

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG
Jahrbuch 2014

Religion – Religionskritik –
Religiöse Transformation
im Vormärz

AISTHESIS VERLAG

AV

Kuratorium:

Olaf Briese (Berlin), Birgit Bublies-Godau (Dortmund), Claude Conter (Luxemburg), Norbert Otto Eke (Paderborn), Jürgen Fohrmann (Bonn), Gustav Frank (München), Bernd Füllner (Düsseldorf), Detlev Kopp (Bielefeld), Hans-Martin Kruckis (Bielefeld), Harro Müller (New York), Maria Pörrmann (Köln), Rainer Rosenberg (Berlin), Peter Stein (Lüneburg), Florian Vaßen (Hannover), Michael Vogt (Bielefeld), Fritz Wahrenburg (Paderborn), Renate Werner (Münster)

FVF
FORUM VORMÄRZ FORSCHUNG

Jahrbuch 2014
20. Jahrgang

Religion – Religionskritik –
Religiöse Transformation
im Vormärz

herausgegeben
von
Olaf Briese und Martin Friedrich

AISTHESIS VERLAG

Das FVF im Internet: www.vormaerz.de

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Das FVF ist vom Finanzamt Bielefeld nach § 5 Abs. 1
mit Steuer-Nr. 305/0071/1500 als gemeinnützig anerkannt.
Spenden sind steuerlich absetzbar.

Namentlich gekennzeichnete Beiträge müssen nicht
mit der Meinung der Redaktion übereinstimmen.

Redaktion: Detlev Kopp

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2015
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: docupoint GmbH, Magdeburg
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1112-9
www.aisthesis.de

Heiko Ullrich (Heidelberg)

Die Kunst und die Ketzer

Ästhetik- und Religionskritik in Nikolaus Lenaus Versepos
Die Albigenser

Nikolaus Lenaus Versepos *Die Albigenser*, in den Jahren 1838-1842 entstanden und im letztgenannten Jahr bei Cotta in Stuttgart mit dem Untertitel „Freie Dichtungen“ veröffentlicht, unterscheidet sich beträchtlich von den beiden älteren Versepen Lenaus, dem *Faust* (1836; 2. Auflage 1840) und dem *Savonarola* (1837). Das lässt sich bereits am Titel ablesen, der statt eines Individuums (der sagenhaften Gestalt Faust bzw. des Dominikanermönchs Girolamo Savonarola) eine Gruppe von Menschen (die äußerst heterogene südfranzösische Ketzerbewegung) ins Zentrum stellt. Als Resultat dieser Stoffwahl beklagt selbst der Dichter einen gewissen Mangel an inhaltlicher Geschlossenheit:

Meine Albigenser werden kein Ganzes. Ein Gedicht, das den traurigen Desorganisationsproceß des provençalischen Lebens zum Stoffe genommen, weiß ich nicht, wie es organisch werden könnte. Jener Zusammensturz war nicht rhythmisch und nur trümmerhaft kann der Besang desselben ausfallen.¹

Die Lenau-Forschung hat diesen vom Dichter – allerdings lange vor Abschluss der Arbeiten an seinem Werk – autorisierten Befund² zum Ausgangspunkt verschiedener Deutungsansätze des Epos gemacht.³ Dabei

1 Brief an Eduard Duller vom 06.04.1840, zitiert nach: Nikolaus Lenau. *Werke und Briefe. Band 6: Briefe 1838-1847. Teil 1: Text.* Hgg. Norbert Oellers/Hartmut Steinecke. Wien: ÖBV/Klett-Cotta, 1990. S. 117.

2 Vgl. allgemein zu Äußerungen, die Autoren während des Produktionsprozesses über ihre Werke tätigen, Gérard Genette. *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches.* Übers. Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2001. S. 356-359.

3 Norbert Altenhofer. „Ketzerhistorie und revolutionäre Geschichtsphilosophie im Werk Lenaus“. *Lenau-Forum* 11 (1979): S. 1-18. Hier S. 17 sieht „das künstlerische Ethos dieses nicht mehr organisch sein könnenden und wollenden Werk“ darin, „nicht das Geschäft der Philosophen zu besorgen und über Leichenhaufen hinweg geschichtlichen Sinn zu konstruieren, sondern in fragmentierten Bildern

wurde die Rolle der einzelnen Figuren sowie deren Verhältnis zum epischen Erzähler insofern vernachlässigt, als man kein Versuch unternommen hat, diese in einer klassischen Figurenkonstellation verschiedenen, deutlich voneinander abgegrenzten religiös-weltanschaulichen und poetologischen Positionen zuzuordnen.⁴ Ausgehend von einer die bisher formulierten Ansätze

die Erinnerung an das unwiederbringlich Verlorene, das von Menschen selbst Zerstörte, zu bewahren“. Gerhard R. Kaiser. „Poesie des Aases. Überlegungen zur Ästhetik des Häßlichen in Lenaus ‚Albigensern‘“. *Lenau-Forum* 16 (1990): S. 53-75. Hier S. 75 deutet die Widersprüche innerhalb des Epos folgendermaßen: „Der ungeheueren Verdrängungsleistung der glaubenslosen, schein aufgeklärten Moderne antwortet kritisch die Erinnerung an die unaufhebbare Naturverfallenheit des Menschen. Es macht den Rang Lenaus aus, daß diese melancholische Einsicht seinen trauernden Zorn gegen Unrecht und Unterdrückung nicht gedämpft hat, ja, man möchte sagen, daß seine Melancholie erst dadurch ihre Authentizität gewann, daß er auch zorniger Trauer fähig war.“ Helmut Brandt: „Lenaus ‚Albigenser‘ – im Blickwinkel gewandelter Zeiten“. *Lenau-Forum* 21 (1995): S. 57-75. Hier S. 75 deutet die *Albigenser* als „eine geschichtliche und gedankliche Welt [...], die [...] weniger durch epische Handlung oder gar durch dramatische Aktion fesselt, als durch die unerbittliche Suche und Aufrichtigkeit, mit der hier durch die blutigsten Leiden der Menschen hindurch nach der Wahrheit unserer Existenz gefragt wird“. Wynfried Kriegleder. „Nikolaus Lenaus Albigenser, oder: Wozu dichten in dürftiger Zeit?“. *Temeswarer Beiträge zur Germanistik. Bd. 4*. Hg. Roxana Nubert. Temeswar: Mirton, 2003. S. 67-87. Hier S. 87 formuliert als Erkenntnis folgendes Paradoxon: „Lenaus *Albigenser* singen selbstreflexiv letztlich davon, dass die Zeit des Singens und Dichtens vorbei ist.“ Norbert Otto Eke. „Grausame Spiegel. Lenaus Blick zurück nach vorn: *Die Albigenser. Freie Dichtungen*“. *Von Sommerträumen und Wintermärchen. Versepen im Vormärz*. Hgg. Bernd Füllner/Karin Füllner (Vormärz-Studien 12). Bielefeld: Aisthesis, 2007. S. 49-71. Hier S. 69 stellt er folgenden zentralen Mangel fest: „Lenaus Epos hat keinen Begriff von Zukunft; und vor allem: es hat über das Pathos hinaus auch keinen Begriff der Freiheit, die es formelhaft beschwört.“

⁴ Ausgangspunkt wäre also beispielhaft folgende leider nicht näher spezifizierte Feststellung von Brandt. *Albigenser* (wie Anm. 3). S. 74: „Doch das vorherrschende Verfahren des Dichters besteht darin, daß er die eigene Stimme auseinanderlegt. Er spricht wohl immer wieder als Sänger, aber er spricht vornehmlich durch die Dialoge der Personen, Schicksale und Ereignisse, in denen sich seine Meinung kundgibt. [...] insgesamt hat Lenau die bereits in seinen früheren Versdichtungen entwickelte Methodik wechselnder Sichten nunmehr geradezu panoramisch ausgebildet. Dabei werden die Themen und Motive fortwährend erweitert, variiert und gegeneinander geführt. Nicht nur, daß fast alle Gesänge

modifizierenden Interpretation des epischen Erzählers und unter Rückgriff auf Konstellationen im *Faust* und im *Savonarola* soll in der Folge das äußerst heterogene Figurenarsenal der *Albigenser* in die Gesamtdeutung des Versepos mit einbezogen werden. Dabei stellt sich die Frage nach dem spezifischen Verhältnis der beiden Lager in Fragen der Religion, Moral und Kunst: Einer katholischen Position, die eine Religion der Liebe vertritt, die Menschen belehren und bekehren will und der Kunst dabei eine wichtige Rolle zuerkennt, steht – so die erste These der folgenden Untersuchung – eine Position der Ketzer gegenüber, die im Kampf gegen die etablierte Kirche aggressiv, intolerant und eher kunstfeindlich auftritt. In unbestimmtem Verhältnis zu diesen beiden Konfliktparteien stehen die Troubadours, die sich durch einen weitgehenden religiösen Indifferentismus, eine liberale Grundhaltung und ein Kunstverständnis auszeichnen, das jegliche Funktionalisierung zugunsten rein ästhetischer Positionen ablehnt. Jeder dieser drei Positionen – so die zweite These dieses Beitrags – werden im Rahmen der *Albigenser* Stärken und Schwächen zugesprochen, und auf Basis einer kalkulierten Vielstimmigkeit soll offen bleiben, welchem Konzept von Dichtung der Vorrang gebührt.

Lenaus Erzähler zwischen Liebe und Hass

Im zweiten Teil des einleitenden „Nachtgesangs“ berichtet der epische Erzähler der *Albigenser* von einem Traum, der ihn in die Wildnis führt. Dort hört er zwei Stimmen, die ihn zur „Liebe“ (A 117)⁵ bzw. zum „Haß“ (A 118) bekehren wollen.⁶ Dieser Traum des Erzählers, der dem Text gewisserma-

zwei- oder gar mehrstimmig sind, sie stehen alle in gedanklichen und oft genug wörtlichen Beziehungen zu vorausgehenden oder nachfolgenden Textstellen.“

- 5 Nikolaus Lenau. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 4: Savonarola. Die Albigenser. Don Juan. Helena*. Hgg. Helmut Brandt/Gerhard Kosellek. Wien: Deuticke/Klett-Cotta, 2004. Zitate aus den *Albigensern* werden im Folgenden mit dem Buchstaben A und der Verszahl nachgewiesen; für Zitate aus dem *Savonarola* wird S, für den *Faust* F verwendet (Nikolaus Lenau. *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe. Band 3: Faust*. Hg. Hans-Georg Werner. Wien: ÖBV/Klett-Cotta, 1997).
- 6 Vgl. dazu neben Carl Gibson. *Lenau. Leben – Werk – Wirkung* (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 100), Heidelberg: Winter, 1989. S. 182-184 auch die Differenzierungen bei Brandt. *Albigenser* (wie Anm. 3). S. 69f. und Eke. *Spiegel* (wie Anm. 3). S. 55-57.

ßen vorangestellt ist, hat exemplarischen Charakter. Es geht um das Gegen-spiel zweier allegorischer Positionen, denen im weiteren Verlauf des Epos verschiedene historisch verbürgte Gruppierungen bzw. Personen zugeordnet werden. Dabei scheint der Erzähler, der sich bereits vor dem Traum über die „Tyrannenfratzen“ (A 33) empört und sein gegen deren „freche[] Willkür“ (A 53) gerichtetes „Lied“ (A 33) ebenso wie seine „Gedanken“ (A 17) auf den Hass (A 1-12) zurückführt, bereits eine Vorentscheidung getroffen zu haben; am Ende des „Nachtgesangs“ bekennt er sich jedenfalls eindeutig zum Hass als entscheidender Inspirationsquelle:

Sturmwind rauschte jetzt wie Freiheitspsalm,
 Trug von hinnen mir den Bambushalm,
 Blies den Steinehaufen fort wie Flaum,
 Weckte mich zurück aus meinem Traum,
 Und zu singen in der stillen Nacht
 Hob ich an die Albigenserschlacht. (A 155-160)

Das Zitat zeigt jedoch auch, dass dieses Bekenntnis zur Stimme des Hasses nicht ohne innere Kämpfe des Erzählers erfolgt ist⁷: „Bambushalm“ und „Steinehaufen“ sind das Grab eines Wanderers, der vom Tiger, der Verkörperung des Hasses, getötet wurde (A 1-83); der Anblick dieses Grabes hatte beim Erzähler zunächst ein Schaudern vor der gewalttätigen „Natur“ ausgelöst: „O wie war mir die Natur so schaurig! | Furchtbar schweigend stand mir gegenüber | Die Natur, stets wilder, fremder, trüber.“ (A 84-86). Diesem Schaudern begegnet die Stimme des Hasses mit der Beschwörung der „Freiheit“, die den Erzähler ja letztlich auch überzeugt:

Liebe die Natur, die, treu und wahr,
 Ringt nach Licht und Freiheit immerdar,
 Wenn auch unter ihren heil'gen Füßen
 Grau'n und Schmerz und Tod aufwirbeln müssen. (A 129-132)

Die hier formulierte Rechtfertigung der Gewalt als Notwendigkeit wird daraufhin in den politisch-sozialen Bereich übertragen: „Waffen braucht die

⁷ Vgl. dazu auch Hugo Schmidt. *Nikolaus Lenau* (Twayne's World Authors Series 135). New York: Twayne, 1971. S. 139 und Wolfgang Martens. *Bild und Motiv im Weltschmerz. Studien zur Dichtung Lenaus* (Literatur und Leben 4). Köln/Graz: Böhlau, 1957. S. 169-173.

Welt; kein Liebeslächeln | Kann das Elend ihr von dannen fächeln; | [...]“ (A 133f.); ein weiterer Argumentationsschritt stellt das revolutionäre Dichten als Fortsetzung des politisch-militärischen Handelns mit anderen – und offenbar effektiveren – Mitteln dar:

Wie die Faust einst Brand und Eisenruthen,
Muß der Geist sein Schwert, sein Feuer brauchen,
Bis die Herzen der Despoten bluten,
Und zerfallend ihre Burgen rauchen. (A 141-144)

Dieser ersten Stimme, der des „Hasses“, steht eine zweite Stimme gegenüber, die der „Liebe“. Sie stellt dem selbstbewussten und siegesgewissen Aufruf zu politischem und dichterischem Handeln den christlichen Weg zur „Freiheit“ gegenüber: „Weltbefreien kann die Liebe nur, | Nicht der Haß, der Sklave der Natur, | [...]“ (A 117-120) Hier wechselt die Argumentation mit der Berufung auf den Erlösungstod von „Golgatha“ als Liebestat (A 121) auf die religiöse Ebene. Den Gegensatz von (tierischer) „Natur“ und (christlicher) „Liebe“⁸ kleidet die Stimme der Liebe in folgendes Bild:

Wenn der Tiger schlau im Dickicht lauscht,
Vorspringt und ein Menschenbild zerreißt,
Blut trinkt, hat er sich in Gottes Geist,
Den er spüret, ahnungsvoll berauscht.
Flieh mit deinem Kummer nicht zu denen,
Die aus tieferer Haft so wild sich sehnen. (A 111-116)

Die Tiger, die „aus tieferer Haft so wild sich sehnen“ und sowohl die „Natur“ als auch den „Haß“ verkörpern, sind für die Stimme der Liebe – anders als für den Erzähler – gerade kein Vorbild. Stattdessen stehen sie noch am Beginn des unvermeidlichen Weges zu Gott und zur Religion der Liebe; jede Orientierung an der „Natur“ wird damit zum fatalen Rückschritt der Menschen hinter die Errungenschaften des Christentums. Was die Stimme des Hasses fordert, erscheint deutlich als ein solcher Rückschritt: „[...] | Gott soll wieder in Gewittern grollen, | Blitze müssen in die Dächer fahren, |

8 Gegen diese Auffassung wendet sich mit wenig überzeugenden Argumenten Peter Skrine. „Die Albigenser“. *Lenau zwischen Ost und West*. Hg. Alexander Stillmark/Fred Wagner (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik 268). Stuttgart: Heinz, 1992. S. 103-120. Hier S. 108.

Schlachtgetümmel muss ihn offenbaren.“ (A 138-140). Zunächst lässt sich der Erzähler, der sich zur Stimme des „Hasses“ bekennt, von der Stimme der „Liebe“ nicht überzeugen. Denkwürdigerweise wird der Versuch, den letztlich auch kunstfeindlichen Hass des Erzählers zu überwinden, quasi hinter dessen Rücken durch eine in den Handlungsverlauf des Epos nur am Rande eingebundene Figur eingeführt. Almerich von Bene⁹, dessen Lehre einige ‚ketzerische‘ Studenten auf einem Gelage wiedergeben, propagiert ein dreiphasiges Geschichtsmodell. In diesem folgt auf den Hass des Vaters aus dem Alten und auf die Liebe des Sohnes aus dem Neuen Testament der „ewige Bund“ des Geistes:

Den Vater glaubte den Gewittern
 Der Mensch und dem Prophetenmund,
 Vor Gottes Willen mocht' er zittern;
 Und solches hieß der alte Bund.
 Jehovah's Tage mußten schwinden,
 Der dunkle Donnernebel floh;
 Wir lernten Gott als Sohn empfinden,
 Und wurden seiner Liebe froh.
 Auch Christi Zeit, die Gott verschleiert,
 Vergeht, der neue Bund zerreißt,
 Dann denken Gott wir als den Geist,
 Dann wird der ewige Bund gefeiert. (A 2965-2976)¹⁰

Die dritte Phase des Modells ermächtigt den Menschen schließlich zu geistiger Aktivität, während er zuvor passiv bleibt, wenn er vor dem zürnenden Gott „zittern“ oder zu „empfinden“ erst lernen muss, um „froh“ zu werden.

9 Vgl. zu Lenaus Verschmelzung der Lehren des historischen Amalrich von Bena mit denen des Zisterziensers Joachim von Fiore auch Gibson. *Lenau* (wie Anm. 6). S. 191f. und Schmidt. *Lenau* (wie Anm. 7). S. 143f.

10 Zur Abhängigkeit dieser Passage von Hegels Geschichtsphilosophie vgl. u. a. Eke. Spiegel (wie Anm. 3). S. 63-66. Zur Reaktion der Freunde Lenaus auf seine (vermeintliche?) Hinwendung zu Hegel vgl. auch Norbert Otto Eke/Karl Jürgen Skrodzki. *Lenau-Chronik 1802-1851*. Wien: Deuticke/Klett-Cotta, 1992. S. 324. Zum Reim „Geist“ – „zerreißt“, der in den *Albigensern* nur an den beiden zitierten Stellen im Zusammenhang mit dem Tiger bzw. dem Löwen erscheint, vgl. auch Heinrich P. Delfosse/Karl Jürgen Skrodzki/Michael Trauth. *Reimregister zu Nikolaus Lenaus Versepen* (Indices zur deutschen Literatur 24). Tübingen: Niemeyer, 1991. S. 34.

Erst der „Geist“ lässt den Menschen selbst „denken“ – eine Tätigkeit, die der Erzähler eng mit dem Entstehungsprozess seines Epos verknüpft, den er als poetische Formung von „Gedanken“ beschreibt (A 17).

Die Poetik der Katholiken

Eine weitere neben Almerich von Bene angeführte Figur, die in Opposition zum Erzähler tritt, ist Hugo von Alfar.¹¹ Dieser nimmt die Deutung von ‚natürlicher‘ Gewalttätigkeit als eine „wilde“ und letztlich fehlgeleitete Sehnsucht nach der Liebe Gottes (A 111-116) durch die unterlegene Stimme der Liebe mit geringer Variation wieder auf. Er identifiziert nämlich den gekreuzigten Christus als Ursprung der vom Papst ausgeübten Gewalt gegen die Ketzer:

Inbrünstig küßt ihm Innocenz die Wunden,
 Ein zahmer Leu, der seinen Herrn beleckt;
 Doch hat die scharfe Zunge Blut geschmeckt,
 Und seine Wuth ist losgebunden;
 Der Leu brüllt auf, und hat mit seinen Krallen
 Wuthblind den eignen Meister angefallen,
 Er hat sein Bild schon halb zerrissen,
 Und meint es immer noch zu küssen. (A 1711-1724)¹²

Tatsächlich begreift auch Papst Innozenz III. selbst sein Handeln als Werk der Liebe. Dem – in seinen Augen – unrechten Handeln seiner Feinde, die „die Gotteseintracht morden“ (A 864) und „manches arme Herz verheeren“ (A 871), setzt er (vor dem Beginn des Kreuzzugs) sein eigenes

Wachen, Sorgen, ruheloses Ringen,
 Das Christenthum zu halten und zu mehren,
 Das Band des Glaubens um die Welt zu schlingen,
 Die Welt im Strahl der Liebe zu verklären (A 859-862)

11 Vgl. zu dieser Figur vor allem Kriegleder. *Albigenser* (wie Anm. 3). S. 71f.

12 Vgl. dazu neben Boshidara Deliivanova. *Epos und Geschichte. Weltanschauliche, philosophische und gattungsästhetische Probleme in den Epen von Nikolaus Lenau* (Hamburger Beiträge zur Germanistik 20). Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang 1995. S. 128f. vor allem Schmidt. *Lenau* (wie Anm. 7). S. 139f.

entgegen. Innozenz handelt also – wie Alfar zu Recht bemerkt – nicht nur aus Liebe („im Wahn, zum Heile sey das recht“, A 1713), sondern schreckt vor der Ausführung des Kreuzzugs zunächst zurück und will zuvor seinen „Boten“ zu den Ketzern senden (A 913), auf dem „sein letztes Hoffen [...], | Im Kampf zu siegen ohne Blutverguß“ (A 915f.), ruht.¹³ Durch diesen Boten, Pierre von Castelnau, wird der religiöse (und politische) Diskurs des Papstes auch hier mit dem poetologischen Diskurs verknüpft, denn es sind gerade Pierres „Mährlein“ (A 270), die zwar immer wieder Bilder der Gewalt wie die für ihren Frevel von den Raben getöteten Zigeuner (A 275-336) beschwören, dabei aber eben selbst noch den zumindest vorläufigen Verzicht auf die Gewaltanwendung ermöglichen, indem sie auf die Macht der (poetisch geformten und damit eine spezifische Überzeugungskraft entfaltenden) Worte setzen, um die Ketzer zu belehren. Wie Innozenz verbindet daher auch Pierre mit seiner Geschichte das „Hoffen [...] | Im Kampf zu siegen ohne Blutverguß“, wenn er dem Troubadour, dem er sein Gleichnis erzählt, zuruft: „[...] ich warne deine Seele, | [...]“ (A 269) und ihn am Ende auffordert:

Du eile, deinen Frevelwahn zu büßen
 Wirf weinend dich dem nächsten Kreuz zu Füßen,
 Und bete, leide, ringe deine Hände,
 Daß Christus seinen Trost ins Herz dir sende.
 Dann wird der Fluch von deinem Haupt gewandt,
 Durch den du bist verworfen und gebannt! (A 357-362)¹⁴

Erst als sich die Hoffnung des Papstes und Pierres auf eine friedliche Beilegung des Konflikts – letztlich aufgrund der Wirkungslosigkeit der Poesie der Liebe – durch die Ermordung Pierres zerschlägt, greift Innozenz zu der von Alfar beklagten Gewalt. Ähnlich erfolglos wie Pierre mit seinem „Mährlein“ bleibt auch Dominicus¹⁵, der die in der für den Gesang titelgebenden

13 Vgl. dazu vor allem Brandt. Albigenzer (wie Anm. 3). S. 67f.; zu dem Hapax legemenon „Blutverguß“ bei Lenau vgl. auch Heinrich P. Delfosse/Karl Jürgen Skrodzki: *Synoptische Konkordanz zu Nikolaus Lenaus Versepen* (Indices zur deutschen Literatur 22). Tübingen: Niemeyer, 1989. S. 64.

14 Das übersehen Jozsef Turóczy-Trostler. *Lenau* (Neue Beiträge zur Literaturwissenschaft 12). Berlin: Rütten & Loening, 1961. S. 194f. und die an dieser Stelle recht unsachliche Interpretation von Gibson. *Lenau* (wie Anm. 6). S. 185f.

15 Das übersieht Marie-Odile Blum. „Les Albigeois de Lenau: l'Étrange et l'Excèsif“. *Images modernes et contemporaines de l'homme baroque*. Hg. Jean-Marie

„Höhle“ versammelten Ketzler durch eine ähnliche Geschichte zu belehren sucht (A 1091-1134).¹⁶ Ein dritter Versuch, die Religion der Liebe mit herkömmlichen Mitteln zu verbreiten, zeigt dann, dass auch ‚Kunst‘ nicht frei von Gewalt- und Destruktionspotentialen ist. Der geradezu zynische „Rosenkranz“¹⁷ ist zwar ebenfalls noch als Warnung Simons an den Grafen von Foix konzipiert (A 1611-1614), die zudem durch eine Metapher das katholische Religionsverständnis illustrieren soll, zeigt jedoch bereits die fatale Verschränkung von didaktischer Dichtung und inquisitorischer Gewalt gegen die Feinde, denen nach ihrer Gefangennahme die Augen ausgestochen werden:

Und Simon ruft: „nun mögt ihr euch entfernen,
Ihr Ketzler, und katholisch wandeln lernen,
Blind folgsam und gehorsam nur dem Einen,
Dem noch ins Aug die Himmelslichter scheinen.“ (A 1607-1610)¹⁸

Grundsätzlich also wird die Dichtung ‚ad maiorem Dei gloriam‘, die immer auch das didaktische Ziel des ‚docere‘ gegenüber den Adressaten verfolgt, durchgängig als Versuch der päpstlichen Partei inszeniert, (im eigenen Interesse) konstruktiv zu wirken. Ihr allmähliches Scheitern jedoch entfesselt die destruktiven Kräfte des Kreuzzuges und verschmilzt am Ende untrennbar mit ihnen.

Es könnte aber auch – und darauf scheint das Epos hinzuzielen – Wege aus dem Strudel von Gewalt geben. Denn gerade, dass die aus der Liebe geborene Dichtung das Potenzial besitzt, bereits begangenes Unrecht produktiv zu verarbeiten, zeigt der poetische Exkurs vom steinernen „Vogelnest“: „Es hat ein Mönch gelebt in jenen Tagen, | Wo glauben hieß den Zweifelnden erschlagen; [...]“ (A 1881f.).¹⁹ Angesichts der „mörderischen Launen“ seiner Mitmenschen (A 1910) erinnert sich dieser Mönch mit Schauern daran, dass er in seiner Kindheit einst das Nest eines brütenden Vogels zerstört hat

Paul. Nancy: Centre de Recherches Germaniques et Scandinaves de l'Université de Nancy II, 1997. S. 133-142. Hier S. 139.

16 Vgl. zu den Parallelen zwischen den beiden von Pierre und Dominicus erzählten Geschichten auch Kaiser. Poesie (wie Anm. 3). S. 59f.

17 So auch Gibson. *Lenau* (wie Anm. 6). S. 195.

18 Vgl. dazu auch Eke. Spiegel (wie Anm. 3). S. 58 Fußn. 15.

19 Vgl. zur Erzählperspektive dieses Gesangs auch Kriegleder. *Albigenser* (wie Anm. 3). S. 74.

(A 1921-1932): „War's nicht derselbe Drang, nur noch im Kleinen, | Der dort ein Nest, hier Burgen wirft mit Steinen?“ (A 1933f.). Als Sühne erschafft er das steinerne Nest: „Und das Zerstörte wieder aufzubauen, | Hat er das Nest im Felsen ausgehauen.“ (A 1939f.).²⁰ Nicht nur diese allegorisch gehaltene Episode verdeutlicht: Die Versöhnung und Wiedergutmachung durch die Mittel der friedlichen, liebenden Kunst²¹ wird in den *Albigensern* vornehmlich, so scheint es zumindest, nicht den Ketzern, sondern hauptsächlich den Katholiken zugeschrieben – und sie schließt an die Darstellung Michelangelo Buonarottis und Leonardo da Vincis im *Savonarola* an. Bezeichnenderweise beginnt der Gesang „Die Pest“ bereits mit einem Bild, an welches das „Vogelnest“ aus den *Albigensern* deutlich erinnert (S 2461-2464)²²; den Kern des Gesangs stellt jedoch sein dritter Teil dar, in dem Michelangelo und da Vinci während der Pestzeit durch den „Mediceerhain“ (S 2558) wandeln, um den „Griechengöttern“ (S 2611) zu huldigen, d. h. um gerade die von der Kirche protegierte neuplatonisch geprägte Renaissancekunst zu praktizieren, gegen die sich Savonarolas Reform richtet. Unter dem Eindruck der „Leichenwagen“ (S 2629) jedoch erfolgt eine christliche Bekehrung der beiden Renaissancekünstler:

Mir strömt es freudig von den Wangen,
Denn plötzlich, durch des Schmerzes Gunst,
Ist meinen Blicken aufgegangen
Die tiefe Welt der Christenkunst.
Mit einmal wurden die Antiken
Nur als ein schöner Schutt mir kund,
Der uns die Wurzel will ersticken
Auf unserm eignen Lebensgrund. (S 2637-2644)

Diesen Worten seines Freundes Michelangelo stimmt da Vinci schweigend zu, und für beide wird das Erlebnis zur Inspiration für die neue „Christenkunst“, das „Abendmahl“ (S 2652) bzw. die „Kreuzabnahme“ (S 2659). Wie in der „Vogelnest“-Allegorie handelt es sich auch hier um Kunst, die aus Reue und christlicher Nächstenliebe entsteht, wie Michelangelos Aussagen beweisen, wenn er zunächst da Vinci fragt: „Siehst du den Gott herab sich neigen |

20 Vgl. dazu neben Gibson. *Lenau* (wie Anm. 6). S. 194 vor allem auch Skrine. *Albigenser* (wie Anm. 8). S. 115.

21 Das übersieht Kriegleder. *Albigenser* (wie Anm. 3). S. 82.

22 Vgl. zu dieser Stelle auch Martens. *Weltschmerz* (wie Anm. 7). S. 161f.

So mitleidsvoll zu unsrer Qual?“ (S 2627f.) und dann feststellt: „Doch tröstend weist das Kreuz den Klagen | Hinüber in das Heimathland.“ (S 2631f.)²³

Die Poetik der Ketzer

Die Dichtung der Ketzer dagegen entsteht in den *Albigensern* aus einem tatsächlich unchristlichen, teilweise atheistisch geprägten „Haß“, wie schon das erste Beispiel, das Lied des neugetauften Mönchs von Montaudon, zeigt. Dieses will den Gegner nicht bekehren, sondern in der Schilderung der verdorbenen Kirche lediglich den „Haß“ auf dieselbe schüren, indem es die Absicht verfolgt, „das Pfaffenthum, das Höllending, zu schildern“ (A 1221). So beschreibt das Lied, wie aus dem Gürtel der Göttin Amadurga bei ihrem Ritt über die Erde vier Schlangen als Menschheitsübel auf die Erde fallen; nach „Pest“ (S 1242), „Hungersnoth“ (A 1244) und „Krieg“ (A 1246) folgt zuletzt:

Die vierte aber fiel, die allerschlimmste Schlange,
Und zog vom Morgenland nach Sonnenuntergange;
Sie heißet Pfaffentrug und sticht auf ihrer Bahn
Der freien Lust an Gott ins Herz den gift'gen Zahn. (A 1247-1250)²⁴

Anders als in den gleichnishaften Erzählungen Pierres, des Dominicus oder auch Simons werden die Andersgläubigen hier nicht lediglich gewarnt, sondern grundsätzlich dämonisiert; eine positive Handlungsanweisung, wie die Aufforderung zu Reue und Umkehr, fehlt. Ähnlich verhält es sich im „Vorgemach“, wo zwei provenzalische ‚ketzerische‘ Ritter die Mönche als „flinke Burschen aus der Höllenbande“ des Satans ‚deuten‘ (A 1401f.), die den Papst im Auftrag ihres Herrn zum Kreuzzug gegen die Ketzer verführt hätten; auch hier ersetzt die Dämonisierung jegliche konstruktive Kritik am religiösen

23 Vgl. zu Lenaus hier formulierter Kritik an der „traditionellen Kunstauffassung der Weimarer Kunstperiode“ auch Hansgeorg Schmidt-Bergmann. *Ästhetismus und Negativität. Studien zum Werk Nikolaus Lenaus* (Frankfurter Beiträge zur Germanistik 23). Heidelberg: Winter, 1984. S. 135f.; weniger überzeugend Vincenzo Errante. *Lenau. Geschichte eines Märtyrers der Poesie*. Mengen: Heinrich Heine 1948. S. 202.

24 Auch Turóczi-Trostler. *Lenau* (wie Anm. 14). S. 192 ordnet das Lied dieses Mönches dem „Haß“ zu.

Gegner. Diese Art der Dichtung aus „Haß“ findet sich ebenfalls bereits in einem früheren Versepos Lenaus, allerdings nicht im *Savonarola*, sondern im *Faust*. Dort missbraucht die Titelfigur den Auftrag, die Trauung eines Königspaars mit einem „schmeichelhaften Hochzeitscarmen“ (F 1021) zu schmücken, zu einer Verspottung des Paares:

Siecher Mann! hast keinen Leib,
Keine Seel, du blödes Weib!
Drum, du hocherlauchtes Paar,
Paßt zur Hochzeit auf ein Haar
Dir das Sprüchlein: Mann und Weib
Eine Seele und Ein Leib! (F 1250-1255)²⁵

Wie bei den Ketzern der *Albigenser* ist auch dieses Gedicht Fausts allein aus dem Hass auf die beiden Auftraggeber des Gedichts geboren; eigentliche (potenziell konstruktive) Kritik wird an keiner Stelle geübt.

Dieses Verständnis der Dichtung als einer rein destruktiven Kunst wird in den *Albigensern* trotz Lenaus häufig betontem Desinteresse an theologischen Inhalten²⁶ durchaus stimmig aus den religiösen Vorstellungen der Albigenser begründet – am deutlichsten in dem Gesang „Der Brunnen“: Der Tod der geliebten Dame ist hier für den „Sänger“ (A 3013) auch deshalb so schrecklich, weil er – nach Lenaus Definition des Albigensertums – nicht an eine Auferstehung der Körper glauben kann: „Du wirst nicht wieder auferstehen, | Wenn Gott dich einmal ließ vergehen, | Kann er dich so nicht wiederbringen.“ (A 3022-3024)²⁷ Und diese Vergänglichkeit des irdischen Lebens wird vom Sänger ausdrücklich auf die Kunst ausgeweitet, die ebenso vergänglich erscheint: „Was einmal todt, ist todt für immer: | Die Schönheit, Liebe, und die Lieder!“ (A 3035f.)²⁸ Bestand haben kann nur das Lied des Hasses, wie der „Schlussgesang“ betont:

25 Vgl. zu den zeitgenössischen Anspielungen des „Hochzeitscarmen“ auch Turóczy-Trostler. *Lenau* (wie Anm. 14). S. 135.

26 So z. B. Eke. Spiegel (wie Anm. 3). S. 59-62 oder Schmidt-Bergmann. *Ästhetismus* (wie Anm. 23). S. 149.

27 Das übersehen Deliivanova. *Epos* (wie Anm. 12). S. 206 und Altenhofer. *Ketzerhistorie* (wie Anm. 3). S. 17.

28 Das übersieht Schmidt-Bergmann. *Ästhetismus* (wie Anm. 23). S. 153f.

Nicht meint das Lied auf Todte abzulenken
 Den Haß von solchen, die uns heute kränken;
 Doch vor den schwächern, spätgezeugten Kindern
 Des Nachtgeists wird die scheue Furcht sich mindern,
 Wenn ihr die Schrumpfgestalten der Despoten
 Vergleicht mit Innozenz, dem großen Todten,
 Der doch der Menschheit Herz nicht still gezwungen,
 Und den Gedanken nicht hinabgerungen. (A 3461-3468)

Die Aufgabe der Dichtung besteht gerade nicht in der (vergänglichen) Ästhetik, sondern in der zukunftsweisenden Didaktik, die von den Ketzern ebenso als Anleitung zum Hass eingesetzt wird wie von den Katholiken als Anleitung zur Liebe. Dass es sich bei dem „Gedanken“ weitgehend um eine negative Bestimmung handelt, dass für das Epos eher wichtig ist, was die Albigenser eben nicht glauben²⁹, stellt angesichts der verbindenden Vorstellung von einer Kunst, deren Wirkungsabsichten im Bereich von Belehrung und Überzeugung anzusiedeln sind, den entscheidenden Unterschied zwischen den Ketzern und den Katholiken mit ihren konkreten Vorstellungen und Dogmen dar.

Für und wider Kunst: Die Troubadours in der Nachfolge Marianos („Savonarola“) und Görgs („Faust“)

Die Dichtung der Liebe und die des Hasses sind jedoch letztlich zwei Seiten der lediglich didaktischen Poesie, von der sich die von den Ketzern wie den Katholiken negativ bewertete Dichtung der reinen „Schönheit“ fundamental unterscheidet. In den *Albigensern* wird diese Dichtung der „Schönheit“ hauptsächlich von Rittern und Troubadours verkörpert, die der Provence die Bezeichnung als „blühend Land, voll Freude und Gesang“ (A 1698) eintragen.³⁰ Die Position dieser Figuren im Konflikt zwischen Papst und Ketzern

29 Vgl. dazu auch Eke. Spiegel (wie Anm. 3). S. 69; weniger überzeugend Johann Dvorak: „Historisches Bewußtsein und die ‚Tradition der Unterdrückten‘ bei Nikolaus Lenau.“ *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*. Hg. Johann Dvorak (Bremer Beiträge zur Literatur- und Ideengeschichte 43). Frankfurt/M. u. a.: Peter Lang, 2003: S. 41-50. Hier S. 48f.

30 Vgl. dazu auch Martens. *Weltschmerz* (wie Anm. 7). S. 175f.

ist nicht leicht zu bestimmen; zwar lehnen sie sämtlich die päpstliche Verfolgung der Ketzer ab, doch sind sie schon aufgrund der Kunstfeindlichkeit der Albigenser kaum diesen zuzuordnen. Wenn daher der erste auftretende Troubadour dem päpstlichen Boten Pierre von Castelnau gegenüber ausruft: „Pierr'! ich bin ein Ketzer!“ (A 219), stellt dies aus religiöser Sicht ein rein negativ definiertes Ketzertum als Abkehr von der katholischen Kirche dar.³¹ Der Ablehnung einer allein didaktischen Zwecken verpflichteten Dichtung hingegen setzt dieser Troubadour ein positives ästhetisches Konzept entgegen, das sich gerade auf die von dem albigensischen Sänger am Brunnen abgelehnte „Schönheit“ beruft. Er kritisiert das lehrhafte „Mährlein“ Pierres aufgrund ästhetischer Kriterien teilweise („schier zu lang geraten“, A 364), erkennt es aber teilweise auch an („was Schauerliches drin zu spüren“, A 365) – in jedem Fall aber verneint er die belehrende Wirkung völlig: „Doch wird's mich nicht auf andre Wege führen“ (A 367).³² An die Stelle des ‚docere‘ tritt das ‚delectare‘ als zweite klassische Aufgabe der Dichtung: Wenn „die frohe Runde lacht“ (A 371), hat der Sänger sein Ziel jenseits aller didaktischer Ansprüche erreicht. Und als schließlich „die kleine Harfe lieblich hell“ ertönt (A 378), erwacht selbst in Pierre, der stets „rauh sein Herz gemahnt an strenge Pflicht“ (A 384), vorübergehend wieder „ein Hauch der süßen Lebenslust“ (A 381), die dem Verlangen des Troubadours nach dem „süßen Becher Weines von Limoux“ (A 372) und den „noch süß're[n] Frauenblicke[n]“ (A 373) entspricht.³³

Dasselbe Bekenntnis zu Wein, Weib und Gesang findet sich auch beim ambivalenten Grafen von Foix, der sich von „Lautenschlägern“ (A 2352) im „Takte provençalischer Weisen“ (A 2403) unterhalten lässt und gegenüber einer „Dirne“ seine „Courtoisie“ zeigt (A 2424).³⁴ Zugleich tritt er den Konfliktparteien ähnlich spöttisch gegenüber wie der Troubadour dem Papstgesandten Pierre:

Er lacht der Einen, die für die Lehren
 Der Kirche sich rotten zu grimmigen Heeren,
 Er lacht der Andern, die frommen Witzen
 Zu lieb ihr köstliches Blut verspritzen. (A 2342-2346)

31 Das betont auch Kriegleder. Albigenser (wie Anm. 3). S. 78.

32 Vgl. dazu auch Skrine. Albigenser (wie Anm. 8). S. 109.

33 Vgl. dazu auch Deliivanova. *Epos* (wie Anm. 12). S. 113-115.

34 Vgl. dazu auch Errante. *Lenau* (wie Anm. 23). S. 221.

Diese skeptisch-sensualistische Haltung des Grafen von Foix wird durch den Erzähler scharf verurteilt, der Graf wird als der „Thor, der frevelnde“ (A 2330) bezeichnet³⁵ und zudem als nur „irdisch“ (A 2338), als „ungläubig“ (A 2339) sowie als Verächter dessen, „was über die Erde hinübertrachtet“ (A 2340), abgelehnt. Was dem Grafen im Gegensatz zu den (positiv bewerteten) Troubadours fehlt, zeigt sich im Streitgespräch der „Zwei Troubadours“. Es ist als Schlüsseltext für Lenas poetologische Überlegungen anzusehen. Hier wird der Dichtung der „Schönheit“ gerade keine didaktische, sondern eine humanitäre Funktion zugesprochen, wenn der zweite (positiv gezeichnete) Troubadour seinem angesichts des Krieges am Sinn der Dichtung verzweifelnden Kollegen entgegnelt:

Ich schände nicht mein Herz mit wildem Hasse;
 Dem Unglück bringt, wenn nur für Augenblicke,
 Ein Lied des Friedens Traum; und ich verlasse
 Die Muse nicht in ihrem Mißgeschicke.
 Ich will den armen Menschen Lieder singen
 Und Wohlklang in gestörte Seelen bringen;
 Von tapfern Thaten sing ich dem Bedrohten,
 Und dem Betrübten lob' ich seine Todten. (A 2079-2086)³⁶

Diese humanitäre Funktion der Dichtung entsteht offenbar erst sekundär aus dem primär ästhetischen Kunstgenuss und bleibt den kunstfeindlichen Ketzern aus diesem Grund verschlossen: Während es dem Sänger am „Brunnen“ daher nicht gelingt, dem „Bild“ seiner Dame durch seine Kunst Ewigkeit zu verleihen (A 3025-3036), scheint die religiös verklärte Unvergänglichkeit des Portraits Marias im *Faust* sogar die menschliche Seite des Protagonisten retten zu können, wie dieser selbst Mephisto gegenüber bemerkt:

Steh ich vor dir, dein Werk, ein Mörder auch,
 Und neigt sich's tief mit mir bereits; doch spricht
 Noch meines guten Geistes Sterbehauch:
 Bewahre dir dies Himmelsangesicht! (F 2008-2011)³⁷

35 Vgl. dazu neben Kriegleder. Albigenenser (wie Anm. 3). S. 74 auch Eke. Spiegel (wie Anm. 3). S. 51 Fußn. 5.

36 Vgl. dazu aber auch die Betonung der zeitgenössischen Hintergründe bei Eke. Spiegel (wie Anm. 3). S. 70f.

37 Vgl. dazu neben Martens. *Weltschmerz* (wie Anm. 7). S. 133 auch Deliivanova. *Epos* (wie Anm. 12). S. 43.

Im *Savonarola* dagegen wird die Verbindung von Menschlichkeit und Ästhetik vor allem durch die Figur des Mariano vertreten, deren äußerst negative Gestaltung wesentlich schwieriger zu erklären ist als die des Grafen von Foix. Dass die Trostfunktion, die der zweite Troubadour aus dem Streitgespräch der *Albigenser* als den Anspruch, „Wohlklang in gestörte Seelen [zu] bringen“, formuliert, von Mariano erfolgreich ausfüllt wird, erkennt der Erzähler nämlich durchaus an:

Schon hast du sie heraufbeschworen,
 Und Viele hören dich entzückt,
 Denn classisch rauscht's um ihre Ohren,
 Sie sind der Gegenwart entrückt;
 Sie sind der Gegenwart entrissen,
 Und aller Sünde, Schmach und Noth,
 Und ihrem strafenden Gewissen;
 Es lacht das Leben, lacht der Tod. (S 745-752)³⁸

Zudem erinnert das, was in den *Albigensern* über die beiden „Führer“ des Kreuzzugs, Arnald und Simon von Montfort, gesagt wird:

38 Vgl. zu den Widersprüchen in dieser Darstellung neben Marie-Odile Blum. „Le narrateur comme *actor et orator* dans *Savonarola* de Lenau“. Hgg. Maurice Godé/Marcel Vuillaume. *Qui parle dans le text?* (Cahiers d'études germaniques 38). Aix-en-Provence: Université de Provence, 2000. S. 67-80. Hier S. 77f., Gibson. *Lenau* (wie Anm. 6). S. 168-174 und Schmidt-Bergmann. *Ästhetismus* (wie Anm. 23). S. 131f. auch Deliivanova. *Epos* (wie Anm. 12). S. 94-97, S. 180f. und S. 190, Turóczy-Trostler. *Lenau* (wie Anm. 14). S. 143-146, Schmidt. *Lenau* (wie Anm. 7). S. 130 und Francesca Spadini. „Lenau und Italien, Italien und Lenau“. *Lenau-Jahrbuch* 29-30 (2003-04): S. 189-208. Hier S. 198-200. Lenau selbst äußert in einem Brief an Emilie von Gleichen-Rußwurm vom 06.06.1838: „Urtheilen Sie selbst, ob der Vorwurf gerecht ist, daß Mariano das Heidenthum eindringlicher vertheidigen soll als Savonarola das Christenthum. Ich wollte es nicht, aber der Dichter ist entschuldigt, denn er kann seine innere Stimme nicht immer beherrschen.“ (Lenau. *Werke* 6 (wie Anm. 1). S. 23, vgl. dazu auch Altenhofer. *Ketzerhistorie* (wie Anm. 3). S. 4-6). Zur hier von Lenau vorgenommenen Problematisierung der Autorintention vgl. auch die grundsätzlichen Überlegungen bei Umberto Eco. *Lector in fabula. Die Mitarbeit der Interpretation in erzählenden Texten*. Übers. Heinz G. Held. München: dtv, 1990. S. 76-82 sowie Umberto Eco. *Die Grenzen der Interpretation*. Übers. Günter Memmert. München: dtv, 1995. S. 49-53.

Wohin die Rosse jener beiden traten,
 Gefolgt vom ungestümen Reiterschock,
 Vergeht nicht nur das Gras von Languedok,
 Vergehen auch der Zukunft Freudensaaten. (A 1519-1522),

fatal an Marianos Aussagen über Savonarola und seine Anhänger:

Verspottet werden die Propheten,
 Wie sie so übersichtig spähn
 Und plump die Rosen niederreten,
 Die hier am Wege freudig stehn. (S 753-756)³⁹

Hier jedoch zeigt sich letztlich der fundamentale Unterschied zwischen der Intention der *Albigenser* und der des *Savonarola*: Während im *Savonarola* die Dichtung aus „Liebe“, die Predigt mit dem Ziel der Bekehrung, die der asketische und kunstfeindliche Titelheld verkörpert⁴⁰, über die durch Mariano vertretene Dichtung der „Schönheit“ und „Liebe“ triumphiert, unterliegen die belehrenden und aus „Liebe“ zum Nächsten verfassten „Mährlein“ der päpstlichen Partei in den *Albigensern* dem Spott der Troubadours. Daneben existiert jedoch in Lenaus drittem Versepos eine Dichtung des „Hasses“, die durch die Ketzer, nach dem Scheitern ihrer belehrenden Dichtung aus „Liebe“ aber auch durch die Katholiken (A 3063-3072) und vor allem durch den Erzähler repräsentiert wird und die – so zumindest die Aussage des aus „Nachtgesang“ und „Schlussgesang“ bestehenden Rahmens – am Ende triumphieren soll (A 3461-3476).

Die materialistisch-sensualistische Position des Graf von Foix, eine allein auf das ‚delectare‘, den ästhetischen Genuss, abzielende Dichtung, wird vom Erzähler dagegen umgehend verworfen, und dieselbe Ablehnung erfährt auch die radikale Abwertung jeglicher didaktischer Dichtung durch Hugo von Alfar⁴¹:

39 Das übersieht Deliiivanova. *Epos* (wie Anm. 12). S. 118.

40 Vgl. dazu auch Deliiivanova. *Epos* (wie Anm. 12). S. 90f.

41 Dieser teilt mit dem Grafen von Foix die atheistische Verachtung für beide Parteien des Religionskrieges (A 2769-2774); zu Recht bezeichnet Deliiivanova. *Epos* (wie Anm. 12). S. 120 ihn als „Negation des ganzen Krieges“ und als „Gegenstimme, die bis zum Schluß zwischen den beiden Parteien in der Schwebe gehalten wird“.

Wenn ich es höre, wie sie reden
 Von Gott und ihren Glaubensfehden,
 Wie Haß und Wahn die Welt entzweiten,
 Wie Fabeln gegen Märchen streiten;
 O grauser Abscheu, tödtlich kalt,
 Der mir die Brust zusammenkrallt! (A 2871-2876)

Erkennbar distanziert sich der Erzähler in der Folge von Alfar, wenn dieser zwei über eben diese Fragen streitende Wanderer verspottet und durch das Hinabstoßen eines Felsen tötet. Dabei wird der Graf nicht nur als „der Wilde“ bezeichnet (A 2877); sein Lachen „aus kalter Seele“ (A 2888) soll ihm offenbar ebenso wie sein an Simon von Montfort erinnernder menschenverachtender Sarkasmus (A 2889-2896)⁴² seine Humanität absprechen. Doch gerade anhand der Beurteilung Simons durch den Erzähler macht Lenau erneut deutlich, dass der narrativen Instanz seines Versepos nicht zu trauen ist, wenn diese starrköpfig die Trauer um den Toten verweigert (A 3189-3192)⁴³, obgleich der Erzähler selbst bekennt, dass er in der Beurteilung Simons aus „Haß“ ungerecht ist:

Nicht rühmt das Lied den Tapfern nach Gebühren,
 Weil es vom Wirbel bis zur Ferse nieder
 Ihn haßt und jedes Zücken seiner Glieder
 Und Schild und Speer und alles was sie führen. (A 2519-2522)

Wenn aber der Erzähler im Fall Simons sich selbst aufgrund seiner persönlichen Disposition eine unparteiische, historisch angemessene Berichterstattung nicht zutraut, werden auch seine Verurteilungen des Grafen von Foix und Alfars fragwürdig⁴⁴ – und damit letztlich auch der feste Glaube an die Möglichkeit einer didaktischen Wirkung von Kunst, wie ihn der „Schlussgesang“ eindeutig formuliert.

Diese Konstellation zwischen dem Erzähler bzw. den Ketzern, den Katholiken und Figuren wie dem Grafen von Foix und Alfar ähnelt der in Lenaus

42 Vgl. Errante. *Lenau* (wie Anm. 23). S. 220f.

43 Vgl. zu Simons Tod auch Hans-Wolf Jäger. „Versepek“. *Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur. Bd. 5: Zwischen Restauration und Revolution. 1815-1848*. Hgg. Gert Sautermeister/Ulrich Schmid. München/Wien: Hanser 1998. S. 434-458. Hier S. 444 und Kriegleder. Albigenser (wie Anm. 3). S. 70.

44 Das betont auch Kriegleder. Albigenser (wie Anm. 3). S. 74.

erstem Versepos *Faust*. Der Kampf des Titelhelden um den Glauben, der ihm den Seelenfrieden bringen soll, und gegen die von Mephisto verkörperte Verzweiflung, die ihn schließlich in den Selbstmord treibt⁴⁵, entspricht dem des Erzählers bzw. den Ketzer in den *Albigensern*, denn diese kämpfen – in einer genauen Umkehrung der Fokussierung – darum, die Selbstsicherheit der katholischen Kirche, die letztlich stellvertretend für jede Form der Unterdrückung steht, zu erschüttern und den Zweifel (und damit letztlich auch die Verzweiflung) als einzig gültige Wahrheit zu installieren. In beiden Epen finden sich nun Figuren, die auf dieses Ringen zwischen den Verfechtern der orthodoxen Glaubensmeinungen und denen des Zweifels mit gleichgültiger Verachtung herabblicken. Das Vorbild des Hugo von Alfar ist in dieser Hinsicht der Matrose Görg, der weder Gott noch den Teufel fürchtet: „Ich bete nie, drum fluch ich nie, | Sing stets nach einer Melodie, | Im offenen Sturm, in stiller Bucht.“ (F 3007). Lenau hat hier seinem nach Natur und Gott verlangenden Faust ein alter ego – mit dem bezeichnenden Namen Görg = Georgius (Faustus) – gegenübergestellt, dem die Emanzipation von Gott gelingt, an der der Protagonist Faust scheitert (F 289-300).⁴⁶ Bezeichnenderweise ist es Görg, dem die berühmte ‚Gretchenfrage‘ gestellt wird – und zwar ausgerechnet von Faust: „Sag an, glaubst du an einen Gott?“ (F 3093). Görgs Antwort entspricht nicht nur der des goetheschen Faust,

45 Vgl. dazu auch Deliivanova. *Epos* (wie Anm. 12). S. 41f. und Schmidt-Bergmann. *Ästhetismus* (wie Anm. 23). S. 120. Eine andere Deutung des Selbstmords bietet Norbert Otto Eke. „Faustisches im Schatten Goethes. Nikolaus Lenaus vormärzlicher Faust – eine Erinnerung“. *Literaturkonzepte im Vormärz*. Hg. Michael Vogt/Detlev Kopp (FVF-Jahrbuch 6/2000). Bielefeld: Aisthesis, 2001. S. 243-260. Hier S. 256-258.

46 Vgl. dazu auch Manfred Mittermayer. „Aus meinem Totenhaus“. Nikolaus Lenaus Faustfigur“. *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan*. Hgg. Peter Csobádi u. a. (Wort und Musik 18). Anif/Salzburg: Ursula Müller-Speiser, 1993. S. 451-460. Hier S. 453, der in Görg „Fausts auffälligste Gegen-Figur“ sieht, während er für Gibson. *Lenau* (wie Anm. 6). S. 120 einen „gesunden Antipoden Fausts“, für Martens. *Weltschmerz* (wie Anm. 7). S. 136 eine „Kontrastfigur“ Fausts, für Günther Mahal. *Faust. Untersuchungen zu einem zeitlosen Thema*. Neuried: ars una, 1998. S. 457 einen „Anti-Faust“, für Schmidt-Bergmann. *Ästhetismus* (wie Anm. 23). S. 123 dagegen lediglich „die Profanität des bürgerlichen Lebens“ darstellt.

sondern erinnert in ihrer den Sinnenfreuden zugewandten Art vor allem auch an den Grafen von Foix⁴⁷:

Ich glaube – Kameradenwort,
 Bei gutem Wind wohl an den Port,
 Ich glaube, daß ein Schiff versinkt,
 Wenn es zuviel Gewässer trinkt,
 Wie selber ich zu Boden sänke,
 Wenn ich zu viel vom Weine tränke;
 Ich glaub an diesen süßen Kuß;
 Ich glaube, daß ich sterben muß. (F 3097-3103)

Mit dieser Haltung erweckt Görg zunächst die Bewunderung Fausts, der deutlich zu erkennen gibt, dass er in Görg eine Art Vorbild sieht (F 3250-3253). Diese Bewunderung jedoch schlägt bei Faust schnell in die deprimierende Erkenntnis der eigenen Unterlegenheit um:

Der starke Görg hat meiner Nacht
 Auch keinen Funken Trost gebracht.
 Nach dem, was er so kalt entbehrt,
 Hat er mein Sehnen nur vermehrt. (F 3268-3271)⁴⁸

Görg triumphiert hier über Faust, der sich bald darauf in der Erkenntnis, den Gleichmut seines Vorbildes nicht erreichen zu können, schließlich selbst den Tod geben wird. In ähnlicher Weise könnte aber auch Alfar über den Erzähler triumphieren, der sich durch sein Bekenntnis zur engagierten didaktischen Dichtung mit dem Ritter und dem Mönch vor Alfars Burg auf eine Stufe stellt und von dem desillusionierten Einäugigen ebenfalls getötet würde – wäre er dieser Figur als Erzähler nicht aufgrund der Hierarchie innerhalb der narrativen Konstruktion übergeordnet. Der optimistischen Schlussbetrachtung des Erzählers steht also in den *Albigensern* eine extrem widersprüchliche Beurteilung der Wirkungsabsichten und Wirkungsmöglichkeiten von Kunst durch verschiedene Figuren gegenüber. Deren Positionen werden zwar

47 Zur Besonderheit der Inter- (bzw. Hyper-)textualität zwischen Texten desselben Autors vgl. auch Gérard Genette. *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Übers. Wolfram Bayer/Dieter Hornig. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1993. S. 244-247.

48 Vgl. dazu auch Schmidt. *Lenau* (wie Anm. 7). S. 116f.

vom Erzähler zum Teil gutgeheißen und zum Teil verurteilt – gleichzeitig jedoch lässt Lenau diesen Erzähler über die eigene Glaubwürdigkeit reflektieren und unterzieht so dessen Billigung bzw. Ablehnung bestimmter von einzelnen Figuren bezogener Positionen einer Relativierung. Wie Görg im *Faust* und Mariano im *Savonarola* stehen auch in den *Albigensern* einzelne Figuren wie insbesondere Hugo von Alfar der zentralen Vermittlungs- und Deutungsinstanz des Versepos, dem epischen Erzähler, der sich wiederum mit anderen Figuren solidarisiert, unversöhnlich, aber letztlich auch unwiderlegt gegenüber. Die kalkulierte Vielstimmigkeit des letzten abgeschlossenen Versepos Lenaus greift dabei auf die jeweils zentrale Opposition des *Faust* (zwischen dem Gottsucher Faust und dem Atheisten Görg) sowie des *Savonarola* (zwischen dem christlichen Asketen Savonarola und dem Neuplatoniker Mariano) zurück und kombiniert diese, was die Komplexität der präsentierten Dichtungskonzepte natürlich deutlich erhöht und zu einem weitgehend unentschiedenen (und vielleicht für Lenau unentscheidbaren) Neben- und Gegeneinander von weltzugewandtem Schönheitskult, paternalistischer Indoktrinierung und radikaler, weitgehend destruktiver Kritik führt.