

13 世紀のバンベルク大聖堂彫刻群

と『雅歌』の花嫁神秘主義

仲間 絢

<目次>

序	1
第1章 バンベルク大聖堂彫刻群成立の歴史的背景	8
1. 大聖堂の建立と再建	8
2. 彫刻群成立—フランス・ゴシック聖堂彫刻群の影響	9
3. ドイツ・ゴシックの女性像としての《聖母マリア像》の様式的考察	11
第2章 『雅歌』とその受容	19
1. 『雅歌』注解と花嫁神秘主義	19
2. 『雅歌』と騎士道の宮廷文化	20
3. 都市バンベルクにおける花嫁神秘主義	24
4. 『雅歌』注解と「聖母戴冠」図像	26
5. 『雅歌』とフリードリヒ2世	31
第3章 バンベルク大聖堂扉口彫刻—花婿と花嫁のプログラムとして	35
1. 「君侯の門」	35
2. 「慈悲の門」	43
3. 「アダムの門」	44
第4章 バンベルク大聖堂聖ゲオルギウス内陣彫刻群	49
1. 「君侯の門」からの入堂者の視線の流れ — 『雅歌』の花婿・花嫁のイメージ・プログラム	49
2. 「慈悲の門」からの入堂者の視線の流れ — 「聖母戴冠」のイメージ・プログラム	55
第5章 花嫁としての聖母マリアの戴冠	62
1. 『黙示録』と『雅歌』注解	63
2. 「聖母戴冠」のプログラムとしての聖堂内彫刻群の考察	64
第6章 13世紀ドイツ・ゴシック彫刻の「眼差し」と視覚的効果	75
1. 祈念像のイメージ効果と13世紀のドイツ・ゴシック彫刻	75
2. 13世紀ドイツ・ゴシック彫刻の「眼差し」と視覚的効果	77
結	81
図版	86
参考文献	137
図版出典	149

序

13世紀に成立したバンベルク大聖堂（図1）の彫刻群は、美術史上きわめて重要なドイツ・ゴシックの代表的作品として知られる。主題の解明に向けて幅広い議論が行われてきたが、その制作目的、およびバンベルク独特の表現内容については未だ決定的な説は存在しない。¹ 彫刻群の受容に関して、崇拜や典礼等からも十分な説明がなされておらず、作品の成立環境も含めて多角的な分析が必要であると考えられる。

バンベルク大聖堂の彫刻群に関する研究はこれまで《騎馬像》（1227/28頃）（図5）に集中したが、² 本論では見過ごされていた史料を参照し、《聖母マリア像》（1230頃、図17）に着目した新たな観点から考察する。当時のバンベルク大聖堂で最も重要であった寄進者聖クニグンデの崇敬は、聖母マリアに倣い、『雅歌』の花嫁神秘主義の思想に基づくものであり、この歴史的背景を重視する。また、先行研究は個別の彫像の分析から解釈される傾向があったが、花嫁神秘主義に基づく一連のイメージ・プログラムとして考察することにより、表現内容の根本的な解明を目指している。

バンベルク大聖堂は、神聖ローマ帝国皇帝ハインリヒ2世（Heinrich II. 973–1024、ドイツ王在位1002–24、神聖ローマ帝国皇帝1014–24、1147聖別）により11世紀初頭に建造された、宗教的にも政治的にも権威があった聖堂である。1185年に火災が発生したが、13世紀前半には、バンベルク司教アンデックス＝メラン家のエックベルト2世（Eckbert II. von Andechs-Meranien 1173後–1237、在位1203–37）の指揮の下、神聖ローマ帝国皇帝フリードリヒ2世（Friedrich II. 1194–1250、在位1220–50）の財政的援助によって、大規模な再建プロジェクトが遂行された。完成した姿が現在の後期ロマネスク様式の建築である。この再建においては、「旧工房 Die ältere Gruppe」と「新工房 Die jüngere Gruppe」とよばれる二つの工房の彫刻家たちが活動した。その新生の聖堂を飾った彫刻群、とくに「新工房」のマイスター、「バンベルガー・マイスター Bamberger Meister」が制作したとされる聖ゲオルギウス東内陣北壁（平面図、図2）上の《騎馬像》、《聖母マリア像》、《老婆像》（1230頃、図24）、《シナゴーク像》（1230頃、図45）は傑作としてドイツ中世彫刻史に名を刻んできた。

13世紀に成立したバンベルク大聖堂彫刻の主要な先行研究を挙げると、古典的研究では、エルヴィン・パノフスキー著『11世紀から13世紀のドイツ彫刻』（1924）や、バンベルク工房系列の彫刻群を分析したハンス・ヤンツェン著『13世紀ドイツ彫刻家論』（1925）がある。³ また、ヴィルヘルム・ベック著『バンベルガー・マイスター』（1960）やハンス・フィードラー著『生きた石のマイスター：バンベルク大聖堂のマイスター』（1965）など、詳細な様式分析に基づくマイスターの研究がそれに続いた。⁴

近年では、アーヒム・フーベルが率いた領域横断的な共同研究・調査によって彫刻群の新事実が発見され、具体的な考察が深まった。なかでも、フーベルの「バンベルクの《騎

馬像》—描写・調査評価・イコノグラフィー」(2007)、色彩調査に関するヴァルター・ハルトライトナーの『バンベルク大聖堂彫刻群の多彩装飾』(2011)、13世紀当時の彫像群の位置を科学的に確認したマーレン・ツェルベスの「ゲオルギウス内陣の《聖母像》:バンベルク大聖堂北側廊の新工房による彫刻の建築学的調査結果についての初見」(2003)が、彫刻群の包括的な研究に貢献している。⁵ このような近年の研究成果により、13世紀の彫刻群の大半が現在と同じ位置にあることが判明した(平面図、図2参照)。

他の研究では、彫刻と建築学との結びつきから考察した、ローベルト・ズッカーレの「バンベルク大聖堂彫刻群:技術、石材の取り扱い、見え方と観者の参入」(1987)⁶が作品と観者の視覚的な関係を示して新しい展開を見出した。また、様式史にとどまらない近年の美術史研究の新たな傾向としてのイメージ論的考察がここでも重要である。代表的なものとして、シュトラスブルク大聖堂の彫刻群などを例として考察したブルーノ・ベルナーの『イメージの効果—中世彫刻におけるコミュニケーション機能』(2008)を挙げるができる。⁷

イメージ論的考察とは、ハンス・ベルティンク著『イメージと礼拝—芸術の時代以前のイメージの歴史』(1990)、『イメージとその観衆—初期の受難図像の形式と機能』(1981)のように、イメージとメディウムの相互関係や社会的機能に着目し、従来の美術史学における専門分野の制約を打ち破ろうとする試みである。⁸ こうした傾向はとくにアメリカの研究者たちにめざましく、豊かな成果を上げている。本論はこうした研究を参照し、たとえば近年注目されているマイケル・カミールのゴシック特有の視覚性を説く『ゴシック美術:輝かしいヴィジョン』(1996)やバーバラ・ニューマンの「愛の矢:後期中世美術と信仰におけるキューピッドとしてのキリスト」(2005)等から、貴重な知見を得た。⁹ また、中世における『雅歌』表現、なかでも「女性の霊性 Female spirituality」の美術については、ジェフリー・F・ハンバーガーの研究、『ロスチャイルド・カンティクルズ—1300年頃のフランドルとラインラントにおける芸術と神秘主義』(1990)や『視覚的イメージと神秘家:後期中世ドイツにおける芸術と女性の霊性』(1998)がいまや考察の基準となっている。¹⁰

『雅歌』研究においては、フリードリヒ・オーリーが記念碑的な『雅歌研究—1200年頃までの西洋の雅歌解釈の歴史の基本的特質』(1958)を残している。¹¹ オーリー以降の研究として、キリスト教世界の根底に与えた『雅歌』の影響について、多層的研究の必要性を説いたE・アン・マターの『私の愛する人の声—西洋中世キリスト教世界における雅歌』(1990)がある。¹²

本論は、こうした先行研究を批判的に援用しながら、聖堂改築時に制作され、彫刻群の中心をなす聖ゲオルギウス内陣の彫像のイメージ・プログラムを析出する試みである。なかでも主要作品である《騎馬像》と《聖母マリア像》を考察対象とし、当時の聖母マリア崇拝との連関から分析することによって、両彫像を「花嫁神秘主義 Brautmystik, Bridal Mysticism」に基づく『雅歌』の夫婦像であるという新しい解釈を行う。また、《聖母マ

リア像》の左右に位置する《老婆像》と《冠を掲げる天使像》(1230年頃、図28)と関連させ、「聖母戴冠図像」をその根底に見る。「聖母戴冠図像」も『雅歌』に由来するという事実から、聖ゲオルギウス内陣彫像群のイメージ・プログラムは、『雅歌』、および『雅歌』注解に基づくと考えるのである。

西洋中世の聖母マリア美術におけるイメージの成立は、聖母マリア崇拜とキリスト教神秘主義のきわめて重要な主要原典である旧約聖書『雅歌』と密接に関連している。とくに、代表的なマリア学の『雅歌』注解家、ドイツのルペルトゥス (Rupertus Tuitiensis, 1070頃-1129) やオータンのホノリウス (Honorius Augustodunensis, 1080頃-1151頃) の活動の場であり、『雅歌』注解における聖母マリア崇拜の神学的議論が13世紀に独自の展開をみせたドイツ南部のゴシック美術が研究対象となる。

『雅歌』は、バンベルク大聖堂と密接に関係している。11世紀に聖堂とバンベルク教区を設立した神聖ローマ帝国皇帝ハインリヒ2世は、当帝国において唯一夫婦で列聖されている。皇帝の妻、クニグンデ (980頃-1033) の13世紀の崇敬には、「処女 *virgo*」である「花嫁 *sponsa*」の特性を備えた「第二のマリア」、つまり「キリストの花嫁」として、『雅歌』を原典とする「花嫁神秘主義」が重要であった。¹³ その証としてバンベルク大聖堂は、ハインリヒ2世が収集した宝物であるオットー朝写本の《バンベルク雅歌注解》(1000頃、バンベルク州立図書館、Msc. Bibl. 22、図88・89) や刺繍入りの司教のマント《バンベルガー・ラチオナレ》(『雅歌』(3:9-10) と『黙示録』(5:12) を描写、11世紀前半、バンベルク教区博物館、Inv. Nr. 2728/3-34、図87) などの『雅歌』表現の代表的作品、および「太陽の花嫁」を表した《バンベルク黙示録》(1000頃、バンベルク州立図書館、MS A.II.42、図90・91) を保有しており、まさに『雅歌』と『黙示録』の主題性はハインリヒ2世の時代のバンベルクの伝統である。¹⁴ 彫刻群の制作背景にはこの歴史的事実が反映していると考えられるが、先行研究では、聖クニグンデの崇拜や聖ゲオルギウス内陣で行われていた聖母マリアの礼拝に照らし合わせた考察に欠けている。そこで、《聖母マリア像》の意義を明らかにし、『コンラートの説教』(Sermo magistri Conradi、バンベルク州立図書館、RB. Msc. 120、1200頃)、『聖クニグンデの説教』(Sermo de sancta Chunigunda、ランバッハ修道院写本 LIV、1200/1204) 等の聖クニグンデ崇敬の史料¹⁵ や《バンベルク雅歌注解》等の当時の独特な『雅歌』の表現内容と、彫刻イメージとの類似性を指摘する。

そのような聖クニグンデ崇敬の史料や『雅歌』注解書による要因以外からも当彫刻群が一貫して「聖母マリアのプログラム」であったことを示唆する次のような歴史的事実も見出せる。第一に、バンベルク大聖堂彫刻群が様式的影響を受けたシャルトル大聖堂、ランス大聖堂、ラン大聖堂などのフランス・ゴシック彫刻の聖母図像のうち最も重要な「聖母戴冠」図像も、『雅歌』を主要原典とする。第二に、バンベルク大聖堂彫刻群の系統とされる工房との比較からも『雅歌』との関連が重要視される。例えば、オットー・フォン・ジムソンは、「シュトラスブルク大聖堂南袖廊のエクレシアとシナゴグ」(1984)において、バンベルクと同時期に制作されたシュトラスブルク大聖堂彫刻群(図62-65)が、オータン

のホノリウスの『雅歌』注解に依拠した、扉口から聖堂内部に連続するプログラムであることを解明した。¹⁶ ヘルガ・シウリーは、バンベルク大聖堂の後継工房の作品であるマグデブルク大聖堂の《オットー1世とエディタの像》(1240/50頃、図74)を『雅歌』に基づく「聖母戴冠」の夫婦像と解釈し、さらにこの夫婦像は、皇帝フリードリヒ2世が自らを「教会の花婿キリスト」としたプロパガンダ表現であるという重要な指摘をしている(「マグデブルク大聖堂の皇帝夫婦座像:13世紀の彫刻におけるオットー朝の受容と終末の皇帝への期待」1984)。¹⁷

本研究の独創性は、堂内の彫刻群にとどまらず、「君侯の門」(図37)、「慈悲の門」(図47)、「アダムの門」(図51)といった扉口の図像解釈にも及ぶ。扉口の『雅歌』による詳細な分析は、先行研究ではエルナ・ヴァーグナーの『バンベルク大聖堂の「慈悲の門」』(1965)があるにすぎない。¹⁸ 本論では、「慈悲の門」に限らず、「君侯の門」および「アダムの門」から聖堂内部の彫刻群に至るまで『雅歌』の主題によって連続するものと解釈する。

本論の構成については、第1章では、バンベルク大聖堂建設、および増改築によるバンベルク彫刻群成立の歴史的背景と、フランス・ゴシックの大聖堂彫刻群の影響を『雅歌』の観点から取り扱う。その影響は様式だけに留まらず、イメージ・プログラムとして主題・内容にも及んだと推察し、考察をより広い歴史的地平へと広げる。聖母マリア崇拝に基づき、聖母に捧げられたフランス・ゴシック大聖堂では、「聖母戴冠」が中心的主題となり、この主題は『雅歌』注解によって支えられていたという事実を重視する。またフランス・ゴシックのバンベルク大聖堂への影響の中継地であったシュトラスブルク大聖堂の考察から、イメージ・プログラムの成立を問う。本章では、この可能性を、さらに建設および改築当時、バンベルク大聖堂が置かれていた文化的環境—『雅歌』注解に支えられた文化—に見る。

第2章では、『雅歌』と『雅歌』注解の受容を、騎士道の宮廷文化、都市バンベルクにおける花嫁神秘主義、ドイツにおける「聖母戴冠」図像の展開、フリードリヒ2世のプロパガンダとの関連から考察する。当時最も重要な宗教的基盤であったにも関わらずこれまで彫刻群の考察において着目されなかった、聖母マリアに倣った聖クニグンデ崇敬における花嫁神秘主義を中心に据える。

第3章では、13世紀の改築時に制作されたバンベルク大聖堂扉口彫刻を、「君侯の門」、「慈悲の門」、「アダムの門」のそれぞれの特徴から考察し、黙示録、デエシス、魂を導く乙女たちの群像などのモチーフを分析し、表現内容を指摘する。

第4章では、バンベルク大聖堂彫刻群による総合的な『雅歌』の演出を検討し、大きく二つに分類する。まず「君侯の門」からの入堂者の視線の流れを想定し、そこに花婿・花嫁としての《騎馬像》と《聖母マリア像》のイメージ・プログラムを見る。次に「慈悲の門」から視線の流れは、《老婆像》、《聖母マリア像》、《冠を掲げる天使像》、《騎馬像》から構成された「聖母戴冠」のイメージ・プログラムに基づくものであると解釈する。

第5章では、13世紀の聖クニグンデ崇敬の貴重な史料である『聖クニグンデの説教』から、花嫁としての戴冠は聖クニグンデ崇敬においても重要な主題であったことを確認する。

第6章では、このようなイメージ・プログラムを創出した、13世紀ドイツ・ゴシック彫刻の「眼差し」と視覚的効果から、祈念像のイメージに焦点を当て考察する。なかでもバンベルク大聖堂の系列工房であるマイセン大聖堂、ナウムブルク大聖堂の彫刻群を分析し、バンベルクの彫刻群に意図された「眼差し」の交差をその関連性から指摘する。

当時の中世のタイポロジー、アレゴリー等の聖書解釈の思想により、ひとつの言葉にもさまざまな意味の層があり、それを反映して聖堂彫刻にも重複するイメージがみられる。

¹⁹ 本論文では、バンベルク大聖堂彫刻のイメージ生成において、『雅歌』は根本的で重層的な意味の層を成すものとする。

-
- ¹ 先行研究をまとめた、近年の著作としては、以下を参照。Matthias Exner (Hrsg.), *Die Kunstdenkmäler von Oberfranken ; IV, Stadt Bamberg ; 2, Domberg ; 1. Drittelband, Das Domstift ; Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse*, Bamberg 2015; Matthias Exner (Hrsg.), *Die Kunstdenkmäler von Oberfranken ; IV, Stadt Bamberg ; 2, Domberg ; 1. Drittelband, Das Domstift ; Teil 2: Ausstattung, Kapitelsbauten, Domschatz*, Bamberg 2015; Hans-Christian Feldmann, *Bamberg und Reims: die Skulpturen 1220-1250 ; zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203-1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims*, Ammersbek bei Hamburg, 1992.
- ² 《騎馬像》の解釈については、以下を参照。Anja Grebe, “Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur”, in: *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 193 – 242; Heinz Gockel, *Der Bamberger Reiter: seine Deutungen und seine Deutung*, München [u.a.] 2006; Achim Hubel, “Der Bamberger Reiter: Beschreibung, Befundauswertung, Ikonographie”, in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums*, 143. 2007, S. 121-157; Otto von Simson, “The Bamberg Rider,” *Review of Religion*, V. 1940, p. 257–281.
- ³ Erwin Panofsky, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, München 1924; Hans Janzen, *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin 1925.
- ⁴ Wilhelm Boeck, *Der Bamberger Meister*, Tübingen 1960; Hans Fiedler, *magister de vivis lapidibus: Der Meister im Bamberger Dom*, München 1965.
- ⁵ Walter Hartleitner, *Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur*, Bamberg 2011; Walter Hartleitner, „Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur“, in: *Das Münster*, 56. 2003, Sonderh., S. 366-380; Maren Zerbes, “Die ‘Jungfrau Maria‘ neben dem Georgenchor: Ein erster Überblick über die Ergebnisse der Bauforschungen an den Skulpturen der Jüngeren Werkstatt im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes”, in: *Das Münster 56. Sonderheft*, Regensburg 2003.
- ⁶ Robert Suckale, “Die Bamberger Domsulpturen, Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters”, in: *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, 3.F. 38.1987, S. 27-82.
- ⁷ Bruno Boerner, *Bildwirkungen: Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.
- ⁸ Hans Belting, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990; Hans Belting, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1981.
- ⁹ Michael Camille, *Gothic Art: Glorious Visions*, London 1996; Barbara Newman, “Love’s Arrows: Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion”, in: *The Mind’s Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, Princeton, 2005.
- ¹⁰ Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven, 1990; Jeffrey F. Hamburger, *The Visual and the Visionary. Art and the Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.
- ¹¹ Friedrich Ohly, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958.
- ¹² E. Ann Matter, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990 (「広範囲に及ぶ強い影響力をもち、中世宗教文化の研究の多くの側面に関連している」 p. 3).
- ¹³ 聖クニグンデ崇敬については以下を参照。Renate Klauser, *Der Heinrichs- und Kunigundenkult im mittelalterlichen Bistum Bamberg*, Bamberg 1957; Klaus Guth, *Die Heiligen Heinrich und Kunigunde: Leben, Legende, Kult und Kunst*, Bamberg 1986.
- ¹⁴ Cf. Gude Suckale-Redlefsen, *Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden 2004; Renate Baumgärtel-Fleischmann, „Das Bamberger Rationale“, in: *Historische Textilien: Beiträge zu ihrer Erhaltung und Erforschung*, hrsg. v. Sabine

Martius/Sibylle Russ, Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum 2002, S. 207-222; Tanja Kohwagner-Nikolai, “Regensburg oder Bamberg –woher stammt das goldgestickte Rationale?“, in: *Akademie Aktuell* 04-2015, S. 30-35, S. 32-33; Johanna Monighan-Schäfer, *Offenbarung 12 im Spiegel der Zeit: eine Untersuchung theologischer und künstlerischer Entwicklungen anhand der apokalyptischen Frau*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Theologie dem Fachbereich Evangelische Theologie der Philipps-Universität Marburg 2005.

¹⁵ ラテン語の原文は以下を参照。Klauser, *op.cit.*, S. 186-196..

¹⁶ Otto von Simson, “Ecclesia und Synagoge am südlichen Querhausportal des Strassburger Münsters”, in: *Wenn der Messias kommt: das jüdisch-christliche Verhältnis im Spiegel mittelalterlicher Kunst*, hrsg. v. Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch, Berlin 1985, S. 104-125.

¹⁷ Helga Scieurie, “Das thronende Kaiserpaar im Magdeburger Dom; Ottonen-Rezeption und Endkaiser-Erwartung in der Skulptur des 13. Jahrhunderts”, in: *Symbolwerte mittelalterlicher Kunst*, hrsg. v. Friedrich Möbius/Helga Scieurie, Leipzig 1984, S. 90-129; Helga Scieurie, “Ottonen-Rezeption und Endkaiser-Erwartung in der Magdeburger Plastik des 13. Jahrhunderts: zur Ikonologie der Sitzgruppe des gekrönten Herrscherpaares im Dom”, in: *Kritische Berichte*, 7.1979, 6, S. 5-19.

¹⁸ Erna Wagner, *Die Gnadenpforte am Dom zu Bamberg*, Bamberg 1965.

¹⁹ Heidrun Stein-Kecks, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening*, Regensburg 1987, S. 44-46.

第1章 バンベルク大聖堂彫刻群成立の歴史的背景

1. 大聖堂の建立と再建

バンベルク大聖堂は、ザクセン王ハインリヒ 2 世によって、その治世の一年目の聖母マリア生誕の祝日である 1003 年 9 月 8 日に着工され、1007 年の王の誕生日の 5 月 6 日に、聖母マリアと聖ペテロに献堂された。同年にはまた、ハインリヒ 2 世から妻クニグンデ (Kunigunde 980 頃-1033) への結婚の贈り物として司教区バンベルクが誕生した。大聖堂の建設は 1012 年まで続けられ、同年、あらためて聖母、聖ゲオルギウス、聖ペテロに献堂されている。¹ 当初から聖堂の主要部を成すのは東内陣の聖ゲオルギウス内陣と西内陣の聖ペテロ内陣で、ロマネスク建築の名残を残すドイツで流行した二重内陣式が採択された。バンベルク司教区内では、11 世紀に大聖堂を核として、数々の修道院—聖ミヒャエルベルク修道院、聖シュテファン修道院、聖ガンゴルフ修道院、聖ヤコブ修道院—が建立されている。

バンベルク大聖堂は、神聖ローマ帝国の聖堂として、帝国の信仰と政治の中心の場であった。1024 年にハインリヒ 2 世、1033 年にクニグンデが亡くなると、大規模な埋葬式が催され、また聖堂には、代々の王朝権力者と、バンベルクに縁の深い教皇などの聖職者の墓が、聖ゲオルギウス内陣と聖ペテロ内陣に挟まれる身廊部に置かれた。歴代 2 代目のバンベルク司教クレメンス 2 世 (Clemens II 1005-1047) は、アルプス以北の大聖堂に埋葬された唯一の教皇である。ハインリヒ 2 世は 1146 年に、クニグンデは 1200 年に列聖され、聖なる皇帝夫妻となった。

1185 年の大規模な火災により、建設時の大聖堂の大部分が消失したが、13 世紀に入り、強大な権力者であった当時のバンベルク司教、アンデックス＝メラン家のエックベルトのもと、大規模な改築のプロジェクトが開始され、現在もその姿をとどめる後期ロマネスク様式の聖堂となった。1236 年に再建された聖堂の献堂式が催されたが、この改築で新たに建造・制作されたのは、主に「君侯の門 Fürstenportal」(図 37)、「慈悲の門 Gnadenpforte」(図 47) と「アダムの門 Adamspforte」(図 51) の彫刻群、そして聖堂内部では、聖ゲオルギウス東内壁彫刻群 (図 3 参照) である (平面図、図 2 参照)。

この 13 世紀の大規模な増築の資金元となったと考えられているのは、1225 年にエックベルトがシュタウフェン王朝の神聖ローマ帝国皇帝フリードリヒ 2 世から受け取った、当時の 4000 マルク銀貨という莫大な費用である。² そもそもアンデックス＝メラン家は、シュタウフェン王朝とのつながりによって、勢力を伸ばしてきた家柄であったが、とくに、フリードリヒ 2 世とエックベルトとの関係は深く、エックベルトは、教皇との謁見や十字軍関連の行事に当たって皇帝に同行し、また後に、フリードリヒ 2 世のシチリア宮廷 (1220 頃-1250) にも滞在している。このように、バンベルク大聖堂の 13 世紀の増築における彫

像群制作の委託において、エックベルト、あるいはフリードリヒ 2 世が関与していたと推察され、いずれにしても、当彫刻群の主題性に両者の意向が反映した可能性は当然ながら存在すると思われる。

2. 彫刻群成立—フランス・ゴシック彫刻群の影響

増改築時に彫刻を手がけた工房は、2 つに分けられ、旧工房と新工房と呼ばれる。旧工房の特徴がロマネスク期やロマネスク期前のドイツ彫刻の作風であるのに対し、フランス・ゴシックのランス大聖堂国際様式を経験した新工房は、旧工房を模範として引き継ぎつつ、人間性を重視した新たな表現を生み出した。³ ともかく、新工房は司教エックベルトにより聖堂の改築期に召集され、卓越したマイスターによって率いられたと考えられている。1229 年 8 月 15 日の聖母被昇天の祝日に、彫刻群とともに新たな聖堂の誕生を祝い奉献された「聖母マリアの祭壇」（現在は消失）に司教エックベルトとともに、マイスターを示すとされるヴォルトヴィヌス Wortwinus の名が連ねられている。⁴ しかし、ヴォルトヴィヌス自身の履歴や彼の手がけた他の作品については、史料が見つかっていない。

新工房の作品は主に、聖堂内では、聖ゲオルギウス内陣北壁（図 38）における等身大彫刻（《騎馬像》、《聖母マリア像》、《老婆像》等）を始めとして、聖堂外部では「アダムの門」における等身大彫刻群（聖ペテロ、アダム、エヴァ、聖ハインリヒ 2 世、聖クニグンデ、聖シュテファン）、「君侯の門」における《エクレスシア像》（図 44）と《シナゴグ像》の等身大彫刻と「最後の審判」のレリーフ（図 39）である。「旧工房」と「新工房」のどちらもその個性的な表現で知られるが、とくに新工房の大胆さは後にも類がない。バンベルク同様、シュタウフェン王朝美術を代表する、ナウムブルク大聖堂、マグデブルク大聖堂、マインツ大聖堂、マイセン大聖堂など直系の後継工房の彫刻群に親縁性が認められるという程度にとどまる。バンベルク大聖堂の彫刻群は文字通り、独創的であり、これらの彫刻群の解釈の困難さも、この、他に例がない表現性ゆえである。

13 世紀前半に始まるフランス・ゴシックのドイツ語圏への影響は、まずはシュトラスブルク、そしてバンベルクへという歴史的過程をたどった。⁵ ドイツ・ゴシックの先行研究が行ってきたのは、この過程における様式史的な考察であった。しかしながら、フランス・ゴシックは聖母崇拜を抜きにしては考えられないので、その影響を受けたドイツ・ゴシックがただ様式上の関心に集中し、「内容」面をまったく無視したと考えるのはむしろ不自然であろう。

聖母マリア崇拜がもっとも流行したゴシック期には、聖堂付随の彫刻群において中心をなしていたのは、聖母マリアと教会の最高の栄光を表す主題としての『雅歌』を典拠とする「聖母戴冠」図像であった。⁶ 歴史を遡れば、「聖母戴冠」図像は、フランスのサンリス

大聖堂西正面扉口（図 57）で 1170 年頃に発祥し、その後、聖母を冠したフランスのゴシック聖堂の扉口彫刻の主要主題となった。「聖母戴冠」図像は、ゴシック美術における『雅歌』の受容として、とくに重要な意味をもっていたことが確認されている。⁷ バンベルク大聖堂においては、フランス・ゴシックとの関わりが、ラン大聖堂の塔を範としたバンベルク大聖堂の塔（図 56）と同一の構造をもつ、《聖母マリア像》の天蓋（図 21・23）に顕著に表れている。

ブルーノ・ベルナーも主張するように、サンリスの「聖母戴冠」の扉口は、観者に新しいイメージ・プログラムを示唆する画期的な転換を成している。中央のティンパノムに天上の花嫁と花婿を配し、二人を祝す人物像たちが柱部に表現されているのだが、旧約と新約の主題が同時に示され、天上の夫婦像の登場がその物語を完成している。いうまでもなく聖書の異端的解釈を防ぎ、一般信徒による聖書の読み方を統制する意味があったが、画期的であったのは、これまでのように聖書の出来事をそのまま記述する物語形式でなく、外典を含むあらゆる典拠に基づく解釈を取り入れ、一つのテーマ（天上の夫婦像）として提示したからである。⁸ こうした「聖母戴冠」図像はラン、シャルトル、ランス、アミアンなど、ほとんどのフランス盛期ゴシック大聖堂に受け継がれ、聖堂彫刻群の中心的テーマとなった。なお、この主題に加え、とくに聖アンナの聖遺物を保管するシャルトル大聖堂の彫刻群に、聖母マリアの母として聖アンナ像が登場したことにも着目したい。バンベルクの新工房がこのシャルトル大聖堂様式に影響を受けていることは、これまでの先行研究によっても明らかになっているが、⁹ すでに知られているように、シャルトル以降、聖アンナ像はゴシック彫刻において重要性をもつに至った。¹⁰

ここで、フランス・ゴシックの影響が 1230 年頃に最初に入ってきたといわれるシュトラスブルク大聖堂のイメージ・プログラムを見てみると、まず、聖堂外部の南袖廊扉口においてティンパノムに「聖母戴冠」（図 63）と「聖母の死」の主題が表現され、中央に世界の統治者であるキリストの上半身と審判者ソロモン王の座像、左右にエクレスシアとシナゴーグの等身大彫刻が配されている（図 62）。「聖母戴冠」の下には「聖母被昇天」の主題、そして、「使徒たち」の群像がある（これらのほとんどが、18 世紀のフランス革命によって破壊され消失したが、歴史的資料に基づき復元されている）。こうしたティンパノムにおける審判者としての威厳に満ちたソロモン王は、積極的に多くの法律を制定していた時の権力者、フリードリヒ 2 世の姿を反映するものであると、先行研究で指摘されている。¹¹

この扉口から入堂し、眼にするのは、「天使の柱」（図 65）上の、花婿キリスト像と旧約と新約からの人物像、および、天使像である。これらの聖堂外部の扉口彫刻から聖堂内部の「天使の柱」に至るすべての図像は、同時代の『雅歌』註解との関連が指摘されている。¹² さらに、ここで注目したいのは、こうした『雅歌』に由来するイメージ・プログラムがフランス・ゴシック聖堂では外壁にとどまっていたのに対し、シュトラスブルク大聖堂にもみられるようにドイツ・ゴシック聖堂では聖堂内へと進入し始めたということである。この傾向をさらに押し進めたのが、バンベルク大聖堂であり、聖堂内において「聖母戴冠」

図像と『雅歌』の表現が、《騎馬像》、《聖母マリア像》、《老婆像》および《冠を掲げる天使像》となって展開したと考えられる。シュトラスブルク以降のドイツ・ゴシックでは定説となっているように、フランス・ゴシックにおいて通例である聖堂外部の扉口彫刻は、ロマネスク様式が多く残っていた当時のドイツ聖堂建築構造上の制約もあって、内部に独立像の様相を呈した丸彫り化の進んだ彫像群へと変化していった。¹³ こうした制約から生まれた独立像は、かえって彫刻メディウムによる表現の可能性を広げたのである。ドイツ・ゴシック彫刻はこのように、フランス・ゴシックを受容しながら、構成上も表現上も全く新たな展開に達した。そこで、ドイツ・ゴシック特有の鑑賞法として、各像の連関を聖堂外部から聖堂内部へと連続して続くイメージ・プログラムとして捉えること、そのためには、離れている像同士であっても、観者自身のなかで、イメージとして結び付けて一つの主題にするという捉え方が求められたのである。¹⁴

3. ドイツ・ゴシックの女性像としての《聖母マリア像》の様式的考察

バンベルク大聖堂彫刻群は、ドイツにおいて初めて総合的な観点から試行されたモニュメンタル彫刻であるといわれている。ここでのモニュメンタル彫刻の定義は、ゴシック聖堂内の建築に付随しているものの、「独立した彫刻」であるという点に重心をおいている。¹⁵ ロマネスクですでにその傾向がみられ、ゴシック時代ではフランス、シャルトル大聖堂の西扉口彫刻においてその第一歩がなされたとされる。¹⁶ なかでも、バンベルク大聖堂の《騎馬像》は歴史学的見地のみでなく、中世ドイツ彫刻が到達した表現形態として考察の対象となっている。¹⁷ 《聖母マリア像》も、中世ドイツの聖母マリア像の系譜において、盛期ゴシック以降の作品として重要な位置を占め、その後の聖母マリア像ばかりでなく、ドイツにおける女性像の表現のひとつの規範を生み出したといえる。

バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》の成立については、フランスのランス大聖堂を中心とする盛期ゴシック様式からその様式的影響を受けているが、どのようにしてドイツの特色とされる「人間的」な様相を帯びるようになったのか、また、この変容が何を意味しているのであろうか。それを知るためには、バンベルクの彫刻作品の造形性について、具体的な伝播過程の考察が必要であると思われる。またこのような個性的特徴を、中世の精神的動向を反映する一つの重要な表象として、文化的、宗教的背景からも考察したい。

ドイツ・ゴシック彫刻は、フランスからの直接の影響の下に幕を開けたといわれるが、シュトラスブルク大聖堂、バンベルク大聖堂、ナウムブルク大聖堂の彫刻群という一連の流れのなかで、モニュメンタル性をもつ彫像の表現が確立した。¹⁸ こうしたドイツ独特の様式の成立の大きな要因としては、まずは彫刻が本来付随していた建築との関わりである。ドイツでは、二重内陣式の聖堂建築の伝統が続き、またフランスと比較すると扉口彫刻と

建築の関係が弱い構成上の特徴があった。そこで、フランスの聖堂の正面入り口に見られる聖書の物語表象とは違って、むしろ聖堂内部に小天蓋を配するなどの工夫とともに、独立像としての彫像が追求されることになった。¹⁹ しかしまた、建築上の理由ばかりではなく、ドイツでは、彫刻自体の表現においても、ロマネスクの伝統の影響が強く残っており、この伝統からも彫塑的な人体把握が発展した。こうして新しい造形理念が形作られ、前述の独立像への傾向とあいまって、ドイツ特有のゴシック彫刻が生まれたのである。²⁰ バンベルク大聖堂の彫刻群には、ドイツのモニュメンタル彫刻の発展上における決定的諸相がきわめて集中した形で現れている。

バンベルク大聖堂の彫刻群は聖堂内部と外壁を飾り、新旧の二つに分けられる工房がこれを担っている。まず、旧工房の作品として、聖堂内部では、聖ゲオルギウス内陣壁に《預言者像》(1220頃、図30-33)と《使徒像》(1220頃)が一つの龕につき2体単位で配され、これらの立像の衣襷の線状的装飾性にロマネスク様式の残存がうかがえ、とくに写本装飾からの影響が先行研究で指摘されている。²¹ しかし、その表現性の強さは、ロマネスクには見られない‘新しさ’がある。実際、その現世的相貌を帯びた人間的表現が高く評価されてきた。²² 一方、新工房が制作した東内陣の壁面を背にしたバンベルク大聖堂の《騎馬像》は、当時のシュタウフェン王の権威の象徴であるかのように、王権にふさわしく高く安置されている。造形的には古典様式の高貴さと静謐さを特色としているが、その豊かな表情にみる卓越した表現性のゆえに、バンベルガー・マイスターの代表作として評価されてきた。

次に聖堂外壁に移ると、「アダムの子」側壁の彫像(1230頃)、北扉口「君侯の子」などが見られる。「君侯の子」には、先に例示とした内陣壁の諸像と同様に、アルカイック様式が認められる。この非ドイツ的特徴の由来は、いうまでもなく、ドイツの伝統外に求めなければならないだろう。²³ 一方で、「君侯の子」の《最後の審判》(1225-37頃)の浮彫では、「バンベルクのしかめ面」とよばれる独特の表情をもつ人物が登場し、これは新工房の作風である。天国に導かれる人々の至福の表情と地獄に墮とされる者たちの悲痛が鮮やかに対比され、旧工房以上により自然な表現に近づいているからである。同じようにこの観点から注目すべきは、「アダムの子」では寄進者ハインリヒ2世・クニグンデの肖像彫刻と《アダムとエヴァ像》(1230頃、図52・53)の等身大裸像とが左右に対置されていることである。このアダムとエヴァは、ドイツに登場した初めて等身大に近づいた大きな裸体像である。²⁴

このようにバンベルガー・マイスターの新工房においても、旧工房からの様式的影響が大きく否定できないが、旧工房と新工房の区別の基準となっているのは、フランスのランス大聖堂の優雅様式(以下、ランス様式とする)の影響の有無である。実際、写実性ばかりでなく、その優雅な表現がランス大聖堂の彫刻群を思わせる新工房は、その彫刻様式から、ランスで修行したか、もしくは訪れて、ランス様式を熟知していたと考えられている。

²⁵ もっとも、本章で述べたバンベルク大聖堂の彫刻群の諸特徴の生成は、彫刻自体の内的

論理に従った結果でもあつたらう。建築からの独立性が彫刻固有の性格、つまりモニュメンタル性を推し進め、さらにこの特性が表現対象により近い描出、つまり自然な人体表現を可能にするからである。バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》もその例の一つなのである。

《聖母マリア像》は、聖ゲオルギウス内陣の壁龕の彫刻群の仕切りをなす突出部に張り出して並んだ群像の一つであり、1235年頃の作品である。この《聖母マリア像》は同時期に制作された《老婆像》と対をなし、豊かな感情を示す顔の細やかな表現、動きのある身体表現、明暗の対比が効果的な深い衣襞など、ランス大聖堂西正面の《聖母マリアのエリザベツ訪問像》(1230-33頃)(図61)に影響を受けたと考えられている。²⁶しかし、一方で、東内陣の旧工房作レリーフ《預言者ヨナ像》(図32)に明らかのように、その人間的なドイツ・ロマネスクの要素をバンベルク大聖堂の《聖母マリア像》も共有していると推察される。²⁷したがって、この観点からも、バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》にはドイツ・ロマネスクと、フランス・ゴシックの二つの様式が共存しているといえるだろう。

こうした《聖母マリア像》と《老婆像》は、当時のドイツの工房に衝撃を与えるものであった。それほど革新的であったのは、彫刻にどのように人間としての身体を与えることができるかという問いへの、新しい答えであったからであろう。²⁸バンベルクでは、シュタウフェン芸術以前のザクセン芸術との比較において、それまでの芸術発展には見られない彫塑的造形への志向性が明らかであり、しかも、そこには「人間表現」と「形態表現」双方の内的力の合致が見られ、そのため「偉大な時代」(ハンス・ヤンツェン)と呼ばれている。²⁹《聖母マリア像》は、すでに述べたように、確かにフランス・ゴシック彫刻との接触に始まり、成長したものである。しかしながら、ランス大聖堂とバンベルク大聖堂の群像を比較すると、いくつかの造形上の差異が指摘できる。本論は、丸彫り的特質の他にバンベルク大聖堂の《聖母マリア像》の新しさに貢献しているものとして、第一に正面性、第二に個性的表現を挙げたいと思う。

バンベルク大聖堂とランス大聖堂の《聖母マリア像》のまったく異なる点として、まず、その正面性がある。ランスでは、聖母はエリザベツと向き合うように対峙した構成であるが、バンベルクにおいては、聖母は正面を向き、老婆からむしろ独立して表されている。正面性とは、人物の表現において、頭部から足部まで人体の正面の中心線が垂直で、両半部が左右対称的に展開され、さらに表情、着衣、筋肉などの細部が、その人物の真正面に立つ観者の方を向いている特徴をいう。19世紀末にデンマークの芸術学者ユリウス・ランゲが初期文明の彫像、とくに古代エジプトやアルカイック期ギリシアの彫像に見られるこの表現上の特色に注目して、“正面性の法則 *Gesetz der Frontalität*”という用語を当てた。³⁰またローマの浮彫やビザンティン美術のイコンでも、権力や威厳を表現するために正面性が好んで用いられている。

このように正面性は、玉座の聖母子像など、威光を表すテーマに使われる場合が多く、威厳ある存在と人間との強い結び付きを示している。たとえばビザンティン時代のサン・

ヴィターレ聖堂のモザイク壁画《ユスティニアヌス帝と従者たち》、《妃テオドラと侍女たち》(547年頃)などがその例であるが、ただし、ここでは、政治的権威と精神的権威が結合することにより、ビザンティン皇帝の「神聖王権」が表現されている。³¹ しかしながら、バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》の正面性では、そればかりでなく、信者に向き合う聖母の姿勢が重視されているように思われる。そもそもバンベルク大聖堂の彫刻群には、他の聖堂と比較して正面観の像が多く、女性像はその全体数に占める割合が多い。たとえば、《エクレスシア像》は正面性を確保している。つまり、信者たちに心に向けた、聖なる女性像のその瞬間をとらえたような趣が見てとれるのである。

さらに、この観点から見て注目すべきは、《聖母マリア像》は正面性に加えて、頭部の特徴が、像を横から映した写真からも明らかなように、少し下に傾き、下方向に眼差しを向けている点である(図 18-20)。こうした《聖母マリア像》の頭部の表現で想起されるのは、12・13世紀における聖母崇拜の芸術の中心にあったフランス・シャルトル大聖堂内陣南側廊にあるイエスを抱いた聖母子像、《美しき絵ガラスの聖母マリア》(1180頃、図 58)である。玉座に鎮座している厳格な正面像であるが、同時にこの聖母子像のもつ大きな特徴の一つとして、聖母が頭部を少し横に傾けていることが挙げられ、頭部は坐像の軸線を正面から見てわずかに左に傾いている。それはみずから信者の方に近づこうという聖母の慈悲を表し、観者に親近感を抱かせるとされているが、この特殊な姿勢が採用されたのは、ステンドグラスの図像のすべてが平面的に表されるという構成上の理由から、前方にいる信者に近づこうとすれば、前が出るのではなく、頭を横に傾けるという方法しか執り得ることができないからである。厳格な正面性が支配的であったにもかかわらず、12世紀の聖母崇拜の時代であったからこそ、こうして故意に傾けられたと考えられている。³² シャルトル大聖堂は聖母マリア崇拜の始まりともいえる重要な役割を担った崇拜の中心地のひとつであった。新工房の様式から、ランス様式を経験した、つまり、ランスにおいて修業、あるいはランスを訪れたと指摘されているバンベルガー・マイスターがシャルトル大聖堂も訪れ、その聖母像を目にした可能性も多いにあると考えられる。³³

下に少し頭部を傾けたバンベルク大聖堂の《聖母マリア像》も同じように信者に近づこうという意思を表していると考えられないだろうか。そのことを示唆する重要な継承作例も挙げることができる。それは、当時ドイツで盛んであった聖エリーザベト崇拜の総本山である、マールブルクのザンクト・エリーザベト聖堂に置かれた「聖エリーザベト聖遺物匣」の側面浮彫の《聖エリーザベト像》(1235-49)(図 73)である。この聖女像は、バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》の様式的影響を明確に示し、³⁴ 正面性、重層な衣襷表現などとともに、その頭部の傾きが継承されている。聖エリーザベトも聖母に準ずる女性聖人であり、その表現には同じような信者への近づきと優しさが求められたためであろう。

ランス大聖堂の《聖母マリアのエリザベツ訪問像》(図 61)の聖母像は、その属するランス大聖堂西正面全彫刻群に古典様式を模倣した性格が目立っているように、古代の彫刻術による形態に、もっとも近い中世の人物像のひとつとなっている。バンベルク大聖堂の

《聖母マリア像》もランスの優雅な様式を通して、こうした影響も指摘されるが、³⁵すでに触れたように、なかでも古代ギリシアの初期様式であるアルカイク期との類似性を挙げることできるだろう。この時代の彫像は、厳格な正面性と、「アルカイク・スマイル」と呼ばれる、唇の両端がやや上向きになり、微笑む表情と捉えられる口もとに特徴がある。バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》(図 18) の表情も同様で、端正な顔つきのなかにも、口もとに優しい笑みが生まれている。制作者の古典様式への深い敬愛が推察される部分であるが、彫像に微笑みによって人間的生命感を付与しようとするアルカイク期の試みが、この 13 世紀のバンベルク大聖堂の《聖母マリア像》にも引き継がれ、この点においてもランスの影響が見られる。

この観点から、バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》が等身大であることの重要性が推察される。その量感が示すものは、再びヤンツェンを引用すれば、「13 世紀盛期ゴシックの有体の人物像のまったく新しい現象とは、建築に対してその存在の自律性をわれわれに強く印象付ける形式であり、石材の量感をもつ、有機的生に貫かれた身体」³⁶なのである。さらに、このより人間的な表象へと近づけようとする意志は、《聖母マリア像》の身体全体の姿勢にも窺われるように思われる。上半身は壁に対してもたれかかっているにもかかわらず、左足を立脚、基台からはみだそうとする右足を遊脚とすることで、コントラポストが成立している(図 17)。つまり、今にも建物から自立するような表現は、こうした手法によって、不断に「静」から「動」へと移行する身体性も表しているのである。また下半身に巻いたマントも、聖母マリアのアトリビュートである書物をもつ手の表現にも、身体的に対応する実在感がある。

聖母マリアという彫像が丸彫りの特性をもつ独立像として一般的に創出されるようになったのは、聖母崇拜の時期と重なる。聖母崇拜は、聖母を冠した聖堂がつくられた時期の建築や美術に顕著に現れている。ただし、それらの芸術が表現しようとした聖母の主題は聖書の正典に乏しく、『ヤコブ原福音書』や『黄金伝説』など外典や宗教文学を必要とした。また、これらの物語への希求には民間の信仰が大いに反映したので、聖母崇拜の興隆と、キリスト教の民間への浸透はパラレルに進行したと言っても過言はないだろう。

ドイツは当時シュタウエン朝であったが、バンベルク大聖堂の彫刻群についての考察においては、《騎馬像》から窺えるように、当時の騎士道精神も見逃すことはできない。たとえば聖堂内においては、聖母像とともに騎士像が配置されている。このように、当時の聖母崇拜には、宮廷文化による、騎士道精神に由来する女性崇拜も大きく関連していたと考えられる。³⁷そもそも、様式的に依拠するランス大聖堂の《聖母のエリザベツ訪問像》においても、宮廷趣味が反映されている。したがって、ゴシック期に次々と生まれた新しい聖母像は、聖母崇拜における民間信仰の性格が強かったことから、宮廷趣味と民間の趣向の二つが相重なって、連動した成果だといってよいだろう。

バンベルク工房の後継の彫刻家たちは 1237 年頃からマグデブルクとマインツに分かれて活動し、³⁸ マインツの一派がナウムブルクに移って制作した、13 世紀中葉のナウムブル

ク大聖堂の彫刻群は、ドイツ・ゴシックのモニュメンタル彫刻の優れた作品であるといわれる。³⁹ ナウムブルクにはドイツ彫刻史上、最も知られた作品の一つで、歴史的価値をもつ辺境伯夫妻の寄進者像がある。⁴⁰ バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》は、個性化を推し進めた自然主義的な描写によって内に秘めた精神性を表現し、フランスの優美さとは異なるドイツ的な特徴を示していた。その特徴がこの《エッケハルトとウタ像》(図 77、1244-72) になると肖像彫刻に近づき、ドイツ彫刻史の転換を成したのである。

しかし、まずバンベルク大聖堂の《聖母マリア像》の自然な人間としての表現を継承した、ナウムブルク大聖堂の《聖母マリア像》(図 80、1250 頃)を確認してみようと思う。この聖母像には激しい感情が示されている。それは嘆きの感情であり、何よりキリストの磔刑に対して、身体や手までもよじらせ、全身で悲しみを表現する聖母である。同時代のフランスの作例である、アミアン大聖堂の《黄金の聖母マリア像》(1250-60、図 67)にも身体形態の変容が指摘されている。⁴¹ しかし、その身体のねじれは優雅であり、女性的であるとされ、場面全体も平和的、静的である。しかもそこには感情表現は見られず、感覚的な美が目指されている。この《黄金の聖母マリア像》と比較すると、同じような身体の動きであっても、ナウムブルク大聖堂の《聖母マリア像》は演劇的とさえいえ、顔にも内から込み上げるような表情を与えている。したがって、ナウムブルク大聖堂の《聖母マリア像》の写実性は、磔刑図という主題性からもとくに感情表現に照準がおかれ、キリストを抱えた悲しみの聖母の図像「ピエタ」とは異なり、単独像による悲しみの表現として、このようなきわめて動的な所作になったと考えられる。

バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》とナウムブルク大聖堂の《聖母マリア像》を比較考察すると、いくつかの相違点が見られたが、両者の特徴的差異は、前者の「静」的な「時間性」と、後者の「動」的な「身体性」に還元できるのではないだろうか。バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》は厳格な正面観と「動き」への潜在性は秘めていても、動きを表していない体勢によって、「静」的性格を帯び、まさに永遠性を感じさせる「アルカイック・スマイル」によっても強調されている。

一方、ナウムブルク大聖堂の《エッケハルトとウタの像》(図 77)におけるウタの優れた人間的表象は、まさに敬虔な感情(感情表現)と静かに佇む姿(身体表現)が融合してはじめて可能になったものと言える。寄進者の肖像としての彫像が「個人」を表すのは当然としても、こうした手法によって、その像は生きた姿にいつそう近づくことができた。このような人間的表象へと一歩踏み出したのが、バンベルク大聖堂の《聖母マリア像》だったのである。

-
- ¹ 大聖堂の建造と13世紀の再建の経緯については、以下を参照。Andrea Hubel/Gabriele Schneidermüller, *Der Bamberger Dom*, Petersberg, 2002, S. 7; Alexander Freiherr von Reitzenstein, *Die Geschichte des Bamberger Domes: Von den Anfängen bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert*, München, 1984, S. 14ff; Werner Müller, Romanische Basilika 3, in: *Baukunst, Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart*, Bd.2, München, 2005, S. 388-389.
- ² エックベルトは封土を皇帝に譲渡することによって教会建築の資金を獲得した。Boeck, *op.cit.*, S. 9; Reitzenstein, *op.cit.*, S.128-129.
- ³ Janzen, *op.cit.*, S. 72. 旧工房と新工房についての近年の研究については以下を参照。Achim Hubel, „Überlegungen zur "älteren" Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung“, in: *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, 2015, S. 7-41; Achim Hubel, „Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms: Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen,,“, in: *Architektur und Monumentalskulptur des 12. - 14. Jahrhunderts*, 2006, S.475-528; Achim Hubel, „Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms“, in: *Das Münster*, 56. 2003, Sonderh., S. 326-346.
- ⁴ Boeck, *op.cit.*, S. 9.
- ⁵ Janzen, *op.cit.*, S. 6. ゴシック様式の建築としては、マグデブルク大聖堂が最初期である。Cf. Matthias Puhle (Hrsg.), *Aufbruch in die Gotik: der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit: Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums*, Mainz 2009.
- ⁶ 「聖母戴冠」図像については、以下を参照。Philippe Verdier, *Le couronnement de la Vierge: Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal 1980; Marie-Louise Thérél, *Le triomphe de la Vierge-Église: à l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis ; sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris 1984.
- ⁷ Jean-Luc Daval/Georges Duby (Hrsg.), *Skulptur - Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 1999, S. 357-360.
- ⁸ Boerner, *op.cit.*, S. 66-68.
- ⁹ Cf. Fiedler, *op.cit.*, S.57-59.
- ¹⁰ Daval u. Duby, *op.cit.*, S. 360.
- ¹¹ Nina Rowe, *The Jew, the Cathedral the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, New York 2011, S. 228-229.
- ¹² Cf. Simson 1985.
- ¹³ Janzen, *op.cit.*, S. 72-178.
- ¹⁴ Hubel 2007, S. 124.
- ¹⁵ モニュメンタル彫刻は、ゴシックの人間主義と深い関わりがあった。アンリ・フォション著『西欧の芸術 2 ゴシック (上)』(神沢栄三・加藤邦男・長谷川太郎・高田勇訳)、鹿島出版会、1976年、参照。
- ¹⁶ たとえば、H・W・ジャンソン、アンソニー・F・ジャンソン『西洋美術の歴史』(木村重信、藤田治彦訳)、創元社、2001、171頁。
- ¹⁷ バンベルク大聖堂の《騎馬像》はシュタウフェン朝の王の肖像とみなされ、王の特定を巡って盛んに論じられてきた。しかし、決定的な歴史的資料が存在しないために、最終的な特定は不可能とされている。Cf. Traeger, Jörg, “Der Bamberger Reiter in neuer Sicht”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 33.1970, S.1-20, S. 1.したがって、この像をメシアの表現とする解釈もある。Möhring, Hannes, *König der Könige: Der Bamberger Reiter in neuer Interpretation*, Königstein im Taunus, 2004.
- ¹⁸ Janzen, *op.cit.*, S. 6-7.
- ¹⁹ 黒江光彦「ゴシックの洗練と波及」『世界美術大全集 9 ゴシック 1』小学館、1995、278頁。
- ²⁰ 前掲書、278頁。

-
- ²¹ 黒江、前掲書、278 頁; Janzen, *op.cit.*, S. 100-104.
- ²² Richard Hamann, “Grundlegung zu einer Geschichte der Mittelalterlichen Plastik Deutschlands”, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd.1, 1924, S. 1- 48.
- ²³ カロリング・ルネサンスを経た古典様式の影響は、今後の重要な研究課題だと思われる。
- ²⁴ Otto von Simson, “Gedanken zur Adamspforte des Bamberger Domes“, in: *Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Dietrich Schmidtke / Helga Schüppert, Tübingen 1973, S. 424-439; Hans Weigert, “Die Stilstufen der Deutschen Plastik von 1250 bis 1350“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd.3, 1927, S. 147-265 を参照。
- ²⁵ Willibald Sauerländer, “Reims und Bamberg: Zu Art und Umfang der Übernahmen”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.39, 1976, S. 167-192; Ise Schüssler, “Die Reimser Visitation-Maria als erste Traumeau-Madonna”, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd.18, 1969, S. 119-142.
- ²⁶ これは定説となっており、例えば Sauerländer, *op.cit.*, S. 167-168; Schüssler, *op.cit.*, S.119; Uwe Geese, “Skulptur der Gotik in Frankreich, Italien, Deutschland und England”, in: *Die Kunst der Gotik, Architektur, Skulptur, Malerei*, hrsg. v., Rolf Toman, Köln, 1998, S. 340.
- ²⁷ 大胆なリズムカルな衣裳様式の影響も指摘されている。Janzen, *op.cit.*, S. 128.
- ²⁸ 「たしかに、それ以前のドイツ彫刻も、中世の思想界の描出において顕著な発展を示していたが、この聖母像とエリザベツ像（筆者註：老婆像）は 1250 年以前のドイツの工房において衝撃的であった。ドイツ芸術は彫刻が具現できることについて、全く新たな見解を得ることになったのだ。」(*Ibid.*, S. 118)
- ²⁹ *Ibid.*, S. 118 -120.
- ³⁰ Johannes Jahn, Stefanie Lieb, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 2008, S. 277. 「正面性」(秋山光和他 (編)『新潮 世界美術辞典』新潮社、1985)、716 頁。
- ³¹ ジャンソン、前掲書、118—119 頁。
- ³² 木俣元一著『シャルトル大聖堂のステンドグラス』(中央公論美術出版社、2003、217 頁)では、《美しき絵ガラスの聖母マリア》において、「実際にはキリストは正面観ではなく、寄進者との交流を示すためか、体を斜め左方に向け位置が右にずれるという変化が加えられている」と指摘されている。
- ³³ Cf. Fiedler, *op.cit.*, S.57-59; Feldman, *op.cit.*, S. 63-78
- ³⁴ F・ドイヒラー『ゴシック美術』(勝國興訳、グラフィック社、1979)、85 頁。
- ³⁵ Janzen, *op.cit.*, S.120-128.
- ³⁶ *Ibid.*, S. 118-120.
- ³⁷ Amo Schirokauer, “Über die Ritterlyrik”, in: *The German Quarterly*, Vol.19, No.3, 1946, S. 199-203.
- ³⁸ マルデブルク大聖堂の「天国の門」、マインツ大聖堂の《聖母子像》、《大司教フォン・エプシュタイン像》などを残した。黒江、前掲書、280 頁。
- ³⁹ Peter Metz, “Zur Deutung der Meissener und Naumburger Skulpturenzyklen der 13. Jahrhunderts”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd. 9, 1940, S. 145-174.
- ⁴⁰ 寄進者の歴史的記録として、また、そのきわめて稀有な写実性をそなえた人間像として彫刻史の転換の一段階を形成した。ウタ像は 19 世紀のナショナリズムの風潮の中で、ドイツ女性の理想像として利用もされた。Hans Belting, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München, 1992, S. 156; Wolfgang Ullrich, *Uta von Naumburg, Eine deutsche Ikone*, Berlin, 1998, S. 43-115.
- ⁴¹ Geese, *op.cit.*, S. 313f.

第2章 『雅歌』とその受容

1. 『雅歌』注解と花嫁神秘主義

『雅歌』は、旧約聖書に収められた、恋人同士である男性と女性がお互いを賛美する恋愛詩である。本来は古来より伝承された詩であったが、聖書では、ソロモン王が詠ったとされ、「ソロモン王の『雅歌』」と題されている。歴史上もっとも重要な雅歌註解家であるアレクサンドリアのオリゲネス (Origenes 185–254) は「祝婚歌つまり婚礼をことほぐ歌であり、ソロモンの手で戯曲の形式で書かれたもの」¹と記している。このように解釈されてきた『雅歌』は、第一人者のフリードリヒ・オーリーや近年のアン・E・マターの研究が示すように、西洋キリスト教世界の文学にその根底において強い影響を与えてきた。

『雅歌』は、ヨハネの『黙示録』や使徒パウロの『コリント人への手紙』などと並んで、神秘主義の原典のひとつである。キリスト教史のなかでも多くの注解が試みられてきた。『雅歌』注解は豊富なアレゴリー解釈や修辞学的形式により、他の聖書注解における解釈と表現の枠組みを形成し、典礼書や聖堂美術に深く影響を与えたのである。11世紀から『雅歌』や『雅歌』注解がドイツ語をはじめとして西ヨーロッパの各世俗言語に翻訳されたが、中世後期の世俗言語による典礼書も、『雅歌』のアレゴリーの解釈に基づいている。『雅歌』の世俗文学への影響はすでに知られ、ラテン語詩を含め、キリスト教文学において諸形式を生み出した。² 修道院文学では、たとえば、中高ドイツ語による現在確認される最古の『雅歌』注解書である『聖トゥルドペーター雅歌注解』(1140年頃)があり、この書は『雅歌』注解の伝統をいっそう推し進めた。³

ベギン会などの女性神秘家による神秘文学の興隆もとくに13世紀から顕著で、たとえば、マグデブルクのメヒティルト (Mechthild von Magdeburg, 1210–1279?) が『神性の流れる光』(13世紀中葉以降)を著している。こうした修道院文学は托鉢修道会の世俗への進出とともに後期中世には一般へと広まるのだが、この修道会の宗教的原理のひとつである「女性の霊性」と花嫁神秘主義の根幹をなしていたのも『雅歌』であった。また修道女が描いた写本を始めとする絵も同様で、そのなかに、聖母に倣った“キリストの花嫁”としての彼女たちの役割が示唆されている。

『雅歌』注解は、もともとユダヤ教会において、『雅歌』に登場する恋人の男女を、花婿 (スポンサ *sponsus*) と花嫁 (スポンサ *sponsa*) に見立てる「花嫁神秘主義」に基づいており、これを神と都市エルサレムの関係に当てはめる解釈から始まったといわれる。キリスト教会の主な『雅歌』注解家の系譜を確認すると、3世紀にすでに触れたアレクサンドリアのオリゲネスがアレゴリーの『雅歌』解釈の基盤を形成し、ヒエロニムス (Hieronymus, 347–420) やそれを受け継いでいる。カロリング期にはオセールのハイモ (Haimo of Auxerre ?-875頃) が『雅歌』注解においてキリスト教と国家の相関関係を描き出そうと試

み、11世紀には、トンベレのロベルトゥスが『雅歌』注解に基づき教会の純潔、教会組織の規定を目指し、12世紀には、クレルヴォーのベルナルドゥス（Bernardus Claraevallensis 1090–1153）が修道院における神秘的瞑想の規準を『雅歌』に求めたが、パリのサン・ヴィクトワール学派もまた「聖アウグスティヌス戒律」に『雅歌』注解を用いている。⁴

そもそも11世紀以降、ホノリウス・アウグストドゥネンシス、サン・ヴィクトワールのヒューゴ（Hugh of Saint Victor 1096頃–1141）、ドイツのルペルトゥス、リールのアラン（Alanus de Insulis 1128頃–1202）などの『雅歌』注解によって、花嫁の最高位に聖母を置く教義が主流となり、聖母マリアのアレゴリー的解釈がさらなる発展を見た。これは聖母マリア崇拜の興隆を反映しているが、そうした解釈は当時起きた神の人間性を賞揚する神学と並行している。第4回ラテラノ公会議（1215年）以降の聖体概念にも、身体性と人間性を重視する『雅歌』注解の神秘的解釈が影響を与えたといわれる。⁵ 愛する人間としてのキリストへの親近感、つまり、キリストの生涯と受難、その傷への憧憬から *Imitatio Christi* の思想が流行し、ゴシック美術においても、自然主義的な、古代への傾倒が進んだのだが、少なくともこうした傾向に雅歌注解の思想との親縁性を否定できない。

このような『雅歌』注解の歴史は、神あるいはキリストという花婿に対して、花嫁の解釈を都市エルサレムから教会（エクレシア）、聖母マリア、個々の魂へと、いっそう拡大する過程であったように思われる。こうした傾向は、フランス・ゴシック聖堂はもとより、バンベルク大聖堂のティンパノムを飾る「最後の審判」の図像へも及んだのである。ここでは個々の魂を含めた人類全体の代表としての教会の勝利、すなわち全人類を含む教会の普遍的な救済史が、エクレシアと並んでシナゴグ（ユダヤ教会）の像も取り込むイメージの構築によって描出された。当時もっとも影響力の強かった『雅歌』注解家のひとり、クレルヴォーのベルナルドゥスは、個人的で道徳的な『雅歌』の特性を以前に比べいっそう重視するようになった。これも、聖堂彫刻群の『雅歌』に基づくイメージ・プログラムへの信者の感情移入を、容易にする可能性を醸成したに違いない。

本論の文脈においてさらに重要なのは、とくに12世紀から旧約と新約の一致を見ようとする予型論的解釈も重視されるようになったことである。予型論は、旧約の『雅歌』の花嫁・花婿と新約の聖母マリア・キリストを結び付けることを可能にするからである。こうした予型論的解釈が、すでに述べたように、サンリスなどのイメージ・プログラムに反映し、この流れがバンベルクへも注ぎ込んだと考えられる。

2. 『雅歌』と騎士道の宮廷文化

ブルーノ・ベルナーは、とくに騎士階級等、宮廷に属する観者のために中世聖堂彫刻には宮廷文学の題材が積極的に取り入れられたと考え、さらにまた、宮廷における文学的イメージの捉え方は、聖堂において観者に与える彫刻のイメージと並行していると主張して

いる。たとえば、ドイツの宮廷に招聘されたイタリア人聖職者トマジン・フォン・ツィルクレーレ (Thomasin von Zirklære 1186 頃－1238) によって、中高ドイツ語で書かれた『異国の客』 (*Der wälsche Gast*, 1215 頃) ⁶である。この教訓詩は若い騎士見習いたちに向けられ、模範とすべき人物や宮廷文学における英雄たちの ^{イメージ} 像を心に留めて精進することが望ましいと説くが、聖堂美術の彫像群も同じような観点から呈示されていたというのである。⁷ マイケル・カミールの指摘するように、「バンベルクの騎馬像の若さに溢れ、理想化された容貌は、同時代の軍事的指導者像というよりも、ドイツの英雄叙事詩に登場する騎士像である (傍線筆者)」ように見え、⁸ 当時の騎士階級には模範と映じたことだろう。

宮廷側は、実際、自分たちの文化が聖堂に反映されることを要求したと思われる。ヨアヒム・ブムケは、熱心な文化・芸術へのパトロン活動に、国王に倣った諸侯の文芸への関心を読み取っている。宮廷時代の文芸活動を特徴づける決定的な側面は、12 世紀後半以降、世俗諸侯がパトロンまたは注文主として登場してきたことであり、諸侯がこの時期に国王を範として、独自の統治様式を発展させた歴史的関連において見なければならない。宮廷の管理機構などとともに、学芸の奨励でも諸侯が模範としたのは国王であった。⁹ このような傾向は聖堂美術にも及んだのではないかと考えられる。本節では、他のメディウムである彫刻にイメージを提供した宮廷文学を主たる考察対象とし、宮廷文学において『雅歌』の受容が本質的役割を果たしたことによって、中世の視覚文化にも反映したと見ている。

宮廷外での『雅歌』への関心は、前節で触れたように『聖トウルードペーター雅歌注解』など、世俗の言語で早い時期に注解が書かれていたことや、後の世俗の礼拝書における『雅歌』の影響などから明らかであるが、宮廷文化の雅歌受容の特徴は、とくに『雅歌』から派生した「愛の矢 Amorspfeil, Love's arrow」の主題が流行したことである。

「愛の矢」は『雅歌』とオイディウス神話の伝統から生まれたが、「愛の矢」の典拠となった『雅歌』の箇所は、「あなたは私の心をあなたの眼差しで傷つけた。(『雅歌』 4:9)」と「わたしは恋の病にかかっている。(『雅歌』 2:5, 5:8)」である。この注解には「愛である神 (ヨハネ 4:8)」が基底にある。¹⁰ しかし、また『雅歌』の、視線についての以下のような記述も挙げておくべきだろう。「どうぞ、そんなに見ないでください (『雅歌』 1:6)」、「わたしを混乱させるその目をわたしからそらせておくれ (『雅歌』 6:5)」つまり、「愛の矢」とは眼差しのことなのである。

バーバラ・ニューマンは、「宮廷的テーマを礼拝芸術に意図的に借用、適合させ、またその逆 (= 礼拝芸術を宮廷的テーマに) も同様で、<愛の矢>の比喻は、中世における、転化の実践の見事な実例である」¹¹と、「愛の矢」が頻繁に登場した当時の文学について説明しているが、宗教的テーマであった「愛の矢」が宮廷文化において世俗的テーマに転化するに当たっては、なにより騎士道との結び付きを指摘しなければならない。当時の宮廷文学における恋愛詩ミンネザンク *Minnesang* や英雄叙事詩で描かれた「愛の矢」は、手の届かない高貴で美しい女性の視線によって惹き付けられ、その女性のイメージが、恋い焦がれる男性の心臓に刻まれ、離れないので、思い悩むという文脈において、「女性の視線」として表され

ている。「ハイデルベルク写本」(マネッセ写本 Codex Manesse 1304-1340 頃)の挿絵にその明確な視覚的表現を見出すことができる(図 93)。

ところで、「愛の矢」の主題が流行し、その中心地となったのは、ほかならぬバンベルク大聖堂改築を遂行したフリードリヒ 2 世の宮廷だったのである。¹² フリードリヒ 2 世の文化的影響力の大きさをブムケは、次のように述べている。「フリードリヒ 2 世のもと、宮廷は学芸の中心であった。そして皇帝自身が、ラテン語の狩猟書『鳥を用いた狩猟の技について』の著者として、またイタリア語の歌人として、彼の宮廷における文芸と芸術の活動に決定的な影響を与えた。しかしこれはドイツ文芸史の話ではない。というのも彼の統治の中心はイタリアにあって、1220 年の皇帝戴冠以後、フリードリヒ 2 世はほとんどドイツを訪れなかった。これに対して、彼の息子のハインリヒ 7 世(Heinrich VII 1211-1242、在位 1220-1235)とコンラート 4 世(Konrad IV 1228-1254、在位 1237-1254)は、それぞれ 1220 年と 1237 年から父の名でドイツを統治し、宮廷文芸を奨励した。1230 年から 1250 年に至る時代、彼らの宮廷は大勢の叙情歌人と叙事詩人の集まる中心の場となっていた」。¹³ また、よく知られるように、イギリス人年代記編者マタエウス・パリシ(Matthaeus Paris 1200 頃-1259)も、同時代に生きたフリードリヒ 2 世について次のように記している。「フリードリヒ 2 世は、世俗世界におけるもっとも偉大な諸侯であり、世界の驚異(*stupor mundi*)であり、世界の驚くべき変革者(*immutator mirabilis*)であった」。¹⁴ フリードリヒ 2 世は皇帝戴冠以後、ドイツを訪れる機会が少なかったとしても、統治している期間のすべてにおいて、ドイツの宮廷および宮廷文化に多大な影響を与えたことは疑いない。

このフリードリヒのシチリアの宮廷は、「愛の矢」のようにイメージが眼から入って心臓に刻み込まれるという視覚・光学理論と「愛の矢」のメタファーが結びついた文学の中心地でもあった。そこで「愛の矢」をめぐる、ゴシック期特有の科学的な視覚理論との結実があったが、その眼から世界を認識するという思想は、キリスト教思想にとっても、眼は身体と世界のつながりの象徴であったので、ゴシック美術の鑑賞法に科学的基礎を与えるものともなった。「愛の矢」はいわば範例であり、カミールは、この「愛の矢」における眼差しがゴシック聖堂美術の視覚性に通底するという考えにとどまらず、文学の挿絵等の当時のあらゆる視覚文化現象と結び付けている。「為政者たちは、自身の権威の拡大のために、臣下に対するのと同じように、彫刻や見世物において自身を表現しようとした。...(略) ...宮廷的恋愛のエトスもまた、特定の視覚性の理論を基礎としている。詩や絵画には、愛の神の放つ矢、もしくは恋人の魅力的なイメージの魔力にかけられた(=愛の矢)恋人たちが登場する。...この時期の大衆の主要な娯楽であった神秘劇と騎士の馬上試合は、観衆と実演者との境がまったく存在しないという性格の見世物であった。このイメージと観者の相互作用は、ゴシック期の黙示録のみにあてはまるものではなく、騎士道的恋愛の宮廷物語や騎士物語の挿絵にもあてはまる」。¹⁵

宮廷文化の『雅歌』との関係を整理すれば、まず『雅歌』に由来する「愛の矢」のテーマを中心的主題として受容したこと、そしてこの「愛の矢」の根底をなす、ゴシックの視

覚性理論は為政者の^{イメージ}像を模範として知覚するよう、臣下に促す効果を基礎づけるものであったということである。したがって、バンベルク大聖堂の《騎馬像》もこのような文脈でとらえることができるのも、バンベルクでは特権階級のための入口「君侯の門」が特別に存在し、そこから入場するものが最初に眼にするのは、第4章で詳しく考察するように、《騎馬像》であるからである。

西洋世界において『雅歌』から派生した「愛の矢」の主題がどれほど重要であったかは、バンベルク大聖堂改築以後の歴史も物語っている。たとえば、宗教的テーマとしても、聖ベルナルドゥスの解釈に裏づけられ、女性の霊性の『雅歌』的表現において頻繁に登場することとなった。『ロスチャイルド・カンティクルズ』挿絵(図94)などがその例であるが、ただし、そこでは、「愛の矢」は釘や槍に変容して表されている。また1470年頃の世俗の典礼書においても「キリストと愛する魂」などに「愛の矢」の表現が見られる。ジェフリー・ハンバーガーは、『雅歌』の“発展的”表現は委託者が貴族など、特別な場合に限られたと指摘しているが、確かに特別なもの、希有なものであるにしても、『雅歌』が重要性を持ち続けたことを証明するものである。そうした『雅歌』表現で注目すべきは、花婿が騎馬像として登場する『雅歌』の視覚化で、『ロスチャイルド・カンティクルズ』と並ぶ卓越した表現として、宮廷貴族のボヘミアのクニグンデ(Kunigunde of Bohemia 1265 – 1321)が委託した『女子修道院長クニグンデ殉教物語集』(プラハ、チェコ国立図書館、Ms. XIV A 17、1312–1321年)がある。この殉教物語集には、婚礼の寓話を素材として、「愛の矢」と恋人たちが描かれ(図95)、花婿が、騎馬像として登場し、槍を掲げ、花嫁を誘惑し殺そうとする悪人を退治している。まるで十字軍の騎士であるかのように馬に跨り、十字架の描かれた盾と槍をもつ当世風の若者の騎馬像として描かれ、その様は、バンベルクの《騎馬像》に通じる。『クニグンデ殉教物語集』は聖ゲオルギウス修道院所蔵であるが、バンベルクの騎士像も聖ゲオルギウス内陣に配置されている点が注目される。ハンバーガーは、さらに、「ここ [=クニグンデ殉教物語集の騎馬像表現] では花嫁神秘主義が、騎士文学の恋愛物語の様相を呈して登場している」と解釈している。¹⁶

たとえば、バンベルク工房の後継であるマグデブルク大聖堂の工房は、バンベルクの《騎馬像》を模範とした騎馬像を制作したが、それは聖堂内ではなく、市の中心的な広場に配されており、騎馬像の役割も解明されていない。マグデブルク大聖堂もバンベルク同様にシュタウフェン王朝の権力下にあったが、堂内には騎馬像の代わりに、歴史上の王夫妻オットー1世と妻エディタ夫婦像(図74)が置かれている。ホノリウス・アウグストデュネンシスの『雅歌』注解挿絵(図99)との類似性から花嫁神秘主義を色濃く投影した像であると解釈されている。¹⁷ このような歴史的経過から見ると、当時斬新な雅歌表現であったとはいえ、《騎馬像》はあまりにも時の世俗の権力者、たとえばフリードリヒ2世を思わせるので、堂内にはふさわしくないとされ、さらにルネサンス期に至ると「花嫁神秘主義」的テーマそのものが急速に消えて行ったので、この解釈はますます遠のいたと推察されるのである。

バンベルク大聖堂改築に伴う彫刻群の成立に関連して興味深いのは、『雅歌』注解家として人気を集めた聖ベルナルドゥスが騎士階級出身であり、宮廷文化に精通していたという事実である。十字軍の説教やテンペル騎士団の成立に深く関わった（ベルナルドゥス「新たな騎士道の称賛 *de laude novae militiae* (1128–1131)」）彼の『雅歌』注解が、武器も甲冑も身につけてはいないにしても、当時の世相から十字軍の騎士も連想させたであろうバンベルクの騎士像の成立に、何らかの役割を果たしたことは想像に難くない。

また、キリスト教世界において無数に残された『雅歌』解釈のなかでも、聖ベルナルドゥスと並び、もっとも影響力の大きかったオリゲネス¹⁸がすでに「騎馬像の騎士としての花婿」という『雅歌』注解を行い、騎馬像の花嫁を解釈に用いていることを指摘しておこう。オリゲネスは「わたしの身近な女^{ひと}よ、わたしはあなたをファラオの戦車のうちのわたしの馬になぞらえた（『雅歌』1:9）」の字義的意味を、かつてエジプトでファラオの戦車がイスラエルの民を追ったとき、主である花婿の馬は戦車よりもはるかに優れていた、そして、あらゆる女性よりも優れている花嫁は素晴らしいその馬のようだと称えているとする。そして、この意味から神の教えの比喻ととらえる神秘的解釈を行い、次のように記している。「神のロゴスを騎手としていただくため、そのかたの手綱に服するために、そして、そのかたの望まれる方向に魂を進め、その掟の手綱をさばいてくださるよう背をかがめる魂は幸いです。といたしますのも、もはや（個々人の）[魂は] 自分の思いのままにやみくもに突進することなく、すべての点で導かれ、騎士の思いのままに律せられるからです」。¹⁹ ここでは、キリストと個々人との関係が騎馬像の騎士としての花婿と、馬に喩えられた個々人の魂である花嫁の関係とみなされているが、オリゲネスにも聖母マリアを花嫁とする解釈は前提であって、重要なのは花婿が騎士とされていることである。

3. 都市バンベルクにおけるクニグンデの花嫁神秘主義

バンベルクは都市成立以前より夫妻の新婚旅行先として、そのため「結婚」に縁のある地として知られていたが、²⁰ 先に述べたようにバンベルク教区は、ハインリヒ 2 世によるクニグンデへの結婚の贈り物 (*Morgengabe*) として成立し、²¹ 13 世紀前半の聖堂再建もクニグンデの列聖を機に行われた。『聖クニグンデ伝 (*Vita Cunigundes*)』(13 世紀初頭、バンベルク大聖堂旧付属神学校所蔵、RB.Msc.120) では、当聖堂はクニグンデの作品として讃えられている。²² 聖母マリアへの時代の関心を反映し、クニグンデは、「処女 (*virgo*) である花嫁 (*sponsa*)」という聖母と同様の特性から「第二のマリア」とみなされたのである。当聖堂における聖人伝、典礼、説教においても彼女の処女性格が主なモチーフとなり、皇帝夫婦は「処女における結婚 (*Jungfräuliche Ehe*)」によって結びついているとされた。たとえば、クニグンデの伝説では神明裁判で灼熱の鋤の刃の上を無傷のまま素足で歩き、ハインリヒ 2 世との結婚における貞節を証明したとされる。夫婦に捧げられた当聖堂の主祭壇

がクニグンデの名のみを冠して呼ばれたほどであり、²³ 13世紀中葉からは、クニグンデ崇敬が夫ハインリヒの崇敬を上回ったという。²⁴ この「クニグンデの祭壇」（現在消失）では、聖クニグンデと聖母マリアの両者に祈りが捧げられている。

司教区バンベルクには、13世紀までに、フランシスコ会、カルメル会が定住し、13世紀中葉には、女性聖人としてドイツ中世において信仰されたテューリングンのエリーザベトが親戚にあたる司教エックベルトに呼ばれ、バンベルク大聖堂で修行している。14世紀には、ドミニコ会、ベギン会、ティルザー会の修道士、修道女たちがこの都市に定住し、さらにクララ会女子修道院が設立され、聖テオドル女子修道院には大規模な回廊が建設されている。同世紀には、女性の靈性を拠り所とする運動が加速し、「神の乙女」としての理想を掲げて信仰生活を送ろうとする多くの女性たちが、バンベルク市内に団体で定住するようになったという。そうした女性の靈性の波はバンベルクの都市全体に及び、宿舎が建てられ、住居を持たない、貧しい女性や未亡人となった女性などが受け入れられ、なかには貴族や市民の寄付によって創立された修道女用宿舎もあった。²⁵ 修道女たちの宗教思想の根底をなしていたのは、みずからを聖母マリアに倣った『雅歌』の花嫁と同一視する「花嫁神秘主義」である。²⁶

バンベルク大聖堂建造の目的は当初より政治性が強く、「第二のローマ」と呼ばれたように、神聖ローマ帝国の守護聖人ゲオルギウスに捧げられた東内陣とローマを代表する聖ペテロに捧げられた西内陣により、教皇のローマとの関係において皇帝の権力を主張するものであったと考えられている。また、先に述べたように、バンベルク大聖堂は、神聖ローマ帝国で唯一夫婦共に列聖された皇帝ハインリヒ2世とその妻クニグンデの“夫婦”の崇拜という、独自のコンテクストがあった。13世紀初頭に始まった再建・増築は、1200年のクニグンデの聖別を契機として、当聖堂を“クニグンデの聖堂”とするためであったと、当時の史料に記されている。つまり、13世紀のバンベルク大聖堂は、聖クニグンデ崇拜の背景として、当時の聖母崇拜を強く押し出していたのである。第5章で引用する13世紀初頭に成立した『コンラートの説教』や『聖クニグンデの説教』に、クニグンデを賞賛する「花嫁」のモチーフが多く登場し、『雅歌』の花嫁神秘主義の思想が重要な役割を果たした。

フランス・ゴシックの「聖母戴冠」図像（ラン大聖堂西正面、シャルトル大聖堂西袖廊、ランス大聖堂西正面等）における『雅歌』の花嫁としてのマリア表象から影響がみられるばかりでなく、バンベルク大聖堂宝物にも独自の表現がある。前述したように、『バンベルク雅歌注解』（1000年頃、Msc. Bibl. 22、図88・89）、「バンベルク・ラチオナレ」（1050年頃、前：『雅歌』、図87、後：『黙示録』の図柄、『バンベルク詩編』（13世紀初頭、Msc. Bibl. 48、裏表紙、図92）、「太陽の花嫁」を表した『バンベルク黙示録』（1000年頃、Msc. Bibl. 140, fol. 29v、図90）がその例である。また、バンベルク彫刻に関連する『雅歌』表現の重要作例としては、後述するシュトラスブルク大聖堂南袖廊（1230年頃、図62-65）やフライベルク大聖堂「黄金の門」（1230年頃、図70）、マグデブルク大聖堂皇帝夫婦座像（1250年頃、図74）、プリューフェニング聖ゲオルギウス修道院壁画（12世紀、図97）等がある。

バンベルク大聖堂から約 400m 北西に位置する聖ミヒャエルベルク修道院 Kloster St. Michaelberg は、ハインリヒ 2 世がバンベルク大聖堂の対として建立して以来、大聖堂との結び付きが強く、バンベルク司教で列聖された聖オットー 1 世 (Otto I. von Bamberg 1060 頃-1139) も、とくに愛したといわれるこの修道院に埋葬されている。オットー 1 世はかの聖ベルナルドゥスとも交流があり、²⁷ 修道院には 12 世紀に遡る聖ベルナルドゥスの『雅歌』説教が数点残されている。このオットー 1 世が 1108 年に設立したレーゲンスブルクの聖プリューフェニング修道院には、ドイツ語圏における 11 世紀の『雅歌』表現の代表作である「エクレシア座像」の天井画が存在するが、聖ミヒャエルベルク修道院の天井画に描かれた、さまざまな宗教的なモチーフを表した植物も、主要なものは『雅歌』の花嫁としての性格を強調した聖母マリアのイコノグラフィである。たとえば《『雅歌』の花嫁としての聖母マリアのアレゴリー》(17 世紀) (その 1 点の《ひな菊》、図 96) がその代表例である。もっとも、これらは火災により消失した以前の天井画に代わり制作されたもので、中世当時の天井画のイメージは不明である。しかし、このような他に類を見ない本格的な植物画の天井画は、前の中世期の天井画に倣ったものである可能性は十分あるだろう。少なくとも、中世以来のバンベルクにおける伝統を反映しているといえるのではないだろうか。

ドイツ語圏における『雅歌』の夫婦像表象の代表作のひとつとされるのは、13 世紀初頭成立の『バンベルク詩篇』の裏表紙に描かれた聖母子像である (図 92)。²⁸ この『バンベルク詩篇』も聖ミヒャエルスベルク修道院が所蔵していたと考えられているが、バンベルク大聖堂の旧工房の作品への様式上の影響がすでに指摘されている。²⁹ しかしながら、ここでもバンベルク彫刻との関係が単なる様式上のものであって、「内容」の親縁性はまったく存在しないとするのはかえって難しいであろう。

4. 『雅歌』注解と「聖母戴冠」図像—ドイツにおける展開—

近年、ブルーノ・ベルナーは、12 世紀から 14 世紀にかけてドイツ語圏で主要なメディアウムであり続けた彫刻について、「乙女たち」「キリストとヨハネ」などの主題分析から、修道女によって信仰された「花嫁神秘主義」が時代の思想を表し、ドイツ語圏の中世彫刻をもっとも決定づける要素であると指摘している。ベルナーによると、托鉢修道会やベギン会などの半俗修道会、女性神秘家たちの活動を介し、都市において女性の霊性が爆発的な人気を得たが、その対応策として、「花嫁神秘主義」を積極的に聖堂彫刻のイメージ・プログラムに取り入れたという。³⁰

オットー・ギレンの指摘にみるように、『雅歌』の聖なる花嫁、花婿としてのキリストとマリア、もしくはエクレシアの夫婦像が、シュタウフェン王朝の統治者の像として描かれるようになり、フランス・ゴシック由来の《聖母戴冠》はドイツでは世俗の支配者像に微

妙に融合している。³¹

フランスのゴシックの諸聖堂で、扉口を飾る図像に《聖母戴冠》が採用され始めた 12 世紀後半から 13 世紀初期には、ドイツではロマネスク様式が継続して主流であった。まずは、ロマネスク期におけるドイツ語圏の『雅歌』表現の土壌を代表的な作例にみていきたい。

初期の『雅歌』表現は、注解書や聖書、礼拝書などの、イニシャルや個別の図像といった写本挿絵がほとんどであり、夫婦座像が多く、ときには抱擁、接吻の姿などを含む。マリア学の影響を受け、13 世紀から夫婦像としての聖母子像が主要となったが、これはハンバーガーが指摘するように、『雅歌』註解の反映である。³² 夫婦座像としての《聖母戴冠》図像以前は、もっぱらビザンティン美術の礼拝図像である「天上の女王としてのマリア像 *Maria Regina*」から派生した「聖母子座像」、「知恵の玉座 *sapientia*」で表現されていた。

この聖母子像の図像的特性は、13 世紀初頭の神聖ローマ帝国の教会建築のイメージにも及んだ。当時のバンベルク司教でのちに聖別された聖オットー1世の指揮の下建造された、バンベルク近隣の都市レーゲンスブルク郊外のプリューフェニング修道院は、聖ゲオルギウスに捧げられたバンベルク大聖堂との結びつきにより、同じ聖人に献堂されたが、修道院の 1130 年頃の壁画はこの時代の『雅歌』表現の代表作として知られる（図 97）。内陣天井には、迫力ある、花嫁としてのエクレンシアの座像が残されている。四人の福音書記者たちのシンボルに囲まれた、天上の永遠の支配者（統治者、君主）であり、ロマネスクの基本像でもある《荘厳のキリスト *Majestas Domini*》像、そして、アトリビュートとして旗と天球をもつ《天上の女王としてのマリア像》に倣った、威厳のある像である。「ソロモン王の知恵の玉座 *Sapientia*」に『雅歌』の解釈が合わさったもので、同じく皇帝崇拝と結びついたアプリア（ローマ）の皇帝と関わる、「復活祭の巻物」の花嫁としてのエクレンシア像と類似する。³³

「乙女 *virgo* と花嫁 *sponsa*」の性格を強調している同修道院内の壁画には、花婿としてのキリストの単独像がかつては描かれていたと推測されている。³⁴ この単独像が描かれた契機となったのは、とりわけ 12 世紀初頭のルペルトゥスとホノリウスの『雅歌』註解であり、同壁画にはオットーが聖職者の代表、ハインリヒ 5 世 (*Heinrich V 1086–1125*) が世俗を導く指導者の代表とし表現されている。とくに 13 世紀のドイツでは、教皇と皇帝の対立に際して、こうした教会政策の特別なコンテクストを背景に、プロパガンダとして用いられたのである。

ローマにおいても、「天上の女王」像が政治的に用いられ、このような教会政策の政治性と強く結びつく「聖母戴冠」の顕著な例として、ハイドルン・シュタイン＝ケックスは、ローマ近郊トラステヴェレの聖母教会のモザイク天井画を挙げる。花婿のキリストと花嫁のマリアは、それぞれ『雅歌』のフレーズを手に行っている（1140 頃、図 98）。このような政治的利用は、「叙任権闘争」と「シスマ（教会分裂）」以後の教皇と教会の微妙な関係を表しているが、マリア学の成立に中心的役割を果たした、ルペルトゥスやホノリウスなど

の名高い『雅歌』註解家たちは、実際にこの作品成立と同時期に活動し、彼らの著作は、当時流行した思想の主要原典となっていた。³⁵

また、『雅歌』の夫婦像の代表作のひとつが、ホノリウスが活動したハルバーシュタットの聖母教会にある13世紀初頭の聖母子像である。これも「ソロモン王の知恵の玉座 *Sapientia*」に『雅歌』の解釈が合わさった像であるといわれている。ハルバーシュタットは、『雅歌』註解家、ハルバーシュタットのハイモ (Haymo of Halberstadt 778-853) が活動した土地として知られる。同教会において、1210年頃に制作された内陣壁上の聖母子像の聖母マリアは、三つ編みの若き乙女像として描かれた例である (図 69)。なお『雅歌』の原典では、長く結った髪の魅力的な乙女が登場する。³⁶ プリユーフェニングのエクレシア像と同様に、「乙女と花嫁」、つまり、『雅歌』の花嫁としての特徴により、長く結われた三つ編みでこのように「若い乙女」としての性格が強調され、少女のような珍しい表現となっていると考えられる。

最後に、バンベルク彫刻群と同時期に制作されたとともに、様式的類似が認められる、フライベルクの「黄金の門」(図 70) を紹介したい。ロマネスク様式からゴシック様式への過渡期の作品といわれる。このプログラムの背景には、シトー会ルトガー大修道院長の『雅歌』註解の思想がある、もしくは大きく反映していると指摘されている。³⁷ ティンパノムの聖母子像には、「神の顕現 *Ephiphanie*」、つまり地上における主の登場が、「処女であるマリア」によってもたらされたことが示されている。聖母はエヴァとしてのリンゴ、もしくは天球を手にもち、このマギの礼拝図像に新たな意味が付与されている。聖母像の皇帝のみに許される冠 (ミトラ) は、皇帝と教会の融合を象徴するものであったであろう。この扉口は、諸侯や宮廷人の特別な観者層にのみ開かれたと考えられており、『雅歌』の宮廷と政治領域での受容が表れている。アーロン、ダニエルは、聖母マリアの「処女性」を象徴し、左右には、ソロモンとシバの女王、ソロモンの両親、ダビデとバテ・シバという2組の夫婦像が配置され、「夫婦」のテーマを示している。アーキボルトの装飾の「聖霊」とされる鳩は、ペアで描かれ、『雅歌』の夫婦像を象徴する「鳩のペア」とも考えられるだろう。このような「鳩のペア」はバンベルク大聖堂の聖ゲオルギウス内陣の《ギュンター司教の墓の棺のレリーフ》(1240頃、図 54) にも確認される。「鳩のペア」は神秘主義的融合を示す図像である。

バンベルクの「慈悲の門」のティンパノムもロマネスク様式で、フライベルクの「黄金の門」と同時期に制作された。当時は同様に金色を主とした彩色が施されていたという。

このように、ロマネスク期の『雅歌』註解の夫婦像は、同等というよりも、比較的マリアが前面に出たものとなっている。エクレシアやマリアなど、花嫁の方が目立っており、その威厳のある単独像において、花婿キリストとの関係が示唆されている。聖母子像においても、母性の強調はあるが、皇帝風の聖母の、天上の女王としての堂々とした姿が顕著である。「教会=マリア」という側面、そしてその栄光が重視され、教会の秩序、制度の重視が根本にある。シュタイン=ケックスの指摘のように、アレゴリーは、イメージと密接

に結びつき、聖母崇拜において聖母が教会のイメージとして考えられたのである。マリアは、処女、母、花嫁であると同時に、教会の化身、表象、たとえ、似姿、比喩、模範であった。

次に、バンベルク工房の後継のマイセン、ナウムブルクの大聖堂工房、また、様式的に関連するマールブルク・エリーザベト教会の工房の諸作品をとりあげ、バンベルク大聖堂同様に『雅歌』の表現として新たに指摘したい。前述したように、シュトラスブルクは、バンベルクと同時期に、ドイツ語圏において最も早くフランス・ゴシックの影響を取り入れたといわれ、聖堂の外から内へというイメージ・プログラムである。オットー・フォン・ジムソンの分析によると、もうひとつ重要なのは、ドイツ語圏の聖堂が司法の場として機能した事実が「最後の審判」の主題と結びついていることにある。³⁸ この主題が聖母の場面である「聖母の死」、「被昇天」に合体している。「被昇天」は礼拝文学と結びつきが強いが、当時の神秘劇の影響もこのドラマチックな表現に役立っている。これは12世紀の神秘劇のテキストとしての『雅歌』注解が採用されたためであり、ジムソンの言葉を借りると、「今までにないほど中世で真実性のある“演劇性”」が付与されているのである。³⁹

一方マグデブルクは、前述した、『雅歌』を宮廷文学風にアレンジした女性神秘家のメヒチルド・フォン・マグブルクの活動地であり、また、語源より、多くの乙女(=Magd)が集まった町として知られる。マグデブルク大聖堂には、前述したオータンのホノリウスの『雅歌』注解(図99)に倣った夫婦像《オットー1世と妻エディタの像》(図74)がある。⁴⁰ フリードリヒ信奉者であった大司教アルブレヒト2世を引き継ぎ、作品制作の指揮をした次代のヴィルブラントは、フリードリヒ2世と教皇グレゴール9世との闘争において、皇帝を積極的に支持したことがフリードリヒ側の史料にも残されている。⁴¹

ナウムブルクでは、教区設立の辺境伯エックハルトとウタの夫婦像、世俗女性の神聖化がなされている。このシュタウフェンの夫婦像においては、ウタ(図78)のみ冠を被っているが、これまで謎とされてきた「ウタの身分不相応の豪華なユリの冠」が、まさに本論で考察してきた「聖母戴冠」図像の系譜における、花嫁の神秘主義の宗教性において説明が可能である。そのうえ、ウタの冠の7本のユリの“7”は聖母を象徴する数字であり、「七つのユリの冠の聖母」は、当世の女性神秘家の幻視において登場する。⁴²

ドイツ騎士団が設立し、諸侯の墓のある、マールブルクの聖エリーザベト教会において、聖女の列聖直後に制作された13世紀中葉の美術作品、《聖エリーザベト聖遺物匣》における聖エリーザベト像(1235-1249、図73)は、前述したように、バンベルク大聖堂美術との様式的類似が指摘されている。フリードリヒ2世が積極的な関与し、テューリングンの聖女エリーザベトの聖性が演出されているが、その強化のために、二列配置の《聖エリーザベト伝》の上の円窓《キリストによる聖フランチェスコの戴冠、および、聖母マリアによる聖エリーザベトの戴冠》(1250頃、図71)のように、聖母マリアと聖女エリーザベトを対比することにより、その聖女の聖母との親縁性が強められている。⁴³ 聖フランチェスコやヨアキム主義の清貧思想に傾倒し、プロパガンダに取り入れていたフリード

リヒ2世の趣向の反映と捉えることができる。他にもステンドグラスには、『雅歌』と結びつきの強いテーマが並んでいる。キリストの花嫁としての《エクレスシアとシナゴグ》、フライブルクと同様の《天上の女王としてのマリア像》、花嫁神秘主義の花の冠を連想させる花の環のモチーフなどである。また、西正面扉口ティンパノム「聖母戴冠」(1250頃、図72)においてすでに冠を被った聖母子像がいるとともに、その両端に跪いた天使が、さらに「二つ」の冠を用意することで、「夫婦」という「花嫁神秘主義」の性質をいっそうアピールしているのではないだろうか。この入口の二つの冠が、内陣奥の最終目的となる丸窓の「戴冠図像」《キリストによる聖フランチェスコの戴冠、および、聖母マリアによる聖エリーザベトの戴冠》(図71)で花嫁、花婿の頭上にのせられることを当時の観者は想像したと思われる。

このように、聖母崇拜、『雅歌』の主題としてのバンベルクの内容を後継工房たちは受け継いでいる。フランス・ゴシックの《聖母戴冠》の影響や、政治的なプロパガンダと結びつき、「花嫁の神秘主義」は、より強固に演出されるようになったといえる。

ロマネスク期では、『雅歌』受容は、修道院と聖母教会にとどまっていたが、ゴシック期においては、女性の霊性の都市への浸透と「聖母戴冠」図像のフランスからの流入によって、都市の大聖堂彫刻のイメージ形成においても本質的な役割を果たすようになった。ゴシックの彫像をロマネスクの彫像と比べると、同じように『雅歌』に由来する表現であっても、演劇的であり、感情の表出を特徴としている。すでに紹介したが、こうした傾向は、13世紀の第四回ラテラノ公会議の聖体概念にもとづき、キリストの人間性が重視され、キリストの身体を憧憬する信仰が現れたことにも一因がある。したがって、世俗の王や寄進者像にも、生き活きとした身体的現前が求められたのである。フリードリヒ2世のシュタウフェン朝のプロパガンダは、宮廷の騎士道文化にも支えられ、『雅歌』における愛の結びつきの人間的側面をいっそう強調し、その後の『雅歌』的表現の流行に拍車を駆ける。そうして聖堂に表現されるようになった皇帝の夫婦像は、オットー1世の妻エディタやハインリヒ2世の妻クニグンデなどのように、実際の礼拝においても、「キリストの花嫁としての乙女の模範」として、皇帝の妻を、ひいては皇帝自身を崇拝するよう促したのである。フリードリヒ2世のプロパガンダには、無論、聖母崇拜における教会のもっとも栄光な主題の選択と騎士の宮廷文化の影響が顕著に表れている。バンベルクやナウムブルクでも、彫像の主題は、聖母との結びつきによってのみ解釈され、聖エリーザベト、ウタにみられるような、聖女や世俗の宮廷の女性も、「花嫁としての聖母マリア」との親縁性が神格化の過程で重要となった。バンベルクを模範として、後継工房たちは、内容は多様性を含んでいたが『雅歌』表現をそれぞれ繋いでいったのである。当時関心のあった終末論は、聖母マリア崇拜との結びつきが強かったが、花嫁終末の花婿、宇宙規模の支配者、統治者、ゲオルギウス、皇帝などすべてが『雅歌』のコンテクストと関連している。

4. 『雅歌』とフリードリヒ2世

バンベルク大聖堂はアルプス以北で唯一神聖ローマ帝国皇帝フリードリヒ2世の財政的援助が史料に残る教会建築であり、⁴⁴ 先行研究において本彫刻群の背景に垣間見えるフリードリヒ2世の政略的な意図について様々な視点から考察されてきた。⁴⁵たとえば、「慈悲の門」の皇帝夫婦像の冠とフリードリヒの冠の類似、「君侯の門」の地獄へ落ちる側のみに教皇が描かれていることについての抗争の暗示等である。⁴⁶

本彫刻群の制作期には、皇帝戴冠(1220年)と前代エルサレム王の娘イザベラとの結婚(1225年)に続くエルサレム王戴冠(1229年)というフリードリヒ2世の統治者としての象徴的な行事が相次いで遂行されている。神聖ローマ帝国の中心地であるドイツに実際にあまり滞在せず、南イタリアを本拠地としていたが、これはかえってドイツの聖堂のイメージ・プログラムによって君主の威厳を主張するという必要性を推測させるのである。

ハインリヒ2世はバンベルク大聖堂を「第二のローマ」と呼び、教皇勢力との調和を図りながら、皇帝の権力を主張する政治・宗教の中心として機能させた。13世紀前半の史料にも当聖堂のこの特色が記されている。⁴⁷ また、既述のように神聖ローマ帝国で唯一夫婦ともに聖別されたハインリヒとクニグンデ、そして、また、自らの意思で唯一アルプス以北に眠る教皇となったクレメンス2世が祀られており、皇帝と教皇の調和を象徴していたといわれる。⁴⁸ このような背景を持つバンベルク大聖堂はフリードリヒ2世にとって、教皇グレゴリウス9世(Gregorius IX 1145/70頃-1241年、位1227-41年)との争いにおいて皇帝権力の正統性を主張する理想的な場であったと考えられている。バンベルク司教エックベルト2世もドイツ王戴冠(1215)以来の長きに渡るフリードリヒ2世の最も親しい側近、助言者の一人であり、⁴⁹ 教皇側との抗争においても率先して皇帝側につき、ドイツでの皇帝の権威の強化には彼との政治的結託が欠かせなかった。前述したように新工房の彫像群は、フリードリヒ2世が莫大な資金を提供し、こうしたエックベルト2世の指揮の下に制作されたのである。

フリードリヒ2世は、『雅歌』を援用しつつ、ドイツの諸侯たちに自らをキリスト教世界の第一の指導者であると訴えた。フリードリヒやフリードリヒの臣下による、1219年から1240年代までの諸侯向けの回状(告知状、パンフレット)において、花嫁である教会の花婿として、教会と神聖ローマ帝国における第一の支配者であることの正当性を提唱している。⁵⁰ このように、「聖母戴冠」は、フリードリヒ2世を筆頭として、とくにシュタウフェン王朝において『雅歌』の夫婦像という主題と結びつき、権威を示唆する格好の題材となったのである。

ドイツ語圏の諸都市ではフリードリヒ2世のこの『雅歌』の花婿の象徴性が良く知られ、観者は聖堂の夫婦像から、プロパガンダ的意味を即座に察しただろうと推測されている。⁵¹ たとえば、シュトラスブルク大聖堂南袖廊彫刻群の、扉口における聖母マリアのプログラムと結びついた内部の「天使の柱」の頂に表されたキリスト像では、フリードリヒ

2世を、「最後の審判」における賢明な審判者にして花婿である、キリストとソロモン王に重ね合わせた演出が注目されている。⁵² また、バンベルク大聖堂の後継工房によるマグデブルク大聖堂彫刻群の《オットー1世とエディタの像》も、前述したように、共に座す『雅歌』の夫婦像として表され、フリードリヒ2世のプロパガンダを示しているといわれる。したがってバンベルクでも同様に、当時の観者は《騎馬像》に『雅歌』の花婿としてのフリードリヒ2世の姿を観たであろうと十分推測できるのである。

-
- ¹ オリゲネス『雅歌注解・講話』（小高毅訳）創文社、1998年、27頁。
- ² 序、註11・12、参照。
- ³ Friedlich Ohly (Hrsg.), *Das St. Trudperter Hohelied: Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis*, Frankfurt am Main 1998.
- ⁴ 序、註11・12、参照。
- ⁵ たとえば、アンブロシウス (Ambrosius, 340? -397年) は、聖体の秘跡を説明するにあたり、『雅歌』から数多く引用している。(オリゲネス (小高毅)、前掲書、11頁)
- ⁶ トマジン・フォン・ツィルクレーレ『異国の客』は、世俗的騎士論理に、キリスト教倫理がどのように浸透したか、きわめて具体的に示している。アキレーヤのカトリック教会総大司教の宮廷に聖職者として仕え、それ以前にも教育詩人として『宮廷作法の書』をイタリア語で著している。(尾野照治「ドイツ中世における最も重要な徳操 *milite*」仙葉豊／高岡章一／細谷行輝 (編)『言語と文化の饗宴』英宝社、2006年、20頁) また、聖ベルナルドゥスの雅歌説教の影響も確認される。(Ernst Johann Friedrich Ruff, *Der wälsche Gast des Thomasin von Zerklare, Untersuchungen zu Gehalt und Bedeutung einer mittelhochdeutschen Morallehre*, Erlangen 1982.)
- ⁷ Boerner, *op.cit.*, S.70-71.
- ⁸ Camille, *op.cit.*, S.84.
- ⁹ ヨアヒム・ブムケ『中世の騎士文化』（平尾 浩三, 相沢 隆, 三瓶 慎一, 和泉 雅人, 斎藤 太郎 訳）白水社 1995年、604頁。
- ¹⁰ Barbara Newman, “Love's Arrows: Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion”, in: *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger / Anne-Marie Bouché, Princeton 2005, p.263-286, p.264.
- ¹¹ *Ibid.*, p.263.
- ¹² Dana E. Stewart, *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg 2003, Chapter 2. Languishing lovers at the court of Frederick II.
- ¹³ ブムケ、前掲書、602頁。
- ¹⁴ フリードリヒ 2世が逝去した 1250年の記載より (Matthaeus Paris, *Chronica Maiora*) (Olaf B. Rader, *Friedrich II. Der Sizilianer auf dem Kaiserthron: Eine Biographie*, München 2010, S. 14)
- ¹⁵ Camille, *op.cit.*, p. 20.
- ¹⁶ Hamburger 1990, p.85; Cf. Emma Urbánková, *Pasional Premyslovny Kunhuty: passionale abbatisae Cunegundis*, Praha 1975.
- ¹⁷ 「天使に囲まれた天上の夫婦像、ソロモン王の雅歌からのスポンスス *sponsus* とスポンサ *sponsa* が当代の夫婦像に置き換えられ、ミンネの倫理の時代における宮廷作法の振舞が表現されている」(Friedrich Möbius / Helga Scieurie (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350*, Leipzig 1989, S. 283).
- ¹⁸ オリゲネスの『雅歌』注解は、「初代教会の教父たちの数ある著作の中でも、これほど後代に影響を与えた書も類をみないであろう」ほどの影響力をもっていた。(オリゲネス、前掲書、10頁)
- ¹⁹ 同上、131頁。
- ²⁰ Christine Freise-Wonka, *Bamberger Frauengeschichten*, Bamberg 2006, S. 8-10.
- ²¹ Feldmann, *op.cit.*, S. 17.
- ²² *Ibid.*, S. 32.
- ²³ クニグンデの崇拜については以下を参照。Renate Klauser, *Der Heinrichs- und Kunigundenkult im mittelalterlichen Bistum Bamberg*, Bamberg 1957; Klaus Guth, *Die Heiligen Heinrich und Kunigunde: Leben, Legende, Kult und Kunst*, Bamberg 1986.
- ²⁴ Guth, *op.cit.*, S. 68f.
- ²⁵ Freise-Wonka, *op.cit.*, S. 38.
- ²⁶ Boerner, *op.cit.*, S. 244-245.

-
- ²⁷ 聖ベルナルドゥスは教皇の命により 1131 年にバンベルクで開催された帝国会議に参加し、オットー1世と同席している。
- ²⁸ Zentralinstitut für Kunstgeschichte München (Hrsg.), *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte*, 2003, S.1110-1124.
- ²⁹ Cf. Edith Rothe / Gerd Zimmermann, *Der Bamberger Psalter: Msc. Bibl. 48 der Staatsbibliothek Bamberg; Teilfaksimile*, Wiesbaden 1973; Elisabeth Klemm, *Der Bamberger Psalter*, Wiesbaden 1980.
- ³⁰ Boerner, *op.cit.*, S. 12-13, 244-245.
- ³¹ Otto Gillen, “Christus und die Sponsa in der Heilig-Grab-Kapelle des Magdeburger Domes”, in: *Die christliche Kunst*, 33.1936/37, S. 202-224.
- ³² Hamburger 1990, p. 240.
- ³³ Stein, *op.cit.*, S. 39ff.
- ³⁴ *Ibid.*, S. 76.
- ³⁵ *Ibid.*, S. 83.
- ³⁶ 『雅歌』(7:6)
- ³⁷ Heinrich Magirius, “Studien zur Goldenen Pforte am Dom in Freiberg: die Goldene Pforte an der romanischen Marienkirche”, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, 1967, S. 179-197; Heinrich Magirius, „Zu Fragen der Ikonographie der Goldenen Pforte“, *Ibid.*, S. 198-221.
- ³⁸ Simson 1985, S. 107-108.
- ³⁹ *Ibid.*, S. 104.
- ⁴⁰ Cf. Scieurie 1984.
- ⁴¹ *Ibid.*, 99.
- ⁴² Robert Suckale, “Maria: Jungfrau - Mutter – Königin“, in: *Schöne Madonnen am Rhein: [... anlässlich der Ausstellung "Schöne Madonnen am Rhein" im LVR-LandesMuseum Bonn, 26. November 2009 bis 25. April 2010]*, hrsg. v. Robert Suckale, Leipzig 2009. S.24-37, S. 30.
- ⁴³ 聖母崇拜が女性崇拜も促すことになったと推察され、また女性像は、そうした聖母マリア像の影響下に確立されていったと思われる。(Patricia Ranft, *Woman in Western Intellectual Culture, 600-1500*, New York, 2002; Georges Duby, *Kunst und Gesellschaft im Mittelalter*, Berlin, 1998; Edith Ennen, *Frauen im Mittelalter*, Berlin, 1999.)
- ⁴⁴ Feldmann, *op.cit.*, S. 33.
- ⁴⁵ Cf. Feldmann, *op.cit.*, 29ff. 仲間 絢「バンベルク大聖堂の《騎馬像》と《聖母像》:『雅歌』の伝統と聖堂彫刻のイメージ・プログラム」『ディアファネース -- 芸術と思想 = Diaphanes: Art and Philosophy』、5巻、p. 65-88、第3章参照。
- ⁴⁶ Wagner, *op.cit.*, S.77; Feldmann, *op.cit.*, S.113-4 ; Simson 1973, S. 424-439.
- ⁴⁷ Feldmann, *op.cit.*, S. 17f, 22.
- ⁴⁸ *Ibid.*, S. 21-22.
- ⁴⁹ Feldmann, *op.cit.*, S. 17f, 22.
- ⁵⁰ Scieurie 1984, S. 115f.
- ⁵¹ *Ibid.*
- ⁵² Simson 1985, S. 109.

第3章 バンベルク大聖堂扉口彫刻

第1章では大聖堂建築および改築の歴史的背景、とくにフランス・ゴシックの影響を、第2章では『雅歌』の多層な受容を中心に考察した。これらの観点から明らかとなったのは、大聖堂彫刻群は、『雅歌』が重要な意味を持った文化的環境の中で生まれたという事実である。こうした歴史的背景は彫刻群と『雅歌』の強い結び付きを示唆する。本章は、彫刻群そのものを分析対象とし、『雅歌』の文脈・内容との一致を見出すことで、東内陣彫刻群のイメージ・プログラムが『雅歌』に由来することを指摘する。

クニグンデ崇敬とその背景をなす聖母マリア崇拝に深く関わる当大聖堂には、北東に「慈悲の門 Gnadenpforte」、南東に「アダムの門 Adamspforte」、北に「君侯の門 Fürstenportal」という三つの扉口がある（平面図、図2参照）。これら扉口の彫刻群は、建造当時の位置であることが建築学的調査から実証された。¹なかでも「君侯の門」は、宮廷の建物が立つ広場に面していたことから、とくに宮廷を意識して考案された、当聖堂のもっとも重要な扉口であった。聖職者や騎士を含む宮廷の高位の観者たちが特別な機会にここから入堂したと考えられている。²

1. 「君侯の門」

「君侯の門」（図37）では「旧約と新約の人物像」（図38）が予型論的調和を示しているが、新工房制作によるティンパヌムでは審判者キリストの座像を中央に、そのすぐ横で聖母マリアと洗礼者ヨハネが跪き、左右では天使と天国・地獄へ送られる人物、救済される個々の魂等終末の「最後の審判」の光景が、動きを取り入れた身振りや顔の表情で繰り広げられている。しかし、確認される最古の中世の史料ではこの門は「結婚の門 Ehetür」と呼ばれていた。³バンベルク大聖堂はハインリヒ2世の時代から結婚を象徴する聖堂であったため、本門でもとくに結婚のモチーフが意識されたと考えられる。たとえば跪く聖母像だが、花婿キリストの足の裏に両手で触れているのは、ドイツでは唯一の例であり、古代の皇帝崇拝の祈念像に由来するといわれている。⁴しかし、キリストの両側に並び立つ、新工房による等身大の2体の女性像はキリスト教会、ユダヤ教会の擬人像であるが、先行研究で指摘されているように、『雅歌』注解による新しい花嫁としてのエクレスシア・古い花嫁としてのシナゴグであり、ともに終末の日に花婿キリストに救済される花嫁である。⁵新工房のマイスターの制作による《シナゴグ像》の高貴で優雅な特徴は、ニナ・レーウェによると、当聖堂旧付属神学校所蔵の偽アウグストゥスによる『エクレスシアとシナゴグの議論』（1200頃、MS Patr. 23. B. III. 13）にみるように、シナゴグをエクレスシアと同等の花嫁として理解してきたバンベルクの伝統を反映している。⁶

ティンパヌムの中央に位置するキリスト像は、ソロモン／審判者／花婿のキリストの三役を示唆し、また柱の頂点に座しているところから、シュトラスブルク大聖堂の「天使の柱」(図 65)にあるキリスト像と同様の役割が考えられる。⁷「柱上のキリストの座像」のモチーフとしては先行研究で着目されていないが、シュトラスブルクの花婿キリスト像と類似し、またシュトラスブルク彫刻群と根本的に同じ思想下にあることを示している。

聖母マリアがキリストの「足の裏」に触る行為は、「花嫁の愛」の特徴であると考えられる。前述のように、最も知られたクニグンデの伝説では神明裁判で灼熱の鋤の刃に「足の裏」を当て素足で歩き、ハインリヒ 2 世との結婚における貞節を証明したとされ、『クニグンデ伝』の挿絵 (fol. 32v) 等、クニグンデの図像において頻繁に描かれたモチーフである。現在聖ゲオルギウス内陣正面に置かれている夫婦の墓の側面のティルマン・リーメンシュナイダー (Tilman Riemenschneider 1460 頃-1531) が制作したレリーフ (1513、図 55) にも登場する。⁸ このようにバンベルクでは「足の裏」が花婿と花嫁の愛を証明するモチーフとして本扉口彫刻でも用いられている可能性がある。

花嫁の愛の証明としてのキリストの足の裏へ触れる行為は足の裏がキリストの愛を仲介する部位 (ヨハネ 13:1-15 では足を洗うことによって、キリストが弟子たちに愛を示している) であることと関わっているのだろう。人間性、感情の表現の背景としての聖ベルナルドゥスの『雅歌』説教における「神の愛」の思想がここにみられる。とくに最後の審判の表現において顕著な傾向であった、13 世紀頃から聖ベルナルドゥスの思想を反映して聖堂彫刻の「最後の審判」図像において「神は愛」『1 ヨハネ』(4:8) を強調する傾向があり、シャルトルやシュトラスブルクなどでもみられるが、⁹ その影響がバンベルクにおいて独自に確認される。バンベルクでは、「君侯の門」のティンパヌムにある人物像の豊かな感情表現が、当時のキリストの人間性を背景とする愛の思想を反映しているともいわれている。¹⁰

彫刻群の制作には、再建を担った二つの工房が関わっている。前述したように、ドイツのロマネスク様式を基盤とした旧工房 (活動期 1200-1220 頃) と、旧工房を受け継ぎ、ランス大聖堂を中心とするフランス・ゴシック様式を体験したとされる新工房 (活動期 1220-1235 頃) である。「君侯の門」の彫刻群では、その現在の配置は 13 世紀当時と変わらないことが証明されているが、ティンパヌムおよびティンパヌムを支える「抱き」においては新旧工房の交替および引き継ぎがみられるのに対し、エクレスシアとシナゴークの柱については新工房が新たに着想、制作したと考えられている。¹¹

扉口を記述すると、まずティンパヌムでは「最後の審判」の場面が繰り広げられ (図 39)、上半身に受難の傷が見える再臨のキリストが中央で裁きを下し、右側の天国、あるいは左側の地獄へと人間たちを振り分けている。キリストの両側では、右手に聖母マリア、左手に洗礼者ヨハネが跪き、その「執り成し」によって人類の救済を嘆願している。キリストの右の天国の側では、天使と女性たちが受難具 (アルマ・クリスティ) を掲げ、世俗の王をキリストへと導き、左の地獄の側では、悪魔が世俗の王や聖職者などを鎖に繋ぎ従わせ

ている。アーキボルトに見えるのは、ラッパを吹いて死者の蘇生を告げる天使と、懐に魂を抱いているアブラハムである（図 38）。「抱き」では、預言者たちの肩の上に使徒たちが立ち、ティンパナム上の審判の場面を眺め（図 38）、さらにその両脇の柱には、キリスト教会エクレシアとユダヤ教会シナゴークの女性擬人像が立ち並んでいる。その各々の柱身には、福音書記者たちのシンボルと預言者、および、盲目にされるユダヤ人が刻まれている（図 42・43）。

こうした「君侯の門」の図像プログラムについて、先行研究は、慣例的な「最後の審判」のモチーフにみられる通常の終末論的意味に加え、エクレシアとシナゴーク、「抱き」の預言者たちと使徒たちの像の表現から、主に旧約と新約の世界が結びつくことを予型論的に示したものであると解釈している。¹² また、エクレシアとシナゴークのモニュメンタルな姿態、天国と地獄へ導かれる人物群像の喜怒哀楽による豊かな表情は、中世彫刻でかつてないほど人間性を重視した表現であることが指摘されている。¹³

しかしながら、そうした先行研究では、バンベルク大聖堂独自の崇敬の観点からの分析が十分になされていないといえる。本論では、本扉口に特異であるにもかかわらず、これまで詳細に検討されなかったモチーフと表現に着目し、その図像の歴史、および思想的背景を、本扉口の全体的な図像プログラムとの関連において再考する。これらのモチーフこそが、大聖堂再建の主要な宗教的背景であった、聖母マリア崇拝と皇帝夫婦の崇敬を証し、全体像の解明の重要な手がかりとなるからである。

ティンパナム中央の審判者キリスト、およびその両側の「執り成し」の聖母マリアと洗礼者ヨハネから構成された「デエシス」は、通常ゴシック聖堂の「デエシス」図像と比較すると、主に以下の特殊性を指摘できる。聖母マリアと共に「執り成し」を行うのは慣例的には福音書記者ヨハネであるが、ランス大聖堂扉口と同様にビザンティンに由来する本来の「デエシス」の形態を継承して、ここでは洗礼者ヨハネが表されている。¹⁴ また、通常「執り成し」の両者が跪き祈願する姿勢に加えて、両手を伸べてキリストの足の裏に触れるという所作がきわめて特異な特徴となっている。先行研究にはその形態の記述はみられるものの、身振りの意味についてさらに踏み込んだ考察は、ローベルト・ズッカーレの次のような分析に限られている。「聖母マリアは、我々には特異に見える仕方だが、手でキリストの足の下に触れている。これは、古代後期の皇帝崇拝に由来する、きわめて遜った身振りであり、ドイツではまずは見られないといってよい。なぜなら北方の民族は皇帝に対する完全服従を重んじず、実践しなかったからである。一方で、教会はこうした行為を、神の意志への完全な服従の身振りとして導入した」。¹⁵ このように古代皇帝崇拝との関連という重要な指摘がなされたが、なぜ本扉口で聖母マリアと洗礼者ヨハネの身振りとして表されているのか、その背景については十分に考察されていない。

キリストの足下に跪き、足に触れる行為は、神や世俗の支配者などの上位の者に対して服従や謙遜を伴う崇敬を示すものとして、ギリシャ語を語源とした「プロスキネシス (proskynesis)」の系譜に属する。¹⁶ まさにズッカーレの指摘のように、「プロスキネシス」

は古代の皇帝に対する崇敬の形態として、古代末期の皇帝図像に起源をもつが、キリスト教美術に導入されると、ハギア・ソフィア玄関廊「皇帝の門」(900頃)においてキリストの玉座の隣で跪き、今にもその足に触れようとする皇帝の所作に見られるように、キリストの第一の僕、またはその地上における代理として、慈悲を優先的に受ける神から与えられた皇帝の特権を強調するものとなった。¹⁷ 《バーゼル祭壇前面装飾》(パリ、クリュニー中世美術館蔵、バーゼル大聖堂、1020頃、図100)では、バンベルク大聖堂の設立者ハインリヒ2世とクニグンデの皇帝夫婦による「プロスキネシス」が描かれ、キリストによる同皇帝夫婦への聖性と権限の授与が示されている。¹⁸ 古代ローマやビザンティンの皇帝図像との関わりが深い「プロスキネシス」のモチーフが採り入れられた本扉口の表現にも、こうしたハインリヒとクニグンデ皇帝夫婦への崇敬の表現が関係していることが推察される。すでに述べたように、クニグンデは当時「第二のマリア」と崇められており、本マリアの表現にクニグンデの崇敬が重ねられたことは想像に難くないからである。さらに、初期キリスト教の葬礼美術の石棺浮彫においては、埋葬された死者にキリスト同様の復活を祈願して、再臨のキリストの身体に対して「プロスキネシス」が行われる例がみられる。

19

以上のような「特権的なキリストの慈悲の受け入れ」と「死者の復活の祈願」といった伝統的な図像の意味が、「君侯の門」のティンパナムにおいても受け継がれている。終末における人類復活のためにキリストの慈悲を乞う聖母マリアと洗礼者ヨハネの「執り成し」の有効性は、²⁰ 今まさに蘇ろうとする死者たちが両者の間に表され、その救済が彼らの「執り成し」に起因することに示されている。加えて、この点における聖母マリアのヨハネに対する優位は、キリストの右側、かつ天国の側に表されていることはいままでもなく、背中丸みや顔の向きといった姿態が死者に呼応していることにも窺える。この《聖母マリア像》(図40)は、「旧工房」によってほぼ完成されていたことから、ティンパナムで早期に着手されたことが判明しており、「君侯の門」において、キリストと並ぶマリアの意義は明らかである。²¹ さらに、当時の聖母マリア崇拝の興隆という時代背景のみならず、当聖堂が創建時の11世紀から聖母マリアに捧げられていることや、13世紀の祭壇に記載された聖母マリアの他の諸聖人に対する絶対的な地位、²² および本扉口に連結した堂内の聖ゲオルギウス内陣の主要用途が聖母マリアの祝祭であったことなどからも、本扉口の図像プログラムにおける聖母マリアの重要性が推察されるのである。

聖母マリアが触れるキリストの足および足の裏は、「キリストの昇天」の図像では、使徒たちが最後に目にしたキリストの身体部分として強調される。²³ また、こうした視覚性に限らず、『マタイ福音書』(28:9)では、キリストの足の裏は、使徒たちが再臨のキリストとの結びつきを肉体的に直接体験する身体部分でもあり、²⁴ 復活直後には、キリストが肉を備えていることの証明のために、三人のマリアに自らの足の裏を差し出したともされる。

25

本モチーフで強調されているキリストの足の裏を通じたこうした直接的な肉の結び

つきには、聖母マリアの身体を介した「受肉」に由来するキリストの「人間性」という重要な意味が付与されていると考えられる。聖母マリアが「執り成し」の役割を担うのは、キリストの母であるだけでなく、そもそも「受肉」がマリアの身体によってなされたことによるからである。²⁶ こうして暗示された、ロゴスとともに昇天したキリストの「人間性」は、肉をそなえたすべての人間が「最後の審判」において再生し、天に昇ることを保証するものであった。

次に、審判のために両手を掲げるキリストに対して、その足に触れ、さらに脛を見上げるという聖母マリアと洗礼者ヨハネの所作は、復活したキリストが自らの身体に対して使徒たちへ向けた言葉、「わたしの手や足を見なさい。まさしくわたしだ。触ってよく見なさい」『ルカ福音書』(24:39)を想起させる。レイチェル・フルトンによると、この一節は、キリストと聖母マリアの肉の一致としての「受肉」の説明であり、従って、キリストがマリアから受け継いだ自身の「人間性」を讃美していると解釈できる。²⁷

聖母マリアによるキリストの足の裏への接触は、聖母子像で無数に表現されているように愛の行為でもある。例えば『ルカ福音書』(7:36-50)では、ラザロの姉ベタニアのマリアがキリストの足に香油を塗り、髪の毛で拭う場面でこうした行為が描かれ、マシュー・ポーウェンによれば、この例は「プロスキネシス」が「崇高で究極的な愛の表現」であるとともに、「相互の愛を表すものである」ことを告げているのだという。²⁸ 周知のように、このベタニアのマリアによる愛の行為としての「プロスキネシス」は、「ラザロの復活」図像において描かれる。²⁹ そもそも、聖母マリアとキリスト両者の身体の直接的な結びつきは、しばしば『雅歌』に基づく花嫁神秘主義において論じられるテーマであり、その際ロゴスの「受肉」は花嫁マリアと花婿キリストの愛の関係による結びつきを意味しているのである。³⁰ 従って、このような「受肉」と愛という含意にとどまらず、本扉口のように、「最後の審判」の終末の舞台で足に触れるという特殊なモチーフは、『黙示録』における花嫁神秘主義との関連を強く推察させる。

なお、先のポーウェンの指摘のように、『黙示録』(19:10, 22:8-9)には「プロスキネシス」を神、および、究極的な統治者として世界のすべてを支配する「神の子羊」としてのキリストへの崇敬に対してのみなされるべき行為であって、それ以外の対象については禁じるという、聖書で唯一の明確な規定がある。³¹ この『黙示録』では、「プロスキネシス」はなかでも二十四人の長老の行為(黙 19:2,4)として描かれているが、「神の子羊」は結婚でクライマックスを迎えるので(黙 19:6-10)、この場面は「神の子羊」の犠牲による贖罪からもたらされる、終末の救済としての「神秘の結婚」の予型である。³² 終末の「神の子羊」の花嫁となるのは天上の都市エルサレム(黙 21:2)のみならず、花嫁神秘主義においては聖母マリアや個々の魂、ひいては信者の集合体としての教会全体、つまりエクレスシアでもある。従って、本扉口と同様に、エクレスシアの女性擬人像を伴う例(『黙示録』1245-1255年頃、パリ国立図書館、Ms.fr. 403, fol. 35r, 図 101)も確認される。さらに、「神秘の結婚」の図像では、エクレスシアが花婿と花嫁を結ぶ愛の行為として「神の子羊」の足の裏に触れ

るモチーフがみられる（『アレクサンダー注解書』、13世紀後半、ケンブリッジ大学図書館、Ms. Mn. 5.31., fol. 131v、図102）。同様に、終末の「プロスキネシス」の行為の対象である本扉口の《キリスト像》にも、「神秘の結婚」におけるキリストの「神の子羊」としての特性が含意されていると指摘できる。

最後に、「執り成し」の二人の優位性については、花嫁神秘主義における聖母マリアと洗礼者ヨハネの特性からも説明されうる。聖母マリアは花嫁神秘主義においては最高の花嫁であり、マリアの身体におけるロゴスの受肉こそが花嫁と花婿の結びつきを示すからである。またキリストを初めて「神の子羊」と呼んだ洗礼者ヨハネ（『ヨハネ福音書』1:20, 29, 36）は、キリストを花婿として初めて認めたとえ、自らを花婿の友と公言し（ヨハネ 3:28f）、周知のように「神秘の結婚」が主題となる場合には結婚の証人の役割を担うのである。

このように、本モチーフの聖母マリアにおける人類救済の嘆願には、受肉を実現した聖母マリアの自身の身体を通じた「執り成し」という重要な役割が、花嫁神秘主義に基づく終末の花嫁としての特性から表されているのである。

ティンパヌムの「プロスキネシス」の行為を行う聖母マリアに花嫁神秘主義の花嫁の意味が付与されたと考えられるように、エクレスシアとシナゴグ、および、ティンパヌムに表された天国側の女性群像も「終末の花嫁」として、「神秘の結婚」の主題下に表されていると推測される。

冠を被り、正面観で威厳ある立ち姿と表情の《エクレスシア像》（図44）、対して、目を覆い、折れた槍や壊れた律法板を抱え、脱力した姿態の《シナゴグ像》（図45）は、確かに慣例に従って、「キリスト教会の勝利」を主題としている。バンベルク大聖堂彫刻の特徴である、人間的な表現や観者の立ち位置によって変化する複合的な外観によっても、キリスト教会の堅忍さとユダヤ教会の虚弱さの対照が効果的に表現されているといわれている。

³³ こうした《エクレスシア像》と《シナゴグ像》の二体は、ティンパヌムの高さを上回るモニュメンタルなサイズや彩色の豊かさからも際立つ故に、³⁴ 図像プログラムにおいて重要な役割を担っていたと考えられる。両女性擬人像のペアは、13世紀のフランスとドイツの大聖堂の扉口に流行したモチーフであるが、なかでも本扉口は、同時期に制作されたランス大聖堂南袖廊扉口、シュトラスブルク大聖堂南袖廊扉口と並んで最初期の作例とされ、³⁵ 多くの研究者が指摘するように、衣襲や身体の表現などにおける作風の類似が際立って認められるのは、シュトラスブルク大聖堂作品である。³⁶

慣例的にエクレスシアとシナゴグの女性擬人像は、キリストの花嫁たちとして『雅歌』を主要原典の一つとする。³⁷バンベルクの本扉口と同時期に制作されたシュトラスブルク大聖堂南袖廊彫刻群は、オットー・フォン・ジムソンによつてはじめて『雅歌』注解との関連が詳細に明らかにされたように、神聖ローマ帝国、とくに南ドイツを活動の本拠地としたオータンのホノリウスの『雅歌』注解に依拠しており、中央の「最後の審判」のキリストを花婿とし、ティンパヌムの聖母マリアとともに、エクレスシアとシナゴグがモニュメンタルな表現において左右に立ち並び、「終末の花嫁」の代表として君臨している（図

62)。³⁸ したがって、バンベルクの本扉口の図像プログラムにおいても、同様に聖母マリアとともに「終末の花嫁」の代表としてエクレスシアとシナゴグが表されていると考えられる。

その上、注目すべきは、先行研究で看過された『雅歌』や『黙示録』の花嫁神秘主義との関係が、バンベルクの両者の像に指摘できる点である。まず《エクレスシア像》(図 42)の柱身には、真下に四人の福音書記者たちのシンボル—鷹、天使、獅子、雄牛—が表されている。³⁹ このモチーフが単独のエクレスシア像と共に表されるのは珍しいが、その一方で、たとえば先述の「神の子羊」の玉座への 24 人の長老のプロスキネシスとともに現れる場合など、「神の子羊」の図像には見られる。⁴⁰ また、ハインリヒ 2 世によってバンベルク教区に統合されたプルーニングの聖ゲオルギウス修道院において、バンベルク司教オットー 1 世 (Otto I. von Bamberg 司教在位 1102-1139、列聖 1189) の下に制作された 12 世紀のロマネスク壁画は『雅歌』に基づくイメージ・プログラムであると考えられているが、⁴¹ その内陣天井画の《エクレスシア座像》(図 97) には、花嫁と印字された荘厳な姿のエクレスシアの周りに福音書記者たちの四つのシンボルが配されている。ハイドルン・シュタインは、これらのモチーフによって、「神の子羊」の花嫁としてのエクレスシアの特性、ひいては、キリストもしくは「神の子羊」の玉座が示唆されていると分析している。⁴² バンベルクの本扉口の《エクレスシア像》においても同様に、福音書記者たちのシンボルは『黙示録』におけるキリスト、もしくは「神の子羊」の玉座を想起させるものであり、したがってここでもエクレスシアはキリストの花嫁として表されていると考えられる。

二体の女性像はキリスト教会、ユダヤ教会の擬人像であるが、先行研究で指摘されているように、『雅歌』注解による新しい花嫁としてのエクレスシア・古い花嫁としてのシナゴグであり、ともに終末の日に花婿キリストに救済される花嫁である⁴³ 《シナゴグ像》の高貴で優雅な特徴は、前述のように、当聖堂旧付属神学校所蔵の偽アウグストゥスによる『エクレスシアとシナゴグの議論』(1200 年頃、MS Patr. 23. B. III. 13) にみる、シナゴグをエクレスシアと同等の女性として理解してきたバンベルクの伝統を反映している。⁴⁴

また、《シナゴグ》像については、目隠しと、真下に表された眼を眩まされるユダヤ人の像によって、花婿キリストの玉座が見えないことが示唆されている(図 43)。しかしながら、ランス大聖堂など他のシナゴグ像の作例と比べれば明らかなように、バンベルク大聖堂のシナゴグ像はエクレスシア像と同等の高貴な女性として表されている。⁴⁵ 《シナゴグ像》は、その芸術的価値が突出していることから、扉口において唯一新工房のマイスターが完成した作品であると考えられている。また、口元の微笑と、目隠しの下にも垣間見える幸福感に満ちた表情が、やがて目隠しが外され、結婚(改宗)による救済が終末に実現することを予感させるものとなっており、ユダヤ教会の敗北のモチーフに両義性を与えている。ちなみに、シュトラスブルク大聖堂の《シナゴグ像》(図 64) では、改宗のためにキリストに対して顔を向けようとした、身体の瞬間のねじりをダイナミックに表現していると考えられている。⁴⁶ これはソロモン王の花嫁であるシュラムの女の身体に言

及した「もう一度出ておいで、シュラムのおとめ、もう一度出ておいで、姿を見せておくれ」『雅歌』(6:13)に由来するもので、この章句に花嫁シナゴグの終末における改宗が予言されていると考えられていた。⁴⁷ バンベルクの《シナゴグ像》(図46)についても、《エクレスシア像》の直立不動の姿勢とは対照的に、観者に動きを感じさせる「回転(向きを変える、ねじる)の効果 Dreheffekt」によって身体をねじるように見せていると分析されている。⁴⁸ このようにシナゴグ像に帰属する崩壊の象徴的表現を備えながらも、救済の希望を感じさせる諸特徴は、シュトラスブルクと同様、花嫁の神秘主義から理解されるのである。またとくに注目に値するのは、終末のシナゴグの改宗への期待を表す上記の箇所では、シュラムの女に裸で踊るように促し、あからさまに官能性が強調されていることである。⁴⁹ 《シナゴグ像》の身体表現においても、センセーショナルなほどに衣服の下の身体が透けて裸体を連想させる官能性が強調され、これは他の例では見られないため、アーヒム・フーベルはドイツ13世紀の最も美しい女性像の一つとして、「制作の委託者および彫刻家は、中世の彫刻においてこれまで実現されなかった身体表現によって、輝くような官能性を彫像に与えることに努力した」と指摘しているが、⁵⁰ そうした官能性表現の重要な淵源は『雅歌』を主要原典とする花嫁神秘主義にあると考えられる。

ところで、本扉口彫像群の図像プログラムにおけるもうひとつの珍しい表現は、女性群像の存在である(図41)。通常アルマ・クリスティを抱えるのは天使たちであるにも関わらず、このティンパナムでは祝福された者たちをキリストへと導くのは女性群像となっているのだ。その理由についても、先行研究では十分に考察されていないが、こうしたモチーフには、バンベルク大聖堂宝物との関連から、「花嫁を代表する乙女たち」という意味が込められていると指摘できる。

当聖堂のもっとも貴重な宝物の一つであるオットー朝写本《バンベルク雅歌注解》(1000年頃、バンベルク国立図書館所蔵 Bibl.22)の挿絵(fol.4v、図88)では、エクレスシアが十字架上のキリストを指し示し、そのエクレスシアと同じく花嫁の模範である乙女たちが先頭になって、信者である花嫁たちの行列を花婿のキリストへと導く様子が描かれており、花婿キリストの座像のビジョン(fol.5r、図89)へと続いている。シュタインによれば、エクレスシアの姿に、彼女と一体としての聖母マリアが暗示されているばかりか、こうした乙女たちの描写には、聖母マリアを形容する「乙女たちの中の乙女 *virgo inter viginis*」に現れる「乙女たち」の意味が含まれている。⁵¹ 本扉口の女性群像も、この写本の図像と同様に、女性群像は魂を導く役割を担う乙女たちであり、ひいては聖母マリアとともに表されることによって、「乙女たちの中の乙女」の特性を強調しているといえる。

このような聖母マリアと乙女たちの花嫁としての連関は、足の表現によっても裏づけられる。跪いた聖母マリアのつま先部分は、乙女の足に接触し、また、彼女に手を引かれた世俗の王が、その左足を大きく突き出し、その乙女の足の反対側に接触しようとしている。⁵² まるで、聖母マリアがキリストの足の裏との接触から得た聖性が、次々に別の花嫁たちに伝達されるかのようなのである。つまり、聖母マリアは「執り成し」を行っているばかりで

なく、教会を代表する花嫁として聖性を真っ先に受け取り、乙女たちを介して、世俗の王を含む個々の魂に伝えているのである。聖母マリア、乙女たち、世俗の王のこのような結びつきは花嫁神秘主義による花嫁の連鎖を表しているとして解釈できる。

『バンベルク雅歌注解』挿絵に戻ると、示唆的な図像が他にも見られる。聖母マリアの身体におけるロゴスの受肉を表す『雅歌』の冒頭部分(1:2)「どうかあの方が、その口のくちづけをもってわたしにくちづけしてくださるように *Osculetur me osculo oris sui*」の O イニシャルを形成している栄光の玉座の花婿キリストに対して、ここでは信者や乙女たちの行列を導く役割を担う天使たちがその足の裏に触れる行為を行っている (fol. 5r、図 89)。⁵³ クニグンデの神明裁判の伝説における「足の裏」の象徴性については前述したが、このようにバンベルクでは「足の裏」が花婿と花嫁の愛を証明するモチーフとして本扉口彫刻でも用いられている可能性がある。

こうした扉口全体の図像プログラムに、本扉口の主要な入堂者であった高位の観者たちは、当時彼らの教養に属していた花嫁神秘主義の思想の神学的背景を容易に読み取ることができただろう。⁵⁴ マリアの「処女である花嫁」という特性に「終末に救済される花嫁」の性格が重ね合わされたと考えられる《聖母マリア像》の特徴によってのみ、「第二のマリア」としてのクニグンデ崇敬との関連が十全に理解されることを示したことで、13世紀のバンベルク大聖堂の主要な宗教的背景であった「処女である花嫁」としての特性に基づく「第二のマリア」クニグンデの崇敬と聖堂彫刻との関連に照明を当てるものとなった。

主要扉口「君侯の門」の図像プログラムにおいて、デエシスの特殊な形態である聖母マリアの身振り、エクレスシアとシナゴグの独特な細部表現、さらに乙女たちの存在の意味を考察することによって、本扉口の図像と花嫁神秘主義との関連を指摘し、先行研究で指摘されている通常の終末論的意味に加えて、終末の「神秘の結婚」による花嫁の救済が中心的主題であることを明らかにした。⁵⁵

2. 「慈悲の門」

13世紀に入って始められた再建の初期に「旧工房」によって制作された「慈悲の門」の彫刻群では、ティンパヌム(図 48)の中央に、厳格な正面観のマリアとその膝に抱かれ、母に眼差しを送る幼児キリストという聖母子座像が刻まれている(図 49)。その右側には教区と聖堂の設立者であるハインリヒ 2世とクニグンデ(図 50)、左側には当聖堂の守護聖人である聖ペテロと聖ゲオルギウス、さらに両端には再建の指揮を執った司教エックベルトと司祭ポッポの立像がある。⁵⁶ エルナ・ヴァーグナーの分析によれば、当時『雅歌』研究が盛んであったプリューフェニング修道院の写本が模範とされ、聖母の右手の「リンゴ」はドイツのルペルトゥス(Rupertus Tuitiensis 1070頃-1129年)やホノリウス・アウグストドゥネンシスの『雅歌』注解に倣い、花婿と花嫁を象徴し、聖母子は夫婦像として表

わされているという。⁵⁷ 幼児キリストの聖母への眼差しは花婿・花嫁の関係を強調し、柱頭の使徒たちも「花嫁の付添」であると解釈される。⁵⁸ 聖別後に最初に作られた彫刻像である皇帝夫婦像も、その「ユリの冠」、「ユリの笏」は『雅歌』の聖なる夫婦像のアトリビュートである。⁵⁹

この門に見られる夫婦としての聖母子座像は「母なる花嫁」を強調する聖母論の『雅歌』注解を反映し、13世紀の新たな傾向として聖書や『雅歌』註解書の挿絵において流行したが、⁶⁰ ここにはバンベルク固有の地域的な特性もみられる。たとえば『バンベルク詩篇』の挿絵に「旧工房」との作風の類似が認められる、裏表紙に描かれた《聖母子座像》はドイツ語圏における『雅歌』の夫婦像の代表的作品である（図92）。⁶¹

なお「慈悲の門」の聖母に冠がない《聖母子像》という特徴はビザンティンの天上の女王マリアの図像の特色に依るとされるが、⁶² 次章で考察するように、観者に聖堂の内部で聖母が戴冠される期待を促す意図も考えられる。このように「慈悲の門」は「旧工房」によって『雅歌』注解による夫婦像のモチーフで飾られ、花嫁として花婿キリストと共に天上を統治する女王マリアの宮廷の栄光を、さらにはその恩恵を示唆している。本門では、聖母マリアの他の聖人に対する優位の強調がある。このように、ティンパヌムの《聖母子座像》と《ハインリヒ2世とクニグンデの像》は、『雅歌』注解より『雅歌』の夫婦像として表現されているが、柱の使徒たちの群像は花嫁神秘主義から「花嫁の引率者 Brautführer」として表されている。⁶³

このように「慈悲の門」は「旧工房」によって『雅歌』注解による夫婦像のモチーフで飾られ、花嫁として花婿キリストと共に天上を統治する女王マリアの宮廷の栄光を、さらにはその恩恵を示唆している。

3. 「アダムの門」

「旧工房」の後、活動した「新工房」は、すでに触れたようにイル・ド・フランスのゴシックの影響が顕著で、とくにランス大聖堂様式を経験した彫刻家たちであったと指摘されている。⁶⁴ 「アダムの門」（図51）はこの「新工房」制作による六体の等身大彫刻群で構成され、北側に教会の代表である聖ペテロと中世初の等身大の裸体像である《アダムとエヴァの夫婦像》（図53）、南側に《ハインリヒ2世と妻クニグンデの皇帝夫婦像》（図52）とビザンティンから皇帝戴冠の守護聖人であった聖ステファヌスが並び立つ。⁶⁵ ここではバンベルクの皇帝夫婦像は、人類最初の殉教者、人類最初の夫婦の像に並置され、また教会の代表聖ペテロに伴われて表されることによって、神聖性が強調されている。

バンベルク大聖堂はクニグンデの聖別により、神聖ローマ帝国において「唯一の聖別された皇帝夫婦の聖堂」という独自性を持つようになった。1007年、夫妻はこのバンベルク

に教区を設立し、その後居城と聖堂を建造した。後継が生まれなかった皇帝はクニグンデを「キリストの花嫁、処女」とみなしたが、貞潔な結婚であったことは夫婦の聖別をめぐる教皇の大勅書などで強調されている。⁶⁶

聖母マリアの処女性と、原罪なき「新しいエヴァ」という強調は、アダムとエヴァをキリストとマリアの夫婦と対比する『雅歌』解釈を起点とするが、⁶⁷ それに倣い「アダム入門」のクニグンデも「新しいエヴァ」、すなわち聖性を受け継ぐ聖女として表されている。このようにバンベルクにおける聖クニグンデ崇敬は聖母崇拜との親縁性に支えられ、クニグンデに関わる当時の説教や伝記も聖母論の文脈で書かれている。その際とくに重要なのは「キリストの花嫁」としての性格である。たとえば 13 世紀にバンベルク大聖堂で歌われたクニグンデの讚美歌には、「王の天幕の処女、甘美なキリストの花嫁 *Ave virgo regia, dulcis sponsa Christi*」、あるいは花嫁の純潔の象徴であるユリを用いて「輝かしいユリ、甘美な女王 *ave candens lilium, o dulcis regina*」などの章句がみられる。⁶⁸ このようにハイน์リヒがキリスト、クニグンデがマリアに喩えられるのも、当時流行のモチーフ、『雅歌』の「キリストの花嫁」と関係していたのである。《クニグンデ像》は右手で観者を招き入れる身振りとともに、同時に隣の花婿《ハイน์リヒ 2 世像》の方向と扉を指し示しているが、左手では聖堂模型を持ち、花婿と共に建造した聖堂であることを示している。そうして「花嫁としての教会」を強調してもいるのである。クニグンデの冠の幅はハイน์リヒ 2 世の冠と比べて大きく、⁶⁹ ここにも花嫁の重要性が現れている。

従来は、冠と十字架の守護聖人である聖シュテファヌスと聖ペテロの像を皇帝夫婦像に並置させることによって世俗の王権を聖なるものとし、ひいてはフリードリヒ 2 世を神聖化するものとも解釈されているが、⁷⁰ 『雅歌』を援用した聖なる夫婦像の演出も、当時の思想的状況からは明らかに必要であった。このように、本門では、人類初の夫婦であるアダムとエヴァの「花嫁・花婿」の象徴性が、神聖ローマ帝国では唯一夫婦で列聖されたハイน์リヒ 2 世とクニグンデの崇敬によって聖堂彫刻として可能となったのである。

以上、聖ゲオルギウス内陣に繋がる 13 世紀に成立した 3 つの扉口は、「君侯の門」では、エクレスシアとシナゴグの並置により終末の日の花婿キリストの審判とその花嫁の救済、「慈悲の門」では『雅歌』の夫婦像としての聖母子像とハイน์リヒ皇帝夫婦、「アダム入門」では、キリスト/マリアとアダム/エヴァの夫婦によってハイน์リヒ皇帝夫婦に与えられる天上的な聖性が表現されている。このそれぞれの扉口と堂内の彫刻群が呼応し、イメージ・プログラムとして動的に展開する諸相を次章で考察する。

- ¹ Cf. Manfred Schuller, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg 1993; Manfred Schuller, “Architektonisches Nebenwerk und Befund am Beispiel der Bamberger Adamsforte”, in: *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte*, 1/2.1995/96, S. 49-81; Christine Hans-Schuller, “Das Adamsportal des Bamberger Domes : Ergebnisse der Bauaufnahme”, in: *Ibid.*, S. 34-47. 各門の分析については、仲間 絢「バンベルク大聖堂の《騎馬像》と《聖母像》:『雅歌』の伝統と聖堂彫刻のイメージ・プログラム」『ディアファネース -- 芸術と思想 = Diaphanes: Art and Philosophy』、5 巻、p. 65-88、第 1 章参照。
- ² Kroos, *op.cit.*, S. 110-112; Dethard von Winterfeld, “Zur Baugeschichte des Bamberger Fürstenportales”, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39 (1976), S. 147-166, S. 147.
- ³ Kroos, *op.cit.*, S. 110-112. 「君侯の門」の「花嫁神秘主義」からの分析については、仲間 絢「バンベルク大聖堂「君侯の門」彫刻群: 「神秘の結婚」による終末の花嫁たちの救済」、『美学』、66 巻、2015、p. 113-124、および、Aya Nakama, „The Sculptures of the Fürstenportal of Bamberg Cathedral: The Eschatological Salvation of Brides in Mystical Marriage“, in: *Aesthetics*, No. 21. 2018, p.126-137 参照。
- ⁴ Robert Suckale, “Die Bamberger Domskulpturen "revisited" ”, in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums*, 143 (2007), S. 185-210, S. 187.
- ⁵ Feldmann, *op.cit.*, S. 111. シナゴーク像の由来については、パウロ書簡も関連している。
- ⁶ Nina Rowe, *The Jew, the cathedral, and the medieval city: Synagoga and Ecclesia in the thirteenth century*, Cambridge 2011, S. 158.
- ⁷ Cf. Simson 1985, S. 107.
- ⁸ Elisabeth Roth, “Sankt Kunigunde : Legende und Bildausage”, in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums* 123, 1987, S. 10-34.
- ⁹ Otto von Simson, „Bernhard von Clairvaux und der "dolce stil nuovo" der frühgotischen Plastik: ein Versuch über die Beziehungen zwischen Spiritualität und Kunst“, in: *Festschrift für Peter Bloch zum 11. Juli 1990*, hrsg. v. Hartmut Krohm und Christian Theuerkauff, Mainz 1990, S.31-40.
- ¹⁰ Hubel 2002., S. 34.
- ¹¹ 「君侯の門」における新・旧工房の議論については以下を参照。Manfred Schuller, *op.cit.*; Suckale 2007. 彫刻群は現在、堂内および聖堂博物館に展示され、複製に置き換わっている。
- ¹² 「君侯の門」についても多くの先行研究が存在するが、近年の研究については以下を参照。Feldmann, *op.cit.*, S. 110-114; Suckale 2007; Nina Rowe, “Synagoga tumbles, a Rider triumphs: clerical viewers and the Fürstenportal of Bamberg Cathedral”, in: *Gesta*, 45(2006), 1, S. 15-42; Egon Verheyen, “Das Fürstenportal des Bamberger Domes: zum Problem des "Bamberger Meisters"”, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 16(1962), S. 1-40.
- ¹³ Hubel 2007, S. 122.
- ¹⁴ Engelbert Kirschbaum / Wolfgang Braunfels (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1. Bd., Rom u.a. 1986, “Deesis”; Peter Kurmann, “Redemptor sive iudex: zu den Weltgerichtsportalen von Reims und Bamberg”, in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums*, 143(2007), S. 159-184, S. 162.
- ¹⁵ Suckale 2007, S. 187.
- ¹⁶ 「プロスキネシス」の対象については、教皇などを例として他の権力者ともなりえるが、元来皇帝図像に由来し、皇帝の権力との結びつきが強い。例えば以下を参照。Anthony Cutler, *Transfigurations: studies in the dynamics of Byzantine iconography*, University Park/London 1975, p. 53-65; Joachim Scharf, “Der Kaiser in Proskynese: Bemerkungen zur Deutung des Kaisermosaiks im Narthex der Hagia von Konstantinopel”, in: *Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem siebzigsten Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet*, 1, hrsg. v. Peter Classen / Peter Scheibert, Wiesbaden 1964, S. 27-35.
- ¹⁷ Johannes G. Deckers, “Der erste Diener Christi: die Proskynese der Kaiser als Schlüsselmotiv

- der Mosaiken in S. Vitale (Ravenna) und in der Hagia Sophia (Istanbul) ”, in: *Art, cérimonial et liturgie au Moyen Age*, Roma 2002, S. 11-70.
- ¹⁸ Gude Suckale-Redlefsen, “Das „Basler Antependium“: ein ottonischer Goldaltar aus dem Münster zu Basel”, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 51(2000), 1, S. 60-63.
- ¹⁹ 例えば《ミラノ、サンタンブロージョ教会ステイリコ》(3世紀)など。
- ²⁰ 元来ビザンティンの「デエシス」図像は聖母マリアと洗礼者ヨハネがキリストの両側に並ぶことにより、「キリストの神性の最初の証人」という特権的な役割から、二人の優位性を強調したものである。(Alexander P. Kazhdan ed., *Oxford Dictionary of Byzantium*, New York 1991, vol.1, "Deesis")
- ²¹ Suckale 2007, S. 187.
- ²² Remigius Bäumer u. Leo Scheffczyk (Hrsg.), *Marilienlexikon*, 1.Bd., St. Ottilien 1988, “Bamberg.”
- ²³ 秋山聡「足跡と足裏の図像学：デューラーの足裏への執着についての一試論」『S P A Z I O』70 (2011) 参照。足のみ見えるキリストの昇天図像については、以下を参照。Robert Dushman, “Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images”, in: *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 3 (Sep., 1997), p. 518-546.
- ²⁴ Matthew L. Bowen, “They Came and Held Him by the Feet and Worshipped Him: Proskynesis before Jesus in Its Biblical and Ancient Near Eastern Context”, in: *Studies in the Bible and Antiquity* 5.2013, p. 63–89, p. 79.
- ²⁵ Herbert L. Kessler, *Neither God nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg im Breisgau 2007, S. 59f.
- ²⁶ Remigius Bäumer u. Leo Scheffczyk (Hrsg.), *Marilienlexikon*, 2.Bd, “Fürbitte.“ ゴシック聖堂の「最後の審判」の扉口におけるマリアの執り成しの重要性についての考察は、例えば Bruno Boerner, “*Par caritas par meritum*”: Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich - am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris, Freiburg, Schweiz 1998, S. 221f.
- ²⁷ Rachel Fulton, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, New York 2002, p. 383f.
- ²⁸ Bowen, *op.cit.*, p. 80f.
- ²⁹ *Ibid.*, p. 73f; Robert Darmstaedter, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern 1955.
- ³⁰ Bäumer / Scheffczyk 1.Bd, “Braut.”
- ³¹ Bowen, *op.cit.*, p. 83f.
- ³² *Ibid.* 抱きの預言者たちと使徒たちも当該場面の二十四人の長老を暗示している可能性がある。
- ³³ ティンパナムが桃色単色であったのに比べ、《エクレスシア像》は冠が黄金、着衣は黄土色、髪は赤茶色であった。《シナゴーク像》は、着衣が黄土色、留め金が黄金色、目隠しが黒色であった。Nina Rowe, *op.cit.*, p. 23-25; Hartleitner 2011, S.90f..
- ³⁴ Rowe, *op.cit.*, p. 2.
- ³⁵ *Ibid.*
- ³⁶ Cf. Hubel, 2006, S. 475-528.
- ³⁷ エクレスシアとシナゴークの女性擬人像の原典として『雅歌』との関係を論じたものについては、例えば以下を参照。Wolfgang Seiferth, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964.
- ³⁸ 序、註 17 参照。
- ³⁹ アーヒム・フーベルは、《エクレスシア像》の立つ柱に表された人物像と動物たちのモチーフは、四匹の生き物の幻視をみた預言者エゼキエル (『エゼキエル書』(1:1-28)) を表すとする (Hubel 2006, S. 483) これは『黙示録』における福音書記者たちのシンボルの予型である。
- ⁴⁰ Engelbert Kirschbaum u.a. (Hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 3. Bd., Rom u.a. 1971, “Lamm”.

-
- ⁴¹ Stein, *op.cit.*, S.46ff.
⁴² *Ibid.*, S. 56.
⁴³ Cf. Simson 1984; Feldmann, S. 111-2.
⁴⁴ Rowe, 2011, p. 158-9.
⁴⁵ *Ibid.*; たとえば、オットー・フォン・ジムソンは、シナゴークの美しさは『雅歌』を背景とするシナゴーク表現のアトリビュートであると指摘している。(Simson, *op.cit.*, S. 113.)
⁴⁶ Simson, *op.cit.*, S. 115.
⁴⁷ *Ibid.*, S. 115f.
⁴⁸ Suckale 2003, S. 217-218.
⁴⁹ 旧約新約聖書大事典編集委員会編集『旧約新約聖書大事典』、教文館、1989、「雅歌」。
⁵⁰ Hubel 2006, S. 495.
⁵¹ Stein, *op.cit.*, S. 74.
⁵² 対して、地獄側では実現されていない。
⁵³ Cf. Gude Suckale-Redlefsen, *Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden 2004, S. 85-87.
⁵⁴ Cf. Ohly 1958.
⁵⁵ 「君侯の門」の最古の呼称の一つとされる、1583-84年の史料に記された呼称「Ehethür（結婚の門）」(Kroos, *op.cit.*, S. 110-112 参照)の意味も図像プログラムのこうした主題性から説明されうる。
⁵⁶ Feldmann, *op.cit.*, S. 101-3.
⁵⁷ Wagner, *op.cit.*, S. 64ff..
⁵⁸ *Ibid.*, S. 70.
⁵⁹ *Ibid.*, S. 75.
⁶⁰ Cf. Hamburger, 1990, p. 71.
⁶¹ Cf. Elisabeth Klemm, *Der Bamberger Psalter*, Wiesbaden 1980; Edith Rothe, *Der Bamberger Psalter: Msc. Bibl. 48 der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden 1973; Feldmann, *op.cit.*, S. 97-8.
⁶² Wagner, *op.cit.*, S. 68, 70.
⁶³ *Ibid.*, S. 78.
⁶⁴ Cf. Feldmann, *op.cit.*, S. 49f.
⁶⁵ Cf. *Ibid.*, S. 19,117; Otto von Simson 1973, S. 424-439.
⁶⁶ Cf. Renate Klauser, *op.cit.* S. 100f.
⁶⁷ Wolfgang Beinert / Heinrich Petri (Hrsg.), *Handbuch der Marienkunde, Grundprobleme der Mariologie*, Regensburg 1984, S. 253.
⁶⁸ Cf. Feldmann, *op.cit.*, 22; Klauser, *op.cit.*,100f; *Analecta Hymnica Medii* Bd. 41 Nr.53.
⁶⁹ Hubel, *op.cit.*, S. 139.
⁷⁰ Feldmann, *op.cit.*, S. 117-8.

第4章 バンベルク大聖堂聖ゲオルギウス内陣彫刻群

まず、彫像群の位置を平面図によって再度確認しておきたい（図2参照）。聖堂内の13世紀の彫像群各像の展示位置については、先行研究で長く議論されてきたが、近年、はじめてマーレン・ツェルベスによって科学的調査が実施され、建築学的観点からも考察された。その結果、《騎馬像》、《聖母マリア像》、《老婆像》、《冠を掲げる天使像》の位置は、聖堂建造当時のものであることが判明している。¹

第1節では、バンベルク大聖堂のなかでももっとも重要であった「君侯の門」から観者がたどることになる彫刻群のイメージ・プログラムについて、第2節では「君侯の門」とは別の「アダムの門」、「慈悲の門」から入堂する一般信徒たちが鑑賞する彫刻群のイメージ・プログラムについて考察する。

1. 「君侯の門」からの入堂者の視線の流れ

— 『雅歌』の花婿・花嫁のイメージ・プログラム

「君侯の門」の中心主題は、ティンパノムのレリーフが繰り広げる最後の審判の終末の光景である。この光景のレリーフを左右にエクレスシア像とシナゴグ像が囲み、下部では旧約と新約の預言者像が列柱のように配されている。

「君侯の門」から聖堂内に足を踏み入れると、視野に入るのは、唯一、《騎馬像》の背面と《聖母マリア像》の側面、それに《冠を掲げる天使像》の側面で、天使の像は次第に柱の陰に隠れて見えなくなる（図15・16）。聖ゲオルギウス内陣北側障壁の等身大彫像のなかでは、聖母像の柱だけが前に迫り出しているからである。こうした「君侯の門」から観た特殊なパースペクティヴ、および他の扉口から入堂する際との明らかな視覚的差異は先行研究では指摘されていない。しかしながら、以下の理由により、必然的な意図のもと配置が設定されたと考えられる。

まず、内陣の入り口の正面左端にあたる北壁隅部はそもそも《騎馬像》の展示のためだけに特別な空間が作られた。² 次に、前述したように貴族階級、司教の客人などの高位の信者層にのみ開かれた扉口であったゆえに、彼らが聖堂内に足を踏み入れる際、二つの像だけが選択され、強調されるという事実には深い意味があったと推察される。つまり、教会にとってもっとも重要であった観者の最初の眼差しの先に現れる《騎馬像》と《聖母マリア像》が、彫刻群のイメージ・プログラムの中心を成していた決定的な証であると思われる。

《騎馬像》と《聖母マリア像》が聖堂内の特別な存在であったと解釈する別の要因は、

天蓋の豪華さにもあり、両者の天蓋は、他のバンベルク大聖堂彫像群の天蓋の模範となっている（図 14・21・23）。³ したがって、アーヒム・フーベルは「天蓋におけるステイタスの高さから、ここに表現されたのは、神もしくはキリスト、聖人クラスの人物像でしかありえない」と指摘するように、⁴ 《聖母マリア像》はもとより、《騎馬像》も神的存在として位置付けられるのである。また、注目されるのは、他と比べてこの両像の天蓋にのみ、花冠のように花形の窓が一周配されていることである（《聖母マリア像》の基底部分、《騎馬像》の最上階部分）。こうした花窓は、花のイメージが強く表出される『雅歌』と「花嫁神秘主義」を連想させる。

エルヴィン・パノフスキー以来の通説といえるが、バンベルク大聖堂研究の第一人者、アーヒム・フーベルも、13 世紀ドイツ彫刻においては、彫像はつねに連関の下で鑑賞され、離れた像も観る者が心の中で結びつけ、理解した点を重視している。⁵ 騎馬像から離れているが、側面を見せている聖母をその花嫁ととらえるのは、当時の人々にとってそうした視覚性の慣習のひとつであったと思われる。

ゴシックの聖堂彫刻の重要な目的のひとつは、教会的人類史観における過去・現在・未来を提示し、信徒たちにそれを認識させることであった。したがって、当世風の宮廷の若者像である《騎馬像》が、終末における花婿／審判者ソロモンとして重複的に見られることが求められた。ヴィリバルド・ザウアーレンダーは《騎馬像》（図 6）の髭のない若者の顔、髪型、当世風の衣装や振舞は具体的な肖像モデルに由来するのではなく、シャルトル大聖堂北袖廊ステンドグラスの《ソロモン王像》（13 世紀前半）がそうであるように、キリスト教世界における指導者の理想像であったと推察している。⁶ 《騎馬像》の特徴を注目し、《騎馬像》が観者に与えたイメージを再検討したい。

前述した近年の色彩科学調査において最も重要とされる発見は、騎士が一般的な金髪ではなく、「黒髪」であったことだ。フーベルは「13・14 世紀の中世彫刻では、通常、聖人や高位の人物は金色、黄土色、淡褐色の髪で表現されるため、黒髪は極めて稀」であり、「騎馬像にとっては目印となるイコノグラフィ」であると指摘している。⁷ したがって、「黒髪」という珍しい特徴は、騎馬像解釈の大きな鍵であるが、本論では「黒髪」が次に示される『雅歌』の花婿の特徴であることに着眼する。

「彼の頭は純金。彼の巻き毛は漆黒の円錐の花」；

「頭は金、純金で、髪はふさふさと、烏の羽のように黒い」（雅歌 5:11）

また、騎馬像の冠についても「宝石は嵌め込まれていない、金細工のみで表現されている」⁸とその質素さが指摘されているが、『雅歌』が上記に記す純金のみの冠の形容にも連なる。

黒髪は異民族の徴として、先行研究では「ハンガリーの聖シュテファン説」が有力視されてきた。その根底には、当時強大な権力を持っていたバンベルク司教、エックベルトの

出身であるアンデックス＝メラン家がハンガリー王家と血縁関係があり、特に密接なつながりがあったからである。また、ハンガリーの聖シュテファンは、バンベルク大聖堂を最初に建造したハインリヒ 2 世の義理の甥であり、ハインリヒ 2 世は彼によってキリスト教に改宗している。しかし、この《騎馬像》＝聖シュテファン像説の問題点は、中世のバンベルクに聖シュテファン崇敬が確認されていないことにある。⁹ 一方、『雅歌』における花婿の身体的特徴は「黒髪」で「巻き毛」であることを鑑みれば、新しい解釈として有力な説になり得ると思われる。

《騎馬像》の側面を通り過ぎ（図 10）、聖ゲオルギウス内陣を正面より仰ぐ（図 5）、つまり、長堂のより内部へ進むと、観者はついに《騎馬像》と顔を合わせる事となる。騎士は、何かを見て驚き、見入っているように見える（図 6・7）。フーベルはこの騎士の眼を、一点を見つめる眼だと解釈し、その視線の注がれる先は、かつて身廊中央に置かれていたハインリヒ 2 世夫婦の墓だとする。フーベルは、「聖シュテファン説」の提唱者であるが、騎士とキリスト教に改宗させたハインリヒ 2 世との関係が視線によって繋がることになる。¹⁰ しかし、独特な口や額を含めた顔全体の表情は墓を—たとえ聖人の墓だとしても—見つめる内省的な表情とは思えない。不意を打たれた戸惑いさえ感じさせるその眼差しは、第 2 章で詳述した当時の文化的背景から考察すると、むしろ宮廷で重んじられた「愛の矢」の思想を想起させ、花嫁の聖母マリアの視線が送る「愛の矢」に射られた若い騎士のように見える。

また特記すべきは、騎士像は眼だけでなく、歌うような唇が強調されている点である（図 7）。このような唇の表現は、同時代だけでなく、中世ドイツ彫刻全般においても極めて珍しく、バンベルク大聖堂の騎士像の様式的模範となったとされる、ランス大聖堂南扉口の王の像（図 60）の口にも類似性が見られないため、この騎士の独特な特徴であると考えてよいだろう。そこに製作者の意図的なメッセージが含まれていると指摘できる。

『雅歌』はそもそも‘歌う’形式であるが、それに加え、オリゲネスは花婿の口から発するすべてが特別なものであるという。なかでも「恋しい人の声が聞こえます」（『雅歌』 2:8）と「恋しい人は言います」（『雅歌』 2:10）という二つの箇所から、花婿は、花嫁にその姿を現わす前に、まず声だけでその存在を花嫁が認めると考えられるからである。¹¹

主要扉口「君侯の門」から入堂する観者は、まず《騎馬像》の「威厳ある君主のような背中」を鑑賞するが（図 8・16）、¹² 《騎馬像》の騎士がこのように後姿で示されるのは、『雅歌』において「花婿の背中」がきわめて重要な意味を持つためであると考えられる。たとえば聖ベルナルドゥスは『雅歌』（1:4）「あなたの後ろ、背中に私を引き寄せて、あなたのあとについて行かせてください」の句によって「花嫁が追う花婿の背中」を強調している。第 21 説教を抜粋（『雅歌』（1:9）への註解）すると、「花嫁は、花婿のキリストに向かって、こう申し上げているかのようです。—わたしは、あなたのあとから、あなたについて行かなければ、どうしてもあなたに追いつくことができません。…（中略）…あなた

の最愛の花嫁は、あなたのために何もかも捨てて、あなたのあとからいつもついて行きたい、と熱烈に望んでいるのです。あなたの足跡をいつも忠実にたどりたい、あなたの行かれる所にはどこまでもついて行きたい、と熱烈に望んでいるのです。(略) あなたがわたしたちに救いの喜びをお返しくださるとき、あなたの義の太陽が新たにその愛熱をわたしたちに注いでくださるとき、…、そのときこそわたしたちは雲を得た龍のように、または稲妻のように、あなたのあとからひた走りに走るのでしょうか。そうです、そのときこそわたしたちはひた走りに走るのです。…(信者の個々の魂は、) 雅歌の花嫁の模範にならって、自分をそのあとから引き寄せてくださるようとキリストに嘆願することです。」¹³ つまり、当時の教養階級に属していた聖職者や宮廷人、騎士は、『雅歌』および『雅歌』註解を介して、《騎馬像》の後姿に「背後から付き従う『雅歌』の花婿、キリスト」を連想したのである。

さらにまた、フリードリヒ 2 世に仕えた宮廷詩人ヴァルター・フォン・デア・フォーゲルヴァイデ (Walther von der Vogelweide 1170 頃–1230 頃) は、後姿と側面観は君主の威厳を示す象徴的姿であったと記している。¹⁴ 「君侯の門」から入堂した観者もそうした《騎馬像》の背中を、そして当内陣の正面へと進むにつれて、最終的にその側面観と顔を鑑賞することとなる (図 8・9・10)。したがって、《騎馬像》は、観者が付き従うべき宗教的・世俗的王という複合像として表現されていたと思われる。しかも、次章で述べるように、フリードリヒ 2 世自身も、自らを『雅歌』註解における花嫁たちを導く花婿に喩えているのである。花婿に従うのは、『雅歌』の花嫁としての聖母マリア、教会、さらには、個々の魂、すなわち、諸侯や聖職者、騎士、一般信者といった観者である。空間的に離れた《聖母マリア像》も観者は花婿キリストと結びつけ、花婿にどこまでも追従する花嫁の模範とみて、その物語を完結させたことだろう。

なお《騎馬像》の馬も解剖学的に準じた身体であり、また西洋で「蹄鉄」が構造的に正確に表現された初めての作例と指摘されている。¹⁵ くわえて当時のドイツにおいては大型の堂々とした馬であるのは、¹⁶ 騎士と共に重要な意味が付加されていたと推測される。前述のオリゲネスの『雅歌』註解では、「花婿である神の騎士の手綱に導かれる、花嫁としての個々の魂である馬」が説かれ、『雅歌』(1:9) への註解では、次のように記されている。「…(略) [花婿が] 語ります。かつてエジプトにおいて、イスラエル民のあとを追って、ファラオが戦車と馬で進んだとき、わたしの、つまり主である花婿の馬はファラオの戦車に比べて、はるかに勝れており、優秀でした。…同じように、わたしの身近な女である花嫁よ、あなたはあらゆる女性よりも優れており、ファラオの戦車に比べてはるかに強く、素晴らしい私の馬のようになりました。…(中略) …聖書の言葉はこうです。“主よ、(中略) あなたは、あなたの馬に乗られるでしょう。そしてあなたの手綱さばきは救いです”。ですから、主の馬たちがおり、それに乗られます。また、主の手綱さばきもあります。わたしの思いますには、この馬たちとは、主の教えという手綱を受け入れ、主の心地よい轡を負い、神の霊に導かれている魂に他ならないでしょう。また、そこに彼らの救いは見出

されます。…（中略）…主の持ち馬がファラオの戦車や馬に勝り、優れているのと丁度同じ様に、女のなかでも美しいあなたは他のあらゆる魂たちに勝り、優れています。…（中略）…ですから、神のロゴスを騎手としていただくため、そのかたの手綱に服するために、そして、そのかたの望まれる方向に魂を進め、その掟の手綱をさばいてくださるよう背をかがめる魂は幸いです。といいますのも、もはや〔魂〕は自分の思いのままにやみくもに突進することなく、すべての点で導かれ、騎士の思いのままに律せられるからです。（略…）」。¹⁷

《騎馬像》の鞍の敷布の紋様の「ユリ」（図 11）は、『雅歌』を原典とするマリア学では、第一に『『雅歌』の花嫁、花婿』の象徴である。したがって、「ユリ」は聖母マリアを花嫁とする聖母図像で頻りに描かれるだけでなく、純潔なる花婿であるキリストにも象徴として用いられる。¹⁸ このように「ユリ」は、騎騎士の高貴な位を示すだけでなく、第 3 章で記したように、「慈悲の門」の『雅歌』の夫婦としてのハインリヒ 2 世とクニグンデの「ユリ」の象徴性を受け継ぐものとみなし得る。『雅歌』のテキストにおいても花婿は「ユリの中で放牧」（6:13）し、その唇は「ミルラの滴るユリのような唇」（5:13）として表現されている。

「私はシャロンの草原に咲く一輪の花、溪谷に咲く一輪のユリ」（『雅歌』 2:1）

「アザミの中の一輪のユリ、それが娘たちの中の私の恋人」（『雅歌』 2:2）

「愛する人は私のもの、そして私は彼のもの。彼はユリの中で放牧している」（『雅歌』 2:16）

「私の愛する人は彼の庭へ出かけて行った、香油の苗床へ、庭の土地で放牧するために、ユリを摘むために」（『雅歌』 6:2）

「愛する人は私のもの、そして私は愛する人のもの。ユリの中で放牧するあなた」（『雅歌』 6:3）

「あなたの膝は丸い杯。薬草酒が絶えることはない。あなたの身体はユリで置き換えられた小麦の丘」（『雅歌』 7:3）

また、オリゲネスの『雅歌』註解では「ユリ」について次のように述べられている。

（キリストは花婿として「ユリ」となられたが、）どのような「ユリ」でしょう？それはキリストご自身が『福音書』で言っておられます、天の御父が装ってくださり、「栄華をきわめたソロモンでさえ、この〔ユリの〕一つほどにも着飾っていなかった」という〔ユリ〕であることは明らかです。…（略）…つまり、栄華をきわめたソロモンでさえ所持することのできなかつた肉体の衣で、天の御父は彼を装われました。といいますのは、ソロモンは、男性として肉欲も、女性と結ばれたいという情欲も持たないように汚れな

く、どのような罪にも服することのない肉体を所持していたわけではないからです。¹⁹

つまり、「ユリ」は「花婿の純潔」を表しているといえる。この「雅歌の花嫁」とともに「雅歌の花婿」も示唆するユリのイコノグラフィは、まさに観者に《聖母マリア像》との夫婦関係を示唆するものであるとは考えられないだろうか。

ハルトライトナーの色彩研究によると、台座（図 12）全体の植物の葉の部分は全体的に白と黄色の目立たないものであったが、そのなかで花の中心部分のみが、周りから目立つような赤色の色彩が与えられていたという。²⁰ 台座の花を対象とした先行研究や調査はこの研究の他には見られないが、形態的には『バンベルク詩篇』の泉のほとりのヒナギク、および聖ミハエルスベルク修道院天井画の「雅歌の花嫁としての聖母のイコノグラフィ」のヒナギクのモチーフと類似する。また、色彩においても中央の雌蕊に赤色が用いられていることが共通している。

ちなみに、台座に彫られた演劇的な「葉のマスク」（図 13）は、《聖母マリア像》のある左方向を凝視していて、花嫁である聖母マリアの登場に驚いているようにみえる。すくなくとも、「葉のマスク」はその視線によって、《騎馬像》を左方向にある《聖母マリア像》と結び付ける役割を果たしていると考えられる。

すでに述べたように、『雅歌』では花嫁は馬に喩えられていた。この花嫁は聖母マリアであり、『雅歌』注解家のオリゲネスによれば個々人の魂でもあった。神の手綱に運命を任せ、邁進することが、人間の幸せであることをオリゲネスは語っている。そのためか、馬は生き生きした表情をしている。無論、これも墓を見る主人とはそぐわないのであり、むしろ、恋人である聖母マリアの登場を喜んでいるかのようなようである。

このような《騎馬像》を《聖母マリア像》と結びつけるにあたって注目すべきは、上記の「葉のマスクの」視線ばかりでなく、《聖母マリア像》の衣襷の表現である。彫像群の中でもとくに衣襷が過度なほど強調されているのは、《聖母マリア像》（図 17）と《老婆像》（図 24）であって、これは単に制作者のマイスターの秀でた力量に帰せられるものではない。マイケル・カミールは 13 世紀中葉成立の『ヨハネの黙示録』（図 104）の挿絵の表現などを例に、衣の襷や身体、眼差しによる、ゴシック美術の特有の視線の誘導が存在することを明らかにした。²¹ 《聖母マリア像》と《老婆像》の衣襷も激しく波打ち、老婆のそれは、聖母マリアの方へ、聖母マリアのそれは騎士の方へ向かっている。このようなゴシック特有の視覚的効果によっても《騎馬像》と《聖母マリア像》は結びあう。

2. 「慈悲の門」からの入堂者の視線の流れ

— 「聖母戴冠」のイメージ・プログラム

信者が大聖堂のある丘を登って来ると、まず出合うのが「慈悲の門」と「アダムの門」である。そのうち聖堂東端に位置する「アダムの門」（図 51）は世俗信者の悔悛の典礼にも用いられたが、主に遠方からバンベルクへやって来る巡礼者たちのもので、そうした人々にハインリヒ 2 世とクニグンデという聖なる夫婦の栄光を示す入り口でもあったといわれる。²² 「アダムの門」には、新工房作によるこの夫婦の像が左側に、人類最初の夫婦であるアダムとエヴァの像が右側に立っている。このような対比は、当時、王権賞揚の典型であった。²³

夫婦像は、妻の像、聖クニグンデが右手に聖堂の模型を持ち、左手で聖堂へようこそと誘っているのに対し、王の威厳を感じさせる容貌の、夫、ハインリヒ 2 世の像は、この門の合計 6 体の彫像のうち、ただひとり正面を向き、聖堂に近づく者を見つめている（図 51）。なお、ティンパノムはない（最初から存在しなかったのか、あるいは消失したのか不明である）。

もう一方の聖堂北東部の「慈悲の門」（図 47）は旧工房の作である。ティンパノムのレリーフは、中央が「聖母子座像」、その左右に聖ゲオルギウス、聖ペテロ、聖ハインリヒ 2 世、聖クニグンデ、そして寄進者とされる司教エックベルトの像が配されている（図 47）。『バンベルク詩篇』は聖母子像を「花嫁神秘主義における夫婦像としての聖母子像」とみなすよう教えていたが、こうした地域的文脈を考えると、『雅歌』の夫婦像として呈示されている可能性が強い。

ともかく「慈悲の門」で信徒が眼にするのは、「最後の審判」を表す「君侯の門」からの入堂とは対照的に、「聖母子座像」という聖母マリアの慈愛に焦点を置いた図像で、一般信徒は聖母の愛に包まれ、優しい思いとともに聖堂内へと足を踏み入れることだろう。すると聖堂内ではまず左手に《受胎告知》のレリーフ（図 34）、聖ゲオルギウス内陣に丸彫りの独立像が立ち並んでいる。つまり、集中的に内陣北壁に配されている主要な彫刻群、等身大彫像群に次々と対面するのである。順にいえば、まず《老婆像》、そして中央の柱に《聖母マリア像》、次に、《冠を掲げる天使像》、《聖ディオニュシウス像》、そして最後に《騎馬像》である。その 5 体のうち、《騎馬像》、《聖母マリア像》、《老婆像》の 3 体は前述したように、新工房の代表作とされている。²⁴ 実際これらの表現力は突出していて、堂内のイメージ・プログラムの中核を成すように思われる。

「慈悲の門」から入堂すると眼にする中心像は、まず大きさと表現において他に秀でる《聖母マリア像》と《老婆像》であるが、奥へ歩を進めるにつれて《聖母マリア像》の左側で《冠を掲げる天使像》が冠を差し出している姿が確認される（図 29）。

(1) 老婆像

聖ゲオルギウス内陣彫像群のなかでも、《老婆像》は鼻と手が欠けているせいか、とくに謎めいて見える（図 26）。そのため、解釈はさまざまで、たとえば、様式を受容したランス大聖堂の訪問群像から聖エリザベツ、あるいは老婆の鋭い眼差しと厳しい表情から「預言者サミュエルの母ハンナ」、「救世主の幻視を見ている女預言者」等の解釈があるが、²⁵ しかし、様式上の受容はかならずしも主題の繰り返しを伴うわけでもなく、また厳しい相貌も実は鼻が欠けていることに由来し、本来の制作当時は、歳を重ねた知恵を表す老熟を示すものであったか、あるいは、母性が読み取れる穏やかな表情であった可能性もあるだろう。また、ランスの聖エリザベツ像との顕著な違いのひとつは、右手が抱く衣襖の塊の登場である（図 27）。ランスでは聖母に挨拶しているかのように右手を挙げているのに対し、バンベルク老婆像が手を回している衣襖の塊は、ある特別なもの、つまり幼子を思わせる。バンベルク新工房の直接的な後継工房によるナウムブルク大聖堂のウタ像（1243-49年頃）も同じように右手で衣の塊を抱いているが（図 77）、これは幼子を抱く聖母の典型的な図像に倣っていると紹介されている。²⁶ 次の『雅歌』のテキストにおいては、女性の恋人の母親は彼女の母性、つまり身ごもり、子を育てる母としての特性が強調されている。聖アンナ像がバンベルクのプログラムに加えられたのはその母性の強調ではないかと推察される。

「あなたも私の母の乳で育った私の兄弟ではないだろうか」（8:1）

「あなたを連れて行きたい、私を育ててくれた母の家へ」（8:2）

「荒野から上って来る女は誰、彼女の愛する人に寄り掛かって。林檎の木の下で、私はあなたを揺り覚ました。そこであなたの母も、あなたを身ごもりました。そこであなたを産んだ人が、身ごもりました」（8:5）

そもそも聖母マリアの右に冠を掲げる天使像が隣接しているのを見れば、観者には、聖母と老婆を結び付け、訪問群像を思い浮かべるよりも、むしろ「聖母戴冠」図像を連想し、この図像の内に老婆像を含める方が容易なのである。『雅歌』注解の文脈からみれば、聖アンナは「花嫁マリアの母」である。たとえばシャルトル大聖堂北袖廊扉口では、幼子マリアを抱えた花嫁の母としての聖アンナ像が中央柱に据えられ、聖母マリアの賞揚としてマリアの幼児期のエピソードに焦点が置かれている（図 59）。²⁷ そもそも「聖母戴冠」図像は、神・キリストから戴冠される花嫁、聖母マリアを教会自身と同一視する『雅歌』あるいは『雅歌』注解に由来し、最高の榮譽を示すものであるので、ティンパノムや堂内に採り入れる意味は大きい。

老婆像をロベルト・ズッカーレは「偉大な芸術家による繊細な身体表現」²⁸と評しているように、手の表現において卓越するバンベルク系列工房の中でも、とくに老婆像の衣の襖

下に感じさせる左腕や上記の繊細な右手が優れている。このような腕や手の強調は、手の聖遺物が信仰されている聖アンナの特徴でもあった。²⁹

また、聖アンナ崇拜が盛んであったことは、シュトラールズントの聖ニコラス聖堂の中央に聖アンナ、その両脇に幼い聖母子を配した「聖アンナ親子三代像 Annaselbdritt」(図 85) がすでに 1260 年頃に制作されたことから明らかであり、³⁰ その後の中世後期からも祈念像や木製の祭壇彫刻、祭壇画において頻繁に登場している。例えば、プレエッツの祭壇背後の飾り壁 (1510-1520) では、バンベルクと同様に本を持つマリアの親子像が描出されている。³¹ なお、バンベルク大聖堂の礼拝において、聖アンナに関連する項目が 13 世紀に新たに追加され、当内陣は 13 世紀中葉から 14 世紀にかけて、主に聖母マリアと聖アンナの祝祭 (たとえば 7 月 24 日の聖アンナの祝日など) に使用されていたことが判明している。³²

(2) 聖母マリア像

《老婆像》の右横を向いた真摯な眼差しの方向は、少し上方の《聖母マリア像》へ観者を導く (図 25)。この二つの彫像が最終的に示すのは、13 世紀当時の中心的神学的概念であった花嫁聖母マリアの身体を媒体とした受肉による人間の息子、花婿キリストである。そのため、処女懐胎により救世主の身体となった《聖母マリア像》の腹部の傾きが誇張されるとともに、その右斜めの腹部の向く先は《騎馬像》である。《聖母マリア像》の眼差しも右方向へ向けられているが、これも様式的特徴というにとどまらず、《騎馬像》つまり花婿である騎士の方向を観者に示すためと考えられる。《聖母マリア像》は《騎馬像》の花婿の左方に位置し、またこの二像の台座が同じ高さにあるため、玉座に座す「聖母戴冠」の夫婦像に対応する。

ハルトライトナーの色彩調査によれば、《聖母マリア像》は、「上の衣は深紅色の上に淡紅色だが、部分的に金の柄、少量の銀。天蓋については、灰色の基調に交互に淡紅色と強い赤色で飾りぶちと部分的な強調がある。ヴォールトの内部は、青と赤。背景の柱の壁面は深紅色で強調されていた」³³ という。つまり、赤色が支配的だが、ここで注目すべきは背柱の壁面の深紅色であろう。

『雅歌』では、「曙のように姿を現すおとめ。満月のように美しく、太陽のように輝き、旗を掲げた軍勢のように恐ろしい」(6:10) とあり、ここでも暁から登場する花嫁として表現されている可能性がある。というのも、朝焼けの光の輝く天は、聖母の祝祭において盛大に祝われ、もともと『雅歌』に依拠する「聖母被昇天」の背景でもあるからだ。「聖母被昇天」は神秘劇として聖母マリアの祝祭の日に演じられ、また、13 世紀のドイツ・ゴシック彫刻ではナウムブルク大聖堂やマイセン大聖堂などバンベルク大聖堂工房の後継工房の作品において独立像がまとまって“演劇的な効果”を生み出したことにも注意が促される。

そうだとすれば、色彩もそうした効果に利用され、背景は舞台のように機能したと考えられるだろう。たとえば、オリゲネスは、『雅歌』が戯曲の形式で書かれていることに基づき、「舞台の上で物語が演じられることからわかりますように、戯曲というものは、様々な人物が登場し、舞台にそれぞれ出入りするそれらの人物の間に交わされる台詞^{せりふ}によって構成されています。本書（＝雅歌）も順を追って繰り広げられる〔情景〕によって展開され、神秘的な会話によって全編が織り成されています」と綴っている。³⁵ このような『雅歌』解釈を、バンベルク彫刻の鑑賞に当てはめると、信徒は彫刻において繰り広げられる『雅歌』の演劇を鑑賞し、同時にその神秘的な会話に参加するのである。というのも、オリゲネスによれば、『雅歌』の花嫁は、ほかならぬ個々人の魂自体でもあったからである。内陣北壁彫刻群のなか《聖母マリア像》だけが正面観で、信者に近づこうとするかのように、上から優しく、下方に頭部を傾けている点も留意したい。

ハンス・ヤンツェンは、バンベルクの《聖母マリア像》の顔（図 18）を「日焼けした顔」と形容している。³⁶ 20 世紀初頭のヤンツェンの時代には、顔に色が少し残っていたとも推察される。あるいは、顔の側面からの影によって色の印象を深めていたのだろうか。ハルトライトナーの色彩分析では、顔色が「赤系統の色に部分的に強調」³⁷ されていたという。

『雅歌』の場面でも日焼けした女性像の描写がある。

「私は茶色い、けれど美しい。エルサレムの娘たちよ。革紐でできた天幕、ソロモン王の部屋の天井のように。」（1.5）

「私の肌が茶色いからといってそんなに見ないでください。太陽が私を日焼けさせたのです。私の母の息子たちが私に悪さをしたのです。ぶどう畑の見張りをさせられたのです。それなのに私は自分自身のぶどう畑を見張ることができなかつたのです。」（1:6）

ヤンツェンは、さらにランス大聖堂の《聖母マリア像》（図 61）と比較し、「（バンベルクの聖母像の頭部）は、まるで壁龕に備え付けられた神聖な物であるかのように頭部が頭衣の中に収められ、側面からの射影の深さで奥行きが強調されているところが、（ランス大聖堂の聖母像の頭部と）まったく異なる様相を呈している」³⁸という。こめかみも頬もベールの外に見せているランス大聖堂の聖母は、バンベルガー・マイスターの手によってこめかみまでベールに隠した聖母へと変容したのである。『雅歌』でもまた、岩の窪みの中にいる花嫁と記されている。したがって、バンベルクの聖母像は、受容したフランス・ゴシックより、『雅歌』の演劇的な演出が反映したものと理解できるだろう。なお、鳩とぎくろの花は聖母マリアの花嫁としての象徴である。

「岩の裂け目、崖の穴にひそむわたしの鳩」（『雅歌』 2:14）

「ベールの陰のこめかみはざくろの花」(『雅歌』4:3、6:7)

そして、《聖母像》は右に隣接する《冠を掲げる天使像》によって、まさに戴冠される劇的な場面である(図 29)。フランス・ゴシックの大聖堂、およびシュトラスブルク大聖堂の扉口では、『雅歌』に由来する「聖母戴冠」と「聖母被昇天」の主題が結びつき、たとえばサンリス大聖堂彫刻群では、「聖母被昇天」の上部に「聖母戴冠」が表されている。バンベルク大聖堂ではドイツ・ゴシック特有の独立像的性格から聖堂内の群像として制作されたが、その際様式的類似が認められているシャルトルなどに倣い、次章で考察するように、聖アンナを含んだ「聖母戴冠」図像をイメージ・プログラムの根底に置いたと考えられるのである。そして信者の心のうちにキリスト像としても存在した《騎馬像》が、《聖母マリア像》から離れているにもかかわらず、この「聖母戴冠」に参加する仕組みを、祈念像の「眼差し」の交換について考察した第6章で後述したい。

-
- ¹ Zerbes, *op.cit.*, S.347-365. 聖堂内彫刻についての分析は、仲間 絢「バンベルク大聖堂の《騎馬像》と《聖母像》:『雅歌』の伝統と聖堂彫刻のイメージ・プログラム」『ディアファネースー芸術と思想 = Diaphanes: Art and Philosophy』、5巻、p. 65-88、第2章参照。
- ² なお、その反対側の南壁で対応する部分には、何も置かれていない。(Dethard von Winterfeld, *Der Dom in Bamberg, Bd.II, Der Befund, Bauform und Bautechnik*, Berlin 1979) それはこの聖ゲオルギウス内陣壁のイメージ・プログラムにおいて、「君侯の門」と北壁がその中核であったという証左にもなる。
- ³ Boeck, *op.cit.*, S. 175ff.;Zerbes, *op.cit.*, S. 352-356.
- ⁴ Hubel 2007, S. 133.
- ⁵ *Ibid.*, S.124.
- ⁶ Willibald Sauerländer, “Two glances from the North: The presence and absence of Frederick II in the art of the empire; the court art of Frederick II and the ‘opus francigenum’”, in: *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, ed. by William Toronzo, Hanover/ London 1994, p. 188-209, p. 191, 193-4.
- ⁷ Hubel 2007, S. 152.
- ⁸ *Ibid.*, S. 139.
- ⁹ しかし、フーベル自身が述べているように、中世のバンベルクにハンガリーの聖シュテファン信仰は確認されていない。(*Ibid.*, S. 149.)
- ¹⁰ *Ibid.*, S. 121ff.
- ¹¹ オリゲネス (小高毅)、前掲書、201-209 頁。
- ¹² Hubel 2006, S. 475-528, S. 500.
- ¹³ 聖ベルナルド『雅歌について (二)』(山下房三郎訳)あかし書房、1988年、11-34頁。
- ¹⁴ “wend ich vil hêrscher man mînen nac oder ein mîn wange” Walter von der Vogelweide “Hievor, do man so rehte”, in; *Deutsche Gedichte des Mittelalters: Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch*, hrsg. v. Ulrich Müller, Stuttgart 1993.
- ¹⁵ Dietmar Stutzter, “...das Erdreich gesegnet mit Garben, Zugvieh und Herden”, in: *Eine kleine Geschichte der Nutztiere in Bayern*, Augsburg 2007, S. 26.
- ¹⁶ Hubel 2007, S. 125f.
- ¹⁷ オリゲネス (小高毅)、前掲書、128-131 頁。
- ¹⁸ 「花婿キリスト」としてのユリの原典は、他にも『雅歌』(2,2);『詩篇』(45:1);『ホセア』(14,6);『列王記1』(7:19, 22:26);『マタイ』(6:28f);『ルカ』(12.27) (Manfred Lurker, *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1973, S.198-199)。
- ¹⁹ オリゲネス (小高毅)、前掲書、159 頁。ゆりの表記をユリと変更した。
- ²⁰ Hartleitner 2003, S.371-373.
- ²¹ Camille, *op.cit.*, p.9-25.
- ²² Rowe, *op.cit.*, p.146.
- ²³ Christian Dümmler, *Der Bamberger Kaiserdom: 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Bamberg 2005, S. 82-83.
- ²⁴ ヤンツェンが《騎馬像》、《聖母マリア像》、《老婆像》をバンベルク大聖堂新工房の創造性の傑出した作例として分析の中心においている (Janzen, *op.cit.*, S. 116) ように、作品の完成度からも、研究史においてこの三体が中心に考察されてきた。
- ²⁵ Feldmann, *op.cit.*, S. 132.

-
- ²⁶ Rudolf Hagelstange, *Deutschland im Farbbild*, Frankfurt am Main 1975, S. 177. 衣襲の象徴機能はファイト・シュトース Veit Stoß (1450 前 – 1533 年頃) による木製彫刻「受胎告知」(1518 年、ニュルンベルク、聖ローレンツ聖堂) の聖母のマントの耳型の塊にも見られる。(Marlies Buchholz, *Anna selbdritt: Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen*, Königstein im Taunus 2005)
- ²⁷ Adolf Katzenellenbogen, *The sculptural programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore 1959.
- ²⁸ “Hinter dem Reiter und der prophetischen Alten steht ein großer Künstler; die Körper seiner Figuren sind zart und von der Vision wie festgebannt; seine bildhauerische Technik ist ungewöhnlich.” (Suckale 2003, S. 228)
- ²⁹ こうした手を重視する表現は、聖アンナの聖遺物においてもっとも高い聖性とされた「腕 (手の部分を含む?)」の示唆ではないだろうかと考えられる。(Cf. Virginia Nixon, *The Anna Selbdritt in Late Medieval Germany: Meaning and Function of a Religious Image*, Dissertation at Concordia University, Montreal 1997)
- ³⁰ Cf. Juliane von Fircks / Volkmar Herre, *Anna Selbdritt: Eine kolossale Stuckplastik der Hochgotik in St. Nikolai zu Stralsund*, Stralsund 1999.
- ³¹ *Ibid.*, S. 5. このように人気が高まった「聖アンナ親子三代像」が、16 世紀末にほとんど完全に消失してしまったことは驚くべき事柄として捉えられている。(Buchholz, *op.cit.*, S. 3)
- ³² レナーテ・クルースも礼拝の背景から《老婆像》を聖アンナと解釈した (Kroos, *op.cit.*, S.118.)
- ³³ Hartleitner 2003, S. 368-369.
- ³⁴ Hubel 2007, S. 124.
- ³⁵ オリゲネス、前掲書、27 頁。
- ³⁶ Jantzen, *op.cit.*, S. 122.
- ³⁷ Hartleitner 2003, S. 368.
- ³⁸ Jantzen, *op.cit.*, S. 120.

第5章 花嫁としての聖母マリアの戴冠

聖堂内部の13世紀の彫刻群は、クニグンデの頭部聖遺物が収められている聖ゲオルギウス東内陣壁上にある。前述のように、レナーテ・クルースによると、当内陣の礼拝の主な用途は、聖母マリアの祝祭であった。¹ 13世紀の宗教上の歴史的背景として、聖母マリア崇拝においては11世紀から12世紀の「マリア学 Mariologie」が重要であったことをここで概観しておきたい。この「マリア学」では、ドイツのルペルトゥスやホノリウス・アウグストドゥネンシスなどが『雅歌』の花嫁をすべて聖母マリアとして理解することによって、体系的で新しい解釈をもたらしている。これらの『雅歌』注解家はドイツを活動の本拠地としていた。

シュトラスブルク大聖堂南袖廊の彫刻群は、このマリア学の『雅歌』註解をもっとも反映した彫刻プログラムであるといわれている。² 「聖母の死」から「被昇天」そして「戴冠」という経緯が中心となって表されているが、『雅歌』を典拠とする二つの場面、つまり、聖母マリアが体現する教会の最高の栄光を表す「聖母戴冠」と、聖母マリアの礼拝文学の伝統で最も重要な「被昇天」を重視するのは、前述のホノリウス・アウグストドゥネンシス等のマリア学の傾向でもある。

バンベルク大聖堂の彫刻群は、シュトラスブルク大聖堂と並んで、ドイツ語圏でもっとも早い時期に、フランス・ゴシックを受容した作例として知られるが、フランス・ゴシックでは、「聖母戴冠」が、サンリス大聖堂西正面を最古の例として、聖母マリアに捧げられた諸聖堂の扉口彫刻の中心的モチーフとして流行した。ドイツ語圏のゴシックもこれらのフランスの傾向を受け継いで、シュトラスブルク大聖堂以外にも、時代が下ると「聖母戴冠」はフライブルク大聖堂南扉口ティンパヌム（1360頃）などに多く表現されている。しかしながら、バンベルク大聖堂では、「聖母戴冠」のモチーフがあると考えられていないのである。

前章で詳述したように、当聖堂内の彫刻群が集中する、聖ゲオルギウス内陣障壁の北側は、中央の柱に《聖母マリア像》、その右隣に《冠を掲げる天使像》、および左隣に《老婆像》が配置されている。この独立像的な3体の群像を配することで、《聖母マリア像》を中心に、戴冠の行為を示す《冠を掲げる天使像》、そして花嫁の母、つまり、マリアの母である聖アンナである《老婆像》によって「聖母戴冠」が構成されていると考えれば、当時のマリア学に忠実な表現であり、また聖母マリアに捧げられた聖堂であるバンベルク大聖堂で必要不可欠なイメージ・プログラムとして理解できるのではないだろうか。

《聖母マリア像》の天蓋の豪華さや、マーレン・ツェルベスによって指摘されたように、冠のような円形の光が出現する光の装置で輝くよう設計された、複雑な構造である天蓋内部の他に例を見ない演出（図22）が「太陽の花嫁」を示唆し、また、ヴァルター・ハルトライトナーによって解明された、《冠を掲げる天使像》の黄金の冠と、翼部分に樹脂を重ね

て光が点滅するように見えるような特別な彩色の効果は、天上の戴冠の荘厳さを深化するものであったと推察される。³

《老婆像》は、もとより当内陣が聖母マリアの祝祭の次に、「無原罪の御宿り (Conceptio Mariae)」と聖アンナの祝祭に使われていたという背景から、単独でも本像を聖アンナと解釈する説もある。⁴ これに加えて「聖母戴冠」図像の背景から考えると、パリのノートルダムやシャルトル大聖堂の彫刻群をはじめとして、聖アンナ像を加えて、聖母マリアの幼児期を表現するのは、ゴシックの「聖母戴冠」図像の重要な系譜である。⁵

それだけでなく、原典の『雅歌』は「花嫁の母」の登場を重視し、アンナ、マリア、キリストという生命誕生の系譜を歌っていると考えられる。マリア学では、「無原罪の御宿り」は中心的な概念として重視された。ドイツ語圏では、13世紀以降の「アンナ三代像」の流行にみられるように、アンナをマリアとキリストの結びつきをより強調する人物として捉えられ、同時代の聖アンナ崇拝の興隆と並行してこの3人の人物がともに多く描かれるようになる。本内陣でも、聖アンナの礼拝が聖母マリアの礼拝とともに祝われていた事実も看過できない。

1. 『黙示録』と『雅歌』 註解

マリア学の観点から、バンベルク大聖堂において『黙示録』の主題が聖母マリアのプログラムに属していたことを再検討したい。オットー・フォン・ジムソンが、シュトラスブルク大聖堂彫刻群で指摘したように、『黙示録』の文脈の中に聖母マリアが置かれるのは、当時の『雅歌』註解の顕著な傾向のひとつである。シュトラスブルクでは、扉口の中央に配されたソロモン王が、聖堂内の「最後の審判」の終末の日の審判者としてのキリスト像に続く。これは予型論的にソロモンとキリストが同一人物とされ、扉口から聖堂内への一つの連続したプログラムとなっている。すなわち、このプログラムの最終目的は、ソロモンを予型とした、花婿であり、審判者であるキリストの像である。このようにプログラムの細部に至るまで、マリア学における『雅歌』註解の議論に基づいている。⁶

ソロモンとキリストの組み合わせは、バンベルクでも同様である。バンベルク大聖堂における『黙示録』の導入は、まず、「君侯の門」の図像プログラムで明らかである。「最後の審判」の場面において、ティンパヌム中央の審判者キリストは、シュトラスブルクのソロモンのように、終末の花婿である《シナゴーク像》と《エクレシア像》を両脇に配し、「終末の花婿」として表されている。また、そのような終末の舞台は、聖堂内では、聖ゲオルギウス東内南壁上のレリーフに表された《竜と戦う大天使ミカエル》(図 36) に続いている。『雅歌』および『黙示録』の伝統によれば、聖ミカエルの救出する『黙示録』(11章)の女は、花婿であるマリアと同一視されるのである。《バンベルク黙示録》の「太陽の花嫁」の描写(図 90)が竜と戦う大天使ミカエルの場面(図 91)と連続していることから

も伺えるが、このようなことから《竜と戦う大天使ミカエル》レリーフが、花嫁としての《聖母マリア像》と主題を共有していると指摘できる。⁷

2. 「聖母戴冠」のプログラムとしての聖堂内彫刻群の考察

《聖母マリア像》をはじめとする等身大彫刻群が「預言者」たちのレリーフを背景としているのは、旧約の世界の『雅歌』の花嫁を新約のマリアとみる、予型論的背景を基盤としていると考えることができるだろう。預言者像群の中央に位置し、聖母マリアにもっとも近い右手の像は、先行研究で、王のような着衣、および、彩色の格別さによるステイタスの高さが指摘され、「ダビデ王」などの解釈があるが、⁸ 前節で述べたように、シュトラズブルク大聖堂の例など、歴史的な背景を重視すると「ソロモン王」の像として捉えることが自然であると思われる（図 33）。ソロモンを象徴する結び目が内陣内の柱に浮彫として表現されていることにも喚起を促したい。

『雅歌』は「ソロモン王の雅歌」として旧約聖書に収められた、男女の恋愛の賛歌であるが、そこに登場する花婿をキリストとして、また花嫁は、シナゴグ、エクレスシア、個々の魂など様々に解釈されてきたが、マリア学によって、もっぱら聖母マリアの予型であることが重視された。大聖堂の宝物の一つである『バンベルク詩編』の裏表紙挿絵は、周りを旧約の人物たちで囲まれた聖母子座像を「雅歌の夫婦像」として描いたもので、花嫁＝聖母の文脈が内包されている。⁹ ソロモン王が、『雅歌』を典拠とした花嫁の純潔の象徴するアトリビュート「閉ざされた泉と花」を指し示す姿で描かれているが、この表現は、聖母マリア像の右手のレリーフにある、花を指し示すソロモン王の姿（図 92）とも類似している。

マリアの美德の象徴性は、植物図像に根幹をなすものあり、その多くが『雅歌』の記述に基づいている。指し示された花は、その形状および彩色から、花嫁マリアの純潔を象徴する「白のヒナギク」であると考えられる。これまで先行研究では、とくに花に着目して考察されることはなかったが、このヒナギクと思わしき花は、前章で触れた《騎馬像》の台座の植物文様（図 12）にも現れている。ヒナギクの頭部は、フリードリヒ 2 世の宮廷に通った重要人物の一人で当世一の数学者レオナルド・フィボナッチが考案した「フィボナッチ数」による配列に基づいた自然界の代表的な螺旋構造をもつが、当台座の葉の表現は、ダイナミックに強調された動きに満ちた渦巻きである。

また、内部を花卉の先端部分で保護するような姿は、まさに開花しようとする時期の実際のヒナギクによく似ている。《騎馬像》の台座に、花嫁マリアの重要なアイコングラフィであるヒナギクが表されているとすれば、それは、まさに《聖母マリア像》とつながりにおいて《騎馬像》が存在することを示しているだろう。事実、先行研究では、《騎馬像》の展示位置では当時聖母マリアの礼拝が行われていたことを重視している。¹⁰

ところで、聖ゲオルギウス内陣障壁は北と南に分かれ、北のレリーフは《預言者像》(図 30・31)、南のレリーフは《使徒像》となっている。ソロモン王の婚礼を描写した写本『Hortus Deliciarum』(1185年頃)の挿絵を模範として、シュトラスブルク大聖堂彫刻群では《使徒像》は「花嫁の引率者 Brautführer」として表現されていると考えられている。¹¹ 同様にバンベルク大聖堂でも、体が正面ではなく、斜めに向いていて、これらの使徒および預言者のレリーフは「花嫁行列」をなしていると考えられる。一組ずつ、体は《騎馬像》の方に進んでいるように見える。《使徒像》のみでなく《預言者像》も動きや身体の向きが呼応しており、ほとんどが内陣正面、つまり、花婿の《騎馬像》の位置へ向かっている。このように、これらの引率者たちは、聖母マリア、そして、観者を、騎手としての花婿、つまり《騎馬像》に導いているだろう。

シャルトル大聖堂では聖アンナによって聖母マリアの幼児期が、そしてイザヤやダニエルなどの預言者たちによって聖母マリアの処女懐胎の奇跡が語られ、被昇天と戴冠の表現によって聖母マリアの生涯の物語が完結しているといわれるが、バンベルクでも預言者たちに聖母マリアの生涯を語る役割が与えられ、彼らは、聖母の受胎という奇跡による救世主キリストの到来、および被昇天から戴冠という、天上の夫婦の栄光を予型論的に議論しているのである。なかでも《騎馬像》に最も近い二組の預言者は、西隅の《騎馬像》の方向をことさらに足の裏によって指している。この騎士が花婿としてのキリストであると示唆しているのであろう。¹²

騎士は既に戴冠されているが、《聖母マリア像》とともに、「聖堂内の最終目的」としての戴冠像であったことは、バンベルクの直接的な後継工房の作例で、フリードリヒ2世の意向が働いたと考えられている、マグデブルク大聖堂の《オットー1世と妻エディタ像》からも確認される。バンベルクでは、シュトラスブルクやマグデブルクにおける「ソロモン-キリスト-花婿-フリードリヒ2世」の図式に、当聖堂独自の文脈から花婿としての聖ゲオルギウスが複合的に内包されていると考えられることができる。

「慈悲の門」に隣接し、慈悲の門と同じく旧工房により制作された北壁で最も古い東端のレリーフでは、マリアと天使が向き合う姿が表されている(図 34)。先行研究はこれを「受胎告知」と解釈するが、¹³ 珍しい特徴としてマリアがなぜ冠を被っているのかは明らかにされていない。また、通常受胎告知の図像から想像されるような天使とマリアの表情や行為ではなく、天使の視線はマリアの顔に対峙せず、一段高い位置、つまり、マリアの冠に向けられていて、そして冠に向かって手を伸ばし、2本の指で冠を祝福している(図 35)。ここで天使は、マリアの冠を強調する存在となっているのである。

冠を被ったマリアはビザンティン由来の「天上の女王」図像に帰依するが、このような側面観で表されることは珍しいために、向き合う天使との関係性が前面に出されていると考えられる。加えて、「ユリの冠」であるのは『雅歌』の花嫁として、花嫁の純潔を表すか

らである。よく知られている例を挙げると、ロッセ・ブランド・フィリップの解釈のように『雅歌』の花嫁のユリの冠は、15世紀前半のファン・エイクの《ゲントの祭壇画》の「聖母戴冠」のマリア像にもみることができる（図105）。¹⁴ したがって、本レリーフは伝統的な「天上の女王」に『雅歌』の花嫁としてのマリアの意味が加えられた表現であると考えられる。「受胎告知」と冠の強調もしくは聖母戴冠を示唆するモチーフが重ねられている。「聖母戴冠」図像にはさまざまなヴァージョンがあるが、ヨアキム・オットーは希少な例として、天使による「受胎告知」と「聖母戴冠」が融合した12世紀後半のブルゴスのサン・ドミンゴ・デ・シロス教会のレリーフを挙げている（図86）。¹⁵ バンベルクの本作品もこのような「受胎告知」と「聖母戴冠」の融合した図像の系譜に属すると考えられる。

第3章で指摘したように本レリーフに隣接する聖堂北東部の「慈悲の門」では、マリアがビザンティン様式を引き継ぎつつ、冠を被っていない珍しい表現として表されている。内部のレリーフにおけるマリアの冠の強調は、聖堂内を天上のエルサレムとし、マリアが天上の世界の女王であることを強調していると考えられる。「慈悲の門」が三門のなかでももっとも古く、その次に同じく旧工房によりこの「受胎告知」のレリーフが制作されたが、旧工房との連携で、レリーフの主題性が北壁中央の柱の聖母マリア像をはじめとする新工房によって制作された等身大彫像群にも受け継がれ、発展したと考えることができるのではないだろうか。右手先が失われているが左手に本をもつシンプルな立像であるため、「受胎告知」のマリア像とも考えられるが、このような単体としての分析をいったん保留し、本像が置かれている環境—とくに他の像との関連—にまず目を向けてみたい。マリアに最も近い位置、つまり彼女の左手の一段低い位置にいる冠を掲げる天使像は、その視線の方向性と身振りから、マリアに向けて手に持った冠を差し出しているかのようである。（図29）また、マリア自身もそれに呼応して両者の結びつきを示唆するかのようになり、わずかに左方向に目を向けている。天使が冠を掲げていることで、受胎告知に聖母戴冠が融合して表現されていると考えてよいだろう。ここに中世美術に特有である聖書解釈学に基づいたイメージの重層性が働いていると考えられる。

冠を被ったマリアが表現されるのは、前出のように「天上の女王」図像からであるが、それが“戴冠の行為”として表されるようになるのは、マリアが神およびキリストの花嫁として戴冠される『雅歌』(4:8)「花嫁よ、レバノンからおいで、あなたは戴冠される」を原典とした「聖母戴冠」図像が登場する12、13世紀になってからである。¹⁶ 「聖母戴冠」図像は、一般的にはキリストとともに冠を被り玉座に座すもので、キリストもしくは天使がマリアの頭に冠を被せるものである。¹⁷

現存する「聖母戴冠」図像の最古の例は1170年頃成立のフランス・ゴシックのサンリス大聖堂西扉口（図57）である。本扉口は楣、4つのアーキボルト、柱の彫像に飾られた抱きから構成されている。抱きの台座部分は12か月のイメージで飾られ、楣の左の部分は使徒たちによるマリアの死と埋葬の図像である。その上部には小さな人型のマリアの魂とともに天使が表され、マリアの頭上に天使が冠を掲げている。その右にはマリアの復活に居

合わせた天使の群像がマリアの身体を起こし、ここでも天使が頭上に冠を掲げている。ティンパヌムには、キリストとその左に戴冠されたマリアが向き合って座している。

このような聖母戴冠図像は、フランス・ゴシックの聖母に捧げられた諸聖堂において最も栄光のある聖母図像となり、天使がマリアに冠を差し出す戴冠行為は、パリ（図 66）やアミアン、ドイツ語圏ではトリア（図 68）などにみられる。周知のように、バンベルクはフランス・ゴシックをドイツ語圏で早期に取り入れた例であり、そもそも 13 世紀の聖堂再建はラン大聖堂の建築を手本としているが、ランは最初期に「聖母戴冠」図像を西正面の中央ティンパヌムに表した聖堂として重要視されている。

バンベルクの天使像においては、掲げる冠のためにわざわざ柱の一部が削られた事実からも冠が表現上不可欠であったことが推測される（図 28）。加えて、マリアの天蓋は聖堂内で最も豪華なものであり、しかもあの歴史的な「聖母戴冠」図像をもつラン大聖堂を手本としたバンベルク大聖堂の塔を、精密な構造で模倣した特殊なものである。このような天蓋の特質からもマリア像が彫刻群の中心となっていると考えられるが、通常为天蓋が意味する天上のエルサレムというよりも、むしろ、バンベルク大聖堂というエクレスシアの体現をマリア像は含意していると思われる。

花嫁としての戴冠はクニグンデ崇敬において重要な主題性であったことが史料から確認される。彫刻群と同時期に成立した聖クニグンデ崇敬できわめて重要なラテン語の史料『聖クニグンデの説教（*Sermo de sancta Chunigunda*）』について、これまで見過ごされてきた彫刻群との関連が指摘できる。

『コンラートの説教』、『聖クニグンデの説教』のラテン語からのドイツ語訳もはじめて紹介することになるので、ドイツ語と日本語訳をここに併記する。¹⁸

※以下、引用資料（ラテン語からの翻訳）

『コンラートの説教』 *Sermo de sancta Chunigunda*、ランバッハ修道院写本 LIV、1200/1204

『聖クニグンデの説教』 *Sermo de sancta Chunigunda*、1200/1204 年頃成立

Abtei Lambach Handschrift LIV fol. 27v-30v.

（原文：Renate Klauser, *Heinrichs- und Kunigundenkult im mittelalterlichen Bistum Bamberg*, Bamberg 1957, S. 191-6 収録、※引用におけるラテン語の原文の該当箇所は、① S.189（1～6 行目）、② S.189（15～18 行目）、③ S.191（14～29 行目）、④ S.192（5～19 行目）、⑤ S.192（31 行目）～ S.193（9 行目）、⑥ S.195（9～20 行目）、⑦ S.195（29～32 行目）

引用①

Es ist außerdem ein spezielles Vorrecht der ruhmvollen Herrscherin, dass unter allen Töchtern Jerusalem selbst allein am nächsten zu der Ähnlichkeit der ruhmvollen Mutter Gottes herantritt: Vom Herrn ist dieses gemacht worden und wir werden sehen auf was für eine Art. Diese ist wie eine Lilie

unter den Dornen, die verheiratete Frau dennoch bleibt unbefleckt und von königlichem Blut hervorgebracht, was auch in der ruhmvollen Mutter Gottes manifestiert ist.

さらに、誉れある女帝の特権として、エルサレムのどの娘たちのうちでも、唯一、女帝御自身だけが栄華に充ちた神の御母に瓜二つとっていいほど酷似しています。これこそ主の御業であり、我らはその偉容を目の当たりにすることでしょう。彼女の御姿は「あたかも茨のなかの百合の花のようです」〔『雅歌』2・2〕。彼女は既婚の娘ながら純潔を保ち、王家の血筋を引いています。まことにこうした一切のことは光耀ある神の御母をご覧になればあきらかなことです。

引用②

Worauf auf diese Weise die Mutter Gottes jenes Liebeslied singt: Ich bin schwarz, aber gar lieblich, ihr Töchter Jerusalems!, schwarz durch die Schande durch die Häretiker, aber lieblich in der Heiterkeit des Gewissens und durch das Zeugnis der Unschuld, so singt auch unsere Herrscherin dasselbe Lied wahrhaftig mit der Königin des Himmels.

それゆえ、神の御母は「エルサレムの娘たちよ、わたしは黒いけれど美しい」〔『雅歌』1・4[日本語訳では5]〕というあの愛の歌をこのように歌われるのです。異端の誹りのせいであらう黒いのですが、澄み切った良心と無垢の証しのおかげで美しいのです。かくして我らの女帝もまた実際に天上の女王といっしょに同じ歌を歌います。

引用③

Es erschien ein großes Zeichen am Himmel, (...), eine Frau, mit der Sonne bekleidet, der Mond war unter ihren Füßen und ein Kranz von zwölf Sternen auf ihrem Haupt. Am heutigen Festtag der heiligen Kunigunde scheinen die Worte der Offenbarung, weil die Apokalypse/Offenbarung tönt, im harmonischen Einklang miteinander zu stehen und obwohl sie durch die vom Himmel über uns reichlich tropfenweise fallende Milde großartig genug ist, wird sie noch großartiger und herrlicher gemacht, solange sie durch himmlische Weissagungen weiter hervorgehoben wird, solange sie durch die Verkündigungen der Engel vorzüglicher emporgehoben wird, (...)

Denn diese heilige Jungfrau, die von den Bodensätzen dieses Abschaums ausgenommen und durch die Ehe des oberen Königs vereint war, lässt mit den heiligsten Jungfrauen ein Brautlied erklingen, das jedem Lob äußerst würdig ist, die bereits Erneuerte singt ein neues Lied, weil es niemandem außer Jungfrauen gegeben wird den Psalm zu singen, das weibliche Lamm des Schmutzes unwissend und sich grenzenlos der Freude hingebend folgt dem unbefleckten männlichen Lamm, die schon Vergöttlichte, die schon mit der Gemeinschaft der Engel Vereinigte, die schon den Engeln gleich ist, weil sie hier im Fleisch ein engelhaftes Leben geführt hatte, während sie unabhängig vom Fleisch

gelebt hatte, weshalb sie mit Recht wieder in den himmlischen und ruhmreichen Stuhl springt.

「大いなるしるしが天に現われた (...) 一人の女が太陽を身にまとって、その足下に月を踏みしめ、十二の星の冠をその頭に被っていた。」〔Cf. 黙 12, 1〕今日の聖クニグンデの祝日に黙示録の響きが渾然と纏れ合って調和すると神の啓示の言葉が立ち現われてきます。天上から我らに惜しげなく滴りゆく御慈悲が十分に高邁であるにせよ、天上の預言によってさらに称揚され、天使のお告げによってひととき尊ばれるならば、彼女はいつそう高邁で輝かしいものとなります。(…) なぜなら、汚濁にまみれたこの世の塵芥にいつさい穢されていないかの聖なる処女は、天上の王と婚姻で結ばれ、いとも聖なる乙女たちと声を合わせて、なによりもまったき讃辞にこそ似つかわしい祝婚歌を響かせるからです。すでに新しく生まれ変わった処女が新しい歌をいっしょに歌います。というのも、豎琴を弾いて聖歌を歌うことは処女を除いてだれにも許されないからです〔黙 14・3-5〕。穢れを知らぬ牝の仔羊は嬉々として穢れなき牡の仔羊をどこまでも追いかけていきます。牝の仔羊は、現世で天使の生活をし、肉のなかにあって肉を離れて生きたために、いまや神聖視されて、いまや天使たちの共同生活で結ばれて、すでに天使の同類となっています。だからこそ、彼女はまさに天上の栄光の玉座に躍り出るのです。

引用④

Die gegenwärtige Kirche wird dargestellt, in welcher ein großes Zeichen, ein verehrungswürdiges Zeichen, und jeder Anbetung würdiges erschien, weil der Herr vom Himmel auf die Erde blickte und das Bistum Bamberg mit dem Körper der Heiligen KUNIGUNDE auszeichnete, während sie wegen den Abzeichen ihrer Verdienste Zeichen und Wunder in die Gegenden der Welt offenlegte, während die freigebige Gunst Gottes gewährleistete, dass daselbst verschiedene Arten von Heilungen mit reger Teilnahme ausgeführt werden. Von jetzt an glänzen sie durch das neue Licht des Himmels, alle Heere der Engel, obendrein die Seelen der Seligen, frohlocken mit unaussprechlicher Freude, während sie erblicken, dass das himmlische Jerusalem, nachdem das Schaf verloren, aber die Aufgabe des frommen Hirten zurückgebracht worden war, vergrößert wird, klatscht die Erde dem Ruhm der Jungfrau Beifall, gänzlich alle Elemente zeigen sich bei der Festlichkeit der Jungfrau anmutiger und fröhlicher. Diese Frau war mit der Sonne bekleidet, während die Sonne der Gerechtigkeit sie just vom Anfang ihrer Geburt durch die Strahlen des Heiligen Geistes erleuchtete, die Erleuchtete heiligte, die Geheiligte von der Ursünde unberührt und unbefleckt bewahrte und die Unflut des Teufels auf unbefleckten Pfad zu überqueren schenkte, die schlüpfrigen Zeitvertreibe der Welt zu verschmähen und die Seele bei den Himmlischen einzureihen einflöbte.

現在の教会には、ご覧のとおり、ありとあらゆる敬慕にあたいする、大いなるしるし、崇拜されるべきしるしが現われています。なぜなら、主は天から地上を眺められ、バンベル

クニグンデの身体によるしるしで優遇されたからです。また主は、聖クニグンデの数々の功績を知らしめるために、世界中にさまざまな吉兆や奇跡を出現させて、神の大らかな寵愛のおかげで、世界各地でいろいろな人たちの健康〔病からの治癒〕が祝われると、保証したのです。これから天上が新たな光明で耀きだし、天使の大群全体が、かたて加えて、福者たちの魂が、名状しがたい歓喜で小踊りしだします。また、天上のエルサレムは、羊を失ってしまったものの、敬虔な羊飼いの責務にもういちど立ち戻って、拡大していることがわかります。処女の栄光に対する拍手喝采で地上が満ち、処女の祝祭にありとあらゆる人々が一人残らずいかにも楽しげによろこんでいるのが見出されます。この女性は「太陽を身にまとって」いました。「義の太陽」〔マラキ書 4・2〕は、まさにその出生の始まりから聖霊の光耀で彼女を照らしていました。「義の太陽」は、光に照らされた彼女を神聖にし、無原罪のまま穢されていないその聖女を守り、穢れなき小径に沿って横切ることによって悪魔の汚辱を跳び越えさせ、俗世の淫らな気晴らしを軽蔑して天上の者たちに魂を植えつるべく鼓舞したのです。

引用⑤

Auch wird der Himmel laut den Alten, die einige Doppellaute, so wie sie beschrieben werden, hervorbrachten, casa elyos genannt, das heißt Haus der Sonne. Und sie selbst, über die wir die Predigt halten, war freilich Haus und Wohnplatz der wahren Sonne, die sagte: Der Himmel ist mein Thron und die Erde der Schemel für meine Füße. Und anderswo: Die Seele des Gerechten ist der Sitz der Weisheit. Gut und angemessen können wir seiner Hoheit jenes poetische Verschen beifügen: Du hast mit deinen Verdiensten beide Häuser der Sonne aufgefüllt, während die Scharen der himmlischen Heere wegen des Übergangs/Todes dieser Heiligen Jungfrau über die freundliche Ankunft/Begegnung jubeln, sich freuen, Freuden werden durch Freuden vermehrt, Gelübde werden mit Gelübden aufgehäuft, sie nehmen sie bei der Hand und zeigen sie dem Herren, während sie ihr einmütig zurufen: Komm Braut Christi, nimm die Krone an, die dir der Herr in Ewigkeit zur Verfügung stellt und so weiter. Auch die Erde frohlockt aufgrund der Verdienste derselben, während sie den Sterblichen ein bewundernswertes Beispiel an Demut und Keuschheit hinterließ. Himmel und Erde werden also hinlänglich mit ihren Verdiensten angefüllt.

さらに、いくつかの二重母音を表記どおりに発音していた古代人によれば、天〔Caelum〕は casa elyos、つまり「太陽の家」と呼ばれています。そして、我々がこの説教で扱っている聖クニグンデ御自身がまことに家であり、真の太陽の棲処なのです。彼女は仰いました。「天は私の王座、地は私の足台である」〔使徒行伝 7・49。イザヤ書 66・1「天はわが位〔御座（みくら）〕、地はわが足台である」〕と。また別の箇所では「義人の魂は知恵の在処である」とも。この詩句の格調高さに、わたしたちはきわめて適切に次の詩の一節をそのままつなげることができます。つまり「あなたは〔日の出と日没の〕いずれの太陽の棲処も価

値のある功績で充たした」〔オウィディウス『名婦の書簡』9・16〕と。また、この聖なる処女がこの世を去って天上に到着すると、天の大群は彼女との悦ばしい邂逅をいっしょになって祝います。歓喜と歓喜とが連鎖し合って増幅し、誓約に誓約が積もりに積もって、彼らは彼女の手を引いて主に彼女を示しながら声を合わせて一斉に呼びかけます。「来たれ、キリストの花嫁よ、主がそなたのためにとこしえに用意しておいた王冠を受けよ」云々と。地上も彼女の功績に欣喜雀躍しています。彼女が恭順と貞潔の驚嘆すべき模範を限りある命の人間に遺したからです。したがって、天と地は彼女の功績で豊かに充たされるのです。

引用⑥

O würdige Dienerin der wahren MARIA, die du die ungerechten Dinge hasst, die gerechten Dinge mit jeder Regung des Herzens und des Geistes hoch hältst, o erhabene und fruchtrtragende Palme, die du den Himmel grüßt, o Lilie der Keuschheit, o Wohnstatt der Tugenden, die du unter Menschen lebend ein engelsgleiches Leben gewählt hast, die du in der befleckten und besudelten Welt voller Schmutz die Gerechtigkeit geliebt hast, die Züchtigkeit bewahrt hast, die du aufgrund der großen Ähnlichkeit, aufgrund der unvergleichlichen Gleichheit mit der Heiligen Jungfrau MARIA verbunden wirst. Jene sollte zum Zeugnis ihrer sittsamen Lebensweise einen Bräutigam haben, so dass eine Jungfrau die Jungfrau bewahrte und für sie Sorge trug; so hattest du als Verlobte einen Verlobten unter dem Scheinbild eines Gatten, nicht als Ehefrau bezüglich des Aussehens nicht bezüglich des Fleisches, nicht wegen des Übels des Verderbens sondern wegen des Zeugnisses der Unberührtheit, unter welchem du im rechtschaffenen Witwenstand strahltest, es wird gesagt, eine gewisse Witwe sei wie vom Mann getrennt, und, was am herausragendsten ist, du warst unter dem Mann, mit Mann, ohne Mann Jungfrau.

おお、真にふさわしきマリアの婢よ、不公正なものを嫌い、ありとあらゆる心と精神を尽くして公正なものを重んじる者よ。おお、天にお辞儀をして〔首（こうべ）を垂れて〕挨拶する崇高で実りある棕櫚の木よ。おお、純潔な百合よ、おお、徳の棲処よ、人間のなかで暮らしながらも、あなたは天使の生活を選びました。あなたは汚辱にまみれた世界にあってもなお、正義を愛して貞淑を守りました。あなたは、切っても切れない絆で聖なる処女マリアと結ばれて、あたかもその生き写しのようですよ！かのマリアは、慎ましやかな交際の証左として、処女が処女のままでいられるように万全を期するべく、花婿をとらなければなりません。それとちょうど同じように、あなたが花婿をとったのは、あくまで夫という虚像の下に、妻としてではなく花嫁として、肉によるのではないいうわべだけの結婚であったのです。誘惑による墮落の悪徳のゆえでなく、むしろわが身の潔白の証左のためなのです。そのおかげで、あなたは貞潔な寡婦の境遇にありながら華やかに光り耀いていました。いわゆる寡婦なるものは、夫と離別した女性であるかのような言われ方をさ

れたりしますが、夫の下でも、夫といっしょでも、夫がいなくても、あなたはずっと処女のままだったのです。

引用⑦

Und weil du in diesen drei Stufen warst, wirst du mit drei Kränzen, die voll sind mit dem vielfachen Lob der Belohnungen, geschmückt und gekrönt werden, damit der Verlobte der Jungfrauen dir voller Freude sagt: Steh auf, Beeile dich, meine Freundin, komm vom Libanon, komm, du wirst gekrönt werden.

あなたは、この〔上述のような〕三段階にあったのですから、寵遇に対するさまざまな称讃で溢れた三つの花冠の飾りで戴冠されることでしょう。すると、処女たちの花婿はうれしさでいっぱいになってあなたにこういうでしょう。「わが愛する者よ、立ち上がって急ぎなさい、レバノンから来なさい、来るのです、あなたは戴冠されるでしょう」〔『雅歌』2・10を参照〕と。

ここでは、クニグンデの聖性が依拠する、マリアの『雅歌』の花嫁としての特性、および、花嫁の冠について論じられている。具体的には、引用①でクニグンデが『雅歌』の花嫁、また、引用②・⑥でマリアに次ぐ『雅歌』の花嫁とされる。引用⑤では、花嫁としての冠が語られ、また、引用⑦では、花嫁としての戴冠の場面が『雅歌』の該当箇所から引用されている。引用③では、『黙示録』の「太陽の花嫁」の冠が語られ、引用⑤では、太陽がクニグンデの聖性を示すものとされている。

また、当聖堂の宝物《バンベルク黙示録》には、従来マリアとして解釈される『黙示録』の「太陽の花嫁」が、頭に光をまとったエクレスシアとして描かれており（図84）、このような主題性がバンベルクで特に重要であったことが窺える。また、前述のように、当時としては珍しく、《聖母マリア像》の天蓋の中には光の装置が入るように設計され、出てくる光が冠のように見えたと推測されている（図22）。¹⁹ このようなことから、《聖母マリア像》が『黙示録』の「太陽の花嫁」と同一視される『雅歌』の花嫁を表していると指摘できる。

前述したように、聖ゲオルギウス内陣で行われた典礼の顕著な特徴の一つは聖アンナにおける「無原罪の御宿り」としての「聖母マリアの誕生（Conceptio Mariae）」が中心的に祝われたことであった。²⁰ 引用④からもわかるように「無原罪の御宿り」はクニグンデが「第二のマリア」として崇敬される最も重要な根拠であった。「聖母マリアの誕生」の祝祭（9月8日）と「クニグンデの移送」の祝祭（9月9日）の日付が並ぶことが、クニグンデが「無原罪の御宿り」で生を得た証左とされ、マリアとクニグンデの祝祭はバンベルク大聖堂では共に祝われた。²¹

本論文は、マリアに倣った『雅歌』の花嫁としての美德を強調した、史料から確認される、聖クニグンデ崇敬を特徴づける重要な要素「戴冠の行為」、「光の演出」、「無原罪の御宿り」の主題性が彫刻群の表現においてもみられることを、聖母マリア図像との関連から導き出した。このように、聖クニグンデ崇敬、および、典礼、宝物の表現などのバンベルクに特有の文脈から、当彫刻群が『雅歌』の花嫁神秘主義に依拠するイメージによって構成された彫刻プログラムであると指摘する。

このように、『雅歌』の物語がイメージ・プログラムとして根底にあったということが判明したが、その際、流れていく視線の動きが鑑賞者に意図されていた。門から入って、物語を読んで、クライマックスのマリアの戴冠が強調されるプロセスがあり、マリアの輝きを示す光の効果が重要であった。これは見事に設定された劇場としての場であり、このような演劇的演出はバンベルクの後継工房の作であるナウムブルク大聖堂彫刻群にみられるように、ドイツ・ゴシックの一つの特徴であった。君侯の門からの花婿としての騎士と慈悲の門から聖母マリアの花嫁としての戴冠の話が交差し、全体として作り上げている合流していく物語としてイメージ・プログラムが作られ、クライマックスでのマリアの戴冠は荘厳に演出されたのである。

バンベルクの特徴としての聖クニグンデ崇敬と結びついた聖母マリア崇拝の崇高の時代を背景にし、政治性もあいまって、全体が一つの物語として作り上げられていくような流動的なプロセスがあり、これはドイツ・ゴシック美術の時代の特色といえるだろう。

等身大彫像群の間に表されている《預言者たち》のレリーフ（図 30-33）は、新約の世界の登場人物たちである聖母マリアなどの等身大彫刻群とともにあることによって、類型論による旧約の世界と新約の世界の合体を表してもおり、花嫁神秘主義から花嫁および救世主である花婿の登場を議論する像として旧約の世界から語るものとして解釈することができる。

¹ Kroos, *op.cit.*, S. 118.

² Simson 1985, S. 116ff.

-
- ³ Zerbes, *op.cit.*, S. 361; Hartleitner 2011, S. 52ff..
- ⁴ Kroos, *op.cit.*, S. 118.
- ⁵ Daval/Duby, *op.cit.*, S. 360.
- ⁶ Simson 1985, S. 116ff.
- ⁷ 「太陽の花嫁」は旧約と新約の合体を象徴し (Monighan-Schäfer, *op.cit.*, S.27)、聖ゲオルギウス内陣壁上の《預言者たち》と《使徒たち》の関係性も示唆しているだろう。
- ⁸ Feldmann, *op.cit.*, S. 104.
- ⁹ Cf. Klemm, *op.cit.*; Rothe, *op.cit.*
- ¹⁰ Cf. Kroos, *op.cit.*
- ¹¹ Simson 1985, S. 116ff.
- ¹² 足の裏の象徴性については、秋山聰、前掲書、参照。
- ¹³ Feldmann, *op.cit.*, S.36.
- ¹⁴ Cf. エリザベト・ダネンス『ファン・アイク：ゲントの祭壇画』（黒江光彦訳）、みすず書房、1978.
- ¹⁵ Ott Joachim, *Krone und Krönung: die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz, 1998. 他の希少例として、Chapelle Sainte-Catherine (Notre-Dame, Montmorillon-sur-Gartempe)と Krypta, Sankt Michael (Hildesheim Dom)の聖母戴冠像を挙げられている。
- ¹⁶ 第1章、註6参照。
- ¹⁷ Willibald Sauerländer, *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen 1140-1260*, München, 1990, S. 494.
- ¹⁸ フリードリヒ・アレクサンダー・エアランゲン=ニュルンベルク大学中世史講座の Jasmin Sailer 氏、Amer El-Rayes 氏にラテン語の原文から独語訳していただいたものである。また、和訳に関して、多賀健太郎氏にご協力をいただいた。ここに謝辞を記したい。
- ¹⁹ Zerbes, *op.cit.*, S. 361.
- ²⁰ Kroos, *op.cit.*, S. 118.
- ²¹ *Ibid.*; Klauser, *op.cit.*, S.100f.

第6章 13世紀ドイツ・ゴシック彫刻の「眼差し」と視覚的効果

本章では、バンベルク大聖堂のイメージ・プログラムの根底にある視覚性の問題に関連して、「祈念像 (Andachtsbilder)」の特性が直接的な眼差しの対峙であることを確認し、バンベルク大聖堂工房とその後継工房制作の彫刻群成立において、祈念像の視覚的効果が引き継がれた歴史的過程を重視している。

1. 祈念像のイメージ効果と13世紀のドイツ・ゴシック彫刻

祈念像は、主に後期中世に流行したが、たとえば14世紀から15世紀の南西ドイツの女子修道院では、祈念や幻視体験を呼び起こす神秘的瞑想のための私的礼拝の道具として、特有のイメージ効果が認められてきた。¹ 一方、祈念像の公的および私的な空間でのイメージ受容やその境界を越える相互的効果など、祈念像の諸相や根本的定義については様々な議論がある。² しかし、祈念像の特性として、像と観者との眼差しの交換や身振り、身体性の強調による感情へ訴える作用、像との内なる会話を通した神秘的作用による精神的側面が重視されているといえる。そのなかでも、強烈なインパクトをもって観者の心に侵入し、「感覚に強く訴えかける鋭さ *Eindringlichkeit*」と形容されるような祈念像の眼差しの効果が本質的な役割を担う。³ 本章で着目したいのは、とくに近年関心がもたれている、祈念像のこのような特性の起源が初期中世に遡るという解釈である。⁴ たとえば、ビザンティンの受難のイメージは、磔刑の傷を指し示す身振りとしての記号的な指示だけでなく、観者との直接的な眼差しの交換による感情の発露を利用しながら、キリストとの親密さを伴った私的関係を生みだした。つまり、観者の「内なる眼」を通し、想像上の「直接的な内的対話」によって、改悛の念を呼び起こしたのである。身振りも眼差しによって強調されるという相乗効果も看過できない。したがって、祈念像は従来、私的な空間に属することにその機能的効果があると考えられてきたが、公的・私的の場を越えた中世彫刻の根本的特質を有していると認識されつつある。

第2章で、ドイツのシュタウフェン王朝美術のとくに重要な典拠が『雅歌』がであったことを詳述したが、『雅歌』の受容は、聖母崇拝にともなう聖母子像の基本的思想の究明と関連してだけでなく、なかでも『雅歌』の根底にある「愛の矢」のテーマが当時の宮廷恋愛詩で流行したことにある。シュタウフェン王朝の代表的詩人の作品を収録した『マネッセ写本』の挿絵では、恋人の交わり合う眼差しによる愛の矢が男性の心臓へ刻み込まれ過程が示唆される描写となっている (図93)。

一方、『雅歌』は、教会や宮廷の外の世俗社会でも大きな影響力をもっていた。『雅歌』は戯曲のように登場人物たちの会話形式をとっているが、それを当時もっとも影響力のあ

ったオリゲネスの『雅歌』注解の序文は、「神秘的会話によって全編が織り成されています」と記述している。⁵ 花嫁神秘主義では、みずからがそうした『雅歌』の花嫁となって神秘的会話に参加することが期待されるが、「愛の矢」のこのような精神的な過程は祈念像における像との内的で神秘的会話のそれと類似し、この二つの領域は相互関係によって浸透したのである。

『雅歌』に由来する花嫁の神秘主義やその神秘主義に基づくキリストとの愛を介した宗教的理念は、14世紀以降には、祈念像の主要な観者となった修道女たちに見られる女性の霊性を形成した。それは托鉢修道会などの活動により、世俗の霊性へと発展し、中世後期に広まっている。「愛の矢」の視覚的イメージも発展し、修道女関連の美術でもそれを確認することができる。たとえば、前述した『ロスチャイルド・カンティクルズ』の挿絵(図94)にみられるように、修道女が手にする槍やスタンドグラスなどにおけるカリタスの女性像が手にする槍などもキリストの指し示す傷口に向けられた「愛の矢」の系譜である。このように、祈念像はすでに13世紀初頭から見られる女性の霊性思想の展開の内にある。

ところで、「愛の矢」のメタファーについて、ここで重要なのは、第一に、すでに触れた中世特有の視覚理論に裏打ちされていたこと、第二にキリストの人間性の認識にも支えられていたことである。まず、当時の視覚理論では、物体や眼から発せられるスペキエスがイメージの媒体として眼から入って脳に到達し、認識された後、心臓にそのイメージを記憶として刻み込むと考えられた(図103参照)。それは、光線が眼から発せられるというプラトン由来の「流出(extromission)」理論と、光線が眼に侵入するというアリストテレス由来の「流入(intromission)」理論の中世における二つの説が混合したもので、その思想傾向は、当時の解剖学、幾何学や認識論に基づいた、ロバート・グロステスト(Robert Grossteste c.1175-1253)やロジャー・ベーコン(Roger Bacon 1214/1220-1292)の説にも見られる。

とくに、彫刻の眼差しは、立体、かつ物質性の観点から三次元で強調されている。したがって、ゴシック彫刻の鑑賞とは、物質に影響するスペキエスの作用により、眼差しの媒介によって観賞の対象と同化するという、物質的で触覚的なプロセスである。⁶ つまり、彫像の眼、観者の眼それぞれから発し、受け取るという「眼差しの相互作用」、「眼差しの交差」が根底にある彫像の鑑賞法について、すでにヴァラフリード・シュトラボ(Walahfried Strabo 808-849)が、「彫像が観者の心臓に刻み込まれる」とするカロリング朝期の神学の伝統があった。また12世紀のゲラルドゥス(Gerardus)が「心臓に書き込まれたように、イメージを認識する」と、キリストの受難のイメージについての理論において説明し、クレモナのシカルドゥス(Sicardus von Cremona)も、受難像において、「心の眼に刻み込まれる」表現を要求したとする。⁷ 西洋中世における眼差しの交換の祈念像に認められる特徴は、彫像鑑賞は眼から取り入れる情報が心臓にイメージとして刻まれ、生き活きとしたものとして記憶されるという、このような宗教体験の修行における五感のうちの視覚の優越化と結びついた。その一方で、これは先に述べた中世の視覚・光学理論に顕著である世界認識一般における視覚の特権的地位に対応するものであった。つまり、対象像の鑑賞は、

眼を通して世界がイメージとして脳に与えられ、心臓に刻まれるという認識プロセスのひとつであったのである。13世紀に付与されたこの眼差しの新たな意義は、当世紀におけるキリストの人間性を重視した時代背景を抜きにしては考えられない。すでに触れているが、1215年第四回ラテラノ公会議において、聖体概念から神の受肉によるキリストの人間性が認められた。直接的な正面観の顔と顔の対峙によって強調される眼差しの威力の効果によって、観者が、人間としてのキリストと対峙する特別な意味を持つようになった。⁸ キリストが人間でもあるからこそ、愛を介した、感情のやり取りが強調されるようになったのである。このように究極のヴィジョンとして、最終目的に一对一の顔と顔の視覚の交差があったのである。

この傾向は、十字軍を通じた東方イコンの活発な受容にも表れ、イメージ聖遺物（Bildreliquie）やヴェロニカ（Vera Icon）など13世紀から確認される正面像としてのキリストの頭部像は、この神との顔と顔の対峙の幻視へと観者を促すものでもあり、言うまでもなく、その中心に直接的な眼差しの交換がある。⁹ こうしたイメージの根底には、キリスト教の救済史において、神との個人的な関係を重視する歴史的な経緯がある。つまり、観者自身も含まれる「救済」を、今ここで生き生きと体験するために、まさに重要であったのが、「眼差し」を介した視覚的效果であったのである。

従来の先行研究では、バンベルクとその後継工房の作品における「眼差し」は、主に豊かな感情表現を伴った表情として解釈されてきた。¹⁰ しかし、単なる表情にとどまらず、特有の背景のもとに成立した「愛の矢」の視覚性による、観者を組み入れた眼差しの交換こそが、それぞれの聖堂空間で演出されたイメージ・プログラムの根本を成すと考える。これによって、これまでそれぞれ個別に考えられていた彫像群が、全体のイメージ・プログラムの中で一貫して構想されたものであるという推測が可能となる。実際、前述したように、マイケル・カミールが写本において示したようなゴシック美術における一定の視線誘導が存在し、観者へ向けられた身振り、さらには衣襲や眼差しによって観者がたどるべき視線の方向性が示されている（図104）。¹¹ 13世紀のドイツ・ゴシック聖堂は、動的な鑑賞法を重視し、つまり、観者は扉口から入り、堂内を進みながら鑑賞するという行程を意識しながら、その距離、高さなどに対応する思想や規準があったと推察される。というのも、彫刻群は観者の立ち位置の視点をもとに、視覚の交差を考慮した、的確な造形が施されているからである。

2. 13世紀ドイツ・ゴシック彫刻の「眼差し」と視覚的效果

バンベルク大聖堂彫刻群の完成後の1250年頃に、その後継工房によって制作された、マイセン大聖堂の《オットー1世と妻アーデルハイド》の皇帝夫婦像（図75）を考察の対象としたい。先行研究では、内陣にある設置されたこの夫婦像をその正面から鑑賞する

と、満面の笑みを浮かべるアーデルハイドに対してオットー一世の消極的な身振りや眼差しを、驚くことに、恐妻という性格から分析されているように、二人の間に心理的な距離を感じさせる。¹² だが、かえってこの特殊な表現が注目され、中世の「眼差し」の交換に基づき、観者がオットー1世像の眼に合わせて像の前に立つと、妻アーデルハイドの、まるで矢を射るような身振りが確認されるのである。そのうえ、アーデルハイドの熱い視線の先の、オットー1世の眼や顔の表情は戸惑いに満ちている。

また、オットー1世が右手に掲げる、正面の鑑賞では意図的に傾く帝国宝珠(Reichsapfel)の十字架についても、同じ立ち位置からは彼の左胸すなわち心臓を指すように見える(図76)。ここに、眼差しが心臓に刻み込まれる「愛の矢」を主題とする宮廷文学の英雄の表情を見ることができると言っても過言ではない。

バンベルク大聖堂の系列工房の他の例として、マイセンの彫刻群と同時期に制作された、ナウムブルク大聖堂の西内陣壁(図81)と内陣内部の彫刻群(1243-49年)を挙げたい。中世の内陣壁は、聖なる空間としての内陣内部への、観者の眼差しを統制するものであったといわれている。¹³ 壁上部に展開する《受難》のナラティブなレリーフでは、観者はその中心人物であるキリストと直接、眼差しを交わすことになる(図82)。

《磔刑群像》(図83)では、キリストの両横に寄り添う聖母マリア(図80)とヨハネの像が、受難の悲しみの感情を観者に伝えているが、個々の像における、衣壁や眼差し、身振りの方向性は明確にキリストを示していると言いがたい。内陣には西壁上に寄進者群像の中心的存在であるナウムブルク大聖堂(11世紀建造)の創設者、辺境伯エッケルトとその妻のウタ像があり、この夫婦像を含めて12体の寄進者像が並ぶ。しかし、《磔刑群像》が設置された内陣壁正面からでは、《エッケハルトとウタ》の像(図77)は隠れて見えないのである。観者が磔刑のキリストの真下で直接、眼差しを対峙させると《エッケハルトとウタ》が初めて視野に入ってくる。顔が左に傾く磔刑のキリストは、観者に内陣内の夫婦像への右方向を指し示すからである(図84)。同時に、聖母もヨハネもまた、しぐさで内陣内へと促すように見え、こうした示唆的指示において、聖母とヨハネの身振り、衣壁、身体方向性は、統一性を得ることになる。

キリストの頭上にある恵みを捧げる天使の身振りや香油壺の傾きなども、観者に注目すべき目標地点を示すように思われる。こうして導かれた両像では、手にもつ楯の紋章から、辺境伯エッケハルトであることが自明だが、すでに第2章で分析したように、妻ウタは、ユリの冠に聖母の天上の姿が重ねられて、「聖母戴冠」という伝統のモチーフが借用されていると言えるだろう。なお、群像の中心を成すエッケハルトとウタが見つめる先は他の4人の寄進者たちであり、この寄進者たちもさまざまな方向に眼を向けている。したがって、ナウムブルク大聖堂彫刻群の特徴は、眼差しの交換が網の目のように張り巡らされているといっても過言ではない。その際、ここでも視線の誘導に出発地点と目的地点が設定されている。つまり、最終目標地点としての《エッケハルトとウタ》の像(図79)は、最後に到達するヴィジョンとして意図された夫婦像であると解釈できるのである。ジャック

リーヌ・ユングは、本論と同様に、《磔刑群像》から奥の内陣に見える他の寄進者像の反復された身振りや眼差しに着目しているが、むしろ内陣の彫刻群を内陣壁の《磔刑像》に引き寄せることで、正面から見た全体像を他のメディアである絵画空間と比較している。¹⁴

これらの寄進者たちはすべて、彫刻が制作された13世紀当時よりも200年前の人物たちである。寄進者像の制作の意図には、教会の思惑であった寄付金の収集があり、教区成立、教会建造や彫刻制作の後援者や寄進者たちを神聖化する必要性があった。彫像がキリストの受難の「過去」を観者の「現在」に甦らせ、いずれ来る最後の審判という「未来」に向けて、改悔させることを促しているのである。すでに触れたように、その際、人物像の表現において重要であったのは、まさに「眼差し」の効果であった。

バンベルク大聖堂彫刻群の彫像と観者、彫像間の視線の交差に基づくイメージ・プログラムは、上記に示したマイセンやナウムブルクの彫刻群の分析によって、理解が深まるように思われる。第4章で考察を試みた騎馬像の騎士の特徴的な、戸惑いを伴った眼差しの表現は、マイセンのオットー1世像とも共通性をもち、本論の考察にみるように、その根底に宗教と世俗の領域を超えた時代の思想としての『雅歌』が息づいているのである。¹⁵

-
- ¹ 祈念像の定義、性質については、以下を参照。田辺幹之助編『祈念像の美術』竹林舎、2018年; Erwin Panofsky, “Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzenmanns und der Maria Mediatrix”, in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leiden 1927, S. 261-308; Sixten Ringbom, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk 1984 (1. Aufl. 1965).
- ² Cf. Boerner, *op.cit.*, S. 139ff. 近年の研究としては、以下を参照。Cornelia A. Tsakiridou, *Tradition and transformation in Christian art: the transcultural icon*. New York / London / Routledge 2019; Maya Corry (ed.), *Madonnas & miracles: the Holy Home in Renaissance Italy*, London / New York 2017.
- ³ Boerner, *op.cit.* S. 9.
- ⁴ Cf. Belting 1981.
- ⁵ オリゲネス (小高毅)、前掲書、27頁。
- ⁶ 中世の視覚と触覚の交差する議論については彫刻のイメージを含めて、近年活発に議論されている。たとえば、以下を参照。Kristin Marek (Hrsg.), *Bild und Körper im Mittelalter*, Munich 2006; Colum Hourihane (ed.), *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Princeton 2010.
- ⁷ Boerner, *op.cit.*, libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum (c. 840-842) より testentur exteriores figuras cordi suo quasi lituris impressas (Alice L. Harting-Corream, *Walafrid Strabo 's libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, Leiden / New York, Köln 1990.)
- ⁸ Cf. 木俣元一「顔と顔とを合わせてー聖顔・痕跡・ヴィジョン」『死生学研究』16号、2011、121-139頁。第19回国際美学学会議記念大会、クラクフ、ヤギェヴォ大学における口頭発表、Nakama Aya: Gothic Art and Optical Theories: Visualizing Miracle in Vision and Space (2013年7月24日)。
- ⁹ 例えば、ベルティングは13世紀からイメージと聖遺物の境界において当時の宗教性とリンクしていた物質性 (Dinglichkeit) と可視性 (Anschaulichkeit) の、視覚的な語りとしてイメージの形態として、新たな体験があったとする。(Belting 1981, S. 213.)
- ¹⁰ Cf. Dagmar Schmengler, „Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung: Reimser "Ausdrucksmotive" im Wandel“, in: *Der Naumburger Meister: Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie ; Ausstellungskatalog ; [Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2011 Der Naumburger Meister - Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen]*, Bd.1, hrsg. v. Hartmut Krohm, Petersberg 2011, S. 187-194.
- ¹¹ Camille, *op.cit.*, p. 15.
- ¹² Cf. Heinrich Magirius (Hrsg.), *Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert*, Weimar 2001.
- ¹³ Cf. Jacqueline E. Jung, *The Gothic screen: space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, New York 2017.
- ¹⁴ Jacqueline E. Jung, ”Seeing through screens: the Gothic choir enclosure as frame”, in: *Thresholds of the sacred : architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, ed. by Sharon E. J. Gerstel, Cambridge [u.a.] 2006, p.184-213.
- ¹⁵ 他にバンベルクにおいて眼差しが重要であった証拠として、当時《騎馬像》の騎士の眼が遠くから確認されるように、立体的に強調されて彩色されていたこと、《聖母マリア像》の眼の縁が赤く際立たせていたこと、『雅歌』注解を典拠とする「君侯の門」の花嫁としてのエクレシアとシナゴークの表現においても、エクレシア像の正面の厳格な眼差しと対比してシナゴーク像の眼帯が遠くから目立つように強い黒で彩色されていたことから窺える。Cf. Hartleitner 2015, S. 32ff.

結

ロベルト・ズッカーレが「マリア：処女－母－女王」（『ラインの美しき聖母たち』、2009）でも言及しているように、『雅歌』は聖母図像のアレゴリーの典拠として、じつに多様の表現を生み出した。¹しかし、言い換えれば、聖母図像の根底に潜んでいるが故、逆にその役割を検討することに困難であった。本論で行った分析の成果は、バンベルクの当彫刻群が、シュトラスブルク大聖堂南袖廊彫刻群と並んで、『雅歌』註解をもっとも詳細に反映した作品群である可能性を示唆している。また、バンベルク彫刻群の『雅歌』表現の独自性のみならず、聖母図像の根底に作用した『雅歌』の影響について、さらには聖母マリア崇拜が興隆した時代における『雅歌』の重要性についても考察を深めた。

本研究はマリア学の思想および聖母の典礼の背景として『雅歌』の花嫁神秘主義を重視し、聖母マリアおよびシナゴグやエクレスシアを含めた中世キリスト教美術の中心的主題に関わるものである。『雅歌』の花嫁神秘主義に依拠した女性の霊性についての歴史学的研究への貢献も試みている。

ヘルガ・シウリーがマグデブルク大聖堂《オットー1世とエディタの像》において、皇帝フリードリヒ2世の『雅歌』を用いた聖堂彫刻によるプロパガンダを分析したように、同皇帝治世下の神聖ローマ帝国の諸都市には皇帝・諸侯・教皇の緊張関係を巡る特殊な政治的状況があり、13世紀のドイツの聖堂彫刻の図像プログラムは他の時代や地域にみられない複雑な次元へと発展した。オットー・フォン・ジムソンがそうした図像性と取り組み、マリア学の『雅歌』註解に基づいた13世紀のゴシック彫刻群の図像プログラム的一端を明らかにしたが、このように難解な『雅歌』表現の解明の試みは、その後受け継がれることはなかった。一方でアン・マターが『西洋中世世界における雅歌』（1992）において文献学的見地から『雅歌』の広大かつ根源的な影響を示し、他の領域においても同様の研究の必要性を指摘している。

既に存在する美術史学における『雅歌』受容の考察の例としては、ジェフリー・ハンバーガーの『ロスチャイルド雅歌：1300年周辺のフランドルとラインラントにおける芸術と神秘主義』（1990）等があり、修道女美術における花嫁神秘主義の研究が進められている。前述のように、バンベルクの後継工房の作品やバンベルク彫刻群と様式的類似が認められる作品、また『バンベルク雅歌註解』（1000頃）、『バンベルク詩篇』（13世紀初頭）などバンベルク大聖堂宝物の諸作品についても、すでに『雅歌』の花嫁神秘主義の重要性が認められている。さらにハイドルン・シュタイン＝ケックスの『プリューフエニング修道院のロマネスク壁画』（1987）やハインリヒ・マギリウスの「フライベルク大聖堂「黄金の門」の図像学的問題について」（『ザクセンの中世美術』、1967）等の研究により、ホノリウス他によるマリア学が興隆したドイツ南部、とくにバンベルク近郊において独自の『雅歌』表現がロマネスク期より豊富にあったことが明らかにされている。しかしながら、ゴシック

彫刻の聖母表現における『雅歌』の果たした役割は十分に知られていない。美術史学における『雅歌』受容の研究はいまだ端緒に着いたばかりなのである。

本研究は、ミュンヘン中央美術史研究所客員研究員としての留学期間を含め、美術史学的見地から遂行した実地調査に基づいている。その調査から得られた考察に、バンベルク大聖堂独自の宗教的・政治的・文化的環境の分析を加え、全体的な論証を目指した。13世紀の当聖堂では設立者ハインリヒ 2 世と妻クニグンデの皇帝夫婦崇敬が深まり、「第二のマリア」としての花嫁クニグンデが主たる存在感を占めたが、先行研究ではその背景にある「花嫁神秘主義」の思想が看過されている。それに対して本論では、当彫刻群の図像プログラムが、旧約聖書の『雅歌』に基づくものであるという視座によって初めて、表現内容および制作目的を含む作品群の全体像が解明されるとした。聖堂をめぐる史料の他に、バンベルク文化圏の『雅歌』註解、および花嫁神秘主義が中心的に議論されたマリア学の史料を重視し、とくにクニグンデ崇敬の史料を詳細に分析し、彫刻群との関連をはじめて指摘した。

また、当彫刻群が影響を与えた後継作品、ならびに影響を受けたイル・ド・フランスの彫刻群を調査するだけでなく、さらには聖堂彫刻をプロパガンダのメディアとして利用したフリードリヒ 2 世の意図など、『雅歌』に関連する現象や作品の比較考察を行っている。聖堂扉口「慈悲の門」「アダムの門」「君侯の門」の彫刻群プログラムの分析において、聖堂北東扉口「慈悲の門」（1200 頃）では、聖母子坐像、およびハインリヒ 2 世・聖クニグンデ像について、『雅歌』の夫婦像とするエルナー・ヴァーグナーの考察をさらに進めた。

聖堂南東扉口「アダムの門」（彫刻群 1238 年頃）では、《ハインリヒ 2 世像》と《クニグンデ像》の夫婦像と人類初の夫婦《アダム像》・《エヴァ像》との並置に着目し、当時の『雅歌』註解において、「新しいエヴァとしての花嫁マリア」とする教義と皇帝夫婦の崇敬における花嫁としての特性を強調する信仰との本質的な関連を指摘した。

主要扉口「君侯の門」（中世の史料では「結婚の門 Ehethuer」、1235 年頃）は、「最後の審判」の終末場面における花婿と花嫁の物語として、シュトラスブルク大聖堂と同様、『黙示録』思想を取り入れたマリア学の『雅歌』註解に基づくものとして解釈した。その際注目すべきは花嫁神秘主義思想で、たとえば中央の花婿キリスト像に対する聖母マリアの「足の裏」の描写である。「足の裏」は聖クニグンデ伝説における夫婦愛の証明として重要視される。《エクレシア像》と《シナゴーク像》については、花婿キリストによって救済される『雅歌』註解の代表的な花嫁たちとして予型論的に強調されている。特にシナゴーク像の官能性を湛えた特徴的な身体表現を、マリア学が受け継いだユダヤ教の『雅歌』註解に登場する「第一の花嫁」の際立つ特徴として指摘した。

聖堂内部聖ゲオルギウス東内陣壁の彫刻プログラムについては、各扉口彫像群に繋がるイメージ・プログラムであり、その最終目的は「聖母戴冠」図像であることを明らかにした。従来美術史的に最も重要とみなされてきた《騎馬像》は、この「聖母戴冠」という

ゴシック美術の根本にある聖母図像、つまり『雅歌』註解に基づき、騎士としての「花婿キリスト」の役割を付加したものと考える。

『雅歌』を典拠とする「聖母戴冠」の一般的な諸特徴に留まらず、バンベルク独自の伝統に基づく表現として主に以下の点を挙げた。第一に、《聖母マリア像》を、柱の強調された深紅色から「聖母被昇天」・「暁の背景から登場する花嫁」と見做し、《冠の天使像》との関連から「戴冠」の結合像とした。このため『バンベルク黙示録』（1000年頃）の「光の花嫁」像や、マーレン・ツェルベスによって指摘された天蓋の特別な構造が示す「光の花嫁」を演出する効果も考察対象に加えた。また、彫刻群の完成を祝った聖母被昇天祭に「聖母マリアの祭壇」（現在消失）が献呈されたという関連事実も重視した。第二に、《老婆像》については、当内陣が聖母マリアの祝祭の次に、「無原罪の御宿り」および聖アンナの祝祭にも使用されたことから、新たに「聖母戴冠」との関連を指摘し、『雅歌』の恋人の母親像が予型論的に組み込まれた「聖母戴冠」図像として考察した。第三に、《騎馬像》は、フリードリヒ 2 世がシュトラスブルクやマグデブルクの諸聖堂の作例で表現したように、『雅歌』の花婿であると同時に賢明な審判者としての王の像、つまり「花婿－キリスト－ソロモン－フリードリヒ 2 世」の複合像として分析した。ヴィリバルド・ザウアーレンダー「神聖ローマ帝国の美術におけるフリードリヒ 2 世の存在と非存在」（1994）の指摘するように、騎士の容姿は、キリスト教第一の指導者としての、若い男性の理想像である。²しかし、同時に当世風の高貴な王の衣装を纏う騎馬像でもあることも看過すべきではないと考える。また、騎士の強調された独特の眼差しをゴシック特有の視覚性として着目し、宗教上のみでなくフリードリヒ 2 世の宮廷文化において流行した『雅歌』の花嫁・花婿の眼差しの交換のメタファー、「愛の矢」が示唆されていることの論証を試みた。「愛の矢」は、既にマイケル・カミールが『ゴシック美術：輝かしい視覚』（1996）で指摘したように、当時の光学理論の視覚モデルと関連するものであり、宮廷文化を背景とする高位な主要観者へのイメージ効果を深化させる意図があったと考えられる。

他には、《受胎告知》のレリーフでマリアが既に戴冠されているという珍しい特徴を考察し、二人一組のレリーフの北側《預言者像》は、「花嫁の引率者 Brautführer」とする新たな解釈を試みた。さらにこれらの像を花嫁神秘主義に含まれる花婿の幻視の預言より考察し、特に《聖母マリア像》に近い中心像を『雅歌』のソロモン王であることに注目した。《騎馬像》の鞍の布における花婿の純潔としてのユリ、《騎馬像》の台座のヒナギクについては、花嫁マリアの特性を示唆するものとして、『雅歌』およびバンベルク文化圏特有の植物の象徴性から解釈している。

レナーテ・クルースの「バンベルク大聖堂の典礼史料」等により聖ゲオルギウス内陣の主要用途が聖母マリアの祝祭であったことは明らかだが、さらに踏み込んで、当内陣の典礼と『雅歌』との関連を分析した。さらに、アーヒム・フーベルが着目する、個々の等身大彫像を集め一つの物語として完結させる 13 世紀のゴシック彫刻特有の鑑賞法の特徴、および、ブルーノ・ベルナー『イメージの効果：中世彫刻のコミュニケーション機能』（2008）

などで提起されている中世彫刻における観者へのイメージ効果の問題を本作例においても取り上げ、論じた。

先に述べたように、エックベルトと並び委託者であったとされるフリードリヒ2世は多大の関心を『雅歌』に寄せ、彼のシチリアの宮廷は『雅歌』に基づく「愛の矢」の文学の中心地であった。宮廷文化を享受する特権階級にとっては、『雅歌』は誰もが通じていた教養の対象であったのである。したがって、「君侯の門」から入堂し、騎馬像と聖母像の二体を眼にすると、ただちに『雅歌』の花婿・花嫁と結び付けることができたと推察される。

本論はこれらの像がここで明らかにしたイメージ・プログラムによって、それぞれ一義的に規定されていると主張するのではない。『雅歌』註解の、花嫁神秘主義的解釈においても、花婿は神あるいはキリストと同定されるが、花嫁は聖母マリア、教会、人類、個々の魂と、多層的に考えられている。同じように、騎馬像についても、神・キリストの像と、世俗の騎士の王が、さらには、具体的な王、たとえば、フリードリヒ2世の姿が重なりあったと思われる。「君侯の門」からの入堂者は「最後の審判」の終末の日を眼にした後、背を見せる騎馬像に王のような神、神のような王を見て、同時に、世俗の王と神・キリスト両者への従順を誓ったであろう。それに対し、一般信徒は、「慈悲の門」で聖母の慈愛に触れ、入堂後も「聖母戴冠」のイメージ・プログラムに導かれ、聖母の遍在を感じることとなる。そして、最後に後姿の王あるいは神を見て、あとを従うよう促されるのである。また、花嫁神秘主義の波は修道女たちに媒介されて世俗世界へも及んでいたので、一般信徒にとっても《騎馬像》と《聖母マリア像》を花婿・花嫁としてイメージすることは困難でなかったと思われる。

このように、バンベルク大聖堂の《騎馬像》は、宮廷文化における『雅歌』受容と、聖母崇拝を背景とした教会における『雅歌』受容の伝統が融合して生み出された作例として、希少なものであり、また《聖母マリア像》は、神、キリストの花嫁として、その後、中世後期に入り、女性の霊性においてとくに模範とされる聖母の役割を早期に体現したのもであったのではないだろうか。

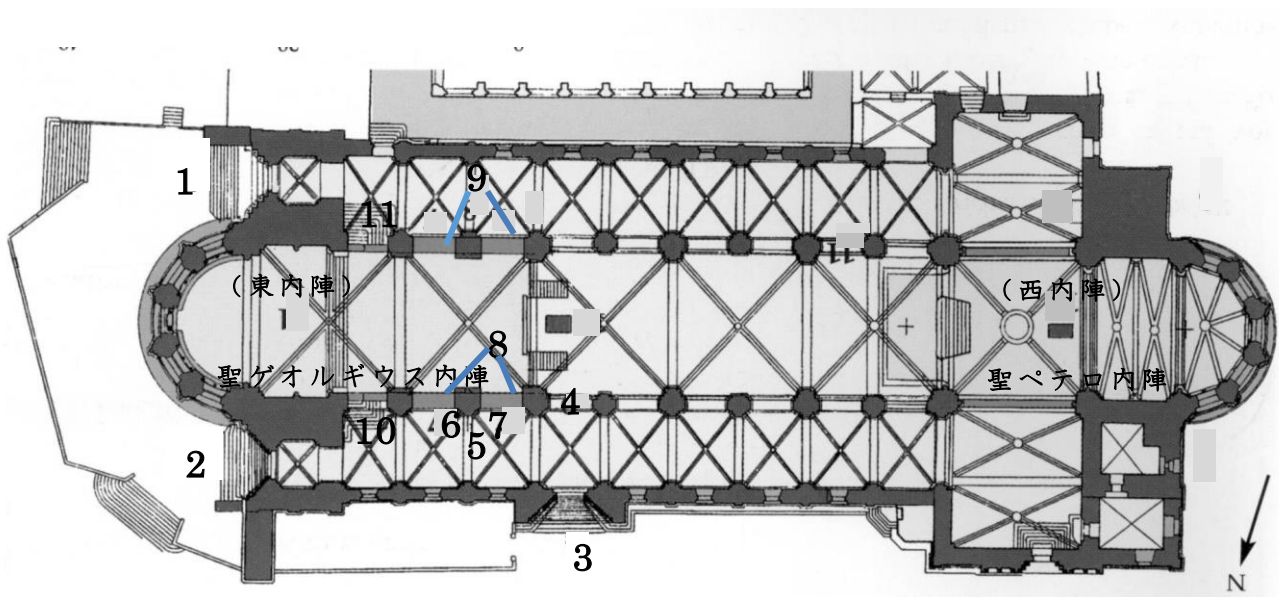
今後、バンベルク大聖堂彫刻のイメージ・プログラム、およびこのプログラムを演出した、ドイツ中世美術における『雅歌』の果たした役割と意味の解明がいつそう求められるだろう。こうした研究は、中世ゴシックの歴史にもさらなる光を当てることになると考えられる。

¹ Suckale 2009, S.28ff.

² 第4章、註6参照。



図1 バンベルク大聖堂 外観 北からの眺め



1. アダムの門 2. 慈悲の門 3. 君侯の門
4. 騎馬像 5. 聖母マリア像 6. 老婆像 (聖アンナ像)
7. 冠を掲げる天使像 8. 預言者たち 9. 使徒たち
10. 受胎告知 11. 大天使ミカエルと竜

図2 バンベルク大聖堂の平面図

聖ゲオルギウス東内陣北壁の眺め



図 3



図 4

《騎馬像》（1227／28頃） 聖ゲオルギウス東内陣



図 5



図 6



図 7

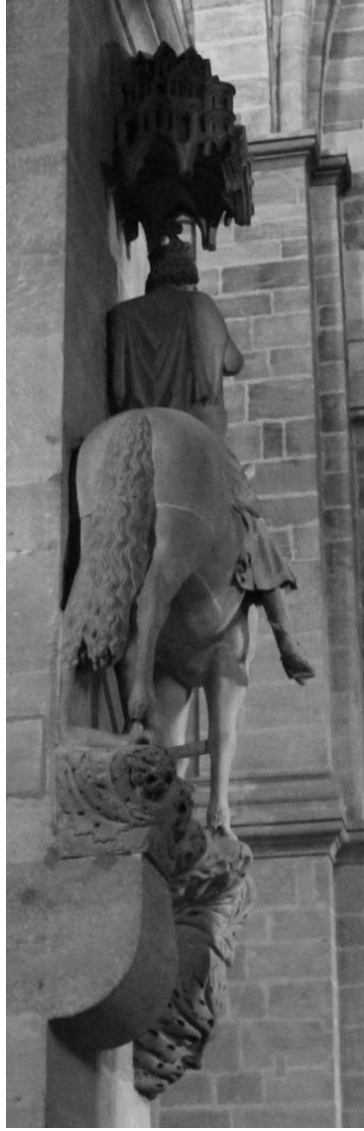


图 8



图 9



図 10



図 11



図 12



図 13 葉のマスク



図 14 天蓋

「君侯の門」から入堂した際の聖ゲオルギウス東内陣方向の眺め



図 15



図 16

《聖母マリア像》（1230頃） 聖ゲオルギウス東内陣北壁



図 17



図 18



図 19



図 20

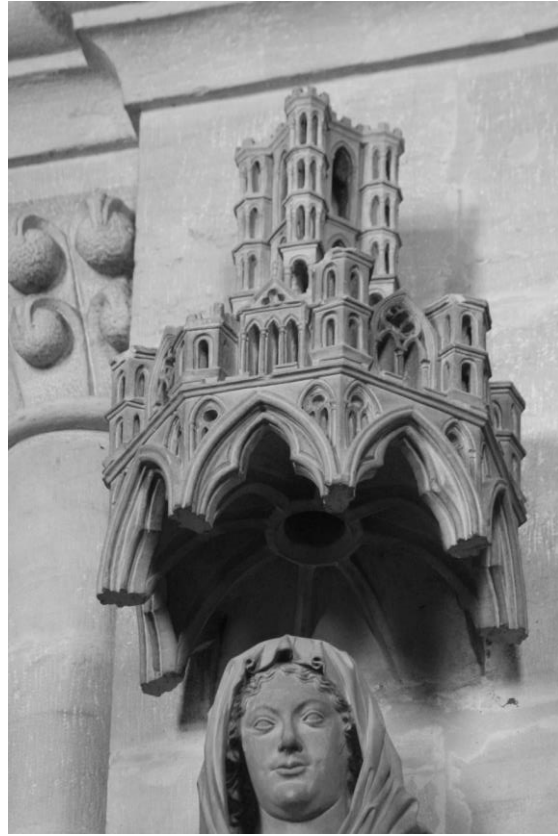


图 21

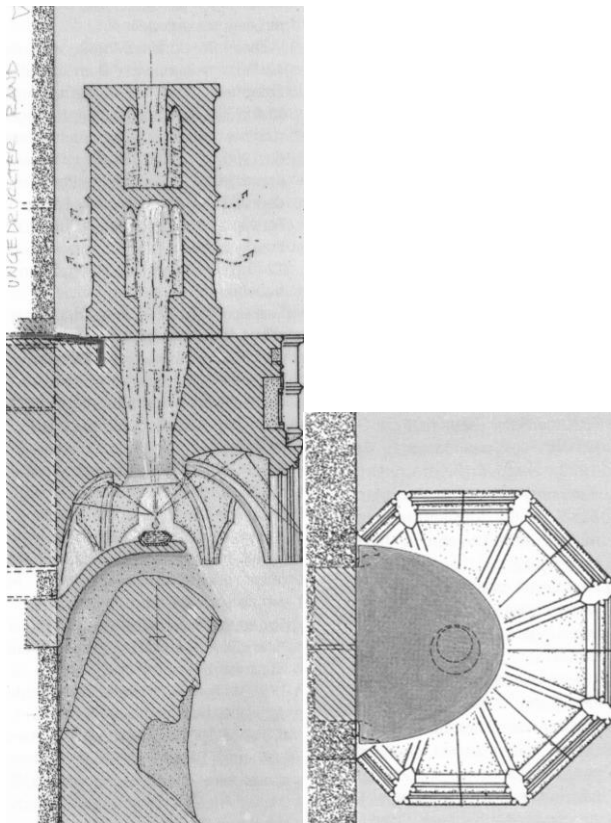


图 22

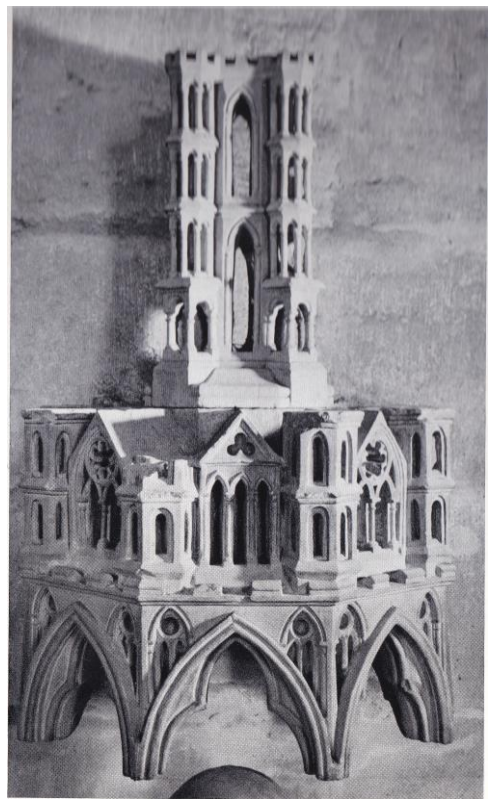


图 23

《老母像》（1230 頃） 聖ゲオルギウス東内陣北壁



図 24



図 25

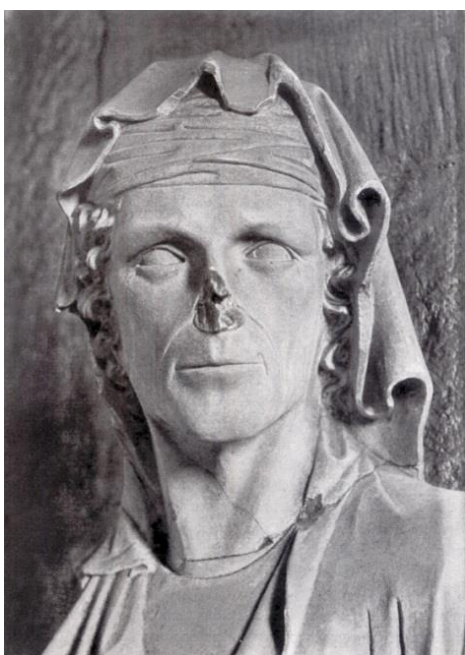


図 26



図 27

《冠を掲げる天使像》（1230頃） 聖ゲオルギウス東内陣北壁



図 28



図 29

《預言者たち》（1220 頃） 聖ゲオルギウス東内陣北壁



図 30



図 31

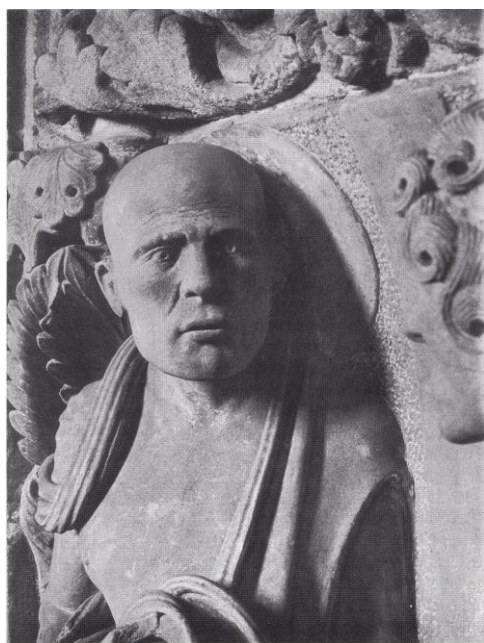


図 32



図 33

《受胎告知》のレリーフ（13世紀初頭） 聖ゲオルギウス東内陣北壁



図 34



図 35



図 36 《竜と戦う大天使ミカエル》（1220 頃）聖ゲオルギウス東内陣南壁

「君侯の門」(1225-35頃)

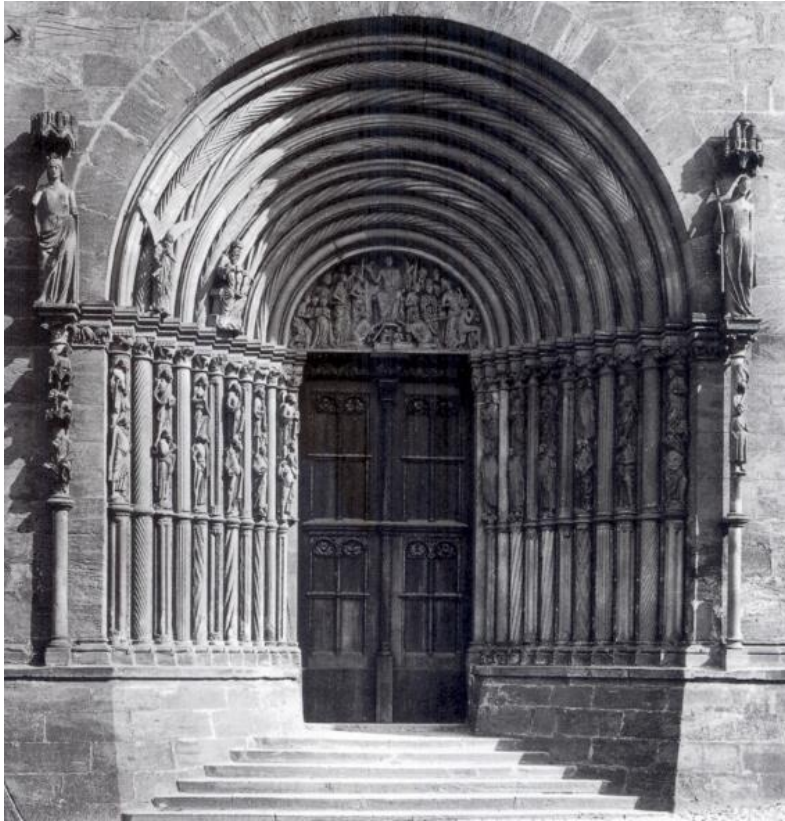


図 37



図 38 旧約・新約聖書の登場人物



図 39 《最後の審判》 「君侯の門」ティンパノム

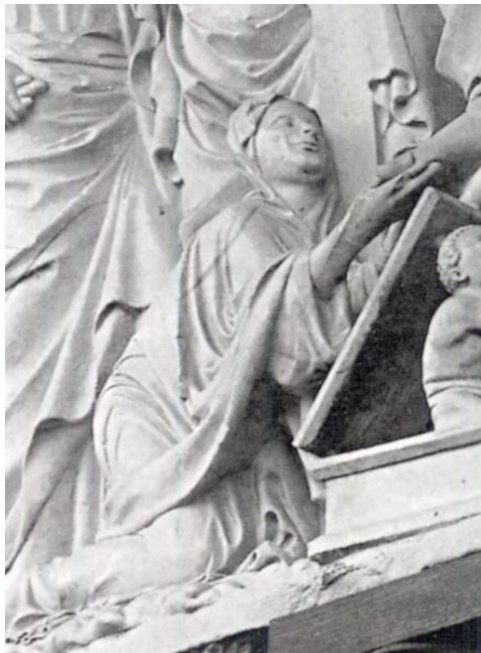


図 40 《聖母マリア像》



図 41 《魂を導く乙女たちの群像》

「君侯の門」ティンパノム



図 42 《エクレシア像》



図 43 《シナゴグ像》



図 44 《エクレスシア像》



図 45 《シナゴーク像》



図 46 《シナゴーク像》

「慈悲の門」(13世紀初頭)

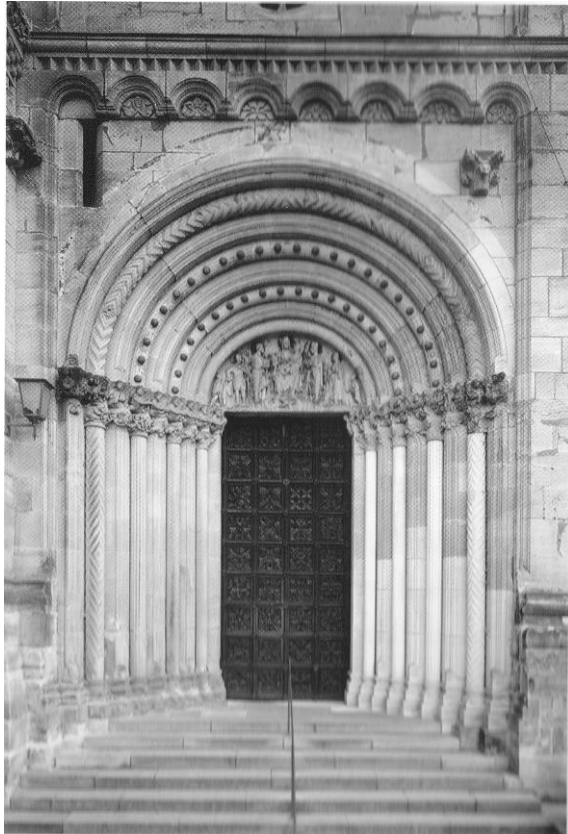


図 47

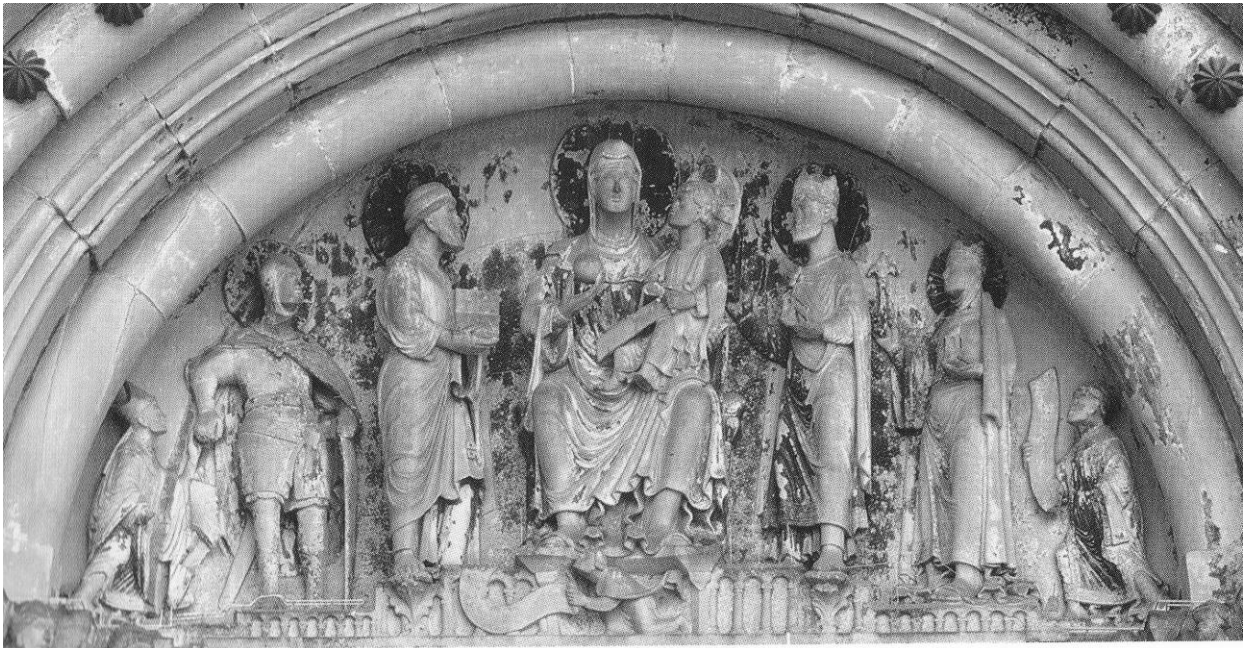


図 48 「慈悲の門」ティンパノム

聖ゲオルギウス 聖ペテロ 聖母子座像 ハイน์リヒ 2 世とクニグンデ夫妻



図 49 聖母子座像



図 50 ハインリヒ 2 世とクニグンデ夫妻

「アダムの門」(1235頃)

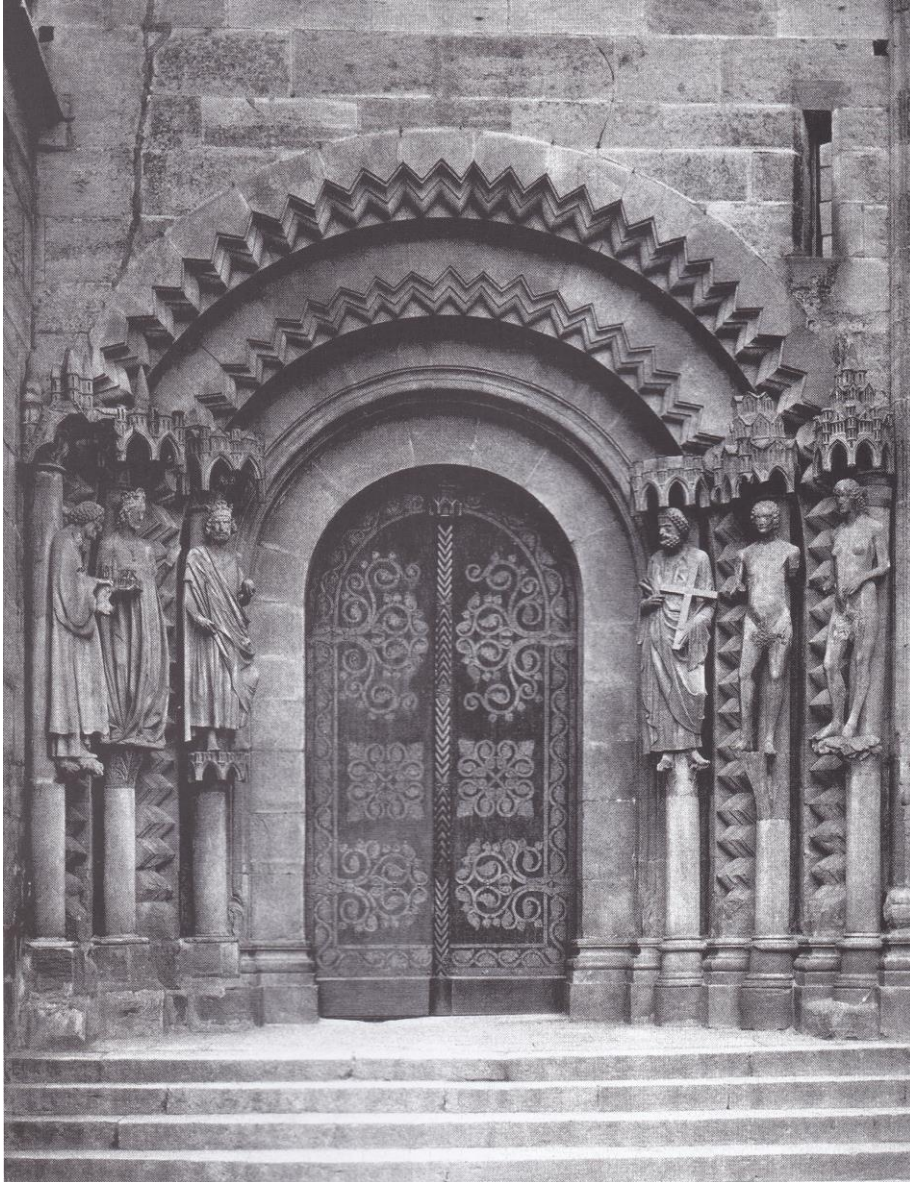


図 51 1898年に撮影された写真
(現在、彫刻群はバンベルク教区博物館に所蔵)



図 52 聖ステファヌス クニグンデ ハイน์リヒ 2 世

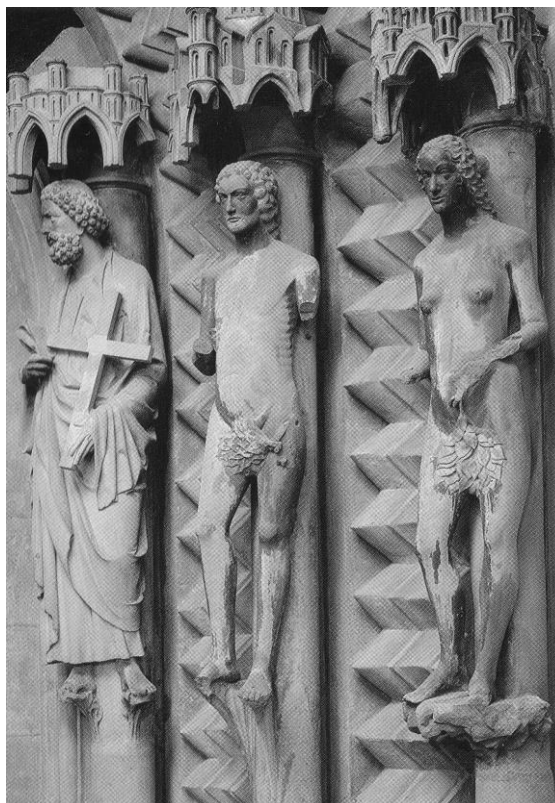


図 53 聖ペテロ アダム エヴァ



図 54 聖ゲオルギウス東内陣のギュンター司教の墓の棺の側面レリーフ (1240 頃)



図 55 ティルマン・リーメンシュナイダー 《聖クニグンデの鋤の奇跡》 1513 年

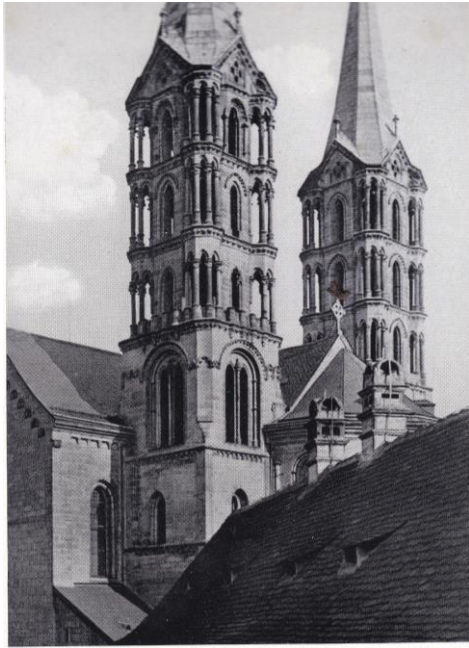


図 56 バンベルク大聖堂の塔

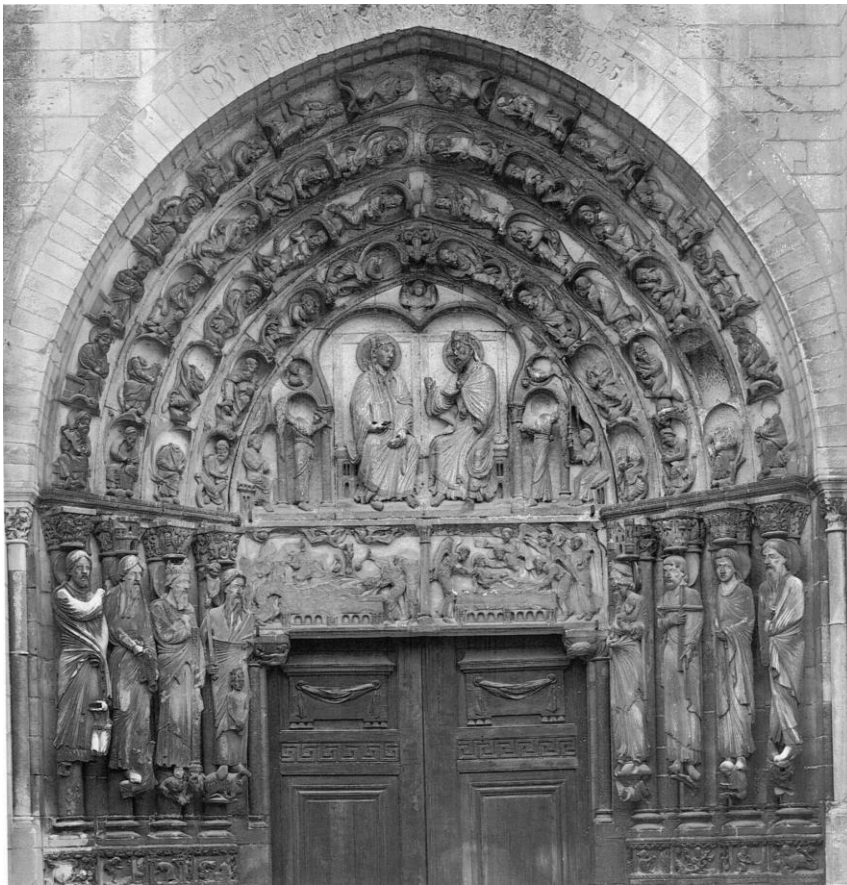


図 57 サンリス大聖堂西正面扉口「聖母戴冠」 1170年頃

シャルトル大聖堂



図 58 《美しき絵ガラスの聖母》 1180 年



図 59 シャルトル大聖堂北側廊「聖母戴冠」(1220年頃)

ランス大聖堂



図 60 ランス大聖堂北側廊外壁 王の像 1220 年頃



図 61 ランス大聖堂西正面扉口「聖母のエリザベツ訪問」1230 年頃

シュトラスブルク大聖堂



図 62 シュトラスブルク大聖堂南扉口



図 63 「聖母戴冠」ティンパヌム

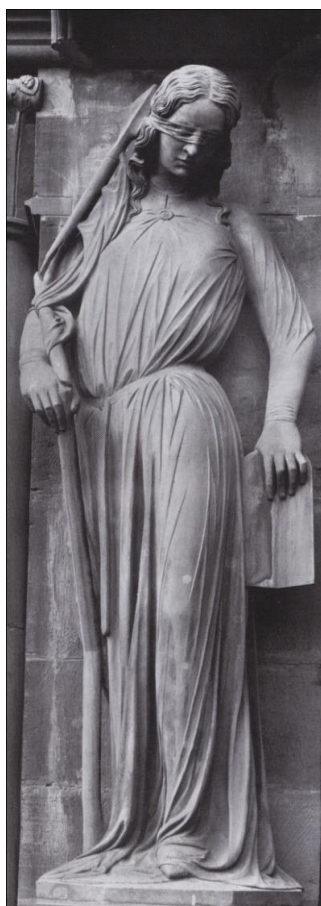


図 64 シュトラスブルク大聖堂南扉口 《シナゴグ像》 1230 年頃

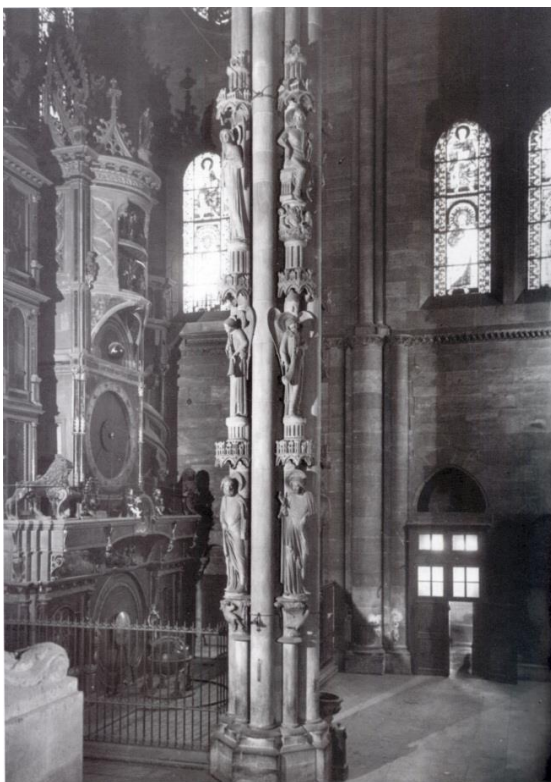


図 65 シュトラスブルク大聖堂 南袖廊 「天使の柱」 1230 年頃



図 67 《黄金の聖母》アミアン大聖堂図



図 68 トリア聖母教会 北扉口 ティンパヌム 1230年頃



図 69 《聖母子座像》 ハルバーシュタット聖母教会内陣障壁 1210年頃

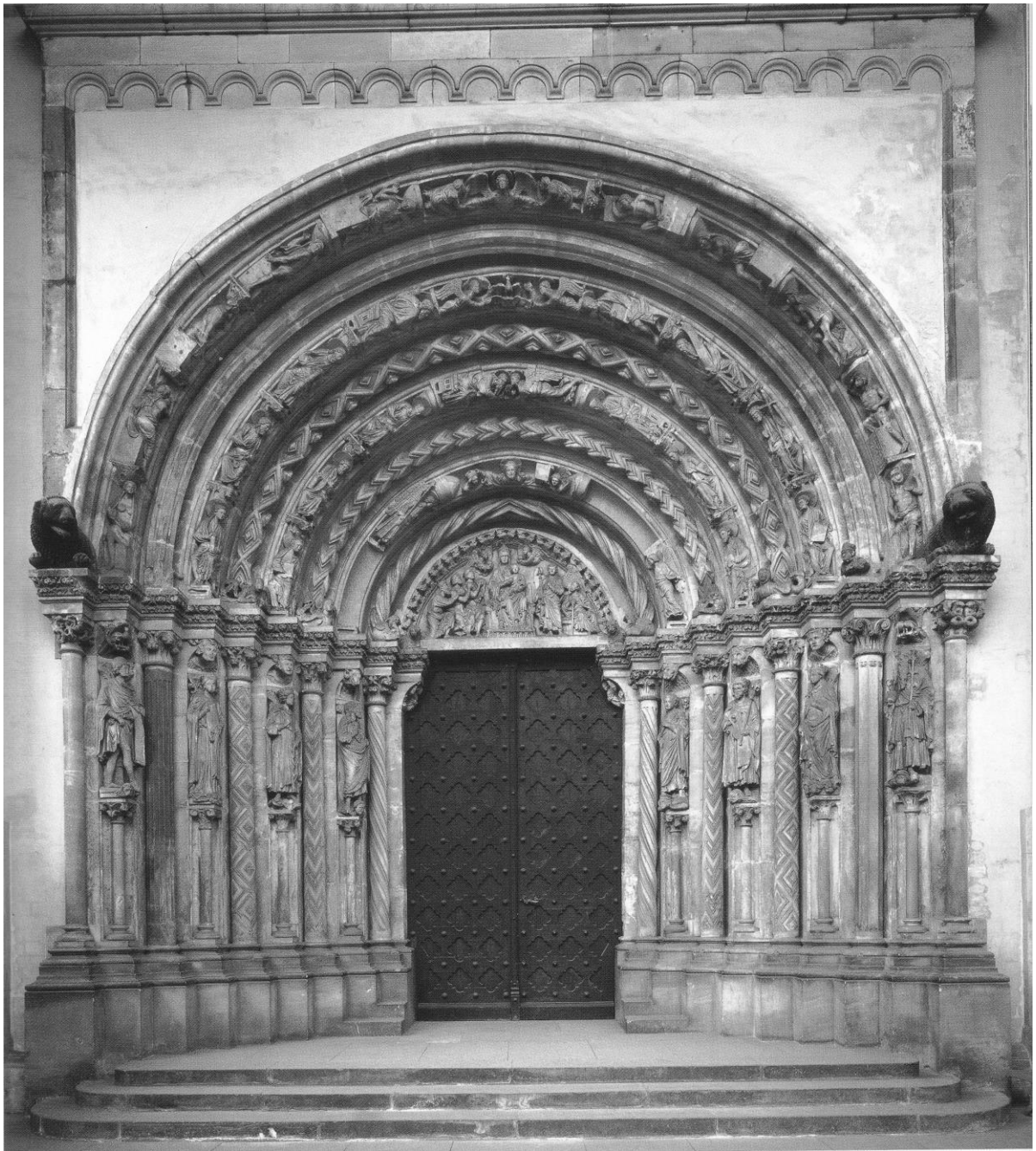


図 70 フライベルク大聖堂「黄金の門」 1230 年頃

マールブルク聖エリーザベト教会



図 71 《キリストによる聖フランチェスコの戴冠、および、聖母マリアによる聖エリーザベトの戴冠》マールブルク聖エリーザベト教会内陣丸窓、1250年頃



図 72 《聖母子と戴冠の天使》
マールブルク聖エリザベト教会西正面扉口 1250年頃



図 73 聖エリーザベト聖遺物匣《聖エリーザベト像》ザンクト・エリーザベト聖堂
1235－1249 年



図 74 《オットー1世とエディタの像》マグデブルク大聖堂 1240/50頃

マイセン大聖堂



図 75 《オットー1世と妻アーデルハイドの像》1250年頃
マイセン大聖堂西内陣南壁



図 76

ナウムブルク大聖堂



図 77 《エッケハルトとウタ像》 1243-49 年頃



図 78



図 79



図 80 ナウムブルク大聖堂の《聖母像》 1250 年頃



図 81 ナウムブルク大聖堂西内陣障壁 1243-49年



図 82 西内陣障壁上部レリーフ 《受難》より 1250年頃 ナウムブルク大聖堂



図 83 《磔刑群像》 ナウムブルク大聖堂



图 84



図 85 《聖アンナと聖母子》 1230年頃 シュトラールズント大聖堂



図 86 ブルゴス、サン・ドミンゴ・デ・シロス教会のレリーフ 12世紀後半

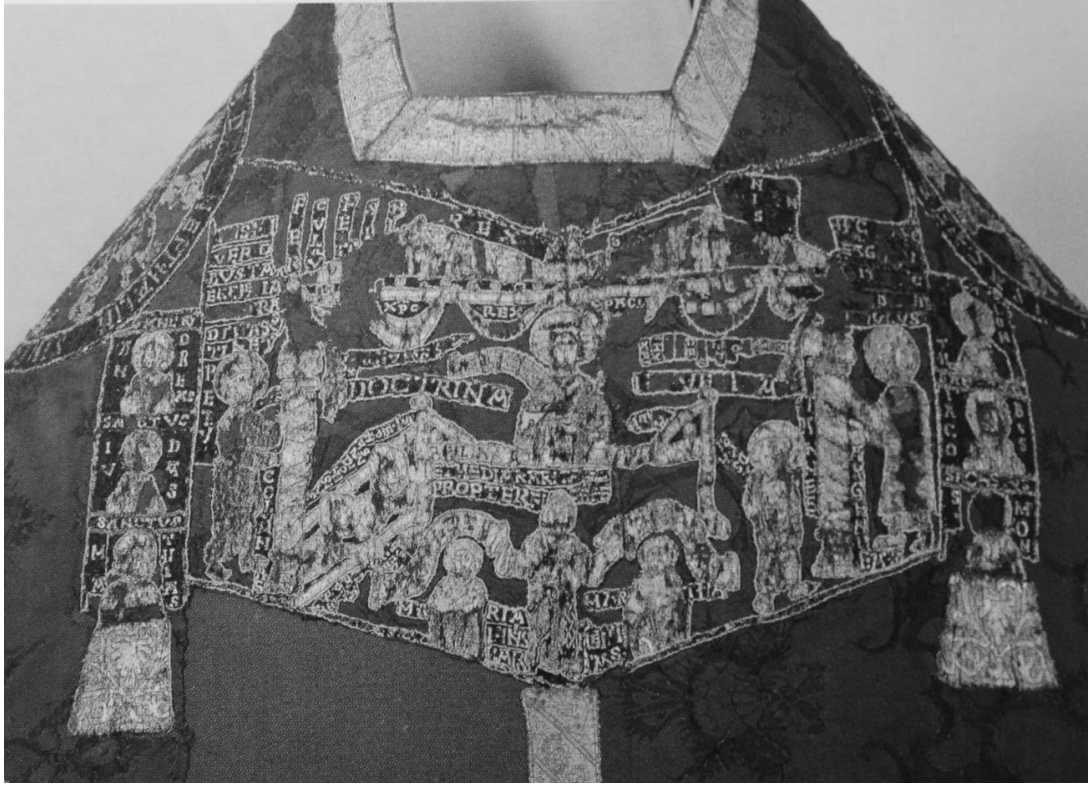


図 87 《バンベルガー・ラチオナレ》バンベルク教区博物館 (Inv. Nr. 2728/3-34)
11 世紀前半

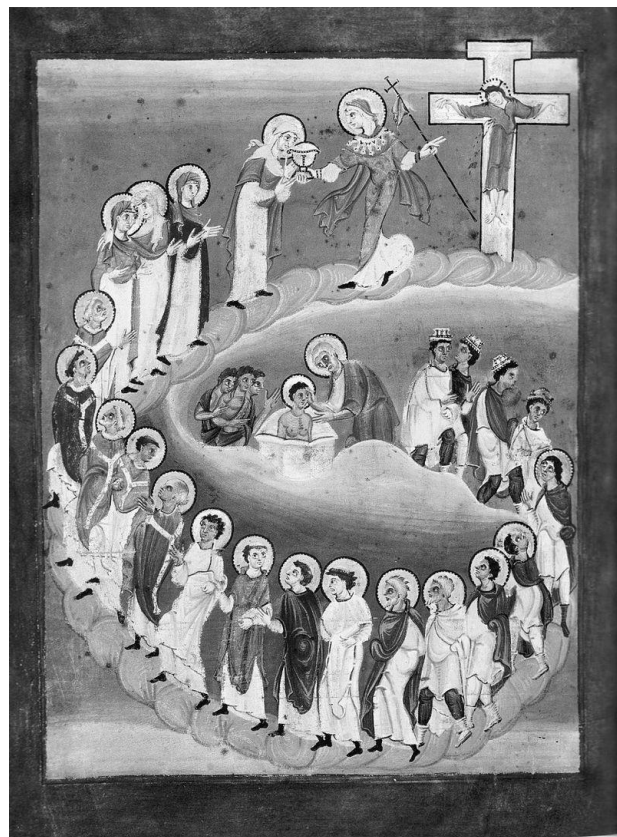


図 88 《バンベルク雅歌注解》1000年頃 バンベルク州立図書館 Msc. Bibl.22, Fol.4v

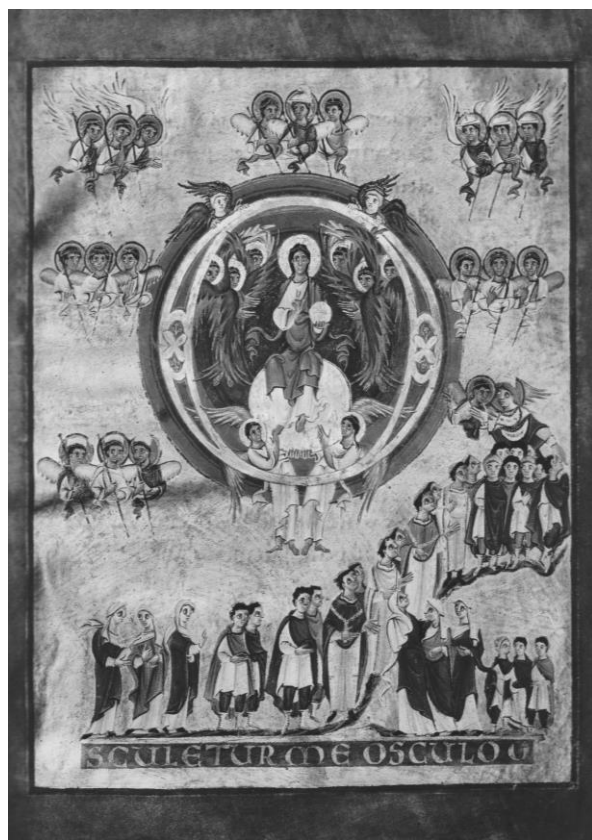


図 89 《バンベルク雅歌注解》1000年頃 バンベルク州立図書館 Msc. Bibl.22, Fol.5r

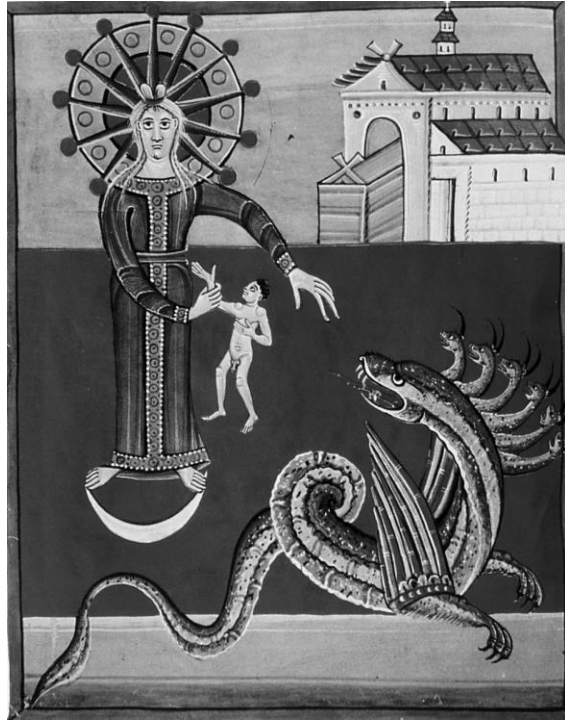


図 90 『バンベルク黙示録』バンベルク州立図書館
MS A. II. 42 Fol. 29v 1000 年頃

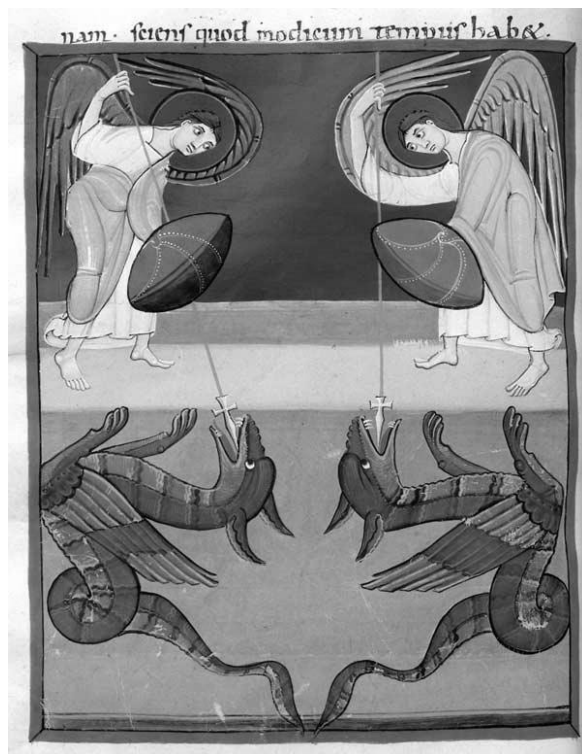


図 91 『バンベルク黙示録』 Bamberg, Staatsbibliothek
MS A. II. 42 Fol. 29v 1000 年頃



図 92 『バンベルク詩篇』 裏表紙 13世紀初頭
バンベルク国立図書館 (MSC. BIBL.48)



図 93 「コンラート・フォン・アルトシュテッテン Konrad von Altstetten の詩の挿絵」
25x35 cm ハイデルベルク大学図書館 マネッセ写本 1300 年頃



図 94 『ロスチャイルド・カンティクルズ』挿絵 1320 年頃
イエール大学バイネッケ図書館 (MS 404, fol. 18v-19r.)



図 95 『クニグンデ修道院長の殉教物語集 Passionale Abbatissae Cunegundis』挿絵
1314-21 年頃 プラハ国立大学図書館 (MS XIV.A. 17, f. 3v)



図 96 聖ミハエルベルク修道院
天井画 17 世紀 ひな菊



図 97 《エクレスシア座像》プルーフェニング聖ゲオルギウス修道院内陣天井 1130 年頃



図 98 《聖母戴冠》トラステヴェレ聖母教会 内陣、天井画、モザイク 1140 年頃



図 99 『ホノリウス・アウグストデュネンシスの雅歌註解』挿絵
バイエルン国立図書館 (CIm 4450, fol.1v)



図 100 《ハインリヒ 2 世とクニグンデ》バーゼル大聖堂祭壇装飾 1020 年
パリ、クリュニー美術館



図 101 《黙示録》 1300 年頃 Dublin, Trinity College Ms. K. 4.31, p. 58

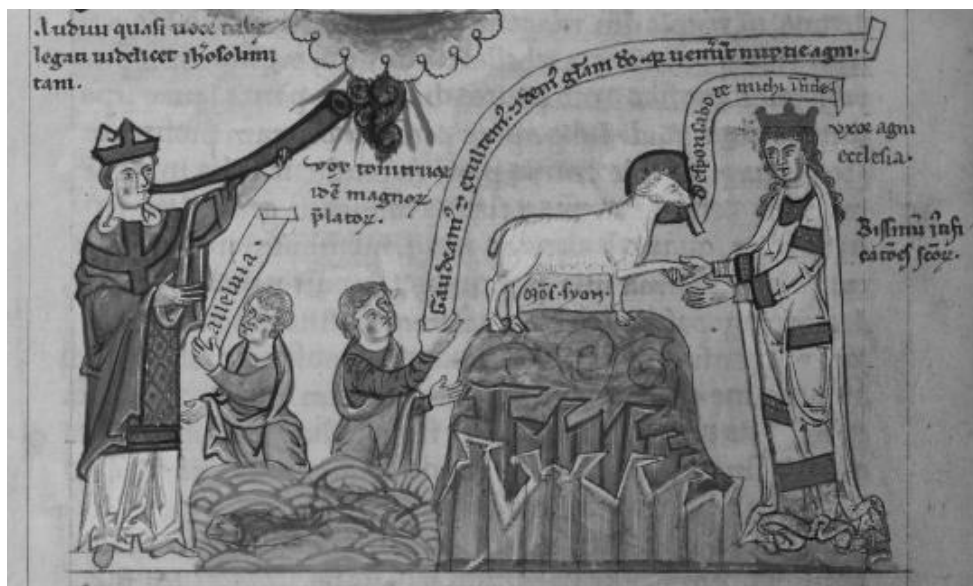


図 102 《黙示録注解》 ドイツ 1250 年頃

Cambridge University Library

Ms. Mn. 5.31. , fol. 131v

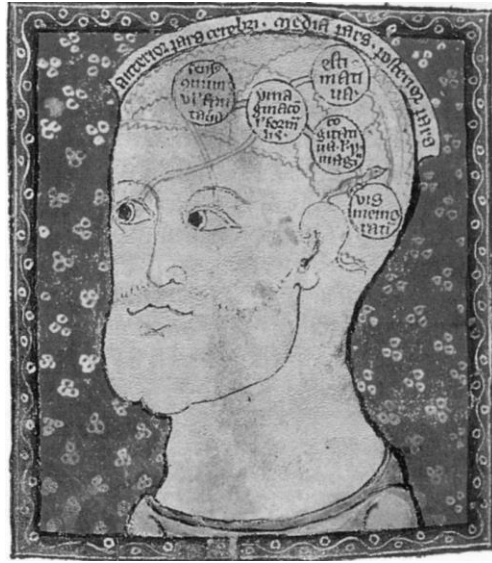


図 103 《アヴィセンナによる五つの細胞に分化された脳の図》
1300 年頃
ケンブリッジ大学図書館



図 104 『ヨハネの黙示録』 1250 年頃 イギリス ニューヨーク・ピアポント・モーガン図書館
MS 524, fol.21r



図 105 ヤン・ファン・エイク 《ゲントの祭壇画》の MARIA 像 1432 年

参考文献

- Astell, Ann W., *The Song of Songs in the Middle Ages*, New York, 1990.
- Baumgärtel-Fleischmann, Renate, „Das Bamberger Rationale“, in: *Historische Textilien: Beiträge zu ihrer Erhaltung und Erforschung*, hrsg. v. Sabine Martius/Sibylle Russ, Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum 2002, S. 207-222.
- Bäumer, Remigius / Scheffczyk Leo (Hrsg.), *Marienlexikon*, St. Ottilien 1988.
- Beinert, Wolfgang / Petri, Heinrich (Hrsg.), *Handbuch der Marienkunde, Grundprobleme der Mariologie*, Regensburg 1984.
- Belting, Hans, *Florenz und Bagdad: Eine westöstliche Geschichte des Blicks*, 2009.
- Belting, Hans, *Bildanthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001.
- Belting, Hans, *Die Deutschen und ihre Kunst. Ein schwieriges Erbe*, München 1992.
- Belting, Hans, *Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst*, München 1990.
- Belting, Hans, *Das Bild und sein Publikum im Mittelalter. Form und Funktion früher Bildtafeln der Passion*, Berlin 1995 (1. Aufl. 1981).
- Beumann, Helmut (hrsg.), *Kaisergestalten des Mittelalters*, München 1984.
- Bischöfe Deutschlands, Österreichs und der Schweiz, Bischofs von Luxemburg, Lüttich und Bozen-Brixen (hrsg.), *Die Bibel: Altes und Neues Testament. Einheitsübersetzung*, Stuttgart 1980.
- Boeck, Wilhelm, *Der Bamberger Meister*, Tübingen 1960.
- Boerner, Bruno, *Bildwirkungen: Die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.
- Boerner, Bruno, *"Par caritas par meritum": Studien zur Theologie des gotischen Weltgerichtsportals in Frankreich - am Beispiel des mittleren Westeingangs von Notre-Dame in Paris*, Freiburg, Schweiz 1998.
- Bowen, Matthew L., "They Came and Held Him by the Feet and Worshipped Him: Proskynesis before Jesus in Its Biblical and Ancient Near Eastern Context", in: *Studies in the Bible and Antiquity* 5.2013, p. 63–89, p. 79.
- Buchholz, Marlies, *Anna selbdritt: Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen*, Königstein im Taunus 2005.
- Bumke, Joachim, *Höfische Kultur*. 2 Bände, München 1986
- Camille, Michael, *The Medieval Art of Love: Objects and Subjects of Desire*, New York 1998.
- Camille, Michael, *Gothic Art: Glorious Visions*, London 1996.
- Clark, Kenneth, *Civilization*, London, 1969.
- Corry, Maya (ed.), *Madonnas & miracles: the Holy Home in Renaissance Italy*, London / New York 2017.
- Cutler, Anthony, *Transfigurations: studies in the dynamics of Byzantine iconography*, University Park/London 1975, p. 53-65

- Darmstaedter, Robert, *Die Auferweckung des Lazarus in der altchristlichen und byzantinischen Kunst*, Bern 1955.
- Daval, Jean-Luc und Duby, Georges (hrsg.), *Skulptur - Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 1999.
- Deckers, Johannes G., "Der erste Diener Christi: die Proskynese der Kaiser als Schlüsselmotiv der Mosaiken in S. Vitale (Ravenna) und in der Hagia Sophia (Istanbul)", in: *Art, cérémonial et liturgie au Moyen Age*, Roma 2002, S. 11-70.
- Deshman, Robert, "Another Look at the Disappearing Christ: Corporeal and Spiritual Vision in Early Medieval Images", in: *The Art Bulletin*, Vol. 79, No. 3 (1997), p. 518-546.
- Dressendörfer, Werner, *Durch die Blumen gesprochen: Pflanzen im "Himmelsgarten" von St. Michael zu Bamberg ; Symbolik, Botanik, Medizin*, Gerchsheim 2012.
- Dressendörfer, Werner, *Der „Himmelsgarten“ von St. Michael zu Bamberg mit einem Kurzführer durch die Kirche*, Bamberg 2009.
- Duby, Georges, *Kunst und Gesellschaft im Mittelalter*, Berlin, 1998.
- Duby, Georges, *Die Zeit der Kathedralen: Kunst und Gesellschaft 980 – 1420*, Frankfurt am Main, 1992.
- Dümler, Christian, *Der Bamberger Kaiserdom: 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Bamberg 2005.
- Ellrich, Hartmut, *Die Staufer: Herrscherdynastie im Hohen Mittelalter*, Petersberg 2011.
- Ennen, Edith, *Frauen im Mittelalter*, Berlin, 1999.
- Exner, Matthias, *Die Kunstdenkmäler von Oberfranken ; IV, Stadt Bamberg ; 2, Domberg ; 1. Drittelband, Das Domstift ; Teil 1: Baugeschichte, Baubeschreibung, Analyse*, Bamberg 2015.
- Exner, Matthias, *Die Kunstdenkmäler von Oberfranken ; IV, Stadt Bamberg ; 2, Domberg ; 1. Drittelband, Das Domstift ; Teil 2: Ausstattung, Kapitelsbauten, Domschatz*, Bamberg, 2015.
- Feldmann, Hans-Christian, *Bamberg und Reims: die Skulpturen 1220-1250; zur Entwicklung von Stil und Bedeutung der Skulpturen in dem unter Bischof Ekbert (1203-1237) errichteten Neubau des Bamberger Doms unter besonderer Berücksichtigung der Skulpturen an Querhaus und Westfassade der Kathedrale von Reims*, Ammersbek bei Hamburg, 1992.
- Fiedler, Hans, *Dom und Politik: Bamberg und Magdeburg*, 1937.
- Fiedler, Hans, *magister de vivis lapidibus: Der Meister im Bamberger Dom*, Kempten im Allgäu 1965.
- Fircks, Juliane von / Herre, Volkmar, *Anna Selbdritt: Eine kolossale Stuckplastik der Hochgotik in St. Nikolai zu Stralsund*, Stralsund 1999.
- Freise-Wonka, Christine, *Bamberger Frauengeschichten*, Bamberg 2006.
- Freise-Wonka, Christine, *Der Bamberger Dom. Eine Kathedrale erleben*, Bamberg 2002.
- Freiherr von Reitzenstein, Alexander, *Die Geschichte des Bamberger Domes von den Anfängen bis zu seiner Vollendung im 13. Jahrhundert*, München 1984
- Fulton, Rachel, *From Judgment to Passion: Devotion to Christ and the Virgin Mary, 800-1200*, New York 2002.
- Gebhardt, Volker, *Das Deutsche in der Deutschen Kunst*, Köln 2004.

- Geese, Uwe, *Mittelalterliche Skulptur in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Petersberg 2007.
- Geese, Uwe, Skulptur der Gotik in Frankreich, Italien, Deutschland und England, in: Toman, Rolf, hrsg., *Die Kunst der Gotik, Architektur, Skulptur, Malerei*, hrsg. v. Rolf Toman, Köln, 1998.
- Gillen, Otto (hrsg.), *Hortus Deliciarum*, Straßburg 1979.
- Gillen, Otto, "Christus und die Sponsa in der Heilig-Grab-Kapelle des Magdeburger Domes", in: *Die christliche Kunst*, 33.1936/37, S. 202-224
- Gockel, Heinz, *Der Bamberger Reiter: Seine Deutungen und seine Deutung*, München [u.a.] 2006.
- Grebe, Anja, "Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur 2015", in: *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, hrsg. v. Stephan Albrecht, Bamberg 2015, S. 193 – 242
- Großbongardt, Annette, Pieper, Dietmar (hrsg.), *Die Staufer und ihre Zeit: Leben im Hochmittelalter*, München 2010.
- Guth, Klaus, *Die Heiligen Heinrich und Kunigunde: Leben, Legende, Kult und Kunst*, Bamberg 1986.
- Hagelstange, Rudolf, *Deutschland im Farbbild*, Frankfurt am Main 1975.
- Hamburger, Jeffrey F., *Crown and Veil: The Art of Female Monasticism in the Middle Ages*, co-edited with Susan Marti (translation of essays from the catalogue Krone und Schleier. Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöster), forward by Caroline W. Bynum, trans. Dietlinde Hamburger, New York, 2008.
- Hamburger, Jeffrey F., Bouchè, Anne-Marie, ed., *The Mind's Eye; Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton, 2006.
- Hamburger, Jeffrey F., *Frauen -Kloster -Kunst: Neue Forschungen zur Kulturgeschichte des Mittelalters. Internationales Kolloquium im Zusammenhang mit Krone und Schleier: Kunst aus mittelalterlichen Frauenklöster, Die Wolfsburg*, MülheimMülheim/Ruhr, co-edited with Carola Jäggi, Susan Marti, Hedwig Röckelein, Turnhout, Brepols 2007.
- Hamburger, Jeffrey F., Speculations on speculation: Vision and Perception in the Theory and Practice of Mystical Devotions, in: *Deutsche Mystik im abenländischen Zusammenhang: Neue erschlossene Texte, neue methodische Ansätze, neue theoretische Konzepte, Kolloquium Kloster Fischingen*, hg. von Walter Hang and Wolfram Schneider-Lastin, Tübingen 2000, p. 353-408.
- Hamburger, Jeffrey F., *The Visual and the Visionary. Art and the Female Spirituality in Late Medieval Germany*, New York 1998.
- Hamburger, Jeffrey F., *Nuns as artists: the visual culture of a medieval convent*, Berkeley and Los Angeles 1997.
- Hamburger, Jeffrey F., *The Rothschild Canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, 1990.

- Hamburger, Jeffrey F., The use of Images in the Pastoral Care of Nuns: The Case of Heinrich Suso and the Dominicans, in: *The Art Bulletin* 71(1989), p. 20-46.
- Hamann-Mac Lean, Richard, Schüssler, Ise, *Die Kathedrale von Reims: Teil II Die Skulpturen*, Stuttgart 2008.
- Hamann, Richard, „Grundlegung zu einer Geschichte der Mittelalterlichen Plastik Deutschlands“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd.1, 1924.
- Harting-Corream, Alice L., *Walafrid Strabo's libellus de exordiis et incrementis quarundam in observationibus ecclesiasticis rerum*, Leiden / New York, Köln 1990.
- Hartleitner, Walter, *Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur*, Bamberg 2011.
- Hartleitner, Walter, „Zur Polychromie der Bamberger Domsulptur“, in: *Das Münster* 56. Sonderheft, Regensburg 2003, p. 366-386.
- Hartleitner, Walter, Zur Polychromie des Bamberger Reiters, in: *Ausst. –kat. Bayern – Ungarn. Tausend Jahre (=Veröffentlichungen zur Bayerischen Geschichte und Kultur, 43)*, Passau 2001, p. 21-24.
- Hartmut, Krohm (hrsg.), *Meisterwerke mittelalterlicher Skulptur; Die Berliner Gipsabgußsammlung*, Berlin 1996.
- Haug, Walter, *Literaturtheorie im deutschen Mittelalter: Von den Anfängen bis zum Ende des 13.Jhs. Eine Einführung*, Darmstadt 1985.
- Hennig, Lothar, hrsg., *Symbol Objekt Motiv, Der Bamberger Dom und seine Darstellungen in Malerei, Graphik und Kunsthandwerk vom Mittelalter bis in die Gegenwart*, Bamberg, 1987.
- Hourihane, Colum (ed.), *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Princeton 2010.
- Hubel, Achim, „Überlegungen zur "älteren" Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung“, in: *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, 2015, S. 7-41.
- Hubel, Achim, „Der Bamberger Reiter : Beschreibung – Befundauswertung- Ikonographie“, in: *Historischer Verein Bamberg, Bericht 143*, Bamberg 2007, p. 121-157.
- Hubel, Achim, „Die ältere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms“, in: *Bamberger Dom. Architektur, Skulptur, neue Glasfenster (Das Münster 56. Sonderheft)*, Regensburg 2003, p. 326-346.
- Hubel, Achim, „Die jüngere Bildhauerwerkstatt des Bamberger Doms. Überlegungen zur Erzählform und zur Deutung der Skulpturen,“ in: *Architektur und Monumentalskulptur des 12.-14.Jahrhunderts. Produktion und Rezeption*, hrsg. von Stephan Gasser, Christian Freigang und Bruno Boerner, Bern 2006, p.508-515.
- Hubel, Achim, „Überlegungen zu den Chorschrankenreliefs des Bamberger Doms und zum Stand der Forschung“, in: *Luitgar Göller (Hrsg.), Hans Löw- Wege (Ausst. Kat.) (=Veröffentlichungen des Diözesanmuseums Bamberg Bd.18)*, Bamberg 2008, p. 6-20.

- Hubel, Andrea/Schneidmüller, Gabriele, *Der Bamberger Dom von Apsis bis Zwerggalerie*, Petersberg 2002.
- Jahn, Johannes / Lieb, Stefanie, *Wörterbuch der Kunst*, Stuttgart 2008
- Janzen, Hans, *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin 2001 (1. Aufl. 1925).
- Janzen, Hans, *Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze*, Berlin, 2000 (1. Auflage, 1951).
- Joachim, Ott, *Krone und Krönung: die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz, 1998.
- Jung, Jacqueline E., *The Gothic screen: space, sculpture, and community in the cathedrals of France and Germany, ca. 1200-1400*, New York 2017.
- Jung, Jacqueline E., "Seeing through screens: the Gothic choir enclosure as frame", in: *Thresholds of the sacred : architectural, art historical, liturgical, and theological perspectives on religious screens, East and West*, ed. by Sharon E. J. Gerstel, Cambridge [u.a.] 2006, p.184-213
- Kasten, Ingrid, hrsg., *Frauenlieder des Mittelalters*, Stuttgart 1990.
- Katzenellenbogen, Adolf, *The sculptural programs of Chartres Cathedral: Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore 1959
- Kazhdan, Alexander P. (ed.), *Oxford Dictionary of Byzantium*, New York 1991 Kirschbaum, Engelbert (hrsg.), *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 1994.
- Kessler, Herbert L., *Neither God nor Man: Words, Images, and the Medieval Anxiety about Art*, Freiburg im Breisgau 2007
- Klauser, Renate, *Der Heinrichs- und Kunigundenkult im mittelalterlichen Bistum Bamberg*, Bamberg 1957.
- Klemm, Elisabeth, *Der Bamberger Psalter*, Wiesbaden 1980
- Kohwagner-Nikolai, Tanja, "Regensburg oder Bamberg –woher stammt das goldgestickte Rationale?“, in: *Akademie Aktuell* 04-2015, S. 30-35.
- Kosegarten, Antje Middeldorf, „Der Stauferkaiser Friedrich II. und die Pferde: Versuch über den Bamberger Reiter aus ikonographischer und hippologischer Sicht“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 71.Bd, Berlin 2008.
- Köstler, Andreas, *Die Ausstattung der Marburger Elisabethkirche: Die Ästhetisierung des Kultraums im Mittelalter*, Berlin 1995.
- Kroos, Renate, „Liturgische Quellen zum Bamberger Dom.“ *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, nos. 2-3(1976): p.46-105.
- Kulturhistorisches Museum Magdeburg (Hrsg.), *Aufbruch in die Gotik*, 2 Bde., Bd.1: Essays, Bd.2: Katalog, Magdeburg 2009.
- Kurmann, Peter, "Redemptor sive iudex: zu den Weltgerichtsportalen von Reims und Bamberg", in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums*, 143(2007), S. 159-184.

- Möhring, Hannes, *König der Könige: Der Bamberger Reiter in neuer Interpretation*, 2004.
- Magirius, Heinrich (Hrsg.), *Architektur und Skulptur des Meißner Domes im 13. und 14. Jahrhundert*, Weimar 2001.
- Magirius, Heinrich, „Studien zur Goldenen Pforte am Dom in Freiberg: die Goldene Pforte an der romanischen Marienkirche“, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen: Festschrift Wolf Schubert, dargebracht zum 60. Geburtstag am 28. Januar 1963*, hrsg. v. Elisabeth Hütter / Fritz Löffler / Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 179-197.
- Magirius, Heinrich, „Zu Fragen der Ikonographie der Goldenen Pforte“, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen: Festschrift Wolf Schubert, dargebracht zum 60. Geburtstag am 28. Januar 1963*, hrsg. v. Elisabeth Hütter / Fritz Löffler / Heinrich Magirius, Weimar 1967, S. 198-221.
- Marek, Kristin (Hrsg.), *Bild und Körper im Mittelalter*, München 2008.
- Matter, E. Ann, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia, 1990.
- Metz, Peter, „Zur Deutung der Meissener und Naumburger Skulpturenzyklen der 13. Jahrhunderts“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.9, 1940.
- Michler, Jürgen, *Die Elisabethkirche zu Marburg in ihrer ursprünglichen Farbigeit* (Quellen und Studien zur Geschichte des Deutschen Ordens, Bd. 19), Marburg 1984.
- Monighan-Schäfer, Johanna, *Offenbarung 12 im Spiegel der Zeit: eine Untersuchung theologischer und künstlerischer Entwicklungen anhand der apokalyptischen Frau*, Inauguraldissertation zur Erlangung der Würde eines Doktors der Theologie dem Fachbereich Evangelische Theologie der Philipps-Universität Marburg 2005.
- Möbius, Friedrich, Scirie, Helga (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Kunst 1200-1350*, Leipzig 1989.
- Möhring, Hannes, *König der Könige: Der Bamberger Reiter in neuer Interpretation*, Königstein im Taunus 2004.
- Müller, Ulrich / Weiss, Gerlinde, *Deutsche Gedichte des Mittelalters: Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch*, Stuttgart 1993.
- Müller, Werner, Romanische Basilika 3, in: *Baukunst, Baugeschichte von der Romanik bis zur Gegenwart*, Bd.2, München, 2005
- Nakama, Aya, „The Sculptures of the Fürstenportal of Bamberg Cathedral: The Eschatological Salvation of Brides in Mystical Marriage“, in: *Aesthetics*, No. 21. 2018, p.126-137.
- Naumburg und dem Kollegiatstift Zeitz Vereinigten Domstiftern zu Merseburg (Hrsg.), *Der Naumburger Meister: Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen*, Petersberg 2011.
- Newman, Barbara, „Love’s Arrows: Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion“, in: *The Mind’s Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, p. 263-86. Princeton 2005.

- Newman, Barbara, *The God and the Goddesses: Vision, Poetry, and Belief in the Middle Ages*, Philadelphia 2002.
- Niehr, Klaus, Thronendes Paar im Magdeburger Dom, in: *Ausstellungskatalog, Aufbruch in die Gotik*, Magdeburg 2009.
- Nixon, Virginia, *The Anna Selbdritt in Late Medieval Germany: Meaning and Function of a Religious Image*, Dissertation at Concordia University, Montreal 1997.
- Ohly, Friedrich, *Das St. Trudperter Hohelied Eine Lehre der liebenden Gotteserkenntnis*, Bibliothek deutscher Klassiker (151) Bd.2, Frankfurt am Main 1998.
- Ohly, Friedrich, *Schriften zur mittelalterlichen Bedeutungsforschung*, Darmstadt 1997.
- Ohly, Friedrich, *Hohelied-Studien. Grundzüge einer Geschichte der Hoheliedauslegung des Abendlandes bis um 1200*, Wiesbaden 1958.
- Ohly, Friedrich, Süße Nägel der Passion. Ein Beitrag zur theologischen Semantik, in: *Collectanea Philologica. Festschr. Helmut Gipper*, hg. v. Günther Heintz und Peter Schmitter, Bd. II , Baden-Baden 1985, p. 403-613.
- Oster, Uwe A., *Die Frauen Kaiser Friedrichs II.*, München 2008.
- Panofsky, Erwin, "Imago Pietatis: Ein Beitrag zur Typengeschichte des Schmerzensmanns und der Maria Mediatrix", in: *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leiden 1927, S. 261-308
- Panofsky, Erwin, *Die deutsche Plastik des 11. bis 13. Jahrhunderts*, München 1924
- Paravicini, Werner, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, München 1999.
- Puhle, Matthias (Hrsg.), *Aufbruch in die Gotik: der Magdeburger Dom und die späte Stauferzeit: Landesausstellung Sachsen-Anhalt aus Anlass des 800. Domjubiläums*, Mainz 2009.
- Quast, Giseler / Jerratsch, Jürgen Jerratsch, *Der Dom zu Magdeburg*, München [u.a.] 2004.
- Rader, Olaf B., *Friedrich II. Der Sizilianer auf dem Kaiserthron: Eine Biographie*, München 2010.
- Ranft, Patricia, *Woman in Western Intellectual Culture, 600-1500*, New York, 2002.
- Reichert, Ludwig, *Der Bamberger Psalter. Msc. Bibl. 48 der Staatsbibliothek Bamberg*, 1973.
- Reitzenstein, Alexander Freiherr von, *Die Geschichte des Bamberger Domes: Von den Anfängen bis zur Vollendung im 13. Jahrhundert*, München, 1984
- Ringbom, Sixten, *Icon to Narrative: The Rise of the Dramatic Close-Up in Fifteenth-Century Devotional Painting*, Doornspijk 1984 (1. Aufl. 1965)
- Roth, Elisabeth, "Sankt Kunigunde : Legende und Bildaussage", in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums* 123, 1987, S. 10-34.
- Rothe, Edith / Zimmermann, Gerd, *Der Bamberger Psalter: Msc. Bibl. 48 der Staatsbibliothek Bamberg; Teilfaksimile*, 1973
- Rowe, Nina, *The Jew, the Cathedral the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, Cambridge 2011.

- Rowe, Nina, "Synagoga Tumbles, a Rider Triumphs: Clerical Viewers and the Fürstenportal of Bamberg Cathedral", in : *Gesta, International Center of Medieval Art XLV/ 1*, 2006, p. 15-42.
- Ruff, Ernst Johann Friedrich, *Der wälsche Gast des Thomasin von Zerklare, Untersuchungen zu Gehalt und Bedeutung einer mittelhochdeutschen Morallehre*, Erlangen 1982.
- Saint-Denis, Alain, Plouvier Martine, and Souchon, Cécile, *Laon: La cathédrale*, Paris 2002.
- Sauerländer, Willibald, "Two glances from the North: The presence and absence of Frederick II in the art of the empire; the court art of Frederick II and the 'opus francigenum'", in: *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, ed. by William Toronzo, Hanover/ London 1994, p. 188-209.
- Sauerländer, Willibald, *Das Jahrhundert der grossen Kathedralen 1140-1260*, München, 1990.
- Sauerländer, Willibald, „Reims und Bamberg: Zu Art und Umfang der Übernahmen“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, Bd.39, 1976.
- Sauerländer, Willibald, *Gotische Skulptur in Frankreich: 1140 – 1270*, München 1970.
- Scharf, Joachim, "Der Kaiser in Proskynese: Bemerkungen zur Deutung des Kaisermosaiks im Narthex der Hagia von Konstantinopel", in: *Festschrift Percy Ernst Schramm zu seinem siebzigsten Geburtstag von Schülern und Freunden zugeeignet*, 1, hrsg. v. Peter Classen / Peter Scheibert, Wiesbaden 1964, S. 27-35.
- Schiller, Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 5,2. Die Apokalypse des Johannes; Bildteil Maria. Gütersloh 1991..
- Schiller, Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 4,2. Maria. Gütersloh 1980.
- Schirokauer, Arno, "Über die Ritterlyrik", in: *The German Quarterly*, Vol.19, No.3, 1946.
- Schmitt Jean-Claude, L'Assomption de Marie, in: *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, ed. Jeffrey F. Hamburger and Anne-Marie Bouché, p. 151-185. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005.
- Schuller, Manfred, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg 1993.
- Schuller, Manfred, "Architektonisches Nebenwerk und Befund am Beispiel der Bamberger Adamspforte", in: *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte*, 1/2.1995/96, S. 49-81.
- Schüssler, Ise, Die Reimser Visitatio-Maria als erste Traumeau-Madonna, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd.18, 1969.
- Sciurie, Helga, "Das thronende Kaiserpaar im Magdeburger Dom; Ottonen-Rezeption und Endkaiser-Erwartung in der Skulptur des 13. Jahrhunderts", in: *Symbolwerte mittelalterlicher Kunst*, hrsg. v. Friedrich Möbius/Helga Siciurie, Leipzig 1984, S. 90-129.
- Sciurie, Helga, "Ottonen-Rezeption und Endkaiser-Erwartung in der Magdeburger Plastik des 13. Jahrhunderts: zur Ikonologie der Sitzgruppe des gekrönten Herrscherpaares im Dom", in: *Kritische Berichte*, 7.1979, 6, S. 5-19.
- Seiferth, Wolfgang, *Synagoge und Kirche im Mittelalter*, München 1964.

- Simson, Otto von, „Bernhard von Clairvaux und der "dolce stil nuovo" der frühgotischen Plastik: ein Versuch über die Beziehungen zwischen Spiritualität und Kunst“, in: *Festschrift für Peter Bloch zum 11. Juli 1990*, hrsg. v. Hartmut Krohm und Christian Theuerkauff, Mainz 1990, S.31-40.
- Simson, Otto von, „Ecclesia und Synagoge am südlichen Querhausportal des Strassburger Münsters“, in: *Wenn der Messias kommt: das jüdisch-christliche Verhältnis im Spiegel mittelalterlicher Kunst*, hrsg. v. Lieselotte Kötzsche-Breitenbruch, Berlin 1985, S. 104- 125.
- Simson, Otto von, „Gedanken zur Adamsforte des Bamberger Domes“, in: *Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag*, hrsg. v. Dietrich Schmidtke / Helga Schüppert, Tübingen 1973, S. 424-439.
- Simson, Otto von, „The Bamberg Rider,“ in: *Review of Religion*, V. 1940, p. 257–281.
- Schmengler, Dagmar, „Überlegungen zu Übernahmen und Weiterentwicklung: Reimser "Ausdrucksmotive" im Wandel“, in: *Der Naumburger Meister: Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie ; Ausstellungskatalog ; [Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2011 Der Naumburger Meister - Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen]*, Bd.1, hrsg. v. Hartmut Krohm, Petersberg 2011, S. 187-194.
- Spälter, Otto, „Der vergessene Christus oder : Abermals der Bamberger ‚Reiter‘“, in: *Historischer Verein Bamberg*, Bericht 143, Bamberg 2007, S. 59-120.
- Stein-Kecks, Heidrun, „Bilder der Romanik. Die Klosterkirche Prüfening und ihre Wand- und Deckenmalereien“, in: *100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege 1908-2008, Inhalte Praxis Schwerpunkte, Katalog der Jubiläumsausstellungen*, hg. v. Egon Johannes Greipl in Verbindung mit Achim Hubel, Regensburg 2008, p. 47-58.
- Stein, Heidrun, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening*, Regensburg 1987.
- Stejskal, Karel, *Le chanoine Beneš, scribe et enlumineur du Passionnaire de l'abbesse Cunégonde*, Prague 1969.
- Stewart, Dana E., *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg 2003.
- Suckale, Robert, „Maria: Jungfrau - Mutter – Königin“, in: *Schöne Madonnen am Rhein: [... anlässlich der Ausstellung "Schöne Madonnen am Rhein" im LVR-LandesMuseum Bonn, 26. November 2009 bis 25. April 2010]*, hrsg. v. Robert Suckale, Leipzig 2009. S.24-37
- Suckale, Robert, „Die Bamberger Domsulpturen, Technik, Blockbehandlung, Ansichtigkeit und die Einbeziehung des Betrachters“, in: *Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hrg. Peter Schmit und Gregor Wedekind, Studienausgabe, Berlin 2008, S.175-253.
- Suckale, Robert, „Die Bamberger Domsulpturen ‚revisited‘“, in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums*, 143. 2007, S. 185 - 210

- Suckale, Robert, Künstlerische Revolution. Domsulptur 1200-1235, in: *Bamberg. Ein Führer zur Kunstgeschichte der Stadt für Bamberger und Zugereiste*, Robert Suckale, Markus Hörsh, Peter Schmidt, 4.Aufl. 2002, S. 61-84.
- Suckale, Robert, „Arma Christi. Überlegungen zur Zeichenhaftigkeit mittelalterlicher Andachtsbilder (1997)“, in: *Stil und Funktion, Ausgewählte Schriften zur Kunst des Mittelalters*, hrsg. Peter Schmit und Gregor Wedekind, Studienausgabe, Berlin 2008, p.15-58.
- Suckale-Redlefsen, Gude, *Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden 2004.
- Suckale-Redlefsen, Gude, „Das ‚Basler Antependium‘: ein ottonischer Goldaltar aus dem Münster zu Basel“, in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 51(2000), 1, S. 60-63.
- Thérel, Marie-Louise, *Le triomphe de la Vierge-Église: à l'origine du décor du portail occidental de Notre-Dame de Senlis ; sources historiques, littéraires et iconographiques*, Paris 1984. Traeger, Jörg, „Der Bamberger Reiter in neuer Sicht“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 33.1970, S.1-20.
- Tsakiridou, Cornelia A., *Tradition and transformation in Christian art: the transcultural icon*, New York / London / Routledge 2019
- Turner, Denys, *Eros and Allegory: Medieval Exegesis of the Song of Songs*, Michigan 1995.
- Ullrich, Wolfgang, *Uta von Naumburg, Eine deutsche Ikone*, Berlin, 1998.
- Urbánková, Emma, *Pasional Premyslovny Kunhuty: passionale abbatissae Cunegundis*, Praha 1975
- Verheyen, Egon, „Das Fürstenportal des Bamberger Domes: zum Problem des "Bamberger Meisters"“, in: *Zeitschrift für Kunstwissenschaft*, 16(1962), S. 1-40.
- Verdier, Philippe, *Le couronnement de la Vierge: Les origines et les premiers développements d'un thème iconographique*, Montréal 1980
- Verret, Denis, and Steyaert, Delphine, *La couleur et la pierre: Polychromie des portails gothiques*, Actes du Colloquie Amiens 12-14 octobre 2000, Paris.
- Wagner, Erna, *Die Gnadenpforte am Dom zu Bamberg*, Bamberg 1965.
- Weigert, Hans, „Die Stilstufen der Deutschen Plastik von 1250 bis 1350“, in: *Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft*, Bd.3, 1927, S. 147-265.
- Winterfeld, Dethard von, *Der Dom in Bamberg, Bd.II, Der Befund, Bauform und Bautechnik*, Berlin 1979.
- Winterfeld, Dethard von, „Zur Baugeschichte des Bamberger Fürstenportales“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 39 (1976), S. 147-166.
- Wittekind, Susanne (Hrsg.), *Romanik. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, München u.a. 2009.
- Zentralinstitut für Kunstgeschichte München hrsg., *Reallexikon der Deutschen Kunstgeschichte*, 2003.

- Zerbes, Maren, „Die ‚Jungfrau Maria‘ neben dem Georgenchor: Ein erster Überblick über die Ergebnisse der Bauforschungen an den Skulpturen der Jüngerer Werkstatt im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes“, in: *Das Münster 56. Sonderheft*, Regensburg 2003. p. 347-365.
- 秋山聡「足跡と足裏の図像学: デューラーの足裏への執着についての一試論」『SPAZIO』70 (2011)
- 秋山光和他 (編) 『新潮 世界美術辞典』新潮社、1985
- アンリ・フォション著『西欧の芸術 2 ゴシック (上)』(神沢栄三・加藤邦男・長谷川太郎・高田勇訳)、鹿島出版会、1976.
- 飯田喜四郎, 黒江光彦 (編) 『世界美術大全集 ゴシック 1』小学館、1995.
- エリザベト・ダネンス『ファン・アイク: ゲントの祭壇画』(黒江光彦訳)、みすず書房、1978.
- 岡野 Heinrich 圭一『ドイツ中世美術I』専修大学出版局、2008.
- 岡田温司『黙示録: イメージの源泉』岩波新書、2014.
- 岡田温司『キリストの身体: 血と肉と愛の傷』中央公論新社、2009
- 岡田温司『処女懐胎』中央公論新社、2007.
- 尾野照治「ドイツ中世における最も重要な徳操 milite」仙葉豊／高岡章一／細谷行輝 (編) 『言語と文化の饗宴』英宝社、2006.
- 尾野照治『中世ドイツ再発見』近代文芸社、1998.
- オリゲネス『雅歌注解・講話』(小高毅訳) 創文社、1998.
- 木俣元一『ゴシックの視覚宇宙』名古屋大学出版会、2013.
- 木俣元一「顔と顔を合わせてー聖顔・痕跡・ヴィジョン」『死生学研究』16号、2011、121-139頁.
- 木俣元一『シャルトル大聖堂のステンドグラス』中央公論美術出版、2003.
- 旧約新約聖書大事典編集委員会 (編) 『旧約新約聖書大事典』、教文館、1989.
- クラウス・シュライナー『マリア 処女・母親・女主人』(内藤道雄訳)、法政大学出版局、2000.
- 竹下節子『聖母マリア<異端>から<女王>へ』講談社、1998.
- 田辺幹之助 (編) 『祈念像の美術』竹林舎、2018.
- 内藤道雄『聖母マリアの系譜』八坂書房、2000.
- 仲間 絢「バンベルク大聖堂の《騎馬像》と《聖母像》: 『雅歌』の伝統と聖堂彫刻のイメージ・プログラム」『ディアファネース - 芸術と思想 = Diaphanes: Art and Philosophy』、5巻、p. 65-88.
- 仲間絢「バンベルク大聖堂「君侯の門」彫刻群: 「神秘の結婚」による終末の花嫁たちの救済」、『美学』、66巻、2015、p. 113-124.
- マデリン・H・キャヴィネス『中世における女性の視覚化 視ること、スペクトル、そして視覚の構造』(田中久美子訳)、ありな書房、2008.

- 諸川春樹, 利倉隆『聖母マリアの美術』美術出版社, 1998.
- 若桑みどり『象徴としての女性像 ジェンダー史から見た家父長制社会における女性表象』筑摩書房, 2000.
- F・ドイヒラー『ゴシック美術』(勝國興訳), グラフィック社, 1979.
- H・W・ジャンソン, アンソニー・F・ジャンソン『西洋美術の歴史』(木村重信, 藤田治彦訳), 創元社, 2001.

聖書からの引用については、共同訳聖書実行委員会監修『聖書 新共同訳—旧約聖書続編つき』日本聖書協会、2005、および、Matter, E. Ann, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia, 1990 を参照した。

図版出典

図 1, 47, 48, 51, 52, 53, 55

Dümler, Christian, *Der Bamberger Kaiserdom: 1000 Jahre Kunst und Geschichte*, Bamberg 2005.

図 5, 14, 23, 24, 27, 56

Boeck, Wilhelm, *Der Bamberger Meister*, Tübingen 1960.

図 17, 58, 67

飯田喜四郎, 黒江光彦 (編) 『世界美術大全集 ゴシック 1』小学館, 1995.

図 18, 19, 20, 26, 30, 31, 33, 36, 61, 80

Janzen, Hans, *Deutsche Bildhauer des dreizehnten Jahrhunderts*, Berlin 2001 (1. Aufl. 1925).

図 22

Zerbes, Maren, „Die ‚Jungfrau Maria‘ neben dem Georgenchor: Ein erster Überblick über die Ergebnisse der Bauforschungen an den Skulpturen der Jüngerer Werkstatt im nördlichen Seitenschiff des Bamberger Domes“, in: *Das Münster 56. Sonderheft*, Regensburg 2003. p. 347-365.

図 37, 38, 42, 43

Schuller, Manfred, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg 1993.

図 39, 40, 41, 46

Suckale, Robert, “Die Bamberger Domskulpturen "revisited" ”, in: Bericht /Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums, 143 (2007), S. 185-210.

図 44, 45, 60, 62, 64, 65

Rowe, Nina, *The Jew, the Cathedral the Medieval City: Synagoga and Ecclesia in the Thirteenth Century*, Cambridge 2011.

図 57

Daval, Jean-Luc und Duby, Georges (hrsg.), *Skulptur - Von der Antike bis zur Gegenwart*, Köln 1999.

図 59, 63, 68

Schiller, Gertrud, *Ikonographie der christlichen Kunst*, 4,2. Maria. Gütersloh 1980.

図 66

Sauerländer, Willibald, *Gotische Skulptur in Frankreich: 1140 – 1270*, München 1970.

図 69, 70, 92

Wittekind, Susanne (Hrsg.), *Romanik. Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*, München u.a. 2009.

図 71

Zippert, Christian / Jost Gerhard, *Hingabe und Heiterkeit: vom Leben und Wirken der heiligen Elisabeth*, Kassel 2006

☒ 73

Albrecht, Thorsten / Atzbach Rainer, *Elisabeth von Thüringen: Leben und Wirkung in Kunst und Kulturgeschichte*, Petersberg 2007

☒ 74

Quast, Giselher / Jerratsch, Jürgen Jerratsch, *Der Dom zu Magdeburg*, München [u.a.] 2004.

☒ 75

Geese, Uwe, *Mittelalterliche Skulptur in Deutschland, Österreich und der Schweiz*, Petersberg 2007

☒ 77, 78

Krohm, Hartmut / Kunde, Holger (Hrsg.), *Der Naumburger Meister: Naumburg, 29. Juni 2011 bis 02. November 2011, Dom, Schlösschen und Stadtmuseum Hohe Lilie ; Ausstellungskatalog ; [Landesausstellung Sachsen-Anhalt 2011 Der Naumburger Meister - Bildhauer und Architekt im Europa der Kathedralen]*, Bd.2, Petersberg 2011.

☒ 79

Siebert, Guido / Ludwig, Matthias, *Der Westlettner des Naumburger Doms*, Petersberg 2012.

☒ 85

Buchholz, Marlies, *Anna selbdritt: Bilder einer wirkungsmächtigen Heiligen*, Königstein im Taunus 2005.

☒ 86

Joachim, Ott, *Krone und Krönung: die Verheißung und Verleihung von Kronen in der Kunst von der Spätantike bis um 1200 und die geistige Auslegung der Krone*, Mainz, 1998.

☒ 87

Baumgärtel-Fleischmann, Renate, „Das Bamberger Rationale“, in: *Historische Textilien: Beiträge zu ihrer Erhaltung und Erforschung*, hrsg. v. Sabine Martius/Sibylle Russ, Nürnberg : Germanisches Nationalmuseum 2002, S. 207-222.

☒ 88, 89

Suckale-Redlefsen, Gude, *Die Handschriften des 8. bis 11. Jahrhunderts der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden 2004.

☒ 90, 91

Harnischfeger, Ernst, *Die Bamberger Apokalypse*, Stuttgart 1981.

☒ 93

Camille, Michael, *Gothic Art: Glorious Visions*, London 1996.

☒ 94

<https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/3432521>

☒ 95

Urbánková, Emma, *Pasional Premyslovny Kunhuty: passionale abbatisae Cunegundis*, Praha 1975.

☒ 96

Dressendörfer, Werner, *Durch die Blumen gesprochen: Pflanzen im "Himmelsgarten" von St. Michael zu Bamberg*; *Symbolik, Botanik, Medizin*, Gerchsheim 2012.

☒ 97, 98, 99

Stein, Heidrun, *Die romanischen Wandmalereien in der Klosterkirche Prüfening*, Regensburg 1987.

☒ 100

Suckale-Redlefsen, Gude, "Das ‚Basler Antependium‘: ein ottonischer Goldaltar aus dem Münster zu Basel", in: *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 51(2000), 1, S. 60-63.

☒ 101

Schiller, Gertrud, *Ikongraphie der christlichen Kunst*, 5,2. Die Apokalypse des Johannes; Bildteil Maria, Gütersloh 1991.

☒ 102

<https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-MM-00005-00031/266>

☒ 103, 104

Camille, Michael, *Gothic Art: Glorious Visions*, London 1996.

☒ 105

エリザベト・ダネンス 『ファン・アイク: ゲントの祭壇画』 (黒江光彦訳)、みすず書房、1978.

他、筆者撮影