

G. ハウプトマン『線路番テール』

解釈試論

—その空間的象徴性—

鈴木将史

近代ドイツ文学史上G. ハウプトマン程、その文学的スタイルを様々に変えて行った作家も珍しい。膨大な量にのぼる彼の著作には、世紀末から第2次大戦前までのドイツ文学が有した文学形式の影響を大概認めることができる。しかしこれだけ包括的な仕事を残した彼も、その出発点となると一箇所限定するというのがほぼ常識となっている。即ち「自然主義」という事になるが、これは彼が『日の出前』でこの上もなく衝撃的なデビューを飾った事実¹⁾に負う点が多く、その後たて続けに『平和祭』、『寂しき人々』そして『織工』と自然主義的色彩の強い作品を発表して時代の要求に答えた事で、「自然主義作家ハウプトマン」の名声が確立してしまった感がある。確かに劇作家としての彼の出発は自然主義一色に彩られていたといっても過言ではあるまい。だが小説家としての彼を知る者はその考えに疑いを抱かざるを得ない。ハウプトマンの小説群には、彼の戯曲や例えばM. クレッツァーの小説『ティンペ親方』或いはホルツの小説『社会貴族主義者達』などに見られる徹底自然主義的なモチーフ（下層労働者の社会的不安と経済的困窮）が、ほとんど扱われていないのである。

彼の戯曲と小説がその初期に於いていささか趣の異なる内容をもつに至ったのは成立背景にも一因があろう。O. ブラームが主催する「自由舞台」の例会として上演された彼の戯曲は特定の観客を強く意識したもので、その分だけ自然主義的色彩が強まったといえる。事実、彼の初めての非自然主義的戯曲『同僚クランプトン』は「自由舞台」の庇護を離れ「ドイツ劇場」（当時ウィーンのブルク劇場と並ぶドイツ語演劇界の指導的劇場）での上演へと大躍進を遂げるが次の『織工』は再び「自由舞台」主催で上演されている。対して小説という文学形式は、その反響は戯曲に較べておだやかなものであり、“Die Gesellschaft”、“Moderne Dichtung”、“Die Neue Rundschau”といった自然主義的色彩の濃い文芸雑誌に掲載された彼の小説は戯曲程の反響を得るに至らず²⁾、彼の処女小説ともいえる『謝肉祭』に至っては、35年後に再刊されるまで彼自身もその存在を忘れていた程であった³⁾。自然主義にしてみても、その最も特徴的な文体「秒刻体」が実験されるのは、1889年1月に出版されたホルツ／シュラーフによる合作小説『パパ・ハムレット』の中でののだが、世間に自然主義が知れ渡るようになるには同年10月の

『日の出前』初演を待たねばならない。『パパ・ハムレット』に対する批評には否定的なものが多かったのである。そこには文学形式が大きく影響している。つまりホルツが打ち立てた自然主義のテーゼ「芸術は再び自然になろうとする傾向を持つ⁴⁾」に小説はそぐわないのである。何故ならそのテーゼから「語られる時間が語りの時間と一致しなくてはならない⁵⁾」という創作上の原則が導かれるわけで、この原則に従って小説を書くとは状況を把握しにくく断片的な印象の強い作品が出来上がってしまうからである。

『パパ・ハムレット』がいい例で、この作品を読むと通常の小説が重要な場面の一瞬の状況を如何にゆっくりと入念に表現しているのかに気付かされる。対して戯曲にはアリストテレス以来の一大原則「三一一致の法則」があり、「演じる時間」と「演じられる時間」の差はその場面場面に於いては無いに等しい。この点からも戯曲は自然主義になじみ易かったといえる。ハウプトマンも彼なりの創作原理を「原戯曲⁶⁾」(Urdrama)という概念においており、この原理を用いて自然主義的戯曲を創作していったので、動的な自然主義的モチーフより、同じく重大である宗教的、或いは自伝的モチーフを表現する手段に小説を用いた事も当然であろう。ところが彼の内面でこれらのモチーフがまだ明確に形を取らぬ内に書かれた小説が2編ある。これらが1887年の3月と4月に相次いで脱稿された『謝肉祭』と『線路番ティール』であるが、そのため両編、とりわけ『線路番ティール』には後に開花する彼のすべてのモチーフの萌芽が観察される。そしてそれと共に原戯曲論の他にもハウプトマン文学—特に小説—の持つ創作原理が最もストレートな形で働いていると思われるのである。

『線路番ティール』は今日ドイツ国内では国語用教材として採用されている事でも分かる様に、ハウプトマン作品の中で最も親しまれている小説である。従って作品に関する研究も多岐に渡り、様々なアプローチからの解釈が試みられている。その多くはこの小説が内包する象徴性に目を向けたものだが、その担い手は線路であったり(B.v. Wiese)、自然と機械文明であったり(W. Zimmermann)、更にはティールとトビアスの、又は先妻・後妻との関係(K.D. Post)の中に認められたりしている。しかしそれらが暗示するものは人間の力ではどうにもならない魔性的な自然の拘束力や、自らには気付かぬ深層心理であったりと、多分に自然主義的色彩が強い。対して質的に一番充実していると思われるF. Martiniの論文では作品の構成や文体の象徴性が指摘される。中でも次に引用する文章は注目に値する。

物語全体は空間的なものの対立(住居・線路番小屋・森・線路・小さな畑)やそれらの象徴的な交替により組み立てられ、時間の進行は場所から場所への交替により規定されている。—中略—空間は人間の関係を意味している。例えば、ティールの生活は家と番小屋の間の、彼の心安まらぬ「我が家」と、察するところ平安な彼の仕事場の間の、そして森を通る通勤と保線業務の間の強制的で単調な交替の内に展開する。こ

の交替は線路番の外的生活規則のみならず、彼の存在深く入り込む、内的に対立する律動化を意味している。空間は運命の場となり、その象徴性と同様その現実性に於いても特別な意味を要請する。空間は自然主義的な意味合いで、社会学上又は心理学上実効力を持つ環境であるばかりではなく、運命をも意味するのだ⁷⁾。

この後Martiniは作品の色彩的技法・音声的技法に触れ、その絵画的・音楽的效果から実世界と精神世界を統合したハウプトマン独自の神話的世界の出現を説き、ホルツを知る以前に彼が自然主義を既に克服していたと主張する。この解釈自体には筆者も概ね同調するものであるが、上の引用文はMartiniの主張を裏付ける以外にもハウプトマンの他の作品にも見られる創作上の癖を知る上で、或いは同時代や後の文学との彼の文学の関わりを知る上でも示唆するところが少なくない。以下に『線路番ティール』での「空間」の処理を子細に観察してみたい。

既に多くの論文で指摘されている様に、この小説をストーリーの点から見るとそのクライマックスは2箇所存在する。即ちトビアスの事故とティール一家の惨殺の場面である。またこれらの場面をティールの身に起こった外面的な頂点と見なせば、Zimmermann が指摘する通り、内面的な頂点としてそれぞれの直前に置かれている先妻ミンナの夢と、妄想に囚われ後妻レーネの子を殺そうとする場面が挙げられよう。ただ、『線路番ティール』中で最も独特な、ハウプトマン的な箇所、それ故この作品を純文学作品と見た場合一つの頂点を成し得ている箇所は、それらに先立つ2章での最初の列車通過のシーンである。

これが済むと鐘が3度繰り返して鳴り、ブレスラウの方角からの列車が1両、直前の駅を発車した事を告げた。あわてたそぶりを少しも見せず、ティールは更にしばらく小屋におり、それから旗と発煙筒入れを持ってゆっくりと表に出、だらだらとした歩みで狭い砂利道を歩いて20歩程離れた踏切に向かった。道を誰かが通ることは極く希ではあったが、ティールは自分の遮断機を列車が通過する前後にはきちょうめんに開け閉めした。

彼は仕事を終え、今や人待ち顔で白黒の遮断機にもたれていた。

線路は、はるかかなたの緑の森の中へと左右をまっすぐに切り分けていた。両側には赤茶けた小砂利をまいた土手が、伸びる1本の通路を中に残して、針葉がいわばせき止められていた。そこを黒く平行に走るレールは、全体がさながら巨大な鉄の網の目のようで、その狭い2本の糸は北と南のかなたで地平線上の点に集まっていた。

風が起き静かな波を森のふちへ運び遠方へと伝えた。線路わきの電柱からはうなる様な和音が響いてきた。巨大なクモの巣の如く電柱から電柱へと張りめぐらされた電

線には、ぎっしりと鳥がとまってさえずっていた。1羽のキツツキが笑う様な鳴き声をあげてティールの頭上を飛び去ったが、彼は目を向けもしなかった。

どっしりとした雲のへりに丁度ぶら下がり、濃緑の木々の梢の海へと沈もうとしていた太陽は、森の上に紫の光線を注いだ。土手の向こうの松の木が作る列柱のアーケードはまるで内面からの様に燃え立ち、鉄の如く熱し上がった。

ルールも熱し始めた。火を吐くヘビの様に。しかし最初に冷えた。そして今やこのほてりはゆっくりと地面から立ち昇り始めたのである。まずは松の木の幹、次にその梢の大部分を冷たい朽ち果てた光の中に残しながら。最後には先の一番外側だけを赤っぽいうす明かりに浸しながら。音もなく厳粛にこの崇高な劇は進行した。線路番はいまだに身動きもせず遮断機わきに立っていた。ついに彼は1歩足を踏み出した。地平線上のルールが集合する黒い点が拡大してきた。刻一刻大きくなりながらもそれはやっぱりひと所に留まっているかの様だった。突然それは動きを得て近付いてきた。ルールごしに震えやうなりが伝わり、それはリズムカルにゴトゴトいう鈍い音で大きく大きくなりながら、ついには押し寄せてくる騎士の一団のひづめの響きに似てきさえした。

あえぎとおたけびが間欠的に遠くから大気を通してふくれ上がり、そうしていきなり静寂が破られた。たけり狂う響きとどよめきがあたりを満たし、ルールはしなり地面は震え、一気圧が増し一ほこりやもうもうたる蒸気が立ち昇り、次には黒い、鼻息荒い怪物は通り過ぎていた。ごう音も大きくなった様に弱まっていった。もやも晴れた。点に結んで汽車は消えてゆき、以前の聖なる沈黙がこの森林地帯にふり注いでいった。(48-50)

この場面が如何に入念に描かれているかは他の列車通過シーンと比較すれば一目瞭然だろうが、注目すべきは作品の構造上でのこの場面の持つ意味である。

『線路番ティール』中で列車は主なものとしては都合5回通過する。つまり、

1. 上に引用した場面。
2. 嵐の中で先妻がルールを何やら血だらけの白い包みを抱き、こちらに向かってくる夢を見た後の列車通過場面。
3. シレジアからの急行列車がトビアスをひく場面。
4. 瀕死のトビアスをフリードリヒスハーゲンに運ぶ普通列車がプレスラウより通過する場面。
5. 業務列車から死亡したトビアスが運び出される場面。

<以後それぞれ 場面(1)、(2)、(3)、(4)、(5) と略す>

の5つであるが、場面(1)を除いた各々の場面がこの小説での内面的或いは外面的山場を形成している事は容易に気付く。その証拠に列車通過の際のティールの様子を見してみる

と、

場面2. 夢と現実の境に立ち列車を止めようとする。

場面3. 彼の激しい心理的動揺が体験話法、スローモーション技法等を交えて克明に描写される。

場面4. 気絶する。

場面5. 気絶する。

という具合に、ことごとく異常な状態を呈示している。すなわちZimmermannの述べる様に、内的並びに外的クライマックスとしてこれらの4場面では列車が必然的に通過しているといえる。別な言い方をすればこの作品は列車が通ることによって新局面を迎え、副題にある通り⁸⁾、又「生起した前代未聞の出来事」というGoetheによる規定⁹⁾をも満足させる「ノヴェレ」としての体裁を整えることに成功しているのである。

以上の様に作品の構造上でも列車通過シーンの持つ意味は決定的なものだが、場面(1)のシーンだけは唯一趣を異にしている。この場面は筋を進行させる機能を持たず主人公の内面にも外面にもさしたる変化を与えてはいない。列車が通過した後も「線路番は『ミンナ』と夢から覚めた様につぶやき小屋に引き返した」(50)だけである。にもかかわらず他のどの通過場面よりも詳しく、終章のほぼ10分の1が、この実際には5分間にも満たぬ場面を描写するのに使われている。つまり作品中の時間推移が最も遅くなるのがこの場面なのである。従って『線路番ティール』解釈にあたって非常に重要な位置を占めるのが場面(1)の解釈であるといっても過言ではあるまい。

『線路番ティール』は三章に分けられている。第1章は初婚から先妻との死別を経て後妻との再婚に至るまでのティールの半生と、彼の現在の家庭及び仕事の状況について、第2章は或る6月の朝方7時頃にティールが帰宅する場面から始まる、次の出勤までの彼の家庭での一日と後妻レーネが先妻の子トビアスを虐待するところをティールが初めて目撃する場面を描いている。第3章からいよいよ彼の実際の仕事が物語られ作品そのものが動き始める訳で、この説明でも分かる様に1章と2章は厳密に言えば作品の状況説明或いは初期設定に当たると考えられよう。2章を作品の初期設定と解釈するのには異論もあろう。確かにその中では今までティール一家が小作していたジャガイモ畑が解約され、代わりに線路番小屋横の土地が見つかるという「不測の事態」も生じ、ここで小説は動き出しているのだが、その他は毎日繰り返されるルーティン・ワークが描かれている。その点ではレーネのトビアスへの折檻も例外ではない。そしてその場をティールが目撃する事実によって初めて彼の内面で後の悲劇を招くだけの状況認識が用意され、後に述べる人物間の均衡関係が完成する。こういった構成は戯曲・散文を問わずハウプトマン作品には特徴的なものである。即ち彼の作品では初期設定（戯曲でいえば舞台指示）が後の筋の展開を内包しており、決して単なる登場人物の説明には終始していない。逆

にいえば後に生じるカタルーフはここにあらかじめ予告されているのである。これは、ややもすると自然主義の奉ずる環境決定論と混同され勝ちだが、ハウプトマンにおいてはその限りではない。確かに『日の出前』、『平和祭』、『寂しき人々』、『織工』などには舞台指示の中で可能な限り環境を描写・規定し、そこから脱出するのに十分な意志力を持たぬ人間達の悲哀を表現しようという自然主義的な意図が見受けられるが、彼が規定する環境とはその大部分が人間環境を指し、その周到的な配置こそ筋が展開していく上での原動力となっている。それは登場人物達の対称的な配置である。主人公を中心とする対称的な配置が多くのハウプトマン作品に見られ、主人公は両側に立つ人物（多くは異性）に引かれながらさながらやじろべえの如く表面的には平静な、その実内面では複数の引力が均衡する危なげな状態を保っている。そのため両者のバランスが狂うと主人公はたちまちのうちにカタルーフへと転げ落ちるのである。そのきっかけは従って極くささいなもので充分といえる。例えば『日の出前』ではロートがクラウゼ家の遺伝性アルコール中毒症を知ることや、『平和祭』での賛美歌や、『寂しき人々』でのフォッケラート氏とヨハネスの口論や、『御者ヘンシェル』でのヘンシェルとハウプのけんかなどは、それ以前の悲劇と比較すると明らかにクライマックスとしては劇的効果が希薄であるといえよう。

こういった創作態度はハウプトマン自らが名付けるところの“Urdrama”というより現実社会に忠実なドラマトゥルギーからくるものであるが、彼の散文作品もその影響を免れるものではない。とりわけ戯曲と隣接した位置に立つ“Novellistische Studie”たる『線路番ティール』では、その人物配置は見事なまでに対称形を成している。即ちティールを中心として両側に先妻ミンナ、後妻レーネを配し、各々の脇役の下に彼女等の子供としてトビアスと赤ん坊（この子は純粋にトビアスのアンチテーゼとしてのみ置かれており、トビアスの存在を抜きにしてティール、更には読者に意識されることはない。いわば人物図の対称形を完成するための埋め草であってその名すら明かされてはいないのである。）が配置される¹⁰⁾。そしてこの意味でトビアスの列車事故は先の戯曲群で悲劇的結末をもたらす「極くささいなきっかけ」と比較し得る事件であるといえる。事実注意深い読者はこの場面(3)が、ティールにとって何より大事なトビアスの生死が懸かっているにもかかわらず、場面(1)と較べ余りにも簡潔に、又何の予兆もなく唐突に描かれているのをいぶかることだろう。この事故そのものの役割は他の戯曲でのささいな事件同様登場人物間の力のバランスをくずすことであって、人物の本性までを変質させる権限を与えられてはいないのである。

さてハウプトマンはこのような登場人物図を「ノヴェレ」としては正に異常な程の緻密さで、1章では「通時的」に、2章では「共時的」に描いているわけだが、その初期設定部は1・2章を費やすにとどまらず、3章冒頭、場面(1)まで続いていると考えられる。そしてこの場面はティールという人物の説明に費やされるのではなく、この作品に見ら

れるあらゆる技法が凝縮して用いられる事により、『線路番ティール』の持つ雰囲気をも最も鮮明にあたかも前奏曲の如く謳い上げ、全編の中でも他と切り離され独立した地位を主張している。以下にその場で現れる様々な手法を分析し、それらの奥に横たわる創作原理を探っていきたい。

場面(1)は全体が『線路番ティール』に特徴的な様々な手法によって形作られているのだが、そこに認められるものは概ね次のように大別される。

1. 擬人法
2. 色彩に関する手法
3. 光線に関する手法
4. 音響に関する手法
5. グラデーション
6. 次元操作

さてこれらの手法を説明していこう。まず擬人法についてだが、これは有名なもので多くの解釈がこの手法に着目し、各々にニュアンスの違いはあるものの大筋において一様な判断を下している。主にこの手法を用いて語られるのは列車のモチーフであり、保線区を取り囲む自然や線路や電柱・電線などが「生き物」として描かれるが、とりわけ重要なのはそこを通過する機関車であって、場面(4)を除き機関車は一種の「怪物」として保線区を通過していく。ここでの鉄道をv. Wieseは“Dingsymbol”と解釈しここに現実的で規律ある世界と精神的で混乱した世界とが交ざり合うとする。そして森や機関車もつ力を“überwirkliche, unbewusste Mächte”と規定している¹¹⁾が、この用語は“es-hafte Mächte”(Zimmermann)¹²⁾や“geheime Mächte”(Martini)¹³⁾とその使用意図において大差はない。列車が表情ある生き物として描かれることによって一方ではティールの精神状態を象徴し、他方では来るべき悲劇を暗示する役割については各々の論文に詳しいが、2本ある線路がティールの内面にある精神的領域と肉体的領域を区別しようとする性向を象徴し、その線路が地平線上に点として結ばれることが、彼のこの両領域が破壊的に融合し合う事実に符合する(Krämer)¹⁴⁾とか、或いは逆に列車モチーフを全く無視して、唯一般社会から隔離された森の中の主人公の孤独を資本主義社会がもたらした副産物とし、彼の内的葛藤を、人間としての尊厳を満足し得る生活への執着と断じる社会主義的解釈(Herdeegen)¹⁵⁾などは、いささか的はずれなものといわねばなるまい。

色彩に関する手法はKrämerの論文中に詳しい。彼に依れば作品での悲劇を暗示する色として「赤」と「茶」が挙げられる(ティールの褐色に焼けた顔と赤毛・番小屋の茶色の札と赤さびたストーブ・トビアスの燃えるような赤毛と茶色の帽子)。とりわけティールが息子のためにと用意する貯金通帳のカバーが赤であり、後の事故で同色の旗にトビアスが包まれて運ばれる事実はこの説を裏付けるものだろう。これに対して線路、そし

て列車関係のイメージはモノトーンで表現される（機関車から立ち昇る白い煙・黒い怪物に見立てた機関車・白地に黒で書かれた番小屋の番号・白黒の遮断機など）¹⁶⁾。

光線に関する手法としては、太陽と月というモチーフを意図的に用い夕焼け時の緋色や赤、満月が空に昇るにつれて青白みを帯びる様子などが、更にその光線を制限する事によって（雲と森の梢との間に狭まれたり、番小屋の戸口から射し込む夕日や木々の間に昇る月）上に述べた色彩的手法と相乗効果を挙げている¹⁷⁾。

音響に関する手法も上の二手法と関連するが、ハウプトマンで特徴的なのは、音響が単独に使用され視覚が意識的に放棄される時がままあることである。2章でティールがレーネによるトビアスの虐待を目撃する場面も、その様子は家の外から音声を通して描写される。『謝肉祭』でもこの手法は有効に用いられており、キールブロッカー一家が湖水に転落するシーンは漆黒の闇の内に繰り広げられる。また逆のケースとしてトビアスの遺体が列車から運びだされる段で音響が消える例がある。場面(1)でも実際に列車が通過する箇所では列車そのものは描写されず、周囲を満たす轟音と周辺状況がその様子を伝えている。

グラデーションは作品には2通り現れ作中の時間推移をコントロールし、場面場面での感覚的效果を高め、その日常性、非日常性を演出する。そのひとつは視点を対象から対象へと規則正しく移動させる方法。もうひとつは、視点を定め対象の変化を感覚的に追っていく方法である。前者はティールが番小屋で勤務の準備をする件にその典型が認められる。

彼は自分の夜食を、横に2つあいていた、すき間程の窓のそばにある小さな茶に塗られた机の上に置いた。その窓から保線区が楽に見渡せるのである。それからさびついた小さなストーブに火を入れ上に水を張った鍋を置いた。スコップ、鋤、ネジ回しといった道具類を整理した後、彼はカンテラの掃除にかかり、その折に新しい油も入れた。(48)

この手法はまたレーネの行動を描写する際に好んで用いられており、ルーティンワークの説明によって日常生活の規則的な時間推移を表現するのに役立っている。一方後者の代表的な例は場面(1)に描かれる、列車通過直前に森の木々がほてり上がる箇所とその後レールを通して怪物の如き機関車が接近してくる様子を聴覚的に描いた箇所である。ここでの時間は規則的には推移せず森の漸時的な変化と共に大幅にその歩みを遅め、場面の情景が目又は耳を通したイメージとして読み手の中に定着する。（その際、上で述べた様に2つの感覚はしばしば単独でイメージを媒介し、イメージはそのため尚一層純化され、強烈な印象を与えるのである。場面(1)が作品中で独自の地位を主張するのもこの純化されたイメージによるせいがない。）

最後の次元操作は場面(1)に特有なものである。上に述べた色彩・光線操作とグラデーション効果を用いて森の情景を静物画に近付け、ティールを含めた世界全体が2次元化されるのに対し地平線上の「点」として「拡大」してくる機関車はある時点から突如として立体となり森を背景とした平面画から飛び出してくる。しかしそれも数秒（数行）に過ぎず、列車は再び「点に結んで」平面へと消えてゆくのである。また場面(2)では機関車のサーチライトが次のように描写される。

2つの赤い、丸い明かりが巨大な怪物の出目の如く闇をつらぬいていた。そこから血にまみれた光が射し、照らし出された雨滴を血のしずくに変えた。それはまるで天から血の雨が降る様だった。（53）

ここでの描写では例外的に列車モチーフが色彩的手法で語られるが、その方法は場面(1)での色彩を用いた情景描写とは明らかに異なっている。即ち、場面(1)ではまず電柱や電線、更にキツツキが語り手の視線を上方に向け、雲の下から顔を出した夕陽がその光線を森に照射する事によって場面全体のポイントは上から下へと移動する。次に森全体が地表から灼熱していく事で今度は下から上への方向性が生まれるのである。その様子は色彩的にもグラデーションが採用され、急激な色の変化は見受けられない。これが場面(2)となると全く対照的で、光線の領域内に入ってくる雨滴はその色をいきなり赤に染め、また情景内には上下方向を示す雨に加えてより強い方向性として前後をサーチライトの光線が射ぬくのである。

また、更に興味深いことは、平面的な静物画として描かれる森もその細部では常に何かが運動し、変化し続けているのに対して、線路は時折その上を列車が轟然と通過する以外（この通過も運動と捉えるには余りに暴力的、爆発的なものであるが）かたくななまでにその不変性を貫く点がある。森の中に始終聞こえる鳥、特に鳥の泣き声は場面(1)で頻繁に用いられる。hinein、hinunter、weg、fortなどといった副詞で森が内包するブラウン運動のようなせわしない動きが強調されるものの、その中をモノトーンに描かれた線路は「まっすぐ」「平行に」横たわり、いざ列車通過の段になると上に挙げた副詞群は一切姿を消してしまう。そしてあたりはあらゆる計測器の針が振り切れる程の刺激（音・振動・蒸気）に満たされるのである。それはあたかも列車登場までせわしく立ち回っていた小道具大道具達が主役の登場を息をのんで見守っている様で、鋭い感性はこの通過場面に、それまで森を包んでいたダイナミズムから転じてある種の崇高な静寂性を感じても不思議ではあるまい。場面(1)の後に来る嵐の場面でも雨と風と雷に荒れ狂う森の中で線路はその特徴を遺憾なく発揮している。

その下（筆者注：白樺の木の下）に2本のレールが濡れて輝きながら、青白い月の光

をそここの箇所ですり込んでいた。(52)

森が持つ可変性と線路の不変性は、有機性と無機性という対比に置き換えることも出来、この点では列車も無機性のシンボルとなり得る。列車の通過は森での他の運動とは明らかに趣を異にしており、その規則性と生物の限界をはるかに越える並はずれたパワーがティールを含めた森の有機物に対し自らを際立たせているのだが¹⁸⁾、この無機性に支えられる線路と列車の崇高化、引いては神格化ともいえるデフォルメこそ本論の鍵となるものである。

こうして場面(1)で用いられた様々な手法を検討してみるとそれらは一様に線路区周辺の森を描き出すために動員されたものであること、またその中央を走る列車(或いは線路)については特に色彩的手法、次元操作、グラデーション、擬人法に関して更に異なった描出が行われていることに気付く。つまり『線路番ティール』はその表層である描写面から考えると村、森、保線区という3層から構成された作品であるといえる訳である。さてそれではこの3つの舞台がそれぞれ作品の内容に対してどういう意味を持つのか、次に詳しく探っていききたい。

『線路番ティール』に於ける空間の持つ意味

本論前半でも既に述べた通り、作品に登場する人物達の配置は対称的なものであり、その微妙なバランスによりティール一家の表面上の平安は保たれているわけだが、その精神的バランス、言い換えると登場人物間の精神的隔たりは地理的な隔たりに置き換えられてしまっている。つまり村という空間の中心を為すティールの住居にレーネとその赤ん坊がおり、一方森の中心である保線区内にはミンナが置かれている。そしてその間を行き来するのがティールであると考えられる事ができる。保線区長から新しく借り受けた番小屋横の畑を耕しに来るまでレーネは夫の仕事場に足を1歩も踏み入れてはいないし、ミンナの方はティールの意識中に6回程その姿をはっきりと現すが(40、50、51、52-53、57、62)、それらは全て保線区周辺の出来事である。2人は描写法によってもその性質を明らかに異にする。レーネを描くには先に挙げた手法のどれもが用いられないのに対し、ミンナは極端に制限された描写媒体(光線・森のざわめき・ティールの台詞)により描かれ、ティールが先妻を夢に見る際には、ぼろをまとい青ざめた様子で線路上を彼方から此方へとそしてまた彼方へと彼には一瞥もくれず通り過ぎる点で、列車とほぼ同様な手法(モノトーン・次元操作・無機性)で描かれている。レーネの属する世界は村、そしてその中の一家庭という基本的な構成要素から成り立っている。耕してきた小作地

が解約されるとあられもなく嘆き、悪態をつき、代替地があると知り機嫌を直すや更にそこにはちっぽけな果樹が2本生えているのを聞くともう「本当に気も狂わんばかりに」(43)喜ぶ世界がそれで、現世のあらゆる情念が存在する日常社会といえるだろう。そうすればミンナの世界はそれらを一切捨象したv. Wieseのいう「不可視的なものが可視的なものへと入り込み、現実的で秩序ある世界が精神的で無秩序な世界へと融合する」¹⁹⁾非日常世界という事になる。そして両者を作者は描写手法をもって意図的に区別していることは先に述べた。日常空間に住むレーネと非日常空間に存在するミンナとが互いに交わらないのは当然であるが、両者に接するティールはどうか。彼は少々複雑な立場に立っている。先妻ミンナが産褥熱で死んでからのティールの精神状態を追ってみよう。

レーネを後妻として迎え入れたものの最初はトビアスに関する事以外家庭の雑事は彼の関心を全く引きはしない。しかしそのうちトビアスに対する執着も次第に影を潜め、妻が広く彼の心を占め番小屋も以前の様な、お気に入りの場所ではあり続けなくなる。ところが成長するに従い知恵遅れであることが判明したトビアスが父親に殊更愛着を寄せる様になると、父は息子を溺愛し始め、また妻に関心を示さなくなる。この状況はレーネとミンナ、即ち日常と非日常を右往左往する主人公の性向を端的に表している。いや、右往左往というより彼の安住の地はミンナの側にあるとすべきだろう。先妻が死に、非日常的、反社会的世界の象徴である番小屋に逃げ込もうとするティールを「荒々しい情欲の力」(39)により後妻はほぼ支配下においてしまう訳だが、ここでの彼の状態を先妻への精神的な依存と後妻への肉体的依存とに分裂した自己と捉えることには若干無理が生じる。何故なら彼は内面的にも着々と後妻の影響を受けつつあったからで、終いにはその様な自分に「時折」(40)良心の呵責を感じ(それは確かに深いものではあったけれども)、番小屋を聖地と考えそこで先妻を追悼し現状に嫌気を覚える事により自己を安定化させるのである。従ってこの段階でのティールの先妻との交わりは、後妻を含めた社会との彼の交わりに対する代償行為と考えることができ、この行為さえも後には形骸化してしまう可能性が十分あることだろう。いずれにせよここでのティールは主に日常の世界に生きる人間として描かれている。

しかしその後のレーネからの再びの離反と非日常への傾倒は生者トビアスの影響を十分に考慮すべきである。既に父譲りの赤毛と母親似の蒼白な顔色で自分の属すべき空間を暗示する彼は、知恵遅れというその特性により、日常社会を生きる非日常社会の住民として作品に登場してくる。彼がティールを慕い、ティールもそれに答えるのは、ティールの非日常的性向にトビアスが呼応するのであろうし、大人と較べてそうした性向をより多く持ち合わせる子供達がティールを事実気に入るのも、同じ理由によるものと思われる(そして当然の如くティールは村人から変人として扱われる)。ティールもトビアスのそうした特性に忘れかけていた非日常的性向を呼び起こされ、また森の中へとその存在基盤を移し直すのだが、日常社会に住むトビアスにはそうした精神的位相と地理的

位相の共和が不可能であって、これはその時点でのトビアスの苦難となって現れ、後の森へのハイキングという地理的移動とその後の安定化（森の中で死亡する事実！）を内包した状態といえるのである。ここでのティールの生活は前段とは打って変わって番小屋並びに保線区の再度の聖地化に加え、帰宅した後も専らトビアスを可愛がる事によりその大部分が非日常化されてしまっている。既にこの時点で作品を大きく動かすだけの主人公内部での精神的なバランスの乱れは見られる訳だが、ここでもこの均衡を辛うじて保つのは彼の家庭をも含めた村での社会的な生活である。先には番小屋での妻の追悼が日常生活に対する代償であった様に、ここではレーネとのおざなりな関係がその他の非日常的生活に対する代償として営まれているのである。トビアスが虐待を受けていると村人がほのめかすもののティールに聞く耳がないのは、それが原因でレーネと対立し、代償を失い、自分が一気に非日常的世界へ転げ落ちる事を彼が恐れていることに他ならない。トビアス虐待の場を目撃して彼の身を襲うけいれんは従って怒りや恐れや悲しみといった感情に由来するものではなく、彼の内部が日常世界との関係を断ち、非日常世界に占領されるのに抗う肉体的抵抗であると解釈すべきであろう。

ティールは彼女の言葉をほとんど聞いていなかった。彼の目は泣きじゃくるトビアスをちらりと捉えた。少しの間彼はまるで自分の内に立ち昇る何か恐ろしげなものを乱暴に押さえ付けなければならぬかの様だった。（47）（傍点筆者）

この“etwas Furchtbares”が機関車のイメージと一致する点は興味深い。

ここで惨劇の起こる月曜日直前の人物の内外的配置を整理しておこう。村にはレーネとその赤ん坊がおり、保線区周辺にはミンナがおかれている。ティールはその間を往復するものの内面的には非日常的世界に強く引かれている。トビアスは本来非日常的存在であるが外面的には日常世界に住んでいる。この様な内容で作品内の日常と非日常の平衡が危うく保たれることになる。両者がティールの内部で激しくせめぎ合ったり、トビアスが虐待されたりする形で時折その葛藤を露呈しても、全面的に衝突しないのは、各々の空間的区分が村や保線区として明確に区分されているからに他ならない。そして作品中ではティールのみが両者を内部に孕む存在として空間的区分の必要性を漠然と感じている。また両者の間に緩衝地帯として横たわるのがシュプレー川を渡り終えてから始まる森である。森は先の手法的分析でも結論した様に独自の色彩を放っているがその小道をティールは或る時は村へ帰るためにいそいそと、また或る時は保線区へ向かうべく何事かを考えながら、そして例の月曜の朝には言い知れぬ不安を胸に歩く訳である。つまり森は村とは明らかに違う非日常性を有するにもかかわらず同時に有機的に描写される事により、無機的な聖地である保線区へは脱日常化への準備、また逆のルートでは日常化への準備を施す区域として、あたかも神殿に於ける参道のような機能を果すのである。

列車事故の後トビアスを最寄りの駅まで運ぶ描写や、特に気絶したティールを自宅まで運ぶ描写は、担架を中心とした一行が列をなして森を静かに進む様子が非常に儀式性を帯びており、正に参道を進む葬列のイメージを彷彿とさせるに足る事だろう。

さて月曜日に長年保持されてきた空間的区分がついに破られる。レーネがトビアスと我が子を連れて新しく手に入れた畑を耕しに来るのだが、トビアスにしてみれば初めて自分の属すべき世界を訪れるのであるから「いつになくはしゃいだ」(56)のも無理はない。一方レーネはそこでも家庭と同じく精力的・機械的に働く事によって日常的空間を作り出そうとする。そして事実当時の保線区周辺の描写は、村のそれとほぼ同様に日常的なものとなっている。その直後トビアスが列車にひかれる。この事故をどう解釈したらいいだろう。従来の解釈では事故とそれに続くティールの発狂は人間の力や想像を越えた名状し難い魔力が主人公にその猛威をふるった結果と見なされている。

列車は（中略）機械であるのみならず、ティールの印象として描かれる際には、神話的イメージに於ける『黒く鼻息の荒い怪物』の如く、あらゆる規制と計算に対して制約を受けない得体の知れぬものの符丁として、悪魔として現れる²⁰⁾。

Guthkeのこの解釈はほぼ定説となっているが、彼の炯眼は同時に作中に現れる神性をも捉えている。

しかしながら破壊的、根源的権力の対極も小説中で重要な役割を果している。それは保線区に沈む夕日に殊の外象徴化されている。世の人間の上に聳え立ち蔽かなる光であたりを満たす力として²¹⁾。

ティールが番をし続け、ついにはその子トビアスを轢き殺す列車はこの解釈のように悪魔の化身として描かれているのだろうか。周囲の人間、或いは生物を一顧だにせず定期的に森の中を猛然と通過してゆく列車。そして行く手を阻むものは何人といえども容赦なくその猛威の餌食にしてしまう列車。これらのイメージを怪物、更には悪魔に準える事はたやすい。しかし列車が通過する保線区はティールにとっては厳然たる聖地なのである。そして村では日曜の礼拝を欠かさず、信心深い男として描かれるティールだが、保線区で彼の意識を最も支配するものはミンナと列車であり、この両者はモノトーンな色彩的手法や前後方向に移動してくる3次元的描写法によって、またミンナはその影を保線区周辺にしか落とさぬ事で、同様のイメージで彩られている事が理解できるだろう。また列車通過とミンナの登場が前後する場面では〈場面(1)・(2)〉一方が他方を予告するかの様に登場するし、2度ティールが線路傍らで列車、又は虚空の何物かを静止しようとする際も(53,61-62)彼の内に両者が混在化している事は明らかである。この様に彼

の中で先妻と緊密に結び付く列車のイメージが、悪魔的なものであるとは到底言い難い。それは寧ろ神的なものと考えたほうが妥当だろう。だがその神はティールが村で一心に崇めるキリスト教のそれを指すのではない。列車がもつ神的イメージは人間とは遠く掛け離れた、人格の片鱗さえも持ち合わせぬ超自然の力が喚起するものでその原動力は漠とした「畏怖」である。それは丁度プレアミニズムで説かれるマナが引き起こす宗教心と同種であるといえよう²²⁾。即ち列車は無機的且つ非霊的存在でありその常軌を逸する威力により時に猛烈な破壊活動を行う原始宗教的な神なのである。その列車が定期的に通過する保線区を取り囲む森全体がその意味では一つの神殿であり、ティールはそこに仕える唯一人の神官と考えられないだろうか。つまり村の教会も彼にとっては日常世界に過ぎず、自分が精神的な安住の地と見なす非日常空間で彼はまぎれもなく異教的行為を行っているのである。

列車という猛々しい荒神が降臨する聖地である保線区は、限られた者を除いて何者も立ち入ることを許さぬ場であるが（そして2本の線路が区切る空間はティールも含めてまさに誰もそこへの立ち入りを許されてはいない。）、そこにその空間とは最も疎遠である日常空間がレーネと共に侵入してくる。そういった状況に対する神の怒りにも似た激烈な威力がトビアスといういけにえを求めたとは理解できないだろうか。日常社会の中で非日常的な存在つまりここでいう神的存在に最も近いのがトビアスである以上神への具物という意味で彼が犠牲になるのもうなずけよう。トビアスの列車事故は従って最も神聖な非日常空間に日常空間が直接触れてしまったために起こる一種の爆発であり、そのために原始宗教的な神が自らの破壊性を一気に発散し周囲の空間をそこに住む人共々村に至るまでたちどころに非日常空間へとねじ曲げてしまうのである。気絶したティールを担架に乗せ一行が森を村へと帰る場面は、その光線の制限的使用（木々の間から漏れる月光）や色彩的手法（人々の死人の様に青ざめた顔・青白い月）によってそこが日常空間ではない事を示している。シュプレー川を越えてからもこの空間は消えず、ついに自宅さえも占領してしまう。

雲が満月を覆った。部屋の中は真っ暗になった。レーネには夫の重苦しいが規則正しい息遣いだけが聞こえていた。(66)

荒神に仕え、その怒りを鎮めて続けてきたティールはここに於いて神の完全な使者となる。（ティールがミンナを列車と同様に見なしているのは先にも述べたが、番小屋での妻の追悼は同時に妻と列車のイメージが喚起する神性の鎮魂であり、キリスト教に名を借りた異教的行為に他ならない。）列車にそしてミンナに連れ去られたトビアスを追ってティール自身が余す所なく非日常世界に入り込み一発狂しその様にしてふくれ上がった空間に日常世界は跡形もなく滅ぼされてしまうのである。四者（列車・ミンナ・

トビアス・ティール) は今やとうとう同一世界に住む住人となり、その象徴が、翌朝現場の線路上で息子の帽子をいとおしげになでさす線路番の姿に集約されている。

さて以上の様な解釈を試みてきたわけだが、その根拠はやはり手法面から観察される作品内部での空間的区分が出発点となっている。そしてこの空間が作品の内容に対しても意味を持ちその空間配置が変化する事により作品の展開が計られる。つまり日常空間と非日常空間は、当初緩衝地帯である森を挟んで互いに干渉することなく存在していたが、或る時日常空間が非日常空間に侵入しかけたため後者はその本来の破壊性を立ち所に呼び醒され、前者を一気に飲み込んでしまうのである。従って本解釈では登場人物達を各々の空間に帰属すべき存在として考え、その個人的性向を余り重要視してはいない。この点では『線路番ティール』を自然主義的作品と見なす意見と一致している。

空間そのものが作品内で重要な意味を持つ点については『線路番ティール』だけに見られる特徴ではない。この作品の前後に書かれた2つの小説『謝肉祭』と『ゾアナの異端者』に於いても空間は大きな比重を占めている。ただ、この2作での空間の配置は『線路番ティール』と異なるもので、『謝肉祭』ではキールブロック一家とその親戚が住む日常空間である村落が湖の両側に位置しており、両者間に存在する湖上の空間と氷結した湖面がその下に広がる不気味に破壊的な非日常空間、即ち湖水と日常空間との直接的な接触を阻んでいるのである。また『ゾアナの異端者』での空間ははっきりと上下方向に配置されており、日常空間としての下界（その中心に教会が据えられているのはティールの住む村と同様である。）と非日常空間である山上のスカラポーター一家との間を牧場や台地に住む集落の間を通りながら、牧師フランチェスコは何度も往復することになる。そして両作品とも主人公は最終的に非日常世界へと吸い込まれていくのである。空間の持つ象徴性と空間移動による作品の展開は、ハウプトマンの散文に於いて特筆すべきものであろう。それは終生旅を愛し、プレスラウ、イエーナ、イタリア、ハンブルク、ベルリンと目まぐるしくその居を替え続けた彼故の特徴なのかもしれない。その特徴が極めて巧妙な文学的手法を伴い現れた傑作が『線路番ティール』であると言えよう。通勤途中でティールがシュプレー川を渡り森に入る場面は、その何気ない動作のうちに、空間の狭間を渡る人間のささやかな緊張が表現された象徴的な場面である。以下にそれを引用し、小論の締め括りとしたい。

振子の長い、文字盤の黄ばんだ掛時計が4時45分を指すとティールは出掛けた。小さなボート —これは彼のものだったが— で川を渡った。シュプレー川の向こう岸で彼は何度か立ち止まり、背後に聞き耳を立てた。とうとう彼は広い森の道へ折れ、数分後には、濃い緑色に波打つ海にも似た葉をつけ、静かにざわめく松林の只中にいた。

(43)(傍点筆者)

使用テキスト

Gerhart Hauptmann : Sämtliche Werke in zehn Bänden. Centenar-Ausgabe zum 100. Geburtstag des Dichters. Hrsg. v. Hans-Egon Hass. Bd. VI. Berlin, Frankfurt a.M., Wien 1963. S.35-67.

(本文中のカッコ内の数字は使用テキストの引用頁をあらわす)

註

- 1) Vgl. Wolfgang Leppmann : Gerhart Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. Frankfurt a.M. 1989. S.120-131.
- 2) Vgl. Wilhelm Bölsche : Gerhart Hauptmann. In : Moderne Dichtung, Bd.2, H.1, Nr.1, Brünn 1890. S.421-423.
- 3) Vgl. Gerhart Hauptmann, Bahnwärter Thiel. Hrsg.v. Volker Neuhaus, Stuttgart 1985 (Reclam Erläuterung und Dokumente 8125). S.22.
- 4) Theorie des Naturalismus. Hrsg. v. Theo Meyer, Stuttgart 1984 (Reclam 9475-9479). S.174.
- 5) アルノー・ホルツ/ヨハネス・シュラーフ、『ドイツ徹底自然主義作品集』(アルノー・ホルツ研究会訳)、三修社 1984、385頁。
- 6) 原戯曲論は、ハウプトマンの戯曲群に見られる独特な創作原理である。人間個人の思考は自らとの対話であり、従って一遍のドラマに他ならない。そこに現れる様々な思考を、彼は作品中の登場人物に振り当てた訳である。それ故彼の悲劇は、ギリシア悲劇の様な外部からの力による宿命的な結末を持ち合わせず、あたかも人それぞれが何か思いあぐねる時に経験する様な、宿命的、或いは論理的結論に欠けたやるせない印象を与えるのである。
拙論 『G,ハウプトマン「エルガ」分析』(独語独文学科研究年報 12、57-71頁)
北海道大学ドイツ語学・文学研究会、1985、64頁参照。
- 7) Fritz Martini : Bahnwärter Thiel. S.75. In : F.M., Das Wagnis der Sprache. Stuttgart 1956. S.56-18.
- 8) 副題にある“Novellistische Studie”は、この作品が完全な形を整えたノヴェレとはハウプトマン自身認めていない事を意味するだろう。作品の掲載誌“Die Gesellschaft”が尊敬していた作家G.Keller、逆に軽蔑し抜いたP.Heyseは皮肉な事にノヴェレを同様に規定し、共にそのドラマとの親近性を指摘している。『線路番ティール』の2章以後は、戯曲創作にいう「三一一致の原則」さえ彷彿とさせる程ドラマ的な構成となっているが、ただ、1章に語られるティールの半生と後に詳述する空間的象徴性が、この作品と典型的なノヴェレとの間に一線を画している。
- 9) Johann Peter Eckermann : Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens. Artemis Gedenk-Ausgabe. Hrsg. v. E. Beutler, Bd.24, Zürich 1948. S. 225.
- 10) K.D.Postはこの作品を母子関係からとらえており、ティールと二人の妻が形作る三角関係の中心にトビアスを据えている。そして周囲の三人が理想的な母親、父親の原像に欠けてい

ることが作品を動かす原動力となると分析している。この解釈は人物の感情面から言えば妥当であろうが、余りに母子関係に集約し過ぎる所に難点があり、その他の構造上重要な「小道具」を見過ごし勝ちである。レーネの子はその最たるもので、Postの人物図ではレーネと同化させるのであろうが、その乳母車を常にトビアスが押していた事、トビアスが事故に遭い運び去られた後現場にティールと二人きりになること、その泣き声によってティールの本格的な狂気の口火が切られることなど作品を展開させる上で少なからぬウエイトを占めているのである。本論でも述べるが、全体『線路番ティール』では場所を移動する風景は場面場面の筋目にあたって暗示的な意味を持っており、そこで用いられる乳母車や担架といったモチーフは、それらを運び運ばれる人間の描写により、移動シーンを一層印象的なものとしている。(Vgl. Klaus D.Post : Gerhart Hauptmann. "Bahnwärter Thiel", Text, Materialien, Kommentar. München/Wien 1979. S.55-63.)

- 11) Benno von Wiese : Bahnwärter Thiel. S.271. In : Die deutsche Novelle von Goethe bis Kafka. Düsseldorf 1967. S.268-283.
- 12) Werner Zimmermann : Bahnwärter Thiel. S.77. In : Deutsche Prosadichtungen unseres Jahrhunderts. Düsseldorf 1966. S.69-87.
- 13) Anm.7). S.78.
- 14) Herbert Krämer : Gerhart Hauptmann. "Bahnwärter Thiel". München 1980. S.29-30.
- 15) Irene Herdeegen : Gerhart Hauptmanns Novelle "Bahnwärter Thiel". In: Weimarer Beiträge IV. Weimar 1958. S.348-360.
- 16) Anm.14). S.36-37.
- 17) 月のモチーフは当初よりハウプトマンに対する影響を指摘されていたビュヒナーの『レンツ』にも用いられている。<Vgl. Georg Büchner : Lenz. Stuttgart 1986 (Reclam 7955). S.12,35.>唯そこでの光線はまだ制限されておらず、ハウプトマン程強力な視覚的効果を持つに至っていない。
- 18) Vgl. Anm. 14). S.27.
- 19) Anm. 11). S.271.
- 20) Karl S.Guthke : Gerhart Hauptmann. München 1980 (UTB 982). S.65.
- 21) ibid., S.65.
- 22) 自然物内に認識される霊的存在を崇拝の対象とするアミニズムに対し、プレアミニズムは、霊的存在を認識する以前に自然中に人間の理解を越える力を認め、それに人間が畏怖心を引き起こせば崇拝が生じるとする、この超自然的な力の観念をメラネシアに存在していた宗教観念からその名を取り「マナ」と呼ぶ。

Ein Interpretationsversuch über G.Hauptmanns "Bahnwärter Thiel"
unter besonderer Berücksichtigung der räumlichen Symbolik

Masafumi SUZUKI

In vielen Interpretationen über "Bahnwärter Thiel" von G.Hauptmann geht es hauptsächlich um die Polarität der naturalistischen und der symbolischen Seite, besonders um den Einfluss des Milieus und der Symbolik der Eisenbahn. In dieser Arbeit werden besonders die symbolischen Elemente, aber nicht nur die Eisenbahn, sondern auch die sie umgebende Räumlichkeit untersucht. Nach der Darstellungsweise lässt sich diese "Novellistische Studie" in drei Teile einteilen. Und jede Darstellungsweise bezieht sich eng auf den tatsächlichen Raum innerhalb der Erzählung : die Wohnung Thiels, der Wald und die Bahnstrecke einschliesslich des Wärterhäuschens. In der Erzählung entwickelt sich eine Szene aus der anderen meistens durch den Ortswechsel, nämlich so wie die Personen vom Dorf zum Wald gehen oder umgekehrt. Deshalb könnte man sagen, dass der Raum selbst, der in einer besonderen Darstellungsweise geschildert wird, in "Bahnwärter Thiel" eine wichtige Bedeutung hat und beinahe ein Symbol für den Zustand der Personen ist. Schliesslich kann konstatiert werden, dass die Alltäglichkeit die Wohnung Thiels und die Unalltäglichkeit die Bahnstrecke beherrschen, während der Wald als Niemandsland dazwischen liegt. Der Friede wird aufrechtgehalten, insofern die Alltäglichkeit und die Unalltäglichkeit von einander unberührt existieren. Erst als die erstere die Grenze der letzteren durch den Ausflug Lenes, der Bewohnerin im alltäglichen Bereich, überschreitet, explodiert der reaktionäre Zerstörungsbetrieb, der latent schon immer vorhanden ist, und erobert völlig den Bereich der Alltäglichkeit. Dabei kann man unter der Eisenbahn nicht das Dämonische, sondern eher das Göttliche im Sinne der heidnischen Urreligion verstehen.