

言語の機能しない古代  
ーハウプトマン：『オデュッセウスの弓』と  
『ドイツ韻律による祝典劇』についてー

鈴木将史

0. 序

1889年に『日の出前』で衝撃的なデビューを果たしたゲルハルト・ハウプトマンの成功は、彼を見出し、自然主義作家として売り出した演出家O.ブラーム抜きには語ることができない。ハウプトマン作品は、そのベルリン独占上映権を有していたブラームの監督のもとで上演され続けたが、『フロリアン・ガイヤー』(1896)や『シュルックとヤウ』(1900)の興行的失敗を機にハウプトマンはブラームの自然主義的な演劇観に疑問を抱き始め、以降ブラームが12年に亡くなるまで、両者の間にはぎくしゃくした雰囲気は漂い続けた。とりわけ、ブラームの晩年期にはこの傾向が強まり、1907年半ばよりブラーム没まで書かれた戯曲は僅か3作(『皇帝カールの人質』、『グリゼルダ』、『鼠』)に過ぎない。この事実は、明らかにハウプトマンにおける戯曲発表への関心の衰退を示すものだが、さりながら彼の創作エネルギー全体が低下したともいえない。すなわち、彼の創作的興味はブラームの力の及ばぬ散文小説に向かったものと考えられ、そうした背景のもとに、劇作家としての文名を確立した彼が、異例の集中度で日記風紀行小説『ギリシアの春』(1908)そして長編小説『キリスト狂エマニュエル・クヴィント』(1910)及び『アトランティス』(1912)を矢継ぎ早に上梓するからである。そして、自然主義的作品『鼠』が発表された後ブラームが没すると、ハウプトマンの戯曲は大きな変化を見せ始めるのである。ミヒャエリスは、この時期のハウプトマン戯曲を概観して端的にこう述べる。

「《鼠》(1911)の後には、題名からはほとんど無名に等しい作品群が続く。《日の入り前》と《ドロテア・アンゲルマン》のみが時折注目される程度である。《オデュッセウスの弓》(1914)でハウプトマン戯曲作品のより大きな弓が張られ始めるのである。その弓は、現在の舞台にもまだ発見されていない戯曲を覆っている。」<sup>1</sup>

「より大きな弓」のひとつが、本論の扱う古代ギリシア文学的要素であることは論を待たない。しかし、ハウプトマンは、もともと古代ギリシア文学モチーフを用いて創作活動を開始しており(『プロメテウスの運命』

<sup>1</sup> Rolf Michaelis: Der schwarze Zeus. Gerhart Hauptmanns zweiter Weg, Berlin (Argon) 1962, S.17.

[1885])、そうした初期作品が全く未熟なものであったにせよ、古代ギリシア文学的要素は常に彼の自家薬籠中に存在していた筈である。それが自然主義作品の成功とブラームの影響により、暫くの間封印を余儀なくされていたわけである。<sup>2</sup>ところが、家庭事情からの疲れ(女優イダ・オルロフとの不倫の破局)や、新作『ビショッフスベルクの乙女たち』の不評や、先述したブラームへの疑念から創作上の壁に突き当たった彼は<sup>3</sup>、1907年かねてからの念願であるギリシア旅行を執行し、そこから得たインスピレーションを元来の構想に加味して『オデュッセウスの弓』(以下『弓』と省略)が生まれたとされる。<sup>4</sup>この作品はブラームの没後初めてベルリンで発表されたハウプトマン作品であり、「芸術家劇場」という設立されたばかりの組合立劇場で初演されたことから、ブラームの「頸木」から放たれた彼の新たな創作活動を象徴する作品と見なすべきだろう。本論では、『弓』と次に書かれた『ドイツ韻律による祝典劇』(1913:発表年は『弓』に先んじる)<sup>5</sup>という、モチーフやスタイルなど古代ギリシア文学的要素を取り入れた作品を取り上げ、これらのハウプトマン文学における意味と、その処理に見られる彼独自の特徴を探る。

## 1. 『弓』に見られる希薄な人間関係

5幕からなる『弓』は、イタカに帰還したオデュッセウスが妻ペネロペイアの求婚者たちを成敗するという、『オデュッセイア』後半最大のテーマを再構成した作品であるが、グレゴールが「その集中度は素晴らしい」<sup>6</sup>と形容するように、「求婚者誅殺」に、より焦点を絞った構成となっている。すなわち、豚飼エウマイオスが主人の弓を磨く場面で幕が上がり、求婚者たち

---

<sup>2</sup> 1905年に書かれた『ガブリエル・シリングの逃走』にも古代ギリシア文学モチーフが含まれることをマヒャツケは指摘するが、この戯曲は長く上演を見送られ、12年にようやく初演された際も、初演地はベルリンではなかった。Vgl. Martin Machtzke: Nachwort von "Gabriel Schillings Flucht", Frankfurt a.M./Berlin(Propyläen) 1959, S.80-88.

<sup>3</sup> 出発ひと月前の1907年2月16日の日記には、「何も関心を持つことができない」といった書き込みが見られる。Vgl. Gerhart Hauptmann: Tagebücher 1906-1913. Hrsg. von Peter Sprengel, Frankfurt a.M./ Berlin(Propyläen) 1994, S.154.

<sup>4</sup> Vgl. C.Roy Cowen: Hauptmann Kommentar zum dramatischen Werk, München(Winkler) 1980, S.171f.

<sup>5</sup> 『オデュッセウスの弓』及び『ドイツ韻律による祝典劇』からの引用は、Gerhart Hauptmann: Sämtliche Werke. Hrsg. v. Hans-Egon Hass, Centenar-Ausgabe zum hundertsten Geburtstag des Dichters(CA), Frankfurt a.M./Berlin(Propyläen) 1962, Band II に拠る。以下、同書からの引用は本文中に頁数のみを示す。

<sup>6</sup> Joseph Gregor: Der Schauspielführer Bd.1, Stuttgart(Anton Hiersemann) 1953, S.267.

が射殺される場面で終幕となるわけで、正確には『オデュッセイア』の 14 章から 22 章までのテーマがアレンジされているといえる。もっとも、作品内の時間も空間もより凝縮化されており、描かれる時間は 1 日、舞台はこれすべて、エウマイオスの家屋とその周辺に限定され、ハウプトマンにしては非常に珍しい「三一致の法則」に倣った戯曲となっている。ただ、同一舞台に当初よりハウプトマンがこだわったと解釈するべきではない。<sup>7</sup>もともとハウプトマンは舞台空間利用に長けた作家であり、数々の特徴ある空間を舞台上に作り上げたが、本作ではその手法が影を潜め、舞台設定の面ではややダイナミズムに欠けた仕上がりとなっている。これは、後述するが、屋敷に籠るペネロペイアを登場させないために、屋敷を舞台にすることを避けた結果、代わって求婚者たちを屋敷外に出さざるを得なかったのであろう。そのため、夫なきペネロペイアの屋敷に<sup>たむろ</sup>屯しているはずの求婚者たちが、さしたる理由もなくイタカの高台にあるエウマイオスの家に何度も現れ、そこですぐには討たれるという、いささか不自然な展開となっている。(『オデュッセイア』での「求婚者誅殺」の舞台は、当然のごとくペネロペイアの屋敷である。) この点について、ベールはオデュッセウスの人間ならぬ「郷土」から活力を得る「アンタイオス」的な特性を指摘し、求婚者を討つために彼は郷土と直結したエウマイオスの家を離れるわけにはいかなかったと解釈した。<sup>8</sup>この説も確かに相応の説得力を持つが、「ペネロペイアを登場させない」という独創的設定は、結果ではなく、あくまで目的であった筈である。この舞台変更は作品に与えるイメージを少なからず変化させ、ヤコブゾーンが作品を「牧歌的な自然主義」<sup>9</sup>と評した一因も、常に農家を背景とする舞台にあらう。

ただ、ヤコブゾーンの指摘は、舞台のみに向けられたものではない。その理由を探るには、献辞を受けたケスラーがやはり「牧人文学」と呼んだ『ギリシアの春』を覗く必要がある。<sup>10</sup>この作品は、ゲーテの『イタリア紀行』

---

<sup>7</sup> ハウプトマン作品では、最晩年の『デルフィのイフィゲーニエ』も「三一致の法則」に則っているが、作者自身は後日、「偶然により、いわば自ずとそうなった」と述べている。Vgl. C.F.W. Behl: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann, München(Kurt Desch) 1948, S.58.

<sup>8</sup> Vgl. C.F.W. Behl: Wege zu Gerhart Hauptmann, 1948(Deutsche Volksbücherei) Goslar, S.118-120.

<sup>9</sup> Vgl. Gerhart Hauptmann. Leben und Werk. Hrsg.von Bernhard Zeller (Katalog Nr.10 der Sonderausstellung des Schiller-Nationalmuseums), Marbach a.N. 1962, S.197.

<sup>10</sup> ケスラーは、『ギリシアの春』の牧人文学的特徴の一端として、海が殆ど描かれないことに注目し、山地(リーゼン山地)出身のハウプトマンならではの描写であるとした。Vgl. Harry Graf Keßler: Griechischer Frühling. In:

としばしば比較されてきた旅行記であるが、分量の違いもさることながら、その描写対象・手法に決定的な相違が見られる。すなわち、『イタリア紀行』は岩石や植物といった自然物や、絵画・オペラ・演劇などの芸術・文化、更には風俗・風習にまで幅広く描写を広げながらも、多彩な人的交流の様子がふんだんに盛り込まれた日記だが、『ギリシアの春』全体は、非常に内省的な自然・風景描写に占められているのである。そこでは、遺跡も含めたギリシアの自然のことごとくが作者にギリシア神話を彷彿とさせ、人間がしばしば登場してきても、それは水墨画中の人物の如く風景に溶け込み、人格を備えた一個人として立ち上がることはない。道中彼が出会った人物で、まともに名を挙げてもらえるのは、ガイド役としてごく短く言及されるヴェイス教授の他は、結末部に登場する「ミストラ中世記念碑館長官アダマンティオス・アダマンチュ氏」<sup>11</sup>くらいのものである。作中、何度も”wir”が出てくるが、「我々」が「私」とトリエステから旅行に同行した画家L. ホーフマンらであることは全く明らかにされない。<sup>12</sup>この点では同伴した画家ティッシュバインとの個人的交流についてしばしば触れているゲーテとは正に対照的である。つまり、『ギリシアの春』には人間関係がほとんど描かれていないといってよい。そして、この旅行体験を下地として成立した『弓』にも、その影響が認められるのである。

『オデュッセイア』後半には、オデュッセウスを巡る濃密な人間関係が五つ描かれている。すなわち、テレマコス、下女エイリュクレイア、エウマイオス、ペネロペイア、そして父ラエルテスとオデュッセウスの関係である。変装して帰還した王が、正体を明かすことによりこれらの者たちと感動的な再会を果たす場面が個別に描かれ、放浪の末の帰還という劇的効果がここでは再三強調されている。一方『弓』では、これらの再会にそれほどの力点は置かれていない。オデュッセウスの正体が周りの人物たちに判る場面は、第4幕末尾から終幕冒頭に集約されており、ここではエイマイオスの孫娘レウコーネ、テレマコス、更にエウマイオスがほぼ同時に王の帰還を知ることとなるが、エイリュクレイアとラエルテスは彼の正体を知らぬままに終わり、ペネロペイアに至っては登場すらしない。(忠犬アルゴスも同様に登場しない。)求婚者たちを成敗した後、ホメロスでのオデュッセウスは、ペネロペイアやラエルテスと会い、再会を涙ながらに喜び合うのだが、『弓』は、敵たちを倒した直後に、状況の総決算をせぬまま幕が下りるため、その結末にはいささかの唐突感を拭い切れないのである。(ラウディーンはこの作品に

---

Neue Rundschau, 20.Band(1909), S.719-743, hier S.719.

<sup>11</sup> Vgl. CA Bd.VII, S.112f.

<sup>12</sup> ハウプトマンの日記にはホーフマンについての記述あり。Vgl.

G.H.:Tagebücher 1906-1913, S.163 /165.

はホメロスのごとき決着がつけられておらず、結末は現代的に「開いた」ままであると評しているが、その理由は、希薄な人間関係が作品に安定性を与えないことも大きい。<sup>13)</sup> こうした人間関係描写をケルは辛辣に批判したが、<sup>14)</sup>それは、主人公オデュッセウスがより内面化した結果であるとはいえないだろうか。『ギリシアの春』において、ハウプトマンはギリシアの風景を見てはギリシア古典の世界に思いを馳せるが、当地の人間と交わした会話については全く記していない。旅路の彼は、既に長年親しんできた古典世界との対話<sup>15)</sup>を自らの内面で楽しんでいたのであって、初めて訪れるギリシアでありながら、そこでの彼は異邦人ではなく、発見を楽しむというよりも、旧知の場所への再訪を果たすかのような感慨に耽るのである。<sup>16)</sup>すなわち、この旅行記はいわば、ハウプトマンの「回想録」なのであり、作品はギリシアの風景と作者のみで完結しているのである。

## 2. 言語の機能不全

同様に、『弓』でのオデュッセウスは、その内面を杳として外部に表しはせず、外部と積極的に交流しようとしめない。ホメロスが描いたこの勇士は、みすぼらしいなりをして帰還するが、それはひとえに妻の求婚者を討つためであり、実体である勇者オデュッセウスにはいささかの揺らぎもない。対してハウプトマンでの勇士は当初本当に身も心もやつれ果て、息子や豚飼いかからは狂人扱いされる始末である。ようやく第3幕で求婚者たちから愚弄された後に、彼の誇りが首をもたげてくるものの、それまでの彼は一体何が目的で帰ってきたのかさえ定かでないほどその言動は弱弱しく不明瞭で、周囲とのコミュニケーションも取れない。第2幕で我が子に再会した時も、彼は震えながら「神よ！」(862)とひとりごちるだけである。第4幕後半における求婚者たちとの激しい口論は、作品中のひとつのクライマックスとも呼べる場面だが、ここでも激昂して彼らの相手をするのはテレマコスであり、オデュッセウスは傍観者の態度を貫き、ほとんど口を挟まない。彼はひたすら心中に憤怒を溜めるのである。その憤怒は続く第5幕で爆発することになるが、ここまでのオデュッセウスの言動で明らかになることは、彼の心の動きは、

<sup>13)</sup> Vgl. Arthur Laudien: Gerhart Hauptmanns "Bogen des Odysseus". In: Neue Jahrbücher für das Klassische Altertum, 47(1921), S.215-223, hier S.215f.

<sup>14)</sup> Vgl. Alfred Kerr: Das neue Drama Bd.2, Berlin(Fischer) 1917, S.266f.

<sup>15)</sup> フォイクトは、ハウプトマンが古典に関して広範な読書に基づく博識を有していたことを報告している。Vgl. Felix A.Voigt: Gerhart Hauptmann und Antike, Berlin(Erich Schmidt) 1965, S.55-59.

<sup>16)</sup> ハウプトマンは、アテネ近郊を見てこう記す。「この田園地帯は初めて見たという気がしない。驚いたことに、ここには何か慣れ親しんだものがある。(…)今こそ私はこの国を愛していると感じるのである。」CA Bd.VII, S.44.

その台詞からはほとんど窺い知ることができないということである。そして、台詞自体が、作品を展開していく力をここでは失っていくことになる。端的な例を挙げると、『オデュッセイア』でのオデュッセウスが自らの正体を明らかにする決め手として、テレマコスには父親の重々しい言葉を、エウマイオスには膝の古傷の説明を、ペネロペイアには夫婦の寝台の秘密を、すべて言葉にして伝えたのに対し、『弓』での彼の正体を真っ先に見抜くレウコーネは以下の台詞を口にする。

レウコーネ：(テレマコスに)「幼い頃から忘れもしないあの人の目を、今は見分けがつかないのかい？あたしはいつもいつもあの人を見てたけど、そこから神の御光が差ってきて、やっともやもやが晴れたんだ。あの人のところへお行き、だってあの方は... あの方は...」

テレマコス：(突然気おされ、嗚咽しながらオデュッセウスの膝にすがりつく)「父上！」

すなわち、オデュッセウスの正体をレウコーネやテレマコスに知らせるのはその「目」であり、言葉は何の機能も果たしていないのである。この「言語の上滑り・機能不全化」という現象をどう捉えるべきなのであろうか。そこには『ギリシアの春』を更に遡ったハウプトマンの自然主義時代からの文学的特徴を認めることができよう。ベックマンは、「ゲルハルト・ハウプトマンの自然主義」と題した論文の中で、その点について以下のように指摘する。

「人物は言葉の助けで確かに現実的なこと、つまり日々の必要事項を理解し合うことはできるが、それ以上を伝えようとする、たちどころに本質的な理解は不能となってしまう。[...]人は理解の限界に達し、感情の爆発へと追い込まれ、話の中で自分を見失う。感情の爆発は、言葉がその限界に達し、最早何も明らかにできなくなったことの明らかな印である。<sup>17)</sup>

この指摘はしかし、ハウプトマンの自然主義作品群のみならず、『弓』にも当てはまる。オデュッセウスは、正気ではない乞食として第4幕までは振舞うため、他の登場人物たちと本質的な意思疎通を行わない。彼が最も雄弁となるのは、第3幕後半でのテレマコスとの会話だが、彼は正体を明かさぬまま、一眼巨人ポリュペモスにまつわる“Niemand“の言葉遊びをもじった警句などで、<sup>18)</sup>息子を煙に巻くのである。そして、感情の爆発は、当然のごと

<sup>17)</sup> Paul Böckmann: Der Naturalismus Gerhart Hauptmanns. In: Gestaltprobleme der Dichtung. Hrsg. von Richard Alewyn, Hans-Egon Hass, Clemens Heselhaus, Bonn (Bouvier & Co) 1957, S.239-258, hier S.248.

<sup>18)</sup> 「[...]『おらぬ者』はそなたを愛しておる。『おらぬ者』が我が家の屈辱を胸にのたうつ時、彼の舌はそなたの舌のごとく、困苦の余りひからび上顎にへ

く求婚者たちが射殺される終幕に集中する。『オデュッセイア』では、オデュッセウスと求婚者たちの間に相応のやり取りが交わされながらの諫殺場面となるが、『弓』での勇士は、ほぼ問答無用の形で弓を引き、求婚者たちが酩酊していることもあり、まともな会話もなく彼ら4人は矢継ぎ早に射倒され劇は終わる。つまり、こうした「言葉の無力化」は、自然主義・非自然主義を問わないハウプトマン文学の基本的特徴のひとつと捉えることができようが、会話に代わって作品世界を動かしていくのは、自然主義作品の場合、人物が配置された設定・環境であるのに対し、『弓』の場合は求婚者諫殺という「宿命」と考えられる。例えば、典型的自然主義作品と目される『日の出前』では、炭鉱成金の家庭、家庭内での不倫、アルコール中毒の家族、そうした家族に嫌悪を抱く生娘といった「環境」に一人の社会改革主義者ロートが投じられた際の自発的に生じる波紋が描かれ、ロートの行動は周囲の環境に規定される。対して『弓』で作品を展開していく宿命とは、環境を更に超越する高次の「意志」（キリスト教的な「神の意志」と解釈してはならない）であり、登場人物の意識はおろか、環境にさえ影響を受けるものではない。ハウプトマンは古代ギリシア悲劇をひとつの「礼拝」と捉え、劇に内包される宿命の存在感が作品に説得力を与え、観客たちに一種の信心とそれに伴う感興を惹起すると考えていたとフリックは主張する。<sup>19</sup>自己が崩壊しかけたオデュッセウスをイタカに帰還させた原動力は、人物の意識以前の宿命に基づく帰巢本能にあったと考えるのが最も妥当であろう。

このように、初期作品からの創作的特長に加え、『ギリシアの春』に見られる主人公の内面化、人物の「風景」化（主人公とは直接交わらないが、彼に様々な感慨を惹き起こす。例えば、『ギリシアの春』の後半において、踊ることにより作者にスパルタへの憧憬を惹起しながら夕闇の風景へと溶け込んでいくスパルタの若い娘など<sup>20</sup>）が盛り込まれた戯曲が『弓』であるといえよう。こうした特徴を凝縮した場面が、第3幕冒頭に繰り広げられるオデュッセウスとその父ラエルテスの会話場面である。得体の知れない浮浪者のなりをしたオデュッセウスが、ここでは同様の風体である好々爺となったラエルテスと暫し話をする。その会話は、ラエルテス自らが”schwätzen”(880) “lallen” “plappern”(共に 884)と呼ぶように実に瑣末で、作品の展開にはほとんど影響を及ぼさないが、話の最中息子は感極まり父を愛撫し、父は無邪気に踊り出す。そして最後に息子は「つらいのう！」(885)

---

ぱりつく。黒き殺意が『おらぬ者』の頭を覆っておる。『おらぬ者』しか張ることのできぬ『おらぬ者』の弓を彼に渡すのだ。[…]

(895)

<sup>19</sup> Vgl. Werner Frick: Die mythische Methode, Tübingen(Max Niemeyer) 1998, S.66f.

<sup>20</sup> Vgl. CA Bd.VII,S.109.

と嘆息を漏らす。両者の会話はほとんど噛み合っていないにも拘らず、オデュッセウスはここで珍しく感情を露にするのである。ラエルテスはその後「風景的人物」へと後退し、第5幕では台詞も言わず背景でうたた寝しながらも、オデュッセウスに強い情感を惹き起こす人物として再登場する。

そして、風景的人物設定として妻ペネロペイアの存在も見逃すわけにはいかない。再三指摘してきたが、彼女は作品中に一切登場しない。登場しない彼女を、グレゴールは「ペネロペイアは、ハウプトマンの最も重要かつ成功した女性像だ」<sup>21</sup>と評した。彼女を「オデュッセウスのみが張り得る神聖なる弓」と同等視する論もあるが、<sup>22</sup>オデュッセウスは妻の貞操心を常に疑っており、現実の女性として彼女を崇高視してはいない。また、作中でペネロペイアはキルケに喩えられ、<sup>23</sup>『ギリシアの春』ではその対極に位置するナウシカアに比較されている。<sup>24</sup>これほど幅広い特徴を兼ね備えた女性は過去のハウプトマン作品では前例がなく、実際登場させることは至難の技であろう。登場しないながらも人物たちに影響を与える女性という設定は、過去のハウプトマン作品にも存在したが（『線路番ティール』のミンナ、『御者ヘンシェル』の先妻など）、これらの女性は死別した妻たちであり、主人公を最終的に暗い霊的世界へ引きずり込む破壊的役割を担っていた。だがペネロペイアはあくまでも光溢れる世界に住んでおり、破壊的性格は持ち合わせない。彼女ほどの多面的な女性像はハウプトマン作品にあっては唯一ともいえるが、『ギリシアの春』全体を覆う創造的な高揚感が彼女を創り出したともいえよう。そして台詞ではなく、人物たちに絶えず意識させる存在感により作品に創造的な推進力を与える点で、ペネロペイアは最も成功した「風景的人物」であるといえる。

### 3. 古代ギリシア文学スタイルとハウプトマン・スタイルの融合ー『ドイツ韻律による祝典劇』

『弓』により、ギリシア古典文学モチーフと自らの創作的特長との融合に成功したハウプトマンは、次にライプチヒでの諸国民戦争100周年記念式典用に依頼された『ドイツ韻律による祝典劇』（以降『祝典劇』と省略）で更なる融合を試みる。この作品の成立には、周知のごとくヘルマン・ライヒ

<sup>21</sup> Gregor: Der Schauspielführer(Anm.6), S.267.

<sup>22</sup> Vgl. Rolf Michaelis: Nachwort von “Der Bogen von Odysseus“, Frankfurt a.M./ Berlin/Wiel(Propyläen) 1959, S.105-115, hier S.112f.

<sup>23</sup> 第5幕でエウマイオスが、オデュッセウスに「以前、陛下は彼女(ペネロペイア)をキルケとお呼びになりました」(932)と話す。

<sup>24</sup> 船中で優美な英国婦人を見てハウプトマンは、「この種の人々では、私にはペネロペイアやナウシカアといった女性しか想像できない」と記した。

Vgl.CA Band VII, S.37.

によるギリシア古典喜劇研究書『ミームス』(1903)が大きな影響を与えている。ミームスは、元来ペロポネソスや古代シチリア島の住民達が、世俗的なテーマを毒々しい諧謔で彩りながら、特別の折に即興で演じた機会劇、或いは現代風にいうと「パフォーマンス」である。ミームスでは台詞の機能がやはり退化しており、「道化」、「阿呆」、「浮気性の妻」、「威張り屋の兵士」など、ほぼ固定された性格を持つ人物たちが身振りや顔真似といった表現を多用しながら、パターン化した筋を展開するわけである。この書の中で、ミームス劇変遷の好例として『沈鐘』が紹介されていることもあって『ミームス』はハウプトマンの関心を引き、<sup>25</sup>彼の愛読書のひとつとなった。また、ライヒが

「ミームスの形式と言葉は下賤から高貴にまで亘り、実生活の人物達が奇妙に入り乱れるのである。無法者から皇帝、いや神に至るまで、あらゆる種類の人間が登場する。<sup>26</sup>」

と述べたように、ミームスには実に様々な人物が登場するため、ライプチヒ会戦100周年を記念した歴史絵巻である『祝典劇』には格好であるとハウプトマンは判断したと考えられる。『祝典劇』の前口上で「監督」はこう述べる。

「本編は一体何と呼ぶべきですか？こいつは難しい。

この類いを知る者も、この国にはもうおりやせんですからな。

ミームスとでもしましょうか。」(947)

この劇は、神ならぬ「監督」という具体像を登場させたことで、先述した「世界を操る高次の意志たる宿命」を、この上なく鮮明な姿で描き出した。当然のごとく言葉は機能不全に陥る。登場人物たちが如何に饒舌に語ろうとも、作品の展開にはほとんど影響せず、舞台上は再三スラップスティックにも似た混乱状態に陥る。最後に何故かドイツ兵の母から唐突に変身するアテネ・ドイチュラントに率いられ、劇は強引ともいえる壮麗なフィナーレを迎える。(そのため、場面交替は常に唐突である感を免れない。)その中でも、機能不全となった言葉の例として象徴的な場面は、ナポレオンが退場した後、ヘーゲルから始まるドイツの英雄たちの登場場面で、体

---

<sup>25</sup> ライヒは、ミームスが実社会を風刺する写実的な内容から、後に自然の中で素朴に生きる人々を描く「牧人詩」的内容へと発展していったとするが、現代の文学においてもこうした変遷が見られるとし、その例にハウプトマンの自然主義作品から『沈鐘』への流れを挙げた。この意味ではしかしまた、「牧歌的」と形容された『オデュッセウスの弓』にもミームス的要素を認めることができよう。Vgl. Hermann Reich: *Der Mimus, 2.unveränderte Neuauflage*, Hildesheim (Weidemannsche Verlagsbuchhandlung) 2005, S.883-896.

<sup>26</sup> a.a.O., S.575.

操の父ヤーンからブリューチャーまで各々が入れ替わり立ち変わり登場し、その愛国心を自分なりの言葉で吐露する場面であろう。この場面は一種の「弁論大会」であり、およそ会話を前提としたものではない。その発言は「世界市民」や「ジョン・ブル（イギリス人を風刺した人物）」らに揶揄されるばかりであり、舞台の進行には全く寄与しない。彼らを始めとしてこの劇中の人物は、民衆から皇帝に至るまで「人形劇中の人形」と規定され、いかなる台詞を吐こうとも、その宿命の糸は監督の手に握られており、舞台は必然的にナポレオン没落、解放戦争勝利の大団円へと向かうのである。ただ、その監督すら、劇の開始には、予定よりも早く革命の暴徒たちが登場し、「お前ら出るのが早過ぎるぞ。まだ出番ではない。出て行け！お前らの台詞はまだ先だ！」(953)と怒鳴ったり、結末では、最後にブリューチャーが現れるのを予想しておらず、「じゃが、あそこに上ってくるのは誰だ？何？お前のことだ！威張りくさって、誰だ、お前？」(1005)と驚いたりするなど、作品世界を支配する更なる高次な意志さえも暗示されるのである。

台詞の機能低下は、自然主義作品時代からのハウプトマンの基本的特徴であるが、それが『弓』にあっては主人公の内省化に伴う結果として現れ、『祝典劇』では、ミームスの形式を頼りに最も顕著に現れたといえよう。(ハウプトマン自身がミームス役者の性向を備えていたことをTh.マンは報告している。<sup>27)</sup>しかし機能低下した台詞を補う意味で、当初からハウプトマンは独特な手法を用いていた。それが「象徴的空間」である。ハウプトマン作品における空間は、人物が動き回るスペースという位置付けだけには留まらず、しばしば象徴的な意味合いを付与され、そこに属する人物の意味を暗示するのである。このような手法は既に最初期の小説『謝肉祭』や『線路番ティール』、更には『ゾアナの異端者』<sup>28)</sup>に見られ、戯曲においても『日の出前』や『職工』を始めとしてたびたび用いられた。特に『弓』の前作である『鼠』

<sup>27)</sup> 1923年の夏、ハウプトマンがマンに『ティル・オイゲンシュピーゲル』を朗読し、その後マンにも執筆中の『魔の山』を朗読するよう求めたが、マンがこれを断るとハウプトマンは以下のような態度を見せたとマンは言う。

「(…)その前に、反論のパントマイムやゼスチャーや、見入らずにはおれない注意を促す合図があり、そしてこの言葉が出てきた。〈親愛なるあなた…そうじゃなくて…それは違います…〉(…)」こうした人物像をマンが『魔の山』でのペーペルコルンに盛り込んだことは余りにも有名である。

Vgl. Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. In: Gesammelte Werke, 11. Band, Frankfurt a.M. (Fischer) 1974, S. 275f.

<sup>28)</sup> 『謝肉祭』での湖畔の村、『線路番ティール』での村、『ゾアナの異端者』でのふもとの村は、日常空間を暗示する一方、同3作での凍りついた湖、踏み切りを取り囲む森、山上が非日常空間を形成し、主人公たちはいずれも非日常空間へと最後に飲み込まれていく。拙論：G. ハウプトマン『線路番ティール』解釈試論—その空間的象徴性—[広島独文学会『広島ドイツ文学』第5号、1990、1-18頁]参照。

は、悲劇と喜劇の筋それぞれが並行して独自に展開するという悲喜劇だが、この象徴的空間手法が駆使されている。<sup>29</sup>当然、『弓』においてもこの手法は検討されたはずだが、ペネロペイアを登場させないためにも、舞台空間は一箇所限定された。(ただ、ペネロペイアの館は、『オデュッセイア』にあつては最後に殺戮が行われる戦慄の空間となるわけだが、『弓』では穢されることがなく、ペネロペイアの特徴と一致する清純性を空間として主張している。) その代わりに、次の『祝典劇』では、大空間を使用するということもあり、<sup>30</sup>舞台を3段にせり上げ、舞台袖やオーケストラも含めて5つの象徴的空間(第1・2・3舞台、第1舞台幕前及びオーケストラ)設け、それぞれに登場人物を限定するという極めてハウプトマン的な空間を作り上げている。

『弓』と『祝典劇』は、古代ギリシア文学的要素とハウプトマン文学との融合を図った意欲作である。ただ、『弓』は古代ギリシア文学的モチーフを彼流に処理した作品であるのに対して、『祝典劇』は古代ギリシア文学的スタイル(ミームス)を導入した作品であるため、両作品を支配する情緒は水と油ほど異なる結果となった。すなわち、牧歌的・内省的な『弓』に比較して『祝典劇』は「レビュー」にも通じる派手な演出とテンポの速い舞台変換が特徴となっている。ベールによると、ハウプトマンは『オデュッセウス』を殊の外好み、その魅力を「神々が繰り広げる陽気な茶番劇」にあるとした(そのため、争いに終始する『イーリアス』を彼は好まなかった)。この劇を観て、古代ギリシアの観客たちは「道化劇」を観るように笑ったに違いないと彼はいうのである。<sup>31</sup>つまり、『オデュッセウス』をミームス的にハウプトマンは捉えていたといえよう。その点において、『祝典劇』におけるミームス・スタイルは「象徴的空間」という従来のハウプトマン的手法と効果的に融合しながら、彼の古代ギリシア文学受容に新たな地平を拓く可能性もあった。しかし、以降のハウプトマン作品にミームス・スタイルが応用されることはなく、むしろ『弓』と同様に、古代ギリシア文学的モチーフを内省的に扱う『アトレウス4部作』へと彼の文学は推移していく。『祝典劇』への酷評が、もはやこうした形式の作品を彼に書かせることを躊躇させ

---

<sup>29</sup> 衣装倉庫である屋階が喜劇的空間、下に位置するヨーン夫妻の住居が悲劇的空間として描かれ、舞台とはならない屋根裏も「魔的空間」として作品の悲劇的展開に大きな影響を与える。拙論：G. ハウプトマン”Die Ratten”における空間処理、[小樽商科大学『人文研究』第88輯、1994、153-174頁]参照。

<sup>30</sup> 『祝典劇』は、解放戦争勝利100周年記念式典用に建設された1万人収容の「ライプチヒ・ヤールフンデルトハレ」で初演された。

<sup>31</sup> Vgl. Behl: Zwiesprache mit Gerhart Hauptmann(Anm.7), S.94.

たのか、<sup>32</sup>更に考察を続けたいが、相前後して成立しながら全く異なる情感を湛えた両作品に共通する「言語の機能不全化」が、自然主義時代から一貫してハウプトマン文学の基本的特徴を形成することは明らかであろう。

---

<sup>32</sup> 『祝典劇』は、当初 15 回公演を予定していたが、余りの不人気に 4 回を残し公演中止となった。

**Die Antike, wo die Sprache nicht funktioniert.**  
**– Über G.Hauptmanns „Der Bogen des Odysseus“ und**  
**„Festspiel in deutschen Reimen“**

Masafumi SUZUKI

Der literarische Erfolg Gerhart Hauptmanns wäre ohne O. Brahm, der den jungen Dramatiker fand, fast undenkbar. Hauptmanns naturalistische Dramen erzielten mit der Hilfe von Brahm hintereinander grossen Erfolg. Aber man könnte auch sagen, dass Hauptmann erst nach Brahms Tod sein literarisches Joch abschütteln, und schaffen konnte, was er eigentlich wollte. Das waren die Dramen „Der Bogen des Odysseus“ und „Festspiel in deutschen Reimen“ mit den altgriechischen Elementen.

Es ist allgemein anerkannt, dass „Bogen des Odysseus“ unter der Inspiration entstand, die Hauptmann in der Griechenlandreise, die er 1907 gemacht hatte, bekam. Das Drama beschreibt eine Art Variante vom 14. bis 22. Gesang von Homers „Odyssee“. Im Vergleich mit diesem beschränkt jenes sein Thema mehr auf ein Ziel von Odysseus Heimkehr, nämlich auf die Rache an den Freiern. Die Bühne dieses Dramas ist auf das Anwesen des Sauhirten Eumaios und dessen Umgebung begrenzt, wahrscheinlich weil Penelopeia hier bis zum Schluss überhaupt nicht auftritt. Es hängt wohl mit dem Bauernhof als einziger Hintergrund zusammen, dass S.Jacobsohn das Drama „bukolischen Naturalismus“ nannte. Aber um diese Kritik richtig zu verstehen, muss man „Griechischer Frühling“, die Reiseaufzeichnung der Griechenlandreise Hauptmanns analysieren. Die höchst verinnerlichte Beschreibung der griechischen Landschaft erfüllt das ganze Werk. Die griechische Natur einschließlich der Ruinen ruft im Verfasser überall die griechische Mythologie, vor allem Homers „Odyssee“ hervor, und wenn die Menschen auch darin auftreten, verschmelzen sie mit der umgebenden Landschaft ohne Persönlichkeit wie in der chinesischen Tusmalerei. Anders gesagt, in „Griechischer Frühling“ wird beinahe keine menschliche Beziehung beschrieben. Und in „Bogen des Odysseus“ lässt sich die gleiche Tendenz beobachten.

In „Odyssee“ werden 5 enge menschliche Beziehungen um Odysseus

beschrieben, nämlich die mit Telemach, Eurykleia, Eumaios, Penelopeia und Laertes. Im Drama werden rührenden Szenen und die Dramatik des Wiedersehens zwischen den Personen hervorgehoben. In „Bogen des Odysseus“ hingegen wird auf das Wiedersehen kein grosser Schwerpunkt gelegt. Während Telemach, Leukone und Eumaios Odysseus am Ende des 4. Akts fast gleichzeitig erkennen, identifizieren Eurykleia und Laertes Odysseus am Ende nicht. Penelopeia tritt nicht einmal auf. Die in solcher Weise keine Vertiefung zeigende Beziehung der Personen, die A. Kerr scharf kritisierte, kommt aber meines Erachtens vom stärker verinnerlichten Odysseus. Wie Hauptmann in „Griechischer Frühling“ sein Gefühl nach außen selten zeigt, und sich mit anderen nicht aktiv in Verbindung setzen will, so entblösst Odysseus seine innere Seite fast nie. Obwohl Homers Odysseus sich Bettlern stellt, bleibt sein Wesen von Anfang bis Ende dasselbe, und auch der Zuschauer ersieht es leicht. Dagegen kann man bei Hauptmanns Odysseus fast bis zum Ende überhaupt nicht begreifen, was er innerlich denkt, denn man kann mit Odysseus' Texten seine innerliche Bewegung nicht ersehen. D.h. in diesem Drama verliert der Text, nämlich die Sprache, die Kraft, das Werk entwickeln zu lassen.

Wie soll man denn solche Kraftlosigkeit der Sprache verstehen? Auf dieses Merkmal wird schon in Hauptmanns naturalistischen Werken manchmal hingewiesen: Personen können sich mit anderen nicht wesentlich verständigen, und an der Grenze der Sprache lassen sie ihren Gefühlen freien Lauf. Auch die Erschießungsszene von „Bogen des Odysseus“, wo der heimgekehrte König die Freier einen nach dem anderen fast ohne Erklärung erschießt, nachdem er sich mit anderen Personen in Ithaka in keine wesentliche Verbindung gesetzt hat, erinnert an den Schluss Hauptmannscher naturalistischer Werke. Was die Welt des Werks bewegt, ist nicht die „Sprache“, sondern das „Schicksal“ bei „Bogen des Odysseus“, während es sich um die „Umgebung“ bei den naturalistischen Werken handelt. In „Bogen des Odysseus“ lässt sich zudem die Verinnerlichung der Hauptperson und die Verlandschaftlichung der Personen (die Personen, die mit der Hauptperson zwar nicht direkt umgehen, aber in ihm vielerlei Gedanken hervorrufen.) beobachten. Als solche Personen kann man Odysseus' Vater Laertes und Penelopeia anführen. Unter anderen sollte man die nicht auftretende Penelopeia mit ihrer rätselhaften Vielseitigkeit und

ihrem schöpferischen Einfluss auf das Werk als die erfolgreichste verlandschaftlichte Person Hauptmanns betrachten.

Im nächsten Werk, „Festspiel in deutschen Reimen“ versuchte Hauptmann weitere Verschmelzung seiner Methoden mit den Antiken. Auf das Entstehen des „Festspiels“ übte „Mimus“, das H.Reich 1903 erscheinen ließ, bekanntlich einen grossen Einfluss aus. Mimus ist eine Art „Performance“, die man in der Antike zu festlichen Anlässen improvisiert spielte. Auch hier lässt die Funktion der Sprache nach, indem die Darsteller mimische Gebärden häufig benutzen. Um diese unvollkommene Sprache zu ergänzen, schuf Hauptmann eine eigenartige literarische Methode: „den symbolischen Raum“. Die Räume in seinen Werken beschränken sich nicht nur auf den Platz, in dem die Personen auf-und abtreten, sondern einen Platz, der mit symbolischer Bedeutung versehen ist und in der die zugehörige Person ihre Rolle andeutet. Diese Methode wird auch in seinen naturalistischen Werken, z.B. „Bahnwärter Thiel“, „Vor Sonnenaufgang“ oder „Ratten“ angewendet.. Bei „Bogen des Odysseus“ konnte Hauptmann sie nicht anwenden, weil das Spiel immer im Anwesen des Sauhirten gespielt werden muss, dafür bringt er sie bei „Festspiel“ voll zur Geltung, indem er darin drei Bühnen erdachte. In diesem Sinne wäre „Festspiel“ die erfolgreichere Verschmelzung seiner Methode mit den Antiken als „Bogen des Odysseus“. Aber seine späteren Werke mit dem antiken Motiv stehen „Bogen des Odysseus“ näher als „Festspiel“. Man würde weitere Betrachtung brauchen, um zu erforschen, ob es mit dem grossen Misserfolg von „Festspiel“ zusammenhängt. Mindestens könnte man aber sagen, dass die „Kraftlosigkeit der Sprache“ eines der fundamentalen Merkmale der Werke Hauptmanns ist, egal ob naturalistisch oder nicht.