

Michael Auer
Souveräne Stimmen
Politische Ode und lyrische Moderne

Michael Auer

Souveräne Stimmen

*Politische Ode und
lyrische Moderne*



WALLSTEIN VERLAG

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.

© Wallstein Verlag, Göttingen 2024
www.wallstein-verlag.de

Vom Verlag gesetzt aus der Stempel Garamond
Umschlaggestaltung: Susanne Gerhards, Düsseldorf, © SG-Image
unter Verwendung eines kolorierten Holzschnitts
(nach einer Zeichnung von Eugen Klimsch) »Klopstocks Zürichseefahrt« © AKG
und eines Notenblatts der Ode »An die Freude« von Friedrich Hagedorn
sowie Lied-Zeilen aus F. G. Klopstocks »Der jezige Krieg«.
Druck: Hubert & Co, Göttingen
ISBN 978-3-8353-5570-5

Inhalt

Einleitung	7
Anlass und Autonomie	7
Von der Gattungstheorie zur Genealogie von Metrik und Medium	12
Von der Rhetorik der <i>amplificatio</i> zur Amplifikation der Stimme	17

Kapitel 1

Zur Vorgeschichte der politischen Ode im Heiligen Römischen Reich	23
Johann Christian Günthers Eugen-Ode und der Ausschluss von Held und Dichter	33
<i>Numeri lege soluti</i> . Horaz und die Pindarische Triade.	50
<i>Mètre – Maître</i> . Die Selbstermächtigung der Ode bei Ronsard	67
Positionsmarkierungen. Malherbes ambivalente Begründung des Absolutismus	81
Die erhabene Unordnung und der ›Durchbruch‹ der Ode im Heiligen Römischen Reich	96

Kapitel 2

1740 – Buchdruck, Preußentum und Pietismus	107
Von Lettern und Lauten. Gottscheds Drucklegung des Kriegs und ihre preußischen Folgen	108
Freundschaftliche und Feindschaftliche Lieder. Immanuel Jacob Pyra zwischen Empfindsamkeit und Literaturstreit	126
Rollenspiele der Apostrophe. Die Ästhetisierung politischen Heldentums und die Heroisierung der Dichter-Persona	142
Das Nachleben des Grenadiers, oder: Die Ausdifferenzierung von Ode und Lied	158

Kapitel 3

Bruch und Verhalt. Der Oden-Ton der Revolution	173
»Den Verhalt gestimt«.	
Klopstocks metrische und politische Revolutionen	181
Goethes Brocken, oder: Entpolitisierung und Remonumentalisierung der freien Rhythmen.	203
Jenseits des Grenzsteins.	
Klopstocks Medienpolitik der Drucklegung	211
Ode und Öde.	
Die Zäsur in Klopstocks späteren Revolutions-Oden	246

Kapitel 4

Lüfte und Klüfte. Zirkulation und Zäsur in Hölderlins Oden	269
Rousseau an die Deutschen. Zäsur und Zukunft zwischen asklepiadeischer und alkäische Strophe	277
Der ausbleibende Fürst des Festes und der ausgesetzte Held.	
Die Triaden von <i>Friedensfeier</i> und <i>Rhein</i>	289
»Und die Schrift tönt«.	
Die Drucklegung der <i>Nachtgesänge</i>	312
Quellen.	331
Zeitgenössische Drucke von Oden und anderen lyrischen Texten	331
Weitere Quellen.	332
Lexika	337
Weitere Literatur und Ressourcen.	338
Hinweise und Dank	356

Einleitung

Anlass und Autonomie

Anlass und Autonomie scheinen literaturgeschichtlich gesehen Gegensätze zu bezeichnen. Gelegenheitsdichtungen werden von außen durch Anlässe bestimmt und in ihrer Wortwahl, in ihrem Bild- und Metaphern-Gebrauch wie auch in ihrer Form vorgeprägt. Solche Textsorten haben eine lange Geschichte, deren letzte Höhepunkte im 17. und frühen 18. Jahrhundert liegen sollen. Gebilde dieser Art werden mitunter auch als ›heteronom‹ bezeichnet, um ihre inhaltliche und formale Abhängigkeit von den repräsentativen Zwängen der feudalen und höfischen Gesellschaft wie von den ästhetischen Vorgaben der Rhetorik und Normpoetik zu charakterisieren. Mit diesem Regime bricht die Autonomieästhetik der modernen Literatur, wenn man den gängigen Annahmen der Literaturgeschichte folgt, im Laufe des 18. und frühen 19. Jahrhunderts. Jetzt befreien sich Inhalt und Form der Werke von der alteuropäischen Rhetorik und Normpoetik und folgen nur noch denjenigen Gesetzen, die sie sich ganz selbständig geben. Die Verbindung zu außertextlichen Anlässen, die der Dichtung vorausliegen, ihr äußerlich bleiben und sie dennoch durchweg modellieren, wird erfolgreich gekappt. Dieser fast schon triumphalen Autonomie des literarischen Einzeltextes entspricht die weit prekärere gesellschaftliche Autonomie des Schriftstellers, der nicht mehr für Auftraggeber der höfischen, adligen oder kirchlichen Welt schreibt, sondern für den Buchmarkt der im Entstehen begriffenen bürgerlichen Gesellschaft.

Diese Geschichte der Entwicklung der modernen Literatur ist wohl bekannt und mit unterschiedlichen Akzentsetzungen immer wieder erzählt worden. Ihre Überzeugungskraft verdankt sie nicht zuletzt der parallellaufenden Narration der Politikgeschichte, die die Revolutionen des 18. und 19. Jahrhunderts – von der Amerikanischen und der Französischen Revolution bis zur Februar- und Märzrevolution im Königreich Frankreich und im Deutschen Bund – als Geburtsstunde der liberalen Demokratien versteht. Denn hier befreit sich die Leserschaft autonomer Literatur (zumindest imaginär) von den gesellschaftlichen und politischen Zwängen des *Ancien Régime*, und die Souveränität eines Staates findet sich fortan nicht mehr in Einzelnen, sondern

im gesamten Staatsvolk verkörpert. Die Lesesituation seit der Wende zum 19. Jahrhundert sieht also wie folgt aus: Der politische Kollektivsouverän erfreut sich an der Lektüre einer souveränen Literatur. In die Quere kommen sich die beiden deshalb nicht, weil sie zwei verschiedenen Teilsystemen der funktional ausdifferenzierten Gesellschaft der Moderne angehören.¹ Mit anderen Worten erkaufte sich Literatur Autonomie durch eine weitgehende Entpolitisierung ihrer Inhalte und ihrer Formen. Sie wird Privatsache. Politisch engagierte Literatur – die es im 19. Jahrhundert, etwa bei Heine, ja durchaus noch gibt – gilt weithin als politisch tendenziös und, was noch schwerer wiegt, als ästhetisch inferior. Für politisch engagierte Theoretiker*innen des 20. Jahrhunderts (und auch des frühen 21. Jahrhunderts) gilt es folglich entweder auf die historischen Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts, deren Kritik am »Begriff der Autonomie« und an dem auf ihm beruhenden »gesellschaftliche[n] Teilsystem Kunst« zu setzen,² oder gerade im vollständigen Rückzug aus der Politik das genuin Politische in der Literatur zu suchen und deshalb, statt auf »Engagement«, auf eine hyperbolische Autonomie der Literatur zu vertrauen, in der sogar »der Gesellschaftsvertrag mit der Realität gekündigt wird«.³ Vor allem diese zweite Strategie hat unmittelbar und mittelbar zu einer Politisierung der autonomen Literatur geführt. Allerdings bleibt die beliebte Rede vom »Politischen« in Kunst und Literatur oft eigentümlich vage.

Um die Rede vom Politischen in der Literatur zu konkretisieren, bietet sich nun aber gerade eine Untersuchung der politischen Situationen an, aus denen heraus und in die hinein die Gelegenheitsdichtungen Alteuropas sprechen. Ja, die Anlasssetzung und -ausgestaltung dieser vorgeblich »heteronomen« Texte zeigt sich sogar einer alternativen Form literarischer Autonomie verpflichtet, deren Anfänge weit in die Frühe Neuzeit zurückreichen. Eine solche Konkretisierung soll in der vorliegenden Arbeit mit Blick auf ein prominentes Medium der Anlassdichtung geschehen: mit Blick auf die Ode. Seitdem die Form

1 Das ist natürlich die Wortwahl Niklas Luhmanns. Siehe hierzu sachlich etwa Niklas Luhmann, »Die Autonomie der Kunst«, in: ders., *Schriften zu Kunst und Literatur*, hrsg. von Niels Werber, Frankfurt a.M. 2008, S. 416-427.

2 So in dem immer noch grundlegenden Buch von Peter Bürger, *Theorie der Avantgarde* [1974], Frankfurt a.M. 2013, S. 28-29.

3 Theodor W. Adorno, »Engagement«, in: ders., *Noten zur Literatur (Gesammelte Schriften)*, hrsg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, Bd. 11), Frankfurt a.M. 2003, S. 409-430, hier S. 412.

im Rückgriff auf die Werke Pindars und Horaz' in der französischen Renaissance erfunden wurde, tritt sie in Konkurrenz zum Souverän. Denn Horaz inkriminiert in einem für die gesamte neuzeitliche Tradition der Ode grundlegenden Text Pindars Dichtungen als »lege soluti« und warnt nachdrücklich davor, ihm nacheifern zu wollen.⁴ Diese Kritik hat schon bei Horaz und dann vor allem seit der Renaissance neben innerliterarischen auch veritable politische Gründe. Horaz spielt nämlich, wenn er die Lizenzen Pindars charakterisiert, auf eine Formel aus dem römischen Recht an, die seit Beginn der Neuzeit auch zur Definition der Ausnahmeposition des Souveräns dient, der Gesetze erlassen, aber auch kassieren kann: *Princeps legibus solutus*.⁵ In dieser Nähe zum Souverän stehend, dient die Renaissance-Ode der Darstellung und Durchsetzung seiner neuartigen politischen Macht. Und weil sie dafür in eklatanter Weise mit der feudalen Ordnung des Mittelalters – sowie den ihr entsprechenden lyrischen Artikulationsformen – bricht, erweist sie sich selbst auch als *legibus soluta*, von Gesetzen entbunden. Um die sich durchsetzende Souveränität der Neuzeit zu besingen, wird mithin ein ganz neuer lyrischer Ton angeschlagen, der sich durch eine neue Rhetorik, eine neue Lautlichkeit und eine neue Metrik auszeichnet. Dieser Sound wird zudem noch dem innovativen Medium des Buchdrucks anvertraut, um dank der technischen Reproduzierbarkeit der Texte möglichst breit wirken zu können. Gerade wegen ihres selbstbewussten Bruchs mit den Gewohnheiten und dem Gewohnheitsrecht der feudalen Welt und ihrer Setzung neuer Gesetze maßt sich die Ode jedoch eine Position an, die derjenigen des Souveräns strukturanalog ist. Dadurch kommt es zu einem spannungsvollen Verhältnis von lyrischer und politischer Ordnungstiftung, das sich in der folgenden Tradition der Ode auf vielfache Weise auswirken wird und das schon in der Frühen Neuzeit eine alternative literarische Autonomie ins Werk setzt.⁶

4 Horaz, Carmen IV.2, in: ders., *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch*, hrsg. von Hans Färber und Wilhelm Schöne, Frankfurt a.M. 1993, S. 174-179, V. 12.

5 Siehe hierzu Dieter Wyduckel, *Princeps legibus solutus. Eine Untersuchung zur frühmodernen Rechts- und Staatslehre*, Berlin 1979.

6 Dennoch harrt die Ode einer umfassenden Darstellung. Die letzte Monographie zur Geschichte der Form im deutschsprachigen Raum ist aus dem Jahre 1923: Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode*, München 1923. In den 1980er Jahren ist ein kurzer geschichtlicher Überblick zum 18. Jahrhundert erschienen von Georg Guntermann, »Von der Leistung einer poetischen Form. Wandlungen der Ode im 18. Jahrhundert«, in: *Aufklärung. Ein literaturwissenschaftliches Studienbuch*, hrsg. von Hans-Friedrich Wessels,

Die Wahl der Mittel, mit denen die Ode einen gegebenen Anlass würdigt, ist weit weniger konventionell reglementiert, als man gemeinhin annimmt. Wie eine jede Topik ist auch die Panegyrik eine gesellschaftliche Form der Einbildungskraft⁷ und somit historischen Entwicklungen unterworfen, sodass sich die Implikationen bestimmter Elemente mit ihren Kontexten wandeln können.⁸ Das gilt in ganz ausgezeichnetem Maße für die Ode. Sie nutzt herkömmliche Rhetorik epideiktischer *amplificatio* für die Verstärkung einer neuartigen Stimme, die das sich entwickelnde politische Feld der Frühmoderne mitbestimmen will und sich dafür nicht nur in einem innovativen Gebrauch von Bildern und Metaphern übt, sondern auch lautlich und metrisch Neuland vermisst. Die Geschichte der ›Form‹ der Ode ist somit eine Geschichte von Formexperimenten, die sich nur sehr schwer unter eine ›Gattung‹ bringen lassen. Metrische Vielfalt ist Programm.

Diese Experimentierfreudigkeit gilt selbst für die scheinbar konventionelleren Formen, die sich nach der französischen Renaissance in der Klassik des angeblichen Doktrinärs Malherbe durchsetzen. Bei ihm zeigt sich sogar besonders deutlich, wie der neuangeschlagene Ton der Ode politische und lyrische Musterhaftigkeit und Verbindlichkeit allererst herstellen soll. Die Hochsprachenpolitik der französischen Klassik ist Teil eines größeren Projekts, das diesen Oden-Ton – dank des Drucks in Broschur – über den Hof und in die Städte hinaustragen soll, um in solcher Zirkulation Frankreich als eine Nation überhaupt erst hervorzubringen. Und sosehr diese Texte ihren Akzent auf die schon gesetzte und *durchgesetzte* Ordnung legen, können sie die Anmaßung ihrer souveränen Setzungsakte nie ganz verleugnen.

Und dennoch: Trotz ihrer geradezu usurpatorischen Tendenzen etabliert sich die Ode im 17. Jahrhundert als privilegiertes Medium der

Königstein im Taunus 1984, S. 183-205. Etwas besser bestellt ist es um die Forschungslage in Frankreich und England: Dieter Janik, *Geschichte der Ode und »stances« von Ronsard bis Boileau*, Bad Homburg et al. 1968 sowie Paul H. Fry, *The Poet's Calling in the English Ode*, New Haven / London 1980. Zur französischen Ode liegt jetzt immerhin ein Sammelband mit exemplarischen Lektüren vor: *L'ode, en cas de toute liberté poétique. Actes du colloque organisé à l'Université de Toulouse-Mirail*, hrsg. von Didier Alexandre et al., Bern 2004.

- 7 Vgl. Lothar Bornscheuer, *Topik. Zur Struktur der gesellschaftlichen Einbildungskraft*, Frankfurt a. M. 1998.
- 8 Der erste Schritt auf dem Weg zu einer Historisierung der Topik wurde geleistet in Ernst Robert Curtius, *Europäische Literatur und Lateinisches Mittelalter* [1948], Bern/München 1978.

Repräsentation souveräner Macht. Das gilt für England mehr noch als für Frankreich. Dass die englischsprachigen Oden ihren Erfolg auch über die liberale *Glorious Revolution* von 1688 hinaus fortsetzen, deutet nicht nur an, dass sich ihre Formexperimente auch neuartigen politischen Großlagen anpassen können. Er zeigt auch, dass politische Oden die Veränderungen der Souveränität nicht bloß begleiten oder kommentieren wollen, sondern diese Veränderungen selbst vorantreiben und ins Werk setzen. Ob nun im französischen Absolutismus des 17. Jahrhunderts oder im englischen Liberalismus des 18. Jahrhunderts: Oden artikulieren und akzentuieren in ihrer rhetorischen, lautlichen und metrischen Feier politischer Anlässe eine sich progressiv gebende ›odische‹ Stimme, der die Nation ihre Kollektivstimme leihen soll.

Das gilt dann ab 1700 auch für das Heilige Römische Reich und die Entwicklungen der Souveränität in der Aufklärung sowie im sogenannten aufgeklärten Absolutismus. Dass die deutschen Lande, was die politische Ode angeht, Nachzügler sind, ändert nichts daran, dass die Formexperimente hier durch einen bemerkenswerten Innovationschub charakterisiert sein werden. Die deutschsprachige Ode ist so aus gleich mehreren Gründen ein besonders aufschlussreicher Fall. Erstens werden die Formen der höfisch-epideiktischen Ode hier ungewöhnlich konsequent abgestreift. Am deutlichsten zeigt sich das in den freien Rhythmen, in denen die Oden-Lizenzen (wie das bei Horaz ursprünglich auch gemeint war) wieder metrisch gedeutet werden. Damit inszenieren die Versfolgen eine sich selbst in jedem Moment neu hervorbringende und bestätigende Autonomie. Zweitens gibt es gerade hier Texte, in denen die Entwicklungen und Umbrüche auf geradezu augenfällige Weise ins Zentrum rücken. Solche Gedichte stammen oft von Autoren, die in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft – trotz ihrer mitunter klangvollen und historisch bedeutsamen Namen – zu meist randständig sind. Zu ihnen gehören Klopstock und Gottsched, Immanuel Jacob Pyra und Johann Christian Günther, um nur die vier wichtigsten Beispiele zu nennen. Drittens wählt man im deutschen Kontext für die Publikation der Oden innovative Zirkulationswege (neben dem auch sonst üblichen Druck in Broschur oder in Sammlungen etwa auch in Musenalmanachen und Jahrbüchern), und überhaupt bedient man sich teilweise sehr ausgefeilter Strategien der Drucklegung, welche im Inhalt der Oden-Texte regelmäßig auch eigens thematisch werden. Dank dieser Strategien sollen die rhetorischen Amplifikationen eine mediale Realität gewinnen und die Rezipient*innen geradezu die Funktion eines Lautsprechers annehmen. Und viertens schließlich

steht die Ode in der Geschichte der deutschsprachigen Literatur auch am Anfang der Autonomieästhetik im traditionell verbürgerten Sinn. Zu den frühen freirhythmischen Texten Goethes zählt etwa »jene Ode, die unter dem Titel Harzreise im Winter so lange als Rätsel unter meinen kleineren Gedichten Platz gefunden«⁹ hat und die sich nicht mehr »Hinter des Fürsten Einzug« einreihen will, den für den Souverän »gebesserten Wegen« geradezu »grundlose Wege« in der Wildnis vorziehend.¹⁰

Auf den grundlosen Wegen des politischen Feldes wandelt die Ode freilich auch noch nach Goethe, und zwar um eine letzte Umwälzung der Souveränität zu begehnen: die verfassungsmäßige Selbsteinsetzung der Volkssouveränität während der Amerikanischen und der Französischen Revolution. Die europaweit einsetzende Flut von Oden auf und gegen die Revolutionen um 1800 (zu den prominenten Autoren zählen Klopstock, Alfieri, Chénier, Foscolo, Percy Shelley oder Victor Hugo) ist zugleich ein letzter Höhepunkt der politischen Ode der Neuzeit. Die vorliegende Studie will den alternativen Begriff von Autonomie, der sich an der Wende zum 19. Jahrhundert noch ein letztes Mal so lautstark Gehör verschafft, anhand des besonderen Falls der deutschen Literaturgeschichte konturieren. Das geschieht anhand exemplarischer Lektüren und deren Kontextualisierung in den jeweiligen politischen Lagen und Diskursen.

Von der Gattungstheorie zur Genealogie von Metrik und Medium

Im Jahre 1764 versucht sich der gerade einmal 20-jährige Herder an einer Theorie der Ode. Angesichts der Vielgestaltigkeit dessen, was er als ›Ode‹ bezeichnet, erweist sich eine verbindliche Gattungscharakteristik aber als unmöglich. Dem Ästhetiker Herder wird der Gegenstand so zu einem »Proteus unter den Nationen«, zu einer Uniform

9 Johann Wolfgang Goethe, *Campagne in Frankreich 1792*, in: ders., *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens* (Münchner Ausgabe, hrsg. von Karl Richter in Zusammenarbeit mit Herbert G. Göpfert, Norbert Miller und Gerhard Sauder), Bd. 14, hrsg. von Reiner Wild, München/Wien 1986, S. 335-516, hier S. 480.

10 Johann Wolfgang Goethe, *Harzreise im Winter*, ebd., Bd. 2.1, hrsg. von Hartmut Reinhardt, München/Wien 1987, S. 37-41, V. 27-28 und 69.

also, die in einem ständigen Wandel begriffen ist.¹¹ In seinen fragmentarisch bleibenden Ansätzen zu ihrer Untersuchung sind einige der Motive für Herders Wende zu einem geschichtlichen Denken, zu Metamorphose und Metempsychose angelegt. Wichtiger jedoch ist hier seine Einsicht in den mangelnden Gattungscharakter der Ode. Da ihm noch kein Lyrikbegriff im Sinne der Gattungstrias von 1800 zur Verfügung steht, firmiert bei ihm – wie schon seit der Frühen Neuzeit üblich – alles das unter dem Namen ›Ode‹, was an lyrischer Dichtung nicht in konventionellen Formen wie dem Sonett oder der Elegie geschrieben ist. Dazu gehört bei Herder der alttestamentarische Psalm ebenso wie das deutschsprachige Lied, die Gesänge der Edda ebenso wie die orientalische Hymnik, vor allem aber die Dithyramben des Pindar ebenso wie die Carmina des Horaz.¹²

Da sie keine Gattung ausmacht, verbietet sich ein klassischer gattungstheoretisch und -geschichtlich argumentierender Zugriff auf die Ode. So soll hier ein anderer, diskursanalytisch und mediengeschichtlich inspirierter Zugang gewählt werden. In seinen Arbeiten zur Entstehung des Gefängnisses oder des Krankenhauses setzt Michel Foucault nicht einfach die Existenz dieser Institutionen voraus. Vielmehr untersucht er die Netzwerke von Diskursen und Praktiken, als deren historischer Effekt sich das bildet, was wir dann Gefängnis oder Krankenhaus nennen werden. Dieser nominalistische Ansatz soll im Folgenden für eine Auseinandersetzung mit der Geschichte der Unform ›Ode‹ fruchtbar gemacht werden. Es wird also nicht vorausgesetzt, dass es die Ode gibt. Stattdessen wird nach den politischen, gesellschaftlichen und literarischen Diskursen und Praktiken gefragt, in deren Netzwerken Texte entstehen, die von Theoretikern wie Herder dann unter dem Begriff der Ode gefasst werden können. Das Scheitern von Herders Bemühungen stellt mithin ein positives Phänomen dar, weil es einen Hinweis auf die Notwendigkeit gibt, die Ode nicht von der Ode her – und die Lyrik nicht von der Lyrik her – zu denken. Wenn also hier und im Folgenden schlicht von Ode die Rede ist, dann hat das allein ausdrucksökonomische Gründe.

Eine besondere Praktik, die für die Genese der lyrischen Dichtung geradezu entscheidende Bedeutung hat, ist natürlich die Metrik. Gerade

11 Johann Gottfried Herder, *Von der Ode*, in: ders., *Frühe Schriften 1764-1772* (Werke in zehn Bänden, hrsg. von Martin Bollacher et al., Bd. 1), hrsg. von Ulrich Gaier, Frankfurt a.M. 1985, S. 59-99, hier S. 79.

12 Siehe ebd., S. 59-63.

bei Oden haben konkrete Entscheidungen für eine metrische Form – sei es nun auf der Ebene eines gesamten Textes, einer bestimmten Strophe oder auch nur eines einzelnen Verses – eine ausschlaggebende Bedeutung. Und so bestimmen diese konkreten Entscheidungen auch die theoretischen Diskussionen rund um die Unform. Denn das, was in der Neuzeit ›Ode‹ heißt, ist von jeher einer konstitutiven Grundspannung ausgesetzt: der zwischen den lyrischen Formen des Horaz und denen des Pindar. Pindars erhaltene Siegeslieder sind in triadischer Form geschrieben. Auf zwei metrisch gleich strukturierte Einheiten, die sogenannte Strophe und Antistrophe, folgt eine dritte, abweichende Einheit mit Namen Epode. Dagegen sind Horaz' Dichtungen entweder in gleichbleibenden Versen oder in einer gleichbleibenden Strophenform verfasst. Pindars Dithyramben sollen sich sogar durch weit stärkere metrische Abweichungen ausgezeichnet haben, allerdings müssen diese Texte heute als verschollen gelten. Mit Blick auf diese Dithyramben-Dichtung warnt Horaz jedenfalls in einem berühmten *Carmen* vor der Nachahmung metrischer Lizenzen. Dass Horaz angesichts dieser Freiheiten von *numeri lege soluti* spricht, hat vor allem seit Beginn der Neuzeit eine distinkt rechtspolitische Note. Denn zu dieser Zeit wird – wie oben angedeutet wurde – der analog formulierte antike Grundsatz *Princeps legibus solutus* für die Legitimation der Souveränität des in Entstehung begriffenen neuzeitlichen Staates beansprucht: Souverän ist, wer sich von den Gesetzen entbinden kann. Dank der Analogie zu den *numeri lege soluti* eignet metrischen Praktiken, die sich von Pindar inspirieren lassen, eine außergewöhnliche politische Brisanz. Denn: Pindarischer Vers ist, was sich von Gesetzen entbinden kann. Und da die Frühe Neuzeit die im Laufe der Antike verloren gegangenen Dithyramben nicht mehr kennen konnte, überträgt sie Horaz' Warnung auf die Versifikation und Strophik der Epinikien. Wegen der metrischen Lizenzen ihrer triadischen Formen konkurrieren die *numeri* dieser Sieges-Oden – denn als Oden werden diese Texte begriffen – mit dem Monarchen.

Eignet der Pindarischen Metrik so eine staatsgefährdende Dynamik, wird im Gegenzug die Regelmäßigkeit der Horazischen *Carmina* – denn auch sie gelten fortan als Oden – zum bevorzugten metrischen Modell einer staatstragenden, ja geradezu staatsstiftenden Dichtung. Hier denkt man insbesondere an die berühmten Römer-Oden, an die Oden auf den ersten Princeps Octavian Augustus und an das *Carmen saeculare*. In deren sich gleichbleibenden Folgen von Versen und Strophen artikuliert sich ein zuverlässiger Rhythmus, der genau dadurch ein Vertrauen in die Zukunftsträchtigkeit der politischen Ordnung zum

Ausdruck bringt, dass er metrische Lizenzen ausschließt. So wird mit den metrischen Lizenzen auch das Geschichtsverständnis Pindars verabschiedet, für den jeder Sieg in einem der Panhellenischen Spiele der Singularität des *kairos* zu verdanken ist, mithin immer nur ein vorläufiger Triumph sein kann. Deshalb erinnern seine Sieges-Oden die in ihnen gefeierten Helden daran, dass Zukunft unvorhersehbar ist und auch stets Niederlagen bereiten kann. Solche Mahnungen werden bevorzugt im Übergang von der Antistrophe zur Epode laut und schreiben sich damit in den metrischen Bruch ein, den die Epode im Gesamtgefüge des Gedichts bedeutet. Im Kontrast heißt das dann aber auch, dass Horazens Abwehr der metrischen Lizenz einer Zuversicht in die Beständigkeit der im Triumph ratifizierten siegreichen politischen Ordnung Vorschub leistet. Und so ist es nur konsequent, dass Horaz den Ewigkeitsanspruch der eigenen Dichtung an den Fortbestand des Römischen Reiches bindet. Solange der Staatspriester zum Capitol schreite (*scandet*), solange würden auch seine Dichtungen gelesen werden.¹³ Dass Horaz hier das Wort *scandere* wählt, lässt sich spätestens seit der Frühen Neuzeit ebenfalls metrisch lesen. Die schreitenden Füße des Priesters und die Abfolge der Versfüße fallen damit in eins. (Und dafür muss das Wort ›skandieren‹ noch kein theoretischer Terminus geworden sein.)

Doch so einfach ist die Gefahr nicht gebannt, die die neue gemischte ›Form‹ der Ode für den Staat bedeutet. Denn auch Horazens Selbstcharakterisierung als ›princeps‹ lässt die politische Ode der Frühen Neuzeit als Konkurrenzunternehmen zum Souverän lesbar werden.¹⁴ Auf den ersten Blick will Horaz hier nur betonen, dass er der Erste war, der die melischen Strophen-Formen von Sappho, Alkaios oder Asklepiades im Lateinischen nachgebildet hat. Doch um diese Innovation hervorzuheben, wählt Horaz sicher mit Bedacht den Ehrentitel des Augustus, der offiziell als *primus inter pares* herrscht. Dass es sich auch noch ausgerechnet um das Wort handelt, das später zum Amtsbegriff des souveränen ›Prinzen‹ wird, kann er freilich noch nicht wissen. Aber schon dass sich er rühmt, Princeps zu sein, weil er als Erster die äolischen Metren in Rom heimisch gemacht hat, führt noch einmal in die metrischen Praktiken der Oden-Unform hinein. Denn auch die Sappho, Alkaios und Asklepiades zugeschriebenen Strophenformen werden in der Neuzeit unter dem Sammelbegriff Ode eingeordnet.

¹³ Horaz, Carmen III.30, in: ders., *Sämtliche Werke. Lateinisch und deutsch* [Anm. 4], S. 170-171, V. 9.

¹⁴ Ebd., V. 13.

Damit deutet sich bereits an, dass die simple Gegenüberstellung einer staatsstiftenden Horazischen Ode und einer staatszersetzenden Pindarischen Ode zu kurz greift. Wenn im Folgenden vor allem Pindarische Tendenzen im Fokus stehen, dann liegt das nur daran, dass in ihnen die Spannungen, die der Unform Ode innewohnen, besonders augenscheinlich werden. Welche besonderen politischen Implikationen mit der Wahl einer eher Pindarischen oder einer eher Horazischen Metrik jeweils verbunden sind, muss sich freilich in den Einzellektüren zeigen. Und diese müssen dafür nicht nur die inhaltliche, rhetorische und formale Faktur der Texte thematisieren, sondern auch die spezifischen politik-, rechts- und diskurshistorischen Umstände berücksichtigen. Erst der Einbezug aller dieser Faktoren – zu denen nicht zuletzt die angeblich ›heteronomen‹ Anlässe, Aufträge und Adressaten der Oden gehören – können die weitreichenden Konsequenzen kleinteiliger metrischer Entscheidungen in den Blick bringen. Und so zeigt sich auch, wo und warum lyrische Texte für sich eine politische Autonomie in Anspruch nehmen können. Man kann also nicht davon sprechen, dass das literarische System – wie das etwa bei Niklas Luhmann der Fall ist – selbst eine Autonomie hat. Das gilt aber auch nicht einfach für eine angebliche lyrische Gattung Ode. Vielmehr gilt es darzulegen, wie einzelne Texte in ihren ganz spezifischen formalen, inhaltlichen und rhetorischen Entscheidungen, zu denen prominent auch ihre jeweiligen metrischen Praktiken gehören, Souveränität für sich beanspruchen.

Diese spezifische Form der Autonomie macht sich auch in den gewählten Publikationsmedien bemerkbar. Von jeher setzt die politische Lyrik, die sich den Namen Ode gibt, auf den Buchdruck. Damit bedient sie sich auf eine sehr folgerichtige – und mitunter auch sehr subtile – Weise der medialen Möglichkeiten des sich entwickelnden Buchmarkts, um eine souveräne Stimme zu erheben. Dank ihrer im Laufe des 17. und 18. Jahrhunderts immer weiter werdenden Zirkulation etabliert sich ein drucktechnisches Medienverbundsystem, das es den metrischen Entscheidungen der Oden erlaubt, sich auch medial gleichsam souverän zu setzen. Dabei werden die metrischen Praktiken, denen in den oralen Kulturen vor der Erfindung der Schrift noch die Funktion eines Mediums zukam, das Wissen speichert, zu einem Transmissionsmedium, das insbesondere der Erregung und Übertragung von Affekten dient.¹⁵

15 Zum Unterschied zwischen oralen und schriftbasierten Kulturen siehe Walter J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London /

Von der Rhetorik der *amplificatio* zur Amplifikation der Stimme

Die politische Ode der Neuzeit konstituiert sich in der Zirkulation des entstehenden Buchmarkts. Mit dem Buchdruck wählen die Autoren eine Vervielfältigungs- und Übertragungstechnik, die sich durch eine besondere Kraft der Aufheizung auszeichnet. Wie Marshall McLuhan in *Understanding Media* schreibt, ist die Erfindung der beweglichen Lettern das ausschlaggebende mediale Ereignis der europäischen Neuzeit, denn solche Lettern bedeuten das Ende der politischen Struktur des feudalen Mittelalters und ermöglichen die Entstehung des souveränen Territorialstaats mitsamt seiner als Einzelindividuen ansprechbaren Bevölkerung (und seiner neuen kolonialen Imperien).¹⁶ Schuld daran trägt die ›Erhitzung‹ der Lebensumstände, die der explodierende Buchmarkt und die allgemeine Alphabetisierung zur Folge hat. Schon die Erfindung des Alphabets bedeutete eine solche Aufheizung, denn das Alphabet löst die Sprache aus ihren lebensweltlichen Umständen heraus, wo sie im Verbund mit Gestik und Mimik, Tonfall und Akzent auftritt. Dagegen erlaubt das Alphabet eine Fokussierung allein auf die Sprache selbst. Deshalb kann McLuhan davon sprechen, dass die Message eines Mediums immer nur ein anderes Medium sei. Das Medium Sprache ist die Message des Mediums Alphabet, weil das Alphabet die Sprache aus allen bisherigen lebensweltlichen Zusammenhängen herauslöst, sie in eine high-definition bringt und sie weit über die Grenzen hinaus verstärkt, die der menschlichen Stimme gesetzt sind. Während die Verstärkerfunktion für alle Medien gilt, ist der Effekt der high-definition den heißen Medien vorbehalten. Hier ist der Signal-Rausch-Abstand groß und das Signal sehr klar zu empfangen. Dagegen zeichnen sich kalte Medien durch eine low-definition aus. Ihr Signal hebt sich nicht so stark vom Hintergrundrauschen ab.

Mit der Erfindung der beweglichen Lettern nimmt die Erhitzung eine zuvor ungeahnte Dimension an. Die Lettern lösen das Alphabet von dem Medium der gesprochenen Sprache und machen seine Buchstaben selbst zur Message. Und dank der buchdrucktechnischen Re-

New York 2002. Ein Entwurf moderner Literatur als Übertragungsmedium findet sich in Bernhard Siegert, *Relais. Geschicke der Literatur als einer Epoche der Post (1751-1913)*, Berlin 1993.

¹⁶ Siehe dazu und zum Folgenden die Kapitel »Media Hot and Cold« und »The Print: How to Dig It« in Marshall McLuhan, *Understanding Media. The Extensions of Man*, London 2005, S. 24-35 und 170-177.

produzierbarkeit der Typen kann eine noch höher auflösende und verstärkte Stimme zu Wort kommen. Allerdings (und hier kommt McLuhans Modell an seine Grenzen) hat die Stimme, die in der Hochauflösung des Buchdrucks verstärkt wird, kaum noch etwas gemein mit der menschlichen Stimme, die an ihrem medienhistorischen Anfang stand. Allein schon deshalb wird man McLuhans Grundthese, Medien seien stets nur *extensions of man*, zurückweisen müssen. Denn wenn die ›Stimme‹ des Buchdrucks etwas Anderes sein soll als eine bloße Metapher, dann müssen ihre eigenen Charakteristika herausgearbeitet werden. Und zu ihnen kann kaum die spezifische Phonetik einer individuellen menschlichen Stimme – etwa mit ihrem Timbre, ihrer Tonhöhe, ihrem Tempo – gehören. Vielmehr ist hier eine ganz eigene Klangqualität anzusetzen, die etwa durch die Praktiken des Reimens entsteht, aber auch durch den Einsatz klangrhetorischer Figuren wie der Alliteration, der Assonanz oder der Paronomasie. Hinzu kommen der Rhythmus und die Akzentuierung, die durch metrische Strukturen und deren Brechungen hervorgerufen werden. Im Zusammenspiel solcher Elemente entsteht die besondere ›Phonetik‹ der ›Stimme‹, die als hochauflösendes Signal aus dem Druckbild emergiert.

Diese neue – durch und durch symbolische – Stimme wird in der Neuzeit zur Artikulation neuartiger metrischer Formen und der mit ihnen verbundenen politischen Pointen genutzt. Dank der Zirkulation eines stetig wachsenden Buchmarkts können ihre Signale immer breitere Bevölkerungsschichten erreichen, die zur kollektiven Rezeption eines Oden-Textes aufgefordert werden. Dabei nutzt die rhetorische, lautliche und metrische Binnenstruktur eines Textes, der sich Ode nennt, die drucktechnische Reproduzierbarkeit, um eine Stimme zu verstärken und zu übertragen, die die Öffentlichkeit erreichen soll – und auf diese Weise in den Strukturwandel von Öffentlichkeit und Souveränität mitgestaltend eingreifen will. Auch hier gilt aber, dass alleine die Detaillektüren klären können, in welchem Sinne jeweils von ›Stimme‹, von ›Öffentlichkeit‹ und von ›Souveränität‹ die Rede ist.

Allgemein lässt sich jedoch eine Tendenz ausmachen, die rhetorische *amplificatio*, die seit Aristoteles als Hauptstrategie der epideiktischen Rhetorik gilt,¹⁷ in eine buchdrucktechnische Amplifikation umzudeuten. Die klassischen Strategien der Rhetorik dienen fortan der

17 Siehe Aristoteles, *The »Art« of Rhetoric*, hrsg. von John Henry Freese, Cambridge, Mass., 1967, 1368a.

Verstärkung einer symbolisch generierten und vermittelten Stimme, die gleichwohl bei reellen Lesern – und im 18. Jahrhundert verstärkt auch reellen Leserinnen – ankommen soll. Und diese Publika sollen nicht nur eine Stimme im Kopf imaginieren. Sie sollen dieser imaginären Stimme nicht nur ihr Ohr leihen, sondern gleich die eigene Stimme (sei das nun in einer Rezitation oder in einer Vertonung mit Gesang). Nur sofern eine solche Lautwerdung gelingt, bestätigt sich das Verstärkerprinzip der Texte. Die Amplifikationen der klassischen (Klang-)Rhetorik und der (Oden-)Metrik dienen also der tatsächlichen Verstärkung dessen, was den Publika ins Ohr geht und aus dem Mund kommt. Damit übernimmt die Leserschaft gleichsam die Funktion eines Lautsprechers, der die souveräne Stimme der Ode allererst erklingen lässt. Weil sich das buchdrucktechnische System erst in dieser Verlautbarung schließt, sollte die Emergenz der Druck-Stimme nicht vorschnell mit dem angeblich gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufkommenden (und überhaupt erst im 20. Jahrhundert so genannten) ›lyrischen Ich‹ gleichgesetzt werden. Denn im Unterschied zur lyrischen Stimme ist diese ›odische Stimme‹ nicht darauf aus, eine imaginäre Intimität mit dem lyrischen Ich (oder gar dem Autor) zu schaffen. Sie will vielmehr reelle Stimmen zu Lautsprechern programmieren. Die Ode setzt mit anderen Worten auf laute gesellige Lektüre, nicht auf die stille Lektüre einer abgeschlossenen Privatsphäre.

Dieser Drang zum Lautwerden der Letternfolgen schlägt sich auch in einer gängigen Charakterisierung der Ode nieder, die – in Ermangelung robusterer gattungspoetischer Merkmale – gerne von ihrem affektiven ›Feuer‹ spricht, das auch andere zu entzünden vermag und das deshalb weit um sich greifen kann. Weil sich dieses Feuer dank der Stimme verbreitet, die aus dem Druckbild herauspricht, und die Lektüre mithin zu einer Wiedergabe des Gelesenen mit der eigenen Stimme bewegt (*movere*), könnte man mit Jacques Derrida sagen, dass ›Stimme hier als supplementäres Medium der Selbstaffektion dient.¹⁸ In ihr bekundet sich die Hitze des Übertragungsmediums Ode, dessen Message zumindest einmal ganz ausdrücklich – und namentlich bei Gottsched – das Medium des Buchdrucks mit beweglichen Lettern selbst wird.

So legt diese Studie nahe, Lyrikgeschichte fortan als Mediengeschichte zu erzählen. Damit wird zugleich ein zu enger und zu ein-dimensionaler Schriftbegriff vermieden, der oft keinen Unterschied

¹⁸ So etwa in Jacques Derrida, *Grammatologie*, übers. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt a.M. 1983, S. 26 und 33.

zwischen Druck und Handschrift macht und der zudem als monolithischer Gegenbegriff zur Stimme fungiert. Die Entscheidung für den Buchdruck, die zu Beginn der Neuzeit in der wegweisenden Publikation der *Quatre premiers livres des Odes* (*Vier ersten Bücher von Oden*) von Ronsard im Jahr 1550 getroffen wird, muss also als Entscheidung für bewegliche Lettern und gegen das Manuskript verstanden werden. Sie muss aber auch als Intervention in einen ›lyrischen‹ Bereich verstanden werden, der noch stark mündliche und musikalische Züge trägt. Und diese Mündlichkeit erweist sich als überraschend langlebig. Selbst noch um 1800, zu einer Zeit, in der etwa der frühe Kittler ein Verstummen reeller Menschen-, vor allem Frauen-Stimmen zugunsten eines Systems diagnostiziert, das dem Aufschreiben aufruft, gibt es noch eine ausgeprägte Tendenz der Lyrik zum Vortrag und zur Vertonung.¹⁹ Das gängigste Beispiel dafür ist natürlich die Romantik selbst, deren Texte von zeitgenössischen Komponisten immer wieder vertont wurden. Diese Tendenz, Klangereignis zu werden, gilt aber auch für die Ode. Nicht umsonst hat Beethoven seiner Vertonung von *An die Freude*, entgegen Schillers eigenen Gattungs-zuordnungen, den Namen Ode gegeben.

19 Vgl. Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800/1900*, vierte, vollständig überarbeitete Neuauflage, München 2003, S. 79-86. In diesem Zusammenhang ist sicher bedeutsam, dass sich der Kittler des Aufschreibesystems 1800 nicht mit Lyrik, sondern mit dem Roman beschäftigt. Lyrik gerät erst im Aufschreibesystem 1900 in den Fokus, dort aber ganz massiv. Neben Mallarmé und Stefan George treten Wildenbruch, der den medialen Wendepunkt des Phonographen nicht versteht, und Nietzsche, dessen *Dionysos-Dithyramben* als erste Form von Schreibmaschinenlyrik zur Geltung gebracht werden. Spätere Überlegungen Kittlers können aber wichtige Impulse für eine Mediengeschichte der Lyrik geben. Siehe dazu etwa seine Rede von »Rock Musik als die real existierende Lyrik von heute« (Friedrich Kittler, »Rockmusik – Ein Missbrauch von Heeresgerät«, in: ders., *Die Wahrheit der technischen Welt. Essays zur Genealogie der Gegenwart*, hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht, Frankfurt a.M. 2013, S. 198-213, hier S. 200) und damit zusammenhängend die Unterscheidung von »Lyrik als Literatur« und »Lyrik als Rocksong« (Friedrich Kittler, *Grammophon – Film – Typewriter*, Berlin 1986, S. 61). Vor allem ist hier aber an die Überlegungen zu Sappho, zu Pindar und zur attischen Chorlyrik zu denken in Friedrich Kittler, *Musik und Mathematik I. Hellas 1: Aphrodite*, München 2006, S. 155-165 und S. 292-296. Dort heißt es, das Vokalalphabet der Griechen habe damals schon »das erste Phonogramm der Welt« ermöglicht (ebd., S. 292). Eine solche Beobachtung ist denkbar weit weg von Kittlers früheren Aussagen zum grundlegenden Unterschied von Schrift- und Medienkultur.

Noch um 1800 soll der Sound lyrischer Texte also nicht einem imaginären Ohr allein erklingen, sondern reell werden. Dazu leisten die Drucke von Noten und die Klavier-, Gesangs- und Rezitationsstunden einen wichtigen Beitrag. Welche politischen Ziele dieser Sound verfolgen kann, zeigt die vorliegende Genealogie der politischen Ode. Das schon in der Frühen Neuzeit sprichwörtlich werdende Oden-›Feuer‹ wie auch die gleichfalls topische Rede vom ›Strom‹ und vom ›Strömen‹ odischer Dichtungen werden im gesamten 17. und 18. Jahrhundert in den Dienst großer staatlicher und gesellschaftlicher Projekte gestellt, die die Öffentlichkeit als eine ganze anzusprechen (und für sich einzunehmen) bemüht sind. Die feurigen Ströme müssen dafür aber die passenden Kanäle wählen, und das heißt die geeigneten Publikationsformen. Die Bandbreite an Möglichkeiten reicht – seit um 1600 – von der mehrere Bücher umfassenden Sammlung von Oden bis zur Einzelpublikation in Broschur und dann – im 18. Jahrhundert – zusätzlich noch von der politischen Zeitschrift und Zeitung bis hin zum Musenalmanach und zum Taschenbuch für Frauen. Die Wahl zwischen diesen Formen ist niemals trivial und muss daher je nach Fall beurteilt werden, um die politische Stoßrichtung eines jeweiligen Oden-Textes einschätzen zu können. So wird deutlich, dass eine Mediengeschichte der Lyrik im Zeitalter des Buchdrucks nicht nur zwischen Lettern-Typoskript und Handschrift unterscheiden muss, sondern auch die Breite an Publikationsmöglichkeiten zu berücksichtigen hat.

Weil die Amplifikationen der souveränen Stimmen zwar buchdrucktechnisch vermittelt werden, aber nicht auf den Text reduziert bleiben sollen, wird schließlich eine Neudefinition des lyrischen – bzw. odischen – Werkbegriffs erforderlich. Spätestens seit Heidegger ist klar, mit welchen Schwierigkeiten eine angemessene ontologische Bestimmung des Kunstwerks konfrontiert ist, da »Beethovens Streichquartette« ja nicht »in den Lagerhallen des Verlagshauses« einfach »wie Kartoffeln im Keller« liegen können.²⁰ Angesichts der Ergebnisse der folgenden Lektüren könnte man den Werkcharakter der Ode als eine Rückkopplungsschleife definieren. Denn Oden sind auf eine Rezeption hin ausgerichtet, in der sie sich erst als Werk konstituieren. Explizit wird dieses Verhältnis etwa bei Klopstock, der den Erfolg seiner Gedichte regelmäßig davon abhängig macht, wie lange sie in Zukunft noch gelesen werden (und auch hier geht es vornehmlich um eine laute Vor-

²⁰ Martin Heidegger, *Der Ursprung des Kunstwerkes*, in: ders., *Holzwege*, hrsg. von Friedrich-Wilhelm von Hermann, Frankfurt a.M. 1994, S. 1-74, hier S. 3.

lesung). Um sich wirklich mit Horaz messen zu können, müssen seine Texte von Generationen kommender Leser*innen nicht nur still gelesen, sondern auch affektiv mit der eigenen Stimme übertragen werden. Mit anderen Worten müssen sie immer wieder von möglichst vielen Stimmen durchlaufen werden, was ein positives Feedback erzeugt. Dieses Modell des odischen Werks besteht implizit schon lange vor Klopstock und auch lange nach Klopstock. Und es gilt auch für jeden modernen Hit. Ein musikalischer Hit ist durch die Frequenz definiert, in der er zirkuliert und konsumiert wird. (Heute entscheiden darüber die Clicks, also die Frequenz, in der ein Lied etwa bei Spotify ausgewählt wird.) Zum Hit wird das Lied also erst und nur dank einer positiven Rückkopplungsschleife. So wird aber auch schon die politische Ode spätestens bei Gottsched und Klopstock nicht dadurch zum Werk, dass sie mit der Hand aufgeschrieben wird oder in den Druck geht, sondern sofern es ihr gelingt, das Druckbild als eine Partitur, ja als ein Medium für die Selbstaffektion reeller Stimmen zu gebrauchen. Damit konstituiert sich das, was Ode heißt, als Übertragungsmedium.

Um das leisten zu können, müssen die Texte – und das belegt gerade das gleichermaßen schwierige wie erfolgreiche lyrische Werk Klopstocks eindrucksvoll – ihren Leserinnen und Lesern immer stärker vorgeben, wie sie ausgesprochen und akzentuiert werden wollen. Daher die metrischen Schemata, die Klopstock seinen Texten voranzustellen beginnt, und daher auch die neue phonetische Orthographie, in der er seine Texte drucken lässt. Diese textlichen Operatoren markieren einen Höhepunkt des odischen Verstärkerprinzips, sie zeigen aber seine Grenzen auf. Nicht nur muss nämlich der Kanal zum Publikum hergestellt werden, es muss dem Publikum auch klar sein, wie das Signal zu klingen hat. Und je anspruchsvoller ein Text wird, desto schwieriger ist es, dessen Sound in high-definition zu übertragen. In ähnlicher Weise gilt das dann auch für die Arbeiten Hölderlins. Erste Anzeichen des Medienverbundsystems ›politische Ode‹ im deutschsprachigen Raum finden sich aber schon bei Johann Christian Günther. Deshalb fängt die vorliegende Studie auch mit ihm und seiner Adaption einer von François de Malherbe entwickelten Oden-Strophe an.

KAPITEL 1

Zur Vorgeschichte der politischen Ode im Heiligen Römischen Reich

Die Ode war um 1700 als Medium höfischer Repräsentation in Frankreich und England fest etabliert. Rund ein Jahrhundert zuvor hatte François de Malherbe in der kritischen Auseinandersetzung mit der Dichtung der Pléiade (namentlich derjenigen von Pierre de Ronsard) eine staatstragende, geradezu staatsstiftende Oden-Form geschaffen, die ihm den Zutritt zum Hof der Bourbonen verschaffte, wo er dann eine wichtige politische Hofcharge bekleidete. Francis Ponge sieht in diesem Amt einen Ausdruck der Dankbarkeit des französischen Königs und seiner Gemahlin für die dichterischen Errungenschaften Malherbes: »Das Verdienst Heinrichs IV., das Verdienst Marias von Medici liegt darin, diesen Mann sogleich – übrigens in geringerem Maße, als er es verdiente, nicht so weitgehend, wie er es aus eigener Kraft getan hatte – zum *Minister* zu machen und ihn auf eine Stufe mit Sully und Du Vaire zu stellen.«¹ Ponges Begründung dafür wirkt nur heute gewagt und ist im Zeitalter einer frühbarocken Repräsentation durchaus nachvollziehbar. Ihm »scheint es« nämlich »offensichtlich zu sein, daß die Ordnung in der Literatur, das heißt in den Worten (mithin in den Ideen) gewöhnlich die Ordnung in den Institutionen vorwegnimmt.«²

Malherbes Oden auf Henri IV. und auf dessen Gemahlin Maria de' Medici haben seine Position als Autorität der französischen Klassik begründet, wie der berühmten Wendung Boileaus abzulesen ist: »enfin Malherbe vint«.³ Sie haben ihn in der Folge aber auch – wie Ponge zu zeigen bestrebt ist – zu dem ersten und dem am nachdrücklichsten

1 Francis Ponge, *Malherbarium*, übers. und hrsg. von Leopold Federmair, Klagenfurt/Wien 2004, S. 44.

2 Ebd.

3 Nicolas Boileau-Despréaux, *L'Art poétique*, in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. von Françoise Escal, mit einem Vorwort von Antoine Adam, Paris 1966, S. 155-185, hier S. 160.

verfemten *poète maudit* der französischen Tradition gemacht.⁴ Der höfische wie literarische Erfolg dieser Oden-Strophe bezeugt sich nicht zuletzt darin, dass noch der junge Jean Racine Ludwig XIV. durch eine Ode auf sich aufmerksam machen konnte, die nicht nur in der von Malherbe etablierten Form verfasst ist, sondern sich auch sowohl thematisch und bildlich wie auch in der Wahl der Reime ganz eindeutig am Vorbild Malherbes orientiert.⁵

Der Siegeszug der politischen Ode in England setzt ungefähr 50 Jahre später ein und führt geradezu zu einer Institutionalisierung am Hof. Schon zu Beginn des 17. Jahrhunderts gibt es eine nennenswerte Oden-Tradition. Hervorzuheben ist neben John Milton, dessen *The Morning of Christ's Nativity* sich selbst als »humble ode« bezeichnet,⁶ vor allem Ben Jonson, der oft als erster, wenn auch inoffizieller *poet laureate* der englischen Krone gilt.⁷ Auch der spätere Brauch, Oden auf die Geburtstage der Herrscher und Herrscherinnen zu schreiben, die nach der Restauration der Monarchie zu einer festen Größe des Hoflebens wird, führt man gerne auf ihn zurück. Eine kurze, spielerische Ode auf die Frau von König Karl I., die eine Tochter Heinrichs IV. von Frankreich war, hat sich in seinem Werk erhalten.⁸ Wo möglich ist die Wahl der Form auf die bourbonische Abstammung der Königin zurückzuführen. Dafür würde zumindest der Umstand spre-

4 Das ist die Absicht des *Malherbarium* [Anm. 1], das von Ponges Wortspiel *mal-herbe* (»böses Kraut«) angeleitet wird, welches Federmair in seinem Titel aufnimmt.

5 Diese *Ode sur la convalescence du roi*, die seinen Erfolg beim Hof zumindest mit verursacht hat, steht metrisch, sprachlich und gedanklich so merklich unter dem Einfluss von Malherbes *Ode sur l'attentat commis en la personne de sa majesté*, dass Racine sie später nicht wieder hat abdrucken lassen. Vgl. dazu François de Malherbe, *Ode sur l'attentat commis en la personne de sa majesté, le 19 de décembre 1605*, in: ders., *Œuvres*, hrsg. von Antoine Adam, Paris 1971, S. 49-55 und Jean Racine, *Ode sur la convalescence du roi*, in: ders., *Œuvres complètes*, hrsg. von Georges Forestier, Paris 1999, Bd. 1, S. 47-50 sowie die aufschlussreiche »Notice« auf S. 1222-1223.

6 John Milton, *On the Morning of Christ's Nativity*, in: *Milton's Selected Poetry and Prose*, hrsg. von Jason P. Rosenblatt, New York 2011, S. 3-13, V. 24.

7 Siehe dazu die in ihrem Materialreichtum immer noch unerreichte Studie von Edmond Kemper Broadus, *The Laureateship. A Study of the Office of the Poet Laureate in England with some Account of the Poets*, Oxford 1921, S. 40-42.

8 Ben Jonson, *An Ode, or Song by all the Muses, in Celebration of Her Majesty's Birthday, 1630*, in: *The Cambridge Edition of the Works of Ben Jonson*, hrsg. von David Bennington, Martin Butler und Ian Donaldson, Cambridge 2012, Bd. 7, S. 215-217.

chen, dass die Auftragsarbeiten, die Jonson für Charles und dessen Vater James I. verfasste, für gewöhnlich keine Oden waren.⁹ Erst mit der Restauration der Stuarts (1660), die während der Herrschaft Cromwells zeitweilig im französischen Exil lebten (und dadurch mit ziemlicher Sicherheit eine Bekanntschaft mit der Oden-Praxis am französischen Hof gemacht hatten), wurde die Ode zu einem der wichtigsten Bestandteile des offiziellen Festkalenders. Seit dem (nach John Dryden) zweiten offiziellen *poet laureate* Thomas Shadwell (1689-1692) ist es üblich, jedes Jahr eine Geburtstags-Ode auf König und Königin zu verfassen, die oft von namhaften Komponisten vertont werden.¹⁰ Das gilt in der Folge auch für die ebenfalls alljährlich verfassten Neujahrs-Oden.¹¹ Ab der Amtszeit von Nicholas Rowe (1715-1718) gehören diese beiden Oden sogar zu den festen Aufgaben des *poet laureate*.¹² Erst mit der Bestallung von Robert Southey im Jahre 1813 verzichtet die Krone auf solche Huldigungszeugnisse.¹³ Hinzu kommt seit 1683 die Tradition alljährlicher Cäcilien-Oden, die wie auch die Hof-Ode vertont und chorisches vorgetragen werden. Die erste stammt wiederum aus der Feder des späteren *poet laureate* Shadwell; die Musik wird von Henry Purcell beigesteuert.¹⁴ Zu den berühmtesten der vertonten Oden zählen Händels *Ode for Saint Cecilia's Day* (1739) und *Alexander's*

- 9 Ein weiterer Grund, warum Jonson keine hohen Oden für den Hof geschrieben hat, ist wahrscheinlich darin zu suchen, dass er eines seiner Frühwerke, das politische Gegner des Königshauses Stuart feierte, als Pindarische Ode angelegt hatte. Siehe Ben Jonson, *To the Immortal Memory, and Friendship of that Noble Pair, Sir Lucius Cary, and Sir H. Morison*, ebd., S. 230-236. Damit ist die Form diskreditiert, die sich ohnehin – wie noch zu zeigen sein wird – wenig für ein gradliniges Herrscherlob eignet.
- 10 Shadwells erste Geburtstags-Ode auf Königin Mary *An Ode on the Queen's Birthday Sung before their Majesties at Whitehal, by Tho. Shadwell* wird von niemand Geringerem als Henry Purcell vertont. Siehe Broadus, *The Laureateship* [Anm. 7], S. 79-80.
- 11 Vgl. ebd., S. 80.
- 12 Siehe ebd., S. 102 und *Verses of the Poets Laureate from Dryden to Andrew Motion*, hrsg. von Hilary Laurie, London 1999, S. 29.
- 13 Siehe Broadus, *The Laureateship* [Anm. 7], S. 166 und *Verses of the Poets Laureate* [Anm. 12], S. 67.
- 14 Siehe auch dazu vor allem Broadus, *The Laureateship* [Anm. 7], S. 84. Zu Purcells Oden-Vertonungen vgl. Bruce Wood, »Purcell's Odes. A Reappraisal«, in: *The Purcell Companion*, hrsg. von Michael Burden, London/Boston 1995, S. 200-253. Aufgearbeitet ist die Tradition der Cäcilien-Oden in William Henry Husk, *An Account of the Musical Celebrations on St. Cecilia's Day in the Sixteenth, Seventeenth and Eighteenth Centuries. To which is appended a collection of Odes on St. Cecilia's Day*, London 1857.

Feast (1736), ebenfalls eine Cäcilien-Ode (beide zu Texten John Drydens), sowie seine *Ode for the Birthday of Queen Anne* von 1713 (zu einem Libretto von Ambrose Philips).¹⁵

Ein ganz anderes Bild bietet die deutschsprachige Ode vor 1700. Erste höfische Oden von Weckherlin,¹⁶ die wahrscheinlich durch die englische Tradition inspiriert waren, blieben ohne Resonanz, und die Pindarischen Oden von Andreas Gryphius waren religiösen Themen vorbehalten.¹⁷ Bei Opitz spielt die Form zwar theoretisch, nicht aber praktisch eine wichtige Rolle.¹⁸ Zu einem bedeutenden politischen Medium wird die Ode erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts, nachdem Johann Christian Günther die Oden-Strophe Malherbes im Heiligen Römischen Reich Deutscher Nation popularisiert. Seinem Beispiel folgt die Deutsche Gesellschaft zu Leipzig, die – unter dem Seniorat Gottscheds – in den Jahren 1728 und 1738 zwei umfangreiche Bände mit Oden herausgibt.¹⁹ Der Großteil der dort abgedruckten Gedichte auf gekrönte Häupter bedient sich ebenfalls der von Malherbe geprägten Form.²⁰ Diese Oden stehen am Anfang einer »aktive[n] Öffentlich-

15 Pope verfasst ebenfalls eine Ode für den Tag der heiligen Cäcilie. Vorbild dafür ist Drydens *Ode for Saint Cecilia's Day*. Siehe hierzu Clifford Ames, »Variations on a Theme. Baroque and Neo-Classical Aesthetics in the Saint Cecilia Day Odes of Dryden and Pope«, in: *English Literary History* 65.3 (1998), S. 627–635.

16 Weckherlin war mehrfach in diplomatischer Mission in England und kurzzeitig sogar Vorgänger von Milton als »Secretary for foreign tongues« im Commonwealth der Cromwell-Zeit. Für seine Oden siehe *Oden und Gesänge durch Georg-Rudolf Weckherlin*, in: *Georg Rudolf Weckherlins Gedichte*, hrsg. von Hermann Fischer, Tübingen 1894, Bd. 1, S. 85–288, zu seiner bewegten Biographie Hermann Fischer, »Weckherlin, Georg Rudolf«, in: *Allgemeine Deutsche Biographie*, hrsg. von der Historischen Kommission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften (München), Bd. 41, Leipzig 1896, S. 375–379.

17 Siehe Andreas Gryphius, *Oden*, in: ders., *Gesamtausgabe der deutschsprachigen Werke*, hrsg. von Marian Szyrocki und Hugh Powell, Bd. 2: *Oden und Epigramme*, hrsg. von Marian Szyrocki, Tübingen 1964, S. 1–147.

18 Vgl. dazu Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey (1624)*. *Studienausgabe*, hrsg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2002, S. 60–69.

19 Siehe *Oden der Deutschen Gesellschaft, in vier Büchern abgetheilet. An statt einer Einleitung ist des Herrn de la Motte Abhandlung von der Poesie überhaupt, und der Ode ins besondere vorgesetzt*, Leipzig 1728 und *Der Deutschen Gesellschaft in Leipzig Oden und Kantaten*, Leipzig 1738.

20 Eine wichtige Ausnahme bilden die von Gottsched beigetragenen Oden. Diese verbinden die höfischen Traditionen Frankreichs und Englands in Form und Inhalt.

keitsarbeit« der Gesellschaft, die nicht nur die Kausallyrik unter dem Begriff der Ode erneuern will,²¹ sondern damit zugleich »auf die restriktive Öffentlichkeit einwirken zu können und Partizipationsansprüche zu verwirklichen« hofft.²²

Dennoch lässt zu Beginn des 18. Jahrhunderts kaum etwas darauf schließen, dass es in der deutschen Literatur das Jahrhundert der Ode gewesen sein wird. Ein Blick auf Johann Christian Günther zeigt, welche Neuakzentuierungen ihrer Form, ihrer politischen Funktion sowie ihrer gesellschaftlichen Position für die vor allem seit 1740 anziehende Entwicklung der Ode wegbereitend sind. Namentlich die Ode *Auf den zwischen Ihrer Röm. Kays. Majest. und der Pforte geschlossenen Frieden*, 1718, die Günther in gedruckter Form an den Wiener Kaiserhof verschickt²³ und die den (vor allem postumen) Ruhm des jung verstorbenen schlesischen Dichters begründen wird, ist hier von Interesse.²⁴

Schon in der älteren Forschung wird diese Ode als geradezu epochaler Neuansatz gewürdigt. Karl Viëtor, der bislang letzte Historiograph der deutschsprachigen Ode, sieht den Text als Günthers wichtigsten Beitrag zur Geschichte der Form überhaupt. Nicht nur »eröffnet[]« er »die neue Gedichtart« der »heroischen Ode«, er »enthält die Form der weiterhin« in Sonderheit von Gottsched »eifrig nachgeahmten« Gedichtart »schon vollständig«.²⁵ Als maßgebliches Modell gilt sie Viëtor

21 Detlef Döring, *Die Geschichte der Deutschen Gesellschaft in Leipzig. Von der Gründung bis in die ersten Jahre des Seniorats Johann Christoph Gottscheds*, Tübingen 2002, S. 268. Von der Veröffentlichung der erneuerten Statuten (der »itzige[n] Verfassung«) abgesehen handelt es sich bei der Oden-Sammlung von 1728 um die erste Publikation unter Gottsched überhaupt (ebd., S. 260). Die Erneuerung und Erhöhung der Kausallyrik unter dem Begriff Ode wendet sich dabei auch gegen die Übermacht der schlesischen Dichterschulen des Barocks, als deren letzter großer Vertreter Johann Christian Günther angesehen wird (siehe dazu ebd., S. 260-266), vor allem soll sie aber die Krise der »alten« Gesellschaft, die sich fast ausschließlich mit Kausallyrik für alle möglichen Anlässe beschäftigt hat, lösen helfen (siehe ebd., S. 214-217).

22 Kerstin Heldt, *Der vollkommene Regent. Studien zur panegyrischen Causallyrik am Beispiel des Dresdner Hofes August des Starken*, Tübingen 1997, S. 256.

23 Dieser Einzeldruck muss wohl als verschollen gelten. Dagegen hat sich der bis vor Kurzem ebenfalls als verloren geltende Broschur-Druck in Breslau dank der archivalischen Bemühungen Reiner Bölhoffs auffinden lassen. Vgl. das Nachwort zur Eugen-Ode in Johann Christian Günther, *Werke*, hrsg. von Reiner Bölhoff, Frankfurt a.M. 1998, S. 1139.

24 Die Ode wird insbesondere in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts immer wieder abgedruckt. Siehe auch dazu das Nachwort, ebd., S. 1140-1141.

25 Karl Viëtor, *Geschichte der deutschen Ode* [1923], Hildesheim 1961, S. 86-87.

aber vor allem deshalb, weil in ihr die gleichberechtigte Beziehung von Herrscher und Dichter, die auf die Renaissance zurückgeht, zugunsten einer Vergöttlichung des heroisierten Herrschers aufgegeben worden sei. Nunmehr werde der Herrscher

besungen, wie früher die Heiligen. Der Sänger steht nicht mehr in der Nähe des Königs. Er ist jetzt, in weiter Distanz, Sprecher der inbrünstig verzückten Menge. Religiöse Gefühlslagen sind übertragen auf die höfische Welt. An Stelle der religiösen Begriffe und Benennungen sind antikisch-rhetorische gesetzt. Die Haltung ist aber die der Anbetung. Es ist die Zeit, wo die emanzipierte Vernunft sich selbst in ihrem Träger, dem Menschen, zu vergöttern beginnt.²⁶

Damit schreibt sich Viëtor in einen politisch-theologischen Diskurs ein, der den (früh)neuzeitlichen Absolutismus und den (proto-)modernen Individualismus in Hegel'scher Manier zusammenführt.²⁷

Ein genauerer Blick in Günthers Ode *Auf den zwischen Jhrer Röm. Kays. Majest. und der Pforte geschlossenen Frieden, 1718* zeigt, dass die Dinge weit komplexer liegen, als es Viëtors knappe und thetische Ausführungen vermuten lassen würden. So hat man nicht nur in der neueren Günther-Forschung betont, dass das Herrscherlob der Habsburger (im Übrigen handelt es sich um einen Kaiser und nicht nur um einen König, was einen signifikanten Unterschied macht) durchaus ernst gemeint sei und keine bloße Lobhudelei darstelle.²⁸ Außerdem spielt die Ode gerade mit einer Spannung zwischen Held und Herrscher: Sie lobt den siegreichen Feldherrn Eugen von Savoyen ebenso wie Kaiser

²⁶ Ebd., S. 87.

²⁷ Hegel bezeichnet diese lyrische Gestalt des Geistes freilich nicht als Ode, sondern als Hymne. Vgl. dazu Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Phänomenologie des Geistes*, hrsg. von Hans-Friedrich Wessels und Heinrich Clairmont, mit einer Einleitung von Wolfgang Bonsiepen, Hamburg 1988, S. 464-470. Das komplexe, sich historisch wandelnde Verhältnis der Ode zur Hymne (wie auch zum Lied) wird in dieser Studie immer wieder thematisch werden. Vgl. hierzu auch das Kapitel »Ode und Hymne. Die prototypischen Textsorten des Redens über den Ruhm« von Dirk Werle, *Ruhm und Moderne. Eine Ideengeschichte (1750-1830)*, Frankfurt a.M. 2014, S. 71-120.

²⁸ Siehe Burkhard Bittrich, »Johann Christian Günther und das Haus Habsburg«, in: *Johann Christian Günther (1695-1723). Oldenburger Symposium zum 300. Geburtstag des Dichters*, hrsg. von Jens Stüben, München 1997, S. 77-87.

Karl VI. Schon dass sich in der Forschung der Name Eugen-Ode eingebürgert, spricht gegen eine einfache Heroisierung und Heiligung des Herrschers. Für die Geschichte der Ode im Heiligen Römischen Reich sind solche Hinweise auf Autorintentionen und historische Konfigurationen wichtig. Gerade im Zusammenhang mit der Wahl der Strophe des französischen Klassikers Malherbe – einer aus Achtsilblern bestehenden zehnzeiligen Strophe mit dem Reimschema ababccdeed – werden sie zeigen helfen, dass es Günther um eine Stärkung der Position des Dichters geht und nicht um die Anbetung des Kaisers als einer quasigöttlichen Macht. Die Ode spricht folglich auch nicht im hymnischen Ton wie aus einer ›inbrünstig verzückten Menge‹ heraus, sondern konstellierte das Verhältnis von Poet und Potentat in einer weit- aus ambivalenteren Weise. Verständlich wird dies mit Blick auf die Tradition der europäischen Barock-Ode.

Schon mit der Entscheidung für die auf Malherbe zurückgehende Form verweist Günthers Ode nicht nur auf das Mäzenatentum der französischen Bourbonen, sondern vor allem auf die Stellung, die jemand wie Malherbe oder Racine bei Hof innehatte.²⁹ In dieser Absicht stellt Günther auch anderswo Ludwig XIV. als Modell des Verhältnisses von Herrscher und Poet auf.³⁰ Das ist zu dieser Zeit unter deutschsprachigen Dichtern durchaus üblich. So verweisen auch Friedrich Rudolph Ludwig von Canitz und Johann von Besser, die für die Kausal- lyrik zuständigen ›Pritschenmeister‹ Augusts des Starken, auf den Sonnenkönig als Exempel für die Könige ihrer Zeit und ihrer Lande. Dabei geht es nicht zuletzt um die Rolle der Dichter im Versailles des Sonnenkönigs.³¹ Auch an deutschen Höfen solle der Dichter zu den seiner Stellung entsprechenden Ehren kommen. Dass ein solches Ansinnen

29 Auch darin drückt sich Günthers »Neigung zum Klassizismus« aus (Rudolf Druх, »Von der Väter Kunst«. Johann Christian Günthers kausalpoetische Selbstpositionierung«, in: *Theorie und Praxis der Kausaldichtung in der Frühen Neuzeit*, hrsg. von Andreas Keller, Elke Lösel, Ulrike Wels und Volkhart Wels, Amsterdam / New York 2010, S. 381-390, hier S. 387).

30 So in dem Alexandriner-Gedicht *Als er unverhofft von etlichen Gönnern aus Breßlau favorable Briefe erhielt*, in: Johann Christian Günther, *Werke* [Anm. 23], S. 574-578, V. 39-44: »Franckreichs *Ludewig*« wird dort in die Nachfolge Augustus' gestellt, bei dem »Flaccus und Virgil des Hofes Zierde waren.«

31 Siehe sowohl hierzu als auch zu Bessers und Canitz' selbstbewusster Darstellung des Beitrags der Poesie zum Fürstenstaat, die in letzter Konsequenz »Sprengstoff« für den Monarchen bedeuten, Heldt, *Der vollkommene Regent* [Anm. 22], S. 50.

erfolglos bleibt, erklärt sich aus den gesellschaftlichen Umwälzungen des 18. und 19. Jahrhunderts, durch die sich die Verankerung des Dichters in der höfischen Gesellschaft löst. Gerade der Fall von Günther ist hier aufschlussreich, und zwar nicht so sehr, weil seine Eugen-Ode weder in der Hofburg noch im Belvedere Eindruck machte, vielmehr weil sein Versuch fehlschlägt, am sächsisch-polnischen Königshof Augusts des Starken das Amt des ›Pritschenmeisters‹ zu erlangen. Ihm wird Johann Ulrich König vorgezogen, der – anders als Günther – in den Formen höfischen Umgangs gebildet ist.³² Der Misserfolg gibt vor allem seit dem Ende des 18. Jahrhunderts zu einer regelrechten Mythenbildung rund um die Figur dieses ersten ›verkannten Genies‹ Anlass. Noch heute ist Günther Gegenstand literarischer Werke³³ und wurde bis vor Kurzem auch in der Literaturwissenschaft gerne zum lyrischen Hauptvertreter des ›Frühsubjektivismus‹ erklärt.³⁴

In den letzten Jahrzehnten hat sich die Forschung von solchen Deutungen distanziert und zeichnet seither ein differenziertes Bild des letzten großen schlesischen Dichters zwischen Spätbarock und Frühaufklärung.³⁵ In der Tat ist Günther noch stark dem alteuropäischen Modell öffentlich-höfischen Dichtens verpflichtet. 1716 bemüht er sich um eine Krönung zum *poeta laureatus Caesareus* und damit um ein Amt, das von Kaiser Maximilian I. wiederbelebt wurde, auf die Dichterkrönung Petrarca's in Rom zurückverweist³⁶ und sogar auf angeb-

32 Zu diesem Wettstreit siehe Heldt, *Der vollkommene Regent* [Anm. 22], S. 55–59. Der Amtsantritt des Königs ist mit einer Aufwertung des Amtes verbunden: ›Er konnte dessen Pritschenmeistergewand und die Narrenkappe gegen ein ›Ceremonien- oder Herolds-Kleide‹ tauschen und er durfte den Titel eines ›Geheimen Secretär[s] und Hof-Poeten‹ tragen‹ (ebd., S. 60).

33 Etwa bei Henning Boëthius, *Schönheit der Verwilderung. Roman*, München 2002 oder Joachim Walther, *Bewerbung bei Hofe. Historischer Roman*, Berlin/Ost 1982.

34 So Bölhoff in seinem Kommentar zu Günther, *Werke* [Anm. 23], S. 922–924. Vgl. dazu auch Rüdiger Zymner, ›Literarische Individualität. Vorstudien am Beispiel Johann Christian Günthers‹, in: *Johann Christian Günther (1695–1723). Oldenburger Symposium zum 300. Geburtstag des Dichters*, hrsg. von Jens Stüben, München 1997, S. 249–287.

35 Das spiegelt sich in der Textauswahl der von Reiner Bölhoff besorgten Ausgabe der *Werke* im Deutschen Klassiker Verlag wider, die die Texte nach ihren Anlässen einteilt.

36 In ihrem Materialreichtum muss die hochgelehrte Studie von Ernest Wilkins zu dieser Krönungszeremonie am 8. April 1341 wohl immer noch als unübertroffen gelten. Siehe Ernest H. Wilkins, ›The Coronation of Petrarch‹, in: *Speculum. A Journal of Medieval Studies* 18.2 (1943), S. 155–197. Für eine

liche Präzedenzfälle in der Antike (etwa bei Horaz und Vergil) zurückgehen soll. Damit stellt sich Günther in eine frühneuzeitliche Tradition politisch affirmativer Lyrik, die seit dem 14. Jahrhundert in Italien üblich war. Wie die Laureation war auch das Dichtungsverständnis durch antike Vorbilder bestimmt, neben Horaz auch und vor allem Pindar. So sah Petrarca seine Aufgabe darin, die Taten seiner Gegenwart der Nachwelt zu überliefern und ihnen damit eine Beständigkeit zu verleihen, die sie selbst nicht haben. Petrarca's Zeremoniell der Dichterkrönung, die sich als eine Wiederbelebung angeblicher antiker Traditionen verstand, hat sich in ganz Europa durchgesetzt, nicht zuletzt dank den Habsburgern, die sich der Zeremonie seit dem 15. Jahrhundert bedienen, um Intellektuelle für ihren Hof zu gewinnen.³⁷

Noch im 20. Jahrhundert wird die Krönung von Petrarca auf dem Kapitol in Rom bisweilen als Begründung einer Institution verstanden, die in einer ernst zu nehmenden Rivalität zu den politischen gekrönten Häuptern steht. Wie Ernst Kantorowicz in einem Artikel über die »Souveränität des Künstlers« in der Renaissance schreibt, sei mit dieser Krönungszeremonie – bei der Petrarca sogar den Krönungsmantel des Königs von Sizilien getragen haben soll – die »Gleichsetzung von Fürst und Dichter keine bloße Metapher mehr«, vielmehr habe sie eine »Quasi-Realität« angenommen.³⁸ Mit tatsächlichen Insignien welt-

Darstellung, die auf die Krönung Petrarca's vom neuzeitlichen englischen Amt des *Poet laureate* aus zurückblickt, siehe J. B. Trapp, »The Poet Laureate. Rome, *Renovatio* and *Translatio Imperii*«, in: *Rome in the Renaissance. The City and the Myth*, hrsg. von P. A. Ramsey, Binghamton, N. Y., 1982, S. 93-130.

³⁷ Aufgearbeitet ist diese reiche Tradition in der weitausgreifenden Einleitung zum wahrlich monumentalen Werk *Poets Laureate in the Holy Roman Empire. A Bio-bibliographical Handbook*, 4 Bde., hrsg. von John L. Flood, Bd. 1, Berlin / New York 2006, S. xvii-cclv.

³⁸ Ernst H. Kantorowicz, »Die Souveränität des Künstlers. Eine Anmerkung zu Rechtsgrundsätzen und Kunsttheorien in der Renaissance«, in: ders., *Götter in Uniform. Studien zur Entwicklung des abendländischen Königtums*, übers. von Walter Brumm, hrsg. von Eckhart Grünwald und Ulrich Raulff, Stuttgart 1998, S. 329-348, hier S. 344. Dass Kantorowicz für solche Zusammenhänge sensibilisiert war, ist sicherlich auch auf seine Verbindungen zu Stefan George zurückzuführen, einem der letzten Dichter, die noch ganz bewusst darauf beharren, dass das Amt des Dichters in mehr als nur metaphorischer Weise souverän sei. Zum Bezug von Kantorowicz und George siehe Ulrich Raulff, *Kreis ohne Meister. Stefan Georges Nachleben*, München 2009. Darin beschreibt Raulff Georges »Staat« als piratenhaften »Gegenstaat zu allen Mächten dieser Welt« (ebd., S. 119). Aufschlussreich ist, dass sich dieser Staat lyrisch über die Abwendung von der Ode konstituiert. In seiner Samm-

licher Macht investiert, erfüllt der Dichter ein Amt, das gleichrangig neben das von Kaiser und König trete.

Den Titel des *poeta Caesareus laureatus* umgibt zu Beginn des 18. Jahrhunderts indes kein solcher Nimbus mehr wie zu Petrarca's Zeiten. Spätestens als das Recht, Dichter zu krönen, im 17. Jahrhundert auf viele Institutionen und Personen übergeht, die sich mitunter daran zu bereichern suchen, hat das Amt sehr an Ansehen verloren.³⁹ Trotzdem ist der alteuropäische Titel dem jungen Günther offenbar so wichtig, dass er sich dafür finanziell übernimmt, einen Bruch mit seinem Vater provoziert und schließlich sogar im Schuldurm landet.⁴⁰ Günthers Bemühungen, an die über das Barock und die Renaissance bis zur Antike zurückreichende Tradition der *laureatio* anzuknüpfen, stehen also in einem mindestens spannungsvollen Verhältnis zu der angeblichen Vergöttlichung des Kaisers in der Eugen-Ode. Und es sind – neben seinem frühen Tod mit 27 Jahren (durch den er wohl als erstes Mitglied des 27 *Club* gelten muss) – nicht zuletzt diese Bemühungen, die zu einer Heroisierung der Person des Dichters selbst

lung von *Hymnen* schreibt George, er habe bereits »Der freundenliebe sonnen-ode« gesungen, nun sei es an der Zeit, eine »Nachthymne« anzustimmen (Stefan George, *Nachthymne*, in: ders., *Die Gedichte. Tage und Taten*, Stuttgart 2003, S. 110). Die Anspielung auf Novalis' *Hymnen an die Nacht* ist sicher ebenso kalkuliert wie die Absage an die im 18. Jahrhundert hochprominente Form der Ode.

39 Zur sozialgeschichtlichen Einordnung siehe Dieter Mertens, »Zur Sozialgeschichte und Funktion des poeta laureatus im Zeitalter Maximilians I.«, in: *Gelehrte im Reich. Zur Sozial- und Wirkungsgeschichte akademischer Eliten des 14. bis 16. Jahrhunderts*, hrsg. von Rainer Christoph Schwingler, Berlin 1995, S. 327–348. Ähnlich ergeht es seit der *Glorious Revolution* von 1688 dem britischen Amt des *poet laureate*. Schon 1692 macht sich Dryden über seinen Nachfolger Thomas Shadwell in *MacFlecknoe* lustig, der als Nachfolger des absoluten Dichter-Königs Flecknoe wegen seiner »full stupidity« eingesetzt worden sein soll: John Dryden, *MacFlecknoe, or A Satyr Upon the True-Blew-Protendant Poet, T. S.*, in: *The Works of John Dryden*, hrsg. von H. T. Swedenberg, Jr. et al., Bd. 2, hrsg. von H. T. Swedenberg, Jr., Berkeley 1972, S. 53–60, V. 18. Der seit 1730 amtierende *Poet laureate* Colley Cibber wird von Alexander Pope in der finalen Fassung der *Dunciad* gerade aufgrund seiner »New Year odes« für Georg II. (oder, wie er dort heißt, »Dunce the second«) zur Zielscheibe der Satire (Alexander Pope, *The Dunciad in Four Books, Printed According to the Complete Copy found in the Year 1742*, in: ders., *The Major Works*, hrsg. von Pat Rogers, Oxford 1993, S. 411–569, Book the First, V. 44 und 6).

40 Zu diesen wie zu anderen Ereignissen seines Lebens siehe Reiner Bölhoff, »Günthers Lebensdaten«, in: *Johann Christian Günther, Text+Kritik* (74/75), München 1982, S. 110–112.