



HAL
open science

Der Rappoltsteiner Parzival: Betrachtungen zur Übersetzungskunst der Autoren

Patrick del Duca

► **To cite this version:**

Patrick del Duca. Der Rappoltsteiner Parzival: Betrachtungen zur Übersetzungskunst der Autoren. DEUTSCH-ROMANISCHER LITERATUR- UND KULTURTRANSFER IN SPÄTMITTELALTER UND FRÜHER NEUZEIT: BILANZ UND PERSPEKTIVEN, Sep 2017, Brixen / Bressanone, Italy. hal-01903378

HAL Id: hal-01903378

<https://uca.hal.science/hal-01903378>

Submitted on 24 Oct 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Patrick del Duca

Der *Rappoltsteiner Parzival* : Betrachtungen zur Übersetzungskunst der Autoren

In den Jahren 1331-1336 übertrugen die elsässischen Dichter Philipp Colin und Claus Wisse mit Hilfe eines jüdischen Dolmetschers namens Samson Pine drei französische Fortsetzungen des *Perceval* ins Deutsche. Dieser sogenannte *Rappoltsteiner Parzival* oder *Nüwer Parzival*, der 36984 Verse umfasst, wurde zwischen Wolframs 14. und 15. Buch eingeschoben.

Seit den siebziger Jahren findet dieses Werk erneut Beachtung in der Forschung. Schon 1977 befasste sich Dorothee Wittmann-Klemm in ihren *Studien zum „Rappoltsteiner Parzival“* eingehend mit dem Übersetzungsprozess, der zu dieser einzigartigen Komposition geführt hat. Dabei stellte sie „ein Festhalten am Vers des Originals“¹ fest und unterstrich eine naive Literaturlauffassung, „die man bei Wisse, Colin und ihren Mitarbeitern immer wieder finden kann“.²

Zwar wissen wir, dass die direkte Vorlage der Elsässer heute verloren gegangen ist, jedoch verfügen wir über zwei Handschriften, *T* und *V*, die trotz gewisser Abweichungen, Zusätze oder Auslassungen, dem deutschen Text sehr nahe stehen, so dass eine sehr „enge Verwandtschaft der deutschen Version mit der französischen Fassung von *T* und *V* nicht zu leugnen“ ist³. Aufgrund der Ausgabe des deutschen Textes von Schorbach⁴ und der Edition der französischen Quelle von William Roach⁵ ist somit eine relativ präzise Untersuchung des Übersetzungsprozesses der elsässischen Autoren möglich.

Im Rahmen dieses Beitrags werde ich mich auf eine Episode beschränken, die für sich steht und von Caradocs Abenteuern erzählt. Im Folgenden soll auf einige Übersetzungsschwierigkeiten eingegangen werden, mit denen die drei Elsässer konfrontiert waren. Dabei wird sich herausstellen, dass sie nur wenige Stellen falsch wiedergegeben haben und dass das wichtigste Problem, vor dem sie standen, die die ganze Episode durchziehende Poetik der variierenden Wiederholung war. Darüber hinaus darf nicht vergessen werden, dass

¹ D. Wittmann-Klemm, 1977, S. 44. Zu den letzten Studien zum *Nüwen Parzival* vgl. Y-C Chen, 2015, und F. Sietz, 2017.

² Ebd. S. 30.

³ Ebd. S. 18.

⁴ *Parzifal von Claus Wisse und Philipp Colin*, 1888 [1974].

⁵ *The Continuations of the Old French Perceval*, 1949.

die drei Übersetzer an einen doppelten Zwang gebunden waren: Sie schrieben in drei- oder vierhebigen Versen und mussten sich an Reime halten, so dass sie bei ihrer Übersetzung alles andere als frei waren. Dies erklärt zum Teil, warum sie sich oft für den Gesamtsinn des Textes entschieden und dabei die poetischen Aspekte vernachlässigten. Letzten Endes wird auch untersucht werden, inwiefern und warum sie ihre Vorlage absichtlich verändert haben.

I. Übersetzungsschwierigkeiten und Textvereinfachung

Die drei Autoren haben ein durchaus gutes Verständnis vom Text und tun immer ihr Bestes, um den Inhalt der französischen Quelle wiederzugeben, meistens mit Erfolg, jedoch nicht immer, was hier an einem Beispiel angeführt werden soll. Am Anfang der Caradoc-Episode wird auf die Zauberkunst des Eliavres eingegangen, von dem behauptet wird, er könne Vögeln oder anderen Tieren ein anderes Aussehen verleihen:

„Mais tant savoit de nigromance
Qu’il muast en mainte samblance
Ou un oisel ou une beste;
Et par samblant trenchast la teste
A un home se lui pleüst,
Ne ja or ce nul mal n’eüst,
Car maintenant le rajoinsist
Si come ele er ains, s’il volsist.“ (*Continuation I*, V. 3109-3116)

Wichtig an dieser Stelle ist die Bedeutung des Substantivs „samblance“ bzw. der Wendung „par samblant“. Die „samblance“ (d. h. die äußere Erscheinung, der äußere Anschein)⁶ bezieht sich sehr oft auf verzauberte Wesen und bezeichnet die besondere Form, das neue, flüchtige Aussehen, das ein Zauberer oder ein Dämon einem lebendigen Wesen verleiht, und wird meistens mit Betrug, Illusion, Verstellung und Falschheit assoziiert. Eine ähnliche Formulierung findet sich im *Roman de Troie* des Benoit de Sainte-Maure:

„Circès, icele que tant sot
Que les homes transifigurot
E muöt en mainte semblance
Par estrange art de nigromance [...]“ (*Roman de Troie*, v. 29975-29978)⁷

⁶ Im deutschen Sprachgebiet ist das Wort „samblanze“ nur bei Gottfried belegt (*Tristan*, V. 16323).

⁷ *Le roman de Troie*, 1908, Bd. 4, S. 369.

Circe verfügt über keine göttliche Gabe, sondern kann nur das Aussehen einer Kreatur verändern. Die „semblance“ ist eine Fata Morgana,⁸ ein Trugbild, manchmal auch eine Tarnung. Gerade dieses Wort wird im *Prosa-Lancelot* gebraucht, um den vermeintlichen See zu charakterisieren, in dem die Fee Lancelot groß aufzieht: „Si estoit cil herbergemens si celés que nus ne le porroit trouver, car la semblance del lac le couvroit“.⁹ Auch im *Roman de Merlin* wird dieses Wort mehrmals gebraucht, um Merlins magische Täuschungen zu beschreiben. Um dem in Herzogin Ygerne verliebten König Uther zu seinem Ziel zu verhelfen, verspricht er, er werde ihm durch Zauber das Aussehen des Herzogs Gorlois verleihen („Je vous bailleraï la samblance le duc“), und fügt hinzu, er werde Ulfin das Aussehen von Jourdain, einem Ritter des Herzogs, verleihen und er selbst werde wie Bretel aussehen („Je bailleraï Ulfin la samblance Jordain et je prendrai la samblance Bretel“).¹⁰ In geistlicher Hinsicht ist Zauberei in der Regel lediglich Sinnestäuschung, optische Täuschung.¹¹ Gerade darin besteht Eliavres' Macht: Er spielt mit den Sinnen seiner Mitmenschen, so dass der Eindruck entsteht, man habe mit einem Menschen zu tun, obwohl es sich um ein Tier handelt, oder man habe einem Menschen den Kopf abgeschlagen und ihn ihm dann wieder aufgesetzt, als sei nichts geschehen. Es handelt sich jedoch nur um sogenannte *phantasma*. Gerade die Wichtigkeit dieser subtilen Unterscheidung zwischen Illusion und Wirklichkeit scheint den deutschsprachigen Übersetzern entgangen zu sein:

„Nygramanzie kond er ze prise,
daz er verwandelt in manige wise,
ein tier oder ein fөгellin.
er sluege einem manne daz houbet sin
abe, wolt er, one we,
unde sat ez im wider dar als e.“ (*Nüwer Parzival*, V. 1994-1999)

Was im französischen Text eindeutig nur vorgetäuscht wurde, ist in der deutschen Übersetzung vereinfacht und somit ambivalent geworden. Das Verb „verwandeln“ mag hier bedeuten, dass Eliavres lediglich ihr Aussehen verändert oder sie wirklich in etwas anderes verwandelt, was in diesem Falle von einer anderen Auffassung der Zauberei zeugt.¹² Auch die

⁸ In der *Vita Merlini* beherrscht Morgane die Kunst, sich in etwas anderes zu verwandeln: „Ars quoque nota sibi qua scit mutare figuram“ (*Le devin maudit*, 1999, S. 124, V. 922).

⁹ *Le livre du Graal II*, 2003, S. 48.

¹⁰ *Le livre du Graal I*, 2001, S. 724.

¹¹ Vgl. Augustinus, *Civitas Dei*, 1955, S. 608-610 (XVIII, 18).

¹² Im Mittelalter bleibt die Auffassung der Zauberei doppeldeutig: Zwar geht man davon aus, dass jede wahre Veränderung eines Körpers unmöglich ist und nur Gott zusteht, jedoch wird eingeräumt, dass derartige Verwandlungen auf irgendwelche geheime Ursachen zurückführen werden müssen („[...] et quod necesse sit huiusmodi transmutationes in aliquam causam occultam reducere“; *Malleus Maleficarum*, 2006, S. 217).

wörtliche Übersetzung von „sambler“ mit „gelich sin“ wird dem französischen Text nicht gerecht:

„La tierce nuit d'une jument
Refist cil par enchantement
Sambler une aussi bele dame.“ (*Continuation I*, V. 3137-3139)

„usser einre fülschen die dritte naht
wart mit zouberlisten gemaht
ein wip der vrowen gar gelich [...].“ (*Nüwer Parzival*, V. 2022-2024)

Während in der französischen *Continuation* Eliavres so handelt, dass die Stute wie eine schöne Dame aussieht, scheint er im deutschen Text aus einer Stute eine Frau gemacht zu haben, die der Dame vollkommen ähnlich ist. Auf die genaue Bedeutung des Substantivs „semblance“, das in sehr vielen französischen Texten auftritt, die von Magie oder auch von transzendentalen Wundern handeln (man denke etwa an den Epilog der *Queste del saint Graal*, wo das Wort mehrmals benutzt wird), scheinen die elsässischen Autoren keinen allzu großen Wert gelegt zu haben, so dass sie die ganze Passage vereinfacht haben. Dies bekräftigt die These von Dorothee Wittmann-Klemm, die als erste auf „die Schwierigkeiten der Autoren mit literarischen Fachausdrücken und mit Einzelheiten aus dem Literaturbetrieb“¹³ aufmerksam gemacht hatte. Mit gewissen literarischen Motiven und Wendungen sind sie wohl nicht vertraut genug.

Eine bedeutende Schwierigkeit bietet die Konfrontation mit der Poetik der Wiederholung, die in der mittelalterlichen Literatur quasi allgegenwärtig ist und für Intensität und Rhythmus der Erzählung sorgt. In seiner *Ars Versificatoria* unterscheidet Matthäus von Vendôme zwischen der *repetitio superflua*, die - wie etwa der Pleonasmus oder die Redundanz - überflüssig ist und nur dazu dient, den Text zu verlängern, und der *repetitio tempestiva*, die den Text erläutert, ihn ergänzt oder ein Gefühl, eine Emotion zum Ausdruck bringt.¹⁴ Die Wiederholung als poetisches Prinzip beleuchtet den Text, erlaubt ihm, der Dunkelheit zu entkommen. Auch für Galfred de Vino Salvo lässt die Wiederholung den Text

Eigentlich ist eine Verwandlung erst möglich, wenn der Teufel sich der Seele des Menschen bemächtigt. Im Grunde können nur dämonische Wesen eine derartige Verwandlung vollziehen. Ein gutes Beispiel für diese Ambivalenz bietet ein *Exemplum* des Etienne de Bourbon: Ein Priester, der behauptet, die „guten Sachen“ („bone res“), d. h. die Feen, seien nur teuflische Vorstellungen, wird in einen geräumigen Keller transportiert, wo er zahlreiche Damen entdeckt. Als er das Essen segnet, verwandeln sie sich alle in Dämonen und ergreifen die Flucht (*Anecdotes historiques*, 1877, Text 97, S. 88 f.).

¹³ D. Wittmann-Klemm, 1977, S. 66

¹⁴ Vgl. Edmond Faral, 1924, S. 181-183 (cap. IV, § 10-12).

erstrahlen: „sic breve splendet opus“ (*Poetria Nova*, V. 730).¹⁵ Gerade für diese Form der Wiederholung hat sich der anonyme Autor der ersten *Perceval*-Fortsetzung entschieden.

Altfranzösische Erzählungen und Romane enthalten häufig Wiederholungen, Polypota und Parallelismen, die nicht nur zum Rhythmus beitragen, sondern auch zum Sinn des Textes, indem sie nicht selten eine Art widersprüchliches Echo entstehen lassen.¹⁶ Manchmal verzichten die elsässischen Übersetzer auf ein einfaches Polypoton, das etwa Artus' Gedankenverlorenheit aufzeigen soll:

„Et pensoit si tres durement
Et li pensez tant le detient [...]“ (*Continuation I*, V. 3218 sq.)

„Sine gedenke worent niht cleine.“ (*Nüwer Parzival*, V. 2102)

Sie reduzieren ihre Übersetzung auf die Kernaussage des Textes: Artus war in Gedanken vertieft. Manchmal betrifft die lexikalische Vereinfachung eine längere Passage und verändert auch den Sinn des ursprünglichen Textes. Folgende Stelle, die Caradocs entstehende Liebe zu Guignier beschreibt, stellt ein gutes Beispiel dafür dar:

„Et si l'avoit ja tant servie
Que s'amour a bien deservie,
S'estre puet que por bel servir
Peüst tel amor deservir.
Mais nus n'en puet estre seür
Qu'a bel servir covient eür.“ (*Continuation I*, V. 4273-4278)

Die Wiederholungen und der Parallelismus dienen hier dazu, die enge Verbindung zwischen Minnedienst und Liebeserfüllung zu verdeutlichen, wobei jedoch auf die Ungewissheit dieses höfischen Prinzips hingewiesen wird, da Dienst auch Glück brauche. Die letzten zwei Verse übernehmen eine sprichwörtliche Wendung, die sich bei mehreren französischen Autoren wieder findet: Denn guter Dienst hat Glück nötig.¹⁷ An diesem Parallelismus wird das Paradoxon der höfischen Minne aufgezeigt.

Die Übersetzer haben die Stelle vollkommen verstanden und geben deren Gesamtbedeutung auch fehlerfrei wieder. Sie verzichten jedoch darauf, diesen stilistischen Parallelismus nachzuahmen:

¹⁵ Ebd. S. 219.

¹⁶ Vgl. dazu : Abiker Séverine, *L'écho paradoxal : étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIè-XIVè siècles*, 2008, S. 28 ff.

¹⁷ *Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi*, 1996, S. 227 f.

„doch hat er ir gedienet iezent an
so vil, daz er sin dang sölte han:
dienstes möht er dez geniessen.
sinre minne solt sü niht verdriessen,
aber wissen mag ez nieman,
wan dienest wil gelüke han.“ (*Nüwer Parzival*, V. 3158-3163)

Der deutsche Text gibt den Hauptgedanken der französischen Vorlage wieder: Caradoc habe der Dame so gut gedient, dass er ihren Dank verdiene. Die Herrin sollte sich der Liebe des Ritters nicht widersetzen, jedoch könne es niemand wissen, da Liebesdienst Glück nötig habe. Dabei ist jedoch der galante Ton des französischen Textes völlig verloren gegangen: Die Passage wurde ästhetisch vereinfacht und jedes Paradoxon getilgt. Das gleiche gilt auch, wenn es darum geht, Caradocs Minnedienst zu beschreiben. Im französischen Text nimmt er dreißig Ritter gefangen, schickt sie an seine Freundin und beweist somit, dass er sich wie ein echter Liebender zu benehmen weiß:

„Il en a bien le jor pris trente
Qu’il a toz em prison tramis
A s’amie com buens amis.“ (*Continuation I*, V. 5418-5420)

In der deutschen Fassung wird lediglich gesagt, dass er sie an Gyngenie sendet:

„dez tages er wol drizig vieng,
die sant er gevangen alle
Gyngenie von Kornuwall.“ (*Nüwer Parzival*, V. 4254-4256)

Man merkt hier, dass die Suche nach dem richtigen Reim sich nachteilig auf den Sinn des Ursprungstextes auswirkt.

Nur selten gelingt es den elsässischen Übersetzern, die Wiederholungen der Vorlage beizubehalten. Wenn es sich um wohlbekannte Motive handelt, wie etwa die gleichzeitige Erwähnung von Freude und Leid, können sie ihrer Quelle gerecht werden und sie sogar übertreffen. Als der Artushof Caradocs Rückkehr feiert, beschreibt der französische Text die große Freude, die die Artusritter nun empfinden und sie ihren ehemaligen Kummer („doel“) und ihre Traurigkeit („ire“) vergessen lässt (V. 8116-8124). Der deutsche Text bleibt hier seiner Quelle sehr nahe und erwähnt viermal die große „fröide“ die auf das große „leit“ folgt, wobei „doel“ und „ire“ mit einem einzigen Wort wiedergegeben wird (V. 6899-6904).

Die Liebe zwischen Caradoc und Guegnier wird stilistisch durch antithetische Parallelismen, Paronomasien, Assonanzen und durch einen chiastischen Satzbau wiedergegeben. Zum Beispiel behauptet Guenier:

„Mais se vos morez, je morrai
Que sanz vos vivre n'i volrai.“ (*Continuation I, V. 7849 sq.*)

Besonders relevant ist die Wiederaufnahme der Pronomina, die die Gegenseitigkeit der Liebe stilistisch veranschaulicht:

„Jamais ne ferai rien por vos
Se vos ne le faites por moi.“ (*Continuation I, V. 7872 sq.*)

Ebenso wichtig sind die Paronomasien wie auch der Gebrauch bestimmter Verben, die in unmittelbarer Abfolge kreuzweise entgegengesetzt angeordnet werden:

„Mais bien sachiez certainement
Se vos morez por moi garir,
Que por vos m'estovra morir,
Car trop harroie voir ma vie
Quand je aroie mort m'amie.“ (*Continuation I, V. 7876-7880*)

Der symmetrische Aufbau sowie die spiegelbildliche Anordnung der Elemente verweisen symbolisch auf das Wesen der Liebe, die auf gegenseitiger Treue und Opferbereitschaft beruht. Diese chiastische Struktur nimmt zugleich die Szene vorweg, in der Caradoc in einem mit Essig gefüllten Bottich sitzt, während seine Geliebte ihm gegenüber in einem mit Milch gefüllten Fass sitzt und die um Caradocs Arm gewickelte Schlange anlockt. Auch dieser Passus besteht aus einer Anhäufung von Kontrasten, wie etwa aus der Opposition zwischen Caradocs krankem, magerem Körper und dem schönen weißen Körper des Mädchens. Die elsässischen Übersetzer verzichten auf die zahlreichen Stilmittel, die den französischen Text kennzeichnen und dessen Sinn verstärken. Sie beschränken sich auf eine einfache Wiedergabe der Gesamtbedeutung, wie auch moderne Übersetzer es tun, wenn sie mittelalterliche Texte in eine moderne Sprache übertragen:

„sterbent ir, ich stirb ouch also,
wenne ich ane üch nüt leben wil.“ (*Nüwer Parzival, V. 6634 sq.*)

„inen getuon niemer daz üch liep ist,

ir entuont denne, daz ich hie ger.“ (*Nüwer Parzival*, V. 6656 sq.)

„wüssent sicher, als ich ez getuo:
sterbent ir durch mich eine,
ich stirbe mit üch gemeine,
ich hassete iemer min leben,
het ich min lip in den tot gegeben.“ (*Nüwer Parzival*, V. 6660-6664)

Nur der Gegensatz zwischen „eine“ und „gemeine“ erinnert noch an den Stil der Vorlage. Die *annominatio*, d. h. hier die lautliche Gleichheit zwischen „harroie“ und „aröie“, sowie die Assonanzen auf „m“ („mort m’ amie“) gehen zwangsläufig verloren.

Bei der Beschreibung des Turniers von Karliun, greift der französische Autor regelmäßig zu Parallelismen, um die besondere Heftigkeit der Kämpfe zu betonen und die daraus resultierende Verwirrung zu veranschaulichen:

„Toz les confont, tos les mehaigne
Les uns bouste, les autres chache
Com l’esperviers l’aloe chache.“ (*Continuation I*, 4748-4750)

„S’il l’ont feru, il les refiert“ (*Continuation I*, V. 4767)

„L’un fait manchier, l’autre escachier“ (*Continuation I*, V. 4807)

Die Übersetzer übernehmen zwar die Jagdmetapher und das Bild des Sperbers, sie verzichten jedoch fast immer auf die Parallelismen. Nur selten versuchen sie, dieses Stilmittel beizubehalten:

„sach men in sü sern und fellen
er stiez si alle her und der
also den lerchen tuot der sperwer.“ (*Nüwer Parzival*, V. 3632-3634)

„sluogent sü in, er sluog sü wider“ (*Nüwer Parzival*, V. 3655)

„arme und schenkel er abe sluog“ (*Nüwer Parzival*, V. 3689)

Auch anaphorische Parallelismen gehen verloren. Im französischen Text wird Caradocs unbezwingliche Kampflust durch diese Stilfigur veranschaulicht:

„Sovent respont, sovent opose

Sovent est ferus, sovent fiert
Sovent cache, sovent requiert.“ (*Continuation I*, V. 5558-5560)

Vom Sinn her wird diese Stelle im deutschen Text zwar wiedergegeben (Carados schlägt auf seine Feinde und bekommt zahllose Schläge zurück), stilistisch wird sie jedoch völlig neutralisiert:

„er tet manigem vil we,
manigem gap er slege hart,
vil dike er ouch geslagen wart.“ (*Nüwer Parzival*, V. 4392-4394)

Der Wiederholungsprozess wird lediglich in der adverbialen Wendung „vil dike“ synthetisiert. Dieser Verzicht auf sinnträchtige Wiederholungen durchzieht den ganzen deutschen Text, wobei jedoch zu bemerken ist, dass die elsässischen Autoren sich manchmal bemühen, die deutsche Fassung so lebendig wie möglich zu gestalten. Als Caradocs Braut von der Krankheit ihres Freundes erfährt, sich an den Tod wendet und diesen verflucht, entscheiden sich die Übersetzer für das Duzen, das die Verzweiflung der jungen Frau und die Verwirrung ihrer Gefühle am besten veranschaulicht:

„Mors, mors, fait [elle], a grant tort
Ne volez as boins avoir pais,
Si laissez vivre les malvais
Et les vaillanz volez sozpendre.
Por coi volez mon ami prendre ?“ (*Continuation I*, V. 6566-6570)

„sü sprach: ,du lost die bösen leben
und erwilt den biderben geben
keinen friden, dez hasse ich dich,
du wilt mines liebes rouben mich.“ (*Nüwer Parzival*, V. 5365-5368)

Die Wiederholungen in den französischen Romanen verleihen den Texten eine gewisse Komplexität. Sie sind meistens Varianten zu einem gegebenen Thema, so dass dieses Thema erweitert und modelliert werden kann. Indem man den Text stilistisch vereinfacht, geht ein Teil des Sinnes verloren. Dieser Verlust an Sinn und Komplexität soll noch an einer weiteren Passage veranschaulicht werden, die von Ysave und Eliavres handelt. Ysave war am Tag ihrer Hochzeit von Eliavres verführt und verzaubert worden. In der ersten Nacht hatte der Zauberer mit der Königin geschlafen, während der König eine Hündin begattete, die Elyavres in das königliche Bett geschmuggelt hatte. In der zweiten Nacht schlief er mit einer Sau und in der dritten mit einer Stute. Als Caradoc vom Geheimnis seiner leiblichen Eltern erfährt,

beklagt er sich darüber bei seinem vermeintlichen Vater, der seine treulose Frau in einen uneinnehmbaren Turm einsperrt. Kurz darauf entdeckt der junge Ritter die Machenschaften des Zauberers, der die Gefangenschaft seiner Geliebten durch nächtliche Feste lindert, und er bestraft ihn dadurch, dass er ihn zwingt, mit einer Hündin, mit einer Sau und mit einer Stute zu schlafen. Nach dieser letzten Demütigung will Caradocs Mutter ihren Liebhaber davon überzeugen, sich an ihrem Sohn zu rächen:

„Mais bien vos di sanz nule doute,
Se ne pensez du malbaillir
A m'amour vos estuet faillir,
Car il nos a trop malbailli
Et je vos tieng a cuer failli
Se vos pitié avez de lui.“ (*Continuation I*, V. 6248-6253)

Mit dieser chiasmatischen Formulierung setzt Caradocs Mutter den Zauberer Elyavres unter Druck. Die Wiederholung des Verbs „malbaillir“ sowie auch die symmetrische Wiederholung der Personalpronomina („nos“ / „vos“ / „lui“) lassen einen Spiegelungseffekt entstehen und unterstreichen die Notwendigkeit der Rache, da Caradoc seine Eltern „allzu sehr misshandelt“ hat. Die Wiederholung des Verbs „faillir“ drückt die Bedrohung der Königin unverhüllt aus: Wenn Eliavres keine Konsequenz aus dieser schlechten Behandlung durch Caradoc zieht, wird er ihrer Liebe Unrecht tun, so dass sie ihn für einen Feigling halten wird. Diese Erpressungsstrategie schließt jegliches Mitleid („pitié“) aus. Die hier eingesetzten stilistischen Mittel lassen also dem zögernden leiblichen Vater keine Wahl: Er muss seinen Sohn bestrafen, wenn er die Liebe der Königin nicht verlieren will.

Die elsässischen Übersetzer behalten nur die Bedrohung der Königin sowie das Mitleid bei, das der Vater für den jungen Caradoc empfindet, sie verzichten jedoch auf jegliches stilistische Mittel:

„aber ich sage üch fürwar
irn bringent in in jomers pin,
min muezent ir one sin,
erbarmet er üch sicherlich.“ (*Nüwer Parzival*, V. 5056-5059)

Auch hier vereinfachen sie den Passus und reduzieren ihn auf die Kernaussage der Königin. Nur selten versuchen sie, sich an die Wiederholungen der Vorlage zu halten, und zwar nur wenn diese für die Kohärenz des Textes unentbehrlich sind. Der französische Autor zieht eine Parallele zwischen der ritterlichen Freundschaft, der „amor“, die Cadoc mit Caradoc

verbindet, und der Liebe, die Guenier zu Caradoc empfindet. Cador und Guenier schiffen sich nach Britannien ein und machen sich sogleich auf die Suche nach dem verschollenen Freund:

„Bien doit amer tels amis,
Qui por lor ami se sont mis
En tel paine et en tel travail,
Et l’emie qui fait le bail
Por son ami et de son cors.“ (*Continuation I*, V. 7723-7727)

Die Wiederholung, die hier auf dem Prinzip der *annominatio* beruht,¹⁸ erfüllt eine semantische Funktion, indem sie hier Elemente hervorhebt, die eine symbolische Bedeutung haben: Echte Freunde (bzw. Liebende) schrecken vor keinen Qualen zurück. Durch diesen Parallelismus werden Freundschaft und Liebe gleichgestellt und somit idealisiert. Beide beruhen nämlich auf Selbstlosigkeit, Barmherzigkeit und unbedingter Opferbereitschaft. Die Etymologie des Wortes „ami“, das sich aus dem lateinischen Verb „amare“ herleiten lässt, ermöglicht eine Verlagerung der Problematik auf den Bereich der richtigen Liebe und eine Unterscheidung zwischen der mustergültigen Liebe Gueniers und der falschen, scheinheiligen Liebe, die mancher „fals amant“ oder „fol amant“ ostentativ an den Tag legt, um Frauen zu betrügen. Dagegen handeln Cador und Guenier „por amor et por compaignie“ (V. 7755), aus Liebe und aus ritterlicher Freundschaft.

Den elsässischen Autoren war die Bedeutung dieses Passus völlig klar, aber eine getreue Übersetzung des Sinnes trotzte jeder Kunstfertigkeit, so dass sie sich von vornherein für eine andere Kohärenz entschieden. Nicht mehr die aufrichtige Liebe wird hervorgehoben, sondern die vollkommene Loyalität der Freunde:

„ir trüwe die waz manigvalt.
man sol den frünt liep han billich,
der durch sinen frünt hat ergeben sich
in soliche pine, und ouch daz wip,
die durch iren frünt woget den lip.“ (*Nüwer Parzival*, V. 6508-6512)

Auch hier handeln die beiden Figuren exemplarisch „durch minne und durch geselleschaft“, jedoch ist die Ähnlichkeit zwischen Liebe und Freundschaft nicht so evident wie im französischen Text. Interessant ist allerdings, dass die Übersetzer die Pluralform durch einen Singular ersetzt haben: Sie erwähnen zunächst den Freund, der für seinen Freund so große

¹⁸ Ein ähnliches Spiel mit der *annominatio* findet sich im *Eracle* des Gautier d’Arras: „Qui amis a, molt en valt plus ; / par amis vient on au dessus, / en bon ami a bon tresor, / bons amis valt bien son pois d’or; / et je sui vo bone amie, / si ne me devés celer mie / riens nule dont je vos enquier.“ (*Eracle*, 1976, V. 4089-4095).

Qualen erleidet, und dann die Frau, die ihr eigenes Leben für ihren Freund aufs Spiel setzt. Um den im französischen Text vorhandenen Parallelismus aufrechtzuerhalten, müssen die Übersetzer auf das Wort „liep“ verzichten, das im deutschen Text den Begriff „amie“ im Sinne von „Geliebte“ regelmäßig wiedergibt, und es durch „frünt“ ersetzen, das sich ebenso gut auf eine Geliebte als auch einen Freund anwenden lässt.¹⁹ Zwar erwähnen sie auch die „valschen minner“, die nur Zorn und Schande ernten sollten, betonen jedoch vor allem die Wichtigkeit der Treue durch den Gebrauch von Adjektiven oder Adverbien: „getrūwelich“, „getrūwe“, „aller trūwen bar“. Aufschlussreich ist auch, dass der deutsche Text keinen Unterschied mehr macht zwischen „fals amant“ und „fol amant“. Beide Adjektive werden mit „valsch“ übersetzt („valsche minner“ / „menigem wonet valsche minne bi“). Der ganze Passus lobt aufrichtige Loyalität oder verurteilt den Mangel an „trūwe“. Diese Thematik entspricht durchaus der allgemeinen Bedeutung der Caradoc-Episode und nimmt schon die Treueprobe vorweg, bei der einzig Caradoc das Wunderhorn leeren kann, nachdem seine Frau ihn zum Trinken aufgefordert hat. Eine Passage, deren Sinn die deutschsprachigen Autoren nicht gerecht werden konnten, haben sie sehr geschickt verändert, so dass sie eine neue Kohärenz gewann und zu einem Lob auf die absolute Loyalität wurde.

II. Moralisierung der Vorlage

Manchmal zeugen die Textänderungen eindeutig von der moralisierenden Tendenz der Übersetzer. Als Caradoc von seiner Frau verlangt, dass sie das Geheimnis ihrer goldenen Brustwarze niemandem verrät, erklärt er ihr folgendes:

„Dame, tant com nus nel sara
Que vos d’or aiez la mamele,
Tant sarai je, amie bele,
Que vos ne m’arez mesfait rien.“ (*Continuation I*, V. 8468-8471)

Wichtig ist ihr das Personalpronomen, das sich auf Caradoc bezieht: „Herrin, solange niemand von ihrer goldenen Brustwarze weiß, weiß ich, schöne Freundin, dass Sie mir nichts [Böses] angetan haben [= dass Sie mir treu geblieben sind]“. Im deutschen Text findet sich eine allgemeinere Formulierung, die nicht nur die Treue zu Caradoc betrifft, sondern das gesamte moralische Benehmen der jungen Dame:

¹⁹ Im Vers 3344 wird das Wort „drüerie“ (Liebe) zu Recht mit „früntschaft“ übersetzt.

„die wile man nüt ervarn het,
daz üwer werzelin ist guldin,
so wil ich dez sicher sin,
daz ir nüt hant missetan.“ (*Nüwer Parzival*, V. 7234-7237)

Auch an manchen Adjektiven lässt sich die didaktisch-moralisierende Intention der Übersetzer besonders gut erkennen. Von Cadors und Alardins Freundinnen wird Folgendes gesagt: „Yde et Guigenor le vaillant“ (V. 6138). Beide Mädchen sind von großem Wert, mit vielen guten Eigenschaften ausgestattet: Das Adjektiv „vaillant“ bezieht sich auf ihren Adel und die damit verbundenen Tugenden, in diesem Sinne entspricht es dem deutschen Adjektiv „riterlich“, wenn es auf eine Dame angewandt wird. Die elsässischen Übersetzer entscheiden sich hier für eine besondere Tugend, womit wieder auf Sittsamkeit und Treue verwiesen wird: „küsche worent ir beider lip“ (V. 4958).

Während Alardins Freundin von Guigniers behauptet, sie sei „franche et debonaire“ (V. 8388) und somit auf ihre adelige Herkunft verweist, ist der deutsche Text expliziter und erwähnt die Eigenschaften, die mit diesem Adel in Verbindung stehen: „sü ist getrüwe und guete rich“ (V. 7150). Dabei scheuen sich die elsässischen Übersetzer vor keiner Wiederholung, da Caradoc seine Frau fünf Verse zuvor „ein getrüwe wip“ genannt hatte (V. 7145).

Interessant ist auch, dass erotische Details getilgt werden: Caradoc verpflichtet sich, eine Binde zu besorgen, mit dem er die Brust seiner Freundin decken wird. Nur er darf ihren Busen verbinden, allen anderen Menschen, sogar den Dienerinnen seiner Freundin, muss dieses Band verborgen bleiben. Der französische Text macht kein Hehl aus der erotischen Dimension des Verbots:

„Je vos desfaisserai la nuit
Par grant amour et par deduit,
Et refaisserai au matin
Molt doucement et de cuer fin.“ (*Continuation I*, V. 8487-8490)

Erotisches Vergnügen und Zärtlichkeit gehen Hand in Hand, und gerade diese Verbindung machen die *fin' amor* aus. Der deutsche Text neutralisiert die Stelle und tilgt diese eindeutige Parallele zwischen Liebesvergnügen und feinem Benehmen:

„[...] so nim ich ez üch selber dan,
so wir gant slafen frölich
unz an den morgen suezeklich:
so bind ich üch wider wol
lieplich, als ich billich sol.“ (*Nüwer Parzival*, V. 7258-7262)

Von großer Liebe ist hier nicht mehr die Rede, und die Adverbien „frölich“ und „suezeklich“, auch wenn sie erotisch konnotiert sind, sind zu schwach, um die Bedeutung von „deduit“ wiederzugeben. Was in der deutschen Fassung hervorgehoben wird, ist die Art und Weise, wie Caradoc den Verband am Morgen wieder anlegt: mit Zärtlichkeit, wie es sich ziemt. Aufschlussreich ist auch die Reaktion Guigners auf die Worte ihres Ehemannes: Im französischen Text bedankt sie sich einfach für den guten Ratschlag, während sie sich in der deutschen Fassung dafür bedankt, dass er ihr einen Ratschlag zum Wohl ihrer Ehre gegeben hat, und sich darüber freut, dass er sie so sehr liebt.

Auch eine wahrscheinlich als besonders anstößig empfundene Stelle wurde getilgt: Der französische Leser erfährt, dass Eliavres' Begattung mit einer Hündin, einer Sau und einer Stute nicht fruchtlos geblieben ist. Mit der Hündin zeugte er einen großen Hund, der den Namen Guinaloc trug, mit der Sau ein Wildschwein namens Tortain und mit der Stute ein großes Streitross, „Lorigal le fier“. Alle drei seien Caradocs Brüder und Söhne seines leiblichen Vaters gewesen (V. 6209-6210: „Tout cil troi de voir furent frere / A Caradot de par le pere“). Die ganze Passage, die sich in allen französischen Versionen befindet, fehlt in der deutschen Übersetzung. Die verwandtschaftliche Verbindung zwischen Caradoc und den von seinem leiblichen Vater gezeugten Monstren bildete für die Übersetzer wohl ein zu großer Schandfleck auf dem Lebensweg eines als vollkommen konzipierten Helden. Indem der französische Erzähler diese Blutsverwandtschaft mit Nachdruck („de voir“ = „in Wahrheit“) betont, rückt er Caradoc in die Nähe dieser Monstren und wirft metonymisch ein negatives Licht auf die harte Strafe, die er seinem leiblichen Vater auferlegt. Diese monströse Genealogie könnte für die dauerhafte Herrschaft des zukünftigen Königs natürlich problematisch sein. Gleichzeitig wird nahegelegt, dass auch Caradocs Geburt an sich monströs war, weil sie auf Betrug, Ehebruch und Magie beruhte²⁰.

III. Aufwertung der königlichen Figur

²⁰ Ein ähnliches Motiv findet sich im Vierten Zweig des Mabinogi (Math fab Mathonwy / Math, der Sohn Mathonwys): Math, dessen jungfräuliche Fußhalterin von Gwydion und dessen Bruder Gilfaethwy vergewaltigt wurde, verwandelt die Schuldigen zur Strafe in Hirsch und Hirschkuh, dann in Eber und Sau und letztlich in Wolf und Wölfin. Die verschiedenen Tierpaare zeugen drei Jungen, die Math in menschliche Kinder verwandelt und taufen lässt (*Les quatre branches du Mabinogi*, 1993, S. 106).

Die Figur des Königs wird in den französischen Fortsetzungen meistens negativ dargestellt, wobei seine Passivität und eine gewisse Faulheit hervorgehoben werden²¹. Nach dem Turnier, das am Artushof gehalten wurde, verweilen Caradoc, Alardin und Cador noch zwei weitere Jahre am Hof, und genießen ein angenehmes Leben. Im französischen Text ist diese Passage äußerst ambivalent. Als die drei Ritter Abschied nehmen wollen, werden sie vom König daran gehindert:

„Mais il voit en als tant de bien
Que ne lor valt doner [congié] por rien.
Ainz les fist toz trois demorer
Lonc tans, c'ainc nes laissa torner.
Bien i furent deus ans, ce quit,
A grant solas, a grant deduit ;
Einsi fu Artus grande piece.“ (*Continuation I*, V. 5997-6003)

Das höfische Benehmen des Königs verbirgt einen Hang zum Nichtstun. Er bewegt die drei Helden, an seinem Hof zu bleiben, und scheint sie von jeglichem Rittertum abzuwenden. Substantive wie „solas“ und „deduit“ verweisen meistens auf ein angenehmes Vergnügen, auf Unterhaltung, wobei beide Wörter nicht selten auch eine erotische Bedeutung haben; „soulas“ bezeichnet etwa das erotische Vergnügen, das der Zauberer Elyavres und Caradocs Mutter eingeübt haben: „molt avons de soulas perdu“ (V. 6230). Der letzte Vers des oben zitierten Passus scheint auch auf Artus Müßiggang anzuspielen: „So verbrachte Artus die meiste Zeit“. Michelle Szkilnik hat den Vers wie folgt übersetzt : „Le roi s'abandonna longuement à cette vie oisive“.²²

Auch den elsässischen Übersetzern ist die verdächtige Bedeutung der Passage nicht entgangen, so dass sie sie radikal verändert haben:

„er sach an in so vriges leben,
das er in keinen [urlop] wolte geben:
bi im lange zit die drie
behuop der künig wandels frige
wol zwei jor mit fröiden gros,
das sü nie keine stunde verdros.
Suz beleip der künig in eren schin.“ (*Nüwer Parzival*, V. 4825-4831)

²¹ Schon am Anfang der ersten Fortsetzung wird in der deutschen Fassung Artus' Funktion positiv uminterpretiert. Während im französischen Text die Barone es sind, die sich bemühen, Frieden zwischen Guigambresil und Disnadaré zu stiften (*Continuation I*, V. 1997-2005), ist Artus im *Rappoltsteiner Parzival* selbst am Werk und nimmt aktiv an den Verhandlungen teil: „eine suone ze machende er sich fleis. / Gyganbertin Dinasdanreis / wurdent beide an den rot genomen, / mit Artus worent sü über ein komen: / er gap in siner nüftelen zwo, / gemehelt wurdent si aldo / vor dem bischof von Kavalun“ (*Nüwer Parzival*, V. 801-807).

²² Übersetzung der gemischten Fassung in: *La légende arthurienne*, 1989, S. 472.

Die Motivation des Königs ist dieselbe wie im französischen Roman: Gerade weil er an den drei Kämpfern ein „vriges leben“ sieht, will er sie am Hof aufhalten. In der höfischen Dichtung entspricht dieses „vrîe leben“ dem Status eines Adligen und wird meistens mit Mut und Kraft assoziiert. Im französischen Text haben die Ritter viele Tugenden („tant de bien“). Die Würde des „makellosen“ Königs wird in der deutschen Fassung keineswegs in Frage gestellt, sein höfisches Verhalten dient nur noch dazu, sein Ansehen zu mehren. Auch das Wort „fröide“ wirkt im höfischen Zusammenhang keineswegs suspekt. Nirgendwo wird suggeriert, dass Artus die Helden durch viele Vergnügungen von einem ritterlichen Leben abgehalten hat. Betont wird im Gegenteil, dass sie in diesen zwei Jahren keine Langeweile kennen.

Nicht nur der Müßiggang des Königs wird punktuell getilgt oder gemildert, sondern auch sein Zorn. Als Artus aus dem Wunderhorn trinkt und somit die Treue und Tugend seiner Frau auf die Probe stellt, macht der französische Text kein Hehl aus dem Zorn, der ihn überfällt, als er den Inhalt des Horns verschüttet:

„Li rois ot honte et devint caus;
Bel se sot covrir et celer,
Por ses gens qu’il ne volt trobler,
Sa grant ire et son mautalent“ (*Continuation I*, V. 8596-8599)

In dieser Passage wird der große Zorn des Königs dreimal unterstrichen: „caus“ (dieses Adjektiv verweist auf die Hitze, die der Zorn nach sich zieht), „sa grant ire“, „son mautalent“. Diese drei Ausdrücke sind quasi synonym und verweisen diesmal eindeutig auf die Wut, die den König überfällt und keineswegs auf seine Traurigkeit. In der deutschen Übersetzung wird dieses Laster verschwiegen, nur das Gefühl der Schande des Königs wird erwähnt, das er jedoch erfolgreich überspielen kann:

„der künig sach harte schemelich,
er kond ez aber verdekken do
vor der herscheft also.“ (*Nüwer Parzival*, V. 7366-7368)

Der Zorn, der in diesem Passus im Sinne von *ira* verstanden werden muss, bezeichnet einen äußerst negativen Affekt, der den Menschen blendet und mit der Würde eines Königs unvereinbar ist. Bei einem Herrscher ist der ungerechtfertigte Zorn meistens mit unrechter Gewalt und Tyrannei verbunden. Im *Nüwen Parzival* wird der Zorn des Königs nur beibehalten, wenn er mit Leid und Trauer assoziiert ist. Wenn man bedenkt, dass im Epilog

des Textes die elsässischen Autoren ihren Auftraggeber Ulrich von Rappoltstein „zum legitimen Nachfolger und Erben des sagenhaften Königs“²³ stilisieren, ist es wohl kein Zufall, wenn sie sich bemühen, den König von diesem Affekt freizusprechen. Diese Aufwertung des Königs nimmt auch das Ende des *Nüwen Parzival* vorweg, wo – im Gegensatz zu Wolframs ursprünglicher Fassung – der ganze Artushof Zugang zum Gral hat und Artus selbst Parzivals Krönung beiwohnt²⁴ und ihr durch seine Gegenwart eine gewisse Legitimität verleiht.²⁵ So entsteht der Eindruck, dass Parzivals Krönung unter der Schirmherrschaft Artus’ vollzogen wird. Dieser ist „zum absoluten Herrscher, dem alle Adligen untertan sind“²⁶, und zweifellos bildet „der historische Territorialhof des 14. Jahrhunderts hier [...] das Modell für den literarischen Artushof“²⁷.

Im Gegensatz zu ihm wird die Königin keineswegs verschont: „sü gewan zorn unde leit sider“ (V. 6364), so dass Guignier den Artushof meiden muss und vorsichtshalber an Caradocs Hof zurückkehrt. Wie im französischen Text erinnert Guenièvre hier an die eifersüchtige, nachtragende und letztendlich gnadenlose Dame, die Lanval im gleichnamigen Lai der Marie de France arg zusetzt.²⁸ Diese negative Charakterisierung der Königin lässt sich wahrscheinlich auf den keltischen Ursprung der beiden Märchen (*Caradoc* und *Lanval*) zurückführen, da in diesen älteren Erzählungen die Königin eine noch sehr ambivalente Figur darstellt.

IV. Schlussbetrachtung

Anhand der Untersuchung der Caradoc-Episode wurde aufgezeigt, dass die meisten Schwierigkeiten, auf die die drei elsässischen Übersetzer trafen, literarischer Natur waren. Nur selten haben sie sich bemüht, die rhetorischen Stilfiguren, insbesondere die zahlreichen Wiederholungen ihrer Vorlage wiederzugeben. In erster Linie halten sie sich an den Wortlaut des französischen Textes und legen meistens großen Wert auf eine wörtliche Übersetzung, jedoch ist ihnen wohl nicht bewusst, dass auch die Stilmittel zum Gesamtsinn des Romans beitragen. Im Gegensatz zum französischen Anonymus, der zweifellos literarisch versiert war, meiden sie jegliche stilistische Komplexität.

²³ Wolfgang Achnitz, *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin / Boston, 2012, S. 140.

²⁴ *Parzival* von Claus Wisse und Philipp Colin, 1888 [1974], S. LV.

²⁵ Vgl. D. Buschinger, 2017, S. 186.

²⁶ T. Cramer, 1983, S. 211.

²⁷ Ebd. S. 213.

²⁸ *Lais de Marie de France*, 1990, S. 134-167.

Neben diesem Hang zur Vereinfachung neigen sie manchmal auch dazu, die Geschichte zu moralisieren. Die anstößige Stelle, die von Carados' monströsen Brüdern berichtete, wurde einfach getilgt. Auch die Figur des Königs Artus wurde punktuell aufgewertet. Zwar bleibt Artus passiv, scheint oft in traurigen Gedanken verloren zu sein, jedoch werden allzu negative Eigenschaften wie Müßiggang oder Zorn ausgelassen.

Bibliographie

I. Quellen, Textausgaben, Übersetzungen

Anecdotes historiques, légendes et Apologues tirés du recueil inédit d'Étienne de Bourbon, publiés par A. Lecoy de la Marche, Paris 1877.

Augustinus : *Sancti Aurelii Augustini De Civitate Dei. Libri XI-XXII*, Brepols 1955 (= Corpus Christianorum, Series Latina, XLVIII).

Benoit de Sainte-Maure, *Le roman de Troie*, édité par Léopold-Albert Constans, Paris 1904-1909, 5 Bde.

Edmond Faral, *Les arts poétiques du XIIe et XIIIe siècles. Recherches et documents sur la technique littéraire au Moyen Âge*, Paris 1924 (Matthieu de Vendôme, *Ars versificatoria*, S. 106-193 ; Geoffroi de Vinsauf, *Poetria nova*, S. 194-327).

Gautier d'Arras, *Eracle*, texte établi par G. Raynaud de Lage, Paris 1976.

Gottfried von Straßburg, *Tristan (Mittelhochdeutsch / Neuhochdeutsch)*, nach dem Text von Friedrich Ranke, neu herausgegeben, ins Neuhochdeutsche übersetzt von Rüdiger Krohn, Stuttgart 1980, Bd. 2.

Henricus Institoris and Jacobus Sprenger, *Malleus Maleficarum*, edited and translated by Christopher S. Mackay, Cambridge 2006, vol. 1.

Lais de Marie de France, traduits, présentés et annotés par Laurence Harf-Lancner. Texte édité par Karl Warnke, Paris 1990.

La légende arthurienne. Le Graal et la Table ronde, édition établie sous la direction de Danielle Régnier-Bohler, Paris 1989.

Le devin maudit. Merlin, Lailoke, Sibhne. Textes et étude, sous la direction de Philippe Walter, Grenoble 1999 (Geoffrey von Monmouth, *Vita Merlini*, S. 56-171).

Le livre du Graal I : Joseph d'Armathie – Merlin – Les premiers faits du roi Arthur, édition préparée par Daniel Poirion, publiée sous la direction de Philippe Walter, Paris 2001.

Le livre du Graal II : Lancelot. De « La Marche de Gaule » à « La première partie de la quête de Lancelot », édition préparée par Daniel Poirion, publiée sous la direction de Philippe Walter, Paris 2003.

Les quatre Branches du “Mabinogi” et autres contes gallois du Moyen Âge, traduit du moyen gallois, présenté et annoté par Pierre-Yves Lambert, Paris 1993.

Parzifal von Claus Wisse und Philipp Colin (1331-1336), herausgegeben von Karl Schorbach, Straßburg 1888 [Nachdruck: Berlin / New York 1974].

The Continuations of the Old French Perceval of Chrétien de Troyes. Volume 1. Redactions of Mss T V D, edited by William Roach, Philadelphia 1949.

II. Forschungsliteratur

Wolfgang Achnitz, *Deutschsprachige Artusdichtung des Mittelalters. Eine Einführung*, Berlin / Boston, 2012.

Séverine Abiker, *L'écho paradoxal : étude stylistique de la répétition dans les récits brefs en vers, XIIè-XIVè siècles*, Poitiers 2008 (Online-Dissertation : <http://nuxeo.edel.univ-poitiers.fr/nuxeo/site/esupversions/b96f5709-0267-4e8a-a7db-6321dceaed2>).

Danielle Buschinger, *Le Graal dans les pays de langue allemande*, Paris 2017.

Yen-Chun Chen, *Ritter, Minne und der Gral. Komplementarität und Kohärenzprobleme im “Rappoltsteiner Parzival”*, Heidelberg 2015 (= Studien zur historischen Poetik, Bd. 18).

Thomas Cramer, *Aspekte des höfischen Romans im 14. Jahrhundert. Dubliner Colloquium 1981*, hrsg. von W. Haug, T.R. Jackson und J. Janota, Heidelberg 1983.

Fabian Sietz, *Erzählstrategien im Rappoltsteiner Parzival. Zyklität als Kohärenzprinzip*, Heidelberg 2017 (= Studien zur historischen Poetik, Bd. 25).

Thesaurus Proverbiorum Medii Aevi - Lexikon der Sprichwörter des romanisch-germanischen Mittelalters. Bd. 2, begründet von Samuel Singer, herausgegeben vom Kuratorium Singer der Schweizerischen Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften, Berlin / New York, De Gruyter, 1996.

Dorothee Wittmann-Klemm, *Studien zum „Rappoltsteiner Parzival“*, Göppingen 1977 (GAG 224).

Prof. Dr. Patrick del Duca
Université Clermont Auvergne
34, avenue Carnot
63000 Clermont-Ferrand

Patrick del Duca (patrick.del_duca@uca.fr)