



吉田裕馬《POSTDADA2022(ダダの未来へ!)》

国際シンポジウム

ラウール・ハウスマンとポストダダ ～危機の時代のアヴァンギャルド～

2022年11月12日(土)上智大学

●パネリスト(敬称略)

塚原史 Fumi Tsukahara

早稲田大学名誉教授

香川檀 Mayumi Kagawa

武蔵大学教授

河本真理 Mari Koumoto

日本女子大学教授

Hélène Thiérard

ザールランド大学 PD

西岡あかね(コメンテーター) Akane Nishioka

東京外国語大学准教授

小松原由理(司会) Yuri Komatsubara

上智大学准教授

主催: 科研費基盤研究(C)ダダの詩学に関する研究
—ラウール・ハウスマンの映像論と身体論を中心に(研究代表者: 小松原由理)
共催: 上智大学ヨーロッパ研究所

ご挨拶にかえて

RAOUL HAUSMANN ラウル・ハウスマンとは誰か

私が知っているその画家は、とてもしなやかで冷静な線を描く。私の知っているそのダダイストは虚栄することなく嘲笑し、私の知っているその論客は、情熱的ながら全く非文学的なグロテスクを書く。私の知っているそのフォトモンタージュ作家は多くを与え、しかし何からも自由だ。そして何より、その規律的で潔癖な仕事によって、自然に近づき、芸術的には死に瀕したこのマテリアルへの注目を再び巻き起こすカメラマンである。端的に言おう。ラウル・ハウスマンの活動は常にエネルギーに満ち溢れ、充実している。むろん、成功という観点から見れば常に間違った道を突き進んでいるが、そんなことは関係ない。ハウスマンは、多くを享受する者なのである。(アドルフ・ベーネ、1931年8月3日付のファクシミリより)

本日は国際シンポジウム「ラウル・ハウスマンとポストダダ～危機の時代のアヴァンギャルド～」にご参加くださりありがとうございます。上記の引用は、ラウル・ハウスマンの人物像を表した、ヴァイマル共和国時代のリベラルな芸術批評家アドルフ・ベーネの言葉です。ハウスマンは、第一次世界大戦敗戦時の混乱するドイツの首都ベルリンで生まれた芸術運動ダダに中心的に関わった芸術家として今日その名を知られています。元々はウィーン生まれの宮廷画家の息子であり、1900年に家族と共にウィーンからベルリンに移住してきたハウスマンは、宮廷画家でもあった父のもとで修練した絵画の世界から、表現主義が吹き荒れる大都市ベルリンの前衛的な芸術表現へと脱皮しました。『シュトゥルム』や『アクティオン』といった芸術雑誌に新しい芸術とは何かという論考を發表し、また仲間たちとダダイズム運動を立ち上げ、独自路線で文化革命を追求しました。フォトモンタージュや視覚音声詩、ポスター詩といったこの時代の彼の作品のほぼ全ては1920年夏に開催した第一回ダダ国際見本市に發表されたものです。

本シンポジウムで中心的に取り上げるのはしかし、その後のハウスマンの作品展開です。20年代後半のハウスマンの活動は主に2点に軸足が置かれています。それが写真と、ドキュメント『ヒュレ』の執筆です。フォトモンタージュを含め実験的な写真の使用はすでにダダ時代から着手されていましたが、シンプルに対象を切り取る写真の制作を彼が開始したのは1926年末のことでした。その作品に写されているのは、移動砂丘、沼地やむき出しの土そのもの、浜麦や風に揺れる大麦畑、浜辺のアザミといった植物の姿と共に、恋人ヴェラ・ブロイッドのヌードや、身近な人物たちのポートレートです。この自然／人間というテーマへの集中は何を物語るのでしょうか。この問いは、写真制作と同時期に開始された『ヒュレ』を解説することにも重なってきます。『ヒュレ』は、1926年末から1958年まで、まさに30年以上かけて書き進められたワークインプログレスの作品です。そのうち1926年から1933年の亡命までの生活を主に舞台とした作品部分『ヒュレ I』、亡命中の1933年から1936年までのスペインのイビサ島での生活を主に舞台とした作品部分『ヒュレ II』の二つの部分が現れ、そのうち『ヒュレ II』は「スペイン

の夢」という副題とともにハウスマンの死のわずか2年前である1969年によく出版されました。この際大幅に削除された頁を含め、2006年に『ヒュレ II』は再出版され、また本シンポジウムのパネリストの一人であるエレース・ティラー氏により2013年にフランス語訳も出版されましたが、『ヒュレ I』は今なお未公開のままです。

本シンポジウムでは、この『ヒュレ』作品の全貌を解き明かし、ハウスマンのポストダダ時代の造形を理解し、ダダ期からポストダダ期へと連続するその詩学の展開を明らかにすることを目指しています。ポストダダ期の思想背景全般、とくにハウスマンと関わりのある芸術家たちの創作には興味深い平行性が見られます。例えば、ハウスマンが『ヒュレ』の原稿をトランクに詰め、亡命地イビサに出發した1933年を一例に挙げてみましょう。そのころ、トリスタン・ツァラはチューリッヒダダ時代からシュルレアリスムにかけて執筆した詩集『反頭脳』を出版し、『種子と表皮』を發表しており、クルト・シュヴィッタースは、これまでハノーファーの自宅アパートメント内部に広がった彼の総合芸術「メルツ」に初めてメルツパウと名称を付け、ハンナ・ヘーヒは、1919年から1933年までの期間に雑誌掲載された写真をスクラップ帖に綴じていました。こうして、かつてのダダイストたちの活動を、1933年前後という危機の時代記号を切断面としてパノラマしてみると、改めてそこにはある種の奇妙な同時性が存在しているような気がします。それは、ダダの活動として彼らが集中的に取り組んでいた1919年前後の問題設定が、ポストダダにおいても同一のフェーズで、長期的に継承していることの顕れでしょうか。それとも？

本シンポジウムの開催に際し、パネリストとして本日まで登壇いただいている皆様にご理解とご協力を賜りました。心より感謝します。また要求度の高いお願いの連発にも常に寛容かつ冷静に応じてくださったヨーロッパ研究所の武田矩美子さん、そして会場運営に協力してくれた大学院生のみなさんに、心より御礼申し上げます。

小松原由理

資料

HYLE 『ヒュレ』とは何か—コラージュされた自伝？

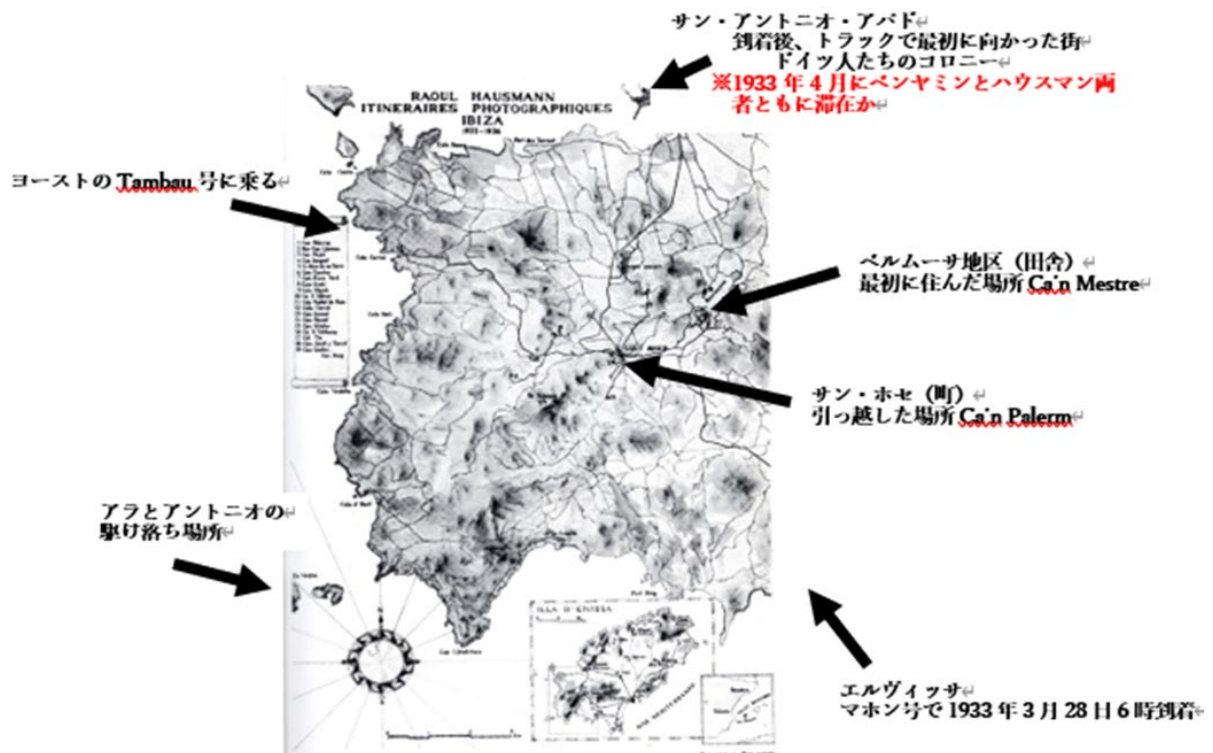
ハウスマンが最初に写真制作を行った直後の1926年12月26日から執筆開始。『ヒュレ』全体には、おおよそ3か所の地理的な舞台(1926-1928 ジュルト島 Sylt, 1929-1932 イェルシェフト Jerschoft, 1933-1936 イビサ島 Ibiza)が存在し、それらはさらに1949/51年時点のメモでは、以下4つに地理的な区分けがなされていた(I. Sylt II. Berlin III. Jerschoft VI. Ibiza)。『ヒュレ I』と表記された特にベルリン時代を含む理論的な作品が成立したのは1926-1939または1926-1949とされており、『ヒュレ II』と表記された、主にイビサとパリの滞在期間を主とする作品は、1934-39年に書かれた原稿を含め1946-1956年または1947-1958年にまとめられている。つまり、両者は平行に制作されている。

HYLE II 『ヒュレ II』の概要

『ヒュレ II』(2006年版、本文306頁)のうち、200頁ほどがGal(ガル≡ハウスマン)、die Kleine(おちび≡ヘーヒとの別離後結婚した2番目の妻ヘトヴィツヒ・マンキーヴィッツ)、Ara(アラ≡恋人ベラ・プロイッド)の共同生活の葛藤、同時にイビサに住む人々との交流(特に現地に長く住むヨーストとその二人の姪や、ロレンツォ一家との交流)、イビサの自然、アルガローベやザビーナ、イチジクの木生き生きとした姿などが人物への描写と同じ比重と目線で印象的に描かれている。最後100頁ほどが、アラが裏切りイビサを去った後に残されたハウスマンとおちびによる生活とアラへの想起。さらに最後の20頁ほどは、1936年の一連のスペイン市民戦争からのイビサ島への暗い影響が描かれ、ハウスマンはおちびと共にイビサを離れる。

HAUSMANN IN IBIZA イビサ島のハウスマン

1933年3月28日早朝6時にマホン号で到着したのち、現地のドイツ人レオンに迎えられ3人はトラックでサン・アントニオに向かう。サン・アントニオはイビサに移住したドイツ人たちのコロニーと化しており、6月には3人は自然豊かな山間の村ベニムーサの一軒家 Ca'n Mestre へ。さらにその半年後12月1日には、長くイビサに暮らすヨーストの家も近い、やや街中のサン・ホセの一軒家 Ca'n Palerm へ転居。この地ではバーを営む現地の男 Can Llorenç の店長 Llorenç Carbonell との交流も描かれる。イビサのハウスマンのもとには、マン・レイやベルリンの写真家 Elfriede Stegemeyer(1908-1988)も訪問。パリやベルリンの前衛写真をめぐるコネクションは継続されている。1936年に入る滞末期は、スペイン市民戦争勃発に伴い、ラジオ所有と偽報道の流布の疑いで家宅捜査を受ける。イビサ攻撃が始まる最中、1936年9月ドイツの外国客引き上げ船に紛れ込み乗船、島から脱出。



香川檀

イメージ探求の平行ル・ヒストリー:

“ダダ・カップル”ヘーヒとハウスマンの“その後”

本発表では、ハンナ・ヘーヒとラウール・ハウスマンというベルリンの“ダダ・カップル”が、ダダ運動の終焉とふたりの別離ののち、それぞれの歩んだイメージ探求の軌跡をたどる。とくに彼らのフォトモンタージュに焦点を当て、画面構成の特徴と並んでそこに見られるセクシュアリティの表現を現実の性生活に照らして検討し、ふたりの「ポスト・ダダ」の差異と共通性をあきらかにしていく。

まず、ベルリン・ダダの時代にふたりが共有した思想と造形原理を、とくにフォトモンタージュに注目して確認する。ここには、ハウスマンの視覚音声詩におけるような共感覚や、映画につづる運動の表現などとともに、ブルジョア階級の結婚制度への批判という「性」にまつわる社会思想のテーマも読み取れる。

1922年のダダ運動の最終的な終息とともに、ふたりの関係も破綻し、ヘーヒはダダが否定した絵画によって内面のヴィジョンを表現することに注力する。と同時に、フォトモンタージュでは印刷物の切り抜きという徹底した既成素材の流用によって、新聞・雑誌などのマスメディアへの対抗イメージを編み出していく。そこには、ダダ以後の構成主義を採り入れつつも、ダダの「グロテスクの反美学」が依然として健在であった。

ハウスマンが『ヒュレ』の執筆を開始した1926年、ヘーヒはオランダの女性文筆家ティル・ブルクマンと同性愛関係をむすび、約10年間にわたる共同生活に入る。戦間期に可視化されるようになったレズビアン女性芸術家たちの表現については、近年、研究の進展が著しい。非異性愛であることは、ダダの唱えた脱家父長制を実現する、もうひとつの道でもあった。

こうしたセクシュアリティの位相を踏まえながら、本発表ではブルクマンとの共生のもとに生み出されたヘーヒのフォトモンタージュを吟味していく。最後に、彼女の写真スクラップブックに注目し、ハウスマンの同時期のフォトモンタージュとも比較しつつ、その視覚効果と意味作用を読み解く。ふたりの「平行史」を辿ることで、ヘーヒのイメージ探求と、ハウスマンの『ヒュレ』が企てたこととの関連性を探りたい。

河本真理

葛藤する対話:ラウール・ハウスマンとクルト・シュヴィッターズ

ハウスマンとシュヴィッターズの対話は、2人が最初にベルリンで出会った1918年から、シュヴィッターズが死去する1948年まで続いた。2人の対話は、ポスト・ダダの時代に強まり、芸術上の豊かな思索をもたらしたが、軋轢がなかったわけではない。本発表では、両者の本質的な違いに留意しつつ、濃密で複雑なこの対話の特質と射程を探っていききたい。

ハウスマンとシュヴィッターズの間を語る主要な資料は、書簡と、ハウスマンが『ダダ通信』(1958年)の中で語ったエピソードである。『ダダ通信』は、ハウスマンの視点から見た——ドイツのダダの歴史をたどるものだ。ハウスマンはこの本の中で、ジョルジュ・ユニェらによるハウスマンの否定的な評価に抗して、自身の再評価に腐心していた。

シュヴィッターズは、ハウスマンやハンス・リヒター、リヒャルト・ヒュルゼンベックや他のダダイストとは異なり、たとえ回顧録としてでも、ダダの歴史を書かなかった。シュヴィッターズがダダが歴史化される時代まで生きていたとしても、回顧録を書こうとは思わなかつただろう。もっとも、シュヴィッターズは、ハウスマンの求めに応じて、『ダダ通信』のための情報を提供したことはある。シュヴィッターズが関心を抱いていたのは、過去の回顧ではなく、現在進行中の芸術活動を語り、明らかにすることだった。メルツの創造および独立独歩の精神ゆえに、シュヴィッターズが、全体的なダダの歴史の執筆をもくろむことはなかつたのである。

本発表では、ハウスマンとシュヴィッターズの対話がどのように展開したかを当初からたどっていくが、その際 3 つの特筆すべき転機に光を当てる。

1)シュヴィッターズの「原ソナタ」。「原ソナタ」のもとになったモチーフは、ハウスマンのポスター詩「フムスブヴェ(fmsbw)」(1918年)で、これを反復し、多彩なやり方で増幅することによって、「原ソナタ」は構成された。「原ソナタ」は、両者の間に長期にわたる不和の種を播き、ハウスマンは絶えずその著者であることを主張し続けたのである。もっとも、シュヴィッターズ自身は、ハウスマンからのモチーフの借用を隠そうとしたことはなかった。この葛藤は、芸術創造の「哲学」に関する両者の違いを浮き彫りにする。一方には、(創造が)時間的に先立つことを重視する立場があり、他方には、自在な着想によるアプロプリエーションに基づく創造がある。

2)シュヴィッターズのメルツバウの「洞窟」に配された「モナ・ハウスマン」。他方、ハウスマンの『ヒュレ』の中には、シュヴィッターズ(「メルツ」)が登場し、ダダの精神のもと、ハウスマン(「ガル」)と一緒に、映画館でオペラの台本を書くことを提案する。もちろん、これはハウスマンの創作である。

3)それに対し、雑誌『ピン』は、亡命と戦争によって両者の関係が中断した後、1946年から1947年にかけて、短い間とはいえ行われた真のコラボレーションから生まれたものである。コラボレーションは、書簡のやり取りによって進められ、意見の対立や中止の危機もなかったわけではないものの、実り多い結果をもたらした。

塚原 史

「ポストダダの時代の「夢」の深層を探る

—ツアラ『種子と表皮』、ハウスマン『ヒュレー』、夢野久作『ドグラ・マグラ』をめぐって—

前置き:発表者は半世紀以上前からチューリッヒ・ダダの創始者トリストン・ツアラを起点としてダダ・シュルレアリスムの展開を探究し、日本のアヴァンギャルド芸術も視野に入れてきましたが、ハウスマンは重要な参照項とはいえ直接の研究対象ではなかったので、「ハウスマン国際シンポジウム」への貢献がごく限られたものになることをお許し願います。範囲を広げすぎた無謀な表題にも関わらず、ハウスマン作品の分析は第一人者のティラー先生と小松原先生、ヘーヒやシュヴィッターズとの複雑な関係の考察は香川先生と河本先生にお任せし、『種子と表皮』、『ヒュレー』、『ドグラ・マグラ』という1930年代(執筆年代を含む)の三大奇書に接近し、それらを結びつける「夢」のテレキネシス(遠隔反応)的共振関係のうちに歴史的ダダを超えるポストダダの拡張の可能性を探ってみましょう。「危機の時代のアヴァンギャルド」は、シュルレアリスムか、ポストダダか?という両大戦間の岐路への一瞥にとどめます。作品への接近はテキスト分析より状況分析になることもご理解下されば幸いです。

1・ポストダダの二つの位相:POST DADAは「ダダ以後」を超える射程が想定される概念ですが、ひとまず歴史的ダダ(1916-1922.23頃)以降を指すとすれば、そこには個人史と運動史の二つの異なる位相が見出されるでしょう。発表では、1922年にツアラが「ダダはひとつの精神状態である(Dada est un état d'esprit)」と語り、1958年にハウスマンが「ダダはひとつの精神的で実践的な態度である」(dada est une attitude spirituelle et pratique)と書いてあえて「実践的」をつけ加えたことを想起しつつポストダダの定義を再考します。

2・ツアラ「詩の状況に関する試論」1931から『種子と表皮』1935へ:1923年パリ・ダダ終息以後ツアラはシュルレアリストから孤立しますが、政治参加の道を選んで再接近し1931年『革命に奉仕するシュルレアリスム』誌に「詩の状況に関する試論」(“Essai sur la situation de la poésie”)を発表、ユングから着想を得た「導かれぬ思考」の詩的可能性を強調して「詩を一行も書かなくても詩人になれる」と主張します。「試論」が前提となり1935年『種子と表皮』(Grains et Issues)刊行、「実験夢」(Rêve expérimental)が提案され「昼の中身が夜の大瓶の中に注ぎこまれる」思考実験を通じて夢が社会化されて、「時間が、時を告げる鐘を打つ槌のシステムに閉じこめられない」無時間的時空が描き出されるのです。

3・ハウスマン「プレザンティスム」1921から『ヒュレー』(II-1934-39)へ:ハウスマンはベルリン・ダダ直後の1921年2月「プレザンティスム Présentisme 宣言」(原文独語)を『デ・スティル』(de Stijl)に発表、後年「私は常に現在

(PRESENT)なのだから私の宣言を書くことにした。その中心的なフレーズは《新しい人間は常に新しい存在となる勇気を持つべきだ》である(Courrier DADA,1958)と述べて時間の遍在性を強調します。「宣言」がすでに「ポストダダイストの活動」だったとの指摘(Hugnet)もあり、この時間意識は『ヒュレー』にも持続し、IIの冒頭には「現在は過去に、過去は未来に埋め合わされ、過ぎることなく過ぎ、だが経過することはない」(Hyle II, 2006, S.7: 小松原先生試訳)と書かれていたのです。

4・夢野久作『ドグラ・マグラ』1935(「胎児の夢」と「脳髄＝電話交換局説」): 世界から孤立した両大戦間日本の特異な作家夢野久作(1889-1936)を現実世界では無関係だったツアラやハウスマンとあえて関連づけるのは、この長編物語中で説かれる「母の胎内で見える単細胞生物から人類までの万有進化の実況＝胎児の夢」説と、「人間の脳髄は無数の細胞が発信する情報の交換局＝反頭脳」説(ツアラ L' Antitête 1933 と同一)が彼らの発想と重なるからです。『ドグラ・マグラ』の第一行と最終行は同じ「ブウーニンニンニン」というダダ的擬音であり、全編が無時間あるいは遍在する時間の物語であって、その間時計は止まっていたのです。

5・危機の時代とアヴァンギャルド(シュルレアリスムからポストダダへ?): 両大戦間の「危機の時代」にシュルレアリスムは「政治化」(トロツキー訪問など)と「オブジェの非ユークリッド化」(Breton, "Crise de l' objet", 1936)という矛盾した方向を同時に選んで運動の継続を企てますが、定義自体が事後的である「ポストダダ」に当時選択肢があったとしても、それは結局、数十光年離れた恒星の遅れて届いたイメージにも似て、私たち自身が「いま、ここで」見つけなくてはならないでしょう。Hic dada, hic salta! (Hausmann, Courrier DADA)

エレヌ・ティラール

ラウール・ハウスマン『ヒュレー』におけるロマン主義とユートピア: 女たち、女神たち、植物たち

(小松原由理訳)

作家ラウール・ハウスマンの大作『ヒュレー』は 20 世紀前半の歴史的アヴァンギャルドの大いなる文学的実験の一つである。1926 年から 1958 年までの 30 年以上にわたり、かつてのダダイストはその文学的なワークインプログレスに携わっていた。そこから二つの自伝的な要素が濃厚な作品が二作誕生した。『ヒュレー I』は、作家のオルター・エゴである「ガル」が、妻(ヘトヴィツヒ・ハウスマン)と恋人(ヴェラ・ブロイッド)と共にナチスから亡命するまでの 1926 年から 1933 年のベルリンの生活が描かれている。『ヒュレー II』は 1933 年からスペイン市民戦争が勃発する 1936 年まで続いた、ハウスマン(ガル)のイビサ島での亡命生活が綴られている。ベルリンダダの綱領におけるハウスマンの特別な貢献は、彼がダダのプロジェクトをプロレタリアが推し進めるべき文化革命の一部として位置づけていたことにあったが、まさにその点において彼はとりわけ運動の末期に政治の下位にダダを置いたその他のベルリンダダイストたち(ハートフィールドやグロス)と異なっていた。ハウスマンにとって、ダダ芸術は具体的に人間の意識の構造の変化に働きかけるべきものだったし、それは世界との新たな関係を取り結ぶための礎であり、新たな人間社会にとって必要なものだった。この理由から、ハウスマンがダダの末期からプレゼンティズムの名で追求したダダのプロジェクトは、ユートピア的プロジェクトだと見ることができる。私の本日の講演では、このユートピア的プロジェクトが『ヒュレー』においていかに継続され、どのような文学的手法がそこに展開されたかを示したい。『ヒュレー I』と『ヒュレー II』は、二つで一つの実験的なプロジェクトを成すと捉えることができるが、そのプロジェクトはいずれにしても時間の経過とともに大きく変容していった。以下に、2つの特に重要な展開について言及していく。一つは、世界への真正なるアクセスをユートピア的に先導する女たちの役割、もう一つがフォトモンタージュのような空間的かつ動的な同位相性(Kohärenz)を持つモンタージュ手法による新たなテキスト形式の実践である。

まずはハウスマンのユートピア的な芸術理解に立ち戻り、いかにそれが人間の知覚の拡張というプレゼンティズム的な要求と結びついているかを確認しておこう。ハウスマンのダダ的プレゼンティズム的芸術理解は、知覚

の歴史性の理論に基づいており、それはすなわち、芸術と技術は人間の知覚の発展に本質的な役割を持つというものであった。ダダによる芸術の拡張は、人間の知覚、さらには人間の精神物理の更新を叶えるものだった。ハウスマンはそこに、フランツ・ユングと『自由の道』による社会的ユートピアの思想を該当させた。それは、人間の体験力を高め、他者と世界との関係において、自然で動的な統一性を生み出すのに有効であり、したがって芸術とは「あらゆる関係における本来の体験への誘い」を提供する(『絵画の共感覚的映画』)ものだった。芸術は私たちの意識構造を変容させ、とりわけ私たちの経験全体に影響し、新たな認識基盤を与える、空間と時間の理解を変容するものだった。ハウスマンのプレゼンティズム的要求「私たちのあらゆる感覚の拡張と獲得」は、それゆえ単に視覚と聴覚のことだけではなく、彼の言うところの「私たちのあらゆる感覚の公分母」である「時間—空間—感覚」(『視覚音声学』)を指していた。

ハウスマンが1926年に『ヒュレ I』に着手したとき、彼はそこで父権的家族に抗する解放的な対抗モデルとしての「選択的家族」という自らの立場を広めようと目論んでいた。当時女性たちを抑圧していた市民的キリスト教的二重モラルに対抗し、男たちと女たちの自由な共同体を組織することで、彼は両性が共に性への羞恥から解放される社会を目指していた。ゆえに、『ヒュレ I』では、ガル(ハウスマン)、アラ(ヴェラ・ブロイド)、おちび(ヘトヴィッヒ・マンキーヴィッツ)の日常生活が大部分を占めており、それは、いかに男女のそれぞれが「自らを果たすこと」によって、新たな人間の共同体実現の前進へと寄与しうるかを示すべく意図されていた。だがしかし、選択的家族モデルは『ヒュレ I』において徐々に疑問が呈されていく。女性への押し付けが次第に明るみになり、狙いとされた男女関係の真正性は虚偽であることが露呈する。よって『ヒュレ II』では社会的ユートピアの観点は消失している。ガル／ハウスマンはもはや、イビサでの三人生活を正当化するための選択的家族の見本ではない。『ヒュレ I』においては、世界との「動的な一体性」への探求の大部分はセクシュアリティに基礎づけられ、女たちはその目的のための道具とされたが、『ヒュレ II』においてハウスマンはこの考えに別れを告げている。その代わりに、イビサ島でガルは女神タニットを通して、自然の秘儀へと通じ、自身の身体の有機的な記憶をもとに主体と世界との間にある根源的な共実体性を知る。これらの宇宙的な統一の植物を介した理解はドイツロマン派の自然哲学に遡るものであり、とりわけカール・グスタフ・カールスの「絶対的無意識」の着想に強く影響を受けている。

批評家はしばしば『ヒュレ I』と『ヒュレ II』を小説(あるいは反小説)と呼ぶが、しかしこの稀有な文学形式の、極度にヘテロジェニックでジャンル横断的な性格はそのような表現で表すことはできない。このモンタージュ手法によって構成される、複数性を孕むテキストのマクロ的構造を正しく捉えるには、「テキストアンサンブル」という名称がよりふさわしいだろう。さらにこの「アンサンブル」という言葉は、ポリフォニックでありながら建築的な意味でも理解されるものであり、空間芸術としての文学という問題を提起しているのである。『ヒュレ I』(400頁)と『ヒュレ II』(300頁)のテキスト全体にハウスマンはネットワークの形態における、空間的で動的な同位相性を追求している。それによって、テキストの非線型化が推し進められるが、それは彼がダダイストとして視覚詩において着手していたものからの継続なのである。

『ヒュレ I』においては、小説で見られるようないかなる物語の位相も排除されている。語りは、幻覚的な時間—経験として拒絶されている。『ヒュレ I』の多くの場面には筋がなく、ほとんどが主人公の中に発生した知覚や心理学的な流れが、どこまでも延々と再現されている。「いまこの瞬間」への注目は、プレゼンティズムの見解においては真正なる時間経験であり、それがわたしたちの時間—空間—意識を更新させるのである。

『ヒュレ II』では、ネットワークの位相と語りの位相の間で起こる硬直したせめぎ合いが、時間—経験に関する考察の深化へと誘うような、複合的な連携へと発展している。しかし、ハウスマンは最後まで直線的な語りの位相に批判的であり、あるいはむしろそこから生じる読者の受容の姿勢、つまり既成の意味の提示に満足する姿勢に批判的であり続けた。つまり求められる読みとは、ネットワークの同位相性のモードでのアクティブな読みであり、動的に全方向へと感覚の関係性を拡張することだった。「テキストアンサンブル」はそうして彼のダダ的フォトモンタージュと同様、私たちの意識構造の更新を促す「ずらし」(Dispositiv)となるのである。