

ハイネとインマーマンのプラーテン論争

宇佐美 幸彦

はじめに

ハイネとプラーテンの論争は、両者がお互いに悪意を持った個人攻撃を行い、ドイツ文学史上の大きなスキャンダルとなったことで知られている。川村二郎は、この論争においてどちらが先に手を出したかということについて、「これは、大方の国境紛争のたぐいと同様に、確認しがたくもあれば、よし確認できたところで大した意味のあることではない」¹と述べているが、果たして「意味がない」ことなのだろうか。そもそも国境紛争とは国と国が武力に基づいて衝突するものであり、どのような小さな紛争でも当事者にとっては生命、財産、利害などが直接的に重大に関わっているのだから、どうでもよいことではないであろう。また国際政治学や歴史学の研究者であれば、そうした紛争の経緯、原因、背景などをあらゆる資料を使って調査し、解明することが使命ではなかろうか。ハイネやプラーテンにとっては、この論争は「死活問題」であったであろう。またドイツ文学の研究者ならば、その経緯や背景を丁寧に調査しなくてはならないであろう。本論はこの論争について、ハイネ、インマーマン、プラーテンの作品や手紙などの資料を調べ、その経緯と背景、問題の本質について究明しようとするものである。

ハイネとプラーテンの論争は公然と発表した出版物という文書の形で、相手を悪質な言葉で中傷・罵倒し、個人攻撃を行ったということで有名である。プラーテンはハイネのユダヤ系出自を持ち出し、「ベンヤミン一族」、「アブラハムの種」と呼び、「ニンニクの臭いがする」などと人種差別的な言葉を公然と使ったのに対し、ハイネはプラーテンの同性愛的傾向を執拗に強調している。しかしこのようなえげつない言葉を

1 川村二郎、「ハイネとプラーテン」、『ハイネとその時代』井上正蔵記念論集、朝日出版社、1977年、226ページ。

使えば、それを執筆した作者の品性が疑われるのは当然で、この当事者たちも単なる思い付きで過激な表現に走ったわけではないようである。当時の作者たちの状況を詳しく見れば、相手を打倒の対象とするいろいろな事情が浮かび上がってくる。一つは文学者としての「覇権」の問題であろう。どちらが読者の人気を獲得し、社会的に認められるかという争いはかなり熾烈なものであったようである。とりわけコッタ社から出版されていた雑誌にはハイネの作品もプラーテンの作品も掲載されており、どちらがこの出版社のお気に入り作家となるかという点では二人は直接のライバルであった。また論争の時期は伝記的に見ると、ハイネがミュンヘン大学の教授に就任しようと試みた時期であり、プラーテンはバイエルン国王から優秀な詩人に対して贈られる年金を受給することになるという事情もあり、収入と地位という現実的な生存をめぐる争いという側面もあった。しかしこの論争のもう一つの根本的、原理的な要因は19世紀前半における文学路線の違いであった。本論ではこの路線上の対立について、資料に基づいて解明したい。

川村はハイネとプラーテンの論争のまとめとして次のように結論付ける。「簡単にいえば、二人とも、おくれた詩人なのだ。おくれた者は、先にあるものをなぞるよりほかはない。そこでプラーテンは古典の格調をなぞり、ハイネは素朴な歌謡をなぞった。なぞることにはしかし、悲しみがある。そしてこの悲しみは、それ自体として深められ、純化された時、まぎれもなく真正な表現を取ることができる。(…)かつてあった形への愛着と、愛着ゆえの悲哀、といった特徴を想定するなら、彼らを大きな一つの共通項でくくることも可能になるのではあるまいか。結局その悲哀は時代の悲哀である。」²

しかしこのように一般論的にエピゴーネンの悲哀、時代の悲哀を指摘しても文学論争を解明したことにはならないのではないだろうか。すべての文学者は、自分より前の時代を前提として登場してくるのであり、それを「おくれた者の悲哀」という言葉で評価するのであれば、文学史はただ悲哀の連続ということになるであろう。文学史を見れば、それぞれの作家の生きた時代には、文学史的な規範があることが分かる。

2 川村、232ページ以下。

支配的な古い規範を打ち破り、新たな規範を打ち出すことが文学者には求められよう。あとから生まれた者がいつまでも、前の時代の規範を乗り越えられない場合は、先にあるものを「なぞる」ことになる。プラーテンの場合、主としてドイツ古典主義文学の規範を前提にして、形式を完成させ、古代ギリシア劇を現代化しようとした。しかし形式美にこだわるあまり、またゲーテがあまりにも偉大であったので、古典主義を乗り越えるところまでは達しなかったというのが、大方の文学史的評価であろう。しかしハイネの場合は、民謡を「なぞった」だけなのだろうか。『新詩集』、『アツタ・トロル』、『冬物語』、『ロマンツェーロ』などのハイネの作品を見れば、民謡との違いは歴然としているのではないだろうか。例えばハイネの「タンホイザー」をあげれば、途中からハイネの時代のドイツに対する諷刺へと移行する転換があり、『少年の魔笛』の民謡風の「タンホイザー」作品とは大きな違いが目立つ。つまりハイネは民謡を「なぞった」だけと評価することはできず、19世紀の新しい文学を新機軸として打ち出したとみなすことができよう。本論では、ハイネ、インマーマン、プラーテンがどのような文学観に基づいて論争に臨んでいるかに焦点をあてたい。

1. ハイネとインマーマンの「同盟」関係

ハイネ、インマーマン、プラーテン³は同世代の作家である。1827年4月に刊行されたハイネの『北海』第3部にインマーマンの執筆による「クセーニエン」という警句が掲載された。この警句はインマーマンが同時代の学者や文学者を滑稽化し、批判したものであったが、その中にプラーテンを暗示して「小歌人」と嘲笑した詩句が含まれていた。インマーマンの侮辱的な言葉に激怒したプラーテンは1828年に喜劇『ロマン主義的オイディプス』を出版し、インマーマンとハイネを悪辣な言葉で攻撃した。インマーマンは直ちに『韻律の迷宮をよるめき歩く騎士』(1828年)を発表して、プラーテンに反撃した。さらにハイネは執筆途中であった『ルッカの温泉』の最後の部分にプラーテン批判を書き加

3 Heinrich Heine (1797-1856), Karl Leberecht Immermann (1796-1840), August Graf von Platen-Hallermeide (1796-1835).

え、この作家の同性愛に照準を当て総攻撃をした。以上が「プラーテン事件」のたまかな流れであるが、この論争に入る前に、まずハイネとインマーマンの「同盟」関係について述べておきたい。

ハイネとインマーマンはそれぞれの作家活動の最初の段階から親友であった。ハイネはまだベルリン大学の学生であったときに、最初の単行本『詩集』(*Gedichte*) (1822年)をマウラー書店から刊行した。この本に関する書評が『ライン・ヴェストファーレン新聞 (アンツァイガー)』の文芸欄に掲載されたが、これはインマーマンが執筆したもので、ハイネにとっては文学界における最初の公的評価であった。インマーマンはすでにハレ大学の法学部を卒業し、当時はミュンスターで法務官を務めながら、詩や劇を執筆し、発表していた。インマーマンはハイネの本の書評を、遠慮がちに「書評の代わりに一通の書状」(*Ein Brief statt einer Rezension*)⁴という題で、この新聞の編集者ハインリヒ・シュルツ宛ての手紙という体裁で書いている。インマーマンはこの中で、ハイネを次のように高く評価している。

彼(ハイネ)の多くの作品には豊かな生命の血が脈打っています。彼は詩人における最初のもので最後のものを持っています。それは心と魂です。そして、そこから生まれるもの、つまり内面の物語を持っています。それゆえ詩を読んで気付くことは、それらの詩が彼の胸の告白そのものであり、彼がその作品の内容を自ら深く感じ取り、体験したのだということです。彼は真の若者です。このことは、人が生まれながらに老人であるような時代にあっては、たいへん重要なことです。(…)以前に比べ、詩人は詩人以外の世界に対してずっと明らかに反対の立場に立っています。本来、詩人はあらゆる党派の間に入り、あるいは党派を超越した立場に立ち、党派の対立を和らげ、解消するという天命を持っているものですが、その詩人が、今では最も激しい党派を結成しています。これまでは詩

4 Immermann, Karl: *Ein Brief statt einer Rezension*, in: *Kunst- und Wissenschaftsblatt*, Nr. 23, *Beilage zum Rheinisch-Westfälischen Anzeiger*, Jg.38, Hamm 1822, Nr.44 (31.5.1822), in: Immermann, Karl: *Werke*, hrsg. von Benno von Wiese, Frankfurt/M (Athenäum), 1971, (以下 *Immermann-Werke*), Bd.1, S.514 ff.

人は、平穩に、歓迎を受けて、宮殿や小さな家に入って行きました
が、今や詩人は、鉄の甲冑をつけ、攻撃のための刀を常に準備して
いなければならないのです。今や我らがハイネの力強い本性は、無
味乾燥で、鈍感な現代に対する激しい憤りを、そして時代に対する
深い敵意を、特別強力に抱いているように思われます。⁵

ここでインマーマンがハイネを評価している点は、とりわけ次の3点
であろう。(1) 現代青年という個人の内面を明確に提示している。ハイ
ネはこれまでの文学に見られないような現代的個人主義の立場を代表し
ている。(2) 老人化した現代社会と対立している。伝統や社会的規範に
対してハイネは批判的立場を取っている。(3) 調和ではなく、不満、怒
りによって、戦闘する党派的立場を示している。

ハイネは『ライン・ヴェストファーレン新聞』に「ベルリン便り」を
連載しており、また編集長のシュルツとは手紙のやり取りをしているの
で、このインマーマンの書評を掲載（1822年5月31日）された直後に
読んだと思われるが、インマーマンに礼状を書いたのは、半年以上経過
した12月24日のことであった。手紙の内容から、ハイネがこの未知の
書評執筆者がどういう人物なのか慎重に調べ、インマーマンの書いた作
品や冊子を読んで、十分に信頼できる友人であることを確認していたこ
とがうかがえる。ハイネはこの間に、インマーマンの劇作を読み、友人
たちに働きかけて、インマーマンの文学の普及に努めていることを述べ
たうえ、自分の『詩集』について深い理解を示してくれたインマーマン
の書評に感謝している。

「(…)あなたが『アンツァイガー』紙に私の『詩集』について表明し
てくれた意味深い言葉に、私はたいへん感動しています。あなたはこれ
まで私の暗い苦痛の根源を感じ取った唯一の人物だと、私は正直にお伝
えます」⁶とハイネは感謝し、さらにインマーマンがハレ大学の学生時
代に執筆した論争書にも触れ、こう続ける。「(…)あなたは無限に多く
のすばらしい活動をすることができるのですね。私は最近、インマーマ

5 *Immermann-Werke*, a.a.O.

6 Heine an Immermann, am 24.12.1822, in: Heine, Heinrich: *Säkularausgabe*, Berlin (Akademie) (以下 *HSA*), 1970, Bd.20, S.61.

ン著『時代に関して一言』(*ein Wort zu seiner Zeit*)という冊子を見つけました。私はこの書があなたのものだと考え、善と正義の意欲があなたに早くから備わっていたことを知り、たいへんうれしく思いました。古臭い不当さに対して、支配する愚劣さに対して、そして悪に対して戦おう！あなたがこの神聖な戦いにおいて私の戦友となってくれるのであれば、私は喜んであなたに握手の手を差し出します。』⁷

インマーマンの論争書は、本来は『肝に銘ずる一言』⁸という題名の冊子で、ハレ大学の学生時代に、トイトニアというブルシェンシャフト(学生組合)所属の学生たちが徒党を組んで、わが物顔で意見の異なる学生を暴力や脅して従わせようとする横暴な活動を展開していたのに対して、個人の権利と立場を擁護し、道理ある文書の力で決然とこれを批判したものである。ナポレオン戦争の直後で、学生たちの間には国家主義的な考えが高まり、その風潮がブルシェンシャフトの全体主義的な言動を支えていたのであったが、インマーマンはこれに敢然と異議を唱えたのである。インマーマンの批判がいかに痛烈であったかは、ブルシェンシャフトの決起集会であった「ヴァルトブルク祭」(1817年10月)でこのインマーマンの冊子も焚書の対象となり、火の中に投げ込まれたという事実からも判明する。上記のハイネの手紙で明らかのように、ハイネはこの冊子を読み、インマーマンが横暴な全体主義と戦う闘士だと知り、「戦友」として「同盟」関係を結んだのである。

ハイネの『詩集』に対するインマーマンの書評と、これに対するハイネの感謝の手紙から見て取れるように、この二人は、まだ直接の面識もないまま、作家デビューの最初の段階から、お互いの立場を深く理解し、「戦友」として協力し合ったのである。二人の「同盟」関係における要点をまとめるとすれば、(1) 古い体質、権威主義に対して戦う、(2) 全体主義的な風潮に流されず、個人の立場を擁護する、(3) 若者の率直な感情を重視する、(4) この「聖戦」のため戦う文学活動を行う、ということであろう。

こうして二人の作家のもっとも初期の段階から、少なくともハイネが

7 HSA, Bd.20, S.62.

8 Immermann, Karl: *Ein Wort zur Beherzigung*, Jena (August Schmidt u. Ko), 1817, in: *Immermann-Werke*, Bd.5, S.689 ff.

パリへ移住する（1831年）までの間は、この同盟関係に基づき、二人は出版社や書評の紹介、それぞれの作品の普及、情報の交換、あるいは作品創作の協力など、お互いに助け合ったことが、手紙のやり取りなどから判明する。

2. インマーマン「クセーニエン」

作家活動のほとんど最初から「同盟」関係にあったので、ハイネの『旅の絵』第2部（1827年4月12日出版）にインマーマンが協力して寄稿したことは何の不思議でもない。インマーマンの執筆した「クセーニエン」が、同書の『北海』第3部の末尾に、補遺のような形で掲載された。ここでインマーマンはこの「同盟」の戦闘精神を発揮して、同時代の古い体質の作家や研究者をなで斬りにした。表題の「クセーニエン」とはギリシア語で「献詩」ということであるが、ゲーテやシラーの例に見られるように、諷刺詩の意味の2行の短詩である。インマーマンが諷刺の対象としたのは、プラーテンだけではなく、当時の文学界を代表するような人々であった⁹。全部で5つの部分に分けられ、それぞれ厳しく批判的な2行詩が数詩節ずつ書かれている。

最初の部分は文学史家ホルン¹⁰に向けられたもので、「文学論者」(Der poetische Literator)と題がつけられている。この文学史の大家は、『人間はすべて死なねばならぬ』などと、この小人物は意味ありげに語る。／年寄りの青二才よ、そんなことは重要な情報ではない」と切り捨てられる。これはこの文学史家が冗漫な4巻の文学史を刊行（1822-29）したことに対する批判である。2番目は「劇作家」(Dramatiker)という見出しで、ミュルナー、フケー、フーヴェルト、ラウパッハという4人の劇作家¹¹に対して、体質の古さ、内容の乏しさがやり玉に挙げられている。

第3の部分が「東方詩人たち」(Oestliche Poeten)と題されたプラー

9 Immermann: *Xenien*, in: Heine, Heinrich: *Historisch-kritische Gesamtausgabe*, Hamburg (Hoffmann und Campe) (以下 *DHA*), 1973, Bd.6, S.165ff.

10 Franz Christoph Horn (1781-1837).

11 Adolf Müllner, Friedrich de la Motte Fouqué, Ernst Christoph von Houwald, Ernst Raupach.

テン批判である。プラーテン論争のきっかけとなった重要な箇所なので、全文を紹介しておきたい。

サアディー風¹²に甘い鳴き声で歌うのは、今や、賞讃の的だ。
だが東に迷っても西に迷っても、失敗には変わりはない。

あるときは、月光のもと、ピロメーラ¹³という小夜啼鳥が歌った。
今はブルブル¹⁴が笛を吹く。だが同じ喉としか思えない。

老詩人¹⁵よ。あなたはハーメルンの鼠捕り男を想起させる。
あなたが東へと笛を吹くと、かわいい小歌人たちがついていく。

小歌人たちはオリンポスをどこの牛小屋にも見出そうと、
安易に、敬虔なインドの牛を崇拝するのだ。

シラーズ¹⁶の庭園から盗み取った果物を、哀れな
小歌人たちは食い過ぎて、ガゼール¹⁷の反吐をはくのだ¹⁸。

12 Sadi. ベルシアの有名な詩人 (um 1210-1292)。

13 ギリシア神話では、アテネ王の姫ピロメーラは姉プロクネの夫テーレウスに強姦され、誰にも話さないようにと舌を切られ、森の小屋に閉じ込められる。だが姫はこの事件を織物に織って姉へ届け、姉はピロメーラを救出する。姉妹は復讐のため、テーレウスとプロクネの子イテュスを殺し、料理してテーレウスに食べさせた。その後、事実を知ったテーレウスは、姉妹を殺そうと追いかけた。ゼウスはこの殺害の連鎖を防ぐため、3人を鳥に変身させた。ピロメーラは鳴き声を出さないツバメに、プロクネは小夜啼鳥に、テーレウスはブッポウソウに。別の説ではピロメーラが小夜啼鳥、テーレウスがタカになったともされる。

14 ベルシア文学において、バラの恋人として登場する小鳥。ヒヨドリ。

15 ゲーテのこと。ゲーテの『西東詩集』の出版(1819年)後、ガゼールのようなベルシア風の詩形がもてはやされるようになった。

16 ベルシアの都。サアディーとハーフィズの生誕地。

17 プラーテンは『ガゼール詩集』(*Ghaselen*, 1821年)、『新ガゼール詩集』(*Neue Ghaselen*, 1823年)を出版した。

18 *DHA*, Bd.6, S.165f.

第4の部分は「鐘の音」(Glockentöne)で、僧侶で高慢な態度のシュトラウス¹⁹を批判したものである。最後の第5部は「世界図絵」(Orbis pictus)と題され、一般的に劇場が教会のように説教する場になっていることなどを批判したものであるが、中には、明らかにプラーテンをあてこすっているような部分もある。

「彼は完全に言葉を使いこなす。」これには抱腹絶倒だ。
見よ、この人は両腕でなんと突飛な跳躍をすることか。

私はたいていひどいことに我慢できる。でも一つだけ吐き気がする。
神経の細い男が非凡な武骨者のふりをする事だけは²⁰。

ゲーテの『西東詩集』が出版された頃、ドイツの文学界ではペルシア風の世界への注目が大きく高まった。若い詩人たちもこの流行にのって作品を作るようになり、中でもプラーテンは熱心にペルシア風の詩形で創作し、『ガゼール』、『新ガゼール』などの詩集を発表し、この風潮の若い世代の代表者となった。こうした傾向をインマーマンはこの「クセーニエン」で批判したのである。ここでのインマーマンのプラーテン批判をまとめるならば、(1) プラーテンはゲーテの権威を背景にペルシア風詩形を真似ただけで、独自性がなく、小詩人である、(2) 東洋風の真似をしても、西洋風(ギリシアなど)の真似をしても、プラーテンの作品は失敗である、(3) 言葉を使いこなすと、形式の点で優れていることをプラーテンは自慢しているが、それは大道芸人がアクロバット風の逆立ちの跳躍をしているようなもので、中身がなく、文学作品としては評価できない、(4) プラーテンは神経質な小詩人のくせに、偽って、武骨な大詩人のふりをする、ということであろう。

つまりここでインマーマンが述べていることは、後にスキャンダルとして問題になるようなプラーテンの同性愛への攻撃というような、作者への個人的な中傷ではなく、文学論の範囲内で、ゲーテに追隨して、形式だけにこだわり、訴える内容に乏しいということで、文学活動の姿勢

19 Gerhard Friedrich Abraham Strauß (1786-1863).

20 *DHA*, Bd.6, S.166 f.

と作品の中味が不十分であることを指摘したものである。これはかなり厳しい口調ではあるが、ハイネとの同盟関係の基本路線からして、古い文学傾向に対する戦闘において、当然、向けられるべき攻撃であった。

3. プラーテン『ロマン主義的オイディプス』

3-1. プラーテンの怒り

クロプシュトック、ゲーテを引き継いで、自らを、ドイツ文学史上、第3の大詩人と自認していたプラーテンは、インマーマンからゲーテという「鼠捕り男」の笛にただつき従う「小歌人」と極めて低い評価を受けたことに激高したようである。プラーテンは、1828年3月12日のフッガー＝ホーエンエック宛ての手紙で次のように述べている。「エピグラム（格言詩）が私とリュッケルトに向けられていること、そして我々が『小歌人』とされていることは疑いの余地がありません。インマーマンがこれを作ったことは許容できます。だがハイネがそれを採用し、それを代表していること、つまり第3者の手によって私に不埒な行為を働いたことは許すことができません。これは全くユダヤ的な行動様式です。そのうえ、聞くところによると、『旅の絵』はたいへん人気の高い書物だそうです。したがって、ハイネは全ドイツに向かって、私の詩が嘔吐物であると表明したのです。」²¹

このようなプラーテンの考え方はいくらかの重大な問題があると思われる。(1) なぜインマーマンが執筆したのに、その執筆者を許容できて、その詩を掲載したハイネは許容できないのか、(2) 第3者に「実行犯」のような役割を任せ、「黒幕」の主犯格の悪者は自分の手を汚さないという行動様式が、どうして「ユダヤ的」なのか、(3) なぜ「ユダヤ的」なものを許すことはできないのか、などである。

プラーテンの考えを突き詰めてみると、この人物がいかに反ユダヤ主義に凝り固まっていたかが明らかになる。インマーマンの「クセーニ

21 Platen an Friedrich Graf von Fugger-Hoheneck, am 12. März 1828, in: Platen, *Der Briefwechsel*, hrsg. von P. Bornstein, Hildesheim, 1973 (以下 *Platen-Briefwechsel*), IV, S.394. Vgl. *DHA*, Bd.6, S.769 und Bd.7-2, S.1068.

エン」におけるプラーテン批判は文学作品の創作方法と作品内容に関するものであった。プラーテンはここで作品内容とは明らかに別の次元の人種問題を持ち出したのである。プラーテン論争で、「どちらが先に手を出したか」という問題に関して言えば、最初に批判の手を振り下ろしたのはインマーマンの「クセーニエン」であったが、これを人種問題として拡大し、文学史上のスキャンダルへと質的に転換させた責任はプラーテンの人種差別的な世界観にあるといえよう。

また伯爵という上流階級のプラーテンは、ハイネがユダヤ人であるだけでなく、革命派のならず者だという敵愾心を持っていたようである。1828年12月13日付のシェリングへの手紙でプラーテンはハイネについてこう述べている。「(ある旅行者から最近その男の作品について情報をえたところ、そいつはみすばらしいへぼ文士で、サンキュロットとのことですが)あの恥知らずなユダヤ人ハイネが、フローレンスで私の知人を訪ね、この私(プラーテン)はドイツでまったく有名でないと主張し、そして自分(ハイネ)の最新の本はコッタ社から3か月の間に6000部売り出されたと、ほざいたそうです。」²²

先ほどの手紙でプラーテンは、インマーマンを「許容できる」としているが、それは「黒幕」のハイネと比べて、まだいくらか悪質ではなかったと述べているだけで、インマーマンのプラーテン批判が報復も受けず、黙認されたわけではなかった。プラーテンはインマーマンを直接の攻撃対象として、5幕の喜劇作品『ロマン主義的オイディプス』²³を短期間で書き上げたのである。この作品の中ではハイネに対する下劣な人種差別的発言も登場するが、それは第5幕の中で、唐突に出現するもので、この劇の全体はインマーマンへの諷刺的攻撃なのである。

3-2. 表題と登場人物

ここでプラーテンの喜劇作品について詳しく検討したい。まず題名で

22 Platen an Schelling, am 13.12.1828, *Platen-Briefwechsel*, IV, S.493. Vgl. *DHA*, Bd. 7-2, S.1072.

23 Platen, August Graf von: *Der romantische Oedipus*, Stuttgart / Tübingen (Cotta), 1829 (以下 *Platen-RO*).

あるが、古代のソフォクレスの劇を利用しているのでオイディプスが登場するが、「ロマン主義的」という言葉を、プラーテンは否定的な意味で用いているようである。ゲーテの後継者を自認して、古典主義的な文学の継続をめざしていたプラーテンにとっては、19世紀の初期に最盛期に達していたロマン主義文学は主観的で幻想的な夢の世界を描くもので、荒唐無稽な傾向と見えたようである。プラーテンはハイネやインマーマンもこのロマン主義文学の若手作家と考えていた。つまり『ロマン主義的オイディプス』とは『突拍子もない、くだらない、亡霊のようなオイディプス』ということであろう。

プラーテンの劇は5幕構成であるが、第1幕と第5幕は、当時の現代(1827年)のドイツ(リューネブルガー・ハイデの田園地帯)で演じられるという設定である。そして第2-4幕では、第1幕で登場する「大作家」ニンマーマン(インマーマンのもじり)が改作した「オイディプス」劇が演じられ、劇中劇の形がとられている。つまり第2-4幕は古代ギリシアが舞台で、登場人物も基本的にはソフォクレスの劇の人物を踏襲している。

登場人物であるが、現代ドイツの部分と劇中劇の部分では、当然のことながら異なっている。第1幕と第5幕では次の人物が設定される。

(1) ニンマーマン、ロマン派作家(Nimmermann, Romantiker) = この劇の主人公である。「インマーマン」(Immermann)と「ニンマー」(Nimmer)(~ではない)を組み合わせて、インマーマンを否定した人物名で、インマーマンの滑稽化であろう。この人物は第1幕では「大作家」として持ち上げられて登場し、この主人公が改作したオイディプス劇が上演されることになる。しかし第5幕ではこの改作劇と作家は笑いものにされ、最後に主人公は精神病院に連れて行かれる。

(2) 「観衆」(旅行者として登場)(Das Publicum, als Reisender) = 「観衆」は通常の意味では集合名詞で、文法的には単数形であっても、大勢の人間を想定するのだが(劇場の場合は通常数百人であり、また書籍のPublikum = 読者となれば、数万人以上の場合もある)、ここでは旅行者として一人の人物が登場し、1人称単数(ich)でせりふを語る。「観衆」という第3者的な立場を装って、プラーテンの考えを代弁しているわけである。前述のプラーテンの言葉と関連させれば、黒幕の作者の手

を汚さず、第3者を使って代弁させる「ユダヤ的な行動様式」とも言えよう。第1幕でこの「観衆」は著名な作家ニンマーマンに会いに、旅行者としてリュネブルガー・ハイデまでやって来る。第5幕ではニンマーマンの言葉にケチをつける。

(3) 「悟性」(追放・亡命の身) (Der Verstand, exilirt) = 「悟性」という抽象概念が登場人物になることは通常ではありえないであろう。しかし「観衆」と同様に一人の人物として登場し、セリフを語る。この「悟性」はベルリンから追放されているという設定であるが、これはベルリンで当時もてはやされていたロマン主義文学(ハイネやインマーマンを含めて)には悟性が欠如しているというプラーテンの考えを表したものであろう。第5幕でこの「悟性」という人物は作家ニンマーマンの作品を容赦なく攻撃する。この登場人物こそプラーテンの考えの本音の代弁者であろう。

(4) 荒地の「羊たちのコロス」(Chor der Haidschnucken) = コロス(合唱)は現代劇では通常見かけることはないものであるが、博識を誇示するように、プラーテンが取り入れた古代ギリシア劇の演出方法である。ギリシア劇では筋の展開を中断し、登場人物とは独立したコロスが、作者の意図や、解説を観客に向かって伝えたとされる。しかしこのプラーテンの劇では「羊たちのコロス」は筋の中断をすることなく、むしろ筋の展開の中に登場人物として加わっている。「羊たちのコロス」は大作家ニンマーマンに仕える身で、この作家の讚美者として「観衆」と会話を展開する。第1幕の最後には「コロスのリーダー」が登場する。このリーダーは古代ギリシア劇におけるパラバシスのように、インマーマン批判の立場で作者の見解を述べる。

第2-4幕での劇中劇の登場人物を紹介しておこう。

(1) テーベ国王ライオス (Lajus, König von Theben) = オイディプスの実の父。不吉な予言を受け、息子を捨てるが、息子に殺される。

(2) その妃イオカステ (Jokaste, seine Gemahlin) = オイディプスの母であるが、実の子とは知らず、テーベを救った息子と結婚する。

(3) 両者の息子オイディプス (Oedipus, beider Sohn) = 拾われてコリント王の息子として育てられる。父を殺し母と結婚する。

(4) コリント国王ポリュボス (Polybus, König von Corinth) = 自分の

妃とディアゴラスの不倫を疑う、嫉妬深い人物。

(5) その妃ツェリンデ (Zelinde, seine Gemahlin)²⁴ = 潔癖症の女性。夫に満足してはいないが、ディアゴラスの求愛を拒否する。

(6) 妃の熱愛者ディアゴラス (Diagoras, ihr Liebhaber) = ツェリンデ妃に熱烈に愛を捧げるが、妃からは拒否される。

(7) 占い師ティレシアス (Tiresias, Zeichendeuter) = テーベの占い師。オイディプス生誕時に、父を殺し母と結婚すると预言する。

(8) キント (Kind) (男性名詞) = テーベの宮廷歌人。この「キント」〔固有名詞〕氏は大人であって、文学論の論客である。

(9) キンデスキント (Kindeskind) (男性名詞) = テーベの宮廷歌人。これも固有名詞である。この人物も大人であり文学論を主張する。

(10) イオカステの宮廷歌人たち (Hofpoeten der Jokaste) = 歌人たちはキントとキンデスキントを含めスフィンクス犠牲となる。

(11) ライオスの召使メルヒオル (Melchior, Bedienter des Lajus) = オイディプスを山に捨てる。

(12) ポリュボスの召使バルタザル (Balthasar, Bedienter des Polybus) = コリント王夫妻の変死についてオイディプスに報告する。

(13) ピティア (Die Pythia) (巫女) = デルフォイで占いをする。

(14) スフィンクス (Die Sphinx) = 難問を出してテーベに災いをもたらす。オイディプスが退治する。

(15) 二人の産婆 (Zwei Hebammen) = オイディプス誕生の時、出産の世話をする。

3-3. 第1幕、リュエネブルクの荒地

さて、プラーテンの劇の筋の展開を詳しく観察する。第1幕(2場構成)はリュエネブルクの荒地が舞台である。

【第1場】旅行者の姿(単数形)をした「観衆」がやってきて、「羊たちのコロス」に出会う。「観衆」は「コロス」がニンマーマンに仕えていると聞き、驚く。

24 ソフォクレスではコリント王妃(ポリュボスの妻)はメロペ(Merope)である。

観衆：ニンマーマンだって？ それではここに、羊たちの所に、
ごてごて飾りをぎゅうぎゅうづめにする、あの芸術の神の息子が、
ドイツのシェークスピアが住んでいるのは本当だったのか。
これは驚いた。(…)

私はその人の悲劇『カルデニオ』²⁵を読んで、心を惹かれた。
それは最大の殺戮で、不快なことを通り越している。
あの太ったカエルが文学的狂気の亡霊の沼地に
卵のように産み付けたくだらない虚飾なのだ。
文学批評家たちはそのように判定を下している。
だが、批評家たちに不評であったことが私を
魅了するのだ。その文学者の手に握手しようと、私は
ここまで飛んでやって来たのだ。その人はどこにいるのか²⁶。

「コロス」はニンマーマンがソフォクレスの「気の抜けた本」(『オイ
ディプス』)を捨て、オイディプスの新作を作っていると言う。

【第2場】やって来た「観衆」にニンマーマンが自分の『オイディプ
ス』の構想を語る。

ニンマーマン：スフィンクスの出すなぞなぞを
ご存知でしょう。

観衆：もちろん知ってます。その問題は、
朝早くに4本足で歩き、昼には2本足で、
夕方には3本足で歩くものは何か、です。

ニンマーマン：それは人間です。ところが、作者は、
オイディプスを2本足で歩かせ、
そして、この人物を盲目にさせることにより、
3本目の足として杖を与えています。しかし作品全体で、
オイディプスが4本足で歩いているところがあるでしょうか。

観衆：ああ、なんと鋭いお考えなんだろう²⁷。

ニンマーマンは観衆にこの作品の上演をすぐに見てほしいと言って、

25 1826年に発表されたインマーマンの作品『カルデニオとセリンデ』(*Cardenio und Celine*)のこと。

26 *Platen-RO*, S.5f.

27 *Platen-RO*, S.12.

第2幕からの劇中劇『改作オイディプス』を披露する段取りをつける。

以上が、第1幕の筋の展開における重要部分であるが、ここではまだインマーマンに対する本格的な批判はなされていない。ニンマーマンという主人公の名前に否定的な評価が刻印されていること以外には、『カルデニオとセリンデ』という作品が批評家たちからただ殺戮が繰り返されて、くだらない虚飾だと評価されていることを紹介していることぐらいがインマーマン攻撃である。作者プラーテンの意見を代弁することも可能な「コロス」や、第3者を装って登場させた「観衆」も、この第1幕では、「才能に満ちた人」、「ドイツのシェークスピア」などと劇の主人公をおだてる発言をしている。これらの部分は劇中劇を導入するための準備として、読者や実際の観客の関心を高めるようにする配慮が働いたわざとらしい演出なのであろう。もっともこれらの誉め言葉は、皮肉っぽい気持ちが込められたもので、第5幕での突き落としとの落差を拡大するための意図的な持ち上げであろう。

筋の展開とは離れて、第1幕第2場の後半では、ニンマーマンと「観衆」が退場した後、「コロスのリーダー」が劇場の観客に対して長々と演説するパラバシスの部分がある。この演説の前までは「コロス」はニンマーマンに仕え、りっぱな大詩人ともてはやしてきたはずなのに、この「コロスのリーダー」は唐突に、作者プラーテンの見解を、筋の展開とは全く無関係に、しゃべり出す。しかも具体的な名前は示されていないので、よく注意していないと、プラーテン自身のことについて語っているのか、攻撃対象のインマーマンのことを言っているのか、不明である。しかしこれは近代劇の手法ではなく、古代ギリシア劇のパラバシスだということを前提とすれば、理解可能となろう。つまりこの「コロスのリーダー」のセリフ部分は、それまでの登場人物としての「コロス」とは全く無関係で、ここではプラーテンという作家自身がその主張を表明しているのである。その主張の概略は（カッコ内のイタリック部分は、論文執筆者による補足説明である）、(1) 悲劇作者は深い考えや技術が欠けている場合、民衆の前で悲劇を上演してはならない（具体的な作者や悲劇の名前はあげられていないが、すでにいくらかの悲劇を執筆してきたインマーマンのことを指摘し、この作者は力量が不足している

という批判であろう)、(2) 喜劇作者が、ここで示すものは「ジレーネの歌」のようなもので、諸君(観客)がそこから逃げ出すようなものである(この喜劇作者とは、『ロマン主義的オイディプス』というこの喜劇を執筆したプラーテン自身のことで、この劇は「ジレーネの歌」、つまり恐ろしい攻撃の合図となって、インマーマンを否定するだろうと解釈できよう)、(3) 作者はドイツから遠く離れて暮らしている(プラーテンはイタリアに移住していた)が、ドイツで忘れ去られることのない作家として生きていくだろう、(4) その作家(プラーテン)は「戦う気に満ちて」、くだらない冗談屋(力量のない悲劇作者)²⁸を打倒する、(5) この冗談屋はスピッツ犬のように、ちっぽけな精神で、喧嘩を好み、キャンキャン吠え、悲劇の形式を汚し、滑稽な英雄風のでっち上げ作品を縫い合わせている、(6) この冗談屋は何ら重要ではなく、戦いにも価値がない、というようなものである。

3-4. オイディプスの誕生

こうした前置きがなされたのち、第2幕からの劇中劇が始まる。第2幕(10場構成)は古代のギリシアを舞台として、オイディプスが誕生する時期を扱っており、その概要は次のようなものである。

【第1場】 テーベの宮殿。王妃イオカステが出産を迎える。二人の産婆は新生児のため、大げさな準備をしている(700の白い頭巾、700の木馬のおもちゃなど)。部屋の中に不吉なコウモリが飛んで来る。

【第2場】 コリントの宮殿。騎士ディアゴラスが王妃ツェリンデに求愛するが、貞淑なツェリンデは拒否する。ディアゴラスはツェリンデを初めて見たキタイロンの山へ行って、思い出の松の木で首を吊って自殺すると言って退場する。

【第3場】 テーベの宮殿。王妃イオカステが王子を出産したが、その子の胸にはコウモリのあざがあった。

【第4場】 テーベの宮殿。占い師ティレシアスが来て、「王子は父親を

28 *DHA*, Bd.7-2, S.1341の注によれば、これは主としてミュルナー(Amadeus Gottfried Adolf Müllner, 1774-1829)に向けられたものとのことである。しかし全体の流れから見ればインマーマンについての批判でもあろう。

殺し、母親と結婚する」という予言を伝える。ライオス王とイオカステ王妃は王子を捨て子にする決断をする。

【第5場】 テーベの宮殿。ライオス王は家来のメルヒオルに、王子をキタイロンの山に連れて行き捨てるように、命令する。

【第6場】 キタイロンの山。ディアゴラスはここで自殺しようと松の木の所へやって来るが、まず一休みすると言って、木の下で眠る。

【第7場】 キタイロンの山。そこへオイディプスを連れしたメルヒオルがやって来て、猛獣に殺されないように、この眠っている人（ディアゴラス）に助けてもらえと言って、王子をそこへ置いて走り去る。赤ん坊の泣き声で目を覚ましたディアゴラスは、子供のいないことで悩んでいるツェリンデ王妃に渡し、王妃に喜んでもらおうと考える。

【第8場】 コリントの宮殿。王妃ツェリンデはポリュボス王が食事に来る時間がますます遅くなったこと（つまり王妃を大事にしていないこと）を嘆く。

【第9場】 コリントの宮殿。王妃ツェリンデの所へディアゴラスが赤ん坊を連れてくる。子供の欲しかったツェリンデは赤ん坊を受け取り、ディアゴラスには30年間追放するという試練を与える。

【第10場】 コリントの宮殿。ツェリンデはポリュボス王に自分たちの子供として赤ん坊を見せる。子供にはオイディプスという名が与えられる。王は、王妃とディアゴラスの不倫を疑う。王はディアゴラスに復讐することを決意する。

以上が第2幕の概要であるが、この劇中劇では、ニンマーマンが改作した（と設定している）作品をプラーテンが面白半分に着化しているということが前提になるので、これをソフォクレスの作品と比較してその相違を指摘するだけでは不十分であろう。プラーテンがいかに「くだらない作品」として改作しているかが問題なのである。いくつかの点に絞ってその改作の不十分さがプラーテンにより演出されていると思われる部分を考えてみたい。

(1) ソフォクレスでは、オイディプスがすでに実の父親を殺害し、実の母親と結婚して、テーベの王となっているという段階から作品が始まり、その王が命令を下して、前王の殺害者の究明をさせたところ、その

犯人がオイディプス王その人であり、しかも前王が実父であったこと、そして妻である王妃が自分の実母であることが判明する。これに対してこのニンマーマンの改作では、「4本足」で歩く赤ん坊の時代のオイディプスを最初に描く。したがって、ソフォクレスの場合には、過去の事実が一つずつ解明されていくたびに緊張感が高まり、最後にはとんでもないショッキングな真実が判明し、また犯罪の追及をしている本人が真の犯人であったという意外性が鮮やかに示される。これに対して、改作の場合、時代順に生まれた時から主人公を描写することは、初めから手品の仕掛けを公開しているようなもので、平凡だと言えよう。しかしソフォクレスの作品はギリシア悲劇の古典として有名で、19世紀の劇の観客にはすでにオイディプスの運命は知られていたもので、最後にクライマックスとして真相が示されようが、時代順に主人公が描かれようが、それほど重要なことではなかったと思われる。子供時代を描くことが「天才的な思い付き」であるというニンマーマンの試みが意味のないものであると、プラーテンは主張したのであろう。

(2) 改作の劇中劇ではあまりにも大げさな表現が多く、とても真剣な劇だと思われぬ場面が次々に現れる。それをよく示すのが数字である。例えば、オイディプスの生まれる場面では、産婆たちが新生児のために700の白い頭巾、700の木馬を用意したと述べる。またコリントの宮殿でツェリンデを慕うディアゴラスの場合、明らかに現実離れた年齢が示される。ディアゴラスのセリフでは30年前から王妃ツェリンデを思い続けてきて、今「私は50歳で、あなた（ツェリンデ）は60歳だ」と言う。しかしキタイロンの山から捨て子（オイディプス）を連れて戻って来たディアゴラスに、ツェリンデは「あと30年間放浪の旅の試練」を言い渡す。第4幕でその30年後の時代が描かれ、なおディアゴラスはツェリンデに求愛するのであるが、この時の年齢を計算すれば、それぞれ80歳と90歳ということになる。現代のような高齢化社会では老人の恋愛も十分ありうることであろうが、昔の人々の一般的な寿命からすれば（プラーテンは39歳で死去した）、こうした数字は滑稽さを示すための誇張であらう。

(3) ソフォクレスの劇ではディアゴラスのような人物は登場しない。キタイロンの山で捨て子のオイディプスを拾って来るのは農夫（羊飼

い)であるが、改作劇では騎士のディアゴラスが山からコリントの宮殿へと持って来て、子供のいないツェリンデに贈り、王妃の機嫌を取ろうとするのである。ディアゴラスをめぐる筋の展開は説明不可能な点が多い。何十年も一途に高貴な女性に思いを寄せることは、かなり誇張した表現はあるが、文学作品ではありうる設定である。しかし赤ん坊を渡せば妃に気に入ってもらえんとする動機は不明である。またコリント王のポリュボスがこの騎士と王妃の不倫を疑いながら、子供を受け入れ、30年後の騎士の帰還を待って復讐しようとするのも通常の感覚では理解できない。こうしたつじつまの合わない設定をプラーテンはニンマーマンの作劇の拙劣さを示すために故意に加えているのであろう。

3-5. ライオス王殺害とスフィンクス退治

第3幕(10場構成)では、オイディプス生誕から20年後の古代ギリシアが描かれる。

【第1場】テーベの宮殿。ライオス王は、喉から大きなコウモリが飛び出し、肝臓と脾臓を食いちぎるといふ、不吉な夢を見る。王はデルフォイへ出かけ、神託の言葉をもらうことにする。

【第2場】コリントの宮殿。ツェリンデは独り言で夫が自分に関心を示さず、鉱山業に夢中になっていることを嘆き、自分が不倫をしていないことを強調する。

【第3場】コリントの宮殿。息子のオイディプスが、少年同士のけんかか「私生児」となじられたと、母親のツェリンデに訴える。ツェリンデが怒って真相を語らないので、オイディプスは真相を知ろうと、神託を受けにデルフォイへ向かう。

【第4場】デルフォイの神殿前の広場。巫女ピティアが自分の境遇について嘆く。暗い神殿に拘束され、どんなに将来の楽園を予言しても、感謝されることがない。

【第5場】デルフォイの神殿前の広場。オイディプスは自分の出生について、そして自分の将来について知りたいと表明する。

【第6場】デルフォイの神殿前の広場。テーベのライオス王と家来のメルヒオルが登場し、ライオスは国王に対する人々の敬意が示されない

ことに腹をたて、出くわしたオイディプスに対して、道を空けろと横柄に怒鳴りつける。オイディプスも立腹し、相手が実の父とは知らず、切り殺す。

【第7場】 テーベの宮殿。王妃イオカステは取り巻きの歌人たちと文学を話題として戯れている。王妃が文学において、恋をしている詩人と恋をしていない詩人ではどちらが重要かという、問題をだす。キントは恋をすると美しいものが心に生まれ、無数の調和が生まれると主張する。キンデスキントは恋をすると幻惑にとらわれ、精神の火が消えてしまうと主張する。

【第8場】 テーベの宮殿。占い師ティレシアスが来て、王妃イオカステにテーベの禍について報告する。その内容は、テーベ人がアポロを讃えるのではなく、コツェブー²⁹の偶像を讃えるので、アポロの神が怒り、スフィンクスを送った。この怪物はテーベの街道に関所を作り、通行税として、通行人に2行詩(Distichon)を要求する。スフィンクスに気に入らない詩を作成したものは谷底に突き落とされ命を奪われる、りっぱな詩が突きつけられれば怪物は退散する、というものである。王妃はキントとキンデスキントをスフィンクス退治に派遣した。

【第9場】 テーベの宮殿。メルヒオルがやって来て、デルフォイでライオス王が殺害された事件を報告する。夫を亡くした王妃イオカステは、国を救うため、スフィンクスを倒した者が国と王妃を獲得するという伝令を国中に送る。

【第10場】 テーベの関所がある岩場の道。スフィンクスがキントやキンデスキントをはじめ多くの歌人たちを殺害している。最後にオイディプスがやって来る。

オイディプス：私は悲劇なら何百ページも読んだが

まともな2行詩は読んだことがない。

さあ、この紙に2行詩が書かれている。

これを取り上げ、好きなように読むがよい。

2行詩³⁰：(透明の姿で現れ)

29 August von Kotzebue (1761-1819)、ドイツの作家、保守派の立場から、ブルシェンシャフトの活動を批判したため、暗殺された。

30 これも登場人物でセリフを語る。文学(2行詩)の神のような存在である。

「すばらしい忍耐の人オデュッセウスは今、放浪しているが、オデュッセウスが戻れば、お前たち求婚者はただでは済まぬ。」
(スフィンクスはこれを読むと、オーケストラ席へ身を投げる。オイディプスは舞台を去る。) ³¹

スフィンクスは、谷底に飛び込んで死ぬのではなく、オーケストラ席に飛び込み、観客に自分の見解（作者プラーテンの代弁）を披露する。

スフィンクス：（観客に向かって）

ロマン主義者たちに紙と羽ペンと鉛筆を禁じてもらいたい。
さしつかえなければ、少量の砒素を処方してもらいたい。
そうしなければ、君たちの国の文学は
あまりにも自由で、無作法で、うわついたものとなろう。
やがてヨーロッパじゅうが叫ぶであろう、お前たちドイツ人は
子供の笑いものだ、と ³²。

以上のように、第3幕は前半では、オイディプスが実の父とは知らず、テーベの王ライオスを殺害する場面、後半では、オイディプスがスフィンクスを退治する場面が中心である。スフィンクスとの対決の場面ではソフォクレスにはないプラーテンの独自性が示されている。テーベに災いをもたらすスフィンクスとの勝負はディステヒオン（2行詩）の出来で決められる。イオカステの文学サロンでたわいもない文学論争に興じていた宮廷の小歌人たちは、全員スフィンクスに敗北する。オイディプスにはミューズの神のような登場人物の「2行詩」(Distichon)が突然、現れ、その助けでオイディプスが怪物を倒し、テーベの国を救い、妃イオカステと結婚することになる。筋の展開だけを見ると、プラーテンの主張するような芸術的に優れた文学が勝利をもたらすわけで、インマーマンへの批判がなされていないように思われる。むしろニンマーマンの偽オイディプスが文学の神に讃えられているかのようである。しかし問題はこの文学の神のもたらした2行詩である。原文では、*Möge die Welt durchschweifen der herrliche Dulder Odysseus, / Kehrt er zurück, weh' euch, wehe dem Freiergeschlecht!* というもので、内容として

31 *Platen-RO*, S.55.

32 *Platen-RO*, S.58.

はほとんど意味がなく、形式面でも、音節の欠けた部分があり、2行目の *weh'* は抑格、その直後の *wehe* の前半は揚格となっているようで、リズムがまぎらわしく、とくに優れたものとはいえない。偽オイディプスはくだらない作品で、テーベの国をかすめ取った、ということをプラーテンは主張したいのであろう。第10場後半のスフィンクスの観客に向けての演説は、もはや登場人物としてのスフィンクスのセリフではなく、筋の展開を離れて、作者プラーテンの考えを代弁するパラバシスである。内容は主としてベルリンのロマン主義文学に対する攻撃である。

3-6. オイディプスの最後

第4幕（6場構成）は、第3幕から10年後、つまりオイディプス生誕から30年後のコリントとテーベである。

【第1場】 コリントの宮殿。ディアゴラスは30年の追放処分からコリントへ戻り、ツェリンデに変わらぬ愛を語る。ツェリンデは求愛者の心臓を求める。

ディアゴラス：お試してください。あなたのためであれば、
どんな大きな試練も私にとっては小さいものです。

ツェリンデ：それではあなたのハートを私にください。

ディアゴラス：60年前からあなたのものです。

ツェリンデ：いいえ、そんなことではありません。そんな
空文句はソネットに用いるものです。私が言っているのは
心臓のことです。暖かい脂肪に包まれた心臓です³³。

妃がディアゴラスの死を求めるので、騎士はその場を逃げ出す。

【第2場】 コリントの宮殿。コリント王ポリュボスはディアゴラスを部屋に招く。長年の旅の経験を聞きたいという口実であるが、実際は、王妃との不倫の疑いのあるディアゴラスを殺害する目的である。その後の惨事については次の場のバルタザルの報告で明らかになる。

【第3場】 テーベの宮殿（荘重な大広間）。オイディプスは母のイオカステを妻として玉座に座っている。テーベは今、飢えと病気の苦難にあ

33 *Platen-RO*, S.60 f.

えいであり、王と側近たちはその原因と対策を協議している。そこへポリュボスの家来バルタザルがやって来て、コリント国の大惨事について報告する。それによると、ポリュボス王はディアゴラスを食事に招き、ワインに砒素を入れて飲ませた。食事の後、酔ってふらふらしているディアゴラスを階段の所で王妃ツェリンデは女官たちと共に拘束し、ディアゴラスの心臓を切り取り、料理して、夫であるポリュボス王に食べさせた。何も知らずに王が食べ終わった後、王妃はそれがディアゴラスの心臓であり、これで自分の潔白が示されたと言った。王は猛毒の砒素も一緒に食べたことを知り、王妃を刀で殺害し、その後毒が回って死んだ。バルタザルは王妃の最後の言葉として、オイディプスが実の子ではなく、捨て子であったと打ち明けたとオイディプスに伝えた。

【第4場】 テーベの宮殿。イオカステがオイディプスに、占い師ティレシアスによる神の言葉を告げる。それは「国王ライオスを殺した殺人者をこらしめるまで、この禍は続く」というものであった。オイディプスはライオスの墓へ向かう。

【第5場】 ライオスの墓場。占い師ティレシアスが墓場で、王の霊を呼び出す。オイディプスがライオス王の霊に「誰があなたを殺したのか」と尋ねると、霊は「それはお前だ」と答えて、消え去る。

【第6場】 ライオスの墓場。オイディプスはイオカステにライオス王を殺したのは私だと白状し、刀でこの胸を刺せと、胸をはだける。その胸にはコウモリのあざがあり、イオカステはすべて予言通りのことが起きたことを悟る。イオカステはオイディプスに「あなたは私の産んだ子です」と言い、背景の木で首を吊って死ぬ。オイディプスは柩を持って来させ、自らその中に入り、ふたを閉じさせる。(劇中劇の幕)

ディアゴラスをめぐるポリュボス王と妃ツェリンデの殺害計画と、その行き違いからの王と王妃の死亡という、ドタバタした展開の連続殺戮は、ソフォクレスにはないもので、これはプラーテンが、インマーマンの悲劇に頻繁に殺害場面が登場することを皮肉ったものであろう。またソフォクレスではキタイロンで捨て子を拾った羊飼いの証言など、事実関係を確認して過去の事実が判明するのであるが、この改作劇では、殺されたライオス王の墓から王の幽霊が出現し、それが真相を語るのでは

る。この点にも、幽霊や空想の世界を好んで描こうとするロマン主義文学に対する、プラーテンの皮肉が込められていると思われる。

3-7. ニンマーマンの追放

第5幕(4場構成)は再び現代のリューネブルクの荒地に移る。

【第1場】「コロス」と「観客」はオイディプス劇についてよくできていると評価する。しかし劇の内容にはほとんど踏み込まず、スフィンクスがどうやってオーケストラ席に入ったか、衣装がどうか、という些細なことに話題を移す。

【第2場】これに対して「コロス」が「悟性」にこの劇についての意見を求めると、「悟性」は作品を徹底的にこき下ろす。

コロス：あなたは立派な名作をご覧になった。

さあ、ご意見はどうかね。

悟性：すべてぼろ雑巾のように取り繕ったものだ。

あちらこちらとつぎはぎされているだけだ。³⁴

【第3場】そこへ作家ニンマーマンがやって来る。「コロス」は作家を高く讃える。

コロス：仲間たちよ、立ち上がれ、あの人がやって来る。

矢筒と矢を草むらに置いたアポロのように

まばゆく美しい。豎琴には弦が

張られている。カスタリアの泉³⁵

の水が神のくるぶしに流れる。あこがれが

ミューズの愛らしい心の中へと進んで行く。

ニンマーマン：賞讃し尊敬してくれる気持ちを有難く受けよう。

(…) 私は詩人であり、刑法の法律家であり

批評家である。

三つの才能の三国同盟だ³⁶。

このようにニンマーマンが自分のことを大作家だと自慢するが、これ

34 *Platen-RO*, S.82.

35 デルフォイの近くにある泉で、文芸の聖泉である。

36 *Platen-RO*, S.85 f.

に対して「悟性」は反論する。

ニンマーマン：私は偉大な人物ではないのか？

ベルリンは私の芸術を讃え、偶像化している。

私の芸術の批評はヘーゲルの週刊誌に載り、その雑誌の価値を証明するものとなっている。そこで私は説明した、わが同志、改宗したハイネは、バイロンではなく、ペトラルカのように思われる、と。

悟性：（お前は全くお人よしだ）私にはピンダロスに思われる。

ニンマーマン：私はハイネをベンヤミン一族のピンダロスと呼ぼう。ハイネは私のことを

現在の悲劇作家の第一人者と呼んだのだ。

悟性：ああレッシングよ。貴殿は墓で逆向きにならねばならぬ。

ニンマーマン：私はそんな名前を聞いたことはない。

悟性：ああヴィンケルマンよ。

ニンマーマン：お前はなんとこせこせした人の名を上げるのだ。それらはいったい誰なのだ。

悟性：偉大なクロプシュトック（Klopstock）よ。

ニンマーマン：クローバーの葉（Kleeblatt）と言ったのか。

悟性：美しいクローバーだった。だがもう枯れた。（…）

ニンマーマン：冷徹な人よ。お前がどの詩人グループに賛同しているか、およそ分かってきた。お前のお気に入り作家のうちで最新の方は、あの見すばらしい男だろう。以前、私の2行諷刺詩（クセーニエン）がそいつの詩はただ反吐をはいたものと主張したものだ。

私はその人物を乏しいと表現したが、そいつは思想の乏しさを芸術性の後ろに隠しているのだ。（…）

悟性：私はお前のことをこれまでは大目に見てきたのに、お前のとさかには威張って膨れ上がり、私を口汚く嘲弄した。この私を自分と同等の類と見なした。考え違いだ。（…）そうだ、私にはネロと同じく、ただ一つの頭が必要だ。機知のただ一撃でその頭を真っ二つにし、それが鑑賞に堪えない、決まり文句のくさった産物だと

全世界に示したいのだ。

沈黙せよ。長い間、理性ある人々を

憤慨させてきたお前の舌など切り取ってしまえ。

お前の右手から親指と、ペンを握る

人差し指など切り取ってしまえ。

精神の障害者よ、体も障害者となってしまえ。(...)

私はヤンブスを投げつけることに関してはアルキロコスだ。

音節落としに関しては雷を落とすゼウスだ³⁷。

【第4場】打ちのめされたニンマーマンは錯乱し『チロルの悲劇』に関する意味不明な言葉を語る。

ニンマーマン：このチロルの農民将軍は戦争に飽きて、
岩のすき間に銃を投げ込んだ。

しかし天使がそれをすき間から取り戻し

再び主人公の傍らに置いたのだ。それは

この英雄を破滅させるためだ。歴史的なことから

私は決して逸脱してはならない。(…)

あそこに見えるのは何だ。正確に言えば匂うものは何か。

チロルから燃やされた紙の匂いが

こちらへやって来る。ホーファーの命がかかっていた

至急便の紙が焼かれて灰の塵となったのだ。

観衆：何の匂いなのだ。あの人はうっとりしているではないか。

ニンマーマン：不実な女よ。行きずりのフランス将校へ

好意を持ち、お前の夫を裏切るのか。

このフランス人も不実にお前を捨てる。だがその将校は再び

お前の家に戻って来る。するとお前はそいつを

家ごと燃やしてしまうのだ。この男は大事なポケットに

その書状を持っていたのだ。

観衆：この人は頭がおかしいように思う。

ニンマーマン：ああ、恥ずべき

至急便殺人放火不倫チロル女よ。(…)

コロス：彼の涙はぼたぼた垂れる。

恥辱の大洪水が荒野に迫っている。

どこへ行ったら救済のノアの箱舟は見つかるのか。

どこへ行けば、文学の虹が

我らに慰めの約束を与えてくれるのか。

ニンマーマン：ハイネよ、アブラハムの種よ、この歌は君のために歌うのだ。

コロス：詩人は死んでいく。死神ハインに來いと言っている。

観衆：そうではない。彼が呼んでいるのは死神ハインではなく、あの幕屋祭のすばらしいペトラルカナのだ。(…)

ニンマーマン：シナゴークの誇りよ。君は何を始めるのか。

観衆：たしかに、あなたの親友は

死すべき人間の中で最も破廉恥な男だ。

ニンマーマン：私は彼の親友だ。でも愛人にはなりたくない。

というも彼のキスはニンニクの匂いを放つのだ。

観衆：だから彼はいつも気つけ嗅ぎ薬の瓶を持っているのだ。

ニンマーマン：わがハイネよ。我々は天才二人組ではないか。

素敵な友よ、我々の甘い夢を邪魔する者などいようか。

コロス：恐ろしく大きな目覚ましを付けた

振り子時計が鳴ったような気がする。(…)

観衆：友よ、來たまえ。さあ案内しよう。

あなたにゆっくりしてもらうため、あの場所へ。イギリス人は

ベッドラム、ドイツ人は精神病院と呼ぶところへ。(…)³⁸

こうしてニンマーマンは精神病院へ連行され、幕が閉じる。

この幕の第1場ではまだ「コロス」はニンマーマンを讃えているが、第2-3場で登場する「悟性」は徹底してニンマーマンの欠点を攻撃する。この「悟性」の口を借りて、プラーテンは胸の中にあつたインマーマンへの恨みをあからさまに表明する。プラーテンのインマーマン批判とこれと比較しての自己讃美は、特に次の点に表れている。(1) イン

38 *Platen-RO*, S.92 ff.

マーマンはレッシング、ヴィンケルマン、クロプシュトックを知らず、ドイツ文学の正当な伝統を受け継いでいない、(2) 私（プラーテン）はゼウスのように偉大で、インマーマンの「鑑賞に堪えない、決まり文句のくさった産物」を粉砕する。

第4場では、インマーマンの悲劇『チロルの悲劇』が批判されるが、それは、前の場で「悟性」によりこっぴどく批判されたニンマーマンが混乱に陥り、ほとんど幻覚症状のように、自分でこの悲劇の欠点をさらけ出す形で提示される。そこでは、天使が登場して武器をホーファーに渡す場面や、夫を裏切り、フランス将校と不倫を働いたチロル女が放火する場面などこの悲劇でつじつまの合わないところを自分から白状するようにプラーテンは仕向けている。このように意味不明な言葉を繰り返すニンマーマンの口を借りて、唐突にハイネ批判が飛び出すのである。最後には主人公のニンマーマンは精神障害者として病院へ運ばれて幕になる。「コロス」も「観衆」も当初はニンマーマンを讃えることもあったのだが、最終的には、プラーテンの意図に従って動く代弁者であったことが判明する。したがって、プラーテンは、登場人物という第3者的な立場を利用して、「コロス」、「観衆」、「悟性」を使い分けしながら、巧妙に自分の意見を語らせたのである。しかも最後の場面で混乱したニンマーマンの口からもハイネ批判を語らせているわけで、この劇全体がインマーマンとハイネへの徹底した批判だということが分かる。

ここで注目しておきたいことは、プラーテンがインマーマンの欠点については、悲劇の殺戮場面ばかりが目立つ、韻律論を知らない、ドイツ文学の伝統を踏まえていない、『チロルの悲劇』で十分な説得力がない場面がある、など文学作品の内容や表現方法に関して批判しているが、ハイネに関しては、その作品について何ら触れることなく、ユダヤ系であるという人種差別的な攻撃に終始しているということである。

4. インマーマン『韻律の迷宮をよろめき歩く騎士』

4-1. プラーテンへの反論

プラーテンの『ロマン主義的オイディプス』の出版を1829年の4月

に知ったインマーマンは、すぐに反撃に取り掛かり、同年6月9日にはベアにその反撃作品の完成を伝えている³⁹。7月末にこの作品はカンペ社から出版された。この『韻律の迷宮をよろめき歩く騎士』⁴⁰（以下『騎士』）と題された諷刺作品の前半では、散文でのインマーマンの批判が述べられ、後半では、ソネット形式などの韻文の22の詩で、プラーテンとの文学路線の違いが述べられている。表題からもこの「騎士」が、プラーテン伯爵という貴族であることが暗示されているが、インマーマンは第5のソネットで、この書物が明確にプラーテンの『ロマン主義的オイディプス』に対する報復であることを表明する。

V. ロマン主義的オイディプス、悲劇的な試み

面白い劇作品だ。あの男が夢見ていることそのままだ。あいつは
かみつき、ひっかき、突き、切りかかる夢しか見ていない。
その目は血走った赤い色で縁取られ、
顔から飛び出して、凝視しているのではないか。

たいへん面白い。ぬかるみの上に立ち上がり、
空中に両手を振り回して何かを捕らえようとしているさまは。
青い唇を震わせて、狂乱のメナーデ⁴¹は砲声をとどろかせ、
喘ぎ、吠え、わめき、ののしり、泡を吹いて怒鳴る。

非常に面白い。私は自分の部屋に座り、
抜き書きのため私のペンの先を研ぎ
この作品を、そして君をじっと観察する。

悲劇作家はあらゆる人間の特徴を研究しなくてはならない。

39 Immermann, Karl, *Briefe*, hrsg. von Peter Hasubek, München / Wien (Hanser) (以下 *Immermann-Briefe*), 1978, Bd.1, S.744 f.

40 Immermann, Karl: *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier*, Hamburg (Hoffmann und Campe), 1829 (以下 *Cavalier*).

41 Mänas (Mänade) = ギリシア神話でディオニソスに仕え、酒に酔った狂乱の女性 (マイナス) である。ここでは怒り狂って吠えまわるプラーテンのこと。

神のような人間から動物のような人間まで、シーザーから
いたずら小僧まで、シェークスピアからお前まで⁴²。

怒り狂うプラーテンをインマーマンは、「動物のような人間」、「いたずら小僧」してとらえ、厳しい批判を展開する。『騎士』での批判の内容を整理すると、重点は、(1) プラーテンは韻律や形式だけにこだわり、形式主義者である、(2) ペルシアの詩形や、古代ギリシアの表現形式をまねるが、内容が伴わないので、模倣に終始している、(3) 自分の博識や形式を誇り、あつかましい自己讃美を行う、(4) 内容として書かれていることは他の作家への批判ばかりが目立ち、破壊的である、(5) プラーテンには作品の中身として示すべき真の心情がない、(6) 立場と世界観の制約がある、という点に置かれているようである。

4-2. プラーテンの形式主義

プラーテンにとって芸術とは形式の美しさであった。プラーテンは芸術の本質について次のように述べている。「ソフォクレス、アリストファネス、カルデロンに見るがごとく、形式と言語を完全に征服した者のみが、我こそがまったき芸術家であると主張することが許される。形式の最高の完成こそ、美そのものであり、それが芸術の魂と一つに結合するのである。」⁴³

このように形式を金科玉条のように振りかざすプラーテンに対して、まずインマーマンはプラーテンの詩の形式にはたいへん技巧が凝らされていることを認めるが、それはまだ若いのに完成し終えた段階のようで、これ以上の発展はないと指摘する。第8のソネットの最初の詩節は次のように述べる。

なめらかで、輝くごとく、きらめくように、行儀よく
すべての言葉、すべての詩脚は、優雅である。

42 *Cavalier*, S.23.

43 Platen, *Tagebücher*, hrsg. v. G. v. Laubmann u. L. v. Scheffer, Hildesheim, 1969, Bd.II, S.643. Vgl. *DHA*, Bd.7-2, S.1309.

若いのに生前最後の決定版だ。

形式にのっとり、しっかりと縛られ、古風に出来上がっている⁴⁴。

しかしこのようなプラーテンの主張する形式は芸術の材料に過ぎないと、インマーマンは批判する。20番目の詩で「私」（インマーマン）は「彼」（プラーテン）に、人が何によって「詩人」になることができるかを問う。「彼」はその中で、「言葉だ」と答える場面がある。これに対して「私」は、それは「建築材料」にすぎないと反論する⁴⁵。技巧に走り、ひたすら形式の完成を求めるプラーテンの姿勢を、インマーマンは第6のソネット「ミューズたちへのよびかけ」で痛烈に皮肉る。

「ミューズたちよ、やって来い。私の精神を燃えたたせたまえ。
わが口から、偉大な作品が流れ出るように。
カメーナの女神よ、学識溢れたこの若者の所へやって来い。」
アウグスト・プラーテン＝ハラーミュンデ伯爵はそう叫んだ。

そして実際、何かが近づいて来た。天衣無縫で
近づいて来たのは、イアンボス、スポンデアウス、モロソス、
トロカイオス、ピュリキオス、オッターヴァ、グロッサ
あらゆる韻律法が繰り出される。

この大宴会にアナバストも姿を見せる。
ダクテュロス⁴⁶も伯爵のホールで戯れる。
ところでこの戯れの集いでは、ミューズはどこにいるのだろうか。

残念ながら、ミューズたちは家の外に留まっている。
こんなこせこせした男の招待にミューズたちは魅力を感じない。

44 *Cavalier*, S.26.

45 *Cavalier*, S.39.

46 ここでは韻律法の用語が列挙されている。順に、Jambus = 抑揚格、Spondeus = 揚揚格、Molossus = 揚揚揚格、Trochäus = 揚抑格、Pyrrhichius = 抑抑格、Ottave = 8行詩節、Glosse = (辛辣な)寸評、Anapäst = 抑抑揚格、Dactylus = 揚抑抑格。

彼女たちは丁重に代役を務める詩行を送り届けた⁴⁷。

ブラーテン伯爵は文芸の神（ミューズ）を自分の所へやって来るように招待するが、やって来たのは韻律の形式ばかりで、ミューズは現れなかった。つまりブラーテンの作品には、飾った詩行はあるが、それはミューズではなくその「代役」で、そこには真の芸術性はないというのがインマーマンの批判である。

4-3. とぼしい作品内容、模倣した偽物

第1のソネットでは、ペルシア詩人ハーフィズがドイツ文学でもてはやされているときに、ターバンを巻いたペルシア人風の男が横たわっているのも、その顔を見してみるとターバンもカフタン（上着）もハーブも仮装したものであって、ドイツの粗野なミッヘル⁴⁸が、恐ろしく立腹した顔つきで覗いていた、と述べられ、ここではブラーテンの描く東洋風の作品が偽物で、仮装に過ぎないとインマーマンは主張している。

『騎士』の散文での説明においてインマーマンはブラーテンの創作について、「異国風に新しく響く言葉や好色なテーマの扱いはあるが、その背後に潜んでいるのは通俗的な思考であり、また使い古された見解なのである」⁴⁹と断定している。第12のソネットの最初の詩節でも、

彼が歌うのは新しく考えられたもの、感じられたものではない。
それは明るい広間ではつらつとした歌い手たちがすでに
何百回と歌いあげたものの、繰り返しに過ぎない。
彼の歌はただ詩行と脚韻を見出したただけだ⁵⁰。

というように、ブラーテンの作品には独自の内容がなく、これまでの文学者たちの模倣したものにすぎないと批判がなされる。

47 *Cavalier*, S.24.

48 単純で無知なドイツ人のこと。

49 *Cavalier*, S. 3.

50 *Cavalier*, S.30.

とりわけ古代ギリシア劇の形式を模倣した場合、例えばアリストファネスのような自国民のために心を燃やし、国民を誤った方向に導く欺瞞家に対しては、毅然として糾弾するという精神はプラーテンの詩には見られないとして、そうした形だけの模倣と手本のアリストファネスとを比較して、インマーマンは、「こうした理想的均衡もなく、こうした洞察もなく、アリストファネスの自由を不当に用いる喜劇は、古代のお手本が大胆で美しいのに対して、ただ厚顔無恥で、醜い模様を示すだけである」⁵¹と述べて、プラーテンを批判している。

4-4. あつかましい自己讃美

インマーマンには、プラーテンの自己讃美が非常に鼻につくものと感じられたようである。インマーマンはプラーテンがどんな内容について述べようと、それが単なる空想の産物であったり、何かの模倣であったりして、とても本当の心情を歌っているとは信じられないが、自己讃美に関する部分はこの詩人の真実の声が認められ、信じてことができると、皮肉に満ちた表現で、次のように述べている。

君はシラーズのワインを飲んだふりをしているが、
また美少年を求め、アフロディーテの金の贈り物を
求めているが、そして君は太陽が降り注ぐように
暖かいとしているが、私はそれを信じない。

(…)

だが君が、「私はこの世紀がまだ見たこともない
偉大な偉人だ」と歌うとき、私は君を信じよう。というのも
この時、君は自分で感じたことを語っているからだ⁵²。

さらにインマーマンは、プラーテンの無内容な自己讃美をカッコウ鳥が同じことを大声で繰り返し叫んでいるのと同じだと指摘する。17番のソネットは「カッコウ」という題がつけられている。

51 *Cavalier*, S.9.

52 *Cavalier*, S.34.

彼は自分を褒める、もう一度褒める。彼が上でも、下でも、
後ろでも、前でも、自分を褒めているのを我らは見る。
褒めたたえられるべき大きなつま先の魚の目まで
彼は徹底して褒め上げる。

今や彼は賞讃の賞讃に取り掛かる。
彼は自己賞讃に拍車をかけ
自己賞讃を賞讃しつつ照準を当てる。
賞讃の賞讃の賞讃が出来上がるようになった。

あの藪で叫んでいるのは何だろう。そうだ、あれはカッコード。
二重の愚か者よ、静かにしたまえ。といっても無駄か！
そいつはカッコークッコークカコカコと叫び続ける⁵³。

インマーマンはブラーテンの全体像をとらえ、その本質を「高慢の詩人」と名付ける。前半の説明部分には次のように述べられている。「この作者は、自由で何のしがらみもない作品制作という点では、常に模倣者であり、何の特徴も持っていないのであるが、個人的な不愉快さや不機嫌が棘となって、心を曲げると、ずっと重要人物となり、自分を高く評価する表現方法においては、ほとんど天才的である。その表現方法は、その強力さと天衣無縫さにかけては、彼以外にこれまでドイツ語の世界では表れたことのないものであった。愛の詩人、酒の詩人、英雄の詩人のことを我々は語ったりするが、彼の場合は、皮肉でもなんでもなく、高慢の詩人と名付けることができよう。」⁵⁴

4-5. 作品内容は批判ばかりで、破壊的

ブラーテンは『ロマン主義的オイディプス』において、インマーマンを最初から最後まで批判し、とりわけ第5幕で「悟性」という抽象的な

53 *Cavalier*, S.35.

54 *Cavalier*, S.5.

登場人物を出現させ、ニンマーマンを批判し、抹殺しようとする。「悟性」がニンマーマンに言い渡す「死刑宣告」のようなセリフには次のような箇所がある。

悟性：芸術が私に与えた力により、
また私の冗談は、私の手にかかれば、まるで
大真面目な祈禱のように響くのだが、
私が心得ているその冗談の力で、力づくで、
私はお前をつぶし、お前を無に帰してやる。
お前を破壊することなど、小さなことだ⁵⁵。

このように文学作品を装って、ただ他の詩人を批判することに終始するのは、もはや芸術作品ではないことをインマーマンは指摘して、こう述べる。「そもそも論争は文学ではない。真の詩人は破壊だけをするような態度をとることはない。ただ無だけが問題になっているときに、ミューズがどうしても尽力する必要があるか。否定ではなく、肯定が芸術の基本要素である。」⁵⁶

インマーマンは、プラーテンが自己讃美を目的としているため、これに少しでも異議を唱える批判者に対して激高し、このような破壊的態度をとるのだとしている。「模倣欲と、気難しい考えにとらわれ、栄誉と名声という外的な目標をはっきりとした意図をもって心に抱いている作家は、いかなる冗談にもすぐに過剰に反応して激高する」⁵⁷と解説部分でインマーマンは述べ、第13のソネットでは、文学作品の作り方について、プラーテンに「教育」を行っている。

XIII. 教育

さて授業を聞きたまえ。君はまだ人間の
強い感情を強く歌ったことなどない。
君の弦は、ただ高慢と、しなびた理論

55 *Platen-RO*, S.90.

56 *Cavalier*, S.13.

57 *Cavalier*, S.15.

について奏でただけだ。

さあ学びたまえ。詩はこうしてつくるのだ。
黄金のバケツを軽く揺すぶって、思いきって、
世界の泉の深い底に入れるのだ。すると詩は、
物ごとが真に何ものか、どうなのかをくみ取ることができよう。

そしてそれを持ち上げるのだ。そうすれば王侯のごとき華麗さ、
恋の情熱、勇士の怒りと戦いをえることができよう。
我々すべてが感じていることをすべての人にもたらすのだ。

だが君は書籍の市場をあらさがしして歩く、
不機嫌に、生気もなく、愚痴をこぼし、ぶつくさ呟いて、
君はスキャンダルを探し求める、うっぷんを晴らすために⁵⁸。

他の作家の批判だけをしているのではなく、世界の泉の深いところからくみ取ったものを作品の内容とすべきだというのがインマーマンの主張なのである。

4-6. 真の心情の欠如

プラーテンは形式だけを考え、その作品内容は模倣や批判ばかりで貧弱であると、インマーマンは批判する。それではインマーマンの言う「世界の泉」の深みとは何か、真の真珠とは何かを検討してみたい。インマーマンは第14のソネットで次のように述べている。

XIV. 春の喜びと悩み

すべての茎から可愛い花があいさつしている。
木々の頭はすべて白い冠で輝いている。
太陽はサファイアのような青色の玉座にどっかり座っている。

58 *Cavalier*, S.31.

この君主の太陽が春を守っているのが、君にも分かるだろう。

小鳥たちは緑の軽やかな枝で囲まれた巣の中で
卵を抱いているが、そこをプラーテン伯爵は歩いて行く。
チューリップやアネモネが彼に熱い視線を向ける。
柔らかなミルテが花のうてなからささやく。

ユリの上には天使が立ってあたりを見張る。
天使たちは甘く優しい声で、
主の到来を啓示する奇跡を歌う。

これらすべてのものも、伯爵の気分を害するばかりだ。
「春」 („Frühling“) に合う脚韻を見出そうと悩んでいるのだ。
ああ悲しいことに、ドイツ語ではその韻が見つからないのだ⁵⁹。

ここでは、「伯爵」は春が訪れても、その自然の豊かさにまったく感受性を持たず、楽しい気分を抱かない。頭の中は詩作上の韻を探すことだけで、押韻する言葉が見つからないので、「伯爵」は自然の楽しさなどをよそに、苦しみ悩むだけである。ここでは比喩的に述べられているが、プラーテンは作詞法に没頭するだけで、自然の営み、人々の心という現実世界から遊離し、作品には、心の底から生まれる素直な感情が現れていないことをインマーマンは指摘しているのである。

4-7. 立場と世界観の制約

インマーマンは作品の芸術性を決定するのは、小手先の技法ではなく、作品に含まれている「精神」であるという。「結局は、文学の価値を決めるのは、その精神であり、精神が純粹でなく、非芸術的であれば、いくら作詞法を観察しようが、何の役にも立たないのである。」⁶⁰ インマーマンのいう「精神」とは何かについて、ここで検討してみた

59 Cavalier, S.32.

60 Cavalier, S.16.

い。まずその精神は創作の目的、創作の方向性と密接に関連しているであろう。第9のソネットでは次のように述べられている。

IX. 相違点

我々他のものは心が満たされたとき詩作を始める。
そうすれば、歌は花のように満たされて
心の春を告げるのだ。どんな榮譽が我らに
待ち受けているかは、成り行きに任せるだけだ。

ところが、君は詩句の調教に長けたアポロとなって、
ことさら、偉大さという聖域で、
ドイツの読者たちから賞讃の敬意を
かち得ようと心に決めているのだ。

さて我々の歌は、バラのような娘たち、
澁瀬とした若者たち、男たちの頭に入り込む。
そして牢獄の中にまで到達し、慰めを与える。

君を讃えるのは講義室、博士、教卓だ。
君はひからびた皮の心に届けようと書いているのだ。
フクロウよ。君はフクロウの谷をばたばた飛び回っているのだ⁶¹。

ここでは、「我々」（インマーマン）は自然や世界から刺激を受け、心が満たされたとき、その感情を文学作品として表現するのであるが、「君」（プラーテン）は大学の専門家たちから高い評価を得るために、技巧を凝らした詩句を作るのである。作品の方向は、「君」の場合、「皮」のように固い、ひからびた学者たちの心に向けられているのに対して、「我々」では一般庶民である娘や若者たち、そしてさらには、社会の底辺にいる牢獄の犯罪者たちの心にも「慰め」となるように、向けられているのである。

61 Cavalier, S.27.

そして作品の「精神」の内容について、インマーマンはプラーテンとアリストファネスを比較して次のように述べている。「とんでもないむき出しの表現、難解な詩節、飾られた軽快な取り扱い、ふざけと荘厳さの転換、これらはすべてアリストファネスにも見受けられるものである。しかしそれらがアリストファネスをアリストファネスたらしめているわけではない。彼の詩の中心点、つまり本質はむしろ愛国的な熱情なのである。すばらしい自国の美しさに満たされ、マラトンの時代の実直さ、冷静さ、そして有徳さのために心を燃え立たせ、自分に対立するもの、対立すると思われるものを、彼は訴追したのである。それゆえ彼は、戦争仕掛け人を訴追し、国民を破滅させ、誤らせるような扇動家、ペテン師、詭弁家、作家を訴追したのである。」⁶²

アリストファネスの作品の中心点は、当時の「実直さ、冷静さ、有徳さ」のために心を燃え立たせ、戦争の仕掛人を告訴し、国民を誤らせる「扇動家、ペテン師、詭弁家、作家」を訴追したところだとして、インマーマンは詩の「精神」の内容は社会的な広がりを持つものであることを強調する。そしてアリストファネスを手本としているプラーテンにはそのような深い洞察はなく、その「精神」は無内容であるとされる。

プラーテンの作品が、独自の喜びや苦悩と格闘することなく、無内容で、ただ形式の技巧的優秀さを誇り、自己讃美に終始しているというのが、インマーマンの陣営の批判家たちの主張であり、インマーマン自身も繰り返しそのように述べてきたのであるが、第12のソネット「弁明」では、これに対して、インマーマン自身がプラーテンを「弁護」して、次のように述べている。

だが私はこの点で彼を弁護したい。

というのも彼は伯爵で、家系図に縛られずにはおられないのだ。

新しい路線は下々の者に任せねばならぬのだ。

その16代もの祖先たちには全く無縁であった

思想や感情を彼が維持しようなどとすれば、

62 Cavalier, S.8.

彼は自分の身分を侮辱することになってしまう⁶³。

ここでインマーマンが指摘しているのは、ブラーテンの限界である。ブラーテンの「精神」は原則的に自らの出身階級という社会的な立場に拘束されているのである。つまりインマーマンによれば、ブラーテンは新しい時代の人々の心を温かい気持ちで受け入れようとするのではなく、過去の時代の伝統と考え方から脱却できないため、すでに使い古された事柄を模倣せざるを得ず、内容が新しさに欠け、貧弱なのである。インマーマンは21番目の詩で、クロプシュトック、ゲーテに次ぐ大詩人だと自己讃美するブラーテンについて次のように述べている。

ラッパは虚しく響く。「この私を見よ、第3位の詩人を。まずクロプシュトック、次にゲーテだ。それに続くのが私だ」だと。愚か者め、君は偉人たちの外的な飾りを認識しているだけだ。それはアポロの神がこの偉人たちにたっぷり与えたものだった。だが我らはこの偉人たちにさらに多くのものを見る。最初の人には敬虔な情熱、高らかな愛情、祖国、そして神聖な気力だ。次の人は、人間とは不完全なものだが、それでも何が真心なのか、何が優しいのかを示し、汚れのない天使の歌を歌った。君が彼らに続くなんて？——実際に可能なことはこうだろう。つまり殿様の後に続くのは、通常、ぺこぺこする召使いだ。ただ胸の中深くから詩編は生まれる。歌の生き生きした精神は胸の中から出て来るのだ。君はただ喉先で空気を吐くだけだ。飼いならした馬を走らせよ。形式の馬を乗りまわせ。詩人は大きな感情を持たねばならぬ。君が大きいのは口だけだ。その無内容な大言壮語は君の弱点を示す兆候だ。聞きたまえ。パンの袋に何もなく、食べ物も吐くものもなくなった時、ほろをまとったサンキュロットは、自分こそ君主だと宣言する。儉約家の商人が贅沢なごちそうを食べるのは、倒産の直前だ。真の歌人は、控えめにその豊かな精神の陰に隠れているものだ。

63 Cavalier, S.30.

自分の芸術をひけらかすのはいかさま師、手品師、鼠捕りだ⁶⁴。

ここでは、大言壮語する者ほど、実際には、その主張と大きくかけ離れた貧弱で無内容な実態にあることが多いと述べ、インマーマンはプラーテンに対し謙虚に自らの立場を見つめ直せという警告をしているのであろう。

第22番の詩でインマーマンは「木とアブラムシ（アリマキ）」の寓話⁶⁵を語る。「緑の木」というのはインマーマン自身のことで、根をドイツの大地にしっかり下ろし頑丈な幹を持つが、自分を他の巨木と比較することなく、名誉欲やうぬぼれなしに育ち、緑の梢を空に向けて伸ばしている。これに対して木の葉に寄生する「アブラムシ」とはプラーテンのことである。しかもそれは通常のアブラムシではなく、イタリアの地で毒蜘蛛タランチュラに刺され、破壊的な悟性を持った虫と設定される。その虫はプロイセンでは「悟性が追放されている」と主張するが、実際には、プロイセンではそのように狂った悟性ではなく、健全な悟性が働いていると、インマーマンは述べる。このアブラムシは木の幹の亀裂で足を滑らせ、混乱し、「私が昇っているのは幹ではない、ただ木の仮象である」と逆転した「尻のわずかな思考と判断」⁶⁶を展開し、とうとう木から転落し、狼の背中に乗って消え去る。ここではプラーテンがアブラムシのようにちっぽけな存在で、しかもドイツの現実や民衆の中にしっかりした基盤を持っていないことが強調されているのであろう。

7. ハイネのプラーテン批判

7-1. 技法の曲芸師としてのプラーテン批判

ハイネは1828年12月10日にイタリア旅行から戻り、その後、プラーテンの『ロマン主義的オイディプス』を手に入れたが、それを読んだのは1829年6月にポツダム滞在中のことで、さらにこれに対する反

64 *Cavalier*, S.43 f.

65 *Cavalier*, S.45 ff.

66 *Sein Löthchen Denken, Quentchen Urteil im Steiß. Cavalier*, S.47.

論を考えたのは、主にその年の夏、ヘルゴラントに滞在した時であった。メンデによればこのヘルゴラント滞在は同年8月初旬から9月21日までで、ハイネはインマーマンの『騎士』もこの滞在中に読んでいる⁶⁷。その後、『ルッカの温泉』⁶⁸のプラーテン批判の部分（第10章と第11章）を同年11月までの間に書き進めたようである。1829年11月17日付のインマーマン宛ての手紙で、その前日にプラーテン批判を執筆し、その夜にインマーマン作の戯曲『チロルの悲劇』をハンブルクの劇場で見たことを報告している。

「昨日の朝、プラーテン伯爵を鞭で打ち、夜はカール・インマーマンに拍手したのです。前者の仕事ですが、これはやっと半分ほどは進んでいます。今や、とうとうこのことに取り組みざるをえなくなっています。これまではずっと先延ばしにしてきました。他の人々もそうでしょうが、私自身も今後どうなるのか楽しみにしています。インマーマンさん、あなたは裁判官の役目を果たしました。私は死刑執行人の役を務めましょう。」⁶⁹

この「裁判官の役目」での判決がインマーマンの『騎士』であり、「死刑執行」がハイネの『ルッカの温泉』のプラーテン批判ということであろう。この「死刑執行」ではプラーテンの同性愛に対する執拗な攻撃がなされており、それがスキャンダルとして知られているが、ハイネのプラーテン批判はこの点だけを指摘しているわけではなかった。前述したインマーマンの『騎士』におけるプラーテン批判を踏まえ、ハイネはほぼ同じ方向でプラーテンの作品批判を展開しているのである。

第10章のプラーテン批判を開始する箇所、ハイネは登場人物のヒアツイントに抑音をあらわす記号∪と揚音の記号ーを複雑に組み合わせた奇妙な図形を描かせる。そこに描かれた図形のような抑音と揚音の詩形は実際にはありえないものであるが、ヒアツイントは、「スポンデウス、トロカイオス、イアンボス、アンティシュパース、アナベスト、ペ

67 Mende, Fritz: *Heinrich Heine – Chronik seines Lebens und Werkes*, Berlin (Akademieverlag), 1970, S. 75 f.

68 *Die Bäder von Lukka*, in: *Reisebilder III*. (1829, 10-11 章で Platen 批判)

69 Heine an Immermann, am 17.11.1829, *HSA*, Bd.20, S.366.

スト」⁷⁰と、腹をたてて眩く。ハイネはプラーテンの技巧的な詩行を、「愉快なものではない」(Anti-Spaß)とし、ベストのような疫病であって、健全な詩作ではないと批判しているのであろう。一見して分かるように、ハイネのこうした表現は、前述したインマーマンの『騎士』の第6ソネット「ミューズたちへのよびかけ」と酷似しており、インマーマンによるプラーテンの形式主義批判の変形であろう。

すでにインマーマンは「クセーニエン」で、「見よ、この人は両腕でなんと突飛な跳躍をすることか」とプラーテンが形式の技巧で逆立ちの曲芸を見せると指摘して、その技法上の卓越さのみを誇る態度を批判しているが、ハイネはこの点をさらに強調して、プラーテンの詩句は、「綱の上でバランスを取ったり、卵の置かれたところで踊ったり、逆立ちしたりする曲芸師」⁷¹のような言葉遊びだ、と述べる。そしてプラーテンの作品は模倣に過ぎないとして、諷刺劇(『呪いのフォーク』)はアリストファネスを、詩作においては、歌謡はゲーテを、頌歌はホラティウスを、ソネットはペトラルカを、ガゼールはハーフィズを真似たものだとし、作品内容に新鮮さや独創性がないことを指摘する。

7-2. 文学世界の詐欺師

それではどのような内容が評価の基準となるのであろうか。ハイネは、抒情詩では自然の声が必要で、叙事詩と戯曲では人物像が必要であると述べる。自然の声とは、前述のインマーマンの主張するところによれば、豊かな自然に対する感受性と、心の中から湧き出る感情を表現することであろう。また人物像とは、「悟性」や「観衆」といった抽象的な概念ではなく、また手っ取り早く作者の考えを代弁する「コロス」のような表現方式ではなく、「創造的な詩人の精神の中から、完全な形で、装備を整えた形で現れ出る、自立した被造物」⁷²なのである。

70 *DHA*, Bd.7-1, S.127. Spondeus = 揚揚格、Trochäus = 揚抑格、Jambus = 抑揚格、Antispaß = Antispast (抑揚揚抑の4音節詩脚)とSpaß(ふざけ)の合成語、Anapäst = 抑抑揚格、Pest = 疫病。

71 *DHA*, Bd.7-1, S.138.

72 *DHA*, Bd.7-1, S.142.

インマーマンも、プラーテンの作品内容が模倣だけで、貧弱であるにもかかわらず、自分の芸術をひけらかすのは「いかさま師、手品師、鼠捕り」だと、批判しているが、ハイネはこの批判をさらに詳しく述べている⁷³。つまり、整然とした詩形の滑らかさのために、この詩人は立派な詩人だと他の人々が信用して切ってしまうことがあるというのである。ハイネは、現金の入った袋に何百ターラー在中と書かれているとそれを信用するのと同じだというたとえ話を持ち出す。それはそのまま額面通りに流通するが、たまたま暇な人がその袋を開封して確かめると、何ターラーか不足しているということが起こる。つまりここではプラーテンは、詩形の巧妙さで中身をごまかす文学世界の「詐欺師」であると批判されているのである。

7-3. プラーテンの同性愛

インマーマンの『騎士』でも、プラーテンの同性愛について言及した箇所が散見する。例えば、「君（プラーテン）は美少年を求める」とか、プラーテンを指している「アブラムシ」が「尻」で考え判断する、などとしている。しかしインマーマンがこの点でプラーテン批判を本格的に展開することは控えているのに対して、ハイネはこの問題を大々的に取り上げ、これでもかとばかりに集中攻撃を行っている。これはプラーテンがハイネのユダヤ出自を持ち出したことに対する、報復であろう。プラーテンはハイネの作品に関して何ら具体的な欠点をあげることなく、ステレオタイプな人種攻撃をしているのに対して、ハイネはプラーテンの作品を『詩集』から5点取り上げ、問題の箇所を指摘している。このため作品に即した議論を展開しているかどうかでは大きな違いはある。それにもかかわらず、ハイネが同性愛に力点を置き、プラーテン攻撃を効果的に行うために利用したことは、疑問の余地はないであろう。

この同性愛攻撃については、「盟友」であったインマーマンも行き過ぎと思ったようで、ハイネから『旅の絵』第3部（「ミュンヘンからジェノヴァへの旅」、「ルッカの温泉」）が送られてきたことに感謝する

73 DHA, Bd.7-1, S.131 ff.

1830年2月1日の手紙で、このハイネの新しい本を読み、スタール夫人の美辞麗句を並べた本よりも、ずっと差し迫って、イタリアの悲劇的、夢幻的な印象が胸に飛び込んできたと、賞讃した後、「プラーテンに対する抗弁はいくらか削除してもよかったのではないかと、ハイネのプラーテン攻撃に苦言を呈している⁷⁴。

ハイネも後になって、やはり行き過ぎの面があったと思ったのか、ファルンハーゲン宛ての手紙⁷⁵で不安を口にしている。インマーマンへの手紙では常に勇ましい戦いを唱えているハイネも、内面では弱気になっていったような様子もうかがわれる。しかしこうして不安を見せ、同情を呼ぼうとするのも、ハイネが味方の陣営を固めようとする世論操作の戦術なのであろう。いずれにしてもハイネがこの文学論争のスクャンダル化について、火消しをしようと努力したことは事実で、後のフランス語版の出版では、この同性愛攻撃を部分的に削除している⁷⁶。

ハイネは作品の中で、登場人物ヒアツイントの口を借りて、「人間とはそういうものです。ある人は玉ねぎを好んで食べ、別の人はそんなものより同性愛を大切なものと感じるのです。誠実な人間として、正直に言いますが、私は玉ねぎを食べる方が好きです。私は、どんな美しい美男子よりも、ずっこけた料理女の方が好きです」⁷⁷と述べさせ、同性愛を個人の好みの問題だとしており、同性愛そのものを否定しているわけではない。ハイネは同性愛を犯罪であると考えた社会的風潮を利用し、プラーテン攻撃を効果的に展開しようとしたのであろう。19世紀においてはそうした風潮はかなり強固であったと推測される。ドイツが統一国家になって1871年に制定された刑法（StGB）第175条では、男性の

74 *Immermann-Briefe*, Bd.1, S.810.

75 Heine an Karl August Varnhagen, *HSA*, Bd.20, S.379.「ああ、（プラーテンとの）戦争とはなんとという災難でしょうか。当地では、プラーテンがどう出てくるか、みんなはらはらして緊張しています。プラーテンは伯爵らしく気品をもって、賤しい小人の私をどやしつけるでしょう。『読者の日記』でインマーマンに対して怒ったように。この日記のことは向こうが持ち出してきたので、あっさりと私は彼に面と向かって口に出してしまっただけなのです。しかしもうどうにもなりません。プラーテンは憤激しています。私は粗野な言葉はことごとく避けてきました。」

76 Vgl. *DHA*, Bd.7-2, S.1310.

77 *DHA*, Bd.7-1, S.129.

同性愛を禁止し、禁固刑および公民権の剥奪を規定していたのである。この刑法 175 条はその後のヴァイマル共和国、ドイツ連邦共和国でもそのまま引き継がれ、ようやく 1994 年になって撤廃されたものである。

ハイネはなぜ同性愛の問題を執拗に攻撃したかについて、インマーマン宛ての手紙で次のように説明している。「この書によりブラーテンは、僧侶と男爵と同性愛者の同盟に対して、自分を売り込みたいだけです。この同盟は一般に考えられているより、ずっと広がっており、強固なものです。笑わないでください。私は円柱の像のように確固として真面目に言うのですが、同性愛者たちは、教皇主義者と貴族主義者たちの大きな同盟の中で、奉仕に励む修道士であり、結節部分なのです。」⁷⁸

『ルッカの温泉』で、ブラーテンの代弁者の役割を務めるゲンペリーノはブラーテンの詩集を読み、この詩人を讃えて、次のように述べる。「この詩人のすばらしさは、まさに男性だけに同性愛の情熱を燃やしているところだ。この詩人は女性よりも我々男性の方が優れているとしているのだ。このような栄光をもたらしてくれたことに、まず我々男性は感謝すべきである。この点で彼はあらゆる詩人の中で最も偉大である。彼は多数派のありふれた好みに媚びることはなく、我々男性に大きな不幸をもたらす女どもへの熱情を我々から取り除いてくれるのだ。」⁷⁹

ブラーテンの場合、性の多様化の中で、個人の自由な選択による同性愛が主張されているのではなく、女性が劣った存在であるという考えで、優れた性の男性を愛情の対象にするものであって、男女平等を前提としているのではなく、女性蔑視の立場が示されているのである。

ハイネが『ルッカの温泉』の中で引用しているブラーテンの詩はこうした女性蔑視を明確に示している。

娘たちの気ままな気分などで、君の眠りは邪魔されない。
だが男の友情を求めるために君は熱意に満ちた姿を見せる。
君の友が女たちの罠から君を救うのだ⁸⁰。

78 Heine an Immermann, am 26.12.1829, *HSA*, Bd.20, S.373.

79 *DHA*, Bd.7-1, S.129.

80 *DHA*, S.129. Platen, August Graf: *Gedichte*, Stuttgart / Tübingen (Cotta), 1828, S.172.

こうしてハイネはプラーテンとの戦いを、一方に、男性優位の同性愛者、貴族主義者、古い世界観の持ち主という陣営と、他方に、新しい個人主義の精神、自由と平等を尊重する立場、自然と民衆を重視する文学者の陣営という、両極の決戦の場であると位置づける。このため、あえて同性愛の問題を正面に持ち出し、相手を徹底的に根絶しようとしたのである。この『ルッカの温泉』を書き終え、相手を打ちのめしたと確信したハイネは自らを戦いに勝利したナポレオンのように感じ、インマーマン宛ての手紙でこう述べている。「戦いの後、私はいつも温和そのものです。それはナポレオンも勝利の後、戦場に馬を乗り入れるときは、いつも感動で胸をいっぱいにしていたのと同じようなものです。あわれなプラーテンよ。これは戦争なのだ。ふざけ半分の騎馬試合ではない、これは殲滅戦争なのです。」⁸¹

81 Heine an Immermann, am 26.12.1829, *HSA*, Bd.20, S.373f.

Der Streit Heines und Immermanns mit Platen

Yukihiko Usami

Der Streit zwischen Heinrich Heine und August von Platen-Hallermünde ist als großer Skandal in der deutschen Literaturgeschichte bekannt. Platen weist in seiner Komödie *Der romantische Ödipus* auf die Herkunft Heines hin und beschimpft diesen als „Samen Abrahams“ mit „Knoblauchsgeruch“. Dagegen zitiert Heine in seinem Werk *Bäder von Lukka* die Gedichte Platens und zeigt auf, dass es in dessen Werken Tendenzen zur Homosexualität gibt. Die böartigen Angriffe in den öffentlichen Schriften auf Persönliches sind so außergewöhnlich, dass man diese Auseinandersetzungen als „Platen-Affäre“ bezeichnet hat.

Aber kann man diesen Streit als Zusammenstoß zwischen den beiden Außenseitern (einerseits dem Outsider aus Sicht der Herkunft und andererseits dem Outsider aus Sicht des Geschlechts) (Hans Mayer) ansehen? Wenn man die Rolle Karl Immermanns in diesem Streit berücksichtigt, wird wohl deutlich, dass es sich nicht um ein Außenseitertum handelt, sondern darum, welche Richtung die Dichter nach Goethe im Zentrum der deutschen Literatur nehmen sollten. Denn Immermann war weder jüdisch noch homosexuell.

Immermann und Heine verbündeten sich seit den Anfängen ihrer dichterischen Laufbahn miteinander. Der erstere schrieb schon 1822 eine Rezension der ersten Buchpublikation (*Gedichte*) Heines und lobte vor allem die innere Begeisterung, die Selbstbehauptung der Jugend und die Kampfbereitschaft gegenüber der alten Gesellschaft. Heine dankte Immermann in seinem Brief dafür. Er schrieb, dass dieser der Einzige sei, der die „Quelle seiner dunklen Schmerzen“ geahnt habe, schätzte die mutige Haltung Immermanns gegen die Willkür der Burschenschaft in Halle sehr hoch ein und schloss mit ihm ein Bündnis der Waffenbrüderschaft im Kampf gegen „das alte Unrecht, die herrschende Torheit und das Schlechte“.

Bei diesem Bündnis war es kein Wunder, dass Immermann in den *Reisebildern* von Heine mitarbeitete und als Anhang der *Nordsee III.* seine

Xenien schrieb, in deren Strophen er anonym aber scharf einige zeitgenössische Schriftsteller kritisiert. Darunter spottet er über die Strömungen der persischen Mode nach dem *West-östlichen Divan* von Goethe und deutet an, dass Platen ein kleiner Sänger sei, der einfach dem alten Goethe folge, wie ein Kind dem Rattenfänger von Hameln, und der Gaselen vomiere, nachdem er zu viele Früchte aus dem Garten von Schiras gegessen habe. Immermann stellt hier die Prinzipien im Sinne seines Bündnisses mit Heine auf den Prüfstand und formuliert die Frage, ob die damaligen jungen Dichter die traditionelle Linie der deutschen Klassik weiter fortsetzen oder eine neue kritische literarische Linie gegen altes bestehendes herstellen sollten.

Platen, der sich für den dritten größten Dichter nach Klopstock und Goethe hielt, empörte sich darüber, dass er zu einem kleinen kotzenden Sänger mit Verdauungsstörungen diskriminiert worden war. In kurzer Zeit schrieb er zum Gegenangriff seine Komödie *Der romantische Ödipus*. Unter „romantisch“ versteht Platen „vernunftlos“, „wahnsinnig“ oder „gespenstisch“. In diesem Werk tritt der Schriftsteller „Nimmermann“ (eine Figur der negativen Paraphrase von Immermann) auf, dessen plumpe Ödipus-Stück in den drei mittleren Akten aufgeführt wird, und der im letzten Akt mit heftigen Schimpfworten überschüttet, ins „Narrenhaus“ gebracht wird. Platen benutzt dabei die antiken Darstellungsweisen wie den „Chor“ und die „Parabase“ und kritisiert Immermanns Schwächen, vor allem den Mangel am Tiefsinn und an der Kunst, Jegliches zu ordnen, die „ekelhafte Metzelung“ und den „Bombast“ in *Cardenio und Celinde* sowie die unvernünftigen Szenen im *Trauerspiel in Tyrol*. Indem Platen darstellt, dass Nimmermann keine Kenntnisse von den großen deutschen Dichtern wie Lessing, Winckelmann und Klopstock habe, zeigt er, dass Immermann in der deutschen Literatur wurzellos sei, und dass er selbst der ordentliche Thronfolger der literarischen Tradition sei. Während Platen konkrete problematische Punkte anhand von Buchtiteln Immermanns erwähnt, gibt er keine vorzuwerfenden Stellen der Werke Heines an. In seinem Stück lässt er gegenüber Heine nur stereotype rassistische Schimpfwörter äußern, und zwar durch den Mund Nimmermanns, der Heines „Busenfreund“ sei: „mein Heine, Samen Abrahams“; „Sein Freund, ich bin’s; möchte ich nicht

sein Liebchen seyn; denn seine Küsse sondern ab Knoblauchsgeruch“ usw.

Dagegen polemisierte Immermann unverzüglich durch die Veröffentlichung seiner Schrift *Der im Irrgarten der Metrik umhertaumelnde Cavalier*, die aus einer prosaischen Erklärung und 22 Gedichten besteht. Er betont hier vor allem folgende mangelhafte Punkte Platens: (1) er hänge nur an Formalitäten, wie Metrik und Versform, (2) er ahme nur die Formen der alten persischen und griechischen Dichtungen ohne Begleitung der Inhalte nach, (3) er lobe sich selbst; er sei „Dichter des Hochmuths“, (4) er sei ein Vernichter des Gegners; er schreibe, nicht um den positiven Inhalt zu vermitteln, sondern um die anderen Schriftsteller herabzuwürdigen, (5) es mangle ihm an der wahren Herzlichkeit, an der naturhaften Empfindlichkeit, und (6) er könne sich nicht aus den Fesseln der alten Weltanschauung und des aristokratischen Standpunktes befreien. So fällt Immermann das Urteil, dass Platen ein „Wicht“, ein „Menschentier“ und eine „Blattlaus“ sei, die auf dem Blatt eines grünen deutschen Baums schmarotze.

Hieran anknüpfend führte Heine die Polemik in einer anderen Dimension weiter. Heine schrieb an Immermann: „Sie, Immermann, haben den Richter gespielt, ich will den Scharfrichter spielen.“ Heine nahm die Neigung zur Homosexualität in Platens Werken aufs Korn und richtete in diesem Punkt auf Platen hartnäckige und zudringliche Angriffe. Die heftigen Ausdrücke dieser schonungslosen Angriffe sind zwar sehr auffallend, aber Heines Kritik richtet sich nicht nur gegen die Homosexualität des Gegners. Heines Behauptungen setzten die Polemik Immermanns voraus. So kritisiert Heine auch den Hang Platens zur Formalität und belächelt dessen akrobatische Dichtung als „Seiltanz“ oder „Eiertanz“. Heine wirft vor, dass es Platen an zwei wichtigsten Dingen des Dichters fehle: Naturlauten in der Lyrik und konkreten Gestalten in der Epik und der Dramatik.

Heine deutet an, dass die Homosexualität bei Platen nicht die Befreiung des Geschlechts, sondern vielmehr die Beschränkung desselben, d.h. die Verachtung der Frauen beinhalte. Nach Heines Meinung gebe Platen den Männern den Vorzug, um „sich aus Weiberschlingen zu erretten“. Die sexistische Haltung sei, so sieht es Heine, ein Knotenpunkt im Bündnis der

Kleriker, Aristokraten und Konservativen. So war der Streit Heines und Immermanns mit Platen, vom Standpunkt Heines und Immermanns gesehen, der „Vernichtungskrieg“ (Heine) der neuen, individualistischen und zugleich volksverbundenen Richtung gegen die alte, traditionelle, antisemitische und sexistische Richtung in der deutschen Literatur.