

# グリム兄弟とルンゲ

——〈自然詩の風景〉の視覚的イメージ——

村山 功 光

## はじめに

『グリム童話集』の成立史において、ドイツ・ロマン派の画家フィリップ・オットー・ルンゲ（1777-1810）が重要な役割を果たしたことはよく知られている。ルンゲがバルト海岸ポメルン地方の方言で書き留めた2話のメールヒェン、「ねずの木の話」（Van den Machandel-Boom）と「漁師と妻の話」（Von [Van] den Fischer un siine Fru）が『グリム童話集』に採用されたからであるが<sup>1</sup>、「ねずの木の話」がクレームス・ブレンターノによって民衆メールヒェンの模範的な語りとしてグリム兄弟に推奨され、兄弟もブレンターノの見解を継承してこの話を — 特に、民間伝承が標準語訳ではなく〈そのままの形で〉再話されていると信じられたため — 手本と見なしていたということも、兄弟のメールヒェン観を知る上で重要なのである<sup>2</sup>。しかし他方では、民

- 1 アヒム・フォン・アルニムとブレンターノが編集した民話集『少年の魔法の角笛』第1巻を贈られたルンゲは、謝意をこめて、また民間伝承を集めてほしいというアルニムの希望に応じて、2話のメールヒェンを出版者に送った。このうち「ねずの木の話」をアルニムは自分が編集する文芸紙『隠者のための新聞』（1808年7月）に載せた。Vgl. Heinz Rölleke: *Die Märchen der Brüder Grimm. München / Zürich: Artemis, 1985. S. 52f.*
- 2 ヤーコブ・グリムは、今まで顧みられることのなかった民間伝承を忠実に蒐集することを呼びかける「ドイツの文学と歴史に関心を持つ方がたへのお願い」と題した回状を起草してブレンターノに助言を求めているが、その中で「忠実性の点から見て、また書き留める手法が優れている点でも、故ルンゲが『隠者のための新聞』に寄せた低地ドイツ語で語られたねずの木の物語以上に優れた例を、私たちは挙げる

衆の語りに忠実であるように見える「漁師と妻の話」が、実は彼独自の色彩理論に基づいて色が選択されていたり、物語内の時間の経過が綿密に計算されていて入念な造形を経ていることが明らかになり、この話が典型的な〈民衆〔民族〕メールヒェン〉であるという神話が崩れた。また、伝承の諸要素を選別して理想のメールヒェンに仕上げる手法や様式・文体面での特徴などの点でも、ルンゲがグリム兄弟の編集志向を先取りしていることが指摘され、ルンゲのメールヒェンの〈手本〉としての意味と射程が再検討されているのだ<sup>3</sup>。

このような事情のもとで従来の研究史においては、グリム兄弟へのルンゲの影響といえどもっぱらメールヒェンをめぐる関係に限られてきた。しかし、画家ルンゲが短い生涯に残した作品に目を向けると、そこに描かれている世界には、グリム兄弟による伝承文学の表象と通じるものが感じられる。すなわち、ルンゲが提唱する〈新しい風景画〉に描かれる〈自然〉の風景は、グリム兄弟が思い描く〈自然詩〉の風景のイメージ形成とは無関係ではないように思われる。両者の親縁性はモチーフの類似にとどまらず、手法や構造の面でも、さらに表象を支える思想にいたる本質的な部分にまで見られるのである。

思考は抽象的な概念のみによって構築されるのではなく、具体的な視覚的イメージに大きく影響されている。概念と表象は相互作用を繰り返し、喚起されたイメージ群がさまざまに結合・離反し、概念の意味領域が変化したり、意味内容の重心が変わっていく。文学テキストはイメージに伴われて紡がれるし、またテキストに触発されて新たなイメージが形成される。グリム兄弟の〈自然〉概念も、神話や中世文学、民間伝承などの具体的なテキストや、ヘルダーによって導入された民衆（民族）詩、自然詩などの文学概念、さらにロマン派の歴史意識や汎神論的自然観などによってイメージが形成されているが、その

---

ことはできないだろう。私たちはこの物語をぜひとも模範として挙げる」と述べている。Aufforderung an die gesammten Freunde deutscher Poesie und Geschichte erlassen. In: Reinhold Steig: Clemens Brentano und die Brüder Grimm. Stuttgart / Berlin: Cotta, 1914. S. 167; vgl. Jacob Grimm an Brentano, 22.1.1811. Ebd., S. 161f.

3 Rölleke (wie Anm. 1), S. 56ff.

中でもルンゲが〈自然〉を可視化した絵画から得た養分も少なくないと思われる。

## 1. ルンゲの絵画に対するグリム兄弟の関心

グリム兄弟はルンゲに直接会ったことはなかったし、手紙を通じて意見を交換したこともなかった。また、具体的にルンゲのどの作品に影響を受けたのかを示す資料も残っていない。しかし、兄弟は早い時期からルンゲの描く観念的で象徴的な図像世界に接しており、その後もルンゲの画業に並々ならぬ関心を寄せていた。また、ルンゲの芸術はグリム兄弟の知人や友人たちの間でも絶えず話題に上っており、兄弟は複数の経路を通じ、かつ重層的に — 文学・絵画・思想が包括されて — ルンゲの提示するイメージ世界に取り巻かれていたと言える。ルンゲの絵画は、扱われているテーマやモチーフなどの表層的な類似にとどまらず、構造、全体を支える思想の面でも兄弟の思考、特に前近代的で始原の名残が保持されていると考えられたメールヒェンの観念 — この文学ジャンルはグリム兄弟にとっては、個人の創作意識によらずいわば自然発生的に成立したと考えられた〈自然詩 (Naturpoesie)〉、あるいは教養文化の影響を受けていない民衆の間で伝承してきたとされる民族固有の〈民衆 (民族) 詩 (Volkspoesie)〉、近代文学に対する〈古いポエジー (alte Poesie)〉に算入される — の形成にとって、イメージの重要な供給源の一つとなっていたと思われるのである。

グリム兄弟が初めて接したルンゲの図像は、おそらくルートヴィヒ・ティエックが編集した現代語訳の中世恋愛歌の本に付された5枚の口絵 (Die Tieck-Vignetten, 1803) であろう<sup>4</sup>。この本は、兄弟が学生時代にサヴィニー教授邸

4 Minnelieder aus dem Schwäbischen Zeitalter neu bearbeitet und herausgegeben von Lud[e]wig Tieck. Berlin : Reimer, 1803. Zu den „Tieck-Vignetten“ siehe : Markus Bertsch / Uwe Fleckner / Jenns Howoldt / Andreas Stolzenburg (Hgg.) : Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. München : Hirmer, 2010. S. 296ff. [= Kosmos Runge]

の書架に見つけ、中世ドイツ文学の世界に目が開かれる契機となる決定的な書であった<sup>5</sup>。この口絵・挿絵においては、裸の子どもが植物と共生して — 『時』(図 1-4)に見られるモチーフにきわめてよく似ている — 描かれており、それぞれ、①バラの花環に縁取られて二人の子どもが抱擁し口づけをしている、②バラとユリの間に坐って一人で物思いにふけている、③ユリの花茎に腰かけた子どもが手にしているバラの花から、天の神(エホヴァの印)によって遣わされた小さな天使が生まれ出てくる、④二人の子どもがそれぞれバラの花から生え出てきてユリの花の上で出会う(図 5)、⑤バラの花の上に膝をついて向き合う二人の子どもが、自分の尾をくわえて輪になった蛇(永遠の象徴)の燭台のろうそくの炎に互いに人差し指で触れようとしている、という情景が描かれている。注目しておいてよいのは、この一連の絵が中世の情景を再現する方向には向かわず、〈原初の〉人間と自然の状態を描いていることと、個々の具体的な歌の図像化を意図したものではないということだ。ここでは、文学テキストに触発されて〈古いポエジー〉の世界全体が抽象的にイメージされ、象徴的図像によって視覚化されているのである。

グリム兄弟はサヴィニー教授の文学サロンを通じて、ドイツの〈民謡(Volkslied)〉を蒐集し出版しようとしていたブレンターノとアルニムに知り合った。ブレンターノが兄弟の民間伝承の蒐集・編集に指導的な役割を果たしたことは知られているが、伝承文学をめぐる図像などの視覚的イメージの点でも影響を及ぼしていることは注目されていない<sup>6</sup>。『少年の魔法の角笛』第 3 巻(1808

5 Jacob Grimm: Selbstbiographie (1831). In: ders.: Kleinere Schriften. Bd. 1 (2. Aufl., 1879). Mit einem Vorwort von Otfried Ehrismann. Hildesheim / Zürich / New York: Olms-Weidmann, 1991. S. 6.

6 『少年の魔法の角笛』第 2 巻(1806 年)の口絵は、〈オルデンブルクの角杯〉を背景に、ハイデルベルクの風景が後景に描かれているが、これはブレンターノが構想し、ヴィルヘルムが描いている。Heinz Rölleke (Hg.): Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 9/2: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Kommentare. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz: Kohlhammer, 1975. S. 3. また、第 3 巻(1808 年)の口絵はアルニムが構想し、当時まだ 17 歳 ルートヴィヒ・エーミールに作画を委託した。Heinz Rölleke (Hg.): Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 9/3: Des Knaben Wunderhorn.

年)には〈子どもの歌 (Kinderlieder)〉が独立して収められており、2枚の口絵が付せられている。そのうちの一つはプレントナーが構想し、グリム兄弟の末弟ルートヴィヒ・エーミールが描いたものである(図6)<sup>7</sup>。ツタや木々、草花が画面全体を覆う中にさまざまな鳥や動物が細かく描き込まれていて、中央奥には聖家族の祭壇が泉水の上に配されている。泉水の両側に描かれている笛を吹く裸の子どもは、明らかにルンゲの「朝」のコピーである。また、もう一つはプレントナー自身が描いたものだが(図7)、大きなブレードを載せた竿を掲げて歩く裸の子どもの像は、ルンゲの「夕」の枠画でヒエンソウの花茎を竿のように掲げている子どもの引用なのだ。ここでも、具体的な個別の詩の視覚化ではなく、〈民衆(民族)詩〉あるいは〈幼年期のポエジー〉の世界が象徴的に描かれているが、この文学テキストのイメージ形成はルンゲの図像に触発されて行われているのである。

また、ヴィルヘルムは1809年に病氣療養のためハレに滞在していたが、そこでルンゲの友人で自然哲学者のヘンリク・シュテフェンスと知り合い、ルンゲが独自の色彩理論を構想していて、それがゲーテの『色彩論』においても言及されることを聞き知っている<sup>8</sup>。ヴィルヘルムはさらに、ルンゲがシュテフェンスに宛てて送った、油彩ヴァージョンのために大幅に変更された「朝」の下絵(白黒)を見ており(図8)、ルンゲの芸術思想のさらなる展開を予感している。この絵を銅版画版の「朝」と比較しつつ、彼はヤーコブに詳しく説明

---

Alte deutsche Lieder. Kommentare. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz : Kohlhammer, 1978. S. 3. なお、ルートヴィヒ・エーミールの将来の画学業について、グリム兄弟はプレントナー、アルニム、サヴィニーらと緊密に意見交換しており、当時の画家や美術学校の事情にもよく通じていた。Z. B. Brentano an Wilhelm Grimm, 10[?].10.1808. S. 27ff. ルートヴィヒ・エーミールは『グリム童話集』第2版(1819年)で、表紙画(第1巻、第2巻)、フィーメニン(グリム兄弟によって〈典型的な語り手〉と考えられた女性)の肖像画、「兄と妹」の話をモチーフにした挿絵を描いている。

- 7 Heinz Rölleke (Hg.): Clemens Brentano: Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 9/3: Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Teil III. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz : Kohlhammer, 1978. S. 411f.
- 8 Wilhelm an Jacob Grimm [14. 04. 1809]. Heinz Rölleke (Hg.): Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm. Stuttgart : Hirzel, 2001. S. 108.

している。「新しく素晴らしい特徴が山ほど盛り込まれていて、言葉で説明してみてもわからないと思う [...]。子どもたちが植物の根に閉じ込められてすわっていて、花の中から立ち上がり、上を漂っている。ユリが一人の美しい女に絡みついており、女はこの世から浮き上がって花卉を手で支えていて、その花からは子どもたちが立ち上がっている。女の長い髪は足の下まで垂れ下がっていて、海の波になっている。彼女の下地面には、一人の幼児が仰向けになって手と足を天に向けて伸ばしている。しかしながら、前の絵ではとても美しかったものが今回の絵には欠けていて残念だ。」<sup>9</sup>銅版画『時』<sup>ととき</sup>が兄弟の間で共通の認識になっていたことがわかるが、絵についての描写が子どもと花、女性に集中していることは興味深い。

さらに、『時』<sup>ととき</sup>についてのゲーテやヨーゼフ・ゲレスによる批評をグリム兄弟は読んでいたと思われるし<sup>10</sup>、自作のロマンツェに付す挿絵の制作をルンゲに依頼していたブレンターノからは、ルンゲの消息を詳しく伝え聞いている<sup>11</sup>。また、ルンゲが制作した演劇年鑑の表紙画を購入するようヴィルヘルムがヤーコプに依頼していたり<sup>12</sup>、ヤーコプが、民衆本「ハイモンの子どもたち」のゲレスによる現代語訳にルンゲが挿絵を付す企画の行方をブレンターノ

- 9 Wilhelm an Jacob Grimm [13. 05. 1809]. Rölleke (Hg.) (wie Anm. 8), 121.
- 10 Zu Goethe siehe: Daniel Runge (Hg.): *Hinterlassene Schriften von Philipp Otto Runge*, Mahler. Zweiter Theil. Hamburg: Perthes, 1841. (Zit. nach: *Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1840–1841*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1965.) [= HS II] S. 514f.; zu Joseph Görres: ebd., S. 515ff.
- 11 Z. B. Wilhelm an Jacob Grimm, 13. 11. 1809. Rölleke (Hg.) (wie Anm. 8), S. 188. この企画はルンゲの死により実現しなかったが、ブレンターノはルンゲと1809年末に文通を開始し、互いに芸術論を展開している。Vgl. Konrad Feilchenfeldt (Hg.): *Clemens Brentano Philipp Otto Runge Briefwechsel*. Frankfurt / M.: Insel, 1974. ブレンターノのロマンツェの朗読を聞いたヴィルヘルムはその憂愁に満ちた美しさを、「そこには何か恐ろしいもの、芸術的感動がある、ちょうどルンゲの絵の中の星の精霊 (Planetengenien) [『時』<sup>ととき</sup>で裸の子どもの姿で表されている]にあるような」と形容している。Wilhelm Grimm an Louise Reichardt, [1809]. Steig (wie Anm. 2), S. 77.
- 12 Vgl. Wilhelm an Jacob Grimm, 28. 10. 1809. Rölleke (Hg.) (wie Anm. 8), S. 184. Zu „Die komische und die tragische Lyra“ (1809) des *Theatralmanachs* von Karl Luwig Costenoble siehe: *Kosmos Runge* (wie Anm. 4), S. 338f.

に問い合わせたりしているように、彼らはルンゲの小さな作品にも注目している<sup>13</sup>。ルンゲの病状をめぐっては友人や知人たちと情報交換して心配し、死に際しては大きなショックを受けている<sup>14</sup>。これほどまでグリム兄弟が多大な関心をもって動向を追っている画家は、ルンゲ以外には例がないのである。

グリム兄弟はルンゲの作品、およびルンゲの影響を濃厚に受けた図像を通じて、ルンゲ絵画のモチーフを頻繁に目にしていた。彼らがルンゲの提示する絵画世界に共感していたのは、そこに〈失われてしまった自然〉の神秘的な営みが象徴的に描かれていると思われたためであろう。とりわけ、中世の詩、民謡や民衆本などの伝承文学の〈古いポエジー〉の世界が、子どもと植物のモチーフによって描き出されて〈風景〉として視覚化されていることは、民衆が伝えてきた伝承文学に太古の名残りを見出し、それを現代に再生する意義を確信しつつあった兄弟の思考に決定的な養分を与えたと思われる。

## 2. ルンゲの〈新しい風景画〉

ルンゲはカスパー・ダーヴィト・フリードリヒと並んで、それまでは絵画の中では下位に位置づけられていた風景画に新たな可能性を見出し、造形芸術を革新するジャンルへと引き上げた。とはいえ、二人の〈風景画〉は全く異なる容貌をなしている。フリードリヒが基本的には外界の自然を描いてはいるが、「描かれた山や森、川や海辺、日の入りや月の出といった自然の風景の似姿を借りて、そこに象徴的な意味を読み込もうとする」のに対して、ルンゲは「目に見える自然を超えた根源的な自然を、芸術家の想像力だけが生み出すことができる象徴的な図像や記号を用いて可視化しようと試みる」のである<sup>15</sup>。それ

13 Jacob Grimm an Clemens Brentano, 15.12.1810. Steig (wie Anm. 2), S. 151. Zu „Die HeymonsKinder“ (1804) siehe: Kosmos Runge (wie Anm. 4), S. 300ff.

14 Z. B. Steig (wie Anm. 2), S. 90, 98, 100, 112f., 144, 132, 151f. Brentanos Nachruf in den „Berliner Abendblättern“ vom 19.12.1810: Siehe Feilchenfeldt (Hg.) (wie Anm. 11), S. 44ff.

15 神林恒道「ロマン派絵画と哲学について」、神林恒道／仲間裕子編訳『ドイツ・ロマン派風景画論』三元社、2006年所収、228-229頁。

にもかかわらず両者は、汎神論的自然観に基づいて主観的に〈自然〉を編集し、崇高な図像の中に不可視の神的なものを浮かび上がらせようとする点では共通しており、ここにグリム兄弟との接点もあると思われる。

ルンゲによる〈新しい風景画〉の構想は、彼の歴史観と時代の危機意識に発している。彼はギリシア・ローマの古典古代を理想として模倣する当時の擬古典主義的な潮流と決別し、近代人はギリシア芸術作品を見たところでその全体をギリシア人と同じようには感じることはできないし、ましてや同じものを自分で作り出すことなどできるわけがないと述べている。擬古典主義は、あたかも芸術はテーマの側に備わっていて、芸術家は内面に「生き生きとしたもの」、「感情」を持たずに創作できるかのような本末転倒し形骸化した芸術である、というのである<sup>16</sup>。人間は常に変化してきており、芸術はどの時代にも固有の内的必然性から生まれるものであるから、近代人には近代人の内的欲求があり、過去にとらわれない新しい芸術を創造するしかないという歴史意識は、ギリシア文学の研究を通じて近代文学の特性を自覚するに至ったフリードリヒ・シュレーゲルに代表される初期ロマン派の人びとに共有されていた。

ルンゲは自分の生きる時代を、次のように歴史の中に位置づけている。古代ギリシア人が芸術の形式と形態を最高度に高めたのは神々への信仰が衰退しつつあるときだったし、ルネサンス期のイタリア人が歴史画を最高度に発展させたのはカトリック教が衰退しつつあるときだった。現在は、プロテスタントの抽象的観念が衰退しつつあり、〈風景画〉の形で最高度の芸術に到達できるのではないか、というのだ<sup>17</sup>。聖書や歴史物語の具体的な場面を描く、カトリックの信仰に支えられた宗教画および歴史画に代わって、より内省化され抽象化されたプロテスタントの敬虔な宗教性にふさわしい〈新しい宗教画〉が1800年期の近代人には創造されなければならないのである<sup>18</sup>。その〈風景画〉は、

16 Philipp Otto Runge : Februar, 1802. HS I, S. 6.

17 Ebd., HS I, S. 7. この美術史観は、ティークの文学史観に触発されたルンゲは書いている。Philipp Otto an Daniel Runge, 09.03.1802. HS I, S. 8f.

18 神林（注15）、229頁参照。



「自分と宇宙との関係を明瞭に知覚する瞬間にのみ生まれる」のであり<sup>19</sup>、画家の内面に展開された宗教的な感情や思想を描くという方向をとり、次のような汎神論的自然観に基づいている。「月を見て、また日が沈むのを見ているときに湧き上がってきた諸々の感情、精霊の存在のこの予感、世界の破滅、私がかつてそれについて感じたもののすべての明瞭な意識が私の心をよぎった。私にとってこの確固とした意識は永遠なものとなった。すなわち、あなたは神の存在を黄金色の山々の背後に予感することしかできなくても、神がいるということは確信できる。そして、あなたが永遠の魂で感じ取ったものも、やはり永遠なのだ。あなたがその魂から汲み取ったものは不滅だ。永遠であろうというならば、ここから芸術は生まれなければならない。」<sup>20</sup>

原初の人間は自然の諸力を擬人化して表象していたし、歴史画も人物の中に諸力を描き込む手法をとったのに対して、ルンゲは全く反対の方法、つまり主観的想像力によって構想された精神を自然物へと投影し寄り添わせて自然の神秘を描き出すのだという。「動物や花はどれも、人間が最善のものを付け添えてやらない限り、半分だけ存在しているにすぎない。」全自然の中に人間の生を見るという状況が、「真の風景画」だというのである<sup>21</sup>。また、花や木に人間の精神が宿っているという性質は原初の楽園に起源があるとされ、植物はその純粋なものの中で唯一生き残ったものであり、その中に神と神の似姿（人間）を見出すことができるのだという<sup>22</sup>。ここにおいて、植物と子ども（＝人類の幼年期の象徴）が主要なモチーフとして選ばれている意味、すなわち神のもとにあった〈失われた楽園〉における人間と自然の融合というテーマも明らかになる。

この自然の神秘を表現する手法についてルンゲは、「自然の諸力や人間の感覚のシンボル」を用いて視覚的にわかりやすくし構成も整えるという<sup>23</sup>。ま

19 Philipp Otto Runge : Februar, 1802. HS I, S. 6.

20 Philipp Otto an Daniel Runge, 09.03.1802. HS I, S. 9.

21 Philipp Otto an Daniel Runge, 07.11.1802. HS I, S. 16f. ; vgl. Philipp Otto Runge an Ludwig Tieck, 01.12.1802. HS I, S. 24.

22 Philipp Otto Runge an Ludwig Tieck, 01.12.1802. HS I, S. 24.

23 Philipp Otto an Daniel Runge, 09.03.1802. HS I, S. 9.

た、「アレゴリーや明瞭で美しい観念を風景画に持ち込む」<sup>24</sup>、あるいは「アラベスクやヒエログリフからのみ風景画は生じる」<sup>25</sup>とも述べている。アラベスク（唐草模様）もヒエログリフ（象形文字）も、初期ロマン派の世界観認識の手段として新たな意味を帯びて選ばれた美学概念である。〈アラベスク〉は異種のを結び付け、連続的に変化したりさまざまな方向をとって運動しつつ、有機的に模様を描いて一つの統一的全体を構成し、〈ヒエログリフ〉は多重な意味を内包し、多様な解釈を許容する神秘的イメージを神秘のままに提示する。言語的概念による論理的思考では捉えきれない領域に到達するため、ひいては理性と感性の分離を克服し、人間の〈全体性〉を再獲得するためには、さまざまなイメージを喚起したり、言葉では表現できないものを暗示したりして、異種のもの同士の化学反応から生まれる新たな地平や自由な連想の無限の展開を可能にする〈図像的思考〉に期待がかけられたのである<sup>26</sup>。

ルンゲの思想が自覚的に用いられた手段によって造形された〈風景画〉が、代表作『時（Die Zeiten）』（1803年作、1805年と1807年に銅版画として普及）である<sup>27</sup>（図1-4）。そこには、子ども、植物、大地、天体、光、泉、母性的な女性、キリスト教的シンボルなどがルンゲ独自の〈ヒエログリフ〉として選ばれ、ゆるやかに結合して一つの全体へと形成される〈アラベスク〉の中で描き込まれている<sup>28</sup>。一日の四つの時<sup>とき</sup>、「朝」、「昼」、「夕」、「夜」は、それぞれ中心となる絵とその四方を囲む枠からなる二重構造になっていて、〈枠内

24 Philipp Otto Runge : Februar, 1802. HS I, S. 6.

25 Philipp Otto Runge an Ludwig Tieck, 01.12.1802. HS I, S. 27.

26 例えば、フリードリヒ・シュレーゲル「文学についての会話」の中の「小説についての書簡」の節を参照。シュレーゲル『ロマン派文学論』（山本定祐訳）、富山房、1978年、195-214頁。Dazu vgl. : Werner Busch : Die notwendige Arabeske. Wirklichkeitsaneignung und Stilisierung in der deutschen Kunst des 19. Jahrhunderts. Berlin : Mann, 1985. S. 44f.

27 『時（Die Zeiten）』は1803年にペン画として完成し、その後1805年に銅版画化されて25部出版され、好評を受けて1807年に再版（約250部）された。本の挿絵や雑誌の表紙などを除いて、ルンゲ存命中に公表されたほとんど唯一の作品である。再版に際しては、ゲーテによる好意的な批評が原動力となった。Vgl. Kosmos Runge (wie Anm. 4), S. 138ff.

28 Vgl. Busch (wie Anm. 26), S. 49ff. 神林（注15）、247頁参照。

画〉ではそれぞれの〈時〉が人間（子ども）と植物の神秘的な融合によって象徴的に壮大に描き出され、〈枠画〉はそれぞれの〈枠内画〉をキリスト教的モチーフによって説明するかのよう縁取っている。厳格にシンメトリーを強調して〈失われた楽園〉が再構成された一種の〈風景画〉の中で、ルンゲは一日、一年、一生などの永遠の循環に作用を及ぼしている不可視の神の摂理を描こうとしたのである。グリム兄弟はこの絵の中で、とりわけ人間と自然の始原における融合の理想、象徴的にしか表現できないし説明不要のまま提示してよい神秘的な自然の連関、宇宙全体を統合しあらゆる細部に浸透している神の表象に共感し、彼らの〈自然詩〉のイメージがこの絵に可視化されたと感じたのかもしれない。

### 3. 『グリム童話集』以前のメールヒェン集

ルンゲの〈新しい風景画〉とグリム兄弟のメールヒェン観の親縁性を論ずる前に、『グリム童話集』（第1巻1812年、第2巻1815年）の歴史的位置を確認しておきたい。『グリム童話集』序文に表われているメールヒェン観の新しさは、それ以前のメールヒェン集との比較により明らかになる。

例えば、ヨーハン・カール・アウグスト・ムゼーウスは『ドイツ人の民衆メールヒェン』（1782-86）の序文で、ドイツ18世紀後半の文学状況に鑑みてメールヒェンを擁護している。いわく、感傷主義文学の流行に侵された読者にとってメールヒェンは解毒剤にもなる。メールヒェンが子どもを黙らせたり寝付かせたりするために作られたくだらない話であって、分別ある読者の用に耐える文学ではない、という啓蒙主義的通念は誤りだ。現実から遊離した想像力こそは子どもから老人まで人生のよき伴侶であるばかりか創造の源泉でもあり、不思議なものや異常なものに対する好奇心は人間の特性でもある。今までオリエントやフランスのメールヒェンは翻訳されてきたが、ドイツのメールヒェンは注目されてこなかった。メールヒェンには、それぞれ国民性が表われている。民衆メールヒェン（Volksmärchen）は子どものメールヒェン（Kinder-

märchen)ではなく大人の物語なのだから、子ども向けの口調で語られる必要はない。ここに収録したメールヒェンはドイツで何世代にもわたって口伝えて、基本的に改変されることなく伝承してきたものだ。しかし著者は、内容に合うように、物語の曖昧な部分に特定の土地や時代を当てはめた。この加筆によって未加工の素材がよい作品になったと思う、というのである<sup>29</sup>。ムゼーウスは、メールヒェンの想像力を評価し、その中に民族固有の性格の表われを見る点で革新的だが、民衆メールヒェンと子どもの親縁性は明確に否定している。

アルベルト・ルートヴィヒ・グリム（グリム兄弟とは同姓だが無関係）の『子どものメールヒェン』（1809年）の序文は、「ご両親と教育者のみなさまへ」という呼びかけで始まっている。彼はこの本を「児童文学（Jugend-schrift）」と呼び、一般に有害だと考えられているメールヒェンこそが子どもには必要なだと主張する。この「詩的年齢のうちの幼年期のポエジー」は、子どもがこれに喜びを感じるばかりでなく、教訓じみた汎愛主義の啓蒙的児童文学とは違う意味での「教育」に役立つというのだ。そこで著者は、両親や教育者が晩に子どもたちにメールヒェンを「朗読」することを望み、特に「母親」にその役割を要請している。そして、彼が「民衆メールヒェン」を語り直した改作の手法が成功しているのは、実際に子どもたちの前で朗読して実証済みだという<sup>30</sup>。アルベルト・ルートヴィヒ・グリムは、メールヒェンを子どもにとっての不可欠な文学とみなしており、母が声で子どもに語り聞かせるという身体性や、知識や徳目の伝達ではなく情緒のやり取りを重視している点で新しいが、民衆の語り口には価値を置いておらず、結局のところ教育的有用性が追究されている点で限界が見られる。

29 Vgl. Johann Karl August Musäus : Volksmärchen der Deutschen. Vollständige Ausgabe. Nach dem Text der Erstausgabe von 1782–86. Mit einem Nachwort und Anmerkungen von Norbert Miller. München : Winkler, <sup>2</sup>1976. S. 5ff.

30 Albert Lud[e]wig Grimm : Kindermährchen. Heidelberg : Zimmer, 1809. Nachdruck mit einem Nachwort von Ernst Schade. Hildesheim : Olms-Weidmann, 1992. S. IIIff.

このどちらつかずの性格は、教室の中で男性教師が市民の子どもに何か教えている情景を描いた、この本の口絵によく表われている（図9）。大人の男性と子どもたちの関係は、身長差と視線の方向で示され、これは左下から高い天井の右上へと延びる対角線によって強調されている。床近くにいる子どもたちは学ぶことを通じて引き上げられるべき存在で、高い所に置かれている地球儀や胸像が暗示する知識や理性を背後に控えて立つ父性的な大人は教え導く人物なのだ。これはまさに、18世紀後半の汎愛主義作家たちが描く啓蒙的教育の理想像である<sup>31</sup>。

ヨーハン・グスタフ・ビュッシングの『民衆伝説、メールヒェン、聖者伝』（1812年）には長い序文がついている。まず冒頭では、ロマン主義的な子ども観が提示されている。「伝説とメールヒェンはふつう幼年期の早い時期に子どもたちに伝えられる。それはいわば、子どもに与える甘くて穏やかな食べ物のような。実生活とそこから生じる歴史とが私たちに差し出す、硬くて荒々しい食べ物には胃が耐えられないからだ。バラ色の朝空が子どもにとって明けそめ、子どもは無垢な夢の世界に生きている[...]のちになって私たちは、常に喜びと愛をもって伝説やメールヒェンのもとへと戻る。かつて私たちが語り手の口調に聞き入っていたように、今度は私たちの声に耳をそばだてる子どもたちにメールヒェンを語るのだが、これは単に子どもたちを喜ばせる喜びなのではなく、[...]メールヒェン自体に対する永遠に活発で変わることはない愛なのだ」<sup>32</sup>。

しかし、これに続く箇所は著者の幼年期以降の個人的文学経験の回想で、序文の大部分を占めている。すなわち、妹弟が亡くなって孤独な幼年期を強いら

---

31 また、この本で語られているメールヒェン（戯曲の形に改作された話もある）には、あからさまに道徳教育的意図が見える。アルベルト・ルートヴィヒ・グリムのメールヒェン集には、序文と本文、テキストと絵、啓蒙的児童文学とロマン主義的文学観の間に矛盾が表出している。なお、彼はラテン語学校校長を長く務めたのち市長にもなったが、再び校長に復帰した。ハイデルベルクでの学生時代には、『少年の魔法の角笛』に協力してテキストを提供している。

32 Johann Gustav Büsching: *Volks-Sagen, Märchen und Sagen*. Leipzig: Reclam, 1812. Nachdruck: Hildesheim: Olms, 1969. S. III.

れていたころ、空想の世界に唯一の喜びを見出した。特に、メールヒェンに出  
てくる親指小僧が気に入って想像の中で物語を作って遊んでいたが、ますます  
それが実在するように思えてきた。この空想は少年期にも続いたが、青年期に  
入るころになると中世やドイツの古代への愛に目覚め、ニーベルンゲンやアー  
サー王伝説、北欧ゲルマン神話に夢中になった。伝説と歴史が一体化している  
世界に魅了されて研究するようになると、子どものころに親しんだ伝説の意義  
がわかってきた。いろいろなメールヒェン集を読んで、自分でも編集してみよ  
うと思うに至りこの本ができた、というのだ。そして最後に、伝承を文学的に  
好ましく加筆することと、伝承の中に含まれている史実を大事にすることの両  
方大事だという編集方針が示され、「伝説 (Sage)」が歴史や土地と結びつい  
ているのに対して、「メールヒェン」はこれらを明朗な文芸の領域に移し変える  
という性格描写がなされている。ナポレオン支配下の 1810 年ごろの動揺の  
時期に伝承が消失していく危機感を抱き、ビュッシングは伝説やメールヒェン  
が集められ再び語られるようになることを望んで序文を締めくくっている<sup>33</sup>。  
ビュッシングはロマン主義的文学観を共有し、民間伝承をそれ自体で価値ある  
ものと見ているほか、グリム兄弟に先駆けて伝説とメールヒェンのジャンル区  
分を行っているが、伝承文学への関心は自己の内的成長の物語の舞台装置とし  
て使われている色合いが強い。

『グリム童話集』以前のメールヒェン集は、まずはメールヒェンを擁護する  
必要に迫られていた。メールヒェンが迷信にとらわれた下層の民衆や女性、子  
どもが夢中になる荒唐無稽で無価値な非現実的作り話とみなされていた啓蒙期  
において、メールヒェンの想像力や伝承内容、教育的価値を再認識すべきだ  
という主張がなされなければならなかったのである。グリム兄弟も啓蒙主義的メ  
ールヒェン観に対して反論しているが、姿勢はだいぶ異なっている。「メール  
ヒェンがまだ息づいているところでは、それがよいか悪いか、詩的かつつまら  
ないかなどと考えられることもなく生き続けている。誰もがメールヒェンを知  
っており愛しているのは、それをそのように受け取ってきたからだ。そして、メ

33 Ebd., S. IVff.

ールヒェンに喜びを感じるには何ら理由がいらぬのだ。習俗とはこのように素晴らしい。[...] 同じ意味で我々は、ここでメールヒェンを讃えたり反対意見に対して擁護するつもりはない。そこに存在しているというだけで、メールヒェンは守り続けるに値するのだ。これほど多様に、そして繰り返し新たに喜びや感動、教えを与えてくれるものは、それ自身に必然性を備えている。それは、生あるものすべてを露で濡らし、閉じた小さな葉に溜まるたった一滴であって朝焼けに輝く、あの永遠の泉から発しているに違いない。]<sup>34</sup> メールヒェンには、もはや特別な擁護は必要ないという。なぜならばそれは神の摂理に導かれた〈自然〉の産物であるから、というのである。この汎神論的自然観に支えられたメールヒェン観から、『グリム童話集』の特異な歴史的 position が明らかになる。

#### 4. 『グリム童話集』 — 〈自然詩〉の風景

『グリム童話集』序文では、メールヒェンをめぐる世界が文学潮流や教育運動とは無縁の、いわば〈自然の風景〉として展開されている。第1巻の序文がいきなり麦畑の描写で始められていることは、実に象徴的だ。すなわち、嵐などの天災によって苗がなぎ倒されても、道沿いの低い生け垣や灌木に守られたわずかばかりの場所に、穂が無事に立っている。再び太陽の恩恵を受けると穂はひっそりと人知れず伸び続け、早々に刈り取られて貯蔵庫に運ばれることもなく、夏の終わりに十分にみのって、貧しくも信心深い人たちの手で大事に集められ家へ持ち帰られる。この麦は冬の間の食糧となり、また将来の収穫のための種になるかもしれない、というのだ。そしてこれに続いて、「私たちが昔のドイツの文学の豊かさに目を向けて、そのうちの実に多くが生きながらえ

---

34 Vorrede zum ersten Band der ersten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1812). In: Wilhelm Grimm: *Kleinere Schriften*. Bd. 1. Nach der Ausgabe von Gustav Hinrichs neu hrsg. von Otfrid Ehrismann. Hildesheim / Zürich / New York, Olms-Weidmann, 1992. S. 321f. [= WGKS I]

ておらず、それについての記憶さえ失われてしまったのに、ただ民謡やこれらの無垢な家のメールヒェン (**Hausmärchen**) だけが残っていることに気づくとき、私たちにはこれと同じように感じられる」と述べられている。メールヒェンも、ひそやかな場所で、無垢な想像力が生け垣となって守られて何年にもわたって伝承してきたという。大地と天空の壮大な風景の中でメールヒェンが植物(生命の糧となる穀物)に喩えられ、四季の循環と世代間での伝承の繰り返しが重ね合わされて、人間(=素朴な民衆(**Volk**))の文学活動を超歴史的に不変のまま永続する自然活動の一部に組み込む回路が開かれるのである。

また、グリム兄弟も歴史の中に自己を位置づけて、『グリム童話集』を通じて革新的なことをしているという自覚を抱いている。「今こそまさに、これらのメールヒェンを書き留めておく時だったのかもしれない。なぜなら、メールヒェンを保持すべき人々がますます希少になっているからだ[...]。というのも、住まいや庭のくつろげる場所がすべて空虚な華やかさにとって代わられるように、語り継ぐ慣習そのものがますます少なくなっている。この華やかさは、人がメールヒェンを話題にするときに浮かべる微笑に似ているが、これは気品があるように見えるけれどほとんど価値のないものだ。」<sup>35</sup> ここには、反省的教養に浸潤された、啓蒙主義に代表される近代文化への批判が表出している。兄弟(特にヤーコプ)は近代文学を〈創作(人為)詩(**Kunstpoesie**)〉と捉え、教養文化の蓄積の上で膨張した主観の恣意による詩作を旨とした結果、生気がなく表面的で技巧な文学に墮しているとみなしていた。この現状を打破するために〈古代〉が理想化され、自発的に発露する感情や素朴な宗教心、内面の必然性に導かれて集団の間でいわば〈自然に〉生まれたという〈自然詩(**Naturpoesie**)〉が構想されたのである<sup>36</sup>。教養の過多、合理主義偏重、

35 Ebd., S. 321.

36 この区分は、ルソーの文化批判を受け継いでいるほか、シラーやF・シュレーゲルの二元論的文学観、初期ロマン派の三段階の歴史観と同じ思潮にある。Vgl. Jacob Grimm: Gedanken: wie sich die Sagen zur Poesie und Geschichte verhalten. In: Zeitung für Einsiedler. In Gemeinschaft mit Clemens Brentano hrsg. von Achim von Arnim bei Mohr und Zimmer, Heidelberg 1808. Mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Hans Jessen. Stuttgart: Cotta, 1962. Nr.19, Sp.152.



形骸化した技巧の文化を批判し、人間にとって〈本来の〉性質、〈自然〉へと関心を喚起する点で、ルンゲとグリム兄弟は共通している。

近代の弊害を克服するために、ルンゲがモチーフや手法を考え抜いて主観的に〈自然〉を構成したのに対して、グリム兄弟は古代の〈自然〉とその名残りである〈民衆（民族）詩〉を再生する方向をとったが、両者はともに〈自然〉へ向かった。近代人が失ってしまった〈自然〉を表象するために、両者はともに — 1800 年期の科学技術や経済活動、政治状況などを排除して — 植物や子ども、宇宙などの〈有機的自然〉を語彙として選び取っているのである。グリム兄弟の方法は、一見したところ反省の意識を排して伝承文学を客観的に再現しているように見えるが、この志向自体が実に近代的な反省の産物といえる。彼らは自覚しないまま、自分が理想とする〈自然〉的なもの、〈民衆（民族）的なもの〉を取捨選択し、造形し直して配置し、再構成しているのである。

〈自然〉を再構成するために、グリム兄弟はさまざまな構成要素を本来のコンテクストから切り離し、選択して新たに組み合わせ、植物や水、天候、そして子どもや民衆を自然のシンボルとして用いて視覚的イメージを喚起し、アナロジーに連結回路を次々と開き、類似のイメージを変奏して、神秘的で説明不可能かつ不要の全体としての〈風景〉へとまとめ上げている。この手法には、ルンゲの創作原理である〈アラベスク〉に通ずるものがある。

例えば、序文冒頭の麦畑の風景と伝承文学の現状のアナロジーに続いて、メールヒェンが生き残ることを可能にした「生け垣」として、「暖炉のまわり、台所のかまど、屋根裏への階段」と並んで「今でも祝われている祝日」、「静かな牧場や森」、「濁りのない想像力」<sup>37</sup> という種類の異なる要素がゆるやかに連結されている。また、メールヒェンが常に新たに人々に喜びや教えを与えることは、「永遠の泉」から湧き出た水に喩えられているが<sup>38</sup>、これは他の個所では、メールヒェンから意図せず教訓が生じるのは、「人の手が加わらなくても

---

37 Vorrede zum ersten Band der ersten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1812). WGKS I, S. 320.

38 注 34 参照。

健康な花からよい果実ができる」こと、あるいは、メールヒェンが生活の中から生まれて生活に還るのは、「雲が大地を潤した後で生まれたところに戻る」ことに似ている<sup>39</sup>、さらに、「民衆文学の叙事的な土壌は、自然全体の中に多様な濃淡で広まっている緑に似ている」<sup>40</sup>、また、メールヒェンの中の有害に見える要素も実際には無害であるばかりか有益でさえあることについて、「花や葉をこの色や形に生長させた自然そのものほど我々をよく弁護してくれるものはない。[...] あるいは、雨や露は地上の全てのものに恵みとして降り注ぐのに、自分の植物がそれに弱くて害を受けるかもしれないからといって、外には出さず家の中で水をやっている方がいいという人でもやはり、雨や露に降らないでいるようにと要求することはできない」<sup>41</sup> というなど、自然の比喩がさまざまなヴァリエーションで言い換えられている<sup>42</sup>。さらに、メールヒェンと子どもには「同一の純粋性」が浸透しているとされ、両者には「いわば同一の、青みがかって白い、けがれなく輝いている目」があるともいう<sup>43</sup>。ポエジーと人間、宇宙は神のもとにつなが合わされ融合するのである。

このようなメールヒェンと自然のアナロジーによる抽象的・一般的な描写から、切れ目なく唐突に具体的な個々の話の内容の列挙に移り、メールヒェン特有の文学様式の分析が長く続いている。いわく、食糧難での子捨て、継母による虐待、魔法を解くための難題解決などがテーマとなる。メールヒェンの登場人物は「王や王子、家臣、職人、とくに漁師や粉ひき、炭焼き、羊飼いなどの自然に近い所にいる人々」など、限定されている。「黄金時代について語る神話にあるように、自然全体が息づいていて、太陽や月、星は身近」であり、金属を掘る小人や水の精、鳥や植物や石、血さえもが話す。美醜や善悪は極端に

39 Vorrede zum ersten Band der ersten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1812). WGKS I, S. 324.

40 Ebd., S. 329f.

41 Vorrede zum zweiten Band der ersten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1815). WGKS I, S. 331.

42 Vorrede zum ersten Band der ersten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1812). WGKS I, S. 324.

43 Ebd., S. 322.

描かれる。子どもの一生というものは微笑みで始まり、寝ている時の微笑みは天使と話しているからだ。魔法から自由な時間帯もあれば、魔法が完全に解けないケースもある。世間的な知恵に毒されていない純真な〈間抜け〉が幸運を得る、などである<sup>44</sup>。ここでは、一度分解されて本来のコンテクストから自由になった個々の物語の構成要素が、論理的連関に縛られずに有機的に結合して再構成され、メールヒェン全体の統一的な〈風景〉を浮かび上がらせる〈アラバスク〉になっている。子ども、架空の存在、動植物や無生物、王子や素朴な民衆、大宇宙は多重で神秘的な意味を指し示す〈ヒエログリフ〉として配置され、それらすべてが〈自然=神〉を、教養に毒された近代人には閉ざされてしまったが古代人や子どもおよび子どもの間的な人間には可能とされる、アニミズム的でとらわれのない想像力による世界把握の方法で照射すると考えられているのだ。

さらに続く箇所では、「メールヒェンは時とともに常に新たに生まれるが、まさにそれゆえに根は非常に古いことは確かだ」として超歴史的な性格が確保され、人類の原始的段階にあると考えられる「西アフリカの黒人」も、歴史的に古い「ギリシア人」もメールヒェンを子どもに語る風習があることを挙げ、歴史的・地理的普遍性も認められている<sup>45</sup>。それによって、メールヒェンの〈自然〉的性格はさらに確固としたものになる。さらに、ヨーロッパ各地におけるメールヒェンの分布の文献学的論評<sup>46</sup>や、メールヒェンに含まれるモチーフとゲルマン神話の比較考察など<sup>47</sup>、学術性までもが〈メールヒェンの風景〉を描く構成要素として動員され〈アラバスク〉に織り込まれているのである。

また、ルンゲ絵画と『グリム童話集』序文のモチーフ上の親縁性については、両者に〈子ども〉の姿が描き込まれていることが特に重要だ。ルンゲの『時』<sup>とき</sup>では、音楽を奏でたり、花から生まれ出たりする精霊、鳥の翼を持つ天

44 Ebd., S. 322-324.

45 Ebd., S. 324f.

46 Ebd., S. 325f.

47 Vorrede zum zweiten Band der ersten Auflage der *Kinder- und Hausmärchen* (1812). WGKS I, S. 330.

使、蝶の羽のある魂、頭部だけのケルビム、幼子イエス、労働に従事したり眠りにつく人間が、すべて子どもの姿で表現されている。しかもこの子ども像は、無着衣でたくましい身体を見せ同じ顔つきをしていて、髪型からも体形からも個性がはぎ取られて性別さえはつきりしない少年少女で、可愛らしく笑うのではなく大人のように真面目な子どもなのだ。ルンゲは「アモルの勝利」という絵で（図 10）、アモルやホーラ、それをとりまく幼年期から老年期に至るまで諸段階の人間を、すべて子どもの像で描いたと述べているが<sup>48</sup>、彼の描く〈子ども〉は、本来的・普遍の人間を象徴的に表わす図像なのである。

『グリム童話集』序文では、メールヒェンの情景を描く〈アラベスク〉の構成要素として〈子ども〉が主人公である話や、大人であっても〈子どもっぽい〉無知あるいは無邪気さで振る舞う人物を主人公とする話、擬人化やアニミズムの傾向、魔法など〈子どもらしい〉世界把握を表すモチーフ、子どもの微笑や〈取り替え子〉などの子どもをめぐる俗信などが選び出されている。また、グリム兄弟はメールヒェンという文学ジャンルそのものを、人類史の〈幼年期〉の文学であると同時に、発達心理学的に見て個人の〈幼年期〉の文学でもあると捉えており、彼らのメールヒェン観には〈子ども性〉とでも呼ぶべき性質が浸透しているのである。

このことは、『グリム童話集』序文には〈子ども〉と並んで〈民衆〉が頻繁に描かれていることにも関係がある。グリム兄弟にとっての〈民衆〉とは第一義的に、教養文化を身に着けた市民とは対極にある、田舎の農民・漁民など〈自然に近い〉ところで伝統的な生活を続けている人々をさしている。この人々は兄弟によって、未だ〈教養に毒されていない〉から純朴で、古代の名残りを純粹に保持し続けている人々として美化されている。この点で、人類史の初期段階に近い〈民衆〉と、人間の成長段階の初期にある〈子ども〉との間にも〈子ども性〉という共通性が確立されている。歴史哲学的視点に基づく近代批判的意識から構想されたこの〈子ども性〉を通じて、グリム兄弟も本来的・普遍的人間を表象しているのである。

48 HS I, S. 219.

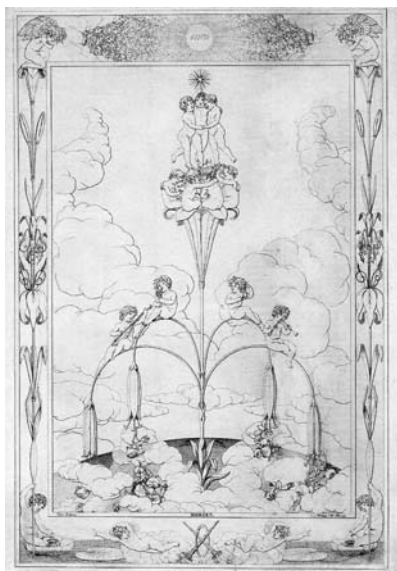
## お わ り に

以上に見てきたように、グリム兄弟の〈自然詩〉の表象はルンゲの絵画による〈自然〉の視覚化と、表層的にとどまらず本質的なレベルでも親縁性が見られる。グリム兄弟の〈自然詩〉の世界は、生命の象徴としての植物や子ども・民衆を配置した、きわめて抽象的で普遍的な〈人類の本来的な風景〉として表象されている。そこにはルンゲの場合と同じく、〈幼年期〉をモチーフとしたユートピア的思考の起爆力があった。しかし次第に、〈自然詩〉の類似概念として用いられる〈民衆（民族）詩〉概念に重点が移され、社会の下層で古代の名残りを守り続けている素朴な民衆、またそこに表出している固有の民族性への注目度が増すとともに、兄弟の思い描く〈風景〉も変化していったと思われる。

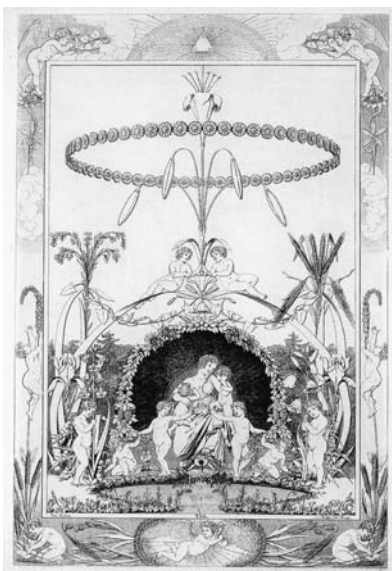
文学史記述においては、グリム兄弟は〈ハイデルベルクのロマン派〉あるいは〈後期ロマン派〉に算入され、ナポレオンによるドイツ支配に対して民族意識を鼓舞するためにドイツの古い文学に関心を抱いていた、と定式化されることが少なくない。しかし、少なくとも彼らの文学活動の初期においては、時代の危機意識を自覚して普遍的な方向を目指した初期ロマン派の思想圏で民間伝承の蒐集・編集を行っていたのである。

## 図版出典：

- 図 1, 2, 3, 4, 5, 8, 10 : Markus Bertsch / Uwe Fleckner / Jenns Howoldt / Andreas Stolzenburg (Hgg.) : Kosmos Runge. Der Morgen der Romantik. München : Hirmer, 2010.
- 図 6, 7 : Heinz Rölleke (Hg.) : Clemens Brentano : Sämtliche Werke und Briefe. Bd. 9/3 : Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder. Teil III. Stuttgart / Berlin / Köln / Mainz : Kohlhammer, 1978.
- 図 9 : Albert Lud[e]wig Grimm : Kindermärchen. Heidelberg : Zimmer, 1809. Nachdruck mit einem Nachwort von Ernst Schade. Hildesheim : Olms-Weidmann, 1992.



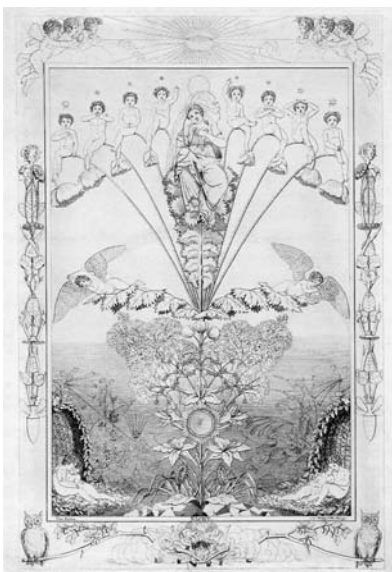
1



2

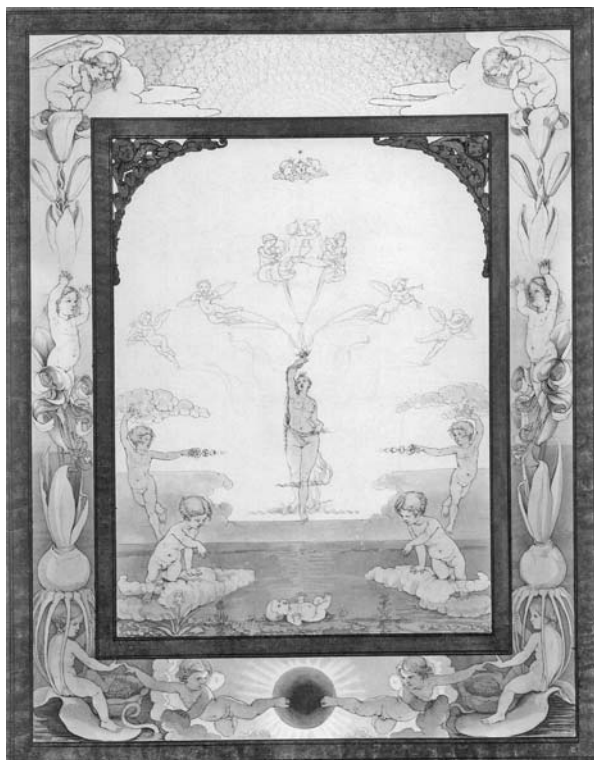


3



4





8



10