

グリム童話の<理想の語り手>の造形におけるテキストと図像(イメージ)の協働 : ルートヴィヒ・エーミール・グリムによるドロテア・フィーマンの肖像

著者	村山 功光
雑誌名	人文論究
巻	70
号	1
ページ	141-167
発行年	2020-05-20
URL	http://hdl.handle.net/10236/00028736

グリム童話の〈理想の語り手〉の造形 におけるテキストと^{イメージ}図像の協働

——ルートヴィヒ・エーミール・グリムによる
 ドロテア・フィーマンの肖像——

村山 功 光

1 〈理想の語り手〉との出会い — ドロテア・フィーマンとは

『グリム童話集』第1巻（1812年）を出版し、第2巻（1814年のクリスマスに合わせて刊行されたが、表紙には1815年と表示）を準備していたグリム兄弟（ヤコブ 1785-1863年、ヴィルヘルム 1786-1859年）は、カッセルのフランス教会の牧師ラミュ（Charles François Ramus）とその娘たちによる紹介で、1813年の春、メールヒェンをたくさん知っている初老の女性の知己を得た。この語り手ドロテア・フィーマンとの出会いは、グリム兄弟にとって衝撃だった。というのも、それまでは上流市民層の若い女性から話を聞き取ったり、知人友人（特に若い女性で、貴族も少なくなかった）に依頼して話を集めて送ってもらっていたのだが、思いがけず本物の〈民衆（Volk）〉の年配の女性、〈文化的記憶〉の伝承者の実物を目の当たりにして、しかも自宅に招いてその優秀な語りパフォーマンスを個人的かつ独占的に見聞きすることができたと思われたからだ。!

-
- 1 ヴィルヘルムは弟フェルディナントに宛てて、次のように報告している。「彼女[フィーマン]はほとんど毎週一度来て荷を下ろし、そこで我々は3-4時ぐらい間交代で彼女が語るのを書き取っている。今や素晴らしい続編ができたので、容易に第2巻が出せるのだけれど、戦争によってすべて妨げられている。この女性は毎回コーヒーとワイン一杯、それにお金をもらうのだが、彼女はこれをいくらほめても

この経験は、『グリム童話集』初版第2巻の序文の中で詳細に記述されている。

幸運な偶然の一つは、カッセル近郊のツヴェールン村の農婦と知り合ったことだ。この農婦から、ここに収録したメールヒェン、つまり純粋にヘッセンのメールヒェンのかなりの部分と、第1巻の補足をいくつも手に入れた。まだ元気で、50をあまり越えていないこの女性はフィーメニンと呼ばれており、しっかりとした好感の持てる顔で、明るく鋭いまなざしをしている。そして、おそらく若い頃は美しかったであろう。この女性が、これらの口承の話をしっかりと記憶にとどめているのだ。この才能は、彼女が言うように、誰にでも与えられているわけではないし、まったく何も覚えていられない人も少なくない。そして自ら語ることの喜びを持って、慎重に、正確に、とても生き生きと語る。始めはまったく自由に、そして人に請われると、いくらか練習をすれば書き取れるように、もう一度ゆっくりと話してくれる。このようにしていくつもの話が言葉どおりに書き取られており、それらが真実であることは明らかだろう。²

この女性が、実は兄弟が理想化して思い込んでいたような人物ではなかったことは、すでに1970年代以降繰り返し指摘されてきた。³ すなわち、当時57才のドロテア・フィーマン (Dorothea Viehmann 1755年11月9(?)日 - 1815年11月19日) は、ヘッセン選帝侯国カッセル市に隣接したツヴェールン (Zwehm) 村 (現在はヘッセン州カッセル市ニーダーツヴェーレン

ほめ足りず、ラミュのところへも行って、多大な榮譽に浴したこと、またコーヒーにはひとかどの客と同じように銀のスプーンを使ったことを話すのだ。」 Wilhelm an Ferdinand Grimm, 17. Juli 1813. Zit. nach: Holger Ehrhardt: Dorothea Viehmann, geb. Pierson. Herkunft, Lebensweg und Erinnerung. In: ders. (Hg.): Dorothea Viehmann. Kassel 2012. S. 16.

2 Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Vergrößerter Nachdruck der zweibändigen Erstausgabe von 1812 und 1815. Hrsg. von Heinz Rölleke. Göttingen 1986. Bd. 2. S. IVf.

3 Z. B. Heinz Rölleke: Die Märchen der Brüder Grimm. München; Zürich 1985, S. 82f.

(Niederzwehren) 地区) 在住の、農婦ではなく仕立て屋の妻で、村で作られた野菜や雑貨を売りに週に一度カッセルの街へ出てきていた。しかも出自はフランス・ユグノーの家系で、幼少時には家ではフランス語が話されていたといい、ペローその他のフランス作家の妖精物語を知っていたと推測される。⁴ 父イザーク・ピアソン (Isaac Pierson) はツヴェールンの南に位置するレンガースハウゼン (Rengershausen) 村の主要交易路に立つ「クナルヒュッテ (Knallhütte)」というビール醸造所兼宿屋の経営者で、フィーマンはさまざまな地方の宿泊客からメールヒェンを聞いていたと思われる。⁵ また、祖先を遡るとゲーテとは高祖父、グリム兄弟の教師の法学者サヴィニーとは高祖母でつながる4親等のいとこ関係にあり、決して教養に無縁な田舎の民衆の家系とは言えない。⁶

しかし、グリム兄弟は上記の序文に表われているように、フィーマンを〈教養に毒されていない〉民衆の代表者とみなし、ドイツの田舎の伝統社会で農業に従事する年配の女性で、記憶力がよくメールヒェンを完璧に語ることができ、愛着を持ってドイツ固有の伝承を守っている人物であると確信していた。⁷ 『グリム童話集』の語り手には教養ある上流階層の若い女性が多く、また男性の語り手もいたにもかかわらず、兄弟はドロテア・フィーマンという例外的

4 兄弟がカッセルのフランス系コミュニティの牧師ラミュを通じてフィーマンと知り合ったことから、彼女のフランス文化との結びつきが感じられる。ラミュの娘たちはグリム兄弟が主催する文学サークルに参加していた。

5 この点からハインツ・レレケは、フィーマンが「純粹にヘッセンのメールヒェン」を語ったというグリム兄弟の主張の誤りは明白だが、かと言ってフィーマンのメールヒェンをすべてフランス系とみなす短絡も正しくないと批判し、慎重な分析が必要だと指摘している。Rölleke (wie Anm. 3), S. 83. 例えば、フィーマンのレパートリーには男性中心的 (女性蔑視的ですらある) 視点から見た内容の笑話や男性を主人公としたメールヒェンもあり、宿の男性宿泊客から話を聞いていたことが推測されるのだ。Heinz Rölleke: Die Beiträge der Dorothea Viehmann zu Grimms „Kinder- und Hausmärchen“. In: Holger Ehrhardt (Hg.): Dorothea Viehmann. Kassel 2012. S. 37.

6 Ehrhardt (wie Anm. 1), S. 9.

7 19世紀初頭のドイツの田舎で貧窮生活を強いられ、孫娘に付き添われて徒歩で来ていたこの60才近い女性は、27-28才のグリム兄弟の目には現代の我々が想像する以上に年老いて映ったであろう。

人物をメールヒェンの語り手の代表に選んだのだ。そして、1819年に出版された『グリム童話集』第2版には、グリム兄弟の弟で画家のルートヴィヒ・エーミール（1790-1863年）が描いた彼女の肖像が第2巻の扉絵として掲げられた【図1】。こうしてこの語り手は視覚化されて記憶にとどめられ、『グリム童話集』と不可分の図像^{イメージ}となったのである。

フィーマンの肖像画は、3つの点で〈民衆メールヒェン（Volksmärchen）〉という文学ジャンルの形成に重要な役割を果たしたと思われる。第一に、この肖像は『ペロー童話集』（1697年）の口絵、すなわち扉に「がちょうおばさんの話（CONTES DE MA MERE LOYE）」という札が掛かった部屋で、暖炉にあたって糸紡ぎをしながら農婦風の老婆が、裕福な身なりをした3人の子どもたちにメールヒェンを語っている情景を描いた版画⁸の伝統を継いで、口承のメールヒェンの典型的な語り手は〈民衆〉の年配の女性、〈メールヒェンおばさん（Märchenfrau）〉であるというイメージを固定した。第二に、この肖像画は〈著者肖像〉のように掲げられ、初版第2巻の72話中15話を語ったフィーマンがあたかも『グリム童話集』のすべての話を一人で語ったかの印象を与え、この女性の口承の語りをグリム兄弟が文字に起こして定着したという信憑性を演出することになった。⁹ 第三に、この本に添えられた序文、エッセイ（「メールヒェンの本質について」、「子どもの本性と子どもの習俗」、「子どもの信心」）および注釈などの兄弟のテキストと共に、語り手の実在性を証拠づけるこの肖像は『グリム童話集』の学術性を補強し、〈民衆メールヒェン〉の民俗資料的および文学的価値への認識を高めた。それによってこの本は以後世界各地で盛んになる多数の〈民衆メールヒェン〉蒐集にとってのカノンとなったのだ。

フィーマンの肖像画には3つのヴァージョンがあり、その変遷をたどること

8 『完訳 ペロー童話集』（新倉朗子訳）岩波文庫、1982年、265-267ページ参照。

9 Vgl. Regina Freyberger: Märchenbilder – Bildermärchen. Illustrationen zu Grimms Märchen 1819-1945. Über einen vergessenen Bereich deutscher Kunst. Oberhausen 2009. S. 56f.



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5

ができる。それによって、グリム兄弟とルートヴィヒ・エーミールが理想の語り手を描くためにどのような図像言語を模索し発展させたのかを知ることができるだけでなく、19世紀初頭の書物のイラストにおけるテキストと図像（イメージ）の相互作用を考える上でもヒントが得られると思われる。

文献学者で本の著者でもあるヴィルヘルムと、ミュンヘン美術学校で特に素描とエッチングを学んだ画家ルートヴィヒ・エーミールは、すでに早い時期にクレームス・ブレンターノの要請を受けて〈民謡〉集『少年の魔法の角笛』の図像の制作に参加している。ヴィルヘルムはその第2巻（1808年）の表紙絵の下絵を描き、ルートヴィヒ・エーミールは第3巻（1808年）の表紙絵とその付録「わらべ歌」の扉絵を自ら銅版画（Kupferstich）で制作している。¹⁰ また彼は、ヴィルヘルムの『古デンマークの英雄歌、バラード、メールヒェン』（1811年）の表紙絵¹¹、『グリム童話集』第2版の扉絵および表題画¹²、『グリム童話集』から50話選んだ選集版（いわゆる *Kleine Ausgabe*（小さい版）、1825年）の挿絵7点も制作している。¹³ このようにヴィルヘルムとルートヴィヒ・エーミールは、文学テキストに図像を添えることによる効果や〈複製芸術〉の普及・作用力を十分に知っていた。メールヒェン集の図像については、グリム兄弟（主にヴィルヘルム）とルートヴィヒ・エーミールは、詳

10 Heinz Rölleke: Die Titelpuffer zu „Des Knabenwunderhorn“. Richtigstellungen und neue Funde. In: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts (1971), S. 126ff.

11 Werner Busch / Petra Maisak (Hgg.): Verwandlung der Welt. Die romantische Arabeske. Petersberg 2013. S. 76ff.

12 『グリム童話集』第2版には両巻に表題画と扉絵、計4枚の絵が付された。ただし第2巻の表題画がルートヴィヒ・エーミールの作ではないことは、ヴィルヘルムが次のように証言している。「銅版画は（第2巻の花環 [で飾られた表題] を除いて—これは私の意に反して入ったもので、ベルリンの工場仕事にすぎません）私の弟の手になります」。Wilhelm Grimm an Jenny von Droste-Hülshoff, 7. Dezember 1819. Karl Schulte-Kemminghausen (Hg.): Briefwechsel zwischen Jenny von Droste-Hülshoff und Wilhelm Grimm. Münster 1929. S. 30. 『グリム童話集』第2版はリプリント版で復刻されているものの、フィーマン肖像の画質は劣悪で、しかも「兄と妹」の絵が欠落している。Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen 1819 / 1822. 3 Bde. Neu hrsg. von Hans-Jörg Uther. Hildesheim / Zürich / New York 2004.

13 <https://orka.bibliothek.uni-kassel.de/viewer/image/1474536103347/1/>

細な点に及ぶまで議論し、時には意見が一致しないこともあったようだ。

今までの研究史においては、この有名な肖像画は不思議なほどほとんど考察されてこなかった。¹⁴ フィーマンの肖像画については、鉛筆画と2つのエッチング版の3バージョンが存在することすらほとんど知られておらず、近年になってある美術史家によってまとめて紹介されたくらいだ。¹⁵ ましてやフィーマンについて語るグリム兄弟の言説と、ルートヴィヒ・エーミールによるその視覚的具現化の関係については注目さえされてこなかったのである。

では、次に3つのバージョンそれぞれに何がどのように描かれているのかを確認しておきたい。

2 フィーマンの肖像の変遷 — イコノグラフィー的所見

ルートヴィヒ・エーミールは1814年8月30日、すなわち『グリム童話集』初版第2巻の序文の日付（1814年9月30日）の1ヵ月前に、おそらくグリム兄弟の依頼を受けてフィーマンの肖像を鉛筆で素描した（17.7×23.0 cm）【図2】。¹⁶ 顔の表情は極めて繊細で丁寧に描かれている反面、衣類は簡略的にすばやく処理され、背景には粗い斜線が施された写生画だ。解放戦争に従軍していたルートヴィヒ・エーミールがフランスから一時カッセルに帰省していた時のことである。¹⁷

14 例えばハインツ・レレケは、第2版のエッチング画と第3版（1837年）以降の鉄版画との間に相違を見ていないようだ。Heinz Rölleke / Albert Schindehütte (Hgg.): Es war einmal ... Die wahren Märchen der Brüder Grimm und wer sie ihnen erzählte. Berlin 2013. S. 115 ベルトルト・ローラントは、1815年のエッチング画がそのまま『グリム童話集』の扉絵に転用されたと誤解している。Berthold Roland (Hg.): Radierungen von Ludwig Emil Grimm. Aus eigenem Bestand. Landesmuseum Mainz 1986. S. 21.

15 Vera Leuschner: „Und aus großen Augen blickt sie hell und scharf ...“ Dorothea Viehmann im Bildnis. In: Holger Ehrhardt (Hg.): Dorothea Viehmann. Kassel 2012.

16 Ingrid Koszinowski / Vera Leuschner: Ludwig Emil Grimm Zeichnungen und Gemälde. Bd. 1. Marburg 1990. S. 56f.; Leuschner (wie Anm. 15), S. 77.

17 Vgl. Wilhelm an Jacob Grimm, 3. November 1814. Heinz Rölleke (Hg.): Briefwechsel zwischen Jacob und Wilhelm Grimm. Teil 1: Text. Stuttgart 2001. S. 379.

描かれているのは、両肘をテーブルに載せ、両手を重ね合わせて坐った女性の半身像で、リラックスした表情で上半身を起こして、顔がよく見えるようになっている。まなごしは右肩越しに光の方向に向けられていて、遠くを見ている。背景は広く取られており、頭と両肘で構成される三角形がくっきりと目立つと同時に、この形が画面に安定感と静けさを醸し出している。フィーマンは質素な農婦の衣装を着ており、手は農作業をする人のものだ。人物の下方中央に表題のように „Catarina Dorothe Viehmann / Märchen frau“ と名前があり、左下には „Catharina Dorothea / Viehman. [Märchen frau] / von Nieder Zwehrn d 30. / Aug / 1814 Cassel“, 右下には „Eine Heßische Bäuerin (ヘッセンの農婦)“, 右横には „60. Jahr alt. (60 才)“ と書き込まれている。¹⁸

この素描画をヴィルヘルムは、よく似ていて生き写しである点で賞賛し、とても気に入ったため¹⁹、おそらく 1815 年に²⁰、ルートヴィヒ・エーミールにエ

18 この書き込みは、おそらく後日、不確かな記憶をもとに行われたと思われる。名前が2度、しかも異なるつづりで書かれているほか、年号が書き損じられている。また、フィーマンは当時58才だった。なお、この記入の項目は『グリム童話集』序文のフィーマン描写のキーワードを思わせると同時に、ルートヴィヒ・エーミールが以後フィーマンの肖像を彫琢していく過程でどのような性質を重視していたかを垣間見せてくれる。

19 ヴィルヘルムは『グリム童話集』第2版(1819年)の序文で、「私たちの弟ルートヴィヒ [・エーミール] は、実によく似ていて (ähnlich) 生き写しの (natürlich) 彼女 [フィーマン] の素描画をエッチングにした」と述べている。Brüder Grimm (wie Anm. 10), Bd. 1. S. XII, Anm.

20 このエッチングの正確な成立年は不明だが、『グリム童話集』第2版第2巻の扉絵の習作として1818年に制作されたと推測されてきた。Leuschner (wie Anm. 15), S. 80. しかし、1816年11月のヴィルヘルムの手紙、さらに同年5月のヤーコプの手紙にはこのエッチングへの言及がある。Wilhelm Grimm an David Theodor August Suabedissen, 10. November 1816. E[dmund] Stengel (Hg.): Briefe der Brüder Grimm an hessische Freunde. Marburg 1895. S. 156; Jacob an Ludwig Emil Grimm, 31. Mai 1816. Hans Gürtler: Ludwig Emil Grimm und die Kinder- und Hausmärchen seiner Brüder. In: Hochland. Monatsschrift für alle Gebiete des Wissens, der Literatur und Kunst 18, 1 (1920 / 1921), S. 302. また、ルートヴィヒ・エーミール自身が作成した2種類の手書きの作品目録によると、1834年の目録にはエッチング作品の項目に „1815 / [...] Nr. 13 Märchenfrau aus Nieder Zwehrn bei Cassel“, 1860年の目録には1815年の作品群の中に „die Märchen frau v Zwehrn bei Cassel“ と記されており、ともに1815年の作とされている。Werkverzeichnis von Ludwig Emil Grimm von 1834.

ツチング (Radierung) 版を制作させた (12.4×15.9 cm) 【図 3】²¹。すでにヴィルヘルムは『グリム童話集』初版第 2 巻の出版直後に友人に宛てて、[[『グリム童話集』の] 序文で名を挙げて描写したメールヒェンおばさん [„Märchenfrau“] を、私の弟が上手に素描しました。もしもいつか第 2 版が出版されるとしたら、それを本に付すエッチングにしてもらおうと思います」と述べている。²² 素描による肖像画が極めて上出来だったため、ヴィルヘルムは言葉で描写したフィーマンの容姿や人となりを視覚的にも紹介したいと願ったことだろう。

人物の下方中央には表題として „Märchen Frau aus NiederZwern in Kur-Hessen“, 左下には „LEG“ という画家のモノグラム (L[udwig] E[mil] G[rimm]) と、素描画にあるのと同じ日付と場所 („gez[eichnet]. den 30. Aug / 1814 Cassel“) が書かれている。フィーマンの名が挙げられておらず、「ハッセン選帝侯国ニーダーツヴェールンのメールヒェンおばさん」とのみ題されているのは、このエッチング作品が本とは独立して印刷されたこと、また〈民衆〉の語り手という匿名性を表現したことによると思われる。²³

この絵では広い背景が四方から切り詰められたため、人物の上半身、特に顔がより大きく鮮明に見えるようになった。これには、鉛筆による素描からエッチングになって線が明確になり、明暗のコントラストが強くなったことも一役買っている。また、衣服の素材感が格段に豊かに表現されているほか、フィーマンは素描に比べてより年を取り、目はやや大きく描かれているように見える。

これをヴィルヘルムは、『グリム童話集』第 2 版 (1819 年) 第 2 巻の扉絵と

Inventar-Nummer: 1.6.46, Seite 4; Werkverzeichnis von Ludwig Emil Grimm von 1860. Inventar-Nummer: 1.6.47, Seite 2. [Standort: Verwaltung der Staatlichen Schlösser und Gärten / Bad Homburg vor der Höhe] 以上のことから、このエッチングは 1815 年半ばから後半にかけて制作されたと推測したい。これが正しければ、この作品はフィーマンの生前に作られた可能性もある。

- 21 Vgl. Leuschner (wie Anm. 15), S. 81.
- 22 Wilhelm Grimm an Ludowine von Haxthausen, 5. Februar 1815. Alexander Reifferscheid (Hg.): Freundesbriefe von Wilhelm und Jacob Grimm. Heilbronn 1878. S. 27.
- 23 このエッチング版はマンハイムの美術商 Dominico Artaria によって印刷・販売された。Vgl. Brüder Grimm (wie Anm. 12), Bd. 1, S. XII, Anm.

して、ルートヴィヒ・エーミールに再度エッチングで新たに制作させた（12.5 × 10.0 cm）【図 1】。²⁴ 本のサイズ（Almanach-Format と呼ばれる）に合わせて縦長になったため、人物の両肘が切れ、その分頭上のスペースが増している。絵には表題も名前も挙げられていないのは、序文の中で „Viehmannin（フィーメニン）“（姓 *Viehmann* に女性であることを示す -in を付けて親しみを込めた呼び名）と明記されているからであろう。絵の右下の枠外に、 „Ludwig Emil Grimm fec[it]. Cassel 1819“ とだけ小さく作者名と制作年が記入されている。

フォーマットの変更にもかかわらず絵の全体を縮小してはいないため、顔の表情は従来と同様にはっきりと示されている。また、背景の斜線は粗く短い線で描かれ、頭の周りが空白で残されているため、顔が一層浮き立っている。前 2 作との最大の相違は、フィーマンの手に花が添えられたことだ。バラのつぼみとプリムラで、この花のためにテーブルの奥行が深くなっている。額のしわがいくぶん増え、フィーマンはより老いたように見える。目や鼻、口元や手の表情が微妙に変わっており、穏やかな印象を受ける。

この扉絵は一見すると伝統的な〈著者肖像〉の位置にあるかのようにも見えるが、実はそれほど自然に採用が決まったわけではなかった。実際、グリム兄弟は『グリム童話集』に図像を添えようと考えたとき、明確なイメージがなかったようだ。初版本を手にしたアルニムやサヴィニーら友人たちは、このメールヒェン集を〈子どもの本〉として受け取ったため、絵がないことを批判したが²⁵、兄弟自身も絵の必要性を自覚していた。例えばヴィルヘルムは、『グリム童話集』初版第 1 巻の出版直後の 1813 年 1 月にルートヴィヒ・エーミールに宛てて、いくつかのメールヒェンの挿絵を描いてくれないかと尋ね、同時に「二人の子どもの頭部」²⁶ というエッチング作品を扉絵に使う許可を問い合わせ

24 Rölleke (wie Anm. 5), S. 33.

25 Vgl. Achim von Arnim an Jacob und Wilhelm Grimm, 24. Dezember 1813. In: Achim von Arnim und Jacob und Wilhelm Grimm. Bearb. von Reinhold Steig. Stuttgart; Berlin 1904. S. 252.

26 „Zwei Kinderköpfe“. Roland (Hg.) (wie Anm. 14), S. 50.

ている。また、ヴィルヘルムとヤーコプは、当初ルートヴィヒ・エーミールに挿絵を描いてもらおうと考えていたが、後でその機会を逸してしまったとも述べている。²⁷ 兄弟がフィーマンからメールヒェンを聞き取り終える（1814年9月4日）²⁸ ころ、またルートヴィヒ・エーミールが彼女の肖像を描く直前においても、ヴィルヘルムは出版者に宛てて、著名なナザレ派の画家ペーター・コルネリウスの素描画をルートヴィヒ・エーミールがエッチングで制作する案を伝えている。²⁹

これらを考慮すると、いくつか疑問が浮かんでくる。なぜヴィルヘルムは、個々のメールヒェンの挿絵（例えば第2版第1巻の扉絵は「兄と妹」の挿絵）あるいは他の絵（子どもの肖像など）ではなく、フィーマンの肖像を扉絵に選んだのだろうか。また、子どもに取り巻かれた語り手が指を立てたり口を開けている〈典型的〉な語りの場面（『ペロー童話集』の口絵参照）ではなく、口を閉ざしたフィーマンの半身像が採用されているのはなぜなのだろうか。さらに、この肖像画には背景に田舎の農民生活を連想させる事物や、メールヒェンの語り手の〈典型的な〉アトリビュートである糸紡ぎの道具などが一切描かれていないのはなぜか。そして、最終ヴァージョンには、なぜ花が描き込まれたのだろうか。

これらの問いに答えるため、フィーマンの肖像の変遷におけるテキストと図像の相互作用を次章では明らかにしたい。グリム兄弟の手紙や『グリム童話集』序文、および口頭で行われた議論はルートヴィヒ・エーミールの作画に確実に作用を及ぼしていたし、他方で、出来上がった図像イメージは兄弟の思考およびテキストに刺激を与えたと考えられるのだ。兄弟3人（主にヴィルヘル

27 Wilhelm an Ludwig Emil Grimm, Anfang Januar 1813. Gürtler (wie Anm. 20), S. 300f.

28 Rölleke (wie Anm. 5), S. 30. フィーマンから話を聞き取った時期は、ヴィルヘルムの記録によると、1814年9月4日という日付を除いて1813年の5月29日から10月23日までである。

29 Wilhelm Grimm an Georg Reimer, 8. August 1814. Wilhelm Schoof: Neue Beiträge zur Entstehungsgeschichte der Grimmschen Märchen. II. Teil: Zur Verlegergeschichte der Grimmschen Märchen. In: Zeitschrift für Volkskunde 52 (1955), S. 123.

ムとルートヴィヒ・エーミール)は、『グリム童話集』の理想の語り手像を表象する図像言語を長い時間をかけて模索し続けたのである。

3 テキストと図像の協働

3.1 一個人の写生肖像 — 鉛筆による素描 (1814年)

ルートヴィヒ・エーミールがフィーマンの肖像をスケッチした時、彼はすでにヴィルヘルムとヤーコプからこの語り手のことを十分に知らされていたと思われる。グリム兄弟がフィーマンに感激して身内に知らせている様子は、弟の一人フェルディナントに宛てた1813年7月の手紙にもよく表われている。「ほくたちは今、実に豊かな泉に出会った。ラミュ牧師が教えてくれた、ツヴェールンから来ている年配の女性で、信じられないくらいたくさん[話を]知っていて、上手に語ってくれる」。³⁰

言葉で伝えられ想像を掻き立てられた予備知識と期待をもって、1814年8月にルートヴィヒ・エーミールはフィーマンを半身像で描いた【図2】。彼は同じようなポーズ、構図でさまざまな人々の肖像を写生 — しばしば画中に „ad viv[um]” (生き写しに)“ という記入がある — しているが、多くの場合、読書、書き物や編み物をしていたり、玩具や虫で遊んでいる場面で描かれている。³¹ それに対して、フィーマンは、〈何もしていない〉。また、背景を省いて斜線が付けられているのは、一方では人物を観察しながら素早く写生するという手法上の必然性に由来してはいるが、他方では背景は意図的に排除されたと思われる。すなわち、描かれた人物の解釈を規定してしまうコンテキストとなる具体的な情景や小道具を描き込まず、フィーマンを独特の内面を持ち魅力的な顔立ちをした一個人として際立たせるという姿勢が読み取れるのだ。

鼻や口、あごの輪郭が鋭く浮き出て人相判断の興味へ誘導しがちな横顔や、

30 Wilhelm an Ferdinand Grimm, 17. Juli 1813. Zit. nach Ehrhardt (wie Anm. 1), S. 15f.

31 一例を挙げるととどめるが、以下を参照。Koszinowski / Leuschner (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 38, 40, 58, 60, 101; Bd. 2, S. 74.

ぎこちなく鑑賞者に緊張を強いる正面向きの顔とは違い、斜め向きの顔には穏やかさおよび自然らしさが表われている。また、遠くを見るようなまなざしは、永遠性および内向性を連想させ、フィーマンの豊かな内面世界を暗示している。これは、両手を重ねて口を閉じた姿勢、つまり具体的な活動を〈何もしていない〉状態で描くことで、さらに強調されている。果たして、1815年のエッチング版の肖像画を贈られたある友人は、いみじくも次のような感想を述べている。「彼女 [[「メールヒェンおばさん」] は遠く未来を見ていて、とても深く思いにふけっているように私には思えます。それでいてとても実物そのもので偽りがないので、彼女の決然と固く閉ざされた口を見ると、彼女が何を考えているのか察せられそうです。彼女はきっと十分すぎるほど悲しい日々を過ごしながらも、心は安らかに持ち続けてきたのでしょうか。】³² この肖像には画家の共感が表われており、静かな落ち着き、田舎の飾らない質素な様子、真面目さ、優美さと気品が感じられる。

この肖像画からは、田舎の農民の生活に対するルートヴィヒ・エーミールの関心もうかがわれる。フィーマンの服装はかなり詳細に観察されていて、頭巾、首巻、ブラウス、上着が、模様や素材そして着用方法がわかるように描かれている。ここには、〈民衆〉の生活を絵画によって記録しようとする彼の「民族学的視点」が働いていると言えよう。³³

また、グリム兄弟はフィーマンの語りの才能と豊富なレパトリーに驚嘆していたが、同時に彼女の顔の魅力にも強く引きつけられていたことには注目してよからう。ルートヴィヒ・エーミールによるこの素描肖像画を見ていたヴィルヘルムは、冒頭で引用した『グリム童話集』初版第2巻の序文（1814年9月）で、「しっかりした、好感が持てる顔」³⁴と書いている — 後に最初のエッ

32 Ludowine von Haxthausen an Wilhelm Grimm, 1. Juni 1818. Zit. nach Schoof (wie Anm. 29), S. 103f.

33 Vera Leuschner: „ad vivum“ — Zeichnen nach dem Leben. Der Malerbruder Ludwig Emil Grimm. In: Expedition Grimm. Dresden 2013. S. 42. ルートヴィヒ・エーミールは、フランス従軍やイタリア旅行の際にも多くの風俗画を描いている。

34 Brüder Grimm (wie Anm. 2), Bd. 2, S. V.

チング版（1815年）を見て書かれた第2版序文（1819年）では、「彼女の顔つきには何かしっかりしたもの、聡明なもの、好感が持てるものが備わっている」³⁵と描写される — が、顔への関心はすでにフィーマンに出会ったところから目立って現われている。例えば、ヴィルヘルムは弟フェルディナントに宛てた1813年7月の手紙の中で、フィーマンを「聡明な顔をしていて、あまたの農民と比べて利口で気品がある人物」³⁶と紹介しており、彼女のことを人に — ルートヴィヒ・エーミールにも — 語るときには顔とその特別な表情にも言及していたことが伺われる。また1815年2月の別の手紙では、「上品で聡明、いい顔です。このかわいそうな女性は、このところとても具合が悪く、多大な不幸を被っており、困窮を極めています」³⁷と書いている。

この〈顔への執着〉で興味深いのは、ヴィルヘルムがフィーマンの顔を描写する際には、しばしばそれに続いて彼女の語りの才能や生活の悲惨な状況もセットにして語っていることだ。顔という外面に精神や心情などの内面が見て取れると同時に、内面は外面に形を得て表出する — 内面と外観は相互に照応し合っていて、一つの一体的全体性を形成しているのである。この〈骨相学的〉な視点は、以後のフィーマンの肖像の造形においてますます重要な役割を果たすことになる。

3.2 エキゾチックな〈民衆〉の語り手 — エッチング版（1815年）

1815年に制作された最初のエッチング版【図3】では、フィーマンは目に見えて老いて描かれ、田舎の農家のおばさんという印象が強くなっている。額のしわは深くなり、口元やあごにはしわが増え、手にはごつごつした感じが増している。目はやや大きく描かれ、頭巾からは両側に髪の毛がはみ出している。全体の印象としては、より田舎じみて〈野性味〉が出ている。

35 Brüder Grimm (wie Anm. 12), Bd. 1, S. XII.

36 Wilhelm an Ferdinand Grimm, 17. Juli 1813. Zit. nach Ehrhardt (wie Anm. 1), S. 15f.

37 Wilhelm Grimm an Ludowine von Haxthausen, 5. Februar 1815. Reifferscheid (Hg.) (wie Anm. 22), S. 27.

このエッチング制作に当たっては、ルートヴィヒ・エーミールは『グリム童話集』初版第2巻の序文（1814年9月）のフィーマンに関する記述を読み、それを反映して視覚化したのだと思われる。フィーマン存命中に書かれたこのテキストは、あたかも肖像画家に向けた指示のようであると同時に、ルートヴィヒ・エーミールが素描で定着した肖像を解説しているようにも見える。挙げられている属性および特徴は、「農婦」、「ツヴェールン村」、「純粹にヘッセンの」、「まだ元気」、「50をあまり越えていない」、「フィーメニン」という呼び名、「しっかりした好感の持てる顔」、「明るく鋭いまなざしをしている」、「おそらく若い頃は美しかったであろう」だ。これらの情報の多くがグリム兄弟の確信に反して誤解であったことは先に述べたが、ルートヴィヒ・エーミールもこの記述に沿ってその肖像を造形したと思われる。

この序文では、ヴィルヘルムは外観の視覚的な描写に続けてフィーマンの内面的特徴、つまり彼女の語りの才能と姿勢について詳細に報告している。曰く、彼女は特別な才能に恵まれて口承の言い伝えをしっかりと記憶にとどめており、メールヒェンを喜びを持って慎重に、正確に、生き生きと語る。同じ話を繰り返し語るときには、言い間違いしないように気を配り、間違いに気づけば語りの途中で自分で訂正する³⁸、というのだ。これらの内面的特徴は、人格の表現をもめざす肖像画の造形にとって当然重要な手がかりとなったであろう。

外観と内面に照応関係を見るヴィルヘルムとルートヴィヒ・エーミールの〈骨相学的〉視線は、フィーマンの顔のいくつかの部分に特に集められている。まず、「明るく鋭いまなざしをしている」と書かれている〈目〉だ。1815年のエッチング版では、素描画と比べて彼女の目がより大きく明瞭に描かれており、おそらくこの絵を基にして、ヴィルヘルムは後に『グリム童話集』第2版序文（1819年）では、「大きな目で、明るく鋭いまなざしをしていた」³⁹とさらに強調するに至るのである。また、額がいくぶん広く描かれているのは、フィーマンの知性と記憶力を秀でた額によって表現しようとしたためであろう。

38 Vgl. Brüder Grimm (wie Anm. 2), Bd. 2, S. V.

39 Brüder Grimm (wie Anm. 12), Bd. 1, S. XII.

さらに、しわを増やすことで彼女はより老齡の女性として描かれると同時に、メールヒエンの語り手としての経験の豊かさも表現されている。

また、初版第2巻の序文（1814年）でヴィルヘルムは、フィーマンの語りパフォーマンスの描写を切れ目なく〈民衆（Volk）〉一般の性質の記述につなげている。

伝承に対する愛着は、同じ生活様式を変えることなく続ける人々においては、変化を求めがちな我々が考えているよりも、ずっと強い。まさにそれゆえに、語り伝えられてきたものには、表面的にはずっと輝いて見えるほかのものには容易に到達できない、ある種の強烈な親近感と内的なたくましさが備わっている。⁴⁰

ここでは、伝統社会の〈民衆〉は近代の文化的都市住民の彼岸にいる〈他者〉として表象されている。この文化批判的に理想化された〈民衆〉観においては、1800年期の〈民衆〉は近代人とは全く別な、いわば〈自然な〉原理で暮らし続けている人々とみなされ、歴史的には特定されず観念的に想定された〈太古〉の人間と連続していると考えられている。⁴¹ 〈民衆〉はヴィルヘルムの—シラーの用語で言えば—〈情感的な（sentimentalisch）〉憧憬によって、いわば同時代の社会内における〈古代人〉の同類、近代では失われてしまった〈素朴な（naiv）〉存在とみなされるのだ。

それゆえ、後に『グリム童話集』第2版序文（1819年）で、フィーマン描写の一段落が古代ゲルマン人の「カッティー族の本来の居住地」とされるヘッセン地方（フィーマンおよびグリム兄弟の出身地）の特権的な歴史的地位の記

40 Brüder Grimm (wie Anm. 2), Bd. 2, S. Vf.

41 グリム兄弟が歴史哲学的に原初の〈自然〉を美化し、これを共通項として〈古代人〉（人類史の幼年期）、子ども（個人史の幼年期）、民衆（一社会内に残存する〈古代〉）、また女性（性別的に自然に近い）の間に類縁性を見ていたことについては、以下を参照。Isamitsu Murayama: Poesie — Natur — Kinder. Die Brüder Grimm und ihre Idee einer ‚natürlichen Bildung‘ in den *Kinder- und Hausmärchen*. Heidelberg 2005. S. 153ff., 241ff.

述に割かれていることも偶然ではない。曰く、ヘッセンは山がちで大きな街道から離れていて、住民の大部分が農業に従事する国であるため、古い慣習や伝承がよい状態で保存されている。真面目で健全、有能、健気な心情はこのようにして保たれてきたし、そのおかげで、便利さや繊細さに欠けるという短所がかえって長所となっている。そして、荒々しくはあるものの素晴らしい土地と、また生活様式のある種の厳しさと貧しさもヘッセン人の性格を作り上げてきた、というのだ。⁴² このヴィルヘルムのいくぶん脱線した連想からは、〈民衆〉とその代表者と目されるフィーマンを共感をもって美化する視線と、自分たち近代人とは違う存在として区別し除外する視線とが交錯した、一種の〈オリエンタリズム〉が見て取れる。ここでグリム兄弟はあたかも、一見野蛮な〈自然民族〉が有する洗練された声の文化の記憶技術と語りパフォーマンスの実践に驚嘆する現代の人類学者であるかのようだ。

このことを考慮に入れると、先に言及した、ルートヴィヒ・エーミールの〈民族学的視点〉には再考の余地があるように思われる。彼が好んで社会の辺境に生きる人々を愛着をもって描いたことは確かではあるが⁴³、子どもや農民の描き方は、ユダヤ人や黒人、いわゆる〈ジブシー〉の描き方とは違う傾向があるのだ。後者の人々はそれぞれ〈人種〉的に見たステレオタイプの特徴、例えば大きな鉤鼻、厚い唇などを強調すべく、横顔で描かれることが多く、異質性が強調されている。⁴⁴ フィーマンの肖像については、素描ではごく簡単に描かれていた服装がエッチング版では詳細に描き出され、この〈農婦〉をエキゾチックな存在、〈近代人〉の〈他者〉として表象しているように思われる。少なくとも言えることは、ヴィルヘルムがフィーマンの描写を拡大していく過程で、— ルソー的な〈高貴な野蛮人〉と響き合って — 彼女を啓蒙された近代人の理解を超えた存在、自然に根を張っていて古代にもつながっている、神秘

42 Brüder Grimm (wie Anm. 12), Bd. 1, S. XIIIff.

43 Vgl. Heiner Boehncke / Hans Sarkowicz (Hgg.): Lebenserinnerungen des Malerbruders Ludwig Emil Grimm. Berlin 2015. S. 24.

44 Vgl. Roland (wie Anm. 14), S. 44, 52, 56f., 61.

的な能力を持つ民衆の世界の女性へと押し挙げているということだ。

3.3 フィーマンの追悼 — 『グリム童話集』第2版の扉絵(1819年)

先に述べたように、ヴィルヘルムはすでに1815年、『グリム童話集』初版第2巻の出版直後に、フィーマンの肖像を第2版の扉絵に採用しようと考えていたが、ルートヴィヒ・エーミールは別の図案も提案していた【図4】⁴⁵。その中では、明らかにフィーマンと思われる女性が3人の子どもたちに、おそらくメルヒェンを語っている場面が描かれている。この図案が採用されなかったのは、彼女を匿名かつステレオタイプの民衆の語り手に還元するのではなく、あくまで一個人として称揚しようという意図があったからだと思われる。

『グリム童話集』第2版序文(1819年)では、フィーマンの描写は補強されて、学術性と個人的感情が混淆した一種独特な追悼文の観を呈している。時制は過去形に書き換えられ、故人の思い出にささげられている。これは、彼女の死について付された脚注にも表われている。

戦争によって、この善良な女性は窮乏と不幸に見舞われた。篤志の人々は、その窮状を和らげることはできたものの、解消することまではできなかった。彼女のあまたの孫たちの父親はチフスに罹って亡くなり、孤児となった子どもたちが病気と最悪の困窮とを粗末な家に持ち込んだ。彼女はやせ衰え、1816年11月17日に亡くなった。⁴⁶

ここでは、フィーマンの困窮と死、そして一家を襲った不幸が、簡潔に記さ

45 Vgl. auch: Leuschner (wie Anm. 15), S. 84. 彼は1830年代にも、頭巾をかぶった年配の女性が6人の子どもたちに囲まれてメルヒェンを語る場面をアラベスクで囲んだ素描画(1837年ごろ)を、『グリム童話集』の扉絵として提案している。Koszinowski / Leuschner (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 324f.; vgl. ebd., S. 304; siehe auch: Egbert Koolman (Hg.): Ludwig Emil Grimm Briefe. Textband. Marburg 1985. S. 197.

46 Brüder Grimm (wie Anm. 12), Bd. 1, S. XII. フィーマンの没年月日は、正しくは1815年11月19日。Vgl. Ehrhardt (wie Anm. 1), S. 21.

れているだけに一層哀悼の意が表われている。そして、この個人の運命の詳細な描写は、序文に書かれた、「今こそが、これらのメールヒエンを書き留めておく時だったかもしれない。これらの話を受け継いでくれる人たちがますますいなくなっているからだ」⁴⁷という時代の危機意識と相俟って、フィーマンの人物像に別の様相を付加している。すなわち、彼女はヘッセンの田舎の素朴な老いた農婦であるだけでなく、19世紀初頭において進行中の近代化の波に消し去られてしまう貴重な〈文化的記憶〉を、不運な境遇の中で次世代に遺した最後の〈民衆〉の語り手女性、というメランコリックな〈物語〉の中で記憶されるのだ。

また、フィーマン描写に先行する段落では、文字に頼らない口頭伝承の記憶力について述べられ、この特別な語り手を導入する役割を果たしているが、さらに〈学術的〉考察が注記されている。そこでは、カエサル『ガリア戦記』から、ガリア人のドルイド僧は記憶力を強化するために、文字に頼ることが禁止されていたという一節が、またプラトンの『パイドロス』からは、文字を発明した神トートに対して、文字は記憶を弱めてしまうとタムス王が批判したという一節が引用されている。⁴⁸ この文字と声のメディア、および記憶に関する省察により、一方でフィーマンの〈声の文化〉は古代以来のメディア史的な権威付けを得ているが、他方では、〈民衆ポエジー (Volkspoesie)〉は教養とは無縁の匿名の集団によって語り伝えられる、という従来グリム兄弟自身の文学理論と矛盾して、優れた語り手は訓練を積んだ個人であるという結論が導かれている。「彼女 [フィーマン] は古い言い伝えをしっかりと記憶にとどめていた。この才能は、彼女が言ったように、誰にでも与えられているわけではなく、全く何もまとまって覚えていられない人も少なくない」⁴⁹というように、彼女は匿名の〈民衆〉の一員であると同時に、選ばれた特別な存在なのだ。そ

47 Brüder Grimm (wie Anm. 12), Bd. 1, S. VI; Brüder Grimm (wie Anm. 2), Bd. 1, S. VI.

48 Vgl. Brüder Grimm (wie Anm. 12), Bd. 1, S. XI.

49 Brüder Grimm (wie Anm. 12), Bd. 1, S. XII.

して、フィーマンという個性はヴィルヘルムにとって、〈人為（創作）ポエジー（Kunstpoesie）〉の作者、つまり教養のある（男性）作家たちよりも上位に置かれ、本来〈著者肖像〉が占める位置に掲げられるのは正当なことだったようだ。

この本の扉絵のエッチング肖像【図1】に新たに添えられた花も、第一にフィーマン個人を顕彰し追悼するために手向けられ、特に切り花であることから〈人生のはかなさ〉をも象徴していると考えられる。同時に、このアトリビュートにより、この肖像は〈古典的な〉品位と深い意味レベルを獲得している。今まで研究史では、この花 — バラとプリムラ — については、〈自然ポエジー（Naturpoesie）〉のメタファーだとか⁵⁰、ヴィルヘルムが好んだ花だった⁵¹、あるいは具体的なメールヒェン、「いばら姫」や黄金の鍵が登場する「マリアの子ども」などを暗示している⁵²、という解釈が行われてきた。しかし、この2つの花には別の象徴的および寓意的意味が込められているように思われる。

バラは西洋美術史では、聖母マリアやアフロディテあるいは娼婦や悪女のアトリビュートともされ、美や完全性、愛から悪徳、苦悩、死に至るまで時に正反対の意味が付与されてきたが、フィーマンの肖像においては端的に〈美〉を象徴していると思われる。⁵³ グリム兄弟にとってこの〈メールヒェンおばさん〉

50 Vgl. Leuschner (wie Anm. 15), S. 83.

51 2つの花を区別せず「プリムラの花束」とみなし、ルートヴィヒ・エーミールがヴィルヘルムの好きなこの花を、兄に向けたメッセージとして描き込んだとする論者もある。Boehncke / Sarkowicz (wie Anm. 43), S. 453. この解釈は、すでに以下の論文で提示されている。Karl Dielmann: Märchenillustrationen von Ludwig Emil Grimm. In: Hanauer Geschichtsblätter 18 (1962), S. 290. ディールマンは、ヴィルヘルムの息子ヘルマン・グリムが『グリム童話集』に付したエッセイの中で、プリムラとヒナギク (Gänseblümchen) を父の好んだ花として挙げた記述に依拠している。Herman Grimm: Die Brüder Grimm. Erinnerung von Herman Grimm. In: *Kinder- und Hausmärchen* gesammelt durch die Brüder Grimm. München 1973. S. 8f.

52 Mündlicher Vortrag von Holger Ehrhardt auf der Tagung der Märchen-Stiftung Walter Kahn „Alter im Märchen“ in Münsterschwarzach am 20. September 2018.

53 Vgl. Clemens Zerling: Artikel „Rose“. In: ders.: Lexikon der Pflanzensymbolik. Darmstadt 2013. S. 228f. なお、バラは守護聖人〈ドロテーア〉のアトリビュートでもある。Vgl. Hannelore Sachs / Ernst Badstübner / Helga Neumann: Wörterbuch der christlichen Ikonographie. Regensburg 2004. S. 103.

は決して単なる匿名の語り手ではないし、年を取った〈性別的に中性〉の女性でもなく、確固とした個性を持ち、知的で品のある、「おそらく若い頃は美しかったであろう」女性として描かれなければならなかった。ルートヴィヒ・エーミールは、少女や若い女性の肖像に花を添えることが多く⁵⁴、ここでは年配のフィーマンにバラを持たせて、彼女の女性としての美しさを描き込んだと考えられる。それによって、高位あるいは上流階層の（若い）女性、名だたる美女や女神が美しいとされてきた西洋美術の伝統に、〈民衆〉出身にもかかわらず、否それゆえにこそ質素で自然な、しかも老いた女性の美しさが新たに加わることになった。ここでは、民間伝承の〈自然ポエジー〉あるいは〈民衆ポエジー〉を詩人個人の創作の産物である〈人為ポエジー〉より優位に見るグリム兄弟の文学観に呼応して、美の概念の価値転換が起こっているのである。

また、固く閉じたバラのつぼみは女性の幼年期、少女期のメタファーで、いわば老いたフィーマンと対をなしていると思われる。彼女の若い頃を想像して美しかったと書いたヴィルヘルムが、老いたフィーマンの中にその少女期をも見ていたように、ルートヴィヒ・エーミールは老いた彼女の手にはバラのつぼみを持たせた。それによって、フィーマンの老齢期と少女時代、語り手としてのフィーマンと聞き手としてのフィーマンが一つの絵の中で視覚化され、世代交代や時間の経過が交錯し、時間性が描かれている。これは、過去と未来を超えて遠くを見るフィーマンの視線と相俟って強化され、長く続く伝統の鎖の一部を担ったフィーマンを追悼するにふさわしい〈伝承のアレゴリー〉となっているのだ。

プリムラ、ドイツ語で Schlüsselblume (Schlüssel「鍵」+ Blume「花」という黄色い花は、春に「再び息を吹き返した自然を真っ先に (primula, 小さい最初のもの) 飾るものの一つ」で、人生の春、幼少期のメタファーでもある。また、民間信仰ではこの花は「超自然的な宝へ通ずる魔法の扉を不思議な方法

54 一例として、素描では次を参照。Koszinowski / Leuschner (wie Anm. 16), Bd. 1, S. 191; Bd. 2, S. 43, 43f., 66f. エッチングでは以下を参照。Roland (Hg.) (wie Anm. 14), S. 35, 49, 60, 89.

で開く」とされていて⁵⁵、「男の子や羊飼いが（金色の）花を」見つけて、「それが隠された宝に通じる岩屋の扉を彼のために開いてくれる」という伝説もある。⁵⁶ まさにフィーマンこそはグリム兄弟にとって、メールヒェンという「今まで見向きもされなかった宝」、「失われたと思われていたドイツ太古の神話」⁵⁷の世界を開く鍵を手にする人物、あるいはその鍵そのもののような象徴的存在だったと思われる。

また、プリムラはキリスト教的民間信仰では天国の扉を開ける鍵ともされている。すなわち、この花は「[天国の番人] 聖ペテロがかつて誤って地上に落とした天国の鍵から生まれた」というのだ。⁵⁸ それゆえ、この花は亡くなったフィーマンが天国に入るといふことのメタファーであるともいえよう。彼女は苦難に満ちた人生を送りつつも、メールヒェンという貴重な遺産を世に贈り、今や天国で安らぎを得た。目が丸みを帯び、鼻がいくぶん短くなり、頬もふっくらして、顔つきが穏やかになっていることも、このことと無縁ではないと思われる。この絵は、〈貧しい善良な人物こそが天国に入ることができる〉というキリスト教の徳を表わすアレゴリーでもあるのだ。

さらに、この肖像画が本の扉絵として縦長のフォーマットに変更されたことも、間接的に〈追悼〉の性格を強めている。両端がカットされたことで、頭から頭巾の紐、組み合わされた手、そして花を結ぶ中央の垂直軸が明瞭になった。また、頭を中心にして上に向けて半円形に開かれた空白の背景は後光が差しているように見え、あたかもフィーマンを聖別しているかのようだ。さらに、この背景の光と顔に当たっている光は胸布やテーブルの暗い色調や花の影と明確なコントラストをなして、天上と地上、聖と俗、永遠と有限、精神と物質、老いの聡明と若さの未熟、未来と過去など、相反する概念が絵の中で融合している。そもそもグリム兄弟たちにとってフィーマンは、時空を超えた

55 Artikel „Schlüsselblumen“. Zerling (wie Anm. 53), S. 243.

56 Artikel „Schlüsselblume“. In: Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens. Bd. 7. Hrsg. von Hanns Bächtold-Stäubli. Berlin 1987. Sp.1229.

57 Brüder Grimm (wie Anm. 2), Bd. 2, S. VIIf.

58 Bächtold-Stäubli (wie Anm. 56), Sp. 1229; vgl. Zerling (wie Anm. 53), S. 243.

ポエジーが実在の歴史的身体に宿った比類ない実例だったであろう。背景の後光の双曲線と、肩から両肘にかけての双曲線が上下でシンメトリカルに首のあたりで交差した構図により、この絵は静止した落ち着きの中にも内に秘めたダイナミズムが感じられる気高い肖像になった。こうして、理想の語り手としてのフィーマンを造形するテキストと図像の協働は頂点に達したのである。

4 おわりに — フィーマンの肖像の遺産

『グリム童話集』第2版の扉絵の肖像画は、1837年に第3版で出版者が変わったことで、大幅な変更を強いられた。すなわち、ルートヴィヒ・エーミールによる肖像は下絵として受け継がれはしたものの、別の版画家が耐久性の格段に高い、技術革新の産物である鉄版画（Stahlstich）で制作し直したため、エッチングの繊細な表現は無惨にも失われて絵の質が極度に劣化したばかりでなく、背景は均一に暗くされ、顔の微妙な表情は見る影もなくなった【図5】。⁵⁹ ベストセラーになることを前提とせずに制作された華奢なエッチング版は、大量生産に適した鉄版画に容赦なくとって代わられたのだ。⁶⁰ 絵の枠外下中央に表題として „MÄRCHENFRAU.“、左下には原画の作者名 „L. E. Grimm“, 右下には „Stahlstich v[on] H. Loedel, Gött[in]g[en]“ と記されている。⁶¹ こうして、長年かかってヴィルヘルムとルートヴィヒ・エーミールが模索し具現化した図

59 Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen. Ausgabe letzter Hand mit den Originalanmerkungen der Brüder Grimm. Hrsg. von Heinz Rölleke. Bd. 2. Stuttgart 1980. S. 10.

60 『グリム童話集』が世界的ベストセラーになるのは、比較的よく知られた50話を選抜して1825年に出版された選集版以降のことである。

61 作者については、研究文献では誤って H. Leedel と書かれることもよく見受けられるが、正しくは、グリム兄弟が当時大学で教鞭をとっていたゲッティンゲンで活動した版画家 Heinrich L. Lödel (1798-1861) だと思われる。Vgl. J. H. Müller: „Lödel, Heinrich L.“ In: Allgemeine Deutsche Biographie. Bd. 19. Leipzig 1884. S. 73. ルートヴィヒ・エーミールはこの鉄版画版の肖像を、「Lödel によるメールヒェンお婆さんの作風は、私にはややこわばりすぎているように見える」と評している。Ludwig Emil an Wilhelm Grimm, November 1837. Koolman (Hg.) (wie Anm. 45), S. 232.

像言語表現は台無しにされ、原画の平板な模造版が以後の版でも引き継がれて『グリム童話集』の顔〉となってしまった。

それにもかかわらず、ルートヴィヒ・エーミールが視覚化したフィーマン像は今日でもいたるところで受容されている。この肖像は、グリム童話およびドイツのメールヒェンの語り手の図像として繰り返し引用され、木版画、油彩画、石像、メダル、絵本、ブロンズ像、記念プレートなどなど、さまざまな造形芸術ジャンルで再生産されてきた。⁶² ニーダーツヴェーレンにある彼女の住んだ家にはプレートが掲げられ、墓地には彼女の記念碑が立ち、学校や道路にも彼女の名が冠せられているほか、現在はビール醸造会社が経営するレストランになっている生家「クナルヒュッテ」にはフィーマンを記念する一室が設けられ、観光客が訪れている。⁶³ また、今日のドイツでは訓練を受けた女性の語り手がメールヒェンを語る催し物が盛んだが、語り手がフィーマンを思わせる衣装で登壇することも少なくない。フィーマンの肖像は、〈文化的記憶〉の伝承者を視覚化しただけでなく、メールヒェンの語り手像のカノンとしてそれ自体が〈文化的記憶〉になったのだ。

この肖像画を通じて、グリム兄弟とルートヴィヒ・エーミールはフィーマンの記念碑を打ち立て、それによって『グリム童話集』の信憑性と学術性を裏打ちした。そして同時に、彼女の身体性が生々しく感じられる肖像画を通じて、この実在の女性が本のすべてのメールヒェンを語ったかのような印象を与え、あたかもオーディオブックの声の主であるかのような錯覚を起こさせることにもなった。これは、あながち偶然ではないと思われる。というのも、グリム兄弟は伝承消滅の危機から救い出して文字で定着したメールヒェンが、朗読や再話を通じて再び〈声の文化〉へと戻ることを期待していたからだ。しかしその〈声の文化〉とは、もちろん従来 of 伝統社会の民間伝承と全く異なる、19世紀市民社会での、文字に支えられた新たな口承文化なのであった。

62 Vgl. Leuschner (wie Anm. 15), S. 90ff.

63 Vgl. Rölleke / Schindehütte (wie Anm. 14), S. 118.

図版出典

- 図 1 Kulturamt Kassel
- 図 2 Historisches Museum Hanau Schloss Philippsruhe
- 図 3 Kulturamt Kassel
- 図 4 Historisches Museum Hanau Schloss Philippsruhe
- 図 5 Reclam-Verlag

——文学部教授——