

AS  
182  
M966

# Sitzungsberichte

der

philosophisch-philologischen

und der

historischen Classe

der

**k. b. Akademie der Wissenschaften**

zu **München.**

Jahrgang 1902.

**München**

Verlag der k. Akademie

1903.

In Commission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth).

## Die Gralssage bei einigen Dichtern der neueren deutschen Litteratur.<sup>1)</sup>

Von **Franz Muncker.**

(Vorgetragen in der philos.-philol. Classe am 3. Mai 1902.)

Es ist bezeichnend für den Umschwung der Zeiten und aus der Verschiedenheit der Anschauungen, die die Jahrhunderte vor und nach der Renaissance und Reformation beherrschten, leicht erklärlich, dass die Gralssage, die in der grössten Kunstdichtung des Mittelalters, im „Parzival“ Wolframs von Eschenbach, den Deutschen zugeführt und dann von unsern Epikern wiederholt dargestellt, von unsern Lyrikern oft erwähnt und im späteren Mittelalter in den höchsten Ehren gehalten worden war, mit dem Beginn der neueren Zeit in der deutschen Litteratur völlig zurücktritt und Jahrhunderte lang unrettbar vergessen zu sein scheint, gründlicher noch vergessen als die übrigen mittelalterlichen Sagen, die ja auch schon lange genug von den neueren Dichtern und wissenschaftlichen Schriftstellern schmählich vernachlässigt wurden.

Noch 1477 war einer der ersten Drucke, die einem Werke der deutschen Poesie galten, dem „Parzival“ und dem „Titurel“ zu Teil geworden. Auch abgeschrieben wurden diese und verwandte Dichtungen noch mehrfach in jenen Jahren; sogar

---

<sup>1)</sup> Ausdrücklich möcht' ich noch bemerken, dass ich — aus äusseren und inneren Gründen — von vorne herein darauf verzichte, alle neueren Dichtungen, die sich mit der Gralssage berühren, zu behandeln oder gar alle Erwähnungen dieser Sage in unserer neueren Litteratur zu verzeichnen.

noch zu Anfang des 16. Jahrhunderts wurden die Titurellieder Wolframs in die sogenannte Ambraser Handschrift aufgenommen. Und zum letzten Mal versuchte um 1490 Ulrich Füetrer in seinem „Buch der Abenteuer“, dem zusammenfassenden Abschluss unserer mittelalterlichen Epik, auch eine — dichterisch freilich wenig geglückte — Bearbeitung der Grals Sage.

Aber um dieselbe Zeit hatte das Wort Gral bereits in verschiedenen Gegenden Deutschlands seine einstige, religiös geweihte Bedeutung verloren. Die Grals Sage aber fand nun keinerlei neue Darstellung mehr in den nächsten Zeitaltern unserer Litteratur. Kein Prosaroman berichtete — wenigstens in Deutschland — von der Geschichte Titurels, Parzivals oder Lohengrins;<sup>1)</sup> Hans Sachs, der doch Siegfried, Dietrich von Bern, Tristan und andere Helden des alten Volks- und Kunstepos auf die Bühne brachte, schrieb keine Tragödie oder Komödie von Gralskönigen oder Gralsrittern. Der Druck von 1477 erlebte keine neue Auflage im folgenden Jahrhundert. Auch als während und nach dem dreissigjährigen Kriege mehr und mehr wieder hervorragende Gelehrte sich dem Studium unserer alten Dichtung zuwandten, erwuchs daraus für die Kenntnis der Grals Sage kein Gewinn. Goldast, Opitz, Schottel, Morhof wussten nichts Näheres von ihr und den deutschen Epikern, die aus ihr geschöpft hatten. Selbst die vereinzelt Nachklänge, die uns beim Volksepos im 17. Jahrhundert noch begegnen, lassen sich hier nicht vernehmen. Noch Leibniz konnte in einem Brief an Pierre Daniel Huet (etwa aus dem Jahre 1673) von den fabelhaften Geschichten von Dietrich von Bern reden, mit denen die Ammen in Deutschland ihre Kinder einschläferten;<sup>2)</sup>

<sup>1)</sup> Das Volksbuch vom Schwanenritter (Karl Simrock, Die deutschen Volksbücher, Bd. VI, S. 205-278, Frankfurt a. M. 1847) beruht auf flämischen oder holländischen Sagen und hat mit der Grals Sage nicht das Mindeste zu thun; der Held, der hier die Unschuld der fälschlich angeklagten Herzogin im Gotteskampfe erweist, mit ihrer Tochter sich vermählt und Ahnherr Gottfrieds von Bouillon wird, führt auch nicht den Namen Lohengrins, sondern heisst Helias.

<sup>2)</sup> „Fac enim fabulosas Theodorici Veronensis Historias, quibus infantes a nutricibus in Germania ad somnum sollicitantur, a Cassiodori

den Parzival hätte er nicht im gleichen Sinne nennen können, auch wenn der Zusammenhang die Erwähnung des Gralssuchers vertragen hätte. Nur der Name Wolframs von Eschenbach wurde dann und wann in gelehrten Büchern erwähnt und selbst da meist unter falschen Voraussetzungen, so dass damit ungenaue oder völlig unrichtige Angaben über Wolframs Leben und Schaffen verbunden wurden; galt doch z. B. auch das sogenannte „Heldenbuch“ grösstenteils als sein Werk.

Auch die Wiederbelebung unserer mittelalterlichen Litteratur durch die Bemühungen der Schweizer im 18. Jahrhundert vermochte geraume Zeit hindurch gerade für die Grals Sage und die Dichtungen, die sie darstellten, keine rechte Teilnahme zu erwecken.

Zwar wandte sich Bodmers Aufmerksamkeit frühzeitig dem „Parzival“ Wolframs zu. Aber seine Kenntnisse von diesem Werke selbst und besonders von den litterargeschichtlichen Verhältnissen, aus denen es hervorgegangen war, mussten freilich lange Zeit gering und manchen Irrtümern ausgesetzt bleiben. So war z. B. das Meiste verkehrt, was er 1749 im dreizehnten der „Neuen kritischen Briefe“ über „Wolfram von Eschenbach“, der einen grossen Teil von Kyots provenzalischen Prosaroman in deutsche Verse gebracht habe, und über „Albrecht von Halberstadt“ zu sagen wusste, der „das übrige, das von Titirel, Frimuotel und andern handelt, nachgeholt“ habe. Den Text des „Parzival“ sowohl als des „Titirel“ kannte er damals allem Anscheine nach nur aus dem Druck von 1477, da er seinem Bericht über diese und noch einige andere mittelhochdeutsche Gedichte die Vermutung beifügte, dass vielleicht diese Werke noch in der Wolfenbüttler Bibliothek vorhanden sein und daraus zugänglich gemacht werden könnten.

1753 liess er nun zu Zürich bei Heidegger und Compagnie eine Nachdichtung der hauptsächlichsten Ereignisse des Wolfram'schen Epos erscheinen, seinen ersten Versuch in derartigen

... narrationibus non posse discerni.“ Der Brief ist unvollständig und somit auch ohne Datum erhalten; vgl. die philosophischen Schriften von G. W. Leibniz, herausgegeben von C. J. Gerhardt, Bd. III, S. 15 (Berlin 1887).

Nachbildungen älterer Epen in Versen: „DER PARCIVAL EIN GEDICHT IN WOLFRAMS VON ESCHILBACH DENCKART *Eines Poeten aus den Zeiten Kaiser Heinrich des VI.*“ (48 S. 4<sup>o</sup>).

Die kurze Vorrede machte auf die Anschauungen, den Wunderglauben und die Lebensverhältnisse aufmerksam, aus denen Wolframs Werk hervorwuchs, den künstlerischen Geschmack seiner Zeit unmittelbar befriedigend, und betonte vor allem, dass die Nachdichtung den Charakter des ursprünglichen Verfassers, „seine Dichtart, Denkart, Bilder“ auf das sorgfältigste beibehalten habe; zur kräftigeren Beglaubigung dieser Behauptung führte Bodmer über ein Dutzend kürzerer Stellen aus dem alten Gedichte, in denen Wolframs Stil, namentlich seine kühne Bildlichkeit, besonders charakteristisch hervortritt, im mittelhochdeutschen Wortlaut an. Die Schreibung dieser ausgewählten Proben aber und vielfach auch ihr ganzer Lautbestand deuten darauf hin, dass Bodmer jetzt neben dem Druck von 1477 noch eine ältere Handschrift des mittelalterlichen Werks vor sich hatte, in welcher unter andern die im Druck regelmässig durchgeführte Verbreiterung des mittelhochdeutschen *î, û* und *iu* zu *ei, au* und *eu* noch nicht wahrzunehmen war, während sie in den eigentlichen Lesarten meistens genau mit dem Druck übereinstimmte. Am nächsten läge es, dabei an die St. Galler Handschrift D zu denken, nach der Bodmer später die Müller'sche Ausgabe von 1784 vorbereitete; doch weicht diese fast durchweg von dem Text der 1753 mitgeteilten Proben ersichtlich ab. Welche andere Handschrift aber Bodmer für diesen Text benutzen konnte, lässt sich einstweilen kaum feststellen. Es wäre sogar denkbar, dass er überhaupt ohne eine solche handschriftliche Vorlage nur auf eigene Faust die älteren Sprachformen in den Wortlaut des alten Druckes von 1477 hineingetragen hätte, woraus sich auch mehrere Ungenauigkeiten und kleine Fehler seines Textes leicht erklären würden; dann aber bliebe es unverständlich, wie er dazu kam, den Vers 488, <sup>25</sup> bei Wolfram zu ändern. Der alte Druck las hier: „Seit dein kunft dich des verzeich“; Bodmer schrieb jedoch (S. 5): „Sit din akust dich des verzeich“.

Dass er von selbst auf diese Konjektur gekommen sein sollte, ist gewiss nicht anzunehmen; die Lesart „akust“ findet sich aber auch in Lachmanns Ausgabe nicht verzeichnet. Es muss darum auch in Zweifel gelassen werden, ob die von der gewöhnlichen Ueberlieferung und ebenso von dem Text des alten Druckes stark abweichenden Formen mehrerer Eigennamen in Bodmers Nachdichtung auf eine handschriftliche Vorlage zurückgehen oder nur seiner Willkür ihren Ursprung verdanken.

Die Nachdichtung selbst zerfällt in zwei Gesänge, deren erster Parcivals nächste Schicksale nach seinem Ausritte aus Belripar (Pelrapeire) erzählt, also seine Begegnung mit dem „Fischer“, die Nacht in der Gralsburg und die Vorwürfe, mit denen ihn nach dem Abschied von Montsalvatz Sigune überhäuft, weil er die erlösende Frage nicht gethan hat. Der zweite Gesang berichtet von dem Aufenthalt Parcivals bei Treverisensis, von seinem Zweikampf mit Ferafis (während die andern Kämpfe des Helden nur mit wenigen Worten angedeutet werden), der gemeinsamen Ankunft der beiden Brüder am Hoflager des Artus, der Rückkehr zur Gralsburg und Wiedervereinigung Parcivals mit seiner Gemahlin Condramur und seinen Söhnen Cardeis und Lohlangrin.

Es sind Bruchstücke des alten Epos, die Bodmer ziemlich genau nachbildet; so fehlt auch seiner Nachdichtung die rechte künstlerische Geschlossenheit und allseitige Abrundung des Inhalts. Zwar streicht er mehrfach ganz geschickt Beziehungen Wolframs auf frühere oder spätere Stellen seines Werkes, die er in seiner Nachdichtung weggelassen hatte. So hütete er sich z. B. wohl, wenn er (S. 43 f.) erzählt, wie Kundrie dem Parcival seine Erhebung zum Gralskönigtum verkündigt, an Kundries früheres Erscheinen und den Fluch zu erinnern, den sie damals über denselben Parcival ausgesprochen hatte, da er diesen Abschnitt des Wolfram'schen Gedichts bei seiner Nacherzählung weggelassen hatte; er strich demgemäss auch bei jener zweiten Ankunft Kundries unter anderm die Verse, in denen sie Parcivals Verzeihung für ihr früheres Betragen erfleht (Wolfram 779, 22 ff.). In andern Fällen wieder fügte

Bodmer kurze Andeutungen auf früher oder später übergangene Abschnitte des mittelalterlichen Werkes selbständig ein, um die Darstellung besser abzurunden. Nicht immer aber bedachte er das so ganz genau, und so verwies er gelegentlich auch auf Szenen, die sich wohl in Wolframs Epos, aber nicht in seiner eigenen Bearbeitung fanden (z. B. S. 21 bei der Begegnung Parcivals und Sigunens auf das frühere Zusammenreffen der beiden bei Wolfram 138, 9 ff.).

Im ersten Gesang folgte Bodmer strenger dem Zusammenhang, in welchem Wolfram die Ereignisse dargestellt hatte, und behielt auch die Anordnung des Einzelnen aus seiner mittelalterlichen Vorlage bei. Seine Dichtung entspricht hier ziemlich genau den Versen 224, 5 — 256, 10 bei Wolfram. Nur hier und da verschob er einige Verse. So brachte er (auf S. 18) W. 241, 1—14 erst hinter W. 249, 8; W. 241, 15 — 242, 11 liess er ganz weg, verstand aber auch die vorausgehenden, nicht eben leichten Verse seiner Vorlage nicht richtig und wich demgemäss in seiner sehr freien Wiedergabe ganz willkürlich vom Sinn des Originals ab. Auf S. 22 f. schob er hinter W. 253, 17 aus einem früheren Buch seiner Vorlage die Verse 114, 5 — 115, 20 ein und zimmerte sich aus Wolframs Worten 292, 18—23 (die er aber ganz missverstand und nach den Sprachkenntnissen seiner Zeit notwendig missverstehen musste) und aus andern Anregungen des mittelhochdeutschen Gedichtes zur Verbindung vor und hinter dem Einschiebsel ein paar überleitende Verse zusammen. Kleine Zusätze, nebensüchliche Bemerkungen und entlegener Auspielungen Wolframs liess er bisweilen weg (so auf S. 10 die Anspielung W. 230, 12—13 auf die bescheidenen Verhältnisse in Wildenberg, dem vermutlichen Wohnsitz des Dichters); bisweilen fügte er aber auch solche Kleinigkeiten getreulich seiner Nacherzählung ein (so z. B. S. 9 die Anspielung W. 227, 13 auf den von Pferden und kämpfenden Rittern zerstampften Anger zu Abenberg). Grössere Auslassungen gestattete er sich in diesem ersten Gesange nirgends. Auch selbständige Zuthaten blieben ganz vereinzelt; sie beschränkten sich nahezu auf die 26 Verse der Einleitung (S. 6 f.), die mit

ihren mannigfachen Bekundungen von Bodmers Kenntnissen in mittelalterlicher Litteratur- und Culturgeschichte, mit ihren Hinweisen auf „Markgraf Heinrich von Misen“ und „Otten von Brandenburg mit dem Pfeile“ und ihrem an dieser Stelle ganz unpassenden Seitenblick auf Schönaichs „Hermann“ freilich keineswegs in der Denkart und im Stil Wolframs geschrieben waren, vielmehr in der Anrufung der Muse und der daran geknüpften kurzen Inhaltsangabe der folgenden Dichtung die Nachahmung Homers, so wie Bodmer ihn verstand, deutlich verrieten. Daneben fügte er S. 13, um die Schönheit der Urepanse von Schoja zu schildern, fünf Verse ein, die im einzelnen jedoch durch verschiedene Stellen bei Wolfram ange-regt waren (z. B. durch 806,<sub>26</sub> u. a.). Endlich waren die letzten 13 Zeilen des ersten Gesangs im Mittelhochdeutschen nicht unmittelbar vorgebildet.

Auch im zweiten Gesang waren Bodmers eigne Zuthaten gering. Mit den ersten zehn Versen (S. 26) und wieder mit Vers 9—16 auf S. 27 fasste er allerlei zusammen, was Wolfram ausführlicher in mehreren Büchern seines Epos dargestellt hatte; dazwischen schob er in genauerem Anschluss an den mittelalterlichen Text W. 296,<sub>16</sub>—297,<sub>29</sub> ein. Aehnlich fasste er auf S. 34 mit Vers 8—12 in wenige allgemeine Worte verschiedene von Wolfram umständlicher erzählte Kämpfe und Abenteuer Parcivals zusammen. Unverhältnismässig zahlreicher waren aber im zweiten Gesang die Fälle, in denen Bodmer grosse oder kleine Abschnitte des mittelhochdeutschen Epos bald ganz wegliess, bald in ihrer ursprünglichen Reihenfolge veränderte. Die Art, wie er aus einer Menge einzelner, ganz neu geordneter Teilchen der Wolfram'schen Dichtung seinen zweiten Gesang zusammensetzte, ohne sich je auf längere Zeit genau und lückenlos an die zusammenhängende Darstellung in seiner Vorlage zu halten, macht — nicht eben an und für sich, wohl aber sobald man seinen Versuch mit dieser Vorlage sorgfältig zu vergleichen beginnt — den Eindruck einer mosaikartigen Arbeit. Bodmer beginnt die eigentliche Darstellung auf S. 27, Vers 17 mit W. 452,<sub>10</sub>—453,<sub>10</sub>. Dann folgt auf

S. 28: W. 457,<sup>21</sup>—458,<sup>12</sup>; auf S. 28 und 29: W. 467,<sup>16</sup>—471,<sup>12</sup>; auf S. 30: W. 473,<sup>5-16</sup>, 478,<sup>1-9, 30</sup>, 479,<sup>1-9, 26</sup> 27, 480,<sup>11-18</sup> und 483,<sup>14</sup>—484,<sup>2</sup>; auf S. 31: W. 474,<sup>21</sup>—475,<sup>3</sup> und 476,<sup>12-13</sup> (aber so, dass die im Mittelhochdeutschen von Trevrizent gesprochenen Worte nunmehr dem Parcival zugeteilt wurden, auch nur der Name der Mutter — Hercinde — und ihre Verwandtschaft mit den Gralskönigen erwähnt wurde, die Nachricht von ihrem Tode aber vorläufig verschwiegen blieb). Daran schliesst sich auf S. 31 und 32: W. 488,<sup>5</sup>—491,<sup>14</sup> (mannigfach gekürzt), 500,<sup>23-30</sup> und 477,<sup>1-18</sup>; auf S. 33: W. 501,<sup>19-30</sup>, 11-18, 499,<sup>15-25</sup>, 476,<sup>26-30</sup>, 113,<sup>27</sup>—114,<sup>4</sup> und 499,<sup>26-30</sup>; auf S. 34: W. 502,<sup>4-19</sup>, dann nach einigen überleitenden Versen, denen keine Stelle des alten Epos genau entspricht, W. 732,<sup>19-21, 8</sup> 11, 23 24; auf S. 34 und 35: W. 734,<sup>1-25</sup>, 735,<sup>5</sup>—736,<sup>8</sup> (mit kleinen Kürzungen) und 736,<sup>28</sup>—737,<sup>30</sup>; auf S. 36: W. 738,<sup>5</sup> 6, 16-17, 739,<sup>3-10</sup>, 57,<sup>23-26</sup>, 739,<sup>11</sup>, 736,<sup>9</sup> 14 und 741,<sup>15-20</sup>; auf S. 36 und 37: W. 739,<sup>16</sup>—740,<sup>25</sup>, 742,<sup>5-17</sup>, 740,<sup>29-30</sup> und 742,<sup>18</sup>—743,<sup>13</sup>; auf S. 38: W. 743,<sup>24</sup>—745,<sup>10</sup>; auf S. 39: W. 745,<sup>21</sup>—748,<sup>7</sup>; auf S. 40: W. 57,<sup>16-18</sup> und 748,<sup>8</sup>—749,<sup>11</sup>; auf S. 40 und 41: W. 750,<sup>14</sup>—751,<sup>9</sup>, 751,<sup>23</sup>—752,<sup>23</sup>, 753,<sup>2</sup>, 753,<sup>30</sup>—754,<sup>4</sup> und 754,<sup>19-20</sup>; auf S. 42: W. 754,<sup>5-6</sup>, 21-25, 756,<sup>12-13</sup>, 758,<sup>6-17</sup>, 21-24, 761,<sup>2-5</sup>, 765,<sup>2-5</sup>, 19-20, 766,<sup>23-30</sup> und 774,<sup>13-21</sup>; auf S. 43 und 44: W. 776,<sup>8</sup> 22, 778,<sup>8</sup> 23, 781,<sup>1-5</sup>, 13-29, 782,<sup>27</sup>—783,<sup>3</sup>, 783,<sup>16</sup> 30, 784,<sup>24</sup> 25 (die ganze folgende Schilderung bei Wolfram, wie die beiden Brüder von Artus und den Seinen schieden, ist durch zwei tadelnd gegen Wolframs Breite gerichtete Verse<sup>1)</sup> ersetzt) und 787,<sup>1-7</sup>; auf S. 45: W. 794,<sup>24</sup>—797,<sup>12</sup> (mit manchen kleinen Kürzungen) und 799,<sup>14</sup> 21; auf S. 46 und 47: W. 800,<sup>9</sup>—801,<sup>30</sup>, 802,<sup>10</sup> und 802,<sup>29</sup>—805,<sup>8</sup> (mit kleinen Kürzungen und Aenderungen); auf S. 48: W. 805,<sup>16</sup>—807,<sup>9</sup> (mit kleinen Verschiebungen einzelner Verse). Mit dem Scherzwort Wolframs über die Mühe des Küssens, die Condryamur bei ihrer Ankunft in der Grals-

1)

Den folgenden morgen

Ritten sie ab, ich weiß wol wie sie von ARTUSEN geschieden,  
Aber ich geh es vorbei, ich halte gern maaß felbst im guten.

burg bestehen musste, schloss Bodmer, nicht eben glücklich im epischen Sinne.

Im einzelnen gab er den mittelalterlichen Text ziemlich getreu wieder, fast immer getreu dem Sinne nach und sehr oft auch so, dass seine Bilder, Wendungen und wichtigsten Worte mit denen Wolframs in der Hauptsache übereinstimmen. Eine genaue Uebersetzung von Wort zu Wort gab er nicht; aber redlich bemühte er sich, Satz für Satz in freier Nachbildung zu übertragen. Immerhin blieb von den Einzelheiten des mittelhochdeutschen Wortlautes so viel, dass die Nachdichtung trotz der geringen poetischen Kraft Bodmers nicht allzu kahl und nüchtern ausfiel. An Missverständnissen und selbst an groben Uebersetzungsfehlern war die Arbeit freilich reich genug.

So hiess es z. B., um nur auf einige besonders starke Verstösse hinzuweisen, bei Wolfram 226, 15—17 von der Gralsburg:

Si stuont reht als si waere gedraet.  
ez enflüge od hete der wint gewaet,  
mit sturme ir niht geschadet was.

Bodmer zog den Nebensatz, der auch im Druck von 1477 etwas anders lautete („Sy flüge oder het sy wint dar gewet“), irrtümlich zum vorausgehenden, statt zum folgenden Hauptsatz und schrieb daher ganz sinnlos (S. 8):

. . . . . das burgschloß dahinten  
Stand untadlich an bauart gleich einem werke des drechslers;  
Wie als waere die burg aus der luft herunter geflogen.  
Niemals war sie vom sturme befschaedigt.

W. 228, 16 übergibt der Kämmerer dem Ankömmling Parzival den Mantel der Gralsfürstin Repanse de schoye mit den ausdrücklichen Worten:

Ab ir sol er iu glihen sin.

Im Druck von 1477 waren die beiden ersten Worte irrtümlich zusammengezogen und auch das Folgende entstellt:

Aber fol er euch gleichet fin.

So missverstand denn nun Bodmer auch noch das schwach gebildete Particip und hielt es für eine mit „gleichen“ zusammenhängende Form; er übertrug demgemäss (S. 9):

. . . . . alleine  
Gleichet er eurer gefalt?

Ebenso gab er die folgende Antwort Parzivals ganz falsch wieder, so dass seine im Original bescheidene Rede in eine geckenhaft eitle Prahlerei verwandelt erscheint.

Auch die Worte, mit denen Anfortas seinem Gast ein kostbares Schwert schenkt (W. 239, 28–29):

„Nu sit dermit ergetzet,  
ob man iwer hie niht wol enpflege“

verstand Bodmer nicht richtig; wenn auch den Buchstaben nach nicht falsch, so doch schief genug gab er sie wieder (S. 15):

Wyrdet ihr hier nicht wol bedient, und zoeget ihr weiter,  
Lieber fo nehmet es mit.

Den nach schwerem Traum in der Gralsburg erwachenden Parzival, der niemand zur Bedienung um sich sieht, lässt er (S. 17) fragen:

O himmel! wo find igt die maedchen?

Warum find sie nicht da, daß sie die kleider mir reichen?

„We wâ sint diu kint?“ hatte es bei Wolfram (245, 21) geheissen, worunter natürlich Knaben oder Jünglinge verstanden waren, dieselben junchêrren, die den Gast am Abend entkleidet hatten (243, 14 ff.). Von Mädchen würde sich der schüchtern verschämte Parzival nicht ankleiden lassen, wie die unmittelbar vorausgehende Scene deutlich beweist. Bodmer hatte diese Scene mit übertragen, in der Eilfertigkeit seiner Arbeit aber ihren Sinn eine halbe Seite später bereits wieder vergessen.

Durch eine falsche Lesart ist ein Irrtum in der Wiedergabe der zweiten, freudigen Botschaft Cundriens verschuldet. „Du hâst der sêle ruowe erstriten“, ruft sie (782, 29) Parzival zu.

Bodmer las in dem Druck von 1477: „Du haft der felden reuwe erftritten“; so schrieb er (S. 44):

. . . . . das glyk will  
Dich nicht laenger verlassen, du haft fein reuen erftritten.

Er konnte die Stelle augenscheinlich nur in dem verzwickten Sinn auffassen: du hast es dahin gebracht, dass das Glück Reue, Mitleid mit dir fühlt.

Gleichfalls eine Verwechslung, die zum grossen Teil durch seine Vorlage verschuldet war, begegnete ihm S. 46 bei der Erzählung, wie Parzival nach langer Trennung sein Weib wiederfindet. Auf Kyots Befehl lassen nach der ersten Begrüssung die Damen vom Gefolge der Königin die beiden wieder vereinigten Gatten im Zelt allein; „kameraere sluogen die winden zuo“ (W. 801, 30). Bodmer, der kurz darauf (803, 1) dasselbe Wort annähernd richtig wiedergab, verwechselte die „winden“ hier mit dem ähnlich lautenden Masculinum und setzte nun auch, durch die Lesart des alten Druckes („Die kameren schlugen die winde zu“) verleitet, statt der „Kämmerer“ die „Kammer“ (S. 46): „es schlug die kammer ein freundlicher wind zu“.

Ähnlicher Fehler liessen sich ohne Mühe noch ziemlich viele aufzählen. Und trotzdem ist die Wiedergabe Bodmers im ganzen nicht übel ausgefallen. Sie trägt freilich ein Bodmer'sches und durchaus kein Wolfram'sches Gepräge und steht dichterisch an und für sich nicht hoch, ist aber immerhin besser als die Darstellung in den meisten Patriarchaden Bodmers, auf deren Ton die Sprache und der ganze Vortrag doch auch hier gestimmt ist. Schon die Wahl des Hexameters musste vielfach eine gründliche Veränderung des mittelalterlichen Stils und Charakters bewirken. Der Vers selbst war übrigens wenigstens äusserlich immer richtig, immer sechsfüssig, was man sonst den Bodmer'schen Hexametern aus jenen Jahren bekanntlich nicht durchweg nachrühmen kann. Freilich blieb er metrisch un gelenk, holperig und in rhythmischer Beziehung ganz unbedeutend: das Geheimnis des Rhythmus, dem Sänger

des „Messias“ so wohl vertraut, ging ja unter den damaligen Nachahmern Klopstocks höchstens dem jungen Wieland einigermaßen auf. Wie Bodmer den Stil seines „Parcival“ im ganzen unwillkürlich mehr dem Stil seiner Patriarchaden als dem Wolframs nachbildete, so stellte sich bei ihm natürlich auch im einzelnen hin und wieder ein Lieblingsausdruck der „seraphischen“ Dichtung ein. So ist es bezeichnend, dass (S. 29) bei der Schilderung des Grals die Bemerkung Wolframs wegfiel, durch seine Wunderkraft verjünge sich der Phönix, dafür der Gral selbst aber ein Stein „von ätherischer Kraft“ genannt wurde: das Eigenschaftswort, das sich im mittelhochdeutschen Epos nicht fand, war den Hexameter schmiedenden Dichtern aus Klopstocks Schule nur allzu geläufig. Immerhin wurde Bodmer durch sein Streben, dem Charakter Wolframs möglichst treu zu bleiben, hier vor der Ueberladung mit solchen modischen und persönlichen Eigenheiten bewahrt, die seine übrigen epischen Gedichte so schwer schädigten. Und fand er auch oft die culturgeschichtlich richtige Farbe in seiner Nachdichtung des „Parcival“ nicht, eine Ahnung von Wolframs Kunst und eine für den Anfang recht ausgiebige Vorstellung von dem Inhalt seines Werkes konnte diese Nachdichtung den Lesern von 1753 schon erwecken.

1767 nahm Bodmer den „Parcival“ in den zweiten Band seiner „Calliope“ betitelten Sammlung von kleineren epischen Gedichten auf (S. 33—85). Er änderte dabei im grossen und ganzen nichts, im einzelnen aber zahlreiche Kleinigkeiten. Durchweg war es ihm nur um formale Besserungen zu thun, und meistens bewies er da eine glückliche Hand. Das Versmass wurde in mehreren Fällen gelenkiger, der Rhythmus flüssender. Besonders wurden schwere Silben, die 1753 in der Senkung als Kürzen gerechnet worden waren, beseitigt oder ihrem Gewicht entsprechend geschätzt; demgemäss wurden verschiedene Daktylen von zweifelhafter Prosodie durch untadelige Spondeen ersetzt. Ganz makellos wurde aber trotz diesen Verbesserungen die Verskunst Bodmers noch keineswegs, und seine Behandlung des Rhythmus blieb unbedeutend wie zuvor. Auch

der sprachliche Ausdruck wurde besser, teils leichter, teils vornehmer und gewählter, von prosaischen Wendungen, deren Nüchternheit störend wirkte, hin und wieder gesäubert.

Hatte es 1753 (S. 7) in stilloser Verbindung alltäglich-gewöhnlicher und dichterisch gehobener Rede von dem an Condyramur denkenden Parcival geheissen:

„ . . . . . am meisten bedauert' er  
Was er an ihren lippen vor freud empfangen“,

so wurde jetzt klarer und stilgemässer für die ersten Worte gesetzt (S. 42): „er bedachte mit schmerzen“.

War früher (S. 6) allzu einfach und nüchtern herausgesagt worden, dass die Worte der mittelhochdeutschen Sprache den Lesern des 18. Jahrhunderts wenig zusagen wollten,

„Unfern leuten gleich dunkel und alt und niedrig scheinen“, so wählte Bodmer jetzt (S. 41) die bildliche Umschreibung, dass die Worte der mittelalterlichen deutschen Sprache, ihr Leben und ihr Adel

„ . . vor alter mit moder und grauem schimmel bedekt sind“.

Ganz unverständlich hatte er 1753 bei der freien Nachbildung von W. 114,<sup>12</sup> von jener einen Dame, der Wolfram seinen Dienst versagt, geschrieben (S. 22):

Wer hat nicht gehoeret

Daß ein meister im fingen, der andere WOLFRAM sie haffet?

Mit entschiedener Verbesserung, die aber freilich noch lange nichts tadellos Gutes erzielte, wurde 1767 daraus (S. 58):

Daß ein meister im singen sie haßt, daß Wolfram sie hasset?

Manchmal wurde auch eine ganze Reihe von Versen ziemlich frei umgestaltet, einzelne Sätze dabei ein wenig verschoben, hier etwas gestrichen, dort etwas hinzugefügt und Verschiedenes zweifellos leichter und besser ausgedrückt. So hatte 1753 Sigune ihre längere Rede an den aus der Gralsburg kommenden Parcival geschlossen (S. 24):

Bald befyrcht ich ihr habt die worte zuryke gelaffen,  
 Hat sie der mund gelernet, so muß das glyke bestaendig  
 Bei euch wohnen, und euch in jedem anfall behyten.  
 Was sich ein irdischer mensch kann wynschen, das ist euch  
 gegeben,  
 Niemand hat schaetze genug mit euch im aufwand zu streiten.  
 Aber o habet ihr auch, wie es sich gebyhrte, gefragt?

1767 änderte Bodmer (S. 59):

Wenn ihr den wunsch der erde, das reis des lebens gesehn  
 habt,  
 Warum ist euer gesicht so trüb, die sprache so langsam?  
 Bald befürcht ich, ihr habt um die wunder zu fragen ver-  
 absäumt.  
 Wenn ihr der frag' ihr recht gethan, so habet ihr alles  
 Was ein mensch sich von irdischen gütern zu wünschen  
 erkühnet.  
 Niemand hat schätze genug mit euch im aufwand zu streiten.

Doch scheint bei diesen Aenderungen Bodmer den mittel-  
 hochdeutschen Text nur in Ausnahmefällen wieder zu Rate  
 gezogen zu haben. In den eben angeführten Versen schloss  
 sich z. B. der Wortlaut von 1753 ungleich genauer an Wolf-  
 rams Ausdrucksweise an als der von 1767; nur der „Wunsch  
 der Erde“ in der spätern Lesart nähert sich mehr den Worten  
 des mittelalterlichen Gedichts (W. 254, 26) und deutet somit  
 doch auf eine erneute Vergleichung dieser Vorlage.

Der gleiche Ausnahmefall tritt bei den oben schon ange-  
 führten, von Bodmer falsch übersetzten Versen auf S. 8 der  
 Ausgabe von 1753 ein:

Wie als waere die burg aus der luft herunter geflogen.

1767 hiess es dafür (S. 43):

Oder als hätte der wind es sanft zusammen gewehet.

Die Aenderung konnte, ohne dass der mittelhochdeutsche Text  
 neuerdings verglichen wurde, nicht wohl vorgenommen werden.

Von dem Wolfram'schen Vers „ez enfüge od hete der wint gewaet“ war nun die zweite Hälfte, wie 1753 die erste, in der Nachdichtung verwertet. Der frühere Fehler aber, dass dieser Nebensatz zum vorausgehenden Hauptsatz gezogen, ferner die Negation in ihm — die ja überdies in dem alten Drucke fehlte — übersehen und deshalb das Ganze verkehrt verstanden und übertragen wurde, blieb auch 1767 unverbessert. Auch die übrigen oben erwähnten Irrtümer in Bodmers Wiedergabe des mittelalterlichen Werks sind samt und sonders unverändert in die Ausgabe von 1767 übergegangen.

Auf den „Parcival“ liess Bodmer 1755 in den mit Wieland gemeinsam herausgegebenen „Fragmenten in der erzählenden Dichtart“ (S. 50—67) einen „Gamuret“ folgen, wieder ein Bruchstück aus dem Epos Wolframs, das eine hervorragende Episode aus dem Leben von Parzivals Vater darstellt, die Kämpfe, die er vor Petalamonte (Pâtelamunt) besteht, durch die er sich die Hand und das Reich der Mohrenkönigin Pelicane (Belacâne) erwirbt. Die Nachdichtung war wieder nur in den ersten zehn Zeilen selbständig, in der Anrufung der Muse und gedrängten Inhaltsangabe, die Bodmer nach Homerischer Weise der genaueren epischen Darstellung vorausschickte; das Uebrige war nur eine sachlich getreue, im einzelnen bald mehr, bald weniger freie Nachbildung der Verse 16,<sub>19</sub> — 54,<sub>26</sub> bei Wolfram, in Hexametern und genau in derselben Art gehalten, die zwei Jahre vorher die Nachdichtung des „Parcival“ gezeigt hatte. Auch die gleichen Grundlagen des Textes benutzte er wie damals, neben dem Druck von 1477 noch eine Handschrift mit älterem Lautbestand (nicht D), aus der er diesmal zahlreiche Proben zum Beleg für seine Wiedergabe anführte. Wieder liess er dabei dann und wann eine Anzahl mittelhochdeutscher Verse unübersetzt, so besonders auf S. 62 der „Fragmente“: W. 42,<sub>7</sub> — 43,<sub>17</sub>; auf S. 64: W. 46,<sub>6</sub> — 47,<sub>26</sub>; auf S. 66: W. 52,<sub>17</sub> — 53,<sub>14</sub>; auf S. 67: W. 53,<sub>23</sub> — 54,<sub>16</sub>. Dagegen schob er auf S. 63 nach W. 44,<sub>30</sub> einige Verse aus W. 57,<sub>16</sub> <sub>28</sub> ein. In der Nachdichtung des mittelhochdeutschen Originals zeigte sich jetzt mehrfach die grössere Schulung, und so schien

auch die Technik seit dem früheren Versuch gewandter geworden zu sein; von einem wirklichen künstlerischen Fortschritt in der Wiedergabe ist nichts zu bemerken.

Auch jetzt liess sich Bodmer manchen Uebersetzungsfehler zu Schulden kommen, zum Teil wieder verleitet durch schlechtere oder unverständliche Lesarten seiner Ueberlieferungsquellen. So fand er W. 26,<sup>21</sup> f. bei der preisenden Schilderung Isenharts statt der heute anerkannten Lesart

„Er was gein valscher fuore ein tór,  
in swarzer varwe als ich ein mór“

im Druck von 1477 die Verse:

Er gieng valfcher für ein tore  
In fwartzer varbe als ein more.

Daraus machte er (S. 56):

. . . . . die schwarze farbe der Mohren  
Log ihn mit falschheit an; er hatte das weißeste herze.

In ähnlicher Weise wurde er bei der Darstellung des Kampfes zwischen Gamuret und Gatschier zu einem Missverständnis verführt.

„Aldâ werten die geste  
. ein ander: ungeliche ez wac“

urteilt Wolfram (38,<sup>24-25</sup>). Der alte Druck aber und Bodmers Handschrift lasen „unglückes wag“, und demnach übersetzte er (S. 61):

. . . . . die fremdlinge hielten  
Lang einander die unglykswage.

Ein kleinerer Irrtum fiel ihm allein und nicht seinen Vorlagen zur Last: in den Versen Wolframs 50,<sup>1-6</sup> erkannte er nicht den Wechsel von Rede und Gegenrede und unterschied daher in seiner Nachdichtung (S. 66) auch nicht die Erkennungszeichen an der Rüstung Gamurets von denen an den Waffen seines Vettters Gaillet.

Gleichfalls ohne Schuld seiner Ueberlieferung ungenau übertrug er W. 35, 23 f. die Schilderung, wie Gamuret in der wilden Erregung seiner Sinne keinen Schlaf auf seinem prächtigen Lager findet:

Er want sich dicke alsam ein wit,  
daz im krachten diu lit.

Bei Bodmer (S. 60) windet sich der Schlummerlose nur „gleich der krymmenden winde“, wozu das „Erkrachen“ der Glieder im folgenden Verse nicht recht passen will.

Einzelne Worte liess der schnell arbeitende Züricher übrigens auch unübersetzt ganz oder doch fast ganz in ihrer mittelalterlichen Sprachform. So sagte er statt des mittelhochdeutschen „tjoste“ meist nur „Joste“, und W. 37, 23, wo er las, dass die Kämpfenden ihre Rosse „üzem walap in die rabin“ trieben, behielt er den Wortlaut des Originals nur allzu bequem bei (S. 60):

„. . . . . aus einem starken galope  
In den rabin“ —

als Masculinum hatte auch der alte Druck das letztere Wort anscheinend behandelt:

„Auß eim walap in ein rabein“.

Schlimmer jedoch als derartige Lässigkeit sind gewisse Geschmacklosigkeiten der Nachdichtung, so wenn der „minnigliche“ Kuss, den bei Wolfram (48, 2) die Königin dem Verwandten ihres Gemahls gibt, Bodmer (S. 64) zu den unfreiwillig komisch wirkenden Versen veranlasst:

. . die koenigin bot dem heldenmythigen jyngling  
Einen der niedrigsten kyß' auf ihre roeslichen wangen.

Noch ungeschickter war der aus der bürgerlichen Umgangssprache späterer Zeiten entlehnte Gebrauch der dritten Person Singularis in der Anrede bei den Dankesworten Gamurets, mit denen er sich die allzu grossen Ehren, die Pelicane ihm erweist, zu verbitten sucht (S. 59):

Frau, so sagt er: wenn ich sie beschuldigen dyrfte  
Klagt' ich sie haette mir allzu viel ehre bewiesen; ich bitte  
Schone sie meiner mit ybermaeffiger demuth.

Wolframs Held bedient sich gegen die Königin natürlich des höfischen „ir“ (33, 22 ff.), wie sie gegen ihn; und bei ihrer Erwiderung auf die Worte des Ritters behielt auch Bodmer diese Form der Anrede bei.

In die „Calliope“ fand der „Gamuret“ keine Aufnahme; so erfuhr denn auch dieses Bruchstück einer Nachdichtung Wolframs später keine Ueberarbeitung mehr.

Die Zeitgenossen urteilten über diese Versuche Bodmers zunächst mit einer gewissen Zurückhaltung. Seine nächsten Freunde zwar lobten überschwänglich, und selbst ein Mann wie Ewald v. Kleist, der die Härten und sonstigen kleinen Fehler im „Parcival“ wie in all den kleineren Epen Bodmers nicht übersah, versicherte am 18. December 1753 seinem Gleim, dass er von diesen nämlichen Werken im ganzen doch nur den Eindruck der Vortrefflichkeit habe; jene Fehler vergesse man sehr bald wegen der grossen Schönheiten und bewundere „des Verfassers grosses Genie“. Aber die öffentliche Kritik kümmerte sich überhaupt nicht sonderlich viel um Bodmers Nachdichtungen mittelalterlicher Vorlagen, und wo sie es doch that, kargte sie mit ihrem sonst manchmal nur allzu bereitwillig gependeten Beifalle.

Die Züricher „Freimüthigen Nachrichten von neuen Büchern und andern zur Gelehrtheit gehörigen Sachen“, das eigentliche kritische Organ der um Bodmer geschaarten litterarischen Partei, würdigten weder den „Parcival“ noch die „Fragmente“ einer eingehenden Besprechung. Auch in den „Göttingischen gelehrten Zeitungen“, die sich den von Zürich ausgehenden Bestrebungen in unserer Litteratur fast durchaus günstig erwiesen — beurteilte hier ja doch Haller die meisten dem schönwissenschaftlichen Gebiete angehörigen Schriften —, wurden die „Fragmente“ und der in ihnen veröffentlichte „Gamuret“ nicht angezeigt. Dem „Parcival“ wurde hier am 27. December 1753

ein kurzer, im ganzen lobender Aufsatz gewidmet. Der Kritiker wusste sogar der mittelalterlich fremdartigen Sage einen gewissen Geschmack abzugewinnen. Die Hexameter Bodmers, den er natürlich als den Bearbeiter des alten Epos vermutete, fand er hier fließender als sonst in seinen Dichtungen; gleichwohl aber warf er die berechnete Frage auf, ob ein gewöhnlicheres, namentlich ein gereimtes Versmass den mittelhochdeutschen Dichter für moderne Leser nicht noch gefälliger gemacht haben würde. An der poetischen Sprache Bodmers störte ihn vor allem der häufige Gebrauch des nun einmal leider seit Klopstock nicht mehr auszurottenden Wortes „Mädchen“, mit dem hier die vornehmsten Fräulein und Prinzessinnen ganz ungehörig bezeichnet würden.

Dass Gottsched und die Seinigen eine von Zürich kommende Erneuerung des Wolfram'schen Epos unbedingt ablehnen mussten, verstand sich bei den schroffen Parteigegensätzen, die keine sachlich gerechte Kritik mehr aufkommen liessen, von selbst. Das „Neueste aus der anmutigen Gelehrsamkeit“ that denn auch im Februar 1754 (S. 160) Bodmers „Parcival“ mit einigen witz- und saftlosen Epigrammen ab, die zwar kaum von Gottsched selbst herrühren dürften, jedenfalls aber von ihm gebilligt und der Aufnahme in seine Monatschrift wert geachtet wurden. Sie jammerten und polterten über die reimlosen und „unscandierten“ Verse und über die matte, nicht immer recht klare Darstellung, die dieses doch nur für den Pöbel berechnete Märchen nicht einmal dem Pöbel annehmbar erscheinen liessen. Der systemlos bald lobende, bald tadelnde Wilhelm Adolf Paulli in Hamburg, der sich überhaupt gern durch Gottschedische Urteile leiten liess, fand in seinen „Poetischen Gedanken von politischen und gelehrten Neuigkeiten“ (Teil VI, Stück 12 vom 23. December 1754, S. 90 f.) das thöricht-fade Geschwätze dieser Epigramme beissend und in seiner treffenden Richtigkeit zugleich erschöpfend.

Die „Calliope“, bei deren Erscheinen der ehemalige Ruhm Bodmers schon stark verblasst war, wurde von der deutschen Kritik überhaupt fast nicht beachtet. Die „Allgemeine deutsche

Bibliothek“ z. B. und die „Neue Bibliothek der schönen Wissenschaften und der freien Künste“, auch Klotzens „Deutsche Bibliothek der schönen Wissenschaften“ und andere grössere litterarisch-kritische Organe Norddeutschlands gingen stillschweigend an ihr vorbei. In den „Göttingischen gelehrten Anzeigen“ wurde die Bodmer'sche Sammlung zwar am 17. Mai 1767 besprochen, über den „Parcival“ jedoch kein neues Urteil gefällt. Zu erneuter oder erhöhter Bedeutung gelangte die Nachdichtung Wolframs durch ihre Aufnahme in die „Calliope“ sicherlich nirgends in Deutschland.

Der Tadel sowohl wie die Gleichgültigkeit der Kritiker vermochten zwar Bodmer weder in seinen Bemühungen um die Wiederbelebung und dichterische Erneuerung unserer mittelalterlichen Epen überhaupt zu hemmen noch seine Begeisterung für Wolfram im besonderen abzuschwächen. In diesen Bestrebungen blieb er sich treu bis in seine letzten Stunden. Noch 1779 veröffentlichte er in den „Litterarischen Denkmalen“ einen Aufsatz „Von der Epopöe des altschwäbischen Zeitpunktes“, der auch mehrfach der mittelhochdeutschen Gralsdichtungen, wenn gleich wieder mit einigen Irrtümern, gedachte, und seit 1780 widmete er dem „Parzival“ Wolframs erneute Aufmerksamkeit, die namentlich auch der ersten neuen Ausgabe des Werkes durch seinen Schüler Christoph Heinrich Müller (im Februar 1784) zu Gute kommen sollte. Nach der St. Galler Handschrift D stellte Bodmer den Text für die neue Ausgabe her; unter all den zum Abdruck bestimmten mittelalterlichen Epen lag ihm neben dem Nibelungenlied der „Parzival“ zumeist am Herzen, wie er in einem seiner letzten Briefe — vielleicht dem allerletzten — an den Herausgeber beteuerte. Das Erscheinen der Ausgabe selbst erlebte er nicht mehr.

Wenige Jahre vor seinem Tode versuchte er sich übrigens noch ein drittes Mal an der dichterischen Bearbeitung mehrerer Abschnitte aus dem „Parzival“. Das zweite Bändchen seiner „Altenglischen und altschwäbischen Balladen“, zu Zürich 1781 veröffentlicht, brachte auf S. 178—193 ein Gedicht „Jestute“, das Parzivals abenteuerliche Begegnung mit Jeschute, die

schlimmen Folgen, die das thörichte Gebahren des Knaben für die schuldlose Frau hat, und endlich den Zweikampf des gereiften Parzival mit Herzog Orilus schildert, durch den dieser zur Versöhnung mit seiner misshandelten Gemahlin gezwungen wird. Bodmers Ballade entspricht also den Versen Wolframs 129,<sup>18</sup>—138,<sup>4</sup> und 256,<sup>12</sup>—270,<sup>22</sup>. Die Schicksale Parzivals, die zwischen seinen beiden Begegnungen mit Jeschute liegen, deutete Bodmer mit wenigen, kurz zusammenfassenden und überleitenden Zeilen an. Auch innerhalb der zwei Versgruppen Wolframs, an die er sich genauer hielt, liess er öfters kleinere Abschnitte unübersetzt. Die Verse 130,<sup>17–20</sup> über die schlafende und von der Bettdecke nur leicht verhüllte Jeschute vertrugen sich nicht wohl mit Bodmers Prüderie und wurden deshalb gestrichen. Ebenso scheint er es unpassend oder überflüssig gefunden zu haben, dass der kindische Eindringling, nachdem er Jeschute beraubt hat, ruhig und ohne Scheu in ihrem Zelt isst und trinkt, was er vorfindet. Mit mehr Recht liess er in den ersten Reden des Orilus verschiedene Hinweise auf seine Thaten und bei dem Kampf der beiden Helden allerlei episch breite Schilderungen der Waffen, dann wieder mehrere Reden und sonstiges Nebensächliches weg. Doch wusste er alles so weit geschickt mit einander zu verbinden, dass durch solche Kürzungen niemals der Eindruck einer etwa nur äusserlich überdeckten Lücke hervorgerufen wurde. Einheitlich und ununterbrochen fliesst auch bei ihm die Erzählung hin. Vom Balladenton ist freilich nichts in ihr zu vernehmen. Zu einer nur einigermassen dichterischen Wirkung liess es schon die entsetzliche Holperigkeit der Verse nicht kommen. Es sind meistens vierzeilige Strophen von vornehmlich iambisch-anapästischen Versen, die gewöhnlich aus vier, manchmal auch aus drei Füssen bestehen und nur teilweise (meist in der zweiten und vierten Zeile) unter einander reimen. Wohl wegen der ungleichmässigen Länge und wegen des schwankenden Rhythmus der Verse bezeichnete sie Bodmer — ungenau genug — als Eschilbachs Versart. Auch der Sprache merkt man mehrfach einen gewissen Zwang an. Grobe Uebersetzungsfehler stören

uns hier kaum; doch bleiben gewisse mittelhochdeutsche Worte (poynder, tjoste, rabbine u. dgl.) auch hier, wie früher bei Bodmer, ganz unübertragen.

Unter der Ueberschrift „Erinnerungen zu Jestute“ fügte Bodmer (S. 198—204) seiner Ballade eine gedrängte Inhaltsangabe des Wolfram'schen „Parzival“ und einige Bemerkungen über eine darin enthaltene Anspielung auf das Nibelungenlied bei. Ferner teilte er in demselben Bändchen (S. 229—232) eine Uebersetzung vom „Eingang des Gedichtes von Parcival“ (W. 1, 1—4, 26) in annehmbarer Prosa mit, die zwar durch manche Missverständnisse und Fehler entstellt ist und keineswegs als eine künstlerisch hervorragende Leistung erscheint, doch aber als ein neuer Versuch Bodmers, für das tief sinnige alte Epos Teilnahme und Verständnis zu erwecken, alle Beachtung verdient.

Aber seine Begeisterung für Wolfram teilten noch immer nur sehr wenige. Wie Friedrich der Grosse in seinem bekannten (früher meist fälschlich auf das Nibelungenlied bezogenen) Schreiben an Müller vom 22. Februar 1784 die mittelhochdeutsche Gralsdichtung als „keinen Schuss Pulver wert“ ablehnte, so wurde der „Parzival“ auch sonst von den damaligen Zeitgenossen, ganz vereinzelte Ausnahmen abgerechnet, mit geringer Freude aufgenommen. Und nicht etwa bloss wegen der mancherlei schrullenhaften Eigenheiten in der humoristischen und oft schwer verständlichen Darstellungsweise Wolframs; sondern der Gralssage selbst und den mittelalterlichen Dichtungen überhaupt, die sie zum Ausgangspunkt nahmen, kam das 18. Jahrhundert mit seinem Streben nach Aufklärung und seiner Freigeisterei wenig teilnahmsvoll, ohne das rechte Verständnis und darum auch ohne die zum Genuss derartiger Werke erforderliche poetisch-gläubige Stimmung entgegen. Und auch die grossen kritischen Organe in Deutschland trugen nur wenig dazu bei, die teilnehmende Aufmerksamkeit ihrer Leser auf diese Dichtungen zu lenken. Nur die „Göttingischen gelehrten Anzeigen“ wiesen in einer längeren Besprechung (am 29. October 1785) rühmend auf den reichen, nach allen Seiten

hin anziehenden und anregenden Inhalt des „Parzival“. Die übrigen Litteraturzeitschriften brachten entweder gar keine Anzeige von Müllers Ausgabe oder hatten doch über den Inhalt und künstlerischen Wert der Dichtung Wolframs nichts zu sagen.

So hat z. B. auch von unsern grossen Dichtern und litterarischen Führern im 18. Jahrhundert keiner ein auf wirklichem Verständnis beruhendes Verhältnis zur Gralssage gewonnen, auch die nicht, die, wie z. B. Klopstock, keineswegs den Aufklärern zuzuzählen sind. Von mehreren unter ihnen ist uns überhaupt keine litterarische oder briefliche Aeussderung über jene Sage und die aus ihr entsprossenen Dichtungen erhalten, und die gelegentlichen Aussprüche, welche andere solche geistige Führer unseres Volkes darüber thaten, sind teils unbedeutend, teils schief.

Kein Wort über Gralssage und Gralsdichtungen ist von Klopstock überliefert. Da von seinen Briefen nur eine verhältnismässig kleine Anzahl und diese selbst grossenteils recht mangelhaft herausgegeben ist, lässt sich zwar mit voller Bestimmtheit nicht entscheiden, ob er an Bodmers Nachdichtungen und an Müllers Ausgabe des Wolfram'schen Epos, unter deren Subscribenten er sich übrigens befand, ganz achtlos vorübergegangen ist oder ob er nur beim Lesen dieser Werke keinen rechten Eindruck empfangen hat. Wahrscheinlich aber ist es, dass er wenigstens gegen den mittelhochdeutschen Text, den Müller den Deutschen geboten, ziemlich gleichgültig blieb; die Zeit, in der er jeder neuen Mitteilung aus deutscher oder überhaupt aus germanischer Poesie begeistert entgegenjubelte, war 1784 doch bereits lange vorüber. Und überhaupt brachte Klopstock dem gesamten mittelhochdeutschen Kunstepos nicht jene leidenschaftliche Teilnahme entgegen wie etwa den alt-nordischen Götter- und Heldenliedern oder dem „Heljand“ und der Evangelienharmonie Otfrieds.

Lessing nannte in seinen Schriften gelegentlich Wolfram von Eschenbach in unwesentlicher Weise auf Grund älterer, gleichfalls unbedeutender Erwähnungen des Dichters bei früheren

Gelehrten. So sprach er in dem Entwurf einer Schrift über das „Heldenbuch“ (aus dem Jahre 1758, vgl. Bd. XIV, S. 207 meiner Ausgabe) kurz über Wolframs angebliche Autorschaft bei den einzelnen in dieser Sammlung vereinigten Gedichten; besonders aber zeichnete er sich in den der Hauptsache nach aus seinem letzten Jahrzehnt stammenden „Anmerkungen zur Gelehrtengeschichte“ (Bd. XVI, S. 223 meiner Ausgabe) einige Zeilen über Wolfram und seine fränkische Herkunft auf. Ueber die uns erhaltenen Werke des mittelalterlichen Sängers bemerkte er jedoch dabei nichts; dafür deutete er ganz äusserlich auf ein Gedicht über die Ermordung König Philipps von Schwaben, das ein älterer Historiker ohne weitere Begründung als ein Erzeugnis der Wolfram'schen Muse angeführt hatte. Ausführlicher äusserte er sich in einem Brief vom 21. October 1774 an Eschenburg über den Gral, dem man „in allen alten Romanen Normännisch-Englischer Erfindung“ immer wieder begegne; aber was er über die vermeintliche Abstammung des Wortes von Sanctus Cruor und über seine daraus folgende Bedeutung sagte, war unrichtig, und wenn er zwischen dem „eigentlichen Roman vom Graal“, der die wunderbare Geschichte des heiligen Gefässes selbst enthalte, und den Romanen „von Helden, die es sich um den Graal auch einmal sauer werden lassen“, streng unterscheiden zu müssen glaubte, der zweiten Gruppe aber namentlich auch die deutschen und französischen Parzivaldichtungen zuzählen wollte, so bewies er damit eben nicht die tiefst eindringende Kenntnis wenigstens der ausdrücklich von ihm genannten „deutschen Heldengedichte des Eschilbach“ — „Parzival“ und der pseudowolframische „Tituel“ sind natürlich darunter verstanden.

Früher als Lessing deutete schon Wieland in seinen Schriften auf die Gralsdichtungen des Mittelalters hin. Bereits 1764 in der ersten Ausgabe des „Don Sylvio“ (Bd. II, S. 436) am Schluss der Geschichte von der schönen Jacinte (Buch 5, Capitel 14 des Werkes), nachdem er erzählt, wie Jacinte von neuem dem Helden des Romans ihren Dank für seine Grossmut darbrachte, fuhr er fort: „Don Sylvio erwiderte diese Höf-

lichkeit im Ton der Galanterie der Ritter vom Graal und von der runden Tafel“. In der zweiten Ausgabe des Romans (Leipzig 1772, Bd. II, S. 168) fügte er eine später wieder gestrichene Anmerkung unter dem Text bei, worin er rühmend auf Bodmers hexametrische Nachdichtung des „Parzival“ als auf die Quelle verwies, aus der wir „diese Ritter vom heiligen Graal“ kennen. Die unbedenkliche Gleichstellung der Ritter vom Gral mit denen der Tafelrunde zeugt nun freilich von nur oberflächlichem Verständnis der Graldichtungen, deren mystischer Gehalt jedenfalls dem Verfasser des „Don Sylvio“ verschlossen geblieben war und allem Anscheine nach auch fernerhin verschlossen blieb. Wenigstens deutet eine farblose Erwähnung im fünfzehnten Gesang des „Neuen Amadis“ von 1771 (Bd. II, S. 164; in späteren Ausgaben Gesang 15, Strophe 33) auf keine Vertiefung der Erkenntnis; denn auch hier nennt Wieland die Graldichtungen unterschiedslos in einem Atem neben andern Ritterbüchern. Er lehnt die genaue Beschreibung eines Zweikampfs ab, weil er davon nichts verstehe, obgleich er ja, wo ihm die Farben fehlten, recht gut den Ariost oder den alten „Amadis“ bestehlen könnte,

„Den Theuerdank, die Ritter vom Gral,  
Den Herkules, und andre dicke Bücher  
Von diesem Schlage.“<sup>1)</sup>

Von derartigen allgemeinen Erwähnungen, die im Grunde mit der Gralssage gar nichts zu thun haben, scheint Wieland auch später, als er sich mit einer gewissen Vorliebe Stoffen aus der mittelalterlich-ritterlichen Dichtung zuwandte, nicht zu einer tieferen Erkenntnis jener Sage fortgeschritten zu sein. Wenigstens findet sich in seinen Werken und Briefen nichts, was auf eine solche Erkenntnis schliessen liesse. An den mittelalterlichen Sagen und Dichtungen zog ihn vor allem, wenn nicht ausschliesslich, der weltliche Glanz an, die Abenteuer im

---

<sup>1)</sup> In den späteren Ausgaben wurde statt des „Herkules“ der „Herkuliskus“ eingesetzt, und der Gral bekam das Beiwort „heilig“: im Uebrigen, also in der Hauptsache, blieb alles wie 1771.

Kampf und in der Liebe und die heiteren Wunder eines in die menschlichen Schicksale willkürlich hereinspielenden Märchen- und Zauberreiches; dazu passte nur schlecht die religiöse Mystik der Gralssage, die über den bloss irdischen Genuss und Ruhm hinaus auf ein strengeres Ideal des geistlichen Rittertums wies.

In der Hauptquelle für seine mittelalterlich-ritterlichen Dichtungen aus der Weimarer Zeit, der von dem Grafen Tressan herausgegebenen „Bibliothèque universelle des romans“, fand Wieland allerdings auch Werke, die jenem Sagenkreis angehörten, nacherzählt. Schon im Juli 1775 (Bd. I, S. 102 ff.) gab der „Roman de Merlin“ Kunde von mehreren Einzelheiten aus der Geschichte des Grals. Wenige Wochen darnach brachte Tressan im August 1775 (S. 88—110) unter dem Titel „Le Saint Gréaal“ einen Auszug aus der sogenannten „Queste du St. Gréaal“ und im November des gleichen Jahres (S. 37—85) eine kurzgefasste Geschichte von „Perceval-le-Gallois“ nach dem zu Paris 1530 gedruckten Prosaroman. Aber auch er liess sich auf die religiös-mystischen Bestandteile der Sage nur wenig ein. Die Nacherzählung „Le Saint Gréaal“ berichtete nur über den Anfang der Sage genau, über die Gefangenschaft, Befreiung und weiteren Schicksale Josephs von Arimathia; alles Uebrige deutete sie nur kurz an, und statt Galaads und Percevals Streben nach dem Gral ausführlicher zu schildern, teilte sie lieber einige recht märchenhaft-wunderbare ritterliche Abenteuer Gauvins mit. Tressan bekundete also ebensowenig wie seine deutschen Zeitgenossen Liebe und Verständnis für die eigenartige Bedeutung der Gralssage, und daher konnte er, dem sonst deutsche Dichter so Manches verdankten, weder Wieland noch spätere Künstler auf diesem Gebiet irgendwie poetisch anregen.

Gleich Wieland drang auch Herder in den innersten Sinn der Gralssage nicht ein. Auch er erwähnte das eine und andere Mal — sehr selten — den „Parzival“; aber da nannte er auch nur den nackten Namen. Eine Zeitlang trug er sich mit dem Gedanken, für die „Allgemeine deutsche Bibliothek“ auf Nicolais Wunsch die „Calliope“ zu besprechen; da mag

er vielleicht neben andern darin abgedruckten Gedichten auch Bodmers Nachbildung des Wolfram'schen Epos gelesen haben, obgleich er nie ausdrücklich von ihr bei gelegentlichen Urteilen über das „monströse“ Sammelwerk in seinen Briefen sprach. Gerade für die grossen Epen des Mittelalters hatte übrigens er, der doch sonst dem dichterischen Schaffen der verschiedenen Völker und Zeiten mit Eifer und Liebe nachforschte, keinen rechten Sinn. Noch 1793 in der fünften Sammlung der „Zerstreuten Blätter“ (Bd. XVI, S. 217 in Suphans Ausgabe) bekannte er, dass er die wenigsten dieser Epen gelesen habe; es habe ihm an Lust und Musse dazu gefehlt. Dem Inhalte nach hätte er sie gern kennen lernen; so wünschte er zunächst, dass ein deutscher Tressan, angenehm und interessant wie der französische, eine zwar nicht zahlreiche, aber sehr unterrichtende „Bibliothek“ der deutschen epischen Romane begründe, die sich ja bei verwandten Stoffen unmittelbar an die französische „Bibliothèque des romans“ anlehnen könne. Durch die Erfüllung dieses Wunsches wäre jedoch die wirkliche Kenntnis der Gralssage bei uns wenig gefördert worden.

Aehnlich wie Herder scheint es Goethe und Schiller gegangen zu sein. Von beiden ist uns meines Wissens überhaupt keine irgendwie bedeutsame Aeusserung über Gralssage oder Gralssagen überliefert. Ob sie von Bodmers Nachbildungen und von Müllers Ausgabe des „Parzival“ Kenntnis nahmen, lassen weder ihre Schriften noch ihre Briefe und Tagebücher deutlich erkennen. Aber auch als Goethe etwa seit 1806 seine Aufmerksamkeit mehr und mehr dem Nibelungenlied und im Verfolg dieser Studien auch andern mittelalterlichen Sagen und Dichtungen zuwandte, blieb ihm Wolframs Epos allem Anscheine nach fremd: die Tagebücher sowohl als die „Tag- und Jahreshefte“ erwähnen unter den verschiedenen Titeln altdeutscher Werke den „Parzival“ nicht. So trat denn auch im Maskenzug vom 30. Januar 1810, der die Sänger und die glänzendsten Gestalten der romantischen Poesie der Weimarer Hofgesellschaft vorführen sollte, neben die Heldendichter und Minnesinger, neben Siegfried und Brunehild, Otnit und

Elberich und die Hauptpersonen aus dem „König Rother“ kein Gralsritter oder Gralssucher, freilich auch niemand aus dem Kreise des Königs Artus. Noch weniger Neigung, sich in die Gralsepen zu vertiefen, konnte in späteren Jahren der greise Dichter verspüren, der zwar zu liebevoller Beschäftigung mit dem Nibelungenliede gelegentlich zurückkehrte, im übrigen sich aber, wie er am 3. October 1828 gegen Eckermann bekannte, von der „altdeutschen düstern Zeit“ und ihrer Litteratur nicht sonderlich angezogen fühlte.

Am ersten unter allen seinen Werken könnte das Fragment „Die Geheimnisse“ auf einen inneren Zusammenhang mit der Gralssage deuten. Der Charakter der „Rittermönche“, deren Schicksale und sittlich-religiöses Streben und Handeln es darstellen sollte, und besonders gewisse Einzelheiten in der Erklärung, die Goethe darüber 1816 veröffentlichte, so z. B. die Bemerkung, dass die ganze Handlung sich in der Karwoche abspielen sollte, könnten vielleicht eine Art von Gralsgemeinschaft vermuten lassen. Aeusserlich würde dazu sogar die Entstehungszeit des Fragments im Sommer 1784 und im folgenden Winter, also gleich nach dem Erscheinen von Müllers Ausgabe des „Parzival“, stimmen. Gleichwohl aber wäre eine solche Vermutung aus bestimmten, uns zuverlässig bekannten Thatsachen nicht zu beweisen, und auch der ähnlichen Züge in Goethes und in Wolframs Dichtung sind so wenige, und diese wenigen lassen sich anderweitig so leicht erklären, dass man aus ihnen allein sicherlich nicht auf eine genauere, zu selbständigem künstlerischen Schaffen anregende Kenntnis des Gralsepos bei dem grössten Dichter unserer neueren Litteratur schliessen darf.

Auch jene künstlerisch weniger hervorragenden Dichter und Schriftsteller des 18. Jahrhunderts, die sich minder selbständig an die grossen geistigen Führer unseres Volkes angeschlossen, oft aber gerade auf dem Gebiete unserer älteren Litteratur besser als sie bewandert waren, sind zu einer genaueren Kenntnis und zu einem wirklichen Verständnis der bedeutendsten Gralsdichtungen nicht gelangt.

So ging es sogar noch den Romantikern in den ersten Zeiten ihres Forschens, Strebens und Schaffens. Novalis griff bei seiner dichterischen Neubelebung der mittelalterlichen Welt nirgends auf die Gralssage zurück, deren tiefsinnige Mystik seiner kühnen Phantasie doch vor allem willkommen hätte sein müssen, wenn er Näheres von ihr gewusst hätte. Ludwig Tieck nannte zwar wiederholt in seinen romantischen Dichtungen (so z. B. 1803 in der Vorrede zu seiner Neubearbeitung der „Minnelieder aus dem schwäbischen Zeitalter“, 1804 im „Kaiser Octavianus“, Teil II, Act II gegen den Schluss, und 1811 im „Kleinen Thomas genannt Däumchen“, Act III, Scene 4 und 8 u. s. w.) Parzival, aber ohne die besondere Bedeutung ahnen zu lassen, die ihn vor den übrigen Helden unserer alten Epen auszeichnet: er erwähnte ihn nur als einen besonders tapfern Ritter des Königs Artus und unterschied die Epen, die von ihm und von Titurel erzählen, nicht ihrem Wesen nach von den übrigen Artusromanen. Sein Jugendfreund Wackenroder berichtete ihm zwar öfters in seinen Briefen von seinen mit Eifer und Liebe betriebenen altdeutschen Studien, deutete aber weder hier noch in seinen Schriften auch nur mit einem Worte auf die Gralssage und unsere alten Gralsepen hin. Auch Friedrich Schlegel berührte in seinen ersten geistsprühenden, auch in ihrer herausfordernden Keckheit überall anregenden Schriften die Gralssage überhaupt nicht und verriet erst in den Wiener Vorlesungen über Geschichte der alten und neuen Litteratur von 1812 einige, nicht durchaus von eignem, gründlichem Studium zeugende Kenntnisse der altfranzösischen und mittelhochdeutschen Gralsepen (Sämmtliche Werke, Wien 1822, Bd. I, S. 294 f., 309 f.).

Tiefer drang August Wilhelm Schlegel in den Geist dieser zu wiederholten Malen von ihm untersuchten Dichtungen ein. Schon in den Berliner Vorlesungen vom Winter 1803/4 über die Geschichte der romantischen Poesie betonte er mehrmals „die Verschmelzung der Ritterfabel und Legende“ im „Parzival“ und „Titurel“, deren Thaten „auf etwas Heiliges und Mystisches“ zielen. Den „Titurel“ hatte er damals noch

nicht selbst gelesen, doch machte er sich bereits über das „vom Zauber religiöser Mystik erfüllte“ Werk nach den Angaben eines besser unterrichteten Freundes die höchsten Vorstellungen. Wolframs „Parzival“ aber kannte er aus Müllers Abdruck. Darnach wusste er nicht nur geschickt die Grundzüge der Gralssage, die von dem um das höchste Ziel Werbenden neben ritterlicher Tapferkeit auch unbefleckte Reinheit fordert, und die in dieser Sage verherrlichten heiligen Wundergüter anzudeuten, den Gral selbst, den er als den Kelch auffasste, aus dem Christus beim letzten Abendmahl getrunken, und den Speer, mit dem ihm am Kreuz die Seite durchstochen wurde, sondern urteilte auch in wenigen Worten sehr verständig über den deutschen „Parzival“, diese „in ihrem ganzen Entwurf, bis in die Namen hinein, höchst bizarre, aber grosse und reiche Composition“, und über den kühnen Einfall des Dichters, den von den Sternen für das heiligste Abenteuer ausersehenen jungen Helden zuerst als einen fast blödsinnigen Thoren in die Welt eintreten zu lassen: „Es liegt eine tiefe Wahrheit darin daß die höchste Reinheit und Unschuld des Gemüths der Einfalt so nahe verwandt ist“ (vgl. J. Minors Ausgabe der Berliner Vorlesungen in den „Deutschen Litteraturdenkmalen des 18. und 19. Jahrhunderts“, Bd. XIX, S. 46, 90, 137 ff.).

Schlegels Anregungen lenkten nun auch jüngere Forscher, so unter andern die Freunde Friedrich Heinrich von der Hagen und Johann Gustav Büsching, auf die wissenschaftliche Beschäftigung mit den alten Gralsepen unserer Litteratur. So bot schon 1809 Büsching im ersten Bande des „Museums für Altdeutsche Litteratur und Kunst“ eine grosse Abhandlung über den heiligen Gral und seine Hüter, die in der Hauptsache nichts als ein ausführlicher Auszug aus dem „Parzival“ und dem „Titurel“ war, daneben aber auch Einiges den altfranzösischen Gralsromanen entnahm.

In späteren Jahren zog Schlegels Augenmerk besonders die bis auf den heutigen Tag vielumstrittene Frage nach Wolframs romanischer Quelle auf sich. Im bewussten Gegen-

satz zu Lachmann trat er 1833 in dem grossen Aufsätze „De l'origine des romans de chevalerie“ für den Provenzalen Kyot ein, dessen Werk Wolframs unmittelbare Vorlage gebildet habe (*Oeuvres écrites en français*, Bd. II, S. 297 ff.; vgl. auch ebenda S. 208 und 240). Dem „Titarel“ aber, den er zuerst nur auf fremde Empfehlung hin überschwänglich gepriesen hatte, widmete er die ernsteste und fruchtbarste Forschung, als 1810 Bernhard Joseph Docen die von ihm entdeckten älteren Bruchstücke dieser lyrisch-epischen Liebesdichtung veröffentlichte und ihm als „dem gebildetesten Kritiker der Modernen“ zueignete. In einer ausführlichen, sorgfältigen, von warmer Liebe zu unserer mittelalterlichen Poesie erfüllten und vielfach das Richtige treffenden Untersuchung in den „Heidelbergischen Jahrbüchern der Literatur“ von 1811 (Nr. 68—70, S. 1073—1111) wies er gegenüber der Vermutung Docens, der noch den jüngeren „Titarel“ für Wolframs Werk, die neu aufgefundenen Bruchstücke aber für die Dichtung eines älteren Verfassers aus dem 12. Jahrhundert erklärt hatte, den unbedingten künstlerischen Vorrang dieser Bruchstücke vor dem späteren, vollständig ausgearbeiteten Epos nach und sprach zuerst die Anschauung aus, dass die Bruchstücke unmittelbar von Wolfram, der jüngere „Titarel“ aber von späteren Nachahmern und Bearbeitern dieses Meisters herrührten.

In demselben Jahre 1811, in welchem Schlegel mit dieser Abhandlung die Forschung über den „Titarel“ in die richtige Bahn lenkte, veröffentlichte der mährische Geistliche Felix Franz Hofstätter mehrere „Altdeutsche Gedichte aus den Zeiten der Tafelrunde“ nach Wiener Handschriften in freier neuhochdeutscher Uebersetzung in reimlosen Versen, die freilich vom Ton und Stil des mittelalterlich-ritterlichen Epos recht wenig ahnen liessen. Darunter befanden sich neben dem „Lanzelet“ des Ulrich von Zatzichoven besonders aus Ulrich Füttrers cyclischer Bearbeitung der alten Sagenstoffe „Die Abenteuer des fronen Grals“ und „Der theure Mörlein“. So wenig auch Hofstätters Arbeit in wissenschaftlicher Beziehung und in rein künstlerischem Sinne bedeuten mochte, für die

deutsche Litteraturgeschichte wurde sie bis zu einem gewissen Grade wichtig durch die Fülle neuen Stoffes, den sie unmittelbar aus den mittelhochdeutschen Quellen, freilich zum Teil aus späten Quellen, und zugleich in einer für manche Zwecke bequemen Concentration lieferte. So konnte aus ihr vornehmlich Immermann bei seiner Merlindichtung Vieles, und zwar oft beinahe wörtlich, entlehnen.

Neue Förderung des Wissens brachte 1813 die Ausgabe des „Lohengrin“ nach Ferdinand Gloekles Abschrift mit der umfangreichen Einleitung von Joseph Görres, die trotz vielen Irrtümern und mancher Unklarheit reichste Belehrung über allerlei Gestalten und Motive der Grals Sage spendete und eine bis dahin ungeahnte Menge von Zusammenhängen und Beziehungen zwischen ihr und dem Glauben und Dichten alter und neuer Völker in und ausser Europa aufdeckte, für die ersten Leser ebenso blendend wie bedeutsam anregend für spätere Künstler, die den alten Sagenstoff poetisch neu zu gestalten strebten.

Einige kleinere Arbeiten verschiedener Forscher folgten in den nächsten Jahren, hielten die Aufmerksamkeit der Litteraturfreunde immer an die Dichtungen aus dem Gralskreise gefesselt und vermehrten die Kenntnisse über sie im einzelnen beträchtlich. Auch zusammenfassende Darstellungen der Sage und der deutschen wie der romanischen Epen, in denen sie überliefert war, erschienen in grösseren litterargeschichtlichen Werken, so unter anderm 1830 in Karl Rosenkranz' „Geschichte der Deutschen Poesie im Mittelalter“. Endlich aber bot Karl Lachmann nach mannigfachen Vorarbeiten — besonders in der „Auswahl aus den Hochdeutschen Dichtern des dreizehnten Jahrhunderts“ von 1820 zeichnete er den „Parzival“ bedeutsam vor allen gleichzeitigen Epen aus — 1833 den ersten wissenschaftlich-kritischen Text der Werke Wolframs und gab damit der Forschung auf dem ganzen zur Grals Sage gehörigen Litteraturgebiet aufs neue einen mächtigen Anstoss. Philologische, historische und ästhetische Abhandlungen aller Art schlossen sich unmittelbar an seine Ausgabe an, in kaum übersehbarer Reihe bis in die

jüngste Gegenwart fortgesetzt; namentlich trat dicht hinter ihm San Marte auf den Plan mit seinen zahlreichen, von reinster Begeisterung für seine Aufgabe getragenen Untersuchungen über Wolfram und über den Gral, mit seinem ersten Versuch einer getreuen Uebersetzung des mittelhochdeutschen Dichters in unsere neuere Sprache.

Kurz vor Lachmanns Ausgabe erschien die Gralssage zwar nicht selbständig neugestaltet, aber bedeutungsvoll, wenn auch nur als ein wichtiges Motiv neben andern ebenso wichtigen, verwertet in einer eigenartig gross und tief angelegten Dichtung, in Immermanns dramatischer Mythe „Merlin“ (1832). Seit Jahren hatte sich Immermann schon mit altdeutschen Studien beschäftigt und war dabei, obgleich ihn Wolframs „Parzival“ zuerst wegen seiner sprachlichen Schwierigkeiten mehr abstieß als anzog, allmählich immer mehr in den Bannkreis „von Montsalvatsch“ geraten, wo ihm nach seiner eignen Versicherung gleichsam eine neue Jugend aufging und er in der Umgebung von Helden und Wundern, die aus hehrer Vergangenheit zu ihm herüber leuchteten, „die Schwere des Tages“ nicht mehr fühlte. Er begann die Sage vom Schwanenritter in wohlklingenden Stanzas neu zu dichten und Parzivals ersten Ausritt in Romanzen zu bearbeiten. Gleichzeitig aber reifte in ihm während der Jahre 1830—1832 das alsbald im Druck veröffentlichte tiefsinnig-rätselhafte Drama „Merlin“, dessen eigentliches Hauptstück, von einem Vorspiel über Merlins Erzeugung und dem Nachspiel „Merlin der Dulder“ umrahmt, den besonderen Titel „Der Gral“ führte. Neben Titurel, Parzival und Lohengrin, die Pfleger und Sendboten des Heiligtums, traten Artus und die Ritter der Tafelrunde, die Merlin im frevlen Wahn, Sinnliches und Geistiges, weltliche Freuden und Weltentsagung vereinigen zu können, verleitet, auf die Eroberung des Grals auszuziehen, die er aber dann, selbst in lähmender Sinnenlust befangen, einsam in der Irre verlässt, so dass sie, die Vertreter irdischer Herrlichkeit, auf dem Wege zu den überirdischen, nur den Erwählten Gottes beschiedenen Gütern des Grals jämmerlich zu Grunde gehen, weil sie das

Gemeinste des Irdischen, Speise und Trank, nicht zu entbehren vermögen. Die Quellen, aus denen Immermann diese von ihm eigenartig und selbständig entwickelten Grundgedanken seiner dramatischen Mythe schöpfte, neben dem von Dorothea Schlegel übersetzten französischen Prosaroman vom Zauberer Merlin (1804) und Hofstäters „Altdeutschen Gedichten“ (1811) vor allem Sismondis Geschichte der südeuropäischen Litteratur (1813), ausserdem aber noch verschiedene andre einheimische und ausländische Werke künstlerischer und wissenschaftlicher Art, hat im einzelnen Max Koch bereits in seiner Auswahl aus Immermanns Schriften in Joseph Kürschners „Deutscher National-Litteratur“ (Bd. 159, Abteilung II, S. 3 ff.) sorgfältig, teilweise mit Hilfe Karl Lucäs, verzeichnet und auf die kühne, tief-sinnig-moderne Ausgestaltung der in den alten Sagen und in den Berichten darüber gegebenen Motive durch den philosophierenden Dichter des 19. Jahrhunderts richtig hingewiesen; eine genauere Deutung des religionsphilosophischen Gehalts der Immermann'schen „Tragödie des Glaubens“ hat vor wenigen Monaten erst Thaddäus Zielinski in den „Neuen Jahrbüchern für das klassische Altertum, Geschichte und deutsche Litteratur und für Pädagogik“ (Jahrgang 1901, Abteilung I, Bd. VII, S. 453 ff.) in geistreicher Weise versucht: es scheint darum vor der Hand unnötig, noch einmal näher auf die wundervolle, an grossen Ideen und unvergleichlichen Schönheiten überreiche und doch, wie der Verfasser selbst schon empfand, weder im philosophischen noch im künstlerischen Sinn allen Forderungen vollkommen genügende Dichtung einzugehen.

Etwa ein Jahrzehnt war seit dem Erscheinen dieses Werkes verflossen, als ein jüngerer, von seinen ersten Versuchen an mehrfach durch Immermann angeregter Dichter an die mittelalterlichen Gralserzählungen herantrat, deren dramatische Neugestaltung ihm vor allem beschieden sein sollte, Richard Wagner.

Noch während des leidvollen Aufenthalts in Paris, also wohl in den ersten Monaten des Jahres 1842, wurde er auf die Lohengrinsage aufmerksam, als er, mit dem Plane des „Tannhäuser“ beschäftigt, das mittelalterliche Gedicht vom

Sängerkrieg auf der Wartburg las. Doch floss ihm die „zwielichtig mystische Gestalt“, in der ihm Lohengrin aus dem mittelhochdeutschen, mit vielen unkünstlerischen Zuthaten belasteten Epos des 13. Jahrhunderts entgegentrat, zunächst Misstrauen, ja eine Art von Widerwillen ein, so dass er, überdies von dem Gedanken an den „Tannhäuser“ erfüllt, sich vorläufig noch nicht zu einer dichterischen Erneuerung der Sage vom Schwanenritter getrieben fühlte. Das war erst der Fall, als der unmittelbare Eindruck der ersten Lectüre sich verwischt hatte und Wagner nunmehr eine einfachere Gestalt der Sage kennen lernte, mag er nun diese einfachere Gestalt aus seinem Gedächtnisse, das jetzt nur noch die Hauptzüge des mittelalterlichen Epos festhielt, selbst herausgebildet haben, oder mag sie ihm, was wahrscheinlicher dünkt, in der kurzen Nacherzählung, die die Brüder Grimm von diesem Epos in ihren „Deutschen Sagen“ geliefert hatten, erschienen sein. Während der dichterisch-musikalischen Ausführung des „Tannhäuser“ in Dresden vollzog sich dieser Umschwung in Wagners künstlerischer Auffassung des Lohengrinstoffes, und kaum war der „Tannhäuser“ vollendet, so entwarf er während eines Sommeraufenthaltes in Marienbad 1845 den vollständigen Plan zu einem Lohengrindrama. Nach Dresden heimgekehrt, ging er sogleich im Herbst an die dichterische Ausarbeitung des Einzelnen: schon am 17. November 1845 konnte er das fertige Drama mehreren künstlerischen Bekannten vorlesen. Langsamer schritt die musikalische Composition vorwärts, durch allerlei Zwischenfälle oft lange unterbrochen; erst im März 1848 lag die Partitur vollendet vor.

Aus den „Deutschen Sagen“ der Brüder Grimm und aus Görres' Einleitung zu dem mittelhochdeutschen Epos hatte Wagner die verschiedenen Fassungen der alten Sage vom Schwanenritter kennen gelernt. Wie er, zwar im allgemeinen und im besonderen hauptsächlich von dem bayrischen Epos des 13. Jahrhunderts abhängig, doch auch aus mehreren jener andern verwandten Sagen und Dichtungen einzelne Gedanken entlehnte und mit ihnen Motive der sonstigen mittelalterlichen

Poesie (so den Streit der beiden Königinnen um den Vortritt aus dem Nibelungenliede) verband, namentlich aber in neueren Opern und Dramen, in Webers „Euryanthe“ und Marschners „Templer und Jüdin“, vielleicht auch in Immermanns „Merlin“, unmittelbare Vorbilder für gewisse Charaktere und Szenen seines „Lohengrin“ gewann und trotz der sorgfältigen Ausnutzung alles dessen, was diese Quellen ihm darboten, sein eigenes Drama durchaus selbständig zu einem mit technischer Meisterschaft aufgebauten, auf der Bühne ungemein wirksamen, lebensvollen und lebenswahren, tragisch rührenden, von einer eigenartigen, modernen, geistig und sittlich bedeutenden Idee belebten Kunstwerk herausbildete, habe ich bereits früher an anderem Orte genauer darzuthun versucht.<sup>1)</sup>

Der Gral selbst mit seinem geheimnisvollen Zauber glanze spielte in die Lohengrindichtung nur in einigen Szenen und da gleichsam aus der Ferne herein. Aber auch so übte er einen mächtigen Reiz auf die Phantasie des Dichters wie seiner Hörer aus, und mit dem Abschluss des Dramas verminderte sich seine Anziehungskraft für Wagner keineswegs. Im Sommer 1848 entwarf er den (erst 1850 gedruckten) Essay „Die Wibelungen. Weltgeschichte aus der Sage“. Er charakterisierte hier die Ghibelinen oder „Wibelungen“ als die stammverwandten, echten Nachfolger des alten fränkischen Urkönigtums der Nibelungen, in welchem sich der Nibelungenhort forterbte; aber im Laufe der Jahrhunderte veränderte sich die Bedeutung dieses Hortes, der mehr und mehr als Inbegriff der Weltmacht aufgefasst wurde, wie sie besonders Friedrich Barbarossa in der kaiserlichen Gewalt zu vereinigen strebte, und endlich ging dieser ideale Gehalt des Hortes im Zeitalter der Kreuzzüge in den heiligen Gral auf, der somit als „der ideelle Vertreter und Nachfolger des Nibelungenhortes“ gelten muss, wie dieser das höchste Ziel des edelsten Strebens, zugleich der Inbegriff alles

<sup>1)</sup> In einem Vortrag bei der Philologenversammlung zu München im Mai 1891; vgl. die Verhandlungen der 41. Philologenversammlung, S. 65 ff. (auch in der Beilage zur „Allgemeinen Zeitung“ vom 30. Mai 1891 abgedruckt).

Heiligen, das Gott selbst den Menschen zugeführt hatte. Wie auch sonst mehrere Grundgedanken dieser Schrift, so war Wagners Deutung des Grals als eines verklärten Nibelungenhortes nicht sein ursprüngliches Eigentum. Sie stammte aus einer Abhandlung über „Nibelungen und Gibelinen“ von Karl Wilhelm Göttling (Rudolstadt 1816), die nebst einer früheren Untersuchung des gleichen Verfassers „Ueber das Geschichtliche im Nibelungenliede“ (Rudolstadt 1814) dem Wagner'schen Essay zu Grunde lag. Nur führte der dichterische Forscher, dem eben damals ein Drama „Friedrich Rotbart“, aber auch schon die grosse Tragödie von „Siegfrieds Tod“ vorschwebte, das, was er bei Göttling fand, im innern Zusammenhang mit den Ideen, die in diesen poetischen Schöpfungen Gestalt gewinnen sollten, eigenartig und geistvoll aus.

Als Dichter trat er zunächst nicht wieder an die Gralsage heran, so lange die Arbeit an dem Dramacyclus vom Kampf zwischen Wotan und dem Nibelungen Alberich ihn festhielt. Aber als er unmittelbar nach der dichterischen Vollendung dieses Cyclus sich in das Studium der Lehre Schopenhauers vertiefte, da stieg ihm um die Mitte der fünfziger Jahre aus der Fülle neuer künstlerischer Ideen und Vorstellungen neben den Gestalten Tristans und Isoldens und der weltüberwindenden Anhänger Buddhas auch die Parzivals auf, des Helden, der das weltentrückte Heiligtum des Grals aufsucht, um dem leidenden König der Gralsritter die sehnstüchtig erharnte Rettung zu bringen. Im ursprünglichen Entwurf des „Tristan“ (1855) sollte dieser den Gral suchende Parzival auch an das Sterbelager Tristans gelangen; der Reine, der die Gewalt sündiger Leidenschaft gleich beim ersten Ansturm siegreich überwand und nach der erlösenden That im Gralstempel strebt, sollte neben den lebensmüden Kämpfer treten, der, von den Schmerzen seiner Liebesleidenschaft erleuchtet, die qualvolle Nichtigkeit des ganzen Lebens erkennt und nach Erlösung von diesem falschen, nur Leid bringenden Lichte des Tages in der Nacht des Todes sich sehnt. Der einheitlich in sich geschlossene Bau des Tristandramas vertrug aber, wie

Wagner bald erkannte, die Einfügung Parzivals als einer Nebenfigur nicht; die Erinnerung an den Gral konnte hier nur störend wirken.

Dagegen drängte es den Dichter, Parzival und den Gral zum Mittelpunkt eines besonderen Dramas zu machen, und so entwarf er im Frühling 1857, am Karfreitag, die Scene, die uns Wolfram schildert, von der Begegnung des rastlos irrenden und kämpfenden Parzival mit einem pilgernden Ritter am Karfreitag. In den nächsten Tagen führte er die Skizze weiter aus zum Entwurf eines Dramas, das sich auf dieselbe Sage gründete und das welterlösende heilige Mitleid zur leitenden Idee haben sollte: also noch vor der abschliessenden dichterischen Ausgestaltung des „Tristan“, vor der dramatischen Ausführung der „Meistersinger“, vor der Umdichtung der ersten Tannhäuserscene. Dann aber ruhte dieser früheste Entwurf des „Parsifal“ mehr als sieben Jahre, und erst in München zu Ende des Jahres 1864 und in den ersten Wochen des folgenden Jahres wurde die kurze Skizze zum vollen, schon im einzelnen genau ausgebildeten dramatischen Entwurf umgeformt, den wir uns wohl ähnlich weit gediehen denken dürfen wie anderthalb Jahrzehnte vorher den dramatischen Entwurf „Wieland der Schmied“, den daher Wagner auch schon damals seinen näheren Freunden bei Hans v. Bülow vorlesen konnte (im Januar 1865). Die musikalische Vollendung der „Meistersinger“, des „Siegfried“ und der „Götterdämmerung“ und die Aufführung des „Rings“ in Bayreuth nahm für das folgende Jahrzehnt die ganze Zeit und Kraft des schaffenden Künstlers in Anspruch. Erst nach dem Abschluss der Festspiele vom Sommer 1876 scheint Wagner zu dem Entwurf des „Parsifal“ zurückgekehrt zu sein und führte ihn nun im Winter 1876/7, anscheinend in ununterbrochener Arbeit, poetisch aus. Im Februar 1877 war die Dichtung vollendet; im Herbst darauf, als die Abgeordneten des allgemeinen Patronatsvereins in Bayreuth zusammenkamen, las Wagner sie wohl zum ersten Mal in einem größeren Kreis von etwa sechzig oder siebzig Personen vor, mit unvergleichlicher dramatischer Kraft und Wahrheit; zu Weih-

nachten 1877 erschien das Drama im Druck. Langsam schritt indess die musikalische Ausführung des Werkes vorwärts, durch andere Arbeiten, aber auch durch Krankheit mannigfach gehemmt; erst im Januar 1882 wurde die Partitur in Palermo vollendet, wenige Monate vor der längst geplanten und vorbereiteten Aufführung, die zuerst am 26. Juli 1882 im Bühnenfestspielhaus zu Bayreuth stattfand und samt den bis Ende Augusts folgenden fünfzehn Wiederholungen den glänzendsten Triumph der Wagner'schen Kunst bedeutete.

Von den verschiedenen deutschen und französischen Gralsdichtungen aus älterer Zeit legte Wagner keine seinem Drama unmittelbar zu Grunde. Wie bei allen seinen Werken, die auf mittelalterlichen Sagen beruhen, wie besonders bei den „Nibelungen“ und beim „Tristan“, so machte er sich auch hier vollständig frei von dem Inhalt und dem Verlauf der Geschichte in jenen Gedichten, die ihm die vollkommenste epische Ausbildung der Sage darboten. Wie er überzeugt war, dass sich im unmittelbaren Anschluss an das Nibelungenlied kein wahrhaftes Nibelungendrama gewinnen lässt — die Richtigkeit dieser Ansicht haben alle die vielen bewiesen, die den vergeblichen Versuch machten, an dem selbst ein Hebbel auf dem Gipfel seines Könnens scheiterte —, so konnte er auch niemals daran denken, die hauptsächlichen Vorgänge in Wolframs Epos oder in einer andern epischen Parzivaldichtung einfach in scenischer und dialogischer Umformung uns vor das Auge zu führen. Das wäre ein dramatisierter Roman, ein unkünstlerisches Zwischending zwischen Epos und Drama, aber nimmermehr ein Drama selber geworden. Noch während der letzten dichterischen Ausführung beseitigte er eigenartig-reizvolle Einzelheiten, weil sie sich dem dramatischen Rahmen nicht recht künstlerisch einfügen wollten. So hatte er im Entwurf seines Werkes die Scene aus Wolframs Epos (282, 12 ff.) verwertet, wie Parzival in tiefe Träumerei versinkt, als er im Schnee die drei Blutstropfen der vom Falken des Königs Artus verwundeten Gans erblickt. Nach der ganzen Anlage seiner Dichtung konnte Wagner diese Scene ja nur in einem völlig andern

Sinne verwenden als sein mittelalterlicher Vorgänger; sicherlich sollte sie auch von Anfang an das in der Seele des jugendlichen Helden erwachende Mitleid mit aller leidenden Creatur andeuten, also demselben Zwecke dienen, den jetzt die mahnenden Worte des Gurnemanz an der Leiche des Schwans verfolgen. Aus dramatischen Gründen aber wurde schliesslich die Scene ohne Rücksicht auf ihre besonderen Schönheiten geopfert, und wer weiss, wie manche ähnliche Andeutung des Entwurfs noch fernerhin aus dem gleichen Grunde bei der Ausführung wegfallen musste!

Von der reichen, kunstvoll mit allerlei Arabesken und Nebenwerk ausgezierten Erzählung der späteren Epiker ging Wagner überall auf die einfache, echte Urform des Mythos zurück; denn sie allein liess sich dramatisch verwenden, geistig vertiefen, künstlerisch neu beleben. Denselben Weg musste er auch hier einschlagen, und der gleichen Mittel wie einst bei den „Nibelungen“ und beim „Tristan“ konnte er sich auch jetzt bedienen.

Unter den verschiedenen Parzivaldichtungen des Mittelalters scheint er nur die einzige des Wolfram von Eschenbach, deren Glanz freilich alle andern weit überstrahlte, gelesen zu haben. Er las sie stellenweise sicherlich im mittelhochdeutschen Urtext; hauptsächlich aber dürfte er sich mit ihr durch die Uebersetzung San Martes bekannt gemacht haben, die bereits 1836 mit Einleitungen und Anmerkungen erschien und 1841 in einem zweiten Bande mit allerlei Abhandlungen über die Gralssage ausgestattet war. Eine verwirrende Menge bunter Abenteuer, an denen zahlreiche Personen teilnehmen, trat ihm hier entgegen; geistliche und weltliche Ritter, Christen und Heiden, Weisse und Mohren werden in mannigfachster, sich mehrmals kunstvoll durchkreuzender Handlung mit einander verbunden; das ganze Leben des Titelhelden von seiner Geburt an zieht in voller Breite vor dem Leser vorüber, ja auch die Geschichte seiner Eltern wird ausführlich erzählt, die seiner Kinder wenigstens in kurzen Strichen angedeutet. Nur wenige Hauptzüge der Handlung, nur wenige Hauptpersonen blieben

dem modernen Dichter aus dieser Fülle übrig, wenn er es versuchte, eine einfache Urform der Sage daraus zu gewinnen. Der junge, kindlich reine, aber „tumbe“, unerfahrene, weltunkluge, in dem, was er thun und lassen soll, noch ungewandte Parzival versäumt es, beim Anblick des grössten Leidens aus mitfühlendem Herzen die erlösende Frage nach dem Leiden zu thun, und sieht sich zur Strafe dafür mit Schmach bedeckt, wie ein Verbrecher gescholten. Erst nach mächtigen Seelenkämpfen und höchsten Thaten sowohl als schweren Prüfungen, in denen er seine „tumpheit“, aber nicht die Reine und die Treue seines Herzens verliert, gilt er von der Schuld ent-sühnt und gelangt nun wieder an die Jahre lang vergebens gesuchte Stätte des Leidens, wo er jetzt mitleidvoll fragt, dem Leidenden Heil bringt und zugleich sich selbst das herrlichste Glück gewinnt.

Für die dramatische Gestaltung dieser Urform der Sage, wie sie Wagner wenigstens aus dem Epos Wolframs herauslesen musste, ergaben sich die Anfangs- und die Schlusscene sogleich von selbst: Parzival in seiner unwissenden tumpheit dem Leiden des Gralskönigs Anfortas gegenüber und Parzival, nunmehr wissend geworden, als Erlöser zu dem Leidenden zurückkehrend. Dazwischen musste dramatisch gezeigt werden, wie Parzival wissend wird. Im Epos geschieht das hauptsächlich durch allerlei Reden und Belehrungen von Seiten der Gralsbotin Cundrie, der trauernden Sigune, des alten Einsiedlers Trevrizent und anderer. Sie sagen ihm, was er versäumt hat, klären ihn über die Krankheit des Anfortas auf, deuten ihm das Wesen des Grals, lösen ihm seine religiösen Zweifel über Gott, die Sündenschuld und ihre Erlösung. Das alles war im Drama unmöglich; was im Epos Reden leisten, dafür musste im Drama unmittelbare Handlung eintreten: indem Parzival sich sittlich handelnd bewährt, muss er auch wissend und würdig werden, die schliessliche Erlösung zu vollbringen. Alles andere wäre undramatisch. Im Epos gehen neben den Belehrungen, die Parzival über den Gral und die versäumte Frage erfährt, allerlei Prüfungen in den schwersten Ritterthaten

einher; der Dramatiker drängt beides, die Belehrungen und die Prüfungen, in ein Einziges zusammen. Und auch nicht mehrere solcher belehrenden Prüfungen kann er dem Epiker gleich seinem Werke einverleiben, ohne Gefahr zu laufen, dass er durch die Wiederholung des nämlichen Motivs ermüdend wirken würde; nur die Eine entscheidende Prüfung darf er uns vorführen, in welcher der tumbe wissend wird, ohne seine Reinheit zu verlieren.

Um eine Frage aus mitleidsvollem Herzen handelt es sich im Epos; das Mitleid bleibt auch im Drama die alles bewegende, die Handlung bestimmende Kraft: durch Mitleid wissend soll Parzival werden. Nun fasst aber Wagner das Wort Mitleid im eigentlichsten, kraftvollsten Sinne, nicht als ein blosses weiches Erbarmen, das wir bei der Not anderer in uns fühlen, sondern als ein Mit-Leiden, ein volles, eignes Durchmachen der Leiden andrer. In dieselbe Lage wie der leidende Gralskönig Anfortas wird Parzival versetzt, dieselben Verlockungen wie jener hat er zu bestehen, dieselben aus sündiger Begier quellenden Schmerzen wie jener zu leiden; in diesen Verlockungen, Begierden und Schmerzen aber bewahrt er seine Reinheit und wird so wissend und der Erlösungsthat fähig.

Woher stammt das Leiden des Gralskönigs? Bei Wolfram wirbt Anfortas, von dem Gott wie von allen Gralsrittern keuschen Sinn verlangt, um unreine Minne; er steht im Dienste der dämonisch schönen, verführerischen Orgeluse; sein Schlachtruf ist *Amour*, von einem Liebesabenteuer jagt er zum andern. So trifft ihn in einem Zweikampf der vergiftete Speer eines dem Gral feindlich nachstrebenden Heiden. Schon hier drängt Wagner die beiden getrennten Ereignisse zusammen: zum Kampf gegen den Feind des Gralsheiligtums zieht Anfortas aus, mit dem heiligen Speer bewaffnet; wie er sich dem Schloss des Feindes naht, tritt ihm ein furchtbar schönes Weib entgegen, das ihn bestrickt, und noch während er trunken in ihren Armen liegt, überfällt ihn der Feind, dessen Bundesgenossin die schöne Verführerin ist, raubt ihm die Lanze und verwundet ihn mit ihr. In die gleiche Gefahr wie Anfortas

versetzte nun Wagner seinen Parsifal, indem er eine nebensächliche Bemerkung Wolframs bedeutsam ausnutzte.

Schon bei Wolfram bekennt Orgeluse einmal, dass kein Mann ihr widerstanden ausser Parzival, der auf seinen ritterlichen Irrfahrten auch an ihr Schloss gelangte und von den Rittern, die ihr dienten, fünf der besten im Kampfe niederwarf. Als sie ihm selbst aber ihre Liebe und ihr Land bot, verschmähte er beides in Treue gegen seine ferne Gattin. Aus dieser kurzen, nebensächlichen Andeutung erwuchs Wagners grosse dramatische Scene. Auch Parsifal gelangt kämpfend und siegend in das Schloss des Gralsfeindes wie Amfortas; auch ihm tritt das furchtbar schöne Weib entgegen, zu verbotener Liebe lockend. Und auch in seinem Herzen entzündet ihr Liebeskuss, mit dem sie den kindlich ihr lauschenden, um den Tod der Mutter bitter klagenden Knaben zu bestricken sucht, furchtbares Sehnen, das alle Sinne ihm fasst und zwingt, sündiges Verlangen, die ganze Qual der Liebe, also dasselbe Sehnen und Verlangen, mit dem er einst den Amfortas erfüllte, das auch jetzt noch in der Seele des Leidenden durch keine Büssung zu stillen war, dessen äusseres Symbol nur die Wunde ist, die nie sich schliessen will, wie denn Wagner durchaus die von Wolfram nur nach ihrer äusseren Heftigkeit, und Gefährlichkeit geschilderten Schmerzen des siechen Königs verinnerlicht. Und wie Parsifal dieses Sehnen, diese Wunde des Amfortas, im eignen Herzen brennen fühlt, da erkennt er nicht nur in hellseherischer Deutlichkeit, wie diesen die Verführerin umschmeichelte, bis er ihr erlag, sondern versteht nun auch die Empfindungen, die beim Anblick des Leidenden in der Gralsburg ihn durchstürmten, damals noch unverstanden: befreien soll er Amfortas von seiner Schuld, das Heiligtum des Grals aus schuldbefleckten Händen retten, die Welt vom sündigen Verlangen erlösen. Der erste, grösste Schritt dazu ist, dass er selbst aller Leidenschaft der Versuchung widersteht, dem Flehen wie dem Drohen der Verführerin, dem sehnsuchtsvollen Begehren des eignen Herzens. Indem er sich rein in diesem Kampfe bewahrt, wird er gefeit gegen jeden bösen Zauber: der Speer, den der Feind

auf ihn schleudert, so wie er ihn einst auf Amfortas warf, mit dem er den von der Sinnenlust Verführten verwundete, bleibt über Parsifals Haupt schweben, ohne ihn zu versehren. Seine in der stärksten Prüfung bewährte Reinheit zerstört das Reich der Sünde; indem er den Speer ergreift und mit ihm das Zeichen des Kreuzes beschreibt, stürzt er die ganze trügerische Pracht der Sündenwelt, die der Feind des Grals um sich erbaut hat, in Trümmer.

Wie Wagner durch diese Eine, dramatisch freilich bedeutendste Scene seines Dramas eine ganze Reihe von Vorgängen des epischen Gedichts ersetzt und zugleich die Handlung ungeheuer vertieft hat, so verfuhr er auch in andern Fällen, wo er sich äusserlich enger an Wolfram hielt. So besonders bei der Charakterisierung der wenigen Personen, die er aus der Fülle der Wolfram'schen Namen und Menschen für sein Drama herausgriff.

Am unwesentlichsten ist die kleine Aenderung, dass er Amfortas zum Sohn (statt zum Enkel) des alten Gralskönigs Titurel machte. Sie ging wohl nur, wie die verwandte Zusammendrängung von Wälse und Siegmund in der „Walküre“, aus dem dramatisch richtigen Bestreben hervor, unnötige Zwischenglieder und überflüssige Namen zu ersparen.

Der Waffengenosse der beiden Gralskönige heisst Gurnemanz, führt also den Namen jenes alten Ritters und Burgherrn, der bei Wolfram den weltunkundigen Knaben Parzival freundlich aufnimmt und in höfisch-ritterlicher Sitte unterweist. In seinem Wesen erinnert er mehr an Wolframs Trevrizent, den Bruder des Anfortas, den frommen Einsiedler, der dem irrenden und in seinem Schmerz mit Gott grollenden Grals-sucher seine Zweifel löst, Trost und frommen Rat spendet. Aber nicht nur er, sondern noch viel nachdrücklicher ein alter pilgernder Ritter tadelt bei Wolfram den des Gottesdienstes und der heiligsten Festtage nicht mehr achtenden Parzival, dass er am Karfreitag in Waffen einherziehe; auch diese Rolle und die Grundgedanken der frommen Reden, die ihr Wolfram zuteilt, sind bei Wagner auf Gurnemanz übergegangen.

Ganz besonders mächtig hat aber der moderne Dramatiker den Feind des Grals, der den Amfortas verwundet, herausgestaltet. Aus dem ungenannten Heiden wird kein Geringerer als Klingsor, der über teuflischen Zauber gebietet. Wieder sind zwei verschiedene Personen der Wolfram'schen Dichtung in Eine zusammengedrängt und diese zudem noch bedeutsam vertieft. Wolframs Clinschor ist ein Herr der guten und bösen Geister, unrein und sündig von Haus aus, ein Feind der Menschen, mit verderblichster Macht ausgestattet. Diese Macht besteht im mittelhochdeutschen Epos Gawan siegreich. Aber schon San Marte, in dessen Abhandlung über den heiligen Gral („Lieder, Wilhelm von Orange und Titurel von Wolfram von Eschenbach, und der jüngere Titurel von Albrecht in Uebersetzung und im Auszuge, nebst Abhandlungen über das Leben und Wirken Wolframs von Eschenbach und die Sage vom heiligen Gral“, Magdeburg 1841, S. 444 f.) die ganze Geschichte Clinschors in wenigen Zeilen zusammengefasst war, sprach seine Verwunderung aus, dass kein Held vom Geschlecht der Gralskönige und nicht Parzival, sondern ein Ritter der Tafelrunde die Burg des Zauberers zerstöre. Vielleicht gab er mit dieser Bemerkung dem auf einheitlichste Geschlossenheit seiner Dichtung ausgehenden Dramatiker die erste Anregung zur Aufnahme Klingsors unter die bedeutend handelnden Personen seines Werkes.

Bevor Wolframs Clinschor die Zauberkunst erlernte, ist er als Ehebrecher dem König Ibert von Sicilien in die Hand gefallen, der ihn entmannte. An Stelle der Gewaltthat setzt Wagner die freiwillige Selbstverstümmelung des Frevlers, der mit unreinem Herzen dem Grale nachstrebt und durch sein schmähliches Opfer ihn zu erringen wähnt, ohne die sündige Lust in seinem Innern ertönen zu können. Von den Zaubermitteln des Wolfram'schen Clinschor spielt nur eines leicht in die neue Dichtung herüber: aus der wunderbaren Säule in Schastel-marveil, die alles zeigt, was auf sechs Meilen in der Runde geschieht, wird bei Wagner der Zauberspiegel, in welchem Klingsor das Nahen Parsifals erblickt. Ganz un-

brauchbar jedoch waren für den Dramatiker die bunten, märchenhaft tollen Abenteuer, die im mittelhochdeutschen Epos der bestehen muss, der in die Zauberburg eindringt. Sie ersetzt Wagner durch die reizende, frei dem „Alexander“ des Pfaffen Lamprecht nachgebildete Scene der Blumenmädchen, die verführerisch Parsifal bei seinem Eintritt in Klingsors Garten umschmeicheln, vorbereitend auf die ungleich gefährlichere Verlockung, die dem Jüngling, der ihnen widersteht, von einer stärkeren Genossin des Zauberers droht.

Mit diesem Motiv der Verführung lenkte Wagner in die französische Sagenüberlieferung ein, die er sich nur in wenigen einzelnen Fällen zu Nutze machte. Dass er sie aus den altfranzösischen Dichtungen selbst kannte, wird man schwerlich annehmen dürfen; was er von ihr wusste, entnahm er wohl in der Hauptsache gelehrten Werken, besonders den Abhandlungen San Martes.<sup>1)</sup> Neben diesen wurde namentlich die früher schon benutzte Einleitung zur Ausgabe des „Lohengrin“ von Görres auch jetzt wieder für ihn wichtig. Gewiss kannte er auch noch mehrere andere gelehrte Untersuchungen über die Gralsage und die älteren Gralsdichtungen; pflegte er sich doch bei seinen dramatischen Neubelebungen mittelalterlicher Sagen stets gewissenhaft unmittelbar aus der fachwissenschaftlichen Litteratur zu unterrichten. Welche Schriften dieser Art er aber insbesondere für die Dichtung des „Parsifal“ nachlas, lässt sich

---

<sup>1)</sup> Wahrscheinlich benutzte er auch diese nur in dem bequemen, oben schon erwähnten Abdruck von 1841, der für ihn San Martes frühere Veröffentlichung „Der Mythos vom heiligen Gral“ (in den „Neuen Mittheilungen aus dem Gebiet historisch-antiquarischer Forschungen“, im Namen des „Thüringisch-Sächsischen Vereins zur Erforschung des vaterländischen Alterthums und Erhaltung seiner Denkmale“ herausgegeben von K. Ed. Förstemann, Bd. III, Heft 3, S. 1–38, Halle 1837) völlig überflüssig machte. Dagegen boten ihm spätere Untersuchungen San Martes, z. B. die über die Namen in Wolframs Epos (im zweiten Band der „Germania“), nichts. Allem Anscheine nach hat er auch diesen Aufsatz sowie andere von verwandtem Inhalt, die dieselbe Zeitschrift etwa in den gleichen Jahren brachte (so von Alfred Rochat im dritten Band u. s. w.) nicht gekannt.

kaum mehr feststellen. In manchen grösseren wissenschaftlichen Werken, die ihm leicht zugänglich waren, fand er nichts für seine Zwecke Brauchbares. So kannte er z. B. sehr gut die „Geschichte der deutschen Dichtung“ von Gervinus; was aber hier über Parzival gesagt war, konnte gerade ihm nichts bieten. Doch verdankte er vielleicht der ausführlichen, liebevollen Charakteristik, die Gervinus dem „Alexanderlied“ des Pfaffen Lamprecht widmete, den ersten Hinweis auf die Blumenmädchen. Ebenso enthielt Fauriels „Histoire de la poésie provençale“ (Paris 1846) kaum etwas, was Wagner nutzen konnte; denn die wiederholte Hervorhebung des für die Ritter und Könige des Grals unverbrüchlich geltenden Gebots vollkommener Keuschheit in Gedanken und Werken, die er in diesem Buche finden konnte (Bd. II, S. 334 ff.), sagte ihm nichts Neues mehr. Ferner ist aber gar nicht einmal anzunehmen, dass Wagner seine Kenntnisse von der Gralssage ausschliesslich aus Büchern geschöpft habe. Zum Kreise seiner näheren Bekannten gehörten Germanisten, Sagenforscher und Litterarhistoriker; mit ihnen besprach er sich zweifellos auch während der Dichtung des „Parsifal“ über die einschlägigen fachwissenschaftlichen Fragen<sup>1)</sup> und erfuhr so von ihnen im mündlichen Verkehr gewisse Ergebnisse der Forschung, die er sich viel mühsamer aus gedruckten Schriften hätte zusammenlesen müssen und aus den ihm gerade zugänglichen Schriften vielleicht überhaupt nicht leicht gewinnen konnte.

Durch solche mündliche Mitteilung scheint er nun auf ein Motiv der französischen Gralsdichtungen aufmerksam geworden zu sein, das meines Wissens weder San Marte noch Görres erwähnt hatte. Einige altfranzösische Gralsromane aus verhältnismässig späterer Zeit, d. h. Werke, die jünger sind als

---

<sup>1)</sup> So liess Wagner sogar, als die Dichtung des „Parsifal“ bereits längst vollendet war, durch mich bei meinem damaligen Lehrer Konrad Hofmann Erkundigungen über die Bedeutung der Namen Amfortas, Titurel, Klingsor einziehen, ohne dass freilich das Wenige und überdies teilweise recht Unbestimmte, was ich ihm darüber berichten konnte, ihm neue künstlerische Anregung zu gewähren vermochte.

die Epen Crestiens und Wolframs, erzählen, wie der Teufel sich vergebens bemüht, die dem Grale nachstrebenden reinen Jünglinge Parzival und Galaad durch allerlei verführerisches Blendwerk zu Falle zu bringen. Den nämlichen Zug fand Wagner auch in indischen Legenden von Versuchungen, die Buddha zu bestehen hat (vgl. Karl Heckel, „Jesus von Nazareth — Buddha — Parsifal“ in den „Bayreuther Blättern“ 1891, S. 17 f.), und übertrug ihn von diesen morgen- und abendländischen Vorbildern auf seinen Klingsor. Und nun erwuchs ihm dieser zu einer ungleich mächtigeren Persönlichkeit, als die war, die ihm in Wolframs Zauberer entgegen getreten war. Klingsor nahm noch einzelne Züge des ebenfalls mit höllischen Geistern verbündeten Zaubermeisters gleichen Namens aus dem „Wartburgkrieg“ und aus E. T. A. Hoffmanns novellistischer, selbständig motivierender Nacherzählung des Sängerkrieges in sich auf und wurde so in seiner furchtbaren Grösse der dramatisch glaubwürdige, dämonische Vertreter des bösen Princip.

Wie schon bei Wolfram Orgeluse in einem gewissen Vertragsverhältnis zu Clinschor steht, so erscheint auch bei Wagner die Verführerin, der Amfortas erlag und nur Parsifal widersteht, als seine Verbündete. Aber in dieser Verführerin vereinigt Wagner die Charaktere der bezaubernd schönen Orgeluse und der Gralsbotin Cundrie, und nach dieser letzteren nennt er sie. Mit Aufgebot seines grotesksten Humors, aber ohne rechten innern Grund, hatte Wolfram die in aller Wissenschaft gelehrte Cundrie als abschreckend hässlich, doch prächtig gekleidet geschildert; Wagner verwandelt diese äussere Hässlichkeit in düstere Wildheit, die dem innern Wesen seiner Kundry ausgezeichnet entspricht, sich nun aber auch nicht nur in ihrer körperlichen Erscheinung, sondern ebenso in ihrer Kleidung ausdrückt.

Aber zugleich wird diese Kundry ihm eins mit andern leidenschaftlich wilden, von sündiger Liebe bestimmten Personen der Sage und der Legende. So schuf er in ihr seine kühnste dichterische Gestalt, die symbolische und doch höchst persönlich und

lebensvoll gebildete Vertreterin der verderblichen und selbst ewig unbefriedigten Sinnenlust, der verzehrenden, ruhelosen Begierde. Herodias ist sie, die Frevlerin, die den tötete, der ihre Liebe verdamnte, dann aber, als man ihr das Haupt des Ermordeten entgegen trug, zu lachen begann und zur Strafe dafür gespenstig-wild zwischen Himmel und Erde ohne Rast sich umhertreiben muss in alle Ewigkeit. Ja, sie hat einen Höheren als Johannes gehöhnt: als sie den Heiland auf seinem Leidensgange sah, da lachte sie, und nun ist sie dem ewigen Juden gleich verflucht, weiter zu leben, nach Erlösung schmachtend und doch immer wieder durch die sündige Begierde, die in ihr wie in der ganzen Welt waltet, zurückgehalten von der Erlösung, verführend mit allen Kräften der Verführung, bis der Reine, der ihren Lockungen widersteht, mit der sündigen Welt auch sie erlöst. So schwankt sie zwischen der Sehnsucht nach dem Guten und dem Trieb zum Bösen, dient demütig, aber in mürrisch-scheuem Trotz, den Gralsrittern, trägt — hierin der Wolfram'schen Cundrie (579, 24 ff.) wieder bis zu einem gewissen Grade ähnlich — Salben herbei für die Not des Königs, die sie selbst doch geschaffen hat, wehrt sich angstvoll gegen Klingsors Gebot und muss ihm in ihrem Sinnendrang doch folgen; ja selbst, wenn sie alle Waffen der Verführung gegen Parsifal braucht, durchzittert sie der Schmerz um das verlorene Heil und die Sehnsucht, es in ihm, durch seine Liebe wieder zu gewinnen.

Wie sie in dieser Scene typische Züge der Verführerin aufweist — die Schlange im Paradies ist ihr Vorbild, auch an die Versuchung Christi kann man denken —, so erhielt sie, wenn sie als demütige Dienerin wieder erscheint, nun erlöst und der Erlösung würdig, Charakterzüge der büssenden Maria Magdalena, die Wagner schon viele Jahre früher in dem Entwurf seines „Jesus von Nazareth“ in anderm Zusammenhange verwerten wollte. Andererseits scheint sie in ihrer Wandlung von selbstsüchtigem Stolz und leidenschaftlichem Begehren zu Demut und Entsagung der Prakriti in dem Entwurfe der „Sieger“ nahe verwandt, der bereits die Grundidee der ganzen

Parsifaldichtung, doch noch in einseitiger Schroffheit, noch nicht sittlich und künstlerisch geklärt, offenbarte.<sup>1)</sup>

Doch nicht bloss die wichtigeren Charaktere des Wagner'schen Werkes sind samt und sonders dramatische Umbildungen Wolfram'scher Gestalten; auch eine Fülle von einzelnen Zügen der Handlung stammt unmittelbar aus dem mittelhochdeutschen Epos. Nur liess auch solche Einzelheiten Wagner höchst selten genau so, wie er sie in seiner Vorlage fand; ein paar ganz äusserliche, gleichgültigere Dinge ausgenommen, wurde alles, bald mehr, bald minder, immer aber seinem dramatischen Zweck und seiner geistig-sittlichen Vertiefung der Grundidee gemäss umgemodelt. Das gilt, von den Vögeln angefangen, die bei Wolfram der Knabe Parzival mit seinen Pfeilen erschiess, um dann ihren Tod schmerzlich zu beweinen, bis zur Schilderung des Grals, dessen Wunderkraft auf die Tische allerlei Speisen und Getränke zaubert, die der mittelalterliche Epiker freilich recht äusserlich mit irdischem Behagen und sogar nicht ohne Ironie aufzählt.

Die Worte, mit denen Trevrizent dem in Irrnis wild verlorenen Parzival Wolframs das Geheimnis des Grals erschliesst (468, <sup>23</sup> ff.), hatte Wagner schon im „Lohengrin“ künstlerisch verwertet; jetzt griff er aus diesen Reden des frommen Einsiedlers besonders die — an anderer Stelle (250, <sup>24</sup> ff.) auch von Sigune bestätigte — Versicherung heraus, dass niemand zu dem Heiligtum gelangen könne, den Gott nicht selbst zu seinem Dienst erkoren habe (468, <sup>12</sup> ff.).

Die Turteltaube fand er im mittelhochdeutschen Gedicht öfters als Gralszeichen auf den Gewändern derer, die dem Heiligtume dienen, genannt. Die blutende Lanze aber, die bei Wolfram vor den versammelten Gralsrittern herumgetragen wird (231, <sup>17</sup> ff.), war grundverschieden von dem Speer, den

<sup>1)</sup> Darauf wies schon nach anderen Vorgängern Maurice Kufferath in seinem geist- und wissensreichen, wenn auch gerade im Hinblick auf den Charakter der Kundry manches Verkehrte behauptenden Buche „Parsifal de Richard Wagner“ (Paris 1890, S. 162 ff.).

Wagners Parzival dem Grale zurückgewinnt. Hier wieder im Einklang mit französischen Darstellern der Sage, auf die San Marte hinwies („Lieder, Wilhelm von Orange und Titurel“, 1841, S. 420), sah Wagner in diesem Speere die Lanze, mit der Longinus den gekreuzigten Erlöser in die Seite stach.

Für die äussere Form des Gralstempels konnte er die Andeutungen Wolframs nicht wohl verwenden; eher mochte er sich im allgemeinen an das halten, was darüber im sogenannten jüngeren „Titurel“ gesagt war. Aber es ist mehr als fraglich, ob er das lange, geistig arme und wüste Gedicht selber gelesen und sich nicht vielmehr auf die für seinen Zweck vollauf genügenden Andeutungen beschränkt hat, die er bei San Marte und Görres fand. Görres hatte auf die Aehnlichkeit des Gralstempels mit der Sophienkirche in Konstantinopel hingewiesen (S. XVII ff. der Einleitung zum „Lohengrin“) und von den hundert Säulen im Innern des Tempels, den Arkaden und Gallerien, die sich darüber wölbten, von dem mit buntem Marmor und Porphyr belegten Boden, den mit Mosaiken, Arabesken und kunstreichen Bildwerken verzierten Wänden gesprochen, auch die stufenweise gegliederte Aufstellung der zur Gemeinde Gehörigen in der Sophienkirche geschildert, wie die Katechumenen und die Täuflinge in den Vorhallen, die eigentliche Gemeinde im Schiff der Kirche, die Priester im Chor, der Patriarch vor dem Altar ihre Plätze hatten, und so für die scenische Erscheinung des Gralsbaues manche Anregung gegeben und namentlich auch die Gruppierung der Knaben, Jünglinge, Ritter und des Königs um den Tisch, auf dem der Gral ruht, einigermassen vorgebildet. San Marte (a. a. O. S. 291 ff.) bestritt zwar, dass man sich den Gralstempel im ganzen der Sophienkirche ähnlich denken dürfe, trug aber selbst durch seine Darlegungen über jenen Bau dazu bei, dass Wagner für seine Phantasie ein noch bestimmteres Bild gewann. Zuletzt gesellte sich ja, wie längst bekannt ist, zu diesen litterarischen Anregungen noch der unmittelbare Eindruck, den der Dichter von der unvergleichlichen Herrlichkeit des Doms in Siena empfing; so erwuchs allmählich vor seinem geistigen

Auge das Bild vom Inneren der Gralsburg, das uns auf der Bayreuther Bühne entgegen tritt.

Auch die äussere Erscheinungsform des Grals war bei Wolfram nirgends genauer bezeichnet; so hatte ihn denn auch Wagner im „Lohengrin“ nur ganz allgemein „ein Gefäß von wunderthät'gem Segen“ genannt. Im „Parsifal“, wo der Gral zweimal an bedeutsamsten Stellen des Dramas sichtbar werden musste, war eine deutliche Bestimmung seiner Form unvermeidlich; als „eine antike Krystallschale“ denkt ihn hier sich Wagner und sieht in ihm den Kelch, aus dem der Heiland beim letzten Abendmahle trank — eine Bedeutung, die ja auch die altfranzösischen Erzähler mehrfach dem Gral gaben. Schon Görres (a. a. O. S. XV f.) hatte ihn ähnlich aufgefasst — wie bereits zuvor A. W. Schlegel (vgl. oben S. 354) — und ihn ausdrücklich einem antiken Becher, dem altägyptischen Hermesbecher, dem Becher des Herakles oder des Bakchos der Mysterien, verglichen. San Marte aber bezeichnete nicht nur in der Einleitung zu seiner Uebersetzung des Wolfram'schen „Parzival“ von 1836 (S. XXI), wo er die Hauptmomente der Grals Sage ganz kurz zusammenfasste, den Gral selbst als die Schale, in der Christi Blut nach dem Lanzenstich des Longinus aufgefangen wurde, sondern schmuggelte das Wort „Schale“, das Wagner hernach aufgriff, auch in die Uebersetzung selbst ein, obwohl es in seiner mittelhochdeutschen Vorlage fehlte. Die Verse Wolframs (236, 10. 11)

„Diu künigin valscheite laz  
sazte für den wirt den grâl“

verdeutschte er dem Reim zu Liebe, der bei ihm zu dem bereits in der vorausgehenden Zeile gebrauchten Wort „Gräle“ stimmen sollte:

Vor den König setzte die heilige Schaale  
Die Königin nieder . . .<sup>1)</sup>

<sup>1)</sup> In Simrocks Uebersetzung des „Parzival“ (Stuttgart und Tübingen 1842), die Wagner ja allenfalls auch hätte benutzen können, sind diese Verse wortgetreu aus dem Grundtext übertragen. Ueberhaupt konnt' ich

Dass der Anblick des Grals vor dem Tode bewahrt, hatte Wagner der Darstellung Wolframs gemäss schon im „Lohengrin“ erwähnt. Auch bei Görres konnte er es zu wiederholten Malen hervorgehoben sehen. So fand er denn auch bei Wolfram schon die Todessehnsucht des siechen Anfortas und seine vergebliche Bitte an die Gralsritter, ihn nicht mehr zum täglichen Anblick des Heiligtums zu zwingen. Die leidenschaftlich erregte Scene aber, die Wagner daraus gestaltete, war ganz und gar erst sein Werk, das Werk des immer und überall dramatisch denkenden und schaffenden Dichters. Die Wunde des Anfortas schliesst bei ihm heilend nur der Speer, der sie schlug. Die Erinnerung an verwandte Züge in alten Sagen spielt wohl hier herein; doch liegt auch ein gewisser Anklang an Wolfram vor, nach dessen Erzählung die heftigsten Schmerzen des Anfortas nur dadurch gelindert werden können, dass man einen in der Gralsburg befindlichen vergifteten Speer in seine Wunde senkt.

Ebenso ist der See im Gralsgebiet, dessen Bad den kranken König erfrischt, und sonst noch manche Einzelheit des Dramas im mittelhochdeutschen Epos vorgebildet. Auch hier schon ruft dem Parzival, der die errettende Frage versäumte, am nächsten Morgen ein Knappe vom Turm zornig zu: „Ir sit ein gans“ und sorgt dafür, dass der Jüngling sich unsanft genug aus der Burg, in der man ihn so ehrenvoll empfangen hatte, gestossen fühlt.

Ueberhaupt konnte Wagner gerade für Parsifals Wesen und Schicksale im engeren Sinne Manches dem Gedichte Wolframs entlehnen; doch machte sich gerade hier auch die künstlerische Notwendigkeit, das Ueberkommene frei umzubilden, besonders geltend. Seinen Namen weiss auch bei Wolfram der thörichte Knabe nicht; der fragenden Sigune kann er nur erwidern, dass man ihn „bon fiz, scher fiz, bêâ fiz“ daheim genannt habe, woran sie als nahe Verwandte seiner Mutter

— — —  
nichts finden, was es geradezu wahrscheinlich machte, dass Wagner Simrocks Verdeutschung mit zu Rate gezogen habe.

ihn erkennt. Wie Wagners kindlicher Held nichts weiss, was man ihn fragt, seinen eignen Namen und den seines Vaters nicht kennt, aber mit rührender, stolzer Freude von seiner Mutter spricht, so beruft sich auch schon bei Wolfram der tumbe Parzival immer auf seine Mutter und ihre Lehren, bis Gurnemanz es ihm verwehrt. Die ganze Situation aber im Drama, welche die Unwissenheit des Knaben breiter ausmalt, als es im alten Epos der Fall gewesen war, deutet zugleich auf den Anfang von Grimmelshausens „Simplicissimus“ hin, den Wagner recht wohl kannte, auf das Gespräch des Einsiedlers mit dem einfältigen Jungen, den er in seine Hütte aufgenommen hat (Buch I, Capitel 8 des Romans).

Den Namen Parzival deutete übrigens Wagner nicht wie Wolframs Sigune (140, 17): „Der nam ist rehte enmitten durch“. Vielmehr nahm er die wissenschaftlich nicht zu haltende Erklärung von Görres (a. a. O. S. VI) an, der das Wort aus dem Arabischen ableiten wollte: „Parsi oder Parseh Fal, d. i. der reine oder arme Dumme, oder thumbe in der Sprache des Gedichts“. So unrichtig diese Deutung auch dem Sprachforscher erscheinen muss, für den Dichter war sie die einzig brauchbare. Ausgezeichnet passte sie vor allem zu der Grundform der Sage, die sich Wagner aus Wolframs Epos herausgeschält hatte.

Auch den Namen der Mutter seines Parsifal schrieb Wagner nicht richtig nach seiner mittelhochdeutschen Vorlage Herzeloyde, dem französischen Herselot entsprechend. Er brauchte dafür die Form Herzeleide und liess sich durch diese Namensform zu verschiedenen dichterisch wirksamen Wortspielen verlocken, die etymologisch freilich mit dem echten Namen von Gahmurets Wittwe nichts zu thun haben. Hier war ihm jedoch San Marte vorausgegangen, der nicht nur den Namen gleichfalls Herzeleide (wie übrigens auch Simrock) schrieb, sondern bei der Erzählung, wie die Mutter den Abschied ihres Sohnes nicht zu überleben vermag, durch seine freie Wiedergabe der Verse Wolframs sogar eines jener Wortspiele unmittelbar vorgebildet hatte.

„Dô si ir sun niht langer sach  
(der reit enwec: wemst deste baz?),  
dô viel diu frowe valsches laz  
ûf die erde, aldâ si jâmer sneit,  
só daz se ein sterben niht vermeit“

hiess es ziemlich einfach im Mittelhochdeutschen (128, 18–22). Kürzer und wohl auch, ohne ein Wortspiel zu beabsichtigen, da der Name Herzeleide in den nächsten Versen vorher und nachher nicht vorkommt, übersetzte San Marte:

Und als er entschwunden — O weh dem Tag —  
Da brach ihr Herz vor Jammer und Leid.

Wagner, der seiner Vorliebe für Wortspiele auch sonst im „Parsifal“ mehrfach nachgab, hatte von diesen Versen San Martes nur mehr einen kleinen Schritt zu thun bis zu den Worten, die er seiner Kundry in den Mund legte:

Ihr brach das Leid das Herz,  
und — Herzeleide — starb.

Den Tod der Mutter erfährt der Wolfram'sche Parzival von Trevrizent und will im ersten Schmerz die herbe Nachricht nicht glauben. Doch der fromme Klausner versichert ihm: „Ich enbinz niht der dâ triegen kan“ (476, 24), nach San Martes Uebersetzung: „Ich bin nicht, der da lügen kann“. Ganz ähnlich bestätigt Wagners Gurnemanz, als Parsifal Kundry, die hier ihm die Trauerbotschaft bringt, mit leidenschaftlicher Wildheit bedroht:

Was that dir das Weib? Es sagte wahr.  
Denn nie lügt Kundry, doch sah sie viel.

Unschwer liessen sich wohl noch mehr solche Anregungen und Entlehnungen Wagners aus mittelalterlichen Dichtungen, vielleicht auch ein paar Anklänge an neuere Werke, etwa an Immermanns „Merlin“, aufspüren. Was könnte dies aber schliesslich bedeuten? Für die Selbständigkeit des Dichters gewiss gar nichts, schon deshalb nichts, weil Wagner die älteren Werke, aus denen jene Züge und Anregungen stammen, meistens

längst gelesen und in der Hauptsache auch längst wieder vergessen hatte, als er zur Dichtung des „Parsifal“ schritt. Nur solche vereinzelte Züge, allgemeine Umrisse waren ihm in der Erinnerung geblieben; sie galt es ganz neu und eigenartig seinem Zwecke gemäss organisch in das neue Kunstwerk einzufügen, dass sie der lebendigen, dramatischen Handlung und der Grundidee seiner Dichtung dienten.

Einfach ist die dramatische Handlung des „Parsifal“, einfacher als in den meisten andern Dramen Wagners, etwa den „Holländer“ und den „Tristan“ ausgenommen; aber festgefügt ist sie in allen ihren Gliedern, und in grossen Zügen bewegt sie sich. Sie ist ganz und gar in das Innere des Helden verlegt; was äusserlich geschieht, ist nur andeutendes Symbol, nur ein Abglanz, ein Spiegelbild der mächtigen seelischen Vorgänge. Um Kämpfe im Herzen des sittlichen Menschen handelt es sich, um Kämpfe typischer Art, aber um siegreich durchgeführte Kämpfe.

Das tragische Moment ist daher etwas anders gefasst als im herkömmlichen Drama. In ihm besteht die tragische Schuld meistens<sup>1)</sup> in einem Anstürmen des Helden gegen die sittliche Weltordnung, in einer activen That. Anders bei Parsifal. Der tragische Conflict zwischen dem selbstischen Willen und der sittlichen Pflicht ist auch bei ihm vorhanden; er wird aber gelöst, indem Parsifal seinen Willen unter das göttliche Gebot beugt, ohne vorher gegen dieses gesündigt zu haben. Die tragische Schuld fehlt darum bei ihm nicht, sie ist nur passiver Art: dem leidenden Amfortas gegenüber thut er nichts, in seiner Thorheit versteht er das Leiden des Königs nicht; sein Mitgefühl ist zwar beim Anblick dieser Schmerzen erregt, aber in seiner dumpfen Thorheit steht er erstarrt ihnen gegenüber, wendet sich von ihnen ab, wilden Knabenthaten aufs neue zu. Er ist noch nicht wissend geworden, unfähig zur

<sup>1)</sup> Vereinzelte, wenn auch an sich noch so bedeutende Ausnahmen, wie z. B. Hebbel, kommen hier höchstens insofern in Betracht, als sie zeigen, dass auch andere Zeitgenossen Wagners auf eine neue, vom Bisherigen grundverschiedene Auffassung des Tragischen ausgingen.

Erlösung des Leidenden, zu der ihn doch alles drängen müsste, was er sieht; nur er selbst versteht diese Pflicht nicht: sein Mitgefühl ist noch nicht das rechte Mit-Leiden geworden, das ihn wissend und die Heilthat wirkend machen würde. Durch diese Schuld wird das Leiden des Königs verlängert und schwere Not über die Gralsritter alle gebracht. Von dieser Schuld erlöst Parsifal sich selbst mit, indem er Amfortas und den Gral von der Schuld erlöst. Diese Erlösung ist seine entscheidende That, zu der er sich erst durch mächtige innere Kämpfe hindurchringt, also die Bethätigung höchster Nächstenliebe, der die Verneinung des selbstsüchtigen Willens vorausgeht.

Die äusserlich einfachere Gestaltung der Handlung und zugleich der religiöse Grundton, der aus ihr erklingt, hatte auch einen ruhigeren, feierlich erhabenen Charakter der Sprache zur Folge. Auch sie ist in Worten und Bildern trotz zahlreichen symbolischen Andeutungen, die dann bisweilen eine rätselhaftere, mystische Färbung aufweisen, im allgemeinen einfacher gehalten als in früheren Dramen Wagners, in denen die ganze Macht weltlicher Leidenschaft entfesselt wurde. Meisterhaft ist aber in ihr der dramatische Dialog verwertet, besonders in den einleitenden, exponierenden Stellen: wie es Wagner da verstanden hat, lange, notwendige, epische oder lyrische Reden durch dazwischen geworfene Fragen und scheinbar ablenkende Antworten zu unterbrechen und das Gespräch echt dramatisch zu beleben, das findet nur bei wirklich grossen Dramatikern der Weltliteratur, besonders bei Shakespeare, den Wagner bis in seine letzten Tage hinein mit immer neuem Entzücken las und vorlas, sein Gegenstück und Vorbild.

Aus der Zeit des ersten leidenschaftlichen Studiums der Schopenhauer'schen Lehre stammt der früheste Entwurf des „Parsifal“. Wie aber Wagner stets dieser Lehre treu blieb und gerade in seinen letzten, der Bayreuther Zeit entstammenden philosophischen, ethisch-ästhetischen Schriften sie nach verschiedenen Seiten hin auszubauen und zu ergänzen bestrebt war, so verherrlichte er auch in seinem Bühnenweihfestspiel ihre sittliche Grundidee, die Verneinung des Willens zum Leben, die

Ertötung der sinnlich-sündigen Begierde und die Bethätigung selbstloser Nächstenliebe, das erlösende Mitleid mit allen Geschöpfen, dem die drei alles umfassenden Tugenden der Liebe, des Glaubens und der Hoffnung entkeimen. Es war dieselbe sittliche Grundidee, die er in der Lehre Buddhas und vor allem in dem reinen, ursprünglichen Kern der Religion Christi wieder fand, mittelst deren allein ihm eine wirkliche Regeneration möglich schien, wie sie nach seiner festen, ersten Ueberzeugung die moderne Menschheit in ihrem physischen und sittlichen Verfall bedarf. So konnte er denn auch unbedenklich die symbolischen Beziehungen der mittelalterlichen Sage, so wie er sie geistig und sittlich vertieft hatte, auf Vorgänge aus der Geschichte Christi bedeutsam hervorheben, ja sie noch verstärkt durch die dramatische Darstellung erscheinen lassen.

In dem grössten und tiefsten jener letzten Aufsätze, in der Abhandlung „Religion und Kunst“, bezeichnete er für die, welche im Sinn des echten Christentums an die Erlösungsbedürftigkeit der Welt glauben und die einzig Erlösung bringende Religion des Mitleids bekennen und üben, die Kunst und ihre Wirkung als einen „weihevoll reinigenden religiösen Act“, als eine „zu göttlicher Entzückung heiter aufsteigende Klage“. In diesem Sinn ist der „Parsifal“ geschrieben, soll er verstanden und empfunden werden, als ein durch die musikalische Composition freilich erst im letzten Grade vollendetes, aber schon in der Dichtung mit höchster Kraft und Kunst ausgestaltetes Drama von einzigartig weihevolem, sittlich-religiösem Gehalt, als ein Bühnenweihfestspiel in des Wortes eigentlicher Bedeutung.

---