

〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》に関する一考察
—「オランス型」キリストの機能をめぐって—

大杉千尋

〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》に関する一考察
——「オランス型」キリストの機能をめぐって——

大杉千尋

序

グリューネヴァルト、本名マティス・ゴートハルト・ナイトハルト (Mathis Gothardt Neithardt, gennant Grünewald, ? - 一五二八年)^①による〈イーゼンハイム祭壇画〉(一五一二 - 一五一六年、コルマール、ウンターリンデン美術館)の第二面右翼《キリスト復活》(挿図1)は、ドイツの図像伝統に反したキリストの形態ゆえに従来様々な議論を呼んできた。しかし先行研究の多くはキリストの図像源泉の特定を主眼においており、伝統と異なる形態が選ばれた意図、あるいはその形態が示す意味内容については今日まで明確にされてこなかった。

本論文ではこのパネルに表された復活のキリストが示す意味内容を、キリストの形態に着目することで明らかにすることを試みる。

第一章では、本作品の基本的な情報を確認したのち、同主題の作品と比較することによって本作品の問題点を挙げ、同時に主要な先行研究の問題点も指摘する。第二章では「キリスト復活」の主題とそれに関連する主題について述べ、本作品におけるキリストの形態がパノフスキーのいう「オランス型」キリストと類似することを指摘する。第三章では「オランス型」のキリストについてより詳細に検討し、その文脈において本作品におけるキリストの形態についての解釈を行う。また、その解釈が本作品の置かれていたコンテキストと合致することを示す。

一、〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》に関する先行研究と諸問題点

まず、グリューネヴァルトと〈イーゼンハイム祭壇画〉についての基本的な情報を確認したい。

〈イーゼンハイム祭壇画〉はフランス、アルザス地方のイーゼンハイム村にフランス革命まで存在した聖アントニウス修道会^②修道院の聖堂のための祭壇画として、当時の修道院長ギド・ゲルシ (Guy Guers, 在位一四九〇 - 一五一六年) によって注文された。本作品は三つの面をもつ回転式多翼祭壇画であり、本稿で取り上げる《キリスト復活》はそのうち第二面の右翼にあたる。

アントニウス修道会は、フランスのドーフィネ地方発祥の修道会である。「聖なる火」と呼ばれた麦角中毒を治療するための在俗の信徒団として一〇九五年に設立されたこの団体は、一二四七年に教皇インノケンティウス四世によって正式に修道会として認可された。

彼らはその治療行為の中心的な対象とした「聖なる火」、あるいは「聖アントニウスの火」

とも呼ばれる麦角中毒は、麦角菌に感染した麦を摂取することで起こる食中毒の一種であり、四肢の壊疽、痙攣を呈し、幻覚などの神経症状が現れることもある、当時としては不治の病であった。イーゼンハイムの修道院もまた、この病気に罹患した患者を多く受け入れ、薬草の投与や壊疽した部分の切断等の外科手術を行った。

この祭壇画の、イーゼンハイム修道院聖堂（挿図2）内における当初の位置は明らかではない。シェーヤは主祭壇のための祭壇画であったとしている⁽ⁱⁱⁱ⁾が、それに対してフレシエはレットナーの真下に置かれていたとしている^(iv)。前者の場合はレットナー越しに遙拝することになっていたのであろうし、後者の場合は、患者たちは祭壇画のすぐ目の前まで進んで礼拝を捧げることができたかもしれない。いずれにしてもこの祭壇画への礼拝は薬草の服用や患部の切断などとともに重要な治療行為の一環と考えられていた。

〈イーゼンハイム祭壇画〉の正確な制作年代はわかっていない。第一面中央パネルに描かれたマグダラのマリアの香油壺の模様を一五一五年の年記と解することができるかについては今なお議論的となっている^(v)。その是非はともかく、少なくとも一五一二年から一五一六年の間の制作であるという推測は多くの研究者によって支持されている。一五一一年、グリュエネヴァルトはマインツ大司教ウリエル・フォン・ゲミンゲンの居館の改修工事責任者としての仕事を請け負い、またマインツ大聖堂のための三つの祭壇画（現存せず）を制作していたことがわかっている。このことから、制作年代の上限は一五一二年と推定される。また、一五一六年には修道院長ギド・ゲルシが死去し、また同年八月二十七日にはマインツ大聖堂参事会宛にグリュエネヴァルトが支払いを要求していることから、少なくともそれ以前には彼が〈イーゼンハイム祭壇画〉に関する仕事を終え、別の仕事に携わっていたことが明らかとなる。以上のことから〈イーゼンハイム祭壇画〉は一五一二年から一五一六年の間に制作されたと推測でき、この祭壇画の制作に関わったとみられるミヘル・フォン・アルトキルヒ親方及びミヒェル・ヴァッサーとグリュエネヴァルトとの間での、一五一三年、一五一五年の日付のある契約書について、グリュエネヴァルトの遺産目録において言及されていることも、それを裏付ける^(vi)。

なお、注文主である修道院長ギド・ゲルシはチュルヒ以来シチリア出身のイタリア人と考えられてきたが^(vii)、近年の研究の結果フランスのドーフィネ出身である可能性が高いことが明らかになった。というのも、〈イーゼンハイム祭壇画〉《聖アントニウスの聖パウルス訪問》に見える彼の紋章に百合の花が表されていることからアンジュー家ゆかりのシチリアが彼の出身地として推定されたのだが、実際シチリアは一四四二年にアンジュー家の支配から脱しているためこの仮説は成立しないと思われる。一方、一五一二—一五一六年にアンジュー家の所領であった地域の一つであるドーフィネには十三—十五世紀にかけて **Guersi** 家についての記録が見え、これがギド・ゲルシの出自であると考えられるに至ったのである^(viii)。

ところで、本稿で取り上げる第二面右翼の主題は、画面下部に描かれた倒れ込む兵士たちやキリストの足下に見える石棺によって「キリスト復活」であることは一見明らかであ

のように見える。しかし先行研究においても何度も指摘されていることではあるが、キリストの形態はグリュネヴァルトの属する北方の図像伝統とは全く異なっている。一五〇〇年前後のドイツにおいて「復活のキリスト」は一般的に右手で祝福し、左手に旗を持ち、墓の上や前に立つ姿で描かれる（挿図3、4）。それに対してグリュネヴァルトの復活のキリストは、何も持たずに両手を広げて聖痕を示し、両足は宙に浮いている。また、両手足および脇腹の傷は光を発することで強調されている。

このような、北方ではほとんど類を見ない図像に対し、先行研究ではどのような解釈が加えられてきたのだろうか。ここで、このパネルに対するこれまでの研究とその諸問題点を指摘しておきたい。

チュルヒは《キリスト復活》について、イタリアの「キリスト変容」との類似をごく簡単な記述によって指摘している。また、このパネルの復活のキリストを「太陽神としてのキリスト」と解釈し、左翼の受胎告知の光源を右翼のキリストとすることで左右の翼画を結びつけている^(ix)。

チュルヒによる、イタリアの図像にその源泉を求めるという着想は、後の研究者にも受け継がれた。たとえばアイネムは一九五五年の論文で、バイヨンヌのボナ美術館にあるラファエロの素描（挿図5）との類似を指摘している^(x)。また一九六九年にはシェーヤが、ルカ・デラ・ロッビアによるレリーフ《キリスト復活》（挿図6）、及びより大きな影響を与えたものとして、同じく《キリスト昇天》（挿図7）を挙げている^(xi)。

イタリアの作例以外では、これまで主としてデューラーの版画からの影響が指摘されてきた。特に〈大受難伝〉《キリスト復活》（挿図8）^(xii)と〈銅版画受難伝〉《キリスト復活》（挿図9）はアイネム^(xiii)、アンツェレフスキー^(xiv)、カッター^(xv)ら複数の研究者がグリュネヴァルトへの影響を認めている。

しかし一方でカッターは、デューラーの版画作品におけるキリストが全て右手で祝福し、左手で旗を持つという旧来の形式を保持していることを指摘し、グリュネヴァルトのもののようにキリストが何も持たずに両手を広げている例を挙げた。ニコラ・ド・ヴェルダンによる〈クロスターノイブルク祭壇衝立〉《キリスト復活》（挿図10）がそれである。彼はこの作品を引いて、アイネムやシェーヤのようにイタリアの作例にのみグリュネヴァルトのキリストのモデルを求める態度を否定している^(xvi)。

そのほか、イーゼンハイム祭壇画の復活のキリストについては、巨大な光輪をジャン・エイの〈ムラン祭壇画〉（一四九八年 - 一四九九年、ムラン大聖堂）における聖母の光輪に^(xvii)、あるいはトマス・フォン・クラウゼンベルクの〈受難祭壇画〉（一四二七年、エステルゴム、キリスト教美術館）におけるキリストの光輪に比する説がある^(xviii)。

いずれにしても、これらの作例をグリュネヴァルトがいかにして知り得たかということについては確たる根拠が提示されず、説得力に欠けると言わざるを得ない。

これらの先行研究に共通して言える問題点として、形態的な類似から図像源泉を探し出すことに拘泥して、キリストの形態が示す意味内容については十分に考察されていないこ

とがある。更に、比較の対象がイタリアの作例、あるいはデューラーの版画にほぼ限定され、グリュネヴァルトが多くを学んだであろうドイツの図像伝統について広く考察されてこなかったことも従来の研究の大きな問題点だった。

二、「キリスト復活」とその関連主題

先に述べたとおり、アルプス以北の「キリスト復活」の作例においてキリストが両手を横に広げた姿勢をとっている例は、デューラーの〈大受難伝〉および〈銅版画受難伝〉の《キリスト復活》、またニコラ・ド・ヴェルダンの〈クロスターノイブルク祭壇衝立〉の《キリスト復活》が存在し、他にもヴェロニカの画家による〈クロイツリンゲン祭壇画〉(一四一〇年頃、クロイツリンゲン、ハインツ・キスターズ・コレクション)、ヴィスヴェーの木彫《キリスト復活》(一三世紀、ヴィスヴェー、聖母マリア教会)など、わずかな例はあるものの、その数は非常に少数に留まる。更にクロスターノイブルクの作品以外はいずれもキリストが復活の旗を持っており、右手で祝福を与えているため^(xix)、〈イーゼンハイム祭壇画〉の《キリスト復活》とただちに同列に扱うことはできないと考える。

一方、主題を問わず観察すれば、キリストが何も持たずに両手を広げている例はペルギーノの《キリスト変容》(一四九八年、ペルージャ、両替商会館)、ボッティチェリの同主題の作品(一五〇〇年頃、ローマ、パラヴィチーニ美術館)など、イタリアでは多く存在する。ラファエロによる《聖体の論議》(一五一〇 - 一五一年、バチカン、署名の間)におけるキリストも、円形の巨大な光輪や広げた手など、グリュネヴァルトといくつかの共通点を持っている。後述するようにこれらの主題はキリストの神性を強調し、死後の復活を保証するという共通したテーマによって結び付けられる。

中でも、「キリスト変容」「キリスト昇天」は「キリスト復活」と強い関連をもつ主題である。「キリスト変容」は、「キリスト復活」を予告する出来事と考えられる^(xx)。共観福音書の全てがこの「キリスト変容」の記述の前にキリストが自らの死と復活を予告する場面をおいており、更にマタイ、マルコによる福音書では、山を降りる際にキリストが自らの復活が成就するまでこのことを他言してはならないと弟子たちに命じるのである(マタ 十七：九、マコ九：九)。

「キリスト昇天」は更に緊密に「キリスト復活」に結び付けられる。使徒言行録においてはキリストが復活ののち四十日間地上に留まり聖霊降臨を予告して、使徒たちの目の前で昇天したと述べられている。このときキリストの昇天を見届けた使徒たちのもとに二人の天使が現れてキリストの再臨を予告した(一：三一 - 三二)。このキリストの再臨は *parousia* という語でも表されるが、この言葉は復活をも意味することがあった^(xxi)。また、この二人の天使がキリストの復活の際に婦人たちに現れキリスト復活を告げた天使と結び付けられたことも、「キリスト復活」と「キリスト昇天」が混同される原因の一つとなった^(xxii)。新約聖書外典のペテロによる福音書では、天使がマグダラのマリアとその友人に向かって次

のように言う。

彼が横たえられていた場所を見るがよい。もうそこにはいない。復活して、そこからつかわされた場所(=天)へともどって行ったのだ^(xxiii)。(十三：五十六)

つまりここで天使はキリストの復活とキリストの昇天が連続して起こったかのように述べている。このことから図像の上でも両者が混同されることになった。

先に述べたとおり、ドイツの図像伝統において復活のキリストに両手を広げた形態を与えることは非常に例外的だったため、それを説明するものとして、〈イーゼンハイム祭壇画〉の《キリスト復活》について、しばしばイタリアの復活の図像、そして同時に「キリスト昇天」や「キリスト変容」の図像との類似が論じられてきた。このような論は、先述したような「キリスト復活」と「キリスト変容」、「キリスト昇天」との間の密接な関係を考慮すれば、至極妥当であるといえる。それを踏まえれば、〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》は、キリストの神性を強く表明するものであると考えることもできる。巨大な光輪はそれを更に強調するものとして理解できるだろう。

しかしこの解釈を結論とするには、まだいくつか問題が残る。なぜなら、このような「キリスト変容」、「キリスト昇天」と「キリスト復活」との結びつきは、イタリアでは一般的であったにしろ、ドイツではそれほど広まっていなかったことが伺えるからだ。というのも、ドイツにおいてはこれら三つの主題は明確に異なる図様を呈しているからである。従って、修道院長ギド・ゲルシやグリュエネヴァルトは措くとしても、その他の受容者がその意味を正確に把握することができたかは疑わしい。この祭壇画が施療修道院の聖堂のために制作されたことを考えると、一定の公共性を持ち、聖職者や知識層だけではなく平信徒にもある程度理解できる図像が選択されたことが推測できる。もしこのパネルのキリストがイタリアの図像のみを引用していたとすれば、病苦からの救済を求めてやってくる平信徒たちを満足させ得ただろうか。

先行研究では、グリュエネヴァルトの《キリスト復活》は次の三つの観点から比較されてきた。一、ドイツにおける(特にデューラーの)「キリスト復活」との関連。二、イタリアにおける「キリスト復活」との関連。三、イタリアにおける、両手を広げたキリストのいる復活以外の主題(特に「昇天」、「変容」との関連。

ここで、第四の可能性としてのドイツにおける別の主題との関連が全く述べられてこなかったことは注目に値する。

従来注文者ギド・ゲルシはイタリア出身であると考えられていたためにイタリアからの影響が重視されていたという事情はあるが、一章で述べたとおり近年の研究でアルザス地方出身である可能性が高いことが明らかになりつつある中、北方の作例により多くの注意を払うべきであると考えられる。

では、本作品におけるキリストの、手を大きく広げた形態はドイツにおいては何を示し

ていたのだろうか。

手を大きく横に広げる仕草はキリスト教において伝統的に「オランズ」と呼ばれ、神への祈り、懇願を表す。通常この仕草は祈る側である信徒や彼らのために代願する聖人らがかかるポーズであって、キリストはそれを受ける側の立場にある。しかし、キリストがこの形態をとる場合が例外的に存在する。それがパノフスキーのいう「オランズ型」のキリストであり、人類を父なる神に執り成すキリストを表す際に用いられる図像であるという^(xxiv)。

執り成しのキリストという考え方は古くは尊者ベエダによって既に言及されており、『説教集』『復活祭前夜にあたって』では父なる神に聖痕を見せて人間と神との仲介を行うキリストの姿が描写される。すなわち、「彼の傷の傷痕を示して、賤しい身において我々のために父を仲裁する主であり神であるキリスト」とある。^(xxv)また、オルレアンのアウグスティヌスによる韻文「なぜ復活の後にキリストの体に受難の傷痕が残っているのか」でもキリストは「我々の代わりに人間の運命について祈ることによって、我々の傷を彼自身において父なる神に明示する」^(xxvi)と述べられている。また、シャルトルのアルナルドも「祝福された乙女マリアへの賛美」において「父に対して彼の息子、息子に対して母という仲介者を持つときに人は恐れずに神に近づく。キリストは裸の脇腹によって父に脇腹と傷を見せる。マリアはキリストに胸と乳房を見せる。」^(xxvii)と、前二者と同様のことを述べており、父なる神に聖痕を見せて執り成しをするキリストという考え方が中世を通じて長く継承されてきたことが伺える。グリューネヴァルトを当代の三大画家として挙げたこともあるフィリップ・メランヒトンも一五三〇年の『アウグスブルクの信仰告白』の中で「聖書によれば聖人を呼ぶことや彼らのもとに救済を求めることは勧められていない。なぜなら神と人間との間に座す唯一の仲裁者で仲介者たるのはイエス・キリストであるからだ(一テモ:二)」と述べており、一五〇〇年代前半においてなおキリストが神と人間の間で執り成しを行うという考えが生きていたことを示している^(xxviii)。

そしてこの思想は、『人類救済の鏡 *Speculum humanae salvationis*』において一部の聖職者だけでなく一般の平信徒にも広く流布することになった。

『人類救済の鏡』は一三〇〇年代前半に成立した、世俗の人々のための神学の手引書であり祈祷書であった。作者はブルゴーニュのウィンケンティウス、あるいはザクセンのルドルフとも言われているが、三十七章において聖ドミニコの幻視が、三十、四十二章においてアクィーノの聖トマス思想の反映が強く見られることから、ドミニコ会士によって書かれたことは確実と考えられる^(xxix)。既に一三二四年にはフランスにおいて手写本が相次いで二冊作成され、その後も現存するだけで三五〇以上の写本が制作された。更に十五世紀に入り印刷技術が飛躍的に向上すると、主にドイツにおいて木版本も盛んに印刷され、広く普及した^(xxx)。『人類救済の鏡』は序章と、それに続く四十二章、そして最後の独立した三章からなる。韻文と挿絵で構成されたこの書物は、まず第一章、第二章で導入部として天地創造からノアの洪水を連続して述べ、人類の救済の必要性を説く。続く第三章から第四十二章までは、新約聖書の場面一つに対して旧約聖書、あるいは非キリスト教的な古

典文献から採られた場面三つが予型論に基づいて対置され、全体としてキリストと聖母マリアによる人類の救済の過程が示される。ただし第三十九章は後述するようにこの法則からは外れている。最後の三章はキリストの受難の七つの留、マリアの七つの悲しみ、マリアの七つの喜びに充てられている。ただし多くの写本や印刷本の間にはかなりの異同があり、特に後期の版においては本文の四十二章以降はしばしば省略され^(xxxix)、更にブロックブック版においては第二十四章までは写本の構成を踏襲するもののそれ以後の章からは写本における第二十六、二十七、三十一、三十二、四十章だけが含まれる^(xxxix)。したがって以下で問題とする第三十九章は一部の写本やブロックブック版には含まれないことには留意が必要であろう。また、『人類救済の鏡』自体が、ある程度文字が読め、古典に精通している教養層に向けて書かれたものであるということも無視できない^(xxxix)。

先述のとおり、『人類救済の鏡』の第三十九章は他の章と比べて例外的な構成、つまり新約の二つの場面にそれぞれ一つずつの予型を配するという形をとっている。すなわち、《父に自らの傷痕を示すキリスト *Christus ostendit patri suo cicatrices et vulnera*》に対して《カエサルに自らの傷を示すアンティパトロス *Antipater ostendit Julio Caesari cicatrices suas*》、また《乳房を見せて民衆のために嘆願するマリア *Maria ostendit filio suo ubera et orat pro populo*》に対して《自らの民族のためにクセルクセス王に嘆願するエステル *Hester orat Assuerum regem pro populo Judeorum*》である^(xxxix)。また本文には次のような記述がある。「(キリストは) 我々のために祈り、彼の父に自身の傷を示す」^(xxxix)、あるいは、「(キリストは) 我々のために彼自身の前で仲裁する。すなわち、キリストは自分が耐え忍んだ傷跡を父に示す」^(xxxix)。このように『人類救済の鏡』第三十九章では、ベーダらの記述と同様に神に人間を執り成すために父なる神に聖痕を示すキリストについて何度も述べられている。

付け加えるなら、傷跡という単語が複数形をとっていることから、脇腹の傷一点だけでなく両手足の傷をも指していることにここでは注目すべきだろう。なぜならこれら執り成しのキリストが復活のキリストと関連付けられるのはまさにこの聖痕においてであるからだ。聖痕を持つキリストとはすなわち十字架に架けられてのち復活したキリストである。『黄金伝説』五十二章「主のご復活」においても「(主は) 傷跡をお見せになることによって死なれたときとおなじ肉体であることを証しされた。」^(xxxix)とあり、はっきりと聖痕をもつキリストが復活後のキリストであると述べられている。

このことから、聖痕を示す「オランズ型」のキリストもまた、「キリスト変容」や「キリスト昇天」と同様復活のキリストと関連付けることが可能である。次章で詳しく見るが、ドイツにおいて、手を広げて聖痕を示すキリストの多くはこの「オランズ型」、すなわち執り成しのキリストを表している。

〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》におけるキリストも、この「オランズ型」キリストと関連づけて解釈することができるのではないだろうか。

三、「オランス型」キリストの意味

二章で述べたとおり、ドイツにおいては手を広げて聖痕を示すキリストはパノフスキーのいう「オランス型」、すなわち執り成しのキリストとしての意味を担っていた。この章ではいくつかの作例を挙げて、この「オランス型」キリストの機能が〈イーゼンハイム祭壇画〉に適用されている可能性を明らかにし、更に祭壇画全体の解釈に関する仮説も提示する。

『人類救済の鏡』第三十九章の挿絵には実際に、両手を広げて聖痕を提示するキリスト、すなわち「オランス型」のキリストが描かれる。

ヘッセン州立図書館蔵の写本（挿図1 1）では、マンドルラの中で虹の上に座し審判者を思わせる父なる神に対し、同じ容姿の子なるキリストが聖痕を見せている。メールマン美術館の写本（挿図1 2）やバイエルン国立図書館蔵のインキュナブラ（一四七三年以前、ミュンヘン、バイエルン国立図書、2 Inc.s.a. 1087, fol. 222r）では、玉座に座る父なる神に同じ姿の子なるキリストが聖痕を見せている。パリ国立図書館の写本（挿図1 3）やバイエルン国立図書館の写本（十五世紀、ミュンヘン、バイエルン国立図書館、Clm. 146, fol. 39v）では、老人の姿をとる父なる神に、壮年の男性の姿をとる子なるキリストが聖痕を見せている。

注意が必要なのは、この三十九章は後の世代の版においては省略されることもあったことだ^(xxxviii)。とはいえ、この『人類救済の鏡』が、この時代木版によって相当数普及していたという状況のもと、「オランス型」のキリストも、ある程度の層には執り成しをするキリストとして理解されていた可能性はあるだろう。

パノフスキーによれば、『人類救済の鏡』の挿絵だけでなく、墓碑や奉納画に見られる「オランス型」のキリストも執り成しのキリストと解釈できるという^(xxxix)。ニュルンベルクにある《ウルスラ・ハラーの墓碑》（挿図1 4）や、《ヨハンネス・エーエンハイムの墓碑》（挿図1 5）、あるいはシュターブルク夫妻の肖像画の画家による《悲しみの人としてのキリスト》（挿図1 6）、〈ロウドニッツェ祭壇画〉の翼画（挿図1 7）などがその例である。墓碑は死者を記念し、その霊魂の救済を祈るためのものである。奉納画は、寄進者やその家族を描かれた聖人によって父なる神に執り成してもらおうという機能がある。これらに描かれた「オランス型」のキリストは『人類救済の鏡』におけるのと同様、執り成しをするキリストとしての機能を期待されていた^(xli)。

『人類救済の鏡』の「オランス型」のキリストと墓碑や奉納画に表現されたそれとの決定的な違いは、キリストが聖痕を示す対象である。前者ではキリストは父なる神に向けて両手を広げる。しかし後者ではもはや父なる神の姿はなく、寄進者個人に向けてその聖痕を示して彼らの救済を約束するのであり、また単独の祈念像（挿図1 8）においては観者にキリストのしぐさは向けられる^(xlii)。

つまり、〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》は、これら単独の祈念像としての「オ

ランス型」キリストと同じ執り成しのキリストを観者に想起させるため、手を広げて聖痕を提示するという形態を与えられたのではないか。もしそうであるなら、これは施療修道院の聖堂に設置されるにふさわしい意味内容といえる。治療の一環としてこの祭壇画を目の前にした患者たちは、聖痕を提示するキリストを目の前にして、父なる神に自らを執り成してくれる子なるキリストを見ることができたのではないだろうか。

ただし、このことだけで〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》の図像全てを説明することはできない。例えばキリストが地面に直立せず宙に浮いている点は、この執り成しのキリストの図像とは一致しない。この点についてはやはり先行研究において指摘されてきたイタリアの作例からの影響も考慮する必要がある。

そして、このことと、本作品に執り成しのキリストを見ることは決して矛盾するものではなく、むしろグリュネヴァルトの《キリスト復活》において両者の統合が達成されているものと執筆者は考える。

執り成しのキリストというモチーフを「キリスト復活」というナラティブな場面に組み込むことには違和感があるかもしれない。ただ、同じ第二面中央パネルの《キリスト降誕》や、第一面の《キリスト磔刑》が、同様にナラティブな主題であるにも関わらず非時間的な描写であり、全体的にモニュメンタルな印象を与える。そのことを考えれば、第二面右翼の《キリスト復活》においても「復活」という主題に「執り成しのキリスト」という要素を加え同様の効果を狙ったと考えることもできる。

ここまで見てきたように《イーゼンハイム祭壇画》第二面右翼〈キリスト復活〉におけるキリストの、手を広げて聖痕を提示する形態に、執り成し、そして先行研究でも指摘される変容、昇天のキリストが重ね合されているとすれば、このことは第二面全体、あるいは祭壇画全体の解釈に対してどのような意味を持つのだろうか。

まず、第二面全体に関しては、キリストが人間と同じ体を有していること、そしてそれが人類の救済を約束する、ということがより強調されるように思う。なぜなら、執り成しのキリストは聖痕をもった人間の肉体をもって神に人類を執り成すのであって、その傷つけられうる肉体というのは受胎告知、降誕を経てこの世に現れたものだからである。

祭壇画を総括するテーマの存在については近年その存在が疑問視されてもいるが^(xliii)、プレデッラが一面と二面に共通すること、第二面右翼右下の切り株と第三面右翼右下の切り株の位置が一致することなどから、執筆者は大テーマが存在すると考える。

第一面では「聖アントニウスの火」の守護聖人である聖アントニウス、広く疫病の守護聖人と考えられる聖セバスティアヌスを両翼に配する。中央パネルでは、キリストの左右の福音書記者ヨハネと洗礼者ヨハネが描かれるが、この二人はペストと癩癩患者の守護聖人とも解釈できる^(xliv)。そして中央の巨大なキリストは、その殊更に傷つけられ、変色し、苦しみに満ちた姿のために、「聖アントニウスの火」の患者が自らとキリストとを重ね合えることができる^(xlv)。第二面は上述のとおり、受胎告知、降誕を経て地上の肉体を得たキリストが、復活ののち父なる神に観者をとりなす。第三面は「聖アントニウスの火」の症状

とその治療法が示されているという。すなわち、右翼の《聖アントニウスの誘惑》では、醜悪な悪魔の姿が皮膚の炎症や四肢の壊疽を、聖アントニウスが悪魔に襲われる様子が幻覚を伴う神経症状を暗示する。また、左翼の《聖アントニウスの聖パウルス訪問》においては、聖人の足元の薬草や、二人の間に流れる川が治癒のイメージを形作るのである^(xiv)。

これらを総括すれば、第一面において自らと同じ姿で苦しむキリストを見出した患者が、第二面においてキリストによって救済を約束され、第三面において具体的な治癒の予感を抱くという、施療修道院にふさわしいイメージを〈イーゼンハイム祭壇画〉は提供しているのではないだろうか。

まとめ

グリュネヴァルトによる〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》は、キリストの形態が同時代のドイツの図像伝統から大きく外れている点で注目すべき作品ではあるが、そのために従来の研究では形態の比較による図像源泉の特定に終始し、その意味内容は十分に検討されてこなかった。また、先行研究ではその比較対象もイタリアの図像、あるいはデューラーという限定的な範囲にとどまっており、グリュネヴァルトの属するドイツの図像はあまり話題にされない。

そこで、今一度グリュネヴァルトの《キリスト復活》の示す意味を検討するため、キリストの手を広げて聖痕を提示する「オランス型」の形態に注目し、このしぐさがドイツにおいてどのような意味をもつのかを考察した。

尊者ベータ、シャルトルのアルナルド、オルレアンのアドゥルフスなどの権威ある神学者が代願者としてのキリストについて述べている。彼らによれば、キリストは父なる神に自らの聖痕を示して人類を執り成す。

このような思想が一般に広く知られるようになったのは『人類救済の鏡』においてであり、執り成しのキリストはその三十九章で言及されている。そしてまさにその挿絵において、手を広げて聖痕を示すキリストが描かれる。

パノフスキーのいうように、この「オランス型」のキリストによる執り成しの機能が広く知られていたことは、このようなキリストが奉納画や墓碑画に多く現れることから推測できる。

これらのことから執筆者は〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》におけるキリストの、手を広げ聖痕を示すキリストが神への執り成しという機能を担っていたと結論付ける。

もっとも、執り成しのキリストだけでなく、先行研究に指摘される「キリスト昇天」、「キリスト変容」との関連も否定されるべきではない。むしろ、死後の復活を約束する「キリスト復活」の主題に、キリストの神性を強調する「キリスト変容」、「キリスト昇天」、そして父なる神への執り成しを行うキリストが重ねあわせられ、総体として強い神性を保持するキリストが父なる神に観者を執り成し、最終的な復活をも保証するという多層的な意味が

込められているのだと執筆者は考える。

その上で祭壇画全体を解釈するとすれば、まずキリストと自らの同一感を抱き、次に救済を約束された観者が治癒のイメージを具体的に抱くことができる、そのために計画された図像プログラムと考えることができる。

⑥ ヴェルツブルクで生まれる。生年は一四七〇年から一四八〇年の間と推定される。一五〇五年に初めて記録に現れ、以後ウリエル・フォン・ゲミンゲン、アルブレヒト・フォン・ブランデンブルクの二代のマインツ大司教に仕える。一五二六年、農民戦争に加担した廉で宮廷を追われ、一五二八年ハレにて死去。グリュネヴァルトの生涯及び作品についての最初の基礎的な研究は ZÜLCH, W. K., *Der historische Grünewald : Mathis Gothardt-Neithard*, München, 1938 を参照。また、〈イーゼンハイム祭壇画〉《キリスト復活》についての主な先行研究は H. Einem, "Grünewalds Auferstehung Christi aus Isenheim", *Festschrift der Arbeitsgemeinschaft für Forschung des Landes Nordrhein-Westfalen zu Ehren des Herrn Ministerpräsidenten Karl Arnold anlässlich des fünfjährigen Bestehens am 4. Mai 1955*, 1955, Köln, pp. 23-34; G. Scheja, *Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald (Mathis Gothart Neithart)*, Köln, 1969; P. Bèguerie-De Paepe (ed.), *Grünewald und der Isenheimer Altar : Ein Meisterwerk im Blick*, Musée d'Unterlinden, 2007 を参照。

(ii) アントニウス修道会については MISCHLEWSKI, A., *Un ordre hospitalier au Moyen Âge : les chanoines réguliers de Saint-Antoine-en-Viennois*, Grenoble, 1995 を参照した。

(iii) SCHEJA, *op. cit.*, p.8.

(iv) FRÉCHET, G., "La construction et les trésors d'art d'une commanderie alsacienne: Issenheim" *Auf den Spuren des heiligen Antonius: Festschrift für Adalbert Mischlewski zum 75. Geburtstag*, Memmingen, 1994, p.268.

(v) チュルヒによって初めてこの見解が示された(ZÜLCH, *op. cit.*, p. 150)。最近の研究では、ツィアーマンはこれを認めている (ZIERMANN, H., *Matthias Grünewald*, München, 2001, p. 93) が、ウンターリンデン美術館の館長パンチカ・ベグリーによれば文字であると認められないという(BÉGUERIE-DE PAEPE, P., LORENTZ, P., "Der Isenheimer Altar" BÉGUERIE-DE PAEPE (ed.), *op. cit.*, p. 69.)。

(vi) "Item 1 versigelt vertragsbriff zwischen meister Mathissen und meister Micheln von Altkirch 1513", "Item 1 vertrag zwischen im und Michel Weisser 1515" (*Nachlassinventar Grünewalds*, 1528, Frankfurt, Stadtarchiv, Inv. nr. 16, pp. 1- 3.)

チュルヒはアルトキルヒがイーゼンハイム近郊の町であることを特に指摘している。また彼はこれらの人物のどちらかが一五一〇年にマインツの聖堂参事会のために仕事をした「シュライン制作者ミヒェル」ではないかとしている。更に二人の親方をミヒェル・ヴァッサー・フォン・アルトキルヒという同一の人物である可能性を、確証がないとしながらも挙げている。ZÜLCH, *op. cit.*, p. 140, 412. WIRTHMANN, B. M., "Von Fellen, Farben und Vermischtem –Das nachlassinventar des Mathis Gtohart-Neithart"

RIEPERTINGER, R. et al. (ed.), *Das Rätsel Grünewald*, Schloss Johannisburg, Aschaffenburg, 2002, p.77.

(vii) ZÜLCH, *op. cit.*, p. 134.

(viii) MISCLEWSKI, A., "Die Auftraggeber des Isenheimer Altares" *Cahiers Alsaciens d'archéologie d'art et d'histoire*, 19,1975-1976, p. 23; MISCLEWSKI, A., "Die Antoniter in Isenheim" SEIDEL, M. (ed.), *Der Isenheimer Altar von Mathis Grünewald*, Stuttgart, Zürich, 1990, p.108; CLEMENTZ, E., "Die Präzeptoren von Isenheim, Basel und Straßburg, und ihre Beziehungsnetze" BÉGUERIE-DE PAEPE (ed.), *op. cit.*, pp. 51- 53.

(ix) ZÜLCH, *op.cit.*, p. 190.

(x) EINEM, *op. cit.*, pp. 28 ff.

(xi) SCHEJA, *op. cit.*, p.36.

(xii) デューラーの版画に関しては、STRAUSS, W. L., (ed.), *The Illustrated Bartsch*, 10, New York, 1980.を参照し、各作品にはB.番号を付した。

(xiii) EINEM, *op. cit.* pp. 28 ff.

(xiv) ANZELEWSKY, F., "Albrecht Dürer und Mathis Gothardt Nithardt" *Edwin Redslob zum 70. Geburtstag, eine Festgabe*, 1955, pp. 296- 297.

(xv) CUTTLER, C. D., "Further Grünewald Sources" *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 50, 1987, pp. 544 ff.

(xvi) *Ibid.*

(xvii) ZIERMANN, *op. cit.*, p.116.

(xviii) VETTER, E. M., "Der Isenheimer Altar des Matthias Grünewald" *Jahrbuch der staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 8, 1971, p. 54.

(xix) ヴイスヴューの彫刻でも、手の形状から当初は旗を持っていたと考えられるが現在では失われている。SCHARDE, H., "Beiträge zur Erklärung des Schmerzensmannbildes" *Deutschkundliches: Friedlich Panzer zum 60. Geburtstag (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 16)*, 1930, p. 173.

(xx) SCHILLER, G., SELIGMANN, J. (tr.), *Iconography of Christian Art*, 1, 1971, New York, pp. 146, 151. (1st. ed.: SCHILLER, G., *Ikonographie der christlichen Kunst*, 1, Gütersloh, 1966.)

(xxi) FRIEDLICH, G.. (ed.), BROMILEY, G. W. (tr.), *Theological Dictionary of the New Testament*, 5, 1983 (1st. ed.: 1967), Grand Rapids, p. 858- 871.

(xxii) RÉAU, L., *Iconographie de l'art chrétien*, 2.2., Paris, 1957, p. 583.

(xxiii) 田川建三訳、「ペテロ福音書」『新約聖書外典』、講談社文芸文庫、一九九七年、六十一頁。

(xxiv) PANOFISKY, E., "'Imago Pietatis' Ein Beitrage zur Typengeschichte der 'Schmerzensmanns' und der 'Maria Mediatrix'" *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstage*, Leipzig, 1927, p. 285.この「オランス型」のキリストは「悲しみの人としてのキリスト」の図像に含まれる一バリエーションと考えられる。「悲しみの人」の原型となったサンタ・クローチェ・イン・ジェルサレム教会のイコンはイェルサレムの聖墳墓教会に由来し、聖グレゴリウスが自らの幻視したキリストを描かせたものであると伝えられていた。また、もう一つの原型として、イェルサレムの聖墳墓教会にあったイコンが挙げられる。これらのイコンからマリアに支えられ墓から半身を現すタイプ、あるいは横たわって全身を見せるタイプの図像が生まれた。

しかしドイツでは、同じように墓から半身を見せているが、誰にも支えられることなく自らの意思でもって体を起こし手を挙げ、あるいは傷を提示している図像が登場する。このようなキリストはもはや死せるキリストではなく復活したキリストである。この点で「悲しみの人としてのキリスト」は「キリスト復活」と結びつくのである。

また、墓から半身を見せるタイプではない、全身像の「悲しみの人としてのキリスト」

は、更に復活のキリストと強く結びつく。なぜなら、墓にもたれかかったり支えられたりせず自らの力で立っているキリストは、より強く死への勝利を連想させるからである。このタイプはシラーによれば 13 世紀の南ドイツにその最初期の例が見出せるという。シラーはここでは独立全身像を中心に述べているが、そこには明らかに「キリスト復活」の独立全身像からの部分的な影響があると指摘している (SCHILLER, *op.cit.*, pp. 201, 202.)。

(xxv) "Deinde, ut ipse Dominus et Deus noster Jesus Christus, qui in humilitate Patrem interpellat pro nobis, ostensis vulnerum suorum cicatricibus" Beda Venerabilis, "In vigilia Paschae", Beda, "In vigilia Paschae" rep: Migne, J. -P., (ed.), *Beda (Patrologiae cursus completus omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive Latinorum*, 94), Paris, 1850, p. 142. 以下ラテン語からの訳文は全て執筆者による。

(xxvi) "Proximum, ut humana pro nobis sorte precando,/ In se demonstrat vulnera nostra patri:" Theodulfus d'Orleans, "Quamobrem cicatrices, quas Dominus in passione suscepit, in resurrectione obductae non sint" rep: DÜMMLER, E., *Poetae latini aevi Carolini*, 1, (*Monumenta Germaniae Historica*, 1), Berlin, 1881, p. 465.

(xxvii) "Securum accessum jam habet homo ad Deum, ubi mediatorem causae suae Filium habet ante Patrem, et ante Filium matrem. Christus, nudato latere, Patri ostendit latus et vulnera; Maria Cruisto pectus et ubera;" Arnaldus de Chartres, "De laudibus B. Mariae virginis", rep: MIGNE, J. -P., (ed.), *Petrus Venerabilis (Patrologiae cursus completus omnium ss. patrum, doctorum scriptorumque ecclesiasticorum, sive Latinorum*, 189), Paris, 1854, p.1726.

(xxviii) "Durch Schrift aber mag man nicht beweisen, daß man die Heiligen anrufen, oder Hilfe bei ihnen suchen soll; denn es ist allein ein einiger Versöhner und Mittler gesetzt zwischen Gott und den Menschen Jesus Christus, 1 Tim. 2." MELANCHTHON, P., *Confessio Augustana*, rep: KOETHE, F., A., *Philipp Melanchthon's Werke, in einer auf den allgemeinen Gebrauch berechneten Auswahl*, 1, Leipzig 1829, p. 13.

(xxix) WILSON, A., WILSON, J. L., *A Medieval Mirror*, Berkeley, 1984, online version: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft7v19p1w6/>, pp. 27- 28.

(xxx) *Ibid.*, pp. 26-27.

(xxxi) *Ibid.*, p. 29.

(xxxii) *Ibid.*, p. 142.

(xxxiii) APPUHN, H., *Heilsspiegel: die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum humanae salvationis*, Dortmund, 1981, p. 119.

(xxxiv) ラテン語の表題はクレムスミュンスターのベネディクト会修道院参事会付属図書館蔵の写本 (cod. 243) によった。NEUMÜLLER, W., *Speculum humanae salvationis : Codex Cremifanensis 243 des Benediktinerstiftes Kremsmünster*, Graz, 1997, p. 48.

(xxxv) "Et Patri suo cicatrices vulnerum, pro nobis orans, ostendit." *Speculum humanae salvationis*, Cap. 39. (rep. ed. HIERSEMANN, K. W., *Speculum humanae salvationis*, 1907, Leipzig, pp. 80- 81). 以下、全て () 内は執筆者による。

(xxxvi) "Habemus advocatam fidelem, quae intercedit pro nobis apud ipsum: Christus ostendit Patri cicatrices vulnerum, quae toleravit" *Ibid.*

(xxxvii) J. ウォラギネ、前田敬作他訳、『黄金伝説』二、人文書院、一九八四年、十七 - 十八頁。

(xxxviii) WILSON, *op. cit.*, p. 29.

(xxxix) PANOFISKY, *op. cit.*, pp. 283 ff. パノフスキーは「オランズ型」キリストを審判者としてのキリストとも結び付ける(*Ibid.*, p. 286.)。『人類救済の鏡』において、続く第四十章では「最後の審判」について述べられるが、その挿絵においても手を広げたキリストが描かれることがある。この図像は伝統的な「最後の審判」の形式を踏襲しているが、ここで重要なのは、第四十章の最後の審判ではヨハネとマリアの執り成しを聴く立場であるキリストが第三十九章では自らが執り成しをする立場にあり、その二つが融合した例さえ存在するということだ。例えば、「オランズ型」ではないものの、フランケの画家による《悲しみの人としてのキリスト》(一四三五年頃、ハンブルク美術館)では、キリストは観者に向かって聖痕を示し、執り成しのキリストの図像を呈しているにも関わらず、一方で画面下部の左右に描かれた天使は百合の花と剣を持ち、このキリストが審判者でもあることを暗示する。同様の図像はイスラエル・フォン・メッケネムの版画(一四八〇 - 一四九〇年頃)、ペトルス・クリストゥスの板絵(一四四四 - 一四四六年、バーミンガム美術館)などにも表れる。「オランズ型」の例では、ウルムの画家による板絵(一四一六 - 一四七〇頃、ウィーン、個人蔵)があり、審判者としてのキリストと悲しみの人としてのキリストという二つの主題の間の関連を最もよく示している。

(xli) *Ibid.*, p. 284; KOEPLIN, D., "Interzession" *Lexikon der christlichen Ikonographie*, 2, Roma, Freiburg, 1990, pp.347- 350.

(xlii) PANOFISKY, *op. cit.*, p. 289.

(xliii) BEGUERIE-DE PAEPE, LORENTZ, *op. cit.*, p.69.

(xliv) SCHEJA, *op. cit.*, p. 59.

(xlv) *Ibid.*; BEGUERIE-DE PAEPE, LORENTZ, *op. cit.*, p.72.

(xlii) HAYUM, A., "The meaning and function of the Isenheim Altarpiece" *The Art bulletin*, 59, 1977, pp. 503-509.

[図版出典]

挿図1 『グリューネヴァルト』(朝日美術館 西洋編 六)、朝日新聞社、一九九六年。

挿図2 C. エック、岡谷公二訳、『グリューネヴァルト イーゼンハイムの祭壇画』、新潮社、一九九三年。

挿図3 STANGE, A., *Der Hausbuchmeister. Gesamtdarstellung und Katalog seiner Gemälde, Kupferstiche und Zeichnungen*, Baden-Baden 1958.

挿図4 WIEMANN, E., (ed.), *Hans Holbein d. Ä. : die Graue Passion in ihrer Zeit*. Staatsgalerie Stuttgart, Ostfildern, 2010.

挿図5 JOANNIDES, P., *The drawings of Raphael : with a complete catalogue*, Oxford, 1983.

挿図6、7 -HENNESSY, P., WYNDHAM, J., *Luca della Robbia*, New York, 1980.

挿図8、9 STRAUSS, W. L., (ed.), *The Illustrated Bartsch, 10*, New York, 1980.

挿図10 Lessing Photo Archive (<http://www.lessing-photo.com/>)

挿図11 APPUHN, H., *Heilsspiegel : die Bilder des mittelalterlichen Erbauungsbuches Speculum humanae salvationis*, Harenberg, 1981.

挿図12 Interactieve presentatie handschriften: Verluchte middeleeuwse handschriften Merrmanno- Koninklijke Bibliotheek (<http://collecties.meermanno.nl/>)

挿図13 Mandragore, base des manuscrits enluminés de la BnF (<http://mandragore.bnf.fr/jsp/rechercheExperte.jsp>)

挿図 1 4、1 5 SCHLEIF, C., "Introduction or Conclusion : Are We Still Being Historical? Exposing the Ehenheim Epitaph Using History and Theory", *Different Visions: A Journal of New Perspectives on Medieval Art*, 1, (<http://differentvisions.org/one.html>).

挿図 1 6 執筆者撮影

挿図 1 7 HESSE, H., *Pašijový cyklus z kostela Narození Panny Marie v Roudnici nad Labem der Passionszyklus aus der Marienkirche in Raudnitz*, Galerie moderního umění v Roudnici nad Labem, Roudnici nad Labem, 2010.

挿図 1 8 カールスルーエ国立絵画館提供。

[付記]本稿は、第六四回美術史大会全国大会（二〇一一年五月二一日 於同志社大学）での口頭発表をふまえて加筆修正を加えたものである。研究にあたって神戸大学の百橋明穂先生、宮下規久朗先生、東京大学の秋山聡先生に温かいご指導をいただいた。また、査読委員の先生方にも貴重なご意見を賜った。記して謝意を表したい。