

Inhalt

Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts. Einführung MIREILLE SCHNYDER	7
--	---

Figur und Struktur

Orpheus, Echo, Elegie. Vergil <i>Georgica</i> 4,525–527 OLIVER GRÜTTER	21
---	----

Das Echo als kompositorische Struktur und musikalische Gestalt in den mehrhörigen Werken Orlando di Lasso. Manifestation und Auflösung ESTHER DUBKE	39
--	----

Schall und Klang

<i>Himmlicher Lobschall</i> . Thomas Selles Gebrauch von Echostrukturen im Spiegel theologischer Musikvorstellungen JULIANE PÖCHE	61
---	----

Zur christlichen Deutung des Echos in Texten von Martin Opitz und Friedrich Spee von Langenfeld SEBASTIAN SCHULZE	87
---	----

Effekt und Inszenierung

<i>Klingen oder Keichen?</i> Poetische Kontroversen in Philipp Zesens <i>Jambisch Echonisch Sonnet</i> DAMARIS LEIMGRUBER	111
---	-----

... <i>zweymal, zweymal</i> ... Sprechen und Schweigen der/des echten und falschen Echo/s im Musiktheater bei Harsdörffer (<i>Seelewig</i>), Telemann (<i>Orpheus</i>) und Romanelli (<i>La pietra del paragone</i>) FABIAN DAVID SCHEIDEL	133
---	-----

Abstraktion und Erkenntnis

Echo als kategorialer Wechsel. Zu Gedichten von Birken und Schottelius 165
SARINA TSCHACHTLI

Zerbrechen, widerklingen, einstimmen. Transformationen des Echos
bei Barthold Heinrich Brockes 181
SILVAN MOOSMÜLLER

Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts

Einführung

MIREILLE SCHNYDER

Das Echo, das uns heute in einer sachlich-sächlichen Nüchternheit als physikalisch erklärbares und technisch vielfältig instrumentalisiertes Phänomen entgegentritt, hat eine Vorgeschichte, in der es sich immer wieder anders figuriert. Die Echo, als Figur einer Nymphe, findet sich in den mythischen Geschichten um die Entstehung des natürlichen Schall-Phänomens. Als solches, als Hall, als Schall, als Klang, fügt sich *der* Echo in die akustisch-sinnliche Wahrnehmung der Welt und provoziert deren reflektierende Erschließung über akustisch sich manifestierende Raumstrukturen. Dabei verschränken sich in der Auseinandersetzung mit dem Phänomen, das schon bei Ovid als *imago vocis* bezeichnet ist,¹ naturphilosophische und theologische Muster der Analogie, Sympathie und Relation mit Reflexionstheorien aus dem Bereich der moralischen und affektivischen Selbstsorge und mit epistemisch relevanten Wiederholungs-, Verschiebungs- und Störungsmomenten in einem avancierten Kunstdiskurs.

Diese schillernde Figuration des Phänomens, zwischen Personifikation und Abstraktion, Präsenz und Entzug, Begehren und Tod, ist im 17. Jahrhundert in einem Maß wahrgenommen, reflektiert und provoziert worden, das nicht nur als Indiz einer gesteigerten Sinnlichkeit in der Ästhetik, oder als Teil einer explizit gesuchten Affektrhetorik gesehen werden kann, sondern das auch Zeichen für eine durch die abstrahierende Reflexion herausgeforderte Rationalität ist.

Als natürliches Phänomen des Widerhalls wird Echo Thema in Wissensliteratur und da auf dem Papier sowohl experimentell wie auch verschriftlicht einzufangen versucht. Als mythisiertes Natur-Phänomen ist Echo, die von Narziss verschmähte und im Kummer entkörpernte Nymphe, eine Klangfigur der Einsamkeit und Sehnsucht.² Oder sie ist, als von Pan eifersüchtig verfolgte Musikerin und auf seine Veranlassung von wahnsinnigen Hirten zerstückelt und in der Welt verstreut, der Klang der Natur schlechthin. Im Echo steckt so die Kunst der Nymphe und

1 P. Ovidius Naso: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch. Übersetzt und hg. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, 3. Buch, V. 339–510, S. 150–161, hier V. 385, S. 152.

2 Ovid, Metamorphosen (Anm. 1).

ordnet sich die Natur zum Kunstklang.³ In dieser Qualität des reflektierend ordnenden Klangs ist das Echo dann auch in Dichtung und Musik aufgenommen. Als eine körperlose Stimme kann es zum Instrument von Transgressionen werden; als Form der Wiederholung, Verknappung und Zerstückelung kann es Medium der Reflexion sein, als Widerhall im Kollektiv kann es zum amalgamierenden Mittel der Vergesellschaftung werden. Immer aber ist Echo auch eine sinnlich erfahrbare Form der intellektuellen Verunsicherung. Und genau darin zeigt sich seine Kunst: wenn mit formalem und semantischem Witz und Wissen der Blick auf die Welt sich über das Ohr neu ausrichtet.

Der vorliegende Band fokussiert diese komplex verschränkten Interessen am Echo, wie sie sich, die italienischen Traditionen aufnehmend, in der Dichtung und Musik des 17. Jahrhunderts in Deutschland zeigten; mit je einem Rück- und Ausblick auf die bis in die Antike reichende poetologische und ins 18. Jahrhundert hineinreichende kompositorische Praxis.

Wie eng diese Interessensverschränkungen waren, in denen sich nicht nur verschiedene Narrative verbanden, sondern auch diskursive Ebenen übereinanderlegten, zeigt sich exemplarisch in Kirchers Definitionsversuch des Echos am Anfang seiner Überlegungen zum Ton. In der deutschen Übersetzung von Andreas Hirsch von 1662 heißt es:

Von dem Eccho / dessen Eigenschaft und Wunder=Würckungen.

Eccho ist ein Schertz der spilenden Natur / ein Bildnus der Stimm / wie die Poeten reden / *vox reflexa, repercussa, reciproca*, wie die *Philosophi* reden / *bat col* ein Tochter der Stimm wird sie von den Hebreern genent / was es sei eigentlich / kan schier niemand wissen / daß es eine reflectirende zuruckschlagende Stimm sei / ist bekant / aber wie / woraus / wodurch / *quâ celeritate & distantia*, sind lauter Spanische Dörfer. Der Autor hat aber nichts underlassen / alles probirt / bis er mit Hülf der Geometry die Natur und Eigenschaft deß Eccho etlicher massen erforschet hat / ist durch Büsch / Wälder / Felder / Berg und Thal geloffen / diese *nympham fugitivam fugacissimam deastram* auszuspähen / hat aber lang nichts helfen wollen / *miris artibus* hat sie all sein Vorhaben *eludirt* und zu nicht gemacht / wann ich ihr nachgehe / sagt er / so fleucht sie vor mir / fliehe ich zuruck / so gehet sie mir nach / red ich freundlich mit ihr / so lacht sie mich freundlich aus / schrey ich starck / so antwortet sie mir noch stärker / bisweilen wird sie unwillig / gibt gar kein Antwort / bisweilen ist sie so schwätzhafftig / daß sie auf ein einigs Wort wider 10. Wörter antwortet: hab ich Musicalische *instrumenta* gebraucht sie zu begütigen / so hat sie der Wälder und Einöde gewohnt / und sich also nicht wollen *cicuriren* lassen.⁴

3 Longos: Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch-deutsch. Hg. und übersetzt von Otto Schönberger. Düsseldorf/Zürich 1998, S. 124–129.

4 Philosophischer Extract und Auszug / aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universali [...] Ausgezogen und verfertiget [...] von Andrea

In dem Text spielen wissenschaftliches Interesse, mythische Figurierung, dichterische Klangreflexion und musikalische Instrumentierung ineinander. Als *Schertz der Natur*, als Spielerei einer schaffenden Schöpfung, fällt das Echo bis zu einem gewissen Grad aus einer sinnvollen Ordnung der Welt heraus, wird zum Zufallsprodukt, vergänglich, aber unterhaltsam: nonsense. Als *Bildnus der Stimm*, Ovids *imago vocis*,⁵ kommt dem Echo aber durchaus eine Funktion zu: abbilden, spiegeln, verdoppeln. Damit wird es zu einem formalen Mittel, über das sich da die Reflexion ermöglicht, wo das Gleiche in die Ungleichheit kippt, das Wiederholte ganz leicht verschoben erscheint, der Widerhall sich verdreht, Seiten getauscht, Perspektiven verschoben und Strukturen verändert werden. Und so ist der Echoklang Teil des philosophischen Diskurses. Mit dem Rekurs auf die *Hebreer*, die in Bezug auf das Echo von der »Tochter der Stimme« reden, wird das Phänomen der Ähnlichkeit auch in eine differenzierende Zeitstruktur eingebunden.⁶ Diese metaphorischen Definitionen erklären aber alle nicht, *was es eigentlich sei*, seine Ursache und Wirkung. Wenn sich dann aber der *Autor* aufmacht, eben das mit wissenschaftlichen Mitteln zu erforschen und dafür durch Büsche, Wälder, Felder, Berg und Tal streift, sucht er genau diese Gegenden auf, die in der Dichtung als topische Echo-Orte immer wieder aufgerufen sind. In dieser Naturszenerie ist es entsprechend dann auch nicht mehr das physikalische Phänomen, dem er naheht, sondern die fliehende Nymphe Echo. Und die erwischt er nicht: Mit wunderbaren, unberechenbaren Künsten spielt sie ihn aus und entzieht sich ihm immer neu. Selbst mit Musik lässt sie sich nicht zähmen. In der Natur ändert der zu erforschende Widerhall sein Geschlecht und personifiziert sich zur wunderbar kunstvoll klingenden, fliehenden Nymphe. Der forschende Autor mit seinen Messinstrumenten und Berechnungen verwandelt sich zum nachjagenden Pan.

Sehr schön zeigt sich das auch auf dem illustrierenden Kupfer (Abb. 1), wo verschiedene Echoexperimente dargestellt sind. Während die drei durchgezählten Versuchsanordnungen (fig. I–III) eine vermessende Wissenschaftlichkeit suggerieren, rennt hinten, in den wilden Bergen, jenseits der gebauten Ordnungen, Pan der gesuchten Echo, als fliehendem Luftwesen, hinterdrein. Und während er, Figur des nackten Begehrens, beide Arme ausstreckt, sind die inszenierten und gemauerten Experimente bestimmt von einem mit Schwert und Feder-Hut ausgezeichneten Mann mit deiktisch-erklärender Geste. Aus seinem Mund kommt

Hirschen. Schwäbisch Hall 1662. Reprint Kassel u. a. 1988 (Bibliotheca musica-therapeutica. Neudrucke zum Thema Musik und Medizin 1), S. 208.

⁵ Ovid, *Metamorphosen* (Anm. 1).

⁶ Bei Harsdörffer findet sich diese Definition in etwas gekürzter Form: *Delitiæ mathematicæ et physicæ* Mathematische und Philosophische Erquickstunden. Zweyter Theil: Bestehend in Fünffhundert nützlichen und lustigen Kunstfragen / nachsinnigen Aufgaben / und dero selben grundrichtigen Erklärungen etc. Nürnberg 1651. 4. Theil, 20. Aufgabe: *Deß Gegenhall Kunstwörter*, S. 156.

der Schall, der das Experiment erst wirksam macht und dessen Klangwirkung in den Echomauern mathematisch-geometrisch, aber auch sprachlich-artikulatorisch visualisiert werden kann. Das Echo, als sich zersetzender, zersplitternder und reduzierter Klang, lässt sich konstruieren, Echoräume, als Klangräume, lassen sich bauen. Echo selber aber, als unsichtbare Präsenz einer Sehnsuchtsfigur und in der Natur zerstückelter Kunstklang, lässt sich nicht fassen. Die *Schallinne*, wie Zesen die Echo nennt, gehört in den Raum einer präsentischen Absenz und ist damit Objekt von Erzählungen.

Entsprechend sind es mythisch festgelegte Orte, die sich immer wieder als Echoräume bestätigen: der einsame Ort im Wald, eine düstere Form des *locus amoenus*, oder die Küste am Meer, wo sich der Klang vervielfältigt und Parallel- und Spiegelwelten entstehen lässt – und Echoerzählungen. Paradigmatisch wird das bei Longos beschrieben: Daphnis und Chloe sitzen über der Küste, und draußen fährt ein Schiff mit singenden Ruderern vorbei:

Chloe aber, die jetzt zum erstenmal das, was man Echo nennt, hörte, blickte bald auf die See hinaus, wo die Schiffer zum Takt der Ruder sangen, bald wandte sie sich zum Walde und suchte die Antwortenden. Und als jene vorbei waren und auch im Talgrund wieder Stille herrschte, fragte sie den Daphnis, ob auch hinter dem Vorgebirge noch ein Meer sei und ein anderes Schiff vorbeifahre und ob andere Schiffer dasselbe sängen und ob sie denn alle zur gleichen Zeit verstummen. Da musste Daphnis herzlich lachen, gab ihr einen ganz fröhlichen Kuss, setzte ihr den Veilchenkranz auf und fing an, ihr das Märchen (*Mythos*) von der Echo zu erzählen (*mythologein*).⁷

In der Echo-Figur kommen so nicht nur mythische Narrative um unglückliche Liebe, Tod und Musik zum Tragen, sondern auch eine Artistik der Wiederholung als Form der Reflexion und Anlass für Erzählen. Der Echo-Ort ist nicht nur Topos, sondern immer auch eine räumlich realisierte Umgebung, die sich, mit Nähe- und Distanzerfahrung, Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Offenheit und Geschlossenheit, um einen festen Punkt, ein hörendes Subjekt, organisiert. Echoreflexionen in der Kunst sind entsprechend immer an eine spezifische Raumstruktur gebunden, an eine dezidiert subjektive Wahrnehmung und ein Netz von Begehrensstrukturen, in dem sich Erzählungen fangen. Denn im Echo, als rein akustischem Phänomen, dessen Ursprung unsichtbar und unsicher ist, liegt die Potenz der imaginativen Projektion, des *mythologein*, wie Longos sagt. Gleichzeitig bewegt sich die Klangfigur des Echos immer auf epistemischen Grenzen, kann Kippfigur zwischen Sinn und Unsinn sein, aber auch verdichtende Semantisierung einer Leere. Und im Spiel zwischen Kontingenz und Konsequenz kann das Echo gezeichnet sein von der Zufälligkeit der Offenbarung.

⁷ Longos, Daphnis und Chloe (Anm. 3), S. 124–127.

Als ein akustisches Phänomen der Zerstückelung, damit auch Artikulation, drängt sich das Echo in die Sprache und in die rhetorisch-poetische Praxis. Als Phänomen des über den Widerhall evozierten Raumes, aber auch der klangspiegelnden Reflexion und dialogischen Selbstbegegnung, anfällig für Täuschung und Betrug, sowie als Instrument für allegorisierendes Spiel ist es ein Phänomen des Bühnenraums und der dramatischen Inszenierung. Als Klangphänomen, über das sich ein Raum erschließt, aber auch vortäuschen lässt, das ursprungslose Klänge suggeriert und sich in unzugängliche und unsichtbare Räume öffnet, ist es ein Phänomen der Musik.

Der vorliegende Sammelband, der auf einen Workshop im November 2015 in Zürich zurückgeht, versammelt Beiträge zum Echo in Musik und Literatur des 17. Jahrhunderts, vor allem im deutschsprachigen Raum. Dabei zeigt sich deutlich die Verschränkung von Echo als mythologischer Figur und Echo als Wieder- oder eben Wiederhall. Die Verwendung, Thematisierung und Semantisierung des Echophänomens ist entsprechend geprägt von den an die Mythen angeschlossenen Diskursen: Liebe und Begehren, Tod und Klage, Einsamkeit und Selbsterkenntnis, Musik und Dichtung.

Figur und Struktur

In den mythischen Echo-Figuren konkretisieren sich Begehrensstrukturen, die zur Konturierung des Phänomens entscheidend beitragen. **Oliver Grütter** geht den antiken Hintergründen der verhallenden Klage von Monteverdis Orpheus nach und zeigt, wie die Klage, gerade auch in ihrer Lautlichkeit, enge Verwandte des Echos ist. In genauen Textanalysen erschließt er, wie über den Klageruf nach der/dem entschwundenen Geliebten, der sich in der rhythmisch-metrischen Mikrostruktur der Verse formt, Theokrits Herakles bei Vergil (*Georgica*) mit Orpheus verbunden wird; genau wie der entschwundene Hylas wird auch Eurydike zur Echo-Figur. Dabei totalisiert und verdichtet sich die Klage im wiederhallenden Echo. In raffiniert komprimierter Anspielung auf den Hylas-Mythos wird der Name des beklagten Geliebten bei Vergil zum Klang der ganzen Küste, und der Ruf nach Eurydice kommt auf den Klagelaut (*H)Eu* reduziert zurück – als sprachliches Zusammentreffen und scheiternde Kontaktnahme in einem. In der Sprache, als dem Material der rhythmisierenden, metrisch sich bindenden Dichtung, entsteht so gerade da, wo die Lautstruktur sich zersetzt, die Semantik sich im Widerhall in den puren Affektlaut auflöst, eine Form des Ausdrucks, die, auf ein Subjekt zurückgebogen, zum Objekt des Begehrens und im verklingenden Entzug zum Klang des Todes wird. So erscheint das Echo eng an die Gattung der Elegie angeschlossen.

In ihrer Untersuchung von zwei Madrigal-Beispielen des 16. Jahrhunderts zeigt **Esther Dubke**, wie mit einem neuen Interesse an raumakustischem Komponieren, aber auch im Wissen um die antik-mythische Echosemantik, in der doppel- und mehrhörigen Komposition des 16. Jahrhunderts Echoeffekte eingesetzt wurden. In Luca Marenzios *Dialogo in Ecco A 8. O tu che frà le selve* (1580, Text von Torquato Tasso) ruft topisch ein unglücklich Liebender im Wald nach seiner Liebe: *Amore – more*. Die Vertonung übersetzt den sprachlichen Dialog in eine *coro spezzato*-Struktur und bekräftigt so musikalisch-strukturell den Echo-Dialog der Textanlage. In der Komposition von Orlando di Lasso *O la, o che bon eccho* hingegen sind sprachlicher und musikalischer Dialog nicht deckungsgleich: Wo, als *fuga ad semibreve*, Passagen in toto wiedergegeben werden und sich die zwei Chöre ohne spezifische Rollenzuteilung ineinander spiegeln, verschwindet das Echo im vielfältigen Wiederhall. Damit löst es sich aus der personifizierenden Zuordnung in einem Narrativ und wird zum strukturbildenden Element eines Gesamtklangs. Der dialogische Monolog, über den sich Reflexionsmomente ermöglichen, wird so zu einem monologischen Dialog, über den es zu einer Verräumlichung kommt, einer Einbindung des Subjekts in ein affektiv aufgeladenes Raumerlebnis. Das sich in der polyphonen Verflechtung der Klangkörper verflüchtigende Echo verwandelt sich in eine Wiederholungsstruktur in der Komposition. Und als das, als Technik horizontaler Wiederholung, wird es begrifflich dann auch als Synonym für *fuga* verwendet. Sowohl im dichterischen wie im musikalischen Text wird Echo so zu einem Formprinzip, über das die figurale Semantik sich in Wirkungsstrukturen übersetzt, die abstraktere Deutungsebenen und affektivische Wirkungen ermöglichen.

Schall und Klang

Wie diese italienischen Echo-Kompositionen und kompositorischen Echo-Praktiken als Novitäten im Norden Deutschlands Verbreitung fanden und dann auch in der geistlichen Musik aufgenommen wurden, zeigt **Juliane Pöche** am Beispiel von Thomas Selle auf. Die in arkadischen Szenerien verorteten Echoklänge der früheren Werke wurden mit Selles Wechsel nach Hamburg in den Kontext religiöser Szenen und theologischer Deutungen übertragen. Dabei dienten die pastoralen Szenen in der Weihnachtsgeschichte als Gefäß für das arkadische Echo; der Klageruf oder der Ruf nach Trost des Liebenden wurden zum Ruf nach Gott, als Sehnsuchtsklang oder Lobgesang. Gleichzeitig tritt die spezifisch erotisierte Artikulation der bukolischen Echotradition hinter theologische Deutungen von Schallphänomenen und mehrhörigem Musizieren zurück. Die geistliche irdische Musik wird als Vorgeschmack auf die himmlische Musik, die Mehrhörigkeit als Engelsmusik aufgefasst.

Während sich im arkadischen Milieu Echo als zerstückelter Klang der Liebesklage gab, wurde im theologischen Konzept des Lobgesangs die Musik zum Echo des himmlischen Gotteslobs; unvollkommen ist damit nicht die fremde Stimme, sondern das eigene Rufen. Die Echo-Strukturen großer Chorwerke werden zum Sinnbild des Widerschalls zwischen irdischen und himmlischen Chören. So verliert sich auch hier das Echo in der Fülle und die Worte der Einsamkeit werden zum Klang einer Gemeinsamkeit, zur Textur des Zusammenschallens aller Lobgesänge in der Welt.

Sebastian Schulze geht anhand von Texten von Martin Opitz und Friedrich Spee der Frage nach, wie Echo als semantisch geprägter Klang der Dichtung in eine christliche Deutung überführt wurde. Im Echo-Gedicht aus der Oper *Dafne* von Martin Opitz ist es der Raum zwischen Frage und Antwort, als ein Raum des Glaubens, in dem sich die Stimme Echos zur Stimme Gottes codiert und so eine religiöse Vergewisserung ermöglicht. Gleichzeitig bildet das Echo-Gedicht das Prinzip der christlichen Umkodierung antiker Muster ab, indem im Sinne der Wort-Gottes-Theologie das gehörte Wort Horizont für das Erscheinen des Erlösers ist. Auch Spees *Trutz-Nachtigall* verortet sich zwischen antiker Vorlage und christlicher Adaption und evoziert schon über die Namensgebung der Protagonisten eine Echostruktur zwischen diesen zwei Ebenen: *Damon*, mit vergilischem Namen, trifft hier auf *Halton*, in dessen Namen sich der hallende Ton assoziiert. Allerdings verkehrt sich gegenüber Opitz' *Dafne* die historische Abfolge: Die antiken Texte erscheinen nun als Echo der christlichen Texte beziehungsweise als Wiederhall eines noch unverstandenen Gotteswortes; damit wird die Bukolik zum Hallraum christlichen Gotteslobs. Das Echo ist denn auch nicht personifiziert, sondern als akustisches Raumphänomen aufgerufen. Der Naturraum wird so zum Instrument, das das Ich zum Klingen bringen muss, wobei der menschlich reflektierende Sprachlaut da ansetzt, wo die Naturklänge von Echo und Tierstimme scheitern. In dieser Poetologie der Glaubenspraxis führen Echoeffekte in eine Dichtung des die Natur übersteigernden Gotteslobs, in Erweiterung der Grenzen poetischer Mittel.

Effekt und Inszenierung

Wie sich in der Echostruktur der Dichtung Fragen musikalisch-rhythmischer Klangstruktur widerspiegeln, zeigt **Damaris Leimgruber** in einer poetologischen Lesart von Zesens *Jambisch Echonisch Sonnet*. In diesem programmatisch im dichtungstheoretischen Werk *Deutscher Helikon* an den Anfang des Abschnitts zum Sonett gesetzten Gedicht werden, im Spiel mit der Topik der Echodichtung, intratextuelle Echoeffekte zu intertextuellen Echoreflexionen. Der Echowald wird

zum Textwald und der Echobusch zum harten Eichenholz der Autoritäten; das Echo wird zum boshafte(n) Widerspruch gegen Innovation, das ganze Gedicht zum Gegenhall zur herrschenden, starren Poetik und zur Selbst-Inszenierung des einsamen Erneuerers in einem Wald der Tradition. Im Wald der Metrik, der *materia*, repräsentiert das *gebrochene Wort*, der kurze, effektvolle Echo-*blitz* analog zum Jambus eine dem tanzenden, springenden Daktylus unterlegene, defizitäre Klangform.

Doch nicht nur *das* Echo, auch *die* Nymphe Echo ist, als lyrisches Ich, im Gedicht präsent, was zu zwei verschiedenen Echo-Instanzen führt: einem (an)sprechenden Wesen und einem für vielfache Konnotationen offenen formalen Echo. Diese Spaltung und Öffnung zeigt sich letztlich auch in der Bewertung des Echos, die, auch in den Paratexten, alles andere als eindeutig ist. Insbesondere mit der Überarbeitung derselben scheint die Verkörperung einer defizitären Metrik und Klangform zurückgenommen, das Echo letztendlich doch wieder als dem Kling-Gedicht angemessene Klangform inszeniert.

Fabian David Scheidel interessiert sich anhand der Opernpraxis der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts dafür, wie Echo-Inszenierungen und Echo-Spiele die Bühne eroberten. Am Beispiel des allegorisierenden Singspiels *Seelewig* von Georg Philipp Harsdörffer wird deutlich, wie die semantische Ambivalenz des Echos, eine Verunsicherung des Subjekts, über die gesellschaftliche Kommunikation in Auslegungstraditionen eingebunden wurde. Durch die nicht kontroverse Deutung im Gespräch festigt sich die allegorische Auslegung der unsicheren Zeichen in einem christlichen Horizont. Dagegen taucht Echo in Georg Philipp Telemanns Musikalischem Drama *Die wunderbare Beständigkeit der Liebe oder Orpheus* fast nur noch als topisches Zitat in der Klage des Orpheus auf, ein Requisit, und ist schließlich von Orpheus selber produzierte Stimme. Gleichzeitig schließt gerade die Echo-Inszenierung dieses Werks, das in einem Aufführungskontext mit den Passionsfeierlichkeiten von 1726 zu sehen ist, an die Passions-thematik an und nimmt, in der klagenden Reflexion auf sich selbst, die Figur des *poeta theologus* auf, über die das ganze Stück christianisiert lesbar wird. In Barthold Heinrich Brockes' Passionsoratorium *Der für die Sünde der Welt leidende und sterbende Jesus*, mit der Musik von Telemann, sind es dann Frage-Antwort-Strukturen, die in Echo-Manier gesetzt sind, um letztlich einen Raum der Einsamkeit und des Schweigens zu evozieren. Wie Scheidel dann am Beispiel des von Rossini vertonten Librettos von Romanelli *La pietra del paragone* vorstellt, dringt Echo in der komischen Oper nicht als Signatur des Schweigens in den Bühnenraum, sondern als sich zum Naturklang verstellende Stimme eines Protagonisten, und wird so im Kontext von Liebeshändeln zum Instrument in einem Verwirr-Spiel um Aufrichtigkeit und Täuschung. Deutlich wird in allen diesen Beispielen, wie das dramatische Echo immer nur im kommunikativen

Dreieck von Sprecher, Echostimme und Traditionswissen der Rezipient*innen funktioniert.

Abstraktion und Erkenntnis

Sarina Tschachtli zeigt an zwei Gedichten von Sigmund von Birken und Justus Georg Schottelius beispielhaft auf, wie Echo als Formprinzip und formale Figur in der Dichtung des 17. Jahrhunderts zum Instrument der Reflexion und intellektuellen Abstraktion, zum *Movens* epistemischer Prozesse wird. Über den Dialog, der sich im Spiel von Echo und Paarreim entwickelt, ergibt sich ein epistemischer Prozess. Denn der Deskription, Reflexion und Imagination, die an eine wahrnehmende Ich-Instanz gebunden und im diesseitig Konkreten verhaftet sind, stellt sich die echonische Äußerung entgegen, die sich in ihrer Knappheit und Unvollkommenheit einer personalen Zuordnung in den Bereich einer überindividuellen Instanz entzieht. Wie Tschachtli zeigt, dreht sich das Echo-Gedicht immer wieder um die Herausforderung eines imaginativen Sprungs zwischen den zwei Sprechpositionen. Es initiiert sich darin ein Blickwechsel von diesseitiger Evidenz zu einem kategorial anderen Sehen und Denken; damit rückt die Abstraktionsleistung der Echostruktur in den Fokus, und Echo wird als Figur der Reflexion kenntlich, die durch variierende, verknäppende und pointierende Klangwiedergabe Denkprozesse auslöst.

Diese Bewegungen zwischen musikalisch-akustischen und epistemischen Aspekten und Funktionen des Echos verfolgt auch **Silvan Moosmüller** im Werk von Barthold Heinrich Brockes. Während in früheren Texten Brockes' die mythologische Echofigur und das bukolische Setting durchaus noch Teil der Echo-Inszenierung sein konnten, hatten die mythischen Assoziationen in der späteren, physikotheologischen Lobdichtung keinen Platz mehr. Da ist Echo, als Klang der Natur, ein unartikulierter Hall und Schall. Und es ist die Aufgabe des Menschen, das Zusammenklingen der echonischen Natur als Gotteslob zu erkennen und entsprechend sich selber, als noch nicht eingebundener Teil der Schöpfung, oder: aus der Schöpfungsharmonie herausgefallener Teil, da einzubringen – nicht als Antwortender, sondern als erkennend Mitwirkender. Was Sarina Tschachtli im Moment der Versgrenze als Spiel zwischen Reim und Echo, Versstruktur und Echoklang, als prozessuale Sinnstiftung deutlich gemacht hat, als Sinnfindung des Echoklangs im sinnstiftenden Vers des Subjekts, zeigt Moosmüller für Brockes im Allgemeinen, wo sich nur im Reden des Menschen der Lobgesang der Natur ausartikuliert. Der Dichter wird so *zum getreue[n] Dollmetsch* der Natur. In seiner Rede realisiert sich erst das natürliche Schöpfungslob, und über diese Semantisierung wird der Klang dann auch zum rührenden, zum affizierenden Medium.

Damit ergibt sich, im artikulierten Klang, ein Austausch der subjektiven Rationalität und Erkenntnis mit der sinnlichen Wahrnehmung des äußeren Raums. Steigerung dieser Klangsemantik ist dann der Gesang einer Gemeinde, wo die artikulierende Stimme des Subjekts sich mit den Stimmen der anderen mischt, sich darin selber wiederfindet und als Gemeinsames neu wahrgenommen wird. Der Widerhall, das Echo im Kollektiv, wird so zum Moment der Vergemeinschaftung. Moosmüller zeigt, wie sich dieses innerweltliche Harmonieverständnis an die Echodramaturgie der hamburgischen, mehrchörigen Echokompositionen anschließt, als Widerhall transzendenter Engelsmusik, aber auch als innerweltlicher Vorgesmack auf den himmlischen Klang. Mit dieser Vergemeinschaftung des reflektierenden Echos, worüber sich das Subjekt im Kollektiv findet und dieses als Echoraum seiner Selbstartikulation braucht, schließt sich sozusagen der Himmel und wird der Klang- und damit Reflexionsraum in den innerweltlichen, vor allem dann den sozialen Raum geholt.

Dass dieser Band zustande kam, ist vielen zu verdanken: in erster Linie Damaris Leimgruber, die den Workshop initiierte und die Entstehung des Bandes umfassend betreute. Für die genaue redaktionelle Mitarbeit sei Tabea Bach, Christoph Uiting, Petra Ammann, Jana Bersorger, Jelena Bursic, Julia Dushi und Thomas Wismer herzlich gedankt. Für die Mitorganisation und Hilfe beim Workshop danken wir Nina Nowakowski, Severin Bruttin, Sebastien Fanzun und Lukas Hess. Ein großer Dank gilt der Universität Zürich, dem NCCR Mediality und der Zürcher Hochschulstiftung, ohne deren finanzielle Unterstützung des Workshops kein gemeinsames Denken hätte stattfinden können und der Band nicht vorliegen würde. Und schließlich danken wir den Herausgebern Christian Kiening und Martina Stercken für das Interesse an dem Band und die Aufnahme in die Reihe »Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen«.