NIKOLAUS LENAUS *ALBIGENSER*, ODER: WOZU DICHTEN IN DÜRFTIGER ZEIT?

WYNFRID KRIEGLEDER
Wien

Die Arbeit an den ***Albigensern***[1] entlockte Nikolaus Lenau mehr als einen Stoßseufzer. In einem Brief an Hans Lassen Martensen vom 24. April 1838 spricht er erstmals von seinem „größeren epischen Gedicht" über die „Kreuzzüge gegen die Ketzer unter Innozenz III.", ein „Trauerspiel der Kirche", das „einer poetischen Bearbeitung würdig" sei.[2] In einem Brief an Max und Sophie von Löwenthal vom 14. September 1838 klingen bereits leise Zweifel an, ob er das Gedicht „durchbringe", denn der „Stoff [sei] gewaltig."[3] In der Folge häufen sich die Klagen. „Meine Albigenser werden kein Ganzes", denn er wisse nicht, „wie es organisiert werden könnte"; da das Ergebnis des darzustellenden Kampfes „nicht Lebenswandlung, sondern eigentlicher Tod" gewesen sei, könne „der Besang desselben" nicht „rhythmisch und nur trümmerhaft ausfallen", heißt es am 6. April 1840 in einem Brief an Eduard Duller.[4] Von der „Widerhaarigkeit" des Stoffs ist am 18. Mai 1841 in einem Brief an Sophie von Löwenthal die Rede[5], und einige Tage später erreicht Lenaus Skepsis in einem weiteren Brief an die Freundin ihren Höhepunkt: Die ***Albigenser*** seien „ein wahrer Hemmschuh", der Stoff

---

[1] Zur Entstehungsgeschichte vgl. die Anmerkungen in Nikolaus Lenau: ***Sämtliche Werke und Briefe in 6 Bänden.*** Hrsg. v. Eduard Castle. Bd. 6 Leipzig: Insel 1923, S. 565-570. Der Text der ***Albigenser*** wird in der Folge nach Castles Ausgabe, Bd. 2, 1911, unter Angabe der Versnummer und der Seitenzahl zitiert.

[2] Nikolaus Lenau: ***Werke und Briefe,*** Bd. 6. Briefe 1838-1847. Teil 1: Text. Hrsg. von Norbert Oellers u. Hartmut Steinecke in Zusammenarbeit mit Norbert Otto Eke und Karl Jürgen Skrodzki. Wien: ÖBV/Klett-Cotta 1990, S. 12.

[3] Ebd., S. 57.

[4] Ebd., S. 122.

[5] Ebd., S. 205.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

sei „durchaus fragmentarischer Natur" und lasse sich nur „in einzelnen Schilderungen poetisch behandeln", bemerkt er und fügt selbstkritisch hinzu:

> Mehre [sic!] von meinen Gesängen find' ich gut, und zwar so gut, daß die schwächeren schon mitlaufen können. Überhaupt will ich an meinem Motto festhalten: Sie sollen's fressen. Es wird doch zur Zeit in Deutschland nichts Bessers gemacht.[6]

Der Zweifel blieb bestehen. Im November 1841 berichtet er Sophie von Löwenthal, die ***Albigenser*** hätten „abermals einen Zuwachs erhalten. Eine leidige Eigenschaft solcher unorganischen Dichtungen, daß sie nie völlig ausgewachsen und fertig sind."[7] Und ob das zukünftige Publikum mit dem unorganischen Werk zu Rande kommen werde, dessen ist sich Lenau nicht ganz sicher. Einen Epilog habe er „für weniger gewandte Leser zum Verständnis" geschrieben, vertraut er am 25. Oktober 1841 Emilie und Georg von Reinbeck an,[8] am 19. April 1842 zählt er dann gegenüber Georg von Reinbeck seine „abrundenden Zusätze zu den Albigensern" detailliert auf.[9] Auch als das „epische Gedicht"[10] im Juni 1842 bereits gedruckt wurde, war Lenau nach wie vor nicht zufrieden und unterzog das Werk erneut einer größeren Überarbeitung:

> [...] erst als ich die gedruckte Correctur vor Augen hatte, stieß ich auf die größten Übelstände und ich mußte mit dem Angebot meiner ganzen Kraft oft bis 1 oder 2 Uhr in der Nacht arbeiten, um sehr disparate Dinge in einen Zusammenhang, dergleichen ein Buch doch immer haben muß, gleichsam einzusammeln. Davon wird aber die Welt hoffentlich nichts merken. Denn, unter uns gesagt, mir steht ein ziemliches Maß von Kunst zu Gebote; meine Abänderungen sind gut geheilte Beinbrüche[11],

schrieb er am 13. Juli 1842 an Sophie von Löwenthal. Als erster Kritiker seines eigenen Epos, das nach der Veröffentlichung den Untertitel „Freie Dichtungen" trug, deutete er dann freilich am 18. August 1842 in einem

---

[6] Brief vom 29. Mai 1841. Ebd., S. 210. Es wäre natürlich reizvoll, zu wissen, welche seiner Gesänge Lenau selbst für gelungen, und welche er für bloße Mitläufer hielt.
[7] Ebd., S.. 238.
[8] Ebd., S. 236.
[9] Ebd., S. 244.
[10] So nennt Lenau die ***Albigenser*** noch in einem Brief an Hermann Marggraff am 1. November 1839, ebd., S. 88.
[11] Ebd., S. 257f.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Brief an Karl Eduard Bauernschmid die mangelnde Geschlossenheit der ***Albigenser*** als notwendiges Korrelat des widerspenstigen Stoffes. Der freie und tiefe Gedankengang gehe „auf Kosten des organischen Zusammenhangs einher, doch der Gegenstand meines Gesanges war selbst nur ein großer Desorganisationsprozeß, nämlich der des provenzalischen Lebens, wie es blutig auseinander brach. Da gibt es keinen Rhythmus als den des Todes, und keine Gruppierung als Leichenhaufen."[12] Die unterschiedlichen Interpretationen, denen die ***Albigenser*** im Lauf ihrer Rezeptionsgeschichte unterzogen wurden, gehen wohl auch auf die von Lenau selbst monierte Brüchigkeit des Werks zurück.[13] Im Folgenden soll keine neue Lektüre vorgeschlagen werden. Ich gehe vielmehr davon aus, dass es sich bei den ***Albigensern,*** trotz aller Eigenheiten, um ein Epos handelt, das von einem historischen Geschehen erzählt. Daher werde ich den Text mit Hilfe der von der Erzähltheorie bereit gestellten Werkzeuge schulmäßig analysieren und mich dabei, ganz eklektisch, auf verschiedene Erzählforscher, etwa Gerard Genette und Jürgen Petersen, berufen.[14] Der Befund soll in Hinblick auf die zeitgenössischen Gattungskonventionen der Erzähllliteratur, insbesondere des Epos und des historischen Romans, erläutert werden.

Beginnen wir, einem Usus der Erzählforschung folgend, die gerne zwischen story/histoire einerseits und discourse/discours auf der anderen Seite trennt[15], mit der Geschichte, die in den ***Albigensern*** erzählt wird. Das aus ingesamt 32 Einheiten bzw. 3476 Versen bestehende Werk schildert den kirchlichen Kreuzzug gegen die südfranzösischen Albigenser am Beginn des 13. Jahrhunderts. Das früheste historische Ereignis, das im 3. Gesang, *Pierre von Castelnau*, besungen wird, ist die Ermordung dieses päpstlichen Legaten durch einen Gefolgsmann des Grafen Raimund von Toulouse am 15. Jänner 1208. Im 5. Gesang, *Der Traum* kommt es dann zum Entschluss des Papstes Innozenz III., den „Ketzern" den Krieg zu erklären. Mehrere historisch überlieferte Begebenheiten folgen, so etwa die Eroberung des Schlosses Brom Ende 1209 im 10. Gesang, das entsetzliche Massaker nach

---

[12] Ebd., S. 262.

[13] Allerdings sind divergente Interpretationen auch bei den anderen Versepen Lenaus zu finden, vgl Hans-Georg Werner: „Zur Modernität von Lenaus Epen". In: ***Lenau-Forum*** 1985, S. 90-96.

[14] Gerard, Genette: ***Die Erzählung.*** Aus dem Französischen von Andreas Knop, mit einem Vorwort hrsg. von Jürgen Vogt. München: Fink 1994; Jürgen H. Petersen: ***Erzählsysteme. Eine Poetik epischer Texte*** Stuttgart/Weimar: Metzler 1993.

[15] Vgl den programmatischen Titel von Seymour Chatman: **Story *and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film.*** Ithaca/London 1978.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

der Eroberung von Beziers am 22. Juli 1209 im 19. Gesang (*Beziers*) und der Tod des Anführers der Kreuzritter, Simon von Montfort, vor Toulouse am 25. Juni 1218 im 28. Gesang. (*Simon von Montfort*). Im vorletzten, 31. Gesang (*Das Gesicht*) endet das Geschehen mit einer Szene, in der Papst Innozenz vergeblich eine göttliche Rechtfertigung für das von ihm verantwortete Gemetzel erfleht. Dass sich Lenau über die historische Abfolge, falls nötig, hinwegsetzte, wird an diesem Gesang deutlich, denn der Papst starb bereits am 16. Juli 1216, also zwei Jahre vor Simon von Montfort; aus kompositorischen Gründen überlebt er aber in den ***Albigensern*** den militärischen Anführer des Kriegs.

Zwischen die Abschnitte, in denen historische Personen historisch verbürgte Taten begehen, sind immer wieder Gesänge geschaltet, in denen die Auswirkungen des Geschehens auf fiktionale Personen geschildert werden; hauptsächlich geht es um die Leiden der von dem grausamen Krieg betroffenen Bevölkerung. Das Erzählmodell, dessen sich Lenau in den ***Albigensern*** bedient, erinnert von fern an das Modell des historischen Romans Walter Scottscher Prägung, das seit den 1820er Jahren in der deutschsprachigen Literatur eine große Rolle spielte.[16] Sowohl in seinen die jüngere Geschichte thematisierenden ***Waverley***-Romanen als auch in den „romantischeren" Mittelalterromanen wie dem viel gelesenen ***Ivanhoe*** verknüpfte Scott historisch verbürgte Konflikte mit den Schicksalen fiktionaler Personen. Freilich fällt ein großer Unterschied auf: Wo Scott letztlich auf das Individualroman-Schema zurückgreift und die Geschehnisse aus der Perspektive einer zentralen fiktionalen Figur Revue passieren lässt, beschränkt sich Lenau auf Kurzauftritte seiner fiktionalen Personen in einzelnen Gesängen: Sie tauchen für einige Verse aus der Anonymität der Masse auf und versinken dann wieder in dieser Anonymität; in den folgenden Gesängen werden sie nicht mehr erwähnt. Und auch bei den historischen Figuren gibt es wenig Kontinuität im Verlauf der Erzählung. Einzig Papst Innozenz III. wird eine kontinuierliche Präsenz zugebilligt: Er steht im Mittelpunkt des 5. (*Der Traum*) und des 31. Gesangs

---

[16] Hartmut Steinecke: ***Romanpoetik von Goethe bis Thomas Mann. Entwicklungen und Probleme der „demokratischen Kunstform" in Deutschland.*** München: Wilhelm Fink 1987 (=UTB 1435) Zu den Scottschen Modellen vgl. Frauke Reitemeyer: ***Deutsch-englische Literaturbeziehungen. Der historische Roman Sir Walter Scotts und seine deutschen Vorläufer.*** Paderborn etc: Ferdinand Schöningh 2001 und Andreas Bestek: ***Geschichte als Roman. Narrative Techniken der Epochendarstellung im englischen historischen Roman des 19. Jahrhunderts: Walter Scott, Edward Bulwer-Lytton und George Eliot.*** Trier: WVT 1992, S. 15-60.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

(*Das Gesicht*); im 8. Gesang (*Das Vorgemach*), der in seinem Vorgemach spielt, ist er indirekt anwesend, und im 10. Gesang (*Der Rosenkranz*) gilt ihm eine lange Fluchrede des Greises Balduin, den Simon von Montforts Schergen geblendet haben. Simon von Montfort selbst tritt zwar in fünf Gesängen auf[17], steht aber nur im 28. Gesang (*Simon Montfort*), in dem es um seinen Tod geht, wirklich im Zentrum. Eigentümlich ist die kontinuierliche Präsenz des Ritters Hugo von Alfar[18] in vier Gesängen, da sie weder durch den Handlungsgang motiviert ist noch der psychologischen Ausgestaltung dieser Figur dient. Hugo von Alfar fungiert vor allem als Sprachrohr einer höchst desillusionierten, ja blasphemischen Weltsicht; er äußert Sätze, die auch anderen Figuren in den Mund gelegt werden könnten und zum Teil tatsächlich gelegt werden. Im 10. Gesang, *Der Rosenkranz*, wird ihm als gefangen genommenen Verteidiger des Schlosses Brom ein Auge ausgestochen und er zum Führer der anderen Gefangenen bestimmt, die geblendet werden; während die Gruppe durch die Felder irrt, flucht er „ihm, der auf dem Kreuz geendet". (V. 1716, S. 337). Der anschließende 11. Gesang, *Ein Schlachtfeld* setzt mit nihilistischen Reflexionen der Erzählinstanz angesichts eines, mit Leichen übersäten Felds ein, ehe eine kurze narrative Passage schildert wird wie „durch das Walgefild Alfar dort schreitet, / Und kummervoll sein Blick darüber gleitet". (1783f., S. 340) Darauf beginnt erneut eine nihilistische Reflexionspassage, das „Unkenlied des Zweifels" (1790), das als erlebte Rede Alfar zugeordnet werden könnte, sich aber von der vorausgegangenen Rede des Erzählers wenn überhaupt, dann nur durch einen noch höheren Grad an Desillusionierung unterscheidet. Hugo von Alfar erscheint ein weiteres Mal im 20. Gesang (*Roger, Vicomte de Beziers*), in den Erinnerungen des im Kerker gefangenen Helden Roger von Beziers. Roger denkt hier an sein „Jugendglück" (2594, S. 368) und evoziert gemeinsame Kriegstaten mit seinem Freund, „Held Alfar" (2633, S. 369) in einer Passage, die eine angesichts des gegenwärtigen Kriegs verschwundene Lust an früheren Kämpfen beschwört, zumindest für den heutigen Leser aber einigermaßen unpassend wirkt: „Und jeder freut sich, trifft er im Gefecht / Den Gegner

---

[17] Und zwar im 9. (*Die Führer*), 10. (*Der Rosenkranz*), 13. (*Jacques*), 18. (*Carcassonne*) und 28. (*Simon Montfort*)

[18] Bei ihm handelt es sich nur bedingt um eine historische Figur, denn die Quellen erwähnen zwar einen Hugo von Alfar als Gefolgsmann Raimunds von Toulouse, aber „was Lenau von ihm erzählt, ist fast alles freie Erfindung des Dichters", vgl. P. Krueger: ***Lenaus Albigenser und die Quellenschriften.*** Berlin: Gaertner 1886. (=Wiss. Beilage zum Programm der Luisenstädtischen Oberrealschule), S. 25.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

kriegserfahren, kampfgerecht" (2645f., S. 370), und wenn dann der besiegte Gegner „Lebewohl der Erde stöhnen" muss (2654, S. 370), begegnen sich Roger und Alfar und „wünschen sich gar fröhlich: „Guten Tag." (2662, S. 370). (Ähnliche Passagen konnte man fünfzig Jahre früher im Epos ***Doolin von Maynz*** des josephinischen Autors Johann Baptist von Alxinger, veröffentlicht erstmals 1787, lesen; Friedrich Sengle hat dies als „Neobarbarismus" und „Sekundanerphantasien" bezeichnet.[19]) Den letzten Auftritt Hugo von Alfars gibt es dann im 23. Gesang (*Alfar*): Der desillusionierte Ritter sitzt in seiner Burg und gibt sich nihilistischen Überlegungen hin - sowohl der religiöse Glaube als auch der Sieg der Vernunft führten zu Mord und Totschlag. Die Konsequenz seiner Gedanken ist ein Verbrechen: Als sich zwei Männer seiner Burg nähern, „Der eine - Mönch, der andre - Krieger" (2885, S. 378), und einen theologischen Disput führen, „Was Christus mit dem Felsgesteine, / Worauf sein Bau gegründet, meine?" (2887f.), erschlägt Alfar beide mit einem Stein. Die übrigen historischen Figuren tauchen, wie gesagt, jeweils nur vorübergehend auf. Roger von Bezier etwa, die einzige uneingeschränkt positiv gedeutete historische Gestalt, erscheint in den drei kurzen Gesängen 18 (*Carcassonne*), 19 (*Beziers*) und 20 (*Roger, Vicomte de Beziers*), erhält mithin nicht mehr als 228 aufeinander folgende Verse. Und auch andere Figuren, von denen man erwarten könnte, sie im Lauf der Erzählung wieder zu treffen, bleiben auf einzelne Auftritte beschränkt: Der ehemalige Troubadour und spätere fanatische Bischof Fulco, der Begründer der Inquisition, Dominikus, der feige zu Kreuz kriechende Graf Raimund von Toulouse, der hedonistische Wüstling Graf Foix.

Was Lenau in seinem Epos liefert, ist also letztlich nicht eine Geschichte des Albigenserkreuzzugs, es sind eher einigermaßen in sich abgeschlossene Bilder aus dem Albigenserkreuzzug. Diese Erzählstrategie, das sei schon vorweggenommen, steht natürlich in Widerspruch zum Gattungsprogramm des Epos; sie steht auch in Widerspruch zum entstehenden Programm der realistischen Erzähllliteratur. In der Erzähl-literatur der Biedermeierzeit allerdings fallen die ***Albigenser*** in dieser Hinsicht nicht aus dem Rahmen. Ich erinnere nur daran, dass etwa zur selben Zeit der Romancier Charles Sealsfield ***Lebensbilder aus der westlichen Hemisphäre*** veröffentlichte; ein groß angelegtes, fünfteiliges

---

[19] Friedrich Sengle: *Johann Baptist von Alxinger (1755-1797).* In: ***Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert (1750-1830),*** hrsg. von Herbert Zeman. Graz: AdeVA 1979, S. 773-803; hier S. 788 u. 790.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Romanprojekt, das mit einer Serie nur lose verknüpfter novellistischer Einzeltexte einsetzte, ehe es sich allmählich zu einem etwas geschlosseneren Roman ballte. Lenau handelt in dieser Hinsicht umgekehrt: Stehen am Beginn der ***Albigenser*** noch umfangreiche Gesänge, die zum Teil mehr als einen Handlungsstrang enthalten, und finden sich am Beginn noch einige Verknüpfungen zwischen den einzelnen Gesängen, so zerfällt das Werk im Fortschreiten mehr und mehr in eine Serie für sich stehender Einzelkapitel. Keine Einheit der Handlung, keine Hauptfigur und keine zentrale Konfliktsituation also auf der Ebene der Geschichte. Auf der Ebene des Erzähldiskurses sind die Verhältnisse gleichfalls uneinheitlich.

Eine zentrale, reflektierende und wertende Erzählinstanz, ein deutlich ausgeprägter auktorialer Erzähler, ist von Anfang an festzustellen. Bevor die Geschichte im 3. Gesang einsetzt, wird der Leser mit einem zweiteiligen „Nachtgesang" und dem kurzen Gedicht „Frühling" konfrontiert. Hier erzählt ein „Ich" einen allegorischen Traum, ergeht sich in „in tyrannos"-Rhetorik und sieht sich mit zwei Forderungen konfrontiert, wenn es „in der stillen Nacht" die „Albigenserschlacht" (159f., S. 283) singen will: Einerseits mit dem zweimal geäußerten „Hasse herzhaft! rüste Dich zum Streite" (128, S. 282 und 152, S. 283), andererseits mit der Mahnung, „Wolle nicht den wilden Geist beschwören, / Dem die Wüstentiere angehören" (91f., S. 281) und „Weltbefreien kann die Liebe nur". (117, S. 282). Der Erzähler lässt beiden Stimmen ihr Recht und meldet sich im Lauf des Epos wiederholt zu Wort, sei's mit grimmiger Anklage, sei's mit melancholischer Trauer. In den ***Albigensern*** hält sich der Dichter also nicht an die zeitgenössische Epos-Theorie, wonach er das Geschehene „mit klarer Besonnenheit" und „mit Gleichmuth" mitteilen solle[20], wonach er „niemals, selbst bei Darstellung der heftigsten Gefühle und Leidenschaften, Mitgefühl oder Teilnahme" äußer[n]" dürfe, vielmehr „seine Subjektivität gänzlich einer besonnenen Ruhe und Unparteilichkeit opfer[n]"[21] müsse.

Auch nach den Einleitungsgesängen verzichtet der Erzähler, wie gesagt, nicht auf Wertungen und Kommentare. Mittels wertender Epitheta werden Figuren charakterisiert: im 4. Gesang, *Der Traum* ist im

---

[20] Jeitteles, Ignaz: ***Aesthetisches Lexikon. Ein alphabetisches Handbuch zur Theorie der Philosophie des Schönen und der schönen Künste [...].*** *2* Bde. Wien: Gerold 1835-37. Hier Bd. 1, S. 36.

[21] Hebenstreit, Wilhelm: ***Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik. Ein etymologisch-kritisches Wörterbuch der ästhetischen Kunstsprache.*** Wien: Gerald 1843, S. 238.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Zusammenhang mit Papst Innozenz vom „Zornblick eines großen Mannes" die Rede, (1012, S. S. 312); im 6. Gesang, *Die Höhle*, gilt Dominikus als „fanatisch" (1145, S. 317); der öffentlich Kirchenbuße tuende Graf Raimund von Toulouse ist ein „Feiger" (2145, S. 352), dem der Erzähler die rhetorische Frage stellt, warum er nicht lieber sterbe, als solche „Schande trage" (2187, S. 354). Der ein Kloster schändende Graf Foix gilt dem Erzähler als „Tor" (2330, S. 359) und seine Handlung als „wüste[s] Toben" (2413, S. 362), der verbitterte, nihilistische Alfar heißt der „Trübe" (2795 u. 2799, S. 375), der „Wilde" (2877, S. 378) und der „Heide" (2893, S. 378). Roger von Beziers ist dagegen „der junge Held" (2561, S. 367). Auch historische Erscheinungen werden evaluiert: „Gottlob! es lebt nicht mehr, es ward zunichte" heißt es vom „Untier" Inquisition, das der Mönch Dominikus initiiert habe. (1263, S. 322)

Häufig werden die einzelnen Gesänge durch erzählerische Reflexionen eingeleitet, ehe die eigentliche Handlung beginnt. (Vgl. bes. Nr. 7, *Das Interdikt* und Nr. 9, *Die Führer*). Weiters neigt der Erzähler dazu, seine Figuren direkt anzureden. (Vgl. Nr. 10, *Der Rosenkranz*: „Die Sonne neigt sich; ihr dort in der Feste, / Freut euch nochmals an ihrem holden Schimmer", 15271, S. 331, oder: „Wohl euch! ihr Freien! daß ihr fielt zur Stunde!" 1579, S. 333) Sogar zu einem Ansatz von Metafiktion kommt es, wenn der Erzähler die Normen der Gattung Epos bei seiner Schilderung des Simon von Montfort in Frage stellt. Zwar müssten, nach alter epischer Tradition, dessen Tapferkeit und Kampfesmut gerühmt werden, dazu ist der Erzähler aber nicht imstande, sieht er sich doch als Partei und kann er dem Anführer der Kreuzesritter deshalb nicht neutral gegenüber stehen:

> Nicht rühmt das Lied den Tapfern nach Gebühren,
> Weil es vom Wirbel bis zur Ferse nieder
> Ihn haßt und jedes Zucken seiner Glieder
> Und Schild und Speer und alles, was sie führen. (2519ff, S. 365)

Und im 12. Gesang, *Das Vogelnest*, wechselt der Erzähler völlig in seine eigene Gegenwart, erzählt von seinem Besuch im Kreuzgang eines Klosters und konstruiert sich eine Geschichte, die ein dort vorgefundenes Kunstwerk, ein „steinern Vogelnest am Aste schwebend" (1868, S. 343), mit der blutigen Geschichte der Ketzerverfolgung verknüpft. Die Gegenwart des Erzählerdiskurses überdeckt also vorübergehend das erzählte Geschehen.

Neben diesen deutlich auktorial erzählten Passagen findet man wiederholt in sich abgeschlossene, balladeske Gesänge, die entweder ganz

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

objektiv, quasi neutral, oder personal, in Genettes Terminologie mit interner Fokalisierung, dargeboten werden. Häufig enthalten diese Gesänge lange Passagen in direkter Figurenrede, es kommen also weitere Erzählinstanzen ins Spiel; sei es, dass sie ihrerseits über die Ereignisse reflektieren (vgl. v. a.. Nr. 30, *Ein Greis*), sei es, dass sie, intradiegetisch, ihrerseits kurze Erzählungen anbringen. Zu denken ist hier an die schaurige Ballade von den Zigeunern und den Raben, die Pierre von Castelnau erzählt, an den Bericht über die Wandlung Fulcos vom Troubadour zum Ketzerjäger, die ein ungenannt bleibender Freund Roger von Beziers erzählt, an die Legende vom Aas im Waldbächlein, mit der Dominikus die Albigenser bekehren will, und an die satirische Höllenerzählung des ungenannten Ritters im päpstlichen Vorgemach. Ganz am Ende, im *Schlußgesang*, schiebt sich der auktoriale Erzähler deutlich wieder in den Vordergrund und liefert seine Interpretation des Geschehens und eine Rechtfertigung seines Gedichts. Dass Lenau nach eigenem Bekunden diesen Epilog „für weniger gewandte Leser zum Verständnis" geschrieben habe, ist schon erwähnt worden. Dass er aber tatsächlich mit diesem Epilog die Sache nicht vereinfacht, sondern eher verkompliziert hat, dass die Widersprüche seiner Dichtung in diesem Schlussgesang wie in einem Brennglas nochmals zusammengefasst sind, darauf soll etwas später noch näher eingegangen werden.

Vorläufig ergibt sich der Befund einer trotz einer dominierend auktorialen Stimme klar aufgefächerten Erzählung; Jürgen H. Petersen würde von einem variablen Erzählsystem sprechen.[22] Gerhard R. Kaiser hat in anderem Zusammenhang schon vor mehreren Jahren auf das „Problem der Redeperspektive" in den ***Albigensern*** hingewiesen, auf die „stark hierarchisiert[en]" vielen „Redeinstanzen", hat aber zurecht bemerkt, dass dieser „erzähltechnischen Subordination" nur in Ausnahmefällen eine „semantische Hierarchisierung" entspreche, dass vielmehr eine Gleichberechtigung herrsche.[23] In der Tat führt das Vorhandensein unterschiedlicher Erzählinstanzen zu keiner Abschwächung bestimmter Perspektiven durch andere. Ziemlich disparate Teile werden geboten, geschlossene Bilder aus den Albigenserkriegen folgen aufeinander. Was verbindet eigentlich die 32 Gesänge, was rechtfertigt es, von einem Epos zu sprechen und nicht vielmehr von einem Gedichtzyklus?

---

[22] Petersen: ***Erzählsysteme*** (Anm. 14).

[23] Gerhard R Kaiser „Poesie des Aases. Überlegungen zur Ästhetik des Häßlichen in Lenaus ***Albigensern*****".** In: ***Lenau-Forum*** 16 (1990), S. 53-75.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Der „pragmatische Nexus" ist schwach entwickelt, die einzelnen Elemente sind auf der Ebene der Handlung nur lose verknüpft. Eine Verknüpfung sämtlicher Teile durch die dominierende Erzählerstimme ist gleichfalls nicht zu konstatieren, da der Erzähler in manchen Gesängen gar nicht zu Wort kommt. Allerdings gibt es in solchen Gesängen andere Sprecher, die sich recht ähnlich äußern wie der Erzähler. Mit anderen Worten, die Verknüpfung der Teile erfolgt durch eine durchgehende Thematik, die sich sowohl in expliziten Reflexionspassagen unterschiedlicher Sprecher als auch in immer wiederkehrenden Motiven manifestiert. Um einige dieser Motive zu nennen: Vom ersten Gesang an treffen wir auf Raubtiere; im Lauf des Gesangs wird es vor allem der „Geier" sein. Lenaus Vorliebe für diesen Vogel, dem ja auch sein Gedicht „Auf meinen ausgebälgten Geier"[24] gilt, ist bekannt. In den ***Albigensern*** haben die Raubtiere zwei Funktionen. Einerseits sind sie Bilder für eine wilde, hasserfüllte, aggressive Reaktion auf den historischen Ablauf; andererseits sind sie diejenigen, die die Leichen beseitigen und das Aas verzehren, sie sind die einzigen, denen die historischen Geschehnisse zugute kommen. Schon am Beginn des Epos findet sich dieses doppelgesichtige Bild. Zunächst wünscht sich das auktoriale Ich einen „Tiger zum Genossen" (60, S. 280), um angesichts der von Tyrannen gequälten Welt Hass im Herzen zu spüren; gleich darauf aber sieht er in einer Traumvision ein steinernes Denkmal in einer Wildnis, das Zeichen, „Daß ein Wandrer, den die Seinen missen, /Hier von einem Tiger ward zerrissen" (77f., S. 280): der Hass bringt neue unschuldige Opfer hervor. Das Geiermotiv wird im 5. Gesang, im bizarren Traum des Papstes Innozenz III., eingeführt. Der Papst sieht den erschlagenen Pierre von Castelnau am Strand der Rhone liegen:

> Vom Haupte des Erschlagnen rauscht empor
> Ein Geier und umflattert ihn und kreischt:
> ‚Gib mir zu trinken!' rastlos ihm ins Ohr,
> Wie er vom Araber Blutrache heischt. (957ff., S. 311)

Im 11. Gesang, *Ein Schlachtfeld*, ist dann der päpstliche Traum Wirklichkeit geworden. Das schaurige Bild des mit Leichen übersäten Felds eröffnet den Gesang, alles ist totenstill, lediglich das Krächzen der Geier liefert eine Geräuschkulisse. Sie tun sich an den Leichen gütlich, was der Text mit einer ekelerregenden Insistenz betont: fünfmal fällt innerhalb von

[24] Nikolaus Lenau: ***Werke und Briefe***, Bd. 2. Neuere Gedichte und lyrische Nachlese. Hrsg. von Antal Mädl. Wien: Deuticke 1995, S. 22f.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

sechs Versen das Wort „Geier". Der nihilistische Zweifel des über das Schlachtfeld irrenden Alfar beruht auf seiner Wahrnehmung der Raubvögel; ein möglicher Glaube an die christliche Botschaft von der letztlichen Sinngebung des Ganzen in einem jüngsten Gericht ist ihm abhanden gekommen:

> Die Fliegen wissen nichts davon zu raunen,
> Und auch die Geier keine Kunde bringen,
> Wenn sie dort ungeduldig mit dem Schnabel
> Auf Panzer und auf Eisenhelme pochen. (1817ff.)

Als Symbol der Sinnlosigkeit fungieren die Geier auch im mehrdeutigen 29. Gesang *Ritter und Mönch*. Erneut ist die Szene ein Schlachtfeld, auf dem ein überlebender albigensischer Ritter sein Pferd zum Fraß der Geier werden sieht. Ein vorbeikommender Mönch, der auf der anderen Seite gekämpft hat, wird angesichts des ,,Leichenfeld[s]" von Entsetzen erfüllt und sagt sich vom Krieg los: „Nicht folg ich mehr der Kirche blutgen Fahnen". (3257f., S. 392). Ein geschichtsphilosophischer Optimismus klingt an, wenn sich die beiden gemeinsam in das Schloss des Ritters begeben und in der Rede des Ritters die Hoffnung auf die Nachwelt aufleuchtet, die „mit neuem Mut" den Kampf aufnehmen und der guten Sache zum Sieg verhelfen wird:

> Die Schar der kühnen Streiter schwand zusammen,
> Schon wird es still; der Geist, der sie gelenkt,
> Er liebt, zu sinnen bald, in sich versenkt,
> Und bald in Kämpfen herrlich aufzuflammen. (3277ff., S. 393)

Das klingt ganz ähnlich wie die optimistischen Aussagen im letzten Gesang. Aber wie im letzten Gesang das allerletzte Wort, das zweideutige „undsoweiter", die optimistische Botschaft untergräbt, so fungieren hier am Ende des Gesangs die Geier als schaurige Gegenstimme, sie haben buchstäblich das letzte Wort und überziehen das vorher Gesagte mit bitterer Ironie.

> Es dämmert schon das Tal in Nebelschleiern,
> Die beiden wandeln fort, der Ritter kehrt
> Noch einmal scheidend sich nach seinem Pferd,
> Und in den Lüften schallt der Ruf von Geiern. (3281ff., S. 393)

Im 30. Gesang, *Ein Greis*, der Personenrede eines alten, auf einem Felsen sitzenden Mannes, wird das ambivalente Bild weitergesponnen:

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Drüben dort ein Geier streicht,
Hoch und still mit wildem Lauern;
O wie diesem Vogel gleicht
Um der Menschheit Los mein Trauern! (3317ff., S. 394)

Das ist ein schwer zu deutendes Bild. Dem Geier gleich ist die Trauer des Alten; sein „Schmerz", so heißt es ein paar Zeilen weiter, stoße plötzlich auf ihn nieder. Dieser Reflexion folgt ein Bild der verheerten, öden Welt, und dann folgt erneut die Hoffnung auf die Zukunft, in der sich „Welt und Freiheit grüßen", wenn auch der tiefste Schmerz des Sprechers darin besteht, dass er selbst diese Zeit nicht erleben wird. (3351, S. 395).

Ein weiteres zentrales Motiv, das von Anfang an präsent ist und auf den ersten Blick mit dem Albigenserkrieg, mit der religiösen Auseinandersetzung, mit dem Kampf um Freiheit wenig zu tun hat, sind die immer wieder auftretenden Troubadours. Die Erzählung selbst setzt im 3. Gesang merkwürdigerweise mit einer Begegnung zwischen dem päpstlichen Legaten Pierre von Castelnau und einem ungenannt bleibenden Troubadour ein, der bekennt, „Pierr"! ich bin ein Ketzer!" (219, S, 232). Der Logik der Erzählung gemäß ist natürlich am Beginn des Konflikts eine Begegnung zwischen dem Abgesandten des Papstes und einem der Ketzer zu erwarten, doch warum der erste Ketzer im Epos ein „Troubadour, des Lieds und Schwertes froh" (217, S. 232) ist, warum er mit dem Mönch nicht etwa über theologische Fragen streitet, sondern ihn einfach verspottet, ist zunächst unklar. Und wenn der Troubadour wenig später zukünftige Tage imaginierend vorwegnimmt, „Wo Pfaffenworte eine eitle Sage / Und niemand mehr erschüttern als die Luft" (229f., S. 285), dann hat er damit dem Konflikt die theologische Komponente abgesprochen und dogmatische religiöse Auseinandersetzungen für irrelevant erklärt - ein Befund, der zum Fortgang des Gesangs nicht passen will, in dem die Albigenser selbstverständlich ganz konkrete Glaubensätze vertreten und eher sterben wollen als diese aufgeben.

Die Gleichsetzung von Troubadours und Ketzern, die Entgegensetzung von Troubadours und Katholiken wird gleich im nächsten Gesang weitergeführt. Dort erfahren wir aus dem Mund eines ungenannten Erzählers, dass „der frohe Troubadour / Fulco sich hat gesellt dem Priesterorden, / Der Kirche Spür- und Hetzhund ist geworden" (485ff.), was natürlich bedeutet, dass er sein Sängerdasein aufgegeben hat. Umgekehrt schildert der 6. Gesang, *Die Höhle*, die Initiation eines Neophyten, der sich den Ketzern anschließt, was dem Gedicht erlaubt, das Credo der Albigenser

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

ausführlich wiederzugeben. Am Ende der Szene wird die Identität des Neophyten enthüllt - und wir haben es vermutlich schon erwartet:

> Wer nahm hier Ketzerweih? wer sprach der Kirche Hohn?
> Es ist ein Troubadour, der Mönch von Montaudon. (1217f., S. 320)

Im Gesang *Ein Schlachtfeld* wird es dann explizit ausgesprochen: Die aasfressenden Geier beherrschen das Feld, „Die Lerchen flohen mit den Troubadouren". (1838, S. 342) Der Krieg gegen die Albigenser ist eigentlich ein Krieg gegen die Troubadours, gegen die Poesie.

Der merkwürdige 14. Gesang, *Zwei Troubadours*, bekräftigt diese Lesart. Es handelt sich hier um eine poetologische Debatte zwischen zwei Dichtern, die jenen Konflikt wieder aufnimmt, den der auktoriale Erzähler der ***Albigenser*** im ersten Gesang als Konflikt in seinem Inneren geschildert hat. Hier endet er mit der wechselseitigen Ermordung der Kontrahenten. Schlechte Zeiten für Lyrik! Im Zentrum des literaturtheoretischen Streites steht die Frage: Wozu singen in Zeiten wie diesen, da doch „die frohen Tage" verloren sind (2009, S. 348), da der jetzige Krieg, anders als frühere, in denen „doch dem Leid die Freude stets verbündet" war (2028, S. 348), aus ideologischen Gründen geführt wird und daher niemals enden kann? Der eine der beiden Sänger hängt sein „Saitenspiel" an einen Ast und beschließt, zum Schwert zu greifen:

> Komm, folge mir und sei mein Kampfgefährte!
> Wir wollen dort den Feinden unsrer Lieder
> Eindringlich ins Gesicht und in die Glieder
> Gewaltge Reime schlagen mit dem Schwerte. (2071ff., S. 350)

Sein Gefährte widerspricht entschieden; „Ich schände nicht mein Herz mit wildem Hasse". Er will „dem armen Menschen Lieder singen", denn diese brächten, „wenn auch nur für Augenblicke / [...] des Friedens Traum". (2054ff., S. 350). Der kämpferische Sänger weist das zurück - das mögliche Publikum bestehe nur mehr aus „Bettlern, Mördern, Räubern oder Toten" (2096, S. 351) - und nennt seinen Freund einen Feigling. Den daraus entstehenden Zweikampf überlebt keiner der beiden. Am Ende liegen nur die beiden Harfen noch am „Baume [...] / Bis sie vermorschen einsam und verwittern" (2131f., S. 352). Die Poesie ist verstorben. Noch einmal tritt ein Sänger auf. Im kurzen 25. Gesang, *Der Brunnen* besingt er Giralda, die Schlossherrin von Lavaur, die nach der Einnahme ihrer Burg in den

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Brunnenschacht gestürzt und mit Steinen erschlagen wurde.[25] Der trostlose Sänger weiß, „Du wirst nicht wieder auferstehen" (3022, S, 383), und er weiß auch, dass mit dem Tod der Geliebten die Poesie verschwunden ist:

> Was einmal tot, ist tot für immer:
> Die Schönheit, Liebe und die Lieder! (3035f, S. 383).

Die Verknüpfung der 32 Gesänge zu einem Ganzen erfolgt, sagten wir, auf der thematischen Ebene. Zwei Motivketten haben wir betrachtet, die einen solchen Nexus herstellen. Dabei sind schon einige der durchgehenden Themen der ***Albigenser*** angesprochen worden, Themen, die auch in expliziten Reflexionspassagen durch den Erzähler oder durch die Reden anderer Figuren immer wieder zur Sprache kommen. Zum Abschluss soll ein genauerer Blick auf zwei der Gesänge in den ***Albigensern*** geworfen werden, in denen die unterschiedlichen -und widersprüchlichen - Interpretationen des Geschehens durch den Erzähler oder seine Sprachrohre besonders evident werden.

Im schon oben erwähnten 11. Gesang, *Ein Schlachtfeld*, wird die schaurige Schilderung eines Leichenfelds von ausgedehnten Reflexionen sowohl des Erzählers als auch der Figur Hugo von Alfar begleitet. Gemäß diesen Reflexionen stehen die verfolgten Albigenser für drei sehr unterschiedliche Phänomene. Sie symbolisieren zunächst einmal den Zweifel, das Infragestellen bisheriger Gewissheiten. Was infrage gestellt wird, sind nicht etwa nur bestimmte dogmatische Gebote und Vorschriften der katholischen Kirche, wie sie in der Katechismus-Szene des 6. Gesangs, *Die Höhle*, erwähnt werden, etwa die Sakramentenlehre oder die priesterliche Hierarchie. (Auf diesen Aspekt dürfte sich Lenaus Kommentar zum Albigenserstoff in seinem Brief an Eduard Duller vom 6. April 1840 beziehen: „Dort kämpfte Wahn gegen Wahn".[26]) Der Zweifel betrifft wesentlich fundamentalere Überzeugungen: den Glauben an eine sinnvoll geordnete Welt und an die Unsterblichkeit der menschlichen Seele. Das Zweifeln, das Aufkommen einer transzendentalen Obdachlosigkeit, bewerten die Reflexionsinstanzen ambivalent: einerseits mit einer gewissen Trauer, andererseits als unumgängliche Stufe im historischen Prozess. Durch die Kriegsgräuel werden die Zweifel noch verstärkt; ironischerweise befördert Papst Innozenz durch seine Handlungsweise das, was er bekämpft.

---

[25] Laut Krueger, ***Quellenschriften*** (Anm. 18) keine Erfindung Lenaus.
[26] Lenau: ***Werke und Briefe,*** Bd. 6. ***Briefe 1838-1847***. Teil 1, S. 122.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Unmittelbar an eine Passage, in der der Sprecher - wohl Alfar - die „Unsterblichkeit" als „Fabel", „Wahn" und „Trug" bezeichnet, folgt eine Anrede an Innozenz, vermutlich durch den Erzähler:

> Hörst, Innozenz? - in also düstern Weisen
> Beginnt das Herz des Zweifels Lied zu singen,
> Weil Du es willst zu deinem Gotte zwingen,
> Ihm seinen Himmel mit dem Schwert beweisen! (1831ff., S. 341)

Die Albigenser stehen zweitens für den Wunsch nach politischer Freiheit. Ganz klar spricht schon der 9. Gesang, *Die Führer* die Motive der nordfranzösischen Adeligen an, sich dem Kreuzzug anzuschließen: es geht ihnen um „ihre Macht auf Erden", denn:

> Wagt über seinen Gott der Mensch zu denken,
> So wird er's auch an seinem Fürsten wagen,
> Er wird nicht blind sich ihm zu Füßen senken;
> Woher dein Recht? und gilt es? wird er fragen. (1501ff., S. 330)

Im kurzen 27. Gesang, *Umsonst*, kommentiert der Erzähler unverhohlen: „Wie rasch doch Fürsten ihre Fahnen schwingen, / Wenn es der Freiheit gilt den Tod zu bringen!" (3085f., S. 385) Der Kampf der Mächtigen gilt dem „auferstehenden Gedanken". (3087, S. 385). Dass die Fürsten diesen Kampf vergeblich - „Umsonst" -führen, dass sich der Freiheitsgedanke nicht unterdrücken lässt, behauptet trotzig der 27. Gesang. Ob allerdings diesem Freiheitskampf je ein Erfolg beschieden sein wird, ob die vielen Opfer den Kampf überhaupt rechtfertigen, ist angesichts der desillusionierten und nihilistischen Gesamtbotschaft fraglich. Der letzte Gesang wird noch einmal versuchen, darauf eine Antwort zu geben.

Die Albigenser stehen drittens für die Poesie. Ein poetisches, ritterliches Zeitalter, die Ära der Troubadours, ist mit ihnen zu Ende gegangen. Hier steht Lenau natürlich in ziemlichem Gegensatz zu den historischen Fakten: Die gnostische Weltsicht der Albigenser, ihre Ablehnung der Materie und ihre zölibatäre Körperfeindlichkeit sind mit der Liebespoesie der Troubadours nur schwer in Übereinstimmung zu bringen. Im Epos tun sich denn auch entsprechende Widersprüche auf. So wird der Albigenserverfolger Dominikus im 6. Gesang, *Die Höhle*, als lustfeindlicher Mönch gezeichnet, „Von heiliger Askese bleich und hager" (1045, S. 314); nur wenige Verse später aber, in der albigensischen Katechismus-Szene, wird der Leser mit dem Credo der Ketzer vertraut gemacht: „Die Geister

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

sind von Gott; die Körper sind vom Bösen." (1164, S. 318). Dass der Neophyt, der hier brav antwortet und der ausgerechnet ein Troubadour ist, theoretisch vertritt, was der asketische Mönch lebt, / berührt merkwürdig. Doch sei dem, wie es wolle: Mit der Vernichtung der Albigenser wird die Poesie vernichtet, und sie kann nicht wieder belebt werden. „Was einmal tot, ist tot für immer" (3085, S. 383); diese Sentenz hämmern die ***Albigenser*** dem Leser ein. „Was vorüber, sei verloren!", deklamiert der „Greis" im nach ihm benannten 30. Gesang. Mit dem Tod endet ein für allemal das menschliche Leben, und was der Fortgang der Geschichte hinter sich gelassen hat, ist nicht restaurierbar.

Wozu aber dann Dichter in prosaischen Zeiten? Welche Aufgabe bleibt der Poesie? Dass diese Frage unter der Oberfläche der ***Albigenser*** dräut, sollte mittlerweile einsichtig geworden sein. Schon im 12. Gesang, *Das Vogelnest*, wird sie indirekt thematisiert. Der auktoriale Erzähler konstruiert sich hier die Geschichte eines mittelalterlichen Bildhauers, der in einem Klosterkreuzgang ein Vogelnest aus Stein in das steinerne Laubwerk einfügt, in schmerzlicher Erinnerung daran, dass er als Kind einst ein Vogelnest zerstört hat, dass er also im Kleinen Teil hatte an jener Kraft des Bösen, die für die Gräuel der Welt verantwortlich ist. Doch die Motivierung der künstlerischen Arbeit durch den Erzähler wirkt seltsam zwiespältig: „Um das Zerstörte wieder aufzubauen, / Hat er das Nest im Felsen ausgehauen", (1939f., S. 345), behauptet er - eine unrichtige Behauptung, denn das zerstörte Leben bleibt auch nach seiner künstlerischen Nachbildung tot. „Oft sah man ihn zu seinem Bilde kehren, / Um seine stille Wehmut dran zu nähren" (1941f., S. 345) fährt der Erzähler fort und beschließt mit diesem Verspaar den Gesang. Weltschmerzliche Wonne der Wehmut als Reaktion auf die Grausamkeit der Welt, an der man selbst mitschuldig ist - und die Kunst als Stimulans, diese Wehmut hervorzurufen? Nun, das wäre wohl doch etwas zu billig. Aber natürlich behandelt der 12. Gesang Metafiktional das Hauptproblem der ***Albigenser.*** Warum ein Epos über diese schrecklichen und lange vergangenen Ereignisse? Im *Schlußgesang* wollte Lenau eine Antwort geben für all jene, die etwas schwer von Begriff sind und eine eindeutige Antwort brauchen. Aber auch im *Schlußgesang* ist die Argumentation des auktorialen Erzählers widersprüchlich, seine Attitüde schwankt zwischen optimistischem Trotz und pessimistischer Melancholie.[27] Die Erzählung von vergangenen

[27] Gerade an der Interpretation des *Schlußgesangs* scheiden sich die Geister hinsichtlich der möglichen Bedeutung des gesamten Texts. Vgl. zuletzt Norbert Altenhofer:

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Ereignissen soll natürlich nicht von den Fragen der Gegenwart ablenken - im Gegenteil; und das hier formulierte Programm könnte in der emphatischen Herstellung von Gemeinschaftsgefühl über die Generationen hinweg im Vorwort so manchen historischen Romans der Epoche stehen:

> Doch weile auf der Vorwelt unser Blick,
> Die Vorwelt soll uns tief im Herzen wühlen,
> Daß wir uns recht mit ihr zusammefühlen
> In e i n Geschlecht, e i n Leben, e i n Geschick. (3535, S. 398)

Was aber ist die Relevanz der alten Geschichte für die Gegenwart? Warum soll der Dichter „begrabnes Leid lebendig singen / Und gegen Tote Haß dem Herzen bringen?" (3431f., S. 398) Das Mitfühlen, „Bewunderung und Wehmut" (3424, S. 398) werden zwar wieder erwähnt, aber es geht um mehr. Das Geschehen der Vorzeit soll ein Zeichen für die Gegenwart sein:

> Der Wandrer gibt dem Freund, der nach ihm schreitet,
> Wo sich der Scheideweg im Walde spreitet,
> Den Weg, den er gewandelt, treulich kund,
> Er streut ihm grüne Reiser auf dem Grund;
> So ließen uns die alten Kämpfer Zeichen:
> Die Trümmer ihres Glücks und ihre Leichen. (3439ff., S. 398f.)

Es ist ein merkwürdiges und in sich nicht stimmiges Bild, das der Erzähler hier verwendet. Grüne Zweige auf dem Boden dienen dem Wanderer als Wegweiser, als Hinweis dafür, dass schon vor ihm jemand einen bestimmten Weg benützt hat; dass dieser Weg also an ein Ziel führt. „So" hätten auch die alten Kämpfer Zeichen hinterlassen - also offenbar Wegmarken, die eine Richtung anzeigen sollen. Tatsächlich zeigen die „Zeichen" der alten Kämpfer aber nichts an, sie verweisen auf nichts, sie bedeuten nur sich selbst, sind also im semiotischen Sinn gar keine Zeichen. Die „Trümmer ihres Glücks und ihre Leichen", also der völlige Untergang der Albigenser, sollen als Zeichen fungieren. Zeichen wofür? Der Erzähler versucht eine Erläuterung. Der „düstre Unmut unsrer Zeit" (3451, S. 399) komme aus dem Bewusstsein, dass man selbst einer Generation angehöre,

---

„Ketzerhistorie und revolutionäre Geschichtsphilosophie im Werk Lenaus". In: ***Lenau-Forum*** 11 (1979), S. 1-18; Hansgeorg Schmidt-Bergmann: ***Ästhetismus und Negativität. Studien zum Werk Nikolaus Lenaus.*** Heidelberg: Winter 1984, S. 144-156; Helmut Brandt: „Lenaus ***Albigenser*** - im Blickwinkel gewandelter Zeiten". In: ***Lenau-Forum*** 21 (1995), S. 57-75.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

die das Ziel des Kampfes nicht erleben werde. „Herb ist's, das langersehnte Licht nicht schauen". (3455, S. 399). Doch die Erinnerung an die Albigenser, die selbst das Ziel nicht erreicht hätten, „Geteiltes Los mit längstentschwundnen Streitern" (3445, S. 399), sollte bei den Zeitgenossen dazu führen, dass sie „Kampf und Schmerz, sieglosen Tod nicht scheuen". (3448, S. 399), dass sie also, existentialistisch gesprochen, die Arbeit des Sisyphos auf sich nehmen, getröstet vom Wissen, dass das auch andere schon vorher gemacht haben. Nun ist Lenau natürlich nicht Albert Camus; der Sisyphusarbeit unterzieht man sich in der Hoffnung, dass sie irgendwann, wenn auch erst bei einer anderen Generation, zum Ziel führe. Auch insofern vermag die Erzählung von alten Kämpfen dem Defaitismus vorzubeugen und die Kampfmoral zu stärken: „Wenn ihr die Schrumpfgestalten der Despoten / Vergleicht mit Innozenz, dem großen Toten" (34365f.), so intoniert der Erzähler, wenn man also bedenkt, dass auch die großen Tyrannen der Vergangenheit die Freiheit nicht besiegen konnten, dann kann die Gegenwart Hoffnung und Mut schöpfen. Wozu also dichten in dürftiger Zeit? Um die eigene Zeit zu ermutigen. Noch ist Polen nicht verloren. Hat der Geist der Freiheit die Massaker der Vergangenheit überlebt, nachdem die Toten von den Geiern gefressen wurden, so bleibt auch der Gegenwart der Trost, dass dieser Geist weiterleben wird -auch wenn wir selbst ein Fraß der Würmer werden:

> Das Licht vom Himmel läßt sich nicht versprengen,
> Noch läßt der Sonnenaufgang sich verhängen
> Mit Purpurmänteln oder dunklen Kutten;
> Den Albigensern folgten die Hussiten
> Und zahlten blutig heim, was jene litten;
> Nach Muß und Ziska kommen Luther, Hutten,
> Die dreißig Jahre, die Cevennenstreiter,
> Die Stürmer der Bastille, und so weiter. (3469ff., S. 399f.)

Und so weiter. Das Gemetzel ging weiter, geht weiter, wird weiter gehen. Die Poesie bietet den Trost, dass das alles irgendwann einmal erfolgreich sein wird, dass die Opfer auf dem Weg also nicht vergeblich waren. Das ist das offizielle Programm, das ist die Nachricht, die Lenau „für weniger gewandte Leser zum Verständnis" ans Ende des Epos gestellt hat. Sein eigener Text freilich weiß es besser. Die vielen Passagen, die von sinnlosem Leid und unwiederbringlich verlorenem Glück erzählt haben, strafen den geschichtsphilosophischen Optimismus Lüge. Und das „und so weiter", sicher einer der merkwürdigsten Textschlüsse in der deutschen

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Literatur, tut das auch. Und so weiter - da ist kein Ende in Sicht. Sisyphos wird weiterschleppen.

* * *

> Der Geist der *epischen* Dichtungsarten ist Mitteilung des Geschehenen mit klarer Besonnenheit. Der Dichter erzählt sowohl traurige, als fröhliche Begebenheiten; aber er erzählt sie mit Gleichmuth und hält sie als schon vergangen in einer gewissen Ferne von unserm Gemüth. Die *lyrische* Poesie ist der musikalische Ausdruck von Gemüthsbewegungen durch die Sprache [...][28]

So argumentiert 1824 der Wiener Philipp Mayer, Verfasser eines für die „reifende Jugend" gedachten Handbuchs, einer ***Theorie und Literatur der deutschen Dichtungsarten.*** Wesentlich weniger spekulativ als in Hegels etwa zur gleichen Zeit entstandenen ***Ästhetik*** wird hier der zeitgenössische Konsens über die Gattung artikuliert. Ähnliche Äußerungen lassen sich im Lauf der nächsten zwanzig Jahre -also der Zeit von Lenaus dichterischer Produktion - öfter finden. Nach Ignatz Jeitteles' 1835 erschienenem ***Aesthetischen Lexikon*** unterscheide sich die epische von der lyrischen Poesie „durch die größere Ruhe und den abgeschlossenen Gang der Darstellung"[29], wobei als Stoff eine ,,große [...] weit- oder national-geschichtliche [...] Begebenheit" zu wählen sei.[30] Und Wilhelm Hebenstreits ***Wissenschaftlich-literarische Encyklopädie der Aesthetik*** aus dem Jahre 1843 verlangt von der ,,Epische[n] Dichtungsart" die „Erzählung einer *vergangenen* Handlung oder Begebenheit"; sie habe es „nicht mit den Wirkungen der Thatsachen auf das Gemüth, weder mit subjektiver Empfindung und individuellen Betrachtungen, noch mit einer *beabsichtigten* Rührung" zu tun.[31] Hebenstreit, der sich ausdrücklich auf Hegel beruft, dessen Diktum von der Unmöglichkeit des Epos in der Gegenwart aber ablehnt und Ladislaus Pyrkers ***Rudolph von Habsburg*** ausführlich als gelungenes „Epos der Jetztzeit" würdigt[32]. Hebenstreit formuliert also, in Übereinstimmung mit der opinio communis der Restaurationszeit, eine Epostheorie, mit der den ***Albigensern*** nicht beizukommen ist.

---

[28] Mayer, Philipp: ***Theorie und Literatur der deutschen Dichtungsarten. Ein Handbuch zur Bildung des Stils und des Geschmackes. Nach den besten Hilfsquellen bearbeitet.*** 3 Bde. Wien: Gerald 1824, Bd. 1, S. 36.
[29] Jeitteles, Bd. 1,5.246.
[30] Ebd.,5.249.
[31] Hebenstreit, S. 234.
[32] Ebd., S. 242-244.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

Lenau selbst, der zunächst von einem „Epos" sprach, dann aber die Gattungsbezeichnung „Freie Dichtungen" wählte, ist sich der mangelnden epischen Geschlossenheit bewusst gewesen, die sich nicht nur in der freien metrischen Gestaltung, sondern auch im Verzicht auf einen zentralen Helden und eine klare Handlungsführung äußerte.

Lenaus zentrales Problem mit den ***Albigensern*** ist ein gattungstheoretisches: Die engagierte und leidenschaftliche Darstellung vergangener Ereignisse verlangte eigentlich den Roman als das moderne, subjektive Epos, genauer: den historischen Roman, der den „brennende[n] Schmerz noch blutender Wunden" wiedergebe, wie das Willibald Alexis in der ***Isegrimm***-Vorrede formulierte.[33] Eine Alternative, auf die Lenau in den ***Albigensern*** immer wieder zurückgriff, war der lyrische Modus, die Mimesis von Affekten, seien es Affekte eines lyrischen Ich, einer auktorialen Erzählerinstanz, seien es Affekte fiktionaler Personen. Wessen der Text dadurch verlustig zu gehen drohte, war Welthaltigkeit, war im Sinn des Epos die Darstellung der Wirklichkeit. Nahe gelegen hätte natürlich der Rückgriff auf den historischen Roman. Aber das kam wohl für Lenau nicht in Frage - und hier können wir nur spekulieren -, einerseits, weil der historische Roman seit Walter Scott, ob eher restaurativ oder eher progressiv, immer dem Modell eines geordneten historischen Fortschritts huldigte, das Lenau nicht uneingeschränkt bejahen konnte, andererseits weil der Roman als prosaische Gattung gerade jenen Zustand der Poesie-Ferne perpetuierte, den Lenau abhorreszierte.

Lenaus ***Albigenser*** besingen daher unter Aufbietung aller poetischen Kräfte den Untergang des Zeitalters der Poesie. Der poetische Weltzustand - nach Hegel und den anderen Theoretikern Vorbedingung für die Möglichkeit eines Epos - ist ein für allemal vorbei, und „Was einmal tot, ist tot für immer", haben wir in den ***Albigensern*** gehört. Künstliche Wiederbelebungsversuche des poetischen Weltzustandes, etwa eine spätromantische Mittelalter-Restauration, sind sinnlos, das weiß Lenau. (Ob Pyrker das auch wusste, wäre zu fragen.) Der poetische Weltzustand kann nicht wieder gewonnen werden, auch nicht durch die poetische Leistung eines modernen Dichters.

Was bleibt? Wozu dichten in dürftiger Zeit? Allen rhetorischen Versuchen des Erzählers der ***Albigenser*** zum Trotz, der Gegenwart ein wie

---

[33] Ich verdanke das Zitat einem Hinweis von Wolfgang Beutin: „Zur Theorie des historischen Romans im Vormärz". In: ***Literaturkonzepte im Vormärz. Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch 2000,*** S. 83-124, hier S. 92.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)

immer geartetes Beispiel oder Vorbild oder Trostbild hinzustellen, bleibt nur eine einzige Motivation: vom eigenen Schmerz zu singen, und von der Unmöglichkeit, zu dichten in dürftiger Zeit. Lenaus ***Albigenser*** singen selbstreflexiv letztlich davon, dass die Zeit des Singens und Dichtens vorbei ist. Am Beginn des 21. Jahrhunderts mag uns diese Botschaft als alter Hut vorkommen; für einen Autor des Vormärz ist es eine ziemlich zukunftsweisende Erkenntnis. Nikolaus Lenau ist - trotz allem - moderner, als man ihm zutrauen möchte.

BDD-A13179 © 2003 Mirton Verlag
Provided by Diacronia.ro for IP 216.73.217.42 (2026-11-16 16:56:26 UTC)