

散文作家ゲオルク・ハイム試論

野 田 倬

ゲオルク・ハイムは二十四歳で夭折した。一八八七年に生まれ、死んだのは一九一二年である。短い生涯の前半生十二年を過ぎゆく一九世紀の薄暮とともに過し、二十世紀の初め線を中央で分断しているのは世紀の変わり目、一九〇〇年である。言うまでもなく神の死を宣言し、兩世紀にまたがる思想家、ニーチェの没年に他ならない。「転換期の本質は、つねに交代する二つの秩序の切点の激しい顛動そのもの」に認められるとするならば、ハイムはまさにその顛動の衝撃に立向かう宿命を担わされていたと言わねばならぬ。衝撃を受けた彼の内部の地震計は鋭敏な感応を示して激しく揺れ動き、その動きが言葉となって定着された。この世紀初頭の短命な青年詩人が造形した言語の世界は、薄暮と黎明の間に横たわる広袤たる闇の空間における、その激動の痕跡である。

彼とたびたび比較され、しばしば並び称せられる同年生まれのゲオルク・トラークルは、ハイムの没した二年後、第一次大戦の勃発とともに他界した。彼らとやはり同年に生まれたヤーコプ・ファン・ホッデイスもまた、ハイムの死の年に精神錯乱の徴候をあらわし、以後詩人としての生命を事実上断つた。これら詩人たちの短命は、その他一群の当時の文学者たちを包括する代名詞であるところの、いわゆる「表現主義」という、「文学運動を求める一個の闘い」の早期の死を象徴するかのようである。実際に、彼等の夭逝に表現主義運動の解消ないし挫折の一因は帰せられるであろう。しかし現代の我々にとって大切なのは、彼らの死ではあるまい。問題となるのはむしろその生であり、短い人生の宿命ともいべきその異常燃焼である。近年來の表現主義再評価の動きも、再評価の機運を育まざるを得ない時代の様相、それを要求する主体の側の意識が底流にある事実もさることながら、半世紀を闊した我々の視線をとらえて離さない、虚空の一隅

を彩る異常燃焼の強烈な焰の残照が誘う現象と言えるのではあるまいか。

表現主義再生の一事象として、ハイム個人の著作が比較的広汎な読者層に開放されるに至る契機となったものに、一九六二年のポケット版による一冊の選集^三の出版が、まず挙げられる。さらに日記・書簡をも洩れなく含むはじめの全集四巻本^四のうちの一卷が上梓されたのは一九六〇年であり、その後一九六二年、一九六四年にそれぞれ巻を追って出版され一応全著作を網羅しているものの、最終巻の《解題》^五篇は、現在発刊準備中の段階である。彼の全貌に完全な照明が当てられるようになったのは極く最近のことであり、その評価の作業も現在形で進行中であると言って、決して過言ではない。

二

無論しかしながらハイムが最近まで黙殺されていたと断ずるのは全く当を得ていない。生前に発表された詩集《永遠の日》^六（一九一一年）以下、死後に刊行された数冊の書物があるのはすでに知られた事実である。そして何よりも表現主義の諸詩人群の一人として、すでに一九一〇年代の終りには世間の認識を得ていた。その功績を果したが、他ならぬ表現主義抒情詩の詞華集として有名な《人類の薄明》^七（一九一九年）である。「発表当時、爆発的な開拓者的作品、アヴァン

ギャルド的実験」^八を標榜したこの一冊の書物は、四十年後の再版に際してもなお、「相変らず最良の、最も代表的で、古典的な」^九詞華集の地位を保持し得ており、「この圏内の最初にして唯一の蒐集」^{一〇}という名声を失っていない。開巻劈頭の詩がホッディスの《世界の終末》^{一一}を告げる叫びに始まるこの《人類の薄明》^{一二}一卷は、ホッディス以下トラークル、ハイムなど全部で二十三名の詩人たちの二百七十数篇に及ぶ抒情詩を収載している。しかしこの詩集が類書と決定的に異なる点は、「機械的・歴史的な羅列」^{一三}を避け、様々な詩人たちの様々な詩を主題的に配合することによって一個の有機体を形成し、「力動的・動機的な共鳴、即ち交響楽」^{一四}を奏でさせるのを狙いとした、編者クルト・ピントゥスの編集意図にある。新時代の文学を展望し圧縮することによって、新しい文学の性格と時代の動向を総括的に探り究めようとする編者の態度は、「最近の文学の交響楽」と副題を附した初版の序言における次の言葉に集約的に言い表わされている。「だからこの抒情詩のオーケストラの個々の楽器や声部に耳を傾けないで欲しい。ヴァイオリンの漂い昇る郷愁に、チェロの秋色を思わせる憂愁の歎きに、覚醒を告げる紫色のトロンボーンに、クラリネットの皮肉なスタックカートに、崩壊をあらわす太鼓連打に、未来を呼ぶトランペットの行進曲に、オーボエの低い暗いつぶやきに、コントラバスの荒れ狂う奔流に、貪婪な死の舞踊に伴う急速なトリアングルの響きや歯をむいたシンバル連打に、耳を傾けないで欲しい。そうで

はなくて、喧しい不協和音、旋律的なハーモニー、和音の巨大な叫び、極分された半音や四分半音——それらの中から、この世界史上最も粗野にして最も荒涼たる時代のモチーフやテーマを臆き出すことが肝心なのである。」¹⁰

このような主張は、特にそれが発表された一九一九年という時点の持つ特殊事情、つまり表現主義の嵐はまだドイツの文学土壌を完全に立去っておらず、時間的な距離の設定が不可能であったという事情を考慮に入れるならば、充分に首肯させ得る説得力を有する。そして《人類の薄明》の無比の独自性は、それが抽象的な運動宣言や理論に依拠することなく、各詩人の作品、つまり素材をそのまま採録した「記録文書」という構成によって、表現主義の全体像の浮彫りに挑んだことの中にある。「開拓者的」業績の自負も真価も本質も、専らそれを描いて他にはない。しかし表現主義という運動の全像を把握しようという「開拓者的」努力を要請した機縁の背後にあるのは、逆にまた、多数の個々の詩人たちが多彩に氾濫し、彼らの多様な創作活動が多岐に及んでいた情勢ではなかつたらうか。そして、それら諸詩人間に類似性・平行性・同質性・共鳴性がたとえ認められるとしても、そのままその事実が、個々の詩人と作品の個性・一回性・唯一性・特殊性を一方的に剝奪し、消失せしめるのでは決してないことは、銘記しておかねばなるまい。

ところで、一九四二年にフランスでその初版が上梓された J・F・アンジェロスの《ドイツ文学史》に取上げられたハ

イム関係の記述は次の通りである。

「主な表現主義者たちの名を挙げるができるだけである。なぜならそれはきわめて多数の集団だったからである。ハイム、トラークル、シュタードラー、エルゼ・ラスカー、シューラー、モムベルト、シツケレ、シュテルンハイム、ヨースト、エートシュミット、フランクなどである。そのうえに彼らの作品を分類することは不可能である。そしてまた、問題となるのは、各作家の価値であるよりも運動全体である。」¹¹

かかる立言が、まさに表現主義についてのピントゥスの前述の発想の延長線上に位置していることは疑いの入れようがない。序言でアンジェロスははっきり断っているように、「限られたわずかな紙数でドイツ文学の展望を行なうことは」¹²「確かに困難な「賭けのようなもの」¹³であろう。そしてそのような条件下においては「文学上の大きな流れを概観し、現代人にとってまだ生きていような重要な詩人・作家だけにふれ」¹⁴ることによって要点を描出する以外に道はなかつたのは確かであろう。しかしドイツ文学の提起する根本的な興味を、「ドイツ作家に直面して置かれている二律背反の原理」¹⁵に、即ちドイツ文学の性格を決定づける二元性、両極性の中に見ると述べ、自己の立脚する基本的な立場を明確に打出している彼が、表現主義の詩人たちを位置づけるにあたって、巨視的な原理の設定のもとでは忌避できぬ運命であるかの如く、この程度の敘述に終らざるを得なかつた事実に対

しては、いささか疑問をさしはさまざるを得ない。ハイムやトラークルや、その他の詩人たちが、「現代人にとつてまだ生きてゐる」としても、それは単に表現主義という「運動全体」の中においてのみであり、それを内側から構成する一分子としての役割にしか過ぎなくなるのか。個人的な「各作家の価値」は集団の前には「問題」とはならず、個を一つ取り出せば、たちまちそれは本来的性格を喪失し、分子と化して表現主義の波間に身を没してしまうことになるのか。ハイムなりトラークルなりの文学は、彼らから表現主義者という冠詞を削除すれば、途端に存在主張の根拠が崩れ去るほど脆弱なのか。固有な特性が欠如している程、没個性的なのか。そうではあるまい。彼らの文学行為の結晶が示すものは、アンジェロス自身言うところの「自己の作品を生き、世界というものの中の自分なりの解釈を求め、自己を確信しながら読者に告白する一個の創造者の人格」^二の所産と言えるのではあるまいか。もとよりアンジェロスの《文学史》が、印象主義その他に対する反逆・革新としての、当時の新しい動向としての、表現主義の独自性を高く評価していることは毫も變りがなく、たとえば、ハイムの詩をもまた実例の一つに挙げながら、その非革新性・非表現性を論述してハイムを含む表現主義全体の価値を全面的に否定するルカーチュの立場^三とは、表現主義評価を巡って、他の多くの諸文学史とともに対蹠的な地点に立っているのは明白である。しかしながらそれともにも、あるいはそのために反って、ハイムの独自性が代償と

して消去されようとする危険性は免れ難い。

さて、先述のクルト・ピントウスの編になる《人類の薄明》が世に問われ、好評を博した同じ一九一九年に、《一時間のドイツ文学史》と称する小冊子が詩人クラブントによって出版され、世人の関心を惹いている。この小史において、「ゲオルゲの周囲から出た一流詩人」^四ホーフマンスタールとリルケについては、前者が「魅力のある短い韻文戯曲を書く作家である。彼はばらの花で飾られた骸骨を紋章としている」^五とのみ記され、後者が「灰色の僧衣の代りに深紅の僧衣を着け、天上の至福を愛するが、現世の悦楽をもさげすまぬ一個の修道僧である」^六とだけしか筆が割かれていないのに比較するとき、ハイムについての記述は注目に値するものがある。つまり「抒情詩における表現主義の先駆者」^七として、オットー・ツール・リンデ、アルフレート・ケルの名を挙げたあと、ひきつづいてクラブントは次のように述べる。「すると、鬼才の自然児ゲオルク・ハイムが新しい詩を真剣に取りあげた。彼はシャツの腕をまくしあげて仕事をはじめた。巨人のようにベルリンの屋根の上を、街路の間をまたぎあるき、そして彼にとっては人間も電車も月も家も幽霊もすべて『巨人の玩具』にひとしく、都会は景色であり、山と家とは同じものであった。彼は二十五歳のとき、ミュツゲル湖上でスケート中に溺死した。『進歩的抒情詩人』の諸団体がその葬列に加わった。」^八

この敘述から、そして前述の両詩人の描写から窺われるよ

うに、著者クラブントは元來詩人であり、全篇が濃厚に主觀的で個人的な色調に染めあげられた一種の「私」文学史であることは否定できない。否、文学史であることを越えて、「ドイツ文学詩」^三であり、ひいては「ドイツ文学への恋歌」^四と称ばれるのも、本書の有する避け難い弱点であるかもしれない。だが、だからといって、一方的な放恣に走っているとは難ずるのも當を得ていないのではあるまいか。蓋し、すでに一九一九年という時点においてクラブントは、詩業を完結したのが僅かその五年前にしか過ぎないトラークルを「柔らかな憂鬱、甘き諦め、紫色の没落の詩人、現代のヘルダーリン」^五と定義し、「トラークルの詩はすべて秋景色だ」^六と見事に言い切る、直觀的な鋭さを秘めているのである。僅かに「紫」を「青」と置き換えれば、今日定説となっているトラークル像に合致しこそすれ、大きく逸脱する素描ではあるまい。ハイムが死んでその記憶もまだ新鮮な時期に書かれたという条件の不利面、即ち一種の近視症状は若干加味せねばならないにせよ、かかる個的存在としての詩人ハイムに対する高い評価が、一詩人の恣意的な傾倒としては片づけられない積極性を有しているのは否めない事実であろう。たとえば、ハイムに「鬼才」の言葉を冠したのは彼をもって嚆矢とするのではあるまいか。

では、ほぼ定説に近いハイム評価はどのようなものであろうか。「ゲオルク・ハイムの詩においては、時代に対する絶望が、

息を奪うような恐怖に充ちた黙示録的な幻想へと嵩まつている。年少の頃からハイムを魅了したのは、自己自身の人生の早い怖ろしい終焉をおそらく予感していた所為であろうか、死の現実であり、それに向つて彼は大都會の世界がよろめき寄るのを見たのだ（永遠の日一九一一年、人生の影一九一二年）。色彩が妖怪のように燃え上り、一切の輪郭は崩壊し、壮大な重圧と魔的な狂乱の陶酔的イメージが漆黒の幻想の激情の中からほとばしり出る。ポードレールとランボーに触発されたのだが、しかしハイムは驚くほど早くから、イメージの激情を飾り気のない詩句やソネットの苛酷な重圧の中に定着させる、彼独特の無気味で・單調な言語および體驗形式とを発見した。大都會の世界は魔神を露わにし、自然は没落の荒涼たる空虚を示すか、無限なるものに拡がるかである。人間は他人となった。その世界は妖怪や陶酔と恍惚の中に閉ざされる。トラークルと同様、ハイムは自己のイメージを解明しない。存在は近寄れないものとなった。そこにあるのは、ただ自閉的なイメージの連続のみである。彼は、リルケが一九一四年の詩集でそれを繰返した程、力強く戦争を魔神として予見した。^七

戦後のドイツ文学史の最も代表的な展望書の一つとして世評高いフリッツ・マルティニーのドイツ文学史（一九四八年初版）に見出される上のようなハイムについての要約は、ハイムの文学を極めて手極よく解明している感があり、続けて引用されている彼の代表的な詩戦争（一九一一年）

の教節を併せ読むとき、ほぼ完全な詩人ハイム像が浮び上つてくるかのようである。そしてこれを文学史全体の脈絡の中に置けば、表現主義の先駆者、あるいはベンノ・フォン・ヴァーゼの言う「トラークルと並ぶ表現主義の偉大な頂点」^ニとしてのハイム、即ち表現主義の代表的詩人ハイムという呼称がほぼ確立するであろう。さらに数篇の文学史を抜き出して概観したように、どうやらハイムは表現主義の代表的詩人として姿を顯すか、あるいはまた、表現主義的詩人群の潮流の中に姿を埋没するか、とにかくこの二つの極の間を振子のように揺れながら往反している趣きがある。そしていずれにせよ、第一に表現主義の闢から一歩も抜け出すことなく、その圈内で照明を浴びてきたようであり、第二にその照明の中に映し出されるのは、飽くまでも抒情詩人としてのハイム像でしかないようである。ドイツにおいて最も著名な辞典、《ブロックハウス大辞典》(一九五四年版)のハイムの項を播くときに我々が見出す、

「ゲオルク・ハイム。抒情詩人。誕生シュレージエンのヒルシュベルク、一八八七年十月三〇日、死去(溺死)ベルリン近郊ヴァンゼー湖、一九二二年一月一六日。強烈な言語による彼の詩(《永遠の日》一年、《生の影》一二年)は、表現主義の初期の、そして最も重要な詩に属し、来るべき文明破局の『黒い幻想』と大都会の瓦礫の中の没落の様相を形造っている。」^元

という数行は、まごうかたなく、かかるハイム評価の集約で

あり、かかるハイム観のもたらす必然的な帰結である。

しかしながらこのブロックハウスといい、またマルティニといい、ハイムの記述に関して納得できない点が一つ発見される。些細ながら一つの遺漏がある。即ちハイムが生前に刊行を意図しながら突然の死で果さず、死後、一九一三年に発表された散文集《泥棒》^三が、彼の代表的作品の一つとして両者就れにも記載されていない事実である。ここに一つの疑惑が生じ、不満が残る。その真意がどこに存するのかを判定するのは困難であるが、たとえばマルティニは同じ《文学史》の中で表現主義の散文一般について、パトスの過剰による文体の乱れを指摘することによって、抒情詩に較べて散文を高く評価しない見解をとっており、言かかる基本態度がその理由の一つとして妥当するであろうことは充分推測される。かといってマルティニがハイムの散文をまったく等閑視しているという見方も通用しない。ニーチュにはじまり、ベンに終る、今世紀の代表的諸作家の夫々の散文の作品解釈を試みた、《言語の冒険》(一九五四年初版)で、彼は十二の作品の一つにハイムの前記短篇集の中的一篇《解剖》^四を取り上げているからである。^三そしてこの短い短篇を仔細に点検し、詳細に分析し、見事に解釈の世界を展開してみせてくれる。しかし結局そこに抽出されるハイムは、表現主義の典型としての詩人ハイムであり、論中、ハイム自身にとっては散文創作は所詮第二義的仕事に過ぎなかつたのだ、とさえ彼は断ずるのである。この《解剖》^四解釈の底に一貫して底音と

して流れているのが、表現主義の抒情詩に比してその散文を貶する彼の前提であることに変りはない。短篇集中、最も抒情詩に近い散文詩体の作品を素材に選択したことから、すでにこれは看取でき得るであろう。ともあれマルティニーの《ドイツ文学史》に描出されたハイム像に、散文世界の投げかける翳を見出すことは全く不可能ではないにせよ、その像が十全であるとは言い得まい。《ブロックハウス大辞典》には、ただ「抒情詩人」ハイムしか存在しない。恰も短篇集《泥棒》が、ハイムの世界に占める比重が微小であり、その結果、散文作家としてのハイムは評価するに値しない、とも受取れば受取れないことのない処遇と言わざるを得ぬ。

定評ある文学史に無視され、權威ある大辞典によつて抹殺されたかに見える散文作家ゲオルク・ハイムは、しかしながら一九五七年、その全身に脚光を浴びて登場した。ヴァルター・イェンスの《文学史の代りに》においてである。三漸くにして文学史上においてハイムはその全貌を顯し、その文学の独自性を主張し得るときに至つた。表現主義隷属の桎梏から脱出し、かつ単なる抒情詩人としての存在から脱皮することによつて、跋行的表態現象の呪縛から解放されたのである。とはいへ、文学史における市民権獲得が、「文学史」ならぬ《文学史の代りに》と題する文学史であつたことは、皮肉とても形容しておくべきであらうか。

今世紀のドイツ文学の革新的動向が、一九〇一年に書かれたホーフマンスタールの《チャンドス卿の手紙》にその原点

を有することを確認した上で、それを起点として、「人間と事物」の關係、即ち前世紀までの人間が事物に対して示していた優位の貶下という事象を軸にして、イェンスは世紀はじめの十数年間に発表された諸々の作品に、主体と客体間における關係の逆転の推移と系譜をたどる。出発点であるホーフマンスタールからリルケ（《マルテの手記》）、さらにムジール（《テルレス》《魂の和合》）、そしてカフカ（《ある戦いの記録》《判決》）へと漸次止揚され、進展した今世紀散文の革命が、ハイムの《泥棒》に至つて頂点に達する。頂点に到達した散文革命、即ち「主題と文体とのラディカルな変貌」^三の歩む道は、しかしエートシュミット、シュテルンハイムを経由するとき、人間が万物の尺度に帰するといふ革命以前の旧態へと反転し、従来の常套的主客關係へと振子の揺れは戻らざるを得ない。一方にトラークル、シュタードラー、ハイムの早世という事情も手伝い、一九一五年には革命は終焉を告げているのである。かかる史的展望を行ったイェンスは、この二十世紀初頭十二年間に勃発し、進行した革命が、連続的な線としては一応停止し、壊滅しながらも、その精神と問題はそれぞれ独自の様相を呈しつつ、ホーフマンスタール、リルケ、ムジール、カフカ、デープリン、そしてベンという個人的創作活動の場で継承され、発展し、円熟していくのである。以上の考察の中でハイムに即して特に注目してよいと思われるのは、イェンスがハイムに言及するとき表現主義の風土から全く隔離してしまふわけではな

いが、少くともエートシュミット等に代表され、一九一五年を最盛期とする表現主義運動とハイムとを峻別している点であろう。ハイムの散文作品に対する効果的な照明、と同時に綱領的・理論的・概念的運動としての表現主義からのハイムの救出、換言すれば、まさにハイムの独自の確立と特質の発見、これこそは公文学史の代りに \searrow における学者詩人^{ポエトクリクス}イエンスの看過できぬ一功績である。

三

執拗にハイムは、死を、革命を、殺戮を、悪夢を、病人を、狂人を描いた。その世界は反抗と絶望と狂気とに彩られた漆黒の幻想、生の影である。偏執的ともいえる、生の裏面への執着が彼の散文作品を、ひいてはその公文学を規定している。因襲に対する反逆は、既成の秩序や日常的な世界の表皮を剥いだその背後に、生の原形質を見ようとする。現実の秩序が崩壊して、魑魅魍魎の幻想界が出現し、虚無の深淵が果てしなく拡がる。

「突然彼には、部屋の壁紙が何箇所か動いたように思われた。壁紙は静かにあちこち震え、ふくらむように思われた。まるでその下に何物かが立っていて、壁紙に衝き当り、押し破ろうとするかのような感じだ。すると、どうだ。突如、下の床のところで壁紙が破れた。崩の大群のように、その下から小さな倭人の一群が湧き出てきて、やがて部屋全体を充たし

た。ヨナタンは、どうしてこんなに沢山の倭人たちが壁紙の後にひそんでいることができたのだろうと訝った。

「彼は広い、巨大な広間に臥していた。周囲の壁はだんだん遠くに後退するように見えた。やがて壁は鉛色の地平線の中に消え去った。」^三

両脚の切断手術を受け、瀕死の床に横たわる少年ヨナタンが高熱の中に見る異象の乱舞が、現実の仮面を破るとき、それは短篇集の最初の作品 \langle 十月五日 \rangle の群衆と重り合う。飢餓という極限状況に置かれた大衆は蜂起する。

「入りみだれた男と女たち、労働者、学生、弁護士。白い鬘をつけた人々、膝靴下の連中とサンキュロット、大広間の貴婦人たち、魚屋の女房ども、子供を腕にかかえた女、將軍のように群衆の頭の上で槍をふりまわす兵隊、革前垂をしめ木靴をはいた靴屋、仕立屋、旅館の亭主、乞食、浮浪者、場末の住人、ひき裂かれぼろざれじみた人々の、数かぎりもない行列……」^三

自分が生きる陳腐な時代の中で眠り込んでいる熱狂に息が詰りそうだと叫び、戦争の起ることを希求し、「ああ、もし私がフランス革命の中に生を享けていたならば」(一九一年九月十五日、日記)^三と切願するハイムにとって、無論、問題が革命の社会的的或意義にあるのではなく、ただひたすら彼をとりまく既存の世界の現状を打破する動乱、戦争なり革命なりに随伴する狂熱的な局限状態にあることは断るまでもない。このような限界状況の典型が \langle 船 \rangle には設定

されている。南方の夜の海洋を航海する船上にペストが発生する。絶望と恐怖に慄のく七人の乗組員に一人ずつ「目に見えぬ生物」を、死がその触手を伸ばす。

「突然、もう駄目だという意識が、彼らの一人一人に同時にひらめいた。彼らは、おそらくほんの僅かの間だけ自分たちのもとを離れていた、あの怖ろしい、目に見えぬ敵の無慈悲な手に、すでにとらえられていたのであった。この瞬間にも、それは帆具から降りてくるかもしれないし、またマストの後方から這い出てくるかもしれないしなかった。それはこの同じ瞬間に、早くも船室から姿を見せるかもしれないし、あるいはまたその怖ろしい顔を舷側からもたげ、気がふれたように彼らをデッキの反対側に追いやるかもしれないしなかった。」^二

そして次々と仲間が斃れ、最後に生残った一人も船内を逃げ廻り、追いつめられ、ついにマストによじ登る。しかしペストも追跡の手をゆるめない。

「そのときペストは、まだ二、三メートル離れたところにいた。彼は一番高い帆桁に沿って這っていった。その端に一本の綱があった。彼はこの帆桁の端にたどり着いた。だが綱はどこにあったか。そこにはただの空間しかなかった。」^三

こうして死は、その絶望とともに生命をも呑みこむのだが、死がたとえ人間の生を切断するものであり、生命の日常の営みに終止符を打つものであっても、生の影をひきずる、生の裏側の住人たちにとって、それはまだ一切の終焉を意味

するのではない。死の支配圏に完全に身を移住し得たかに見えても彼らには絶対安穩の静謐な無風状態が保証されるとは限らない。現実的生の此岸と冥府の彼岸とが微妙に交錯する領域で、妄想の暗闘は止むところを知らず、持続する。

「死者は、独り裸かで、大きな部屋の白いシートで覆われた台の上に、胸をしめつける白色の中に、室内にまだ限らない苦痛の叫びが震えているように見える解剖室の怖ろしい冷酷さの中に、横たわっていた。」^四

右のような文章に始まる《解剖》は、まさにそのような世界である。生命の機能を停止した死者、一個の物体と化し、すでに腐敗作用が始まった屍体に、解剖医たちの冷徹な解剖器具が破壊の作業を開始するとき、新たに幻影が発生するのだ。

「彼の頭にハンマーの音がひびきわたる間に彼の夜の闇の中にまでかがやき入る炬火のように、一つの夢が、彼の内部にまだ残っている愛情が目覚めた。」^五

死者の幻覚の中に呼び醒まされる生前の愛情の記憶は、生の残滓として一瞬の光芒を投げ掛けるが、「一人の少年の物語への寄与」という副題の附された小篇《ある午後》における初恋は、実は失恋の苦澁を裏に秘めている。愛の恍惚は、直ちに暗い幻滅へと一転し、幼い少年の心情に復讐の打撃を与える宿命を宿している。人生最初の接吻の悦びに酔いしれ、「まるでこんな風に生きてきたことは今までにないというような、まるで自分が鳥になって、空中高く、永遠の瀬気

に沈み、限りなく自由に、限りなく幸福に、限りなく孤独に翔けるかのような、強く沸き立つ生命感」^三に充溢した少年の足取りは速くなり、ついには「恰も平常の落着いた動きなど彼の胸の中に渦まく嵐には、あまりに遅すぎるかのように」^四彼は駆け出す程である。にもかかわらず、少年に許された幸福の時間は束の間であり、その日の午後には相手の女性の多情に、逢瀬の約束を無残に裏切られて、苦汁を嘗めざるを得ない。

「そして彼の胸の中は全く空虚になった。まるで胸の中に大きな虚ろな、穴があいたかのような気がした。自分のまわりに何か死せるものをまとっているような気がした。誰かが自分の血の中に、何か重苦しいものを注ぎ込んだかのように彼には思われた。」^四

が、所詮彼にできるのは、人を避けて、ただ駆け出すことだけなのだ。

「彼は駆け出した。海水浴場の休憩用籐籠の間を、人間たちの間を駆け抜けた。そして走りながら彼は今日はいもう一回、あんなに幸せだった屋時に、こんな風に駆け出したことを突然思い出した。」^五

このような幼い頃の苦い幻滅の体験が、次に収められた、短篇集最後の作品《泥棒》の主人公の生活信条に色濃く影をおとしている。「憂鬱の苦しみを癒やすために」^六ありとあらゆる学問に時を費した彼は、植物学者、天文学者、考古学者になりはしたものの、その一切を放棄してしまっている。

「何をしてみても心の休まることはなかったし、どんなことをしてみても、より大きな空虚に満たされるだけだった」^七からだ。ある大きな下宿屋の小さな屋根裏部屋にひきこもって、人との付き合いを避け、孤独な日を送る男にとつての最後の研究対象は、暮れゆく空に往来する雲である。男の目に映ずる雲は、時には「葡萄酒のように赤い空を背景にした悪魔」^八であり、時には「ちょうど農夫たちの手で納屋の戸に釘づけにされたように、翼を拡げて大空に張り付けられたように見える、一匹の巨大な蝙蝠」^九であり、船であり、樹木であり、獅子であり、大蛇であり、坊主であり、炬火を持った火の天使である。しかも「しばしばすべてのものが不思議な、ほとんど聞きとれない音楽に包み込まれて」^{一〇}吾おり、「それは奥の知れぬ洞窟や、地下のドームの闇の中で聞くように、雲の動きを眺めるのに余念のなかった男は、やがてルーブルからモナリザの絵を盗み出すことを決意する。ジョコング像の中に原罪の根源である「女」を認めたからである。ヨハネ黙示録の十七章を読むことにより、悪の象徴の征服という彼の使命は確固たるものとなる。男の内部に渦巻く懷疑、厭世、絶望、焦燥、幻滅、憤怒の一切が、この娼婦への対決に、この一枚の絵画に対する決戦に、永遠の勝利を収めべく集中される。

「ここで勝った者は、最後の勝利をかちえたのであり、もはや敵はなくなったのだ。そして勝利者の周囲をめぐるもの

は、はかり知られぬ光明と太陽の讚歌か、さもなくば暗澹たる沈黙からなる黒い空と、うずたかい棺の山の上の悪魔ベリアルの漆黒の玉座と、地獄の巨大な旗旗であった。」^三

モナ・リザ像の盗み出しに成功した男は、三年後フロレンスの屋根裏部屋でこの絵を破壊する。女の殺戮、それは美の殺戮であり、既存の権威への攻撃であり、挑戦であり、否定に他ならぬ。月光に照らされる部屋の窓から聖書を投げ捨て、神に向って舌を突き出した男は、キャンヴァスの上の美女の両眼を抉り、口を切り取る。復讐は完了する。だが、抉り抜かれた眼窩の裏側から覗いているのは、虚無の深淵、無限の暗黒ではなかったのか。虚ろになった口の洞窟の背後に抜がっているのは、永遠の奈落ではなかったのか。

「それは見るも怖ろしいものであった。この頭からはちょうど獄牢から囚人が抜け出るように、だしぬけに死がおどり出てきていた。この頭蓋は、背後に暗黒が抜がっていくつもの窓のような巨大な眼窩をもっていた。そしてこの大きな虚ろな口、もはや微笑みを浮べることもないのに、死の怖ろしい笑いに歪んでしまっている口、その笑いは耳には聞えはしないがあたりに響きわたり、目には見えないが厳然と存在し、幾千年の年月のように古めかしく陰にこもっていた。

「突然、彼は自分の行為を見渡してみ、事の本質を認識し得た。あるのは無、生も、存在も、世界も、何ものもなく、ただ大きな黒い影が自分のまわりを取り囲んでいるだけであるのを彼は知った。彼は岩の上になだ独りであった。一歩でも

動こうものなら、永遠の深淵に落下したことであろう。」^四

そのあとに火災が起こる。死せる美女と狂った男、かつて雌雄を決しようと対峙した永遠の静寂と荒れ狂う嵐とを、もろとも包む炎は、地獄の業火に他なるまい。この物語のモットーにハイムは、ボードレルのソネットを留守の友に書き残してきた詩中の一節、「愚者よりもわたしは狂人を好む。わたしのこの気持はどうしても動かない。」^五を選んでいる。そして短篇《狂人》では、まさにこの狂人を主人公とし、精神病院から退院した男の一日の、狂的な一連の行動に焦点が当てられている。病院を出た男は、戸外で遊ぶ子供たちを見て、突然その獣性を顕し、白昼、次のような情景がくり抜げられる。

「突然男は跳び上ると、子供たちのあとを追った。子供たちは足音を聞くと、叫び声を上げはじめ、一層速く駆けた。少年は妹を引っぱっていった。妹はつまづき、倒れ、泣き出した。

「そして泣くのは、男には全く耐え難いことだったのだ。

「男は子供たちに追いついて、少女を砂から引き上げた。少女は自分の上に迫る歪んだ顔を見て、大声で叫んだ。少年も叫んで、逃げようとした。そこで男は少年を片手で掴まえた。男は両方の子供たちの頭を互いにつつた。一、二、三、一、二、三と男は数えた。そして三で、二つの小さな頭蓋は、本物の雷のように、音をたてて砕けた。早くも血が流れ出した。血が男を酔わせ、男を一個の神とした。男は歌わ

ざるを得なかった。男は一つの讚美歌を思いついた。そこで男は歌った。

『かみはわがやぐら／わがつよきたて／くるしめるとき
の／ちかきたすけど／おのがちから／おのがちえを／た
のみとせる／よみのおさぞ／げにおぞましき』

「男は一拍子ずつ声高かにアクセントをつけた。そして各拍子ごとに、シンバルを叩き合わせる楽士のように、両方の小さな頭をぶっつけあわせた。

「讚美歌が終ると、男は両方の碎けた頭蓋を手から落とした。男はまるで恍惚状態にあるかのように、二つの屍体のまわりを踊りまわった。踊りながら両腕を大きな鳥のように振った。すると腕についた血が、火の雨のように自分のまわりに飛び散った。」^壺

これは「げにおぞましき」光景かもしれない。無辜の幼児たちに対して加えられる血腥い行為は、奇怪であり、陰惨である。しかし碎け割れる幼児の頭蓋、流れ出す血だけが凄惨さを惹き起すのではない。我々にとって一層無気味なのは、恰も習熟し切った儀式を司るかのように、拍子をとって生命の殺戮を続ける男の、平然とした、恬淡たる、さらにまた嬉々とした態度そのものである。しかも彼は讚美歌を、その犯罪の伴奏にするのだ。さらに付け加えるならば、この場面を叙述する単調な、短い、抑制された文章の連続が、この無気味さを倍加している。

ところで「無気味」とは何なのか。不安や恐怖を喚び起す

この「無気味なもの」の概念について、フロイトが同名の論文（一九一九年）の中で、ザンダース、グリムの両辞典を援用しつつ、詳細な考察を行ったのは周知の通りである。フロイトは「親しい」(heimlich) という形容詞と、それから派生した、反対語をあらわす接頭語 (un-) を付した「無気味な」(unheimlich) とが、通常考えられるような、単なる対立関係にあるのではなく、heimlich なる語の有する一種の双価性の故に、結局は両者が合致するものであることを剔抉し、「前綴 un は抑圧の刻印である」^壺と結論する。即ち、無気味なものとは、一度抑圧を経て再び戻ってきた「昔なじみの」「馴れ親しんだもの」だと、フロイトは言うのである。無気味さを惹起する根源となるものは、家常茶飯の現象界の皮下領域に遍在的に常時棲息しているのだ。そして親しいものと無気味なものとの類縁性とは、ひいては世界の秩序と混沌との、精神の神と悪魔との、意識の光と闇との、人間の理性と獣性との、分ち難く結びついた親近性の謂ではあるまいか。幻想・怪奇の文学が、芸術が、古来その妖しい、黒い華を開花させ続けている事実も、それらの親縁性の証左であろう。《狂人》では、「神となった」男の狂気が無気味さの力を揮い、戦慄を喚び起す。ハイムは屍体のまわりを乱舞する狂人の陶酔状態を描く。そこに自ずと露呈されるのは、現実の裏面に隠蔽された、深い、暗い、生の深淵である。白日と暗黒、覚醒と迷妄、正気と狂乱、正常と異常とは「壁紙」一枚を距てて共存しているに過ぎない。ハイムの短篇集が世に

出てから、ちょうど五十年後に発表されたフリードリヒ・デュレンマットの《物理学者たち》（一九六二年初演）は、まさしくこの正気と狂気との緊張関係の上に成立しているドラマである。精神病院の患者である物理学者たちが、口々に述べる「狂気だが賢明、捉われの身だが自由、物理学者だが無罪」^天という台詞に象徴されるように、この戯曲の本質は、逆説を基盤として組み立てられた、逆説的な構成にある。正常が異常へ、異常が正常へと、従来の位置が逆転するとき、この推理劇は解決を見出すのであり、この正気と狂気の価値転換にこそ、その特性がある。デュレンマットの逆説にひきかえ、ハイムはただ狂気に着目し、異様な熱意で狂気のもたらす極限的な陶醉状態に固執する。それは地上の殺戮から天空の飛翔へと変転極まらない。

「彼は、永遠の明るさにゆすられて、ひろびろとしたわびしい海の上に、青空高くただよう一羽の大きな白い鳥だった。彼の頭は白い雲に衝きあたり、その頭上で大空を遍照している太陽は、彼の隣人だった。」^天

しかし半世紀という時間を距てる二つの作品が、片や狂気と正気との微妙な対立、片や狂気そのものの極限、と異った視点であるにせよ、狂気の本質に迫る手掛りを与えてくれる点においては、歴然たる関連を有していると断じても誤りではあるまい。

さて、ハイムは「私の文学は、我々のはかない日々の中で、その黒い半島を彼方に突き出した、形而上的な国の、最

良の証明である、と言うことが多分できるかもしれない。」と日記（一九一一年九月十五日）^ニに記している。ハイムの散文作品にくり拵げられる狂乱、妄想、死霊の極限的世界の中から、マルティニーニの説くように、たとえば死と愛の如き、両極性あるいは二元性を看取るのも、またイエンスが繰返すように、鳥の象徴を手掛りとして、宇宙の昂みへの上昇、無限の極北への昇華、という弁証法的克服の旋律を聴きとろうとするのも、それぞれに妥当性を有する洞察であろう。しかしまた逆に、両極の設定による一種の均衡状態を、また克服による一種の宇宙的救済を見ないのも、また一つの見方として妥当し得ないであろうか。即ち、運動を、激しい動きを、ハイムの散文全体に共通する特質として抽出することが可能ではあるまいか。

「永遠のメロデーが大空に、その紫紺のかがやきの中にみちあふれ、永遠の炬火が立った。太陽は彼らに先立つて進みながら夕暮の世界を下降し、森に火を放ち、大空を焼きはらった。そして、自由の精霊たちを載せた聖なる船団のように、はげしい風に帆をはためかせ、巨大な雲が彼らの前を疾駆して行った。」^ニ（《十月十五日》傍点筆者、以下同）

「そして傷口から血が吹き出す間に、彼は奈落へ、だんだん深く、綿毛のようにひっそりと沈んでいくような気がした。永遠の音楽が下方から湧きおこり、死に瀕した彼の心臓は、慄きつつ測り知れぬ浄福に打ち開けた。」^ニ（《狂人》）
「そして医師の手にした鉄の鑿が顛顛の骨を打ち砕くとき、

死者は白いシートで覆われた解剖台の上で、淨福のために、すかにふるえていた。」(《解剖》)

「ついに、遙か彼方に、遙か遠方に彼女は今一度立停った。彼女は今一度彼に手を振った。しかし彼は立上ることができなかった。彼はそれを知っていた。後にいる怖ろしい曝首を持った男がそれを許さなかったのだ。すると少女は寂寥たる天空の中に姿を消した。しかし背後の男は彼にだんだん強く手を振った。骨だけの拳骨で彼を威嚇した。そこで彼は担架から這いおりた。そして幽霊が先に飛んでいくその後から、原野を越え、砂漠を越え、先へ先へと、暗黒を通り抜け、怖ろしい暗黒を通り抜け、身をひきずって行つた。」(《ヨナタン》)

「デッキの上に漆黒のものの姿が独りたらずんでいた。それは火かげの中で次第に大きくなるように見えた。その頭はやがてマストよりも高く伸び、その巨大な腕は風にさからって飛ぶ鶴のように、揺れ動きながら輪を描いた。蒼白な穴が雲の中にはつきかりと口をあいた。船は一直線にこの怖ろしい明るみの中へ突き進んで行つた。」(《船》)

「そして、僅か一日のうちには淨福の杯と、苦惱の杯とを仰いだのは、少年の人生において初めてのことであつた。彼はそれからもしばしば極めて深い苦惱と、極めて荒々しい幸福との両極限に震撼される定めであつた。ちようど、沢山の燃え上る火焰の間を、壊れずにくぐり行かねばならぬ高価な器のように。」(《ある午後》)

「彼らは叫び声を上げて、焼けただれた手で石を叩いたが、何の甲斐もなかつた。火は彼らの髪の毛を、頭蓋を呑みこみ、炎は目を引裂いた。目はくらんでしまつて、もう何も見えなかつた。火は彼らの顔に燃えうつり、肉は手からちぎれて飛び散つた。しかし、息が絶えたあともなお、彼らは炭化して塊になつた拳で壁を叩いていた。」(《泥棒》)

短篇集《泥棒》に収められた七篇の短篇の各々の末尾を、その収載順に並べて俯瞰すれば以上の通りである。ヴェルサイユへ進軍する市民の群、デパートで射殺される狂気の男、解剖台の上の死者の頭蓋、瀕死の少年ヨナタンの冥府への旅立ち、乗組員が死に絶えたペスト船、恋の至福と恋の苦痛とに挟まれた少年、モナ・リザ像殺戮の場を襲う火焰、それぞれの局面に、見まごうことなく、主人公たちの、あるいはそれらをとりまく情況の、それぞれ一種の激しい運動がそれぞれの形で、刻みこまれていく。これらの動きこそは、それぞれの作品の空間を貫いて、各作品のいわば力動性を支えているのである。そしてさらに、これら七篇の作品の物語的現実が互いに廃棄し合い、漆黒の限界なき宇宙的次元に拡大されるとき、その核心に収斂するのは、無窮の運動、ダイナミックな動きそのものである。そこには運動の方向を秩序づけるものはない。あるのはただ生の内部から炸裂して暗黒の混沌の中で震動する激動自体である。「私には、私の道がどこに進むのか、もはや分らない。昔は、一切は明瞭で簡単だつた。今はすべてが闇で、混沌としていて、散乱している。」

とハイムは死の数ヶ月前の日記（一九一一年十月九日）に記した。⊕広漠たる暗黒の深淵における戦慄や相剋や葛藤の間に激しく動く生の影をハイムは、異形の奔きであれ、狂気の炸裂であれ、妄想の散乱であれ、焦燥の馳駆であれ、悪魔の叫喚であれ、絶望の反逆であれ、火焰の呪咀であれ、いづれにせよ、終焉を知らぬ運動の中に捉えた。それがこれらの散文作品の特異性であり、ハイムの文学の特質である。

四

ハイムの精神の中には元来、夜の陰の住人たちへの偏執的な愛好の姿勢があつたことは、日記を通読する際に散見される読書体験の記事からも、充分に納得されることであろう。

その代表的な一例は次のような一節である。「私は、自己の中に引裂かれた心を持つ者たちをすべて愛する。私はクライストを、グラッペを、ヘルダーリンを、ビュヒナーを愛する。私はランボーを、マローを愛する。私は大勢の人々に崇拜されないすべての者たちを愛する。私は、ほとんど毎日私自身絶望しているように、しばしば自己に絶望する人々をすべて愛する。」（一九〇九年七月二十日）^宛

最後の仏、英の二詩人は、ここでは一応考察の対象の外に置くとして、前記の四人はいずれも一八・一九世紀ドイツ文学のアウトサイダーたちであつた。芸術獲得のために現実の生を犠牲にせざるを得なかつた、いわば実人生の異端者たち

である。それぞれの資質や構築された文学の世界は、無論独自の本性を顕してはいるが、共通分母は、虚無を貫く異常な緊張度とでも称ばれるものであろうか。ハイムの奥部には、そこに共鳴するものがあつたのではなからうか。怪奇な物語を極度に劇的緊密度の漲つた文体に圧縮している短篇小説カポカルノの女乞食、復讐の徹底性を執拗に追求した〈ミヒャエル・コールハース〉の作者ハインリヒ・フォン・クライストは、三十四歳で自殺した。もちろんこれは単なる現象的瑣事として片付けられようが、その場所は一世紀後にハイムが命を落とすこととなつたヴァーンゼー湖である。また〈ヒュペーリオン〉の中で、「私の説は辛辣に失するようではあるが、しかしそれが真相である以上、どうしても言わずにはいられない。私はドイツ人よりもっと分裂的な国民を想像することはできない。職人はいるが、人間はいない。思想家はいるが、人間はいない。僧侶ならいるが、人間はいない。主人と奴僕、小年と壮年者はいるが、人間はいない——それは恰も、手や腕やその他の肢部がばらばらに散在し、一方、流血砂にまみれる戦場の如くではないか。」^と一八世紀末に、ドイツとドイツ人に仮借ない言葉を叩きつけたフリードリヒ・ヘルダーリンは、その直後から三十六年間にわたつて精神錯乱の薄明に身を沈めるといふ、悲劇の生涯を送つた。一例を挙げれば、ゴルトシュミット・イエントナー著〈天才との邂逅〉は、ドイツ文学に割いた一章で、ゲーテ対クライスト、シラー対ヘルダーリンという対立關係に照明を絞り、そ

の精神的相克を浮彫りにしている。ドイツ文学の一黄金期の詩人たちは、現実互いに「邂逅」の機会に恵まれたわけではあるが、天才間に醸成されたのは、たとえばゲーテ、シラー間にある如き調和、同調という正の現象ではなく、反撥、違和の宿命的関係である。敗れて、傷手を負い、後退したのは年少のクライストであり、ヘルダーリンであった。ゲーテという光源に飛び込んで、魂を焼き尽し、消滅した天才詩人にヤーク・ミヒャエル・ラインホルト・レントがいるが、モスクワの路上で凍死したこの狂気の詩人を題材にして『レンツ』を書いたのが、ゲオルク・ビュヒナーである。彼はまた『ヴォイツェック』断片を遺した。ヴァルター・イェンスの言を借りれば、「『ヴォイツェック』は、ひとりの偉大な文学者によって記録された、時代の敗者としての一精神病者の病歴でなくてなんだろうか。」『ヴォイツェック』初演が、二十世紀に入ってからであるという文学史的実実は、ゴットフリート・ベンが『レンネ』を書くことによつて、ビュヒナーが「ペンを置いた、ちよろどその地点を経過して、さらに進んで」を行つたという、イェンスの指摘によるビュヒナーと二十世紀との有機的連関性とも見事に合致する。ビュヒナーは二十三歳で夭折した。異常な悲劇的生涯を三十五年で閉じたクリステイアン・ディートリヒ・グラッペについて、ハイムは日記の別の個所で、「私はヘルダーリンに並ぶ一人の新しい聖者を、かの素晴らしきグラッペを持つているのだ。『頭には驚、泥濘に足』」（一九〇六年十月三十

一日）とも書綴っている。高グラッペの『ドン・ジュアンとファウスト』は古典の人間像の破壊作業に他ならない。ハイムがゲーテに反抗的であつたことは、日記が証明する通りである。

一方では、ドイツ文学の一特質たる教養小説の系列の跡づけという正道をたどるのが充分に意義を具えた課題であるならば、他方で、また夜の側に位置する文学の流れ、あるいはまた隠れた地下の鉅脈を探り出す、一見変則的な伝統の史的展望も決して無意義な作業とは言えない。確かに「いろいろな『系譜』を組みたてることによつて、あたかも文学史上の新しい事実が証明されるかに思ひこむのは、一種の錯覚にすぎない」¹⁶であろうが、堅固な視点を設定し、恣意性を排除して出発するならば、文学史における精神的系譜の構成は決して「全く無益のこと」には終らないのではあるまいか。グスタフ・ルネ・ホッケ（『文学におけるマニエリスム——言語と錬金術と秘教的結合技術』）や、ヴォルフガング・カイザー（『絵画と文学における奇怪なるもの』）等々の諸業績を引合いに出すまでもあるまい。フリッツ・シュトリヒなどの説くような、元古典対浪漫という様式対立とはまた異なる基軸上での、たとえば円熟の古典と相對立する一連の流れの追尋、即ち文学史上におけるいわば負記号のついた精神的系譜をたどること、それによつて人間精神の正の領域の裏面に存在する不可解な闇の分野を照射する作業は、人間の精神構造を解明し、検討するための有力な手掛りを我々に与

えてくれると信ずる。ハイムの文学自体の持つ意義と特質は、そのような問題と契機を提起し、示唆するかのようである。

- 一 東野芳明『グロッタの画家』一九六五年、美術出版社、一三頁、一四頁
- II Vgl. Expressionismus, Der Kampf um eine literarische Bewegung, hrsg. v. Paul Raabe, München 1965.
- III Georg Heym, Gedichte und Prosa, hrsg. v. Hans Rauschning, Hamburg 1962.
- III Georg Heym, Dichtungen und Schriften, Gesamtausgabe, hrsg. v. Karl Schneider, Hamburg [Bd. 1 Lyrik] 1964, [Bd. 2 Prosa und Dramen] 1962, [Bd. 3 Tagebücher Träume und Briefe] 1960.
- IV Menschheitsdämmerung, Ein Dokument des Expressionismus, hrsg. v. Kurt Pinthus, Hamburg 1959, S. 7.
- V a.a.O., S. 7.
- VI a.a.O., S. 7.
- VII a.a.O., S. 23.
- VIII a.a.O., S. 23.
- IX a.a.O., S. 23.

- 一一 J・F・アンジェロス『ドイツ文学史』原田義人訳、クセシュ文庫、一九五一年、一三四頁
- 一二 前掲書、七頁
- 一三 前掲書、七頁
- 一四 前掲書、七頁
- 一五 前掲書、八頁
- 一六 前掲書、八頁
- 一七 G・ルカーチュ『ドイツ文学小史』道家忠道・小場瀬卓三訳、一九五一年、岩波書店、一九四頁―一九七頁
- 一八 クラフント『ドイツ文学小史』横岡雅雄訳、一九五五年、三笠新書、一〇〇頁、なお同書の原題は Deutsche Literaturgeschichte in einer Stunde である。
- 一九 前掲書、一〇〇頁
- 二〇 前掲書、一〇〇頁
- 二一 前掲書、一〇九頁
- 二二 前掲書、一〇九頁
- 二三 前掲書、一六三頁
- 二四 前掲書、一六三頁
- 二五 前掲書、一一頁
- 二六 前掲書、一一頁
- 二七 Fritz Martini, Deutsche Literaturgeschichte, Stuttgart 1956, S. 514 f.
- 二八 Benno von Wiese, Die deutsche Lyrik der Gegenwart, in Deutsche Literatur in unserer Zeit, hrsg. v. Wolfgang Kayser, Göttingen 1959 S.
- 二九 Der Große Brockhaus, Wiesbaden 1954, Bd. 5 S. 434.

三〇 Vgl. F.Martini, aa.O., S. 513.
 三| Fritz Martini, Das Wagnis der Sprache, Stuttgart
 1956², S. 258 ff.
 三|| Walter Jens, Statt einer Literaturgeschichte, Tübingen
 1962⁵, S. 109 ff.
 三|| aa.O., S. 109.
 三| G.Heym, Bd. 2, S. 49.
 三| aa.O., S. 17.
 三| G.Heym, Bd. 3, S. 164.
 三| G.Heym, Bd. 2, S. 60 u. S. 61.
 三| aa.O., S. 58.
 三| aa.O., S. 63.
 三〇 aa.O., S. 35.
 三| aa.O., S. 36.
 三| aa.O., S. 65.
 三| aa.O., S. 65.
 三| aa.O., S. 69.
 三| aa.O., S. 71.
 三| aa.O., S. 72.
 三| aa.O., S. 72.
 三| aa.O., S. 73.
 三| aa.O., S. 73.
 三〇 aa.O., S. 73.
 三| aa.O., S. 73.
 三| aa.O., S. 77.
 三|| aa.O., S. 95.

三| aa.O., S. 72. Motto: «Aux sots je préfère les fous/
 Dont je suis, chose, hélas certaine.» (Vers laissés chez un
 ami absent): Baudelaire, éd, Pléiade 1961, P. 1468.
 三| G.Heym, Bd. 2, S. 22 f.
 五六 S. ノロ ヲ 『茶餘』 高橋義孝訳、一九五七年、新潮文
 庫、九八頁—一四九頁
 五七 龍澤華、一三二頁
 三| Friedrich Dürrenmatt, Die Physiker, Zürich 1962, S. 65.
 三| G.Heym, Bd. 2, S. 32.
 三| G.Heym, Bd. 3, S. 164.
 三〇 G.Heym, Bd. 3, S. 164.
 三| G.Heym, Bd. 2, S. 18.
 三| aa.O., S. 34.
 三| aa.O., S. 37.
 三| aa.O., S. 50 f.
 三| aa.O., S. 64.
 三| aa.O., S. 71.
 三| aa.O., S. 97.
 三| G.Heym, Bd. 3, S. 168.
 三| aa.O., S. 128.
 三〇 Friedrich Hölderlin, Hyperion, Leipzig, Reclams
 Universal-Bibliothek Nr. 559/60, S. 138 f.
 三| Rudolf K. Goldschmidt-Jentner, Die Begegnung mit
 dem Genius, Hamburg 1958⁶, S. 150 ff.
 三| W.Jens, aa.O., S. 209, vgl. aa.O., S. 314.
 三| W.Jens, aa.O., S. 209.
 三| G.Heym, Bd. 3, S. 73.

- 七五 Vgl. a.a.O., S. 148 u. S. 175.
- 七六 平野謙『九月の小説』毎日新聞、一九六七年八月三十日
- 七七 Gustav René Hocke, *Manierismus in der Literatur, Sprach-Alchimie und esoterische Kombinationskunst*, München 1961².
- 七八 Wolfgang Kayser, *Das Grotteske in Malerei und Dichtung*, München, 1961².
- 七九 Vgl. Fritz Strich, *Deutsche Klassik und Romantik oder Vollendung und Unendlichkeit*, Berrn 1962², S. 22 ff.