

反小説『ヒュレー』における 〈脱文学〉／〈脱神話〉

小松原 由 理

1. はじめに

「この本は小説ではなく、現代的な環境をめぐる問題の文学的描写でもない。」——ラウル・ハウスマンが1926年に執筆を開始し、1933年ドイツからの亡命を経て、1944年にリモージュへと移り住むまでの間、およそ20年間にわたり書き進められた作品『ヒュレー』は、こうして「反小説」という試みとして誕生する。実際にその原稿を手にとしてみると、膨大な時間をかけて書き溜められた作品は、日記に近いものがある。A4タイプ版で700枚にも及ぶ原稿は大きく二つの部分に分けられており、前半部では1933年のベルリン脱出まで、後半部では1933年以降の亡命の旅路が主たる背景となっている。後半部のうち、1933年から1936年まで滞在した最初の亡命地イビサ島での記述部分192枚が、大幅に省略されて、ようやく1969年に出版に至っている¹⁾。

反小説という言葉によって、いわばハウスマンの自伝として理解されるべきこの作品を、彼は近代の文学ジャンルである小説へのアンチテーゼとして位置づけた。しかし「反小説」といえども、意味をなす文字を記述していくという形態においてそれは一つの文学的試みに違いない。しかもそれは、これまでのハウスマンの作品傾向とは、大きく一線を画

す。そもそも 20 年代前半に登場したダダを始めアヴァンギャルドの試みでは、既存の言語そのものを否定し、新たに時代的感觉に沿った言語を創造するというモットーのもと作品が生み出された。未来派の同時詩を始めトリスタン・ツァラやフーゴ・バルによる音響詩や音声詩の実験的な作詞やパフォーマンスに影響を受けながら、さらに厳密に、既存の言語による意味構成の否定を行っていたのが、ハウスマンである。

したがって『ヒュレー』を理解するためには、これまでのハウスマンの造形作品との関係を探る必要がある。「メディアとしての言葉」という徹底したアイデアをもとに、創作を行ってきた彼が、文学というジャンルをまえに、そのアイデアをどのように展開、あるいは転回させたのか。そしてまた、一見、アヴァンギャルドからの転向とともとれる文学への回帰は、何を意味するのか。

2. 『ヒュレー』の構成

1) 〈二つの世界〉の記述

『ヒュレー』に登場する人物は、いずれも実際のハウスマンをめぐる人間関係を彷彿とさせる。主たる登場人物は「ガル」(Gal) ことハウスマン、「おちびちゃん」(die Kleine) ことハウスマンの再婚の妻ヘトヴィッヒ・マンキーヴィッツ、「アラ」(Ara) ことハウスマンの恋人ヴェーラ・プロイッド、そして「ピュティア」(Pythia) こと離婚した元妻エルフリーデの四人である。また、登場人物と同様、前半部にも後半部にも、「ガル」(Gal) をめぐる環境描写には、ハウスマンを取り巻く実際の環境がそのまま反映されている。前半の大部分を占めるズェルト島のカンペン、バルト海の街イエルシェフトはハウスマンが実際に年に 4 度は訪れたという休暇先である。また、ベルリンを去る 1933 年 3 月 8 日

まで滞在したアトリエ、シャルロッテンブルク区のカイザー通りは、実際の住所が作品の中でも同一に記載されている。登場人物の描写にいたっても同様に、離婚した妻エルフリーデとハウスマンの関係、再婚した新たな妻ヘトヴィッヒと、ハウスマンの当時の恋人で、1927年に知り合い、共に亡命の旅へと出るロシアの若き女性革命家であり恋人ヴェラ・ブロイドとの関係、両者とハウスマンとの関係もまた同様である。

そういう意味で『ヒュレー』は、一見ハウスマン自身の自伝小説そのものである。また、中心的な出来事として、前半部におけるアラとの出会い、そして後半部における別離を挙げるならば、『ヒュレー』とは、男と女をめぐる物語として解釈すべきだろう。以下、それぞれの登場人物をめぐる、性がどのように関係性を描き出しているかという視点のもとに、さらにこの物語を掘り下げていく。

2) 〈アラ的世界〉

まず注目するのは、恋人アラの存在がどのように描写されているかである。アラの存在を最初に語られる場面は、以下のように始められている。

おちびちゃんが部屋に入ってきて言う。「いまさっきあなた宛の手紙が届いたわよ。ベルリンからみたい。わたしの知らない筆跡だけど。」ガルは手紙を受け取り、住所をみたが、筆跡は彼も知らないものだった。(中略)。「ああ、これはアラからのものだよ。きみも知っているだろう、あの若いロシア人だよ。君が最初オーストリア人と間違えた。」「何が書かれているの?」「まあ読んでみよう。」(I, 153)

妻である「おちびちゃん」とガルの対話のなかに、あえてアラへの最

初の言及を入れることで、おそらくハウスマンが示そうとしているのは、アラとの関係性が、その始まりから、まさに「おちびちゃん」との三者関係のなかで発生していることであろう。さらにガルは、自分の助けを必要とするアラからの手紙に「おお、なんとこの女性は子供なのだろう」(I, Ebd.)と驚きながら、手紙を「おちびちゃん」に見せ、彼女の意見を求めると同時に、「おちびちゃん」だけではなく、当時近所に住んでいた元妻であるピュティアにもみせ、同様に意見を求めている。このように、アラとの関係を、決して一対一の男女関係として位置付けるのではなく、また三角関係の交錯する男女関係において捉えるのではなく、ピュティアを含めた、あらゆる人間関係の一部として配置すること、その一貫性は『ヒュレー』の最後まで変化することはない。

一方、アラという存在を通して映し出される登場人物との人間関係は、それと対照的なものである。まず、アラがガルに宛てて送った手紙とされる文面で表現されているのは、彼女の抑えがたい衝動であり、それはガルへと一方的に向けられる。実際に、『ヒュレー』に登場するヴェラの以下のような文面の手紙が実在したものどうかは書簡集からは確認できないが、いずれにしても、1927年の初めに知り合った女性ロシア人革命家エヴァ・ブロイッド (Eva Broïdo) の娘、アラことヴェラ・ブロイッドは当時19歳であり、文面に多分に匂わされる不安定さが語るのは、彼女の若さに他ならない。

ガル、今日のわたしは悲しみと、重たい鬱蒼とした失望に覆われているの。だからきちんと書くことも、この抑圧以外のことについて書くこともできないわ。(…)。ガル、わたしはまだとても若いでしょ。きっとそれはわたしにとっていいことよね？いつだって変わらない、何も満たすこともなく、一度も満ち足りて、完全で、無条件であることがないなんて考え、ひどく

冷たくて荒涼としているわ。悲惨よ。お願い、何か伝えて。あなたならできるはずよ。ちゃんとできるはずだわ。アラ (I, 154)

そしてまた、ヴェラを通して描かれるのは、若さや不安定さばかりではない。恐れを知らず大胆で、性的魅力に溢れる女性としても彼女は表現されている。また、そうした奔放な彼女の姿は、ハウスマンが残したヴェラのヌード写真からも伺うことができる²⁾。なかでも特に多く残されている浜辺でのヴェラの解放的な裸身のポーズであり、それは『ヒュレー』におけるアラの大胆な性描写とも重なっている。

こうして、アラを通して示される、若さ、不安定さ、とともに性的な奔放さに対してガルから向けられる視線は、一様に冷静なものである。たとえば、ガルに接近してきたアラの強い上昇志向を、「アラは好奇心旺盛だった。彼女は特別な存在、特別な男性が欲しかった。有名な男で、彼女を有名にしてくれる男が。」(I, 176) と突き放す。また、アラとの間に「おちびちゃん」との三角関係を求め、実際に共同生活を行う過程の、アラの感情を描き出すハウスマンの視線は、冷淡なまでに客観的である。アラを共同生活に参加させることは、大人の女性として彼女を教化していく行為だと語り、「わたしは君にもっと強くなって欲しいのだ」(I, 200) と説得する。それに対し、二人の女性を前に「唯一に愛されること」が叶わないアラの打ちのめされた衝撃、その苦しみもまた見逃すことなく描いている。「アラがまくらに頭をおしつけ、ベッドに両腕をつき立て、音を立てず激しく泣くのを、そう、彼女は泣いているのだ、しかしガルは気付かない。」(I, 201) さらに、「ならば女性もまた、あなたのように、何人かの男性を欲するとすれば？」(I, 199)³⁾ とガルに同じ要求を投げ返し、その難しさを想像させ理解させることで、共同生活の撤回を促そうとする「幼女」(Kind-Weib) アラの質問に、ガルの答

えは簡潔になされる。

女性とは男性とは全く異なるのだよ。(…) わたし自身、女性とは男性と同じ権利を有するべきだと思うが、性に関しては違う。(I, 199)

ここで登場するのが、「幼女」アラの世界観に対抗するもう一つの世界観である。女性性という言葉で、ガルがアラの要求を撥ね付ける理由は「母性」である。女性が複数の男性と姦淫することは、女性性の究極の形である母性を汚すことになるということ、つまり、母性とは処女性を体現するものであり、処女性を犯すことは何よりも自らの子供たちを裏切ることになるからだと説く。「わたしが君の子供でいられるために、何でもしてほしいのだ。」(I, 200)⁴⁾ ——ガルが男の支配から解放された女性に究極的に求めた理想像とは、ここでは産む性としての、母性そのものとして捉えられているのである⁵⁾。

3) 〈ピュティアの世界〉

ガルに語らせたこの理想とすべき女性像を、『ヒュレー』において表現している存在が、ピュティアである⁶⁾。ピュティアこそ、ガルとの婚姻関係が解消された今でもなお、ガルとの子供を抱き、新たな妻「おちびちゃん」とも、愛人アラとも交流を深め、母性でガルをめぐる全ての人間関係を包み込んでいるその人なのだ。そしてまた、ピュティアのこの母性に、ガルは自らの救済を見出したことをアラに告白する。

(ピュティアは)、わたしが知り合った最初の女であり、彼女はわたしを、大抵の男が知っている体験、すなわち娼婦のもとへと出かけ、愚かで非人間的なセクシュアリティーの形を知り、愛情への誇りを失うことから救っ

てくれたのだ。そのことをわたしはいつまでも感謝するだろう。それを忘れることはできない。おちびちゃんはヨハンナ⁷⁾との関係が終わり壊れてしまったわたしを救ってくれた命の恩人なのだ。君に最初に話しただろう。だから、君に恋をしているからといって、二人に消えてくれということなど出来ないことがわかるだろう。(I, 199)

ピュティアとガルの関係は、エルフリーデとハウスマンの実際のある程度に基づくものである。エルフリーデが1929年から1932年にかけて、夏の休暇には数週間、ヴェラとヘトヴィッヒとハウスマンの三人が過ごすズルトで暮らしを共にしていたことは事実であり、また三人がベルリンを離れ、亡命の地を転々としていた際も、ベルリンに留まり続けたエルフリーデが彼らに絶えず物資の援助をしていたことも、当時の書簡に記されている通りである⁸⁾。

だが実際には、エルフリーデ側からも、共同体における苦悩を吐露する、以下のような書簡が残されていることを考えれば、実際の関係がピュティアを通して描かれるようなもの完全と同じであったとはいえないようだ。

どちらの性も同じく、年齢や時間に関係なく、その母性と人間性を投入すべきです。もし、優しさと温もりがただエロスからいずるのであれば、それは決して共同体には成り得ない。年齢は重ねたが、いまだ生き生きとしている人間は、そのときどこに行けばいいのでしょうか。(…)、わたしは今一度叫びたい。ただもう一つの側に少しでも立ち寄るということ以上に、男はその役割を押し広げることはできないものなののでしょうか⁹⁾。

ここで、共同体とはエロスではなく母性に、そして人間性に基づくべ

きだとエルフリーデがハウスマンに訴えかけるこの声を、むしろ反映させたものが『ヒュレー』でのピュティアをめぐる世界であるともいえるだろう。ピュティアや「おちびちゃん」へのアラの排他的な態度を決して認めない姿勢や、アラに対して「わたしは君にもっと強くなってほしい」(I, 200)、という要求をつきつけるとき、そこに理想化される強い女性像こそ、ピュティアであり、エルフリーデなのである¹⁰⁾。

つまり、女性性の究極の神秘を体現する存在として、神の神託を唯一受けるという女神官ピュティアの名のもとに、母性という神聖なる性の生み出す世界を〈ピュティア的世界〉として描き、対してアラの衝動的で一方的な性が生み出す世界を〈アラの世界〉として¹¹⁾、ともに性が生み出す二つの対極なるものの世界を並置すること、そしてその両者との関係において自己のイメージを浮かび上がらせること、それが『ヒュレー』の基本的な構成といえる。

3. わたしを映すメディアの変容

1) 『ヒュレー』執筆開始と風景写真

ただし、自己を〈アラ〉と〈ピュティア〉という二つの世界から物語らせるという試みが、すぐさま小説のアンチテーゼにはなり得ない。どころか、敢えて自己を他者に語らせるという手法によって、つまり証言という手法によって、自己言及性の強度はより強くなる——そして何よりそのことは、彼自身が主張してきたことでもある。1919年以降取り組んだダダにおいて彼は、自律した概念としての芸術を否定し、作品概念を否定し、作者としての所有概念を否定した。「人間とは、環境によって演じられ、歌われる、ときに陽気で、ときに悲しい事件にすぎない」¹²⁾——彫刻《マシーン頭》においては、創作の根本に据えられる人

間の絶対的優位をも完全に転覆させた彼にとって、今さら他者の証言によって自己を語る試みを「反小説」とし、物語るとはあまりにも素朴に過ぎるのではないか。そこで、この事情をめぐるハウスマンの意図をより正確に理解するために、彼が「反小説」を綴り始める1926年前後に取り組まれた、造形上の試みを並行させて考えていく必要がある。

『ヒュレー』執筆時前後の造形作品として取り上げたいのが、ちょうど執筆開始時に重なるようにして、多く残されている「風景写真」である。《カンペン》【図1】ないし《カンペン1927》【図2】と、とりあえず題されただけのようなその風景写真に映されているのは、休暇先の北海に浮かぶ島ズルト島（Sylt）の街カンペン（Kampen）の砂丘や、島の海辺の砂浜に寄せる波、泡立つ海水といった美しい自然の姿である。これらの風景写真は、1931年頃にも集中的に残されている。バルト海沿岸に広がる砂丘が写された《移動砂丘》【図3】、《砂浜のアザミ》【図4】、砂浜を歩く足跡《無題》【図5】、といった自然を主な対象とした風景写真の他に、砂浜に寝転ぶ恋人ヴェラ・プロイットの無数のヌード写真【図6】も残されている。

これらの作品に映されているのは、対象への無邪気なまでに純粋なまなざしであり、このまなざしは、これまでのハウスマンの写真作品とは、大きな隔たりを感じる。1920年前後、「ベルリン・ダダ」でハウスマンが用いた写真とは、作品内部に生じさせる固定的な意味作用を破壊するためのマテリアルであり、そのための一つの素材に過ぎなかった。《ABCD》【図7】や《絵画の統合的映画》【図8】でモンタージュされているハウスマンの顔写真が、その何より特徴的な用い方であろう。

また、このフォトモンタージュ自体も、『ヒュレー』執筆のころ大きな変化を遂げている。とくに1931年のフォトモンタージュ《四枚の写真》【図9】には、文字通り四枚の像が並べられている。そこでの像は

どれも独立した対象を眺めるまなざしによって捉えられたものである。女の首筋を背後から写す視線、路上を上方から写す視線、光が映し出す椅子の背もたれの影、目を閉ざした女の横向きの顔。これまでの、素材として部分的に切り貼りされていたフォトモンタージュでの写真の扱いと異なり、ここでは写真一つ一つの像としての独立性がかなり高い。ただし、四枚の写真の一つに並べるというこのフォトモンタージュは、彼が従来よりフォトモンタージュに見出していた以下のような原理を、むしろ厳密化しているともいえる。

わたしたちの知覚は、背景に、すなわち事物の間にある空間に盲目なのだ。フォトモンタージュはそれを視覚化し、知覚させることができる。意味をもたない中間部分や倒錯するまなざし（例えば窪みを盛り上げさせたりまたその逆を試みたりといった）や、知覚されない視覚を用いて¹³⁾。

彼自身がこう説明しているように、彼のフォトモンタージュとは、いまだそこに存在しなかった対象を視覚可能とするものであり、そうすることで「視ること」を解放しつつ、その可能性をあらたに切り開く技法であった。

つまり、1920年前後の「フォトモンタージュ」も1931年の『四枚の写真』によって指し示されるような「フォトモンタージュ」も、対象を「視ること」の可能性を無限に開拓する手法であることに変化はない。そうであれば、この展開において注目しなければならないのは、前述したように両者において異なる写真の使用法であるだろう。言い換えれば、ハウスマンのフォトモンタージュを大きく展開させたのは、写真という技術そのものが実現する視覚、すなわちカメラの「眼」だと言えるのである。

2) カメラの眼―「対象からのまなざし」

ならば、写真という技術、すなわちカメラの眼によって、ハウスマンが実現させようとした「視覚」とは、どのような視覚なのか。このことを考える上で、重要な示唆を与えてくれるのが、同じく1930年前後に多く残された「フォトグラム」である。「フォトグラム」とは、カメラを用いず、物自体を感光させることで画像を生み出す手法だが、そこではより、「カメラ」という装置にハウスマンが見ようとした仕組みが見えやすくなっているのである。

フォトグラムにおいて、カメラに代わって対象の映像化を支配するのは光である。一般的にも、光は対象の映像化を圧倒的に支配する媒介であり、その光をより直接的に取り扱うことができ、対象により自在に迫ることができるという点で「フォトグラム」はハウスマンと同時代のその他の写真家の手によって注目されていた手法であった。

クリスチャン＝シャッド、マン・レイといったアーティスト¹⁴⁾のほか、モホイ＝ナジによるフォトグラムは、ハウスマンの「フォトグラム」と好対照を成す。ハウスマンとは異なり、モホイ＝ナジの「フォトグラム」は、光そのものをいかに描写するかを主題としている¹⁵⁾。一方、ハウスマンは光を媒介にして、いかに対象に近づくかということを焦点としているのである。こうした違いを語る資料として、ハウスマンとモホイ＝ナジが当時交わした書簡に、興味深いやり取りがある。

1932年3月8日、モホイ＝ナジは自身のフォトグラムを元にそれを映像化したショートフィルム「光の戯れ 黒・白・グレー」と「昔のマルセイユ港の印象」をハウスマンに送り、意見を求めている。それに対して返されたハウスマンの意見は、光に関する上記の立場の違いを明確にするものでもあった。

複雑なメカニズムを通しては、光の遊戯は十分に鮮明には表出されない、と言わねばならないでしょうね。あなたは「機械による」結論を出したのですが、それはあくまで装置として完結したもののなのです。映写機の回転可能性が視覚の変化を描き出すことができるならば、それ自体変化する光をさらに加えることは、あなたの結論を凌駕するものです。わたしは、古い椅子とたった一つのランプを撮ったのですが、それはここで言わんとしていることを明確に示してくれています。つまり、ここに見られるのは、光を通した現実の変化なのだという別の結論なのです。これは、機械的にはシンプルな手段によって、運動を、つまり、写真というかたちで映画を生み出すことになるのです。機械による技術性が高くなると、光に関して言えば（そして白・グレー・黒は光なのですが）視覚的な事象は損なわれます。すなわち機械による技術性が少なければ少ないほど、効果は高まるのです¹⁶⁾、

モホイ＝ナジが「光の戯れ」を示す際に、映写機を用いることによって、光源を確保する技術をより高めた点を、ハウスマンはむしろ「光の戯れ」が実現する「視覚的な事象」を損なうものであると指摘しているのである。ここで注目されるのは、モホイ＝ナジとハウスマンの光へのアプローチの違いである。光自体の描写に集中するモホイ＝ナジにとっては、映像技術自体が重要な要素を握っている¹⁷⁾。対してハウスマンにとって光は、対象自体が発する運動性を浮かび上がらせるための、いわば補完的な存在なのだ。ハウスマンにとっての関心は技術自体ではなく、光でもなく、対象自体なのだ。つまり、ハウスマンが描こうとしたものの、それは対象へとこちら側から投げかけられる視覚ではなく、つまり対象へ向けられるまなざしではなく、むしろ対象それ自体の運動性

を描くこと、すなわち対象から向けられるまなざしなのである。モホイ＝ナジとハウスマンの間で問題とされた根本的な違いとは、メディアをめぐる姿勢の違いなのではなく、対象に対する認識の違いなのである。そしてそこにこそ「フォトグラム」における両者の関心の決定的な違いがある¹⁸⁾。実際にハウスマンのフォトグラムが、対象のフォルムそのものに近いものとしてわたしたちに捉えられる【図10】のも、そうした事情による。

ハウスマンの創作における、「対象へのまなざし」から「対象からのまなざし」へと転換する視点がこうして明らかとなったことで、わたしたちは改めて、風景写真におけるハウスマンの「まなざし」を捉えなおす必要に気づかされるだろう。つまり、1926年前後に見られたハウスマンの対象に対して無邪気なまでに直接に向けられていた「まなざし」は、ハウスマンが自然に対して向けていた「まなざし」ではなかったのである。それは、自然そのものから発せられる「まなざし」を、カメラの眼によって、わたしたちに視覚可能なものとして提示された姿だったのである。そして、この展開を彼が『ヒュレー』における自伝においても、同じく使用しているのだとすれば、わたしを他者によってを物語るかのようにつづられた『ヒュレー』は、わたしという存在を対象として眺め、記述するという行為ではなく、わたしという外部に位置する対象から語らせる行為となる。つまり、わたしという〈外部〉の生成を、カメラの眼を通して成立する写真によってではなく、書物において可能にさせること、それが『ヒュレー』執筆におけるハウスマンの〈脱文学〉ともいうべき、造形上の試みなのだ。

それは同時に、文学というメディアを、写真というビジュアルなメディアに連続するまた一つの「メディア」として完全に取り扱うことを目

指した試みでもあり、それはいわば「書物による映画」の試みともいえるだろう。このことを証明するように、『ヒュレー』の推敲メモには映画と本に関する以下のような言及が残されている。

今日の、そして今日のための本とは、あらゆる感覚の映画であるべきです。出来事とは、そこでは描写することではないのです。触れること、味わうこと、嗅ぐこと、聴くこと、視ることの方法を、そして事物の「あいだ」に起こる数々の動きの方法を、巻き取り、解すことなのです。(N)

ハウスマンが『ヒュレー』という作品を、敢えて書物によって示した意図が、ここに明瞭に示されているといえるだろう。つまり『ヒュレー』とは、映画によって再現できる事象を、書物によって実現させようと試みたものであり、ハウスマンにとっての〈脱文学〉とは、文字通り〈文学〉を造形上の試みの延長線上に再度位置付け直すことを意味していたのである。

4. 新たな存在論へ

1) 流動体としての性

それでは、わたしという外部はそこでどのように表現され、描かれているのだろうか。『ヒュレー』において二つの対立する世界である〈ピュティア的世界〉と〈アラ的世界〉をフォトモンタージュを生み出すかの如く、平面へと糊付けする役割を果たすのは、性である。ピュティアことエルフリーデを象徴的な存在として語られるような、男と女の結びつきを、神聖なる母性によって包み込むようなものとして捉え、そこに性そのもののあるべき姿を見るのならば、ここに、〈アラ的世界〉にお

ける性は、結びつきを引き離すようなものとして、そしてだからこそ否定されるべきものとして捉えられることになるだろう。だがむしろ、『ヒュレー』において重点的に描かれているのは、アラとの別離、つまり性によって結びつけられた関係性の世界〈ピュティア世界〉から去っていく者としての〈アラ的世界〉でもある。

さらに注目すべきは、〈ピュティア的世界〉から逃れいく存在であるアラに対するガルの感情表現である。一貫してアラに対する冷静な構えを崩すことのなかったガルが、アラとの別離に関しては、不安感と怯えを全身で示している。

ガルにはわかる。戦争が来る。大きな戦争が。悲惨と驚愕が。ヨーロッパは破滅する。そしてガルはアラを失う。予感が彼の喉を締め付ける。叫びたい。できない。腕を体にそってまっすぐ伸ばし、心臓は頭のなかで大きく高鳴り、飛び跳ね、停止する。戦争がくる。別れが…。(I, 386)

「予感が彼の喉を締め付ける」「叫びたい。できない。」——ガルが『ヒュレー』で唯一ともいっていいほどに見せるこうした激情は、戦争によってこれまでの生活が脅かされることへの恐怖よりも大きな恐怖として、アラを失うことに向けられているのである。そしてここで暗い予感として捉えられた別離は、『ヒュレー II』の亡命先での共同生活でやがて決定的な出来事となる。そこでアラは、ガル以外の男たちの欲望に奔放に身を任せ、ガルと「おちびちゃん」との共同生活の場、イビサ島から脱出する。この出来事は、ハウスマンの実際の亡命生活とも重なり合う。「ガルは深夜2時、1933年3月8日ベルリンを去ることを決めた」(I, 402)と『ヒュレー I』の最後の頁に書かれているベルリン脱出の状況は、ハウスマンが実際に妻ヘトヴィツヒと愛人ヴェラの三人でベ

ルリンの住居を後にした史実を忠実に再現したものである。また三人が向かったイビサ島という亡命先の場合も、愛人ヴェラが1934年には1年間にも満たないイビサ島での共同生活から逃げるかのようにイギリスへと向かったことも、『ヒュレー II』で描かれている状況と同じである¹⁹⁾。つまり、『ヒュレー I』はアラを失うという予感で締めくくられ、『ヒュレー II』はアラを実際に失うという出来事を描いたものであると大きく捉えるならば、『ヒュレー』とは、〈アラ的世界〉の性に焦点を置くものと考えられなくもない。

そこでもう一度〈アラ的世界〉が〈ピュティア的世界〉に対してどのように位置付けられているかを振り返ってみよう。それは、〈ピュティア的世界〉にあらかじめ組み入れられたものとして登場し、そしてまた同時にそこから離れるものとして、そしてまた遠ざかるものとして、さらには過ぎ去ったものとして存在したのである。そうさせたもの、〈アラ的世界〉を生み出したものこそが、性という媒介であったのなら、ハウスマンが性によって捉えようとしたものとは、〈アラ的世界〉をガルへと組み入れ、結びつけ、そして矛盾するかのように遠ざけ、過ぎ去らせるものとしての、全ての感情を生み出しては排出するものとしての性の姿なのである。

こうして、ハウスマンが性によって捉えようとしたものを、別の表現に託したとき、そこに「ヒュレー」という言葉が誕生する。

ガルはもはや彼ではない。ガルの中に、ガルの中からそれは生まれる。それはガルのかたわらで、ガルの外で、ガルが見ることのできない、それ自身の外側で、ミルク状に広がっていく。

(...)。ヒュレー、ヒュレー、それは発射され注がれていく。

(...)。ヒュレー、ヒュレー、それはさらさらと流れていく。(II, 52f.)

「ミルク状に広がる」ものとして、「発射され注がれていく」ものとして、「さらさらと流れ行く」ものとして、つまりは流動体として「ヒュレー」はここにイメージされているのである。ガルの中から発生するという「ヒュレー」は、人間の体内から沸き起こり、自らの外側へと「発射され注がれていく」ものであり、それはまさに内部から湧き出る体液であり、分泌液をイメージさせる。しかしまた、こうしてガルの内部から湧き上がる「ヒュレー」は、「ガルのかたわらで、ガルの外で、ガルが見ることのできない、それ自身の外側で、ミルク状に広がる」ものとして存在するのであり、「ヒュレー」という流動体は、ガルの外部へと超え出るものとしてもイメージされてもいるのである。つまり「ヒュレー」とは、ガルという存在の内部から生まれ、ガルの内部と外部世界を結びつけるものとして描かれているばかりか、ガルの完全なる外部に在るものとしても描かれているのである。

こうして描かれる「ヒュレー」という存在が性そのものに対するハウスマンの捉え方であるとするならば、『ヒュレー』において示されていたのは、生命の根源的な関係性の証としての性だけではなく、生命を、自らを生み出した根源的な関係性の彼方へと連れ出してくれるような性なのだ。この性こそが、〈ピュティア的世界〉も、そしてそこから去り行く〈アラ的世界〉もまた、同じくガルから発せられた世界として映し出す鏡のような役割を果たしていたのであり、いわばこの〈鏡〉が、二つの異なる価値から成立する世界を、それらの世界の外部から、そしてまたガルの外部から、ガルに映し出していたものだったのである。そしてそれが、「さらさらと流れいく」液体であるとハウスマンが描写するとき、わたしたちは、人間の彼方において、人間と世界との距離を絶えず映し出すこの〈鏡〉が立つ超越的な〈場〉が、固定されたものとして

捉えられていない事実を知るのである。それは、流動体であり、移動する存在なのである。

おそらくここに、『ヒュレー』という物語を、ハウスマンが一つの「夢」として閉じた意図があるのだろう。

イビサ、それは何でもない。もはや何でも。ただの夢。(II, 196)

イビサ島を後にして次の旅路へと向かう船の上で、ガルはアラとの共同生活をこうして「ただの夢」として締めくくる。だが、そうすることで、アラとの関係性が過ぎ去った後の世界を、ガルが否定し、向こう側へと追いやったのではない。ガルをこうして「夢」の外部へと運び出したもの、そして次の旅路へと向かわせるもの、それもまた、流れ行くもの、過ぎ去らせるものとしての性の存在であり、それが「ヒュレー」なのだとししたのである。

2) 存在を包み込むものとしての言葉

ヒュレーとは、流れ行くものであり、そして存在を、その外部のつながりへと導き行くものとしての性であると同時に「言葉」でもある。『ヒュレー』において、言葉とは、ガルが発するものではなく、むしろガルを取り囲むイメージとして描かれている。さらにそれは、自然そのものの姿で、それも非常に動的なものとして捉えられている。こうした言葉の姿を視るために、ガルが「刺すように」見つめるのは「暗闇」であり、また身体的な動きを伴い、揺れ動く言葉を映し出すのは「精一杯に閉じた瞳」である。つまり、ここに描かれている言葉は、非常に視覚的なものであり、かつ「暗闇」に、そして「閉ざされた瞳」にしか正体を現さないような、ガルの「目」の外側にあるものなのである。

ガルは行く、行く、砂にふんわりと足をすすませ、刺すように見つめる。
暗闇に、言葉を。言葉を！ (I, 358)

ガルをイメージが取り囲む。ガルは精一杯に閉じた瞳で模像を見る。彼の中で、木が、砂場が、島が、村が、ほぼ身体的な動きを伴い、揺れ動く。あちらからこちらへと吹き抜け、上下し、膨れ上がり、ひっくり返り、溶けていく。雲、それは言葉。ガルが見ているのは顔ではない。アラの顔でもない。木の顔でもない、(I, 188)

そうであればこそ、『ヒュレー』で語られる言葉は、もはや言葉ではないものへと、すなわち感覚そのものへと導かれている。

わたしの周りで、体験を生み出す地球の在り様は、褐色に黒紫に放射している。地球はもはや話すことなく、語ることなく、言葉を必要としていない。その存在はただ感覚であり、感覚的なもの、そしてそうした大きなものが、その存在を途方もなく包みこんでいる。(II, 96)

ここに示されているのは、地球の在り様が、「褐色に黒紫に放射する」ものとして、非常に視覚的なメタファーとともに、「わたしの周り」に立ち顕れるという、地球と「わたし」との「あいだ」の描写である。地球と「わたし」との「あいだ」は、ここでも視覚的なものとして生み出されている。だが、さらに注目したいのは、そうして言葉を超えたものとして、感覚的なものとして、そしてとりわけ視覚的なものとして、照らし出される「わたし」の外部である地球そのものの、いかに捉えられているかである。地球すらをも「途方もなく包み込む」ものがそこに

は存在するというのである。つまり、『ヒュレー』において描かれている人間と地球という存在を結びつけるような「あいだ」であるとか、言葉であるとか、言葉の彼方にある感覚的なものとは、地球という存在をも超え出るものとして設定されているのである。

それでは、地球の存在が、そして人間と地球の存在を結びつけるような「あいだ」が、実際にどのような構造の内に位置付けられているのか。そのことを考える上で、『ヒュレー』の文中に示されている、以下のような表現は非常に示唆的である。

人間と地球の状態には、関係を調整するための「あいだ」が置かれている。
この「あいだ」が言葉なのだ。(…)。言葉は「あいだ」をつくるべきで、
概念をつくるべきものではない。(I, 58)

ここにおいても、人間と外部世界との「あいだ」を生み出すという言葉の機能は確認できるだろう。だが、「あいだ」は、単純に人間がその他の存在との関係を調整するために、自ら与えるようなものとしてあるのではない。「人間と地球の状態」が、その「関係を調整する」ための「あいだ」は、そう規定する外側から、「置かれている」ものなのである。

つまり『ヒュレー』においては、一見存在そのものを記述しているようにいながら、実は存在の彼方に存在し、存在を「包み込み」、存在を規定するそのものの存在をこそ、ハウスマンは綴っていたのだということになる。自らの存在を綴るこの物語こそが、彼方から与えられた物語であるという事実をハウスマンは示し、その事実を示すことで、人間があるべき本質へと解きほぐされていく過程を浮かび上がらせたのである。

5. さいごに——〈脱神話〉の試みとして

こうして、人間が「本質」へと帰すその根源的な生成の場を、流動体として書き記す『ヒュレー』という物語は、ハウスマンの造形上の一つの試みであるとともに、一つの存在論の試みとも見なせるだろう。そしてその存在論＝ヒュレーは、あらゆる存在の根拠を無機的に解体しつつ、極めて有機的に結び付けていく。ここでわたしたちは、「ヒュレー」とはそもそも何か、という物語の始まりに揺り戻されるのである——なぜハウスマンは「ヒュレー」という名前をこの物語に授けたのか——。

わたしの本は『ヒュレー』という。なぜなら、わたしたちは単に物質にすぎないのだから。人は自己を制御することによって、単なる物質であることを抜け出することもできる。自己の制御が出来れば、すべてを知るということなどできないことが分かるのだ。(N)

上記に語られているのは、『ヒュレー』に意図した二つの事柄である。一つは、物質すなわち「ヒュレー」にすぎないという存在一般への認識である。そしてもう一つが、物質に過ぎないという認識を経て、「単なる物質であることを抜け出ること」、つまり物質以上の存在をつかむこともできるのだ、という認識である。ここでは「自己を制御すること」という言葉で表されているのだが、この二つの認識を促すもの、それが『ヒュレー』という作品の試みなのである。

ここに「ヒュレー」が意味する物質性は、二つの意味を担わされる。一つには、物そのものとして、存在としての「物質」であり、そしてもう一つが「物質」であることを認識させるような、機能としての「物

質」、それを別様にいえば、認識への「素材」としての「物質」である。この二つの「物質」のうち、むしろ「素材」としての「物質」に、『ヒュレー』という作品が向けられていること、それが上記の引用で語られていることだと捉えられるだろう。

それでは、「物質」であるということへの認識を促すものとしての、「素材」としての「ヒュレー」を、具体的にどのようなものであるとハウスマンは言っているのだろうか。この点を考える上で、「ヒュレー」という言葉をギリシア語の原義に再び照らし合わせてみたい。「形相」(エイドス)を成立させるための物質として捉えられていた「ヒュレー」を、再び「形相」と同一体を成す「質料」という概念へと導いたのはアリストテレスであるが、そもそも「ヒュレー」とは哲学的な概念を指す以前に、森、林、あるいは薪を意味するものであった。つまり「ヒュレー」とは、自然界に存在するより具体的な物質に還元されるものでもある。そしてまた、以下のような引用では、原義によるこうした「ヒュレー」の具体的な意味が意識されていたことを暗示している。

性的なものとは、ほとんど木を切る鋸のような体験なのだ。(N)

ハウスマンが『ヒュレー』での性という体験を、「木を切る鋸」に例えているとき、ここでの「木」(Holz)とは、「ヒュレー」の原義的な意味を意識したものなのだ。そうだとすれば、性という体験とは、木を切ること、解体することであり、それはすなわち、材木を作り出すことを意味する。それは、新たな存在への「素材」を生み出すことに他ならない。つまり、性的な体験とは、男と女を、物質へと解体していくとともに、そうすることで、世界を新たに構成する「素材」を作り出す行為だとハウスマンは捉えているのである。そのことは、以下のような言葉

によっても、明確に語られている。

わたしが伝えたいのは、すべての崩壊、孤独、分裂を通り抜けた男にとって、世界がどのように、女によって根源的な体験となるか、である。(N)

「根源的な体験」としてここに捉えられているもの、それが「木を切る鋸」によって、「材木」となること、つまり自然界の根元的な構成物質になることを意味するのではないか。そうであれば、わたしたちがここにイメージするのは、初期のギリシア哲学者タレスが説いたような、四大元素によって構成されるとする世界、すなわちあらゆる存在が根元的な構成要素から成り立つという世界像である。

さらに、『ヒュレー』での性的な体験とは、「さらさらと流れいくもの」すなわち流動体「ヒュレー」としても捉えられていたのであって、そうであれば、この根源的な構成要素はおそらく、単純に存在の最小単位に行き着くものではなく、むしろ存在の根底を次々と書き換えていくような、終わりなく「素材」であるような「元素」なのである。つまり、存在を「ヒュレー」として捉え直すことで、ハウスマンは「本質へと解きほぐす」ことのできる可能性とともに、本質として存在するその根源に、流動性という特質を付与したのである。

このとき、反小説『ヒュレー』は、存在の根源を新たに書き記す物語——すなわち新たに書き換えられた〈神話〉として立ち現れる。この局面を表すかのように、ハウスマンは自ら『ヒュレー』を、ほぼ同時代に執筆された『ユリシーズ』での試みと比較して、以下のように書き記している。

ここでジェームス・ジョイスの名が浮かぶだろう。しかし、『ユリシーズ』

は今日の人間たちを『オデュッセイア』の世界に、すなわち全くもって古典的な文学に置き換えたに過ぎない²⁰⁾。(N)

『ユリシーズ』を『オデュッセイア』の置き換えにすぎないと批判することでハウスマンが示したかったのは、神話内部の意味世界がそこでは根本的に解体されることなく、単に模倣され継承されている、ということなのだろう。だとすれば『ヒュレー』での試みとは、ギリシア神話を構成するシンボルを解体する試みであり、「ヒュレー」によって、そして素材であるような存在の生成によって、新たにシンボルを生み出すような試みということになる。

このことは、例えば、『ヒュレー』の主人公ガル (Gal) が「波」を意味するヘブライ語を用いている可能性が高いということ²¹⁾、さらに、ハウスマンが『ヒュレー』において、ギリシア神話を髣髴とさせる〈ピュティア的世界〉に、衝動的な〈アラ的世界〉を対抗像として示したことによってもその可能性が指摘できるだろう。いずれにしても明らかなのは、ハウスマンが『ヒュレー』において、ギリシア神話的世界を一つの相対的な価値観として映し出したということであり、ゆえに反小説『ヒュレー』は、極めて逆説的なやり方で、最も根源的な存在の場——いふなれば、超越的な存在のありかを書き記す試みとして理解すべきなのだ。



図 1



図 2



図 3



図 4



図 5



図 6



图 7



图 8

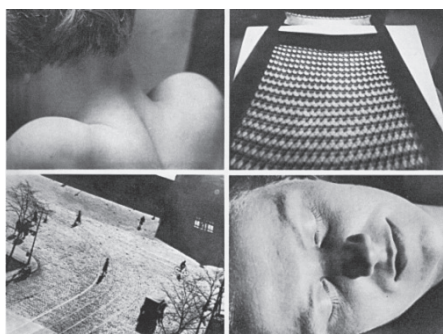


图 9



图 10

注

- 1) 1969年にフランクフルトのハインリッヒ・ハイネ社 (Heinrich Heine) より、「スペインでの夢」(*Ein Traumsein in Spanien*) という副題とともに出版された『ヒュレー』は289枚の原稿をさらに短縮させたものである。『ヒュレー』公刊へ向けてのハウスマンの動きは1947年11月に始まっている。ハインリッヒ・ハイネ社への公刊へと至るまでの20年に渡るその経緯は以下を参照されたい。Vgl. Cornelia Frenkel: *Raoul Hausmann*, Frensburg: Röhring Verlag, 1996, S. 91. また、2006年にbelleville社により再度出版された『ヒュレー』では100枚ほどの省略部はすべて盛り込まれている。Vgl. Adelheid Koch (Hrsg.): *Hyle. Ein Traumsein in Spanien*, München: Belleville, 2006. ただし、『ヒュレー』前半部はいまだに未公開のままである。本稿での『ヒュレー』出典明記には前半部を『ヒュレー I』、後半部を『ヒュレー II』とし、引用箇所には頁数とともに、それぞれ「I」「II」と記す。本稿の執筆には、ベルリーニッシュ・ギャラリーに保管されている前半部の402枚の原稿と、ハウスマン自筆の推敲メモ (N) を参照したことをここに付け加えておく。
- 2) ハウスマンの写真作品については以下2点のカatalogを主に参照した。Haus, Andreas (Hrsg.), *Raoul Hausmann Kamerafotografien 1927–1957*, München: Schirmer-Mosel, 1979; Amanshauser, Hildegund/Faber, Monika (Hrsg.), *Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann-Fotografien 1927–1933*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv, 1986. アンドレアス・ハウスは1925年にはモホイ＝ナジやカレル・タイゲによる写真の世界での「アヴァンギャルド」がドイツでも提示され、カメラの可能性にハウスマンが強い影響を受けたこと、1926年には実際にカメラを手に取り、彼らの前衛的手法を模倣しながら、ハウスマンが写真の可能性にのめり込んでいったことを指摘している。Vgl. Haus, Andreas, *Einleitung*. In: Haus (Hrsg.), a.a.O., S. 16.
- 3) „Und wenn nun eine Frau dasgleiche täte, wie du, wenn ich mehrere Männer haben wollte?“ Hyle I, S. 199.
- 4) „Du sollst das alles für mich tun, damit ich dein Kind sein kann.“ Hyle I, S. 120.
- 5) ハンナ・ヘーヒとの関係が決定的に破局へと向かった原因もまた、ヘーヒによる母性の拒絶であった。ヘーヒの2度にわたる中絶に関する言及はヘーヒの側からもハウスマンの側からもほぼ残されていないが、ヒレは、1920年にハウスマンが自責として残した「1916年5月16日、1918年1月18日のことの責任はすべて僕にある—なぜなら僕にはハンナ

をとどめ、子供を望み、産むことを可能にする義務があったのだから。」という文章を引用している。Hille, Karoline: *Hanna Höch und Raoul Hausmann*. Berlin: Rowohlt Berlin, 2000, S. 126.

- 6) ピュティアとは、雌竜が男性形をとったピュトンに由来しており、そこから派生して、デルポイで神の神託を受ける女神官のことをピュティアと呼ぶという。カール・ケレーニイ『ギリシア神話 神々の時代』植田兼義訳、中公文庫、1995年、164-165頁参照。
- 7) 『ヒュレー I』『ヒュレー II』ともに、ヨハンナ (Johanna) ことハンナ・ヘーヒについて言及されるのはこの一度きりである。ハンナ・ヘーヒのハンナはもともと、本名ヨハンネ・ヘーヒ (Johanne Höch) のヨハンネのスペルからハウスマンが生み出した愛称であり、『ヒュレー』での名称「ヨハンナ」は、本名と愛称が再び合体している。
- 8) 亡命の遍歴から、リモージュでの晩年までエルフリーデの間に交わされた書簡には、ハウスマンの生活をエルフリーデが最後まで、物質面でも精神面でもいかに支え続けていたか、その母性の弛まぬ軌跡が示されているともいえる。Vgl., Bartsch, Kurt /Koch, Adelheid (Hrsg.): *Raoul Hausmann Dossier Band 10*. Wien: Verlag Droschl Graz, 1996 S. 306-321.
- 9) Züchner, Eva (Hrsg.): *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900-1933*. Berlin: Berlinische Galerie, 1998, S. 398f. エルフリーデの主張は、ハウスマンがヴェラへの時間に集中し過ぎていたことへの揶揄でもある。ただし、エルフリーデ、ヘトヴィッヒ、ヴェラ三人が腕を組む写真も残されており、エルフリーデがいかに母性によって、この共同体を包み込む努力をしていたのかを物語っている。
- 10) 晩年のリモージュで困窮した生活を強いられながら、エルフリーデに宛てた手紙には「わたしたち2人がこの世界から消える前に、一度ベルリンに行きたい。君にもう一度会いたい」(1948年4月30日)と綴られている。1952年にエルフリーデの死を知らされたときには「むごい打撃」(schimmer Schlag)だと打ちのめされたという。Vgl., Bartsch/Koch (Hrsg.), a.a.O., S. 319.
- 11) 「おちびちゃん」ことヘトヴィッヒもエルフリーデと同様に、ハウスマンと「アラ」ことヴェラ・プロイットの関係が始まった後も、またその関係が消え去った後も、彼のもとから離れることなく、亡命の遍歴をともにし、亡命先では時に教師の仕事をしながら、晩年まで彼の生活を支え続けたのであり、そういう意味で〈ピュティア的世界〉の存在として組み込まれているといえるだろう。
- 12) Hausmann, Raoul: *Was will der Dadaismus in Europa*. In: Erloff, Michael (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Texte bis 1933. Bd. 1: Bilanz der Feierlichkeit*. München: edition text

+ kritik, 1982, S. 94.

- 13) Hausmann, Raoul: *Fotomontage*. In: Riha, Karl/Kämpf, Günter (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Am Anfang war Dada*. Mit einem Nachwort von Karl Riha. Steinbach/Gießen: Anabas, 1972, S. 54.
- 14) フォトグラムの誕生とモホイ＝ナジ、妻ルチアの関係については、井口壽乃『ハンガリー・アヴァンギャルド MA とモホイ＝ナジ』彩流社、2000 年、206 頁参照。井口はフォトグラム制作の歴史に関して、1918 年クリスチャン・シャドの「シャドグラム」、1921 年マン・レイの「レイヨグラム」、1930 年瑛久こと杉田秀夫の「フォトデッサン」等を主なものとして挙げている。ちなみに、瑛久の「フォトデッサン」は 1936 年にその他のフォトグラムと差異化させるために新たに命名されたものであるが、彼がフォトグラムを豊かな絵画的表現へと高めていった過程は今日益々注目されている。この点については以下を参照されたい。国立国際美術館編『瑛久 フォトデッサン展』カタログ、2005 年参照。
- 15) 例えば、モホイ＝ナジの「フォトグラム」に対して、井口は以下のように、光がそこでは主要なテーマとなっていたことを指摘している。「モホイ＝ナジとルチアのフォトグラムは、光そのものを凝縮させることを意図していた。」井口、前掲書、206 頁参照。
- 16) Züchner (Hrsg.), a.a.O., S. 423. [ハウスマンの返信書簡の日付は 1932 年 5 月 3 日]
- 17) 井口は、その結果、複製技術である写真技術を、モホイ＝ナジのフォトグラムは、再生産から「生産」へ、創造的な方向に逆転させる意味を持っていたという興味深い考察をめぐらしている。井口、前掲書、209 頁参照。
- 18) ハウスマンの意見に対し、モホイ＝ナジからの返事は 5 日後の 1932 年 5 月 8 日には届けられている。そこで「我が偉大なるふざけた友人」(mein grosser ulkiger Freund) ハウスマンの批判に「確かに多くの点で君は正しい。(…) わたしの光遊戯は実際、映画産業への形式的な攻め込みに過ぎない。」と記し、やはり技術自体への関心の強さを強調している。Züchner (Hrsg.), a.a.O., S. 424f.
- 19) ヴェラは 1934 年以降、イギリスで執筆活動が続けた。Vgl., Broido, Vera: *Daughter of revolution: a Russian girlhood remembered*. London: Constable, 1998. また、1993 年 11 月ロンドンで行われた当時のハウスマンに関するヴェラのインタビューについては以下を参照されたい。Berlinische Galerie (Hrsg.): *Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886-1971*. (Ausstellungskatalog). Berlin: Hatje, 1994, S. 102-111. ここでも、ハウスマンたちが一時期の休暇のつもりでイビサ島へ向かったことが語られ、ヴェラによれば、ハウスマン自身はユダヤ人とはいえ、その血は八分の一に過ぎず、左翼的な活動に

もはやコミットしていなかったという意味で、身の危険を1933年の旅立ちの地点では感知していなかったという。

- 20) また、叙事的小説が試みられたこの時期の代表作である『ユリシーズ』(1922年)の存在をハウスマンが知ったのは、ドイツ語翻訳が出された1928年であったという。『ヒュレー』の執筆は1926年には開始されているが、前書きでのジョイスに関する記述が1928年に書かれている大きな要因は『ユリシーズ』にあるとみていいだろう。
- 21) 名尾耕作編『旧約聖書ヘブル語大辞典』聖文舎、1982年、278頁参照。

参考文献

【一次資料】

Hyle I: Hausmann, Raoul: *Hyle*. (Typoskript 402 Seiten).

HyleII: Hausmann, Raoul: *Hyle. Ein Traumsein in Spanien*. Frankfurt/Main: Heinrich Heine Verlag, 1969.

N: Notiz zu *Hyle*. In: Raoul Hausmann Archiv

【二次資料】

Adelheid Koch (Hrsg.): *Hyle. Ein Traumsein in Spanien*, München: Belleville, 2006.

Amanshauser, Hildegund/Faber, Monika (Hrsg.), *Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann-Fotografien 1927-1933*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv, 1986.

Bartsch, Kurt /Koch, Adelheid (Hrsg.): *Raoul Hausmann Dossier Band 10*. Wien: Verlag Droschl Graz, 1996.

Berlinische Galerie (Hrsg.): *Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886-1971*. (Ausstellungskatalog). Berlin: Hatje, 1994.

Broido, Vera: *Daughter of revolution: a Russian girlhood remembered*. London: Constable, 1998.

Cornelia Frenkel: *Raoul Hausmann*, Frensburg: Röhring Verlag, 1996.

Erlhoff, Michael (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Texte bis 1933. Bd. 1: Bilanz der Feierlichkeit*. München: edition text + kritik, 1982.

Haus, Andreas (Hrsg.), *Raoul Hausmann Kamerafotografien 1927-1957*, München: Schirmer-Mosel, 1979.

Hille, Karoline: *Hanna Höch und Raoul Hausmann*. Berlin: Rowohlt Berlin, 2000.

井口壽乃『ハンガリー・アヴァンギャルド MA とモホイ＝ナジ』彩流社、2000年。

名尾耕作編『旧約聖書ヘブル語大辞典』聖文舎、1982年。

Riha, Karl/Kämpf, Günter (Hrsg.): *Raoul Hausmann. Am Anfang war Dada*. Mit einem Nachwort von Karl Riha. Steinbach/Gießen: Anabas, 1972.

Züchner, Eva (Hrsg.): *Scharfrichter der bürgerlichen Seele. Raoul Hausmann in Berlin 1900–1933*. Berlin: Berlinische Galerie, 1998.

引用図版

- 1——ラウール・ハウスマン《カンペン》1927年、写真、ロシュシュワール県立美術館所蔵。
Hausmann, Raoul. Kampen. Fotografie. Musée départemental, Rochechouart Aus: Koch, Adelheid: *Raoul Hausmann. DADA und Neodada*. Innsbruck: Haymon Verlag, 1994, S. 77.
- 2——ラウール・ハウスマン《カンペン1927》1927年、写真。Hausmann, Raoul: Kampen 1927. Fotografie. Aus: Amanshauser, Hildegund/Faber, Monika (Hrsg.), *Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann-Fotografien 1927–1933*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv, 1986.S. 43.
- 3——ラウール・ハウスマン《移動砂丘》1931年、写真、ベルリーニツシェ・ギャラリー所蔵。
Hausmann, Raoul: Wanderdüne. Fotografie, Berlinische Galerie. Aus: Berlinische Galerie (Hrsg.): *Der deutsche Spiesser ärgert sich. Raoul Hausmann 1886–1971*. S. 204.
- 4——ラウール・ハウスマン《砂浜のアザミ》1931年、写真、ベルリーニツシェ・ギャラリー所蔵。Hausmann, Raoul: Stranddistel. Fotografie. Berlinische Galerie. Aus: Amanshauser, Hildegund/Faber, Monika (Hrsg.), *Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann-Fotografien 1927–1933*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv, 1986.S. 50.
- 5——ラウール・ハウスマン《無題》1931年頃、写真。Hausmann, Raoul: Ohne Titel. Fotografie. Aus: Amanshauser, Hildegund/Faber, Monika (Hrsg.), *Gegen den kalten Blick der Welt. Raoul Hausmann-Fotografien 1927–1933*, Wien: Österreichisches Fotoarchiv, 1986.S. 49.
- 6——ラウール・ハウスマン撮影によるヴェラ・ブロイッドのスード写真。1931年頃。
Hausmann, Raoul. Akt. Fotografie. Aus: Haus, Andreas (Hrsg.), *Raoul Hausmann Kamerafotografien 1927–1957*, München: Schirmer-Mosel, 1979. Abb. 21.
- 7——ラウール・ハウスマン《ABCD》1923年、フォトモンタージュ、ジョルジュ・ポンピドゥ国立美術文化センター所蔵、パリ。Hausmann, Raoul: ABCD. Fotomontage, Musée national d'art moderne, Centre Georges Pompidou, Paris.

- 8——ラウール・ハウスマン《絵画の統合的映画》1918年、(ベルリーニッシェ・ギャラリー写真保管)。Hausmann, Raoul: Synthetisches Cino der Malerei. Fotomontage. Berlinische Galerie (Foto) Koch, Adelheid: *Raoul Hausmann. DADA und Neodada*. Innsbruck: Haymon Verlag. 1994, S. 24.
- 9——ラウール・ハウスマン《四枚の写真》1931/32年、フォトモンタージュ。Hausmann, Raoul: Vier Fotos. Aus: Züchner, Eva (Hrsg.): *Wir wünschen die Welt bewegt und beweglich. Raoul Hausmann - Symposium der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau*. Berlin, 1995, S. 81.
- 10——ラウール・ハウスマン《内部のモメント》1947年、フォトグラム、個人蔵。
Hausmann, Raoul: Moments intérieurs. Fotogramm, Privatbesitz. Aus: Koch, Adelheid: *Raoul Hausmann. DADA und Neodada*. Innsbruck: Haymon Verlag. 1994, S. 74.