

Paradise for the “Girl on the Quay”: Emmy Hennings and Zurich Dada

KOMATSUBARA Yuri

Abstract

Dada celebrated its 100th anniversary in 2016. While Hugo Ball, the so-called father of the term Dada, has been widely analyzed, his wife Emmy Hennings, the so-called mother of Dada, has not attracted the same amount of attention. Hennings was a famous cabaret actress who published, sang, and performed her own poetry even before Dada and Zurich. Her physical attractiveness and distinctive voice made her a star of the Cabaret Voltaire in Zurich. On the other hand, not only is her role in the creation of Dada rarely mentioned but she was also disrespected by male Dadaists who renounced her ideas as non-Dadaist and childish. In this article, I review Hennings's life as a Dadaist, by analyzing the details of her creative output and life as an artist that have so far not been considered. In particular, I focus on her contributions to the Dadaist movement as a working mother, distancing myself from the monolithic picture of Emmy Hennings so often shown in feminist research and, in doing so, discover a story different from the myth of Dada as commonly told.

「崖っぷちの女の子」の楽園

——エミー・ヘニングスのチューリッヒ・ダダ

小松原由理

「エミー・ヘニングス・ダダ」とは誰か

ダダイズムとは、マリネッティの未来派宣言を幕開けとする二〇世紀初頭から二〇年代半ばまで続く、北アメリカ及び西ヨーロッパ各地で連動して発生した前衛的な芸術運動の一つである。第一次大戦時の永世中立国スイス・チューリッヒで誕生し、ニューヨーク、ドイツのケルン、ベルリン、ハノーファーの各都市、そしてパリ、さらには東京へもダダイズム運動は波及した。ダダの発祥地として今なお伝説的に語り継がれているのが、チューリッヒ中央駅からほど近い繁華街に位置する店キャバレー・ヴォルテールで、開店日は一九一六年二月五日。ダダ誕生100周年にあたる二〇一六年は、現在も催事場としてその地で営業するキャバレー・ヴォルテールを中心に盛大に生誕イベントが行われた。だが、チューリッヒでのダダイズムが活動を開始する一年前、第一次大戦による亡命をかね、パリからニューヨークに活動を移したマルセル・デュシャンとフランシス・ピカビアが、すでに「ギャラリー・291」に集合しブレ・ダダ的な活動をしていたこと、チューリッヒ・ダダが解散した後、本格的にダダイズムが市民権を得て国際的運動としての「ダダ」が認知されたのは、むしろベルリンでの活動が始まる

一九一八年か、あるいはさらにチューリッヒからパリへと拠点を移したトリスタン・ツァラがパリ・ダダを本格的に始動した一九二〇年に入ってからだと考えれば、ダダ100周年としてその誕生年を一九一六年チューリッヒ・ダダにのみ限定することは、この運動の本質的な運動性や持続性を考えるとそれほど自明なことではない。

それにもかかわらず、ダダ生誕100周年をチューリッヒ・ダダのキャバレー・ヴォルテールにて盛大に祝うとき、念頭に置かれているのは二人の芸術家の存在である。一人はこの店を開店させた主人であり、キュビズム的なコスチュームを見に纏い、音声詩『キャラバン』を観客に披露した詩人フーゴ・バル。そしてもう一人が、『ダダ』という言葉を最初に発見した人物として語られる詩人トリスタン・ツァラ。ダダ生誕100周年の祝祭の中央に陣取るこの二人のレジエンドの傍らに、キャバレー・ヴォルテール開店当初から活動を共にした残りのメンバーたち——マルセル・ヤンコ、リヒャルト・ヒュルゼンベック、ハンス・アルプ、そしてエミー・ヘニングスがいる。バルがダダイズムの生みの父であるならば、バルの恋人として、ドイツから共にチューリッヒへと亡命し、小劇団で女優として働きつつ、ようやくバルと共に自分たちの店キャバレー・ヴォルテールを開店させたエミー・ヘニングスはダダの生みの「母」であるはずだが、その地位にふさわしい祝福の聲が記念すべき100周年においても十分に聞こえてきたとは言えない。

ダダの誕生と重なりつつ、その以前よりドイツではこれまでのお堅い芸術や劇場文化をより大衆的な内容と場所に塗り替えていくようなサブカルチャー的な動きが都市部を中心に広がっており、そのようなニーズに合わせた文学カフェやカバレット（ドイツ語のキャバレー）が続々とオープンしていた。そうした場所で、エミー・ヘニングスはダダでの活動以前よりカバレット女優として名が知れていた。自ら詩を書き歌う彼女の存在が、文学

史のなかで全く無視されてきたわけではないし、バルの早い死の後にはメモワール作家としての精力的な活動で知られていた。近年の女性作家への社会的な注目により、一九九九年にはチューリッヒと誕生の地ドイツのフレンスブルクでヘミングスを単独で取り上げる展覧会が開催された。ベルンハルト・エヒテによる詳細なカタログ『エミー・ヘニングス一八八五年―一九四八年、幾重ものわたし⁽¹⁾』が合わせて出版された後も、ダダ100周年に際してダダイズムに関係した人物の出版が相次ぎ、人物としてのエミー・ヘニングスに関する書籍も、また彼女の一九一九年に出版された小説『牢獄』を含む、『牢獄・灰色の家・影の家』『烙印』『永遠の歌⁽²⁾』も再出版された。

こうしてダダ以前の活躍、バルとの関係、さらに後年はスイス南部の芸術家コロニー・アルコナでのヘルマン・ヘッセとの交友関係など、エミー・ヘニングスの創作人生の多面性が強調される一方で、実はますますダダとの彼女の関わり方、ダダイストとしての彼女の活動や創作の内容についての実像は置き去りにされている感がある。それは、「女性ダダイスト」という存在に光をあてるフェミニズム研究における言説においても同様で、ダダへの関わり方のそもそもの消極性、ダダへの参加も離脱も、夫であるバルの決定に従い、主体的で自覚的な女性芸術家としての強い生き方を選択しなかったかのように見える彼女の人生は、女性ダダイストとしての積極的な評価が難しい存在でもある。そんななか、ルス・ヒーマスの『ダダ・ウーマン』（二〇〇九年）では、五人の重要な女性ダダイストの一人として最初にエミー・ヘニングスを取り上げ、歴史に埋もれた女性ダダイストの救済をすべく考察を行い、早い結婚と離婚、子供をフレンスブルクに残してカバレット女優として劇団を渡り歩き、常に複数の男たちと関係し、時には売春婦として、ドラッグ中毒者として、さらには軽犯罪で収監されたこともあるヘニングスが、バルと共に自分たちのカバレットを実現し、さらにそこから共にあっけなく去っていつ

たというその生き様が、ダダという人生モデルそのものと評した⁽³⁾。しかし本論では、ヒーマスのこうしたヘニングスに対する自由な女像には当てはまらない事実、すなわちヘニングスがダダイストとしての活動をしていた時期と、九歳の娘をフレンスブルクから引き取って共に暮らし始めたという時期が重なっているという事実こそより注目したいと思う。いわば芸術としての母ではなく、生活としての母が成立させ、参加したダダイズムとは何だったのか。妖艶な身体と声で観客を酔わせながら、過去の自らのスキャンダルを書き歌う一方、公演に子供を連れてその存在をケアするヘニングスにとってのダダを知ることが、一人の女性ダダイストのリアリティーそのものを明らかにするばかりか、ダダイズムという運動の語られては来なかったもう一つの在り方を教えてくれるのではないだろうか。

「エミー・ヘニングス・ダダ」とは、ヘニングスが生涯に一度だけ、ツアラに宛てた手紙の文面に記した自身の署名である。手紙の最後のメッセージ部分に登場するその箇所に記されるのは、一人娘のアネマリーとの会話の再現である。

親愛なるツアラへ。あなたのヘニングス・ダダはとても悲しく嘔ることしかできないけれど、アネマリーはワクワクしていて、大きくなったら絶対ギャラリー・ダダにあなたの絵と自分の絵を並べるんですって⁽⁴⁾。

この文面には、チューリッヒを去らざるを得なくなった後、いかにヘニングスがギャラリー・ダダのことを気にかけていたか、そして同時に彼女が、キャバレーでの興業だけではなく、ギャラリーでの活動にも、娘と共に

深く関わっていたかが記されているのである。ダダでの活動が、ワーキングマザーとしての彼女の生活と極めて密接な関係にあったこと。そのことが与えた制限と、あるいはそれゆえにもたらされた恩恵として、ダダでの創造の意味と意義を考えること。その先に「エミー・ヘニングス・ダダ」とは誰であったのか、さらにチューリッヒ・ダダとは何であったのかを、新たな語りの中に見ていきたい。

複数化するジェンダー・イメージと「思想の不在」

一先ずヘニングスの生い立ちを確認しておこう。エミー・バル＝ヘニングスは一八八五年、デンマークと国境を接するドイツ最北の街フレンスブルクに漁師の娘として誕生する。十四歳の時に工場で働き始めた後は、ホテルの皿洗い、給仕係を勤め、写真館での補佐の仕事についた後、十八歳でアマチュア舞台に女優デビューを果たしている。同年最初の結婚を経てできた子供は一歳を迎える前に亡くなる。直後の夫の失踪を経て別の男性との間に長女アナマリイが生まれると、一九〇六年にはオスカー・ブレンナー・アンサンブルに参加し、フレンスブルクを離れ本格的に巡業に加わる。しかし一九〇八年には劇団と別れ、ケルンに留まりいわゆるホステス業や売春業などで生活を凌ぎつつ、ナイトクラブでのショーやティンゲルタンゲルの踊り子として舞台に立つ。ハノーファーで後にベルリン・ダダにも深く関係することになるジョン・ヘクターと知り合うと、一九一〇年頃にはカフェ・デス・ヴェステンズに出入りするゲオルク・ハイムやヤーコプ・フォン・ホッデイス、エルゼ・ラスカ＝シューラーといったベルリンの前衛的な詩人たちと繋がりを広げる。ジャーナリストであり詩人でもあるフェルディナント・ハルデコプフの恋人になると、パリへの旅にも同行し、帰国後はミュンヘンのボヘミアン・サ

ークルの溜まり場ジンプリチスムスで女活弁士として人気を博す。一九一二年にはベルリンのメジャーなカバレット・リンデンで舞台にたつ。またこの頃初めてヘニングスの詩が『アクティオン』誌に掲載されている。

夫となるフーゴ・バルにジンプリチスムスで最初に出会ったのはその二年後の一九一四年だったが、その夏には売春中の窃盗の疑いで一度目の逮捕。その後フランツ・ユングの逃亡ほう助の罪で二度目の逮捕と続き、このときバルはミュンヘンの収監先にヘニングスを訪問している。出獄するとベルリンでバルと共に暮らす⁽⁵⁾が、第一次大戦から逃れるように直後に二人で一九一五年五月にはチューリッヒへと移住する。キャバレー・ヴォルテールを一九一六年二月に開店するまでの一年ほどの困窮は凄まじく、バルとの暮らしを支えるために、チューリッヒに既存の小劇団で役者をしつつも、売春による生計にも頼らざるを得なかった。「私たちのカバレットは、ひとつの身振りです。ここで語られ謳われるいかなる言葉も、この卑劣な時代が、私たちから尊厳を奪うことはできない、ということ⁽⁶⁾を少なくとも語っているのです。」——バルが日記に綴ったこのメッセージは、国家主義的イデオロギーのぶつかり合いで不毛にも消えていった無数の人命を嘆き歌う場所、そしてその不毛さに不毛さで抵抗するのだというチューリッヒ・ダダという運動が、戦死者たちへのレクイエムでもあり、レジスタンスでもある思想的な存在意義を知ることのできる重要な台詞である。しかしその一方で、「私たち」のもう一人であるヘニングスにとって、チューリッヒ・ダダは思想的実践の場である以上に、生活を何とか存続させるためのビツクチャンスであったことは疑いないように思われる。

バルが語る社会的使命とは無関係に、あるいはむしろ「思想の不在」の象徴的存在として舞台を飾るだけのスター女優・ヘニングスのイメージは、前述のダダ100周年に合わせて出版されたベルンハルト・エヒテによる著書

『エミー・ヘニングス』での以下のような語りにも表れている。

一九一六年二月、ヴェルダン要塞とドゥアモン要塞をめぐる戦闘が燃え上がり、五月にスカゲラク海峡前の海戦でイギリスとドイツの戦艦が沈没し、六月から十一月にフランス、イギリス、ドイツの兵士がソナムで命を果てさせるなか、亡命芸術家たちは共に歌い演じ朗読する——「我らの政府が戦争中であれ」。舞台の中心に立つのはエミー・ヘニングス。彼女なしでは連日のプログラムをこなすことなど無理なことはバルもよく知っていた。⁽⁶⁾

パートナーであるバル以外の男性ダダリストたちのヘニングスに対する見解は彼女のパフォーマンスに対する称賛から、ナイーヴさへの批判に至るまで一様に「思想の不在」イメージと連動している。なかでも極めて痛烈なのがハンス・リヒターによるヘニングスに対する以下のような描写である。

彼女の子供のような振る舞い、その馬鹿正直に披露されるあり得なさの意味が私には全く理解できなかった。それは一人の女性としても、また一人の人間としても全く私には異質だった。ただバルだけがその慈愛ある人間性において彼女の存在をすべて理解していた。彼女の振る舞いを無視せず、エミーのなかに、「ただのシンプルな女の子」というイメージを見ていた。彼女のしばしば騙されがちな人懐っこさは、バルの男性性へのアピールとなっていた。煩わしいと思われることもなく。⁽⁷⁾

彼女の子供のような振る舞い、思想なき「ただのシンプルな女の子」というイメージの一方で、当時のメディアはその身体的魅力について以下のように注目している。

このカバレットのスターはしかしエミー・ヘニングスである。数多の夜、カバレット、そしてボエムたちのスターだ。数年前、ベルリンのカバレットの黄色くざわめくカーテン前に立ち、両腕をお尻の上に回し、満開の茂みのように豊満だったのと同じく、今日も彼女は同じ歌を、苦難による身体的変化もわずかに、より勇敢なおでこを見せながら披露する。⁽⁸⁾

ここでチューリッヒ・ポストが語っている「苦難による身体的変化」とは、メディアがヘニングスを語る際に好んで取り上げる逮捕・収監歴のことを指すのだろう。いずれにしても、この語りの中で注目されるのはひたすらヘニングスの身体であり、アーティストとしての彼女ではない。薬物接種や投獄といったスキャンダルを抱えつつ華やかに舞台を飾るセクシヤルな存在としてのヘニングスと、リヒターの回顧に見られるような無邪気で子供のような存在としてのヘニングス像。しかし、まさに矛盾した対極のイメージに注目が集まること自体は実は女を語るエクリチュールにはよくある事例でもある。ヒーマスはこの点について、さらにチューリッヒ・ダダの参加メンバーでもあるリヒャルト・ヒュルゼンベックによるバルとヘニングスの関係を語る以下の描写に注目し、そこに彼女自身のジェンダー・パフォーマンス上の戦略を見ている。

フーゴはエミーに主婦像など求めなかった。彼が探していたのは子供のような無邪気さ、子供、無意識、おとぎ話、そして彼女は彼のご主人さまなのだ。彼の母親で彼の天使。そして女神官。(…)。彼女は単なる子供なんかじゃない。子供をいかに演じるか、知っていただけ⁽⁹⁾。

ヒーマスによれば、こうして対極を揺れ動く彼女の女性性をめぐるイメージの演出は、無意識に、あるいは意識的に、ヘニングスが自身を「ロマンティックでセクシユアルでプロフェッショナルな関係の複合的なネットワークの中に位置づけようとして採った作戦」だとしたうえで、そこにジェンダーをパフォーマンスマティヴなものとして読み取るジュデイス・バトラーのジェンダー理論の実践そのものを見る。ヘニングスの様々なジェンダー・イメージの演出は、芸術的な実践に関係するのではなく、彼女が女性であることからくるのであり、ゆえにそのジェンダー・イメージの複数性はオンステージでもオフステージでも展開しているのだと。

ヘニングスの人形——マシーン美学を超えて

続けてヒーマスは、むしろパフォーマンスすること自体がチューリッヒ・ダダの重要な思想的中心であること、さらに彼女自身のパフォーマンスが、実験的な挑戦を続ける男性ダダリストたちと、より人気のあるカバレットの間の橋渡しの役割、いわば作家と観客の間を結ぶ橋のような貢献を果たしたのだと評価を試みる⁽¹⁰⁾。だが一方で、こうして彼女のパフォーマンス自体への評価が、その内容ではなく女性としての語られ方やあり方の中で決定づ

けられるとき、女性ダダリストに対するエクリチュールは相変わらずダダという運動の内部で語られることなく、その外部で、常に女たちという宿命のなかでの「自分探し」の世界のなかに留まる存在として生産され続けてしまふ。

とりわけ、女性ダダリストたちの「自分探し」の文脈を象徴的に形成してきたのが、彼女たちが制作する「人形」である。彼女たちが制作する人形は、彼女たち自身の社会における窮屈な現状と生を語る、格好のアイデンティティーの補完物、あるいは投影物としての位置に置かれ語られてきた。ヒーマスはヘニングスが人形制作を始めたきっかけとして、ミュンヘンでのボヘミアン時代に彼女が知り合った人形作家ロッテ・ブリッツェルからの影響にふれ、ブリッツェルにとって人形が「自分自身の創造なのだ」と語ったことを記し、加えてヘニングス自身が後にカバレット女優時代の自分を振り返って語ったとする以下のような台詞を引用する。

暮らし、活動するとき人は、マシーンであり人形だわ。だけど人間は人形に比べなんて繊細なのかしら。
わたしたちは操り人形で、神はわたしたちを糸で好きに操る子供のよう。辛いのは、舞台から去ることが許されて⁽¹⁾いないこと。

ヒーマスはこの引用の直後に、ヘニングスが小説『烙印』（一九二〇）で取り上げた自分自身のダブルを示すメタファーとして人形を描く場面での台詞「鏡の前に座り、この人形を観察するの。すると自分自身をダブルにできるわ」を取り上げ、人形ほど、ヘニングスのパフォーマーとしての経験と、女性の身体としての経験を語る



ヘニングスとヘニングスの人形。

1916年撮影。(Bernhard, a.a.O., S. 34)

メタファーとしてふさわしいものは他にないと結論付けた。社会的な危機の時代に、男たちにとってマシーンや人形、ロボットが潜在的な経験のメタファーとなっている時代においてはなおさら、女たちの経験にとってもより強力なメタファーとなっっているはずであると。

確かに、ヘニングスの他にもチューリッヒ・ダダの舞台に関わったゾフィー・トイバーは人形制作及び人形劇の作家としても活躍しており、またベルリン・ダダに携わり、ラウール・ハウスマンのパルトナーでもあったハシナ・ヘーヒもまた第一回ダダ国際見本市に、他の作品に加え自身の制作した人形を出品している。特に展覧会で他に展示された男性ダダリストたちのドイツ軍服を見につけた豚のはく製のオブジェや、鉄製の甲冑のようなマネキンと比べると、彼女たちの人形は、女性という彼女たち自身の似姿が意識されているような愛らしい外観が特徴的ではある。そこには、男性ダダリストたちが理論の具現化として制作したマシーン美学とは全く異次元の人形たちが並んでいる。

ところで実はこの次元の違いこそが、ヘニングスの人形が持つもう一つ別の重要性、つまり販売可能な見目という側面と、子供の世界の表象として、決して怖がられない外見という役割を語っていることに注目されることはこれまでほとんどなかったように思う。

ニコラ・ペーマンは、ヒーマスと同様、ヘニングスの人形制作のきっかけとしてのロッテ・プリッツェルと

の交流、そして彼女がいかにブリッツェル人形を気に入りキャバレー・ヴォルテールに展示していたかも記した上で、おそらくエミー・ヘニングスが、ダダで何かを売った唯一のアーティストであり、それが人形であったことを明らかにしている⁽¹²⁾。また、同時にダダとの文脈においては、ヘニングスの人形が初めてキャバレー・ヴォルテールの舞台に使用されたのは、一九一六年六月に行われた児童施設の子供たちのための慈善公演でのことであったことも記している。彼女の人形がいかに不思議な魅力を持っていたかを語る一つのエピソードとしてこの事実は取り上げられているが、同時にその事実は、ヘニングスにとっての人形が決してアイデンティティーをめぐる自己探求の表現のみとして収まるものではないことを十分に示しているといえるだろう。女性ダダイストの迷えるアイデンティティーの写し鏡としてのお決まりの道具である人形は、ヘニングスにおいては「商品」と子供のための「玩具」という、極めて実用的なツールとしての側面も持ち合わせていたのである。さらにこの子供の世界の表象として、児童施設の子供たちを喜ばせた「玩具」には、ヘニングスがチューリッヒという地に、頻繁に祖国を失った子供たちのイメージを見ていたという事実にも結びついているように思われる。

多くのスイス家庭は戦地から疎開児童を招待していた。痩せて、青白く、頬のこけたその小さなお客さんたちはここチューリッヒに到着すると、若々しいバラのように花開いた。そうやってどれほどの子供たちがここで成長したか、思い出していることでしょう！ どれほどこの若い民たちが大切に扱われたか。(…) 後の夫となる詩人のフーゴ・バルは、当時灰のように灰色でガリガリ、まるで木の根で作られたかのような見た目だったが、彼と共によくそこに散歩しては、カモメと白鳥たちが餌をもらっているのを

羨ましく見ていた。⁽¹³⁾

ヘニングス自身によるこうしたチューリッヒ・ダダでの活動前後の回顧録は、フーゴ・バルによる日記『時代からの逃走』をはじめ、『ダダ年鑑』を出したヒュルゼンベック、ダダの壮大な総監図録作成を試みたツアラの『ダダゲローブ』、戦後のダダに関するイメージを決定づけたリヒターによる『ダダ——芸術と反芸術』など男性ダダイストたちが旺盛に語るメモワールと比べると実に慎ましく、しかしそれゆえに僅かながら彼女が語ったチューリッヒ・ダダの記憶として、真つ先にチューリッヒの街に疎開してきた多くの子供たちの姿を描いていることには少なからぬ意味がある。

ダダと子供——唐突なようだが、両者はヘニングスにとつてのチューリッヒ・ダダを語るとき、外すことのできない関連ワードでもある。ヘニングスがチューリッヒ・ダダ時代を振り返るとき、そこに飢えた子供たちのイメージと、ドイツから亡命し生活のあてを求めて彷徨う自らのイメージが重複していたことは、上記のような回想によって十分思い浮かべることができるが、ダダと子供の関係としてはさらに核心的なエピソードも存在する。実はダダという言葉をバルに最初に提案したのはヘニングスであり、その理由は、DADAという言葉が「子供のように遊戯的」だからだという。そしてこの提案は、疎開児童たちがやってくる光景を眺めながらの散歩中にバルに伝えたものであるという詳細までヘニングスは明かしているのである。⁽¹⁴⁾

ここに加えて、ダダと子供の関係として最も近く強い意味を持つ事実として忘れてはならないのが、フレンスブルクの実母のもとに預けていた娘アネマリーとの暮らしがこの地チューリッヒでようやく実現したことである。

う。実母の突然の死によって、ヘニングスがアネマリーの引き取りを直ちに要求したのが一九一六年三月二十日。⁽¹⁵⁾ キャバレー・ヴォルテールが開店した直後である。ヘニングスの逮捕歴により、アネマリーの後见人である親族は申し出を一時拒否したことをめぐり、子供を引き取るためのヘニングスとバルの闘いの記録は、当時の書簡に残されている。

絶対に子供はここに連れてこなければなりません。そうでなければエミーの健康に甚大な影響をもたらすでしょう。彼女から子供を引き離すことはできません。子供はここで面倒をみます。フレンスブルクではきつとこちらほどのケアはできないでしょう。そこには子供のために誰もいないのですし、それにその子は祖母の病氣によってすでに苦勞しているのですから。⁽¹⁶⁾

バルのこうした嘆願の手紙が功を奏してか、二か月後の五月にアネマリーは無事にヘニングスの元に到着する。バルの日記には、ヘニングスとアネマリーと三人で、チューリッヒ・ダダのソワレに同行する様子や、アネマリーがキャバレー・ヴォルテールの芸術的な雰囲気感激し、舞台にも立ち上がったという微笑ましいエピソードが紹介されている。⁽¹⁷⁾ クリスタ・バウムベルガーは、「キャバレー・ヴォルテールに子供？　だが、それは実際お似合いだった。ダダリストたちは子供の持つ価値や子供の芸術を高く認めていたのだから。」と記し⁽¹⁸⁾さらに一九一六年七月にオープンしたギャラリー・ダダで、アネマリーが自身の絵を展示し、その何点かが売れたことも明らかにしている。さらにバウムベルガーは、マルセル・ヤンコ、トリスタン・ツアラ、そしてフーゴ・バルにア



1917年頃のヘニングスと娘マリアンネ (Bernhard, a.a.O., S. 13)

ネマリーの絵がプレゼントされたというエピソードも最後に付け加えている。こうした記述は、男性ダダイストたちとヘニングスの子供アネマリーとの心温まる交流を物語るだけではなく、チューリッヒ・ダダ・グループの実態を語る貴重な資料でもある。

ダダと子供との関係がこうして明らかとなると、当然母親であるヘニングスに関して、つまり女性ダダイストと子供との関係、なかでも女性ダダイストとしてのヘーヒの創作と母親としての彼女の生活がどのように結びついていたのかが新たに問い直されるだろう。前述のチューリッヒ・ダダ時代についてのインタヴューで、ヘニングスが興奮気味に取り上げるのは子供とのエピソードの他に、ギャラリーで初めて高値で売れた絵の話である。⁽¹⁹⁾彼女自身の語りからも明らかに見られる、こうした生活や収入の場としてのキャバレー・ヴォルテル、そしてギャラリー・ダダという位置づけを踏まえ、ヒーマスは「彼女にとって芸術は生活の一部分であり、その代用で

はなかった⁽²⁰⁾」と結論付けた。だが、こうした評価そのものが、常に副次的な存在として語られる「女性ダダイスト」に対する言説に寄与するばかりか、ワーキングマザーとして前衛芸術集団チューリッヒ・ダダで活動するという稀有なアーティストとしての彼女の価値を、ただ押し下げてしまふことにもなりかねない。ここではむしろ、子供を抱えたうえで創作活動という、その他のダダイストたちとは全く異なる制約のなかで、彼女が何をどのように創作し、

発信していたのかに目を向けてみたい。

「赤色ノート」、あるいは〈崖つぷち〉というトポス

どうだっていいの、ただ腹ペコなだけ

わたし、人生の三等船室にいる乗船客の一人

いたずらに人を愛し、憎み

そして…夜毎ぶらついて

そして…この身はパンのため

そして…恥で死ぬるってほんと？

もうヘトヘトよ

それでも、きれいな歯、赤い唇

お願い女神さま

私を奈落の底へと突き落として

そして…最後にもう一度だけ。見守っていて。

すべての罪を洗い流して

そう、わたしが眠らず明かした少なからぬ夜を

「崖っぶちの女の子」エミー・ヘニングス⁽²⁾

ヘニングスは何かをダダで販売した初めての人であり、それが人形であったことはすでに述べたが、実は彼女が売っていたのは人形だけではなかった。チューリッヒに亡命する以前の一九一五年頃から、彼女は自身の詩を何篇か紙に書き、それを折り畳んだだけの簡単な冊子にして、自分の出番の前後に客に安値で売り小金を稼ぐ手法をとっていた。キャバレー・ヴォルテル時代に彼女が作成していたのは、「赤色ノート」(Rotes Heft)と名付けられた、上記「崖っぶちの女の子」を含む六篇の詩が閉じられた赤い冊子である。二〇一五年に出版されたヘニングスのモノグラフ『エミー・ヘニングス・ダダ』には、キャバレー・ヴォルテルで当時配られていた実物のコピーが掲載されており、その表紙の幾分色あせた赤色と、黄ばんだ紙にタイプで打ち込まれた(タイプミスも多い)詩の行間の取り方などが垣間見れ、極めて貴重な資料となっている。詩のタイトルは「崖っぶちの女の子」の他に「牢獄」「子供たちの詩」「あらゆる広告塔によるめく酔っ払い」「5月のブタベスト」「エーテル」。刑務所に始まり、その多くがヘニングス自身の体験を連想させたものであり、その言葉は失われた子供時代への郷愁、刹那的な夜の出会いの光景、異国への憧憬、表現主義の詩に典型的な「ああ!」(O!)というパトス等が特徴的に見られる。バルの音声詩が開拓した言語そのものの新境地といったクールで実験的な作詩でないことは確かである。

しかし、赤色ノートの最後に閉じられた「崖っぶちの女の子」に語られる女の子の生き方、言葉、そして彼女が立っている場所「崖っぶち」は、文学や芸術という安寧な大地の果てに突然迫りくる危険な場所、断崖を常に

背にする彼女の立ち位置を明示したものである。このトポスから声を発し歌うこと。そしてさらに冊子にして、その言葉をお金に還元すること。トリスタン・ツアラが「アンチピリン氏の宣言」でダダとは何かを説明するために、芸術の無意味さを論理的に語ることの破たんによって試みたように、赤色ノートによって彼女は、文学や芸術を観客のお楽しみに変換し、それを自らの生計に役立てた。それは言うなれば、彼女による文学や芸術に対するリベンジでもあり、そうであれば、それはまさに彼女によるダダイズム宣言そのものだとも読み取れる。

ヒーマスは、一九四〇年に出版されたヘニングスの『かりそめの遊び——ある女の道と回り道』において、まだ幼い娘を実母に預け、フレンスブルクの家を出て、カバレット女優の道を突き進んだ自身の二十代前半までを振り返り「子供でさえも、私を引き留めることはできなかった」⁽²⁾という彼女自身の言葉を踏まえて、「それこそが彼女がその人生で行った過激な選択のハイライト」であり、彼女は決して社会の規範に沿う存在ではなく、その意味で「ダダの生きた実例そのもの」だと表現した。ヘニングスが文化的社会的規範の逸脱者の一人であったことは確かだろうし、女性として、母として、前例の少ない生き方を選択したことも確かだ。だがチューリッヒ・ダダでの活動時に、彼女が子供を育てながら参加していたことも、時に子供を引き連れて公演をしていたことも、彼女の子供の絵がダダのギャラリーに並べられていたことも確かな事実なのだ。この事実を、決して一人の女性芸術家の人生の些細な出来事などではなく、ダダという運動そのものの一つの重要な要素として語られる必要があるのではないだろうか。ダダイズム運動の「母」であるヘニングスの存在と、彼女の発信したダダイズムに光をあてるとき、初めてわたしたちはダダイズム生誕100周年を真に祝福することができるのだから。

注

- (1) Bernhard Echte (Hrsg.), *Emmy Ball-Hennings. 1885–1948. Ich bin so vielfach*, Stroemfeld, 1999.
- (2) Christa Baumberger u. Nicola Behrmann (Hrsg.), *Emmy Hennings. Gefängnis. Das Graue Haus. Das Haus im Schatten*, Wallstein, Göttingen, 2015; Baumberger u. Behrmann (Hrsg.), *Emmy Hennings. Das Brandmal. Das ewige Lied*, Wallstein, Göttingen, 2017.
- (3) Ruth Hennus, *Dada's Women*, Yale University Press, 2009, p. 33.
- (4) Christa Baumberger u. Nicola Behrmann (Hrsg.), *Emmy Hennings Dada*, Scheidegger & Spiess, Zürich, 2015, S. 189.
- (5) Karl Riha (Hrsg.), *DADA total*, Reklam, Stuttgart, 1994, S. 21.
- (6) Bernhard Echte (Hrsg.), *Emmy Hennings*, Nimbus, Zürich, 2015, S. 28.
- (7) Hans Richter, *Dada Kunst und Antikunst*, dumont, Köln, 1993, S. 24.
- (8) Cabaret Voltaire, in: Züricher Post morning, 23. Mai 1916.
- (9) Hennus, aaO., S. 20.
- (10) Ebd., S. 33.
- (11) Ebd., S. 51.
- (12) Christa Baumberger u. Nicola Behrmann, *Emmy Hennings Dada*, aaO., S. 14.
- (13) Ebd., S. 111.
- (14) Bernhard Echte, aaO., S. 30.
- (15) Christa Baumberger u. Nicola Behrmann, *Emmy Hennings Dada*, aaO., S. 154.
- (16) Ebd..
- (17) Ebd., S. 161.

- (18) Bernhard Echte, aaO., S. 21.
- (19) Christa Baumberger u. Nicola Behrman, *Emmy Hennings Dada*, aaO., S. 113.
- (20) Hemus, aaO., S. 49.
- (21) Christa Baumberger u. Nicola Behrman, *Emmy Hennings Dada*, aaO., S. 67.
- (22) Hemus, aaO., S. 49.