

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

仲間 絢

はじめに

11世紀初頭ハインリヒ2世（Heinrich II. 973-1024、ドイツ王在位 1012-24、神聖ローマ帝国皇帝 1014-24、1147 聖別）により建造され、1012年に聖母マリア、聖ゲオルギウス、聖ペテロに献堂されたバンベルク大聖堂は、1185年の火災の後、バンベルク司教アンデックス＝メラニアン家のエックベルト2世（Eckbert II. von Andechs-Meranien 1173 後 -1237、在位 1203-37）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）の財政的援助により13世紀前半に大規模な再建プロジェクトが遂行された*¹。その新生の聖堂を飾った彫刻群、とくに「新工房」の「バンベルガー・マイスター」が制作したとされる《騎馬像》（1227 / 28年頃、図1、2）、《聖母像》（1230年頃、図3）、《老婆像》（1230年頃、図4）、《シナゴーグ像》（1230年頃、図5）はドイツ中世彫刻の最高傑作とされ、主題の解明に向けて先行研究で長く議論されてき

*¹ Cf. Alexander Freiherr von Reitzenstein, *Die Geschichte des Bamberger Domes: von den Anfängen zu seiner Vollendung im 13. Jahrhundert*, München 1984.

た^{*2}。しかしながら、たとえば《騎馬像》については、《騎馬像》の解釈史をまとめたアンヤ・グレーベも指摘するように、様々な解釈があるものの、中世の当聖堂の特質や崇拝からみて、理解できる根拠に乏しく、また他の像や彫刻群のプログラムの全容についても未だ解明されていない^{*3}。

当聖堂には皇帝ハインリヒ2世とその妻クニグンデ（Kunigunde 975頃-1040、神聖ローマ帝国皇后在位1014-25、聖別1200）が設立者として祀られており、神聖ローマ帝国では共に列聖された唯一の皇帝夫婦である。この夫婦像は「旧工房」によって制作されたが、後継の「新工房」はイル・ド・フランスのゴシック様式をドイツ語圏で最も早期に取り入れている^{*4}。そのフランスでは、当時「花嫁神秘主義（Brautmystik）」が聖母論によって盛んになり、聖母図像の中心的なモチーフとなっていた。このようなフランス・ゴシックを参照し、かつ聖母に捧げられた聖堂であるにもかかわらず、先行研究には、そうした「花嫁神秘主義」から聖堂内部の彫刻を考察する試みは見られない。本稿は、この思想の第一原典である旧約聖書の『雅歌』の神学を背景として認める新たな観点を呈示するものである。

ソロモン王に捧げられた『雅歌』は、旧約聖書に収録された男女の恋愛と結婚の讃歌であり、『黙示録』や『パウロのコリント信徒への書簡』と並ぶ神秘主義の主要原典として、アレクサンドリアのオリゲネス（Origenes Adamantius 182頃-251）やクレルヴォーのベルナルドゥス（Bernardus Claraevallensis 1090-1153）を始めとし、多くの註解家がその「花婿（sponsus）」を神もしくはキリスト、「花嫁（sponsa）」を教会エクレシア、聖母マリア、ひいては信者の個々の魂と解釈してきた^{*5}。『雅歌』はホノリウス・アウグストドゥネンシス（Honorius Augustodunensis 1080-1154）などによる11、12世紀の聖母論の主要原典ともなり、アドルフ・カッツェンエレンボーゲンの指摘のように、たとえばシャルトル大聖堂の各扉口の装飾は、聖母マリアと教会をキリストの花嫁とする神秘主義がその根底にある^{*6}。

このように、イル・ド・フランスの諸聖堂の扉口で流行した「聖母戴冠」図像は『雅歌』

.....
^{*2} Cf. Achim Hubel, „Der Bamberger Reiter : Beschreibung, Befundauswertung, Ikonographie“, in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums 143*, 2007, 121-157; Hans-Christian Feldmann, *Bamberg und Reims: die Skulpturen 1220-1250*, Ammersbek bei Hamburg 1992.

^{*3} Anja Grebe, „Der Bamberger Reiter im Kontext der mittelalterlichen Reiterskulptur“, in: Stephan Albrecht (Hg.), *Der Bamberger Dom im europäischen Kontext*, Bamberg 2015, 193-242.

^{*4} Feldmann, *op.cit.*, 49f.

^{*5} Cf. *Ibid.*, Chap.6: The Woman Who is the All: The Virgin Mary and the Song of Songs.

^{*6} Adolf Katzenellenbogen, *The sculptural programs of Chartres Cathedral : Christ, Mary, Ecclesia*, Baltimore 1959, Introduction, viii.

(4:8) の一節「花嫁よ、あなたに冠を被せよう」を参照し、ティンパヌムに同等に玉座に座すキリストと聖母マリアの夫婦像を配したのである。早期の作例としてはサンリス大聖堂（西正面扉口、1175 年頃）、ラン大聖堂（西正面中央扉口、1190 年頃）、シャルトル大聖堂（北袖廊中央扉口、1210 年頃）等がある*⁷。終末における聖母マリア = 教会の、「キリストの花嫁」としての天上での勝利は、信者を導く教会にとって最高の栄光を示すからである。

『雅歌』注解が中世のキリスト教世界に与えた影響は近年広く注目されている*⁸。フリードリヒ 2 世の宮廷においては『雅歌』に基づく眼差しの「愛の矢」のメタファーが当時の視覚（光学）理論に影響されながら、宮廷詩人ジャコモ・ダ・レンティーニ（Giacomo da Lentini 1210 頃 - 60 頃）の作品に見られるように、宮廷文学の中心的なテーマとなるほど好まれた*⁹。またブルーノ・ベルナーのいうように、当時の都市の宗教的活動にもその影響の拡大が見られる。つまり、ドイツ語圏では 13 世紀に托鉢修道会や半俗のベギン会の活動を通して、「キリストの花嫁」としての立場を基本とする「女性の霊性（Frauenspiritualität）」が重要視されるようになり、教会はその対策のために積極的に関連主題を聖堂彫刻のプログラムに取り入れたという*¹⁰。

たとえばドイツ語圏では、『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）、『バンベルク詩篇』（13 世紀初頭、バンベルク州立図書館、Msc. Bibl. 48）等のバンベルク大聖堂旧付属神学校所蔵作品、およびバンベルク司教であった聖オットー（Otto I. von Bamberg 1060 頃 - 1139、司教在位 1102-39、聖別 1189）が委託したプリューフェニング修道院壁画（12 世紀）や、バンベルク大聖堂同様、早期にイル・ド・フランスのゴシック様式を受容したシュトラスブルク大聖堂南袖廊扉口（1230 年頃）、およびバンベルク大聖堂の後継工房によるマゲデブルク大聖堂の《オットー 1 世と妻エディタの像》（1250 年頃）、そして、バンベルクを様式的に参照したとされるフライベルク大聖堂南扉口「黄金の門」（1230 年頃）等、バンベルク大聖堂と関係する作例がそれぞれ独自に『雅歌』注解を主題としたプログラムであることを、すでにオットー・フォン・

*⁷ Cf. *Ibid.*; Georges Duby u.a., hrg., *Skulptur – Mittelalter : 5. bis 15. Jahrhundert*, Köln u.a. 1996, 117-20.

*⁸ Cf. Ann E. Matter, *The Voice of My Beloved: The Song of Songs in Western Medieval Christianity*, Philadelphia 1990, Chap. 1: Introduction to the Genre（『雅歌』の原典からの抜粋も本書を参照した。）

*⁹ Cf. Dana E. Stewart, *The Arrow of Love: Optics, Gender, and Subjectivity in Medieval Love Poetry*, Lewisburg 2003, Chap. 2. The Languishing lovers at the court of Frederick II.; Barbara Newman, "Love's Arrows: Christ as Cupid in Late Medieval Art and Devotion", in: J. F. Hamburger, & A-M. Bouché (Eds.), *The Mind's Eye: Art and Theological Argument in the Middle Ages*, Princeton 2005, 263-286.

*¹⁰ Cf. Bruno Boerner, *Bildwirkungen : die kommunikative Funktion mittelalterlicher Skulpturen*, Berlin 2008.

ジムソンなどの研究が明らかにしている^{*11}。しかしながら、こうした聖堂群の中心をなす当のバンベルク大聖堂については、『雅歌』の観点からの考察は聖堂扉口の一部の作品に留まり、内部の彫刻群の分析にまでは至っていない。

1. 慈悲の門／アダムの門／君侯の門——扉口彫刻と『雅歌』

当聖堂の扉口において、13世紀の彫刻群が残るのは、聖ゲオルギウス東内陣に繋がる三つの門であり、これらの彫刻群は、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^{*12}。北東側の「慈悲の門」、および、南東側の「アダムの門」は遠来の巡礼者や一般の信徒を迎える入口、そして宮廷の広場に面した北側の主要扉口「君侯の門」は、司教の客人の聖職者や高位の貴族および騎士階級等、宮廷の限定された観客および特別な機会に開かれた入口であったと想定される（図6、平面図参照）^{*13}。

（一）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7）。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、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^{*14}。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

.....
^{*11} Cf. Otto Georg von Simson, "Ecclesia und Synagoge am südlichen Querhausportal des Straßburger Münsters," in: Lieselotte Kötzsche u. Peter von Osten-Sacken hrsg., *Wenn der Messias kommt. Das jüdisch-christliche Verhältnis im Spiegel mittelalterlicher Kunst*, Berlin 1984, 104-25; Helga Scirius, „Das thronende Kaiserpaar im Magdeburger Dom. Ottonen- Rezeption und Endkaiser-Erwartung in der Skulptur des 13. Jahrhunderts“, in: Möbius, Friedrich u. Scirius, hrsg., *Symbolwerte mittelalterlicher Kunst*, 1984; Heinrich Magirius, „Studien zur Goldenen Pforte am Dom in Freiberg : zu Fragen der Ikonographie der Goldenen Pforte“, in: *Kunst des Mittelalters in Sachsen*, Weimar 1967, 198-221.

^{*12} Cf. Manfred Schuller, *Das Fürstenportal des Bamberger Domes*, Bamberg 1993; 同 „Architektonisches Nebenwerk und Befund am Beispiel der Bamberger Adamspforte“, in: *Beiträge zur fränkischen Kunstgeschichte*, 1/2.1995/96, 49-81; Christine Hans-Schuller, „Das Adamsportal des Bamberger Domes : Ergebnisse der Bauaufnahme“, in: *Ibid.*, 34-47.

^{*13} Cf. Renate Kroos, „Liturgische Quellen zum Bamberger Dom“, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 39, 1976, 105-146.

^{*14} Feldmann, *op.cit.*, 101-3.

のルペルトウス (Rupertus Tuitiensis 1070 頃 -1129) 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^{*15}。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^{*16}。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^{*17}。

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^{*18}、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^{*19}、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。

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^{*20}、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。

(二) 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^{*21}。「アダムの門」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》、南側に《ハインリヒ2世と妻クニグンデの皇帝夫婦像》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(図8)。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

* 15 Erna Wagner, *Die Gnadenpforte am Dom zu Bamberg*, Phil. Diss. Rodenbusch, Bamberg 1965, 64ff..

* 16 *Ibid.*, 70.

* 17 *Ibid.*, 75.

* 18 Cf. Jeffrey F. Hamburger, *The Rothschild canticles: Art and Mysticism in Flanders and the Rhineland circa 1300*, New Haven u.a. 1990, 71.

* 19 Cf. Elisabeth Klemm, *Der Bamberger Psalter*, Wiesbaden 1980; Edith Rothe, *Der Bamberger Psalter: Msc. Bibl. 48 der Staatsbibliothek Bamberg*, Wiesbaden 1973; Feldmann, *op.cit.*, 97-8.

* 20 Wagner, *op.cit.*, 68, 70.

* 21 Cf. Feldmann, *op.cit.*, 49f.

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^{*22}。本稿では、こうした並置には『雅歌』の夫婦像の観点が必要であったことを新たに指摘したい。

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。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^{*23}、ハインリヒ2世によるクニグンデへの「結婚の贈り物」でもあった^{*24}。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^{*25}。聖別を機に作成された『クニグンデ伝 (Vita S. Cunegundis)』(13世紀初頭、バンベルク大聖堂旧付属神学校所蔵、RB.Msc.120)を始めとして、13世紀からは聖母マリアへの時代の関心を反映し、クニグンデは「第二の聖母マリア」とされ、当聖堂における聖人伝、典礼、説教において彼女の処女性格が主なモチーフとなった。そのうえ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^{*26}。

聖母マリアの処女性格と、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^{*27}、それに倣い「アダムの門」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讃美歌には、「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^{*28}。このようにハインリヒがキリスト、クニグンデがマリアに喩えられるのも、当時流行のモチ

*22 Cf. *Ibid.*, 19,117; Otto von Simson, „Gedanken zur Adamsforte des Bamberger Domes“, in: Dietrich Schmidtke u.a. (Hg.), *Festschrift für Ingeborg Schröbler*, Tübingen 1973, 424-439.

*23 Christine Freise-Wonka, *Bamberger Frauengeschichten*, Bamberg 2006, 8-10

*24 Feldmann, *op.cit.*, 17.

*25 Cf. Renate Klauser, *Der Heinrichs- und Kunigundenkult im mittelalterlichen Bistum Bamberg*, Bamberg 1957.

*26 Klaus Guth, *Die Heiligen Heinrich und Kunigunde: Leben, Legende, Kult und Kunst*, Bamberg 1986, 68f.

*27 Wolfgang Beinert u. Heinrich Petri hrsg., *Handbuch der Marienkunde, Grundprobleme der Mariologie*, Regensburg 1984, 253.

*28 Cf. Feldmann, *op.cit.*, 22; Klauser, *op.cit.*, 100f; *Analecta Hymnica Medii Bd. 41* Nr.53.

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《ハインリヒ 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」を強調しているのものである。クニグンデの冠の幅はハインリヒ二世の冠と比べて大きく^{*29}、ここにも花嫁の重要性が現れている。

従来、本門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 世の王権を神聖化するものとしても解釈されているが^{*30}、『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必要とされた事実も指摘したい。

(三) 君侯の門

「君侯の門」(図 9)では旧工房による《旧約と新約の人物像》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ムム(図 10)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聖ペテロが跪き、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(Ehethüer)」と呼ばれており^{*31}、——前述のようにバンベルク大聖堂はハインリヒ二世の時代から結婚を象徴する聖堂であった——、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、この像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、古代の皇帝崇拜の祈念像に由来するといわれている^{*32}。しかし、「足の裏」のモチーフについては、たとえば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ている。前述の『クニグンデ伝』の挿絵(fol. 32v)等、それはクニグンデの図像において頻繁に描かれたモチーフで、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

* 29 Hubel, *op.cit.*, 139.

* 30 Feldmann, *op.cit.*, 117-8.

* 31 Kroos, *op.cit.*, 110-12. また、「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、113-124 も参照。

* 32 Robert Suckale, „Die Bamberger Domskulpturen "revisited"“, in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums* 143, 2007, 185-210, 187.

1460 頃 -1531) が制作したレリーフ (1513 年) にも登場する^{*33}。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。

キリストの両側に並び立つ、新工房による等身大の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^{*34}。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『エクレシアとシナゴグの議論』(1200 年頃, MS Patr. 23. B. III. 13) にみるように、シナゴグをエクレ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^{*35}。

筆者の調査によれば、バンベルク大聖堂旧付属神学校 (現バンベルク州立図書館) はハインリヒ 2 世が収集した当聖堂の主要な宝物の一つである『バンベルク雅歌注解』や『雅歌』の夫婦像として聖母子像を描写した代表作、『バンベルク詩篇』を始めとして、『雅歌』に関連する書物を多く所蔵し、当聖堂と『雅歌』の関係性はこうした史料からも窺えるのである^{*36}。

2. 聖ゲオルギウス内陣北障壁上彫刻群 —— 「聖母戴冠」 と『雅歌』の夫婦像

聖堂内の 13 世紀の再建時の彫刻群は、聖ゲオルギウス内陣北障壁に残っており、新工房の等身大彫刻群は主要扉口「君侯の門」に近い障壁の北側に集中している。これらの彫刻群は、当時の神と人間の関係に力点を置いた新しい神学の傾向を反映し、それまで予想もできなかった生き生きした表現を得たといわれる^{*37}。

なかでも主要扉口「君侯の門」に最も近い北障壁上の内陣正面西隅に位置する《騎馬像》

.....
^{*33} Elisabeth Roth, „Sankt Kunigunde : Legende und Bildaussage“, in: *Bericht / Historischer Verein Bamberg für die Pflege der Geschichte des Ehemaligen Fürstbistums* 123, 1987, 10-34.

^{*34} Cf. Simson 1984, *op.cit.*; Feldmann, *op.cit.*, 111-2.

^{*35} Nina Rowe, *The Jew, the cathedral and the medieval city: Synagoga and Ecclesia in the thirteenth century*, Cambridge u.a. 2011, 158-9.

^{*36} Cf. Friedrich Leitschuh u. Hans Fisscher, *Katalog der Handschriften der Königlichen Bibliothek zu Bamberg*, Bamberg 1887-1912, 1966.

^{*37} Hubel, *op.cit.*, 121-2.

(図 1) は、中世で初の等身大騎馬像であり、また聖堂内部の重要な位置にある動物像としても類例がない作品である*³⁸。騎士は、髭のない若者として、13 世紀前半の高位の貴族の当世風衣装で*³⁹、右腕をかざし、眼と口が強調された特有の表情(図 2)で身廊を見渡している。一方、中央柱正面の《聖母像》(図 3)は、とくにランス大聖堂様式を参照した左足を軸足とした S カーブの身体表現で、衣襷は複雑で動的である。左手に本を持ち、正面観で観者を見下ろす。本像は柱の両側面の二体の彫像に伴われ、《老婆像》(図 4)は右方向の聖母に視線を投げかけ、《冠を掲げた天使像》は微笑みながら、右手で聖母に冠を差し出している(図 12)。

《騎馬像》と《聖母像》は、天蓋の大きさ、位置、および豪華な装飾によって、聖堂内の突出したステイタスを思わせる(図 13、14)*⁴⁰。また現存する他の天蓋の構造が両像の天蓋のそれを基本としていることから*⁴¹、この二つの像が彫刻群のなかでも主要である可能性は大きい。13 世紀の再建プロジェクトにはラン大聖堂を模範とした双塔の建造も含まれていたが、彫像の作風だけでなく、《聖母像》の天蓋がラン大聖堂の塔を参照していることもフランス・ゴシックとの関連を強く示唆する(図 14)*⁴²。ラン大聖堂はフランスでも最初期に西正面扉口ティンパヌム中央に「聖母戴冠」像を配している。このようなフランス・ゴシック彫刻の中心主題であった聖母図像は、当然、聖母マリアに捧げられたバンベルク聖堂においても不可欠な図像となったであろう。

諸扉口の『雅歌』のイメージ群を眼にした後に鑑賞される聖堂内部の彫刻群は、それぞれの門からの入堂者が鑑賞するイメージの物語性を引き継ぐイメージ・プログラムに基づくと考えられる。オットー・フォン・ジムソンは、同じようにシュトラスブルク大聖堂では、扉口から内部の「天使の柱」まで、『雅歌』のイメージで構成されていると指摘している*⁴³。バンベルク大聖堂の場合も、前述のように近年の建築学・色彩学の科学的調査

* 38 Feldmann, *op.cit.*, 107.

* 39 Hubel, *op.cit.*, 127.

* 40 Cf. Wilhelm Boeck, *Der Bamberger Meister*, Tübingen 1960, 176f; Hubel, *op.cit.*, 133; Zerbs 2003, 347, 351, 357f.

* 41 Boeck, *op.cit.*, 180f.

* 42 Cf. Maren Zerbes, „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, 347-65, 347, 357f.

* 43 Cf. Simson, *op.cit.*

で13世紀に建設された当初の位置にあることが実証されており^{*44}、こうした連続したプログラムの分析は可能であると考えられる。

内部の彫刻群の考察にあたり、まずドイツ・ゴシックの聖堂内に展示された丸彫りの等身大彫像の特徴について触れておきたい。先行研究によれば、遠く離れた個々の像も観者を介して心の内で結びつけられ、一つの物語となるよう意図され、さらに像の身振り、眼差し、表情などを動員した演劇性で観者の感情に訴えとされる^{*45}。つまり観者は彫刻群の仲介者となるのである^{*46}。たとえばエルヴィン・パノフスキーは、「(...) (彫刻の) 姿勢、身振り、表情や眼差しは、空間的に離れた彫像を統合し、観念的な方法で、観者において、この物質的な分離のなか、再度その関係を築く能力を持っている」という^{*47}。そのうえ彫刻間の指示関係には、明確な最終目的が意図されている^{*48}。これはゴシックにおいて流行した視覚性とも関係し、たとえばハンス・ヤンツェンはゴシック彫像の衣襷には意味内容も付与されるとしたが、マイケル・カミーユはゴシック美術の根本に特異な視覚性に基づくイメージの鑑賞法があり、像の身振り、視線、衣襷などの方向性により出発点と最終目標地点が明確に設定され、観者の視線の誘導があったと指摘している^{*49}。

「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《聖母像》と《老婆像》であるが、奥へ歩を進めるにつれて《聖母像》の左側で《天使像》が冠を差し出している姿が確認される(図12)。

(一) 老婆像

《老婆像》(図4)は先行研究では「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、その根拠の一つである険しい顔立ち^{*50}、紛失した

.....
^{*44} Cf. Zerbes, *op.cit.*; 同 "Reiterskulptur", in: Wolfgang Jahn u.a. hg., *Bayern- Ungarn. Tausend Jahre, Katalog zur Bayerischen Landesausstellung in Passau*, Augsburg 2001, 47-9; Walter Hartleitner, *Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur*, Bamberg 2011, 同 „Zur Polychromie der Bamberger Domskulptur“ in: *Das Münster* 56, 2003, 366-86; Hubel, *op.cit.*, 143. クレメンス2世の墓標であった《教皇像》を除く。

^{*45} Cf. Hubel, *op.cit.*, 123-4. レーゲンスブルク大聖堂など、身廊の端から端までを横切る例もある(同 „Der Erminoldmeister und die deutsche Skulpture des 13. Jahrhunderts“, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg Bd.8*, Regensburg 1974, 70-2)。

^{*46} Hubel 2007, 124.

^{*47} Erwin Panofsky, *Die deutsche Plastik des 11.-13. Jahrhunderts*, Leipzig 1924, 47.

^{*48} Hubel, *op.cit.*, 123-4, 128, 133.

^{*49} ハンス・ヤンツェン『ゴシックの芸術—大聖堂の形と空間』前川道郎(訳)中央公論美術出版1999, 124; Michael Camille, *Gothic Art: Glorious Visions*, London 1996. Introduction.

^{*50} Cf. Hannes Möhring, *König der Könige : der Bamberger Reiter in neuer Interpretation*, Königstein im Taunus 2004; Feldmann, *op.cit.*, 50-1, 105.

鼻の部分进行想像すると、実際にはより温和な表情であったと考えられる。またランスの像との様式的類似から「聖エリザベツ」とも解釈されるが^{*51}、この説も預言者像の説同様、主題とバンベルク大聖堂内陣の主要な位置という重要性との齟齬は否定できない。

パリ大聖堂の「聖アンナの門」(13世紀前半)で成立したとされる「聖アンナ」を交えた「聖母戴冠」像は、実際この図像の重要な系譜をなしている^{*52}。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^{*53}。最近の科学調査で、バンベルクの《老婆像》と《聖母像》は作風、彩色において聖堂内の他の像にみられないほど類似していることが判明し^{*54}、これも両像の親子関係を示す証左と考えられる。

そもそもドイツでは13世紀初頭から聖アンナ崇拜が興隆し、各地の教会や礼拝堂が聖アンナに捧げられ^{*55}、13世紀中葉からは、中央に聖アンナ、その両脇に幼い聖母子を配した「聖アンナ三代像(Anna selbdritt)」が流行した。バンベルク大聖堂でも礼拝で聖アンナに関連する項目が13世紀より新たに追加され、たとえば7月24日の聖アンナの祝日などにおいて幼子キリストを祝福する讃美歌が同時に歌われる等、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に使用されていたことが判明している^{*56}。

(二) 聖母像

《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《聖母像》(挿図3)へ観者を導く(図11)。これら彫像群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《聖母像》の腹部の傾きが大ききほど強調されるとともに、その右斜めの方向性の向く先は《騎馬像》である。

《聖母像》の眼差しは右方向へ向けられているが^{*57}、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。「聖母戴冠」図像の通例のように《聖母像》は《騎馬像》の花婿の左方に位置し、また、この二像の台

.....
^{*51} Cf. *Ibid.*

^{*52} Cf. Georges Duby u.a., *op.cit.*

^{*53} Cf. *Ibid.*

^{*54} Cf. Zerbes 2003, 350; Hartleitner 2011, 50f

^{*55} Beda Kleinschmidt, *Die heilige Anna : ihre Verehrung in Geschichte, Kunst und Volkstum*, Düsseldorf 1930, 103f.

^{*56} 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.*, 118.)。

^{*57} Hartleitner, *op.cit.*, 36.

座が彫像群の中で高い位置に設定されているのも、同じ高さの玉座に座す「聖母戴冠」の夫婦像に対応する^{*58}。

《聖母像》は右に隣接する《冠を掲げる天使像》によって、まさに戴冠される場面である（図12）。色彩は現在失われているが、天使の翼は透明塗料の使用によって光が反射し、色が幾層にもきらめくよう特別な効果により壮麗に演出されていたという^{*59}。また、《聖母像》背後の柱は、聖母の衣の一部と同様の深紅に彩色されていたが^{*60}、これは、花嫁マリアが暁の背景から登場する「聖母被昇天」を示唆すると考えられる。「聖母被昇天」は『雅歌』（6:10）「暁のように姿を現す乙女」を主要な原典とし、聖母の礼拝・讃美歌において最も重要な場面であった^{*61}。またフランス・ゴシックや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」の主題が結びついている。バンベルク大聖堂ではドイツ・ゴシックの特有の独立像的性格から聖堂内の群像として表現されたが、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、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。

とはいえ、バンベルク大聖堂で注目すべきは、その眼差しや衣襷の隆起の激しさである。これは前述したゴシック特有の視覚性のバンベルク独自の伝統に依っている。『バンベルク雅歌註解』の挿絵（ライヒェナウ派、バンベルク州立図書館蔵、Msc. Bibl. 22, fol. 4v., 5r.）では眼差しと身振りを用い、誘導する行列が描かれ、オットー朝写本でも視線の誘導が最も顕著に表された特例と考えられており（図15）^{*62}、花嫁エクレシアが、行列を成す信者を花婿キリストとの直接的な対峙へと導く様子が描かれている。違う方向に視線を向ける信者の顔を天使が手で覆う仕草さえ見受けられる。このようにハインリヒ2世の時代からの当大聖堂には特有の伝統があり、13世紀の彫刻群のイメージ・プログラムもその豊かな視線の導きを引き継いだと考えられる。

（三）預言者像

暁の花嫁として聖母マリアが戴冠される場面を見よと諭しているのは、先の聖アンナとしての《老婆像》ばかりでなく、背景をなすレリーフの二人一組の《預言者像》も同様である（図16、17）。

預言者たちの掲げる帯上の文字は消失しているが、先行研究では、ダビデ、イザヤ、エ

.....
^{*58} サンリス大聖堂西正面扉口の「聖母戴冠」で示されたように、花婿と花嫁が同じランクであることが画期的だった（Georges Duby u.a., *op.cit.*, 118）。

^{*59} Hartleitner, *op.cit.*, 370.

^{*60} Ibid., 33f; 同 2003, 368f; Zerbes 2003, 359.

^{*61} Cf. Matter, *op.cit.*, 151f.

^{*62} Eric Palazzo, „Visions and Liturgical Experience in the Early Middle Ages“, in: Colum Hourihane ed., *Looking Beyond: Visions, Dreams, and Insights in Medieval Art and History*, Pennsylvania 2010, 15-29.

リザイス、エリ阿斯、ダニエル等と推察されており、これらの預言者たちは予型論的に「救世主の到来」を告げているとされる^{*63}。サンリスの「聖母戴冠」でも旧約世界の人物たちが、新約世界のキリストと聖母マリアという天上の夫婦像の到来を議論し祝福しているが^{*64}、バンベルクでは不自然なまでに体をくねらし、誇張した動きが取り入れられている。花嫁の神秘主義が旧約世界の預言者たちによって語られ、彼らは王の使いかつ花婿の付添人でもある^{*65}。また《聖母像》の中央柱に最も近い位置のダビデは、預言者像の中でも特別に立体感のある彩色によって強調されているが^{*66}、ダビデは『雅歌』注解との関連においてもキリストとマリアの先祖として重視されている^{*67}。

シャルトル大聖堂では聖アンナによって聖母の幼児期が、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^{*68}、バンベルクでも預言者たちに聖母マリアの生涯も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（図 17）。

以上の考察から、「慈悲の門」のティンパヌムの「旧工房」よる『雅歌』の夫婦としての聖母子像のイメージ・プログラムを、「新工房」が内陣で聖アンナ、天使に伴われた「聖母戴冠」図像によって引き継いだと結論づけられる。こうして観者は再度、慈愛深き聖母マリアの姿を眼にし、最終的には花婿である《騎馬像》へと導かれる。前述した『バンベルク雅歌註解』の行列の最終目的のように《騎馬像》へと導かれ、花婿との対峙によって観者の内で物語が完結するよう意図されていると考えられるのである。

彫刻を生き生きと見せる「新工房」の特色はドイツ・ゴシック彫刻の特徴として後継工房にも受け継がれたが、それには「観者を直接的に組み入れ、彫像に直接的に語りかける」ことが含まれる^{*69}。たとえばバンベルク大聖堂の後継工房によるナウムブルク大聖堂彫刻群についていわれるように、彫像同士ばかりでなく、観者の方も向き、直接顔を見ることによっても感情をあおりたて、「出来事の劇的緊張」を高めたのである^{*70}。バンベルクの

.....
^{* 63} Feldmann, *op.cit.*, 104.

^{* 64} Boerner, *op.cit.*, 66f.

^{* 65} Katzenellenbogen, *op.cit.*, 68.

^{* 66} Hartleitner 2003, 367-8.

^{* 67} Magirus, *op.cit.*, 212.

^{* 68} Katzenellenbogen, *op.cit.*, 102.

^{* 69} Hubel, *op.cit.*, 123.

^{* 70} *Ibid.*

騎士もそのようなポテンシャルを持って観者に語りかける独特な眼差しである（挿図 2）。

（四）騎馬像

主要扉口「君侯の門」から入堂する高位の観者（および「アダムの門」から入堂する巡礼者）の場合は、《騎馬像》を真っ先に眼にする。また「君侯の門」からの視野ではとくに北側障壁の中央の柱が張り出しているため、《聖母像》が《騎馬像》と一対として、つまり夫婦像として強調されているように見える（図 18）。彫刻家が両像の結び付きを強く意識していたことは、記述のように天蓋のステイタスや、両天蓋のみが花模様の窓枠で飾られているという差別化からも明らかである。後者は、『雅歌』の夫婦像の象徴としての「花の冠」を示唆していると考えられる。先述の単独像を結びつけるゴシック的鑑賞法によって、観者は《騎馬像》と《聖母像》を心の中で結びつけ、二人の物語を把握したであろう。また《騎馬像》の台座にある葉のマスクも、不自然なまでに驚きの顔で左方を凝視し、その方向性から現れる花嫁を示唆している可能性もある。

花婿が「騎馬像の騎士」として表されたのは、古代の騎士道の理想が反映された『雅歌』（1:9）の「あなたを騎馬隊の美しい雌馬に喩えよう、私の恋人よ」について、オリゲネスの注解にみられるように花婿を「騎馬像の騎士」と解釈してきたからであると考えられる^{*71}。当内陣に捧げられた聖ゲオルギウスも「花嫁を悪から救う花婿」として解釈され、花婿聖ゲオルギウスの騎馬像のイメージも重ね合わされた可能性も指摘しておきたい^{*72}。

ヴィリバルド・ザウアーレンダーは《騎馬像》の騎士の髭のない若者の顔、髪型、当世風の衣装や振舞は具体的に肖像モデルに似せたものでなく、たとえば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）と特徴が類似するものであるように、当時のキリスト教世界における指導者の理想像であろうと推察する^{*73}。これに対し、騎士の髪の色が「黒から黒褐色」であったことが判明している点に^{*74} 着目したアーヒム・

.....
^{*71} オリゲネスによる「騎馬像の騎士」の花婿の解釈：「…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。…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。…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。」（オリゲネス『雅歌注解・講話』（小高毅訳）創文社、1998 より抜粋）

^{*72} 騎馬像の花婿としての聖ゲオルギウス像は他に、Passionale Abbatissae Cunegundis Canonicus St. Georgii (Prague, National and University Library, MS XIV.A. 17, f. 3v, ca. 1314-1321) (Cf. Hamburger, *op.cit.*, 85)。

^{*73} 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: William Tronzo ed., *Intellectual Life at the Court of Frederick II Hohenstaufen*, Hanover London 1994, 191, 193-4.

^{*74} Walter Hartleitner, „Zur Polychromie der Bamberger Reiter“, in: *Bayern-Ungarn. Tausend Jahre. Katalog zur Bayerischen Landesausstellung in Passau*, Augsburg 2001, 21-24; 同 2003, 372.

フーベルは、13・14世紀のドイツ中世彫刻では、聖人や高位の人物は通常、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、騎士の目印となる特徴であったとしている。したがって、騎士は当時黒髪と考えられていた騎馬民族フン族、つまりハンガリーの聖シュテファヌスとみなすのだが、フーベル自身が認めるように、13世紀のバンベルク大聖堂において当聖人の特別な崇拜は確認されていない^{*75}。この点、筆者は、『雅歌』においても花婿の髪は「黒の巻き毛」(5:11)であるので、騎士の髪の色は『雅歌』の花婿と解釈されるキリストを示唆するものと考ええる。

また《騎馬像》に唯一確認されるイコノグラフィの鞍の敷布の紋様の「ユリ」は、聖母論では『雅歌』(2:1)を原典として第一に「雅歌の花嫁、花婿」を象徴し、聖母マリアを花嫁とする聖母図像でも頻繁に用いられるだけでなく、純潔なる花婿であるキリストも象徴する^{*76}。このように、ユリは高貴な位ばかりでなく、第一章で記したように、「慈悲の門」で示されたハインリヒ2世とクニグンデの『雅歌』の夫婦としてのユリの象徴性を受け継ぐものとみなし得る。

先行研究でも重要視されているが、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(図19)^{*77}。このように《騎馬像》の騎士が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」を重視している^{*78}。その際参照されたのは、神がモーセに見せたとされる「背中」の幻視であっただろう^{*79}。つまり『雅歌』および『雅歌』註解が当時教養に属していた聖職者や宮廷人、騎士にとっては、《騎馬像》の後姿は「あとからつき従う『雅歌』の花婿、キリスト」を連想させたのである。その一方で、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

*75 Hubel, *op.cit.*, 152.

*76 「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 u.a., *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*, München 1973, 198-9)。

*77 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, 475-528, 500.

*78 第二説教の抜粋 : 「...最愛の花嫁は、...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。...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にとキリストに嘆願することです。」(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より抜粋)

*79 『出エジプト記』(33:20)

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している*⁸⁰。「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、その側面観を鑑賞することとなる。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。次章で詳述するように、フリードリヒ 2 世自身が、自らを『雅歌』注解における花嫁たちを導く花婿に喩えているのである。付き従うのは、『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《聖母像》も観者は花婿キリストと結びつけ、花婿にどこまでも付き従う花嫁の模範とみて、その物語を完結させたことだろう。

なお《騎馬像》の馬も解剖学的に完璧とされる表現であり、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も指摘されている*⁸¹。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ことによって*⁸²、騎士と共に重要な意味を持っていたことが推測される。前述のオリゲネスの『雅歌』注解では、「花婿である神の手綱に導かれる、花嫁の個々の魂が騎士に導かれる馬」と説かれている*⁸³。

3. フリードリヒ 2 世と『雅歌』

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*⁸⁴、先行研究では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*⁸⁵。

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

.....
* 80 „wend ich vil hêrscher man mînen nac oder ein mîn wange“ Walter von der Vogelweide “Hie vor, do man so rehte”, in: *Deutsche Gedichte des Mittelalters: Mittelhochdeutsch, Neuhochdeutsch*, Stuttgart 1993.

* 81 Dietmar Stutzter, „...das Erdreich gesegnet mit Garben, Zugvieh und Herden“, in: *Eine kleine Geschichte der Nutztiere in Bayern*, Augsburg 2007, 26.

* 82 Hubel 2007, 125f.

* 83 Cf. 注 72.

* 84 Feldmann, *op.cit.*, 33.

* 85 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、「アダム」の門におけるメルフィ法典の序文との関連、「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 (Wagner, *op.cit.*, 77; Feldmann, *op.cit.*, 113-4 ; Otto Georg von Simson, „Gedanken zur Adamspforte des Bamberger Domes“, in: Dietrich Schmidtke u.a., hrg., *Festschrift für Ingeborg Schröbler zum 65. Geburtstag*, Tübingen 1973)。

しての象徴的な行事が相次いで遂行されている。とくに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。また選挙君主制であったドイツには、こうした特殊事情のもとフリードリヒ 2 世の戴冠の演出を行うべきものとしてバンベルク大聖堂が重要視されたともいえる^{*86}。

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、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^{*87}。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（1005-47、在位 1046-7）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^{*88}。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（1145/70 頃-1241、位 1227-41）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^{*89}。

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^{*90}、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。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、「母なる教会は、その息子の花嫁であり、(...) 私は、もっとも高貴で、唯一無二の息子である」、「(...) 母なる教会の母胎に帰還した息子を、慈悲深く受け入れよ。(...) そして、正義が築かれ、教会は正しい道において導かれるだろう」などと『雅歌』を援用しつつ呼びかけ、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が、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、プロパガンダの意味を即座に察しただろうと推測されている^{*91}。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^{*92}。また、バンベルクの後継工房によるマ

* 86 マグデブルク大聖堂彫刻群における同様の考察は Scurie, *op.cit.* を参照。

* 87 『皇帝と皇后』など (Feldmann, *op.cit.*, 17f, 22)。

* 88 *Ibid.*, 21-2.

* 89 Cf. Simson, *op.cit.*

* 90 Feldmann, *op.cit.*, 17f, 22.

* 91 Scurie, *op.cit.*, 115f.

* 92 Cf. Simson 1984.

ゲ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、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^{*93}。したがってバンベルクでも同様で、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。

おわりに

先行研究においてもドイツ・ゴシック特有の動きを伴ったダイナミックな空間、場面の演出から、スケールの大きなプログラムが存在したことが推測されている^{*94}。冒頭に記したようにいまだそのプログラムは解明されていないが、本稿の分析と考察は彫刻群が一貫して『雅歌』を根底とするイメージ・プログラムによって構成されていた可能性を示している。

《騎馬像》は花婿としての救世主キリスト、賢明な審判者ソロモン、さらにはキリスト教世界第一の指導者であると自認するフリードリヒ 2 世が暗示されているという複合像と解釈し得る。オットー・フォン・ジムソンはシュトラスブルク大聖堂彫刻群をフリードリヒ 2 世のプロパガンダとし、同様の分析を行っている^{*95}。また、シュトラスブルクの扉口に表された「聖母の生涯」は、バンベルクでは等身大彫像の《聖母像》を中心とし、聖アンナ像や天使像とともに、聖堂内部障壁上の「聖母戴冠」のプログラムとして新たに構成されたと理解される。

1215 年の第 4 回ラテラノ公会議の聖体の実体変化の教義を経て、神と人間の新しい関係に基づく神学が生まれた。バンベルク彫刻群はその新たな表現の試みであり^{*96}、当時、神と人間の最も強い結びつきを表すとされた『雅歌』の夫婦像を主題として完成されたと考えられるのである。

*93 Cf. Scieurie, *op.cit.*

*94 「君侯の門」から《騎馬像》に続くイメージ・プログラムであるとして分析され (Cf. Hubel, *op.cit.*, 125f)、また、《聖母像》と《老婆像》も大きなプログラムに属していたと考えられている (Zerbes 2003, 350)。

*95 Cf. Simson *op.cit.*

*96 Cf. Hubel, *op.cit.*, 121f.

図版



図 1
《騎馬像》
バンベルク大聖堂
聖ゲオルギウス内陣障壁
1227/28 年



図 2
《騎馬像》部分



図3
《聖母像》
バンベルク大聖堂
聖ゲオルギウス内陣北障壁
1230年頃



図4
《老婆像》
バンベルク大聖堂
聖ゲオルギウス内陣北障壁
1230年頃



図5
《シナゴーク像》
バンベルク大聖堂
君侯の門
1230年頃

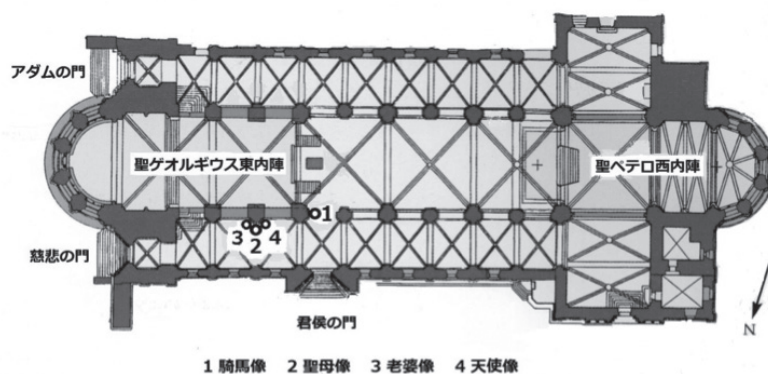


図6 バンベルク大聖堂 平面図



図 7
「慈悲の門」
ティンパヌム
バンベルク大聖堂
13 世紀初頭



図 8
「アダムの門」
バンベルク大聖堂
1235 年頃



図 9
「君侯の門」
バンベルク大聖堂
1235 年頃



図 10
「君侯の門」
ティンパヌム



図 11
《老婆像》と《聖母像》

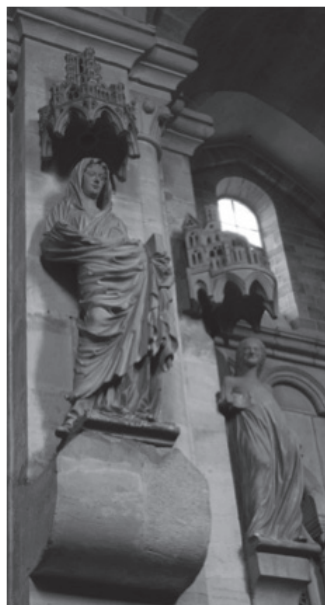


図 12
《聖母像》と《冠を掲げる天使像》
1230 年頃



図 13
《騎馬像》の天蓋



図 14
《聖母像》の天蓋



図 15
《バンベルク雅歌注解》
バンベルク州立図書館蔵
Msc. Bibl. 22, fol. 4v., 5r.



図 16
《預言者像》
聖ゲオルギウス内陣北障壁東側



図 17
《預言者像》
聖ゲオルギウス内陣北障壁西側



図 18
「君侯の門」から入堂した際の東側の眺め



図 19
「君侯の門」から入堂した際の《騎馬像》の眺め

The Rider and the Virgin Mary of the Bamberg Cathedral: The Tradition of the Song of Songs and the Image Program of the Cathedral Sculpture

Aya NAKAMA

The sculptures of the Bamberg Cathedral are one of the representative works of the thirteenth-century German Gothic. Though it yielded various interpretations in the history of art, the theme of the program of sculptures still remains unclarified in the previous studies. To analyze them as a large sculpted image program, I examine the meanings of unique motifs from the tradition of the theological arguments of Bridal Mysticism based on the Song of Songs. The Song of Songs was one of the main sources of the cult of the Virgin Mary and the Mysticism, which was also popular theme of the sculpture of the French Gothic portals at that period.

The first chapter examines the relationship of portal sculpture of the Bamberg Cathedral and the Song of Songs. The Gnadenporte shows the Virgin and the Child as bride and bridegroom of the Song of Songs which was analyzed by Erna Wagner. In addition, it is also seen in the local style of manuscript to depict bridal pair as seated mother and child. The Adamsporte indicates the relationship between the sculpture and the veneration of St. Cunigunde as sacred bride. The Fürstenportal demonstrates the love between bridegroom and bride.

The second chapter examines the sculptures of choir barrier of St. George. The Rider is the sacred bridegroom who leads brides by holding the reins. The Angel with a crown is about to crown the Virgin Mary as a bride of Christ. The Old Woman is St. Anna as the mother of the Virgin Mary as the bride who indicate the childhood of the Virgin. The prophets are narrators of the Bridal Mysticism and attendants of bride at the same time.

The third chapter examines the relationship of the Holy Roman Emperor Frederick II. and the Song of Songs. The Bamberg Cathedral is the only church building in the north of Alps that literature suggests its connection to the finance of Frederick II. . He also made use of the concept of the Song of Songs in his propaganda.

This article argues that the sculpted program of the Bamberg Cathedral depicts mainly the Bridal Mysticism of the Song of Song based on the concept of the mystical marriage and the salvation of the brides at the end of time. In relation to the worship of Cathedral founders and the tradition of the Song of Songs of the cult of the Virgin Mary, the Bride of Christ could be an important factor of the sculpted program of the Bamberg Cathedral.