

ハウプトマン文学の持つミームス的特徴

— 言語の機能不全 —

鈴木 将 史

1. ハウプトマン自身が持つミームス的特徴

ゲルハルト・ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』 („Festspiel in deutschen Reimen“: 1913) (以下、『祝典劇』と表記) では、彼が直前に知ったミームスという創作理念を謳い文句に挙げてはいるものの、人形劇を導入したこと以外、作品内容にミームスによる直接的な、言い換えれば目新しい影響がさして見当たらないことは既に述べた¹。これは逆にいえば、ミームスの概念そのものがハウプトマン文学にとり、もともと新奇ではなかったことをも意味している²。ここでトーマス・マンがハウプトマンについて語った興味深い証言を紹介したい。これは1923年の夏、ハウプトマンがマンに自作『ティル・オイレンシュピーゲル』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ところ、マンがこれを断った際に見せた彼の反応を描いたものである。

「すると彼は動揺した。彼が、自らの内に抱いていることを表に出すま

¹ 拙論「G. ハウプトマン『ドイツ韻律による祝典劇』が持つ「ミームス」的要素—人形劇を用いた演出より—」(『小樽商科大学人文研究』第133輯, 平成29年, 1—21頁) 参照。

² 彼はヘルマン・ライヒ (Hermann Reich: 1868-1934) の『ミームス』 („Der Mimus“) を入手してから約一ヶ月後に、友人の画家ホーフマン (Ludwig von Hofmann: 1861-1945) に宛てて、執筆中の『鼠』を「現代のミームス」であると書き送っているが、この時点で『鼠』は、既にほぼ完成していた。つまり自作を形容する名称として、新たな「ミームス」という単語を早速利用したわけである。(Vgl. Hauptmanns Brief an v.Hofmann. 20.Aug.1910. In: Gerhart Hauptmann – Ludwig v. Hofmann Briefwechsel 1894-1944, Bonn 1983, S.85f.)

では、暫く間があった。その前に、反論のバ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…
我々が父の家には部屋が沢山あるのですから!』³

最後のハウプトマンの言葉は折に触れて引用される有名なものだが、ここで注目したいのは、話す前に見せた彼の「身振り」である。マンは詩人のこの特徴を更に増幅し、『魔の山』後半に登場する「王者の如き吃り」パーペルコロン氏を作り上げるが（マンはパーペルコロンに限っては、自然主義的技法を採用したのかと思わせるほど、この人物の微細な特徴と身振りを周到に描写している）、このオランダ人金満家に備わる、ナフタやセテンブリーニという近代ヨーロッパ弁論術の奥義を窮めた雄弁家達の顔色を失わせた「圧力」は、彼の発言内容によるものではなく、身振りや表情を土台とした悠揚迫らぬその物腰にある。そしてハウプトマンを知る者は誰もが即座に彼を思い浮かべたというパーペルコロンの断片的で意味不明な台詞も、全体がひとつの「身振り」となり、その存在に一層の威厳を付与したわけである。モデルであるハウプトマン自身は、日頃からその口下手とはうらはらに、身振りや表情による表現豊かな人物として知られており、その人間性の奥に潜んでいた「飄軽さ」⁴も含めて、彼がミーム斯的要素を多分に有する作家であったことは疑いが無い。彼が文壇へ登場する際の武器とした自然主義は、徹底した現実描写を創作の主眼に据え、人物の一挙手一投足までをテキスト内で規定しようとしたが、ハウプトマンに元来備わっていたミーム斯的表現能力を

³ Mann, Thomas: Die Entstehung des Doktor Faustus. In: Gesammelte Werke, Frankfurt a.M. 1960-1974, Bd.11, S.275f.

⁴ ハウプトマンは、作家中殊の外逸話が多いことでも知られている。(Vgl. Eckert, Gerhard: Anekdoten aus Schlesien, Husum 1991, S.43-62.) ワイン好きで社交範囲の極めて広がった彼ならではのであるが、その中に彼が他者を風刺した話がほとんど見当たらないのも、文壇で王者の如く振舞った彼の様子をよく表している。「国王は皮肉など知らないのだ。」(Mann: Die Entstehung des Doktor Faustus, S.807.)

開花させるには格好の創作手段であったといえるだろう。共に自然主義の代表作と目される彼のデビュー作『日の出前』（„Vor Sonnenaufgang“: 1889）とホルツ/シュラーフの『ゼーリッケ家の人々』（„Die Familie Selicke“: 1890）を比較すれば、前者を支配するハウプトマン特有の創作理念がより明らかとなるだろう。

2. 『日の出前』と『ゼーリッケ家の人々』—両自然主義作品における創作理念の差異—

『日の出前』と『ゼーリッケ家の人々』は、貧富の差こそあれ、酒乱の父親を抱える家庭の惨状を描いており、その中で苦しむ「掃き溜めに鶴」の如き可憐な娘と、娘をそこから救い出そうとする青年という構図も共通している。ただ、結末に関しては大きく異なっており、前者では、ヘレーネの家系に遺伝するアルコール依存症を知った社会改革家ロートが彼女を捨てた後、ヘレーネは自殺するのに対し、後者では、妹の病死を前にして、トーニが駆け落ちの決意を翻したため、神学生ヴェントは空しく赴任先へと旅立つ。

『ゼーリッケ家』での後半は、同じ作家が『パパ・ハムレット』（„Papa Hamlet“: 1889）で実験的に開発・導入した「秒刻体」（„Sekundenstil“）⁵で描かれ、典型的な自然主義スタイルに則っているが、トーニの翻意には強い倫理観が働いており、人種衛生的信条に従うロートに較べて、彼女の行動は些か非自然主義的である。もっとも（舞台上ではあからさまに描かれないが）、ヘレーネの自殺という「正統な」カタストロフを迎える『日の出前』に対して『ゼーリッケ家』の結末は正式な破局に至らず、結局当初の状況が継続するだけになる。これはホルツが強調するように、『ゼーリッケ家』の力点が、

⁵ 「徹底自然主義」を象徴する文体。語り手は主観を極力排し、人物の言動や空間状況を「毎秒毎秒」時間の経過に従い克明に描写する。同時代の文芸評論家 A.v.ハンシュタインがその著『最も若きドイツ』内で命名した。（Vgl. A.v.Hanstein: Das jüngste Deutschland, Leipzig 1900, S.157.）

緊張感に溢れたプロットの創出よりも、作品全体を覆う逃げようのない閉塞感に囚われた人間そのものを描くことに置かれていたため⁶、その点から見ると『ゼーリッケ家』は、遺伝学説や環境決定論をやや皮相的に扱った『日の出前』よりも、本質的な意味で自然主義的文学改革を試みた作品であるといえよう。

但し、ここで重要となるのは『ゼーリッケ家』に終始漂う「閉塞感」についてであり、F.マルティニも指摘するように、この雰囲気は「会話」によってもたらされることである⁷。行き場のない状況を打開するために会話は何の役にも立たず、ドラマの展開にはほとんど寄与しない。会話が全体として表現するものは、ひとえに高まりゆく閉塞感のみであり、更にそうした状況の反作用を受け、会話は益々隘路へと嵌まり込んでいく。このような新しい「演劇言語」、即ちホルツの言を借りれば「生活言語と等しい劇場言語」⁸の創出を『ゼーリッケ家』は模索したわけだが、ハウプトマンはこの新言語に加えて、更に革新的な手法を『日の出前』に導入した。それが「パントマイム」である。この手法は、作品の第二幕冒頭とフィナーレで集中的に使用される。

⁶ ホルツは自著『戯曲の進化』において以下のように主張する。「舞台上の人物は筋のために存在するのではなく、筋が舞台上の人物のために存在するのである。筋は目的ではなく手段に過ぎない。主役ではなく脇役なのだ。言い換えれば、演劇の原則とは従って筋ではなく、人物の性格描写にあるのである。」(Holz, Arno: Evolution des Dramas. In: A.H.: Die neue Wortkunst. Eine Zusammenfassung ihrer ersten grundlegenden Dokumente [Das Werk von Arno Holz, 10.Bd.], Berlin 1925, S.224f.)

⁷ 「このドラマの本質的な『環境』とは社会的なそれではなく、心理状況を表現し、また心理状況へと立ち返り麻痺させるこうした《締め付けるような》雰囲気なのである。この雰囲気は会話によってもたらされるが、無言の凝縮した雰囲気として会話と並び独立化し、会話へと再びフィードバックしながら、暗示的な表現を会話に付け加えるのである。」(Martini, Fritz: Nachwort von „Die Familie Selicke“ [Reclam UB 8987], Stuttgart 1995, S.77.)

⁸ 「(…)例えばイブセンの文体とシラーなどの修辞には、勿論他の作家を任意に挙げても構わないが、本質的な違いはない。両芸術家は、互いを隔てる1世紀と実に多くの世界を越え、以下の信念において一致を見たのである：劇場の言語は生活の言語ではない。(…)しかし我が国では、正にこの逆の立場から若者達は出発するのである。つまり劇場の言語は生活の言語なのだ。生活『のみ』の言語なのだ！」(Holz: Evolution des Dramas, S.213f.)

第二幕では、幕が上がると、成り金地主クラウゼの家の前で鎌を打ち直している使用人バイプストの前に酩酊したクラウゼ、介助しようとする娘ヘレーネ、義母との姦通の後人目につかず忍び出ようとする息子カールが次々と登場し、それぞれが誰とも会話らしい会話を交わさぬまま、崩壊した家庭状況をその動作で視覚的に表現する。フィナーレでは、ロートが去った後の広間にヘレーネが現れ、彼の書き置きを読み、取り乱した体で部屋の中を右往左往した後、銃を抱え逃げるように退場する。『ゼーリッケ家』では機能しないながらも形ばかりの会話は成立していたのに対し、ここでは会話そのものが存在しない。あるのはヘレーネが単発的に発する「は・な・し・て！」⁹や、「おしまいよ!」、「本当に！」¹⁰などといった間投詞に等しい無意味な台詞か、クラウゼのろれつの回らぬ繰り返す言か、他の人物が二言三言発する些細な台詞ばかりである。

自然主義は、それまでの戯曲で重要な役割を果たしていた「モノローグ」の排除に努め、事実『ゼーリッケ家』で酔って登場する父親エドゥアルドは、もつれた口調ながらも家人達と最低限の会話を保っていた。対してクラウゼのそれは会話とは当然いえないが、また独白でもない。「そらよう、ええ？ おらうちの娘っころは別嬪じゃねえかよお？」¹¹と意味もなく喋り散らすクラウゼの言葉は、もはや台詞の機能を持たず、一種の「効果音」（それもシュレジエン方言により一層強化された効果音）として、舞台上の人物が身振りによって生み出す視覚的効果を、聴覚的にも補佐するのである。最終場面でのクラウゼの台詞は、ヘレーネの断片的な台詞共々改行されはせず、ト書きや舞台指示の中に完全に組み込まれた形で記述される。ここからも、登場人物の台詞がここでは一種の舞台効果と見なされていることが了解されよう。

効果音は通常演出家が手掛ける領域だが、ハウプトマンは好んで効果音的

⁹ Gerhart Hauptmann Sämtliche Werke, Centenar Ausgabe (CA), I, Frankfurt a.M./Berlin 1963, S.40.

¹⁰ aa.O., S.97.

¹¹ aa.O., S.98.

要素を作中に規定した。次作である『平和祭』（„Das Friedensfest“: 1890）第二幕では、隣室から聞こえるクリスマスイブの聖歌が、それまでうわべだけは辛うじて平穏を保ってきた家族達の感情を爆発させる起爆剤となり、彼等はそれぞれ自らの内に湧き上がる激しい感情の起伏を身振りによって表現する。ここでも台詞は全く用を成さず、単発的な叫びに過ぎない。この場で特に興味深いのは、人物の名が台詞を喋る場合と同様、身振りしかなかった場合でも行を改めて挙げられていることで、表記上の制約から彼等の身振りは順番に説明されてはいるが、実際にはほぼ同時に動きを開始するものと考えられる。例えば最終幕の以下のような場面である。

「イーダ：ヴィルヘルムの口にキスし、隣の部屋に去る。

ヴィルヘルム：彼女を見送り、去ろうとするが立ち止まり、驚き慄く表情を浮かべ、悪事を暴かれた者のように額を押さえる。

こうする間、ロベルトが螺旋階段を通して現れる。

ロベルト：右手に帽子を持ち、腕にはコートと旅行用毛布を掛け、左手には紐付き小間物袋を下げ、テーブルに向かい、その上に持ち物を置く。

ヴィルヘルム：彼に気づき、暫くじろじろと見つめた後話し掛ける。君、どこに行くつもりだい？」¹²

通常の戯曲であれば、イーダからロベルトまでの身振りは、ト書きとして改行せず、ひとまとまりに記述されるところである。すなわち、『平和祭』においては、身振りが台詞の地位まで高められるわけだが、先に述べた『日の出前』においては、転じて台詞が身振りの地位まで下げられているのである。このような表記法からも、ハウプトマン戯曲においては、身振りが既に台詞と同等の地位・機能を獲得していることが理解されよう。

¹² aa.O., S.157f.

作品テキスト面では台詞とト書きの主従が完全に逆転し、人物の動作を規定するため異常なまでに量を増したト書きの中に、小島の如く点在する台詞は、今やペーペルコルンの言葉同様な人物の行う身振りの一部となって、ト書きの海へと埋没する。上に挙げた『日の出前』や『平和祭』の場面は、台詞が「身振り言語」となった典型的な例だが、他の箇所通常台詞においても、言葉はあらかじめ身振りを伴い発せられ、舞台は絶えず動的な印象に包まれる。そして饒舌に語られるその言葉も身振り言語的性格を失ってはならず、ベックマンが指摘するように伝達機能を低下させた結果、話者の真意は伝わらず、言葉がすれ違い続けた挙げ句に感情の爆発へと至るのである¹³。

彼の自然主義作品全般にこの傾向は顕著に見受けられ、中でも『寂しき人々』(„Einsame Menschen“: 1891) 第三幕結末部のブラウンとヨハネスの口論はその代表的なものであろう。アンナ・マールを家内に引き留めておこうとするヨハネスに対し、友人ブラウンは妻子を持つヨハネスの倫理観に訴えようと務めるが、ヨハネスは妻ケーテとアンナの存在の違いを力説して反論する。この場面でヨハネスは、ハウプトマン作品にあっては稀なほど鮮やかにブラウンの主張を切り返ししながら自説を「整然」と述べ立てるが、結局感情を爆発させるのもまた彼である。ヨハネスが如何に滔々と淀みなく弁じようが、所詮その言説そのものが一時の糊塗に過ぎず、自説がブラウンはおろか自分自身さえも完全に説得できていないことを感じる彼は(彼はアンナに抱く恋心を理性では否定するが、感性的にはおぼろげに自覚せざるを得ない)、最後に目をぎらつかせながら「君等の言うとおりににはならん！」¹⁴と言

¹³ 「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ふ。(…)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。」(Böckmann, Paul: Der Naturalismus Gerhart Hauptmanns. In: Gestaltprobleme der Dichtung [hrsg. v. Richard Alewyn / Hans-Egon Hass / Clemens Heselhaus], Bonn 1957, S.239-258, hier S.248.)

¹⁴ CA, I, S.230.

い放ち、ブラウンや両親に対する以前からの根源的且つ非理性的な反感を剥き出しにするのである。『寂しき人々』では、作品のここかしこで一對一の対話が繰り返されるが、それらのことごとくが双方の真意を伝えることができず、空回りしながらも悲劇は着実に進行していく。ヨハネスやケーテや父フォッケラートやアンナは、本源的な作品の悲劇性に対してただ見悶える如く言語的に何ひとつ対処し得ず、互いに意思疎通を欠いた「寂しき人々」とも形容し得るわけである。

この「言語の機能不全」は、ハウプトマンの自然主義的作品にのみ見られる特徴ではない。自然主義と組み合わせられたことにより、それは非常に有効なドラマトゥルギーの一環となったが、彼の非自然主義的作品にあっても、（喜劇を除いて）言語は基本的に作品の原動力とはならず、しばしば „Phrasen“（「空言」）に陥りもする。好い例が、（これはほとんど古典のエピゴーネンと呼べる作品だが）最初期の叙事詩『プロメテウスの運命』（„Promethidenlos“: 1885）や、『ハンネレの昇天』（„Hanneles Himmelfahrt“: 1893）のフィナーレで「見知らぬ男」が述べる口上などが挙げられる¹⁵。そして『祝典劇』にあっても、（とりわけ人形とされた）人物達の言葉は奇妙に上滑りをして作品の推進役を果たしてはいない。作品を押し進める権限は監督が握っているわけであるから当然な話ではあるが、特にドイツの英雄達が弁舌を振るう場面では、この傾向が明瞭となる。彼等は「体操の父」ヤーンから「前進元帥」ブリューヒャーまで各々が入れ代わり立ち代わり登場し、自らの愛国心を自分なりの言葉で吐露するのだが、それは一種の「弁論大会」であり、会話を前提としたものでは全くない。その典型はクライストである。彼の台詞そのものは、他者同様クニッテル詩行であるものの彼等に勝る格調を有しているが、彼は誰とも言葉を交わさず、ただ短い演説をするためだけ

¹⁵ フライタークは、「見知らぬ男」の最後の台詞は状況説明が不十分（神の言葉も挟むべきとした）である上に、崇高な中にも何やら興奮めな近代的ニュアンスが感じられるとして、「実際の上演には短縮するのがよろしかろう」と評した。

（Freytag, Gustav: Hannele. In: Gerhart Hauptmann [hrsg.v. Hans Joachim Schrimpf], Darmstadt 1976, S.38-44, hier S.39.）

に登場する。そして英雄達が一通り自説を述べ退場すると、ナポレオンの登場を挟んで解放戦争が始まるが、戦後の舞台進行を担うのは母や学生達となり、英雄達の言動はここには全く反映されない。彼等の中ではブリューヒャーとシュタインのみが後半部にも登場しはするものの、ブリューヒャーの役割は、先に述べたようにアナクロ軍国主義者として劇に「落ち」をつけるためだけであるし、英雄達に交じって

「祖国より御身が大事な君主など、
統一国家のために己の命を投げ出し、
血を迸らせるにやぶさかでない者に、
気高さにおいて及ばぬわ。」¹⁶

と国民国家礼讃の気炎を上げたシュタインも、後半では「母一」の「露払い」として副次的な役割しか果たさない。つまり『祝典劇』は、中間部と後半が内容的にほとんど連続しない劇なのである。更にいえば、この劇は大別して五部構成から成る作品と見なし得る。即ち、

序幕. 監督, フィリスティアードスによるプロローグ。

第Ⅰ部. フランス革命からナポレオンのヨーロッパ征服へと至る部分。

第Ⅱ部. ドイツの英雄達が登場する部分。

第Ⅲ部. ドイツ解放が成り、アテネ・ドイチュラントが古代風神殿で誓いの儀式を執り行う部分。

第Ⅳ部. ドイツ国民達のゴシック神殿への行進と、監督によるエピローグ。

の五部であるが、上に述べたとおり第Ⅱ部がほとんど前後とは関連せず独立した形で存在している他に、第Ⅲ部から第Ⅳ部にかけての展開にも明らかな

¹⁶ CA, II, S.974.

飛躍が見られる（第Ⅲ部だけでも祝典劇のフィナーレとしては充分通用するものである）。第Ⅱ部のみならず、登場人物達の「会話」は、自説の主張とそれに対する賞賛・揶揄・批判の交錯であり、彼等が言いたいことを言い終えた後、別個にあらかじめ仕組まれたプロットが新たな舞台を用意するといった観を本作は備えている。早い話が、「母一」が如何に饒舌に語ろうとも、彼女が何故アテネへと変身を遂げるのかは、観る者にすれば最後まで曖昧なままである。こうしてまっとうな会話が存在しない『祝典劇』は、自然主義的作品群と同様、定められた結末へと進むことになる。違いは待ち受ける結末がカタストローフならぬ平和讃美の大団円であることなのだが、『祝典劇』は、ハウプトマン文学が本来有するミームスの性格が言語の機能不全となって現れた点においては、極めて「ハウプトマン的特徴」を有した作品のひとつであるといえよう。そして彼は、過去のミームスがギリシア演劇に対して行った変革を、人形劇という形式を用いてドイツ祝典劇の世界にもたらそうとしたのではないだろうか。ミームスは古代ギリシアでの悲劇・喜劇との人気争いに結局勝利するが、その結果をライヒは以下のように述べている。

「ミームスは、高尚文芸の領域にまで踏み込んだ。ミームスは、神話やホメロスの神々や英雄達の理想的な姿を、その高みから引きずり下し、彼等をミームス特有の写実性と滑稽さへと下方修正し、ミームスに登場する他のあらゆるごろつき達と『俺お前』の関係となる地位に据えたのである。」¹⁷

ここでいう神々や英雄達を、ハウプトマンは従来の祝典劇における解放戦争の英雄達に置き換え、『祝典劇』で、古代におけるミームスの如き革新的祝典劇を生み出そうとしたのである。

¹⁷ Reich: Der Mimus, S.29.

3. 『祝典劇』の真の原動力ーエロスー

作品を真に押し進める力が言語に備わっていないのであれば、『祝典劇』には他の如何なる力が支配的に作用しているというのであろうか。この点については、作者自身が結末でアテネ・ドイチュラントの口を借りて解説する箇所がある。

終幕前の最上舞台で、下に集まったあらゆる階層、職種の者達に向かい、アテネが平和の勝利、統一の歓びを高らかに宣する場面は祝典劇のフィナーレにふさわしいものであろうが、やがて彼女は突如として、こうした場には違和感を禁じ得ない単語を連呼し始める。それが「エロス」という言葉だが、その部分は以下の如くである。

「分かつものは過ち。憎しみのみを引き起こす過ちとは無知。

それはひもじさの露わな災いなのだ！

人の内に住まう神の如きものではない。

なぜならこの神の如きものとはエロスだからだ！

エロスは生み出すもの。創造者！

そこに生きとし生ける者全てはエロス、

エロスから生まれ、そこで生き、

エロスを新たに生み出すのだ。

そしてエロスは作り出し続ける、この世界を！（…）

そしてそれ故にエロスを祝おうではないか！

それ故にこの祝祭は血肉となり、

魂にも作用する愛に捧げられるのだ！（…）¹⁸

ここでなぜ「エロス」という単語がアテネの口から飛び出してくるのか、当

¹⁸ CA, II, S.1004f.

時の観客には皆目見当がつかなかったに相違ない。力を失った言葉を話す人物達が受動的な存在となった『祝典劇』において、最後に世界を根底で支配する力を明かす段になり、作者は「エロス」という概念をここに持ち出したわけだが、それが言及されるにあたって、前置きもなく余りに唐突である感は拭えない。だが、『祝典劇』以前の彼の作品を眺めていけば、アテネの台詞もハウプトマンにとりひとつの必然であったことが了解されるのではないか。恋愛劇でもない本作の源泉を作者はなぜ「エロス」に求めるのであろうか。その課題に取り組むため、『祝典劇』へと至るまでの彼のエロス観の発展と諸作品への影響を探っていきたいが、その探求には、彼の幼少時からの「エロス体験」を検証する必要がある。ハウプトマンの人生における如何なる体験が彼の特異なエロス観を醸成してきたのか、ハウプトマンのエロス体験について次回の論考より詳細な検証を進めていく。

Die mimische Eigentümlichkeit von der Literatur G.Hauptmanns

— Die Funktionsstörung der Sprache —

Masafumi SUZUKI

Der Begriff „Mimus“, unter dessen Einfluss G. Hauptmann „Das Festspiel in deutschen Reimen“ schrieb, war an sich kein neuer und seltener für seine Literatur. Denn er selbst galt in der damaligen literarischen Welt als eine Person vom mimischen Charakter, den man in Peeperkorn, für dessen Modell Hauptmann überall erkannt wurde, von Th. Manns „Der Zauberberg“ klar finden kann. Sein mimischer Schöpfungsbegriff ist auch in seinen frühen naturalistischen Dramen hinzuweisen. Wenn man sein „Vor Sonnenaufgang“ mit „Die Familie Selicke“, dem typischen naturalistischen Drama von Holz/Schlaf vergleicht, könnte man seinen Schöpfungsbegriff relativ deutlich erkennen. D.h. die Funktionsstörung der Sprache. In „Vor Sonnenaufgang“ funktioniert die Sprache nicht mehr, sondern die das Drama vorwärtsbringende Funktion tritt sie nicht wenig an die „Mimik“ ab, während die Katastrophe in „Die Familie Selicke“ nur von der Sprache der Personen mit sich gebracht wird. Z.B. die Texte von Krause am Schluss von „Vor Sonnenaufgang“ könnte man nicht mehr als die ordentlichen Texte der Personen betrachten. Sie gehören mit ihrer Sinnlosigkeit eher als eine Art von Onomatopöie zu den Regieanweisungen. Als Folge der Funktionsstörung der Sprache wird die wahre Absicht der Sprechenden nicht richtig begriffen, und die nicht zueinander passende Sprache führt am Ende zur Explosion des Gefühls. Auch in „Festspiel“ kann man auf diese Störung hinweisen. Deren typische Szene ist die, wo

die deutschen historischen Helden auftreten und hintereinander reden. Die Bühne sieht so aus wie „Redewettbewerb“, wo die Texte von Helden überhaupt nicht miteinander kombinieren. Welches Element bringt denn das Drama vorwärts, da die Sprache hier nicht genug arbeitet? Das könnte man von den Texten der Athene Deutschland, die im Schluss des Dramas auftritt, gut erschließen: „Eros“. Über die Anschauung des Eros in Hauptmannschen Werken soll die ausführliche Forschung in den folgenden Studien vorangetrieben werden.