

初期ヒュルゼンベックの文学作品について¹

宇佐美 幸彦

1. 少年ヒュルゼンベックの作家への道

リヒャルト・ヒュルゼンベックは、1892年4月23日、ヘッセンのフランケナウで薬剤師の息子として生まれた。家庭はヴィルヘルム時代の忠臣的な雰囲気覆われた市民階級に属していたが、少年リヒャルトはそうした現状肯定の狭い枠組みから逃れようと、祖父の書庫にこもり、書物の世界に自由を求めようとしていた²。父親は実務的な人間で、文学に興味を全く持っていなかったようであるが、祖父は作家になりたいという夢も持っていたようで、その書庫には旅行記を中心に多くの本があった。「ここが私の意識的な存在の出発点であった。私はここで夜遅くまで閉じこもり、クックの世界旅行を読み、マルコ・ポーロの名を初めて知った。プルタルコス、ダンテ、ペトラルカにも親しんだ」とヒュルゼンベックは少年時代を回想して自伝の原稿の中で述べている³。

少年期のヒュルゼンベックはハイネの影響を大きく受けていた。ハイ

1 本稿はダダ生誕百周年を記念して、2016年11月12日関西大学独逸文学会研究発表会で発表した原稿を加筆修正したものである。

2 *Weltdada Huelsenbeck: eine Biografie in Briefen und Bildern*, hrsg. von Herbert Kapfer und Lisbeth Exner, Innsbruck (Haymon), 1996 (以下 *Weltdada*), S. 276. Vgl. Füllner, Karin: *Richard Huelsenbeck – Texte und Aktionen eines Dadaisten*, Heidelberg (Carl Winter Universitätsverlag), 1983 (以下 Füllner: *RH*), S. 31. Vgl. auch: Huelsenbeck, Richard: „Die Vertreibung aus dem Paradies“, und Füllner, Katrin: „Ich will Schriftsteller werden“, in: Feidel-Mertz, Hildegard: *Der junge Huelsenbeck*, Giessen (Anabas), 1992, S. 51ff. und S. 222ff.

3 Huelsenbeck, Richard, *Autobiographie*, 1. Kap., S. I, in: Huelsenbeck-Nachlaß Marbach, Zitiert nach: Füllner: *RH*, S. 31.

ネのような文学者になりたいというのがリヒャルト少年の願望であった。自伝には次のようにも書かれている。「夜ごとハイネと協議を重ねることで、私は作家になろうという考えを抱くようになった。私は彼の詩句や物語を素晴らしいと思った。イロニーや世界苦が私を魅了した。ハイネこそすべての詩人の中で最高の詩人だと私は思い、ハイネのような詩人になろうと決意した。」⁴

少年期のヒュルゼンベックがハイネから受け継いだことはとりわけ平易な民謡調の形式と鋭い風刺という2点であった。ヒュルゼンベックは少年時代の日記に、「はるかな望み」(Ferne Wünsche)という、フライリヒャルト風の異国への憧れを表明した、民謡調の4行詩を残しており、また祖父がすぐに女中のマルタを呼びつけるという、家庭内での日常的な出来事を滑稽に描いた4行詩も書きしるしている⁵。

若いヒュルゼンベックのハイネ受容の中で、興味深いのは、宗教的な問題での風刺的な表現の模倣である。これはカトリック教会へ予先を向けた攻撃的なエピグラムで、表題も「ハインリヒ・ハイネ」(Heinr. Heine)とされている。

君の眼が邪悪な心を起こすなら、それをくり抜いてしまえ。君の手が邪悪な心を起こすなら、それを切り落としてしまえ。君の舌が邪悪な心を起こすなら、それを切り取ってしまえ。君の理性が邪悪な心を起こすなら、——カトリック教徒になれ⁶。

ヒュルゼンベックは、邪悪な目や邪悪な手、邪悪な舌を持つより、それを切り落としたほうがましであるという、道徳的な警句を発するのであるが、最後に、理性も捨てて、カトリック教徒になれと言っている。つまりカトリック教徒は理性など持たない人間であると大胆に主張している。フルナーの解説は、この詩句がハイネの『バルネ論』およびハ

4 Huelsenbeck, *Autobiographie*, 1. Kap., S. IV, in: Huelsenbeck-Nachlaß. Zitiert nach: Füllner: *RH*, S. 33.

5 Feidel-Mertz, a. a. O., S. 84f. und S. 144. Vgl. Füllner: *RH*, S. 34f.

6 Zitiert nach: Füllner: *RH*, S. 35.

ハイネが活用している『聖書』「マタイ伝」と関連していると指摘している⁷。「マタイ伝」には、「もしあなたの右の目が邪悪な心を起こすなら、それを抜き出して捨てなさい。五体の一部を失っても、全身が地獄に投げ入れられない方が、あなたにとって益である。もしあなたの右の手が邪悪な心を起こすなら、それを切って捨てなさい。五体の一部を失っても、全身が地獄に落ち込まない方が、あなたにとって益である」(5-29/30)と書かれているが、この節の直前には、「情欲をいだいて女を見るものはだれしも、すでに心の中で姦淫をしたのである」(5-28)という言葉がある⁸。つまり聖書では、色情におぼれてはならない、みだらな目で女を見たり、みだらな行為をしたりしてはならない、という道徳的規律が強調されているのである。

ハイネはマタイ伝を踏まえて、次のようにベルネを攻撃している。「彼(ベルネ)は、幾多の誠実な人々がすでに行ってきたのと同じ道をたどっていた。彼らの脳に邪悪な心が立ち上り、理性を追い払おうとしたとき、彼らの哀れな理性は別れに次のような助言をしたのであった。『君たちの頭を狂わせておきたいのであれば、カトリック教徒になりたまえ。そうすれば、少なくとも他の偏執狂の人々のように監禁されはしないだろう。』『邪悪な心からカトリックになる』(Aus Ärger katholisch werden)と、ドイツの諺に言われているが、その恐るべき深い意味が、今はじめて私に明らかとなった。』⁹

ハイネは理性を失った人物がカトリック教徒になること、つまりカトリック教徒に理性が欠如していることを主張してはいるが、「邪悪な心」(Ärger/ ärgern < arg)をマタイ伝から取り上げているだけで、聖書の言い回しとの接点はわずかしかない。このカトリックに対する批判の部分とマタイ伝の言い回しを結び付けているのがヒュルゼンバックであり、このエピグラムは聖書の表現をもじりながらハイネの主張を取り上げた興味深い文章ということができよう。その後のヒュルゼンバックを見れ

7 Vgl. Füllner: *RH*, S. 35.

8 *Die Heilige Schrift*, übersetzt von Hermann Menge, Stuttgart(Deutsche Bibelgesellschaft), 1994 (12.Auf.) S.8 (NT).

9 Heine, Heinrich, *Ludwig Börne, eine Denkschrift*, DHA, Bd. 11, S. 102.

ば、この作品はダダ時代の宗教的なパロディーの最初の習作ということができよう。

文学を志していたヒュルゼンベックは、父親の描く将来像とは鋭く対立した立場にあったようである。「薬剤師、そして後には化学技師を職業としていた私の父は、(…) 古典作家などよりは、数学や化学の書物をずっと好んでいた。そしてそうした書物から父が学び取ったものは、秩序の精神というべきもので、周知のように、必ずしも文化と結びつくようなものではなかった。秩序正しい人間、あるいは、何よりも秩序を大切に作る人間といったほうがいいかもしれないが、少なくとも当時において、そうした人間は、創造的な人間、詩人、文化の才能のある人間に対して、はっきり言えば、天才的な人間に対して不信感を抱いていたのだ」¹⁰と、ヒュルゼンベックは述べ、文学青年であった自分と実務的な父親の生きる方向性の違いを指摘している。父親は息子が文学的野心を持っていることには全く関心を持たず、大学で法学を学び、高級公務員として出世することを望んでいたようである¹¹。1913年4月4日の日記には父親に対する不満が次のように述べられている。「僕が書くことや考えることに対して、彼(父)は冷たく、全く無関心である。父はそんなことにわずかな関心さえ示したことはなかった。ただ嘲笑や軽蔑を示すことがあっただけだった。」¹²

ヒュルゼンベックは父親の期待に反し、親元を離れ、1911年にミュンヘン大学に入学し、医学を学んだ。1912年の4月からは文学と芸術学を学んだ。20世紀初頭のミュンヘンでは、「11人の死刑執行人」をはじめ、シュヴァーピング地区を中心にボヘミア的芸術が盛んであった。しかし1911年にはすでにそうした芸術活動は最盛期を過ぎていて、安穏とした一般の市民生活のあり方を根底から覆そうとする挑発行為はもはや新鮮味を失い、フランツ・ユングによれば、かつてのボヘミア的異端分子の芸術仲間は、「九柱戯クラブ」へと退化してしまっていたのであ

10 Hülßenbeck, Richard: „Aus der Geschichte meines Lebens“, in: Feidel-Mertz, a. a. O., S. 102.

11 Vgl. Füllner: *RH*, S. 35.

12 *Weltdada*, a. a. O., S. 14.

る¹³。ミュンヘン時代の大学生ヒュルゼンベックにとって最も重要な出来事はフーゴー・バルとの出会いであった。自伝の『機知と光と知恵をもって』（1957）の中でバルについてヒュルゼンベックは次のように高く評価している。「ここで私は、私の人間形成において大切であったすべてのことを支援してくれた、稀有の人物に出会った。彼は、のちにダダイズムにおいて表されたような奔放な創造力を持ち、音響詩や小説『形而上学ホテル』に、そして私の『空想的な祈り』に見られるような自由で空想的な展開力を持っていた。優れた教養に伴なわれ、批判的考察の全世界が彼の中にあった。ドイツに対するバルの態度、社会秩序に対する彼の態度、われわれの周りの、そしてわれわれの中の『ブルジョア』に対する彼の憎悪は、私においても萌芽として潜在していて、それは光を浴びるのを待っていたのだ。バルなしに今の自分は存在しえなかったと私は感じている。』¹⁴このようにバルが自分の成長にとってきわめて重要な役割を果たした、とヒュルゼンベックは語っているのである。

1912年10月からヒュルゼンベックはパリのソルボンヌ大学で文学を学んでいる。パリ時代のヒュルゼンベックにとって最も重要なことは、プロトケとの出会いであろう。ゲオルク・プロトケ（Georg Jakob Plotke, 1888-1919）はパウル・ハイゼなどの研究書を出版したドイツ文学研究者である¹⁵が、フランクフルト（M）の「新劇場」（Das Neue Theater）の文芸員も務め、自ら文学作品も執筆した人物である。ヒュルゼンベックがプロトケをいかに高く評価していたかは、ヒュルゼンベックの日記に書かれた次のような書簡形式のメモ（ボッフム、1913年1月4日付）から読み取ることができる。

親愛なるゲオルク！ これは君に向けて書いたものではあるが、君に送ると決めたものではない。僕は君が好きだ、君の善良さ、偉

13 Jung, Franz: *Der Weg nach unten*, S. 69. Vgl. auch; Füllner: *RH*, S. 37.

14 Huelsenbeck, Richard: *Mit Witz, Licht und Grütze*, Wiesbaden(Limes), 1957（以下 *Mit Witz, Licht*）, S. 11.

15 プロトケには、*Heinrich Heine als Dichter des Judentums, ein Versuch* (1913); *Paul Heyeses epische und novellistische Anfänge* (1914) などの著書がある。

大き、誠実さが好きだ。実際に君にこうしたことを打ち明けることもできないので、僕はここでしか打ち明けられないのだ。いいかい、熱い心の、日の光のように陽気な、たいへん敬虔な、感激に燃える人物、その人物が君を愛しているのだ。だから喜んでほしい、そして僕の愛と純潔さを楽しく増加してほしい。純潔さがどうしていけないのか、そうだ、純潔さだ、清純さだ、愛だ、愛だ、愛だ。

詩人を作り出すもの、それはわずかなものである。
善良な心、堂々とした勇氣、笑う口だ。
常に与えることの用意ができた心、
受け取ることを恐れない勇氣、
天にまで達するほど笑う口、
再び涙をもたらすような笑いである¹⁶。

この親友のプロトケの仲介で、ヒュルゼンバックは『ドイツ学生の書』(*Deutsches Studentenbuch*) (1913) に作品を発表することができた。その作品の一つは「祈り」(*Gebet*) という題の詩であるが、のちのダダ時代の「幻想的な祈り」とは全く正反対の傾向を持ち、キリスト教的な純朴な感情に満たされている。

祈り

わが魂を静かなあこがれで満たしたまえ。
わが道の上を照らしたまえ。
あなた、あなたこそが涙に力を
お与え下さり、苦痛に恵みをお与え下さる。
暗黒、苦悩、錯乱から導き下さり、
わが命を再び生き生きと芽吹かせて下さる。
そしてわが苦悩をあなたの神々しい腕で
受け止めて下さる。劫罰の

16 日記帳での書簡風原稿、1912-13、DLA, zitiert nach: Füllner, *RH*, S. 35.

途方もないうめき声もあなたの前では
春の花の響きへと変わる。
われは光に満ち、静かな輝きとなり、
そしてあなたの力強い歌のための豎琴となる。¹⁷

ここにはキリスト教における神への全面的な信頼が語られており、たいへん純朴で敬虔な宗教的な感情が支配している。後述するダダ時代の皮肉に満ちた「祈りのパロディー」とは全く異質の作風ということができよう。プロトケは1919年1月14日にフランクフルトで30歳の若さで夭折した。もしプロトケとヒュルゼンベックの関係がもっと長期にわたって親密なまま続き、フーゴー・バルとの出会いがなかったとすれば、ヒュルゼンベックは内面性や純真さを基調とする表現主義詩人となっていたかもしれないと想像することができよう。

第一次世界大戦の前までのヒュルゼンベックのもっとも初期の文学活動の特徴をまとめると、次のようになるのではないだろうか。

- (1) 父親への反抗など、新世代の主張がみられる。これは同時代の表現主義者たちの世代間（親の世代との）対立と共通する傾向であろう。若いヒュルゼンベックの文学活動の基調は純粋な人間性を主張し、ロマン主義的な主観的態度を示すものである。
- (2) ハイネの詩に刺激され、カトリックへの批判などに、諷刺的な表現が示されている作品もある。ただし、それらの作品は習作的な試みという段階で、ダダ時代の鋭い風刺に比べるとまだおとなしい性格のものといえよう。
- (3) 表現主義的なグループの中で作家デビューの機会を捉えようと努力していた。そしてプロトケとの交友で最初の作品を刊行する機会を得た。

17 *Deutsches Studentenbuch 1913*, hrsg.v. Edgar Groß; Georg Jakob Plotke, Akad. Litterar. Verein Berlin, Leipzig: Koehler, 1913, S. 128.

2. ベルリンにおける「プレ・ダダ」時代

1913年3月にヒュルゼンベックはパリからドイツへ帰り、4月からはミュンスター大学でドイツ文学を学び、秋学期にはミュンヘンで哲学と文学を学んだ。ミュンヘンではフーゴー・バルとハンス・ライボルトが創刊した雑誌『革命』(*Revolution*)に寄稿したが、この雑誌は5号で廃刊となってしまった。1914年にはベルリンへ移住し、5月からはドイツ文学を、11月からは医学を学んだ。ベルリンでは表現主義の雑誌『アクツィオン』(*Aktion*)の仲間となり、この雑誌へ投稿した。第一次世界大戦が始まると、8月に志願兵として入隊し、ミンデンとヴェーゼルの部隊に所属したが、10月末には神経痛のため除隊となった¹⁸。

この軍隊生活ののち、ヒュルゼンベックは明確に戦争に対する批判的態度を強めるようになった。フーゴー・バルも友人のライボルトが戦死したことで、はっきりと反戦的傾向を強め、ヒュルゼンベックとバルの二人は第一次世界大戦中のベルリンで「戦没詩人追悼の会」を開催することを計画した。表向きは戦争のために英雄的な戦死を遂げた友人を追悼するという「愛国主義」的な装いをしたが、実質的には若い青年たちの命を奪う戦争の悲惨さを告発する集会であった。

追悼集会は、1915年2月12日にベルリンの建築家会館で開かれた。しかしこの集会は『フォス新聞』が伝えるところによれば、戦死した英雄をたたえるための飾りが全くなく、けばけばしい電球のもとで、荘厳なろうそくの灯もなく、オルガンの演奏などの音楽も全く演奏されないということで、ほかの追悼集会と比べてそっけなさで際立っており、建築家会館は「からっぽのホール」であったとされ、この集会は追悼の心がないと非難されたのであった¹⁹。ヴァルター・ハイマン (Walter Heymann)、ハンス・ライボルト (Hans Leybold)、エルンスト・シュタードラー (Ernst Stadler) の遺稿が朗読され、主催者の宣言書が発表された (過激な内容が問題になるのを予防するために、配布はされなか

18 *Weltdada*, S. 276.

19 Vgl. Füllner, *RH*, S. 61.

った)²⁰。弁士としてマイアース (A. R. Meyers) がシュタードラーを語り、ヒラー (Kurt Hiller) がロット (Ernst Wilhelm Lotz) を、バルは友人ライボルトを、そして最後にヒュルゼンベックがシャルル・ペギー (Charles Péguy) を追悼する言葉を述べた。注目すべきはこの最後のペギーである。この詩人はフランス人で、フランス側の兵士として戦死したのであったが、ヒュルゼンベックはドイツ人の文学者のように装い、集会で取り上げることに成功した。戦時下で集会を開催するには警察の許可が必要であったが、ヒュルゼンベックは文学者の名前や作品を知らない警官にドイツの愛国詩人であると説明して、許可を得たのであった²¹。この集会についてフーゴー・バルは次のよう日記に書き記している。「建築家会館で数名の友人と『戦没詩人追悼の会』。フランス人についても追悼されたので、新聞記事は取り上げようとしなかった。演説をした4人は、追悼している詩人は感激した死を遂げたわけではないと、それとなく言及した。戦没詩人たちは、人生が無意味に終わったことをはっきり意識して死んだのだ。ただペギーはその例外かもしれない。」²²

こうしてみると、この「戦没詩人追悼の会」の特色は、(1) 飾り立てた装飾を排して、戦没者を「英雄化」せず、友人としての哀悼と、戦争による犠牲を強調する「反戦的」性格を持っていたこと、(2) 敵国フランスの詩人を追悼することによって、ドイツの国粹主義的な世論を批判し、平和主義の立場を示したこと、といえるのではないだろうか。

この集会でバルとヒュルゼンベックが連名で発表した「文学声明」(Ein literarisches Manifest) は次のようなものである。

戦時中にあっても「最新」文学の問題を継続発展しようとする人物たちが存在している。このことをわれわれの登場により、新聞や聴衆に示しておきたい。最新文学には全く意識的な傾向がある。この傾向とは、表現主義、多彩性、波乱万丈、未来主義、行動性、(知

20 A. a. O., S. 62.

21 A. a. O., S. 65f.

22 1915年2月12日の日記。Ball, Hugo: *Die Flucht aus der Zeit*, Luzern (Josef Stocker), 1946 (以下 *Die Flucht*), S. 21.

性に反対し、ベビュカンに反対し、あらゆる横柄さに反対する) 愚かしさである。われわれが望むのは、挑発であり、転倒であり、はったりであり、からかいであり、死ぬほどのくすぐりであり、混乱であり、脈絡のなさであり、向こう見ずであり、否定主義者となることである。叫んで刺激を与え、ひっくり返し、はったりをかまし、からかい、死ぬほどくすぐり倒し、支離滅裂で、関連性を外し、無鉄砲で、否定主義者でありたい。われわれの重要問題は、強力さ、鼻孔、禁欲、体系的な熱狂、旗、陰謀である。われわれは常に「反対」の立場をとる。われわれは精神的指導者を受け入れる。われわれは頭脳人間、精神人間、体系人間に対する戦争を開始する。行動主義者、詩の吟唱者とも戦争する。「綱領主義者」、派閥の組織者とも戦う。われわれは偶像破壊主義者、あらゆる急進主義者の立場に立つ。われわれは新陳代謝、離れ業の跳躍、吸血鬼、あらゆる身振りを称揚する。われわれは進歩を信じるほど単純ではない。われわれは「現代」と関わるのみである。われわれは、細部の神秘主義者、穿孔作業員、千里眼、反構想主義者、文学的いちゃもん屋になりたい。われわれはあらゆる美、文化、詩情への欲望、あらゆる精神、風情、社会主義、利他主義、類義主義への欲望を破滅させる。われわれは「主義」掲げる党派に対し、「見解」なるものに対し襲撃を開始する。われわれは否定主義者となりたい。

フーゴー・バル、リヒャルト・ヒュルゼンバック²³

この「文学的声明」は戦死した詩人の追悼といった何の関係があるのだろうか。ここには「最新文学」における「傾向」という、バルとヒュルゼンバックの文学的主張が述べられているだけである。「追悼の会」とは名ばかりで、実際にはバルとヒュルゼンバックが自己宣伝のために集会を開催したのではないかと疑うことができよう。この声明の内容を見ると、一貫性が欠如しており、理解不可能な点も多い。「主義」(ismen)を否定しながら、なぜ自ら「否定主義者」(Negationisten)や「反構想主義者」(Antikonzeptionisten)になりたいなどというのか。「体系人間」

23 *Weltdada*, S. 16.

(Systemlinge) や「綱領主義者」(Programmatiker) に対して戦争すると主張しながら、なぜ「体系的な熱狂」(des methodischen Fanatismus) の問題がわれわれの重要問題 (unsere Sache) なのか。

このように個別には不可解な部分があるものの、全体としてみると、伝統的な文学観に対して、これを否定し挑発しようという意図が強く示されていることは読み取ることができよう。この声明はヒュルゼンベックの文学的發展という観点で見ると画期的なものであると考えることができる。その理由は主として次の3点が指摘されよう。(1)「精神性」の否定を明確に打ち出すことによって、少年期の素朴なキリスト教的信仰、ロマン主義的な純朴な憧れ、プロトケとの友情に示された友愛という精神的な絆など、純真な精神性をすべて捨て去り、「否定主義者」というダダ的な段階への第1歩を踏み出したこと、(2)個人主義的理想を掲げるような表現主義文学の立場とも一線を画し、その対極の「偶像破壊主義」を主張して、ダダ的な否定の立場に近づいたこと、(3) (おそらく意図的に)異なる主張を混ぜ合わせ、人々の混乱を引き起こすという手法で、挑発と反語の表現を開発したこと、である。それゆえこの集会とこの「宣言」はヒュルゼンベックの「プレ・ダダ」的文学活動の開始を示すものであるといえよう。

1915年3月26日にはベルリンのポツダム通りにあったカフェー・アウストリアのホールで「政治の夕べ」が開かれ、ここでもバルとヒュルゼンベックが中心的な役割を果たした。バルの手紙によればこの「夕べ」は次のような様子であった。「僕(バル)は最近、ヒュルゼンベックと第2回の夕べを開催した。われわれの話題は、彼がスペインについて、僕が『ロシアの革命理念』であった。だが今、効果的な活動することは不可能であり、あさはかなことだ。30名の人があいたが、ほとんど知人ばかりだった。そして旧知のペンフェルトという御仁がいて、そこで文句をたらたら述べ立てたのだ。というのも僕が彼のより合わせ雑誌を、1861年のロシアの虚無的出張所と呼んだからだ。」²⁴

1915年4月1日はビスマルクの生誕100周年にあたり、新聞では大々的なキャンペーンが展開され、このバルとヒュルゼンベックの第2回の

24 Hugo Ball an Käthe Brodnitz vom 9. April 1915, zitiert nach; Füllner, *RH*, S. 68.

「夕べ」は世間の注目を全くひかなかった²⁵。このことをバルは「今、効果的な活動をするには不可能であり、あさはかなこと」と言っているのであろう。参加者も少数で、しかもほとんど身内であり、その上、ペンフェルトとの対立が表面化し、この集会はヒュルゼンベックらが期待した成果を上げることができず、失敗に終わったとみなすことができよう。

ベルリンにおける3回目の企画として、バルとヒュルゼンベックは1915年5月12日にハルモニウム・ホールで「表現主義の夕べ」を開催した。この集会の内容は印刷物として残されていないので、当時の新聞での紹介記事からおよその内容を把握するしかない。この集会ではまず作曲家ハイマン（Werner R. Heymann）が登場し、クラブント、リルケ、ニーチェの詩に作曲した曲を披露した。次に、バイアー（Paul Bayer）とベツヒャー（Johannes R. Becher）が自作を朗読した。ヒュルゼンベックの女友達であったレージ・ランガー（Resi Langer）がリヒテンシュタイン（Alfred Lichtenstein）の詩を朗読した。プログラムの第2部では、エミー・ヘニングス（Emmy Hennings）、ヒュルゼンベック、バルが作品を朗読した。『ターク』（Der Tag）紙はドイツ国粹主義的な立場から、ランガーが朗読したりヒテンシュタインが「非ドイツの本質」を持つと批判したが、『フォス新聞』（Vossische Zeitung）はベツヒャーの詩を「この夕べで最もおとなしいもの」と評し、『ベルリン証券時報』（Berliner Börsen-Courier）はヘニングスが「才能豊かなボヘミアン詩」を朗読したと称賛した²⁶。

しかし最後の二人の出演者、つまりヒュルゼンベックとバルの作品はその他の表現主義的作品とは全く異質であった。『ターク』紙によれば、「この夕べの表現主義的な雰囲気は霧に包まれた混乱へと流れ込んだ」²⁷のであった。『フォス新聞』はヒュルゼンベックの朗読についてこう伝えている。「嵐のような爆笑の合間に、ヒュルゼンベックは自作を分か

25 Vgl. Füllner, *RH*, S. 68.

26 *Der Tag* vom 15. Mai 1915, *Vossische Zeitung* vom 14. Mai 1915, *Berliner Börsen-Courier* vom 14. Mai 1915. Vgl. Füllner, *RH*, S. 71ff.

27 *Der Tag*, a. a. O.

ってもらおうと試みた。何事にも動ぜず、落ち着き払って彼は黒人の歌を次々に朗読した。すべての詩行の終わりに彼はウンバと2度叫んだ。彼が朗読を終わって退場するとき、ホール全体が彼の背に『ウンバ、ウンバ』と叫んだ。最後にフーゴー・バルが次々に詩作を早口で流れるように朗読した。人々にはほとんど脚韻しか理解できなかった。しかし聴衆たちの間に実際の叫喚痙攣を起こすにはそれで充分であった。私が理解できた詩行の一つは『馬が疲れて鳥の巣の中でくつろいでいる』というものである。おそらく馬は飼料不足の犠牲になったのであろう。』²⁸

ヒュルゼンベックがここで朗読した作品が、後の『幻想的祈り』における「平面」(Ebene)などの「ダダ的黒人詩」とどこまで共通点を持つかはテキストがないので判断できない。しかしツューリヒのダダ時代にヒュルゼンベックの作品の大きな柱がアフリカ風の原始性の表現であり、そこでも「ウンバ」という叫びが多用されていることからすれば、この朗読をヒュルゼンベックの「原始的」作品の始まりとみなすことができよう。ここですでにダダ的な文学活動が開始されたとヒュルゼンベックが自慢げに語る²⁹のは、少し過大評価であろうが、少なくとも「ブレ・ダダ」の兆しは明確に示されていよう。馬と鳥の巣を結びつける非現実的で、混乱を引き起こそうとするバルの発想も、他の表現主義者たちの内面性の世界とは異質であり、この集会の名前こそ「表現主義の夕べ」ではあるが、バルとヒュルゼンベックの二人はこの時点で表現主義を「卒業」し、ダダイズムへの新たな道のりを歩み始めたこととみなすことはできよう。

「ブレ・ダダ」時代のヒュルゼンベックの文学活動をまとめると次のようになる。

- (1) 戦没詩人の中にフランスの詩人を取り込むなど、ヒュルゼンベ

28 *Vossische Zeitung* vom 14. Mai 1915.

29 ヒュルゼンベックは、1958年の「ダダ展」のカタログで、「私が判断できる限りにおいて、1915年にベルリンのハルモニウム・ホールで私がバルと表現主義の夕べを開催したときに、すでにダダは始まったのである」と述べている。Huelsenbeck: „Dada als Literatur“ 1958. Vgl. Füllner, *RH*, S. 69.

ックの戦争反対の立場が示されている。

- (2) 「戦没詩人追悼の会」での主張は、表現主義の段階を乗り越え、文学的綱領としてダダ的な方向性への歩みを示している。
- (3) 「表現主義の夕べ」では、実験的に「黒人風」作品を朗読し、旧来の詩の朗読会にはない斬新さを示した。原始的な音声を強調し、創作におけるプレ・ダダ的活動と評価することができる。

3. ツューリヒ・ダダとヒュルゼンベック

1916年2月5日にバルらがツューリヒで「キャバレー・ヴォルテール」を開店し、ダダイズムの活動が始まった。しかしダダイズムという名前が考案されたのはそれからしばらくたってからのことであり、ダダイズムの内容も、バルの「音響詩」、数名の朗読者による「同時進行詩」など、この店でのパフォーマンスが積み重ねられて次第に明確な姿を示すようになる。開店当初は、カンディンスキーやエルゼ・ラスカー・シューラー、ヴェーデキントの作品の朗読が中心で、むしろ表現主義的な色彩が濃厚であった³⁰。

「キャバレー・ヴォルテール」開店からしばらくして、ヒュルゼンベックがベルリンからツューリヒに到着した。バルの日記には2月11日付で「ヒュルゼンベックが到着した」³¹と記されているが、同じバルが執筆した冊子「キャバレー・ヴォルテール」の序文には、「2月26日にヒュルゼンベックがやってきた」³²と書かれており、ヒュルゼンベックのツューリヒ到着がいつだったのかは謎であるが、1916年の2月であったことは確実で、設立直後の「キャバレー・ヴォルテール」の活動に大きなインパクトを与えた。それは「ヴォルテール」の主宰者であったバルの日記から明確に読み取ることができる。2月21日付の日記では、「ヒュルゼンベックが到着した。彼はリズム（黒人のリズム）を強化するこ

30 1916年2月6日付バルの日記。 *Die Flucht*, S. 71f.

31 A.a.O., S.72.

32 Cabaret Voltaire, Zürich, 1916, in: *Dada, Monographie einer Bewegung*, hrsg. von Willy Verkauf u. a., Teufen(Niggli), 1958, S. 7.

とを主張する。文学を根底から叩き出すことが彼の最大の願いだ³³と書かれ、また3月11日には、「9日にヒュルゼンベックが朗読した。彼が登場するときには、籐製の杖を手から離さず、時々その杖で空を切る。それが聴衆を刺激する効果を上げる。人々は彼を傲慢な男だとみなしているが、実際にそうした風貌をしているのだ。鼻の穴はびくびく揺れ、眉毛は高くつりあがっている。口の周りは皮肉な痙攣が戯れ、その口はくたびれているようだが、落ち着き払っている。こうして彼は、大きな太鼓、わめき声、口笛、哄笑に伴われて朗読する」³⁴と述べられている。

「キャバレー・ヴォルテール」の開店時にはフーゴー・バルのピアノ伴奏でエミー・ヘニングスが洗練された歌を歌うのが出し物の目玉であったが、荒々しく鞭を振り回し、太鼓の音を響かせ、黒人風の雄叫びをあげるヒュルゼンベックのパフォーマンスは全く異なった雰囲気を作り出すものであった。ヒュルゼンベック自身も自らの朗読について次のように述べている。「私は朗読者というよりも大道商人となって、鞭で空を切りながら、胸いっぱい力でわめいた。私は聴衆たちに、傲慢ですこぶる攻撃的な青年という印象を与えた。私は『川』という詩を朗読に選んだ。というのもこの作品は大胆なイメージを持ち、聴衆たちが反抗的になるよう挑発するものだったからである。」³⁵

ヒュルゼンベックが1916年に出版した『幻想的な祈り』（Phantastische Gebete）（初版）には次のような作品が採用されている。

- (1) 「平面」(Ebene)
- (2) 「樹木」(Baum)
- (3) 「川」(Flüsse)
- (4) 「語る人間」(Der redende Mensch)
- (5) 「賢者(即興詩)」(Der Weltweise, Improvisation)
- (6) 「マファルカ」(Mafarka) (マリネッティの小説のタイトル)
- (7) 「聖歌合唱」(Chorus Sanctus)

33 *Die Flucht*, S.72.

34 A. a. O., S.77.

35 *Mit Witz, Licht*, S. 42.

- (8) 「原始人」(Die Primitiven)
- (9) 「インド洋と真赤な太陽」(Das indische Meer und die ganz rote Sonne)
- (10) 「ケトルドラム」(ティンパニー) (Die Kesselpauke)
- (11) 「幻想的連祷」(Phantastische Litanei)
- (12) 「至福のリズム」(Selige Rhythmen)
- (13) 「ドン・イニゴ・フォン・ロヨラ 結びの歌」(Don Inigo von Loyola Schlussgesang)

この詩集初版を取り上げて、ツューリヒ時代のヒュルゼンベックの作品について検討してみたい。詩集2番目の「樹木」(Baum)は次のような詩句で始まる。

家屋の塊がゆっくりとその体の中央を開く。それから教会の膨らんだ首がそれらの上にある深みを与えよと叫んだ。
かつて見たすべての土地の色彩がここでは犬のように追いかけてあった。かつて聞いたすべての音響がガラガラと中心点に転落した。色彩と音響はガラスやセメントのように粉々になった。やわらかく黒いしずくが重苦しく下に落ちた。
星たちは歩調をそろえてガラガラと音を出し 手の中の皿を高く掲げる。³⁶

ここで述べられている家屋や教会がどこにあるのか、かつて見た土地の色彩がいつのことであるのかは何も説明されていない。しかし「家屋の塊が体の中央を開く」、「教会の首が膨らんでいる」、「すべての音響がガラガラと中心点に転落する」、「色彩と音響が粉々になった」というような言葉から、大きな破壊が進行している様子をイメージすることができる。1916年という時代背景からすれば世界大戦による破壊と考えることが妥当だと思われるが、もっと一般的に20世紀の高度に発達した産業

36 Huelsenbeck, Richard: *Phantastische Gebete* (Reprints der Ausgaben von 1916 und 1920), Giessen (Anabas), 1993 (以下 *Phantastische Gebete*), S.13.

社会が、旧来の人々の暮らしを全面的にひっくり返していることを暗示しているのかもしれない。

「星が歩調をそろえ、ガラガラと音を出し、手の中の皿を掲げる」という詩句では、常識では理解できない状況が描かれている。星がガラガラ音を出すであろうか。星の手が掲げる皿とは何なのか。本来結びつかない言葉を読者の予想に反して突如持ち出すのは、ダダ的な混乱した奇抜さを示そうとするものであろう。解釈は多様であろうが、星が複数形（*Gestirne*）で書かれているので、星座のことだと考えることができる。星座の中に動物や人がいるのであるから、そのイメージを膨らませれば、音をたてて歩くことや手で皿を持つことも想像はできよう。その星座が動くということは、季節や時刻の移り変わりを意味し、この詩句は宇宙的な規模での時間の流れを示すと読み取ることも可能である。しかし冒頭で述べられた破壊の進行に対して、これを防いだり、改善したりする展望は示されていない。この作品の後半では次のように述べられている。

あらゆる類の野垂れ死にお前の前に葬られている。オホー。
見よ、何百万の墓の十字架がお前の昼食だ。³⁷

何百万の死が繰り返されるという展望のなさの中で、お前の声は「オー アラー カダバウダホヨー オー ホヨホヨロドモドホー」（*O Alla Cadabaudahojoho O hojohojolodomodoho*）³⁸と響く、と書かれているが、この叫びは一種の祈りなのであろう。この呪文のような言葉が何を意味しているのか不明であるが、少なくとも「アラー」（*Allah / Alla*）という響きは、キリスト教の神を見捨てて、イスラム教的な神への呼びかけをしているかのように見える。

ところで表題の「樹木」（*Baum*）はこの詩の内容とどう関わっているのであろうか。作品の中ほどに「オホ オホ オー 真夜中（*mezza notte*）が樹木を生んだ」という言葉があり、本文中で「樹木」という単語が登場するのはこの箇所だけである。この言葉の登場後の作品後半

37 A. a. O. S.14.

38 A. a. O.

では「お前」という2人称への呼びかけが続くのであるが、この「お前」は文脈からすれば、「樹木」のことを指すものと理解するのが妥当であろう。通常、樹木の寿命は人間に比べて長いので、その樹木が数百年存続し続けるのに対して、人間たちは無意味な死を繰り返すという対比がこの作品の軸となっているのであろう。「オホ オホ お前の体の鏡を超えて 何世紀もの叫びが飛んでいく」という詩句も「お前」を「樹木」だとみなすと、納得できよう。しかしこの樹木は擬人化されており、「お前」は歌を歌い、「アラー」への祈りを響かせるのである。確かに風が吹けば、樹木は音を出すのであり、それを「歌う」と表現することも可能であろう。こうしてみると、ヒュルゼンベックのこの作品は、「樹木」（数世紀を超える時間）の立場から、キリスト教ヨーロッパ社会の滅亡を指摘しており、その挽歌を歌うものとみなすことができよう。アラーへの呼びかけを含む謎の呪文のような言葉は、1913年の『ドイツ学生の書』におけるキリスト教の神への素朴な「祈り」とは全く異質であることが確認できる。

フーゴー・バルは日記の中でこの作品に触れて、「彼の詩句が試みていることは、あらゆる亀裂や分断を伴い、意地悪で狂ったあらゆる情緒を伴い、あらゆる騒音や轟音を伴う、この時代の名状しがたい全体性を、明るいメロディーの中へ捕らえようとすることである。幻想的破滅の中から、途方もなく恐ろしいゴルゴンの顔が微笑んでいる」³⁹と述べている。個々の詩句についての解説ではなく、この作品の総論的な印象を述べたものであるが、バルの指摘はこの詩を読むときの重要な参考資料である。

次に詩集の第7番「聖歌合唱」（Chorus Sanctus）を取り上げる。「聖歌」は本来キリスト教の教会や修道院で神をたたえ、式典を遂行するために歌われるものである。しかしヒュルゼンベックの詩集には次のような作品が掲載されている。

CHORUS SANCTUS

a a o a e i i i i o i i

39 1916年3月16日付のバルの日記。Die Flucht, S.78.

u	u	o	u	u	e	u	i	e	a	a	i
ha	dzk		drrr	bn		obn	br	buss	bum		
ha	haha		hihihi			lilili		leiomen	⁴⁰		

ここでは単語としての意味を持たない母音を中心とした音が並べられている。おそらくキリスト教の聖歌では Amen（アーメン、ヘブライ語）とか Kyrie（キリエ、ギリシア語）のような外来語が独特の節回しで長音を強調して歌われることが多いので、それをもじって音を書き連ねたのであろう。これはヒュルゼンベックの「音響詩」（Lautgedicht）なのであろう。

フーゴー・バルは自分の「音響詩」の発明について、1916年6月23日の日記で次のように述べている。「僕は詩の新しいジャンルを発明した。『言葉のない詩』（Verse ohne Worte）、あるいは音響詩（Lautgedichte）である。その詩では、母音のバランスが発声順序の価値によってのみ考慮され、配分される。こうした詩の最初のを、今晚、僕は朗読した。」バルは派手な円筒形の厚紙の衣装に包まれて、舞台に立って、ゆっくり、厳かに朗読を始めた。

Gadji beri bimba / glandridi lauli lonni cadori (…)

バルは続けて述べている。「(…) その時、僕は自分の声が、他にはどうしようもなくなってしまう、大昔から司祭によって歌われている哀歌（ラメンタツィオン）の終止和音（カデンツ）を受け入れていることに気づいた。(…)僕は教会様式で自分の母音の列を叙唱風（レツィタティーフ）に歌い始め、単に真剣な態度をとり続けるばかりではなく、その真剣さを自らに強制しようと試みた。」⁴¹

翌日の24日のバルの日記には、この音響詩の文学的綱領が書かれている。「ジャーナリズムにより損なわれ、全く救い難くなってしまった言語を、この種の音響詩によって一切適切放逐せよ。言葉の奥底の錬金術

40 *Phantastische Gebete*, S.19.

41 *Die Flucht*, S. 98ff.

(アルケミー)に引き戻れ。さらに言葉さえも放棄して、文学の最後の最も神聖なる領域を守れ。すでに使われた言葉で詩作することはやめよ。つまり自分が使うために考えだしたまっさらな言葉でないのであれば、その言葉を借用することはやめよ。もはや対処法を講じて詩的效果を得ようとしてはならない。対処法のようなものは、結局のところ、よそからこっそりと受け入れた多くの精神やイメージを映しかえるように直感を働かせたり調整したりするようなやり方にすぎないのだ。」⁴²

バルの音響詩に関する綱領と実践から、バルの主張の要点をまとめると、(1) 現在、われわれが日常的に使っている言葉はジャーナリズムによって損なわれてしまったもので、その言葉を文学に用いてはならない、(2) 文学の言葉はオリジナルなものでなければならず、他人の言葉を借用してはならない、(3) 詩的效果を得るために対処法的な安易な対策をとってはならない、(4) 言葉の原点に戻り、一つ一つの単語さえも放棄し、音の配列から組み立てることによって文学の神聖な領域を擁護しなければならない、というものである。

バルはジャーナリズムの言葉を真っ先に攻撃しているが、なぜジャーナリズムなのであろうか。おそらくその理由は、ジャーナリズムがしばしば社会的支配者の代弁者となり、世論を支配者たちの都合の良いように誘導し、とりわけ戦争のような非常時には、きわめて感情的、扇動的、一面的な情報を言葉にし、しばしば他の国民や民族を口汚くののしり、真実を求めようという人間的な心をなくし、空虚な大言壮語をならべ言葉の安売りをするからであろう。バルはこれに対抗する意味で、文学の聖域を持ち出し、ジャーナリズムによる言葉の破壊の裏返しとして、通常言葉をバラバラにして、「音の配列」を大事にすることを訴えたのである。

バルは言葉の純粹性へ立ち返るため、音の配列に立ち返ったが、その表現方法である旋律はカトリック教会の哀歌のカデンツであり、全く伝統的なものであった。しかしヒュルゼンベックの場合は、キリスト教会の聖歌の歌詞がバラバラに解体されているのである。バルにとってジャーナリズムの受け売りの言葉が攻撃の対象であったのに対して、ヒュル

42 A. a. O. S.100.

ゼンベックにとっては聖歌の言葉が攻撃の対象であったのであろうか。バルは音響詩を朗読したときの様子を次のようにも書いている。「一瞬の間、僕のキュービズム的な衣装の中に、一人の少年の青白くうろたえた顔が浮かんだように思われた。それは十歳の少年の、半ばおびえ、半ば興味津々のあの顔であった。その少年は、故郷の教区での葬式や荘厳ミサで、震えながらもむさぼるようにじっと司祭の言葉に聞き入っているのがあった。」⁴³

このようにバルは文学のもっとも内奥の純粋性と少年時代の純真な心とを関連させ、そこではキリスト教的な素朴で敬虔な宗教心を肯定的に考えていると思われる。これに対して、ヒュルゼンベックはより無神論的であり、教会において最も重視されている言葉をもすり切れたものと見なしているようである。よく考えてみれば、聖歌の歌詞は数百年も歌い継がれているもので、その歌詞は何世代も変わることなくそのまま続いてきたものである。それは形骸化していないであろうか。あるいは現代の文学者にとってそこにオリジナリティーがあるのであろうか。純粋な文学という観点で見ると、聖歌は現在では、もはや威厳や形式的ルーティンを示すものではないだろうか。安易に同じようなものを借用したり、繰り返し使用したりすれば、バルが批判する、「詩的効果を狙った対処法」となるであろう。これに対してヒュルゼンベックは、宗教的な聖域である「聖歌」にまで踏み込んで、この言葉を解体し、自らの「聖歌」を「音響詩」として提示したのである。この点で、バルよりもヒュルゼンベックのほうがより急進的・破壊的なダダイストであるといえよう。

ツューリヒ時代のヒュルゼンベックの文学活動の大きな成果の一つは「同時進行詩」の成立に参加したことであろう。バルの日記には「同時進行詩」の初演について次のように記載されている。

3月30日 最近20年間のあらゆる種類の様式が昨日、ランデブーした。ヒュルゼンベックとツァラとヤンコが「同時進行詩」(Poème simultan)を携えて出演した。この同時進行詩とは、対位法的な叙

43 A. a. O., S. 100.

唱 (kontrapunktliches Rezitativ) で、そこでは3人あるいは数名の
声が、同時に語り、歌い、口笛を吹くなどをする。このためそれら
の音の出会いが、出来事の悲痛な、滑稽な、あるいは奇怪な内容を
構成するのだ。そのような同時進行詩においては、表現器官の独自
性が、露骨に表現される。また伴奏により、その制約も示される。
騒音 (数分間も続くルルルルという音、食器を割るような雑音、サ
イレンの鳴り響く音など) は、エネルギーの点で人間の声を上回る
存在である。⁴⁴

冊子『キャバレー・ヴォルテール』第1号 (1916) に掲載された、ヒ
ュルゼンベック、ヤンコ、ツァラの3人による同時進行詩は「海軍大将
が借家をさがす」というタイトルであった。ヒュルゼンベックはドイツ
語、ヤンコは英語、ツァラはフランス語でそれぞれ内容の異なるテクス
トを同時に朗読した。バルの日記によると、同時進行詩が最初に上演さ
れたのは1916年3月29日ということになるが、冊子では3月31日、キャ
バレー・ヴォルテールで朗読されたと記されている⁴⁵。

ヒュルゼンベックのドイツ語テキストは「アホイ アホイ 海軍大将
の編みズボンはずぐにほつれる タール紙が夜に被害をもたらす 門衛
の腹のガラガラヘビの緑は温和である ああ 自然の中で歪んでいる
ヒルツァ プルルツァ ヒルツァ プルルツァ ヒルツァ プルルツァ
(…)」というもので、囃子言葉のような擬声音も多く、まとまった内容
を伝えようとする文章ではない。

ヤンコの英語テキストも、「蜂蜜が乳を飲ませるところで葡萄は戸の
まわりに巻きつく 僕の恋人は我慢して僕を待つ 僕には聞こえる ウ
ィプーア丘のまわりにやって来る 僕の大きな部屋は僕のものだ (…)」
と語り、これも連続した意味を持たない内容である。ツァラのフランス
語テキストも同様で、「ブム ブム ブム 彼は自分の肉をあらわにし
た 濡れたカエルが燃え始めたとき 私はヘビの心の中へ馬を入れた
ブカレストでは わが友よ 今から人々は従属する これはたいへん面

44 A. a. O., S. 79f.

45 Dada, Monographie einer Bewegung, a. a. O., S. 17.

白い 赤道の攻撃の爪 日曜日 2頭の象 レストランの中のジュネーブ新聞 (…)」と述べている。3人のテキストはそれぞればらばらであるが、最後はいずれもフランス語で、「海軍大将ハ何モ見ツケナカッタ」と声をそろえて終わっている。

聴衆はドイツ語、英語、フランス語を同時に聞くわけであるが、それぞれの詩人たちのテキストには連続した意味がなく、断片的な言葉や叫び声のような囁き言葉が続くだけである。こうした断片的な単語を部分的にも理解した時には、何らかの連想が生まれることは確かである。したがって聴衆は偶然、拾い集めた断片から、それぞれの理解に従って自由な想像をすることができよう。この連想は同じテキストを同じ出演者が朗読しても、朗読のたびに声の大きさやスピードが変わることなどによって、異なったものとなりうる。こうした作品は、(1) 作者と受容者の直接的な相互作用のなかで成立する、(2) 「作品」が成立するのは朗読される時1回限りである、(3) 偶然性によって作品内容が変化する、というような点で、伝統的な詩作品と異なるものである。

この同時進行詩のもう一つの特徴は、言葉の意味をほとんど放棄していることである。3か国語でそれぞれ意味不明な言葉を聞いて、それを文としてすべて理解できる人はいないであろう。この朗読では言葉の意味は連想のためのきっかけを与えているだけである。むしろここで大事なことは言葉の音なのであろう。ドイツ語と英語とフランス語ではアクセントやイントネーション、子音の数など音の流れにそれぞれの特徴がある。これを一種の音楽のように演奏することを出演者たちは考えたのではないだろうか。既成の詩の朗読という形式を打ちこわし、主要なメッセージを意味から音へと変えようとした点で、この「同時進行詩」も一種の「音響詩」ということができよう。この点をバルは「対位法的な叙唱 (kontrapunktliches Rezitativ)」と指摘しているのであろう。

ツューリヒ・ダダにおけるヒュルゼンベックの役割・意義をまとめる
と次のことを指摘できるであろう。

- (1) キャバレー・ヴォルテールの旧来のキャバレー風の雰囲気 (ピアノ演奏とエミー・ヘニングスのシャンソン) を、ヒュルゼンベックはアフリカ風のドラムと鞭、ウンバという奇妙な叫び声

によって、攻撃的、挑発的な性格を与え、とりわけ原始性を強調して、旧来のヨーロッパ文明を攻撃した。

- (2) ヒュルゼンベックの作品は、言葉の繋がりを分断し、連想空間を拡大し、人々の固定観念や、予断・予想を裏切り、新たな次元での柔軟な発想を促した。
- (3) キリスト教的な祈りの言葉や、伝統的な儀式などをパロディー化し、教会の在り方を批判的に示した。
- (4) 鞭の振り回し、ケトル・ドラムの使用、大道商人のように胸いっぱい力でくりだす叫びなど、派手なパフォーマンスを重要な作品表現として具体化した。
- (5) 「同時進行詩」によって、新たな実験を行った。

4. ベルリン・ダダでのヒュルゼンベックの活動

1916年7月にフーゴー・バルはキャバレー・ヴォルテールの活動から撤退し、その後、テッシーンへ引退した。同年10月にヒュルゼンベックもツューリヒを離れ、ドイツへ帰国した。11月からはグライフスバルトで医学の勉強を続け、1917年2月には医師の予備試験に優秀な成績で合格した⁴⁶。1917年5-6月には、ヴィーラント・ヘルツフェルデが編集していた『新青年』(*Neue Jugend*)に寄稿した。1918年になると、ヒュルゼンベックはベルリン・ダダの活動に活発に関与するようになった。同年1月22日、ベルリンのノイマン画廊で開かれた「詩人の自作朗読会」で、ヒュルゼンベックは「ドイツ最初のダダ演説」を行った。この講演はベルリン・ダダの開始を告げるものなので、少し長くなるが、全文を引用しておきたい。

ドイツにおける最初のダダ演説

皆さん。本日の夕べは、2年前にツューリヒで創設された新しい国際的な「芸術傾向」であるダダイズムに対する連帯の集会として

46 Vgl. Feidel-Mertz, a. a. O., S. 255f.(Zeittafel).

催されるものです。このすぐれた活動の発起人は、フーゴー・バル、エミー・ヘニングス、画家のスロドキ、ルーマニア人のマルセル・ヤンコとトリスタン・ツァラ、そして最後に、この私であります。私は本日、この場所で私の古い仲間たち、そしてわれわれの古くて新しい見解のために、大いに見解表明できることを光栄に思います。フーゴー・バルは、偉大な芸術家であり、また偉大な人間であり、全く気取ったところのない反文学的人間でしたが、1916年、ツューリヒでキャバレー・ヴォルテールを開設しました。これにわれわれが援助をして、ダダイズムが生み出されたのです。ダダイズムは国際的な産物であることを余儀なくされていました。ロシア、ルーマニア、スイス、ドイツの間に共通点が見出されねばならなかったのです。想像もできぬほどの魔女の狂宴があり、朝から晩までの空騒ぎがあり、太鼓や黒人のドラムでの陶醉があり、ステップや立体派的舞踏によるエクスタシーがありました。2人のルーマニア人はフランスからやって来たのであって、アポリネールやマックス・ジャコブを愛しており、バルザンやポエーム・エ・ドラム（詩と戯曲）やキュービストたちをよく知っていました。イタリアからはマリネッティやパラッツェスキやサヴィーニョが執筆しました。われわれドイツ人はかなり穏やかに陪席していました。実際、バルだけが、未来派や立体派の活動の諸問題を摂取し、これを消化していたのでした。もしかすると皆さんの中には、1915年にこのベルリンで、私がバルと一緒に催した表現主義の夕べで、バルが朗読するのを聞かれた方がおられるかもしれません。全くそれはドイツ人が耳にしたもっとも表現主義的な詩でした。バルがスイスへ連れて行ったものは、かれの「吠える犬」でした。これはコロディーヤルービナーというちっぽけな人々が今日なおその下で苦しんでいる強さの幻覚だったのです。キャバレー・ヴォルテールはわれわれが手探りで共通物を理解しようとした実験舞台でした。われわれは一緒にガラガラや木づちやその他の原始的な楽器を使ってすばらしい黒人の歌を作り上げました。私が音頭取りを務めました。それはほとんど神話的ともいえるものでした。トラバヤ、トラバヤ　ラ　モエーレ——と、おおいに感傷をこめて歌いました。すると全ツューリヒの芸術産業

は一致団結してわれわれに戦闘を開始しました。全くすばらしいことに、このとき、われわれは誰と対決しているのか分かったのです。われわれは平和主義者に反対でした。なぜならば戦争こそわれわれに全くの栄光の中で生きる可能性を与えたからです。今日でこそどんな愚かな若者も書物の尻馬に乗り、時代に反抗する動きに便乗しようとしています。まだ当時の平和主義者たちはずっとしっかりしていました。われわれは戦争に賛成でした。そしてダダイズムは今日においても戦争に賛成なのです。物事は互いに衝突せざるをえません。事態はまだ十分に残酷になりきっていないのです。キャバレー・ヴォルテールでわれわれは、まずヤンコのマスクと色とりどりの厚紙や銀紙でできた手製の衣装をつけて、立体派の舞踏を始めました。現在、ツューリヒでダダイズムの雑誌を発行しているトリスタン・ツァラは、舞台での同時進行詩の演出を考えだしました。これは異なった言語、リズム、音色で、同時に何人かの人によって朗読される詩です。私は母音コンサートと騒音詩を発明しました。これは未来派の「首都ノ目覚メ」で有名になった詩と騒音音楽との混合物でした。いろいろな発明がわきおこりました。ツァラは静止詩を発明しました。これはちょうど森を眺めるように、人々が目で見ると一種の視覚詩でした。私自身は運動詩を主唱しました。これはこれまでこうした方法では作られたことがなかったもので、原始的な運動を伴う朗読でした。

皆さん、こうして国際的なエネルギーの焦点であるダダイズムが成立したのです。立体派にはわれわれはうんざりしていました。単なる抽象にはいやげがさしていたのです。活動をし、生きた人間であろうとすれば、おのずから現実的なものへと進んでいくものです。現実の未来派は、もっぱらイタリア的な事柄にすぎませんでした。それは、この国においてあらゆる才能ある人々を台無しにしてしまう、とらえどころのない事業能力を持つ、恐るべき古代芸術に反対する闘争だったのです。あらゆる物事においてつねに後塵を拝するという榮譽を担っているわれわれドイツ人のところでは、全くの無学、無知から、この未来派はつい最近まで、まやかしであるとして軽蔑されていました。なぜなら未来派の詩句は下手くそであり、わ

けが分からぬものとされたのです。皆さん、この未来派はアポロの彫像、カンティレネ⁴⁷、バルカント⁴⁸に対決する闘争だったのです。—だがわれわれダダイストはそんなことと何の関わりがあったのでしょうか。未来派とも立体派とも何の関係もなかったのです。われわれは新しいものでした。ダダであり、バル・ダダ、ヒュルゼンベック・ダダ、ツアラ・ダダだったのです。ダダはあらゆる言語に存在している単語です。—これはまさに運動の国際性を表現するものです。この単語を幼児のわけのわからない言葉に帰そうとする人々がありますが、これとも関係がありません。さて私がここで代表を務めようとしているダダイズムとは何でしょうか。ダダイズムは偉大な国際的芸術運動の反対派であろうとするものです。それは現実的な物事の新たな喜びへの移行過程なのです。苦勞して人生に取り組んでいる青年たちです。出来事に関わり合う運命や能力をそなえたタイプの人々です。自らが時代の転換期に立っていることを理解している鋭い知性の人々です。そこから政治に達するのはほんの一步にすぎません。明日は大臣か、それともシュリユッセルブルク⁴⁹の殉教者となるのです。ダダイズムは、未来派や立体派の原理を自己の内部で克服したものです。それは新しいものでなければならぬのです。ダダこそ発展の先頭にあるのです。時代は、変化の能力を持つ人間とともに変化していきます。ダダ出版社から発行された『幻想的な祈り』の中からいくらかの作品を、私は後ほど皆さんの前で朗読いたしますが、この書物はこの運動の色彩をよく表していると思います⁵⁰。

この演説は論旨が錯綜しており、部分的には矛盾してるところがあり、また同じような事柄の繰り返しがあるので、理解することは容易ではないが、大まかにまとめると要点は次のようになるであろう。

47 イタリアの語りを交えた歌唱。

48 17世紀以来のイタリアの伝統な歌唱。

49 ロシアの政治犯の刑務所。

50 Dada-Almanach, Zürich (Manesse), 2016, S. 128ff.

- (1) この講演は2年前（1916年）にチューリヒで創設されたダダイズムへの連帯を表明するものである。
- (2) ダダイズムは国際的な産物である。そこでは活発な活動（魔女の饗宴、朝から晩までの空騒ぎ、太鼓や黒人のドラムでの陶酔、ステップや立体派舞踏等）が展開された。
- (3) バルはもっとも表現主義的であったが、スイスへ「吠える犬」（批判精神）を携えていった。
- (4) ダダイストは戦争に賛成である。戦争がダダイストの活動の可能性を与えた。
- (5) ダダイズムの新しい芸術活動（発明）は、立体派の舞踏、同時進行詩、母音コンサート、騒音詩、運動詩などである。
- (6) ダダイストは立体派や未来派には反対である。立体派は抽象的であり、未来派は古典古代以来の芸術に対決するイタリアの問題であり、ダダイストは立体派とも未来派とも何の関係もない。

ところでこのヒュルゼンベックの演説にはいくらかの問題点があるのではないだろうか。まず第4点の「戦争に賛成である」という主張であるが、ダダイズムは第一次世界大戦中の1916年に戦争反対の立場から永世中立国のスイスに逃れてきた各国の芸術家たちの協力によって生まれたものではなかったのか。ヒュルゼンベック自身も1915年の「戦没詩人追悼の会」では、わざわざ敵国フランスの詩人ペギーを持ち出して、戦争推進に反対の立場を示したのではなかったのか。またチューリヒ時代の詩集『幻想的祈り』などで、戦争やヨーロッパ文化の破壊を取り上げ、悲惨な状況を批判的に取り扱ったのではなかろうか。確かに第一次世界大戦によって、チューリヒにさまざまな芸術家が集まり、ダダが誕生したという点では、ダダは戦争がなければ成立しなかったと言えるが、それはダダイストたちが戦争に賛成したからではなく、戦争に反対したから中立国のスイスに集まったのである。ヒュルゼンベック自身も自伝にチューリヒ時代のダダイストについて、「(…) われわれはみな祖国を見捨てていた。われわれはみな戦争を憎んでいた。われわれはみな芸術の分野でなにがしかの仕事をなそうとしていた。ダダは友情から、同じ方

向の愛から、同じ方向の憎しみから成り立っていたと私は思う」⁵¹と述べている。ヒュルゼンベックの「演説」での「戦争賛成」というくぐりだり、故意に異なった見解を持ち出し、聴衆や読者をけむに巻く、ダダ的な支離滅裂性を示しているのであろうか。あるいはまだ戦争中であったので、官憲や国粹主義的な立場の人を怒らせないように、わざと迎合的な立場を示しているのであろうか。そうだとすれば、いつも自己主張を貫くヒュルゼンベックにしてはたいへん弱腰な語り口であるといえよう。それにもかかわらず、ヒュルゼンベックを弁護する立場から解釈すれば、この「戦争」(Krieg)は国と国との戦争ではなく、古い文学にしがみついた人たちがダダイストとの「戦争」と考えることもできよう。ダダイストたちは徹底的に伝統的な文学と戦うことをヒュルゼンベックは表明しているというわけである。しかしたとえそれがヒュルゼンベックの真意だとしても、世界大戦中に「戦争」という言葉を使うこと自体大きな誤解を生むものであることは間違いなからう。

次に第6点であるが、一方で立体派の舞踏を肯定的に評価し、新しい試みの例として述べながら、他方では立体派には反対であるというのは明らかに矛盾であろう。立体派は抽象的であると、これに反対する理由が述べられているが、ダダの「音響詩」や「同時進行詩」も具体的な言葉の意味から離れるという点ではたいへん抽象的であり、ヒュルゼンベックの『幻想的祈り』に収録されている作品も、具体的な描写を排除し、言葉の断片から抽象的なイメージを連想させようとするものが多い。立体派とダダとを比較するならば、立体派のデフォルメのような抽象的手法から、ダダの芸術がどのような表現方法を受け入れ、一方で、創作の方向としてどこが違うのか、ヒュルゼンベックは明確にする必要があるのではないだろうか。未来派についても同様のことが指摘されよう。ここでヒュルゼンベックは、イタリア未来派の課題が、古典古代から続く芸術的伝統に対する闘争であったので、ダダとは無関係であると述べている。だがダダはイタリアやドイツを始め全世界のすべての芸術的伝統と対決する新しい芸術的前衛ではなかったのか。ダダが対決する伝統的な芸術方向には古典古代やルネッサンス以来のイタリア芸術諸潮流も当

51 *Mit Witz, Licht*, S. 23.

然含まれるものであろう。ここでヒュルゼンベックがイタリア芸術の伝統は自分たちと無関係だと主張しているのは、本来のダダの立場からずれていると判断せざるを得ない。ここでも未来派からダダが受け継いだものは何で、未来派を超えるダダの急進性はどこにあるかを明確に示すべきであったのに、ヒュルゼンベックはこの点をあいまいにしているといえよう。こうしたことから判断すれば、この時点でヒュルゼンベックには、ダダと立体派、ダダと未来派の明確な区別がついていなかったと考えざるを得ない。

さらに第3点で、バルがすぐれた表現主義者の作品を示したとバルの表現主義を肯定的に評価しているように見えるが、バルはドイツの表現主義者の限界を悟って、チューリヒに行き、表現主義とは根本的に異なるダダイズムを始めたのではないのか。ヒュルゼンベックはチューリヒでバルと行動を共にしていたのに、表現主義とダダの基本的な違いを認識していなかったのであろうか。少なくともこの演説では、表現主義とダダの違いが明確に示されていない。ドイブラー、ヘルマン＝ナイセなどの同じ日の表現主義者たちの朗読に配慮して表現主義を攻撃することを手控えたのであろうか。そうだとすれば「ドイツ最初のダダ演説」も、攻撃の鋭さをなくし、妥協路線に終始しているのではないのか。むしろ「ダダの演説」というのであれば、ヒュルゼンベックは徹底的に表現主義の精神性や内面性を批判して、これに対してダダの破壊性を対置すべきではなかったのだろうか。

以上のようにヒュルゼンベックのダダ演説は不十分な点も多いが、ベルリンで初めてダダという合言葉を示した点では大きな意義を持つといえよう。このダダ演説が一つのきっかけとなって、1月27日にはベルリンの「クラブ・ダダ」が設立された。

1月の「ドイツ最初のダダ演説」はまだ表現主義の「朗読の夕べ」という枠組みで行われたのであるが、4月12日にはベルリンの分離派会館で「ダダの夕べ」が開かれ、ダダを前面に掲げる催しへと、ベルリン・ダダの活動は大きく飛躍した。ここでもヒュルゼンベックは演説し、綱領的な文書を発表した。それは「ダダイズム宣言」というタイトルで、1月の「ドイツ最初のダダ演説」と比べると、明確にダダ的な特徴を示している。それは1月では、表現主義に対する態度が全く曖昧であった

が、この宣言では表現主義に全面対決しているという点である。「ダダイズム宣言」には次のように述べられている。

(…) 芸術とは、われわれの死活問題に決着をつけるものであるが、かかる芸術に対するわれわれの期待を表現主義は満たしたであろうか。

否！ 否！ 否！

芸術とは、生命の精髓をわれわれの肉の中へ燃えさせたものであるが、かかる芸術に対する期待を表現主義者たちは満たしたであろうか。

否！ 否！ 否！

内面化という口実のもとに表現主義たちは、今日すでに文学においても絵画においても、文学史的・芸術史的評価を熱い思いで待ち望み、名誉ある市民の認知を志願する世代へと合体してしまった。精神を宣伝するという口実のもとに、彼らは自然主義との闘争において、無内容で安逸で、しかも硬直した生活を前提とする抽象的で荘重ぶった身振りへと後退した。舞台には国王とか詩人とか各種のファウスト的人物が満ちあふれているのだ。そして改良主義的世界観の子供じみた心理的で単純な手法が、表現主義のきわめて重要な補完物とならざるをえないが、そういった世界観の理論が怠惰な頭脳に浮かび上がってきたのである。新聞への憎悪、広告への憎悪、センセーションへの憎悪を持ち出すが、そうしたことが弁護しているのは、街の騒音よりも安楽椅子のほうが重要であると思い、そのためどんな闇商人にもだまされるという点だけがとりえの人々にすぎない。彼らはあのように反抗の態度をとるが、それが感傷的に対決しているのは、他のどんな時代と比べても良くも悪くもなく、反動的でも革命的でもない今日の時代なのである。また彼らはあのように反抗の態度をとるが、それは無気力なものにすぎず、優雅な抑揚格で紙の弾丸を作るのを好まなくなると、すぐに祈祷や香煙の方へ流し目を送ったりするのである。— こうした反抗や反対は、若さとは何かを全く理解しない青年の特性なのである。表現主義は、外国で発見され、ドイツではすき放題に変えられて、脂太りした牧

歌、十分な年金への期待となってしまったのであり、もはや活動的な人間の努力とは何ら関わりのないものとなった。

この宣言の署名者一同は、

DADA ! ! ! !

という雄叫びのもとに、新たな理想の実現の期待をたずさえた芸術の宣伝のために結集した。

さらに続けて、ヒュルゼンベックの「宣言」はこの表現主義に対して、ダダイズムの本質は何かを次のように述べている。

ところでダダイズムとは何か。ダダという言葉は周囲の現実に対するもっとも原始的な関係を象徴している。新しい現実は大膽な日常の進行の混沌として現れるものであり、この混沌こそが大膽な日常的心理のあらゆるセンセーショナルな叫びと熱狂を伴い、そして残忍な現実性の全体において断固としてダダイズム芸術に取り入れられるものである。この点にダダイズムと既存のあらゆる芸術傾向とを、とりわけ最近まで馬鹿者どもが印象主義的現実化の焼き直しだと考えていたところの未来派とを区別する明瞭な分岐点がある。生に対してもはや美的な対決をしなくなったはじめてのものがダダイズムなのである。ダダイズムは弱々しい筋肉の外套にすぎない倫理、文化、内面性といった標語をことごとく粉碎するのである。⁵²

このように「ダダイズム宣言」は、ダダ芸術は社会の現実と関わるという点を強調し、この点で未来派とは明確に異なるとした。1月の「演説」ではイタリアという地域を未来派とダダとの違いとして持ち出していたのと比べると、比較の基準は大いに異なる。この社会の現実との関わりは、未来派ばかりでなく立体派からダダを区別する重要な指標でもあろう。こうして表現主義や立体派、未来派と区別されたベルリン・ダ

52 Huelsenbeck, Richard; *DADA-LOGIK 1913-1972*, hrsg. v. Herbert Kapfer, München (belleville), 2012, S.44ff.

ダの基本的立場がこの「宣言」によって明確にされたわけであり、この「宣言」はベルリン・ダダにとって画期的な意味を持つと評価できる。

その後、ヒュルゼンベックは1918年夏にはベルリン近郊のフルステンヴァルデで軍医助手として勤務し、大戦終了時の1918年11月にはいったんベルリンへ戻ったものの、1919年の2月には再びフルステンヴァルデで軍医助手となった。そして1920年の7月にはベルリンで医師試験を受け、同年10月からはダンツィヒへ医師実習のため転居している⁵³。1918年から1920年までのベルリン・ダダの最盛期ではハウスマン、バーダー、グロス、メーリング等が主力として活動し、ヒュルゼンベックはほとんど脇役的な役割しか果たしていない。しかしこの時期のヒュルゼンベックは全くダダと縁を切ったわけではない。ベルリンで開かれたダダの催しには何度も出席しており、1920年1月の「ダダ巡業」ではハウスマン、バーダーとドレースデン、ライプツィヒ、プラハなどを回った。また作品としてもベルリンで新たに発表した作品も少なくない。特にベルリンにおけるヒュルゼンベックの重要な功績は、『ダダ年鑑』ほかの出版物で、ダダの作品と活動記録をまとめ、後世に伝えたことであろう。

本稿では、ヒュルゼンベックの詩作品に絞り、ベルリン・ダダ時代の創作活動の特徴を明らかにしたい。1920年2月にヒュルゼンベックはベルリン版の『幻想的祈り』を出版している。これを1916年のツューリヒ版の同名の詩集と比較してみたい。まず収録されている作品であるが、ベルリン版の前半部はほぼツューリヒ版と同じであるが、後半部は大きく増補されている。ベルリン版には全部で23の詩作品が収録されており、前述したツューリヒ版の13作品からほぼ倍増している。ツューリヒ版の(1)「平面」(Ebene)から(11)「幻想的連禱」(Phantastische Litanei)までは表題も配列もテキストも同じである(若干の句読点やアクセント記号の有無での違いはある)。ツューリヒ版からは(12)の「至福のリズム」(Selige Rhythmen)という作品だけがベルリン版では削除されている。ツューリヒ版の(13)「ドン・イニゴ・フォン・ロヨラ 結びの歌」(Don Inigo von Loyola Schlussgesang)はベルリン版では23番に回され、やはり結

53 *Weltdada*, a. a. O., S.276.

びの作品の位置を占めている。ベルリン版の12から22番の作品の表題は次の通りである。

- (12) 「死のマイスタージンガー」(Tod Meistersinger)
- (13) 「5月の夜 至福のリズム」(Maiennacht Selige Rhythmen)
(1918年)
- (14) 「娼婦ルートヴィヒに」(An die Kokotte Ludwig)
- (15) 「死 リーに」(Tod, für Li)
- (16) 「クラパーストーンが魚の猛毒で死ぬ」(Claperston stirbt an
Fischvergiftung)
- (17) 「賛歌」(Hymne)
- (18) 「夜が近づき、羊たちは家路につく」(Der Abend naht die
Lämmer ziehen heim)
- (19) 「円筒破風 ジョン・ハートフィールドのために」(Der Zylinder-
giebel, für Heartfield)
- (20) 「世界の終わり」(Ende der Welt)
- (21) 「玉ねぎパン屋、挑発」(Der Zwiebelbäcker Aufforderung)
- (22) 「ブルーな心」(Seele blau)

もっともベルリン版に増補されたこれらの作品がすべてベルリン・ダダ時代に書かれたわけではない。例えば20番「世界の終わり」は、バルの日記では1916年10月10日の日付でこの作品に関する記述が登場する⁵⁴ので、ヒュルゼンバックがツューリヒ時代にすでに執筆していたものであろう。増補された作品のうち、ツューリヒ時代が終わった後(1916年11月以降)に執筆されたことが明らかなものは、13番「5月の夜 至福のリズム」(1918年5月と記載されている)、15番「死 リーに」(1919年2月24日と日付がある)、19番「円筒破風」(「ジョン・ハートフィールドのために」と副題にある)、22番「ブルーな心」(大統領エーベルトの名があげられている)等であらう。

ツューリヒ版ではハンス・アルプの抽象的な木版画が7枚挿絵として

54 *Die Flucht*, S. 117

用いられており、幻想的なイメージを強めているのに対して、ベルリン版ではジョージ・グロスのグロテスクな人物描写の挿絵13枚が用いられており、社会風刺のイメージが明確に示されている。しかし制作時期を詳しく見ると、ベルリン版に新たに追加されたものでも、20番「世界の終わり」のようにツューリヒ時代の作品とみなすべきものがあるので、ここでは、ツューリヒ版に採用され、ベルリン版から削除された（ツューリヒ版12番）「至福のリズム」（Selige Rythmen）とベルリンで制作されたである13番「五月の夜 至福のリズム」（Maiennacht, Selige Rythmen）とを比較してみたい。

「至福のリズム」（Selige Rhythmen）

永劫の罪を受けた人々が 川沿いを忍び足で行く
ひげと首の上に 目が垂れ下がっている
おぞましい亡霊が生氣をなくし ほろ小屋から浮かび出る
よろめきながら なお腹立たしい呪いの言葉を撒き散らす
仏陀の腹は つる草のはびこる池で大きくなる
そこに群がる鳥たちは 白いくちばしで
水面を覆っている
富士山では 火山が上に向かい吐き出している
騎士たちのきらびやかな衣裳が ゆるりと滑り落ちる
大波が陸地にぶつかって 砕け散る
だがヨシワラでは 炎が轟き
腰のまわりで すばやく鞭を打つ⁵⁵

「永劫の罪を受けた人」（Verdamnte）とはキリスト教の教えに対して償うことのできぬ重大な違反をした人で、地獄へ追放された人のことである。すると、この作品で描かれているのは地獄の中なのであろうか。おぞましい亡霊が川沿いを歩いている。ところが池のところにいるのはキリスト教的な悪魔ではなく、仏陀である。そこではなぜか富士山が噴

55 *Phantastische Gebete*, S.23.

火し、津波のような大波が陸に押し寄せる。吉原では炎が轟くと言っているのは、江戸の大火をイメージしているのだろうか⁵⁶。ところがこのような地獄を描きながら、表題は「至福のリズム」(Selige Rhythmen)としているのはなぜだろう。20世紀初頭のヨーロッパでは、おそらく極端な日本像が伝えられていたのではないだろうか。一方ではヨーロッパにはないエクゾティックな日本像で、富士山のような風景や吉原の女性を美化してたたえるものがあるのに対して、他方では、日本人は野蛮な人種で、キリスト教的な敬虔さもヨーロッパ的洗練さも持たず、また日本には自然災害も多いという否定的なものである。異国への甘い幻想を前提として、それを破壊して逆に地獄絵を描いてその幻想を破壊するというのがこの作品の狙いなのではないだろうか。

しかし、このように極東への想像をめぐらし、その幻想を破壊するような作風は、ヒュルゼンベックの周りの現実からはあまりにも離れたものであった。ツューリヒ時代はまだそのような想像の世界を駆け巡るという現実離れが許されていたのであろうが、前述の「ダダ宣言」で表現主義や立体派、未来派との違いは現実との関わりであると主張した以上、

56 „(…) in Yoshiwara aber dröhnt der Brand“の解釈であるが、Brandを実際の火事ではなく、心の中の「情欲の炎」とみなすこともできよう。そうすれば「騎士たちのきらびやかな衣裳が ゆるりと滑り落ちる」という部分と、最終行のサディズム的な描写「腰のまわりで すばやく鞭を打つ」という部分が関連してくる。前述した同時進行詩「海軍大将が借家をさがす」でヒュルゼンベックが担当したドイツ語テキストの後半にも、「カイギュウは 斜面の菩提樹の中で 碎かれ 吠える タラタタ タラタタ タタタタ ヨシワラでは 炎が轟き 腰のまわりで すばやく鞭を打つ 寝袋の中で年老いた祭司長が蜜声を張り上げ太もものまるまるとした鍵盤を見せる」(下線は引用者) という部分があり、祭司長のエロティックな太ももと吉原のサディズムが並べられている。このようにヒュルゼンベックの空想の中では吉原に対するかなり執拗な憧れがあったことは確かであろう。しかしヒュルゼンベックの描写方法は、断片的な単語や音を連ねるだけであり、連想をするのは聴衆や読者に任されているのである。関連があると解釈することも可能であるし、内容的にはまったく断絶したことを音の響きに合わせて並列的に配置しているとも考えることもできる。いずれにしても「至福のリズム」ではエクゾティックな空想の飛躍があり、社会的現実からの離反が示されていることは明らかであろう。

ベルリン・ダダの時代にこのような現実遊離の作品を掲載することはできなかったのであろう。この作品と差し替えたベルリン版の「至福のリズム」はベルリンの現実社会と直接向き合っている。

5月の夜 至福のリズム

市電 オヤ オヤ 夜のおまえの火ばさみ
紳士がワインの瓶を持ち 船のようにふらついている
今や 雷が落ちるごとく 夜がわれらを打ち倒すにちがいない
山高帽たちが 驚くべき葬式を踊る
競馬のダフ屋のじいさんよ おまえの頭にアーク灯が炸裂だ
財布に金貨がわんさとあっても おまえの顔はぶつつぶれる
光は流れる 青と赤の光は流れ 電線のかなたへ
月がにっこり笑ってる
軍曹たちの接吻に 木のでっぺんも身をかがめる
オヤ オヤ 通りが細いテーブル掛けのように われらの前に転がり伸びる
テーブルに父が座っている 手にはミルクのコップ
まだ戦争中だ 人々はずっと同じ祈りを続けている
だがその間に機械のボイラーの下で火が燃やされる
火夫は痩せた腰のまわりに太い皮ベルトを締める
オヤ オヤ 金庫破りがおでましの時だ
労咳患者が汗まみれのベッドでのどをゼイゼイ鳴らす時だ
医者が陰険な目付きでピンセットを広げているのを まあ見たまえ
だがまぬけなじいさんよ 月がにっこり笑ってる
干し草小屋で下女が息子を生んだ
そこで世界を頭で支えるキリストが復活できる
そうだ 下水溝から異常な叫びが沸き起こる
電光が氷の洞穴を突き進む
祭りは大騒ぎで 鐘が鳴り響く
自動人形はこっそりしのび歩く
5月の夜 おお おまえの胸はライラックでいっぱいだ

まるで膿で占領されたかのようだ その5月の夜が
旗とヒンデンブルクのもと 新たな勝利を
われらが皇帝の命令の勝利を告げる⁵⁷

この作品はまだ世界大戦中の1918年5月に書かれたもので、大都市ベルリンの街の様子がコラージュ風に描写される。描かれているのは5月の大都会の夜である。単語が連ねられているだけで、はっきりとした関連は不明である。最初に登場するのは夜中に走る市電である。それに続く「火ばさみ」が何を意味しているのかははっきりしないが、「火ばさみ」は火のように危険なものを直接接触せずに、片付けるものであるから、市電と関連させるならば、酔っ払いのような危険な人物を繁華街から排除し、収納場所である自宅へと運ぶ道具という意味で登場しているのかもしれない。あるいは逆に真夜中まで騒ぐ危険な人物を都心に運んでくることを暗示しているのかもしれない。いずれにしても市内の繁華街には夜中まで大勢の人がいる。その後数行は夜の街の怪しげな人物たちの描写であろう。軍曹たちが木のてっぺんにキスをするとか、テーブル掛けが転がり伸びるとかの描写は、夜の狂宴の様子、あるいは酔っ払いたちが見ている景色を示しているものと思われる。テーブルに座っている父はキリスト教の神のことだろうか。人々はその神に戦争中同じ祈りを続けているようだ。だが酔っ払った都心の繁華街での祈りとはどのようなものであろうか。宗教的な真剣さや敬虔さは全く感じられず、まじめな祈りという雰囲気ではない。他方、機械のボイラーでは夜中でも火夫が働いて火を燃やす。そして金庫破り、労咳患者、医者が点描される。女中がこっそりと不倫の子供を産み落とすが、それがキリスト生誕と重なったイメージで描かれる。(教会の)祭りで鐘が響く(Kirmesbrüllen von Glocken)と述べられているが、酒場でのどんちゃん騒ぎを「祭り」としているのかもしれない。ベルリンの5月の夜はライラックの香りでおおわれているが、ヒュルゼンベックはそれを潰瘍(病弊)でいっぱい包まれているとしている。最後に、この5月の夜がヒンデンブルクの旗や皇帝の勅令を伴った勝利を告げる、とヒュルゼンベックは結んでい

57 *Phantastische Gebete*, S.45f.

るが、ここでは作者の戦争遂行への疑問が示されているのではないだろうか。このように病弊で苦しむベルリンの夜が告げる勝利は、好ましいものでないことは明らかならである。これがベルリンの「至福のリズム」なのであろう。疲弊した、犯罪の多発する、酔っ払いだらけで、病人もいるという現実が示され、通常思い浮かべられる「至福」、つまり天国のような幸福な状態とは正反対の内容である。このような社会に対する皮肉を込めた鋭い対決に、ヒュルゼンベックの到達したベルリン・ダダの真価が示されているのではないだろうか。

『幻想的祈り』のベルリン版に収録された作品には、すでにツューリヒ時代に執筆されたものも多く、ツューリヒ・ダダ時代に開発された技法で貫かれている。つまり言葉を文法的なつながりから外し、さらに単語を断片化し、言葉の原点である音韻にまで立ち戻る方向を追求した表現方法である。しかしヒュルゼンベックは、ベルリン・ダダ時代にこうした断片化した表現方法とは全く異なる作風の作品も執筆している。1919年のベルリン・ダダイストたちの雑誌『大まじめ』(*Der blutige Ernst*) 第4号には「闇商人の政治」というヒュルゼンベックの詩が掲載された。

闇商人の政治

鐘が鳴り ヒンデンプルクのご来場。
並び立つ ルーデンドルフのその勇姿。
あまたなる国民つどい、にぎやかに
声そろえ 歓喜し叫ぶ、万歳と。

いまはもう 革命なんざあ カビだらけ、
その値打ち 大暴落で 買い手なし。
これからは 王への忠誠 励むべし。
ワガ王ニ 天ナル神ノ ゴ加護アレ⁵⁸。

58 この部分はGod save the kingという英国国歌の引用パロディー。

皇族の やんごともなき人じゃろが、
一介の げびた男であろうとも、
そのもとに 金と銭こが あらばこそ、
心から 尊敬の念 生まれでる。

フリッツよ、それゆえ ほえろ、しゃがれ声。
まっすぐに ひざを伸ばして 行進だ。
英雄のドイツ皇帝の おんために。
老将軍 ヒンデンブルヒの おんために⁵⁹。

ヒンデンブルク (Paul von Hindenburg, 1847-1934) は第一次世界大戦時のドイツの参謀本部の最高司令官で、タンネンブルクの戦いで勝利をおさめ、戦争の英雄とみなされていた軍人である。1918年に大戦が終了すると皇帝は退位し、オランダに亡命した。ヴァイマル共和国という新しい体制となり、ヒンデンブルクはハノーファーに引退していた。1919年の時点ではまだ目立った政治活動をしたわけではないが、ヒンデンブルクは1925年の大統領選挙では77歳で当選し、その後ヒトラーが独裁政権を打ち立てるまでのヴァイマル時代後半の大統領を務めた。ヒュルゼンベックがこの詩を書いた1919年には、前年の11月からレーテ(労兵協議会)を主張する革命的な運動、その後のスパルタクス団の革命運動と、その弾圧があったという歴史的状況で、まだヒンデンブルクが政治の舞台に立って活躍していたわけではない。しかしヴァイマル共和国初期に政治の実権を握ったエーベルトら社会民主党幹部は、退役軍人たちを義勇兵として動員し、急進的革命を叫ぶ労働者たちを武力で弾圧した。革命運動の弾圧後は、こうした軍部の社会的復活があり、ヒンデンブルクの英雄視する国民的人気が高まったのである。

ルーデンドルフ (Erich Ludendorff, 1865-1937) も軍の最高幹部で、参謀本部の次長だった人物である。終戦時には戦争責任を逃れようとスウェーデンに亡命していたが、革命運動が弾圧され、軍部復活の機運が生まれると、さっそく1919年2月にはドイツへ帰国し、右翼政治家の代

59 『大まじめ』(Der blutige Ernst) 第4号 (1919)。

表として活動した。1920年のベルリンでのカップ一揆に参加し、さらに1923年にはミュンヘンで「ドイツ闘争連盟」を結成し、ヒトラーとともにミュンヘン（ヒトラー）一揆を起こした。ヴァイマル共和制に反対し、ヒトラーのナチス運動を促進した人物である。

この詩が書かれた時点では、ヒンデンブルク大統領もまだ登場せず、カップ一揆やヒトラー一揆も起こっていないが、ヒュルゼンベックは予言者のようにこの作品でヴァイマル共和制の危機を見抜いている。ヒュルゼンベックの作品では、国民が鐘を鳴らしてヒンデンブルクやルーデンドルフの復帰を歓迎しているように書かれているが、これは、軍の幹部の政治的復活に対する皮肉であることは明らかである。表題の「闇商人の政治」がそのことを明確にしている。闇商人は戦後の混乱期に不正な方法で莫大なもうけを稼いでいたよこしまな連中である。ヒュルゼンベックの見方からすれば、ヒンデンブルクもルーデンドルフもいかかわしい、不正な人物なのである。

ところでこの詩の形式に注目してみたい。詩行は整然としたトロヘウス（強弱格）4詩脚でそろえられ、4行1節の形式が守られている。しかも脚韻を見れば、ABABの交差韻がこれまた整然と組まれている。『幻想的な祈り』で見られた実験的な描写方法は跡形もない。文法的なつながりを排し、コンテクストを分断し、しばしば単語までばらばらにし、擬声音を発して、音の列を並べたダダ的な言語表現はどこへ行ったのだろうか。形式から見ると、ヒュルゼンベックの少年時代のロマン主義的な4行詩の詩作に先祖返りしたように見える。

おそらく、ヒュルゼンベックは革命的な共和国の樹立という自らの期待が裏切られ、急速に右傾化していく政治情勢を目の当たりに見て、もはやコラージュ風の幻想的表現では、進行中の現実と直接的に関わることはできないと考えたのであろう。読者へのメッセージを優先し、文法的にもコンテクストの上でもつながりのある文を作成している。しかし描いている内容はきわめて反語的である。こうした形での批判的な文学作品は、ハイネの時事詩の描写方法と共通するのではないだろうか。ハイネは文学作品の中で自らの政治信条を短絡的に語ることはしない。フライリヒャートやヘルヴェークといった同時代の政治詩人たちに対するハイネの批判にもそうした原則が表明されている。むしろハイネは「時

事詩」の中の「さかさまの世界」に見られるように、しばしば逆転した諷刺を展開するのである。この「さかさまの世界」ではバイエルンのルートヴィヒ1世がドイツの「英雄たち」を讃える「ヴァルハラ」を建設したことに対して、「猿がドイツの勇士のため／パンテオンの建築を命じた」と鋭く批判し、最後の節では、

流れに逆らって泳ぐのはやめよう、
兄弟たちよ。そんなことしても何もならない。
テンペルロー山に登って、
一緒に叫ぼう、国王万歳⁶⁰。

と結んでいる。この言葉はハイネの本心ではなく、プロイセン国王がナポレオン戦争勝利の記念碑をベルリンのテンペルホーフの丘の上に建てたことを、皮肉を込めて滑稽化しているのである。なぜなら全体の枠組みが「さかさまの世界」だからである。

この関連で見ると、ヒュルゼンベックの作品も「さかさまの世界」なのであろう。ダダ的な実験的言語からヒュルゼンベックは、現実とのより直接的な接点を模索して、「さかさまの世界」へたどり着いたのである。しかしこうした「さかさまの世界」もダダ的でないとは言えない。ジョージ・グロスのようなベルリン・ダダの絵画作品を見ても、抽象的な図形ではなく、デフォルメされて、錯綜している場合があるが、人物像やベルリンの都市風景がひっくり返されたり、誇張されたりしながら、具体的に描かれているからである。

ベルリン・ダダ時代のヒュルゼンベックの文学活動をまとめると次のようなことが指摘できよう。

- (1) ベルリン・ダダの音頭取りとして、初期におけるベルリン・ダダ運動を組織した。
- (2) ツューリヒ時代にはまだ表現主義的要素が残っていたが、ベルリン・ダダ時代には明確に表現主義と対決する姿勢を示した。

60 Heine, DHA, Bd. 2, S.127.

初期ヒュルゼンベックの文学作品について

- (3) ダダと表現主義、立体派、未来派との区別の基本は、現実との関わりの強さだと主張するようになった。
- (4) 敗戦、騒乱（11月革命、スパルタクス団）を背景として、時事性、現実性、批判性の強い作品を残した。メッセージ性の強い作品では、実験的な言語は控えられ、代わりに思い切った反語的表現が用いられた。

Die literarischen Werke des jungen Huelsenbeck

Yukihiko Usami

Die vorliegende Abhandlung ist eine überarbeitete Fassung eines Vortrags, der anlässlich des 100. Gründungsjahres des Zürcher Dadaismus am 12. November 2016 auf der Germanistentagung der Kansai-Universität in Osaka gehalten wurde. Die literarische Entwicklung des jungen Richard Huelsenbeck (bis etwa 1920) lässt sich zu vier Phasen zusammenfassen:

1. Jugendzeit bis 1913

- 1) In den Aufzeichnungen seines Tagebuches und in den ersten literarischen Versuchen fallen die Abneigungen gegen die Generation seines Vaters auf. Dies ist eine allgemeine Tendenz der damaligen jungen Dichter des Expressionismus. Der Grundton der ersten literarischen Werke von Huelsenbeck ist noch romantisch und setzt die Betonung auf die reine Subjektivität.
- 2) Bezüglich der satirischen Seite der Wirkung Heinrich Heines ist zu beachten, dass sich die Satire von Huelsenbeck vor allem gegen die katholische Kirche wendet. Sie ist zwar noch nicht so scharf wie die in den Werken der späten Dada-Zeit, aber sie zeigt den Keim seiner grundlegenden kritischen Haltung gegenüber der Tradition und Religion.
- 3) Huelsenbeck versuchte, die literarische Bühne über die Kreise des Expressionismus zu betreten. Durch die Freundschaft mit Georg J. Plotke konnte er zum ersten Mal seine Werke veröffentlichen; Inhalt und Schreibweise sind jedoch noch konventionell und unkompliziert.

2. Die Prä-Dada-Zeit in Berlin

- 1) Im Februar 1915 veranstaltete Huelsenbeck mit Hugo Ball in Berlin eine Gedenkfeier für gefallene Dichter. Dort wurde von dem sinnlosen Tod junger Dichter gesprochen, und Huelsenbeck lobte unter anderem den französischen Dichter Charles Péguy. Die Antikriegsgesinnungen dieser Veranstaltung sind deutlich.
- 2) Das auf dieser Versammlung von Huelsenbeck und Ball veröffentlichte literarische Manifest weist trotz undeutlicher und wirrer Ausdrücke prä-dadaistische Züge auf, die der expressionistischen Idealisierung des Geistes gegenüberstehen.
- 3) „Am Abend des Expressionismus“ im Mai 1915 trat Huelsenbeck mit experimentellen „Neger-Rhythmen“ auf, die als Anfänge seiner aggressiven eigenen Dada-Lyrik zu sehen sind.

3. Die Beiträge Huelsenbecks zu Dada-Zürich (1916)

- 1) Huelsenbeck verwandelte die raffinierte künstlerische Stimmung des „Cabaret Voltaire“, die während der ersten Tagen besonders durch die Chansons von Emmy Hennings und die Klavierbegleitung von Hugo Ball entstanden war, in tobenden aggressiven Lärm. Er schwang seine Peitsche in die Luft, schlug die Pauke und brüllte wie ein Marktschreier seine „Neger-Gedichte“. Seine provokative Primitivität wandte sich gegen die Tradition der europäischen Kultur.
- 2) Die lyrischen Werke, die er in den „Phantastischen Gebeten“ sammelte, zergliedern die Bedeutungen der Worte, vergrößern den Raum der Assoziation, täuschen Erwartungen, zerstören die traditionellen und alltäglichen Vorstellungen und fördern neue flexible Ideen einer neuen Dimension.
- 3) Huelsenbecks Angriff richtete sich durch Parodien von Gebeten und religiösen Zeremonien oft gegen die Kirche.
- 4) Huelsenbeck versuchte, seine künstlerische Tätigkeit in direkter

Beziehung mit den Zuhörern zu verwirklichen. Zur Verfremdung herkömmlicher Formen der Einfühlung beim Vortrag lyrischer Werke benutzte er grelle Werkzeuge, wie Trommel und Peitsche, und rief beim Publikum eine Kritik an der bestehenden Ordnung hervor.

- 5) Huelsenbeck nahm an neuen Experimenten teil, wie dem „Poem simultan“.

4. Huelsenbeck und Dada-Berlin (1917-1920)

- 1) Als tonangebender Künstler bedeuteten seine Vorträge und Manifeste den Beginn der Organisation der Berliner Dada-Bewegung.
- 2) Seine Werke der Zürcher Zeit wiesen noch Elemente des Expressionismus auf, aber in Berlin zeigte er eine deutliche Haltung dagegen.
- 3) Huelsenbeck bestand nun auf eine starke Verbindung mit den sozialen Verhältnissen, die er für das entscheidende Unterscheidungsmerkmal zum Unterschied zwischen Dadaismus (in Berlin) und anderen abstrakten Kunstrichtungen, wie Expressionismus, Kubismus und Futurismus, hielt.
- 4) Mit dem Krieg und den Unruhen der Nachkriegszeit im Hintergrund verfasste er aktuelle kritische Werke. Darin werden experimentelle Ausdrücke vermieden, und an deren Stelle tritt kühne Ironie.