

## 【論 文】

# ルートヴィヒ・ホール『覚書』を読む 思索と表現 2)

吉 用 宣 二

## 表現

### 1 表現は思索と等価である

アドルフ・ムシュクは、「ホールの作品を読む際に人が出会うのは、人が意味を授かった存在として自分に負っているすべてのものの想起である」<sup>1)</sup>と言う。ホールは、生から思索とその表現を要請されていると考えた。ムシュクはホールの中に「書くことが必然的なものを意味しているそのような人」を見る。「ここで誰かが彼の言語のために一つの形式を探していた。彼が思っていた特別な人間にふさわしい形式を」<sup>2)</sup>。

ホールは、「価値は至る所で同じである。すべての行動においてただ外部に向かうことが重要なので、まさにこの形式困難がある。形式は外部である」(II/98)と言う。価値はそれぞれの時代、状況にふさわしい形で表現されなければならない。ホールの場合、彼が考えたことを、それに等価な形で表現することが重要である。ホールにとって思考と書くことは等価である。「私の鉄筆の中には鉛がある。極度の正確性、完全な妥当性が達成されなければならない」(VII/151)。「私の言葉、それは私によって責任を負われたという意味である」(I/8)。

ホールは言語表現について体系的に語らない。彼の方法は、個別の事柄に関して思考が火花を放つという具合である。本稿はその全体に散種された思索をホールの言語表現の方法という点で描こうとしている。その記述の線が私の「解釈」となる。広大なテキストの海の中を私はこのような航路を描いて横断した。

価値を伝達してきたのは言語である。「私は人間社会にとって、書くことの法外な意義、そして遡りながら、語ることの法外な意義を見る。というのは、一つの書かれた考えの上に、例えば10の語られた考えが後に成長しないか。そうして全体として、万有の闇の中から一

---

<sup>1)</sup> Mushug, Adolf: Ludwig Hohl. Schreiben als Forschung. In: Ludwig Hohl. Frankfurt am Main (suhrkamptaschenbuch materialien. st 2007) 1981. S.132

<sup>2)</sup> Mushug: Ebd. S.130

つの差異化が、知が、行為が成長してくる。人間は関与的に、進歩しながら、力あるものとなる」(III/3)。言語は価値を伝達してきた。そして言語はそれと同時に言語を伝達してきたのである。価値が言語的に伝達される際に、言語表現の可能性が探求され、広げられてきた。この経過は平行に進行する。過去の価値を読み取ることは、その言語的表現を読むことと等価である。「思索」で述べた事柄はそのまま「表現」にも妥当する。

「知恵の事柄においてはただ、一つのすでにあったものに再び到達することが問題である」。それは「科学的な認識を可能な限り最高に満たすこと」である。「君の意識の生でもって。 - 意識からやってきて、意識の方へ行こうと努める生、意識の多くを持っている生でもって」(「47 到達可能なものと到達不可能なものについて」。『ニュアンスと細部』)。「遺産。それはただ、人が似たように体験すること、あの男の文の中に表明されないものを再発見することによってのみ可能である。- 人が総体からあれらの文を再び形成することができ、それでもって、同じ苦勞をして、相応する新しい文を形成することができることによって。 - 人が自分の力で一つの大きな近さに達したならば、その時、火花がこちらに飛ぶ」(II/203)。

過去の文、表現のアーカイブを検索し、その表現を「意識の生」でもって満たす。それは模倣ではなく、創造的なパラフレーズである。過去の表現の遺産と現在の一回的な個が衝突する。「一つの直接的な表現。偉大な芸術作品はそれである。その中に過去の中からの一つの堅固な部分も見出されない、一つの表現だけが直接的であることができる。たしかに表現する人は過ぎ去ったものを受け入れた、しかし彼はそれを完全に輝きで満たした、液状にした(過ぎ去ったものは、流動化されている)。その結果彼は正確に、彼の必然性を満たすものだけを流させることができる。すべては奉仕する」(V/8)。

その表現は、容易なことではない。「苦境の中でただわずかの人たちが言葉の強さに向かって立ち上がる。その時、彼らは聞くことができる、語ることができる、偉大な芸術家たちは常にそのような苦境の中にいた」(V/23)。

## 2 方法 読む 読者 批評

表現は今まで表現されてきたものとの関連においてしか判断されない。価値が、今まで生きてきた人類の遺産であったように、ホールの方法は過去を「読む」ことに還元される。過去の文を読み、その思索を辿り、さらに継続すること、それがホールの方法である。そしてその経過を、思索に拮抗する強度でもって表現することをホールは試みた。

芸術はすべて歴史的形成物である。新しく表現を試みる人も、すでに歩まれた道をたどる

ことから始める。「キャサリン・マンスフィールドがチェーホフの模倣であると主張する人たち（チェーホフがいなければ無だっただろう、などと）、彼らに人は答えなければならない、君たちは正しいと。そしてチェーホフは彼の方でトルストイなしには無であった。トルストイ自身は、数人のもっと前の人からわずかの苦勞で導き出される。そしてこれらの以前の人たちはすでにアダムの中に前もって形成されていたもの以外に何も作り上げなかった。－われわれがいかなる父からも由来しなかったならば、われわれはもちろん、無であろう」(V/31)。

だから書く人はまず、読むことから始める。しかし「読む」ことは、知識のための消極的な要件ではない。「現実的な読者が一つの現実的な芸術作品を読み終えたことはない。／現実的な読者はある良く書かれたものの中に常に新しいページを発見するだろう、どの状態でも新しい効果が生まれる。彼が作品を〈暗記して〉知っていても、それは初めて正当に心の中のものとなる。彼の一部となり、いかなる終わりにも達しない、それは生のように産み続けるものであるから。－それ自身が生であるから、ものごとのリアルな一部であり、結果において見渡すことのできないものであるから。／リヒテンベルクのところに書かれている、〈偉大な本の確かな印は、人が年を取れば取るほどその本がもっと気に入るときにある。人が年とともにもっと賢明になると仮定して。というのは、一つの本は鏡であるから。サルが中を覗きこんでも、使徒は姿を見せることはできない〉。読むことを受身的な経過として表す人たちと語ることは賢明ではないだろう」(IV/1)。

ホールの文体は時に象徴的になる。「読む」はイメージでもって表現される。「もし君が読んでいるならば(…)君は、ある暗い部屋に入る誰かのようなのである。突然、それ以前のまあまあの明るさ、薄明かりから入って来る誰かである。少しずつ君の眼は任務を果たし始める、それは空間の中を動く(闇が丸く固まり始める、離れて行き始める)。そこから何がしているのか。青白い父たちの集まり－君は彼らが静かに観察しながら振る舞っているあいだ、彼らに気づかなかった。あちこちにかすかに光る装身具、燭台が浮かび上がる。ここで宝石たちは燃えている、特に一つの深紅の、静かに燃えている宝石は。そして今、初めて徐々にそれとして認識される窓を通して、君は、摩訶不思議な外部、世界の中を見る(それは古い世界、君の日々の世界に他ならない)、たいそう段階を付けられて、たいそう描かれて、君が知っていたすべてよりもずっと豊かな…そして同時に、ふたたびとても華奢で、はかなく、ほとんど拭い去られて、時おり雨の日の窓ガラスの後ろの眺めのように、一枚の白い吸い取り紙の上で動く人物のように、より押しつけがましくなく、より硬くもなく。それはいったい何か。それはまさに君の日々の昔の世界だ、君がいた場所だ」(IV/17)。

ホールは「暗記する」こと、「二度、三度と読む」(IV/6)ことを強調する。あるいは読む

速度。「人は - 人がそこで様々な距離の中に身を置かねばならないように - 様々な速度で読まねばならない。(…) どの本の上にも、その著者が読まれたいと欲している速度を記している数字が書かれているべきだろう。(もし10が中くらいの速度を示しているならば、その時、1は例えば、それでもってヘラクレイトスが、後期のゲーテのいくらかが、カール・クラウス、ヘルダーリンが読まれるべきである数字となるだろう。エドガー・ウォレスの本の上には1000の数字が立つべきだろう)。人がバルザックを他の良き著者たちよりももっと速く読むことができる、読むべきである(50あるいは60の数字に即して - トストエフスキーは100あるいは200の数字に即して)ということは、決して彼が、他の著者たちの一人よりももっとわずかのスタイルを持っていることを意味しない。ただ彼が様々な平面で書いたということの意味するだけだ。極端にゆっくり読む人にとっては、バルザックのスタイルは決して明らかにされないだろう」(IX/82)。

読むことは、精神の活動を促進する力のベクトルを読み取り、その力の流れをさらに継続することである。その時、読むことは書くことと一致する。精神活動の促進の観点で見れば、読む／書くは精神活動の異なった側面にすぎない。「現実的に読むことは他のすべてよりも書くことに近い。／あるいは、私は、私が過去のあれこれの本の中に見出した個所、そして正確に同じことをこの上なく明瞭に述べている個所を思い出すように思う。そして私はその個所をスピノザ、あるいはモンテーニュに探しながら、それを見出すことができない、それは存在していなかった。私はただ、問題となっているものと触れ合う個所、あるいは外的には全く違っているが、それとの深い内的な一致の中に生きていて、一つの似たような地面から生まれた形成物である個所を見出したただけであった。それは読書労働を示していないか。その中で一つが別のものを越えて進行することを示していないか?。あるいは、読むことと書くことは、偉大な労働のただ二つの - もちろん潜在的に異質な - 表現であることを」(IV/4)。

「書くことは創造的であるが、読む際に人は何も創造しない」と人は言うが、その誤りは、「創造的であることについて誤った観念」から来ている。「書いている人にとって言葉はそこにはないだろうか、(…) 文法の数千年も強化された可能性がないだろうか。そしてさらに彼の前の人類が形成した考えたち、彼を囲んでいて、彼を通して流れている生の力によって作られた、強調の能力がないだろうか。そして彼の活動全体は選ぶことの中にある。 - 人が書く際に一つのより広い選択を持つということ、読む際には固有の選択を持つということ、それが相違の全体である」(IV/5)。「最良の読書はわれわれを書くことに、語ることに、考えることにあるいは少なくとも、まさに読まれたものを再び読むことに - 読み続けることにではない - 駆り立てる」(IV/18)。

読むと書くは同じ精神的な活動である。しかし書く人にとって読む人は他者である。「個人的な経験。他の人が理解しないという恐ろしい観念は無力にさせる。(…)それが一通の手紙を書く場合であれ、君はある個所を訂正し、その際にそれが訂正によって受け取る人のところでもっと理解できないものになることを知っている。君はその個所を再び、前の形に、君が怠惰なものと認識した形に - 慣習的な、それゆえに大部分死滅してしまった、それゆえに偽りの、つかむのではない形、信号言語 - に戻すべきか)。何をする？。何らかの可視的な観念のために読者に不誠実にならないために、十分なくらい読者を愛することが問題なのだ」(IV/15)。

送信も受信も同様に精神的な活動であるが、その間には深淵がある。「著述業は、同時に何かある仕方世界を変えようと思うことなしに、真剣であることはできないし、現実的な労働であることもできない。／精神的な活動の際の自発的な感覚は区別しない、区別することができない。それゆえに精神的な労働者は、すべての不幸な経験の後で何度も、また近くに作用することを試みるだろう。(…)芸術は状況にふさわしいものではない、それは絶対的で、厳密で、非和解的である。…しかし君は読者なしに書くことができない。君の労働から離れるな。そして各々の現実的な労働の法則は、その労働が内面を伴って外部に向かわなければならないということである。最後の意味で、すべての書くことはただ語ることである。そして語るために、君は一つの汝を必要とする。…つらい、身をもぎはなすことはそこで行われた。しかし今ここで。ここで今再び、何が問題となっているのか。芸術家が真の、道徳的に完全な関係を持つことができる一人の人、唯一の人に対して、精神を集中することが成功するということが問題となっている。彼の見られた、そして見られなかった読者、彼の未来の読者、彼の存在しているそして存在していない読者、彼の今まで聞いたことのない読者に対して。／そこに、一人の作家の最大の、そして最も困難な、とりわけ決定的な労働の本質があると、私は主張する。書くことの中にその本質があるのではない！。そうではなく、君の読者を、真の読者を、何度も、誰にともなく魔法で出現させることの中に。魔法で出現させる *zaubern* ことの中に」(IV/20)。

芸術は「絶対的で、厳密で、非和解的である」、あるいはそうあろうとする。それはその受容者を顧慮しない。「読者を捕えるために人は小説を書かねばならない。読者を失うために人は、よく書かねばならない」。スタンダールは「人は彼を百年後に理解するだろう」と予言した(VI/10)。『ツアラトウストラ』において、「ニーチェは悪い読者のためにそこにおけるそんなに多くを台無しにした、減らした、読者群にそのような犠牲をもたらした」。「われわれは『ファウスト』第二部を何にもまして評価しているが」、「そこでは何も読者のために為されていない」(VI/37)。

「最も偉大な人間は、読者を気にかけることが一番少ない人である - しかし一人の読者を持つという、最高の確実さのもとで。…/〈一人の作家が彼の読者のために持つことのできる最大の敬意は、彼が決して、人が期待しているものをもたらさない、そうではなく、彼自身が、自分のそして他者の形成のその都度の段階において正当で、有益だとみなすものをもたらすということである〉(『箴言と省察』)。(…)一人の作家の価値は、時代に対する彼の抵抗において、測定される。(…)一人の作家の意義は読者を問題にしない彼の能力と比例していると、 - あるライオンに即した確実性で - というのは、社会的なものなしにはうまくいかないから - しかし一人の読者、一人の素晴らしい読者を持つという能力に比例していると」(IV/21)。

「真の読者」は作家が想定する読者である。ホールは本を読み、そして自分も書こうとした。彼にとって、読むことは作家が想定する真の読者になることである、そして彼自身は作家として、自分の本を読むべき読者を想定する。「書く」ことがその「真の読者」を作る。テキストは、そのテキストが読まれることを望むように読む読者を作る。ホールは、『若きパルク Jeune Parque』を読み返すヴァレリー (VI/12) を引用する。「私の話題にしている変化。それは、作家をパートナーとみなし、そして可能な知的努力によって選択される個人を読者とみなすことに存する」(IX/118)。あるいは、ブルーストは、作品自体が彼の子孫を作らなければならない (VI/2) と言う。

読むと書くは同じ事柄の異なった側面である。同様に読者は書く人である。読者が書く人となり、書く人は「真の読者」を作るという形で書く。読む/書く、読者/作家のこの自己言及的な構造にホールの『覚書』の異様な力がある。以下、この力をそれぞれの事柄において探ることとする<sup>3)</sup>。

読むと書くが等価であるならば、書く人と読者も等価になる。それはホールの「書く」スタイルから由来する理念である。しかし近代社会では読者は消費者である。「その一方の芸術は群衆に、受取人たちの数字に依存している (一冊の本は数千の読者を必要としている、さもなければそれは印刷されない)。他の芸術はただ数人の〈専門家〉に依存している。そしてこれらの〈専門家〉(批評家、画商、コレクター)が真に理解する人であることは、決して必要ではない。彼らが作品に何かの理由から興味を持つことで十分である。彼らは価格を上昇させる、彼らは一人の画家を世の中に送り出す、彼らは彼を一つの世俗的な存在にす

<sup>3)</sup> Stadler は読者の概念に関してノヴァーリスを引用している。「真の読者は拡大された著者でなければならない。彼はすでに下級裁判所(審級)で審理された事柄を受け取る最高裁判所である」(ノヴァーリス『花粉』)。Stadler, Ulrich: „Die Notizen“ oder Von der unerreichbaren Vollendung einer Sammlung. Versuch einer Gattungsbestimmung. In: text + kritik 161 Ludwig Hohl. München (edition text + kritik) 2004, S.54.

る、彼の足の下の地面を固め、彼が歩き続けることができるようにする、リアルなものを離れ、何かの種類のかいものの中に滑り落ちるといふこの危険は、言及された状況のゆえに、書いている人にとってははるかに大きな危険である」(VI/1)。

この事情は文学の諸形式により異なる。「抒情詩が散文とは反対に高い程度に自分を解放できた、新しい空間を獲得したということ、人が抒情詩にすべての可能な実験への権利を認めているということ、一方で散文はただ小説として現実に真剣に考えられているということ、それはどうしてか。／人は散文を群衆に、詩を専門家に公表する。／一つの芸術ジャンルが専門家のグループにではなく、群衆に依存しているところでは、その芸術ジャンルはその問題的な段階に入る。－ その中の価値は問題視される。／ － この〈専門家のグループ〉。そのようなグループが価値の出現を待って見張っているということ、－ そしてそれがかなりの程度のスノビズムの中で起こるのであれ－、そしてそのグループが楽しみを併せられることとは別の要求を持っているということ、それで十分である。それによってすでに一つの芸術ジャンルに存在と持続が可能にされるのである。それより良いことを芸術はそもそも決して期待することはできなかった。現実的に理解する人たちはどの時代においても全く孤独な人たち、稀な人たちである。ルイ XIV 世もフランソワ I 世も、彼らは芸術について多くを理解していなかった。しかし地上のこれらの権力者たちは彼らの野心を、価値あるものを要求し、価値あるものを私有することの中に置いた。そのようなことはしかし一つの文化を可能にし、担うために必然的な状態である、そしてそれでもって一つの並はずれた意義を持っている」(VI/3)。

この専門家が批評家である。かつて王侯君主は芸術家のパトロンであったが、市場社会は群衆という無知な購買者を「教育」する、同時に芸術家を保護する制度として批評家を作ったのである。批評家がいなくても、作品自体が批評的機能を持つようになる（「真の読者」を作る）。

批評とは何よりも「読む」ことである。「遺産。それはただ、人が似たように体験すること、あの男の文の中に表明されないものを再発見することによってのみ可能である。－ 人が総体からあれらの文を再び形成することができ、それでもって、同じ苦勞をして、相応する新しい文を形成することができることによって」(II/ 203)。過去の文についての言語が、より高次の審級の言説を産みだす。それは批評言語に他ならない。ホールは詩、短編小説を書いていた。それから『覚書』を書き、それ以降は、中断された初期の小説を完成した『山行 Bergfahrt』以外に創作を書かなかった。そこには 20 世紀初頭の小説形式から批評的言説への表現形式の移行が読み取れる。文学のパラダイムが変わったのである。「(もっと貧困であるもの、ドイツ文学に恐ろしいほど欠けているものは、担っていく中間層、教養の平均的な

水準、読者である。)それゆえにドイツ文学の批評に関してもっとも多く望まれるものは、一つの仕方では分解する批評、鋭くする批評である。主として風刺的な、おぼろげさを攻撃する、感覚を目覚めさせる批評」(IV/19)。

その際にホールはこの批評的言説の生成をゲートに見る。「すべての(価値のある)文芸批評は、一つの固有の創造的活動である。そしてそれはこの限りにおいて他の活動に、〈本来の〉詩作に促進的に作用する。どの現実的な活動も別の活動に促進的に作用するように。／ただ一番深い底でその二つの実行は共通のものの上であらねばならない。その共通のものが一様に成長しながら、その両者の各々を通り、その両者の各々の中で増加された能力を出現させることができるのである」(V/34)とホールは批評を〈定義〉する。そしてゲートはどうか。

「私には、まるでゲートが、書き改められた見解への途上にいた、— それからしかしためらった、それ以上進むことができなかつた、あるいはしたくなかつたかのように思われるのだ。— 以下のことだけは確かである。彼は隔たりを、芸術と批評の間に隔たりを認識した。〈真の媒介者は芸術である。芸術について語ることは、その媒介者を媒介しようとすることである〉。— 〈芸術は語ることのできないものの媒介者である。それゆえに芸術を再び言葉でもって媒介しようとすることは、愚かである〉。／彼はその隔たりを認識した、しかし結合、共通のものは?。〈そしてしかしわれわれにはだから多くの貴重なものが生じた〉。もう一つの個所は、〈しかしわれわれがその中で努力することによって、理解力にとってはかなりの利益が見出される、それはまた実行する能力に再び役に立つ〉。／そこに一つのためらいが知覚されないだろうか。明晰なものの中に一つのほやけるものが。〈芸術について語ることは媒介者を媒介しようとすることである〉、だから馬鹿げたこと!。— 〈そしてしかしわれわれには多くの貴重なものが生じた〉。この〈そしてしかし〉は暗闇の個所を表している。それに明晰な肯定が続く。しかしどのようにそれは、先行しているものと組み合わせられるのだろうか。／ゲートの格言(『散文による格言』)は芸術か、あるいは芸術ではないのか。そしてそれらは(リヒテンベルク、パスカル、カール・クラウスの散文のように)まったく同様に言い表すことのできないものの媒介者ではないのか。同様に、不可解で、誤解を生じやすく、到達するのが困難で、無限なものの中に視線を開くものではないのか」(V/34)。「そしてふたたびあの〈そしてしかし …〉に戻ると、その言葉は、一つの陳述から対立した陳述への橋を表していない、そうではなく突然、一つの肯定を聞くように強いる、その肯定は一つの隔たりによって分割された場所、一つの別の大陸から聞こえてくるが、われわれはその肯定がどのようにこちらに響くことができるのか、あるいはどのようにわれわれが向こうに行ったのかを知らない。しかし一つの橋は存在している」(V/34)。

ゲーテのためらいは、ホールのそれでもある。それは批評的言説の生成の事柄であるが、同時に彼は『覚書』の形式の正当性、文学史的な必然性を確認しようとしていた。ホールが主張したいことは次のことだ、「創造 *Schaffen* と批評の関係について非創造的な精神たちは予感すら持たない。／創造的なことと批評は、そもそも対立物ではない！。 - （言葉によって）言葉を促進することと書くことが対立物ではないように。そうではなく問題となっている唯一の対立物は、*創造的なものと慣習的なものである*」(XII/117)<sup>4)</sup>。

### 3 形式

批評的言説そのものが文学形式であるが、批評はそもそも形式についての反省である。

「そしてただ個々のものを読む人、この本をアフォリズムの集まりとして考える人、作品の全体的なものの意味の中に入り込まない人はそれを決して知ることはないだろう。第一巻についてのアルミン・モーラーの書評〈ルートヴィヒ・ホールはアフォリズムを書いていない。人は個別なものそれ自体を取ることは許されない、作品は関連の中で読まれなければならない〉」(VIII/7)。「アフォリズム」はホールにとって、慣習的な、容易に消費される形式である。ホールの形式を巡る思索には常に『覚書』とは何かという自己反省がある。Jürg Zbinden は、「それ自体の生成条件が作品の中で反省される、*work in progress*」について語る<sup>5)</sup>。「書くことの諸条件」が反省される。その記述が『覚書』の内容となる。

ホールは批評の実践を現実的にどのように考えていたのだろうか。ホールは体系的に記述しない。精神が個別の事柄に衝突し、そこに飛び散る火花がホールの「方法」である。そこでは各々の個別の事柄に即した尺度で測られる。「どのような尺度で君たちは測っているのか …。私をただ、私が測っている（測った）尺度で測れ。より厳密な尺度ではなく」(IX/114)。

文学形式も歴史的に変動する。「*批評*について。彼らは、最良の本はもうとっくに小説ではないことを見ていない。（本はもはや人物やストーリーの中において重要ではない、そうではなくて、取り組みの中において重要である。つまりその素材は、考えである、内的な経過である。ジャーナリズムがとっくに引き受けてしまった、外的な経過ではない）」(XI/57)。

形式についてホールは、ヨーゼフ・ロートの『美の勝利』に関して、「ただ*制限*によって

<sup>4)</sup> 批評的言説はロマン派において指摘される。Haupt は、フリードリヒ・シュレーゲルの言葉、「それ自体芸術でなければならない芸術批評」を引用している。Haupt, Sabine: „Schwer wie ein weißer Stein“. Bern (Peter Lang) 1997, S.94.

<sup>5)</sup> Zbinden, Jürg: Bedingungen des Schreibens. In: Ludwig Hohl (1904-1980). Akten des Pariser Kolloquiums. S. 141.

形式は生まれる」(XII/54)と言う。しかしホールは形式を定義するのではなく、「形式とはなにか」と問い続ける。「素材、内容、形式。形式があるところ、常に内容がある、そしてまた常に素材がある。詩人はだからまったく素材について気にする必要はない、内容について決して気にする必要はない。詩人はただ形式に向かえ。そして彼がそこで到達するものによって、彼はすべてに到達する。／内容を所有することは一つの恩寵である、素材は何でもないものである、形式に達することは、最高の労働と恩寵の生産物である。／素材を誰もが自分の前に見る、それに加えて何かするべきことを持っているものだけが内容を見出す、そして形式は大抵の人たちにとって秘密である（『箴言と省察』）」(IV/3)。

「形式。どの形式も常に時代遅れである。というのは、人が形式を示すことができるならば、形式はすでに作られてしまっている。形式は過ぎ去っている」(V/7)。ホールの重要な方法である引用によってホールは続ける。ゲーテ、「ごく最近の時代のもっともオリジナルな作家たちは、彼らが何か新しいことを生み出したからではなく、ただ彼らが同じものごとを、まるでそれらが以前に決して言われなかったかのように、言うことができるので、オリジナルなのである」。リヒテンベルク、「人は人間を彼の意見に従って判断してはならない、そうではなくこれらの意見が彼から作り出すものに従って」。カール・クラウス、「良き見解は価値がない。誰がそれを持っているかが重要なのだ」。そしてホールは言う、「形式とは何かとわれわれは尋ねる。形式とは、人が（再び）見出したという証明に他ならない。というのは、何かを現実的に見出し、言う人が、それを、それがかつて言われたのとは別の仕方と言わないということは、不可能であるから」(V/7)。

「自分の意識によって満たす」、パラフレーズする。その「満たす」形が「形式」である。ブルーストは従来の小説の形式を踏襲して書いたが、その時、小説の形式が廃棄され同時に創造されている。ブルーストは小説に新しい、彼固有の形式を与えたのだ。「小説が生を終えたとき、ブルーストのそれのような形式があった」(IX/56)。「芸術家はただ彼の生に、彼の手段に、やってくるものに即して生産すべきである。最高の努力は、彼の手段をコントロールする中で彼によって要求されてあれ。彼は決して、彼の諸形式の各々の最小の部分を検査し、欲せられているものにより適合したものにすることを止めてはならない。彼の領域の拡張のための努力、彼の本性や彼の時代によって条件づけられているのとは別の、もっと大きな（「より大きな」）形式を満たそうとする努力は彼に禁じられてあれ。／形式たちは決してとどまらなかった、新しい形式は各々の新しい精神とともに生まれる。ブルースト。崩壊した小説形式で（果てしない論述、ほとんど筋はなく、「いつも彼はただ自分について語っている」）、一方、明日、それは新しい古典的な形式となるだろう。／強い精神たちは常に彼らの形式を見出す、完全に十分である形式を見出す」(V/9)。

ここでホールは自分について語っている。『覚書』は固有の形式を作ろうとする試みである。『覚書』とは何かという自己反省が取る形としての形式。そこで決定的なのは精神である。「最良のものは言葉によって明らかになるのではない。－ 精神の中からわれわれは行動するのだが、その精神が最高のものである」というゲーテの言葉を引用し、ホールは、「一つの芸術作品の意義はしかしその（時代の）列の位置に依るのではなく、形成する精神の力に依る」（V/10）と言う。「すべての形式は移り変わる。秘密は単に、作家が研究者であり、語るということである（そして彼らの語りの形式を常に彼らの研究の結果によりふさわしくするという事）」（VI/12.）。ホールは、形式よりむしろ、形式を作る力を述べている。

ホールは個別の事柄に向かい、その事柄に即して考える。「形式」も個別表現形式に即して考察される。その考察の内容が『覚書』となる。『覚書』は「批評」なのである。

#### 4 様々な形式

##### 引用

ホールにおいて、「読む」は「書く」と等位である。それらは同じ精神的活動の異なった側面である。だから「読む」に関する事柄は、そのまま「書く」に通底している。「引用」は「読む」ことから生まれるが、引用は、古い形式を踏襲し、この形式の可能性の領野を横断し、新しい固有の形式を作る一つの手段でもある。

ここでもホールは始まりから考えて行く。過去は書かれたものの中にある。「過去は君たちにとって使い古されたものであり、過ぎ去ってしまったものだが、私にとっては常に、予感されない可能性の中で、開かれており、生産的である」（XII/137）。そして、時が過ぎ去ったということの中に引用の意義がある。「何か知られる強度は、人間から人間に、日から日へと異なっている。流れる水の中の、それどころか噴水の中の水滴の状態に劣らず変動的である。（それは、人が一つの認識を保存できないということ、救済はまさに最初に起こっていたに違いないということと関連している）。それゆえに（まったく知られたことの）引用、それどころか様々な強調はすでに大きな業績であることができる。－ 再び、語ることの意義を見る、一つの接近」（III/5）。

そしてホールは引用を「書く」ことに高める。「いったい書くことは引用することとそんなに計り知れないほど異なっているだろうか。言葉はすでにそこにあるのだ。／真剣なそして自然なままの判断の経過は創造のそれととても似ていて、人は判断されるべきものに対して、自分で創ったものに対してと同じ不確かさを感じることができるばかりでなく、時々ほとんど混同することも可能なので、－ ただ密度の相違がその二つの活動の間にあるだけ

なので、引用することは、もっと大きな距離から見て、書くことと同様に困難である。二つの引用文の結び付きが既に空間の中に本来的な形成物を置く。／（…）しかしモンテニューの中に含まれている引用は、一冊の厚い本を形成するかもしれない、そして彼は謝ることを考えなかった。彼は、彼がもうそのテキストが彼のものなのか他の人のものなのか知らない、それほど力をもって読む。／－ 笑うのは早すぎる。彼は上る。〈しかしただ山とともに〉と君は言う。しかし山が終わるところで、彼はさらに上り続ける、同じ線の中、山を越えて。彼は書くことを始めた、そしてそれに気づいていない。／引用から書くことへ移行しながら、一つの相違を感じる人は、重いものから軽いものへ陥る人、努力から受け取ることへ、（骨の折れる）登攀から軽快に転がることへ陥る人のように、－ その人は全くたしかに、引用することも書くこともできない。／さもなければ同じ認識においても、アクセントの移動だけで済むに、異なった作用を、意義を、価値を与える。強調することの中の強度の変化でさえも大きな意義を持つことができる。／ある人が意識的に強調することは、すでに一つの別の種類の知をもたらす、本来的な、人間的な知を。－ 人間の文化空間の中に、文学の中にすでに存在しているものを別の位階の中に置くことはすでに一つの業績となることができる。それが意味とともに起こるならば、ひょっとしたら創造的な業績に。／理念は存在している。一つの理念を際立たせることができるということは、容易なことではない」(VI/31)。

引用は自説を補強するために通常は用いられるが、ホールにとって、「私に外部から出会うものの中で、私の精神とある強い関係に立っていたものを際立たせることだけが重要であった。（…）つまり、これらの手段でもって私の見方の表現を強くすること、一つの方向をもっと明瞭にすること」(IX 序文)。引用文は、考え続けるための契機である。ホールの精神が引用を引き寄せ、時には変形させる。

「何度、どの現実的な作家もあの聖書の箇所を考えなければならないことか！。〈言葉はどの人間もつかむ *fassen* わけではない …〉。（再度調べてみて、その引用は誤りであることが明らかになった。そこに書かれていること － マタイ 19 － は、著しくもっと単純なことである。 *Non omnes capiunt verbum istud.*－ 誰もが言葉を理解する *fassen* わけではない。私はしかしこの文を、それが私の記憶の中に、私の私には知られていない作用のもとで生まれてきたままにしておく）／読者を満足させることを狙っている人は、決して芸術を作らない。いったい芸術は誰を満足させなければならないのか。世界のすべての広がり、そしてそれはただ未来の中において捕えられる。－ 言葉は誰でもつかむわけではない」(IX/123)。一つの文が「誤って」記憶される。その「誤解」は「意識で満たす」、固有のパラフレーズである。それはもう「引用」とは言われないものだが、それがホールにとって「読

む」ことである。

『覚書』の中にはかなりの引用文がある。ホールが「一日の響き Tagesklang」と名づけるもの。「長い間、私には、ほとんど毎日、あるいは数日ごとに、一つの一定の言葉が、大抵は詩句の中の言葉が与えられているのが常だった。－それがどのように与えられたか、どのような種類の道で到着したのか、それはどのコントロールからも逃れている－、それは目覚めている間ずっと私の中で響いている状態とどまった（…）／明白に遊戯的な性格を持っていたこの言葉は、私のその都度の主要な事柄に対する、いつでも一つの暗いしかし強力な関係の中にあった。私が意識して取り組んでいたものではなく、隠されている土台、もっと深い問題への関係の中に。（…）その言葉は常に私よりももっと多く知っていた」（VII/139）。例えば、ヘルダーリン『パトモス』、モンテーニュ、ギュンター『夕べの歌』、スピノザ「神はいかなる受動にもあずからず、またいかなる喜びあるいは悲しみの感情にも動かされない」（『エチカ』5 定理 17）。「例外的に、外的な事件と明瞭な関係にある言葉」として、それはパスカルの「もし私の手紙がローマで有罪になるならば、私がその中で有罪としていることは、天上において有罪になる」である。「私は、スイスの文学研究所宛に書かれた長い手紙、私の状況を変えることになったそれを並々ならぬ努力の後でついに終え、発送させた」（VII/139）という事情がある。

ホールは20歳のころから主としてフランスとオランダで過ごした、つまりドイツ語の本を手に入れるのが困難な状況にあった。ホールの引用文は、「言葉はつかむ」の場合のように、必ずしも原典と一致するわけではない。彼はおそらく多くの詩や作品を暗記していた、あるいはほとんど暗記するまで何度も読んだらしい。後にかなり貧困の中でも彼はテープレコーダーを持っていて、詩の朗読のテープを聞いていた。要するにホールの頭の中には、おびただしい量の詩やテキストが蓄えられていた。その図書館が彼にとって文学であり、そこから「一日の響き」が時に彼を訪れて来るのである。

「一日の響き」の中のゲーテの言葉をホールは自分に語っている。「さらばいま同胞たちの意欲と記憶とに／聖なる遺訓としてこれを残さん／苦しき奉仕を日々につづけよ／このほかにいかなる啓示も要なし」（ゲーテ「古代ペルシャの信仰の遺訓」、『西東詩集』）。ホールはまた、『ファウスト』第二部の場面〈暗い廊下〉、ファウストが〈母たち〉のところへ降りて行く場面を、「私の場面として、『覚書』の本来の序文として、これらの数年の現実的な、最も深い全体表現として」挙げている。（「あなたは寂しさや孤独ということをご存じですか」）。「…すでに造られているものから逃れて、／解き放たれた、形態の国へおいでください。……………新しい言葉が気にいらぬほど度量が狭いのですか。／これまで聞き慣れたことだけ聞きたいんですか」（VII/139）。あるいは、当時オランダで11ヶ月半続く半暗闇（濁った

灯油ランプの照明)の後で、「私の妻は、ついに電気の修理が実行されることを成功させた。

— 私は歯の痛みをもって雨の中、家に戻り、上に光を見る。 — その時私は真に詩的な気分になった。〈世界はどこまでも眺めて心地よい／とりわけ美しいのは詩人の世界である／色とりどりの、明るいまた銀ねずみ色の野の上に／昼となく夜となく、燈火はかがやく〉(ゲーテ、「ズライカ」、『西東詩集』)(VII/139)。ホールは頭の中に詩の図書館を持っていた。それは、「著者のコントロール」なしに、言わば無意志的に現れる。

「一日の響き」という概念自体が一つの引用の手法である。その様々な引用の手法をゲーテの引用において見てみよう。全くの引用だけの文。「というのは、正確に考えて、そこにおいて美しい人間が美しくあるのは、ただ一瞬である、と人は言うことができる」(IX/113)。引用が思索の契機となる。「パンタリス(『ファウスト』第二部3幕)。強力な調子のこの言葉、すべての尺度を越えて素晴らしい言葉、ゲーテが合唱指揮の女、パンタリスに語らせるこの言葉は、一つの切り離す剣、一つの最後の裁きのようなものである。その裁きは人間を永遠に区分する、人間に彼らの場所を割り当てる、ただ価値を持っている二つのグループの中の一つか、あるいは第三のグループ、すべての他の人たちのグループの中に場所を …。／〈名を挙げたこともなく、気高い志も持たぬものは／元素に還るだけのことです。ではゆきなさい。／お妃様とご一緒になるのは私の熱望です。／手柄だけではなく、忠誠が人の人格を保つのです)。／もし君が、君が出て行かねばならなくなるまで、母のところにとどまるならば、その歩みは創造的になるだろう。(…)。／〈忠誠〉である人、母のもとにとどまる人の価値は何であるか。彼が将来の出発の構築に参加することを助けるということである。／しかし人間は、自分を万有の中にはめ込むこと、もっと正確には、自分がかめ込まれていることに意識的に参加することが成功するにつれて、自分の価値を得るのである」(II/133)。「引用」文と思索が浸透しあう。「ある書店のショーウィンドーの中にゲーテの素晴らしい言葉を読んだ、人間を本当に愛している人以外に誰も人間を笑ってはならない。／それは、私が当時、ある日曜日に路上で、 — 人々を観察しながら — 人間について、愛について、憎しみについて書いたことである」(VIII/125)。

『ファウスト』第二部のリュンコイス *Lynceus* の歌、「一艘の荷船が運河を通して／こちらへこようとしています」(第五幕)をホールは「ゲーテの最高の後期のスタイル」として評価した。その注でホールは、1944年、10年後に、カール・クラウスの〈一つのファウスト引用〉の中に「ファウスト教養は、〈一艘の荷船が運河を通してこちらへこようとしています〉の詩行が滑稽であること、人が無駄に証明するであろうような崇高さを持っていないことを確認した」の文を読んだことを書いている。「そして私は告白する、それは私にとって今一度現実的に一つの満足であった、私が私の仕事において今まで経験した、おそらく唯一の、

現実的な満足であったし、今もそうである、と」(IX/54)。ホールはカール・クラウスを読んだので、カール・クラウスのように読むのである。

自説の補強。その自説が些細な内容なので、一般的に権威とみなされるゲーテの、それも意外な引用は修辭的に効果的である。「砂と浜辺 ファウスト。いつも私は、砂 - この北海の浜辺 - に対する私の過度に激しい反感の中に共感を求めてきた。ついに私は、私が探していたものを、『ファウスト』第二部の四幕に見つけた。／そして私にはまるで、私が一つのため息をつくような叫び声を - 退いていく苦悩と感謝の叫び声を - 表明しなければならないかのように思われるのだ」(IX/49)。「一つの深淵が人間を動物から分け隔てているかどうか、それについての考察への寄与として、要するに神学に対する戦いへの寄与として、ゲーテのこの重要な(美しいと同様に重要な)文が存在している。〈お前はまた生あるものの列を導いて／おれの前を通らせ、静かな林や空中や、／また水の中に住んでいるおれの兄弟たちにも引き合わせてくれた〉(『ファウスト』第一部)」。(IX/86)。

あるいは引用しないことによる、引用文の強調。「私は、ゲーテに、『ファウスト』の第一部の第一幕の第一場の第三行目の〈残念ながら *leider*〉にどんなに感謝していることか」(VIII/33)。その文は、「ああこれで俺は哲学も、／法学も医学も／まだ要らんことに神学までも／容易ならぬ苦勞をしてどん底まで研究してみた」である。

『覚書』は読者に読む／書くことを強く促す本である。そして私はゲーテの『西東詩集』、『ファウスト』、スピノザ、モンテーニュ、バルザック、リヒテンベルク、カール・クラウスやリルケを再度、あるいは初めて読み始めた。ホールの他の作家の引用は、読者が自分で読むように促す力を持っている。つまり強度の批評となっている。

スタンダールの『アルマンズ *Armance*』から二つの「特に光に満ちた個所。〈繊細に弦を張られた魂にとって不幸をそんなに残酷にするものは、時々まだぱっと燃え上がる、一つの小さな希望の弱い光である〉」(IX/4)。

シラー。引用と言うよりも批評である。ホールは「極楽境 *Elysium* からの娘 *Tochter*」における *Tochter* の言葉の不正確さを批判する。「誰の娘かそこには書かれていない。だから絶対的な意味における娘、そこの〈家の娘 *Haustochter*〉」。…「〈喜び、美しい神々の火花、極楽境からの娘よ〉。どのように一人の賢い人間がそのように語ることができるのか。 - もしシラーが長く下から社会的に揺れて登ってくる必要がなかったならば、それでもって禁じられた種類の読者を気にかける必要がなかったならば、あるいはもし彼が、ギュンターのように、もっと勇気を持っていたら、それほど世俗的な野心を持っていなかったら、それはそれほどまでにはならなかつたらう」(IX/35)。それにもかかわらず、ホールはシラーを評価する。「シラー。誰もが彼を修正できる、しかし誰も彼を書くことはできない」(IX/2)。

「シラーとパトス。もしパトスでなければ、いったいシラーにおいて何が本物だろうか。シラーのもとにでなければ、どこに本物のパトスがあるだろうか。／私には、理念によって養われる（そして養う女たちと一緒に死につつあり、倒れる）一つの芸術よりも、それ自体が理念である芸術の方がもっと好ましい。シラーの芸術は理念によって養われている、たとえそれが、時間的な、論議する価値のある理念であり、全体体現によって永遠にリアルな理念でなくても - とにかく理念であり、流行の猿真似ではない。／理念たちはいつも一度高く上る。／そしていつでもその時、シラーによって創られたものが再び活発になる - 機械は走り続ける。もしこの同じ理念が再び世界を通して突進していくならば、機械は再び作動する。 - さもなければ、大抵の時間、機械は静止している。しかし真の芸術の形成物は、いつも生を持っている、いつも自分で補っている、それらは身体ではなく、理念ではない、そうではなく、身体化された理念である」(IX/78)。

バルザック。引用だけでバルザックの偉大さがわかる。「純粋な愛について」。「彼らはエモーションを望む。愛の中に無限を入れるために十分に強い女性の心（魂）は、天使のような例外から構成されている。女性の心は、人間の中の美しい素質（天分）であるところの女性の中にある。偉大な情熱は、傑作と同じくらい稀である」（『13人のフェラギユスの話 Histoire des Treize - Ferragus』）(IX/3)。「私は名前が運命に影響を及ぼさないと、敢えて主張したくない（『Z. マルカス』）(IX/6)。ホールはバルザックの食事を語る。「彼の一つの外出の際にバルザックの一つのメニュー。彼はそのすべてを一人で食べたようだ。百個のカキ、12のカツレツ、一羽のカモ、幾つかのヤマウズラ、一匹のヒラメ。バルザックは真の偉大さと力のどの現象形式も賞賛した」(IX/7)。

リヒテンベルク。「数千年を通して誰がかつて明晰に見ただろうか、もしリヒテンベルクでなければ」(IX/71)。リヒテンベルクはホールにとってドイツ語の散文の規範であり、精神活動のモデルである。「機知は偶然によって生まれることができる。〈機知は音楽と同じような事情である。人が聞けば聞くほど、人はいっそう微妙な状況を要求する〉とリヒテンベルクは言った。機知的なものは微細さによって特徴づけられる。ナイフの鋭さのように。／私はそもそも、同時に大きな真剣さを持っていないような現実的に良い機知を考えることはできない。それを通して人がとても遠くを見る門を瞬間的に開けないような良い機知を考えることはできない。リヒテンベルクについてのゲーテの有名な言葉。（リヒテンベルクは、ドイツ文学の誰よりもっと多く卓越した機知を残した）。〈彼が一つの冗談を言うところには、一つの問題が隠されている〉」。そして、ホールはシェークスピアにおける道化の意味を述べる。「真理を苛酷に、直接的に言わないことはしばしば一つ以上の理由から必要である。優美な形式の中で真理は人の気に入らないことはない - それはそれが向けられている人

たちの生も、それがそこから由来する人の生も脅かすことはない。大多数の人間は真理を見過す。幾人かの別の人たちは、各々の真理がいつかどのような力を獲得することができるか知らず、真理を我慢する。人は真理を火でもって抹消できない、それは世界の中にとどまることができる、――まで。道化性は真理に持続を供給する。そしてすべての時代の文学はひょっとしたらまったく別のものではない」(VI/42)。

リルケ。ホールのリルケ評価はかなり揺れている。特に『時禱集』に対しては批判的である。(しかし、『時禱集』から引用は多い)。「もう一度、『時禱集』に――〈おお、所有と時の中から／彼の偉大な貧困に至るほどそんなに強くなった人はどこにいるか、／彼が衣類を市場の上で脱ぎ捨てたほどに……〉。彼が、〈彼の真の尊厳に至るほどそんなに強くなった〉と書いたならば、それはなるほど美しくはないが、それほどナンセンスではないだろう。／私は、〈貧困と死についての本〉というタイトルのもって何かを詩作するだろう、しかし貧困でもって私は貧困のことを言うだろう、死でもって死のことを言うであろうように。それを、その第二のことをリルケもまたしている」(IX/33)。「リルケが〈彼〉についてより少なく、〈道〉についてもっと多く語ったならば!。(…)〈君は、決して日曜日を持たぬもの、／労働に没頭したもの、／剣の上で死ぬことがありうるだろうもの、／まだ輝くようにも、滑らかにもならぬ剣の上で〉。それは甘受されることができる、それは正しいことを含んでいて、決してミステリアスな汝 *Du* ではなく、もっと多く、一人の人間に、真の芸術家に向けられている。しかしその後すぐに、〈人は君のハンマーの打ちならす音を聞く、／町の中のすべての教会の鐘の音に〉。リルケはまた『時禱集』の中で無趣味なことからしりごみしない。(いつも『時禱集』で!)――見ることの良心性と一つの真の感情をこの慣習的なオルガンのしきりに鳴る音に対置するために、私はリヒテンベルクの一つの文を引用する。〈教会の塔は、祈りを天の中に導くための、逆さにされた漏斗である〉。そして『ファウスト』第二部の第5幕を読み。〈鐘の音が死者の安らぎに何を貢献するか、私は決定しようと思わない、それは生きているものにとっては嫌悪すべきものだ〉」(IX/19)。

ヘリダーリンにホールは文を捧げる。「ヘルダーリン。彼は森を通り歩いていった。森は彼の周囲で暗くなった。それは悪い出来事ではない。間もなく君は彼らが不幸についてしわがれ声で話すのを聞くことができる。しかしこの森の出来事は彼らが目覚めていることよりももっと良かった」(XII/122)。

ニーチェ。「偉大な男たちの誤りをこの上なく明晰に際立たせることはなぜ必要なのか。ニーチェ、二つの誤り、1. 読者に譲歩したこと。(ツァラトストラにおいて)。2. 概念を過度に高めること、目指されている作用を越えて打ちつけようとする嗜癖。(それは常に、その打ちつける人自体が転落するか、あるいは自分の立場を危うくすることに導く)――

二つの誤りはちなみに一つの同じ理由に起因している。つまり、大きすぎる、彼にとって耐えられなかった孤独」(IX/43)。

ヘッセ。「人がヘッセにおいて煩わしいと感ずることができるものは、農民的なもの他に、この意識的な魂の豊かさ、永遠的な示唆である - まさにその解釈するものである。(…)ヘッセの要件の全体の中で幾つかのものは、石膏からできた、高くそびえるキリスト像を思い出させる、人が至る所で見るような、祝福する手をした」(IX/63)。

プルースト。「しかし一人のプルーストのための社会、それはフレスコ画ではなく、ただ壁である、一人の作家はもちろん、何かについて語らねばならない。この何かはしかし、ただ壁にすぎない。彼がどのように語るか、あるいは彼がこの語りの仕方によって何を表現するのか、それだけが芸術的にリアルなものである」(IX/102)。

### 剽窃

剽窃は、意図的に出典を隠蔽した引用である。引用を方法として用いるホールは、剽窃という引用の裏側から引用を考察している。

「リヒテンベルクが彼を描いたような、そんなに偉大な剽窃者に出会うならば、元気澆刺で強い剽窃者に！。今、偉大な剽窃者は偉大な作家と同じくらい稀であるように見える。〈剽窃はたいそう軽蔑すべきことであるということは、彼らがそれをただ少量、ひそかにしていることから来る。彼らはそれを、人が今や誠実な人々のもとに数えられている征服者のようにすべきだろう。彼らは、まさしく見知らぬ人々の全作品を自分の名前で印刷させ、もし誰かがそれに反論するならば、彼の耳の後ろを殴るべきだろう、血が口や鼻に吹き出るくらいに〉。／今日、彼らはそれをどのようにするのか。彼らはものごとを別の剽窃者から受け取る、3度、4度、10度反射されたものを与える、彼らは各々の由来のものごとをごちゃ混ぜにする。〈君がそれを買い取ったことを証明できなければ、それで十分だ〉。／言葉は、いかなる窃盗も話題になることができない空気のような、すべての人の事柄ではないか。 - 言葉は、みずから語っている一つの事柄である。その事柄はその常に特別な構造を通して語る。それは一つの有機的なもの、一つの生き生きしたものである。そしてもしわれわれが今日、その木が君の地面の上に生えているかどうか、あるいは君がどこかで切り倒したのかどうか認識しなくても、でも明日には認識するだろう。君がもたらす最初の文がわれわれを不確かなままにしておいても、次に続く文がわれわれを明晰さに導くだろう。／そしてそこには、固有なものでも、盗まれたものでもないであろうものは何もない。固有なものでもないものはすべて、盗まれたものである。／固有なものとは何か。完全に、どの部分においても責任を負われているもの。／というのは、言葉、とりわけ単語たちは、まさに決して空気のように、誰でもない人の事柄ではないからだ。それらは誰かによって創られた、それらは

その誰かのものである、それらはただ彼らのものである、他の人がそれらを買取るまで。その身代金は、完全な必然性である。君がこの価格を支払うことなく、言葉たちを使用したならば、君はそれらを盗んだのだ。／何かを見、言う人はただ正しいことを言うことができる。現実的なものを。しかし大抵の剽窃者は彼らの不幸なことに一人の見る人の発言ではなく幾人かの見る人の発言の部分を書き取るので、幾つかの場所から語られていて、いかなる現実にも適合しない発言が生まれるのである。(…)／書くことの芸術全体の本質は、人が完全な責任なしには一つの言葉も使用しないということの中にある」(VI/30)。

剽窃の具体的な例をホールは「宝の小箱」の中で論じている。ホールは「一年に五百に及ぶ投稿をこの出版社に実施した」が、「空間の不足のゆえに、0から3の掲載を獲得した」(IX/68)。その時期に新聞に掲載された他の人の作品を論じたのが「文学の宝の小箱」である。ホールの筆は的確かつ辛辣で、カール・クラウスを思い出させる。そしてどのテーマを通して、ホールは言語表現(文学)を考えている。

「三つの作品、三つのケース、そのどれもが一つの特別な仕方で、典型的である。つまり、一つの文学企業における、一つの文学状況に一つの決定的な視線を開くのに十分である」。

「A 始める人が一人の名人の影響、それどころか呪縛の中に陥り、その名人の流儀にしばらくの間、従うという現象。(初期のヘルダーリンが最初にシラーの流儀で - たとえもちろんシラーよりももっと良くであれ - 詩作していたように)」。当該の詩は、リルケとC.F.マイヤーとゲーテからの「剽窃」であるとホールは論証する。「私は今しかし確信に近づいている、この〈沈黙してそこに立っている〉という言葉はわれわれの著者自身によって詩作されたのだと。というのは、そのような底なしの馬鹿げたことがかつてすでに印刷されたと仮定することは私には困難に見えるからだ」(IX/68)。

## 論争

その「文学的な宝の小箱」のBとCは「論争」のカテゴリーに入る。ホールの文体は常に挑発的だが、次の文は実証的であり、同時に辛辣(Sarkasmus)である。

Bのカール・ヘルプリング、1934年12月の「新チューリヒ展望」の書評、「新しいチューリヒの語り手たち」。内容よりもむしろヘルプリングの文章表現が批評される。「… というのは、いかなる文学ジャンルも、小説ほど永遠性の列車 *Ewigkeitszug* から(人を)遠ざけ *entrücken* ないからだ。小説にはいつも短い宿 *Bleibe* が割り当てられていた」という文について、「*Bleibe* (宿) が、住居を表す隠語表現であることを知らず、彼はその言葉を、それが彼にはより生気のあふれた、上流階級風で、オリジナルに思われるので、彼が言いたかった、言わねばならなかっただろう〈とどまること *das Bleiben*〉の代わりに用いている」。「*entrücken*、一つの他動詞は目的語を持っていない。それゆえにたやすく、man (人) の4

格が補足されなければならない。だから *einen* (人を), *uns* (われわれを)。今しかし永遠性の列車 *Ewigkeitszug*。ここでそれはもっと困難になる。われわれはそれをアナロジーで試みよう。*Genferzug* - ジュネーヴ *Genf* に行く列車。*Güterzug*, 貨物 *Güter* を運ぶ列車。*Wolkenzug*, 雲 *Wolke* の流れ (列)。本質的特徴 *Wesenszug* - 本質の表現の一部であるところの列 *Zug*。 - 永遠の方へ向かう列車, 永遠を運ぶ列車, 永遠から形成されている列車, 永遠性の本質の表現の一部であるところの列車。第三のケースはそれ自体, 不条理である。それから, 永遠性を運ぶ …, 困難な。すぐにしかしわれわれは仮定する, 永遠の方へ向かって走る, それだけが言われていることが可能だ。われわれは今そこまで来ている。 - 小説は, 永遠性の方に行く列車からわれわれを遠ざける?。それが (いつも) そんなに読まれているにもかかわらず?。否, それがそんなに読まれているがゆえに, もちろん。それは, われわれがその文をもう一度観察すれば, 明らかになる。だから多く読むことは愚かにする, われわれを永遠へと運ぶ列車から遠ざける, とヘルプリング氏は主張している。その文の要約された意味はこれである, (いかなる文学ジャンルも, いつでも頻繁に読まれた小説の文学ジャンルほど, (小説がいつも頻繁に読まれたので, 小説の文学ジャンルほど) 愚かにすることはない)。小説を読むことは愚かにするということ, それはまた新しいことではない, すでにルソーが似たようなことを言った。しかし今度はそれはもちろんもっと説得的である」(IX/68)。

批評は何かについてのメタ言語である。それは他の批評との論争を前提としている。「宝の小箱」のようなジャーナリズム的な文の批判は近代の大衆文化の文体批判である。「論争。今われわれは小さな誤りで小さな人を攻撃する。われわれは個別の誤りの一つにまともに対応する。彼らが全体において悲惨であるから。彼らにはどの肯定的なものも欠けているとわれわれが即座に示すことができるならば, それはおそらくもっと良いのだろう。しかしどのようにして?。 /人は雄牛の角をつかまねばならない。(…)人が雄牛をその外面のどこかでつかまねばならないから。(…)われわれは外面と関係しなければならない。 /はるかに良いことは, われわれが個別なことを証明し, マイアー氏にその結論を自分で引き出させることである。 - われわれは最も大きなものごとにも個別なものをもって, 細部をもって名づける。(だから, 個別なものを通して, 全体を表す何かが浮かび上がらなければならないだろう)。 /生産について何かを理解している誰も, 多かれ少なかれ論争的な形式に属しているあの生産の価値を, 相手や対象の価値に関して測定しなかった, あるいはそれと関係づけなかった。(…)論争が一つの文学的ジャンルである (他のジャンルと同等の) ことを知らない人は, この事柄の中で何も知らない」(VI/32)。

論争を文学にしたのは, カール・クラクスである。彼は言語表現に関して, 言語表現によっ

て当時の市民階級の意見や道徳と戦っていた。「私は私自身について話し、その事柄のことを述べている。あなたはその事柄について話し、自分のことを述べている」(カール・クラウス)」(IX/74)。

ホールの批評は常に、精神活動を促進することを求めている。「私は価値あるものごとを書いているか。憎しみから私にやってくる強調はいかなる生も与えないだろう。しかし人は、それが生産的であるところでは、誇張し、攻撃せよ。私は彼ら自身のために人々を追求しない。 - 幾つかの現象 - (原理として) 編集部や犬のような - に対して怒りは客観的である」(VIII/112)。

「小さな人」、市民階級の俗物的な存在をホールは「マイアー氏／夫人」「薬剤師」として形象化する。ホールはマイアー氏を「彼は自分の下に堅固な地面を持っていると断言する男」と定義する (I/14)。「それは、マイアー氏が決して、いかなる場合にも一つの働くことにかかわらないであろうことを意味している。一つの恐ろしい仕方で表現すれば、表現形式のこの山のように高い無意味性を通りぬけ、言われなければならないであろうことへ達することがどのように私に成功したのか。本当に私自身がそれについてほとんど驚いている」(I/14)。「マイアー氏」の定義がこのように誇張して語られるのは、市民階級は明確な実体ではないからだ。そしてそれが曖昧な、揺れるものであるがゆえに、きわめて批判するのが困難な存在であるからだ。

薬剤師は、「核心熱狂者 *Quintessenzenmeier*」(VIII/24) と呼ばれる。インテリと思っている俗物。あるいは、「薬剤師は、その中に人間たちが座っている暗い峡谷の中から宇宙への見晴らしの良い地点に導く梯子の多種性から、宇宙は存在しないと結論つける人々である」(VIII/8)。「薬剤師、〈私が、君達詩人がいつも王のところへ行くのを見るが、しかし王が詩人のところへ行くのを見ないということは〉。 - それは、と詩人は答えた、私たちが、王が持っているもの、地上的な所有物をおそらく正当に評価するすべを知っている、しかし私たちが持っているものを、王たちは理解するすべを知らないということから来る」(VIII/109)。

### 誇張

誇張は論争のレトリックである。「弁明、あるいは読者へ なぜ私は〈そんなに誇張して言う〉のか。私が読者を持っていれば、静かなままにいること、もっぱら正確さを求めることは私に許されるだろう。今しかし私は何が言われているのか、何が言われていないのか知らない。常に霧の中、闇の中を前進する者は、彼が既にどれほど遠くまで進んでいるのか知らない。彼が目的に達するという大きな衝動を持っていれば、彼は容易に目的を越えていく。ただ彼が余りにわずかしか遠くまで行かなかったということを確認するために。／それが慎重な態度でもってうまく行かなければ、私は君に一つの打撃を与えるだろう。私は君にいず

れにせよ何かを与えるだろう。私が君に与えることによって、私は取るだろう、君を私の方  
 取るだろう、君がその中にいる沼地から君を救い出すだろう。そして君が欲しなければ、  
 君は夜の中でつかまえられるだろう。／人がだから私の孤独を考慮に入れるならば - 私  
 は許しを乞う。他の人たちが手取りで言うことを、私が税込みで言うならば。他の人たちが  
 税込みで言うことを、私が手取りで言うならば」(VI/45)。

#### スイス

「スイス」は、批評（その下位概念である剽窃、論争）の集約的な現れである。カール・  
 クラウスの場合のように、ホールにおいて、言語批評は同時に社会・時代批判である。直接  
 の環境であるスイス（特にドイツ語圏スイス）はホールの批判の最大の標的となる。何より  
 も批判されるのは精神的な狭隘さである。

「スイス人はそんなに美しい山を創造したことを、自慢している」(VIII/67)。「*同国人主義  
 Kompatriotismus*。人は、この人はもう愛を持っていないと言う。彼が2メートルの直径の  
 この炭焼人小屋の中で窒息したくないので、彼にとって愛は失われてしまったのだ。しか  
 しいったい外には愛がないのだろうか」(VIII/69)。「スイスと自由。すべてのスイスの新聞  
 の中でいつも戻ってくる、〈われわれの六百年の自由〉。それは何か。かつて一人の人間が何  
 かを確認したか、この自由を表すために、引き合いに出されるであろう何かを。いったい、  
 一人のスイス人が例えば一人のイギリス人に対して持っている、この自由の本質はどこにあ  
 るのか。彼はひょっとして偽りのモラルからもっと自由であろうか。正しいことを理解する  
 のにもっと能力があるのか。借金や税金からもっと自由なのだろうか。狂気から、吝嗇から？。  
 ／(…) スイスの思考する人間は、世界の他のところよりももっと少なく圧迫されていると  
 感じているか。彼はより少なく偏見に出会うか。人が〈六百年の自由〉のような意味のない  
 ことを何度も繰り返すことができるということからすでに、決然と反対のことが語っている  
 のだ。自由が六百年の古さであるということを私はおそらく信じる。それは恐ろしく老いて  
 見える、それは盲目で、耳が聞こえず、歯もない、そして神のように崇拜されている、世界  
 中のすべての神、偶像、君主を合わせたよりももっといとわしく」(VIII/76)。「スイスは性  
 急な和解に病んでいる、それは正確に見て、表面性に他ならない。(スイスよりも) 文学的  
 生産物における生 *LEBEN* の観察と測量からもっと遠く離れているところはどこにもない」  
 (IX/10)。「芸術家が存在するばかりでない。郷土芸術家も存在している」(VIII/77)。

「新チューリヒ新聞（大陸での最良の機知-新聞）」(VIII/48)。「宝の小箱」で触れたように  
 スイスにおける言語表現はホールの批評の格好の的である。「スイスの作家たち。彼らに固  
 有なものが欠けているので、これらの詩人たちはそんなにも頻繁に〈生来そなわった *urei-  
 gen*〉とか〈固有の力強さの *eigenkräftig*〉という表現を使うのだろう。／一つの原則は、〈君

のものであることを言え、他の人のものであることを繰り返すな。－ 私はただ、私の心を燃やすものを言いたい。あるいは（リヒテンベルクから）、〈一つの良き表現は一つの良き考えと同じくらい価値がある。表現されたものを一つの良き側面から示すことなしに、自分をよく表現することは不可能であるので〉。あるいは、（同じリヒテンベルクから）、〈わずかの言葉で多く言うことは、最初に一つの作文をし、それからその双対文 *Periode* を短くすることではない、そうではなくて、むしろ、その事柄を最初じっくり考え、そしてそのじっくり考えられたことから最良のことを、理性的な読者が、人が削除したものに恐らく気づくように、言うことである〉」(IX/37)。

#### ケラー

ホールはゴットフリート・ケラーの詩（その受容）を批判するが、どの事柄においてもホールは詩を詩ならしめているのは何かという、いわば存在論的な考察をするので、それは優れた批評となる。ケラーには「彼が詩句を作るとき、意義に対する感覚、言葉の固有の生が欠けていた」(IX/39)。「言葉の正確さと正しい表象はしかし詩においては同一である！」とホールは強調する。ケラーの『夕べの歌』について。

「〈眼よ、私の愛しい小窓よ〉－ それはちなみに感傷的である、（しかしまさにこの感傷性がこの詩の名声を引き起こしたのかもしれない）－、それから第二の連の最初の詩句、それ自体として存続できない、条件法の副文、〈いつか疲れた臉が閉じるとき〉、そしてとりわけ、もちろん半分の詩句、〈その時、魂は安らぎを持つ〉。それは実際に彼の心に浮かんだのだ。それ以上の大抵のものは強制的に付け加えられた。（ヴァレリーはどこかで、一つの良き詩句を作るのは難しくない、しかし第二の良き詩句を付け加えることは、難しいと言っている）。ひょっとしたらさらにもう少しのインスピレーションが〈ただ沈んでいく岩石と仲間となって〉、－ 〈なお二つの小さな火花 …〉などの中を薄明るく存在している。それはそれ自体として悪くはない。しかしこの表象は先行しているものに対してどのような関係に立っているのか。眼は窓であると、彼は言う、臉は閉じられた－そして突然、小さな火花と星の物語。－ 人が最初にその上で倒れる、本来的に破局的な行は、第二の行である。そして人はもはや立ち上がらないだろう。より正確に言えば、その〈詩〉は決して再び立ち上がらないだろう、もし人がこの詩句の不可能性を認識するならば、その詩句はその時、どの表象能力にとっても、誠実につき従い、見ることを努力しているどの精神にとっても、耐えがたく、陰險な毒となる。（ゲーテの言葉に従えば、〈われわれは退けることのできない、日常的に更新されるべき、根本的に真剣な努力を持っている、つまり、感じられたこと、見られたもの、考えられたもの、経験、創造されたもの、理性的なものと言葉とを可能な限り一致させて把握するという努力を〉）」(IX/39)。

「私にそんなに長く愛らしい輝き *Schein* を与えよ」の「輝き *Schein*」の言葉の使用について。「動詞〈輝く *scheinen*〉が絶対的な意味で使用されることができ、〈大量の光を与える〉と表現する力を持っている（太陽は強力に海の上に輝いていた）一方で - その名詞〈輝き *Schein*〉がこの絶対的な意味を持っていない、あるいはもう持ってないということ。（…）その言葉が挙げられた二つの意味の中に押し戻されているということ、それをケラーは全く正確に知っていた。しかし詩作するとき彼はそれについてどんな釈明を与えたか、詩句を作る際に何を彼は気にかけたか。韻と詩句が完成されたら、人は個別なものを眺める必要がない、それは符合する必要がない、すべてを越えてよろめきながら歩め、終わりの方へ！。／しかし私には誰も詩作上の自由 *poetische Lizenzen* を伴って来てはならない。その言葉は、存在した最大の嘘の一つである。詩作上の自由は存在しない。（せいぜい、悲壮な自由が存在するだけだ）。詩人にとってすべては、反対に、何かの書く人、他の誰かにとってよりもはるかに厳密である）。その不愉快な感情を凡庸な読者はもちろん素早く越えて行く。彼らは読む際に常に先を急がなければならない。（そして彼らのためにまさにケラーは「詩作」したのだ）。／とりわけ、私にはゴットフリート・ケラーが問題になっていたよりもむしろ、ある文学の状況、一つの文学的生（あるいは死）の状況を示すことが問題であったからだ。一つの文学的生の中ではローベルト・ヴァルザーは決して正当に受け入れられることはなかった（ある指導的新聞の編集部は彼の時代に、彼にいつも作品を送り返したと自慢していたそうだ）」(IX/39)。

## 5 書く

方法として「読む」を考察し、「批評」を論じてきた。ホールの特徴は、「読む」「書く」が同じ精神活動の異なった現れと考えられていることである。言葉を巡る批評は「書く」ことへ移行し、「書く」ことの反省として書くことが現れる (*work in progress*)。言語表現についての反省的な考察が批評であるが、それをホールはイメージを用いて（いわば文学的に）表現する。批評と文学の差異がない。人はホールのどの文を読んでも、いきなり核心に運ばれる。事柄は、その事柄を反省的に表現することによって描写される。「比喩」は具体的な比喩を書くなかで、考察される。

「放蕩息子 新約聖書の大抵の比喩が一つの短い、光沢のある、鋭く磨かれた剣の力、阻止できない突きの中で実行される剣の力を持っている一方で、放蕩息子の比喩は失敗した。その不快な印象を不十分な才能が、新しいものを創造することの不能が、 - そもそも何かを創造することの不能が引き起こすのである。創造されたものは常に新しい。／創造的

なものは問題的なものから生まれる。カオス的なものによる受胎。(…)今その寓話はあまりに多くの余計な荷物を受け取ってしまった。(私には放蕩息子はいつも軽蔑すべき存在だった、そいつが豚飼いであったからではない、そうではなく、再び家に帰ってきたからだ) (ネストロイ)。放蕩息子は失われた、その状態にとどまった。そして彼は少なくとも再び戻ることはなかっただろう。 — そのような状態では。そのような状態で再び戻ることは、余計で、意味のないことだ。というのは、ものごとは、人が一つの物語の中で使用する個別の部分は、それ固有の生を持っているからだ。人は任意のものごとに、それらが、比喩を語る人が欲するように、語ることを強いることはできない。そうではなくそれらは、それらが欲するように語るのである。羊は今まさに他のことを言うことはできない、そしてそれゆえにあの比喩は良いのである。その比喩の中で使用されている部分は、その原動力全体を比喩を語る人に奉仕させ、そしてそれでもって彼の意味で果てしなく生産的である」(IX/48)。ホールは「もっと大きな曲線の中で帰郷しながら」(『ニュアンスと細部』II/6)と語った。彼にとって帰郷ではなく、その「より大きな曲線」、道が重要であった。ホールは本来決して帰郷しなかった。

「書く」ことの意味はその主題にあるのではない。「君はいつもただ芸術について語っている。君自身をより高い段階に高めよ、その時、君が何を言おうとも、それは一つのより高いものである。 — 君が言うすべては、一つのより高いものとなるだろう、君が眠りについて、朝の化粧について、一枚の木の葉について、それどころか一人の別の人間について、経済についてさえ、政治についてさえ話そうとも」(IX/51)。何について語ってもよい。ただ良く語れ。「書く規則 君のものを言え、他の人たちのものを繰り返すな。私はただ、私の心を燃やすものを言いたい」(VI/36)。

ホールが「書く」についてイメージすること。「イメージとして私の前に漂っている作家は、汗気のある焼肉を提供しなかった。彼の散文は旋律的にざわめき始めるものではない。しかし果てしない苦勞によって獲得された彼の著作の中のいくつかの文は、黒い、ガラスのように明るい鉄のきらめきを持っている」(VI/47)。「書く」はアフォリズムの文体で記されることが多い。「これらの文は金属のようであるべきだ。紙のようではなく。君はそれらを美しく彫刻しなかったか。(…)金属でなければ、石。最も神的なものは岩石である」(VI/48)。「私にはたくさん書く力はないので、文を鑿で彫らねばならない」(VII/162)。「すべての書かれたものにおいて調べられるべきは、何かを買収して手に入れた輝きを持っているか、あるいはあの輝く硬度を持っているかどうかである」(IX/70)。「私は欠点のないように書くためにいるのではない — そうでなければ何のためにわれわれは聖職者を持っているのか —、そうではなく、ますます純粋な証言をするために」(VII/176)。「人は詩作する際に詩作して

はならない、それは秘密である」(IX/28)。「何かを純粹に言うこと(邪魔になる異物なしに)は並はずれて多いというばかりでなく、それはすべてである。／その時、書くことはそんなに容易だろうか。－この容易さがどんなに困難であるか、それをただ実践的なものの観察だけが教えることができる。／それは単純に見える、それは容易に見える。それは単純であり、非常に難しい」(IX/65)。「芸術の中心的な問い。しかし、ある人が作家であることの真の基準は、すべてにもかかわらず、ただこれである、人が自分自身の中に、表現するという打ち破ることのできない激しさを持っていること」(IX/61)。「人間の力の実現の場所は各々人のもとにある」(II/174)。そして引用によっても、「幾人かの人は、すべての人が書くことができるであろうことを、頻繁に書きすぎる。そして彼だけが言うことができるであろうこと、それによって彼が永遠のものとされるであろうことを置き去りにする。リヒテンベルク」(VII 雑録 冒頭)。

## 言葉

ケラーの詩の批評で見たように、ホールは言葉の選択を重視する。「正しく選ばれた言葉よりももっと大きな奇蹟は存在しない」(XII/73)。言葉の選択、例えば「zart」について。「繊細な zart は、繊細なものの列の中で情愛のこもったこと Zärtlichkeit より以上である。(…) 繊細さは無限により高いものである。『ファウスト』第二部、〈なべて悔いを知る優しき者らよ、／救い手のおん眼を仰ぎまつれ〉」(VII/160)。「繊細 Zartheit。繊細は最も稀なものごとの一つである。ライオンはそれを持っている。(…) 情愛のあることはぴちゃぴちゃ音を立てている、いつも湿っている。繊細は常に乾いている」(VII/161)。

ホールはまた二つの「言語的な才能」を述べる。その第一は、「同義語の区別の中に」ある。「よりはっきりとした分離性が二つの同義語の間に誰かにとってあればあるほど、第一の種類の彼の言語的な才能はより一層大きくなる」。「第二の種類は言葉形式の区別の中にある。／第一の種類は語幹と関係している、他の種類は、単語たちの間の関係と関わっている、それとともにその言葉の諸変化と関わっている」(VI/39)。ここで第二の言語的才能がかかわる事柄は、文のシンタクスの構造である。「言葉たちは一人で生きているか。言葉はその意義を、コミュニケーションの強さによって初めて獲得する」(V/39)。要するに、ホールは「言葉」を文体の意味で用いている。そして文は人なり。言語表現が思索と同じ価値を持つのが、ホールの特質なので、ホールの言語表現を考えることが重要になるのだ。

「言語芸術の基本的なものはただ言葉であること。／そして人は常に別の形式の言葉の結合、言葉たちの別の関係を作るだろう－可能性は無限である－そこに進歩がある。芸術、それはそれ以前に世界の中になかったものをもたらしこと。そしてそれを人は、人がオリジナリティを採ることによってではなく、ただ人が勇気があることによって、できる。

— 何かそれ自体 — 物たちの中の — を取り押さえること、つかむこと、包むこと、離さないこと、持ってくること。それはいつでも芸術である」(V/21)。

「勇氣」というようなおよそ現代の批評的言説には登場しない言葉がホールには現れるのは、ホールが常に精神的労働者（ここでは言語の芸術家）の活動を促進することを念頭に考えているからだ。言葉の表現は、生のそれと同等の意味を持つ。「言葉の正確さの問いは、書くことを中断させる、ゆっくりさせるばかりでなく、一つの完全に遠くまで伸びて行く仕事を外的に静止させる、そして長い間。 — しかしまたふたたび遠方のもの、深いものへの門を開く、そしてその現実的な解決をもたらす」(IX/112)。「言葉において最も美しいものはそれらが（通常は）表さないものである」(XII/59)。「言葉は言い表すことのできないものの器ではない、そうではなく身体である。言葉は何かを持っていない、それをこちらに持ってこない。言い表すことのできない意味に対して、言葉は無言の役者のようである。彼らは身を傾け、お辞儀をする、自分の中に閉ざされた身体たちは。彼らは操り人形のようにある。しかし無言の役者がするダンスの中からいずれにせよ言い表すことのできないものへの眺めが君に瞬間的にでも予感するように次第に意識されてくるだろう。そして君は生を持つ。〈すべて無常のものは／ただ映像にすぎず〉（『ファウスト』第二部）。言葉は一つの移ろいゆくものである」(V/11)。

ホールは論述しない。イメージ的な文が散発的に投げ出され、読者は自分でその関連を読み取り、航路を形成するように要請される。

#### ドイツ語

言葉の選択はホールのドイツ語による文の中でのことであつたが、その母胎であるドイツ語についても「選択」を話題にすることができる。「その純粋なドイツ語はドイツ語圏の中では、どこでも、つまり全体としてのいかなる地域でも話されていない。／ドイツ語の発音にとって最良の影響は、イタリア語あるいはラテン語のそこから来る。（トーマス・マンの『魔の山』の中の、セテムブリーニ、ドイツ語ではなくラテン語の出身である彼は一番よく、正しくドイツ語を話した）。／スイスでは真にグロテスクな誤りが広まっている、人は正しいドイツ語を学ぶためにベルリンへ行かねばならないと。（人々がその時そこで学ぶこと — 発音の無愛想さ、偉そうなこと、それは一つの言語の上にニスとして置かれているのだが、その言語は本質的に自分をそれ以上に形成せず、自分を方言の水準を越えて高めることはなかった — それはひどく憂慮すべきことの何かである。／ドイツ的なもの、発音と同様に言語は、ほとんどただ研究によって、思考によって、抽象的なものから促進されなければならない）」(IX/47)。

ホールは1924年から37年までのほとんどをパリやオランダで過ごした、37年の「帰国」

以降も、ジュネーヴに住み、生活の言語はフランス語であった。チューリヒ出身の妻、Hanny Fries への手紙の80%はフランス語で書かれている。そして彼はスイス・ドイツ語を「方言」とし、生涯標準ドイツ語しか話さなかった。それは、政治的ではなく、「精神的な亡命」である。「人は最大の力をその起源の領域から向きを変えることによって獲得する - 亡命によって」(II/27)。「良きドイツ語はすでに私にとって十分である。ドイツ的なドイツ語は多すぎる」(VIII/89)。「ドイツ語を人はフランスで、さらに良いのはラテン語を通して学ぶことができる」(IX/46)。ホールにとって言語は精神の活動を表現するための媒体である。彼の「ドイツ語」は時代的・空間的に限定されていない。それはかつてエラスムスなどの人文主義者、スピノザが使用していたラテン語に近い。当時、ラテン語は世俗的には使用されず、ただ精神の言語としてあった。現実世界や時代を超越する(それを志向する)言語をホールは彼の「ドイツ語」に求めていた<sup>6)</sup>。

## 6 何を書くか

「読む」「書く」「形式」「引用」「批評」など今までの述べてきたことはすべて、同一の精神の活動の様々な現れである。これから論じる「書く」は、ホールが「書く」ことと格闘している具体的な姿である。「書くことについてもっとも一般的なこと。何かを見る、そして言う。何かを見る、そして言うことはすべてである、それは稀であり、困難である」(IX/64)。ホールの「書く」ことのイメージは攻撃的ではない。「私は魚がそこにいるとき、魚を獲らねばならない」(VII/77)。「家 - そこに彼は待ち伏せして横たわっている。 - 漁師が岩のある海岸で魚を求めて横になっているように - 猟師が朽ちた溪谷の中で、切株の隣で、射撃姿勢で、待っているように、というのは、何かを通り過ぎるからだ、時々、間もなく、何かを通り過ぎる、その時、銃声が、鈍くどんという音をたてる、彼は集め、それを

<sup>6)</sup> この文脈で「方言」についてのホールの考えが理解される。「私が方言を憎んでいると言えば、私はいったいすべての特性に反対であるか。文化言語の中では特性は生産的になる。方言の中ではそれはただ方言自体であり、君は何も付け加えていない。数千の人たちがそれについて思い違いをしている。彼らが何もしなかった、何も創造しなかったところに、一つの業績を想像した。多数の人たちの言語の中で語り、しかし独自であること、それは困難である」(VIII/79)。方言は、特性の固定された類型性である。しかし「言葉もまた、不断に死んでいくものであるし、不断にその生命を受け取らねばならない」(II/68)。「ことわざ」は言語の類型的表現そのものである。「ことわざで自分を表現する習慣のある人は愚か者である」(VIII/51)。ホールは「すべての始まりは困難である」ということわざを、「何十億の人間たち、彼らはみんな、生きることを始めた - 容易に。それは全く問題なく容易だった、彼らはそのために何もする必要がなかった。そしてそれからそれはますます難しくなった」と皮肉とともに批判する(VIII/51)。ホールは、〈家屋敷 Haus und Hof〉のようなことわざ的な言い回しを認めるが、「人が、言葉の中で一つの軽い変化を、例えば言葉の置き換えを生じさせるということがなければ」承認しない。「その置き換えは不可解なものを爆破し、言葉を再び活性化し、呼吸させる」(VI/34)。言語表現は、精神活動を活性化することに仕えるべきなのである。

見出す - そのように彼はこの疲れた一日に、陶酔を求めて待ち伏せしている。彼の状態はもろく、力がない。そしてその時、具象的に、一回的に、単純に、輝くものが近づく。彼はそれを集め、取り、見出す。／それは彼のものか。否、それは彼のものではない、誰が、そのようなものを所有していると誇ることができようか。彼はそれを盗んだ、こちらに持ってきた。彼は詩人である」(VII/79)。

### 観察

「われわれは退けることのできない、日常的に更新されるべき、根本的に真剣な努力を持っている、つまり、感じられたこと、見られたもの、考えられたもの、経験、創造されたもの、理性的なものと言葉とを可能な限り一致させて把握するという努力を」(IX/39)、すでに引用したこのゲーテの言葉が、ホールの言語表現のマキシムである。それは実践的には「観察」のことである。「観察とは何か。愛である」(II/242)。

観察されるものではなく、観察が重要である。「モデルは画家に教えない。彼がモデルを観察することを観察すること」(V/29)。「美しいものの謎(画家がモデルを描く)。ここでは思考の中にまったくゆっくりと一つの転換が現れた、一つのラディカルな混同が。その絵が実行する人に適合していることによるのみ、美が達成されるのである。いつか一人の人間が一枚の絵を世界の中に置くところで、彼に適合しており、彼に完全に仕えている絵を置くところで、その時その絵とともに美が達成されたのである。〈物質的なものは存在しない…〉。完全な生の出現はいつでも美しい」(V/36)。

手紙を例にしてホールは観察について語る。「大抵の手紙は、細部の代わりに、一般的なことが与えられているという点で病気である。／さらに、もし細部が与えられるならば、通常のもの代わりに特別なものが求められるという点で、病気である。／君は、一般的なものを書いてはならない、そうではなく細部を、そして特別な細部ではなく、普通の細部を書くべきだ。 - それが力を持つ、それが照らし出す、ここで君は現実的な特別性の表現から逃れられない、ここでわれわれに全体的なものへの視線の力が与えられる。／君が君の一日をどのように整えたか、朝起きるときの薄暗闇の中の6時からの気分(毎朝)、霧笛の響き(毎年)」(VII/102)。知人たちの手紙の中に、「彼らの半分の確信、彼らの一般化、彼らの〈意見〉」が書かれている。「意見は困窮の程度にまで成長しきっていないなければならない、それがもはや許可を求めないほどに。／いったいただりヒテンベルクやカール・クラウスだけが彼らの意見を表明する権利を持っているのか。そうだ、ただこれらの人たちだけが。意見は現実性 WIRKLICHKEIT を持たねばならない、そして意見の現実性は、完全な必然性の中に存す」(VII/102)。

『覚書』の中には「文学」に分類される多くの文章がある。それらは「観察」の証言である。

「観察。金脈 - 強制されない物語 - その金脈はどの家の中にも伸びている, M 小母さんのところばかりでなく。彼女は厳しい, 辛辣なほど公正な女主人で, ある非難の余地のない人生の後で, 高齢になって, その地方のマスの小川に毒を入れた, 彼女があるパーティをする二日前に。- 強制されない物語のこれらの金脈を人は至る所に見出すだろう, 人がただ静かな (忍耐強い) 観察によって見ることに達するところで。I) これらの人々の主要な関心は何か?。II) 彼らの一日の流れは何か?。III) 信じられない鉤が見つかるまで待つこと。例として私の一番近い隣人たち。 - この〈屋敷〉の中の」(VII/19)。例えば, 「犬を虐待する孤独な老人」。「高位の軍人」(「高位の軍人がここに住んでいるというのは, なるほど幾らか奇妙に見えたが, しかし結局, 世界の中では何が可能でないだろうか)。

「どの点に関しても粗野な女」。「恐ろしい大酒飲み」。「植物を食べる人」(「彼らの外見と生は雪のように白く, 純真だった。女はいくらかハラタケに似ていた, 長い首をした男はボーイスカウト団員とダチョウに似ていた。彼らは穏やかな狂気の評判を持っていた。しかし彼らの実際に奇妙なことは, 外見について語らないとすれば, 彼らが内面的に, 周囲全体の人たちの誰かに劣らず奇妙であるということであった)。「それは果てしない素材の痕跡である」(VII/19)。

ホールにとって観察の特権的な場は「カフェ, 飲食店」である。「あるカフェで私は, 私が何か月前から見なかった, 一人の漁師に再会すると思った。私は近づいて行った。それは彼ではなかった。別のカフェにその漁師」(VII/32)。「細部。そこに彼女は座っている, この華麗な, いかつい, 強力な酒場女, 酒場の主人の妹, 市民的な女王, そしてその巨大な肉体の中から不確かな, 縮れたまなざしが見ている」(VII/43)。「細部。すっぽりと覆われたコービーショップ。しかし人はまだその中を覗くことができる - , 一軒の別の家が立っていた, そこにはほとんど一人の客もいない。窓とドアの後ろの厚いカーテンで密封されていた」(VII/66)。「ある人が, 一般性の日常的に知覚可能なものの中にそれほど突出しているわけではない - 作用するものの中には突出しているのだが - 幾つかのものごとに対してもっと多くの知覚能力を持っているので, 迷信的とみなされることがありうる。/一定の場所が常に一つの作用を, そして別の一定の場所が別の作用を持つということは, 否定されないし, 余りにも頻繁に起こったことだ。そしてこのカフェで, そんなにも何度も, 奇妙な解明, 突然の思いつきが起こるのはどうしてか, あの別のカフェではそれに対して何も起こらず, 第三のカフェでは悲しむ傾向を持ったということは。もうこれらのものごとに注意を払うべきではないのだろうか。否定的な, それどころか危険な場所や家がある。一つの全く暗いものがある, その暗いものをわれわれは不安から, 弱さから, あるいは何らかの情動から信じない, そうではなく, その暗いものの認識はわれわれに観察によって伝えられるのであ

る。それをバルザック、ソクラテスは信じた」(VII/31)。

これらの細部はイメージか、現実か。ホールは「自伝的なもの」について述べる。「個人的に体験することの一つの断片が、その中から一つの稲妻が — 一つのイメージ、一つの考えが — 突然現れることができるような、そのような距離の中に置かれ、そのように操作されるならば、そしてこの突然現れてくるものが起こったことよりもっと重要であるならば、その時、その表現されたものは客観的にされており、もはや自伝的とみなされることができない」(VII 付録の冒頭)。だから「細部」を「客観的にさせるもの」は、その細部の内容ではなく、細部を言語的に表現する力である。悪く表現された細部は価値がない。ホールの「観察」の細部の描写は、ホールが個々の細部をどのように表現すべきかと反省しているそのプロセスを描いている。「ほとんどすべてのものが一つの深い意味を持っている。詩作することは、それに意味を再び授けることである。(…) われわれは歴史の中からもただ幾つかのものだけを探し出す、それを再活性化させるために」(XII/10)。

客観化とは、事柄を過不足なく言語で表現することである。『覚書』のすべての文が、その言語表現の試みである。それが「猫の眼」であっても。「一度、灯油の照明のもとでの太った猫の眼。少しの色調もない、明るいと同時に暗い緑の巨大な球体。透けて見えるが、明るいと暗いは隣り合っただけではなく、同時にある。人はその眼を明るいと暗いと名づけることができた、否、人はそれを両者として表さねばならなかった。これらの暗い、ほとんど黒みがかかった、計り知れない、透き通る、巨大な(しかしどこでも様々に色を変えない)光を保っている球体は一つのととても明るい緑色で規定されている。／あの山の湖。しかしそれは、無色調性で(最も冷たい宝石よりももっと冷たく硬い無色調性)、強さと一回性を持っているので、人はそれについていかなる観念も持つことができない。その周囲の岩や石の地形は完全に消えていた。その中の湖は、まるでそれが世界の眼であったかのようにだった」(VII/104)。

ホールが時に用いる「顔」のメタファーは、観察とその「客観化」を意味するように見える。「何日も、決定的なときに、この出来事が私に取りついて離れなかった。／人は努力して、一つのかかなり遠い丘の縁を、あるいは壁の向こうの一つの線の小さな縮れたものを眺める。そして人は知る、そこで何かが起こっているはずだと。一つの顔 *Gesicht* が描かれている。人はそれをまだ見ない。(…) しかし人はそれに関して働いている。われわれは鋭くそちらの方を眺める、それを、それが生まれた瞬間に、認識しようと努力して。(…) この途方もない地図の上に、ここから森と丘の土地を越えて雲の方へ、空高い最高の中心にまで上昇しながら — この地図の上に、突然その顔 *Gesicht* が現れる。すべての線、個別の労働-群はつなぎ合わされた。(…) しかし空の天頂にまでその顔の強力な輪郭が上昇する。／われ

われ人間にとって、諸関連、ダイナミックなものは、はるかに明瞭である、次元よりもむしろ明瞭である。 - しばしばわれわれは観察できた、どのように預言者たちの告知が恐らく正しかったかを、 - ただ数字の言明が正しくなかったのだ」(XII/153)。

「顔」は認識が描く輪郭線のことだろう。その「顔」の認識／描写をホールは「幻想化」「空想」で表わす。描写し、現実には「客観化」である。その事情をホールは「リアル」の概念によっても表現している。「いったい、リアルなものの基準は何か。肯定することができるという尺度である」(VIII/28)。「すなわち、非リアルなものの中から、人間にとって、最も多くリアルなものが現れる。 - 人間に生を可能にするもの、あるいはもっと鋭く言えば、非現実的なものから人間にとってリアル REAL なものが現れる。 - 幻想、幻想化。(…)しかし生を与える一つの幻想、人間の領域の中で決定的なものを可能にする一つの幻想。その最高の段階における働くことは、空想となる。つまりわれわれにイメージを建てることを可能にする。(…)最高の認識、見方 *Schau* は、行為を肯定する。行為はその見方の召使い女であるので。何度もその見方を授けるために、見張る *die Schau halten* ために。(…)そしてついに、私に死の克服のための唯一の保証を与えるように見える命題。〈働くことは、死すべき運命のものから、歩き続けるものの中に翻訳することに他ならない〉」(XII/115)。

## 7 諸形式を書く

私は「批評」のところで「形式」についてのホールの考えを述べた。「書く」においても「形式」について論じることができる。ホールは言語表現の形式を考察、反省するのだが、それはホールがその形式を実際に書くことによってである。小説について考える小説、メタ小説のように、それぞれの形式(ジャンル)は、そのジャンルについて反省するものとしてある。『覚書』それ自体が『覚書』とは何かと反省する。それが従来の類似のジャンル、アフォリズム、エッセー、批評文、格言、詩等を考察し、その差異を解体、侵犯、確定、統合することによって。ジャンル(寓話、童話、アフォリズム、エッセー、小説など)の反省。形式の考察(メタ言語、批評)がその「形式」の文となっている。文学を文学たらしめているものは何か、と問う。

散文 - 「散文は、もしそれが価値を持つとするならば、それ固有の領域を認識しなければならない、そこでは散文は映画と、ラジオ、ウォレス、新聞雑誌などとも競争することができない。(それは、散文自体が自明なことに常に負ける競争である)。平静な微笑みとともに散文はあのすべてを放棄することができねばならない、リルケが、ヴァレリーが、マラルメが指示した道の中を移動するために」(VI/4)とホールは散文についての反省を「散文」

の形式で書く。

童話 - 童話はもっとも虚構性の高い文学形式である。『覚書』の中には『三つの課題の童話』があるが、ホールはそれを、「童話」形式を反省しながら、語る。さらに童話を語る前にその「解釈」を書いている。「三つの課題の童話はその全体性において、月の森とハリネズミの森の私の虚構の中に沈殿したこの根本原則、一つの生産は別の生産を促進するという文以外の何を言っているのだろうか。鳥たち - 象、自然の部分、あるいは自然力の象徴。人間たちはまた自然力である」(VII/24)。

そして物語が語られる。「三つの課題の童話。一つの有名な童話をもう一度語ることはどんな意味を持つことができるのだろうか。特に個人的な精神的体験によって条件づけられている変更を伴って、その他にかなりの解釈する付属品を伴って。 - しかし一つの形式で書かれたものが別の形式で再び与えられることは許されないか。あの変更や付属品が重要であっても？。／昔々、一人の王様の息子がいた、そしてとても遠く離れたある国に一人の王様の娘がいた。一番美しい王の娘、つまり最高の意義、最高の意義をもったもの。／〈王の息子は愛に燃え上がった〉、つまり彼は、ほとんどすべてを満たす衝動を気分の中に感じた、彼女に到達し、彼女と結び付く力を感じた。最高の意義を持つものごとに達すること、成し遂げること。／そのような目的のために人はしかし出発しなければならない。今しかしその国の賢者たちが思いとどまらせようとした。彼が彼の中にあつたもの、大部分ただ彼だけが知っていたものの声に耳を傾けたならば、彼は、そこへ行くという彼の決心を再び避けられないものとして感じた。そしてついに、すべての抵抗に逆らって、出発した。／最初に、鳥たちが網の中にいた。(彼は小鳥たちを解放した)彼らのざわめきは彼にとって十分感謝だった。永遠の中への彼らのざわめきが。／第二に、彼は、(罫に落ちた)象を解放した、それは彼にとって容易なことだった。しかしまた避けられないことだった。つまり、一つの必然的な処理。彼は彼の道で、良く進み続けることができなかつただろう、それを処理しないままにしておくことはできなかつただろう、彼の道の上では。それは彼に、彼の内的な思案、彼の冷静さ、彼の正しい構想を妨げただろう。(先行者は似たような状況でそのような必然性を感じなかつた。彼らは目標をしっかりとらえて進み続けた。目標の力、彼らの中の愛は大きさが足らなかつた。それは分別に従って、自分に向けるのに十分であつた、しかしその男自身を夢中にさせるのに十分でなかつた。すべてのものごとの中を押し進み、自分の世界を変えるには十分でなかつた)。／第三に、記念碑を鑄造している巨人たち。彼は(傷ついた一人の巨人の傷を)洗浄し、傷に包帯を巻いた、彼はそれを、彼が先行する二つの行為を実行したのと同じ意味で同じ関連からした。／(到着した国の)老いた王、一人の灰色の、氷のような君主、王は、彼が一度ただ厳しい監視のもとで示した娘を囚われの状態にしてい

た。／最初の夜、様々な種類の穀物の数百万の粒が、何トンもただ一つの巨大な山となっていた。彼はその粒を明日までに正確に分離しなければならない。何ダースもの、何百もの小さな鳥が来て、それらの穀物を分けた。／第二の課題。〈湖を次の夜の間に汲み出さねばならない〉。象たちがやってきて、水を汲み出した。／第三の課題、〈その乾いた湖のところに一つの宮殿を建てよ〉。砂漠から巨人たちが来て、宮殿を建てた。太陽はその窓ガラスに輝き、白い金の先端は輝いた、それは、灰色に、消滅したように外に出てきた王に向かって輝いた。／そして今、誰かある人が、何らかの形で抵抗することは、すべての可能性の外にあった。すべてが達成された、その王の息子はその王の娘をもらった、そして彼女と一緒に遠方に戻っていった」(VII/25)。

後にホールは記す。「三つの課題の童話は、一つのとても良い童話である。それが(…)、良き人が報われることと悪い人が罰せられることを表現している、あの道徳話に属していないことは、注意を払われなければならない。つまりその男が、自然の力を自分のために贈与した、(あるいはそれらに専念した)ことは注意されなければならない。人間や、社会や、制度や、神に報いることではない - いかなる報いることもない。(…)。その童話はだからまったく真である」(IX/101)。

夢 - 一つの章は「夢」の記述である。ここでも案内者はリヒテンベルクである。「夢は一つの生である、その生は、われわれの他の生と合成されて、われわれが人間的な生と名づけるものである」(X「夢と夢たち」の冒頭)。夢は日常の他の事柄と同じ一つのリアリティである。これは精神的にはフロイトの無意識の発見と符合する。「〈人類の歴史が為した最大の発見は〉とブルクハルトは、ピタゴラスとコペルニクスのそれについて言う。私はただ言うだろう、〈最大の天文学的な発見〉。リヒテンベルク - フロイトの発見、夢がリアルである、世界の一部である(泡ではない)という発見は、私にはそれに劣らない偉大さであるように見える。／狭い関係 - あるものが別のものによって貫かれていること。ここ夢の私の空間の中で、ここ精神的な空間の中で、心理学の中で、この命題の中からどのような内容が現れてくるのか、 - 私はそれをもう今は知らない。しかしそれは私を身震いさせる、私を駆り立て、それについての輪郭を書き留めさせる。 - これらの言葉、 - 私が半分の睡眠あるいはまったく夢の中で見たもの!。 - そして再び突然私からまったく逃れてしまったもの。その存在の条件や状況の何かをほとんど残さないで、まさにここにあるこれ、一種の殻 *SCHALE*。／(殻から貝動物へと突き進むことは困難である。しかし自然研究の中においては、人はまた殻を軽蔑しないだろう。そして人は化石から何を推論しなかっただろうか! - まさにそのようなもの、殻と化石は、夢の出来事の中からはしばしばわれわれのところへ投げ込まれた。 - 夢の海の中から、われわれの昼の浜辺に、われわれの

目覚めの中に)」(X/20)。

観察することをそのまま記述せよとホールが主張したように、ホールは夢を現実の出来事のように記述する。「君たちは、すでにそんなに性急に？。あのすべての別の夢の中に何があるのか、と君たちは主張するのか、蛇や、廊下、階段と塔、地下室や聖堂の夢の中に。まるで、夢がどのようにそう言うかということが、それだけで興味深いものでないかのよう」(X/8)。

解釈が重要なのではない。そうではなく夢をリアリティとして認め、「観察」し、描写すること。「夢がどのようにそう言うか、それだけが興味深い」。夢は一つの表現形式なのだ。そしてその表現の仕方に意味があり、その夢の意味を問うこと、夢解釈にはではない。しかし夢の描写はそれ自体矛盾した概念である。無意識の世界を言語によって意識の世界に翻訳する。しかしそのオリジナルはもう存在していないし、翻訳の正当性も確認されない。あるいはこの言い方自体がフロイトの精神分析のカテゴリーによって規定されている。フロイトの理論をカッコ入れして、夢を表現することは可能なのか。それはホールの主要な関心になる。夢とは何かを考えながら、ホールは記述する。夢記述の正当性を反省する媒体としての夢と夢記述。記述と反省が折り重なって進む。

ホールは、「私のところでは、夢の精神は数日間、同じ精神である」(X/10)と言う。「私は、私が夢の中で私の思考の仕事と同じテーマで継続するとき、同じ仕事を大きな深さの中にまで継続した、その昼には全く手をつかむことのできかなった深さにまで。その深さは、とても多くの日々の協同作業の後で、昼においても再び手をつかむことが可能になるだろう。この文は確かに妥当する。どの人間の精神的な能力も、夢の中では目覚めている時よりももっと大きい。／夢の中ではむしろ大抵の観念は、その同じ人間の、目覚めている時の観念よりももっと正確で、豊かで、明るい」(X/14)。

夢は精神の活動である。しかし、それは覚醒時のそれと同じ価値を持つのだろうか。ホールは、彼が行ったことのないバーゼルの夢を見たが、その夢の中でのバーゼルの認識は妥当性を持つか、問うている(X/13)。あるいは別の夢。走っている列車から「私」は、一つの小さな湖の港で一人の男が合図のように手を上げているのを見る。「それから、港の中には一艘の船があった。今その船は揺り動かされた、一つの途方もない波がまさにまだ滑らかな湖から打ち寄せるように見えた。波は今その船をとっても強力につかんでいた。(…)湖は再び静かになった」。「これは、今私が自分に置く最も困難な問いである。最初に私は、その腕を上げることが起こったとき、嵐、波の歩みについて予感もしなかった。その二つの部分、その記号と嵐の結び付きはどのようなものか。私、夢を構成する私が持っていたその結び付きは。私は二つの脳を持っているのか。その一つの脳の中では私は、全く確かにその記号の

際に嵐の何も予見していなかった。そうではなくその脳を通して私は一人の全く客観的な、事柄と結び付きのない、緊張して眺めている、それから完全に驚いた傍観者であった。そしてその後ろのもう一つの脳について私は絶対的に何も知らないのだが、しかしそれは夢全体を構成しているのだ。(というのは、私はそのすべてを一人で見たから)。その脳は最初記号を置き、それから嵐を置くのか、私を完全に観客のように取り扱いながら」(X/26)。

夢は覚醒時の現実と等位のリアリティである。夢は同じ精神の活動である。夢は覚醒時の自己とは異なった何かの語りである。夢を記述することは、異なった審級の言説を翻訳することである。この夢のパラドクスこそがホールを刺激する。

「突然彼は分かってきた、彼が久しい以前から一つの夢の面倒を見ていること、それを組み立てることと一緒に身をくねらせていたことが。(…)この夢作品を書いた後で - その書き記すことは、そこにおいて人が目覚めて、そもそも書くことのできる最も初期の状態において、起こった、その手書きははじめほとんど解読不能であった、それから徐々に、それほどぼやけない形式を取った、 - この書き記すことの後で私は何かを驚かしたという感情を持った。メモする経過の中で、私ははじめて本当に目覚めた、(その際に各々のもつと目覚めた段階は書くことのより大きな困難に相応していた。最初の瞬間での最大の明晰さ)。(…) /そして夢の構成を求めて努力することは、この関係自体の実現を求めて努力することの同じ流れの中から手に入れられていた。 /私は、詩作は全く単純に夢みることの模倣であると思う」(X/31)。「関係」とは夢の中での何かの精神活動に関する関係のことであるから、夢の構成を求めるとは、夢を記述する、「現実の言語に翻訳する」ことである。それは夢の中で何かの関係を求めることと同じ精神の活動である。夢が一つのリアリティであることを承認すると、夢は表現として文学となり、夢の記述は別の審級における文学となる。

夢はそもそも「文学」であり、夢の記述も「文学」である。「(夢、比類なく) - しかし夢は何度も比類なく見える。私は一冊の本全体を夢みた。 - また絵のついた -、その本を私は初期の年齢のころに書いた。(せいぜい20歳、むしろ18歳)。しかし後で、その本を良いとみなさないで、いわば自分で忘れてしまった。今、私はだからそれを、忘れられていたのと同然のそれを再び取り出した、そしてそれをある別の人の作品のように読むことができた。その中の素晴らしいもの - ただ山(私の幼年時代の最も初期の山)、愛の活発な白熱、そして芸術 - は言葉で言い表せないものだった！」(X/25)。この「絵本」が忘れられていた、それを夢の中で再び見た、読んだ。自分が書いた絵本、そして忘れていた絵本を再び見出した。これはその「絵本」自体が夢のメタファーとなっている。夢はまさに夢見る人が作ったものだが、それはその人とは離れてそれ自体としてある。私は、荘子の夢を思う。「荘子は蝶になった夢を見て、目覚めたとき、自分が蝶になった夢を見た人間なのか、

人間になった夢を見た蝶なのかわからなかった」。夢を一つのリアリティと考えるならば、このパラドクスは常に存在する。夢は常に自己言及的である。

「書く」に関するこのパラドクスを次の「夢」が表している。「夢の中で大量に書いた」(X/27)。「その週の間を通して、何度も、夢の中の大抵の時間を書きながら。この夢の書くことは全くそれぞれ違ったものである。猛烈に追い回すことと狩ること。凌駕し続け、もっと速く疾走し、私の頭上を波のように激しく打ち付ける素材 - 殺到によって圧倒されて。その結果、私は目覚めることを喜ぶのであるが、しかしその時、とても不快な気分の中において、私は初めに自分を元気づけなければならない、世話しなければならない。／そんなにも的確に、強力に、勝ち誇っているのだから、私は、目覚めながら、それが書かれているのを見出すことを確信している、夢見られたのではなく、物質的な紙の上に。そして(…)初めて私は、何もそこにはないこと、私のベッドの隣の紙は白く空っぽであることを確信しなければならない。／追跡しながら、洪水によって水浸しにされて書くこと、あるいは勝ち誇った書くこと。しかしそれは極端なケースで、その間にはあらゆる種類の段階が存在している、骨の折れる戦いと言葉による表現、〈私が維持しなければならない〉一つの文に達すること、〈少なくともそこにあり、あらゆる時代にわたって少なくともそこに書かれてある(たとえ他のものが沈没しても)〉文に達すること。 - そして、私がまだその字句内容を思い出すにしても、私が後に全く理解しない文に達すること」(X/29)。そしてホールは「夢の中で書かれたものを書き取る一つの装置が発明されるべきだろう」(X/30)と願う。

夢について考えることは結局、睡眠時と覚醒時の精神の働きの差異を考えることである。「暗くなる(眠りへと)中で考えた、〈彼女はいったい自分をきれいにしないのか - 徐々にすべてのパステルの色が再び遠ざけられるほどに〉。その際に、パステルで描かれた猫、あるいは私がちょうど表現しようとしている猫が問題であった。これは素早く取り押さえられる - というのは、私はまだ完全には眠っていなかった - そして目覚めた。／われわれはそんなにも単純な移動、変化の方法をとる。われわれに昼に本質的であるとして現れるものがわれわれのより深く見ることの前では本質的とは現れないから。／〈君は正書法を正しく持っていない〉と昼は言う、しかしそこでは正書法は存在しなかった。〈君は君の衣服を正しく着ていない〉とその小さな昼は言った。しかし彼らがそもそも衣服を着ていたかどうか、そこで動いている巨大なリアリティたちは知らなかった」(X/33)。昼と夜は別の正書法を持つ。覚醒時は、それらの正書法がいわば消える／現れる時である。不思議なその「時」は、文学的な活動をもっとも喚起する時だ<sup>7)</sup>。

<sup>7)</sup> ノヴァーリス。「夢をみているという夢をみるとき、われわれは目ざめに近い」。(ノヴァーリス(前田耕作訳):花粉 日記。(現代思潮社)1977年,156頁)

夢を一つのリアリティと考えると、必然的に生じる、眠りと覚醒のパラドクス、それをホールは多く描いている。しかし「夢」はその事情だけに還元されるのではない。他の多くの夢の描写があるが、ホールは、「三つの課題の童話」のように反省的な考察を加えながら、描写する。

「ネッツタール（私の出生地）からシャモニーの方へ。素晴らしく - 無愛想に、（明るい褐色の軽石のように）ますますそっけなく出現してくる、もっと高い尾根。その時、小さな森の中で、かさかさ音がした。Lはそれはハリネズミではない、ビーバーだと主張した。Lは彼に何か食べ物を与えようと言った。（…）最後に私は彼と腕を組んで歩いた。／数週間、私は、私が忘れてしまっていた、この夢のスケッチを読んだ。〈素晴らしく - 無愛想に（明るい褐色の軽石のように）ますますそっけなく出現してくる、もっと高い尾根〉と私は読み、一つの観念を形成した。 - 突然、しかし、私は再び**忍い出す**、文書的な伝達に基づいて苦勞して構成された観念からすぐに飛び降りながら、それを投げ捨てながら。それから私はこのすでに遙か遠方に追放された観念をもう一度探した、それを近くに、思い出の隣に引き寄せ、**比較した**（その夢のルポルタージュによって引き起こされた観念を、思い出によって与えられた観念、つまり、夢の中に実際にあったイメージと比較した - その夢が一時的に抹消されたことによって、そもそも同じ個所に一つの別の観念を形成することが可能となった）。他ならぬこの問いがその実験の基礎になっていた。つまりどれくらい私は、夢の中で見られたものの一つの正確な観念を**他の人たちに与えることができる**だろうか。（突然に回想が始まったその瞬間の前に、私はその夢に対して一人の別人のように立っていた、つまりまったく文書的な伝達に頼っていた）。そして見よ、その二つの色 - その観念の尾根と回想の尾根 - が互いに二つの完全に無調和なものごと、別のカテゴリーのものごとのように凝視しあっている！。私は少しも正しい観念を呼びおこすことができなかった！」（X/32）。ここで問題となっている夢の伝達の困難（夢のメタ記述の困難）の考察を、ホールは夢の記述の中で試みる。夢の形式は夢を描くことによって継続される。その記録がホールの具体的な夢の記述である。

「〈それがどのような種類のものであれ、無条件の活動は最後に破産する〉。ゲーテのこの重大な文を読み、数日間それとともに私を運び、それから素晴らしく豊かにそれについて夢を見た。／私はある別の町にいた。流れ込んでくる物たちの多様性が、突然、住むことの一種類、人間との交際の一種類の中に、提供された、動物との交際の、庭の、都市の、生の種類の中に提供された。〈ここで私はわずかのお金でいつも十分に飲むことができる〉。／老いた猫たちが庭の中を散歩していた、新しく宿を提供されて、爽快な気分になって、疑いながら。庭の中に（あるいは部屋の中に）一本の草が立ち、片隅で成長していた。それは

この上なく神秘的なもので、中心だった」(X/5)。

動物の夢。「とても大きな高さからまっすぐに私のところに飛び下りてきたカラスの夢を見た。私は彼を家の中につれていった、慎重にドアを閉じ、私に一つの新しい動物が到着するときにはいつもそうであるように、興奮した。…」(X/11)。

「再びパリに引っ越した、しかし私は一頭の馬を一緒に連れていた。とても良き動物。それはホテルの部屋の一種のニッチに住んでいた、その小さな空間は、本来、一つの別の部屋との結合廊下だった、しかしそのドアが封鎖されてしまった。訪問がたくさん部屋の中に来た。その訪問は快いものではなかった。しかし私は愛想良く振る舞った。(おそらく、その近くの方を私が何度も眺める、その馬が私を慰めたので)。私が知っている恐ろしい女が、結合のドアを大きく開けたとき、私はがなりたてた。／Lはとても静かに振る舞い、大きくすべての側を眺めていた。晩にわれわれは最初の、都市を回る散歩をした(第13区に向かって、そして24時に)。そして私は最初に何かについて激しく罵った、そして反論が挙げられなかったときに安心した。道路、茶色の - 暗く。素晴らしい。パリ」(X/12)。ホールはパリにいたとき、パリの全区を、一区ずつ夜通し歩いた。この夢はホールのパリ体験のデッサンだろう。

「〈この地下室の中で私は落ち着いて仕事ができる〉と私は考えた。二つの地下室。最初の地下室は、一つの広間になった。道路に向いていた明るい窓、寄せ木張りの床、広間の中ですべてのものが輝き、純粹である。そして私の祖母の家の中に収められていた」(X/17)。ホールはジュネーヴでは主に経済的な理由から地下室に住んだ。しかしこの夢が記述されたのはその10年ほど前のことである。いわば予知的な夢。

「夢の中では、重い病気を抱えていることと、ひげ剃りのために石鹸を塗られていることは同一であった。…／第一にその夢は分析自体を片づけた、指示を与えた、どのように人が似たような場合に分析者と接するべきかと。第二にその夢は素晴らしい教えを表明した」(X/21)。

大聖堂。「大聖堂、最初は重要に見えない、そうではなく完全に月並みな、混合した様式の。他の建物の中から真ん中にそびえている塔、パンテオンの場合のように。途方もない高さ。私は上りそして上った。見通しのきくことなしに上ること、いつも内部で階段室の中を、ほとんど遠方への(向かい側への)見晴らしなしに。深いところへの見晴らしなしに。とてもありふれた階段。／一度その階段室は広がり、大規模な駅のホールとなった、駅のホール、列車がそこに入ってきた、線路の土手の上を(その国の遠方から)上に導かれて。／上り、上る。私にとって苦勞ではない、しかしすでに長く経過している。私と一緒に女。私の仕方の上ることに抵抗しながら。私の仕方は、この穏当に、受け入れるように(人が最高の音楽

を聴くように) 上ること, 内部から指導されて上ることである。／高さは増大した。突然私は外を見た, 下を見た。ある都市のありふれた道路を2か3メートルの深い所に発見した。歩行者たち, 平均的な路上生活。(人が二階から外を眺めるように)。／しかしその時私は, その都市の一部分全体がこの高さに, 大聖堂の全高のなにかの部分に高められていることを認識した。私は, 人が一つの大聖堂の屋根の上で, 途方もなく奈落によって他の都市から分けられて, 動いていたということを認識した。／ここで本来の塔がはじめて始まらねばならなかった。／塔の中を上り上る。すでに全部で数時間も。塔は徐々に先が細くなっていった。最後に塔は, 一軒の小さな家の直径だけを持っていた。時おり, 人はその塔を(あるいは部分的に)外部から見た。その時, 人は大抵, その塔の単純さ, 相対的に大きくないことに驚いた。(しかし, 塔の高さの真の途方もなさは, まさにわれわれの - 塔の内部を上昇していく - 道の長さの規模の中にあつた)」(X/23)<sup>8)</sup>。

物語 - 夢は表現として一形式(一ジャンル)と考えられる。夢について反省する, 夢を語る, 夢の表現を考える(表現形式としての夢), そして夢を表現する方法を考える, そのための「形式」として夢はある。

各々の形式(ジャンル)についてホールは, 実際にそれを書くことによって考える。各々の形式の文は, その形式についての反省の一つの表現である(メタ形式)。「物語 Erzählung」。 - 「三人の男たちは恐ろしい意見の衝突を持った。とりわけ誰もが互いに争った。その争いは, 一軒の家がどのような部分に区分されるかについて荒れ狂っていた。(…)その三人の男たちは死ぬまで戦ったと付け加えることが必要だろうか。誰も譲歩せず, 誰もが正しかったので。彼らは次々と死んだ, 愚か者として, 英雄として」(VII/10)。「短編 Kurzgeschichte」。 - 「最初彼らは, なぜその凍えた男がそんなに悪い状態にあるのか, 尋ね合った。…」(VII/11)。「小話 Historiette」。 - 「繊細な小淑女たち, 小紳士たち, シャンデリアの光の漏れる広間の中でダンスとおしゃべりに熱中しながら, ヒマラヤの岩壁と氷壁の中, 地下の改造されたホテルの中で。そのホテルの中で彼らは甘やかされた生活を送っていた。彼らは鉄道でやってきた, (ユングフラウ鉄道よりもっと高い種類のもの), そしてホテルの中で生活していた。(…)鉄道はもうないと, 到着した男たちは言った」(VII/12)。「王の小さな話 Geschichtchen」。 - 「その小さな話は, まだ王様がいた時代に由来している。 - つまり人がまだ王様を, 彼らが別の機能を持っていたことによって,

<sup>8)</sup> 小説のような夢の記述がある。「最後の, 恐ろしい雄大さを持った夢」。チューリヒに現れた怪物, パニック, 逃走。「ただ瞬間的な思慮だけが救うことができる。 - そして幸運, 決定, とりわけそれ, 他にはほとんど何も無い。電光石火の行動能力と慈悲深い運命以外には何も」(X/4)。夢の記述ではないが, 寓話に分類される「眠りの祭り」(VII/109)。一つの町の住民全員が終日睡眠するという祭りがリアリズムの文体で描写されるが, それが非現実に変化する。

門番から区別することができた時代。それはただ、まさに、王が王であったその時代からの言葉が今なお一つの美しい響きを持っているからだ。／その権力のある人は、じきじきにその地方を通ってくるようになった、そして彼をふさわしく迎え入れるために、どの出費も節約されることはなかった。〈私は王のために道を準備している。私の邪魔をするな〉と道路労働者は、やってきた男に言った。しかしそこにやってきた男は、その王自身に他ならなかった、彼は彼のお供から離れ、一人で先に進んできたのだ。／そして彼は仮装して現れたものではなかった。彼は物乞いの姿をしていなかった。－ 嘘つきの童話よ、去れ！－ そうではなくまったく彼自身の姿だった。彼は、王が見えるのとまったく同じように見えた、そして他のように見えなかった。そして彼らは彼を認識しなかった。／王は行った。後ろから従僕たちが疾駆してやってくる、そして彼らの前ですぐさま、その道路労働者は顔を下にうつぶせに倒れる。その物語の続きは、私の興味を引く人たちの誰の興味も引かない」(VII/13)。「二つの短編」－「この家では何かが正常ではない。題は教育。そして彼らはその家を砲撃した」(VII/15)。各々のジャンルのもとに想定したことをホールは描く。そしてそれはジャンルの概念が恣意的な限定であることを示唆している。

ホールは長編小説を書かなかった。ホールの文体は精確、直截性、塑像性を求める。「短編」の求心的な形式は彼に適していたのだろう。俳句などのように、緊密な狭い枠が表現を刺激するのである。

動物－夢は一つのリアリティであった。ホールの精神にとって動物は、人間と等位の存在である。「私は人間と動物の間にかなる本質的な相違も見ない。－ただ一つの量的な相違を見る」(VII/92)。だから動物をテーマにした文も、人間観察の文と同等であり、また同様に思索と表現が互いに拮抗するホールの文体の特徴がみられる。

「スズメはしかし－私はどのように君に話しかけようか、空の下の鳥たちの中で最も素晴らしい鳥よ。灰色で、一番深い地域の中に生きながら、思想の可視的な兄弟、屈託がなく！－至る所にいる。すべてを見ながら、すべての悪しき、飽食した魂によって迫害され、不審に思われて、常に観察しながら、いかなるごまかしにも理解を示さず、君は思想の可視的な兄弟だ！。スズメだけが真の至福の存在である。しかし君は確かにリヒテンベルクの動物だ。／君たち愛するものたちよ！。目立たないものたちよ、常に見るものたちよ。というのは、誰がいったい注意深く眺めているか。－スズメ。ただ闇の中では見ないが」(VII/60)。

地下室、洗濯ロープに洗濯はさみで留められた多数の原稿、そして猫がホールの *Attribut* (象徴的な添え物) である。「円について－一匹の休んでいる－眠っているのではなく、静かに思案しながら座っている－猫を見た。〈私は私のもとにいる〉というあの素晴らしい表現の、生きている図解。彼女は尾を彼女の基盤の周囲に軽快に密着した弧を描いて置いて

ていた。一つの半円の形にではない。これ（円あるいは半円）はここでは考えられないだろう、それはその絵全体を壊してしまうだろうことが私には明らかになった。われわれはまた、われわれが向かって行こうと努力している、完成の点から生きている」（VII/103）。

漁師は詩人、魚は詩のメタファーとして使われていた。ここでは魚は美である。「魚の前の決定 動物園の水族館の中の一匹の小さな熱帯魚であった。— 今まで聞かれたことのない、名づけることのできない色の魚。私の生を与えることができたであろう色。（その魚の前でと似たようなことを私はバルザックの幾つかのヴィジョンを前にして感じた、『ざくろ屋敷 Grenadière』、『シャベール大佐』、『田舎医者』）、私は最も内的な底にまで、認識すると思った、私が生涯を通じて決して政治的であることはあり得ないだろうと。所属性が問題となっているのである。人はレーニン以上のものであることはできない、欲することもできない、ただ他の存在であり、他のようであるということが出来る」（VII/148）。

犬は人間の記号として批判される。「犬について 精神の男で犬を尊重する者は存在するか。犬は精神を殺す。／そもそも見張るべき何か存在しているのか。泥棒は決して犬ほど危険ではない。人は、盗まれることのできない、一つの所有物を身につけるべきである。人間は、豊かであるという義務を持っている。富は生産性である、支出することができるということである。もし所有がお金の中に本質を持つならば、人はそれを支出するがよい。／犬と比べると南京虫さえも素晴らしい。／原理が問題となっていて、個別の哀れな生き物に対する憎しみが問題となっているのではないこと、しかし最も多く、根本的に人間の特性と一つの人間のタイプについての怒りが問題となっていることを人が理解しないならば」（VIII/49）。犬に関してホールはゲーテを引用する。「一人の別の明らかに病理学的な素質の男が彼の病的な状態の中で述べた、〈いくつかの音は私には不快である。しかし犬の吠え声は私には一番嫌なものでとどまっている。それはぱっくりと口を開けて、私の耳を引き裂く〉、つまりゲーテが」（VIII/50）。

「ハトは、もし精霊が私にこの姿で現われることになれば、私はむしろ、精霊が私に現われないことを願う、そのようなものである。どのハトもできるだけ早く焼かれるためにそこにいる」（VII/59）。

手紙 - 『覚書』は手紙である。メッセージを伝達する一つの手段という意味ではなく、「手紙」という文学形式を反省する媒体として。各々の事柄におけるように、手紙においても、手紙を手紙たらしめている条件が反省される。まず、受信者の存在。「〈私の友人たちは遠く離れている〉。そうだ、彼らはとても遠く離れている」（XII/68）。ホールは『覚書』の執筆の時間までパリなどにいた、そして作家として無名に、孤独に生きていた。この「友人」はだからスタンダールが言う「100年後の読者」の意味に近い。「〈一人の友人以上のものを望

む者は一人の友人にも値しない) (ヘッベル)。作品は友人への手紙である。並はずれた性格の人は一般的に近くに友人を持つことはできない。彼らの作品は遠い友人への手紙である」(II/153)。「私は今、私の友人に、人間に、一通の手紙を書いている、そして彼はそれを読むだろう。それがすべてである」(VII/131)。「一人の人間が君に書いてくる、これは手紙ではない、いくつかの覚書、関連なしに並べられたものである、と。／しかし受取人である君はそれを手紙として把握する」(XI/16)。

手紙の受取人はホールのいう「真の読者」である。ここでも「書く」ことが問題となっている。「文通。私の鉄筆の中には鉛がある。極度の正確性、完全な妥当性が達成されるべきである。(私がそれに到達するかどうかは、別の問題である)。それゆえに文通に関する苦境。／文通の際には、私が、鉄筆でひっかくように書き続けるべく一つの外的な嵐を呼び起こすというように経過する。そしてその仕方です書かれたものを、発送することは、一つのはぎ取ることであり、私の魂の中が痛む」(VII/151)。「すべての芸術作品はより広い意味で手紙に他ならない」(V/13)。そしてホールは先行者の名を挙げる。「(スピノザ、リルケにおいては通常の意味での手紙があるが、それらは、前面の受取人の仮の名とともに、極端な遠方に規定されて、すでに半ば永遠性に向けられている)。ゴッホの手紙。(…) その中で彼が頻繁に〈自分自身についてだけ〉語っているリヒテンベルクの発言。人はすべてにおいて同じ高さに達することができる、そしてその高さに達することは困難である」(V/13)。「芸術全体は、いかなる人にとっても手紙以外のものではなかった。それに関して受取人ではなく、ただ送り主だけが知られている手紙。 - 人がその手紙を素晴らしいと考えれば考えるほど、愛が大きければ大きいほど、一層、手紙は良い。(…) 親愛なる読者よ、君は最大の人間になるべきだ。君はまだそうではない、しかし君はそうなるべきだ。別の言葉で言うと、私はできる限り良く書こうと努めている」(XII/40)。

語る - 「語る」は一つの表現形式である。「話すことはある時は労働である。それが生を促進し、闇を明るさに導くとき、それは労働である。しかし明白性がすでに達成されている場合、それでもって話すことがもう行為を、あるいは新しい行為を延期すること以外の何も表現していない場合、それは無価値で、非難すべきである。(…) われわれはある種類の話すことを簡潔に語る *Reden* と名づけ、他の種類のそれをおしゃべりすると名づける」(III/1)。

「話す」に関してホールは句読法について述べる。「沈黙することはその意味をただそれを囲んでいる語りによって持つことができる。それは句読点のようである、それは単独であることはできない。ダッシュ記号 ( — ) のような。さて句読点は重要である。それは、ただ句読点で詩を書いたあの人たちが詩を書いたことを意味しているのか。 - そして正確であるために言えば、句読点は別の沈黙以上のものである。というのは、それらは変えるが、

沈黙は変えないから。(終止符の不格好な、世俗的な沈黙がある、セミコロンより高い、透明な沈黙がある。コンマの単純な、一つの移動のように作用する沈黙がある、〈 … 〉 *Dreipunkt* の深い、強力な、空間をつかむ沈黙がある、あるいは〈 - - 〉 *zwei Striche* の矢のように遠方に飛ぶ沈黙がある)。通常の沈黙は一つの常に繰り返される句読点と同一のものとされることができる。／われわれはだから、人が常に語るべきだと主張しているのではない。もし君が君の沈黙によって、君が言ったことあるいは言うであろうことを強調するならば、君は沈黙するかもしれない。というのは、沈黙だけでは無であるから」(III/7)。

ホールにとってすべてが精神活動の表現となるべきである。「講演」もまた。「もし大きな集會に登場することと興奮が結び付いているのが大抵の場合でないならば、私は、語ることがより悪い状態であると仮定する。／あの内的な緊張、あの真剣な薄暗さ。その内的な緊張だけがそのような場での正当に居合わせていることにふさわしいものであり、だからまさに興奮はひよっとしたら生き生きと保ち続けられるのだ」(III/23)。

かくして「語る」は言語表現の一つの形式となる。それ故に「語る」ことについての批評も可能になる。「公的な語り手にとって、観衆との完全な結合を獲得しないことが重要である」(III/24)。そしてヴァレリーの例を挙げる。「ヴァレリーの講演の仕方は灰色である。彼はひどく悪い語り手であるようだ。精神の途方もないヴィジョンをもったこの男が。 - 彼は、ほとんど唯一の人として、わずかの人たちの一人として、今日なおも驚愕させることができる、以前はシェークスピアや別の偉大な詩人が人類を驚愕させたように。身の毛のよだつような幽霊話が子供たちを怖がらせるように。彼はそのように今日、われわれ、思考する者たちを驚愕させることができる。(というのは、驚愕させるためには、人は知られていることの限界を越えて行かねばならない。人は見抜かれるものでもって驚愕させることはできない。それゆえ人は、多くの書き手がそうしたいと思っているように、愚かに振る舞うことによって、驚愕させることはできない。われわれはそんなに愚かではない。そしてわれわれはただ笑うだけだ。驚愕させるために、人はすべてのわれわれの手段と共に - 人がそのいくつかを忘れることによってではなく - 活動的であらねばならない。それをまさしく今日ではほとんどヴァレリーだけができるのだ。そして彼の思考の偉大さが驚愕させることができるという彼の能力でもって測られるならば、ヴァレリーこそはおおよそ最大の思想家である)。そこで彼は前に机のところ立っている、何かをつぶやく、この力 *Gewalt* が与えられているその男は。彼は聴衆と駆け落ちしない。しかしあの力はわれわれの前にはないだろうか、彼の人物を通してそれでもなお」(III/25)。

そしてホールは「聴衆と駆け落ちする」、聴衆との共感を狙っている講演者の戯画を語る。

「語り手は彼の聴衆に対して、卓越した騎手が彼の動物に対してのように、振る舞っている、彼は聴衆の脇腹をくすぐる、聴衆は後ろ脚で立ちあがる、彼は〈鋳合わせられたように〉座っている、聴衆は口から泡を吹く、彼は聴衆を強力に鼓舞する、彼らは一本の矢のように一緒に向こうに飛んでいく。彼らは飛んで離れていく。どこへ？」(III/25)<sup>9)</sup>

文集 - それは何であれ、事柄を精確に、美しく言語で表現すれば、それは「文学」である。『覚書』は、アフォリズムやエッセーなどの既存の形式を反復、逸脱、解体、調節することによって自己反省をし、自分の形式を画定する試みである。その中には、ジャンルに分類することをそもそも無効にする文が存在する。それはホールが『覚書』の境界を、「外部」であるそれらの文でもって定位しようとするかのようだ。それらの中には思索と言語表現が浸透しあう文が見出される。

「一つの素晴らしい言葉 - 予定よりも早い到着、大量の外的な個別なことを私に魔法のように見せるタイトル。岩から成る荒れ果てた海辺、山岳地帯、そこにいつか一つの都市が、都市の生活のすべての華美と自然らしさと一緒にそびえるだろう。しかしそこでは今はコクマルガラスがかあかあ鳴き、何も育たない。今その場所は、正確に正しい場所である、つまり不信仰なものたちに、人間は偉大な事柄に触れず、何も変えず、そのような地域に向かつてはいけないという証明に仕えている場所である。 - 場所、そこに到達した最初の人間がくたばるであろうところ、彼の後ろの輜重隊との、群衆との結び付きもなく - しかし彼は一つの強力な叫び声を上から発するだろう、山の中を異質なものとして響き渡る叫び声を」(XI/42)。それは精神の叫びである。

「永遠は窓を通して中を見る、大きく、一つの顔 *Gecicht* が！。〈森の中の樵の小屋の中を突然一つの顔がのぞきこむように、 - - 一人の放浪者の顔、彼は、その樵が仕事に専念しているあいだ、すでに長くそこにいた、 - かまどのわきに。そして彼はまた長くと

<sup>9)</sup> 彼が多く詩を暗記していたからなのか、ホールは言語の音に対して独自の感覚を持っている。「言語における旋律的なものと熟弁家の話し方」について。「リルケの最良の詩の一つ、『心の頂にさらされて …』は高度に無調 *atonal* である。それに対して、彼の詩作の始まりが対置されなければならない。つまり、悪しき『時禱集』が。そこでは旋律がすべてを満たしている。一般にほとんどすべての偉大な言語芸術は、無調である」(IX/87)。「中期のヘルダーリン、複雑な古代の頌詩の形式の彼においてすでに、調性はとても筋度のあるものである。子音によって何度もブレーキをかけられ、引き戻され、中断され、互いにぴったりと押しつけられて。〈ひと夏のみ与えよ 力強いものたちよ！／まだ熟した歌のために ただひと秋を。／わが心が 甘美な戯れに／満ち足りた末 死を迎えるように〉(『運命の女神たちへ』)。この詩は、もし人が〈甘美な戯れに／満ち足りた末〉を、母音の強調でもって朗読するならば、だから *üü* と *ii* と歌うならば、誤って理解される。人はその鋭い *s* と *tt* を強調すべきである。そして人は利益を得るだろう。／母音は外面化することである。それは真に生き生きとしているものの道を遮断する。子音は壁である、子音は内部空間を可能にする。／人間の言語は子音によって特徴づけられている、それが母音なしにはやっていけないにしても。 - 母音は主に動物の音に付き添われる。／ゲーテが朗読するのを初めて聞いた幾人かは、彼の朗読の〈単調さ〉、〈冷やかさ〉と〈鈍いこと〉に驚いたようだ。そして後になって初めて彼らは、〈内的な火〉あるいは〈地下的な火〉の何かに気づいた。彼らは、ドイツの朗読家の響きのよい轟き渡る音に慣れていた」(IX/87)。

どまるだろう)」(XII/149)。精神の活動は承認される、絶対的な審級としての「私」によって。

「黄昏。一つのトンネルのように長い通路の中に一人の女が立っているのを見ること。人はただ彼女のシルエットだけを明瞭に知覚した、その通路の中にすでに支配している半分の闇のために。この女は身じろぎせずまっすぐに遠方を見ている、人はそれに彼女の姿勢全体で気づいた。／そうして私たちは長く立っていた、ひょっとしたら一分間。それから女は動き、振り向くことなく私の方へ来た、その結果、私には驚きとともに、われわれの誰もが凝視していたものが明らかにならねばならなかった」(VII/42)。見られていたものが重要なのではない。「見る」ことの強度が見られるものを決定するのである。

「〈今〉と思想家は、彼が何時間も黙って彼の部屋の中であちこち歩いた後で、叫んだ、〈一度私は時計を見たい〉。そして彼は温度計を見た。後に彼は温度を知らなかった」(VII/89)。高い次元で実践的な精神は日常では実践的ではない。

「花火 - 私は、その都市を魅了している出来事が演じられているあいだ、散歩をしていた。路面電車の一つの車両。 - 不思議なことに完全に空っぽではなかった。しかし、その火薬の驚異の終わりの前にそこから乗りもので離れた僅かの人々、彼らはどこへ行くのだろうか、彼らは誰なのだろうか。ひょっとしたら彼らはこの時間にまだ、あるいはすでに仕事に行かねばならなかったのか。不幸な人たち、あるいは…。 - その車は消えた、人は決して、その中に不幸な人か、あるいは賢人がいたのか、見つけ出すことはできないだろう」(VIII/131)。精神は傍らで観察する。

「清潔さについて。私は、下着について多く語るよりも、むしろ汚れた下着を身につけていたい」(VIII/104)。「私は言うことができるようになりたい。〈私もまた分別を失うという能力がある。しかしどの他の人のようにはなく。もっと少なく〉」(II/314)。

## 8 作品

個別のテキストの群れの中に迷いこんだようだ。「もっと大きな弧を描いて帰郷しながら」(『ニュアンスと細部』II/9)とホールは語るが、これでは弧はますます大きくなり、帰郷がおぼつかなくなる。しかしホールの強調は「帰郷」ではなく、それまでの道のりの大きさの中にある。「ニュアンスと細部」の群れに身をゆだねることをホールは目指していた。人が世界に対して持っている統一的な観念は、狭隘で強迫的である。ホールの文は人が閉じ込められている観念の牢獄を爆破し、人を個別性のアナキーな世界へ解き放つ。

しかしこの「より大きな弧」はホール自身にとってもアポリアである。「動揺 *Alteration* が観察される、もし人が書く際の一つの終わりに至るならば、大抵は一つの外的な終わりに、

一つの作品の仮綴じされることのできる部分の終わりに来るとき、現れる動揺が。そして幸福は、人が、パスカルがパンセをそうするように、終わりなく書くとき、ある」(VI/49)。ホールは際限なく書き続けることを願い、彼はまた書き続けざるを得ない。「私がつい、私が古いページの一枚を完成する前に、10枚の新しいページを書くならば、どうして私はそれを完成するだろうか」。ホールは〈確定的なもの〉を求める。「この、最後の、最高の、到達することができる、一番現在の言葉の表現」(VII/175)。

それについて書かれるべき事柄をその事柄に内在する論理、構造を読み取り、その論理構造に即して書くことは、ホールの原則的な方法である。事柄の内在的な反省の記述(批評)。狭義の文学ジャンルの考察は、その文学ジャンルを書くことで試みられる。読者はそれを読み、その内在的な反省を継続する。『覚書』以前にホールは「創作」を書いていたが、その「創作」の方向線は、批評の形で継続される。形式の反省は、各々の形式の限界を超えるところまで進むが、それによってその形式の可能性が試されるのである。「物語」、「短編」、「童話」などがその形式を内在的にその限界に至るまで反復し、反省する形で、書かれた。そうして『覚書』の中には、ジャンルに分類されない文が存在している。しかしそれらの文は『覚書』の中にある。

『覚書』はアフォリズムではない、エッセーではない。『覚書』は独自の「覚書 Notize」というジャンルである。ホールは覚書 Notizen を書いた。そしてこの「覚書」とは何かと考えた。小説形式がそうであったように、ホールは異質なものを詰め込み、それで統一性が壊れないか確かめるようにして、「覚書」形式の可能性を限界にまで広げた。ヴァレリーの散文、スピノザの『エチカ』、リヒテンベルクの『控え帖 Sudelbücher』、ゲーテの『箴言と反省』、モンテーニュの『エッセー』、ジッドの日記などが「覚書」の形式を反省するモデルとなった。その反省を彼は、統一的な形式の概念を超えて行くまで、実験をする形で成した。『覚書』の中の個別性の氾濫は、統一的な形式を想定させないが、それは暴力的に一個の作品となる。そして一冊の書物という枠が遡及的に求心的な力をもたらし、作品を成立させるのである。Sudelbücher も、パスカルの『パンセ』も、ヴァレリーの『カイエ』も著者の死後に現われ、そして作品として存在し始める。

『覚書』の中の文たちは個別性の相貌を擁しながら、読者に航路を見出すことを要請する。それによって『覚書』の統一性が創られる。「作品」を参照指示するベクトルとしての「統一性」。細部の海を漂流したその航路は残されている。それは各々の読者が描く「統一性」の痕跡となる。そこで、われわれは本稿の最初の「統一性」の議論に戻るのである。

「個別性と統一」をホールは再びバルザックから見出した。「バルザックの陶酔状態、並はずれた感激、彼を、彼が人間喜劇をはじめて(精神の中で)自分の前に発見したとき、つか

んだ感激はどのような事情にあるのか。－ 人間喜劇を構築することを他の百人の人もできただろう。しかしバルザックの個別なものでもってではできなかった。バルザックの真の高さは個別なものの中にだけある。－ バルザックが彼の個別のことをそれほど広げることができたということを見たとき …。キャサリン・マンズフィールドは、彼女が完成した本が自分の前にあるのを見たとき、幸せだった。この外的なもの、内的に獲得されたものより外的な延長を発見することについて全く単純に、普通に人間的な仕方ですんだ」(V/20)。

バルザックにおいて「人間喜劇」は、多数の作品を包括する高い審級の言語ではない。彼の文学世界のすべての細部が「人間喜劇」という概念により遡及的に意味を与えられるのである。「人間喜劇」の概念が細部を活性化し、それによって細部の群れに運動を与え、全体を拡張する。ホールは「統一性」をそのようにイメージしていた。マンズフィールドにとって作品は「主観的な思考の客観的なものへの転化」(XI/7)である。「読む／書く」の循環はこうして作品に収斂する。

「統一性はただ人物の意義によって与えられることができる。人物は自分に出会うことすべてを自分の仕方ですら洞察し、活性化する」(VII/112)。「人物＝文体」が、「断片の中を通っていく流れ」(VII/146)であり、「統一性」としてのテキスト＝作品を決定している。『覚書』は Notizen であろうが(リヒテンベルクの場合、無冠詞の Sudelbücher である)、ホールは定冠詞を付けている。それは統一性への強い求心性を暗示している。

「かつて建築家がめまいのするような高いところで丸天井の中に大聖堂をまとめあげたように－ しかしふたたび幅広く、確実に、とても強力な壁でもって地面と結び合されて」(IX/21「スピノザ」)<sup>10</sup>。パスカルの断章は、後に「パンセ」と呼ばれて、一つの作品になった。額が絵を作品にするように、「Die Notizen」というタイトルがすべての細部＝個別の文 Notizen を、求心的にまとめ上げるのである。

「私は一つの作品を仕上げたと決して言いたくない。すべては作品である」(VII/150)。

次のテキストを使用した。Hohl, Ludwig: Die Notizen. 1. Aufl. Frankfurt am Main (suhrkamp-taschenbuch 1000) 1984. そこからの引用は( )に章をローマ数字、項目をアラビア数字で記した。

<sup>10</sup> この文は、スピノザの『エチカ』の最後の命題の形容である。スピノザのホールへの影響は巨大であるが、それは思想内容よりむしろ、スピノザがただ知の力でもって世界に対抗することができたその精神に対する畏怖の念である。「スピノザの倫理学」(IX/21)を参照。

## Ludwig Hohls „*Die Notizen*“ lesen (Ausdruck 2)

Adolf Muschug sagt : „Hier sucht jemand für seine Sprache eine Form, die des lebenden Menschen, dessen er gedachte, würdig war.“ Hohl will sein Denken auf die dem Denken äquivalente Weise ausdrücken. Denken und Schreiben sollen gleichwertig sein. Dabei kommt es auf die Sprache an, um das Denken darzustellen. Die Sprache übermittelt die Werte und zugleich sich selbst. Vergangene Werte lesen heißt, deren sprachliche Ausdrücke lesen. Die Erbschaft zu erhalten ist nur dadurch möglich, „dass man ähnlich erlebt, das Unausprechliche in den Sätzen jenes Mannes wiederfindet – dass man vom Gesamten aus jene Sätze wieder bilden kann und somit, mit gleicher Mühe, entsprechende neue“ (II 203). „Sicher hat der Ausdrückende Vergangenes aufgenommen : aber er hat es völlig durchglüht, flüssig gemacht, (das Vergangene ist liquidiert), so dass er dann nur genau das fließen lassen konnte, was seine Notwendigkeit ausfüllt. Alles dient“ (V 8).

### Lesen – Leser

Hohl liest die Sätze der Vergangenheit und setzt deren Gedanken fort ; und diesen Prozeß drückt er mit der dem Denken gewachsenen Intensität aus. „Das beste Lesen treibt uns zum Schreiben, zum Reden, zum Denken oder doch wenigstens zum Wiederlesen des eben Gelesenen – nicht zum Weiterlesen“ (IV 18). Hohl fordert das Auswendiglernen (IV 6) und redet über eine Leseschwindigkeit, die zu dem betreffenden Buch passt.

„Lesen und Schreiben sind nur zwei freilich potenziell verschiedene Äußerungen von der großen Arbeit“ (IV 4). Jede wirkliche Arbeit muss „sich einem Außen zuwenden mit dem Innern. Alles Schreiben im letztem Sinne ist nur ein Reden. Um zu reden, brauchst du aber ein Du. (Es kommt darauf an), dass es sich zu sammeln gelinge, dem einen, Einzigen gegenüber, mit dem der Künstler ein wahres, sittlich vollkommenes Verhältnis haben kann“ (IV 20). Proust sagt, dass das Werk selbst seine Nachkommenschaft schaffen müsse. (VI 2) Der Leser wird der Schreiber und dieser schreibt, damit er den wahren Leser schafft. Der aufeinander bezüglichen Struktur von Lesen – Schreiben, Leser – Schreiber verdanken *Die Notizen* ihre Kraft.

Dieser „wahre Leser“ ist nicht der allgemeine Leser, sondern ist dem Spezialisten, dem Kritiker näher. Oder das Werk selbst trägt die Funktion der Kritik. Kritik heißt Lesen.

Die Sprache über den vergangenen Diskurs bringt einen Diskurs der höheren Instanz hervor.

Das ist nichts anderes als die Sprache der Kritik. Darin kann man den Übergang der Ausdrucksform vom Romanschreiben zum Kritikdiskurs im frühen 20. Jahrhundert lesen.

Hohl sieht die Entstehung des Kritikdiskurses in Goethe. „Alle literarische, wertvolle Kritik ist eine eigene schöpferische Tätigkeit. Und diese wirkt nur soweit befruchtend auf die andere, auf das eigentliche Dichten. Nur im allertiefsten Grunde müssen beide Ausübungen auf etwas Gemeinsamem ruhen, das gleichmäßig wachsend durch jede von ihnen, auch in jeder von ihnen, die vermehrte Potenz zur Entstehung bringen kann“ (V 34). Goethe „hat die Kluft erkannt, die zwischen der Kunst und der Kritik besteht. Die wahre Vermittlerin ist die Kunst.“ Also sei es sinnlos, über Kunst zu sprechen (d.h. Kritik zu üben). „Ist da nicht ein Zögern wahrzunehmen? Sind Goethes Sprüche nicht Kunst? (wie die Prosa eines Lichtenberg, Pascal, Karl Kraus) nicht ganz ebenso Vermittler des unaussprechlichen? nicht ebenso hermetisch, mißverständlich, schwer erreichbar, den Blick ins Unendliche eröffnend?“ (V 34) Hier handelt es sich um die Entstehung der Kritiksprache, aber Hohl sucht nach der Legalität, der literaturgeschichtlichen Notwendigkeit der Notizen. „Schöpferisches und Kritik sind überhaupt keine Gegensätze. Die einzigen Gegensätze, um die es sich hier handeln kann, sind: Schöpferisches und Konventionelles“ (XII 117).

### Form

Kritik heißt Reflexion über die Form. Hohl meint, *Die Notizen* seien keine Sammlung von Aphorismen (VIII 7). Jedoch handelt es sich bei Hohl immer darum, was *Die Notizen* sind. Jürg Zbinden spricht über ein „work in progress“, d.h. „dass die Bedingungen ihrer eigenen Entstehung im Werk selbst reflektiert werden.“ Die literarischen Formen wandeln sich in der Geschichte und „die besten Bücher sind längst keine Romane, ihr Stoff ist der Gedanke, der innere Vorgang“ (IX 57). „Form ist nichts anderes als der Beweis, dass man (wieder) gefunden hat. Denn es ist unmöglich, dass einer, der etwas wirklich findet und sagt, es nicht auf eine andere Art sage, als es je gesagt worden ist“ (V 7). Die Form, wodurch man die Gedanken der Vergangenheit untersucht und auf neue Art ausdrückt, ist „Form“. „Die Formen sind nie geblieben: neue werden geboren mit jedem neuen Geiste. Es bleibt, dass die mächtigen Geister immer ihre Formen finden, Formen, die vollständig genügen“ (V 9). „Die Bedeutung eines Kunstwerkes aber hängt nicht vom Ort in der Reihe, sondern von der Macht des gestaltenden Geistes ab“ (V 10). Die Notizen sind ein Versuch, nach der eigenen Form zu suchen. Die Form der Selbstreflexion bezieht sich auf das, was die Notizen seien. „Alle Formen wandern. Das Geheimnis ist einfach dies, dass die Schriftsteller Forscher sind und reden (und die Formen

ihrer Rede dem Resultate ihrer Forschung immer adäquater zu machen)“ (VI 20).

### Zitat

Das Zitat ist ein Mittel, um die vergangenen Formen zu wiederholen, deren Möglichkeiten zu erwägen und eine neue eigene Form zu schaffen. „Die Stärke, mit der etwas gewußt wird, ist verschieden von Mensch zu Mensch, von Tag zu Tag. Daher kann Zitieren schon eine große Leistung sein“ (III 5). „Wäre denn Schreiben so unermesslich verschieden vom Zitieren?“ (VI 31)

Zur Weise des Zitates sagt Hohl : „Montaigne liest mit solcher Kraft, dass er nicht mehr weiß, ob der Text von ihm ist oder jenem andern. Er hat zu schreiben angefangen und merkt es nicht.“ (VI 31) Hohl selber zitiert das, „was mit meinem Geist in einer starken Beziehung stand.“ (IX Vorrede) Er spricht von „Tagesklang“ : „Lange Zeit pflegte mir fast jeden Tag ein bestimmtes Wort, meistens in Verse, gegeben zu sein. Es entzieht sich jeder Kontrolle“ (VII/139). Über die Zitate aus Goethe ist es nachzudenken. Es gibt viele Zitate aus dem zweiten Teil von *Faust* (VII/139) und dem *Westöstlichen Diwan* (VII 139). Im Fall vom Lynceus-Lied im 2. Teil von *Faust* war Hohl nachher erfreut zu finden, dass Karl Kraus es erwähnt hat. In der Welt der Literatur hat er eine Verwandtschaft bestätigt gefunden. Hohl findet in Goethe die gleiche Abneigung gegen Sand und Strand (IX 49). Eine besondere Weise des Zitierens : „Wie bin ich Goethe dankbar für das ‚leider‘ in der dritten Zeile der ersten Szene des ersten Aktes des ersten Teils von Faust!“ (VIII 33)

*Die Notizen* sind ein Buch, das den Leser stark veranlässt, selber zu schreiben. Auch die Sätze, die Hohl aus verschiedenen Schriftstellern zitiert, haben Kraft, den Leser die Werke des betreffenden Autors lesen zu lassen. D.h. es ist intensive Kritik selber. Ein Gedicht von Schiller wird scharf kritisiert, aber „wo wäre solches Pathos, wenn bei Schiller nicht?“ (IX 78) Zu Lichtenberg : „Wer, durch die Jahrtausende hin, hat je klar gesehen, wenn nicht Lichtenberg?“ (IX 71) Über das *Stundenbuch* von Rilke : „Ich werde auch noch etwas dichten unter dem Titel ‚Das Buch von der Armut und vom Tode‘, mit der Armut werde ich aber die Armut nennen, wie mit dem Tode den Tod“ (IX 33). Zu Nietzsche : Er zeigt dessen „Fehler, dem Leser Zugeständnisse zu machen. Beide Fehler sind demselben Grunde entsprungen : der übergroßen, für ihn nicht ertragbaren Einsamkeit“ (IX 43). Zu Proust : „Wie er redet oder was er durch die Art seines Redens zum Ausdruck bringt, das allein ist das künstlerisch Reale“ (IX 102).

### Plagiat

Jede Sache wird ihrem Wesen nach behandelt. Plagiat ist das verhüllte Zitat und davon hebt

sich das Eigene ab. „Was ist Eigenes ? Das voll, das in jedem Teil Verantwortete. --- Die ganze Kunst des Schreibens besteht darin, daß man kein Wort verwendet ohne volle Verantwortung.“ (VI 30) Die konkreten Fälle des Plagiates behandelt Hohl im „literarischen Schatzkästchen“ (IX 68). Das ist ein ausgezeichnetes Beispiel für den satirischen, ironischen und sarkastischen Stil. Und bei jedem Thema geht es ihm um den sprachlichen Ausdruck.

### **Polemik**

Polemik ist für Hohl „eine literarische Gattung“ (VI 32). Polemische Haltung nimmt die Kritik des sprachlichen Stils ein, der sich in der Massenkultur in der Moderne zeigt : „Doch übertreibe man und greife an, wo es produktiv ist. Ich verfolge die Leute nicht um ihretwillen. Einigen Erscheinungen gegenüber ist Wut objektiv“ (VIII 112). Dem Philistertum des Bürgertums gibt Hohl Gestalt in der Figur von Herrn Meyer oder dem Apotheker.

In diesem Zusammenhang wird auch die Schweiz erwähnt. Deren geistige Enge wird kritisiert : „Die Schweizer sind stolz darauf, so schöne Berge geschaffen zu haben“ (VIII 67). „Die Schweiz leidet an vorzeitigen Versöhnungen, was nichts anderes ist, als Oberflächlichkeit“ (IX 10). Bei der Kritik des sprachlichen Ausdrucks in der Schweiz zitiert Hohl trefflich Lichtenberg : „Ein guter Ausdruck ist so viel wert als ein guter Gedanke, weil es fast unmöglich ist, sich gut auszudrücken, ohne das Ausgedrückte von einer guten Seite zu zeigen“ (IX 37). Gottfried Keller wird kritisiert, denn „wenn er Verse machte, ging jeder Sinn für die Bedeutung, das eigene Leben des Wortes ab“ (IX 39).

### **Schreiben**

Schreiben heißt : die Sprache reflektieren. Man betrachtet eine Sache, und dann wird dieser Prozess beschrieben, was die Betrachtung der Sache befördert. Hohl spricht von „heimkehrend nur in einem größeren Bogen“ („Nuancen und Details“). Für Hohl kommt es nicht auf die Heimkehr, sondern auf den Bogen, den Weg an. „Das wahre Kriterium, dass einer ein Schriftsteller sei, ist nur dies : dass einer in sich eine unbesiegbare Vehemenz habe, auszudrücken.“ (IX/61) Hohls Schreibregeln heißen etwa : „Das deinige sage, wiederhole nicht das der andern. Ich will nur sagen, was mich brennt“ (VI/36). „Etwas rein sagen, es ist alles“ (IX 65).

### **Wort**

Schreiben heißt : ein Wort wählen. „Ein größeres Wunder als ein richtig gewähltes Wort gibt es nicht“ (VII 161). Das gilt auch für Kunst. „Dass das Elementare der Wortkunst nur das Wort ist. Kunst, das ist etwas bringen, was vorher nicht in der Welt war. Und das kann man, indem man mutig ist. Etwas an sich - in den Dingen - ertappen, greifen, packen, nicht loslassen, brin-

gen, das ist alle Male Kunst“ (V 21). „An den Wörtern ist das Schönste das, was sie nicht vorstellen“ (XII 59).

### **Deutsch**

„Reines Deutsch wird im deutschen Sprachgebiet nirgends gesprochen“ (IX 47). Seit 1924 lebte Hohl fast immer außerhalb deutschsprachiger Länder. Er nannte das Schweizerische einen „Dialekt“ und sprach Hochdeutsch. Das ist eine Methode, „durch Andrehung aus ihrem Ursprungsgebiete, Exil“ (II 27). Für Hohl ist die Sprache ein Medium, um die Aktivität des Geistes darzustellen, und sein Deutsch ist zeitlich und räumlich nicht beschränkt, ist dem Latein nahe, das die geistige Sprache für den Humanisten war.

### **Was schreiben ?**

Goethes Satz ist die Maxime für den sprachlichen Ausdruck von Hohl. „Wir haben das unabweichliche, täglich zu erneuernde, grundernstliche Bstreben : das Wort mit dem Empfundenen, Geschauten, Gedachten, Erfahrungen, Imaginierten, Vernünftigen, möglichst unmittelbar zusammentreffend zu erfassen“ (IX 39). Dabei kommt es auf die Beobachtung an. „Beobachten seines (des Malers) Beobachtens des Modelles“ (V 29).

„Allein dadurch, dass das Bild dem Ausführenden entspricht, ist die Schönheit erreicht“ (V 36). Und was schreiben? „Du sollst das gewöhnliche Detail schreiben, das hat Kraft, das beleuchtet, --- hier wird uns Blickkraft verliehen aufs Ganze“ (VII 102).

Viele Sätze in *Den Notizen*, die sich in die Literatur einteilen, sind Zeugnisse der Beobachtung. „Diese Goldadern ungezwungener Geschichten wird man überall finden, wo man nur durch stille Beobachtung zum Sehen gelangt“ (VII 19). Für Hohl ist das Café der privilegierte Ort für das, was Genius loci ist (VII 31). „Wenn ein Fragment persönlichen Erlebens in eine solche Distanz gestellt, so gehandelt wird, dass aus ihm ein Blitz - ein Bild, ein Gedanke - brechen kann, und wenn dieses Hervorbrechende wichtiger geworden ist als das, was sich zugetragen hat, dann ist das Dargestellte objektiviert und kann nicht mehr als autobiographisch betrachtet werden.“ (Anfang von VII) Es ist die Kraft des sprachlichen Ausdrucks, die das Detail objektiviert.

### **Wie schreibt man – oder Form**

Hohl denkt über literarische Formen nach, indem er selber in Formen schreibt. *Die Notizen* selber sind eine Form, die darüber nachdenkt, was Notizen sind. Über Prosa schreibt und reflektiert Hohl in der Form der Prosa (VI 4). Das Märchen von den drei Aufgaben (VII 25) fragt : „Darf jedoch, was in einer Form geschrieben wurde, nicht in einer andern wiedergegeben werden?“ (VII 25)

### **Traum als eine literarische Form**

Am Anfang zitiert Hohl Lichtenberg. „Der Traum ist ein Leben, das mit unseren übrigen zusammengesetzt das ist, was wir menschliches Leben nennen.“ (X Vorrede) Der Traum ist eine Realität genau so wie allgemeine Sachen im Alltag. Hohl sagt, der Traum sei „eine Art Schale. Schalen und Versteinerungen werden aus dem Geschehen des Traums oft zu uns geworfen – aus dem Meer des Traums an den Strand unseres Tages, in unser Wachen“ (X 20). Hohl betont den Ausdruck des Traums: „wie der Traum es sagt, wäre das allein interessante“ (X 8). Der Traum ist eine Art von Ausdrucksform. Und Hohl beschreibt den Traum, indem er nachdenkt, was der Traum ist. Der Traum ist eine Tätigkeit des Geistes. „Ich glaube, dass das Dichten ganz einfach eine Nachahmung ist des Traums“ (X 31). Der Traum selber ist Literatur. Die Beschreibung des Traums ist auch Literatur auf einer anderen Instanz. Der Traum ist ein Werk des Träumers, aber steht ihm indifferent gegenüber. So wünscht Hohl: „Ein Apparat wäre zu erfinden, das im Traum Geschriebene aufzuzeichnen“ (X 30) und „ändern eine richtige Vorstellung des im Traum Gesehenen geben zu können“ (X 32). Bei der Beschreibung des Traums geht es um das gleiche wie bei der Literatur.

### **Erzählungen**

Damit es eine Reflexion über die Form wird, wird der Satz in jeder Form ausgedrückt, ist somit ein Ausdruck der Reflexion über diese Form: Meta-Form. Erzählung (VII 10) – Kurzgeschichte (VII 11) – Historiette (VII 12) – Geschichtchen (VII 13) – Zwei Kurzgeschichten (VII 15). Hohl schreibt, was er sich unter jeder Gattung vorstellt. Das zeigt, dass jede Gattung willkürlich begrenzbar ist. Jede Sache wird beschrieben, um über sie nachzudenken. Tier: „Ich sehe keinen wesentlichen Unterschied zwischen Mensch und Tier, nur einen quantitativen.“ (VII 92). Sperling: „Des Gedankens sichtbarer Bruder, unbeschwert, überall da.“ (VII 60). Die Katze, das Attribut von Hohl: „Eine ruhende, still sinnend sitzende Katze gesehen: die lebendige Illustration jenes wunderbaren Ausdrucks ‚Ich bin bei mir‘. --- Wir leben auch von den Punkten der Vollendung, deren wir entgegenstreben“ (VII 103). Der Hund wird als ein Zeichen des Menschen kritisiert. „Dass es sich um Zorn über menschliche Eigenschaften und einen menschlichen Typus handelt.“ (VIII 49).

### **Der Brief**

Die Bedingungen, die den Brief zum Brief machen, werden reflektiert. „Die Werke sind Briefe an den Freund“ (II 153). Der Empfänger des Briefs ist der wahre Leser. „Und die ganze Kunst ist keinem etwas anderes gewesen als Briefe. Je wunderbarer man ihn sich denkt,

je größer die Liebe ist, umso besser sind die Briefe. Lieber Leser, Du sollst der größte Mensch werden. Du bist es noch nicht, aber du sollst es werden. In andern Wörtern: Ich bemühe mich, so gut wie möglich zu schreiben“ (XII 40).

### **Reden**

Das Reden ist eine Ausdrucksform. Sprechen kann Arbeit sein. „Es ist in den Fällen Arbeit; wo es das Leben fördert, ein Dunkles zur Klarheit führt“ (III 1). Beim Reden kommt es darauf an, „jene innere Gespanntheit, jene ernste Düsterteit zurückzufinden, die allein einer legitimen Anwesenheit an solchem Ort gebührt.“ (III 23) Also, Valéry soll ein abscheulich schlechter Redner sein. „Valéry, der fast als der einzige heute noch erschrecken kann“ (III 25).

### **Sätze**

Es ist Literatur, wenn man eine Sache exakt und sprachlich schön darstellt. *Die Notizen* sind ein Versuch, nach der Form der Notizen zu suchen. Darin gibt es Sätze, die eigentlich den Begriff der Gattung außer Kraft setzen, in denen Denken und Ausdruck einander durchdringen: „Verfrühte Ankunft“ (XI 42). „Die Ewigkeit schaut herein durchs Fester, groß. Ein Gesicht.“ (XII 149) „Abenddämmerung. In einem tunnelartigen Durchgang, eine Frau stehen sehen: Diese Frau starrte unbeweglich geradeaus in die Ferne“ (VII 42). Über die Personen in der Straßenbahn, die früh von dem Feuerwerk weggefahren sind, „man wird nicht herausfinden, ob in dem Wagen Unglückliche oder Weise gewesen sind“ (VIII 131).

### **Das Werk**

Für Hohl kommt es darauf, „sich um dieses, die letzte, die höchste erreichbare, gegenwärtigste Formulierung zu bemühen“ (VII 175). Weil es nicht leicht ist, denkt er, das glücklichste sei, dass man, „wie Pascal die *Pensée*, ohne ein Ende schreibt“ (VI 49).

*Die Notizen* sind eine eigene Gattung der Notizen. Hohl schreibt Notizen und überlegt, was sie sind. Hohl nimmt eine fremde Form ein, erweitert dadurch die Möglichkeiten der Form der Notizen äußerst und fixiert sie zugleich. Valéry's *Cahiers*, Lichtenbergs *Sudelbücher*, Montaignes *Essais* usw. sind Vorbild dafür. Die Flut der Einzelheiten in den Notizen lässt nur schwer die Einheit der Form erraten, aber sie vereinen sich zu einem gewaltigen Werk. Und dann lässt der Rahmen des Buchs zentripetal das Werk erstehen. Lichtenbergs *Sudelbücher* und Pascals *Pensées* sind zwar erst posthum erschienen, sie beginnen jedoch schon vorher als Werk zu bestehen. Und so, wie Hohl seine Notizen zum Buch macht, ist auch der Leser aufgefordert, eine dem Leser eigene Einheit über *Die Notizen* zu erreichen. „Die Einheit kann gegeben werden allein durch die Bedeutung der Person, die alles ihr Begegnende auf ihre Art

durchleuchtet, belebt“ (VII 112). Diese Person (=der Leser) liest „den Strom, der durch die Fragmente geht“ (VII 146) und verweist auf das Werk als Einheit. Den Begriff des Werks findet Hohl in Balzac. „Balzacs wahre Höhe liegt im Einzelnen ganz allein“ (V 20). Der Begriff von *Comédie Humaine* aktiviert die Details, gibt der Menge der Details Bewegungen, erweitert das Ganze. In dem vollendetem Buch erblickt Katherine Mansfield „diese Äußere, eine äußere Ausdrehung von innerlich Errungenem“ (V 20). D.h., dass „das subjektive Denken ins objektive umschlägt“ (XI 7). Dadurch zieht sich der Zirkel von Lesen und Schreiben zum Werk zusammen : „Wie einer der Baumeister in schwindelnder Höhe seinen Dom in der Kuppel zusammenfaßt“ (IX 21). So wie der Rahmen das Bild zum Werk macht, fasst der Titel *Die Notizen* alle Details der Notizen zentripetal zusammen. „Ich will nie mehr sagen, dass ich ein Werk fertig habe. Alles ist Werk“ (VII 1502).