

派遣者：大杉千尋

所属：博士課程後期課程 社会動態専攻（美術史）

派遣先：Universität Trier

派遣期間：平成 24 年 9 月 1 日～平成 24 年 2 月 20 日

研究テーマ：グリューネヴァルト作〈イーゼンハイム祭壇画〉の図像プログラムについて

1. 研究の経過

九月二日にフランクフルト市立文書館を訪問した。当文書館にはグリューネヴァルトの遺産目録のコピーが保管されている（オリジナルは同文書館にて保存されていたが、第二次世界大戦中に焼失した）。当該資料は既に多くの研究者が既に詳細な研究を行って活字化されているが¹、画家についての唯一の同時代資料であるため許可を得て複写を行った。

九月八日及び九日にコルマールのウンターリンデン美術館にて研究テーマである〈イーゼンハイム祭壇画〉について詳細な観察を行い写真を撮影した。また開催中の展覧会”La Passion du Christ, une iconographie enluminée”を見学し、『美術史』一三七冊にて掲載された拙論「イーゼンハイム祭壇画」《キリスト復活》に関する一考察 —『オランズ型』キリストの機能をめぐって」での考察を補強しうる作品を見ることができた。また今回の派遣期間中は「受胎告知」の図像を中心に研究を行う予定であるため、ウンターリンデン美術館においてもこのテーマを中心に作品の観察を行った。

十月七日から十日にかけてウィーンに滞在し、アルベルティーナにおいて受胎告知を主題とする版画を閲覧し、複写を行った。美術史美術館においても受胎告知並びに聖母子像を中心に作品の閲覧を行い、必要な写真を撮影した。

十一月二十四日にはケルンの大聖堂及び付属宝物館、ヴァルラフ・リヒャルト美術館、シュニットウゲン美術館を訪れた。ケルンは「ケルン派」と呼ばれるグリューネヴァルト以前のドイツ美術にける一大流派の中心地であり、特に大聖堂にあるシュテファン・ロッホナー作《三王祭壇》は祭壇画外面の《受胎告知》において大天使ガブリエルとマリアの位置が〈イーゼンハイム祭壇画〉と同じく通常と逆、すなわちマリアが向かって左、ガブリエルが右に描かれており、この作品を実見できたことは非常に意義深かった。シュニットウゲン美術館でもケルン派などグリューネヴァルト以前のドイツ美術における受胎告知の表現について広く資料を集めることができた。

十二月七日から十二月十二日までミュンヘンに滞在し、中央美術史研究所、アルテ・ピナコテーク、バイエルン国立博物館、ノイエ・ピナコテーク、及びミュンヘン近郊のメミンゲンにあるアントニウス美術館を訪問した。中央美術史研究所では、受胎告知、及び天使の図像についての文献を閲覧・複写した。アルテ・ピナコテークではグリューネヴァルト

¹ 1938, ZÜLCH, W., K., *Der historische Grünewald. Mathis Gothardt-Neithard*, München, pp. 373- 375; 2002, RIEPERTINGER, R. et al. (ed.), *Das Rätsel Grünewald*, Schloss Johannisburg, Aschaffenburg, pp. 71- 84

トと同時代の、またそれ以前の多くの受胎告知の図像と、ケルンの旧アントニウス修道院にあった《隠修士聖アントニウス伝》(図 1) について写真撮影など調査を行った。バイエルン国立博物館では受胎告知及び聖母子像を中心に同じく写真撮影などを行った。メミンゲンのアントニウス美術館は以前アントニウス会の修道院であった建物をそのまま使用している。残念ながらこの修道院から直接伝来する遺物は所蔵されていないものの、別のアントニウス修道院由来の木彫や絵画を調査できた。また、修道会に関する文献について学芸員の方からいくつか示唆をいただき、文献を購入した。この美術館には日本人画家柳井伊都岐による〈イーゼンハイム祭壇画〉の模写が所蔵されている。この模写は作者の死後、日本では公には所在が不明になっていたものである。今回所蔵先が明らかになったことはグリュネヴァルトの受容という点において、特に作者が日本人であるだけに、非常に意義深いと考える。

一月十三日に再びコルマールのウンターリンデン美術館を訪れ祭壇画の三つの面の間にいくつかの対応関係が認められることを確認した(後述)。

一月十七日にはカールスルーエの絵画館を訪れ、グリュネヴァルトの作品三点をはじめドイツの中世からルネサンス期にかけての絵画作品を見学した。特にグリュネヴァルトの〈タウバービショフスハイム祭壇画〉表面《キリスト磔刑》は画家による一連の磔刑像の中で最後の作品であり、グリュネヴァルトの様式の変遷を理解する上で重要な作品である。

その他、トリアー大学では日本では入手できない文献を多数閲覧することができた。当大学には独立して美術史学部が設けられており、現在美術史専門の図書館を構想中ということもあって、非常に蔵書が充実している。これを利用して有意義な文献収集を行うことができた。

2. 研究の成果と今後の課題

〈イーゼンハイム祭壇画〉の図像解釈を行うにあたり、修士論文での《キリスト復活》に続いて、今回は同じ面の左翼に描かれた《受胎告知》(図 2) を対象とする。

〈イーゼンハイム祭壇画〉の《受胎告知》は次の二つの点で特徴的な図像である。すなわち、大天使ガブリエルと聖母マリアの位置が通常と左右逆、すなわち観者から見てマリアが左、ガブリエルが右にいる点(デニーのいう「右からの受胎告知」²⁾、そして同時代のドイツ美術と異なり受胎告知が教会を示す背景の中で行われている点である³⁾。これら二点

² 1977, DENNY, D., *The Annunciation from the Right from Early Christian Times to the Sixteenth Century*, New York.

³ 受胎告知の場面において向かって右からガブリエルが来ることは全く稀であるとは言えない。しかし向かって左から来る例が圧倒的に多いことは確かである。また、ロブの分類によれば受胎告知の舞台設定は大きく分けて以下の三つである。(一) 半屋外の柱廊玄関、(二) 一般家庭の屋内、(三) 教会の屋内。1936, ROBB, D., M., "The Iconography of the

に関して、文献の講読、類似図像との比較の両面から検討し、以下の仮説を立てた。(一) 第三面(図3)の同じパネルで同じポーズをした人物がいるため、並行関係を作るとして美的効果を狙った。すなわち、第三面の聖アントニウスと第二面の聖母マリア、第三面のアントニウスを指さす聖パウロスと第二面のマリアを指さすガブリエルがそれぞれ対応関係に置かれている。このような並行関係は祭壇画の別の箇所にも見られる⁴。(二) 注文主であるイーゼンハイム修道院の修道士は多くがフランス人であったため、フランス風の図像が選択された。(三) マリアとガブリエルの位置を入れ替えることで通常受胎告知図像とは異なる意味が与えられている。

(一) に関しては、祭壇画の他の部分にも対応関係が認められるため、ここでも対応関係を見出すことは妥当である。これは第三面の聖パウロスと同じポーズであり、ここには明らかな重ね合わせが見て取れると考える。

しかし、単に対応関係を作るためにマリアとガブリエルの位置を変更したとは考えにくい。イーゼンハイムのアントニウス修道院は、サンタントワーヌ・ヴィエンノワのアントニウス会本院に直属し、下にバーゼル、シュトラスブール、ブルフザール、ヴェルツブルク、バンベルクの娘修道院を抱え⁵、会内での地位も高かった。更にローマやサンティアゴ・コンポステラへの巡礼路の途上にあり、多くの人々が訪れる大規模な修道院であった。

また本祭壇画制作より約25年前の1478年にアントニウス修道会の規約が改正され、イーゼンハイムの修道院も1500年前後に院内の大規模な装飾事業を行っている。ゲブヴィール年代記では、修道院長ギド・ゲルシ(在位一四九〇-一五一六年)が「鐘楼、(教会のファサードの)切妻、教会の穹窿の建築工事をさせ、主祭壇の上の祭壇画を作らせた」と報告している⁶。フランス革命の革命委員会が作成したイーゼンハイム修道院の財産目録に「また右の側廊には、側廊の祭壇があり、その祭壇の表面は二枚の扉によって開閉する戸棚型で、その上にあまり値打ちのない古い油絵が描かれている。そしてその戸棚の奥には二つの粗雑に彫られた古い木像があり、聖人の姿を表している。」とある⁷。この「古い油絵」は、

Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries". *The Art Bulletin* Vol. 18: No. 4, p. 480.

⁴ 例えば、第二面右翼の《キリスト復活》のパネル左下にある切り株は、第三面右翼の《聖アントニウスの誘惑》左下の切り株と重なる。また《キリスト復活》の左下に仰向けに倒れる兵士は《誘惑》の聖アントニウスと同じ体勢をとる。

⁵ 2005, CLEMENTZ, E., "Die Isenheimer Antoniter: Kontinuität vom Spätmittelalter bis in die Frühneuzeit?", MATHEUS, M. (ed.), *Funktions- und Strukturwandel spätmittelalterlicher Hospitäler im europäischen Vergleich*, Stuttgart, p. 164.

⁶ Vnd [Guy Guers]ließ bauwen den glockhen thurn, den hohen gabel die gewelb in der Kkirchen vnnd die Thaffel auf dem From Altar [...]. [ca. 1540, STOLZ, H., *Gebweiler Chronik*, Archives municipales de la Ville de Colmar, ms, 539, rep. ed: 1871, SEE, J., *Les chroniques d'Alsace*, Vol.1, Colmar.]

⁷ [...]Plus dans la nef à droite, un autel collatéral dont le dessus en forme d'armoire fermant à deux battants, sur lesquels est une peinture ancienne à l'huile de peu de valeur, et dans le fond de laquelle armoire sont deux statues antiques de bois représentant des figures de saints, grossièrement sculptées. [1793, *Inventaire estimatif*.

シュミットによれば、今日ウンターリンデン美術館に所蔵されるカタリナ・ラウレンティウス祭壇画と同じものであり⁸、これをシュパースは一五〇〇年頃の成立であるとしている⁹。一六七〇年以後の修道院についての記述において、ギド・ゲルシは「主祭壇のための聖像の、内陣の椅子の聖具室の、またほとんど全ての司祭たちの衣服の（制作の）主唱者である。彼は身廊と未完成だがほとんどできあがっている側廊でもって教会堂を拡大した。」という¹⁰。

〈イーゼンハイム祭壇画〉は恐らくこの一連の修道院の刷新の最大の目玉であったろう。祭壇画の図像プログラムは細部にわたって綿密に検討されたものであると考えられ、キリスト教的文脈において左右の関係は重要であるため¹¹、単に美的効果という観点から二人の位置が決定されたのではないと思われる。ゆえに第三面との対応関係は認めつつも、上記（二）及び（三）の観点から二人の位置関係を考える必要がある。

（二）及び（三）に関して、フランスにおける「受胎告知」の図像では、舞台を教会の内部に置くことは一般的であった¹²。中でも画面内に描かれた祭壇から見て右にマリアを、左にガブリエルを配置する例があり、結果的に観者から見てマリアは左、ガブリエルは右にすることになる。デニーは当時教会の内陣で行われた受胎告知に関する聖史劇との関連を指摘しており、祭壇（＝ミサにおいてキリストの体が現れる場所）から見て右にマリアを配置することで、マリアのガブリエルに対する優位性が表されるという¹³。イーゼンハイムの修道院でこのような聖史劇が実際行われていたかどうかは定かではないが、少なくともル・マン（十五世紀）、トレヴィーゾ（一二六一年）、チヴィタヴェッキア（一三〇四年頃）、ヴェネチア（一二六七、一三二八年）、リンカーン（一四五二-一四五三）で受胎告知劇が記録されている¹⁴。このような例の多くは画面上部に「父なる神」が表されるか、祭壇画自体がその代替を担う（図 4）。それゆえ、デニーによれば、マリアのガブリエルに対する優越は逆説的にも、マリアの謙虚さ、従順さを強調するのだという¹⁵。更にこのような一連の図像のうち、マリアが地面に直接跪く、あるいは座る、いわゆる「謙譲の聖母」と呼

Commanderie d'Issenheim, p. 110 ff, Archiv Colmar, Serie L. 608.]

⁸ 1911, SCHMID, H., A., *Die Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald* Vol. 2, Strasbourg, p. 339.

⁹ 1997, SPATH, E., *Isenheim. Der Kern des Altar-Retabels. Die Antoniterkirche* Vol. 1, Freiburg im Breisgau, p.17.

¹⁰ Guido Guersi [...] auctor est iconis ad altare maius, sedilium in choro, sacristiae, omnium fere vestium sacerdotium, ecclesiam ampliavit navi et collateralibus inchoatis et fere perfectis [...]. [after 1670, *Präzeptorenverzeichnis*, Archiv Colmar, H. 7, Fasc. 4; 7.]

¹¹ いうまでもなく、キリスト教的文脈において右側は優位性を表す。例えば「主イエスは、弟子たちに話した後、天に上げられ、神の右の座に着かれた」（マルコ 16 : 19）。

¹² ROBB, *op. cit.*, p. 500; DENNY, *op. cit.*, p. 60.

¹³ *Ibid*, pp. 60- 62.

¹⁴ 1933, YOUNG, K., *The Drama of the Medieval Church* Vol. 2, Oxford, p. 484.

¹⁵ DENNY, *op. cit.*, p 78.

ばれる形態をとる場合、マリアの「父なる神」への従属性が一層強調されるという¹⁶。

ドイツにおいては、ネーデルラントの影響を強く受けて受胎告知の舞台は通常一般家庭の住宅の内部に設定されていた¹⁷。一方、右にガブリエルがいる配置自体はドイツでは他の地域より頻繁に利用されていた。この文脈においては、フランスでのそれと異なり、単に観者から見て左にマリア、右にガブリエルを配することで、ガブリエルをマリアより上位に置く意味合いがあるという。フランスにおける右からの受胎告知でマリアがガブリエルに対して優位性を持つ原因は祭壇から見た左右が適用されるためであり、その前提として教会内に舞台が設定されているという事実がある。しかし家庭内を背景として行われる受胎告知では祭壇は当然描かれることがない。したがって観者から見た左右がそのままマリアとガブリエルの左右の位置関係となり、結果ガブリエルが右にいる場合は彼に優位性が与えられていると考えられる¹⁸。

《イーゼンハイム祭壇画》に関して言えば、修道士のほとんどがフランス人であった修道院の実態を考えれば¹⁹、フランス風の教会内部の描写が取り入れられたことは自然である。しかしマリアとガブリエルの位置関係についてはどのような含意があるのだろうか。

フランスの、右にガブリエルがいる受胎告知図像においては、先述のとおり画面内の祭壇、あるいは「父なる神」の描写がマリアとガブリエルの位置を逆転させるに至ったのだが、イーゼンハイムでは「父なる神」の姿も祭壇も画面内には描かれていない²⁰。また、フランスにおける右にガブリエルがいる受胎告知では、優位性の順は父なる神（あるいはその祭壇）、マリア、ガブリエルとなるのに対し、ドイツではマリア、ガブリエルとなる。ところがイーゼンハイム祭壇画においてはマリアが地面に直接座り、ガブリエルが画面上でマリアより上部に描かれているため、この画面ではマリアは明らかにガブリエルより下位の存在として描かれている。従って、〈イーゼンハイム祭壇画〉の《受胎告知》はフランス

¹⁶ ROBB, *op. cit.*, p. 515; DENNY, *op. cit.*, pp. 52 ff.

¹⁷ ネーデルラントの受胎告知の代表例として、例えばロベルト・カンパン工房の画家による《受胎告知》(1427-32年頃、ニューヨーク、メトロポリタン美術館)が挙げられる。このような舞台設定を手本として、《受胎告知》(『時祷書』挿絵、トリアー大聖堂宝物館 Cod. 74)、FVBの画家による《受胎告知》(1480年頃、エングレーヴィング)、ゲレオン祭壇画の画家による《受胎告知》(《マリア祭壇画》外翼、1475-1480年頃、ベルリン、絵画館)等が制作された。グリュネヴァルトと同時代の画家アルブレヒト・デューラーも木版画連作〈小受難伝〉(図4)及び〈マリア伝〉(1503年頃、木版、B. 83)において、ドイツにおける一般的な舞台設定、すなわち家庭内の描写を踏襲している。一方、ドイツで教会内を背景としていて、かつ右にガブリエルがいる受胎告知の先行作例は、私見によればミヒャエル・パッハーの《受胎告知》(1490年頃、グリース、旧教区教会)のみである。またパッハーは《受胎告知》(1483年以前、ノイシュティフト、アウグスティヌス会参事会聖堂)においても教会内の風景を受胎告知の背景としているが、ここではガブリエルは左から現れる。

¹⁸ *Ibid.*, pp. 55, 97, 98.

¹⁹ SPATH, *op. cit.*, p. 11.

²⁰ カーテンの奥にあるものは、私見の限りでは木製のキャビネット様の家具であると思われる。

風のマリアを上位に置く「右からの受胎告知」ではなく、ガブリエルの優位性を示しマリアの謙譲を強調するためのドイツ風の「右からの受胎告知」と考える。もっとも、フランスにおいても教会内に舞台を置き、かつマリアが謙譲の聖母の形をとっている作品もある（図5）。これら多くの例外を今後整理し、より厳密に本作品の意味を検討したい。

まとめるならば、ガブリエルのマリアを祝福する仕草には各面に意味内容だけでなく形態的な統一性をももたらそうとする画家の創意が見て取れ、教会内部を思わせる背景は明らかにフランスの図像伝統を引き継いでいる一方、マリアとガブリエルの位置についてはドイツ的な、マリアの謙譲がより強調された表現が採用されているといえる。この折衷的な表現がどのような意図に由来するのかは、当時のアントニウス修道会やイーゼンハイムの修道院の状況、また当時のマリア信仰のあり方をより詳細に調べる必要がある。この点は今後の課題としたい。

更に、以上の仮説を基に残る第二面中央パネルに描かれた《奏楽の天使》と《聖母子（キリスト降誕）》についても今後検討を行う。《天使の奏楽》は、テーマとしては聖母を扱った図像に付随するものとして一般的である²¹。この点において、このパネルはすぐ右にある《聖母子》に付随する部分ともいえる。しかし通常従属的な位置に留まる奏楽の天使が《聖母子》と同じ大きさのパネル全体を占めることは異例である。またこのパネルにおいて、奏楽天使はファン・アイクの〈ゲントの祭壇画〉（1432年、ゲント、シント・バーフ大聖堂）やメムリンクの〈最後の審判〉（1467-71年頃、グダニスク、ナショナル・ギャラリー）におけるような一般的な奏楽の天使と異なり人間の姿をしていないものが多数を占める。また、描かれた神殿上の建築物の入り口にいる発光する女性についても類例がなく、多種多様な説が提示されてきた²²。《聖母子》のパネルは《キリスト降誕》とも呼ばれる。これは幼児キリストのための産湯なの降誕の道具立てが描かれているにもかかわらず物語を叙述的に描くというよりは超時間的な一種の礼拝像として描かれているからである。このパネルに関してはスウェーデンの聖ビルイッタの幻視からの影響が指摘されるほか、多数のマリアに関する象徴が描かれている²³。

これら二つのパネルと、今回のプログラムで調査を行った《受胎告知》、また先の研究で取り上げた《キリスト降誕》も合わせ、第二面全体の解釈について、そして最終的には祭壇画全体の解釈をまとめ、博士論文で発表することを目標としたい。

²¹ 1990, *Lexikon der christlichen Ikonographie* Vol. 1, Roma, Freiburg, p. 640.

²² 1962, BEHLING, L., "Ergänzungen zu Form und Symbolik von Verkündigung und Goldtempel des Isenheimer Altars" *Zeitschrift für Kunstwissenschaft* Vol. 16, pp. 41-62; 2006, 勝國興、「神殿の少女」『西洋美術史論考 北方ヨーロッパの美術』、112-131頁（初出：1978、『美術史』24）；1988, MELLINKOFF, R., *The Devil at Isenheim. Reflections of Popular Belief in Grünewald's Altarpiece*, Berkley, Los Angeles, London.

²³ 一例を挙げれば、背景の門は「閉じられた門」つまりマリアの処女性を、「とげのない薔薇」は聖母の無原罪を示す。

3. 図版



図 1
聖家族の画家
《聖アントニウス伝》
1500-1510 年頃
ミュンヘン
アルテ・ピナコテーク

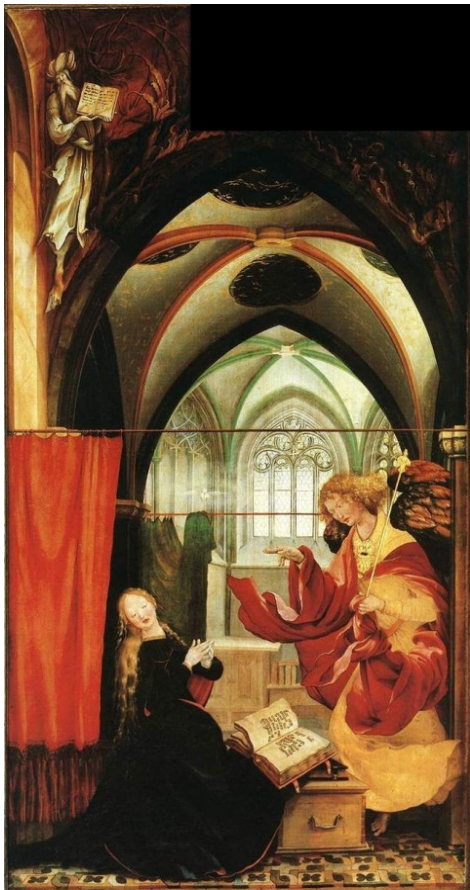


図 1
グリューネヴァルト
《受胎告知》
〈イーゼンハイム祭壇画〉第二面左翼
1512-1516 年頃
コルマール ウンターリンデン美術館



図 2
グリューネヴァルト
《聖アントニウスの聖パウルス訪問》
〈イーゼンハイム祭壇画〉第三面左翼
1512-1516 年頃
コルマール ウンターリンデン美術館

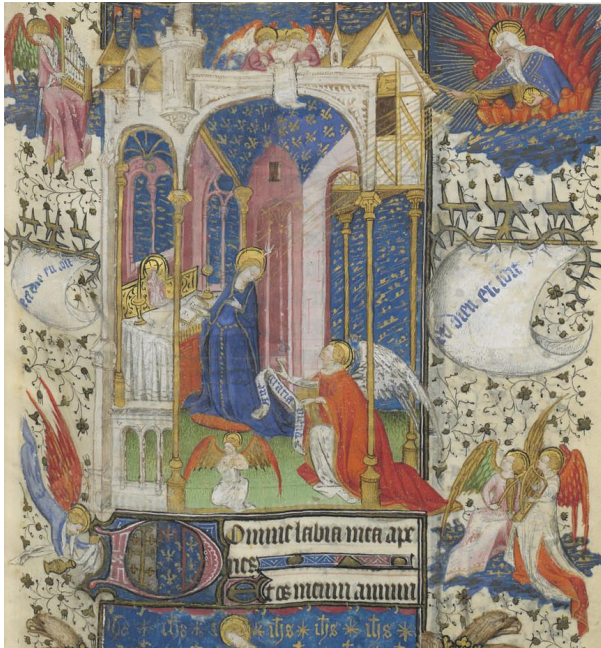


図 3
 バーテルミー・デック (?)
 《受胎告知》
 『ルネ・ダンジューの時祷書』 fol. 23r
 1459 -1460 年頃
 パリ フランス国立図書館 Latin 1156 A



図 4
 デューラー
 《受胎告知》(小受難伝)
 1510 年頃
 木版
 B. 19



図 5
 ジャン・フーケ
 《受胎告知》
 『エティエンヌ・シュヴァリエの時祷書』 fol. 5
 シャンティイ コンデ美術館 Ms. 71