れたままであるが、戦が近づくと緑に色づき始め、さらに戦が始まるときは実を結ぶのだという²⁸。「カール大帝の間」でこの囲みのなかには、丘にたたずむひとりの巨人と、梨の木によく似た、いくつもの小さな実を下げた一本の木が描かれている。これが本当に梨の木だとすると、実を結び始めているその姿は、戦がまもなく始まろうとしていること、つまりカール大帝が今まさに目覚めようとしていることの暗示だと解釈することができるだろう。最後の戦が始まる時にこそ、皇帝は永年の眠りから覚めるのである。ここまで確認したように、バルバロッサには民族の希望が託され、伝説におけるカール大帝はバルバロッサと同じ立ち位置にあった。その目覚めが仄めかされることは、ドイツ民族に「新たな良き世界」がもたらされ、ドイツが偉大さを取り戻すことへの期待であると捉えることができるのだ。

ここまでの考察により、「カール大帝の間」におけるウンタースベルクの伝説というテーマの選定の背後に、ドイツ・ナショナリズムが見え隠れしていることが明らかとなった。しかしこれにより新たな疑問が浮かぶに違いない。「カール大帝の間」はあくまで

27 Rudolf Graf von Stillfried, *Die Attribute des neuen deutschen Reiches*, Verlag Alexander Duncker, Berlin 1872, S. 23.

28 Huber (wie Anm. 12), S. 41.

もオーストリア＝ハンガリー帝国内に描かれたのであって、ドイツではない、なぜオーストリアがドイツを扱うのか、と。ナショナリズムをもう少し詳しく見てみることにより、その答えが導き出されるだろう。その際に考察の助けとなるのは、20 世紀初頭に持ち上がったウィーン市庁舎の壁画プロジェクトである。

5. ウィーンにみるナショナリズム

ザルツブルク大衆酒場の完成に先立つことおよそ 6 年、20 世紀初頭²⁹のウィーンでは、当時のウィーン市長カール・ルエーガーが、ウィーン市庁舎の二階正面側の大広間の左右に広がる北と南の通称「ビュッフェ室 (Buffeträume)」³⁰に壁画装飾を施すことを計画していた³¹。報酬はなし、その代わり以後報酬付きの依頼が発生した場合には優先的に仕事をあてがう、という条件のもと、最終的にウィーンの三人の画家、アロイス・ハンス・シュラム、ジョン・クインシー・アダマスならびにアルビン・エッガー＝リエンツが当該の壁画制作にあたることとなった³²。

ルエーガーから直々に市庁舎に招かれつつも、制作への参加を辞退した同じくウィーンの画家のヨーゼフ・エンゲルハルト曰く、壁画全体のテーマはウィーンの歴史であったという³³。このテーマに基づき、シュラムは《カール六世にカールス教会の模型を披露するフィッシャー・フォン・エルラッハ》を、アダマスは《バルバロッサのドナウ川への到着》、そしてエッガー＝リエンツは《王エッツェル（もしくはニーベルンゲン）のウィーンへの入城》を描いた³⁴。ナショナリズムの文脈で重要なのは、後者の二枚である。

まずアダマスが描いた、本論で幾度となく登場してきたバルバロッサは、実のところオーストリアとも深い繋がりを持っていた。まずバルバロッサは存命中に 1165 年と 1189 年の 2 度にわたりウィーンに滞在している³⁵。しかしそれ以上に重要なのは、彼が

29 初めに白羽の矢が立った五人の画家のうちの一人ヨーゼフ・エンゲルハルトは、声がかかったもう一人画家としてシャルル・ヴィルダの名を挙げている。ヴィルダがすでに 1907 年に亡くなっている事実をもとに、オーストリアの画家兼美術評論家のキルシエルは、発注がすでに 1906 年に行われていた可能性を指摘している。Wilfried Kirschl, *Albin Egger-Lienz. 1868 - 1926. Das Gesamtwerk*, Tusch, Wien 1977, S. 708.

30 „Rathaus, Neues“, in: Felix Czeike (Hg.), *Historisches Lexikon Wien*, 5 Bde., Bd. 4, Kremayr & Scheriau, Wien 1995, S. 635.

31 Kirschl (wie Anm. 29), S. 139.

32 Ebd.

33 Josef Engelhart, *Ein Wiener Maler erzählt. mein Leben und meine Modelle*, Andermann, Wien 1943, S. 205. zitiert nach: Kirschl (wie Anm. 29), S. 708.

34 Kirschl (wie Anm. 29), S. 139-141.

35 „Friedrich I. Barbarossa“, in: Felix Czeike (Hg.), *Historisches Lexikon Wien*, 5 Bde., Bd. 2, Kremayr & Scheriau, Wien 1993, S. 413.

1156年にハインリヒ二世にオーストリアを与え、さらに「Privilegium Minus」³⁶の名で知られる公文書を発行しオーストリアを大公領の地位にまで高めた³⁷ことであろう。この事実を鑑みるなら、バルバロッサがオーストリア、ひいてはウィーンの歴史というテーマに取り上げられるのは十分に納得がいく。ウィーンの歴史画家カール・フォン・ブラースは1860年頃に、《ハインリヒ・ヤヅミルゴットとハインリヒ獅子公に封土を与えるフリードリヒ・バルバロッサ》という、まさにバルバロッサがハインリヒ二世にオーストリアを封土として授与する場面を描いている³⁸。一方、アダムスがウィーン市庁舎のために制作した一枚が描写しているのは、この歴史的な瞬間ではなく、バルバロッサが船でドナウ川に着岸する情景である。残念ながらその図像は残されていない³⁹が、当時の記録によれば、そこには堂々たる威厳に満ちたバルバロッサならびに岸辺で彼の到着を待ちわびる豪華な騎馬部隊が描かれていた⁴⁰。オーストリア＝ハンガリー帝国にとってドナウ川は、「ドナウ帝国」という異名に顕著なように、帝国を体現していたといえる。帝国の象徴であるこのドナウ川に着岸するバルバロッサが熱烈に迎え入れられる様子をウィーンの歴史の一場面として描くことは、ウィーンのバルバロッサに対する好意の表れであり、この皇帝こそは、ドイツ帝国が自身の時の皇帝と重ね合わせるドイツ民族の希望の象徴であった。ブラースの絵が、特定の史実の一場面を描いている一方で、アダムスの作品は、いつの訪問の様子なのか判然としない不特定の場面を描いている。タイトルからもわかるように、具体的な史実を明言せず、ドナウ川への到着という象徴的なテーマをあえて全面に押し出すことにより、歴史的事実よりもウィーンと皇帝との心理的なつながりの方が強調されていると思われる。

とはいえ国民は実際のところドイツにどのような感情を抱いていたのか、という問いに答える手がかりを与えてくれるのが、市庁舎のために制作された残る一枚エッガー＝リエントンの《王エッツェル（もしくはニーベルンゲン）のウィーンへの入城》である。ここでは言わずと知れた中世ドイツの英雄叙事詩『ニーベルンゲンの歌』の一場面が

36 「Privilegium Minus」について詳しくは以下を参照。Heinrich Appelt, *Privilegium minus. Das staufische Kaisertum und die Babenberger in Österreich*, Böhlau, Köln/ Wien 1976.

37 Barbara Wild (Hg.), *Carl von Blaas 1815 - 1894. Würdigung des Historienmalers*. (Kat. Ausst., Österreichische Galerie, Wien 1985), Österreichische Galerie, Wien 1985, S. 36.

38 カール・フォン・ブラース《ハインリヒ・ヤヅミルゴットとハインリヒ獅子公に封土を与えるフリードリヒ・バルバロッサ》(ca.1860)、ベルヴェデーレ美術館所蔵。ブラースの本作について詳しくは以下を参照。Gerbert Frodl (Hg.), *Aus Österreichs Vergangenheit. Entwürfe von Carl von Blaas (1815 - 1894)*. (Kat. Ausst., Österreichische Galerie, Wien 1991), Österreichische Galerie, Wien 1991.

39 キルシエルによれば、アダムスのこの作品は、1908年の春にウィーンのキュンストラー・ハウスの展覧会で未完成のまま展示された。Kirschl (wie Anm. 29), S. 139.

40 Ebd., S. 708.

扱われている。この叙事詩の第 12 章によれば、フン族の王エッツェルとジークフリートの未亡人クリームヒルトとの婚礼はウィーンで執り行われた⁴¹。エッガー＝リエントの作品に描かれているのは、ウィーンに到着する王エッツェルの騎馬勢とそれを迎えるクリームヒルトを筆頭とした女性陣である。

『ニーベルンゲンの歌』が当時どのように目されていたかを教えてくれるのは、オーストリアの作家フランツ・カイクが記した『ドイツ民族に語り継ぐニーベルンゲン』（1908/09）である。ウィーンの画家カール・オットー・チェシュカが挿絵を担当したことでつとに有名な一冊である。その序文でカイクは、現代のわたしたちにとっていささか興奮気味とも思えるほど『ニーベルンゲンの歌』を次のように賛美している。

ニーベルンゲンの歌というこの宝物を授かったことを、言い換えるなら、まことにもってこれほどまでにドイツらしい文学を授かったことを、ここは素直に喜ぼうではありませんか。（中略）かつて貴族や聖職者たちだけの愛読書にすぎなかった（ニーベルンゲンの歌は）、今やドイツ民族全員が最も愛する書物に、とりわけ、わたしたちの愛すべき若者たちにとっては教科書にまでなったのです。古代ギリシア人たちを別にすれば、自分たちの時代、思想、感情をじつに生き生きと写しだす鏡のごとき文学を創りあげた民族は、わたしたちドイツ民族以外に二つとありません⁴²

オーストリア＝ハンガリー帝国の生まれであるカイクが、ドイツ生まれの『ニーベルンゲンの歌』をドイツ民族の宝として寿ぎ、さらにその恩恵に浴することを我が事として喜んでいる。加えて後半の文言からは、ドイツ民族が古代ギリシア人に匹敵するほどの優秀な民であるというカイクの考えがうかがえる。つまり彼は、ドイツ民族を誇りに思うのみならず、自身をその一員とみなしていることが読み取れるのである。世紀末ウィーンにおけるナショナリズムと聞くと、ヒトラーが手本にしたシェーネラー⁴³によるドイツ民族主義運動の負のイメージが強いかもしれない。しかし音楽史家のデイヴィッド・ブロッドベックが指摘しているように、19 世紀末のウィーンでは、リベラルなナショナリズムから民族統一主義的で過激なナショナリズムまで、19 世紀を通して見られた各種傾向が一同に観察されるようになっていた⁴⁴。『ニーベルンゲンの歌』が「わたしたちの愛す

41 Czeike (wie Anm. 35), S. 227.

42 Franz Keim, *Die Nibelungen. Dem deutschen Volke wiedererzählt*, Gerlach & Wiedling, Wien/ München 1971 (Nachdruck der Erstausgabe, Wien/ Leipzig 1909).

43 ゲオルク・フォン・シェーネラーについて詳しくは以下を参照。カール・E・ショースキー、安井琢磨訳、『世紀末ウィーン—政治と文化—』、岩波書店、1983 年、155 - 170 頁。

44 David Brodbeck, *Defining Deutschtum. Political ideology, German identity, and music-cri-*

べき若者たちにとっては教科書⁴⁵にまでなった」というカイムの言葉からは、連綿と受け継がれてきた英雄叙事詩が途絶えることなく次世代に受け継がれていくことに対する純粋な喜びを看取することができる。カイムのこの発言のみをもってこれがいずれの種類のナショナリズムに属するのかを断定することは難しいが、ドイツ民族をふるさととみなす愛国的な憧憬が見え隠れしていることは間違いないだろう。いずれにせよ明らかなのは、『ニーベルンゲンの歌』がドイツ民族の宝とみなされていたこと、ならびにオーストリアの国民といえどもドイツへの帰属意識を抱いていた、という二点である。

アダムスとエッガー＝リエントの作品のテーマに共通しているのは、ウィーンがドイツ民族と直結する画題が選ばれているということである。もうひとりのシュラムが題材としたカールス教会は、第四区に現存する教会であり、ウィーンの歴史的一幕に選ばれることに不思議はない。ウィーンの歴史に特化して画題を選定するならば、例えば二度にわたるウィーン包囲など候補は他にいくらでもあったはずである。そこであえて上述したようなバルバロッサとニーベルンゲンの歌が選択されたということは、そこに何らかの意図があったことの表れであるように思われる。その意図こそが、ウィーンがいかにドイツ民族と繋がっているのか、さらに言えば、ウィーンもまたその構成員のひとつであることを示すことであったと考えられる。ルエーガー発案によるこの壁画装飾は、彼が1910年に他界したために結果的に実現することはなかった⁴⁶。しかし、ウィーン工房の飛び領地としての「カール大帝の間」のみならず、オーストリア＝ハンガリー帝国のお膝元での大規模な発注においても、ドイツ・ナショナリズムに関わる題材が選ばれていたという事実は注目に値するだろう。ドイツ民族との結びつきを提示する動きは、ザルツブルクだけでなくウィーンにも存在していたのである。

ドイツ民族への帰属意識に関して最後に、本論のテーマであるザルツブルク大衆酒場の依頼主、ユダヤ系の政治家ルシアン・ブルナーのある発言に言及しておきたい。ブルナーは1896年から1901年にかけて、ウィーンで市議会議員を務めていた⁴⁷。在任中の1898年、ウィーンにおいてドイツ人の学生寮建設に対し補助金を助成すべきか否かという議題が持ち上がった際にブルナーは、市から補助金を出すことに反対しつつも、そうした寮を建設すること自体には賛成の意を示し、市議会での演説のなかで過去を振り返りつつ次のように述べている。

tical discourse in liberal Vienna, Oxford Univ. Press, New York 2014, S. 329.

45 「教科書」という呼び名には、当時「ドイツ的なもの」を希求していた美術教育運動との少なからぬ関係を読み取れるが、これについてはまた別の場で論じたい。

46 Kirsch (wie Anm. 29), S. 142.

47 „Lucian Brunner“, in: *Hohenems Genealogie. Jüdische Familiengeschichte in Vorarlberg und Tirol, zuletzt geändert am 11.12.2019* (26.06.2021), URL: <http://www.hohenemsgenealogie.at/gen/getperson.php?personID=I4511>.

かつてわたしはまだドイツ人でした……あなた方の見解によれば、今日わたしはもはやドイツ人ではありません……そう、ましてやわたしはドイツ人らしさ（*Deutschtum*）を擁護していました。いまでも耳の後ろに傷跡が残っていますが、これはドイツ人らしさを擁護したがゆえに刃物で襲われた際に受けたものです……わたしは警察に捕まり牢に入れられたこともあります……それもイタリア人からドイツ人を守ったのが原因でした⁴⁸

ここでの引用は彼の演説をそのまま文字起こししたものであり少々わかりづらいかもしれないのでまとめ直しておこう。つまりオーストリア＝ハンガリー帝国出身のブルナー本人は、自身のことをドイツ人だと思っていたため、それまで同胞であるドイツ人の肩を持ってきたのだが、それにもかかわらず今ではユダヤ人であることが先行しもはやドイツ人として見てもらえなくなった、ということである。反ユダヤ風潮が加速するなかで、彼のドイツ人としてのアイデンティティが、ユダヤ人という看板の後ろに隠れて人々から看取されなくなってしまったことに対するブルナーの嘆きが読み取れるだろう。原語 *Deutschtum* を引用では便宜上「ドイツ人らしさ」と訳したが、説明調に記すならばそれは「ドイツ民族に帰属していること」と訳すこともできる。先に確認した『ニーベルンゲンの歌』の受容に見られたようなドイツ民族への帰属意識を、カウムという作家ひとりのみならず、本論のテーマであるザルツブルク大衆酒場の依頼主ブルナーその人にまで認めることができるのだ。建設自体には賛成を示しつつも助成には反対する姿勢には矛盾を感じざるを得ないとはいえ、「*Deutschtum*」を信奉するブルナー自身のこうした意識が、ザルツブルク大衆酒場の建設時にまで生き残っていたとするなら、そのメインホールのテーマがドイツ・ナショナリズムを意識した上で選定されていたとしてもおかしくはないだろう。この広間の壁画の中央に鎮座する復活すべき皇帝こそが、ドイツ民族の希望の星なのだから。

おわりに

本論で取り上げた「カール大帝の間」は、残念ながらすでに火災により焼失してしまっているため、現在はその姿を見ることができない。このような、いわば幻の作品を考察するにあたり何より大切なのは、残された資料からできるだけ正確に作品を再現することにあるということはいうまでもないだろう。このことを念頭に、この部屋には何が描

48 „Reden und Anträge des Herrn Gemeinderates Lucian Brunner im Wiener Gemeinderate“, Jüdisches Museum Hohenems, A1403, (Rede vom 27. September 1898), S.4, zitiert nach: Hannes Sulzenbacher, *Die Familie Brunner. Eine europäisch-jüdische Geschichte. Hohenems-Triest-Wien*. (Kat. Ausst., Jüdisches Museum Hohenems, Hohenems 2021), Bucher/Hohenems/Vaduz/ München/ Zürich 2021, S. 139.

かれていたのか、おもにテーマという観点からこの部屋の再現を試みたのが本論の前半である。誰もが知るモーツァルトを筆頭に、大聖堂近くのカリヨン（鐘楼）、地方色豊かなトラハテン（民族衣装）、近郊の山ウンターズベルクにまつわる伝説など、ここで取り上げられているテーマのほとんどは、この酒場があったザルツブルクという場所になじみの深いものであった。この点に鑑みると、この酒場の特徴は、いわゆる「ご当地」的な、ローカル色豊かなところにあるのだということになろうし、これまでの説明もほぼその線に沿ってなされてきた。しかしカール大帝を主人公にしたウンターズベルクの伝説を、一見ザルツブルクとは何の関係もなさそうな、遠く離れたドイツのキフホイザーの伝説と並べてみると、これまで誰も指摘しなかった、この酒場の持つまったく別の側面が見えてくる。その側面を浮かびあがらせてくれるのが本論の主眼でもある、後半のナショナリズムという観点からの考察だ。この考察により「カール大帝の間」およびその注文主には、当時ドイツのみならずオーストリアにもその広がりをもせたナショナリスティックな考え方が、言い換えるなら、ザルツブルクという一地方都市と結びついたローカルな話題とは対照的な「汎ゲルマン」とでも呼べる思想が見られることが明らかになったといえよう。

さてそれでは最後に「カール大帝の間」に対するナショナリズムという観点からの考察を終えるにあたり、この考察の妥当性をさらに後押ししてくれる詩をひとつ紹介しておきたい。それはオーストリアの詩人マックス・メルがこの部屋の壁画をテーマに制作した「ザルツブルクの詩」と題された詩である。酒場が完成した直後の1912年12月、彼は既知の間柄であったレフラーをわざわざ自宅に招き、その夕食の席でこの詩を披露した⁴⁹。メルはこの詩のなかで、カール大帝の左下で横笛を吹く小人（図12）こそが作者レフラーの自画像なのだとみなし、この作品に秘められたレフラーの使命について、自分自身の見解を述べている。その見解によれば、レフラーの指名は「民族にとっての原初の宝」が眠るその土地で「悠久の歴史を有する祖国」への道が閉ざされないようにすること、ならびに「埋もれた源泉」を白日の下に晒すことにあるのだという。メルはこの解釈を知り、そこで用いられている文言を目にすると、ここでわれわれは、前節で触れた「ニーベルンゲンの歌」に対するカイムの反応を思い出さずにはいられない。というのも、それぞれ対象は違えど、そこには「民族にとっての原初の宝」に対する憧憬の念と、ややもすればそれが忘れられがちな状況にあって、その「埋もれた源泉」のすばらしさを改めて人々に伝えていこうとする強い熱意があるという点で、両者は実質的には同じものだといえるからだ。だとするなら、世紀末ウィーンにおいて

49 1912年12月25日付の手紙。Österreichische Nationalbibliothek, Handschriftensammlung, Autogr. 335/37-2, zitiert nach: Gerd Pichler, *Bertold Löffler. Leben und Werk*, Diss. (unpubl.), Universität Wien 2017, S. 61.

は、少なくともそこでの文化人たちの間には、ナショナリズム的な機運が広がっていたことはほぼ間違いないといっていいただろう。このことを知ると、本論考を進めるうえでの根本的な疑問、「なぜオーストリアなのにドイツなのか」という疑問に対する答えを出すのは容易である。つまり「オーストリアであるにもかかわらずドイツ」なのではなく「(当時の) オーストリアだからこそドイツ」なのだ。「民族にとっての原初の宝」が、連綿と受け継がれてきた皇帝伝説に代表されるドイツ民族の文化だとすると、それを20世紀の世の壁画に改めて描くことは、まさに、時の流れと共にいつ忘れ去られるともしれぬ民族の「源泉」を人々の目に触れるように整え、「祖国」との繋がりを絶やさないようにする試みであったといえるだろう。ウィーン工房による幻の総合芸術は、故郷としてのドイツ民族とオーストリアとを結ぶ懸け橋だったのだ。

図版



図1 「カール大帝の間」階段ホール側入り口からの眺め (Hermann Ubell, „Bertold Löfflers Wandmalereien im Salzburger Volkskeller“, in: *Kunst und Kunsthandwerk*, XVII, Heft 2, 1914, S.66. ※ 以下、H.U., 1914 と表記)



図2 ポモナ、フローラおよび「ザルツブルクの土砂降りの『寓意』」(H.U., 1914, S.74.)



図3 (左) ヴィーナス (H.U., 1914, S.67.) (部分)

図4 (上) モーツァルト (H.U., 1914, S.75.)



図5 「ザルツブルクの修道士」もしくはタンホイザー (H.U., 1914, S.69.)



図6 ギルツブルクのカリヨン
(H.U., 1914, S.73.) (部分)



図7 パラケルスス
(H.U., 1914, S.69.) (部分)



図8 領主司教ヴォルフ・ディートリッヒ (H.U., 1914, S.68.)

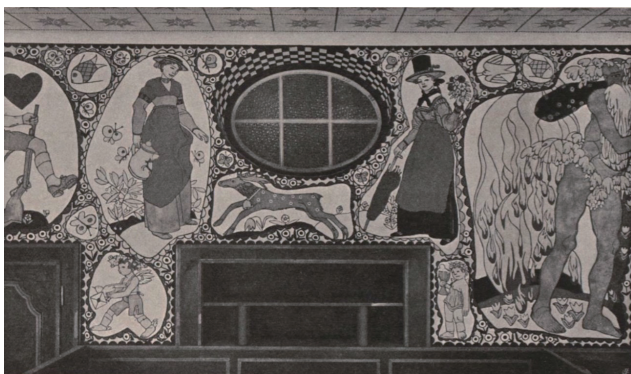


図9 (左) ザルツァッハ川の寓意としてのニンフ (H.U., 1914, S.66.) (部分)

図10 (右) 民族衣装を着た二人の女性と巨人 (H.U., 1914, S.68.)



図11 カール大帝、小人、巨人および民族衣装を着た人物 (H.U., 1914, S.71.)

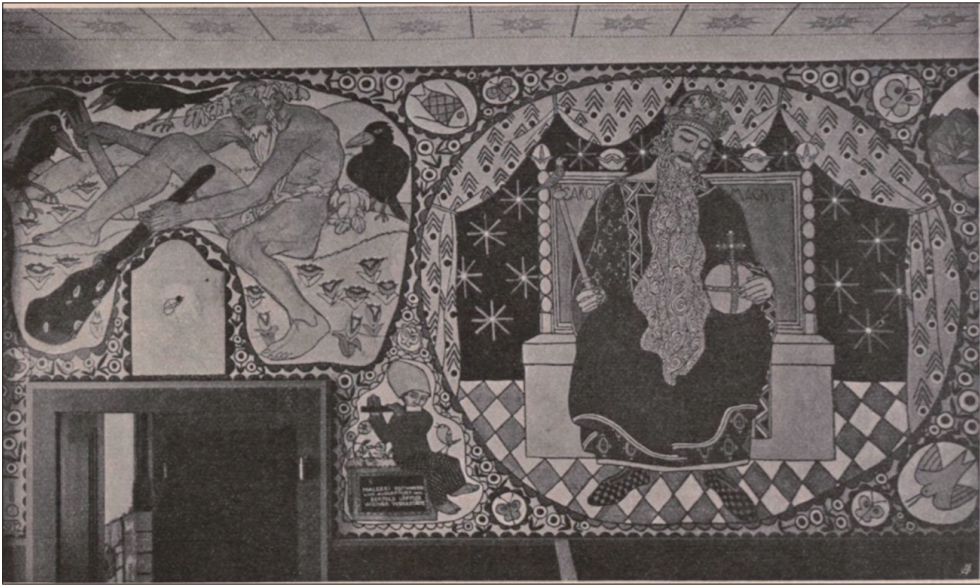


図12 カール大帝と巨人（H.U., 1914, S.75.）

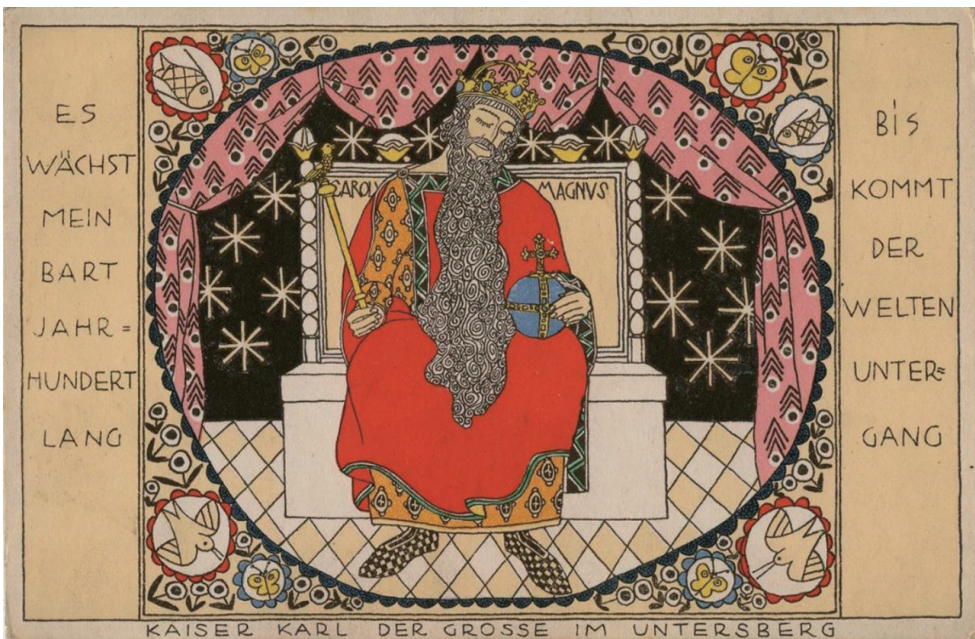


図13 ベルトルト・レフラー《ウンターズベルクのカール大帝》、
ウィーン工房ポストカード Nr. 5、20世紀初頭

この図版については著作権保護の観点から
Web 上での掲載を差し控えております

図 14 ヘルマン・ウィスリツェヌス《バルバロッサの目覚め》1877-90 年、
ゴスラー皇帝居城

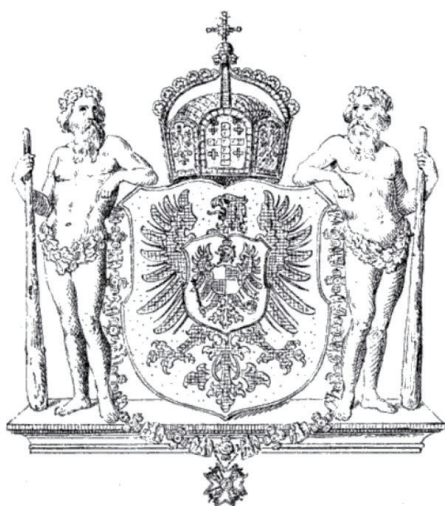


図 15 ドイツ帝国皇帝の紋章
(Rudolf Graf von Stillfried,
*Die Attribute des neuen
deutschen Reiches*, Verlag
Alexander Duncker, Berlin
1872, S. 23.)



図 16 ヴァルザーフェルトと思しき描写
(H.U., 1914, S.73.) (部分)