



KONINKLIJKE NEDERLANDSE AKADEMIE VAN WETENSCHAPPEN

Mededelingen van de Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks, Deel 65 no. 2

Deze Mededeling is een uitgewerkte en in het Duits vertaalde versie uitgesproken in de vergadering van de Afdeling Letterkunde, gehouden op 12 maart 2001.

---

F.J. VAN INGEN

**Echo im 17. Jahrhundert**


**Ein literarisch-musikalisches Phänomen  
in der Frühen Neuzeit**

Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Amsterdam, 2002

Copyright van deze uitgave © 2002 Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, Postbus 19121, 1000 GC Amsterdam

Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd en/of openbaar gemaakt door middel van druk, fotokopie, microfilm of op welke wijze dan ook, zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van de rechthebbende, behoudens de uitzonderingen bij de wet gesteld

Druk: PlantijnCasparie Heerhugowaard bv

Het papier van deze uitgave voldoet aan  ISO-norm 9706 (1994) voor permanent houdbaar papier

Das Phänomen des Echos hat die abendländische Kultur schon früh fasziniert. Davon zeugen griechische und römische Dichter, Hesiod, die Homerischen Hymnen, Ovid, Ausonius, Macrobius u.a. Die akustische Erscheinung einer durch Reflexion zurückkehrenden Lautwelle, die getrennt vom Ursprungslaut wahrgenommen wird (Widerhall im Gegensatz zum Nachhall, in dem beides ineinander übergeht), wird in der Antike personifiziert und in Mythen erklärt, die noch heute die Phantasie anregen.<sup>1</sup> Die bekannteste stellt ein unglückliches Lebensgeschick in den Vordergrund. Die Bergnymphe Echo behindert durch ihr Geplapper die Göttin Juno daran, Jupiter unter den Nymphen in flagranti zu erwischen. Junos Strafe ist hart. In Zukunft wird Echo nur noch die letzten Silben der Wörter, die sie hörte, nachsprechen können. Trotzdem verliebt sie sich in dieser Lage, der Auserkorene ist Narziß, der sie aber in seiner Selbstgenügsamkeit abweist. Betrübt zieht sie sich ins Dunkel von Wäldern und

<sup>1</sup> Ovid, *Metamorphosen* 3, 356 ff.; Ausonius, Epigr. 101. Zu vergleichen ist der Handbuchartikel 'Echo' in Paulys *Realencyclopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hg. von G. Wissowa, 10. Halbband. Stuttgart 1905. Eine Übersicht über die klassische Antike bietet John Hollander, *The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and after*. Berkely 1981.



Felsen zurück. Vor Kummer magert sie ab bis aufs Bein, ihr Gerippe wird schließlich in einen Stein verwandelt, lediglich ihre Stimme bleibt übrig. – Es ist die traurige Geschichte von einem klatschhaften Mädchen und ihrem unglückseligen Lebenslos. In anderen mythologischen Traditionen aber ist Echo die Tochter der Luft und der Sprache – *aëris et linguae sum filia* – (Ausonius) oder eine Allegorie der himmlischen Harmonie, und zwar als Gattin des Waldgottes Pan, des Erfinders der siebenröhrigen Flöte und Hüterin der siebenfaltigen Sphärenmusik (Macrobius).<sup>2</sup>

Vor diesem wunderbarlichen Hintergrund klassisch-dichterischer Phantasie steigt Echo in der Kunst der Renaissance wieder herauf, bald verspielt durch die Landschaft zwitschernd, bald als erhabener Widerschall von himmlischen Bemühungen um den Menschen. Aber fast immer ist ihre Erscheinung an Wald und Feld, Felsen und Grotten gebunden und handelt sie in einem typischen *locus amoenus* oder *locus terribilis*. Echo erscheint somit vorzugsweise im Genre literarischer Eklogen und Hirtendichtungen, kann aber im Prinzip überall und in allen Gattungen auftreten. Der italienische Humanist Angelo Ambrogini Poliziano (1454-1494) hat die Echogestalt mit einem charakteristischen Klangreim in die neuzeitliche Literatur eingeführt (vertont vom Niederländer Heinrich Isaac) und somit die Tradition des Echolieds begründet.<sup>3</sup> In der deutschen Dichtung wird sie vornehmlich von Hirten und Hirtinnen gesehen, sie berät und tröstet schmachtende Liebhaber.

Die Musik hat sich vermutlich von Anfang an der Echowirkungen bedient. Die Blütezeit des musikalischen Echos und der entsprechenden musikalischen Formen fiel in der abendländischen Musik etwa in den Zeitraum zwischen 1550 und 1750 und umfaßte alle Gattungen, von Kirchen- und Kammermusik (Chorecho), instrumentalen Formen (Orgelecho) bis zu Theater und Ballett. In der Literatur liegt der Höhepunkt im 17. Jahrhundert, im deutschen Barock. Vielleicht ist die Dichtkunst der Musik gefolgt und ist das literarische Echo aus dem komponierten Echolied entstanden. Es muß hier vorsichtig formuliert werden, denn sowohl auf musikhistorischem wie literarhistorischem Gebiet fehlt eine umfassende

<sup>2</sup> Ausonius, Epigr. 101; *Macrobius Saturnalia* 1, 22, 7: 'huius Inui amor et deliciae Echo creditur nullius oculis obnoxia, quod significat harmoniam caeli, quae soli amica est quasi sphaerarum omnium de quibus nascitur moderatori, nec tamen potest nostris umquam sensibus deprehendi.'

<sup>3</sup> 'Che fai tu, Eco, mentr'io ti chiamo? – Amo.', in Angelo Poliziano, *Rime, Testo e nota di Natalino Sapegno*. Roma 1967, 225. Heinrich Isaac: geb. um 1450 in den Niederlanden, gest. Florenz 1517.

Übersicht oder wissenschaftliche Beschreibung der einschlägigen Dokumente.<sup>4</sup> Werner Braun legte für die Musik eine erste (vorläufige) Bestandsaufnahme vor (1995), L.P. Johnson für die deutsche Barockliteratur (1990).<sup>5</sup> Wenn die Renaissance- und Barockliteraturen der romanischen sowie der deutschsprachigen Länder seit ca. 1950 auch Gegenstand vielfältiger Forschungsarbeit gewesen sind, gibt es in dieser Hinsicht dennoch eine empfindliche Lücke. Die wenigen vorliegenden Studien unterscheiden entweder das Phänomen Echo nicht von Allusion und Anspielung oder – was ungleich schlimmer ist – stellen es in eine Linie mit Zitat und Intertextualität. So herrscht allenthalben eine heillose Verwirrung. Sogar eine Sammlung literarischer Essays mit dem vielversprechenden Titel *Echos Echos* handelt überhaupt nicht über das Echo.<sup>6</sup>

Im Verlauf vorliegender Ausführungen wird sich zeigen, daß nicht nur Theorie und Technik des Echos systematischer Erforschung bedarf, sondern daß hinsichtlich seiner Erscheinung, Entwicklung und Darbietungsform eine ganze Reihe interessanter Fragen auf Antwort wartet. Sie sind nicht alle poetikalischer Art, denn die erste Frage dürfte vermutlich die nach Funktion und Bewertung des Echos sein, insbesondere in der Literatur. Um die Antwort vorwegzunehmen, ist festzustellen: Das Echo, das heute eher einen ästhetischen Unwert darstellt, stand in der Frühen Neuzeit in hohem Ansehen. Es trat in scherzhaft-verspielten Gedichten auf, war aber auch in Formen religiöser Lyrik ein beliebtes Stil- und Ausdrucksmittel. Mögliche Erklärungen für solche Wertschätzung sind im Schnittpunkt von Literaturtheorie, Gattungsgeschichte und Theologie jener Zeit zu suchen. Das gilt in vollem Umfang für die deutsche Barockliteratur. Die These, die es dabei zu prüfen gilt, zielt auf eine eigentümliche Färbung der Entwicklung in Deutschland ab. Freilich müßte das Phänomen des Echos sich dann im europäischen Kontext präziser profilieren

<sup>4</sup> Wertvoll immer noch die Dokumentation mit den europäischen Kontexten bei Johannes Bolte, 'Das Echo im Volksglaube und Dichtung', in *Sitzungsberichte der Preußischen Akademie der Wissenschaften, Phil.-histor. Klasse* Jg. 1935, 262-288.

<sup>5</sup> Werner Braun, 'Echo', in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG). Zweite, neubearbeitete Ausgabe hrsg. v. Ludwig Finscher. Basel, Stuttgart, Weimar, Bd. 2 (1995), Sp. 1623-1638. Der Artikel ersetzt den älteren von H. Engel, MGG III/2, Sp. 1076-1083; Lathrop P. Johnson, Theory and Practice of the Baroque Echo Poem, in *Daphnis* 19 (1990), 189-221. Die umfangreiche Materialzusammenstellung habe ich dankbar benutzt. – Nicht zugänglich war mir E. Colby, 'The Echo-device in Literature', in *Bulletin of the New York Public Library* 23, 1919, 683-713, 783-804.

<sup>6</sup> Paul Claes, *Echo's echo's. De kunst van de allusie*. Amsterdam 1988.



lassen, was den Rahmen dieses Beitrags gesprengt hätte. Die Beschränkung auf deutsche Theorie und Praxis erfolgt aber mit Blick auf einen breiteren geographischen Horizont und im Bewußtsein, daß es sich hier lediglich um den Auftakt zu einem international orientierten Forschungsprogramm handeln kann.

#### THEORETISCHE GRUNDLEGUNG

Ebenso wie die Musik war die Literatur in der Frühen Neuzeit eine in Wissen und gelehrter Reflexion gegründete Kunst. Nicht die Praxis, sondern die Theorie ist vorrangig, es geht um eine auf theoretischer Grundlage aufbauende, handwerklich orientierte *ars*. Mehr als in der Romania ist die Vorherrschaft der Theorie im Zeitraum rasch wachsender künstlerischer Überhebungsbedürfnisse des Alltäglichen ein Wesenszug der deutschen Kunst. Die Rhetorik ist das Fundament der dichterischen und musikalischen Theorien, die die künstlerischen Entwicklungen in großer Zahl begleiten. Seit Joachim Burmeister um 1600 der rhetorischen Figurenlehre in der deutschen Musik ihren Platz gegeben hatte, galt die *musica poetica* allgemein als der literarischen Poetik wesensverwandt. Querverweise bestimmen bis ins 18. Jahrhundert das individuelle wie das öffentliche Bewußtsein.

Die literarische Poetik zeigt in der Behandlung von Echoformen ein recht bescheidenes Niveau. Eine literarhistorische Inventarisierung bietet, gemessen an der sonstigen Theoriefreudigkeit deutscher Poetiker, ein enttäuschendes Bild. In der Musiktheorie scheint der Begriff unproblematisch zu sein. Johann Gottfried Walther etwa verweist in seinem *Musicalischen Lexicon* von 1732 auf die menschliche Stimme und kommt dann auf das Choroecho zu sprechen: 'Man imitiret es in der Music öffters, wenn nemlich ein Chor dem andern, und zwar etwas schwächer, antwortet.'<sup>7</sup> Walther tradiert nur eine seit langer Zeit geltende Ansicht. In der zeitgleichen Dichtungslehre liegen die Dinge komplizierter, obwohl doch ihr Begründer in Deutschland, Martin Opitz, das Echo im *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) unter den literarischen Gattungen abgehandelt hat. Er begnügte sich mit dem historischen Hinweis auf Holland und Frankreich und nannte zwei von seinen eigenen Gedichten als deutsche Bei-

<sup>7</sup> Johann Gottfried Walther, *Muscalisches Lexicon Oder Musicalische Bibliothec*. Leipzig 1732, 221. Faksimile-Nachdruck hrsg. v. Richard Schaal. Kassel und Basel 1953. (*Documenta musicologica*).

spiele. Dank seiner Position und Autorität hatte das Echo damit seinen offiziellen Platz in der Poetik in Deutschland.

Das ich der Echo oder des Wiederruffes zue ende der wörter gedencke, thue ich erstlich dem Dousa zue ehren, welcher mit etlichen solchen getichten gemacht hat, das wir etwas darvon halten; wiewol das so Secundus geschrieben [...] auch sehr artlich ist: darnach aber, weil ich sehe, das sie bei den Frantzosen gleichfalls im Gebrauche sein; bey denen man sich ersehen kan. So sind jhrer auch zwey in meinen deutschen Poematis, die unlengst zue Straßburg auß gegangen, zue finden.<sup>8</sup>

Mir den Niederländern Janus Dousa und Janns Secundus wurde an die neulateinische Tradition erinnert, an die Opitz anknüpfen wollte. An Opitz' erstem Echogedicht sind einige Regeln abzulesen. Die Echos stehen am Ende, sind regelmäßig auf das Gedicht verteilt und nach einfachem Muster eingeteilt: Einsilbige Wörter stehen am Anfang und Ende, dazwischen zwei- und dreisilbige. Die Echos sind auch nicht zufällig und unmotiviert gesetzt, sondern werden vom lyrischen Ich hervorgerufen, so daß ein Frage- und Antwortspiel entsteht. Ort und Handlung zeigen fast 'idealtypische' Züge – eine Liebesklage, ein *locus terribilis*. Echo gibt den erbetenen Rat, der verzweifelte Liebhaber geht getröstet von dannen ('Nun bin ich vieler Noth entbunden /| Und habe guten Trost empfunden').

Diß Ort mit Bäumen gantz umbgeben /  
 Da nichts als Furcht und Schatten schweben /  
     Da Trawrigkeit sich hin verfügt /  
     Da alles wüst' und öde liegt /  
 Da auch die Sonne nicht hinreicht /  
 Da gifttig Ungezieffer schleicht /  
     Da gar kein Wasser sich ergeust /  
     Als daß auß meinen Augen fleust /  
 Da gar kein Liecht nicht wird erkannt /  
 Als das auß meinem Hertzen brennet /  
     Beduncket mich bequeme seyn /  
     Da ich mich klag' ab meiner Pein /  
 Ab meiner Pein und tieffstem Leiden /

<sup>8</sup> Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey*. Breslau 1624. v. Kapitel.

Daß mich jetzund wird von mir scheyden;  
Doch ehe der gewünschte Tod  
Mit Frewden abhilfft meiner Noth /  
Will ich von meiner Liebe klagen /  
Und / ob schon gantz vergeblich / fragen /  
Ist dann niemand der tröste mich /  
Weil ich so trawer' jnniglich? *Ich.*  
O Echo / wirst nur du alleine  
Hinfort mich trösten / und sonst keine? *eine.*  
Wie soll sie leschen meinen Brandt /  
Ist sie mir doch noch unbekandt? *bekandt.*  
Sie wil es aber nicht verstehen /  
Lest mich in Angst ohn Ablaß gehen. *laß gehen.*  
Verleuret sich denn ja mein Leidt /  
Wem soll ichs dancken mit der Zeit? *der Zeit.*  
So ist nun Noth daß ich verscharre  
Das Feuer / und der Stund' erharre? *harre.*  
Wenn ich zu lange harren solt  
Hülff etwas meiner Ungedult? *Gedult.*  
Vielleicht möcht' ich sterben ehe /  
Weil ich im höchsten Elend gehe? *entgehe.*  
So folg' ich deinem Rathe schlecht /  
Hoff' alles werde gut und recht. *recht.*  
Nun bin ich vieler Noth entbunden /  
Und habe guten Trost empfunden.  
Du unbewohnte Trawrigkeit /  
Ihr Hecken voll von meinem Leid' /  
Ihr schwartzen Hölen und jhr Wüsten /  
Da Eulen / Natern / Schlangen nisten /  
Du ödes Ort / gehabt euch wol;  
Ich bin für Trawren Frewde voll /  
Für Finsternüß such' ich die Sonnen /  
Für Threnen einen kühlen Bronnen:  
Die so Vertröstung mir gethan /  
Ist so daß sie nicht lügen kan.<sup>9</sup>

<sup>9</sup> Opitz, in *Teutsche Poemata* 1624, hier in leicht abweichender Fassung zitiert nach: *Weltliche Poemata* 1644, II. Teil, 299-301. Hrsg. v. Erich Trunz, Tübingen 1975.

Einleitung und Schlußteil fungieren als Handlung organisierender Rahmen; nach der Tröstung kann der *locus terribilis* gegen einen sonnigen Ort vertauscht werden. Die Echos bilden eine adäquate Reaktion auf Fragen und Seufzer, ganz so, wie es die Theorie verlangt: 'Dann gleichwie nicht eine jede Wand oder Maur einen Wiederhall giebet / auch nicht ein jeder Spiegel brennet / also kan nicht ein jedes Reimwort zum Gegenwort dienen.'<sup>10</sup> Der Vorgang der Echobildungen läßt sich genau verfolgen. Die Wörter werden gleichsam am Seziertisch abgetrennt und zu neuen Formen umgemodelt: *jnnig-lich – ich, keine – eine, unbekandt –bekandt, Ab-laß gehen – laß gehen, mit der Zeit – der Zeit, er-harre – harre, Un-gedult – Gedult, El-end gehe – entgehe, recht – recht*. Bei 'recht / recht' handelt es sich um eine Wiederholung, 'mit der Zeit / der Zeit' ist jedoch nur eine scheinbare Repetition, weil die Bedeutung sich verschiebt. Das ist korrekt nach der Regel der Poetik, wie sie z.B. Sigmund von Birken formuliert: 'Andere holen zwar einen richtigen Gegenhall / der aber das lezte Wort in gleichem Verstand wiederholet. [...] So muß dann / was ein guter Gegenhall seyn will / zwar das lezte Wort / aber in einem andern Verstand zurücke geben / oder dasselbe um deß willen zertheilen.'<sup>11</sup>

Literarische Echo-Effekte waren außerordentlich zahlreich, aber sie häufen sich bei poetologisch hervortretenden Autoren mit einer Vorliebe für poetische Novitäten und Experimente. Zu nennen sind Philipp von Zesen, Verfasser der ersten, zugleich tonangebenden Poetik nach Opitz (*Deutscher Helicon*, 1640 u.ö.), Justus Georg Schottelius, Verfasser der *Teutsche Vers- oder Reim-Kunst* (1656, später in die *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HauptSprache* von 1663 aufgenommen) und Dichter eines Dramentextes über den Waldgott Pan, ferner die wichtigsten Nürnberger 'Pegnitz-Schäfer'. Schottelius hatte enge Kontakte zu diesen Nürnberger Dichtern, zu Georg Philipp Harsdörffer (*Poetischer Trichter*), Johann Klaj und Sigmund von Birken (*Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, 1679). Sie waren in der Dichtervereinigung *Pegnesischer Blumen-Orden* vereint, die sich fast ausschließlich auf die modische Schäferdichtung konzentrierte. Das Echo wurde damit, praktisch wie theoretisch, zur Nürnberger Spezialität. Damit in Übereinstimmung ist die Ausführlichkeit, mit der Birken das Echo ('Fraggebände') besprach. Er legte schon zu Beginn den charakteristischen Topos fest und wies auf das Problem 'richtiger' Echos hin:

<sup>10</sup> Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischen Trichters zweyter Theil*. Nürnberg 1648 (*Die neunnde Stund*, 14).

<sup>11</sup> Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*. Nürnberg 1679, 137.

Unter die Gesprächgebände lassen sich zehlen die Fragegebände: wann man ihm einbildet / man stehe an einem Ort / da die Stimme von einer Wand / Felsen / holem Wald / und dergleichen / wiederprallet und zurück schallet: welches bei den Latinern und Griechen Echo genannt wird. Es gehört aber hierzu ein gutes Urtheil / und fället die Antwort oft kahl genug nach dem Unverstand des Fragers. Etliche wol gar / wan nur das lezte Wort sich reimet / solches einen Gegenhall nennen: da doch die Echo nichts mehrers wiedergeben kan / als sie empfangen.<sup>12</sup>

Die kunstgerechte Bildung des Echos nahm in der Anweisungs- und Handbuchliteratur einen wichtigen Platz ein. Wo Freiheiten erforderlich waren, um zumindest einen gewissen poetischen Spielraum zu gewährleisten, wurden auch diese genau geregelt. Verwandte Buchstaben boten hier eine Möglichkeit, die gern und oft genutzt wurde. Die Nürnberger regelten die Lizenzen ganz genau: d/t, b/w, i/ü, h wurde nicht gerechnet: 'Das h und die verwante Buchstaben können eine Befreyung haben / als d und t / b und w / i und ü.'<sup>13</sup> Die von Harsdörffer aufgeführten Beispiele sind für das Verfahren instruktiv:

in neubegrünem Feld / in dem Feld;  
aus diesem Walt herschicken / bald herschicken;  
der hocherfreute Morgen/ heute morgen.

Die Lizenz wurde von Neumark 1667 übernommen, aber offenbar nicht von allen Theoretikern geteilt: 'Sonsten wird zugelassen / daß man in einem Wort / das der Gegenhall seyn soll / das H. einsetzen / und die verwante Buchstaben d.t.ü.i.b.w. miteinander verwechseln mag. Welches alle nicht zugeben wollen.'<sup>14</sup> Eine Ausnahme bildet das H. Während Birken die übrigen Lizenzen gar nicht eigens erwähnte, notierte er dagegen: 'worbei zu erinnern / daß das h im Gegenhall nichts hintere und für keinen Buchstaben geachtet wird.'<sup>15</sup> Es ist eine fast penible Verfahrensweise, die in rationalen Schritten eine Klangkonstellation vornimmt, wie sie mit Beachtung sprachlicher Regeln die gewünschte akustische Wirkung zeitigt.

<sup>12</sup> Ebd. 136.

<sup>13</sup> Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter*. Nürnberg 1648, II. Teil, 42.

<sup>14</sup> Georg Neumark, *Poetische Tafeln oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst*. Jena 1667, 255. Johnsons Zitat auf S. 194 enthält einen Lesefehler (v.f. statt richtig ü.i.).

<sup>15</sup> Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, 137.

Zum Echowort gelangt man – wie bei Harsdörffer ersichtlich – durch Abtrennung des vorangehenden Wortes oder Wortteils. So wird aus ‘neubegrüntem’ nach zwei Abänderungen von ‘üntem’ die Wendung ‘in dem’. ‘Wald / bald’ ist unproblematisch, aber bei ‘hocherfreute’ muß wieder ein Einschnitt gemacht werden, wonach ‘eute’ mit dem freigesetzten h zu ‘heute’ ergänzt werden kann. Nahezu alle Poetiken enthielten solche Regeln und Beispiele.

Das weitaus üblichste Echo findet sich in der Endstellung der Verszeile, so daß die gestellte Frage eine unmittelbare Antwort aus dem Echo erhält. Artistisches Können liegt der besonderen Form in Sigmund von Birkens ‘Lob des Unglücks’ zugrunde, dem er in seiner Poetik folgende Anmerkung voranschickte: ‘Es muß aber der Gegenhall nicht allzeit hinten am Ende der Zeile folgen: sondern / weil der so fraget / auch mitten in der Rede / gegen dem Ort des Widerhalls sich wendet / als kan solcher / wann er mit der Stimme stille hält / auch allemal erfolgen.’

Daß Ungemach mach Ach und bittres grämen  
mir iederzeit / solst du von mir vernehmen /  
du wilde Wüstenei.

Ach laß mir zu / o Himmel / daß ich klage  
voll Ungedult. *E. Gedult!* wer ist im Hage?  
wer redt mir nach / da ich so sehnlich schrey?

*E. Ich schrey.*

Wer ist bei mir / der ich hier bin alleine?  
es weinet ja mit mir der Nymfen keine?

*E. Eine.*

Ist dann mein angesicht  
geblendet ganz? ich hör / und kan nicht sehen /  
die mir so leidig rufft. *E. Die Gruft.* bleib stehen!  
wo bist du? *E. Du!* ihr Haine / hönt mich nicht.

*E. Ich nicht.*

Wer bist du dann? Laß einmal dich erblicken.  
Folg ich dir nach / so wendest du den Rücken.  
weich ich / so folgst du mir.

Was für ein Geist / wil meinen Geist erschrecken /  
in mir Gedult für Ungedult erwecken?  
Komm / zeige dich! komm! etwan folg ich dir?

*E. Ich dir.*

Halt / Nymfe / halt! die mir sagt Antwortworte /  
ist Echo ja / *E. o ja!* Ich hör von dorte /  
dich nachthun / was ich thu.

Du / wider die sich Lieb und Glück verbunden /  
hast deinem Leid diß Ort gemäß gefunden /  
hörst Unglücks-voll auch meinem Unglück zu.

*E. Glück zu!*

Du Unglücks-Mund! darfst du noch Glück versprechen?  
nicht meine Sorg / mein Herz wird er zerbrechen  
der schwache Trost.

*E. Getrost!*

was wächst für Trost aus Unmut? *E. Muht.*  
was Freude

bringst Unlust? *E. Lust.* So meinst du / wann ich leide  
das Leiden gern / bringt es mir Freuden-Kost.

*E. kost!*<sup>16</sup>

Am Beispiel ist ersichtlich, daß mehrsilbige Echos mit kürzeren gemischt werden können, wenn der Redende sich wenigstens zum Echo hin bewegt. Mit weiteren Klangelementen verbunden, entsteht ein Gedicht, das rätselhaft-geheimnisvoll eine Spruchweisheit umspielt.

Die Poetiker widmeten sich in der Regel auch der Frage der Silbenzahl des Echos. Nach Maßgabe der Natur galt ein viersilbiges Echo als Grenzwert. Birken nannte es 'sonsten gar ungewöhnlich'.<sup>17</sup> Es ist selbstverständlich ein Bravourstück. Ebenfalls wurden in theoretischen Darlegungen die Regeln für den Aufbau einer Echoreihe diskutiert. Hatte man mit einer bestimmten Silbenzahl angefangen, so mußte man dabei bleiben, denn Echo erträgt keine numerische Abweichung. Die Faustregel lautet daher, daß Echo nicht mehr wiedergeben kann, als ihr gegeben wurde, insbesondere keine anderen Wörter. Bei Harsdörffer wurde das unter Hinweis auf das Echo in der Natur festgeschrieben:

Wann der Gegenhall einsylbig angefangen worden / muß er auch einsylbig fortgesetzt werden / ist er zwey oder dreysylbig / so müssen die folgenden Sätze auch also seyn: weil es der Natur nicht gemäß / daß ein Echo einmal mehrsylbig antwortet / als das andere mahl.<sup>18</sup>

<sup>16</sup> Ebd. 139 f.

<sup>17</sup> Ebd. 137.

<sup>18</sup> Georg Philipp Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, II. Teil, 42.

Allerdings erwähnte Harsdörffer noch eine interessante Ausnahme, die auf dem physikalischen Experiment beruht:

Man wolte denn sagen / daß man bisweilen die Stimme verändere / oder näher und weiter darvon stehe / oder das Haupt verende / welches alles sich dem Reimsatz nach nicht thun lasse. Es möchte aber verantwortlich seyn / daß einer gegen dem Wiederhall gehend / in dem ersten Reimsatz einsyllbig / nachmals zwey= drey= und viersyllbig beantwortet würde.<sup>19</sup>

Die Normierung des literarischen Echoeffekts gemäß der Naturerscheinung bildete den Grund für die (theoretische) Ablehnung von Gedichten mit freieren Reimechos, die natürlich dennoch zahlreich waren:

Nach-hal / zeige mir mein Leben /  
 N. *ja dier eben.*  
 Weist du meine Liebste nicht?  
 N. *Die dein licht?*  
 Ja Sie ist mein licht und sonne;  
 N. *Freud' und wonne /*  
 Ja sie ist mein freuden-schein /  
 N. *Ist sie dein?*

Das hier angeführte Beispiel war ein ausdrücklicher Verstoß gegen die Regel, die auch Neumark wiederholte: 'Das Echo ist der letzte Widerschall oder Nachklang unserer Rede / von den Reimen unterschieden / und ist wohl in acht zu nehmen / daß in dem reinen Echo die Buchstaben der letzten Worte / die zum Widerschall gebraucht werden / nicht verändert seyn müssen.'<sup>20</sup>

Der theoretische Rückbezug auf die Natur hatte im barocken Kunstverständnis noch eine weitere Bedeutung als nur die einer Normierung anhand des natürlichen Klangphänomens. Die vernunftorientierte Grundstruktur der poetischen und rhetorischen Anweisungsliteratur des deutschen Barock ließ sich insgesamt auf den rationalen Wesenskern des Naturbegriffs beziehen: Die 'natürliche Ordnung' sei der Ratio zugänglich. Sie sei von den spezifisch rationalen Prinzipien bestimmt, die ihr bei der Welterschöpfung ausgesprochen wurden: Gott habe alles nach Maß, Zahl und Gewicht geordnet — ein im 17. Jahrhundert ständig angeführtes

<sup>19</sup> Harsdörffer, ebd.

<sup>20</sup> Georg Neumark, *Poetische Tafeln*, 254 f.



apokryphes Diktum (Weisheit Salomonis 11,21). Die Ordnung als 'Seele der Welt' verleihe allen Dingen auf dem Welttheater ihre Würde, sie sei der Inbegriff der gottgewollten natürlichen Struktur. Johann Heinrich Alstedt hat in seiner Enzyklopädie von 1630 seine Zeit genau getroffen:

Ordine nihil pulchrius, nihil fructuosius esse nemo non videt, nisi forte Tiresiâ sit coecior. Ordo siquidem in amplissimo hujus mundi theatro rebus conciliat dignitatem, & ipsarum est velut anima. [...] Ordo est anima mundi, omnisque societatis & actionis inter homines, adeoque & studiorum. Hoc enim sublato necesse est omnia concidere, non aliter atque corpus recedente animâ fit cadaver.<sup>21</sup>

Wenn Natur und Kunst im Wechselverhältnis stehen, so bedeutete nach damaliger Auffassung die Form der Kunst eine Spiegelung der natürlichen Ordnung. Kunst veranschauliche die Naturordnung und mache sie exemplarisch sinnfällig (sichtbar / hörbar), sie werde geradezu in der rationalen Erscheinungsform erst schön. Kunst reflektierte im 17. Jahrhundert abbildmäßig das Grundgefüge der Natur, ihr mußte demzufolge eine Zahlenordnung zugrunde liegen. Diese mache aus der Musik eine mathematische Wissenschaft.<sup>22</sup> Das war die communis opinio in der Musiktheorie, aber auch in der Poetik galt das Fundament der 'Praecepta', die in den 'Proportionen', ja bis in die Metrik hinein das Bild guter, göttlicher Ordnung darstellen. Im Prinzip nicht anders als in den musikalischen Lehrschriften liegt in der Dichtkunst die ordnende Wirkungsmacht der neubelebten Analogie von Makrokosmos und Mikrokosmos beschlossen. Sie bildete idealiter einen Grund für das vernunftmäßige Vergnügen, das der Mensch beim Hören von Musik empfinde:

[...] daß des Himmels-Lauff und Bewegung in solchen proportionibus beruhe / die da eine schöne Zusammenstimmung machten / aus welcher unsere Music ihren Ursprung und eine Gleichheit hätte / weßwegen ein Mensch sich so erfreuen müste / wenn ihm der Spiegel Göttlicher Ordnung und seines Geschöpfes in solchen proportionibus vorgetragen würde / und daß sich auch der Mensch sehr hoch belustigte / wenn er sein Bildnüß / weil er Ebenmäßig

<sup>21</sup> *Johannis Henrici Alstedii Encyclopaedia*. Herborn, anno M.DC.XXX, Tomus I, p. 95b, bzw. Lib. IV, Didactica, Cap. IV., Regula IX. Die Worte werden zitiert bei Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*. Köln 1967, 23.

<sup>22</sup> Es kann 'kein ander fundament in der Music angeführt werden / denn die Ordnung / und Natur der Zahlen muß uns den Grund zeigen'. Andreas Werckmeister in *Hypomnema musica oder Musicalisches Memorial*. Quedlinburg 1697, 19; zit. Dammann, 65.

Gottes Geschöpfe ist / und eben die Harmonischen proportionen in und an sich habe [...].<sup>23</sup>

Das ist bei Theorie und Wirkung des literarischen Echos jener Zeit mitzudenken. Denn das Echo ist ein musikalisches Phänomen, es mache somit die auf der Ordnung der Zahl beruhenden Korrespondenzen von Natur (Makrokosmos) und Mensch (Mikrokosmos) hörbar.<sup>24</sup> Das Echo, das in der Kunst gestaltet wurde, durfte nicht anders gebildet sein als in der real existierenden Natur. Deshalb unterschied der Theoretiker Schottelius genau zwischen dem Echo in der Natur und einem Reim: 'Dann der Widerhall oder Echo / als die natürliche Gegenprallung und das ebenlautende zurückschallen der Stimme' sei die Norm des Dichters. Das war die allgemeine und verbreitete Meinung:

[...] ist demnach ein anders ein reines Echo / und ein anders ein reimendes Echo / welches auch von rechter natürlicher Anmuht und Lieblichkeit ist: Ein reimendes Echo ist / wan der Widerschall vielmehr reimend als gleichthönend / und von den Reimen wenig oder gar nicht unterschieden ist.<sup>25</sup>

Die Argumentation ist von logischer Stringenz; wenn schon theoretische Fixierungen, dann ist im Zeitalter der sich in Entwicklung befindenden deutschen Literatur eine gewisse Normstrenge verständlich. So kann zusammenfassend gesagt werden, daß die Poetik bis ins 18. Jahrhundert vom Verbot solcher Reime dominiert wurde, die keine reinen Echos sind, wie 'Echo / sag/ wo magst du stecken? /| hinter Hecken' sowie vom limitierten Gebrauch einfacher Reimrepetitionen wie: 'Echo / sprich ein rechtes Richten. /| rechtes Richten.'<sup>26</sup> Letzteres galt, obschon formal ein Echo vorliegt, als unpoetisch, weil eine wörtliche Wiederholung überflüssig ist – denn: 'Ist daher ohne Lieblichkeit / wenn das gar nicht zur Sache thut / was das Echo antwortet.'<sup>27</sup> Allerdings war Echo kein mechanistisch eingesetzter Klangeffekt, sondern trat bei den besten Dichtern vorzugsweise in Verbindung mit weiteren Elementen auf, die ein klangliches

<sup>23</sup> Andreas Werckmeister, *Musicae mathematicae Hodegus curiosus*. Frankfurt und Leipzig 1686 (2. Auflage 1687, dritte Auflage 1689), 139; zit. Dammann, 80.

<sup>24</sup> Bei Werckmeister: 'Universal-Welt' und 'Particular Menschen-Seel' (Dammann, 80).

<sup>25</sup> Justus Georg Schottelius, *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen HauptSprache*. 1663. "Das neunnde Capittel Von dem Wiederschalle oder Wiederhalle", 946 f.

<sup>26</sup> Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, 137.

<sup>27</sup> Albrecht Christian Roth, *Vollständige Deutsche Poesie*. Leipzig 1688, Kap. 6; zit. Johnson, 197.

Spiel ermöglichen. Das ist etwa bei Harsdörffers Doppelreimen der Fall, die in einem klangfreudigen Echolied eingesetzt wurden ('Der Vorredner ist Echo / oder der Gegenhal / aus einem Felsen in der Luft schwebend und diese Verse [...] singet):

Höret mich Tochter der Grüfften in Lüfften erschallen!  
höret bewegen und hegen der Gegenstimm' Hallen /  
sehet von ferne der Sterne blank=blinkende Flammen  
fügen und schmiegen den Himmel und Erden zusammen!<sup>28</sup>

Mit Rücksicht auf die zahllosen praktischen Schwierigkeiten wurde eine Abweichung, namentlich das repetierende Echo in Verbindung mit künstlerisch anspruchsvollen Formen, jedoch für passabel erachtet. Als künstlerisch vollkommenste Form galt das aus Abtrennung oder Halbierung gebildete Echowort. Sigmund von Birkens Friedhofsgedicht mit vier-silbigen Echos ist dafür ein instruktives Beispiel:

Leiber / die ihr seit gestorben!  
ach! wie ligt ihr nun Verdorben!  
E. *Unverdorben.*  
Macht der Tod doch / in der Erden /  
euch zu Staub und Aschen werden?  
E. *da schön werden.*  
Kan / was todt ist / noch genesen?  
was ist schönes am Verwesen?  
E. *Sam-verwesen.*  
Erde muß den Samen nehren:  
aber Staub / kan der gebähren?  
E. *Er geb Aehren.*  
Was kan man für Hoffnung geben  
Leichen / die ohn Seelen leben?  
E. *Seelen-leben.*  
Habt die Seelen ihr / beim enden /  
können hin zu Gotte senden?  
E. *Gottes händen.*  
Werdet ihr dann / jezt entnommen /

<sup>28</sup> Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele* v. Teil, 283 ('Die Tugendsterne').

zu den Seelen wieder kommen?

*E. Jeder kommen.*

Und was folgt auf eur Erstehen?  
hier wir euch mühseelig sehen.

*E. Seeligs Sehen.*

Ach! daß die Gewächs der Ehren /  
dorten dann langlebig wären!

*E. Ewig wahren.*

Redt / von Gräbern her / das Leben:  
wer wolt vor dem Sarge beben?

*E. Arge beben.*

Nun so will ich euch / ihr Leichen /  
Lebenden / nicht Todten / gleichen.

*E. O den gleichen!*

Liebsten! ligt und schlafft in Frieden!  
dort wir leben ungeschieden.

*E. Nun / geschieden!*<sup>29</sup>

Das Gedicht ist 1670 beim Tod von Birkens erster Gattin entstanden. Es wurde von Johann Löhner komponiert, 1670 zum ersten Mal veröffentlicht und in der Poetik von 1679 wieder abgedruckt, und zwar als Beispiel eines viersilbigen Echos. In der Form drückt sich ein Dichtungsverständnis aus, das Kunstfertigkeit, Handwerk und rationales Gestalten in den Vordergrund stellt. Solche Aspekte sind hier wesentlich, denn ein nicht unwichtiger Teil barocker Dichtung wird beherrscht von Rätselformen und Emblemen, ausgeklügelten Reimformen, verknappt oder paradox formulierten Sprüchen (Sinnsprüchen oder Apophthegmata), strengen Sonetten mit pointiertem Schluß und dergleichen. In diesen poetologischen Rahmen paßte das Echogedicht.

#### FORMEN, SITUATIONEN, INHALTE

Das Echogedicht erfordert ein gewisses Mass an poetischer Wendigkeit, nicht an letzter Stelle mit Bezug auf Form- und Strukturprinzipien. Wer sich nicht mit einer simplen Echoreihe begnügen wollte, griff zu komplizierteren Strukturen oder auch zu Mischformen. Das konnte ein gesungenes Strophenlied sein, das jeweils mit einem Echo abgeschlossen wurde.

<sup>29</sup> Sigmund von Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, 137 f.

Philipp von Zesen setzte diese Form für das Klagelied beim Tod der Fürstin von Anhalt ein:

Weh mir! weh! ach! immer weh!  
Sie ist hin / Sie ist verschieden.  
Schaut ihr Töchter / wie ich steh;  
wie die Thränenbäche sieden!  
wie ich mich mit wehmuht schlage /  
und dis scheiden hell beklage /  
W. *Elbe klage!*

Die zweite Strophe wird mit 'halt an / halt inne/ W. Anhaltinne!' abgeschlossen, die dritte mit 'schwach mein hertze? W. ach! mein hertze!', die vierte mit 'ach! es ist getahn; halt trauer! // W. Anhalt trauer!', und so fort bis zur siebten Strophe.<sup>30</sup> Georg Neumarks Poetik (1667) zitiert einige kunstvoll gearbeitete Echo-Effekte, u.a. von Harsdörffer:

Sag / was ist hoher Fürsten Gunst? *Ein Dunst.*  
Was ist der Sauf- und Fresser Lust? *Ein Wust.*  
Und der so stolzen Krieger macht? *Ein Pracht.*  
Also wird im End verlacht:  
Sie die flüchtig Eitelkeit  
Hinterläst nur eitel Leid /  
Blauen Dunst / ein Wust und Pracht.<sup>31</sup>

Die letzte Zeile bindet die Echos in einem sogen. Summationsschema zusammen. Das Echo wird auf diese Weise als zusätzlicher Effekt in ein ohnehin ingenüoses poetisches Konstrukt aufgenommen und verleiht dem Gestus des Imitierens und Überbietens (*imitatio* und *aemulatio*) den letzten Schliff. Das Beispiel zeigt auch, daß das von der Theorie nicht voll akzeptierte reimende Echo zu praktikablen Ergebnissen führen konnte. Überhaupt war die Lehre meist strenger als das Leben. In der literarischen Praxis verfuhr man freier, mancher Theoretiker verlor nicht viel Worte über solche Formen, die von anderen abgelehnt wurden, oder hieß sie gar gut. Birken lehnte z.B. *expressis verbis* eine Wiederholung gleicher Reime ab: 'So muß dann / was ein guter Gegenhall seyn will / zwar das lez-

<sup>30</sup> Philipp von Zesen, Rosen- und Liljen-tahl Nr. 9 (1670), in *Sämtliche Werke*, Lyrik II, bearbeitet von Ferdinand van Ingen. Berlin / New York 1984, 48ff.

<sup>31</sup> Georg Neumark, *Poetische Tafeln*, 257.

te Wort / *aber in einem andern Verstand* / zurücke geben [...].<sup>32</sup> Neumark teilte dagegen als Beispieltext folgendes vierstrophiges Lied mit:

1.

Soll denn unter allen Dingen  
Nichts bequeme Rettung bringen?

Ech. *Bringen.*

Schöner Gegenhall kanst du  
Mir verschaffen eine Ruh?

Ech. *Ruh.*

2.

Phillis will nicht Gunst erzeigen /  
Und die harten Sinne beugen /

Ech. *Beugen.*

Ob ich sie gleich liebe sehr /  
Giebt sie mir doch kein Gehör.

Ech. *Hör.*

3.

Soll ich stets mein Leid erzehlen /  
Oder mich zu tode quälen?

Ech. *Quälen.*

Ach der wilden Grausamkeit!  
Doch / es kommt noch andre Zeit.

Ech. *Zeit.*

4.

Nun du magst dich vor mir scheuen /  
Es wird dir zuletzt gereuen.

Ech. *Reuen.*

Phillis deine freche That  
Folget keinem guten Raht.

Ech. *Raht.*<sup>33</sup>

Naiv kann man diese Form nennen, dem Sprachgestus fehlt jedes Pathos. Die Verse sind zumindest im Vergleich mit den vielen elaborierten Kunstprodukten jener Zeit bewußt kunstlos. Echo ist hier auch nicht Ratgeberin eines verzweifelten Liebhabers, sie gibt lediglich ihre Empathie zu

<sup>32</sup> Birken, *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, 137. (Kursivierung von mir, F.v.I.)

<sup>33</sup> Georg Neumark, *Poetische Tafeln*, 255 f.

erkennen. Das redende Ich beklagt die Situation seiner unerhörten Liebe, wozu es sich in den gattungstypischen felsigen Wald zurückgezogen hat. Die einfach gestalteten Echoformen ohne semantische Differenz des repetierten Materials dürfen als das rudimentäre Echogedicht angesehen werden, das seine bescheidene poetische Aktualität der Andeutung des dialogischen Charakters verdankt.

Wie sehr die Verbindung von Liebesklage und Echo im *locus terribilis* als feste Einheit aufgefaßt wurde, zeigt die Opitz-Parodie von David Schirmer. Die Einleitung hat schon die Weichen gestellt – ein Ort, 'wo Finsternüß sich weit entfernt,' wo 'lauter Fröligkeiten' die Liebespein vertreiben und die Liebste verabschiedet wird:

Hier wo das Wild in dem Gepüsche /  
und in den Wasser stehn die Fische /  
wo Zephyr in den Myrten kracht /  
und wo die Turteltaube lacht /  
hier wo der Tag die Nacht zerrüttet /  
und Perlen aus dem Schosse schüttet /  
wo Quellen von der Erden gehn /  
und um die feisten Blumen stehn /  
wo Finsternüß sich weit entfernet /  
weil hier die Sonne blitzt und sternet /  
bedüncket rahtsam mich zu seyn /  
das ich verlasse meine Pein.  
Die grosse Pein / so mich im lieben  
zur Freyheit wieder angetrieben /  
fahr immer hin! du falsches Hertz /  
ich fühle nicht mehr solchen Schmerz.  
Es treibt die Leyer auf den Seiten  
nichts als nur lauter Fröligkeiten.  
Wer wil / lieb oftermal und viel /  
die Lieb ist wie ein Ballen=Spiel.

E. *Spiel.*

Ist jemand hier / der sich auch übet  
in dieses zarte Spiel verliebet?

E. *verliebet.*

O Echo / hastu auch noch Flammen /  
Die dich zu Wald und Feld verdammen?

E. *Ammen.*

Die Liebes=Ammen in der Welt

sind Reichthum nur und groß vergelt.

E. *Geld.*

Ja ohne Geld kan keiner stehen /  
er muß ohn Gunsten untergehen.

E. *gehen.*

Ist einer an Ducaten kalt /  
was kan er lieben vor Gestalt?

E. *Alt.*

Ein Alte kan die Lieb außharren /  
nur Junge machen uns zu Narren.

E. *Narren.*

Müst ich ja lieben an der See /  
so liebt ich nur die Galathee /

E. *Ade.*

Kein Mahler kan so schöne mahlen  
als ihr Gesicht und Reichthum pralen.

E. *pralen.*

Sie ist ja Göttlich angeziert /  
das Backenroth steht unbeschmiert.

E. *beschmiert.*

Sie glänzet wie die schöne Rose /  
und wie bey Lilien die Zeitlose.

E. *lose.*

Das Gold hat ihren Leib verscranckt /  
der Zindel hat den Hals umzanckt.

E. *zanckt.*

Ey nu / so wil ich sie nicht freyen /  
Es möchte mich hernach gereuen /

E. *reuen.*

Ade du weibliches Geschlecht!  
Gunst gehet nur bey dir vor Recht.

E. *recht.*

Ade du schöner Jungfer=Hauffe /  
bey dir ich nur ins Elend lauffe /

E. *lauffe.*

Ade ihr Nymfen aus der See/  
und du auch schöne Galathee.

E. *Ade.*

Nun bin ich meiner Noth entkommen /  
wie ich mir hatte vorgenommen.



E. *genommen.*

Ich liebe Clien / die vor Pein  
mir Nectar schenckt zum Labsal ein /

E. *allein.*

Ihr guter Will ist stes mein Wille /  
da leb ich sicher und frey stille.

E. *ey stille.*

Ich schweige nun. Ihr hohen Dannen  
ihr Myrten fleißig zu bemannen.  
Du wüsteney / du froher Ort /  
der fröhlich sich und mich gehört.  
Gehabt euch wol / ihr Bäch und Auen /  
euch sol hinfort kein Schnee begrauen.  
Fleuß sicher stets? O Saal und Sool /  
Ade du wald / gehab dich wol.

E. *wol.*<sup>34</sup>

Der eigentliche 'Witz' dieses Textes liegt in der radikalen Verkehrung jener Züge, die man von Opitz her kennt. Aber im Zusammenhang mit der Formensprache des literarischen Barock ist das Bemühen zu beobachten, mit leichten semantischen Verschiebungen zu spielen. Das bedeutete für den Dichter im historischen Kontext der deutschen 'Spracharbeit' (als einer Art nationaler Forschungsaufgabe) Erweiterung und Bereicherung der sprachlichen Möglichkeiten. Was aber die Echoformen betrifft, ist in diesem Text eine psychologische Bestätigung des Sprechers und seines Entschlusses das angesteuerte Ziel. Für den Verliebten (aber nicht ernsthaft Liebenden!) ist Liebe ein 'Ballen-Spiel', wobei man eine für die andere vertauscht und froh sein kann, wenn man der 'Noth' entkommen ist. So liegt hier zwar formal eine Dialogstruktur vor, aber das Ich hält im Grunde Zwiesprache mit sich selbst. Echo ist denn auch keine 'höhere' extrahumane Instanz, die man um Rat angeht. Es gab also Spielarten des poetischen Echos, die eine beträchtliche Vielfalt der Echoformen und ihrer literarischen Funktionen zeigen. Tatsächlich ist das literarische Echo ein künstliches Echo, das in Analogie nach dem Naturecho gebildet

<sup>34</sup> David Schirmer, Erstes (- Viertes) Rosen Gepüsche. o.O. 1653, 66-68; zit. bei Jörg Jochen Berns, 'Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit', in *Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie*. Hrsg.v. Hanno Möbius und Jörg Jochen Berns. Marburg 1990, 67-82, Zitat 73.

wird, in vollem Sinn ein Als-ob. Das ist eine gewichtige Feststellung, auf die Jörg Jochen Berns (Marburg) nachdrücklich hingewiesen hat:

Dies künstliche Echo [...] hat die Funktion, sowohl räumliche wie seelische Distanzen und Annäherungs- und Entfernungsbewegungen kenntlich zu machen. Psychische Distanzen und räumliche Distanzen definieren sich hier wechselseitig, und sie werden akustisch erfahrbar gemacht. Das poetische Echo [...] ist sprachlich-akustisch manifestierte Zwei-Werdung: Verzweiflung. Der Echodialog ist die akustisch ausgestellte Reflexion eines Subjekts, das nicht bei sich bleiben kann, das vielmehr zu einer Ichspaltung treibt, die lediglich durch die selbstheilende Kraft des Reflexionsganges (des Fortschreitens der Reflexion) vereitelt und in tröstliche Selbstfindung überführt werden kann.<sup>35</sup>

Am Beginn der deutschen Barockpoesie hat Opitz die Echogestalt in echt humanistischer Manier ins naturhaft-allegorische Spiel eingeordnet. Der klagende Hirte in seinem Operntext *Dafne* meint, die Echostimme sei der oberste der Götter selber, Phöbus Apollo, den er um Rettung vor den wilden Tieren anruft.

Umb diesen Wald und Schatten haben wir  
 Bißher gesehn das Blutgetränckte Thier.  
                                 Echo *Hier*.  
 Wie daß ich jetzund sicher bin?  
 Ists weg / ists anderswo dann hin?  
                                 Echo. *hin*.  
 Ich weiß nit wie ich doch diß Ebenthewer deute.  
 Kömpt es ins künftigt auch noch wider für uns Leute?  
                                 Echo. *heute*.  
 Ach! Ach! wer dann tröstet mich  
 Wann das Thier lasset sehen sich?  
                                 Echo. *Ich*.  
 Wer bistu welcher mir verheist so grosse Wonne /  
 O bester Trost den je beschienen hat die Sonne.  
                                 Echo. *Die Sonne*.  
 Bist du der Gott auß Delos welcher sich  
 Mir zeigen will? O Sonne / hör' ich dich?  
                                 Echo. *Ich dich*.  
 Du / du hast Pfeil' und Krafft; drumb stewre der Gewalt

<sup>35</sup> Jörg Jochen Berns, *Die Jagd auf die Nymphe Echo*, 74.

Der grimmen Bestien / O Phebus also bald.  
Echo. *bald*.<sup>36</sup>

Die Terzette des Sonetts bringen Wortrepetitionen, die eine klangliche Überhöhung des rettenden Echo-Gottes bedeuten, zugleich aber auch die Zusicherung der Rettung im Gleichklang von Menschenstimme und göttlicher Antwort akustisch erfahrbar machen – ‘hör’ ich dich? Echo: Ich dich.’

Das Beispiel macht auf die wesentliche Bedeutung der Klangstruktur aufmerksam, die in barocken Echogedichten immer wieder ein Netz von sinnträchtigen Verweisen aufleuchten läßt.

Das ist bisher unbeachtet geblieben, wie die Forschung das Echo mit- samt seinen Klangaspekten überhaupt vernachlässigt hat. Berns erinnerte mit Recht daran, ‘daß Echopoesie keine stille, keine lautlos zu rezipierende Poesie ist, sondern hallend-klagende, die klangdynamisch zu intonieren ist.’<sup>37</sup> Berührungen mit der Musik haben eine mehr als nur akziden- tielle Bedeutung. Das oben zitierte Opitz-Gedicht ‘Diß Ort mit Bäumen gantz umbgeben’ wurde bekanntlich von Heinrich Schütz vertont.<sup>38</sup> Berns hat das Thema in seinem Aufsatz zum literarischen Echo nicht wei- ter verfolgen können, es hat jedoch nichts an Dringlichkeit eingebüßt. Ein pathetischer Dramentext von Johann Klaj über die *Aufferstehung Jesu Christi* (1644) möge die neue ästhetische Dimension zeigen, die durch Echo-Effekte und Echogedichte hinzugewonnen wurde. Es spricht Maria Magdalena, im Angesicht des leeren Grabs am Ostermorgen:

Hier schlag ich auf mein schwarzes Todenzelt /  
Weil kein Trost mehr in frischbegrünter Welt.

Geg. *in der Welt*.

Ach Gegenschall wilstu mich noch erquikken  
und Freud und Trost auß deinem Wald herschikken?

Geg. *bald herschikken*.

Wo ist mein Schatz / darnach ich so gestrebt?  
Ich glaube nicht / daß er / Ach Gott! mehr lebt.

Geg. *Gott! er lebt*.

<sup>36</sup> Martin Opitz, *Weltliche Poemata* 1644, I. Teil. Neudruck unter Mitwirkung von Christine Eisner hrsg.v. Erich Trunz. Tübingen 1967, 110 f.

<sup>37</sup> Berns, *Die Jagd auf die Nymphe Echo*, 74.

<sup>38</sup> Die Partitur hat sich nicht erhalten, ebenso wenig die der Oper *Dafne*. Vgl. Hans Joachim Moser, *Heinrich Schütz. Sein Leben und Werk*. Kassel und Basel, 2. Auflage 1954, 107 ff.

Sag / was du wilt / er ist nicht mehr verhanden /  
Er ist jo nicht von Toden aufferstand.

Geg. *aufferstand.*

Jch habe mir die Augen außgeweint /  
Mein Augentrost ist er auch noch mein Freund?

Geg. *noch dein Freund.*

Ach rede fort / entbürde mich der Sorgen?  
Wann war der Tag / der hocheufreute Morgen?

Geg. *heute morgen.*

Ach solt ich nur den weißlichrohten Mund  
Noch einmahl sehn / ach käm anietzt die Stund!

Geg. *ietzt die Stund.*

O Felsenkind! wie thörestu die Leute /  
Du sagest mir von morgen und von heute /  
Ein Nachklangwort / ein blosser Gegenhal /  
Den mir ertheilt der angelegne Thal /  
Der wieder stirbt / eh er recht wird geboren /  
und offt vergeht / eh als er kömt vor Ohren /  
Ich glaub ihm nicht / wie glaubig ich auch bin /  
Zu euch trägt mich jhr Sternen noch mein Sinn.<sup>39</sup>

Maria Magdalena glaubt also nicht an die wahr-sagende Kraft der Echostimme, sie ist ihr nur ein 'Nachklangwort/ ein blosser Gegenhal'. Das ist jedoch ein dramatisch notwendiges retardierendes Moment, denn bald darauf erscheint ihr der Auferstandene und gibt sich zu erkennen. Der Überraschungseffekt ist aber ein doppelter, denn die Klangstruktur der Echostimme hat das Geheimnis des aus der Welt verschwundenen Christus gegen die leugnenden Worte der Sprecherin bereits als akustischer 'Widerklang' offenbart. Man beachte die Echowendungen in der 'sprechenden' Reihenfolge: *in der Welt – bald herschikken – Gott! er lebt – aufferstand – noch dein Freund – heute morgen – ietzt die Stund*. Nach solcher Vorbereitung erfolgt der Triumph um so gewaltiger, es ist ein überwältigender Augenblick: 'Der Honigsüsse Mund | Gibt seinen Sieg an Tag und macht sich selber kund.'<sup>40</sup>

Klaj war ein begabter Dichter und ein wahrer Klangvirtuose. Er hat die

<sup>39</sup> Johann Klaj, *Die Auferstehung Jesu Christi*. Nürnberg 1644, 10 f. Im Neudruck hrsg. v. Conrad Wiedemann, *Redeoratorien*. Tübingen 1965, 18 f.

<sup>40</sup> Ebd., 22.

Möglichkeiten des Echogedichts voll ausgeschöpft. Seine Dichtungen fordern den Leser auf, die neue Klangästhetik auf sich wirken zu lassen und zugleich intellektuell zu verarbeiten. Klaj wendete dazu rhetorische Mittel an, die ebenfalls in der zeitgenössischen Musik beliebt waren. Die Figur der Anadiplose z.B. verleiht seinem Gedicht auf die Himmelfahrt Christi besonderen Reiz. Es ist eine auffällige Figur, eine Wortwiederholung (und damit eine Wortverdoppelungsfigur), die der Sache (res) Nachdruck gibt. Sie kann auf eine lange Tradition zurückblicken und hat sich unverändert in der Form erhalten, die schon Beda Venerabilis (*Liber de schematibus*) beschrieben hatte: 'Anadiplosis est congeminationis dictionis in ultima parte praecedentis versus et prima sequentis.'<sup>41</sup> Die Satzfigur folgt also dem Schema .....\* /\*....., 'Singet und rühmet / rühmet und lobet.'<sup>42</sup> Die Steigerung in Johann Klajs Text (Höllen= und Himmelfahrt JESU CHRISTI, 1644) besteht in der dreifachen Wiederholung. Das Echo wiederholt den Satzschluß und bildet in der Zwiesprache mit Jesu Jüngern eine zusätzliche Klangverstärkung. Auf das Lied 'Christus nimt Abschied' folgt ein trochäischer 'Gegenhall', von klagenden Versen eingeleitet:

Die Jünger ruffen ihm nicht sonder Threnen nach:  
 Ach / Ach / wohin / wohin? Sie sehen auff gen Himmel /  
 Der HErr fährt höher auff mit lautem Lobgetümmel.<sup>43</sup>

Darauf folgt der Echotext mit den Klagen und Fragen der Jünger:

Ach ihr Brüder / lieben Brüder  
 Er ist hin und kömt nicht wieder!  
                                     *Geg. wieder.*  
 Wieder! redet etwas auß der Klufft /  
 Jst es Schatten oder Lufft?  
                                     *Geg. Lufft.*  
 Lufft / wird er wol wiederkommen /

<sup>41</sup> Zitat im Artikel A., in *Historisches Handbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, Tübingen 1992, 471 f. Für die Musik vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 142 ff. Dammann verwendet den Begriff Epanadiplosis und versucht zu unterscheiden. Hier u.a. die Formulierung Gottscheds (1754: *Vorübung der Beredsamkeit*, v. Hauptstück, Paragr. 5): 'Anadiplosis, die Verdopplung, ist die Art zu reden, wenn das Wort, das den Schluß des einen Satzes macht, gleich im Anfang des folgenden wiederholet wird.'

<sup>42</sup> Beispiel bei Johann Gottfried Walther, *Musicalisches Lexicon*, 1732.

<sup>43</sup> In Johann Klaj, *Redeoratorien*, hrsg. v. Conrad Wiedemann, 15 f. Neudr. 79 f.

Weil er eins von uns genommen?  
 Geg. *kommen*.  
 Kommen / wir sind ihm zu schlecht /  
 Doch er ist schlecht und gerecht?  
 Geg. *recht*.  
 Recht / wird er das Leiden enden  
 Und uns seinen Geist hersenden?  
 Geg. *senden*.  
 Senden / kömt die Stunde bald?  
 Echo dieses nicht verhalt.  
 Geg. *bald*.  
 Bald wird er die Sachen schlichten  
 Und am Jüngsten Tage richten?  
 Geg. *richten*.  
 Richten / wo denn? Nur ein Wort /  
 Echo / eh du gehest fort.  
 Geg. *dort*.  
 Gegenhall sey hoch gepriesen /  
 Du hast uns viel Trost gewiesen /  
 Fehlt uns künfftig Vnterricht /  
 Echo / so verhalt dich nicht.  
 Geg. *Jch nicht*.

An die Stelle einer semantischen Erweiterung tritt die klangliche, die zugleich den Text gliedert. Allerdings erfordert es ein genaueres Hinhören, um zunächst die Abweichung im Echo der 3. Strophe wahrzunehmen: *genommen – kommen – kommen*. Dazu hat Klaj angemerkt, daß es um das 'Kommen' gehe, in Entsprechung zum hier gestalteten 'Genommen': 'Nemlich / wie hier sichtbar / getragen von einer Wolken / begleitet von den Engeln / mit einem Feldgeschrey / mit der Stimme deß Ertzengels und mit der Posaunen GOTTES'.<sup>44</sup> Der Verweis bezieht sich also die Wiederkunft Christi ('Denn er selbst, der Herr, wird [...] herniederkommen vom Himmel'), für die seine Himmelfahrt die Vorbedingung bildet. Im Text wird die Gegenbewegung denn auch deutlich perspektiviert: 'Drauf eine Wolke kam /| Die ihn je mehr und mehr von ihren Augen nam.'<sup>45</sup>

<sup>44</sup> In den Anmerkungen, *Redeatorien*, 45, Neudr.109, mit Verweis auf 1 Thes 4:16; der zweite Verweis ist auf 1 Jud 14 (zitiert die Henochprophetie: 'Siehe, der Herr kommt mit vielen tausend Heiligen').

<sup>45</sup> *Redeatorien*, 15, Vers 409 f. (Ndr. 79).

Von diesem textlich so wichtigen Einschnitt her gesehen, ist die Echozählung signifikant auffällig. Eine Abweichung erfolgt in der 3. Strophe, die Gesamtzahl ist 9, das heißt  $3 \times 3$ . Das bedeutet im theologischen Kontext und in einer zahlensymbolisch gestalteten Struktur: hier wurde ein signalhaftes Zeichen gesetzt. Denn ebenso wie in der Musik kann auch der sprachlich-literarische *numerus* symbolische Bedeutung haben — die Drei ist eine bekannte Symbolzahl. Die zweite Abweichung erfolgt in der 6. Strophe, und zwar auf ähnliche Weise: *verhalt – bald – bald*. Das letzte Echo, in der 9. Strophe, ist formal korrekt, aber semantisch doppelbödig. Verbindet man nämlich die letzten Echoworte der Dreierreihe, so ergibt sich die Abfolge *kommen – bald – Ich nicht*. – Mit Bezug auf das Thema von Himmelfahrt und Wiederkunft erzwingt das 'Ich nicht' (vom Echo gesprochen) eine (verrätselte) positive Wendung: Tatsächlich wird nicht Echo, sondern Christus bald kommen, und zwar – wie es der Text verdeutlicht – zum 'Richten' der Welt am 'Jüngsten Tage.' Das wird nun weiter mit Hilfe des Klangmaterials ins Bild gesetzt. Denn 'bald' rekurriert theologisch auf die Naherwartung ('Hoffnung auf den unmittelbar bevorstehenden Anbruch endzeitlicher Ereignisse'), die 'ein hervorstechendes Merkmal der Verkündigung Jesu' war.<sup>46</sup> Ins Bild paßt ferner das Enden des Leids (Strophe 5). Der Wiederkunft gehe eine Notzeit voraus, die eine Zeit der Bewährung ist (Mk 13, 14 ff.), in der aber der 'Geist' den Jüngern beistehen soll. Auf diesen (Heiligen) Geist fokussiert Klajs Gedicht mit der 5. (und 6.) Strophe: 'Und uns seinen Geist hersenden?' Es ist die Mitte des Gedichts, nicht nur der Formstruktur nach, sondern auch theologisch. Das Echo koppelt seine Zusage *senden – bald* an die (unmittelbar vorhergehenden) Abschiedsworte Christi zurück:

Denn wil ich euch vom Vatter senden/  
 Vom Vatter / als dem obern Liecht /  
 Den Geist / der euch in Warheit leitet /  
 Daß keine Furcht das Hertz bestreitet.

Die theologisch basierte Aussage lautet wie folgt: Der 'Tröster' (Paraklet) kann erst kommen, nachdem Jesus zum Himmel aufgefahren ist, er wird

<sup>46</sup> Zitiert nach dem Artikel 'Naherwartung', in *Reclams Bibellexikon*, hrsg. v. Klaus Koch, Eckart Otto, Jürgen Roloff und Hans Schmoldt. Stuttgart, (1978) 4. Aufl. 1987, 356. Der Basistext für die baldige Wiederkunft ist Mk 1,15: 'Die Zeit ist erfüllet und das Reich Gottes ist nahe herbeikommen!' Es schließt sich der im Zusammenhang mit dem Klaj-Text wichtige Mahnruf an: "Tut Buße, und glaubt an das Evangelium!"

die Stelle Jesu vertreten und die Jünger an seine Lehre erinnern ('der Geist der Wahrheit').<sup>47</sup> Auf Trost und Unterricht spielt die 9. Strophe an. Die 3 x 3-Struktur, in der Strophenzahl und den Echoworten ausgedrückt und zusätzlich mit Hilfe der ergänzten Anadiplosis klanglich unterstrichen, muß deshalb als Trinitätshinweis verstanden werden: Vater, Sohn, Heiliger Geist. So beschließt eine klangfreudige 'Ausgiessung GOTTES deß heiligen Geistes' mit dem daktylischen Schluß 'An die Hochheilige Dreyeinigkeit' diese anspruchsvolle Dichtung. Die Dreizahl ist ihre leitende *Figura*. Diese macht nicht zuletzt in klangästhetischer Hinsicht das Gedicht zum Gipfel theologischer Echokunst:

Dreyeinigkeit löblich / lieblich gepreist /  
 GOTT Vatter / Messias / heiliger Geist /  
 Es haben das dreymal Heilig gesungen /  
 Noch eh wir geschaffen / die Englischen Zungen /  
 GOTT Vatter / Messias / heiliger Geist /  
 Dreyeinigkeit löblich / lieblich gepreist /  
 Ein einiger Gott / ein einiges Wesen /  
 Dreyeinigkeit wird außdrücklich gelesen /  
 Der Vatter erschafft / Christus erlöst /  
 Die Himmlische Flamme heilget und tröst. (etc.)<sup>48</sup>

Das klangliche Arrangement ist barocke Schöpfung kat' exochen. Die klangästhetische Funktion des Textgefüges liegt im sinnlich-illustrativen Verweis auf Hintersinniges, auf den theologisch-allegorischen Beziehungsreichtum barocker Schriftdeutung und exegetischer Kombinatorik. Die Literatur ist vom gleichen Geist geprägt wie die Musik des Barock. Es ist ein ähnliches Verfahren auszumachen wie das Komponieren barocker Komponisten, das von eingehenden theologischen Studien gekennzeichnet ist. Hier seien Dammanns Beobachtungen am umfangreichen Quellenmaterial zitiert:

In den Rahmen dieses Studiums gehören die mit Glossierungen und Hinweisen auf Parallelstellen überladenen Bibelausgaben des Barock. [...] Die vielfältige Verwendung von Symbolzahlen hat hier ihre Wurzeln. Sie wurden durch den reichhaltig kommentierten Text der heiligen Schrift nahegelegt. [...] Ihre

<sup>47</sup> Joh 14, 16 f.: 'und ich will den Vater bitten, und er soll euch einen andern Tröster geben, daß er bei euch bleibe ewiglich, den Geist der Wahrheit.'

<sup>48</sup> Klaj, *Redeoratorien*, Neudruck, 86.



kompositionelle Berücksichtigung dient als theologische Sicherungsmaßnahme und musikalische Rechtfertigung der Ewigkeitswerte. Sie erweisen das Anschlußstreben bei altüberlieferten und teilweise esoterischen Wissensbezirken, die der spekulativen Grundanschauung des deutschen Barock [...] entsprechen.<sup>49</sup>

Dreizahl und Dreierprinzip waren in Kombination mit dem Echo als redender Natur ohnehin symbolträchtig. In den naturphilosophischen Spekulationen und der spiritualistischen sowie religiös-alchemistischen Literatur der Frühen Neuzeit trieb das ternäre Prinzip als Ausdruck der göttlichen Trinität wahre Wucherungen, mit Paracelsus angefangen:

[...] die rechte wahre magia führt ihren Ursprung aus dem göttlichen ternario und der Trinitaet Gottes her, weil Gott, der Allmächtige, alle Kreaturen und Geschöpfe mit diesem ternario und dreifaltigen Zahl bezeichnet und mit seinem göttlichen Finger ihnen diese hoch verborgene und geheime Tinctur eingegraben hat, dergestalt daß nichts unter allen natürlichen Dingen in der ganzen Welt gefunden noch beigebracht werden kann, das des Geheimnisses dieser göttlichen Dreiheit entrate.<sup>50</sup>

Allenthalben herrschten 'drey Principia oder Anfänge aller Dinge' (bei Paracelsus die Grundkräfte Sal, Sulphur, Mercurius), wie etwa bei Oswald Crollius: 'In diesen dreyen wird ein jedes erschaffene generiert vnd erhalten / Sintemal die Heilige Dreyeinigkeit durch jhr Dreyeinig außgeprochen Wort FIAT oder Es werde / alles erschaffen.'<sup>51</sup> Schließlich war auch die deutsche Musiklehre des Barock durchzogen vom Grundbegriff der Trias harmonica oder Trias musica (Akkord aus drei konsonanten Intervallen).<sup>52</sup> Auch hier spiegelten sich die göttliche Trinität und die Vollkommenheit der natürlichen Ordnung im Dreierprinzip der 'Trinitas harmonica'.<sup>53</sup>

<sup>49</sup> Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 447.

<sup>50</sup> Pseudo-Paracelsus, *Aurora philosophorum*, in *Werke*, hrsg. v. Will-Erich Peuckert, 5 Bände. Darmstadt 1965-68, Bd. 5, 10 f.

<sup>51</sup> Oswald Crollius, *Basilica Chymica oder Alchymistisch Königlich Kley nod*. Frankfurt am Main 1629, 16.

<sup>52</sup> Allgemein 'Drey-Klang', nicht nur wie im Spätbarock ausschließlich die Terzschichtung. Vgl. Rolf Dammann, *Der Musikbegriff im deutschen Barock*, 38-60 und 414 ff. (Trinitätsabbildungen).

<sup>53</sup> Dammann, *Der Musikbegriff* [...], 60: 'Ein Musikstück beginnt im allgemeinen mit dem Dreiklang. Es schließt mit dem Dreiklang. Die Zwischenkadenzen erfolgen im Dreiklang.

Die Trias harmonica [...] erscheint im deutschen Barock [...] als ein in der Musik siegelhaft verschlossenes Werkstattzeichen Gottes. Als 'Figur' der Trinität durchleuchtet der 'Drey-Klang' das musikalische Ordnungsgefüge mit einer geradezu magischen Glanzfülle, die in jedem Augenblick das Bauwerk der Musik transparent werden läßt, indem sie die himmlische Strahlkraft einläßt. Die figurale Deutung der innerweltlichen Musikwirklichkeit bildet einen Grundzug des deutschen Barock.<sup>54</sup>

Die Begriffe Trias harmonica und Trias musica sind nicht zufällig Bezeichnungen rationaler Grundformen aus der deutschen Musiklehre. Was die Italiener sachlich erläutert und beschrieben hatten, wurde in Deutschland terminologisch unterschieden und hintergründig gedeutet.<sup>55</sup>

#### MYTHOLOGISCHE, NATURPHILOSOPHISCHE UND THEOLOGISCHE VORSTELLUNGEN

Aus den Ausführungen und Beispielen erhellt, daß Echoeffekte in der deutschen Literatur sich keineswegs auf Liebesszenen (Liebesklagen) beschränkten, sondern daß ihnen auch bei ernsthafterer (religiöser) Thematik eine wichtige Rolle zufiel. Im Verlauf des 17. Jahrhunderts ist das Echo zum beliebten Stilmittel geworden, viele Autoren haben sich um seine Einbindung in die barocke Poetik bemüht. Die attraktive Wirkungsseite bedeutete eine Aufforderung zu neuen Formspielen und Experimenten. Seine akustischen Möglichkeiten haben die Dichtkunst um eine illusionistische Mehrstimmigkeit bereichert. Mit dem Echo wurde einer verborgen-außermenschlichen Instanz Einlaß in die Welt menschlicher Klagen, Seufzer, Angst und Not gewährt; dabei erwies sich die Dialogstruktur als Instrument sinnfälliger Tröstung.

Das bedingt eine Aufwertung Echos – sie läßt sich tatsächlich feststellen. Um 1600 erbrachte eine intensive Antikenrezeption u.a. eine neue Auffassung der klassischen mythologischen Fabeln, insbesondere um den Waldgott Pan.<sup>56</sup> Das konnte im Zeitalter der Konfessionalisierung selbstver-

und die dissonanten Klänge lösen sich in den Dreiklang auf. Von der 'Trias Harmonica' abweichende Klänge sind mehr oder weniger weitläufige Derivate. Dissonante Klänge umgehen den Dreiklang und sind daher von ihm (negativ) abhängig.'

<sup>54</sup> Dammann, *Der Musikbegriff* [...], 456.

<sup>55</sup> Ebd. 60.

<sup>56</sup> Zum Teil stützen sich meine Ausführungen auf die Forschungsergebnisse von Jörg Jochen Berns: *Gott und Götter*. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der

ständig nicht ohne heiße Debatten vor sich gehen. Die Verwendung griechisch-römischer Götterwelt in der christlichen Literatur des 17. Jahrhunderts pflegte von kritischen bis ablehnden Stimmen begleitet zu werden.<sup>57</sup> Der Nürnberger Georg Philipp Harsdörffer aber setzte sich im Einvernehmen mit Dichterkollegen und Gelehrten aus seiner Umgebung für eine neue Wertschätzung ein. Er lenkte die Aufmerksamkeit auf die parabolische Bedeutung mythologischer Erzählungen und verteidigte den Nutzen von heidnisch-mythischen Gestalten und Motiven aus moralisierender Perspektive. Ein Verweis auf die 'tiefere' Bedeutung der Mythologie und ihre Nützlichkeit rückte sie in die Nähe christlicher Lehre und Frömmigkeit, ohne sie indessen christianisieren zu wollen: 'Es sollen auch die Poeten unter den Heyden / entweder natürliche / Weltkluge oder sittliche Tugendlehren verborgen haben / welcher Kündigung gleichsam der Widerhall und Gegenstimme ist Christlicher Gottesfurcht.'<sup>58</sup> Ihm folgte Sigmund von Birken, der auf den Fabelcharakter und die allegorische Bedeutung hinwies: 'An den [...] Göttergeschichten wird und kan sich auch niemand ärgern / wann er bedenket / daß sie auch bey den gelehrten Heiden dasselbige nicht / was sie eigentlich sind / bedeuten, sondern oft mit solchen Nahmen [...] die schönsten Tugenden und schändlichsten Lastere zu lieben und hassen in [...] Lehrgedichten vorgestellt werden.'<sup>59</sup> Solches Verständnis der mythologischen Fabelerzählungen fand Harsdörffer bei Francis Bacon vorgearbeitet, den er in seinen eigenen Schriften übersetzte und paraphrasierte.

Pegnitzschäfer unter dem Einfluß Francis Bacons, in Italo Michele Batafarano (ed.), Georg Philipp Harsdörffer, *Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter*. Bern etc. 1991, 23-81. (*IRIS*, Bd.1)

<sup>57</sup> Vgl. Joachim Dyck, *Athen und Jerusalem. Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert*. München 1977. Über die Verhältnisse in Nürnberg informiert Hartmut Laufhütte 'Programmatik und Funktionen der allegorischen Verwendung antiker Mythenmotive bei Sigmund von Birken (1626-1681)', in *Die Allegorese des antiken Mythos*. Hg. v. Hans-Jürgen Horn und Hermann Walter. Wiesbaden 1997, 287-

310.

<sup>58</sup> Georg Philipp Harsdörffer, *Frauenzimmer Gesprächspiele*, IV. Teil, 15 (Neudruck 59).

<sup>59</sup> Sigmund von Birken, *Fortsetzung der Pegnitz=Schäferey [...] durch Floridan*. Nürnberg 1645, Vorbericht (unpaginiert). Allerdings ist Birken später von der Mythologie abgekommen, vgl. *Teutsche Rede-bind- und Dicht-Kunst*, S. 61 ff. Der Blumenorden hat dann auch die Panflöte gegen die Passionsblume getauscht. Vgl. U.-B. Kuechen, Das späte Eindringen der Passionsblume in den 'mundus symbolicus'. Von der neuen Welt bis zum Wappenzeichen der Pegnitzschäfer, in *Festschrift für Herbert Kolb zum 65. Geburtstag*, hrsg. von K. Matzel und H.-G. Roloff. Bern, Frankfurt am Main etc. 1989, 361-388, spez. 384 ff. (zu Birken).

Im Gefolge von Natalis Comes (Conti, ca.1520 bis ca.1582) faßte Bacon die klassischen Mythen als Quellen verborgener Kenntnisse auf, die mit Hilfe einer kritischen Methode die Weisheit der Alten (*sapientia veterum*) neu zugänglich machen konnten. Die Methode besteht in der (gedachten) Anwendung eines transparenten Vorhangs (*velum*), das Antike und Gegenwart trennt, aber infolge der Transparenz auch verbindet und die Erkenntnisfunktion der Mythen aufzeigt. Die eigentliche Bedeutung des Velum liegt im Unterscheiden (*discernere*) und Absondern (*separare*), wodurch eine kritisch-distanzierte Beobachtung und Erkenntnis ermöglicht werden.<sup>60</sup> Die alten Parabelgeschichten hätten die doppelte Bedeutung, eine Sache zu verhüllen und sie auch zu enthüllen, d.h. deutlicher ans Licht zu bringen:

Duplex apud homines repertus est atque increbuit parabolarum usus, atque, quod magis mirum, ad contraria valet. Faciunt enim parabola ad involucrum et velum; faciunt etiam ad lumen et illustrationem. (Parables have been used in two ways, and – which is strange – for contrary purposes. For the serve to disguise and veil, and the serve also to clear and throw light upon it.)<sup>61</sup>

Der letzte Punkt wird von Bacon zugespitzt und hervorgehoben, denn er kann gerade der Wissenschaft dienen, und zwar als *ratio docendi*:

[...] tanquam res gravis et sobria, atque vanitatis expers, et scientiis apprime utilis, imo et quandoque necessaria; nimirum ut in inventis novis et ab opinionibus vulgaribus remotis et penitus abstrusis, aditus ad intellectum humanum magis facilis et benignus per parabolas quaeratur. (as a thing grave and sober, and free from all vanity; of prime use to the sciences, and sometimes indispensable: I mean the employment of parables as a method of teaching, whereby

<sup>60</sup> Berns verweist auf das Velum als 'zeichentechnische Vorrichtung', wie es u.a. von Dürer beschrieben wurde: 'Dabei handelt es sich um ein in einen Rahmen gespanntes transparentes Textil, das der Zeichner zwischen sich und dem zu zeichnenden Objekt aufstellt, um das Objekt durch dieses Textil hindurch in Augenschein zu nehmen und zeichnerisch aufzunehmen, indem er auf das Velum selbst zeichnet oder indem er ein gerastertes Velum benutzt und das wahrgenommene Objekt rastergetreu auf eine gerasterte Zeichenfolie überträgt.' *Gott und Götter*, 52. Abbildung: Wolfgang Hütt (ed.), *Albrecht Dürer 1471-1526. Das gesamte graphische Werk*. Bd. 2. München 1970, 1457-1460.

<sup>61</sup> Bacon, *De sapientia*, 627, transl. 698. Bacon wird hier zitiert nach: Francis Bacon, *The Works*, ed. James Spedding, Robert Leslie Ellis and Douglas Denon Heath. London 1857-1874, Vol. VI (1861), 605-686: 'De sapientia veterum liberi, ad inclytam academiam Cantabrigiensem. Londini 1609'. In diesem Band auch die englische Übersetzung, die ich benutzte (Kürzel 'transl.'). Faksimile-Nachdruck Stuttgart-Bad Cannstatt 1963.

inventions that are new and abstruse and remote from vulgar opinions may find an easier passage to the understanding.)<sup>62</sup>

Mit dem historischen Hinweis auf das Verhältnis von Hieroglyphen und Buchstaben betrachtet Bacon Parabeln als älter denn Argumente.<sup>63</sup> Nach seiner Meinung sei das bei Wissensvermittlung immer noch aktuell:

Atque etiam nunc, si quis novam in aliquibus lucem humanis mentibus affundere velit, idque non incommode et aspere, prorsus eadem via insistendum est, et ad similitudinem auxilia confugiendum. (And even now if any one wish you to let new light on any subject into men's minds, and that without offence or harshness, he must still go the same way and call in the aid of similitudes.)<sup>64</sup>

Ein derart aktualisierendes Verständnis hatte weitreichende Konsequenzen. Es bedeutete weit mehr als lediglich eine Aufwertung alter Mythologie, denn das Verfahren erhob den Anspruch auf die Bereitstellung neuer Erkenntnismethoden. Mit Hilfe von Mythen könne man zu neuen Erkenntnissen über Natur und Mensch gelangen. Dann wäre die Mythologie das geeignete Instrument zum Ergründen von Geheimnissen, die der Wissenschaft bisher verschlossen geblieben sind. Der überraschende Nexus von mythologischer Fabel und Wissen verlieh der Poesie (Literatur) eine neue ästhetische Qualität. Denn Bacon schien darauf zu vertrauen, daß (in der Formulierung von Jörg Jochen Berns), 'aus mythischem Denken eine Heuristik, eine Kunst des Suchens und Findens, abzulauschen und abzufiltern wäre, die mittels moderner allegorischer Poesie sich ebenfalls der Naturerkundung nutzbar machen ließe.'<sup>65</sup> Bacon behandelte im Anschluß an seine Darlegungen einige Mythen, unter denen der Pansmythos der erste ist: 'Pan sive natura.'<sup>66</sup>

Das war für die deutschen Dichter, die sich der Gattung der pastoralen Literatur verschrieben hatten, eine attraktive Idee. Denn Pan, der gehörnte Waldgott mit seinen Bockfüßen und auffälligen Attributen (Hirtenstab und Panflöte), übernahm die Funktion eines die ganze Natur umfassenden Gottes. So erwähnte Birken, als er die tiefere Bedeutung der heidni-

<sup>62</sup> Bacon, *De sapientia*, 628, transl. 698.

<sup>63</sup> Ebd.: 'Nam ut hieroglyphica literis, ita parabola argumentis erant antiquiores.' ('For as hieroglyphics came before letters, so parables came before arguments', transl. 698).

<sup>64</sup> Bacon, *De sapientia*, 629, transl. 698.

<sup>65</sup> Berns, *Gott und Götter*, 54.

<sup>66</sup> Bacon, *De sapientia*, cap. vi, 635-641 (transl. 707-714); es sind insgesamt 21 Geschichten.

schen Göttergeschichten betonte, sofort diesen Allgott: ‘Mit dem Pan [...] haben sie dieses Gantze ( , *universum*) das ist / alles / was in der Natur befindlich / verstanden’.<sup>67</sup> Er konnte im Vorbeigehen auf Bacon, Natalis Comes und Harsdörffer (CLII. Gesprächspiel) verweisen. Daß zwischen dem Aussehen des Gottes und seiner Funktion resp. seiner Würde eine beträchtliche Distanz liegt und die Bezeichnung ‘absurd’ nicht abwegig wäre, ist den Autoren der Frühen Neuzeit wahrscheinlich schon aufgefallen.<sup>68</sup> Aber Bacon hatte gerade im Absurden die Möglichkeit gesehen, die parabolische Funktion der Gestalt sinnfällig zu machen. Er sagte dazu Folgendes:

Habemus etiam et aliud sensus occulti et involuti signum non parvum, quod nonnullae ex fabulis tam absurdae narratione ipsa et insulsae inveniantur, ut parabolam etiam ex longinquo ostendent, et veluti clament. Quae enim probabilis est fabula, etiam ad voluptatem et historiae similitudinem conficta existimari potest; quod autem nulli in mentem venisset cogitare aut narrare, id in alios usus quaesitum videtur. (But there is yet another sign, and one of no small value, that these fables contain a hidden and involved meaning; which is, that some of them are so absurd and stupid upon the face of the narrative taken by itself, that they may be said to give notice from afar and cry out that there is a parable below. For a fable that is probable may be thought to have been composed merely for pleasure, in imitation of history. But when a story is told which could never have entered any man’s head either to conceive or relate on its own account, we must presume that it had some further reach.)<sup>69</sup>

Eine Anpassung an christliche Züge wie ‘Gott alles in allem’ (1 Kor 15,28) und Motive (der gute Hirte und die Schafe) war leicht. Das hat im Deutschland des 17. Jahrhunderts die Entwicklung einer Naturpoesie begünstigt, die sich in der bukolischen Tradition der Renaissance verhielt und zugleich im parabolischen Sinn auf eine christianisierte Pan-theistische Natur hinwies. Die Nürnberger Dichter – die ‘Pegnitzschäfer’ – wählten Pan zum Schutzpatron und die Panflöte zum Vereinssymbol. Auf dem Titelblatt zur *Fortsetzung der Pegnitz=Schäferey* ist die Panflöte programmatisch abgebildet und im Text als Bildgedicht (Seite 67) gestaltet. Dieser

<sup>67</sup> Sigmund von Birken, *Fortsetzung Der Pegnitz=Schäferey*, Vorbericht. Berns hat den zentralen Abschnitt in seinem Aufsatz ‘Gott und Götter’ betitelt: ‘Poetischer Pan-Theismus: das Programm der Pegnitzschäfer’ (70 ff.).

<sup>68</sup> Berns, *Gott und Götter*, 70 f. (Anm. 119): ‘noch nicht systematisch untersucht...’.

<sup>69</sup> Bacon, *De sapientia*, 626 f., transl. 697.

Prozeß der Naturallegorese hatte selbstverständlich sprachphilosophische und kulturpatriotische Konsequenzen, die theologisch begründet werden mußten.<sup>70</sup>

Das große Ansehen des Philosophen und Staatsmanns Francis Bacon (1561-1626), Lordkanzler und Baron von Verulam, hat zweifellos die Aufnahme seiner Ideen in Deutschland begünstigt. Er galt als Erneuerer der Philosophie ('Instauratio magna') und Wegbereiter eines neuen Wissenschaftsbegriffs (wissenschaftliche Empirie).<sup>71</sup> Bacon hat in seinem Werk *De dignitate et augmentis scientiarum* (1623), das vierzehn Jahre nach dem Traktat von 1609 *De sapientia veterum liberi* veröffentlicht wurde, die *fabula Panis* ausführlich dargestellt.<sup>72</sup> Hier wurde nun die Fabel nachdrücklicher an die wissensvermittelnde Funktion von Literatur gebunden. Bacon unterschied drei Gattungen: die *poesia narrativa*, die *poesia dramatica* und die *poesia parabolica*. Die *narrativa* ahme die *historia* (das wirkliche Geschehen) nach, die *dramatica* suche als 'historia spectabilis' die Dinge als gerade geschehende darzustellen, die *parabolica* sei sowohl *historia* als *poesia* und stelle das Abstrakte im Bild dar: 'Parabolica vero est historia cum typo, quae intellectualia deducit ad sensum.' ('Die parabolische aber ist Historie mit Vorbildern welche das Geistige sinnlich machen.'). Deshalb reiche die Bedeutung der Poesie über den ästhetischen Genuß hinaus: 'adeo ut poësis ista non solum ad delectationem, sed etiam ad animi magnitudinem et ad mores conferat.' Die deutsche Übersetzung trägt mit typischen Wendungen die Spuren des 18. Jahrhunderts: 'daß also die Poesie nicht bloß zum Vergnügen, sondern auch zur Größe des Geistes und zur Verbesserung des Herzens beiträgt.'<sup>73</sup> Dabei könne die *historia* das menschliche Gemüt durch Vielheit und Gleichförmigkeit langweilen, die Poesie jedoch erquicke durch verschiedene und abwechslungsreiche Dinge.<sup>74</sup> Um so mehr gelte das für die parabolische Poesie, die religiösen

<sup>70</sup> Vgl. Berns, *Gott und Götter*, 72 ff.

<sup>71</sup> Aus den neueren Studien sind etwa zu nennen: H.B. White, *Peace among the willows. The political philosophy of Francis Bacon*. Den Haag 1968; F.H. Anderson, *The Philosophy of Francis Bacon*. New York, 2. Auflage 1971.

<sup>72</sup> Zitiert wird nach: *The Works of Francis Bacon*, Vol. 1, London 1857 (423ff.) sowie nach der ersten deutschen Übersetzung: Lord Franz Bacon [...], Über die Würde und den Fortgang der Wissenschaften. Verdeutschet und mit [...] einigen historischen Anmerkungen herausgegeben von Johann Hermann Pfingsten. Pest 1783. Nachdruck Darmstadt 1966 (hier 230-259).

<sup>73</sup> Bacon, *De dignitate*, deutsche Übersetzung 232.

<sup>74</sup> Ebd., deutsche Übersetzung 232: '[...] cum historia vera, obvia rerum satietate et similitudine, animae humanae fastidio sit, reficit eam poesis, inexpectata et varia et viscissi-

Charakter habe und zwischen dem Göttlichen und dem Menschlichen die Brücke schlage:

An poesis parabolica inter reliquas eminet, et tanquam res sacra videtur et augusta, cum praesertim religio ipsa ejus opera plerumque utatur, et per eam commercia divinorum cum humanis exerceat. (Die parabolische Poesie nun ragt unter den übrigen hervor und wird als eine heilige und herrliche Sache angesehen; da besonders die Religion selbst gemeiniglich ihres Werkes sich bedient und durch selbiges die Verbindung göttlicher und menschlicher Dinge zu stande bringt.)<sup>75</sup>

Der parabolischen Poesie hat Bacon also dieselbe Funktion zuerkannt wie den antiken Mythen: Sie bilden eine Quelle des Wissens und der Erkenntnis. An drei mythischen Fabelgeschichten sollte das exemplarisch aufgezeigt werden. Dazu dienen innerhalb von Bacons Ausführungen die drei Geschichten des Pan, des Perseus und des Dionysos. Die Fabel des Pan eröffnet Einsichten in die Naturphilosophie, die des Perseus in die Politik, die des Dionysos (Bacchus) schließlich in die Ethik.<sup>76</sup>

Hier setzte Harsdörffer an, als er in seinen *Frauenzimmer Gesprächspielen* auf Bacon Bezug nahm. Die Geschichten von Pan, Perseus und Dionysos bilden in seiner vielgelesenen Sammlung von 1643-1649 den Auftakt zur pastoralen Oper *Seelewig* (in Nr. CLI-CLIV, 1644, Musik von Sigmund Theophil Staden).<sup>77</sup> Die Gemeinschaftsarbeit von Harsdörffer und Staden sollte als die erste erhaltene deutsche Oper (1644) in die Musikgeschichte eingehen. Die Geschichte ist einfach, die Geschehnisse zweckentsprechend und durchsichtig. – Seelewig ('verstehend die ewige Seele') wird vom bösen Waldgeist Trügewalt verführt. Dazu manipuliert dieser in der Echo-Arie 'Wer kan dann trösten mich?' (III,4) das Echo.<sup>78</sup> Im Geist der voraus-

tudinum plena canens' ('...wenn die wahre Historie der menschlichen Seele durch die vorkommende Menge und Gleichheit der Dinge zum Ekel ist; so erquickt sie die Poesie wieder, indem sie unerwartetes und mannichfaltiges und Abwechslungsvolles vorsingt').

<sup>75</sup> Ebd., deutsche Übersetzung 234.

<sup>76</sup> Ebd. 521 ff. bzw. 530 ff. und 535 ff.

<sup>77</sup> Stadens Lebensdaten: 1607-1655. Text im IV. Teil der *Gesprächspiele*. Vgl. P. Keller, *Die Oper 'Seelewig' von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer*. Bern 1977 (Publikat. d. Schweiz. Musikforsch. Ges. II/29); John Leighton, Die Wolfenbütteler Aufführung von Harsdörffers und Stadens 'Seelewig' im Jahre 1654, in *Wolfenbütteler Beiträge* 3 (1978), 115-128. Im Jahr 1975 wurde die Oper im Rahmen des 'Holland Festival' in Utrecht aufgeführt (Edition: Kees Vellekoop).

<sup>78</sup> Regieanweisung (*Gesprächspiele* IV, 135): "Trügewalt verstelltet in den Wiederhall."



gehenden Echopartie ('Der Nymfen Chor'; II, 6) weiß Seelewig dem Versucher letztlich zu widerstehen.

Das Stück weist eine seltsame Mischform auf: Es ist ein christlich moralisierendes Seelenkampf-drama, das Bühnengeschehen ist in heidnisch-allegorische Szenerie plazierte, mit einem bocksfüßigen Verführer (der Teufel als 'der böse Feind').<sup>79</sup> Ohne Bacons Theorie wäre solches Konzept kaum denkbar gewesen. Mit Hilfe der parabolischen Kategorie konnte die Verführungsgeschichte der Seelewig zur lehrhaften Geschichte werden. In mehreren reflektierenden Passagen finden sich Hinweise. So heißt einer der Hirten Künsteling – er steht für den 'Kunstkützel fürwitziger Wissenschaften.'<sup>80</sup> Er überreichte Seelewig ein Fernrohr, das löste nun, wie der Kommentar es formuliert, das ganze Unglück aus:

Der Wahn ist dieses betrügliche Glaß / vermittelt welches wir nahend achten was fern ist / oder (wann man auf dem anderen Ende durch das Fernglaß sihet/) entfernt was uns vor den Augen stehet. Dieser Künsteling hätte mit keinem anderen Geschenke die falschvermeinte Wissenschaften besser ausbilden können. Wir ziehen oder schieben die ineinander gestossene Rohre besagten Glases / wie wir wollen / so wird das Beschauete oder Betrachte (!) allezeit unserem Gesicht / aber nicht allerseits der Warheit gemäß kommen.<sup>81</sup>

Es geht um den falschen Gebrauch der Wissenschaften oder genauer um einen falschen Schluß, zu dem eine trügliche Beobachtung führt. 'Was das Aug nicht sihet / beweint das Hertz nicht. Die Augen führen und verführen die Jugend leichtlich.'<sup>82</sup> Seelewig wurde das Opfer einer 'blinden Liebe', sie hätte fast das Irdische und das Teuflische anstatt des Ewigen und Himmlischen gewählt. Aus dieser moralisierenden Perspektive thematisierte Harsdörffers 'Geistliches Waldgedicht' ein tieferes Sehen,

<sup>79</sup> Trotz der verfremdenden Aufmachung ist Trügewalt der Teufel. Vgl. iv. Bd., 37: 'Trügewalt / die Seelewig betrüglicher Weise zu Fall zu bringen. [...] Weil der böse Feind / diesen Namen gemäß / gewaltig ist zu betrügen / durch falsche Wissenschaften / Reichthum und Ehre / als ein Fürst dieser Welt / und ein Lügner von Anbegin.' Ferner 78, nach Trügewalts Arie: 'Die Welt einem finsterem Walde verglichen / in welchem der böse Feind / als ein Fürst derselben / sein Werk haben wil / in den Kindern des Unglaubens / daher auch Trügewalt den Namen hat. [...] Zu verstehen / daß der Satan trachtet / durch Verhengniß Gottes / den Menschen zu Schaden / und sie in das ewige Feuer zu bringen.'

<sup>80</sup> *Gesprächspiele* IV. Teil, 36.

<sup>81</sup> Ebd. 96.

<sup>82</sup> Ebd. 96.

das, von der Vernunft geleitet, unter die täuschende Oberfläche dringt. So lautete dementsprechend das Fazit:

Wir weren elende Menschen / wann wir nicht so wol Mittel hätten das Unsichtbare / als das Sichtbare zu erkundigen. Das Ohr ist uns ertheilet um zu hören / das Aug zu sehen / der Mund zu priefen. Wie solte aber unser Verstand nur fähig seyn das zu fassen / was durch die eusserlichen Sinne erforschet werden mag? Wer in diesem Wahn stehet / hat die Kräfte emsiger Betrachtung noch nicht erlernt.<sup>83</sup>

Die parabolische Deutung antiker Mythengeschichten war bei Bacon vorgeprägt. In diesen Bahnen fand Bacons Mythenpoesie in Deutschland Eingang, in ihrem Gefolge Pan und mit ihm die Nymphe Echo.

In der *fabula Panis*, die bei Harsdörffer auf das Seelewigdrama vorbereitet, wurde es bereits lapidar formuliert: 'Pan ist dieser gantze Weltbau' bzw. 'Den Widerhall oder Echo hat er geliebt.'<sup>84</sup> Aber in dieser Formulierung klingt auch Bacons *De dignitate* durch, wo es heißt:

Pan liebet den Echo / weil nichts ist das jhm ähnlicher / als die Wiederholung seiner Stimme / und ist dieses die beste Wissenschaft / welche der Welt natürliche Rede getreulichst erforschet / widerholet und vernehmlich hören läst.<sup>85</sup>

Pans Liebe zur Nymphe Echo gewinnt vor diesem Hintergrund eine überraschende Deutung. Hinter ihr stehe Pan selber, dessen Echo sie sei; das Ziel der Wissenschaft sei das Bemühen, die Geheimnisse der Schöpfung mit ihrer 'natürlichen Rede' hörbar und erfahrbar zu machen, mit anderen Worten: die Natur selbst zum Reden zu bringen. Das Motiv der Selbstgenügsamkeit und Vollkommenheit der Welterschöpfung sowie das der wahren Philosophie als deren Nachschrift hat Harsdörffer nicht übernommen. Es rundete aber bei Bacon das Bild dieser Fabel aufs beste:

Postremo minime mirum est, si nulli amores Pani attribuantur praeter conjugium Echus. Mundus enim se ipso, atque in se rebus omnibus fruitur. [...] Inter sermones autem sive voces excellenter ad conjugium mundi sumitur sola Echo; ea enim demum vera est philosophia, quae mundi ipsius voces fidelissime reddit, et veluti dictante mundo conscripta est, et nihil aliud est, quam ejusdem simulacrum et reflexio, neque addit quicquam de proprio, sed tantum iterat et

<sup>83</sup> Ebd. 143.

<sup>84</sup> Ebd. 17.

<sup>85</sup> Bacon, *De dignitate*, deutsche Übersetzung 257.

resonat. (Zuletzt ist es gar kein Wunder, wenn dem Pan keine Liebesgeschichten zugeeignet werden, außer der Vermählung Echos, denn die Welt genießt sich selbst und in sich alle Dinge. [...] Unter den Reden oder Stimmen aber wird vorzugsweise allein das Echo zur Vermählung des Alls genommen: denn dies ist erst die wahre Philosophie, welche die Stimmen des Weltalls selbstens auf getreueste wiedergibt, und gleichsam nach dem Diktiren der Welt (*dicante mundo*) geschrieben worden ist; und nichts anders ist als deren Bildniß und Widerschein: die auch nichts von dem eigenen hinzuthut, sondern nur wiederhohlt und zurückschallt.)<sup>86</sup>

Der letzte Teil kehrt bei Harsdörffer wieder, wenn es von Echo heißt, sie sei nur die Wiederholung von Pans Stimme – ‘und ist dieses die beste Wissenschaft / welche der Welt natürliche Rede getreulichst erforschet / widerholet und vernehmlich hören läst.’<sup>87</sup> Harsdörffer muß von den Möglichkeiten parabolischer Darstellung und Deutung fasziniert gewesen sein. Das galt auch für Justus Georg Schottelius, der im Drama vom Waldgott Pan den gleichen Spuren folgte.<sup>88</sup> Ebenso erstaunlich wie bei Harsdörffer ist die Beschreibung von Pans Aussehen und dessen Deutung. Bei Schottelius weist sein Name auf ‘die gantze Natur / oder die Allgemeinheit aller Dinge’ hin, Echo sei ‘eines jeden Dinges Gegenbild oder Gegenschall.’ Harsdörffer folgte Bacon und schilderte in der Einleitung von *Seelewig* den antiken Gott mit seinem abstrusen Aussehen recht genau:

Er hat auf dem Haupt grosse Hörner / einen rauhen und zottichten Leib / einen langen Geisbart / ober der Gürtel wie ein Mann / unter derselben wie ein Bock gestaltet: in der linken Hand trägt er ein Pfeiffen=Werklein von sieben Röhren / in der rechten einen langen / unten geraten / oben krummen Stab / ist umkleidet mit einer Haut von einem Parterthier.<sup>89</sup>

Immerhin – ‘Pan ist dieser gantze Weltbau’. Die sonderbare Gestalt erschließt sich erst in der parabolischen Zeichenhaftigkeit, etwa so: oben Mensch, unten Bock – ‘zu bedeuten die himmlischen und jrdischen Dinge / in welchen die Welt bestehet’, wobei außerdem ein Bock flink Berge

<sup>86</sup> Ebd.

<sup>87</sup> Harsdörffer, *Gesprächspiele* IV. Teil, 21.

<sup>88</sup> Justus Georg Schottelius, Eine neue ergetzliche Vorstellung des WaldGott Pans / Samt seinen Verrichtungen, in *Fruchtbringender Lustgarte*. Wolfenbüttel und Lüneburg 1647, 209-257. Das folgende Zitat 223 f.

<sup>89</sup> *Gesprächspiele* IV. Teil, 16.

und Felsen hinaufklettert; das 'Pfeiffenwerk' deutet mit den sieben Röhren auf 'der sieben Planeten Wirkung / Kraft und Tugenden'.<sup>90</sup> Dennoch ist eine Diskrepanz zwischen Aussehen und Göttlichkeit nicht zu leugnen. In der Tat kannte bereits die Antike zwei verschiedene Pantraditionen. Einmal war Pan der Hirtengott, der Gott der Jäger und Fischer, als Erfinder des Rohrinstrumentes der Flötenlehrer des Hirten Daphnis. Davon unterschied sich die Vorstellung von Pan als Allgott, die man im 1. Jahrhundert n. Chr. bei Cornutus ansetzt.<sup>91</sup> Etymologisch wurde der Name mit ('all') in Verbindung gebracht, im Homerischen Hymnos auf Pan heißt es: 'Pan / All [...] nannten sie ihn, weil er allen [...] das Herz ergötzte.'<sup>92</sup> Jedenfalls ist der Dualismus in der Tradition der Panvorstellung nicht unüblich.

Anfang der vierziger Jahre war im Umkreis der Nürnberger Dichter die Panfabel derart bekannt und war sie auch mit ihrer parabolischen Bedeutung den Hirten-Dichtern so vertraut, daß Sigmund von Birken es wagen konnte, eine literarische Begegnung zwischen Pan und ihnen in den Gefilden vor der Stadt zu inszenieren, und zwar in der *Fortsetzung der Pegnitz=Schäferey* (1645).<sup>93</sup> Die Geschichte ist im historischen Jetzt angesiedelt. Floridan und Klajus spazieren in der Nürnberger Landschaft, werden sich in einer Frage nicht einig und beschließen, Echo um Rat anzugehen. Sie gibt allerdings keine 'richtige Antwort', aber Vorsicht ist geboten: 'Wie sie dann auch mehrmahls eine Wahr= und Vorsagerinn gewesen derer Sachen / welche kurtzkünftig haben geschehen sollen.'<sup>94</sup> Sie dichten und

<sup>90</sup> Ebd. 18. (Tugenden = Vermögen und Eigenschaften).

<sup>91</sup> Aus der Literatur zum Thema seien hier genannt: Reinhard Herbig, *Pan, der griechische Bocksgott. Versuch einer Monographie*. Frankfurt am Main 1949; Wilhelm Heinrich Roscher, 'Pan als Allgott. Eine religionsgeschichtliche Untersuchung', in *Festschrift für Johann Overbeck*. Leipzig 1893, 56-72; Frank Brommer, Pan, in *Realenzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaften*, Supplementband 8, 1956, Sp. 949-1008.

<sup>92</sup> Zitat nach der Arbeit von Martina Adami, *Der große Pan ist tot!? Studien zur Pan-Rezeption in der Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Innsbruck 2000, 16. (*Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe*, Bd. 61). Für die kunstgeschichtliche Wirkungsgeschichte sind nachzutragen: Fritz Saxl, *Antike Götter in der Spätrenaissance. Studien der Bibliothek Warburg* 1927; Jean Seznec, *La survivance des dieux antiques. Essai sur le rôle de la tradition mythologique dans l'humanisme et dans l'art de la Renaissance*, London 1940 (*Studies Warburg Institute*, 9). – Das Wort 'Der grosse Pan ist tot' ist bekanntlich ein Zitat aus Plutarchs 'De defectu oraculorum' (*Moralia* 419 D).

<sup>93</sup> [Sigmund von Birken], *Fortsetzung der Pegnitz=Schäferey* [...]. Nürnberg 1645, in Georg Philipp Harsdörffer, Sigmund von Birken, Johann Klaj, *Pegnesisches Schäfergedicht 1644-1645*. Hrsg. v. Klaus Garber. Tübingen 1966. (*Deutsche Neudrucke, Reihe Barock* 8).

<sup>94</sup> Ebd. 31.

singen noch einige virtuose Lieder, als plötzlich Pan erscheint; sie erkennen ihn sofort aus der Beschreibung bei Natalis Comes. Er redet sie an und bittet sie in seinen Grottenpalast einzutreten; damit fängt das seltsame Abenteuer an. Die Grotte ist kostbar ausgeschmückt und zeigt Darstellungen aus der Mythologie. Das Personal ist etwas ungewöhnlich, es sind Satyrn und Waldgötter, 'welche alle mit feerrohten Antlitzern und mosichten Bokksbärten / auch zottichten Geisfüssen / anzusehen.'<sup>95</sup> Im größten Raum, der erhellt wird durch 'ein breites Krystallen=Fenster / das oben an der Dekke eingemachet', erkennen sie auf den Pfeilern neben der Tür zwei wunderschöne Nymphenfiguren aus weißem, reinem Marmor, an deren Vollkommenheit nur das 'wahrhaftige Leben' fehlte. Eine ist Echo, die andere Syringa. Die Hirten verwundern sich über die Schönheit der beiden, 'sonderlich aber der Echo.'<sup>96</sup> Es gibt allerhand zu sehen und zu bestaunen; so sind etwa die Taten der großen Helden des Dreißigjährigen Krieges dargestellt. Auch vernehmen sie 'ein ungewöhnliches Knarren und Schnurren / wie eines Rades'<sup>97</sup> (es sind die Parzen), Satyrn und Faune tanzen, sie stolpern fast über 'den vertrunkenen Silenus'<sup>98</sup>, der gerade von einem Bacchusfest nach Hause gekommen ist. Das alles spielt sich unterirdisch, in einem fremdartigen Ambiente, ab. Aber dank ihrer mythologischen Bildung wissen die beiden Hirten Bescheid und fürchten sich nicht.

Den Höhepunkt des Aufenthalts im Felsenpalast bildet die Überreichung der berühmten Panflöte. Pan, 'der große Pan', nimmt sie selber vor: 'So nehmet sie nun [...] im Nahmen aller eurer Ordensgenossen von unsren Händen / und wie sie dem grossen Pan seither allzeit über die massen lieb gewesen / also könd ihr leichtlich erachten / diese müssen ihm auch lieb seyn / denen er so ein liebes Kleinod übereignet und schenket.'<sup>99</sup> Damit ist das Abenteuer auch gleich zu Ende. Wieder an der Oberfläche angelangt, händigen sie Strephon (=Harsdörffer), dem Gründer der Pegnitz-Gesellschaft, die Flöte aus. Dieser ist mit Montano zufällig in der gleichen Gegend, beide verwundern sich über das Göttergeschenk, 'welches sie dann fast andächtig küsseten,'<sup>100</sup> obwohl ihnen die erzählten

<sup>95</sup> Ebd. 42.

<sup>96</sup> Ebd. 45f.

<sup>97</sup> Ebd. 47.

<sup>98</sup> Ebd. 56.

<sup>99</sup> Ebd. 57.

<sup>100</sup> Ebd. 63.

Vorgänge kaum glaubhaft vorkommen. Aber das Instrument, Pans eigene Flöte, muß sie überzeugen.

Tatsächlich ist es eine sonderbare Geschichte, im wahrsten Sinn absurd. Birken's Invention weist überraschende Züge auf. Ohne Zweifel rekurriert sie auf Bacons Kategorie der Absurdität als Zeichen eines parabolischen Hintersinns. Das gilt ohnehin für die Hirten selber, die doch nur verkleidete Hirten sind, ebenfalls für die weihevollen religiösen Atmosphäre, welche die christlich frommen Sänger zu Lob- und Dankliedern zu Ehren des grossen Pan nötigt – es steckt alles voller 'Absurditätssignale' (Berns). Der tiefere Sinn des sich in der Szenerie der Nürnberger Landschaft ereignenden Vorgangs mit der Pangehalt als eindrucksvoller Mitte ist nicht schwer zu erraten: 'dieses Gantze [...] das ist / alles / was in der Natur befindlich' (Vorbericht). Daß Pan als die Verkörperung von Natur und Schöpfung die Nürnberger Dichter mit seinem Geschenk auszeichnet, erweist sich als ein Gestus mit offensichtlicher poetologischer Funktion. Denn die Pegnitzschäfer bringen mit ihrer Wortkunst die Natur zum Erklingen, ja zum 'Reden'. Dieses Verständnis der Dinge geht weit über die Klangmalerei hinaus, die herkömmlicherweise mit der Nürnberger Dichtung verbunden wird.<sup>101</sup> Klangmalerische Effekte bilden nämlich nur einen Aspekt des fast manischen Experimentierens mit Laut und Klang an der Grenze semantischer Verstehbarkeit, es ging um mehr und um anderes. Auf anderer Ebene gewinnt die 'Spielfreude' erst ihre spezifischen Konturen, und zwar als Versuch, die 'Stimme der Natur' in Buchstaben und Schrift zu fixieren und in der Onomatopoeie ihr Wesen hörbar zu machen – 'Es witzschern / und zitzschern und zwitzschern die hüpfenden Büsche'<sup>102</sup>. Von hier ist nur ein kleiner Schritt zur national-patriotischen Sprachtheorie, die darin einen Beweis der Ursprünglichkeit und Reinheit der deutschen Sprache erblickte.<sup>103</sup>

Das führt zur Vermutung, daß im Verhältnis von Natur und Klang, wie es im Dichtungsverständnis der Nürnberger an den Tag tritt, die Nymphe Echo eine besondere Stelle einnahm. In der Tat finden sich dafür mehre-

<sup>101</sup> Noch immer von Bedeutung ist die Studie von Wolfgang Kayser, *Die Klangmalerei bei Harsdörffer*. Göttingen 1932, 2. Auflage 1962.

<sup>102</sup> Birken, *Fortsetzung* [...], 35.

<sup>103</sup> Andreas Gardt, 'Sprachpatriotismus und Sprachnationalismus. Versuch einer historisch-systematischen Bestimmung am Beispiel des Deutschen', in *Sprachgeschichte als Kulturgeschichte*. Hrsg. von Andreas Gardt, Ulrike Haß-Zumkehr, Thorsten Roelcke. Berlin/New York 1999, 89-113 (*Studia Linguistica Germanica*, 54).

re Indizien. Bei den Pegnitz-Schäfern ist Echo die Instanz, die in Wäldern und Feldern das Amt einer Wahrsagerin wahrnimmt, wann immer ihr Rat gewünscht wird. Häufig wird sie angerufen; dann setzt ihre akustische Reaktion eine spielerisch-tiefsinnige Sprachhandlung in Gang, wie etwa bei Harsdörffer:

Ach/ Gegenhall / ich will dich etwas fragen:  
Ich bitte dich / die Wahrheit anzusagen /  
Werd ich wol so verbleiben lang allein?  
Geg. Nein.

Echo beläßt es (hier wie an anderen Stellen) nicht bei der Andeutung des Glücks in der Liebe, sondern verweist auf das Mittel zum Erlangen von Frauengunst: Kunst.<sup>104</sup> Das bindet ebenfalls Birkens Echo-Gedichte in den Usus der Schäfer-Dichter ein, auch bei ihm findet sich die auffordernde Gebärde zum sinnigen Gegenhall:

Mich hörstu wohl / wohlan / vernehme was ich sage /  
Gieb Antwort meinem Wort / sag aus / was ich dich frage.  
E. frage.<sup>105</sup>

Die typische Gestik gestaltet sich bei den Nürnbergern fast zum frühneuzeitlichen Musenanruf:

‘Hoer / wo bist du / Echo? sey uns Echo hier.’<sup>106</sup> Das Dialogisieren – an dem sich mehrere Schäfer beteiligen können – soll den Eindruck einer Zwiesprache mit der Natur erwecken, deren tönender Exponent die Nymphe Echo ist.

In Birkens Schauspiel *Psyche* ist ein Echolied enthalten, das nicht nur die poetischen Möglichkeiten des Echo-Effekts aufzeigt, sondern auch Echos religiöse Funktion. In der Allegorese des Stückes steht Psyche für die Seele, der Königsohn Theagenes für Christus. In ihrer bedrängten Lage – Psyche wird in einer Grotte von einem Drachen bedroht – nimmt Theagenes die Stelle Echos ein (‘Theagenes wird Echo’), weiß seiner Geliebten Mut zu machen und sie zum Durchhalten anzuspornen. Die Idee ist natürlich die Rettung der Psyche durch den Königsohn, wie

<sup>104</sup> *Pegnesisches Schäfergedicht* 1644-1645, 6 f.

<sup>105</sup> Birken, *Fortsetzung* [...] 24 ff.

<sup>106</sup> So die erste Zeile des Echogedichts Birkens, *Fortsetzung* [...], 29 ff.

Christus die Seele des Menschen von Hölle und Tod erlöst.<sup>107</sup> Birkens Schauspiel zeigt Verwandtschaft mit Harsdörffers Seelewig. Daraus geht u.a. hervor, daß Schottelius und die Nürnberger angesichts aktueller literarischer bzw. poetologischer Probleme und Formexperimente eines Sinnes waren.<sup>108</sup>

Im Horizont einer religiösen Sinndeutung der Echogestalt im deutschen Barock kann es nicht mehr überraschen, daß der glühend-fromme schlesische Dichter Johannes Scheffler (Angelus Silesius) in seiner Lyrik ohne allegorischen oder parabolischen Umweg Echo zum Gesprächspartner der Seele einsetzte: 'Wer wird mir, mein Herze, das Jesulein geben? Heiliges Leben.' Es sind fünf Strophen von großer Innigkeit, auf eine sich nach dem Text fügende Melodie gesungen.<sup>109</sup> In der Sammlung geistlicher Gedichte des (ebenfalls) katholischen Dichters Friedrich von Spee, *Trutz Nachtigall* (1649) findet sich das Gedicht 'Die Gesponß Jesu spielet im Walde mit einer Echo oder widerschall.' Immer deutlicher wird, daß der Christianisierung von Pan und Echo, die im Gefolge Contis und Bacons eingetreten ist, eine eindeutige Sakralisierung folgte, die namentlich in der Konnexion von Hohem Lied und pastoraler Dichtung zu beobachten ist. Sie feierte in der barocken Jesusminne mit ihrer beliebten Dialogstruktur (Jesus und die Seele) Triumphe. Kaspar Stieler veröffentlichte 1684 eine Sammlung geistlicher Lieder unter dem Titel *Jesus-Schall und Wiederhall / Durch ein liebliches Echo*. Es ist der unaufhaltsame Aufstieg Echos zu verbuchen, sie ist zu guter Letzt die himmlische Stimme, die dem Menschen Trost spendet, ihn aufrichtet und auf das ewige Leben hinweist. In Johann Sebastian Bachs *Weihnachts-Oratorium* (IV 39) antwortet schließlich nicht Echo, sondern Jesus selbst in der Position Echos.

<sup>107</sup> Vgl. die grundlegende Untersuchung von Hartmut Laufhütte, die auch zur Entstehung des Stückes interessantes Material vorlegt: 'Animae sub involucro historia.' Sigmund von Birkens Drama *Psyche* als allegorische Inszenierung der Heilsgeschichte, in *Theodramatik und Theatralität. Ein Dialog mit dem Theaterverständnis von Hans Urs von Balthasar*. Hg. v. Volker Kapp, Helmuth Kiesel und Klaus Lubbers. Berlin 2000. (*Schriften zur Literaturwissenschaft*, Bd. 14), 139-166.

<sup>108</sup> Birkens *Psyche* wurde veröffentlicht im Anhang seiner Poetik von 1679 (*Rede-bind- und Dicht-Kunst*). Zum Werk ist die Studie von Bernhard Silber zu vergleichen: Die dramatischen Werke Sigmund von Birkens (1626-1681). Tübingen 2000 (*Mannheimer Beiträge zur Sprach- und Literaturwissenschaft*, Bd. 44), 203-257.

<sup>109</sup> Angelus Silesius, Heilige Seelenlust oder geistliche Hirten-Lieder. Breslau 1657, in *Sämtliche poetische Werke*, hrsg.v. Hans Ludwig Held. München 1949, 3. Auflage o.J., 2. Band, 77.



Es ist ein nicht alltägliches Programm, das Christliches und Heidnisch-Mythologisches zu einer Einheit zu schmieden suchte. Mit Hilfe Pans und Echos trete der Mensch in der Natur in die Spuren der Schöpfung und komme somit zur Gotteserkenntnis. Diese physiko-theologische Ansicht gründete sich nicht zuletzt auf die Psalmen, hatte aber auch einen näherliegenden und einfacheren Grund: Pan und Echo halten sich, wie auch Sprecher und Sprecherin im Hohen Lied, in der freien Natur auf. Das war denn auch wohl nicht zufällig der bevorzugte Aufenthaltsort aller derjenigen, die sich in der Frühen Neuzeit zur geistigen und geistlichen Besinnung in die 'Einsamkeit' zurückzogen. Pan und Echo, insbesondere sie, die Nymphe, erfüllten so eine Art von Wegweiser-Funktion. Schon Bacon nannte Pan (neben Mercurius) den Boten der Götter: 'Quod alter a Mercurio Deorum nuntius sit Pan, ea allegoria plane divina est, cum proxime post verbum Dei ipsa mundi imago divinae potentiae et sapientiae praeconium sit.' In der deutschen Übersetzung ist die Rede von einer 'göttlichen Allegorie', mit folgender Erklärung: 'da nächst dem Wort Gottes, das Bild der Welt selbst (die Natur) ein Herold der göttlichen Macht und Weißheit ist.'<sup>110</sup> Harsdörffer hat diese Wendung in der Einleitung zur Seelewig mit folgenden Worten zitiert: 'Daß er auch der nechste nach dem Mercurio seye / ist dahin zu verstehen / daß die Welt nechst dem Wort Gottes unser bester Prediger.'<sup>111</sup> Das ist ein (versteckter) Hinweis auf Johann Arndts epochemachendes *Wahres Christenthum* (1605 ff.), und zwar auf das IV. Buch, das die Offenbarung durch das Buch der Natur zum Gegenstand hat.

Mit der Sakralisierung der Natur in Arndts Erbauungsbuch scheinen die literarischen und theologischen Positionen sich weitestgehend angenähert zu haben, fast bis zur Deckungsgleichheit. Es schien auch ein gemeinsamer Geist zu herrschen, dem das Wort der Natur gleich viel galt wie das Wort der Schrift: Mit dem allusionsreichen Sinnpotential hätten die Dichter dann frei verfahren können, so lange sie im Rahmen der kirchlichen Dogmen verblieben. Dem ist aber nicht so, die Literatur ging – aufs Ganze gesehen – völlig eigene Wege. Das wird nirgends deutlicher als in der Echotradition der Nürnberger. Die in der Landschaft herum-schweifenden Dichter lauschen der Natur ihre Laute ab und schreiben sie

<sup>110</sup> Bacon, *De dignitate*, deutsche Übersetzung 253.

<sup>111</sup> Harsdörffer, *Gesprächspiele* IV. Teil, 19. In den drei Texten wird auf die lateinische bzw. deutsche Fassung von Ps 19,2 verwiesen: 'coeli enarrant gloriam Dei, atque opera manuum ejus indicat firmamentum.'

sofort auf: 'allhier ist zu merken / daß diese Schäfere sich immer zu mit Papier und Wasserbley in ihren Hirtentaschen versehen / damit ja ihnen bey Gelegenheit an Matery zum Schreiben nicht ermangeln möchte.'<sup>112</sup> Das literarische Programm der Pegnitzschäfer war darauf ausgerichtet, der Natur zur Sprache zu verhelfen, im Medium der Sprache sie selbst hören zu lassen und ihre Stimme onomatopoeitisch zu fixieren. Das ist das, was man in heutiger empirischer Wissenschaft fieldwork nennt. Auf die 'Sprach-Arbeit' der Nürnberger fällt anderes Licht: 'Deskriptiver Empirismus und Sprach-Atomismus wirken in der onomatopoetischen Aktion zusammen.'<sup>113</sup> Nach wie vor war Harsdörffer die zentrale Gestalt in allem Experimentieren mit dem Echo, sowohl in literaturtheoretischer wie ästhetischer Hinsicht. Aber er hatte auch naturwissenschaftliche Interessen, die beim Echo hervortraten. Einmal verwies er in seiner Poetik zur Berechtigung von ungleich langen Silben im Echo auf empirische Erfahrung:

Daß man zu weilen das Hautb verwendet / oder nicht allezeit gleich laut ruffet / in welchen Fällen ein Echo zwey und dreysilbig antworten kan / nach dem sich die Stimme verschlägt und in ungleichen Linien widerschallet.<sup>114</sup>

Dann wies er zugleich auf das Buch hin, das er selber herausgebracht hatte: *Mathematische und Philosophische Erquickstunden* (1636). Der vierte Teil dieses dreibändigen Buches handelt von Fragen, 'die Musicam und das Gehör betreffend'. Im 10. Abschnitt wird die Frage besprochen, wie man mit der Stimme oder einem Musikinstrument zwei- oder dreistimmig musizieren könne. Es stellt sich heraus, daß es mit Hilfe des Echos ohne weiteres gelinge: 'Wann einer ein Fugen von zwey Stimmen will continui- ren / ist die Sach leicht / und vielfältig probiert worden.'

War zunächst Pan die tragende Gestalt gewesen, erfuhr dagegen im 17. Jahrhundert Echo einen glänzenden Aufstieg, sie ließ Pan weit hinter sich. Sie war – wie die Beispiele zeigten – ein halb himmlisches Wesen geworden, das in seinen fragmentarisierten Reden zur 'Stimme der Natur' emporstilisiert worden war. In Birkens *Fortsetzung der Pegnitz=Schäferey* wurde sie apostrophiert als 'Wahr= und Vorsagerinn [...] derer Sachen / welche kurtzkünftig geschehen sollen'. Sie war also über Ort und Zeit erhaben, konnte nach vorn wie nach rückwärts Verborgenes ansagen.

<sup>112</sup> Birken, *Fortsetzung*, 70.

<sup>113</sup> Berns, *Gott und Götter*, 77.

<sup>114</sup> Harsdörffer, *Poetischer Trichter*, Dritter Theil, 89.

Echo wurde in der barocken Tradition offenbar in gewisser Weise mit jenem Himmelwesen identifiziert, das in theologisch-spekulativer Literatur als Jungfrau Sapientia die göttliche Weisheit verkörperte. Denn von der Sapientia heißt es, daß sie weiß (in Luthers Übersetzung), 'was vergangen vnd zukünfftig ist,' ja mehr noch: 'Sie verstehet sich auff verdeckte wort / vnd weis die Retzel auffzulösen. Zeichen vnd Wunder weis sie zuuor / vnd wie es zun zeiten vnd stunden ergehn sol.'<sup>115</sup> Das war ein Traditionsstrang, der im deutschen Barock zum Allgemeinwissen gehörte und dem künstlerischen Zugriff bereitstand. Philipp von Zesen hat die Jungfrau Sapientia in klangvollen Versen besungen. Bei ihm verfügt Sapientia neben anderen Gaben über die Prognostik, sie kann die Zukunft deuten: 'Begehrstu zu singen /| Von künfftigen Dingen /| Das zeigt sie Dier.'<sup>116</sup> Die fast süchtige Verknüpfung von Motiven und Traditionen verschiedener Provenienz war für das eklektische Denken und das Weltbild des deutschen 17. Jahrhunderts charakteristisch. Das Echo, im Grunde nichts anderes als ein klanglicher Strukturwert in der Dichtung, wurde zur Symbolfigur, die zwischen den himmlischen und irdischen Sphären vermittelte und auf Erden mit geheimnisvoller Bedeutung versehen wurde. Der Reiz des Klangeffekts mit dem verborgenen Ursprung legte eine spirituelle Inanspruchnahme nahe, die in die Sapientiatradition einschwenkte. Echo und Sapientia hatten im Horizont irrational-spekulativer Vorstellungen jedenfalls verwandte Wesenszüge; die Übertragung signifikanter Elemente lag somit auf der Hand. Im synkretistischen Weltbild des Barock waren solche Allusionen nicht außergewöhnlich. Sie stellten vielmehr die Bedingung für das Zustandekommen des komplexen Beziehungsgeflechts dar, auf das parabolische Poesie abzielte.

Die Sapientia-Parallelen lassen sich weiter verfolgen, wenn Echo wie bei Bacon 'simulacrum et reflexio' (Bild und Spiegel; s.o.) oder wie bei Schottelius (s.o.) 'eines jeden Dinges Gegenbild oder Gegenschall' genannt wird. Als Bild (Abbild) und Spiegel wird im Buch der Weisheit die himmlische Sophia dargestellt. Sie ist der Spiegel, in dem der Schöpfer sich selbst spiegelt: 'Darumb kan nichts vnreines zu jr kommen / Denn sie ist ein glantz des ewigen Liechts / vnd ein vnbefleckter Spiegel der göttlichen Krafft / vnd ein Bilde seiner gütigkeit.'<sup>117</sup> Diese Vorstellung war der Literatur

<sup>115</sup> *Buch der Weisheit* VIII, 8: D. Martin Luther, *Die gantze heilige Schrift Deusch*. Wittenberg 1545. Neudruck hrsg. v. Hans Volz. Darmstadt 1972, 2. Band, 1712.

<sup>116</sup> Philipp von Zesen, *FrühlingsLust*. Hamburg 1642, V/9, in *Sämtliche Werke*, Bd. 1/1, bearbeitet von Ferdinand van Ingen, 1980, 191.

<sup>117</sup> *Buch der Weisheit* VII 25 f., Seite 1711.

in der Frühen Neuzeit geläufig. In der Denkwelt Jacob Böhmes ist Sophia als Hilfsinstrument bei der Schöpfung der Welt eine auffällige Erscheinung:

Also ist diese Jungfrau der Weisheit ein Spiegel der Gottheit, darinn der Geist Gottes sich selber siehet [...] und in ihr hat der Geist Gottes die Formungen der Creaturen erblicket: denn sie ist das Ausgesprochene, was Gott der Vater [...] mit dem H. Geiste ausspricht. Sie stehet vor der Gottheit als ein Glast oder Spiegel der Gottheit, da sich die Gottheit inne siehet.<sup>118</sup>

Dem 17. Jahrhundert waren Echo und Spiegel (Spiegelkabinette!) gleich faszinierend, vor allem in ihren physikalischen Möglichkeiten. Wie literarische und naturwissenschaftliche Interessen zusammengehen konnten, ist am Beispiel Harsdörffer zu erläutern. Harsdörffer war – wie bereits angemerkt – nach wie vor die zentrale Gestalt für Echo-Experimente, in literaturtheoretischer, ästhetischer und naturwissenschaftlicher Hinsicht. In den *Mathematischen Erquickstunden* von 1651 – von Daniel Schwenter begründet, von Harsdörffer erweitert und veröffentlicht – sind einige Kapitel Echo-Experimenten gewidmet. Im Zusammenhang mit dem Aufschwung der 'neuen Wissenschaften' hatte das Buch große Ausstrahlung. In der Einleitung ist zu erkennen, daß in diesem Werk die typische Mischform vorherrscht, die gleichsam einer Poetisierung der Naturwissenschaften gleichkommt. Im Reimspruch und Kommentar stehen Widerhall und Spiegel nebeneinander, Poesie und Physik gehen nahezu ineinander über:

Der Echo oder Widerhall wird von den Ebreern bat col, die Tochter der Stimme genennet / oder Tochter deß Luffts / davon die Räthsel in ihrem Namen saget:

Ich lebe sonder Leib / und höre sonder Ohren /  
ich rede sonder Mund / bin in der Lufft geboren:  
ein Spiegel deiner Stimm / der Reime deiner Wort /  
ich schweige wann du schweigst / redst du / so red' ich fort.

Die Stimme nun verhält sich in dem Widerhall / wie der Augstral in dem Spiegel Gegenstralet / und ist die flüchtige Nymphe weniger bekannt / nemlich ihr Fortgang / Stärke / Geschwindigkeit / und alle Beschaffenheit solcher Gegen-

<sup>118</sup> Jacob Böhme, *Von der Menschwerdung Jesu Christi* (1620), ed. 1730, hrsg. v. Will-Erich Peuckert, Bd.1, 1, 12.

stimmung / deßwegen wir auch hier Stimlinien / wie dorten Strallinien haben / weil sonst die Sache nicht zu verstehen ist.<sup>119</sup>

Aus heutiger Perspektive ist solche 'Legierung von Rationalität und Irrationalität, von physikalischen Erklärungen und metaphysischer Überwölbung'<sup>120</sup> keine Empfehlung, aber barockem Denken war sie vertraut. Es ist nicht erstaunlich, daß Harsdörffer mit dem gelehrten Jesuiten Athanasius Kircher (1601-1680) korrespondiert hat.<sup>121</sup> Hier ist von Belang, daß Kircher, der als erster die psychische Wirkungskraft der Musik zu systematisieren suchte,<sup>122</sup> ein grundlegendes und einflußreiches Werk über die Musik verfaßt hat: *Musurgia universalis sive ars magna consoni et dissoni* (Roma 1650, 2 Bände). Darin ist ausführlich vom Echo die Rede, etwa (Lib. IX, c.11): 'Phonurgia echronica sive De Echonibus artificiosè constituendis, fabricandisque' (Seite 261 ff.).<sup>123</sup> Kircher soll selber an den Stadtmauern von Avignon (1632/33) mit dem Echo experimentiert haben, das Phänomen hat ihn Jahrzehnte lang beschäftigt. In der *Musurgia* wird die historische Entwicklung des Echos, vom Mythos bis zum echronischen Wortexperiment, bildhaft dargestellt. Am oberen Bildrand sieht man, wie Pan Echo, die in der Gebirgslandschaft entflieht, zu erhaschen sucht — es ist die Andeutung des Panmythos. Dann folgt die 'Zufallsentdeckung' des Klangphänomens an antiken Ruinen, weiter die Entdeckung einer Echoreihe, schließlich ein gesprochenes (gerufenes) fünfteiliges Echo: *clamore – amore – more – ore – re*.<sup>124</sup> Es geht natürlich um das bemerkenswerte Faktum,

<sup>119</sup> Georg Philipp Harsdörffer, *Deliciae Physico-Mathematicae oder Mathematische und Philosophische Erquickstunden*, Zweyter Teil. Nürnberg 1651, 156.

<sup>120</sup> Bezeichnung von Volker Klotz in *Spiegel und Echo, Konvention und Individualität*, in *Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730*. Fs. für Güther Weydt. Hrsg. v. Wolfdietrich Rasch, Hans Geulen und Klaus Haberkamm. Bern und München 1972, 93-119, Zitat 119 Anm. 16.

<sup>121</sup> John Fletcher, Athanasius Kircher and his correspondence, in John Fletcher (ed.), *Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit*. Wiesbaden 1988 (*Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung*, Bd. 17), 139-178, Appendix 3, 167.

<sup>122</sup> Ulf Scharlau, *Athanasius Kircher (1601-1680). Ein Beitrag zur Musikanschauung des Barock*. Marburg 1969 (*Studien zur hessischen Musikgeschichte*, hrsg. v. Heinrich Hüschen, Bd. 2); ders., 'Athanasius Kircher und die Musik um 1650. Versuch einer Annäherung an Kirchers Musikbegriff', in Fletcher (ed.), *Athanasius Kircher und seine Beziehungen zum gelehrten Europa seiner Zeit*, 53-67.

<sup>123</sup> Das 9. Kapitel erschien gesondert als *Phonurgia nova*, Kempten 1673. Eine handliche deutsche Übersetzung: *Neue Hall- und Thonkunst* (übers. v. T. Nisslen), Nördlingen 1684.

<sup>124</sup> Das bekannte Beispiel findet sich auf Seite 267, und ein weiteres: *constabis – stabis – abis – bis – is*. Vgl die Bildbeschreibung bei Berns, *Die Jagd auf die Nymphe Echo*, 205.

daß trotz der progressiven Kürzung bis zuletzt eine sinnvolle Bedeutung erhalten bleibt.

Kircher teilte das akustische Interesse mit Marin Mersenne, dessen Musiklehre, *Harmonie Universelle*, 1636 vorangegangen war. Für unsere Zusammenhänge, die das Echo im Rahmen des (theologischen) Ordnungsbegriffs beleuchten wollen, ist der programmatische Anschluß Kirchers an Mersenne aufschlußreich. Denn auch Kircher ging es um ein universalistisches Bild, das die Musik als Abbild und Vorbild aller Ordnung begreifen läßt und damit als genauer Spiegel Gottes: 'Wer dieses Fundament fleissig untersucht / wird handgreiflich finden; wie der Allerhöchste Gott ein Ursprung und Brunnquell aller Harmoni und Zusammen=Stimmungen sey.'<sup>125</sup> Darauf ist das Werk angelegt, und der Werkaufbau steuert das Ziel ohne Umwege an. Zahlensymbolisch wollte Kircher das 10. Buch aussparen (Zahl der Vollkommenheit), und gliederte die eigentliche musikwissenschaftliche Darstellung in neun Bücher. Das zehnte und letzte Buch ist der Darstellung der Schöpfungsharmonie gewidmet, der zehnte und letzte Abschnitt des gesamten Werkes der Harmonie Gottes.<sup>126</sup>

Die dialogische Anlage barocker Echogedichte unterstreicht suggestiv die Einordnung des Menschen in die Ordnung der göttlich durchwirkten Natur. Insofern hängen universalistisches Weltbild und barockes Echo wesensmäßig zusammen. Die geheimnisvoll ferne Echostimme erzielt einen dramatischen Effekt und wirkt spannungssteigernd: Sie erklingt hinter den Felsen, in der Luft, hinter der Wand. Als Harsdörffers Seelewig zur Erkenntnis ihres Vergehens gelangt, singt sie verzweifelt:

Alle Wort sind mit zu weng /  
 alle Felsen sind zu nieder.  
 Ach / die Welt ist mir zu eng /  
 daß ich solcher Straff' entgeh' /  
 Hört der Echo schallet wider  
 meim Weh / ach weh / ach weh/ ach weh'!<sup>127</sup>

Das widerhallende 'ach weh!' drückt die 'wegen Widersetzung des Gewissens' geängstigte Seele aus, ihr 'weh' wird, in Intensität verstärkt, aber im Klang leiser werdend, von Berg und Hügel zurückgegeben. Durch diese

<sup>125</sup> Neue Hall- und Thonkunst, 1684, 132, nach Kirchers *Phonurgia Nova* (1673, 186) und *Murgia II*, 209. Zitiert nach Ulrich Scharlau, *Athanasius Kircher und die Musik um 1650*, 57.

<sup>126</sup> Scharlau, *Athanasius Kircher und die Musik um 1650*, 55.

<sup>127</sup> A.a.o., 113.

Klangstufenstruktur konnte das Echo illusionsfördernd genutzt werden, wie die Wort-Ton-Verbindung der frühen Oper es praktizierte (z.B. Echo-szene im 5. Akt des *Orfeo* des Claudio Monteverdi, 1607). Es ist kein Wunder, daß nach dem optimalen Echo-Effekt gesucht wurde.

Auch in dieser Hinsicht war Kircher erfolgreich. Sein Entwurf eines Arena-ähnlichen Gebäudes zeigt eine zentralperspektivische Akustik. Der Standort ist sowohl Ursprung der Klangwellen als Empfänger des vielfachen zurückschallenden Echos. Hier war Kircher wahrhaft Avantgardedenker: Heute ist es durch elektro-akustische Mittel möglich, physikalisch exakte Echos zu erzeugen, die fast in der von Kircher erdachten Form zu kreisförmig wandernden Klängen ausgebaut werden können.<sup>128</sup> Im Sinn von Kirchers universalistischem Musikbegriff wäre dieser Idealstandort der Stellung Gottes im Kosmos zu vergleichen, ist er hier doch der Mittelpunkt der Weltenharmonie, der 'Welt-Capellmeister und Music-Regierer,'<sup>129</sup> Ursprung und Ziel der Musik, die als Widerhall zu ihm zurückkehrt.<sup>130</sup>

Harsdörffer war zutiefst von Kircher beeinflusst, als er die Musik, 'hier auf Erden de[n] Echo oder Wiederhall der himmlischen Freuden' nannte und gleich darauf die Gegenbewegung folgen ließ: 'Der Music Mittelpunkt ist in dem Himmel / zu welchem alle jhre Tonstralen (wann also zu reden verlaubet ist/) durch die Luft eilen.'<sup>131</sup> Vor diesem Hintergrund muß Harsdörffers Beschäftigung mit dem Echo in größeren Dimensionen gesehen werden. Natürlich war auch er, wie Kircher und andere Geister seiner Zeit, ein Vertreter des universalistischen Denkens, das alles umgriff, was heute als unvereinbar gilt, Rationales und Irrationales. Die spirituelle Naturauffassung ist der rote Faden, der alle seine Ideen verbindet.<sup>132</sup> Aber Harsdörffer, die leitende Gestalt der Pegnitzschäfer bis zu seinem Tod 1658 (Birken amtierte ab 1662 als Präses des 'Pegnesischen Blumenordens'), war der unermüdliche Eiferer einer durch allseitige Bildung gesteigerten Dichtkunst und poetischen Kunstfertigkeit. Dazu war nach Ansicht der Zeit Wissen, Gelehrsamkeit, *ars* erforderlich. Dieser Weg der

<sup>128</sup> Vgl. den Artikel 'Echo' in *Metzler Sachlexikon Musik*. Stuttgart und Weimar 1998, 242 f.

<sup>129</sup> Andreas Hirsch, *Philosophischer Extract / aus deß Weltherühmten Teutschen Jesuiten Athanasii Kircheri von Fulda Musurgia Universalis in Sechs Bücher verfasst*. Schwäbisch-Hall 1662, 375 (nach *Mursurgia* II, 462).

<sup>130</sup> Es sei auf die großangelegte Untersuchung von Thomas Leinkauf verwiesen: *Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602-1680)*. Berlin 1993.

<sup>131</sup> *Frauenzimmer Gesprächspiele*, a.a.O., 47 und 48.

<sup>132</sup> Vgl. das Standardwerk von Jean-Daniel Krebs, Georg Philipp Harsdörffer (1607-1658). *Poétique et Poésie*. 2 Bde. Bern, Frankfurt am Main 1983. Bd. 1, 141 ff. (*L'harmonie universelle*).

Bildung wirke Wunder, denn sie perfektioniere die Natur bis zu ihrer höchsten Vollkommenheit und bringe auch die schweigende Natur zum Reden: 'Also ist die Kunst der Natur Knechtin / und [...] auch Meistergeschäftige Gehülfin.'<sup>133</sup>

Es wird nie ganz deutlich, ob Harsdörffer im Ernst glaubte, die Erforschung des Echos sei tatsächlich die 'Wissenschaft / welche der Welt natürliche Rede erforschet',<sup>134</sup> und das Echo sei somit der geeignete Zugang zur Erkenntnis der natürlichen Welt. Für das poetologische Programm der Pegnitzschäfer war das alles aber von großer Wichtigkeit. Dennoch stellt die Echospekulation der Nürnberger im Vergleich zu Bacons Wissenschaftsprogramm einen Rückschritt dar. Mit seiner 'Entzauberung der Welt' war Bacon im von langer Hand vorbereiteten Prozeß der Aufklärung ein Vorläufer gewesen. Denn die Aufklärung 'wollte die Mythen auflösen und Einbildung durch Wissen stürzen', wozu Bacon 'die Motive schon versammelt hatte.'<sup>135</sup> Die Nürnberger haben jedoch Echo mit neuer 'tiefsinniger' Bedeutung aufgeladen und das akustische Phänomen um ein metaphysisches Sinnpotential erweitert, das es so in der Tradition nicht hatte. Echo wurde gleichsam zum christianisierten Mythologem. Zwischen künstlerischer Möglichkeit und Ideenprogramm lag eine Kluft, die von wortkünstlerischen Illusionswirkungen nicht geschlossen werden konnte.<sup>136</sup>

Das ästhetisch reizvolle Echogedicht ist außerhalb der in Nürnberg erprobten Formen keineswegs an seine Grenzen gekommen. Neben der ins Gedicht genommenen akustischen Echowirkung, die als 'Rede der Natur' gedankliche Tiefenschichten freilegte und in Form onomatopoeietischer Wortbildungen die Natur zum Erklingen brachte, entwickelten sich andere poetische Möglichkeiten. Schließlich waren im 17. Jahrhundert komplexe sprachtheoretische Spekulationen über die sog. Urspra-

<sup>133</sup> Harsdörffer, *Erquickstunden*, 2. Teil, 163.

<sup>134</sup> Harsdörffer, *Gesprächspiele*, IV. Teil (1644), 21.

<sup>135</sup> Max Horkheimer / Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. Frankfurt am Main 1988, 9.

<sup>136</sup> Zum selben Schluß gelangte auch Berns: 'Denn das Echo-Mythologem wird in derlei generellen und weitreichenden Spekulationen theoretisch so stark belastet, daß seine schwache sinnliche Struktur überfrachtet erscheint.' *Die Jagd auf die Nymphe Echo*, 202. Berns' Schlußfolgerung kann ich aber nicht teilen: 'Mit solchen Echo-Deutungen [...] sind – so meine ich – doch aber auch die ästhetischen Grenzen frühneuzeitlicher Echopoesie erreicht. [...] Ich meine also, daß die Theoriebelastung, die die Dichter der Nürnberger Sozietät dem Echo-Mythologem zumuten, zugleich dessen ästhetische Destruktion einleitet.' (202 bzw. 203).



che und die mystische Natursprachenlehre Jacob Böhmes<sup>137</sup> ebenso viele Herausforderungen des dichterischen Geistes. Der Jesuit und Dichter Friedrich von Spee ging in seinen Echogedichten den Weg der christlichen Meditation speziell jesuitischen Zuschnitts. Die Gedichte, die sich beide im *Gülden Tugend-Buch* wie in der *Trutz-Nachtigall* finden,<sup>138</sup> mögen exemplarisch die Spannweite der Gattung zeigen; sie wurden von Alois M. Haas in einer vorbildlichen literaturwissenschaftlichen Analyse besprochen.<sup>139</sup> Für eine Positionsbestimmung im historischen Überblick ist eine eingehendere Besprechung beider Texte unerlässlich.

Das Echolied 'Die gesponß Jesu seufftzt nach jhrem Bräutigam / vnd ist ein spiel der Nachtigalen mit einer Echo vnd vviderschall' ist ein dialogisches Spiel in 13 Strophen. Die 'Gesponß' ruft Jesus, richtet sich dann hilfesuchend an die Nachtigall, die das Rufen übernimmt. Die Gespons kommentiert Verlauf und Ablauf des dramatischen Geschehens, das dem Vogel den Tod bringt. So wie die seufzende Seele den Anfang gemacht hat, bezieht sie das Geschehen am Ende deutend auf sich und läßt es wieder ins Verlangen nach dem Bräutigam einmünden.

Die 'Meisterin in Wälden' kommt der Aufforderung nach und singt mit dem Widerhall 'auß grünem Thall' um die Wette. Beide Stimmen (die 'fromme' Nachtigall und der 'trewer' Widerhall) werden zum Wettsingen angetrieben: 'Zur schönen wett Nun beyde trett /| Mein JESVM last erklingen' (Str. v). Die Nachtigall, im Glauben, das Echo sei ihre 'gespielin', läßt ihren Gesang immer höher steigen. Die Strophen VII, VIII und IX gestalten den nun angehenden erregenden Wettstreit. Die Nachtigall strengt sich ungeheuerlich an, 'sie sucht eß in B moll / B dur', sie geht durch 'Baß vnd Alt / Tenor / vnd Cant' – 'Doch Stimm/ vnd Kunst Ist gar vmbsonst /| Der Schall thuts auch erreichen.' Das Echo gibt nicht nach, die Nachtigall ist schließlich völlig erschöpft, sie ereilt der plötzliche Tod ('Ey da kracht jhr so mütics hertz'). Dennoch gibt der Dichter der Nachtigall den Preis, denn der letzte Seufzer (der geringste Ton ihres Singens) ist für den Widerhall nicht erreichbar (Str. XI):

<sup>137</sup> Es sei verwiesen auf Wolf Peter Klein, *Am Anfang war das Wort. Theorie- und wissenschaftsgeschichtliche Elemente frühneuzeitlichen Sprachbewußtseins*. Berlin 1992.

<sup>138</sup> Das Nachtigallenlied im *Tugendbuch* S. 236-39, das Echogedicht im *Tugendbuch* S. 239-243, leicht geändert in *Trutz-Nachtigall: Nachtigallenlied Nr.5, Echolied Nr.4*.

<sup>139</sup> Alois M. Haas, *Geistlicher Zeitvertreib. Friedrich Spees Echogedichte*, in *Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller*. Hrsg. v. Martin Bircher und Alois M. Haas. Bern und München 1973, 11-47.

Dan zwar ein Seufftzerlein gar zart  
 Im todt hast lan erklingen /  
 Daß so subtil dein widerpart  
 Mit nichten mögt erschwingen:  
 Drumb ja nit lieg; Dein ist der Sieg;  
 Das Crantzlein dir gebüret /  
 Welchs dir allein Von blümlein fein /  
 Ich schon hab eingeschnüret.

Die Preisgabe des Selbst im Gotteslob verleiht ein seliges Ende – ‘Die Lorber Cron Im letzten thon /| Du doch noch hast erworben.’ Dieser Tod ist theologisch motiviert im Suchen und Finden der endlichen himmlischen Bestimmung des Menschen, dank der Erlösung durch Christus: Folie des Vorgangs ist der Passionstod Christi. Der Dichter spiegelt sich (in den Strophen XII und XIII) im vorbildlichen Verhalten der Nachtigall, deren ‘Stimmlein’ er begehrt:

O Gott könt jchs erwerben!  
 Wolts brauchen stät So früh / so spät /  
 Biß auch im sang thet sterben.

Die gedankliche Leitlinie des Textes bildet das andauernde Seufzen und das stete ‘Rufen’, bis im Tod der Geliebte (Jesus) die treue Seele heimholen wird und die irdische Stimme verstummen darf:

Will ruffen starck Zum todten sarck  
 Biß mein Geliebter komme:  
 Ein halten wil Mich in der still  
 Biß letzt ich gar verstumme.

Der Verweisungszusammenhang ist ganz von der *Imitatio-Motivik* bestimmt. Sprechhaltung und Sprechsituation orientieren sich am Hohenlied, Nachtigall und Dichter stehen beide im Bannkreis einer *imitatio*: ‘Stichwort für das Ganze ist *imitatio* auf verschiedenen Stufen und in verschiedenen Intensitäten, eingebunden letztlich in die alles umfassende, taufende und deutende *imitatio Christi*.’<sup>140</sup>

Hier wird eine ganz neue Sicht auf die naturakustische Erscheinung

<sup>140</sup> Haas, *Geistlicher Zeitvertreib*, 22.

eröffnet. Der Widerhall ist keine geheimnisvolle oder übernatürliche Stimme; das meint nur das Tier, aber die Ratio des Dichters weiß es besser. Hall und Widerhall sind als natürliche Erscheinungen aufeinander bezogen, ihr Aktionsradius reicht auch nicht über die Natur hinaus, die sich in der vertrauten Szenerie von Wald, Berg und Tal zeigt. Insofern sich der dramatische Vorgang auf Vordergründiges konzentriert, handelt es sich um einen vom Dichter inszenierten, aber immerhin möglichen (denkbaren) Naturvorgang. Der poetische Bezugspunkt ist jedoch jenseits der Abfolge von natürlichen Geschehnissen, im Metaphorischen angesiedelt. Darauf verweisen die Bildstruktur des Textes und die Anthropomorphisierung: Das literarische Motiv der Nachtigall als Bild des Dichters, die musikalische Textur des Wettsingens von den Noten und Einzelnoten ('Pünclein') über die Koloraturen ('Färblein'), die musikalische Bildfigur der Anabasis in aufsteigenden Intervallen ('steiget auff'). Der wechselnde Tonartencharakter und die Stimmlagen des vierstimmigen Vokalsatzes unterstützen die Bildlichkeit. Letztlich ist die Metaphorik bis ins Detail in den theologischen Bezugsrahmen eingebunden: Das Amt des frommen Sängers ist das durchgehende Gotteslob.

Das Echomotiv kann unterschiedlich gedeutet werden.<sup>141</sup> Auf der Bezugsebene von Natur und menschlicher Lebensform im christlich-frommen Verständnis kommt dem Echo wiederum eine Wegweiserfunktion zu. Die Stimme und ihr Widerhall in der Natur gewinnen eine transzendente Dimension, die sich — über Tod und Grab hinaus — in die Ewigkeit verlängert.

Ist doch die Nachtigall von alterher das Symbol der Himmelssehnsucht und hat sie in der literarischen und künstlerischen Bild-Tradition die Aufgabe, den Schöpfer unablässig zu loben. Wer nun ins Gotteslob einstimmt, ist buchstäblich im Ein-klang mit der tönenden Schöpfung, dessen Stimme (Gesang) wird von der Natur verstärkt wiedergegeben und kehrt in Verdoppelung zu ihm zurück. In dieser Linie metaphorischen

<sup>141</sup> Haas (ebd., 21) versteht es in der Nähe des Narzißmythos als Ausdruck der Selbstliebe, die erst im letzten 'Seufzer der Selbstaufgabe' zu ihrer 'Selbstidentität' findet: 'Solange der Widerhall, der täuschend gleiche, ihrem Gesang korrespondiert und ihn reproduziert, ist die Selbstidentität Schein. Im Tode wird dieser Schein durchbrochen. Das letzte Innehalten des Daseins, der letzte Seufzer, ist der unnachahmliche, der unreproduzierbare Haltepunkt, da das Geschöpf seine eigentliche Wirklichkeit, weil Selbstidentität, erhält. [...] In diesem letzten subtilen Seufzer, da die Seele [...] sich selber aufgibt, gewinnt sie aus den unzähligen Spiegelungen sich selber zurück. Ihr Selbstverlust ist ihr Selbstgewinn.'

Sprechens setzt das Echolied 'Die Gespons Jesu spielet im VValdt mit einer Echo oder widerschall' neue Akzente.

Ich sprach hieher / *hieher* gar hell  
 Vermeint zu mir solls kommen:  
 Da sprachs *hieher/hieher* gar schnell /  
 Doch niemandt hab vernommen.

Bereits die Positionierung der Echoworte im Satz zeigt, daß das Echolied die Klangstruktur anders auffaßt, als es in Nürnberg üblich wurde. In diesem Text (20 Strophen) ist das Echo metrisch integriert, aber die Echowirkung als akustischer Effekt ist nur mittelbar nachzuvollziehen. Wo nämlich die Abfolge von Stimme und Wiederhall ihren Platz hat, herrscht die historische Distanz mit der entsprechenden Tempusform des Imperfekts:

*Ach* JESV thet ich klagen:  
 Da hört ich baldt Auch auß dem VValdt  
*Ach* JESV / deutlich sagen.

Die Redesituation ist eine Jesusmeditation im Freien ('Da seufftzt ich von Seelen grundt'). Der frühlinghafte *locus amoenus* begünstigt eine anmutige Gestaltung des poetischen Geschehens: Grüner Wald, zartes Laub und Gras, 'sanfftes windlein', 'brünlein klar'. Da eine Echowand nicht fehlen darf, stürzt sich ein Wildbach vom Felsen: 'Ein Bächlein rein Auch eben fein /| Von hohem Felsen schwitzet.'

Auch in diesem Lied wird nichts in den Widerhall hineingeheimnist. Vielmehr verstärkt der identische Wortlaut von Stimme und Echo den Eindruck eines neckischen Spiels, das sich jedoch doppelbödig gestaltet. Als nämlich die Gespons ihren Jesus direkt anreden will und die Hohe- lied-Wendung 'Ich suche dich' erschallen läßt, hallt diese in typischer Weise zurück: 'Da rieff eß nur / *Ich suche dich* /| Die letzte Wort vom Ende ' (Str. vi). So stellt sich der Gedanke ein, es könnte vielleicht Jesus selbst sein, der die Gespons necke:

Ich sprach: bistu dan JESUS *nicht*?  
 Und seufftzt auß dem grunde.  
 Da sprach eß deutlich JESUS *nicht*.  
 Und seufftzte auch zur stunde.

Im interrogativen Spiel hat es zum ersten Mal den Anschein, Echo gebe richtig Antwort – aber es ist vergebliche Hoffnung. Vom Echo genarrt

(‘Man deiner lacht’), will die Gespons den Ort verlassen. Sie wagt nur noch einen Versuch:

Ich sprach: was werd ich machen dan?  
Weil nie wilt recht *bescheiden*.  
Drauff bald (alß viel ich kondt verstan)  
Eß riethe mir zu *scheiden*.

An dieser Stelle ist es vorläufig vorbei mit den identischen Reimen. Die Ratio scheint das unsichere Spiel zu entscheiden: ‘Ja scheiden zwar Ich muß fürwar’ (Str. x). Die kunstvoll-rationale Echobildung der literarischen Poetik wird nun bemüht (bescheiden—scheiden), der Bescheid macht Hoffnung auf ernstgemeinte Einforderung des Realitätsinns. Parallel dazu schaltet sich Echo ebenfalls mit vernünftigen Ratschlägen ein, als die Gespons noch eine letzte Frage stellt (Str. xi):

Mein / wo dan Jesum treff ich an?  
Ist dirs halt *unverborgen*?  
Da seiner wolts kein wissen han;  
Gab nur daß wort *verborgen*?  
Ey dan dich troll Rieff ich im groll /  
Fahr hin in Gottes *nahmen*.  
Ich auch tratt an Und wolte gahn /  
Da klang von weitem *Amen*.

Die Irritation (‘Gleich selbe wort / mit selbem schlag’) und die Beunruhigung über die Zeitvergeudung halten die Gespons kaum noch zurück. Seien die Echoworte doch ‘nur Wort auß meinem Munde’ (Str. xv). Das führt zu einer weiteren, nun aber existentiellen Beunruhigung und Verunsicherung: Ob Gottessuche und Gotteserfahrung nicht überhaupt bloßes Echo des eigenen Fragens sind.<sup>142</sup> Der Zweifel wird jedoch überspielt und vollends ausgeräumt durch die nun einsetzende Erkenntnis, daß das ganze Erlebnis an der Klause im Wald im Zeichen des ‘Naturwunders’ Echo stand: ‘Daß nur der schall: Mit gleichem hall /| Mit mir gespielt hette’ (Str. xv). Ungescheut redet die Gespons nun Echo selber an, gleichsam um sich der Lage zu vergewissern und die Spielsituation sicher

<sup>142</sup> Dazu Haas’ Analyse (*Geistlicher Zeitvertreib*), mit Hinweis auf Hermann Hugos *Pia desideria*, 28 f.

in die Hand zu nehmen: 'Ich rieff bistu der *VWiderschall!* [...] Da rieff es laut der *Viderschall!*' (Str. XVI). Übrig bleibt das Spiel, ein echtes Klangspiel, das mit der musikalischen Bezeichnung 'Fuge' genauer bezeichnet wird:

Als dan bereit Wir alle beyd  
 Noch weiter thäten spielen:  
 Weil ohne maß Ohn vnderlaß /  
 Die Fugen vnß gefielen.

Mit dieser Strophe (es ist die XVI.) wird die Vergangenheitsform verabschiedet und mit der Gegenwart vertauscht. Aus der wunderbaren Erfahrung zieht der Dichter (als die Gespons Jesu) den Schluß, ein frommes Lob zu Ehren Jesu sei gerade durch das Echo aufs schönste zu verstärken. So setzt von Strophe XVII an ein klangliches Tennisspiel ein (Haas: *jeu de paume*), wobei der Name *Jesus* der hin und her gehende Ball ist. Das ist ein metaphorisches Spiel, das der Echoform angemessen erscheint:

Ich spielen wil mit dir im Ball  
 Hinfürter manche stunden.  
 Der Ball so dir Dan kompt von mir /  
 Soll heißen JESVS name /  
 Der Ball so du Solt schlagen zu /  
 Soll sein auch JESVS name.

Der Lobgesang in Form eines den Klang verdoppelnden Spiels soll bis 'zu dem Grab' (Str. XVIII) die Lebensaufgabe bestimmen, hier reimt sich Ball auf Schall: 'O süßer Schall! O schöner Ball!' Auch in diesem Echotext bildet das Echo den Antrieb für den Sänger / Dichter, sich am Lob der ganzen Schöpfung zu beteiligen. Laub und Gras, ja Bäume und Stauden werden in den 'Reyen' mitgerissen (Str. XIX), es ist die eigentliche Entdeckung durch das Echospiel, daß alles im Gotteslob tönen soll (Schlußstrophe):

Daß tag / vnd nacht In stäter wacht /  
 Die Welt von dir nur singe;  
 Und immerdar Daß gantze jahr  
 Von dir auß frewden springe.

Vor der Gefahr, sich ans selbstinszenierte Echo-Klangspiel zu verlieren

und in Selbstvergessenheit zu erstarren – wie Narziß sich ins eigene Spiegelbild vergaffte —, warnte ausdrücklich die pietistische Literatur des 18. Jahrhunderts. Der fromme Gotthold in Christan Scriver's Andachtsbuch von 1704 führt das vor:

In demselben Gehölzte verspürete Gotthold einen artigen Widerschall / der ihm seinen Morgen-Gesang wolte als wie verdoppeln / und zu GOTT aufschicken helfen / er vergaß schier drüber der innerlichen Andacht / die des Gebeths Seel und Leben ist / und hatte seine Lust an seiner also gezwiefachten Stimme; Aber bald erinnerte er sich / daß der Widerhall keines weges von GOTT erschaffen / ihn von schuldiger Gebeths-Andacht abzuführen / sondern vielmehr ihn zu gottseligen Gedancken zu veranlassen.<sup>143</sup>

Es ist der Nachhall einer langen Tradition, die nicht von ungefähr neben der Nymphe Echo auch Narziß, der klassischen Gestalt der Ichbezogenheit und Ichverlorenheit, verpflichtet ist.<sup>144</sup>

<sup>143</sup> Christian Scriver, *Gottholds Zufälliger Andachten Vier Hundert*. Leipzig 1704, 5 ff. ('Der Widerschall'). Zitiert nach Haas, *Geistlicher Zeitvertreib*, 46, Anm. 75 (ausführliches Zitat).

<sup>144</sup> Hartmut Laufhütte (Passau) sei an dieser Stelle herzlich für Anregungen und Hinweise gedankt.