

過去半世紀における『ニーベルンゲンの歌』の 作者性についての論争

渡 邊 徳 明

1. 同時代性と作者性

ゲルマニスティクが学問として成立したのは 19 世紀前半のことであり、言うまでもなく、フランス革命に続くナポレオン戦争を背景としたロマン主義的思潮の高まりの結果である。その中で英雄叙事詩『ニーベルンゲンの歌』への関心も強まった。¹⁾

それは、単なる「ドイツ民族」の精神的根源のみを追ったというのではなく、常に現代へのフィードバックを伴った。つまり民族・国家と個人との切っても切り離せない関係についての問題意識が存在したのである。もっとも 19 世紀のゲルマニスティク自体がドイツの民族意識に関係するものであったこともあり、民族財としての共有性を重んじられ、作者個人の営為が必ずしも重視されない傾向が強かった。英雄叙事詩に関して言えば、「作者不詳」という性質上、作者の創作意図を積極的に論じる機運は盛り上がりにくかった。²⁾

『ニーベルンゲンの歌』の作者性に注目が集まったのは 1920 年代のアンドレアス・ホイスラーによってである。³⁾ ホイスラーの研究は、様々な角度から位置づけられるが、本論に関して言えば、『ニーベルンゲンの歌』が 1200 年代初頭の一人の作者の「作品」と見る部分が重要である。

第二次大戦後、ヘルムート・デ・ボーアによって書かれた文学史により、これらの叙事詩がシュタウフェン朝時代の宮廷文化を反映した文学として位置づけられた。ゲルマンの英雄伝説をベースとする『ニーベルンゲンの歌』もその共通の宮廷理念を表している、とデ・ボーアは見る。⁴⁾ 通時的に受け継がれてきた伝承の別を問題とせず、共有する同時代性を重視する。詩人たちが時代と場所を共有し、一つのイデアを個々に体现・表現することに注目する。

ゴットフリート・フォン・シュトラースブルクが『トリスタンとイゾルデ』を書いたのは1210年頃と考えられており、中高ドイツ語叙事詩の最盛期に生まれた名作の一つである。詩人論・作者論の文脈で、彼が作品中に書いた同時代の詩人たちについての論評は非常に重要である。⁵⁾ この時期に『ニーベルンゲンの歌』『イーヴェイン』『バルチヴァール』など、騎士の人生における葛藤を描く作品が書かれており、これらは相互に間テクスト的關係にあった。

もっとも『ニーベルンゲンの歌』は、民族の興亡を描くもので、個人の成長と挫折と克服を描くアルトゥース・ロマーンとも、また、ミンネを究極の価値とした男女の完結した関係を描く『トリスタン』とも大きく異なる。作者不詳であることも、多分に『ニーベルンゲンの歌』が民族の共有財としての伝承を叙事詩化したという事情によるだろう。そして、それ故に個人的要素が捨象された抽象的な作者論の対象となってきた。ただ、この「作者不詳」も一つの意図的な文学スタイルである可能性はある。ゲルマン民族伝来の伝承素材は1200年頃の宮廷人たちにとって恐ろしく古めかしく感じられたものであったが、同時代に確かに存在した「古風な」生き方の武人たちを演出する素材としては納得できるもので、ゲルマン的な生き方と新しい時代の騎士としての生き方の対立を物語内でうまく表現していると、ヤン＝ディルク・ミュラーは示唆している。⁶⁾

『トリスタン』における詩人評のような記述も頼りになるが、やはり日記や手紙で作者個人の実相が明らかになる近現代文学と異なり、たいいていの場合、中世叙事詩人は自らの文学活動について寡黙である。

ブムケの『中世の騎士文化』⁷⁾のように、作品記述の中から「リアルな」宮廷生活の実相を再現する著作もある。詩人たちが共有した現実的基盤を再現したもので、社会史的なリアリティーをテキストの中に読み込んでいゝる。とはいえ、本論が中心テーマとするのは、そのような物質的・肉体的現実性が捨象された言説世界である。(もちろん叙事詩人たちが現実空間で実際に会っていた可能性も否定できないが。) 中世叙事詩人については、その具体的なプロフィールも、人間関係も、あくまで推測の域を出ないフィクショナルなものが多い。

実のところ、今日知られる「テキスト」の内容も、物語の「成立」時期から、数十年から二、三百年経過した写本や印刷本によって伝わったものであり、

1200 年代初頭の叙事詩人たちの同時代的状況が具体的・物証的に確認できる訳ではない。近年ではこの「校訂テキスト」が持つ「フィクション性」を作者論の文脈で議論の対象とする研究も散見される。⁸⁾

『ニーベルンゲンの歌』の研究史をたどる際、1960 年代までの「詩人論」に対して、1968 年の政治的闘争の時期を経た 1970 年代からの「物語論」においては、常に物語内容の可変性と開放性が問題とされて来た。1970 年代から 80 年代にかけて主流となったのは、物語の構造・生成についての不特定多数の受容者の役割の議論であって、個の作者の営為は小さく見なされた。

1960 年代は個のオーソリティーを重んじる風潮があり、第二次大戦前のような民族主義と結びついた全体性を強調する姿勢ではなく、あくまで個に立脚した、一つの統一した読みによる内在的文学世界が提示された。そこにはテキスト内容の精読を通じて叙事詩人の独立した人格に肉薄しようという執念が感じられると同時に、その読みは内在的・閉鎖的であり、人格、作品の自己完結性を前提とする。

この一元的な文学解釈のイメージは 1970 年代以降に影を潜めてゆき、研究者たちはテキストの開放性、および文学の受容を中心の課題としてゆく。文学は伝承を共有する不特定多数の人々を主体として形成されるのだというイメージが強く押し出されてゆく。1980 年代には、記述伝承と口頭伝承の相互関係に注目が集まっていた。(1979 年のミヒヤエル・クルシュマンの論文はその代表例である。同論文では『ニーベルンゲンの歌』の続編とも言える『哀歌』の著作家的な語りの性質を強調するが、それにより前者の口承的性質が対比的に強調されている。⁹⁾ この時期の受容研究は、テキスト間、メディア間、集団内の相互作用、相対性を問題とした。

やがて 1990 年代後半以降の中世叙事詩研究の領域において、前の時代の「作者否定」に対する揺り戻しとして、前述の可変性・開放性を取り込んだ新たな「作者論」(あるいは「語り手論」)が展開されてゆく。

「詩人 (Dichter)」についての議論は、そのプロフィールや個性についての関心も伴っていたが、「作者 (Autor/Verfasser)」はもう少しテキスト論的で、「語り手 (Erzähler)」は更に具体性が捨象されてテキスト内に想定される抽象的な機能であるとも言える。本論が「作者についての論争」をテーマとするという意味は、そのような時代背景を踏まえた上でのことで

ある。同時代との関わりに注目しつつ、韻律のある叙事詩の作り手というニュアンスを強調するなら Dichter や Epiker となり、『ニーベルンゲンの歌』の作り手は、これらの言葉で呼ばれることが多い。¹⁰⁾

ここで気をつけたいのは、「作者」をいったい誰にするのか、という問題である。前述の校訂テキストの「フィクション性」と表裏をなすのであるが、どのヴァージョンの「作者」であるのか、が近年では問題とされて来ている。それぞれの「作者」がどのような営為をなしたのかは、結局のところヴァージョン間の間テキスト的關係の中から割り出すことになる。長い時間の伝承の中で個の「作者」がそれぞれどのような作意を発揮したのかを読み取る作業となる。本論はそのような、1970年代以降の『ニーベルンゲンの歌』の成立における作者性をめぐる議論の動向を略述することを目標とする。

2. 歴史性と開放性

『ニーベルンゲンの歌』の後半部は、民族大移動期の史実が伝説化した内容をベースとしているが、その伝説をより具体的に記しているのがディートリヒ叙事詩である。これらの叙事詩群は東ゴート王テオデリクス（テオデリーヒ）をモデルとした英雄ディートリヒを主人公とする物語で、いわば『ニーベルンゲンの歌』の番外編にも見えるのだが、中世後期においては、むしろ『ニーベルンゲンの歌』をしのぐほどの人気を誇った。この叙事詩群の主人公であるディートリヒ・フォン・ベルンの人生の後半部の伝説は、彼が客分として滞在するエッツェル王の宮廷での活躍とその後ヘルヒェとの信頼関係が中心となっている。『ニーベルンゲンの歌』の後半部では、王の後妻となったクリエムヒルトの復讐劇に巻き込まれるが、それはこの伝説の最後の部分に相当する内容である。

1978年のヨアヒム・ハインツレの教授資格論文はディートリヒ冒険叙事詩の総合的な研究で、¹¹⁾ このジャンルのテキストの成立を異なるいくつかのモチーフの組み合わせというマクロ的要因から論じたものである。ディートリヒの生涯については、より歴史書的な意識が反映していると言われるディートリヒ歴史叙事詩のテキスト群によって時系列的に描かれる。それに対し、ディートリヒの伝記としての要素を弱め、冒険的要素を入れて物語性を強めた諸作品がディートリヒ冒険叙事詩である。基本とな

る物語は、『ニーベルンゲンの歌』より半世紀ほど遅い13世紀半ばに成立した。(後述する『ヴォルムスの薔薇園』はディートリヒ冒険叙事詩の一つで、ハインツレによって『ニーベルンゲンの歌』のパロディーとして位置づけられ、本論でも重要な話題となるので、ここに敢えて言及している。日本においてはディートリヒ冒険叙事詩の研究を寺田龍男が、¹²⁾ ディートリヒ歴史叙事詩の研究を寺田と山本潤が、¹³⁾ それぞれ主導して今日に至っている。)

このディートリヒについての伝承は、特にドイツ語圏南部の人々にとって、史実的な真实性を帯びたものとして受け入れられた傾向が強く、必然的に、それらの物語の創作性・作者性を論じる研究は第二次世界大戦後までは進まなかった。

同じ英雄叙事詩でありながら『ニーベルンゲンの歌』が20世紀以降に作者性を強調され、解釈されて同時代の宮廷文学の歴史の中に組み込まれたのとは大きな差がある。否、むしろ英雄叙事詩のジャンルの中にある、『ニーベルンゲンの歌』こそ、その芸術性の高さ故に異色とされた。

封建的宮廷社会の成員として主君を守るのか、それともその枠組みを超越する価値に執着して主君の命も顧みずに「英雄」として行動するのか、という葛藤を抱えるハゲネ、あるいは、そのハゲネを殺して夫ジーフリトの仇を討つクリエムヒルトの二面性(すなわち財に執着して仇を討つのか、純粹に亡夫への愛によって仇を討つのか)といった、人間行動の立体的な深みを緊迫した筋によって活写する力こそが、その芸術性を支えている。同じように深刻な人間的葛藤を描くヴォルフラム・フォン・エッシェンバッハの『パルチヴァール』やゴットフリートの『トリスタン』を生み出した、13世紀初頭の芸術的密度を伴う宮廷の文学環境を共有して初めて『ニーベルンゲンの歌』も成立し得た。そこに、緊密なテキスト間の相互影響関係があった、少なくともモチーフレベルでのそれがあって、と考えるのは当然であろう。

1960年代から70年代にかけて、『ニーベルンゲンの歌』の同時代性を強調する研究がいくつも発表された。¹⁴⁾ 同じように同時代性を強調し宮廷文学の理念を具体的に表現する文学として、『ニーベルンゲンの歌』を位置づけた前の世代のデ・ボーアと異なり、「受容」概念を共有しつつあった70年代以降の研究においては、社会史的階層である騎士身分の文学と

して宮廷叙事詩が考察されるようになり、『ニーベルンゲンの歌』についてもまた同様に、ミニステリアーレの台頭という「社会的身分」を作者および受容者とする文学環境が想定されるようになった。¹⁵⁾

例えばシュタウフェン朝の落日を反映した作品として『ニーベルンゲンの歌』を理解したなら、それは政治史的な文脈での理解となる。¹⁶⁾ そうではなく、商業主義の進展を背景とし、経済的・現実的利害が優先され、物質性が純粋な精神性より優先され、すなわち上部構造たる文化が下部構造たる経済によって規定・影響されている、と論じるならば、それは社会的な文学理解となるだろう。ウルズラ・シュルツェ [1997] の『ニーベルンゲンの歌』解釈でも、フリードリヒ1世の時代における、ミニステリアーレの地位の貴族社会内での上昇を踏まえて、同時代的な感覚から受容の実態を検証している。¹⁷⁾

(同時代の政治的な出来事が当時の宮廷叙事詩に影響を与えたことはしばしば指摘される。フォルカー・メルテンスによれば、ドイツの宮廷騎士叙事詩のジャンルを切り開いたハインリヒ・フォン・フェルデケ (『エネアス物語』) とハルトマン・フォン・アウエ (『エーレク』) はシュタウフェン朝の最強の皇帝フリードリヒ1世の治世の最盛期 (1180年代) を経験し、それが作品の成立にも反映されているという。¹⁸⁾ また『ニーベルンゲンの歌』についても、シュルツェ [1997] は、シュタウフェン朝時代におけるフリードリヒ1世とハインリヒ獅子公の対立を、リュエデゲールが苦しんだブルグント族とフン族の間の対立に関連付けている。¹⁹⁾)

上記のシュルツェの研究は広義の受容研究であるが、その手法はむしろ史実を客体視し、時代背景の違いを重視する歴史主義的なもので、たとえばプリュンヒルトの治めるアイスランドに行き、ジーフリトがグンテルのために馬の鎧を押さえて臣従を示したことが、当時の感覚ではどのような政治的メッセージを与えたかについて解説している。²⁰⁾

それに対して、ハインツレはもっとラディカルな受容研究、つまり現代と中世の歴史的・時代的な差を相対化したアナール学派を意識し、時に両者の垣根を取り払って同じ地平で論じる心性史への傾斜も隠さない。例えば彼の『モダンな中世 (Modernes Mittelalter)』の彼の解説にその姿勢は明示される。²¹⁾ 彼の中世理解も歴史的事実に依拠し、ヨアヒム・ブムケやリューディガー・シュネルらと同様に、12、13世紀の宮廷社会の慣習が

記述伝承と共に口頭伝承さらには身体動作を通じて共有されていたという点を重視し、そのような集団的社会意識を心性史的に解明することを目指す。ハインツレが注目するのはあくまで社会集団であり、個人の役割は相対化される。

（後述するミュラーも心性史に関心を持つが、それは社会に対して自律性を保つ文芸世界において共有され、様々な宮廷文学テキストの中で顕現する集団的メンタリティーを主な対象としている、という印象を筆者は抱いている。ミュラーによれば、史実は王家の歴史に組み込まれ神聖視される中で物語の空想的世界に混ざり込んでゆくのであり、逆にまた物語空間に広がるイメージと混ざることで、史実の出来事や人物を優位に価値づけてゆくと指摘している。この史実と物語の相互作用をディートリヒ叙事詩と年代記の関係において、近年日本の学界で論じたのが前出の山本〔2015〕と寺田〔2016〕である。）

ハインツレは歴史主義的な意味での政治史的区分にもはやさほど興味を示さない。それで 1250 年というシュタウフェン朝終焉の年の位置づけを巡り、皇帝フリードリヒ 2 世の死によって時代が変わったとする考えを否定し、あくまで不特定多数の人々による文化の変化によって文学史区分を設定すべきと主張している。つまり歴史・文学史の変化における個人の役割を相対化した。²²⁾

この考えが作品理解に具体化しているものとして、『ニーベルンゲンの歌』と数十年後の『ヴォルムスの薔薇園』ヴァージョン A との関係を巡る前の世代のデ・ボーアとの大きな相違を挙げることができる。すなわちデ・ボーアは、前者のクリエムヒルト像と後者の戯画化されたクリエムヒルト像は成立年代と場所がはっきり異なり、関連付けようとしなのに対し、²³⁾ ハインツレは両者の半世紀の隔たりと文学作品としての芸術性の違いを相対化して、両者を直接的受容関係の中に結び付けている。²⁴⁾

ハインツレは現実的な出来事と個人個人の営為によって歴史が動き、その意図された歴史の流れの中で個人の営為の結果として文学「作品」が生まれたというデ・ボーア流の文学史観を拒否した。ならば当然ながら、個の作者の創作的営為も無視されることになるだろう。

同様の傾向は oral poetry を援用して『ニーベルンゲンの歌』や他の英雄叙事詩を論じたクルシュマンについても言える。²⁵⁾ ただし彼は、それら

の叙事詩が完全に口承を反映したのではなく、口承と記述伝承の相互影響関係、時間的な経緯の中で生まれて行ったと考えている。そこにはメディア論的な視点を入れた 2000 年代の中世文学研究を予告するものがあった。つまり 2000 年代からの中世文学研究では一つの校訂テキストではなく、写本の違いに基づく様々なヴァージョンの校訂テキストが出版される傾向が強まり、²⁶⁾ 更にそこに挿絵やパラテキスト的な要素も加味された、異種メディアの複合的所産として物語が論じられるようになったからである。

ところで『ニーベルンゲンの歌』の解釈は、ホイスラー以降、宮廷文学的な統一感のある「作品」として、更にはクリエムヒルトを主人公とするロマンの一種として「解釈」され、そのクリエムヒルトを物語の中心と見なす流れは、20 世紀後半以降も引き継がれていった。

従来の解釈研究においては、クリエムヒルトという人物の生き方の深み、人物像の深みをテキスト中の描写から読み解いてゆくことが主軸となっていた。それに対し、前述のクルシュマン [1979, 1989]、それにハインツレ [1978, 1999] は、『ニーベルンゲンの歌』『哀歌』そして『ヴォルムスの薔薇園』のクリエムヒルト描写や彼女への評価を論拠として、「クリエムヒルト論争」とも言える中世後期における議論を再現した。彼女がグンテルやハゲネらに対して復讐を敢行したのは、財への執着、あるいは高慢さのためなのか、それとも誠実や愛のためなのか、という論点で、中世の人々の間で賛否が分かれていたと考えたのである。

そしてクルシュマンはこの文脈で、『ニーベルンゲンの歌』のヴァージョン C の存在をクローズアップした。²⁷⁾ すなわちヴァージョン C はクリエムヒルトに対して比較的に好意的で、より古いヴァージョン B に記される内容を修正したものであると見なす。彼の考え（つまり C が、より口承的性質を有しているはずのオリジナルに近い B より、省察的で記述伝承的という評価）をハインツレ [1998] も踏襲するのだが、²⁸⁾ これが後述するハインツレとシュルツェの『ニーベルンゲンの歌』テキストの校訂の違いにも影響していると筆者は考える。

3. ジャンルの強制力と作者の心理構造についての議論

作品世界が個の詩人の芸術観・イデオロギーを強く表し、一つの完結し

た世界であるというテキスト観は、オリジナリティー重視の考えと表裏であったが、そのような「閉じた」テキスト理解は、70年代、80年代に「テキストの開放性」を前提とする考えに置き換えられた。テキスト自体の価値が他のテキストとの比較の中で相対的なものになり、それはすなわち、比較する対象によってテキスト理解や価値づけが変わることを意味した。となれば、それらのテキストを生む作者の心の様態についてのイメージも変わって来る。テキスト構造が物語要素の組み合わせのヴァリエーションで決まってくという考えが強くなってゆく。

典型的なモチーフやテーマのカテゴリーが作者あるいは伝承者たちの間で共有され物語が形成されるが、そのようなモチーフやテーマの選択はジャンルによって異なる。結局、ジャンルの強制力が作者（たち）を媒介として物語内容を決めてゆくという理解になる。それを可能にするのは、間テキスト性をベースとした集団的記憶である。そのような集団性は、個の作者の創作的営為が限定されている英雄叙事詩において、より明らかに見られる。

ヴァルター・ハウク [1987] はしかし、英雄叙事詩である『ニーベルンゲンの歌』は、そのような既存のモチーフによって構成される人物の行動パターンを踏まえていながらも、その受容者が共有する常識を打ち破る形でハゲネやクリエムヒルトは個人を貫く、ということを強調するのであり、それは当時のヨーロッパ文学において例を見ない罪深いものとされたと述べる。²⁹⁾

中世文学はあくまで「伝承」であり、古来より伝えられてきたものが正しく価値があると考えられる。そこには作者個人の人生や文学観を積極的に表現しようとする姿勢は見られない。むしろ伝承を引き継いでいることが強調されるのである。³⁰⁾ もっとも、伝承を再話することの意味はあるのだが、それはあくまで「公」であり、「私」の営為ではない。とはいえ、『ニーベルンゲンの歌』においては、伝承と叙事詩人の創作性についてのバランスが常に問題とされてきている。³¹⁾

ミュラーは、アルトゥース・ロマーヌや『トリスタン』のように、作者性を作者自ら強調している作品についても、依然、作者性は控え目であると考え。「宮廷風」の文学であるということに由来する形式的・様式的制約と共に、そもそも宮廷風 (höfisch) ということ自体も、自分の行動を

自己反省的に振り返り「たしなみ」に配慮する姿勢を求められる風潮であり、叙事詩人たちの筆致はそれと一体化したと考えるのである。中世作品の登場人物の行動描写などが、これら 13 世紀初頭の名作群において、どのように受容者の間で共有されたか、描写についてのどのような常識があったか、をミュラーは考察する。現実社会と完全には無関係でないかもしれないながらも、想像によって形成される世界像が、どのような心理的構造もしくは内容に基づいていたかを考察している。『宮廷的妥協の数々』（Höfische Kompromisse）においてミュラーは、自分の関心がテキストを外在的な素材の組み合わせとしてではなく、創作として見ることと明記している。ただし、その創作の主体、作者についての議論を慎重に控えている。³²⁾（ミュラーは彼の問題意識が「中世においてどれほどに文学的想像[literarische Imagination]と社会的幻想[gesellschaftlich Imaginäres]が関連し合っているか」に向けられていると記している。³³⁾）

ここでミュラーが文学テキストについて共有される心理的構造に言及していることは前述のハウクを引き継ぐものであると言えるし、神話的な世界観を問題とするあたりは、後述するコルドウラ・クローピックに直接的に影響を与えている。また、ミュラーが抑制的な態度を見せながら扱う心理学的考察を、やはり後述するマルシャルがフロイトの精神分析を援用して積極的に展開する。ミュラーは中世文学が「願望」のみならず、それを抑圧する機能があることを、フロイトに依拠するフーコーの記述を引き合いに出して説明している。³⁴⁾ ミュラーがここで間接的ながらも敢えてフロイトの言う抑圧を中世文学テキストの中に認めていることは、マルシャルらの後の世代の中世文学研究者の「それまで敬遠される傾向にあった」精神分析的解釈手法の導入に道を開くものであったと言えよう。

4. 解釈可能性を巡る論争

90 年代後半以降の作品論においては、間テキスト性に加えて、それを作者がどのような受容における「効果」を狙って利用したのかという意図（Absicht）が注目されていった。作者の意図（Autorabsicht）とは、キリスト教信仰の重要さや、騎士道の理念、イデオロギーを感動や迫真性によって伝えるのではなく、他の作品との連想によって、その都度に場面場面の解釈が柔軟に変わる多層的な受容を利用して、受容者への印象を深めるこ

とを狙いとする。

物語の筋や記述の論理的整合性を追求する読みではなくて、一見すると説明しがたい語句の「混入」や、筋の乱れもそれを含んでの多層的な受容の仕掛けとして重視される。そのような多層的・多義的なイメージを含む「読み」を一人の作者がすべて想定して書くことができるのか、という疑問は当然ながら発生する。この点で、作者の役割よりも不特定多数の受容者が共有する物語素材やモチーフといった、外部的な要素によって物語内容が規定されている、というかなり極端な作者軽視を『ニーベルンゲンの歌』について唱えてきたのがハインツレである。

分かりやすい例として彼が挙げているのは、アイスランドでジーフリトがプリュンヒルトに対して自らの身分を偽ってグンテルの家来であると称する「身分の嘘 (Standeslüge)」である。このエピソードは、その場で行われる力比べにおいては必要のないもので、むしろ、後で彼の妻となるクリエムヒルトとグンテルの妻となるプリュンヒルトとの間の、身分の上下をめぐる口論において意味をなす。しかしハインツレは、この場面は北欧伝承でのジグルズ(ジーフリト)とプリュンヒルトとの婚約関係のエピソードを背景として突き合わせる間テクスト的な理解をすれば説明がつく、と主張する。つまり、テクストを内在的に解釈せず、あくまでこの叙事詩はテクスト横断的に理解すべきという立場なのである。³⁵⁾

シュルツェは『ニーベルンゲンの歌』の解説本[1997]で、文脈に応じて、個々のモチーフがそれぞれ柔軟に価値づけを変えて鑑賞され得る構造になっていると主張する。これによって『ニーベルンゲンの歌』の解釈可能性 (Interpretierbarkeit) を強く押し出している部分が、ニーベルンゲン研究史上で重要な点であり、それは、ハインツレと対照的な立場にあることを示している。すなわち、ハインツレによって伝承素材、モチーフの結合体としてしか見られない『ニーベルンゲンの歌』について、³⁶⁾ 13世紀初頭の宮廷文学のエートスを共有し、その理念を内包した語彙が散りばめられた「作品」としての位置づけを強調したのがシュルツェの解説書だったからである。³⁷⁾ シュルツェは前述のデ・ボーアの弟子であり、宮廷文学「作品」としての『ニーベルンゲンの歌』の位置づけについて、受容研究、テクスト論 (間テクスト性) の考えを取り込んだ上で、再び作者回帰へと舵を切ったのだと言える。³⁸⁾

2000年代に入り『ニーベルンゲンの歌』の校訂テキストがヴァージョンごとに様々な形で出版されたが、その中でハインツレがヴァージョンBを用いて校訂を行ったテキストは、³⁹⁾ 有名な *Uns ist in alten mæren* (我らがいにしえの言い伝えには) で始まる従来の第一節が外してある。この節はヴァージョンCにあるが、「主流」とされるヴァージョンBにはない。ヴァージョンCはクリエムヒルトに対して好意的な編集がなされていると知られるが、Bのように冒頭の「第一節」が無ければクリエムヒルトについての記述から始まり、「クリエムヒルトの物語」としての性質が鮮明になる。

クリエムヒルト批判の書としての『ヴォルムスの薔薇園』論を自らの教授資格論文[1978]の中核部分に据え、デ・ボーアへのアンチテーゼを掲げたハインツレは、『ニーベルンゲンの歌』ヴァージョンCと『哀歌』との組み合わせによって見えてくる「クリエムヒルト擁護」は本来のものではないと判断しているのだろう。(それに対して「冒頭部分」を外した[元の]ヴァージョンBでは「クリエムヒルト物語」としての性質をクローズアップするし、必然的に多くの死を招いた彼女の責任も隠されない。)あくまでテキストの開放性を主張するハインツレは、『ニーベルンゲンの歌』にも本来的に口承で伝わるクリエムヒルト批判が内在しているというクルシュマンの立場を共有している。

そのように考えれば、ヴァージョンC由来の「冒頭部分」は除外するのが適切となろう。その「冒頭部分」があると、本来クリエムヒルトにフォーカスして始まるべき物語が、様々な要素を散りばめた前口上によって視点を拡散され、結果的にクリエムヒルトの負担が軽減されるからである。この「クリエムヒルトへの反感」はディートリヒ叙事詩とそれを取り巻く伝承によって広まったとクルシュマン[1989]が唱え、その部分に積極的に同意してきたハインツレであるから、上記のテキスト校訂の方針は当然の帰結であろう。クルシュマン[1979]では、この冒頭部分に創作性を見ている。⁴⁰⁾

それに対して、シュルツェはヴァージョンBの同じザンクト・ガレン

写本を校訂しながら、従来の冒頭部の「第一節」をヴァージョンCから借りて掲載している。⁴¹⁾

シュルツェは、『ニーベルンゲンの歌』に関して、そこまで背後にある「クリエムヒルトへの反感」を強調しない。つまり前述のように、モチーフの価値づけの柔軟性を認めていたから、その場合、(仮にハインツレの言うように)たとえば「女性同士の喧嘩のモチーフ」や「高慢のモチーフ」が物語内に入っているとしても、⁴²⁾それは読み手の解釈に従って価値づけが変わることになる。シュルツェにとって『ニーベルンゲンの歌』のテキストは、依然として開放的だが、だからこそ読み手によって解釈はいくらでも変わり得る。「クリエムヒルト批判」の性質にこだわる必要もない。

いずれにしてもシュルツェは作者性と共に、読者の鑑賞における記憶(memoria)を重視してもいる。⁴³⁾その意味で、クリエムヒルトの行動について「省察」と「共感」が暗示されるヴァージョンCを重視するのも不思議ではあるまい。理知的な読みであると同時に、他のテキストとの連想などをも通して、ある場面をより情感的に鑑賞することを、解釈の醍醐味としている。作者への、そして人物への共感をこそ、「読み」において重視する。

シュルツェの memoria 重視は、作者・受容者の身体感覚的イメージの再現に寄与したと言えよう。2000年代には「苦痛の共有」についての議論が中世ドイツ文学研究の中で目立った。心性史的な身体論である。⁴⁴⁾ここでは、作者と受容者の峻別は無く、イメージの共有が中心的な問題となろう。そのような方向に進んでゆくとき、物語内容を定めるものは、モチーフや伝承素材といった言説空間の共通知識のレベルに留まらず、より情感レベルの感覚や、更にはフロイト的な意味での無意識の力が、創作主体の議論の重要な要素として浮上してくる。

5. 「作者」の心性の解明への模索 ―むすびに代えて―

クローピックは、『ニーベルンゲンの歌』における女王同士の諍い(Königinnenstreit)と、後半部におけるクリエムヒルトによる重複するブルグント族の出迎え(クリエムヒルトは最初にディートリヒの居る前でハゲネを出迎え、また別の機会に、フォルケールと共に居るハゲネを出迎え)という、矛盾を含むモチーフの並列について、これらの伝承素材をテ

クスト中に結合させた叙事詩人の語りにおける演出的テクニックに注目する。それは描写に空間的イメージを加え臨場感を増すのであるが、それにより、「現場の目撃者の報告 (Augenzeugenberichte)」⁴⁵⁾ であるかのような印象を受容者に与えることになる。これが叙事詩人の創作的な狙いであるとクローピックは主張している。つまり、「語り」の臨場感を、演出によって既存の伝承に加えている、ということである。

シュルツェは、『ニーベルンゲンの歌』が文脈に合わせてモチーフの価値づけが変わると考え、それにより外在的なモチーフによる間テキスト性よりも、テキスト内の文脈の統制力の方を強く見た。クローピックは、口頭伝承と記述伝承の間の関係性を踏まえた上で、叙事詩人は既存の伝承内容を自ら記述する際に、演出的に口頭伝承的な印象を受容者に与えようと作意を行使していると考えている。伝承素材同士の矛盾もそれに寄与するように利用していると考えているのである。

この時点で、クローピックは叙事詩人の演出レベルでの「創作性」を肯定している。物語のプロットのレベルでは変更が無いとしても、見せ方に工夫を見る。1960年代の『ニーベルンゲンの歌』解釈のように、クリエムヒルトの矛盾した行動に悲劇性や人間性を見る、といった作品解釈ではなく、受容者を感情的なレベルで納得させる演出をした、と考えているようである。

クローピックのこのような発想は、13年後に教授資格論文を元に出版した『作られた諸世界 (Gemachte Welten)』にも、⁴⁶⁾ 引き続き活かされている。クローピックは物語内の神話的世界の創造についてルゴフスキー (特に S.48) とエルンスト・カッシーラー (例えば S.85-S.107) の説を踏まえているが、この二人の思想家については、既にミュラーが前出の『宮廷的妥協の数々』で言及している。⁴⁷⁾ クローピックはゴットフリートの『トリスタン』について、アイルハルトの流布本系伝承で内容が今日知られている古い物語を彼が改作した際に、論理的な矛盾が多い神話的な物語を、筋に論理性を持たせながら美学的なセンスによって一つの世界観 (コスモス) に作り上げたと考える。(S.283ff. など)

『ニーベルンゲンの歌』と『トリスタン』については、異なるジャンルに分類されるものの、作者が伝承に従って古い神話的な雰囲気や物語内に漂わせていて、その男女の愛のストーリーは神話的偶然に委ねられているの

か、それとも作者の芸術的意図によって描かれた宮廷的論理によるのか、という論点で比較される対象と、アルブレヒト・ハウスマンも考えている。⁴⁸⁾ハウスマンは竜を殺したジーフリトの物語を、超越的な神話世界とも、創作され理屈によって構築されたロマーンとも位置づけることができ、それは『トリスタン』におけるのと同じ問題を有すと示唆する。

(前述のクローピックは両叙事詩の作者の営為を演出に見るのに対し、ハウスマンは、両叙事詩について、筋立てに作者の明確な意図を見る。彼の論文が収められている論集『文学のスタイル』[Literarischer Stil]の編者にシュルツェの弟子リカルダ・バウシュケ＝ハルトウングが加わっていることも象徴的である。⁴⁹⁾)

前述の、叙事詩の内容的矛盾や作者のミスとみられる箇所について議論を戻すが、研究者の立場によって、それが作者のミスとされるか、伝承素材がそのまま残ったものとされるか、あるいは受容における効果を狙った演出として作者によって取り込まれたか、といういくつかの理解がなされる。テキスト内の論理を逸脱するかに見える記述については、フロイト流の精神分析に依拠するラカンの考えに基づき、抑圧された性感情に起因するものであり、無意識も含めた人間の精神の総体の範囲でいえば説明がつく、とゾフィー・マルシャル[2017]は主張する。

マルシャル自身が述べているように、ドイツ中世文学研究において精神分析的な作品理解に対する反感は伝統的に根強く、⁵⁰⁾ それについては、文献学的な実証性を重視する伝統に由来する。そもそも、精神分析的な作品解釈を行う場合、記述を直接に行う作者の精神状況が反映されているのか、それとも作者を含み不可分の集団の精神状況が反映されているのか、という問題については明らかにされ得ないからである。マルシャルはその点を意識していて、著書の末尾の最後の段落において、そういった点も踏まえて、「作者」の問題からは切り離して、「語り」を問題とする姿勢を強調する。⁵¹⁾

マルシャルは、アルトゥース・ロマーンと『トリスタン』について精神分析的な読みを行っているが、註で触れるものの『ニーベルンゲンの歌』については直接的に解釈していない。同叙事詩については、フェミニズム的な視点を絡めた精神分析的な読みを行っている論文がアメリカの研究者メアリー・マーシャル・キャンベル[2012]によって書かれている。⁵²⁾

そこでも、やはり作者論的な視点では上記のような、心理の主体が個人なのか集団なのか、という曖昧さが依然として問題であろう。

意識と無意識の深層構造という点については、前述のクロービックも著書[2018]の中でカッシーラーの考えを援用して説明している。一つの「世界」を物語の中に創出する作者の営為を説明するに際して、その精神構造を論じている。心理学的な領域に繋がりがつつある、という点ではマルシャルと似ている。この二人の研究者は、叙事詩を生み出す主体の人物像について具体的・史実的なイメージを示さないが、その精神「世界」や、心理的構造を探究するという、ある種の心性史的な視点を持ちつつ作品解釈につなげている点で、シュルツェやミュラーの影響を多かれ少なかれ引き継いでいると言えよう。

註

- 1) 『ニーベルンゲンの歌』がナポレオン戦争を機に盛んに研究されたことについては以下を参照。Otfried Ehrismann : *Das Nibelungenlied in Deutschland. Studien zur Rezeption des Nibelungenliedes von der Mitte des 18. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg*. München 1975, S.48. また Werner Hoffmann: *Das Nibelungenlied*, Stuttgart 1992, S.5f.
- 2) Ehrismann, a.a.O., S.119ff.
- 3) Andreas Heusler [1921] : *Nibelungensage und Nibelungenlied*. Darmstadt 1973 (Unveränderter reprografischer Nachdruck der 6. Auflage 1965, die erste Auflage 1921).
- 4) デ・ボーアは『ニーベルンゲンの歌』を古い物語が騎士叙事詩風に仕立て直されたものと明言している。Helmut de Boor (hrsg.) : *Das Nibelungenlied*, nach der Ausgabe von Karl Bartsch. 22.Auflage. Mannheim 1988, S.X (Einleitung)
- 5) Tristan 4621-4820. 以下のテキストに拠る。Gottfried von Straßburg: *Tristan und Isolde*. Band 1, herausgegeben von Walther Haug und Manfred Günster Scholz, mit dem Text des Thomas, herausgegeben, übersetzt und kommentiert von Walter Haug (Deutscher Klassiker Verlag), Berlin 2011.
- 6) Jan-Dirk Müller: Sage-Kultur-Gattung-Text. Zu einigen Voraussetzungen des Verständnisses mittelalterlicher Literatur am Beispiel des „Nibelungenliedes“. In:

- Nibelungenlied und Nibelungenklage*, hrsg.von Christoph Fasbender 2005, S.128.
- 7) Joachim Bumke [1986] : *Höfische Kultur. Literatur und Gesellschaft im hohen Mittelalter. Band 1.* (5.Auflage). München 1990. ブムケは 12 ～ 13 世紀の貴族たちの生活をリアルに再現するというよりも、宮廷文学をめぐる当時の社会的状況や人々が共有した宮廷的なもののイメージを描こうとしている。(S.13f.) 人々の行動の理想形が文学にどのように表現されているか、またその周辺の様々な書物にコード化されているか、というものを考察し紹介しており、社会史的著作と言える。邦訳は以下を参照。ヨアヒム・ブムケ : 『中世の騎士文化』, 平尾浩三, 和泉雅人, 相澤隆, 斎藤太郎, 三瓶慎一, 一條麻美子訳, 白水社, 1995 年。
- 8) 例えば以下を参照。Andreas Hammer: Hartmann von Aue oder Hans Ried?-Zum Umgang mit der Text-und Stilistik des ‚Ambraser Erec‘. In: Elisabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung, Nicola McLelland, Silvia Reuvekamp (Hrsg.) : *Literarischer Stil, mittelalterliche Dichtung zwischen Konvention und Innovation*. Berlin/Boston 2015, 427ff.
- 9) Michael Curschmann [1979] : „Nibelungenlied“ und „Nibelungenklage“. Über Mündlichkeit und Schriftlichkeit im Prozeß der Episierung. In: *Nibelungenlied und Nibelungenklage*. hrsg.von Fasbender. 2005, S.159ff. (初出は以下。Christoph Cormeau [hrsg.] : *Deutsche Literatur im Mittelalter. Kontakt und Perspektiven*. Hugo Kuhn zum Gedenken. Stuttgart 1979, S.85-119.)
- 10) 例えば註 9) に挙げた Fasbender (Hrsg.) : *Nibelungenlied und Nibelungenklage*. Darmstadt 2005. に収められている諸論文を概観してみても、『ニーベルンゲンの歌』を書いた人物を、以下のドイツ語で記している。(掲載箇所を全て記している訳ではない。) Joachim Heinzle は „Dichter“ (S.110, 113), „Verfasser“ (S.113)。Heinzle はテキスト B の後に C が成立したという考えを強調しているので、C を書いた人については、C-Bearbeiter (C の改作者, S.115) という表現を用いている。Ursula Schulze は „Dichter“ (S.94), „Erzähler“ (S.94), „Verfasser“ (S.96), Fritz Peter Knapp は „Dichter“ (S.31), Müller は „Erzähler“ 更には „Wiedererzähler“ ([伝承の] 再話者, S.124) という言葉を意識的に使っている。
- 11) Joachim Heinzle: *Mittelhochdeutsche Dietrichepik*. München 1978.

- 12) たとえば以下など。寺田龍男：火を吐くディートリヒ：ディートリヒ・フォン・ベルン研究序説，ノルデン（ノルデン刊行会）29号，1992年1-23頁。
- 13) Jun Yamamoto（山本潤）：Konzeptionen der Geschichtlichkeit in der genealogischen Vorgeschichte von Dietrichs Flucht. *Neue Beiträge zur Germanistik*, 151, 2015. また寺田龍男：『ディートリヒの敗走』からハインリヒ・フォン・ミュンヘンの『世界年代記』へ：主人公の「祖先の系譜」について，独語独文学研究年報（北海道大学ドイツ語学・文学研究会），42, 2016年，1-23頁。
- 14) Vgl. Werner Hoffmann: *Das Nibelungenlied*, 1992, S.23ff.
- 15) 註14)にも挙げたホフマンはこれについて，ゲルト・カイザー（Gert Kaiser）の研究を挙げている。Vgl. Hoffmann, a.a.O., S.32f.
- 16) Hoffmann, ebd. ホフマンはこれについてハインツ・トーマス（Heinz Thomas）の研究を挙げている。
- 17) Ursula Schulze: *Das Nibelungenlied*. Stuttgart 1997, S.191. これについては，Ursula Schulze: Gunter sî mîn herre, und ich sî sîn man, In: *Nibelungenlied und Nibelungenklage*, hrsg. von Fasbender 2005, S.88f. も参照。
- 18) Volker Mertens: *Der deutsche Artusroman*. Stuttgart 1998, S.11f.
- 19) Schulze, 1997, S.171ff.
- 20) Schulze, a.a.O., S.191.
- 21) Heinze (hrsg.) : *Modernes Mittelalter*. Nördlingen 1999, S.14ff.
- 22) Vgl. Heinze: Wann beginnt das Spätmittelalter? In: *ZfDA.112* [1983], S.207ff.
- 23) Helut de Boor; Die literarische Stellung des Gedichtes vom Rosengarten in Worms. In: *H.de Boor: Kleine Schriften II*. Berlin 1969, S. 230f. 初出: *PBB 81* [1959], S. 371-391.
- 24) Vgl. Heinze, 1978, S. 252. あるいは，Vgl. Heinze: *Einführung in die mittelhochdeutsche Dietrichepik*. Berlin 1999, S.186.
- 25) 1748 節4行でクリエムヒルトが vâlandinne（女の悪魔）とディートリヒに呼ばれるくだりをデ・ボーアは後代の改作者の誤り（ein Stilfehler des jüngsten Dichters）とする。De Boor, 1988, S.276(Anm.). クルシュマンはディートリヒ叙事詩に特有なアンチ・クリエムヒルトの雰囲気表れたものと考えているように以下の論文の記述から読み取れる。Michael Curschmann: Zur Wechselwirkung von Literatur und Sage. Das “Buch von Kriemhild” und Dietrich

- von Bern. In: *PBB 111* [1989], S. 401ff.
- 26) たとえば『ニーベルンゲンの歌』のこれまで顧みられなかった写本bについての以下の校訂テキストと研究は、その一つである。Michaela Eser: *Augsburger Nibelungenlied und -klage – Edition und Untersuchung*. Regensburg 2015.
- 27) Michael Curschmann [1979], S.169.
- 28) Joachim Heinzle [1998] : Zum literarischen Status des Nibelungenliedes. In: *Nibelungenlied und Nibelungenklage*, hrsg.von Fasbender 2005, a.a.O., S.110.
- 29) Walter Haug [1987] : Montage und Individualität im Nibelungenlied. In: *Nibelungenlied und Nibelungenklage*, hrsg. von Fasbender. 2005, a.a.O., S.25.
- 30) Vgl. Heinzle, 1994, S.77ff. また Vgl.Dens., 2012, S.49f.
- 31) ミュラーはこの点、『ニーベルンゲンの歌』などの英雄叙事詩の「語り手 (Erzähler)」の自由度について、『トリスタン』などの宮廷ロマンと、聖書叙事詩 (Bibleepik) の中間くらいの位置にあると考える。Vgl. Müller (2001). In: *Nibelungenlied und Nibelungenklage*, hrsg.von Fasbender. 2005, S.124.
- 32) Jan-Dirk Müller : *Höfische Kompromisse. Acht Kapitel zur höfischen Epik*. Tübingen 2007, S.18f.
- 33) Ebd., S.45.
- 34) Ebd., S.40f., anm.122.
- 35) Joachim Heinzle: *Die Nibelungen Lied und Sage*. Darmstadt 2012, S.22.
- 36) A.a.O., S.70.
- 37) Schulze, 1997, S.260ff.
- 38) シュルツェはその著書 (Schulze, 1997) において、「詩人 (Dichter)」という語を使い、その人物の営為をかなり具体的に想定している。A.a.O., S.11, S.81, S.142, usw. もっとも、Nibelungenlied-verfasser (S.197) という語も使い (S.197), また Verfasser と Erzähler を使い分けてもいる (S.212)。
- 39) Joachim Heinzle (hrsg.) : *Das Nibelungenlied und die Klage*, nach der Handschrift 857 der Stiftsbibliothek St.Gallen. Berlin 2015.
- 40) Curschmann, 2005, S.166.
- 41) Ursula Schulze (hrsg.) : *Das Nibelungenlied*, mittelhochdeutsch/neuhochdeutsch. Nach der Handschrift B hrsg. von U.Schulze. Ins Neuhochdeutsche übersetzt und

kommentiert von Siegfried Grosse. Stuttgart 2011.

- 42) これらのモチーフについて、ハインツレは 1978 年の著書で簡単に言及している。Heinzle, 1978, S.253. 2012 年の著書では、豪華なクリエムヒルトの服装の描写にブリュンヒルトへのライバル心が表れている、と具体的に服の材質の高価さなどにも言及している。Heinzle, 2012, S.81f. つまりテキスト理解が受容者の共有する外部的知識に左右される、ということを暗示する。それに対し、このテーマでの内在的な解釈の例としては、クリエムヒルトのブリュンヒルトに対する（あるいはブルグント族に対する）優位の主張は夫ジーフリトのブルグント族に対する高飛車な言葉と軌を一にしている、というファルクの解釈が挙げられよう。Walter Falk: *Das Nibelungenlied in seiner Epoche*. Heidelberg 1974, S.174.
- 43) シュルツェは著書（Schulze, 1997）の中でしばしば memoria について言及している。（S.245, memoria eines Toten, S.270. ジーフリトに memoria が欠けていることについて、など。）memoria を考察の中心に据えた近年の研究として、以下に国内外の二つの著作を記しておく。山本潤:「記憶」の変容－『ニーベルンゲンの歌』および『哀歌』に見る口承文芸と書記文芸の交差、多賀出版, 2015 年。Sabrina Hufnagel: *Nibelungische Memoria, zur Erinnerungsfunktion von Emotionalität und Geschlecht in der ‚Klage‘*. Bamberg 2016.
- 44) たとえば以下の研究。Katharina Mertens Fleury: *Leiden lesen, Bedeutungen von compassio um 1200 und die Poetik des Mit-Leidens im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach*. Berlin 2006.あるいはElke Koch: *Trauer und Identität, Inszenierungen von Emotionen in der deutschen Literatur des Mittelalters*. Berlin 2006. コッホはこの著書の中で、『ニーベルンゲンの歌』における苦痛に関してミュラーの考えを重視しているが、この叙事詩の登場人物に関して、どれほどに個人のそれとして感情移入すべきか、という問題になると整理できよう。登場人物は外部と内面のフラットな地平に置かれていて、彼らに完結した個人の心理世界を読み込んで良いのか、という問題が常に同叙事詩には残るからである。Koch: a.a.O., S.25ff.
- 45) Cordula Kropik: *Inszenierte Sage. Überlegungen zum Traditionsverständnis des Nibelungenepikers*. In: *Nibelungenlied und Nibelungenklage*, hrsg.von Fasbender. 2005, S.154.

- 46) Cordula Kropik: *Gemachte Welten. Form und Sinn im höfischen Roman*. Tübingen 2018.
- 47) Müller, 2007, S.27.
- 48) Albrecht Hausmann: Stil als Kommentar. Zur inhaltlichen Funktion des Sprachklangs in Gottfrieds von Straßburg *Tristan*. In: *Literarischer Stil* hrsg. von Elisabeth Andersen, Ricarda Bauschke-Hartung, Nicola McLelland, Silvia Reuvekamp, 2005, S.205-223. 当該箇所は S.213.
- 49) 『文学のスタイル (*Literarischer Stil*)』には、テキストの具体的な表現スタイルの中に「作者」の工夫を読み取ろうとする試みが多く見られる。レトリックなど具体的な言語表現、あるいは写本上の文字配列、視覚的な面で受容者に訴える作者の工夫など、個々の書物の現実の受容における効果に密着した考察となる。ミュラーの『宮廷的妥協の数々』が宮廷叙事詩「テキスト」にまたがる文学的共通トピックに注目したのに対し、『文学のスタイル』では個々の書物の文面、写本レベルでの「作者」が問題となる。後世に再現された校訂ヴァージョンの「フィクショナル」な「作者」を問題としているのではなく、個々の異本レベルの「作者/改作者」の創意の実例を検証しているのである。
- 50) Sophie Marschall: *Unterlaufenes Erzählen, Psychoanalytische Lektüren zum höfischen Roman*. Wiesbaden 2017, S.45.
- 51) Marschall, a.a.O., S.441.
- 52) Mary Marshall Campbell: Why Siegfried has to die: Gender, violence, and the social order in the Nibelungenlied. In: *Gender bonds, gender binds*. Edited by Sara S. Poor, Alison L. Beringer and Olga V. Trokhimenko. Berlin/Boston, 2021, S47ff.

[Zusammenfassung]

Ein Rückblick auf die wissenschaftlichen Diskussionen über die Autorschaft
des *Nibelungenliedes* im letzten halben Jahrhundert

Noriaki Watanabe

Das *Nibelungenlied* war im 19. Jahrhundert als Volksepos angesehen, welches das echte kulturelle sowie altertümliche Gut geerbt und zur damaligen Zeit tradiert hat. Man ging davon aus, dass das Epos den Inhalt der alten mündlich tradierten Germanen-Sage zur Gänze widerspiegele. Trotz des Charakters einer volkstümlichen sowie mündlichen Tradition der ursprünglichen Sage wurde in der Mitte des 20. Jhs. diesem anonymen Epos eine bewusste künstlerische Autorschaft zugeschrieben, ganz so wie man sie in den zeitgenössischen höfischen Epen, z.B. den Artusromanen sowie Gottfrieds *Tristan* betonte, deren Autorschaft durch die eigenen Aussagen der Verfasser im Text klar gezeigt wird. Diese Einstellung zum künstlerischen Charakter des Epos vertrat beispielhaft die Literaturgeschichte von Helmut de Boor (1953). In den 1970er- und 80er-Jahren hat sich jedoch das Hauptinteresse der Nibelungenforschung nicht mehr auf die produktive Tätigkeit des individuellen Verfassers konzentriert, sondern hat sich auf textexterne Elemente wie z.B. erzählerische Motive und Typen sowie Bezüge zu den sozialen Verhältnissen verlagert. Dabei wurde der Wert einer autoritativen, eindeutigen Interpretation relativiert.

In den 1980er- und 90er-Jahren wurde die Wechselwirkung von schriftlicher und mündlicher Überlieferung besonders im Bereich der Heldenepen eingehend analysiert. Dabei handelt es sich vor allem um die Thematisierung der Offenheit und Geschlossenheit des *Nibelungenlied*-Textes, die sich auf den Begriff der Intertextualität stützt. Auf dieser theoretischen Basis verstanden Michael Curschmann (1989) und Joachim Heinzle (1994) die impliziten Vorwürfe gegen Kriemhild im Mittelalter, die unabhängig von einer individuellen Autorabsicht durch die Rezeption und Reproduktion des Massenpublikums geformt wurden.

Das Schimpfwort „vâlandinne“ (=Teufelin, NL.1748, 4), mit welchem Dietrich Kriemhild bedachte, wurde z.B. von de Boor (1988, in der Anmerkung seiner 22.

Textausgabe) als „ein Stilfehler des jüngsten Dichters“ angesehen, weil es im Kontext unlogisch erscheint. (In der Anmerkung 25 dieses Aufsatzes.)

Im Gegensatz dazu wurde es von Curschmann (1989) und wahrscheinlich auch von Heinzle (1978) als Beispiel der im Publikum verbreiteten negativen Vorstellungen über Kriemhild angesehen. De Boor hielt das *Nibelungenlied* für etwas, das durch die literarische Tendenz sowie die Idee eines Dichters entstanden ist, der auch für Fehler verantwortlich sein soll. Für Heinzle und Curschmann handelt es sich bei logischen Brüchen um Beweise der intertextuellen Beziehungen sowie Überlieferungszwänge.

Die Differenz zwischen dem Monismus und Pluralismus der literarischen Produktion hängt mit der literaturgeschichtlichen und Epochen-Klassifizierung des Hoch- und Spätmittelalters zusammen. Nach der literaturgeschichtlichen Klassifizierung von de Boor ist das Jahr 1250 die Grenze zwischen den beiden Epochen, weil Kaiser Friedrich II in diesem Jahr gestorben ist. Heinzle relativiert den historischen Wert des Jahres 1250, denn er geht davon aus, dass eine kulturgeschichtliche Epoche nicht durch eine Person politisch geprägt wird, sondern durch soziale sowie kulturelle Veränderungen.

In Bezug auf die Rolle des Dichters/Epikers/Verfassers hat man seit der zweiten Hälfte der 1990er-Jahre auf verschiedene Weise versucht, die zwiespältige, antagonistische Beziehung zwischen der Autorabsicht und den Zwängen der intertextuellen, autorexternen Einflüsse bei der Entstehung und Veränderung des Textes wieder zu harmonisieren. Bei diesem Versuch misst Ursula Schulze (1997) , eine Schülerin von de Boor, der Initiative des *Nibelungenlied*-Verfassers ein hohes Gewicht bei und schreibt derart dem Epos seine Geschlossenheit und Interpretierbarkeit zu. Heinzle äußert sich immer nur zurückhaltend über die Autorabsicht des *Nibelungenliedes* und betont die entscheidende Rolle der autorexternen Motive sowie Stoffe.

Bei Heinzle sind die textexternen Motive stärker als die innere Geschlossenheit des Textes, während bei Schulze die Motive immer nach der Handlung und Interpretation flexibel sowie unterschiedlich bewertet werden können. Von diesen unterschiedlichen Einstellungen zur Beziehung zwischen dem Dichter und den Erzählstoffen ausgehend, sind von Heinzle und Schulze jeweils verschiedene

Textausgaben des *Nibelungenliedes* veröffentlicht worden, deren unterschiedliche Charakteristik besonders darin besteht, ob der Text mit der berühmten, herkömmlichen ersten Strophe (*Uns ist in alten mæren*) beginnt (bei Schulze hauptsächlich aufgrund von Text B, nur in der hinzugefügten ersten Strophe aufgrund von Text C) oder nicht (bei Heinze aufgrund von Text B) . Dieser Unterschied könnte auch mit den divergierenden Interpretationen der Kriemhild-Figur zusammenhängen, die im Laufe des 13.Jhs. verbreitet wurden.

Bei der Diskussion über die Rolle des *Nibelungenlied*-Verfassers steht Jan-Dirk Müller (2001) quasi in der Mitte zwischen Heinze und Schulze. Müller versucht, durch literaturwissenschaftliche Überlegungen die gemeinsamen sozialhistorischen, mentalitätsgeschichtlichen sowie psychologischen Strukturen im Umfeld der mittelhochdeutschen höfischen Epen zu Beginn des 13.Jhs. klarzumachen.

In den 2010er-Jahren diskutierte man über die mentalitätsgeschichtliche Dimension höfischer Epen, ausgehend von den Theorien moderner Denker der ersten Hälfte des 20.Jhs. wie Freud oder Cassirer. Cordula Kropik (2018) geht aufgrund der These Cassirers von der erzählerischen Inszenierung des *Tristan* aus, mit der die mytische Urgeschichte ihrer Meinung nach verständlicher gemacht und zu einer ästhetischen Einheit geformt wurde. Nach Albrecht Hausmann (2015, S.213ff.) wird die mythische Atmosphäre im *Tristan* nicht durch Effekte der Inszenierung, sondern durch Handlungen verständlich. Diese beiden Forscher scheinen sowohl im *Nibelungenlied* als auch im *Tristan* eine gemeinsame Tendenz der Kreativität ihrer Autoren zu finden, mit der in den Werken etwas mythisches sowie archaisches logisch verständlicher wird (Kropik: 2005, Hausmann: 2015, a.a.O.). Sophie Marschall und Cordula Kropik versuchen, wohl auch unter dem Einfluss von J-D. Müller, die Texte aus psychologischer sowie mentalitätsgeschichtlicher Perspektive zu analysieren und eine nicht ganz logisch erklärbare „Welt“ zu rekonstruieren. Um dieses unlogisch scheinende sowie „unterlaufene“ Erzählen zu erklären, bedient sich Marschall (2017) der Theorien von Freud und Lacan. Sie selbst interpretiert das *Nibelungenlied* nicht, findet darin aber durch die Interpretation Müllers ein Beispiel des „Tier-Werdens“.