Damaris Leimgruber

Echo-Literatur im deutschen 17. Jahrhundert

Frühe Neuzeit

Studien und Dokumente zur deutschen Literatur
und Kultur im europäischen Kontext

Herausgegeben von
Achim Aurnhammer, Joachim Hamm,
Martin Mulsow, Bernd Roling und
Friedrich Vollhardt

Band 266

Damaris Leimgruber

Echo-Literatur im deutschen 17. Jahrhundert

Diskursivierung, Medialisierung, Vergemeinschaftung

DE GRUYTER

Die Open-Access-Version sowie die Druckvorstufe dieser Publikation wurden vom Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung unterstützt.

Schweizerischer Nationalfonds

ISBN 978-3-11-163412-8
e-ISBN (PDF) 978-3-11-166485-9
e-ISBN (EPUB) 978-3-11-166622-8
ISSN 0934-5531
DOI https://doi.org/10.1515/9783111664859



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz. Weitere Informationen finden Sie unter https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/.

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz für die Weiterverwendung gelten nicht für Inhalte, die nicht Teil der Open-Access-Publikation sind (z.B. Grafiken, Abbildungen, Fotos, Auszüge usw.). Diese erfordern ggf. die Einholung einer weiteren Genehmigung des Rechteinhabers. Die Verpflichtung zur Recherche und Klärung liegt allein bei der Partei, die das Material weiterverwendet.

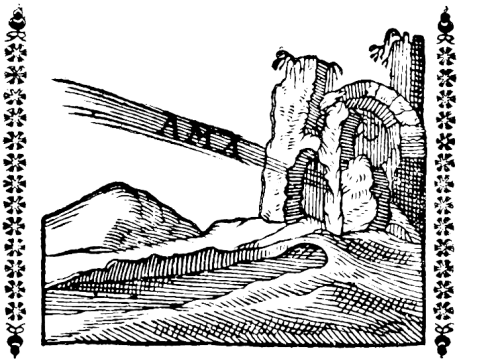
Library of Congress Control Number: 2025945707

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

© 2025 bei den Autoren und Autorinnen, publiziert von Walter de Gruyter GmbH, Berlin/Boston, Genthiner Straße 13, 10785 Berlin
Dieses Buch ist als Open-Access-Publikation verfügbar über www.degruyterbrill.com.

Satz: Integra Software Services Pvt. Ltd.
Druck und Bindung: CPI books GmbH, Leck

www.degruyterbrill.com
Fragen zur allgemeinen Produktsicherheit:
productsafety@degruyterbrill.com


AMA

Inhaltsverzeichnis

Einleitung —— 1
1 Echo in Literatur: Was ist das? —— **1**
2 Kleine Geschichte des literarischen Echos bis zum deutschen 17. Jahrhundert —— **9**
2.1 Griechische und römische Antike —— **10**
2.2 Renaissance-Humanismus —— **16**
2.3 Erster deutscher Schwerpunkt um und nach 1600 —— **25**
2.4 Gattungsspektrum ab den 1640er-Jahren —— **32**
3 Literaturwissenschaftliche Echo-Forschung —— **41**
4 Perspektive und Methode dieser Studie —— **54**
4.1 Textkorpus und Methode —— **54**
4.2 Aufbau und Kernthesen der Arbeit —— **58**
4.3 Begriffliche Hinweise —— **60**

1 Vereinzelung —— 63
1.1 Mythos der Liebesvereinzelung —— **68**
1.1.1 Projektive Liebe und fremdes Selbst —— **74**
1.1.2 Echo-Locus: Affekt und sozialer Ausschluss —— **79**
1.1.3 Sinnliche Perpetuierung der (Des-)Illusion —— **82**
1.1.4 Rollentausch —— **84**
1.2 Locus desertus —— **87**
1.3 Mentaler Einschluss und ‚Affekt-Loop' —— **98**
1.4 Sozialer und existenzieller Ausschluss —— **104**
1.4.1 Antagonistische Personifikationen —— **105**
1.4.2 Gesellschaftliche Ächtung der Affektivität —— **112**
1.4.3 Diffamierung —— **116**
1.4.4 Diskursausschluss —— **121**
1.4.5 Existenz, Kontingenz —— **130**

2 Konnektivierung —— 135
2.1 Ausdruck, Sympathie und Klangsublimation —— **139**
2.1.1 Dramatischer Modus —— **140**
2.1.2 ‚Sympathetische' Resonanz der Natur —— **142**
2.1.3 Figuration der Natur-Mitklage —— **148**
2.1.4 Mitklagen *in actu*? —— **151**
Klagen im Monolog, Trost im Dialog —— **152**
Sublimierung der Klage im Strophen-Echo —— **158**
2.2 Entmystifizierung und Selbstsorge —— **164**

2.2.1 Rhetorische Selbstermächtigung — **165**
2.2.2 Soliloquium — **174**
2.3 Gottes- und Glaubensstimme — **187**
2.3.1 *Zur Antwort fertig*: das Gebet als Dialog — **189**
2.3.2 Glaubens-Echo, Gnaden-Echo — **196**
2.4 Vom Trosttopos zur Ästhetisierung — **206**
2.4.1 Liebestrost: Verfügbarkeit, Inflation — **208**
2.4.2 Liebes-Illusion und -Imagination — **217**
2.4.3 Ästhetische Autonomie — **222**

3 Diskursivierung — 233
3.1 Echo als Binnentext in prosimetrischen Erzählungen — **235**
3.1.1 Binnentextualität und Echo in Castellios *Juliana* — **238**
3.1.2 Belauschtes und erzähltes Echo in den deutschen Schäfereien — **247**
3.1.3 Diegetisches Dichten, Vortragen, Rezipieren — **251**
3.2 Rätseln und Deuten — **259**
3.2.1 Verschlüsselungen — **261**
3.2.2 Rätsel- und Deutungsspiele — **268**
3.3 Poetik der Diskursivierung — **273**
3.3.1 Echo als Dichterin und Dichtung — **275**
3.3.2 Echonische ‚Sprachspaltung' — **283**
„Besonders gefügt" und „neu erfunden": Klassifikation in den Poetiken — **287**
Experimentelle Stegreif-Inszenierungen, formale Grenzauslotungen — **291**
Materialspiele und Zeichenreflexion — **296**
3.3.3 Aemulatio der Diskursivierung — **309**
Der Echo-Dialog als ‚Gespräch' — **309**
Aemulierende Imitatio — **317**

4 Konsolidierung – Medialisierung — 323
4.1 Wissen und Moral — **326**
4.1.1 Rhetorik der Mahnung und Bestärkung — **332**
Repetitio — **332**
Exclamatio — **338**
Confirmatio — **343**
4.1.2 Diskursiver und sinnlich-affektiver Perspektivenwechsel — **346**
4.1.3 Geheimnis – Figuration komplexen Wissens — **352**

4.2 Concordia und Harmonia — **365**
4.2.1 Gegen-Liebe — **365**
4.2.2 Klangidylle und Friedensbotschaft — **375**
4.3 Kulturelle Identität — **383**
4.3.1 Echo „dieser Gräntz'": Landschafts-Metonymie — **386**
4.3.2 Natur-Decorum zwischen Arkadien und deutsch-norischem Parnass — **395**
4.4 Medium der Panegyrik und Transzendenz — **404**
4.4.1 Dispersion und Raumfüllung — **406**
Raumdurchschreitende Luft-*Post* — **408**
Klangliche Raumfüllung — **418**
4.4.2 Transgression und Verewigung — **423**
Zeitliche und räumliche Grenzüberschreitung — **423**
Schrift-Klang der Verewigung — **427**

Poetischer Nachhall — 439

Literaturverzeichnis — 445

Abbildungsnachweise — 493

Dank — 497

Personen- und Werkregister — 499

Einleitung

1 Echo in Literatur: Was ist das?

Ein Forschungsprojekt zum Thema Echo-Literatur evoziert unweigerlich verwunderte Fragen. Das Echo als – eigene oder erzählte – sinnliche Erfahrung und als akustisches Phänomen gehört zwar zum Alltagswissen. Im akademischen Kontext mag Echo zudem als Figur antiker Mythen bekannt sein. Mit Echo-Literatur allerdings, im generischen oder formalen Sinn, als lyrische oder dramatische Form, als Textpassage oder Szene, sind selbst Literaturforschende und -begeisterte nur selten vertraut. Ganz anders muss man sich das in der Literaturrezeption und -produktion der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts vorstellen. Wenn dort in literaturaffinen Diskursen die Frage nach dem Echo gestellt wurde, „was es sei eigentlich?“[1] oder „[w]er [...] es immer seyn [...] solt?“,[2] zeugte das nicht von Unkenntnis der Gattung oder der Form. Die Frage zielte auf etwas anderes ab.

Zur Erläuterung von Herkommen und Entwicklung der Echo-Dichtung im 17. Jahrhundert schiene es naheliegend, hier – so, wie es schon zahlreiche andere Studien zur Echo-Dichtung gemacht haben[3] – ein mustergültiges Echo-Gedicht

1 Athanasius Kircher/Andreas Hirsch: *Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus: sive Artis Magnae de Consono & Dißono Ars Minor; Das ist/ Philosophischer Extract und Auszug/ aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda MUSURGIA UNIVERSALI, in Sechs Bücher verfasset [...]*, Schwäbisch Hall: Gräter/Laidig, 1662, S. 208. Zit. nach Athanasius Kircher: *Musurgia universalis*. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall 1662, hg. von Melanie Wald, Kassel 2006.

2 Gotthilf Treuer: *Deutscher Dädalus/ Oder Poetisches Lexicon: Begreiffend ein Vollständig-Poetisches Wörter-Buch in 1300. Tituln/ aus der berühmten Poeten Herren Opitzes/ Flemmings/ Bartasses/ Werders/ Dillherr/ Schottels/ Harßdorffers/ Ristens/ [...] etc. Schrifften gesammlet [...]*, Berlin: Völcker, 1675, S. 399.

3 Mit Gauradas beginnt Elbridge Colby: The Echo-Device in Literature, in: Bulletin of the New York Public Library 23.11/12 (1919), S. 683–713 u. 783–804, hier S. 685. Angelo Poliziano stellen Bolte, Berns und Traninger als Beispiel an den Anfang: Johannes Bolte: Das Echo in Volksglaube und Dichtung, in: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse XVI (1935), S. 262–288, S. 266f.; Jörg Jochen Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit, in: Hanno Möbius/ders. (Hg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie, Marburg 1990, S. 67–82 (wieder abgedruckt in: Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Zur Technisierung der Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Frühgeschichte der Zeitung, Akustik, Bildstrategeme, Praecinematik, Automatisierung, Bremen 2011 [Presse und Geschichte 53], S. 139–158), hier S. 69; Anita Traninger: Echo und Kopie. Aspekte der Mediengeschichte des Vervielfältigens, in: Thomas Rahn/Hole Rößler (Hg.): Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Jörg Jochen Berns, Wiesbaden 2018, S. 33–54, hier

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-001

vorzustellen. Darunter versteht die Forschung etwa das für den deutschen Raum als einflussreich geltende Opitz-Gedicht aus den *Teutschen Poemata*[4] oder die ersten bekannten antiken oder frühneuzeitlichen Beispiele formaler Echo-Gedichte von Gauradas[5] oder Angelo Poliziano.[6] Allerdings möchte ich, im Hinblick auf den Stellenwert des literarischen Echos ab den 1640er-Jahren bis zum Ende des 17. Jahrhunderts – jenem Zeitraum, aus welchem ein großer Teil des Quellenkorpus dieser Studie stammt –, nicht mit diesen Mustergedichten beginnen. Für diesen Zeitraum vermitteln andere Texte einen prägnanteren Eindruck; jene nämlich, die uns nicht *prima facie* verstehen lassen, wie diese Form funktioniert, in welchen Gattungen sie sich ausgeprägt hat und welchen mythischen Hintergrund sie mitbringt. Es sind Texte oder Passagen, in denen das Echo für uns ganz unvermittelt auftritt. So etwa im Schlussgebet einer 1683 gehaltenen Predigt von Abraham a Sancta Clara:

> Heiliger und glorreicher Patron Bernarde! durch deine Fürbitt werden wir alle hoffentlich Seelig sterben! in JESU unnd MARIAE Nahmen? Echo – – – Amen.[7]

S. 50f. Opitz schließlich stellen Berns, van Ingen und Till als Paradigma vor: Berns: Die Jagd (1990), S. 70; Ferdinand van Ingen: Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit, Amsterdam 2002 (Mededelingen van de Afdeling Letterkunde. Nieuwe Reeks 65.2), S. 10f.; Dietmar Till: *Schallinne*. Zu Zesens Echo-Gedichten, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 55–75, hier S. 57f. – Ebenfalls beliebt zum Einstieg sind einerseits die konfessionspolemischen Spielerleien („Quid est Lutheranus? – Echo: Anus“, z.B. bei Alois M. Haas: Geistlicher Zeitvertreib. Friedrich Spees Echogedichte, in: Martin Bircher/ders. [Hg.]; Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller, Bern/München 1973, S. 11–47, hier S. 11) sowie Harsdörffers Rätselgedicht *Ich lebe sonder Leib, und höre sonder Ohren*, z.B. bei Lathrop P. Johnson: Theory and Practice of the Baroque Echo Poem, in: Daphnis 19.2 (1990), S. 189–221, hier S. 189.

4 Martin Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: *Teutsche Poemata und Aristarchus wider die Verachtung Teutscher Sprach. Item Verteutschung Danielis Heinsij Lobgesangs Iesu Christi, vnd Hymni in Bachum. Sampt einem anhang Mehr auserleßener geticht anderer Teutscher Poeten. [...]*, Straßburg: Zeßner, 1624, S. 17f; einen Auszug daraus zitiere ich auf S. 176. Für einen Eindruck der graphischen Darstellung eines Echo-Gedichts siehe bspw. Abb. 6, S. 243.

5 Gauradas: *ἀχὼ φίλα, μοὶ συγκαταίνεσόν τι/Liebesecho*, in: *Anthologia Planudea*, in: *Anthologia Graeca*, 2. verbesserte Auflage, *Griechisch-Deutsch*, hg. von Hermann Beckby, Bd. 4: Buch XII–XVI, mit Namen- und Sachverzeichnis und anderen vollständigen Registern, München 1958, hier Buch XVI, Nr. 152, S. 386f.

6 Angelo Poliziano: *Che fa' tu Ecco*, in: ders.: *COSE VULGARE [Le stanze (...) per la giostra de Giuliano fratello del Magnifico Lorenzo di Medici de Fiorenzi insieme con la festa de Orpheo et altre gentileze]*, Bologna: Franciscus dictus Plato de Benedictis, 1494, [F.iii.]. – Zit. nach: ders.: *Rime*. Edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Florenz 1986 (Scrittori italiani e testi antichi), Nr. XXXVI, S. 307f.; zu Polizianos Gedicht vgl. meine Einleitung zu Teil 1.

7 Abraham a Sancta Clara: *Wohlriechender Spica-Nardt/ Das ist: Ein kurtze Lob-Verfassung Deß Heiligen Clara-Vallensischen Abbtens und Hönigfliessenden Lehrers BERNARDI [...]*, Graz: Widmanstetter Erben, 1683, F2v.

Diese abschließende Advokation an den Widmungsträger der Predigt, Bernhard von Clairvaux,[8] wäre so weit, so unspektakulär; Formeln, wie sie ähnlich in hunderten Predigten, Andachts- oder Gebetsbüchern, ja heute noch im katholischen Ritus anzutreffen sind – wäre da nicht ein kurzes, griechisches Wort vor das abschließende „Amen“ gestellt: „Echo“. Für moderne Rezipient:innen wirft ein solcher Einschub Fragen auf. Umgangssprachlich erscheint es zwar nicht abwegig, die Relation von „Nahmen“ und „Amen“ mit dem Echo zu vergleichen oder zu beschreiben, wie man es bei Wiederholungen, Revokationen oder Klangtropen bisweilen zu tun pflegt. Doch welchen Sinn hat hier, am Ende einer Predigt über einen Heiligen, ein solcher Vergleich? Und worauf zielt er ab? Auf die Klangfigur? Auf den responsiven Akt, den Dialog zwischen Prediger und Gemeinde? Aber assoziieren wir mit dem Echo nicht mehr als eine Wiederholungs- oder Kommunikationsstruktur? Ein bestimmtes (natur-)räumliches Setting etwa, vielleicht eine staunende Erfahrung dieses Klangphänomens? Oder Geschichten von Menschen, die, mit sich selbst sprechend oder anderen rufend, dem Echo begegnen? Hier, am Ende der Predigt, fehlt jedoch eine entsprechende narrative Rahmung.

Solche für uns überraschenden ‚Auftritte‘ hat das Echo in vielen barocken Texten. In einem Epigramm von Friedrich von Logau etwa, das von der Scheinhaftigkeit und Heuchelei des vergnüglichen Hoflebens handelt, heißt es:

> **Deß Hofes Widerschall.**
> Bey Hof ist lustig Leben/ manch Spiel wird da verbracht
> Mit zierlichen Personen/ ein jeder ticht und tracht
> Sich also zu geberden/ daß seiner wird geacht. (Echo.) gelacht.[9]

Für heutige Leser:innen ist kaum einsichtig, weshalb hier die Pointe, der Spott als Kehrseite der Selbstinszenierung, durch das Echo präsentiert wird. Und was sucht, um ein weiteres Beispiel zu nennen, das Echo in einer Gelegenheitsdichtung zum Empfang einer fürstlichen Braut?

> Der Wälder und Büsche gekrausete Lokken
> annehmlich mit sausen umfladern und stokken/
> und gönnen dem Feder-volk’ ihre Gezelt/
> darunter es seine Feld-Music aufstellt.
> [...]
> Es stimmen/ (hört wunder!) all’ Echo zusammen:
> Ich frage: Was wünscht ihr dem Fürstlichen Staammen?

8 Gehalten an dessen Namenstag 1683 im Stift Rein, einer alten Zisterzienserabtei nahe bei Graz; Abraham a Sancta Clara: *Wohlriechender Spica-Nardt*, Graz 1683, so vermerkt auf dem Titelblatt.
9 Friedrich von Logau: *Salomons von Golaw Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend*, Breslau: Klosemann/Gründer/Baumannische Druckerei, [1654], Erstes Tausend, Zehendes Hundert, Nr. 21, S. 223.

Drauf **Ammen** der klärliche wiederruf giebt/
Die wirdt man denn suchen/ wenn Gott es beliebt.[10]

Das lyrische Ich fragt die Stimmen der Natur nach ihrem Wunsch für das Brautpaar, worauf „der klärliche wiederruf" die „Ammen", also die Geburtshelferinnen, herbeiwünscht. Ein an sich topischer Fruchtbarkeitswunsch also, doch weshalb in Form eines Echo-Rufs? Oder was ist, in einem nochmals ganz anderen Kontext, der Sinn eines Echo-Dialogs im Hymnus angelicus eines Singspiels zu Weihnachten?

Dritter Chor.
Die Menge der Himmlischen Heerschaaren.
Mit 8. Stimmen.

Ehre sey Gott in der mächtigen Höhe.
Wiederhall: Prächtigen Höhe/
Alles auff Erden recht friedlichen stehe/
Wiederhall: schiedlichen gehe. [...][11]

Alle diese kurzen Echo-Einschübe wirken für uns überraschend, erscheinen unverständlich oder kurios, jedenfalls zumindest unvermittelt. Für die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts weisen aber gerade die fehlenden ko(n)textuellen Einbettungen darauf hin, dass es sich keineswegs um ein Randphänomen handelt. Das Echo ist nicht nur ein stark verbreitetes Motiv und eine allgemein bekannte Form. Seine Konnotationen und Funktionen sind so populär, dass sie auch durch kurzes, aus der historischen Distanz bisweilen rätselhaftes Anzitieren abgerufen werden können. Hintergrund dafür ist eine schon über hundertjährige literarische Produktivität, die sich seit dem 16. Jahrhundert an Echo-Motiv und -Form abarbeitet und sie, je länger, desto mehr, für viele Gattungen und Kontexte verfügbar macht. Die oben gezeigten Textpassagen sind, auch wenn das Echo darin sehr unvermittelt aufzutreten scheint, allesamt typisch für seine Konnotationen und Funktionen in den verschiedenen Gattungskontexten.

Die Verwendung der Echo-Form oder des Echo-Motivs ist dabei nicht auf bestimmte Textgruppen beschränkt. Es lässt sich fast alles nennen, was das barocke literarische Spektrum zu bieten hat;[12] Echo-Form und -Dialog können „im Prinzip

10 Wenzel Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil: in sich begreiffend Eilf Bücher/ deren inhalt nach der Zuschrifft zufinden; Nebst einem kurtzen Register/ zu Ende beygefügt*, Brieg: Tschorn, 1652, *Drittes Buch*, S. 165, Hervorhebung D.L.

11 Johann Klaj/Sigmund Theophil Staden: *Der Hochheil. Gottes Lehre Ergebenens und gekrönten Poetens FReudengedichte Der seligmachenden Geburt Jesu Christi/ Zu Ehren gesungen*, Nürnberg: Dümler, [1650], Vierte Handlung, Dritter Chor, Diijv.

12 Vgl. dazu das Kapitel 2.4 der Einleitung: Gattungsspektrum ab den 1640er-Jahren.

überall und in allen Gattungen auftreten".[13] Die Ausgangsfrage also, *was es*, das literarische Echo, *sei*, musste Mitte des 17. Jahrhunderts eigentlich nicht mehr gestellt werden – zumindest nicht in dem Sinne, wie wir sie heute stellen. Wenn sie dennoch weiterhin gestellt wurde, dann aus zwei Gründen. Erstens betont der suggerierte Erklärungsbedarf die Modernität von Motiv und Form. Das Echo repräsentiert in ausgeprägter Weise zentrale Aspekte modernen deutschen Dichtens, wie im dritten Teil dieser Studie zu erläutern sein wird.[14] Dabei bezieht sich die betonte Modernität sowohl auf die Übernahme einer dezidiert europäischen Mode als auch gerade auf die Eigenständigkeit der deutschen Echo-Anverwandlung mit ihrer großen Vielfalt an Formen, Semantiken und Funktionalisierungen. Zweitens dient die Frage, besonders in Poetiken und Schatzkammer-Artikeln, auch als rhetorischer Doppelpunkt, als Auftakt zur Erläuterung des Echo-‚Device'[15] und seiner verschiedenen Gestaltungen und Symboliken. Die Frage zielt also insbesondere auf die Vielfalt der Erscheinungen ab – im Sinne von *Was alles kann es sein?*

Der Frage- und Novitätscharakter bleibt insofern virulent, als die Vielgestaltigkeit und Vieldeutigkeit des Echos auch für Literaturkundige immer noch Neues, Überraschendes und auch Rätselhaftes bereithält. Daher verweist die Frage auch auf seine umfassende Zeichenhaftigkeit, im Sinne von *Was alles kann es bedeuten?* Allein aus den mythischen Herkunftsgeschichten und dem vielfältigen Gebrauch schon im 16. Jahrhundert – den variablen Besetzungen von Ich- und Echo-Stimme, dem Changieren zwischen natürlichem akustischem Phänomen, Nymphen-Personifikation, gefährlicher Täuschung, lustvoller Imagination, lehrreicher Beratung etc. etc. – bietet sich ein riesiges Spektrum an nicht nur leicht Erschließbarem, sondern auch allegorisch Verschlüsseltem an. So etwa, wenn in den Blättern eines Echo-Buschs nach den beschriebenen Blättern der Heiligen Schrift gesucht wird,[16] ein „Ballenspiel" mit der Echo-Stimme als Allegorie des Gotteslobs inszeniert wird,[17] oder wenn Echo als poeti-

13 Van Ingen: Echo, S. 7.

14 Siehe dazu eingehend Kap. 3.3.

15 Zu diesem englischen Begriff von Elbridge Colby (The Echo-Device in Literature), der ein größeres Bedeutungs-Spektrum zwischen Motiv, Form und Verfahren umfasst, vgl. den Schluss meiner Einleitung.

16 Johann Arndt: *Zur Antwort fertig*, in: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum: Wie Christi Menschwerdung/ Liebe/ Demuth/ [...] Creutz/ Schmach und Tod/ unser Artzney [...] und Buch unser Lebens sey. Und Wie ein wahrer Christ Sünde/ Tod/ [...] durch den Glauben/ Gebet/ Gedult/ GOTTes Wort und himmlischen Trost überwinden sol [...]*, Riga: Wilcke, 1678. Das Buch ist Teil II von: *Vier Geistreiche Bücher Vom Wahren Christenthum heilsamer Busse/ hertzliche Reue und Leid über die Sünde/ und wahrem Glauben/ [...] wiederum auffgeleget/ [...] vermehret und verbessert*, Riga: Wilcke, 1678f., nach S. 258.

17 So im ersten der beiden Echo-Lieder Friedrichs von Spee, in: *Die Gesponß Jesu spielet im Waldt mit einer Echo oder widerschall*, in: ders.: *TRUTZ NACHTIGAL, Oder Geistlichs-Poëtisch*

sche Expertin in verklausulierten Antworten auf das Decorum von Hirtendichtung verweist.[18] Die Vielschichtigkeit zeigt sich auch in der topischen Häufung von Umschreibungen und -Epitheta. Echo ist nicht einfach nur „Echo", sondern ein „Felsenkind",[19] „kind der lufft",[20] „Kind der Stimme",[21] ein „Kind [...] mit verwürrter sprache lallen"[22] oder ein „Lust-Kind".[23] Echo ist eine „verliebt-betrübte Seele",[24] die „manches Ach" wird „kläglich ächzen nach",[25] oder im Gegenteil ein „süsses gethön"[26] und

LUST-WALDLEIN, Deßgleichen noch nie zuvor in Teutscher sprach gesehen. Durch Den Ehrw: P. FRIDERICUM SPEE, Priestern der Gesellschaft JESU. Jetzo/ nach vieler wunsch und langem anhalten/ zum erstenmahl in Truck verfertiget, Köln: Friessem, 1649. Zit. nach: ders.: Trutznachtigall. Mit Einleitung und kritischem Apparat, hg. von Gustave Otto Arlt, Halle 1936 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 292–301), S. 10–18.

18 Sigmund von Birken/Johann Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey/ behandlend/ unter vielen andern rein-neuen freymuhtigen Lust-Gedichten und Reimarten/ derer von Anfang des Teutschen Krieges verstorbenen Tugend-berümtesten Helden Lob-Gedächtnisse; abgefasset und besungen durch Floridan und Klajus/ Die Pegnitz-Schäfer. mit Beystimmung ihrer andern Weidgenossen*, Nürnberg: Endter, 1645, S. 24–26; das Titelblatt zitiert aus dem Exemplar der Bayerischen Staatsbibliothek München (BSB): Res 4 P.o.germ. 108 l. Im Exemplar der Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel (HAB): Lo 397 ist die Verfasserangabe auf Floridan (bzw. Sigmund von Birken) beschränkt. Da dieses Exemplar der Textausgabe von Klaus Garber (*Pegnesisches Schäfergedicht*. 1644–1645, Tübingen 1966 [Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8], Teil 1) zugrunde liegt, hat sich in der Forschung die Annahme der alleinigen Autorschaft Birkens verfestigt.

19 Johann Klaj: *Aufferstehung JESU CHRISTI. In jetzo neuübliche hochteutsche Reimarten verfasset/ und in Nürnberg Bey hochansehnlicher Volkreicher Versamlung abgehandelt/ Durch Johann Clajen der H. Schrifft Beflissenen*, Nürnberg: Endter, 1644, S. 10f.

20 Tobias Hübner/Guillaume de Salluste Du Bartas: *LA SECONDE SEPMAINE DE GUILLAUME DE SAluste Seigneur du BARTAS. Die Andere Woche Wilhelms von Saluste Herrn zu Bartas/ Aus dem Frantzösischen [...] fast von wort zu worten rein Teutsch gegeben*, Köthen: [Fürstliche Druckerei], 1622, S. 11.

21 Georg Michael Pfefferkorn: *Echoische Trauer-Ode*, in: Nicolaus Zapf: *Frölige Wiederkunft Der Erlöseten des HERRN/ Aus Dem 35. Cap. des Propheten Esaiae v. 10. Bey [...] Leich-Bestattung Des [...] Herrn Martin Geblers/ Fürstl. Sächs. wohlverdientes Hof- und Leib-Medici, auch weitberühmtes Practici, zu Weimar [...]*, Weimar: Schmid, 1665, [G4v]–Hv, Epicedien-Anhang, [G4]vf.

22 Philipp Zesen: *Dichterisches Rosen- und Liljentahl*, Hamburg: Rebenlein, 1670; zit. nach: Sämtliche Werke, hg. von van Ingen, Bd. II (1984), S. 50.

23 Philipp Zesen: *FrühlingsLust, oder Lob- und- Liebes-lieder*, Hamburg 1642; zit. nach: Sämtliche Werke, hg. von van Ingen, Bd. I/1 (1993), S. 103.

24 Sigmund von Birken: *EhrenGedächtnis der Edlen Magdalis/ an der Ilmenau* (1651), in: *PEGNESIS Zweyter Theil: begreifend Acht Feldgedichte der Blumgenoß-Hirten an der Pegnitz/ Geistliches Inhalts: meist verfasset/ und hervorgegeben/ durch Floridan*, Nürnberg: Felsecker, 1679, im zweiten, separat paginierten Teil, S. 1–110, hier S. 2.

25 Sigmund von Birken: *Floridans Lieb-und Lob-Andenken seiner Seelig-entseelten Margaris. Im Pegnitz-Gefilde bey frölicher Frülingszeit/ traurig angestimmet* (1670), in: *PEGNESIS Zweyter Theil* (1679), im zweiten, separat paginierten Teil, S. 153–240, hier S. 164.

26 Hübner/Du Bartas: *LA SECONDE SEPMAINE [...] Die Andere Woche*, Köthen 1622, S. 11.

ein „erquikken[der] [...] Gegenschall“.[27] Beliebt sind dabei Dualismen wie „liebkosende Nymfe“ und (akustischer) „Gegenhall[]“,[28] und besonders auch antithetische Formulierungen wie die „tod und lebend stimme“, die dann „zu singen began | Wann andre hörten auf“.[29]

Verbunden mit der Frage nach dem symbolischen Gehalt sind auch psychologische und epistemologische Interessen. Die Versuche der Zeit, diese akustischen Phänomene auch naturwissenschaftlich zu erfassen, treffen in den Texten auf wahrnehmungspsychologische Faktoren; das Subjekt vagiert zwischen dem Wissen um die physikalische Ontologie und der mächtigen sinnlichen Wahrnehmung und daraus resultierenden Vorstellungskraft. Das Subjekt weiß eigentlich darum, einzig seiner eigenen Stimme zu begegnen, und doch erscheint sie ihm als zweite Stimme, als ein antwortendes Gegenüber: *Una nec Una*, so lautet die Inscriptio eines Echo-Emblems von 1680.[30] Diese paradoxe Grundkonstellation scheint die literarische Echo-Form dazu zu prädestinieren, schwer begreifbares, rätselhaft oder widersprüchlich anmutendes Wissen zu verbildlichen, wie etwa den Tod, der das Leben beendet, mit dem aber gleichzeitig ein neues, ja das eigentliche Leben beginnt.[31] Hinzu kommt, ab den 1640er-Jahren immer akzentuierter, die Auffassung des Echos als poetische Stimme: als Paradigma der Naturinspiration und -sprache, als experimentelles Ausloten der Grenzen der literarischen Sprache, als diskursives Vorbild für die gemeinschaftliche Literaturpflege. Dass das Echo dabei immer wieder als personifizierte Expertin in Erscheinung tritt, verweist auf seine breite poetisch-didaktische Funktionalisierung. Dabei gehört zu dieser Frage, *was es uns beibringen kann*, auch die epistemologische Metaebene dazu, nämlich *welche Formen des Erkenntnisgewinns es vermittelt*. Solche und wohl weitere Gesichtspunkte bilden das Spektrum, das sich hinter der barocken Frage, was das literarische Echo sei, verbirgt.

---

27 Klaj: *Aufferstehung JESU CHRISTI*, Nürnberg 1644, S. 10f.

28 Georg Philipp Harsdörffer/Johann Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT/ in den BERINORGISCHEN GEFILDEN/ angestimmet von STREFON und CLAJUS [Dem (...) Carl Erasmus Tetzeln/ von Kirchensittenbach/ etc. und (...) Anna Felicitas/ einer gebornen Hallerin von Hallerstein. Wie auch (...) Hieronymus Wilhelm Schlüsselfeldern/ etc. Und (...) Maria Salome/ einer gebornen Tetzelin/ von Kirchensittenbach/ etc. Ubergeben/ Bey Begängniß ihres beyderseits Hochzeitlichen Ehrenfestes]*, Nürnberg: Endter, 1644; Reprint: *Pegnesisches Schäfergedicht*. 1644–1645, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8), Teil 1, die Echo-Szene S. [6].

29 Hübner/Du Bartas: *LA SECONDE SEPMAINE [...] Die Andere Woche*, Köthen 1622, S. 11.

30 Abraham a Sancta Clara: *Stern/ So auß Jacob auffgangen MARIA, Deren Heilige Lauretanische Litaney mit so viel Sinn-Bildern/ als Titulen Mit so viel Lob-Sprüchen/ als Buchstaben in jedem Titul seyn/ Vermehret/ vnd gezieret worden Von Theophilo Mariophilo*, Wien: Groner/Vivian, 1680, S. 28. Für die Abbildung und eine eingehende Interpretation des Emblems siehe Kap. 4.1.3.

31 Vgl. dazu ebenfalls Kap. 4.1.3.

Ein so breites Spektrum kann diese Studie nicht vollständig erfassen. Sie verfolgt aber das Ziel, die Vielfalt und die Charakteristiken des literarischen Echos im deutschen 17. Jahrhundert zugänglich zu machen. In den beliebtesten Themen und Formen lassen sich wiederkehrende Muster von Deutungen und Funktionalisierungen erkennen. Das Vorgehen verbindet daher Vergleich und analytische Vertiefung. Zum einen soll das Kern-Korpus der Studie, die Echo-Texte ab 1640 bis um 1700, mit dem ersten deutschen Echo-Schwerpunkt um 1600 verglichen werden, welcher in vielen Aspekten stark an der italienischen und französischen Tradition des 16. Jahrhunderts orientiert ist. Zum anderen bietet das große Korpus der zweiten Jahrhunderthälfte (ab 1640) selbst ein breites Feld, welches vergleichend und synthetisierend untersucht wird.

Ausgangs- und Fluchtpunkt der Argumentation bildet eine doppelte – synchrone und diachrone – Antithetik. Dem Wesen dieser Dialogform inhärent ist der soziale (Selbst-)Ausschluss. Das Echo, das dem liebeskranken Subjekt im einsamen Naturraum begegnet, repräsentiert dessen Isolation. Zugleich suggeriert es aber eine Form der Kommunikation, eine kurze, hoffnungsvolle Aufhebung der Einsamkeit. Wertung und Effekt dieser temporären Aufhebung fallen im 16. Jahrhundert und in der deutschen Rezeption um 1600 meist pejorativ aus: als sinnlos destruktive Illusionierung des Subjekts, als antagonistisches Täuschungsmanöver, als dramaturgische Verschlimmerung der Affektlage und Isolierung des Subjekts. Und doch befeuert sie beim Subjekt immer wieder die Hoffnung, lässt imaginativ zumindest für einen Moment Verbundenheit aufscheinen. Diese gegensätzlichen Suggestionen sind für die Echo-Dialoge konstitutiv und bleiben es, zumindest partiell, auch im 17. Jahrhundert.[32]

Gleichzeitig entschärft sich jedoch in vielen Gattungen die Antithetik. Im bislang destruktiven Schwanken zwischen Hoffnungssuggestion und -zerschlagung erhält die Hoffnung immer mehr Gewicht. Einhergehend mit der Einbettung des Echos in neue Gattungen und Kontexte werden die Rollen von Echo- und Ich-Stimme neu austariert, und dem Echo erwachsen zunehmend konstruktive Funktionen, die es von seinem antagonistischen Charakter wegrücken – und es quasi zur diachronen Antithese der antithetisch-isolierenden Kommunikationsform werden lassen. Das literarische Echo wandelt sich im deutschen 17. Jahrhundert von einer poetischen Darstellungsform des isolierten, verzweifelten, getäuschten, verunsicherten Subjekts zu einem poetischen Medium der Vergemeinschaftung. Als metaphysische Stimme verwandelt es die Verlorenheit in Aufgehobenheit; als

32 Etwa als dramaturgisch bedingte Ausgangslage, aber auch in Verbindung mit existenziell bedrohlichen Themen wie Tod oder Gefangenschaft; vgl. dazu die Einleitung zum 2. Teil dieser Studie.

diskursive Form verkörpert und befördert es eine Poetik der Sozialität, der Irenik, des Konsenses; als Landschaftsmetonymie und Natursprache schafft es ästhetische, soziale und politische Identitätsräume; und als räumliche und zeitliche Transgressionsfigur verspricht es die Vermittlung zum Göttlichen. Von der Verlorenheit zur Aufgehobenheit und Bekräftigung, von der Isolation zur Gemeinschaftlichkeit und Diskursivität, von der Form der Vereinzelung zum grenzüberschreitenden Medium der Verbundenheit: Das ist die Geschichte, die ich hier erzählen möchte.

2 Kleine Geschichte des literarischen Echos bis zum deutschen 17. Jahrhundert

Einen kurzen historischen Abriss des im engeren und weiteren Sinne literarischen Echos bis zum 17. Jahrhundert zu geben, ist aus verschiedenen Gründen nicht ganz trivial. Erstens übersteigt die Anzahl der zu berücksichtigenden Primärtexte der verschiedenen Epochen und Sprachen das Fassungsvermögen einzelner Forschungsprojekte. Mit der digitalen Zugänglichkeit gerade auch der anlassbezogenen Literatur haben sich die verfügbaren Texte noch signifikant vermehrt – doch bereits in den Studien von Bolte (1935)[33] und Johnson (1990)[34] waren, obwohl auf die Frühneuzeit beschränkt, die Quellen-Bibliographien sehr umfangreich. Zweitens ist das literarische Echo, und das ist mit ein Grund für die große Anzahl an Primärtexten, weder einfach ein Motiv noch bloß eine lyrische Gattung, sondern eine sowohl selbstständig als auch innerhalb verschiedenster Gattungen verwendete Form, Klangfigur, Personifikation und dramatische Sprechweise. Diese Vielfalt der Ausprägungen geht einher mit einem Reichtum an symbolischen Bedeutungen, die schon in den einzelnen Epochen nicht spielend systematisierbar sind. Die folgende Zusammenstellung kann daher nur einen unvollständigen Überblick geben, im Versuch, die für das Verständnis des deutschen 17. Jahrhunderts nötigen literarhistorischen Grundlagen und Anknüpfungspunkte bereitzustellen. Der letzte Teil dieser kleinen Einführung soll schließlich in aller Kürze in die barocken Gattungen und Funktionskontexte einführen.

33 Bolte; die Bibliographie S. 268–272.

34 Johnson; die Bibliographie S. 211–221.

2.1 Griechische und römische Antike

Die ersten literarischen Texte, die mit dem Echo operieren, kennen wir aus der Zeit um 700 vor Christus. Danach bleibt das Echo die gesamte literarische Antike über präsent,[35] bis hin zur byzantinischen Spätantike. Dabei lässt sich differenzieren zwischen 1) Beschreibungen des Phänomens, 2) Beschreibung von Echo-Orten und -Architektur, 3) Symbolischen Verwendungen des Motivs, 4) Personifikation (en), 5) Beschreibung und Verwendung als rhetorische Klang-, häufig auch Klagefigur, 6) Verwendung als dramatisch-dialogische Sprechweise, 7) Echo-Mythen und 8) Echo-Gedichten.

Die Beschreibungen des Phänomens (1) treten bei zahlreichen Autoren[36] und in ganz unterschiedlichen Zusammenhängen auf. Die frühesten Belege finden sich im Rahmen von Überlegungen zur Physiologie des Hörens, so im 4. Jahrhundert v. Chr. bei Aristoteles und später wieder bei Lukrez.[37] Zur Veranschaulichung der Luft als Medium von Klang, des Transits von Klängen durch den Raum sowie des Abprallens

35 Für einen Überblick zum antiken Echo mit vielen Belegstellen siehe Otto Waser: Art. Echo, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hg. von August Pauly, neue Bearbeitung unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart/München 1894–1980, Bd. V (zehnter Halbband), Stuttgart 1905, Sp. 1926–1930; kürzer später bei Fritz Krafft/Fritz Graf: Art. Echo, in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik u.a., Bd. III, Stuttgart/Weimar 1997, Sp. 873; zum Zusammenhang von Stimme, Gehör und Raum in der antiken Philosophie, sowie zur Personifikation, insbesondere in Ovids Narziss-Mythos, siehe Sebastian Schulze: Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart, Paderborn 2015, S. 9–52; zum Echo im Kontext des Paragone in der hellenistischen Dichtung und bei Ovid vgl. Irmgard Männlein-Robert: Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg 2007 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. 2. Reihe 119), S. 309–332; zu Ovid im Kontext römischer Anthropologie vgl. Gregor Vogt-Spira: Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie, in: Almut-Barbara Renger (Hg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar 2002, S. 27–40; zur Medialität in Ovids Narziss-Erzählung vgl. Christian Kiening: Liebe im Spiegel und im Echo. Ovid, *Metamorphoses*, in: ders./Ulrich Johannes Beil (Hg.): Urszenen des Medialen. Von Moses zu Caligari, Göttingen 2012, S. 77–96; zum hellenistischen Dichter Kallimachos vgl. Peter Krafft: Zu Kallimachos' Echo-Epigramm, in: Rheinisches Museum für Philologie 120.1 (1977), S. 1–29; zur Herausbildung der Echo-Klagefigur im Zusammenspiel von griechischem Idyll und römischer Elegie vgl. Oliver Grütter: Orpheus, Echo, Elegie. Vergil *Georgica* 4,525–527, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 21–37; zu Martial vgl. John R. C. Martyn: An Unknown Echo Poem by Martial, in: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 69.1 (1988), S. 133–150.

36 Etwa bei Vergil, Columella, Plutarch, Hesychios und weiteren, vgl. Waser: Art. Echo, Sp. 1926.

37 Vgl. dazu Schulze: Metamorphosen, S. 14f.

an Hindernissen, aber auch im Innenraum des Ohrs, werden der Echo-Begriff und das in verschiedenen Räumen auftretende Phänomen verwendet. Noch etwas älter, mit ersten Zeugnissen aus dem 5. Jahrhundert,[38] scheint das Interesse an der besonderen Klangwirkung in bestimmten architektonischen Räumen (2) zu sein, in Verbindung mit ihrer kultischen Bedeutung, wie sie später Athanasius Kircher wieder thematisieren wird.[39] Zu diesen legendären Echo-Hallen gehörten etwa eine Säulenhalle des Heiligtums der Demeter in Hermione oder die ‚bunte Halle' Olympias mit ihrem mindestens siebenfachen Echo.[40]

Mit diesen dezidiert räumlich bedingten Klangwirkungen stehen auch die ersten symbolischen Bedeutungen des Motivs (3) in Zusammenhang, die noch weiter, bis etwa 700 v. Chr., zurückreichen. Hesiod überträgt die transgressive Eigenschaft[41] des Echos von der räumlichen auf die zeitliche Dimension und dehnt die minimale Nachzeitlichkeit des Phänomens zur Metapher für den Nachruhm und die Wirkung dichterischer Tätigkeit über die Lebenszeit hinaus.[42] Diese Deutung steht am Anfang einer kaum überschaubaren Vielfalt an Echo-Allegorisierungen: als Gewissen, Gerechtigkeit oder Gesetz;[43] als zerschlagene Hoffnung;[44] als Spott, Parodie oder gedankenlose Reproduktion überkommener Gattungen;[45] als blinder Glaube an den Mythos;[46] als hermeneutischer Lektüre-Akt[47] u.v.m. Quantitativ sticht dabei Echos natur-metonymischer Charakter hervor. Zwischen natürlichem Phänomen und

38 Erstmals bei Pausanias, vgl. Waser: Art. Echo, Sp. 1926.

39 In Kircher/Hirsch: *Musurgia universalis*, Schwäbisch Hall 1662, hg. von Melanie Wald, S. 211f.; vgl. dazu mein Kap. 4.3.1.

40 Von Pausanias und später von Plinius, Plutarch und Lukian beschrieben; Waser: Art. Echo, Sp. 1926.

41 Vgl. dazu Schulze: Metamorphosen, v.a. S. 23.

42 Zum Echo als Metapher des Nachruhms bei Hesiod siehe v.a. Schulze: Metamorphosen, S. 21f.

43 So in Platons Dialog *Kriton*, wie Schulze erläutert hat, ebd., S. 24f.

44 So in Kallimachos' Echo-Epigramm von Mitte des 3. Jh. v. Chr., in dem die Echo-Form als Struktur-Metapher verwendet wird, im Sinne einer von vornherein zerschlagenen Hoffnung: Noch bevor der Dichter gesprochen hat, hat das Echo schon widersprochen; zum Epigramm vgl. Krafft P.; Martyn; und Männlein-Robert, S. 312–315.

45 Z.B. in einem Drama von Aristophanes oder dem Echo-Epigramm von Kallimachos (vgl. oben). Unter anderem geht es auch um die Abgrenzung von bestimmten Vorbildern und einer „literarische[n] Promiskuität"; vgl. dazu auch die Rezeption durch Martial, der verächtlich schreibt, bei ihm würden keine ‚lieben kleinen griechischen Echos' widerhallen („nusquam Graecula quod recantat Echo"), Martial: *Quod nec carmine* (*Epigramm* II.86), V. 3, zit. nach Martyn, S. 144f. Zu unreflektierter Imitatio siehe Männlein-Robert, S. 312–317.

46 So bei Lukrez, der sich darüber lustig macht, dass das akustische Phänomen die Evokation von Personifikationen und Geschichten hervorruft; Schulze: Metamorphosen, S. 16f.

47 Männlein-Robert, S. 317f.

sinnlich wahrnehmbarem Klang gehört es, besonders in den Epigrammen, zu jenen Elementen, die in bukolischen Szenerien die idyllische Kulisse des idealisierten Landlebens bilden. Sein sprachspiegelndes ‚Gemurmel' prädestiniert es zur anthropomorphen Belebung bzw. ‚Beseelung' dieser Kulisse.[48] Damit gehen im 5. Jahrhundert v. Chr. erste Ansätze einer Nymphen-Personifikation (4) einher, zunächst als Grotten- oder Bergnymphe (Antriade/Oreiade), dann vermehrt auch als Bewohnerin von Waldtälern und der arkadischen Berge.[49]

Bei Euripides, wo die Nymphen-Personifikation ihren Ursprung zu nehmen scheint, tritt das Echo nun auch als Klangfigur (5) auf, die die bisherigen Zuschreibungen des Schallens, Sprechens und Wirkens in actu erklingen lässt. Die Echo-Klangfigur lässt durch akustische Amplificatio die Affekte der Figuren hervortreten, verstärkt schreckliches Kriegsgeschrei[50] oder potenziert die elegische Totenklage[51] und wirkt dabei als Botin auch in entlegene Gefilde wie den Hades.[52] Ebenfalls bei Euripides vermutet man mit *Andromeda* den ersten Text, der das Echo als dramatisch-dialogische Sprechweise (6) einsetzt.[53] In der Szene, die nur über die komische Verkehrung bei Aristophanes rekonstruierbar ist, zeigt das Echo in vermutlich dialogischem Wechselgespräch seine Anteilnahme an der Verzweiflung der Protagonistin. An Aristophanes' spöttischer Parodie, deren implizite Kritik am Stilmittel in den folgenden Epochen immer wieder auftreten wird, zeigt sich zudem die Flexibilisierung der Personifikation, insofern das Echo nicht mehr nur als unspezifische Bergnymphe, sondern auch als Dichter[54] oder als verschwundener Jüngling Hylas[55] das Wort erheben kann.

Die Nymphen-Personifikation wiederum wird verbunden mit Geschichten, in denen ihre Rolle detailreicher ausgestaltet ist (7). Seit Moschos im 2. Jahrhundert

48 „Spätantike Autoren begreifen E. als Tochter der Luft und der Sprache (Ausonius, *Epigramme* CI) [...]", Friedmann Harzer: Art. Echo, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hg. von Günter Butzer/Joachim Jacob, 2., erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2012, S. 81.

49 Waser: Art. Echo, Sp. 1927.

50 In Euripides' *Hekabe*. Echo hat eine „kommunikative Funktion" als Medium, welches das Kriegsgeschrei als Information und Appell an Agamemnon weiterleitet, Schulze: Metamorphosen, S. 17f.

51 Es handelt sich meist um halb-dramatische Verwendungen, zwischen Potenzierung der Klage und erhofftem und zugleich quälendem Dialog mit der:dem Verstorbenen. So in Nikandros' *Hylas*-Metamorphose, Waser: Art. Echo, Sp. 1928. Vgl. zu der Thematik insbesondere Grütter.

52 So bei Pindar, in Überblendung mit dem Götterboten Hermes. Vgl. dazu Schulze: Metamorphosen, S. 22f., und Männlein-Robert, S. 310–312.

53 Waser: Art. Echo, Sp. 1926; Schulze: Metamorphosen, S. 27f.

54 Aristophanes um 400 v. Chr. hat Euripides so inszeniert. Schulze: Metamorphosen, ebd.

55 Hylas, als Geliebter von Herakles, welcher verzweifelt nach ihm sucht, so z.B. in Nikandros' *Hylas*-Metamorphose, Waser: Art. Echo, Sp. 1928. Vgl. dazu auch Grütter.

v. Chr. wird sie, als Bewohnerin der arkadischen Berge, vom Hirtengott Pan geliebt,[56] dessen Wünsche sie jedoch nur ausnahmsweise erhört – dann, als Gattin von Pan, erscheint ihre Klanglichkeit als Allegorie einer kosmisch-musikalischen Harmonie.[57] Mit verwandter Symbolik, aber anderer Ausgangslage erscheinen die beiden in Longos' Hirtenroman um 200 n. Chr. wieder: Pan liebt Echo aufgrund ihrer Schönheit und insbesondere Musikalität, doch die keusche Nymphe weist ihn ab. Aus unerwidertem Begehren, aber auch aus Neid lässt er sie zerstückeln, wobei ihre Überreste auf der ganzen Erde verteilt werden. Die klingenden Glieder erhalten Pans Begierde durch Reflexion seines eigenen Spiels aufrecht und lassen ihn so umherirren auf der Suche nach der verborgenen Stimme.[58] Im zweiten, noch detailreicher ausgestalteten Mythos, den vermutlich Ovid begründete,[59] ist die Begehrenskonstellation umgekehrt: Die Nymphe Echo begehrt den Jüngling Narziss, der zunächst von der unsichtbaren Stimme fasziniert ist, in ihr jedoch, wie in seinem Spiegelbild, nur sich selbst liebt. Aus Kummer und Scham über diese Zurückweisung zieht sich die Nymphe in die Wälder und Höhlen zurück und geht sterbend in die natürliche Umgebung ein, wird, ätiologisch, zu Luft und Stein, zur Materie und Reflexionsfläche des akustischen Phänomens. „Vox" und „sonus" bleiben übrig, heißt es, und diese lassen sich denn auch in der berühmten Quellszene wieder vernehmen, zunächst nochmals in (re)illusionierender Funktion, und schließlich zur Initiierung der Totenklage.[60]

Anknüpfend an die panegyrische oder elegische Klang- und Klagefigur und die dialogische Sprechweise in den dramatischen Texten bilden sich erste kürzere, dialogische Echo-Gedichte heraus. Diese Gattung konnte sich jedoch, der Überlieferung nach zu schließen, in der Antike noch wenig etablieren. Lange galt das spätantik-byzantinische Gedicht von Gauradas als erstes und einziges Beispiel, welches Klangfigur, dialogisch-dramatische Sprechweise und, ansatzweise,

56 Erste Quelle dafür ist Moschos: *Orphische Hymnen*; der in der Liebeswerbung erfolgreiche Pan findet sich mehrfach in der *Anthologia Planudea* (z.B. Platon oder Leonidas von Tarent), wobei Pan und Echo sogar zwei Töchter, Iambe und Iynx, zugeschrieben werden. Waser: Art. Echo, Sp. 1927f.

57 In Marcrobius' *Saturnalia* I, 22 verkörpert Echo das Flötenspiel, die Naturmusik und die Sphärenharmonie; siehe Harzer: Art. Echo, S. 81.

58 Longos: *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*. Griechisch-deutsch, hg. u. übers. von Otto Schönenberger, Düsseldorf/Zürich 1998.

59 Vogt-Spira, S. 28–30.

60 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. von Michael Albrecht, Stuttgart 1994; die Erzählung von Echo und Narziss S. 150–161, das Zitat V. 399–401. Gemeinsam mit Pan und Narziss erscheint Echo auch immer wieder in der bildenden Kunst; vgl. Friedrich Wieseler: Die Nymphe Echo. Eine kunstmythologische Abhandlung, Göttingen 1844; Waser: Art. Echo, Sp. 1928f.

Personifikation zu einer lyrischen Kleinform verschmolz. Wenn man John R. C. Martyn Glauben schenkt, stammt das erste Echo-Gedicht jedoch bereits vom römischen Dichter Martial,[61] der im 1. Jahrhundert n. Chr. gewirkt hat – zuvor war der Text dem neulateinischen Dichter André de Resende zugeschrieben worden, was allerdings aufgrund einer Vertonung vor 1500[62] tatsächlich nicht möglich ist. Martials Gedicht besteht aus einer vierversigen Einleitung und einem zehnversigen, recht kleinteiligen Dialog mit mehreren dialogischen Wechseln pro Vers. Darin unterhalten und beklagen sich das lyrische Ich und die Nymphe Echo über ihre gemeinsame, erfolglose Liebe zum – im Badehaus wiederholt beobachteten – Narziss. Im spätantiken, griechischen Gedicht von Gauradas,[63] das nur sechs Verse umfasst, erhält Echo eine weniger greifbare Rolle. Sie antwortet mit jeweils einer Antwort pro Vers einem Ich, welches eine schöne junge Frau liebt, deren Liebe jedoch auf eine andere Person gerichtet ist. Echo wird als ‚Dear Echo' („ἀχὼ φίλα") angesprochen, ansonsten aber als Personifikation nicht weiter spezifiziert. Der letzte Vers („ἀχώ, τί λοιπόν, ἢ πόθου τυχεῖν; – τυχεῖν." ‚Echo, for desire what's left but a chance? – A chance.')[64] schreibt ihr eine Expertise in Liebesdingen zu – wobei sie letztlich auch nur auf das wechselhafte Geschick verweisen kann.

Im Mittelalter verschwindet das Echo nicht gänzlich aus der Literatur. Der Narziss-Mythos bleibt präsent, damit bisweilen auch die Geschichte Echos,[65] und auch das Klang-Motiv findet sich nicht selten. Wie es scheint, tritt der *widerhal* oder *widerdôz* meist in epischen Texten und im Zusammenhang mit Kampfsze-

61 Martial: *Quae celebrat thermas Echo,* mit englischer Übersetzung abgedruckt bei Martyn, S. 141f.

62 Das Gedicht wurde von Serafino Aquilano (1466–1500) und Claude Le Jeune (um 1530–1600) vertont; Frederick W. Sternfeld: Aspects of Echo Music in the Renaissance, in: Studi musicali 9.1 (1980), S. 45–57, S. 45. André de Resende (1498–1573) kommt daher als Autor des Gedichts nicht in Frage.

63 Gauradas: *ἀχὼ φίλα, μοὶ συγκαταίνεσόν τι/Liebesecho,* in: *Anthologia Graeca*, hg. von Beckby, Bd. 4, Nr. 152, S. 386f. Die Übersetzung in der Edition ist recht weit vom griechischen Wortlaut entfernt. Das Gedicht wurde aber in verschiedenen Beiträgen mit weiteren (teils auch abweichenden) Übersetzungen zitiert. So z.B. bei Colby, S. 685; Martyn, S. 134; Schulze: Metamorphosen, S. 29.

64 Zit. nach Martyn, S. 134. Zu Gauradas siehe auch Perrine Galand-Hallyn: Des „vers échoïques" ou comment rendre une âme à Écho, in: Nouvelle Revue du XVIe Siècle 15.2 (1997), S. 253–276.

65 Vgl. dazu bspw. die im Netz zugängliche Masterarbeit von Marlies Cremer: La presenza di Narciso nella letteratura francese e italiana del Medioevo, Universität Amsterdam 2009; Katharina Petra Wimmer: Die eitle Liebe zum Ich. Unsagbarkeit in der Narziss-Episode bei Jörg Wickram, in: Lea Braun/Felix Florian Müller (Hg.): Unsagbarkeit – Sprachen der Liebe in der Literatur der Vormoderne, Berlin 2019 (Transformationen der Antike 59), S. 161–181; Manfred Kern u.a. (Hg.): Das ‚Narzisslied' Heinrichs von Morungen. Zur mittelalterlichen Liebeslyrik und ihrer philologischen Erschließung, Heidelberg 2015 (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 4).

nen auf, wenn der Klang der Schwerter, Hörner oder Schreie[66] aus Berg und Tal oder Luft und Wolken zurückklingt.[67] Doch auch verlorene und verzweifelte, v.a. weibliche Heldenfiguren wie Enite[68] oder Alene[69] hören ihre (Toten-)Klagen[70] bisweilen vom Echo widerhallen, als Signum der Verzweiflung (bei Enite geradezu der Spaltung)[71] oder der empathisch mitleidenden Natur. Umgekehrt erscheint es etwa auf der Jagd, wenn Hörner und Hundegebell widerhallen, auch als Klang der sozialen Hochstimmung.[72] Dialogische Echo-Gedichte oder -Szenen scheinen aus dem Mittelalter aber tatsächlich nicht überliefert zu sein, auch wenn teilweise auf verwandte Formen in der französischen Lyrik hingewiesen wurde,[73] die Rimes couronnées etwa („La blanche colom*belle belle* | Souvent je vay *priant criant*“),[74] die

66 So in Ulrich Füetrer: *Das Buch der Abenteuer*. Teil 1 u. 2, nach der Handschrift A (Cgm. 1 der Bayerischen Staatsbibliothek) hg. von Heinz Thoelen in Zusammenarbeit mit Bernd Bastert, Göppingen 1997 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 638,1f.), 331; das „widerdôz“ drohender Riesen in *Reinfried von Braunschweig*, hg. und übers. von Elisabeth Martschini, 3 Bde., Kiel 2017, Bd. I, V. 25534.

67 Z.B. Konrad von Würzburg: *Das Turnier von Nantes*, in: Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg, Bd. 2, 3. Auflage, hg. von Edward Schröder, mit einem Nachwort von Ludwig Wolff, Berlin 1925, S. 42–75, V. 818f. („widerhal“ der streitenden Schwerter); *Reinfried von Braunschweig*, hg. von Martschini, Bd. I, V. 18504 („widerdôz“ des Horns).

68 Die Klage-Szene von Enite ist allgemein bekannt. Darin heißt es mehrfach, dass sie so laut und verzweifelt „schal“, dass ihr der Wald ihre Klagen „widerhal“ oder „wider gap“; Hartmann von Aue: *Erec*. Text und Kommentar, hg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt a.M. 2007, V. 5746f. u. 6081f.

69 Im Prosa-Lancelot klagt Königin Alene um ihren getöteten Gatten Ban und „schrey so lut das bergk und tal und der felsen wiedder halle“; zit. nach *Lancelot.* Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift pal. germ. 147, hg. von Reinhold Kluge, 3 Bde., Berlin 1948–1974 (Deutsche Texte des Mittelalters 42/47/63), hier Bd. 1 (1948), 13,35.

70 Ein „widerschal“ kollektiver Klage findet sich in der Prosalegende *Von sant Alexius*, in: *Der Mönch von Heilsbronn*, hg. von Theodor Merzdorf, Berlin 1870, S. 147–159, hier V. 386–388. Für diese Studie nicht berücksichtigt werden konnte der Beitrag zum Planctus der altprovenzalischen Troubadour-Dichtung: Alessia Bonadeo: Il pianto di Eco. Riflessioni sulla presenza dell'eco in alcune trasposizioni letterarie del planctus, in: Quaderni Urbinati di Cultura Classica. New Series 71.2 (2002), S. 133–145.

71 „[S]ich teilte dô besunder | von des jâmers grimme | rehte enzwei ir stimme, | hôhe unde nidere. | der walt gap hin widere | vorhteclîch swaz si geschrê. | dô lûte dicke: ‚ouwê ouwê!‘ | vil lûte schrîende sî sprach [...]“; Hartmann von Aue: *Erec*, hg. von Scholz/Held, V. 6077–6084.

72 In Ulrichs von Türheim *Willehalm* widerhallt der „widerhal“ das Freudengebrüll beim Wiedersehen; Ulrich von Türheim: *Rennewart*, hg. von Alfred Hübner, Berlin 1938 (Deutsche Texte des Mittelalters 39), 194,12.

73 Z.B. bei Colby, S. 687–691, und Galand-Hallyn, S. 254f.

74 Aus einem Gedicht von Clement Marot, zit. nach Colby, S. 688; Hervorhebungen D.L.

der Echo-Dichtung formal nahekommen, insofern sie ebenfalls die Endlaute wiederholen.[75] Doch der Unterschied zu den Echo-Gedichten, wie sie Martial und Gauradas verfasst haben, besteht darin, dass die Klangfiguren zwar durchaus semantische Spielereien, vielleicht auch eine Echo-Evokation, aber keine Anzeichen eines dialogischen Wechsels aufweisen. Erst wenn das lyrische Ich kommunizierend reagiert und damit anzeigt, dass es die identischen Laute als einer zweiten Stimme zugehörig ansieht, entsteht aus der Klangfigur ein Dialog. Ab dem Ende des 15. Jahrhunderts werden die echonischen Klangfiguren und die erzählten Begegnungen mit dem akustischen Phänomen (wieder) in solche „Kleinstdramen“[76] überführt und in den entsprechenden Gedichtformen verfestigt.

2.2 Renaissance-Humanismus

Als Initiant der frühneuzeitlichen Echo-Mode gilt nach wie vor der florentinische Humanist Angelo Poliziano. Sein Umgang mit dem Echo spricht dafür, dass solche Dialoge im Mittelalter tatsächlich nicht Usus waren, denn er schließt direkt an die antiken Vorbilder an. Er zitiert zunächst Gauradas' griechisches Echo-Gedicht, zwar nicht in den *Rispetti Spicciolati*, wo sein eigenes Echo-Gedicht abgedruckt ist,[77] aber in einem Kommentar zu einem Martial(!)-Epigramm. Dabei verweist er auf mehrere eigene Echo-Gedichte, von denen eines auch durch Heinrich Isaak vertont worden sei.[78] Auf das Echo-Gedicht von Martial wiederum scheint Poliziano in seinem eigenen, italienischen Gedicht Bezug zu nehmen, und zwar mit seiner Konzeption der liebesbedingten Vereinzelung.[79] Diese erzeugt er u.a. durch sprachliche Iteration und Engführung der Wortfelder *solo* und *amare*. Letzteres findet sich schon bei Martial in vier verschiedenen Formen, darunter als erste und letzte Echo-Antwort des Gedichtes.[80]

Doch inhaltlich sind für das 16. Jahrhundert auch andere Einflüsse nicht zu unterschätzen, denn Polizianos scharfsinniger Text mag zwar dem neu aufflammenden Interesse den Anstoß gegeben haben, doch seine spezielle mythische

75 Vgl. Colby, S. 688–691.

76 Berns: Die Jagd (1990), S. 71.

77 Poliziano: *Che fa' tu Ecco*, in: ders.: *Rime*, hg. von Delcorno Branca, Nr. XXXVI, S. 307f.

78 Angelo Poliziano: *MISCELLANEORUM CENTURIA PRIMA*, Florenz: Miscomini, 1489, Caput XXII, eiiif.

79 Vgl. die Interpretation des Poliziano-Gedichts in meiner Einleitung zu Teil 1.

80 „Quisnam clamor? Amor. [...] Cur bene clamat? Amat.“ – ‚What's this crying? Love [...] – Why does she cry out so loudly? She's in love.' Martial: *Quae celebrat thermas Echo,* zit. nach Martyn; das Gedicht mit englischer Übersetzung auf S. 141f.

Figurenkonstellation Pan-Echo-Narziss[81] wird, trotz der anhaltenden Bekanntheit von Ovids *Metamorphosen*,[82] nicht weiter rezipiert. Weder Pan noch Narziss treten im 16. Jahrhundert als lyrisches Ich in einem Echo-Gedicht auf, und Echos eigenes Liebes-Unglück spielt auch keine Rolle mehr, sondern wird auf das jeweilige Gegenüber im Dialog übertragen.[83] Gleichwohl bleibt die von Poliziano geprägte Liebesvereinzelung für das Echo-Gedicht sehr prägend. Vorbildwirkung für das 16. Jahrhundert hatten aber auf jeden Fall auch die Texte und Kompositionen aus dem Kreis um den Neapolitaner Serafino Aquilano (übrigens einer der Komponisten, die Martials Gedicht vertonten)[84] sowie generell die italienische Frottola – ein Sammelbegriff für verschiedene, ab 1430 zuerst an den Höfen von Mantua und Ferrara entwickelte Gedichtformen, die als meist vierstimmig-homophone, einfache Liedformen vertont wurden.[85]

Frederick W. Sternfeld hat in seinem Beitrag zur Echo-Musik in der Renaissance darauf hingewiesen, dass das italienische Frottola-Repertoire[86] um 1500 stark mit Echo-Technik arbeitet, sowohl auf der Ebene musikalischer als auch textueller Wiederholungsstrukturen.[87] Die Gestaltungen bewegen sich, wie übrigens schon Polizianos vielfältige Echo-Verwendungen,[88] auf einem Spektrum zwischen Klangfigur (die an eine Palillogia- oder Rime couronnée-Technik anschließt), Klangraum-

81 Die Figurenkonstellation Pan-Echo-Narziss, vgl. meine Einleitung zu Teil 1.

82 Zu Ovids Bekanntheit in der Renaissance vgl. Sternfeld: Aspects, S. 47; Justus Lange: Ein Pan für jede Tonart? Pans Jagd auf die Nymphe Syrinx zwischen Mythos, Moral und Kunst, in: Michael Eissenhauer (Hg.): Pan & Syrinx. Eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Jan Brueghel und ihre Zeitgenossen, Kassel 2004 (Kataloge der Staatlichen Museen Kassel 31), S. 41–57.

83 Vgl. dazu Kapitel 1.1.4.

84 S.o., Anm. 62.

85 Claudio Gallico: Art. Frottola, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 2 (1995). MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, ab 2016: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498881 (24.05.2023).

86 Der Begriff meinte ursprünglich spezifischer die Barzelletta und ihre Vertonungen, wird jedoch später (etwa auch von Petrucci in seinen elf Büchern weltlicher italienischer Vokalmusik, 1504–1514) als Sammelbegriff für „viele verschiedene in Musik gesetzte Dichtungsformen: Barzelletta, Strambotto, Oda, Capitolo, Sonett, Canzone, Villota, Canto carnascialesco, Giustiniana und viele andere, die alle in der Zeit von etwa 1450 bis 1530 ihre Blüte erlebten“, verwendet. Gallico: Art. Frottola, S. 2 (I. Name). Sternfeld scheint den Begriff in diesem allgemeinen Sinne zu verwenden, insofern er hauptsächlich über (vertonte) Strambotti schreibt. Sternfeld: Aspects. – Zum Echo in der Frottola siehe auch Anne MacNeil: ‚A Voice Crying in the Wilderness‘: Issues of Authorship, Performance, and Transcription in the Italian *Frottola*, in: The Italianist 40.3 (2020), S. 463–476.

87 Sternfeld: Aspects, S. 45.

88 Teils auch in wörtlicher Kopie; die Zitate sind angeführt im letzten Teil des Beitrags von Sternfeld: Aspects, S. 48–50.

Evokation und dialogischer Suggestion. Beispielhaft für das ganze Spektrum sind Serafinos echonische Strambotti, von denen hier fünf in Auszügen zitiert seien:[89]

[1] Gridan vostri occhi al mio cor fora fora:
Che le diffese sue son corte corte: [...]

[2] Peregrinando vo di sasso in sasso:
Disperso nocte: & di: di monte in monte [...]

[3] Cogli passion come io dur scoglio? coglio.
Chi quel serria che me arde ola? ola. [...]

[4] Ecco. [...]
Et tu di: chi sei: vivo o morto? morto.
Palpar ti posso o sei pur vento? vento. [...]
Chi fa ciaschun damor consorte? sorte.

[5] Deh fusse qui chi mi to el somno? somno.
Ah chi responde al mio clamore? amore.
Mei prieghi amor stringer te ponno? ponno.[90]

Diese jeweils ersten Verse[91] der Strambotti zeigen die graduelle Annäherung der Wiederholungsfigur ohne deutlichen Echo-Bezug an ein explizites Echo bis hin zu einer personifizierten Echo-Stimme. Im ersten Beispiel mit den bohrenden, brennenden Augen des Liebesobjekts lässt sich durch die Wiederholungsfigur eine klangliche Intensivierung, aber keine Echo-Konnotation ausmachen.[92] Im zweiten Lied, in dem das Ich leidend, einsam und verloren[93] umherirrt, deuten die Wiederholungen der Reflexionsflächen „sasso“ und „monte“ (‚Felsen‘ und ‚Steine‘) ein zurückprallendes Echo an. Beispiel 3 beginnt mit der Ansprache eines „dur scoglio“, eines harten Felsens, und mit der Frage und der Wortabspaltung folgt das Gedicht der dialogischen Evokation der bis anhin bekannten Echo-Gedichte. Von den Beispielen 3–5, die sich in der Gedichtsammlung direkt hintereinander fin-

89 Je nach Textausgabe sind die Strambotti auch als Barzelle bezeichnet (z.B. in Serafino Aquilano: *OPERE DEL FACUNDISSIMO SERAPHINO AQUILANO COLLECTE PER FRANCESCO FLAVIO*, Rom: Besicken, 1502), wobei sich das wohl auf die Formen der Vertonung und nicht auf die Gedichte beziehen dürfte. Bei den Gedichtformen handelt es sich ausschließlich um regelmäßige Strambotti, also elfsilbige Achtzeiler mit dreifachem Kreuzreim und abschließendem Paarreim.

90 Zit. nach der Textausgabe Serafino: *OPERE*, Rom 1502, a8 (1), a7 (2), c8v u. d (3–5).

91 Mit Ausnahme von Bsp. 4.

92 Sternfeld: Aspects, S. 47–50, differenziert hier m.E. zu wenig.

93 Die Fortsetzung in den Versen 3f. lautet: „Sol solo: afflicto afflicto: lasso lasso | Smarrito & con la morte afronte afronte.“ Serafino: *OPERE*, Rom 1502, a[7].

den, ist das erste (hier Nr. 4) denn auch explizit mit *Ecco* überschrieben. Sein letzter Vers könnte zudem von Gauradas' Gedicht angeregt sein.[94]

Neu erscheinen in Beispiel 4 die Fragen nach der unsichtbaren Stimme, ob sie lebend oder tot sei, ob man sie anfassen könne oder ob sie nur Wind sei. Diese Verunsicherung resultiert dann auch in der Unzuverlässigkeit des Gegenübers („mento" – ‚ich lüge', V. 6), das dem Ich nicht helfen, sondern nur das Leid bestätigen und den Tod verheißen kann. Es ist ein vage personifiziertes Echo, von dem das Ich Trost erhofft, das sich aber als destruktive Illusionsfigur herausstellt. Diese Konstellation von Serafino scheint mir – gepaart mit der Klage über die Unerreichbarkeit und Empathielosigkeit des Liebesobjekts – für die italienische Lyrik des 16. Jahrhunderts sehr prägend zu sein.[95] In seinem letzten Beispiel (5) kommt noch die Amor-Personifikation hinzu, die in der italienischen Lyrik des 16. Jahrhunderts ebenfalls gelegentlich evoziert wird und später mit Guarinis *Pastor fido* eine breitere Wirkung zeitigt.

Die frühe neuzeitliche Echo-Literatur ist, besonders in Italien, wo im 16. Jahrhundert weitaus am meisten Texte entstanden sind,[96] mehrheitlich im Bereich der weltlichen Liebesgedichte zu verorten.[97] Viele davon wurden vertont, zunächst als Frottole[98] und später als Madrigale, von denen z.B. jene von Orlando di Lasso und Luca Marenzio besonders bekannt sind.[99] Daneben sind aber auch geistliche Ge-

94 Der letzte Vers bei Serafino lautet: „Chi fa ciaschun damor consorte? sorte." Serafino: *OPERE*, Rom 1502, d; bei Gauradas lautet das Ende des Gedichts: „ἀχώ, τί λοιπόν, ἢ πόθου τυχεῖν; – τυχεῖν." In der Übersetzung von Martyn: ‚Echo, for desire what's left but a chance? – A chance.' (Martyn, S. 134).

95 Z.B. bei Sperindio Bertoldo: *Son'io son'altri*, in: *DI SPER'IN DIO BERTHOLDO ORGANISTA DEL DUOMO DI PADOVA IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI A CINQVE voci, Nuovamente composti, con un'Echo a Sei voci, & un Dialogo a Otto. Di nuovo [...] dato in Luce*, Venedig: Gardano, 1561, S. 26f.; oder Luigi Groto (Il Cieco d'Adria): *Echo bello*, in: *RIME. PARTE SECONDA. Hora di novo date in luce. Con la Tavola delli argomenti. Al Clarissimo Signor Aluise Loredano, Fù del Clariss. Signor Marino*, Venedig: Dei, 1610 (Texte entstanden vor 1586), D. Vgl. dazu auch Colby, S. 691–693; sowie Frederick W. Sternfeld: The Birth of Opera, Oxford 1993, S. 197–226.

96 Siehe dazu die Bibliographie von Bolte, S. 268f.

97 Soweit mein Eindruck nach den bisherigen Quellenkompilationen, auf die ich mich für meine Analysen zum 16. Jahrhundert im Wesentlichen abstütze. Colby; Bolte, S. 266f., die Bibliographie S. 268–272.

98 Beispiele mit Noten finden sich bei Sternfeld: Aspects, und ders.: The Birth, S. 197–226, sowie bei MacNeil.

99 Orlando di Lasso: *O la, O che bon Eccho*, in: *LIBRO DE VILLANELLE, MORESCHE, ET ALTRE CANZONI, A. 4. 5. 6. & 8. Voci*, Anversa: Phalèse/Bellère, 1582, 18v; Luca Marenzio/Torquato Tasso: *Dialogo in Ecco A 8* (Tasso: *Rime* 299), in: Marenzio: *IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A CINQVE VOCI*, Venedig: Gardano, 1580, letztes Stück, S. 18. Eine Auflistung verschiedener, zwischen 1561 und 1611 entstandener Echokompositionen findet sich in Theodor Kroyer: Dialog und Echo in der alten Chormusik, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 16 (1909), S. 13–32, S. 31f.; vgl. dazu v.a.

dichte wie das schon 1505 entstandene italienische Gebet an die heilige Katharina von Siena[100] oder ein lateinisches Weihnachtsgedicht, in welchem die Hirten von der göttlichen Echo-Stimme in die Grotte zum Kind geführt werden,[101] überliefert. Unter den lateinischen Texten, die auch im deutschen, französischen und niederländischen Raum entstanden sind, finden sich ebenfalls Liebesgedichte, aber auch Texte wie ein Lehrdialog, eine Kriegsklage oder ein Epithalamium.[102] Gegen Ende des Jahrhunderts bahnt sich schließlich eine (weitere) Dramatisierung der Echo-Form an. Durch die Einbettung der Gedichte als Sprech- und Singszenen in Schäferspiele, Opern, aber auch in epische Texte wie Liebes- und Schäferromane erhält der Echo-Dialog immer mehr szenischen Charakter. Nun spricht und hört nicht mehr nur ein lyrisches Ich und sein (imaginiertes) Echo, sondern die Figuren der Handlung sprechen und singen tatsächlich hörbar auf der Szene, und das Echo schallt als verblüffender Klang-Effekt aus dem Off wider.[103] Das Pendant dazu in den epischen Texten ist das Echo als intradiegetisch rezipierte Binnenszene, die nicht nur gehört, sondern diegetisch weiter kolportiert wird. Als Auslöser dieser Entwicklung wird meist Guarinis *Pastor Fido* genannt,[104] doch angesichts des breiten Spektrums unterschiedlicher Verwendungen in den dramatischen und epischbukolischen Texten wäre hier zur Differenzierung noch mehr Forschung nötig, zumal die Texte etwa von Sir Philip Sidney oder von Nicolas de Montreux, die

Esther Dubke: Das Echo als kompositorische Struktur und musikalische Gestalt in den mehrchörigen Werken Orlando di Lassos. Manifestation und Auflösung, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 39–57.

100 Giovanni Pollio Aretino: *Dialogo sedo de Io. pollio sotto la voce de Ecco ad lectorem?*, in: *Opera nova della vita & morte della santa della divina & seraphica s. Catharina da Siena*, Venedig: Rusconi/Zopino, 1511, Titelei (Erstdruck bereits 1505).

101 André de Resende: *De Nataliciis Christi* (vor 1573), zit. nach: Martyn, Resendes Gedicht auf S. 142f.

102 Es sei nochmals verwiesen auf die umfangreiche Quellenbibliographie von Johannes Bolte, S. 268–272.

103 Dazu gibt es bisher die Studien von Sternfeld: The Birth, S. 197–226, sowie von Barbara Russano Hanning: Powerless Spirit. Echo on the Musical Stage of the Late Renaissance, in: Rebecca Cypess u.a. (Hg.): Word, Image, and Song, Bd. 1, Rochester/NY 2013 (Eastman studies in music), S. 193–218; Bonnie Gordon: L'Orfeo at 400. Orfeo's Machines, in: The opera quarterly 24.3/4 (2008), S. 200–222, zu den Echo-Effekten S. 217–219; und für den Beginn des 17. Jahrhunderts von Michaela Kaufmann: The Nymph's Voice as an Acoustic Reflection of the Self, in: Karl A.E. Enenkel/Anita Traninger (Hg.): The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 54), S. 396–418.

104 Battista Guarini: *IL PASTOR FIDO. Tragicomedia Pastorale Di Battista Guarini, Dedicata Al Serenissimo D. Carlo Emanvele Duca Di Savoia. &c. Nelle Reali Nozze di S. A. con la Serenissima Infante D. Caterina D'Austria*, Venedig: Bonfadino, 1590, die Echo-Szene in Atto IV, Scena VIII.

beide mehrere Echo-Szenen enthalten, ebenfalls in den 1580er-Jahren entstanden sind und Montreux' *Bergeries* sogar früher gedruckt wurde als Guarinis *Pastor fido.*

Überhaupt ist die französische Dichtung bisher zu wenig in die Echo-Forschung zum 16. Jahrhundert einbezogen worden.[105] Bei Johannes Bolte, der in seiner Bibliographie auch Texte und Vertonungen aus Frankreich, Spanien, Portugal, Dänemark, den Niederlanden und England berücksichtigte, findet sich viel Quellenmaterial, das weiterhin der Auswertung harrt. Für den englischen Raum, in dem seit den 1570er-Jahren ein breites Spektrum an Werken verschiedener Gattungen und Kontexte entstand, hat Elbridge Colby 1919 den Anfang gemacht.[106] Bisher ebenfalls nur punktuell untersucht wurden die lateinischen Werke des französischen,[107] niederländischen und deutschen Raums. Besonders die in der Folge von Erasmus' Echo-Dialog in den *Colloquia familiaria*[108] entstandenen didaktischen Texte[109] wären weiterer Untersuchungen zum Zusammenhang zwischen Lehr- und Echo-Dialog wert.[110] Dieser Bereich überschneidet sich zudem mit den konfessionellen Dialogen, angefangen mit einem Text zum Thema der (deutschen) Bibelexegese,[111] über das Kölner *ECHO MELANCHTONIS*,[112] einer Spottschrift auf Luther und Melanchton, bis hin zu den konfessionspolemischen Echo-Flugblättern und thematisch vielfältigen Streitschriften im 17. Jahrhundert.[113] Aber auch für die Anfänge der Echo-Casualia, besonders

105 Ausnahmen sind: Colby, S. 694–697; Galand-Hallyn, die aber in der deutschen Forschung bisher kaum rezipiert wurde; zum 17. Jahrhundert siehe den Beitrag von Daniela Dalla Valle: Le thème et la structure de l'„écho" dans la pastorale dramatique française au XVIIe siècle, in: Claude Longeon (Hg.): Le genre pastoral en Europe du XV^{e} au XVII^{e} siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1er octobre 1978, Saint-Etienne 1980, S. 193–197.

106 Colby, insb. Teil I, IV u. V.

107 Vgl. dazu ebenfalls Colby, S. 694–697, und Galand-Hallyn.

108 Desiderius Erasmus: *Familiarium colloquiorum opus: ut postremum a Frobenio est editum* [...], Wittenberg: Schurer, 1524. – Moderne Edition: *Colloquia familiaria/Vertraute Gespräche*, übers., eingel. und m. Anm. vers. von Werner Welzig, Darmstadt 1995 (Erasmus: Ausgewählte Schriften, Bd. 6), Dialog zwischen einem Juvenis und Echo.

109 Angeführt in der Bibliographie von Bolte, S. 270, unter V.A.

110 Erste Überlegungen dazu finden sich in dieser Studie in der Einleitung zu Kap. 4.1, S. 331f.

111 Siehe Anm. 116.

112 *ECHO MELANCHTONIS RESONAbiliter respondens Martino Luthero, eiulanti et lamentanti in montibus furiosis, Wüttendberg dictis*, [Köln: Gennep], 1545. Die in Köln gedruckte Flugschrift *ECHO MELANCHTONIS* ist eine Spottschrift auf die auf dem „Wüttendberg" diskutierenden Reformatoren Martin Luther und Philipp Melanchton. Siehe dazu Judith Steiniger: ‚Echo Melanchtonis (...)' und ‚Dialogus Philalethis et Genii (...)': zwei im Rahmen des Kölner Reformationsversuchs verfasste, unbekannt gebliebene Flugschriften aus dem Jahr 1545, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 216 (2013), S. 57–94, hier S. 63–74.

113 Siehe unten, Anm. 190 u. 191.

zu Hochzeiten, aber auch zu Todesfällen, Kriegsereignissen oder akademischen Feiern,[114] wäre die weitere Erforschung des neulateinischen Korpus aufschlussreich.[115]

Deutsche Echo-Texte sind aus dem 16. Jahrhundert nur wenige überliefert: ein kurzer konfessioneller Dialog, ein Katechismus, Szenen aus einer Übertragung eines französischen Liebesromans und ein musikalisches Epithalamium. Den – sehr frühen – Anfang macht *Ein Deutscher Echo und Dialogus*, ein 1532 in Nürnberg entstandener Zweiblattdruck.[116] Der Dialog zwischen dem Stadtpatron, dem heiligen Lorenz, und dem Echo ist ein Plädoyer für die deutsche Sprache in der Messe, als Grundlage einer unverstellten Schriftvermittlung. Er wendet sich gegen das „deutten [...] auff mancherley weyß", die willkürliche Exegese, und propagiert stattdessen, „bey den klaren worten"[117] zu bleiben, gerade bei zentralen Glaubensinhalten wie der Wandlung in der Abendmahlfeier. Das Echo bestätigt diese Position mit regelmäßigen Einwürfen und wird zum Abschluss als Rat spendender Dialogpartner gebührend verdankt und zudem darum gebeten, beim „schreyen und flelichen bitten"[118] um die Erkenntnis von Gottes Wort weiterhin behilflich zu sein. Dass der Dialog als einziger Echo-Text vor 1586 auf Deutsch verfasst wurde, hat offenkundig einen programmatischen Hintergrund und bedarf insofern keiner weiteren Erklärung – ebenso wenig wie die Tatsache, dass die

114 Ein frühes lateinisches Beispiel: Valentin Hartung: *Quinio Elegiacus Clariß. Praestantiß. Consultiß. J. U. Licentiorum, hodieq[ue] recens Doctorum, Dn. Caspari Jungermani Dn. Gabrielis Tinceli Dn. Georgi Friderici Dn. Sigismundi Finkelthusi Dn. Friderici Scipionis/ Qvinioni concinnatus cum Anagrammatis et Echo à M. Valentino Hartungo Lipsiensi, P.L. Philiatro. Anno Christi M.DC.IX.*, Leipzig: Beyer/ Am Ende, 1609. – Ein späteres deutsches Beispiel: *Glück zu-erschallendes Echo/ Welches Als Der Wol-Ehrwürdige/ Großachtbare und Hochgelahrte Herr Bartholomaeus Stepner von Zwickau/ doselbst unverdrossener Lehrer und Seel-Sorger/ wie auch derer nah-liegenden Lutherischen Kirchen preißwürdiger Ober-Ufseher den höchsten Tittel göttlicher Wissenschafft den 8. dieses Heu-Monats im itzt-laufenden 1658. Jahr auf dem Pleißnischen Pindus mit seltnem und grossem Ruhm erlanget/ und alda von den Linden-Musen beglückwünschet worden/ Bey eben desselben Lieb-willkommener Rückkunft schuldigst und demütigst in einer Abend-Musik von sich hören lassen/ die zu Zwickau sämbtlichen befindliche Musen-Bediener*, [Zwickau:] Göpner, 1658.

115 Für weitere Quellenrecherchen im musikalischen Bereich wäre unbedingt Eitners Quellen-Lexikon zu konsultieren: Robert Eitner: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1900–1904, digitalisiert als Eitner Digital, hg. von Nicola Schneider, Zürich 2008: https://www.musik.uzh.ch/de/Research_BC/research/projects/eitner-digital.html (17.06.2023).

116 *Ein Deutscher Echo und Dialogus/ anzaigendt/ das das wort Gottes/ Nemlich da er spricht/ Das ist mein leyb etc. wie sie lautten krefftig besteen und also im glawben verstanden werden müssen*, [Nürnberg: Peypus], 1532.

117 Ebd., S. [1].

118 Ebd., S. [2].

erste deutsche Lyrik-Gruppe erst mit dem im Späthumanismus wieder intensiver aufflammenden Interesse an antiker und romanischer Literatur[119] auftritt.

Zunächst aber begegnen wir noch einer „literarische[n] Zweckform“,[120] einem Paradebeispiel von geistlicher Didaxe. Es handelt sich um einen der jungen Sibylla von Anhalt, Herzogin von Württemberg-Mömpelgard,[121] gewidmeten deutschen Katechismus. Der Text von Kaspar Lutz, Superintendent und Hofprediger zu Mömpelgard, führt das Echo in der Überschrift: *Christlicher Echo*.[122] Das bedeutet allerdings nicht, dass sich darin auch veritable Echo-Dialoge befänden. Tatsächlich scheint das der erste deutsche Fall einer figurativ aufzufassenden Echo-Überschrift zu sein, wie sie im 17. Jahrhundert zuhauf begegnen. Das Tertium Comparationis schwankt dabei zwischen formalen und medialen Gesichtspunkten. Die Formanalogie bezieht sich auf die typische Dialogform des Katechismus als Präsentationsmodus der *hauptpuncten Christlicher Religion [...] inn allerley [...] gantz nutzliche Frag und Antwort.*[123] Diese Ankündigung schließt an den Echo-Lehrdialog nach Erasmus’ Prägung an, wenngleich der Haupttext darauf verzichtet, die Fragen und Antworten auch tatsächlich in Echo-Form zu setzen. Der Wortlaut *Christlicher Echo* weist indes auf den primären Zweck des Katechismus hin: die Revokation der zentralen christlichen Glaubensinhalte, als eine Wiedergabe und Memorierung der Schrift, der Worte Gottes, der Propheten- und Apostelworte, aber auch der theologischen Auslegungen. Die Echo-Figuration evoziert dazu, mit den Propheten als „Rufer in der Wüste“,[124] ein akustisches Wirkungs-Paradigma: *Christlicher Echo. Darinnen häll und weitleuffig widerhallet die Pro-*

119 Siehe dazu bspw. Werner Röcke/Marina Münkler (Hg.): Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, München 2004 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 1), v.a. den Beitrag von Marina Münkler, S. 77–96; Kai Bremer: Literatur der Frühen Neuzeit. Reformation – Späthumanismus – Barock, Paderborn 2008 (Literaturwissenschaft elementar), v.a. S. 98–102.

120 Bremer: Literatur, Kap. 2.2, S. 43–58.

121 Die junge Frau, die kurzzeitig Äbtissin des freien weltlichen Stiftes Gernrode und Frose gewesen war, ist inzwischen verheiratete Herzogin von Württemberg-Mömpelgard und hat 1586, als 22-Jährige, bereits fünf Kinder geboren. Dazu passt die Konzeption von Kaspar Lutz’ Katechismus, der dem eigentlichen, großen (württembergischen) Katechismus den *Klein Catechismus/ [...] für die Kinder* von Johannes Brenz voranstellte. Christoph Weismann: Die Katechismen des Johannes Brenz, Bd. 2: Bibliographie 1528–2013, Berlin u.a. 2016, S. 182–185.

122 Kaspar Lutz: *Christlicher Echo. Darinnen häll und weitleuffig widerhallet/ die Prophetische und Apostolische stimm/ von den fürnembsten haupt-puncten Christlicher Religion/ nach den sechs stucken/ des heyligen Catechismi/ inn allerley/ bey so mannigfaltigen glaubens Irwegen/ gantz nutzliche Frag und Antwort/ zu volliger außlegung desselben gestellt*, Straßburg: Bertram, 1586.

123 Für den vollständigen Titel siehe Anm. 119.

124 In Bezugnahme auf die Bibelstellen Luk 3,4 u. Joh 1,15 u. 1,23, beide in Rekurrenz auf Jes 40,3.

phetische und Apostolische stimm/ von den fürnembsten hauptpuncten Christlicher Religion. Die ‚hellen prophetischen Stimmen' imaginieren die besonders eindringliche Wirkung dieser Worte: *Das Wort erschall in Ohren dein/ | Den Schall faß in das Hertz hinein.*[125] Diese Wirkung soll sich in einer dialogisch praktizierten, also auch erklingenden Wiedergabe zusätzlich steigern.

Beim dritten deutschsprachigen Echo-Fall handelt es sich um eine ganze Reihe von Szenen in der deutschen Übertragung von Nicolas de Montreux' Schäferroman *Bergeries de Julliette*. Diese werden unten, im Kontext der ersten größeren Gruppe deutscher Echo-Lyrik um 1600, besprochen. Hier sei noch der vierte deutsche Echo-Text vor 1600 erwähnt, die Verse zu einem musikalischen *ECHO EXTEMPORANEA* aus Jakob Frischlins Festbeschreibung der *Hohen Zollerischen Hochzeyt* von 1599.[126] Interessant an diesem Beispiel ist, dass nicht nur eine „Melodey" angegeben ist, zu der die Verse gesungen werden sollen,[127] sondern auch zahlreiche Details zur musikalisch-szenischen Aufführung im Rahmen der gräflichen Hochzeit.[128] Der ganze Festakt ist von Musik geprägt, wobei neben den ausgezeichneten Stimmen der Sänger auch Trompeten und Saiteninstrumente erwähnt werden. Das Echo scheint in Coro spezzato-Technik aufgeführt worden zu sein, mit zwei mehrstimmigen Chorgruppen, die in unterschiedlichen Sälen aufgestellt waren. So gab „Der ECHO in den zweyen Saal [...] sonderlich ein hall/ [...] Dann wann sang lieblich der ein hauff/ | Gab gleich der ander antwort drauff/ | Mit einem schönen widerhal/ | Als wann man schreyet in ein Thal". Frischlin gibt an, auf Wunsch des „Capellmaister[s]" von Sigmaringen „solchen ECHO" selbst verfasst zu haben, sodass der „MUSICUS [...] ihn schön componieren" konnte.[129]

---

125 So das übersetzte Clemens Alexander-Zitat am Ende der Titelei, Lutz: *Christlicher Echo*, Straßburg 1586.

126 Jakob Frischlin: *Drey schöne und lustige Bücher/ von der Hohen Zollerischen Hochzeyt/ welcher gestalt: Der Hoch und Wolgeborne Herr/ Herr Eytel Friderich/ Graffe zu Hohen Zollern/ Sigmaringen [...] seiner Gnaden geliebten Son/ Herrn Johann Georgen/ Graffen zu Zollern/ etc. Hochzeyt gehalten hab/ mit dem Hoch und Wolgebornen Fräwlin/ Fräwlin FRANCISCA, Des [...] Friderichs Wild Graffens zu Dhaum vnd Kürburg [...] Tochtern: Wie die gantze Hochzeyt zu Hechingen den 11. Octobris Anno 1598. gehalten worden*, Augsburg: Schönig, 1599, das Echo S. 203f.

127 *Vitam quae faciunt beatiorem. Oder: Dancket dem Herren/ dann er ist sehr freundlich*, ebd., S. 203.

128 Geheiratet haben, am 11. Oktober 1598 in Hechingen, Franziska von Salm aus dem Wild- und Rheingrafengeschlecht in Neufville und Johann Georg, Graf und später Reichsfürst von Hohenzollern-Hechingen.

129 Frischlin: *Drey schöne und lustige Bücher/ von der Hohen Zollerischen Hochzeyt*, Augsburg 1599, S. 203. Aus dem Beschrieb wird allerdings nicht ganz deutlich, ob sich diese Ausführung und auch der darauffolgende Echo-Text auf das beim Fest vorgeführte Echo-Madrigal bezieht, oder hier ein neuer Beispieltext in der Art des Echos auf der Hochzeit abgedruckt wurde, der ebenfalls zur Vertonung bestimmt ist.

Nach einem deutschen und lateinischen Echo sei am folgenden Tag auch noch ein französisches aufgeführt worden, gefolgt von einem „wunderbarlich seltzam ding“: In den Saal traten vier „Trommeten“ ein, „die bliesen starck/ inns Graffen Saal/ | Das es gab einen widerhal. | Menigklich ist gelauffen zu/ | Was man für news da bringen thů: | Sich da ein wunderwerck her kam/ | Dann einer bracht IUSTITIAM“.[130] Die widerhallenden Trompeten-Fanfaren haben die Funktion, Staunen zu erregen und damit die Aufmerksamkeit zu bündeln für den szenischen Auftritt eines Iustitia-„Bilds“, einer Art mobiler Statue von einem Augsburgischen Künstler. Der Beschrieb vermittelt, fast detaillierter noch als spätere Festbeschreibungen bzw. -Libretti etwa zu Friedensfeiern,[131] eine recht genaue Vorstellung von der Inszenierung und Funktion musikalischer Echos an festlichen Anlässen.[132]

2.3 Erster deutscher Schwerpunkt um und nach 1600

Die Frage, auf welchen Wegen das Echo in die deutsche barocke Literatur gelangte, wäre nochmals ein eigenes Forschungsprojekt. Zunächst müssten, neben den wenigen deutschen, die lateinischen Echo-Texte des 16. Jahrhunderts genauer untersucht werden. Zudem wäre danach zu fragen, welche italienischen, französischen und weiteren europäischen Texte, insbesondere auch im Bereich der Lyrik, im deutschen Raum rezipiert wurden. Für den ersten deutschen Schwerpunkt um 1600 ist philologische Detailarbeit im Bereich der Übertragungen aus den italienischen, französischen und englischen Vorlagen in den lyrischen, epischen und (musik)dramatischen Gattungen nötig. Ebenso wäre es zentral, die um 1600 zunehmenden neulateinischen Texte im Bereich der Gelegenheitsdichtung, darunter mehrere Gedichtsammlungen zu Hochzeiten[133] und

130 Ebd., S. 204f.

131 Vgl. dazu mein Kap. 4.2.2.

132 Vgl. dazu in Ansätzen Bettina Varwig: Echos in und um *Dafne*, in: Schütz-Jahrbuch 33 (2011), S. 105–117. Zur Festkultur im Allgemeinen siehe Thomas Rahn: Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794), Tübingen 2006 (Frühe Neuzeit 108); Kirsten Dickhaut u.a. (Hg.): Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert, Wiesbaden 2009 (Culturae 1); sowie, spezifisch für den Nürnberger Kontext, Markus Paul: Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit 69).

133 Siehe dazu unten, Anm. 172. Auch später gibt es noch lateinische Hochzeits-Echos, etwa von Martin Gosky (1635), Theodor Cramer (1643) oder Johannes de la Muse (ca. 1650). Aber auch andere festliche Anlässe wurden mit Echo-Texten bedacht, etwa eine Geburt: Florian Chenoboscus: *Melisma Genethliakon, Natali Novi Principis, Terrae, Megapolensis Haeredis, (.Cui CAROLI HEIN-*

akademischen Feiern,[134] in ihren Relationen zu den deutschen Texten zu untersuchen. Erforderlich sind dabei Differenzierungen nach formalen Charakteristika, thematischen Schwerpunkten, Figurenkonstellationen, nach narrativen, dramatischen und lebensweltlichen Funktionen, u.v.m. Die vorliegende Studie kann hier nur in zwei Aspekten einen kleinen Anfang machen: erstens mit der Untersuchung der ersten Gruppe deutscher Echo-Gedichte und -Lieder, denen die Forschung bisher wenig Aufmerksamkeit geschenkt hat; und zweitens mit der Berücksichtigung ihrer epischen Einbettung, die aus der französischen Literatur übernommen und für die weitere Entwicklung der deutschen Echo-Texte zentral ist.

Am Anfang dieser ersten deutschen Lyrik-Gruppe steht ein bukolischer Liebesroman des französischen Autors Nicolas de Montreux', die *Bergeries de Julliette*.[135] Seit eh und je in aller Munde ist in der Forschung Opitz' deutsche Adaption der ersten Echo-Szene aus Montreux' Roman. Dabei wurde allerdings nicht zuverlässig erwähnt, dass es für das Opitz-Gedicht eine Vorlage gibt, und vor allem nicht realisiert, aus welchem epischen(!) Setting diese stammt, geschweige denn, dass es darin noch viele weitere Echo-Szenen gibt. Vor allem aber wurde teilweise gänzlich übersehen, dass Opitz' Übertragung schon mehrere deutsche Vorläufer hat – oder wenn es gesehen wurde, hat man daraus trotzdem keine historiographischen oder interpretatorischen Konsequenzen gezogen.[136] Dabei war insbesondere die erste, 1595 in Mömpelgard und Frankfurt a.M. gedruckte deutsche Übertragung des Romans durch den Basler Theologen, Philosophen und Rhetorik-Professor Friedrich Castellio durchaus vielbeachtet.[137] Darin wurde der erste Teil der *Bergeries*

RICI Nomen inditum.) 3. Cal. Maii, Anni M.DC.XVI. Güstrovii quidem nati: 4. vero Cal. Aug. [...] consecratum; Et Parentibus eiusdem [...] Megapolensum Principibus Dno. Johanni Alberto, Patri, Dnae. Margaritae Elisabethae, Matri, Vetustae gentis Henetae Principibus [...] Optimi ominis, cultus, & obsequii ergo exhibitum: Huic in calce accessit. ECHO GENETHLIACA, eiusdem natalis Honroi destinata, & scripta [...], Rostock: Sachs, 1616.

134 S.o., Anm. 114.

135 Nicolas de Montreux: *LE PREMIER LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE. Auquel par les amours des Bergers et Bergeres l'on void les effects differents de l'amour, avec cinq histoires Comiques, racontées en cinq Journées, par cinq Bergeres et plusieurs Echoz, Enigmes, Chansons, Sonnets, Elegies et Stances [...]*, Paris: Beys, 1585.

136 Van Ingen: Echo, S. 9–12, bspw. ignoriert die Herkunft des Opitzschen Mustergedichts vollständig. Berns kennt die Sachlage mehrheitlich, erwähnt aber die Vorlage und die deutschen Adaptionen nur in einer Endnote (bzw. Fußnote im Wiederabdruck 2011), Berns: Die Jagd (1990), S. 69, Anm. 11, S. 80; Schulze: Metamorphosen, S. 88, gibt die Vorlage an und erwähnt in seiner Interpretation des Opitz-Gedichtes (S. 126) zumindest Montreux' knapperen Locus-Beschrieb.

137 Sohn des bekannteren französischen humanistischen Gelehrten und protestantischen Theologen Sebastian Castellio, der in seinen Schriften, gegen Johannes Calvin, eine Theorie der religiösen Toleranz entwickelt hatte. Zur Autorschaft siehe Renate Jürgensen: Die deutschen Übersetzungen

unter dem Titel *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana* gedruckt;[138] 1604 und 1615 folgten zwei Wiederabdrucke, 1616 und 1617 deutsche Übertragungen der Bücher 2–5 durch den Basler Patriziersohn und Schultheiß von Kleinbasel Johann Balthasar Burckhardt.[139]

Weshalb Montreux in seine *Bergeries* – vor dem Erstdruck von Guarinis *Pastor fido* – so viele Echo-Szenen integriert hatte, wäre wie gesagt nochmals eine eigene Forschungsfrage. Auf einer sehr allgemeinen Ebene lässt sich jedenfalls die Sannazaro-Rezeption anführen. Mit der frühneuzeitlichen Verbreitung und produktiven Anverwandlung der *Arcadia* etablierten sich die antiken prosimetrischen Eklogen im 16. Jahrhundert in neuer Weise, was sich, formal und inhaltlich, auch auf die Romangattungen auswirkte. Entsprechend ist der *Bergeries*-Roman eine Prosa-Erzählung, welche gleichzeitig mit lyrischen Passagen durchsetzt ist: mit Gedichten, Rätseln und Liedern. Diese werden einerseits im Kreis einer Schäfergemeinschaft vorgetragen, und erscheinen andererseits in monologischer Figurenrede, die aber versifiziert und graphisch als Gedicht oder Szene markiert ist.

Friedrich Castellio hat die narrative Anlage und auch die Handlung des französischen Romans weitgehend übernommen. Innerhalb einzelner Szenen und Passagen ist er indes mit der Vorlage sehr frei umgegangen, hat immer wieder Passagen umgestellt, Verse hinzugedichtet und dabei bestimmten Aspekten zusätzlichen oder weniger Raum eingeräumt. Was die Rezeption angeht, sorgte er

---

der *Astrée* des Honoré d'Urfé, Tübingen 1990, S. 122f., sowie Achim Aurnhammer: Ariost in Deutschland um 1600, in: Bodo Guthmüller (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 19), S. 127–151, hier S. 141f., bes. Anm. 49. Siehe auch Volker Meid: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung. 1570–1740, München 2009 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 5/2), S. 95 u. 685; Meid geht allerdings (auch weil er den ersten Wiederabdruck nicht kennt) davon aus, dass der Erfolg von Castellios Übertragung zunächst ausblieb, hier S. 95.

138 Der vollständige Titel lautet: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana. Das ist: Von den Eygenschafften vnd vngleichen Würckungen der LIEBE/ ein herrliches Gedicht: in Gestalt einer History/ von etlichen Schäffern und Schäfferinnen/ auch andern Personen/ gantz künstlich/ mit vielen lieblichen Reymen/ Rähterschen Liedern/ und andern Poetischen Gedichten/ [...] ans Liecht gegeben: Durch OLLENICEM du MONT-SACRE einen Maynischen Edelmann. Nun aber auß dem Frantzösischen in Teutsch gebracht/ durch F. C. V. B. [...]*, Mömpelgard/Frankfurt a.M. 1595; Wiederabdruck Frankfurt a.M. 1604.

139 Johann Balthasar Burckhardt/Nicolas de Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch. Darinnen von den Eygenschafften und ungleichen würckungen der Liebe/ [...] auß dem Frantzösischen ins Teutsch gebracht*, Straßburg: Zetzner, 1616. Burckhardts Übertragung von Montreux' drittem, viertem und fünftem Buch sind ebenfalls 1616 (3) sowie 1617 (4 u. 5) in Straßburg erschienen. Zu Burckhardt siehe ausführlich Jürgensen: Die Übersetzungen der *Astrée*, S. 135–148.

dafür, dass einige von Montreux' lyrischen Einlegern bzw. eigentlich seine eigenen, freien Übertragungen im deutschen Raum größere Bekanntheit erlangten. Dies trifft im Besonderen auf die Echo-Szenen zu. So waren schon lange vor dem Druck von Opitz' Bearbeitung (1624) der ersten Szene fast alle Echo-Passagen aus der Castellio-Übertragung selbstständig wieder abgedruckt bzw. vervielfältigt worden, zuerst im Liederbuch *Blumm und Ausbund* (1602) des niederländischen Verlegers und Übersetzers Paul von der Aelst,[140] und dann in einem Lauten- und Liederbuch des dänischen Pastors und Komponisten Petrus Fabricius (1605–15).[141] Für beide Liederbücher wurde wohl direkt aus Castellios Übertragung abgeschrieben.[142] Im Unterschied zu den meisten anderen Liedern der beiden Sammlungen[143] waren die aus der *Juliana* übernommenen Echo-Gedichte dabei nicht zur musikalischen Wiedergabe vorgesehen: Es fehlen Notentexte oder Hinweise auf einen Ton, über welchen die Verse gesungen werden könnten. Bei der epischen Herkunft erscheint das allerdings auch nicht weiter erstaunlich.

Die beiden weiteren Auflagen, die 1604 und 1615 in Frankfurt gedruckt wurden, sowie die Übertragungen der Bücher 2–5 durch Burckhardt samt einer *Schatzkammer* (1616f.) lassen darauf schließen, dass sich Castellios *Juliana* einiger Beliebtheit erfreute.[144] Das heißt, nicht nur die separat abgedruckten Echo-Gedichte, sondern auch deren epische Einbettung war wohl einem breiteren Publikum bekannt. Die spätere Einbettung von Echo-Gedichten und -Szenen in die deutschen Schäfereien[145] könnte, so meine ich, hier ihren Ursprung nehmen. Gleichzeitig hat Opitz'

140 Paul von der Aelst: *Blumm und Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder und Rheymen/ Welche bey allen Ehrlichen Gesellschafften können gesungen/ und auff allen Instrumenten gespiellt werden. [...] so wol auß Frantzösischen/ als Hoch- und Nider Teutschen Gesang- und Liederbüchlein zusamen gezogen* [...], Deventer 1602, S. 4–6, 39–41 u. 78f.

141 Petrus Fabricius (Schmidt): *Lauten- & Liederbuch*. Faksimile und Transkription der Handschrift in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Signatur Thott. 4º 841, 2 Bde., hg. von Ralf Jarchow, Hamburg 2013 [Handschrift von ca. 1605–1615], die Transkriptionen der Echo-Gedichte Bd. 2, S. 316–319.

142 In der modernen Fabricius-Edition wird als Quelle der Echo-Gedichte zwar das Liederbuch von Aelst angegeben, doch aus philologischer Sicht ist die Übernahme daraus eher unwahrscheinlich, denn Aelst hat punktuell Änderungen und Ergänzungen vorgenommen, die bei Fabricius keinen Niederschlag fanden. Zudem findet sich bei Fabricius ein *Juliana*-Gedicht, das bei Aelst fehlt. Fabricius: *Lauten- & Liederbuch* (ca. 1605–1615), hg. von Jarchow, Bd. 2, die entsprechenden Konkordanzen S. 10 u. 79.

143 Vgl. den Untertitel der Sammlung von Aelst: *Welche bey allen Ehrlichen Gesellschafften können gesungen/ und auff allen Instrumenten gespiellt werden. Zu dienstlichem wollgefallen und ergetzung allen Ehrliebenden jungen Gesellen/ Frawen und Jungfrawen/ so wol auß Frantzösischen/ als Hoch- und Nider Teutschen Gesang- und Liederbüchlein zusamen gezogen.*

144 Anders schätzte das Meid ein, s.o. Anm. 138.

145 Vgl. dazu die Kap. 3.1.2f.

Gedicht-Fassung (1624) von Montreux' erster Echo-Szene nochmals eine eigenständige Konzeption geprägt, die in den poetischen Wäldern des ganzen 17. Jahrhunderts wiederholt Resonanz fand.

Der Charakter von Castellios *Juliana*-Echo-Gedichten ist noch stark vom 16. Jahrhundert geprägt, mit einem meist antagonistischen Echo, das den epischen Figuren in ihrer affektiven Zerrüttung nicht eben behilflich ist, sondern diese eher noch verstärkt. Dieses Bild der Echo-Liebeslyrik um 1600 bestätigt sich in einer weiteren Quelle, in der eine unbekanntere Gruppe von Echo-Gedichten festgehalten wurde: dem *Raaber Liederbuch*, entstanden zwischen 1590 und 1620.[146] Die gänzlich ohne Noten oder Melodie-Angaben gedruckte Gedichtsammlung ist stark am Petrarkismus orientiert, wie László Jónácsik in seiner Studie gezeigt hat.[147] Das Echo-Motiv wird vielfach als ein Element des resonierenden Naturklageraums eingesetzt.[148] In den dialogischen Echo-Texten allerdings, für die keine Petrarca-Rezeption nachweisbar ist,[149] zeigt sich wiederum ein ausgeprägter antagonistischer Charakter des Echos.

Im Gegensatz dazu zeigen die ersten deutschen Vertonungen,[150] von denen einige erst kürzlich von Frédérique Renno wieder ans Tageslicht befördert wur-

146 *Das Raaber Liederbuch* [Handschrift von ca. 1590–1620 aus dem Raum Wien]. Aus der bisher einzigen bekannten Handschrift zum ersten Mal hg., eingel. u. mit textkr. u. komm. Anm. vers. von Eugen Nedeczey, Wien 1959. Die Kenntnis dieser wichtigen Quelle verdanke ich Oliver Grütter.

147 Siehe dazu László Jónácsik: Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im „Raaber Liederbuch", Frankfurt a.M. 1998 (Mikrokosmos 48).

148 Vgl. dazu meine Analysen in den Kapiteln 2.1.2f.

149 Vgl. dazu die Kommentare, jeweils gleich im Anschluss an die Einzellieder, in der Edition *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey. Dialogische Echo-Lieder sind nur Nr. 77, 85 u. 86. Viele Lieder arbeiten jedoch in anderer Weise mit dem Echo-Motiv: Nr. 22, 23, 26, 28, 30, 46, 68, 79, 82 u. [A 3]; andeutungsweise auch Nr. 18, 20, 55, 81, 95. Interessanterweise werden in der Studie von László Jónácsik keine dialogischen Echo-Lieder und insgesamt nur vier Lieder mit Echo-Motivik besprochen (22, 46, 79, 95), was auf die fehlende Grundlage der Echo-Form und -Motivik im Petrarkismus hinzuweisen scheint.

150 Melchior Franck: *Newes Echo, Welche Art in Teutscher Sprach noch zur zeit nicht viel gesehen jtzo aber in fleissiger observation der Endsyllaben also daß dieselben im widerhall auff vorgehende Sententiam für sich jhre eigene bedeutung vnd noch zugleich richtige antwort geben/ in dreyen vnterschiedlichen Theilen verfasset vnd mit Acht Stimmen Componirt*, Coburg: Hauck, 1608; ders.: *Ach weh/ mein liebsten Schatz*, in: *Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium, Jn welchem mancherley kurtzweilige inventiones [...] so zu Abwendung Melancholischer Trawrigkeit dienlich/ zu befinden; Vvocaliter unnd Instrumentaliter zugebrauchen/ [...]*, Coburg: Forckel/[Jena]: Gruner, 1621, Nr. 32; *Echo, Echo bist du da?*, in: Otto Siegfried Harnisch: *Hortulus Lieblicher, lustiger und höflicher Teutscher Lieder, mit vier, fünff und sechs, sampt einem neuen Echo mit acht Stimmen. Von neuen componiert, unnd inn Truck gegeben*, Nürnberg: Kauffmann, 1604, Nr. XXIII; Helling M.: *In disem grünen Wald*, in: *Musicalischer Zeitvertreiber/ das ist/ Allerley seltzsame lecherliche Vapores*

den,[151] einen vergnüglicheren Charakter. Sie scheinen sich mehrheitlich an musikalischen Vorbildern wie Orlando di Lasso zu orientieren und wohl auch andere Funktionskontexte zu haben, wie etwa die Überschrift von Melchior Francks Liedersammlung suggeriert: *Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium* (1621).[152] Die Widerständigkeit Echos wird hier auf heitere Weise inszeniert, als neckendes Fangenspielen der Liebenden oder einer fröhlich gestimmten Gemeinschaft, entsprechend der festlichen Anlässe, für die die Lieder wohl bestimmt waren. Und wenn doch einmal geklagt wird, dass das unglücklich verliebte Subjekt weder das Echo noch die Geliebte erwische, scheinen Echos spielerische Irreführung und die tragikomischen Klagen weniger Anlass von Empathie als von allgemeiner Erheiterung zu sein.[153]

Neben der weltlichen Liebes-Lyrik gehören zu den ersten deutschen Echo-Texten auch religiöse Dichtungen, v.a. aber konfessionspolemische Flugblätter. Ab 1603 bis Ende der 1620er-Jahre erscheinen mehrere Schmähgedichte über die *vermeinte[] Frommigkeit* der Jesuiten,[154] die sich eigentlich *Jesuwider* verhalten würden, darunter der Papst, der statt eines „Verwalter[s]“ ein „Z[e]rspalter“[155] der Geistlichkeit sei. Daneben entsteht 1607 das *ECHO CHRISTIANA*, ein Weihnachtsflugblatt *Zu Lob unnd Ehren dem frölichen Geburtstag/ [...] Jesu Christi*,[156] das sich des Orakel-Charakters und der panegyrischen Klangwirkung des Echos bedient. Das Gotteslob steht dann auch in den 1627 oder 1628 verfassten Echo-Liedern Friedrich von Spees im Zentrum, der mit dem Echo zudem einer musikalischen Kunstsprache zur Kommunikation mit

vnd Humores, ehrliche Collation vnd Schlafftrunckensbossen/ Quodlibet, Judenschul vnd andere kurtzweilige Liedlein/ dergleichen zuvorn nie also in einen Model zusammen gegossen worden/ von mehrerley fürtrefflichen Musices mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen componirt, Nürnberg: Kauffmann, 1609, Nr. XLII.

151 Frédérique Renno: Die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600, Berlin/Boston 2022 (Frühe Neuzeit 243), S. 463–501.

152 Franck M.: *Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium*, Coburg 1621.

153 Z.B. im Lied *Ach weh/ mein liebsten Schatz hab ich verloren*, in: ebd., Nr. XXXII.

154 *ECHO, Das ist/ Ein kurtz doch wahrer unnd eygentlicher Widerschall/ Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter/ Auch wie man den Wider-Schall verstehen soll*, s.l. [1603], eine umfassende Überarbeitung bei Hans Conrad: *ECHO, Das ist/ Ein Kurtzer doch wahrer und eigentlicher Widerschall Von der vermeinten Frömmigkeit der Jesuwitter wie man inn Waldt schreyen/ auch wie man den Widerschall verstehen soll/ Verferdigt durch Hans Conrad von Amsterdam*, s.l. ca. 1620. Zu weiteren Fassungen und Nachfolgetexten siehe das Kap. 1.4.3.

155 *ECHO, Das ist/ Ein kurtz doch wahrer unnd eygentlicher Widerschall/ Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter*, s.l. [1603].

156 *ECHO CHRISTIANA. Zu Lob unnd Ehren dem frölichen Geburtstag/ unsers Einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi/ Gottes und Marien Son. Gestellt zu einem Glückseligen/ Gnadenreichen Newen Jar: Dem Erbarn Georgen Mair/ Apotecker im Neuen Spital*, Nürnberg: Gutknecht, 1607. Weitere Auflagen 1619 und 1622.

Gott nachgeht.[157] Zeitgleich verbreitet sich die lobpreisende Funktion des Echos in den noch lateinischen Casualia, v.a. in Epithalamien, akademischen Festschriften oder musikalischen Echo-Werken zu feierlichen Anlässen.[158] In dieser Zeit beginnen zudem die Florilegien, Echo-Passagen aus antiker und jüngerer Literatur zu sammeln,[159] und auch der lange lateinische Echo-Dialog von Janus Dousa, im Rekurs auf Johannes Secundus (die Opitz beide in seiner *Poeterey* erwähnt), hat Charakter einer Gemeinplatzsammlung.[160] Ebenfalls beliebt werden Echo-Motiv und -Form in den späthumanistisch aufkommenden Emblem-Sammlungen.[161] Und schließlich wäre als nochmals eigenes Thema die deutsche Rezeption italienischer Singspiele, Opern und Monodien zu betrachten, für die es im Allgemeinen schon Forschung gibt,[162] welche

157 Spee: *TRUTZ NACHTIGAL*, Köln 1649, in: ders.: *Trutznachtigall*, hg. von Arlt, die Echo-Lieder S. 10–18: *Die Gesponß Jesu spielet im Waldt mit einer Echo oder widerschall,* u. 18–24: *Die gesponß Jesu seufftzet nach ihrem Bräutigam, und ist ein spiel der Nachtigalen mit einer Echo und widerschall*. Zur Interpretation des Echos als mystischer Kunstsprache siehe Haas.

158 Beispiele sind: Paul Homberger: *Echo Nuptialis Secundis Nuptiis Magnifici, Amplissimi, Nobilissimi&Prvdentissimi Viri, Domini Ioannis-Nicolai Fletacheri [...] Cum Elisabetha Schwindenhameriana*, s.l. 1614. – Moderne Edition: *Brautgesänge*, hg. von Eva Badura-Skoda, Graz 1959 (Musik alter Meister 7); Johann Staden: *Jubila Sancta Deo. Hymnus & Echo* (1617), zur Feier des Reformationsjubiläums am 2. November 1617 in Nürnberg, für acht Singstimmen in zwei Chören, bearb. und hg. von Hans-Gerhard Dürr, Sachsen 2017.

159 Allen voran Nicolas Nomesy: *Parnassus Poeticus. Nunc Primum In Germania ab infinitis pene mendis repurgatus*, 2 Bde., Köln: Walter, 1601, mit vielen weiteren Auflagen.

160 Vgl. Johan van der Does [Janus Dousa]: *ECHO, sive LUSUS IMAGINIS IOCOSAE quibus Titulus HALCEDONIA. Alia quaedam, quorum Indicem sequens Pagina repraesentabit*, Den Haag: Nieulandt, 1603; der Echo-Dialog von Johannes Secundus [Everaerts]: *ECHO VIATOR*, in: *OPERA*, Utrecht: Borcul, 1541, S5–[S6]. Die Stelle bei Martin Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle ihre eigenschafft und zuegehör gründtlich erzehlet/ und mit exempeln außgeführet wird*, Breslau: Müller/Brieg: Gründer, 1624, Kap. V, Diii.

161 Die ersten sind meiner Kenntnis nach Jacob Cats: *NIL, NISI MOTA,* in: *Sinn-en-Minne-Beelden. EMBLEMATA, Amores Moresque spectantia. EMBLEMES, Toúchants les Amoúrs et les Moeúrs*, in: *Silenus Alcibiadis sive Proteus*, Middelburg: Hellenius, 1618, Teil 1, Nr. II, S. 4–6 (erweiterte Auflage z.B. *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden*, Rotterdam: van Waesberge, 1627); sowie Ludovicus van Leuven [Philippe de Vilers]: *Echo Amoris*, in*: AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA: Sive effectus varij, e varijs Sacræ Scripturæ locis deprompti; Emblematis suis expressi SS. PP. Authoritatibus, nec non Gallicis, Hispanicis et Flandricis versibus illustrati*, Antwerpen: Snyders, 1629, Nr. XVI, S. 118f.

162 Z.B. den Sammelband von Markus Engelhardt (Hg.): *In Teutschland noch gantz ohnbekandt*. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, Frankfurt a.M. u.a. 1996 (Perspektiven der Opernforschung 3); sowie den Kongressbericht von Alberto Colzani u.a. (Hg.): Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca (= Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock). Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII, Loveno di Menaggio (Como), 11–13 luglio 1995, Como 1997; und den kurzen Aufsatz von Varwig; für die Rezeption dann später bei Harsdörffer bspw. Mara R. Wade: *Seelewig:* The

sich jedoch nur in Ausnahmefällen spezifisch auf Echo-Szenen und -Formen bezieht.[163]

2.4 Gattungsspektrum ab den 1640er-Jahren

Die Übersicht zum 17. Jahrhundert soll hier möglichst kurz gehalten werden, insofern die Teile 2 bis 5 dieser Studie sich zur Hauptsache mit diesem Korpus befassen. Vorab einen knappen Abriss der Gattungen und Kontexte zu geben, erscheint mir dennoch sinnvoll, weil die Kapitel der Studie nur sporadisch auf Einzelgattungen fokussieren. Zudem kann in diesem Rahmen auf die von der Forschung bisher zu wenig wahrgenommenen Bereiche hingewiesen werden. Diese machen einen beträchtlichen Teil des Gesamtkorpus aus, sodass sich damit auch quantitativ das Gesamtbild etwas zurechtrücken lässt.

Wie bereits erwähnt sind Echo-Form, -Szenen und -Motivik nicht auf bestimmte Gattungen beschränkt. Es lässt sich fast alles nennen, was das literarische Gattungsspektrum im 17. Jahrhundert zu bieten hat: Dramatische, epische und lyrische Texte wie auch musikalische Gedicht-Vertonungen und Singspiele; das ganze Kasualschrifttum rund um den Tod, aber auch zu freudigen Anlässen wie Geburtstagen und geistlichen Amtsantritten, oder zu tagesaktuellen Geschehnissen von größerer politischer Tragweite wie Friedensfeiern, die Beisetzung eines Kaisers[164] oder eine Stadtüberflutung. Daneben findet sich Lyrik ohne offenkundige Anlassbezogenheit, in Lieder-, Gedicht- oder Rätselsammlungen, in epischen Texten oder als eigenständige, kleine Drucke. Viele Echo-Gedichte entstehen auch im geistlichen Bereich, v.a. für Andachtsbücher, mit einem Schwerpunkt auf verschiedenen mystischen Ausprägungen. Das Echo erscheint hier zudem als Gegenstand geistlicher Betrachtungen, wird in Predigten ausgelegt und ist ein beliebtes Motiv von Emblem-Sammlungen. Hinzu kommen die vielen Bühnenwerke und semidramatischen Gattungen, die gerne Echo-Szenen einbetten, die Adaptionen italienischer Opern, aber auch geistlich-allegorische Akte und Spiele. Und schließlich liegt ein großer Schwerpunkt auf der Kodifizierung des

Earliest Extant German Opera and its Antecedent, in: Daphnis 14.3 (1985), S. 559–578; siehe auch Frederick W. Sternfeld: Orpheus, Ovid and Opera, in: Journal of the Royal Musical Association 113.2 (1988), S. 172–202.

163 Eine Ausnahme ist der kurze, die Thematik eher anschneidende als ausführende Beitrag von Varwig.

164 S.u. Anm. 179.

‚Device' in Poetiken, philologisch-rhetorischen Dissertationen[165] und Gesprächsspielen, verbunden mit sprach- und dichtungsreflexiven Tendenzen. In lateinischen Florilegien, später deutschen Schatzkammern, werden Zitate und Textverweise zusammengetragen. Vieles findet sich zudem im paraliterarischen Bereich, in Konfessionspolemik und Streitschriften, in (populär)wissenschaftlichen Schriften zum literarischen Echo oder auch zum akustischen Phänomen.

Es ist im vorliegenden Korpus, wie generell im 17. Jahrhundert, nicht ganz leicht, nach Textgruppen zu differenzieren, denn erstens sind viele genuin literarische Gattungen gleichzeitig anlassbezogen, wobei die Anlässe in den Texten manchmal viel, manchmal fast gar kein Gewicht erhalten. Zweitens finden sich lyrische Formen häufig in epische Texte integriert, und drittens ist bei vielen ‚Liedern' oder ‚Carmina'[166] nicht ganz klar, inwieweit sie zur Vertonung oder musikalischen Aufführung, oder auch zur Rezitation oder sogar theatralischen Inszenierung gedacht waren. Als Beispiel eines hybriden Textes sei hier das *Pegnesische Schaefergedicht* von 1644 angeführt. Es handelt sich um eine Schäferei, also eine prosimetrische Ekloge, in welcher sich Schäfer, vor der Kontrastfolie des kriegsversehrten Landes, in einem utopischen Raum bewegen und Lieder dichten und vortragen. Gleichzeitig ist das *Schaefergedicht* aber auch eine Hochzeitsschrift, die die verstorbenen Ahnen der Nürnberger Patrizierfamilien poetisch verewigt und daher einen großen Dichtwettbewerb zu Ehren der Brautpaare inszeniert. Retrospektiv wird die Ekloge zudem, durch das Weiterspinnen der Wettbewerbsgeschichte in der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, als erster Teil einer Grün-

165 Zum Beispiel: David Clinthius: *De ECHO, IN Academ. Witteberg. Ad D. XXXI. Octob. Disputabunt PRAESES M. JACOBUS Reichmann/ Collegii Philosoph. Adiunct. S.S.C. Et Respondens DAVID CLINTHIUS, Wismariâ Mechlenburg. In Auditorio Philosophorum horis antemeridianis*, Wittenberg: Wendt, 1655; oder Paul Michaelis: *ECHO SALANA AMICORUM JENESIUM, h. e. BONA VERBA In Lauream utramque POETICAM ET PHILOSOPHICAM Quarum istam RECTORE MAGNIFICO [...] DN. JOHANNE STRAUCHIO [...] à DECANO & BRABEUTA [...] DN. GEORGIO CASPARE KIRCHMAIERO [...] WITTEBERGAE illam LIPSIAE adeptus est [...] DN. PAULUS MICHAELIS, Liptov. Hung. In [...] Collegio Statuum Evangelicorum Regni Hungariae [...]*, Jena: Bauhöfer, 1678.

166 Im 17. Jahrhundert bürgern sich zwar für bestimmte musikalische Formen die entsprechenden italienischen Gattungsbegriffe (z.B. Villanella, Canzonetta) oder auch die eingedeutschte ‚Arie' oder die ‚Melodey' ein. Dennoch wird der Begriff ‚Lied' weiterhin synonym verwendet. So ist im 17. Jahrhundert manchmal schwierig zu entscheiden, was mit Lied gemeint ist: eine strophisch gegliederte Lyrikform mit regelmäßigem metrisch-rhythmischem Aufbau und festem Reimschema; ein Gedicht, das zum musikalischen Vortrag gedacht ist (etwa zu einem angegebenen Ton); eine bestehende Komposition in Lied-Form, als Einheit von Text und Musik; oder auch ein Kirchenlied oder ein einfacher Gassenhauer? Vgl. dazu Peter Jost: Art. Lied, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 5 (1996), Sp. 1259–1328. MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, ab 2016: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13932 (24.05.2023), Teil I.1. Terminologisches.

dungsschrift des Pegnesischen Blumenordens inszeniert.[167] Die Echo-Gedichte der beiden Teile wiederum haben ebenfalls unterschiedliche Formen und Funktionen: Einerseits nehmen sie Bezug auf die lyrische Echo-Tradition, andererseits sind sie Binnentexte in einem epischen Setting und werden so nicht nur als eine Art dramatische Szene (diegetisch) rezipiert, sondern zudem in intradiegetischen Erzählungen weiterkolportiert, mit einer wiederum auf die Praxis des neuen Ordens sich auswirkenden poetologischen Funktion. Ähnliche Vielschichtigkeiten zeigen sich auch in anderen Gattungs- und Kasualbereichen, etwa in Trauereklogen und -spielen oder szenisch-musikalischen Friedensfeiern.

Eine der zentralen Thesen dieser Studie ist, dass die Echo-Dichtung zunehmend lebensweltlich funktionalisiert wird. In dieser Hinsicht haben die Texte häufig klare Prioritäten. Es ist beispielsweise recht offensichtlich, dass das Echo in den Gesprächsspielen gerne zur Demonstration geselliger und lehrreicher Unterhaltung verwendet wird. In den Eklogen, die solche Szenerien stärker fiktionalisiert ebenfalls darstellen, wird dieses Anliegen dann fallweise mit ethisch-sozialen, poetischen oder politischen Inszenierungen verknüpft. Zwei Bereiche, die bezüglich Funktionalisierung besonders dominant erscheinen, sind die Werke zum Totengedenken und die Gratulations- oder Festschriften. Sebastian Schulze hat unlängst darauf aufmerksam gemacht, dass Opitz' Verortung des Echos zwischen Elegie und Hymne kein Zufall sei, insofern das Echo sich von diesen beiden Gattungen seine Inhalte leihe. Gleichzeitig implementiere das Echo diesen Gattungen seine „akustische Reflexionsfigur einer im Raum widerhallenden Stimme“,[168] zum Ausdruck der Verzweiflung sowie der Amplificatio des Gotteslobs. Inwieweit Opitz bei der Elegie, entgegen seiner ansonsten eher formalen Begriffsverwendung,[169] tatsächlich den threnetischen Charakter mitevozierte, kann hier nicht beantwortet werden. Doch es ist evident, dass beide Funktionen, die hymnische und die elegisch-klagende, im weiteren Verlauf des Jahrhunderts einen eminent hohen Stellenwert einnehmen. Die ganze Breite dieses Phänomens wurde bisher von der Forschung zu wenig wahrgenommen.

Beide Funktionen, die hymnische und die elegische, spielten punktuell schon im 16. Jahrhundert eine Rolle. Johann Heugel verfasste zur Hochzeit des Hessischen Landgrafen Wilhelm IV. mit Herzogin Sabina von Württemberg 1566 eine doppel-

167 Der zweite Teil, die *Fortsetzung*, sei, so Kaminski, insofern ohne außerliterarische *occasio*, als sie sich die Gelegenheit, also die Ordensgründung unter der Ägide des Hirtengottes Pan, erst „selber erschreibt“; Kaminski: EX BELLO ARS, S. 325.

168 Schulze: Metamorphosen, S. 161, im Detail S. 87–91 u. 139–144.

169 Dirk Kemper: Art. Elegie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York ^{3}2007, Bd. 1, S. 429–432, hier 429f.

chörige, lateinische Hochzeitsmotette unter dem Titel *Colloquium Hospitis et Nymphae*.[170] Mit ihrer Wort-Umdeutungs- und Abspaltungstechnik entlarvt sich diese Nymphe als Echo, die den Brautleuten ihre poetischen Geschenke, die klingende Plektra und den goldenen Lorbeerkranz, bringen will. Dass Echo-Inszenierungen an Hochzeiten allmählich eine Rolle zu spielen beginnen, kann vermutet werden, zumal auch die dramatischen und epischen Gattungen, in welche das Echo zunehmend eingebettet wird, häufig im Rahmen von festlichen Anlässen zur Aufführung kommen. Jakob Frischlins Festbeschrieb der *Hohen Zollerischen Hochzeyt* von 1599[171] vermittelt uns, wie das jeweils zugegangen sein könnte. Um 1600 beginnt dann auch eine kurze, intensive Phase der lateinischen Festschriften zu Hochzeiten, meist Sammlungen von Epithalamien, aber auch mehrstimmige Chorwerke, die gleichermaßen als *Echo nuptialis* bezeichnet werden.[172] Aus der Zeit des Dreißigjährigen Krieges ist fast nichts Entsprechendes überliefert.[173] Erst 1650 kommt

170 Die Edition von Noten und Text samt deutscher Übersetzung findet sich in: Susanne Cramer: Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85). Studien zu seinen lateinischen Motetten, Kassel 1994 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 183), S. 98–103 u. 384–406.

171 Frischlin: *Drey schöne und lustige Bücher/ von der Hohen Zollerischen Hochzeyt*, Augsburg 1599; zum Beschrieb der Echo-Inszenierung siehe oben, S. 24f.

172 Einige frühe Beispiele für Texte, Musikwerke oder Sammlungen zu Hochzeiten: Matthias Hoffmann: *ECHO euoiōnistos DIVO CHRISTIANO SECUNDO DUCI SAXONIAE, etc. S. R. I. ARCHIMARSCHALLO ET ELECTORI, etc. mellogamo DEVOTE ACCLAMANS*, Dresden: Stöckel, 1602; Nicolaus Kranichfeld: *ECHO NUPTIALIS Pro Illustri Coniugio [...] JOHANNIS GEORGII [...] Cum [...] SIBYLLA ELIZABETHA [...] Dresdae feliciter inito XVI. Septemb. Anno Christianorum 1604. Fausti ominis & piae congratulationis ergo CONCINNATA*, Dresden: Schütz, 1604; Andreas Calagius: *ECHO DN. FRIDERICO FREITAG, Viduo florido, ROSINAEQUE RIEDELIN, Virgini lacteolae, Sponsis lectiß. die Nuptiarum 17. Febr. A. 1609. suaviter assonans*, Breslau: Baumann, 1609; ders.: *ECHO, DN. GEORGIO HAHN, Juniori; et ESTHERI KOEBERAE, Sponsis, aetate florentibus, Anno Salvatoris 1609. 3. Martii, Nuptiarum acclamans die*, Breslau: Baumann, 1609; Michael Aschenborner: *CINERES; sivè ANAGRAMMATUM Duae Decades, BELLAQUIMONTIO SCULTETIANO Sacrae. In fine accessit ECHO Applaudens nuptiis Magnifici & Nobilissimi DN. SCULTETI [...]*, Glogau: Funck, 1612; Tobias Hübner: *Abbildung und Repraesentation Der Fürstlichen Inventionen, Auffzüge/ Ritter-Spiel/ auch Ballet, [...] Bey des [...] GEORG RUDOLPH Hertzogen in Schlesien/ [...] Mit [...] SOPHIA ELISABETH Hertzogin in Schlesien/ [...] etc. Hochzeitlichem Frewdenfest und Fürstlichem Beylager [...]*, Leipzig: Grosse/Jansonius, 1615; Paul Homberger: *Echo Nuptialis Secundis Nuptiis Magnifici, Amplissimi, Nobilissimi&Prvdentissimi Viri, Domini Ioannis-Nicolai Fletacheri [...] Cum Elisabetha Schwindenhameriana*, s.l. 1614; E. Vallirus: *Echo Honori Nuptiarum, Doctrina Eruditione, Vitae [...] Matthaei Scholteti, Ecclesiae Schlocnaviae Diaconi Vigilantissimi Sponsi Nec non [...] Annae Mildners [...] Johannis Mildneri, ibidem olim [...] Consulis relictae filiae, Sponsae*, s.l. 1618. Zur Echo-Musik um und nach 1600 im deutschen Raum gibt es bisher noch wenig Forschung: Varwig, S. 110; Renno, S. 463–501.

173 Siehe dazu oben, Anm. 134 u. 172.

die Mode der Hochzeitsechos wieder auf[174] und hält bis zu Beginn der 1680er-Jahre konstant an. Bei den Pegnitzschäfern werden die Echo-Epithalamien – in Rekurrenz auf das *Pegnesische Schaefergedicht*, aber in einer stärker anlassbezogenen Weise – gerne in prosimetrische Hochzeitseklogen eingebettet.[175] In letztlich sehr ähnlicher Funktion kommt der hymnische Charakter in den um 1650 zahlreich aufgeführten und beschriebenen Friedensfeiern zum Zug. Auch hier steht Echos Klanglichkeit sowohl im Dienst der Panegyrik als auch der Demonstration des ‚Eintracht-Halls', des harmonischen ‚Zusammenstimmens' aller Beteiligten.[176] Das Feiern und Proklamieren der Idylle, und damit auch der politischen Stärke, hält sich bis nach 1700 als Funktion, etwa in kleinen Echo-Drucken zu Geburten, Geburts- oder Namenstagen[177] oder zu kriegerischen Erfolgen.[178]

Der zweite dominante Bereich sind die Echo-Texte und -Lieder rund um Tod und Trauer. Wie weit dieser im 16. Jahrhundert schon eine Grundlage hat, ist noch zu wenig erforscht; zumindest aus dem französischen Raum ist jedoch ein Gedicht von Étienne Tabourot auf seinen 1561 verstorbenen Vater überliefert.[179] Das erste mir bekannte Beispiel im deutschen Raum, ein lateinisches Epicedium im Anhang einer deutschen Leichenpredigt, erschien 1603. In deutscher Sprache etablieren können sich die Echo-Leichentexte erst in den 1650er-Jahren. Nach zwei initiierenden Epicedien von Harsdörffer und Birken 1646 und 1649 treten

174 Die ersten beiden sind: Johannes de la Muse: *In Nuptias Wigandô-Hagianas, ECHO. Latinó-vernacula ad omnes metri numeros & quaesita exactè respondens. gratulabundo animo lusit Johannes de la Muse folastre Marpurgo-Peruvianus Saxo*, s.l. ca. 1650, und *Echo Et Applauso d'Honore. All Illustrissimo Signore Signore Leopoldo Fucaro Conte Di Kirchberg Et Weissenhorn, [...] Camerario di S. Alt:a Ser:ma Ferdinando Carlo Arciduca d'Austria [...] Et All' Ill:ma Sig:ra Sig:ra Maria Gioanna Fucara Contessa di Kirchenberg, E Weissenhorn, etc. per le loro Solennissime Nozze [...] Oblig:mo et Divot:mo Serv:re G. T. I. G. D. D. D.*, s.l. 1651.

175 Christoph Franck: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT/ in dem BEGNESISCHEM ERLENTHAL/ behandelt und besungen von SYLVIUS in Gesellschafft und Besprechung seiner Weidgenossen*, Nürnberg: Endter d.Ä., 1658; oder *Der Wolbegattete HagenStamm: vorstellend Des Fürtrefflichen Filadons und Der Tugend-Edlen Lucella [...] Ehe-Vermählung: in dem Norischen Irrgarten-Hag belobet und beglückwünschet/ von Dessen MitSchäfern den Blumgenoß-Hirten an der Pegnitz*, [Nürnberg(?)] 1679.

176 Vgl. dazu Kap. 4.2.

177 Z.B. *Erfreuliches ECHO, Welches Bey einem Hochfürstl. Geburts-Tag Durch Gewünschten Wiederruff erschollen In denen beglückten Au-Wäldern. Den 19. Novembris, 1684*, Merseburg: Gottschick/Fürstl. Sächs. Hofdruckerei, [1684].

178 Z.B.: Michael Kongehl: *Der Beglückwünschte Doppel-Sieg/ Des Aller Durchläuchtigsten und Unüberwindlichsten Römischen Käysers. Wider den überwundenen könig auß Franckreich; gewidmet*, Wien: Helena Thurnmeyer/Nürnberg: Felsecker, 1675.

179 Bolte, S. 269; zu Tabourot, der die Franzosen als Erfinder des Echo-Gedichts ansah, siehe Galand-Hallyn.

die Echo-Texte anlässlich von Tod und Trauer immer häufiger auf, mit einer Ballung vor allem in den 70er- und dann nochmals in den 90er-Jahren.[180] Bisher fast gar keine Beachtung haben die Leichenpredigten gefunden, die das Echo nicht nur in der Überschrift verwenden, sondern es auch zum Motiv der Auslegung erküren. Seit Sebastian Gottfried Starcke 1659 das *Biblisch Echo* von Christian Gilbert de Spaignart (1621) wieder aufgegriffen hat, entstehen immer weitere Predigten, die die ephemeren Eigenschaften des Echos tröstend und transzendierend deuten.[181]

Geographisch wurde bereits mehrfach festgehalten, das Echo sei eine „Nürnberger Spezialität".[182] Ein statistischer Blick auf die Druckorte bestätigt, dass das nicht übertrieben ist: Mindestens ein Drittel der für diese Studie gesichteten, ca. 300 barocken Texte oder Musikwerke mit Echo-Elementen wurde in Nürnberg gedruckt, und Vieles davon von Mitgliedern des Pegnesischen Blumenordens verfasst. Das heißt aber auch, dass in anderen deutschen Städten und Landen ebenfalls eine beträchtliche Anzahl von Echo-Werken angefertigt wurde. Beliebt war das Echo etwa in den freien Reichsstädten Hamburg und Lübeck, sowie im angrenzenden Herzogtum Lüneburg. Im Hamburger Umkreis waren der echo-affine Philipp (von) Zesen und seine Deutschgesinnte Genossenschaft, aber auch der von Johann Rist gegründete Elbschwanenorden tätig, durch dessen Mitglieder einige Poetiken verfasst wurden, die sich mit dem Echo auseinandersetzten.[183] In

180 Seit den 1640er-Jahren sind mindestens von folgenden Autoren Echo-Texte zum Totengedenken erschienen: Epicedien und Epicedien-Sammlungen: Harsdörffer (1646), Birken (1649), Rachel (1653), Zapf (1665), Birken (1670/1671/1674), Zesen (1670), Limburger (1671), Geuder (1671), Faber (1671), Kongehl (1681/1685/1687/1694), ein anonymes Epicedium *Trauriger Wiederhall* (1677), *Göttlicher Echo* (1678), Rein (1679), *Das Aus dem Heiligthum [...] erschallende Echo* (1695), Krause (1696), Kellner (1697). – Eklogen mit Echo-Passagen: Birken (1651), *SCHAEFER-SPIEL* (1667), *Himmelklingendes SCHAEFERSPIEL* (1669), Kongehl (1675). – Leichenpredigten: Starcke (1659), Donauer (1663), Herbert (1669), Werenfels (1677), Bodinus (1681), Barger (1683), *Resonans de altissimus montibus* (1683), Albinus (1689), Orth (1692), Carpzov (1693), Bonaventura (1694), Jamaigne (1695). – Weitere: *Sono respondet eodem*, in: *CENOTAPHIUM PIIS MANIBUS FERDINANDI III* (1657, Bild aus einer Tafelfolge zum Tod Kaiser Ferdinands, Nr. 9), *MORS VITAE IMITABILIS ECHO* (1658, Harsdörffers Grabspruch), *CASTRUM DOLORIS* (1674, Flugblatt auf Prinz Karl Emil von Brandenburg), Klesch (1692, politischer Nachruf). – Zu den Details siehe die Bibliographie im Anhang.

181 Dazu eingehend Kap. 2.3.

182 Van Ingen: Echo, S. 12.

183 Z.B. die Poetiken von Balthasar Kindermann: *Der Deutsche Poët/ Darinnen gantz deutlich und ausführlich gelehret wird/ welcher gestalt ein zierliches Gedicht/ auf allerley Begebenheit/ auf Hochzeiten/ Kindtauffen [...] kan wol erfunden und ausgeputzet werden [...]*, Wittenberg: Fincelius, 1664; oder Treuer: *Deutscher Dädalus*, Berlin 1675. Vgl. dazu auch Mara R. Wade: Strategien des Kulturtransfers im Pegnesischen Blumenorden und ihre Bedeutung für die Öffnung der Gendergrenzen für schreibende Frauen der Frühen Neuzeit, in: Daphnis 40.1–2 (2011), S. 287–326.

der Deutschgesinnten Genossenschaft waren nicht nur viele Nürnberger, sondern auch Echo-Dichter wie David Schirmer oder Wenzel Scherffer von Scherffenstein Mitglieder. Beliebt war das Echo aber auch in der freien Reichsstadt Frankfurt, im Kurfürstentum Sachsen (Leipzig, Dresden, Wittenberg) und in den selbstständigen sächsischen Herzogtümern wie Sachsen-Jena und insbesondere Sachsen-Weimar, dem ersten Zentrum der Fruchtbringenden Gesellschaft. In der Haupt- und Residenzstadt Weimar war das Echo nicht nur literarisch, sondern auch in politisch-religiös konnotierter Architektur ein Thema.[184]

Ein weiteres Zentrum eroberte sich das Echo mit Michael Kongehl, ebenfalls einem Pegnitzschäfer, der aber in Königsberg in Brandenburg-Preußen geboren und später auch wieder dort tätig war[185] – und dem Kurfürstentum und speziell Königsberg in einer komplexen machtpolitischen Gemengelage ein „regionales Geschichtsbewusstsein“ und eine „territoriale Identität“ einschrieb.[186] Generell war das historische Baltikum, also die Gebiete der südlichen Ostsee von Lübeck bis nach Königsberg, ein Ort des Kulturtransfers, und zur Zeit Sigmund von Birkens wurden mittels Bildungsreisen, Briefwechseln, Widmungsgedichten und auch Schäfereien wie der *BALTHIS* rege Kontakte mit den Nürnbergern gepflegt.[187]

Als Druckorte kommen auch katholische Städte wie Köln oder gemischt konfessionelle Städte wie Regensburg und, nochmals als großer Bereich, die habsburgischen Lande, allen voran Schlesiens literarisches Zentrum Breslau und das benachbarte Brieg, aber auch Wien und Graz hinzu. Aus dem Gesamtbild lässt sich schließen, dass das literarische Echo quantitativ zwar eher den protestantischen, v.a. lutherischen Dichter:innen zugeordnet werden kann. Gleichzeitig muss man

184 Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar baute in den 1650er-Jahren im Zuge des Wiederaufbaus des Residenzschlosses auf die Hofkapelle, die sog. Himmelsburg, eine Kuppel, die eine Art zweite Kapelle bildete und eine zweite eingebaute Orgel hatte. Durch schnelles Zuziehen der Decke konnte ein Echo-, durch schnelles Öffnen ein Crescendo-Effekt erzielt werden. Siehe dazu Bernhard Buchstab: Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen – Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext, Diss. Univ. Marburg 2002, https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2003/0634/pdf/dbb.pdf (16.06.2023), S. [84–96], hier S. [89]. Vgl. dazu Kap. 4.3, insb. S. 392–394.

185 Inklusive dem Herzogtum Magdeburg, mit Drucken etwa in Berlin, Königsberg und Magdeburg; vgl. die Bibliographie im Anhang.

186 Andreas Keller: Texte des Königsberger Bürgermeisters Michael Kongehl (1646–1710) und ihre Bedeutung für die Bildung eines neuzeitlichen Staatswesens „Brandenburg-Preußen“, in: Carola Gottzmann (Hg.): Deutsche Literatur und Sprache im östlichen Europa, Leipzig 1995, S. 49–58; Andreas Keller: Die Preußische Nation und ihre literarische Genese. Grundzüge eines regionalen Geschichtsbewusstseins und die intentionale Vermittlung einer territorialen Identität in Michael Kongehls Roman *Surbosia* (1676), in: Klaus Garber u.a. (Hg.): Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2001 (Frühe Neuzeit 56), S. 737–767.

187 Vgl. dazu Wade: Strategien des Kulturtransfers.

diesen Befund entschieden relativieren, und zwar nicht nur für den Bereich der politischen Funktionalisierung, sondern auch mit Blick auf die religiöse Verwendung. So kamen einige Texte aus bayrisch-benediktinischen Klöstern, und auch Abraham a Sancta Clara oder der konvertierte Angelus Silesius haben sich gerne des Motivs bedient (wobei Letzterer sein Echo-Weihnachtslied im zu dieser Zeit wieder offiziell protestantischen Breslau drucken ließ).[188] Nicht zuletzt ist zu bedenken, dass gerade im Umkreis der Nürnberger Pegnitzschäfer viele Dichtungen nicht nur eine gewisse religiöse Toleranz voraussetzen, sondern teilweise geradezu irenische Zwecke verfolgen, von überkonfessionellen literarisch-epistemischen und naturwissenschaftlichen Interessen ganz zu schweigen.

Zum Schluss sei, um nochmals zu spezifischen Textgruppen zurückzukommen, noch das Phänomen des ‚Labelling' erwähnt. In einigen Gattungen wie Epicedien, Kirchenliedsammlungen und Gratulations- oder Streitschriften verbreiten sich die Begriffe Echo, Nachhall, Widerschall etc. in den *Überschriften* und treten vermehrt auch dann auf, wenn das Echo in den Texten selbst weder formal noch motivisch eine Rolle spielt.[189] Besonders in den konfessionellen Streitschriften wird, vielleicht im Rückgriff auf die jesuiten-polemischen Flugblätter zu Beginn des Jahrhunderts, das Echo zum Synonym für den Widerspruch. So gibt es etwa einen *Lutherische[n] Wiederhall* auf die Behauptungen des calvinistischen *Baslerische[n] Bericht/ oder Hall* – der selber bereits einen *Gegenbericht/ oder WiderHall* auf frühere Streitschriften darstellt.[190] Diese ‚Mode' dehnt sich dann auch

188 Angelus Silesius [Johannes Scheffler]/Georg Joseph: *Heilige Seelen-Lust/ Oder Geistliche Hirten-Lieder/ Der in ihren JESUM verliebten Psyche, Gesungen [...] mit außbundig schönen Melodeyen geziert/ Allen liebhabenden Seelen zur Ergetzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe* [...], Breslau: Gründer/Baumannische Druckerei, [1657], S. 97–99. Die konfessionelle Verortung der mystischen Texte ist ohnehin häufig schwierig.

189 Z.B. bei der Epicedien-Sammlung *Göttlicher Echo, oder Honigsüßer Hall/ Widerschall/ Nachhall: Kom[m] Liebwerthe! Liebwerthe! Liebwerthe! als die Hochwolgeborne Fräulein/ Fräulein ERNESTA CHARLOTTE Herrin und Fräulein zu Stubenberg/ Des [...] Herrn Georg Augustin Herrns zu Stubenberg [...] auß anderer Ehe Augentrost/ von Ihrem Seelen-Bräutigam Christo [...] aus diesem Thränenthal in den himmlischen Freudensaal [...] abgeholet worden [...]*, Regensburg: Hanckwitz, [1678]; oder bei der kunstpolitischen Schrift MeGaLoFIdus: *Hertz-entsprungenes Freuden-Echo, Und Teutsch-gesinnter Zuruff/ So Denen Edlen Vier Musen Söhnen Fürst Apollinis auf den weissen Berge In ihrer unvermutheten Gefängniß/ darein sie unverhoffter Weise gebracht/ Aus einer obwohl zum Theil unbekandten doch treugemeynten Gemüths-Neigung Zu Begrüssung des Handwercks tröstlich erschallen ließ/ Ein der Almae Juliae gewesenes MitGlied und aller Musen Söhne ergebener Freund und Diener [...]*, Wittenberg: Henkel, 1678.

190 *Baslerischer Bericht/ oder Hall: und Summarischer Gegenbericht/ oder WiderHall: Vom Ursprung der Strittigkeiten in Religions-Sachen Zwischen den Calvinischen und Lutherischen/ [...] uff gutachten und begehrn Evangelischer Theologen zusammen gedruckt*, Basel 1641; Jodocus Edzard Glanäus: *Lutherischer Wiederhall das ist/ Warhaffter und gründlicher Bericht Vom Ursprung der*

auf Streitschriften anderer Diskurse, etwa des Zinswesens oder der Medizin, aus.[191] Im Detail berücksichtigt werden kann dieser Bereich nicht, dazu sind die diskursspezifischen Voraussetzungen zu umfassend. Dasselbe gilt für zwei weitere Gattungsbereiche, die noch generischer zum Echo-Korpus gehören: die (Musik-)Dramatik und der naturwissenschaftliche Diskurs. Auch diese Bereiche verlangen viel Hintergrundwissen, das im Rahmen dieses Projekts nicht erarbeitet werden konnte. Die weltliche Musikdramatik ist zudem stark von der italieni-

Streitigkeiten in Religions-Sachen/ zwische[n] den Lutherischen und Calvinisten/ und worauff dieselben noch beruhen; Allen der Evangelischen Warheit-liebenden Einfältigen zur gründlichen Nachrichtung/ Dem Baselerschen Hall/ das ist/ Ungründlichem Bericht eines Nahmlosen Calvinisten gerad entgegen ergangen, Hamburg: Rebenlein, 1643. – Es gibt auch schon frühere theologische Streitschriften, z.B. von Benedictus Hilarion: *ECHO Colloquii Rhodo-staurotici, Das ist: Wider-Schall/ oder Antwort/ auff dz newlicher zeit außgegangene Gespräch Dreyer Persohnen/ die Fraternitet vom RosenCreutz betreffendt. Darinnen zu sehen/ Wohin/ nicht allein der Author ermeldtes Gesprächs/ im Schreiben geziehlet/ sondern auch/ wie es eigentlich umb ermelte Fraternitet beschaffen sey. Auff Befehl seiner Obern verfertiget*, s.l. 1622; und die Tradition zieht sich bis ins 18. Jahrhundert weiter, siehe z.B.: Eustachius Eisenhut: *Evangelischer Posaunen Widerhall. Das ist: Verthättigung Deß Ehrwürdigen P. Johannis Tezelii/ St. Dominici/ oder Prediger-Ordens/ Welcher in einem jüngthin zu Ulm gedruckten/ bey Hrn. Copmayr und Maschenbaur in Augspurg/ befindlichen Büchlein/ Unter dem Titul: Letste Evangelische Gnaden-Posaun/ Sehr Ehrenrührisch/ Lugenhafft und unverantwortlich betastet wir/ Allen/ ihres Seelen Heils Begirrigen/ in Kürtze vorgestellt*, Augsburg: Schrötter/Kempten: Mayr, 1700.

191 Z.B. die folgenden Schriften: [Manz, Caspar]: *Widerhall Wider deß D. Pflaumers Vermessenheit/ welche er in seinem Colloquio und Most-Colloquio erzaigt. In antastung [...] beschimpff: und Lästerung Der Röm: Kays: Mayest: Churfürsten/ Fürsten/ Graffen/ Herren/ deren vom Adel/ sonderlich der freyen Reichs Ritterschafft/ der Aidgnossischen Edelleuten/ So dann der hohen Thumbstifftern/ der Kriegs: und andere Kayserlichen Officier, der Zollner und Mautner/ in specie deß Hippolyti von Treißbach/ deß fürstlichen Pfaltz: Newburgischen HoffCantzlers/ und anderen Doctorn. Mit angehengkter Retorsion aller derer Schmachworten [...]*, s.l. 1654; dagegen: Pflaumern, Johann Heinrich von: *Rebuff Auff Den Mantzischen plumppen widerhall/ Oder Klare Beweisung/ daß alles was D. Caspar Mantz dem Herrn D. von Pflaumern vermessentlich zugemessen/ sein (Mantzen) aigen/ falsch boß: und lasterhafftes Gedicht: Er auch wegen berait in seinem Busen tragender Retorsion nicht gut genug seye einem Ehrlichen Mann was zu retorquirn [...]*, s.l. [1654]. Aus dem Bereich der Medizin: Johan van Beverwijck/Johann Christoph Salbach: *Lob Der Artzney-Kunst Und Wider-Hall/ Oder: Gründliche Widerlegung Michaelis Montaigne, Was er wider die Nothwendigkeit der Artzneykunst heraus gegeben. In Niederländischer Sprach beschrieben/ und nun in das Hoch-Teutsche übersetzt/ Durch I. C. S.*, Frankfurt a.M.: Fievet, 1673; sowie Johann Röder: *ECHO APOLOGETICA Oder Verantwortungs-Schrifft wider Israel Hiebners im Reichs-Calender gebrauchte Unbescheidenheit. Darinnen entdecket wird/ Wie Hiebner mit Abergläubischen Heydnischen Vanitäten die Einfältigen zu verführen/ und ihnen [...] Zebels abergläubische Hausregeln als Wort und Stimmen Gottes zu verkauffen [...] sich unterstanden/ Jetzund aber solches [...] leugne/ und unbillicher weise des Pfarrs zu Teutleben Christliches [...] Bedencken über solche Vanitäten gestellet/ eine muthwillige [...] Anklage nenne/ und zur Ungebühr ausschreye/ Der Wahrheit zum besten in Druck gegeben*, Jena: Röder, 1654.

schen Tradition geprägt, und das Echo ist darin nicht nur in anderen stofflichen Konstellationen vertreten, sondern folgt meinem Eindruck nach nochmals einer ganz eigenen Logik, welcher nur mit ausreichend theater- und musiktheoretischem Wissen beizukommen ist. Im Bereich des mit Kircher aufkommenden akustisch-naturwissenschaftlichen Interesses[192] können hier in erster Linie die von der Dichtungstheorie rezipierten Inhalte sowie Kirchers Fokus auf die Politik der Klangwirkung berücksichtigt werden.

3 Literaturwissenschaftliche Echo-Forschung

Die Erforschung des literarischen Echos setzt in gewisser Weise schon in dem Zeitraum ein, auf den sich diese Untersuchung bezieht, wie es auch die zu Beginn thematisierte zeitgenössische Frage, *was* es *sei*, insinuiert.[193] Wenn literarische Texte generell gerne die Grenzen von Formen, Gattungen und sprachlich-rhetorischen Darstellungsmitteln ausloten, so gilt das gerade für die Mitte des 17. Jahrhunderts in besonderem Masse. Vor allem im Umkreis der Sprach- und Literaturgesellschaften werden mit der Absicht, der deutschen Literatur noch mehr Ausdrucksmittel an die Hand zu geben, experimentelle Zugänge zur Sprache und Literatur gesucht.[194] Dieser Experimentalcharakter zeigt sich einerseits in der Anwendung neuer Versmaße, Formen und Klangfiguren, der Neuerfindung oder Modifikation von Gattungsformaten und in der Beförderung medialer Hybridformen. Andererseits wird dieser ‚forschende' Zugang auch expliziert, allen voran in den Schriften Georg Philipp Harsdörffers.[195] Die Echo-Dichtung erscheint dabei als Paradigma jener Formen, die mit

192 Das Echo wurde bspw. noch in der folgenden Schrift thematisiert: Erasmus Francisci: *Die lustige Schau-Bühne allerhand Curiositäten: darauf Viel nachdenckliche Sachen/ sonderbare Erfindungen/ merckwürdige Geschichte/ Sinn- und Lehr-reiche Discursen [...] fürgestellet werden/ [...]*, Nürnberg: Endter, 1663.

193 Siehe dazu den Anfang der Einleitung.

194 Vgl. dazu beispielsweise Wolfgang Kayser: Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit, Göttingen 1962 (Palaestra 179); oder Ferdinand van Ingen: Georg Philipp Harsdörffer und seine Experimente mit „der Natur Sprache", in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 77–88.

195 In den vielfältigen literarischen Spielen der *Frauenzimmer Gesprächspiele* werden nach bestimmten, teils ausgefallenen und anspruchsvollen Vorgaben und Regeln, welche die Gesprächsteilnehmenden miteinander vereinbaren, kleinere literarische Formate ‚ausprobiert'. Ergänzt wird diese gewissermaßen versuchsartige Anordnung durch die Reflexionen, Wertungen, Korrekturen oder erläuterten Hintergründe in den begleitenden Dialogen. Georg Philipp Harsdörffer: *FRAUENZIMMER GESPRECHSPIELE/ so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften/ mit nutzlicher Ergetzlichkeit/ beliebet und geübet werden mögen/ [...] Aus Italiänischen/ Frantzösischen*

ihren Klang- und Materialspielen den Zeichenbegriff reflektieren und damit die Sprache grundsätzlich ausloten und zu verstehen suchen. Sein Forschungscharakter zeigt sich nicht zuletzt an der Rezeption der akustischen Echo-Versuchsanordnungen Athanasius Kirchers. Gleichzeitig weisen die genuin literarischen Echo-Texte selbst einen hohen Grad an poetologischer Metareflexion auf.

Die modernere Philologie hat sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts[196] mit dem frühneuzeitlichen literarischen Echo und seiner Vorgeschichte auseinandergesetzt. Den Anfang machte Otto Waser 1905 mit seinem Artikel zur antiken Echo-Literatur in Paulys *Real-Encyclopädie der classischen Altertumswissenschaft*.[197] Aus der Zwischenkriegszeit stammen zwei größere Studien zur frühen Neuzeit, die in der Forschung weiterhin gewinnbringend rezipiert werden. Die erste wurde 1919 von Edward Colby publiziert. Sie betont das Forschungsdesiderat,[198] nimmt eine Definition und Kategorisierung des Echo-‚Device'[199] vor und grenzt von verwandten (Vor-)Formen ab. Im Zentrum steht bei Colby die englische lyrische, schäferliche und dramatische Echo-Literatur. Etwas kürzer, aber breiter angelegt ist die Studie von Johannes Bolte, erschienen 1935, die dem Phänomen kulturwissenschaftlich(er) begegnet. Zwar arbeitet Bolte epochal wenig differenziert und generell wenig analytisch, wartet aber dafür mit einem großen Materialreichtum aus verschiedenen Literaturen und Epochen auf. Insbesondere die Quellenbibliographie, die neben dem deutschen, italienischen und französischen Raum auch Texte aus Spanien, Portugal, Dänemark und den Niederlanden erfasst, diente und dient auch in Zukunft vielen Forschenden als Fundus. Ein weiterer Vorzug der Studie sind die Hinweise auf didaktische und anlassbezogene Funktionen.

---

und Spanischen Scribenten angewiesen/ und jetzund ausführlicher auf sechs Personen gerichtet/ mit einer neuen Zugabe gemehret/ Durch Einen Mitgenossen der Hochlöblichen FRUCHTBRINGENDEN GESELLSCHAFT [Titelblatt des ersten Teils], Nürnberg: Endter, 1641–1649. – Reprint [teilweise nicht nach den Erstauflagen]: *Frauenzimmer Gesprächspiele*, 8 Bde., hg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968f. (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 13–20).

196 Das 18. und das 19. Jahrhundert mit den Definitionen von Zedler, der Kritik von Gottsched und dem Essay von Grimm wurden hier ausgelassen. Johann Heinrich Zedler: Art. *Echo, der Widerschall*, in: *Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste*, Halle/Leipzig: Zedler, 1732–1754, Bd. 8 (1734), Sp. 124–129; Darstellungen zu Johann Christoph Gottsched finden sich bspw. bei Till: *Schallinne*, S. 55–57; Schulze: Metamorphosen, S. 163; Grimms Essay *Über das Echo* geht in erster Linie auf das Bedeutungsspektrum und die Etymologie verschiedener Widerhall-Begriffe ein. Zweitens führt er einige Passagen aus mittelhochdeutschen Verserzählungen an und verortet das Echo in mehreren Sagen. Jacob Grimm: *Über das Echo*, in: ders.: *Kleinere Schriften*. Siebenter Band: *Recensionen und vermischte Aufsätze*, vierter Theil, Berlin 1884, S. 499–512.

197 Waser: Art. Echo, Sp. 1926–1930.

198 Colby, S. 683, schreibt, es gebe bisher noch nichts Signifikantes.

199 Zur Praktikabilität dieses Begriffs vgl. den Schluss meiner Einleitung, S. 47.

Erneut aufgegriffen wird die frühneuzeitliche Echo-Literatur erst wieder in den 1970er-Jahren mit den Beiträgen von Volker Klotz und Alois Haas.[200] Sie initiieren eine Reihe von kleineren Studien zu Einzeltexten oder -korpora. Größere Studien erscheinen erst wieder 2000 und 2002 mit den Darstellungen von Véronique Gély-Ghedira und Ferdinand van Ingen, wobei auch Lathrop P. Johnson und Jörg Jochen Berns 1990 in ihren kürzeren Beiträgen Grundlagenarbeit geleistet haben.[201] Nicht im engeren Sinn zur Forschung über das literarische Echo, wie es hier behandelt wird, gehört John Hollanders 1981 erschienene Abhandlung zum Echo als „Mode of Allusion" bei John Milton.[202] Hollander greift mit der Allusion die in der Literaturforschung verbreiteten figurativen Verwendungen des Echobegriffs als Anspielung, Zitat, Nachwirkung oder Intertextualität auf, wobei er das allusive Echo von der Anspielung und vom Zitat abgrenzt und als eine, häufig unbewusste, „metaphor of, and for, alluding" beschreibt.[203] Nicht aus der Literaturwissenschaft, aber für eine – zumindest im Ansatz – interdisziplinäre Perspektive zentral ist der 1995 in der Enzyklopädie *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* erschienene Beitrag von Werner Braun, der sich im Wesentlichen auf die Frühe Neuzeit bezieht. Braun gibt einen historischen Überblick über die Begriffsverwendung, über musikalische und musikalisch-literarische Formen und Gattungen sowie über Aufführungskontexte und -praxis; und er führt dabei eine Fülle an Beispielen aus verschiedenen Gattungen an.[204]

Die Monographie von Véronique Gély-Ghedira behandelt übergreifend die Geschichte des Echos von der Antike bis in die Moderne, als Geschichte einer immerwährenden Metamorphose des Mythos ins Erzählen, in ein poetisches Repertoire. Echo wird zu Themen und Gemeinplätzen, rhetorischen Figuren, bis hin zu einem

200 Volker Klotz: Spiegel und Echo, Konvention und Individualität im Barock. Zum Beispiel: Paul Flemings Gedicht ‚An Anna, die spröde', in: Wolfdietrich Rasch u.a. (Hg.): Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag, Bern/München 1972, S. 93–119; Haas.

201 Véronique Gély-Ghedira: La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne, Paris 2000 (Littérature européenne); vgl. dazu Françoise Genevray: Rez. zu Véronique Gély-Ghedira: La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne, in: Bulletin de l'Association Guillaume Budé 59.3 (2000), S. 299–303; van Ingen: Echo; Johnson; Berns: Die Jagd (1990).

202 John Hollander: The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and after, Berkeley u.a. 1981; dazu Susanne Woods: Rez. zu John Hollander: The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and after, in: The Huntington Library Quaterly 45.1 (1982), S. 85–91.

203 Hollander, S. 64.

204 Werner Braun: Art. Echo, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 2 (1995), Sp. 1623–1637. MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, ab 2016: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12027 (16.06.2023).

Emblem der Poesie, denn es braucht keine Geschichte, um Wort zu sein; „il est en lui-même parole".[205] Dabei verkörpert es eine „nostalgie du moi", insofern es gleichzeitig die Stimme des anderen, des Nicht-Ich, eine bewohnte Leere ist, aber auch ein utopisch-poetischer Ort, an dem sich die Gegensätze treffen und „un retour vers la plénitude du moi" erlauben.[206] Die Entmythologisierung des Echos geht, so Gély-Ghedira, mit einer Förderung des Subjekts einher, mit Bewusstwerdung und der wiederkehrenden Frage nach Identität. Schließlich hinterfragt sie anhand der Echo-Figur als „absence à soi [...], par une incessante métamorphose, [...] métaphorisation de soi" die Hegelsche Definition des Lyrischen als Ausdruck von Subjektivität.[207]

Van Ingens Beitrag zum Echo als *literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit* befasst sich mit der „theoretischen Grundlegung" in den barocken Poetiken, insbesondere dem „theoretischen Rückbezug auf die Natur", und bespricht zahlreiche „Formen, Situationen, Inhalte" aus der deutschen barocken Literaturpraxis.[208] Wegweisend ist seine Einordnung des Echos in den Kontext der deutschen ‚Spracharbeit', vor allem der Nürnberger Pegnitzschäfer. Neben der Naturinspiration steht die Klangsprache im Fokus, aber auch die bisher wenig beachteten symbolischen, musiktheoretischen und wirkungsästhetischen Dimensionen der Echo-Klanglichkeit. Des Weiteren bespricht van Ingen die mythologische, naturphilosophische und theologische „Aufwertung Echos" im Zusammenhang mit dem Nürnberger Pantheismus und einer generell sich wandelnden Auffassung der klassisch-mythologischen Fabeln.[209]

Die jüngste größere Studie von Sebastian Schulze ist 2015 erschienen: eine Geschichte des literarischen Echos von der Antike bis in die Gegenwart, mit separaten Kapiteln zur antiken, barocken, romantischen und gegenwärtigen Literatur. Schulze entfaltet das reflexive Potenzial der Echofigur in wahrnehmungsphilosophischen und literaturtheoretischen Ansätzen. Auch er reflektiert über die Echo-Figur als Ausdruck von Subjektivität, die beim Echo einem Paradigma der akustischen Resonanz statt der visuellen Reflexion folge, und unterzieht die Konstellation von Sprechen und Hören, die den Echo-Poetiken zugrunde liege, einer diskursiven Analyse. Im Kapitel zum Barock beschreibt Schulze die echonischen Wortspiele als Arbeit an der Sprache und das Echo als „Modell, das Natur und Sprache, Mündlichkeit und

205 Gély-Ghedira, S. 27.
206 Ebd., S. 268.
207 Ebd., S. 333f.
208 Van Ingen: Echo, S. 9–20 sowie 20–34.
209 Ebd., S. 34.

Schriftlichkeit im Rahmen des mechanistischen Weltbildes vermittelt".[210] Als göttliche Stimme im Raum bezeuge das Echo, dass der rufende Mensch gehört werde; als Klang-Medium verbinde es Transzendenz und Immanenz; im Dialog zeige sich eine „unverbrüchliche Einheit" von Mensch und Schöpfung, von Laut und Logos.[211]

Von den kleineren Einzelstudien, die seit den 1970er-Jahren bis in die Gegenwart kontinuierlich erschienen sind, befasst sich eine ganze Reihe mit dem antiken Echo und seinen Gattungen.[212] Weniger Beiträge wurden zum 16. Jahrhundert verfasst,[213] weil es zu dieser Zeit noch keine deutschen und auch nicht viele lateinische Echo-Texte im deutschen Raum gibt. Doch auch in der Romanistik und Musikwissenschaft, wo eine breitere Quellenbasis vorhanden wäre, scheint der Forschungsschwerpunkt bisher eher im 17. Jahrhundert zu liegen.[214] Weit am meisten Forschungsbeiträge

210 Schulze: Metamorphosen, S. 161; Zudem reflektiert er Opitz' Verortung des Echos zwischen den Gattungen der Elegie und der Hymne, v.a. S. 87–90.

211 Ebd., S. 162.

212 Für einen Überblick zum antiken Echo mit vielen Belegstellen siehe Waser: Art. Echo, Sp. 1926–1930; zum Zusammenhang von Stimme, Gehör und Raum in der antiken Philosophie, sowie zur Personifikation, insbesondere in Ovids Narziss-Mythos, siehe Schulze: Metamorphosen, S. 9–52; zum Echo im Kontext des Paragone in der hellenistischen Dichtung und bei Ovid vgl. Männlein-Robert, S. 309–332; zu Ovid im Kontext römischer Anthropologie vgl. Vogt-Spira; zur Medialität in Ovids Narziss-Erzählung vgl. Kiening: Liebe; zum hellenistischen Dichter Kallimachos vgl. Krafft P.; zur Herausbildung der Echo-Klagefigur im Zusammenspiel von griechischem Idyll und römischer Elegie vgl. Grütter; zu Martial vgl. Martyn; zur Echo-Figur in der Homerischen Hymne an Pan siehe Robert Germany: The Figure of Echo in the ‚Homeric Hymn to Pan', in: The American Journal of Philology 126.2 (2005), S. 187–208.

213 Ausnahmen sind: überblicksartig Bolte; in der Musikwissenschaft Sternfeld: Aspects; ders.: The Birth, S. 197–226; Dubke; MacNeil; zum neulateinischen Echo im 16. Jahrhundert siehe Fidel Rädle: Die Nymphe, die stets das letzte Wort hat. Über Echo-Formen in der neulateinischen Literatur, in: Marianne Sammer (Hg.): Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999, Kallmünz 1999, S. 53–67; zu den Anfängen der Echo-Dichtung im französischen Raum und ihren antiken Hintergründen: Galand-Hallyn.

214 Einige Beispiele zu romanistischer und musikwissenschaftlicher Forschung über das Echo im 17. Jahrhundert: Angel Valbuena-Briones: El tratamiento del tema de Eco y Narciso en Calderón, in: Hispania 74.2 (1991), S. 250–254; Marcella Trambaioli: El Discurso de unos cuernos de Baltasar del Alcázarentre donaire e ingenio. Con algunas anotaciones sobre el eco literario, in: Analecta malacitana 21.1 (1998), S. 57–80; Winfried Elsner: Das Echo in Michael Praetorius' Polyhymnia Panegyrica (1619). Untersuchung zum Stilwandel im Spätwerk, in: Sven Limbeck u.a. (Hg.): Musik im Umbruch. Studien zu Michael Praetorius, Wolfenbüttel 2022 (Wolfenbütteler Forschungen 172), S. 165–182; Dalla Valle; Gordon; Kaufmann M. u.v.m.

gibt es dann aber zum deutschen 17. Jahrhundert – und zur Literatur späterer Epochen[215] wie auch zur Theoretisierung im 20. Jahrhundert.[216]

Die Beiträge zum deutschen 17. Jahrhundert, der Epoche, die hier im Fokus stehen soll, behandeln, nicht überraschend, die bekannteren Autoren der Zeit, also Opitz,[217] Spee,[218] Fleming,[219] Harsdörffer,[220] Schottel,[221] Zesen,[222] oder auch

215 Ich nenne exemplarisch und in Kurzform einige größere Studien und jüngere Beiträge ab 2010: Spivak 1993: Art. Echo (New Literary History); Brinkemper 1997: Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im ‚Doktor Faustus'; Landfester 1999: Echo schreibt Narziß. Bettine von Arnims Mythopoetik des schöpferischen Dialogs und *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde (1835)*; Dippel 2001: Inszenierungen des Verschwindens. Echostrukturen als Paradigma postmodernen Schreibens am Beispiel von Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*; Hart-Nibbrig 2001: Geisterstimmen. Echoraum Literatur; Kratz 2001: Echo – eine Stimme von Gewicht? Zur Rhetorik einer weiblichen Wiederholungsfigur; Greiner 2005: Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine); Gehring 2006: Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo; Blasberg 2008: Die Stimme und ihr Echo. Zur literarischen Inszenierung des „Wiederschalls" von Herders Sprachursprungs-Theorie bis Marcel Beyers Topophonie des Faschismus; Röttgers/Schmitz-Emans (Hg.) 2008: Spiegel, Echo, Wiederholungen; Voß 2012: Von der Stimme zur Schrift. Mythologisch-metaphorische Grundierungen eines schmerzhaft-medialen Wechsels: „Philomela", „Echo" und ihre Schwestern; Kicaj 2016: Der Nachklang eines Mythos. Narziss und Echo in E.T.A. Hoffmanns *Der Sandmann*; Moosmüller 2019: Echo, Resonanz, Reflexion. Musikalische Paradigmen in den Anthologie-Texten von Barthold Heinrich Brockes; Flemming 2022: Im Echoraum der Schwarzen Spiegel; Bamberger 2022: Mythopoesis und mediale Konvergenz in Iris Hanikas *Echos Kammern* (2020). – Die vollständigen bibliographischen Angaben finden sich im Literaturverzeichnis.

216 Vgl. zu beidem umfassend Schulze: Metamorphosen, Kap. IV. Echos in der Romantik, S. 164–258, sowie Kap. V. Echos in der Gegenwart, S. 259–348.

217 Berns: Die Jagd (1990).

218 Haas; Karl Heinz Weiers: Spees Echolied und seine angebliche Entstehung aus einem Erlebnis in der Umgebung Triers, in: Spee-Jahrbuch 1 (1994), S. 45–68; Michael Fischer: Ach Echo seufftzet! Die Echo-Lieder in Johann Erhards ‚Himmlischer Nachtigall' (1706), in: Spee-Jahrbuch 15 (2008), S. 115–144; Schulze: Metamorphosen, S. 113–124.

219 Klotz: Spiegel und Echo.

220 Danielle Brugière-Zeiß: Aux confins de divers arts et branches de savoir: Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) et le phénomène naturel de l'écho, in: Michel Grimberg u.a. (Hg.): Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin, Paris 2003, S. 269–285; van Ingen: Echo.

221 Sarina Tschachtli: Echo als kategorialer Wechsel. Zu Gedichten von Birken und Schottelius, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 165–180.

222 Gerhard Kaiser: Sprache als Echo. Philipp von Zesen: „Ein Jambisch Echonisch Sonnet", in: Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan. Interpretiert durch dens., Frankfurt a.M. 1987, S. 78–88; Till: *Schallinne*; Damaris Leimgruber: *Klingen* oder *Keichen?* Poetische Kontroversen in Philipp Zesens *Jambisch Echonisch Sonnet*, in: Mireille Schnyder/

den Komponisten Heinrich Schütz.[223] Auch hier steht die Interpretation von Einzelwerken oder Autorkorpora, allenfalls noch im Vergleich mit einem zweiten Beispiel oder Autor, im Vordergrund. Dabei gibt es einige Kerntexte, die wiederholt aufgegriffen werden, und die, zumindest teilweise, im 17. Jahrhundert wohl auch häufig rezipiert worden sind, angefangen mit Opitz' bekanntem Gedicht aus den *Teutschen Poemata*, Friedrich von Spees mystischen Liedern aus der *Trutz Nachtigal*, über Harsdörffers kleines Rätsel-Gedicht aus dem Anhang zu *Nathan und Jotham* und Kirchers Bildtafel mit mythischen und architektonisch-akustischen Echo-Darstellungen, bis hin zu Birkens Friedhofs-Gedicht. Bei den Musikwerken stehen die Madrigale von Ende des 16. Jahrhunderts (Lasso und Marenzio), die ersten italienischen und ins Deutsche übertragenen Opern sowie Harsdörffers Singspiel *Seelewig* im Fokus. Viele Werke und Bereiche werden auch gerne erwähnt und anzitiert, aber nicht weiter eingeordnet oder analysiert, wie etwa Guarinis *Pastor fido* oder die konfessionspolemischen Echo-Flugblätter. Die Themen und Perspektiven, die in den Forschungsbeiträgen zum 17. Jahrhundert verfolgt werden, sollen im Folgenden kurz umrissen werden.

Einen großen Schwerpunkt bildet, besonders in den 1970er- bis 1990er-Jahren, die Mythos-Rezeption.[224] Immer wieder wurden die verschiedenen Mythologeme, allen voran der Narziss-Mythos, als Grundlage der frühneuzeitlichen Echo-Poesie vorgestellt; dies etwa im Hinblick auf den spezifischen Locus der Echo-Lyrik[225] und die im Mythos präfigurierte Liebesvereinsamung.[226] Es wurde gefragt, wie Klage und Einsamkeit in der Lyrik und Dramatik virulent bleiben, gerade auch in geistlichen Gattungen wie dem Passionsdrama,[227] und man hat auf die mythische Anschlussfähigkeit der – weltlichen und geistlichen – erotischen

dies. (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 111–132.

223 Silke Leopold: Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen, in: Dietrich Berke/Dorothee Hanemann (Hg.): Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985, Bd. 1, Kassel u.a. 1987, S. 86–94; Varwig.

224 Vanessa Dippel: Art. Echo, in: Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon, hg. von Lutz Walther, Leipzig 2003, S. 73–80.

225 Kaiser; Berns: Die Jagd (1990), S. 71; van Ingen: Echo, S. 7 u. 10–12.

226 Kaiser.

227 Fabian David Scheidel: ... *zweymal, zweymal* ... Sprechen und Schweigen der/des echten und falschen Echo/s im Musiktheater bei Harsdörffer (*Seelewig*), Telemann (*Orpheus*) und Romanelli (*La pietra del paragone*), in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 133–161.

Modelle hingewiesen.[228] Der Ursprung des Echos als Klage- und Affektlaut wurde des Weiteren in der Elegie und in späteren, mit der Gattung verwandten Formaten verortet.[229] Doch auch über Umgestaltungen und Instrumentalisierungen der Mythen wurde reflektiert. Im Fokus standen die Betonung der mythischen Autorität als Drohkulisse zur Manipulation[230] oder Parallelisierungen der diskursiv machtlosen Nymphe mit der Unmöglichkeit weiblicher (Autor-)Subjektivität, oder aber eine taktisch-ironische Wiedergabe etwa des petrarkistischen Diskurses durch eine dekonstruktivistische Schreibweise.[231] Bei den Pegnitzschäfern zur Zeit Birkens stand jedoch Echo auch Patin für die Öffnung der Gendergrenzen.[232] Die Verfügungsmacht (oder Ohnmacht) über Sprache und Literatur ist generell ein beliebtes Forschungsthema,[233] aber auch die Transformationen des Mythos zum Sprachspiel, des Inhaltlich-Stofflichen zu Form, Laut, Klangfigur oder Medium.[234]

Ein zweites großes Feld sind die religiösen Deutungen. Eingeläutet von Alois Haas mit seinem Text über Spee hat sich die Beschäftigung mit dem breiten religiösen Sinnpotential weitergezogen bis in die jüngsten Studien, allen voran den Texten zur christlich-barocken Semiotik von Schulze. Im Zentrum standen dabei vor allem mystisch und pietistisch geprägte Echo-Texte und -Lieder – denn es gibt schlicht viele davon –, aber auch etwa die beginnende Physikotheologie bei Barthold Heinrich Brockes.[235] Zur Debatte standen Themen wie die Valenz des metaphysischen

228 Berns: Die Jagd (1990), S. 69.

229 Grütter.

230 So zu einem Gedicht von Paul Fleming: Klotz: Spiegel und Echo.

231 Zur Lyrik von Gaspara Stampa siehe Stephan Leopold: Echo lernt sprechen: Taktik in Gaspara Stampas petrarkistischen *Rime* (1554), in: Judith Klinger/Susanne Thiemann (Hg.): Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit, Potsdam 2006, S. 177–193; zum Bewusstsein barocker (englischer) „women poets“ über das „gendering of voice“ vgl. Susan J. Wiseman: What Echo Says: Echo in Seventeenth-century Women's Poetry, in: Gordon McMullan (Hg.): Renaissance Configurations: Voices, Bodies, Spaces, 1580–1690, Basingstoke u.a. 1998, S. 212–233. Auch in Wisemans Beitrag geht es um die Verschränkung von ‚Supplementieren‘ und Subversion.

232 Siehe dazu den zweiten Teil des Beitrags von Wade: Strategien des Kulturtransfers, S. 313–322.

233 Traninger: Echo und Kopie; Schulze: Metamorphosen, S. 78–83; Bettine Menke: Rhetorik der Echo. Echo-Trope, Figur des Nachlebens, in: Doerte Bischoff/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz, Freiburg i.B. 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 93), S. 135–159; Wiseman.

234 Kaiser.

235 Silvan Moosmüller: Zerbrechen, widerklingen, einstimmen. Transformationen des Echos bei Barthold Heinrich Brockes, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 181–195.

Echos, zwischen unsicherem Zeichen[236] und Stimme der Gewissheit,[237] oder das Echo als Glaubensfiguration.[238] Mehrere Beiträge haben nach der Nähe und (Un-) Mittelbarkeit der Kommunikation zwischen Gott und Mensch im Echo-Dialog gefragt und dabei direkte Begegnungen zwischen Jesus und liebender Seele festgestellt,[239] oder im Gegenteil auf die Mittelbarkeit der Begegnung gepocht;[240] dann wurde das Echo eingeordnet als mediale Hilfe beim Gotteslob,[241] als Verweis auf die Heilige Schrift,[242] als Kontaktnahme mittels natürlich-göttlicher Schöpfungssprache[243] oder als mystische Zeichensprache, eine Kunstsprache[244] für die Ansprache Gottes. Auch hier spielen immer wieder der mythische Hintergrund, die christliche Umkodierung[245] oder auch typologische Deutungen eine Rolle.[246] Im Zentrum steht überdies die Aufgabe des Menschen, sich mitwirkend, lobend, erkennend in die naturklingende Schöpfungsharmonie einzubringen und diese zugleich artikulierend zu semantisieren.[247]

Zum Standard in fast allen Beiträgen gehört, zumindest einleitend, der Umgang der barocken Poetiken mit dem Echo, seiner Beschreibung und Regulierung durch die Angabe möglicher Formen, Techniken, Versstellungen und Silbenanzahl sowie der Diskussion von Lizenzen im Konsonantismus. Erstmals umfassender und systematischer, mit dem Forschungsstand zum Thema und einer Quellenbibliographie, hat sich Lathrop P. Johnson 1990 damit befasst, und van Ingen hat 2002 daran angeknüpft, insbesondere an das Thema des Natürlichkeitspostulats, welches das Echo-‚Device' als sprachliches Schöpfungsphänomen in einer christlichen Semiotik verankert. Darauf liegt generell ein Fokus der Forschung. Die Überblendung von natürlichem Phänomen, menschlicher Sprache und Klangphänomen rückt das Echo ins Zentrum einer Poetik der Klangsprachlichkeit, die besonders bei der Pegnesischen Dichtergesellschaft einen hohen Stellenwert

236 Scheidel.
237 Fischer M.
238 Schulze: Metamorphosen, S. 104f.; Moosmüller: Zerbrechen.
239 Fischer M., im zweiten Teil zu Eberhard, S. 138–140.
240 Haas, und, in Bezug auf Arndts Emblem im *Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, wiederum Fischer M., im ersten Teil, S. 121–125.
241 Z.B. Weiers; und Haas, S. 19f.
242 Fischer M., im ersten Teil zu Arndt, S. 121–125.
243 Ebd. und van Ingen: Echo.
244 Haas.
245 Scheidel.
246 Schulze: Metamorphosen, S. 110–113.
247 Moosmüller: Zerbrechen, v.a. S. 190–195.

hatte.[248] Der Natur nachzueifern, erfüllt nicht nur das Ideal der Imitatio naturae, welches gleichzeitig Schöpfungslob bedeutet, sondern auch bestimmte gesellschaftliche und sprachreflexive Ideale. Echos Klanglichkeit repräsentiert eine utopische Gegenwelt und ist zugleich Signum poetischer Modernität, wie sie etwa für Zesens sprachspielende Gedichte immer wieder festgestellt wurde.[249] Das Echo als Figuration der Naturinspiration verkörpert für die Pegnitzschäfer aber auch Geselligkeit und Geschichtlichkeit, sichtbar in einer Verortung der Natursprache in der zugleich realgeographischen und historischen Topographie.[250] Hinzu kommt das Paragone-Ideal, mit dem die echonische Klang-Sinnlichkeit und Diskursivität in Verbindung gebracht wurde,[251] sowie Echos Figuration des Kulturtransfers.[252]

Die Eigenschaft der Klanglichkeit und das Echo als eine Wiederholungsfigur in musikalischen Kompositionen[253] lässt zudem die Frage nach der Einbettung in der Musiktheorie und -theologie der Zeit aufkommen. Hier hat, nach van Ingens Überlegungen, insbesondere Melanie Wald 2008 mit der Frage nach der „musikalischen Repräsentation von Echos“[254] nochmals Pionierarbeit geleistet. Sie hat gezeigt, dass das Echo, paradigmatisch für die musikästhetische Entwicklung der Frühen Neuzeit, eine Brücke schlägt zwischen kosmisch-allegorischer, intelligibler Musikkonzeption und unmittelbarer Wirkung in der stofflichen Welt, dass es metaphysische Erkenntnisse auf sinnliche Art und Weise vermittelt. Das Echo ist daher kein bloßes „Sinnbild transzendentaler Bezüglichkeiten“, sondern deren „tatsächliche Repräsentation“, generiert durch das „Miteinander von allegorischer Bedeutung, zwingender Sinnfälligkeit und Artifizialität“.[255] Juliane Pöche hat diese Überlegungen anhand

248 Vgl. dazu v.a. van Ingen: Echo, sowie meine eigenen Beiträge: Damaris Leimgruber: Discursive Sisters of the Arts, Raw Material of Inspiration: The Early Pegnitz Flower Society's Nymphs, in: Karl A.E. Enenkel/Anita Traninger (Hg.): The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 54), S. 265–301, und Damaris Leimgruber: Nürnberg 1644/45: Aemulatio der Zerstörung, in: Christian Kiening/Martina Stercken (Hg.): Medialität. Historische Konstellationen, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 42), S. 323–338.

249 Kaiser; Till: *Schallinne*; zur Musikalität des Echos in Konkurrenz mit dem Daktylus siehe Leimgruber: *Klingen* oder *Keichen?*

250 Leimgruber: Discursive Sisters, und Leimgruber: Nürnberg 1644/45.

251 Leimgruber: Discursive Sisters.

252 Wade: Strategien.

253 Vgl. dazu David I. Masson: Sound-Repetition Terms, in: Donald Davie u.a. (Hg.): Poetics, poetyka, poėtika I, Warschau/Gravenhage 1961, S. 189–199.

254 Melanie Wald: Kanon, Kombinatorik, Echokompositionen. Die musikalische Vermittlung zwischen Himmel und Erde in der Frühen Neuzeit, in: Musiktheorie 23.1 (2008), S. 51–70, hier S. 63.

255 Ebd., S. 67.

des theologischen Diskurses zur Doppelchörigkeit im Hamburger Umfeld verifiziert und weitergeführt.[256]

Gerade im Bereich der geistlichen Texte und Musik stand wiederholt die Wirkungsästhetik im Fokus, und damit verbunden die medialen Bedingungen des Echo-‚Device'. Die Unsichtbarkeit der Stimme kann, gepaart mit inhaltlicher Kontingenz, verwirrend, vexierend, manipulierend wirken; sie kann jedoch auch handlungsleitend sein,[257] sowohl diegetisch als auch auf der Rezeptionsebene. Häufig wird dem Echo zudem, als Klang und Luft zwischen Himmel und Erde, eine transzendierende Wirkung zugeschrieben,[258] insbesondere bei raumakustisch konzipierten Chorwerken, in welchen mittels verschiedener Echo-Strukturen[259] die irdischen Stimmen eine Harmonie mit den Engelschören eingehen.[260] Die Echo-Szene wurde aber auch, Aufgrund ihrer Effekthaftigkeit, als eine „Keimzelle des Musikdramas"[261] zur Debatte gestellt; diskutiert wurde überdies die affektiv-kathartische Wirkung ihrer dramatischen Sprechweise.[262] Für die akustische Wirkmacht hat in erster Linie

256 Juliane Pöche: *Himmlischer Lobschall.* Thomas Selles Gebrauch von Echostrukturen im Spiegel theologischer Musikvorstellungen, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 61–86.

257 Paradigmatisch dafür ist die weihnachtliche Szene der Hirten auf dem Feld, die von der Echo-Stimme zum Stall geführt werden; zuerst bei Resende: *De Nataliciis Christi* (vor 1573), zit. nach: Martyn, S. 142f. Doch auch in den Eco-finto-Szenen zeigt sich die Autorität der verborgenen Stimmen, z.B. in Harsdörffers Singspiel *Seelewig*: Georg Philipp Harsdörffer/Sigmund Theophil Staden: *Ein Geistliches Waldgedicht. Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV* (1644), hg. von Böttcher, S. 32–165 (Libretto u. Kommentare) u. S. 489–622 (Partitur), hier 3. Handlung, 5. Aufzug, das Eco finto S. 136f.

258 Wald: Kanon; Schulze: Metamorphosen, S. 161.

259 Zum Beispiel mit Coro spezzato-Technik (d.h. mit separiert aufgestellten und abwechselnd eingesetzten Chören) oder mit sog. Terrassendynamik, die sowohl mittels dynamischer Abstufung (laut/leise) als auch tatsächlich räumlich erzeugt werden kann.

260 Pöche, und Damaris Leimgruber: „Bis dass das Ungelick fürübergehe". Zu Thomas Selles Begräbniskompositionen, in: Ivana Rentsch (Hg.): Klingende Gottseligkeit. Thomas Selle und die geistliche Musik im 17. Jahrhundert, Beeskow 2020 (Musica poetica – Musik der Frühen Neuzeit 3), S. 183–204.

261 Berns: Die Jagd (1990), S. 75; vgl. auch Sternfeld: The Birth, S. 197–226.

262 Zur affektiv-kathartischen Wirkung der Echo-Klage in den dramatischen Gattungen, auch den Passionsspielen, vgl. Scheidel; zum Ursprung der Echo-Klage in der antiken Elegie siehe Grütter; zu den Gattungen um Sterben und Tod, wo sich im Echo Klageausdruck und tröstliche Transzendenzwirkung miteinander verbinden, siehe Schulze: Metamorphosen, S. 139–144, und Damaris Leimgruber: „Redt, von Gräbern her, das Leben". Deutsche Echo-Leich-Gedichte und -Lieder des 17. Jahrhunderts, in: Die Tonkunst 11.2 (2017), S. 196–204, und Leimgruber: „Bis dass das Ungelick", v.a. S. 198–204.

Berns die panegyrische und politische Funktionalisierung betont.[263] Zudem kamen einige entsprechende Funktionskontexte, zum Beispiel fürstliche Hochzeitsfeste[264] oder neulateinische jesuitische Schuldramen mit Musik[265] zur Sprache. Doch auch ohne äußeren Anlass oder in einer ‚privaten' Art lebensweltlichen Bezugs entfaltet das Echo seine Wirkung. Einem Gedicht von Fleming etwa spricht Volker Klotz, in Bezugnahme auf die Autorität des Mythos und die zeitgenössischen Spiegelkabinette, eine quasi magische „Wirkungsprozedur" zu.[266]

Brugière-Zeiß vertiefte 2003 mit ihrem Beitrag zum Echo bei Harsdörffer eine wissensgeschichtlich-epistemologische Perspektive[267] und verortete das Echo im Rahmen des neuen wissenschaftlichen Interesses des 17. Jahrhunderts im Grenzbereich zwischen den Künsten und Wissensbereichen,[268] im Rückgriff besonders auf Berns' Beitrag zum Nürnberger Pantheismus.[269] Die durch Harsdörffers Kircher-Rezeption beförderte Curiositas am Echo-Phänomen habe die epistemologisch-poetische Reflexion vertieft. Im Rückgriff auf Francis Bacon, der Echo als die „wahre Philosophie" beschrieben hatte, die „die Stimmen des Weltalls selbsten aufs getreueste wiedergiebt" und „gleichsam nach dem Diktiren der Welt (dictante mundo) geschrieben ist", legitimiere die Geschichte von Echo und Pan den Einbezug antiker Mythen in die Naturphilosophie.[270] So wurde, in mehreren weiteren Beiträgen, das Echo nicht mehr nur als akustisch ausgestellte Reflexion eines Subjekts verstanden,[271] sondern als poetische und epistemische Reflexions-

263 Schulze: Metamorphosen, S. 139–144. Vgl. zu dieser Thematik auch Jörg Jochen Berns: Herrscherliche Klangkunst und höfische Hallräume. Zur zeremoniellen Funktion akustischer Zeichen, in: Peter-Michael Hahn u.a. (Hg.): Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, München 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 3), S. 49–64.

264 Bolte, S. 275 u. 279; Berns: Herrscherliche Klangkunst, S. 163f.; Varwig.

265 Rädle, S. 64–67.

266 Klotz: Spiegel und Echo, S. 93.

267 Vorbereitet von Klotz: Spiegel und Echo; Haas; Kaiser.

268 Zu der Verknüpfung von wissenschaftlichem Interesse und Poetologie ist jüngst auch ein Beitrag von Christian Meierhofer erschienen, der hier leider nicht mehr im Detail berücksichtigt werden kann: Christian Meierhofer: Gegenhall, Wiederhall, Wiederkehren. Harsdörffers poetologische, dialogische und wissenshistorische Aushandlung des Echos, in: Nikola Roßbach/Angela Schrott (Hg.): Wiederholung und Variation im Gespräch des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2023, S. 147–164.

269 Jörg Jochen Berns: Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitzschäfer unter dem Einfluss Francis Bacons, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern 1991 (IRIS 1), S. 23–81.

270 Van Ingen: Echo, S. 43, im Rekurs auf Berns: Gott und Götter.

271 Wobei der Sprachlaut, im Unterschied zum reinen Naturlaut, die menschliche Reflexionsfähigkeit widerspiegelt. Vgl. Sebastian Schulze: Zur christlichen Deutung des Echos in Texten von

figur.[272] Seine Vielgestaltigkeit, seine Ambivalenzen und Widersprüche lassen es als Repräsentation komplexer Denkfiguren erscheinen. Seine Widerspenstigkeit stört „in produktiver Weise", verlangt „ein Umdenken oder einen Blickwechsel",[273] wenn „das Gleiche in die Ungleichheit kippt, das Wiederholte ganz leicht verschoben erscheint, der Widerhall sich verdreht, Seiten getauscht, Perspektiven verschoben und Strukturen verändert werden".[274]

Daran knüpft das Thema der (poetischen) Sprachreflexion an. Bereits angesprochen wurde das Echo als Klangsprache, als Zeichensprache oder als besondere, artifizielle Sprache zur Kommunikation mit Gott, wobei die Texte damit auch die Bedingungen von Poesie und Sprache reflektieren. Besonders Zesens Echo-Gedichte wurden als sich vom Mythos ablösende, sprachreflexive Echo-Spiele interpretiert,[275] die die Ebenen von Phonetik und Semantik autonomisieren und damit Jakobsons Poetische Funktion erfüllen.[276] Meine eigenen Beiträge befassten sich mit dem Echo als experimentellem Verfahren, das mit Sprachmaterialspielen ein Paradigma der ‚Sprachforschung', nicht zuletzt als Reflexion des Zeichenbegriffs der Nürnberger Pegnitzschäfer, darstellt.[277] Laut Schulze ist das Echo zudem eine Reflexionsfigur auf die Macht, aber auch Unverfügbarkeit des Logos, eine Perspektive, die Anita Traninger im Zusammenhang mit dem Konzept der „Copia"[278] wieder aufgreift, indem sie das Echo als Figuration von Vervielfältigungsphantasien, und damit als Phantasma der Verfügbarkeit über Sprache, Text und Material, interpretiert.[279]

Ein letztes größeres Forschungsfeld, das nicht von den bereits genannten zu trennen ist, stellt die Bedeutung bzw. Allegorisierung von Form und Struktur dar. Sie spielt, meist punktuell und unsystematisch, in nahezu allen Beiträgen eine

Martin Opitz und Friedrich Spee von Langenfeld, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 87–107, S. 106f.; Berns: Die Jagd (1990), S. 74.

272 Jörg Wesche: Echo als Reflexionsfigur des Widerrufs, in: Annette Gerok-Reiter u.a. (Hg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 487–500; Menke.

273 Tschachtli, S. 165.

274 Mireille Schnyder: Einführung, in: dies./Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 7–17, hier S. 9.

275 Kaiser.

276 Till: *Schallinne*, v.a. S. 64–71.

277 Schulze: Metamorphosen, v.a. S. 153–160; Leimgruber: Discursive Sisters.

278 Einer rhetorischen Technik der Wiedergabe von Sprachformeln in der Stegreifrede; Traninger: Echo und Kopie.

279 Vgl. auch dies.: *Copia* / Kopie. Echoeffekte in der Frühen Neuzeit, Hannover 2020 (Neue Perspektiven der Frühneuzeitforschung 3).

Rolle. Dazu gehören beispielsweise das sukzessive Verhallen des Echos als Vanitas-Figur,[280] aber umgekehrt auch das Nachhallen als Ruhm-Metapher.[281] Aufgrund der vertrauensvollen Rezeption des Unsichtbaren sah man Echo als Glaubensfiguration,[282] aufgrund des diesseitigen Erklingens als Abglanz des himmlischen Gotteslobs,[283] aufgrund der Gegenrede als Figuration des Widerspruchs[284] oder Widerrufs.[285] Echos Wiederholungen lassen sich strukturell als Steigerungs- und Überhöhungsfigur[286] einordnen, während der Aspekt des Kopierens[287] das Echo immer wieder zur Metapher der literarischen Rezeption werden lässt[288] (auf diese Weise wird der Echo-Begriff in der Literaturforschung sehr häufig gebraucht, auch wenn keinerlei Echo-Motiv oder -Formen im Spiel sind). Dabei stand und steht jüngst wieder das Echo als „Gegenmodell zur *Autorschaft*, [...] zur intentionalen Rede“[289] oder als Metapher für sich diachron immer von selbst aktualisierende Texte[290] zur Debatte.

4 Perspektive und Methode dieser Studie

4.1 Textkorpus und Methode

Diese Studie kann also auf eine breite Palette an Textanalysen, aber auch an theoretischem Grundlagenwissen und historischer Einordnung, gerade zum 17. Jahrhundert, zurückgreifen. Besonders im Bereich der Sprachreflexion, der Musiktheorie, der Natur-Inspiration und des Pantheismus, aber auch der Wirkungsästhetik finden sich zahlreiche Anknüpfungspunkte. Dabei soll jedoch, das ist ein zentrales Anliegen, die Quellenbasis gegenüber bisherigen Arbeiten verbreitert werden. Insbe-

280 Leimgruber: „Redt, von Gräbern her, das Leben“.
281 Vgl. z.B. Jan-Friedrich Missfelder: Verstärker. Hören und Herrschen bei Francis Bacon und Athanasius Kircher, in: Beate Ochsner/Robert Stock (Hg.): senseAbility – Mediale Praktiken des Sehens und Hörens, Bielefeld 2016 (Edition Medienwissenschaft 23), S. 59–80.
282 Schulze: Metamorphosen, S. 104f.
283 Pöche; Wald: Kanon; van Ingen: Echo, S. 27–30 u. 57–63.
284 Leimgruber: *Klingen* oder *Keichen?*
285 Wesche: Echo.
286 Leopold Si.
287 Traninger: Echo und Kopie.
288 Hollander; Gély-Ghedira; Menke; jüngst wieder bei Anita Traninger: *Las ninfas de los ríos*: Echo(s) zwischen Miguel de Cervantes, Paul Valéry und Jorge Luis Borges als Grundlegung einer Theorie literarischer Resonanz, in: Arcadia 56.1 (2021), S. 44–64.
289 Menke, S. 153.
290 Traninger: *Las ninfas*.

sondere der zentrale Bereich der – inzwischen häufig digital zugänglichen – Kasualschriften soll angemessen berücksichtigt werden, denn dieser macht im 17. Jahrhundert den größten Teil des Gesamtkorpus von Echo-Texten aus. Die Tendenz zur ‚Höhenkammforschung' fällt zwar beim barocken Echo vergleichsweise harmlos aus (gilt doch das 17. Jahrhundert ohnehin nicht als Epoche der ‚Klassiker'). Dennoch haben einzelne Gattungen, etwa die Hochzeitsschriften oder die Leichenpredigten, bisher von der Forschung wenig Aufmerksamkeit erhalten, obwohl sie quantitativ eine gewichtige Rolle spielen.

Zugleich erscheint es sinnvoll, für die großen ‚Vorbilder' in der Anfangszeit der deutschen Echo-Literatur eine Relativierung zumindest anzudenken. Auf welchen Wegen das Echo aus den europäischen Literaturen des 16. Jahrhunderts in die Texte, Lieder, Emblem-Sammlungen oder Singspiele des deutschen 17. Jahrhunderts gelangten, ist insgesamt tatsächlich noch wenig erforscht. Zwar wird mit Recht auf berühmte und breit rezipierte Gedichte oder Szenen wie Opitz' *Echo oder Widerschall* aus den *Teutschen Poemata* oder die Echo-Szene aus Guarinis *Pastor fido* verwiesen, allerdings häufig, ohne deren spezifische Rezeptionen oder bspw. gattungsübergreifende Auswirkungen auf die deutsche Literatur genauer zu definieren. Bei Opitz, der natürlich selbst eine Institution ist, scheint die Forschung teils nicht informiert zu sein über die französische Quelle seines Gedichts (Montreux' *Bergeries de Julliette*),[291] geschweige denn über die Tatsache, dass es von dieser Quelle seit den 1590er-Jahren deutsche Übertragungen, und von ihren Echo-Gedichten separate Abdrucke in mehreren Liederbüchern gibt.[292] Auch die frühen Poetiken von Titz und Hanmann,[293] die das Echo *nach* Opitz, aber noch *vor* Harsdörffers Poetik wieder aufgreifen, wurden mehrheitlich übersehen. Meine Studie kann – mit Schwerpunkt auf dem Zeitraum zwischen 1640 und 1700 – diese Lücken auch nur teilweise schließen, geht aber erste Schritte in

291 Obwohl Opitz in seiner Poetik eigentlich explizit darauf hinweist: „Das ich der Echo oder des Wiederruffes zue ende der wörter gedencke, thue ich erstlich dem Dousa zue ehren […]: 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." Dass sich das Pronomen „jhrer" auf die „Frantzosen" und nicht unspezifisch auf Echo-Gedichte bezieht, hat meines Wissens bisher nur Schulze: Metamorphosen, S. 88, festgestellt.

292 Vgl. dazu oben, Anm. 136.

293 Johann Peter Titz: *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen*, Dantzig: Hünefeld, 1642; Enoch Hanmann/Martin Opitz: *PROSODIA GERMANICA, Oder Buch von der Teutschen Poeterey […]. Verfertiget Von Martin Opitzen. Jetzo aber von Enoch Hannman an vnterschiedlichen Orthen vermehrt und mit schönen Anmerckungen verbessert […]*, Frankfurt a.M.: Klein, 1645. Hier findet sich einiges, was man Harsdörffer als Novität zugeschrieben hat, z.B. die Begründung der variierten Silbenanzahl beim Echo; vgl. van Ingen: Echo, S. 15f.

der Berücksichtigung dieser ‚Scharnierstellen'. Besonders wichtig erscheint mir dabei die Aufarbeitung der frühen Binnentextualität, die aus meiner Sicht eine zentrale Rolle für die späteren Symboliken und Funktionen der Echo-Gedichte und -Passagen einnimmt.

Generell versuche ich mit meinem Ansatz, weniger von den großen Paradigmen auszugehen, als aus der vergleichenden Analyse auch marginalerer Erscheinungsformen ein Gesamtbild zu vermitteln, vergleichbar mit mikrohistorischen Ansätzen in den Geschichtswissenschaften. In manchen Texten sind die Echo-Elemente ganz knapp und unscheinbar; auch haben die Gedichte oder Szenen bisweilen seriellen und eklektischen Charakter; oder sie sind im Gegenteil virtuos geformt; und manche werden – narrativ, graphisch oder in dramatischen und musikalischen Aufführungen – effektvoll inszeniert. Unter Berücksichtigung dieser ganzen Palette, und damit auch jener Texte, die eher unspektakulär wirken, soll das Echo in seiner historischen Breite erfasst werden. Zum Gesamtbild gehören daher auch jene Casualia, bei welchen die Funktionskontexte im Vordergrund stehen. Dass diese bislang wenig Aufmerksamkeit erhielten, hat mehrere Gründe: Teils waren sie nur in einem einzigen Archiv zugänglich,[294] teils sind es Texte, die aufgrund der religiösen oder gesellschaftlichen Funktion nur am Rande als literarisch angesehen wurden. Auch wenn das 17. Jahrhundert kaum autonome Literatur im Sinne einer modernen Ästhetik (die auch für spätere Epochen nicht immer unzweifelhaft ist) aufweist, ist es zwar nicht grundsätzlich falsch, zwischen Texten zu unterscheiden, in denen der Funktionskontext einen hohen Stellenwert einnimmt, und anderen, in denen lebensweltliche Bezüge in den Hintergrund treten und Raum für genuin literarische Verfahren und Diskurse schaffen. Allerdings schließt nicht nur das eine das andere nicht aus, sondern es besteht noch immer die Tendenz, dass mit dieser Unterscheidung Werturteile einhergehen, die den unvoreingenommenen Blick auf Texte mit einer dominanten Anlassbezogenheit bisweilen verstellen und damit verhindern, dass auch ihre spezifische Literarizität sichtbar wird.

294 Z.B. das geistreiche Epicedium von Georg Philipp Harsdörffer: *Des Todtes Widerhall oder Echo*, in: Jakob Peter Schechs: *Kostbare Seelen-Artzney/ Welche der liebe Jünger und Apostel Johannes/ auß der Brust unsers HErren Jesu Christi gesogen/ und allen betrübten Sünden auffgezeichnet/ [...] Bey Christlicher Leichbestattung deß [...] Wolffgang Stöberleins/ berühmten Apoteckers [...]*, Nürnberg: Sartorius, 1646, im Anhang THRENODIAE, Nr. XVII; oder Birkens Epithalamium *Emblematisches EheBette: Dem WolEdlen Paar Verlobten Silvano und Sirene/ Jn den Noris-Gefilden Zubereitet Von Floridan*, Nürnberg: Endter, 1680. Ich danke der Stadtbibliothek Nürnberg und der Staatsbibliothek zu Berlin für die Gastfreundschaft.

An sich ist das Bewusstsein für diese Problematik in der Forschung schon länger angekommen,[295] doch bei der konkreten Auswahl der Forschungsgegenstände im Bereich der Echo-Literatur waren auch in den letzten 20 Jahren weiterhin Vorbehalte spürbar. Bei kleineren Studien, die nur mit reduziertem Korpus arbeiten können, ist das auch verständlich, insofern etwa die häufigen, aber knappen Diskurszitate[296] oder die simplen, schablonenartigen Gedichte teils wenig herzugeben scheinen und daher keine überschäumende Interpretationsfreude aufkommen lassen. Andererseits lässt sich bei genauerer Betrachtung diese Schablonenhaftigkeit manchmal auch als Klischee entlarven – sowohl der modernen Forschung wie auch der barocken Literatur, wobei Letzteres im eigentlichen *und* ironischen Sinne ein Bild der Epoche malt. An dieser Textgruppe lässt sich m.E. schön aufzeigen, wie produktiv es für eine literarhistorische Einordnung sein kann, von ästhetischen Wertungen ein Stück weit Abstand zu nehmen. Das heißt nicht, dass Wertungen verboten sind – das wäre ohnehin nicht möglich[297] und auch kreativ nicht förderlich –; sie sollten nur nicht dazu verführen, aus heutiger Sicht unattraktive Werke oder Textkorpora für ein Epochenbild aus dem Blick zu verlieren. So ist ein Anliegen dieser Studie denn auch die simple Frage nach den *in ihrer Zeit* beliebtesten Echo-Ausgestaltungen und -Gattungen, und damit verbunden gerade auch die Frage, wofür das Echo häufig ‚gebraucht' wurde, welche literarischen und lebensweltlichen Funktionen es hatte, welche Wirkungen es zeitigen sollte.

Angesichts der Breite und Vielschichtigkeit des Phänomens und seiner Kontexte ist eine sinnvolle Perspektivierung keine leichte Aufgabe. Das zeigt sich auch daran, dass in der Echo-Forschung von Beginn an eine Tendenz zum Überblick herrschte. Die Fokussierung schien nicht nur erschwert durch die Notwendigkeit, den selbst in der barocken Literaturwissenschaft nicht ohne Weiteres bekannten Gegenstand zuerst einzuführen: die antiken Mythen, die frühneuzeitlichen Personifikationen, das technische Funktionieren eines Echo-Dialogs, die verschiedenen Funktionskontexte etc. Hinzu kommt eine Vielfalt an Allegorisierungen, Funktionalisierungen

295 Zum Dichten bei Gelegenheit in der barocken Epoche siehe z.B. den Sammelband von Andreas Keller u.a. (Hg): Theorie und Praxis der Kasualdichtung in der Frühen Neuzeit, Amsterdam/New York 2010 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 43); Wolfgang Adam: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28); Ralf Georg Bogner: Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz, Tübingen 2006 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 111), v.a. S. 29–41; Stefanie Stockhorst: Feldforschung vor der Erfindung der Autonomieästhetik? Zur relativen Autonomie barocker Gelegenheitsdichtung, in: Markus Joch/Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis, Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108), S. 55–71.

296 Auf diesen Begriff hat mich Susanne Köbele aufmerksam gemacht.

297 Ich danke Susanne Köbele für die Diskussion zu dieser Frage.

und theoretischen Hintergründen, die in manchen Beiträgen eine Zuspitzung erschwert hat. Auch ich bin der Versuchung erlegen, ein möglichst umfassendes Spektrum der verschiedenen barocken Erscheinungsformen ‚auf dem Radar' haben zu wollen. Gleichwohl hoffe ich, dass es mir gelingt, meinen Beobachtungen eine deutliche Perspektivierung zu geben: Diese soll einerseits eine Entwicklungstendenz des literarischen Echos im Laufe des 17. Jahrhunderts nachzeichnen und andererseits den Rahmen bilden für die vergleichende Analyse der dominanten Themen, Muster und Funktionen, welche sich text- und kontextspezifisch, aber auch -übergreifend herausbilden.

4.2 Aufbau und Kernthesen der Arbeit

Einige zentrale Charakteristika, die sich ab den 1640er-Jahren im Bereich des literarischen Echos verstärkt herausbilden, stehen in gewisser Hinsicht konträr zu den Tendenzen im 16. Jahrhundert, besonders zur Ausprägung des Echos in den italienischen und französischen weltlichen Echo-Liebesgedichten. Das Echo erweist sich darin als poetische Darstellungsform der Vereinzelung (Teil 1), als Folge und Ursache der Verzweiflung. Der Echo-Dialog als „sprachlich-akustische Zwei-Werdung: Verzweiflung“[298] modelliert das vom Liebesobjekt verlassene und enttäuschte Subjekt und setzt dabei erneut den Teufelskreis von Hoffnung und iterativer Ent-täuschung in Gang. Diese Ausprägung ist auch für die erste Ballung deutscher Echo-Gedichte um 1600 bestimmend, ja wird in dieser Gruppe sogar noch verstärkt, zum einen durch die Steigerung des Affektausdrucks, und zum anderen durch die Akzentuierung des Echo-Locus als menschenverlassenen und anthropomorph affektiven Raum der Isolation.

Gleichzeitig bahnen sich bereits um 1600, durch die Einbettung der Echo-Gedichte in neue Gattungen, wie auch durch die Ausweitung der Echoszenen um reflektierende Passagen, neue Bedeutungshorizonte an. Die Ambivalenz, Prekarität und der Antagonismus der Echo-Stimme werden aufgelöst durch verschiedene Formen und Deutungen der Konnektivierung (Teil 2). Narrativ wird das Echo als empathisch klingendes Naturphänomen neu verortet; klanglich erzielt es in actu eine poetische Sublimation der Klage. Im Echo-Dialog ermächtigt sich das Ich selbst, indem das Echo rhetorisch entmächtigt oder soliloquistisch instrumentalisiert wird. Hinzu kommen religiöse Deutungen der Echo-Stimme sowie die Perspektivierung der Einsamkeit als Voraussetzung der Gottesbegegnung. In den weltlichen Texten steigert sich der Trost-Topos, der auf die zukünftige Liebe ge-

298 Berns: Die Jagd (1990), S. 74.

richtet ist, bis hin zur obsoleten Selbstverständlichkeit, um schließlich gänzlich in einer ästhetischen Consolatio aufzugehen.

Ein ganz zentraler Faktor für die Entwicklung des barocken Echos ist seine Einbettung in epische Gattungen, in Liebesromane und bukolisch-prosimetrische Gattungen. Diese Texte sind mit ihrem narrativen Framing auch Gattungen geselliger Unterhaltung, in denen das diegetische Erzählen, Vorführen und Deuten von Literatur einen hohen Stellenwert hat. Das Echo wird damit zu einer Form der Diskursivierung (Teil 3). Die Echo-Szenen sind eingebettet in kommentierte Nacherzählungen, erscheinen als Poesievorträge oder Rätsel- und Deutungsspiele, die das gesellige Miteinander, die Moraldidaxe und den diskursiv-poetischen Scharfsinn miteinander verknüpfen, auch etwa in anlassbezogenen Gattungen wie den Hochzeitsschäfereien. In den Gesprächsspielen, aber auch den poetisch-programmatischen Schäfereien wird das Echo-Verfahren zudem zu einem poetischen Paradigma: als Verfahren der ‚Sprachspaltung', als Form poetischer Experimentierfreude mit dem Sprachmaterial zwischen Laut und Sinn, als Verkörperung des gesellschaftlichen und poetisch-epistemischen Ideals der Diskursivität und Multiperspektivität.

Zunehmend entwickelt sich das ursprünglich ambivalente Echo dabei zu einer Figur der Valenz und Identität (Teil 4). Sein Orakel-Wissen, seine rhetorisch-klangliche Bekräftigung, seine Klang-Harmonie prädestinieren es zur Verkörperung gesellschaftlicher und irenischer Werte. In seinen konsensuellen, aber auch normativen und machtpolitischen Ausprägungen repräsentiert es verschiedene Formen kollektiver Konsolidierung. Als Landschaftsmetonymie und Natursprache und -klang öffnet es regionale und nationale, aber auch abstrakt ästhetische und literaturgesellschaftliche Identitätsräume. Zwischen dunklem Zeichen und hellem Klang-Ornat bietet es den poetischen Wert, welcher angemessener Panegyrik gebührt. Zur Verbreitung dieses Ruhms schließlich tragen Echos Ephemerität und Klangwirkung bei. Es wird damit zu einem Medium der Universalisierung, der poetisch-medialen Weitung und Überschreitung der Grenzen von Raum und Zeit, der Vermittlung zum Göttlichen und Ewigen.

Viele der zu beschreibenden, neuen oder verstärkten Charakteristika und Funktionen sind nicht singulär für das literarische Echo, sondern lassen sich in mehreren Formen und Gattungen der Zeit feststellen. Die Entwicklung um und nach 1600 zeigt zudem, dass die Transformation des Echos maßgeblich von allgemeinliterarischen Parametern wie der Etablierung neuer Gattungen bestimmt ist. Die vergesellschaftende Funktionalisierung etwa scheint mir ein verallgemeinerbarer literaturgeschichtlicher Vorgang zu sein, der sich in der Zunahme von deutschen Texten und Kontexten gemeinschaftlicher Literaturpflege wie auch der anlassbezogenen, auf lebensweltliche Wirkung hinzielenden Literatur und Musik widerspiegelt. Es würde jedoch den Rahmen dieser Untersuchung sprengen, die Echo-Transformationen, -Muster und -Funktionen konsequent literarhistorisch

einzuordnen. Einzelne Kontextualisierungen mögen punktuell daran erinnern, dass es sich beim Echo im 17. Jahrhundert in vielerlei Hinsicht um ein zeittypisches literarisches Phänomen handelt. Auch eine präzisere Profilierung im europäischen Kontext kann hier leider nicht geleistet werden. Ich schließe mich van Ingens Bedauern an, dass es bei der Frage nach der „eigentümliche[n] Färbung der Entwicklung in Deutschland" bleiben muss, wenn auch punktuell „mit Blick auf einen breiteren geographischen Horizont".[299] So bleibt die Hoffnung, diese Studie möge weitere Grundlagen bereitstellen für vergleichende internationale Forschung.

4.3 Begriffliche Hinweise

Zum Abschluss dieser Einleitung möchte ich noch einige begriffliche Hinweise geben. Mein Analysevokabularium mag an manchen Stellen Fragen aufwerfen – die ich mir auch selbst immer wieder gestellt habe. Die erste ist die, wie man über das literarische Echo[300] spricht, wenn nicht näher zu entscheiden ist, ob von der Form, dem akustischen Phänomen, einer unbestimmten Stimme oder einer bestimmten Personifikation die Rede sein soll – um nur einige Möglichkeiten zu nennen. Die Notwendigkeit, manchmal generalisieren zu können, ist der Grund, weshalb ich mich in dieser Einleitung wiederholt des recht offenen Begriffs Echo-‚Device' (‚Verfahren, Instrument, Methode, Kunstgriff') von Elbridge Colby[301] bedient habe oder unspezifisch über ‚das Echo' gesprochen habe. In den Einzel-Interpretationen, wenn das Agieren der Echo-Instanz in den Texten genauer untersucht wird, werden die Ambivalenzen jedoch auch zum grammatischen Problem, z.B. wenn über das Genus (*das* oder *die* Echo?) entschieden werden muss. Teils stellt sich auch die Frage, ob ein Artikel überhaupt angebracht ist. (Das) Echo ist zwar nicht immer mit *der* mythischen Nymphe deckungsgleich, doch Stimme und sprachliche Äußerung haben nichtsdestotrotz personifizierende Wirkung. Im Prozess der Entstehung dieser Studie hat sich deshalb herauskristallisiert, dass es in manchen Fällen sinnvoll ist, ‚Echo' wie

299 Van Ingen: Echo, S. 8f.

300 Wenn ich vom Echo spreche, schließe ich häufig verallgemeinernd das literarische Motiv, die verschiedenen Formen und Gattungen, die poetischen Kodifikationen und Reflexionen usw. mit ein. Weil ‚das Echo' in der Umgangssprache aber eigentlich ‚nur' ein akustisches Phänomen ist, kann das bisweilen befremdlich wirken. Zur Spezifizierung dient daher das Kompositum „literarisches Echo", das jedoch den Nachteil hat, dass es in der Literaturwissenschaft häufig als figurative Umschreibung für die poetische Rezeption verwendet wird.

301 Colby verwendet den Begriff im Aufsatztitel.

einen Eigennamen zu verwenden. Das hat nicht nur den positiven Nebeneffekt, dass das Genus im Zweifelsfall offengelassen werden kann, sondern es insinuiert eine abstrakte literarische Echo-Personifikation, die sich meiner Meinung nach im 17. Jahrhundert auch tatsächlich herausgebildet hat. Bisweilen werden sich Inkonsistenzen eingeschlichen haben – wie sie indes auch in den Texten des 17. Jahrhunderts häufig begegnen.

Die zweite Frage, die sich mir wiederholt stellte, war, wie der rufende Mensch im Echo-Raum zu bezeichnen sei. In den Gedichten spricht ein (lyrisches)[302] Ich, in den epischen und dramatischen Texten sind es Figuren der Handlung, die das Echo adressieren. Wenn ich nicht spezifisch über das eine oder andere, sondern verallgemeinernd über beides spreche, tendiere ich dazu, den Begriff ‚Subjekt' zu verwenden: Das Subjekt im Echo-Locus adressiert (das) Echo. Damit beabsichtige ich allerdings nicht, Aussagen zu einem historischen Subjektivierungsprozess zu treffen;[303] für mich ist ‚Subjekt' nur ein Behelfsbegriff zur gattungsübergreifenden Beobachtung.

Drittens kommt im Zusammenhang mit dem Echo die Frage nach dem Stimmbegriff auf. Auch die ‚Stimme' ist für mich eher ein Behelfsbegriff, den ich nicht eingehender theoretisiere,[304] mit dem ich auch nicht auf eine bestimmte historische Semantik rekurriere oder bspw. eine Reflexionsfigur des Phonozentrismus impliziere, wie es etwa Männlein-Robert für die hellenistische Dichtung oder Schulze für das barocke Echo geleistet haben.[305] Wenn ich von ‚Stimme' spreche, meine ich eine Verbindung von zwei Kriterien, die sich in der Redewendung ‚jemandem eine Stimme geben' manifestieren. Jemandem eine Stimme zu geben, meint einerseits, jemanden hörbar zu machen; andererseits bedeutet es, jemandem zum Ausdruck seiner selbst, seines Wesens und seines Standpunktes zu verhelfen. Wenn ich also von Echo-Stimme spreche, meine ich die hörbare Äußerung der Echo-Instanz und die damit zum Ausdruck gebrachte inhaltliche Position eines diskursiv agierenden Gegenübers. Zum Kriterium der Hörbarkeit kommt bisweilen die Klanglichkeit hinzu, die ich jedoch separat benenne.

302 Der Begriff des ‚lyrischen Ich' ist von der Dichtung späterer Epochen geprägt, sodass ich es meist vorziehe, ‚lyrisch' wegzulassen und nur vom ‚Ich' zu sprechen – auch wenn sich das manchmal sperriger liest.

303 Wie beispielsweise Gély-Ghedira und Schulze: Metamorphosen, siehe oben, S. 43–45.

304 Dazu seien exemplarisch genannt: Anette Lange: Eine Mikrotheorie der Stimme, Paderborn 2004; Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a.M. 2006; darin spezifisch zum Echo: Petra Gehring: Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo, in: ebd., S. 85–110.

305 Männlein-Robert; Schulze: Metamorphosen.

Ein vierter und letzter Aspekt betrifft die Begrifflichkeiten ‚Lied, Gedicht, Text, Werk' etc., wenn von literarischen und musikalischen Erzeugnissen – oder von beidem – die Rede ist. Auch hier besteht bei generalisierenden Aussagen, insbesondere aber in konkreten, ambigen oder unklaren Fällen ein terminologisches Problem. Ich versuche, jeweils die Bezeichnung der Primärquelle zu verwenden, bitte aber um Nachsicht, wenn das nicht konsequent gelingen sollte. So oder so schließe ich mit der Verwendung von ‚Gedicht' oder ‚Text' eine musikalische Pragmatik nicht aus, ebenso wie ich mit ‚Lied', entsprechend dem Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts,[306] nicht zwingend eine musikalische Realisierung impliziere.

Noch eine abschließende Bemerkung zum Gebrauch dieses Buches: Der Aufbau erfolgt nach systematischen Gesichtspunkten, nicht nach Autor:innen oder Einzeltexten. Einige (Unter-)Kapitel setzen Gattungsschwerpunkte, welche in der jeweiligen Einleitung angekündigt werden. Das Personen- und Werkregister im Anhang bietet Orientierung darüber, wo von welchen Werken (auch von unselbstständig gedruckten Liedern oder Gedichten) die Rede ist. Des Weiteren findet sich in den Kapiteln 2.3 und 2.4 der Einleitung ein Überblick zu den Gattungen und Textgruppen im 17. Jahrhundert, mit den entsprechenden Verweisen auf die Kapitel, wo diese eingehender besprochen werden.

306 Werner Braun: Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 100), S. 5; siehe auch Jost: Art. Lied, und oben, Anm. 155; Dirk Werle: ‚Barocke' Lyrik lesen, Frankfurt a.M. 2019, Kap. 4: Literatur und Musik, S. 53–66.

1 Vereinzelung

Am Anfang des frühneuzeitlichen Echo-Gedichts steht eine Drei- oder sogar Viereckgeschichte, die prägnant den Konnex von Liebe und Vereinzelung entfaltet: *Che fa' tu Ecco* von Angelo Poliziano.[1] Als Liebessubjekte und -objekte sind drei Figuren aus zwei verschiedenen Mythologemen beteiligt: die Bergnymphe Echo, der Hirtengott Pan und der thebanische Jüngling Narziss.[2] Mittelpunkt der Konstellation bildet Echo, die in beiden antiken Geschichten mit jeweils einem der Männer durch eine unglückliche Liebe verbunden ist. Die Begehrensverhältnisse sind dabei konträr: Von Pan wird Echo erfolglos begehrt, gegenüber Narziss ist sie die erfolglos Liebende – eines ebenfalls erfolglos Liebenden. Polizianos kleiner Dialog bringt dieses dreifach ins Leere zielende Begehren pointiert zum Ausdruck:

> Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo.
> Ami tu dua o pure un solo? Un solo.
> E io te sola e non altri amo. Altri amo.
> Dunque non ami tu un solo? Un solo.
> Questo è un dirmi: i' non t'amo. I' non t'amo.
> Quel che tu ami, amil tu solo? Solo.
> Chi t'ha levata dal mio amore? Amore.
> Che fa quello a chi porti amore? Ah, more![3]

Wie dieses unerwiderte Begehren alle drei Beteiligten in die Isolation treibt, lässt sich bereits an der asymmetrischen Redesituation des Gedichts ablesen. Am meisten spricht Pan, der die Nymphe Echo befragt; ihre Antworten fallen demgegenüber viel kürzer aus; gar nicht zu Wort kommt schließlich Narziss, *über* den dafür viel gesprochen wird. Zwischen den beiden Dialogpartnern findet gleich im ersten Vers eine Distanzierung statt. Seiner Hoffnung auf Gegenliebe, die Echo durch ihre Antwort „Amo" zunächst noch schürt, nimmt Pan selbst durch die vorangehende Frage („Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo?", V. 1)[4] schon die Plausibilität: Das temporale oder adversative „mentre" (‚während', ‚wohingegen') deutet die Differenz der Intentionen an. Während Pan Echo ruft, mit ihr sprechen will, richtet sich ihr Begehren mit Narziss auf einen anderen, ja gar auf ein anderes mythisches Szenario – in welchem wiederum ihr der Begehrte entzogen wird.

1 Poliziano: *Che fa' tu Ecco*, in: ders.: *Rime*, hg. von Delcorno Branca, Nr. XXXVI, S. 307f.

2 Details zu den beiden mythischen Geschichten finden sich in Kapitel 1.1 und der Einleitung zu Teil 5.

3 Poliziano: *Che fa' tu Ecco*, in: ders.: *Rime*, hg. von Delcorno Branca, Nr. XXXVI, S. 307f.

4 Ebd.; im Folgenden wird das Gedicht nach Versen direkt im Fließtext nachgewiesen.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-002

Dass die Kernaussage des Gedichts auf die liebesbedingte Vereinzelung abzielt, zeigt sich zudem am exzessiven Gebrauch der beiden Wortfelder *amare* und *solo.* Insgesamt erscheinen im achtzeiligen Gedicht 12 Wörter, die von *amare* oder *amore* abgeleitet sind, und siebenmal Wortformen von *solo/sola*. In den ersten sechs Versen wechseln sich in den Reimen und Echo-Antworten die Worte „amo" und „solo" in einer dreifachen Kreuzreim-Struktur ab. Dabei verwendet die Nymphe das Wort „solo" zunächst in dem von ihr intendierten Sinn, nämlich dem Ausschluss anderer Liebhaber (darunter auch Pan, der in seiner Frage noch die Hoffnung äußert, sie könnte auch „dua" lieben); sie liebt nur einen, „un solo" (V. 2). Pan deutet jedoch, in seiner wiederholten Variation derselben Frage in Vers sechs („amil tu solo? Solo"), an, was durch die Kreuzung der Wortfelder schon längst im Raum steht: Echos ausschließliches Begehren von Narziss resultiert darin, dass sie nicht nur ‚nur ihn allein', sondern auch, dass ‚nur sie allein' ihn liebt. Als Fixierung auf Narziss bedeutet Echos verbale Abweisung Pans gleichzeitig ihre eigene Isolierung – wie es Pan auch schon in seiner ebenfalls zweideutigen Wendung „E io te sola [...] amo" (‚Und ich liebe nur dich', aber auch ‚Und ich liebe dich Einsame', V. 3) angedeutet hatte.[5]

Auf diese sich sukzessive verdichtende Doppeldeutigkeit folgt in den letzten Versen eine zweite Pointe. Die Reim- und Echo-Folge *amo – solo – amo – solo* etc. resultiert schließlich im Tod des Narziss: „Solo. – Amore. – Ah, more!" Die Isolierung durch die unerfüllte Liebe hat tödliche Folgen. Dabei ist, laut dem Mythos, der Tod nicht einmal eine Erlösung. Sowohl Narziss als auch Echo perpetuieren über den Tod hinaus ihre isolierenden Spiegelungen; er betrachtet sein Spiegelbild im Fluss der Unterwelt, dem Styx, und sie ist, als Klang des Naturraums, zur Perpetuierung seiner Totenklage bestimmt. Beide bleiben im erfolglosen Versuch, das Objekt der Begierde zu erreichen, und in der Klage über die Unerreichbarkeit gefangen. Polizianos Gedicht spitzt diese Darstellung der Liebesvereinzelung durch die Verknüpfung mit der Echo-Pan-Geschichte noch zu. Der Parallelismus („Che fa ...?") des ersten und letzten Verses bringt die isolierende Konstellation auf den Punkt: „Che fa' tu, Ecco, mentre io ti chiamo? Amo. [...] Che fa quello a chi porti amore? Ah, more!" Während Pan um die Gegenliebe Echos bittet, ist diese mit der Totenklage beschäftigt – um einen Dritten, der ausschließlich sich selbst bzw. einen vorgestellten Vierten liebt. Und Schuld ist, wie es der zweitletzte Vers besagt, die Liebe: „Chi t'ha levata dal mio amore? Amore." (V. 7) – ‚Wer hat dich meiner Liebe entzogen? Die Liebe.'

5 Für die Hilfe bei der Interpretation dieser Verse danke ich Rainer Fend, Wettingen, sehr herzlich.

In den Jahrzehnten nach dem Druck dieses Gedichts bleiben in den weltlichen italienischen Echo-Gedichten vor allem zwei Aspekte von Polizianos „Prototyp“ bestimmend: die lautliche Wiederholungsform, die einen Dialog mit Echo (einer Felsenstimme oder Nymphe) suggeriert, und die Thematik der unerfüllten Liebe, die mit der Isolierung des Subjekts, als Folge und Figuration des affektiven Zustandes, einhergeht. In aller Regel bildet die enttäuschte Liebe die Prämisse der Echo-Situation. Die Zurückweisung durch die geliebte Person, der einzigen gewünschten Gemeinschaft, stößt das Subjekt in die Isolation, in welcher sie mit Echo zusammentrifft. Mit dieser unsichtbaren Stimme, die manchmal als ein Echo, manchmal auch als die Nymphe oder als Amor-Personifikation identifiziert wird, unterhält sich das Subjekt über die Unverfügbarkeit der (meist weiblichen) Geliebten,[6] über ihre Grausamkeit,[7] aber besonders auch über die Grausamkeit der Liebe an sich[8] und des Schicksals.[9] Dass dabei das Echo den „Ausweg aus der Finsternis öffnet“,[10] wie es in der Forschung zu historisch späteren Texten häufig beschrieben wurde,[11] trifft auf diese Texte noch nicht zu. Im Gegenteil: Zwar erscheint Echo oftmals als willkommene Gesprächspartnerin, von der man sich zunächst Linderung verspricht; mit ihr lässt sich über die Unwägbarkeiten der Liebe sprechen. Doch sie bietet keinen Trost an. Ihre Rolle besteht eher darin, die negative Perspektive zu bestätigen, gerne auch mit leichtem Spott über das Eros-Opfer. So wirkt das Ich mit seinen Affekten letztlich auf sich selbst zurückgeworfen.

Dass der Dialog mit dem Echo nicht wie erhofft aus der Liebesvereinzelung herausführt, sondern im Gegenteil den Vorgang der Zurückweisung eigentlich wiederholt, lässt sich das Ich in einem Gedicht von Luigi Groto vom Echo selbst bestätigen. Der Dialog beginnt mit der Frage an die ‚Höhlen und Mauern‘, ob das Hoffen, Klagen und Wünschen überhaupt etwas bringen werde:

O Favella de gli antri, e delle mura,
Che mieterò di speme, desir tanto,
Che io nel terren del mio cor pianto? pianto.
E questo pianto mio
Che’l coglierà, se ciò ti è noto? noto.
Come resterà donque il mio desio
Lo mio fervente, e fermo voto? voto.

6 Bertoldo: *Son’io son’altri*, in: *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI*, Venedig 1561, S. 26f.

7 Vgl. z.B. Du Bellay: *Dialogue d’un amoureux et d’Écho* (1552), in: *Recueil de Poésie*, in: *Œuvres poétiques*, hg. von Daniel Aris und Françoise Joukovsky, Paris 2009 (Classique Jaune), Nr. XVII.

8 Serafino: *OPERE*, Rom 1502, verschiedene, a8, a7, c8v u. d.

9 Serafino: *Ecco. Aime: che harro del mal*, in: *OPERE*, Rom 1502, c8vf., V. 8: „Chi fa ciaschun damor consorte? sorte.“

10 Varwig, S. 112.

11 Z.B. auch bei Berns: Die Jagd (1990), S. 70f., oder Fischer M., S. 134.

> [...]
> Donque, che mai non amerà tu sai,
> Me, che sì l'amo, e che sì l'amai? mai.
>
> O Wort der Höhlen und Mauern! Was werde ich an Hoffnung ernten, so viel Verlangen, dass ich auf dem Grund meines Herzens weine? Weinen. Und dieses mein Weinen, was wird es bringen, wenn es dir schon bekannt ist? Bekannt. Wie wird dann mein Wunsch bleiben, mein inbrünstiges und festes Gelübde? Gelübde/Leer. [...] Dann weißt du, dass sie mich, der sie so liebt und geliebt hat, niemals lieben wird? Niemals.[12]

Das Gedicht ist gerahmt von der Frage, welche Hoffnung es noch gebe („Che mieterò di speme [...]?", V. 2),[13] und Echos Bestätigung, dass die Angebetete niemals zurücklieben werde („mai non amerà [...]? mai."). Das Ich wird weinend und weiterhin begehrend zurückbleiben (V. 2f.), das Treuegelübde unerfüllt bleiben (V. 6f.). Dabei bezieht sich die enttäuschte Hoffnung nicht nur auf die Liebe. Aus einigen Details wird deutlich, dass die Fragen der ersten Gedichthälfte die Liebes- mit der Echosituation parallelisieren. Insbesondere die Verse 4 und 5 bieten eine solche Lesart an: Die Frage des Ich, was das Weinen bringen werde, schließt mit dem konditionalen Nebensatz „se ciò ti è noto" (‚wenn es dir [Echo] schon bekannt ist', V. 5). Der Sinn der Klage wird also nicht nur für den Fortgang der Liebschaft, sondern auch im Kontext des Dialogs in Frage gestellt: Wozu das Weinen, wenn das Echo ohnehin schon Bescheid weiß? Aus der Perspektive dieser Verse erscheinen auch die weiteren Fragen und Antworten in einem anderen Licht: Inwieweit ist aus dem Dialog Hoffnung zu ernten (V. 2)? Wird er nicht nur in verstärktem Begehren („desir tanto", V. 2) und noch mehr Weinen resultieren (V. 3f.), die Affektspirale von neuem in Gang setzen? Und wird das Liebesgelübde, auch in der Wiederholung, nicht einfach ein leeres Gelübde („voto", V. 7)[14] bleiben, wie die zurückprallenden „Favella de gli antri, e delle mura" (V. 1)? Echo kann ohnehin nur bestätigen, was das Ich schon weiß: Seine Wünsche werden unerfüllt bleiben. Wie in der Liebessituation selbst ist die Klage auch in der Echosituation umsonst.

Wenn das Echo aber keine Hilfe ist, keine Wünsche erfüllen und nicht einmal Hoffnung vermitteln kann, welche Funktion erfüllt es dann? Die zunächst lapidar und simpel wirkende Wortwiederholung „noto" (V. 5) scheint sich bei genauerem Hinsehen als poetologisches Zentrum des Gedichts zu entlarven. Sie bestätigt

12 Groto: *Echo bello*, in: *RIME. PARTE SECONDA*, Venedig 1610, D; sofern nicht anders angegeben, stammen die Übersetzungen in dieser Studie von mir selbst.

13 Ebd.; im Folgenden wird das Gedicht nach Versen direkt im Fließtext nachgewiesen.

14 *Voto/vóto* wird im 16. Jahrhundert sowohl für ‚Gelübde' als auch ‚leer' (heute nur noch *vuoto*) verwendet; vgl. Grande dizionario della lingua italiana, 24 Bde., hg. von Salvatore Battaglia, Torino 1961–2009, s.v. *Vóto* u. *Vuoto*, Bd. XXI, S. 1024f. u. 1029–1031.

nicht nur, dass dem Echo, als Spiegelung der eigenen Stimme, die Leiden des Ich eigentlich bereits bekannt sind, sondern deutet eine dokumentarische Funktion an: Das Echo vermerkt, registriert, hält fest, was das Ich mitbringt. Es bestätigt dessen negative Erfahrung und Prognose durch Abnicken der eigentlich rhetorischen Fragen, wobei das simple „noto“ (‚ich bemerke, notiere, schreibe auf‘)[15] eine empathische Beteiligung auszuschließen scheint. Allerdings lässt erst der Echo-Dialog den Zustand des Ich hervortreten, und hierbei tritt noch eine weitere Konnotation von „noto“, nämlich ‚bekannt, berühmt‘, auf den Plan. Das Echo bietet mit dem Dialog den Raum für Klage und verschafft dabei dem Ich kurzzeitig Gehör, und zwar nicht nur beim Echo, sondern, Textebenen überschreitend, auch bei den Rezipierenden des Gedichts. Poetologisch reflektiert das Gedicht also die Funktion des literarischen Echos: In einem dramatischen Modus, der emotionale Unmittelbarkeit suggeriert, bringt das Ich seine Verlassenheit zum Ausdruck, welche das Echo iterativ bestätigt und widerhallend bekannt macht, diegetisch und für ein (Lese-)Publikum außerhalb der Diegese.

Diese Darstellungsfunktion[16] ist für sehr viele, v.a. italienische weltliche Echo-Liebesgedichte des 16. Jahrhunderts verallgemeinerbar. Vereinfacht lässt sich konstatieren, dass der Echo-Dialog eine beliebte Darstellungsform für das Subjekt im Zustand der Liebesvereinzelung ist. Das dramatische Element zielt dabei auf die Affektäußerung ab, die im abgeschiedenen Echo-Locus möglich ist. Das dialogische Element hat einen komplexeren und paradoxen Charakter. Echo wird als Gesprächspartner:in rezipiert, ist aber nur Lautphänomen; es täuscht Geselligkeit vor, repräsentiert aber gerade den menschenleeren Raum, in dem „allein“ das Echo zu hören ist;[17] es vermittelt Hoffnung, zerschlägt sie aber wieder; es bekräftigt und ver-

15 Ebd., s. v. *Nòto* u. *Notare*, Bd. XXI, S. 573–575 u. 582–584.

16 Zur Einsamkeit als einem narrativen Muster vgl. den mediävistischen Beitrag von Walter Haug: Programmierte Einsamkeit. Zur Anthropologie eines narrativen Musters, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit, München 2000 (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), S. 59–75. – Zugleich lässt sich die Einsamkeit im Echo-Locus als eine „poetogene Situation“ auffassen; Aleida und Jan Assmann haben die „Erfahrung der Vereinsamung“ entsprechend als „eine typische Entstehungsbedingung von Literatur“ beschrieben; dies.: Schrift, Gott und Einsamkeit. Einführende Bemerkungen, in: ebd., S. 13–26, hier S. 13; siehe auch Ina Bergmann: Kulturen der Einsamkeit in Europa, Amerika und Asien. Von der Antike bis in die Gegenwart, in: dies./Dorothea Klein (Hg.): Kulturen der Einsamkeit, Würzburg 2020 (Würzburger Ringvorlesungen 18), S. 1–10; Franz M. Eybl: Vom Weltabschied zum philosophischen Spaziergang. Literarische Kultivierung der Einsamkeit zwischen ‚Simplicissimus Teutsch‘ und ‚Werther‘, in: ebd., S. 173–193; sowie Barbara Hunfeld: Die Sprache der Einsamkeit und die Einsamkeit der Sprache. Von Gryphius’ ‚Einsamkeit‘ zu Celans ‚Kristal‘, in: ebd., S. 147–172.

17 Heinrich Mühlpfort: *Leichen-Gedichte/ Bey Beerdigung Fr. B. E. v. R. g. B. den 6. April. 1676*, in: *Teutsche Gedichte*, Breslau: Steck/Frankfurt a.M.: Andreae, 1686, S. 234–238, hier 234.

schärft die affektive Lage. Seine akustische Reflexion wirft das Subjekt auf sich selbst zurück.[18] Vor dem Hintergrund der Entwicklung im 17. Jahrhundert, in der das Echo zunehmend sozial funktionalisiert wird, erscheint das bemerkenswert. Und noch bemerkenswerter ist die Tatsache, dass die ersten deutschen Echo-Liebes-Gedichte um 1600 die Entwicklung der gesellschaftlichen Funktionalisierung nicht etwa vorwegnehmen. Im Gegenteil tendieren diese Gedichte zu einer Verschärfung der geschilderten Vereinzelungsdarstellung, und zwar durch drei Tendenzen: durch die Verstärkung des antagonistischen Charakters der Echo-Stimme; durch eine neue, prozessualere Dramaturgie des Dialogs; und durch die verstärkte Modellierung einer verlassenen Natur-Szenerie als Echo-Locus. Diese Charakteristika greifen in verschiedener Hinsicht auf die Erzählung von Narziss und Echo in Ovids *Metamorphosen* zurück. Im Folgenden sei daher zunächst Ovids Erzählung im Hinblick auf ihr Vereinzelungspotential entfaltet.

1.1 Mythos der Liebesvereinzelung

Die neuzeitlichen Echo-Gedichte machen Gebrauch von mehreren Personifikationen, um der unsichtbaren Stimme den Anschein eines wesenhaften Gegenübers zu geben. Daraus sticht eine durch besonders häufiges Auftreten hervor: die Nymphe Echo, einmal als *Ninfa/Nymphe*, einmal als *Dea/Göttin* oder auch *Jungfrau* bezeichnet. Doch wer ist diese Nymphe? Eines der unspezifischen, „multilayered“ weiblichen Naturwesen, die in den bukolischen Künsten seit dem Quattrocento zur Beseelung der natürlichen Szenerie eingesetzt werden?[19] Oder doch eine spezifischere Personifikation? Um die Mitte des 17. Jahrhunderts revoziert Sigmund von Birken Echos Geschichte folgendermaßen:

> [5] [...] wer redt mir nach, da ich so schmerzlich schrey?
> E. Ich schrey. [...]
> [8] Halt, Nymphe, halt! die mir sagt antwort-worte,
> ist Echo ja! E. ô ja! Ich hör von dorte

18 Vgl. die einführenden Worte zu einem Beitrag über die Symbolik der Wüste: „Wegen ihrer Leere wirft sie den Menschen auf sich selbst zurück“; Stefan Deeg/Paul Michel/Hermann Levin Goldschmidt: Symbolik der Wüste, in: Paul Michel (Hg.): Symbolik von Ort und Raum, Bern u.a. 1997 (Schriften zur Symbolforschung 11), S. 159–216, hier S. 160.

19 Siehe dazu Christoph Pieper: Lamenting, Dancing, Praising: The Multilayered Presence of Nymphs in Florentine Elegiac Poetry of the Quattrocento, in: Karl A.E. Enenkel/Anita Traninger (Hg.): The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 54), S. 195–224; und allgemein für die frühe Neuzeit Enenkel/Traninger (Hg.).

dich nachthun, was ich thu.
du, wider die sich Lieb und Glück verbunden,
hast deinem Leid diß Ort gemäß befunden,
hörst unglücks-voll auch meinem Unglück zu.
E. Glück zu!
[9] Du Unglücks-mund, darffst du noch Glück versprechen?[20]

In dieser kurzen Passage aus Birkens Gedicht *Lob des Unglücks* wird auf die Frage hin, wer hier dem lyrischen Ich „nach [...] redt", Echo als eine Nymphe skizziert, gegen die sich „Lieb und Glück" verbunden habe. Echos erste Antwort bestätigt ihr leidvolles Schicksal, indem sie den Klagegestus des Ich auch für sich selbst reklamiert: „[...] da ich so schmerzlich schrey? | E. *Ich* schrey" (5,6).[21] Das Ich schreibt der Nymphe zudem die Zugehörigkeit zum Naturraum zu, welcher schon im ersten Gedichtteil pejorativ-anthropomorph als „düstres Thal, Trauer-ort" und „wüste wüsteney" (1,1; 4,4; 5,3) beschriebenen ist. Die Nymphe selbst habe „diß Ort" als passend („gemäß") zu ihrem Leid „befunden". Hier sei sie als „unglücks-voll[e]" prädestiniert, auch dem „Unglück" des Ich zuzuhören (8,5f.).

Auch in einem Gedicht Michael Kongehls gut dreißig Jahre später sticht in Echos Charakterisierung das Leid hervor:

[11] Den Wiederhall hat der Poet/
(doch stehts dahinn/ obs auch besteht)
sonst als ein Frauen-Bild beschrieben/
die ihren Liebsten sehr geliebt/
und die sein Todt so hart betrübt/
daß Sie zulezt ein Hall verblieben/
der noch aus mancher Grufft und Klufft
auf unsre Wort' entgegen rufft.

[12] Frau **Hallin**/ so erging es Dir/
[...]
Dein Schaz **von Hallen** must erbleichen;
Du suchtest Ihn/ Er aber wich/
und eben das betrübte Dich.

20 Mittlere Strophen (5,6–9,1) aus Sigmund von Birken: *Lob des Unglücks*, in: Giovanni Francesco Biondi/Johann Wilhelm von Stubenberg: *EROMENA: Das ist/ Liebs- und Heldengedicht/ [...] in Welscher Sprache beschrieben/ anjetzo aber/ in die Hochteutsche übersetzet. Durch Ein Mitglied der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschafft/ den Unglückseligen*, Nürnberg: Endter, 1650, Widmungsgedichte, bij–biiijv. – Echo-Teil (Str. 5–9) wieder abgedruckt in: Birken: *Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy/ mit Geistlichen Exempeln: verfasset durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte*, Nürnberg: Riegel/Gerhard, 1679, S. 139f.
21 Hervorhebung D.L.

> [13] Du nahmst von Zeit zu Zeiten ab/
> und endlich kommst Du gar ins Grab/
> hier wirst Du nun ein Nach-Hall werden; [...].[22]

Der Auszug aus Kongehls Epicedium hebt, in einem Vergleich der Verstorbenen mit Echo, die große Liebe und Trauer hervor, von denen beide geprägt gewesen seien. Echo wird als ein „Frauen-Bild" beschrieben, die „ihren Liebsten" so sehr geliebt habe, dass die Trauer über seinen Tod zu ihrem physischen Verfall geführt habe, so „daß Sie zulezt ein Hall verblieben" (11,6) sei. Genau gleich sei es der verstorbenen „Frau Hallin" nach dem Tod ihres Mannes ergangen: „Du nahmst von Zeit zu Zeiten ab/ | und endlich kommst Du gar ins Grab/ | hier wirst Du nun ein Nach-Hall werden" (13,1–3). Dazu wird ebenfalls der Echo-Locus modelliert, als „Grufft und Klufft", aus dem der vom „Frauen-Bild" verbliebene „Hall [...] unsre Wort' entgegen rufft" (11,3 u. 11,7f.).

Bei den hier hervorgehobenen Charakterisierungen handelt es sich allesamt um Bezugnahmen auf die Nymphe Echo aus dem Narziss-Mythos. Ovid hatte in seinen *Metamorphosen* (1–8 n. Chr.)[23] die Nymphe, vermutlich erstmals,[24] mit der Figur des Narziss zusammengeführt und ihre beiden Schicksale miteinander verwoben. In den frühneuzeitlichen Echo-Gedichten, auch im 17. Jahrhundert, berichten zwar nicht viele Echo-Gedichte so explizit von der Geschichte der Nymphe wie die Beispiele von Kongehl und Birken. Dennoch lässt sich leicht zeigen, dass das topische Setting von Echo-Liebes-Gedichten, als erstem großem Echo-Gattungsschwerpunkt der Neuzeit, deutlich auf den Mythos von Narziss und Echo rekurriert. Besonders deutlich zeigt sich das bei den ersten deutschen Gedichten um 1600 und ihren Vorbildern, wo sich die Klagen des liebesversehrten Subjekts ebenso wie die anthropomorphe Affizierung des Locus desertus intensivieren. Bei näherem Hinsehen präfiguriert der Narziss-Mythos in seinem Kern dieses psychosoziale und räumliche Zusammenspiel von Liebesverzweiflung und -vereinzelung, das in den Echo-Texten des 16. und frühen 17. Jahrhunderts im Zentrum steht. Im Folgenden soll daher Echos Schicksal, wie es bei Ovid erzählt wird, mit Fokus auf den Aspekt der Liebesvereinzelung vorgestellt werden.

---

22 Michael Kongehl: *Lezter Nach-Ruhms- und Ehren-Hall* (1681), in: *Immergrünender Cypressen-Hayn/ Zum Unsterblichen und Preißwürdigsten Nach-Ruhms-Andenken Vieler [...] Hohen und Niedern Standes-Persohnen/ Aus allerhand Traur-Gedicht-Arten neugepflanzet/ Mit Conterfeyen außgezieret/ Und mit mancherley Lust-Gewächsen untermischet*, Danzig: Hallervord/Rhete, 1694, S. 525–530, hier 529f. – Bei dem Text handelt sich um eine 14-strophige Hall- und Echo-Allegorie.

23 Zum Stand der Forschung zu den *Metamorphosen* siehe: Jost Eickmeyer: Metamorphosen, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Melanie Möller, unter Mitarbeit von Christian Badura, Berlin 2021, S. 97–105.

24 Vgl. dazu u.a. Vogt-Spira, S. 28–30, und Männlein-Robert, S. 320–332.

Echos Geschichte wird primär im ersten Teil der Episode erzählt. Die Nymphe verliebt sich in den Jüngling Narziss und weckt, als unsichtbare Reflexion seiner Stimme, auch bei ihm Begehren. Als er sie jedoch erblickt, schlägt sein Begehren in Ablehnung um, und er stößt sie hasserfüllt zurück. Die Nymphe zieht sich voller Schmerz und Scham in Wald und Höhlen zurück, magert vor Kummer ab und geht sterbend in die natürliche Umgebung ein. Diese in der Rezeption des Mythos wenig beachtete Passage aus dem ersten Teil der Erzählung sei hier vollständig angeführt:

adspicit hunc trepidos agitantem in retia cervos
vocalis nymphe, quae nec reticere loquenti
nec prius ipsa loqui didicit, resonabilis Echo.
corpus adhuc Echo, non vox erat: et tamen usum
garrula non alium, quam nunc habet, oris habebat,
reddere de multis ut verba novissima posset.
fecerat hoc luno, quia, cum deprendere posset
sub love saepe suo nymphas in monte iacentes,
illa deam longo prudens sermone tenebat,
dum fugerent nymphae. postquam hoc Saturnia sensit,
‚huius' ait ‚linguae, qua sum delusa, potestas
parva tibi dabitur vocisque brevissimus usus',
reque minas firmat; tamen haec in fine loquendi
ingeminat voces auditaque verba reportat.
ergo ubi Narcissum per devia rura vagantem
vidit et incaluit, sequitur vestigia furtim,
quoque magis sequitur, flamma propiore calescit,
non aliter, quam cum summis circumlita taedis
admotas rapiunt vivacia sulphura flammas.
o quotiens voluit blandis accedere dictis
et molles adhibere preces! natura repugnat
nec sinit, incipiat; sed, quod sinit, illa parata est
exspectare sonos, ad quos sua verba remittat.
forte puer comitum seductus ab agmine fido
dixerat ‚ecquis adest?', et ‚adest' responderat Echo.
hic stupet, utque aciem partes dimittit in omnes,
voce ‚veni' magna clamat: vocat illa vocantem.
respicit et rursus nullo veniente ‚quid' inquit
‚me fugis?' et totidem, quot dixit, verba recepit.
perstat et alternae deceptus imagine vocis
huc coeamus ait, nullique libentius umquam
responsura sono ‚coeamus' rettulit Echo,
et verbis favet ipsa suis egressaque silva
ibat, ut iniceret sperato bracchia collo.
ille fugit fugiensque ‚manus conplexibus aufer!
ante' ait ‚emoriar, quam sit tibi copia nostri.'

rettulit illa nihil nisi ‚sit tibi copia nostri.‘
spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora
protegit et solis ex illo vivit in antris;
sed tamen haeret amor crescitque dolore repulsae:
et tenuant vigiles corpus miserabile curae,
adducitque cutem macies, et in aëra sucus
corporis omnis abit; vox tantum atque ossa supersunt:
vox manet; ossa ferunt lapidis traxisse figuram.
inde latet silvis nulloque in monte videtur,
omnibus auditur: sonus est, qui vivit in illa.
Sic hanc, sic alias undis aut montibus ortas
luserat hic nymphas, sic coetus ante viriles; [...].

Ihn [Narziss] erblickt, während er aufgescheuchte Hirsche in die Netze jagt, die stimmbegabte Nymphe, die nie eine Antwort schuldig bleibt und nie als erste sprechen kann, Echo, die Stimme des Widerhalls. Echo war noch ein Wesen, kein leerer Schall; [360] doch hatte die Schwätzerin schon damals keine andere Möglichkeit zu sprechen als jetzt. Sie konnte nämlich von vielen Worten nur die letzten wiederholen. Das hatte Iuno so angeordnet, weil Echo oft, wenn Iuno auf den Bergen Nymphen in ihres Iuppiters Armen hätte ertappen können, die Göttin wohlweislich mit langen Gesprächen hinhielt, [365] damit die Nymphen unterdessen entwischen konnten. Nachdem Saturnia dies durchschaut hatte, sprach sie: „Über diese Zunge, die mich genarrt hat, sollst du von nun an nur wenig Macht haben und deine Stimme nur noch ganz kurz gebrauchen dürfen.“ Ihre Drohung macht sie wahr. Immerhin kann Echo die Laute am Ende einer Rede wiederholen und Worte erwidern, die sie gehört hat.

[370] Kaum hat sie also Narcissus erblickt, der abseits vom Wege durchs Gelände streifte, entbrannte ihr Herz in Liebe. Sie folgt verstohlen seinen Spuren, und je länger sie ihm folgt, desto mehr lässt seine Nähe sie erglühen, nicht anders, als wenn der leicht entzündliche Schwefel, mit dem die Fackeln an der Spitze bestrichen sind, eine Flamme an sich reißt, die man in die Nähe bringt. [375] O wie oft wollte sie sich ihm mit schmeichelnden Worten nähern und ihn durch Bitten erweichen! Ihr Wesen verbietet's! Es erlaubt ihr nicht, den Anfang zu machen. Doch eines steht ihr frei: Sie ist bereit, Laute abzuwarten, auf die sie antworten kann. Zufällig hatte der Knabe, vom treuen Gefolge entfernt, [380] gerufen: „Ist jemand hier?“, und „hier“ hatte Echo erwidert. Er staunt, lässt den Blick überallhin schweifen und ruft mit lauter Stimme: „Komm!“ Sie ruft ihn, wie er sie ruft. Er blickt zurück und spricht, da wieder niemand kommt: „Was fliehst du vor mir?“ Und ebenso viele Worte, wie er gesprochen hatte, erhielt er zurück. [385] Er beharrt; getäuscht durch den Widerhall der antwortenden Stimme, spricht er: „Lass uns hier zusammenkommen“, und keinen Laut gab es, auf den sie jemals lieber geantwortet hätte. „Zusammenkommen“, wiederholt Echo, vertraut auf ihre eigenen Worte, verlässt den Wald. Schon ging sie auf ihn zu, um den ersehnten Hals mit den Armen zu umschlingen – [390] er aber flieht; und während er flüchtet, ruft er: „Hände weg, lass die Umarmungen! Eher will ich sterben als dir gehören.“ Sie antwortet nichts als „dir gehören“.

Die Verschmähte hält sich im Walde versteckt, verbirgt schamhaft das Gesicht im Laub und lebt von nun an in einsamen Höhlen. [395] Doch die Liebe bleibt und wächst noch aus Schmerz über die Zurückweisung. Sorgen gönnen ihr keinen Schlaf und zehren den Leib jämmerlich aus; Magerkeit lässt die Haut schrumpfen, in die Luft entschwindet aller Saft des Körpers, nur Stimme und Gebein sind übrig. Die Stimme bleibt, das Gebein soll sich in

Stein verwandelt haben. [400] Seitdem ist sie in Wäldern verborgen und lässt sich auf keinem Berg blicken. Alle können sie hören. In ihr lebt nur der Klang.
So hatte Narcissus diese enttäuscht, so auch andere Wasser- und Bergnymphen.[25]

Die Nymphe löst sich buchstäblich in Luft auf und verwandelt sich gleichzeitig in Stein: eine Geschichte, die Ort(e) und Physik des Phänomens Echo herleitet. Gleichwohl existiert die Nymphe weiter, zwar verborgen, aber als Klang („sonus"), den alle hören können („omnibus auditur", V. 401). Doch vor dem ätiologischen und intertextuellen ‚Weiterleben' geht es in der Metamorphose selbst noch weiter, in der berühmten Quellszene im zweiten Teil der Erzählung nämlich. Von Mitleid mit dem klagenden Narziss ergriffen, lässt Echo seine Klagen widerhallen und stimmt nach seiner Verwandlung in die Totenklage der Najaden und Dryaden ein. Gleichzeitig fungiert sie erneut als illusionierende Stimme, indem sie Narziss' ‚vergeblich geliebten Knaben' („frustra dilecte puer", V. 500) scheinbar auf die Klagen antworten lässt. So kann sich Narziss nicht vom Begehren lösen, obwohl er seinen Wahn längst erkannt hat:

et neque iam color est mixto candore rubori
nec vigor et vires et quae modo visa placebant,
nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo.
quae tamen ut vidit, quamvis irata memorque
indoluit, quotiensque puer miserabilis ‚eheu'
dixerat, haec resonis iterabat vocibus ‚eheu'.
cumque suos manibus percusserat ille lacertos,
haec quoque reddebat sonitum plangoris eundem.
ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam:
‚heu frustra dilecte puer!', totidemque remisit
verba locus, dictoque vale ‚vale' inquit et Echo.
ille caput viridi fessum submisit in herba,
lumina mors clausit domini mirantia formam.
tum quoque se, postquam est inferna sede receptus,
in Stygia spectabat aqua, planxere sorores
aides et sectos fratri posuere capillos
lanxerunt dryades: plangentibus adsonat Echo
iamque rogum quassasque faces feretrumque parabant:
nusquam corpus erat, croceum pro corpore floren
nveniunt follis medium cingentibus albis.

25 Publius Ovidius Naso: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch, übers. und hg. von Michael Albrecht, Stuttgart 1994, die Erzählung von Echo und Narziss im Dritten Buch, V. 339–510, S. 150–161. – Im Folgenden werden die Zitate nach Verszahl direkt im Fließtext oder in den Fußnoten nachgewiesen.

> Schon hat er [Narziss] nicht mehr die Farbe, die aus Weiß und Rot gemischt ist, keinen Schwung, keine Kraft, nichts mehr von dem, was eben noch das Auge erfreute; auch der Leib besteht nicht mehr, den Echo einst geliebt hatte. Echo wurde bei diesem Anblick von Schmerz ergriffen, obwohl sie ihm grollte [495] und nichts vergessen hatte. Sooft der bejammernswerte Knabe „Wehe!“ rief, wiederholte sie mit nachhallender Stimme: „Wehe!“ Hatte er sich mit den Händen an Schultern und Arme geschlagen, ließ Echo das Klatschen widerhallen. Während er ins vertraute Wasser blickte, waren seine letzten Worte: [500] „Ach, vergeblich geliebter Knabe!“ Ebenso viele Worte hallten von Walde wider. Und auf sein „Lebe wohl!“ gab Echo ein „Lebe wohl!“ zurück. Er bettete sein müdes Haupt aufs grüne Gras. Und der Tod schloss die Augen, welche die Schönheit ihres Eigentümers bewunderten. Auch nachdem er in die Unterwelt aufgenommen war, [505] betrachtete er sich im Wasser des Styx. Es klagten um ihn seine Schwestern, die Naiaden, schnitten sich Haarlocken ab und weihten sie ihrem Bruder; es klagten auch die Dryaden. In die Totenklage stimmt Echo ein. Schon bereiteten sie den Scheiterhaufen vor, Fackeln, um sie zu schwingen, und die Totenbahre: Da war der Leib nirgends mehr. An seiner Stelle finden sie eine Blume, [510] in der Mitte safrangelb und umsäumt mit weißen Blütenblättern.

Ovids Erzählung von Narziss und Echo schildert besonders plastisch das Potential der Vereinzelung, das die (unerwiderte) Liebe birgt. In letzter Konsequenz führt die Kluft zwischen gewünschter Nähe und erfahrener Isolation bis ins Sterben, dem paradigmatischen Moment der Trennung. Von Beginn an zeigt sich das Begehren der beiden Beteiligten als diskrepantes: Narziss' Wunsch, mit der staunenerregenden Stimme zusammenzukommen („huc coeamus“, V. 386), sich mit ihr zu vereinigen,[26] zielt bereits an der Nymphe vorbei und richtet sich, an ihr gespiegelt, auf sich selbst. Damit erweisen sich schon hier beide Figuren in ihren Intentionen als einsame: Echo wünscht sich ein Zusammenkommen mit dem ‚echten' Narziss, er jedoch wünscht sich ein Zusammenkommen mit dieser Stimme als einem zweiten Selbst – eine Unmöglichkeit, wie sich in der späteren Spiegel-Episode erneut zeigen wird.

1.1.1 Projektive Liebe und fremdes Selbst

Ein zentraler Aspekt in dieser vielschichtigen Erzählung ist der projektive Liebes-Charakter, der eine eigentliche Begegnung mit dem begehrten Gegenüber vereitelt. Narziss begegnet sich zweimal selbst und entbrennt dabei in Liebe: Zuerst verliebt er sich in die akustische Reflexion seiner Stimme, dann in sein visuelles Spiegelbild. In der Folge dieser ephemeren Begegnungen sucht er die körperliche Nähe, möchte mit der unbekannten Stimme zusammenkommen (V. 386) bzw. das Konterfei im Spiegel umarmen (V. 428f.). Doch die physische Realität steht seinem Begehren im Weg: Einmal findet er den falschen, einmal gar keinen Körper ‚hinter' der Reflexionsfläche.

26 Vgl. Martyn, der auf den erotischen Subtext von *coeamus* hingewiesen hat, S. 135.

Ovid selbst hat Narziss' Unglück in den *Fasti* in einer pointierten Formel zusammengefasst: „infelix, quod non alter et alter eras".[27] Narziss möchte sich selbst lieben, aber *als anderen*. Die Unmöglichkeit dieses Begehrens kommt im Körperlichen zum Ausdruck: Er kann sich selbst nicht umarmen und nicht von sich selbst umarmt werden.[28]

Die Erzählung insinuiert dabei, dass es sich beim Wasserspiegel nicht nur um eine Reflexions-, sondern auch Projektionsfläche handelt. Narziss' Begehren formt das Bild, das er sehen möchte. Er liebt, so heißt es in der Erzählung, eine „spem" (V. 417), eine Hoffnung, Erwartung, einen Wunsch.[29] Seine Geschichte führt nicht einfach die Problematik der Selbstliebe vor, sondern ein Dilemma, das jedem Begehren inhärent ist: die Unvereinbarkeit von eigener, idealisierter Vorstellung und empirischem Gegenüber. Dieses Dilemma verhandelt und verbildlicht Ovids Erzählung räumlich, über die Diskrepanz von zweiter und dritter Dimension, von Oberfläche und Körper. Auf der Spiegel-Projektionsfläche kann sich Narziss' eigene Vorstellung oder Illusion,[30] ein Liebesobjekt als Produkt seines Geistes, manifestieren. Das Plastische, Körperliche jedoch, hinter oder unter der Oberfläche, stört die Vorstellung;[31] „spem sine corpore amat" (V. 417), heißt es daher auch. *Corpus* erscheint in Ovids *Metamorphosen* generell als zentraler Begriff,[32] geht es doch stets um die Verwandlung eines menschlichen oder auch göttlichen Körpers in eine andere

27 ‚Unglücklicher, der du nicht (zugleich) der eine und der andere warst.'; Ovid: *Fasti*, 5,225f., zit. nach Almut-Barbara Renger: Vorwort: Narcissus – „Selbsterkenntnis" und „Liebe als Passion". Gedankengänge zu einem Mythos, in: dies. (Hg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar 2002, S. 1–11, Anm. 13, S. 8.

28 Daher sehnt er auch die Spaltung herbei: „o utinam a nostro secedere corpore possem!" (‚Könnte ich mich doch von meinem Körper lösen!', V. 467).

29 Siehe Karl Ernst Georges: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, 2 Bde., Hannover ^{8}1918 (Nachdruck Darmstadt 1998), s.v. *spes* u. *spero*, Bd. 2, Sp. 2756–2759.

30 Vgl. Werner Strube: Art. Illusion (ästhetische), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 204–215.

31 Das korrespondiert mit Ovids genereller Poetik zwischen „Oberflächlichkeiten und Untiefen", zwischen Sein und Schein: „Nichts ist (oder bleibt) hier so, wie es sich zunächst präsentiert; alles scheint sich in einer Vielfalt von Bedeutungsebenen weiter zu entfalten oder zu destabilisieren." Siehe dazu Sebastian Matzner: Vorstellungswelten: Illusion, Bildersprache, Gleichnisse, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Melanie Möller, unter Mitarbeit von Christian Badura, Berlin 2021, S. 172–177, das Zitat S. 172.

32 Vgl. den Anfang des kurzen Proömiums: „In nova fert animus mutatas dicere formas corpora [...]." (‚Von in neue Körper verwandelten Gestalten zu singen treibt mich mein Sinn [...].'), zit. nach Eickmeyer, S. 97. Siehe dazu auch den Beitrag von Chiara Cavazzani: Körperkonzepte, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Melanie Möller, unter Mitarbeit von Christian Badura, Berlin 2021, S. 198–202.

Existenzform.[33] In der Episode von Narziss und Echo hat das insgesamt achtmal auftretende Wort jedoch eine besondere Tiefendimension, im eigentlichen Wortsinn. Das Körperliche[34] ist Manifestation des *alter*, des Anderen, mit dem sich das liebende Subjekt vereinigen möchte, dessen plastische Regungen jedoch die zweite Dimension, als Projektionsfläche für die Idealvorstellung, stören.

Die Nymphe Echo und die Echo-Vorgeschichte haben, neben der Parallelisierung von akustischer Schall- und optischer Spiegel-Reflexion, die Funktion, dieses *alter* zu repräsentieren, den Raum hinter dem Spiegel zu füllen. Echo repräsentiert als akustisches Analogon zum Spiegel nicht nur eine weitere Projektionsfläche von Narziss' Vorstellungen. Als Nymphe ist sie, zu Beginn der Erzählung, noch nicht nur Stimme der anderen, sondern auch eigener Körper. Entsprechend lanciert ihr erster Auftritt die Körperlichkeit: „corpus adhuc Echo, non vox erat" (V. 359). Dass diese Körperlichkeit Stein des Anstoßes ist, zeigt sich, als Narziss, von der Reflexion der (eigenen) Stimme fasziniert, mit ihr zusammenkommen will. Echos Arme greifen, komplementär zur Geste Narziss' in der Quellszene, gleichsam aus dem akustischen Spiegel heraus: „ut iniceret sperato bracchia collo; | ille fugit fugiensque ‚manus conplexibus aufer! [...]'" (‚Schon ging sie auf ihn zu, um den ersehnten Hals mit den Armen zu umschlingen – er aber flieht; und während er flüchtet, ruft er: „Hände weg, lass die Umarmungen! [...]'", V. 389f.). Genau, wie sich später das Spiegelbild mit dem Griff ins Wasser auflöst, löst sich hier die akustische Projektionsfläche durch Echos körperliche Geste auf.[35] Das Plastische zerstört die Illusion, die sich an der Oberfläche des Gegenübers festmachen konnte. Dabei ist die Auflösung zugleich parallel und chiastisch zur Quellszene: In beiden Fällen erweist sich die Suggestion einer anderen Person als Täuschung; es handelt sich nur um die Reflexion der eigenen Stimme und des eigenen Antlitzes. Doch die Auflösung der Echo-Szene birgt, aufgrund der personifizierten Reflexionsfläche, auch die gegenteilige Konstellation: Die Stimme, die Narziss als eigene liebt, erweist sich mit dem Erscheinen der Nymphe als einem fremden Körper zugehörig. Die Desillusionierung entlarvt also sowohl das nicht begehrbare Eigene als auch das nicht begehrte Andere, *non alter et alter*.

33 Siehe dazu bspw. den Beitrag von Ernst A. Schmidt: Verwandlung und Identität in Ovids *Metamorphosen*, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): Verwandlungen (Archäologie der literarischen Kommunikation IX), München 2006, S. 225–244, bes. 228.

34 Vogt-Spira spricht vom Körper als „Grenzbegriff gegenüber der Beschränkung auf die rein visuelle Sphäre" (Vogt-Spira, S. 34).

35 Ovids Parallelisierung dieser Gesten wurde auch in der späteren Rezeption gesehen, so bspw. in einem Holzschnitt von 1545 aus Mainz. Vgl. Evamarie Blattner: Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545, München 1998 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 72), Illustration M 9.

Komplementär dazu will Echo die trennende Grenze überwinden, zum *alter* vorstoßen, dessen Körper sie liebt, wie es am Schluss der Geschichte heißt: „nec corpus remanet, quondam quod amaverat Echo“ (‚auch der Leib besteht nicht mehr, den Echo einst geliebt hatte‘, V. 493). Denn Echo ist in ihrer sprachlichen – und relational auch gedanklichen – Limitierung vom Gegenüber abhängig. Sie ist, weit entfernt von Eigenliebe,[36] vollkommen auf Narziss ausgerichtet. Doch dessen Blick dringt nicht durch ihre Oberfläche, sondern kehrt, daran abprallend, zu sich selbst zurück. Damit nimmt Echo die Position der Instrumentalisierung und Marginalisierung ein,[37] des nur vermeintlich geliebten Gegenübers, das hinter der Projektionsfläche verschwindet. Echo repräsentiert also nicht nur die akustische Analogie zum optischen Spiegelbild,[38] sondern auch die komplementäre Form der Liebesvereinzelung, zum einen in der völligen Hingabe ans Gegenüber bis zum Selbstverlust, zum anderen als Opfer der Marginalisierung und Instrumentalisierung durch das den eigenen Vorstellungen verfallene Gegenüber. Nicht zuletzt ist diese Marginalisierung der Nymphe auch kongruent mit ihrem Stellenwert in den Rahmenteilen der Erzählung[39] und entspricht zudem der geringen Relevanz, die man der Figur in der Rezeption der Episode beigemessen hat.[40]

Indes deutet einiges darauf hin, dass das projizierte und reflektierte Begehren auch auf eine Problematik der Selbstwahrnehmung und -erkenntnis hinweist. Die narrative Einbettung der Metamorphose beginnt nämlich mit Tiresias’ Prophezeiung, Narziss werde ein langes Leben haben, ‚sofern er sich nicht selbst kennenlernt‘

36 Zur Nymphe Echo als Figur der Eigenliebe siehe Kiening: Liebe, S. 88 u. 91.

37 Die Ignoranz des störenden weiblichen Körpers bildet ein Pendant zu den Vergewaltigungsszenen in den *Metamorphosen*; in Letzteren werde „die Verbindung zwischen leiblicher Verletzbarkeit und Weiblichkeit [...] offenbar“. Cavazzani, S. 201.

38 Vgl. dazu insbesondere Kiening: Liebe.

39 Durch den narrativen Rahmen mit dem Orakelspruch des Sehers Tiresias, Narziss werde ein langes Leben führen, ‚sofern er sich nicht selbst kennenlernt‘ (V. 348), macht die Erzählung von Beginn an klar, wo die Dramaturgie hinführt, nämlich zu diesem „Kennenlernen“ in der Spiegelszene. Echo wird als eine unter vielen, welche Narziss vergeblich begehrten, angekündigt, und am Ende auch wieder unter viele andere enttäuschte Wasser- und Bergnymphen eingeordnet. ‚Viele Männer, viele junge Frauen begehrten ihn. Kein Mann, keine junge Frau konnte ihn rühren. Ihn erblickt die stimmbegabte Nymphe, die widerhallende Echo.‘ (V. 353–357), sowie am Schluss des ersten Echo-Auftritts: ‚So hatte Narcissus diese enttäuscht, so auch andere Wasser- und Bergnymphen, so vorher den Umgang mit Männern gemieden.‘ (V. 402f.).

40 Laut Vogt-Spira, S. 29f., wurde dieser Teil in der Rezeption der Erzählung oft nicht mitkolportiert. Paolo Gozza hat zu dieser „rimozione di Eco dalla favola“ in der Moderne eine musikphilosophisch-kulturwissenschaftliche Studie verfasst: Paolo Gozza: Imago vocis. Storia di Eco, Milano 2010; siehe auch die Interpretation von Elizabeth M. Richmond-Garza: Translation is Blind: Reflections on Narcissus and the Possibility of a Queer Echo, in: Comparative Literature Studies 51.2 (2014), S. 277–297.

(„si se non noverit“, V. 348). Laut Renger handelt es sich dabei um eine Anspielung auf den delphischen Spruch *γνῶθι σεαυτόν* (‚Erkenne dich selbst‘), die nur eines von zahlreichen Indizien einer „Selbstbewusstseinsproblematik“ darstelle.[41] Bereits Platon sei der Frage nachgegangen, ob eine Kenntnis möglich sei, die sich selbst zum Gegenstand nehme. Wahrnehmung, und darauf basierend Erkenntnis, erfordere ein wahrnehmendes Subjekt und ein wahrgenommenes Objekt. Selbsterkenntnis ist nur über das *alter*, über eine Außenperspektive möglich.[42] Die Vorstellung einer Identität dieser „Glieder der Erkenntnis“ sei zirkulär, da damit schon vorausgesetzt werde, „was durch die Wahrnehmung erst erkannt werden soll: das Ich“.[43] Erkenntnistheoretisch äußert sich also sowohl im Spiegel als auch im Echo das Dilemma, dass ohne Fremdbegegnung keine Selbstbegegnung möglich ist. So bleibt das Eigene immer ein Stück weit fremd, trotz des Wissens um das Ich im Spiegel. Narziss erkennt zwar sich selbst im Spiegel, doch das „Geschaute und Begehrte“ schiebt sich immer wieder „als Fremdobjekt in die Erkenntnissituation“.[44] Die Sicherheit des „ego sum“ wird so stetig verunsichert; bald ist wieder von einem Wir die Rede: „o utinam a nostro secedere corpore possem! [...] vellem, quod amamus, abesset!“ (‚Könnte *ich* mich doch von *unserem* Körper lösen! [...] *Ich* wünschte, dass das, was *wir* lieben, abwesend wäre.‘ V. 467f.).[45] Nach Lacan repräsentiert die Spiegelsituation paradigmatisch diese Entfremdung und Ich-Spaltung: „Le je n’est pas le moi“, wie er Arthur Rimbaud paraphrasiert. Das *je*, das erblickt, ist vom *moi*, das erblickt wird, abgespalten.[46]

Mit dieser Erfahrung geht nicht nur Fremdheit, sondern auch Kontrollverlust einher, eine Verunsicherung der Identität. Dies zeigt sich nicht zuletzt an der erschütternden Wirkung, die die kommunikativen Missverständnisse der ersten Begegnung für Echo zeitigen. Nach ihrem Widerhall von Narziss’ Lockruf „coeamus“ will sich die Nymphe zeigen, denn, so heißt es, sie ‚vertraut auf ihre eigenen

41 Renger, S. 7f.; Platon: *Charmides* 167a–170c, im Anschluss an die Auslegung von *gnóthi sautón* (164c–165b). Neben Platon sahen, so Renger, auch schon Sokrates und später Aristoteles und Plotin in dem Spruch Auslegungsbedarf, da dieser die Seele als Objekt und Subjekt des Erkenntnisaktes impliziere.

42 Siehe dazu auch Vanessa Jansche: Liebe als Weg zur Selbsterkenntnis? Platons Dialog „Alkibiades I“ (04.09.2017), https://www.philosophie.ch/2017-09-04-jansche (13.06.2023).

43 Renger, S. 7f.

44 Ebd., S. 8.

45 Übersetzung nach ebd., S. 8f., wo pointiert auf diesen Punkt aufmerksam gemacht wird.

46 Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Schriften I, ausgew. und hg. von Norbert Haas, übers. von Rodolphe Gasché u.a., unter Mitw. von Chantal Creusot, Weinheim 1991, S. 61–70; Dylan Evans: Art. Spiegelstadium, in: ders. (Hg.): Wörterbuch der Lacan’schen Psychoanalyse, Wien 2002, S. 277–279; Hartmut Böhme: Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. 1988, S. 140f.

Worte‘ („et verbis favet ipsa suis egressaque silva ibat“, V. 388f.). Doch ihre Dekodierung ist nicht kongruent mit der Außenperspektive. Schock und Scham lassen sie darauf in die tödliche Einsamkeit fliehen. Komplementär dazu steht die für Narziss erhellende und zugleich erschütternde Einsicht „iste ego sum! sensi; nec me mea fallit imago.“ (‚Der da bin ja ich! Ich habe es begriffen, und mein Bild täuscht mich nicht mehr.‘), bei der das Demonstrativum der dritten Person „iste“ und das Personalpronomen der ersten Person „ego“ wohlbedacht nebeneinanderstehen.[47]

Die Verstellung des Liebesobjekts durch die eigene Vorstellung, die Instrumentalisierung des Gegenübers und das in der Selbstbegegnung sich fremd bleibende Selbst: Die Erzählung evoziert durch die optische und akustische Gegenüberstellung von Echo und Narziss drei psychosoziale Mechanismen, welche einer Vereinzelung des Subjekts zugrunde liegen. Diese Problematiken der Selbst- und Fremdwahrnehmung weisen in mehrfacher Hinsicht auf die frühneuzeitliche Echopoesie voraus. Das Subjekt sucht in der Echo-Kommunikation ein Gegenüber, erhält dabei aber weder das *alter* noch sich selbst. Die latente Verunsicherung über die unsichtbare Stimme und die schwierige Abgrenzung zwischen Subjekt und Echo, zwischen Ich und Du, bleiben prägend.

1.1.2 Echo-Locus: Affekt und sozialer Ausschluss

Ein weiteres Spezifikum von Ovids Narziss-Erzählung, auf welches die frühneuzeitlichen Echo-Gedichte später zurückgreifen werden, ist das räumliche Setting der Echo-Episode. Echos Eingehen in die natürliche Umgebung stellt zunächst eine Ätiologie des akustischen Phänomens dar. Doch zugleich wird damit der poetische Raum, in dem dieses Phänomen von nun an stattfindet, affektiv geprägt: von Liebesschmerz und, damit verbunden, vom Schmerz der Absenz, der Trennung, der Verlassenheit.

Echos Eingehen in den Naturraum beginnt mit dem Rückzug aus Scham über die Zurückweisung. Sie verbirgt ihren Schmerz in den Wäldern, im Laub, in Höhlen, bis dieser gleichsam auf den Naturraum, die ‚einsamen Höhlen‘ übergeht: „spreta latet silvis pudibundaque frondibus ora | protegit et solis ex illo vitit in antris.“ (‚Die Verschmähte hält sich im Walde versteckt, verbirgt schamhaft das Gesicht im Laub und lebt von nun in einsamen Höhlen.‘, V. 393f.). Dann mergelt die Nymphe durch Sorgen und Schlaflosigkeit aus, wird mager, sodass nur noch Knochen und Stimme übrigbleiben. Ihre schrumpfende, sterbende Physis geht über in Luft und Steine: „in aëra sucus | corporis omnis abit; [...] vox manet; ossa

47 Renger, S. 8.

ferunt lapidis traxisse figuram.“ (‚[I]n die Luft entschwindet aller Saft des Körpers; […] [d]ie Stimme bleibt, das Gebein soll sich in Stein verwandelt haben.‘, V. 397–399). Der Naturraum wird mit Echos Metamorphose zu einem Ort des Schmerzes und des Todes. Die Stimme bleibt, doch es ist die Stimme einer Einsamen, die in den Wäldern verborgen ist und sich auf keinem Berg blicken lässt („inde latet silvis nulloque in monte videtur“, V. 400). Damit wird ihre Vereinzelung auch zur Vereinzelung all jener, die in Zukunft im Echo-Raum die Nymphe – oder auch nur sich selbst – hören werden.

Sowohl bei Narziss als auch bei Echo ist der verborgene Ort zudem Signum des sozialen Ausschlusses. Ihr erstes Zusammentreffen findet noch auf der Grenze zwischen sozialem Raum und Wildnis statt. Narziss befindet sich mit seinem Gefolge im Wald, auf der Jagd. Die Nymphe erblickt „Narcissum“ jedoch schon „per devia rura vagantem“ (V. 370), also bereits in entlegeneren Gefilden, abseits von Wegen umherstreifend, und später heißt es, er sei getrennt von der treuen Schar der Begleiter („comitum seductus ab agmine fido“, V. 379). Der Versuch, durch Rufen wieder ins soziale Gefüge zurückzufinden, löst zufällig („forte“, V. 379) die Kommunikation mit Echo aus,[48] und damit das Vorspiel seiner tödlichen Trennungserfahrung. Das ist indes nur vermeintlich ironisch, denn Narziss’ Ruf nach Sozialität ist zugleich der Ruf nach sich selbst; er verirrt sich auf seiner selbstbezüglichen Eros-Jagd buchstäblich in der affektiven Wildnis, ist „male sanus“ (V. 470 u. 474). Ovid selbst beschreibt Narziss’ Affektivität als „novitas […] furoris“ (‚neue Ausprägung des Wahnsinns‘, V. 350).

Bei Echo wiederum ist der Rückzug von Beginn an ein Selbstausschluss, der das soziale Urteil vorwegnimmt. Ihr zu heftiges Begehren,[49] die euphorisch übersteigerte Hingabe ist im Zusammenprall mit Narziss’ rüder Ablehnung offen zutage getreten. Sie hat sich vertrauensvoll exponiert, den schützenden Wald verlassen und Narziss mit offenen Armen empfangen wollen. Die Ablehnung kommt einer Bloßstellung gleich, die sich mit ihrer ‚automatisierten‘ Antwort auf Narziss’ ablehnende Worte noch verschärft: „‚ante‘ ait ‚emoriar, quam sit tibi copia nostri‘; rettulit illa nihil nisi ‚sit tibi copia nostri!‘“ („‚Eher‘, sagt er, ‚will ich sterben als dir gehören.‘ Sie antwortet nichts als ‚dir gehören!‘“, V. 391f.). Die Unmöglichkeit, ihre letzte Antwort zurückzuhalten, verdeutlicht die Irreversibilität der Bloßstellung. Die affektive Exponierung führt zum Gesichtsverlust – entsprechend heißt es, sie verberge (wörtlich: ‚schütze‘) das ‚schamhafte Gesicht im Laub‘ („pudibundaque frondibus ora | protegit“, V. 393). Das Schamgefühl steht paradigma-

48 Diese Korrelation scheint, wie Männlein-Robert ausführt, schon bei Lukrez topisch zu sein. Im 4. Buch von *De rerum natura* heißt es, Echo trete immer dann auf, wenn man seine Gefährten im Wald verloren habe und sie wieder zusammenzurufen versuche. Männlein-Robert, S. 324.

49 Beschrieben in der Bildlichkeit von Feuer, Fackel, Glut und Schwefel, V. 373f.

tisch für die Unvereinbarkeit von Sozialität und Affekten.[50] Weiterer Bloßstellung entflieht Echo, indem sie sich unsichtbar macht. Gleichzeitig bewahren beide Protagonisten die Gesellschaft vor dem schädlichen Einfluss ihrer maßlosen, fehlgeleiteten Affektivität.[51]

Der Rückzug wirft zudem, besonders mit Blick auf die Schlussszene, die grundsätzliche Frage nach der diskursiven Vermittelbarkeit und rationalen Zugänglichkeit von Affektivität auf, die für Echo-Texte um 1600 besonders zentral ist. Affekte sind zwar nicht individuell, aber ihre Erfahrung ist doch nur begrenzt vermittelbar und kann, wie körperlicher Schmerz, von außen kaum bemessen werden. Bis zu einem gewissen Grad ist jede:r damit allein. Diese Tatsache scheint auch im Aneinander-vorbei-Klagen in der Sterbeszene figuriert, einem lautlichen Zusammentreffen, das keine gemeinsame Sinnebene findet.[52] Die Inkongruenz von Laut und Sinn komponiert Ovid als semiotische Variante zur Divergenz von sichtbarer Spiegelfläche und unsichtbarem Körper. Zudem repräsentiert sie die Unmöglichkeit, dem Schmerz mit rationalen Argumenten entgegenzutreten, insofern ja beide längst über die aporetische Konstellation Bescheid wissen.

Indes zeigt die letzte Szene die Sonderstellung, welche die Totenklage bezüglich der sozialen Einbettung von Affektivität einnimmt.[53] In der Sterbeszene findet auf sprachlicher Ebene, an der Grenze zur unartikulierten Lautlichkeit, doch noch ein Zusammentreffen statt. Dass Echo und Narziss sich nicht gegenseitig adressieren, scheint mit den immer interjektiver werdenden Äußerungen („eheu, heu, vale“, z.B.: ‚Wehe! Ach! Lebwohl!‘, V. 495–501) an Relevanz zu verlieren. Die Ausrufe emanzipieren sich von einer potentiell missverständlichen Semantik. Der universelle Schmerzenslaut verbindet die beiden und setzt sich in der explizit kollektiven Totenklage fort: ‚Es klagten um ihn seine Schwestern, die Naiaden, schnitten sich Haarlocken ab und weihten sie ihrem Bruder; es klagten auch die Dryaden. In die Totenklage stimmt Echo ein.‘ (V. 505–507). Auch dieser Rekurs auf die elegische Echo-Tradition[54] setzt sich in der frühneuzeitlichen Echo-Dichtung bis in die Barockzeit – und darüber hinaus – fort. Das Epicedium erscheint als jene Echo-Gattung, in welcher die mythisch verwurzelte Klage ein Stück weit legitim bleibt.[55]

50 Die Forschung zu dieser Thematik siehe unten, Anm. 188.

51 Vgl. zur gleichen Problematik in den späteren Echo-Dialogen die Kap. 1.3 u. 1.4.2.

52 Das „Maximum an Identität und Nähe, das die Sprache in dieser Geschichte zu bieten vermag“, Kiening: Liebe, S. 92.

53 Einführend dazu Christian Kiening: Totenklage, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York ^{3}2007, Bd. 3, S. 655–657.

54 Siehe Grütter, zu Ovid v.a. S. 29f. u. 36f.

55 Vgl. Kap. 2.1.4.

1.1.3 Sinnliche Perpetuierung der (Des-)Illusion

Ein dritter zentraler Aspekt, in welchem der Narziss-Mythos auf das frühneuzeitliche Echo-Gedicht vorausweist, ist eine Dramaturgie der Vereinzelung, die im Wesentlichen auf sinnlich-medialer (Des-)Illusionierung beruht. Liebe und Schmerz wachsen nicht nur durch die Absenz des Liebesobjekts, sondern gerade durch seine Revokation. Auch wenn beiden Protagonisten die Aussichtslosigkeit längst klar ist, geben sie sich weiter der Illusion hin – bis über den Tod hinaus. Sowohl bei Narziss, der sich in der Unterwelt im Styx betrachtet, als auch bei Echo, die, nunmehr als Klang, in Narziss' Sterbeszene erneut die Annäherung versucht, wird das Zusammenspiel von Illusionierung und Ent-täuschung über das Ende hinaus perpetuiert. Beide adressieren ihr Liebesobjekt weiterhin (‚Ach, vergeblich geliebter Knabe!' – „heu frustra dilecte puer!", V. 500) und meinen, von ihm Antwort zu erhalten (‚Und auf sein „Lebe wohl!" gab Echo ein „Lebe wohl!" zurück' – „dictoque vale ‚vale' inquit et Echo", V. 501). Für das frühneuzeitliche Echo-Liebesgedicht ist diese Dialektik von Wissen um das Phänomen und Illusionierung grundlegend.

Die Dramaturgie der (Des-)Illusionierung wird erzeugt durch die Verschränkung des Begehrens mit einer Ästhetik der Sinnlichkeit und Ähnlichkeit: Die affektive Prädisposition trifft auf die sinnlich-mediale Verlockung. Diese Überblendung findet erstmals ihren Ausdruck in Narziss' Staunen, als er auf der (Eros-)Jagd Echos Stimme hört („stupet", V. 381). Sofort sind seine Sinne aktiviert, er lässt den Blick überallhin schweifen und ruft mit lauter Stimme nach dem vermeintlichen Gegenüber. Später, in der Quellszene, wiederholt sich Angesichts der Schönheit im Wasser das Staunen („adstupet", V. 418), steigert sich in Bewunderung: „cunctaque miratur, quibus est mirabilis ipse." (‚Und alles bewundert er, was ihn selbst bewundernswert macht.', V. 424). Hier nun erscheint die sinnliche Affizierung deutlich mit Anspielungen auf die bildende Kunst verwoben.[56] Der Vergleich, Narziss verharre reglos wie ein ‚Standbild aus parischem Marmor', mündet in ein Schönheitslob, in dem Narziss' Hals ‚wie aus Elfenbein' an plastische Darstellungen gemahnt, während die ‚Mischung von Schneeweiß und Rot' und die ‚Augen wie ein Sternenpaar' (V. 419–423) auf die Farben, die Leuchtkraft und sinnliche Affizierung der Malerei verweisen.[57]

56 Siehe Vogt-Spira, S. 32f.; Männlein-Robert, v.a. S. 327f.; Christiane Kruse: Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999), S. 99–116.

57 Zur frühneuzeitlichen kunsttheoretischen Rezeption der Erzählung siehe Gerhard Wolf: „Arte superficiem illam fontis amplecti". Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei, in: Christine Göttler u.a. (Hg.): Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, Emsdetten 1998, S. 10–39.

Das Wohlgefallen an der sowohl optischen als auch (in der ersten Szene) akustischen Erscheinung ist dabei untrennbar verwoben mit der Faszination der Ähnlichkeit. Diese verweist auf die Selbstliebe, die sich im Begehren der perfekten Selbstimitation ausdrückt, aber auch auf das Verfahren der Naturimitation als beliebtem Topos der bildenden Kunst. Noch stärker als um die naturalistische Imitation der Realität geht es dabei um die sinnliche Affizierung, die eine Illusion der Lebendigkeit erzeugt. Das Abgebildete soll im Abbild so präsent und lebendig sein, dass kein Unterschied mehr erkennbar ist, oder das Abbild sogar lebendiger wirkt als das Abgebildete selbst.[58] Dazu führt eine Verzahnung von sinnlicher Stimulation und Ähnlichkeitssuggestion, die beide durch die Reflexionsfiguren Spiegel und Echo repräsentiert sind. Deren chiastische Parallelisierung evoziert nicht zuletzt den Paragone-Topos[59] – wobei laut Männlein-Robert das Echo in der Kunst der Illusionierung den Spiegel übertrifft.[60]

Doch ganz identisch können Abbild und Abgebildetes nicht sein. Diese Identität zu begehren, heißt, die mediale Grenze zu überschreiten, womit die Illusion zerstört wird; so wie Narziss, der mit seinem Griff ins Wasser das Spiegelbild verschwinden lässt, und Echo, die mit ihrem Hervortreten aus dem Wald Narziss' akustisch evozierte Vorstellung zunichte macht. Die Wasseroberfläche, die Narziss selbst als „minimum, [...] quod amantis obstat" (‚fast ein Nichts, das zwischen den Liebenden steht', V. 453) bezeichnet, wurde schon mehrfach als Sinnbild der Medialität beschrieben.[61] Dieses „minimum" repräsentiert neben der Unmöglichkeit der Einheit ebenso sehr die Unmöglichkeit der Abgrenzung. Bei allem Wissen um die Unerreichbarkeit bleibt das Objekt in sicht- und greifbarer, beim Echo in hörbarer Nähe und verlockt so immer wieder von neuem, sich der Illusion hinzugeben. Narziss' vermeintliche Gewissheit, dass es sich ‚nur' um sein ‚Bild' handle, und dass er sich davon nicht mehr täuschen lassen werde, weicht schon im nächsten Augenblick einer zwar bewussten,[62] aber un-

58 Männlein-Robert, S. 329, sowie Kruse, S. 100f.

59 Männlein-Robert, v.a. S. 327f.

60 Ebd., S. 327–332.

61 Kiening: Liebe, S. 82f.; vgl. auch Kruse, S. 104f.

62 M.E. kann nur bedingt argumentiert werden, dass „Ovids Narziß nicht narzißtisch", sondern nur „unwissend" sei. (So Reinhart Herzogs These in seiner 1992 in Konstanz gehaltenen Antrittsvorlesung, auf der Christiane Kruse ihren Beitrag zur „Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis" aufgebaut hat; siehe Kruse, S. 101.) Aus der Perspektive seines Begehrens scheint mir das fehlende Medienbewusstsein eher eine instrumentalisierbare Disposition zu sein. Wenn man die Linearität der Erzählung ernst nimmt, ist das Begehren nach sich selbst eine, wenn nicht *die* ursprüngliche Motivation für die medialen Täuschungen, bzw. das Sich-Täuschen-Lassen. Die Abneigung gegen das *alter*, die sich in der verbalen Anfeindung der sichtbaren Nymphe erstmals drastisch zeigt, äußert sich schon in der Vorgeschichte: Narcissus habe bisher von niemandem

kontrollierbaren Illusion,[63] wenn er in rasender Leidenschaft zum Spiegelbild zurückkehrt: „remane [...]! liceat [...] misero praebere alimenta furori!“ (‚Bleib [...]! Lass mich [...] dem unglückseligen Wahn Nahrung geben!‘, V. 477–479). Das Medienwissen nützt ihm nichts; die sinnliche Verlockung nährt sein Begehren immer wieder von neuem. Diese Dramaturgie, die stetig zwischen Illusionierung und Desillusionierung pendelt, wird eins zu eins in das frühneuzeitliche Echo-Liebesgedicht übernommen.

1.1.4 Rollentausch

Wenn ein lyrisches Ich oder eine epische Figur im frühneuzeitlichen Liebesgedicht oder -roman auf das Echo trifft, revoziert diese Begegnung die tödliche Liebesverlassenheit von Ovids Nymphe, die in den Locus desertus eingegangen ist, und die perpetuierte Pendelbewegung zwischen projizierter Hoffnung und Enttäuschung:

> da war niemand/ der ihn in seinem Elende getröstet/ in seiner Trawrigkeit auffgerichtet/ und seinem erbärmlichen ruffen geantwortet hette/ als die Wald-Nimfe Echo, welche mit so kläglicher Stimm ihren verlohrnen Narcissus ruffete/ als dieser trawrige Schäffer sein abwesende Amoena. Bald streckte er seine Armen aus/ der Meynung/ sie freundlich zu umbfangen/ [...] aber vergebens/ denn da ergriffe er/ an stat seiner vermeynten Amoena/ nichts als leere Lufft.[64]

affiziert werden können; er sei geprägt von hartherzigem Hochmut („dura superbia“, V. 354). Beides, die Superbia und die Ablehnung der Anderen – ex negativo –, impliziert das Begehren nach sich selbst. Aus der Sicht dieser Disposition erscheint das Ähnliche, das abgebildete oder reflektierte Ich, als mediale Verlockung, dem Begehren nach sich selbst nachzugeben: „tantus tenet error amantem!“ (V. 447).

63 Als eine etwas andere „allerletzte Wende“ in seinem „Verhältnis zum Medium“ deutet Henri De Riedmatten Narziss’ wahnhafte Rückkehr zu seiner Betrachtung, nämlich als Fokussierung auf den skopischen Trieb (weil der haptische verwehrt bleibt); siehe Henri De Riedmatten: Zur Quelle des Narziss. *Ovid, Metamorphosen, III, 339–510*, in: Eckart Goebel/Elisabeth Bronfen (Hg.): Narziss und Eros. Bild oder Text?, Göttingen 2009 (Manhattan Manuscripts 2), S. 41–76, hier v.a. S. 59–65.

64 Schindschersitzky [Georg Christoph von Gregersdorf]: *Jüngst-erbawete Schäfferey/ Oder Keusche Liebes-Beschreibung/ Von der Verliebten Nimfen AMOENA, Und dem Lobwürdigen Schäffer AMANDUS, Besagten beyden Amanten, so wol zu bezeigung höchstthulicher Dienstfertigkeit/ als zu Versicherung geneigter Gunstgewogenheit ubersetzet/ durch A. S. D. D.*, Leipzig: Rehefeld, 1632, Kij. Zu dem Text siehe Czarnecka Mirosława: Mythologische Frauenträume im Barock. Funktion, Deutung und Inszenierungstechniken von Träumen am Beispiel des ersten deutschen Schäferromans „Jungst=erbawete Schäfferey“ (1632), in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 18.1 (2008), S. 44–54.

Wie die „Wald-Nimfe“ Echo ist auch der „trawrige“ Schäfer ganz allein, klagt „erbärmlich[]“ und „kläglich[]“, streckt wie Echo und der „verlohrne[]“ Narziss seine Arme aus, um, „von der Liebe verblendet[]“, das Vorgestellte zu ergreifen, „aber vergebens“: Er erwischt „nichts als leere Lufft“. Eine solche Parallelisierung von Echo und Liebhaber:in lässt sich bereits in der Antike finden, etwa im Echo-Gedicht des römischen Epigramm-Dichters Martial.[65] Dort ist das Setting das folgende: Beide, Echo und das lyrische Ich, warten im Badehaus auf Narziss. Wie sich im Dialog herausstellt, lieben ihn beide, und vor beiden rennt er davon. Das Ich nimmt hier ebenfalls die Rolle einer von Narziss verschmähten Verehrerin ein, welche bei Ovid in den Rahmenteilen mehrfach generalisierend erwähnt werden. Das Begehren beider Dialog-Beteiligten (Echo/lyrisches Ich) ist also auf dasselbe Liebesobjekt (Narziss) gerichtet.

Diese Begehrens-Konstellation wird im frühneuzeitlichen Liebesgedicht kaum mehr auftreten.[66] Dort begehren das lyrische Ich und die Echo-Instanz nicht mehr dasselbe Objekt. Das zeigt sich schon in Polizianos Dreieckskonstellation, wo das Begehren des lyrischen Ich (= Pan) sich auf Echo und Echos Begehren sich auf Narziss richtet.[67] Vor allem aber, und das verändert sich auch gegenüber Poliziano, verschwindet Echos Begehren fast gänzlich aus dem Echo-Gedicht. Ihr eigenes Begehren und ihr Verschmähtwerden spielen in den Liebes-Konstellationen, über die sie spricht, keine explizite Rolle mehr. Ihr Platz wird eingenommen vom lyrischen Ich, ihre Affektlage geht über auf das klagende Subjekt und hat sich zudem im mythischen Locus materialisiert, in welchem sich nun der Zustand des Subjekts widerspiegelt.

Es findet also gewissermaßen ein Rollentausch statt: Das lyrische Ich oder die epische Figur im Echoraum nimmt Echos mythische Rolle als liebeskrankes, verlassenes, lebensmüdes Subjekt ein. Man hätte auch annehmen können, das Ich trete an die Stelle von Narziss, ist dieser doch in der Metamorphose der Dialogpartner Echos. Was den projektiven Aspekt der Liebe angeht, ist das auch nicht völlig von der Hand zu weisen; auch der frühneuzeitliche Echo-Dialog ist eine Figuration idealisierender Imagination des Subjekts. Doch die in den Dialogen beschriebene Liebeskonstellation verortet den narzisstischen Aspekt eher in der dritten, abwesenden Instanz, dem Liebesobjekt, das häufig als hartherzig distanziert und selbstbezogen beschrieben wird; ein Vorwurf, dem die Narziss-Figur in der Rezeption des Mythos gerade in der moralisch allegorisierenden Auslegung

65 Martial: *Quae celebrat thermas Echo,* abgedruckt bei Martyn, siehe meine Einleitung, S. 11.
66 Bereits im spätantiken Gedicht von Gauradas ist sie nicht mehr vorhanden; Gauradas: *ἀχὼ φίλα, μοὶ συγκαταίνεσόν τι/Liebesecho*, in: *Anthologia Graeca*, hg. von Beckby, Bd. 4, Nr. 152, S. 386f.; zu dem Gedicht siehe Kap. 2.1 meiner Einleitung, S. 13f.
67 Vgl. Einleitung zu Teil 1.

der Frühen Neuzeit[68] in verstärktem Maße ausgesetzt ist. Das unglücklich liebende Subjekt im Echo-Locus hingegen hat ein inverses Defizit: eine affektiv maßlose Sehnsucht nach dem Gegenüber. Die Rolle der abgelehnten, sich aus Schmerz und Scham im Locus desertus verbergenden Liebenden ist von der Nymphe Echo präfiguriert.

Doch wie gesagt verschwindet Echos Liebesgeschichte aus den Echo-Dialogen, und an ihre Stelle tritt die Krise des Ich oder der epischen Figur, welche nun ihr eigenes Schicksal beklagt. Echo wird zur Resonanz dieser anderen Liebesgeschichte. Dabei wird nicht nur Echos Liebesleid substituiert, sondern es findet, besonders in den Gedichten des 16. Jahrhunderts, eine deutliche affektive Distanznahme statt. Die Echo-Stimme nimmt gegenüber dem Liebesleid des Gegenübers oft eine gleichgültige, spöttische oder sogar maßregelnde Haltung ein.

Erst recht aber zeigt sich der Rollentausch dann, wenn Mitte des 17. Jahrhunderts Echos Trostfunktion topisch wird. Zwar wird dann gelegentlich betont, dass ihr eigenes Leid sie zur Empathie befähige, doch im Dialog, diskursiv, spielt dieses Leid keine Rolle mehr, denn hier stünde es der konsolatorischen Funktionalisierung entgegen. Daher rührt, in Birkens oben zitierter Charakterisierung der Nymphe, auch die antithetisch rhetorische Frage: „Du Unglücks-mund, darffst du noch Glück versprechen? | nicht meine Sorg, mein Herz, wird er zerbrechen | der schwache Trost.“[69] Diese Absage an Echos unglückliches Schicksal angesichts ihrer Funktionalisierung als Trösterin ist sinnbildlich für die Relation der barocken Echo-Instanz zur mythischen Nymphenfigur.

Das Schicksal der Ovidschen Nymphe ist also gewissermaßen der Phänotyp für die trostlose Lage und Affektivität des lyrischen Ich bzw. der epischen Figur im Echo-Locus. Das wiederum bedeutet, dass die formale Echo-Position im Dialog eigentlich mythisch unbesetzt ist – und damit frei für andere Personifikationen und Funktionalisierungen. So sprechen durch diese Stimme allerlei Instanzen, sei es ein manipulierender Antagonist, eine helfende göttliche Stimme oder eine Fama-Allegorie. – Was für die Echo-Dialoge gilt, muss allerdings nicht für epische Echo-Beschriebe oder Lyrik ohne Echo-Form gelten. Besonders im Kontext des Totengedenkens bleiben die Texte bisweilen auf die unglückliche Nymphe bezogen. Wenn etwa trauernde Hinterbliebene mit der klagenden Echo parallelisiert werden, bleibt ihr Schicksal als „verliebt-betrübte Seele“[70] präsent: „Vielleicht sehnt Echo sich/ mein Klagen nachzuklagen: | die nie noch aufgehört/ die Schmerzen

68 Vgl. z.B. Wimmer K.; Hubert Damisch: Barocker Narziß?, in: Vera Beyer u.a. (Hg.): Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006, S. 191–204.

69 Vgl. den Anfang von Kap. 1.1.

70 Birken: *EhrenGedächtnis der Edlen Magdalis/ an der Ilmenau* (1651), in: ders.: *PEGNESIS Zweyter Theil* (1679), 2. Teil, S. 2.

auszusagen/ | die ihr Narziß gemacht.“[71] – Für die formalen Echo-Dialoge gilt jedoch, was Fleming beschrieben hat:

> Als Echo ward zu einem Schalle/
> zu einer unbeleibten Lufft/
> die durch das Thal mit halbem halle/
> die/ so sie ruffen wiederrufft/
> da ward der hole Wald voll Klage/ [...].[72]

Nach der Metamorphose der Nymphe „zu einem Schalle“ hat sich der „hole“ Raum, der Blätter-„Wald“ der Silvae, mit „Klage[n]“ gefüllt, die nicht Echos eigene sind.

1.2 Locus desertus

Die Darstellung der Vereinzelung des Subjekts beruht im Echo-Gedicht wesentlich auf dem räumlichen Setting. Wie zentral die Locus-Gestaltung für die Konzeption der Gedichte ist, lässt sich an den ersten Versen eines in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts sehr wirkmächtigen Echo-Gedichts ablesen: „Diß trawrig und verborgen ort/ | Da man nichts sieht/ und hört kein wort.“[73] So beginnt die erste Echo-Szene in Castellios *Juliana*, der 1595 erstmals gedruckten deutschen Übertragung von Montreux’ französischem Liebes- und Schäferroman *Les Bergeries de Julliette*.[74] Die Passage wurde in den folgenden Jahrzehnten mehrfach rezipiert und als separates Gedicht wiederverwendet;[75] die heute bekannteste Adaption stammt von Martin Opitz. Auch Opitz’ Gedicht stellt den Echo-Locus an den Anfang und zieht dabei Castellios ersten Vers zu zwei Worten zusammen: „Diß Ort“.[76] Er prägt damit eine pointierte Formel, die am Kopf des Gedichts sogleich die konzeptionelle Relevanz des Locus verdeutlicht.

---

71 Birken: *Floridans Lieb-und Lob-Andenken seiner Seelig-entseelten Margaris* (1670), in: ders.: *PEGNESIS Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, 2. Teil, S. 157; zum Thema der Klage um Verstorbene vgl. die Kap. 2.1.3f.

72 Paul Fleming: *Als Echo ward zu einem Schalle*, in: ders.: *Teütsche Poemata*, Lübeck: Jauch, [1642], S. 516f., hier Str. 1.

73 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14r, 1,1f.

74 Montreux: *LE PREMIER LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE*, Paris 1585, die Echo-Szene f. 5rf.

75 So u.a. bei Aelst: *Blumm und Außbund Allerhandt [...] Lieder und Rheymen*, Deventer 1602, S. 4–6; Fabricius: *Lauten- & Liederbuch* (ca. 1605–1615), hg. von Jarchow, Bd. 2, S. 318. – Vgl. dazu Kap. 2.3 meiner Einleitung, S. 27f., sowie Kap. 3.1.

76 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17, 1,1.

Im Anschluss wird der „Ort“ auch eingehend beschrieben, bei Opitz noch detaillierter als bei Castellio. Beide Fassungen verorten den sprechenden Schäfer deiktisch im verlassenen Naturraum, welchen sie anthropomorph als „trawrig“[77] beschreiben. Aufgrund dieser affektiven Prägung, die sowohl im Narziss-Mythos als auch in der Topik der Renaissance-Liebesklage verwurzelt ist, ist der Ort „komlich/ die schmertzliche peyn“[78] des Schäfers zum Ausdruck zu bringen. Die düstere Stimmung spiegelt sich in der Dunkelheit des Ortes, in den, wie übrigens auch in Ovids Quell-Locus,[79] kein Lichtstrahl zu dringen vermag und in dem, noch gesteigert bei Opitz, „nichts als Furcht und Schatten schweben und gifftig Ungeziefer“ umher „schleichet“;[80] ein veritabler Locus terribilis also, in welchem das Ich einem „Maximum an Unannehmlichkeiten, Gefahren und Schrecken“[81] begegnet.

Auf die Literaturforschung trifft zu, was van Ingen über die barocken Poet:innen geschrieben hat, nämlich dass sie „die Verbindung von Liebesklage und Echo im *locus terribilis* als feste Einheit“ auffassten.[82] Echo begegnet, so ist in der Forschung zu lesen, „im felsigen *locus terribilis*“,[83] in „Wald und Feld, Felsen und Grotten“;[84] es widerspiegelt „in einem *locus terribilis* die innere Verzweiflung und Gottverlorenheit der Seele“.[85] Besonders pointiert bringt dies Berns zum Ausdruck: „Der Ort des Echo-Dialogs ist ein einsamer Ort, Ort der Abgeschiedenheit, fern aller menschlichen Geselligkeit, Ort der Verzweiflung, Ort des Schreckens: *locus terribilis*“.[86] Bisweilen wird, besonders im Zusammenhang mit jüngeren Texten, auch auf die Alternative eines Locus amoenus hingewiesen,[87] oder aber auf den Echo-Locus terribilis als eine Zone des Rückzugs innerhalb der schäferlich-amoenen Landschaft, in welche das Subjekt nach dem Echo-Dialog getröstet

77 Bei Opitz ist wortwörtlich von „Trawrigkeit“ die Rede, ebd., 1,3.

78 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14r, 1,3.

79 Ovid: *Metamorphosen*, hg. von Albrecht, V. 414.

80 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17, 1,2 u. 2,2.

81 Klaus Garber: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, Köln/Wien 1974 (Literatur und Leben. Neue Folge 16), S. 230.

82 Van Ingen: Echo, S. 23. Das lasse sich besonders an der (locus-spezifischen) Opitz-Parodie von David Schirmer nachvollziehen, vgl. dazu Kap. 2.4.3.

83 Harzer: Art. Echo, S. 81.

84 Van Ingen: Echo, S. 7.

85 Haas, S. 28.

86 Berns: Die Jagd (1990), S. 71.

87 Haas, S. 12, verortet das Echo im *amoenus*, in Bezug auf Ovids Narziss.

zurückkehrt.[88] Berns stellt zudem zurecht noch den Begriff des Locus melancholicus zur Debatte, der eine Facette der Affektivität des Terribilis-Begriffs aufgreift. Erstaunlich ist dabei aber, dass nicht über die Gemeinsamkeit all dieser Locus-Begriffe nachgedacht wurde, obwohl Berns sie zu Beginn seiner Definition nennt: „Der Ort des Echo-Dialogs ist ein einsamer Ort, Ort der Abgeschiedenheit, fern aller menschlichen Geselligkeit“.[89]

Tatsächlich sind Castellios und Opitz' Echo-Loci Orte der Abschottung, werden als „verborgen“, dunkel und still beschrieben: „da man nichts sieht/ und hört kein wort.“[90] Hier dringt nicht nur kein Licht hinein, sondern auch kein „wort“, keine menschliche Äußerung. Alles liegt „wüst und öde“, ohne Leben, ohne „Wasser“,[91] außer demjenigen der Tränen, die aus den Augen fließen. Neben dem Affekt der „Trawrigkeit“ widerspiegelt der Ort also auch die Abschottung, die untrennbar mit der Affektlage verbunden ist. Denn die Absenz, die Unerreichbarkeit und das Verlassenwerden durch das Liebesobjekt bilden sowohl die Ursache des Affekts als auch eine affektive und soziale Folge davon. Der Raum ist daher sowohl Ausdruck der Trauer als auch eines Affekts der Einsamkeit, Verlassenheit und Vereinzelung.

Es stellt sich daher die Frage, ob man den Echo-Locus nicht mit gleichem Recht als ‚Locus desertus' bezeichnen könnte. Das hätte zwei Vorteile. Erstens fokussiert ‚desertus' eine spezifischere affektive Prägung von Ort und Subjekt, und zweitens ist der Begriff offener für die affektive Dynamisierung, die sich im barocken Echo-Dialog mehr und mehr ausprägt. Erstaunlicherweise bildet, auch das ist zu bedenken, in Klaus Garbers Beschrieb der „Elemente und Eigenschaften“ des Locus terribilis die „Abgelegenheit des Ortes“ das dominanteste Kriterium; es ist mit Abstand das umfangreichste Kapitel,[92] obwohl der Terribilis-Begriff etwas anderes erwarten ließe. Für den Echo-Locus würde ich argumentieren, dass diese Abgeschiedenheit geradezu das affektive Spezifikum ist. Der Terribilis-Begriff impliziert vor allem Furcht und Schrecken vor der Wildnis, die zugleich Verbildlichung der affektiven Zerrüttung ist. Im Echo-Dialog des 16. und vor allem des frühen 17. Jahrhunderts steht jedoch eher die Verlassenheit im Vordergrund, die zugleich die Ursache des Übels und die affektive als auch räumliche Folge davon darstellt. Dieser spezifischen Verschränkung von Affekt und Ort entspräche der Desertus-Begriff eher.

---

88 Vgl. auch van Ingen: Echo handle „in einem typischen *locus amoenus* oder *locus terribilis*“ (van Ingen: Echo, S. 7).

89 Berns: Die Jagd (1990), S. 71.

90 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14r, 1,2.

91 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17, 2,3.

92 Garber: Der locus, das Kap. Abgelegenheit des Ortes, S. 240–254.

Der Echo-Dialog indes ist immer Versuch des Subjekts, diese Verlassenheit aufzuheben. Und mit diesem Versuch gehen, um auf das zweite Argument zu kommen, auch konsolatorische Funktionalisierungen einher, die die Affektlage des Subjekts verändern. Gegenüber dieser affektiven Dynamisierung ist der Locus desertus-Begriff offener. Er beschreibt neutraler die Abgelegenheit und Menschenleere und impliziert dabei zwar die Einsamkeit des Subjekts, leitet daraus aber noch keinen Zustand der Zerrüttung ab. Das ist wohl auch der Grund, weshalb mit dem Begriff wiederholt der eremitische Rückzug und der Konnex von Einsamkeitstechnik und Gottesnähe beschrieben wurde.[93] In dieser Studie soll ‚desertus' auf zweifache Weise verwendet werden: Als neutrale Bezeichnung des menschenleeren Ortes, aber auch, besonders im vorliegenden ersten Teil, als Begriff für die spezifische Affektivität der Verlassenheit im Echo-Locus. Und schließlich stellt sich die Frage nach einem sinnvollen Begriff auch im Hinblick auf den unsicheren ontologischen Status des Echos und auf die Dramaturgie der Echo-Dialoge. Das lyrische Ich oder die Figur im Echo-Locus und -Dialog ist stets mit der Frage konfrontiert, ob da eigentlich jemand sei, oder ob die akustische Spiegelung nur die täuschende Suggestion eines Gegenübers darstelle und es schlicht und einfach: allein sei.

Der Verlassenheits-Aspekt muss allerdings historisch differenziert werden. An Castellios und Opitz' Montreux-Adaptionen fällt sogleich auf, dass die ausgeprägte Locus-Modellierung jeweils im Exordium vorgenommen wird, also in den Versen, die schon zum Gedicht gehören, aber noch nicht echo-dialogisch sind. Die Echo-Liebesgedichte des früheren 16. Jahrhunderts hingegen weisen gar keine Exordien auf, sondern beginnen sogleich mit dem Echo-Dialog. Daher stellt sich die Frage, inwieweit hier überhaupt Locus-Modellierungen vorgenommen werden. In der Regel beginnen die Gedichte direkt mit Fragen zum Liebesleid des Ich: Wer lässt mich so brennen, wer hält mich vom Schlafen ab, wer kann mich trös-

93 Tatsächlich scheint sich die Forschung beim Begriff des Locus desertus (oder auch solitarius) noch nicht auf bestimmte Kriterien geeinigt zu haben, bzw. es gibt keine grundlegende Forschung dazu. Verwendet wird Locus desertus meist in der Bedeutung religiöser Weltflucht, jüngst z.B. bei Katja Weidner: Erzählen im Zwischenraum. Narratologische Konfigurationen immanenter Jenseitsräume im 12. Jahrhundert, Berlin/Boston 2020 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 99 ([333]), Kap. 3; oder Carola Redzich: *daz er dicz puch selber schreib mit seiner hant*. Zum Einfluss der Verfasserfrage auf die Rezeption der Johannesapokalypse in deutschsprachigen Übersetzungen des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Reichweiten. Dynamiken und Grenzen kultureller Transferprozesse in Europa, 1400–1520, Bd. 2: Grenzüberschreitung und Partikularisierung, hg. von Christine Wulf u.a., Berlin/Boston 2021 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. NF 49.2), S. 173–194; Rudolf Drux: „Zerrissenheit". ‚Ein Lebensgefühl' der Restaurationszeit als Komödiensujet bei Büchner und Nestroy, in: Georg Büchner Jahrbuch 14 (2016 – 2019), S. 233–244, verwendet ihn für ein Sonnet von Gryphius, S. 238.

ten in meinem Leid?[94] Die Vereinzelung des Subjekts spielt insofern eine Rolle, als mit den Fragen nach Trost oder Hoffnung die Absenz von beidem, und damit auch einer tröstenden Instanz insinuiert wird. Zudem erfolgt immer wieder die Frage, wer hier antworte, wessen Stimme das eigentlich sei, und manchmal auch das Erstaunen darüber, dass in der Ödnis überhaupt jemand antwortet.[95] Die Vereinzelung kommt also eher implizit, durch die Fragen nach dem absenten Liebesobjekt, nach dem ausbleibenden Trost und durch das Echo als unerwartete Stimme zum Ausdruck.

Modellierungen eines Locus desertus sind hier noch kein zwingendes Element. Wenn ein Locus-Beschrieb auftritt, beschränkt er sich in aller Regel auf den ersten oder die ersten zwei Verse, die dann meist Echo als Felsen-Metonymie adressieren, z.B. als „Favella de gli antri, e delle mura“ (‚Sprache/Geschichten aus den Höhlen und Felswänden‘) oder „dur scoglio“ (‚harten Fels‘).[96] Auf diese Weise wird die unsichtbare Stimme als Echo identifiziert, und zugleich werden die räumlichen Voraussetzungen der Echo-Akustik angesprochen. Selten sind auch, wie später bei Montreux und seinen Adaptionen, die Felsen und Höhlen als der Verlassenheit des Subjekts angemessener,[97] öder und empathieloser Ort charakterisiert. Viele Gedichte wählen jedoch einen Einstieg ohne Locus-Ansprache.[98]

Das ändert sich in der italienischen und französischen Lyrik gegen das Jahrhundertende hin. Mit den neuen, lyrischen Exordien akzentuiert sich die Locus-Schilderung als raumbildliches Ausdrucksregister der Verlassenheit. Weshalb diese Exordien immer mehr aufkommen, müsste eigens genauer untersucht werden. Tatsache ist, dass sie sich zeitgleich mit der Einbettung von Echo-Szenen in epische und dramatische Gattungen zu etablieren beginnen. Anders als bei den selbstständigen Gedichten besteht dort genuin ein narrativer oder szenischer Rahmen, in welchem es naheliegt, die Räume der Handlung in irgendeiner Weise auszugestalten. In den bukolischen Werken wird selbstredend auf naturräumliche Topoi zurückgegriffen – die sich zur Ankündigung und Plausibilisierung eines Dialogs mit dem Echo bestens eignen. Erstaunlich ist aber, dass auch in den epischen Texten zu dieser narrativen Prosarahmung, in der bereits Raum zur

94 Z.B. bei Serafino: *OPERE*, Rom 1502, d: „Chi quel serria che me arde ola? ola.“ – „Deh fusse qui chi mi to el somno? somno.“ – „Cogli passion come io dur scoglio? coglio.“

95 „Chi responde“ oder „Chi quel serria“, in: Serafino: *OPERE*, Rom 1502, d.

96 Serafino: *OPERE*, Rom 1502, d.

97 Z.B. im Gedicht *Peregrinando vo di sasso in sasso*, in: Serafino: *OPERE*, Rom 1502, a7.

98 Bertoldo: *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI*, Venedig 1561, das Echo-Madrigal S. 26f. (Canto): „Son’io son’altri o fui non mai[?]“; Pollio Aretino: *Opera nova della vita & morte della [...] Catharina da Siena*, Venedig 1511: „Ecco sio chiamo: usarai inganno?“; ebenso das Gedicht *Echo, che la sua Donna non l’ama* von Groto: *RIME. PARTE SECONDA*, Venedig 1610, D; sowie die Beispiele von Serafino, siehe Anm. 94.

Locus-Schilderung besteht, noch ein lyrisches Exordium hinzukommt. Wie es scheint, haben hier Nicolas de Montreux' *Bergeries de Julliette* mit ihren zahlreichen Echo-Szenen prägend gewirkt.

Als Beispiel für diese doppelte Einleitungsstruktur soll eine Passage der *première journee* im zweiten Buch angeführt werden. Der Schäfer Rustic beklagt hier zunächst in einem langen Prosa-Monolog, dass, trotz seiner Aufrichtigkeit und Beständigkeit in Liebesdingen, „toutes choses regnent si mal, & que le cours de la vie des hommes est du tout perverti." Er beschließt, zu sterben, will aber, „avant que clore les yeux [...], raconter aux rochers & aux bois, quelques vers que je veux pronocer en mourant."[99] Hier folgt nun das metrifizierte Exordium des Echo-Dialogs, welches sich nochmals über 14 Verse erstreckt. Darin wird der Locus nicht nur in seinen natürlichen Elementen erwähnt, sondern richtiggehend charakterisiert:

> Je vous cherche ô Rochers, dont la sime menace,
> Les courtines du ciel d'une superbe audace:
> Et vous antres secrets, à vous seuls j'ay recours,
> Pour plorer le malheur de mes tristes amours,
> Afin que vous soyez apres ma mort cruelle,
> Tesmoins à tous amants de ma peine eternelle,
> [...]
> Respondez moy Rocher, dictes moy je yous prie [...].
>
> Ich suche euch, oh Felsen, deren Gipfel drohen, die Himmelsburgen mit prächtiger Kühnheit. Und ihr geheimen Höhlen, ihr allein seid es, zu denen ich Zuflucht nehme, um das Unglück meiner traurigen Liebe zu beweinen, damit ihr nach meinem grausamen Tod für alle Liebenden Zeugen meiner ewigen Qual seid. [...] Antwortet mir, Fels, sagt mir, ich bitte Euch [...].[100]

Der Ort schillert zwischen terribilis und desertus, mit seinen überwältigend drohenden Gipfeln, die Rustics „peine eternelle" und Angst vor der „mort cruelle" widerspiegeln, aber auch mit den verborgenen, geheimen Höhlen, welche Orte des „secret" und „recours", der geheimen Zuflucht bilden und zugleich (echonische) Zeugen des Schmerzes werden sollen. Zentral ist dabei zweierlei: Erstens etabliert sich durch die ausgedehntere Figurenrede zu Beginn der Echo-Szene eine neue Form des unmittelbaren Affektausdrucks. Und zweitens prägt sich durch die schon im Prosarahmen angekündigte Adressierung des Naturraums das raumbildliche Register des Affektausdrucks noch stärker aus. So wird mit der Anspra-

99 Montreux: *LE SECOND LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE*, Paris 1588, f. 27r u. 27v.
100 Montreux: *LE SECOND LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE*, Paris 1588, f. 28r., Übersetzung D.L.

che der Felsen und Wälder nicht nur der Echo-Dialog vorbereitet und plausibilisiert, sondern auch der Affektausdruck intensiviert.

Auf dieses raumbildlich-affektive Register wollte man auch in der eigenständigen Lyrik nicht mehr verzichten. Zunächst wird es in den Gedichten üblich, das Echo zu Beginn des Dialogs im verborgenen Raum zu verorten, „in ampio loco" oder „fra le selve occulti".[101] Sukzessive treten dann weitere einleitende Verse hinzu, überwiegend durch Verlängerung der Anrede Echos: „Piteuse Echo, qui erres en ces bois, | Respons au son de ma dolente voix. | D'où ay-je peu ce grand mal concevoir [...]?"[102] Bisweilen schwankt dabei die Charakterisierung des Ortes zwischen amoenus und terribilis, wohingegen der Desertus-Charakter eine Konstante bleibt: „O verdi selve, o dolci fonti, o rivi, | O luoghi ermi e selvaggi, | Pini, abeti, ginepri, allori e faggi".[103] Dabei wird die Echo-Verortung sukzessive zur Selbstverortung des Ich, in welcher das Affektive räumlich zum Ausdruck gebracht wird: „Or ch'io sono in questo bosco | Spaventoso, oscuro e fosco, | E ch'ognun, da me s'invola, | Chi mi dà aiuto? Chi mi consola?"[104]

Die ersten deutschen Echo-Liebesgedichte um und nach 1600 zeigen diesbezüglich nochmals eine Intensivierung. Einen Schwerpunkt bilden dabei die Gedichte aus Castellios deutscher Übertragung der *Julliette*, von denen einige separat in Liedersammlungen aufgenommen wurden.[105] Bei Castellio und seinen Rezeptionen sind die Exordien gegenüber Montreux signifikant länger.[106] Der Aspekt der Verborgenheit wird nun noch mehr hervorgehoben,[107] besonders durch die weitere Ausdifferenzierung des *obscur*, der Dunkelheit. Während bei Montreux die epische Figur sagt, sie könne den Tag nicht sehen, führt sie bei Castellio weiter aus, sie sei an einem Ort, „[d]a man nichts sieht, und dahin die Sonn | Nit scheynen kan/ noch

101 Marenzio/Tasso: *Dialogo in Ecco A 8* (Tasso: *Rime* 299), in: Marenzio: *IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A CINQVE VOCI*, Venedig 1580, S. 18, V. 1.

102 Du Bellay: *Piteuse Echo*, in: Étienne Tabourot: *Les bigarrures du Seigneur des Accords, de la derniere main de l'autheur. Livre quatriesme. Quatriesme livre. Avec les Apophthegmes du Seigneur Gaulard, augmentees*, Paris: Richer, 1588, S. 160.

103 Torquato Tasso: *Le Rime di Torquato Tasso*. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe, a cura di Angelo Solerti, Bologna 1898, Volume II: Rime d'amore, Libro III: Rime amorose estravaganti, Nr. 309.

104 Giulio Cesare Croce: *Descrittione Della Vita, Con dui Indici, l'uno dell'Opere Stampate, e l'altro di quelle che vi sono da Stampare*, Bologna: Cocchi, [1611]. Hier wurde die folgende Ausgabe verwendet: *Descrittione della vita de Giulio Cesare Croce Bolognese [...]*, Verona: Marozzi, 1737, S. 33.

105 Vgl. dazu S. 28 in der Einleitung.

106 Gemessen am Inhalt, denn Verse sind es im Deutschen aufgrund des kürzeren jambischen Vierhebers ohnehin viel mehr; Montreux verwendet den frz. Alexandriner.

107 Auch in den Gedichten des *Raaber Liederbuch* verortet sich das Ich immer wieder „abgsündert von den Leüthen" und will sein Leid im Echo-Raum „verpergen"; *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 20, S. 84f. Zum *Raaber Liederbuch* siehe grundlegend Jónácsik.

auch der Mon.“[108] Auch in Opitz' Adaption wird betont, das Ich sei an einem Ort von „Schatten und Finsterniß“, wohin „kein Liecht“ scheine. Bei ihm geht die Abschottung so weit, dass der „Ort mit Bäumen gantz umgeben“ ist,[109] „wie eine hohe und undurchdringliche Mauer“,[110] in die das Ich richtiggehend eingeschlossen ist. Castellio bringt zusätzlich zur visuellen die akustische Abschottung ins Spiel (die Opitz, wohl ebenso gezielt, nicht übernommen hat): „Da man nichts sieht/ und hört kein wort“.[111] Auch im Exordium einer anderen Echo-Szene heißt es bei Castellio: „hie schweiget alles still“.[112] Die Stille als Signum der Abgeschiedenheit und Menschenleere im Locus terribilis[113] ist in den Echo-Gedichten besonders reizvoll, insofern ausgerechnet des Erklingen Echos die Stille des Ortes ausweist.[114] Wenn „nur allein [...] ein kläglich Ach!“[115] des Echos zu hören ist, wenn „nichts als Echo widerschallt“,[116] insinuieren die Texte die absolute Stille, so die paradoxe Denkfigur.

Der Echo-Locus ist also maximal abgeschottet. Ein Blick auf die Bildgestaltung der Emblem-Bücher ist in dieser Hinsicht aufschlussreich. In der 1629 erstmals gedruckten Emblem-Sammlung *Amoris divini et humani antipathia* des Leuvener Kapuzinermönchs Ludovicus van Leuven findet sich eine entsprechende Echo-Darstellung. Das Emblem trägt die Inscriptio *Clamaverunt iusti, et Dominus exaudivit eos* (‚Wenn die Gerechten schreien, so hört sie der Herr.‘ Ps 34,18). Die Pictura (Abb. 1) zeigt eine einsiedlerhafte Gestalt, barfuß, mit langem Haar und in einfachem Gewand, die vor einer Felswand steht und sich mit einem reliefartigen Antlitz im Felsen unterhält. Hintergrund der Szenerie bildet eine Felslandschaft mit wilder Vegetation. Dabei erscheint der Raum einerseits wild und bedrohlich, andererseits modelliert der Schatten im Vordergrund eine Art Höhle: Klangraum und Refugium in einem. Die Haltung der Einsiedler-Gestalt formt daraus gewissermaßen einen geschlossenen Raum, indem sie sich mit verschränkten Armen von der Außenwelt links und rechts ab- und, in leicht gebückter Haltung, nur dem Felsen-Echo (und leicht den Bildbetrachtenden) zuwendet, wie auch das Relief im Felsen zur Gestalt hingedreht ist, die Augen direkt auf sie gerichtet. Der

108 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14r, 3,3f.
109 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17, 1,1.
110 Garber: Der locus, S. 243.
111 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14r.
112 Ebd., f. 469r.
113 Vgl. dazu Garber: Der locus, S. 256f.
114 Vgl. „Ist niemand hie in diesem ort/ | Der mir entspreche nur ein wort? | Ach Gott/ hie schweiget alles still“; Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 469r.
115 Mühlpfort: *Leichen-Gedichte* (1676), in: *Teutsche Gedichte*, Breslau/Frankfurt a.M. 1686, S. 234.
116 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 535vf.



Abb. 1: Ludovicus van Leuven: *AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA* (1629), Emblem Nr. XVI: *Echo Amoris*, Pictura, S. 118f.

Ruf „CLAMABO“ richtet sich als lineares Schallbündel ausschließlich an das Relief; die widerhallende Antwort „AMABO“ führt parallel dazu auf direktem Weg zum linken Ohr der Einsiedlergestalt zurück. Die Darstellung illustriert einen exklusiven Dialog, von dem nichts nach außen dringt.[117]

117 In den Echo-Dialogen entsprechen dieser Geschlossenheit die vielen Pronomina der ersten und zweiten Person Singular – *ich, du, mich, dich, mir, dir* –, die den Dialog auf ein Ich und ein Du beschränken. Die personaldeiktischen Echo-Spiele, die den Ball stets wieder zurück zum Dialogpartner spielen, lassen den Kreis sogar bis zur reinen Selbstbezüglichkeit schrumpfen: *Echo Du – Du*. Vgl. Kap. 1.3.



Abb. 2: Jacob Cats: *Sinn-en-Minne-Beelden. EMBLEMATA* (1618), Emblem Nr. II: *NIL, NISI MOTA*, Pictura, S. 5.

Eine vergleichbare Pictura findet sich in einem Emblem von Jacob Cats in seiner seit 1618 mehrfach gedruckten Sammlung *Proteus* (Abb. 2).[118] Auch dort suggeriert das Linienbündel, das die Schallübertragung anzeigt,[119] einen Charakter räumlicher Geschlossenheit, eines geschlossenen Kommunikationssystems. Das Wortspiel, das auf die Schalllinien notiert ist, verweist dabei auf die Diskretion als beliebtes Argument für die Abschottung. Der rufende Höfling fragt: „Wat comter van niet te trouwen“ (‚Was kommt von mangelndem Vertrauen?‘), worauf das Echo mit „rouwen, rouwe, rou“ antwortet (‚Bereuen, Reue, Reu!‘).[120] Schon Rustic bei Montreux hatte mit den „antres secrets“ als „Tesmoins“ den Echo-Locus als diskreten, vertraulichen Zeugen adressiert, und auch im *Raaber Liederbuch* wendet sich das Ich wiederholt mit der Begründung exklusiven Vertrauens ans Echo: „Echo, du waist, daß ich Gehaimb |

118 Cats: *NIL, NISI MOTA*, in: *Sinn-en-Minne-Beelden. EMBLEMATA*, in: *Silenus Alcibiadis sive Proteus*, Middelburg 1618, Teil 1, Nr. II, S. 4–6; erweiterte Auflage z.B. *Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden*, Rotterdam 1627.

119 Wesche: Echo, S. 491, bezeichnet es als „ikonische Behelfskonstruktion“ zur „Bebilderung des Akustischen“, und weist, mit Rekurs auf Kircher, auf die Analogie zur Optik hin: „Mimesis des Akustischen im Bild der Strahlung“, S. 493.

120 Übersetzung nach Arthur Henkel/Albrecht Schöne (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 2013, Sp. 69f.

dier Stetß verdraut Hab unnd sonst Khaimb.“[121] Hier, in Cats' Emblem, wird das Vertrauen („trouwen“) gegenüber Echo anzitiert, um es anschließend, in den Emblem-Auslegungen, völlig neu zu kontextualisieren.[122] Indes weist gerade die spielerische Verdrehung der vermeintlich offensichtlichen Bedeutung die Diskretion in der Echo-Szene als topisch aus.

Die Gedichte betonen also immer wieder die Abschottung als Raum gegenseitiger Vertraulichkeit. Nicht nur soll kein Wort *in* den Echo-Locus, sondern, in umgekehrter Blick- bzw. Hörrichtung, auch nichts *nach außen* dringen, wie aus dem Wald der *Juliana*, den „die Natur [...] so dick und finster beschaffen hette/ der Liebhabenden klagen/ peyn und schmertzen/ zubedecken/ und [...] zuverhälen und zuverbergen“.[123] Ob aber die topische Erwartung der Diskretion Echos auch gerechtfertigt ist, erscheint, zumindest noch in den Texten um und kurz nach 1600, fraglich. Nicht grundlos wird bisweilen die Befürchtung geäußert, das „kind der lufft“, das doch eigentlich „nichts verschweigen“ könne,[124] ließe die verborgenen Affekte und geheimen Klagen mit seinem „schallen“ nach außen dringen.[125] Dieses Misstrauen passt zur Vorstellung von Echo als „vox male certa“, einer unsicheren, unzuverlässigen Stimme[126] – und als eine solche verhalten sich die meisten Echo-Stimmen in der Lyrik vor und um 1600. Angefangen mit der Ungewissheit, um welche Art von ‚Gegenüber‘ es sich handelt (akustische Erscheinung, Imagination, göttliche, menschliche oder teuflische Stimme), lässt sich nicht voraussehen, ob das Gegenüber freundlich oder feindlich sein, ob es die Verlorenheit des Subjekts verstärken oder sich konstruktiv-konsolatorisch verhalten wird. Meistens wird die Hoffnung enttäuscht und die Vereinzelung verstärkt. Die Abschottung und Abgeschlossenheit des Echo-Locus, die in diesen Texten verstärkt modelliert wird, lässt sich daher auch als psychosoziale Metapher deuten, als affektiven und sozialen Selbsteinschluss oder als Ausgesperrtwerden.

121 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Anfang von Nr. 86, S. 192; eine analoge Formulierung auch in Nr. 68, V. 49, S. 164.

122 Der Spruch bezieht sich auf das Vertrauen bei Werbung und Eheschließung, die in der Subscriptio besprochen werden. Cats: *NIL, NISI MOTA*, in: *Sinn-en-Minne-Beelden. EMBLEMATA*, in: *Silenus Alcibiadis sive Proteus*, Middelburg 1618, Teil 1, Nr. II, S. 4–6.

123 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 9r.

124 Hübner/Du Bartas: *LA SECONDE SEPMAINE [...] Die Andere Woche*, Köthen 1622, S. 11.

125 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 23, Str. 9, S. 91.

126 Resende: *De Nataliciis Christi* (vor 1573), zit. nach Martyn, S. 142f.

1.3 Mentaler Einschluss und ‚Affekt-Loop‘

Der sprachliche Ausdruck sowohl sozialer Relationen als auch mentaler Befindlichkeiten ist generell stark von Raumbildlichkeit geprägt.[127] Zwischenmenschliche Verhältnisse kommen häufig in Begriffen wie ‚Nähe‘ oder ‚Distanz‘ zum Ausdruck; man spricht von einem Freundes-‚Kreis‘, von ‚entfernten‘ Verwandten, einer ‚engen‘ Freundin oder von einer ‚breiten Öffentlichkeit‘. Diese Begrifflichkeiten sind nur teilweise metaphorisch: Sie zeigen auch an, ob und wie häufig man die Nähe von Menschen sucht, wieviel physischer Kontakt angenehm ist oder welche Distanzen etwa in der Kommunikation überwunden werden müssen. Gleichzeitig implizieren sie eine sozioemotionale Ebene, bringen Zu- und Abneigung oder auch Gleichgültigkeit zum Ausdruck. Dies gilt nicht zuletzt im Verhältnis zum Selbst, dem man nahe sein oder von dem man sich entfernt fühlen kann. Bei mentalen Prozessen kommt zudem die Vorstellung des Innenraums ins Spiel,[128] in welchem Gedanken und Gefühle verortet werden. In dieser Hinsicht lässt sich der geschlossene Echo-Raum auch als ein Bild für die psychisch-mentale Selbstbezüglichkeit verstehen.

Beispiele für Anspielungen auf die Selbstbezüglichkeit des Subjekts gibt es in Echo-Dialogen zuhauf. Ein beliebtes sprachliches Mittel dafür sind deiktische Spiele, die identische Pronomina (*Ich – Ich*) oder Pronomina derselben Person (*Ich – mich*) responsorial nebeneinanderstellen und damit, vor dem Hintergrund der unsicheren deiktischen Verweise der Echo-Stimme, eine Identität der Dialogpartner andeuten. So auch zu Beginn des Gedichtes Nr. 77 aus dem *Raaber Liederbuch*:

1. Mein groß unglickh
dreibt mich so Dickh
zum bittern Todt,
wo mier nicht got
hilft sichbarlich.
wen findt auf Erden ich? Mich.

2. O Geist, O Seel,
mich nit mehr quel,
mich nit fexier!
Ich bin von Ier,
mein Ellents hertz
Leidt sovil angst unnd Schmertz. Schertz.[129]

127 Siehe dazu bspw. Karin Wenz: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung, Tübingen [1997] (Kodikas/Code. Supplement 22), S. 81f., 85, 114 u. 118f.

128 Vgl. dazu z.B. Christian Hoffstadt: Denkräume und Denkbewegungen. Untersuchungen zum metaphorischen Gebrauch der Sprache der Räumlichkeit, Karlsruhe 2009 (Europäische Kultur und Ideengeschichte. Studien 3), insb. S. 13–19, 35–38 u. 73–75.

129 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 77, S. 178f.

Die Frage nach Gott suggeriert die Erwartung einer göttlichen, helfenden Stimme, doch der weitere Verlauf des Gedichts enttäuscht diese Hoffnung: Das Echo verweigert den Trost und beschimpft das Ich am Ende gar aufs Übelste: „Stierb!" (5,6)[130] Dabei deuten sowohl die deiktische Nebeneinanderstellung „ich? – Mich" (1,6f.) an der Schwelle zwischen Monolog und Dialog, als auch die darauffolgende Ansprache der Stimme als „Geist" und „Seel" (2,1) eine mentale Selbstbegegnung an. Das Ich wird „auf Erden" (1,6) gänzlich seinem eigenen Schicksal überlassen, findet aber auch keine innere Hilfe. In seiner affektiven Zerrüttung über die Trennung von „Ier" (der Geliebten) sieht es nur noch das „groß unglickh"; sein „Ellents hertz" ist voller Angst und Schmerz. Sein Geist und seine Seele quälen es, „fexier[en]" es (2,3–6), und genauso agiert im Folgenden auch die Echo-Instanz als Quäl-„Geist", als eine externalisierte mentale Stimme. Form und Lexik deuten also an, dass hier nicht nur eine feindliche Echo-Stimme am Werk ist, sondern dass der – primäre – affektive Zustand einen inneren Dialog mit einer konstruktiv beratenden Stimme verunmöglicht. Das Ich ist in seiner affektiven Echo-Kammer gefangen.

Schon in den italienischen Echo-Gedichten des 16. Jahrhunderts fallen die vielen Interjektionen wie „Ahime", „Deh" oder „Ah" auf,[131] zu denen sich um 1600 die affektiven Selbstbeschriebe wie auch die affektiv-anthropomorphen Locus-Beschriebe hinzugesellen. Der Echo-Locus erscheint so als Metapher des mentalen Raums, in dem das Ich affektiv gefangen ist, aus dem es nicht fliehen kann und in dem die Gedanken und Gefühle nicht zur Ruhe kommen, sondern das Subjekt durch ständige Spiegelung weiter ‚vexieren'. Der geschlossene, selbstbezügliche Kommunikations-Raum repräsentiert einen affektiv-zirkulären Selbsteinschluss, in dem die Gedanken- und Gefühlsspiegelungen nicht nur einen Ausbruch verhindern, sondern die affektive Intensität noch steigern. Neben der ständigen Revokation der Klagen und (Selbst-)Beschimpfungen spiegelt das Echo auch quälende Erinnerungen[132] oder das schlechte Gewissen.[133] Besonders sinnfällig wird diese

130 Ebd.; im Folgenden wird das Gedicht nach Strophen und Versen direkt im Fließtext nachgewiesen.

131 Serafino: *OPERE*, Rom 1502, verschiedene, c8vf.

132 Z.B. durch endloses Widerschallenlassen des Namens der Geliebten, in: *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 22, 26, 28 u. 95; S. 88f., 95f., 99–102 u. 208–210. Zum Namen-Rufen als Ausdruck des Liebeswahns siehe Jónácsik, z.B. S. 45 u. 172–174.

133 Z.B. in einer protestantisch-polemischen Erzählung über die Konversion der Königin Christina von Schweden: *Außführliche Liebes-Lebens- und Reiß-Beschreibung der Königin CHRISTINA von Schweden/ Sambt einer warhafften Erzehlung ihres Auffenthalts zu Rom/ Und Verthädigung des Marggrafen Monaldeschi wider höchstgedachte Königin*, s.l. 1685, S. 106. Die Übeltäterin klagt: „Ach! was hab ich gethan! So wird nun mein Gewißen | In Unruh bleiben müßen." Darauf antwortet ihr das Echo und bestätigt ihre Sündentat.

zirkulär-destruktive Gedanken- und Kommunikationsstruktur wiederum in einem Gedicht aus dem *Raaber Liederbuch*, wo es in der zweiten Strophe heißt:

> [2] Ir geisster in dem lufft,
> Ir gspenster in der Clufft,
> Ir felssen und stain,
> helfft mir bewain
> mein sehnliches Clagen undd schreyn![134]

Die Verse 4 und 5 formulieren eine seltsame Art der empathischen Mitklage: Die Geister, Gespenster und Felsen sollen nicht das Leid, sondern das „Clagen undd schreyn" beweinen. Zum einen wird damit eine spezifische, akustisch bedingte Natur-Empathie angedeutet,[135] zum anderen aber auch die Klage auf eine Meta-Ebene gehoben und damit die affektive Echo-Kammer angedeutet. Der Echo-Dialog ist so nicht nur „Symbol für die auf sich zurückverwiesene Klage",[136] sondern für die Perpetuierung von Klage und Affekt – die sich vom eigentlichen Klagegrund längst losgelöst haben.

Wenn der Echo-Dialog mit seiner abgeschotteten Szenerie und dem geschlossenen Kommunikationssystem Metapher für den mentalen Einschluss ist, so entspricht seine zweite Stimme einer „sprachlich-akustische[n] Zwei-Werdung", in welcher die „Ver-zweiflung" sich äußert.[137] Die Perpetuierung des Affekts erzeugt Leidensdruck, der nach Äußerung, Mitteilung, Externalisierung strebt. Entsprechend fragt eine der *Juliana*-Figuren vor ihrem Echo-Dialog: „Wher kann mich doch auß diesem jhammer reissen?"[138] Der Echo-Dialog ist Ausdrucksform „eines Subjekts, das nicht bei sich bleiben kann, das vielmehr zu einer Ichspaltung treibt".[139] Schon in einem Madrigal von Sperindio Bertoldo von 1561 hatte das Ich in Reaktion auf die erste Echo-Antwort gefragt: „Habito meco o pur di fuore[?]"[140] Damit wurde nicht nur auf die Frage angespielt, ob diese Stimme eine eigene oder eine fremde sei, sondern auch auf das *essere fuori di sé*, das ‚Außersichsein' in der Verzweiflung, das die Echo-Stimme symbolisch zum Ausdruck bringt.[141]

---

134 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. [A 3], S. 230.

135 Vgl. dazu das Kap. 2.1.2.

136 Harzer: Art. Echo, S. 81.

137 Berns: Die Jagd (1990), S. 74.

138 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 393.

139 Berns: Die Jagd (1990), S. 74.

140 Bertoldo: *Son'io son'altri*, in: *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI*, Venedig 1561, S. 26.

141 Bisweilen nimmt das wahnhafte Züge an, wie etwa in Calderóns *La vida es sueño* (wo der Protagonist in einem echten Kerker sitzt). Die Anspielungen an den Mythos von Narziss und Echo sind dort zugleich Ausdruck der reinen Selbstbezüglichkeit als auch der wahnhaften Spaltung. Calderón

Mit der erfolgten Externalisierung könnte der Echo-Dialog nun auch zum affektiv-kathartischen oder rational-diskursiven Vehikel werden, welches das Subjekt aus dem negativen Seelenzustand herausführt. In den weltlichen Liebesgedichten bis um 1600 zeigt sich eine solche soliloquistische Funktionalisierung allerdings erst in Ansätzen. Der Versuch, aus dem mentalen Locus desertus auszubrechen, bleibt meist erfolglos. Das ‚Außersichsein' bleibt im Rahmen der Selbstbezüglichkeit – die allererst ausschlaggebend für die Ich-Spaltung war. Denn statt einer rational-diskursiven Distanzierung erzeugen die Dialoge eher einen ‚Affekt-Loop', durch den dem Subjekt am Ende noch elender zumute ist. Diesen Effekt zeitigen zwei gegensätzliche Dramaturgien, von denen die eine von der Ich-Stimme und die andere von der Echo-Stimme kontrolliert und erzeugt werden.

Die erste Dramaturgie des Affekt-Loops entspricht eigentlich der Erhaltung des Status quo durch das klagende Subjekt. In Monteverdis *Orfeo* etwa endet der Versuch Echos, den Protagonisten davon zu überzeugen, dass der Klage nun genug sei, nicht nur erfolglos, sondern das Echo lässt sich am Ende selbst von den „tanti guai" anstecken und verfällt ebenfalls in Klage („ahi!").[142] Das Subjekt ist durch den Affekt so eingenommen, dass es nicht im Stande ist, eine optimistische Sicht einzunehmen, selbst dann, wenn die Echo-Stimme versucht, Gegensteuer zu geben. Das Unvermögen, eine andere Perspektive einzunehmen, zeigt sich oft schon in der ausgesprochen pessimistischen Fragehaltung. So etwa in einer Echo-Begegnung der Schäferin Magdelis im zweiten Buch der *Juliana*:

> Wirdt mein Hertz auch noch sehr beweget werden
> Oder ja in der der [sic] Liebe gar verderben?
> Echo. verderben.
> Wan ich mich dan in Liebe thue uben/
> Wirdt sie mihr nicht mein seele sehr betrüeben?
> Echo. betrüeben.

de la Barca: *LA VIDA ES SUEÑO. COMEDIA FAMOSA*, Çaragoça: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636. – Moderne Edition: *La Vida es sueño. Das Leben ist Traum*, Spanisch/Deutsch, übers. u. komm. von Hartmut Köhler, mit einem Beitrag von Burkhard Vogel, Stuttgart 2009, Primera Jornada, S. 21f. – Auch im *Raaber Liederbuch* ist ständig von einer großen inneren Unruhe die Rede, vor der das Ich flüchten möchte, die sich aber in der Abgeschiedenheit noch verstärkt, z.B. in Nr. 18, 20, 22, 26; *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, S. 81–86, 88f. u. 95f. – Zu Lied Nr. 22 siehe die Interpretation von Jónácsik, S. 171–186.

142 Claudio Monteverdi: *L'ORFEO. FAVOLA IN MUSICA DA CLAUDIO MONTEVERDI. RAPPRESENTATA IN MANTOVA l'Anno 1607. & novamente data in luce. AL SERENISSIMO SIGNOR D. FRANCESCO GONZAGA Prencipe di Mantova, & di Monferato, &c.*, Venedig: Amadino, 1609, Atto quinto.

[...]
Wirdt Amor dan mein pein sich lassen reuwen/
Oder ja meines unglücks sich erfreuwen?
Echo. freuwen.[143]

In den von Magdelis ans Echo gerichteten Fragen zeigt sich deutlich ihre negative Erwartungshaltung. Während sie im jeweils ersten Vers der Distichen noch nach einem positiven Szenario fragt, formuliert die zweite Frage, deren Ende Echo formal spiegeln wird, ein gegenteiliges, negatives Szenario. Die antithetische Gegenüberstellung lässt die Relevanz der Fragehaltung deutlich aufscheinen: Magdelis' Abwägen zwischen der guten und der schlechten Option kippt letztlich immer auf die schlechte Seite. Die sehr wörtlichen Entgegnungen verdeutlichen, dass nicht in erster Linie Echo antagonistisch agiert, sondern dass Magdelis sich mit ihrem Pessimismus selbst eliminiert. Der Gedanke liegt nahe, dass eine einfache Umkehrung der Distichen den gegenteiligen Effekt hätte; das Echo könnte dann ebenso wörtlich das „beweget" Herz, das Ausüben der Liebe oder den reuevollen Amor bekräftigen.

Eine zweite Ausprägung des Affekt-Loops, die in den Echo-Dialogen immer wieder zu beobachten ist, entspricht einer Dramaturgie im Sinne einer Struktur, die sich über die ganze Form erstreckt. Eine konsolatorische Echo-Instanz vermittelt dem affektgeplagten Subjekt zu Beginn des Dialogs neue Hoffnung, um im zweiten Dialog-Teil die Antworten wieder ins Pessimistische und Destruktive kippen zu lassen. Sehr anschaulich lässt sich das wiederum am Lied Nr. 77 aus dem *Raaber Liederbuch* nachvollziehen,[144] in welchem sich Trauer und Suizidalität nach der zweiten Strophe zunächst in die euphorische Hoffnung verwandeln, das Echo könne lehren, wie man „der Pein [...] Ledig sein" könne. Es folgt gar ein kurzes Lob, ein „Preiß" auf den „Edle[n] Geist".[145] Dessen Bestärkung in Strophe 3 fällt jedoch nur vage aus, und danach kippt die Stimmung wieder, bis zur Prophezeiung von langem Leiden und der zynischen Aufforderung, doch einfach zu sterben. So lautet das Fazit des Ich in der letzten Strophe: „mier ist so weh | ietz gleich, alß eh."[146] Es ist wieder in die Affektlage zu Beginn des Dialogs zurückkatapultiert, verschärft durch die erneute Enttäuschung seiner Hoffnungen.

143 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 1298.
144 Siehe oben, S. 82.
145 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 77, S. 178f., V. 3,3f. u. 3,5–4,1.
146 Ebd., Nr. 77, S. 178f., V. 7,3f.

Eine ähnliche, aber formal etwas blockhaftere Dramaturgie lässt sich bei jenen Szenen feststellen, die ein doppeltes Echo aufweisen. So etwa der Dialog mit der Schäferin Dellya in der *Juliana*: Zunächst geht die Echo-Stimme ausführlich auf Dellyas Bitten ein, ihr mehr Liebesglück in Aussicht zu stellen. Doch dann verabschiedet sich Echo unerwartet, sodass die Schäferin darüber rätselt, wie es komme, „daß du thust schweigen stil?" (524).[147] Schließlich gibt sie sich aber mit dem Resultat des Dialogs zufrieden und bedankt sich: „Hab danck/ nicht mehr ich jetz beger". In genau diesem Moment schaltet sich allerdings erneut eine Echo-Stimme ein, von der Dellya sogleich vermutet, es sei „ein andre Echo diß/ | Glaub ich eygentlich und gewiß" (524). Und tatsächlich stellt sich diese zweite Instanz quasi als ein Konter-Echo heraus, als eine Widerrede, die alle Zuversicht aus dem ersten Dialog zunichte macht und die Schäferin wieder in einen pessimistischen Gedankenstrudel entlässt. Durch den Dialog mit dem zweiten Echo sei sie „die ellendeste Schäfferin" geworden, „so jemaln auff Erden gelebt" (525).[148]

Lange bleibt sie allerdings nicht diesem Zustand verhaftet, sondern beginnt soliloquistisch darüber zu reflektieren, was die widersprüchlichen Aussagen bedeuten könnten: „Was ist diß für ein handel/ sprach die Schäfferin zu sich selberst" (524v). Sie wägt ab, welchem Echo sie glauben könne, ob es vielleicht Pan sei, der so widersprüchlich geantwortet habe, oder ob das zweite Echo ein antagonistisches Eco finto gewesen sei. Vor allem aber ärgert sie sich darüber, „daß ich diese andre Echo mein unglück zuerfahren gefraget hab/ so mir doch die erste meins glücks halben schon guten bscheid geben hatte" (525). Die Schäferin deutet also – obwohl das zweite Echo von sich aus den eigentlich bereits beendeten Dialog wieder aufgenommen hat –den Prozess retrospektiv so, dass der zweite Dialog aufgrund ihrer eigenen, falschen Entscheidung, trotz des „guten bscheid" nochmals zu fragen, zustande kam. Mit der Formulierung „mein unglück zuerfahren gefraget" (‚gefragt, um mein Unglück zu erfahren') kritisiert sie unmissverständlich ihre pessimistische Erwartungshaltung als mitverantwortlich für den destruktiven Ausgang des Dialogs. In der abschließenden rhetorischen Frage „Was sol ich mich dann ab der Echo beklagen?" (526) korrigiert sie diese Haltung und erkennt die mentale Mitverantwortung im Prozess der (Selbst-)Befragung wie auch bei der Interpretation der Antworten an.

147 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595. Im Folgenden werden die Zitate nach Folio-Zahlen direkt im Fließtext nachgewiesen.

148 Später, nach seitenlangem, zähem Ringen, besinnt sie sich, dass es eigentlich ihre eigene Wahl sei, ob sie dem bestärkenden oder dem destruktiven Echo Glauben schenken solle, f. 525vf.

Die Szene bestätigt, *ex positivo* quasi, die Deutung der antagonistischen Echo-Stimme als Ausdruck einer destruktiven Selbstbezüglichkeit. Daneben finden sich allerdings, auch in der *Juliana*, viele externe Echo-Stimmen, die das Subjekt in Bedrängnis bringen können. Im Folgenden soll es um jene Gedichte oder epischen Passagen vor und um 1600 gehen, in denen das Echo als externe feindliche Instanz auftritt – das heißt so vorgestellt, inszeniert oder vom Subjekt als solche aufgefasst wird.

1.4 Sozialer und existenzieller Ausschluss

Gerade in der oben besprochenen Szene, in der Dellya über ihre mentale Haltung im Umgang mit den widersprüchlichen Echo-Stimmen nachdenkt, spielt auch die Vorstellung einer externen feindlichen Instanz eine Rolle. Dellyas Erwägungen, wer die destruktive Stimme sein könnte, repräsentieren dabei die ganze Palette an externen Personifikationen, welche das Echo in den zeitgenössischen Texten verkörpern kann. Vor dem Dialog hatte sie sich zunächst an den Hirtengott Pan gewandt, „welcher unterm Namen Echo uns/ wann wir dich fragen/ auß diesen Felsen antwortest“ (523), mit der Bitte, ihr gute Antwort und Hoffnung widerfahren zu lassen. In der narrativen Ankündigung des Dialogs heißt es unspezifischer, aber durch den weiblichen Artikel doch personifiziert, „die Echo“ werde nun um Rat gefragt. Auch in Dellyas Bemerkung „[e]s ist ein andre Echo diß“ (524) im zweiten Dialog sowie ihrer abschließenden Beschwerde über die „widerwertige antwort [...] dieser beider Echo“ (524v) schwankt die Zuordnung zwischen unspezifischen Echo-Stimmen und schwacher Nymphen-Personifikation. In ihrer retrospektiven Reflexion schließlich kommt Dellya zunächst auf Amor als möglichen Manipulator und dann wieder auf Pan zurück, zweifelt jedoch daran, „daß der Gott Pan/ bald diß bald ein anders sagte“ (524v). Ihre Klage über die schlechten bzw. widersprüchlichen Prognosen richtet sie denn auch nicht an ihn, sondern wiederum an eine weiblich personifizierte „unbarmhertzige Echo“ – bevor sie schließlich auf den Gedanken einer weiteren Echo-Instanz kommt: „Aber wer weiß/ ob nicht vielleicht ein andrer/ so mit meinem leid und schmertzen seinen lust gesucht/ hinder diesem Felsen gestanden/ und an stat der Echo mir geantwortet hat“ (525v). Damit bringt sie das beliebte Motiv des Eco finto ins Spiel, bei welchem eine versteckte epische Figur das Machtpotential der Echo-Stimme zur Irreführung missbraucht.

1.4.1 Antagonistische Personifikationen

Als Personifikationen zur Debatte stehen also der Hirtengott Pan, die Nymphe Echo, der Liebesgott Amor sowie ein Eco finto einer menschlich-diegetischen Figur. Die historisch älteste, bereits antike Personifikation ist die Nymphe. Pan gesellt sich wohl in der Folge von Poliziano, wo er allerdings noch nicht mit der Echo-Stimme überblendet ist,[149] im 16. Jahrhundert dazu. Er gehört aber in den Echo-Szenen nicht zu den antagonistischen Figuren, ganz im Gegensatz zu Amor, der, so scheint es, sich vor allem zum Zweck der Bestätigung seiner Antagonistenrolle zu Wort meldet. Seinen berühmtesten Auftritt hat er in Guarinis *Pastor fido*, in einem Echo-Streitgespräch mit dem Protagonisten.[150] Doch schon zu Beginn des 16. Jahrhunderts schleicht sich Amor gelegentlich in die Liebes-Gedichte. Vom Thema *amore* oder von der lautstarken Klage darüber (*clamore*) angelockt, meldet er sich durch das Echo zu Wort und repräsentiert dabei den Ursprung allen Übels. Sein Auftritt bestätigt stets von neuem die Macht der Liebe, indem er ihre alles überwindende Macht, ihre Eigengesetzlichkeit und Unhintergehbarkeit auf meist witzige und zugleich minimalistische Weise bestätigt. Manchmal wird Amor um Hilfe oder Erbarmen gebeten, wie hier am Anfang eines Serafino-Strambotto:

> Ah chi responde al mio clamore? amore.
> Mei prieghi amor stringer te ponno? ponno.
> Dimi costei prezza el mio amore? more.[151]

Wie er antwortet, ist ganz typisch: Auf scherzhafte, verspielte Art spricht er das Süße und zugleich Schreckliche aus. Ja, er ‚antwortet' auf den klagenden „clamore", und ja, die „prieghi" des Ich können ihn ‚anlocken' („stringer"). Doch *stringere* bedeutet auch ‚binden', wobei es natürlich nicht Amor ist, der sich binden lässt, sondern das liebende Ich; das ist es, was Amor spiegelnd bestätigt. Was denn der Preis für die Liebe sei, fragt das Ich, und Amor antwortet, in lakonischer Widersprüchlichkeit zum bisher freundlichen Konsens, das Unvermeidliche: „more" (‚sie stirbt') – entweder die Geliebte, oder die Liebe, welche keine Erfüllung finden wird.

---

149 Poliziano: *Che fa' tu Ecco*, in: ders.: *Rime*, hg. von Delcorno Branca, Nr. XXXVI, S. 307f.; das Gedicht ist abgedruckt zu Beginn meines ersten Kapitels.

150 Amor prophezeit Silvio, er werde sich in Dorinda verlieben, doch dieser ist nicht an der Liebe interessiert und beschimpft Amor als blindes, machtloses Windelkind. In der folgenden Jagd-Szene verletzt Silvio Dorinda versehentlich mit einem Pfeil und erfüllt damit Amors Prophezeiung. Guarini/Mannlich: *PASTOR FIDO. Ein sehr schön/ lustige und nützliche TRAGICO Comoedia*, Mühlhausen 1619, die Echo-Szene zwischen Silvio und Amor in Akt IV, Szene VIII, Nv–Nvij.

151 Serafino: *Deh fusse qui*, in: *OPERE*, Rom 1502, d.

Auch ein gutes Jahrhundert später, in Burckhardts Übertragung des zweiten *Julliette*-Buches, beklagen sich die Schäfer:innen über die zerstörerische Macht Amors und formulieren dazwischen wieder die Hoffnung, er könnte sie doch noch erhören und vielleicht sogar Reue zeigen:

> Wirdt Amor dan mein pein sich lassen reuwen/
> Oder ja meines unglücks sich erfreuwen?
> Echo. freuwen.[152]

In nuce zeigt sich hier wieder der Kreislauf von Hoffnung und Desillusionierung, mit Amor als Protagonisten. Manchmal wirkt er freundlich und zugewandt (auch zu Beginn dieser Szene), ist aber letztlich eben unberechenbar, schadenfreudig und zerstörerisch, bis in den Tod: „Amor wil meines endts ein ursach sein | Daß er sich nenn der uberwünder mein".[153] Im selben Zug wird in manchen Texten auch der topische Wettbewerb angedeutet, bei welchem Amor als sprichwörtlicher Sieger hervorgehen wird. Die Echo-Szene in ihrer Dialogizität und Prozessualität kann der Austragungsort dieses Wettbewerbs sein, wie wir es von Guarinis *Pastor fido* kennen, der zur selben Zeit wie die Folgebücher der *Juliana* erstmals ins Deutsche übersetzt wurde.[154]

Charakteristisch ist jedoch, dass Amor immer ‚cool' bleibt, denn seine Macht ist unbestritten. Ausdruck seiner distanzierten Überlegenheit sind zum Beispiel seine lakonischen Aufforderungen zum Suizid oder seine ungenierten Lügen, in denen er den Figuren das Blaue vom Himmel verspricht – wie etwa dem unglücklichen Schäfer Filistel, ebenfalls in Burckhardts *Juliana II*. Filistel klagt den „urheber all meiner bösen tagen" (also Amor) an, der ihn dazu zwinge, „zu Lieben eine Damen | Welch mein verderben thut für kurtzweil haben". Dennoch befragt er ihn hoffnungsvoll, ob seine Liebe nicht doch noch „erkandt" und er „einist der Lieb" noch „geniessen" werde (644).[155] Amor bestätigt – auch hier praktisch wörtlich, um Filistels mitverantwortliche Naivität anzudeuten – treuherzig alle guten Prognosen, nicht ohne ab und zu eine bösartige Zweideutigkeit einzustreuen. Davon merkt der Schäfer jedoch nichts, und so erweist er am Ende der „Gottheit"

152 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 1298.

153 Ebd., S. 395.

154 Guarini/Mannlich: *PASTOR FIDO. Ein sehr schön/ lustige und nützliche TRAGICO Comoedia*, Mühlhausen 1619, die Echo-Szene zwischen Silvio und Amor in Akt IV, Szene VIII, Nv–Nvij. Diese erste deutsche Fassung von Eiger Mannlich steigert sogar noch die Aggressivität des Streits zwischen Amor und Silvio.

155 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 395. Im Folgenden werden die Zitate nach Seitenzahl direkt im Fließtext nachgewiesen.

gebetsartig die Ehre und bittet darum, die guten Vorhersagen möchten sich bewahrheiten. Die Pointe der Szene erfolgt dann in der Fortsetzung der Prosaerzählung, als Filistel, „solcher gutten unnd freündtlichen antwort zum höchsten erfreüwt, der Juliana die händ küssen wollte“. Diese reagiert jedoch schrecklich „erzürnt/ Weil sie Filisteln hasset“ (645), und macht sich mit Pfeil und Bogen aus dem Staub. Filistel, der sich fühlt wie ein „Schiffman“, der sein Schiff untergehen sieht, „verfluchet“ die Echo-Stimme und sein „widerwertiges glückh“ (645f.).

Die Täuschung in dieser Szene gemahnt an das in den dramatischen und epischen Gattungen beliebte Eco finto. Dieses täuscht nicht nur mit seinen Behauptungen, sondern gaukelt zudem eine falsche Identität vor, nämlich die des Echos als providenzieller oder metaphysisch-göttlicher Instanz. Bisweilen tritt auch Amor selbst als Eco finto, unter dem Schleier der Echo-Stimme auf.[156] Häufig sind es jedoch nicht mythologische Götter, sondern menschliche Figuren der Handlung, die sich die handlungsleitende Autorität der Echo-Stimme zur Manipulation zunutze machen wollen. Das erste mir bekannte epische Eco finto stammt ebenfalls aus dem zweiten Buch von Montreux' *Bergeries de Julliette*;[157] die Szene wurde nahezu unverändert in die *Juliana II* übersetzt. Protagonist ist der Schäfer Arcas, der sich nach einer Zurückweisung durch die Schäferin Juliana zurückzieht und mehrere Klagelieder dichtet. Anschließend geht er „in seinen holen felßen“, um mit dem Echo zu sprechen. Er legt sich auf den Boden, „sieht die Felsen weinend/ gantz erbärmliche an“, bittet zuerst den Hirtengott Pan um gute Antwort und beginnt dann, Echo „seines gutten oder bösen glückhs zubefragen“ (392). Was er nicht weiß, die Erzählinstanz aber gleich zu Beginn klar macht: Sein Mitschäfer Filistel, der ebenfalls in Juliana verliebt ist, nutzt die gute Gelegenheit, den Konkurrenten auszuschalten:

> Filistel [...] Bedachte sich derowegen Eines betrugs/ dardurch er ime alle hoffnung von ihren [Juliana] hinwiderumb geliebt zuwerden benemmen möchte/ Namblichen/ An statt der Echo/ ime das gegentheil/ alles dessen so er begehrt zu antworten/ in erwegung daz er ihme nicht sehen möchte. (392f.)

156 Z.B. bei Marco da Gagliano/Jacopo Peri/Andrea Salvadori: *La Flora, O vero IL NATAL DE' FIORI. Rappresentata in musica recitativa nel Teatro del Sereniss. Granduca. Per le Reali Nozze del Sereniss. Odoardo Farnese, E della Serenissima Margherita di Toscana Duchi di Parma, e di Piacenza [...]*, Firenze: Pignoni, 1628.

157 Nicolas de Montreux: *LE SECOND LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE. Auquel comme au Premier, sont traictez les divers effectz d'Amour, avec plusieurs discours Moraux, non moins profitables que plaisans, diverses Poësies [...]. ENSEMBLE, les oeuvres Poëtiques de la docte Bergere Julliette. [...] Seconde edition [...]*, Paris: Beys, 1588, die Eco finto-Szene f. 124rf.

Mit der unlauteren Absicht, Arcas alle Hoffnungen zu nehmen, verbirgt sich Filistel also in den Felsen und gibt sich als Echo aus. Arcas' Bitte, ihn aus „diesem Jhammer zu reissen" und einen „bessern wege" zu „weissen" (393), weist er ab und prognostiziert ihm, niemand werde ihm helfen, noch mit ihm mitfühlen. Von Beginn an propagiert dieses sogenannte ‚Echo' den Tod als einzige Lösung, wobei es sich auf wiederholte Nachfrage, was denn der Tod bringe außer Unglück, zu einer wahren Laudatio des Sterbens aufschwingt: Der Tod bringe „Glück, Heil" und „Ruw" von der Liebesqual (394f.). Die List verfehlt ihre Wirkung nicht. Wenn es denn der Wille der Götter sei, zu sterben, so „will ich mich dreinstellen", verlautet Arcas in seinem Epilog, und legt sich, in der Überzeugung, keine Kraft mehr zu haben für die „hefftigkheit seines unglückhs" (395), zum Sterben auf die Erde. Als der Betrug gelingt und Arcas sich zu sterben anschickt, kriecht Filistel (weshalb, erfährt man nicht) wieder aus dem Felsen heraus und weckt den Ohnmächtigen auf – aber nicht etwa, um ihn reuevoll zu trösten, sondern, nun mit unverstellter Rhetorik, weiter zu drangsalieren.

Als dritter Typus einer externen feindlichen Instanz treten der Teufel oder teuflische Figuren im Echo-Dialog auf.[158] Besonders die unberechenbaren oder aggressiven Echo-Stimmen erwecken wiederholt die Evokation des „Menschen-Hasser[s]".[159] Ein (bereits im Kontext des mentalen Selbsteinschlusses besprochenes) Gedicht aus dem *Raaber Liederbuch* erscheint diesbezüglich sehr drastisch. Zuerst scheint das Echo „Schertz" und Hilfe[160] zu versprechen, doch dann behauptet es plötzlich, das Leiden werde noch „Lang"[161] andauern, rät dem Ich, zu sterben, und verweigert mit dem letzten Wort des Gedichts den Trost endgültig: „Nain". Die Nebeneinanderstellung von „ich" und „mich", wie auch „Geist" und „Seel",[162] hatten eine innere, mentale Problematik angedeutet. Auf einer zweiten Ebene erzeugt der Text indes eine weitere Dichotomie: In der ersten Strophe ist von der Hilfe Gottes die Rede; wenn er nicht helfen könne, so das Ich, werde es bitterlich sterben. Die Echo-Stimme, die nach der ersten Antwort als quälender, vexierender „Geist" adressiert wird, antwortet Ende der zweiten und dritten Strophe plötzlich freundlich, als ob sie eben diese gewünschte göttliche Hilfe leisten wollte. Daher wird sie gepriesen und in der vierten Strophe mit „O Edler Geist" angesprochen. Kaum ist die Zuversicht zurück, setzt

158 Ebenfalls in täuschender Absicht, manchmal mit nur halbherzig verstellter Identität durch das Echo sprechend, manchmal als Eco finto.

159 Joachim Rachel: *REGINA ARABIAE seu psychus anieros olymporeia, das ist/ Arabische Königin/ Oder/ Einer Christgläubigen Seelen Reise zu Christo/ dem waren Salomoni, ins himlisch Jerusalem/ auß dem lieblichen Vorbilde 1. Reg. 10. 2. Chron 9. Matt. 12. Luc. 11. Allen Christ-hungerigen und Himmeldurstigen Hertzen kürtz- und einfältiglich vorgestellet*, Hamburg: Pfeiffer, 1653, diii.

160 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 77, S. 178–180, 2,6 u. Str. 3.

161 Ebd., 4,6.

162 Ebd., 1,6f.

jedoch die Beschimpfung durch den gar nicht so edlen Geist und damit auch die Klage des Ich wieder ein. Als es schließlich nach dem Grund der unvermittelten Feindseligkeit fragt – „auß hofnung Dickhs | auß Neidt unnd haß des glückhs?“[163] –, deutet sich darin eine teuflische Interpretation der Echo-Stimme an. Mit der falschen Tücke, dem Neid und dem Hass auf das Glück evoziert dieser „Geist“ den Menschenfeind, der, statt der erhofften Gottesstimme, das vereinzelte und liebeskranke Subjekt heimgesucht hat.

Eine Akzentuierung des Täuschungs- und Verführungscharakters erzielt das teuflische Echo in Form des Eco finto. Prominentes Beispiel dafür findet sich in Harsdörffers Gesprächsspiel und geistlich-allegorischem Singspiel *Seelewig*.[164] Das 1644 mit dem Notentext von Sigmund Theophil Staden abgedruckte Werk, von dem es auch eine Libretto-Fassung einer späteren Wolfenbütteler Aufführung gibt,[165] ist eine Umarbeitung des *Geistlichen Waldgetichte*, eines allegorischen Körper-Seele-Dramas von 1637,[166] das von der bekannten *Rappresentatione di anima, e di corpo*[167] inspiriert war. Harsdörffers Hauptfigur Seelewig, offenkundig Seelen-Allegorie, ist mit ihren drei Begleiterinnen Herzigild (Herz-Allegorie), Sinnigunda (Vertreterin der Sinnlichkeit) und Gwissulda (Hüterin des Gewissens) in einer amoenen Schäferwelt unterwegs. Ihr Widersacher ist Trügewalt, eine an Pan gemahnende Satyrfigur und Allegorie des „böse[n] Feind[es]“,[168] der mit Hilfe seiner Hirten Künsteling, Reichimuht und Ehrelob „die Seelewig betrüglicher Weise zu Fall zu bringen“ versucht.[169] Die Verführungsmittel sind verschiedener Art: ein vergnüglich-geselliges

163 Ebd., 6,5f.

164 Grundlegend dazu: Peter Keller: Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer, Bern/Stuttgart 1977 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II.29); Judith Aikin: Satire, Satyr Plays, and German Baroque Comedy, in: Daphnis 14.4 (1985), S. 759–778; Wade: *Seelewig*; dies.: The German Baroque Pastoral „Singspiel“, Bern u.a. 1990 (Berner Beiträge zur Barockgermanistik 7); siehe auch die Anm. 169, 170 u. 175.

165 Harsdörffer/Staden, S. Th.: *Ein Geistliches Wald-Gedicht/ Darinnen vorgestellet wird Wie der böse Feind den frommen Seelen auff vielerley Weise nachtrachtet/ Und dieselbe hinwiederumb von dem Gewissen und dem Verstande/ durch Gottes Wort/ vom ewigen Unheil abgehalten werden [...]*, Wolfenbüttel 1654.

166 *Ein gar Schön Geistliches Waldgetichte/ genant Die Glückseelige Seele/ Auß Zihrlichem Welnsch in gemeines Deutsch gebracht*, [Breslau] 1637. Siehe dazu den detailreichen Aufsatz von Christiane Caemmerer: Das *Geistliche Waldgetichte*: *Die Glückseelige Seele* von 1637 und seine Quelle, in: Daphnis 16 (1987), S. 665–678.

167 Emilio de' Cavalieri/Agostino Manni: *RAPPRESENTATIONE DI ANIMA, E DI CORPO. Nuovamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar Cantando*, Rom: Mutij, 1600.

168 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, S. 33; so auch in der Überschrift der Wolfenbütteler Fassung, siehe Anm. 158.

169 Ebd., S. 37.

„blinde Liebe“-Spiel,[170] welches Seelewig direkt in die Arme Trügewalts treiben soll; staunenerregende Geschenke wie ein edelsteinbesetzter Köcher und ein – im Kommentar als „betrügliche[s] Glaß“[171] bezeichnetes – Fernrohr; und schließlich ein Eco finto.

Im *Waldgetichte* von 1637 hatte das Echo noch eine andere Rolle eingenommen: Als Bote Gottes hatte es die Protagonistin, die Seele, in ihrer Beständigkeit gegen die vergänglichen Weltenfreuden bestärkt und ihr ein Zusammenkommen mit Gott verheißen.[172] In Harsdörffers Umarbeitung jedoch wird das Echo zur teuflischen Manipulation eingesetzt. Seelewig grämt sich, dass die Verführungsversuche der Hirten sie von Gott entfernt hätten, worauf Sinnigunda versucht, sie zu trösten, und ihr rät, mit den Bäumen und Wäldern zu sprechen und „die Tochter der Luffte“ zu befragen. So erhält Trügewalt, „verstellet in den Wiederhall“,[173] die Gelegenheit zur Manipulation. Sein Rat ist dabei nicht eine konkrete Handlungsanleitung, die Seelewig in seine (literalen) Arme treiben soll, sondern eine auf die allegorische Ebene zielende moralische Irreführung, mit dem Ziel einer Abkehr vom rechten Weg und dem Verlust des Seelenheils. Er versichert Seelewig, zur „Freud'“ könne sie nur durch pflegen der „Lust“ gelangen, durch „Kurtzweil, Geld, Ehr“ und „Kunst“.[174] In diesem Verführungsprogramm sind Echo-Spiel und -Klanglichkeit eine spezifische Verkörperung der „eitelen Weltdingen“.[175] Wie in der Forschung bereits mehrfach festgestellt wurde, ist eine Kernthematik des Singspiels *Seelewig* die Deutkunst.[176] Die Relevanz der richtigen, das heißt auf die christlichen Werte

170 Ebd., 3. Handlung, 5. Aufzug, S. 139–145.

171 Ebd., S. 96.

172 *Ein gar Schön Geistliches Waldgetichte/ genant Die Glückseelige Seele*, [Breslau] 1637, Akt 4, Szene 3, Dijf.

173 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, 3. Handlung, 5. Aufzug, S. 134f., das Eco finto S. 136f.

174 Ebd., S. 136f.

175 Ebd., S. 138.

176 Siehe dazu bspw. Dieter Breuer: Einübung ins allegorische Verstehen. Zur Funktion des Erzählens in Harsdörffers *Gesprächspielen*, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 127–142; Elmar Locher: Harsdörffers Deutkunst, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 243–265; Markus Paul: Wider das „Spiel vom Teufel Heer“. Harsdörffer und das christliche Schauspiel bei den Nürnbergern im Kontext zeitgenössischer Theaterfeindlichkeit, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 143–157; Mara R. Wade: „Das Beste ligt verborgen“: Georg Philipp Harsdörffer als Theoretiker und Praktiker der Sinnbildkunst, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 188–204; Rosmarie Zeller: Sinnkünste. Sinnbilder und Gemälde in Harsdörf-

ausgerichteten Auslegung[177] wird auf verschiedenen Ebenen thematisiert: Im Spiel wird sie von den Figuren der Handlung geübt oder aber boykottiert, und in den Kommentaren der Gesprächsteilnehmenden wird sie – durchaus kontrovers – diskutiert. Dabei geht es auch zentral um die Auslegung von Kunst. Denn deren Sinnlichkeit, Klanglichkeit und Bildlichkeit – also das, was nicht nur Klang- und Stilfiguren, sondern auch Metapher oder Allegorie erst prägt – birgt moralisches Gefahrenpotential. Das verdeutlicht besonders die Figur des schönen Künsteling, des an Narziss gemahnenden[178] Helfers von Trügewalt, aber auch die lieblich im Daktylus verführende Sinnigunda: „Die Sinne sind der Seelen gefährlichste Wegweisere“.[179] Das Illusionspotential des Eco finto wird hier also im Sinne einer gefährlichen, trügeri-

fers *Frauenzimmer Gesprächspielen*, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftreihe der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 215–229; dies.: Spiel mit Wissen. Spiel als gebildete Unterhaltung in der Frühen Neuzeit, in: Bernhard Jahn/Michael Schilling (Hg.): Literatur und Spiel. Zur Poetologie literarischer Spielszenen, Stuttgart 2010, S. 97–111; Peter-André Alt: Literarische Imagination als ars combinatoria. Zum Verhältnis von Bildpoetik, Fiktion und Epistemologie bei Harsdörffer, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 23–38; Ursula Kocher: „Die maechtige Bildung unserer Gedanken“. Zur Emblematiktheorie Georg Philipp Harsdörffers, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 181–195; Daniel Weidner: Medienverbund und Medienreflexion in Georg Philipp Harsdörffers „Seelewig“, in: Franciszek Grucza (Hg.): Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit, Bd. 10, Frankfurt a.M. 2012 (Publikationen der Internationalen Vereinigung für Germanistik), S. 227–231.

177 Siehe dazu besonders die Beiträge von Christiane Caemmerer: Siegender Cupido oder Triumphierende Keuschheit. Deutsche Schäferspiele des 17. Jahrhunderts dargestellt in einzelnen Untersuchungen, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten und Editionen zur mittleren deutschen Literatur. Neue Folge 2); dies.: Für erbauliche Lektüre und höfische Feste geeignet. Die Verbindung von Erbauung und Bukolik in der Literatur des 17. Jahrhunderts, in: Andreas Solbach (Hg.): Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2005, S. 65–76; dies.: Deutsche Schäferspiele im 17. Jahrhundert. Eine Textsorte und ihre Funktionen, in: Nina Birkner/York-Gothart Mix (Hg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos, Berlin/Boston 2015 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 148), S. 78–104; Irmgard Scheitler: Harsdörffer und die Musik. *Seelewig* im Kontext deutschsprachiger Musikdramatik, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin u.a. 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 213–235; vgl. auch dies.: Bürgerliche Frömmigkeitskultur in Nürnberg. Abraham und Isaak auf der Bühne, in: Andreas Solbach (Hg.): Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2005, S. 333–355.

178 Vgl. die Illustration zu Beginn der ersten Handlung, auf der Künsteling im Fluss sein Spiegelbild betrachtet; Harsdörffer/Staden S. Th.: *Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, S. 50.

179 Ebd., S. 58.

schen Sinnlichkeit neu akzentuiert.[180] Doch ist eben letztlich weniger die Kunst per se das Gefährliche, sondern ihr Missbrauch und besonderes das Unvermögen, sie richtig – und das heißt: im Hinblick auf moralisch richtiges Handeln – zu deuten. Nur so lässt es sich erklären, dass das Echo in einer anderen Szene des Singspiels, dem „Nymphen Chor“,[181] genauso sinnlich affizierend wirkt, dabei aber durchweg wahre Dinge ausspricht bzw. singt und zur Abkehr von Liebe, Lügen oder diesseitiger Ehre rät.[182]

1.4.2 Gesellschaftliche Ächtung der Affektivität

Bei der Frage, ob sich ein Subjekt vom „Trüg- und Lügengeist“[183] oder einem anderen Eco finto manipulieren lässt, spielt die affektive Prädisposition eine zentrale Rolle. Das hat sich im Eco finto-Dialog zwischen Arcas und Filistel in der *Juliana* gezeigt. Arcas’ Gemütslage wird durch die vorausgehenden Klage-Lieder

180 Vgl. dazu meine Ovid-Interpretation der Narziss u. Echo-Metamorphose als sinnliche Perpetuierung der (Des-)Illusion, Kap. 1.1.3.

181 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, zum Abschluss des zweiten Aufzugs, S. 115–121.

182 Zu diesem Spannungsfeld siehe, mit Blick auf die Musik, Anthony Alms: Sound Theology: Musical Morality in the Opera Seelewig, in: Journal of Music Research Online 2 (2011), https://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/view/46/23/ (07.06.2023); Sven Rune Havsteen: Der musiktheologische Diskurs in der Musikanschauung Georg Philipp Harsdörffers, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 197–211; zur Signifikanz der bildenden Kunst in Harsdörffers Konzept der ‚Deutkunst‘ siehe Barbara Becker-Cantarino: Ut pictura poesis? Zu Harsdörffers Theorie der „Bildkunst“, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftreihe der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 9–21; Hartmut Laufhütte: Harsdörffer als Organisator des Zusammenspiels der Künste, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftreihe der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 104–126; Nicola Kaminski: „ut pictura poesis“? Arbeit am Topos in Georg Philipp Harsdörffers *Seelewig*, in: Mirosława Czarnecka u.a. (Hg.): Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster, Bern u.a. 2010 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte 99), S. 367–397; Guillaume van Gemert: Andächtige Liebesglut und kurioses Welttheater. Zu Harsdörffers geistlichem Schrifttum als überkonfessioneller Anleitung zur christlichen Lebenspraxis, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 279–297.

183 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, S. 146.

und sein explizites Weinen als sehr affekt-bestimmt gezeichnet, und in der Ankündigung der Echo-Szene heißt es, er fange nun an, „diese Verß außzuschreyen“.[184] Vor allem aber wird in der Prosaerzählung die Relation zwischen dieser Affektlage und seiner Täuschbarkeit formuliert:

> Alß er dabey [in seinen holen felßen] ware fienge er an solche weinend/ gantz erbärmliche anzusehen/ wenig gedenckehende/ Das Philistel darinnen vorborgen were.[185]

Die Voraussetzung für das Gelingen der Täuschung ist also Arcas’ affektives Außer-sich-Sein. Ganz ähnlich sieht es bei Harsdörffers Protagonistin Seelewig aus, die in melancholischer Zerknirschung über die Verfehlungen ihre Tränen in den Fluss fallen lässt und befürchtet, „in Jammer-ängsten“ sterben zu müssen.[186] Der Kommentar des Gesprächsspiels vermerkt dazu: „Der böse Feind findet sich um die Traurigen“,[187] im Rekurs auf den schon mittelalterlich monastischen Topos, dass die Melancholie anfällig mache für die Anfechtungen des Teufels.

Wenn man sich generell die Affektkonzeptionen der deutschen Echo-Texte um 1600 ansieht, greift hier, zusätzlich zur Prädisposition des Subjekts, eine Logik der sozialen Sanktionierung und Ächtung. Die Affektivität ist nicht nur Voraussetzung für die Anfechtung, sondern auch Anlass für moralisch begründete Rüge.[188] Im Vergleich mit den italienischen und französischen Echo-Gedichten des früheren und mittleren 16. Jahrhunderts fällt auf, dass den Echo-Szenen in der *Juliana*, aber auch den Echo-Gedichten aus dem *Raaber Liederbuch* eine dezidierte Moralisierung des

184 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 393.

185 Ebd., S. 392.

186 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, S. 128.

187 Ebd., S. 138.

188 Die Frage der Vereinbarkeit von Affekt und Sozialität ist in der Frühen Neuzeit ein weites Feld. Exemplarisch sei verwiesen auf: Gerhard Oestreich: Policey und Prudentia civilis in der barocken Gesellschaft von Stadt und Staat, in: Albrecht Schöne (Hg.): Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. Vorlagen und Diskussionen eines Barock-Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft 1974 in Wolfenbüttel, München 1976 (Germanistische Symposien Berichtsbände 1), S. 10–21; Wolfgang Matzat: Frühneuzeitliche Kritik und Kontrolle der Affekte, in: Giulia Agostini/Herle-Christin Jessen (Hg.): Pathos, Affektformationen in Kunst, Literatur und Philosophie. FS Gerhard Poppenberg, Paderborn 2020, S. 493–519, sowie auf die Sammelbände Johann Anselm Steiger u.a. (Hg.): Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2005 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43); Christoph Kann (Hg.): Emotionen in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 2014 (Studia humaniora 44); Kai Bremer u.a. (Hg.): Spielräume des Affektiven. Konzeptionelle und exemplarische Studien zur frühneuzeitlichen Affektkultur, Berlin 2023, darin etwa: Rüdiger Schnell: Affekte – Raum – Gender. Aspekte der historischen Emotionsforschung, S. 33–91.

Liebesaffekts zugrunde liegt. Während in den älteren Gedichten der Fokus häufig auf der Grausamkeit des hartherzigen Liebesobjekts oder der Liebe selbst liegt[189] und das Subjekt in seiner Verlorenheit und Hilflosigkeit gespiegelt wird, weisen die deutschen Texte um 1600 teils in Übernahme, teils aber auch in Verschärfung von Montreux' *Bergeries* eine gewandelte Konzeption der Affekt-Kritik auf. Zwar hatten schon die früheren Texte die Machtlosigkeit des liebeskranken Subjekts spottend hervorgehoben, doch nun, seit den 1580er-Jahren, kommt zum Spott explizite Kritik hinzu.[190] In Gedicht Nr. 85 des *Raaber Liederbuchs* beispielsweise moniert das Echo, der Liebe würden sich nur „Naren"[191] hingeben; sie sei durch räumliche Trennung zu meiden und mit Geduld zu überwinden. Strophe für Strophe rät es in immer wieder ähnlichen Worten zur Abstinenz und stoischen Hinnahme.[192] Als alle Ratschläge nichts fruchten und das Ich haltlos weiterklagt, wird es zunächst an Gott verwiesen und nochmals zur Duldung ermahnt. Schließlich scheint das Echo aber die Geduld zu verlieren: Auf die wiederholte Frage des Ich, ob es nun immer weiter werde leiden müssen, ob es wirklich kein Mittel dagegen gebe („Khan ich sonst nichtß Erwerben?"), setzt das Echo dem Trauerspiel ein Ende und rät entnervt zum „Sterben".[193]

Dass solcher Aggression ein Aspekt gesellschaftlicher Sanktion innewohnt, lässt sich besonders an der narrativen Anlage und Einbettung der Echo-Szenen in der *Juliana* nachvollziehen.[194] Der Plot bewegt sich stetig zwischen geselliger Unterhaltung und dem Rückzug einzelner Figuren in die affektive „Wildnis". Im Locus desertus, in Wald und Felsen findet der Kampf der unglücklich verliebten Schäfer:innen mit ihren übermäßigen Affekten statt. Hier können sie über ihr Schicksal klagen, es verfluchen, aber auch im inneren Dialog nach einem Ausweg suchen. Dazwischen widmen sie sich wieder den Aktivitäten in der Gemeinschaft, denen ausgleichende, affektiv mäßigende Wirkung zugeschrieben wird. An einen

189 Z.B. bei Poliziano: *Che fa' tu Ecco*, in: ders.: *Rime*, hg. von Delcorno Branca, Nr. XXXVI, S. 307f.; Du Bellay: *Dialogue d'un amoureux et d'Écho* (1552); Groto: *Echo bello*, in: *RIME. PARTE SECONDA*, Venedig 1610, D.

190 Dies teilweise auch in der italienischen Lyrik, z.B. im 1680 gedruckten Madrigal von Torquato Tasso und Luca Marenzio, wo das Ich, das sich selbst als vorbildhaften Liebhaber sieht, vom Echo als „empio" ('gottlos') bezeichnet wird; Marenzio/Tasso: *Dialogo in Ecco A 8* (Tasso: *Rime* 299), in: Marenzio: *IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A CINQVE VOCI*, Venedig 1580, letztes Stück, S. 18, V. 10.

191 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 85, S. 191, 8,3.

192 Zu dem in dieser Zeit wieder einflussreichen Stoizismus siehe grundlegend: Karl Alfred Blüher: Art. Neustoizismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie online, hg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 6 (1984), https://doi.org/10.24894/HWPh.2747. Vgl. auch unten, S. 178, Anm. 153, sowie S. 378, Anm. 204.

193 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 85, S. 191, 12,8.

194 Zur narrativen Anlage im Detail siehe Kap. 3.1.

Liedvortrag auf der Gemeinschaftswiese etwa schließt sich folgender Kommentar an:

> die Gantze Gsellschafft aber/ welche zu vor allerley sachen halb sehr trawrig und melancholisch gwesen/ wurden jetzt uber auß frölich/ unnd gewunnen alle [...] gute Hoffnung. In solcher unversehenen frewd stunden sie alle auff/ unnd fiengen den Reyentantz an/ welchen die Dellia vornher sang. (468v)[195]

Nach dem Trostlied der Nymphe haben sich Trauer und Melancholie verflüchtigt, und die Schäfer:innen beginnen einen fröhlichen, aber durchaus geordneten „Reyentantz", als symbolische Form der maßvollen, sittlichen Unterhaltung.[196]

Derweil geht Ritter Filistel, der „sein unfall in der Lieb" beklagen will, von der „Gsellschafft nebensich" (468v). Und ein solcher Rückzug aus dem sozialen Raum trifft auf viele weitere Klageszenen zu: Arcas' „unmessige klag" (13r) in der ersten Echo-Szene des Romans ist in den dunklen Wald verbannt, der, so der Schäfer, geeignet sei, „die schmertzliche peyn [...] Zugiessen auß/ ohn ziel und maß" (14r); und auch die Schäferin Magdelis rennt, „als ob sie nicht bey sinnen were" (465r), auf der Suche nach ihrem Geliebten durch Gestrüpp, Felder, Berg und Tal. Das maßlos Affektive wird nach Möglichkeit von der Gemeinschaft ferngehalten, wie es bereits im Locus-Beschrieb ganz zu Beginn des Romans deutlich wird. Denn über den Wald, der die große Gesellschaftswiese umgibt, heißt es:

> es ließ sich ansehen/ als ob die Natur denselbigen mit sonderbarem fleyß dahin gepflantzet/ und so dick und finster beschaffen hette/ der Liebhabenden klagen/ peyn und schmertzen/ zubedecken/ und der mutigen Jugend begierde/ lust und frewde/ zuverhälen und zuverbergen. (9r)

Die starken Affekte der Liebe, Begierde, Lust und Leid sind nicht kompatibel mit Sozialität. Die Verbalisierung vor allem des Schmerzes will nur im extradiegetischen Raum der literarischen Rezeption gehört werden. Dass die Maßregelungen und der Sadismus der Echo-Stimmen in der *Juliana* mit der sozialen Ächtung des maßlos Affektiven zusammenhängen, lässt sich nicht zuletzt aus dem wiederholt geäußerten Rat zur Selbsttötung schließen, bei dem (moralisch gleichermaßen fragwürdig) der endgültige Ausschluss des sozialen Störfaktors aus dem gesellschaftlichen Raum mitschwingt.

195 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595. Im Folgenden werden die Zitate nach Folio-Zahlen direkt im Fließtext nachgewiesen.

196 Zum Tanz als Form der sozialen Ordnung und Höflichkeit siehe Ivana Rentsch: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik, Kassel u.a. 2012, v.a. 139–147 u. 235–259.

Besonders deutlich zeigen sich die gesellschaftlichen Implikationen der antagonistischen Echo-Stimme in der Klage des liebesgeplagten Schäfers Fortunio. Auch er hatte zunächst gehofft, dass das Echo ihm Mitleid spenden und Glück versprechen könnte, ja es geradezu erwartet.[197] Doch das feindselige Echo enttäuscht ihn nicht nur, sondern verspottet ihn und rät ihm, sich in sein Schwert zu stürzen. So schließt sich an seine Echo-Klage eine weitere Klage an.[198] Darin deutet Fortunio die Zurückweisung durch das Echo als Steigerung der Abfuhr ‚seiner' Geliebten:

> Oh du ellender arbeitseliger Fortunio/ schrye er ferner/ da er von der Echo solche widerwertige leidige mähr vernommen/ wie sein doch alle Götter/ alle Menschen/ ja die herten Felsen selberst/ dir deiner Liebe/ und deiner gesundheit/ so gantz und gar entgegen und zuwider? Ist es nicht gnug/ daß dir die jenige/ welche du mehr als dein eygen Leben liebest/ den Tod trawet: mustu eben dasselbige von den herten todten Felsen auch hören und vernemmen? (423v)

Als ob es nicht genug wäre, dass die Geliebte seinen Tod in Kauf nimmt, wünschen ihm sogar die „herten todten Felsen" den Tod. Und nicht nur das: Aus Echos „widerwertige[r] leidige[r] mähr" schließt Fortunio, dass die ganze Welt, „alle Götter/ alle Menschen" ihm „gantz und gar entgegen und zuwider" sind. Der Dialog mit Echo hat ihm erst richtig gezeigt, wie „ellend[]" er ist – auch im etymologischen Sinn: fremd, verbannt, verstoßen.[199]

1.4.3 Diffamierung

Im gleichen Zeitraum, in dem Castellios *Juliana* im deutschen Raum gedruckt und gelesen wurde,[200] entwickelt sich in einem paraliterarischen, dezidierter gesellschaftspolitischen Kontext eine weitere antagonistische Echo-Stimme. Diese richtet sich jedoch nicht gegen ein vereinzeltes Subjekt im Echo-Locus, sondern gegen eine große, in der Zeit um 1600 besonders mächtige konfessionelle Gruppe. Nachdem

197 „Oh Echo/ die du bist allzeit | Zu mitleyden und erbärmbd bereit", f. 422v. Zur Topizität der Erwartungshaltung vgl. Kap. 2.4.1.

198 Danach versinkt er vollends im Wahnsinn und greift nicht nur einen wilden Mann im Wald an (f. 425v), sondern auch die Nymphe, die ihn vor dem Waldmenschen rettet. Schließlich folgt er einem musizierenden Satyr und freut sich ab dessen „geplär", um ihn am Ende auch noch sinnlos zu verprügeln (f. 426rf.).

199 S.v. *ellende*, in: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch von Matthias Lexer, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer (02.07.2023).

200 Siehe dazu das Kap. 2.3 der Einleitung.

gegen Ende des 16. Jahrhunderts die konfessionellen Differenzen in den deutschen Landen wieder massiv zugenommen haben,[201] entsteht eine Reihe von diffamierenden Echo-Flugblättern und -Kurzschriften über die „vermeinte[] Frommigkeit der Jesuiter".[202] Aus dem 16. Jahrhundert sind bereits einzelne Anekdoten überliefert, nach welchen die Studenten eines Jesuitenkollegs „Lutheranus" als „anus" beschimpft haben sollen, wofür sich die protestantischen Gymnasiasten mit dem Zuruf „Quid es Jesuitulus? – Vitulus" rächten.[203] Vielleicht aus diesem Einfall konstituiert sich zu Beginn des 17. Jahrhunderts eine ganze Textgruppe, als eine Ausprägung der seit Mitte der 1550er-Jahre sich entwickelnden protestantischen, vornehmlich lutherischen Anti-Jesuitenpublizistik, die mit der Konfliktakzeleration um 1600 nochmals eine Verschärfung erlebt.[204]

Wo genau das Echo ins Spiel kommt, das bei den kurzen Flugblättern zu einer beliebten Form der Diffamierung wird, ist bei der aktuellen Quellenlage nicht eindeutig zu klären. Einem späten ‚Nachzügler'-Flugblatt von 1660 ist zu entnehmen, das *ECHO, Von den HH. Jesuitern* sei *Anfänglich* von Claudio Aquaviva auf lateinisch verfasst und später von Melchior Leporinus, *Predigern zu Braunschweig*, *verdeutscht* worden. Das gibt einigen Interpretationsspielraum. Sicher ist: Bei Claudio Aquaviva, ab 1581 fünfter Ordensgeneral und eine über Jahr-

201 Vgl. dazu z.B. Thomas Kaufmann: Konfession und Kultur. Lutherischer Protestantismus in der zweiten Hälfte des Reformationsjahrhunderts, Tübingen 2006 (Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe 29), v.a. S. 205–210; Bremer: Literatur der Frühen Neuzeit, v.a. S. 98–102; und Wolfgang Harms: Einleitung, in: Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe. Kunstsammlungen der Veste Coburg, 24. Juli bis 31. Oktober 1983, hg. von dems., bearb. von Beate Rattay, Coburg 1983 (Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg 40), S. VII–XI.

202 Grundlage für das Korpus bilden zwei, vermutlich sogar drei unabhängige Ausgangstexte, die jeweils Nachfolger gefunden haben: 1) *ECHO, Das ist/ Ein kurtz doch wahrer unnd eygentlicher Widerschall/ Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter*, s.l. [1603], eine umfassende Überarbeitung davon bei Conrad: *ECHO, Das ist/ Ein Kurtzer doch wahrer und eigentlicher Widerschall*, s.l. [ca. 1620]; 2) *Ein gar newer Lobspruch von Ignatio Loiolae, Der Jesuwider ihrem Stam/ Ursprung und Herkommen/ in eine[n] Echo oder Widerhal gestellt/ jetzt zum ersten mal ans liecht kommen: Daraus menniglich zu mercken/ von was für einem geschlachten Baum die Ketzerische Sect der Jesuwider erwachsen/ und was für gute Früchte er bißher getragen […]*, s.l. 1615, gekürzt und überarbeitet von Georg Klemsee: *ECHO JESUITICA. Ein Lobspruch der Jesuiten. Auch von ihrem Stiffter Ignatio Loyola, und ihres Ordens Ankunfft/ Auch ihrem Christlichen und Gottseligen Leben und Wandel. Auff einen Wiederhal gemacht*, s.l. 1626 u. 1628; 3) ein Nachzügler, der vermutlich auf einen Text von um 1600 zurückgeht: Melchior Leporinus: *ECHO, Von den HH. Jesuitern/ Welches anfänglich Claudius Aquavivae Lateinisch geschrieben/ hernach aber von Melchior Leoporinum, Predigern zu Braunschweig verdeutscht*, s.l. [ca. 1660].

203 Davon berichte, so Bolte, Johann Gottfried Schnabels *Insel Felsenburg*, die *Wunderliche FATA einiger See-Fahrer*, entstanden 1731–1743; zit. nach Bolte, S. 264.

204 Kaufmann Th., v.a. S. 205–210 u. 261–267.

zehnte prägende Figur der Societas Jesu, kann es sich nicht um einen ‚Lobspruch' im ironischen, sondern nur im eigentlichen Sinne gehandelt haben. Melchior Leporinus hingegen hat vor und um 1600 mehrere anti-jesuitische Schriften von Elias Hasenmüller ins Deutsche übersetzt, darunter die *Historia Iesvitici Ordinis, Das ist: Gründtliche vnd außführliche Beschreibung deß Jesuitischen Ordens* (1594) oder die *Jesuiticum Ieiunium, Das ist: Nohtwendige/ unnd zuvor unerhörte Erzehlung/ deß unchristlichen Fastens* (1596).[205] Es würde daher ins Bild passen, dass Leporinus Aquavivas Jesuitenlob übersetzt und dabei in eine Schmähschrift verkehrt hätte. Ob der ursprüngliche Text von Aquaviva auch schon in Echo-Form war, muss im Moment offenbleiben, ebenso wie der Zeitpunkt von Leporinus' Parodie. Wie der Wortlaut vermuten lässt, ist sein Spottgedicht unabhängig von den anderen beiden Textzweigen entstanden,[206] vielleicht ungefähr zeitgleich mit dem anonymen *ECHO, Das ist/ Ein kurtz doch wahrer unnd eygentlicher Widerschall/ Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter* von 1603 (Abb. 3).

Die verschiedenen Echo-Flugblätter und -schriften arbeiten alle mit vergleichbaren rhetorischen Mitteln. Zur Veranschaulichung seien hier einige Auszüge aus dem *ECHO* von 1603 (Abb. 3) hervorgehoben:

Wer seyn dann nun die Jesuiter?	Suiter/
Mit ihren viereckichten Schlappen?	Lappen/
Ja jeder der Heiligkeit voll ist?	Voll List/
[...]	
Thun sie dann zu den Weibern schleichen?	Leichen/
Befleissens sich der Gutten Thaten?	Braten/
Thuns auch das Völcklin fleissig lehren?	beschweren
Was Lehr komt auß irm Hertzkämmerlin?	Merlein/
Sagt man nicht/ daß sie seyn sanftmütig?	wütig/
Sinds nicht der Lutherischen freunde?	Feinde/
Sinds beym Babst und Fürsten ir vertretter	verräter/
[...]	
Man sagt/ gar schlecht und ubel sie zeren?	Wie Herrn/
Fasten stetigs und leben mässig?	Frässig/

205 Elias Hasenmüller/Melchior Leporinus: *HISTORIA JESUITICI ORDINIS, Das ist: Gründtliche und außführliche Beschreibung deß Jesuitischen Ordens [...] Anfänglich in Lateinischer Sprach beschrieben, Durch M. Eliam Hasenmüllern, vnnd Claudio Aquauiuæ, ihrem obersten General Verwaltern zu Rom, die rechte Warheit zu erkündigen, zugeschickt. Jetzt aber [...] ins Teudtsche gebracht Durch Melchiorem Leporinvm, Predigern der Euangelischen Warheit [...]*, Frankfurt a.M.: [Spieß], 1594; dies.: *JESUITICUM IEIUNIVM, Das ist: NOhtwendige/ unnd zuvor unerhörte Erzehlung/ deß unchristlichen Fastens der verdächtigen Jesuiter: darinnen Historiensweise vermeldet wirdt/ wie die Jesuiter in der viertzigtägigen FastenZeit jhre leibliche Vbung in jhrem Fasten anstellen/ [...]*, Frankfurt a.M.: [Spieß], 1596.

206 Vgl. Anm. 175.



ECHO,
Das ist/
Ein kurtz doch wahrer vnnd eygentlicher Widerschall/
Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter / auch wie man den Widerschall verstehen soll.

Wie heist die Stimm in diesem Thalle? halle/
kanst dann ein jeden wider hallen? Allen/
Wann sagst von Jesuiter schalckheit? Heut/
Wer seyn dañ nun die Jesuiter? Suiter/
Mit ihren viereckichten Schlappen? Lappen/
Ja jeder der Heiligkeit voll ist? Voll List/
Was jhn nicht gebürt sie nit annemen? Nemen/
Habens in jhrem Leben Armuth? Ja muth/
Thun sich der Welt reichthum verziehen? Ziehen/
Werden jhr Wonung nit auch besser? Schlösser/
Sinds im reden demütig vnd sanfft? Vnsanft/
Ist jhr Hertz keusch/züchtig/ vnd rein? Vnrein/
Achten sie gar keiner Weiber nicht? Wers sicht/
Thun sie dañ zu den Weibern schleichen? Leichen/
Befleissens sich der gutten Thaten? Braten/
Thuns auch das Völcklin fleissig lehrē? beschweren
Was Lehr komt auß jrm Hertzkämerlin? Merlein/
Sagt man nicht/daß sie seyn sanftmütig? wütig/
Sinds nicht der Lutherischen freunde? Feinde/
Sinds beym Bapst vñ Fürsté jr vertretter verräter
Sinds nit der Königen beförderer? Mörder/
Stifften sie nit viel frieden vnd ruh? Vnruh/
Vben sie nicht Catholisch die Lieb? Wie dieb/
Hör kein Jesuiter sich vergreifft? Wer pfeifft/
Das Geistlich ins Weltlich verwendē? schänden/
Mein ist das deñ jre grosse Frömigkeit? beim Eyd/
Was lieben vber Gott diese Münchē? München/
Was macht sie wider die Eh murren? Huren/
Lieben sie dann Huren so sehr? Ja mehr/

Man sagt/gar schlecht vñ vbel sie zerr? Wie Herrn/
Fasten siettigs vnd leben mässig? Frässig/
Trincken sie nicht den Wasser allein? All wein/
Mein was ist jhr bester Fisch im Mahl? Ein Aal/
Lieben sie Fleisches Lust vnd Mahlzeit? Allzeit/
Ich dacht jr Leben wer Ehr Vnd zucht? Vnzucht/
Liebr soll seyn der Papst der Antichrist? Er ists
Nent er sich nit ein knecht aller knecht? gar schlecht
Ists nicht grosse demuth seiner seits? Er seyts.
Ist er der geistligkeit Verwalter? Zrspalter/
Ist er der heiligen schrifft Vorweiser? Zreisser/
Hört er gern die schrifft vnd Bibel? Vbel/
Wie kräftig ist nu deß Bapsts Weywassr? wie wassr
Was haben sie von jhren Messen? Essen
Die Meß ist ja heilig wie mā spricht? Meins nicht
Davon halten doch die Pfaffen viel? Affen spiel/
Woher jr Vrsprung wer mags doch seyn? Maosin
Soll man sie nicht billich außspreiten? reutten/
Wer thut Complet vnd Metten plarren? Narren/
Wer hat das Meß lesen angestelt? Das geld/
Bringts jnē deñ auch viel Korn vñ wein? ohn pein/
Hielten sie sonst deren keine nicht? Eine nicht/
Lücker Bapst fragt wē bleibt das Fegfeuer als eiver
Was ist dann die Bäpstliche Bulla? Nulla/
Wo gehören nun die Bullen hin hewer? ins fewer
Auch die Jesuiter darneben Eben/
Sampt allem Bäpstlichen Geschwürme? würme/
Auff daß zunehme Gottes nahmen Amen.

Abb. 3: *ECHO, Das ist/ Ein kurtz doch wahrer unnd eygentlicher Widerschall/ Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter*, Flugblatt, s.l. [1603].

Trincken sie nicht den Wasser allein?	All wein/
[...]	
Was ist dann die Bäbstliche Bulla?	Nulla/
Wo gehören nun die Bullen hin hewer?	ins fewer
Auch die Jesuiter darneben	Eben/
Sampt allem Bäbstlichen Geschwürme?	würme/
Auff daß zunehme Gottes nahmen	Amen.[207]

Die Vorwürfe, die erhoben werden, sind die üblichen anti-jesuitischen: Völlerei, Unzucht, Ehebruch, das Vertreten einer falschen (oder gar keiner) Lehre, keine Bibelkenntnis, Bösartigkeit, Reichtum. Generell ist der Vorwurf der Heuchelei ein sehr häufiger, ebenso wie der Missbrauch der Messe zum Zechen oder zur Bereicherung. Ebenfalls angedeutet wird das politische Gewicht der Jesuiten, die nicht nur „vertretter" von Fürsten und Papst waren, sondern auch am Kaiserhof in Wien wichtige Ratgeberfunktionen wahrnahmen.[208] Besonders der *Lobspruch* von 1615 setzt hier einen eigenen Akzent, indem er dem Orden große Kriegsschuld und die Verantwortung für vielerlei politische und gesellschaftliche Verwerfungen anlastet.[209] Aber auch in den anderen Schriften finden sich gravierende Unterstellungen des Messemissbrauchs oder sogar der Leichenschändung und zahlreiche verbale Verunglimpfungen wie „Lappen" oder „Suiter". Dabei wird häufig auf lautliche oder (pseudo)etymologische Verwandtschaft zurückgegriffen, etwa im Reim „Bulla-Nulla", in der Herleitung des Namens ‚Jesuiter' von ‚Suiter', der Bezeichnung für einen Spötter oder Possenreißer,[210] oder der Verballhornung als „Jesuwider", als Gegner von Jesus.[211]

Die Schmähungen gehen so weit, dass neben der päpstlichen Bulle auch den Jesuiten der Feuertod gewünscht wird – oder zumindest das von ihnen selbst erfundene Fegefeuer. Dies entspricht einer Rhetorik, die die gegnerischen Argu-

207 *ECHO, Das ist/ Ein kurtz doch wahrer unnd eygentlicher Widerschall/ Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter*, s.l. [1603].

208 Harms: Einleitung, in: Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe, hg. von dems./Rattay, S. VIII.

209 *Ein gar newer Lobspruch von Ignatio Loiolae [...]*, s.l. 1615.

210 Vgl. Jacob Grimm/Wilhelm Grimm: *Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm*, 32 Teilbände, Leipzig 1854–1961, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/DWB (13.05.2023), s.v. *suitier*, Bd. 20, Sp. 1039.

211 In anderen Flugblättern wurde „Suiter" auch als Zusammenzug von Schwein und Sitte hergeleitet, zur Evidenzierung der sogenannt schweinischen Sitten. So bei [M. Franciscus Raphael:] *Der Suiten/ welche sich Jesuiten nennen/ ankunfft/ art/ und eigenschafft*, s.l. 1569, Abdruck und Kommentar in: Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe, hg. von Harms/Rattay, S. 36f.

mente stets gegen die Gegner selbst wendet; eine typische Strategie der Invektive. Noch spezifischer auf das Verhalten der Jesuiten zielt aber die ständige Echo-Correctio ab (z.B. im Vers „Ja jeder der Heiligkeit voll ist? – Voll List/“). Sie widerspiegelt rhetorisch die Heuchelei als einen der Hauptvorwürfe der Flugblätter: Die vielen selbstauferlegten Regeln, das Fasten etwa oder das Zölibat, werden proklamiert und von den Gläubigen gefordert, aber vom Klerus selbst gar nicht eingehalten – was dann wiederum durch eine zweifelhafte Bußpraxis kompensiert wird. Die Echo-Verkehrungen, von „sanftmütig“ zu „wütig“, von „mässig“ zu „Frässig“, repräsentieren also die grassierende Doppelmoral: Wasser predigen, aber „All wein“ trinken. Dabei dient die sprachliche Ähnlichkeit, sowohl in der Verballhornung als auch im Widerspruch, als „Mittel der Wahrheitsfindung“,[212] im Sinne einer Rhetorik der (Selbst-)Entlarvung.

Echo ist dabei nicht nur wegen der Correctio, der Verballhornung und Entlarvung der Doppelmoral eine effektive Form der Diffamierung. Aufgrund seiner impliziten Akustik verstärkt es diese eindringliche Rhetorik. Beschwörende Verwünschungen sollen ihre Wirkung tun, besonders effektvoll etwa im Schlussgebet von Conrads *ECHO*: „Gott stewre diesen bösn Gschwürme – Würme. | Auff das zu nehme Gottes Nahmen – Amen“.[213] Vorgestellt als Exclamatio wirkt Echo zudem als mediale Verstärkung des Flugblatts: Die Diffamierung soll öffentlich gemacht und möglichst weit verbreitet werden. Diese Funktionalisierung des Echos als Medium der Bekanntmachung, die sich gegen Ende des 17. Jahrhunderts (allerdings in panegyrischer Weise) noch wesentlich akzentuiert,[214] scheint hier zumindest angelegt.

1.4.4 Diskursausschluss

Der diffamierende Charakter des Echos bleibt im 17. Jahrhundert vor allem in Streitschriften bestehen. Das formale Echo (und häufig auch das Echo-Motiv) spielt zwar innerhalb der Texte keine Rolle, doch in den Überschriften wird die – formal-rhetorisch entstandene – Semantik des Widerspruchs noch länger präsent

212 Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe, hg. von Harms/Rattay, S. 122.
213 Conrad: *ECHO, Das ist/ Ein Kurtzer doch wahrer und eigentlicher Widerschall*, s.l. [ca. 1620]; zit. nach ebd., S. 122.
214 Siehe dazu besonders das Kapitel 4.4.

gehalten. *Echo*, *Widerhall*, *Rebuff* oder auch *Echo apologetica* werden als Synonym für polemisch-gehässige Kritik und vor allem für die Replik verwendet.[215] In (para)literarischen Texten wird das Echo im 17. Jahrhundert hingegen nur noch selten diffamierend eingesetzt, ebenso wie der antagonistische Charakter im Allgemeinen in den Hintergrund tritt. Eine interessante Ausnahme, die hier besprochen werden soll, ist das poetologische *Jambisch Echonisch Sonnet* von Philipp Zesen. Anders als in der Jesuitenpolemik geht es hier nicht um die Schmähung eines Kollektivs, sondern um den diffamierenden Ausschluss eines einzelnen, und zwar eines dichtenden Subjekts.

Bereits die venezianische Dichterin Gaspara Stampa hatte in ihren *Rime*[216] den erfolglosen Versuch, am literarischen Diskurs teilzunehmen, durch Parallelisierung mit der Nymphe Echo zum Ausdruck gebracht. Stephan Leopold hat gezeigt, dass in Stampas Liebeslyrik, die generell ein „Ausdruck eines Kampfes um ein Recht auf Sprache“[217] sei, die ironische und explizite Kritik am „männlichen Paradigma des Petrarkismus“[218] omnipräsent sei. In diesem Diskurs gibt es keine „weibliche[] Subjektivität“; das Weibliche spielt nur als „Selbstbespiegelung des männlichen Dichters“ eine Rolle, ähnlich „der mythischen Echo, die für sie nicht bestimmte Worte des Mannes mechanisch nachspricht, ohne ihn je zu erreichen“.[219] Stampas Dichtung bewege sich zwischen Ausdruck der Resignation, der „stanca favella“ (‚müden Worte/Geschichten‘) und dem Versuch, den vorherrschenden Diskurs intertextuell und dekonstruktiv zu demaskieren.

Bei Zesen nun erscheint das Echo sowohl als Metapher des Ausschlusses als auch des Widerspruchs. Dabei sind die Differenzen ebenfalls im Bereich der Poetik zu verorten, wobei es nicht nur um die Teilhabe am poetischen Diskurs, son-

215 Siehe bspw. die folgenden Überschriften: Johann Heinrich von Pflaumern: *Rebuff Auff Den Mantzischen plumppen widerhall/ Oder Klare Beweisung/ daß alles was D. Caspar Mantz dem Herrn D. von Pflaumern vermessentlich zugemessen/ sein (Mantzen) aigen/ falsch boß: und lasterhafftes Gedicht: Er auch wegen berait in seinem Busen tragender Retorsion nicht gut genug seye einem Ehrlichen Mann was zu retorquirn [...]*, s.l. [1654]; oder bei Röder: *ECHO APOLOGETICA Oder Verantwortungs-Schrifft wider Israel Hiebners im Reichs-Calender gebrauchte Unbescheidenheit. Darinnen entdecket wird/ Wie Hiebner mit Abergläubischen Heydnischen Vanitäten die Einfältigen zu verführen/ und ihnen [...] Zebels abergläubische Hausregeln als Wort und Stimmen Gottes zu verkauffen [...] sich unterstanden/ Jetzund aber solches [...] leugne/ [...] eine muthwillige [...] Anklage nenne/ und zur Ungebühr ausschreye/ Der Wahrheit zum besten in Druck gegeben*, Jena 1654. Vgl. hierzu auch den Beitrag von Wesche: Echo, in dem das Echo als Widerruf, also als Replik der schreibenden Person gegen sich selbst besprochen wird.

216 Stampa: *Rime*, Venedig 1554, Nr. CLII: *Io vorrei pur ch'Amor dicesse*, Abdruck und Analyse des Gedichts in: Leopold St., S. 180f.

217 Leopold St., S. 177.

218 Ebd., S. 189.

219 Ebd., S. 185 u. 191.

dern um die Frage nach Autorität und Einfluss auf bestimmte Entwicklungen der Poesie geht. Das Echo dient als Metapher der Ignoranz einer selbstbezüglichen, gegenüber von Neuerungen verschlossenen literarischen Tradition.[220] Interessant ist an dem Beispiel, dass es mit der Evokation sowohl der mythischen Nymphe als auch des akustischen Phänomens zwei Positionen überblendet: jene des ausgeschlossenen Subjekts und jene eines ausschließenden Kollektivs. Das Gedicht, das in allen vier Fassungen des *Helikon* abgedruckt wurde, lautet folgendermaßen:

> Ein Jambisch Echonisch Sonnet.
>
> Ach könt ich doch den busch erreichen! E. eichen.
> Da wo mein Liebster innen sitzt! Ech. itzt.
> Mein hertz vor lieb' ist aufgeritzt. Ech. ritzt.
> und wil vor angst fast gar verbleichen. E. leichen.
> Ich ruff euch an Ihr schönsten Eichen/
> Die Ihr die Wälder zieret itzt.
> Doch hör' ich nichts als wie da blitzt. Ech. itzt.
> Der Wider-ruff auff mich mit keichen.
> Ich komme zu den klüften auch. E. lüften auch.
> und schrey nach meinem alten brauch/
> Da ist auch gäntzlich nichts zu hoffen/ Ech. zu hoffen/
> Als nur der bloße widerschall/ Ech. hall/
> der sich ereiget überall;
> Mein mund steht mir ohn ablaß offen. Ech. laß hoffen.[221]

Das Sonett beginnt gewöhnlich und ungewöhnlich zugleich: mit dem Ausdruck sehnsüchtiger, lebensbedrohlicher Liebe, aber auch mit der Suche nach dem Geliebten im „busch – Da wo mein Liebster innen sitzt!" (V. 1f.).[222] Nicht Echo wird also im Busch verortet, mit der (heteronormativ gedacht) das weibliche Ich sich *über* den Liebsten unterhalten würde, sondern der Liebste selber. Und etwas Weiteres ist ungewöhnlich: Das weibliche, liebesversehrte Ich, das im Busch den Liebsten zu erreichen versucht, evoziert die Nymphe Echo aus Ovids Narziss-Erzählung – sowohl aus der ersten Szene, in der sie Narziss im Wald erfolglos zu erhaschen

220 Die folgende Interpretation ist eine Zusammenfassung der ersten Hälfte meines Beitrags Leimgruber: *Klingen* oder *Keichen?*, S. 111–121.

221 Philipp Zesen: *Deutsches Helicons Erster und Ander Theil/ Oder Unterricht/ wie ein Deutscher Vers und Getichte auf mancherley Art ohne fehler recht zierlich zu schreiben [...]. Itzo wieder vermehret und zum andern mahl herraus gegeben*, Wittenberg: Röhner, 1641. – Moderne Edition (2. Auflage sowie Varianten der 1. Auflage 1640): Sämtliche Werke, unter Mitwirkung von Ulrich Maché und Volker Meid hg. von Ferdinand van Ingen, Bd. IX, Berlin/New York 1971 (Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts 25), S. 67f.

222 Ebd. Im Folgenden wird das Gedicht nach der zweiten Auflage direkt im Fließtext zitiert.

sucht, als auch der zweiten, in der Narziss im verborgenen Locus an der Quelle sitzt und nur sein Spiegelbild wahrnimmt. Das würde bedeuten, dass das Echo hier im Grunde mit sich selbst Zwiesprache hält: Das als Nymphe Echo personifizierte lyrische Ich spricht mit dem formalen, lautlichen Echo.

Eine emphatische Fremdadressierung zu Beginn des zweiten Quartetts „Ich ruff euch an“ versucht jedoch aus dieser Selbstbezüglichkeit auszubrechen. Gleichzeitig fallen Mythos-Evokation und Liebesmotiv in sich zusammen. Übrig bleibt, so scheint es, der Locus der Echo-Liebes-Klage, die Wohnstätten Echos:[223] die „Eichen, Wälder“ und „klüfte“ (V. 5f. u. 9). Doch die Spezifik der Eichen irritiert, zumal damit das erste konventionelle[224] Locus-Element „busch“ einer Correctio unterzogen wird: „Ach könt ich doch den busch erreichen! E. eichen.“ (V. 1). Schon zu Beginn schert der Text also subtil aus dem Echo-Locus aus; nicht der Busch soll erreicht werden, sondern die „eichen“. Im zweiten Quartett folgt das Ich diesem Rat und wendet sich an die Eichen: „Ich ruff euch an Ihr schönsten Eichen/ Die Ihr die Wälder zieret itzt“ (V. 5f.). Die Situierung der Eichen in den „Wäldern“ lässt, im Kontext einer Poetik, aufhorchen. Das rhetorisch konnotierte Verb „zieren“ („Die Ihr die Wälder zieret“, V. 6) gibt dazu den Wink mit dem Zaunpfahl: Das Quartett spielt an auf *Sylven*, auf *Poetische Wälder*,[225] auf Gedichtsammlungen also, und bei Zesen vielleicht noch auf mehr: auf Texträume, auf Räume der Dichtung oder des Dichtens.[226]

Doch welche spezifische Symbolik kommt dabei der Eiche zu? In der frühneuzeitlichen Emblematik steht die Eiche vor allem für Eigenschaften, die mit ihrem Alter, ihrer Höhe und der Härte ihres Holzes in Zusammenhang stehen:

223 Kaiser, S. 83; Till: *Schallinne*, S. 66.

224 In anderen *Helikon*-Passagen ertönt das Echo aus „öden büschen/ gebürgen und klüften“ oder „wäldern“, z.B. in der 4. Auflage: Zesen: *Durch-aus vermehrter und zum viert- und letzten mahl in vier teilen aus-gefärtigter Hoch-Deutscher Helikon/ oder Grund-richtige Anleitung zur Hoch-deutschen Dicht- und Reim-kunst*, Berlin: Reihel/Jena: Sengenwald, 1656. – Moderne Edition (4. Auflage sowie Varianten der 3. Auflage 1649): Sämtliche Werke X/1–2, hg. von van Ingen, S. 328.

225 Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau 1624, Kap. V, Diii.

226 Seraina Plotke hat gezeigt, dass bei Zesen der Begriff Wälder nicht nur in normativen Kontexten, sondern auch in Erzähltexten und Gedichten dezidiert poetologischen Charakter erhält. Seraina Plotke: Philipp von Zesens *Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack* als poetologisches Werk, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 25–34, besonders S. 28–30.

für Autorität,[227] Herrschertugenden,[228] Standhaftigkeit und Pflichttreue.[229] Es scheint also, dass hier, im Kontext der ‚Wälder' als Text- und Literaturräume, auf die höchsten Autoritäten der Dichtung angespielt wird. Dazu würde auch die Verbindung von Eiche und Blitz (vgl. V. 7) passen, die den Göttervater Jupiter evoziert,[230] als dessen heiliger Baum die Eiche angesehen wird.[231] Das Ich ruft sie also an, diese „schönsten Eichen", die gegenwärtig, „itzt" (V. 6f.), die „Wälder" zieren. Sie zeigen sich jedoch ihrer Autorität nicht würdig: „Doch hör' ich nichts als wie da blitzt. Ech. itzt. | Der Wider-ruff auff mich mit keichen." (V. 7f.). Diese Charakterisierung greift auf die negativen Symboliken der Eiche zurück: Hoch- oder Übermut, Hartherzigkeit, Starrsinn, den alten Irrtum.[232] Hier scheinen mir eben diese unversöhnlichen Eigenschaften der Eiche, die harte Selbstbezogenheit, der narzisstische Hochmut, und besonders das Beharren auf Überkommenem aufgerufen. Die Tradition beherrscht die Gegenwart, dem „alten brauch" (V. 10) darf nicht widersprochen werden. Ansonsten treffen einen die Blitze, der „Wider-ruff" und das scharfe, „keichen[de]" Urteil der alten Eichen.[233]

Zesen ist zwar zum Zeitpunkt der ersten Auflage des *Helikon* 1640 noch sehr jung, und seine mehr oder minder heftigen Differenzen mit einigen Exponenten der

227 Bekannt ist im 17. Jahrhundert auch Tacitus' Beschreibung der germanischen Wälder mit Eichen als Gerichtsbäumen, in: Tacitus: *Germania* – Lateinisch und Deutsch, hg. von Perl, in: Griechische und Lateinische Quellen zur Geschichte Mitteleuropas bis zur Mitte des 1. Jahrtausends u. Z., hg. von Hermann 1990, Teil 2.

228 Dazu gehört auch die Friedenssymbolik, die sich anhand von Darstellungen politischer Ereignisse nach dem 30-jährigen Krieg nachvollziehen lässt. Sie bildet vermutlich auch eine Grundlage für das erste Ordensemblem der Pegnitzschäfer, eine Panflöte, aufgehängt an einen Eichenbaum. Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, Titelkupfer.

229 Henkel/Schöne, Sp. 1256 (Herrschertugenden), 220f. (Standhaftigkeit), 220 (Nützlichkeit), 222 (Beharrlichkeit), 225f. (Pflichttreue), 198 (goldenes Zeitalter).

230 Zesen schreibt an anderer Stelle, der „Nahme Jupiter" sei „ein algemeiner Macht- und Ehren-nahme", da er für „so viele[] und unterschiedliche[] Könige[]" gebraucht worden sei. Zesen: *Der erdichteten Heidnischen Gottheiten/ wie auch Als- und Halb-Gottheiten Herkunft und Begäbnisse*, Nürnberg 1689, zit. nach: Sämtliche Werke XVII/1–2, hg. von van Ingen, hier Teilbd. 1, S. 46 u. 409. Zudem gibt Zesen antike Quellen an, die Jupiter als Vater der „Sanggöttinnen" (Musen) anführen, ebd., S. 367f.

231 Ebd., S. 65. – Die Eichen als heiliger Baum Jupiters verweisen auch auf den Garten von Dodona (vgl. Zesen: *Prirau/ oder Lob des Vaterlandes*, [Hamburg]: Genossenschaft/Amsterdam: Konrad, 1680, S. 5 und 56f.), wo aus den Eichen hinaus gesprochen und prophezeit wird – womit sich der Kreis zum Echo schließt. Aus dem griechischen Wort *δρῦς* (‚Eiche, Baum') leitet sich zudem die Bezeichnung *Dryaden* (‚Baum- und Waldnymphen') her.

232 Henkel/Schöne, Sp. 972 (Hochmut, Selbstüberschätzung), 222 (hartes Liebesobjekt), 227 (harte, starre Eiche vs. biegsame Weide: Mäßigung), 226f. (Vergehen der Reiche), 221 (alter Irrtum).

233 Vgl. Anmerkung 202.

Fruchtbringenden Gesellschaft liegen noch in ferner Zukunft.[234] Und doch hat er schon hier das Selbstbewusstsein, die erste umfangreichere Poetik nach Opitz drucken zu lassen. Die Neuerungen gegenüber Opitz sind für unser Beispiel bedeutsam: die Erweiterung der metrischen Möglichkeiten im Sonett, die Echo-Gedichte und im Allgemeinen eine dezidierte Ausrichtung auf umstrittene Fragen der Metrik,[235] die sich ab der zweiten Auflage zuspitzt. Aus der Perspektive seiner späteren Experimente, insbesondere der zahlreichen vermischten Versarten, können diese Innovationen noch als moderat angesehen werden – doch wenn man sich die Ablehnung in Erinnerung ruft, die Zesens Lehrer August Buchner mit seinen Reformversuchen in den 1630er-Jahren teilweise erfahren hat,[236] lässt sich die Tragweite vielleicht adäquater ermessen. Vor diesem Hintergrund gewinnt die Idee, dass in unserem Beispiel das Abblitzen an gewissen Ur-Eichen der Dichtung – seien es Personen, Texte oder Dichtungsregeln – thematisiert wird, an Plausibilität. Sie stehen beharrlich, mehrfach deiktisch markiert, „itzt“ (V. 6f.) in den „Wäldern“ und setzen jeglicher Innovation boshaften Widerspruch („Wider-ruff [...] mit keichen“, V. 8), schnelles (Vor-)Urteil („blitzt“, V. 7) und Ignoranz („nur der bloße widerschall“, V. 12) entgegen. Das Überkommene wird verbildlicht durch die Zweideutigkeit des Verbs „lüften“, die die Echo-Kluft als stinkendes Grab erscheinen lässt: „Ich komme zu den klüften auch. E. lüften auch“ („stinken auch“, V. 9).[237]

Die Charakterisierung des Echos als boshaften „Wider-ruff“ erscheint in der dritten und vierten Auflage noch akzentuierter durch die Substituierung der Abkürzungen, die die Echo-Antwort ankündigen: von „E/E./Ech.“ zu „W/W“. Gleichzeitig finden sich in Zesens Gedichtkommentar von 1649 neu Hinweise auf das latent Aggressive, Kritische und das Spott-Potential der Echo-Form:

234 Die späteren Differenzen mit der Fruchtbringenden Gesellschaft beziehen sich fast ausschließlich auf grammatische, orthographische und lexikalische Fragen; hinzu treten ab den 1650er-Jahren aber zunehmend auch Differenzen im Bereich politisch-sozialer Distinktion. Vgl. dazu u.a. Andreas Herz: Philipp von Zesen und die Fruchtbringende Gesellschaft, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 181–208.

235 Vgl. Plotke: *Rosen-Wälder Vorschmack*, S. 31; Ferdinand van Ingen: Philipp von Zesen in seiner Zeit und seiner Umwelt, Berlin 2013 (Frühe Neuzeit 177), S. 51f.

236 Siehe dazu meinen Beitrag Leimgruber: *Klingen* oder *Keichen?*, S. 121–124.

237 Das Echo ist hier zweideutig: 1. ‚[Ich komme zu den] Lüften auch‘, 2. ‚[Sie = die Klüfte] stinken auch‘. Zur Bedeutung von „lüften“ als ‚stinken‘ siehe Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 12, Sp. 1250f.

> Die besten [Echos] seind diese/ die fein scharf klingen und in die ohren hinein schallen/ als blitzt/ itzt; auch wan der Wieder-ruff einen aus-hönet/ und nur des-wegen nach-redet/ daß er ihn verspotten möge/ oder die forige meinung besser erkläret/ [...].[238]

Genau ein solch höhnisches, scharfes Echo beschreibt das Ich im zweiten Quartett: „Ich ruff euch an Ihr schönsten Eichen/ | [...] Doch hör' ich nichts als wie da blitzt. Ech. itzt. | Der Wider-ruff auff mich mit keichen." (V. 5–8). Alles rufen und „schreyen" (V. 10) hilft also nichts, denn die Antwort ist nur aggressiver und zugleich substanzloser, „bloßer widerschall" (V. 12): Widerspruch und Ignoranz. Das zeigt sich auch darin, dass dieser „keichende" Widerruf vom Ich zwar beschrieben wird, aber in den Echo-Antworten selbst nicht in Erscheinung tritt. Der formale Echo-Dialog ist bloß ein hoffnungsloses (vgl. V. 11) Gespräch des Neuerers mit sich selbst. Der am Ende offenstehende Mund (V. 14) suggeriert Ruf und Echo-Raum zugleich: Der abgeprallte Ruf findet nur hier, beim Rufenden selbst Resonanz, wo der wirkungslose Kreislauf wieder von vorne beginnt.

Ein weiteres Indiz für diesen Subtext ist eine Anspielung auf ein Sonett aus Opitz' *Teutschen Poemata.* Dabei handelt es sich zwar nicht um ein Echogedicht, doch sein Klage-Gestus und die typischen landschaftlichen Loci als Adressaten sind mit jenen von Echo-Gedichten vergleichbar:

> IHr kalten Wasserbäch/ jhr Hölen/ vnd jhr Steine/
> Ihr grünen Eichenbaum ihr schönsten in dem Waldt/
> Ach höret doch/ wie ich ersefftze manigfalt/
> Schreibt auff mein Testament jhr vnbewohnten Haine/
> Seit Secretarien/ wie ich vmb Vnglück weine/
> Grabts in die Rinden ein/ auff daß es der gestallt
> Wachs jmmerfort/ wie jhr: Ich aber sterbe bald/
> Beraubet meiner selbst/ vnd ehnlich einem Scheine [...].[239]

Verse 2f., „Ihr grünen Eichenbaum ihr schönsten in dem Waldt/ Ach höret doch", werden bei Zesen sinngemäß, z.T. wörtlich in den Versen 5f. verarbeitet: „Ich ruff euch an Ihr schönsten Eichen/ Die Ihr die Wälder zieret itzt". Bei Opitz fungieren die Eichen zunächst als Adressatinnen der Klage, dann als Schreibstoff: Die „vnbewohnten Haine" sollen als „Secretarien" eine Zeugnisfunktion wahrnehmen und das Leid des Ich in die Eichenrinden eingraben. Das „Testament" als Zeugnis des Leides, das mit dem Baum wächst, wird zu einem dichterischen Vermächtnis überhöht: Der Schriftträger, die Eiche, soll auch nach dem Tod des Ich „jmmer-

238 *Durch-aus vermehrter und zum viert- und letzten mahl in vier teilen aus-gefärtigter Hoch-Deutscher Helikon*, zit. nach: Sämtliche Werke X/1, hg. von van Ingen, S. 164.
239 Opitz: *Sonnet. Ex Gallico*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 75f.; das Gedicht ist eine Übertragung eines französischen Sonetts von Pierre de Ronsard.

fort“ weiterleben und -wachsen, und mit ihm die Schrift, sein Werk. Ein Blick in Zesens *Helikon*-Vorwort zeigt, dass er dem Autor Opitz genau dieses Vermächtnis zuerkennt: Seine „schöne Schrifften seien schon in jedermans händen/ und durch die gantze Welt ausgebreitet“; er habe sich „in das gestirne hinauff“ geschwungen, so „daß Ihm schon allbereit der höchste Grad der unsterbligkeit zuerkannt“ sei.[240]

Im *Jambisch Echonisch Sonett* scheint diese Omnipräsenz allerdings kritisch beleuchtet. Im dritten Vers wird das eingeritzte Liebesleid in Form des Herzens aufgenommen: „Mein hertz vor lieb’ ist aufgeritzt“. Das Bild lässt sich in zweifacher Weise verstehen: als Herz, das vor Liebe auf die Rinde „aufgeritzt“ wurde, aber auch als verletztes physisches Herz („Mein hertz“), das das Ich „fast gar verbleichen“ (V. 4) lässt. Gleichzeitig versteckt sich in der vertikalen Lektüre der Echo-Antworten ein weiteres Szenario des Einritzens:

Ach könte ich doch den busch erreichen!	E. **eichen**.
Da wo mein Liebster innen sitzt!	Ech. **itzt**.
Mein hertz vor lieb’ ist aufgeritzt.	Ech. **ritzt**.
und wil vor angst fast gar verbleichen.	E. **leichen**. (1–4)
	(„Eichen, jetzt ritzt [ihr] Leichen.“)

Der Anspruch eines dichterischen Vermächtnisses wird hier parodiert, indem nicht wie im Opitz-Sonett etwas eingeritzt wird, das „immerfort“ weiterwächst, sondern etwas Leichenhaftes, Starres. Das „Testament“, die anhaltende, wachsende Wirkmacht von Autoritäten und Traditionen im Wald der Dichtung, erweist sich als unersprießlich.[241] In der absurden Konstruktion der sich selbst beschreibenden Eichen stellt sich die Imitation und Verehrung des Immergleichen als selbstbezüglich und unproduktiv dar.

Zesens Vorwort zum *Helikon* macht denn auch deutlich, dass er in seiner Poetik möglichst eigenständig agieren und eigene Beispiele anführen will:

> Opitz [...] Welches schöne Schrifften schon in jedermans händen/ und durch die gantze Welt ausgebreitet/ darumb ich es unnötig erachtet/ weitleüftigern Bericht davon zu thun/ oder sein schöne Gedichte/ Sonnet und Oden zu Exempeln anzuziehen/ weil sie ein jeder gantz aus Ihm als dem Brunnenquell selbsten überflüssig schöpffen kann: daß ich mich aber bißweilen meiner eignen Exempel gebraucht habe ichs aus mangel anderer thun müssen/ als

240 Zesen: *Deutsches Helicons Erster und Ander Theil*, 2. Auflage Wittenberg 1641, in: Sämtliche Werke IX, hg. von van Ingen, Vorrede, S. 20.

241 Vgl. dazu auch Harsdörffers Beschrieb der Eiche als Sinnbild: „Der Eichbaum ist ein Bild eines alten Geitzhalses/ der ein grosses Ansehen hat/ aber schlechte Frucht bringet“. Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele VII* (1647), hg. von Böttcher, S. 120.

> in den Dactylischen/ Trochäischen und Echonischen Sonetten/ und andern mehr/ welche meines Behalts/ ich bey andern/ ja auch in unsers Poeten Schrifften noch nicht gesehen.[242]

Zesen hat den Anspruch, die Innovation nicht nur durch eigene Beispiele, sondern auch durch (im Deutschen) neue Formen und metrische Formate zu fördern. Insofern imitiert er das Vorhaben Opitz', eine Erneuerung der deutschen Dichtung, zwar durchaus, aber auf eigene und wiederum neue Weise, auch wenn er weiß,[243] dass es „fast unmöglich Ihme" [Opitz] „den Palmen aus der Hand zu reissen/ oder zum wenigsten Ihm selbiges[244] nachzuthun", und auch schon mit „scharfsüchtige[r] Verbesserung" rechnet, wenn seine Neuerungen „an die straffsüchtige Lufft gelangen".[245] Dennoch führt er unbeirrt das Programm seines Lehrers Buchner weiter, das sich besonders um die Etablierung des daktylischen Versmaßes drehte. Wenige Jahre später werden auch die Pegnitzschäfer die metrischen Neuerungen mit Begeisterung aufnehmen.[246]

Das *Jambisch Echonisch Sonnet* kritisiert also eine selbstbezügliche, gegenüber Innovationen verschlossene Dichtungstradition und inszeniert das Subjekt im Echo-Raum als Rufer in der Wüste, der entweder böswillig verurteilt oder ignoriert wird. Dabei wird das Urteil gegenüber dem verschmähten Dichtersubjekt nicht wie bei der Jesuiten-Polemik mit beschimpfenden Echo-Antworten ausgerufen, sondern als Echo-Allegorie beschrieben. Scharfzüngig und -sinnig ist an diesem Gedicht dennoch vieles, insbesondere die Tatsache, dass das Ich sich als Opfer inszeniert, dabei aber ebenfalls kräftig austeilt. Denn das Gedicht ist keineswegs frei von rhetorischer Aggression, welche sich gegen die alten „Eichen" richtet, die entgegen ihrer zunächst behaupteten Schönheit nicht nur als „keichen[d]", sondern gar als leichenhaft und stinkend dargestellt werden. Und wie das Echo-Telestichon der ersten Strophe zeigt, wird zum Zweck der Diffamierung auch die implizite Schallwirkung des – eigentlich den Autoritäten zum Vorwurf gemachten – scharfen „Wider-ruff[s]" eingesetzt.

---

242 Zesen: *Deutsches Helicons Erster und Ander Theil*, 2. Auflage Wittenberg 1641, Sämtliche Werke IX, hg. von van Ingen, Vorrede, S. 20f.

243 Zu Zesens vermessenen Ambitionen vgl. den Aufsatz zu seiner ästhetischen Selbstnobilitierung und der Befremdung etlicher Zeitgenossen demgegenüber: Claudius Sittig: Zesens Exaltationen. Ästhetische Selbstnobilitierung als soziales Skandalon, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 95–118.

244 Gemeint sind Opitz' Leistungen allgemein bzw. das damit Erreichte, der „höchste Grad der unsterbligkeit", Zesen: *Deutsches Helicons Erster und Ander Theil*, 2. Auflage Wittenberg 1641, Sämtliche Werke IX, hg. von van Ingen, Vorrede, S. 20.

245 Ebd., S. 20f.

246 Siehe dazu bspw. Eberhard Mannack: Die Stellung der Pegnitzschäfer in der deutschen Barockliteratur, in: John Roger Paas (Hg.): Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 132–145.

1.4.5 Existenz, Kontingenz

Nun aber nochmals zurück zum Beginn des 17. Jahrhunderts, als die verschiedenen Spielarten des Ein- und Ausschlusses, mental affektiv, sozial ächtend, ausschließend oder zur Täuschung von Widersachern, noch viel verbreiteter waren. Ich komme damit auf einen letzten zentralen Aspekt der Vereinzelung zu sprechen, und zwar auf einen sehr grundlegenden, gleichsam existenziellen Antagonismus. Zur Erklärung gehen wir nochmals zurück zum teuflischen Quäl-„Geist" aus dem *Raaber Liederbuch.* Nachdem er zuerst freundlich zugewandt schien, sich dann aber plötzlich feindselig verhält, fragt das verzweifelte Ich, was es ihm denn nütze, wenn es leide:

> 6. Waß hilfft eß dich,
> wenn gleich yetz ich
> mueß Sterben dahin
> vor Traurenß Sin,
> auß hofnung Dickhs,
> auß Neidt unnd haß des glückhs? Nix.[247]

Echos lakonische Antwort, aber auch die Frage des Ich stehen paradigmatisch für den Charakter der Echo-Dichtung zwischen Spiel und Existenzialität. Das Echo spielt zugleich lustvoll und gleichgültig mit dem Unglück des Subjekts, und auf einer Metaebene ist das ganze Setting, auch das topische Unglück, die Liebesklage, der Streit mit Amor, die Betrügereien des Eco finto, alles nur literarisches Spiel.[248] Doch auch als Spiel hat der Echo-Dialog – diegetisch – durchaus seine existenzielle Dimension. Denn es ist nicht ein Spiel mit Regeln, die für beide Partner des Dialogs gelten. Sowohl Vergnügen als auch Leid bestehen in seinem Kontingenzcharakter. Echo bestimmt die Regeln selbst, und diese sind weder nachvollziehbar noch vorhersehbar. Es vertritt die Macht, auf die das Subjekt keinen Zugriff hat.

Allen voran vertritt es damit die schicksalhafte Liebe: „Chi fa ciascun d'amor consorte? sorte."[249] (‚Wer macht jeden zu einem Gefährten der Liebe? Schicksal.') Auch noch 1650 wird diese Macht im Echo-Dialog verhandelt, in einem Gedicht aus der Kompilation *Fünff SChöne newe Weltliche Lieder*. Auch hier rät Echo von der Liebe ab, und das Ich lässt sich zunehmend davon überzeugen. Das resultiert zunächst in eine ausführliche gemeinsame Klage über die Schmerzen, die Cupido

247 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 77, S. 179.

248 Zur Interpretation des Zesen-Sonetts als Transformation des Mythos zum Sprachspiel, des Inhaltlich-Stofflichen zu Form, Laut, Klangfigur und Medium, siehe Kaiser; und im Anschluss daran Till: *Schallinne*, v.a. S. 64–71.

249 Serafino: *Ecco. Aime: che harro del mal*, in: *OPERE*, Rom 1502, d, V. 8.

durch sein „binden“ verursacht, mit dem Fazit: „Lieben ist thewer“.[250] Am Ende bekräftig das Ich seine Einsicht und den Vorsatz: „Dieses wil ich in Sinne mir fassen“. Die Echo-Stimme applaudiert nun allerdings nicht zustimmend, sondern spottet: „E. Wird dich nicht haften“,[251] und fügt am Ende des Gedichts dem Vorsatz, von der Liebe Abstand zu nehmen, noch ungläubig hinzu: „Daß ichs mag sehen“.[252] Damit zweifelt es nicht nur die Lernfähigkeit des Ich an. Letztlich geht es um die Tatsache, dass gegen die Liebe kein Kraut gewachsen ist, auch wenn das Ich sich noch so viele gute Vorsätze nehmen würde. Echos Kehrtwende widerspiegelt, was auch mit der Liebe oder dem Schicksal passieren kann: Wenn man zuoberst ist, dreht das Rad wieder nach unten. Hier nützen keine Einsichten, keine Vorsätze und auch keine Bestechungsversuche. Das zeigt sich auch in den echonischen Dialogen mit dem Liebesgott. In Guarinis *Pastor fido*, und später noch ausgeprägter in Mannlichs deutscher Übertragung, fällt auf, wie überlegen Amor gegenüber dem wütenden Silvio wirkt. Silvio beleidigt, tobt, höhnt; Amor jedoch beschränkt sich auf das Nötigste, als ob er suggerieren wollte: Ich benötige keine rhetorischen Waffen gegen dich, denn mein Pfeil wird dich ohnehin erwischen.[253]

Die Macht der Liebe und anderer Affekte der menschlichen Existenz – „Trauren[], hofnung, [...] Neidt unnd haß des glückhs“ – sind unhintergehbar, wie das Schicksal, wie Gottes Ratschlüsse, wie der Tod. Diesen Konnex jedenfalls macht Arcas in seiner Deutung des feindlichen Eco finto:

> Ade ich hab jetz gnug/ ich kan woll sehen | Daß mihr daß gstirn als thut zuwider gehen/ | Amor wil meines endts ein ursach sein | Daß er sich nenn der uberwünder mein. | Weil es den Göttern also willgefallen | Mein seel zunehmen/ will ich mich dreinstellen.[254]

Arcas schließt aus dem antagonistischen Echo, dass nicht nur Amor gegen ihn ist und ihn in den Tod treiben will, sondern dass ihm auch das in den Sternen stehende Geschick „zuwider“ geht und es den Göttern „willgefallen | Mein seel zuneh-

250 *Fünff SChöne newe Weltliche Lieder. Das Erste: ECHO Wo magstu jetzundr wol stecken? Hinter der Hecken/ etc. Das Ander: Lucidor hüt eins der Schaf/ in eim warmen Sommertag/ etc. [...]*, s.l. [ca. 1650], erstes Lied, 3,6.

251 Ebd., 5,1f.

252 Ebd., 5,6.

253 Eilger Mannlich/Battista Guarini: *PASTOR FIDO. Ein sehr schön/ lustige und nützliche TRAGICO Comoedia. [...] auff dem Fürstl: Beylager CAROLI EMANUELIS Hertzogen von Savoja, &c. mit Frewlein CATHARINA infantin auß Osterreich/ [et]c. Beschrieben und Dedicirt [...]*, Mühlhausen: Stange, 1619, die Echo-Szene zwischen Silvio und Amor in Akt IV, Szene VIII, Nv–Nvij.

254 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 395.

men“. Mit der rhetorischen Frage „Waß kan mihr dann der todt bringen völlig?“[255] weist er auf die Dürftigkeit seiner Optionen hin. Sein Schicksal ist besiegelt, denn gegen diese Mächte ist nichts auszurichten. Auch der Versuch, dem Unabwendbaren mit Logik zu begegnen, es verstehen zu wollen, muss dabei scheitern, wie sich an Echos Antwort im *Raaber Liederbuch* gezeigt hat. Der Echo-„Geist“ hat „Nix“ von seiner Feindseligkeit, keinen Nutzen von der Qual des Subjekts, er will gar nichts erreichen. Es gibt keinen rational nachvollziehbaren Grund für die Quälerei, außer vielleicht dem Affekt als Bedingung menschlicher Existenz.[256] Auch wer, wie der arme Schäfer Rusticus in Burckhardts *Juliana*, glaubt, sich unfehlbar zu verhalten, ist nicht gefeit vor dem „verkhert[en] [...] Lauff des Mensschlichen Leben.“[257]

Das Echo ist Figur der existenziellen Kontingenz.[258] Ihm ist ebenso wenig wie der Liebe zu trauen, denn es ist stetig wandelbar, es versteckt sich im Busch, es wechselt mitten im Gedicht Identität und Genus, und auch wenn es behauptet, etwas Bestimmtes zu sein, ist das nur ein Spiel: „Se tu echo che cosi unita il sono – sono“ (‚Bist du es, Echo, die so den Klang vereint?‘ – ‚Ich bin es/der Klang [ist es]‘).[259] Die fröhlichen, illusionistischen Verwirrspiele, die in den ersten deutschen Echo-Vertonungen nach 1600 beliebt werden,[260] in Rezeption der Madrigale etwa von Marenzio oder Lasso, haben daher zugleich vergnüglichen und reflexiven Charakter. Sie verkörpern eine heitere Sehnsucht auf das, was sich immer entzieht, die Sinnlichkeit und das Eitle, die Klangfreude und das Verklingen; eine Hingabe und zugleich ironische Distanznahme zur schwer erträglichen Prekarität der Existenz. Von Beginn an haben die italienischen Echo-Dialoge immer wieder mit dem Wort *mente* gespielt,[261] in Oszillation zwischen den Bedeutungen: ‚er/sie/es lügt‘ und ‚Geist, Ver-

255 Ebd., S. 394.

256 Vgl. dazu bspw. Christian Kiening: Nachwort, in: Johannes von Tepl: Der Ackermann. Frühnhd./Nhd, hg., übers. u. komm. v. dems., 2. Auflage, Stuttgart 2002.

257 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 79.

258 Der letzte Vers bei Gauradas lautet: „ἀχώ, τί λοιπόν, ἢ πόθου τυχεῖν; – τυχεῖν.“ (‚Echo, for desire what’s left but a chance? – A chance.‘) Zit. nach Martyn, S. 134.

259 So die Beschriftung der Echo-Schallbündel auf einer Illustration von Jan Gerritsz. van Bronckhorst: *Auspicibus Musis. me preside saxa loquuntur. T. D.*, Utrecht: Roman, 1637, die das Titelkupfer bildet zu Martinus Schoock: *DE NATURA SONI, ET ECHUS DISSERTATIO*, Utrecht: Roman, 1637; wieder abgedruckt in: Theodor van der Does: *LUSUS IMAGINIS IOCOSAE sive ECHUS A Variis Poètis, variis linguis & numeris exculti [...]*, Utrecht: Roman, 1638, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.88034.

260 Siehe dazu in aller Kürze das Kap. 2.3 der Einleitung, S. 29f. Einige Beispiele werden bei Renno, S. 463–501, eingehender vorgestellt.

261 Z.B. die Echo-Figur „tormento – mento“ bei Serafino: *OPERE*, Rom 1502, d; oder „somamente – mente“ bei Groto: *Echo, che la sua Donna non l’ama*, in: *RIME. PARTE SECONDA*, Venedig 1610, D.

stand, Sinn, Gedächtnis'. Damit haben sie die Dynamik der Repräsentationen Echos, teils auch die Kluft dazwischen, stetig präsent gehalten: die Ungewissheit des Subjekts darüber, ob es tatsächlich Echos illusionistischer Verführungskunst ausgesetzt ist oder sich nur etwas vorstellt; die Ungewissheit, ob die unsichtbare Stimme eine göttliche oder eine antagonistische ist; die Unmöglichkeit, diesen Fragen empirisch auf den Grund zu gehen; die Kluft zwischen Wissen und sinnlicher Welterfahrung. Echo „bewegt sich [...] auf epistemischen Grenzen":[262] „Cur vox male certa pererras? Erras."[263]

262 Schnyder: Einführung, S. 10.

263 ‚Why do you drift about, uncertain voice? – You are drifting'; Resende: *De Nataliciis Christi* (vor 1573), zit. nach Martyn, S. 142f., hier 143.

2 Konnektivierung

Zeitgleich mit der Zuspitzung der Vereinzelung beginnen sich in den deutschen weltlichen Echotexten konträre Tendenzen anzubahnen. Die Charakterisierung der Echo-Instanz und der Effekt des Dialogs auf das Subjekt wandeln sich dahingehend, dass dieses am Ende gestärkt aus dem Dialog hervortreten kann. In geistlicher Echo-Lyrik war dies bereits vorher möglich, wobei dieser Bereich im 16. Jahrhundert noch ein Randphänomen darstellte.[1] In den weltlichen Texten fallen die Anfänge dieser Entwicklung tatsächlich mit dem Höhepunkt der Vereinzelungsdarstellung um 1600 zusammen. Das erscheint zunächst paradox, ist aber letztlich folgerichtig. Denn die Texte beziehen ihren Reiz wesentlich aus der Spannung zwischen Feindseligkeit der Echo-Instanz und Trosterwartung des Subjekts. Dieser zunehmende Spannungsgrad scheint aber allmählich eine Kräfteverschiebung auszulösen, sodass Echos Macht ihren Zenit überschreitet. Gerade in Texten, in denen die Echo-Instanz polymorph, schillernd, ungreifbar erscheint, öffnen sich neue Deutungsräume. Der dialogisch-paradoxe Vereinzelungseffekt kippt so immer häufiger in einen Effekt der Konnektivierung.[2] Das Subjekt fühlt sich nach dem Echo-Dialog nicht mehr einsam und orientierungslos, sondern verbunden, in sozialer und psychischer „Konnektivität“.[3] Das Echo im räumlichen Setting der Einsamkeit

1 Vgl. dazu das zweite Kapitel der Einleitung.

2 Ich verwende diesen Begriff, in Anlehnung an Assmann (vgl. Anm. 3), allgemeinsprachlich im Sinne eines Vorgangs der Annäherung, des Stiftens von Verbindung, in sozialer, psychischer, religiöser, aber auch epistemischer Hinsicht; vgl. auch die Passage unten auf S. 113f. – In der Psychologie wurde das Konzept der Konnektivierung in einer ganz spezifischen Diskussion über die Verbindung verschiedener Methoden der Psychotherapie verwendet (in der Weiterentwicklung von Gestalttherapie und Integrationstherapie), vgl. z.B. Hilarion G. Petzold: Konnektivierung, Integration, Pluralität – Auswirkungen der Moderne auch im psychotherapeutischen Feld, in: Gestalt (Schweiz) 33 (1998), S. 26–64, sowie Johanna Sieper u.a. (Hg.): Neue Wege Integrativer Therapie. Klinische Wissenschaft, Humantherapie, Kulturarbeit. Polyloge. 25 Jahre EAG. Festschrift Hilarion G. Petzold, Bielefeld/Locarno 2007. Diese fachspezifische (und auch dort eher marginale) Bedeutung spielt hier keine Rolle.

3 Mein Begriff der ‚Konnektivierung‘ ist angelehnt an Jan Assmanns Begriff der ‚Konnektivität‘, im Beitrag Jan Assmann: Literatur und Einsamkeit im alten Ägypten, in: Aleida Assmann/ders. (Hg.): Einsamkeit, München 2000 (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), S. 97–111, insb. S. 97–99. Assmann bezeichnet Verhaltensweisen, die gemeinschaftsfördernd, solidarisch und verbindungsstiftend sind, als Prinzip sozialer Konnektivität, die wiederum Bedingung für die „Konvivenz“ ist, dem Gegenteil von Einsamkeit. Weil es sich in den Echo-Gedichten selbst, aber auch in ihrer diachronen Transformation um einen prozessualen Vorgang handelt, habe ich mich für den Verbalsubstantiv entschieden.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-003

erscheint nicht mehr zwingend als Signum des Ausschlusses, sondern die sozial oder metaphysisch aufgefasste Begegnung schafft ein Gefühl der Verbundenheit.

Dieser Konnektivierungs-Effekt beruht wesentlich auf einer entsprechenden Perspektivierung, in erster Linie durch das Subjekt, aber auch durch weitere Instanzen: durch die Echo-Instanz selbst, durch die Rezipient:innen, durch intradiegetisch rezipierende Figuren, durch die Erzählinstanz oder andere textuelle Setzungen. Perspektivierung meint nicht, dass die Vereinzelung einfach aus dem Echo-Setting verschwindet, sondern dass sie in einen sinnstiftenden Zusammenhang gebracht wird. Die Einsamkeit des Subjekts ist unumgänglich, das Echo als Kippfigur zwischen Hoffnungssuggestion und -zerschlagung bleibt potentiell immer bestehen; aus dieser Prekarität speist sich ein Stück weit der Reiz von Motiv und Form bis ins 18. Jahrhundert. Doch der ambivalente Spannungszustand unterliegt im 17. Jahrhundert einer Neuperspektivierung. Der destruktive Effekt des Dialogs, die Dramaturgie der Ent-Täuschung der Hoffnungen wandelt sich zu einer alternativen Ent-Täuschung: zu einer Negierung des Täuschungscharakters. Das unzuverlässige, vielleicht bloß imaginierte Echo wird durch psychologische, metaphysische und ästhetische Perspektivierung und Funktionalisierung eine Stimme der Valenz; eine Stimme des Trostes, der Verbundenheit, der Sinnstiftung.

An vorderster Stelle steht dabei die Entscheidung des Subjekts, das Echo zu seinen Gunsten zu deuten und zu funktionalisieren. Beispielhaft dafür lässt sich das Gedicht Nr. 86 aus dem *Raaber Liederbuch* ansehen. Zur Illustration seien hier drei Strophen aus dem ersten Teil angeführt:

1. Echo, du weist, daß ich Gehaimb
   dier Stetß verdraut Hab vnnd sonst Khaimb;
   sag mier ohn schertz: wie Kohmbt doch das? Was?

2. Im Schlaf erscheint mir offt ein Geist,
   der mich mit manicher freüden Speist.
   [...]

4. Braucht Lieb sollch Endterung in Mier,
   so wil ich doch nit Thrauen ier.
   du waist, wieß mier ist gangen Ie. Wie?

5. Verliebt war ich in Rechter Threü,
   mein Lohn Schabab wur vnnd die Reü.
   sol ich mich mehr verlieben, so Sags! Wags![4]

4 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, S. 192f.

Das Echo zeigt zu Beginn typischen Kontingenz-Charakter. Zwar suggerieren seine Nachfragen („Was?/Wie?“) durchaus Interesse, doch gleichzeitig lassen sie es ahnungs- und teilnahmslos wirken – als ob es nicht richtig zugehört hätte. Ganz klar ist das aber nicht, denn syntaktisch sind teils mehrere Anschlüsse möglich. In der zweiten Strophe erweist sich etwa, dass die Bezüglichkeit sowohl der Schluss-Frage in Strophe 1 („wie Kohmbt doch das?“) als auch ihrer Antwort („Was?“) ambig war, zu verstehen entweder als Selbstbefragung, weshalb das Ich dem Echo vertraut (Str. 1) – wobei die zerstreute Antwort Echos die Zweifel nicht gerade obsolet macht –, oder als Vorbereitung der in Strophe 2 folgenden Frage nach dem „Geist“; dann wäre Echos Nachfrage als eingeschobene Interessenbekundung aufzufassen. Eher in die erste Kerbe schlägt wiederum der letzte Vers aus Strophe 4, wo das Ich zwar behauptet, das Echo wisse stets, wie es ihm ergangen sei, was von dessen Nachfrage „Wie?“ jedoch umgehend widerlegt wird.

Trotz dieser witzigen (Selbst-)Infragestellung entwickelt sich das Echo in den folgenden Strophen zu einem freundlichen Dialog-Partner und verspricht baldiges Glück in der Liebe. Dabei hatte sich schon in der Reaktion des Ich zu Beginn gezeigt, dass die Charakterisierung des Echos als zugeneigte und helfende Instanz letztlich von der Deutung des Ich abhängt. Es lässt sich von den zweifelhaften Antworten nicht beirren, sondern fasst diese schlicht nach seinem Gusto, als Interesse bekundende Nachfrage auf. Definitive Umschlagstelle bildet dann aber der dritte Vers von Strophe 5, in dem das Echo geradezu dazu gedrängt wird, zur Liebe zu raten: „Sags!“ Dieser Imperativ mag auch daran erinnern, dass die rhetorische Macht Echos im Echo-Dialog keineswegs selbstverständlich ist. Denn das Ich kann die formal bedingte Indetermination und Ambiguität der kurzen Echo-Antworten in seinem Sinne auslegen. Es diktiert dem Echo zudem den lautlichen Spielraum seiner Antworten und ist durch seine längere Sprechzeit generell in einer besseren argumentativen Ausgangslage. In vielen Texten entsteht daher der Eindruck, dass das Ich gewisse Antworten nahelegt, ja zu erzwingen versucht. Auf solche und andere Weise kann die Echo-Stimme neu perspektiviert und funktionalisiert werden, auf das Bedürfnis des Subjekts hin zu sozialer Verbindung und Vergemeinschaftung.

Die entsprechenden Neudeutungen sind psycho-konsolatorischer, metaphysischer und ästhetischer Art. Mechanismen des (Selbst-)Ein- und Ausschlusses[5] im Echo-Dialog können als „Einsamkeitstechnik“[6] funktionalisiert werden. In der Umdeutung als Soliloquium wird der Dialog zur mentalen Selbstsorge und -bestimmung,

5 Wie im ersten Teil dieser Studie, Kap. 1.3f., erörtert.

6 Siehe dazu Thomas Macho: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit, München 2000 (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), S. 27–44, v.a. S. 27–31; sowie Tilman Borsche: Die Einsamkeit des Denkens, in: ebd., S. 45–58.

oder die anthropomorphe Mitklage des Echo-Locus lässt sich als empathische Bestärkung auffassen. Zwischen Deutung und Setzung bewegt sich die metaphysische Perspektivierung: Während die Unsichtbarkeit der Stimme weiterhin auf die Prekarität des Glaubens verweist, arbeiten metaphysische Personifikationen und sinnliche Evidenzierung an der Suggestion einer gesicherten Gottesnähe, einer exklusiven Verbundenheit. Die diesseitige Vereinzelung wird, mag sie auch unhintergehbar bleiben, durch Gottesbezug in einen sinnstiftenden Zusammenhang gebracht. Eine Überblendung von psychologischer und ästhetischer Perspektivierung zeigt sich in imaginativen Neudeutungen des illusionären Charakters wie auch in rhetorischen Machtspielen zwischen Subjekt und Echo. Und schließlich verschiebt sich der wachsende konsolatorische Anspruch auf eine neue Ebene ästhetischer Consolatio, in welcher die poetische Eigengesetzlichkeit des Echos zunehmend reflektiert und funktionalisiert wird.

Indes liegen Vereinzelung und Konnektivierung weiterhin nahe beieinander. Die Erlangung des Verbundenheitsgefühls ist meist prozessual, nicht geradlinig und nicht immer auf allen Rezeptionsebenen erfolgreich.[7] Vereinzelung und Verunsicherung bleiben konstitutiv, entwickeln sich aber zur Kontrastfolie der letztlich angestrebten Textfunktion der Konnektivierung. Die Prekarität verschiebt sich weg von der Subjekt-Echo-Beziehung, um auf den Anlass und den damit verbundenen Affekt zu fokussieren. Wenn prekäre Umstände wie Tod oder Krieg das Subjekt zur Klage veranlassen, begegnet es in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts nicht mehr einer verunsichernden, sondern einer konsolatorischen Echo-Stimme. Das Subjekt verbindet sich mit der Echo-Instanz und funktionalisiert sie zur Konnektivierung, zur Integration[8] der diskrepanten Vielfalt von Affekt, Erfahrung, Wissen, Außen- und Innenperspektive zu einem kongruenten Ich-[9] und Sinngefüge.

7 Vgl. Klaj: *Aufferstehung JESU CHRISTI*, Nürnberg 1644, S. 10f.: Maria Magdalena glaubt dem als Echo erscheinenden himmlischen Vorboten (des Gärtners), der ihr die Auferstehung prophezeit, nicht.

8 In der Psychologie wird Integration (u.a.) verstanden als das „einheitliche Zusammenwirken verschiedener psychischer Prozesse (z.B. Wahrnehmen, Denken, Fühlen, Wollen)"; Art. Integration (Psychologie), in: Brockhaus Enzyklopädie Online, https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/integration-psychologie (01.06.2023).

9 Als ein Faktor für den Erfolg der modernen Psychotherapie wird immer wieder die Fähigkeit zur Integration von Widersprüchlichkeit genannt, d.h. die Toleranz gegenüber Ungewissheit, Uneindeutigkeit, Ambivalenz wie auch der Umgang mit widerstreitenden Gedanken und Gefühlen. Dies beleuchtet etwa der Sammelband von Pit Wahl: Spaltung – Ambivalenz – Integration, Göttingen 2019 (Beiträge zur Individualpsychologie 45).

2.1 Ausdruck, Sympathie und Klangsublimation

Wenn die erste Echo-Szene von Castellios *Juliana* mit der Beschreibung des „trawrig und verborgen Ort“[10] beginnt, muss „verborgen“ nicht nur sozial abgeschieden und versteckt meinen, sondern kann im Sinne von ‚geborgen, aufgehoben‘ auch auf die Funktion des Ortes als emotionales Refugium hinweisen.[11] Im Besonderen gilt dies im Hinblick auf die zentrale Option der Affektäußerung. Alleine der Ausdruck der Affektlage kann kathartische Wirkung zeitigen und damit als ein psychowirksamer Vorgang angesehen werden.[12] Die dramatische Sprechweise lässt sich also per se als potentieller Modus der Selbstsorge einordnen. Gleichzeitig ist die Abgeschiedenheit des Ortes keine absolute. Neben der ambivalenten Anwesenheit des resonierenden Echos werden in verschiedenen Gattungen Vorstellungen von intra- oder extradiegetischen Zuhörenden wirksam, welche dem leidenden Subjekt Mitgefühl entgegenbringen. Besonders der belebte Naturraum erweist sich im Echo-Gedicht als mitfühlende und -klagende Instanz. In der anthropomorphen Affektspiegelung zeigt sich eine „Sympathie“,[13] ein Mitfühlen und Mitleiden der Natur, welche im Echo personifizierte und akustisch-sprachliche Formen findet. Die (Mit-)Klage erscheint so als Kippfigur zwischen Vereinzelungsdarstellung und Konnektivierungs-Mechanismus. Dabei ist es lohnend, zwischen der Zuschreibung als Klage-Instanz und tatsächlichen *In-actu*-Klagen des Echos, in dramatischer Sprechweise, zu unterscheiden. Denn nur unter bestimmten formalen Bedingungen und Wirkungsprämissen beteiligt sich das Echo selbst aktiv an der Klage. Diese vier Aspekte – der dramatische Modus, die

10 Vgl. Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14r.; so auch bei Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17.

11 Vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *verbergen*, Bd. 25, Sp. 101–106, hier 102.

12 Vgl. Carsten Zelle: Art. Katharsis, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York ^{3}2007, Bd. 2, S. 249–252, hier 250f.; Werner Mittenzwei: Art. Katharsis, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 245–272; Bernhard Asmuth: Art. Monolog, monologisch, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online, hg. von Gert Ueding, Berlin/Boston 2013, https://doi.org/10.1515/hwro.5.monolog_monologisch (03.07.2023), Bd. 5 (2001), Sp. 1458–1476, hier Sp. 1465; Hans Robert Jauß: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, überarb. u. veränd. Konzeption des 1. Teilbandes, Frankfurt a.M. 1982, zur Katharsis S. 165–190; sowie Thomas Kirchner: „De l’usage des passions“. Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter, in: Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, Berlin/New York 2004, S. 357–377; zur affektiv-kathartischen Wirkung der Echo-Klage in den dramatischen Gattungen, auch den Passionsspielen, vgl. Scheidel.

13 Begriff nach Garber: Der locus, S. 277–284; vgl. die Ausführungen weiter unten im Kap. 2.1.2.

akustische Sympathie der Natur, ihre personifizierte Mitklage und schließlich das Mitklagen *in actu* – sollen im Folgenden erläutert werden.

2.1.1 Dramatischer Modus

Echo-Dialoge sind, egal in welcher Gattung, kleine Dramen. Jörg Jochen Berns spricht von der Erweiterung einer „*Lamentatio* [...] zu einem Kleinstdrama", verbunden mit dem Hinweis, es handle sich um „keine leise, keine lautlos zu rezipierende, sondern laut klagende und laut zu inszenierende Poesie".[14] Diese für viele Kontexte plausible These lässt sich nicht nur in Bezug auf Aufführung und Rezeption aufstellen, sondern auch auf das textimmanente Geschehen. Das heißt, das Echo-Gedicht ist auch dann „laut", wenn es nicht laut ausgerufen wird, und es ist auch dann dramatisch, wenn nicht zwei Vorlesende es als Bühnendialog inszenieren. Vokalität, Klanglichkeit und Dramatik sind auch in episch-bukolischen Texten wie Liebesromanen oder Schäfereien, die tendenziell für ein Lesepublikum gedacht sind, virulent, ebenso wie die Echo-Form in der Lyrik für eine dramatische Emphatisierung des Ausdrucks sorgt.

Grundsätzlich ist bei Lyrik, die in der 1. Person Singular verfasst ist (ein bei Echo-Gedichten fast ausnahmslos festes Kriterium), der kommunikative Status von Aussagen variabel. Es kann sich um Gedanken handeln, eine Art innerer Monolog oder Selbstgespräch kann insinuiert sein, die Aussagen können sich an ein implizites oder explizites, diegetisches oder reales Publikum richten. Ob dabei die Vorstellung von tatsächlichem Sprechen, lautem Artikulieren im Spiel ist, mag je nach Wortlaut und historischer Vortrags- oder Lesesituation verschieden sein.[15] Sobald jedoch, wie bei den Echo-Texten, dialogische Elemente ins Spiel kommen, evoziert dies die Vorstellung (diegetischen) Sprechens und Mitteilens. Diese Evokation verstärkt die Eindringlichkeit von Aussagen. Zusätzlich dramatisierend wirken Ausdrucksweisen mündlicher Sprache wie bspw. Interjektionen, aber auch andere Mittel der dialogisch-rhetorischen Ausdruckssteigerung, wie etwa Appelle oder rhetorische Fragen. Unabhängig vom Inhalt befördert die Figurenrede, d.h. das tatsächliche diegetische Sprechen und die Adressierung einer zweiten Figur oder Instanz der Handlung, die Dramatik der Ausdrucksweise.

14 Berns: Die Jagd (1990), S. 71; auch Fischer spricht von einer „Dramatisierung", welcher die Echo-Lyrik unterliege, Fischer M., S. 134.

15 Vgl. dazu bspw. den Sammelband Jürg Glauser (Hg.): Balladenstimmen. Vokalität als theoretisches und historisches Phänomen, Tübingen 2012 (Beiträge zur nordischen Philologie 40); sowie Christiane Ackermann/Hartmut Bleumer: Einleitung: Gestimmte Texte – Anmerkungen zu einer Basismetapher historischer Medialität, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43 (2013), S. 5–15.

Als Textfunktion verhilft diese dramatische Steigerung zum direkten, intensiven Affektausdruck, lässt also Rezipierende noch unmittelbarer am Innenleben einer Figur oder eines lyrischen Subjekts teilhaben. Gleichzeitig hat der gesteigerte Affektausdruck eine kathartische Funktion für das Subjekt. Wie verpönt die Affekte in sozialer Hinsicht auch sind, so konstruktiv kann es sich auswirken, ihnen (im Verborgenen) Ausdruck zu verleihen – sowohl für das Subjekt als auch die Sozietät.[16] Zudem eröffnet das Echo-Setting mehrere diegetische Rezeptionsebenen. Sofern sich die Echo-Instanz nicht dezidiert feindselig verhält, lässt sich allein die Tatsache, gehört zu werden,[17] als Indiz der Empathie auffassen, wie die vor dem Dialog alternativ gestellten Fragen „Hört mich denn niemand?“ oder „Gibt es denn niemanden, der mich tröstet?“[18] ex negativo andeuten. In epischen Texten tritt eine zweite Rezeptionsebene hinzu: Die kleinen Szenen zwischen Schäfer:in und Echo werden immer mal wieder von heimlichen Beobachter:innen mitgehört,[19] die bisweilen auch Mitgefühl für die klagende Person zeigen. In den prosimetrischen Schäfereien werden zudem Echo-Gedichte in Binnen-(Nach-)Erzählungen oder veritablen Poetik-Vorführungen präsentiert,[20] was zusätzlich das Mitgefühl eines Publikums auf einer weiteren Erzählebene generiert.

In Bühnenwerken, die ohnehin hauptsächlich aus Figurenrede oder Gesang bestehen, sticht der dramatische Modus der Echo-Szene nicht speziell heraus. Allerdings scheint mir auch hier die Tendenz zur Diegese-Überschreitung zu bestehen. Dramaturgisch ist der Echo-Dialog mit Monologen oder Solo-Arien zu vergleichen, insofern diese tendenziell als retardierendes Moment gelten, das der Reflexion, dem Affektausdruck oder dessen Bewältigung dient;[21] es handelt sich

16 Wie es sich in der *Juliana* im Hin und Her der Figuren zwischen sozialem Spiel- und Kunstraum und dem verborgenen, landschaftlichen Klage- und Reflexionsraum zeigt, siehe v.a. Kap. 3.1.1.

17 Vgl. Schulze: Metamorphosen, mit dem Untertitel: *Lektüren der gehörten Stimme*; diese Kernthese wird insbesondere S. 53–71 erläutert.

18 Zum Beispiel bei Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17; Schindschersitzky [Gregersdorf]: *Jüngst-erbawete Schäfferey*, Leipzig 1632, S. 122; vermutlich ironisch überzeichnet bei Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 469r.

19 Siehe dazu Kap. 3.1.2.

20 Siehe dazu Kap. 3.1.3.

21 Vgl. dazu bspw. Nicolette Kretz: 1. Grundelemente (1): Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog), in: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Peter Marx, Stuttgart 2012, Teil II: Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive, S. 105–121, zum Monologischen S. 118f.; David A. Campbell: Monody, in: P. E. Easterling/B. M. W. Knox (Hg.): The Cambridge History of Classical Literature 1. Greek Literature, Cambridge 1985, S. 202–221; Braun: Thöne und Melodeyen; Barbara Russano Hanning: Love's New Voice: Italian Monodic Song, in: George B. Stauffer (Hg.): The World of Baroque Music: New Perspectives, Bloomington 2006, S. 25–47; sowie Hartwig Frankenberg: *Arie antiche* – Ausdrucksformen der Liebe im Barock als gesellschaftliches, kulturelles und künstleri-

um Momente des Auf-sich-selbst-zurückgeworfen-Seins. In Anbetracht der Aufführungssituation lässt sich jedoch gerade hier eine besondere Publikumsnähe und -empathie festmachen.[22] Das monologische Sprechen oder Singen auf der Bühne birgt genau dieses – auch erzähltechnisch bedingte – Paradox, welches auch das Rufen und Schreien im Locus desertus birgt: Wer darin schreit, glaubt einerseits, von aller Welt verlassen zu sein. Andererseits impliziert schon das Schreien an sich ein Zuhören, und sei es nur ein erhofftes. Sowohl die Echo-Stimme aus dem Off, die Signum für den menschenleeren Raum und doch wesenhafte Zuhörerin ist, als auch das Publikum der Aufführung, das zwar der Diegese nicht angehört, mit der Bühnenrede aber dennoch adressiert wird,[23] repräsentieren die Tendenz zur „Sympathie“,[24] der eine klagende Figur in der Einsamkeit begegnet. Eine besonders häufige Deutung erfährt das Echo dabei als klingende Reaktion bzw. als Resonanz der natürlichen Umgebung.

2.1.2 ‚Sympathetische‘ Resonanz der Natur

Der Topos der Klage an die Natur[25] spielt in der Echo-Dichtung eine zentrale Rolle. In den Gedichten der *Juliana* und ihren Rezeptionen sowie dem in petrarkistischer Tradition stehenden *Raaber Liederbuch*, aber auch in vielen späteren Texten ist die Ausgangslage des Echo-Dialogs eine an verschiedene natürliche Elemente gerichtete Klage. Meist führt das Ich eine entsprechende Erklärung mit, das ansonsten Unsagbare könne nur hier, in dieser diskreten „zuflucht“[26] des menschenleeren Naturraums, ausgesprochen werden.[27] Die akustischen Eigenschaften der natürlichen Umgebung indes sorgen gerade dafür, dass die Klage doch nicht ungehört verhallt. Die Wahrnehmung des Echo-Raums als emotionales Refugium, in dem verborgen auch ‚geborgen‘ meinen kann,[28] hat wesentlich mit seiner Resonanz zu tun.

---

sches Phänomen, in: Christian G. Allesch u.a. (Hg.): Die Kultur und die Künste, Heidelberg 2007 (Wissenschaft und Kunst 7), S. 131–140.

22 Asmuth: Art. Monolog, Sp. 1463 u. 1469.

23 Siehe dazu bspw. Peter M. Boenisch: 2. Grundelemente (2): Formprinzipien der dramaturgischen Komposition, in: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Peter Marx, Stuttgart 2012, Teil II: Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive, S. 122–144, hier S. 123f.

24 Begriff nach Garber: Der locus, S. 277–284; vgl. meine Ausführungen im nächsten Unterkapitel.

25 Siehe Garber: Der locus, 3. Teil, insb. Kap. I u. III.3, S. 226–240 u. 277–284.

26 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, S. 422v.

27 So z.B. in *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 81, S. 185f.

28 Vgl. oben, Anm. 10 u. 11.

Häufig spiegelt sich – nicht nur in der Echo-Lyrik – in der Naturschilderung die düstere Affektlage des liebesklagenden Subjekts. Hierbei sind zwei gegensätzlich wirkende Formen des Anthropomorphismus zu unterscheiden: zum einen eine nicht bewusste Affektspiegelung mit verstärkender und bedrohlicher Wirkung; zum anderen eine bewusst wahrgenommene und als Mitgefühl aufgefasste Spiegelung. In der dem Subjekt nicht bewussten, bedrohlichen Spiegelung wirken die Ödnis, die wilden Tiere, die abweisenden Felsen oder die Dunkelheit verstärkend auf die mit dem Liebesschmerz einhergehenden Affekte der Isolation, Trauer und Furcht. Ein solcher *Ort*, an dem „nichts als Furcht und Schatten schweben“ und „alles wüst und öde ligt/ | Da auch die Sonne nicht hinreichet/ | Da gifftig Ungeziefer schleichet“,[29] setzt der affektiven Lage nichts entgegen, sondern potenziert sie in unentwegter Spiegelung. Der Charakter des Locus mit seinen schroffen Felsen, „finstre[n] Wälder[n]“ und „wüste[n] Wüsteneyen“[30] entspricht jener Feindseligkeit, die die Echo-Instanz auch diskursiv an den Tag legen kann.

Bloß eine Variation dieser antagonistisch wirkenden Umgebung ist der als affektiver Kontrast erlebte Locus amoenus.[31] Im *Raaber Liederbuch* Nr. 82 spricht das Ich die Umgebung mit Vögelein und Blümlein als „Lieb Reichß Gebierg unnd Thale“ an, um in der Folgestrophe darüber zu klagen, dass die Sonne (gleichzeitig Metapher für die Geliebte) zwar auf und für diesen Ort, aber nicht für das Ich scheine: „Mier Laider scheint entgegen | ein wildes Rauchs gebierge, | Reif, Schnee, ungewitter, windt unnd Khaldter Regen.“[32] Der Locus amoenus als idyllisches Bild für die vergangene, glückliche Liebe ist nicht mehr zugänglich; das Ich sitzt hilflos und „ewig gschaiden“ im Affektgewitter. In anderen Texten wird aus diesem Kontrast zwischen Locus amoenus und Affektlage eine höhnische Empathielosigkeit der Umwelt abgeleitet. So klagt der einsame Schäfer in einer Hochzeitsschäferei von Birken nicht nur über sein Schicksal, sondern auch über die idyllische Umgebung mit ihren „Bächlein und Vögelein [...] in süssen Schatten“, wo sich alle Lebewesen lieben; „ich nur/ muß hier einsam seyn“.[33]

29 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17.

30 Schindschersitzky [Georg Christoph von Gregersdorf]: *Musicalische Neu-erbauete Schäfferey/ Oder Keusche liebesbeschreibung von Der verliebten Nymfen AMAENA Und Von ihrem lobwürdigem Schäffer AMANDUS. Auffs neue übersehen/ etwas in der gebundenen Rede corrigiret [...] vermehret/ und [...] mit neuen Melodien [...] beseelet [...]*, Königsberg: Händel/Mense, [ca. 1641], S. 205.

31 Vgl. dazu Garber: Der locus, S. 234f.

32 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, S. 186f.

33 Birken: *Floridans Schönheit-Lob und Adels-Prob* (1650), in: ders.: *PEGNESIS: oder der Pegnitz Blumgenoß-Schäfere FeldGedichte in Neun Tagzeiten: meist verfasset/ und hervorgegeben/ durch Floridan*, Nürnberg: Felsecker, 1673, S. 251.

Ex negativo insinuiert der Schäfer damit die zweite, gegenteilig wirkende Form des Anthropomorphismus: die Spiegelung, die vom Subjekt bewusst als solche wahrgenommen und als Mitgefühl gedeutet wird. Der Locus verhielte sich angemessener, wenn er, statt taktlos-amoen zu „bulen", sich der Affektlage des Schäfers anpassen würde, wie dieser an anderer Textstelle in expliziter Aufforderung zum Ausdruck bringt: „Stille Felder! euer Schweigen | soll von meinen Schmerzen zeugen/ [...] Echo! [...] du solt meinen Leidgesang | mein tief-aufgeholtes Ach/ | ächzen nach. | O ihr Wälder! hört mir zu/ | Bächlein du!"[34] Von der Umgebung wird das erwartet, was Garber in seiner Typologie des Locus terribilis unter „Sympathie der Natur" subsumiert: „eine gefühlvolle Teilnahme der Natur am Schicksal des Trauernden. Der Unglückliche, der unter den Menschen sein Leid verbergen muß, findet in der Natur und nur in ihr ein verstehendes und teilnehmendes Wesen, dem er sich anvertrauen und seine Schmerzen offenbaren kann und das darauf mitfühlend antwortet."[35] Die Mittel dieser Natur-Empathie sind anthropomorph und psychomorph gedeutete Vorgänge und Bilder: herbstlich „verfalbte" Wälder, die ihr Laub abwerfen und danach ‚Trauer tragen', öde Felder,[36] Bäche, die ihren „Lauff" trüben,[37] „Nebeltrübe[] Lufft",[38] Schatten, die den Locus zu einem „Trauer-ort"[39] machen. Beschaffenheit, Aussehen und ‚Verhalten' der natürlich-elementaren Umgebung werden als empathische Spiegelung der Trauer gedeutet.

Eine Steigerung davon sind akustische Erscheinungen, die (para)verbal deutbar sind und denen daher eine aktivere Beteiligung an der Klage zugeschrieben wird. Das traurige Gurgeln des Flusses oder der heulende Wind stimmen klagend ein, bis die Luft „Dunckhel unnd voll" ist von „Seuftzen unnd flechen".[40] Besonders im *Raaber Liederbuch* häufen sich solche akustischen Formen der Sympathie, die das Bild eines vollständig von Klage erfüllten Naturraums vermitteln.

34 Ebd.

35 Garber: Der locus; das ganze Kapitel zur Sympathie der Natur S. 277–284, Zitat S. 281.

36 Z.B. in Pfefferkorn: *Echoische Trauer-Ode*, in: Zapf: *Frölige Wiederkunft Der Erlöseten des HERRN*, Weimar 1665, Epicedien-Anhang, [G4]vf.

37 Sigmund von Birken: *Echonisches Trawerlied*, in: Michael Weber: *Kurtze und einfältige Leich-Sermon gehalten Auß den Worten Chriti/ Johan. 14.v. 19. Ich lebe/ und ihr solt auch leben: Bey der trawrigen/ doch Christlichen Leichbegängniß deß [...] Herrn M. JUSTI-DANIEL Herings/ wolverdienten Diaconi bey der Kirchen zu S. Sebaldi in Nürnberg [...]*, [Nürnberg]: Endter, 1649, EPICEDIA, Nr. XXII, Eiiif.; meine Interpretation siehe unten, Kap. 2.1.3.

38 Harsdörffer: *Des Todtes Widerhall oder Echo*, in: Schechs: *Kostbare Seelen-Artzney*, Nürnberg 1646, im Anhang *THRENODIAE*, NR. XVII.

39 Birken: *Lob des Unglücks*, in: Biondi/Stubenberg: *EROMENA*, Nürnberg 1650, Widmungsgedichte bij–biiijv, hier bij, V. 23.

40 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 55, S. 145f.

Diesbezüglich geradezu poetologisch erscheint ein ins Hamburger Liederbuch *Venus-Gärtlein* übernommenes Gedicht,[41] dessen erste zwei Strophen in dieser späteren Fassung folgendermaßen lauten:

1.
IHR Götter ins Himmels Thron,
hört doch mein Seufftzen an,
mein Lamentiren,
so ich thu führen,
täglich mit Resonantz.

2.
Ihr Geister in der Lufft,
ihr Gespenster in der Klufft,
ihr Felsen und Stein,
helfft mir beweinen,
mein sehnlich Jammer groß![42]

Das Ich fordert die natürliche Umgebung, Luft, Felsen, Höhlen und ihre Bewohner:innen eindringlich dazu auf, in sein „Lamentiren" einzustimmen. Bedeutungsvoll erscheinen an dieser Stelle einige philologische Details, denn die Fassung aus dem *Venus-Gärtlein* arbeitet gegenüber dem *Raaber Liederbuch* gezielt mit Varianten. In Vers 5 wurde die Wendung „billich mit ration!" (‚zu recht, nicht unbegründet') getilgt und durch „täglich mit Resonantz" ersetzt; zudem wurde der Imperativ in Vers 2 von „secht" zu „hört" korrigiert. Neben der Beseitigung der Ratio-Assoziation zielen beide Änderungen auf die Fokussierung der akustischen Klage-Wirkung ab.[43] Der Begriff „Resonantz" bringt geradezu poetologisch die akustisch bedingte Empathie des Naturraums zum Ausdruck und verklammert dabei die beiden Strophen in signifikanter Weise. Die erste Strophe besteht demnach in der Aufforderung an die Götter, dem Seufzen und Lamentieren des Ich zuzuhören. Im letzten Wort kündigt sich dann der „Resonantz"-Effekt an, der in der zweiten Strophe explizit gefordert wird: die Mithilfe der natürlichen und kreatürlichen Umgebung beim sehnlichen Weinen, Klagen und Schreien. Der Raum soll durch die Klage des Ich in trauernde Schwingung versetzt und so zum Klagehelfer werden. Die ‚Sympathie' äußert sich auf akustischer Ebene, in der Resonanz der Klage.

41 Erste Fassung: *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. [A 3], S. 230.

42 *Venus-Gärtlein. Ein Liederbuch des XVII. Jahrhunderts* (Hamburg 1656), hg. von Max Freiherr von Waldberg, Halle 1890 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts 86/89), S. 136. – Zum Liederbuch vgl. Albrecht Classen/Lukas Richter (Hg.): Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit, Münster u.a. 2010 (Volksliedstudien 10), S. 291–326; Katharina Hottmann: „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an". Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung. Mit 51 Abbildungen und 64 Notenbeispielen, Stuttgart 2017, S. 504f.

43 Wobei die dritte Korrektur in Strophe 2, Vers 5, von „mein Clagen unnd schreyn" (*Raaber Liederbuch*) zu „mein sehnlich Jammer groß" (*Venus-Gärtlein*) dieser Fokussierung etwas entgegenwirkt. Möglicherweise sollte mit der Tilgung des Wortes „schreyn" das zu maßlos Affektive, oder die (vielleicht unverstandene) Meta-Ebene in der Wendung „das Klagen und Schreien beweinen" vermieden werden.

Das Echo gehört in solchen Deskriptionen empathischer Resonanz selbstverständlich dazu, wird oft auch *en passant* in einem Vers oder Nebensatz erwähnt. Gleichzeitig hat es diesbezüglich eine Sonderstellung, und zwar aus mehreren Gründen: Nicht nur ist es eine Überblendung von natürlichem Phänomen und mythisch-literarischer Naturmetonymie. Seine häufigsten Reflexionsflächen, Felsen und Höhlen, sind auch Gegenstand eines besonderen Topos der Natur-Empathie, wie ihn Garber in seinem Kapitel zur Natur-Sympathie treffend charakterisiert hat. Nebst Tieren, Wald und Wasser werden, in paradox anmutender Weise, vor allem Steine und Felsen zu mitfühlenden Wesen gemacht: „Wenn selbst hartes Gestein gerührt wird, wie unempfindlich muß dann die Geliebte sein, wenn sie von seinen Tränen nicht bewegt wird – das ist die immer wiederkehrende antithetische Struktur dieses Gedankens.“[44] Dieser alte Topos scheint Echo als Bergnymphe oder Fels- und Höhlenmetonymie geradezu zum Motiv des Mitgefühls zu prädestinieren. In den Echo-Texten des 16. Jahrhunderts findet sich auch tatsächlich der Vergleich der Felsenmetonymie mit der hartherzigen Geliebten, allerdings in eigentlicher Weise, nicht als Gegensatz.[45] Im 17. Jahrhundert verwandeln sich die harten Felsen dann recht zuverlässig in die „beseelet [...] Klippen“[46] und repräsentieren das (erstaunliche) Mitgefühl der Natur im Kontrast zur menschlichen Hartherzigkeit.

Ein Unterschied zu anderen Natur-Bestandteilen besteht darin, dass dem Echo vermehrt aktiv geäußertes Mitgefühl zugeschrieben wird, also nicht nur rezeptive oder passiv resonierende, sondern produktive Mitklage. Besonders in den Texten von Sigmund von Birken liegt hier die zentrale Funktion des Echos, wie sich in der bereits oben zitierten Passage zeigt: „Stille Felder! euer Schweigen | soll von meinen Schmerzen zeugen/ [...] Echo! [...] du solt meinen Leidgesang | mein tiefaufgeholtes Ach/ | ächzen nach. | O ihr Wälder! hört mir zu/ | Bächlein du!“[47] Das Echo hebt sich produktiv-kommunikativ von den anderen Natur-Elementen ab:

44 Garber: Der locus, S. 278. Zur Herkunft der ‚Donna pietra‘-Tradition siehe z.B. Jónácsik, S. 251f.

45 Bereits in den frühesten Echo-Gedichten (vor 1500), z.B. bei Serafino Aquilano: *OPERE*, Rom 1502, d; in der Auflage Florenz 1516: f. 139v.; oder bei Groto: *Echo bello* (vor 1586), in: *RIME. PARTE SECONDA*, Venedig 1610, f. [37] bzw. D; später auch noch bei Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 423v, sowie bei Opitz: *Echo oder Wiederschall* (1618), in: ders.: *Teutsche Poemata*, Straßburg 1624, S. 97.

46 Georg Philipp Harsdörffer: *Prob und Lob der Teutschen Wolredenheit. Das ist: deß Poetischen Trichters Dritter Theil/ begreiffend: I. Hundert Betrachtungen/ über die Teutsche Sprache. II. Kunstzierliche Beschreibungen fast aller Sachen [...] III. Zehen geistliche Geschichtreden in unterschiedlichen Reimarten verfasset*, Nürnberg: Endter, 1653, S. 172.

47 Birken: *Floridans Schönheit-Lob und Adels-Prob* (1650), in: ders.: *PEGNESIS*, Nürnberg 1673, S. 251.

von den zum Zeichen des Schmerzes schweigenden Feldern, vom nur rezeptiven Zuhören der Wälder und des Bachs. Es steht dem Schäfer durch aktiv-produktives „nach [...] ächzen“ des Leidgesangs bei; als „Felsen-Sprach“ kann es, wie es in einem anderen Birken-Gedicht heißt, „manches Ach | von meinem Mund entlehnen“ und so Hilfe bei der „kläglich“ Klage leisten.[48] Zudem löst es bei den weiteren natürlichen Elementen bisweilen ebenfalls ein Mitklagen aus. So erläutert das Ich in einem *Klag gedicht* von 1647[49] zunächst, es klage seine „Plag“ an Feld, Wald, Bäche, Winde und Büsche. Mit dem Stichwort „lufft“ tritt das Echo auf den Plan und mischt sich in die Klage ein: „die Echo ächz mir nach, | vermählt mit meinem Weh und Ach ihr weh und Ach.“ In der Folge wird das empathische Nachlallen, Rauschen und Brausen auch den Bächen, Büschen und dem Wind zugeschrieben. Solche Vorstellungen sind bei Birken allgegenwärtig.[50]

Der wichtigste Grund für die Sonderstellung Echos als naturmetonymische Empathie-Figur scheint mir jedoch ihre Sprachfähigkeit zu sein. Ein Klage-Gedicht[51] aus dem *Raaber Liederbuch* nimmt diesbezüglich eine aufschlussreiche Differenzierung vor: Die erste Strophe besteht aus der Frage, ob das Ich seine Klage an Tiere und Elemente der Natur richten solle, die „allso Lieblich Schallen“ (1,4). Diese amoene klangliche Charakterisierung mutet zunächst positiv an, als vorweggenommene Bejahung der Frage. Dennoch wird die erwogene Adressierung in der zweiten Strophe verworfen, mit der Begründung, dass nicht nur die stummen natürlichen Objekte (Holz, Stein, Blumen etc.), sondern auch die klingenden Elemente und Kreaturen (Luft, Wasser, Vögel etc.) „mit nichte“ (2,2) Antwort geben würden. Echo hingegen ist nicht nur Geräusch oder paraverbaler Schmerzenslaut, sondern tatsächlich, in menschlicher Sprache sprechende Natur.[52] Entsprechend hat Echo nicht nur die

48 Birken: *Floridans Lieb-und Lob-Andenken seiner Seelig-entseelten Margaris* (1670), in: ders.: *PEGNESIS Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, 2. Teil, S. 164.

49 Birken: *Klag gedicht* (ca. 1647, handschriftlich), in: ders.: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., Bd. 5 (2009), Teil I, Gedicht Nr. VII, S. 31–45; Kommentar in Teil II, S. 558–570; die besprochene Passage in Teil I, S. 32f., V. 45–54.

50 Weitere Beispiele von Birken, in denen Echo als selbstverständliche Klagehelferin auftritt: „Echo, die mein Ach nachspricht“, V. 8 aus einem handschriftlich überlieferten Gedicht mit dem Thema Sehnsucht nach Jena, als Eintrag in Johann Christoph Falckners Stammbuch (ca. April 1649), in: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., Bd. 2 (2014), S. 94; „laß den Echo Ach nachsprechen“, Str. 7, V. 4 aus einem Hochzeitsgedicht von 1649, in: ebd., S. 86–88, hier 88; „Es beseufzet dein Entwerden/ | Daphnis/ [...] daß davon die Wälder sagen | und die Thäler helfen klagen | und nachächzet Echo Mund“, in: *Die Fried-erfreuete TEUTONIE*, Nürnberg 1652, S. 73.

51 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 85, S. 191f.

52 Zur mittelalterlichen Vorstellung des Echos als sprechende Natur vgl. Bolte, S. 262f.; Bolte verweist bspw. auf Konrad von Megenberg und auf die altnordischen und althochdeutschen Bezeichnungen des Echos als *dvergmâl* (‚Zwergensprache‘) und *waltminna* (‚Waldfrau‘).

„Stimb“ des Ich „offt gehört“ und kann daher empathisch mit-„Schallen“, sondern ist auch, so suggeriert es der Imperativ „Rath mier [...]!“ (3,2f.), der diskursiven Beratung und damit Linderung der Krise fähig. Die Frage, an wen die Klage gerichtet werden sollte, beantwortet sich schließlich von selbst, durch den in der dritten Strophe einsetzenden Echo-Dialog.

2.1.3 Figuration der Natur-Mitklage

Angesichts der Charakterisierung als Instanz aktiver Mitklage erstaunt es nicht, dass Birken das Echo immer wieder im Kontext des Totengedenkens einsetzt. Im Folgenden sei ein Beispiel vorgestellt, das die Mitklage um den Aspekt einer Klage-Figuration erweitert. Es handelt sich um ein Epicedium für den Pegnitzschäfer Damon alias Justus Daniel Heering, den 1649 verstorbenen Pfarrer der Gemeinde St. Sebald in Nürnberg. Die ersten beiden Strophen lauten folgendermaßen:

Echonisches Trawerlied.
Hirtengesprächsweis eingerichtet.

Tityr.
O Ihr sonsten frohe Felder
und ihr Schattenbraune Wälder/
trawret/ ewer Hirt ist fort!
O ihr Eichen/ O ihr Büchen
trawret/ Damon ist verblichen
reisend zu der Sternenpfort.
Wandle dich/ du Wiesenkleid/
trage Leid.
O ihr Bäche trübet auff
ewren Lauff.
Ich will Threnen
von euch lehnen/
zu beweinen
in den Heinen
Damon/ unsrer Hirten Zier.
Ach/ der seyn solt für und für/
ist nicht mehr hier!

Mnasyl.
Grüne Nymphen/ Neroninnen/
ihr bemasten Pegnitzinnen/
fangt die Trawerreihen an.
Wilde Satyrn/ rauhe Faunen/
heulet/ macht das Wild erstaunen/
schrey ein jeder/ was er kan/
Echo ächtzt das Lieder-Ach
wieder nach
Wo ist Damon? rufft die Heerd/
ihn begehrt.
Hole Grüffte/
und die Lüffte
hat umbfangen
ein Verlangen.
Damon/ unsrer Hirten Zier/
Ach der seyn solt für und für/
ist nicht mehr hier.[53]

53 Birken: *Echonisches Trawerlied*, in: Weber: *Kurtze und einfältige Leich-Sermon*, Nürnberg 1649, im Anhang *EPICEDIA*, Nr. XXII, Eiiif., hier Str. 1 u. 2.

Das 4-strophige, dialogische *Trawerlied* beginnt mit einem Appell an die Felder, Wälder, Wiesen und Bäche, um den verstorbenen Hirten zu trauern. Durch psychomorph deutbare Verwandlung (Verdorren, Trüben des Wassers) sollen sie ihr (Mit-) Leid sichtbar machen. In der zweiten Strophe treten zu diesen elementaren Bestandteilen der Natur mythische Personifikationen – unter ihnen auch Echo – als Klagehelferinnen hinzu. Die teils lokal benannten Fluss- und Naturbewohner:innen, die Neroninnen und Pegnitzinnen, sowie die Nymphen, Satyrn und Faunen werden zunächst zum szenischen Trauer-Reigen, anschließend zum (para)verbalen Ausdruck der Trauer aufgefordert: zum Heulen, Schreien und zu einem „Lieder-Ach", welches durch das Echo „wieder nach [ge]ächtzt" (2,7f.)[54] wird. Mit Echo wechselt der Modus vom Imperativ zum Indikativ, von der Klage-Aufforderung zum -Ausruf in direkter Rede: „Wo ist Damon? rufft die Heerd." Echo als Teil der personifizierten Natur bildet also den Auftakt zum kollektiven Klagen der „Heerd". Das wiederum weckt kreislaufartig das „Verlangen der Hole[n] Grüffte" und „Lüffte" (2,9–14) nach dem verstorbenen Damon. In der dritten Strophe werden schließlich die Bekannten und Verwandten des Verstorbenen seufzend in die Klage einstimmen.

In den personifizierten Naturgestalten treffen die Klagenden auf wesenhafte, beseelte Resonanz, deren Empathie und Mittrauer plausibel wirken. Ihre Hybridität zwischen Mensch und Natur prädestiniert sie zu einem Affekt-Ausdruck zwischen Reflexlaut und verbal artikuliertem Schmerz, zwischen Heulen und einem sprachformenden „Lieder-Ach" (2,7). Die Initiative geht dabei nur partiell von den sprechenden Schäfern aus. Tytirs vierfache Interjektion „O" lässt in den ersten Versen zwar auf einen klagenden Tonfall schließen, doch ansonsten beginnt seine Rede nicht mit einer Klage, sondern mit der Trauer-Aufforderung an die Eichen, Buchen und Wiesen. Seine Klage im Refrain scheint erst in Reaktion auf die geforderte Naturklage möglich: „Ich will Threnen | von euch lehnen/ | zu beweinen | in den Heinen | Damon" (1,11–15). Das Resonanz-Verhältnis wird hier umgekehrt, die Natur erscheint als primäre Klageinstanz, von welcher der Hirte sich einen bildlichen oder klanglichen Ausdruck ‚leiht'. Auch der Trauertanz in der zweiten Strophe soll von den Natur-Personifikationen initiiert werden: „Grüne Nymphen/ Neroninnen/ ihr bemasten Pegnitzinnen/ fangt die Trawerreihen an" (2,1–3). Das Nachächzen des Echos schließlich vervielfältigt die Klage bis hin zum Einstimmen der Dichter-Hirten in den (variierten) Refrain-Klageruf.

Die umgekehrte Ursache-Folge-Relation zwischen Dichter-Klage und Natur-Resonanz lässt sich zum einen inspirationspoetologisch und zum anderen mit der

54 Ebd., im Folgenden nach Strophe/Vers im Fließtext nachgewiesen.

mythischen Nobilitierung des verstorbenen Pegnitzschäfers erklären. In der Initiative der Natur-Personifikationen zeigt sich eine Bedingung idealer Dichtung. Nirgendwo im deutschen 17. Jahrhundert war wohl die Vorstellung, kunstvolle Dichtung orientiere sich an der Sprache der Natur, ja die Natur sei selbst Dichtung, so dominant wie in der Poetik des Pegnesischen Blumenordens.[55] Die beste Dichtung entsteht, wenn die göttliche Natur selbst dichtet. Dadurch, dass sie dies in seinem Epicedium vorführt, wird das poetische Ideal auch dem verstorbenen Mitschäfer, „unsrer Hirten Zier [...] Damon“ (Refrain), zugeschrieben. Zum anderen verleihen die Natur-Personifikationen dem Naturraum das Kolorit eines mythischen und zugleich in der Geschichte und Gegenwart Nürnbergs verorteten Kunstraums. Die lokalen Flussnymphen der Pegnitz treten in verschiedenen Gedichten immer wieder als Musen des Dichterordens auf und verbinden dabei mythische, lokalhistorische, schöpfungstheologische und onomatopoetische Komponenten der Inspirationspoetik.[56] Wenn diese Wesen nun als Initiantinnen der Trauer um einen Pegnitzschäfer auftreten, scheint die Kunst selbst ihren Dichter zu ehren.

Die Natur-Inspirations-Poetologie lässt die Dichter:innen jedoch nicht obsolet erscheinen. Immer wieder machen die Texte deutlich, dass die Inspiration im Idealfall einen Kreislauf darstellt, ein reziprokes Geben und Nehmen zwischen der göttlichen Schöpfung, ihrer ursprünglichen Natursprache und den dichtenden Menschen, die zum „Lieder-Ach“ oder -Lob, zur artikulierten, geformten Kunst fähig sind, welche wiederum himmelwärts geschickt wird. Eine Figuration für diesen Vorgang finden die Texte wiederholt im Echo-Motiv; das scheint mir auch der eigentliche Grund zu sein, weshalb Birken die Überschrift *Echonisches Trawerlied* gewählt hat. Denn weder ist das Epicedium in Echo-Form gehalten, noch spielt die mythische Nymphe mit ihrer Geschichte der Totenklage um Narziss eine größere Rolle. Entscheidender scheinen mir zwei andere Aspekte zu sein: erstens, dass das Lied dialogisch ist, „Hirtengesprächsweis eingerichtet“, wie es im Untertitel heißt. Für solch gemeinschaftliches Dichten im Wechsel, das die Poetik der Pegnitzschäfer widerspiegelt, wird das Echo seit Mitte der 1640er-Jahre zu einem Synonym.[57] Zweitens, und damit verbunden, bildet der kurze Auftritt des Echos das kommunikativ-

55 Sinnbildlich dafür steht dessen erstes Ordensemblem, die an einem Baum aufgehängte Flöte des Hirtengottes Pan, mit der sich die Dichter mythisch nobilitieren und gleichzeitig dem eigentlichen ‚Spiritus‘ unterordnen: Die Flöte ist nur Instrument, kann nur erklingen, wenn der Wind der Schöpfung durch sie hindurchstreicht. Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, Titelblatt.

56 Dazu eingehender, mit Referenz auf die entsprechende Forschungsliteratur, insb. Kap. 4.3.

57 Dazu eingehend Kap. 3.3.

akustische Muster des gesamten Textes ab, um es zudem zu explizieren. Die Strophen 1–3 folgen jeweils der gleichen Struktur: Sie beginnen mit der Aufforderung an die Landschaft bzw. an die „Neronsmawren“ (3,1), zu trauern. Im Mittelteil der Strophen wird die Klage von einer anderen Instanz übernommen: 1. durch das Ich, welches Tränen von der trauernden Natur leihen möchte; 2. durch Echo und „Heerd“, welche die Naturklagen nachächzen und potenzieren; 3. durch die Hinterbliebenen, welche die vorangegangenen Klagen an formal identischer Stelle fortsetzen. Die Klage wird also stetig übertragen: Von der Natur zum Ich, von den Nymphen, Pegnitzinnen und Satyrn zum Echo, vom Echo zur „Heerd“,[58] von den Nürnberger Mauern zu den Hinterbliebenen. Im variierten Refrain verbinden sich die differenzierten Stimmen dann jeweils zu einer gemeinsamen Klage: „Ach/ den so vermissen wir/ | ist nicht mehr hier“ (3, Refrain).

Das Echo ist Figuration dieser Art der Klage, die sich nicht nur in der Natur bildet, sondern hier auch rezipiert, reflektiert und, in immer weiterer Reflexion, potenziert wird.[59] Aus Echos Nachächzen entsteht umgehend ein ‚Pingpong‘, bis sich der raumfüllende Klageklang im Refrain zu einem gemeinsam artikulierten Klage-Ruf formiert. Durch den *Echonischen* Dialog der verschiedenen Instanzen kommen die Klagen zum Klingen, werden, mit kathartischer Wirkung, gesteigert und schließlich tröstlich zusammengeführt. Der letzte, vollstimmige Refrain mündet in die Gewissheit, dass dem Verstorbenen das ewige Leben beschieden sei: „Er/ der jetzt ist nicht mehr hier/ | lebt für und für“ (4, Refrain).

2.1.4 Mitklagen *in actu*?

Die Modellierungen des Echos als sympathetische Natur-Resonanz und figurierte Mitklage beschränkten sich in den bisher besprochenen Liedern auf Zuschreibungen, Appelle oder strukturelle Analogien. Das heißt, die Echo-Stimme hat sich nicht in Figurenrede oder in dramatischem Modus klagend gezeigt, sondern wurde nur als Instanz der Mitklage *beschrieben*. Bei den Beispielen handelte es sich denn auch nicht um formale Echo-Texte. Doch wie steht es mit diesen klassischeren Echo-Dialogen: Tritt hier die Echo-Stimme selbst klagend auf? Reagiert sie auf die Klagen des Subjekts mit ebensolchen – wie es dem Echo als Teil der

58 Gemeint ist damit wohl die Gemeinschaft der Dichter-Hirten und Schafe, aber auch die Gesamtheit der im Gedicht auftretenden landschaftlichen Personifikationen.
59 Siehe dazu auch das Kap. 4.4.1.

mitfühlenden Landschaft vielfach zugeschrieben wird? Gibt es eine *in actu* klagende Echo-Instanz?

Klagen im Monolog, Trost im Dialog

Ein Beispiel, bei dem es nicht bei der Zuschreibung bleibt, ist die *Klagende Echo*, ein Schlussgedicht aus den *Zwey Trawer-Oden Uber die Klägliche jedoch unvermeidliche Zerstörung Der Vorstädte für Dantzigk*.[60] Die anonym gedruckte sogenannte Flutschrift bezieht sich auf die Zerstörung des Danziger Umlandes im Zweiten Nordischen (schwedisch-polnischen) Krieg. Nach dem Eindringen der Schweden 1655 hatte Danzig das schwedische Angebot abgelehnt, die Stadt für neutral zu erklären, und wurde daher 1656 (erneut) vom schwedischen Heer blockiert. Um diese Blockade aufzulösen, beschloss der Danziger Rat, durch Zerstörung der Deiche Teile des eigenen Umlandes zu fluten. Die 11-seitige Schrift besteht aus drei Teilen: erstens einer Klage der „Vorstadt als Tochter“ an die Mutterstadt, zweitens einer „Kegen-Rede“ der „Mutter“ und drittens dem kürzeren Schlussgedicht mit der Überschrift „Klagende Echo“. In der ersten Ode beklagt die „Vorstadt“ die katastrophalen Kollateralschäden[61] und fordert Rechenschaft von der „Mutter“-Stadt, die es in Kauf genommen hatte, „daß ich so verstört [...] werde“.[62] In der zweiten Ode erklärt die Mutterstadt die Notwendigkeit der Flutung, tröstet und klagt mit, verweist auf die Sündhaftigkeit des Menschen als Katastrophengrund und schwört auf Standhaftigkeit und letztlich höhere Freiheit ein.

Das echonische Schluss-Gedicht nimmt nicht mehr direkt auf die Überflutung Bezug, sondern allgemein auf die Kriegssituation, und bezieht die Klage auf den eigentlichen, politischen Gegner, die schwedische Kriegspartei:

---

60 *Zwey Trawer-Oden Uber die Klägliche jedoch unvermeidliche Zerstörung Der Vorstädte für Dantzigk/ Da erstlich Die Vorstadt als Tochter die Mutter anredet und sich hertzlich beklaget. Im Tohn An Wasser-Flüßen Babilon/ etc. Zum andern Der Mutter Kegen-Rede/ In welcher Sie der Vorstadt/ als ihrer Tochter/ mit Trost beyspringet. Im Tohn Wie nach einer Wasser-Quelle/ etc. Benebenst Einem beygefügten Echo*, s.l. 1656.

61 Mit dem Bildfeld des Wassers (z.B. der „Tränen-Bäche“ oder der „tränen-Fluth“) und der Melodie *An den Wasserflüssen Babilon* beschreibt sie immer wieder die große Trauer und Verzweiflung, aber auch die Zerstörung der Häuser durch Wasser und Feuer, den Schrecken und das Leid der Bevölkerung über die zerstörte Natur und Kultur, darunter auch die Musik- und Dichtpraxis des „Phoebus-Volck[s]“. Sie wirft der Mutterstadt vor, mit dem „Vätter Schluß“ von ihren „hohen Mauren“ herunter die „schöne Schnur“ zwischen ihnen „enzwey gerissen“ zu haben; *Zwey Trawer-Oden Uber die [...] Zerstörung Der Vorstädte für Dantzigk*, s.l. 1656, S. [1–5].

62 Ebd., S. [1], Str. 2.

Klagende Echo/

[1] Für dir du Löw auß Mitternacht
Deß Landes-Bodem zittert/
erbittert
Ist GOtt/ wer steht für seiner Macht
Wann Er gewaltig wittert/
Erschittert

[2] Mit Krachen sich des Himmels-Dach/
Auch alles was da lebet/
Und schwebet/
Wenn sich des Herren Grimm und Rach/
Uber ein Land erhebet
Das bebet/

[3] Du Friede-Fürst Herr Zehbaoht/
Wie sollen wir den Nöten/
Enttreten/
Womit abtreiben wir die Noth
Von Dörffern und von Städten/
Mit Beten/

[4] Laß die durch Glück erhöhte Fahn/
Du Volch von vielen Kriegen
Und Siegen
Nicht allzuzeitig Himmel an/
Nach Gunst des Glückes fliegen/
Sein Triegen

[5] Ist ja bekant/ ey traw ihm nicht/
Es pfleget offt zu liegen/
In Zügen/
Alleine auß des Himmels-Licht
Der Höchste kan zufügen
Genügen/

[6] Ich hoff ich will des Löwen-Muth
Durch GOttes Krafft entspringen/
Mich schwingen
Hinauff gleich wie ein Adler tuht/
Und GOtt Lob-Opfer bringen
Mitt singen.[63]

Im Namen des eigenen „Volch von vielen Kriegen“ (4,2) beklagt das Ich die Macht des „Löw auß Mitternacht“ (1,1), des Königreichs Schweden, das, wenn es sich gegen ein Land erhebt, größten Schrecken verbreitet. Sogar Gott sei, so die Strophen 1 und 2, darüber „erbittert“, dass sich das schwedische Königshaus als gottgleich aufspiele und Himmel und Erde erzittern und erbeben lasse. Ab Strophe 5 wird der wahre Gott, als „Friede-Fürst“ (3,1), gefragt, wie der Not entgegenzutreten sei. Anschließend werden die eigenen Leute ermahnt, bei stets wechselhaftem Geschick die Siegesfahne nicht zu schnell zu hissen. Schließlich wird erneut auf Gott verwiesen, der als einziger die Rettung herbeiführen könne.

Das Gedicht bildet inhaltlich das ‚Echo‘ der ganzen Schrift: eine synthetisierende, auf den erbaulich-moralischen Handlungsspielraum des Subjekts zielende Revokation der beiden *Trawer-Oden*. Dies ist denn auch eine der zentralen Konnotationen der Überschrift „Klagende Echo“: das Echo-Gedicht als eine Art Coda der Schrift, im Sinne eines inhaltlichen und medialen Ausklangs und Nachhalls.[64] Im Hinblick auf die Frage, inwieweit die Echo-Stimme sich *in actu* an dieser politischen Klage beteiligt, sticht allerdings das weibliche Genus der Gedicht-Überschrift ins Auge. Das Klage-Echo erscheint so gleichzeitig als strukturelles Echo

63 Ebd., S. [9f.].
64 Eine solche Positionierung von Echo-Gedichten am Schluss von Werken als ‚Nachhall‘, im Sinne eines Ausklangs, ist sehr häufig.

der Oden als auch als topisch personifizierte Nymphenstimme. Letztere nimmt normalerweise die Position des formalen Echos ein, was hier aufgrund der Identifikation des sprechenden Ich/Wir mit den kriegsgeplagten Danzigern auch plausibel erscheint. Die Analyse des Dialogs zeigt allerdings, dass es kaum möglich ist, diese beiden Ebenen zu differenzieren, denn Ich- und Echo-Stimme sind untrennbar miteinander verwoben.

Zwar lassen sich einzelne dialogische Anteile ausmachen, in den formal dem Ich zugehörigen Versen etwa die Adressierungen an ein Gegenüber. Doch schnell wird klar, dass nicht nur die adressierten Instanzen changieren, sondern dass es sich bei den formalen Echos nicht um deren Erwiderungen, ja überhaupt nicht um dialogische Entgegnungen handelt. Im Kontrast zu anderen Echo-Gedichten fehlt, mit Ausnahme des Beginns der dritten Strophe, eine

Frage-Antwort-Struktur und auch ein Rätselcharakter. Bei den Echos handelt es sich weder um Beantwortungen von Fragen, noch um Ergänzungen, Korrekturen, Widersprüche oder Spezifizierungen der Ich-Aussagen. Das lässt sich auch an der vollständigen syntaktischen Einbindung ablesen, die das Echo zu einem inhaltlich und sprachlich unverzichtbaren Bestandteil der Ich-Rede werden lässt: Es erscheint als Prädikat („Wann er gewaltig wittert/ | **Erschittert** | Mit Krachen sich des Himmels-Dach“, Str. 1/2); als zwingendes Akkusativ-Objekt zu einem transitiven Verb („Alleine [...] | Der Höchste kan zufügen | **Genügen**“, Str. 5); oder sogar als Hauptsatz („Wenn sich des Herren Grimm und Rach/ | Uber ein land erhebet/ | **Das bebet**“, Str. 2).[65] Damit ist es integraler Teil der Ich-Rede. Teilweise initiiert es mit einem Enjambement sogar selbst die syntaktischen Einheiten (Str. 1 u. Übergang Str. 4/5). Die Klage vermittelt so den Eindruck, aus *einem* Mund zu kommen. Dies wird zusätzlich durch das Fehlen der dem Drama entlehnten Figuren-Benennung (z.B. *E./Echo.* o. ä.) befördert. Trotz der Überschrift, der graphischen Darstellung und der formalen und lautlichen Echo-Struktur lässt sich also keine autonom klagende Echo-Stimme erkennen. Die Kriegsklagen des Volkes sind mit der mythischen Klage-Instanz Echo zu einer Stimme überblendet. Die Klage über die schwedische Grausamkeit ist demnach zwar eine kollektive, nicht aber eine dialogisch-diskursive. Sie ist mehrstimmig, aber im Sinne einer homo-, nicht einer polyphonen Sprechweise.

Ein Gattungsbereich, in dem das Echo dezidiert als eigene Stimme klagend in Erscheinung tritt, sind die Bühnenwerke, besonders die Orpheus-[66] und die Echo-

65 Hervorhebung D.L.

66 Im deutschen 17. Jahrhundert z.B. bei Johann Jakob Löwe/Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg: *ORPHEUS aus Thracien/ [...] Wie er seine Eurydice nach ihrem Tode unter der Erden gesuchet/ gefunden/ und wieder verlohren/ auch selbst elendiglich umbkommen: [...] Der Durchläuchtigen Hochgebohrnen Fürstin und Frauen/ Frauen Sophia Elisabeth/ Vermähleter Hertzogin zu Braunschweig und Lüneburg [...] Als Ihre Fürstliche Durchläuchtigkeit [...] dero höchst-*

und Narziss-Singspiele.[67] Im Rückgriff auf die antiken Geschichten werden die Totenklagen um Eurydike und Narziss mit Echo-Dialogen dramatisiert, wobei der Klagecharakter sich teils auch auf andere Echo-Szenen überträgt. Auch hier zeigt sich allerdings wieder eine Tendenz zur homophonen, ja sogar monologischen Sprechweise – ausgerechnet in den dramatischen Gattungen als einer Keimzelle der dialogischen Echo-Szene.[68] Auch die formal differenzierte, dialogische Echo-Stimme verbindet sich in den Klageszenen inhaltlich und expressiv bisweilen mit der klagenden Figur zu einer gleichstimmigen Klage.[69] Überraschender noch ist aber eine zweite Ausprägung: Echo spricht auch veritable Monologe. Sie wird dann nicht als unsichtbarer akustischer Effekt oder als autoritative Stimme aus dem Off eingesetzt,[70] sondern als sichtbare und sprechende Bühnenfigur. So etwa in *ECHO Und NARCISSUS*,[71] einem in den 1690er-Jahren wiederholt aufgelegten *Sing-Spiele* von Friedrich Christian Bressand und Georg Bronner. Neben den stofflich vorgegebenen, dialogisch-homophonen Klagen mit Narziss tritt die Nymphe in vielen weiteren Szenen auf und spricht und singt verschiedene Klagemonologe und -arien.[72]

An den bisherigen Beispielen hat sich gezeigt, dass das Echo durchaus klagend auftreten kann, jedoch in bestimmten Ausprägungen und unter bestimmten Bedingungen: Einerseits gibt es die homophone Klage, die die Grenzen des Dialoges formal und inhaltlich verwischt, zu einer gemeinsamen affektiven Bekundung. Andererseits tritt Echo im Drama oder Singspiel gleichstimmig-klagend im Dialog, aber auch als klagende Personifikation im Monolog auf. Die Echo-Klage in den Bühnengattungen scheint mir dabei nicht zuletzt stofflich und wirkungsäs-

erfreulichen Geburths-Tag [...] begangen, Wolfenbüttel: Stern, 1659, Akt I, Szene V, Cij. Zur Orpheus-Rezeption vgl. Olga Artsibacheva: Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 132), sowie Christine Mundt-Espín: Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos, Tübingen 2003 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 29).

67 Bekannt sind mir Antonio Draghi: *I DESIDERII D'ECHO, E DI NARCISSO. Serenata. Alle AUGUSTISS: MAESTÀ. Per Commando della S.C.R.M. Dell'IMPERATRICE ELEONORA. Nel suo Giardino alla Favorita, Dove risuona naturalmente un Echo*, Wien: Cosmerovio, [ca. 1677]; B. Fidler/Johann Sigismund Kusser: *NARCISSUS. Welchen Zusonderbahrer Freuden-Bezeugung An dero Herrn Vaters Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ Hn. Anthon Ulrichs/ Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg/ [...] celebrirten Gebuhrts-Tage [...] Singend vorstellen lassen*, Wolfenbüttel: Bißmarck, 1692; sowie Friedrich Christian Bressand/Georg Bronner: *ECHO Und NARCISSUS, in einem Sing-Spiele auf dem Brannschweigischen Schau-Platze vorgestellet*, Braunschweig: Zilliger, 1693; weitere Auflagen Hamburg 1694 und Braunschweig: Gruber, 1700.

68 Siehe dazu die Einleitung, Kap 2.3.

69 Z.B. bei Fidler/Kusser: *NARCISSUS*, Wolfenbüttel 1692, 2. Handlung, 7. Auftritt, Giiv–Giiiv.

70 Zu den Echo-Effekten der frühen italienischen Oper siehe Gordon, besonders S. 217–219.

71 Bressand/Bronner: *ECHO Und NARCISSUS*, Braunschweig 1693.

72 Besonders prägnant in der 2. Handlung, 6. und 9. Auftritt, Ff. und Fijv.

thetisch begründet zu sein. Die Bindung an die Totenklage der Mythologeme und die gattungskonforme Einbettung der Affektivität in ein sittlich funktionalisierbares Katharsis-Ideal[73] lassen die Klage im Drama als opportun, als zur Dramaturgie und Inszenierung gehörig erscheinen, für die auch Ex-negativo-Figuren oder -Zustände und deren effekthaft-expressive Darstellung zentral sind.

Zur weiteren Ausdifferenzierung der echonischen *In-actu*-Klage drängt sich ein Gattungsbereich auf, in welchem eine Klage der Echo-Stimme anlassbedingt zu erwarten ist: das Kasual-Schrifttum rund um Sterben und Tod, das einen gewichtigen Teil des Echo-Gesamt-Korpus in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts ausmacht. Nicht nur bietet sich auch hier die Reminiszenz auf die totenklagende Nymphe im Narziss-Mythos und auf andere mythisch-elegische Echo-Totenklagen an. Es sind unter diesen Casualia auch zahlreiche veritable Echo-Dialoge überliefert, in welchen sich Ich- und Echo-Stimme klar voneinander unterscheiden lassen. Zudem gehört in der Gattung des Epicediums die Klage zum Kern der Struktur und der anlassgebundenen Wirkungsprinzipien. Die bereits antike, in die neulateinische Poetik übernommene Trias von Lob, Klage und Trost (Laudatio, Lamentatio, Consolatio),[74] die in den barocken Poetiken x-fach postuliert wird, weist der Klage die Funktion der Affekterregung zu. Aufgabe des Epicediums ist es, von der Laudatio der Verstorbenen ausgehend in der Lamentatio „den Affekt der Trauer zu erregen“ und diesen in der Consolatio wieder zu stillen.[75]

Nach den oben besprochenen Zuschreibungen der Mitklage ließe sich erwarten, dass sich die Echo-Stimme an der Lamentatio der Epicedien beteiligen würde. Zahlreiche Überschriften und Titelblätter von Leichen-Schriften kündigen solches auch an, wie etwa ein Flugblatt auf einen verstorbenen Säugling mit dem Titel *Klächliches Leich-Echo*[76] oder das als *Trauriger Wiederhall*[77] gedruckte Epicedium

73 Vgl. Mittenzwei: Art. Katharsis, und Zelle: Art. Katharsis; sowie die Sammelbände Steiger u.a. (Hg.); Bremer u.a. (Hg.): Spielräume; Kann (Hg.); zur affektiv-kathartischen Wirkung der Echo-Klage in den dramatischen Gattungen, auch den Passionsspielen, vgl. Scheidel.

74 Hans-Henrik Krummacher: Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin/Boston 2013, Teil II,1: Das barocke Epicedium, S. 215–271, hier S. 222f.

75 Ebd., S. 236.

76 Ambrosius Rein: *Klächliches Leich-Echo/ Bey Beerdigung Der Tugend-Edlen Seelen JOHANNIS SEBASTIANI SCRIVERII, Des [...] hertzliebsten Söhnleins/ Welcher noch vor Jahres Frist diese [...] Welt gesegnet/ und der Seelen nach bey Gott lebet. Erreget Am Tage Seiner Grabs-Heimfart [...]*, Magdeburg: Müller, 1679; auf den als Säugling verstorbenen Sohn von Christian Scriver und Margaretha Drehn.

77 *Trauriger Wiederhall/ Wegen des Früh-zeitigen Todes Der Woll-Edelen/ Hoch-Ehr und Tugendbegabten Frauen Fr: Anna Sabina Brunnemannin/ Des Hoch-Edelen/ Vesten/ und Hochbenahmten HERRN SAMUEL STRYKENS, I.U.D. COM. PALAT. CAES. und Hochberühmten PANDECT. P.P. EHELIEBSTEN. Als Dieselbe [...] erblichen/ und [...] in ansehnlicher Begleitung Christ-löblichem Gebrauch nach zur*

auf eine 31-jährige Frau aus einer Frankfurter Juristenfamilie. Eine 1692 verfasste Eisenberger Leichenpredigt kündigt die Klagen des Echos gar explizit an, als *Klagenvolles Ach und ächtzendes Gedächtnüs-Echo bey offener und geschlossener Grabes-Grufft*.[78] Doch gerade solche in der Überschrift den Klage-Aspekt betonenden Schriften enthalten häufig gar keine Echo-Dialoge und auch sonst keine klagende Echo-Stimme.[79] Umgekehrt sind jene Echo-Leichenschriften, die tatsächlich als Echo-Dialog gestaltet sind oder dialogische Gedichte enthalten, interessanterweise in der Ankündigung des Lamentatio-Aspekts eher zurückhaltend. Das heißt nicht, dass sie auf die Klage als integralen Bestandteil von Epicedien verzichten würden. Doch es scheint, dass die neutraleren oder tröstlicheren Überschriften mit einer anderen Rolle der Echo-Stimme korrespondieren.

Dabei spielt die besonders im barocken Epicedium virulente Spannung zwischen Klage- und Trostwirkung eine wichtige Rolle. Laut Krummacher bestand „im Grade dieser Spannung [...] von Affekterregung und Affektstillung“ ein zentrales Wirkungskriterium der Epicedien. Die Entgegensetzung lässt sich auf den zeitgenössisch ausgeprägten „christlichen Antagonismus von Zeitlichem und Ewigem“ beziehen, indem „der Trostteil der am vergänglichen Irdischen haftenden Trauer die einzig rechte, auf das Ewige gerichtete Betrachtungsweise eindrücklich entgegenhält“.[80] In dieser Entgegensetzung von Klage und Trost kommt der Echo-Stimme eine zentrale Rolle zu. Indes vertritt sie dabei nicht die Klage, sondern den Widerspruch dagegen. In Erläuterung der einzelnen Trostgründe[81] nimmt sie eine diskursive, gegen die Klage argumentierende Consolatio-Funktion ein und versucht, mit einer zuversichtlichen Perspektive aus dem Leiden herauszuführen. Beispielhaft dafür steht der Beginn eines in der Forschung mehrfach besprochenen[82] Epiceduims von Birken für seine 1670

Erden bestattet wurde; Aus schuldiger Pflicht zu Papier gebracht Von denen In der Churfürstl. Communität Sämbtlichen Tisch-Genossen, Frankfurt (Oder): Eichhorn, 1677.

78 Daniel Orth: *Klagenvolles Ach und ächtzendes Gedächtnüs-Echo bey offener und geschlossener Grabes-Grufft/ welches/ als das HochEdelgebohrne Herrlein/ Herr Rupert Reinhold von Vittinghoff/ [...] eintziger hertzlich geliebter Herr Sohn [...] versturbe [...]; und dann hierauff die HochAdel. Eltern dieses frühzeitigen Todesfalls den 27. Nouemb. obgedachten Jahrs/ bey einer daselbst angestellten öffentlichen Trauer-Versamlung sich erinnerten; in einer geringen Trauer-Rede und einfältigen Gedächtnüs-Predigt [...] erschallen ließe/ M. Daniel Orth [...]*, Eisenberg: Meise, 1692; auf den 11-jährig verstorbenen Sohn von Anna Katharina von Metzsch und Johann Donat von Vietinghoff.

79 Das Echo erscheint dann als Gegenstand der Exegese (in Predigten), als prägende mediale Allegorie (in Epicedien) oder teilweise auch nur in der Überschrift, in der Bedeutung eines ‚Nachrufs‘ im Sinne der Verabschiedung und Würdigung der Verstorbenen. Vgl. dazu Kap. 2.3.3 und 4.4.2.

80 Krummacher, S. 237.

81 Ebd., S. 230.

82 Für eine eingehendere Analyse siehe Tschachtli; sowie Schulze: Metamorphosen, S. 94–99; van Ingen: Echo, S. 19f.

verstorbene zweite Frau Margaretha Magdalena.[83] Es handelt sich um ein von Johann Löhner vertontes Friedhofslied, das Birken später wieder in der *Pegnesis* und in seiner Poetik abdruckte. Die erste Strophe setzt ein mit einer Lamentatio an und über die Leichen in den Gräbern: „Leiber/ die ihr seit gestorben/ | Ach wie liegt ihr nun verdorben." Ohne zu zögern antwortet das Echo: „E. Unverdorben."[84] Es stimmt also nicht in die Klage über die Verwesung ein, sondern nimmt schon in seiner ersten Antwort eine adversative Position ein. Der Totenklage wird eine andere, „auf das Ewige gerichtete Betrachtungsweise"[85] des Todes entgegengehalten. Diese gegenüber der Lamentatio adversative Position ist für dialogisch-diskursive Echo-Texte und -Passagen rund um Sterben und Tod sehr typisch.[86]

Sublimierung der Klage im Strophen-Echo

Und doch gibt es auch bei den Epicedien Ausnahmen, in welchen die Echo-Stimme klagend auftritt und damit die vielfachen Zuschreibungen und Appelle zur Mitklage auch *in actu* erfüllt. Charakteristisch dafür ist die Verbindung der oben besprochenen, zwar mehrstimmigen, aber eher homophonen Tendenz mit einem klang-sublimierenden Wirkungsprinzip. Formales Paradigma dafür ist das Strophen-Echo, in welchem das Echo-Element als rhetorische Amplifikationsfigur eingesetzt wird. Ein diesbezüglich modellbildendes Werk war Philipp Zesens *Klagelied des hochbetrübten Anhalts*,[87] ein von Gottlieb Christian Nüssler vertontes Epicedium für Juliane von *Anhalt*-Dessau. Die Tochter des Landesfürsten Johann Kasimir von *Anhalt*-Dessau war 1652, im Jahr der Neuanstellung Zesens als Gesellschafter am Fürstenhof, 26-jährig gestorben.[88] Das 7-strophige, mit Melodie und Generalbass abgedruckte Lied beklagt mit großer Intensität den viel zu frühen Tod der zukünftigen Fürstin, mit wesentlicher Beteiligung des Echos. Im ersten

83 Birken/Löhner: *Leiber/ die ihr seit gestorben!*, in: *Floridans Lieb-und Lob-Andenken seiner Seelig-entseelten Margaris* (1670), in: Birken: *PEGNESIS Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, im zweiten, separat paginierten Teil, S. 153–240, hier S. 185f.; Notentext der Gedicht-Vertonung (*Arie zu dem Echo des SchäferGedichts*) von Johann Löhner (Sopran und Generalbass) im Anhang von: *Todes-Gedanken und Todten-Andenken*, Nürnberg/Bayreuth 1670, S. 488–492. Text später wieder abgedruckt in: *Teutsche Rede-bind und Dichtkunst*, Nürnberg 1679, S. 137f.

84 Birken/Löhner: *Leiber/ die ihr seit gestorben!* (1670), zit. nach: Birken: *Pegnesis Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, S. 185.

85 Krummacher, S. 237.

86 Vgl. dazu auch Kap. 4.1.2.

87 Zesen: *Dichterisches Rosen- und Liljentahl*, Hamburg 1670, in: Sämtliche Werke II, hg. von van Ingen, Nr. 9, S. 48–51. – Eine eingehende Interpretation des Liedes findet sich bei Schulze: Metamorphosen, S. 139–144.

88 Ebd., S. 139.

Teil bis hin zur Mitte des Liedes lassen sich die Bedingungen, unter denen die Echo-Stimme im Epicedium als klagende auftritt, beispielhaft nachvollziehen:

1.
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 wemuht schlage/
und dis scheiden hell beklage/
(widerschal.) Elbe klage!

2.
Ja die Elbe klaget schohn:
die/ mit gantz erstarrtem munde/
höhrt der Mulde klagetohn;
den sie holet aus dem grunde.
Sahle/ nim dis auch zu sinne:
halt den strohm/ halt an/ halt inne!
W. Anhaltinne.

3.
Höhrt Tahlmunde ruft mir zu
aus der kluft/ mit wiederschallen.
Ach! mein Kind/ was ruffest du/
mit verwürrter sprache lallen?
Meinst du/ daß ich mit dir schertze;
da so hertzlich schwach mein hertze?
W. ach! mein hertze!

4.
Ja mein hertz/ mein hertz zerbricht;
ach! es bricht/ weil sich verlohren
meiner Tochter strahl und licht/
die zur Fürstin war gebohren.
Was verziehst du bleicher schauer?
Ach! es ist getahn; halt trauer!
W. Anhalt trauer![89]

Die ersten beiden Echo-Rufe richten eine Aufforderung zunächst an die Elbe, um die verstorbene „Anhaltinne“ (2,W)[90] zu klagen („Elbe klage!“ 1,W), und dann an die Saale, ihren „strohm“ (2,6) zum Zeichen der Trauer anzuhalten. Anschließend, im Strophen-Echo 3, äußert sich das Echo auch selbst leidend und klagend („ach! mein hertze!“ 3,W). Als Höhepunkt dieser expressiven Steigerung fordert das 4. Strophen-Echo das ganze Fürstentum zur Mitklage auf: „W. Anhalt trauer!“ (4,W).

Dabei deutet schon die Bezeichnung „wider**schal**“ (1,W) für das Strophen-Echo an, dass hier ein anderes Echo auftritt als in Zesens dialogisch-diskursiven Echo-Liebesgedichten. Letztere bezeichnen das Echo als „wider-ruhf“[91] oder „Gegen-

89 Gottlieb Christian Nüssler/Philipp Zesen: *Klagelied des hochbetrübten Anhalts*, in: Zesen: *Dichterisches Rosen- und Liljentahl*, Hamburg 1670, in: Sämtliche Werke II, hg. von van Ingen, S. 49f.
90 Ebd.; hier und im Folgenden werden die Zitate nach Strophe und Vers im Fließtext nachgewiesen. Zu der Sammlung siehe Ferdinand van Ingen: Philipp von Zesen – Dichter und Poetiker. Poetologische Strategien in der Sammelausgabe *Dichterisches Rosen- und Liljen-tahl* (1670), in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 7–23.
91 Z.B. in Philipp Zesen: *Lustinne/ der un-vergleichlichen ROSEMUND zu ehren und gefallen verfasset/ und DEM SUCHENDEN über-eignet,* in: ders.: *Ritterholds von Blauen Adriatische Rosemund*, Amsterdam: Elzevier, 1645 [Anhang], zit. nach: Sämtliche Werke IV/2, hg. von van Ingen, S. 336.

stimme“[92] und deuten damit die diskursiven Funktionen der Echo-Instanz an, die überdies in der hohen Frequenz und Länge der Echo-Antworten sichtbar wird. Im Unterschied dazu fungieren im *Klagelied* auf die junge Fürstin die als „widerschal“ bezeichneten Strophen-Echos als ‚schallende‘ Amplifikation.[93] Dies einerseits durch die Wiederholung, die zugleich Doppelung und variierende Steigerung ist. Zum zweiten steigert die interjektive Interpunktion an den Strophenenden die Wiederholungsfiguren zu Ausrufen. Und drittens betonen sowohl Nüsslers Vertonung[94] als auch die Klangsprachlichkeit die Funktion des Echos als Klang-Amplifikation, als substanziellen Bestandteil einer panegyrischen Klage.

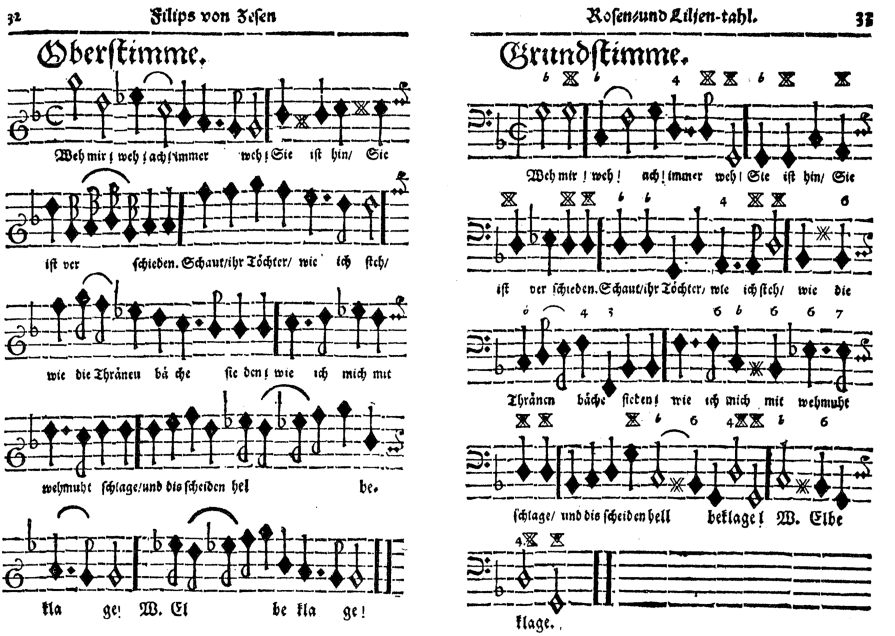
Die Verbindung von Klage und Lobpreis wird im Echo der ersten Strophe programmatisch etabliert, textuell und in der kompositorischen Gestaltung. Die Vertonung inszeniert die Echo-Wiederholungsfigur „hell beklage! W. Elbe klage!“ (1,6f.)[95] als Höhepunkt der Strophe, mit einem hochgesetzten Melisma auf dem Wort „hell“, gefolgt von einem Sextfall und dem Hinunterschreiten („beklage!“) von der Moll-Terz auf den Grundton – und der Wiederholung des Ganzen zu den Worten „Elbe klage!“ (Notenbsp. 1: Oberstimme, die beiden untersten Systeme). Auf kleinstem Raum zeigt sich die Klage, durch die Wiederholung ineinander verschränkt, als lauter Ausruf, strahlend helle Klangfigur und topisch-melodisches Lamento. Das Echo schlägt damit den Bogen zum Beginn der Strophe, der vierfachen Exklamation „WEh mir! weh! ach! immer weh!“ (1,1). Auch hier verbinden

92 Z.B. in Zesen: *Dichterische Jugend-Flammen/ in etlichen Lob-Lust-und Liebes-Liedern zu lichte gebracht*, Hamburg: Naumann, 1651, zit. nach: Sämtliche Werke I/1, hg. von van Ingen, S. 259–391, hier S. 347.

93 Vgl. dazu auch Zesens erstes Lied aus der *FrühlingsLust, oder Lob- und- Liebes-lieder*, Hamburg 1642. Seine Inspiration wird darin durch den blühenden Frühling verbildlicht, der als Gotteslob fungiert. Daran beteiligt sind auch die klingenden „Klüffte“, welche die Gesänge der Vögel widerhallen, „daß alles erschallt.“ Zit. nach: Zesen: Sämtliche Werke I/1, hg. von van Ingen, S. 51–53, Str. 4. – Zur politischen Bedeutung solcher Schall-Amplifikation vgl. Jan-Friedrich Missfelder: Verstärker. Hören und Herrschen bei Francis Bacon und Athanasius Kircher, in: Beate Ochsner/Robert Stock (Hg.): senseAbility – Mediale Praktiken des Sehens und Hörens, Bielefeld 2016 (Edition Medienwissenschaft 23), S. 59–80; ders.: Macht der Stimme – Die Vokalität von Politik und Medien in der Frühen Neuzeit. Ein Projekt und ein Fall, in: Medialität. Historische Perspektiven Newsletter 22 (2021), S. 27–31; Berns: Herrscherliche Klangkunst, und ders.: Instrumenteller Klang und herrscherliche Hallräume in der Frühen Neuzeit. Zur akustischen Setzung fürstlicher *potestas*-Ansprüche in zeremoniellem Rahmen, in: Helmar Schramm u.a. (Hg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert, Berlin/Boston 2006 (Theatrum Scientiarum 2), S. 527–556.

94 Allgemein zu den Komponisten, die Zesens Lieder vertont haben: Ferdinand van Ingen: Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder, in: Anthony J. Harper/Gudrun Busch (Hg.): Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts, Amsterdam/Atlanta 1992 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 12), S. 53–82.

95 Wortlaut/Interpunktion aus der „Grundstimme“ im Notentext, S. 49.



Notenbeispiel 1: Gottlieb Christian Nüssler/Philipp Zesen: *Klagelied des hochbetrübten Anhalts* (1652), gedruckt in Zesen: *Dichterisches Rosen- und Liljentahl* (1670).

sich Schmerzenslaute mit Klangfiguren, nicht nur der initialen Assonanz („WEh – weh! –weh!“), sondern, auch im weiteren Verlauf, der Häufung der ‚hellen‘ Laute „i“ und „e“. Jeweils über zwanzigmal sind die beiden Vokale in dieser ersten Strophe eingesetzt, bis hin zur ausschließlichen Verwendung im Einzelvers „Sie ist hin/ Sie ist verschieden“ (1,2).[96] Der Schluss der Strophe bringt das Verfahren als imperativische Formel auf den Punkt: „hell beklage!“ Genau so, in einer musikalisch und klangfigürlich sublimierten, ‚hellen‘ Form, welche nicht nur Adel und Tugend der jungen Fürstin (vgl. 4,3), sondern auch die Hoffnung auf das ewige Leben zum Ausdruck bringt, ist die Artikulation der Trauer legitim.

Die Echo-Antwort „Elbe klage!“ amplifiziert dieses helle Klang-Ideal durch Wiederholung und Variierung, aber auch als Echo-Klang aus dem natürlich-idyllischen Raum. Denn mit der Ansprache der Elbe als einem Bestandteil des natürlichen Klageraums verweist Echo auf seine eigene Zugehörigkeit. Zugleich wird mit der Elbe

96 Zur Bedeutung der lautlichen Strukturen und Logiken bei Zesen siehe grundlegend Renate Weber: Die Lautanalogie in den Liedern Philipp von Zesens, in: Ferdinand van Ingen (Hg.): Philipp von Zesen 1619–1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk, Wiesbaden 1972 (Beiträge zur Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts 1), S. 156–181.

der Trauerraum geographisch und politisch verortet.[97] Denn Fluss, Nymphen und Echo sind nicht nur Natur-, sondern auch Landesmetonymien, und die naturpersonifizierten Landestöchter klagen um eine der ihren, um die oberste Landestochter selbst, als des „reihens höchster Glantz“ (Str. 5,3). Die Klage kommt aus der Tiefe des Bodens, der „Mulde“ des Flusses, die selbst den „klagetohn [...] aus dem grunde [...] holet“ (2,3f.). Die klagenden natürlichen Elemente repräsentieren den Zustand des gesamten Fürstentums,[98] das in Trauer erstarrt, dessen Lauf für den Moment gestoppt ist, das aber gleichzeitig, als klingendes Kollektiv mit hellen Echo-Rufen und musikalischen Melismen, den würdigen Lobpreis der verstorbenen Hoffnungsträgerin verkünden soll – und mit diesem Lied verkündet.

Ein ähnliches Gewand verleiht der Pegnitzschäfer und Königsberger Dichter Michael Kongehl[99] gut 20 Jahre später der Staatstrauer um den 1674 knapp 20-jährig verstorbenen Kurprinzen Karl Emil von Brandenburg, Sohn des großen Friedrich Wilhelm. Dem Thronfolger, der seinem Vater sehr nahestand, widmete Kongehl eine ganze Trauer-Schäferei,[100] in welcher sich mehrere Echo-Elemente finden, darunter ebenfalls ein Lied mit Strophen-Echo.[101] Die Rahmung des 12-strophigen Liedes durch die Prosa-Narration ist folgende: Der spazierende Schäfer Prutenio singt mit einer dunklen Vorahnung ein Klagelied, wird dabei jedoch unterbrochen von einem „Jammerlächzen und Weh-Klagen“ aus einer „nah-gelegenen Klufft“ (S. 12).[102] Er versteckt

97 Vgl. Schulze: Metamorphosen, S. 139.

98 Dazu grundlegend und mit Fokus auf Opitz: Rudolf Drux: Nachgeahmte Natur und vorgestellte Staatsform. Zur Struktur und Funktion der Naturphänomene in der weltlichen Lyrik des Martin Opitz, in: Norbert Mecklenburg (Hg.): Naturlyrik und Gesellschaft, Stuttgart 1977 (Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft 31), S. 33–44; vgl. auch Berns: Herrscherliche Klangkunst, und ders.: Instrumenteller Klang.

99 Zu Kongehl siehe grundlegend: Andreas Keller: Michael Kongehl (1646–1710). *Durchwandert ihn/gewiß! Ihr werdet anders werden [...]*. Transitorische Textkonstitution und persuasive Adressatenlenkung auf der Basis rhetorischer Geneseprinzipien im Gesamtwerk des Pegnitzschäfers in Preußen, Berlin 2004 (Studium Litterarum 2).

100 Michael Kongehl: *Trauer-Hirten-Spiel/ Über den Hochseligen/ aber leyder! viel zu zeitigen Abscheid aus dem Zeitlichen/ Des Durchläuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Caroli Aemilii, Denati Argentorat. Die XXVIII. Novemb. S.V. Anno 1674. Marggraffen und Chur-Printzen zu Brandenburg [...]*, s.l. 1674 u. 1675. Auch in: Heinrich Schmettau: *Allgemeines und besonderes Land-Trawren/ Uber den frühzeitigen und hochseligsten Hintrit/ Des Durchläuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Caroli Aemilii, Marggraffen und Chur-Printzen zu Brandenburg [...]*, Berlin: Schultze, 1675, M4r. – Zudem wieder abgedruckt in: Kongehl: *Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil. Aus Helden-Hochzeit-und andern Glükwünschungs-Gedichten zusammen herausgegeben*, Stettin: Plener/Königsberg: Reusner, [ca. 1685], S. 9–25.

101 Kongehl: *Trauer-Hirten-Spiel*, s.l. 1674 u. 1675, zit. nach Kongehl: *Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil,* Stettin [ca. 1685], das Echo-Lied auf den Seiten 13–17.

102 Ebd.; hier und im Folgenden wird die Passage nach den Seitenzahlen oder Lied-Strophen und -Versen direkt im Fließtext zitiert.

sich in der Nähe, um die Vorgänge in der Höhle zu beobachten. Doch wie „begierig seine Augen [...] so betaubet wurden die Ohren“ (S. 13), als er den Inhalt der Klage, den Tod des Prinzen vernimmt. Der Schock lässt ihn in eine „Ohnmacht“ sinken – worauf er am Höhleneingang zwei „Göttinnen oder Engel-Bilder“ mit brennenden Lampen erblickt, die unter den Namen Surbosia und Brunetta zu singen beginnen:

[1] Surbosia.
Ach Herzeleyd Ach Schmerzens-Pein!
Die auch den harten Felsen-Stein
mit mir zum weinen möcht’ erweichen
des Grossen Friedrichs Grosser Sohn
Prinz Karl Aemil, der Preußen Krohn/
der junge Mars muß ach! verbleichen/
und scheiden auß der Zeitlichkeit/
Ach Herzeleyd!

[2] Brunetta.
O Unglüks-Nacht/ da dieser Heldt
wird todt den Todten zugesellt/
der/ wenn Er auf der Welt verblieben/
mit unerschroknem Leuen-Mut/
wie noch der Theure Vater thut
hätt’ unsern stolzen Feind vertrieben/
und uns zur süssen Ruh gebracht;
ô Unglüks-Nacht!

Formal variiert Kongehl das Strophen-Echo insofern, als er es nicht als lautliche Wiederholung des letzten Verses der Strophe gestaltet, sondern als Epanadiplose: Es wiederholt wortwörtlich die ersten Worte der Strophe und formt so einen zyklischen Abschluss. Dabei scheint die Trauer um die verlorene „Zier“ (3,2) der Preußen, den zukünftigen Fürsten, klagender, verzweifelter und affektiver zum Ausdruck gebracht als in Zesens klang-hellem Epicedium. Doch bei allem „Herzeleyd“ und aller „Schmerzens-Pein“ (1,1) finden sich auch in dieser visions- und auditionsartigen Eklogen-Passage sublimierende Elemente, die der Klage das angemessene Ornat verleihen. Diese Elemente sind vorwiegend in den sprechenden Personifikationen und in der narrativen Rahmung zu verorten, aber auch in der Dramaturgie des Gedichts.

Surbosia und Brunetta, die später als „Oreaden“ und „Kamönen“ (S. 17), also Bergnymphen (wohl in Bezug auf die Echo-Form) und göttliche Quellnymphen bezeichnet werden, erscheinen als Teil der Landschaft, die hier jedoch einen dezidierter artifiziellen Charakter hat. Schon der Spaziergang des Schäfers erscheint bei Kongehl als Imaginationsraum, in welchen sich mit der Vision/Audition ein zweiter hineinstülpt. Trotz der herrschenden Trauer erscheint dabei alles zauberhaft schön. Die beiden Nymphen werden als wunderschöne „Göttinnen oder Engel-Bilder“ (S. 13) beschrieben, die Düsterheit der Szene erscheint gleichzeitig als Ornat, mit Trauerkleidung aus edlem Stoff und den lilienweiß blassen Wangen der Nymphen. Indes repräsentiert gerade in der Idealisierung der imaginierte Raum das lebensweltlich-dichterische Territorium Kongehls, das Fürstentum Brandenburg-Preußen, welches den reellen Verlust des Thronfolgers zu bewältigen hat. Dies gilt besonders für die Personifikation der Surbosia, Namensvetterin

der Titelheldin des *Surbosia*-Romans,[103] welche als Allegorie des Herzogtums Preußen (spezifisch in seiner zeitgenössischen, protestantischen Ausrichtung) verstanden werden kann.[104]

Das Herzogtum wird in der dritten Strophe denn auch zur kollektiven Klage aufgefordert: „Ach/ weinet all' Ihr Preussen Ihr/ [...] Ihr habt verlohren euren Fürsten/ [...] Ach! Weinet all." Wie bei Zesen sublimiert aber auch hier das Echo die Klage zur panegyrischen Verklärung. Das echonische Lied verursacht durch seine Botschaft, die Todesnachricht, großen Schmerz, doch sein „schallen" verzückt den Schäfer in höchstem Maße. Die starke Klang-Affizierung beschreibt der Text mit begrifflichen Anleihen aus der mystischen Audition: Der zuhörende Prutenio wird „erschüttert" (S. 13), aber auch „fast entzükket/ den Wunder-Tohn dieser Kamönen zu hören" (S. 17). Das Echo-Lied amplifiziert die kollektive Klage und sublimiert sie in einer „Wunder"-Klanglichkeit, welche die Trauer im Lobpreis, und gegen Ende des Liedes, in der Gewissheit ewigen Lebens aufgehen lässt.[105] Die Modellierung einer utopisch-idealisierten, den Gegenwartsraum des Fürstentums referenzierenden Klanglandschaft erscheint nicht zuletzt als christlich-kosmische Einbettung sowohl der Trauer als auch des schmerzlichen Verlustes selbst.

2.2 Entmystifizierung und Selbstsorge

Bisher standen im Hinblick auf Parameter der Konnektivierung mehrheitlich die Echo-Instanz, ihr Agieren, ihre Implikationen und ihre Wirkung im Fokus. Einzig mit dem dramatischen Modus wurde ein Instrument thematisiert, mit dem auch die Ich-Stimme oder die epische Figur im Echo-Setting selbst Einfluss auf ihr Verbundenheitsgefühl nehmen könnte, indem es sich über das Erklingen als Index

103 Michael Kongehl: *Surbosia/ Das ist Geschichtmässiges Helden-Gedicht/ Darinn Unter allerhand Gemühts-Belustigungen/ auch einige Krieges-Händel/ Die sich seither in Ober- und Nieder-Deutschland zugetragen/ enthalten und verblümter Weise/ erzehlet werden. Von einem Mitglied der Löblichen Blumen-Gesellschafft*, Nürnberg: Felsecker, 1676.

104 Siehe dazu Andreas Keller: Die Preußische Nation und ihre literarische Genese. Grundzüge eines regionalen Geschichtsbewusstseins und die intentionale Vermittlung einer territorialen Identität in Michael Kongehls Roman *Surbosia* (1676), in: Klaus Garber u.a. (Hg.): Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2001 (Frühe Neuzeit 56), S. 737–767, besonders S. 752. Zudem ders.: Texte des Königsberger Bürgermeisters Michael Kongehl (1646–1710) und ihre Bedeutung für die Bildung eines neuzeitlichen Staatswesens „Brandenburg-Preußen", in: Carola Gottzmann (Hg.): Deutsche Literatur und Sprache im östlichen Europa, Leipzig 1995, S. 49–58.

105 Im Übergang von Strophe 6 zu 7, der Mitte des Liedes, setzt denn auch die „auf das Ewige gerichtete Betrachtungsweise" ein und löst die Klagen durch Lobpreis, Segenswünsche und die Gewissheit des ewigen Lebens ab. Krummacher, S. 237.

des Gehörtwerdens[106] und über die personifizierten Schall-Räume implizite Empathie verschafft. Im Folgenden sei an diese Optionen der Einflussnahme des Subjekts angeknüpft. Dabei sollen zwei grundlegend verschiedene Strategien der Abwehr des Echo-Antagonismus vorgestellt werden: zum ersten die rhetorische Selbstermächtigung der Ich-Instanz und damit Dekonstruktion der vorausgesetzten Echo-Autorität; und zum zweiten die Deutung des Echo-Dialogs als Autokommunikation und damit Funktionalisierung der Echo-Antworten in einem Konzept der emotionalen, aber rational gesteuerten Selbstsorge. Beide Strategien, so verschieden sie sind, entsprechen einer Entmystifizierung der Echo-Instanz, sei es durch Demonstration ihrer Machtlosigkeit oder durch rationalisierende Vereinnahmung.

2.2.1 Rhetorische Selbstermächtigung

In frühneuzeitlichen Texten wird dem Echo üblicherweise viel Autorität und Macht zugeschrieben. Die Stimme erhält durch ihre Unsichtbarkeit eine übernatürliche, teils mythische, teils göttliche Deutung und wird als Instanz der Weissagung, des Urteils und der Handlungsleitung angesehen.[107] Ihre dramatisierenden oder idealisierenden Ruf- und Klang-Implikationen untermauern diese Autorität. Wenn man sich aber die Form-Relationen und die Zeitstruktur der Echo-Kommunikation ansieht, ist besagte Autorität alles andere als selbstverständlich. Ein nüchterner Blick auf die rhetorischen Möglichkeiten beider Dialog-Partner lässt die Überlegenheit der Echo-Stimme eigentlich paradox erscheinen. Der ansprechenden Instanz, d.h. dem lyrischen Ich oder der diegetischen Figur, steht in ihren – zeitlich vorgelagerten – Äußerungen ein breites Spektrum an Optionen offen, sowohl formal als auch inhaltlich. Demgegenüber ist die nachgelagerte Echo-Antwort mit ihrer Abhängigkeit von den Schlusssilben der vorangehenden Äußerung stark eingeschränkt; zumindest an der Lautung lässt sich, mit Ausnahme bestimmter Lizenzen, nichts mehr verändern.[108] So begrenzt sich das mögliche Spektrum auf Homonymien, auf das Abspalten und Neugruppieren von Silben sowie auf die leichte Umdeutung ein- und desselben Wortes, entweder durch Veränderung der Interpunktion oder durch die im Akt des Antwortens wechselnden Bezüge. Durch die Kürze der Antworten bleiben der Echo-Instanz zudem kaum Optionen einer eigenen syntaktischen Struktur, sondern nur die Bezugnahme auf die Syntax der Ansprache. Dies verunmög-

106 Vgl. die Kernthese von Schulze: Metamorphosen (mit dem Untertitel *Lektüren der gehörten Stimme*), erläutert insbesondere S. 53–71.

107 Siehe dazu Kap. 4.1.

108 Vgl. dazu Kap. 3.3.2, v.a. S. 293–296.

licht eingehendere Argumentationen wie Rechtfertigungen, Klarstellungen oder Erklärungen. Die rhetorischen Optionen des Echos im literarischen Dialog sind also begrenzt und gemahnen an die mythische, durch Verlust ihrer vollen Sprachfähigkeit kommunikativ limitierte Nymphe.[109]

Erstaunlicherweise deuten die historischen Texte Echos Bezogenheit und Kürze aber nur selten als Defizit. Produktionsästhetisch wird die Limitierung als poetische Herausforderung aufgefasst, durch deren Bewältigung die Poet:innen sich besonders auszeichnen können.[110] Auf die Diegese übertragen, gilt daher auch die Echo-Instanz selbst als herausragend poetisch, und gerade ihre Begrenzung stellt das Vermögen aus, jeder lautlichen Ausgangslage Bedeutung(en) abzugewinnen.[111] Die Kürze wird zudem als produktive semantische und syntaktische Offenheit gedeutet. Die damit verbundene Mehrdeutigkeit verleiht dem Echo die Aura des Orakels, einen Rätselcharakter, der von den Rezipierenden als besonders bedeutungsvoll interpretiert wird.[112] Der legendären Autorität des Echos scheinen also die verbalen Einschränkungen keinen Abbruch zu tun. Dennoch gibt es, vor allem in der Mitte des 17. Jahrhunderts, einige Texte, die die formale und rhetorische Paradoxie der topischen Machtverhältnisse im Echo-Dialog nicht kompensieren, sondern ausstellen oder verkehren.

Ein erstes Beispiel stammt aus dem kommentierten und stark erweiterten Wiederabdruck der Opitzschen *Poeterey* von Enoch Hanmann, gedruckt 1645 in Frankfurt am Main.[113] In dem gegenüber Opitz eigenständigen zweiten Teil führt Hanmann einen zusätzlichen und längeren theoretischen Echo-Abschnitt[114] ein. Dazu gehört ein (wie er betont) eigenes, 5-strophiges Gedichtbeispiel:

---

109 Ovidius: *Metamorphosen*, hg. von Michael Albrecht, die Erzählung von Echo und Narziss S. 150–161, hier V. 360–369.

110 In der Textproduktion wird die Herausforderung allerdings auch nicht im Finden einer Echo-Antwort, sondern eines sinnigen Vers-Echo-Paars verortet, wobei der Ausgangspunkt wohl häufig gerade die Echo-Antwort ist, von der aus, umgekehrt, die Frage eine formale Begrenzung erfährt. Vgl. z.B. Harsdörffers bzw. Angelicas Formulierung im Gesprächs-*Spiel von dem Widerhall*: „es sei schwerer/ recht zu fragen/ als wol zu antworten“, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642, zit. nach der Auflage 1657, S. 46.

111 Vgl. dazu Kap. 3.3, insb. S. 283–286.

112 Siehe Kap. 3.2 u. 4.1.3.

113 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645. Nach dem ersten Teil, der die Bücher I–V aus Opitz' Poetik weitgehend unverändert wiedergibt, folgen im zweiten Teil die Anmerkungen und Ergänzungen Hanmanns, vermischt mit Opitz' Büchern VI und VII. Die kurze Echo-Passage im ersten Teil ist unverändert aus Opitz' Kapitel V übernommen; ebd., S. 33f. Die Stelle bei Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau 1624, Kap. V, Diii.

114 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645; am Anfang des XVI. Kapitels *Von den Arten der Verse/ so auß sonderlicher Fügung der Reime entstehen*, S. 186–197, die Echo-Passage S. 186–189.

[1] Jetzt seh' ich Drachenfels stoltz in die Lüffte gehen;
Jetzt seh' ich Wolckenburg allzeit benebelt stehen;
Fünff Brüder seh' ich auch/ die schawen gleichfals nein
In ihre tieffe Grufft/ wie unser Teutscher Rhein

[2] Bey ihnen nimbt den Weg. Man wil mir von dir sagen
Du finster Wolckenburg/ du soltest auff dich tragen
Gespenst' Ich glaubs' kaum. Denn so du dieses bist/
So hört' ich Gauckeley. Ich glaubs nicht daß was ist. Ech. was ist?

[3] Wie ist es! Rufft es mich? Es ist als wenn es were
Von fernen eine Stimm. Was ist es das ich höre? Ech. Höre;
Es ruffet noch einmahl. Was bistu das du heist
Zu hören auff dein Wort? sag bistu denn ein Geist? Ech: Ein Geist.

[4] Bistu ein Blosser Geist; So geh nur und Bethöre
Die dir anhängig seyn: Ich gebe kein Gehöre. Ech: Höre!
Bistu der jenige Geist der hie herumb soll seyn/
So mach dich Flugs von mir zur tieffen Höll' hinein. Ech: Je nein.

[5] Weil du nicht dieser Geist/ so sage was dein wille
Und was denn dein begehr/ unnd schweig hernacher stille. Ech: stille!
Willstu denn stille seyn; so wünsch' ich stille Ruh/
Ich bleibe länger nicht/ ich reyse fort. Glück zu? Ech: Glück zu.[115]

Das Gedicht erfreute sich einiger Beliebtheit, wie u.a. der Wiederabdruck in Johannes Cocays *Teutschem Labyrinth* 1650 nahelegt.[116] Thematischer Hintergrund ist eine Sage aus dem Siebengebirge. Im Exordium beschreibt das Ich den Anblick der großen sieben Berge des Mittelgebirges, insbesondere den Drachenfels und die Wolkenburg, unter denen der Rhein seinen Lauf nimmt. Ab Strophe 2 wird auf die Wolkenburg fokussiert, zu der es eine Sage gebe, nach der hier ein Gespenst umgehen soll. Das Ich macht jedoch sogleich seine skeptische Haltung deutlich. Mit der Formulierung „Man wil [...] mir sagen" (2,1) und dem Konjunktiv „du soltest auff dich tragen" (2,2) relativiert es von Beginn an den Wahrheitsgehalt der Sage, mit dem Fazit: „Ich glaubs nicht daß was ist" (2,4).

Von dieser Skepsis lässt sich nun aber, so scheint es, das geleugnete Gespenst provozieren, und schaltet sich mit einer Entgegnung ein. Die Überblendung von Gespenst und Echo ist in diesem Kontext nicht überraschend, insofern mit dem

115 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 188f.
116 Johannes Cocay: *Ein artiger Widerschall oder Echo auß den sieben Bergen,* in: *Teutscher Labyrinth. In welchem Durch viel artige moralische Historien/ lustige/ liebliche Discursen die Melancholey vertrieben/ und die Gemüter auffermuntert werden. Sampt einem Poetischen Lustbringer Und Teutschen Sprachverderber* [Christoph Schorer], Köln: Bingen, 1650, S. 67f.

Siebengebirge tatsächlich mehrere Echo-Sagen in Verbindung stehen.[117] Das Ich will es nun aber genauer wissen: „Was ist es das ich höre?“ Die unsichtbare Stimme geht zunächst nicht auf die Frage ein, sondern antwortet mit einem Imperativ: „Höre[!]“ (3,2). Damit scheint das Streitgespräch über die Autorität und Glaubwürdigkeit des Echos lanciert, wie die Reaktion des Ich verdeutlicht: „Was bistu das du heist | Zu hören auff dein Wort?“ (3,3f.). Obschon auch als Interesse an der Identität der unsichtbaren Stimme verstehbar, lässt sich die Entgegnung, mit Blick auf das ganze Gespräch, als bissige rhetorische Frage auffassen, im Sinne von: „Was glaubst du, wer du bist, dass du mir Befehle erteilst?“

Im Folgenden fächert das Ich anhand der Echo-Antworten und seines Sagenwissens die Optionen der Geist-Echo-Identität auf: Ist es ein „Blosser Geist“ (4,1), also ‚nur‘ ein Geist (der nichts ausrichten kann) oder ‚irgendein‘ Geist, im Unterschied zur spezifischeren Definition im anschließenden Distichon? Dort fragt das Ich nun nämlich, ob die Stimme „der jenige Geist“ sei, „der hie herumb soll seyn“ (4,3), der also laut der Sage in der Wolkenburg ansässig sein soll. Dabei macht das Ich erneut, wie schon in 2,1f., von einer Modalverb-Konstruktion Gebrauch, die seine distanzierende Haltung bekundet. Diese Infragestellung wird bis zur Negierung gesteigert, sodass in Strophe 5 klar ist: Das Echo ist auch „nicht dieser Geist“ (5,1). Damit stellt das Ich die (vorgebliche) Identitäts-Suche ein, und das nicht zufällig. Denn diese letzte Definition beruht nur noch darauf, was das Echo *nicht* ist, auf einer negativen Identität, die im Folgenden kausal mit der Negierung der Autorität verknüpft wird. Schon die ersten beiden Definitionen waren als Bedingungssätze formuliert (Wenn du ein „Blosser“ Geist bist ... bzw. Wenn du „der jenige“ Geist bist ...), und darauf folgt die spöttische Charakterisierung, er könne nur leichtgläubige Menschen betören und sei daher eines Geistes nicht würdig. In Strophe 5 wird das konditionale zum kausalen Schema gesteigert: „Weil du nicht dieser Geist/ so sage was dein wille [...] unnd schweig hernacher stille“ (5,1f.). Wenn dieser Geist nicht identifizierbar ist, hat er auch kein Rederecht.

Intrikat ist, dass die ungewisse, kontingente Identität, die das Subjekt im Echo-Setting eigentlich verunsichern soll, hier gegen die Macht der Echo-Stimme ins Feld geführt wird. Die festgestellte Beliebigkeit dessen, „Was“ die Stimme sein könnte, wird gesteigert zur Proklamation, dass sie, gerade weil sie alles oder irgendetwas sein könnte, eigentlich nichts ist. Indes liegt es in den Händen bzw. im ‚Geist‘ des Subjekts, diese Nichtigkeit festzustellen und damit die Handlungsmacht der mächtig gebarenden Echo-Stimme („Höre! [...] stille!“ 4,1 u. 5,1) einzuschränken. Die Parallelisierung von Echo und Geist bringt insofern nicht nur zwei verwandte ‚Erscheinungen‘ miteinander in Verbindung, sondern weist über den Be-

117 Zu den Siebengebirge-Sagen und generell zu Echo-Sagen vgl. das Kap. 4.3.1.

griff des ‚Geistes' auf die mentale Bedingtheit solcher Phantasmen hin. Mit dem Bewusstsein, dass es sich letztlich um Produkte der eigenen Vorstellung handelt, lassen sie sich nicht nur ignorieren („Ich gebe kein Gehöre", 4,2) und marginalisieren („Blosser Geist", 4,1), sondern auch zum Schweigen bringen, wegschicken („geh nur", 4,1) und letztlich negieren. Das Gedicht demonstriert, wie leicht diese Macht eigentlich gebannt werden könnte, wie machtlos Geist oder Echo sind, wenn das Ich seine Souveränität erkennt. Entsprechend werden aber auch all jene vorgeführt, „[d]ie dir anhängig seyn" (4,2), die die Antworten des Echo-Geistes unhinterfragt als verbindlich auffassen und diese sagenhafte „Gauckeley" (2,4), die „hie herumb soll seyn" (4,3), auch noch weiterkolportieren.

An Hanmanns Gedicht zeigt sich zudem exemplarisch, auf welche Weise die rhetorischen Macht-Verhältnisse zur Dekonstruktion der Echo-Instanz genutzt werden können. Die Imperative der Dialog-Partner signalisieren, dass sie beide um die Autorität und Definitionsgewalt ringen. Die längere Redezeit des Ich erweist sich jedoch als entscheidender argumentativer und rhetorischer Vorteil. Dies zeigt sich etwa beim beiderseitigen Versuch, die andere Instanz zum Schweigen zu bringen: „Weil du nicht dieser Geist/ so [...] | schweig hernacher stille. Ech: stille! | Willstu denn stille seyn; so wünsch' ich stille Ruh/ | Ich bleibe länger nicht/ ich reyse fort." (5,1–4). Nicht nur hat das Ich die syntaktische Kapazität, das Echo (ex negativo) zu definieren und daraus kausale Schlüsse zu ziehen. Auch den eigentlichen Vorteil Echos, die dramatisierende Ruf- und Klang-Implikation, kompensiert es auf syntaktische Weise, indem es auf Echos Interjektion „stille!" mit der direktiven Formulierung „Willstu denn stille seyn" antwortet, deren maßregelnder Charakter einen ähnlich dramatisierenden Effekt erzielt. Zudem übertrifft es Echos Imperativ „stille!" durch den Pleonasmus „stille Ruh" – eine Form der synonymen Verstärkung, zu der das äquivoke Echo gerade nicht fähig ist. Und schließlich hat das Ich, wie der letzte Vers „Ich bleibe länger nicht/" verdeutlicht, die Entscheidungsgewalt darüber, ob überhaupt ein Dialog stattfindet, denn wenn es schweigt oder sich aus dem Echo-Locus entfernt, hat das Echo nichts mehr zu sagen.

Nicht zuletzt erweist sich die Kürze der Echo-Antworten als prekär für seine Deutungshoheit. Die Indetermination, die in anderen Kontexten die Aura des rätselhaft weissagenden Echos ausmacht, lässt sich vom Ich zur Dekonstruktion nutzen, wenn es den großen Interpretationsspielraum gegen das Echo richtet. Im Übergang von der 4. zur 5. Strophe etwa wehrt sich das Echo gegen die Verwünschung, zur Hölle zu fahren: „Bistu der jenige Geist der hie herumb soll seyn/ | So mach dich Flugs von mir zur tieffen Höll' hinein. Ech: Je nein." (4.3f.). Das Ich macht sich jedoch zunutze, dass Echos Antwort sich nicht nur auf den Hauptsatz („So mach dich ..."), sondern ebenso auf den konditionalen Nebensatz („Bistu der jenige ...") beziehen lässt, und folgert entgegen Echos Intention: „Weil du nicht dieser Geist [...]" (5,1). So lässt es das Echo mit seiner unbeholfenen Zweideutigkeit

sich selbst dekonstruieren. Mit dem Ziel der Echo-Selbstdekonstruktion agiert das Ich auch bei der Vorgabe des lautlichen Rahmens. Das Versende „schweig hernacher stille“ beispielsweise bietet dem Echo keine andere Option, als sich mit dem Imperativ „stille!“ gegen die Direktive zu wehren. Damit verpasst es sich jedoch selbst einen Maulkorb, denn das Verstummen des Ich verdonnert ja auch das Echo zum Schweigen – und damit zur Nicht-Existenz, wohingegen das Ich auch sprachlos weiterexistiert, wie seine Abreise am Ende suggeriert. Den gegenseitigen Abschiedssegen „Glück zu“ könnte man daher durchaus zynisch verstehen.

Ein zweites Beispiel für die rhetorische Macht des lyrischen Ich findet sich bei Scherffer Wenzel. Im Prinzip handelt es sich bei dem Gedicht um ein Epithalamium, allerdings um ein recht unkonventionelles. Abgedruckt ist es im achten Buch von Scherffers *Geist: und Weltlicher Gedichte Erste[m] Teil* (1652),[118] einer Sammlung von 55 Epithalamien unter dem Titel *Der Götter und Göttinnen Hochzeit-Lieder*, deren Ursprünge auf eine 1637 gedruckte Hochzeitsschrift zurückgehen.[119] Widmungsträger damals, aber auch noch in der späteren, erweiterten Gedichtsammlung sind die Brautleute Matthäus Apelt alias Apelles von Löwenstern und Barbara von Tarnau und Kühschmal. In der *Zuschrifft* von 1652 heißt es, die Texte seien „meistens zwar auf wohlgedachten Hr. Apellem und seine Liebste beqwämet/ etliche wenige aber auch bey anderer wehrten Freunde Hochzeitlichen Ehrenfest angebracht worden.“[120] Beim Echo-Lied, das erst in der zweiten Ausgabe der Sammlung enthalten ist, ist unklar, ob es für die erstgenannten Widmungsträger entstanden war.

Das Lied bildet den Abschluss des Hochzeitsliedes *PANOS, Deß Bauer-Völkleins Gottes Jambischer Hochzeit-Gesang*. Nach einem langen eigenen Gesang will Pan zuletzt noch seine Gemahlin[121] zu Wort kommen lassen: „Mein Weib die Echo sol/ Euch liebsten/ zu gefalln | auch ihre Dienste thun/ und aus den Winkeln schalln/ | Sie sol zu Ehren Euch/ lasst Ihr Sie Mich nur fragen/ ob etwan widrigs erst/ doch letzlich

118 Scherffer: *ECHO, oder Wieder-Hall nach der reinen Art. Die Verse seyn Trochaeisch*, in: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, *Achtes Buch*, S. 516f.

119 *Der Götter und Göttinnen Prosopopoeische Lieder. Auß dem Parnasso von Mercurio eingebracht/ Uff daß Hochzeitlich: Ehrenfest (Titul) Herrn Matthaei Apellis von Löwenstern: und (Titul) Frauen Barbarae Gebornen von Tarnau und Kühschmaltz*, Brieg: Gründer, [1637]. Das Lied von Pan mitsamt Echo-Dialog ist in dieser ersten Fassung noch nicht enthalten.

120 Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, *Zuschrifft* zum *Achten Buch*, S. 379.

121 Einzelne antike Texte überliefern Echo als Gattin von Pan, z.B. ein Epigramm von Theaetetus Scholasticus, in: *Anthologia Planudea*, in: *Anthologia Graeca*, 2. verbesserte Auflage, *Griechisch-Deutsch*, hg. von Hermann Beckby, Bd. 4: Buch XII–XVI, mit Namen- und Sachverzeichnis und anderen vollständigen Registern, München 1958, hier Buch XVI, S. 428f.

Guttes sagen!“[122] Pan lockt also Echo durch sein Rufen an, auf dass sie, im Dialog mit ihm, ihre panegyrische Funktion im „Dienste“ des Hochzeitspaares wahrnehme:

> ECHO, | oder | Wieder-Hall | nach der reinen Art. | Die Verse seyn Trochaeisch.
>
> [1] Auf/ Du Lufft: und Winkel-kind/
> das ohn Leib das Leben findt/
> das wol hört und hat nicht ohrn/
> redt ohn Mund/ durch Lufft geborn;
>
> [2] Sag/ was ist ihr zweyer Band
> und der lieblich’ Ehestand? Stand.
> daß ein Stand sey und voll Lust/
> ist Mir ohne das bewust. Wust:
>
> [3] Wust? ab ab/ Du hast verrannt/
> er ist süß wie Zukkerkannt/ erkannt
> Dem/ der wahren Liebe brand
> hat erkannt/ ja mit verstand. Tand.
>
> [4] Tand! das klingt in Ohren weh/
> dich eines bessern untersteh. Erst’ Eh’
> ô dieselb’ ist längst getrennt/
> heute man zur andern brennt. rennt
>
> [5] Rennt man denn ins Ungelükk
> wenn man freyt das ander Stükk? erstikk
> Tükk erstikk/ Ich hoff auf Gott
> es werd’ haben keine Not. Eine Not.
>
> [6] Eine Not schafft nichts/ auch Zwey
> Gottes Hülff’ Ich mich erfreu. Reu:
> Reu mein Hertze nicht bethör/
> Mich sols reuen nimmermehr. immermehr
>
> [7] Immermehr in Liebligkeit/
> nimmermehr in Haß und Neid. Eid.
> Ja zu dem Wir Unß erkorn
> und gar theuer Unß verschworn. Ohrn.
>
> [8] In den Ohren solltu hörn
> wie Wir Unß nicht wolln versehrn. Ehrn.
> Ehrn; ja lieben noch darzu
> bis zur letzten wehrten Ruh. Erden Ruh![123]

Echos erste Antwort, auf die Frage nach dem „Band“ der Brautleute und dem „lieblich’ Ehestand“, ist noch bekräftigend: „Stand“ (2,1f.).[124] Doch in Pans weitere Idealisierung „voll Lust“ fällt sie unwirsch mit dem Verdikt ein, der Ehestand sei doch ein „Wust“ (‚Unrat, Schmutz, Sünde, etwas Widerwärtiges‘, 2,3f.).[125] Pan entgegnet, nun habe sie sich aber „verrannt“. Denn, so führt er aus, wer dem „brand“ und

122 *PANOS, Deß Bauer-Völkleins Gottes Jambischer Hochzeit-Gesang*, in: Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, S. 512–516, hier S. 516. Das Gedicht charakterisiert u.a. das jambische als das einfache, bäuerische Versmaß, und kommentiert den Charakter von Pans „scharfe[r] Music“, die die Nymphen und Satyren zum „wechsel-danz“ bringt, im Gegensatz zu Apollos lieblicher Laute und dem olympischen Musenchor. Jambe wird dabei als Tochter von Pan und Echo bezeichnet.

123 *ECHO, oder Wieder-Hall nach der reinen Art. Die Verse seyn Trochaeisch*, in: Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, S. 516f.

124 Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, S. 516; im Folgenden wird das Gedicht nach Strophe und Vers direkt im Fließtext zitiert.

125 Vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *wust*, Bd. 30, Sp. 2404–2417, hier bes. 2404, 2409f. u. 2417.

„Zukkerkannt“ der Liebe „mit verstand“ begegne, könne ihre Süße durchaus genießen (Str. 3). Echo ‚verrennt‘ sich mit dieser Moralisierung auch im Aptum des Epithalamiums, denn Mitte des 17. Jahrhunderts ist Echos Rolle im Funktionskontext der Hochzeit auf den Lobpreis festgelegt. Sie sollte die Liebe feiern und das Lob der Brautleute und des Anlasses amplifizieren.[126]

Echo fährt trotz Pans Widerspruch ungerührt fort in ihrer Liebeskritik: Ein „Tand“ (3,4) sei sie, die Liebe. Erst nach erneutem Widerspruch offenbart sich allmählich, dass ihr Unwille einen spezifischen Grund hat:

> Tand! das klingt in Ohren weh/
> dich eines bessern untersteh. Erst’ Eh’
> ô dieselb’ ist längst getrennt/
> heute man zur andern brennt. rennt. (4,1–4)

Das „besser[]“ wäre, so Echo, die erste Ehe gewesen. Dem Argument, dass diese „längst getrennt“ sei, hält Echo entgegen, dass hier jemand überstürzt in die neue Ehe „rennt“. Ob sich das tatsächlich auf Apelles von Löwenstern und Barbara von Tarnau und Kühschmal bezieht, ist nicht mehr sicher nachzuvollziehen. Dagegen spricht die Rede von der Trennung, denn beide Brautleute waren zwar vorher schon einmal verheiratet gewesen, inzwischen aber verwitwet.[127] Möglich wäre höchstens, dass sich Echos Vorwurf auf die zu kurze Trauerfrist bezöge, denn Apelts erste Ehefrau Martha Adam war erst 1636 gestorben,[128] und bereits im Januar 1637 erfolgte die Wiederverheiratung. Mindestens ebenso wahrscheinlich ist aber, dass das Lied anlässlich einer anderen Hochzeit entstanden war.[129]

Jedenfalls schimpft Echo auch nach Pans Klarstellung der Rechtmäßigkeit drastisch weiter („erstikk“, 5,2) und mahnt eindringlich zur „Reu“ (6,2). Doch Pan gibt sich nicht so leicht geschlagen. Wie das lyrische Ich bei Hanmann eignet auch er sich Echos klang-rhetorische Wirkmacht an und demonstriert zugleich ihre syntaktische Limitierung. Seine Strategie ist die Imitation des formalen Echo-Verfahrens. Von den insgesamt vierzehn Echo-Antworten wiederholt er zwölf in den jeweils nachfolgenden Versen, sieben davon direkt als Anadiplosen am nächsten Versanfang, wie im Übergang von der 5. zur 6. Strophe: „es werd’ haben

126 Vgl. hierzu die Kap. 3.2.2 u. 4.2 sowie das Beispiel im Schlussteil. In den älteren Epithalamien waren Moralisierungen und Warnungen in Bezug auf Liebesdinge üblicher. Vgl. Kap. 1.4.2.

127 Die Braut war verwitwete von Langenhof. Rudolf Walter: Biographie Apelles von Löwenstern, Matthäus, https://kulturstiftung.org/biographien/apelles-von-lowenstein-matthaus-2 (02.07.2023).

128 Zu den biographischen Daten siehe ebd.

129 Vgl. die Passage in der Zuschrift, wo es heißt, „etliche wenige“ Texte seien „auch bey anderer wehrten Freunde Hochzeitlichen Ehrenfest angebracht worden“; Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, *Zuschrifft* zum *Achten Buch*, S. 379.

keine Not. | Eine Not. | [6] **Eine Not** schafft nichts/ auch Zwey [...]“.[130] Durch die Verkehrung des technischen Echo-Vorgangs, der Neudichtung von Versen auf Basis der Abspaltungen, eignet sich Pan nicht nur Echos Klangwirkung an, sondern demonstriert auch ihre rhetorische Limitierung. Sie muss mit wenigen, lautlich vorgegebenen Silben auskommen, während die von ihr gelieferten Stichworte als Stimuli neuer Argumente dienen. Denn Pan verfügt über die Syntax, die Schlagworte fortzuspinnen, zurückzuweisen, umzudeuten, zu widerlegen. Dabei zieht er verschiedene Register: Diskreditierung der Dialogpartnerin („Du hast verrannt“, 3,1), Emotionalisierung („Tand! das klingt in Ohren weh“, 4,1), rhetorische Fragen („Rennt man denn ins Ungelükk | wenn man freyt das ander Stükk?“ 5,1f.) oder Redewendungen („Eine Not schafft nichts“, 6,1).

Insbesondere führt Pan aber vor, dass die Entscheidungsmacht über die Geltung der Echo-Antworten bei ihm liegt. Auch die eigentlich unmissverständlichen Aussagen verkehrt er fast schon spielerisch vergnügt ins Gegenteil, indem er die Begriffe in der Wiederholung neu kontextualisiert. So verkehrt er etwa Echos Befehl zur immerwährenden Reue in den Wunsch einer ewig-liebreichen Zukunft des Brautpaares. Eben diese Verse bilden den Umschlagpunkt des Dialogs, an dem – kaum zufällig – die inverse Echo-Imitation nochmals gesteigert erscheint:

Gottes Hülff’ Ich mich erfreu.	Reu:
Reu mein Hertze nicht bethör/	
Mich sols reuen nimmermehr.	immermehr
Immermehr in Liebligkeit/	
nimmermehr in Haß und Neid.	Eid. (6,2–7,2)

Die echo-typische Correctio durch Aufhebung einer Negation (z.B. „keine – eine“) wird von Pan chiastisch wiederholt („nimmermehr. immermehr | Immermehr [...] | nimmermehr“), womit am Ende wiederum sein „nimmermehr“ steht und er mit der Bestätigung seines Ausgangsarguments das letzte Wort hat. So wird Echo mit ihren eigenen Waffen geschlagen: Durch Aneignung des Echo-Prinzips unter rhetorisch potenteren Bedingungen lässt sich ihre Wirkmacht spielend neutralisieren. Damit scheint ihr Widerstand gebrochen. Mit der Antwort „Eid“ lenkt sie bestätigend ein und stellt ihre letzten Antworten, wie anfänglich verlangt, in die lobpreisenden „Dienste“ der Eheleute.[131] In Überblendung mit den nun selbst sprechenden Eheleuten und der Festgemeinschaft klingt am Ende die ehren- und ruhmvolle Liebe in aller „Ohren“ (7,4f.), und Echo nimmt ihre Funktion als klang-

130 Hervorhebung D.L.

131 So in der Gedichtankündigung, Scherffer: *ECHO, oder Wieder-Hall,* in: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, S. 516 (zit. oben, S. 170); zu Echos Meinungsumschwung vgl. auch Pans Ankündigung, Echo werde „ob etwan widrigs erst/ doch letzlich Guttes sagen“, ebd.

panegyrische Zeugin dieser „Liebligkeit“ (7,1) ein. So lässt sich die ursprüngliche Gegnerin zur Komplizin der zweiten Ehe machen.

2.2.2 Soliloquium

Ein Spezifikum von Echo-Dialogen ist das deiktische Spiel mit Pronomina, z.B.: „wen findt auf Erden ich? | Mich“[132] oder „Wer ist der hier zu reden waget sich. | E. Ich.“[133] In einem Dialog mit einem identifizierbaren Gegenüber wären die Referenten solch deiktischer Pronomina über die spezifische Äußerungssituation klar definiert.[134] Beim Echo-Dialog jedoch, wo der ontologische Status der Echo-Instanz unsicher, wechselnd oder auch widersprüchlich ist, sind die Verweise der Deiktika nicht mehr eindeutig. Versuche der Identifikation oder entsprechende Setzungen werden dabei auf verschiedenen Rezeptionsebenen unternommen: durch das Subjekt im Echo-Raum, das Echo selbst, die diegetischen Zuhörer:innen oder die Text-Rezipient:innen.[135] Kommunikativ, im Hinblick auf die Weiterführung des Dialogs, liegt diese Verantwortung jedoch in erster Linie bei der epischen Figur bzw. beim lyrischen Ich. Mit und in der Weiterführung des Dialogs trifft sie/es eine implizite oder explizite Annahme, worauf die Echo-Stimme mit Antworten wie „Mich“ oder „Ich“ referenziert.

Dabei lässt sich das Wissen nicht völlig ausblenden, dass es sich doch ‚nur‘ um ein Echo handle: um ein rational erklärbares, physikalisches Phänomen und damit – in Bezug auf das lyrische Ich – ‚nur‘ um die akustische Spiegelung der eigenen Stimme. Es wäre jedoch ein Irrtum, anzunehmen, dass damit alles erklärt und ein weiterer Echo-Dialog hinfällig sei. Denn nicht nur hat das Echo gerade als natürliches Klangphänomen ästhetische und religiöse Implikationen, die eine solche Entmystifizierung relativieren, wenn nicht ins Gegenteil verkehren. Sondern auch die explizierte rationale Erkenntnis des Echo-Phänomens führt nicht unbedingt zum Abbruch des Dialogs, denn sie wird durch die illusionierende Kraft der sinnlichen Wahrnehmung, im Sinne der alten mythischen Kippfigur,[136] stets von

132 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, S. 178.

133 Andreas Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz Von einer Pindischen Gesellschaft*, Hamburg: Guth, 1650, S. 68.

134 Agnes Kolmer: Art. deiktisches Pronomen, in: Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (WSK) Online, hg. von Stefan J. Schierholz, Berlin/Boston 2016, https://www.degruyter.com/database/WSK/entry/wsk_id_wsk_artikel_artikel_19170/html (25.04.2023).

135 Vgl. dazu Kap. 3.1.2f.

136 Zu dieser Dramaturgie bei Ovid vgl. Kap. 1.1.3.

neuem verunsichert. Auch ein rationales Ich neigt also punktuell schwankend dazu, der Stimme irgendein wesenhaftes Gegenüber zuzuordnen.

In jenen Texten, die vermehrt Momente der Rationalisierung zeigen, erweist sich die Illusionierung aber als weniger destruktiv. Sie lassen ein Bewusstsein des Subjekts aufscheinen, die Macht über die Decodierung könnte auch bei ihm selbst liegen, oder aber diese „gezwiefachte" Stimme könnte sich in einer Art „Selbstaffektion"[137] als nützlich erweisen. Die Externalisierung von mental destruktiven Anteilen und Mechanismen, den Affekt-Loop oder die pessimistische Erwartungshaltung konnten wir in mehreren Texten bereits beobachten.[138] Nun geht es um das konstruktive Pendant: um jene Echo-Dialoge, die den inneren Dialog konsolatorisch und vor allem reflexiv funktionalisieren. Diese Texte funktionieren soliloquistisch, als eine „literarisch-rhetorische Technik der Subjektformung",[139] die in der Literatur der frühen Neuzeit sehr verbreitet war.[140] Das Soliloquium verbindet die „Selbstbesprechung" als „Technik der rational gesteuerten Selbstformung" mit einer „sprachliche[n] Selbstaffektion im Dienste der Selbstformung".[141] In der Forschung wurde immer wieder festgehalten, das Ich im Echo-Dialog halte „im Grunde Zwiesprache mit sich selbst".[142] Jedoch wurde kaum danach gefragt, welche Texte sich selbst entsprechend einordnen, und welche Textsignale darauf hinweisen könnten. Zudem wurde wenig unterschieden zwischen affektiver Spaltung als Ausdruck des destruktiven Liebeswahns und einer rational ausgerichteten Rhetorik der Selbstformung. In Zweiterem verkörpert das Echo die Bereitschaft zu „reflektierender Selbstbefragung",[143] zu einem vernunftbestimmten Dialog mit sich selbst. Aber es lässt auch die verschiedenen Persönlichkeitsanteile sprechen, die teils widerstreitenden Gefühle, das Hin- und Hergerissen-Sein zwischen verschiedenen Positionen, welche jedoch letztlich argumentativ ausbalanciert werden können.

137 Günter Butzer: Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur, München 2008, S. 24.

138 Siehe v.a. Kap. 1.3.

139 Butzer, S. 21.

140 Zum Echo als eine Form der Selbstreflexion in der italienischen Oper vgl. Kaufmann M.; zum englischen Drama vgl. Colby, S. 686.

141 Butzer, S. 21–24. Es geht dabei u.a. auch um die „Verinnerlichung bestimmter Normen", wie es bei Butzer heißt, hier S. 21. – Religiöse Echo-Dialoge würde ich in der Tendenz weniger soliloquistisch lesen. Das Echo scheint mir in vielen Texten eher die Antwortbereitschaft Gottes (s. Kap. 2.3.1) zu betonen als eine Versenkung und Suche nach Gott in sich selbst.

142 Van Ingen: Echo, S. 25.

143 Wesche, S. 496.

Der erste Text, der den Echo-Dialog deutlich als Soliloquium perspektiviert, ist Opitz' Bearbeitung der ersten Echo-Szene aus der *Julliette-/Juliana*.[144] Die Ausgangslage des Subjekts ist noch nicht von der Affektivität in anderen Gedichten unterschieden: In der vierstrophigen Einleitung werden topisch zunächst der Locus desertus sowie das sich darin psychomorph spiegelnde, im Traueraffekt verlorene Subjekt beschrieben, welches, abgesehen vom „lang gewünschte[n]" Tod, keine Hoffnung auf Trost sieht. Auf die „ob schon gantz vergeblich[e]"[145] Frage, ob es wirklich niemand trösten werde, schaltet sich das Echo ein:

[5] Will ich von meiner Liebe klagen/
Und/ ob schon gantz vergeblich/ fragen/
Ist dann niemandt der tröste mich/
Weil ich so trawre inniglich? Ich.

[6] O Echo/ wirdt ohn dich alleine
Hinfort mich nimmer trösten keine? Eine.
Wie soll sie löschen meinen Brandt/
Ist sie mir doch noch unbekandt? Bekandt.

[7] Die die ich kenn willst nicht verstehen/
Lest mich in Leydt ohn ablaß gehen. Laß gehen.
Laß ich es gehn und komm in freudt/
Wem soll ichs dancken mit der Zeit? Der Zeit.

[8] So ist nun noth daß ich verscharre
Das Fewer/ und der Stundt erharre? Harre/
Wenn ich zu lange harren solt/
Was hülffe meiner Ungeduldt? Gedult.

[9] Vieleichte möcht ich sterben eh/
Weil ich in höchstem Elend geh. Entgehe.
So folg ich deinem Rathe schlecht/
Hoff alles werde gut und recht. Recht.[146]

Entgegen den französischen und deutschen Vorlagen reagiert in Opitz' Gedicht das Ich schon auf den ersten Echo-Einwurf mit der Identifizierung und Ansprache der Nymphe Echo: „O Echo/ wirdt ohn dich alleine | Hinfort mich nimmer trösten keine? Eine." (6,1f.).[147] Bei Montreux und Castellio hoffte das Ich zunächst, mit der Geliebten zu sprechen, und während des ganzen Dialogs blieb die Identität der Echo-Stimme unausgesprochen. Opitz vereindeutigt also die Personifikation der

144 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17f.; die Vorlage dazu in: Montreux: *LE PREMIER LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE*, Paris 1585, S. 9; bzw. in: Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14v.

145 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17.

146 Ebd., S. 17f. – Interpretationen zu dem Gedicht finden sich bei Schulze: Metamorphosen, S. 124–129; und kürzer bei Garber: Der locus, S. 226–230; Berns: Die Jagd (1990), S. 69–72; van Ingen: Echo, S. 10–12.

147 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17. – Im Folgenden wird das Gedicht direkt im Fließtext nach Strophe und Vers zitiert.

Nymphe als Gesprächspartnerin, auch mit der Anpassung des Genus im letzten Vers.[148] Allerdings verstärkt er zugleich die latente Implikation des Selbstgesprächs, mit Umgliederungen, Streichungen und begrifflichen Modifikationen. Sowohl die rahmenden Strophen als auch der Dialog selbst spielen mehrfach darauf an und führen vor, dass der Dialog mit der Nymphe Gefäß und formale Metapher für ein konsolatorisches Selbstgespräch ist.

Aufhorchen lässt zunächst die Umschreibung der Prognose, durch den Liebesschmerz sterben zu müssen: „Da ich mich klag ab meiner Pein/ | Ab meiner Pein/ ab meinem Leiden/ | Daß mich jetzund wirdt von mir scheyden/ | Doch eh der lang gewünschte Todt [...]“ (3,4–4,2). Die von Opitz weiter ausformulierte Todeserwartung[149] als „mich [...] von mir scheyden“ deutet hier einen mentalen Vorgang an: Als Folge des übermäßigen, in den vorangehenden Versen dreifach betonten Leides, suggeriert der Vers eine Ich-Spaltung als Ausgangslage des folgenden Selbstgesprächs. Entsprechend der von Jörg Jochen Berns geprägten begrifflichen Engführung äußert sich die „Verzweiflung“ im Echo-Gedicht als „sprachlich-akustische Zwei-Werdung“: „Der Echodialog ist die akustisch ausgestellte Reflexion eines Subjekts, das nicht bei sich bleiben kann, das vielmehr zu einer Ichspaltung treibt [...].“[150] Anstelle der Gegenüberstellung von Verzweiflung und Trost (Montreux: „Faut il que [...] je desespere? | Echo espere“)[151] oder der einfachen kommunikativen Bestärkung (Castellio: „Verbirg mir nicht was ich dich frage. | Echo Frage.“)[152] stellt Opitz deshalb beim Einstieg in den Dialog dem Ich ein „Ich“ gegenüber: „Weil ich so trawre inniglich? Ich.“ (5,4).

Der Dialog selbst vermittelt den Eindruck einer veritablen Auseinandersetzung mit den Äußerungen der Echo-Stimme. Nach dem Einstieg geht es sofort *medias in res*, alle weiteren Floskeln, Topoi, Klagen oder kommunikativen Füllwörter fallen weg. Das Ich geht direkt auf die Antworten ein, will es genauer wissen, meldet Zweifel an, widerspricht mit echten Argumenten. Mit weniger Echo-Antworten als in der französischen Vorlage (und noch viel weniger als in Castellios deutscher Übersetzung), aber mit etwas mehr Redezeit des Ich, entspinnt sich ein stringenter Dialog, in dem das Ich die Positionen Echos sprechend nachvoll-

148 „**Die** so Vertröstung mir gethan/ | Gewißlich nicht betriegen kan“; Opitz: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 18. In Castellios *Juliana*-Übersetzung von 1595 heißt es noch: „Dann **dieser**/ **welcher** mir entspricht/ | Wirdt mir gewißlich liegen nicht“; Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 15v. Hervorhebungen D.L.

149 Bei Castellio heißt es nur: „Es helff mir dann der bitter Tod.“, ebd., S. f. 14.

150 Berns: Die Jagd (1990), S. 74.

151 Montreux: *LE PREMIER LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE*, Paris 1585, S. 9.

152 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14v.

zieht und dabei klärt und differenziert. Es ist daher vollends nachvollziehbar, wenn es zum Abschluss des Dialogs den folgenden Vorsatz äußert:

> So folg ich deinem Rathe schlecht/
> Hoff alles werde gut und recht. [E:] Recht.
> Nun bin ich vieler Noth entbunden
> Und habe guten Trost empfunden/ (9,3–10,2)

Die Absicht, den Rat Echos umzusetzen, und der Trost-Effekt wirken deshalb so plausibel, weil das Subjekt an der Lösungsfindung ebenso beteiligt ist wie die Echo-Stimme. Aufgrund der Reduktion von Anreden und weiterer kommunikativen Marker auf Anfang und Schluss und der vollständigen Konzentration auf die Argumentation wirkt der Schlagabtausch wie ein Selbstgespräch, eine intensive Reflexion, die als Selbstbefragung gestaltet ist. Es ist daher wohl kein Zufall, dass das Gedicht die bei Montreux und Castellio ausgeschriebene und in jeder Zeile wiederholte Sprechernennung „Echo“ konsequent weglässt und die Antworten auch nicht auf eine neue Zeile setzt, sondern direkt hinter den Vers anschließt.

Inhaltlich richtet sich der Fokus vollends auf die stoische Geisteshaltung des Ich.[153] Opitz' Konzeption entfernt sich hier von der Castellio-Vorlage, in der Arcas dauernd nach Bestätigung heischt, seine Geliebte werde ihn doch noch erhören, und das Echo am Ende dazu bringt, ihm baldige Freude zu versprechen. Stattdessen greift das Gedicht den marginalen Schluss der Castellio-Konzeption auf, wo Arcas noch nach einer Alternative fragt, für den Fall, dass ihn das „ungmach ohn massen | Nicht wölte so bald [...] verlassen“.[154] Hier setzt Opitz' Dialog an. Das Ich befragt das Echo dazu, welche Geisteshaltung nötig sei, um das „Feuer [...] verscharre[n]“ (8,1f.) zu können und dem Liebeselend zu entgehen. Gefordert seien, so das Echo, Geduld, Ergebenheit,[155] das Loslassen einer fixen Idee und eine gezielte Abwendung vom Leid. Entsprechend fehlt auch die bei Castellio konkludierend geäußerte Gewissheit, doch noch in den Genuss der Liebe zu kommen. Stattdessen zeigen sich in den Formulierungen „Ich bin für trawren frewde voll. | Für Finsterniß/ such ich die Sonnen/“

153 Vgl. Butzers Beschreibung, das Soliloquium stehe oft „im Dienst der sozialen Selbstdisziplinierung“, Butzer, S. 38. Zu der Thematik auch grundlegend: Blüher: Art. Neustoizismus; vgl. für das 17. Jahrhundert auch Kai Bremer: Affektrationalität und Affektmoderation in Gryphius' Übertragung von Vondels *Gebroeders*, in: ders. u.a. (Hg.): Spielräume des Affektiven. Konzeptionelle und exemplarische Studien zur frühneuzeitlichen Affektkultur, Berlin 2023, S. 145–155; sowie Thomas Borgstedt: Paul Flemings stoizistische Liebesdichtung und die Latenz des Subjekts in der Frühen Neuzeit, in: Claudia Benthien/Steffen Martus (Hg.): Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert, Tübingen 2006 (Frühe Neuzeit 114), S. 279–295.

154 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 15r.

155 Diese stoische Selbstdisziplinierung wird bspw. auch in einem Gedicht des *Raaber Liederbuches* gefordert. *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 85, S. 191f.

(11,4f.) die affektive Selbstbestimmtheit und der neue Optimismus, die mit der stoischen Selbstkontrolle einhergehen.

Diese Quintessenz widerspiegelt sich auch im witzigen Schlussdistichon: „Die so Vertröstung mir gethan/ | Gewißlich nicht betriegen kan“ (12,3f.). In concettistischer Weise werden hier noch einmal die beiden durch das Echo verkörperten Instanzen überblendet: die Nymphen-Personifikation und das externalisierte Ich bzw. der stoisch argumentierende Persönlichkeitsanteil. In Bezug auf die Nymphe als personifiziertes Naturphänomen erscheinen die Verse ironisch, denn die literarische Tradition ist bis dahin geprägt von unzuverlässigen, trügerischen Echos und unsicheren, an der Zuverlässigkeit zweifelnden Subjekten. „Gewißlich“ weist daher ironisch auf die eigentlich gewisse Unzuverlässigkeit hin, die mit dem Zuspruch an sich selbst verdrängt werden soll. Dies jedoch nur als Selbstbetrug aufzufassen, ließe den Effekt des Soliloquiums, die darin propagierte und daraus erzielte Geisteshaltung unbeachtet. Denn Geduld und Optimismus, als ideale mentale Einstellungen, erfordern die Fähigkeit zur Selbstsorge, und diese besteht hier auch darin, die „Vertröstung“ als eigentlich und gültig zu deklarieren. Die Frage nach der Ontologie und Glaubwürdigkeit der Nymphe tritt in den Hintergrund, wenn man im ersten Vers den Schwerpunkt der Prosodie auf die „Vertröstung“ legt, im Sinne von: Wer mir Trost spendet, muss glaubwürdig sein. Es ist eine Entscheidung zugunsten des förderlichen psychischen Effekts.

Diese Form der Selbstsorge und affektiven Selbstbestimmung erinnert an eine Echoszene in der *Juliana*, in der die Schäferin Dellya von zwei widersprüchlichen Echos zuerst ermutigt und dann beschimpft und demoralisiert wird. Statt aber nach dem Echo-Dialog gleich wieder in Klagen auszubrechen (wie etwa ihr Mitschäfer Fortunio, der konsequent die Überzeugung pflegt, ihm sei „alls so gar entgegen“),[156] tritt sie in einen zweiten, inneren Dialog ein („Was ist diß für ein handel/ sprach die Schäfferin zu sich selberst“),[157] syntaktisch und inhaltlich markiert durch fragende und antwortende Passagen. Sie fragt sich, welchem Echo sie glauben soll, ob es möglich sei, dass der angerufene Pan so widersprüchlich antworte, oder ob das zweite Echo ein Eco finto eines versteckten Widersachers gewesen sein könnte. Gleichzeitig sorgt sie sich, das zweite, destruktive Echo könnte am Ende recht behalten mit Amors Macht, diskreditiert diesen aber auch als unmoralisches und machtloses Kind. Aufhorchen lässt schließlich die Passage, in der sie über die Relevanz ihrer Sichtweise und ihre diesbezügliche Wahlmöglichkeit reflektiert:

> Ist diß die gute antwort/ umb welche ich den Pan gebetten hab? [...] Und ob schon die letzte stimm ein rechte Echo gwesen: warumb wolte ich ihren mehr glauben als der ersten? Es ist

156 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 422v.
157 Ebd., f. 524v.

> mir ja eben so wol zugelassen/ daß ich hoffe/ als daß ich mich förchte. Was sol ich mich dann ab der Echo beklagen? Aber die/ so etwas hefftig begeren/ haben gemeinlich diß an sich/ daß sie vil ehr solches zuhaben und zugeniessen verzagen/ als daß sie es zubekommen und theilhafftig zuwerden hoffen.[158]

Die rhetorische Frage in der Mitte bringt Dellyas Erkenntnis auf den Punkt: Weshalb sich „ab der Echo beklagen", wenn es ja ihre Entscheidung ist, ob sie hofft oder sich fürchtet? Sie hat nicht nur um gute Antwort gebeten, sondern hat auch die Freiheit, eine unpassende zu ignorieren – daher rührt ihr Ärger darüber, nach dem ersten, Glück verheißenden Echo auch noch ein zweites befragt zu haben.[159] Als Folge ihrer Reflexion nach dem Echo-Gespräch bringt sie sich in einen stoischen Zustand, der sie diese mentale Freiheit, aber auch Selbstverantwortung erkennen lässt, im Unterschied zu jenen, die im Zustand des „hefftig begeren" verharren.

In Opitz' Gedicht haben wir ein Beispiel dafür gesehen, wie das Ich schon im Dialog selbst affektmoderierend[160] agiert; einerseits, indem es explizit danach fragt, wie es das „Feuer [...] verscharre[n]" könne, und andererseits durch den Charakter einer nüchternen, lösungsorientierten Selbstbefragung. In diesem Sinne wäre auch das kleine Wörtchen „so" im zweitletzten Vers („Die so Vertröstung mir gethan") entscheidend: Auf diese Weise, in einem rational und konstruktiv geprägten Dialog mit sich selbst, der die stoische und optimistische Haltung befördert, bricht das Ich aus dem affektiven Teufelskreis aus und findet nachhaltige Selbstbestärkung.

Solche soliloquistischen Merkmale oder Passagen finden sich in vielen Echo-Dialogen, ohne dass diese durchgängig als Selbstgespräch perspektiviert sein müssen. Abwägungen, Pro- und Kontra-Argumentationen, Fragen nach Handlungsanweisung oder auch Vorsätze, die zum Schluss fazit-artig formuliert werden, erwecken immer wieder den Eindruck dialogisch dargestellter Selbstreflexion. In den jüngeren Texten fällt dabei der traditionell vorangestellte Klagetopos häufig weg. Das Subjekt verliert sich nicht mehr im Locus desertus und wird dort überraschend vom Echo getröstet, sondern es sucht gezielt die Beratungsinstanz auf, um zu besprechen, wie es sich verhalten soll. Hinzu kommen, wie in den besprochenen Klagetexten,[161] Passagen, in denen die beiden Stimmen syntaktisch und inhaltlich zu einer verschmelzen. Ein Beispiel dafür ist das ebenfalls um 1650 entstandene erste Gedicht aus dem Druck

158 Ebd., f. 525vf.

159 „Was hab ich mich nur selberst geziegen/ daß ich diese andre Echo mein unglück zuerfahren gefraget hab/ so mir doch die erste meins glücks halben schon guten bscheid geben hatte?" Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen Von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 524vf.

160 Zum Thema der Affektmoderation vgl. auch (spezifisch zu Grypius) Bremer: Affektrationalität.

161 Kap. 2.1.3f.

Fünff SChöne newe Weltliche Lieder.[162] Nach dem nüchternen Einstieg mit der Aufforderung ans Echo, über seine „Verliebte[]“ Auskunft zu geben, heischt das Ich zunächst nach Liebeshoffnung. Das Echo winkt jedoch ab, die Liebe mache nur Schmerzen, zehre uns auf und raube uns die Freiheit. Ab dem Ende der zweiten Strophe lässt das Subjekt von seiner verklärenden Sicht auf die Liebe ab:

> Diese [Schmertzen] wil uns Cupido anzünden/
> E. Uns damit binden.
>
> 3.
> Mit den sehr heissen falckenden [sic] Augen/
> E. Die uns wol taugen/
> Mit den vergifften Pfeilen der Sennen/
> E. Welche sehr brennen/
> Neiget auch bald das zehrende Fewer/
> E. Lieben ist thewer.[163]

Zweimal in parataktischer Wiederholung oder Ergänzung und zweimal in relativen Nebensätzen ergänzt das Echo die bereits vom Ich formulierte destruktive Kraft der Liebe. Die inhaltliche Assimilierung und die syntaktische Ergänzung und Subordination repräsentieren zunächst die Einsicht des Subjekts, welches sich vom Echo hat überzeugen lassen und nun die gleiche Position einnimmt. Gleichzeitig sind nun aber, sowohl syntaktisch als auch pragmatisch-argumentativ, gar nicht mehr zwei Stimmen differenzierbar. In dieser Passage sind sie schlicht zu einer verschmolzen und vermitteln so den Eindruck einer Selbstreflexion – bevor sie sich in den Schlussstrophen wieder differenzieren und das Ich seine aus dem Dialog resultierenden Vorsätze formuliert (worüber sich das Echo spöttisch mokiert).

Neben den stoisch rationalisierenden und religiös moralisierenden Ausprägungen des Echo-Selbstgesprächs stehen auch Texte, die das Begehren nicht nur als destruktiv verurteilen, sondern im Echo-Dialog einen Modus der Ausbalancierung von affektiven und rationalen, sinnlich geprägten und intelligiblen Persönlichkeitsanteilen suchen. Ein Beispiel dafür ist Zesens Augen-Lied aus den *Jugend-Flammen* von 1651:

162 *ECHO Wo magstu jetzundr wol stecken?,* in: *Fünff SChöne newe Weltliche Lieder*, s.l. [ca. 1650].
163 Ebd., [S. 2].

An die
der lieb-seeligen
Rosemund
Liebe Augen
nachdem sie sich eine zeitlang verborgen
hatten/ und sich wieder blikken ließen.
auf die weise des sechsten Liedes.

1.
Wo geht ihr hin/ ihr augen-sterne?
Gegen-stimme. Gar nicht ferne.
Nicht ferne solt ihr auch entweichen/
G. noch verbleichen.
Ihr die ihr fol von geist und blitzen/
G. gluht und hitzen.

2.
Ihr sonnen/ wollt ihr für mier flühen?
G. nein/ verzühen.
Ihr blitzel-augen fol von liebe/
G. nimmer trübe.
Ach ja! die nimmer-trüben sterne/
G. stehn nicht ferne.

3.
Wohlan! so wil ich sie begrüßen.
G. lüste büßen.
ja ich wil meine lüste büßen/
G. mit genüßen.
Genüßen mus darbei sich finden.
G. lust entzünden.

4.
Da seh ich meine sonnen schimmern/
G. träflich schimmern.
Ihr glantz bricht ein in mein gesichte:
G. und wird lichte.
Ich weis nicht ob ich ihn kan leiden?
G. bässer meiden.

5.
Ein wenig/ wenig weicht ihr blikke/
G. wie/ zurükke?
Ach! ja. Dan eure strahlen funkeln
G. auch im tunkeln.
Ach! ja! im dunkeln seind sie lichter/
G. brunst-anrichter.

6.
Gemach/ ihr lieben augen/ blinkert/
G. ja nicht flinkert.
Dan euer blitz tuht weh dem hertzen/
G. machet schmertzen.
Ihr habt es schohn/ ihr schöne sonnen/
G. gantz gewonnen.

7.
Last euch nuhr etwas sanfter leiten/
G. ja bei zeiten.
Bei zeiten mus es auch geschähen.
G. du würst's sehen.
Wohlan! so leb' ich gantz in freuden/
G. ausser leiden.[164]

In der Überschrift wird eine besondere Adressatenschaft genannt, nämlich ein Augenpaar: *An die der lieb-seeligen Rosemund Liebe Augen/ nachdem sie sich eine zeitlang verborgen hatten/ und sich wieder blikken ließen. auf die weise des sechsten Liedes.*[165] Das Lied richtet sich also an die Augen der Geliebten, und diese werden zu Beginn auch direkt angesprochen: „Wo geht ihr hin/ ihr augen-sterne?" (1,1). Inhaltlich scheint der – wie viele Zesen-Echo-Gedichte[166] schwer deutbare – Text sich um

164 Zesen: *An die der lieb-seeligen Rosemund Liebe Augen*, in: ders.: *Dichterische Jugend-Flammen*, Hamburg 1651, zit. nach: Sämtliche Werke I/1, hg. von van Ingen, S. 346–348.
165 Ebd., S. 346; im Folgenden nach Strophe und Vers im Fließtext nachgewiesen.
166 Zu den Echo-Gedichten von Zesen siehe Till: *Schallinne*; Schulze: Metamorphosen, S. 132–138 u. 139–144. Spezifisch zum *Jambisch Echonisch Sonnet* siehe Kaiser; Leimgruber: *Klingen* oder *Kei-*

ein Nähe-Distanz-Problem zu drehen. Es überlagern sich zwei allegorische Bildfelder: eines von Augen und Blicken und ein zweites von leuchtenden Sternen und Planeten. Von beiden Paradigmen geht Lust und Gefahr aus: Glanz, Schimmern und Wärme sind Quelle von „Genüssen“ (3,4) und „freuden“ (7,6); doch das grelle Licht, die Gluthitze und die Blitze sowohl der Augen als auch der Sterne verursachen „dem hertzen“ qualvolle „schmertzen“ (6,3f.). Wenn man sich ihnen zu sehr nähert, sind Licht und Hitze zu überwältigend. Dabei scheint das Ich im Verlauf des Liedes prozessual das richtige Maß an Nähe und Distanz zu den „augen-sterne[n]“ zu suchen. Zunächst hat es Angst, sie könnten „flühen“ (2,1), und bittet sie, in der Nähe zu bleiben, um sie „begrüßen“ (3,1) zu können. In Strophe 4, der Mitte des Gedichts, wenn das Sehen tatsächlich eintritt, dann der Wendepunkt:

4.
Da seh ich meine sonnen schimmern/
G. träflich schimmern.
Ihr glantz bricht ein in mein gesichte:
G. und wird lichte.
Ich weis nicht ob ich ihn kan leiden?
G. bässer meiden.

Nach dem grellen ‚Einbruch‘ des Sonnen-Augen-Glanzes in seine eigenen Augen zieht sich das Ich in den weiteren Strophen sukzessive zurück, bittet die Augensterne wiederholt, doch ein wenig zurückzuweichen (5,1f.), nicht zu stark zu „flinker[n]“ (6,2) und sich „etwas sanfter leiten“ zu lassen (7,1). Die letzte Formulierung deutet vielleicht an, was sonst nur aus dem Bildfeld gemutmaßt werden kann: Die Sterne und Planeten verbildlichen nicht nur das Strahlen, die Wärme und Hitze der Augen, sondern mit der Distanz und der festen Planeten-Umlaufbahn auch den sicheren Abstand. Besonders die Sonne repräsentiert die Lebensnotwendigkeit eines ganz bestimmten, unverhandelbaren Abstandes; in ihrer Nähe droht tödliche Hitze, ohne ihr Licht und ihre Wärme drohen Dunkelheit und Eiseskälte. Diese Überblendung der planetaren Distanzwahrung mit dem sicheren Abstand des Ich von den topisch gefährlichen Augen der Geliebten[167] findet sich auch in an-

chen? Zu Zesens Lyrik grundlegend: Weber; Josef Keller: Die Lyrik Philipp von Zesens. Praxis und Theorie, Bern/Frankfurt a.M. 1983 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 606).

167 Siehe z.B. Mireille Schnyder: Die Einsamkeit im Liebesblick. Zur deutschen und persischen Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996), S. 369–393, hier S. 375–377; zu einem entsprechenden physiologischen Beschrieb bei Marsilio Ficino siehe ebd., Anmerkung 19. Zum Augenmotiv bei Zesen und Weckherlin siehe Volker Klotz: Ausgesprochene Unsagbarkeit. Barocke Preisgedichte auf schöne

deren barocken Texten.[168] Neben der Gefahr, von der Schönheit geblendet zu werden, bedeutet sie das Austarieren von Nähe und Distanz in der Liebesbeziehung oder Ehe, aber besonders auch das In-Schach-Halten der eigenen Affektivität angesichts der visuellen Reize, die vom Liebesobjekt ausgehen.

Welche Rolle in dieser Ausbalancierung das Echo spielt, ist nicht leicht zu eruieren. Der jeweils reimende Kurzvers am Ende von jedem Vers bzw. zwischen den längeren Versen wird als „Gegen-stimme“ (1,2) eingeführt und mutet als akustische Reflexion im Paradigma des Visuellen eigentlich bis zuletzt fremd an. Das Gedicht scheint ansonsten nicht mit medialen Dichotomien zu spielen. Die strukturelle Analogie von Gegenblick und Gegenstimme wird zunächst eingeführt, um den geliebten Augen eine Stimme zu geben, also die beidseitige Kommunikation der Liebesblicke zu verbalisieren. Doch die Antworten der Gegenstimme können nicht überzeugend den geliebten Augen zugeordnet werden, zumindest nicht durchgängig. In manchen Distichen gibt es eine klare Frage-Antwort-Struktur mit den Augen als Gegenstimme („Wo geht ihr hin/ ihr augen-sterne? | Gegen-stimme. Gar nicht ferne.“), doch häufig ist kein dialogischer Wechsel feststellbar, wie etwa in Strophe 6, in der sich *beide* Anfangsverse, auch die Gegenstimme, mit einem Imperativ an die Augen richten: „Gemach/ ihr lieben augen/ blinkert/ | G. ja nicht flinkert.“ Die Augen geben also nicht Antwort, sondern werden adressiert. Auch inhaltlich lassen sich viele Aussagen der Gegenstimme nicht dem geliebten Augenpaar zuweisen, allerdings auch nicht einer anderen konsistenten Instanz. Hinzu kommt, dass längst nicht immer ein Wechsel der Stimmen auszumachen ist, wie es auch zu Beginn der Strophe 6 nicht der Fall ist.

Diese schwierige und wechselnde Zuordnung der Stimmen scheint mir kalkuliert zu sein. Sie korrespondiert mit der Überblendung von externer und interner Kommunikation, der Externalisierung innerer Stimmen und Positionen wie auch der Internalisierung und Bewältigung äußerer Stimmen und Sinnesreize. Eine genauere Analyse der Augen als Adressaten ist hierzu aufschlussreich, denn auch hier lassen sich Fremd- und Selbstadressierung nicht voneinander trennen. Im zitierten Dreh- und Angelpunkt, der Strophe 4, wird nicht nur das eigene Sehen prominent ausgestellt, sondern auch die Reziprozität, ja geradezu das Ineinanderfallen der Blicke und Augen („Ihr glantz bricht ein in mein gesichte“, 4,3). Angedeutet war dies schon in der Anmerkung der vorangestellten ‚Widmung‘, dass die Augen sich neuerdings „wieder blikken ließen“. Ungenannter Agens dieses passivisch ausgedrückten „blikken[s]“ sind die Augen des Ich. Entsprechend doppelperspektivisch lässt sich der Beginn des Liedes auffassen, der sich ebenso an die eigenen wie an die fremden Augen richtet: „Wo geht

Augen, verfasst von Weckherlin und Zesen, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft XXXI (2000), 2. Halbband, S. 225–251.

168 Z.B. bei Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau: *Ich bin verletzt durch deinen augenstrahl*, zit. und interpretiert bei Schnyder: Die Einsamkeit, S. 380–384.

ihr hin/ ihr augen-sterne? | Gegen-stimme. Gar nicht ferne.“ Dies gilt für viele weitere Adressierungen im Gedicht wie bspw. „Ein wenig/ wenig weicht ihr blikke/“ in Strophe 5. Denn die im Gedicht thematisierte gefährliche Nähe und Wahrung des sicheren Abstandes lässt sich genauso – oder noch wirkungsvoller – durch die Bewegung der eigenen Augen bzw. die Ausrichtung des eigenen Blicks kontrollieren. Die Überblendung der Perspektiven im wortwörtlichen Sinne erklärt vielleicht, weshalb durch das Echo einmal die fremde, dann wieder eine eigene Stimme zu antworten scheint.

Die kommunikative Ambiguität korrespondiert mit dem formalen Status der Echo-Antworten. Zesens Strophenform bricht die formalen Usanzen der deutschen Tradition in vielerlei Hinsicht auf: Sie enthält kein reines, sondern ein reimendes und metrisch integriertes Echo (wie in der neulateinischen Tradition), das auf einer separaten Zeile und als paargereimtes Pendant zum ‚Fragevers‘ einen eigenen Vers bildet. Einerseits kommt dem Echo damit also ein autonomer Versstatus zu, andererseits aber schließt es durch die metrische Integration direkter an den vorangehenden Vers an, weil der im Deutschen sonst übliche metrische Bruch zwischen Vers und Echo-Antwort fehlt. Die beiden Verse ließen sich auch bruchlos als Alexandriner rezitieren (was in der musikalischen Realisierung durch die Abstufung von *forte* und *piano* allerdings zurückgenommen wird).[169]

Die Überblendung von Fremd- und Selbstkommunikation entspricht gleichzeitig der Dichotomie von inhaltlicher Selbstadressierung und formaler Externalisierung zugunsten einer produktiven Reflexion. Es scheint um eine Auslegeordnung und Konfrontation der verschiedenen Positionen und Persönlichkeitsanteile zu gehen. Dabei ist nicht, wie in den zuvor besprochenen Gedichten, eine klare Hierarchie der förderlichen und schädlichen Anteile, sondern das Ideal einer Ausbalancierung verschiedener Kräfte auszumachen. Daher repräsentieren Ich und „Gegen-stimme“ auch nicht je eine konsistente Instanz, geschweige denn inhaltliche Position. Zu Beginn scheinen sich zwar solche Zuordnungen abzuzeichnen, etwa in den Versen 5 und 6, wo der Ich-Stimme das Geistige und der Echo-Stimme das Seelisch-Affektive zugeordnet wird: „Ihr die ihr fol von geist und blitzen/ | G. gluht und hitzen“. Daran anschließend bringt in Strophe 3 die Echo-Stimme die „lüste“ und das „genüßen“ als Themen auf und fordert das Ich auf, die „lust“ zu „entzünden“ (3,6). Hier wirkt es zunächst, als würde durch das Echo der verdrängte Eros-Trieb ausgesprochen.[170] Allerdings dringt dieser damit auch gleichsam an die Oberfläche und in die Ich-Stimme ein:

169 Zu schließen ist diese Dynamik aus dem Notentext des Liedes Nr. 6 (*Wie mag das Rosenkind verzühen?*), in: Zesen: *Dichterische Jugend-Flammen*, Hamburg 1651, zit. nach: Sämtliche Werke I/1, hg. von van Ingen, S. 27–30, dessen *weise* ebenfalls für das Augen-Lied verwendet werden soll, so die Angabe in der Überschrift, s.o.

170 So hat das Clemens Özelt 2019 an einem Workshop in Pontresina formuliert.

3.
Wohlan! so wil ich sie begrüßen.
G. lüste büßen.
ja ich wil meine lüste büßen/
G. mit genüßen.
Genüßen mus darbei sich finden.
G. lust entzünden.

Mit einer überraschenden Offensive bringt die „Gegen-stimme“ das eigentliche Begehren zur Sprache: Statt einer harmlosen Begrüßung „wil“ das „ich“, so korrigiert die Stimme, seine „lüste büssen“, eine im Sprachgebrauch des 17. Jahrhunderts übliche Wendung für ‚Lust stillen, befriedigen‘.[171] Die lautliche Assoziation der Echo-Stimme repräsentiert hier die sich der rational-diskursiven Kontrolle entziehende, ja sie überraschend überwältigende Sinnlichkeit. Das Ich nimmt die Unterstellung dankbar auf und bestätigt sie mit einem doppelt identischen Reim („lüste büßen“), der die ersten beiden Paarreime zusätzlich zu einem umarmenden Reimschema verbindet („begrüßen – büßen – büßen – genüßen“). Darüber hinaus schließt Vers 5 mit der Anadiplose („genüßen“) an. Die lautlich-assoziativ hervorgebrochene ‚Lust‘ verbreitet sich mit gleichsam klanglicher ‚Ansteckung‘ weiter.[172] Die Sinnlichkeit wird durch den Klang repräsentiert, aber auch durch diesen hervorgerufen und potenziert,[173] analog zur sinnlichen Repräsentation und Wirkungsmacht des leuchtenden, entzündenden Liebesblickes. Die Lust wird, in einer weiteren zeitgenössischen Bedeutung des Verbs „büßen“, klangsprachlich „entzündet“.

In dieser klangsprachlichen Lust-Explosion vermischen sich die beiden Stimmen punktuell zu einer Unio der Sinnlichkeit – bevor die Überwältigung durch den blendenden „glantz“ in Strophe 4 wieder zur Trennung zwingt. Nun differenzieren sich die Stimmen wieder aus, aber nicht in die vorherige (tendenzielle) Zuordnung *Ich-Ratio* und *Echo-Affekt*. Denn die Beeinflussung geschieht nicht einseitig; nicht nur wird das Ich temporär von der Sinnlichkeit der „Gegen-stimme“ beeinflusst, sondern auch Letztere vom rationalen Zweifel des Ich erfasst: „Ich weis nicht ob ich

171 Vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *büszen*, Bd. 2, Sp. 571–576, hier 573f.

172 Zur Klanglichkeit bei Zesen vgl. Elisabeth Rothmund: Musikalische Elemente in Zesens Theorie der Lyrik, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 35–54; Maximilian Bergengruen: Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen), Hamburg 2007 (Paradeigmata 26), Kap. Natürliche Magie, kosmische Erotik und poetischer Wohlklang. Philipp von Zesens Romane, Poetik und Lyrik, S. 214–234.

173 Dies gemahnt an das Erotisierungspotential, das Susanne Köbele der klanglichen Dimension in Liedern Oswalds von Wolkenstein zugeschrieben hat. Köbele: Rhetorik und Erotik. Minnesang als „süsser Klang“, in: Poetica 45.3–4 (2013), S. 299–331.

ihn kan leiden? | G. bässer meiden“, 4,5f.). Eine gewisse Selbst-Zensur lässt sich bereits in Strophe 3, in der Vieldeutigkeit von „büßen“ verorten, welches neben den genannten Semantiken (‚befriedigen, entzünden‘) im 17. Jahrhundert auch ‚heilen, vertreiben‘ und, dem heutigen Sprachgebrauch entsprechend, ‚büßen, bestrafen‘ bedeuten kann.[174] Beide Stimmen vertreten also wechselnd beide Anteile, tauschen Positionen, vermischen sich, aber widersprechen sich auch wieder. Dieses Shifting markiert das Austarieren und Ausbalancieren zugunsten des Kompromisses zwischen Nähe und Distanz. Ab Mitte der Strophe 5 scheinen sie schließlich die gleiche Position zu vertreten: dass die Augen besser Abstand halten und nicht zu sehr blinzeln und funkeln. Dabei adressiert teilweise auch die Echo-Stimme die Augen („ja nicht flinkert“, 6,2), um in der letzten Strophe wieder zu deren Stimme zu werden und nun einzuwilligen, sich „etwas sanfter leiten“ (7,1) zu lassen, sich also kontrolliert und in gebührendem Abstand zu bewegen. Geist und Seele, Ratio und Affekt, Über-Ich und Begehren scheinen in eine (fragile) Balance gebracht.

Echo-Dialog und Echo-Stimme repräsentieren in dieser Konstellation verschiedene kommunikative, mentale und auch poetische Prinzipien. Im Dialog spricht das Ich gleichzeitig das Gegenüber und sich selbst, die eigenen und die fremden Augen an. Im Soliloquium treten die verschiedenen Persönlichkeitsanteile und -kräfte miteinander in Dialog. Als Klangsprache, die nur schwer durch Pragmatik kontrollierbar ist, vertritt es die erotische, sich der Ratio entziehende Sinnlichkeit. Und schließlich repräsentiert das Echo als physikalisches Phänomen nicht zuletzt den Parameter der räumlichen Distanz. Denn als akustische Erfahrung ist es selbst auf einen austarierten Abstand angewiesen; in zu großer Nähe (oder Distanz) ist es nicht hörbar. Nur wer der Verlockung des Angezogenwerdens widersteht, kann Teil haben an den echonischen Sinnen-„freuden“ (7,5).

2.3 Gottes- und Glaubensstimme

In der verbreiteten Andachtsschrift *Gottholds Zufällige Andachten* (1663) von Christian Scriver[175] bewegt sich Gotthold, der Protagonist, als „Christliche[r] Pilgersmann“ durch die Landschaft und sucht in der „Betrachtung mancherley Dinge der Kunst und Natur“ die Gottesbegegnung. Auf seinem Spaziergang trifft er allerlei, das ihn

174 Ebd., Sp. 573 u. 575.

175 Erste Auflage 1663: Christian Scriver: *Gottholds Zufällige Andachten/ Bey betrachtung mancherley Dinge der Kunst und Natur/ in unterschiednen veranlassung/ Zur Besserung des Gemühts und übung der Gottseligkeit*, Magdeburg: Müller, 1663; mehrere erweiterte Auflagen ab 1671; verwendet wurde hier: *Gottholds Zufälliger Andachten Vier Hundert [...] zum siebenden mahl außgefertiget*, Leipzig: Lüderwald/Ball, 1686, Andacht IV: *Der Widerschall*, S. 5–7.

zur geistlichen Übung inspiriert: Kohlpflanzen, eine Kröte, ein „unvermuthlich[]“ gehörter „Schuß“, eine Axt am Baum, ein spielendes Kind, „Schiff-Leute“, Kirchtürme, ein altes Gemälde, einen Brennspiegel und vieles mehr. Diese „Dinge“ veranlassen ihn zu erbaulichen Exegesen. Der Tau beispielsweise, der ihm auf der Wiese die Füße benetzt, regt ihn, im Rückgriff auf entsprechende Bibelstellen, zu einer Reflexion über Gottes Gnade an, welche, unermesslich wie die unzählbaren Tröpfchen, sich vom Himmel auf die kleinste irdische Kreatur niederlässt und alle traurigen Herzen erfrischet und zum Gotteslob anregt. Die kurzen Exegesen münden am Ende der Kapitel jeweils in ein Gebet, bevor der Spaziergang weitergeht und sich die Aufmerksamkeit auf das nächste Motiv richtet.

Im vierten Kapitel der ersten hundert Andachten[176] begegnet Gotthold einem „Wiederschall: In demselben Gehöltze verspürete Gotthold einen artigen Wiederschall“. Dieser möchte ihn sogleich beim Morgenlob unterstützen, es verdoppeln und mithelfen, es zu Gott hinaufzuschicken. Dabei gerät Gotthold in eine solche Lust an der „gezwiefachten Stimme“, dass er „schier drüber der innerlichen Andacht [...] vergaß“. Dann erinnert er sich jedoch, dass der „Wiederschall“ von Gott „keines weges“ dazu erschaffen sei, ihn von der Andacht abzuhalten, sondern „vielmehr ihn zu gottseeligen Gedancken zu veranlassen“. Sogleich geht er also *in medias res* und reflektiert im Gebet, was ihm das Echo bedeuten soll:

> Ich habe hierin/ sprach er/ mein Gott! eine Abbildung deiner Güte/ die meinem gläubigen Gebet recht hertzempfindlich entgegenschallet und antwortet. Sag ich: Mein Gott! so antwortest du: Dein Gott! Sag ich: Ich lobe dich! sprichst du: Ich liebe dich! Sag ich: Ich flehe dir! sprichst du: Ich helffe dir! Sag ich: Ich heule! sprichst du: Ich heile! Zu dem lehret mich auch der Wiederschall/ daß ich niemahls/ auch in der Einöde nicht allein bin/ sondern deine Göttliche Auffsicht geleitet mich: Du siehest meine Gedancken von ferne/ [...] es ist kein Wort auff meiner Zungen/ das du HERR nicht alles wissest. (Psal. CXXXIX, 2.3.4.)[177]

Wie es in barocken Andachtstexten, in denen ‚Dinge‘ geistlich betrachtet und ausgelegt werden, typisch ist, wird dem Echo nicht nur eine einzige Bedeutung zugesprochen, sondern es wird ein ganzes Bedeutungsspektrum aufgefächert: von der Güte über die Antwort- und Hilfsbereitschaft, der unbedingten Anwesenheit und Fürsorge bis zur Allgegenwart und Allwissenheit. Besonders exemplarisch für die religiöse Symbolik des Echos im 17. Jahrhundert ist aber die Auslegung im ersten Satz, die im anschließenden Dialog dann auch vorgeführt wird. Hiernach wird dem Echo die „Abbildung“ von Gottes „Güte“, welche dem „gläubigen Gebet [...] antwortet“, zugeschrieben. Die etwas vage Formulierung meint entweder die Güte als Inhalt von Gottes Antwort im Gebet oder, pointierter und sinnfälliger an-

176 Ebd. Das Kapitel war bereits in der ersten Auflage 1663 vorhanden.
177 Scriver: *Gottholds Zufälliger Andachten Vier Hundert*, Leipzig 1686, S. 6f.

gesichts der Echo-Metapher, die Güte, die sich im Akt des Antwortens ausdrückt, also die Güte der Antwortbereitschaft.

Die symbolische Bedeutung Echos als „Abbildung“ gütiger Antwortbereitschaft im „gläubigen“ Gebet zeigt sich besonders in exegetischen Diskursen in aller Deutlichkeit, also in Predigten, geistlichen Emblemata oder Andachtsbüchern, in denen Auslegung betrieben wird. Wie bei Scriver erscheint das Echo hierbei meist als Motiv zur geistlichen Auslegung, häufig in Verbindung mit bestimmten Bibelstellen, für welche das Echo als griffige Metapher gesehen wird. Mit der Exegese sind in der Regel erbauliche Betrachtung, Andacht und Gebet verbunden, wie beim Pilger Gotthold, der sich zur „innerlichen Andacht“ ermahnt und seine „gottseeligen Gedancken“ im Gebet an Gott richtet. Die Echo-Metaphorik hat dabei definierenden Charakter in Bezug auf die kommunikative Qualität des Gebets. Dominierendes Tertium comparationis von Echo und Gebet ist die unverzügliche Responsivität.

2.3.1 *Zur Antwort fertig*: das Gebet als Dialog

Im Bild des Echos ist das Gebet eine erhörte und beantwortete Adressierung Gottes – ein Gespräch mit Gott also. Diese Sinnbildlichkeit des Echos wird in geistlichen Echo-Dialogen mehrfach *in actu* vorgeführt, und – noch häufiger – in bibelexegetischen Texten zigfach und in verschiedenen Nuancen beschrieben. Schon auf den ersten Blick zeugen Überschriften, Emblem- und Bibelspruch-Motti vom Echo als Signum der Responsivität. Beliebt war beispielsweise die Verbindung des Echo-Motivs mit den Bibelversen „Clamaverunt iusti, et Deus exaudivit eos“ (‚WEnn die Gerechten schreien/ so höret der HERR‘, Ps 34,18)[178] oder „Da ich den HErrn suchet/ antwortet er mir“ (Ps 33,5).[179] Letzteren verknüpft Johann Arndt in einem Echo-Emblem mit der pointierten Inscriptio *Zur Antwort fertig*.[180] Im Verlauf des Jahrhunderts greifen immer mehr Texte diese Bedeutung auf und machen die Echo-Struktur zum Sinnbild einer spezifischen Gebetstheologie. So mausert sich der Widerhall auch zu

178 *Echo Amoris*, in: Ludovicus van Leuven: *AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA*, Antwerpen 1629, f. 118r–119r. Bibelzitat nach Luther 1545.

179 Ähnlich auch die Stelle 5. Mose 4,29 („WEnn du aber daselbs den HERRN deinen Gott suchen wirst/ So wirstu in finden“), die Christian Gilbert de Spaignart auslegt, in: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft/ erkläret unnd geprediget. Durch CHRISTIANUM GILBERTUM de Spaignart, der heiligen Schrifft Doctorem und der PfarrKirchen bey S. Ulrich und Levin in Magdeburg Pastorem*, Magdeburg: Francke, 1621, Cij.

180 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, nach S. 258; weitere Auflagen, die verwendet wurden: Leipzig: Kloss/Heinich/Richter, 1699, und Frankfurt a.M.: Görlin, 1700.

einer beliebten Überschrift von Andachts-, Gebets- und Liedersammlungen wie Johann Beckhs *Geistliche ECCHO Das ist/ Ruff- und Gegenruffender Widerschall/ Welcher Allerhand Geistliche/ Bitt- Gebett- Dank- Buß- Traur- und Trost-Lieder [...] hervor gibt* (1660)[181] oder Kaspar Stielers mystischer Schrift *Jesus-Schall und Wiederhall/ [...] Das ist: Jesus-Andachten/ Lob und Preiß* (1684).[182]

Besonders dezidiert als Gebets-Metapher findet sich das Echo in Arndts weit verbreiteter Erbauungsschrift *Vom Wahren Christenthum* – allerdings erst lange nach dessen Ableben, erstmals in der Auflage Riga 1678,[183] danach wieder ab 1699[184] in mehreren weiteren Bearbeitungen. In die Schrift neu eingefügt wurden 1678 folgende emblematischen Elemente (Abb. 4): Eine Pictura mit integriertem Text („Wer liebet mich? Ich – Ich – Ich“) und einem Motto („Zur Antwort fertig“, ebenfalls auf der Bildtafel notiert) sowie eine Erklärung in Echo-Gedichtform, mit der Bibelvers-Überschrift *Da ich den HErrn suchet/ antwortet er mir/ Psalm XXXIV. v.5*.[185] Das Emblem hat in der Forschung schon einige Aufmerksamkeit erweckt.[186] Wenig beachtet blieb bisher jedoch seine theologische Einbettung im Kontext des ganzen 38. Kapitels sowie einer größeren, thematisch zusammengehörigen Kapitelgruppe: Das Emblem erscheint eingeschoben in einen großen, über hundert Seiten umfassenden Komplex zum Thema des Gebets.[187] In Kapitel 38 unterbricht es einen ebenfalls 1678 neu hinzugefügten Text, bei dem es sich nicht nur selbst um ein Gebet handelt, sondern der selbstreferentiell auch das gute Gebet zum Thema hat. Eine leicht variierte Platzierung findet das Emblem in der nochmals erweiterten Auflage von 1699, wo

181 Johann Joseph Beckh: *Geistliche ECCHO: Das ist/ Ruff- und Gegenruffender Widerschall/ Welcher Allerhand Geistliche/ Bitt- Gebett- Dank- Buß- Traur- und Trost-Lieder/ auff underschidliche Begebenheiten gerichtet/ hervor gibt*, Straßburg: Welper, 1660.

182 Kaspar Stieler: *Jesus-Schall und Wiederhall/ Durch ein liebliches Echo/ von den trostreichen Sionsbergen Göttlichen Worts/ aus den Felsritzen des ächzenden Turtelteubleins gleubiger Seelen herzsehnend zurückgesendet. Das ist: Jesus-Andachten/ Lob und Preis/ teils/ durch inbrünstige Seufzer/ teils anmutige Lieder [...] vorgestellet und aufgezeichnet von dem Spaten*, Nürnberg: Hoffmann, 1684.

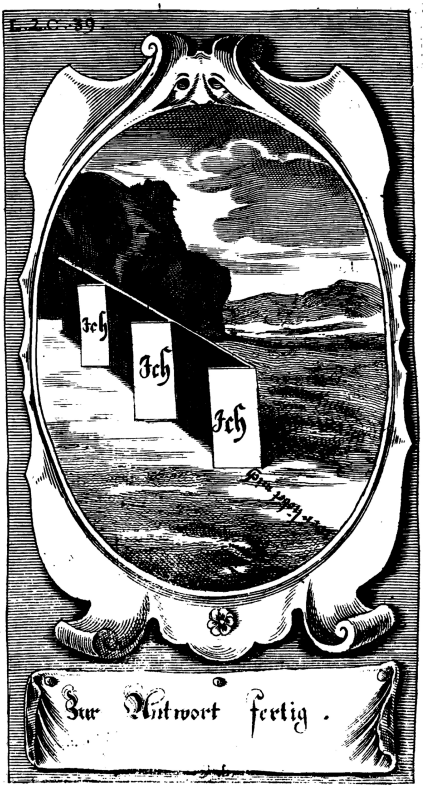
183 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678.

184 Arndt: *Fünff Geistreiche Bücher Vom wahren Christenthum*, Leipzig 1699.

185 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, zwischen S. 258 und 259.

186 Eine detailliertere Interpretation findet sich bei Fischer M., S. 121–125.

187 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 150–263 u. 265f.; das Emblem ist eingeschoben in Kap. 38, zwischen S. 258 und 259. Fischer, S. 121 u. 124, weist zwar auf die Einbettung hin, erachtet sie jedoch nicht als relevant für die Deutung des Emblems. Stattdessen würden darin, schreibt er, die Offenbarungstheologie und Soteriologie behandelt. M.E. geht es jedoch gerade um die Perspektivierung der Gebetstheologie auf diese Themen hin.



(L. II. c 39.)

Da ich den HErrn suchet / antwortet er mir / Psalm. XXXIV. v. 5.

WO sind ich den / den meine Seele liebet?
Wer sagt es mir? wer unterrichtet mich. Echo ich.
Bist dus nicht selbst / der mir die Antwort giebet /
Mein Liecht / die mir so hertzerfreulich? Echo freilich.
Mein liebstes Lieb / was hat dich mir versstecket?
Sinds etwa diese Bäum und grüne Blätter? Echo Blätter.
Wie sehn die Blätter aus / die dich bedecket /
Die du so hoch gewürdigt mir beschrieben? Echo beschrieben.
Du meinst ein Buch. Der Bücher ist kein Ende.
Ist aber unter allen wohl ein reines? Echo / eines.
Ich mercke / was du meinst. Doch meine Hände
Und Hertz und Augen sind besudelt ja? Echo / ja.
Wie darff ich denn diß Heyligthum begrüssen?
Was wäscht / was säubert mich von meinem Blut? Echo / Blut.
Das Blut / das du am Kreutze liessest fliessen?
Und welches mich macht heilig und gerecht? Echo / recht.
Mit dem besprengt / darf ich mich unterwinden
zu folgen deiner Spur in jeder Zeile? Echo / eile.
Ich eil und wil mich fest mit dir verbinden.
Was geb ich dir vor Zeichen meiner Liebe? E. übe.
Ich wolte gern: wer wird mir Kräffte geben
Zu üben / was dem Fleisch so widerlich? Echo / ich.
So fang ich an / O JEsu / dir zu leben /
Durch deines Geistes Krafft / in deinem Nahmen. Echo / Amen.

Abb. 4: Johann Arndt: *Zur Antwort fertig*, Emblem aus *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum* (1678), S. 258v.

es, leicht nach hinten verschoben, Kapitel 39 unterbricht: „Ein Gespräch der gläubigen Seelen mit GOTT“.[188] In beiden Platzierungen erscheint es evident, dass das Echo-Emblem als bildlich-poetischer Beitrag zu der in den umliegenden Kapiteln behandelten Gebetstheologie aufzufassen ist.

Beide Emblem-Motti, *Zur Antwort fertig* und *Da ich den HErrn suchet/ antwortet er mir*, richten das Augenmerk auf die Bereitschaft Gottes, den Betenden zu antworten – verbildlicht auch in der fingiert skulpturalen Umrahmung der Pictura mit einem offenen Mund, welcher sich leicht übersehen lässt, einmal gesehen jedoch umso dominanter wirkt. Der Vergleich des Gebets mit dem Echo richtet den Blick auf die zeitliche Unmittelbarkeit: Gott ist jederzeit „fertig“ (‚bereit‘), „[d]a“ (‚wenn‘) man ihn sucht – wie das Echo eben, das jeden Ruf ohne zu zögern beant-

188 Arndt: *Fünff Geistreiche Bücher Vom wahren Christenthum*, Leipzig 1699, Kap. 39, S. 560–564.

wortet. Dieser Aspekt wird im 1678 ebenfalls neu hinzugefügten, das Emblem rahmenden Gebet thematisiert: „Ehe sie ruffen/ wil ich hören/ und wenn sie noch reden/ wil ich antworten. Der HErr ist nahe bey denen/ die ihn anruffen.“[189] Die Unmittelbarkeit erscheint sogar zu einer Vorzeitigkeit gesteigert, in der das Gebet schon vor dem Aussprechen („Ehe sie ruffen“) gehört und noch während dem Reden („wenn sie noch reden“) beantwortet wird. Eine vergleichbare Unmittelbarkeit findet sich in der oben zitierten Echo-Exegese aus Scrivers Andachten: „Du siehest meine Gedancken von ferne/ [...] es ist kein Wort auff meiner Zungen/ das du HERR nicht alles wissest.“[190] Gott sieht die Gedanken auch dann, wenn sie noch nicht in Sichtweite sind, und die Worte auf der Zunge (seien sie schon ausgesprochen oder erst im Entstehen) kennt er ohnehin schon längst. Noch bevor Gedanken und Worte ausgesprochen sind, finden sie Resonanz bei Gott, werden gehört[191] und beantwortet. Das Echo symbolisiert eine unmittelbare Rezeptions- und Antwortbereitschaft, die die Zeitlichkeit menschlicher Kommunikation übersteigt.[192]

Formal findet die Unmittelbarkeit ihren Ausdruck im Gespräch: Das Gebet ist kein Monolog, sondern ein Dialog, in welchem Gott der betenden Person antwortet.[193] Performativ umgesetzt erscheint das in der Emblem-Subscriptio, die als Echo-Dialog gestaltet ist (siehe Abb. 4). Explizit beschrieben findet es sich mehrfach in den umliegenden Kotexten: „ich [...] weiß auch/ welch ein freundlich Gespräch das Gebet ist mit dir/ und wie du antwortest durch Trost und heilige Gedancken.“[194] Auch hier ist von Gespräch und Antworten die Rede, und das Epitheton „freundlich“ impliziert eine herzliche Zugewandtheit im direkten Austausch. Das Kapitel 39, in welches die Emblem-Doppelseite später, ab der Auflage 1699, eingebettet ist, nennt das Gespräch gar in der Überschrift: *Ein Gespräch der gläubigen Seelen mit GOTT*. Die ausführliche Einleitung zu diesem Gespräch betont wiederholt, wie sehr Gott die Seele liebe, sodass er sie jederzeit empfange: „Gott hat die gläubige Seele also lieb/ die ist gleich als Gottes Kammerdienerin/ die darff zu Gott hinein gehen

189 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 257.
190 Scriver: *Gottholds Zufälliger Andachten Vier Hundert*, Leipzig 1686, S. 7.
191 Vgl. dazu Schulzes Kernthese des Echos als „gehörte Stimme“; Schulze: Metamorphosen, zu den religiösen Implikationen v.a. S. 104f.
192 Damit korrespondiert eine räumliche Unmittelbarkeit („Der HErr ist nahe“, s.o.), als Repräsentation einer inneren, emotiven Nähe, die, sowohl im Gebet als auch im Emblem, wiederholt als Liebe beschrieben oder mit der Sprache der Liebe ausgedrückt erscheint. So wird Gott im Gebet als „BArmherziger/ gnädiger/ liebreicher Vater“ angesprochen, und in der Emblem-Erklärung heißt es: „Ich eil und wil mich fest mit dir verbinden“. Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 256 u. Emblem-Erklärung, 3,3.
193 Zum „Gesprächscharakter“ des Gebets bei Arndt siehe Werner Anetsberger: Tröstende Lehre. Die Theologie Johann Arndts in seinen Predigtwerken, München 2001, S. 136–138.
194 Ebd., S. 257.

ohne Anklopffen. So bald die kommt/ spricht Gott: Was wilt du? Komm herein und furchte dich nicht.“[195] Darauf folgt das im Titel angekündigte „Gespräch“. Dabei handelt es sich um eine Aneinanderreihung von Bibelzitaten, deren geschickte Kombination einen Dialog suggeriert. Einerseits „antworten“ die Bibelstellen einander theologisch, korrespondieren also thematisch bzw. typologisch miteinander. Andererseits sollen sie tatsächlich auch kommunikativ den Eindruck eines Gesprächs zwischen Gott und den Gläubigen erwecken, insofern es meist Zitate sind, in denen Gott oder Jesus direkt ein „du“ adressieren, z.B.: „Phil. 1/23. Ich begehre auffgeloset zu werden/ und bey Christo zu seyn. Antwort. Luc. 23/43. Heut wirst du mit mir im Paradiß seyn.“[196] Die zugehörige Marginalie „Wie Gott der gläubigen Seele antwortet in seinem Wort“[197] umschreibt nicht nur die Tatsache, dass es sich bei der Schrift um die Worte Gottes handelt, sondern auch die Auffassung dieser Worte als Teil eines Dialogs, als „Antwort“ an die gläubige Seele in einem lebendigen kommunikativen Akt. Die Schrift erscheint nicht als einst geschriebenes Buch mit inzwischen toten Buchstaben, die mühsam entziffert werden müssen, sondern als direkte, unmittelbare und stets gegenwärtig bleibende Ansprache Gottes an die Gläubigen.[198]

Diese kommunikative Unmittelbarkeit der Schrift wird auch durch das zum Emblem gehörige Echo-Gedicht demonstriert und erläutert. Zu Beginn stellt das Ich die Frage: „WO find ich den/ den meine Seele liebet?“[199] Im Verlauf des Gedichts wird diese Ausgangsfrage mit einer spezifischen Art der Bibellektüre beantwortet. Die antwortende Echo-Stimme enthüllt zunächst sukzessive die Erkenntnis, dass Gott sich nicht etwa, wie durch die Echo-Topik suggeriert, in den „grüne[n] Blätter[n]“[200] des Echo-Locus, sondern in anderen Blättern, nämlichen den beschriebenen Seiten der Heiligen Schrift, verbirgt. Um den liebenden Gott finden zu können, beschließt das Ich daher, „deiner Spur in jeder Zeile [...] zu folgen“.[201] Doch das Lesen allein ist kein ausreichendes Mittel. Im soteriologischen Mittelteil wird erläutert, das „Heiligtum“ der Bibel könne nur „begrüssen“, wer infolge von der Opfertat Christi mit dem Blut des Kreuztodes „besprengt“ werde. Und schließlich, so besagt es der letzte Vers,

195 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 259.

196 Ebd., S. 263.

197 Ebd., S. 261.

198 Dies sollte sich für Arndt auch in der Rhetorik der Predigt widerspiegeln; siehe Wolfgang Sommer: Johann Arndts Predigtwerke auf dem Hintergrund seines Wirkens in Niedersachsen, in: Hans Otte/Hans Schneider (Hg.): Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die ‚Vier Bücher vom wahren Christentum‘, Göttingen 2007 (Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens 40), S. 91–111, hier S. 101f.

199 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 258f., Emblem-Erklärung, 1,1.

200 Ebd., S. 258f., Emblem-Erklärung, 1,6.

201 Ebd., S. 258f., Emblem-Erklärung, 3,2.

sei auch „Geistes Krafft“ von Nöten, um sich ganz auf Jesus ausrichten zu können: „O JEsu/ dir zu leben“.[202] Das Gedicht fächert sukzessive die Wirkung der Dreifaltigkeit als Grundlage einer erfolgreichen Bibellektüre auf. Diesen Aspekt widerspiegelt denn auch das zentrale Bildelement, die von Athanasius Kircher übernommene, dreifach abgestufte Echo-Wand,[203] die den Gebetsruf aus drei verschiedenen Distanzen zurückwirft. In der Auflage Frankfurt 1700 findet sich neu eine Ankündigung des Emblems („Hier ist ein dreyfaches Echo [...]“), die die Bedeutung der Dreifaltigkeit zusätzlich betont.[204]

Dass sich in diesem suchenden Dialog nicht der Echo-Locus, sondern die Schrift als ‚Ort‘ der Gottesfindung herausstellt, veranlasste Michael Fischer zur Folgerung, das Echo sei in Arndts Erbauungsbuch „weder als Audition noch als mystisches Gespräch“ verstanden worden; „Vielmehr verweist das Echo als Jesus-Stimme auf die Heilige Schrift zurück.“[205] Es scheint mir, auch auf dem Hintergrund der flankierenden Kapitel zur Gebetstheologie, jedoch fraglich, ob das eine das andere ausschließen muss. Nicht nur implizieren Christi Liebesopfer und die „Krafft“ des Heiligen Geistes andere, im Vergleich zur Lektüre direktere Wirkungsweisen. Ebenso zeigt sich eine solche in der Pictura, wo eine zweite, im inneren Bildbereich befindliche Inscriptio der Dreifaltigkeit eine dreifache Liebeswirkung ‚zuschreibt‘ (s.o. Abb. 4): *Wer liebet mich – Ich, ich, ich.* Auch die Erklärung beginnt mit der Absicht, „den“ zu finden, „den meine Seele liebet“. Argumentativ erweist sich die Schriftlektüre dabei zwar als zentrales Mittel, doch performativ führt der – nichtbiblische – Echo-Dialog dezidiert auch einen direkteren, in den flankierenden Kapiteln immer wieder betonten unmittelbaren Kontakt mit Gott im Gebet vor.[206] Auf die Frage im dritten Vers „Bist dus nicht selbst [...]?“ antwortet das Echo ohne Umschweife: „freilich“, und auch den drittletzten Vers „wer wird mir Kräffte geben“ beantwortet die schließlich als Jesus

202 Ebd., S. 258f., Emblem-Erklärung, Strophe 2.

203 Siehe Abb. 10, S. 303.

204 Arndt: *Vom Wahren Christenthum*, Frankfurt a.M.: Görlin, 1700, die neue Ankündigung zwischen S. 556 u. 557.

205 Fischer M., S. 125.

206 Vgl. dazu auch das Portrait Arndts in der Titelei: Arndts Gesicht ist einer Wolke zugewandt, wobei der Betende und die Wolke durch ein Strahlen- oder Schallbündel miteinander verbunden sind. In einer Illustration gleich darüber erscheint das Bündel gespiegelt zwischen einem heiligen Eremiten und einem Engel, die sich mit offenen Mündern gegenseitig ansingen, Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, Titelei. Zur Dreifaltigkeit vgl. auch das Titelkupfer der Gebets- und Kirchenliedsammlung von Johann Heinrich Hävecker: *Dreyfach schallend und nachhallend Kirchen-Echo/ im Evangelischen Zion/ Vorstellend: I. Nützliche Gesänge/ [...] mit angefügter Historia von dem Leiden Christi [...] II. Deutliche Fragen/ Uber den Catechißmum D. M. Lutheri Zum Schul- und Kirchen-Examine, III. Dienliche Gebethe/ [...]*, Helmstedt u. Magdeburg: Lüderwald u. Gerlach/Leipzig: Krüger, 1695.

angesprochene Echo-Instanz mit „ich“. Zudem evozieren zahlreiche kosende Gottesansprachen wie „Mein liebstes Lieb“ oder „Mein Liecht“[207] die in den Gebetskapiteln versprochene Nähe und Unmittelbarkeit,[208] ebenso wie die Beteuerungen, sich mit Jesus „verbinden“ und für ihn „leben“ zu wollen. Auf die Erklärungen, wie die Schrift durch den Kreuzestod zugänglich werde, reagiert das Ich mit dem Wunsch nach Reziprozität und fragt danach, wie es ebenfalls ein „Zeichen“ seiner „Liebe“ geben könne.[209]

Es fragt sich daher, ob die von Fischer für das Emblem betonte Abgrenzung der Schriftgebundenheit von einer Audition oder einem mystischen Gespräch nicht einen Widerspruch konstruiert, der eigentlich keiner ist. Denn die begriffliche Bewegungsrichtung des ‚Zurückverweisens‘ der Echo-Jesus-Stimme auf die Heilige Schrift lässt sich mit gutem Recht auch umdrehen. Demnach ist Echos klangliche Vergegenwärtigung und Responsivität Sinnbild für die unmittelbare Gottesbegegnung im dialogischen Gebet – und in der als solches aufgefassten Schrift-Lektüre. Der Widerspruch von Schriftbezug und direktem Gespräch lässt sich insofern auflösen, als die Bibel aus der Sicht Arndts eine Zugänglichkeit aufweist, die unmittelbarer ist als bei anderen Theologen;[210] ihre Lektüre erscheint ihm als direkte Kommunikation mit Gott. Ganz in diesem Sinne schließt er nämlich das Kapitel 39 (mit den als Gespräch arrangierten Bibelzitaten) ab: „Summa/ die gantze Schrifft ist nichts anders/ denn ein Gespräch der gläubigen Seele mit Gott“.[211] Hier erscheint der Rückverweis auf die Bibel explizit verkehrt: Zur Charakterisierung der Schrift wird auf das Gebet als unmittelbares Gottesgespräch verwiesen. Das Echo-Emblem scheint also weniger auf die Schriftgebundenheit des Gebets zu fokussieren, als auf das direkt-kommunikative Potential der Bibellektüre. Hier zeigt sich die echosymbolische Unmittelbarkeit auch nochmals zeitlich: Auf Gottes Antwort muss niemals gewartet werden; in der Heiligen Schrift ist sie immer schon vor der Frage „zur Antwort fertig“.

207 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 258f., Emblem-Erklärung, 1,4f.
208 Zur am Hohelied und an der Mystik orientierten Liebessprache in Arndts Gebetstheologie siehe Anetsberger, S. 140f.
209 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 258f., Emblem-Erklärung, 3,3f. u. 3,7; Diese Wünsche und Evokationen von Nähe finden sich auch in den flankierenden Gebetskapiteln zuhauf, bis hin zu körperlichen Liebeszeichen wie Küssen oder erotisch konnotierten Begriffen wie der Vereinigung. Vgl. dazu Anetsberger, S. 140f.
210 Siehe dazu Sommer, S. 101 u. 104.
211 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 263.

2.3.2 Glaubens-Echo, Gnaden-Echo

Das Echo als Metapher des Gebets führt jedoch nicht nur positive Konnotationen mit sich. Es revoziert auch die Prekarität der Echo-Situation. Die Verzweiflung und Vereinzelung des Subjekts im Echo-Locus parallelisieren die prekäre Ausgangslage des Subjekts im Gebet, wie sie in der Bibel häufig charakterisiert wird. Die ersten beiden Gruppen des Psalters sind geprägt von Klage- und Bittpsalmen, darunter überwiegend Individualklagen. Die meisten Advokationen beginnen mit einer Lamentatio und thematisieren darin die Erfahrung sozialer Desintegration. Durch Anfeindung und Missachtung hat die betende Person den sozialen Tod erlitten und fühlt sich auch physisch in Todesnähe; nun ruft sie „[a]us der tieffen" (Ps 130,1), aus dem „tieffe[n] Schlam, aus dem Kot", aus dem „Elend" (Ps 69,3/15/30) zu Gott[212] und fühlt sich auch dabei von vielgestaltigen Feinden bedroht. Hier knüpft der mythische Echo-Locus an, als Umgebung von Verlassenheit und Tod, in welcher die Klage als Ausdruck von Hoffnungslosigkeit und letzter Hoffnung in einem erscheint. Auch die oben zitierten Bibelverse „[c]lamaverunt iusti, et Deus exaudivit eos" (‚WEnn die Gerechten schreien/ so höret der HERR', Ps 34,18)[213] und „[d]a ich den HErrn suchet/ antwortet er mir" (Ps 33,5)[214] implizieren diese Prekarität, zumal die Fortsetzung von Ps 34,18 lautet: „Vnd errettet sie aus all jrer Not". Selbst in den hymnischen Anteilen der Psalmen ist immer wieder von Not und Furcht die Rede, woraus das betende Ich gerettet wurde.

Die barocken Texte, die das Echo in diesem Sinn symbolisch verwenden, schlüsseln die Prekarität im Moment des Gebets in verschiedener Weise auf. Zum einen wird das Erdendasein insgesamt als prekärer Zustand beschrieben, als „Nacht der Trawrigkeit",[215] aus welcher die Zuflucht im Gottesgespräch gesucht wird. Ein zentraler Faktor ist dabei die Sündengefährdung, die durch das sinnliche Täuschungspotential des Echos sogar im Dialog mit Gott präsent bleibt. Besonders häufig erscheint das Echo aber in Gebeten im Zusammenhang mit dem

212 Vgl. dazu das auch im 17. Jahrhundert sehr beliebte Kirchenlied Martin Luthers: *Aus tiefer Not schrei ich zu dir.* Genaueres in meinem Beitrag Leimgruber: „Bis dass das Ungelick fürübergehe", S. 189f.

213 *Echo Amoris*, in: Ludovicus van Leuven: *AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA*, Antwerpen 1629, f. 118r–119r. Bibelzitat nach Luther 1545.

214 Siehe oben, Kap. 2.3.1. Ähnlich auch die Stelle 5. Mose 4,29 („WEnn du aber daselbs den HERRN deinen Gott suchen wirst/ So wirstu in finden"), die Spaignart auslegt, in: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft*, Magdeburg 1621, Cij.

215 Laurentius von Schnüffis: *Mirantisches Flötlein. Oder Geistliche Schäfferey/ In welcher Christus/ under dem Namen Daphnis/ die in dem Sünden-Schlaff vertieffte Seel Clorinda zu einem bessern Leben aufferweckt/ und durch wunderliche Weis/ und Weeg zu grosser Heiligkeit führet*, Lauffenburg: Mantelin/Konstanz: Hautt, 1682, S. 101.

Lebensende als *dem* Moment der Prekarität. Der Echo-Locus repräsentiert die Verzweiflung und Vereinzelung in Konfrontation mit dem Tod. Diese mythisch begründete, affektive Komponente führen viele Texte in ihren Überschriften mit, gerade auch mit der Vorstellung des Widerhalls aus dem Grab: *Klagenvolles Ach und ächtzendes Gedächtnüs-Echo bey offener und geschlossener Grabes-Grufft*.[216] In den Exegesen treten dann jedoch Echo-Merkmale in den Vordergrund, die das Aufheben der prekären Ungewissheit in eine zuversichtliche Glaubens- und Gnaden-Gewissheit repräsentieren. Besonders präsent ist diese Echo-Exegetik im 17. Jahrhundert in der Gattung der Leichenpredigt.[217]

Ausgangspunkt der für diese Gattung spezifischen Echo-Deutungen und -Funktionalisierungen, die auch im vierten Teil dieser Studie nochmals Thema sein werden,[218] sind die letzten Verse des Neuen Testaments, darunter insbesondere der Vers Offenbarung 22,20. Johannes' Schilderung seiner Vision des neuen Jerusalem endet mit der Wiederkunft des Herrn, welche Jesus selbst in seinen eigenen Worten beteuert und bezeugt. Diese Passage gipfelt in einem abschließenden Dialog zwischen Jesus und Johannes:

> Es spricht der solchs zeuget/ Ja/ Jch kome bald/ Amen/ Ja kom HErr Jhesu.[219]

1621 erscheint in Magdeburg erstmals ein Druck einer deutschen Leichenpredigt, welche die Auslegung dieser Schlussverse der Offenbarung mit dem Motiv des Echos verbindet: Christian Gilbert de Spaignarts *Biblisch Echo Auß den letzten*

216 Orth: *Klagenvolles Ach und ächtzendes Gedächtnüs-Echo*, Eisenberg 1692. Zum Klagecharakter der Überschriften siehe auch oben, S. 156f.

217 Grundlegend zur Leichenpredigt und Abdankungsrede: Maria Fürstenwald (Hg.): Trauerreden des Barock, Wiesbaden 1973 (Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 4); Rudolf Lenz: „De mortuis nil nisi bene?" Leichenpredigten als multidisziplinäre Quelle unter besonderer Berücksichtigung der historischen Familienforschung, der Bildungsgeschichte und der Literaturgeschichte, Sigmaringen 1990 (Marburger Personalschriften-Forschungen 10); Birgit Boge/Ralf Georg Bogner (Hg.): Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien, Amsterdam 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30); Ralf Georg Bogner: Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz, Tübingen 2006 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 111); ders./Ulrich Heinen/Johann Anselm Steiger (Hg.): Leichabdankung und Trauerarbeit. Zur Bewältigung von Tod und Vergänglichkeit im Zeitalter des Barock, Amsterdam 2010 (zugleich: Daphnis 38.1/2 [2009]); Peter Schmitz: Medien sozialer Distinktion: Funeral- und Gedenkkompositionen des 17. Jahrhunderts im europäischen Vergleich, in: Schütz-Jahrbuch 33 (2011), S. 91–103.

218 V.a. in der Einleitung und in den Kap. 4.1.1f. u. 4.3.1; Echo-Epicedien werden ebd., besonders in 4.3, sowie in 4.4.2 besprochen.

219 Offb 22,20, Ausgabe Luther 1545.

beyden Versen der Heiligen Schrifft.[220] Schon auf den ersten Blick lassen sich verschiedene exegetische Anknüpfungspunkte ausmachen. Zum einen weist Offenbarung 22,20 lautlich-formale und kommunikative Echo-Strukturen auf („Ja, ich komme – Ja, komm!"). Zum zweiten handelt es sich, wie auch in der Überschrift der Predigt betont, um den Schluss der Bibel, auf welchen ein exegetischer ‚Nachhall' besonders sinnig erscheint. Zum dritten wird in Gattungen wie der Predigt oder dem Katechismus die Wiedergabe von Schriftworten sowie deren erneute Aufzeichnung und Auslegung wiederholt als Echo figuriert.[221] Und schließlich stellt sich die Frage, ob bereits hier die Verwendung des Begriffs im Sinne eines Nachrufs eine Rolle spielen könnte.[222]

In der Auslegung der Predigt greift Spaignart aus diesem Bedeutungsspektrum vor allem den sprachlich-strukturellen und kommunikativen Aspekt heraus. In der Antwortbereitschaft Johannes' spiegle sich seine Haltung gegenüber Jesus, aufgeschlüsselt in dreifacher begrifflicher Exegese:[223] Die Worte „Ja/ komm" (Herr Jesus) seien erstens als „Hertzen Echo und Widerschal"[224] zu verstehen, an dem seine Liebe zu Jesus abzulesen sei, insofern er auf die Worte des Herrn achte, sie höre und aktiv danach suche. Zweitens sei das Wort „Ja" ein „Trost-, Glaubens-" und „Freuwden-"Ja,[225] das die Worte und das Gesetz Gottes bestätige. Und drittens wird das „Wörtlein [...] komm" als „Grüß-, Gehorsamb-, Bitt-" und „Liebewort" ausgelegt.[226] Die Echo-Allegorisierung bezieht sich also auf die Antwort des Apostels, die seine Liebe, seinen Glauben, den Gehorsam und die Ehrerbietung gegenüber Jesus widerspiegle.

Als wirkmächtig für die weiteren Echo-Leichenpredigten, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geradezu zu einer Mode werden, wird sich jedoch ein zum Schluss der Auslegung neu eingeführter Aspekt erweisen:

> Es [„komm"] ist auch sein [Johannes'] **Verlangungswort**/ wie denn also die Kirche des alten Testaments hat gebeten und gesungen: Ach das die Hülffe auß Zion keme/ und der HErr

220 Spaignart: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft*, Magdeburg 1621.
221 So bspw. im Katechismus von Kaspar Lutz: *Christlicher Echo*, Straßburg 1586, siehe Einleitung, S. 22.
222 Aufgrund der vielen Leichentexte, die das Echo als Nachhall, Nachruf o.ä. verdeutschen und mit der panegyrischen Funktion kurzschließen, frage ich mich, ob die Verwendung des Begriffs Nachruf im Kasualschrifftum zum Totengedenken sich vielleicht doch schon etwas früher festigte, als es Ralf Georg Bogner, S. 18–20, annimmt.
223 Spaignart: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft*, Magdeburg 1621.
224 Ebd., Bij–Cij.
225 Ebd., Cij–[Ciiij].
226 Ebd., [Ciiij]f.

sein gefangen Volck erlösete Ps. 14.7. Was nun rechtschaffene Kinder Gottes sein/ die bitten nicht allein umb die tägliche Gnadenkunfft des Sohns GOttes/ wie wir singen:

Nun komm der Heyden Heyland
[...]

Sondern sie seufftzen auch unauffhörlich.

Darumb komm lieber HErre Christ.
[...]
Und laß uns sehn den lieben Jüngsten Tag.[227]

„Komm" sei „auch" Johannes' „Verlangungswort", bedeute seine Sehnsucht nicht nur nach der „tägliche[n] Gnadenkunfft" Christi, sondern nach seiner Wiederkunft am „lieben Jüngsten Tag". Dieses Verlangen wird prägend für die Predigten, die Spaignarts Idee der Engführung des Echo-Motivs mit Offb 22,20 in der zweiten Jahrhunderthälfte rezipieren.[228]

Das Herzens-Echo von Johannes, „Ja komm, Herr Jesus", wird dabei vermehrt auch anderen Personen in den Mund gelegt.[229] Ein Beispiel dafür ist die Leichenpredigt des Regensburger Pfarrers Christoph Sigmund Donauer für seinen Amtskollegen Andreas Steiner: *Der Stimme CHRISTI letzter SCHALL/ UND Einer Glaubigen*

227 Ebd., Ciij.

228 Dazu gehören mindestens die folgenden Texte: Sebastian Gottfried Starcke: *Letzter Seuffzer [...]*, Freiberg: Beuther, 1659 (Titelblatt siehe Abb. 5); Christoph Sigmund Donauer: *Der Stimme CHRISTI letzter SCHALL/ UND Einer Glaubigen Seelen WIDERHALL! Auß den Beschluß Worten Apoc: XXII. v. 20. Es spricht/ der solches zeuget! Ja/ ich komme bald. Amen: Ja komm Herr Jesu! Amen. Bey Volckreicher Begräbnuß Des [...] M. ANDREAE STEINERS, der Evangelischen Kirchen allhie zu Regenspurg/ gewesnen ArchiDiaconi und treufleissigen Predigers [...]*, Regensburg: Fischer, 1663; *Göttlicher Echo, oder Honigsüßer Hall/ Widerschall/ Nachhall*, Regensburg 1678; Bodinus: *Das Hertzerfreuliche Echo*, Goslar 1681; Johann Wilhelm Barger: *Geistliches echo und wiederschall aus dem Jammerthal: das ist: Letzter wuntsch und seuffzen der Christlichen Kirchen/ und einer jeden glaubigen Seele/ von dem Evangelisten und Apostel S. Johanne aufgezeichnet Apoc. XXII. 21. [...] Amen, ja komm HERR JESU! Bey [...] Leichbegängnis des [...] Herrn Johann Höfeln/ der Rechten DOCTORIS [...] der Reichs Stadt Schweinfurth 50jährigen hochverdienten Consulentens/ [...]. In der Hospital-Kirchen [...] vorgetragen*, Schleusingen: Göbel, 1683; Heinrich Albinus: *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA. Aufs Gerechten Todes-Fall Folgt trostreicher Wiederhall: Dann derselb nicht gar hinfällt/ GOtt ihn bey der Hand erhält. Aus des XXXVII. Psalms 24. versicul: Bey letzter Ehr-Erzeigung Der [...] Evä Barbarä/ gebornen von Romrodt/ Letztmals vermählten von Varel/ [...] Als dieselbe [...] einen tödlichen Fall gethan/ worüber Sie [...] selig in Christo verschieden [...]*, Meiningen: Hassert, 1689; Bonaventura von Brunn: *Unsers Herren Jesu Christi/ und seiner lieben Gläubigen Echo oder Widerschal: In einer Christlichen Leich-predigt erkläret/ [...] Bey Christlicher Bestattung/ Der Viel- Ehren-und Tugendreichen Frawen Magdalena Battierin/ Weiland des [...] Jacob Götzen/ gewesenen Pfarherren bey St. Peter [...] Wittib*, [Basel]: Bertsche, 1694.

229 Wie es bereits durch die Lieder an Spaignarts Predigt-Ende angedeutet ist, wo das „bitten" und „seufftzen" von allen „rechtschaffene[n] Kinder[n] Gottes" angestimmt wird.

Seelen WIDERHALL! Auß den Beschluß Worten Apoc: XXII. v. 20.[230] Die Auslegung von Offb 22,20 setzt bei der Frage an, was dazu antreibe, sich nach seinem „seeligen Sterbstündlein zu söhnen“ (‚sehnen‘).[231] Dabei ist stets allgemein von einem „Christen Menschen“ (und nicht von Johannes) die Rede. Vergleichbar verallgemeinert wird auch bei der spezifischen Auslegung der Apostel-Antwort „Ja komm, Herr Jesus“ als Widerhall „[d]er glaubigen Seelen“.[232] Gegen Ende der Predigt, die sich sukzessive verstärkt an die Gemeinde richtet und diese zur Umsetzung des Gepredigten auffordert, werden Johannes' Worte zur kollektiven Antwort der Gemeinde:[233] „Solches; Ihr meine Geliebte/ glauben/ bekennen und bezeugen wir/ mit dem Echo und Widerhall/ wann Christus zu uns saget/ **Ich komme**/ und wir drauff antworten: **Ja/ komm HErr JEsu**/ Amen!“[234] Und schließlich, im Lebenslauf, werden sie als letzte Worte dem Verstorbenen in den Mund gelegt.[235]

Weshalb dieser Widerhall als Ausdruck der Sehnsucht nach Gott für Sterbende ganz zentral ist, klingt auf dem Titelblatt in der Formulierung *Einer Glaubigen Seelen WIDERHALL* an.[236] Donauer erläutert dazu pointiert, dass Jesus „sich nemblich so sehr söhnet uns in den Himmel auffzunehmen/ als wir uns söhnen/ Ihme in waaren Glauben zufolgen“.[237] Die Sehnsucht nach Gott und die Bereitschaft, ihn zu empfangen, sind Ausdruck des wahren Glaubens. Während die Gerechten durch der „Stimme Christi letzter Schall“ gewiss sein könnten, „daß sich ihre Erlösung nahet“, so bedeutet ihre Antwort, ihr „Widerhall“, dass sie „alsobald solche Stimme und heiligen Schall mit wahren Glauben“ annehmen, „als wolte[n] Sie sagen: Ach lieber HErr JEsu/ laß diese deine Verheissung/ Ja und Amen seyn/, es geschehe bald/ wie du gesaget hast: **Ich wartt auff dich zu jeder Zeit/ komme**

230 Donauer: *Der Stimme CHRISTI letzter SCHALL/ UND Einer Glaubigen Seelen WIDERHALL!*, Regensburg 1663.

231 Ebd., Aiijv.

232 Ebd., [Aiiij]; syntaktisch ist an der Stelle die Seele im Singular bezeichnet, vgl. auch die Überschrift der Predigt.

233 So auch in der Überschrift der Leichenpredigt von Johann Wilhelm Barger: *Geistliches echo und wiederschall aus dem Jammerthal: das ist: Letzter wuntsch und seuffzen der Christlichen Kirchen/ und einer jeden glaubigen Seele/ von dem Evangelisten und Apostel S. Johanne aufgezeichnet Apoc. XXII. 21. [...] Amen/ ja komm HERR JESU! [...],* Schleusingen 1683.

234 Donauer: *Der Stimme CHRISTI letzter SCHALL/ UND Einer Glaubigen Seelen WIDERHALL!*, Regensburg 1663, Cf.

235 Eine Deutung, die in anderen Leichenpredigten häufig im eigentlichen Predigtteil breiten Raum einnimmt, etwa im Textbeispiel meiner Einleitung zu Teil 4.

236 Hervorhebung D.L.

237 Donauer: *Der Stimme CHRISTI letzter SCHALL/ UND Einer Glaubigen Seelen WIDERHALL!*, Regensburg 1663, Aiijv.

wann du wilt ich bin bereit.“[238] Und so wird auch der anschließende Lebenslauf nicht müde, zu betonen, wie sich der Verstorbene sein Ende herbeigewünscht und ein „hertzliches verlangen“ nach Jesus „getragen und offt geseufftzet“ habe: „Ach komm HErr JEsu!“[239]

In den Echo-Leichenpredigten der kommenden drei Jahrzehnte lassen sich verschiedene Grade der Steigerung dieser Allegorisierung von der Sehnsucht bis zur Gewissheit der Wiederkunft beobachten. Besonders ausgeprägt findet sich das Echo als Signum dieser Gewissheit in einer 1694 gedruckten Schrift des Basler Theologen Bonaventura von Brunn.[240] Die Einleitung beginnt wiederum mit dem hohen Stellenwert des Glaubens, gerade im Alter, und mahnt dazu, das Leben mit dem Wort Gottes zu beschließen. Anschließend wird der Vers Offenbarung 22,20 in zwei Schritten ausgelegt: 1. die Ankündigung von Jesus: „Ja, ich komme bald“; 2. die Antwort von Johannes: „Ja, komm, Herr Jesus“. Jesus’ Worte werden dahingehend gedeutet, dass seine Verheißungen immer zuverlässig seien und schlussendlich eintreffen würden („Was er verheissen/ das alles hat er trewlich gehalten“, 6).[241] Damit kündige er in den Worten Offb 22,20 nicht nur seine Wiederkunft, sondern überdies deren Gewissheit an: „Also will alhie Christus die gewißheit seiner Zukunfft zu erkennen geben/ in dem er sagt/ Ich komme/ das ist ich werde gewiß kommen“ (6). Daher müsse man jederzeit bereit, aber auch geduldig sein.

Im zweiten Teil, der Auslegung der Antwort Johannes’ „und aller Gläubigen“ (5), kommt die Echo-Symbolik wieder ins Spiel. Wie bei Spaignart angelegt und bei Donauer und anderen vertieft, steht das Echo bei Bonaventura für das Verlangen der Gläubigen nach der göttlichen Wiederkunft:

> Dieser Wunsch ist ein Echo/ ein Widerschall auff die Wort Christi/ und bezeugt hiemit Johannes in seinem und aller gläubigen Namen/ welche sind die ausserwehlte Braut Jesu Christi/ das verlangen/ das sie haben nach seiner andern Zukunfft: welches verlangen ist die ungezweiffelte hoffnung/ daß er gewißlich kommen werde. (13)

Das Verlangen nach der „Zukunfft“ Gottes werde durch die Liebe geweckt: In jenen, die Christus lieb hätten, bewirke er dieses Verlangen. Analog zum ersten Predigtteil, der Jesu Worte als Ausdruck der Gewissheit interpretierte, erscheint nun auch in der Deutung der Antwort Johannes’ das Verlangen nach der Wiederkunft zu einer „ungezweiffelte[n] hoffnung“ gesteigert. Die gottliebende Seele hofft ohne Zweifel, dass Gott „gewißlich kommen werde“, dass diese „Verheissungen Gottes

238 Ebd., [Biiij].

239 Ebd., Dijv.

240 Bonaventura von Brunn: *Unsers Herren Jesu Christi/ und seiner lieben Gläubigen Echo oder Widerschal*, [Basel] 1694.

241 Ebd.; im Folgenden werden die Zitate nach Seitenzahlen direkt im Fließtext nachgewiesen.

[...] in Christo Ja und Amen“ (6) seien.[242] Im weiteren Verlauf scheint sich die Hoffnung so lange zu steigern, bis der Bogen zur sicheren Gewissheit des ersten Predigtteils geschlossen ist. Zunächst heißt es, Gott höre das „verlangen der elenden“; ihr Herz könne „gewiß“ sein, „daß dein“ [Gottes] „Ohre drauff mercket“ (14). Subtil verstärkt sich dann das Hören zu einem Erhören, das sich wiederum im Antworten niederschlägt, in der Schrift oder durch Engel, aber auch durch Gottes Wirken in der Verzeihung der Sünden, Erlösung aus „Trübsalen“ oder „thätliche[r] hülff“ (15).

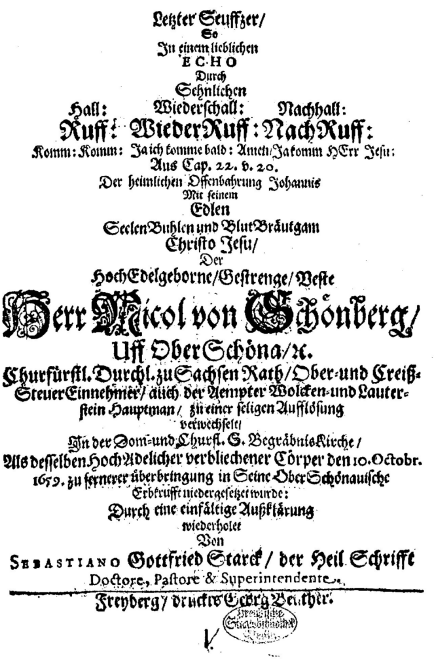
Zu Beginn des Fazits schließlich erscheinen die initialen Worte von Jesus, die das Antwort-Echo Johannes' bzw. der Gläubigen ausgelöst hatten, wiederum als Echo, also quasi als Echo des Echos gedeutet:

> Also das verlangen der Gläubigen nach der Zukunfft Christi wird nicht umbsonst sein/ er antwortet ihnen durch diß Echo; Ja ich komme bald/ Amen/ es wird geschehen. (17)

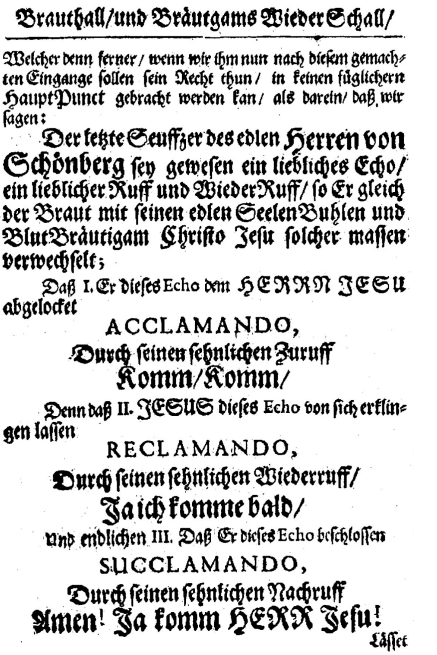
Die Echo-Symbolik wird damit nicht mehr nur dem Verlangen und der Hoffnung zugeschrieben, die sich in der Antwort der Gläubigen auf die Verheißung der Wiederkunft ausdrückt, sondern sie wird auf die erneute Antwort Gottes ausgeweitet. Entsprechend erscheint das Echo in der Predigt-Überschrift beiden Akteuren zugehörig: *Unsers Herren Jesu Christi/ und seiner lieben Gläubigen* ***Echo oder Widerschal***. Wer hier als wessen Echo anzusehen ist, wird in der Formulierung bewusst offengelassen. In der Predigt stellt sich heraus, dass die Echo-Responsivität reziprok aufzufassen ist und sowohl Verlangen und unerschütterliche Hoffnung der Gläubigen zum Ausdruck bringt, als auch die Gewissheit, die Gott selbst bezüglich seiner Wiederkunft vermittelt.

In ebensolcher, reziproker Weise findet sich der kleine Offb 22,20-Dialog bereits in einer 1659 vom Freiberger Pfarrer und Superintendenten Sebastian Gottfried Starcke gehaltenen Predigt unter dem Titel *Letzter Seuffzer/ So In einem lieblichen ECHO [...] Mit seinem Edlen SeelenBuhlen und BlutBräutigam Christo Jesu [...] Herr Nicol von Schönberg [...] verwechselt*. Auf dem Titelblatt erscheint das Echo aufgesplittet in einen „Hall/Ruff“, einen „Wiederschall/WiederRuff“ und einen „Nachhall/NachRuff“, die sich jeweils auf einen Teil des Bibelverses beziehen (Abb. 5, links). In der Predigt selbst tritt diese Einteilung, unter leichter begrifflicher Anpassung, nochmals prominent auf: Der Verstorbene habe mit seinen letzten Worten, „ACCLAMANDO, RECLAMANDO“ und „SUCCLAMANDO“ (Abb. 5, rechts), „ein liebliches Echo“ mit seinem Seelenbräutigam erzeugt. Durch „sehnlichen Zuruff (Komm/ Komm)“ habe er Christus einen ebensolchen „Wiederruff (Ja ich

242 Diese Deutung von Johannes' „Amen“ findet sich in mehreren Predigten, z.B. auch in Bodinus: *Das Hertzerfreuliche Echo*, Goslar 1681, S. 22: „Amen/ ja es sey also/ es wird gewiß geschehen/ und verlasse ich mir feste darauff/ du wirst bald kommen [...]“.



Letzter Seufftzer/
So
In einem lieblichen
ECHO
Durch
Sehnlichen
Hall: Wiederschall: Nachhall:
Ruff! WiederRuff: NachRuff:
Komm: Komm: Ja ich komme bald: Amen/Ja komm HErr Jesu:
Aus Cap. 22. v. 20.
Der heimlichen Offenbahrung Johannis
Mit seinem
Edlen
SeelenBuhlen und BlutBräutgam
Christo Jesu/
Der
HochEdelgeborne/Gestrenge/Veste
Herr Nicol von Schönberg/
Uff OberSchöna/ꝛc.
Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Rath/Ober-und Creiß-
SteuerEinnehmer/ auch der Aempter Wolcken-und Lauter-
stein Hauptman/ zu einer seligen Auffösung
verwechselt/
In der Dom-und Churfl. S. Begräbnißkirche/
Als desselben Hoch Adelicher verbliechener Cörper den 10. Octobr.
1679. zu fernerer überbringung in Seine Ober Schönauische
Erbgruft niedergesetzet wurde:
Durch eine einfältige Außklärung
wiederholet
Von
Sebastiano Gottfried Starck/ der Heil Schrifft
Doctore, Pastore & Superintendente.
Freyberg/ druckts Georg Beckher.



Brauthall/und Bräutgams WiederSchall/

Welcher denn ferner/ wenn wir nun nach diesem gemachten Eingange sollen sein Recht thun/ in keinen füglichern HauptPunct gebracht werden kan/ als darein/ daß wir sagen:

Der letzte Seufftzer des edlen Herren von Schönberg sey gewesen ein liebliches Echo/ ein lieblicher Ruff und WiederRuff/ so Er gleich der Braut mit seinen edlen SeelenBuhlen und BlutBräutigam Christo Jesu solcher massen verwechselt;

Daß I. Er dieses Echo dem HERRN JESU abgelocket

ACCLAMANDO,

Durch seinen sehnlichen Zuruff

Komm/Komm/

Denn daß II. JESUS dieses Echo von sich erklingen lassen

RECLAMANDO,

Durch seinen sehnlichen Wiederruff/

Ja ich komme bald/

und endlichen III. Daß Er dieses Echo beschlossen

SUCCLAMANDO,

Durch seinen sehnlichen Nachruff

Amen! Ja komm HERR Jesu!

Lässet

Abb. 5: Sebastian Gottfried Starcke: *Letzter Seuffzer* (1659), Titelblatt u. Dijv.

komme bald) abgelocket“ und schließlich „dieses Echo beschlossen“ durch seinen „sehnlichen Nachruff Amen! Ja komm HERR Jesu!“[243] Im Unterschied zu den bisher besprochenen Predigten steht hier als dominante Referenz der Echo-Allegorie nicht Johannes’ Antwort („Ja, komm!“), sondern Gottes Verheißung („Ja, ich komme!“) im Vordergrund. Zur Plausibilisierung dieser Auslegung wird dem Bibelvers der vorangehende „Zuruff“ Johannes’ hinzugedichtet, auf den das göttliche Echo bestätigend antwortet. Eine solche Allegorisierung des Echos als Antwort Gottes auf den Sterbewunsch tritt auch in von Offb 22,20 unabhängigen Kontexten gehäuft auf. So etwa in der Überschrift der Nürnberger Epicedien-Sammlung *Göttlicher[!] Echo, oder Honigsüßer Hall/ Widerschall/ Nachhall: Komm Liebwerthe! Liebwerthe! Liebwerthe!*,[244] wo eine 11-jährig verstorbene Adlige durch Gottes Echo willkommen geheißen wird; oder in einem Epicedium von Birken, in welchem der Sterbewunsch

243 Starcke: *Letzter Seuffzer*, Freiberg 1659, Dijv.

244 Regensburg [1678], zum Hinschied von Ernesta Charlotte von Stubenberg.

durch ein göttliches Echo beantwortet wird: „Wer Gott in Herzen träget | stäts dieses Wünschen heget: | Laß mich, ô Vater! ein. | 3. Herein! es gegenhallet.“[245]

Neben diesen distinkten Bedeutungen des Echos entweder als Sehnsucht der gottliebenden Seele(n) oder aber als Bereitschaft Gottes, sie zu empfangen, lässt sich auch eine Dynamisierung der Referenzen feststellen, sodass viele Texte changieren oder den gesamten kommunikativen Vorgang als Echo deuten. Auch Starcke, der in seiner Predigt die Antwort Gottes in den Mittelpunkt der Echo-Allegorese stellt, deutet mit seiner Wortwahl teils eine Wechselwirkung an: Der letzte Seufzer des Verstorbenen „sey gewesen ein liebliches Echo/ [...] so Er“ mit Jesus Christus „verwechselt“ habe.[246] Ebenso bezieht sich in der Erläuterung des „SUCCLAMANDO“, der Verstorbene habe durch seinen „Nachruff [...] dieses Echo beschlossen“,[247] das Echo auf den ganzen Wortwechsel, und auch die graphische Darstellung lässt die drei Ruf-Elemente gleichberechtigt erscheinen. Diese Ausweitung auf den gesamten kommunikativen Vorgang weicht dessen ‚Ränder‘ auf. Die Reziprozität und die Unverzüglichkeit der akustischen Antwort evozieren nicht nur Vorstellungen einer kommunikativen Nähe, sondern eines unabschließbaren Kreislaufs, der die tröstliche Gewissheit evoziert, dass der Verstorbene für immer bei Gott aufgehoben ist. Zudem lässt sich der Kreis wirkungsästhetisch erweitern, wie etwa in Johann Bodinus’ Leichenpredigt *Das Hertzerfreuliche Echo zwischen dem HErrn JESU und einer Sterbensbegierigen Seelen*.[248] Nach der ausführlichen Erläuterung, wie es durch den sehnlichen Wunsch des Verstorbenen, Jesus möge bald kommen, „zwischen ihm/ und seinem Heylande ein schönes Echo gegeben hat“, wird die Allegorie auf die Gemeinde ausgeweitet:

> Nun du liebster Heyland Christe JESU/ verleihe uns deine Gnade/ daß wir hievon also reden mögen/ daß dadurch auch in uns eine hertzliche Begierde nach dir möge erwecket/ und dergleichen schönes Echo zwischen dir und uns gehöret werden/ [...] Amen.[249]

Die Wirkung der Predigt besteht demnach sowohl darin, durch die Echo-Figuration tröstend die Gottesnähe des Verstorbenen zu plausibilisieren, als auch bei den Hin-

245 Birken: *Himlischer Heimkunst-Gegenhall*, in: *Beyleid- und Trost-Hallen über das Wohlseelige Himmel-an-Wallen Des [...] Joh. Christof Hallers von Hallerstein*, s.l. 1671,)(ijf.

246 Starcke: *Letzter Seuffzer*, Freiberg 1659, S. 80 u. Titelblatt.

247 Ebd., S. 80.

248 Johann Tobias Bodinus: *Das Hertzerfreuliche Echo zwischen dem Herrn JESU und einer Sterbensbegierigen Seelen/ Wie dasselbige Auff vorher gethane Christliche Beysetzung Des [...] Herrn Johann Ludwig von Schierstät [...]. In der Ilsenburgischen Hoff-Kirchen [...] Auß der geheimen Offenbahrung Johannis am 22. Capit. vers. 20. erkläret und vorgetragen worden*, Goslar: Duncker, 1681.

249 Bodinus: *Das Hertzerfreuliche Echo*, Goslar 1681, S. 7.

terbliebenen dieselbe Sterbebereitschaft zu erwecken, welche bei ihnen ebenfalls die Voraussetzung sein wird für „dergleichen schönes Echo“ mit Gott.

Hintergrund der Echo-Allegorisierung in Leichenpredigten und Epicedien bleibt jedoch, wenngleich mit großem Aufwand widerlegt, immer auch die Prekarität des Sterbens. Das verlorene Subjekt im mythischen Echo-Locus verkörpert die Ungewissheit des letzten Wegs, den jeder Mensch alleine gehen muss. Überdies wird Echos Nach- und Verhallen mehrfach als Vanitas-Metapher verwendet.[250] Der Tod wird aber mittels Echo-Struktur und -Medialität auch als einzigartige Chance, direkt zu Gott zu gelangen, dargestellt, und das Sterben als ein Moment besonderer Gottesnähe. So auch in der Predigt auf die 49-jährig nach einem Treppensturz verstorbene Eva Barbara von Varel. Der Text versucht, in einer Verknüpfung von Ps 37,24 mit dem Echo-Motiv die Prekarität des gewaltsamen Todes zu entschärfen: *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA. Aufs Gerechten Todes-Fall Folgt trostreicher Wiederhall: Dann derselb nicht gar hinfällt/ GOtt ihn bey der Hand erhält.*[251] Tatsächlich scheinen hier zwei recht unterschiedliche Bildfelder, angeregt durch die Reim-Assoziation („Fall – Hall“), exegetisch enggeführt: Wenn der Gerechte stürzt, fällt er nicht, denn Gott hält ihn fest. Dies gebührt, so die Echo-Exegese, einerseits all den Tugendreichen und Glaubensfesten, deren „Namens-Schall“ überall umher „schallet“.[252] Andererseits wird die Gewissheit, nicht zu „fallen“, den Verstorbenen und Hinterbliebenen durch das Echo immer wieder „tröstlich zugeruffen“.[253] Die Prekarität der Echo-Situation korrespondiert mit dem (Todes-)Fall; das diskursive und klangliche Echo jedoch nimmt eine Trostfunktion ein. Oder, wie es Scriver in seiner Echo-Andacht formuliert hat: „Zu dem lehret mich auch der Wiederschall/ daß ich niemahls/ auch in der Einöde nicht allein bin.“[254]

250 Siehe dazu Kap. 4.1.2f.

251 Albinus: *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA*, Meiningen 1689.

252 Ebd., S. 23.

253 Ebd., S. 29.

254 Scriver: *Gottholds Zufälliger Andachten Vier Hundert*, Leipzig 1686, S. 7. Dieser Spannung zwischen „schmerzhafter Einöde“ und größtmöglicher Gottesnähe verleiht Theobald von Konstanz gegen Ende des 17. Jahrhunderts nochmals eine eindrückliche Gestalt, mit der emblematischen und mit Liedern durchsetzten Schrift: *Schmertzhaffte Marianische Einöde/ Alwo Die Irrende Polymnia (die Menschliche Seel) durch den Echo oder Widerhall eingelocket/ die zwey liebreicheste zumahlen höchst-betrangte und zugleich leidende Hertzen. Als den leydenden Jesum/ und dessen mitleydende liebste Mutter Mariam singend betrachtet. Mit schönen Sinnbildern auch neu-aufgesetzten Arien und Ritornellen a 2. Violinis geziert [...]*, Konstanz: Parcus, 1698.

2.4 Vom Trosttopos zur Ästhetisierung

Die erste Gruppe deutscher weltlicher Echo-Lyrik, d.h. die *Juliana*-Szenen und ihre Rezeptionen sowie das *Raaber Liederbuch*, birgt in sich, wie zu Beginn dieses zweiten Teils erläutert, eine signifikante Spannung. Einerseits akzentuieren die Gedichte und Lieder gegenüber ihren französischen und italienischen Vorbildern den antagonistischen Charakter der Echo-Stimme. Andererseits lässt sich in mehreren Texten eine Zunahme der Trostfunktion feststellen. Mit dieser erhöhten Spannung bahnt sich ein Kippmoment der Gattung an. Die Trost- und Beratungsfunktion wird prägend für die weitere Entwicklung der Echo-Liebesgedichte im 17. Jahrhundert (und auch für diese leichte Schlagseite der Forschung).[255] Als Paradigma kann diesbezüglich die erste Echo-Szene der *Juliana* in der Bearbeitung Castellios angesehen werden, die später von Opitz rezipiert und noch breiter bekannt gemacht wurde.[256] Im Dialog des Schäfers Arcas mit der Echostimme kommt deren Trost-Funktion prototypisch zur Darstellung:

O Lieb/ gib antwort/ hör mein klage/
Verbirg mir nicht was ich dich frage.
Echo Frage.
Arc. Werd ich all Hoffnung lassen müssen/
Oder meines verlangens geniessen?
Echo Niessen.
Arc. Ach daß dann solches bald geschehe/
Ehe ich dem Tod entgegen gehe.
Echo Ehe.
Arc. Wer ists dann/ der die schmerzen meine
Mir nemmen soll/ und machen kleine?
Echo Eine.
Arc. Das wer zwar wz mein Hertz begert/
Ich bins aber villeicht unwerth.
Echo Werth.
Arc. So hör ich wol/ ohn trawren schlecht
Soll ich sein in der Lieb auffrecht?
Echo Recht.
Arc. So wil ich dann auch gleicher gstalten
Verzagen nit/ die Hoffnung bhalten.
Echo Halten.

255 Z.B. bei Harzer: Art. Echo, oder van Ingen: Echo, S. 7, 25 u. 35.
256 Zu Opitz' Adaption der Szene siehe insb. S. 176–178.

Arc. O wie würd sie mein schmertzen demmen/
Wann sie auch thet mein bitt vernemmen.
Echo Nemmen. [...][257]

Tröstend wirkt sich zunächst schlicht die Kommunikationsbereitschaft aus: der Akt des Antwortens und die interessierte Zuwendung („Frage"). Inhaltlich besteht der Trost in erster Linie aus einem auf die Zukunft gerichteten Liebesversprechen. Es gibt „Eine", die die Hoffnung und das Verlangen des Schäfers erfüllen und ihm die Schmerzen nehmen wird. Wenn, so die typische Ermahnung, sich der Schäfer als „in der Lieb auffrecht", als ehrlich und beständig, aber auch maßvoll[258] erweist, wird die (oder eine) Geliebte ihn auch erhören. Echos Trost-Funktion zeigt sich überdies in den rahmenden Textteilen: in der lyrischen Conclusio und der anschließend wieder einsetzenden Prosanarration. Zunächst umschreibt Arcas den Trost-Effekt: Er sei nun „gwiß [...]/ daß ich doch | Derselben soll geniessen noch", und das „trawren" sei nun „in Frewd verwendt". Darauf heißt es im Prosarahmen explizit, Arcas sei durch das Echo „mercklich getröstet/ und seines leids zu besten theil ergetzet"[259] worden.

Opitz' spätere Bearbeitung, die als selbstständiges Gedicht keinen Prosarahmen aufweist, übernimmt den Trost-Begriff direkt in die lyrische Conclusio: „Nun bin ich vieler Noth entbunden | Und habe guten Trost empfunden."[260] Von nun an treten in den Echo-Dialogen nicht nur immer wieder ähnliche Frage-Formeln auf („Ist dann niemandt der tröste mich/ | Weil ich so trawre inniglich? Ich. | O Echo [...]"[261] oder „Ach! Wer wird doch trösten mich? Echo. Ich."[262]), sondern auch viele explizite Benennungen der Trostfunktion in den rahmenden Textteilen („Echo, die mich froh gemacht/"[263] oder „O Stimm! ich muß verehren deine Stimme, | von der ich itzt so wahre wort vernimme. | Muht, tröstet Muht und Herz."[264]). Diesen Zuschreibungen entsprechen zunehmend sowohl das Verhalten der Echo-Instanz als auch

257 Anfang der Arcas-Echo-Szene in Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 14vf.

258 So die Forderung im weiteren Fortgang des Dialogs, in dem die Abkehr von maßlosen Affekten im Zusammenhang mit einer unmöglichen Liebe gefordert wird: „Laß sein"; Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 15.

259 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 17.

260 Opitz: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17f. In der *Juliana* geht Arcas an dieser Stelle (bevor der Prosarahmen wieder einsetzt) in einen selbsttröstenden Monolog über und bittet seine Augen und sein Herz, nicht mehr traurig zu sein. Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 15rf.

261 Opitz: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17.

262 Gottfried Finckelthaus: Lustige Lieder. Anno 1648, Lübeck: Jauch, 1648, Fv.

263 Ebd., Fij.

264 Birken: *Lob des Unglücks*, in: Biondi/Stubenberg: *EROMENA*, Nürnberg 1650, S. 55.

die Erwartung des lyrischen Ich oder der epischen Figur. Es wird zum Regelfall, dass Echo zuverlässig Antwort gibt und ohne Sadismus und Verwirrungslust berät. Eine antagonistische Rolle nimmt es nur noch in einzelnen Texten ein.[265] Seine Trostfunktion wird topisch.

2.4.1 Liebestrost: Verfügbarkeit, Inflation

Neben der erhöhten Spannung zwischen Antagonismus und Trosterwartung scheint ein bestimmender Faktor schlicht die Verbreitung der Echo-Texte zu sein. Denn das wachsende Wissen darüber, was das literarische Echo ist, die Kenntnis seiner Form, seiner Personifikationen und Funktionen, überträgt sich auch auf die Ebene der Diegese. Das heißt, die Figuren oder das lyrische Ich haben zunehmend eine Erwartung, mit wem sie im Echo-Dialog sprechen. Im 16. Jahrhundert haben viele Texte mit der Ungewissheit des Subjekts gespielt, daher auch die wiederholten Fragen, wer sich in der unsichtbaren Stimme verberge, etwa bei Serafino Aquilano: „Ah chi risponde al mio clamore?, Chi quel serria che me arde ola?“ oder „Son spirti quí[?]“.[266] Die Dialoge waren selten vom Ich initiiert, sondern das Echo schaltete sich autonom ein und wurde häufig auch gar nicht als Echo erkannt.[267] Diese Ungewissheit, die mit dem affektiven Zustand zwischen Verzweiflung und Hoffnung korrespondiert, hält sich in wenigen Gattungen auch noch im 17. Jahrhundert. Besonders in Bühnentexten lässt sich mit der illusionistischen Täuschung von Figuren nicht nur deren affektiver Zustand szenisch darstellen; auch die in Drama und Oper beliebten Täuschungsmanöver[268] funktionieren

265 Oder sie erscheint, wenn, dann in veränderter Funktion. Häufig wird sie, gerade in moralisierenden Texten, buchstäblich in andere Instanzen, etwa in die unbeständige Liebe verbannt, z.B. im Lied *ECHO Wo magstu jetzundr wol stecken?,* in: *Fünff SChöne newe Weltliche Lieder*, s.l. [ca. 1650]; oder die antagonistische Echo-Stimme gerät in ein Machtspiel mit einem ungläubig-autonomen lyrischen Ich, wie bei Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 186–189.

266 Serafino Aquilano: *OPERE*, Rom 1502, d.

267 In den italienischen Texten wird das Echo immer wieder (andeutungsweise) für die Geliebte gehalten, z.B. bei Serafino Aquilano: *OPERE*, Rom 1502, d, oder Bertoldo: *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI*, Venedig 1561, das Echo-Madrigal S. 26f. (Canto); dies kommt auch in einzelnen deutschen Texten noch vor, z.B. in Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz von einer Pindischen Gesellschaft*, Hamburg 1650, S. 68.

268 Z.B. bei Harsdörffer/Staden S. Th.: *Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, S. 136.

nur, wenn keine Klarheit über die Stimme aus dem Off herrscht.[269] Ansonsten nehmen aber im 17. Jahrhundert jene Formen überhand, die das Wissen um die Echo-Instanz voraussetzen.

Auch hier gibt Castellios *Juliana*-Bearbeitung entscheidende Impulse. Der Text stellt, in spiegelnder Vorwegnahme, gleichsam einen Rezeptionsprozess dar, der nicht nur das Wissen der Leser:innen, sondern auch jenes der Figuren der Diegese verändert. Mit dem Fortschreiten der langen Narration, in welcher allein in den ersten beiden Büchern mehr als zehn Echo-Szenen vorkommen, erlangen die Figuren immer zuverlässiger das Wissen, mit wem sie es im Echo-Locus zu tun haben. Der Schäfer Arcas war in der ersten Szene noch unwissentlich in einen Echo-Dialog geraten, die Begegnung mit der „in selbigem Felsen wohnende[n] Echo" nur für die Leser:innen angekündigt worden. Zu Beginn meint er, mit seiner Geliebten zu sprechen, und bis am Schluss wird nicht deutlich, ob er die ratgebende Stimme als Echo identifiziert.[270] Im Verlauf der Erzählung verlieren sich jedoch immer mehr der Überraschungseffekt, die Zufälligkeit der Begegnung und die Unkenntnis. Am 4. und 5. Tag von Buch 1 wird Echo bereits direkt angesprochen, ja sogar gezielt aufgesucht. So heißt es etwa über den Schäfer Fortunio, er habe „bey sich selberst bedacht/ bey der Echo rhat zusuchen", und seine Ansprache „Oh Echo"[271] erfolgt nicht erst nach einer Antwort Echos, sondern schon zu Beginn einer 12-versigen Einleitung vor dem eigentlichen Dialog.

Mit dem Wissenszuwachs über das Echo, seine Formen und Funktionen – wobei es sich weder im Verlauf der *Juliana*-Handlung noch in der historischen Rezeption der Echo-Texte um eine lineare Entwicklung handelt – wächst die diegetische Verfügbarkeit der Echo-Instanz(en). Die Topizität des Echos nimmt Einfluss auf das Wissen und die Erwartungen der Figuren auf der Handlungsebene. Als Symptom dafür zeigt sich in den prosimetrischen Texten, in denen die Echo-Szene narrativ gerahmt sind, eine gewisse ‚Sesshaftigkeit' des Echos. Auch hier scheint als Vorbild die *Juliana* naheliegend, wo das Echo in der Topographie der Erzählung fest verortet wird. Der „platz", die Wiese, auf der sich die Gesellschaft regelmäßig zur Unterhaltung trifft, ist von Meer, Wald und Felsen umschlossen. Letztere werden als veritable Echo-Felsen beschrieben:

269 Ein Beispiel dafür wären Klajs vorgetragene, sog. Redeoratorien, z.B. die *Aufferstehung JESU CHRISTI*, Nürnberg 1644, mit Maria Magdalenas Echo in der Hortulanus-Szene, S. 10f.

270 Bei Opitz' Adaption dieser Stelle hingegen spricht, gelöst aus dem Prosarahmen des Liebesromans, das lyrische Ich sogleich explizit Echo an, nachdem diese eine erste Antwort auf seine Klage hat erschallen lassen: „Ist dann niemandt der tröste mich/ | Weil ich so trawre inniglich? Ich. | O Echo [...]." Opitz: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17f.

271 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, Zitate f. 420rf. und 422v.

> Sie [trey liebliche Bächlin] hatten aber iren ursprung nahe darbey/ und flossen auß etlichen Felsen/ davon die Wiese auff einer seiten gleichsam als mit einer starcken Mauren beschlossen ward: in welchen Felsen trey oder vier Echo (das ist/ Widerhall) wohnen thaten/ welche warüber sie gefragt wurden/ allezeit antwort gaben/ und keinen umbsonst fragen/ oder vergebens rüffen und schreyen liessen.[272]

Wenn in den italienischen und französischen Beispielen des 16. Jahrhunderts eher davon die Rede war, dass die Nymphe in – unbestimmten – Wäldern oder Steinen lebt (z.B. bei Tasso/Marenzio: „O tu, che fra le selve occulta vivi“[273]), wird hier ein spezifischer und invariabler Ort definiert. Echo tritt nicht mehr nur punktuell in ideal- bzw. echotypischen Gefilden auf, sondern ‚wohnt' dauerhaft an einem bestimmten Ort. Diese lokale Anbindung, teilweise auch mit realgeographischen Bezügen, findet sich ab den 1640er-Jahren zuhauf. Den Figuren ist dann „wohlbewust", in welchem Wald Echo „hauset",[274] dass Echo „diesen Garten bewohnet", oder auch, an welchem Ort sie „sich nicht aufzuhalten pflegte".[275]

Diese ‚Sesshaftigkeit' geht einher mit einer allgemeinen Verfügbarkeit: Die Figuren der Handlung sind informiert, wo sie Echo aufsuchen können: an „dem Orth/ da man gemeinlich pfleget die Echo zufragen."[276] Dellya, eine Figur aus der *Juliana*, steht extra früh auf, um an besagtem Felsen Echo befragen zu können, nimmt also quasi einen freien Termin wahr, um im Privaten mit Echo sprechen zu können – an einem Ort, dem prinzipiell jeder/m zur Konsultation offen steht.[277] Das Zusammentreffen mit Echo erscheint nicht mehr als singuläres Ereignis, sondern die ‚Sprechstunde' steht allgemein zur Verfügung. Echo gibt „allezeit antwort", lässt „keinen umbsonst fragen/ oder vergebens rüffen und schreyen", wie es in der *Juliana*-Textstelle über die Echo-Felsen heißt. Auch in anderen und späteren Texten zeugen Formulierungen wie „Echo, du waist, daß ich [...] dier **Stetß** verdraut Hab"[278] und „Echo wo magstu **jetzunder** wol stecken?"[279] oder „zu wißen Ob

272 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 8r.

273 So der erste Vers des *Dialogo in Ecco A 8* (Tasso: *Rime* 299), in: Marenzio: *IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A CINQVE VOCI*, Venedig 1580, S. 18. Es handelt sich überdies um ein Zitat aus der *Arcadia* von Jacopo Sannazaro: *Liber pastorale nominato archadio*, Venedig: Vercellensis, 1504, Ecloga XI, V. 14.

274 Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz von einer Pindischen Gesellschaft*, Hamburg 1650, S. 67.

275 Sigmund von Birken: *Emblematisches EheBette: Dem WolEdlen Paar Verlobten Silvano und Sirene/ Jn den Noris-Gefilden Zubereitet Von Floridan*, Nürnberg: Endter, 1680, f. iijr.

276 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 523r.

277 Ebd., f. 521rf.

278 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Gedicht Nr. 86, Beginn 1. Strophe, S. 192. Hervorhebung D.L.

279 *Fünff SChöne newe Weltliche Lieder*, s.l. [ca. 1650], S. [1]. Hervorhebung D.L.

mein' Echo wäre da/ setzt' ich mich/ und war beflißen/ Sie zu ruffen/ **wie ich pflege**"[280] von regelmäßigen Begegnungen und zuverlässiger Verfügbarkeit.

Mit der Verfügbarkeit stellt sich auch eine gewisse selbstverständliche Indienstnahme und damit die bereits erläuterte Topizität der Trost- und Beratungsfunktion ein. Dabei bleibt es nicht bei retrospektiven Beschreibungen dessen, was sich im Dialog ereignet hat. Die Funktionen Echos schreiben sich auch in prospektiven Erwartungen der Eklogen-Figuren, in Selbstbeschreibungen Echos[281] und in vielen Nebenbei-Charakterisierungen, bis hin zu Marginalien, fest. So hegen die Figuren schon vor dem Dialog die Erwartung, Echo sei „allzeit | Zu mitleyden und erbärmd bereit",[282] und wissen, sobald sich die Stimme hören lässt, „die mitleidige Göttinn wolte mir gleichsam damit einen Muht einsprechen".[283] Der konsolatorische Effekt des Dialogs wird so bereits in den exordialen Textteilen vorweggenommen. Diese Verschiebung verläuft allerdings nicht ganz reibungslos, denn das Wissen der Figuren stellt die Dramaturgie von Verzweiflung und Tröstung in Frage. Die exordiale Überzeugung des Subjekts, von aller Welt verlassen und völlig trost- und hilflos zu sein, verträgt sich schlecht mit einer von Beginn an herrschenden Gewissheit, von Echo getröstet zu werden.

Ein Symptom für die Wahrnehmung dieses Widerspruchs scheint mir die Entwicklung des Echo-Locus zu sein, der die Verlassenheit und Verzweiflung des Subjekts repräsentiert. Denn diese topische Szenerie ist ebenfalls im Wandel begriffen. An einem Vergleich zweier bekannter Echo-Dialoge, der jeweils ersten Echo-Szenen aus dem *Pegnesischen Schaefergedicht* (1644) von Harsdörffer und Klaj und der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* (1645)[284] von Birken und Klaj,[285] soll dies nachvollzogen werden. Die zwei Szenen sind narrativ sehr ähnlich angelegt. Beide Schäfer-Protagonisten sind auf den Weg nach Nürnberg; Klajus als Kriegsflüchtling, dessen Schicksal ihn in eine utopisch-poetische Gegenwelt führt, und Floridan (das Gesellschafts-Alias von Birken), um seiner Berufung in die inzwischen begründete Dich-

280 Zitat von Johann Hecht, in: Neumeister/Stockmann/Meder: *SPECIMEN DISSERTATIONIS [...] DE POETIS GERMANICIS*, Brandenburg 1695, S. 48. Hervorhebung D.L.

281 Z.B. im Gedicht von Georg Greflinger: *Widerschall,* in: *SELADONS Beständtige Liebe*, Frankfurt a.M.: Schleich, 1644, S. 55, besprochen unten im Kap. 2.4.3.

282 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 422v.

283 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, die Echo-Szene S. 24; zitiert nach dem Reprint: *Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645*, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8), Teil 2.

284 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, zitiert nach dem Reprint: *Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645*, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8), Teil 1; die Echo-Szene S. [6]f.; Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, die Echo-Szene S. 24–26.

285 Zur Frage der Autorschaft Johann Klajs siehe meine Einleitung, S. 6, Anm. 18.

tergesellschaft an der Pegnitz nachzukommen. Auf dem Weg dahin treffen sie mit dem „Gegenhall“ zusammen, der ihnen für ihre Zukunft Gutes verheißt. Klajus, der sich anschickt, „sein widerwertige Begegnisse“ anzuklagen („O Unglück“), wird von der „liebkosende[n] Nymfe“ gleich mit der ersten Antwort eines Besseren belehrt: „Glük.“[286] Bei Floridan in der *Fortsetzung* lautet die analoge Correctio „Ach Unmuht – Muht“, worauf er, nun in wörtlicher Anspielung auf die erste Ekloge, hoffnungsvoll beginnt, Echo über sein zukünftiges „Glükk“ zu befragen.

Die Dialoge befassen sich sodann nicht mehr mit der Frage, *ob* Ihnen Glück widerfahren wird, sondern *in welcher Form*. Im ersten Text soll das Glück sich, statt durch die Liebe, in Form von „Kunst“[287] einstellen. Auch in der zweiten, längeren Szene geht es um das „Reimen“,[288] wobei das Echo Floridans Aufnahme in die Dichtergesellschaft prophezeit und dabei deren zentrales Prinzip der Naturinspiration erläutert. Die analoge Gestaltung der beiden Szenen ist kein Zufall. Das Echo-Gespräch in der *Fortsetzung* ist zu sehen als ein Element der Verschränkung der beiden Eklogen zu einer programmatischen Gründungsschrift. Zweck des Rückgriffs ist mitunter eine Parallelisierung des (narrativ und historisch) später hinzugestoßenen Floridan mit Klajus, dem Mitbegründer des Pegnesischen Blumenordens.

Was sich nun aber deutlich unterscheidet, sind die jeweiligen Locus-Modellierungen in der narrativen Ankündigung der Echo-Szene. Bei Klajus, im ersten Text, heißt es: „Eine wolgelegene Einsamkeit selbiger Ufer lude ihn ein/ daß er sich in seiner Müdigkeit zu erholen auf den begrünten Wasen niederliesse.“[289] Die Umgebung erscheint dem Schäfer zwar als echotypische „Einsamkeit“, aber als eine „wolgelegene“: als einladender Ort der Erholung mit idyllischer Begrünung. Die idyllischen Ufer der Pegnitz repräsentieren, als Metonymie der Stadt und insbesondere der hiesigen Dichtergesellschaft, einen utopischen Rückzugsort und die damit verbundene bessere Zukunft des Kriegsflüchtlings. Die Stimmung des Locus zeigt sich übereinstimmend mit Klajus’ hoffnungsvollem Vorhaben, die Nymphe „zu befragen/ ob sich sein Betrübnis aufklären und heitern würde.“[290] Die suggestive Formulierung zielt nicht auf ein Entweder-oder, sondern nur auf Aufklärung und Aufheiterung ab. Echos Trost stellt sich denn auch nicht prozessual, als Resultat

286 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, die Echo-Szene S. [6].
287 Ebd., die Echo-Szene S. 7.
288 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 25.
289 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, die Echo-Szene S. [6].
290 Ebd.

des Dialogs ein, sondern schon in der ersten Antwort: „Glük.“[291] Der weitere Verlauf des Dialogs dient der Spezifizierung dieses Glücksversprechens, das sich in der Pegnesischen Idylle widerspiegelt und mit dem Aufsuchen des Echos bereits erwartet wurde.

Ganz anders in der *Fortsetzung*: Der Schäfer Floridan, der sich eben von seinen Schäferdichtern an der Saale verabschiedet hat, gerät auf dem Weg zu den Pegnitzschäfern in ein enges Tal und einen dunklen Wald, über dem sich „Klippen und Felsen“ befinden, die den „vorübergehenden einen gähen Tod [an]droheten“. An diesem Ort nun, der, so erzählt Floridan, „mit meinem Kummer so genau einstimmete“, möchte er „mit Klagen mich etwas meiner Trübnis erleichteren“[292] – was den Echo-Dialog auslöst. Der Locus ist also feindlich charakterisiert, vergleichbar der *Juliana*-Exordien und deren Rezeptionen sowie der Szenerien im *Raaber Liederbuch*. Aus irgendeinem Grund, vielleicht in Reverenz an Opitz, beharren Birken und Klaj hier auf einem traditionelleren Echo-Locus[293] und rezipieren den utopisch gefärbten Locus aus dem ersten Teil der Schäferei nicht mit. Diese Zurücknahme der Modifizierung zum Locus amoenus führt in der narrativen Rahmung der Szene zu einer Spannung zwischen Locus- und Trost-Topos. Eben war noch vom drohenden Tod die Rede, da wähnt der Protagonist schon, Echo werde ihm Mut zusprechen, und schickt sich an, „sie von meinem bevorstehenden Glükk zu befragen“. Auch im anschließenden Dialog, der mit der Marginalie „Glückforschung“[294] zusammengefasst ist, findet sich keine Spur mehr von der zunächst angekündigten Klage. Die Charakterisierung des Ortes wirkt daher nicht stimmig mit Floridans affektivem Zustand, sondern eher wie ein topisches Relikt. Birkens und Klajs intertextuelle Zurücknahme der Topos-Entwicklung führt gewissermaßen zu einem Clash der Topoi, des (älteren) Locus desertus/terribilis und der (jüngeren) Trost-Erwartung. Die beiden Topoi waren zwar im Grundsatz nicht unvereinbar, solange sie sich formal nicht berührten: Der verlassene, schreckliche Ort prägte die Einleitung der Szene, wohingegen Trost sich erst im Verlauf des Dialogs manifestierte. An der Gestaltung der Szene bei Harsdörffer/Klaj zeigt sich jedoch, wie mit der

291 Ebd.

292 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 24.

293 Opitz’ Gedicht ist abgedruckt in: Opitz: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17f.

294 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 24; die positive (und nicht neutrale Fortuna-)Bedeutung, die mir im 17. Jahrhundert generell schon dominant scheint (vgl. auch Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *glück*, Bd. 8, Sp. 226–276, hier I.A.1f., Sp. 230–232), kann auch wegen des Bezugs zur unten angeführten Textstelle aus dem *Schaefergedicht* vorausgesetzt werden, in der auf Klajus’ Klage hin über sein „Unglück“ das Echo „Glück“ verspricht, Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, die Echo-Szene S. [6].

Popularität des Echos diese Dramaturgie an Plausibilität zu verlieren scheint. Das Allgemeinwissen über die Trostspenderin wird im Textuniversum unausweichlich, und so auch zum Wissen der mit Echo in Kontakt tretenden Protagonist:innen. Damit verändert sich die Ausgangssituation des Dialogs grundlegend.

Gleichzeitig mit der Veränderung des topischen Locus zeichnet sich ein weiteres Spannungsfeld ab. Von der Echo-Instanz wird zunehmend erwartet, immer, überall und für jede:n verfügbar zu sein. Dies lässt sich etwa an der Pluralisierung des Echos ablesen, die ebenfalls von der Produktions- und Rezeptions- auf die Handlungsebenen übergeht. Auch hier wirkt die *Juliana* mit der Koexistenz von „trey oder vier Echo“[295] prägend; diese werden nicht nur zu Beginn angekündigt, sondern zeigen sich auch in den Dialogen, wo teilweise zwei kontroverse Echostimmen in Erscheinung treten. In den folgenden Jahrzehnten fällt auf, dass selbst Texte mit einem einzelnen Echo häufig nicht mehr den bestimmten Artikel, *das* oder *die*, sondern den unbestimmten, *ein* Echo, verwenden. Auffällig ist das besonders dort, wo es zu Widersprüchen führt, wie etwa in der Gedichtüberschrift *NARCISSI Lied mit **eim** Echo*,[296] wo die Evokation der mythischen Nymphe eindeutig den bestimmten Artikel verlangen würde. Die Singularität von Echo-Instanz und Echo-Situation bleibt also nicht der Standard. Das Echo wird zu einer Institution, „[d]ie [...] allen antwort saget/ | Und die niemand jemals vergeblich hat gefraget.“[297] So kolportieren es auch die Gemeinplatzsammlungen.[298]

Diese Pluralisierung, die gewissermaßen jeder Figur ihr eigenes Echo offeriert, überschreitet jedoch auch schnell wieder ihren Zenit. Anders als beim akustischen Automatismus, dem „Felsen reimen Zwang“,[299] lässt sich im Dialog mit einem vorgestellten, wesenhaften Gegenüber kein Automatismus erzwingen. Oder anders gesagt: der Automatismus stellt die Autonomie der Echo-Stimme in Frage. Die topi-

295 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 8r.

296 Aus dem Festbeschrieb einer herzöglichen Hochzeit von 1614; Hübner: *Abbildung und Repraesentation Der Fürstlichen Inventionen, Auffzüge/ Ritter-Spiel/ auch Ballet*, Leipzig 1615, das Echo-Gedicht S. 21f.

297 Hübner/Du Bartas: *La Seconde Sepmaine/Die Andere Woche*, Köthen 1622, S. 11: „Echo/ [...] Die [...] allen antwort saget/ | Und die niemand jemals vergeblich hat gefraget/ [...]“. Obwohl das Echo hier, qua natürlichem Phänomen und idyllischer Klanglichkeit, die utopische Landschaft verkörpert, und weder der Mythos noch der Liebesdialog eine Rolle spielen, wird in einem Nebensatz der erläuterte Verfügbarkeits-Topos mitgeführt.

298 Eine große Auswahl findet sich bspw. bei Bergmann: *Deutsches AERARIUM POETICUM Oder Poetische Schatzkammer*, Landsberg 1675, S. 691–693.

299 Georg Philipp Harsdörffer: *Andachtsgemähl* Nr. LXVI, in: *Hertzbewegliche Sonntagsandachten: Das ist/ Bild-Lieder-und Bet-Büchlein/ aus den Sprüchen der H. Schrifft/ nach den Evangeli-und Festtexten verfasset. Psal. 38/5. Wie eine schwere Last sind sie mir zu schwer*, Nürnberg: Endter, 1649, S. 321–324, hier 323.

sche Perpetuierung der Trost-Funktion hat deshalb Widerspruch erzeugt, sowohl intradiegetischen als auch dichterisch-produktiven. Dabei ließ sich bestens auf die traditionelle Widerspenstigkeit Echos zurückgreifen. Bereits in der *Juliana* findet sich eine erste parodistische Überspitzung der Trosterwartung. Das Exordium von Filistells Echo-Dialog[300] beginnt mit einem exzessiven Lamento. Er möchte „sein unfall in der Lieb“ artikulieren und klagt darüber, dass er nun ganz allein sei, ohne Hilfe, Mitleid und Erbarmen: „Hab niemand/ der mir zeig die steg/ [...] Niemand ist/ der mitleyden hett.“[301] Im klassischen Echo-Dialog wären diese Worte das Signal für den Auftritt Echos. Doch hier will das Lamento, gewissermaßen als Meta-Klage über die Klage-Situation, nicht enden und zieht sich über 22 Verse hin. Dabei werden gleichzeitig, *ex negativo*, die Aufgaben genannt, die das Echo erfüllen sollte (Gemeinschaft, Empathie, Orientierung, Hilfe und Rat): „Niemand ist/ bey dem ich rhat finde/ [...] Niemand will mir behilflich sein/“ etc. Doch auch dieser Wink mit dem Zaunpfahl bleibt lange wirkungslos. Die siebenmalige Wiederholung „Niemand“ wirkt wie ein szenischer Unfall, bei dem eine Figur bzw. Schauspieler:in das Signal, in Szene zu treten, hinter der Bühne verschläft – oder ihr Auftreten verweigert. Die Verschränkung von Klage und Trost-Erwartung wird in der x-fachen Wiederholung ad absurdum geführt.

Es ist nicht auszuschließen, dass diese Absurdität sich erst retrospektiv, in der historisch späteren Lektüre einstellt, für welche der Trost längst ein topisches Element darstellt. Aus der Sicht des späteren 17. Jahrhunderts indes wäre die Szene aller Wahrscheinlichkeit nach so gelesen worden. Zumindest lässt sich das aus einer Echo-Szene von 1679 schließen, in der nicht nur Trost- und Locus desertus-Topos längst durch andere Formeln abgelöst sind, sondern die Topizität des literarischen Echos generell zu Auflösungserscheinungen führt. Bei der Szene handelt sich um einen Ausschnitt aus dem *Wolbegatteten HagenStamm*, einer Hochzeitsekloge der Pegnitzschäfer.[302] Auf dem typischen poetischen Spaziergang schallt den Schäfersleuten mehrfach das Echo „Hagen“, der Name des Bräutigams, aus dem Wald entgegen.[303] Die Gesellschaft wundert sich, woher das Echo

300 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 469r–470r.
301 Ebd., das ganze exordiale Lamento f. 469r.
302 [Pegnitzschäfer:] *Der Wolbegattete HagenStamm*, Nürnberg 1679.
303 Ebd., [Aiiij]v. Die Brautleute sind Filadon und Lucella, mit bürgerlichem Namen Joachim Heinrich Hagen und Magdalena Martha Gasner, geb. Rentsch.

komme, denn der Gegenhall habe sich hier noch nicht hören lassen. Der Schäfer Myrtillus macht daraufhin trotzdem einen Dialog-Versuch:

> Myrtillus kehrte sich hierauf nach und nach auf alle vier Windseiten/ und rieffe:
> Hier/ Echo/ sag mich/ was ich **frage?**
> Dich deckt hier der Schmaragd Röck **einer!**
> sag/ oder wohnst du hier in **Klüfften?** |
> Wer ist/ der meinen Fürwitz **stille?**
>
> Sie wird in einen Schlummer gesuncken seyn (sagte Asterio) sonst hätte sie auf die erste Frage antworten können/ **Frage!** und auf die andre/ **Keiner!** (thät Polyanthus hinzu) und auf die dritte/ **Lüften!** (erlängerte Poliander.) So gibt mir die vierte (ersetzte Myrtillus) billig zur antwort: **Stille!** weil keine Antwort/ keines Fragens mehr wehrt ist.[304]

Die Echo-Fragen, die Myrtillus in alle vier Himmelsrichtungen ruft, sind so prototypisch und im Laufe des Jahrhunderts hundertfach erschollen, dass die Antworten beim Lesen unweigerlich im Geiste nachhallen. Kundige Leser:innen hätten die topischen Entgegnungen Echos (vielleicht auch mehrere) im Schlaf nennen können. Die Antworten erfolgen denn auch nicht durch das Echo, sondern durch die Schäfer-Dichter-Gemeinschaft. Die Passage ist Zeugnis für eine gemeinschaftliche Dichtpraxis, wie sie ab den 1640er-Jahren durch Echo-Texte befördert wird.[305] Zugleich thematisiert sie durch die Weglassung, dass die topischen Fragen und Antworten in der literarischen Praxis irgendwann mechanisch und inflationär werden und sich der Dialog letztendlich erübrigt. Wenn alle ohnehin bereits wissen, was Echo zu tun und zu raten hat, wird ihre Figur obsolet. So bleiben am Ende auch die Schäfer „[s]tille!“, nicht nur, weil die Nymphe nicht antwortet, sondern auch, weil aufgrund der Stereotypie „keines Fragens mehr wehrt ist.“ Ob die Nymphe aus Langeweile eingeschlafen ist, sei dahingestellt. Ohnedies lässt sich ihr „Schlummer“ – in der weiteren Erzählung auch als Ohnmacht beschrieben[306] – als Metapher für eine etwas eingeschlafene Tradition verstehen, die nach neuen Fragen und Antworten, ja nach grundsätzlicher Neugestaltung suchen muss,[307] um signifikant zu bleiben.

304 Ebd., [B].

305 Siehe dazu Kapitel 3.3.

306 [Pegnitzschäfer:] *Der Wolbegattete HagenStamm*, Nürnberg 1679, [B]; überdies wird die verhinderte Echo-Reflexion mit der Sonnen- und Mondfinsternis verglichen, ebd.

307 Siehe dazu Frauke Berndt: Topik-Forschung, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, Berlin 2005, S. 31–52, besonders S. 43–47.

2.4.2 Liebes-Illusion und -Imagination

Einen neuen Weg schlagen diesbezüglich jene Texte ein, die sich abstrakteren, ästhetischen Ausprägungen der Vertröstung zuwenden. Den Anfang macht hier die Imaginierung der Geliebten im Echo-Dialog. Wie bereits anhand der ersten *Juliana*-Szene erläutert, besteht in den weltlichen Echo-Texten der topische Trost in einem Liebesversprechen, das auf die Zukunft gerichtet ist. Das heißt, dass im Echo-Dialog nur ein provisorischer, behelfsmäßiger Trost zum Zug kommt, der auf den eigentlichen Trost durch die Erfüllung der Liebe vorausweist. Wahren Trost kann, so die Vorstellung, nur die ersehnte Geliebte spenden. Diese Zeitlichkeit wird jedoch hintertrieben von jenen Texten und Akteuren, welche das Echo als Revokation der Geliebten deuten. Hier findet die erhoffte Verbindung bereits im Moment des Echo-Dialogs statt. Diese Konzeption knüpft an die destruktive Illusionierung an, die häufig mit der Vorstellung lockte, mit der Geliebten zu sprechen. Besonders in den älteren Texten wurde dies jedoch, mal schneller und mal in einem längeren Prozess, als Illusion entlarvt; eine Dramaturgie, die den Trennungsschmerz reaktualisiert.[308] Doch auch wenn die Vorstellung eine temporäre bleibt, kann ihre sinnliche Präsenz über den Moment hinaus wirken. Einige Texte erhalten zudem die Vorstellung, mit der Geliebten zu sprechen, bis zum Dialog-Ende aufrecht, sodass die Grenze zwischen Illusion und Imagination nicht mehr deutlich zu ziehen ist.

Ein Schäfer, der bis über den Dialog hinaus der festen Überzeugung bleibt, im Echo die Stimme seiner Geliebten vernommen zu haben, ist Tyrsis in *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz*,[309] einer 1650 gedruckten Gesellschaftsgründungsschrift der studentischen Pindus-Gesellschaft Leipzig. Ausgangslage der Echoszene ist ein Gespräch zwischen den Schäferinnen Delia und Galathea. Delia will von ihrer „gespielin“ wissen, ob diese ihren (Delias) Geliebten Tyrsis als treu, aufrichtig und zuverlässig einschätze. Galathea bejaht entschieden; sie erachte ihn als Musterbeispiel der Treue. Als Beweis erzählt sie Delia von einem beobachteten bzw. belauschten Echo-Dialog, in welchem Tyrsis glaubte, mit Delia selbst zu sprechen:

308 Vgl. Kap. 1.3.

309 Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz Von einer Pindischen Gesellschaft*, Hamburg 1650. Mutmaßlich wurde die Gesellschaft zwischen 1646 und 1647 gegründet (zur Kontroverse darüber siehe unten, S. 249, Anm. 41); das Werk war zum Zeitpunkt des Drucks bereits weiterverbreitet. Vergleichbar mit dem *Pegnesischen Schaefergedicht* (1644) und der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* (1645), den Gründungsschriften des Nürnberger Ordens, wird auch hier ein Gesellschaftsmythos in Form einer prosimetrischen Ekloge verfasst, mit einer Rahmengeschichte und wiederholten metrifizierten Einlagen, die zumeist als Werke der Hauptfiguren inszeniert sind. Hinzu kommen sogar Gesellschaftssatzungen.

unfern von dieser Gegend an den schönen umsträucherten Ufer des Selispe-Stroms befand ich [Galathea] mich gestern nebenst dem Corydon und Chrysocomus spatzieren gehende/ in dem aber wie dir [Delia] wohlbewust/ eine zierliche Widerstimme der Echo in dem Walde hauset/ so vernomen wir nahe üm solchen von ihm [Tyrsis] viel Worte/ welche Corydon in sein Schreib-Täflein aufmerckte/ die also lauteten:

Ach Tages pracht ein wenig noch verweile/
E. Eile.
Wer ist der hier zu reden waget sich.
E. Ich.
Ach Schatz kömstu mein ander ich mein leben.
E. Eben.
Bistu denn nicht mein Leben meine Zier.
E. Ihr.
Ich solte dir sein Leben Zier/ Ach höre!
E. Ehre.
Auch Ehre? Ja diß wer gewünschte Sach.
E. Ach.
Laß seuftzen mich ich hab dich nicht O Freude.
E. Leide.
Ich leide sehr üm dich ach Schatz allein.
E. Nein.
Ach glaub es mir und laß dich von mir finden.
E. Hinden.

Wie die Wiederstimme das Wort Hinden ihm entgegen rief/ sahe er sich in ein üm/ und erblickete mich (in dem wir ihm ziemlich nahe/ und er unvieleichte in dem gesträuche rauschen gehört) hinter dem Laube stehende/ deßwegen er eilends auf mich/ in meinung er finde dich/ zukam; als er aber mir nahe/ und den Corydon und Chrysocomus sahe/ erschrack er dermassen/ daß er auch kein Wort von sich zu geben an Athem reich genug mir fürwar das grosse Lachen/ so wir verrichten müsten zu erzehlen/ wollen Worte mangeln. Dieses welches Tyrsis in beraubung aller Gesellschaft vollbrachte/ giebet ihn genugsam daß er ein unverfälschetes Lieben zu dir träget/ Zeugniß.[310]

Der Dialog beweist Tyrsis' ehrliche Zuneigung zur imaginierten Delia durch Koseworte wie „Schatz" oder „Zier", durch sein Leiden in ihrer Abwesenheit, aber auch durch den geäußerten Wunsch nach gesellschaftlicher Etablierung („Ehre").[311] Dass er meint, dies „in beraubung aller Gesellschaft" zu äußern, soll laut Galathea beweisen, dass er seine wahren, „unverfälschete[n]" Gefühle zeigt. Zugleich indiziert seine Vorstellung, mit der Geliebten zu sprechen, seine starke Sehnsucht, gerade auch mit Blick auf den Dialog-Einstieg, der eigentlich keine Hinweise darauf enthält, bei der

310 Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz Von einer Pindischen Gesellschaft*, Hamburg 1650, S. 67–69.
311 Ebd., diese und die folgenden Zitate auf S. 68.

Stimme könnte es sich um Delia handeln: „Ach Tages pracht ein wenig noch verweile/ | E. Eile. | Wer ist der hier zu reden waget sich. | E. Ich.“ Dass er daraus auf seinen „Schatz“ schließt, lässt sich nur aus seinem starken Wunsch erklären, der hier zur Vorstellung wird. Doch das Echo spielt ebenfalls mit und erhält lockend bis zum Schluss die Suggestion eines ebenfalls sehnsüchtigen Gegenübers aufrecht: „Ach glaub es mir und laß dich von mir finden. | E. Hinden.“ Das topische Deixis-Spiel („E. Ich“) lässt wiederum durchblicken, dass die Konstellation eine von Tyrsis imaginierte ist.

Paratextuell ist das Missverständnis ohnehin von Beginn weg klar, und nach dem Dialog wird auch Tyrsis schockartig bewusst, dass sich im Gebüsch nicht seine Geliebte verborgen hatte. Allerdings könnte man den Schein dieser vermeintlich rationalistischen Aufklärung, die „das grosse Lachen“[312] der Beobachter:innen nach sich zieht, auch als etwas trügerisch ansehen. Denn eine im Busch verborgene Person stellt eigentlich die klassische Eco finto-Konstellation dar, in der sich später herausstellt, dass sich jemand Verborgenes für das Echo ausgegeben hatte, um die Hauptfigur zu manipulieren. Hier jedoch entpuppen sich die Verborgenen nur als zuhörendes Publikum, das mit der Echo-Stimme nichts zu tun hatte. Die Echo-Quelle selbst bleibt auch nach dieser ‚Aufklärung‘ verborgen. Damit wird Tyrsis’ Wunschvorstellung nicht vollends als trügerische Illusion aufgelöst, sondern bleibt hintergründig weiter bestehen. Das ist im Hinblick auf die Funktion des Dialogs auch nur folgerichtig, denn seine Imagination repräsentiert doch etwas Wahres, nämlich die starke Liebe und stete Verbundenheit eines vorbildlich Liebenden mit seiner Geliebten.

Was in solchen Dialogen mit zu bedenken ist, ist die Anfälligkeit der affektiven Prädisposition für illusionierende Sinnesreize.[313] Wenn Echo-Begegnungen narrativiert werden, finden sich oft Schilderungen der sinnlichen Affizierung, welche eine Präsenzwirkung des Liebesobjekts erzeugen kann. So etwa in der Geschichte von Magdelis, einer Schäferin aus der Liebes- und Erzählgemeinschaft der *Juliana*.[314] Magdelis ist heftig verliebt in Belar, der aber (im Moment) auf die Schäferin Cloris steht. Als Belar sich nicht wie gewohnt in der Gemeinschaft befindet, macht sich Magdelis auf die Suche nach ihm. Ganz allein, mit „niemandt [...] als ihre leidige und trawrige gedancken/ die ihren allzeit trewe gsellschafft leisteten“, streift sie laut rufend umher:

> Solcher gstalten/ als ob sie nicht bey sinnen were/ durchlieff sie das Gehöltze unnd alles Felde/ Berg und Thal/ auch das Gestade des Meeres/ ihrem Bellar allzeit mit lautter stimme rüffend. Ihre Zunge hat zuschaffen gnug/ dem Belar so offtmaln zurüffen: dann allzeit ehe

312 Ebd., S. 69.
313 Vgl. dazu Kap. 1.4.2.
314 Zur *Juliana* im Detail siehe besonders Kap. 3.1.1.

> der letzte Buch stab an diesem Namen herauß war/ war der erste schon wider auff der Zungen. Der ganze Lufft erschallet darvon/ und alle dinge wurden dardurch zuerbärmde und mitleyden bewegt: alle Berg und Thal gaben ihren durch ihren Tolmetschen die Echo antwort: sie zutrösten/ dieweil sie vermerckten/ daß solcher Name/ welchen sie immer zuvorderst auff der Zungen hette/ iren sonderbaren trost und frewd brächte. Und ich liesse mich leichtlich bereden/ daß auch die Fische im Meere solchen Namen/ den sie unzalbarlich vielmaln gehört/ erlehrnet und nachgesprochen haben. Allein der Belar/ höret seinen selbst eygnen Namen nicht/ und ließ sich nirgend herfür/ daß sie ihn hette erpricken mögen.[315]

Durch sehnsüchtiges Rufen schafft sich Cloris einen Echo-Resonanz-Raum: Die ganze Luft, Berg und Tal lassen den Namen des geliebten Belar erschallen, um sie, so die Erklärung, „zutrösten". Dabei beruht der Trost nicht nur auf „erbärmde und mitleyden" des natürlichen Echo-Raums, sondern, so „vermerckten" es „Berg und Thal" selbst, auf der „sonderbaren trost und frewd", die ihr der Namensschall bringt. Daher hört sie nicht auf zu rufen, hat den Namen „immer zuvorderst auff der Zungen", um den Freudenschall nicht abbrechen zu lassen. Der Namensschall und seine „unzalbarlich[en]" Wiederholungen sind so eindringlich, dass die Erzählinstanz beteuert, sich „leichtlich bereden" zu lassen, dass auch die Fische davon eingenommen seien – eine doppelte Persuasionsfigur zum Abschluss der Szenerie.

Indes unterläuft Magdelis' dauerndes Rufen eigentlich die Echo-Reflexion: „allzeit" ruft sie, „mit lautter stimme", ohne Unterbrechung, sodass sich der letzte Buchstabe des Namens mit dem ersten des neuen Rufs trifft: „allzeit ehe der letzte Buch stab an diesem Namen herauß war/ war der erste schon wider auff der Zungen." Mit anderen Worten: Dazwischen bleibt gar keine Zeit für den Gegenhall. Das, was „sie immer zuvorderst auff der Zungen hette",[316] bildet selbst wieder das Echo; Magdelis selbst erzeugt Ruf und Gegenruf, bildet mit ihrer lautstarken Sehnsucht einen reflektierenden Schallraum, der nicht nur natürlicher Außenraum, sondern auch Innenraum, Imaginationsraum ist. So stark ist ihre Sehnsucht nach dem Geliebten und so affizierend der Schall seines Namens, dass die Schallreflexion in ihrer Vorstellung seine Präsenz evoziert. Die affektive Prädisposition für das Illusionäre (die Belar offensichtlich nicht hat, wie der Schlusskommentar süffisant bemerkt) scheint dabei nicht pejorativ bewertet. Im Gegenteil weist die Szenerie einen bildlichen und vor allem klanglichen Eigenwert auf, der sowohl für Magdelis als auch die Leser:innen des Romans – Illusion hin oder her – erhebend wirkt. Auf diese ästhetische Wirkmacht des poetischen Klangbildes verweist augenzwinkernd auch die Erzählinstanz, wenn sie bemerkt, auch sie selbst und die Fische ließen sich davon einnehmen.

315 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 465v.
316 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, alle Zitate f. 465v.

Dazu sei noch verwiesen auf ein Gedicht aus dem *Raaber Liederbuch*, das nicht nur einen akustischen Vorstellungsraum, sondern ein geradezu multimediales Erinnerungsbild evoziert, in welchem das Echo eine Komponente bildet. Um einen sogenannten Lucia-Brunnen, eine Quelle mit einem Lorbeerbaum, wird eine leuchtende, hell klingende und duftende Szenerie entworfen, als Ort der geheimen Liebesklage, aber auch der Erinnerung an vergangene Freuden. Die Idylle, die blühenden Lemanien, der „Echo Schal", der Wasserspiegel, die Glühwürmchen: „Die ding Mahnen alltzeit | mich an die freüdt, | die miers glickh vor erlaubet."[317] Die reflektierende Wasseroberfläche und das Echo verweisen dabei auf die Erinnerung als Vorgang der Revokation, die durch die Sinnlichkeit der Umgebung stimuliert wird. Revokation bedeutet aber auch Neuerzeugung; es gibt keine reine Erinnerung, sondern nur ein „Rein [...] Pildt",[318] das von den Wunschvorstellungen im Hier und Jetzt geprägt wird. Die sinnlich erzeugte Erinnerung modelliert ein Idealbild, das den Schmerz der Absenz poetisch aufwiegt, sodass das Herz letztlich doch „genieß | das Pütter vnnd daß Sieß."[319] Diese idealisierend imaginierte Erinnerung an vergangenes Liebesglück nähert sich einer autonom poetischen Funktion an, die eine direkte Begegnung mit dem Liebesobjekt übertrifft und, Pygmalion lässt grüßen, letztlich überflüssig erscheinen lässt.[320]

Ein besonders schönes Beispiel für die poetische Evokation der Liebe findet sich bereits Mitte des 16. Jahrhunderts, in einem Madrigal von Sperindio Bertoldo.[321] Hier wird mittels der Echo-Struktur die Vereinigung der Liebenden geradezu herbeigesungen. Zunächst beginnt das Ich – noch bevor Echo geantwortet hat – mit der Frage, ob es mit sich selbst oder mit anderen spreche („Son'io son'altri[?]", I).[322] Nachdem es dann seinen affektiven Zustand ausgiebig beklagt hat, wird in der Überleitung zur *Seconda parte* die poetisch-poetologische Pointe vorbereitet:

317 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 28, S. 99–101, 5,1–3.

318 Ebd., 4,4.

319 Ebd., 7,7f.

320 Zur Imagination im Barock siehe z.B.: Silvio Vietta: Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung, Stuttgart 1986, Kap. II: Barockpoetik, S. 43–70; Peter-André Alt: Die Träume der Imagination. Zur Rolle der Einbildungskraft in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts, in: Ingo Stöckmann (Gasthg.): Barock, München 2002 (Text + Kritik 154), S. 35–50; Nina Nowakowski/Mireille Schnyder (Hg.): Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11).

321 Bertoldo: *PRIMO LIBRO DI MADRIGALI*, Venedig 1561, das Echo-Madrigal S. 26f. (Canto).

322 Ebd.; Text nach der Canto-Stimme; im Folgenden direkt im Fließtext zitiert nach Teil I/II.

> Che premio harro *[E.] Che premio harro* pria ch'ei m'accorreHo da sperar merced'homai *[E.] Ho da sperar merced'homai.* (I)[323]

Das Ich fragt, welche Belohnung es erhalten werde, *bevor* („pria") die Geliebte zu Hilfe eilen werde, also nach dem zeitlichen Zwischenraum, der zwischen der lyrischen Situation und der versprochenen Liebeserfüllung liegt. Die Strategie, diesen „premio" zu gewinnen, erweist sich im zweiten Teil als die folgende: „Quando se m'el saper lecito pensal Madonna o che fa ora et ea ferirla amor ardito". (‚Wenn es mein Bewusstsein erlaubt, denke ich an meine Herrin, was sie tut und wie sie vom frechen Amor verwundet wird.' II,1f.) Diese Gedanken und das darin evozierte Wirken Amors werden die gewünschte Verbindung schaffen: „Fara'l suo spirt'in me dimora" (‚Es/Er [das „pensar" oder Amor] wird ihre Seele in mir wohnen machen', II). Und dabei soll es nicht bleiben, denn die Seelen sollen auch in ihr vereinigt („in lei unito", II) sein, und dasselbe möge schließlich mit den Körpern geschehen („Ahi cosi sia de corpi anchora", II).

Die wörtlichen Echo-Wiederholungen spiegeln diesen Wunsch nach der Vereinigung von Seele und Körper wider. In der *Seconda Parte* ist es, im Unterschied zur *Prima Parte*, nur und genau diese Schlusspassage, in der die Echo-Struktur eingesetzt wird. So erhalten die Wünsche des Ich durch mehrfache Wiederholung der (Halb-) Verse einen beschwörenden Charakter. Und nicht nur das: Mit der gezielten Beschränkung des Echos auf jene Verse, in denen keine genderspezifischen Pronomina verwendet werden, schreiben Ich und Echo eine kommunikative Spiegelung der Liebessehnsucht herbei: Die Wünsche („Fara'l suo spirt'in me dimora"/„Ahi cosi sia de corpi anchora") können so auch als Antwort der Geliebten aufgefasst werden. Die klingende Antwort bestätigt, dass die imaginierten Pfeile Amors gewirkt haben, dass die Verschränkung von *spirito* und *corpo* nun eine gegenseitige ist. Das Ich hat mit Echos Hilfe die Gegenliebe erfolgreich herbeigedacht, -geschrieben und -gesungen – ins Jetzt der lyrischen Diegese.

2.4.3 Ästhetische Autonomie

Einen zweiten Weg, den auf die Zukunft gerichteten Liebestrost in eine gegenwärtigere und gleichzeitig abstraktere, ästhetische Vertröstung zu überführen, geht die rhetorische Reklamierung der Trost-Funktion durch die Echo-Stimme. Zu beobachten ist diese beispielsweise in einem Echo-Sonett aus Georg Greflingers erster Lieder-

323 ‚Welchen Preis werde ich erhalten [E:] Welchen Preis werde ich erhalten | Bevor sie mir zu Hilfe eilt[?] | Ich kann bis jetzt noch auf Gnade/ hoffen [E:] Ich kann bis jetzt noch auf Gnade/ hoffen', Übersetzung D.L.

bzw. Gedichtsammlung *SELADONS Beständtige Liebe* (1644).[324] Zunächst kommt das Gedicht recht unscheinbar traditionell daher. Das erste Quartett setzt ein mit der topischen Frage, ob der Trost wirklich ausbleiben werde: „Finden dann keine Vertröstungen sich?“ (V. 4).[325] Ab Vers 5 tritt das Echo hinzu, welches der pessimistischen Erwartung „es tröstet mich keiner und keine“ Widerstand leistet: „E. Eine.“ (V. 5). Im Folgenden enthüllt der Dialog eine tröstliche Zukunft: Die Geliebte ist ebenfalls verliebt, und in einem Jahr werden die beiden verheiratet sein: „Werden wir aber auch endlich noch frölich? | E. Ehlich“ (V. 11). Das lyrische Ich lässt das Echo schließlich schwören, auch wirklich die Wahrheit gesagt zu haben, und bedankt sich zum Abschied. Der aus dem Dialog resultierende Trost besteht darin, dass dem Ich die Gewissheit der Gegenliebe und die Vorfreude auf den Ehebund vermittelt wird. Doch hinter diese Funktionalisierung stellt das Gedicht wortwörtlich zwei Fragezeichen:

> Schwere bey deines Geliebtesten Nahmen
> Amen?
> Göttin ich sage dir ewigen Danck
> E. Danck? (V. 13f.)

Die Echo-Instanz selbst stellt zuletzt infrage, ob ihrem Schwur zu trauen sei, und der Dank für das Glück tatsächlich so ewig wie die erhoffte Ehe. Dass dem eigentlich so nicht sein kann, bestätigt der Kotext in der Gedichtsammlung. Diese weist eine narrative Formung auf: Die Gedichte konstituieren in ihren Themen, ihrer Abfolge und einigen Handlungselementen die Geschichte einer beständigen, reinen Liebe zwischen Seladon, dem fiktionalisierten Autor-Ich, und seiner geliebten Flora. Die Beziehung erweist sich jedoch als gesellschaftlich nicht akzeptiert und wird besonders von der Brautmutter hintertrieben. Das Echo-Sonett steht unmittelbar vor dem Ende des ersten Teils, als das Scheitern bereits Tatsache geworden ist. Die tröstliche Eheverheißung der Echo-Stimme lässt sich daher nur noch als nostalgische Imagination auffassen, die sich nicht mehr verwirklichen wird.

Das zweite Fragezeichen repräsentiert die Frage, wo der Trost im Echo-Gedicht eigentlich zu verorten sei. Im zweiten Quartett nimmt der Text dazu Stellung:

---

324 Greflinger: *Widerschall,* in: *SELADONS Beständtige Liebe*, Frankfurt a.M. 1644, S. 55. Zu Greflingers Liedersammlungen vgl. Astrid Dröse: Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert, Berlin/München/Boston 2015 (Frühe Neuzeit 191); zu *SELADONS Beständtiger Liebe* siehe S. 84–89 u. 231–242.

325 Greflinger: *Widerschall,* in: *SELADONS Beständtige Liebe*, Frankfurt a.M. 1644, S. 55; im Folgenden werden die Zitate mit der Versangabe im Fließtext nachgewiesen.

Himmel! es tröstet mich keiner und keine/
(E. Eine.
Fallen mir FLOREN Vertröstungen ein?
E. Nein.
Trösten die Menschen mich oder die Geister?
E. Geister.
Bergische Göttin vertröstestu mich?
E. Ich. (V. 5–8)

Die topisch klagende Frage nach Trost, die sich in vielen Echo-Gedichten mit der ersten Echo-Antwort erledigt, prägt hier den ganzen ersten Dialogteil, indem sie mit der ebenfalls topischen Frage nach der Identität der Stimme verwoben wird. So stellt das Ich, anstelle der einmaligen Frage, wer hier spreche, viermal die Frage, wer hier „tröstet", und stellt verschiedene Hypothesen auf: keiner/keine, die geliebte Flora, Menschen, Geister?[326] Der Vorschlag der „Geister" stößt auf Resonanz, worauf die fragende Spezifizierung nach der „Bergische[n] Göttin" Echo von ebendieser mit „Ich" bestätigt wird.

Das wiederholte Fragen nach der Trost-Instanz deutet ein Konkurrenzverhältnis zwischen Geliebter und Echo an. Echos erste Antwort „Eine" bezieht sich in Liebes-Echo-Gedichten in der Regel auf die Geliebte; die Befürchtung des Ich, für immer einsam zu bleiben, „keine" zu haben, wird tröstlich mit „Eine" beantwortet.[327] Doch schon Opitz hat in seiner *Juliana*-Bearbeitung angedeutet, dass im Moment des Echo-Dialogs die tröstende „Eine" eigentlich die Echo-Stimme sein könnte: „O Echo, wirdt ohn dich alleine | Hinfort mich nimmer trösten keine? | Eine."[328] Zwar bezieht sich Echos Antwort zweifellos auf die Geliebte, wie sich auch aus dem weiteren Verlauf des Gedichts erschließt. Doch in der Frage weist die unscheinbare Parenthese „ohn dich alleine" auf die doppelte Troststruktur hin. Der erhoffte Trost durch die Geliebte liegt noch in ferner Zukunft; zunächst ist es die Echo-Stimme, die den Trost spendet.

Wenn also Greflingers zweites Quartett zuerst den topischen Liebestrost durch die Geliebte suggeriert, dann nur, um diesen Topos im Folgenden zu verkehren. Denn das wiederholt gefragte Echo reklamiert letztlich die gesamte Trostleistung für sich: Weder Flora noch ein anderes menschliches Wesen wird das Ich trösten, nur die „Ber-

326 Vgl. dazu das Gedicht von Hanmann, in: Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 188f., in dem die Echo-Instanz mit den wiederholten Fragen nach ihrer Identität dekonstruiert wird; siehe oben meine Interpretation dazu, S. 139–141.

327 Zwei Beispiele: Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, 14v: „Wer ists dann/ der die schmertzen meine/ Mir nemmen soll/ und machen kleine? | Echo Eine"; Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17, 6,1f.: „O Echo/ wirdt ohn dich alleine | Hinfort mich nimmer trösten keine? | Eine."

328 Opitz: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17.

gische Göttin“ Echo: „Ich“ (V. 8). Besonders plastisch macht das die unmittelbare Abfolge der Echo-Antworten im zweiten Quartett: *Eine – Nein – Geister – Ich*. Fragt man also das Echo selbst, verortet es den Trost nicht in den rosigen Zukunftsszenarien, sondern in der Stimme, die diese imaginativ vermittelt, sprich: in sich selbst. Damit deutet es seine topische Instrumentalisierung an, aber gleichzeitig auch den poetischen Widerstand, den es, etwa durch die subversiven Fragezeichen am Ende, zu leisten im Stande ist. Solche Selbstermächtigungen im Hinblick auf den Trost bilden, so scheint es mir, eine der Scharnierstellen zu einer Ästhetisierung der Trostfunktion. Der Liebestrost verliert an Bedeutung zugunsten einer ästhetischen Consolatio.

Ganz explizit thematisiert diese Verschiebung vom Liebes- zum Kunsttrost die erste Echo-Szene im *Pegnesischen Schaefergedicht*.[329] Auch Klajus, der Kriegsflüchtling aus Meißen, klagt zunächst darüber, dass ihn „auf dieser Welt ja keine“ lieben würde, und erhält die topische Antwort, es warte doch „Eine“[330] auf ihn. Klajus zeigt sich erstaunt über diese Antwort (denn er werde ja auch nicht jünger und schöner) und erklärt, weshalb die Liebe bei ihm bisher zu kurz gekommen sei:

> Ich hab bißher geliebt der Musenschaar/
> Und ihr mein Hertz vertrauet gantz und gar/
> Ich achte nicht das schlaue Frauenzimmer?
> Geg. Nimmer.
> Wo werd ich doch des Glükes Fussteig finden/
> Wird man mich dort mit Liebesbanden binden/
> Ach was erwirbt mit Fremden solche Gunst?
> Geg. Kunst.[331]

Entgegen der vorherigen Verheißung bekräftigt das Echo nun des Schäfers Zuneigung zur „Musenschaar“ statt zum „Frauenzimmer“. Die Liebe verschwindet damit nicht, richtet sich aber auf die Dicht-„Kunst“. An die Stelle der Fesseln Amors treten die „banden“ und das „binden“ der sprachlichen ‚Gebände‘, der metrisierten und kunstvoll gewobenen Gedichte. In der Dichtergesellschaft der Pegnitzschäfer erwartet den Hirten die Liebe zur Kunst und damit einhergehend die gegenseitige, anerkennende „Gunst“ der Poeten und eine gemeinschaftliche, ‚konkordiale‘ Kunstausübung.[332] Gerade mit Blick auf die noch dezidierter poetologische Echo-Szene in der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* verweist diese Substitution der Eros-Liebe

329 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, die Echo-Szene S. [6]f.
330 Ebd., S. [6], 2,3 im Gedicht.
331 Ebd., S. [6]f., 4. und 5. Strophe.
332 Siehe dazu besonders die Kapitel 3.3.3 und 4.3.2.

durch die Kunst auch selbstreferentiell auf die Funktionsverschiebung der Echo-Dichtung, von der inhaltlich-affektiven auf die formalästhetische Ebene.

Vollends vollzieht sich die ästhetische Autonomisierung aber erst im Wegfall des explizit verbalisierten Trostes und der Übertragung der Trostfunktion auf die formalen, strukturellen oder klanglichen Parameter. Als Spiel von Klängen, Lauten, Silben und Formen, aber auch als intertextuelles Spiel mit Konventionen und Vorbildern kann das Echo zu einer ästhetischen Form der Consolatio werden. Im Folgenden seien zwei Echo-Gedichte von David Schirmer und Philipp Zesen vorgestellt, in denen solche ästhetischen Transformationen zu beobachten sind. Beide Texte arbeiten intensiv mit dem Topischen, zum einen durch Negierung und Verkehrung, zum anderen durch Überspitzung von Stereotypen. Zugleich wird das Ad-absurdum-Führen mit formalästhetischen Eigengesetzlichkeiten überblendet.

David Schirmers Echo-Gedicht stammt aus seiner 1650 erstmals gedruckten Gedichtsammlung *Poetische ROsen-GEpüsche*.[333] Bekanntermaßen nimmt sein Exordium auf Opitz' populäre *Juliana*-Adaption Bezug; dies jedoch in offenkundig parodistischer Weise.[334] Es setzt ein mit einer Verkehrung des bei Opitz prototypisch einsamen und düsteren Locus: Statt auf Verlassenheit und Stille trifft das Ich auf allerlei Tiere, eine lachende Turteltaube und auf den krachenden Frühlingswind Zephyr; statt auf Dunkelheit auf den blitzenden Sonnenaufgang; statt auf Ödnis auf Quellen, an welchen Blumen wachsen:

ECHO.
[1] **H**Ier wo das Wild in dem Gepüsche/
und in dem Wasser stehn die Fische/
wo Zephyr in den Myrten kracht/
und wo die Turteltaube lacht/
[2] hier wo der Tag die Nacht zerrüttet/
und Perlen aus dem Schosse schüttet/
wo Quelle von der Erde gehn/
und ůmb die feisten Blumen stehn/
[3] wo Finsternüs sich weit entfernet/
weil hier die Sonne blitzt und sternet/
bedüncket rathsam mich zuseyn/
daß ich verlasse meine Pein.
[4] Die grosse Pein/ die mich im Lieben
zur Freyheit wieder angetrieben.
Fahr immer hin! du falsches Hertz/

333 David Schirmer: *ECHO,* in: *Poetische Rosen-Gepüsche. Von Ihm selbsten aufs fleißigste übersehen/ mit einem gantz neuen Buche vermehret und in allem verbesserter heraus gegeben*, Dresden: Löfler/Bergen, 1657 (1./2. Auflagen Hall: Oelschlägel, 1650/s.l. 1653), das Gedicht S. 79–82.
334 Interpretationen zu dem Gedicht finden sich bei Garber: Der locus, S. 228f.; Berns: Die Jagd (1990), S. 73f.; van Ingen: Echo, S. 23–26.

ich fühle nicht mehr solchen Schmertz.
[5] Es treibt die Leyer auf den Saiten
nichts als nur lauter Fröhlichkeiten. [...][335]

Das Krachen, Lachen und Blitzen, das Schütten der „Perlen aus dem Schosse“ und die „feisten Blumen“ (2,2–4)[336] verkehren den Ort in einen schrill überzeichneten Locus amoenus. Als dieser heiteren Modellierung entsprechend erweist sich auch der affektive Zustand des Ich. Schon im Exordium, noch bevor der Echo-Dialog begonnen hat, schwört es den Liebesschmerzen ab. Als ob die Tröstung schon stattgefunden hätte, lässt es wissen, es „fühle nicht mehr solchen Schmertz“ (4,4). Kaum zufällig zitiert Schirmer dabei wortwörtlich – und am identischen formalen Ort – aus dem Opitz-Gedicht, um den Sinn genau umzukehren: Anstelle von „Diß Ort [...] beduncket mich bequem zusein/ | Da ich mich klag ab meiner Pein“ (1,1 u. 3,3f.)[337] heißt es bei Schirmer: „Hier [...] bedüncket rathsam mich zuseyn/ daß ich verlasse meine Pein“ (1,1 u. 3,3f.). Mit der Überzeugung, die Pein nun verlassen zu können, stellt das Exordium voran, was eigentlich Resultat des Dialogs wäre, sodass dieser von Beginn an überflüssig erscheint – zumindest, was die Liebestrost-Bedürftigkeit betrifft. Stattdessen erklärt das Ich, mit seiner Leier „nur lauter Fröhlichkeiten“ (5,2) treiben zu wollen.

Im Folgenden geht es dann aber doch um die Liebe, denn wer wolle, dürfe dieses „zarte Spiel“ durchaus spielen:

[...] Wer will/ lieb offtermal und viel/
die Lieb ist wie ein Ballen-Spiel
E. Spiel
[6] 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.
[7] 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.
[8] Ist einer an Ducaten kalt/
was kan er lieben vor Gestalt?
E. Alt.
Kein Mahler kan so schöne mahlen/
als ihr Gesicht und Reichthum pralen.
E. pralen.
[10] Sie ist ja Göttlich angeziert/
das Backen-Roth steht unbeschmiert.
E. beschmiert.
Sie gläntzet wie die schöne Rose/
und wie bey Liljen die Zeitlose.
E. lose.
[11] Das Gold hat ihren Leib verschranckt/
der Zindel hat den Hals ůmbzanckt.
E. zanckt.
Ey nun so wil ich sie nicht freuen/
Es möchte mich hernach gereuen.
E. reuen.
[12] Ade/ du Weibliches Geschlecht!
Gunst gehet nur bey dir vor Recht.
E. Recht.

335 Schirmer: *ECHO,* in: *Poetische Rosen-Gepüsche*, Dresden 1657 (Erstdruck Hall 1650), S. 79.
336 Ebd., im Folgenden direkt im Fließtext zitiert unter Angabe von Strophe und Vers.
337 Opitz: *Echo oder Widerschall*, in: ders.: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17.

Ein Alte kan die Lieb ausharren/
nur Junge machen uns zu Narren.
E. Narren.
[9] Müst ich ja lieben an der See/
so liebt ich nur die Galathee.
E. Ade.

Ade du schöner Jungfer-Hauffe/
bey dir ich nur ins Elend lauffe.
E. entlauffe.
[13] Ade/ ihr Nymphen auf der See/
und du auch schöne Galathee.
E. Ade.

Die Charakteristika, die der Liebe in diesem Mittelteil zugeschrieben werden, sind sehr heterogen. Einheitlich und durchgehend lässt sich jedoch bei den beteiligten Stimmen eine reflektierende und abstrahierende Distanz feststellen; beide scheinen von den starken Affekten der Liebe kaum betroffen. Die Liebe ist für sie ein „Ballen-Spiel“ (6,4), welches man mit einer gewissen Leichtigkeit schadlos aus-„üben“ könne, von dem man sich aber auch wieder verabschieden können sollte (dass dies nicht ganz mühelos geht, suggeriert das mehrfach wiederholte „Ade“). Im Mittelteil ist zwar hypothetisch von einer Liebe des Ich zur Galathea die Rede („Müst ich ja lieben an der See/ | so liebt ich nur die Galathee“, 9,1f.), doch der Irrealis macht, ebenso wie der fehlende Widerstand gegen Echos Verunglimpfungen, schnell deutlich, dass die Sache nicht besonders ernst ist. Die affektive Distanz lässt sich, neben dem ausbleibenden Schmerz, auch am scherzhaften Tonfall und den moralsatirischen Gemeinplätzen ablesen. Schließlich wird die Distanznahme explizit vollzogen mit der mehrfachen Verabschiedung vom „freuen“ (‚freien‘) und dem „Jungfer-Hauffe“ (11,3 u. 12,3). Die Käuflichkeit der jungen, schönen Frauen gegenüber der schwindenden Attraktion der Alten, das Liebesnarrentum, aber auch die Eitelkeit, Flatterhaftigkeit und Streitsucht des weiblichen Geschlechts: Das alles kann dem Ich gestohlen bleiben.

Stattdessen lassen sich Gedicht und Ich auf ein poetisches Spiel ein, ein Spiel mit literarischen Vorbildern, Topoi und Formen sowie mit der Relation von Semantik und Sprachklang. Wenn es in der Einleitung heißt, „die Leyer auf den Saiten“ solle „lauter Fröhlichkeiten“ (5,1f.) treiben, kündigt dies den folgenden Dialog metapoetisch als Dichtung an. Die Bezeichnung der Liebe als „Ballen-Spiel“ löst sodann die formale und klangliche Echo-Spiegelung aus: „Spiel“ (5,4). Damit ist das eigentliche, poetische Spiel eröffnet. Nun wird der ‚Ball‘ der Kommunikation, des Klangs, der Spitzfindigkeit, des Witzes und der Traditionen hin und her geworfen. So ist es auch im nächsten Distichon angedeutet: „Ist jemand hier/ der sich auch übet | in dieses zarte Spiel verliebet? | E. verliebet“ (6,1f.). Deiktika und poetische Wortwahl knüpfen an die metapoetische Ankündigung an: Das Ich sucht jemanden, der, „hier“ und jetzt, „dieses“ qua Dichtung stattfindende schöne Spiel mit ihm spielt. Definitiv bestätigt sich die poetologische Ebene in der Schlussvolte, im Übergang zwischen Dialog und Epilog. Nachdem sich das Ich (erneut) entschieden hat, von der Liebe und vom weiblichen Geschlecht Abschied zu nehmen, findet das Gedicht folgenden Schluss:

Nun bin ich meiner Noth entkommen/
wie ich mir hatte vorgenommen.
E. genommen.
[14] Ich liebe Clien/ die vor Pein
mir Nectar schenckt zum Labsal ein/
E. allein.
Ihr guter Will ist stets mein Wille/
da leb ich sicher und frey stille.
E. ey stille.
[15] Ich schweige nun. Ihr hohen Dannen/
ihr Myrten fleissig zum bemannen.
Du Wüsteney/ du froher Ort/
der frölich sich und mich gehort.
[16] 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.

Seiner Not, der Eros-Liebe, ist das Ich entkommen, um sich der Liebe zu Klio, der Muse der Dichtung und des Leierspiels, hingeben zu können. Die Dichtung, seine wahre Liebe, schenkt ihm poetischen „Nectar“ (14,1) ein. Damit wird die „Wüsteney“ (15,3) zu einem „frohe[n]“ Ort: einem formbaren, der eigenen Imagination entspringenden Muße-Ort,[338] in dem die Abgeschiedenheit zugunsten poetischer Freiheit gerne hingenommen wird. Hier bestimmt sein „Wille“ (14,3) über die Affekte von sich und anderen, und es kann die „Bäch und Auen“ so modellieren, wie es ihm gefällt: „euch sol hinfort kein Schnee begrauen“ (16,1f.).

Allerdings erzeugt der Text keine einfache Opposition zwischen der ins Elend führenden, realen Eros-Liebe und einer ästhetischen Ersatzliebe, kontrollierbar durch die eigene Imagination. Denn auch die Opposition wird auf eine poetische Ebene gehoben. Die „Noth“ (13,3), der das Ich entkommen will, ist weniger die Eros-Liebe selbst, als deren gedankenlos reproduzierte literarische Topoi. Im Mittelteil des Dialogs werden eklektizistisch, durch Echo und Reim assoziativ verbunden, Allgemeinplätze über die Liebe aneinandergehängt, sodass man auf das angekündigte, „zarte“ poetische Spiel vergeblich wartet. Höhepunkt der Entlarvung überkommener Topoi ist die scharfsinnige Verbindung des Undarstellbarkeitstopos von Schönheit mit dem misogynen Vorwurf ihrer künstlichen Erzeugung: Kein Maler könne

338 Vgl. dazu Garber: Der locus, S. 229, und den Beitrag von Dirk Werle, der bei Schirmer ein imaginiertes Hirten-Vagantentum als Verkörperung eines „Dichterideal[s]“ verortet: Dirk Werle: Hirten als lose Leute. Bukolik, Odendichtung und Vagantentum am Beispiel von David Schirmers *Scheidendem Chloridan*, in: Julia Amslinger u.a. (Hg.): Lose Leute. Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit, Paderborn 2019, S. 83–97, v.a. S. 90–97.

„so schöne mahlen“, wie die Galathee sich selbst die Wangen „beschmiert“ (10,1f.). Die Bigotterie dieses Vorwurfs zeigt sich sogleich in der folgenden Beschreibung, in der das Schönheitslob selbst allzu dick aufträgt: Die arme Galathee wird mit Rosen, Liljen, Gold und Zindel vollgehängt, bis ihr „Leib verschranckt“ und der „Hals ůmbzanckt“ (11,1f.) sind, sie quasi in topischen Würgegriff genommen ist. Aus dieser Sicht erhält die Absage an die Liebe im folgenden Vers, „Ey nun **so** wil ich sie nicht freuen“ (11,3), auch eine poetologische Bedeutung: Auf diese überkommene Weise soll keine Liebeswerbung mehr poetisiert werden.

Zu den überkommenen Topoi gehört überdies ein bestimmter Umgang mit dem Echo, wie sich zu Beginn des Dialogs andeutet. Im Anschluss an die Frage, ob hier jemand ebenfalls in dieses Spiel (der Liebe oder der Poesie) verliebt sei, spricht das Ich Echo direkt an: „O Echo/ hastu auch noch Flammen/ | die dich zu Wald und Feld verdammen? | E. Ammen“ (6,3f.). Auch diese Passage lässt sich ambig deuten: Gefragt wird zum einen nach den Affekten, den „Flammen“ der Liebe, die die unglückliche Nymphe im Mythos letztendlich sterbend in „Wald und Feld“ eingehen ließen. Als irritierendes Störmoment erscheint jedoch Echos Antwort „Ammen“. Im Zusammenhang mit dem darauffolgenden Thema, der Käuflichkeit der Liebe, ist ihre Bedeutung zwar evident: Geld wird als ‚Hebamme‘ der Liebe beklagt. Doch als Antwort auf Echos Frage ergibt das Wort nur Sinn, wenn es poetologisch gelesen wird. Die Frage nach den Flammen wäre demnach die Frage nach der Liebe Echos zu ihrem eigenen poetischen Spiel: Brennt ihr Feuer dafür noch? Oder sind es gewisse „Ammen“ der Dichtung, die sie auf ewig dazu „verdammen“, in „Wald und Feld“, dem durch unablässige Reproduktion[339] ihr zugeschriebenen poetischen Locus, zu verharren?

Ist das Gedicht aber nur ein Exemplum contrarium, eine Demonstration und Parodie des Überkommenen? Oder worin bestünde denn ein genuin poetisches Ballen-Spiel? Zumindest angedeutet wird mit den Verkehrungen der Anspruch der gehaltvollen Weiterentwicklung von Topoi. Damit, aber auch mit dem parodistischen Exordium, erscheint eine sinnhafte Art intertextueller Bezugnahme umrissen. Hinzu kommt eine selbstreflexive, poetologische Metaebene, die Schirmer auch in anderen Texten auszeichnet. Gattungsspezifisch, d.h. im Hinblick auf das Echo-Spiel, scheint mir das Gedicht den Anspruch zumindest anzudeuten, den Eigengesetzlichkeiten der Form auf den Grund zu gehen, und zwar nicht einfach entsprechend der überlieferten Topoi. Insinuiert ist hier eine Prädestinierung zur Autonomie der Klang-Ebene, ein Spiel mit ihrer Eigengesetzlichkeit und damit einer gewissen semantischen Zufälligkeit. Diese Eigengesetzlichkeit zeigt sich etwa an den semantisch wahllos aneinandergehängten moralischen

339 Vgl. zu diesem Aspekt auch das Gedicht von Paul Fleming: *Als Echo ward zu einem Schalle*, in: ders.: *Teütsche Poemata*, Lübeck [1642], S. 516f., hier Str. 1.

Allgemeinplätzen. Aber auch am Schluss des Gedichts regiert eine Eigenwilligkeit des Sprachklangs, wenn das Echo partout nicht still sein will. Auf jeden Fall geht es Schirmer um ein poetisches Spiel im Sinne einer Auseinandersetzung mit Vorlagen, Topoi, Formen und Dramaturgie – und der Auslotung oder Überschreitung ihrer Grenzen und Möglichkeiten.

Die Übermacht lautanalogischer Strukturen auf Kosten semantischer Kohärenz bildet den Anknüpfungspunkt zu unserem letzten Beispiel, einem Gedicht von Philipp Zesen. Das *Ander Lied Auff Echonische Art* aus der *Frühlingslust* von 1642[340] stellt, ebenfalls parodistisch, die Zeitstruktur von Echo-Gedichten aus und thematisiert damit zugleich die Frage nach der formalästhetischen Autonomie. Die Problematisierung der Zeitlichkeit tritt bei Zesen in mehreren Echo-Liedern auf; immer wieder fragt das Ich, wie lange es denn noch warten müsse, wann es denn endlich so weit sei mit der Tröstung.[341] Im Gedicht aus der *Frühlingslust* wird die Befürchtung geäußert, die Geliebte werde zu spät kommen, denn die Zeit vergehe so schnell: „der Tag leufft schon zum Ende“ (v,3).[342] Die Liebe erfüllt sich aber dann doch noch rechtzeitig, und zwar genau in der Mitte des Gedichts, im Übergang von Strophe 5 zu 6: „Nun kömmt Sie [...] | vi. Nun wil ich Kuß üm Kuß Ihr geben.“ Ab hier folgt eine exaltierte Vergegenwärtigung von Liebe und Lust: In den Strophen 6–9 ist unentwegt von Freude, Lust, Lachen, Umarmungen und dem Küssen des „Zucker-Mund[s]“ die Rede. Verschränkt ist dies mit einer demonstrativen zeitlichen Deixis: Insgesamt neunmal tritt in der zweiten Gedichthälfte das Wort „nun“ auf, in der letzten Strophe gar in jedem Vers des lyrischen Ich. Die echonische Consolatio erfüllt sich in extremis im Hier und Jetzt.

Doch die Präsenz des Liebesglücks realisiert sich nicht bruchlos. Die 5-strophige Kaskade an Beteuerungen, nun ohne Leid in Freuden zu schweben und „völlig“ zu „lieben“, wirkt nicht nur parodistisch überzeichnet, sondern erzeugt auch Widersprüche. Denn von der nun Anwesenden wird weiterhin in der dritten Person gesprochen, und auch die Futur- und Modal-Konstruktionen wollen nicht abreißen. Weiterhin heißt es: „Sie wird mir Lust und Freude machen“ (vi,3); „Nun wil ich ruhen in den Armen“ (vii,5). Hinzu tritt eine neue zeitliche Irritation: „Wo seyn doch hin die langen Stunden? | E. Gantz verschwunden.“ (vii,1f.) Die Frage bezieht sich auf das lange Warten in der ersten Lied-Hälfte, welches sich nun plötzlich erübrigt. So stellt sich nach mehreren Strophen Beteuerung eine Art Orientierungslosigkeit ein: „Was soll ich itzo thun und üben?“ (ix,3). Wird

340 Zesen: *Das Ander Lied. Auff Echonische Art*, in: ders.: *FrühlingsLust, oder Lob- und- Liebeslieder*, Hamburg 1642; zit. nach: Sämtliche Werke I/1, hg. von van Ingen, S. 103–106.

341 So auch im dritten und vierten Echo-Lied, ebd., S. 106–110.

342 Ebd., S. 103; hier und im Folgenden wird das Lied nach dieser Ausgabe, unter Angabe von Strophe und Vers, im Fließtext nachgewiesen.

damit angedeutet, dass das Echo-Gedicht ohne die ‚lange Zeit' sinnlos ist? Dass die Erfüllung der Sehnsucht im Liebesgedicht in die Aporie führt?

Hinzu kommt ein performativer Widerspruch: Das gleichzeitige Dialogisieren mit Echo stört den Präsenzeffekt der Liebesszene, scheint den behaupteten Küssen und Umarmungen geradezu im Weg zu stehen, daher erstaunen auch die modalen Futurkonstruktionen nicht weiter: „Ihr Zucker-Mund muß mich erquicken." Der Dialog erweckt den Eindruck, als falle es dem Ich schwer, das Spiel mit Echo zugunsten des Liebesspiels zu beenden. So kommt auch hier die Frage auf, auf wen sich die Liebe überhaupt richtet – und wer sie tatsächlich stillen kann. Zu Beginn des Gedichts wird Echo programmatisch mit „Lustkind" angesprochen, und es antwortet auf die Frage „Wer macht die Gluth/ die mich entzündet?" mit „E. die dich bindet." (i,5f.). Die Fesseln der Liebe werden also auch hier mit dem poetischen ‚Binden', dem Dichten überblendet, das ebenfalls – oder stattdessen – die „Gluth", die Inspiration und Lust „entzündet".

Ein zweiter, weniger inhaltlicher Blick auf den Text zeigt denn auch, wie sehr er von einer Eigengesetzlichkeit der Form und der Klangfiguren geprägt ist. Nachdem das Ich zu Beginn das topische „fragen" angekündigt hat, bestehen seine nächsten zehn Verse aus Fragen, und zwar ausschließlich aus W-Fragen, was einen strophenübergreifenden Stabreimeffekt zur Folge hat. Verstärkt erscheint der Wiederholungseffekt durch erhöhte Reimfrequenz aufgrund der Echo-Kurzverse sowie durch einen syntaktischen Parallelismus mit der konsequenten Zweitstellung des Prädikats. Im zweiten Teil finden sich zahlreiche syntaktische, grammatische und inhaltliche Parallelismen, etwa in den Formulierungen „Nun wil ich" (vi,1, vii,5 u. x,1), „Nun kan ich"/„Ich kan nun" (viii,5 u. x,5), „Sol ich nun"/„Was soll ich" (vii,3 u. ix,3) und „Sie wird mir" (vi,3 u. vi,5) etc. Das Gedicht etabliert eine eigene Logik der Wiederholungs- und Klangfiguren, in der die inhaltliche Kohärenz zweitrangig wird. Schon die ersten zwei Verse hatten die Konkurrenz der verschiedenen poetischen Konzepte angekündigt: „DIch **Lust**kind Echo wil ich **fragen**/ | Echo. diß dein **klagen**?"[343] In der Wahl zwischen Klang-Lust, diskursivem Fragen und topischem Klagen entscheidet sich das Gedicht vor allem für Ersteres. So zielt denn auch hier die Erlösung durch den sehnlichst erwarteten „Schatz" (ii,5) nicht auf die Eros-Liebe, sondern auf ein klangpoetisches „üben" (ix,3) ab und sprengt damit die Grenzen der Topik: „Wird sie dann balde mich befreyen? | E. Gantz verneuen" (3,3f.).[344]

343 Hervorhebungen D.L.

344 Vgl. die Formulierung in einem anderen Echo-Gedicht von Zesen: „Ist dann schier der Schmertz vorbey? | E. Du bist frey." Auch hier scheint in der Abstandnahme vom Schmerz-Topos eine poetische Befreiung impliziert. *Das Vierde Lied. Auch auff Echonische Art*, in: Zesen: *FrühlingsLust, oder Lob- und- Liebes-lieder*, Hamburg 1642; zit. nach: Sämtliche Werke Bd. I/1, hg. von van Ingen, S. 108–110, iv,4.

3 Diskursivierung

Für die Deutung und Funktionalisierung des literarischen Echos in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts gibt es einen in vielerlei Hinsicht zentralen Text, der dutzendfach dichterisch rezipiert wurde: Sigmund von Birkens und Johanns Klajs *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* (1645).[1] Darin etablierten die Dichter, in spezifischer Deutung des ein Jahr zuvor erschienenen *Pegnesischen Schaefergedichts*[2] von Harsdörffer und Klaj, einen symbolträchtigen Gründungsmythos des Nürnberger Pegnesischen Blumenordens.[3] Im eigentlichen Gründungsakt, der sich als Binnen- bzw. Nacherzählung des Schäfers Klajus präsentiert, nimmt die Echo-Instanz eine leitende Funktion ein. Tatsächlich ist sie es, die den Gesellschaftsgedanken überhaupt erst ins Spiel bringt. Klajus' Erzählung scheint mit einer Ordensgründung zunächst noch nichts zu tun zu haben: Sie setzt bei einem, bereits im *Pegnesischen Schaefergedicht* initiierten, Dichterwettstreit um das schönste Hochzeitsgedicht an. Der Wettstreit zwischen ihm und Strephon habe unentschieden geendet, so Klajus, weil das erschienene „Gerücht" (eine Fama-Personifikation) sich geweigert habe, ein Urteil zu fällen.[4] Hier – und damit endet die Bezugnahme auf das *Schaefergedicht* – kommt Echo ins Spiel. Weiterhin als Nacherzählung, nun aber über den Schluss der ersten Ekloge hinausdichtend, berichtet Klajus, Strephon und er hätten, weil sie immer noch auf ein Urteil im Wettstreit hofften, sich an Echo gewandt:

> Strephon [...] name mich bey der Hand/ und fürete mich unferne von hier zu einem Gefälse/ in dessen vielfältig-unterbrochnen Hölen und Kläften die Nymfe Echo ihre Wohnstelle hatte: Dieser Ort/ sagete er/ soll uns in dieser Sach entscheiden [...] und damit fiengen wir alle beyde an/ dem Gegenhall u[n]sre Strittigkeit vorzutragen/ wie folget:

1 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber.

2 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber.

3 Vgl. dazu Klaus Garber: Nachwort des Herausgebers, in: *Pegnesisches Schäfergedicht*. 1644–1645, hg. von dems., Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8), besonders S. 18*–27*; Michael Schilling: Gesellschaft und Geselligkeit im *Pegnesischen Schaefergedicht* und seiner *Fortsetzung*, in: Wolfgang Adam (Hg.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28), S. 473–482; Renate Jürgensen: Melos conspirant singuli in unum. Repertorium bio-bibliographicum zur Geschichte des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg (1644–1744), Wiesbaden 2006 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 50), besonders S. 1–5 und, zu den Gründerfiguren, 23–101; Leimgruber: Nürnberg 1644/45; allgemein zu Nürnberg im 17. Jahrhundert siehe John Roger Paas (Hg.): Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995.

4 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 28f.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-004

Str.[ephon]	Hoer/ wo bist du/ Echo? sey uns Echo hier.	E. Echo hier.
	Sprich/ Lüfte-Tochter/ ein gerechtes Richten.	E. rechtes Richten.
	[...]	
Kl.[ajus]	Du hast vernommen ja/ was unser Zanken ist?	E. Zanken st!
	[...]	

> Strephon aber dachte dessen Widerreden etwas reifer nach/ und sagete: Wie wann die Nymphe uns etwas anders angedeutet hätte/ als wir begehren/ daß aber doch damit unsrem Streit abgeholfen wäre [...]. Endlich/ nachdem wir eine geräume Weil gestritten [...] sprang Strephon auf/ und sagete: Jetzt verstehe ich/ was uns der schwätzige Fels zu verstehen geben wollen [...].[5]

Diese Echo-Szene – aus welcher Strephon nach einigem Überlegen die Idee entwickelt, eine Gemeinschaft zu gründen – weicht in vielerlei Hinsicht von der Tradition des Echo-Gedichts als Vereinzelungsdarstellung ab. Sie kann auch nicht mehr als konsolatorische Bewältigungsform angesehen werden, denn bereits die Ausgangslage hat nichts mehr mit jener des verzweifelten Subjekts im Echo-Locus zu tun. Die beiden Schäfer wenden sich gemeinsam, Hand in Hand und in Zwiesprache, fern jeden passiven, affektiven Ausgeliefertseins, gezielt an die Nymphe, zwecks „Urtheilheischung", wie es in einer Marginalie heißt. Im Dialog selbst kann von einer hermetischen Selbstbespiegelung schon deswegen nicht die Rede sein, weil die Schäfer sich zu zweit mit dem Echo unterhalten. Auch kommen weder Zweifel über die Identität noch über das Wohlwollen der Gesprächspartnerin auf. Anstelle einer agonalen Position nimmt Echo die Position der Schlichterin ein und rät, das „Zanken" sein zu lassen. Nach dem Dialog bleibt niemand in gesteigerter Ratlosigkeit, Desillusion und Einsamkeit zurück. Statt auf sich selbst zurückgeworfen zu sein, denken die Schäfer gemeinsam über mögliche Deutungsansätze nach, diskutieren und interpretieren schließlich die Antworten Echos dahingehend, dass sie die Begründung einer Dichtergemeinschaft insinuierten.[6]

Der Schäfer Klajus erzählt also sowohl dem Mitschäfer Floridan als auch dem Lesepublikum, wie er und Strephon gemeinsam ein Problem zu lösen versucht hätten und dafür in einen Dialog mit Echo getreten seien, welche ihnen eine Lösung „angedeutet hätte", die sie wiederum im Dialog aufgeschlüsselt hätten. Und diese Lösung wird nicht nur diskursiv entwickelt, sondern *ist* zugleich der Diskurs:[7] Statt im Wettstreit einen Sieger zu ermitteln, sollten die Schäfer eine Poetik

5 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 31f.

6 Siehe dazu eingehend Kap. 3.2 u. 3.3, besonders 3.3.3.

7 Meine Verwendung des Begriffs Diskurs zielt auf eine Verschränkung der logisch-scholastischen und rhetorisch-frühneuzeitlichen Bedeutungen hin, also einerseits von Diskurs als einer Metapher für den Prozess des Denkens, „Hin- und Herlaufen des Verstandes", und einerseits von Diskurs als „Gespräch". In der Moderne wird diese Verschränkung von der Haber-

des diskursiven Miteinanders entwickeln. Die Passage präsentiert eine neue, diskursiv-gesellige Funktionalisierung und Rahmung der Echo-Szene, die in der Echo-Forschung ein blinder Fleck zu sein scheint. Für die Folgetexte der Pegnitzschäfer indes stellt sie sich als wegweisend heraus, und auch in anderen poetologischen Kontexten, bei weiteren Gesellschaftsgründungen oder im Rahmen poetisch-geselliger Unterhaltung in verschiedenen Dichterkreisen wirkt sie prägend. Der Echo-Dialog wird zu einem echten Gespräch, in dem verschiedene Themen diskursiv verhandelt werden, und zu einem Medium der Geselligkeit, in dem wiederum Geselligkeitspoetiken ausgehandelt werden. Großen Anteil daran hat die kotextuelle Rahmung, die, gegenüber der sprachlich-formalen Begrenzung im Echo-Dialog selbst, breiteren Raum für debattierende Deutungen gewährt. Bedingung des Diskursivierungseffekts ist daher eine spezifische narrative Einbettung der Echo-Passagen. Im Folgenden sollen mögliche Ursprünge und die Effekte dieser Einbettung skizziert werden.

3.1 Echo als Binnentext in prosimetrischen Erzählungen

Im frühen und mittleren 16. Jahrhundert tritt das literarische Echo fast ausschließlich in Form von eigenständigen Gedichten oder Dialogen auf.[8] Erst in den 1580er-Jahren entwickeln sich Ansätze, Echo-Szenen oder -Gedichte in größere, (musik)dramatische Werke oder epische Erzähltexte zu integrieren. Als besonders wirkmächtig wird diesbezüglich die 1590 erstmals gedruckte Tragikomödie *Il pastor fido* von Battista Guarini angesehen. Zweifellos ist die darin auftretende Echo-Szene, ein Dialog zwischen Silvio und Amor, ein großes Vorbild für viele weitere Texte und besonders musikalische Werke des deutschen 17. Jahrhunderts. Doch in den 1580er-Jahren entstanden noch andere bukolische Großtexte mit Echo-Szenen, so etwa Sir Philip Sidneys *Arcadia*, in welcher ein Echo-Beschrieb aus Sannazaros *Arcadia* in eine Echo-Szene umgewandelt wurde,[9] oder Nicolas de Montreux' monumentale fünf Bücher der *Bergeries de Julliette* (1585–1598).[10]

mas'schen „Diskursethik" als Modell intersubjektiver Verständigung wieder aufgenommen. Helge Schalk: DISKURS. Zwischen Allerweltswort und philosophischem Begriff, in: Archiv für Begriffsgeschichte 40 (1997/1998), S. 56–104, die Zitate S. 103f.

8 Siehe dazu die Beispiele bei Colby und Bolte sowie die umfassende Bibliographie bei Bolte, S. 268–272; des Weiteren siehe Sternfeld: Echo Music in the Renaissance.

9 Vgl. dazu den Beitrag von Aurélie Griffin: Echo, Pastoral Tradition and the Lyric Self in Sir Philip Sidney's *Arcadia* and Lady Mary Wroth's *Urania*, in: Sidney Journal 39.2 (2021), S. 61–85.

10 Montreux: *LE PREMIER LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE. Auquel par les amours des Bergers et Bergeres l'on void les effects differents de l'amour, avec cinq histoires Comiques, racontées en cinq Journées, par cinq Bergeres et plusieurs Echoz, Enigmes, Chansons, Sonnets, Elegies et Stances* [...], Paris 1585; die weiteren Bücher sind bis 1598 erschienen.

Ich tendiere dazu, die Wirkung des *Pastor fido* primär im (musik)dramatischen Bereich zu verorten. Hier werden dieselben oder ähnliche Figurenkonstellationen und Wirkungsabsichten weiterhin rezipiert, variiert und weiterentwickelt.[11]

Für die deutsche Schäferei, als jene größere Form, in welche im deutschen 17. Jahrhundert am meisten Echo-Szenen oder -Gedichte eingebettet werden – und die zugleich eine sehr eigenständige Gattung der deutschen Dichtung darstellt, in welcher die moderne poetische Praxis und Theorie sich in vielfältiger Weise spiegelt –, würde ich hingegen die *Bergeries de Julliette* von Montreux als Vorbild vorschlagen. Aus formaler Sicht ist der Vorschlag eigentlich naheliegend, denn Montreux' Text greift, wenn er auch als Liebesroman angesehen wird, die prosimetrische Form der Ekloge auf, wie sie sich seit Sannazaros *Arcadia* wieder neu etabliert und entwickelt hat. Das auch von Montemayors *Diana* und den pastoralen Werken von Ariosto und Tasso inspirierte Werk verwendet also einen narrativen Prosarahmen, in dem Gedichte, kurze Theaterstücke oder Kurzgeschichten eingebettet sind. Und Montreux' *Bergeries de Julliette* waren gerade im deutschen Raum sehr beliebt.[12] Das zeigen nicht nur die mehrfachen Nachdrucke, sondern auch die Übertragungen ins Deutsche. Der Anstoß zur Übersetzung französischer Schäferromane ging von Jacques Foillet aus, einem Drucker aus Mömpelgard, der sich in enger Verbindung mit Basel und Straßburg der Vermittlung moderner französischer Literatur widmete.[13] Das erste Buch der *Julliette* wurde bereits 1595 von Friedrich Castellio von Basel übertragen,[14] mit zwei weiteren, un-

11 Siehe dazu u.a. Norbert Dubowy: Zur Pastorale in der Oper des deutschsprachigen Raums. Der Ansbacher Narciso von 1697, in: Markus Engelhardt (Hg.): *In Teutschland noch gantz ohnbekandt*. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, Frankfurt a.M. u.a. 1996 (Perspektiven der Opernforschung 3), S. 169–193; Alba Schwarz: „Der teutsch-redende treue Schäfer". Guarinis „Pastor Fido" und die Übersetzungen von Eilger Mannlich 1619, Statius Ackermann 1636, Hofmann von Hofmannswaldau 1652, Assman von Abschatz 1672, Bern/Frankfurt a.M. 1972.

12 Volker Meid: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung. 1570–1740, München 2009 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 5/2), S. 685f.; ob der Erfolg der ersten Auflage von Castellios deutscher Übersetzung (1595) wirklich ausblieb, wie Meid (S. 95) behauptet, wage ich ein wenig anzuzweifeln; einerseits wegen der Wiederabdrucke von Gedichten bzw. Echo-Szenen in den Liedersammlungen von Paul von der Aelst (1602) und Petrus Fabricius (ca. 1605–15); andererseits übersieht Meid, dass das erste Buch schon 1604, nicht erst 1615 (unverändert) wieder abgedruckt wurde (beide Frankfurt a.M.).

13 Renate Jürgensen: Die deutschen Übersetzungen der *Astrée* des Honoré d'Urfé, Tübingen 1990, S. 122f.; siehe auch Meid, S. 681–687.

14 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595.

veränderten Auflagen 1604 und 1615. Die Übertragungen der Bücher 2–5 von Johann Balthasar Burckhardt sowie eine Schatzkammer[15] wurden 1616 und 1617 in Straßburg gedruckt. Von der Beliebtheit des Romans zeugen auch die weiteren Rezeptionsstränge: Nicht nur gelangte eine der Echo-Szenen in Opitz' bekanntes Mustergedicht, sondern schon 20 Jahre zuvor wurden Echo-Szenen aus Castellios deutscher Übertragung in mindestens zwei Liederbüchern wieder abgedruckt.[16] Dass Opitz in der *Poeterey* die „Frantzosen"[17] als Vorbilder für die Echo-Dichtung nur pauschal und nicht beim Namen nennt, scheint mir daher weniger an der größeren Relevanz der namentlich genannten niederländischen Vorbilder,[18] als an der Bekanntheit der *Bergeries de Julliette* – bzw. ihrer Übertragungen – zu liegen.

Wenn man sich die Echo-Szenen ansieht, die ab den 1640er-Jahren in die deutschen Schäfereien eingebettet werden, relativiert sich allerdings der Einfluss der *Juliana* wieder – zumal ihre berühmteste Echo-Szene in der Gedicht-Adaption von Opitz vermutlich mehr Eindruck machte. Die eigentliche Bedeutung liegt, so meine ich, denn auch weniger in den Szenen selbst als in ihrer narrativen und wirkungsästhetischen Funktionalisierung. Dass das Echo-Gedicht, übrigens schon vor Harsdörffer und Klaj,[19] in die deutsche Schäferei integriert wird, ist ausnahmsweise nicht Opitz zu verdanken, der ansonsten mit seiner *Nymphe Hercinie* ein zentrales Vorbild geschaffen hat.[20] Für die Einbettung war, davon gehe ich

15 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616. Burckhardts Übertragung von Montreux' drittem, viertem und fünftem Buch sind ebenfalls in 1616 (3) sowie 1617 (4 u. 5) in Straßburg erschienen. 1617 erschien zudem noch eine *Schatzkammer Aus den Fünff Büchern der Schäffereyen von der schönen Juliana*, eine Blütenlese nach dem Vorbild der *Amadis*-Schatzkammern.

16 Aelst: *Blumm und Außbund Allerhandt [...] Lieder und Rheymen*, Deventer 1602, S. 4–6, 39–41 u. 78f.; Fabricius: *Lauten- & Liederbuch* (ca. 1605–1615), hg. von Jarchow, die Transkriptionen der Echo-Gedichte Bd. 2, S. 316–319. Vgl. dazu Kap. 2.3 meiner Einleitung, S. 28.

17 Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau 1624, Kap. V, Diii.

18 So suggeriert das van Ingen: Echo, S. 10. Bei Opitz namentlich genannt werden Janus Dousa und Johannes (Janus) Secundus, die beide Echo-Dialoge bzw. eine Echo-Gemeinplatzsammlung verfasst haben; Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau 1624, Kap. V, Diii.

19 Z.B. in Philipp Zesen: *Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack oder Götter- und Nymfen-Lust/ Wie sie unlängst in dem Heliconischen Gefilde vollbracht/ auff Lieb- und Lobseeliges Ansuchen Einer dabey gewesenen Nymfen kürtzlich entworffen*, Hamburg: Gundermann/Werner, 1642, zit. nach: Sämtliche Werke III/1, hg. von van Ingen, S. 1–55, das Echo-Lied S. 22–24.

20 Martin Opitz: *Schäfferey Von der Nimfen Hercinie*, Breslau: Müller/Brieg: Gründer, 1630. Siehe dazu Garber: Nachwort; Nicola Kaminski: Prosimetrum. Auf den Spuren einer impliziten Theorie ‚ungebundener Rede' bei Martin Opitz, in: Thomas Althaus/dies. (Hg.): *Spielregeln barocker Prosa*. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ‚ungebundener Rede' in der Literatur des 17. Jahrhunderts, Bern u.a. 2012 (Beihefte zu Simpliciana 7) S. 247–279.

aus, die *Juliana* (oder die *Julliette*) Vorbild. Im Folgenden sollen daher zunächst die Binnentextualität[21] der *Juliana* und die Spezifik ihrer Echo-Szenen als Binnentexte erläutert werden. Ich arbeite dabei vorwiegend mit Castellios deutscher Übertragung des ersten Buches, die, so scheint es mir, gegenüber der französischen Vorlage eine recht eigenständige Konzeption geschaffen hat.

3.1.1 Binnentextualität und Echo in Castellios *Juliana*

Thematischer Schwerpunkt der *Juliana* sind die *Eygenschafften und ungleichen Würckungen der LIEBE*, wie in der Überschrift angekündigt wird.[22] Ein wesentlicher Teil der Handlung besteht darin, dass eine unglücklich verliebte Figur über ihr schweres Schicksal und die Unwägbarkeiten der Liebe klagt, oder aber in verschiedenen Formen versucht, auf ihr Schicksal Einfluss zu nehmen – allerdings meist erfolglos. Das Begehren richtet sich ziemlich zuverlässig auf Objekte, die ihrerseits jemand anderen zum Liebesobjekt erkoren haben, welches aber ebenfalls in jemand anderen verliebt ist, und so weiter. Neben dem Reiz, diese komplexen, ungünstigen und dauernd wechselnden amourösen Verwicklungen darzustellen, scheint eine zentrale Absicht die Herausstellung der affektiven *Würckungen* zu sein, welche bisweilen bedrohlich wahnhafte Züge annehmen. Im Fokus stehen dabei wechselnde Einzelfiguren, die immer wieder von den *ungleichen* (‚wechselhaften, gegensätzlichen') *Würckungen* der Liebe „ungewarnter sachen [...] angesprengt" und „angefochten" werden.[23] Wenngleich mit einem universellen Gefühl konfrontiert, so ist das einzelne Subjekt in der affektiven Bewältigung auf sich allein gestellt. Als Szenerie und Projektionsraum solcher einsamer Liebesreflexionen und -klagen wird zu Beginn der Erzählung eine landschaftliche Topographie des Rückzugs etabliert: eine Felslandschaft und vor allem ein Wald, in welchen

21 Grundsätzlich zur Einbettung von Gedichten bzw. Liedern in epische und (musik-)dramatische Gattungen im 17. Jahrhundert vgl. Werner Braun: Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 100), besonders das Kapitel „VII. Lieder inmitten von Prosa", S. 77–90; Thomas Althaus/Nicola Kaminski: Aspekte einer Theorie barocker Prosa, in: dies. (Hg.): Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen „ungebundener Rede" in der Literatur des 17. Jahrhunderts, Bern u.a. 2012 (Beihefte zu Simpliciana 7) S. 7–21.

22 Zur Konzeption der frz. Vorlage siehe Laurence Giavarini: Écrire la vertu du chef ligueur. Les *Bergeries de Julliette*, Nicolas de Montreux et le duc de Mercœur (1585–1598), in: Emmanuel Buron/Bruno Méniel (Hg.): Le duc de Mercœur. Les armes et les lettres (1558–1602), Rennes 2009, S. 219–236; dies.: La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVIe–XVII siècles), Paris 2010 (Contextes).

23 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, f. 7rf.

sich die Liebenden zurückziehen können,[24] um ihr Unglück zu beklagen. In diesem Locus desertus spielen sich, nicht überraschend, auch die Echo-Szenen ab. Sie bilden, wie in den ersten Teilen dieser Studie bereits erläutert, eine dramatische Darstellungsform des liebesvereinzelten Subjekts.

Neu ist nun, gegenüber den selbstständigen Echo-Gedichten, die umgebende Prosaerzählung. So sind die Echo-Dialoge nicht nur Gedicht, auch nicht nur dramatische Szene, sondern in die Handlung eingebettete Figurenrede, welche auch entsprechend angekündigt wird. Erst im Dialog selbst fehlen dann die Inquit-Formeln; teilweise sind sie durch die abgekürzte Sprechernennung der Drama-Notation ersetzt. Inhaltlich fügen sich die Echo-Dialoge also recht nahtlos in die Prosaerzählung ein, die auch sonst viele Passagen mit Figurenrede, sowohl monologischer als auch dialogischer, aufweist. Gleichzeitig markieren die metrische und teils strophische Gestaltung sowie die entsprechende graphische Hervorhebung die Passagen als eine Art von Binnentext. Damit entsprechen sie einem zentralen Charakteristikum der *Juliana*, die nämlich ihre Liebeshändel und -reflexionen nicht einfach in einer linearen Prosa-Erzählung präsentiert. Formal ist der Text an der von Jacopo Sannazaro zu Beginn des 16. Jahrhunderts neu etablierten prosimetrischen Ekloge orientiert.[25] Die narrative Anlage des Romans wird auf dem Titelblatt folgendermaßen geschildert:

> Die Schäffereyen Von der schönen Juliana. Das ist: Von den Eygenschafften und ungleichen Würckungen der LIEBE/ ein herrliches Gedicht: in gestalt einer History/ von etlichen Schäffern und Schäfferinnen/ auch andern Personen/ gantz künstlich/ mit vielen lieblichen Rheymen/ Rhäterschen/ Liedern/ unnd andern Poëtischen Gedichten/ alle gleiches innhalts/ außgetruckt/ und erstlich in Fünff Tag/ deren jeder sein eygne History hat/ abgetheilt ans Liecht gegeben.[26]

Die *Juliana* erscheint *in gestalt einer History*, einer Prosa-Erzählung, die mit Gedichten, Rätseln und Liedern durchsetzt ist. Inhaltlich gliedert sie sich in fünf Tage, deren jeder als Höhe- und Schlusspunkt wiederum einen Binnentext aufweist, eine umfangreiche, meist ungefähr die Hälfte des Tages ausmachende *eygne History*, die wie die Rahmenerzählung in Prosa vorgetragen wird. Alle Lieder, Gedichte und Geschichten werden von Figuren der Rahmenhandlung vorgetragen, bilden also Erzähl- oder Vortragsformen zweiter Ordnung. Entsprechend

24 Vgl. dazu Kap. 1.2.

25 Zu Sannazaro siehe Thomas Klinkert: Iacopo Sannazaro: *Arcadia*, in: ders. (Hg.): Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang. Vom *Roman de la Rose* bis zu Jorge Semprún, Tübingen 2016 (Otium 3), S. 57–67; zur Übernahme schäferlicher und sentimentaler Liebesromane und -erzählungen siehe Meid, S. 683–714. Zur Sannazaro-Rezeption in der deutschen Schäferei siehe Garber: Nachwort, sowie Kaminski: Prosimetrum.

26 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, Titelblatt.

erscheint die Angabe *von etlichen Schäffern und Schäfferinnen/ auch andern Personen* syntaktisch ambig: Es handelt sich um eine *History* über diese Schäfer:innen, aber auch eine *von* diesen Schäfer:innen *mit vielen lieblichen Rheymen [...] außgetruckt[e]* Geschichte.

Übereinstimmend mit den inhaltlichen Topoi des Binnenerzählens seit Boccaccio präsentiert der Roman zu Beginn eine Gemeinschaft, die auf dem Hintergrund schwerer Kriegszeiten zusammenkommt, um „ihr Hertz und ihr Muht [...] Zurfrewen“ und „an ein Gsellschaft gut [...] Zurichten“ (Vorrede, [2]).[27] Die zehn Schäferinnen und Schäfer leisten einen Treuebund, sich regelmäßig zusammenzufinden und einander Geschichten zu erzählen. Als Zweck dieser geselligen Erzähl- und Vortragsakte scheinen in der Gesamtkonzeption – und explizit in der Vorrede – ein psychosozialer und ein poetischer Schwerpunkt durch: psychosozial die gesellig unterhaltende Vermeidung des Müßiggangs als Ursprung der Liebe und die affektiv ausgleichende Wirkung der Geselligkeit als Trost und Ablenkung vom Liebesschmerz; poetisch das Erproben und Präsentieren von Dichtung in den verschiedensten Formen. Der hohe Stellenwert der poetischen Einleger lässt sich auf dem Titelblatt nicht nur an der prominenten, raumgreifenden Ankündigung, sondern auch an Formulierungen wie *gantz künstlich [...] außgetruckt* oder *lieblichen Rheymen* und *Poetischen Gedichten* ablesen. Inhaltlich passt dazu die Charakterisierung von Juliana und Phyllis, die die Gemeinschaft der Schäfer:innen initiieren und leiten. Das tugendhafte Geschwisterpaar wird als besonders musikalisch vorgestellt, er als zweiter Orpheus und sie zudem als besonders gebildet (3r–4v).

Castellios *Juliana* (und schon Montreux' *Julliette*) weist eine bemerkenswerte Verabsolutierung dieser narrativen Anlage auf. Nicht nur im „offiziellen“ Kreis der Gemeinschaft wird – angekündigt und moderiert – erzählt. Auch die zweite Sphäre der Rahmenerzählung, der landschaftliche Rückzugs-, Reflexions- und Klageraum der liebeskranken Schäfer:innen, erscheint binnentextuell durchwirkt. Wenn das Subjekt von der Sehnsucht überwältigt wird, dichtet es eine Ode oder ein Klagegedicht; wenn es in der Einsamkeit unverhofft ein:e Schäfer:in antrifft, nehmen das beide zum Anlass, einander Geschichten zu erzählen. Ursprung solcher Szenen ist paradoxerweise meist, dass das Erzählen in der Sphäre der Gemeinschaft gestört oder verhindert wird. Im ersten Teil der jeweiligen Tages-Kapitel kommt die Gemeinschaft zwar mehrfach zusammen, erweist sich jedoch fast nie als vollzählig, wodurch die gesellige Unterhaltung aufgeschoben werden muss. Dies stellt sich indes anderweitig als narrativ produktiv heraus, insofern es

27 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595. – Hier und im Folgenden wird die Erzählung nach Folio-Angaben direkt im Fließtext zitiert.

zum Anlass genommen wird, den Fokus von der Gemeinschaft weg- und zur vermissten Person hinzulenken. Für die diegetische Gemeinschaft wird so zwar keine Geschichte erzählt, für das Lesepublikum jedoch fungiert die Abwesenheit der Person als Doppelpunkt für die Geschichte, die diese Person zeitgleich erlebt. Neben den intradiegetischen Erzählungen und Binnentexten ist dies ein weiteres Verfahren, mehrere Einzelgeschichten in *einer* Erzählung unterzubringen. Der Eindruck multipler Erzähl- und Vortragsakte wird zudem verstärkt durch die Eigenart der eigentlich extradiegetisch-heterodiegetischen Erzählinstanz, sich von Zeit zu Zeit als Ich einzuschalten.[28] Die Seltenheit, mit der das geschieht, hat den irritierenden Effekt, dass man sich als Leser:in jedes Mal fragt, ob man gerade unbemerkt in eine intradiegetische Erzählung geraten sei. Auf diese Weise ruft die Erzählinstanz punktuell den Akt des Erzählens ins Bewusstsein.

Exemplarisch für diese narrativen Charakteristika sei hier eine Passage aus der ersten Hälfte des vierten Tages geschildert: Nach einem längeren Gespräch über den richtigen Umgang mit der Liebe treffen der Ritter Filistel und der Schäfer Rusticus auf den Schäfer Arcas, der im selben Moment vom liebeskranken Fortunio – ein angefangener Erzählstrang, der hier erneut aufgegriffen wird – attackiert wird. Beim Anblick von Filistel und Rusticus lässt Fortunio von Arcas ab und verschwindet, worauf Arcas ihnen in zwei Sätzen Fortunios „leidigen zustand und unglücklichen zufall [...] erzellet“. Anschließend und als letzte Handlung des Unterkapitels gehen sie alle drei „auff die Wiesen/ da die Gesellschafft schon beysamen war“ – welche allerdings nicht vollzählig ist, sondern „ihrer sampt der Magdelis warteten“ (464v). Das nächste Unterkapitel beginnt mit der Erklärung, weshalb die Schäferin abwesend sei:

> Magdelis die Schäfferin war zuvor auff der Wiesen gewesen: als sie aber ihren Belar/ ohn welchen sie kaum ein stund bleiben und leben konte/ nicht bey der andern Gsellschafft fande/ gienge sie widerumm ihn allenthalben zusuchen hinweg [...]. (465r)

Statt wieder zur Gesellschaft zurückzukehren, knüpft die Narration nun bei dieser Erklärung an und läuft buchstäblich mit der „hinweg“ gehenden Magdelis fort. Diese gibt zunächst eine lange, zunehmend wahnhafte Liebesklage zum Besten. Plötzlich erblickt sie jedoch eine Nymphe mit einer Laute. Die Nymphe nimmt Magdelis bei der Hand und führt sie auf die Wiese zur Gesellschaft zurück, um dort „gantz künstlich“ ein sechsstrophiges „Liedlein“ zu singen, welches die

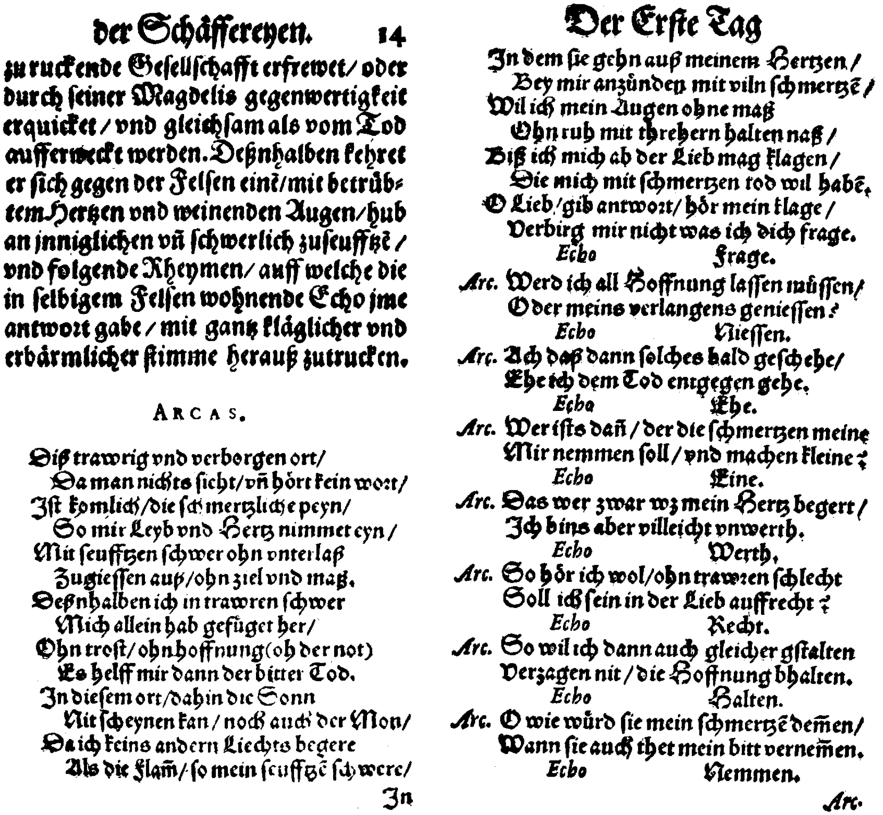
28 Z.B. S. 465v: „Und ich liesse mich leichtlich bereden/ daß auch die Fische im Meere solchen Namen/ den sie unzalbarlich vielmaln gehört/ erlehrnet und nachgesprochen haben“; oder S. 521v: „Und ich glaub/ sie hette gern gewölt/ daß die Julian [...] den Filistel von ihrer Liebe abgewiesen hette [...].“ Häufig wird dabei die Absolutheit von Aussagen relativiert, etwa, wenn es um das Innenleben der Figuren geht.

zuvor melancholische Gesellschaft erfreut und zu einem „Reyentantz“ animiert. Gleichzeitig („in deßn“) geht der Ritter Filistel – und damit auch die Narration – wiederum „von der Gsellschafft nebensich“, setzt sich unter einen Felsen und klagt der Echo sein Unglück (468v). Als er zurückkommt, ist der Tanz eben beendet, und der Schäfer Rusticus trägt ein Rätsel wie auch dessen Auflösung vor, bevor Isabella zur großen Abschluss-*History* des vierten Tages ansetzt (472r).

In diesem narrativen Setting intradiegetischen Erzählens, Vortragens und Rezipierens als gemeinschaftlicher Praxis und narrativer Strukturierung findet sich nun eine Fülle verschiedener Echoszenen. Das Zusammentreffen von Echo-Form und -Szene mit der prosimetrischen, narrativ verschachtelten Textform bildet eine Keimzelle der späteren Deutung und Funktionalisierung des Echos als Medium der Diskursivierung. In der *Juliana* selbst haben die Echo-Szenen allerdings noch einen anderen Status als die Lieder, Rätsel oder Tagesabschlusserzählungen, also die tatsächlich binnenerzählten Formen, die in der Gemeinschaft vorgetragen werden. Trotz der offensichtlichen formalen Analogie zu den Gedichten und der damit einhergehenden graphischen Hervorhebung im Druck ist die Echo-Szene hier noch nicht als Binnentext anzusehen. Die Echo-Szenen sind nicht Gegenstand intradiegetischer Erzählung, sie werden weder anderen Schäferfiguren im Vorbeigehen zum Besten gegeben, noch als Votivgeschenk an die:den Geliebte:n formuliert, geschweige denn als Poesie vor der Gemeinschaft vorgetragen. Narratologisch handelt es sich bei den Echo-Passagen schlicht um Figurenrede.

Dennoch gibt es formale und inhaltliche Parallelen, die die Echo-Szenen in die Nähe der anderen Binnentexte rücken. Zunächst entspricht die metrische und strophische Gestaltung jener der anderen lyrischen Einleger. Für Leser:innen des Romans erscheinen sie sprachlich und graphisch also auf dieselbe Weise hervorgehoben (vgl. Abb. 6). Der Text selbst zieht in gewisser Weise diese konzeptionelle Parallele, wenn er im zweiten Buch das Echo entsprechend einordnet: In den vierten Tag ist unter dem Titel *Opera Poetica Oder Poetische Gedicht d'Schäfferin Juliana* eine knapp 30-seitige Gedichtsammlung integriert, die intradiegetisch als Julianas *Composition unnd gedichts* angekündigt wird. Darin findet sich, als trostvoller Anhang zu zwei Epicedien in Sonett-Form, auch ein Echo-Gedicht.[29] Diese kleine Blütenlese, deren Präsentations- und Rezeptionsebene sowohl intra- als auch extradiegetisch verortet werden kann, verleiht dem Echo-Gedicht denselben poetischen Status wie anderer Binnenpoesie. Als zweiter formaler und narrativer Aspekt tritt, nun wieder in der Rahmenerzählung, die dramatisch-szenische Hervorhebung hinzu. Nicht nur schafft hier die Figurenrede eine Eindringlichkeit. Die typographische Absetzung und das

29 Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 1031f.



der Schäffereyen. 14

zu ruckende Gesellschafft erfrewet/ oder durch seiner Magdelis gegenwertigkeit erquicket/ vnd gleichsam als vom Tod aufferwecket werden. Deßnhalben kehret er sich gegen der Felsen eine/ mit betrübtem Hertzen vnd weinenden Augen/ hub an jnniglichen vñ schwerlich zuseufftzē/ vnd folgende Rheymen/ auff welche die in selbigem Felsen wohnende Echo jme antwort gabe/ mit gantz klägtlicher vnd erbärmlicher stimme herauß zutrucken.

ARCAS.

Diß trawrig vnd verborgen ort/
Da man nichts sicht/ vñ hört kein wort/
Jst komlich/ die schmertzliche peyn/
So mir Leyb vnd Hertz nimmet eyn/
Mit seufftzen schwer ohn vnterlaß
Zugiessen auß/ ohn ziel vnd mas.
Deßnhalben ich in trawren schwer
Mich allein hab gefüget her/
Ohn trost/ ohn hoffnung (ob der not)
Es helff mir dann der bitter Tod.
Jn diesem ort/ dahin die Sonn
Nit scheynen kan/ noch auch der Mon/
Da ich keins andern Liechts begere
Als die Flam̃/ so mein seufftzē schwere/

Jn

Der Erste Tag

Jn dem sie gehn auß meinem Hertzen/
Bey mir anzünden mit viln schmertzē/
Wil ich mein Augen ohne maß
Ohn ruh mit threhern halten naß/
Biß ich mich ab der Lieb mag klagen/
Die mich mit schmertzen tod wil habē.
O Lieb/ gib antwort/ hör mein klage/
Verbirg mir nicht was ich dich frage.
Echo Frage.

Arc. Werd ich all Hoffnung lassen müssen/
Oder meins verlangens genieſſen?
Echo Nieſſen.

Arc. Ach daß dann solches bald geschehe/
Ehe ich dem Tod entgegen gehe.
Echo Ehe.

Arc. Wer ists dañ/ der die schmertzen meine
Mir nemmen soll/ vnd machen kleine?
Echo Eine.

Arc. Das wer zwar wz mein Hertz begert/
Jch bins aber villeicht vnwerth.
Echo Werth.

Arc. So hör ich wol/ ohn trawren schlecht
Soll ichs sein in der Lieb auffrecht?
Echo Recht.

Arc. So wil ich dann auch gleicher gstalten
Verzagen nit/ die Hoffnung bhalten.
Echo Halten.

Arc. O wie würd sie mein schmertzē demē/
Wann sie auch thet mein bitt vernemē.
Echo Nemmen.

Arc.

Abb. 6: Friedrich Castellio/Nicolas de Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana* (1595), erste Echoszene.

Fehlen der Inquit-Formeln suggerieren den Charakter einer Theaterszene, evozieren ein bildliche und klangliche Szenerie, die für die Rezipierenden hervorsticht.

Besonders augenfällig sind die wirkungsästhetischen Charakteristiken, die die Echo-Passagen und v.a. ihre textuelle Umgebung mit den anderen, ‚echten' Binnentexten teilen. Dazu sei nochmals ein Blick auf die Vorrede *An den Leser* und den Anfang des ersten Tages geworfen, wo die Gesellschaft und ihre Aktivitäten vorgestellt werden. Zweck der in Geselligkeit präsentierten Geschichten, Gedichte oder Rätsel wie auch des Singens und Tanzens sei es, Herz und Mut „Zurfrewen" (*Vorrede*, f. [1r]) und gleichzeitig „Müssiggang unnd trägheite zuvermeyden" (10r), deren Gefahren die Schäfer:innen aufgrund ihres Lebenswandels vermehrt ausgesetzt seien. Denn Müßiggang, der hier negativ konnotiert und von der Muße abzugrenzen ist, sei der Ursprung der Liebe mit ihren „Widerwertigkeiten" (7f.). Demge-

genüber werden den Aktivitäten in der Gemeinschaft ausgleichende, affektiv mäßigende Wirkung zugeschrieben, als Beschäftigungsprogramm, aber auch als Trost und Ablenkung vom „trawren“ der Liebe (468vf.). Diese „ehrlichen“ (‚ehrenhaften‘) „kurtzweiln“ werden angekündigt als sinnvoller Zeitvertreib, der präventiv maßvolle Affekte evoziert und, wenn die Liebe doch zugeschlagen hat, kurativ die Affekte wieder mäßigt.

Solche und andere, v.a. kathartische Formen der Psycho-Hygiene spielen sich aber auch in der Gegenwelt zum amoenen Gesellschaftsraum ab, etwa wenn die Schäfer:innen ihr Leid in lautstarken Klagen in die Wildnis hinausschreien. Dies lässt sich nicht nur analytisch konstatieren, sondern der Text kündigt es explizit an, und zwar im Rahmen einer ausführlichen topographischen Beschreibung der erzählten Welt. Mittelpunkt der beschriebenen Landschaft bildet eine idyllische, von Bächen durchzogene Gemeinschaftswiese mit einem grünbewachsenen Brunnen und schattenspendenden Bäumen, als Weideplatz für die Herden und Treffpunkt für die geselligen Aktivitäten. Gegen außen hin ist die Wiese durch drei Sphären abgegrenzt: Wald, Meer und eine Felslandschaft. Deren Beschaffenheit wird im Hinblick auf die affektregulierende Funktionalität beschrieben. Dem Meer wird mit seinem „lieblichen rauschen“ eine beruhigende Wirkung zugeschrieben, die die Schäfer:innen leichter einschlafen lässt und sie „ihres leids hiemit einen theil“ befreit (9rf.). Zum Wald heißt es, die Natur habe „denselbigen mit sonderbarem fleyß dahin gepflantzet/ und so dick und finster beschaffen“, um „der Liebhabenden klagen/ peyn und schmertzen/ zubedecken/ und der mutigen Jugend begierde/ lust und frewde/ zuverhälen und zuverbergen“ (9r). Die Verborgen- und Geborgenheit hat einen konsolatorisch-kathartischen und einen isolierenden Sinn; das kathartische Ausleben der Affekte darf und soll in der „Wildnis“ außerhalb der Gemeinschaft stattfinden.[30]

Während es im Rahmen der Gemeinschaft also gilt, das Affektive durch sinnvolle, poetische „kurtzweiln“ einzuhegen, lässt der Locus desertus die affektive Maßlosigkeit zu, allerdings zeitlich und örtlich begrenzt und letztlich mit dem Ziel, durch den kathartischen Effekt das Subjekt wieder gesellschaftsfähig zu machen.[31] Diese soziale Funktionalisierung zeigt sich besonders in der dritten

30 Zur sozialen Ächtung der Affekte im Echo-Dialog siehe mein Kap. 1.4.2.

31 Zu der Vereinbarkeit von Affekt und Sozialität siehe exemplarisch: Wolfgang Matzat: Frühneuzeitliche Kritik und Kontrolle der Affekte, in: Giulia Agostini/Herle-Christin Jessen (Hg.): Pathos, Affektformationen in Kunst, Literatur und Philosophie. FS Gerhard Poppenberg, Paderborn 2020, S. 493–519; sowie die Sammelbände Steiger u.a. (Hg.); Kann (Hg.); Bremer u.a. (Hg.): Spielräume.

Sphäre, der Felslandschaft, in der die Echos verortet sind. Sie wird zu Beginn folgendermaßen vorgestellt:

> Sie [trey liebliche Bächlin] hatten aber iren ursprung nahe darbey/ und flossen auß etlichen Felsen/ davon die Wiese auff einer seiten gleichsam als mit einer starcken Mauren beschlossen ward: in welchen Felsen trey oder vier Echo (das ist/ Widerhall) wohnen thaten/ welche warüber sie gefragt wurden/ allezeit antwort gaben/ und keinen umbsonst fragen/ oder vergebens rüffen und schreyen liessen. (8v)

Auch hier, in diesen als Wohnstätte verschiedener Echos beschriebenen Felsen, darf man „rüffen und schreyen“, und auch diese Sphäre ist „mit einer starcken Mauren beschlossen“. Die Abgrenzung und Abgeschiedenheit kommt jeweils in den Ankündigungen der Echo-Szenen zum Ausdruck, wenn die Schäfer:innen sich zurückziehen und in den Dialog-Proömien der Locus desertus heraufbeschworen wird.

Doch die Topographie erscheint nicht immer so klar abgegrenzt, wie es die „starcken Mauren“ suggerieren. Schon die „etlichen Felsen“, aus denen die drei Bäche quellen, erwecken einen weniger hermetischen Eindruck, und die spätere narrative Einbettung der Echo-Szenen ist diesbezüglich noch ambivalenter. So kommen etwa die Schäfer teilweise auf die Gemeinschaftswiese, um Echo anzurufen, und befinden sich auch danach wieder auf der Wiese. Knappe Beschreibungen des Rückzugs wie „[er] war [...] von der Gsellschafft nebensich gangen/ unnd hatte sich unter einen Felsen nider gesetzt“ (468v) vermitteln nicht den Eindruck einer wilden, menschenleeren Ödnis oder licht- und schalldichten Abgeschiedenheit. Teils kommen die Schäfer:innen frühmorgens auf die Wiese, um beim Echo-Gespräch zu vermeiden, „daß sie von jemand anderm solte gesehen/ gehört oder verhindert werden“ (521v). Für die Privatheit des Echo-Gesprächs scheint dann weniger die Abgeschiedenheit als die Tageszeit zu sorgen. Der Echo-Locus zeigt zudem vegetative Überschneidungen mit dem amoenen Gemeinschaftsraum, etwa wenn eine Schäferin sich für die Begegnung mit Echo „in das grüne Graß/ zwischen zwen grosse Felsen“ (523r) niedersetzt.

Diese Hybridität von Fels- und Gesellschaftsraum widerspiegelt die affektive Funktionalisierung, die sich auch in einer Art Institutionalisierung des Echo-Dialogs zeigt. Wie bereits im zweiten Teil dieser Studie erläutert,[32] entwickelt sich in der Narration der *Juliana* eine Pluralisierung der Echo-Instanzen, die eine allgemeine Verfügbarkeit und Funktionalität suggeriert. Die „trey oder vier Echo“ stehen jederzeit und jedem:r zur Verfügung, geben „allezeit“ Antwort und lassen „keinen umbsonst“ fragen. Der Zweck der Katharsis kommt zudem in der Thema-

32 Im Kap. 2.4.1.

tisierung der sozialen Rückkunft zum Ausdruck. Beim Ritter Filistel etwa resultiert der Echo-Dialog in den Gedanken, in die Gemeinschaft zurückzukehren:

> Der Rittel Filistel/ war mit der Echo solcher massen ins gespräch kommen/ daß er vermeint er künte nicht mehr dar von lassen: dieweil ihn aber gedeuchte zeit sein/ dz er sich bey den andern Schäffern und Schäfferinnen auff der Wiesen finden solte. (470v)

Das temporäre, aber auch adversativ-kausale „dieweil" suggeriert, dass die kommunikative Dynamik des Echo-Gesprächs den Schäfer zugleich fesselt und zur Rückkehr an den eigentlichen Ort der Kommunikation inspiriert.[33]

Dabei klingt schon Filistels Absicht vor dem Dialog, sein Unglück in der Liebe „ein wenig zubeklagen", weniger nach einer existenziellen Notlage als einem Wunsch nach anregender Unterhaltung – wie er sie dann nach seiner Rückkehr, im geselligen Rahmen, fortsetzt. Noch expliziter als Zeitvertreib wird der Echo-Dialog des Schäfers Arcas angekündigt. Das „Verß dichten" soll ihm, „demnach er der Rheymendichtern zu seiner zeit nicht der schlechteste gewesen", bis zur Rückkehr der anderen Schäfer „die zeit verkürtzern und vertreiben" (13v). Neben der Katharsis-Funktion bringen diese kotextuellen Rahmungen also auch die als Ziel der gesellschaftlichen Aktivitäten formulierte, maßvoll erfreuende „kurtzweiln" ins Spiel. So rücken sie die Funktionalität der Echo-Szenen, trotz deren Vereinzelungs- und Verzweiflungstopik, in die Nähe der weiteren im gesellschaftlichen Rahmen vorgetragenen Binnentexte.

Der in der Echo-Forschung bisher wenig beachtete Roman von Montreux und seine deutschen Übertragungen durch Castellio und später Burckhardt sind für die weitere Entwicklung und Funktionalisierung des Echos im 17. Jahrhundert entscheidend. Besonders die prosimetrischen Schäfereien, aber auch andere Formen geselliger Dichtkunst rezipieren daraus die epische Einbettung des Echos in erzählerisch besondere, von Binnentextualität und deren psychosozialer Funktionalisierung geprägte Textsorten. Während die Echo-Dialoge selbst noch in der Affekt- und Vereinzelungsdarstellung verharren, zeigen sich in der rahmenden Romanhandlung erste Ansätze der Auffassung des Echos als diegetisch-poetische Form und -gesellschaftliche Praxis. Diese Auffassung entwickelt sich später zum Paradigma.

33 Vgl. auch den Dialog des Schäfers Arcas, der mit der Hoffnung angekündigt wird, „ehe er solliches sein Gedicht vollendet/ werde er eintwed's durch die ubrige herzu ruckende Gesellschafft erfrewet/ oder durch seiner Magdelis gegenwertigkeit erquicket" (13vf.).

3.1.2 Belauschtes und erzähltes Echo in den deutschen Schäfereien

In der Gründungsschrift der studentischen Pindus-Gesellschaft Leipzig, *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz Von einer Pindischen Gesellschaft* (1650),[34] findet sich ein armer, liebeskranker Schäfer am „umsträucherten Ufer des Selispe-Stroms“ wieder. In „dem Walde“, in dem „eine zierliche Widerstimme der Echo hauset“ (67),[35] gerät der sehnsüchtige Tyrsis in einen Echo-Dialog. Zunächst überrascht darüber, dass er „in beraubung aller Gesellschaft“ (69) plötzlich jemanden hört („Wer ist der hier zu reden waget sich“, 68), deutet er das Echo zunehmend als Stimme seiner schmerzlich vermissten Geliebten und steigert sich bis zur Gewissheit in diese Illusion hinein. Tatsächlich ist Tyrsis gar nicht so sehr „in beraubung aller Gesellschaft“, doch auf andere Weise, als er sich das vorstellt. Denn der Echo-Dialog spielt sich nicht in topischer Diskretion ab, sondern wird beobachtet und belauscht. Die Schäfer:innen Chrysocomus, Corydon und Galathea sind auf einem Spaziergang in den amoenen Gefilden besagten Flusses Selispe (ein Anagramm für die Leipziger Pleiße) unterwegs und geraten zufällig in die Nähe von Tyrsis. „Hinter dem Laube stehende“ (68) belauschen sie sein Gespräch mit Echo. Nach dem Dialog nimmt Tyrsis zuerst Galathea wahr und meint, es handle sich um seine im Dialog imaginierte Geliebte Delia. Als er jedoch auch die anderen Schäfer erblickt, erschrickt er dermaßen, dass ihm Atem und Worte wegbleiben – während die Gemeinschaft sich vor Lachen nicht mehr einkriegt.

Die belauschte Echo-Szene ist kein Einzelfall. Auch in Texten von Zesen, Helwig, Birken oder Kongehl belauschen diegetische Figuren Echo-Dialoge, manchmal aus sicherer Entfernung, manchmal „hinter das Gesträusicht verborgen“,[36]

34 Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz*, Hamburg 1650. Die Autorschaft Hartmanns (dafür argumentiert z.B. Meid, S. 697) wie auch der „Sitz im Leben“ (Brockstieger, hier S. 172–176) sind umstritten, siehe dazu grundlegend Christiane Caemmerer: Des Hylas aus Latusia Lustiger Schauplatz von einer Pindischen Gesellschaft. Der Bericht über eine Gruppe studentischer Liedermacher im Leizig des 17. Jahrhunderts, in: „Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig“. Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff, hg. von James Hardin und Jörg Jungmayr, Bd. 2, Bern 1992, S. 775–798; sowie Sylvia Brockstieger: Poetisches Wissen. Liebe, Lied und Geselligkeit in *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz von einer Pindischen Gesellschaft* (1650), in: Kai Bremer u.a. (Hg.): Formen der Geselligkeit und ihr historischer Wandel als Herausforderung der frühneuzeitlichen Kulturgeschichte. Das Beispiel Leipzig (zugleich: Daphnis 49.1/2 [2021]), S. 167–187; s. auch unten, S. 249, Anm. 41.

35 Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz*, Hamburg 1650. – Im Folgenden wird die Passage nach Seitenzahlen direkt im Fließtext zitiert.

36 Johann Helwig: *Die Nymphe NORIS. In Zweyen Tagzeiten vorgestellet; Darbey mancherley schöne Gedichte/ und warhafte Geschichte/ nebenst unterschiedlichen lustigen Rätzeln/ Sinn- und Reimenbildern/ auch artigen Gebänden mitangebracht/ DURCH einen Mitgenossen der PegnitzSchäfer [...]*, Nürnberg: Dümler, 1650, S. 24.

wo man, „von andern ungesehen/ alles was sich [...] zutragen mochte/ ansehen und hören konte“.[37] Die verborgenen Beobachter gemahnen bisweilen an die betrügerischen Manipulatoren, die das Eco finto zur Täuschung instrumentalisieren.[38] Die Funktion des Verbergens ist hier jedoch eine ganz andere. Die Beobachtenden beteiligen sich nicht am Dialog, noch nehmen sie in irgendeiner Weise Einfluss auf seinen Verlauf. Dass sie dennoch als beobachtende Rezipierende auftreten, trägt einerseits zur dramatischen Inszenierung der Echo-Szene bei, deren Affizierung dann nicht nur beim Subjekt im Echo-Locus, sondern auch bei den Beobachter:innen wirkt. Andererseits, und darum soll es hier vorrangig gehen, erhält das Belauschen den Stellenwert einer intradiegetischen Rezeption und bildet im weiteren Erzählverlauf die logische Grundlage für das Weitererzählen und -rezipieren. Den beobachteten Echo-Szenen wird, zwischen metaphysischer und poetischer Audition, unterhaltender Charakter zugeschrieben, und sie bilden die Grundlage für das gesellige Gespräch und weitere poetische Praktiken.[39]

Auf eben diese Weise deutet sich die Belauschung des Echo-Dialogs in Hartmanns *Lustigem Schau-Platz* als eine Form von intradiegetischer Rezeption an. Zunächst niederschwellig zeigt sich das am galant-poetischen Sprachregister, mit dem die „zierliche Widerstimme der Echo“ (67) auf dem amoenen Spaziergang angekündigt wird, oder an der „Publikumsreaktion“ der versteckten Schäfer, welche, ganz im Kontrast zur existenziellen Bedeutung des Dialogs für Tyrsis, beim anschließenden Zusammentreffen „das grosse Lachen“ (69) überfällt. Explizit auf die Ebene intradiegetischer Poesie weist die Bemerkung hin, Corydon habe Tyrsis’ und Echos „viel Worte“ nicht nur vernommen, sondern auch „in sein Schreib-Täflein“ (67) aufgeschrieben. Hier zeigt sich im Ansatz der in vielen Texten resultierende Zweck des Belauschens: das Nacherzählen. Indem Corydon die Echo-Szene aufschreibt, bereitet er sie zum Weitererzählen bzw. zum weiteren Poesievortrag auf.

Corydons Andeutung der Option einer späteren Wiedergabe oder Nacherzählung ist insofern ausgeklügelt, als eine solche tatsächlich bereits stattfindet. Denn Tyrsis, das Echo und seine drei Beobachter:innen sind – was meine Interpretation bisher vorenthalten hat – selbst Gegenstand einer intradiegetischen Erzählung. Die ganze Szene wird aber nicht durch Corydon, den Besitzer des Schreibtäfel-

37 Kongehl: *Trauer-Hirten-Spiel*, s.l. 1674 u. 1675, zit. nach Kongehl: *Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil*, Stettin/Königsberg [ca. 1685], S. 13.

38 Z.B. bei Burckhardt/Montreux: *Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch*, Straßburg 1616, S. 392f.

39 Vgl. dazu u.a. Christian Meierhofer: Erzählen und Wiedererzählen. Zur Verfahrensweise des Barockromans, in: Thomas Althaus/Nicola Kaminski (Hg.): *Spielregeln barocker Prosa*. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen „ungebundener Rede“ in der Literatur des 17. Jahrhunderts, Bern u.a. 2012 (Beihefte zu Simpliciana 7), S. 23–41.

chens, nacherzählt, sondern – was die potentiellen Wiedergabeakte vermehrt – durch die Schäferin auf besagtem Spaziergang, Galathea. Ausgangspunkt der Rahmenhandlung ist, nach einer scherzhaften Unterhaltung über Liebe und Liebschaften, die Aufsplittung der Pindus-Gesellschaft, deren männliche Mitglieder sich zum Ballspiel, die weiblichen aber in einen „anmutigen Garten" (66) begeben. Hier zieht sich Galathea in ein heimliches Gespräch mit Delia zurück. Letztere fragt ihre „Edelste Gespielin" um ihre Einschätzung von Tyrsis' Treue – der Protagonist der Echo-Szene ist also Delias Geliebter. Aus dieser Frage resultiert Galatheas Erzählung der beobachteten Echo-Szene, die als Beweis dafür dienen soll, dass Tyrsis „unverfälschetes Lieben zu dir [Delia] träget" (69).[40]

Wie existenziell seine Bedeutung für die zwei Liebenden auch sein mag, weist das Gespräch der Schäferinnen wiederum zahlreiche Signale einer gesellig unterhaltenden Funktion auf. So wird die Episode mit einer Szenerie des Lustwandelns angekündigt, in der die „Damen" ihren Geliebten „Kränzlein" flechten und „das Uhrwerck ihrer Zungen [...] ergehen" lassen (66f.). Der unterhaltende Charakter der Echo-Episode ist dabei evident: als Szenerie, die sich visuell und akustisch vor Augen stellt; als besondere und überraschende Dichtform; als spannende und witzige Unterhaltung. Mit Spannung wartet man ab, ob Tyrsis das Echo doch noch als solches erkennt, amüsiert sich ob dem Wissensvorsprung über seine Naivität, bewundert aber auch seine Treue, leidet mit, wenn er fast zu Tode erschrickt – und lacht am Ende mit den Beobachter:innen mit. Die Szenerie ist prädestiniert zur intradiegetischen Erzählung in geselliger Runde, wie sie im *Lustigen Schau-Platz* regelmäßig gepflegt wird. Auch hier haben wir es, wie bei den Pegnesischen Erstlingen von 1644/45, mit einer Gründungsekloge zu tun, die in fiktionalisierter Weise ihr Gesellschaftsprogramm inszeniert.[41] Als Binnentexte werden Poesie-Einlagen, Nacherzählungen und sogar die Satzungen der Gesellschaft in die Erzählung eingebettet, wobei sowohl die Einlagen als auch die daran anschließende Konversation zwischen Unterhaltung, Kunstausübung, poetischer Didaxe und Reflexion oszillieren. So wird auch Galatheas Echo-Geschichte durch

40 Vgl. die Analyse oben im Kap. 2.4.2.

41 Siehe dazu Caemmerer: Des Hylas; und Brockstieger, besonders S. 181–184; Dietmar Schubert: „Weil immer eine Kunst die ander' liebt und ehrt". Der Beitrag des Leipziger Dichterkreises zur Herausbildung einer deutschsprachigen Kunstdichtung, in: Hartmut Laufhütte (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Teil I, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), S. 635–644; zur Frage, ob es eine solche Gesellschaft überhaupt gab, bzw. zur Relevanz der literarischen Konstruktion und Inszenierung einer solchen Gruppe siehe Werle: ‚Barocke' Lyrik, Kap. 8: Praktiken der Geselligkeit und die Entstehung von Literatur, S. 97–110, hier S. 101f. und 105f.; sowie Wolfgang Adam: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, in: ders. (Hg.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28), S. 1–16, der von „inszenierte[r] Geselligkeit spricht", hier S. 16.

die Erzählinstanz als typische Konversation nach „Jungfrauen art“ eingeordnet, die, wenn sie „zusammen gesellet“, über allerhand Themen „redende/ die zeit verbringen“ (69).

Prominente Vorbilder für solche (nach)erzählten Echo-Szenen finden sich in der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* (1645), dem bereits vorgestellten[42] zweiten Teil der Nürnberger Pegnesischen Gründungsschrift, die zusammen mit dem *Pegnesischen Schaefergedicht* (1644) generell *das* inhaltliche und formale Vorbild der in den folgenden Jahrzehnten entstehenden zahlreichen deutschen Schäfereien darstellt.[43] Die *Fortsetzung* enthält zwei Echo-Szenen, die beide Bestandteil von Binnenerzählungen sind. In der Rahmenhandlung der ersten Szene geht der Pegnitzschäfer Floridan mit seiner Herde im Umland von Nürnberg spazieren, in der Absicht, andere „Weidgenossen“ aufzusuchen und mit ihnen „Lust“ zu „verüben“.[44] So trifft er auf den Mitschäfer Klajus und unterhält sich mit ihm. Als dieser ihn danach fragt, weshalb und wie er „sich von der Saal an unsre Pegnitz erhoben/ und was sonsten eigentlich der Ort seiner Geburt sey“,[45] erzählt Floridan von seiner inzwischen kriegsverwüsteten Geburtsstadt Eger, seiner Kindheit in Nürnberg, vom Hirtenleben, das ihn an die Saale (nach Jena) geführt hatte, und schließlich von seiner Rückberufung nach Nürnberg. Die Binnenerzählung parallelisiert den Beginn des *Pegnesischen Schaefergedichts*, wo das Schicksal von Floridans Gesprächspartner im Fokus gestanden hatte: Auch Klajus war als Kriegsflüchtling in die Hirtengefilde Nürnbergs gelangt, und auch er war unterwegs in ein Gespräch mit Echo verwickelt worden.[46]

Die Erzählweise gestaltet sich in der ersten und zweiten Ekloge jedoch unterschiedlich: Klajus’ Geschichte wird, inklusive der Echo-Begegnung, durch die Erzähl-Instanz in der dritten Person erzählt. Floridan hingegen im zweiten Teil erzählt selbst von seinem Schicksal, wobei er zugleich seine eigene Geschichte und durch die Parallelisierung gewissermaßen erneut jene seines Gegenübers erzählt. Und die erzählte Echo-Szene richtet sich nicht nur ans Gegenüber, sondern an den ganzen Orden und darüber hinaus. Denn während Klajus’ Echo-Dialog im *Schaefergedicht* eine einfache Prophezeiung darstellte (der heimatlose Klajus

42 S.o. die Einleitung zu diesem 3. Teil.

43 Dazu Garber: Nachwort, S. 20*, und besonders Jürgensen: Melos conspirant; siehe auch Christiane Caemmerer: Vier Hochzeiten und ein Todesfall. Schäferliche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert, in: Andreas Keller u.a. (Hg.): Theorie und Praxis der Kasualdichtung in der Frühen Neuzeit, Amsterdam 2010 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 43), S. 197–210.

44 Birken/Klaj: *Fortsetzung der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 1.

45 Ebd., S. 15.

46 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. [6].

werde „des Glükes Fussteig“ nun in der Pegnesischen „Kunst“ finden),[47] zeigt sich die Szene in der *Fortsetzung* als weitaus komplexer und folgenschwerer für die Hirten des neuen Dichterordens. Floridans Echo-Dialog präsentiert eine ganze Gesellschafts-Poetik, die weitererzählt und zu einem Konsens werden soll.[48] Diese poetische Prominenz kommt dem Echo in den Schäfereien immer mehr zu. Die Echo-Szene wird nicht mehr nur von einer vereinzelten Figur im Echo-Locus erlebt, sondern sie wird beobachtet, weitererzählt, im Vortrag rezipiert und wiederum neu ‚ver-dichtet‘. Sie wird zur Poesie – bis hin zur poetischen Selbstreflexion.

3.1.3 Diegetisches Dichten, Vortragen, Rezipieren

Die bisher besprochenen Echo-Szenen waren stets als Episoden der Handlung zu verstehen, denn sie vermittelten – auch wenn sie nacherzählt wurden – das Erleben einer oder mehrerer an der Handlung beteiligten Figuren. Floridans nacherzählte Echo-Begegnung etwa beschreibt als Teil seiner Biographie den Weg nach Nürnberg, die Berufung und Aufnahme in den Dichterorden und dessen Poetik. Der Adressat Klajus erfährt so etwas über die Vergangenheit seines Mitschäfers und wird dabei an seinen eigenen Werdegang erinnert. Zugleich bereitet die Szene auf die Relevation der Ordens-Poetik vor, die in der zweiten Echo-Szene angedeutet und anschließend expliziert und umgesetzt wird. Auch Galatheas Erzählung von ihrer Belauschung des Dialogs zwischen Echo und Tyrsis fungiert nicht nur als unterhaltendes Exemplum, sondern beschreibt Tyrsis’ Erleben analeptisch als einen Teil der Handlung, der der unsicheren Delia die Treue ihres Geliebten beweisen soll.

Nun weisen die prosimetrischen Erzählungen jedoch auch Echo-Passagen auf, die sich nicht als dialogische Figurenrede in die Histoire einordnen lassen, sondern die als Poesie-Einlagen zu verstehen sind. Das heißt, sie werden nicht als Nacherzählung vergangener Erlebnisse der Plot-Figuren, sondern als Gedichte oder Lieder aufgefasst und als solche vorgetragen und rezipiert. In einer 1675 gedruckten Hochzeits-Ekloge von Johann Ludwig Faber findet sich eine solche Gedicht-Einlage. Der Protagonist der Ekloge, der Pegnitzschäfer Ferrando (alias Faber), lässt den Brautleuten ein Lobgedicht zukommen und erhält dafür vom Bräutigam eine Gegengabe in Form einer „Brieff-Rolle“. Dem Bräutigam selbst sei diese „von der Pegnesischen blum-Genossschafft“ zugeschickt worden, und er

47 Ebd., S. [6]f.

48 Siehe dazu eingehend Kap. 3.3.3 und 4.2.2.

wolle, „als ein Mit-Glied“, seinen Mitschäfer Ferrando „nicht unbegrüsst vorbey gehen“ lassen.[49] Ferrando, die mitanwesende Nymphe und die Hirtenknaben entsiegeln die Blätter begierig, und Ferrando beginnt, die erste poetische Gabe, ein Echo-Gedicht von Floridan, vorzulesen. Dieses beschreibt hochartifiziell eine Echobegegnung des Bräutigams als eine allegorisch verschlüsselte Weissagung aus dem Grab seiner verstorbenen Ehefrau Helena, welche ihm die zukünftige Ehe mit einer zweiten Helena prophezeit.[50] Sowohl die materielle Gestalt als aufgeschriebener Text und poetisches Geschenk, als auch der Vortrag vor Publikum machen deutlich, dass die Einlage als Poesie verstanden wird. Ferrandos Reaktion nach dem Vortrag zielt zudem – trotz des dominanten Bezugs auf den Anlass der Schrift – sogleich auf die aemulierende Artifizialität des Gedichts ab. Floridans „Sinn-Lust-Spiel“ zeige offensichtlich, dass sein „Geist nichts gemeines gebähret“; die „Kunst-fündigkeit“[51] des Gedichts übertreffe sein eigenes poetisches Hochzeitsgeschenk bei weitem. Nach dieser Laudatio fährt die Gemeinschaft fort, sich gegenseitig die Gedichte der anderen Schäfer des Ordens aus der Briefrolle vorzulesen.

Eine narrativ ganz anders eingebettete Form eines intradiegetischen Echo-Gedicht-Vortrags findet sich in einem zweiten Beispiel, in Zesens Prosaekloge *Rosen-Wälder Vorschmack* von 1642. Das Echo-Lied erscheint hier in einem mythisch-arkadischen Kunstraum, als idealisierte Inszenierung von Dichtung, vorgetragen durch eine musizierende Nymphenfigur. Die von den „Lust“-Erfahrungen der Widmungsträgerin[52] inspirierte Handlung der Schäferei beginnt mit einem Aufzug verschiedener Götter, welche von den Nymphen besungen werden, und zahlreicher singender Schäfer:innen. Der Aufzug hat in seinem Beschrieb etwas Visionsartiges: Der homodiegetische Ich-Erzähler (das Dichter-Alias) scheint zwar mittendrin, aber eine Interaktion zwischen ihm und den Göttern, Nymphen oder Schäfer:innen findet nicht statt. Als der Spuk vorüber zu sein scheint und „alles gantz stille“ ist, hört er „in dem Gebüsche einen sehr anmuthigen Toon einer Lauten mit welchem sich ein schöner Discant vermählet hatte“ (21).[53] Er nähert sich und erblickt eine „Jungfer oder Nymfe“ (22) von einzigartiger Schönheit. Die Schil-

49 Johann Ludwig Faber: *Feyerliches Vermählungs-Fest Deß WohlEdel-Fürtrefflichen DAFNIS und seiner an Geblüt und Gemüth gleichEdlen DAFNE/ Begangen und Besungen Von dem Pegniz-Blum-Hirten Ferrando*, s.l. [ca. 1675], Biij.

50 Eine eingehende Analyse dieses Gedichts findet sich im Schlussteil dieser Studie (Poetischer Nachhall, S. 439–444).

51 Faber: *Feyerliches Vermählungs-Fest*, s.l. [ca. 1675], Biijv.

52 Zesen: *Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack oder Götter- und Nymfen-Lust*, Hamburg 1642, erläutert in der Vorrede die Widmung an die Dichterin Dorothea Eleonora von Rosenthal, s.u.

53 Zesen: *Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack oder Götter- und Nymfen-Lust*, Hamburg 1642. – Im Folgenden wird die Passage nach Seitenzahlen direkt im Fließtext nachgewiesen.

derung von Nymphe und Schauplatz gemahnt an eine Ekphrasis, in welcher sich Natur und Kultur verschränken. Die Nymphe sitzt unter einem grünen Baum an einem Tisch, der „mit einem schönen geblühmten Teppich bedeckt“ (24) ist, auf welchem ein Pult mit einem aufgeschlagenen Buch steht. Auf einem kleineren Tisch daneben liegen zwei in Samt und Gold eingebundene Bücher. Alles ist gerahmt von Rosenstöcken, die „die Künstliche Natur [...] mit mancherley Farben gepflantzet“ (25). Die Nymphe, deren Haare als „des süßen Westwindes Lustiges Spiel“ beschrieben werden, spielt und singt, mit „Vollkommenheit und Zierde“ (22), ein Echo-Lied mit Lautenbegleitung.

Bereits die narrative Rahmung hat es mehrfach angedeutet, und nun wird es in der graphischen Gestaltung des Liedes noch deutlicher: Es handelt sich nicht um eine diegetische Begegnung einer Figur mit dem Echo, sondern um vorgetragene, gesungene Poesie. Unter der hervorgehobenen Überschrift mit Untertitel (*Lied. Auff Echonische Art.*) erscheint das Gedicht in abgesetzten und nummerierten Strophen. Die Echo-Antworten erwecken weniger den Eindruck naturimitierender, spontaner Lautspiegelungen als geformter Verse. Sie sind regelmäßig zweihebig und in Trochäen verfasst und erhalten jeweils eine eigene Zeile, wo sie immer an die identische Position eingerückt sind. Die Auffassung als Poesie zeigt sich zudem an der Distanz der singenden Nymphe zum lyrischen Ich. Die Nymphe selbst hat sich, wie man erfährt, der Keuschheit verschrieben, sodass eine Identifikation mit den im Lied besprochenen Liebeshändeln unwahrscheinlich scheint. Sie tritt als singende Dichterin auf, und dies in einem mythischen, die Poesie idealisierenden Szenario, das, wie schon die erste Szene, visions- und auditionsartig erscheint.[54]

Die homodiegetische Erzählerfigur wagt zunächst nicht, den Vortrag zu stören. Als der Nymphe jedoch beim nächsten Lied eine Lautensaite reißt und sie stattdessen die Schreibfeder zur Hand nimmt, um an ihrem Tisch „vielleicht ein Lied oder sonst etwas zu tichten“ (24), kann er seine Neugierde nicht mehr im Zaum halten und nähert sich ihr. Nun erkennt er sie als jene Nymphe, die er „schon vorlängst vor die zehnde Muse gehalten“ (25) hatte. Erst hier verdeutlicht sich der lebensweltlich-poetische Bezug der gesamten Episode: Die Nymphe ist das fiktive Alias der Widmungsträgerin des *Rosen-Wälder Vorschmack*, der schlesischen Dichterin Dorothea Eleonora von Rosenthal. Zesens *Rosenwälder* sind eine Antwort auf ihr 1641 gedrucktes Erstlingswerk, die Schäferei *Poetische Ge-*

54 Wie so häufig bei Zesen vermittelt das Echo-Gedicht zudem den Eindruck eines poetischen Spiels mit den Topoi, vgl. Kap. 2.4.3.

danken An Einen Der Deutschen Poesie sonderbahren Beförderern,[55] in welcher ihr Schäferinnen-Alias mit einer befreundeten Schäferdichterin konversierend und dichtend die poetischen Vorbilder Opitz, Buchner und Zesen gefeiert hatte. Zesens Gegengabe beinhaltet nun ebenfalls nicht nur eine Widmung, sondern eine fiktionalisierte Inszenierung der Dichterin, deren narrativ eingebettete poetische Werke ein *Vorschmack* sein sollten auf alles Künftige, was sie poetisch noch leisten würde.[56] Die idealisierte Nymphe präsentiert dem Autor-Alias also die Dichtung ihres lebensweltlichen Alias' Rosenthal. Anschließend kommen Schäfer und Nymphe ins Gespräch, worauf der Schäfer auch eigene poetische Exempla zum Besten gibt. Auf diese Weise präsentiert Zesens Schäferei die Poesie Rosenthals dem Lesepublikum, mit Reverenz von und Einbettung unter ihresgleichen.

Als drittes Beispiel für intradiegetisch eingebettete Poesie in Echo-Form sei ein Gedicht aus der Schäferei *Floridans Kriegs- und Friedens-Gedächtnis* (1650)[57] vorgestellt, an dem die fiktionalisierten Pegnitzschäfer Klajus und Floridan sowie einige weitere Schäfer des Nürnberger Ordens beteiligt sind. Die Erzählung beginnt mit einem Spaziergang Floridans, auf dem er einige Mitschäfer antrifft. Die Begegnung fängt mit einer monologischen Klage an und mündet in einen ausführlichen Dialog über den Krieg. Als Alcidor hinzustößt, nimmt das Gespräch eine neue Wendung, denn er verkündet den Mitschäfern den Frieden. Die Stimmung hellt sich merklich auf, und es werden zahlreiche poetische Willkommensgrüße an den Frieden gerichtet. Allmählich setzen auch wieder die charakteristischen, scherzhaften Neckereien zwischen den Schäfern ein. So spöttelt die Gesellschaft nach Floridans Liebesgedicht an die „liebreiche Irene", die Friedenspersonifikation, er könne es „nicht unterlassen", bei jedem Thema seine „Liebesgrillen [...] einzumängen", und vermutlich habe er unter dem Pseudonym Friedhild eigentlich „eine der Hirtinnen" angesungen, denn man habe ihn schon oft verliebt gesehen (176).[58] Er suche eben so lange, bis ihn sein Urteil zum richtigen „Port" führe, verteidigt sich Floridan, worauf Strephon einwirft, die Liebe sei ja blind – was Ersterer vehement bestreitet. Klajus spöttelt weiter, Floridan habe sicher auch eine Ausrede, wenn sie ihn darum

55 Dorothea Eleonora Rosenthal: *Poetische Gedancken An Einen Der Deutschen Poesie sonderbahren Beförderern, geschrieben in Breßlau*, [Breslau?] 1641; siehe dazu van Ingen: Philipp von Zesens zehnte Muse.

56 Die Forschung ist uneins darüber, ob sie tatsächlich schon 1642 verstorben ist, oder noch bis 1649 gelebt hat; Jean M. Woods: Dorothea von Rosenthal, Maria von Hohendorff and Martin Opitz, in: Daphnis 11.3 (1982), S. 617–618.

57 Sigmund von Birken: *Floridans Kriegs- und Friedens-Gedächtnis* (1650), in: ders.: *PEGNESIS*, Nürnberg 1673, S. 122–210, das Gedicht S. 178–182.

58 Ebd. – Im Folgenden wird die Passage nach Seitenzahlen und ggf. Strophe/Vers direkt im Fließtext nachgewiesen.

bitten würden, „etwas von deinen Liebesgedanken in einem Hirten-Liedlein“ mitzuteilen. Tatsächlich lehnt Floridan mit den folgenden Worten ab:

> Ihr habt zu befehlen! (antwortete er) aber vor dißmal habe ich nichts in vorraht/ von dem/ was ihr verlanget/ nämlich von materie meiner zu lachen/ und von speisen eures Gespöttes. Sagte ichs nicht (sagte Klajus) daß er ausflucht finden würde? Aber/ damit gleichwol vor dißmal unser verlangen nicht gar hungers sterbe/ so will ich eine von dergleichen deinen Gedanken-trachten/ mit welcher du jüngsthin/ zwar unwissend/ meine Ohren und Augen gespeiset/ in dem Gefäß meiner Worte/ (wann etwan von den deinen mir etwas entfallen wäre) allhier anrichten und auftragen.
>
> 60. Wol dann! (sagte der andre [Floridan]) ich weiß nicht/ was du wirst vorbringen können. Doch/ auf solche weise/ werde ich zugleich Gast und Wirt seyn. Es wird sich erweisen! versetzte Klajus/ fienge darauf an/ und sange/ wie folget:
>
> 1. Floridan der Schäfer kam/
> an die schlanke Pegnitz wieder/
> wo vordessen schon sein Nam
> durch beliebte Hirten-Lieder
> weit und breit erschollen war. [...] (177f.)

Der Inhalt des 15-strophigen Gedichtes ist folgender: Gelockt von der „Lust der Heyden“ begibt sich Floridan in sein „Baumgezelt“. An diesem Ort, wo er seit „drey Herbst’“ nicht mehr gewesen war, „fiel ihm alles wieder ein“ (178f., 3,8): Er erinnert sich an sein früheres Flötenspiel und Singen und gleichermaßen an seine unglückliche Liebe zu Charis. Seine einst in die Baumrinden geritzten Gedichte lassen ihn die „alte[n] Wunden“ (5,3) wieder fühlen, worauf er, ab Strophe 5 als lyrisches Ich fungierend, in Klagen ausbricht. In Strophe 6 schaltet sich Echo ein und mahnt den Klagenden, sich zu beherrschen. Statt darauf einzugehen, fragt Floridan, wer sich hier denn hören lasse, worauf sich das Echo gleichzeitig als Natur-Metonymie und als zum Dichterorden zugehörig darstellt.[59] Offenbar ohne recht verstanden zu haben, verdächtig Floridan das Echo daraufhin, Nebenbuhler um seine Charis zu sei, was die Stimme verrätselnd sowohl bestätigt als auch negiert. Als Echo verstummt, „sinnt“ Floridan dem Gespräch „nach“ (11,2) und bricht nochmals in Klagen aus, mit der abschließenden topischen Bitte an den Wind, die Seufzer zur Geliebten zu tragen. In der letzten Strophe setzt wieder die heterodiegetische Erzählinstanz ein und berichtet, Floridan habe „diesen Reim [...] in alle Bäum“ (15,8) geschrieben.

Zunächst ließe sich auch hier von einer belauschten Echo-Szene ausgehen, die vom Rezipienten Klajus zu anderer Gelegenheit als Poesie wiedergegeben

59 Vgl. dazu die eingehende Interpretation in Kap. 3.3.1.

wird. Allerdings erscheint das Gedicht hier nicht nur qua Vortrag und Gedicht-Form als Poesie, sondern wird zusätzlich ‚ver-dichtet', indem Klajus der ursprünglichen Echo-Szene einen zusätzlichen narrativen Rahmen verleiht (Str. 1–5,2 u. 15). Das Dichten setzt indes nicht erst in dieser Vortragsszene ein. Zunächst scheint es, Floridans „Gedanken-trachten", die Klajus belauscht habe, ließen sich als „Erleben" des Schäfers einordnen. Andererseits heißt es aber, Klajus wolle mit seinem Vortrag das „verlangen" der Schäfer nach einem „Hirten-Liedlein" von Floridan stillen, und die Beschreibung, Floridan hätte mit seinen Gedanken jüngst „meine Ohren und Augen gespeiset", impliziert, dass er die Szene bereits beim Belauschen als Poesie aufgefasst hatte. Dafür spricht auch die Inquit-Formel „Also sange Floridan" (15,1) in der Schlussstrophe.

Im Gedicht selbst zeigen sich Erleben und Poesie ohnehin auf untrennbare Weise ineinander verwoben. Das Erleben geht ganz in seiner Funktion für die Dichtung auf. Bereits der Ort, an den sich der Schäfer begibt, ist als Dichter-Idyll beschrieben, durch die Erinnerungen an früheres Dichten und Musizieren und durch die Rindengedichte – die er einst selbst in die Bäume geritzt hatte –, aber auch mit seiner typischen, die Inspirationsvorstellungen der Pegnitzschäfer aufnehmenden Kulisse der Abgeschiedenheit im Baumzelt, der klingenden Natur im Bächlein oder der prosperierenden Allianz von Natur und Kultur im Kräuterbeet. Auf diesem Hintergrund erweckt der in Strophe 6 einsetzende Echo-Dialog zugleich den Eindruck einer Klage-Szene wie auch des Stegreifdichtens über seinen Kummer. Metadiegetisch setzt bereits hier die mehrfache, auf verschiedenen Textebenen wiederkehrende Rezeption des Gedichtes ein, und zwar durch die amoene Natur-Szenerie. Die Bestandteile der Landschaft, die Felder, Wälder, Bächlein, der Wind, die „stumme[n] Bäum'" bilden die Adressaten seiner Klagen, und sie hören ihm auch explizit zu: „Flora kam/ ihm zuzuhören" (15,4).[60] Hinzu kommen, wenn Floridan „diesen Reim" am Ende „in alle Bäum" (15,8) ritzt, potentielle zukünftige Lesende. Nota bene erscheint der Dichter-Schäfer in der Szene selbst als Rezipient seiner eigenen Produktion, denn er entdeckt im Muße-Ort, was er Jahre zuvor selbst „in die Bäum geschnitten" (4,2).

Die Rezeption setzt sich produktiv fort, wenn Klajus das Gedicht beim Vortragen neu dichtet. Die Andeutung in seiner Ankündigung, er werde Floridans „Gedanken-trachten [...] in dem Gefäß meiner Worte/ (wann etwan von den deinen mir etwas entfallen wäre) allhier anrichten und auftragen" (178), bezieht man auf den ersten Blick auf die rahmenden Strophen. Doch bei genauem Hinsehen wird klar, dass das Gedicht mit Blick auf die Autorschaft weiteren Interpretationsspielraum bietet. Denn nicht nur in den rahmenden Strophen wird von Floridan in

60 Siehe dazu eingehend die Kap. 2.1.2f.

der dritten Person berichtet („Floridan der Schäfer kam/ | an die schlanke Pegnitz wieder“, 1,1), sondern auch die Strophen, in denen Floridan klagt und mit dem Echo dialogisiert, sind von Inquit-Formeln und weiteren, häufig auf Floridan hin fokalisierten Beschrieben in der dritten Person („Bald der Hirt bey sich begunt | allem diesem nachzusinnen“, 11,1f.) durchzogen. Klajus' Anknüpfung vom „Gefäß meiner Worte“ ist also wörtlicher zu nehmen, als es zunächst den Anschein macht, das „anrichten und auftragen“ durchaus als produktives Weiterdichten aufzufassen.

In der an den Gedichtvortrag anschließenden Unterhaltung wird nochmals deutlich, wie sehr bereits das ursprüngliche Gedicht als Kunstübung aufzufassen war. Floridan spricht über sein Gedicht zunächst als „mein Lieben“, korrigiert sich aber sogleich: „oder vielmehr dieses mein Gedichte“, und erklärt, dieses „allein zur Poesy-übung geschrieben“ zu haben, „massen mir darbey gar nicht heiß gewesen“ (182). Was Floridan als Protagonist des Gedichtes erlebt, interessiert also weniger im Hinblick auf die erlebten Affekte, als auf deren poetische Ausschöpfung und Rezeption.[61] In ähnlicher Weise weist Alcidor in seinem abschließenden Urteil auf die poetische Funktionalisierung hin, wenn er „solche Liebesgrillen“ lobt, „weil sie“ Floridans „gute Poesy redend machen“ (183). Das Echo-Gedicht kann insofern als ein Paradigma einer derartigen Stilisierung angesehen werden, als die topische Liebesvereinzelung letztlich vollends in ihrer inspirativen Funktion aufgeht.

In der Vorführung allerdings sollen, wie schon in der Rezeption des eigenen Rindengedichts, die dargestellten Affekte durchaus bewegen. Floridan vollzieht hier selbst den Rollenwechsel vom „Wirt“ zum „Gast“ (178) und betont, wie sehr das Gedicht durch seinen vortragenden „Anwalt“ Klajus lebendig geworden sei: Sein [Floridans] Herz sei „durch die ohren“ ein „entbrennt-vermeintes“ (183) geworden. „Vermeint“, in der Imagination, soll das Gedicht die Zuhörenden berühren und erfreuen. Dadurch wird es letztlich wieder zum Gegenstand der poetischen Reflexion, wie die anschließende Unterhaltung im Dichterkreis illustriert. Schon Floridan sinnt im Gedicht selbst über die Echo-Antworten nach und versucht sie zu deuten, und im Anschluss wird das Gedicht einer gemeinschaftlichen Reflexion unterzogen. Dabei spielt auch der Unterhaltungsfaktor eine Rolle. Floridans scherzende Tiefstapelei etwa, die Schäfer seien nun durch die „anhörung“ des Gedichts für ihr Gespött bestraft worden, zieht ein Register geselliger Kurzweil, ebenso wie die „alten grillen“, die in der Vorführung nun auch ihn selbst

61 Möglich wäre aber auch eine Lesart als Bescheidenheitstopos, in dem Sinne, dass es sich nur um eine handwerkliche Übung gehandelt habe, bei der ihm „gar nicht heiß gewesen“ (182), also keine große Inspiration im Spiel gewesen sei.

„belustigen“ (183). Gerade am polyvalenten Begriff der „Lust“ wird jedoch evident, wie die Unterhaltung in diesen pegnesisch-poetologischen Texten dezidiert poetische Ziele verfolgt. Wenn zu Beginn des Gedichts die „wehrte Hirten-Schaar“ und die „Lust der Heyden“ Floridan „zu den Weiden“ lockt, ist mit „Lust“ (1,5–8) nicht nur die Schönheit und das Wohltuende der Umgebung gemeint, sondern die Atmosphäre, die zum Dichten inspiriert.

Die drei Szenen aus drei verschiedenen Schäfereien haben gezeigt, wie aus dem intradiegetischen Nacherzählen von beobachteten Echo-Szenen zunehmend Szenerien des intradiegetischen Poesievortrags kreiert werden. Die gedichtimmanenten Gründe liegen dabei nicht nur in der Affektivität der Echo-Szene, sondern auch in der wiederholt betonten Kunstfertigkeit des Echo-Verfahrens, mit dem die Schäferdichter ihr Können unter Beweis stellen können. Die Möglichkeit, in der poetisierten Echo-Szene Nacherzählung und poetisch anspruchsvolle Form zu verschränken, macht das Echo-Gedicht zu einer attraktiven Option intradiegetischer Poesie. Die poetisch anspruchsvollen Formen werden zudem gerne intradiegetisch kommentiert, komplementiert und diskutiert, fördern also die gesellige Konversation, die in diesen Schäfereien so häufig zur Darstellung kommt.

Bei der Echo-Poesie setzt die Konversation allerdings in der Regel nicht direkt auf einer formalästhetischen Ebene an, sondern beginnt mit der basalen Frage, was die Echo-Instanz mit ihren rätselhaften Antworten eigentlich gemeint haben könnte. Zunächst sind es also die knappen, auf das erste Hören hin oft unverständlichen Antworten, die einen Diskursivierungs-Effekt zeitigen. Dieser Rätsel-Charakter und die damit einhergehende Beförderung der poetischen Geselligkeitspraktiken[62] sollen im folgenden Kapitel erläutert werden.

62 Zur zentralen Rolle der Geselligkeit in der Literatur des Barock siehe: Rosmarie Zeller: Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers „Gesprächspielen“, Berlin/New York 1974 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 58 [177]); Antje Arnold: Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin/Boston 2012 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 73); Jean-Daniel Krebs: Harsdörffer als Vermittler des „honnêteté“-Ideals, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 287–311; Schilling; Dorothea Hofmann: Delectatio, Pan und Pegnitz. Die Frauenzimmer Gesprächsspiele von Georg Philipp Harsdörffer, in: Christian Kaden/Volker Kalisch (Hg.): Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik, Essen 2000 (Musik-Kultur 7), S. 41–52; Caroline Emmelius: Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin 2010 (Frühe Neuzeit 139); Brockstieger; im Bereich der Musik: Werner Braun: Concordia discors: Zur geselligen Musikkultur im 17. Jahrhundert, in: Wolfgang Adam (Hg.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28), S. 93–111.

3.2 Rätseln und Deuten

Angefangen bei seiner schwer fassbaren Ontologie, über seine verklausulierte Sprechweise, bis hin zu der ihm zugeschriebenen Fähigkeit der Prophetie eignet dem Echo ein „rätselhaft-geheimnisvoll[er]“[63] Charakter. Von der zeitgenössischen Faszination dieses Rätselcharakters zeugt etwa die breite Rezeption von Harsdörffers Echo-Rätsel aus dem *Simson*, welches das Echo nicht nur als zu entschlüsselndes Rätselmotiv wählt, sondern zugleich Echos Rätselhaftigkeit selbst zum Thema macht.[64] Hier soll aber zunächst weniger die enigmatisch-geheimnisvolle, vielschichtige Struktur des literarisierten Echo-Phänomens zur Debatte stehen, die, besonders in geistlichen Texten, bisweilen der Vermittlung von komplexem Wissen dient.[65] Vielmehr soll die sprachliche Verrätselung in den Echo-Dialogen und ihre diskursive Funktionalisierung ins Zentrum rücken.

Auch die Verrätselungen im Echo-Dialog stehen bisweilen im Dienst eines Erkenntnisgewinns. Wichtiger als das resultierende Wissen ist aber, besonders für die in diesem Kapitel im Vordergrund stehenden Schäfereien, der Prozess der Deutung. Zu den poetischen Praktiken, die diese prosimetrischen Gattungen fiktiv inszenieren, gehört nicht nur die Stegreifdichtung, die Vorführung und die Rezeption von Poesie, sondern auch ihre Diskursivierung. Wenn auch nicht in derselben analytischen Tiefe wie die Gesprächsspiele, zeigen doch auch die Rahmenerzählungen wiederholt poetologisches Interesse. Die von den Figuren geführten Gespräche[66] bewegen sich in einem scherzhaft-galanten Register und erfüllen damit den Zweck geselliger Unterhaltung, die aber der poetischen Erkenntnis nicht im Weg steht – *au contraire*. Der gesellig-poetische Dialog repräsentiert, wie in der Forschung schon vielfach festgestellt wurde, ein Ideal der zugleich ungezwungenen und lehrreichen Unterhaltung.[67] Die Gespräche werden häufig initiiert von der Frage, was das eben vorgetragene Gedicht oder Lied zu bedeuten

63 Van Ingen: Echo, S. 15.

64 Vgl. dazu den Anfang meines Kap. 4.1.3, S. 352–355.

65 Siehe dazu die Kap. 4.1.2f.

66 Siehe dazu eingehend das übernächste Unterkapitel 3.2.2.

67 Siehe dazu Ernest W. B. Hess-Lüttich: Art. Dialog, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gregor Kalivoda u.a., Bd. 2, Berlin/Boston 1994, Sp. 606–621, hier Sp. 612; sowie August Langen: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600–1900), Heidelberg 1966 (Annales Universitatis Saraviensis. Reihe Philosophische Fakultät 5); Zeller: Spiel und Konversation; dies.: Spiel mit Wissen; Arnold; Italo Michele Battafarano: Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern, in: ders. (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 267–286; Krebs; Hofmann; für das Mittelalter bis zum 16. Jahrhundert siehe Emmelius.

habe. Beliebt sind daher, neben den sprachlich experimentellen Formen, poetische Einleger mit rätselhaftem Charakter. Das Echo-Gedicht mit seinen verknappten Antworten ist prädestiniert zur poetisch-diskursiven Auslegung, denn es erfordert eine stete Deutungsleistung.

Das zeigt sich auf allen Rezeptionsebenen, nicht nur für die Leser:innen der Schäfereien, und auch nicht nur für das diegetische Publikum. In erster Linie sind es Echos Dialog-Partner:innen, die zur permanenten Deutung und Reflexion herausgefordert werden, denn das Fortführen eines kohärenten Dialogs ist nur durch ständige Interpretation der Echo-Antworten möglich. Dabei vereindeutigt das Subjekt auch Unklarheiten oder Mehrdeutigkeiten, indem es unter Annahme einer bestimmten Bedeutung den Dialog fortführt. Bisweilen fragt es aber nach, wie die Echo-Antwort zu versteheni, wie in dieser Passage aus der *Juliana*:

Arc. Wer ists dann/ der die schmertzen meine
Mir nemmen soll/ und machen kleine?
Echo Eine.
Arc. Das wer zwar wz mein Hertz begert/
Ich bins aber villeicht unwerth.
Echo Werth.
Arc. So hör ich wol/ ohn trawren schlecht
Soll ich sein in der Lieb auffrecht?
Echo Recht.[68]

Die erste Echo-Antwort erscheint verhältnismäßig eindeutig, sodass Arcas ohne Auslegung weitere Überlegungen anstellen kann. Die zweite Echo-Antwort, die Correctio „unwerth" – „Werth", gibt dem Schäfer schon mehr zu denken. Im nächsten Distichon formuliert er daher seine Annahme relativierend („wol") und als Nachfrage: „So hör ich wol [...]?" Diese erweitert die syntaktisch naheliegende Bedeutung ‚du bist es wert' um den Aspekt, sich noch als „werth" (z.B. ‚integer') erweisen zu müssen, indem er „auffrecht" ist in der Liebe. Arcas' Deutungsvorschlag wird von Echo durch einen sinnverwandten Begriff in doppelter Weise bestätigt: „Recht".

Deutungsprozesse sind also aufgrund der Unterdetermination der Echo-Antworten schon dem Dialog selbst inhärent und können dort auch noch wesentlich ausführlicher ausfallen.[69] Zugleich machen die knappen Antworten, die sowohl ein Bedeutungsvakuum als auch eine Vielfalt semantischer und syntakti-

68 Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595., f. 14v.
69 Z.B. Castellio/Montreux: *Die Schäffereyen von der schönen Juliana I*, Mömpelgard 1595, im Echo des Filistel, f. 469rf.: „Wie soll ich mit der sach umbegehen/ | Daß ichs auffs beste thue versehen? | Echo Sehen. | Fil. Sehen muß ichs/ und schawen an/ | Ehe ich sie kan zu eygen han. | Kein ding man je begeren that/ | Das man zuvor nicht gsehen hat."

scher Anschlussmöglichkeiten mit sich bringen, das Echo-Gedicht attraktiv für Deutungsspiele. Seine Art, in Andeutungen zu sprechen, der Bedarf der Auslegung und die daraus resultierenden gesellig-poetischen Praktiken machen es mit der Form und Praxis des barocken Rätsels vergleichbar. Tomas Tomasek hat für die mittelalterliche und frühneuzeitliche Gattung des Rätsels vier Kriterien festgehalten: Zum einen eine dezidierte, intendierte Verschlüsselung mit bestimmten, wiederkehrenden Techniken;[70] zweitens die prinzipielle „Lösbarkeit" der rätselhaften Aussagen als einer integralen Voraussetzung der gelehrt-geselligen Praxis;[71] drittens eine spezifische Kombination von „Verschlüsselung" und „Fragehandlung", d.h. von illokutiven Rezeptionssignalen, die ebenfalls auf diskursive Rätsel-Praktiken hinzielen;[72] und viertens schließlich das Spiel-Kriterium, das im antiken und mittelalterlichen Rätsel noch ein Akzidens darstellte, sich im barocken Rätsel mit der Einbettung in die galante Konversation[73] jedoch zu einer dominanten Textfunktion entwickelt.

Im Folgenden werden zunächst einige Techniken der Verschlüsselung erläutert, die bestimmte Ausprägungen von Echo-Dialogen in die Nähe des Rätsels rücken. Das Hauptaugenmerk soll aber schließlich auf den mit dem Rätsel verwandten Kontexten und Praktiken der diskursiven Deutung liegen.

3.2.1 Verschlüsselungen

In seinem Vorwort zur *Simson*-Rätselsammlung erläutert Harsdörffer einige Typen und Techniken von Rätsel und Verrätselung, auf die, so scheint mir, auch in Echo-Texten zurückgegriffen wird. Insgesamt betont Harsdörffer immer wieder den dunklen, komplexen und raren Charakter von Rätseln, die Obscuritas, ein seit der Antike vorherrschendes Ideal von Rätseln.[74] Vorbilder seien dabei Ge-

70 Zu Verschlüsselungstechniken des Rätsels vgl. Tomas Tomasek: Das deutsche Rätsel im Mittelalter, Tübingen 1994 (Hermaea. Neue Folge 69), S. 27–49; siehe auch Eva Locher: Das Rätsel als literarische Form. Zu einigen Sangspruchstrophen in ‚Singûfs Ton' und den *Wartburgkrieg*-Strophen im ‚Schwarzen Ton' der Jenaer Liederhandschrift, in: Julia Frick/Carolie Rippl (Hg.): Dynamiken literarischer Form im Mittelalter, Zürich 2020 (Mediävistische Perspektiven 10), S. 87–104.

71 Zum zwingenden Kriterium der Gattung Rätsel, ein „prinzipiell auflösbarer Text" zu sein, Tomasek: Das deutsche Rätsel, S. 27f.

72 Siehe dazu ebd., S. 49–54, besonders S. 53.

73 Vgl. ebd., S. 9–12 und 24, sowie Tomas Tomasek: Zur Geschichte des deutschen Rätsels mit einem Blick auf das 17. Jahrhundert, in: Simpliciana 36 (2014), S. 221–240, hier S. 231.

74 Georg Philipp Harsdörffer: *SIMSON/ Begreiffend hundert vierzeilige Rähtsel*, in: *NATHAN und JOTHAM: Das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte/ Zu sinnreicher Ausbildung der waaren*

schichten, „welche so viel schwerer/ soviel die Begebenheit seltner und unbekanter“.[75] Nachzuvollziehen ist das besonders an Harsdörffers IV. Kategorie, den „Gleichniß/ welche schwerlich abzusehen“.[76] Die Beispiele, die er dafür gibt, wirken deshalb so kryptisch, weil ihre Komponenten aus völlig unterschiedlichen Bedeutungsfeldern stammen – wie jenes von Simson (dem Namensgeber der Rätselsammlung), das beim ersten Hören absolut sinnlos erscheint.[77] Echo-Worte, die kommunikationspragmatisch zusammenhangslos sind, erwecken genau einen solchen „Schein der Unmöglichkeit“.[78]

Als Echo-Beispiel, das seinen Rätselcharakter mit der Obscuritas erzielt, lässt sich ein Dialog aus Birkens und Klajs *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* (1645) anführen, der die dialogisierenden Schäfer – und wohl *prima vista* auch die zeitgenössischen Rezipierenden – ratlos zurücklässt. Die Echo-Szene ist Teil einer Diskussion darüber, wer sich im Dichterwettstreit die Krönung verdient habe. Nachdem sich das „Gerücht“ (Fama) eines Urteils entzogen hatte, beschließen die Schäfer, „dem Gegenhall“ ihre „Strittigkeit vorzutragen“.[79] Im ersten Dialog-Teil rät ihnen Echo, sich nicht zu streiten und den Dichterkranz zu zerteilen. Die Schäfer geben zu bedenken, dass der Kranz so seine Ruhm-Funktion verlöre, und fragen, was denn nun sein Sinn sei:

Kl.[ajus] Wem kan er/ lieber/ also nützen?
E. all so nützen.
Wann seine Wind-und Bindung wird zerstört?
Er kan so nicht beym Scheitel sitzen.
E. eitel sitzen.
Ja/ eitel wird er seyn/ wann ihn ein Riß verheert.
E. Riß verehrt.
Str.[efon] Was thun wir dann nun mit dem Krantz?
E. nit dem Krantz.

Gottseligkeit/ wie auch aller löblichen Sitten und Tugenden vorgestellet: Samt einer Zugabe/ genennet SIMSON/ Begreiffend hundert vierzeilige Rähtsel/ Durch ein Mitglied der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschafft, Nürnberg: Endter, 1650, Aaijf.; vgl. Tomasek: Das deutsche Rätsel, S. 11.

75 Harsdörffer: *SIMSON/ Begreiffend hundert vierzeilige Rähtsel*, in: *NATHAN und JOTHAM*, Nürnberg 1650, Vorrede, Aaijv.

76 Ebd., Aaiijv.

77 Tomasek führt das Simson-Rätsel aufgrund der zu geringen Informationsdichte als Beispiel für ein praktisch unratbares Rätsel an; Tomasek: Das deutsche Rätsel, S. 17.

78 Burghart Wachinger: Rätsel, Frage und Allegorie im Mittelalter, in: Ingeborg Glier u.a. (Hg.): Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur, Stuttgart 1669, S. 137–160, S. 140f.

79 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 29.

Wem wird er/ wann er wird von uns entwunden/ werden?
E. bunt den Wehrten.
Wem wird er/ sag/ nach Würden gantz?[80]

Während der Anfang des Dialogs noch verständlicher war und die Hirten die Anweisung, den Kranz zu zerteilen, verstanden hatten, wird es hier mit jeder Echo-Antwort undurchsichtiger. Die Antwort, der Kranz könne „all so nützen" (‚auf diese Weise allen nützen'), scheint den Hirten zwar noch verständlich, aber, wie die Nachfrage suggeriert, unplausibel. Die zweite Antwort „eitel sitzen" verstehen sie nicht in ihrer ganzen Tragweite, und ab der dritten fällt ihre Reaktion zuerst ratlos, später amüsiert und schließlich spöttisch aus. Die Nymphe urteile falsch und wolle sie bloß verhöhnen, lautet Klajus' Fazit. In der an den Dialog anschließenden Unterhaltung stellt sich allerdings mehr und mehr heraus, dass Echos Antworten weder sinnlos noch falsch waren, sondern die Interpretation der Schäfer unzureichend.

Entsprechend Harsdörffers Rätsel-Definitionen und -Beispiele arbeitet die Passage mit gezielter Verdunkelung durch unkontextualisierbare Begriffe und entlegene Bedeutungsfelder. Echos Behauptung „Riß verehrt" stellt zwei Konzepte nebeneinander, die nichts miteinander zu tun zu haben scheinen, die Zerstörung und den Ruhm. Für den Konnex braucht es, auch für die Leser:innen, die nachträgliche Auslegung der Hirten, die erörtert, wie der zerlegte Kranz seine Ehr-Funktion neu wahrnehmen könne und wie seine Blumen zur „Verehrung", zum Geschenk an die Neumitglieder würden.[81] Im Dialog selbst bleibt diese Stelle unkommentiert und offensichtlich unverstanden, genauso wie die nächste Antwort „bunt den Wehrten", die semantisch nur an die bereits unverstandene Verehrung anschließt. Entsprechend treffen die Hirten in dieser Dialogphase keine deutenden Annahmen mehr, sondern stellen nur noch Nachfragen – nach dem, was eigentlich bereits beantwortet, aber nicht verstanden wurde: „Was thun wir dann nun mit dem Krantz?" Die letzte Frage der Passage, „Wem wird er/ sag/ nach Würden gantz?", bestätigt, besonders mit dem letzten Wort „gantz", dass die Hirten „so klug als wie zuvor" sind, insofern sie weiterhin davon ausgehen, der Kranz könne seine Funktion nur unversehrt wahrnehmen. Sie stufen die Antworten Echos als sinnlos ein und erkennen erst später, in der Unterhaltung der Rahmenerzählung, ihre Funktion, etwas Gewichtiges anzudeuten.[82]

80 Ebd., S. 30f.

81 Zur Deutung des Begriffs „Riß" als Aemulatio-Metapher auf dem Hintergrund der Kriegssituation vgl. das Kap. 4.3, S. 378, sowie, ausführlicher, Leimgruber: Nürnberg 1644/45.

82 Vgl. dazu meine Anmerkungen zur „Fragehandlung", S. 261 u. 267f.

Eine weitere Rätseltechnik, die in Echo-Passagen immer wieder zur Anwendung kommt, besteht darin, das Irrelevante als das Relevante auszugeben, das Akzidentielle in den Mittelpunkt zu rücken. Diese Technik bespricht Harsdörffer unter dem Stichwort „tunkle Beschreibung", die er folgendermaßen charakterisiert:

> III. Ist der Rähtsel eine tunkle Beschreibung und bestehet solche in einer gantzen Meinung/ und vielen Worten/ welche sich alle zu ihrer Deutung fügen müssen. [...] und ist allein dieses zu bemerken/ das man zur Zeit die Sache von zufälligen Beschaffenheiten/ beschreibet/ oder nur halb vermeldet/ und dardurch den Handel zu verbergen suchet.[83]

Daneben, dass gewisse Dinge „nur halb vermeldet" werden, ist für den Rätselcharakter entscheidend, dass man „die Sache von zufälligen Beschaffenheiten/ beschreibet", dass man also nicht die essentiellen Eigenschaften des Rätselmotivs, sondern seine akzidentiellen Charakteristiken in den Vordergrund rückt, um zunächst auf eine falsche Fährte zu locken.[84] Eine damit verwandte Form der Irreführung ist das „Worträtsel", bei dem ein „Wort in einem andern Verstand gebrauchet wird/ als es lautet".[85] Hier wird, statt mit Eigenschaften des Gegenstandes, mit der Semantik von Begriffen irregeführt. Mit „als es lautet" meint Harsdörffer die primäre Bedeutung eines Begriffes, quantitativ oder situativ. Die naheliegende, sich aufdrängende Bedeutung soll durch ihr unmittelbares Sinnangebot die zu entschlüsselnde Bedeutung zunächst verschleiern und erst dann, wenn die Konstellation als Ganzes sinnlos bleibt, das Knobeln nach „einem andern Verstand" auslösen.

Eine solche begriffliche Irreführung lässt sich eins zu eins in Birkens/Klajs Echo-Dialog nachvollziehen. So etwa an der Antwort auf den Einwand, der zerstörte Kranz könne ja nicht mehr beym „Scheitel sitzen": „eitel sitzen". Klajus versteht „eitel" als *vanus*, ‚nichtig, unnütz', wie er im nächsten Vers zu verstehen gibt: „Ja/ eitel wird er seyn/ wann ihn ein Riß verheert". Diese Semantik nimmt nicht nur zeitgenössisch eine dominante Stellung im Bedeutungsspektrum

83 Harsdörffer: *SIMSON/ Begreiffend hundert vierzeilige Rähtsel*, in: *NATHAN und JOTHAM*, Nürnberg 1650, Aaiijv.

84 Harsdörffers Erläuterungen widersprechen m.E. Tomaseks These zu den sich aufdrängenden Deutungen im Rätsel, wonach es ein Irrtum der Rätselforschung sei, dass solche auf eine falsche Fährte locken würden, weil die Rezipierenden wüssten, dass das sich Aufdrängende „mit Sicherheit auszuschließen" sei; Tomasek: Das deutsche Rätsel, S. 57. Mit Sicherheit unzutreffend ist dies für den Echo-Dialog, bei dem das Offensichtliche häufig nicht falsch, sondern eine (teils weniger relevante) von mehreren Bedeutungen ist.

85 Harsdörffer: *SIMSON/ Begreiffend hundert vierzeilige Rähtsel*, in: *NATHAN und JOTHAM*, Nürnberg 1650, Aaiij.

ein,[86] sondern bestätigt auch Klajus' Vorannahme, ist also doppelt naheliegend. Auch das Echo scheint daran anzuknüpfen, jedoch nicht in Bezug auf den Kranz, sondern auf das „sitzen" des Kranzes auf einem Haupt, das aus seiner Sicht unnütz ist. Doch damit sendet es widersprüchliche Signale, denn seine weiteren Antworten suggerieren durchaus einen Nutzen des Kranzes.

Diese Widersprüchlichkeit animiert dazu, das semantische Spektrum von „eitel" weiter auszuloten: ‚rein, froh, stolz'.[87] Seine positiven Konnotationen spielen auf die dichterische Sublimierung des Kranzes an, der nicht mehr unnütz auf einem einzigen stolzen Kopf sitzen soll, sondern an einen Baum zu hängen kommt.[88] Von dort löst die Dichtergesellschaft jedem neuen Ordensmitglied eine Blume aus ihm heraus, welche schließlich als Stickerei auf einem Ordensband zur Verewigung gelangt. Die Ehre der Dichterkrönung wird allen Mitgliedern zuteil, der Stolz wird zu einem gemeinschaftlichen. Der Kranz findet so sein „eitel sitzen", seine ‚reine', eigentliche Bestimmung. Diese Überwindung von Vorannahmen und ko(n)textuell primären Sinnangeboten, die schichtweise Freilegung von sekundären Semantiken ist beim Echo Teil eines längeren – häufig dialog-externen – Auslegungsprozesses.

Eine weitere Art der Verschlüsselung, die im *Simson*-Vorwort unerwähnt bleibt, sich jedoch in den Rätsel-Beispielen und auch in anderen Texten Harsdörffers niederschlägt, ist das etymologische Rätsel, verwandt mit dem Fremdsprachenrätsel. Auch diese Technik findet, wenn auch seltener, in Echo-Texten Anwendung. Ein Beispiel dafür ist der kurze Echo-Chor im vierten Akt von Buchners Ballett-Oper *Orpheus und Eurydice* (1638). Es handelt sich um einen wohl mehrfach wiederholten Chor der Bäume und Felsen:

BEUME: Wo ist, den wir loben?
FELSEN: Oben.

BEUME: Waß für nahm ist ihm erkiest?
FELSEN: der ist.[89]

86 Vgl. dazu Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *leer*, Bd. 12, Sp. 507–514, hier die Abschnitte 5–7.
87 Ebd., s.v. *eitel*, Bd. 3, Sp. 383–389, Abschnitte 3 u. 5.
88 Ein bei den Pegnitzschäfern mehrfach verwendetes Emblem der Naturinspiration, variiert mit der Panflöte, die im Baum hängt; so auf dem Titelblatt von Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber.
89 August Buchner: *Ballet. Bey Churfürst Johann Georgen des Andern gehaltenen Beylager* (1638), zit. nach: Deutschsprachige Orpheus-Libretti des 17. Jahrhunderts, hg. u. komm. von Olga Artsibacheva u. Christiane Hansen, 2 Bde., Stuttgart 2015f. (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 349f.), Bd. 1, S. 2–33, Akt IV, hier S. 26.

Das kleine Gotteslob gestaltet sich als amplifikatorisches Frage-Antwortspiel zwischen vier Bäumen und zwei Felsen, die laut Regieanweisung selbst die Tanzenden sind und dabei die „verse theilß auss den Baumen, theils auß den Felsen art eines Echo erschallen“ lassen. Das erste Echo „Oben“ weist, noch unverstellt, in Richtung ‚Aufenthaltsort‘ des Schöpfers. Die zweite Antwort erschließt sich jedoch nur Rätsel- oder Theologie-Kundigen. Stellvertretend für den „nahm“, den Gottesnamen, entgegnen die Felsen die Übersetzung seiner aramäischen Etymologie: „der ist“. Hebräisch JHWH wird häufig auf das aramäische Verb „hwh/hjh“, ‚leben, existieren, dasein, wirksam werden‘ zurückgeführt.[90]

Zwischen dem Worträtsel, das auf der „Ausdrucksseite“[91] verschlüsselt,[92] und der Echo-Antwort liegt schließlich auch die technisch-formale Analogie auf der Hand. Diese sprachmateriale Verwandtschaft deutet auch Harsdörffer an, wenn er in den *Frauenzimmer Gesprächspielen* das Echo in einem Zug mit verschiedenen Worträtseln nennt.[93] Anagramm, Palindrom oder Akrostichon arbeiten wie das Echo mit dem Laut- und Buchstaben-Inventar des Ausgangswortes.[94] Beim Logogriph erinnert das Weglassen, Hinzufügen oder Ändern einzelner Buchstaben an das Weglassen von Anfangsbuchstaben oder -silben in den Echo-Antworten (*Scheitel – eitel*). Für die Scharade werden wie beim Echo Wörter in Teile oder Silben zerlegt, und das Rebus-Rätsel greift auf das Echo-Prinzip der Homophonie zurück. Die in den Poetiken regelmäßig diskutierten graphematischen Lizenzen reglementieren dieses Spiel mit der Sprachsubstanz. Der zentrale Unterschied zu den Worträtseln ist jedoch, dass dort die Technik zugleich den Schlüssel zur Lösung darstellt. Wenn die Art der Verschlüsselung durchschaut wird, führt das zum Ausgangswort als (Teil-)Lösung des Rätsels zurück. Beim Echo jedoch ist das Ausgangswort bereits bekannt, und die Technik der Echo-Abspaltung spielt für die Entschlüsselung keine Rolle.

Damit ist schon angedeutet, dass es, bei allen erläuterten Gemeinsamkeiten des Echos mit dem Rätsel, auch Eigenheiten gibt, welche das Echo vom Rätsel ab-

90 Artsibacheva, S. 68.

91 Heike Bismark/Tomas Tomasek: Art. Rätsel, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York ^{3}2007, Bd. 3, S. 212–214, hier 212.

92 Wobei Tomasek darauf hinweist, dass viele Rätsel auf ausdrucksseitige Verschlüsselung verzichten, während Rätsel ohne Inhaltsmerkmale absolut rar seien; Tomasek: Das deutsche Rätsel, S. 42.

93 So im Spiel *CCIV. Die Dichtkunst*, in: Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele* V, Nürnberg 1645, S. 16–59, hier 23.

94 Auch der Beschrieb der Worträtsel im *Simson*-Vorwort gemahnt an den Abspaltungs- und Neugliederungsprozess der Echo-Antworten; Harsdörffer: *SIMSON/ Begreiffend hundert vierzeilige Rähtsel*, in: *NATHAN und JOTHAM*, Nürnberg 1650, Aaijvf.

grenzen. Der Echo-Dialog hat, auch wenn er gegenüber einem „normalen“ Dialog stets etwas mehr Interpretationsleistung verlangt, immer Anteile eines auf Verständlichkeit angelegten Dialogs, die unverschlüsselt sind. Wenn sich der Grad der Verschlüsselung plötzlich erhöht, ist das für die Dialogpartner:innen teils überraschend. Bisweilen erkennen sie die Verschlüsselung gar nicht als solche, sondern überlassen die Enträtselung den intra- oder extradiegetisch Rezipierenden. Wenn das Subjekt im Echo-Dialog aber Deutungsversuche macht, so geht das, rätseluntypisch, in formaler Verknüpfung mit weiterer Verschlüsselung vor sich, vergleichbar mit einer Verschränkung von Allegorie und Allegorese. Ein weiterer Unterschied zum Rätsel besteht im Begriff der ‚Lösung‘, der für das Echo nicht ganz treffend erscheint. Zwar entspricht auch das Echo der „charakteristischen Doppelnatur“ von Verschlüsselungen, gleichzeitig zu verhüllen und zu kennzeichnen.[95] Im Unterschied zum Rätsel aber, das – besonders im Barock – prinzipiell lösbar sein muss, um der geselligen Spielfunktion zu entsprechen,[96] ist beim Echo eine *eindeutige* Dechiffrierung nicht immer möglich und vielleicht auch gar nicht wünschenswert. Denn hinter einer Echo-Verrätselung steht häufig nicht ein einziger Begriff, sondern eher ein weiteres Konzept, wie bei der besprochenen Passage aus Birkens und Klajs *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*. Mehrdeutigkeit steht dann nicht nur im Dienst der Verschlüsselung, sondern kann für die zu suchende Wahrheit, Moral oder Handlungsanweisung durchaus sinnstiftend sein.

Wenn es aber, wie Tomasek erläutert, „für das abendländische Rätsel keine gattungsmäßig festgelegten Textstrukturvorschriften gibt“,[97] das entscheidende Kriterium hingegen die Kombination von Struktur *und* Funktion sei, ist der Vergleich mit dem Rätsel dennoch aufschlussreich. Beim barocken Echo prägen sich nicht nur beide Kriterien, die strukturelle Verschlüsselung und die funktionelle „Fragehandlung“,[98] ganz entschieden aus, sondern werden, im Unterschied zu

95 Tomasek: Das deutsche Rätsel, S. 31.

96 Das ist eine Tendenz, die sich vor allem in der frühen Neuzeit und besonders im Barock herauskristallisiert, siehe Tomasek: Das deutsche Rätsel, S. 27f. Neben der historisch konstanten Bedingung, dass eine Lösung vorhanden ist, erhalten auch die Kriterien der Ratbarkeit (genug Information, nicht zu anspruchsvoll) und Verfügbarkeit (verfügbares [gruppenspezifisches] Spezialwissen) höheres Gewicht; ebd., S. 13, 18–20 u. 24. Laut Tomasek ist dafür auch die Massenproduktion von Rätselsammlungen verantwortlich, welche das Rätselwissen und die Rätseltechniken allgemeiner verfügbar macht. Zu Harsdörffers Rätseltheorie siehe Hans-Joachim Jakob: „Damit der Räthselliebende Leser sich so viel leichter darein finden könne“. Harsdöffers Rätseltheorie in den Paratexten von *Nathan und Jotham*, in: ders./Hermann Korte (Hg.): Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliografie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005, Frankfurt a.M. u.a. 2006 (Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte 10), S. 213–226.

97 Tomasek: Das deutsche Rätsel, S. 55.

98 Siehe dazu oben, S. 261.

den älteren Echo-Texten, auch in ein Gleichgewicht gebracht. Mit der Vervielfachung der diegetischen Rezeption in den prosimetrischen Schäfereien, aber auch mit der Diskussion des Echos in zur Konversation bestimmten Gattungen, erweitert sich der Kreis derjenigen, die herausfinden wollen, „was uns der schwätzige Felß zu verstehen geben wollen“,[99] und die Perspektiven der Deutung vermehren sich und treten in Dialog zueinander.[100]

3.2.2 Rätsel- und Deutungsspiele

Als markantes Beispiel einer Rätsel- und Deutungsspiel-Dramaturgie, die sich auf verschiedenen Rezeptionsebenen abspielt, soll im Folgenden Christoph Francks *Schäfergedicht und Schützengeschicht* (1658) vorgestellt werden.[101] Die 27 Seiten umfassende Schäferei entstand anlässlich der Nürnberger Hochzeit von Valentin Schütz und Anna Helena Eggert.[102] In eklogen- und inzwischen auch epithalamien-topischer Manier beginnt die Schäferdichtung mit einem Spaziergang durch die örtlichen Gefilde, begleitet von Gedanken und Gesprächen über die kalte Jahreszeit, welche die Sehnsucht nach dem Frühlingserwachen weckt. Die Erinnerung an die Klangsprache der erwachenden Natur lässt beim Schäfer Sylvius (der auf dem Titelblatt als Verfasser angegeben ist) den Wunsch aufkommen, Flöte zu spielen. Als seine Hände dafür zu klamm sind, kündigt er an, zu singen, was die „Stimme deß Gegenhalls“ bzw. der „unsichtbaren Waldnymfe“ auf den Plan ruft: „Laß’ hören!“ (8f.).[103] Der sich daraus entspinnende Dialog führt die Jahreszeitenthematik nahtlos weiter, sodass das Echo-Gespräch zunächst eher wie ein topisch-bukolisches Geplänkel wirkt, denn als eine Schlüsselszene, die den weiteren Verlauf des Textes bestimmen wird. Doch dann werden Winterklage und Frühlingsgedanken plötzlich unterbrochen durch eine irritierend alltägliche Frage:

> Sag’ mir/ Echo/ von der Höhe/
> was heut im Calender stehe?

99 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 32.

100 Die Forschungsliteratur zur zentralen Rolle der Sinnbild- und Deutkunst bei Harsdörffer ist im Kapitel 1.4, Anmerkungen 176 u. 182 (S. 110–112), vermerkt.

101 Der volle Titel lautet: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT/ in dem BEGNESISCHEM ERLENTHAL/ behandelt und besungen von SYLVIUS in Gesellschafft und Besprechung seiner Weidgenossen*, Nürnberg 1658; später wieder abgedruckt in: Birken: *PEGNESIS*, Nürnberg 1673, S. 396–422.

102 Jürgensen: Melos conspirant, S. 21.

103 Franck Ch.: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT*, Nürnberg 1658. – Hier und im Folgenden wird die Passage nach Seitenzahlen direkt im Fließtext zitiert.

E. Ehe.
Was davor ein Zeichen sitze?
frag ich; nicht von Liebes Hitze!
E. Schütze.
Ists der Schütz? sag/ ob er schiesse?
ob er zielen könn gewisse?
E. wisse!
Was kan werden hier gefunden?
ist doch alle Zier verschwunden!
E. Wunden.
Echo/ ha! ich lache deiner;
Wunden suchet unser keiner.
E. Einer.
Was soll dieses Fabel-Lallen?
Wunden niemand ja gefallen!
E. allen. [...] (10)

Nach diesem eigentümlichen Exkurs kehrt der Dialog ebenso unvermittelt zur Jahreszeitenthematik zurück: „Sag vielmehr: was macht uns Freuden/ wann die Winter-Winde scheiden? E: Heyden“ (10). Das Intermezzo scheint sogleich wieder vergessen. Für aufmerksame, informierte Rezipierende lag die Sache aber sicherlich anders: Sie erkannten in Echos Antwort „Schütze“ nicht nur das Tierkreiszeichen[104] und den Liebesgott Cupido, sondern auch den Namen des Bräutigams. Die Namensanspielung als übliches Element panegyrischer Casualia ist hier in den Echo-Dialog eingebettet. Der Rätsel-Charakter besteht also vor allem diegetisch: Die Rezipierenden der Schrift kennen den Topos, aber die Figuren der Handlung sind zur Deutung herausfordert.[105]

Zunächst scheint das Rätsel aber gar nicht als solches erkannt zu werden. Die Anspielung ist „getarnt“ in einem ungezwungenen Dialog untergebracht, und Sylvius’ Ausgangsfrage, was an diesem Tag im Kalender stehe, erscheint als unverfänglicher Smalltalk. Die nur punktuell dunklen Worte interpretiert er daher gar nicht als Aufforderung zur Deutung, sondern bezeichnet sie als erfundenes „Fabel-Lallen“ (10), über das man nur lachen könne. Dazu widerspricht er, es

104 Irritierend ist, dass es im Jahreszeiteneingang der Ekloge heißt, der Wassermann stünde noch am Himmel. Da der Schütze im Tierkreis zwei Positionen vor dem Wassermann steht, lässt sich das auch nicht mit dem Vergehen der erzählten Zeit erklären. Dieser Widerspruch, der ja gegen die Auffassung der Rätsel-Antwort als Tierkreiszeichen und für die Liebe bzw. den Bräutigam sprechen würde, wird aber im Deutungsspiel nicht als Argument verwendet.

105 Anders als in Gesprächsspielen oder in poetologischen Erzähltexten wie der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, wo der Grad der Echo-Verschlüsselung teils so hoch ist, dass es auch für die extradiegetischen Rezipierenden den intradiegetisch klärenden Diskurs nach dem Dialog braucht.

gäbe im Moment ohnehin nichts zu jagen und Wunden würden auch niemandem gefallen. Damit scheint, besonders nach dem erneuten Themenwechsel, die Sache erledigt. Als jedoch nach dem Dialog auch die anderen Schäfer:innen sich über das „Gezänke“ amüsieren, wird die dunkle Stelle nochmals aufgegriffen:

> Die andere Schäfer und Schäferinnen fingen an zu Lachen über diesem Gespräche; am meinsten aber über dem Gezänke von dem Schützen/ dessen Geschossen und Wunden. Wie? wann der Gegenschall von dem Hertzenschützen/ dem Cupido/ gerödet hätte? sagte Myrtillo? Es kan nicht wol seyn/ unterredete Lucidor. Der arme Knab ist zu nakicht vor dieses kalte Wetter; er möchte erfrieren. (10f.)

Und schon ist die Diskussion in vollem Gange. Myrtillos Frage, deren Formulierung auf das paradigmatische Rätsel-Echo aus der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*[106] anspielt, initiiert das Rätselspiel. Die Schäfer:innen nehmen den Impuls auf, dem rätselhaften Schützen auf den Grund zu gehen, fragen sich konspirativ, ob der Liebesgott Cupido gemeint sein könnte, und wägen Pro und Kontra ab: Cupido sei kein Zentaur wie der „Himmels-Schütz“ (11), außerdem sei es im Moment auf Erden zu kalt für den nackten Knaben, der mit seinen kurzen Beinen im Schnee steckenbleiben würde. Andere halten dagegen, im Himmel bzw. neben der Sonne sei es zu heiß, und er habe sich wohl hier unten ein Herzenszimmer eingeheizt, um nicht frieren zu müssen. So wird auf poetisch-allegorische und zugleich scherzhafte Weise geknobelt, argumentiert und diskutiert.

Die Unterhaltung weist verschiedene Charakteristiken von Gesprächsspielen auf, wie sie von Harsdörffer formuliert worden waren. Als die zentralsten Anforderungen seiner diskursiv-poetischen Praktiken nennt er die Schärfung des Verstandes und die Wissensvermittlung.[107] In unserem Textbeispiel zeigen sich beide Aspekte recht ausgeprägt. Die Echo-Verschlüsselungen fordern zum einen das Verstehen als eine Grundvoraussetzung der Urteilsbildung heraus;[108] die Deutung der Schützen-Anspielung verlangt zum anderen eine Auffächerung nach verschiedenen diskursspezifischen Verwendungen. In der Debatte lässt sich das scharfsinnige, differenzierte Argumentieren üben, etwa mit einer Rhetorik der bildlich-poetischen Assoziation (der nackte Knabe im Schnee) oder mit der Demonstration von Wissen aus verschiedenen Diskursen (der Schütze in der Mythologie oder As-

106 *Wie wann die Nymphe uns etwas anders angedeutet hätte*, initiiert dort Schäfer Strephon die Auslegung des zunächst als unsinnig abgetanen Echo-Urteils; Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 32.

107 Zeller: Spiel mit Wissen, v.a. S. 101f.; zu den antiständischen Implikationen dieser Argumentationsübungen siehe u.a. Klaus Garber: Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur, München 2009, Kap. V: Sozialer Antagonismus in Arkadien?, S. 53–58.

108 Quasi als rezeptives Analogon zum *gute[n] Urtheil*, welches laut Birken beim Dichten von Echo-Formen nötig ist; Birken: *Teutsche Rede-bind und Dichtkunst*, Nürnberg 1679, S. 136.

trologie). Zentral ist aber auch der Wissensaustausch: Die Schäfer:innen teilen im Zuge der Interpretation mythologisches, naturwissenschaftliches und poetisches Wissen und unterhalten sich nebenbei über den Paragone der Künste, Schönheit oder soziale Umgangsformen.[109] Die Deutung erhält über das Verstehen hinaus einen akkumulativ auslegenden Charakter. Im weiteren Verlauf der Auslegung übt die Gemeinschaft zudem Aspekte poetischer Praxis: das Dichten und Interpretieren aus dem Stegreif, das Singen panegyrischer Lieder im Wettstreit oder die Anwendung konkreter Stilmittel wie der verschiedenen Formen uneigentlichen Sprechens. Dabei treten sukzessive noch weitere Rätselbestandteile hinzu: ein anonymes Rindengedicht, ein plötzlicher „Büchsenschuß“ in der Nähe oder weitere „Fragaufgaben“ (14f.).

Derweil sich der Fokus der Unterhaltung allmählich auf die Frage verschiebt, welcher Schäferin wohl die von Cupid „bezogne Hertzwohnung“ (13) gehöre und wer dazu der verliebte Schäfer sei – es müssten wohl zwei unter ihnen sein, kommt die Gesellschaft zum Schluss –, ist die Stimmung stets von Scherz und Galanterie geprägt. Häufig wird mit einem Augenzwinkern argumentiert, etwa wenn die kurzen Beine des mythischen Cupido im Schnee des hiesigen Winters steckenbleiben. Neckereien sind an der Tagesordnung, insbesondere bei den gegenseitigen Verdächtigungen der Frauen, wer die Verliebte sei. Die Braut Charitnis, die allmählich ins Visier gerät, relativiert scharfsinnig alle Argumente, streitet ab, lenkt die Aufmerksamkeit auf andere, und dies stets lachend und scherzend. Aber auch die Männer scherzen und necken, etwa, wenn sie sich über die Schießleistung ihres Mitschäfers Hylas schieflachen, der zwei Tauben auf einem nahen Ast verfehlt. Auf dem Höhepunkt des Spiels, als es um die Zuordnung eines rätselhaften, goldenen Köchers geht, den die Damen im Wald gefunden haben, entbrennt gar ein kleiner Streit, der von weither zu hören ist, sich dann aber auch schnell in ein galantes Gezänk abkühlt. Scherz, Necken und Lachen repräsentieren die gute Stimmung und Höflichkeit, die auch für die Gattung der Gesprächsspiele immer wieder als grundlegend angesehen werden. Im geselligen Spiel soll sich keine gehässige Kontroverse, sondern eine „civil conversazione“[110] abspielen, ein geregelter und freundlicher Diskurs.[111] So wird etwa im ersten Band von Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* die Rätselfrage als

109 Als Mehrwert für die Rezipierenden werden zudem Sachverhalte wie die Etymologie der Brautleute-Namen angemerkt, S. 12f.

110 So der Titel eines Buches von Stefano Guazzo: *La Civil Conversazione*, Brescia: Bozzola 1574, zit. nach Zeller: Spiel mit Wissen, S. 97.

111 Vgl. auch Girolamo Bargaglis Spieldefinition: „una festevole azione d’una lieta e amorosa brigata“ (‚eine fröhliche Unterhaltung einer fröhlichen und liebeswürdigen Gesellschaft‘), zit. nach Zeller: Spiel mit Wissen, S. 98; für weitere Forschung siehe Anm. 65.

„höfliche Schertzrede“ bezeichnet.[112] Die gesellige Verbindung von Didaxe mit lustvoller Unterhaltung, dem „Nutzen und Ergötzen“, wie es bei der Fruchtbringenden Gesellschaft heißt, hat eine starke ethisch-soziale Komponente.[113] Diese erscheint auch bei einer Hochzeitsschrift wie dem *Schäfergedicht und Schützengeschicht* naheliegend: Die guten Eigenschaften der Brautleute und ihre zentrale Stellung in einem sozialen Gefüge sollen herausgestellt werden.[114]

Zugleich verweisen die Neckereien auf den Aspekt der diskursiven Differenzierung. Zur lehrreichen Urteilsbildung gehört der freundliche Widerspruch, der das Abwägen und Differenzieren zur Folge hat. Erst im Dialog, im Hin- und Her, über den Austausch und die diskursive Praxis lässt sich das ganze Wissen aus den unterschiedlichen Perspektiven aller Beteiligten erschließen. Im *Schäfergedicht und Schützengeschicht* zeigt sich das dialogische Ideal auch daran, dass nicht wahllos verschiedene Assoziationen zu einem Thema zusammengetragen werden, sondern, analog zur Spielregel einiger Gesprächsspiele, die Schäfer:innen sich jeweils auf die Aussagen der Vorredner beziehen, diese aufnehmen, variieren und zu übertreffen suchen.[115] So generiert der Austausch Differenzierung und Vertiefung und hat gleichzeitig den Lerneffekt einer rhetorischen Übung. Das Diskursive als Ideal schreibt sich die Ekloge bereits auf dem Titelblatt ein, wo es heißt, das *Schäfergedicht und Schützengeschicht* sei *behandelt und besungen von SYLVIUS in Gesellschaft und Besprechung seiner Weidgenossen*.[116]

---

112 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele I*, Nürnberg 1641/1644, hg. von Böttcher, S. 24. Auf die Nähe von Rätsel und scherzhafter Unterhaltung weist auch das geplante Münstersche Rätsellexikon hin, das *Lexikon der Rätsel und Scherzfragen* heißen soll; siehe den Artikel von Tomasek: Zur Geschichte, S. 223f.

113 Laut Zeller: Spiel mit Wissen, ist die Wissensvermittlung in Harsdörffers *Gesprächspielen* mit unterhaltenden Komponenten verbunden (S. 98), in denen die soziale Funktion eine zentrale Rolle spielen (S. 102). Besonders wichtig ist auch die Höflichkeit (S. 106).

114 Neben der guten Schießleistung des Bräutigams zeigen sich diese besonders an der Erfüllung des Konversationsideals durch die Braut. Nicht zuletzt lässt sich hier auch Harsdörffers Anspruch der Besserung der Jugend verorten, denn die Schäfergesellschaft wird durchwegs als ledig dargestellt – was beim jugendlichen Alter des Autors nicht weiter verwunderlich ist. Zu den Topoi von Hochzeits-Casualia siehe bspw. Caemmerer: Vier Hochzeiten; und Juliane Fuchs: HimmelFelss und Glückes Schutz. Studien zu Bremer Hochzeitsgedichten des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./Bern 1994 (Helicon 16).

115 Zu dieser Art von Spielregeln bei Harsdörffer vgl. Zeller: Spiel mit Wissen, S. 103.

116 Vermutlich ist damit auch auf die Genese des Textes angespielt, deren Gemeinschaftlichkeit sich bei solchen Schriften meist daran ablesen lässt, dass die in die Rahmenerzählung eingeschobenen Gedichteinlagen verschiedenen Alias-Schäfern in den Mund gelegt werden. Allerdings muss in diesem Beispiel beachtet werden, dass der Autor Christoph Franck zum Zeitpunkt der Entstehung des Textes erst 16 Jahre alt ist und die weiteren Pseudonyme offenbar nur selten in anderen Schriften auftreten; Jürgensen: Melos conspirant, S. 21. Es könnte sich um den gleichalt-

Francks Schäferei hat beispielhaft gezeigt, wie das Echo in einem narrativen Kontext geselliger Konversation eine neue Funktion erhält. Es ist nun nicht mehr Darstellungsmittel der Affektivität eines vereinzelten Subjekts, sondern wird zum Diskurs-Gegenstand erhoben. Wenn man bedenkt, dass als Urszene des geistreichen Spiels schon in den italienischen Spielbüchern des 16. Jahrhunderts immer wieder ein Rätsel angeführt wird,[117] mag dies nicht verwundern, denn auch die Echo-Szenen fordern schon im Dialog selbst, aber auch für die Zuhörenden, zu steter Interpretation heraus. So wird, in Wechselwirkung mit der Spiel- und Konversationsliteratur, das Echo in bukolischen Gattungen zum Motor des Dialogs, zum Anlass für ein Deutungsspiel, das „gesellschaftlichen Regeln folgt und die galante Konversation bereichert".[118] Die Enträtselung der Dialoge ist indes nur eine von mehreren Komponenten, welche es zum Gegenstand des poetischen Diskurses prädestinieren. Im Folgenden soll gezeigt werden, inwiefern (das) Echo für die barocke Dichtungstheorie zur Personifikation und Form eines diskursiv-poetischen Ideals erhoben wird.

3.3 Poetik der Diskursivierung

Echo repräsentiert eine ganze Poetik, verbindet, insbesondere für die Nürnberger Pegnitzschäfer, in einer vielschichten Figuration die Grundsätze und Ideale ihres Dichtungsprogramms. Der Kern dieser Poetik wird in der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* sinnfällig mit der Erzählung von der Gründung des Ordens verbunden, mehrfach erläutert und sowohl bildlich als auch sprachlich-formal vor Augen gestellt.[119] Höhepunkt ist die Auslegung und bildliche Darstellung eines Blumenkranzes (Abb. 7), als eines der Embleme der „Blumgenoßschaft". Eingeführt wird der Kranz bereits im ersten Teil der Ekloge, als er von Fama als Siegerkranz ür den Wettstreit zwischen Klajus und Floridan herbeigebracht

rigen Kollegenkreis des jungen Dichters gehandelt haben, mit vielleicht für die Zukunft erhofften Gesellschaftsnamen.

117 Zeller: Spiel mit Wissen, S. 98f.; dabei handelt es sich um das Simson-Rätsel, das Harsdörffers Sammlung den Namen gegeben hat.

118 So Tomasek: Zur Geschichte, S. 231. Laut Tomasek erscheint das Rätsel mit diesen Implikationen erstmals in Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen*. Ebenfalls verweist er auf Johannes Thomae: *Gedoppelte Liebes-Flamme/ Oder Außführliche Beschreibung des Treuverbundenen Schäfers und der Schäferinnen Damons und Lisillen*, Hamburg: Pauschardt, 1663.

119 Siehe dazu grundlegend: Schilling; Silvia Serena Tschopp: Friedensentwurf. Zum Verhältnis von poetischer Struktur und historischem Gehalt im *Pegnesischen Schäfergedicht* von G. Ph. Harsdörffer und J. Klaj, in: Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature 1.2 (1993), S. 217–237.

wird.[120] Nun, in der Nacherzählung dieser Episode in der *Fortsetzung*, wird der Kranz wortwörtlich analysiert, „auseinandergenommen“ und mit einer neuen Symbolik aufgeladen. Nicht nur seine Funktion und Bedeutung werden hinterfragt, auch gegenständlich wird er zerteilt, vom Lorbeer- zum Blumenkranz transformiert und wieder zusammengebunden. Und schließlich erscheint er im Druck als Figurengedicht, als Kranz von Buchstaben und Worten, von fragmentierten Versen, die alternierend mit den benachbarten und gegenüberliegenden Kurzversen Bedeutung generieren, „ein starkes Band gewiß anspinnen“. Die Zier des Kranzes ist zwar, so heißt es, durch die Teilung „ringer worden/ [...] doch dafür blüht ein schöner Orden“.[121]



Abb. 7: Sigmund von Birken/Johann Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* (1645), S. 33.

Die Transformation des Siegerkranzes hin zum „Um närbet“ Blumenkranz wie auch der ganze Erkenntnisprozess über die symbolische Bedeutung dieses Aktes wird von Echo angeregt. Im Dialog mit ihr und in dessen anschließender Auslegung stellt sich heraus, dass die ursprüngliche Funktion des Siegerkranzes hinfällig ist. Der „Ruhm“ des Dichtens soll allen zukommen, insofern die beste Dichtung durch das Zusammenwirken in einem „Verbindungs-Bund“[122] – zu dem auch die Natur als Inspirationsträgerin gehört – entsteht. Ein solches Zusammenwirken manifestiert sich zugleich im Vorgang der Binnenerzählung und der gemein-

120 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. 23.
121 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 33.
122 Ebd.

samen Auslegung durch die Hirten. Besonders virulent wird das Prinzip aber im Dialog mit Echo, die nicht nur eine irenische Poetologie und deren naturinspirative Grundlage vermittelt, sondern eine zugehörige symbolische Praktik: das Dialogisieren. Die Nymphe, als poetische Expertin auftretend, und die Echo-Form führen eine diskursive Form des Dichtens und der Sprach- und Literaturerforschung vor. Das kommunikativ-kollaborative Paradigma wird dabei verbunden mit poetisch innovativen formalen Experimenten.

3.3.1 Echo als Dichterin und Dichtung

„Der Gegenhall verdoppelt Stimm und Sehnen/ | reimt mit der Schäfer Tönen", heißt es in einem von Harsdörffer übertragenen Sannazaro-Gedicht.[123] Das Echo wird als lautlich-klangliche („Stimm") und affektive („Sehnen") ‚Verdoppelung' gefasst, die sich mit den Tönen der Schäfer „reimt". ‚Reimen' meint nun allerdings im 17. Jahrhundert mehr als den Gleichklang zweier Vokale auf betonten Silben aufeinanderfolgender Versenden. Der Reim bezeichnet in erster Linie den (gereimten) Vers oder das Verspaar;[124] das Gedicht als Ganzes wird häufig als ‚Reim-Gebände', also quasi als zusammengebundene Verse bezeichnet. Reimen meint daher das Herstellen dieser Verse, Strophen und Gedichte, aber auch das Dichten im Allgemeinen. Wenn also Echo als „Reimenstimm" bezeichnet wird, braucht sich die Bedeutung nicht auf die Verdoppelungsstruktur zu beschränken. Der Gegenhall ist eine zweite „Stimm": ein personifiziertes Subjekt und Agens des Dichtens; er dichtet selbst und bildet zugleich eine akustische und poetische Reflexionsfläche zu den „Schäfer Tönen".

Harsdörffers wiederholte Umschreibungen Echos und ihrer Äußerungen als „Kunstwörter"[125] oder „Reimenstimm",[126] die sich „mit der Schäfer Tönen" reimt, lässt also darauf schließen, dass er sie nicht nur als Form und Klangfigur, sondern auch als Personifikation des Dichtens, der Dichtung, der Dichtenden auffasst. Exemplarisch ausgeführt findet sich eine solche Personifizierung dann bei

123 Harsdörffer: *Poetischer Trichter*, Teil 1, Nürnberg 1647, S. 172.

124 So die erste bei Grimm angegebene Bedeutung: Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *reim*, Bd. 14, Sp. 663–668, hier III.2.a, Sp. 664.

125 Georg Philipp Harsdörffer: *DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE. Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil: Bestehend in Fünffhundert nutzlichen und lustigen Kunstfragen/ nachsinnigen Aufgaben/ und deroselben grundrichtigen Erklärungen/ Auß Athanasio Kirchero, Petro Bettino, Marino Mersennio, Renato des Cartes, […] und vielen andern Mathematicis und Physicis zusammen getragen*, Nürnberg: Dümler, 1651, S. 156.

126 Harsdörffer: *Andachtsgemähl* Nr. LXVI, in: *Hertzbewegliche Sonntagsandachten*, Nürnberg 1649, S. 322.

Birken, in einem Gedicht aus dem *Kriegs- und Friedensgedächtnis* (1650).[127] In einer Szene geselliger Unterhaltung, in welcher die Schäfer einander Poesie darbieten, ergreift der Schäfer Klajus die Gelegenheit, ein Gedicht vorzutragen, jedoch, wie er erläutert, nicht ein eigenes, sondern eines von Mitschäfer Floridan. Indes erzählen die Strophen 1–5 zunächst in der dritten Person von Floridan, nämlich wie er an die Pegnitz gekommen sei und sich in sein „Baumgezelt“ (3,3)[128] begeben habe. Dort habe er sich an sein früheres Flötenspiel und Singen und, mithilfe der eingeritzten Rindengedichte, an seine vergangene Liebespein erinnert. Als die alte Wunde wieder aufgebrochen und er in Klagen um seine unerreichbare Geliebte Charis ausgebrochen sei, habe ihm das Echo geantwortet:

6. Er gieng in den nächsten Hayn/
seinen Klagen luft zu geben.
Echo höret ihn allein.
Ich denk/ (rieff er) ô mein Leben!
du mein Aufenthalt an dich.
Halt an dich! rief Echo wieder.
Er/ der Hirt/ sah’ auf und nieder/
sprach: wer lässt hier hören sich?

7. Ich! sprach sie. Bin ich allein/
(sagt’ er) hier im dicken Walde/
oder hönet mich der Hayn?
Ich der Hayn! herwieder schallte.
Nymfe! (schrie er) sey gegrüst!
st! antworteten die Lüfte.
Bist du nicht die Stimm der Klüfte?
(fragt’ er) sage/ wer du bist?

8. Der du bist! die Antwort kam.
Ich/ bin aus dem Hirten-Orden:
(sprach er) wo ich recht vernam/
sind aus Haynen Hirten worden.
Hayn/ du neuer Schäfer! sag/
(sagt er) ob mit gleichem Triebe
du auch liebest/ die ich liebe?
Die ich liebe: sprach der Hag.

Floridans Reaktion auf die erste Echo-Antwort („wer lässt hier hören sich?“ 6,8), zunächst topisch als Signal seiner Überraschung und Unkenntnis wirkend, erweist sich in der Folge als das eigentliche Interesse der Passage: Wer ist Echo, bzw. auf einer zeichenhaften Ebene, wen personifiziert sie? Der Schäfer versucht es zuerst mit der metonymischen Verortung im „Hayn“, als Ort der Echo-Reflexion. Echo bestätigt dies mit „Ich der Hayn“ (7,3). Als Floridan weiterfährt und mit dem enthusiastischen Ausruf „Nymfe!“ die Stimme mythisch personifiziert, weist sie ihn jedoch zurecht: „st!“ (7,5f.). Verunsichert setzt er nach: Wenn

127 Birken: *Floridans Kriegs- und Friedens-Gedächtnis* (1650), in: ders.: *PEGNESIS*, Nürnberg 1673, S. 122–210, das Gedicht S. 178–182. Das Gedicht wird bei mir auch in Kapitel 3.1.3, auf S. 255–258, als Beispiel für den intradiegetischen Poesievortrag und die produktive Weiterdichtung angeführt.
128 Ebd. – Hier und im Folgenden wird das Gedicht nach Strophen und Versen direkt im Fließtext zitiert.

sie nicht die „Stimm der Klüfte“ (7,7) sei, wer dann? Echo antwortet mit dem topischen Hinweis auf die Selbstbespiegelung im Echo-Dialog: „Der du bist!“ (8,1). Floridan jedoch setzt dem Deixis-Spiel eine alternative Deutung entgegen, indem er das „du“-Sein nicht als Selbstbespiegelung, sondern als eine gemeinsame Identität von Hirt und „Hayn“-Stimme auffasst. Denn, so erklärt er, der „Hirten-Orden“, zu dem er gehöre, sei eine Gemeinschaft, in der „aus Haynen Hirten“ (8,4) geworden seien. Folgerichtig begrüßt er daher den Echo-„Hayn“ als neuen Schäfer.

Doch kaum ist die gemeinsame Identität von Dichter und Echo festgestellt und Echo zum neuen Ordensmitglied erklärt, nimmt das Gespräch unvermittelt eine neue Wendung. Floridan verdächtigt den Schäfer-Neuling, als Rivale um seine Geliebte Charis zu buhlen:

9. Du/ (sagt’ er) du düstrer Wald/
liebst du diese/ die ich meine?
Meine! bald herwieder schallt.
Ey! (rief’ er) ist sie schon deine/
meine Charis? mir vermeld?
Mir vermählt! kam ihm zu ohren.
Ist (sprach er) vor dich gebohren
diese/ die mir so gefällt?

10. O gefehlt! die Echo spach. [sic]
Freylich fehlt es/ daß mich feige/
Hayn! (rief’ er) dein Ruffen mach/
daß ich meine Lieb verschweige.
Schweige! rieff des Felsen mund.
Floridan wolt weiter fragen;
Echo aber nichts mehr sagen/
die verstumte zu der stund.

11. Bald der Hirt bey sich begunt
allem diesem nachzusinnen.
Da er dann errahten kund/
wie die Blum der Schäferinnen/
seit dem langen Ausen-seyn/
wie die Charis/ ihm entkommen/
wär von andren weggenommen
und verschlossen in den Hayn.

Auf den Vorwurf hin, um Floridans Geliebte zu werben, reagiert die Echo-Stimme widersprüchlich. Zuerst bestätigt sie, ebenfalls in Charis verliebt zu sein („Meine! […] Mir vermählt!“ 9,6). Doch die fragende Anschuldigung des Schäfers, ob sie „vor dich gebohren | diese die mir so gefällt?“ (9,7f.), weist sie zurück: „O gefehlt!“ (10,1). So mag es nicht verwundern, dass Floridan aus den Antworten nicht schlau wird und gerne weiterfragen würde – und dass Strephon, einer der Zuhörer des Gedichtvortrags, im Anschluss lapidar bemerkt: „Wie ich vernehme/ […] so hat der Gegenhall/ wie gut man ihm auch vorgepfiffen/ dißfalls gar übel geantwortet“ (182).

Angesichts der Gemengelage ist Strephons Verdikt nachvollziehbar. Denn einerseits verarbeitet das Gedicht den petrarkischen Topos der unsichtbaren, imaginierten Geliebten, von einer „Charis/ die“ Floridan „nie gesehen“, und die ihn doch in Liebe entflammen lässt (Str. 4). Diese Thematik der „blinde[n] Liebe“ wird be-

reits vor dem Gedichtvortrag kurz angeschnitten[129] und dann auch im Anschluss wieder aufgegriffen, als die Schäfer darüber diskutieren, ob man etwas lieben könne, das man noch nie gesehen habe (182). Andererseits zeigt das Gedicht einen weiteren thematischen Schwerpunkt, der schwieriger zu entschlüsseln ist, wie auch Floridans „nach[...]sinnen“ und „errahten“ in Strophe 11 insinuiert. Dreh- und Angelpunkt ist die Aufnahme in den „Hirten-Orden“. Denn nicht nur Echo wird als „neuer Schäfer“ (8,5) begrüßt, sondern auch bei der Geliebten ahnt Floridan, dass ihr „entkommen“ mit dem Orden in Zusammenhang stehen könnte: Während seiner Abwesenheit, seinem „Ausen-seyn“, hätten die „andren“ (Schäfer) die „Blum der Schäferinnen [...] weggenommen“ und in den „Hayn [...] verschlossen“ (11,2–8).

Der Name Charis lässt sich nicht als Gesellschaftsname einer Dichterin zuordnen, zumal dichtende Frauen erst in der Zeit nach 1682, als Birken als Ordensvorstand amtete, in den Pegnesischen Blumenorden aufgenommen wurden.[130] Die mythische Herkunft des Namens weist indes, ebenso wie die Unsichtbarkeit der Geliebten, auf eine allegorische Bedeutung hin. Das Gedicht enthält einige Signale dafür, dass die nie gesehene Geliebte Charis hier als schillernde Dichtungspersonifikation aufzufassen ist. Die Chariten als griechisches Pendant zu den römischen Grazien wurden im 17. Jahrhundert häufig, in Analogie zu den Musen, als Verkörperung von Poesie, Malerei und Musik aufgefasst.[131] Die geliebte Charis repräsentiert in Klajs/Birkens Gedicht das Dichten und die Dichtung; Echos Antwor-

129 S. 177: Der Kontext ist ein neckender Promiskuitäts-Vorwurf der Schäfer an Floridan, welcher sich damit rechtfertigt, so lange zu suchen, bis er im richtigen „Port“ angelangt sei. Strephon neckt darauf weiter, sein Urteil sei wohl getrübt, denn „[d]ie Liebe [...] pfleget ja blind zu seyn.“ Floridan entgegnet: „Aber mit der Zeit/ [...] welche man ihm zum bedacht nimmet/ wird sie wieder sehend.“

130 Insgesamt nahm Birken vierzehn Dichterinnen in den Orden auf. Fünf Frauen wurden von Birken gekrönt: Maria Catharina Stockfleth, Barbara Juliana Penzel, Regina Magdalena Limburger, Catharina Margaretha Dobenecker und Gertrud Möller. Die Portraits der Dichterinnen bei Jürgensen: Melos conspirant. Vgl. auch Sabine Koloch: Aufstiegsambitionen einer Bürgermeister- und Unternehmertochter, in: Oxford German Studies 44.4 (2015), S. 352–364, hier S. 356, Anm. 9; siehe zur Thematik auch Garber: Arkadien, Kap. VI: Emanzipation des weiblichen Geschlechts, S. 59–68; Irmgard Scheitler: Poesie und Musik im Umfeld der Nürnberger Pegnitzschäferinnen. Nürnberg als „Ort kulturellen Handelns“, in: Susanne Rode-Breymann (Hg.): Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt, Köln u.a. 2007 (Musik – Kultur – Gender 3), S. 35–65; und Mara R. Wade: Strategien des Kulturtransfers im Pegnesischen Blumenorden und ihre Bedeutung für die Öffnung der Gendergrenzen für schreibende Frauen der Frühen, in: Daphnis 40.1–2 (2011), S. 287–326.

131 Vgl. Veronika Mertens: Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994 (Gratia 24), v.a. S. 285–304; Nicola Kaminski: Chariten, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2008), S. 184–190.

ten im vermeintlichen Konkurrenzkampf um Charis werden plötzlich verständlich, wenn sie allegorisch auf die Liebe zur Dichtung bezogen sind. Der plötzliche Themenwechsel ist nur für Floridan ein solcher. Seine Frage nämlich, ob es die gleiche liebe wie er, bezieht das Echo nicht auf seine Geliebte, sondern, in Kohärenz zu den Versen davor, auf die „Liebe" des Ordens, jene zur Dichtkunst. Das zeigt sich auch im parallelisierenden Rückbezug des deiktischen Spiels „die ich liebe? | Die ich liebe: sprach der Hag" (Str. 8,7f.) auf die ebenfalls deiktische Passage „wer du bist? | 8. Der du bist! die Antwort kam" (Str. 7,8–8,1). Die Liebe wird so auf die poetische Identität rückbezogen. In dieser Hinsicht sind die Antworten Echos durchaus sinnvoll, denn die Liebe zur Dichtung teilt es voll und ganz mit Floridan. Besonders evident scheint diese Volte auf dem Hintergrund der prototypischen Echo-Szene aus dem *Pegnesischen Schaefergedicht*,[132] wo die Frage des Exilanten Klajus, ob er lange allein bleiben werde, zunächst einen topischen Liebesdialog evoziert, dann jedoch sukzessive wegschwenkt von der Eros- zur Kunst-Liebe.[133]

Schon die Strophen vor dem zitierten Echo-Dialog modellieren verschiedene Schattierungen der Dichtungspersonifikation. Als Floridan seiner eigenen Dichtung wiederbegegnet, erinnert er sich schmerzvoll an Charis, doch durch die Spezifizierung „die ich nie gesehen" wird sogleich deutlich, dass sie nicht reales Objekt seiner Liebesdichtung, sondern reine Vorstellung und Ideal ist, das sich erst in der Dichtung manifestiert. Zweitens repräsentiert die gemeinsame Liebe zur Charis die Ausrichtung des Ordens auf das Dichten als rezeptive Praxis, wie die „Baumgezelt"-Szene von Floridan *in nuce* vorführt.[134] Und drittens symbolisiert die „Gefangennahme" Charis' durch den Orden, ebenso wie die produktive Rezeption von Floridans Dichtung, die Vergemeinschaftung dieser Praxis. Die Dichtung der Ordens-Autoritäten wird in verschiedenen Schriften weitergesponnen, sodass sie letztlich allen gehört und dient; auch das Echo erscheint immer wieder als Sinnbild für diesen Kreislauf. Die finale Klage Floridans um die nicht mehr verfügbare Geliebte scheint daher sinnbildlich für den Verlust eines Selbstverständnisses individueller Autorschaft, im Tausch um eine gemeinschaftliche

132 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. 7.

133 Interessant ist hier auch, dass die – bei den Pegnitzschäfern seltene – metrische und im Vers variable Positionierung der Echo-Antworten von Friedrich Spees Echo-Gedichten in der Trutz-Nachtigall inspiriert sind, wo es wiederum um eine andere Art der Liebe, nämlich die mystische Gottesliebe, geht. Spee: *TRUTZ NACHTIGAL*, Köln 1649, in: ders.: *Trutznachtigall*, hg. von Arlt, die Echo-Lieder S. 7–18.

134 Siehe dazu Kapitel 3.1.3, S. 255–258.

Kunstausübung:[135] „Kan mir Charis schon nicht werden/ lieb' ich sie doch bey den Heerden" (182).

Während Charis also die Dichtung als Imagination, Liebe zur Poesie und gemeinschaftliche Praxis personifiziert, lässt sich Echo als neue Dichterin des Ordens auffassen, die an dieser poetischen Liebe und Vergemeinschaftung Teil hat. Doch damit ist es nicht getan, denn mit der Frage nach dem Echo-„Hayn" tritt ein Tertium comparationis zum Vorschein, das die innerste Identität der Pegnesischen Dichtung betrifft. Dass Echo als „neuer Schäfer" (8,5) begrüßt wird, begründet Floridan nämlich mit der Natur-Inspiration als poetischem Kern der Ordens-Poetologie: „Ich/ bin aus dem Hirten-Orden: | (sprach er) wo ich recht vernam/ | sind aus Haynen Hirten worden" (8,2–4). Diese Herkunft der Dichter-Schäfer aus den „Haynen", dem arkadischen Naturraum, bildet bei den Pegnitzschäfern nicht nur einen idealisierten gesellschaftlichen Rahmen für ihre Dichtpraxis, sondern sie widerspiegelt die ganze Poetik mit ihren Stoffen, Formen und ihrer Bild- und Klangsprache. Echo repräsentiert daher als sprechende Metonymie des Naturraumes auch die Dichtung selbst und ihre Charakteristiken. Das Dichten als gemeinschaftliche Praxis wird zudem im Echo-Dialog *in actu* vorgeführt.

Auch in anderen Texten, insbesondere der Pegnitzschäfer, erscheinen solche Personifizierungen Echos als Dichter:in, in metonymischer Überschneidung mit poetischer (Klang-)Sprache. Bei Harsdörffer beispielsweise wird das Echo einmal angekündigt als „Reimenstimm", die sogleich „erschallen" werde,[136] oder eine Kapitelüberschrift lautet *Deß Gegenhall Kunstwörter*.[137] Das Echo erschallt nicht nur, es reimt und erzeugt Kunst. Dabei wird es durchaus mit den Dichter:innen auf eine Ebene gestellt. Es „reimt", wie es im ersten Beispiel hieß,[138] im doppelten Sinne mit ihnen: Es reflektiert, „verdoppelt" und reimt auf ihre Stimmen, aber dichtet auch „mit" ihnen und erzeugt selbst „Kunstwörter". Weil es die Klangdimension repräsentiert, wird es zudem als amplifizierendes Ruhm-Vehikel angesehen. In Michael Kongehls Namenstaggedicht auf Floridan heißt es etwa, dessen kunstvolle Schriften und sein „muntrer Mund" würden ihn „auß den Hirten-Klüfften" berühmt machen.[139] Diese Anspielung auf die Echo-Höhlen erzeugt eine reziproke Bezugnahme: Nicht nur das Echo wird mit den Hirten-Poeten vergli-

135 Vgl. dazu bspw. Werle: ‚Barocke' Lyrik, S. 63f.; sowie Kaminski: EX BELLO ARS, S. 318–320.

136 Harsdörffer: *Andachtsgemähl* Nr. LXVI, in: *Hertzbewegliche Sonntagsandachten*, Nürnberg 1649, S. 322.

137 Harsdörffer: *DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE [...] Zweyter Theil*, Nürnberg 1651, S. 156.

138 Siehe oben, S. 275.

139 Michael Kongehl: *Auff desselben Nahmens-Licht* (1673), in: *Lust-Quartier/ neben dem Cypressen-Häyn: auß Allerhand Lust-Gedichten/ wie auch Geistlichen und Weltlichen Epigrammatibus Bey- oder Uber-Schrifften/ Neu-gepflanzet [...]*, Danzig: Hallervord/Rhete, 1694, S. 30–32, hier S. 31.

chen, sondern auch die Hirten werden durch das schallende, reproduzierend-amplifizierende Echo charakterisiert.

Bisweilen wird Echo geradezu als Poesie-Expertin inszeniert, die in Orakel-Manier um Rat gebeten wird. Bekannt sind diesbezüglich die bereits erwähnten poetologischen Dialoge aus der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, in welchen die Poetik und Ethik des neugegründeten Dichter-Ordens verhandelt werden.[140] Auf diese Passagen wird in späteren Pegnesischen Schriften wiederholt Bezug genommen,[141] aber auch etwa bei Neugründungen anderer Dichtergesellschaften.[142] Wenn das Verhandeln von Poetik und Dichtpraxis im Fokus steht, tritt Echo gerne beratend auf. Echo motiviert, meist in anlassbezogenen Schriften, zum intradiegetischen Dichten und Singen und berät dabei indirekt auch über die Form und Klanglichkeit der darzubringenden Poesie.[143] In einer Hochzeitsdichtung der Pegnitzschäfer von 1667 mischt es sich in das Ende eines Schäfergedichts ein, um das Lobpreis der Eheleute zu intensivieren. Das letzte Wort aufgreifend, lässt es aus der Felsenhöhle den Imperativ „Singet! zurücke herüber schallen“. Floridan begrüßt den Gast als „neuen Gespräch-genossen“, der ihnen „zu singen [...] befihlet“, und beginnt mit ihm „zu redwechseln“.[144] Echo verbietet sogleich, das Singen einzustellen, und antwortet sukzessive auf die eingangs gestellte Frage, was „zu dem Thon sich arten“ werde. In Verschmelzung von Echo-Stimme und Bräutigam – einem Paumgartner[145] von *Holenstein* – bekräftigt der Dialog den Lobpreis der Braut als Zweck der Lieder: „daß man ehre | Silvien/ uns ja nicht wehre. | E. Ehre!“ Die Schlussverse überblenden dabei zwei Inspirationsparameter: „Deine Lust/ du holer Stein! | unsrem Thon giest innhalt ein.“[146] Inhalt und Affekt der Preisgedichte sind einerseits bestimmt von der anlassbezogenen Eros-Liebe des Bräutigams; andererseits wird Echos „Lust“ über den inspirativen Begriff des ‚Eingießens‘ zur poetischen Lust, die sich in der Klangwerdung manifestiert. Dem „Thon [...] innhalt“ eingießen meint daher nicht nur die inhaltliche Erfindung und Ausgestaltung der Lieder, sondern auch die Dichotomie von Laut-

140 Vgl. dazu ausführlicher die Kap. 3.3.3 sowie 4.3.2.

141 Z.B. mit der Aussage, aus den Hainen seien Hirten geworden, Birken: *Floridans Kriegs- und Friedens-Gedächtnis* (1650), in: ders.: *PEGNESIS*, Nürnberg 1673, S. 122–210, S. 180.

142 Z.B. auch in der Schrift zur Gründung der Leipziger Pindus-Gesellschaft: Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz*, Hamburg 1650.

143 Siehe dazu Kap. 3.3.3 u. 4.3.2.

144 Sigmund von Birken/Martin Limburger: *Die vermählte Edle Silvia: beglückwünschet durch Floridan und Myrtillus* (1667), in: Birken: *PEGNESIS*, Nürnberg 1673, S. 425–456, hier S. 447.

145 Vgl. Otto Puchner: Art. Baumgartner, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 663–665, Online-Version: https://www.deutsche-biographie.de/pnd120241102.html#ndbcontent (31.07.2025).

146 Ebd., S. 448f.

form und Inhalt, wobei mit der Evokation der Echo-Klanglichkeit der Ausdrucksseite besonderes Gewicht zukommt.

Echos poetische Autorität kommt insbesondere dann zum Ausdruck, wenn es sich um Dichter-Lobpreis handelt. Zwischen Form-Artistik und Klang-Medialität verbindet Echo poetischen Anspruch und Wirkung und erweist sich so als würdig, den Dichter:innen das Kränzlein zu winden. Wirkmächtig war in dieser Hinsicht Andreas Tschernings Lobgedicht auf den befreundeten Komponisten und Dichter Matthäus Apelles von Löwenstern. Das Gedicht wird in den Jahrzehnten nach der Entstehung mehrfach wieder abgedruckt oder anzitiert.[147] Es beginnt mit der Aufforderung an Echo, aus seiner Gruft zu kommen und „Apelles Lob" zu „vermehren".[148] Dass dafür Echo um Hilfe gebeten wird, zeitigt nicht bloß mediale, klang-amplifikatorische Wirkung, sondern begründet sich in Echos Kenntnis der Werke Matthäus Apelts, wie aus dem folgenden Ausschnitt deutlich wird:

> Dich [Echo] gedencket zweiffelsohn
> Newlich sein gelehrter Thon.
> Laß dein Urtheil wiederschallen/
> Wem es ausser dir gefallen? allen.
> Ist es also wie man hört/
> Daß Ihn Phebus selbst gelehrt? ehrt.
> Orpheus kundte Bäum erweichen
> Kan er sich mit Ihm vergleichen? gleichen.[149]

Echo erinnere sich[150] „zweiffelsohn" noch an Apelts „gelehrte[n] Thon" – eine vielleicht „Newlich" aufgeführte Motette o. Ä. – und könne daher bestätigen, dass es „allen" gefallen habe. Der Begriff „Urtheil" bringt wiederum Echos Expertise ins Spiel. So fragt das Ich in der Folge nach, ob es tatsächlich wahr sei, was man

147 Z.B. in Tschernings Poetik: *Unvorgreiffliches Bedencken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib-und Sprach-Kunst/ insonderheit der edlen Poeterey. Wie auch Kurtzer Entwurff oder Abrieß einer deutschen Schatzkammer/ Von schönen und zierlichen Poëtischen redens-arten/ umbschreibungen/ und denen dingen/ so einem getichte sonderbaren glantz und anmuht geben können*, Lübeck: Schmalhertz/Volck, 1659, S. 186; oder bei Gottfried von Peschwitz: *Jüngst-Erbauter Hoch-Teutscher Parnaß/ Das ist/ Anmuthige Formeln/ Sinnreiche Poetische Beschreibungen/ und Kunstzierliche verblühmte Arten zu reden/ aus den besten und berühmtesten Poeten unserer Zeit/ mit Fleiß zusammen getragen/ und/ auff drängliches Anhalten guter Freunde/ Der Poetisirenden Jugend zu Nutz heraus gegeben*, Hamburg: Härtel/Jena: Nisius, 1663, S. 118; sowie bei Kindermann: *Der Deutsche Poët*, Wittenberg 1664, S. 281f.

148 Andreas Tscherning: *Echo An Hn. Mattheus Apelles von Löwenstern auf Langenhoff/ Kays: und Fürstl. Mönsterbergischen/ Bernstädtischen Rath etc.*, in: *Deutscher Getichte Früling*, Breslau: Bauman, 1642, S. 340f.

149 Ebd., S. 340.

150 Zu dieser Bedeutung von *sich gedenken* vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 4, Sp. 2009.

höre: dass Apelt von Phoebus selbst „gelehrt“ geworden sei; und ob er wie Orpheus mit seiner Musik alle betören und bewegen könne. Dass Echo zu diesem „Urtheil“ auserkoren wird, verweist sowohl auf seine poetische als auch musikalische Autorität. Mit dieser Zuschreibung erhalten auch die topischen Schlussverse eine noch spezifischere, poetisch-didaktische Bedeutung: „Fehlt mir künfftig Unterricht/ | Echo/ so verhalt dich nicht. Ich nicht.“[151]

Als Figuration der Dichtung selbst, der Klang- und Wirkungsdimensionen und der poetischen Expertise ist das Echo prädestiniert zur Reflexion über die Möglichkeiten von Poesie. So sind nicht nur viele Echo-Gedichte poetologisch, sondern die Echo-Form und -Technik wird auch bei der Auslotung neuer poetischer Ausdrucksmittel oder in sprach- und zeichentheoretischen Reflexionen verwendet. Dies soll im Folgenden erläutert werden.

3.3.2 Echonische ‚Sprachspaltung‘

Im zweiten Teil von Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* findet sich unter Nr. LV ein kleines *Spiel von dem Widerhall*. Der Spielleiter Raymund erteilt darin der „Jungfrau“ Angelica die Aufgabe, bei einem Brunnen „als ein Widerhall unsere Fragen zu beantworten“. Auf diese Weise wird eine kleine Echo-Szene ‚gespielt‘, deren zweiter Teil aus folgendem Passus besteht:

13. J. Dieses Spiel gefällt mir wol.
E. A. Wol?
14. D. Dieser Echo ist zu lieben.
E. A. Z Üben.
15. V. Die Antwort schickt[152] sich allzeit recht.
E. A. Schlecht.
16. R. Diese Stimme muß uns g’fallen.
E. A. Allen?
17. C. Wilst du länger Echo seyn?
E. A. Nein.
18. J. Echo/ wer beurlaubt dich?
E. A. Ich.
[19.][153] R. Höret/ wie artig ihr Antwort erklinget/
Welche die Jungfrau bald findet und übt/

151 Solche Verknüpfungen von Lobpreis-Amplifikation und Autorisierung qua poetischer Expertise finden sich in einigen weiteren Dichter-Lobgedichten wie bspw. in Wenzel Scherffers Opitz-Hymne: Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, *Fünfftes Buch*, S. 263–265.
152 Im Druck heißt es „sichickt“, was hier zu ‚schickt‘ korrigiert wurde.
153 Im Druck ist der Abschnitt fälschlicherweise mit 13. nummeriert.

Echo sich in ihr Tugend verliebt/
Wolte mit Freuden ihr gerne nachsingen.
Erachtet mit Mühe die Stimme zu schwingen:
Bleibet hierinnen doch hefftig betrübt/
Weilen er halbe gebrochne Wort gibt; [...].[154]

Angelica stellt sich also zu „jenem Brunnen“ und beantwortet als Echo die Fragen der anderen Spielteilnehmenden. Der Dialog beginnt mit typischen Formeln wie *frag – sag* und scherzhaftem Geplänkel, z.B. über das Wetter oder die Verdorbenheit der Welt. Dann jedoch, ab Abschnitt 13, stellt Echo alias Angelica ein Fragezeichen hinter das scherzende Wohlgefallen. Zunächst weist sie darauf hin, das schöne Spiel sei nicht ohne „Üben“ zu bewerkstelligen. Zudem sei die Qualität längst nicht immer gewährleistet; die Antworten würden „allzeit“ mehr „[s]chlecht“ als „recht“ ausfallen und längst nicht allen „g'fallen“ (Nr. 15f.). Kein Wunder also, will Angelica nicht länger „Echo seyn“ (Nr. 17) und lieber von ihrer Rolle befreit werden. Nun ergreift der Spielleiter Raymund die Initiative (Nr. [19.]) und denkt in einem Epilog weiter über das Gehörte und allgemein das echonische Dichten nach. Dabei greift er auf ein bekanntes Gedicht Philipp Zesens zurück, das er allerdings signifikant umdeutet.

Bei Zesens Text handelte es sich um ein Widmungsgedicht aus den Präliminarien seiner Poetik, des *Helikon*. Er verfasste eine Ode an August Buchner als jenen Dichter, der den Gebrauch des daktylischen Versmaßes in der deutschen Dichtung etabliert hatte. Zesens hymnisches Sonett beschreibt, wie sich sogar Echo in Buchners „artlich“ klingende daktylische Lieder verliebt habe und sie gerne nachsingen würde. Jedoch bringe es dabei nur „halbe gebrochne wort“ – ein Echo eben – heraus.[155] Anders ist die Konstellation in der Adaption von Harsdörffer: Hier verliebt sich Echo nicht in die daktylischen Verse, sondern in die tugendlichen, „artig“ klingenden Antworten Angelicas – die in diesem Spiel zugleich Echo-Antworten sind! Echo verliebt sich also in seine eigenen Antworten, möchte den schönen Klang gerne imitieren, „nachsingen“, hat aber, wie bei Zesen, mit seinen halben ‚gebrochenen Worten' Mühe, „die Stimme zu schwingen“ (Nr. [19]).

Harsdörffers Neugestaltung erscheint auf den ersten Blick paradox: Echo hat aufgrund ihrer Limitierung Mühe, den eigenen Wohlklang zu imitieren? Ein Blick zurück auf Angelicas Echo-Dialog lässt jedoch erahnen, dass die bei Zesen geprägte Defizienz Echos (die gegenüber dem „artlich“ klingenden Daktylus minder-

154 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. 46–49.
155 Zesen: *Deutsches Helicons Erster Theil*, 2. Auflage Wittenberg 1641, Sämtliche Werke IX, hg. von van Ingen, S. 13f.

wertigen „halbe gebrochne wort“)[156] bei Harsdörffer verschoben und umgewertet wird. Denn nach der Ansicht der Gesprächsteilnehmer:innen – so erläutern sie es später in den dialogischen Kommentaren – klingt das Echo keineswegs minderwertig, sondern geradezu wie „die lieblichste Music“.[157] Doch diese schöne Wirkung muss aufgrund der formalen Limitierung hart erarbeitet werden.[158] Es scheint daher, dass hier eine Differenzierung von Wirkungs- und Produktionsebene vorgenommen wird. Auch wenn die Echo-Stimme am Ende „artig [...] erklinget“, kann der Weg dahin mühselig sein; die „gebrochne Wort“ sind eine Herausforderung für jede:n Dichter:in. So muss auch Angelica ‚finden‘ und ‚üben‘, um wenigstens ab und zu eine befriedigende Antwort geben zu können, und ist am Ende froh, von der Aufgabe „beurlaubt“ zu werden. Echos mythische Betrübnis über ihre kommunikative Einschränkung wird kurzgeschlossen mit der Mühe, die das echonische Dichten mit sich bringt.

Doch gerade der artistische Hochseilakt und das damit zu gewinnende Ansehen scheint die Dichter:innen[159] zu reizen, wie verschiedene Hinweise in den Poetiken nahelegen. Schon Opitz beschrieb die Echo-Dichtung als „artlich“,[160] und die Übernahme dieses Begriffs bei Zesen und Harsdörffer zielt neben einer allgemeineren Auszeichnung (als ‚hübsch, zierlich, elegant‘) auch auf die handwerklich-kunstvolle Machart ab.[161] Enoch Hanmann schreibt 1645 in seiner Erweiterung der Opitzschen Poetik, er führe ein Beispiel für ein Echo-Gedicht an, weil diese Gedichte „schwer und daher seltzam“ (‚selten‘) seien. Dazu weist er explizit darauf hin, sein Beispielgedicht selbst „gemacht“ zu haben.[162] Auch Zesen erklärt in einer späteren *Helikon-*

156 Möglicherweise ist das Echo bei Zesen Metapher für die Nachfolger Opitz’ – sprich Zesen selbst –, die in ihrer Imitation das Vorbild nicht erreichen können.

157 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. 50.

158 Ausgerechnet Zesen bringt später, in der Helikon-Auflage von 1649, dieses nur vermeintliche Paradox von mühsamer Produktion und lieblicher Wirkung auf den Punkt: „dergleichen [...] gedichte/ so schweer als sie zu machen seind/ so anmuhtig auch wiederüm klingen“; Zesen: *Durchaus vermehrter und Zum dritt- und letzten mahl in dreien teilen aus gefartigter Hoch-deutscher Helikon*, Berlin 1649/1656, Sämtliche Werke X/1–2, hg. von van Ingen, Bd. X/1, S. 67.

159 Es wäre interessant, zu untersuchen, inwieweit Angelicas Aufgeben genderspezifisch einzuordnen ist. Tatsächlich gibt es im 17. Jahrhundert kaum Echo-Gedichte von Frauen. Gleichzeitig werden sie aber aufgrund der Nymphen-Personifikation teils in Kontexten angeführt, in denen weibliches Dichten gerechtfertigt oder gelobt wird – wie es auch hier indirekt der Fall ist; vgl. dazu mein Kapitel 3.3.3.

160 Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau 1624, Kap. V, Diii.

161 Im 17. Jahrhundert waren Wendungen wie „ein artlich Lied“ oder „ein artlich poet“ gängig; vgl. z.B. das Zitat aus Lohensteins Agrippina: „durch witz und kunst | so artlich ausgedacht“. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Bd. 1, Sp. 574f.

162 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 187.

Auflage, „dergleichen mit ihm [dem ‚Wieder-ruffe' oder ‚Nach-schalle'] vermischte gedichte" seien, so anmutig sie klingen würden, „so schweer [...] zu machen". Dabei überhöht er die Herausforderung dadurch, dass er für die Strophen- und Versanordnung die ohnehin anspruchsvolle Sonettform verwendet. Entsprechend nennt er dieses *Jambisch Echonisch Sonnet* einen „versuch".[163]

Auch noch in der zweiten Jahrhunderthälfte wird anhaltend die Neuheit der Echo-Dichtung betont.[164] Die Formulierungen mögen teils noch vom Beginn des Jahrhunderts übernommen sein, als die Dichtart tatsächlich noch weniger bekannt war.[165] Nun aber geht es darum, ihre Modernität[166] und den damit einhergehenden Experimentalcharakter zu betonen. Literarische Echo-Effekte treten gehäuft bei „poetologisch hervortretenden Autoren mit einer Vorliebe für poetische Novitäten und Experimente" auf, wie schon van Ingen festhielt.[167] Oder, wie es auch allgemeiner formuliert werden könnte: Die in nahezu allen deutschen Poetiken der Zeit besprochenen Echo-Gedichte sind Symptom einer Experimentalkultur, die auf der Grundlage der Frage, was (deutsche) Sprache und Literatur eigentlich sei und sein könne, zum Ziel hat, der Anverwandlung der antiken und modernen europäischen Literaturen einen ganz eigenen, spezifischen Ausdruck zu verleihen. Zu den Charakteristiken, die – auch von der Epoche selbst – als besonders und innovativ wahrgenommen werden, gehören etwa eine ausgeprägte Bildlichkeit, mannigfaltige Rätselformen, verschiedene Klanglichkeitsideale, eine große Variabilität von Verslängen, Strophenformen und Metrik, zahlreiche dialogische Formen usw.[168] Das Echo entspricht nicht nur einzelnen, sondern fast

163 Zesen: *Durch-aus vermehrter und Zum dritt- und letzten mahl in dreien teilen aus gefartigter Hoch-deutscher Helikon*, Berlin 1649/1656, Sämtliche Werke X/1–2, hg. von van Ingen, Bd. X/1, S. 67.

164 So bspw. in der Poetik von Alhard Möller, wo das Kapitel mit dem Echo und weiteren modernen Versarten die Überschrift trägt: *Von etzlichen neu erfundenen fast herrlich fliessend- und zum gebrauch angenommenen Reim-gattungen*: Möller: *TYROCINIUM POESEOS TEUTONICAE, Das ist: Eine kunst- und grund-richtige Einleitung ZUR Deutschen Verß- und Reim-kunst. Allen dieser wunder-edlen lieb- und lustbahren Wissenschafft begierigen/ besonders der studierenden Jugend zum Dienst und auffnehmen abgefasset*, Braunschweig: Duncker/Magdeburg: Gerlach/Helmstadt: Beckenstein, 1656, Teil II, Kap. V, S. 78.

165 Vgl. die Überschrift bei Franck M.: *Newes Echo, Welche Art in Teutscher Sprach noch zur zeit nicht viel gesehen [...] mit Acht Stimmen Componirt*, Coburg 1608.

166 Bei Opitz implizierte dies der Verweis auf die holländische und französische Dichtung sowie auf seine eigenen *Poemata*-Beispiele; Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau 1624, Kap. V, Diii.

167 Van Ingen: Echo, S. 12.

168 Siehe dazu bspw. Meid, S. 118–123 u. 175–198; sowie Langen; Stefanie Stockhorst: Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 128); Jörg Wesche: Literarische Diversität. Abweichungen,

allen dieser Modernitätskriterien. Dass dies auch zeitgenössisch so wahrgenommen wurde, lässt sich an seinen Ko(n)texten in den Poetiken und Gedichtsammlungen ablesen.

„Besonders gefügt" und „neu erfunden": Klassifikation in den Poetiken

Enoch Hanmann ließ 1645 in Frankfurt am Main eine Neuauflage von Martin Opitz' *Poeterey* drucken, die er „an unterschiedlichen Orthen vermehrt und mit schönen Anmerckungen verbessert" hatte, so das Titelblatt.[169] Tatsächlich „vermehrt[e]" er die Poetik ganz erheblich, 1645 zunächst auf den doppelten, 1658 auf mehr als den dreifachen Umfang. Den ersten Teil von Opitz' Poetik übernahm er weitgehend unverändert, um dann in einem zweiten Teil zu ergänzen, „[w]as etwan Herr Opitz ubergangen/ oder damahls nicht erfunden gewesen".[170] Dabei griff er Opitz' Bücher VI und VII[171] erneut auf und ergänzte diese mit vielerlei Anmerkungen und Beispielen. Die Ergänzungen betreffen den Bereich der rhetorischen Poetik, erstens der Elocutio als Ausdrucks- und Stillehre (VI) und zweitens der Reimlehre, Metrik sowie Formen und Gattungen der Lyrik (VII); in Letzteren wird auch das Echo nochmals erläutert. Für diese Bereiche stellen Hanmanns Ergänzungen im Prinzip eine eigene, noch spezifischer auf die deutsche Sprache und Dichtung ausgerichtete Poetik dar.

Hanmanns Einbettung des Echos lässt sich als beispielhaft ansehen für den Unterschied zwischen Opitz und den Poetiken ab den 1640er-Jahren, die eine klassifikatorische Verschiebung vom „Was" zum „Wie" vollzogen haben. Denn einerseits druckt Hanmann im ersten *Poeterey*-Teil Opitz' Kategorisierung des Echos[172] im Bereich der Inventio (Buch V) unverändert ab. Opitz hatte diese Einordnung nicht begründet, doch sie hat, wie Schulze gezeigt hat, durchaus inhaltliche Gründe. Das Echo steht „zwischen den Gattungen", d.h. in der Reihe jener Gattungen, in

Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit, Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur 173); Wilfried Barner: Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren, in: Hartmut Laufhütte (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Teil I, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), S. 33–67; Urs Herzog: Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung, München 1979; Manfred Kern/Otto Rastbichler: Wie klinget mein Gethöne? Zur Intermedialität barocker Lyrik und zu Vertonungen von Flemings weltlichen Gedichten, in: Stefanie Arend/Claudius Sittig (Hg.): Was ein Poëte kan! Studien zum Werk von Paul Fleming (1609–1640), Berlin u.a. 2012 (Frühe Neuzeit 168), S. 409–423.

169 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645.

170 Ebd., Titelblatt 2. Teil, S. [105].

171 Siehe die Gliederung in der Reclam-Studienausgabe: Martin Opitz: *Buch von der deutschen Poeterey* (1624). Studienausgabe. Mit dem *Aristarch* (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen *Teutschen Poemata* (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der *Trojanerinnen* (1625), hg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2011, S. 121f.

172 Die Echo-Passage bei Opitz: *Buch von der Deutschen Poeterey*, Breslau 1624, Kap. V, Diii.

denen es zur Anwendung kommt, und zudem in direkter Nachbarschaft von Elegie und Hymne, wo es „seinen thematischen Kernbereich“ hat.[173] Hanmann übernimmt also diese Einordnung, bespricht nun aber das Echo im zweiten Teil, wo die Inventio keine Rolle mehr spielt, nochmals. Diesmal erscheint das Echo im Kontext der „Wörterfügung“ (Reimlehre, Metrik, Strophenformen), spezifisch im Kapitel XVI *Von den Arten der Verse/ so aus sonderlicher fügung der Reime entstehen*.[174] Das heißt, Hanmann nimmt neben Opitz’ inhaltlicher Klassifikation eine Einordnung im Bereich der Verba vor, welcher bei Opitz in Buch VII besprochen war, dort jedoch ohne Erwähnung des Echo-‚Device‘.

Diese in der Forschung bisher unbeachtet gebliebene unterschiedliche Einordnung bestätigt Schulzes Einschätzung, dass Opitz’ Kategorisierung des Echos „zwischen den Gattungen“ einerseits inhaltlich begründet ist, andererseits aber durch seine Zwischenstellung die Brücke zu den „späteren Gebrauchsvorschriften“ schlägt, die „das Echo vornehmlich als formales Schema in der poetischen Sprache“ auffassen.[175] Bereits die Poetik von Johann Peter Titz, die 1642 in Danzig gedruckt wurde, nimmt mit der Integration eines Echo-Gedichts eine entsprechende Neuverortung vor. Seine Schrift bespricht, wie er erklärt, die „Sachen“ generell nur marginal[176] und fokussiert stattdessen auf die „Worte“ der „Poeterey“, spezifisch auf ihre „Abmessung“ (Metrik, Gedichtform etc.) und „Zubereitung“ (Stillehre). So erscheint das Echo bei ihm naturgemäß im Kontext der Verba, genauer im Bereich der Liedarten, d.h. Gedicht- oder Strophenformen.[177]

Doch was genau ist, um zur Einordnung des Echos bei Hanmann zurückzukehren, damit gemeint, wenn in der Kapitelüberschrift von *sonderlicher fügung der Reime* die Rede ist? Die „fügung“ verweist wie erläutert auf die „Wörterfügung“, also auf Vers- und Strophenform, wobei hier Letztere im Fokus steht. Das Epitheton „sonderlich“ birgt dabei m.E. zwei Bedeutungen: Erstens rekurriert es auf die formale Komplexität. In Kap. XVI werden Gattungen wie die Pindarische Ode oder das Sonett besprochen,[178] deren Vers- und Strophenformen komplexer sind als eine einfache jambische Paarreim- oder eine trochäische Romanzenstrophe. Es handelt sich also um Formen, die zur Bewerkstelligung ihrer besonderen „fügung“ eine gewisse Artistik voraussetzen. Die einfacheren Formen

173 Schulze: Metamorphosen, S. 89.

174 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 186.

175 Schulze: Metamorphosen, S. 89.

176 Titz: *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen*, Dantzig 1642, *Inhalt*, Nr. III, [Biiij]: „Die Poeterey bestehet in Sachen und Worten. Hier wird gehandelt von den Worten.“

177 Im Unterkapitel XVI.6, ebd., [Nvi].

178 Oder auf das entsprechende Kapitel im ersten Teil verwiesen.

werden entweder in den Kapiteln zur Metrik und Versform besprochen, oder auf dem Hintergrund des Poeterey-Teils kein zweites Mal an- oder ausgeführt. Auch Titz hatte schon diese Unterscheidung zwischen einfacheren und komplexeren Strophenformen und Liedern gemacht, indem er Erstere bei den *Carminibus oder Liedern* (XIV) und *Sätzen oder Ströffen* (XV), Letztere jedoch im Kap. XVI *Von andern Arten und Nahmen der Lieder*[179] besprochen hatte – darunter auch das Echo.

Zweitens rekurriert das „besondere" und „andere" auf die Modernität dieser lyrischen Formen und Gattungen. Denn Hanmann wie auch Titz führen hier neue Gedicht-Arten an, die bei Opitz noch keine Rolle spielten, z.B. das Rondeau, die Sestina, das „ABC" oder das Figurengedicht. In den späteren Poetiken kommen hier noch weitere Spezialformen wie „Irr-Reime" oder „Cabbeln" hinzu.[180] Diese Gedichte weisen neue oder neu kombinierte Strophen-, Vers- und Reimstrukturen wie auch besondere graphische Darstellungen auf. Eine zentrale Rolle spielt zudem die Klanglichkeit, d.h. die musikalischen Metren und Strukturen; dies nicht nur, aber auch im Hinblick auf die Vertonbarkeit. Eine mit diesen Kapiteln von Titz und Hanmann vergleichbare Zusammenstellung von Alhard Möller lautet daher *Von etzlichen neu erfundenen fast herrlich fliessend- und zum gebrauch angenommenen Reim-gattungen*. Möllers Kapitelüberschrift verweist auf die Modernität der „Bilder-" und „Krebs-Reime", der „wiedertretenden Verse" oder des Echos. Gleichzeitig hebt sie, offenkundig von der Poetik Buchners und Zesens beeinflusst, die „lieblich- und süß-fliesende"[181] Musikalität von Formen wie dem „Kling-Gedicht" und insbesondere dem daktylischen Versmaß, welches die „aller anmütigste gatthungen in sich schliesset",[182] hervor.

Neben der Klanglichkeit der besonderen Formen nimmt auch ihre Variabilität einen immer höheren Stellenwert ein. Das bezieht sich sowohl auf die Versmaße als

179 Mit „Lieder[n]" sind hier nicht spezifisch musikalische Formen gemeint, wie Renno, S. 469, fälschlicherweise anmerkt. Vgl. dazu Jost: Art. Lied, und Braun: Thöne und Melodeyen, S. 5.

180 Zum Beispiel bei Johann Christoph Männling: *Europaeische Parnassus, Oder Kurtze und deutliche Anweisung Zu der Deutschen Dicht-Kunst; Da ein liebhabendes Gemüthe/ solcher Wissenschafft/ kan angeführet werden/ Innerhalb wenigen Wochen Ein zierliches Deutsches Gedichte zu machen*, Wittenberg: Brüning, 1685, S. 86–111 (*Ketten-Reime*, *Cabbeln*, *Endschallende Reime*); Gregor Fritschler: *Anweisung zur Teutschen Poesi*, in: Johann Adolph Frohne: *Kurtze und leichte Methode Grammaticam Latinam durch meistentheils Teutsche Regeln der zarten Jugend beyzubringen/ [...] auf Befehl E. WohlEdlen und Hochweisen Raths der Käyserlichen Freyen und des Heiligen Reiches Stadt Mühlhausen für das daselbst wohlbestelte Gymnasium samt angehengter Anweisung zur Teutschen Poesi [...]*, Mühlhausen: Pauli, 1692, S. 388–441, hier S. 436–439 (*Endschall*, *Ringel-Reim*, *Wiederkehr*).

181 Möller: *TYROCINIUM POESEOS TEUTONICAE, Das ist: Eine kunst- und grund-richtige Einleitung ZUR Deutschen Verß- und Reim-kunst*, Braunschweig u.a. 1656, Teil II, Kap. V, S. 78.

182 Ebd., S. 72.

auch auf Verslängen und Strophenformen. Beispielhaft dafür ist Möllers Schlusspassage des Kapitels über die daktylischen Vers- und Strophenformen, die gleichzeitig das folgende und letzte Kapitel V über die *neu erfundenen [...] Reim-gattungen* ankündigt:

> wobei dann zuerinnern forfellet/ daß ob zwaren ich bei abhandlung aller forkommenden gattungen/ jedesmahl dier eine Einfühgung: Daß ist wie man nemlich dieselbe unter minder und mehr-silbige verwechseln kunde/ abgebildet: daß dennoch ein Poëta und dieser Kunst ergebener/ keines Weges an eben die für Augen gestellte weise gebunden; besondern ein poëtische macht und Freiheit habe/ eine Gatthunge mit der andern wol-klingend zu vereinbahren und zu Untermengen: dahero dann die nach gehende zierliche Reimarten und Weise entspriessen.[183]

Möller betont nochmals – obwohl er dies schon bei der Abhandlung der verschiedenen Versmaße und der ihnen zugehörigen Strophenformen praktiziert habe –, dass sowohl die verschiedenen Versfüße (innerhalb der Verse) als auch verschiedene Versmaße (innerhalb von Strophen) und Gedichten miteinander kombiniert und „wol-klingend [...] Untermeng[t]“ werden können. Ein Blick in die Poetiken zeigt, dass neben diesen „mengtrittigen“ Versen zudem die Kombination unterschiedlicher Verslängen wie auch die dialogischen Formen immer beliebter werden.

In dieser kategoriellen ‚Nachbarschaft‘ finden sich die Echo-Gedichte seit den Poetiken der 1640er-Jahre,[184] und das ist kein Zufall. Sie entsprechen nahezu allen der genannten Kriterien für die „sonderliche[n] fügungen“: der Artistik, der Modernität, der Klanglichkeit, der Untermischung mit Kurzversen und der Dialogizität. Und ebenfalls kein Zufall ist, dass sie diese Nachbarschaften auch in den poetischen Texten selbst aufweisen. Denn gerade die Schäfereien entwerfen Szenarien poetischer Praxis, die ein Konglomerat von modernen Formen versammeln. Dies nicht nur, um die Modernität ihrer jeweiligen Poetik zu demonstrieren, sondern um diese Modernität praktizierend weiter zu befördern. Die „himmlische Vers-kunst“ soll, so formuliert es nochmals Möller, „der gelahrten vorfahren“ von den „noch gelahrtern Nachkömmlingen/ [...] je mehr und mehr außgearbeitet/ und [...] weiter fortgesetzet“ werden. Zu diesem Zweck bildet sich in den Narrationen, besonders im Umkreis des Nürnberger Pegnesischen Blumenordens, eine poetische Praxis mit Experimentalcharakter aus, als fiktiver und zugleich – produktions-

183 Ebd., S. 77.

184 Vgl. z.B. auch die Einordnung bei Georg Neumark: *Poetische TAFELN/ Oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst aus den vornehmsten Authorn in funfzehen Tafeln zusammen gefasset/ mit ausführlichen Anmerkungen erkläret/ Und den Liebhabern Teutscher Sprache und derer kunstmeßigen Reinigkeit zu sonderbahrem Gefallen an den Tag gegeben*, Jena: Bauhöfer, 1667, S. 254–258.

ästhetisch – realhistorischer Rahmen für dieses ‚Ausarbeiten' und ‚Fortsetzen'. Echo-Formen gehören dabei zum poetischen Kernbestand, ja werden als beispielhaft für diese Verfahren angesehen.

Experimentelle Stegreif-Inszenierungen, formale Grenzauslotungen

Eine typische entsprechende Anordnung findet sich in Johann Helwigs *Nymphe NORIS* (1650). Das Echo erscheint im Rahmen einer Szene experimenteller Stegreifdichtung, die gleichzeitig in eine Art poetischer Vision eingebettet ist. Die umherschweifenden Pegnitzschäfer Helianthus und Montano beschließen, gemeinsam „Reymen zu machen" und „was fröliches" zu „singen".[185] Darauf folgen ein Gedicht und ein Lied, die den Klang der belebten Natur zum Thema haben und in poetische Sprache fassen. Mitten im Singen nehmen die Schäfer aus der Ferne visionsartig zwei Nymphen wahr. Die zwei wunderschönen Wesen werden ausführlich als Teil der Natur beschrieben, bevor sie selbst eine kleine poetische Darbietung erbringen: ein Lob der Stadt Nürnberg, als Echo-„Liedlein" gestaltet. Inhaltlich scheint dieses zunächst wenig mit den vorangegangenen Liedern der Hirten gemein zu haben. Doch formal und klanglich ist es folgerichtig, dass das Echo-Lied der Nymphen aus der Dichtszene hervorgeht. Zur Veranschaulichung seien jeweils die ersten Strophen der drei Lieder nacheinander angeführt:

[1] Montano.
Das freye Luftkind hier/ ach! klippert und zwitzert in völliger Freud'/
Des Voglers List nicht spührt/ und Sorgenloß hüpfet auf grünenden Zweigen.

Helianthus.
Der Welthauf also hier stets schertzet/ nicht achtet ihr Alter und Zeit/
auch nicht erschrekket wird/ obgleich sich gefährliche Zeichen erzeigen. [...]

[2] Hel. Es klappern/ und plappern/ und pappern/
Mont. in Nesten die Störche.
Es tirililiret/ tilieret/ umschwüret/
Hel. in Lüften die Lerche.
Es kittert/ und flittert/ sich wittert/
Mont. der Stiglitz bey Tag.
Es zwitzert/ und wizert/ und zizert/
Hel. das Zeißlein im Haag'. [...]

185 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, S. 21. Die Schäfer Montanus und Periander formulieren bei ihrem ersten Zusammentreffen das Vorhaben, sich in „Spielen und Gesprächen" der „Schäfergesellschaft [...] zuerlustigen" und, in allegorischer Verschleierung des Dichtens als Hirtenleben, „für meine weichen Lämmer [...] um eine frische und gesunde Wayde auszugehen"; ebd., S. 4.

[3] [Lob der Stadt Nürmberg (Marginalie)]
1.
Alith[ea]. **Neronsburg** heisst und ist der Francken Cron;
Pallas hat dieses Orts die stete Wohn'/
und daselbst in dem Paner führt die Tugend.
Dor[ila]. ziert die Jugend. [...][186]

Mindestens zwei formale Gemeinsamkeiten zwischen Echo-Lied und vorangehender Stegreifdichtung sind unmittelbar augenfällig: die Kombination von längeren und kürzeren Versen und die dialogischen Formen. Solche Nebeneinanderstellung von Echo-Dichtung und Strophenformen mit eingestreuten Kurzversen erscheint immer und immer wieder, sowohl in poetisch inszenierten Dichtreigen, als auch in Beispielsammlungen und Poetiken. Dasselbe gilt für die zweite augenfällige Analogie: das im Wechsel und Dialog vollzogene Dichten. Die gemeinsame Dichtpraxis manifestiert sich nicht nur im geselligen Rahmen der Narration, sondern setzt sich in den imitierenden, kombinierenden und aemulierenden Formen selbst fort. Dass dieses Ideal auch vom Echo repräsentiert wird, wird besonders in der geläufigen Überblendung des Echos mit der Rede von Schäfern und Nymphen – oder wie hier der mystischen Natur-Personifikation Dorila – evident.

Als dritter Aspekt lassen sich auf einer kleinformalen Ebene Übereinstimmungen ausmachen, die ebenfalls charakteristisch für das moderne Dichten sind. Der Daktylus tritt in allen drei Gedichten auf, und es finden sich ‚mengtrittige' Verse, also das „untermische[n]"[187] verschiedener Versfüße innerhalb des Verses. Das erste Gedicht kombiniert (ähnlich einem antiken Pentameter) einen dreihebigen Jambus mit einem vierhebigen Daktylus (v–v–v–'v–vv–vv–vv–); im zweiten bilden beide Sprecher zusammen einen daktylischen Fünfheber und in der Wiederholung desselben ein daktylisches Distichon; und das Echo-Gedicht schließlich integriert, in einer der vielen zeitgenössischen Nachbildungen der Sapphischen Strophe, einen daktylischen Versfuß in einen trochäischen Vers (–v–vv–v–v– oder –vv–v–v–v–) und schließt die Strophe mit einem Kurzvers ab. Davon nicht abzugrenzen ist der vierte, für Nürnberg spezifische Aspekt, die zentrale Rolle der Klanglichkeit: der naturimitierenden Klangsprache; der Klangfiguren und klingenden Versmaße; und der verton- und singbaren Strukturen. So finden sich onomatopoetische, alliterative und binnenreimende Stilmittel wie auch responsive oder refrain-artige Formen.[188] In solchen Kontexten treten auch verschie-

186 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, S. 19–24.

187 Harsdörffer: *Poetischer Trichter*, Teil 3, Nürnberg 1653, S. 96f.

188 Z.B. in Justus Georg Schottel: *Neu erfundenes FreudenSpiel genandt Friedens Sieg. In gegenwart vieler Chur-und Fürstlicher, auch anderer Vornehmen Personen, in dem Fürstl. Burg Saal Zu Braunsweig im Jahr 1642 von lauter kleinen Knaben vorgestellet. Auf vielfältiges begehren mit*

dene Arten von Rondeaux auf, die teilweise sogar als Echo-Gedichte bezeichnet werden.[189] Anhand dieser Schnittmengen lassen sich erneut jene Parameter erfassen, die offenbar als besonders attraktiv angesehen wurden: Die Kombination von Lang- und Kurzversen, das alternierende bzw. dialogische Dichten, daktylische und vermischte Versfüße und -maße, Klangsprache und musikalische Formen. Dabei wird auch schnell klar, weshalb das Echo als Paradigma modernen Dichtens angesehen wurde: es vereint alle diese Aspekte *in globo*.

Doch auch am Umgang mit der Echo-Form selbst lassen sich Modernität und Experimentalcharakter ablesen. Denn das Echo-Dichten ist nicht nur *per se* schon eine Herausforderung, wie in den Poetiken betont wird, sondern die Dichter:innen steigern diese gerne zusätzlich durch besondere Aufgabenstellungen. Den engen Rahmen bildet die mit dem Natürlichkeitspostulat begründete lautliche Übereinstimmung, wobei das Echo nicht einfach ‚kopieren', sondern eine morphologische oder semantische Differenz erzeugen muss: Es soll „nicht eben das Wort/ das es entphangen; sondern dergleichen wiedergeben. Es sey dann das daß Wortt eine zweydeutung in sich habe".[190] Gefordert ist ein anderes Wort oder eine abweichende Wortbedeutung, also ein Homonym, ein Polysem oder eine leichte (auch deiktisch erzeugte) semantische Verschiebung. Mit diesen Regeln überhaupt dichten zu können, erfordert gewisse Lizenzen im Bereich der Konsonanten, z.B. die Austauschbarkeit stimmloser und stimmhafter Laute wie *t* und *d*, oder das Hinzufügen des Hauchlauts *h*. Wie umfassend die Lizenzen sein dürfen, wird in den Poetiken jedoch immer wieder kontrovers diskutiert[191] – eine Diskussion, deren Motive vagieren zwischen dem Ansinnen, Echos poetologisch zentrale Natürlichkeit zu garantieren und den elitären Charakter dieser Dichtform zu bewahren. Besonders aber soll die formale Beschränkung als Bedingung der artistischen Herausforderung, an der die Dichter:innen ihren barocken ‚Witz', ihren Scharfsinn demonstrieren können, nicht aufgeweicht werden.

Kupfer Stücken gezieret [...], Wolfenbüttel: Bruno, 1648. – Moderne Edition: *Friedens Sieg. Ein Freudenspiel. 1648*, hg. v. Friedrich E. Koldewey, Halle/S. 1900 (Neudrucke deutscher Literaturwerke 175). S. 42 hat es viele Kurz- und Wechselverse; diese Gestaltung steht auch im Zusammenhang mit der musikalischen Aufführung des Friedensspiels; ein anderes evidentes Beispiel ist Klaj: *Aufferstehung JESU CHRISTI*, Nürnberg 1644.

189 Bei Männling: *Europaeische Parnassus, Oder Kurtze und deutliche Anweisung Zu der Deutschen Dicht-Kunst*, Wittenberg 1685, S. 109, heißt es zu den „[e]ndschallende[n] Reime[n]", diese würden „meistens in Oden gebraucht/ weil sie gleichsam wie ein Echo geben"; vgl. auch die formalen Analogien bei Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. 29ff. u. S. 34ff., und die Zusammenstellung bei Faber 1675, S. [Biiij]f.; zu den von mir sogenannten Strophen-Echos siehe mein Kapitel 2.1.4.

190 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 186.

191 Z.B. bei Birken: *Teutsche Rede-bind und Dichtkunst*, Nürnberg 1679, S. 136.

In der praktischen Umsetzung erscheinen tatsächlich viele Beispiele, die diesen normativen Vorgaben entsprechen. Daneben finden sich aber auch Texte, die formal weiter experimentieren, indem sie entweder einzelne Parameter des Regelwerks auf die Spitze treiben oder aber sich überhaupt nicht an die Regeln halten, dafür aber eigenen, neu kreierten formalen Logiken folgen. Ein Beispiel für Ersteres, die Verabsolutierung von Einzelvorgaben, findet sich etwa in der Beratungs-Szene der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*. Das poetologisch beratende Echo erscheint hier durchgehend in morphologischer Neugestaltung. Durch Abspaltung und maximal ausgereizte Lizenzen im Konsonantismus werden der „Scheitel“ zu „eitel“, die „Teilung“ zur „Heilung“, oder sogar „entwunden/ werden“ zu „bunt den Wehrten“.[192] Dieses konsequente Differenzverfahren ist nicht beliebig, sondern entspricht auf sprachlich formaler Ebene der Funktion, die die Echo-Instanz im Dialog mit den Schäfern inhaltlich einnimmt. Die durchwegs kritisch-korrigierende Perspektive Echos wird sowohl semantisch als auch morphologisch und graphisch evidenziert.[193] Geradezu gegenteilig fällt ein Beispiel aus Hanmanns Poetik aus, in dem die Echo-Antworten durchgängig dem jeweils vorangehenden Wort entsprechen.[194] Indes ist auch hier die Gestaltung sinnfällig, denn das Beispiel soll die Selbstermächtigung eines lyrischen Ich demonstrieren, welches den rhetorisch machtlosen echonischen Berggeist zurück in die Welt der Legenden schickt.[195]

Als Abweichung von den normativen Vorgaben ist besonders das reimende Echo verbreitet.[196] Mag für die einen Bequemlichkeit oder auch weniger Gezwungenheit der Grund gewesen sein, so ist bei anderen durchaus Kalkül auszumachen. Besonders Zesen, der sowohl regeltreue „reine“ Echo-Gedichte als auch viele reimende Beispiele verfasst hat, verfolgt damit gezielt experimentelle Strategien, etwa die Verabsolutierung des Klangprinzips bis hin zur Machtübernahme des Lautmaterials über die stofflich-semantischen Logiken.[197] Eine andere Variante findet sich in Harsdörffers Singspiel *Tugendsterne*, wo Echo – alleine – als Vorrednerin spricht. Demnach handelt es sich nicht um einen Dialog mit echonischen Antworten, aber das Widerhallen wird klangfigürlich evoziert, durch zahlreiche Alliterationen innerhalb der Ich-Rede: „Höret bewegen und hegen der Ge-

192 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 30.

193 Ein Teil der Szene ist im Kap. 3.3.3, S. 318f., abgedruckt.

194 Mit Ausnahme einer weggelassenen Vorsilbe: „ich gebe kein gehöre – Höre.“ Opitz/Hanmann: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 188.

195 Siehe dazu eingehend Kap. 2.2.1.

196 Z.B. in *ECHO Wo magstu jetzundr wol stecken?*, in: *Fünff SChöne newe Weltliche Lieder*, s.l. [ca. 1650]; *Zwey Trawer-Oden Uber die [...] Zerstörung Der Vorstädte für Dantzigk*, s.l. 1656, S. [9f.].

197 Vgl. dazu den Schluss von Kap. 2.4.3.



Notenbeispiel 2: Georg Philipp Harsdörffer/Sigmund Theophil Staden: *Die Tugendsterne*, gedruckt in *Frauenzimmer Gesprächspiele V* (1645), Notenanhang S. [636f.].

genstimm Hallen!“[198] Zudem findet sich das Echo in der musikalischen Realisation wieder (Notenbsp. 2), sowohl in der Wiederholung der Melodie als auch im Effekt der dynamischen Abstufung („Still“). Einige Texte experimentieren auch mit einer Art ‚Fortspinnungs-Echo‘, in dem zunächst die letzten Silben des vorangehenden Verses wiederholt werden, um direkt, noch in der Echo-Antwort selbst, ein erneutes, gereimtes Echo daran anzuhängen: „M[ontano]. Drum ich mich zu dir gesellet. | E[cho]. mir gesellet; mich bestehlet.“[199]

Weitere Auslotungen der formalen Gattungsbegrenzungen finden sich im Bereich der Metrik, der Silbenzahl, der Anzahl Wiederholungen sowie der Strophen-

198 Georg Philipp Harsdörffer/Sigmund Theophil Staden: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V* (1645), hg. von Böttcher, S. 280–310 (Libretto/Gesprächsspiel), sowie im Anhang, S. 633–670 (Notentext; Paginierung der modernen Ausgabe), hier S. 283f. u. [636–641].
199 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, S. 110.

form. Die deutsche Echo-Form hatte in Übernahme des französischen, italienischen und holländischen Modells die metrisch entkoppelte Platzierung kurzer Echos am Versende, meist nach jedem zweiten Vers, zur Norm gemacht. Daneben gab es jedoch immer wieder Versuche mit anderen Modellen, besonders bekannt die Beispiele von Spee, die nach neulateinischem Vorbild die Echos metrisch integrieren und an verschiedenen Positionen des Verses unterbringen.[200] Titz probierte diesbezüglich verschiedene Varianten aus, indem er Opitz' bekannte *Julliette*-Adaption einmal mit und einmal ohne metrische Integration verfasste und die Position des Echos zwischen Versende, -anfang und -mitte variierte.[201] Eingeleitet von einer Inquit-Formel konnte das Echo zudem mit dem Endreim überblendet werden.[202]

Auch die mit der Naturimitation begründete Anforderung, für das Echo nicht mehr als drei Silben zu verwenden und die einmal festgelegte Anzahl im Verlauf des Echo-Gedichtes nicht zu verändern, wurde mehrfach gebrochen. Sinnigerweise argumentiert man hier mit den besonderen akustischen Gegebenheiten von Echo-Orten oder mit der Fortbewegung des sprechenden Subjekts im Raum, was eine Alternation der Anzahl Silben zur Folge habe.[203] Dabei nähert sich gerade der empirische Rekurs auf reelle Echo-Orte auch der Legendarik an, etwa bei jener Sage, nach der am Nürnberger Gleißhammer-See ein neunsilbiges Echo zu hören sei.[204] Und schließlich wurde auch mit der Anzahl der Echo-Antworten experimentiert, mit entweder sehr vielen oder sehr wenigen, oder auch ganz unregelmäßig, fast zufällig verteilten Echos.[205] Immer beliebter wurden zudem die Strophen-Echos, jeweils eine einzige Echo-Antwort am Ende jeder Strophe, die bisweilen refrain-artig eingesetzt wurden und statt des Endes auch den Anfang der Strophen widerhallen lassen konnten.[206]

Materialspiele und Zeichenreflexion

Neben dem Ergründen verschiedener Formen und dem Verschieben der engen formalen Grenzen lässt sich aber auch das Verfahren selbst als eine Art ‚Sprach-

200 Spee: *TRUTZ NACHTIGAL*, Köln 1649, in: ders.: *Trutznachtigall*, hg. von Arlt, S. 7–18.
201 Titz: *Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen*, Dantzig 1642, [Nvi]v.
202 So bei Logau: *Der Welt Widerthon,* in: *Sinn-Getichte*, Breslau 1654, 2. Teil, S. 34: „Was ists worauff ihr Ziel gesetzt hat alle Welt? | Befrag ein Echo drum; was sagt sie? Höre! Geld."
203 Birken: *Teutsche Rede-bind und Dichtkunst*, Nürnberg 1679, S. 139–141.
204 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, das Echo beim Gleißhammer, S. 109–111; im Gedicht sind es dann aber nur acht Silben.
205 So im *Jambisch Echonisch Sonett*, in: Zesen: *Deutsches Helicons Erster Theil*, 2. Auflage Wittenberg 1641, Sämtliche Werke IX, hg. von van Ingen, S. 67f.
206 Siehe Kap. 2.1.4.

forschung‘ begreifen. Das Aufspalten und Neuzusammensetzen von Silben und Buchstaben, das Differenzieren von Laut und Bedeutung, das Spiel mit maximalen und minimalen Bedeutungsunterschieden: All dies kann als Versuch, in das Wesen von Sprache und Literatur ‚einzudringen‘, aufgefasst werden.[207]

Zunächst fällt auf, dass viele Echo-Texte auf die Ontologie des Echo-Phänomens rekurrieren und dabei zugleich – als eigentlichen Fluchtpunkt – die Bedingungen von Sprache reflektieren. Eine Emblem-Erklärung aus Harsdörffers *Sonntagsandachten* führt in ihrem Mittelteil einen entsprechenden Exkurs ein:

> Indem hört ich hinter mir eine Reimenstimm erschallen/
> und der letzten Sylben Zier mit gebrochnem Tönen lallen.
>
> Echo.
>
Wer ist hier/ der wiederrufft.	E. der rufft.
dieser Stein tönt in der Lufft.	E. der Lufft.
Man hört dieser Wortlein mahl.	E. ein mahl.
Was könnt ihr/ ihr Felsenstreimen	E. reimen.
Reimen/ wie die Sylb’ erklingt.	E. erklingt.
Was macht/ daß viel blinde sind?	E. die Sünd. [...][208]

Die Passage versammelt verschiedene sprachliche Einheiten wie „Wortlein“ und „Sylben“, die akustischen Manifestationen von Sprache im „Tönen“ und „erschallen“ sowie deren Erzeugung im „rufft[en]“. Mit der „stimm“ und der „Lufft“ werden physiologische und physikalische Voraussetzungen thematisiert. Dies alles ist

207 Siehe dazu die Beiträge Andreas Gardt: Sprachreflexion in Barock und Frühaufklärung. Entwürfe von Böhme bis Leibniz, Berlin u.a. 1994 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 232); Jürgen Engler: Echoklänge und Spiegelbilder. Einiges über Sprachkunst und potenzierte Reflexion, in: Die Horen 59.4 (2014), S. 183–194; Markus Hundt: „Spracharbeit“ im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz, Berlin u.a. 2000 (Studia Linguistica Germanica 57); Markus Hundt: Sprachtheorie und Sprachspielpraxis im 17. Jahrhundert, in: Hans-Joachim Jakob/Hermann Korte (Hg.): Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliografie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005, Frankfurt a.M. u.a. 2006 (Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte 10), S. 97–134; Seraina Plotke: Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert, Paderborn 2009, Kap. Sprachkonzepte im 17. Jahrhundert, S. 79–110; Berthold Heinecke: Naturphilosophie bei Georg Philipp Harsdörffer, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011, S. 247–278; Manfred Riedel: Kunst als „Auslegerin der Natur“. Naturästhetik und Hermeneutik in der klassischen deutschen Dichtung und Philosophie, Köln 2001 (Collegium Hermeneuticum 5); Kaiser; vgl. auch Volker Sinemus: Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat: Sozialgeschichtliche Bedingungen des Normenwandels im 17. Jahrhundert, Göttingen 1978 (Palaestra 269).

208 Harsdörffer: *Andachtsgemähl* Nr. LXVI, in: *Hertzbewegliche Sonntagsandachten,* Nürnberg 1649, S. 321–324, hier 322.

zugleich Grundlage der Poesie: der „Zier“, der „Reimen“ und des poetischen „kling[ens]“. Mit dem natürlichen Phänomen Echo lässt sich vieles beschreiben, was die menschliche Sprache ausmacht.

Im Kontext des geistlichen Emblems erscheint diese poetologische Passage allerdings erstaunlich. Dazu sind einige Erklärungen notwendig. Harsdörffers *Andachtsgemähl* (Abb. 8) über das Evangelium zum 18. Sonntag nach Trinitatis hat „das furnemest vnd gröste Gebot“ (Mt 22,38),[209] die Nächstenliebe zum Thema. In zwei Echo-Figurationen bringt es, erstens, den Zusammenhang zwischen der Erfüllung des göttlichen Gesetzes durch Jerusalem (Mi 4,2) und dem Gebot der Nächstenliebe zum Ausdruck. Zweitens ist diese Nächstenliebe „Gegen- oder Wiederlaut [...] der Liebe Gottes“, wie es im Kurzbeschrieb direkt unter der Pictura heißt.[210] Ein weiteres motto-artiges Textelement ist der Schriftzug *AMA* (‚liebe!‘)[211] auf dem Echo-Schallbündel der Pictura. In der nachfolgenden *Erklärung*, zu der die oben zitierte poetologische Passage gehört, wird der Zusammenhang zwischen allen diesen Elementen erläutert. Das Echo erscheint dabei als Figuration der Gegenliebe wie auch als Strukturmetapher einer theologischen Relation. Nun fragt sich allerdings, was die zitierte Echo-Passage mit der theologischen Symbolik zu tun hat.

Möglich wäre, dass an dieser Stelle das sprachlich-poetische Verfahren, mit dem den theologischen Relationen Evidenz verliehen wird, reflektiert wird. Zunächst sind die akustischen Bedingungen und das kommunikative und technische Echo-Verfahren benannt: der Stein als Reflexionsfläche, die Luft als Medium, die Abspaltung der letzten Silben. Zugleich werden das Verfahren und das Erklingen als poetisch beschrieben: Der Schall kommt von einer „Reimenstimm“, die Felsen können „reimen“, die „Zier“ der Silben wie auch ihr „erklingen“ werden benannt. Komplexes, polysemes Zentrum der Passage ist das Wort „mahl“[212] im folgenden Vers: „Man hört dieser Wortlein mahl. | E. ein mahl.“ Der „Wortlein mahl“ bezeichnet zum einen das Wortmaterial, die Konstituenten der Sprache als das, was die Worte ‚nährt‘. Zum zweiten verweist „mahl“ auf den ‚Inhalt‘, den semantischen Gehalt der „Wortlein“. Zum dritten referenzieren sowohl der emblematische Kotext als auch die „Reimenstimm“ und die „Zier“ einen poetischen Gehalt. Und viertens

209 Zit. nach Luther 1545; vgl. auch Mk 10, 17–27.

210 Vgl. dazu auch in Harsdörffers/Stadens *Tugendsterne* den Kommentar einer Gesprächsspiel-Teilnehmerin zur Tugend der Nächstenliebe: „wiewol die Liebe sich auch gegen den Nechsten verstehet/ als ein Gegenwort/ Widerschall/ oder Flamme von jener Göttlichen Liebe entstanden.“ Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. [633–670] (Notentext), Kommentar von Cassandra, S. 294.

211 Zum AMA-Palindrom siehe auch das Kapitel 4.2.1.

212 Zum im Folgenden erläuterten semantischen Spektrum vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *mahl, mahlen*, Bd. 12, Sp. 1452–1455.


LXVI. 321

Über das Evangelium
Am XVIII. Sonntag nach dem Fest der Hochheiligen Dreyeinigkeit / Matth. 22.*

LXVI.

Andachtsgemähl.

Mich. 4/ 2.
Von Zion wird ein Gesetz ausgehen / und deß HERRN Wort von Jerusalem (wiederschallen.)

Daß die Liebe deß Nechsten ein Gegen- oder Wiederlaut seye der Liebe GOttes / ohne Liebe aber alle Werke mit tönendem Ertze zu vergleichen.

Abb. 8: Georg Philipp Harsdörffer: *Hertzbewegliche Sonntagsandachten* (1649), *Andachtsgemähl* Nr. LXVI zum 18. Sonntag nach Trinitatis, Titelseite mit Pictura.

schließlich bedeutet „mahl“ das Zermahlen, das ‚Brechen‘ und Fragmentieren in die Einzel-„Sylben“, das in der Ankündigung der Echo-Passage mit dem „gebrochne-[n] Tönen“ angekündigt wurde. Diese begriffliche Verschränkung von Laut-Material, poetischem Gehalt und Semantik widerspiegelt nun auch die echonische Darstellung der Relationen von Gesetz, Gottes- und Nächstenliebe im Emblem.

Denn Echos Antwort „ein mahl“ (auf das „Wortlein mahl“) bezieht sich im Kern auf das Wort „AMA“, mit welchem das Echo-Schallbündel in der Pictura be-

schriftet ist. AMA ist ein Wort-Palindrom, das eine spiegelsymmetrische Form aufweist, also von vorne und von hinten gelesen gleich lautet und dasselbe bedeutet. Der Echo-Vorgang in der Pictura wird mit dem AMA-Palindrom überblendet, das insofern nur „ein mahl“ erklingt, als es im Ruf und Gegenruf lautlich und morphematisch identisch ist. Sein „mahl“ aber, sein Gehalt besteht in der Verschränkung von Laut- und Silbenstruktur, Semantik und Poetizität. Die Spiegelsymmetrie ist nicht nur Strukturmetapher für die Reziprozität der Nächsten- und Gottesliebe, die Gottes Gesetz widerspiegeln. Sie ist sprachlicher *Beweis* für diese Relationen. Denn die Lautlichkeit und Struktur des Wortes (das Signifiant) stehen für Harsdörffer nicht in einem arbiträren Verhältnis zur Bedeutungsebene. Die lautlich-strukturelle Beschaffenheit ist nicht „blinde“, sondern widerspiegelt die Semantik des Wortes; „[d]ie materiale Struktur der sprachlichen Einheiten (lautlich oder schriftlich) steht in einer wesenhaften Verbindung mit den bezeichneten Konzepten.“[213]

Das „Reimen/ wie die Sylb’ erklingt“ meint daher, über die Ebene der Lautlichkeit und Wortstruktur Bedeutung zu generieren, ein Konzept auch auf dieser Ebene zum Ausdruck zu bringen. Die Spiegelsymmetrie des Imperativs *AMA bedeutet* strukturell die Reziprozität der Liebe, die Lautwiederholung *bedeutet* die Erwiderung Gottes auf die menschliche Liebe und umgekehrt. Nicht nur der Modus des Imperativs hat zwingenden Charakter, sondern auch die Lautstruktur, indem sie die Wahrheit der Relationen von Gesetz, Gottesliebe und Nächstenliebe auf der Signifiant-Ebene bezeugt. Nach Ansicht der Pegnitzschäfer, die diesen nicht-arbiträren Zeichenbegriff entschieden vertreten,[214] ist es die Aufgabe und Fähigkeit der Poesie, hier eine Kongruenz herzustellen. Es entbehrt nicht einer gewissen Paradoxie, dass diese Kongruenz nicht bei jedem Wort oder Ausdruck in gleichem Maße von sich aus besteht, wenn doch die lautliche Ebene per se bedeutungstragend ist. Dennoch wird in vielen poetischen Verfahren der Pegnitzschäfer genau diese Sichtweise evident. Das Dichten des Ordens zeichnet sich durch die Versuche aus, die Klangsprache und damit die lautliche Annäherung an die Bedeutungsebene und an das Wesen der Dinge immer noch weiter zu steigern. Dass das Echo-Verfahren zum Sinnbild dafür wird, dass Laut und Klang per se bedeutungstragend sind, kommt einem Paradigmenwechsel gleich. Denn das Erklingen der Echo-Stimme brachte traditionell den Verdacht der Kontingenz oder des Betrugs mit sich, die Gefahr, nicht das zu bedeuten, was es zu bedeuten schien.[215] Nun jedoch soll Echos Erklingen die Bedeutung der Worte sinnlich evidenzieren.

213 Hundt: „Spracharbeit“, S. 222; siehe dazu auch van Ingen: Georg Philipp Harsdörffer.
214 Siehe dazu meinen Beitrag Leimgruber: Nürnberg 1644/45, S. 330f.
215 Das ist im 1. Teil dieser Studie eingehend erläutert.

Die Auffassung des Echo-Verfahrens als Sprachforschung zeigt sich auch an der Art, wie die Pegnitzschäfer in der Jahrhundertmitte Athanasius Kircher rezipieren. Witzigerweise stellt Kircher selbst in der Einleitung zu seiner ersten längeren Echo-Studie den Kunstcharakter Echos als Aspekt der Widerständigkeit dar, der seine naturforschenden Untersuchungen behindere. Die Nymphe habe ihn irregeführt und ausgelacht, sich launisch einmal „unwillig", einmal „schwätzhaftig" verhalten und so „miris artibus", mit ihren staunenerregenden Künsten alle seine „Vorhaben", diese „nympham fugitivam fugacissimam deastram auszuspähen [...]/ eludirt und zu nicht gemacht"[216] – ein anthropomorph-poetisches Bild für die Herausforderungen der akustischen Erforschung des Phänomens.[217] Obwohl Kircher hier andeutet, dass das literarische Echo auch eigenen, empirisch nicht nachvollziehbaren Regeln folgt, interessiert sich der literarische Diskurs durchaus für seine physikalischen Erklärungen, Vermessungen und geometrischen Illustrationen,[218] wie Harsdörffers zeitnahe *Musurgia*-Rezeption in den *Delitiae Mathematicae et Physicae* nahelegt.[219] Ausgehend von einem geometrischen Modell Kirchers bespricht Harsdörffer die Analogien zur Optik, die Einfalls- und Ausfallswinkel, die Relevanz von Form und Beschaffenheit der Reflexionsflächen sowie Bedingungen wie die Lautstärke der Stimme oder das Wetter. Anschließend werden Reflexionsflächen in der Landschaft, ideale Formen, mögliche Distanzen und der mehrfache Widerhall rekapituliert. Letztlich zielt die Passage aber auf jene Aspekte hin, die die poetischen Fragen betreffen.[220] Das lässt sich schon an

216 Kircher/Hirsch: *Musurgia universalis*, Schwäbisch Hall 1662, hg. von Melanie Wald, S. 208.

217 Meines Erachtens spricht daraus keine Geringschätzung der poetischen Echo-Spiele, wie Rädle, S. 56, diese Passage auffasst; siehe zu der Passage auch Schnyder: Einführung, S. 8–10.

218 Die Forschung zu Athanasius Kircher kann nicht im Detail berücksichtigt werden. Exemplarisch seien hier genannt: Olaf Breidbach: Zur Repräsentation des Wissens bei Athanasius Kircher, in: Helmar Schramm u.a. (Hg.): Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, Berlin/New York 2003 (Theatrum Scientiarum 1), S. 282–302; Thomas Leinkauf: Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680), Berlin 2009; Melanie Wald-Fuhrmann: Steinbruch oder Wissensgebäude? Zur Rezeption von Athanasius Kirchers ‚Musurgia Universalis' in Musiktheorie und Kompositionspraxis, Basel 2013 (Bibliotheca Helvetica Romana XXXIV); Missfelder: Verstärker.

219 Harsdörffer: *DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE [...] Zweyter Theil*, Nürnberg 1651, die Echo-Passage in den Aufgaben XX–XXVI, S. 156–164.

220 Zu Harsdörffers ästhetisch geleiteter Rezeption naturwissenschaftlicher Inhalte siehe Danielle Brugière-Zeiß: Aux confins de divers arts et branches de savoir: Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) et le phénomène naturel de l'écho, in: Michel Grimberg u.a. (Hg.): Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin, Paris 2003, S. 269–285; Jörg Jochen Berns: Kompilation und Kombinatorik. Zusammenhänge und Grenzen von Harsdörffers naturwissenschaftlichen

den Überschriften der Echo-Passage erahnen: Die einleitende *Aufgabe* lautet *Deß Gegenhall Kunstwörter*, und weitere Überschriften sind mehr oder weniger direkt auf die poetische Produktion hin perspektiviert, z.B. *Wieviel stimmig der Echo sey/ und gemacht werden könne*.[221] Fluchtpunkt der Passage sind dann die beiden Schlusskapitel, die verschiedene poetische Echo-Sprachspiele mit der Reflexion über semantische und lautliche Differenzen und Analogien verschränken.

Harsdörffer führt hier Kirchers bekanntes Beispiel einer graduellen Wortabspaltung an und ergänzt es mit eigenen Beispielen (Abb. 9). Die verschiedenen Echo-Formen und analogen Übertragungen zwischen den Sprachen bilden eine komplexe Gemengelage von Zeichen-Relationen. Zunächst folgen auf griechische Wörter lateinische Echos, die die Lautung imitieren und gleichzeitig eine semantische Verwandtschaft aufweisen. Als zweites führt Harsdörffer die bekannte Wortreihe an, die Kircher in mehreren Drucken zur Beschriftung einer illustrierten Versuchsanordnung verwendet: *clamore – amore – more – ore – re* (Abb. 10).[222] Von der artifiziellen Mauer mit mehreren rechtwinklig hervorstehenden Zwischenwänden, die sich in zunehmender Entfernung zum Rufer befinden, hallen graduell immer kürzere Wörter zurück, bis nur noch die letzte Silbe übrigbleibt. Semantisch nehmen alle Wörter sowohl aufeinander als auch auf die literarische Tradition Bezug. Als drittes wird nach analogem Verfahren eine weitere lateinische Wortreihe („constabis etc.“) angeführt, die ebenfalls eine sinnige Bedeutungsfolge bildet und zugleich auf die Reihe davor Bezug nimmt. Darauf folgen nebeneinander zwei vierstufige deutsche Reihen, die inhaltlich jeweils auf die direkt darüber stehenden lateinischen rekurrieren, und zum Abschluss sechs Einzelverse mit Echo-Antworten. Die vier trichterförmigen Reihen behandeln seriell das Abspaltungsverfahren, das ansonsten in der Echo-Dichtung nur einmal durchgeführt wird, indem (meist) ein kürzeres Wort aus einem längeren Wort hervorgeht. Die Abspaltung hat sodann die Frage nach der semantischen Analogie und Differenz zur Folge.

---

und ästhetischen Interessen, in: Hans-Joachim Jakob/Hermann Korte (Hg.): Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliografie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005, Frankfurt a.M. u.a. 2006 (Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte 10), S. 55–83; Diana Trinkner: „Optica“ oder die Kunst des Sehens in Harsdörffers *Erquickstunden*. Über Harsdörffers erkenntnistheoretisch motivierte Verzerrung naturwissenschaftlicher Lehren, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 175–187.

221 Harsdörffer: *DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE [...] Zweyter Theil*, Nürnberg 1651, XX. Aufgabe, S. 156f., und XXIV. Aufgabe, S. 160f.

222 Interpretationen dieser Kircher-Tafel finden sich bei Schulze: Metamorphosen, S. 77–83; sowie bei Berns: Die Jagd (1990), S. 78f.

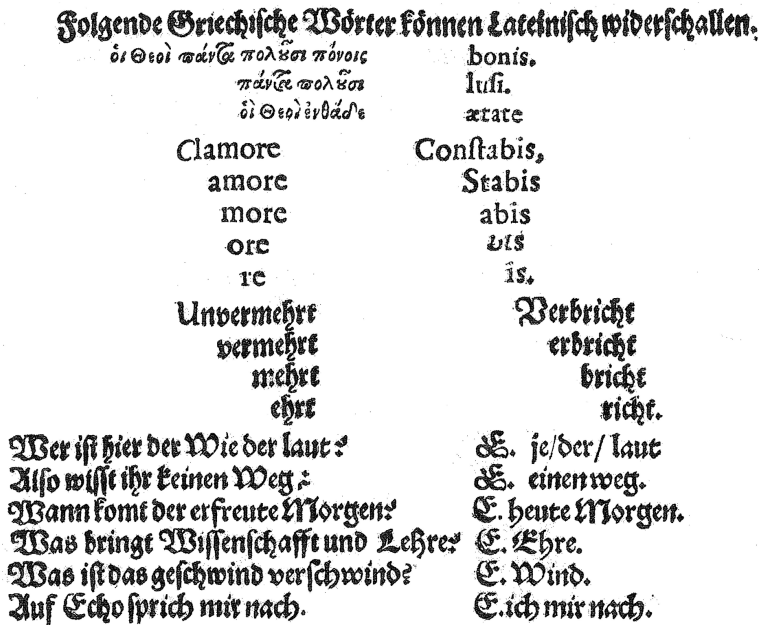


Abb. 9: Georg Philipp Harsdörffer: *DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE [...] Zweyter Theil* (1651), S. 162, Auszug.

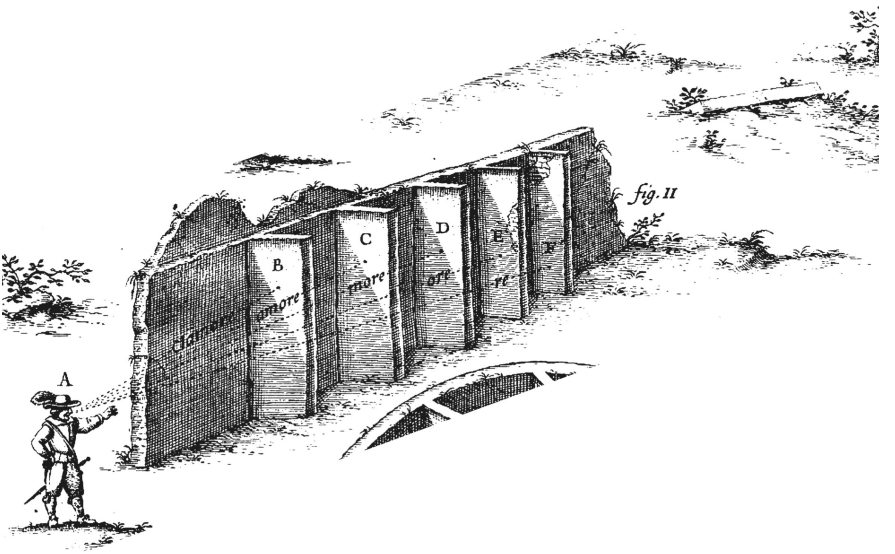


Abb. 10: Athanasius Kircher: *MUSURGIA UNIVERSALIS* (1650), Tomus II, S. 264/265, Auszug.

Ein Blick aus der Vogelperspektive lässt die abgebildete *Delitiae*-Passage wie eine Material-Auslegeordnung erscheinen. Die Wörter werden fragmentiert, sukzessive in verschiedene Bestandteile zerlegt, bis zur Reduktion auf eine Einzelsilbe, die aber weiterhin Morphem ist. Die letzte dieser fragmentierenden Wortreihen nimmt auf das Verfahren auch begrifflich Bezug: *Verbricht – erbricht – bricht – richt.* Auch hier tritt, wie im oben besprochenen Emblem, wieder das „Brechen" auf, die „Fracta syllaba".[223] Ursprünglich geht das Dictum vom Echo als „gebrochne wort" wohl auf Zesen zurück, der den Begriff ebenfalls mehrmals verwendet hat, prominent v.a. in jenem poetologischen Gedicht, mit dem er August Buchner seine *Helikon*-Poetik gewidmet hat. Das Gedicht war ein Lobpreis auf den von Buchner im Deutschen neu etablierten Daktylus.[224] Für dieses ‚musikalische' Metrum begeistert sich, so heißt es im Sonett, auch Echo; es möchte ihn „mit freuden nachsingen", hat jedoch aufgrund ihrer Betrübnis Mühe, ihre „Stimme zu schwingen", und äußert daher nur „halbe gebrochne wort".[225] Diesen Wortlaut greift Harsdörffer im zweiten Band der *Frauenzimmer Gesprächspiele* wieder auf, deutet dabei jedoch den klanglich defizienten Charakter zur dichterisch produktiven Herausforderung des Echo-Verfahrens um.[226]

In seinen *Delitiae* nun nimmt Harsdörffer Echos „gebrochne wort" zum Anlass, über den Zusammenhang zwischen Semantik, Lautlichkeit und Wortgestalt nachzudenken. Die Fragmentierung längerer Wörter in ihre verschiedenen Bestandteile ist dafür naheliegend, denn nach der Logik des nicht-arbiträren Zeichenbegriffs müssten kürzere Wörter, die in längeren enthalten sind, mit diesen semantisch verwandt sein. Kirchers Reihe *Clamore – amore – more – ore – re* revoziert den Übergang von der mythischen Narration[227] zur sprachlichen Funktionalisierung: Die Nymphe hört und reflektiert Narziss' Ruf, verliebt sich, stirbt, wird zu Knochen und schließlich zum *re*, zum vieldeutigen Ding, aber auch zur vieldeutigen, vielseitig funktionalisierbaren Einzelsilbe, oder, wie es weiter unten heißt: „Wer ist hier der Wie der laut? E. je/ der/ laut." (Die selbstreferentielle Frag-

223 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, S. [732]. Bereits dort tritt zudem das AMA-Palindrom zusammen mit dem Echo auf, S. [735].

224 Siehe dazu bspw. Gary C. Thomas: Dance, Music and the Origins of the Dactylic Meter, in: Daphnis 16 (1987), S. 107–146.

225 Zesen: *Deutsches Helicons Erster Theil*, 2. Auflage Wittenberg 1641, Sämtliche Werke IX, hg. von van Ingen, S. 13f.; vgl. dazu meinen Beitrag: *Klingen* oder *Keichen*?

226 Eingehender zu dieser Stelle siehe oben, Kap. 3.3.2.

227 Berns deutet dieses Bildelement in der Anordnung Kirchers (ein weiterer Ausschnitt der Tafel ist auf S. 406 abgedruckt) als dritte Zone in einem „Modell der menschheitsgeschichtlichen Lerngeschichte". Hier sei das Stadium der „Echopoesie und Echomusik der Frühen Neuzeit" dargestellt, in dem „die Echomessung noch mittels Sprachsilbenquanten und Musikinstrumenten erfolgte", vor dem letzten Stadium als dem „modernsten akustischen Erkenntnisstand" (Berns: Die Jagd [1990], S. 79). Siehe dazu auch Schulze: Metamorphosen, S. 78–83.

mentierung in dieser Echo-Antwort lässt vermuten, dass Harsdörffer Silbe und Laut gleichsetzt.) Das hieße, Echos übrigbleibendes, vieldeutiges Wort *res* verkörpert (auch) die reine Lautlichkeit, die von Echo übrigbleibt und Gefäß wird für die tausend Bedeutungen der Rufe der anderen.[228]

Von Harsdörffers weiteren Reihen bezieht sich die erste, lateinische (*Constabis – Stabis – abis – bis – is*) ebenfalls auf den Mythos und semantisiert zudem das Verklingen als Vanitas-Metapher. Das Schwinden der Existenz bis zum Verschwinden spiegelt sich in der sukzessiven Reduktion des Wortmaterials. Bemerkenswert ist, dass die daran anschließende deutsche Reihe (*Unvermehrt – vermehrt – mehrt – ehrt*) das Verfahren formal übernimmt, dabei aber auf eine gegenteilige Aussage hinzielt, die hier auf die hymnische Funktionalisierung des Echo-Verfahrens verweist: Die abgespaltene Lautreflexion dient der amplifikatorischen Steigerung der „Bedeutung" im Sinne von Geltung, Ansehen und Ehre. Die letzte Reihe schließlich (*Verbricht – erbricht – bricht – richt*) spielt mit dem „Richten" auf Echos Weissage- und Urteilsfähigkeit an und verbindet diese mit der sprachreflexiven Komponente. Das Richten wird also spezifisch mit Echos Distinktionsfähigkeit enggeführt. Echos „halbe gebrochne Wort", das Zergliedern der Worte in ihre Komponenten,[229] aber auch das Nebeneinanderstellen von ähnlich klingenden Worten, von Etymologien und Pseudoetymologien (*geschwind verschwind? E. Wind.* oder *Lehre E. Ehre*) ist eine Form der Reflexion über die Korrelation von Laut- und Bedeutungsebene.[230]

Auf die Semantisierung der Klangebene weist schließlich ein weiteres faszinierendes Beispiel hin. Die Pictura des *AMA*-Emblems der *Sonntagsandachten* (die ursprünglich aus einer Emblem-Sammlung von Hesius stammt, siehe Abb. 27)[231] hatte Harsdörffer bereits früher verwendet, und zwar zum Abschluss des ersten Bandes der *Frauenzimmer Gesprächspiele* (Abb. 11). Die Stelle findet sich wirklich ganz am Ende, sogar nach dem Register, in der letzten Strophe eines finalen *Lustgedichts*.[232]

228 Schön formuliert ist das in einem Gedicht von Paul Fleming: *Als Echo ward zu einem Schalle*, in: *Teütsche Poemata*, Lübeck [1642], S. 516f., hier Str. 1; vgl. mein Kap. 1.1.4: Rollentausch.

229 Vgl. van Ingens Beschrieb des Echo-Verfahrens, die Wörter würden „gleichsam am Seziertisch abgetrennt", van Ingen: Echo, S. 12.

230 Indes interessiert sich Harsdörffer offenkundig auch für das gegenteilige Phänomen, nämlich lautlich und graphisch identische Wörter, die *nicht* dasselbe bedeuten, oder aber lautlich differente, jedoch semantisch ähnliche Begriffe. Siehe dazu das Kapitel in den *Delitiae*, das den Echo-Teil abschließt. Hier geht es um das Faszinosum eines lautlich völlig abweichenden Echos, das mit einer architektonischen Konstruktion erzeugt werden kann, Harsdörffer: *DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE [...] Zweyter Theil*, Nürnberg 1651, S. 163f.

231 Willem Hesius: *Guilielmi Hesi Antverpiensis è Societate Jesu Emblemata sacra de fide, spe, charitate*, Antwerpen: Moretus/Plantin, 1636, S. 106; siehe mein Kap. 4.4.1, S. 418.

232 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele I*, Nürnberg 1641/1644, hg. von Böttcher, S. [432].



Abb. 11: Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele I* (1641/1644), Schluss, S. [436].

Die Gesprächsspielteilnehmenden treten hier nochmals auf, als ob sie sich bis zum letzten Ende die Zeit vertreiben müssten. In der fünften Strophe zettelt Cassandra ein Letterspiel an, bei dem man Worte, die mit *R* beginnen und mit *N* aufhören, aneinanderreiht. Die Worte werden von allen Beteiligten alternierend vorgetragen und müssen sogleich zu vollständigen Versen mit korrektem Metrum und Endreim sowie zu einer vollständigen Strophe gebündelt werden. Hierbei sind nicht alle Teilnehmenden gleich souverän, und so muss am Ende Degenwert, der einen Fehler gemacht hat, eine kleine „Busse“ leisten:

> J.[ulia] Er sol einen Buchstab wehlen/
> Der hab einen Sinnverstand/
> Und mit selben rechter massen
> Einen Reimenschluß verfassen.
> D.[egenwert] Echo/ sag geschicht mir weh/
> Wann ich nun allhier besteh/
> Oder wann ich weiter geh?[233]

233 Ebd., S. [435f.]; das Emblem auf S. [436].

Echos Antwort findet sich als Beschriftung auf dem Schallbündel in der Pictura: *g*. Darunter heißt es in großen Zierbuchstaben: „ENDE." Degenwert hat einen der (wenigen) Buchstaben eruiert, dessen Bezeichnung[234] äquivok ist mit einem Wort, nämlich *g – geh*, und der hier sogar den Band sinnig abschließen kann. Witzig ist, dass dem Echo hier ein Buchstabe appliziert wird, während es doch sonst eigentlich die Instanz ist, die die Lautebene repräsentiert und aus vorgegebenem Wortmaterial neue Bedeutungen generiert. Daran zeigt sich jedoch wieder die Vorstellung des Echo-Verfahrens als Figur sprachforschender Fragmentierung auf das Wortmaterial, sei es nun Buchstabe, Laut, Silbe oder Morphem, als kleinste bedeutungstragende Einheiten. Tatsächlich hat Harsdörffer aber in einer dritten Rezeption von Hesius' Pictura die Bewegung vom Wort zum Buchstaben wieder umgedreht. Mit identischer Pictura, aber einem neuen Gedicht dazu, druckte er das Emblem in einem ganz anderen Kontext, im Anhang einer Leichenpredigt nochmals ab. Dort erscheint der Echo-Ruf *g.* in einen Mahn- und Trostruf („geh") verwandelt, der vermeintlich von der Stimme des Todes kommt, zuletzt jedoch als Wegweiser „zu den hohen Himmelspforten" aufgefasst wird.[235]

Doch nicht nur Harsdörffer, auch andere Poeten wie Schirmer oder Zesen gehen mit ihren poetischen Echo-Verfahren diesen Zusammenhängen nach. Schirmer etwa spielt mit Homonymen und besonders mit Polysemen, mit leichteren semantischen Verschiebungen als „Erweiterung und Bereicherung der sprachlichen Möglichkeiten",[236] die jedoch häufig rasche Themenwechsel zur Folge haben und insofern auch eine „Störung" der Kohärenz verursachen.[237] Besonders experimentell sind in dieser Hinsicht die Gedichte Zesens, die auf jeweils verschiedene Weise Priorisierungen der lautlichen Ebene vornehmen. Teilweise scheint sich die lautliche Struktur fast vollständig zu autonomisieren;[238] in anderen Texten steht sie aber auch im Dienst der Panegyrik, deren Angemessenheit wesentlich von der lautlichen, auch musikalischen Gestaltung abhängig ist.[239]

Wenn es darum geht, Klang und Sinn besonders in Einklang zu bringen, so ist dafür bei den Pegnitzschäfern bekannterweise die Natur das große poetische Vor-

234 Hingegen nicht die möglichen Lautungen des Buchstabens, wenn er mit anderen Buchstaben verbunden wird.

235 Harsdörffer: *Des Todtes Widerhall oder Echo*, in: Schechs: *Kostbare Seelen-Artzney*, Nürnberg 1646, im Anhang *THRENODIAE*, Nr. XVII.

236 Van Ingen: Echo, S. 25. Das Spiel mit leichten semantischen Verschiebungen bedeute für den Dichter „im historischen Kontext der deutschen ‚Spracharbeit' (als einer Art nationaler Forschungsaufgabe) Erweiterung und Bereicherung der sprachlichen Möglichkeiten". Siehe dazu auch Schulze: Metamorphosen, S. 72–77.

237 Im Kap. 2.4.3 gehe ich ausführlich auf Schirmers Echo-Gedicht ein.

238 Vgl. dazu den Schluss von Kap. 2.4.3.

239 Vgl. dazu Kap. 2.1.4.

bild. Dazu gehören alle Elemente und Lebewesen, die akustisch in Erscheinung treten: als Geräusch, Artikulation, Klang, Melodie und alles weitere, was sich sprachlich-anthropomorph deuten lässt. Höchstes Ideal sind die Vögel, deren Gezwitscher als Singen und sprachartige Äußerung gedeutet wird, wie sich in Helianthus' und Montanos kleiner Stegreifdichtszene in Helwigs *Nymphe NORIS* zeigt:

> [2] Hel. Es klappern/ und plappern/ und pappern/
> Mont. in Nesten die Störche.
> Es tirililiret/ tilieret/ umschwüret/
> Hel. in Lüften die Lerche.
> Es kittert/ und flittert/ sich wittert/
> Mont. der Stiglitz bey Tag.
> Es zwitzert/ und wizert/ und zizert/
> Hel. das Zeißlein im Haag'.[240]

So geht es noch lange weiter, bis, so scheint es, alle den Dichtern bekannten Vogelarten durchgespielt sind, bis zum Raben und zur Henne. Es ist offensichtlich, dass den Vögeln die Fähigkeit zum sprachlich-musikalischen Ausdruck eingeräumt wird, der sich der menschlich-verbalen Äußerung annähert und sie gleichzeitig, auf den klanglichen Ebene, übertrifft. Worte wie „kikker[n]" (‚kichern, spotten, krähen')[241] sind deutlich anthropomorph, während das virtuose „tirililire[n]" den Vögeln (oder virtuosen Musiker:innen) vorbehalten ist.[242] Aber auch die Geräusche der ‚stimmlosen' natürlichen Elemente, allen voran das Plätschern der Pegnitz oder das Wehen des Windes, werden (para-)verbal und poetisch gedeutet, als Gurgeln, Schmatzen und Flüstern. Die Klanglichkeit der Natursprache[243] ist für die Pegnitzschäfer Quell onomatopoetischer Inspiration, ihr Fließen und rhythmisches Springen Vorbild für eine musikalische Metrik.

Semiotisch entscheidend ist dabei, dass diese Äußerungen selbstcharakterisierend sind, dass die Vögel qua Klangsprache ihr Wesen zum Ausdruck bringen. In der Natur ist alles ‚sprechend'; sogar eigentlich nicht-klangliche Elemente erhalten bisweilen eine Stimme. So heißt es in der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, die Auen würden singen, das Obst lachen und die Blume ein „Ringelgedicht" dichten: „Auch die Tiere und Elemente ja unbeseelte Geschöpfe reden

240 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, S. 21.

241 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *kikern/kuckern/kickern/kichern*, Bd. 9, Sp. 662f., 703 u. 2520–2528. Joachim Heinrich Campe: Wörterbuch der Deutschen Sprache. Veranstaltet und herausgegeben von Joachim Heinrich Campe (1807–1811), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, https://www.woerterbuchnetz.de/Campe (28.07.2025), s.v. *Kickern*, Bd. 2, Sp. 924b.

242 Vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *tirelieren*, Bd. 21, Sp. 505.

243 Siehe dazu insb. van Ingen: Georg Philipp Harsdörffer.

teutsch“.[244] Damit wird eine verabsolutierte Naturinspiration proklamiert, eine Überblendung von natürlichem Phänomen und poetischer Sprache „bis hin zur Identität, bis hin zur Tilgung des Medialen – oder seiner Verabsolutierung“.[245] Das lachende Obst insinuiert, dass die sinnliche Selbstcharakterisierung sich nicht nur auf der klangsprachlichen, sondern auch auf der Bedeutungsebene, sowohl literal als auch bildsprachlich, erzeugt. Hier beispielsweise assoziiert das Lachen die geschmackliche Süße, aber auch die runde Form und leuchtende Farbe etwa eines Apfels. In der Poetologie der Pegnitzschäfer bringt die Natur das Ornatus, mit dem über sie gedichtet wird, selbst hervor.

Dabei ist am oben zitierten Gedicht aus der *Nymphe NORIS* deutlich zu erkennen, dass die Natursprache auch eine Erweiterung der poetischen Möglichkeiten zur Folge und zum Ziel hat. Dazu greifen die dichtenden Schäfer etwa auf ältere, nicht mehr gebräuchliche Begriffe zurück (*zizert*) oder steigern die Klanglichkeit durch Gemination onomatopoetischer Silben (*tiri**lili**eret*). Auch werden assoziativ neue Wörter geprägt, z.B. das *witzer[n]* des Zeisigs, abgeleitet von den Verben ‚witzeln‘ oder ‚witzen‘[246] – auch hier wieder mit anthropomorpher, sprachlich-kommunikativer Bedeutung. Die experimentelle Onomatopoesie ist eine poetische Methode, der deutschen Sprache zu einer besonderen Ausdrucksvielfalt zu verhelfen.

Dass das Echo als Natur-Klangsprache par excellence hier ein Paradigma darstellen musste, ist evident. Was aus meiner Sicht bisher zu wenig reflektiert wurde, ist, dass diese Materialspiele meist in kommunikative Konstellationen und Formen dialogischer Diskursivierung und Differenzierung eingebettet sind. Dies soll zum Abschluss dieses dritten Teils erläutert werden.

3.3.3 Aemulatio der Diskursivierung

Der Echo-Dialog als ‚Gespräch‘

In den Schriften der Pegnitzschäfer fällt auf, dass Echo-Dialoge zunehmend als ‚Gespräch‘ bezeichnet werden. In Michael Kongehls *Flamm-Seule* und dem *Doppel-Sieg*, beides panegyrisch-politische Schriften für das Herzogtum Brandenburg-Preußen, führt das fiktive Dichter-Alias Prutenio jeweils ein „Wechsel-Gespräch“ mit Echo. Einmal führt das Echo-„Gespräch“ ihn zu Merkur, welcher ihm die alle-

244 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 34.
245 Leimgruber: Nürnberg 1644/45, S. 336.
246 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *witzen*, Bd. 30, Sp. 890.

gorisch-panegyrische Vision der Flammensäule auslegt;[247] das andere Mal ist das Echo-„Gespräch“ zugleich ein Dialog mit dem verborgenen Merkur, als Ausgangspunkt gemeinsamer, hymnischer Nacherzählung der Kriegserfolge.[248] Auch in Francks Hochzeitsschäferei *Schäfergedicht und Schützengeschicht* von 1658 heißt es, dass der Protagonist sich mit der „Stimme deß Gegenhalls aus dem nächsten Walde [...] in ein Gespräche“ einlasse.[249] Und in einer Hochzeitsekloge von Birken und Limburger begrüßen die beiden Schäfer Echo als „einen neuen Gesprächgenossen“ und beginnen mit ihm zu „redwechseln“.[250] Die Verbreitung dieser Bezeichnungen des Echos als Gespräch oder Wechsel impliziert, dass das Echo zunehmend in eine Poetik des Dialogisch-Diskursiven eingeordnet wird.[251]

Der Wert des Dialogischen hat sich bereits bei den Rätsel- und Deutungsspielen gezeigt, die in einen geselligen Rahmen eingebettet sind und dabei sowohl scherzhaft-unterhaltende als auch lehrhafte und ethische Funktionen haben. Ein wichtiges Ziel der Teilnehmenden ist die Urteilsbildung, und diese wird im Wesentlichen „redwechseln[d]“, dialogisch-diskursiv eingeübt. Der dialogische Austausch hat nicht nur den Effekt der Belehrung über den Wissensaustausch, sondern auch der Differenzierung, die aus neuen Impulsen, aus dem freundlichen Widerspruch, dem gemeinsamen Abwägen, der Überprüfung und Vertiefung von Aussagen der Vorredner:innen erwächst.[252] Eben diese Effekte werden auch den Echo-Antworten und -Dialogen zugeschrieben. Kindermann beschreibt in seiner Poetik von 1664 exemplarisch die diskursiven Möglichkeiten der Echo-Instanz im Dialog:

> Es wiederholet aber dieselbe [Echo] in einem Gedicht die letsten Sylben oder Buchstaben eines Verses/ und bejahet entweder vorhergehende Rede/ oder erkläret sie/ oder verneinet sie/ oder saget gar/ was unverhofft ist.[253]

247 Michael Kongehl: *Gedoppelte Flamm-Seule; Bey Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenburg Neuem Feld-Zuge* (1675?), in: *Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil*, Stettin/Königsberg [ca. 1685], S. 33–47, hier S. 38.

248 Kongehl: *Der Beglückwünschte Doppel-Sieg*, Wien/ Nürnberg 1675, A2v („Wechsel-Gespräch“ mit dem versteckten Merkur) und [B2v] (gemeinsame Kriegsnacherzählung, untermengt mit dialogischen Glückwunsch- und Triumph-Liedern).

249 Franck Ch.: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT*, Nürnberg 1658, S. 9.

250 Birken/Limburger: *Die vermählte Edle Silvia: beglückwünschet durch Floridan und Myrtillus* (1667), in: Birken: *PEGNESIS*, Nürnberg 1673, S. 425–456, hier S. 447.

251 Vgl. auch die Überschrift *S. P. Q. T. & ECHO. das ist: Freundlicher Discurs/ eines ehrsamen Rahts/ und Burgerschaft ZURICH/ mit der holdseligen ECHO. Zu erfreulichen Ehren/ Dem Hochgeachten/ woledlen/ gestrengen/ fürsichtigen/ und wolweysen Herren/ Herren Johann Heinrich Wasern/ Burgermeistern der Statt Zürich/ und Gerichtsherren zu Lusingen. Gehalten am Tag HENRICI: 13. Julij, M DC LV*, s.l. [1655]. Zu meinem Diskurs-Begriff siehe oben, S. 234f., Anm. 7.

252 Zu dieser Art von Spielregel bei Harsdörffer vgl. Zeller: Spiel mit Wissen, S. 103.

253 Kindermann: *Der Deutsche Poët*, Wittenberg 1664, S. 278.

Echo kann nicht nur bestätigen oder verneinen, sondern auch erklären; vermutlich greift hier Kindermann auf den Wortlaut aus Zesens *Helikon* zurück, wo es heißt, dass das Echo die letzten Silben eines Wortes „gleichsam nachredet/ und bißweilen die vorhergehende meinung bässer erkläret“.[254] Die Echo-Antworten können also, wie wir schon mehrfach beobachtet haben, spezifizieren und differenzieren und dadurch einen Sachverhalt verdeutlichen. Daraus entsteht zudem, was „unverhofft ist“: neue Perspektiven auf ein Thema. Diese Fähigkeit attestiert auch Birken dem Echo („Vielleicht hören wir etwas Neues wiederhallen“),[255] und Fritschler spitzt Kindermanns Formulierung zu: Die Echo-Silben könnten „entweder die vorhergehende Meinung erklären/ oder gar eine andere/ wiedrige/ auch wohl gantz unverhofte andeuten“.[256] An diesen Formulierungen wird deutlich, dass die Forderungen der Poetiken, das Echo solle „nicht eben das Wort/ das es entphangen“, sondern ein anderes „wiedergeben“ – oder wenn dasselbe, dann eines mit einer „zweydeutung in sich“ –,[257] nicht nur der Lust an der poetischen Artistik entspringen.[258] Die abweichenden Echo-Antworten verkörpern ein Ideal, diskursiv zu vertiefter und neuer Erkenntnis zu gelangen, indem sie *in nuce* vorführen, wie im Dialog bestätigt, korrigiert, spezifiziert, differenziert und neugewichtet wird.

Diese Assoziierung des diskursiven Echo-Effekts mit zentralen Wirkungszielen gelehrter Unterhaltung zeigt sich auch in einer kalkulierten Nebeneinanderstellung zweier Gesprächsspiele in Harsdörffers zweitem Teil der Konversationsspiele. Nebeneinander stehen ein Spiel über die *Gesprächspiele Verbesserung*

254 Zesen: *Durch-aus vermehrter und Zum dritt- und letzten mahl in dreien teilen aus gefartigter Hoch-deutscher Helikon*, Berlin 1649/1656, Sämtliche Werke X/1–2, hg. von van Ingen, Bd. X/1, S. 67.

255 Birken: *Emblematisches EheBette*, Nürnberg 1680,):(iij.

256 Fritschler: *Anweisung zur Teutschen Poesi*, in: Frohne: *Kurtze und leichte Methode Grammaticam Latinam [...]*, Mühlhausen 1692, S. 388–441, hier S. 436.

257 So formuliert es Enoch Hanmann in der Erweiterung von Opitz' Poetik; Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 186; der Aspekt wird auch in den weiteren Poetiken immer wieder aufgegriffen, z.B. bei Albrecht Christian Rotth: *Vollständige Deutsche Poesie/ in drey Theilen/ Deren der I. Eine Vorbereitung [...] II. Eine fernere Anleitung zu den insgemein üblichen Gedichten. [...] III. Eine richtige Einleitung zu den vor andern so beniemten poetischen Gedichten [...]*, Leipzig: Lanckisch/Halle: Salfeld, 1688, Ev: „Ist daher ohne Lieblichkeit/ wenn das gar nicht zur Sache thut/ was das Echo antwortet.“

258 Vgl. van Ingens Beschrieb, der auf die divergierenden Wertungen der unterschiedlichen Echotechniken aufmerksam macht, wobei die „künstlerisch vollkommenste Form“ das „aus Abtrennung oder Halbierung gebildete Echowort“ sei; van Ingen: Echo, S. 19.

(LIV) und ein *Widerhall*-Spiel (LV).[259] Im ersten, von der „Adelichen Jungfrau“[260] Angelica geführten Spiel wird ausführlich über die Eignung der *Gesprächspiele* für wenig Gebildete diskutiert. Der Dialog geht dabei offensichtlich auch auf Kritik am ersten Teil der Spiele ein, darunter auf den Vorwurf, die Spiele seien „für Frauenzimmer zu schwer/ und ihrem Verstand nicht gemäß“.[261] Besonders Raymund versucht, diese Behauptungen, mit Referenzen auf französische und italienische Konversationsliteratur, zu widerlegen. Einerseits sei „das Liecht der Vernunfft gleichsamb eine natürliche Tugend“, sodass jeder Mensch auch ohne weiteres Studium vernünftig handeln könne. Andererseits könne diese natürliche Anlage durch die „Hülff der Lehrkunst“, die in den Gesprächsspielen „anmutig erleichtert“ sei, weiter „bestärcket“ werden.[262] Die fehlende Bildung der Frauen wird also nicht bestritten, sondern dient im Gegenteil als Argument für den Nutzen der Spiele für diese Zielgruppe. Am Ende relativiert Raymund indes – als ob er sich des performativen Widerspruchs seiner langen Rede bewusst wäre – die Relevanz seiner „Meinung“:

> Diese meine Meinung aber ist nicht dahin zu deuten/ als ob ich mich für einen Meister in diesen Sachen dargeben wolte/ sondern ich begnüge mich einer von den geringsten Rahtgebern zu seyn/ welcher sein Urtheil mehr Verständigern jederzeit unterwirffig machet und mangelet dessen so er an andern lobet/ und ihm selbsten zu haben erwünschet.[263]

Die Spielleiterin Angelica, die nun wieder das Wort ergreift, amüsiert sich nicht wenig über Raymunds demütige „Anmutigkeit“, bestätigt dann aber unter dem Motto „Es nutzet und behagt“[264] nochmals den allseitigen Nutzen der Spiele. Dabei ist Raymunds Demutsbekundung nicht nur als Bescheidenheitstopos, sondern auch als Bekenntnis zur Vielfalt der Perspektiven einzustufen. Dass ausgerechnet er, der im ersten Teil der *Gesprächspiele* als „Discretin“ (Geheimrat) und „gereist-und belesener Student“[265] vorgestellt wird, also von allen Beteiligten als einziger explizit akademisch gebildet ist, sein „Urtheil mehr Verständigern jederzeit unterwirffig“ machen will, scheint mir hier ein kalkuliertes Paradox zu sein.

259 Harsdörffer: *Der Gesprächspiele Verbesserung* u. *Spiel von dem Widerhall,* in: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. 24–46 u. 46–50.
260 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele I*, Nürnberg 1641/1644, hg. von Böttcher, S. [22].
261 Harsdörffer: *Der Gesprächspiele Verbesserung,* in: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. 43f.
262 Ebd., S. 43.
263 Ebd., S. 45.
264 Ebd.
265 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele I*, Nürnberg 1641/1644, hg. von Böttcher, S. [22].

Es verweist auf eben jene Teilnehmenden, für die er die Gesprächsspiele soeben als nützlich beschrieben hat – die aber umgekehrt auch selbst essentiell für die Spiele sind. Die obligate Verknüpfung von *docere* und *delectare* ist in der barocken Konversationsliteratur wesentlich durch einen „Charakter der Diversität“[266] gewährleistet – was im Übrigen auch die Leser:innen selbstverständlicher einschließt.[267] Schon Bargagli formulierte 1572 in seinem *Dialogho de' giuochi* folgende Forderung: Nach der Aufgabenstellung durch den Spielleiter „tutti gli altri facciano o dicano alcuna cosa l'un dall'altro diversamente“, sollen also „alle etwas machen oder sagen“, und zwar „jeder auf verschiedene Weise“.[268] Harsdörffer steigert diesen Anspruch durch sechs sehr verschiedene Mitspielende, was das Alter, die Ausbildung, das beruflich-soziale Umfeld und ansatzweise auch den Stand betrifft, und lässt zudem als Novität auch weibliche Figuren teilnehmen, und zwar nicht nur pro forma. Die Hälfte der Gesellschaft besteht aus Frauen, die entsprechend unterschiedliche weibliche und gesamtgesellschaftliche Realitäten repräsentieren.[269]

Dass auch die vermeintlich Überforderten ihren wesentlichen Teil zum Dialog beitragen, beweist Raymund im anschließenden Echo-Spiel. Hier fordert er Angelica, als „höfliche Rach“ für ihre „Schertzwort“ über seine Demutsformeln, zum *Spiel von dem Widerhall* heraus. Sie soll sich von der Gruppe entfernt aufstellen und deren Fragen echonisch beantworten. Angelica willigt sogleich ein, zumal, wie sie sagt, das Fragen im Echo-Spiel schwerer sei als das Antworten. Dieser produktionsästhetische Topos trifft aber natürlich nur zu, wenn man sich ein Echo-Gedicht als Ganzes ausdenken und dabei die Verse auf mögliche Echo-Antworten ausrichten muss. Wenn die Frage jedoch von einer anderen Person gestellt wird, ohne Rücksicht auf die Optionen, die dem Gegenüber bleiben, sieht die Sache anders aus, wie auch Angelica im Verlauf des Spiels bemerkt: In den Echo-Antworten selbst weist sie darauf hin, dass das Verfahren Übung voraussetze und die Antworten nicht immer „g'fallen“ würden, teils sogar „[s]chlecht“ seien. Im anschließenden Lobgedicht allerdings hebt Raymund die Anmut der

266 Zeller: Spiel mit Wissen, S. 98.

267 Vgl. dazu Misia Sophia Doms: Der Leser als Gesprächsthema und Dialogpartner in Georg Philipp Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* (1641–1649) und Christian Thomasius' *Monatsgesprächen* (1688–1689), in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 23.3 (2013), S. 510–523.

268 Bargagli: *Dialogho de' giuochi* (1572), zit. nach Zeller: Spiel mit Wissen, S. 98.

269 Die Einbindung der Frauen hat laut Zeller besonders mit der Art des Wissens zu tun, das vermittelt werden soll: ein breites, dabei nicht zu vertieftes und komplexes, aber vielfältiges und gerne auch kurioses Wissen aus ganz verschiedenen Bereichen, das, volkssprachlich, auch möglichst breite Schichten ansprechen soll. Die Frauen – den Soldaten Degenwert könne man auch dazuzählen – vertreten diesbezüglich „die Instanz des Rezipienten und der Rezipientin“, von denen man nicht zu viel Vorwissen, aber doch einen gewissen Scharfsinn erwarten kann. Zeller: Spiel mit Wissen, S. 104–110.

Echo-Antworten, die Angelica „bald findet und übt“, hervor. Sogar Echo selbst verliebe sich in diese ‚Artigkeit‘ und wolle ihr „mit Freuden“ nachsingen.[270] Diese erneut paradoxe Aemulatio-Figur – in der Angelica als Echo die Nymphe Echo übertrifft[271] – bestätigt die bereits performativ ausgestellte Relevanz der Perspektive Angelicas.

Exemplarisch zeigt sich die Diversität als zentrales Kriterium der Konversationsspiele auch im *Schäfergedicht und Schützengeschicht*, das oben im Zusammenhang mit dem Rätsel-Echo besprochen wurde.[272] Gut möglich, dass sich der junge Nürnberger Autor Christoph Franck an Harsdörffers Diversitätsideal orientiert hat, denn seine Schäferei lässt neben dem Autor-Alias Sylvius sechs weitere Schäfer und vier Schäferinnen zu Wort kommen, die individuelle kommunikative Rollenprofile aufweisen. Als besonders gebildet, v.a. mythologisch und kunstphilosophisch, stellt sich Myrtillo heraus, aber auch die Schäferin Amarillis und die Schäfer Thyrsis, Fillis[273] und Hylas bringen Spezialwissen ein, etwa aus den Bereichen Astronomie, Sprichwörter, Jagd oder fremde Ethnien. Sylvagia, Lucidor und Charitnis tun sich durch humorvolle Schlagfertigkeit hervor, wobei Letztere als zukünftige Braut auch Liebeswissen demonstriert und daneben besondere Phantasie und Scharfsinn an den Tag legt, wenn es darum geht, sich herauszureden. Andere wiederum sind eher stille Wasser, so auch der Bräutigam, der sich dafür, *nomen est omen*, als hervorragender Schütze beweist – ganz im Gegensatz zu Hylas, der, bei allem Jagd-Wissen, sich im Wettschießen zum Gespött der ganzen Gruppe macht. Als Dichter und Sänger beweisen sich Sylvius und Lucidor, aber auch Amarillis und Charitnis verfügen über poetische Imagination und rhetorische Gewandtheit.

Die Rolle Echos in diesem Deutungsspiel scheint zunächst mit der rätselhaften Aufgabenstellung erledigt. Dabei ist leicht zu übersehen, dass nicht nur die Rätsel-Initiierung, sondern auch andere Charakteristiken des Echo-Dialogs die Ideale eines „Gesprächsspiels“ vorwegnehmen. Die scherzhafte Neckerei im Dialog entspricht dem Kriterium der „höfliche[n] Schertzrede“ in Harsdörffers Spieldefinition.[274] Explizit wird die Echo-Instanz zudem sowohl als „Stimme deß Ge-

270 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. 48f.

271 Zu Harsdörffers Spiel *Der Widerhall* siehe auch oben, Kap. 3.3.2.

272 Franck Ch.: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT*, Nürnberg 1658. Siehe oben das Kap. 3.2.2.

273 Bei Fillis handelt es sich nicht um eine Schäferin, wie es Jürgensen im Kommentar zum *Schäfergedicht und Schützengeschicht* vermerkt, sondern um einen Schäfer; Jürgensen: Melos conspirant, S. 21.

274 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele I*, Nürnberg 1641/1644, hg. von Böttcher, S. 24.

genhalls“ als auch „Waldnymfe“ eingeführt.[275] Weibliche Personifizierungen Echos, auch etwa die Bezeichnung als „Lüfte-Tochter“,[276] treten in solchen Kontexten sehr häufig auf und repräsentieren neben der Diversität die Galanterie der geselligen Konversation, eine scherzhafte Leichtigkeit, natürliche Sprezzatura und Höflichkeit bis hin zur Unschuld und moralischen Integrität.[277] Sylvius' Spott über Echos „Fabel-Lallen“ und anschließend auch das Lachen der Schäfer:innen über die vermeintlich sinnlosen Echo-Antworten gehören in dasselbe Register. Gleichzeitig repräsentiert der Dialog mit der wahrsagenden Instanz die diskursive Suche nach Wissen, die im dialogischen Abwägen, Differenzieren, in der echotypischen Correctio, Spezifizierung oder auch Bestätigung Ausdruck findet. Der Schäfer lässt sich bewusst auf eine Gesprächspartnerin ein, die sich in Schäfereien schon mehrfach als scharfsinnig erwiesen hat, und die zudem die Sprache selbst und ihre Mehrdeutigkeiten, auf den Ebenen der Semantik, Lautlichkeit und Schrift, aber auch im Sprachgebrauch verkörpert.

Nun aber nochmals zurück zu Raymunds Bewertung von Angelicas Echo-Künsten: Die Formulierung, dass Angelica im Echo-Spiel „findet und übt“, ist keineswegs pejorativ zu verstehen, im Gegenteil. Sie repräsentiert die Prozessualität der Erkenntnis im Gespräch, als Form und Zweck der Konversationsliteratur. Der Dialog und spezifisch das Echo, als kondensierte Form davon, ist eine Findekunst. Das Echo ist gewissermaßen ein heuristischer Automat, der auf jede Äußerung hin nach bestimmten Regeln – die bisweilen auch gezielt überschritten werden – neue Bedeutung, Differenzierung, manchmal auch neue Worte schafft. Der dialogische Austausch wird darin mit der Sprachforschung verknüpft, als Auslotung des Konnexes von Klang und Bedeutung, und als Verschiebung der Grenzen dessen, was „noch bedeutet“, im Sinne der lautlichen Neukreation von Bedeutung, oder auch der Semantisierung der lautlichen Ebene.

Das Echo als Paradigma dialogisch-poetischer Neukreation zeigt sich nicht zuletzt darin, dass im Kreis der Pegnitzschäfer auch Echo-Szenen entstehen, in denen mehrere Hirten mit dem Echo sprechen, oder Dialoge zwischen den Hirten bisweilen als Echo bezeichnet werden, auch wenn keine Echo-Instanz daran beteiligt ist. In der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* beispielsweise, deren Erzählweise generell eine Art ‚Redeprosa‘ darstellt,[278] führen Klajus und Floridan zu

275 Franck Ch.: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT*, Nürnberg 1658, S. 9.

276 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 29.

277 Siehe dazu neben Zeller: Spiel und Konversation im Barock, und dies.: Spiel mit Wissen, auch Battafarano: Harsdörffers italianisierender Versuch.

278 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber. Die extra- und heterodiegetische Erzählinstanz hat hier über lange Strecken nichts mehr zu tun, zugunsten von indirekter und direkter Rede in Monologen und Dialogen, vorgetragener Dichtung und Bin-

zweit einen poetologischen Dialog mit dem Echo.[279] Zum *Echonischen Trawerlied*, einem Epicedium von Birken, heißt es, es sei „Hirtengesprächsweis eingerichtet"; es besteht aus einem Dialog zwischen zwei Schäfer-Dichtern.[280] In einer Hochzeitsschäferei von 1680 sind an einem Echo-Gesprächslied sogar fünf Schäfer: innen beteiligt, die in der Schrift auch anderweitig mit intradiegetischen Liedern in Erscheinung treten und teils als Mitglieder des Ordens nachweisbar sind.[281] Besonders präsent bleibt diese vornehmlich von Birken geprägte Idee des kollektiven Echo-Gesprächs schließlich in den Kasual-Schäfereien des Königsberger Dichters Michael Kongehl, wo die umherschweifenden Hirten gemeinsam mit Echo – teils in Überblendung mit dem Götterboten Merkur oder mit mythisch-lokalen Natur- und Dichtungspersonifikationen – die aktuellen Anlässe beklagen oder preisen.[282]

In den zeitgenössischen Poetiken wird immer wieder betont, dass Echo-Gedichte „schweer [...] zu machen" seien.[283] Doch inwieweit sie in Kontexten experimenteller Stegreifdichtung und unterhaltender wie auch poetologischer Diskursivität tatsächlich immer als „a sophisticated element"[284] angesehen wurden, wäre vielleicht zu differenzieren. Denn die poetisch-dialogischen Spiele in diesen fiktiven Poesieszenen haben häufig einen Improvisations-, einen Versuchs-Charakter. Die Teilnehmenden können die Antworten des Gegenübers nicht immer vorhersehen und müssen spontan auf das Unerwartete reagieren. Doch gerade aus dieser Konstellation erwächst auch Neues, werden Grenzen des Gekannten und Möglichen verschoben. Dass auch diegetische Figuren an die Position Echos treten oder mehrere Figuren gemeinsam mit Echo sprechen, zeigt,

---

nenerzählungen. Schon zu Beginn, wenn Floridan noch allein unterwegs ist, spricht er unaufhörlich, führt Selbstgespräche über die Zerstörungsgewalt des Krieges oder preist in direkter Ansprache die inspirierende landschaftliche Umgebung (die zudem selbst als sprechend inszeniert wird). Ab der Zusammenkunft mit Klajus verlagert sich die direkte Rede in Gespräche zwischen den beiden Schäfern, in Binnenerzählungen und gegenseitige Gedichtvorträge. Dass dabei einerseits immer wieder die sprechende und klingende Natur adressiert wird und andererseits die anderen (abwesenden) Schäfer über Erzählungen ebenfalls in die Kommunikation mit einfließen, vermittelt den Eindruck eines größeren Kollektivs – an welches sich der hochgradig poetologische Text schließlich auch wendet. Siehe dazu auch Kaminski: EX BELLO ARS, S. 318–320.

279 Ebd., S. 29–31.

280 Birken: *Echonisches Trawerlied*, in: Weber: *Kurtze und einfältige Leich-Sermon*, Nürnberg 1649, im Anhang *EPICEDIA*, Nr. XXII, Eiiif.

281 Birken: *Emblematisches EheBette*, Nürnberg 1680,):(iij.

282 Siehe dazu Kap. 2.1.4.

283 Zesen: *Durch-aus vermehrter und Zum dritt- und letzten mahl in dreien teilen aus gefartigter Hoch-deutscher Helikon*, Berlin 1649/1656, Sämtliche Werke X/1–2, hg. von van Ingen, Bd. X/1, S. 67.

284 Colby, S. 684.

dass die Form als ein Gefäß für dieses „Finden und Üben“ und für den daraus resultierenden, diskursiv erzielten Erkenntnisgewinn dient. Der diesbezüglich paradigmatische Mustertext, in dem diese Poetik nicht nur durch das Echo vorgeführt, sondern auch explizit proklamiert wird, ist die *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*. Damit kehren wir nochmals zu der am Anfang dieses dritten Kapitels eingeführten Wettbewerbsszene zurück.

Aemulierende Imitatio

Im ersten Teil der Nürnberger Gründungsekloge, dem *Pegnesischen Schaefergedicht*, hatte das „Gerüchte“ einen kleinen Wettstreit zwischen den Schäfer-Alias-Figuren der beiden Gründer, Johann Klaj (Klajus) und Georg Philipp Harsdörffer (Strephon), initiiert. Zur Anregung des Lobpreises – denn die Schäferei wurde zugleich zum Anlass der Doppelhochzeit von zwei Nürnberger Patrizier-Paaren gedichtet[285] – „versprache“ Fama Klajus und Strephon, ihre mit einer Fahne geschmückte Trompete[286] „als einen Preis aufzuwerfen und dem zu überreichen/ welcher unter ihnen beyden das schiklichste Gedicht von gedachten Herren herstammenden Hochzeitern und Hochzeiterinnen zu Ehren werde hören lassen.“[287] Die beiden Schäfer lassen sich das nicht zweimal sagen und stimmen sogleich mehrere Hochzeits-Carmina an: Liebesgedichte, den Lobpreis der Ehe, epithalamien-topische Jahreszeitengedichte und immer wieder Gedichte an die pegnesische natürliche Umgebung mit der Aufforderung, als ‚Tischdeckerin‘ der Hochzeitstafel zu fungieren und zugleich als bunt leuchtende, klingende und sprechende Natur das (poetische) Ornat zum Hochzeitsfest bereitzustellen. Das letzte Drittel der Schäferei besteht fast ausschließlich aus diesen Preisgedichten zum Anlass der Hochzeit.

Als sich der Tag dem Ende zuneigt und die „Nachtschatten“ sich senken, heißt es, ganz zum Abschluss der Schrift:

> Beyde Schäfer erwarten nun des Leutseligen Gerüchtes/ gerichtlichen und redlichen Entscheidspruches/ welchem nemlich unter ihnen der Preiß zugeurtheilet werden möchte/ als so wolgemeinter Dichtungen erfreuliches ENDE.[288]

285 Vgl. dazu die Widmung: „Dem [...] Carl Erasmus Tetzeln/ von Kirchensittenbach/ etc. und [...] Anna Felicitas/ einer gebornen Hallerin von Hallerstein. Wie auch [...] Hieronymus Wilhelm Schlüsselfeldern/ etc. Und [...] Maria Salome/ einer gebornen Tetzelin/ von Kirchensittenbach/ etc. Ubergeben/ Bey Begängniß ihres beyderseits Hochzeitlichen Ehrenfestes“. Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. [2].

286 Beschrieben ist die Trompete in Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. 23.

287 Ebd., S. 29.

288 Ebd., S. 47.

Diesen Cliffhanger greift die *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* in ihrem Mittelteil wieder auf. Gefragt nach dem Gründungsanlass der neuen Dichtergesellschaft an der Pegnitz erzählt Klajus, wie der Wettstreit zwischen ihm und Strephon unentschieden geendet habe, denn das „Gerücht" habe sich geweigert, ein Urteil zu fällen. Sie seien darüber gar nicht erfreut gewesen und hätten daher dem jeweils anderen den (nunmehr gegenständlichen) Siegerkranz aufs Haar gesetzt – was aber beide demutvoll abgelehnt hätten. Schließlich habe Strephon Klajus „zu einem Gefälse" geführt, „in dessen viel-fältig-unterbrochnen Hölen und Klüften die Nymfe Echo ihre Wohnstelle hatte: Dieser Ort/ sagete er/ soll uns in dieser Sach entscheiden". Und damit, erzählt Klajus, „fiengen wir alle beyde an/ dem Gegenhall uusre [sic] Strittigkeit vorzutragen".[289] Der Mittelteil des Dialogs lautet folgendermaßen:

Str. So sage dann/ wer hat den Preiß ersungen/
Mit Lob nach Lob gerungen?
E. obgerungen?
Ja/ sprich den Ausspruch aus/ wem ist doch zu erkand
Diß hohe Wolken-Pfand?
Kl. Wo sollen wir (du stokkst) sonst Urtheil hoffen?
E. Nur Theil hoffen?
Ach nein/ dein Üben übt ümsonst/
Im fall du liebest beyder Gunst.
E. ey der Gunst!
Bey diesem stehet uns kein Heil in Teilung offen.
E. Heilung offen.
Str. Nicht/ wieder flikken ihn/ das ist vergebne Müh.
E. ebne Müh.
Wie kan/ wann dieser ist zergäntzt/
Von uns doch einer seyn bekränzt?
Du wilt/ daß deß sich keiner rüme nie.
E. Rümen ie
Kl. Wem kan er/ lieber/ also nützen?
E. all so nützen.
Wann seine Wind- und Bindung wird zerstört?
Er kan so nicht beym Scheitel sitzen.
E. eitel sitzen. [...]
Str. [...]
Wem wird er/ wann er wird von uns entwunden/ werden?
E. bunt den Wehrten.
Wem wird er/ sag/ nach Würden gantz?
E. Hirten gantz.[290]

289 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 29.
290 Ebd., S. 30.

Echo rät den Hirten also, den Kranz zu zerteilen, wobei diese den Sinn der Aktion bis am Ende des Dialogs nicht vollends begreifen.[291] Erst in der retrospektiven Deutung bringt Strephon durch eine plötzliche Eingebung Licht in die Sache:

> Jetzt verstehe ich/ was uns der schwätzige Fals zu verstehen geben wollen/ nahme darauf den Krantz/ zerschnitte das/ was ihn zusammenhielte/ und fuhr folgends fort wider mich/ ich solte mir eine/ von denen Feld-Blumen oder Gewächsen desselben ausersehen: Also erwälete ich mir den KLEE/ und Er selbst ihme das MAJENBLÜMCHEN. Das übrige fassete er wieder mit dem Faden/ und hengete den entgäntzeten Krantz an den nächsten Baum/ ferner also redende: Es soll/ vormahliger der Nymphen Aussag nach/ dieses Krantzes Riß bunt verehren die Hirten [...] und sollen diese Blumen das Bemerke unsrer Hirtengenoßschaft seyn/ welche auch forthin die Gesellschaft der Blumen Schäfere heissen mag.[292]

Wenn jemand in Zukunft dem Orden beitrete, fährt Klajus fort, so werde er mit einer Blume aus diesem Kranz beschenkt. Weil aber die Blumen mit der Zeit verdorren würden, sollen Blume und Gesellschaftsname jeweils auf ein Seidenband gestickt werden. Zum Abschluss der Szene führt er das Blumenkranzgedicht an (s.o., Abb. 7).[293]

Vordergründig dient das Motiv des Kranzes dazu, den Namen des Dichterordens, die Gesellschaftsnamen der Schäfer, deren Blumen-Embleme und das zugehörige Seidenband-Ornat narrativ herzuleiten und bekannt zu machen. Zugleich vermittelt gerade der Echo-Dialog unmissverständlich, dass diese Szene als Kern von zwei Gründungseklogen viel mehr proklamieren will: ein veritables poetisches Programm. Die Echo-Nymphe wird nur auf den ersten Blick als topisch-allgemeine „Wahr-und Vorsagerinn“[294] konsultiert. Bei genauerem Hinsehen verfügt diese Orakelstimme über ein ganz spezifisches Wissen – und verkörpert dieses zugleich: jene Prinzipien, die vom neuen Orden zum Kern seiner Poetik gemacht werden. Echo tritt als Expertin für diese Poetik auf, weil sie die Klangsprache als konkreten Ausdruck der Naturinspiration und den Dialog als Form gemeinschaftlichen Dichtens miteinander verschränkt.[295] Sie löst Fama in der „Urtheilheischung“[296] ab, weil sie als Naturmetonymie die Naturinspiration und -sprache verkörpert, aber vor allem auch deshalb, weil sie den poetisch-irenischen Gemeinschaftsgedanken in actu, im Dialogisieren vorführen kann. Dass sie dabei kein Urteil fällen will, ist kongruent

291 Für eine eingehendere Analyse der Stelle siehe Kap. 3.2.1: Verschlüsselungen.
292 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 32.
293 S. 274.
294 Ebd., S. 31.
295 Siehe dazu grundlegend: Schilling und Tschopp.
296 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 29.

mit der Verwandlung des Kranzes, der vom Lorbeerkranz, der den „eitel [...] Scheitel“[297] eines Einzelnen krönt, zum Blumenkranz für alle umfunktioniert wird.

Das heißt aber nicht, dass der Dichtwettbewerb damit seinen Sinn verlöre. Denn das Echo-Verfahren ist auch eine Figur der Aemulatio, wie schon mehrfach festgestellt wurde.[298] Beispielhaft hat das Spee in seinem Echo-Lied, einem mystischen Wettstreit zwischen Nachtigall und Echo, vorgeführt:[299] Die Echo-Reflexionen fordern die Nachtigall so lange zu immer weiterer Steigerung heraus, bis ihr Herz zerbricht – eine mystische Allegorie der artifiziellen Übersteigerung bis hin zu einer Kunstsprache, die Gott gerecht wird, aber zugleich auch der Unmöglichkeit einer solchen Sprache.[300] Im Hinblick auf die Aemulatio-Figur ist in Spees Lied bemerkenswert, dass das Echo tatsächlich bei der Imitatio bleibt; es antwortet immer identisch, überbietet also die Nachtigall eigentlich gar nicht. Es ist die reine Selbstbespiegelung, welche die Nachtigall zu immer weiteren Virtuositäten treibt. Das ist das Besondere an der Aemulatio-Metapher Echo: Lautlich bleibt das Echo immer an die Imitatio zurückgebunden. Gerade deshalb ist es das ideale Sinnbild für die Poetik der Pegnitzschäfer. Die Überblendung von Imitatio und Aemulatio entspricht exakt der Modifizierung des Wettstreitgedankens, die in der Gründungserzählung vorgenommen wird.

Ein Blick zurück auf den eigentlichen Dichtwettbewerb zwischen Klajus und Strephon (im ersten Teil der Schäferei) lässt deutlich werden, was das für die Praxis des Dichtens bedeutet. Tatsächlich wäre es für Fama schwierig geworden, den Preis einem der beiden Dichter zuzusprechen, denn von den etwa einem Dutzend Hochzeits-Carmina ist kein einziges von einem Schäfer alleine gedichtet. Es sind ausschließlich dialogische oder strophenweise abwechselnd gedichtete Lieder, die das dialogisch-diskursive Dichten als gemeinschaftliche Form der Aemulatio vorführen. Im dialogischen Hin und Her werden durch die Impulse des Gegenübers neue Ideen entwickelt:

> [Strephon.] Was ist die Lieb’? — — — —
> Klaj. — — — — ein ungeheure Glut/
> Die glimmt und flammt in jedem jungen Blut.

297 Ebd., S. 30.

298 Zum Echo als Aemulatio-Metapher siehe Leimgruber: Nürnberg 1644/45; zur Aemulatio bei Harsdörffer siehe Jörg Robert: Im Silberbergwerk der Tradition. Harsdörffers Nachahmungs- und Übersetzungstheorie, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011, S. 1–22, v.a. S. 7f. u. 14–16.

299 Spee: *Die gesponß Jesu seufftzet nach ihrem Bräutigam, und ist ein spiel der Nachtigalen mit einer Echo und widerschall,* in: *TRUTZ NACHTIGAL*, Köln 1649, zit. nach: *Trutznachtigall*, hg. von Arlt, S. 14–18.

300 Insofern die Unio erst im letzten Seufzer, im Verstummen erfolgt; siehe grundlegend dazu Haas.

Was ist die Lieb'? — — — —
— — — — Stref. Ein brünstiges Verlangen/
In Gegenhuld die Liebste zu ümfangen.
Was ist die Lieb'? — — — —
— — — — Klaj. Ein Traum der Eitelkeit/
Der Pfeil geschwind verrauschet mit der Zeit.
Was ist die Lieb'? — — — —
— — — — Stref. Ein Band vereinter Hertzen/
In Freud und Leid/ in Schertzen und in Schmertzen. [...][301]

Die Schäfer vertreten, wie sich im Verlauf des Gedichts allmählich herausstellt, argumentative Gegenpositionen. Klajus behauptet, gewissermaßen als Respondent einer kleinen Disputatio, die Liebe sei eine vergängliche Eitelkeit und zu vereinnahmend, eine „Tyranney"[302] der Affekte, die den Verstand beeinträchtige. Strephon hingegen, der den Opponenten vertritt, betont die Freude und gegenseitige Unterstützung, die eine reziproke und treue Liebe, „[e]in Band vereinter Hertzen" stifte. Im dialogischen Wechsel greift er aus den Thesen Klajus' Bildelemente oder abstraktere Konzepte auf, um sie antithetisch zu widerlegen oder neu zu kontextualisieren. So argumentiert er etwa, die von Klajus problematisierte „ungeheure Glut" sei als „brünstiges Verlangen" Grundlage für die „Gegenhuld" einer reziproken und treuen Verbindung. Den von Klajus angeführten Bildern der Flüchtigkeit, dem vergehenden Traum und wegfliegenden Pfeil, setzt er das feste „Band" der Herzen und den „Anker der Gewissen" entgegen, den „kein Unglük" ausreißen könne. Nach dem Dichten stellen die beiden Schäfer fest, dass sie von zwei verschiedenen Arten, dem „Bulen- und Ehelichen Lieben" gesprochen hätten, und daher beide Positionen ihre Berechtigung hätten.[303]

Neben den argumentativ-diskursiven Verfahren und der Antithetik, Imitation oder Weiterentwicklung von Bildfeldern befördert das dialogische Dichten auch die klangsprachliche Ebene. Die Schäfer erzeugen in dialogischen Stegreifgedichten spontan Reime und Alliterationen zu den lautlichen Vorlagen des Gegenübers:

St. Es bläst der sanffte West/ der Schlüssel dieser Felder.
Kl. Der helle Gegenhall/ erschallet durch die Wälder/
Vermählet sich der Lufft/ St. Nemt an von lieber Hand
Die Tulpe die gemahlt Natur und Kunstverstand/

301 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. 29f.
302 Ebd., S. 30.
303 Ebd.

> Der Gärten Sinnebild/ Kl. Sie ist mit Blut besprützet/
> St. Gedüppelt/ Kl. Himmelblau. St. Gesprenkelt/ Kl. wundgeritzet/
> St. Ihr Kleid ist gelblichroht/ Kl. geflammet/ St. schammarirt/
> Kl. Voraus hat sie sich heut auf dieses Fest geziert.[304]

Strephon evoziert im ersten Vers durch Häufung der Spiranten *f, s* und *sch* die Geräusche des Westwindes, worauf Klajus eine variierte Form der Alliteration anführt („Der helle Gegenhall/ erschallet"), die zwar nicht onomatopoetisch, aber über die Imitation des Wortklangs – eines klanglichen Phänomens – gleichwohl klangsprachlich funktioniert. Im Verlauf des Gedichts nimmt die Kadenz des dialogischen Wechsels zu und damit, so scheint es, auch der Improvisations-Charakter. Im schnellen Wechsel zwischen Bild- und Klangsprache entstehen überraschende Assoziationen wie die passionsemblematische Leuchtkraft der roten Rose oder sprachliche Neukreationen wie „schammarirt" (vermutlich als Evokation der Schamesröte) oder „Gedüppelt" (die doppelte Tulpe).[305] An diesen Verfahren wird nochmals deutlich, wie das dialogisch-diskursive Imitationsmodell[306] zum Motor von Neukreation wird.

304 Ebd., S. 39.

305 Dieselben Verfahren haben wir bereits am Beispiel aus der *Nymphe NORIS* beobachtet, siehe den Schluss von Kap. 3.3.2.

306 In dieses Modell wären konsequenterweise auch die Rezipient:innen einzubeziehen; vgl. dazu den Beitrag von Misia Sophia Doms zum Leser als Gesprächsthema und Dialogpartner in Harsdörffers *Gesprächspielen*.

4 Konsolidierung – Medialisierung

Am 19. Oktober 1689 wurde in Cottenau die in ihrem 50. Lebensjahr verstorbene Eva Barbara von Varel, geb. von Romrodt, beigesetzt. Noch im selben Jahr erschien in Meiningen die bei ihrer letzten *Ehr-Erzeigung* von Heinrich Albinus, Pfarrer zu Wirsberg, gehaltene Predigt. Den Abschluss dieser Predigt bildet ein Gedicht mit der folgenden Titelei und den Anfbookdefangsstrophen:

> VALET-ECHO.
> Der hoch-betrübten Geschwistere und der hoch-sel. Frauen
> von VAREL/ mit Leyd befragt/ mit Freud beantwortet:
>
> [1] O Dunckler Tag! O schnell betrübte Stunden!
> Wie schlagt ihr uns so tieffe Schmertzens-Wunden?
> Wer setzt uns heut in diese Jammers-Noth?
> Resp. Mein sel'ger Tod.
>
> [2] Ach Schwester-Herz! Romrodtin/ unsre Freude!
> Komt denn von dir so unverhofftes Leyde?
> Wer hat so bald verwechselt deinen Stand?
> Des HErren Hand. [...][1]

Der Begriff ‚Valet' ist heute noch in Gebrauch für eine Form der evangelischen Aussegnung von Verstorbenen, den sogenannten Valet-Segen. Dieser adressiert, wie das zitierte Gedicht, die verstorbene Person, richtet Abschiedsworte an sie und erteilt im Optativ Gottes Segen.[2] Im frühneuzeitlichen Sprachgebrauch ist der Valet-Gruß noch nicht spezifisch auf den Abschied von Sterbenden oder Verstorbenen bezogen. Jemandem Valet zu sagen, bedeutet, den Abschiedsgruß mit guten Wünschen zu verbinden, wie sie auch im Wort ‚Lebewohl' enthalten sind. Ein Valet zu geben, kann zudem eine Abschlussrede oder das Ausrichten einer Abschiedsfeier bedeuten.[3] Beides, die guten Wünsche wie auch die Option einer

1 Albinus: *VALET-ECHO,* in: *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA*, Meiningen 1689, S. 34; zu der Predigt siehe auch oben, S. 205.

2 Christian Grethlein: Art. Einsegnung, in: Georg Siebeck u.a. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Auflage, Bd. 2, RGG4 Online, http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_04166 (15.07.2023), S. 1173.

3 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *valet, valetmusik, valetpredigt, valetrede, valettrunk* etc., Bd. 25, Sp. 9f.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-005

Rede oder Feier, gilt auch für den Valet-Segen, der in Trauerschriften[4] und in verschiedenen anderen Kontexten zur Anwendung kommt.[5]

Als Echo eines Sterbenden erklang das Abschiedswort *vale* schon im wirkmächtigsten antiken Echo-Text, in Ovids Narziss-Metamorphose:

> ultima vox solitam fuit haec spectantis in undam:
> ‚heu frustra dilecte puer!', totidemque remisit
> verba locus, dictoque vale ‚vale' inquit et Echo.
>
> Während er ins vertraute Wasser blickte, waren seine letzten Worte: „Ach, vergeblich geliebter Knabe!" Ebenso viele Worte hallten vom Walde wieder. Und auf sein Lebewohl gab Echo ein „Lebewohl!" zurück.[6]

Mit dem Abschiedsgruß „vale" strebt Narziss, in der letzten Figurenrede der Episode, nochmals die Vereinigung mit dem als *alter* vorgestellten Spiegelbild an,[7] was allerdings nur lautlich[8] und unter der Bedingung der Trennung gelingt. Dabei deutet das polyvalente Wort *vale* schon hier mehr als einen schlichten Abschiedsgruß an. ‚Gesund sein, stark sein' sind Bedeutungen, die, im Imperativ ans geliebte Trugbild gerichtet, als Synonym für die reale Existenz verstanden werden können: Der geliebte Knabe soll ‚bei Kräften sein', soll (körperlich) leben, existieren! Das Trugbild soll ‚gelten'![9] Was Narziss sich wünscht und vorstellt, soll, so beschwört er, wahr werden. Echos Antwort „vale" hält Narziss' Hoffnung aufrecht. Allerdings weiß auch er längst, dass er einem Trugbild verfallen ist. Die Schallreflexion, die seine Wünsche kommunikativ, semantisch und iterativ zu bestätigen scheint, ist, wie das Spiegelbild, Ausdruck der Selbsttäuschung und schönen Illusionierung.

---

4 Siehe z.B. Johann Möller: *FASCICULUS Sermonum Funeralium Nobilium, Das ist/ Leichen-Predigten Christ- Adelicher Personen/ An unterschiedenen Orten und Zeiten abgelegt*, Leipzig: Kirchner, 1670, S. 246, [307], 387. Auch hier findet sich der Begriff des *Valet-Echo und Wiederschall*, S. 247: „Dieser Ermahnung geben wir ein letzendes Valet-Echo und Wiederschall/ sprechende: Nu wir wollen gerne gönnen Dir den höchsterfreuten Stand."

5 Z.B. Donauer: *Der Stimme CHRISTI letzter SCHALL/ UND Einer Glaubigen Seelen WIDERHALL!*, Regensburg 1663, im Epicedien-Anhang, Nr. VI, M; Ritzsch: *Valet-Segen/ Bey Endung deß Convents zu Leiptzig. Welchen deß Heyligen Römischen Reichs Evangelische und Protestirende Chur-Fürsten und Stände vom 10. Februarii an biß auff den 3. Aprill daselbst gehalten haben*, Leipzig 1631; siehe auch das *Valet Gedicht* von Susanna Elisabeth Zeidler, besprochen unten auf S. 409f.

6 Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch, hg. von Albrecht 1994, die Erzählung von Echo und Narziss im Dritten Buch, V. 339–510, S. 150–161, hier V. 499–501.

7 Vgl. dazu das Kap. 1.1.1.

8 Das „Maximum an Identität und Nähe, das die Sprache in dieser Geschichte zu bieten vermag", Kiening: Liebe, S. 92.

9 Siehe Georges: Handwörterbuch, s.v. *vale*, Bd. 2, Sp. 3353–3356.

Ganz anders in dem *VALET-ECHO* für die Verstorbene „Romrodtin“. Valet und Echo stehen hier zwar ebenfalls im Dienst des Abschieds am Lebensende. Doch nicht nur trauern die Hinterbliebenen einem Menschen nach, der real existiert und nicht einer Illusion entsprochen hatte. Sondern auch die Echo-Kommunikation hat gänzlich andere Implikationen, die dem *VALET* erst das gewünschte Gewicht verleihen. Denn der Abschiedssegen entspricht hier einem Gespräch mit der Seele der Verstorbenen, das für die hinterbliebenen Geschwister evidenzierende Funktion hat. Die Verstorbene selbst bestätigt, diskursiv und qua hörbarer Stimme, dass sie, „vom Leibe aufgelöst“,[10] weiterleben wird: „im Himmels-Schloß; | [Resp.] In Abrams-Schoß.“[11] Es besteht kein Zweifel daran, dass der unsichtbaren Echo-Stimme kein illusionierender, sondern ein bestätigender, evidenzierender Charakter beigemessen wird. Die Echo-Worte sollen die Hoffnung und den Glauben der Hinterbliebenen an das Seelenheil bekräftigen. Es sind „Confirmations Wort“, wie Christian Spaignart in seiner Engführung von *Echo* und *Amen* den Schluss der Offenbarung (22,20f.) bezeichnet hatte.[12]

Dass das Echo wiederholt mit Begriffen der Bestätigung, Bekräftigung und Geltung (‚Valet, Confirmatio, Amen‘) in Verbindung gebracht wird, ist sprechend für die Bedeutungen und Funktionen, die seit der Mitte des 17. Jahrhunderts die Echo-Formen und -Kontexte dominieren. Das Echo verliert weitgehend seinen Charakter der Ambivalenz, der illusionären, trügerischen Hoffnung, und wandelt sich zu einem *Medium der Valenz*. Dieser Wandel zeigt sich am deutlichsten dort, wo der Glaube an Sinn- und Werthaftigkeit erschüttert wird, in der Prekarität der Existenz, in Kriegs- oder Katastrophen-Kontexten und besonders auch im Zusammenhang mit Sterben und Tod. Das Echo soll dann den Menschen nicht mehr auf sich selbst zurückwerfen,[13] sondern, wenn es „mit Leyd befragt“ wird, die Trauer und Zweifel des Subjekts „mit Freud beantworte[n]“.[14]

Das Echo vermittelt so Trost, aber auch Sinn; es soll verbinden, Kohärenz schaffen, das Fragmentierte zusammenführen, sozial, existenziell, epistemologisch, eschatologisch. Kraft seiner vielfältigen Symboliken bietet es Identifikationspotential für verschiedene soziale Kreise wie poetische Gesellschaften, Fest- oder Trauergemeinschaften und politische Entitäten. Als Orakelstimme, rhetorisch-iterative Figur oder komplexe Figuration repräsentiert es Wissen und Moral; als Dialog und Klanghar-

10 Albinus: *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA*, Meiningen 1689, S. 8.

11 Ebd., S. 34, Str. 4,3.

12 Spaignart: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft*, Magdeburg 1621, Cv. – Zu einer detaillierten Interpretation seiner Exegese siehe Kap. 2.3.2.

13 Siehe dazu besonders Kap. 1.3.

14 Siehe das Zitat am Kapitelanfang, S. 323 (Albinus: *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA*, Meiningen 1689, S. 34).

monie macht es Liebe, Eintracht und Frieden sinnlich erfahrbar; als Naturmetonymie und -sprache verbindet es mythische Kunsträume und lokale Gefilde poetischer Kreise; als Raumklang und ‚Luft-Post' wird es zum Medium der Panegyrik und Verewigung. Es stärkt und verbindet: es konsolidiert.

4.1 Wissen und Moral

In Friedrich von Logaus *Sinn-Getichten* erscheint 1654 das folgende Epigramm:

> **Der Welt Widerthon.**
>
> **W**as ists worauff ihr Ziel gesetzt hat alle Welt?
> Befrag ein Echo drum; was sagt sie? Höre! **Geld.**
> Was ist dann wol das Geld/ das solche Liebe stifft?
> Geh frag ein Echo drum/ was sagt sie? Höre! **Gifft.**
> Ach ja! wer diese Gifft nimmt un besunnen ein/
> Wird ehstes Seelen-arm und Sinnen-lose seyn.[15]

Das kleine, unscheinbare Textlein soll uns in die Echo-Funktion der Repräsentation und Proklamation von Wissen und Moral einführen. Denn trotz seiner Kürze weist es mehrere Komponenten dieser Funktion auf. In den ersten beiden Distichen wird zweimal auf Echo als moralische Auskunftsstelle verwiesen: „Befrag ein Echo [...] | Geh frag ein Echo drum/ was sagt sie?" (V. 2 u. 4). Echo bestätigt antwortend die Konvention, dass alle jederzeit einen Echo-Dialog initiieren können, in welchem sie durch die unsichtbare Stimme belehrt werden.[16] Das Wissenspotential, welches Echo bereits durch das Fragen zugeschrieben wird, manifestiert sich dann in mehrfacher Weise in seinen Antworten – und den Schlüssen, die das lyrische Ich daraus zieht. Echos erste Antwort spielt auf eine alte Sentenz an, einen Allgemeinplatz: Geld regiert die Welt.[17] Die zweite Antwort zielt auf den Effekt der Liebe zum Geld ab: Sie wirkt wie Gift. Im abschließenden Distichon

15 Logau: *Sinn-Getichte*, Breslau 1654, 2. Teil, S. 34. Zu den Themen von Logaus Epigrammen vgl. Ernst-Peter Wieckenberg: Logau – Moralist und Satiriker, in: Volker Meid (Hg.): Gedichte und Interpretationen, Bd. 1: Renaissance und Barock, Stuttgart 2000, S. 257–265.

16 Ein Allgemeinplatz auch in der Forschung; dazu stellvertretend das Zitat von Fischer M., S. 133: Echo „belehrt, mahnt und tröstet" und nimmt häufig die Rolle eines „geistlichen Führers – möglicherweise auch der göttlichen Weisheit – ein".

17 Im 17. Jahrhundert belegt z.B. im Wörterbuch von Henisch: *Teütsche Sprach und Weißheit/ [...] Thesaurus Linguae Et Sapientiae Germanicae*, Augsburg 1616, s.v. *gelt*, Sp. 1470,25: *Die Königin gelt regiert die Welt.*

wird dies als sprichwörtliche Gesetzmäßigkeit spezifiziert: Wer dieses Gift einnimmt, wird arm an Seele und Verstand werden.

Das Echo expliziert hier also moralisches Allgemeinwissen und repräsentiert zudem qua Widerspruchsmetapher den destruktiven Charakter des Geldes. Gleichzeitig lassen sich an dem Beispiel Mechanismen beobachten, wie sich solches Wissen Geltung und Fortbestehen verschafft, und im Umkehrschluss begründen, weshalb Echo als vermittelnde Instanz von Wissen und Moral in Erscheinung tritt. Allen Kriterien voran steht die Kürze und Griffigkeit sprachlicher Formeln, die die Merkfähigkeit steigern und zur Wiederholung animieren; Letztere zeigt sich nicht nur in den Echo-Figuren, sondern auch in weiteren Wiederholungsstrukturen des Epigramms. Klangfiguren haben grundsätzlich amplifikatorische Funktion. Beim Echo steigert sich diese durch die Rede- und Klang-Implikationen, hier durch den Fettdruck bekräftigt, die den Mahnungen eine besondere Eindringlichkeit verleihen. Zudem sollen Klangfiguren, besonders auch in historischer Auffassung, einen inhaltlichen Konnex insinuieren.[18] Die Wahrheit einer Aussage kann quasi mit einem lautlichen Beweis, wie der Klangverwandtschaft zwischen *Welt* und *Geld*, untermauert werden.

Doch das Echo wirkt nicht nur wiederholungs- und klangfigürlich. Zu Logaus Zeit ist es längst topisch, dass der Echo-Stimme besonderes Wissen zugeschrieben wird. Sie tritt als Wetter- oder Heiratsorakel auf,[19] prophezeit (un)erwünschte Liebe oder verheißt den Frieden. Daneben gibt sie Auskunft über tagesaktuelle politische Ereignisse, über den Stand des Krieges und Friedensverhandlungen,[20] über kaiserliche Geburten, aber auch über poetologische Detailfragen. Doch woher bezieht das – traditionell dem illusionistischen Verdacht ausgesetzte – Echo überhaupt die Autorität, einen Wahrheitsanspruch erheben zu können? Die Gründe und Begründungen dieser Autorität sind vielschichtig und vermehren und vertiefen sich mit jeder weiteren poetischen Ausformung und theoretisch-diskursiver Anbindung im Verlauf des 17. Jahrhunderts weiter. Im Folgenden kann daher nur ein kursorischer Überblick gegeben und auf die teilweise schon eingehende Forschung verwiesen werden.

Das Prinzip einer indirekten Vermittlung von höherem Wissen, von Weissagungen oder religiösen Mysterien, hat eine lange Tradition. Nicht das Orakel oder der Prophet selbst verfügen über das „Mehrwissen“, sondern sie empfangen es als Audition, Vision oder Intuition. Sie sind Medien einer höheren Instanz, welche sich nicht selbst zeigt. Denn Gott und Götter gehören in den Bereich des Metaphysischen, des Übernatürlichen, beziehen ihre Autorität geradezu daraus, dass ihre Existenz und Wirkung nicht durch menschliche Erfahrung überprüf- und beweisbar sind. Im

18 Siehe Kap. 3.3.2, v.a. S. 300.
19 Bolte, S. 264.
20 Ebd., S. 275.

Christentum gehört der Glaube an das Unsichtbare und Unzugängliche zum Kern der Theologie;[21] das Numinose, Heilige ist der sinnlichen Erfahrung entzogen.[22] Stimme und Gehör haben hier allerdings, in Rückbindung an die biblische Offenbarung, eine Sonderstellung[23] – zumal ohne Logos keine Offenbarung möglich ist. Die Stimme Gottes kann sich direkt offenbaren, aus dem brennenden Dornbusch (Ex 3,1–4,17), aus der Wolke (Mt 17,1–13) oder im Tempel. Gott bleibt dann zwar unsichtbar, aber seine Stimme offenbart sich direkt, in sinnlich wahrnehmbarer Weise, und zwar nicht nur den Propheten, sondern sowohl im Alten als auch Neuen Testament ganz verschiedenen Figuren wie Adam und Eva, Rebekka, Samuel oder David.

Als Stimme aus dem Off ist Echo daher prädestiniert für die Identifikation mit der göttlichen Offenbarung. Die vielen geistlichen Texte, in denen Gott selbst, göttliche Boten oder der biblische Logos mit der Echo-Stimme in eins gesetzt werden,[24] zeigen, dass die Vorstellung der unsichtbaren, göttlichen Stimme auf Echo übertragen wird. Wenn die Gottes-Stimme selbst durch Echo spricht, beispielsweise den Weg zur Krippe weist oder die Auferstehungsbotschaft offenbart,[25] geht die Funktion des Echos eigentlich sogar über die eines Mediums hinaus. Das Echo-Gedicht wäre dann das prophetische Gefäß, das – in den echonischen Antworten – die Gottesstimme selbst erschallen lässt.

Aber auch in den Bühnengattungen mit mythischen Stoffen hat die unsichtbare Echo-Stimme eine überwältigende Wirkung. Seine Autorität ist – auch wenn es sich um ein manipulatives Eco finto handelt – meist unbestritten. Daher verkörpert es das Wahre und ethisch Richtige; es „belehrt, mahnt und tröstet“, nimmt

21 Gott kann nicht gesehen, darf auch nicht bildlich imaginiert werden, in der jüdischen Tradition darf sein Name nicht ausgesprochen werden. Dazu grundlegend: Christoph Dohmen: Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament, 2., durchgesehene und um ein Nachwort erweiterte Auflage, Frankfurt a.M. 1987 (Bonner biblische Beiträge 62), insb. S. 73–93; sowie bspw. Hans-Dietrich Altendorf: Zwinglis Stellung zum Bild und die Tradition christlicher Bildfeindschaft, in: ders./Peter Jezler (Hg.): Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation, Zürich 1984, S. 11–18.

22 Wolfgang Gantke u.a.: Art. Heilig, das Heilige, in: Lexikon für Theologie und Kirche, begr. von Michael Buchberger, 3., völlig neu bearb. Auflage hg. von Walter Kasper u.a., Freiburg/Basel 1993–2001, Bd. 4 (1995), Sp. 1267–1274.

23 Dazu bspw. Kolesch/Krämer (Hg.); Schulze: Metamorphosen, S. 9–14 u. 103–124; Lange; Missfelder: Macht der Stimme.

24 Vgl. dazu Fischer M., S. 135–137. Textbeispiele dafür sind Rachel: *Echonisches Klag-Lied*, in: *REGINA ARABIAE*, Hamburg 1653, diijv–dvv; *Ein gar Schön Geistliches Waldgetichte/ genant Die Glückseelige Seele*, [Breslau] 1637, Akt 4, Szene 3, Dijf.; Klaj: *Aufferstehung JESU CHRISTI*, Nürnberg 1644, S. 10f.; Arndt: *Zur Antwort fertig*, in: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, nach S. 258.

25 So bei Resende: *De Nataliciis Christi* (vor 1573), abgedruckt in: Martyn, S. 142f.; und bei Klaj: *Aufferstehung JESU CHRISTI*, Nürnberg 1644, S. 10f.

häufig die Rolle eines „geistlichen Führers – möglicherweise auch der göttlichen Weisheit – ein“.[26] Bisweilen erläutert es typologische Bezüge oder theologische Sachverhalte wie die leibliche Auferstehung. Aber auch in den weltlichen Texten verkörpert es das Richtige oder dessen Anmahnung – auch das Gewissen, die Gerechtigkeit oder das Gesetz –,[27] und verfügt häufig über Mehrwissen, sei es im poetischen oder gesellschaftlichen Bereich. Nicht selten kommentieren die Texte dabei, weshalb sie Echo diese Autorität zuschreiben. So heißt es etwa, Echo sei „dann auch mehrmahls eine Wahr-und Vorsagerinn gewesen derer Sachen/ welche kurtzkünftig haben geschehen sollen“,[28] oder sie wird als „Odipus“ bezeichnet, der das „Rezel“ um einen Namen „auflösen“[29] könne. Einmal wird auch auf Jupiters Garten von Dodona, in dem die Tauben aus den heiligen Eichen weissagen, hingewiesen.[30]

In der Forschung schon mehrfach aufgeschlüsselt wurde die autoritative Funktion der Mythos-Evokation, der die frühneuzeitliche mythenallegorische Auslegung Bahn bricht.[31] Schon in den neulateinischen Narzissdramen des 16. Jahrhunderts wird in einem Schreckensszenario „der in sich selbst verliebte und damit an die Welt verlorene Mensch“ präsentiert.[32] Echos eigene, maßlose Affektivität wird meist nur indirekt, in der Übertragung auf das verzweifelt liebende Subjekt im Echo-Locus, moralisiert. In den Texten ab den 1640er-Jahren nimmt Echo zunehmend die Rolle des guten Beispiels treuer Liebe im Kontrast zum selbstverliebten Narziss (manchmal auch zum affekt- und triebgesteuerten Pan) ein. Dabei vertritt sie bisweilen die Ehe als Gegenprogramm, als Resultat geduldigen Wartens auf die richtige Zeit und Gottes Ratschluss.[33] In einem Gedicht von Fleming wird Echo, wie Volker Klotz gezeigt hat,[34] gar zur mythisch-medialen Waffe zur Bekehrung des narzisstischen Liebesob-

26 Fischer M., S. 133.

27 So in Platons Dialog *Kriton*, wie Schulze erläutert: Schulze: Metamorphosen, S. 24f.

28 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 31.

29 Kongehl: *Gedoppelte Flamm-Seule; Bey Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenburg Neuem Feld-Zuge* (1675?), in: *Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil*, Stettin/Königsberg [ca. 1685], S. 33–47, hier S. 37.

30 Zesen: *Prirau/ oder Lob des Vaterlandes*, Amsterdam 1680, S. 5 u. 56f.

31 Wesche: Echo, gibt einige Beispiele für die allegorische Auslegung des Narzissmythos, S. 488–491.

32 Z.B. ein jesuitisches, 1579 in Fulda aufgeführtes *Narcissus*-Drama, siehe Rädle, S. 65.

33 Christoph Arnold: *Liebes-Hall*, in: *Acclamationes Votivae ad nuptias Magnorum Parentum, [...] Dn. Christophori Füreri ab & in Haimendorf & Wolckersdorf [...] Et [...] Dn. Iusti-Christophori Kressii de Kressenstein [...] Filiis Nobilissimis, Iusto-Christophoro Kressio de Kressenstein/ & Annae-Sophiae Füreriae ab Haimendorf/ [...] fusae & transmissae ab Amicis ac f autoribus*, [Nürnberg:] Endter, 1652, C3f., hier C3v; Pan erscheint hier als Beispiel für falsche Liebe, mit verwirrtem Hirn, leidend, allzuviel liebend und versuchend, jemanden zum Lieben zu bringen. Die Ehe wird als ordnungsstiftendes Gegenprogramm proklamiert.

34 Klotz: Spiegel und Echo, dazu v.a. S. 100.

jekts. Das lyrische Ich parallelisiert sich selbst mit der Nymphe Echo und begründet mit ihrer beider moralischen Integrität die Autorität, akustisch-drohend und -vexierend auf das untreue Gegenüber Einfluss nehmen zu können.

An die Autorität der göttlichen Echo-Stimme knüpfen drei weitere Aspekte an: das natürliche Phänomen Echo als sprechende Schöpfung, der Echo-Klang als sinnliche Verkörperung der kosmischen Harmonie[35] sowie der Echo-Hall und -Gesang als Medium der Transzendenz. Gerade auch als Gattin des Hirtengottes Pan, der im 17. Jahrhundert mythenallegorisch als Personifikation des „gantze[n] Weltbau[s]“[36] gedeutet wird, kann Echo „Allegorie für die ganze Natur, zum Symbol für sich dem Menschen aussprechende Geheimnisse des göttlichen Mikro- und Makrokosmos werden.“[37] In Rückbindung an die spekulative Musiktheorie vertritt dabei besonders auch ihre Klanglichkeit die göttliche Ordnung – und das moralisch Richtige. So tritt sie etwa prominent in Harsdörffers Sing- und Gesprächsspiel *Die Tugendsterne* auf, wo in verschiedenen Emblemen und Liedern die tugendfördernde Wirkung der Sphärenmusik der Planeten gepriesen wird. Beispielsweise werden dem Ton A der Modus „Aeolius“, ein lieblicher Charakter, der Planet Venus und die Liebe zugeordnet; oder dem Ton D „Dorius“, „gravitetisch“, die Sonne und der Glaube.[38] Im Kommentar dazu heißt es, „unsre Gemühter“ seien „gleichsam von der Natur Musicalisch geschaffen“, sodass das Maßvolle uns entspreche und positiv auf uns wirke.[39]

Echo tritt in der ganzen emblematisch-musikalischen Anlage der *Tugendsterne* als Vorrednerin auf und erläutert ebenfalls die Wirkungsweise dieser Planetenmusik: Diese würden „in Nöhten die Menschen regiren“ und „das irdische himmlisch berühren“; sie würden die „Sinne gewinnen“ und „alles erneuen/ und alles erfreuen“.[40] In diesem Kommentar werden zwei Aspekte deutlich, nämlich dass erstens die mittelalterliche Sphärenharmonie eines Pythagoras, Boethius oder Macrobius hier nicht nach einem makrokosmischen Allegorie-Prinzip wirken, sondern sinnlich und stofflich das Irdische mit dem Himmlischen zusammenführen soll. Und zweitens

35 Siehe dazu Heinrich Hüschen/Paul von Naredi-Rainer: Art. Harmonie (1996), in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, New York u.a. 2016, Absatz IV: Harmonie im Sinne der musica mundana, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/593746 (06.08.2025); Silvan Moosmüller: Von der *himmlischen Harmonie* zum *musicalischen Krieg*: Semantik der Stimmung in Musik und Literatur (1680–1740), Göttingen 2020 (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 28), Kap. 3.1: Sphärenharmonie und Weltenmusik im ausgehenden 17. Jahrhundert, S. 36–45; und, spezifisch im Zusammenhang mit dem Echo: Wald: Kanon.

36 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, S. 17.

37 Harzer: Art. Echo, S. 81.

38 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. S. [633–670] (Notentext), hier S. 293f. u. 287f.

39 Ebd., S. 284.

40 Ebd.

vertritt das Echo diese Position deshalb diskursiv, weil es, wie es in einem Kommentar zur Vorrede heiß, „zwischen Himmel und Erden in Lufft sein Wesen hat“.[41] Als ätherisches Phänomen bewegt es sich im Raum zwischen Himmel und Erde und vagiert zugleich zwischen Stofflichkeit und Flüchtigkeit, zwischen dem Sinnlichen und Metaphysischen, dem Dies- und Jenseitigen. Es ist, wie es Wald im Rückgriff auf Kirchers Begriff *animorum vehiculum* treffend formuliert, eine Art „Fahrstuhl in den Himmel“.[42] Damit wird es – im Jahrhundert der aufkommenden Empirie – zur sinnlichen Evidenz des Göttlichen.

Bisher wenig Beachtung haben in der Forschung die rhetorische-didaktische „Fraggebände“-Form[43] und die Klangfigürlichkeit des Echos gefunden, obwohl es schon im 16. Jahrhundert in der Folge von Erasmus’ Echo-Dialog in den *Colloquia familiaria*[44] zahlreiche ähnliche didaktische Texte gab. Nur Bolte hat darauf hingewiesen, dass bereits diese neulateinischen Dialoge der Nymphe „pädagogische Einsicht“[45] zugeschrieben hätten. Ebenfalls schon 1532 entsteht ein deutscher Echo-Dialog zum Thema der (deutschen) Messe und Bibelexegese, in dem konfessionelles Wissen und Politik vermittelt werden. Dazu gibt es den als *Christlicher Echo* bezeichneten Katechismus von Kaspar Lutz. Durch die Analogisierung von Dialog und Echo wird erst richtig deutlich, was der Lehrdialog eigentlich leisten soll: die diskursive, frageweise und auch klingend-hörbare Vermittlung von grundlegenden Wissensinhalten.[46] Hinzu kommt der durch die Repetitio, sowohl textimmanent als auch in der wiederholten Rezeption, erzielte Effekt der Memorierung.

Die didaktischen Echo-Dialoge des 16. Jahrhunderts leisten je nach Ausrichtung vor allem zweierlei: Erstens geben sie dem Erkenntnisprozess ein diskursives Gefäß, und zweitens schaffen sie eine Form der Wiederholung zum Zweck

41 Ebd., S. 285.

42 Wald: Kanon, S. 53; vgl. auch Harzer: Art. Echo, S. 81: Harzer spricht von einer „symbolische[n] Aufladung des Klangphänomens als einer Vermittlungsinstanz zwischen himmlischem und irdischem Bereich, die die Figur in die Nähe der Sophie/Sapientia rückt (Böhme, Von der Menschwerdung Jesu Christi I,1,12)“; zum Paradigmenwechsel in der Musiktheorie der frühen Neuzeit siehe auch Werner Braun: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson, Darmstadt 1994 (Geschichte der Musiktheorie 8.2), v.a. Kap. XXI: Veränderte Musiktheorie, S. 302–315; sowie Klaus Wolfgang Niemöller: Zum Paradigmenwechsel in der Musik der Renaissance. Vom *numerus sonorus* zur *musica poetica*, in: Hartmut Boockmann u.a. (Hg.): Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 1995 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Dritte Folge 208), S. 187–215.

43 Birken: *Teutsche Rede-bind und Dichtkunst*, Nürnberg 1679, S. 136.

44 Erasmus: *Familiarium colloquiorum opus*, Wittenberg 1524, Dialog zwischen Juvenis und Echo. Darin werden etwa einem Schüler Ratschläge für Studien- und Berufswahl erteilt.

45 Bolte, S. 275, vgl. dazu die Bibliographie S. 270, unter V. A.

46 Zu Kaspar Lutz’ Katechismus siehe die entsprechende Passage in meiner Einleitung, S. 22.

der Mahnung und Memorierung. Diese beiden Tendenzen setzen sich auch in den moralisierenden und wissensvermittelnden Echo-Texten des 17. Jahrhunderts fort. Im Folgenden sollen zunächst die mahnende Wirkung und das damit in Verbindung stehende Spektrum rhetorischer Figuren, welche das moralisch richtige Handeln fordern oder bestätigen, im Zentrum stehen.

4.1.1 Rhetorik der Mahnung und Bestärkung

Repetitio

Schon mehrfach haben wir festgestellt, dass Echo eine äußerst variable Figur der Repetitio ist. Zu den häufigsten Ausprägungen gehört die einfache Geminatio am Versende, aber auch die reziproke Weiterführung als Anadiplose zu Beginn des nächsten Verses. Bisweilen wird die Repetitio als Epipher eingesetzt, als reimartige Verbindung zweier Verse, und schließlich kann sie als zyklisches Strophen-Echo zum Zug kommen. Dabei zeitigt die Eindringlichkeit der Wiederholung mahnende und bestärkende Effekte.

Obwohl die Poetiken nicht müde werden, zu betonen, dass die Echo-Wiederholung ein anderes Wort oder einen anderen Wort-„Verstand“[47] hervorrufen sollte, wird in moraldidaktischen Echo-Texten gerne auf die wörtliche und auch sinngemäße Repetitio zurückgegriffen:

> Was hilfft uns doch zu grösserem Gut? Gut.
> [...] Macht lesen klüger/ oder das üben? üben.[48]
>
> ✶
>
> Ein Alte kan die Lieb ausharren/
> nur Junge machen uns zu Narren. E. Narren.[49]

Je nach Form der Frage, die gestellt wird, wählt das Echo zwischen zwei Vorschlägen die moralisch überlegene Variante aus (hier die Praxis anstelle des Studiums), oder sie bekräftigt, was das Ich bereits vermutet hat (nämlich, dass junge Frauen alte Männer zu Narren machen). Teils findet eine leichte semantische Correctio statt, selten jedoch ein veritabler Widerspruch. Eher hat es den Anschein, dass das Ich und Echo gemeinsam einige moraldidaktische Formeln aussprechen, wobei das Echo eine ergänzende und spezifizierende Funktion hat, wie hier das „Gut“, das in der

47 Harsdörffer: *SIMSON/ Begreiffend hundert vierzeilige Rähtsel*, in: *NATHAN und JOTHAM: Das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte*, Nürnberg 1650, Aaiij; der gleiche Wortlaut findet sich bei Birken: *Teutsche Rede-bind und Dichtkunst*, Nürnberg 1679, S. 137.

48 Nicolaus Barnsdorff: *Widerhall*, in: *Neue Gedichte und Lieder*, s.l. 1650, S. 31f., 4,3 u. 6,2.

49 Schirmer: *ECHO,* in: *Poetische Rosen-Gepüsche*, Dresden 1657 (Erstdruck Hall 1650), S. 80.

Wiederholung zynisch zum profanen Besitz oder Geld abgewertet wird. Auch bei morphologischen Verkehrungen, wenn bspw. Negationen aufgehoben werden („Was hülffe meiner Ungeduldt? Gedult"),[50] nimmt das Ich die moralische Wertung indirekt bereits vorweg. Die Repetitio hat also meist eine Funktion der Bestätigung.

Es gibt Beispiele, in denen die üblicherweise punktuelle, in jeder Echo-Antwort sich neu konstituierende Repetitio textübergreifender eingesetzt wird. Rondeau-artig, meist strophenweise, erscheint dann immer wieder die gleiche oder nur leicht variierte Echo-Antwort. Vielfach ist der Zweck hymnisch, was durch die musikalische Strophenform zusätzlich unterstrichen wird.[51] Doch die vielfache Repetitio kann auch in belehrendem Sinne eingesetzt werden, wie das folgende Epicedium von Harsdörffer demonstrieren soll:

1.
Auß der schroffen Felsengrufft/
hör' ich eine Stimme schallen/
und nach meinen Worten lallen/
in der Nebeltrüben Lufft.
Echo/ schönste von den Nymphen/
deine Wort die meinen schimpfen/
wann ich nechst dem Bache steh Echo: g.

2.
Ach! es ist der blasse Todt/
der auß Grab- und Leichensteinen/
uns beruffet zu den seinen/
durch sein Macht- und Nohtgebot.
der hier in den Hölen wohnet/
alles Menschen Volks verschonet/
wie der Mäder Graß und Klee. E. g.

3.
Dieser Jüngling ist gesund:
er kan lange Jahre leben/
mit der Frucht vom Freuden Reben:
niessen mancher guten Stund:
Er ist schön/ und starck im Ringen;
Leicht im Dantzen/ Lauffen/ Springen/
und gleicht einem schnellen Weh. E. g.

4.
Dieser lebt in hoher Ehr;
ist ein Mann von besten Tagen/
hat viel Gelt zusam getragen/
und ergeitzet täglich mehr.
Jener hat sich stets beflissen/
aller Künste Gründ zu wissen/
und lebt in erwünschter Eh'. E. g.

5.
Dieser fromme Biedermann/
ist an Jahren wolbetaget/
wird gestöbert und verjaget/
von der schnöden ErdenBahn.
Ach/ es ist die Todtes Stunde
in gesund und kranckem Munde
bitter/ gleich der Aloe! E. g.

6.
Wol/ wir folgen solchem Wort/
gehend auf deß Todtes Strassen/
allen eitlen Thand zu lassen/
GOtt zu nähen fort und fort.
Eilet von den Jammerorten/
zu den hohen Himmelspforten/
da sich endet alles Weh! E. g.[52]

50 *Echo oder Widerschall*, in: Opitz: *Teutsche Poemata und Aristarchus*, Straßburg 1624, S. 17f.
51 Vgl. dazu die Beispiele von Zesen und Kongehl in Kap. 2.1.4, S. 158–164.
52 Harsdörffer: *Des Todtes Widerhall oder Echo*, in: Schechs: *Kostbare Seelen-Artzney*, Nürnberg 1646, im Anhang THRENODIAE, Nr. XVII.

Vergleichbar einem Totentanz vermittelt das Gedicht iterativ das Prinzip des Memento mori. Das „Macht- und Nohtgebot“ des Todes „beruffet“ alle, „verschonet“ niemanden, nicht den gesunden, starken Jüngling, mitten im Leben, nicht den reichen Ehrenmann, nicht den Gelehrten. Und auch der hier bedachte Verstorbene, der „fromme Biedermann“ Wolfgang Stöberlein, wird „gestöbert“ und von der Erden-Bahn „verjaget“. Der, in Anspielung auf Stöberleins Apothekerberuf mit der Aloe vera verglichene, bittere Tod trifft unerwartet, und er trifft alle, ob jung, alt, gesund oder krank. Mantra-artig wiederholt das Echo dieses Wissen, diesen existenziellen Imperativ: „g. (geh)“.



XVII.

Deß Todtes Widerhall oder Echo/ bestehend in dem Buchstaben g. (geh)

I.

AVß der schroffen Felsengrufft/
hör' ich eine Stimme schallen/
und nach meinen Worten lallen/
in der Nebeltrüben Lufft.
Echo/ schönste von den Nymphen/
deine Wort die meinen schimpfen/
wann ich nechst dem Bache steh. Echo: g.

Abb. 12: Georg Philipp Harsdörffer: *Deß Todtes Widerhall oder Echo/ bestehend in dem Buchstaben g. (geh)* (1646), Epicedium für Wolfgang Stöberlein (s. Anm. 52), Pictura und Str. 1.

Zu dem Gedicht gehört eine emblematische Pictura mit einem Echo, das aus einer ruinenartigen „Felsengrufft“ den Buchstaben oder Laut *g* hallen lässt (Abb. 12). Das Bild stammt ursprünglich aus einer Emblemsammlung von Willem Hesius und wurde von Harsdörffer, mit angepasster Beschriftung des Schallbündels,[53] zunächst

53 Bei Hesius lautete die Beschriftung *crede – ede, ede, ede*, als Warnung vor häretischer Verfälschung des wahren Glaubens. Hesius: *Emblemata sacra de fide, spe, charitate*, Antwerpen 1636, S. 106.

am Ende seiner ersten Gesprächsspielsammlung abgedruckt.[54] Nun erscheint es erneut, zusammen mit dem Epicedium, in der von Jakob Peter Schechs verfassten Leichenpredigt für besagten Nürnberger Apotheker Wolfgang Stöberlein. Harsdörffers emblematisches Ensemble bezieht sich dabei noch auf eine weitere beschriftete Illustration, die auf der Titelseite der Leichenpredigt abgedruckt ist (Abb. 13). Das Bild zeigt den Leichenzug auf dem Weg zum Nürnberger Johannis-Friedhof, auf der linken Seite die Vorhut mit dem Sarg, dahinter den langen Zug von Trauernden, der weit bis zu den Stadtmauern zurückreicht. Rechts im Bild wird gerade das Grab fertig ausgehoben, platziert in einer scheinbar natürlichen Höhle, deren Hügel mit zwei schiefen, wild bewurzelten Bäumen einen verlassenen Naturort anzudeuten scheint, vielleicht sogar einen Echo-Locus evozieren soll. Auch dieses Bild hat eine Inscriptio: *Huc ibimus, ibitis, ibunt* (‚Dahin werden wir, werdet ihr, werden sie gehen'). Ob nun der Verfasser Jakob Peter Schechs oder der Drucker Johann Friedrich Sartorius Bild und Inscriptio in Bezugnahme auf Harsdörffers Gedicht gewählt haben, oder umgekehrt: Tatsache ist, dass der Echo-Ruf im Epicedium genau dieselbe Aussage trifft.[55] Mantra-artig wird, einmal als Konjugationsreihe, die alle Personen einschließt, einmal als – mit der Pictura – siebenmal geäußerter Imperativ „g", wiederholt, was uns alle betrifft: Alle müssen gehn.

Auf diese Weise stellt die Repetitio nicht nur eine Form der Mahnung dar, sondern auch den Versuch, durch mantra-artige Wiederholung zu verinnerlichen, was nicht zu begreifen ist.[56] Zugleich ist das Memento mori kollektiv eingebettet. Im Epicedium transformiert sich das Ich, das in der „schroffen Felsengrufft" (1,1) mit dem „blasse[n] Todt" (2,1) konfrontiert ist, durch die Reflexion der Tatsache, dass der Tod alle betreffen wird, zum Wir. So formiert sich, wie es auf der Pictura der Predigt abgebildet ist, ein Trauerkollektiv, das bereit ist, „solchem Wort" zu „folgen [...] | gehend auf deß Todtes Strassen" (6,1f.), sich also in trauernder Akzeptanz zu üben, durch das Kollektiv getröstet zu werden und zugleich das eigene Sterben vorzubereiten. Und schließlich bewegt sich dieses Trauerkollektiv weg von den „Jammerorten", hin zu den hohen „Himmelspforten", sich in steter Rumi-

54 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele I*, Nürnberg 1641/1644, hg. von Böttcher, S. [436].

55 Der Spruch war im Mittelalter offenbar in der Form „Omnia transibunt; nos ibimus, ibitis, ibunt" als Grabspruch verbreitet, siehe FONTI PER LA STORIA D'ITALIA. Pubblicate dall'Istituto Storico Italiano. Epistolari. Secoli XIV–XV, Libro nono, EPISTOLARIO DI COLUCCIO SALUTATI, Rom 1896, S. 432. Die Illustration samt lateinischem Motto wurde bereits in einer 1643 gedruckten Leichenpredigt verwendet: Albrecht Volcart: *Patientia & Fides Sanctorum. Das ist: Zwey bewährte Mittel der Heiligen wider die Forcht und Schmerzen deß Todtes […] Bey der Leichbegängnuß deß […] Herrn Georg Pauli Nützels vom Sündersbühel/ deß innern Raths und Scholarchae zu Nürnberg […]*, Nürnberg: Dümler, 1643. Das nebenstehende Grab *SARAI* und die Angabe *Genes. XXV.* scheinen überdies auf die Gruft der Familie Abrahams, die Höhle Machpela in Hebron anzuspielen.

56 Vgl. dazu auch unten, S. 349–352.



Abb. 13: Jakob Peter Schechs: *Kostbare Seelen-Artzney* (1646), Leichenpredigt für Wolfgang Stöberlein, Illustration auf dem Titelblatt.

natio des Memento mori Gott annähernd, „fort und fort“. Hier „endet alles Weh! E. g.“ (6,4–7). Das ist das Ziel, wo der Imperativ des Todes letztlich hinführt. Das Mantra mahnt also nicht nur, sondern vermittelt tröstend das Eingebundensein in ein diesseitiges Trauerkollektiv und eine eschatologische Gemeinschaft.[57]

Neben der Wirkung innerhalb einzelner Verse oder Strophen referenziert und reflektiert die Echo-Repetitio über die Textgrenzen hinaus sprachliche Mechanismen gesellschaftlicher Moral. Zunächst fällt auf, dass die moralisierenden Echo-Gedichte oder -Passagen im Verlauf des Jahrhunderts zitatartiger werden. Die sukzessive, argumentativ entwickelte Belehrung, wie sie etwa in Opitz' neustoischem, soliloquistischem Echo-Dialog vorgeführt wurde,[58] verschwindet zwar nicht gänzlich,[59] aber es häufen sich die kurzen, formelhaften Auftritte oder die inkohärent aneinandergereihten Phrasen. Das Echo wird zu einer intertextuellen, moraldidaktischen Reproduktionsmaschine und verweist damit auf die iterative Sprache ge-

57 Zur Meditatio mortis im 17. Jahrhundert siehe grundlegend Stephanie Wodianka: Betrachtungen des Todes. Formen und Funktionen der „meditatio mortis“ in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 90).

58 Siehe Kap. 2.2.2.

59 Z.B. das erste Lied *ECHO Wo magstu jetzundr wol stecken?,* in: *Fünff SChöne newe Weltliche Lieder*, s.l. [ca. 1650].

sellschaftlicher Moral. Das betrifft einerseits die lautlich-strukturelle Ebene der Sprache, die klanglichen Wiederholungsfiguren. Andererseits – und davon begünstigt – geschieht die Repetitio auf der Ebene der Pragmatik, in der Wiederholung von sprachlichen Formeln als Referenzpunkte gesellschaftlicher Werte.

Der Stellenwert von Redewendungen, Sprichwörtern,[60] geflügelten Worten und Gemeinplätzen[61] ist wesentlich an die Logik der Repetitio gebunden. Es sind Erfahrungssätze, deren Wahrheit sich allerdings primär auf der sprachlichen Ebene (‚wie man es schon immer *gesagt* hat') immer von neuem manifestiert, als Form der Ordnungsstiftung. Neben der Wiederholung als Verweis auf Tradition und Allgemeinwissen wird die Wiederholung zudem als evidenzierende Klangfigur wirksam. Natürlich kann auch eine andere Wortfigur oder ein Bildfeld eine Aura der Sinn- und Wahrhaftigkeit evozieren, doch tatsächlich gilt bei Sprüchen und Sprichwörtern sehr häufig: „Gleich und gleich gesellt sich gern".[62] Dies gilt für syntaktische Parallelismen, aber vor allem auch für die Lautlichkeit, für alle Arten von Klangfiguren. Griffige Formeln wie „Geld regiert die Welt"[63] bleiben nicht nur leicht im kollektiven Gedächtnis haften, sondern suggerieren – wie bei der Pegnesischen Poetik der Laut-Sinn-Korrespondenz – einen inneren, konzeptionellen Zusammenhang zwischen Geld und Welt. Daher ist, das zeigt sich in den erratisch auftretenden und arbiträr kombinierten Echo-Moralisierungen, auch keine Argumentation vonnöten. Die sprachpragmatische und klanglich-evidenzierende Repetitio steht über einer diskursiven Beweislogik.[64]

60 Ein beliebtes zeitgenössisches Sprichwort nimmt das Echo selbst zum Motiv: „Wie man in den Wald schreit/ so lautet es wider". Es wird in vielen, auch literarischen Texten verwendet, z.B. bei Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. 46. – Das Echo ist darin moralisierende Metapher einer sozialen Tendenz: Die Mahnung oder hämische Verantwortungszuschreibung zielt darauf ab, dass unangemessene Kommunikation, z.B. Unhöflichkeit oder scharfe Polemik, aber auch generell unethisches Verhalten den Mitmenschen gegenüber auf einen selbst zurückfällt, oder umgekehrt selbstverschuldet ist. Das Tertium Comparationis ist dabei der Aspekt der sprachlichen Kommunikation, nicht zuletzt des Tonfalls, und ein Symmetrie- oder auch Talionsprinzip, indem Gleiches mit Gleichem vergolten wird.

61 Zum Thema der Sprichwörter und Sentenzen im Allgemeinen siehe bspw. den Sammelband von Csaba Földes (Hg.): *Res humanae proverbiorum et sententiarum. Ad honorem Wolfgangi Mieder*, Tübingen 2004.

62 Vgl. z.B. die Überschrift des Epithalamiums von Johann Lang: *Gleich und Gleich in allen Sachen kan beglückte Ehen machen!*, in: *Glück-wünschender Ehren-Zuruff/ welchen/ zu den Hochzeitlichen Ehren-Fest/ deß Preis-würdig-verliebten Paars/ SYLVANO und SIRENEN/ Zu Bezeugung ihrer Dienst-Ergebenheit/ mit-freudig gewidmet/ etzliche Blumengenossen an der Pegnitz*, Nürnberg: Knortz, 1680, [bij].

63 Vgl. dazu oben, S. 326f. u. 336–338.

64 Das haben Kinder meiner Generation anhand von Ellis Kauts *Pumuckl* gelernt, mit Sprüchen wie „was sich reimt, das stimmt!".

So gibt es einige Echo-Gedichte, deren Kohärenz nur lautlich und über eine allgemeine moralisierende Funktion erzeugt wird, beispielsweise der *Widerhall* aus Nicolaus Barnsdorffs Liedersammlung von 1650. Auf die erste klagende Frage des lyrischen Ich ans Echo „Was hemmet meine Glückseligkeit [...]“? folgt nicht eine topische Schilderung der beklagenswerten Liebesvereinsamung, sondern eine zweite, selbstbezichtigende rhetorische Frage: „Thuts auch was anders noch/ als der Neid?“ Echo bestätigt das Laster („Neid“),[65] worauf sich ein lose assoziierender Dialog über Liebesthemen im weitesten Sinn (Ehe, Werbung, Geduld, Leidensbereitschaft) entspinnt, der immer unzusammenhängender wird, bis hin zur Aneinanderreihung von Fragen wie „Was muß ich/ wenn mich eine soll lieben? Lieben. | Macht lesen klüger/ oder das üben? üben. | Hilfft Gunst und Geld jetzt einem nicht sehr? Sehr.“[66] Echo erscheint als beliebige Reproduktionsmaschine gesellschaftlicher Moral. Selbst das Nebeneinanderstellen von Fragen zum gleichen Thema scheint bisweilen auf unreflektierte Automatismen hinzudeuten. Reihungen wie „Was thu’ ich/ daß ich ein Glück erjage? jage. | Wirds aber auch glücken/ wenn ichs wage? wage.“[67] mögen inhaltlich konsistent wirken, vermitteln aber aufgrund der stagnierenden Synonymität auch einen Eindruck der Austauschbarkeit. Ob man das Glück nun erjagen oder wagen soll: Hauptsache, der Spruch klingt gut.

Exclamatio

Die implizite akustische Bedingtheit Echos, die in der moraldidaktischen Rhetorik der Repetitio die Klangfigürlichkeit akzentuiert, kann in religiösen Echo-Texten eine noch stärkere Wirkung zeitigen. Besonders in Verbindung mit prophetischen Bibelstellen wird das Echo als lautes Rufen, als Exclamatio inszeniert, im Dienste einer eindringlich mahnenden Wirkung. Paradigmatisch für diese Funktionalisierung stehen mehrere Kapitel aus den emblematischen Predigt-*Fürstellung[en]* von Johann Michael Dilherr. Insgesamt sind es drei emblematische Evangelien- oder Epistel-Kommentare, die das Echo als Bild- und Exegese-Motiv verwenden. Alle drei drehen sich um Johannes den Täufer, den Propheten der Endzeit, zwei davon dezidiert um seine Funktion der „Wegbereitung“ für die Ankunft von Jesus Christus. Die Wegbereitung besteht, so die entsprechende Bibelstelle Jes 40,2–4, primär in der Anerkennung der Sünde und in der Buße. Die Mahnung und Aufforderung dazu wird bei Dilherr als lautes Klangereignis beschrieben und evoziert.

Zunächst lässt sich das laute Rufen auf den kapiteleröffnenden Illustrationen nachvollziehen (Abb. 14 u. 15), die von mehreren Schall-‚Bahnen‘ durchzogen

65 Barnsdorff: *Widerhall*, in: *Neue Gedichte und Lieder*, s.l. 1650, S. 31f., 1,3f.
66 Ebd., S. 31f., 6,1–3.
67 Ebd., S. 31f., 2,1f.



Abb. 14: Johann Michael Dilherr: *Augen- und Hertzens-Lust* (1661), Emblem zum 4. Advent, Pictura, S. 10.

sind. In der *Augen- und Hertzens-Lust* (1661) ist Johannes der Täufer selbst dargestellt, mit charakteristischer Zeigegeste im wilden Naturraum sitzend, vor ihm das Lamm als Christussymbol, hinter ihm der Kreuzstab mit dem Spruchband „Ecce Agnus Dei". Vor dem Hintergrund der Wiederkunft Christi mahnt er rufend zur Umkehr („Kehre wieder"). Dabei bezeichnet sein erster ‚Rufstrahl' mit „Ich schreie" zugleich den verbal-akustischen Vorgang selbst, verdoppelt durch die Bild-Inscriptio: *Johannes Seine stimm erhebt.*[68] In der zweiten Schrift, dem *Heilig-Epistolischen Bericht* (1663), kann auf Johannes' prophetisches Rufen über die Worte auf den Schallstrahlen (Abb. 15) geschlossen werden („Bereitet den Weg;

68 Johann Michael Dilherr: *Vierdter Sonntag deß Advents,* in: *Augen- und Hertzens-Lust. Das ist/ Emblematische Fürstellung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien. In welcher zu finden Erstlich/ der Inhalt der Evangelien; Zum Andern/ die fürnehmste darinnen enthaltene Lehren; Zum Dritten/ ein darauf gerichtetes Gebethlein; Zum Vierdten/ ein Lied/ so auf das Evangelium/ und auf das Emblema/ oder Sinnbild/ gerichtet [...]*, [Nürnberg]: Endter, 1661, S. 10–13, hier 10.

machet ebne Bahn“, Joh 1,23).[69] Die anschließende *Erklärung* erläutert dann das Tertium comparationis von Echo und Johannes: Jesus werde durch die „starcke wiederhallende Stimme eines Predigers“ angekündigt (Jes 40,3) – und zwar nicht in Synagoge oder Tempel, sondern „auf eine ungewöhnliche Weiß/ in der Wüsten“. Dieser Prediger, der sich im Neuen Testament als Johannes der Täufer herausstellen wird (Joh 1,23), fordert Jerusalem dazu auf, sich auf die Ankunft des Erlösers vorzubereiten, ihm eine „ebne Bahn“ zu „machen“, das heißt „den Weg“ zu „bereiten“.[70]



Abb. 15: Johann Michael Dilherr: *Heilig-Epistolischer Bericht/ Licht/ Geleit und Freud* (1663), Emblem zum Fest Johannes' des Täufers, Pictura, S. 562.

69 Johann Michael Dilherr: *Epistel/ Auf das Fest Johannis deß Täuffers,* in: *Heilig-Epistolischer Bericht/ Licht/ Geleit und Freud. Das ist: Emblematische Fürstellung/ Der Heiligen Sonn- und Festtäglichen Episteln: In welcher Gründlicher Bericht/ von dem rechten Wort-Verstand/ ertheilet; Dem wahren Christenthum ein helles Licht furgetragen; Und ein sicheres Geleit/ mit beigefügten Gebethen und Gesängen/ zu der himmelischen Freude/ gezeiget wird,* Nürnberg: Endter, 1663, S. 562, die Erklärung ab S. 563, das abschließende Echo-Gedicht S. 570.

70 Der Wortlaut von Jes 40,3 bei Luther 1545 lautet: „ES ist eine stimme eines Predigers in der wüsten/ Bereitet dem HERRN den weg/ macht auff dem gefilde ein ebene Ban unserm Gott.“ Vgl. auch Luk 4,3–6.

Zum Konnex von Wüste und Echo wird Dilherr wohl durch die Modifikation der Jesaia-Stelle im Johannes-Evangelium angeregt. In der typologischen Ankündigung Jesaias heißt es ursprünglich, es rufe „eine Stimme: ‚In der Wüste bereitet dem HERRN den Weg.'"[71] Hier repräsentiert die raue Wüste den Sündenort,[72] der sich verwandeln muss in eine „ebene Bahn", in die Bereitschaft „euerer Hertzen" für den Erlöser.[73] In Joh 1,23 wird die Wüste zum Ort der Propheten-Stimme: „Er sprach/ Ich bin eine stimme eines Predigers in der Wüsten/ Richtet den weg des HERRN/ wie der Prophet Jsaias gesagt hat."[74] Damit wird der Prophet zum antithetischen ‚Rufer in der Wüste', zur moralischen Instanz inmitten des Sündenpfuhls. Die Zuordnung der mahnenden Stimme zum Wüstenraum legt zudem die Echo-Analogie nahe. Im Echo-Locus, in dem sich traditionell ein affektiv geprägter Mensch und eine überlegene, wissende Stimme begegnen, wird die Antithese vom ‚Rufer in der Wüste' sinnhaft. Die beiden abgebildeten Picturae zeigen daher keine leere Wüste, sondern einen zerklüfteten Echo-Locus mit wilder Vegetation und düsteren Felsbegrenzungen.

Die Echo-Prophetenstimme im – besonders im *Heilig-Epistolischen Bericht* üppigen – Naturraum hat zudem eine sinnlich-epistemische Komponente. Sie verbindet die sinnliche Erfahrbarkeit der göttlichen Wahrheit mit der Rückbindung an Gott als Schöpfer, denn das Wort des Propheten ist letztlich das Echo der Worte und Taten von Gott selbst. In den Illustrationen werden zudem richtige Schallräume evoziert. Die Schallbündel durchkreuzen in verschiedenen Richtungen den ganzen Raum, und die Kegelform und die kegelförmige Anordnung implizieren nicht nur die Schallverbreitung, sondern auch eine Steigerung der Lautstärke. Im ‚Lesen' dieser beschrifteten Schallbündel formt sich unweigerlich das akustische Ereignis einer lauten, mehrfach widerhallenden Mahnung. In dieser Wirkung erinnern die Illustrationen an das Frontispiz zu Harsdörffers Sing- und Gesprächsspiel *Die Tugendsterne*, wo eine Frauengestalt aus einer Echo-Höhle die Posaune bläst und dabei wie ein Engel der Apokalypse aussieht, der das Jüngste Gericht ankündigt (Abb. 26).[75]

71 Jes 40,3, zit. nach Luther 1545.

72 Siehe dazu Michel, in: Deeg/Michel/Goldschmidt, S. 160–167.

73 Vgl. Dilherrs Auslegung in: *Epistel/ Auf das Fest Johannis deß Täuffers,* in: *Heilig-Epistolischer Bericht*, Nürnberg 1663, S. 565f.

74 Zit. nach Luther 1545. Im dritten Johannes-Beispiel aus Dilherrs Predigtsammlungen, einem Emblem von Harsdörffer, ist dieser Vers in der Pictura auf einem großen Spruchband platziert: „Ich bin eine stimm eines Rueffers in der Wüsten." Harsdörffer: *Drei-ständige Sonn- und Festtag-Emblemata, oder Sinne-bilder*, Nürnberg: Endter, ca. 1669 [Separatum von Harsdörffers Emblemen aus Johann Michael Dilherr: *Heilige Sonn- und Festtags-Arbeit,* Nürnberg: Endter, 1660], S. 8, die Pictura im Anhang, 4. Bild.

75 S. 416.

Als Pendant zu diesen ‚Schall-Bildern' fügt Dilherr am Schluss der jeweiligen Predigt-Kapitel ein Echo-Lied an. Besonders eindringlich wirkt das Lied, das die *Erklärung* im *Heilig-Epistolischen Bericht* abschließt. Es formuliert Johannes' Mahnung nochmals in eigenen Worten und lässt diese als echonischen Imperativ erschallen. Zunächst wird die Wegbereitung nochmals als Mahnung zur Buße konkretisiert (Str. 1f.). Die Sünder sollen „licht" werden, sodass der „Hertzens Schrein [...] rein" ist für die Ankunft des Herrn (Str. 3). Sie sollen sich bessern (Str. 5), sich von allen Lastern befreien, um der Hölle zu entkommen (Str. 4), und insofern dem Herrn „durch den engen Steg" folgen (Str. 6). Aus dem dramatischen, gleichsam theatralisch vorstellbaren Lied seien hier der Beginn und die Schlussstrophe zitiert:

Wiederschallende Buß-Stimme.
Im Ton:
Diß sind die heilgen zehen Gebot/ etc.

1.
WAs schallet/ in der Wüsteney/
Für eine Stimm' und Melodey?
Was gibt sie uns für einen Gruß?
Sie rufft: O lieber Mensch thu buß!
Echo. **Mensch thu buß!**

2.
Thu buß! dein GOTT ist auf der Bahn;
Das Himmelreich kommt nah heran:
Entferne dich nur selbsten nicht
Von Ihm. Wach auf/ und werde licht!
E. **Werde licht!**
[...]

6.
Dich sucht der/ welcher selbst der Weg:
Auf! folg ihm/ durch den engen Steg.
GOtt rufft: O Freundinn! steh doch auf!
Was säumst du/ Seele? lauff/ doch/ lauff!
E. **Lauff/ doch lauff!**[76]

Das Lied erzielt auf verschiedenen Ebenen eine akustisch expressive und appellative Wirkung. Neben der Aufforderung, dass es gesungen werden soll, etabliert es in Überschrift und erster Strophe ein akustisch-vokales Paradigma von Schall, Stimme, Ton, Melodie und Ruf. Zum Ende der ersten Strophe wird der Prophet

76 Dilherr: *Epistel/ Auf das Fest Johannis deß Täuffers,* in: *Heilig-Epistolischer Bericht*, Nürnberg 1663, S. 570. – Hervorhebungen original.

angekündigt, welcher in Figurenrede oder eher -ruf, mit Interjektion, Vokativ und im Imperativ mit Ausrufezeichen, seine Stimme erschallen lässt. Das Echo lässt den Ruf sogleich in amplifizierendem Fettdruck zurückschallen. Damit ist der Exclamatio-Charakter der „Buß-Stimme" endgültig etabliert, wie sich am sofortigen reziproken Echo des Propheten zeigt, welches als Anadiplose unmittelbar zu Beginn von Strophe 2 folgt. Von nun an ruft er selbst in eindringlichen Imperativen seine Mahnung und wird zum Ende jeder Strophe vom Echo amplifiziert, was er wiederum mit jeder weiteren Anadiplose zu übertreffen versucht – bis das Schluss-Echo, nun als Antwort auf die Stimme Gottes, die drei- zur vierfachen Wiederholung („lauff!") steigert.

In der Erklärung zur früheren Pictura, aus der *Augen- und Hertzens-Lust*, wird die Wirkungsweise von solch lautstarker Mahnung angedeutet. Wenn Johannes „seine Stimm erhebt", habe das zur Folge, „daß mancher Sünder drob erbebt"; dann werde „dem Gewissen angst und bang".[77] Das „Reu-schreien" und die „Bußpredigten" sollen den Menschen erschüttern, eine stark affektive Wirkung zeitigen. Die reuigen Sünder müssten, so formuliert Dilherr, sich die Gebote Gottes „zu Ohren [...] fasse[n]", damit sie „dem Messiae/ in ihren Hertzen Raum und Statt geben mögten."[78] Letztlich soll jedoch das „Geschrei" zum „angenehmste[n] Klang" werden. Das zeigt sich nun auch wieder in der letzten Strophe des eben zitierten Gedichts aus dem *Heilig-Epistolischen Bericht*. Hier ergreift Gott selbst das Wort, als der ursprüngliche Rufer – denn der Mensch ist nur Gottes „Werckzeug",[79] und so kann auch der Prophet immer nur ein Echo von Gottes Willen ausrufen. Gott ruft nun aber nicht wie Johannes als mahnende, Buße predigende Stimme, sondern in einem mystischen Paradigma. Denn wenn die Mahnung Johannes' gewirkt hat, wird die gottliebende Seele als „Freundin", von einer sehnsüchtigen, ermutigenden und liebenden Stimme Gottes, empfangen.[80]

Confirmatio

Die Confirmatio ist eigentlich kein klassisches rhetorisches Stilmittel, sondern Teil der Argumentatio, deren Ziel es ist, neben der Widerlegung der gegnerischen Meinung (Refutatio) den eigenen Standpunkt positiv zu begründen (Probatio oder Confirmatio).[81] Dass ich den Begriff hier im Sinne einer rhetorischen Echo-Figur verwende, hat folgende Gründe: Erstens wird das Echo häufig im Sinne der wörtlichen Bedeu-

77 Dilherr: *Vierdter Sonntag deß Advents*, in: *Augen- und Hertzens-Lust*, Nürnberg 1661, Pictura u. S. 13.
78 Ebd., S. 11f.
79 Ebd., S. 11.
80 Dieser Schluss erinnert auch nochmals an das Ende der Offenbarung, wo Gott die liebende Seele auffordert, zu ihm zu kommen. Vgl. Kap. 2.3.2.
81 Manfred Kienpointner: Art. Confirmatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online, hg. von Gert Ueding, Berlin/Boston 2013, https://doi.org/10.1515/hwro.2.confirmatio (03.07.2023).

tung von Confirmatio, als ‚Beglaubigung, Begründung, Bestätigung, Versicherung' eingesetzt,[82] und zweitens wird es teilweise explizit als „Confirmations Wort" beschrieben und tritt mehrfach gemeinsam mit Begriffen wie Amen[83] oder Valet[84] auf, die eine bestätigende und konsolidierende Funktion haben.

Eine Confirmatio-Wirkung zeitigen, so ließe sich argumentieren, auch die unter der Repetitio und Exclamatio subsumierten Beispiele. Allerdings ziele ich mit dem Confirmatio-Begriff weniger auf die Struktur- und Ausdrucksebene als auf die Funktion oder Wirkung ab. Es ist eine Wirkung der Bestätigung und Bekräftigung, der „positiven Beweisführung" oder „Verstärkung der Schlusswirkung (Emphatisierung)".[85] Das Echo soll durch Wiederholung das bereits Gesagte rhetorisch bekräftigen und damit zugleich, wie bereits in der Einleitung zu diesem vierten Teil erläutert, bezeugen, dass etwas wahr ist oder wie versprochen geschehen wird. Diese Bestätigung gibt manchmal Gott, manchmal eine verstorbene Person, manchmal die gläubige Gemeinde – und manchmal, wie am Ende der Predigt *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA* von 1689,[86] mehrere Instanzen. Der Schluss dieser Predigt besteht aus Worten der Heiligen Schrift, in denen Jesus selbst spricht und die Erlösungsbotschaft vermittelt: Wer an ihn glaube, werde nicht sterben, sondern in sein Reich kommen. Die Gemeinde schließt die Rede mit der Bitte ab: „Dazu hilff uns ja gnädiglich! | Amen/ HErr JEsu/ | AMEN!" Das letzte, in gesperrte Kapitälchen gesetzte Amen lässt sich nicht eindeutig zuordnen; es kann sowohl eine weitere Bekräftigung durch die Gemeinde darstellen, aber ebenso gut, auf einer neuen Zeile, durch die quasidramatische Sprecherangabe „HErr Jesu" angekündigt, einen Widerhall von Christus selbst darstellen – am Ende einer Predigt, die mit *ECHO* überschrieben ist.

Ebenfalls als responsoriales Element am Ende einer Predigt wird das Amen-Echo von Abraham a Sancta Clara eingesetzt:

> Heiliger und glorreicher Patron Bernarde! durch deine Fürbitt werden wir alle hoffentlich Seelig sterben! in JESU unnd MARIAE Nahmen? Echo – – – Amen.[87]

82 Kienpointner: Art. Confirmatio, bzw. Georges: Handwörterbuch, s.v. *confirmatio*, Bd. 1, Sp. 1449–1450.

83 Z.B. bei Spaignart: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft*, Magdeburg 1621, Cv.

84 Siehe das Beispiel zu Beginn dieses 4. Kapitels, S. 323, sowie das *Valet Gedicht* von Susanna Elisabeth Zeidler, besprochen unten auf S. 409f.

85 Fischer M., S. 133.

86 Albinus: *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA*, Meiningen 1689, S. 34.

87 Abraham a Sancta Clara: *Wohlriechender Spica-Nardt*, Graz 1683, F2v.

Die Advokation an den Widmungsträger der Predigt, Bernhard von Clairvaux,[88] folgt dem für Gottesdienste typischen antiphonalen Prinzip, das die ganze Gemeinschaft miteinbezieht, emphatisierend wirkt und sakrale Inhalte sinnlich wahrnehmbar macht. Die Bezeichnung als Echo hebt diese Wirkungsaspekte hervor. Zugleich fallen zwei Besonderheiten der Interpunktion ins Auge: das Fragezeichen und die drei Gedankenstriche vor dem Amen. Die Fürbitte wird also fragend vorgetragen, vielleicht der Echo-Topik von Frage und Antwort zuliebe, vielleicht aber auch, um dem finalen Sprechakt der Gemeinde einen Doppelsinn zu verleihen. Denn eigentlich ist die Gemeinde gar nicht in der Lage, die an den Heiligen gestellte Frage nach dem seligen Sterben zu beantworten. Nur der Heilige selbst kann bestätigen, dass er seine „Fürbitt" dahingehend einsetzen wird – und die Bestätigung des „**hoffentlich** Seelig sterben" kann am Ende nur Gott geben. Die Intonierung der Anrufung als Frage steigert also die kollektive klangliche Bekräftigung der Fürbitte durch die Gemeinde und suggeriert zugleich eine Bestätigung des Erhofften durch den Heiligen bzw. durch Gott.

Die Confirmatio-Funktion beschränkt sich aber nicht auf das Wort Amen oder auf das Ende von Predigten. In einem Emblem von Bolland[89] etwa wird die unverfälschte Echo-Imitation als unbedingte „Obedientia", als linientreuer Gehorsam gegenüber der unverfälschten Lehre der Jesuiten ausgelegt. Die Mitglieder der Gesellschaft Jesu sollen, wie das Echo, das zuverlässig antwortet, den Rufen ihrer Oberen folgen. Wie schon in der Einleitung zu Kapitel 4 gesehen, findet sich die Confirmatio zudem in Echo-Epicedien, die einen Dialog zwischen Hinterbliebenen und Verstorbenen inszenieren. Aufgrund von Echos ephemerer Stofflichkeit und der daraus abgeleiteten der Vermittlung zwischen Dies- und Jenseits lassen die Texte die Verstorbenen plausibel durch die Echo-Stimme sprechen. Die sprechenden Seelen bestätigen, ja beweisen als sinnliche Evidenz-Figuren ihr Weiterleben und ihre Freude an der Einheit mit Gott.[90]

88 Gehalten an dessen Namenstag 1683 im Stift Rein, einer alten Zisterzienserabtei nahe bei Graz; Abraham a Sancta Clara: *Wohlriechender Spica-Nardt*, Graz 1683, so vermerkt auf dem Titelblatt.

89 Johannes Bolland/Godefridus Henschenius/Jean de Tollenaer u.a.: *Obedientia prompta*, in: *IMAGO PRIMI SAECULI SOCIETATIS JESU. A Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata*, Antwerpen: Moretus/Plantin, 1640, S. 192.

90 Siehe z.B. die tröstenden Worte eines verstorbenen Söhnleins an seine Eltern, in: Rein: *Klächliches Leich-Echo*, Magdeburg 1679. Eine ähnliche Evidenz schafft Echo in der Auslegung des Motivs als ‚letzten Seufzer'. Durch die Figur der Reziprozität und ätherischen Verbindung wird für den Moment des Sterbens eine besondere Gottesnähe bezeugt. Siehe Kap. 4.4.2, S. 424f.

4.1.2 Diskursiver und sinnlich-affektiver Perspektivenwechsel

In dieser Auswahl rhetorisch moralisierender Echo-Figuren nicht eigens bedacht wurde die Correctio. Echos Figuren und Erscheinungsformen des Widerspruchs, die diese Studie besonders im ersten Teil anhand mehrerer Verwendungen und Kontexte aufgezeigt hat, sind selbstredend zentrale Mittel der Moralisierung. Die Correctio-Figur ist nicht nur deshalb effektiv, weil sie meist unmittelbar verständlich ist, sondern weil der Verkehrung einer Annahme in ihr Gegenteil häufig eine maßregelnde Note anhaftet. Der Vorgang der Echo-Reflexion gemahnt dabei an den sprichwörtlichen Blick in den Tugend-Spiegel, zum Zweck der moralischen Selbsterkenntnis und als Korrektur eines beschönigten Selbstbildes. Doch die Echo-Correctio kann, das haben wir etwa im Zusammenhang mit dem diskursiv-dialogischen Paradigma des Echo-Dialogs beobachtet, nicht nur das eigentlich Offensichtliche widerspiegeln, sondern auch auf gänzlich „[U]nverhofft[es]“[91] aufmerksam machen, oder es zumindest andeuten und damit einen Denkprozess in Gang setzen. Fidel Rädle hat Echo als „barocke Dualistin“ bezeichnet: „Sie durchbricht den Schein, sie korrigiert das Vermeintliche und sät Zweifel [...]. Echos antithetische Manier war ein willkommenes Instrument für die Belehrung und Warnung der Weltkinder [...], schlechthin für die Entdeckung des Wunderbaren“.[92] Das rhetorisch-formale Stilmittel der Correctio wird in den Dialogen belehrend und moralisierend eingesetzt, verweist aber zugleich auf ein weitaus größeres epistemisches Potential, das dem Echo-Motiv innewohnt. Das Echo als Grenzgängerin des Epistemischen wird bisweilen zur Figur komplexen Wissens, etwa von religiösen ‚Geheimnissen‘, deren Verstehen nicht unmöglich ist, aber ein Umdenken erfordert, eine andere Denkweise, einen Perspektiven- oder Kategorienwechsel.[93] Im Folgenden soll das anhand der Themen Tod und Vergänglichkeit erläutert werden.

Im zweiten Teil dieser Studie wurde die Frage gestellt, ob in Echo-Epicedien die Echo-Instanz selbst klagend in Erscheinung tritt. Es hatte sich gezeigt, dass dies in erster Linie in klanglich sublimierenden Formen wie dem Strophen-Echo der Fall ist. In den Epicedien, die am klassischen Echo-Dialog mit einem diskursiven Austausch orientiert sind, ist die Echo-Stimme der Klage jedoch wenig zugetan. Sie nimmt eine der Klage gegenüber antagonistische Position ein – oder aber sie versucht, dem heftigen Trauer-Affekt diskursiv eine andere Sichtweise entgegenzusetzen. Ein anschauliches Beispiel dafür ist Joachim Rachels *Echonisches Klag-Lied*,[94]

91 Kindermann: *Der Deutsche Poët*, Wittenberg 1664, S. 278.

92 Rädle, S. 63.

93 Siehe zu dieser epistemischen Qualität Echos allen voran Tschachtli.

94 Rachel: *Echonisches Klag-Lied*, in: *REGINA ARABIAE [...] das ist/ Arabische Königin/ Oder/ Einer Christgläubigen Seelen Reise zu Christo*, Hamburg 1653, diijv–dvv.

ein Epicedium auf seine verstorbene Frau. Das Ich adressiert angriffig den Tod als rücksichtslosen „Menschen-Fresser“ (5,5).[95] Selbstredend nimmt dieser (als Echo) keine Position der Mitklage ein, sondern weist die Klage dem Ich zu: „Echo/ wie du sagest | E. Und **du** klagest“ (1,3f.). Der Tod bestätigt jedoch auch nicht die ihm vorgeworfene Empathielosigkeit, sondern verknüpft behutsam emotionale Validierung des Leides und lobpreisende Würdigung mit einer theologischen Infragestellung der Vorwürfe und Klagen. Er bestätigt Adel, Ehre und Tugend der Verstorbenen und räumt ein, diese „Lebens-Sonne“ (2,2) auch „[n]icht ohn Leide“ (2,4) ausgelöscht zu haben. Zudem erkennt er das Leid des Ehemanns an, der zuvor bereits seine einzige Tochter „entweichen“ (4,4) lassen musste. Gleichwohl setzt er hinter die Sichtweise des Hinterbliebenen immer wieder Fragezeichen:

1.
Ach! ach! was hast du mir für Schmertzen
[...] Erreget grausam/ O du blasser
E. Menschen-Hasser?
2.
Warumb hast du doch meine Wonne
[...] Zur kalten Leiche lassen werden?
E. In der Erden?

Echo scheint in der Antwort „Menschen-Hasser“ den Vorwurf des Ehemanns zu bestätigen, setzt aber auch gleich ein Fragezeichen hinter diese Charakterisierung. In der zweiten Strophe ergänzt es das Schreckensszenario der „kalten Leiche“ mit dem Zusatz „In der Erden?“, setzt jedoch ebenfalls ein Fragezeichen dahinter. Wie es auch Birkens späteres Friedhofsgedicht ausführen wird, ist die Verwesung im Erdgrab nicht der letzte Bestimmungsort der verstorbenen Ehefrau; im Gegenteil ist sie, wie die Strophen 8–12 ausführen, schon jetzt „[d]ort daroben“ (10,6) in Gottes Ewigkeit. Die Fragezeichen bereiten diese eschatologische Perspektive vor. Inwiefern hier zum Begreifen ein Blick- oder Kategorienwechsel nötig ist, wird dann besonders in Strophe 3 evident, die ausschließlich aus Fragen besteht:

3.
Erweichet dich dann keine Tugend?
E. Lob und Jugend?
Bewegt dich nicht ein solch Gemüte?
E. Und Geblüte?
Verachtest du all’ Zucht und Lehre?
E. Trost und Ehre?

95 Ebd., S. diiijv. Hervorhebung D.L. – Hier und im Folgenden werden die Zitate aus dem Lied nach Strophe und Vers direkt im Fließtext nachgewiesen.

Das Echo beteiligt sich am Tugendlob der Verstorbenen, jedoch mit einem durch das dreifache Fragezeichen signalisierten Subtext: Die genannten Tugenden sind zwar valable Lob- und Trauergründe, allerdings auch gänzlich diesseitige, auf die „Erden" (2,6) ausgerichtete Kategorien. So wird die mehrfache amplifikatorische Wiederholung unterwandert mit der Infragestellung des Paradigmas diesseitiger Ehre. Gegen die mittleren Strophen hin wird der Widerspruch der Echo-Instanz allmählich expliziter: Sie sei kein „schnöder Menschen-Fresser", sondern ein „E. Leid-Vergesser" (5,5f.). Denn sie leite dazu an, Trost zu „gewinnen" (6,6). Der Ehemann solle „nicht zagen" (6,4), sondern – wortwörtlich – die Perspektive wechseln und den Blick auf das Ewige richten: „Was soll im Leide mich erquicken? | E. Himmels-blicken" (7,3f.). So setzt die Echo-Stimme der Klage, zunächst subtil andeutend, dann immer direkter, Argumente der Zuversicht entgegen. Ihre Mittel, prozessual einen Gesinnungswandel auszulösen, sind weder affektiv-kathartisch (durch Mitklage) noch in erster Linie empathisch (auch wenn das Leiden validiert wird), sondern diskursiv-korrigierend und -erläuternd, zur Vermittlung einer „auf das Ewige gerichtete[n] Betrachtungsweise".[96]

Eine ähnliche Figuration eines diskursiv erzeugten Perspektivenwechsels findet sich in der Leichenpredigt *Resonans de Altissimus Montibus* auf Bischof Ferdinand II. von Münster und Paderborn, gestorben 1683.[97] Auch hier wird die Würdigung des Verstorbenen mit dem Thema der Vergänglichkeit enggeführt. Die Predigt, die zugleich einen Lebenslauf darstellt, besteht aus einer Vorrede und drei Teilen, benannt als *Stimm[en]*, auf die je ein eigener *Widerschall* folgt. Im ersten Teil geht es um das „hohe[] Herkommen"[98] des Bischofs, seine Kindheit, seinen Werdegang und seine unendliche Gelehrtheit. Der anschließende *Erste[] Widerschall* ist ein Widerruf dieser Laudatio, eine veritable Vanitas-Predigt: Wenn es zum Tod komme, würden Adel, Erziehung und der gute Ruf nichts nützen; ein gottgefälliges Leben „hillft allein".[99] Der zweite Teil beziehungsweise die *Andere Stimm* thematisiert weltliche und geistliche Tugenden des Verstorbenen: Sanftmut, Demut, Gerechtigkeit, Friedfertigkeit, Freigiebigkeit, Großmut, Klugheit, Beständigkeit. Doch auch der zweite *Widerschall* insistiert darauf, dass jedwede diesseitig erworbene Ehre nichtig sei: „Ein jeder Berg und Bühel wird ernidriget werden. [...] Du bist Staub und

96 Krummacher, S. 237.

97 *RESONANS DE ALTISSIMIS MONTIBUS ECHO Sap. 17. v. 18: Lob- und Trawr-Widerschall/ Von Hohen Bergen Der Hoch-Fürstlichen und Bischöfflichen Tugenden/ Weilandt deß Hochwürdigsten FÜRSTEN und HERREN/ H. FERDINANDI, Zeit Lebens gewesenen Bischoffen zu Münster und Paderborn [...] Bey Haltung Hochbetrübter Leichbegängnüß Am 12. Tag Monats Augusti im Jahr 1683 Angestimbt Von einem Priester der Gesellschafft Jesu in Hoher ThumbKirchen Zu Münster in Westphalen*, Münster: Raesfeld, 1683.

98 *RESONANS DE ALTISSIMIS MONTIBUS ECHO*, Münster 1683, S. 4.

99 Auch hier wird der abschließende *Widerhall* gewissermaßen zu einer Confirmatio, dass sich der vorbildhafte Lebenswandel letztlich doch gelohnt hat. Ebd., S. 8.

solst widerumb zu Staub werden.“[100] Im dritten Teil schließlich werden noch die bischöflichen Tugenden gewürdigt: Andacht, Barmherzigkeit, Demut, Mäßigkeit, Keuschheit, „Seelen-Eiffer“, Kreuzesliebe und „Geduldt in Kranckheit“.[101] Darauf reagiert nun der letzte, *Dritte[] Widerschall* etwas anders: Er argumentiert nicht mehr, dass alles sinnlos gewesen sei. Zwar heißt es immer noch, alle „Berg der irrdischen Ehren/ Frewden/ Reichthumb/ Subvertentur“ würden zerstört werden. Doch zugleich sei der „Tugendt-Berg“ jener Berg, von welchem aus man „hinüber gehebt“ werde „und auffsteiget zu den ewigen Bergen“,[102] zum himmlischen Sion. Die Logik dieser Anordnung ist eine Mischung aus (inkonsequenter) Differenzierung weltlicher und geistlicher Tugenden und dem Ideal einer lebenslangen, prozessualen Annäherung an ein gottgefälliges Leben; der Verstorbene habe „den Tugendt-Berg und Weg/ so beständig gehalten und [sei ihn] hinauffgegangen“.[103]

Neben solche argumentativ evozierten Perspektivenwechseln lassen sich in manchen Texten auch sinnlich-affektive Strategien feststellen, die das Ziel haben, Dinge begreifbar zu machen, die sich dem Verstand nicht erschließen – oder die trotz intellektueller Erkenntnis affektiv unfassbar bleiben. Auch hier ist das Thema meist das schwierig zu akzeptierende Lebensende. Schon anhand des oben besprochenen Harsdörffer-Epicediums[104] wurde deutlich, dass die mantra-artige Repetitio der immer gleichen Echo-Antwort sowohl als Memento mori-Mahnung („g.“ [„geh.“]) als auch tröstend wirken kann. Neben der mahnenden und tröstenden Wirkung bringt das Echo aber auch eine strukturmetaphorische Bedeutung mit sich: Als Nachhall, als Verklingen repräsentiert es die Vergänglichkeit. Dies wird besonders an einem Gedicht von Johann Helwig deutlich, das folgendermaßen beginnt:

H.[eliantus] Ermahne mich der Sterbligkeit.
[E.] Ich? heut; heut; heut.
H. Der Mensch [...] Gar bald erlischet, als ein Liecht.
E. zernicht; nicht; nicht.
H. Darum man nach der Tugend streb.
E. und schweb; schweb; schweb.[105]

Es ist offensichtlich, dass das Echo hier die Vergänglichkeit symbolisiert; und nicht nur das: Es will sie als Klangfigur sinnlich fassbar machen. Dem ansonsten

100 Ebd., S. 14.
101 Ebd., S. 19 u. 21.
102 Ebd., S. 24.
103 Ebd.
104 Im Kap. 4.1.1, Unterkapitel 1 (Repetitio).
105 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, S. 110f.

selten eingesetzten mehrfachen Echo gelingt das desto besser, denn es evoziert ein sukzessives Nachklingen, das – so stellt man es sich automatisch vor – immer schwächer wird und irgendwann verklingt. Noch evidenter ist das natürlich, wenn, wie in der zweiten Echo-Antwort, die Wiederholungen weiter gekürzt werden – wie wir es aus Kirchers Abspaltungsreihen kennen.[106] Auch Schottel hat eine Abschiedsszene auf diese Weise sinnlich evidenziert: „Echo drüm scheid ich von dir. Echo. Ich von dir. Von dir. Dir.“[107]

Eine Mischung von diskursivem und affektivem Begreifbarmachen versucht das bekannte und mehrfach besprochene[108] Friedhofslied von Birken (Notenbeispiel 3).[109] Der von Johann Löhner vertonte Text greift spezifisch die ungewisse Zeitspanne zwischen Tod und jüngstem Gericht und insbesondere die Frage nach der leiblichen Auferstehung auf. Dabei wird sowohl qua metaphysisch anmutender Stimme aus dem Grab als auch diskursiv versichert, die weiterlebenden Seelen der Verstorbenen seien bereits jetzt in Gottes Händen. Zugleich führen die Echo-Figuren über lautliche und semantische Verwandlung die Transformation ins ewige Leben auch sprachlich vor: Die „Leiber“ in der Erde können, so das Echo, statt „zu Staub und Aschen [zu] werden“, „da schön werden“ (1,4E).[110] Die rhetorische Frage, was denn „schönes am Verwesen“ sei, korrigiert die Echo-Stimme zum „Sam-verwesen“ (1,6E), einem nur ‚gleichsam, als ob‘-Verwesen. Dieses „Sam“ wird in der zweiten Strophe wieder aufgegriffen, aber homonymisch zum „Samen“ transformiert: Das Ich und die Echo-Stimme entwickeln gemeinsam die Erkenntnis, dass der Same – als Relikt einer verblühten Pflanze – in der Erde wieder aufgehen und zur Ähre werden kann. Diese Allegorie der unsterblichen Seele, welche, so verspricht das Echo, bereits in „Gottes händen“ (2,6E) ist, führt durch die sprachlichen Analogien und Verschiebungen nicht nur die paradoxe Bedingtheit von Tod und ewigem Leben vor, sondern auch die schwer vor-

106 Siehe die Abbildungen 9 u. 10, S. 303.

107 Justus Georg Schottelius: *Fruchtbringender Lustgarte. In sich haltend Die ersten fünf Abtheilungen/ Zu ergetzlichem Nutze Ausgefertiget/ Und gedrukt in der Fürstlichen Haupt-Vestung Wulffenbüttel*, Lüneburg: Cubach/Wolfenbüttel: Bißmark, 1647, S. 301.

108 Für eine eingehendere Analyse siehe Tschachtli; sowie Schulze: Metamorphosen, S. 94–99; van Ingen: Echo, S. 19f.

109 Birken: *Leiber/ die ihr seit gestorben!*, in: *Floridans Lieb-und Lob-Andenken seiner Seeligentseelten Margaris* (1670), in: ders.: *PEGNESIS Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, im zweiten, separat paginierten Teil, S. 153–240, hier S. 185f.; Gedicht-Vertonung (*Arie zu dem Echo des SchäferGedichts*) von Johann Löhner (Sopran und Generalbass) im Anhang von: *Todes-Gedanken und Todten-Andenken*, Nürnberg/Bayreuth 1670, S. 488–492. Text später wieder abgedruckt in: *Teutsche Rede-bind und Dichtkunst*, Nürnberg 1679, S. 137f. – Der Notentext wurde ergänzt und korrigiert nach dem Faksimile des Autographs von Johann Löhner, in: Braun: Art. Echo, Sp. 1631f. Für Hilfe bei der Aussetzung des Generalbasses danke ich Felix Michel, Zürich, und Thomas Gerlich, Basel.

110 Ebd., Text hier zitiert nach der Vertonung (Notenbsp. 1).



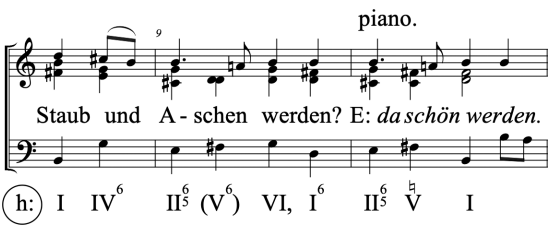
3. Werdet ihr dann, jezt entnommen,
zu den Seelen wieder kommen?
E: *Jeder kommen.*
Und was folgt auf eur Erstehen?
hier wir euch mühseelig sehen.
E: *Seeligs Sehen.*
Ach! daß, die Gewächs der Ehren,
dorten dann langlebig wären!
E: *Ewig währen.*

4. 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!*

Notenbeispiel 3: Sigmund von Birken/Johann Löhner: *Arie zu dem Echo des SchäferGedichts* bzw. *Leiber/die ihr seit gestorben!* (1670); für Details zum Notentext und zur Druckgeschichte siehe Anm. 109.

stellbare, paradox anmutende *leibliche* Auferstehung. Mit der Eindeutigkeit des Lautes wird die Eindeutigkeit des Todes relativiert. Es „[r]edt, von Gräbern her, das Leben“ (4,1), denn der Tod des diesseitigen Körpers bedeutet das jenseitige „Seelenleben“ (2,4E). Das sprachliche Transformationsverfahren bildet die Läuterung des verwesenden Körpers zum identischen und doch anderen, am jüngsten Tag mit der Seele zu vereinigenden Körpers ab: „dort wir leben ungeschieden“ (4,6).

Diese Erkenntnis versinnlicht sich auch in der Vertonung, denn die Echo-Passagen sind gegenüber ihren lautlichen Vorlagen harmonisch, und teils auch melodisch, modifiziert. Die Harmonisierung der Frage etwa, ob der „Tod in der Erden, euch [Leiber] zu Staub und Aschen werden“ (1,3f.) lasse, erscheint in der Antwort „E: da schön werden“ (1,4E) verändert (Notenbeispiel 4). Dabei kommt eine musikalisch-strukturelle Correctio-Logik zum Tragen: Die sich anbahnende h-Moll-Kadenz wird trugschlüssig unterbrochen, mit einer Ausweichung zur VI. Stufe (G-Dur). Die Echo-Antwort nimmt die Kadenz erneut auf und korrigiert den Trugschluss zu einem Ganzschluss nach h-Moll.[111] Löhners musikalische Ausgestaltung korrigiert so mit genuin musikalischen Mitteln den argumentativen Trugschluss des Ich, die Annahme des „zu Staub und Aschen werden“, zur korrekten, eschatologischen Perspektive auf den Tod: Nicht die Verwesung ist das Ende, sondern die Erneuerung, das „schön werden“ im ewigen Leben bei Gott. So wird die – angesichts der Trauer auch affektiv – schwer zu begreifende Erlösungsbotschaft auch klanglich-sinnlich evident.



Notenbeispiel 4: Sigmund von Birken/Johann Löhner: *Arie zu dem Echo des SchäferGedichts* (1670), Auszug.

4.1.3 Geheimnis – Figuration komplexen Wissens

Einer der im 17. Jahrhundert am häufigsten rezipierten Texte mit Echo-Thematik ist Georg Philipp Harsdörffers kleines *Wiederhall*-Rätsel. Als Distichon erstmals 1643

111 Die eigentümliche Diskantklausel ohne Leitton wird im Druck korrigiert, was jedoch weder zur Generalbassstimme noch zur Logik des musikalischen Echos passt. Löhners Autograph schreibt unmissverständlich, durch Warnakzidentien gekennzeichnet, zweimal *a'* vor.

im III. Teil der *Frauenzimmer Gesprächspiele* abgedruckt[112] und so in Justus Georg Schottels Poetik rezipiert,[113] erscheint 1650 in Harsdörffers *Simson*-Rätselsammlung eine erweiterte Form davon:

> XCVII. Wiederhall.
> Ich lebe sonder Leib'/ und höre sonder Ohren/
> ich rede sonder Mund/ werd in der Lufft geboren:
> Ein Spiegel deiner Stimm/ der Reime deiner Wort/
> Ich schweig' und rede lang mit dir fort/ fort und fort.[114]

Das Rätsel wurde auch in dieser Form mehrfach rezipiert.[115] Harsdörffers Sammlung, die das volkssprachliche bzw. deutsche Rätsel im gelehrten und galanten Diskurs ‚salonfähig' machte, war als ganze äußerst beliebt,[116] sodass die Verbreitung des *Wiederhall*-Rätsels nicht überraschend ist. Allerdings wurde es auch in ansonsten rätselfreien Kontexten häufig wieder abgedruckt. In den Schatzkammern der zweiten Jahrhunderthälfte etwa gehören beim Lemma Echo verschiedene, Harsdörffer zitierende oder an ihn angelehnte Rätselformen zum Inventar.[117] Es stellt sich daher die Frage, welche Eigenschaften dieses Rätsels oder des Echo-Rätsels im Allgemeinen fasziniert haben könnten.

Eine zentrale Besonderheit an Harsdörffers Rätsel ist, dass es mit einem Motiv arbeitet, das einen wesenhaften Konnex zur Textgattung Rätsel aufweist. Das ist nicht selbstverständlich, wie ein Vergleich mit anderen Rätselmotiven aufzeigt. Ein Apfel etwa, ein Stiefel oder Wasser, um nur einige Motive aus der *Simson*-Sammlung zu nennen, weisen selbst keinen Rätselcharakter auf. Ein solcher

112 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele III*, Nürnberg 1643, S. 453, Nr. 74.

113 Justus Georg Schottelius: *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen Haubt Sprache/ Worin enthalten Gemelter dieser HaubtSprache Uhrankunft/ Uhraltertuhm/ Reinlichkeit/ Eigenschaft/ Vermögen/ Unvergleichlichkeit/ Grundrichtigkeit/ [...] Authores vom Teutschen Wesen und Teutscher Sprache/ von der verteutschung/ Item die Stammwörter der Teutschen Sprache [...]. Abgetheilet In Fünf Bücher*, Braunschweig: Zilliger, 1663, S. 946.

114 *Simson: Das ist Anhang deß II. Theils vorhergehender Lehrgedichte. bestehend in C. Rähtseln.* Die Sammlung erscheint als Anhang zu Harsdörffer: *Nathan und Jotham*, Nürnberg 1650, Nr. XCVII.

115 Z.B. in den Harsdörffer: *DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE [...] Zweyter Theil*, Nürnberg 1651, S. 156, sowie bei Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, *Achtes Buch*, S. 515; erweitert dann bei Abraham a Sancta Clara: *Wohlriechender Spica-Nardt*, Graz 1683, [S. 1]. Eine Variation davon erscheint in der Schatzkammer bei Treuer: *Deutscher Dädalus*, Berlin 1675, S. 402; am Ende des langen Artikels wird Echo noch „Rätzelweiß also vürgestellt: Wann einer etwas zu mir spricht/ so antwort/ und verschweig ichs nicht/ ich leg ein schloß an meinen Mund/ [...] ich bin nicht tod und lebe nicht."

116 Tomasek 2014: Zur Geschichte des deutschen Rätsels mit einem Blick auf das 17. Jahrhundert, S. 231.

117 Siehe Anm. 104.

steckt in der Regel nur in der „tunkle[n] Frage“, der verrätselnden Beschreibung also, die im Knobelspiel entschlüsselt werden soll. Harsdörffers *Wiederhall*-Rätsel jedoch scheint die Wesensverwandtschaft von Echo-Motiv und Rätselgattung zum eigentlichen Thema zu machen. Das lässt sich an der Art der Umschreibung ablesen, die zwar rätseltypisch mit widersprechenden Aussagen[118] arbeitet, damit jedoch weniger verschlüsselt als etwas Rätselhaftes charakterisiert: Echos paradoxes, schwer zu fassendes Wesen. Eine solche Rätselhaftigkeit des Rätselgegenstandes ist unkonventionell und verleiht der Verschlüsselung einen anderen Stellenwert. Dies zeigt sich an einem Vergleich mit dem bildsprachlich recht ähnlichen Zirkel-Rätsel:

> IX. Der Circkel.
> Ich schöne Kunstgeburt pfleg in den runden Kragen
> zwey langgespitzte Bein in meinem Haubt zu tragen:
> Ich lebe sonder Lieb und gehe wie ich will/
> doch steht mein rechter Fuß an seiner Stelle still.[119]

Die Körperbildlichkeit (Kragen, Bein, Kopf, rechter Fuß), die sich wohl von der Bezeichnung der Zirkel-Schenkel ableitet, dient der tropischen Verschlüsselung des Gegenstandes. Die Bildsprache verrätselt entfernt-assoziativ den Gegenstand. Damit verfolgt sie aber nicht etwa den Zweck, beim Zirkel menschliche Wesenszüge festzustellen.[120] Auch bei der anthropomorphen Bewegung ‚gehen und doch mit einem Bein stillstehen‘ dienen Analogie und Gegensatz der Verschlüsselung; der Zirkelbewegung an sich kommt nichts Rätselhaft-Menschliches zu. Die Art der Verrätselung sagt also wenig über den Gegenstand selbst aus.

Anders im *Wiederhall*-Rätsel: Hier wird der menschliche Körper nicht bildlich-metaphorisch und kontrastiv verwendet, um das Phänomen zu verrätseln, sondern er ist Teil der Rätselstruktur des Echo-Phänomens. Das „geboren“-Sein und doch „sonder Leib’“-Leben beschreibt das Paradox, dass Echo kein Mensch ist und sich doch als solcher gebärdet und wahrgenommen wird: zuhörend, schweigend, sprechend, mit Stimme, Wort und Reim. „[S]onder Mund“ zu sprechen, ist daher nicht nur Verrätselung, sondern beschreibt Echos Ontologie. Das gleichzeitige Schweigen und Reden, die Überblendung von eigener und fremder Rede („Ein Spiegel deiner Stimm/ […] Ich schweig’ und rede lang mit dir“) beschreibt den Widerspruch von physikalischem Phänomen und kommunikativer

118 Tomasek 1994: Das deutsche Rätsel im Mittelalter, S. 56.

119 *Simson: Das ist Anhang deß II. Theils vorhergehender Lehrgedichte. bestehend in C. Rähtseln.* Die Sammlung erscheint als Anhang zu Harsdörffer: *Nathan und Jotham*, Nürnberg 1650, Nr. IX.

120 Die Temperantia, die in den Versen 3f. angesprochen sein mag, beträfe seine symbolische Verwendung, aber nicht den Zirkel selbst. Vgl. Henkel/Schöne 2013 (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Sp. 1419f.

Wirkung, deren Suggestionskraft die Figuren stets von neuem unterliegen. Dass und wie das möglich ist, hat immer wieder erstaunt und stets von neuem danach fragen lassen, was das Echo eigentlich sei.[121] Sein vielschichtiges Wesen, die multiplen Personifikationen, die schillernde Ontologie zwischen Schall, Klang, Sprach- und Raumerfahrung, die literarischen Inszenierungen zwischen Nymphe, Naturklang, Gottesstimme, Widerspruchsfigur, Trostklang oder Ruhmesschall: Neben seinem Orakelcharakter ist es auch diese epistemische Komplexität, dieses breite Spektrum an – teils unvereinbaren – Eigenschaften, die dem Echo eine rätselhaft-mysteriöse Aura verleihen.

Echo hat didaktische Qualität, verhilft mit Erklärung, Mahnung oder Klangfiguren der Erkenntnis, dem Begreifen, wie wir nun mehrfach beobachten konnten. Gleichzeitig ist es ein „geheimnisvolles, weisheitsbegabtes Wesen".[122] Aus diesem Doppelcharakter erwächst vielleicht die Tendenz, mit Hilfe des Echos auch komplexe Sachverhalte zu vermitteln, die nicht unmittelbar verständlich sind, Denkfiguren, denen man sich sukzessive – und vielleicht nur teilweise – annähern kann, durch verschiedene Erklärungsansätze, bildhafte Vergleiche, Analogisierungen. Dies betrifft besonders religiöse Geheimnisse oder Mysterien, die häufig eine Tendenz zum Paradox innehaben; neben Gott sind das u.a. die Menschwerdung, Kreuz und Auferstehung, Christus selbst, die Sakramente und die Trinität.[123]

Der erste mir bekannte deutsche Echo-Text,[124] der christliche Glaubensgeheimnisse vermittelt, ist das *ECHO CHRISTIANA*, ein 1607 in Nürnberg gedrucktes Flugblatt *Zu Lob unnd Ehren dem frölichen Geburtstag/ unsers Einigen Erlösers und Seligmachers JESU CHRISTI* (Abb. 16).[125] Das Gedicht stellt eine andächtige und theologische Betrachtung dar, wie der vierte Vers ankündigt: „Was thut man jetzt betrachtn? Weyhnachtn." Im Folgenden wird das Weihnachtsgeschehen nach Lukas erzählt. Die Schilderung ist durchsetzt mit hymnischen Elementen

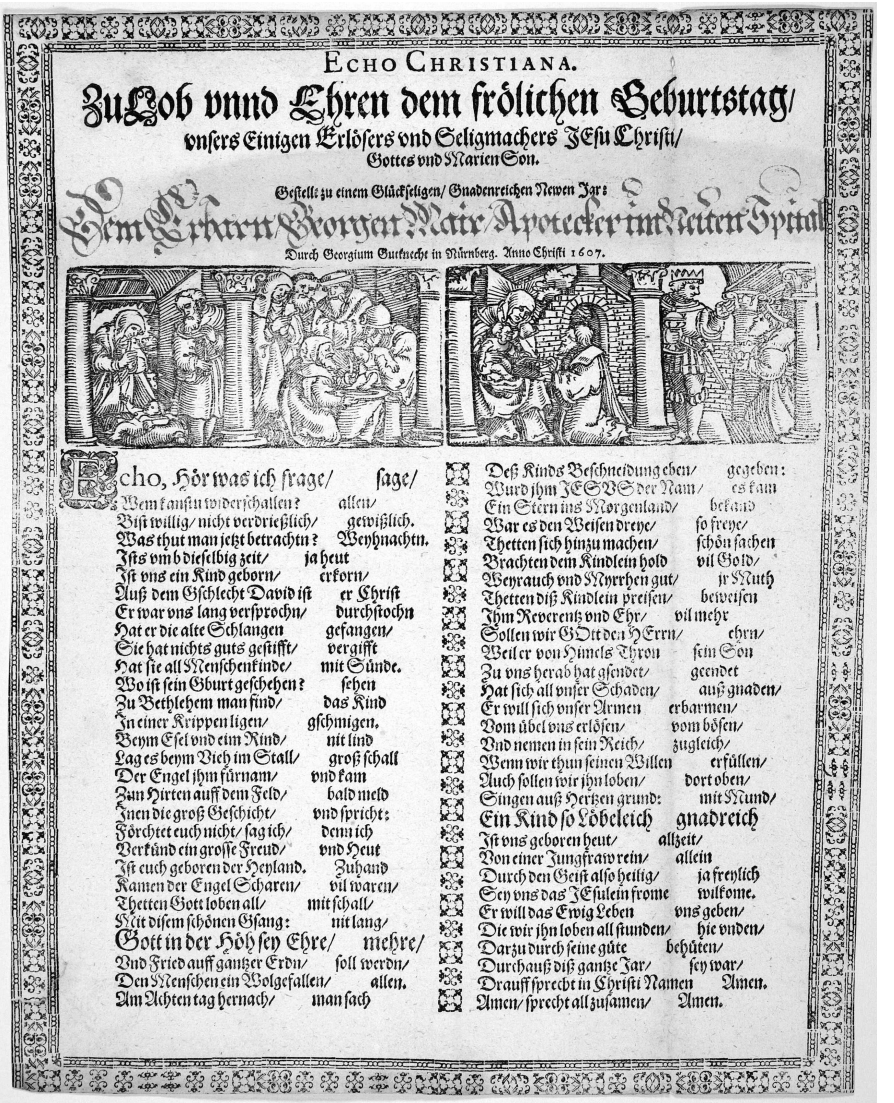
121 Vgl. dazu den Beginn der Einleitung.

122 Bolte, S. 272.

123 Hendrik L. Bosman/Manuel Vogel/Christiane Tietz/Günter Stemberger/Doren Wohlleben: Art. Geheimnis, in: Lexikon der Bibelhermeneutik, Berlin/New York 2012, https://doi.org/10.1515/bibherm.0088 (25.06.2023), hier Tietz: III. Systematisch-theologisch; vgl. auch Ruprecht Wimmer: Verschlüsselung und Verrätselung bei den Jesuiten. Die Schola Steganographica von Kaspar Schott S. J. (Nürnberg, Endter 1665) und die Philosophie des images énigmatiques von Claude-François Ménestrier S. J. (Lyon, Guerrier 1694), in: Simpliciana 36 (2014), S. 273–298.

124 Laut Rädle, S. 60 u. 62, entfaltet schon das Weihnachtsgedicht von Franciscus Panigarola (*Echo in Christi natalem*, in der Toscanus-Anthologie 1576 gedruckt), zit. in der Pontanus-Poetik, eine „systematische Christologie"; den Hirten werde das Geheimnis der Menschwerdung Christi erörtert.

125 *ECHO CHRISTIANA. Zu Lob unnd Ehren dem frölichen Geburtstag/ unsers Einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi/ Gottes und Marien Son. Gestellt zu einem Glückseligen/ Gnadenreichen Newen Jar: Dem Erbarn Georgen Mair/ Apotecker im Neuen Spital*, Nürnberg: Gutknecht, 1607.



ECHO CHRISTIANA.

Zu Lob vnnd Ehren dem frölichen Geburtstag/
vnsers Einigen Erlösers vnd Seligmachers JEsu Christi/
Gottes vnd Marien Son.

Gestellt zu einem Glückseligen/ Gnadenreichen Newen Jar:

Dem Erbarn/ Georgen Mair Apotecker im Newen Spital

Durch Georgium Gutknecht in Nürnberg. Anno Christi 1607.

Echo, Hör was ich frage/ sage/
Wem kanstu widerschallen? allen/
Bist willig/ nicht verdrießlich/ gewißlich.
Was thut man jetzt betrachtn? Weyhnachtn.
Jsts vmb dieselbig zeit/ ja heut
Jst vns ein Kind geborn/ erkorn/
Auß dem Gschlecht David ist er Christ
Er war vns lang versprochn/ durchstochn
Hat er die alte Schlangen gefangen/
Sie hat nichts guts gestifft/ vergifft
Hat sie all Menschenkinde/ mit Sünde.
Wo ist sein Gburt geschehen? sehen
Zu Bethlehem man find/ das Kind
In einer Krippen ligen/ gschmigen.
Beym Esel vnd eim Rind/ nit lind
Lag es beym Vieh im Stall/ groß schall
Der Engel jhm fürnam/ vnd kam
Zun Hirten auff dem Feld/ bald meld
Jnen die groß Geschicht/ vnd spricht:
Förchtet euch nicht/ sag ich/ denn ich
Verkünd ein grosse Freud/ vnd Heut
Jst euch geboren der Heyland. Zuhand
Kamen der Engel Scharen/ vil waren/
Thetten Gott loben all/ mit schall/
Mit disem schönen Gsang: nit lang/
Gott in der Höh sey Ehre/ mehre/
Vnd Fried auff gantzer Erdn/ soll werdn/
Den Menschen ein Wolgefallen/ allen.
Am Achten tag hernach/ man sach
Deß Kinds Beschneidung eben/ gegeben:
Wurd jhm JESVS der Nam/ es kam
Ein Stern ins Morgenland/ bekand
War es den Weisen dreye/ so freye/
Thetten sich hinzu machen/ schön sachen
Brachten dem Kindlein hold vil Gold/
Weyrauch vnd Myrrhen gut/ jr Muth
Thetten diß Kindlein preisen/ beweisen
Jhm Reverentz vnd Ehr/ vil mehr
Sollen wir GOtt den HErrn/ ehrn/
Weil er von Himels Thron sein Son
Zu vns herab hat gsendet/ geendet
Hat sich all vnser Schaden/ auß gnaden/
Er will sich vnser Armen erbarmen/
Vom übel vns erlösen/ vom bösen/
Vnd nemen in sein Reich/ zugleich/
Wenn wir thun seinen Willen erfüllen/
Auch sollen wir jhn loben/ dort oben/
Singen auß Hertzen grund: mit Mund/
Ein Kind so Löbleich gnadreich
Jst vns geboren heut/ allzeit/
Von einer Jungfraw rein/ allein
Durch den Geist also heilig/ ja freylich
Sey vns das JEsulein frome wilkome.
Er will das Ewig Leben vns geben/
Die wir jhn loben all stunden/ hie vnden/
Darzu durch seine güte behüten/
Durchauß diß gantze Jar/ sey war/
Drauff sprecht in Christi Namen Amen.
Amen/ sprecht all zusamen/ Amen.

Abb. 16: *ECHO CHRISTIANA. Zu Lob unnd Ehren dem frölichen Geburtstag/ unsers Einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi* (1607), Neujahrsflugblatt.

und gerahmt von einer heilsgeschichtlichen Einordnung.[126] Zu Beginn wird die typologische Verbindung von Schlange und Kreuz angeführt, die einerseits (Joh 3,14f.) auf die eherne Schlange Moses' rekurriert, andererseits (2. Kor 5,21) auf Christus als den sündenlosen Sündenträger. Darauf folgt die Weihnachtsgeschichte, und im letzten Drittel eine tropologische, soteriologische und eschatologische Perspektivierung: Die Gläubigen sollen, noch viel mehr als die Weisen an der Krippe, Gott loben, denn er hat sich ihrer erbarmt und seinen einzigen Sohn zu ihrer Erlösung gesandt, damit auch sie in sein Reich kommen. Die Echo-Reime suggerieren hier innere Zusammenhänge („Menschenkinde – Sünde") und weisen zugleich auf unbegreifliche Gegensätze („versprochen – durchstochen" oder „heut – allzeit") und Wunderbares („Schaden – Gnaden") hin. Hinzu kommt die echonische Klang-Amplifikation, die nicht nur den Aufruf zum Lob bestärkt,[127] sondern auf eine weitere Besonderheit der Weihnachtsgeschichte hinweist: Sie ist eine Urszene des Gotteslobes, das aus Gott selbst bzw. aus seiner eigenen Schöpfung (den singenden Engeln, der Adoratio der Tiere und Hirten, der Weisen Preis und Ehre) erwächst.



Abb. 17: Amandus, Abt von Benediktbeuern: *Vitae bonae etc.* (1668), Einblattdruck anlässlich des Todes von P. Aemilianus Büechler, Auszug.

Ein paradoxes Mysterium, für das mehrfach auf das Echo-Motiv zurückgegriffen wurde, ist das Leben nach dem Tod. Der Nachklang, der sowohl Verklingen als

126 Typologische Bezüge der Schrift entsprechen, so Hall, u.a. dem Versuch, dunkle Stellen durch gegenseitige Bespiegelung verständlich(er) werden zu lassen, als auch sich solchen Mysterien anzunähern: „Die Typologie [...] stellt Vorbilder, Modelle und Betrachtungsweisen bereit, die es ermöglichen, göttliche Geheimnisse zu durchdringen, die für uns sonst dunkel blieben." Stuart George Hall: Art. Typologie, in: Theologische Realenzyklopädie Online, Berlin/New York 2010, https://doi.org/10.1515/tre.34_208_21 (25.06.2023). Siehe auch Michael Weigl/Helge Kjær Nielsen/Horacio E. Lona/Philipp Stoellger/Michael Margoni-Kögler: Art. Typos/Typologie, in: Lexikon der Bibelhermeneutik, Berlin/New York 2012, https://doi.org/10.1515/bibherm.0292 (25.06.2023); sowie Stefan Felber: Typologie als Denkform biblischer Theologie, in: Herbert H. Klement/Julius Steinberg (Hg.): Themenbuch zur Theologie des Alten Testaments, Wuppertal 2007, S. 35–54.

127 Zur grundsätzlichen Intermedialität von Flugblättern und ihrer häufigen Aufforderung zum performativen Vollzug siehe Bernhard Jahn: Musik auf Flugblättern. Zum Wechselspiel von Intermedialität und Performanz, in: Alfred Messerli/Michael Schilling (Hg.): Die Intermedialität des Flugblatts in der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2015, S. 231–246.

auch Weiterklingen meinen kann, symbolisiert zugleich das Vergehen, aber auch das Weiter- oder Nachleben. Diese Ambivalenz, ja Antithese macht das Echo zu einem beliebten Motiv für Grabsprüche und -gedichte, denn Tod und Leben werden hier gerne antithetisch gegenübergestellt. Das Echo verbindet die beiden Konzepte temporal, moralisch-kausal und sinnbildlich-transgressiv. *Vitae bonae Echo Beata Mors – Beatae Mortis Echo Vita beata* (‚Der selige Tod ist Echo eines guten Lebens – das ewige Leben ist Echo eines seligen Todes'):[128] Diese figurativ gestaltete Überschrift (Abb. 17) wird 1668 einem Einblattdruck vom Abt des Klosters Benediktbeuern für den Verstorbenen P. Aemilianus Büechler vorangestellt. Auch in einer Emblem-Erklärung von 1655 heißt es: „Mors argutè satis, & acutè, Echo vitae appellatur, [...] Qualis vita, finis ita." (‚Der Tod ist scharf und plötzlich; er wird Echo des Lebens genannt; [...] wie das Leben, so der Tod.'). Wer tugendhaft lebt, so heißt es weiter, dem wird im Tod der Schlaf der Gerechten zuteil.[129]

Kürzer und prägnanter noch fasst es das Motto auf dem Epitaph eines durchaus bekannten Dichters, Georg Philipp Harsdörffers (Abb. 18): *MORS VITAE IMITABILIS ECHO* (‚Der/Dieser Tod ist Echo eines nachahmbaren Lebens.').[130] Der Grabspruch akzentuiert – abgesehen davon, dass der Spruch den zentralen Stellenwert des Echos in Harsdörffers Poetik bezeugt – durch direkte Nebeneinanderstellung von *MORS* und *VITAE* zugleich den Gegensatz und die (temporale, moralische) Nähe von Leben und Tod. Dies ist Mahnung und Trost zugleich; denn der schöne Nachhall auf das gute Sterben folgt unmittelbar. Mit dem Wort *IMITABILIS* schließt das Epitaph die eschatologische Echo-Symbolik mit der tropologischen Ebene kurz. Eine imitative Relation haben Tod und Leben insofern, als sich im Tod das ideale

128 Amandus, Abt von Benediktbeuern: *Vitae bonae Echo Beata Mors – Beatae Mortis Echo Vita beata. Certis eunt cuncta temporibus: nasci debent, crescere, extingui [...] P. Aemilianus Büechler*, s.l. [1668]. – Ähnliche Formeln finden sich auch in den folgenden Schriften: Coelestinus, Abt von St. Emmeran, Regensburg/Trauner, Ignatius, Prior: *Bona Dies Vivis, Bonus Vesper Moribundis, felix Nox defunctis, munere suo functis, ac Christianè Unctis. [Eheu tristis Echo Vitae! (...) actus Noster R. P. ANSELMUS GRÜNDLER (...) Dabamus in Imperiali, & exempto nostro Monasterio ad S. Emmeramum Ratisponae (...)]*, s.l. [1677]; *Vita Via est Mortis: Verae MORS JANUA VITAE*, Sigmund von Birkens Grabinschrift, Johannisfriedhof Nürnberg, 1681.

129 Hendrik Engelgrave: *Emblema III. Vox clamantis. Joan. 1,* in: *LUX EVANGELICA sub velum SACRORUM EMBLEMATUM Recondita in Anni Dominicas SELECTA HISTORIA & MORALI DOCTRINA Varie ADUMBRATA*, s.l. [ca. 1655], S. 33–48, hier 33; vgl. den Spruch *mors similis vitae; respondent ultima primis*, übersetzt bei Seybold: *Viridarium Selectissimis Paroemiarum & Sententiarum Latino-Germanicarum flosculis*, Nürnberg 1677, S. 313: *Wie man lebt/ also stirbt man.*

130 *MORS VITAE IMITABILIS ECHO | CONDITORIUM HOC | GEORGIUS PHILIPPUS HARSDÖRFFERUS | PATRIAE SENATOR | IMMUTATIONIS SUAE MEMOR | SIBI POSTERISQUE PON. [...]*, Georg Philipp Harsdörffers Grabinschrift, Johannisfriedhof Nürnberg 1658. (‚Der/Dieser Tod ist Echo eines vorbildlichen Lebens. In dieses Grab wurde Georg Philipp Harsdörffer, Senator seiner Heimat, durch seine Nachfahren – die sich seiner und seiner Veränderung erinnern – gelegt [...]').



Abb. 18: *MORS VITAE IMITABILIS ECHO* etc. (1658), Georg Philipp Harsdörffers Grabmal auf dem Johannisfriedhof Nürnberg (vgl. Anm. 130).

Leben manifestiert, dass also ein vorbildhaftes diesseitiges Leben seine Erfüllung im jenseitigen, *eigentlichen* Leben findet. Epitaphien haben als Medien der Memoratio nicht zuletzt die Funktion, für die moralische Integrität der Verstorbenen zu bürgen. Das Echo-Motiv evoziert hier auch die legendarische Zeugnisfunktion, die in Geschichten von wunderbaren Echo-Stimmen aus den Gräbern von Heiligen kolportiert wird.[131]

In *Floridans Lieb-und Lob-Andenken* kommentiert Sigmund von Birken, als Floridan, der auf dem Johannisfriedhof um seine Liebste trauert, den Grabspruch Harsdörffers in diesem Sinne: „Er hat vielleicht damit sagen wollen/ daß auf ein

131 Etwa bei Kircher/Hirsch: *Musurgia universalis*, Schwäbisch Hall 1662, hg. von Melanie Wald, S. 210–212. Siehe dazu auch Kap. 4.3.1.

frommes Leben ein guter Tod folge. Ich will es aber umkehren/ und sagen/ daß auf einen guten Tod ein seeliges Leben folge.“[132] Floridan singt daraufhin das oben besprochene „Leiber“-Friedhofslied (Notenbeispiel 3), dessen Echo aus dem Grab seiner verstorbenen Frau erklingt. Das Lied kommentiert also gewissermaßen auch „diese Worte [...] die der Edel-Seelige Spiel[e]nde/ auf seine nächst an meiner stehende Grabstätte/ nachsinnigst schreiben lassen“ hatte. Die Verwandlung, der „selige[] Wechsel[]“, auf dem in Birkens Lied das Hauptaugenmerk liegt, wird denn auch in Harsdörffers Epitaph expliziert, und zwar in der Erläuterung, wer ihn in dieses Grab gelegt habe: ‚seine Nachkommen, die seiner und seiner Veränderung gedenken‘ („immutationis suae memor | sibi posteris“).[133]

In diesem existenziellen Wandel repräsentiert also *IMITABILIS* die moralisch-eschatologische Kausalität zwischen vorbildhaftem diesseitigem Handeln und dem „seelige[n] Leben“. Voraussetzung dafür ist aber, wie es Birken formulierte, auch der gute Tod. In einem benediktbeurischen Einblattdruck ist ebenfalls von *Beata mors* die Rede, was sowohl das jenseitige Leben (nach dem Tod) meint, als auch das gute Sterben, das gerade in der lutherischen Theologie der Zeit so zentral ist;[134] ein seliges Sterben[135] weist auf das ewige Leben voraus. Hier tritt nun eine weitere, zentrale Bedeutung des *IMITABILIS* hinzu: Wer vor dem Grab steht, wird nicht nur aufgefordert, das fromme Leben der:des Verstorbenen zu imitieren, sondern durch die Meditatio mortis auch das eigene Sterben vorzubereiten – was im Moment der Friedhofsandacht bereits Tatsache ist.

132 Birken: *Floridans Lieb-und Lob-Andenken seiner Seelig-entseelten Margaris* (1670), in: ders.: *PEGNESIS Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, im zweiten, separat paginierten Teil, S. 153–240, hier S. 185.

133 Übersetzung D.L.

134 Leimgruber: „Bis dass das Ungelick“, insb. S. 195–199. Vgl. auch Lukas Lorbeer: Die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts, Göttingen u.a. 2012 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 104), S. 165 u. 625; und Peter Schmitz: Luthers Theologie des Todes im Spiegel der Funeralkomposition des 17. Jahrhunderts, in: Schütz-Jahrbuch 35 (2013), S. 25–40.

135 Vgl. die topischen Formulierungen in den Überschriften: „durch ein frühes/ doch seeliges Ende“ (Rudolf Heinrich Krause/Rudolf Wilhelm Krause: *Das traurige Abschieds-Eccho/ Bey dem Grabe Der Hoch-Edlen/ Hoch-Ehr-und Tugendbelobten JUNGFER Maria Eleonora Krausin/ Als sie durch ein frühes/ doch seeliges Ende den 1. Maj. 1696. den lieben Ihrigen entzogen/ [...]*, Jena: Müller, 1696); oder „den zeitigen/ doch seeligen Abschied [...] beseufzen“ (Johann Wilhelm Kellner: *Wiederschallendes ECCHO, Womit den zeitigen/ doch seeligen Abschied Seines im Leben Hochgeehrten und Liebwerthen Herrn Schwieger-Vaters/ [...] Herrn August Beckers/ weitberühmten ICti, Com. Palat. Caes. und Ihrer Königl. Majestät in Pohlen/ wie auch Churfl. Durchl. zu Sachsen hochbestallten Cammer-Procuratoris, beseufzen und Selbigen zu seiner Ruhestatt begleiten wollte/ Dessen verbundener Sohn [...]*, Dresden: Riedel, [1697]).



Abb. 19: Abraham a Sancta Clara: *Allerreineste Mutter*, Emblem aus *Stern/ So auß Jacob auffgangen MARIA* (1680).

In Formvollendung findet sich das Echo als komplexe theologische Figuration in einem Emblem aus der Andachtsschrift ***Stern****/ So auß Jacob auffgangen* ***MARIA****, Deren Heilige Lauretanische Litaney mit so viel Sinn-Bildern/ als Titulen Mit so viel Lob-Sprüchen/ als Buchstaben in jedem Titul seyn/ Vermehret/ vnd gezieret worden* (1680) von Abraham a Sancta Clara (Abb. 19).[136] Das Emblem beginnt mit zwei Motti: *Allerreineste Mutter*, und, auf der Schriftrolle über der Pictura: *Una nec Una.* Auf der Pictura, im kleinen Medaillon, steht ein Engelchen an einem Bächlein und ruft etwas gegen den Felsen dahinter; wenn man ganz genau schaut, heißt es da: „Fiat“, und gespiegelt am Felsen und in der Schrift, nochmals „Fiat“.

136 Abraham a Sancta Clara: *Stern/ So auß Jacob auffgangen MARIA, Deren Heilige Lauretanische Litaney mit so viel Sinn-Bildern/ als Titulen Mit so viel Lob-Sprüchen/ als Buchstaben in jedem Titul seyn/ Vermehret/ vnd gezieret worden*, Wien 1680, das Emblem S. 28f. (Abb. 19).

Darunter folgt die zweiteilige Subscriptio: links ein zweistrophiges Gedicht, rechts daneben ein Prosa-Gebet, eine Fürbitte an die Mutter Gottes.

Im Vordergrund steht zunächst die Charakterisierung der Mutter Gottes als *Allerreineste*: als „Bildnuß der Reinigkeit und Unschuld", als Vor-Bild, das frei von jeder Sünde ist. Das Emblem greift dabei zurück auf einen Bild-Topos der Reinheit und Unbeflecktheit: den „Spiegel ohne Mackel", das reine Spiegelglas, das, je nach Ausgestaltung von Bild und Bedeutung, Gottes Licht spiegelt, bricht oder leuchtend durchscheinen lässt – und dabei unversehrt bleibt.[137] Die Pictura mit dem Echo-Vorgang kreiert dazu ein akustisches (und in der Spiegelschrift wiederum optisches) Analogon, einen Echo-Tugend-Spiegel, wie wir ihm bspw. in den Epicedien häufig begegnen. Doch was bedeutet das Motto *Una nec Una*? Und weshalb sind die Echo-Schallbündel in der Pictura mit *Fiat* beschriftet?

Die vermutlich bekannteste Vulgata-Stelle mit dem Optativ bzw. Jussiv *fiat* findet sich in der Schöpfungsgeschichte Gen 1,3: „Dixitque Deus: Fiat lux. Et facta est lux." (‚UND Gott sprach/ Es werde Liecht/ Und es ward Liecht.')[138] Und tatsächlich: Exakt in der Mitte der rechten Druckseite mit der Erklärung findet sich „das Liecht" wieder, im Beschrieb von Christus als denjenigen, „der das Liecht/ wie ein Kleyd/ angezogen".[139] Das Leuchten kulminiert in der Parataxe „Mehr erleuchtet/ als die Straalen/ und Glantz der Sonnen", die sich syntaktisch sowohl auf Christus selbst, als auch auf das „Unbemackelte Kleyd", also die Mutter beziehen lässt. Die leuchtende Reinheit von Maria wird also mit Christus, dem Licht der Welt, überblendet, und zugleich mit der ersten Lichtwerdung in der Schöpfungsgeschichte kurzgeschlossen. Laut der Subscriptio wird dieses Ur-Licht sogar überboten, denn Maria und Jesus sind „Mehr erleuchtet" als die Sonne.

Abschließend ist der *Fiat*-Bezug damit aber noch nicht geklärt. Denn die Schall-Beschriftung bezieht sich nicht nur auf eine (*nec Una*) Bibelstelle, wie es der Beginn der Subscriptio andeutet:

> Ein Wort/ und doch nicht eins/
> Es geschehe/ wie zusehen/
> Als GOtt erschueff die Welt/

137 Zum Spiegel als Sinnbild der Reinheit und Keuschheit vgl. Henkel/Schöne, Sp. 841f., 1349f., 1733f. (hier als abprallender Schild). Exemplarisch für die unbefleckte Empfängnis siehe das Spiegel-Sinnbild *Beÿderseits unverlezt* mit zugehöriger Erklärung bei Catharina Regina von Greiffenberg: *Der Allerheiligsten Menschwerdung/ Geburt und Jugend Jesu Christi/ Zwölf Andächtige Betrachtungen/ Durch Dessen innigste Liebhaberin und eifrigste Verehrerin […] verfasset/ und ausgefärtigt*, Nürnberg: Hofmann/Knorz, 1678, S. 303.

138 https://www.biblegateway.com/passage/?search=Genesis%201&version=VULGATE (25.06.2023); Übers. Luther 1545.

139 Eine Referenz auf den Gottesbeschrieb in Psalm 104.

Thät durch diß Wort geschehen:
Mit eben diesem Wort/
MARIAM hat gezogen/
In ihre Mutter Schoß
JESUM/ und ihn gesogen.[140]

„Ein Wort“ (also *fiat*) und „doch nicht eins“ (sondern zwei unterschiedliche Bibelstellen) ist/sind gesucht: „Es geschehe“ (die Übersetzung von *fiat*). Mit diesem Wort „erschueff“ einerseits Gott die Welt; und andererseits „hat“, „Mit eben diesem Wort“, Maria ihren Sohn „gezogen“. Wir suchen also nach einem Antitypos im Neuen Testament, im Zusammenhang mit Marias Mutterschaft. Und tatsächlich findet sich *fiat* in der deren Ursprungsszene, der Verkündigung, auf die nicht nur Abrahams Übersetzung „Es geschehe“, sondern auch das Engelein in der Pictura einen Fingerzeig gibt. Der Wortlaut der Annuntiatio Domini lautet, nach Lk 1,38: „Dixit autem Maria: Ecce ancilla Domini: fiat mihi secundum verbum tuum.“ (‚Das sagte aber Maria: Siehe, die Magd des Herrn; es geschehe mir nach deinem Wort!‘)[141]

Die beiden Bibelstellen werden also typologisch miteinander verbunden: die Erschaffung des Lichts durch den allmächtigen Schöpfer; und die demütige Einwilligung Mariens, Gottes Sohn zu gebären und aufzuziehen. Die typologische Verbindung hebt Jesus als Lichtgestalt hervor, indem sie den Schöpfungsakt der Sonne und die Verkündigung oder aber ‚Zeugung‘ des Gottessohns parallelisiert. Das Echo wird dabei als Metapher für den typologischen Vorgang verwendet, als Wiederholungsfigur und zugleich Reflexionsvorgang, der das Ereignis nicht identisch, sondern gespiegelt wiederholt, wie es auch in der Darstellung der Schrift an der Felswand ersichtlich ist. Besonders treffend ist diese Metapher deshalb, weil es sich beim Echo eben um eine *Wort*spiegelung handelt; Gottes Schöpfungs-Optativ *Es geschehe* – auch das ein „Confirmations Wort“[142] – aus dem Alten Testament erfüllt sich in der Ankündigung, und schließlich Inkarnation des Gottessohns – *secundum verbum tuum*.

Vielleicht hat das Motto bzw. die Bildüberschrift *Una nec Una* neben der typologischen Verschränkung der beiden Bibelstellen sogar noch eine weitere Bedeutung. *Una nec Una* nimmt inhaltlich den Beginn der Subscriptio „Ein wort/ und doch nicht eins“ vorweg, doch grammatisch ist es weder auf lateinisch noch auf

140 Abraham a Sancta Clara: *Stern/ So auß Jacob auffgangen MARIA*, Wien 1680, S. 28 (s.o. Abb. 19).
141 https://www.biblegateway.com/passage/?search=Lucas%201&version=VULGATE (25.06.2023); Übers. Luther 1545.
142 Spaignart: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft*, Magdeburg 1621, Cv. – Vgl. auch den Vers Ps 71,19: „Et benedictum nomen majestatis ejus in aeternum, et replebitur majestate ejus omnis terra. **Fiat, fiat**.“ (‚Und gelobet sey sein herrlicher Name ewiglich/ Und alle Land müssen seiner Ehre vol werden/ **Amen/ Amen**‘, Übers. Luther 1545, hier Ps 72,19).

deutsch dem Genus von „Wort“/*verbum* angepasst.[143] Wenn man der Leserichtung folgt, heißt es zuerst: *Allerreineste Mutter*, und dann gleich darunter: *Una nec una.* Es ist daher nicht völlig von der Hand zu weisen, dass das Genus hier zunächst als weiblich und mit Maria assoziiert wird – im Kontext eines Emblembuchs über Maria. In der genaueren Betrachtung und im weiteren Leseverlauf erschließt es sich dann allmählich der Konnex zwischen dem lateinischen Motto, dem Bild und der Erklärung, sodass man *Una* auf die Echo-*vox* und die zwei Bibel-*verba* bezieht.

Angenommen, die prima vista Lektüre-Variante mit Maria als *Una nec Una* hätte aber dennoch eine (kurz gestreifte) Bedeutung, dann jene, auf den besonderen Charakter dieser Mutterschaft hinzuweisen, der auch durch die Verbindung der Bibelstellen, und dann nochmals im weiteren Verlauf der Erklärung hervorgehoben wird. In gewisser Weise wird in dem Emblem die ungleiche ‚Elternschaft‘ von Maria und Gott in Relation gestellt. Denn so sinnfällig die Verbindung von der Schaffung des Lichts mit der Ankündigung des Gottessohns ist, so unterschiedlich ist doch die Verwendung des Wortes *fiat* in den beiden Bibelstellen. Einmal, im Schöpfungsakt, ist *fiat* Ausdruck für absolute, göttliche Macht. In der Wiederholung hingegen ist das Wort Ausdruck für absolute Demut, Ergebenheit in den göttlichen Plan. Maria erscheint als Gottes Dienerin, führt das aus, was er befiehlt. Sie ist sein Instrument.

Der instrumentelle Charakter zeigt sich ganz explizit in der Fürbitte, wenn Maria in verschiedenen Metaphern als ein umgebendes ‚Gefäß‘ des Gottessohns, als „Schoß“, „Schlaff-Kammer“, „Kleyd“ und „Wohn-Zimmer der Gottheit“ beschrieben wird. Sie ist also nur Hülle für das Göttliche, das in ihr *wohnen* darf. Aber trotzdem ist sie herausgehoben, ‚aller reinste Mutter‘. Denn sie ist das „Geweb/ auß welchem deß Erlösers Leib-Kleyd gemacht worden“, sie ist Mutter seiner leiblichen, menschlichen Natur. Genau darauf könnte dieses Motto zusätzlich hinweisen. Maria wäre dann *Una*; die eine, auserwählte, reine Gottesmutter, aber zugleich *nec Una*, nicht der einzige ‚Elternteil‘ Jesu. Sie hat ihn „gezogen“ und „gesogen“, aber, wie diese klangliche Parallelisierung vielleicht suggeriert, nicht gezeugt. Seine göttliche Natur stammt nicht von ihr, sondern von dem, der auch „die Welt“ erschaffen hat. Sie ist *Allerreineste*, aber nicht ‚Aller-Eineste‘ Gottesmutter.

Solch komplexes ‚Mehrwissen‘ – die Inkarnation gehört in der theologischen Tradition zu den religiösen Geheimnissen[144] – vermag das Echo-Motiv aufgrund seiner vielschichtigen Allegorisierbarkeit zu figurieren. Der Schwerpunkt liegt dabei im geistlichen Bereich; doch wie bereits in anderen Kapiteln besprochen, ver-

143 *Una* ist als Zahlwort entweder Neutrum plural (Nom./Akk.) oder Feminin singular (Nom./Abl.); oder es könnte auch Adverb sein mit nochmals etwas anderer Bedeutung: ‚am selben Ort, zur selben Zeit, zusammen‘.

144 Bosman/Vogel/Tietz/Stemberger/Wohlleben: Art. Geheimnis, hier Tietz: III. Systematisch-theologisch.

mittelt das Echo bspw. auch vielschichtiges poetisches Wissen.[145] In jedem Fall hat sich gezeigt, dass die Wissensfigurationen und rhetorischen Klangfiguren konsolidierende Funktionen haben, sei es im Hinblick auf die Vergewisserung von Werten innerhalb einer religiösen Sozietät wie einer Konfession, einem Orden oder Kloster, auf die Trost- und Memento-Mori-Mahnung innerhalb einer Trauergemeinde, oder auch auf das individuelle Verstehen und Begreifen – im Sinne einer rationalen und affektiven Integration der unbegreiflichen, disparaten Erfahrungen der Existenz; als epistemologisches Hilfsmittel, das existenzielle Kohärenz zu schaffen vermag.

4.2 Concordia und Harmonia

4.2.1 Gegen-Liebe

ECHO Blandam Amantium CONCORDIAM repraesentans (‚Echo, die zärtliche Eintracht der Liebenden repräsentierend/vorstellend') lautet die Überschrift eines kleinen Echo-Dialogs in einer 1652 gedruckten Gedichtsammlung, der Hochzeitsschrift für Anna-Sophie Führer und Justus-Christophorus Kress, beide aus Nürnberger Patrizierfamilien. Wenige Seiten später, in derselben Schrift, folgt ein *Liebes-Hall*-Gedicht, ebenfalls mit Echo-Thematik.[146] Das ist kein Zufall: Zu Beginn der 1650er-Jahre gibt es eine Häufung des Echo-Sujets in Epithalamien. Nicht selten ist Echo sogar Titelgeberin; so bei den beiden Einblattdrucken *In Nuptias Wigandô-Hagianas, ECHO* und *Echo et applauso d'honore* von 1650 und 1651.[147] Schon länger war das Echo mit der Gattung des Epithalamiums verbunden,[148] auch wenn aus den Kriegsjahren keine entsprechenden deutschen Drucke überliefert sind. In der ersten Jahrhunderthälfte hatte sich gleichwohl eine dezidierte Assoziation des Echos mit der Liebe entwickelt, und zwar nicht mit der mythisch geprägten, unglücklichen und trennenden Liebe, sondern mit einer erfüllten, gegenseitigen Liebe – und mit ihren Ursprüngen, Wirkungen und Charakteristiken,

145 Siehe Kap. 3.3.1 u. 3.3.3.

146 *Acclamationes Votivae ad nuptias Magnorum Parentum*, [Nürnberg] 1652, die Echo-Gedichte von Harsdörffer (*ECHO Blandam Amantium*) und Christoph Arnold (*Liebes-Hall*) A3 u. C3v.

147 Muse: *In Nuptias Wigandô-Hagianas, ECHO. Latinóvernacula*, s.l. [ca. 1650]; sowie *Echo Et Applauso d'Honore. All Illustrissimo Signore Signore Leopoldo Fucaro Conte Di Kirchberg [...] Camerario di S. Alt:a Ser:ma Ferdinando Carlo Arciduca d'Austria [...] Et All' Ill:ma Sig:ra Sig:ra Maria Gioanna Fucara*, s.l. 1651. Verdeutscht zum Beispiel auch in der kurzen Schrift *Dieses ist Der Gegen-Hall/ Welcher HARRE nachgeklungen/ und nunmehr Der Marnien eingetroffen und gelungen/ Worbey Ein verdecktes Essen Wird gereicht Der Nimfen-Schaar/ Die Von Linden-Feld zu Plausig auff dem Hochzeit-Feste war*, Leipzig: Wittigau, 1659.

148 Vgl. dazu meine Einleitung, S. 22f. u. 30f.

wie etwa der ‚Eintracht' aus dem Anfangszitat. Selbstverständlich ist das nicht, wenn man nochmals die mythischen Ausgangslagen bedenkt: Narziss lehnt Echo ab, und letztlich sterben beide am Schmerz unerfüllter Liebe;[149] Pan lässt Echo töten, weil sie ihn abweist, und jagt ihrem Klang bzw. seinem eigenen Echo letztlich erfolglos hinterher.[150] Beide Konstellationen repräsentieren nicht die gegenseitige, erfüllte Liebe, sondern die unerfüllte Sehnsucht, die trennende Illusion, welche im ersten Fall in Einsamkeit und tödlichen Schmerz, im zweiten Fall zu Furor und tödlicher Gewalt führt. Aus diesen verheerenden Wirkungen der Liebe leiten sich jene frühneuzeitlichen Echo-Gedichte ab, die das Subjekt im Echo-Locus als vereinzeltes zurücklassen.[151]

Inwiefern nun Mitte des 17. Jahrhunderts das Hochzeits-Echo-Gedicht gerade das Gegenteil, ‚die zärtliche Eintracht der Liebenden' repräsentiert, soll im Folgenden beleuchtet werden. Ausgehend von einem Beispiel von Sigmund von Birken wird nach verschiedenen Aspekten der Liebessymbolik und ihrer Genese und Rezeption gefragt.

Ehlicher Freündschaft-Gegenhall.
EHE. AMA.
Wahrer Liebe Eintracht-schallen,
machet EHE wiederhallen
Eheleute-Gebühr.

[1] Das Herze häfft ein EhE-paar zusammen:
es lohen hin, es lohen her die Flammen.
das eine rufft: Ich liebe dich.
die antwort heist: dich liebe Ich.
[2] Ein Leib, Ein Herz, aus Zweyen wird, durch Liebe.
Zwey EE die Eh' in beyde herzen schriebe.
die Eh rufft' her, die Eh rufft hin:
Mein Herz, dein Herz, Ein Herz und Sinn.
[3] die Eintracht so, der Herzen wechselflammen,
wie Seiten auf der Lauten, stimmt zusammen.
Eins wird des andern anders Ich,
gleichwie zween Bäum' umarmend sich.[152]

149 Zur Geschichte von Echo und Pan, erstmals ausführlich erzählt in Longos' Hirtenroman, siehe Kap. 2.1 der Einleitung und besonders den Anfang von Kap. 4.4.

150 Zu Echos Rolle in Ovids Narziss-Metamorphose siehe eingehend Kap. 1.1.

151 Z.B. das erste Lied *ECHO Wo magstu jetzundr wol stecken?,* in: *Fünff SChöne newe Weltliche Lieder*, s.l. [ca. 1650]. Zur Liebes-Moralisierung siehe v.a. mein Kap. 1.4.2.

152 Sigmund von Birken: *Ehlicher Freündschaft-Gegenhall. EHE. AMA* (1662), in: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., Bd. 5 (2009), Teil I, S. 194f., Kommentar in Teil II, S. 723f.

Auf den ersten Blick würde man vermuten, dass es sich bei dem Gedicht um ein Epithalamium handelt – dessen allfälliger Druck in einer Gelegenheitsschrift allerdings unbekannt wäre. Neben der handschriftlichen Version[153] ist ein Abdruck in einer erbaulichen Schrift über die Ehe überliefert: in Dilherrs *Ehre der Ehe*, erstmals gedruckt 1662.[154] Es erscheint dort vor der siebten Betrachtung zur „Gebühr" (‚Pflicht; was sich schickt')[155] der Eheleute, und zwar als *Erklärung* einer Illustration (Abb. 20), ist also in eine emblematische Struktur eingebunden. Hier wurde die handschriftliche Version des Gedichts wiedergegeben, in der die Pictura-Elemente des Drucks in eine längere Titelei übersetzt sind.[156] Im Folgenden greife ich einige Passagen des Gedichts heraus, an denen sich jeweils ein Aspekt von Echos Liebes-Repräsentation aufzeigen lässt.

[D]as eine rufft: Ich liebe dich. | die antwort heist: dich liebe Ich. (1,3f.)

Der kurze Dialog, der auf dem Hintergrund der Überschrift als „Gegenhall" verstanden werden kann, besteht aus einer reziproken Liebeserklärung. Die Liebenden nehmen beide eine Echo-Position ein; das Echo-Spiel ist zirkulär, ein Hin und Her ohne Anfang und Ende, Rufe einer gegenseitigen Liebe. Echo ist hier kein leerer Schall, auch keine trügende Stimme, die etwas verspricht, das sie nicht hält. Das „wiederhallen" spricht auch nicht, wie Amor oder die Nymphe Echo, über die Liebe von *anderen*. Echo ist selbst liebende Stimme.

Diese Bedeutung scheint sich in der geistlichen Tradition entwickelt zu haben. Bereits der im 16. Jahrhundert verbreitete Echo-Dialog mit Gott oder einem göttlichen Boten beruht auf der Prämisse, Gott spreche aus Liebe zu den Menschen.[157] Besonders evident erscheint dies in einem Emblem aus der holländischen Sammlung *Amoris divini et humani antipathia* (1629) von Ludovicus van Leuven.[158] Das Emblem beginnt mit der Inscriptio *Echo Amoris* und einem lateinischen Gedicht, auf das einige Bibelpassagen mit Erläuterung folgen. Auf der zwei-

153 Ebd.

154 Sigmund von Birken: *Ehlicher Freündschaft-Gegenhall. EHE. AMA*, in: Johann Michael Dilherr: *Ehre der Ehe. Das ist/ Wolgemeinte Anweisung: Wie man den Ehestand vernünftig und Christlich anfangen/ und fortsetzen solle: begriffen in neun Betrachtungen: Denen die zehende/ beigefüget worden/ von Dem Wittwenstand: Mit Sin[n]bildern/ Gesängen und anmutigen Historien/ gezieret*, Nürnberg: Endter, 1662; 2., unveränderte Auflage 1665, S. 261.

155 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *gebühr*, Bd. 4, Sp. 1882–1897, v.a. die Abschnitte 2c, 4a u. 4c.

156 Nachgewiesen in Anm. 130.

157 Zum Beispiel die Pointe am Ende bei Resende: *De Nataliciis Christi* (vor 1573), zit. nach: Martyn, S. 143.

158 Ludovicus van Leuven: *Echo Amoris,* in: *AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA*, Antwerpen 1629, S. 118, [118a] u. 119.



Abb. 20: Johann Michael Dilherr: *Ehre der Ehe*, 2. Auflage 1665, Illustration vor der 7. Betrachtung, S. 261; das oben zitierte Gedicht Birkens erscheint im Druck auf der Folgeseite, als *Erklärung* zur Pictura.

ten Seite findet sich die Pictura einer betenden Einsiedlerfigur, die mit einem Echo-Relief im Felsen spricht (siehe oben, Abb. 1).[159] Den Abschluss machen,

159 S. 95.

unter der französisch wiederholten Inscriptio *Echo de l'Amour*, je ein französisches, spanisches und holländisches Epigramm. Zusätzlich finden sich unter der Pictura zwei kurze Anmerkungen. Die untere nimmt Bezug auf die göttlich weissagende Stimme als Ausdruck der Liebe. Für die Pictura und den Gesamtzusammenhang des Emblems wesentlich relevanter ist jedoch die erste Anmerkung, ein Psalmen-Zitat: „Clamaverunt iusti, et Deus exaudivit eos. Psal. 33." (‚Wenn die Gerechten schrien, hat sie der Herr gehört.')[160] Es handelt sich um eine Bibelstelle, die immer wieder aufgerufen wird, wenn das Echo als Metapher oder Demonstration göttlicher Zuwendung herangezogen wird.[161] Die wiederholte Inscriptio ‚Echo der Liebe' und die Schrift auf den Schalllinien der Pictura *CLAMABO – AMABO* (‚Ich werde rufen – Ich werde lieben.') insinuieren dabei, dass es noch um mehr geht als um das Gehörtwerden und die Antwortbereitschaft. Als Echo spricht der liebende Gott, der das menschliche Vertrauen mit Liebe belohnt. Dabei tritt er weder prophezeiend, noch beratend oder mahnend auf, sondern als Liebe selbst; dass und was er antwortet, ist Ausdruck der göttlichen Liebe. Diese Bedeutung des Echos tritt im weiteren Verlauf des Jahrhunderts immer wieder auf, besonders in mystisch geprägten Texten. So beginnt in Arndts *Ander Buch Vom Wahren Christenthum* das 1678 eingefügte Echo-Gedicht mit der Suche des Ich nach dem, „der meine Seele liebet".[162] Und auch noch Erhards große Echo-Gedicht-Sammlung zu Beginn des 18. Jahrhunderts enthält viele Gedichte, in denen die liebende Seele Sulamith mit Jesus als Echo spricht, etwa in *Der verliebte Widerhall*.[163]

Vermutlich in Anlehnung an diese geistlichen Liebespersonifikationen erscheinen ab der Jahrhundertmitte auch weltliche Liebes-Gedichte, deren Echo nicht nur als prophezeiende, beratende oder moralisierende Stimme auftritt, sondern als Stimme des oder der Geliebten, etwa in den scherzhaften Neckgesprächen von Hartmann oder Zesen.[164] Dilherrs Ehelehre *Ehre der Ehe*, in der Birkens Emblem erscheint, trägt sowohl geistliche als auch weltliche Züge. Bei aller theologischen Fundierung scheint immer wieder die lebensweltliche, gesellschaftliche Funktionalisierung auf.[165] Ein

160 In der jüngeren Zählung handelt es sich um Ps 34,18.

161 Vgl. dazu das Kap. 2.3.1.

162 Arndt: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, nach S. 258, Erklärung, V. 1.

163 Die Überschrift eines Liedes aus Johann Erhards *Himmlischer Nachtigall* (1706), zit. nach Fischer M., S. 141.

164 Vgl. Hartmann[?]: *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz Von einer Pindischen Gesellschaft*, Hamburg 1650, S. 98; sowie Zesen: *Ein zweifaches verketteltes Klinggedichte,* in: *Dichterisches Rosen- und Liljentahl*, Hamburg 1670, Sämtliche Werke II, hg. von van Ingen, Nr. 19, S. 84–89.

165 Helmut Puff: Die Ehre der Ehe – Beobachtungen zum Konzept der Ehre in der Frühen Neuzeit an Johann Fischarts ‚Philosophisch Ehzuchtbüchlein' (1578) und anderen Ehelehren des 16. Jahrhunderts, in: Sibylle Backmann (Hg.): Ehrkonzepte in der Frühen Neuzeit. Identitäten und Abgrenzungen, Berlin 2018 (Colloquia Augustana 8), S. 99–199, hier 108.

Stück weit schließt sich hier der Kreis zu den weltlich-moralisierenden Echos, die die „Buhlerliebe“[166] verurteilen, dabei allerdings auch generell von der Liebe abraten – was in einem hymnischen Lob ehelicher Liebe sinnwidrig wäre. Dilherrs Ehelehre – und Birkens Gedicht – knüpft insofern an die Moralisierungen an, als es die monogame Domestizierung proklamiert. Dies jedoch durchaus auf der Grundlage der Liebe, die göttlich begründet[167] und in der Form der Ehe, als Form „Wahrer Liebe“, zugleich gezähmt und idealisiert wird.[168]

EHE. AMA. | Wahrer Liebe Eintracht-schallen, machet EHE wiederhallen | Eheleute-Gebühr

Doch weshalb verwendet Birken dafür die Echo-Metapher? In dem Beispiel lässt sich eine ver-dichtete Synthese von Illustrationskonvention, sprachformalem Interesse, geistlicher Untermauerung, Form- und Klang-Analogie-Denken und verschiedenen Relations-Metaphern ausmachen. Zu Letzteren zähle ich das Echo als Metapher für Gegenseitigkeit oder, wie hier in der Überschrift, für eine Ursache-Wirkungs-Relation: Das „Eintracht-schallen“ der wahren Liebe hat die Ehe zur Folge: „machet EHE wiederhallen“, und im Umkehrschluss zeugt das Eheverhältnis von wahrer Liebe. Doch woher kommt die überraschend anmutende Konstruktion *EHE. AMA*, in der Manuskript-Version in der Überschrift, im Druck auf den Schalllinien und in den Baum geritzt? Die echonische Spiegelung der beiden Begriffe ist keine lautliche, sondern eine abstrakt formale: Beides sind Wortpalindrome aus drei Buchstaben und zwei Silben, die rückwärts gelesen das gleiche Wort ergeben. Die kausale Verknüpfung von Liebe und Ehe begründet sich damit auch in der identischen Schrift- und Klang-Struktur der Begriffe.

Das Emblem verdichtet so die bereits in Harsdörffers wirkmächtigen *Frauenzimmer Gesprächspielen* etablierte Verbindung von AMA-Palindrom und Echo-Ruine (Abb. 21).[169] Zudem rekurriert es vermutlich auf ein bei Harsdörffer belieb-

166 Z.B. in Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. 30.

167 Dazu bspw. Dilherr: *Ehre der Ehe*, Nürnberg 1665, S. 283f.

168 Vgl. dazu bspw. Hans-Georg Kemper: Hermetisch-poetischer Liebes-Zauber. Von der mystischen „Jeßus-wollust“ zur ‚Passion‘ der Liebesehe, in: Peter-André Alt/Volkhard Wels (Hg.): Konzepte des Hermetismus in der Literatur der Frühen Neuzeit, Göttingen 2010 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 8), S. 393–432.

169 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. [494]. Harsdörffers Ruinen-Echo, das er bereits als Schlussillustration des ersten Bandes der *Gesprächspiele* verwendet hatte, hatte wohl ein Emblem aus den populären *Emblemata sacra* von Willem Hesius (siehe Abb. 27, S. 418) zur Vorlage. Hesius: *Emblemata sacra de fide, spe, charitate*, Antwerpen 1636, die Illustration S. 106.



Abb. 21: Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II* (1642/1657), Schlussillustration, S. [494].



Abb. 22: Georg Philipp Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II* (1642/1657), S. 416, Detail.

tes Ornament, das mit AMA beschriftete Herz (Abb. 22),[170] wobei die Korrelation von AMA und Herzform in der Achsensymmetrie besteht – was wiederum die Verbindung von Echo- und Herzmotiv in Birkens Gedicht erhellt. Neben dieser spezifischen Ausprägung bei Harsdörffer und Birken finden sich im 17. Jahrhundert aber noch viele weitere Illustrationen mit beschrifteten, meist geistlichen[171] Liebes-Echos, zuerst in lateinischer Sprache bei Ludovicus van Leuven: „CLAMABO – AMABO“; präsentisch variiert bei Hendrik Engelgrave: „Clamat – Amat“;[172] kürzer und als Imperativ bei Harsdörffer und später bei Birken und Dilherr:

170 In: Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. 123 (Spiel über die *Tapezereien*) u. S. 416 (am Ende des *Schauspiels Teutscher Sprichwörter*). Mit dem Motiv des Herzens, das in den Baum geritzt wird, schließt sich der Kreis zu Dilherrs Pictura (Abb. 20) bzw. zum in die verschlungenen Stämme eingeritzten Palindrom EHE, das überdies mit der doppelten Acht (für den achten Buchstaben des Alphabets) weitere Achsensymmetrien ins Spiel bringt.

171 Einzelbeispiele erscheinen auch in weltlichen Kontexten, z.B. ebd., mit dem Thema der Liebe zur deutschen Sprache; oder auch, sich deutlich auf Eros-Liebe beziehend, *Echo Et Applauso d'Honore*, s.l. 1651, mit dem Schriftstrahl *VINCIT*.

172 Ludovicus van Leuven: *Echo Amoris,* in: *AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA*, Antwerpen 1629, S. [118a]; Engelgrave: *Emblema III. Vox clamantis. Joan. 1,* in: *LUX EVANGELICA sub velum SACRORUM EMBLEMATUM,* s.l. [ca. 1655], S. 33.

„AMA“;[173] und schließlich bei Arndt auf Deutsch: „Wer liebet mich – Ich, Ich, Ich.“[174] Aber auch in Texten ohne Illustration finden sich diese Echo-Formeln, welche (im Unterschied etwa zur älteren, zynischen oder moralisierenden Formel *amore – more*) die Liebe verheißen, bestätigen, spiegeln oder spenden:[175] „Clamore – Amore“,[176] „reclamat – amat“[177] oder „Liebes kind! […] – Lieber Vatter!“[178]

Zurück zu Birkens Gedicht: Die Manuskript-Überschrift bzw. die Kurz-Erklärung unter der Pictura „EHE. AMA. | Wahrer Liebe Eintracht-schallen, machet EHE wiederhallen“ nimmt einen der im Gedicht besonders ausgeprägten Aspekte vorweg: die in schriftlicher und raumklanglicher Spiegelsymmetrie ausgedrückte Einheit in der Zweiheit.

Ein Leib, Ein Herz, aus Zweyen wird, durch Liebe. | Zwey EE die Eh’ in beyde herzen schriebe. | die Eh rufft’ her, die Eh rufft hin | Mein Herz, dein Herz, Ein Herz und Sinn. (Str. 2)

Die Evokation ehelicher Eintracht wird hier durch verschiedene, teils dichotomische Doppelungen erzielt. Durch Liebe werden aus zwei Menschen „Ein Leib, Ein Herz“. Diese Vorstellung evoziert den Begriff der Concordia, wortwörtlich der „Eintracht der Herzen“.[179] Die Doppelung „EE“ suggeriert eben diese Einheit in

173 Zuerst, mit weltlichem Bezug, in: Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele II*, Nürnberg 1642/1657, hg. von Böttcher, S. [494]; dann in: Harsdörffer: *Andachtsgemähl* Nr. LXVI, in: *Hertzbewegliche Sonntagsandachten,* Nürnberg 1649, S. 321–324, hier S. 321.

174 Arndt: *Zur Antwort fertig*, in: *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum*, Riga 1678, S. 258/259. – Oder bei Stieler, näher an den lateinischen Formen, schlicht *Ich liebe dich.* Stieler: *Jesus-Schall und Wiederhall*, Nürnberg 1684, Frontispiz.

175 Vgl. dazu auch Kapitel 2.3.1.

176 *Echo Et Applauso d’Honore*, s.l. 1651.

177 Bolland/Henschenius/Tollenaer: *Obedientia prompta*, in: *IMAGO PRIMI SAECULI SOCIETATIS JESU*, Antwerpen 1640, S. 192, sowie Harsdörffer: *ECHO Blandam Amantium CONCORDIAM repraesentans*, in: *Acclamationes Votivae ad nuptias Magnorum Parentum*, [Nürnberg] 1652, A3).

178 Sigmund von Birken: *Die JESUS-Gunst und Wechsel-Brunst* [Begräbnis-Lied auf Tobias Ebner], [Nürnberg] 1674, in: ders.: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., Bd. 5 (2009), Teil I, S. 378–380, u. Teil II, S. 329–331.

179 Bei Johannes de la Muse gibt Echo zum Thema der Concordia Auskunft: *Ist Concordia im Lande? [Echo] Amoris bewehrte Bande*, in: *In Nuptias Wigandô-Hagianas, ECHO. Latinóvernacula*, s.l. [ca. 1650], V. 5.

der Zweiheit:[180] Es sind zwei Buchstaben und, getrennt ausgesprochen, auch zwei Laute, aber es sind nicht nur dieselben, sondern sie werden nebeneinanderstehend auch zu einem einzigen Laut. Im dritten Vers wird die eheliche Concordia als Reziprozität dargestellt, in der gegenläufigen Bewegung der Herzensrufe im Raum. Eine solche Dynamik findet sich auch in Strophe 3 im Bild der „wechselflammen", die zugleich die Hitze der Liebe, aber auch das gegenseitige Entzünden und die lodernde Bewegung des Feuers, das größer wird und sich ausbreitet, implizieren.

Die Überblendung von Liebesflammen und -Echo wird später, in einem Epicedium Birkens mit dem Titel *Die Jesus-Gunst und WechselBrunst*, zu einer vertikalen Bewegung:

> Meinen Gott ich herzlich lieb':
> Er liebt mich von herzen wieder.
> Ich empfange, was ich gib'.
> unser flamm loht auf und nieder.
> Liebes kind! vom Himmel hallt:
> Lieber Vatter! gegenschallt.[181]

In diesen vertikalen Gegenbewegungen des Liebesfeuers und des Echo-Liebeshalls wird die Gottesnähe und -liebe des Verstorbenen dargestellt. Das Rufen ist durch die Reziprozität Zeichen der Liebe und Verbundenheit und wird überdies durch eine Sprache der Liebe in der direkten Rede entsprechend aufgeladen.

[D]ie Eintracht so, der Herzen wechselflammen, | wie Seiten auf der Lauten, stimmt zusammen. (3,1f.)

Die Schönheit des Klangs ist eine wesentliche Komponente in der Echo-Liebes-Metaphorologie. Das zeigt sich beispielsweise in einem Gesprächsspiel von Harsdörffer,[182] das das wechselseitige Liebesfeuer ebenfalls in Echo-Form beschreibt

180 Die Verbindung von Herz- und Echo-Motiv findet sich – exzessiv! – am Ende des Jahrhunderts in einem religiösen Kontext wieder, nämlich zur Verbildlichung der Verbindung zwischen Maria und Jesus – und ihrer schmerzhaften Trennung, wobei wieder auf die Begrifflichkeit des ‚Brechens' bzw. das ‚gebrochene' Echo/Herz zurückgegriffen wird: „cor geminus fractus", bzw. als Echo-Spiel: „fractum est – actum est"; Theobald von Konstanz: *Schmertzhaffte Marianische Einöde/ Alwo Die Irrende Polymnia (die Menschliche Seel) durch den Echo oder Widerhall eingelocket/ die zwey liebreicheste zumahlen höchst-betrangte und zugleich leidende Hertzen. Als den leydenden Jesum/ und dessen mitleydende liebste Mutter Mariam singend betrachtet […]*, Konstanz 1698.

181 Birken: *Die JESUS-Gunst und Wechsel-Brunst* [Begräbnis-Lied auf Tobias Ebner], [Nürnberg] 1674, in: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., S. 378.

182 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele III*, Nürnberg 1643, S. 228–235.

und dabei die Lieblichkeit und Sinnlichkeit des Echo-Schalls hervorhebt: „Ach! der angeneme Schall | Der in meinen Sinnen prangt“.[183] Auch in unserem *EHE.-AMA.*-Epithalamium kommen zunehmend solche klanglichen Charakterisierungen der Eintracht ins Spiel. Dabei zielt das Klingen erneut auf die ‚Concordia‘ ab. Das „zusammen [...] stimm[en]“ der Herzen wie „Seiten auf der Lauten“ evoziert einen spezifisch akustischen Eintracht-Begriff: die Harmonie. Lat. *harmonia*, aus griech. *ἁρμονία* (*harmonía*; ‚Verbindung, Bund, passendes Verhältnis, Übereinstimmung, Einklang, Melodie‘), wurde im 16. Jahrhundert ins Deutsche entlehnt, nachdem vereinzelt bereits mhd. *armonīe* (nach mlat. *armonia*) belegt ist. Im 16. und 17. Jahrhundert wird der Begriff vor allem im musikalischen Kontext verwendet und dann allmählich auf andere Kontexte übertragen.[184]

Die Deutung des Echo-Halls als harmonische Übereinstimmung der Gesinnungen tritt in mehreren Hochzeitswerken auf. In einem Epithalamium von Christoph Arnold wird die Treue einer Braut damit beschrieben, dass ihr Widerhall an seinen „Wasserströmen“ halle (die Namen der Brautleute sind Stromer und Haller), worauf dieses Naturbild als Treue und Gehorsam der Braut ausgelegt wird, mit dem Fazit: Sie „hallt nach seinem Sinn“.[185] Etwas paritätischer klingt es in einem Gedicht wiederum von Birken, wo es in der letzten Strophe heißt, die Eheleute möchten „eins deß andern Echo seyn“.[186] Die metaphorische Bedeutung der echonischen ‚Harmonie‘ geht dabei über die Gegenseitigkeit und Eintracht hinaus: Das Zusammenklingen meint eine innere und zugleich übergreifende Übereinstimmung der Gesinnungen.

183 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele III*, Nürnberg 1643, S. 231, Str. 5.

184 Pfeifer u.a. (Hg.): Etymologisches Wörterbuch des Deutschen (1993), digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache, https://www.dwds.de/wb/Harmonie (13.07.2023).

185 Arnold: *Liebes-Hall*, in: *Acclamationes Votivae ad nuptias Magnorum Parentum*, [Nürnberg] 1652, C3v.

186 Sigmund von Birken: *Sjlvius der edle Hirte*, in: Johann Ludwig Faber: *Das verlezte/ benezte und wiederergezte Schäflein: der ansehlichen Hochzeit-Feyer Deß WolEdlen Norischen Hirten Sylvius/ Und der an Stand/ Verstand und Schönheit fürtrefflichsten Schäferin Charitnis/ durch ein Feld-Gedicht gewidmet von dem Pegnesischen Blum-Schäfer Ferrando. Am 25. Weinmonats des 1675. Heil-Jahrs*, s.l. 1675, Biv.

4.2.2 Klangidylle und Friedensbotschaft

Die Gleichstimmung als Metapher der Eintracht[187] ist in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts u.a. deshalb so wirkmächtig,[188] weil sie als Klangmetapher nicht hermetisch ist und auch musiktheoretisch und theologisch in Relation zu einem größeren Ganzen steht. Aus Sicht der Musiktheorie besteht bei irdischer, klingender Musik eine Verbindung mit der kosmischen Universalharmonie.[189] Die mittelalterlich-spekulative Tradition fasste diese Relation noch als eine abstrakte, als ein Analogieverhältnis. Im 17. Jahrhundert wird an dieses Modell der Sphärenharmonie jedoch zunehmend auch die direkt hörbare, irdische Musik angeschlossen, sodass diese nicht mehr nur ein schwaches Abbild, einen Schatten der himmlischen Musik, sondern deren „sinnliche Wahrnehmbarkeit" darstellt.[190] Paradigmatisch für diese neue Auffassung ist die Vorrede von Harsdörffers *Tugendsternen*, die von einer Echo-Personifikation vorgetragen wird. Sie singt darüber, wie die Planeten in „Nöhten die Menschen regiren" und dabei, indem sie ihre „Sinne gewinnen [...], alles erneuen/ und alles erfreuen". Sie würden, so heißt es weiter, „das irdische himmlisch berühren".[191] Die klingende Musik *repräsentiert* nicht nur eine kosmisch-christliche Ordnung,[192] sondern hat eine direkte Verbindung zur Planeten- und Engelsmusik.[193] Die himmlische kann also über die irdische Musik direkten Einfluss auf den Menschen, z.B. auf seine „Tugenden", nehmen.

187 Vgl. u.a. Braun: Concordia discors.

188 Siehe dazu Hans-Georg von Arburg/Sergej Rickenbacher (Hg.): Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften, Würzburg 2012 (Philologie der Kultur 5); und besonders Moosmüller: Von der *himmlischen Harmonie*, v.a. S. 29–44.

189 Hüschen/von Naredi-Rainer: Art. Harmonie; Moosmüller: Von der *himmlischen Harmonie*, v.a. Kap. 3.1: Sphärenharmonie und Weltenmusik im ausgehenden 17. Jahrhundert, S. 36–45; und, spezifisch im Zusammenhang mit dem Echo: Wald: Kanon.

190 Wald: Kanon, S. 67.

191 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. S. [633–670] (Notentext), hier S. 284.

192 Vgl. dazu Engelgrave: *Emblema III. Vox clamantis. Joan. 1,* in: *LUX EVANGELICA sub velum SACRORUM EMBLEMATUM*, s.l. [ca. 1655], S. 33; Engelgrave rezipiert van Leuven, setzt die Formen aber ins Präsens: „Clamat – Amat". Das Emblem ist einzuordnen in die Tradition jesuitisch geprägter Naturbetrachtung, in welcher sich die göttliche Liebe in der Natur äußert; die Gläubigen sehen sich in einen providentiellen Kosmos eingeordnet.

193 Als Hintergrund nützlich: Jan Söffner: Die Harmonie der Sphären und das Fest des Fürsten. Musikalische Mimesis in den Intermedien in Girolamo Bargaglis *La Pellegrina* (1589) und in Emilio del Cavalieres *Rappresentatione di Anima et di Corpo* (1600), in: Kirsten Dickhaut u.a. (Hg.): Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert, Wiesbaden 2009 (Culturae 1), S. 103–125, hier besonders S. 109–120.

Beides repräsentiert zugleich eine moralische Integrität, wie wir bereits am Beispiel der *Tugendsterne* besprochen haben.

Das Echo als Klang- und Schall-Metapher der Eintracht bringt, neben der Reziprozität und Schönheit, stets diese theoretischen Implikationen der musikalischen Harmonie mit sich. Das bedeutet, dass der Echo-Klang ein Signum der Eintracht ist, das auf einen größeren Zusammenhang verweist: auf die Einordnung in die göttliche Schöpfung und den Kosmos, aber auch in soziale und politische Ordnungen. Das Echo repräsentiert dabei den Klang der Harmonie – oder aber sie proklamiert ihn, wie sich etwa in einem Geburtstagsgedicht zeigt, das Ernst Geller 1665 auf Herzog Johann Georg II. von Sachsen gedichtet hat.[194] Schon im Titel *Glükkwündschendes Frühlings-ECHO* kündigt sich das idyllische Klang-Ornat an – auch, weil das Echo inzwischen topisch zur literarisch-idyllischen Jahreszeit gehört. Zunächst wird die Natur und lokale Landschaft als – zum Anlass des Festes – sich selbst schmückend beschrieben: Das Lachen des „Lentzen begläntz[t]“ (1,1f.)[195] die Wälder und Felder; die „Auen betauen/ die Saaten“ (2,1); die Elbe „schäumet ihr Silber“ an den Strand (14,4). Schon in diesen Formulierungen finden sich poetologische Andeutungen, etwa, wenn die Bäume den Wald „bestrikken/ und schmükken“ (2,1f.), oder wenn die Wirkung der Blumen beschrieben wird:

Ihr Pralen bemalen mit Strahlen und Strichen.	E: Rüchen
Sie rüchen anmuhtig/ das machet sie wehrt/	
Weils ihre Gebühre/ die Ziere vermehrt.	E: Ehrt. (10,2–4)

Das Bemalen mit Strahlen und Strichen gemahnt an die bildende Kunst und Dichtung, ebenso wie die „Gebühre“[196] und „Ziere“. Die idyllische Schönheit dient letztlich dem Zweck der Ehre; „Die Landschafft und Wasserfluht feyert“ (14,2) selbst den besungenen Geburtstag. Die „lallende Nimfe“ (3,1) hilft mit klanglichen Mitteln kräftig mit. Dass Echo ein Paradigma für die sich selbst und den Fürsten lobpreisende Schöpfungs-Idylle ist, wird zu Beginn des dialogischen Teils explizit gemacht:

194 Ernst Geller: *Glükkwündschendes Frühlings-Echo/ Auf des Durchlauchtigsten/ Hochgebohrnen Fürsten und Herrn/ HErrn JOhann GEorgen des Andern/ Hertzogen zu Sachsen/ Jülich/ Klev und Berge […] Hocherfreulichen Gebuhrts-Tag/ Den 31. Maii Anno 1665. Untertähnigst fürgestellet Von Ernst Gellern/ Kuhrfürstl. Sächs. Kammer-Secr*, Dresden: Bergen, 1665, das Gedicht)(2f.

195 Ebd.,)(2. – Im Folgenden wird das Gedicht nach Strophe und Vers im Fließtext nachgewiesen.

196 Zur Implikation dieses (auch) poetologischen Begriffs siehe Kap. 4.3.2.

Die Bäume die geben erwündscheten Schaten/	
Sie schikken/ bestrikken/ und schmükken den Wald/	
Da Echo auch wallet/ und hallet/ und schallt.	E: Halt!
[3] Weswegen befiehlest du/ lallende Nimfe/	
Mein Reden zu halten/ mit solchem Unglimpfe?	E: Glimpfe.
[...] Es paaret sich Alles/ und hat sich erhoben/	
Das laben im Leben mit Lieben zu loben.	E. Zu loben.

Echo wird eigentlich als Scharnierstelle zwischen Schöpfungsselbstlob und Fürstenlob charakterisiert, und zwar nicht nur durch die Bekräftigung des „loben[s]“ und dem Hinweis, dem Anlass der Euphorie nachzuspüren (Str. 6), sondern indem sein Wallen und Hallen und Schallen an das bereits poetologische Bestricken und Schmücken der Bäume anknüpft. Echos Ruf führt, als implizit erklingendes Element, die Natur-Poesie in die panegyrische Amplifikation über. Daher rührt vermutlich auch Echos vermeintlich unfreundliche Unterbrechung „Halt!“ (2,4). Sie leitet eine neue, auf das Fürstentum ausgerichtete Form des Lobpreises ein, die indes weiterhin durch die Elemente der Schöpfung ausgeführt wird. Dabei hat die idyllische Soundscape[197] von Lachen, Singen, Vogelgezwitscher, Froschquaken und Hauch eines frischen Frühlingswindes durchaus eine politische Dimension: Es soll Harmonie und Frieden demonstrieren, die im Fürstentum herrschen – und damit die Gleichstimmung der fürstlichen Herrschaft sowohl mit der göttlichen Schöpfung als auch mit den Untertanen.[198] Das hierin besondere symbolische Potential des Echos wird mehrfach bei Athanasius Kircher beschrieben; exemplarisch dafür ist die Passage in der *Epistola dedicatoria* zur *Phonurgia nova* (1673), auf die bereits Fidel Rädle hingewiesen hat. Kircher beschreibt darin das harmonische Verhältnis, die „absoluta concordia“ des Kaisers (und zugleich Widmungsträgers) zu seinen Untertanen als „Ruf und Widerhall der Vollkommenheit“.[199]

197 Der Begriff geht im Wesentlichen zurück auf die Monographie von Raymond Murray Schafer: The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World, 2. Aufl., Rochester 1994 (1. Aufl. 1977); deutsche Ausgabe: ders.: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, Mainz 2010. – Als schneller Überblick über das Konzept, mit dem Hinweis auf weitere Forschung, siehe Jan-Friedrich Missfelder: Rezension zu: Bijsterveld, Karin (Hg.): Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage, Bielefeld 2013, https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-19654 (11.08.2025). Siehe dazu auch das International Research Network ‚Soundscapes in the Early Modern World‘, https://emsoundscapes.co.uk/ (11.08.2025).

198 Vgl. dazu Söffner.

199 Rädle, S. 54; der originale Wortlaut der Stelle ist: „Hi sunt validi virtutum clangores, quêis Mundum reples, quêis admirabili Mentis Tuae sublimitate Echonem in Subditos Tuos resonas CLAMORE | AMORE | [MORE] | ORE | RE. | CLAMORE, Vitae Tuae exemplo sollicitas; AMORIS & benignitatis magnetismo trahis; [...].“ In: Athanasius Kircher: *PHONURGIA NOVA SIVE Conjugium*

Eine demokratischere echonische Proklamation von Harmonie und Frieden findet sich in der Kranz-Episode der im 3. Kapitel besprochenen *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*. Der „Riß“[200] des „entgäntzeten“[201] Dichterkranzes ist darin (auch) ein Sinnbild für den Krieg, der die Kultur und Literatur nachhaltig geschädigt hat.[202] Echo rät mit der Allegorie des Kranzzerteilens und -neubindens zu einer diskursiven Poetik[203] und letztlich zu einer irenischen[204] Kulturpolitik: Im neuen Dichterorden der Nürnberger Bürger und Patrizier soll ein „schöner Krieg“, eine ästhetische und konkordiale Form des Wettbewerbs praktiziert werden – „[e]in Zank | der Sinnen-haabe“,[205] wie es im Blumengedicht (siehe oben, Abb. 7)[206] formuliert wird. Dieses irenische Ideal widerspiegelt sich wiederum in der Soundscape der Ekloge, und zwar permanent, durch Verabsolutierung des Klangsprachlichen. Dass auch hier musikalische Harmonie-Konzepte mit hineinspielen, zeigt sich besonders deutlich in der ersten Echo-Szene der *Fortsetzung*, wenn der neue Orden als „Schäferdantz“ beschrieben wird, der an der Pegnitz Lieder singt; die Aufnahme in die Dichtergesellschaft bedeute, mit dem „Chor der Pegnitzinnen [...] vermängt“ zu werden und deren „Tohn [...] mit der Zeit [...] auch so rein“[207] anstimmen zu können.

Die *Fortsetzung* ist hier keine Ausnahme. In den Werken mit Friedensthematik,[208] die vor und nach dem Ende des Dreißigjährigen Kriegs entstanden, spielen

---

Mechanico-physicum ARTIS & NATURAE PARANYMPHA PHONOSOPHIA Concinnatum; quá UNIVERSA SONORUM NATURA, PROPRIETAS, VIRES effectuúmque prodigiosorum Causae, nová & multiplici experimentorum exhibitione enucleantur [...], Kempten: Dreherr, 1673, a[3]f.; in der 1684 gedruckten deutschen Fassung von Tobias Nißlen (*Neue Hall- und Thon-Kunst*) wurde der Widmungsbrief weggelassen.

200 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 30.

201 Ebd., S. 32.

202 Vgl. dazu meinen Beitrag Leimgruber: Nürnberg 1644/45.

203 Vgl. dazu Kap. 3.3.

204 Differenziert dazu: Kaminski: EX BELLO ARS, S. 318–337. Vgl. auch Stefanie Stockhorst: Ethische Aufrüstung. Zur Konvergenz von Landlebensdichtung und Neustoizismus im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges am Beispiel von J. G. Schottelius' *Lamentatio Germaniae Exspirantis* (1640), in: Euphorion 105 (2011), S. 1–18.

205 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 33.

206 S. 274.

207 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 25.

208 Zur Deutung und Erfahrung von Krieg und Frieden in der Literatur und den Künsten liegt inzwischen viel Forschungsliteratur vor. Exemplarisch seien hier genannt: Dietmar Schubert: „Als die ergrimmte Glutt mein Vaterland verschlungen“. Endzeitvisionen und Friedenshoffnungen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts, in: Joanna Jabłkowska (Hg.): Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur, Łódź 1996, S. 9–16; Ernst Rohmer: Friedenssehnsucht und Landschaftsbeschreibung. Der Realismus des ‚locus amoenus‘ in der Dichtung der Pegnitz-Schäfer um 1650, in: Morgen-Glantz 9 (1999), S. 53–79; der Sammelband von Klaus Garber u.a.

Musik und Klanglichkeit eine zentrale Rolle. Bereits 1642 hatte Zesen eine Ode mit der Bitte um Frieden an Kaiser Ferdinand gerichtet, in welcher der Himmel und die ganze Schöpfung als Sinnbild der Harmonie dargestellt sind. Die Harmonie repräsentiert dabei zeichen- und vorbildhaft den Ruf nach Frieden: „Alle Thäler/ Berg' und Wälder/ | Echo selbsten von Natur/ | Alle Hügel/ Brüch und Felder/ Alle Gründe rufen nur: | Friede/ Fried' in allen Landen | unserm Großen Ferdinanden! | Schaue! wie der Himmel blickt | und sich zu dem Frieden schickt."[209] Vielleicht ist hier, vielleicht auch in der *Fortsetzung* der Ausgangspunkt für die Personifikation des Echos als Friedensbotin. In den Jahren um 1650 entstehen zahlreiche Singspiele und multimediale Aufführungen anlässlich der Friedensfeierlichkeiten, in denen Echo zuverlässig als Verkünderin des Friedens auftritt.[210] Wohl eines der ersten dieser Werke ist der *Friedens Sieg* von Schottelius.[211] Laut dem Titelblatt war das *FreudenSpiel* 1642 in Braunschweig aufgeführt worden;

(Hg.): Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, München 2001 (Der Frieden 1), darin v.a. die Beiträge von Thomas Althaus: Es ist nichts unnatürlicher als der Frieden. Lebensform Krieg und Friedenskunst im 17. Jahrhundert, in: ebd., S. 691–713, und Herbert E. Brekle: Zum Verhältnis von Sprach- und Friedensutopie in der Frühen Neuzeit, in: ebd., S. 923–932, sowie Helmut J. Schneider: Befriedung Gottes und der Schöpfung: zur Funktion der Naturbildlichkeit im Übergang vom Barock zur Aufklärung, in: ebd., S. 725–736; zudem Martin Disselkamp: „Der Pegnitz-Hirten Freuden-Klang". Zu Funktion und Ideologie bukolischer Lieder in ‚pegnesischen' Hochzeitsdichtungen, in: Morgen-Glantz 14 (2004), S. 105–138; Hans-Georg Kemper: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 4/1: Barock-Humanismus: Krisen-Dichtung, Tübingen 2006, Kap. 4 u. 7, S. 130–184 u. 322–352; Kaminski: EX BELLO ARS; Marc Föcking/Claudia Schindler (Hg.): Der Krieg hat kein Loch. Friedenssehnsucht und Kriegsapologie in der Frühen Neuzeit, Heidelberg 2014 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 65); Leimgruber: Nürnberg 1644/45; Seraina Plotke: Irenische Poesie in Johann Klajs *Geburtstag deß Friedens*: Ein programmatisches Figurengedicht, in: Dirk Niefanger/Werner Wilhelm Schnabel (Hg.): Johann Klaj (um 1616–1656). Akteur – Werk – Umfeld, Berlin 2020, S. 609–623.

209 Zesen: *FrühlingsLust, oder Lob- und- Liebes-lieder*, Hamburg 1642, in: Sämtliche Werke I/1, hg. von van Ingen, S. 35–199, hier S. 80, 2. Strophe.

210 Zu dem Thema grundlegend und ausführlich: Paul: Reichsstadt und Schauspiel, S. 235–361; ders.: Singen vor Kulisse(n). Musik und Theater im Nürnberg des 17. Jahrhunderts, in: Morgen-Glantz 14 (2004), S. 159–177; Thomas Röder: Art. Nürnberg, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 2 (1997), Sp. 498–508 (MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, ab 2016: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14237, 18.6.2023); zur frühneuzeitlichen Festkultur im Allgemeinen siehe Kirsten Dickhaut u.a. (Hg.): Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert, Wiesbaden 2009 (Culturae 1).

211 Schottelius: *Neu erfundenes FreudenSpiel genandt Friedens Sieg. In gegenwart vieler Chur-und Fürstlicher, auch anderer Vornehmen Personen, in dem Fürstl. Burg Saal Zu Braunsweig im Jahr 1642 von lauter kleinen Knaben vorgestellet. Auf vielfältiges begehren mit Kupfer Stücken gezieret*, Wolfenbüttel 1648.

1648 wurde es mit informativen Kupferstich-Illustrationen der Aufführung in Wolfenbüttel verlegt. Das Echo tritt darin in einer Szene der „Wald Nimphe Friedeguld“ auf. Friedeguld singt „mit sehr kläglicher Stimme“[212] über ihre Angst und Qual angesichts des anhaltenden Krieges. Zum Abschluss des Refrains wird „jeder Reimschluß hinter dem Vorhang ausgesungen“, sodass ein reimendes und klagendes Echo aus dem Off erklingt: „Ach die Angst- und MarterSee | uns ümringet (drinnen.) Weh O weh!“[213] Danach erfolgt der Auftritt der personifizierten Kriegsqualen: Hunger, Armut, Ungerechtigkeit, Tod. Als diese von Mars abgeführt werden, tritt wieder Friedeguld auf und „ruft der Echo“. Danach gefragt, was „auf die Kriegs-Sach“ folge, bricht Echo in Klagen über den Krieg aus, der nur „Ach“ und „Wüte“ bringe.[214] Im Mittelteil des Dialogs geht es um die Frage, wer das Ende des Krieges herbeiführen könne, und dann schildern beide gemeinsam, welche „Wollust“ es wäre, wieder in Recht und Frieden zu „[l]eben“. Schließlich fordert Friedguld den Frieden auf, nun zu erscheinen, worauf der große Aufzug des personifizierten Friedens beginnt. Die Echo-Instanz vertritt in dem Spiel drei Aspekte: die Kritik am Krieg,[215] die Friedens-Utopie und – im Ansatz – die Botschaft des Friedens; denn ihr Dialog bildet den Doppelpunkt für das Auftreten der Friedenspersonifikation.

Ganz ähnlich ist die Echo-Szene in Birkens *Teutsche[m] Kriegs Ab- und Friedens Einzug* gestaltet.[216] Echo kündigt hier aber nicht den Frieden, sondern Fama an, die ihrerseits den Frieden verkündet. In dem ziemlich spektakulären Spiel, in dem sich Gerechtigkeit und Friede küssen, ein Friedenskranz gegen das Schlangenhaar der Zwietracht auf die Waage gelegt wird, Zweytracht und Eintracht eine Schlägerei anzetteln und der „Teutsche Reuter [...] auf makaronisch“ die Ehre des Degen-Kampfes erläutert, „befragt“ der Schäfer als rhetorischer Antagonist des Soldaten den Gegenhall „von dem Fried“:[217]

212 Ebd., S. 92–95, hier S. 92.

213 Ebd., variierter Refrain der dritten Strophe, S. 94.

214 Ebd., S. 100.

215 Vgl. Barnsdorff: *Neue Gedichte und Lieder*, s.l. 1650, S. 32, wo das Echo verkündet, der Krieg sei schlimmer als die Pest.

216 Sigmund von Birken: *Teutscher Kriegs Ab- und Friedens Einzug/ In etlichen Aufzügen/ bey allhier gehaltenem hochansehnlichen Fürstlichen Amalfischen Freudenmahl/ Schauspielweiß vorgestellt*, Hamburg/Nürnberg 1650. – Siehe zu dem Werk Paul: Reichsstadt und Schauspiel, S. 344–361.

217 Birken: *Teutscher Kriegs Ab- und Friedens Einzug*, Hamburg/Nürnberg 1650, S. 22.

Edle Nymfe/ die ich ehre/
Echo/ mach/ daß ich dich höre!
E. ich höre.
Weist du auch/ der so gar greulich/
von dem Teutschen Krieg/ sag treulich?
E. freylich.
Soll dann nicht einmal auf Erden
ein End am Elend werden?
E. entwerden.
Ach solt ich den Tag bald sehen!
Sag. Ach wär es schon geschehen!
E. geschehen.
Sollen dann die Waffen rosten?
Wer gibt uns den Fried zu kosten?
E. Osten.
Ost und Süd sind nicht alleine
Gibt es dann aus Norden keine?
E. Eine.
Wer hat dann gestillt ihr Toben?
Wo ist er? daß wir ihn loben.
E. Oben.
Aber ist auch so was Süsses
solche Zeitung/ was Gewisses?
E. Wiß es.
Wer ist/ dem ich mich verpflichte/
der mich auch hiervon berichte?
E. Gerüchte.[218]

Echo verkündet hier Neuigkeiten in Sachen Frieden, nämlich dass der Tag, an dem das Elend ende, schon „geschehen" sei, und dass der Friede nun an allen Fronten in allen Himmelsrichtungen erzielt worden sei. Ganz typisch für Echo-Szenen solcher Art ist, dass Echo als Expertin in Sachen Krieg und Frieden angesprochen, sie „von dem Fried" (und nicht zum Verlauf des Krieges) befragt wird. So entsteht narrativ häufig der leichte Widerspruch, dass Echo mit der Friedensbotschaft eine „Neuigkeit" überbringt, die schon erahnt wurde. Echo bestätigt also das Erhoffte, wird dabei allerdings mit Zweifeln konfrontiert: Kann diese „Zeitung" überhaupt wahr, etwas „Gewisses" sein? Das schwer zu Glaubende ist in diesen Szenen ein recht typisches Element; nach einer so langen Epoche des Krieges scheint der Friede schlicht nicht mehr denkbar zu sein. Vielleicht wird er deshalb von mythologischen Personifikationen und unsichtbaren Stimmen wie Echo verkündet, und nicht von menschlichen Figuren. Die Rettung kann nur durch eine höhere Macht, einen Deus ex machina, herbeigeführt, das „Toben" nur durch Gott gestillt werden. Der Frieden hat Wundercharakter und wird daher von idealisierten, übermenschlichen Personifikationen verkündet – deren utopischer Charakter allerdings auch die Furcht vor der Illusion evozieren kann.

Neben der Rolle Echos als Botschafterin suggeriert die „Edle Nymfe" die Naturpersonifikation, die als Teil der Schöpfung dem Frieden zugetan ist. Immer wieder bringen in diesen Friedensfeiern die Natur selbst oder Naturpersonifikationen ihre Freude über den Frieden, der ein Abbild ihrer Ordnung und Idylle darstellt, zum Ausdruck. Wenn Harsdörffer in einer Einleitung zum Gesprächsspiel *Seelewig* schreibt, die Nymphen trügen „ihr gröstes Belieben in der wunderliche[n]

218 Ebd., S. 23.

Zusammenstimmung [...] natürlichen Weltwesens“,[219] so impliziert das neben der naturforschenden eine ethische Komponente, wobei das Spezifikum der Klanglichkeit die kosmische Harmonie sinnlich vorstellbar macht. Dasselbe gilt für die in dieser Zeit wiederholt auftretende liebende Verbindung zwischen Echo und Pan – „Pan liebet den Echo“[220] –, die ebenfalls schon antik bezeugt ist.[221] Zu Beginn der frühneuzeitlichen Antikenrezeption ist sie noch von Longos' Version des gewalttätigen Hirtengottes überlagert, aber Mitte des 17. Jahrhunderts treten Pan und Echo wieder als liebendes Paar auf. Gemeinsam dichtend und singend[222] demonstrieren sie damit die Concordia und Harmonia, die der Schöpfung natürlich inhärent wäre – und die die Menschen auch realiter dringend nötig hätten.

Ein Autor, bei dem Echo als Naturklang des Friedens besonders präsent ist, ist Johann Klaj. Auch bei ihm wird der Friede von Echo verkündigt: „vielleicht ist es der Fried? das Wort war kaum vom Munde/ | da sagts der Fried.“ (30).[223] Zugleich veranstaltet in seinen Schriften die Natur ein eigentliches *Lustfreudiges Friedenfest*,[224] indem sie den Frieden nicht nur verkündet und verbreitet, sondern auch lobt und richtiggehend feiert. Ihre Schönheit, ihr Farben- und Klangschmuck, ihre Frühlingsfrische sind das natürliche Fest-Ornat, welches sich poetisch mit den Glocken, Trompeten-Fanfaren, Salven und Chören der Festakte verbindet.[225] In diese begeisterte Jubelstimmung der ganzen Welt stimmt das Echo mit ein; die „Thäler antworten mit Gegengetümmel!“[226] Dabei ist der Jubel auch

219 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Seelewig*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele IV*, Nürnberg 1644, hg. von Böttcher, S. 20.

220 Ebd., S. 21.

221 So bei Macrobius: *Saturnalia* I,22,7, wie van Ingen: Echo, S. 7, erläutert.

222 Z.B. bei Scherffer: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, Pans Hochzeitsgesang mit anschließendem Echo-Gedicht, S. 512–517; vgl. zu dem Lied Kap. 2.2.1, S. 170–174.

223 Johann Klaj/Sigmund Theophil Staden: *Lustfreudiges Friedenfest*, in: *Geburtstag Deß Friedens/ Oder rein Reimteutsche Vorbildung/ Wie der großmächtigste Kriegs- und Siegs-Fürst MARS auß dem längstbedrängten Teutschland/ seinen Abzug genommen/ mit Trummeln/ Pfeiffen/ Trompeten/ Heerpaucken/ Musqueten- und Stücken-Salven begleitet/ hingegen die mit vielmalhunderttausend feurigen Seuftzen gewüntsche und nunmehr erbetene goldgüldene IRENE mit Zincken/ Posaunen/ Flöten/ Geigen/ Dulcinen/ Orgeln/ Anziehungen der Glocken/ Feyertägen/ Freudenmalen/ Feuerwercken/ Geldaußtheilungen und andern Danckschuldigkeiten begierigst eingeholet und angenommen worden*, Nürnberg: Endter, 1650, S. 15–34, hier S. 30.

224 Beispielhaft etwa in der Passage: „Es blincken/ es flincken/ | es wincken die Sternen/ | lernen von fernen/ | flimmern und hallen/ | schimmern und schallen: | Der Fried erfreut die Welt | und unser Wolckenzelt.“ Klaj/Staden S. Th.: *Geburtstag Deß Friedens*, Nürnberg 1650, *2. Pindarische Ode*, S. 41–45, hier S. 44f.

225 Ebd., S. 27f. u. 32.

226 Klaj/Staden S. Th.: *Schwedisches Fried- und Freudenmal*, in: *IRENE/ das ist/ Vollständige Außbildung Deß zu Nürnberg geschlossenen Friedens 1650. Mit vielen feyrlichen Begengnissen/ Gast-*

eine Ehrbezeugung gegenüber Gott, als Schöpfer der umfassenden Harmonie und Friedensstifter:

> Ost/ Nord/ Sud/ Sud/ Nord/ Ost mit Lispeln sich erheben
> und durch den Friedenwald die Friedenwinde weben/
> die nunmehr einig seyn. – – –
>
> Ehre sey Gott in der machtigen Höhe.
> Widerhall: Prachtigen Höhe.
> Alles auf Erden recht friedlichen stehe.
> Widerhall: schiedlichen gehe.
>
> Alle Welt laß ihr von Hertzen gefallen
> Göttliches/ friedliches/ schiedliches Wallen.[227]

4.3 Kulturelle Identität

Zweimal hat sich die mythische Nymphe Echo in Naturraum verwandelt: Als unglücklich Liebende ist sie bis auf die Knochen abgemagert, ihr Körpersaft ist in die Luft entwichen und ihre Knochen sind zu Stein geworden;[228] als keusche Abweisende ist sie zerstückelt, ihre Glieder sind rings über die Erde zerstreut worden, von wo aus sie alles Klingende nachahmen.[229] Überall, wo Natur ist, kann auch das Echo sein, und umgekehrt findet sich das Echo fast immer im Naturraum. Zunächst ist die Omnipräsenz dabei als archetypische zu fassen; der Naturraum erscheint als abstrakter, arkadisch-utopischer oder aber als schrecklicher, jedoch ebenfalls abstrakt-typisierter Gegenpol. Im Laufe des 17. Jahrhunderts lässt sich, so möchte ich argumentieren, diesbezüglich eine Verschiebung ins Landschaftlich-Reale beobachten. Die Einheit Echos mit *dem* Naturraum wird mit der Zugehörigkeit zu je spezifischen, real fassbaren Landschaftsräumen überblendet. Angesichts der zunehmenden Verwendung des Echomotivs in der Schäferei und weiteren, noch dezidierteren Gelegenheitsdichtungen erscheint dies eigentlich nicht verwunderlich; denn die lokale Verortung eines arkadischen

malen/ Feuerwercken/ Musicen/ und andern denckwirdigen Begebenheiten/ nach Poetischer Reimrichtigkeit/ vorgestellet und mit nohtwendigen Kupferstücken gezieret, Nürnberg: Endter, [1651], S. 32–70, hier S. 54.

227 Ebd., S. 51f.

228 Ovid: *Metamorphosen*. Lateinisch/Deutsch, hg. von Albrecht 1994, die Erzählung von Echo und Narziss im Dritten Buch, V. 339–510, S. 150–161.

229 Longos: *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*. Griechisch-deutsch, hg. von Schönenberger.

Settings war in den deutschen Schäfereien seit Opitz' *Hercinie* üblich geworden. Seit den Schriften von Zesen, Harsdörffer, Klaj und Birken von Anfang und Mitte der 1640er-Jahre gehört auch Echo metonymisch zu dem jeweils bedachten „Revier",[230] zu einer Stadt, einer Dichtergemeinschaft oder einem Fürstentum, das besungen wird. Die Effekte und das symbolische Potential des ‚lokalen Echos' sind damit jedoch noch nicht geklärt und können jeweils nur im Einzelfall in allen Facetten erfasst werden. Gleichwohl lassen sich in verschiedenen Funktionskontexten wiederkehrende Muster feststellen, die im Folgenden die Gliederung vorgeben. Zunächst jedoch soll ein Beispiel in die Thematik einführen.

In einem 1665 erstmals gedruckten Epicedium von Georg Michael Pfefferkorn geht ein Schäfer namens Trauerlieb durch die winterlichen Felder spazieren. Die öden, „Herbst-verfalbten Wälder[]" (1,2)[231] widerspiegeln seine Trauer. Die „Jahres Freuden" (1,3),[232] die lieblichen Jahreszeiten, in denen sich die Schäfer in den Heiden aufgehalten hatten, sind vorbei. Der Fluss erweist sich als „noch betrübter", aus dem bisher nur geahnten, jetzt erst genannten, eigentlichen Grund für die Trauer: „Weil [...] ein Kunstgeübter Längst war fort" (2,1f.). Mit einem lapidaren „fort" mischt sich ein Echo in die Narration ein und initiiert damit ein Gespräch mit dem Schäfer: eine *Echoische[n] Trauer-Ode*.[233]

Das initiale Modellieren der mit dem Anlass verbundenen Stimmung mittels anthropomorpher Naturschilderung ist topisch. Angesichts des Todesfalls im November[234] scheint es naheliegend, die Jahreszeit auf den betrüblichen Anlass hin zu deuten und die Vergänglichkeit und Trostlosigkeit mit der Schilderung der natürlichen Umgebung zu verbildlichen. Auch das Echo tritt auf den Plan, um der Affektspiegelung Wesen und Stimme zu verleihen.[235] Dass und weshalb das nicht überraschend ist, erläutert der Echo-Dialog gleich selbst, indem er darauf hinweist, dass es sich bei der trostlosen Landschaft um Echos natürliches Habitat handle. Auffallend ist dabei das anhaltende Interesse an dieser ansonsten topisch-kurzen Scharnierfunktion. Es bleibt nicht bei der

230 Pfefferkorn: *Echoische Trauer-Ode*, in: Zapf: *Frölige Wiederkunft Der Erlöseten des HERRN*, Weimar 1665, [G4v]–Hv; revidiert und wieder abgedruckt 1667 und 1669, in: Pfefferkorn: *Poetisch-Philologische Fest- und Wochen-Lust*, Altenburg 1669, S. 163–165, hier S. 164. Ich zitiere aus der zweiten Auflage.

231 Ebd., S. 163. Im Folgenden wird die Ode nach Strophe und Vers direkt im Fließtext zitiert.

232 In der ersten Auflage (Pfefferkorn: *Echoische Trauer-Ode*, in: Zapf: *Frölige Wiederkunft Der Erlöseten des HERRN*, Weimar 1665, [G4v]) ist hier von „Jahres Lust" die Rede.

233 Zit. nach ebd.; in der zweiten Auflage fehlt das Epitheton *Trauer-*.

234 Beim Verstorbenen handelt es sich um den Weimarer Hofmedikus Martin Gebler. Die Leichenpredigt nennt als Todesdatum den 22. November 1663.

235 Vgl. dazu ausführlich Kap. 2.1.

einen Frage, wer sich denn an diesem „Ort der ganz verödet“ (2,5) zu Wort melde; die Verortung Echos in der natürlichen Umgebung bleibt über mehrere Verse hin präsent, ja scheint gar eigentliches Gesprächsthema zu sein:

[2.] Auch die Ilm war noch betrübter
Weil bei ihr ein Kunstgeübter
Längst war fort Echo fort
Wie? sprach Traurlieb/ wer nachredet
An dem Ort der ganz verödet
Meine Wort? Echo. Ort[236]
[3.] Oder Echo! Kind der Stimme
Bistu in des Thales Krümme
Izt alhier? Ech. hier
Drüm zu sagen sey geflissen
Wie viel Geister neulich liessen
Dies Revier Ech. vier
[4.] Ach! ihr drüm betrübten Strände
Weil der Tod die Würgers-Hände
an euch schlägt Ech. legt. [...]

Diese mittlere Gedicht-Passage ist geprägt von räumlichen (und teilweise zeitlichen) Situierungen. Der Schäfer Trauerlieb benennt in jeder Halbstrophe von neuem das räumliche Setting: „An dem Ort der ganz verödet – in des Thales Krümme Izt alhier? – Dies Revier – ihr drüm betrübten Strände“, und auch Echos Antworten bestehen vor allem aus Raumbezeichnungen oder räumlichen Deiktika: „fort – Ort – hier“. In erster Linie geht es dabei um die Zugehörigkeit Echos zu diesem Raum. Echo selbst erwirkt diesen Gesprächsverlauf, indem es, statt seine topische Anwesenheit am „Ort der ganz verödet“ knapp zu bestätigen, auf dem Thema insistiert: Die Frage, wer hier mit dem Schäfer (oder der Erzählinstanz) spreche („wer nachredet [...] Meine Wort?“ 2,4–6), bleibt in der ersten Auflage noch ohne Antwort; in der zweiten beantwortet sie das Echo mit „Ort“. Diese kleine Ergänzung spitzt zu, was im weiteren Verlauf des Dialogs schon angelegt ist: Echo ist eine Metonymie dieses Ortes. Trauerliebs prompte Rückspiegelung „Oder Echo!“ bestätigt diese Lesart.

Die Passage erinnert unweigerlich an die pointierte Formel „Diß Ort“, auf die Opitz den ersten Vers aus Castellios *Juliana*-Echo-Gedicht („Diß trawrig und verborgen ort“) zusammengezogen hatte[237] und die später etwa bei Birken und Schirmer wieder auftaucht.[238] Doch was dort der mythisch geprägte, raumzeitlich entkop-

236 Diese Echo-Antwort erscheint erst in der Überarbeitung der zweiten Auflage, siehe Anm. 230.
237 Siehe Kap. 1.2.
238 Besprochen in Kap. 2.4.1 u. 2.4.3, S. 209f. u. 226f.

pelte Echo-Locus war, wird hier landschaftlich spezifiziert, und das nicht ohne Ursache: Die Ortszugehörigkeit sei, so heißt es in der dritten Strophe, der Grund dafür, weshalb das Echo über „des Thales Krümme“ Auskunft geben solle: „**Drüm** zu sagen sey geflissen [...]“ (3,4).[239] Statt einer archetypischen Naturmetonymie ist Echo die Stimme dieser ganz bestimmten Landschaft – in Überblendung von mythischer Echo-Totenklage, dem Dichter-Schäfer Traurlieb („Meine Wort“) und dem klagenden Naturraum, der dezidiert im „hier“ und „Izt“ (3,3) situiert ist: in den „Ilmen Feldern“ (1,1), dem Gebiet um die Ilm, einem Nebenfluss der Saale. Noch genauer wird die geographische Situierung durch „des Thales Krümme“ (3,2), welche auf den nicht unbedeutenden Wirkungsort des Verstorbenen anspielt: auf Weimar, die Haupt- und Residenzstadt des Herzogtums Sachsen-Weimar. Der Verstorbene, der hier beklagt wird, ist Martin Gebler, der seit 1624[240] als Hof- und Leibmedikus Wilhelms IV. von Sachsen-Weimar tätig war. Die „Heiden“ und „Strände“ (1,5 u. 4,1) um Weimar, dem langjährigen Wirkungsort Geblers, sind es also, durch die der Schäfer Trauerlieb wandelt und als deren Stimme das Echo hervortritt. Inwiefern Echo für diesen politischen und poetischen Raum eine kulturelle Identität verkörpert, darauf wird noch zurückzukommen sein.

4.3.1 Echo „dieser Gräntz’“: Landschafts-Metonymie

Eine häufig genannte ‚Wohnstätte‘ Echos ist das südöstlich von Bonn, bei den Städten Königswinter und Bad Honnef gelegene Siebengebirge.[241] Das aus mehr als 50 Bergen und Anhöhen bestehende Mittelgebirge weist, offenbar noch mehr als andere Gebirgsgegenden, topographische Besonderheiten auf, die die Echo-Bildung zu begünstigen scheinen. Zumindest wurde die Gegend wiederholt mit dem Echo assoziiert, was sich in einigen Sagen nachvollziehen lässt,[242] die, ver-

239 Hervorhebung D.L.

240 Nach der Schlacht bei Stadtlohn, wo er den verletzten Herzog Wilhelm IV. von Sachsen-Weimar erstmals behandelt hatte.

241 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 186–189; Cocay: *Teutscher Labyrinth*, Köln 1650, S. 67–69, und weitere, schon im 16. Jahrhundert: Kinner: *ECHO CERVIMONTANA. De cruce domini nostri Jhesu Christi ac verae ipsius ecclesiae*, s.l. [1595].

242 Vgl. dazu Karl Simrock: Rheinsagen aus dem Munde des Volkes und deutscher Dichter, für Schule, Haus und Wanderschaft, Bonn 1837; August Antz: Rheinlandsagen für Jugend und Volk, Bonn 1961; Helmut Fischer: Sagen des Westerwaldes, Montabaur 1987; Daniela Wiechern: Sagen rund um den Drachenfels, in: Rheinreise 2002. Der Drachenfels als romantisches Reiseziel, Band zur Ausstellung „The castle crag ... – Der Drachenfels als romantisches Reiseziel“ vom 14. April bis 13. Okt. 2002 im Siebengebirgsmuseum u. auf Schloss Drachenburg in Königswinter, Bonn 2002, S. 66–73.

gleichbar mit den Spukgeschichten über Rübezahl im Riesengebirge,[243] bis heute nachwirken. Der Königswinterer Stadt-Anzeiger erschien 1866–1999 unter dem Namen *Echo des Siebengebirges*, und der örtliche Naturpark-Verein nennt seine Zeitschrift weiterhin *Naturpark-Echo*. Die Echo-Topographie bildet offenbar eine Komponente des Selbstverständnisses der Region als besonderen ‚Naturort'.[244]

Ein barockes Beispiel eines Echos aus dem Siebengebirge zeigt sich in Enoch Hanmanns Erweiterung der Opitzschen Poetik, für die Hanmann ein Echo-Gedicht „auff den Ort [...]/ wo sich der Rhein bey den 7 hohen Bergen welche man auff viel Meylen sehen kan/ herumb schlinget", verfasste.[245] Dass die regionale Topographie als identitätsstiftend verstanden wird, erweist sich schon in den anthropomorphen Schilderungen des Gedichteingangs: Der Drachenfels ragt „stoltz" in die Höhe; die Berge werden als herunterschauende „Brüder" bezeichnet; und in ihrer „tieffe[n] Grufft" fließt „unser Teutscher Rhein".[246] Sodann kommen die Sagen des Ortes ins Spiel, die Gespenster, von denen man erzählt, sie hausten auf der Wolkenburg. Mit der Betonung, diese Geschichten aber nicht zu glauben, provoziert das Ich den Auftritt Echos. Auf dessen ‚Einmischen' hin fragt das Ich, was für eine Stimme es höre: ob hier ein Geist bzw. „der jenige Geist" spreche, der „hie herumb soll seyn".[247] Das Echo bestätigt, doch das Ich bleibt skeptisch und schickt die unsichtbare Stimme zur Hölle.[248] Die Fragen nach der Identität thematisieren gleichwohl, trotz dieser skeptischen Haltung, die legendäre lokale Zugehörigkeit der Echo-Stimme. Das sprechende Echo schwankt hier zwischen Einbildung

243 Berggeist Rübezahl, die wohl bekannteste Sagenfigur des Riesengebirges (und auch anderer Gegenden), erscheint in den Geschichten den Berggängern immer wieder als Echo. Rübezahl sei, so heißt es, von einem mächtigeren Geist in dieses Gebirge verbannt worden und sei seither dazu verdammt (vergleichbar mit der von Juno bestraften Nymphe Echo), bis in alle Ewigkeit jeden Laut zu erwidern; oder sein Hohngelächter wird durch das Echo tausendfach verstärkt. Vgl. z.B. die Sammlung G. Deutschmann: *Rübezahls-Schwänke*, Prag 1861, S. 162–164 u. 42. Zu Rübezahl in barocker Zeit siehe Johannes Praetorius: *Daemonologia Rubinzalii*, Leipzig 1662, mit diversen Nachfolgewerken; vielen Dank an Bernd Roling für diesen Hinweis.

244 Vgl. auch den Titel des Bändleins von Josef Ruland: Echo tönt von sieben Bergen. Das Siebengebirge – ein Intermezzo europäischer Geistesgeschichte in Dichtung und Prosa, Boppard am Rhein 1970. Das Buch befasst sich nicht mit dem Echo-Motiv, sondern ist eine Art literarisches Echo, eine Sammlung von Stimmen, die über Jahrhunderte hinweg die mythische und kulturelle Bedeutung des Siebengebirges besungen oder beschrieben haben.

245 Hanmann/Opitz: *Jetzt seh' ich Drachenfels*, in: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 186–189; übernommen bei Cocay: *Ein artiger Widerschall oder Echo auß den sieben Bergen,* in: *Teutscher Labyrinth*, Köln 1650, S. 67–69, hier S. 67. Das Gedicht ist ganz abgedruckt in meinem Kap. 2.2.1, S. 167.

246 Hanmann/Opitz: *PROSODIA GERMANICA*, Frankfurt a.M. 1645, S. 187f.

247 Ebd., S. 189.

248 Vgl. meine Interpretation des Gedichts als Beispiel, wie die Autorität Echos in eine rhetorische Selbstermächtigung des Ich verkehrt wird, in Kap. 2.2.1, S. 166–170.

und Geschichtsbildung. Die Zurückweisung durch das Ich kann den Echo-Geist nur temporär zur Hölle schicken; aus dem regionalen Gedächtnis wird er schon bald wieder auferstehen und vielleicht der Wahrnehmung des nächsten einsam wandelnden Subjekts einen Streich spielen.

Eine besonders zentrale Rolle für die regionale Identifikation spielt die naturmetonymische Echo-Nymphe. Nymphen treten generell häufig als Naturpersonifikationen und -bewohnerinnen auf, nicht erst im 17. Jahrhundert.[249] Nun jedoch werden sie, wie die amoene Naturschilderung generell, vermehrt in lokalen Gefilden verankert.[250] Besonders in den Flüssen, aber auch in Gebirgen und Wäldern wimmelt es nur so von beseelenden Najaden, Dryaden und Oreaden, die gleichsam mit den Elementen verschmelzen.[251] Die Funktionen ihres Auftretens sind vielfältig; häufig scheint es sich um eine Mischung aus Mythifizierung, Idyllisierung und Ästhetisierung zu handeln. So etwa in einem Hochzeitsgedicht von Heinrich Mühlpfort von 1681, in dem die Nymphen der Flüsse Zacken und Bober adressiert werden.[252] Als Bewohnerinnen der „Zackes-Fluthen“ und „Berg-Einwohnerinnen“ des schlesischen Riesengebirges – und daher regionale „Schwestern“ der Braut – sollen sie das Fest mit dem Frühling schmücken, den Tisch decken und Saitenspiel erklingen lassen, sprich, als Repräsentantinnen der spezifisch situierten Idylle kunstvolles Ornat für Fest und Gedicht sein.[253]

Aus solchen Nymphengruppen, die ab den 1630er-Jahren die hiesigen Gefilde bukolisch charakterisieren, tritt Echo immer häufiger als spezifische Personifikation hervor. Sie ist deshalb eine beliebte Repräsentantin regionaler Landschaft, weil sie Dichtung, Mythos und Natur mit realen Orten verschränkt. Gegenüber den anderen Nymphen scheint sie deshalb überlegen, weil sie, in der Literatur, verbalsprachlich agieren kann. Das wiederum macht sie einerseits zur idealen Dichtung und andererseits, als Metonymie einer realen, historischen Landschaft, zu einer Art kulturellem Gedächtnis. Sie tritt nicht nur als Sagenmotiv, sondern auch selbst Geschichten erzählend in Szene. So beteiligt sie sich an der Inszenierung einer

249 Siehe dazu bspw. den Sammelband Karl A. E. Enenkel/Anita Traninger (Hg.): The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 54).

250 Dazu insb. Garber: Nachwort; Schilling; Tschopp; Leimgruber: Discursive Sisters.

251 Siehe dazu meinen Beitrag: Discursive Sisters, zu den „Elemental Nymphs“ S. 268–275.

252 Mühlpfort: *Hochzeit-Gedichte. Auf Hn. B. H. d. R. in H. u. I. A. CG. Hochzeit/ den 22. Aprill 1681*, in: *Teutsche Gedichte*, Breslau/Frankfurt a.M. 1686, S. 155–157. Die Hochzeit könnte in Hirschberg stattgefunden haben.

253 Echo, die mit den Nymphen *oft bey stillen Nächten wäscht*, also ‚quatscht‘, hat hier keine besondere Funktion, ebd., S. 155.

regionalen oder auch nationalen[254] Identität, die sich mittels Geschichte(n) definiert.[255]

Zwei Beispiele dafür finden sich in Johann Helwigs Prosaekloge *Die Nymphe Noris* (1650),[256] einer ideellen Fortsetzung der wenige Jahre zuvor verfassten Gründungsschriften des Nürnberger Dichterordens.[257] Der Titel nimmt Bezug auf Opitz' Schäferei *Nymphe Hercinie*, deren Mittelteil ihrerseits die „deutschen Wälder"[258] inszenierte. Helwigs Text versteht sich, wie bereits seine Vorgänger,[259] stark als geschichtsvergewissernd.[260] Das zeigt sich schon in den Ankündigungen auf dem Titelblatt und in der Vorrede, wo es mehrmals heißt, in die Handlung würden neben Gedichten und Rätseln „etliche warhafte Geschichte" integriert. Die Rede ist zudem von „allerley Erinnerungen und Lehren", welche die Literatur beförderten, oder von „Geschlechtern, Gebauen" und „Begebenheiten" der „Regimentsform", die sich zugetragen hätten. Auch Muttersprache und Vaterland sol-

254 Siehe Anm. 256.

255 Zu einem vergleichbaren Fall, Johann Bödikers *Nymphe Mycale*, siehe Andreas Keller: Nymphe und Schäfer in Grotte und Bibliothek. Die epistemische Allianz aus Natur und Geist am Beispiel Johann Bödikers *Nymphe Mycale*, in: Walter Delabar/Helga Meise (Hg.): Liebe als Metapher. Eine Studie in elf Teilen, Frankfurt a.M. 2013, S. 77–103.

256 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650.

257 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber; Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber.

258 Peter Michelsen: „Sieh, das Gute liegt so nah". Über Martin Opitz' *Schäfferey von der Nimfen Hercinie*, in: Wilhelm Kühlmann/Wolf-Dieter Müller-Jahncke (Hg.): Iliaster. Literatur und Naturkunde in der frühen Neuzeit. Festgabe für Joachim Telle zum 60. Geburtstag, Heidelberg 1999, S. 191–200, hier S. 196.

259 Besonders die *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* mit ihren *Helden Lob-Gedächtnisse[n]*.

260 Vgl. dazu Max Reinhart: Historical, Poetic and Ideal Representation in Helwig's Prose Eclogue *Die Nymphe Noris*, in: Lynne Tatlock (Hg.): Konstruktion. Untersuchungen zum deutschen Roman der frühen Neuzeit (zugleich: Daphnis 19.1 [1990]), S. 41–66; ders.: Ein treuer Sammler seines Vaterlands. Patriotisches Gedenken in Johann Helwigs Epitaphiensammlung *Sacrarium bonae memoriae Noribergensium consecratum*, in: Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber, hg. von Axel E. Walter, Amsterdam u.a. 2005, 733–757; Hartmut Riemenschneider: Sprachpatriotismus. Nationale Aspekte in der literarischen Kultur des deutschen Barock, in: Helmut Scheuer (Hg.): Dichter und ihre Nation, Frankfurt a.M. 1993, S. 38–52. Siehe auch Wilhelm Kühlmann: Geschichte als Gegenwart. Formen der politischen Reflexion im deutschen „Tacitismus" des 17. Jahrhunderts, in: ders./Walter Ernst Schäfer (Hg.): Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscherosch. Gesammelte Studien, Tübingen 2001, S. 41–60; ders.: Moscherosch und die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts – Aspekte des barocken Kulturpatriotismus, in: ders./Walter Ernst Schäfer (Hg.): Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscherosch. Gesammelte Studien, Tübingen 2001, S. 161–174; sowie Markus Hien: Natur und Nation. Zur literarischen Karriere einer Fiktion in der deutschen Aufklärung, in: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 25 (2013), S. 219–246.

len in ihrer „Landsart“ beschrieben werden; der Text habe ihr „rühmliche[s] Andenken“ zu wahren.[261] Was das Echo betrifft, realisiert er dies einmal in einem real angelehnten und einmal in einem fiktiven Setting.

Der real inspirierte Echo-Ort findet sich bei einem herrschaftlichen Landsitz, zu dem die Dichter-Hirten sich spazierend hinbegeben. Das Anwesen des „Junckherrn Jacob Im Hof“ (107),[262] das, mehrfach umgebaut, heute noch als Zeltnerschloss erhalten ist, liegt auf einer Insel in einem Teich. Als die Hirten ihren Durst stillen, wirft der Teich ein mehrfaches Echo von Hundegebell zurück, was zum Anlass genommen wird, zu berichten, was man sich über diesen Ort erzählt: „und solle dieses Orts vor Jahren/ dem nachmal eingenommenen Bericht nach/ eine neunfache Echo oder Wiederfallender Schall gewesen seyn“ (109). Zwar klingt das zunächst eher legendenhaft, doch impliziert die Marginalie „*Der* Echo bey dem Gleißhammer“ mit dem bestimmten Artikel ein bekanntes, mit dem Ort verbundenes akustisches Phänomen – oder zumindest eine bekannte Sage, die das behauptet. Wie der Name andeutet, wurde auf dem Herrensitz seit dem Mittelalter ein Hammerwerk betrieben;[263] echoartige akustische Erfahrungen sind also an diesem Weiher durchaus naheliegend. Montano singt probehalber „mit heller Stimme“ einige „Reymen“, um das Echo anzulocken:

> Mont. Echo! Deine Wohnungsöde mir gefället.
> Echo. Dir gefället; hie nicht fehlet.
> Drum ich mich zu dir gesellet.
> E. mir gefellet; mich bestehlet. (110)

Das Echo bestätigt sogleich, dass es „hie nicht fehlet“, also weder versagt, noch abwesend ist – wenn es auch statt neun, wie in der Sage, nur acht Silben widerhallen lässt. Die Hirten erfahren die Sage quasi an der eigenen Haut – bzw. mit eigenen Ohren. Gleichzeitig wird im Dialog die lokale Zugehörigkeit Echos besprochen, worauf es schließlich auch zur Gegend Auskunft gibt: „Gibt es auch *hier* Ehrenabschneider? | E. Mehr gescheider; Ehrenneider“ (110). Im Weiteren wird vor allem moralisiert, wobei Echo auf eine zuvor von einem Fischer erzählte Sage Bezug nimmt (108f.), nach welcher im See einst ein betrunkener Fischer ertrunken war. Wie in der Vorrede angekündigt, werden „Erinnerungen und Lehren“ miteinander verknüpft; aus der Geschichte wird die moralische Essenz gezogen. Das Echo tritt dabei als klingender und sprechender Ort in Erscheinung, an dem

261 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, insgesamt dreimal in dieser Formulierung, in der Vorrede, S. [4], und, fast identisch, S. [3] und auf dem Titelblatt.
262 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650. Hier und im Folgenden wird die Passage nach Seitenzahlen direkt im Fließtext nachgewiesen.
263 Vgl. http://www.herrensitze.com/gleisshammer-i.html (13.07.2023).

Identität in der Verschränkung von Vergangenem und – zeitlich und räumlich – Gegenwärtigem erlebt werden kann.

Neben solcher real inspirierten Inszenierung von Geschichtlichkeit greift Helwigs Text auf rein fiktive, literarische Erinnerungs-Topographien zurück. Als Höhepunkt des Spaziergangs im ersten Textteil und letztlich Kernmotiv der gesamten Schäferei gelangen die Hirten zum Tempel der Erinnerung, welcher der Nymphe Noris geweiht ist.[264] Auch hier soll Geschichte abgebildet werden, zum einen architektonisch, zum anderen vegetativ-landschaftlich. Die Anlage ist durchzogen von natürlichen Elementen, etwa von Zedern, Oliven- und Lorbeerbäumen oder Brunnen, die aus auf Weltkugeln stehenden Lämmern Wasser sprudeln lassen. Bevor die Hirten den Tempel erreichen, haben sie jedoch eine gleichsam verzückende und erschütternde Erscheinung. Sie erblicken, „im Gehöltze auf einer schönen grünen Wiesen/ durch welche ein Crystallhelles Bächlein rießlete“ (22), zwei wunderschöne Nymphen. Auch diese sind Repräsentantinnen der Landschaft, wie es ihr Schönheitslob insinuiert, dessen Naturvergleiche und Metaphern auf eine Mischung von Vegetation und Bodenschätzen zurückgreifen. Ihre Brüste werden, vergleichbar der Pan-Allegorisierung,[265] mit einer Welt- und Orakelkugel verglichen: „als zwey Weltkügelein/ darinnen zu beschauen/ ob auch dergleichen Schönheiten im Himmel und auf Erden anzutreffen wären“ (23). Die Nymphen sind auf der Suche nach den Schäfern, denen sie sich später als Botinnen der Nymphe Noris, einer „eine[n] mächtige[n] Vorsteherin dieser Landsart“, vorstellen werden. Weil die Hirten „dieses Orts Einheimische“ (25) seien, erweise ihnen Noris die Gnade, „eures lieben Vatterlandes grösste Herrlichkeit“, den Tempel zu sehen.

Zunächst jedoch, beim ersten Anblick der Nymphen, verbergen sich die Schäfer flugs „hinter das Gesträusicht“, um die „seltzame[] Begengniß“ zu beobachten: das „erlustiren“ der Nymphen mit einem „Liedlein“, einem Lob an die „Weltberühmte Stadt [...] Neronsburg“. Die erste Nymphe, Alithea, singt einige „Gesätzlein/ derer die Dorila/ als ein Echo/ etwas leiser nachgeschallet“ (23f.) und damit jeweils die Strophe abschließt. Das Echo hat hier eine panegyrische Funktion. Es widerspiegelt klingend die Schönheit der Stadt und soll die klangräumliche Verbreitung ihres Lobs suggerieren. In der letzten Strophe wird das Lob wieder mit einer Vegetationsmetapher verknüpft: „Nun dein [Nürnbergs] Ruhm grunend im Nachvolk bekleibe [‚soll anhaften, gedeihen, Wurzeln schlagen‘][266] | Dor. Ewig

264 Der Tempel ist auf dem Titelkupfer abgebildet; Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650.
265 Siehe dazu die Pan-Illustration bei Athanasius Kircher: *Oedipus Aegyptiacus*, Rom 1652–1654, Bd. II, S. 204.
266 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, Neubearbeitung (A–F), s.v. *[1]bekleiben*, Bd. 4, Sp. 886.

bleibe“ (24). Die Prosperitätsmetapher (Nürnberg ‚grünt‘)[267] wird mit dem (Nach-) Ruhm verknüpft, zu einem paradoxen ‚ewigen Grün‘, das die anhaltende Bedeutung der Stadt proklamieren soll. In der paradoxen Metapher des ‚ewigen Grün‘ proklamiert das Lied die anhaltende Bedeutung der Stadt. Am Tempel der Erinnerung wird klar, dass das Vegetative aber auch die Gegenwart mit der Vergangenheit verbindet – genau wie Echo in der klanglich-gegenwärtigen Manifestation des kulturellen Gedächtnisses.

Die geschichtlich-kulturelle Bedeutung von landschaftlicher Echo-Topographie zeigt sich auch in real erlebbaren, jedoch künstlich erzeugten Echo-Stätten. Ein Beispiel dafür erläutert Athanasius Kircher in seiner *Musurgia universalis*: das berühmte Grabmal von Caecilia Metella Cretica,[268] das heute noch zu besichtigen ist. Kircher referiert eine Sage aus Jean-Jacques Boissards *Romanae Urbis Topographiae* über das „Wunder-Echo“,[269] wie es in Hirschs Übersetzung heißt, beim Grabmal an der Via Appia Antica südöstlich von Rom. Er selbst sei zwar auf der Suche nach dem Echo nicht fündig geworden, aber Boissard habe berichtet, „unden am Hügel/ worauf der Thurn gebauet“ sei, könne ein „gantz articulatè und verstandig“ Echo vernommen werden. Er habe „den ersten Vers aus dem Virgilio Aeneidos hergesprochen“ und „ihn 8. mal gar eigentlich wiederholen gehört, und confusè noch etlich mal“.[270] Wie das Echo zustande kommt, erklärt Kircher nicht, aber er weist auf seine Funktion hin, die Totenklage zu vermehren. Im Beschrieb der Topographie transformiert sich die ursprünglich kultische Stätte allerdings zu einem Monument von allgemeinerer kultureller Bedeutung. Diese erhält die Grabstätte auch aufgrund ihrer Zwischenstellung des „Wunder-Echo[s]“ zwischen künstlicher und natürlicher Machart. Denn im Unterschied zu anderer Memorialarchitektur ist das Echo-Grab insofern ein „Natur-Kunstwerck“,[271] als das Echo-Phänomen als solches immer ein natürliches bleibt. Die Stätte verbindet damit das Historische mit den Natürlich-Ursprünglichen und dem Numinosen.

Die Frage, was künstliche Echo-Architektur zu inszenieren vermag, führt uns nun noch einmal zurück nach Weimar, zur Wirkstätte unseres verstorbenen Hofmedikus’ Martin Gebler, dem Bedachten des oben zitierten Weimarer Epice-

267 Vgl. dazu auch die Pan-Höhlen-Episode in Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 41–63.

268 Berühmt ist es, weil es sich im Hintergrund des bekannten Bildes *Goethe in der Campagna* (1787) von Johann Heinrich Wilhelm Tischbein befindet.

269 Kircher/Hirsch: *Musurgia universalis*, Schwäbisch Hall 1662, hg. von Melanie Wald, S. 210–212.

270 Ebd., S. 211.

271 Ebd.

diums.[272] Hier hatte nämlich Herzog Wilhelm IV. in den 1650er-Jahren mit dem Wiederaufbau des Residenzschlosses begonnen, das 1618 durch einen Brand zur Hälfte zerstört worden war und dessen Neubaupläne kriegsbedingt zurückgestellt werden mussten. Die 1657/58 neu errichtete Kuppel der Hofkapelle exemplifiziert, wie architektonisch-akustisch die Verbindung des Fürstentums mit dem Himmel sinnfällig gemacht wurde: Die sogenannte Himmelsburg erhielt einen Deckendurchbruch, mit einer umlaufenden Galerie und einer Kuppel darüber. In dieser zweiten ‚Cappelle' über der Kirche war eine zweite Orgel eingebaut, die „als diesseitige Vertreterin der jenseitigen, göttlichen Engelsmusik" an der „Schnittstelle zwischen Himmel und Erde"[273] das Gotteslob verkündete. Durch schnelles Zuziehen der Decke konnte dabei ein Echo-, durch schnelles Öffnen ein Crescendo-Effekt erzielt werden. Und auch der zweite der „beiden symbolhaft wichtigsten Räume" des Residenzschlosses, der Festsaal als „Symbolraum der Herrschaft",[274] hatte nicht nur eine neue Kuppel erhalten, von der aus ebenfalls musiziert werden konnte, sondern auch einen Schacht nach unten, der ebenfalls hörbare Repräsentations-Möglichkeiten bot.

Diese entschieden akustisch designte Architektur demonstriert die politische Macht und zugleich religiöse Legitimation des Herzogtums. Die echonische Klage über den verstorbenen Hofmedikus passt in diese Soundscape. Martin Gebler hatte, so lassen es die historischen Quellen erschließen, nicht nur mehrere Herzogs- und Fürstenfamilien als Arzt behandelt, sondern er war auch gesellschaftlich in diesen Schichten verkehrt.[275] Die kollektive Klage der Weimarer Klanglandschaft hat also ihre soziale und politische Grundlage in seiner Nähe zum Herzogtum. Doch sein Epicedium insinuiert, dass das Echo in Weimar nicht nur machtpolitisch funktionalisiert wurde. Es verkörperte auch eine besondere Art der kulturellen Identität, ein poetisches Selbstverständnis, das in Weimar seit Beginn der 1650er-Jahre einen hohen Stellenwert hatte.

Dass der verstorbene Gebler sich selbst dichterisch hervorgetan hätte, ist nicht belegt, kann aber vermutet werden. Er wird in mehreren Schriften als

272 S. 384f.

273 Buchstab, S. 53.

274 Ebd., S. 52.

275 So ist beispielsweise im Tagebuch des Fürsten Christian II. von Anhalt-Bernburg überliefert, dieser habe am 13. Juni 1636 der zweiten Hochzeitsfeier von Martin Geblers einen Besuch abgestattet. Der Leichenpredigt auf Geblers Tochter lässt sich entnehmen, diese sei „auf Gnädigen Willen und Raht" Anna Sophias von Anhalt, der Schwester Ludwigs I. von Anhalt-Köthen, nach Rudolstadt in die „berühmte Mägdlein-Schule" geschickt worden – gemeint ist vermutlich eine Bildungseinrichtung der Tugendlichen Gesellschaft, dem 1619 gegründeten weiblichen Gegenstück der von Ludwig begründeten Fruchtbringenden Gesellschaft. Christian Chemnitz: *Verum Christianorum Gaudium! Oder Christliche Leichpredigt*, Jena 1661, S. 477 u. 493.

„Vest- und Hochgelahrt[]“[276] bezeichnet, und das Epicedium inszeniert ihn als „Kunstgeübte[n]“ (2,2),[277] womit vermutlich nicht nur die Heilkunst gemeint ist. Zumindest suggeriert dies die pastorale Dichter-Metaphorik, die über den ganzen Text hin bestimmend bleibt. Als Trauerkollektiv wird ein betrübtes „Schäffer-Volk“ (1,5) genannt, für welches das Dichter-Alias Trauerlieb stellvertretend den kürzlich Verstorbenen beklagt. Im Epicedium ist zudem nicht nur von *einem* verstorbenen Kunstgeübten die Rede, sondern Echo weist gleich auf „vier“ verstorbene „Geister“ hin, die „neulich liessen | Dies Revier“ (3,5f.). Die Tatsache, dass drei dieser „Geister“ in einem eigentlich gar nicht für sie bestimmen Epicedium zur Erwähnung kommen, lässt mutmaßen, dass es sich um sehr angesehene Persönlichkeiten handeln muss. Tatsächlich war 1662 niemand Geringeres als Herzog Wilhelm IV. selbst, der seit 1651 Oberhaupt der Fruchtbringenden Gesellschaft gewesen war, verstorben. Und nach Gebler, aber noch vor Erscheinen von dessen Leichenpredigt, verstarb 1664 auch die Herzogin Eleonore Dorothea von Sachsen-Weimar. Mit der dritten Person ist vielleicht – zeitlich aber weniger naheliegend – der 1656 mit 16 Jahren verstorbene herzogliche Sohn Friedrich gemeint ist, der ebenfalls Mitglied der Fruchtbringer war und mit unzähligen literarischen Gedenkschriften bedacht wurde. Und auch der Verfasser des Epicediums, Georg Michael Pfefferkorn, der als kaum 20-jähriger sich bereits als kaiserlichen Poeten bezeichnet,[278] reiht sich durch die Schlussvolte des Gedichts ins geistige Erbe der verstorbenen „Kunstgeübte[n]“ ein: „Ehr wird ihm [Gebler] ewig blühen | So lang sich die Geister mühen | Üm die Ehr“ (7,4–6).

Hintergrund dieser landschaftlich-metonymischen Echo-Verortung scheint jedenfalls nicht zuletzt das herzogliche Engagement für die Dichtung und Musik zu sein, das sich, so wünscht es das Epicedium, fortsetzen sollte. Typischerweise mündet die gemeinsame Klage von Schäfer und Echo im zweiten Teil des Epicediums in einen optimistischeren Gestus, initiiert durch die topische Frage nach dem Verbleib des Verstorbenen: „Sage nach ob Gebler lebet | Und in vollem Glücke schwebet“ (4,4f.). Das Echo bejaht, und der Dialog mündet in mehrfache Versicherung und Schilderung von ewigem Leben und Nachruhm des Verstorbenen – eine Gestaltung, die

276 So in der Abdankungsrede des Rektors der Universität Jena auf Geblers Tocher, ebd., S. 477 u. 493.

277 Pfefferkorn: *Echoische Trauer-Ode*, in: Zapf: *Frölige Wiederkunft Der Erlöseten des HERRN*, Weimar 1665, [G4v]–Hv; revidiert und wieder abgedruckt 1667 und 1669, in: Pfefferkorn: *Poetisch-Philologische Fest- und Wochen-Lust*, Altenburg 1669, S. 163–165. Hier wird aus der zweiten Auflage zitiert und direkt nach Strophe und Vers im Fließtext nachgewiesen.

278 Laut der Forschung zu Pfefferkorn soll dem evangelischen Theologen erst seine Gedichtsammlung *Poetische und philosophische Fest- und Wochenlust* (Altenburg 1666) den Titel des kaiserlich gekrönten Poeten eingetragen haben.

sich in zahllosen Echo-Epicedien wiederfindet.[279] Auffällig an diesem panegyrisch-eschatologischen Teil ist aber, dass die affektspiegelnde Naturschilderung und Schäferwelt bis zum Schluss präsent bleibt. Einerseits zieht sich ein metaphorischer Faden hindurch, wenn etwa die Ehre des Verstorbenen „blüht"; andererseits ist bis zuletzt von den „Lüffte[n]" und den „Flüssen" (8,2 u. 8,5) die Rede, in und an denen das Echo klingt; und schließlich erscheinen die hiesigen Schäfergefilde auch als Vorgeschmack auf die „Himmels-Hütten" und „Sarons Weiden" (7,2 u. 6,1). Diese Garten Eden-Evokationen sind zwar nicht außergewöhnlich, aber hier besonders sinnig, insofern sie auch dem Natureingang ein anderes Gewicht und einen Sinn, ja einen Endzweck verleihen. Denn die Naturschilderung zu Beginn entspricht nicht der Affektspiegelung eines einzelnen, archetypischen Hirten, sondern einer ganzen Region, eines Kreises, ja einer ganzen Gesellschaft von Dichter:innen und Literaturbefördernden, einer Stadt und eines Fürstentums.

4.3.2 Natur-Decorum zwischen Arkadien und deutsch-norischem Parnass

Während im Weimarer Beispiel poetische Idealisierung und politische Funktionalisierung Hand in Hand gehen,[280] geht es in anderen landschafts-metonymischen Verortungen des Echos noch entschiedener um ein poetisches Programm. Allem voran steht die Intention, die moderne Dichtung auch im deutschen Raum und in der deutschen Sprache zu verorten. Paradigmatisch dafür ist ein 1652 gedrucktes Echo-Gedicht von Wenzel Scherffer von Scherffenstein, das *Echo an H. Opitzen.*[281] Es beginnt mit der Adressierung der Musen, die sich vom Helikon nach Deutschland aufgemacht hätten, und stellt die Frage, wo sie nun zu „sitzen" pflegten und wo denn nun Phoebus' Thron als „gelährte[r] Qwal" (‚Quell')[282] sei. Als niemand antwortet, richtet sich das Ich an Echo und fragt erneut nach dem „Sitz" von Phoebus und den Musen:

> [2] wirdt Mir kein Antwort hier? sag/ Echo, aus den Steinen/
> was hat vor einen Sitz der Phoebus und die Seinen?
> E. Einen.

279 Vgl. dazu die Kapitel 2.1.4 und 4.4.2.

280 Über Herzog Wilhelm von Sachsen-Weimar heißt es, er hätte für die Fruchtbringende Gesellschaft v.a. auch repräsentative Aufgaben wahrgenommen, diese aber mit großem Engagement, vgl. https://www.deutsche-biographie.de/sfz14858.html (13.07.2023).

281 Scherffer: *Echo an H. Opitzen*, in: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, S. 263–265.

282 Ebd., S. 264, 1,4.

Das weiß Ich alles wol. Wo ist der Musen Herdt/
wo ist ihr schönes Hauß? das sag Mir unbeschwert.
E. beschwert.
[3] Beschwere dich doch nicht. Sag Mir du Wiederschalle/
welch wasserfluß und Land am besten dir gefalle?
E. alle.
Wirdt nun vor andern wehrt das arme Vaterland/
daß auch der Phoebus spielt am grünen Boberrand'?
E. Oberhand.
[4] Und was/ was hör ich doch? sind das die lieben Bronnen/
die auch dem Helicon die Süßheit abgewonnen?
E. gewonnen.[283]

Echos Antworten verweisen zugleich auf „Einen" und auf „alle". Das ist jedoch nicht als Indifferenz zu verstehen, sondern als Hinweis, dass eine herausragende Region Vorbild für das ganze „Vaterland" ist und zudem Nachfolger auch bei anderen „wasserfluß und Land" gefunden hat. Darauf schlägt das Ich einen konkreteren Ort vor, nämlich den „Boberrand", die Ufer des schlesischen Flusses. Echo bestätigt, diese „wasserfluß und Land" hätten „dem Helicon die Süßheit abgewonnen", d.h. sie von ihm erhalten – oder sogar, in Andeutung der Überbietung, ihm entzogen.

Das Ich kennt jetzt zwar „das schöne liebe Landt", ist aber damit noch nicht zufrieden: „doch ist der Phoebus Mir zur Zeit noch unbekannt. | E. bekannt" (4,4). Die zeitgenössischen Rezipient:innen haben längst begriffen, auf wen angespielt wird, während der Dialog sich an den Höhepunkt heranpirscht und Echo endlich dazu gebracht wird, den Namen auszusprechen:

Ja Ihn/ der vornen steht/ und helt die weise Spitz'
ô Teutscher Spraachen-Mann! ô Himmelskind! ô Plitz!
E. Opitz (6,3f.)

Auf dem Weg dahin wurden schon Opitz' Verdienste genannt, durch die „solchen ruhm die Teutsche Spraach' erhelt" (5,4). Die Schluss-Strophen bestehen aus einem einzigen Lobpreis auf ihn, weil er „der Musen wehrtes Volk in Teutschland einfuriret" (‚importiert') habe, „derhalben sie auch nun mehr Teutisch wollen seyn/ und lassen willig hin den Alten ihr Latein." (8,1–4). Damit habe sich der „Wahn", dass man auf Deutsch nicht kunstvoll schreiben könne („sam man nicht zierlichn schreiben in unser Spraachen könn'", 9,1f.), gelegt. Die deutsche Dichterei schwebe nun „hoch und weit" (9,3), und die Römer und Griechen könnten

283 Ebd. – Im Folgenden wird das Gedicht nach Strophe und Vers direkt im Fließtext nachgewiesen.

„zur seiten gehn!“ (10,4). Dass die panegyrische Funktion hier von Echo wahrgenommen wird, ist kein Zufall, denn es spricht „aus den“ hiesigen „Steinen“. Wenn es gefragt wird, an welchem „wasserfluß und Land“ es ihm am besten gefalle, dann, weil es selbst Naturmetonymie ist. Es weiß, wo die naturinspirierte Poesie am besten ‚resoniert‘, und ist als sprachlich-akustisches Phänomen selbst Teil dieser Dichtung – und daher Expertin für das ‚zierliche Schreiben‘. Und natürlich hat nach seinem Urteil der „grüne[] Boberrand“ die „Oberhand“.

Besondere poetische Relevanz hat die realgeographische Situierung des arkadischen Echos im Nürnberger Dichtorden.[284] In einer der Echo-Szenen seiner Gründungsschriften deutet die Echo-Instanz die poetisch-formalen und ethischen Implikationen dieser Poetik an.[285] Der Schäfer Floridan (alias Sigmund von Birken) gerät auf dem Weg zu den ersten Pegnitzschäfern in einen Dialog mit Echo, in dem das Dichten selbst zum Thema wird:

> Was wird/ sag her/ für Glükk zu meinem Wunsch sich reimen
> E. Reimen
> Was/ Reimen? reime du/ dein Reden reimt sich nicht:
> Ich wünsch/ nicht was ich hab/ vielmehr was mir gebricht.
> E. gebricht.
> Gebricht mir Reimekunst/ was fehlet diesen Zeilen?
> Sie sind gesund und gut/ man darf daran nicht heilen.
> E. heilen.
> Was fehlet ihnen dann? Wo hinket ihre Zier?
> Im Band: der Dichtungsart: an Kunst: an Wortgebür?
> E. Gebür.[286]
> [Marginalie:] Rythmus Metrum.

Floridans Frage, was denn an seinen Reimen zu „heilen“ sei, beantwortet Echo mit „Gebür“. Was das genau heißt, ist nicht leicht zu beantworten. Zunächst ist undurchschaubar, ob damit die Frage nach der „Wortgebür“ bejaht oder korrigierend spezifiziert wird – zumal schon die Frage selbst sich rätselhaft ausnimmt, denn die Begriffe „Band“, „Dichtungsart“, „Kunst“ und „Wortgebür“ sind kaum distinkt definier- und abgrenzbar. Auch bei der Marginalie „Rythmus Metrum“, die hier definierend neben dem – ungebräuchlichsten Begriff – „Wortgebür“ steht, ist nicht sicher zu entscheiden, ob sie sich nicht doch auf die ganze Aufzäh-

284 Siehe dazu prägnant: Garber: Arkadien, Kap. IV: Humanistisches Arkadien an der Pegnitz, S. 43–52.

285 Die folgende Passage ist ein überarbeiteter Auszug aus einem Beitrag von mir: Leimgruber: Nürnberg 1644/45.

286 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 24f.

lung oder aber auf beide, vielleicht synonym verwendete *Gebür*-Begriffe bezieht. Einige dieser Fragen lassen sich anhand der Passage, die nun folgt, beantworten:

> So meinst du/ daß Gebür in allem dem ermangle/
> An Mangel mangle nicht? Sag/ wo ich bässers angle.
> E. angle.
> So gib den Angel her/ und zeig mir einen Rand/
> Wo werf' ich dann? vielleicht die Pegnitz ist der Strand?
> E. der Strand.
> Ha/ ha/ du machst es bunt/ so lehren mich die Fische?
> Ihr hönt/ ihr Rülzen/ mich/ ihr üngehöften Büsche.
> E. Büsche.
> Nun sollens Büsche thun/ zuvor der Schuppenschwantz/
> So macht sie dann gelehrt ein lauter Schäferdantz.
> E. der Dantz.
> Der Dantz/ wie wahr bin ich? du spottst noch immer meiner/
> Wer singt die Lieder vor? ist an der Pegnitz keiner?
> E. Einer.
> Sih da/ du triffst es schier: Die Pegnitz brüstet sich/
> Weil daß sie Strephon hat. [...]
> So werd ich sein vermängt dem Chor der Pegnitzinnen?
> E. sinnen.[287]

Die Nürnberger Pegnitz, ihre Fische, ihre Vegetation und ihre musikalischen Schäfer sind dazu bestimmt, Floridans Dichten zu „heilen", zu verbessern. Mit Blick auf obige Marginalie „Rythmus Metrum" sowie auf die vielen onomatopoetischen Gedichte der Ekloge erschließt sich, dass die Qualität der Landschaft und ihrer Bewohner in erster Linie in ihrer Klanglichkeit besteht, sie also Inspiration für die Metrik und Klangfiguren sind. Natur ist Dichtung, sie ist Ornatus, Klang, Farbe, Stimme. Häufig wird sie auch selbst als dichtendes Subjekt bezeichnet oder als dichtend beschrieben: Sie erzeugt Klänge, spricht gurgelnd, hüpft auf ihren (Vers-)Füßen.

Darüber hinaus gewinnt Floridans „heilen" noch mehr Kontur, wenn man den Begriff Gebühr mit dem rhetorischen Prinzip des Decorum in Verbindung bringt. Neben ‚Verdienst' und ‚Pflicht' ist eine verbreitete Konnotation von Gebühr ‚das, was sich gehört/geziemt',[288] eine wortwörtliche Übersetzung des Begriffs Decorum also. Damit zusammenhängend lässt sich im 17. Jahrhundert eine poetologische Verwendung – vereinzelt – feststellen.[289] Wenn im Echo-Gedicht darüber nachgedacht wird, inwiefern Dichtung verbessert werden könnte, liegt

287 Ebd., S. 25.
288 Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *gebühr*, Bd. 4, Sp. 1882–1897, v.a. die Abschnitte 4a u. 4c.
289 Ebd., Abschnitt 4a.

es nahe, diese poetologische Verwendung in Betracht zu ziehen. Doch was genau wäre darunter zu verstehen?

Falls die Antwort „Gebür“ als Correctio gegenüber „Wortgebür“ aufzufassen ist, ließe sich argumentieren, das Weglassen des spezifizierenden ersten Begriffsteils habe eine Verallgemeinerung zur Folge: weg von einer spezifisch rhetorischen Umschreibung des Verba-Bereichs, hin zu einer umgangssprachlicheren Bedeutung des Moralisch-Sittlichen. Diese Verallgemeinerung führte indes direkt in den Kern des Decorum-Prinzips zurück. Denn dieses meint seit Ciceros Prägung des Decorum vitae das Schickliche und Angemessene nicht nur in der Rede und Dichtkunst, sondern auch im gesellschaftlichen Umgang und der Lebensführung.[290] Die Pegnitzschäfer streben dieses Decorum vitae durch das Verschmelzen beziehungsweise „vermäng[en]“[291] der Dichtexistenz mit ihrem Inspirationsgegenstand an. Der Lebensraum der Dichter-Hirten ist daher weit mehr als eine utopisch-arkadische Gegenwelt. Er ist eine sinnliche Verkörperung von moralischer Integrität, die sich in direkter klangsprachlicher Übernahme in die Poesie fortsetzt, und zugleich ein realhistorisches, -geographisches und -politisches Gegenprogramm zur kulturellen Verödung als Folge des langen, schweren Krieges.[292]

Der Strand, die Fische, die Büsche „lehren“ Klajus, wie richtig zu dichten sei. Sie sind Vorbilder, klangliche und ethische, wie auch an vielen anderen Stellen der Schäferei deutlich wird. Doch dieser Prozess ist weniger einseitig, als man auf den ersten Blick meinen könnte. Die zitierte Passage führt nämlich als Begründung, weshalb Fische oder Büsche zu solcher ‚Didaxe‘ fähig seien, Folgendes an: „So macht sie dann gelehrt ein lauter Schäferdantz.“[293] Die Prägung ist also reziprok. Auch die Schäfer prägen die Landschaft an der Pegnitz, ebenso wie ihre Dichtung von der Landschaft geprägt wird.[294] Im wahrsten Sinne des Wortes lässt sich das anhand der Gedichte nachvollziehen, die die Schäferdichter in die Bäume ritzen.[295] Aber auch das erste Pegnesische Emblem, die Panflöte, die an den Eichenbaum gehängt wird (Abb. 23), verkörpert diesen Kreislauf sehr an-

290 Siehe dazu Joachim Dyck: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1966–1986, 3., ergänzte Auflage, Tübingen 1991 (Rhetorik-Forschungen 2), S. 105f.; Jan Dietrich Müller: Decorum. Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance, Berlin 2011 (Rhetorik-Forschungen 19), Kap. III: Redekunst und Lebenskunst bei Cicero: Vom *decorum orationis* zum *decorum vitae*, hier bes. S. 109–114.

291 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, S. 25.

292 Vgl. dazu u.a. Garber: Nachwort; Kaminski: EX BELLO ARS, S. 318–337; Leimgruber: Nürnberg 1644/45.

293 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, S. 25.

294 Vgl. dazu meinen Beitrag: Discursive Sisters, besonders zu den „Elemental Nymphs“: S. 268–275.

295 Ebd., S. 63–67.

schaulich. Die Hirten schneiden die Rohre, messen sie ab, binden sie zusammen, um dann auf den Wind, als Bild der Naturinspiration, zu warten. Die Luft fließt durch die Flöte und tritt, durch das Instrument der Hirten geformt, als Klang wieder in den Äther.

Auf ähnliche Weise ist das Echo für die Pegnesen ein Sinnbild für diesen Inspirations-Zyklus, wie Floridan zu Beginn des oben zitierten Dialogs verdeutlicht:

> Ihr Felsen dieser Gräntz'/ ihr Hölen in den Gründen/
> Ihr Tähler/ du Gebüsch/ lasst/ was ich suche/ finden.
> Es liebt ja eure Luft die Luft/ nach der ich spür?
> Hier hallt ein Gegenhall. Sprich/ Echo bistu hier?
> Echo. du hier?[296]

Die „Luft/ nach der ich spür", meint einerseits die Nürnberger Gefilde, zu denen hin Floridan unterwegs ist, und andererseits ist sie eine begrifflich-stoffliche Metapher der Inspiration als ‚Luft-Hauch', welcher zum Träger der poetischen Sprache werden soll. Die zyklische Figur der ‚Luftliebe' ist dabei evident: Die Luft der Höhlen, Täler und Gebüsche liebt dieselbe Luft, nach der Floridan sucht, also das inspirative Umfeld der hiesigen Dichtgesellschaft. Zugleich stellt der Gegenhall selbst, als „Luft" der Felsen und Höhlen, eine poetische Manifestation dieser Natur-Inspiration dar – und er schließt den Neuankömmling sogleich in den Inspirationszyklus mit ein: „Echo bistu hier? | Echo. du hier?"

In der oben zitierten Fortsetzung des Dialogs finden sich für das Zyklische, Reziproke weitere Bilder: der Tanz, der Chor, der Blumenkranz und, als poetische Konkretisierung, das „Gebänd". Dabei werden bunte, auch witzige Bilder gemalt: ein Tanz mit den Schuppenschwänzen, die lehrenden Fische oder Floridan im Chor mit den Pegnesischen Flussnymphen. Es ist offensichtlich, dass die landschaftlichen Elemente eine Quelle der Sinnlichkeit darstellen, wie auch Echo bestätigt: „So werd ich sein vermängt dem Chor der Pegnitzinnen? | E. sinnen";[297] die Musik als „dritte Sinnkunst"[298] verkörpert die von der Natur kolportierte Sinnlichkeit. Zugleich steckt in der musikalischen Analogie das Sinnhafte, die Ordnung und die Integrität. So fragt Floridan im Anschluss: „Wird aber dieser Tohn gleichgültig ihrem seyn? | Und werd ich mit der Zeit anstimmen auch so rein. | E. so rein." Schon der „Schäferdantz" war als „lauter"[299] beschrieben worden, in Überblendung von Klangfülle und Reinheit. Solche ethischen Charakteri-

296 Ebd., S. 25.

297 Ebd., S. 25.

298 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. S. [633–670] (Notentext), hier S. 281.

299 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 25.

sierungen sind in der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* omnipräsent. Das Natürliche, Landschaftliche wird auch deshalb als idealer Inspirationsgegenstand angesehen, weil es Sinnlichkeit und Integrität überblendet. Dahinter steckt die Vorstellung der Natürlichkeit als Direktheit, Unverstelltheit, naive Unschuld, in Opposition zum Falschen, Vorgespielten. Johann Helwig erläutert in seiner Schäferei *Nymphe Noris*, zum „nidrigen Schäfersstand" gehörten „alle zeit [...] die offenherzige Einfalt/ und die unbeschminkte und der Natur ähnliche Gespräche/ als getreue Glaitsleute".[300] Das „nidrige[], offenherzige, unbeschminkte", die „Einfalt", aber auch die Treue sind „der Natur ähnlich[]". Im poetischen Konzept der Naturimitation steckt also auch eine ethische Komponente.[301]

In diesen Nürnberger Schriften wird gerne behauptet, Deutsch sei deshalb eine geeignete Dichtsprache, weil sie als Ursprache sich dem Wesen der Dinge annähern könne.[302] Das Ideal wäre demnach eine Überblendung von natürlichem Phänomen und Sprache/Dichtung bis hin zur Identität, bis hin zur Tilgung des Medialen – oder zu seiner Verabsolutierung. Diese Aussage hat auch ethische Implikationen; man könnte sogar von einem ethischen Zeichenbegriff sprechen. Denn auch hier geht es um das ‚ungeschminkte' Direkte, das Unverstellte, das die Schöpfung eigentlich am besten selber zum Ausdruck bringt. So heißt es bei Helwig, der Spaziergang durch die Schäfergefilde würde insofern zur Beförderung der „Teutschen Heldensprache" beitragen, als man sich dabei „in den reinen Quellen derselben" umschauen könne.[303] Denn die Natur ist nicht nur für die Poesie, sondern auch für die deutsche Sprache Vorbild, wie wiederum in der *Fortsetzung* erläutert wird: „Auch die Tiere und Elemente ja unbeseelte Geschöpfe reden teutsch/ welches in diesem [Gedicht] etlicher maßen wird vorstellig gemacht. Sihe H. Schott. Sprachk."[304] Allen komplexen Nachweisen des Deutschen als Ursprache – im Rückgriff allen voran auf Schottelius' Schriften[305] – zum Trotz liegen die Gründe für die Vorstellung des Deutschen als besonders ausdrucksstarke, weil den Dingen ähnliche Sprache vermutlich auch schlicht darin, dass es sich um die

300 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, S. [4].

301 Zur rationalistischen Komponente dieser Idealisierung siehe Garber: Arkadien, S. 53–58; zum Inszenierungscharakter siehe Werle: ‚Barocke' Lyrik, S. 101f. und 105f.; sowie Adam.

302 Siehe dazu Hundt: „Spracharbeit", S. 222f.; sowie van Ingen: Sprachpatriotismus; und ders.: Georg Philipp Harsdörffer.

303 Helwig: *Die Nymphe NORIS*, Nürnberg 1650, S. [4].

304 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 34.

305 Schottelius: *Ausführliche Arbeit Von der Teutschen Haubt Sprache*, vor allem die Lobreden 1–4, S. 13–65; zentral auch die Schrift von Johann Klaj: *Lobrede der Teutschen Poeterey/ Abgefasset und in Nürnberg Einer Hochansehnlich-Volkreichen Versamlung vorgetragen Durch Johann Klajus*, Nürnberg: Endter, 1645. Reprint: ders.: Redeoratorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey", hg. von Conrad Wiedemann, Tübingen 1965 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 4), S. [376–416].

Umgangssprache handelt, die, mit der Abnahme des Lateingebrauchs, je nach geographisch-konfessionellem Kontext auch in der Bildung, immer mehr auch als Schriftsprache selbstverständlich wird. Darauf lassen gerade die Argumente der Einfalt und Unverstelltheit schließen.



Abb. 23: Sigmund von Birken/Johann Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* (1645), Illustration Titelbild; zugleich eines der Ordensembleme.

Die Ursprünglichkeit des Deutschen ist dennoch insofern zentral, als es in diesen Schriften auch um die Prägung einer (neuen) poetischen und kulturellen Identität geht. Denn das Deutsche Reich ist nicht nur wirtschaftlich und sozial in einem prekären Zustand, sondern der Krieg hat auch massive Auswirkungen auf die deutsche Dichtung, wie aus der folgenden Engführung in der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* hervorgeht:

> [...] Ach! hengt die Flöten auf/
> Ihr Hirten/ brecht kein Rohr. Was ist/ das euch erfreuet/ [Marginalie:] Virg. Ecl. I.
> Nun eure Felder gar mit Knochen überschneiet/
> An Scheddeln trächtig sind? Lass Ufer Ufer seyn/
> Die Aeren lohnen nicht/ werft nicht mehr Saamen ein/
> Wer Weitzen ausgeseet muß Aas und Beine lesen/
> Lasst Rinden unbekerbt/ verfasst kein Reimen-Lied [...]

> Ich bin des Singens ja/ das Land des Dultens müd/
> Doch/ beydes machet mich vermälen Last und Lied.[306]

Die Marginalie zum Brechen des Rohres verweist auf Vergils erste Ekloge, wo ein Schäfer klagt, dass er die Heimat kriegsbedingt habe verlassen müssen, während sein Mitschäfer idyllisch auf der Flöte weiterspielen könne. Hier nun beklagen Klajus und Floridan gemeinsam den Kriegszustand in ihrem Land und rufen dazu auf, ihre Flöten aufzuhängen (vgl. das Panflöten-Emblem, Abb. 23) und keine neuen Instrumente mehr zu machen. Danach folgt die Klage über die vielen Toten und die brachliegenden Felder. Erneute Umschlagstelle von der wirtschaftlichen Krise zur Identitätskrise bildet schließlich das doppeldeutige Verb „lesen". Wenn der Weizen nicht mehr geerntet wird, wird auch nicht mehr gelesen und geschrieben; die führenden Köpfe im kulturellen Bereich sind zu toten, leeren „Scheddeln" geworden.

Und nicht nur die kulturelle Gegenwart, auch ihre Geschichte ist versehrt, das „Gedächtnis ausgerottet", wie im ersten Teil der Ekloge ausgeführt wird:

> Hätten/ [...] unsere [...] Teutsche Biederleute mit solchem Fleiß ihre löbliche Heldenthaten aufgeschrieben/ als sie selbe verrichtet/ oder die blutigen Kriege vor etlich hundert Jahren/ mit den Leuten/ nicht auch zugleich derselben Gedächtnis ausgerottet/ so könten wir von dero tapfern Mannheit/ mänlichen Waffen/ bunt- bemahlten Schilden/ stürmst-schrekkenden und wekkenden Lermenschlagen/ rühmlichen Siegen mehr/ als so/ Nachricht haben.[307]

Die fehlende „Nachricht" benennt eine Problemlage, wie sie auch die wiederholten Hinweise auf Mnemosyne, die Göttin der Erinnerung und des Gedächtnisses, bekräftigen. Kunst und Gedächtnis sind gegenseitige Grundvoraussetzungen. Jedoch weist Einiges darauf hin, dass der Landschaft diesbezüglich eine Art Ersatzrolle zugesprochen wird. Daher rühren, unter anderem, die vielen Prosperitätsmetaphern, der ‚grünende' Ruhm Nürnbergs, und daher rühren die beschriebenen Bäume und die Grotten, in denen Artefakte aufbewahrt werden, bis der Krieg vorbei ist; und in denen aber auch, etwa in Moosteppichen, Geschichten aus der Vegetation herauswachsen.[308] Die belebte und unbelebte Natur ist gleichsam der wertvolle ‚Rohstoff', aus dem die Zukunft wieder erwachsen wird; sie bewahrt das kulturelle Erbe.[309] So sind etwa auch die regional verwurzelten Nymphen „als des

306 Ebd., S. 38f.

307 Harsdörffer/Klaj: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT*, Nürnberg 1644, hg. von Garber, S. 21.

308 So in der Pan-Höhlen-Episode in Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 42–49. Vgl. dazu Kaminski: EX BELLO ARS, bes. S. 325–337.

309 Siehe dazu meinen Beitrag: Discursive Sisters, v.a. S. 268–275.

Landes Müttere und Närerinnen“[310] dazu bestimmt, Ehrentafeln für ihre verstorbenen Helden herzustellen und aufzubewahren.

Im Zentrum einer solchen Poetik steht die Sprachfähigkeit der Natur, die aufgrund ihrer regionalen Verortung poetisch-inspirative wie auch kulturell-historische Implikationen hat.[311]

Das Echo stellt ein Paradigma dieser poetisch und kulturell geprägten Landschaft dar, insofern es mythische Naturpersonifikation, lokale Landschaftsmetonymie und genuin sprachlichen Ausdruck mit einer, durch die direkte Lautimitation, unverstellten Sprache verbindet.[312] Vermutlich ist dies mit ein Grund für die „Normierung des literarischen Echoeffekts gemäß der Naturerscheinung“[313] in den Poetiken. Zugleich repräsentiert Echo als Klang und Abbild der kosmischen Harmonie die göttliche Ordnung und deren durch die Sinnlichkeit der Schöpfung selbst begründete diesseitige Erscheinungsformen. Echo als Landschaftsmetonymie verschränkt also mythische Urgründigkeit mit einer christlichen Weltordnung, arkadische Beseelung mit Repräsentation der deutschen oder norischen ‚Gräntz‘, kulturelles Gedächtnis mit modernen poetischen Erscheinungsformen. Wenn in Helwigs *Nymphe Noris* die beiden Botinnen der Noris im Echo-Dialog sprechen, geht das daher weit über eine panegyrisch amplifizierende Funktionalisierung hinaus. Die klingende Landschaft erweist darin ihre selbstgebärende Poetizität und daraus resultierende kulturelle Identität.

4.4 Medium der Panegyrik und Transzendenz

Die verliebten Hauptfiguren in Longos’ spätantikem Liebesroman *Daphnis und Chloe* sitzen gemeinsam am Ufer des Meeres und hören von einer Felsenbucht die Gesänge der Fischer aus einem Schiff widerhallen. Als Chloe staunt und Daphnis fragt, ob sich denn hier noch ein zweites Schiff hören lasse, lacht Daphnis und erzählt ihr die Geschichte von der Nymphe Echo;[314] nicht die Geschichte von Echos unglücklicher Liebe zu Narziss allerdings, sondern jene andere Konstellation, in welcher Echo die Begehrte ist. Der Hirtengott Pan verliebt sich aufgrund

310 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 56.

311 Siehe dazu auch den aufschlussreichen Beitrag von Keller A.: Nymphe und Schäfer, hier besonders S. 92–97.

312 Als konversierende weibliche Naturpersonifikation vertritt es dazu verstärkt ethische Ideale. Zum Hintergrund vgl. Battafarano: Harsdörffers italianisierender Versuch.

313 Van Ingen: Echo, S. 16.

314 Longos: *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe*. Griechisch-deutsch, hg. von Schönenberger 1998, die Echo-und-Pan-Episode S. 124–129.

ihrer Musikalität in sie, doch die keusche Nymphe hat kein Interesse und flieht vor seinen Avancen – ein Fliehen, das schon ihre spätere Bestimmung vorwegnimmt. Das ‚Flüchtige' im mehrfachen Wortsinn prägt, ebenso wie das Klangliche, diese kurze Geschichte. Aus gekränkter Eitelkeit und aus Neid auf ihr musikalisches Talent lässt Pan die Nymphe in Stücke reißen. In ihren Gliedern jedoch bleibt ein Nachleben, sie werden über die ganze Erde verstreut und singen überall weiter, indem sie alles nachahmen, was klingt. Diese Klang-Dispersion zwingt auch Pan zur Bewegung und Raumdurchmessung:

> sogar das Syrinxspiel des Pan selbst ahmen sie [die Glieder] nach. Doch wenn der es hört, springt er auf und verfolgt sie über die Berge, nicht um sie zu erhaschen, sondern um zu erfahren, wer der verborgene Schüler sei.[315]

Die Glieder lassen sich – als Klang – nicht einfangen. Sie locken von überall her, sind aber doch nirgends und zwingen den Begehrenden bis über alle Berge, ja über das Ende der Geschichte hinaus zu perpetuierender, suchender Bewegung. Das Bewegungsmoment, das impulsive Aufspringen impliziert ein Begehren nach dem verborgenen Klang, für den indes Pans eigenes Syrinx-Spiel Voraussetzung ist. Die Klang-Imitation der Glieder wiederum bringt den Hirtengott dazu, sich selbst und seine Musik überallhin zu tragen. Die Konstellation führt zur Perpetuierung von Klangerzeugung und -verbreitung.

Der Aspekt der Bewegung und Raumdurchschreitung ist auf verschiedene Weise bedeutsam für die Symboliken und Funktionalisierungen des Echos in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Zunächst werden auch hier die Flüchtigkeit, Vergänglichkeit und Unfassbarkeit des Schönen und der Kunst mit dem Echo in Verbindung gebracht. Zugleich ist die Jagd nach dem Echo[316] Sinnbild für die Macht, für die Wirkung und Nachwirkung der Klangkunst. Ein Blick auf Kirchers Echo-Tafel (Abb. 24) zeigt die zeitgenössische Funktionalisierung und Deutung des Echos als medialer ‚Motor' und ‚Verstärker' der Panegyrik, sowie als sublimierte Klangkunst bis hin zur Himmelsmusik, vergleichbar mit der mythenallegorischen Auslegung der Syrinx als Gotteslob.[317] Echo ist Raum-Klang, der den Raum durch- und seine Grenzen überschreitet. Entsprechend wird er poetisch, panegyrisch und politisch funktionalisiert. Für die zweite Hälfte des 17. Jahrhun-

315 Ebd., S. 128.

316 Siehe dazu insbesondere Berns: Herrscherliche Klangkunst; ders.: Instrumenteller Klang; ders.: Zur Technisierung der Wahrnehmung; sowie die Forschung von Jan-Friedrich Missfelder: Verstärker; ders.: Sound Politics. Sonic Agency and Social Order in Early Modern Zurich, in: Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento 45.2 (2019), S. 87–106; und ders.: Macht der Stimme.

317 Zur Allegorie der Syrinx als Gotteslob siehe Lange.

derts bildet nicht die Geschichte von Echo und Narziss die „Urszene des Medialen“,[318] sondern jene von Echo und Pan.

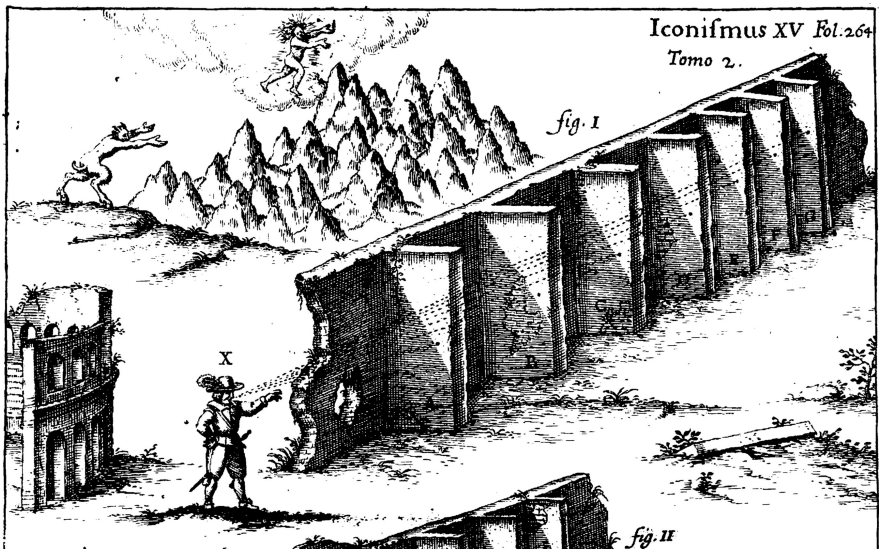


Abb. 24: Athanasius Kircher: *MUSURGIA UNIVERSALIS* (1650), Tomus II, S. 264/265, Ausschnitt.

4.4.1 Dispersion und Raumfüllung

Die Schallübertragung des Echos vollzieht sich im Raum, bedingt eine Durchschreitung desselben. Das Phänomen verlangt eine gewisse Distanz von Schall- und Reflexionskörper, die, dazwischen, einen Raum bildet. Diese Distanz erweist sich auch im literarisch inszenierten Echo als nötig, nicht nur aufgrund des Gebots der Naturimitation, sondern auch imaginativ. Erst die „zimliche Fern“,[319] die Ungreifbarkeit der „unsichtbaren Waldnymphe“[320] ermöglicht das einzigartige Schillern zwischen Eigenem und Fremdem und das große Spektrum an Personifikationen und symbolischen Potentialen des Echos. In den frühen deutschen Texten jedoch, um 1600, entsprach der Echo-Locus eher einem Raum der Begrenzung, einem Rückzugsort, in den ‚nichts als Echo‘ dringt. Metaphorisch verweist dieser

318 Kiening: Liebe, publiziert im Band *Urszenen des Medialen* (hg. von dems./Beil).

319 Kongehl: *Gedoppelte Flamm-Seule; Bey Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenburg Neuem Feld-Zuge* (1675?), in: *Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil*, Stettin/Königsberg [ca. 1685], S. 33–47, hier S. 34.

320 Franck Ch.: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT*, Nürnberg 1658, S. 9.

Einschluss auf den Innenraum des Subjekts und auf die fehlende soziale Bezüglichkeit. Die ‚Ferne', die Ungreifbarkeit ist eine soziale, affektive oder existenzielle Unzugänglichkeit.[321]

Ab der Mitte des 17. Jahrhunderts dominieren hingegen vermehrt Vorstellungen von räumlicher Öffnung, Expansion und Weite. Die Bezeichnungen als „Thalkind",[322] „Berg und Thalbewohnerinn", „lufft- und felsen-kind", „Scherz der Berge"[323] und „Tochter der Grüfften in Lüfften"[324] verbinden Echo mit der Luft als Schallträger und erwecken damit den Eindruck des Ephemeren, Dynamischen, das sich überall befinden und hinbewegen kann. Hier erscheint ein anderes Echo als jenes des intimen Zwiegesprächs. Dem Echo kommt nun die Funktion klanglicher Raumdurchschreitung und Raumfüllung zu. Diese neue, emphatischere Räumlichkeit korrespondiert mit einem erweiterten sozialen Wirkungsradius. Das hat wesentlich mit der Textpragmatik der Casualia zu tun, die das Ansehen und die Ehre der Widmungsträger:innen steigern soll. Das Echo wird als Medium funktionalisiert, das auch weite Räume wie ein ganzes Fürstentum, bis hin zur ganzen Welt, vollständig zu erfüllen und auch Verbindungen über die Grenzen von Raum und Zeit hinweg zu erzeugen vermag. Der Ruhm soll bis in den letzten Winkel der Welt getragen und bis in den Himmel erhöht werden:

> Der Wiederhall erklingt/ der/ was er hört/ alsbald mit Wucher rück-warts bringt/ ringt und rufft stärcker nach/ damit auf frembder Erde deß Wortes letztes Theil gar laut verdoppelt werde.[325]

Das Besondere an den Echo-Werken ist, dass sie dies einerseits fiktiv inszenieren, aber andererseits auch ausführen, in Überschreitung der Textebenen auf die Rezeptionsebene hin, etwa in musikalischen Aufführungen oder der Imagination derselben, aber auch in der Verbreitung und panegyrischen Wirkung von Casualia, für die das Echo nicht nur Bild, sondern auch Evidenz ist. Der universale Wir-

321 Siehe dazu Kap. 1.3 u. 1.4.

322 Fritschler: *Anweisung zur Teutschen Poesi*, in: Frohnio: *Kurtze und leichte Methode Grammaticam Latinam […]*, Mühlhausen 1692, S. 436.

323 Tscherning: *Unvorgreiffliches Bedencken über etliche mißbräuche*, Lübeck 1659, S. 340; ganz ähnlich auch bei Treuer: *Deutscher Daedalus*, Berlin/Frankfurt (Oder) 1660, S. 224f., bzw. ders.: *Deutscher Dädalus*, Berlin 1675, S. 398.

324 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. S. [633–670] (Notentext), hier S. 283.

325 Schlussverse von Johann Klaj: *Castell deß Unfriedens*, in: ders./Sigmund Theophil Staden*: Geburtstag Deß Friedens/ Oder rein Reimteutsche Vorbildung/ Wie der großmächtigste Kriegs- und Siegs-Fürst Mars auß dem längstbedrängten und höchstbezwängten Teutschland/ seinen Abzug genommen/ mit Trummeln/ Pfeiffen/ Trompeten/ Heerpaucken/ Musqueten-und Stücken- Salven begleitet/ hingegen die […] goldgüldene IRENE mit Zincken/ Posaunen/ Flöten […] angenommen worden […]*, Nürnberg 1650, S. 56–60, hier 60.

kungsradius wird dabei durch zwei Arten der Raum-Akustik evoziert: erstens durch eine zielgerichtete Raumdurchschreitung und zweitens durch eine umfassende Raumfüllung.

Raumdurchschreitende Luft-*Post*

Aus akustischer Sicht ist es nicht erstaunlich, dass die Vorstellungen räumlicher Begrenzung und Geschlossenheit aufgebrochen werden. Schon aus dem 16. Jahrhundert ist, vor allem in der musikalischen Praxis, die panegyrische Verwendung von raumklanglichen Echos bezeugt. In der Liebeslyrik nimmt die Raumdurchschreitung ihren Anfang in der Botenschaft. Das „kind der lufft, das nichts verschweigen kan“,[326] verhilft in der Vorstellung dazu, die Distanz zum Liebesobjekt durch das klanglich-akustische Aussenden von Botschaften zu überwinden. Analog zu Elementen wie dem Wind oder Fluss, die sich dynamisch über weite Strecken fortbewegen und deren Geräusche anthropomorph als sprachliche Äußerung gedeutet werden, kann auch das Echo – mit seiner gesteigerten Sprachfähigkeit – dazu animiert werden, eine Liebesbotschaft[327] weiterzutragen und zu überbringen. Die Seufzer, Wünsche, „Sinne“ und Gedanken sollen von Fama und von „Geist Echo dem schallen“ über „Perg unnd Thallen“ gesendet werden.[328] Nichtsdestotrotz geht es hier nicht um eine öffentliche Proklamation, sondern um eine imaginierte Kontaktaufnahme mit dem entfernten Liebesobjekt, von welchem das Subjekt getrennt ist. Den Rahmen bildet nach wie vor die geheime Klage im Locus desertus.

In kommunikativ offeneren Settings der zweiten Jahrhunderthälfte wird das Echo in den anlassgebundenen Lobliedern als Botin von Gratulationswünschen eingesetzt. Nebst kurzen, pauschaleren Wünschen wie der Bitte an die schallenden Täler, „der Keiserin einen gesang“[329] vorzutragen, gibt es dabei immer wieder ausführlichere Passagen zu Echos Übermittlungsfähigkeiten. So etwa in der ersten Strophe einer Briefbeilage von Gottfried Zamehl an Birken:

> [1] Echo, hör, und gieb dich kund,
> denn ich wolte dich bezüngen,
> daß du durch die Lüfte dringen
> Und mir soltest seyn der Mund,

326 Hübner/Du Bartas: *LA SECONDE SEPMAINE [...] Die Andere Woche*, Köthen 1622, S. 11.

327 Siehe zu diesem Motiv bspw. Jónácsik, S. 250f.

328 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 46, S. 131. Die Umlaute *ö* in Strophe 6 sind jeweils als *e* zu lesen, also ‚Meere, Heere, Wehre‘; *Thüer* meint ‚Tier‘.

329 Philipp Zesen: *Meien-lied. Der Römischen Keiserlichen/ wie auch zu Hungern und Böhmen Königlichen Majestät/ Der Allerdurchleuchtigsten Eleonoren/ seiner Allergnädigsten Keiserin und Frauen am ersten Mai-tage des 1653 jahres/ aus alleruntertähnigster schuldigkeit gewidmet*, s.l. [1653]. – Zit. nach: Sämtliche Werke I/2, hg. von van Ingen, S. 63–69.

der, was ich im Hertzen trage,
dieses alles kurtz und rund
Bey der Pegnitz wiedersage.
Echo, hör, und gieb dich kund.[330]

Der Anfang der rondeau-förmigen Ode bestimmt Echo zur Botin der Dichtung: „mir soltest seyn der Mund". Kraft ihrer Fähigkeiten zum Aussprechen, was das Ich im Herzen trägt, soll sie „durch die Lüfte dringen" und „alles [...] wiedersage[n]". Die Figuration widerspiegelt zudem die Pragmatik der (brieflichen) Übermittlung eines dichterischen Erzeugnisses. Im Verlauf des Gedichts wird angedeutet, dass die poetische Botschaft sich neben dem Briefadressaten noch an einen weiteren Dichter richtet. Nach dem Echo-Gruß an „den wehrten Floridan" (2. Str.) erfolgt die Aufforderung an Echo, auch Thyrsis zu besuchen („Trit nun bey dem Thyrsis ab", 3. Str.). Tatsächlich lässt sich aus den Briefwechseln rekonstruieren, dass der Text als Widmungsgedicht für die *BALTHIS*[331] gedacht war, eine von mehreren Pegnitz-Schäfern verfasste Lobschrift auf Floridan, für die Johann Georg Pellicer alias Thyrsis die Hauptverantwortung innehatte. Auf diesem Hintergrund erscheint die Adressierung im Gedicht nochmals erweitert: Wenn es heißt, Echo solle, was das Ich im Herzen trage, „[b]ey der Pegnitz wiedersage[n]", so ist neben der Wohnstätte Floridans auch der poetische und soziale Kontext des Pegnesischen Blumenordens gemeint, welcher, als poetischer Echo-Raum par excellence, sinnigerweise mithilfe von Echos „Mund" und „Lüfte[n]" gegrüßt wird.[332]

In einem kleineren, aber ebenfalls poetologischen Rahmen wird das Echo als eine von mehreren Botinnen in einem Gedicht von Susanna Elisabeth Zeidler beschworen. Das von Lisilis an Amaryllis gerichtete ‚Valet'- bzw. Abschiedsgedicht[333] entstand 1681 zum Anlass der Hochzeit von Zeidlers ältester Schwester Anna Susanna Zeidler, verheirateter Hübner.[334] Die Botenschaft kommt gegen Ende des Gedichts zur Sprache, wenn nach den Glück- und Segenswünschen die Hoffnung geäußert wird, der Abschied möge nicht endgültig sein. Zumindest in Gedanken

330 Zamehl: *Echo, hör, und gieb dich kund* (Beilage für Pellicer zu Brief an Birken, 1674), in: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., Bd. 13 (2012), Teil I, S. 184f., Kommentar in Teil II, S. 668f.

331 Johann Georg Pellicer/Daniel Bärholz/Martin von Kempe: *BALTHIS Oder Etlicher an dem Belt weidenden Schäffer des Hochlöblichen Pegnesischen Blumen-Ordens Lust- und Ehren-Gedichte*, Lübeck: Wessell, 1674. Vermutlich ist das Gedicht nicht rechtzeitig zum Druck eingetroffen; jedenfalls wurde es nicht abgedruckt; vgl. den Kommentar ebd., Bd. 13/II, S. 668f.

332 Vgl. den zugehörigen Brief und Kommentar ebd., Bd. 13/I, S. 178 u. 13/II, S. 668f.

333 Zur Überblendung von Echo und ‚Valet' vgl. auch den Anfang dieses vierten Kapitels.

334 Cornelia Niekus Moore: „Wer innig Freundschaft kennt". Declarations of Friendship among German Women Authors in the Seventeenth Century, in: Chloe. Beihefte zum Daphnis 28 (1998), S. 223–244, S. 241.

wollen die Schwestern noch verbunden bleiben, was die Dichterin als Vogelschwarm verbildlicht, der sich „mit seinem süssen Singen [...] Uber deine Wohnung schwingen“ und die Schwester daran erinnern soll, „[d]as ich dencke dein im besten“.[335] Hinzu kommen, als weitere Gesandte, Nachtigall und Widerhall, die dazu bestimmt sind, Zeidlers „Gruß dir anzudeuten“ und ihr Singen zu überbringen.[336] Hinter diesen Schlussstrophen steht nicht nur der allgemeine Wunsch, mit der Schwester in Verbindung zu bleiben, sondern die Vorstellung, dass dies maßgeblich mittels Dichtung geschehen wird. Die singenden Vögel, insbesondere die Nachtigall als uraltes Bild des in sehnsüchtiger Liebe virtuos klagenden Dichtersubjekts stehen dafür Pate, ebenso wie die Reziprozität des Vorgangs. Denn die letzte Strophe formuliert die Gewissheit, dass von dieser Klangbotschaft auch etwas zurückkommen wird:

> Diese Boten werden sich
> Amarillis sehen hassen/[337]
> Und wenn sie besuchet dich/
> frölich ziehen ihre Strassen/
> Mir mit hüpffen/ singen/ springen/
> Gute Zeitung überbringen.[338]

Der zweitletzte Vers spielt neben der Klanglichkeit auf die Metrik von Dichtung an und lässt mutmaßen, dass die Hoffnung, „[g]ute Zeitung“ zurückzuerhalten, sich auch auf eine poetische Antwort bezieht. Eine weitere Strophe des Gedichts, in der davon die Rede ist, wie der milde Himmel die Schwester mit Verstand und Kunst geziert habe, bestätigt diese Lesart.[339]

Als Denkhilfe dafür, wie die kommunikative Konstellation der Echo-Texte und -Werke sich im 17. Jahrhundert verändern, lassen sich zwei geometrische Modelle aus Athanasius Kirchers *Neuer Hall- und Thon-Kunst*, der Übersetzung der *PHONURGIA NOVA*, heranziehen (Abb. 25).[340] Das eine Modell a) zeigt den Vor-

335 Susanna Elisabeth Zeidler: *Valet Gedicht/ in welchem Lisilis von Amaryllis Abschied nahm,* in: *Jungferlicher Zeitvertreiber Das ist Allerhand Deudsche Gedichte/ Bey Häußlicher Arbeit/ und stiller Einsamkeit verfertiget und zusammen getragen*, Zerbst: Betzel, 1686, S. 48–52, hier 51.

336 Ebd., S. 52.

337 „Hassen“ meint hier vermutlich ‚(be)neiden‘, im Sinne von: ‚Diese Boten werden sich gegenseitig dafür beneiden, Amarillis zu sehen.‘ Vgl. Grimm: *Deutsches Wörterbuch*, s.v. *hassen*, Bd. 10, Sp. 546.

338 Zeidler: *Valet Gedicht,* in: *Jungferlicher Zeitvertreiber*, Zerbst 1686, S. 52, Str. 19.

339 Ebd., S. 48, Str. 4.

340 Athanasius Kircher/Tobias Nißlen: *Neue Hall- und Thon-Kunst/ Oder Mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur/ Durch Stimme und Hall-Wissenschafft gestifftet/ Worinn ingemein der Stimm/ Thons/ Hall- und Schalles Natur/ Eigenschafft/ Krafft und Wunder-Würckung/ auch deren geheime Ursachen/ mit vielen neu- und ungemeinen Kunst-Wercken und Proben vorge-*

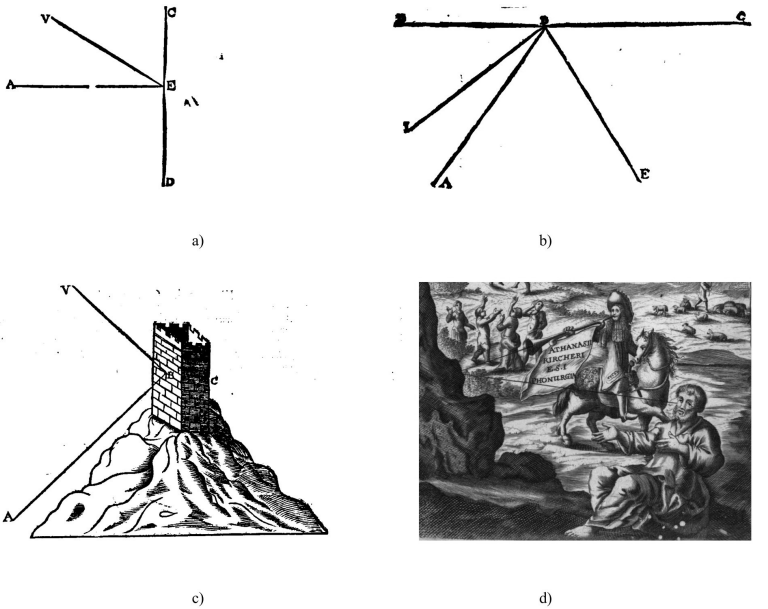


Abb. 25a–d: Athanasius Kircher/Tobias Nißlen: *Neue Hall- und Thon-Kunst* (1684), S. 13 u. 15 (a–c); Athanasius Kircher: *PHONURGIA NOVA* (1673), Titelkupfer, Ausschnitt (d).

gang der Echo-Reflexion als Zweischritt, das andere b) als Dreischritt. Die Prämisse, welche beiden Modellen zugrunde liegt, ist das physikalische Reflexionsgesetz $\alpha = \beta$, also Einfalls- gleich Ausfallswinkel, das bei der Wellenreflexion an glatten Oberflächen gilt: „Ein jeglicher Thon-werffender Winckel ist gleich dem zurück-werffenden".[341] Die Gerade AE in Modell a) illustriert die Vorstellung, von welcher der literarische Echo-Dialog des 16. Jahrhunderts zumeist ausgeht, eine „zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrende[] Schallwelle":[342] „So offt die Stimm oder Thon fällt an ein gerad-aufrechten Vor- und Gegenstand/ [= in einem 90-Grad-Winkel] so fällt sie in sich selbst oder eben in solcher Linie wieder zurück".[343] Die Reflexionslinie stimmt im Modell mit der Einfallslinie überein (beide AE). Das Modell erinnert an die Einsiedler-Darstellung aus Ludovicus van Leu-

stellt werden. […], Ellwangen: Heil/Nördlingen: Schultes, 1684 [Übersetzung der *PHONURGIA NOVA*], S. 13.

341 Bei Kircher wird das im ersten Lehr-Satz des zweiten Kapitels vorgestellt: *Ein jeglicher Thon-werffender Winckel ist gleich dem zurück-werffenden*, ebd., S. 12.

342 Harzer: Art. Echo, S. 81.

343 Kircher/Nißlen: *Neue Hall- und Thon-Kunst/ Oder Mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur* [Übers. *PHONURGIA NOVA*], Ellwangen/Nördlingen 1684, S. 13.

vens Emblem-Sammlung (Abb. 1),[344] in der die geschlossene Kommunikationssituation durch parallele Linien dargestellt ist.

Die Hypothese einer Reflexion zu einem anderen Punkt (V) wird in der Beschreibung des Modells a) verworfen.[345] Möglich ist dies hingegen unter einem anderen, nicht rechtwinkligen Einfallswinkel, wie es im Modell b) dargestellt ist: „So offt eine Stimm schlems oder schräg auf einen Gegen-Stand fället/ so hallet sie nicht eben/ sondern schlems und schräg wieder zurück".[346] Der Schall geht von Punkt E aus, wird an der Reflexionsfläche CD reflektiert und bewegt sich, bei identischem Einfalls- und Ausfallswinkel, zum Punkt A weiter.[347] Mit der Gegenüberstellung dieser zwei Modelle lässt sich die Öffnung des zirkulären Kommunikationsmodells veranschaulichen. Kircher selbst hat das zweite Modell mit kommunikativen Settings in realen Räumen in Verbindung gebracht, wie es sich in den Abbildungen 25 c) und d) zeigt. Die Reflexion an einer Felsenburg c) lassen die reale Schallübertragung und gleichzeitig topisch-literarische Settings denkbar werden. Gänzlich in reelle und zugleich musikalisch-symbolische Kommunikation überführt findet sich das zweite Modell in Abbildung d), einem kleinen Ausschnitt aus dem Titelkupfer der *Neuen Hall- und Thon-Kunst*. Der Fels lässt die Klang-Botschaft des Reiters mit Blasinstrument zum Gelehrten im Vordergrund hin reflektieren – vermutlich eine Verbildlichung der Verbreitung von Wissen und Ruhm des Verfassers, vielleicht auch der Übertragung der lateinischen *Phonurgia* in die deutsche Sprache.

Diese Darstellungen sind sinnbildlich für die veränderte kommunikative Konstellation der Echo-Schriften, besonders der Kasualschriften im letzten Drittel des 17. Jahrhunderts. Die Kommunikation findet in einem Dreischritt statt, zwischen Subjekt A, Echo und Subjekt(en) B. Es sind nun also mindestens zwei Subjekte an der Echo-Kommunikation beteiligt, während Echo den Übertragungsvorgang, das vermittelnde Element, das Medium repräsentiert. Dabei überlagern sich allerdings zwei kommunikative Konstellationen: Der formale Echo-Dialog funktioniert (teils) weiterhin im geschlossenen, zirkulären Setting zwischen Subjekt und Echo. Doch der Rahmen dieses Settings und die Adressatenschaft weist

344 Kapitel 1.2, S. 95.

345 Die Reflexion zum Punkt V sei nicht möglich, da in diesem Fall *DAB so da einfället/* [...] *dem Winckel CBV. so zurück schallet/ und also ein schaffer Winckel einem stumpffen/* [...] *gleich seyn würde* [...] *welches ohngereimt*, ebd., S. 13.

346 Ebd., S. 14.

347 Im Modell erscheinen bereits in der *Phonurgia* die Buchstaben C und E vertauscht. Nur so ist erklärbar, weshalb in der Erläuterung der *Gegen-Stand* (die Gerade) als DE und das *Stimmcentrum*, die Schallquelle, als Punkt C angegeben werden. In der dt. Übersetzung ist zudem B durch D ersetzt, das so fälschlicherweise zweimal vorkommt.

weit darüber hinaus. Das Subjekt kann dabei (stellvertretend) Empfänger:in einer von Echo übermittelten Botschaft sein; oder aber es sendet, gemeinsam mit Echo, eine solche aus. Die erste Variante funktioniert eher diskursiver, die zweite klanglich-akustischer. Typische Beispiele sind die oben geschilderten Szenen in den Akten zu Friedensfeierlichkeiten,[348] wo das Echo einer Figur erscheint und den Frieden verkündet. Formal gesehen erhält hier das Subjekt weiterhin Antwort auf seine eigenen Aussagen; doch inhaltlich überbringt das Echo dem Subjekt – und dem Publikum des Singspiels oder Theaters – gute Nachrichten. Es teilt nicht etwa seine eigene Weisheit in Liebesdingen mit, sondern es *übermittelt* eine Botschaft von Dritten.[349]

Ebenfalls diesem Dreischrittmodell, in dem das Echo dem Subjekt „Bericht" erstattet, entsprechen einige Echo-Szenen von Michael Kongehl, etwa aus der Schäferei *Der Beglückwünschte Doppel-Sieg*.[350] Die Gratulationsschrift zur Feier des kaiserlichen Sieges in der Schlacht bei Sasbach beginnt mit einer bitteren Klage des Pegnitzschäfers Prutenio (alias Kongehl) über den Krieg, der nur Tod und Zerstörung bringe und die Kunst brachliegen lasse. Auf seine abschließende Bitte um Frieden und Sieg des Kaisers antwortet ihm unmittelbar ein Echo und verspricht ihm Glück, Ehre und den gewünschten Sieg. Zunächst vermitteln die Antworten den Eindruck einer illusorischen Prophezeiung, welcher Prutenio keinen Glauben schenkt und daher immer weiter nachhakt. Doch mit den Antworten „Er liegt" und „Gestorben" überbringt die Echo-Stimme konkrete, aktuelle Neuigkeiten über den „Frantzmann" und genauer über die französischen Feldherren Conde, Tourenne und Vaubrun.[351] Als der Schäfer dem Echo noch immer nicht traut, verliert es die Geduld, bricht den Dialog ab und zeigt sich in seiner wahren Gestalt. Tatsächlich steckt hinter der Stimme eine zweite Boten-Personifikation, die narrativ nun als die eigentliche deklariert wird: Der Götterbote Merkur hatte sich im Gebüsch versteckt und von dort aus „stat/ eines Gegenhals/ dem Schäfer Antwort gegeben".[352] Im Folgenden berichtet der Bote weitere Details, und die beiden malen sich das Geschehene gemeinsam aus, um schließlich ein ausgiebiges Lob der Sieger und eine respektvolle Klage über die gefallenen Helden anzustimmen.

348 Siehe Kap. 4.2.2.

349 Zur ‚Übertragung' als ‚Wahrnehmbarmachen', auf der Basis von Aisthetisierung, siehe Sybille Krämer: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008, besonders Kap. VI.

350 Kongehl: *Der Beglückwünschte Doppel-Sieg/ Des Aller Durchläuchtigsten und Unüberwindlichsten Römischen Käysers. Wider den überwundenen könig auß Franckreich*, Wien/Nürnberg 1675.

351 Ebd., [A3].

352 Ebd.

Ein weiteres Zusammentreffen mit Echo und Merkur hat der Schäfer Prutenio in der *Gedoppelten Flamm-Seule*, die Kongehl anlässlich eines Feldzuges von Friedrich Wilhelm von Brandenburg in den 1670er-Jahren verfasst hatte. Ausgangspunkt der narrativen Begegnung ist eine Vision. Von einem, den Feldzug verkündenden, Loblied der Fama in den Hain gelockt, erblickt der Schäfer eine überwältigende, „biß in die Lufft gestammte Flamm-Seule“.[353] Als Krönung dieses Gebildes prangt zuoberst ein Siegeskranz mit den goldenen Lettern F. W. E. B.; im unteren Teil finden sich dazu einige „Zeilen“ mit Andeutungen, auf wen sich das Kürzel beziehen könnte. Auf der anderen Seite der „Pyramid“ befinden sich ein hinter weißem Flor verhangenes Bildnis und weitere Verse mit Anspielungen. Als Prutenio nach einem „Odipus“ Ausschau hält, der ihm „dieser Geschicht wegen/ einigen Nachricht ertheilen möchte“, antwortet ihm „auß dem nechst-gelegenen Thal“ der Gegenhall.[354] Dieser verrät dann aber nicht etwa den Namen, der hinter den Initialen auf der Säule steckt, sondern trägt Prutenio auf, nach einem Gott Ausschau zu halten. Als er sich zurück zur Vision begeben will, stellt sich ihm ein Jüngling in den Weg, den er am „geflügelten Schlangen-Stab“ als Merkur erkennt. Doch auch dieser gibt keine weitere Auskunft, sondern kündigt den „Bericht der Geschicht“ erneut nur an, berührt dann den erstarrten Schäfer und verschwindet wieder.[355] Enthüllt wird das Rätsel erst in der nachfolgenden Erweiterung der ersten Vision, in welcher Mars und Phoebus das Bildnis des Kurfürsten Wilhelm, und Venus und Pallas jenes der Kurfürstin Dorothea von Brandenburg enthüllen. Die geschilderte Anordnung ist typisch für die Echo-Botenschaft in den Gelegenheitsschriften von Kongehl. Die Echo-Szenen erscheinen als Station einer mehrteiligen Boten- und Ruhm-Inszenierung, an der verschiedene Personifikationen beteiligt sind, darunter meist Merkur und Fama, deren Allianz die Untrennbarkeit der Verkündung solcher politischen Neuigkeiten mit der panegyrischen Lobpreisung der Machtträger:in widerspiegelt.

Echos panegyrische Funktionalisierung zeigt sich noch deutlicher, wenn Kongehl das zweite, weniger diskursiv, sondern klanglich dominierte Übertragungsmodell anwendet. Der Kern der Szene ist nun nicht mehr das Überbringen der Botschaft an den Schäfer, sondern die echonisch erzielte Schall- und Klangerzeugung, die dazu dient, die Botschaft und den damit verbundenen Ruhm in alle Welt hinauszutragen:

353 Michael Kongehl: *Gedoppelte Flamm-Seule; Bey Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenburg Neuem Feld-Zuge* (ca. 1675), in: *Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil. Aus Helden-Hochzeit-und andern Glükwünschungs-Gedichten zusammen herausgegeben*, Stettin: Plener/Königsberg: Reusner, [ca. 1685], S. 33–47, hier S. 36.
354 Ebd., S. 37.
355 Ebd., S. 39.

Frau Fama wird an allen Ekken.
Jn Norden/ Süden/ West und Ost
von seinen Thaten bringen Post/
und manchen Tichter-Geist erwekken;
auch uns verbleibt zum Eigenthum
sein Preiß und Ruhm.[356]

Das Strophen-Echo, das von zwei Halbgöttinnen gemeinsam vorgetragen wird, aemuliert mit seiner (impliziten) Schall- und Klangwirkung die Aufgabe Famas, den „Preiß und Ruhm" des Verstorbenen in alle Himmelsrichtungen zu verbreiten. Ganz ähnlich klingt es im oben besprochenen Epicedium Pfefferkorns auf Gebler:[357] „Ich schikt auf der Post der Famen | Seinen weiterschollnen Namen/ immer zu; Ech. immer zu!"[358]

In der Beschreibung der Schall- und Klangverbreitung finden die Texte wiederholt analoge Bildbereiche, welche die Transportabilität des Echos im Raum plausibilisieren. Besonders nutzen sie Begriffe des Ätherischen und der Meteorologie, allen voran die Luft als Schallträgerin. Das ganze Jahrhundert über wird das Echo als „kind der lufft",[359] „Lufft: und Winkel-kind",[360] als „in der Lufft schwebend", „in Lüfften erschallen[d]"[361] oder „durch Lufft geborn"[362] beschrieben; als Wesen, das „zwischen Himmel und Erden in Lufft sein Wesen hat".[363] Als noch dynamischere Variante kommt die bewegte Luft, der Wind ins Spiel: „kind der Lüft' und Winde";[364] „des Echo schall vnnd winde".[365] Häufig klingt Echo mit dem Frühlingswind Flora oder Zephyr, kann aber auch eine Allianz mit dem „rauhen Nordwind" eingehen, der „aus dem nächsten Walde als Stimme deß Gegen-

356 Kongehl: *Trauer-Hirten-Spiel*, s.l. 1674 u. 1675, zit. nach Kongehl: *Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil,* Stettin [ca. 1685], S. 15.

357 Siehe dazu Kap. 4.3.1.

358 Pfefferkorn: *Echoische Trauer-Ode*, in: Zapf: *Frölige Wiederkunft Der Erlöseten des HERRN*, Weimar 1665, [G4v]–Hv, hier H (1. Auflage).

359 Hübner/Du Bartas: *LA SECONDE SEPMAINE [...] Die Andere Woche*, Köthen 1622, S. 11.

360 Scherffer: *Echo an H. Opitzen*, in: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, S. 263–265.

361 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. S. [633–670] (Notentext), hier S. 283.

362 Scherffer: *Echo an H. Opitzen*, in: *Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil*, Brieg 1652, S. 263–265.

363 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. S. [633–670] (Notentext), hier S. 283.

364 Zamehl: *Echo, hör, und gieb dich kund* (Beilage für Pellicer zu Brief an Birken, 1674), in: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., Bd. 13 (2012), Teil I, S. 184f., Kommentar in Teil II, S. 668f.

365 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 30.

halls“ zurückruft.[366] Bebildert und charakterisiert wird Echo zudem gerne mit Wolken, die in Illustrationen eine gute Darstellbarkeit aufweisen. Prominentes Beispiel dafür ist das Titelbild von Harsdörffers Gesprächsspiel *Tugendsterne* (Abb. 26), in dem die Vorrednerin Echo als Engel auf Wolken aus einer Höhle schwebt, wobei die Wolken zugleich den sich ausbreitenden Schall ihres Blasinstruments darstellen.[367]

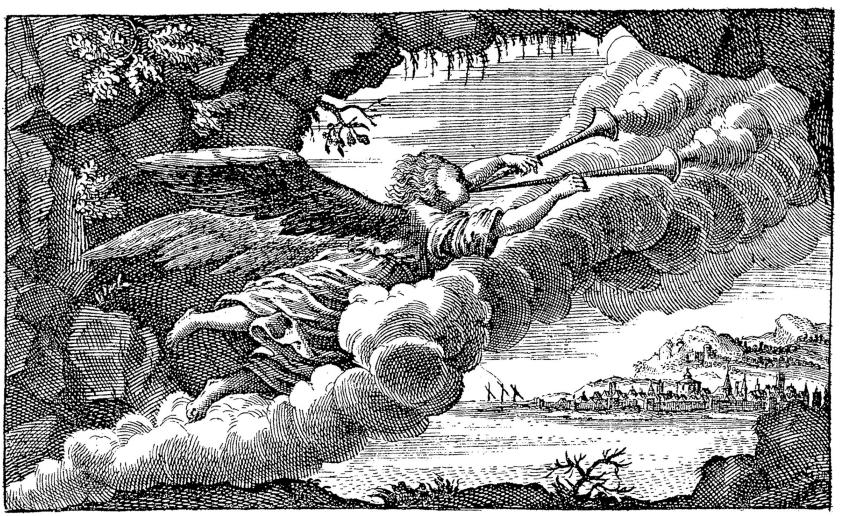


Abb. 26: Georg Philipp Harsdörffer/Sigmund Theophil Staden: *Die Tugendsterne*, Titelkupfer, gedruckt in *Frauenzimmer Gesprächspiele V* (1645), S. 282/283.

Nicht selten ist die Rede von allen Himmelsrichtungen, in die das Echo gemeinsam mit Fama den Ruhm schicken soll; die „Ehre/ die fröliche Post“ soll „in Norden und Westen/ in Suden und Ost/ | in alle [...] Welte“[368] getragen werden. Oder der Ruhm wird, wenn er vom „Lufft-Volk[]“ besungen, „durch Ost/ West/ Süd’ und

366 Franck Ch.: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT*, Nürnberg 1658, S. 8f.

367 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. S. [633–670] (Notentext), hier S. 282/283.

368 *SCHAEFER-SPIEL: der Ehre Des RUHMSEELIGSTEN SPIELENDEN und Seines EDLEN RUHMERBENS/ in dem PEGNESISCHEN LINDENTHAL/ gewidmet durch die Pegnitz-Hirten [Herrn Carl Gottlieb Harsdoerfern/ und (...) Jungfrauen Susannen Sabinen (...) zu Deroselben (...) Vermählungs-Fest]*, s.l. [1667]. – Wieder abgedruckt in: Birken: *PEGNESIS Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, Nr. II, S. 69–120, hier S. 112.

Nord“ hallt, vom Echo „entgegen“ geschickt.[369] Und das Ruhm-Echo hallt nicht nur unspezifisch „vber Perg vnnd Thallen“[370] und bis „an allen Enden“,[371] sondern durchschreitet auch politische Räume. Ein Geburtstagsflugblatt von 1699 etwa, das den „unbeschreiblichen Ruhm [...] verständige[n]“, also begreiflich machen will, und gleichzeitig Gott um das Wohl des „gantzen Chur- und Hoch-Fürstl. Hauses Brandenburg“ anruft, trägt den Titel *Hocherschallendes/ und durch Europa hin und her hallendes/ [...] ECHO*.[372] Ebenfalls keine kurze Strecke hatte Ignaz Agricolas *Veldkirchischer Widerhall* zurückzulegen, eine jesuitische Gratulationsschrift, die den *Oesterreichischen Freuden-Schall* zur Geburt des Kaiserlichen Enkels und Erbprinzen Leopold Joseph panegyrisch beantworten sollte.[373] Dabei ist häufig von ‚schicken‘ und ‚Post‘ die Rede,[374] was vielleicht auch ein Reflex auf die sich im 17. Jahrhundert noch mehr verbreitenden und differenzierenden Formen asynchroner Telekommunikation ist[375] – wozu ja auch die meist kurzen, flugschriftartigen Casualia zu zählen sind. Wenn diese schon in der Überschrift als *Ruhm-Gerüchtes Schall und Gegenhall* oder *Echo della Fama* bezeichnet werden, be-

369 Kongehl: *Lezter Nach-Ruhms- und Ehren-Hall* (1681), in: *Immergrünender Cypressen-Hayn*, Danzig 1694, S. 525–530, hier S. 526.

370 *Das Raaber Liederbuch* (um 1590–1620), hg. von Nedeczey, Nr. 46.

371 Kongehl: *Lezter Nach-Ruhms- und Ehren-Hall* (1681), in: *Immergrünender Cypressen-Hayn*, Danzig 1694, S. 525–530, hier S. 526.

372 Johann Heinrich Beyer: *Hocherschallendes/ und durch Europa hin und her hallendes/ aber in der Welt sich nimmermehr verfallenes/ ECHO/ welches in etwas verständiget/ den unbeschreiblichen Ruhm/ und zu Gott noch ruffet/ um gnädigen Leibs- und Seelen Wachsthum/ des gantzen Chur- und Hoch-Fürstl. Hauses Brandenburg/ Bevorab Des Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Christian Ernstens/ Marggrafens zu Brandenburg/ zu Magdeburg/ in Preussen [...] An Dero höchst-erfreulichen Sechs-und Funffzigsten Geburths-Tag [...]*, Bayreuth: Schmauss, 1699.

373 Ignaz Agricola: *Auff Oesterreichischen Freuden-Schall Trostreichister Widerhall. Hervorgegeben Durch eine Lob und Danck-Predig Wegen Glücklichster Geburt Deß Durchleuchtigsten Ertz-Hertzogs LEOPOLDI [...] In der Kayserl. O. Oestr. Stadt Veldkirch*, Konstanz: Köberle, 1700; Titelvariante vor Beginn Haupttext, S. 1: *Veldkirchischer Widerhall Auff Oesterreichischen Freuden-Schall.* Gratulation durch den Jesuiten Ignaz Agricola, Prediger und Lehrer des Jesuitenkollegs in Feldkirch.

374 Vgl. Klaj: *Aufferstehung JESU CHRISTI*, Nürnberg 1644, 10f., Maria Magdalena am Grab: *Ach Gegenschall [vorher: Gegenhall] wilstu mich noch erquikken | und Freud und Trost auß deinem Wald herschikken? | Geg. bald herschikken*; sowie Pfefferkorn: *Echoische Trauer-Ode*, in: Zapf: *Frölige Wiederkunft Der Erlöseten des HERRN*, Weimar 1665, [G4v]–Hv; revidiert und wieder abgedruckt 1667 und 1669, in: Pfefferkorn: *Poetisch-Philologische Fest- und Wochen-Lust*, Altenburg 1669, S. 163–165; in den Schlussstrophen heißt es: *Ich schikt auf der Post der Famen | Seinen weiterschollnen Namen/ immer zu; Ech. immer zu!* (1. Auflage, H), bzw. *Seinen weiterschollnen Namen| Schikk ich auf der Post dem Famen | Zimmer zu/ Ech. immer zu!* (2. Auflage, S. 164).

375 Siehe dazu die insbesondere die Forschung von Berns: Zur Technisierung der Wahrnehmung.

zieht sich das selbstreferentiell auf ihre mediale Funktion: das Weiterverbreiten und damit Vermehren des Ruhms.[376]



Abb. 27: Willem Hesius: *Emblemata sacra de fide, spe, charitate* (1636), Emblem Nr. XXXII, Pictura mit Inscriptiones, S. 106.

Klangliche Raumfüllung

Zwei Aspekte sorgen dafür, dass in diesen Beschreibungen Evokationen veritabler Raumfüllung (vgl. Abb. 27) erzeugt werden. Zum einen ist das die Dynamik der Hin-und-her-Bewegungen, die, besonders in den Überschriften der Casualia, sich sukzessive steigert, bis hin zur gänzlichen horizontalen und vertikalen Raum-

376 Florimont: *Des Ruhm-Gerüchtes Schall und Gegenhall/ Uber den Wolgebornen Herrn/ Herrn Nicola Wilhelm Beckers/ [...] Dero Röm. Kaiserl. Majestät Raht und vornehmsten Leib-Arzt/ etc. etc./ Aufgemerket/ und zu verlangter Antwort auf die Frage: Von seiner Person und Tugenden/ der Leopoldinischen zu der Natur-Geheimnüsse Erforschung/ im Röm. Reich gegründeten/ Hochlöblichen Gesellschafft übersendet vom Florimont*, Nürnberg: Endter, 1688; sowie Filippo Maria Bonini: *L'ECHO DELLA FAMA PANEGIRICO NELLA CORONATIONE, DELLA SACRA MAESTÀ DI LEONORA D' AUSTRIA REGINA DI POLONIA. CONSACRATO ALLA S. C. R. M. DI LEOPOLDO IMPERATOR DE' ROMANI SEMPRE AUGUSTO, PIO, VITTORIOSO*, Wien: Voigt, 1670.

durchschreitung, zu einem *Hocherschallende[n]* und *hin und her hallende[n] ECHO*.[377] Der zweite Aspekt ist die musikalische Klanglichkeit, die, mehr als gesprochene Äußerungen, eine (per definitionem) nichtlineare, streuende Schall-Übertragung evoziert. Wirksam sind hierbei wohl auch biblische Urszenen des Gotteslobs wie der Hymnus angelicus aus der Weihnachtsgeschichte, der in mehreren geistlichen Werken durch das Echo figuriert wird.[378] Auch Spees Echo-Lieder haben das Echo zu einer paradigmatischen Form des musikalischen Gotteslobs erhoben.[379] Solche Vorstellungen raumfüllender Klang-Amplifikation werden zunehmend auch zur hymnischen Idealisierung von menschlichem Personal verwendet, häufig von verstorbenen, aber auch lebenden, adligen oder (kultur-) politisch wichtigen Persönlichkeiten. Entsprechende Beispiele finden sich, meist verbunden mit einer Namens-Amplifikation, beispielsweise in Kongehls Kasual-Sammlungen oder, wie hier, in einem Epithalamium des Pegnitzschäfers Philanthus: „Der Haller Hall/ Der Rieter Schall [...] erhallt und schallt/ zu Feld und Wald/ zu Haus und in der Ferne/ gleich-laut bis an die Sterne/ mit Ruhm-Gethön/ höchstpreißlich-schön!“[380] Der Ruhmes-Schall der Brautleute (mit den Namen Haller und Rieter), der hier überall, nah und fern, poetisch vermehrt wird, vermischt sich mit dem ewigen „Ruhm-Gethön“ der Himmelsmusik. Echos Klanglichkeit soll aber auch schon zum irdischen Ruhm verhelfen, wie es sich etwa in einem Namenstaggedicht von Martin Limburger zeigt:

1.
Ich hab einsam meinen Gang/
In den wildern Wald Gebüschen/
Wo die schlankken Schlangen zischen/
Doch verspür ich einen Klang:
Wer ist dann bey mir alleine? E. Eine.

377 Beyer: *Hocherschallendes/ und durch Europa hin und her hallendes/ aber in der Welt sich nimmermehr verfallendes/ ECHO*, Bayreuth 1699.

378 Z.B. in *ECHO CHRISTIANA. Zu Lob unnd Ehren dem frölichen Geburtstag/ unsers Einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi*, Nürnberg 1607; sowie Klaj/Staden: *FReudengedichte Der Seligmachenden Geburt Jesu Christi/ Zu Ehren gesungen*, Nürnberg [1650], Vierte Handlung, Dritter Chor, Diijv. Zur klanglichen Ausfüllung des Kirchenraums durch echonisches Gotteslob siehe das Titelkupfer der Kirchenliedsammlung von Hävecker: *Dreyfach schallend und nachhallend Kirchen-Echo*, Helmstedt u. Magdeburg/Leipzig 1695.

379 Spee: *TRUTZ NACHTIGAL*, Köln 1649, zit. nach: *Trutznachtigall*, hg. von Arlt, die Echo-Lieder S. 10–18 u. 18–24. Siehe dazu auch Leimgruber: „Redt, von Gräbern her, das Leben“, S. 201f.

380 Johann Lang: *Gleich und Gleich in allen Sachen kan beglückte Ehen machen!*, in: *Glückwünschender Ehren-Zuruff/ welchen/ zu den Hochzeitlichen Ehren-Fest/ deß Preis-würdigverliebten Paars/ SYLVANO und SIRENEN/ Zu Bezeugung ihrer Dienst-Ergebenheit/ mit-freudig gewidmet/ etzliche Blumengenossen an der Pegnitz*, Nürnberg: Knortz, 1680, [bij].

2.
Hört! es ist der Widerhall/
Der schwätzt ohne Leib und Seele/
Aus der schwartzen Schiefer Höhle.
Sage nun du gegen Schall:
Wie durch Kunst ich Gunst vermehre? E. Ehre.
3.
Wen soll ehren meine Ehre?
Soll villeicht mein Sinn beginnen/
Unsern Haubt der Noris Zinnen/
Dem gehorcht der Burger Heer/
Das verdiente Lob zusingen? E. Singen.
4.
Ja/ ja dieser ist allein/
Nechst dem hohen Anverwandten/
Den der Musen Kunstgesandten.
Schränkken ihren Liedern ein/
Dessen Lob noch soll erschallen. E. Allen.[381]

Der „Schall“ und das „erschallen“, das die „Ehre“ bei „Allen“ verbreiten soll, erhält hier dezidiert musikalischen Charakter. So wird das Ich erst dazu angeregt, nach dem Echo zu rufen, weil es einen „Klang [...] verspür[t]“. Und das „verdiente Lob“ ist nicht nur auszusprechen oder zu rufen, sondern „zusingen“, nach dem Vorbild der Musen, die dem „Kunstgesandten“ Widmungsträger ebenfalls „Lieder[]“ darbieten. Die Formulierung „Doch verspür ich einen Klang“ impliziert dazu ein musikalisch-sinnliches Wirkungsparadigma, das in diesen panegyrischen Schriften zentral ist. Die Idealisierung beruht wesentlich auf den ethischen Implikationen von Musik, die dem Klang-Echo eine Zeugnisfunktion verleihen. Dieser Tugend-Klang ist sinnlich wahrnehmbar, vergleichbar etwa dem „Ehren-Rauch“[382] oder Geruch aus einem Grabmal eines frommen Menschen. Und er wirkt, er „berühr[t]“[383] jene, die ihn hören, wie wir es in den Kommentaren zu Harsdörffers *Tugendsternen* gelesen

381 Martin Limburger: *Poetischer Gegenhall: Zu höchst schuldigen Ehren Deß wolEdeln/ Gestrengen/ Fürsichtigen/ Hoch- und Wolweisen Herrn Johann Wilhelm Kressens Von Kressenstein/ auf Krafts- und Neunhof/ deß H. R. R. Stadt Nürnberg ältesten Losungherrns und höchstansehlichsten Schultheisen/ [...] An deß gewünschten NamenTag [...]*, Nürnberg: Endter, 1657,):(.
382 Wosegin: Widmungsgedicht, in: *Immergrünender Cypressen-Hayn*, Danzig 1694, Titelei.
383 Harsdörffer/Staden S. Th.: *Die Tugendsterne*, in: *Frauenzimmer Gesprächspiele V*, Nürnberg 1645, hg. von Böttcher, S. 280–310 u. S. [633–670] (Notentext), hier S. 284.

haben.[384] Verbunden mit der affizierenden Wirkung des Rufs und Schalls, der „in die ohren hinein schall[t]“,[385] vermittelt das Echo auf dezidierte, evidenzierende Weise die Ehre der zu preisenden Persönlichkeit.

An der Schnittstelle der sich im 17. Jahrhundert ausdifferenzierenden Naturwissenschaft und der seit dem 16. Jahrhundert entwickelten Theorie politischer Herrschaft[386] interessiert die Übertragung von Schall zunehmend auch machtpolitisch, wie es Berns formuliert: „Die fürstliche Klangquelle hat expansive Tendenz. Die den Fürsten umgebende Klangvakuole will sich unablässig raumgreifend bis an den Horizont ausdehnen.“[387] Modelle panegyrischer Raumfüllung, aber auch lenkender „Beschallung der Untertanen“, bis hin zu Abhörsystemen, wurden von Gelehrten wie Francis Bacon oder Athanasius Kircher befördert, „die Akustik politisiert“.[388] Auch Kirchers „Jagd“[389] nach der Nymphe Echo wird, besonders in seinen späteren Texten, dezidiert in einen Kontext panegyrischer Schallverbreitung und -vermehrung gestellt. Die Druckzeugnisse beharren denn, gerade auch in ihren Überschriften, auch wiederholt darauf, dass diese Echos nicht nur implizite Schallwirkung haben, sondern dass sie zum erwähnten Anlass tatsächlich erschollen sind. Manchmal heißt es nüchterner: *Gehalten am Tag HENRICI: 13. Julij, M DC LV*;[390] oft wird aber das Klangereignis emphatischer umschrieben. So heißt es etwa in einer Gratulationsschrift von 1700, man habe bei der Rückkehr der Fürstin und am gleichzeitigen Geburtstag des Fürsten *in einer Abend-Music* ein *Ein erfreuliches ECHO [...] aller-unterthänigst erschallen lassen*.[391]

384 Vgl. dazu Kap. 4.1, v.a. S. 330f.

385 Zesen: *Durch-aus vermehrter und Zum dritt- und letzten mahl in dreien teilen aus gefartigter Hoch-deutscher Helikon*, Berlin 1649/1656, Sämtliche Werke X/1–2, hg. von van Ingen, Bd. X/1, S. 67.

386 Missfelder: Verstärker, S. 61f.; siehe auch den kurzen Beitrag von dems.: Macht der Stimme.

387 Berns: Herrscherliche Klangkunst, S. 178.

388 Ebd., S. 166f.

389 Vgl. die Beiträge von Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo (1990/2011), dessen Titel von der Selbstbeschreibung Kirchers als die Nymphe „jagender“ Echo-Forscher inspiriert sind.

390 *S. P. Q. T. & ECHO. das ist: Freundlicher Discurs/ eines ehrsamen Rahts/ und Burgerschaft ZURICH/ mit der holdseligen ECHO. Zu erfreulichen Ehren/ Dem Hochgeachten/ woledlen/ gestrengen/ fürsichtigen/ und wolweysen Herren/ Herren Johann Heinrich Wasern/ Burgermeistern der Statt Zürich/ und Gerichtsherren zu Lusingen. Gehalten am Tag HENRICI: 13. Julij, M DC LV*, s.l. [1655].

391 *Das Durch die Aller-gnädigste Gegenwart Jhrer Majeste Der Aller-Durchläuchtigsten Fürstin und Frauen/ Frauen Christianen Eberhardinen/ Königin in Pohlen/ [...] und Chur-Fürstin zu Sachsen [...] höchst-erfreulichst-beglückte Hartenfels Sollte Bey Ihrer Majeste höchst-beglückter Zurückkunfft am 7. Octobr. 1700. Nemlich An dem gleichfalls Höchst erfreulichsten Geburts-Tage Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Friedrich Augusti/ Erb-Printzens der Chur-Sachsen/ [...] Ein erfreuliches ECHO. Durch Die Torgauischen Musen in einer Abend-Music aller-unterthänigst erschallen lassen, Torgau: Hempe*, 1700. – Beispiele sind auch Krause/Krause: *Das traurige Abschieds-Eccho*, Jena 1696, wo

Bisweilen kann Echo geradezu einen „Ehren-Zwang“ auf mächtige Personen ausüben. Eine unter dem bisher nicht entschlüsselten Pseudonym MeGaLoFIdus 1678 gedruckte Trostschrift[392] für vier inhaftierte Studenten versucht, sich dieses Wirkungsparadigma zunutze zu machen. Äußerer Anlass des Echo-Motivs sind die ‚Weißen Berge‘ Wittenbergs, auf denen das Gefängnis steht. Die kunst- und dichtungspolitische Schrift verkleidet sich auf den ersten Blick als Fürstenlob, kommt aber tatsächlich einer Erpressung gleich. Zunächst wird der Fürst Johann Georg II. von Sachsen als „Edler Künste Unterhalt“ gelobt, der „[b]ißher mit Ruhm sein Ampt verwalt“ habe. Während Apollo und Ars durch den Krieg aus vielen Ländern vertrieben worden seien, habe der Fürst sich bisher als sicherer „Port“ erwiesen.[393] Dies solle er allerdings auch weiterhin bleiben – und daher die eingekerkerten Studenten freilassen. Dann geht die Schrift einen Schritt weiter und verkündet, die Gefangenen würden „Freuden-Lieder“ (vgl. das *Freuden-Echo* in der Überschrift) anstimmen, denn „[d]er Gunst-geneigte Sachsen-Held | Erstattet EUCh die Freyheit wieder/ | ER hat schon rühmlich angestelt/ | Damit man euer Freyheit liebe/ | Damit man eurer Jugend Hertz | Mit Kerckerung nicht mehr betrübe“.[394] Der „Sachsen-Held“ wird also für eine Tat gelobt, die er (noch) gar nicht begangen hat, und damit quasi panegyrisch bestochen, aber auch erpresst, insofern das öffentlich Proklamierte nicht nur den Charakter einer Verheißung hat, sondern der Fürst in Zukunft an der allfälligen Enttäuschung der Hoffnungen gemessen würde. Gegen Ende wird ein *Freuden-Echo* an die Musen angestimmt, doch man wird den Eindruck nicht los, dass die Schrift in erster Linie das Fürstentum beschallen soll, mit einer bestechenden und erpresserischen Form von Panegyrik, die, so suggeriert die Klangpoetik der Schrift, nicht zu überhören sein wird.

Der Schwerpunkt der Echo-Funktion hat sich, das haben die zahlreichen panegyrischen Texte gezeigt, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts verschoben. Echo wird von der Gesprächspartnerin in der Vereinzelung zum Medium der Ver-

---

es heißt, das Abschieds-Echo sei *erschollen Durch den Mund ihres biß in das Grab getreuen Bruders Rudolph Heinrich Krausen*; oder die Geburtstagsschrift *Erfreuliches ECHO, Welches Bey einem Hochfürstl. Geburts-Tag Durch Gewünschten Wiederruff erschollen In denen beglückten Au-Wäldern. Den 19. Novembris, 1684*, Merseburg [1684].

392 MeGaLoFIdus: *Hertz-entsprungenes Freuden-Echo, Und Teutsch-gesinnter Zuruff/ So Denen Edlen Vier Musen Söhnen Fürst Apollinis auf den weissen Berge In ihrer unvermutheten Gefängniß/ darein sie unverhoffter Weise gebracht/ Aus einer obwohl zum Theil unbekandten doch treugemeynten Gemüths-Neigung Zu Begrüssung des Handwercks tröstlich erschallen ließ/ Ein der Almae Juliae gewesenes MitGlied und aller Musen Söhne ergebener Freund und Diener MeGaLoFIdus anietzo In RunnABag. Den XXX. Junii MDCLXXVIII*, Wittenberg 1678.

393 Tatsächlich war er ein großer Kunst- und Kulturförderer, der der Fruchtbringenden Gesellschaft angehörte und seine Hofkapelle mit zahlreichen Musikern aus Italien neu aufbaute.

394 MeGaLoFIdus: *Hertz-entsprungenes Freuden-Echo*, Wittenberg 1678, Str. 33.

breitung von Tugend und Ehre. Die ganze Welt soll davon erklingen, und nicht nur das: Die „Ehre/ soll in alle *und andere* Welte“[395] getragen werden.

4.4.2 Transgression und Verewigung

Zeitliche und räumliche Grenzüberschreitung

2014 konnten Astronomen erstmals ein Echo des Urknalls vor rund 14 Milliarden Jahren aufzeichnen, den „ersten direkten Beweis für die kosmische Inflation“.[396] Die Dimensionen dieser Raum- und Zeit-Überbrückung sind gewaltig und bestätigen, was Jörg Jochen Berns über die Echo-Technik in der Moderne geschrieben hat, nämlich dass sie „für unsere Selbstlokalisierung, Selbstbestimmung und Selbstmächtigkeit im Laufe der Jahrhunderte immer wichtiger geworden“ sei.[397] Dabei geht es wesentlich darum, Informationen zu erhalten und Einfluss zu nehmen auf Dinge, die räumlich oder zeitlich nicht in unserem Wahrnehmungsbereich liegen, die über die Grenzen dieses Bereichs hinausgehen. Solche transgressiven Eigenschaften werden auch dem Echo-Hall in den von mir untersuchten barocken Schäfereien und Casualia der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zugeschrieben.

Diesbezüglich besonders dominant erscheint die eschatologische Funktionalisierung des Echos. Die bereits erläuterte Vorstellung Echos als transzendentes Medium zwischen Himmel und Erde lässt es zu, dass der Ehren-Hall nicht nur im Dies- sondern auch im Jenseits weiterklingt. So suggeriert es eine ausführliche Hall-Exegese Michael Kongehls auf die 1681 verstorbene Anna Maria von Hallen, geb. von Rohr:

> [4] [...] Bald hallt von uns an allen Enden;
> Dort rühmt man jenes tapffern Geist/ [...]
> Hier preißt man dieses Weißheit-Sinn;
> Bald fällt der Hall von beyden hinn.
> [...]
> [10] Dein Nach-Ruhm hallt in unsern Ohren;
> Dort hallt des Höchsten Preiß von Dir; [...]
> hört wie der Hall so lieblich klingt/
> der Ihre wehrte Leich besingt/
> und seyd zur Tugend unverdroßen/

395 *SCHAEFER-SPIEL: der Ehre Des RUHMSEELIGSTEN SPIELENDEN* (1667), in: Birken: *PEGNESIS Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, Nr. II, S. 67–120, hier S. 112; Hervorhebung D.L.

396 https://www.n-tv.de/wissen/Astronomen-entdecken-Echo-des-Urknalls-article12479681.html (10.11.2020).

397 Berns: Die Jagd (1990), S. 67.

> so wird auch eures Nahmens Hall
> gleich Ihrem schallen überall.[398]

Im Diesseits, „Hier“ lobt und ehrt man, so legt Kongehl den Hall im ersten Teil aus, Tapferkeit und Weisheit – doch letztlich wird, entsprechend der gängigen Vanitas-Metapher, diese Ehre verhallen. „Dort“ jedoch – und das ist ein anderes „Dort“ als in Vers 4,4 – „hallt des Höchsten Preiß“ der Verstorbenen. Ihr diesseitiger Tugendhall hat sich bis ins Jenseits fortgesetzt, wie sich den letzten Versen entnehmen lässt, die zudem die Hinterbliebenen dazu motivieren, „zur Tugend unverdrossen“ zu sein, damit am Ende auch ihr eigener „Nahmens Hall | gleich Ihrem [der Verstorbenen] überall“ schallen wird. Juliane Pöche hat in ihrem Beitrag zum Hamburger Komponisten Thomas Selle gezeigt, dass Echos Eigenschaften der Überschreitung wesentlich damit zu tun haben, dass die musikalische Mehrchörigkeit als Engelsmusik aufgefasst wird.[399] Das mehrchörige Komponieren ist in seiner responsorialen und räumlichen Struktur dem Echo genuin sehr ähnlich und hat schon im 16. Jahrhundert auf Echo-Effekte verschiedener Art zurückgegriffen. Mit der Versinnlichung der spekulativen Musikauffassung im 17. Jahrhundert lassen sich die echonischen Chöre nicht nur als „Widerschall zwischen himmlischen und irdischen Chören begreifen“,[400] sondern, etwa wenn sich die im Tonraum tiefer gelegenen Chöre in einem Echo-Spiel mit den höheren Chören vereinen, als sinnliche Evidenzierung des Eingangs in die himmlischen Sphären.[401]

Auch der transgressive Charakter Echos ist also wesentlich an seine musikalische Klanglichkeit gebunden. Ein zweites Paradigma allerdings lässt sich auch hier ausmachen, und es ist eng verknüpft mit den beliebten Beschreibungen von Echo als Luft oder Wind. Im geistlichen Bereich gibt es in der Leichenpredigt den Topos, dass, entsprechend der Hoffnung des guten Sterbens, die letzten Worte eines Menschen Zeugnis über seine Frömmigkeit und Gottesnähe ablegen. Sebas-

398 Kongehl: *Lezter Nach-Ruhms- und Ehren-Hall* (1681), in: *Immergrünender Cypressen-Hayn*, Danzig 1694, S. 525–530, hier 527f.

399 Pöche, insb. S. 75–86.

400 Ebd., S. 81.

401 Vgl. zum Beispiel Thomas Selles *Nunc dimittis*-Vertonung: *Das Nunc dimittis verteutscht durch D. Mart. Lutherum. Uber den Seeligen Hintrit/ Der Weyland Viel Ehr und Tugendsahmen Frawen Margaritæ Racheliæ Des […] Herrn Joachimi Rachelij P. L. C. Wolverdienten Archi-Diaconi der Löblichen Gemeine zu Wesselbuhren in Ditmarsen Ehelichen HaußFrawen/ Seiner vielgönstigen Fraw Schwägerin und Gutthäterin auff freundliches begehren mit 4. Stimmen zum Basso Continuo componirt und überschickt von Thomâ Selliô Cervicca-Saxone Chori Musici Hamburgensis Directore*, Hamburg: Rebenlein, 1653. – Enthalten auch im Anhang von Rachels *REGINA ARABIAE* (1653). Vgl. dazu meinen Beitrag: Leimgruber: „Bis dass das Ungelick“, v.a. 193–196.

tian Gottfried Starcke hat daran anknüpfend den *Letzten Seuffzer* des Freiberger Adligen Nicol von Schönberg ausgelegt. In Verbindung mit den beliebten Schlussversen der Offenbarung 22,20[402] verknüpfte er diesen Seufzer mit dem Echo-Motiv und stellte so die große Gottesnähe im Moment des Sterbens dar. Sei es, dass Nicol von Schönberg in diesem Moment nicht mehr sprechen konnte oder dass Starcke sich eines mystischen Topos bediente: Immer wieder betont die Predigt, dass dieser Seufzer „Wort Krafft" habe und ein „Glaubens Wort" aus der Tiefe des Herzens sei.[403] In der Auslegung, die sich direkt auf das Echo-Motiv bezieht, stellt sich schließlich heraus, dass Christus diesen Seufzer beantwortet – und dass die Echo-Struktur reziprok ist. Einerseits wird der letzte Seufzer als Glaubens-Echo des Verstorbenen ausgelegt, und andererseits bestätigt die göttliche Echo-Antwort Gottes Zugewandtheit.[404] Neben dem dialogischen, göttlich beantworteten letzten Gebet vermittelt die Predigt die Vorstellung des ausgehauchten letzten Atems, der sich, mit Hilfe des Raumphänomens Echo, direkt zu Gott hinaufzubewegen scheint.

Eine Echo-Allegorisierung aus dem weltlichen Bereich, die ebenfalls mit dem Bildbereich der Luft verknüpft ist, zielt auf die Verschränkung von poetischer Produktion und Tradition hin. In den Inspirationskreislauf, den die Nürnberger Schäfer-Dichter:innen mit der Schöpfung und ihrem natürlichen Echo-Phänomen eingehen, wird häufig auch die Tradition miteinbezogen, sowohl die biblischen und mythischen, aber auch die historischen und zeitgenössischen poetischen Vorbilder. In der Titelei eines Liederbuches etwa heißt es, alle „Davids Hertzen" sollten singend, lesend und Saiten spielend „dieses Königs Gegenhall" sein.[405] Im Kontext eines Epithalamiums wiederum wird ein Hin-und-her-Schallen zwischen dem *Wünsche-Hall* der Dichter:innen und dem *Musen-Schall* insinuiert.[406] Im Zusammenhang mit der Ordenspoetik der Pegnitzschäfer erscheint die Echo-„Luft" als von vergangenen und aktuellen Poeten geprägter Inspirationsträger. Nachdem Schäfer Floridan (alias Birken) in der *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* einen Dialog mit dem Echo – als „Luft", die jene Luft

402 Siehe dazu Kap. 2.3.2.

403 Starcke: *Letzter Seuffzer*, Freiberg 1659.

404 Siehe dazu Kap. 2.3.2.

405 Sigmund von Birken: *Andacht-Lied/ Zu Erklärung des Zwölfständigen Psalter-Titel-Sinnbildes*, in: Georg Christoph Renschel: *CITHAROEDUS MYSTICUS, Das ist/ Der Geist-volle Harffen-spielende DAVID/ Wie Er In seinen Wohlklingenden Psalter-Liedern [...] Allen andächtigen Liebhabern Gottes/ zur erbaulichen Lehre/ [...] Vermittelst Göttlichen Fingers/ des werthen Heiligen Geistes/ Treumeynend gezeiget worden*, Bayreuth: Gebhard, 1665, Widmungsgedicht, 1. Strophe.

406 Johann Carl Linck: *Musen-Schall und Wünsche-Hall/ Bey dem Hoch-ansehnlichen Stromer-Tucherischen Freud- und Hochzeit-Mahl/ so vollzogen wurde in Nürnberg/ den 20. Junii/ M. DC. LXXXI.*, Nürnberg: Knorz, 1681.

liebe, nach der er „spür[e]“[407] – geführt hat, öffnet er etwas später diesen Inspirationszyklus zu einem gewichtigen poetischen Vorbild hin:

> Gebt her/ ihr Lüfte/ das/ womit Er [Strephon] euch begabt/
> Schenkt/ was er euch geschenkt/ was ihr besitzt und habt/
> So werd ich solches euch mit Wucher wieder senden.[408]

Die Rede ist von Strephon alias Harsdörffer, der zweifellos bedeutendsten Gründerfigur des Pegnesischen Blumenordens, deren Erbe quasi ‚in der Luft liegt‘. Die reziproken Formulierungen machen die zyklische Vorstellung deutlich, dass dieses Geschenk Strephons nun nicht nur an die anderen Dichter zurückgeschenkt, sondern „solches“ von diesen, produktiv verwandelt, „mit Wucher“ in den Äther „wieder“-gesandt werden soll. Später wird auch Floridan als ein großes Vorbild inszeniert, dessen „Kunst-gestiffte Schrifften“ und „muntrer Mund“ aus den „Hirten-Klüfften“ sich den „Lüfften kund“ macht.[409] Seine Werke und sein Singen sorgen nicht nur für seinen Nachruhm, sondern können aus den „Lüfften“ auch wieder in neue Kunst einfließen – wie etwa in dieses Lied zum Namenstag, das Kongehl auf Birken gedichtet hat.

1667 verfassten die Pegnitzschäfer ein *SCHAEFER-SPIEL: der Ehre* zum Gedächtnis des *Ruhmseligsten Spielenden* (wiederum Strephon alias Harsdörffer). Hier zeigt sich in einer poetologischen Passage das ganze Ausmaß des Inspirationskreislaufs:

> Ihr Hirten! der ehmals auch Hirte gewesen/ | der euere Felder und Wälder geliebt/ | im Singen und Klingen sich löblich geübt/ || das noch ist in Rinden und Linden zu lesen: | den ehret/ beChöret | mit Liedern! [...] Nun singet/ erklinget/ | ihr Brüder! | die lieblichsten Lieder! | der Norisch-Fels hallet und schallet herwieder. | Rufft mit mir: Er lebe! vereinigt die Sprach! | Er lebe! rufft Echo/ sie ächzet uns nach. | Welt schweifende Fama/ nun sitze zu wagen! | des Spielenden Ehre/ die fröliche Post/ | in Norden und Westen/ in Suden und Ost/ | in alle und andere Welte zu tragen.[410]

Der verstorbene Hirte, der die „Felder und Wälder“ geliebt, besungen und beschrieben hatte, soll nun ebenfalls mit den „lieblichsten Lieder[n]“ bedacht werden, in welche wiederum die Natur in Form des Echos vom „Norisch-Fels“ einstimmt. Floridan, der schließlich zum gemeinsamen Ehrenruf auffordert, beschreibt den Vorgang

407 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 24.
408 Birken/Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey*, Nürnberg 1645, hg. von Garber, S. 27.
409 Kongehl: *Auff desselben Nahmens-Licht* (1673), in: *Lust-Quartier/ neben dem Cypressen-Häyn*, Danzig 1694, S. 30–32, hier S. 31.
410 *SCHAEFER-SPIEL: der Ehre Des RUHMSEELIGSTEN SPIELENDEN* (1667), in: Birken: *PEGNESIS Zweyter Theil*, Nürnberg 1679, Nr. II, S. 69–120, hier S. 111f.

mit dem folgenden Ausruf: „vereinigt die Sprach!“ Damit beschreibt er selbstreferentiell das Zusammenspiel der verschiedenen Inspirationsparameter: die mythische Natur, die lokale, kulturell-geschichtlich geprägte Landschaft, das sprachliche, aber auch ätherische und klingende Echo, die verstorbenen und die noch lebenden Dichter. Und schließlich zielt das Rufen und Dichten auch darauf ab, des „Spielenden Ehre/ die fröliche Post/ | in Norden und Westen/ in Suden und Ost/ | in alle und andere Welte zu tragen“. Ob damit ein diesseitiger oder mythischer Dichterhimmel über dem „Lorbeer-Wald“[411] oder ein jenseitig-christlicher gemeint ist, sei dahingestellt.

Schrift-Klang der Verewigung

Echos symbolische Vielschichtigkeit führt bisweilen zu Widersprüchen. So erstaunt es etwa, dass das Echo als ephemere akustische Erscheinung schon seit der Antike als Figuration des Nachruhms und später des ewigen Lebens poetisiert wird, während sein Verklingen zugleich als Vanitas-Metapher Verwendung findet. Nicht wenige Texte haben sich an dieser Paradoxie abgearbeitet, beispielsweise indem sie durch dies- oder jenseitige Perspektivierung die paradoxale Verknüpfung beider Aspekte als Herausforderung des Glaubens auslegten. In panegyrischen Texten finden sich demgegenüber Spezifizierungen, die allfällige Missverständnisse durch Betonung des Dauerhaften ausräumen sollen, etwa wenn der „Ruhm/ durch steten Nachruhms-Schall | erhallt und dauren wird/ von Kind zu Kindes Kindern“.[412] Formulierungen wie „ein lang-nachklingends Amen“,[413] „es hat sich nicht verlohren/ der starcke Schall“[414] oder *sich nimmermehr verfallendes/ ECHO*[415] implizieren ex negativo ein Bewusstsein der prekären Hall-Metaphorik und wirken ihr aktiv entgegen.

Vertiefter mit dieser eschatologischen, quasi kontra-empirischen Deutung von Hall hat sich Kongehl in einem Epicedium von 1681 auseinandergesetzt, das die widersprüchlichen Metaphorisierungen einander gegenüberstellt: „Der Hall ist nichts/ und ist doch viel“ (2,1).[416] Zunächst erfolgt mit unserem Leben, das „im

411 Mühlpfort: *Thränen der Musen Zu Ehren Fr. U. M. v. A. g. v. K. geheiliget den 23. Aug. 1671,* in: *Teutsche Gedichte*, Breslau/Frankfurt a.M. 1686, S. 97–100, hier 97, 1,10f.

412 Kongehl: *Klag-Sonett Bey Ansehnlicher Leichbestattung Des [...] Herrn Johann Wegern*, in: *Immergrünender Cypressen-Hayn*, Danzig 1694, S. 685f.

413 Faber: *Feyerliches Vermählungs-Fest,* s.l. [ca. 1675], D[ij].

414 Ebd., Cijv.

415 Beyer: *Hocherschallendes/ und durch Europa hin und her hallendes/ aber in der Welt sich nimmermehr verfallendes/ ECHO*, Bayreuth 1699.

416 Kongehl: *Lezter Nach-Ruhms- und Ehren-Hall* (1681), in: *Immergrünender Cypressen-Hayn*, Danzig 1694, S. 525–530, hier S. 527, Str. 6.

nu! vergeht“, die Vanitas-Exegese: Der Hall „lehrt uns denken an das Grab“ (3,2f.). Tugenden wie Tapferkeit und Weisheit würden nicht für immer bestehen bleiben: „Bald fällt der Hall von beiden hinn“. Gegen Mitte des Gedichts jedoch kommt der „Nach-Hall“ ins Spiel, der eine zeitliche Überdauerung impliziert. Zunächst ist dabei vom „bösen Nach-Hall“ die Rede, der als „Schimpff und Mißbehagen [...] erschallt“ (5,1–3); danach erst zeigt sich die eigentliche Überdauerung, der „gute[] Nach-Hall“:

> [6] Hergegen wer sich stets bemüht/
> auff einen guten Nach-Hall sieht/
> den rühmt man in und nach dem Leben;
> Sein Nahmens-Hall bleibt lieb und wehrt/
> und wird von keiner Zeit verzehrt
> die sonst pflegt alles auffzuheben;
> Ein ander Hall geht in den Wind/
> er aber bleibt auff Kindes-Kind.

Auch hier zeigt sich, dass der gute, bleibende „Nahmens-Hall“ nicht der Norm entspricht – weder akustisch-metaphorisch noch moralisch. Die Zeit pflegt „sonst [...] alles auffzuheben“; der Hall geht „in den Wind“. Nur der Hall der besonders Vorbildhaften bleibt bestehen: „Kein Sturm soll solchen Hall verwehn“ (7,5). In den folgenden Strophen werden die Tugenden, die einen guten Nachhall zur Folge haben, weiter ausgeführt, bis zur Quintessenz in Strophe 10: „Dein Tugend-Wandel hallt so rein“. Anschließend kommt jedoch wieder die Vanitas-Metaphorik ins Spiel, die nun, nach dem Hall, zusätzlich mit dem Widerhall verknüpft wird, durch eine Parallelisierung der Witwe „Frau Hallin“ mit dem „Frauen-Bild“ Echo. In ihrer Klage um den verstorbenen Gatten sei sie wie die Nymphe Echo abgemagert und „endlich [...] gar ins Grab“ (13,2) gekommen. Ihre Funktion nach dem Tod überblendet schließlich die gegensätzlichen Metaphoriken:

> [13] [...] hier wirst Du nun ein Nach-Hall werden;
> befragt man dich/ Du hallst zurück/
> daß Reichthum/ hoher Stand/ und Glück/
> Macht/ Ehr und alles Thun der Erden
> in lautrer Eitelkeit besteh’/
> und leichter als der Hall vergeh’.
>
> [14] Im fall man dich vom Himmel fragt/
> so wiederhallt der Hall und sagt/
> daß da sey’ Heyl und Wonn’ und Leben/
> wo Dein und deines **Hallen** Geist
> im Jubel-Hall den Höchsten preist/

und darff nicht mehr im Unmuth schweben/
so Gottes Krafft/ Macht und Gewalt/
in Ewigkeit erhallt und schallt.[417]

Die Verstorbene soll zunächst zum „Nach-Hall“, als diesseitig überdauernde Tugendinstanz, werden. Der Hall trifft immer wieder auf Wände und „Ohren“ (8,6), wird stets von neuem reflektiert und ist so nicht dem Verhallen preisgegeben. Zugleich bezeugt er die Vergänglichkeit aller irdischen Formen von Ansehen, welche „leichter als der Hall“ vergehen. Über den Himmel befragt, vermittelt ‚Frau Hallins‘ Nachhall schließlich das ewige Erhallen und Schallen von Gottes Macht, an dem sie und ihr verstorbener Mann als „Jubel-Hall“ beteiligt sind. Dabei wird das Nach-Leben der Verstorbenen „hier“ (13,3) und „da“ (14,3), im Dies- und Jenseits, verschränkt, wie schon in Strophe 8 explizit wurde: „Dein Nach-Ruhm hallt in unsern Ohren; | Dort hallt des Höchsten Preiß von Dir; | An Deinen Nach-Hall denkt man hier“. Die formale Verschränkung bringt die Untrennbarkeit von diesseitigem Tugend-Hall und Ewigem Leben zur Geltung. Am ewigen „Jubel-Hall“ zeigt sich indes exemplarisch, dass die Vanitas-Metaphorik von Hall sich auf das Diesseitige beschränkt. Im Zusammenhang mit dem Jenseitigen wird der musikalische Klang eschatologisch gedeutet, sodass sich die irdisch-phänomenale Vergänglichkeit von Hall ins Gegenteil verkehrt. Die Kulmination dieser Echo-Deutung ist das Eingehen in die Engelchöre am Ende der Epicedien.[418]

Viele panegyrische Texte suggerieren also sowohl jenseitige als auch diesseitige Formen der Überdauerung von Hall und Klang. Allerdings bleiben sie dabei, einer solchen Klang-Poetik zum Trotz, der Nachwelt in schriftlicher Form erhalten. Auch wenn die mündliche, teils auch musikalische Aufführung häufig explizit betont und in einigen Fällen angenommen oder zumindest nicht ausgeschlossen werden kann, sind die Druckformen der Gelegenheitswerke integraler Bestandteil der Ruhmesverewigung. Einerseits kommt hier eine implizite Akustik zum Tragen, die die klangmediale Qualität Echos formal, klangsprachlich oder in Beschreibungen evoziert. Andererseits ist es angesichts der besprochenen Prekarität des ‚ewigen‘ Klangs nicht verwunderlich, dass die Schriftlichkeit auch ihre eigenen Qualitäten ins Spiel bringt. Mehrere Werke konfrontieren die akustische Verewigungsfunktion des Echos poetisch mit dem Medium der Schriftlichkeit, welche die Metaphorik des ewigen Widerhalls in verschiedener Weise reflektiert, ergänzt und konkurriert. An-

417 Kongehl: *Lezter Nach-Ruhms- und Ehren-Hall* (1681), in: *Immergrünender Cypressen-Hayn*, Danzig 1694, S. 525–530, hier S. 530, Str. 13f.

418 Z.B. in Birken: *Himlischer Heimkunst-Gegenhall*, in: *Beyleid- und Trost-Hallen über das Wohlseelige Himmel-an-Wallen Des […] Joh. Christof Hallers von Hallerstein*, s.l. 1671,) (ijf. Vgl. dazu u.a. Pöches Beitrag über die Chormusik des Hamburger Komponisten Thomas Selle.

hand von drei Beispielen, einem Geburtstags-Echo, einem Epicedium und einem Gedicht aus der Titelei einer Lyrik-Sammlung, soll, zum Abschluss des vierten und letzten Teils der Studie, dieser Aspekt im Folgenden diskutiert werden.

Das erste Beispiel ist eine mediale Variation der Vorstellung, das Ruhmes-Echo bis in den Himmel, häufig „bis an die Sterne“[419] hochzusenden. Diese räumliche Expansion, die wie erläutert auch schon eine Transgression ins Jenseitige andeutet, wird zumeist als akustische beschrieben: „Ey nun ich schalle DIR zu Ehren | Ein schönes Freuden-Echo an/ | Und helff dein werthes Lob vermehren | Biß an den güldnen Sternen-Plan“.[420] Im nun folgenden Beispiel wird die klangliche Vorstellung bildlich und schriftbildlich variiert und zu einer multimedialen Poetik ergänzt. Es handelt sich um eine Gratulationsschrift, gedruckt 1684 unter dem Titel *Erfreuliches ECHO, Welches Bey einem Hochfürstl. Geburts-Tag Durch Gewünschten Wiederruff [...] In denen beglückten Au-Wäldern [...] erschollen ist*.[421] Der kurze Text, ein 5-strophiges Gedicht oder Lied mit Epilog (Abb. 28), entstand anlässlich des 32. Geburtstags von Christian II. von Sachsen-Merseburg am 19. November 1684 und wurde, wenn man der Titelei glaubt, zu diesem Anlass auch aufgeführt; und auch wenn nur literarisch inszeniert, so evoziert es auch auf diese Weise eine reiche Sinnenfreude.

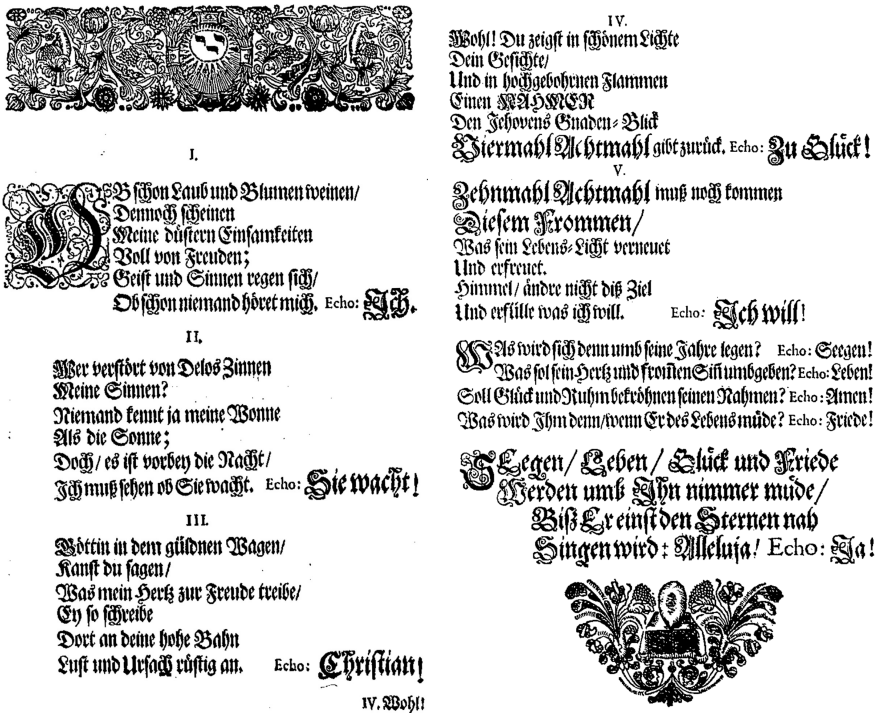
Die Strophen 1 und 2 beginnen topisch mit einem melancholischen Dichter-Ich in der Einsamkeit. In dessen Klage mischt sich das Echo ein und versichert ihm, dass in der Düsternis „hinter Delos Zinnen“ die Sonne allmählich aufgehen werde. Ab der 3. Strophe wird dann die „Göttin in dem güldnen Wagen“ direkt angesprochen:

III.
Göttin in dem güldnen Wagen/
Kanst du sagen/
Was mein Hertz zur Freude treibe/
Ey so schreibe
Dort an deine hohe Bahn
Lust und Ursach rüstig an. Echo: **Christian!**

419 Birken: *Emblematisches EheBette*, Nürnberg 1680.

420 MeGaLoFIdus: *Hertz-entsprungenes Freuden-Echo*, Wittenberg 1678, Str. 33.

421 *Erfreuliches ECHO, Welches Bey einem Hochfürstl. Geburts-Tag Durch Gewünschten Wiederruff erschollen In denen beglückten Au-Wäldern. Den 19. Novembris, 1684*, Merseburg [1684]; zum 31. Geburtstag von Christian II. von Sachsen-Merseburg (1653–1694; Herzog ab 1691), am 19. November 1684 (in der Schrift ist der 32. Geburtstag angegeben).



I.

Ob schon Laub und Blumen weinen/
Dennoch scheinen
Meine düstern Einsamkeiten
Voll von Freuden;
Geist und Sinnen regen sich/
Ob schon niemand höret mich. Echo: Ich.

II.

Wer verführt von Delos Zinnen
Meine Sinnen?
Niemand kennt ja meine Wonne
Als die Sonne;
Doch/ es ist vorbey die Nacht/
Ich muß sehen ob Sie wacht. Echo: Sie wacht!

III.

Göttin in dem güldnen Wagen/
Kanst du sagen/
Was mein Hertz zur Freude treibe/
Ey so schreibe
Dort an deine hohe Bahn
Lust und Ursach rüstig an. Echo: Christian!

IV. Wohl!

IV.

Wohl! Du zeigst in schönem Lichte
Dein Gesichte/
Und in hochgebohrnen Flammen
Einen NAHMEN
Den Jehovens Gnaden-Blick
Viermahl Achtmahl gibt zurück. Echo: Zu Glück!

V.

Zehnmahl Achtmahl muß noch kommen
Diesem Frommen/
Was sein Lebens-Licht verneuet
Und erfreuet.
Himmel/ ändre nicht diß Ziel
Und erfülle was ich will. Echo: Ich will!

Was wird sich denn umb seine Jahre legen? Echo: Seegen!
Was sol sein Hertz und frommen Sitt umbgeben? Echo: Leben!
Soll Glück und Ruhm bekrönen seinen Nahmen? Echo: Amen!
Was wird Ihm denn/ wenn Er des Lebens müde? Echo: Friede!

Seegen/ Leben/ Glück und Friede
Werden umb Ihn nimmer müde/
Biß Er einst den Sternen nah
Singen wird: Alleluja! Echo: Ja!

Abb. 28: *Erfreuliches ECHO* (1684) zum Geburtstag von Christian II. von Sachsen-Merseburg, Zweiblattdruck, hier ohne Titelseite.

IV.

Wohl! Du zeigst in schönem Lichte
Dein Gesichte/
Und in hochgebohrnen Flammen
Einen NAHMEN
Den Jehovens Gnaden-Blick
Viermahl Achtmahl gibt zurück. Echo: **Zu Glück!**[422]

Die Sonne wird, nach den Andeutungen der zweiten Strophe nun noch deutlicher als Dichtungspersonifikation markiert, dazu aufgefordert, das Herrscherlob buchstäblich in den Himmel zu erheben. Was das Herz des Dichters bewegt (das, was er schreibt), soll sie an ihre „hohe Bahn [...] schreibe[n]“, den Namen des zukünftigen Herzogs in „hochgebohrnen Flammen [...] zeig[en]“ – was der Druck

422 Ebd., [S. 1].

mit dem Echo von Strophe 3 „**Christian!**“, gleichsam in einer „Ikonisierung der Sprache“,[423] vor Augen stellt. Während in Strophe 2 das Echo noch in der dritten Person über die Sonne gesprochen hatte („Echo: **Sie wacht!**“), folgt nun eine Überblendung von Echo und Sonne. Letztere antwortet als Echo und lässt damit akustisch erklingen, was sie gleichzeitig schreibend und leuchtend vor Augen stellt. Diese Klang-Schrift-Licht-Inszenierung wird, einmal etabliert, in jedem weiteren Echo bis am Schluss des Gedichtes evoziert.[424]

Echo vertritt das Akustische in dieser Ruhm-Ver-Dichtung, das laute Rufen des Namens (mit Ausrufezeichen!) und der Glückwünsche. Gleichzeitig ist es auch am Visuellen und Schriftlichen beteiligt, das narrativ der Sonne und schließlich auch Gott und dem Himmel zugeschrieben wird. Denn sein Rufen wird nicht nur mit dem Leuchten der Sonne überblendet, sondern an seiner Text-Position scheint gleichsam die Schrift der Sonne auf, wenn diese, im Druck durch Fettdruck und größere Zierschrift hervorgehoben, den „NAHMEN [...] in hochgebohrnen Flammen [...] zeig[]t“ (Str. 4). Im Druckbild wird so die erleuchtete, klingende Schrift am Himmel vorstellbar, gleichsam projiziert, nochmals vergrößert und in eine Licht-Klang-Kulisse gestellt. Dabei wird der Fürstenname zu Ruhmeszwecken nicht nur eindrücklich hör- und sichtbar gemacht. Die geschilderte Szenerie impliziert auch ein Sich-Einschreiben in den Kosmos. Wenn das „schreiben“[425] sonst als medialer Ausgangspunkt für den Klangruhm wirkt, erscheint die Schrift in diesem Text gleichzeitig als Endpunkt. Projiziert ans Himmelszelt, verewigt er den Namen an der Grenze zum Diesseits, sichtbar für die Lebenden, als zu preisendes und nachzuahmendes, leuchtendes Vorbild, und schreibt ihn zugleich ins ewige Leben ein. Der Druck wird so nicht nur als Ausgangspunkt für allfälliges Wiedererklingen[426] und Instrument diesseitiger Überdauerung vervielfältigt, sondern im Sinne einer eschatologischen Wirkung transzendiert. Die Überblendung von Echo-Klang, Sonnen-

423 Wolfgang Max Faust: Bilder werden Worte. Zum Verhältnis von bildender Kunst und Literatur im 20. Jahrhundert oder Vom Anfang der Kunst im Ende der Künste, München 1977, S. 147–149. Siehe dazu auch den Sammelband von Messerli/Schilling (Hg.) zur Intermedialität des Flugblatts in der Frühen Neuzeit.

424 Wie sich das in einer allfälligen Aufführung hätte bewerkstelligen lassen, ist nur schwer vorstellbar. Mit Blick auf die allegorisch-multimedialen Spektakel etwa der Friedensfeiern der zweiten Jahrhunderthälfte wäre ich jedoch vorsichtig, solche Inszenierungen von vornherein auszuschließen und in den schriftliterarischen Raum zu verbannen.

425 Daniel Georg Morhof: *Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie/ deren Uhrsprung/ Fortgang und Lehrsätzen. Wobey auch von der reimenden Poeterey der Außländer mit mehren gehandelt wird*, Kiel: Reumann, 1682, der Horaz zitiert, das *schreiben* würde Götter und Könige zu den Sternen treiben.

426 Bei Franck Ch.: *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT*, Nürnberg 1658, S. 13, wird die Schrift (im Gegensatz zum Gemälde) als *unverderblich* bezeichnet.

licht, Schrift und Bildlichkeit hinterlässt als multimediale Sensation – gegebenenfalls auch nur implizit klang-bildlich – einen bleibenden Eindruck.

Im zweiten Beispiel, einem *Traurige[n] Wiederhall/ Wegen des Früh-zeitigen Todes Der [...] Anna Sabina Brunnemannin* (1677),[427] kommt die Frage der Konkurrenz zwischen akustischem und schriftlichem Paradigma der Verewigung auf. Das von den *Tisch-Genossen* der *Churfürstl. Communität [...] zu Pappier gebracht[e]* Epicedium zur Bestattung der 31-jährig verstorbenen Juristen-Gattin[428] ist ein umfassendes Tugendlob, welches zum Trost der Hinterbliebenen ihr Weiterleben proklamiert, das auf eben dieser Vorbildhaftigkeit gründet. Im Eingang des 12-strophigen Gedichts werden zunächst Melpomene, die Muse des Trauergesangs, und schließlich alle „Musen Söhne“ angerufen, ihre „trübe Stimm' in dunckle Wälder schallen“ zu lassen und ihr Leid den „dicken Püschen“ (1,3–2,2)[429] zu klagen. Echo werde dann „beständiglich uns helffen mit beklagen“ (3,1). Mit der Mittelzäsur des letzten Verses von Strophe 3 schwenkt der Tonfall jedoch um: „Ach weh! Sie ist dahin/ die Frömmeste genannt“ (3,4). Ab hier besteht die Funktion Echos nicht mehr in der Klage, sondern im Tugendlob. Wie schon beim „beständiglich[en]“ Klagen wird das Echo mit dem Überdauern in Verbindung gebracht:

> [5] Es wird diß schöne Lob in Echo-Munde bleiben/
> So lange dieses noch in Wald und Thälen ist.
> Und wird auch wollen es auff Stein und Bäume schreiben/
> Daß/ der vorüber geht/ es siehet oder list.
> [...]
> [7] Uns aber wird alsdann zum Troste dieses bleiben/
> Daß allenthalben ist Ihr Lob geschrieben ein/
> Und daß/ so lang' der Wald wird Wiederschallen treiben/
> Auch der Verblichnen Ruhm werd' immer bey uns seyn.

Mehrfach betont das Gedicht in ähnlichen Worten, „[s]o lange“ das Echo „in Wald und Thälen“ sei und „der Wald [...] Wiederschallen treibe[]“ (5,2 u. 7,3), werde das „Lob“ der Verstorbenen bestehen „bleiben“. Als Grund und Motor dieser Überdauerung rückt die – siebenmal genannte – „Tugend“ der Verstorbenen in den Vordergrund. Sie sei damit, wie es in der letzten Strophe heißt, „dem Tode vorgekommen; | Weil man/ wie vor/ so nu/ von Ihr zu sagen weiß“ (12,4). Ihr Ansehen

427 *Trauriger Wiederhall/ Wegen des Früh-zeitigen Todes Der Woll-Edelen/ Hoch-Ehr und Tugendbegabten Frauen Fr: Anna Sabina Brunnemannin*, Frankfurt (Oder) 1677.

428 Ihr Mann Samuel Stryk war ein bis heute einflussreicher Jurist, Professor und später Dekan der juristischen Fakultät in Frankfurt, später in Wittenberg u. Halle.

429 *Trauriger Wiederhall/ Wegen des Früh-zeitigen Todes Der Woll-Edelen/ Hoch-Ehr und Tugendbegabten Frauen Fr: Anna Sabina Brunnemannin*, Frankfurt (Oder) 1677. – Im Folgenden wird das Epicedium nach Strophe und Vers direkt im Fließtext nachgewiesen.

bleibt für kommende Generationen bestehen, insofern sie als „TUGEND-BILD“ (6,2) eine wichtige Funktion hat: „Weil doch ein jeder muß das Ziehl von uns berühren/ | Daß die Erschafferin den Menschen setzet all’“ (10,3f.). Die „Erschafferin“, die Urheberin der Tugend und damit ihres eigenen „Tugend-Ruhm[s]“ (8,2) setzt der Nachwelt Tugendmaßstäbe, die für alle das „Ziehl“ sein sollten.

Nun könnte man argumentieren, dass die in den oben zitierten Strophen 5 und 7 mit dem Echo einhergehende Zeitlichkeit, die Einschränkung, „[s]o lange“ es in Wald und Tälern sei und sein Spiel treibe, dem Gedanken der Verewigung widerspreche und damit eigentlich die Vanitas-Bedeutung des Klangereignisses evoziere. Tatsächlich zielt die Ruhmesfunktion Echos, aber auch der weiteren medialen Formen des Gedichts, primär auf eine diesseitige Wirkung ab. Dass der Verstorbenen das ewige Leben zuteilwird, betont das Gedicht selbstredend, doch dem Nachruhm scheint das Gedicht eher einen diesseitigen Wirkungsradius zuzuschreiben. In solchem Rahmen sind aber die Formulierungen, „[s]o lange“ das Echo in der Schöpfung klinge, nicht als zeitliche Einschränkung, sondern als maximale Ausdehnung zu verstehen: Bis zum Ende der Welt wird auch ihr Ruhm weiterbestehen.

Darauf zielt auch der Fluchtpunkt des Gedichts, welcher Poesie und Realität überblendet, hin. Epicedien-typisch stellt die – auch hier fettgedruckte – letzte Strophe den Grabspruch der Verstorbenen dar:

> [11] Diß aber wollen wir/ zum letzten Denck-Mahl hauen/
> Zu Ihrem vollen Lob’/ in Bäume und Stein.
> Wir wollen noch zu Ruhm/ Ihr dieses Grab-Mahl bauen/
> Darauff die wenig Wort zu finden sollen seyn:
>
> [12] **Hier lieget/ die da war/ die Frömste von den Frommen/**
> **Die mit dem Tugend Glantz und unermüdtem Fleis/**
> **Dem’/ was doch alle trifft/ dem Tode vorgekommen;**
> **Weil man/ wie vor/ so nu/ von Ihr zu sagen weiß.**

Das in der Überschrift als *Wiederhall* bezeichnete Gedicht mündet also in eine schriftliche Form der Verewigung. Schon in Strophe 5 hieß es, man solle ihr Lob „auff Stein und Bäume schreiben“, und nun soll zum „Lob’“ und „letzten Denck-Mahl“ ihr poetisches Grabmal aufgebaut und in Stein gehauen werden. Zunächst scheint es naheliegend, dass die Bildlichkeit des Einritzens und In-Stein-Meißelns und die zum Grabmal hinführende Dramaturgie die mediale Überlegenheit der Schrift impliziert. Doch auch wenn der Zielpunkt das Grabmal ist, vermittelt der Text als Ganzes keineswegs den Eindruck, die Schriftlichkeit sei hinsichtlich Verewigung dem Mündlichen oder Klanglichen überlegen. Gemessen am Phänomen Echo, das bis zum Ende der Welt immer wieder in Erscheinung treten kann und so dafür sorgt, dass der Ruhm der Verstorbenen „immer bey uns“ (7,4) ist, scheint die Schrift im Stein sogar das weniger beständige Medium zu sein.

Zudem vermittelt der Text medial den Anspruch der Revokation als Bedingung wirksamer Verewigung. Während die Schrift im Stein dafür nur Vorlage sein kann, zeigt hier schon die – weiterwachsende – Baumschrift mehr Eigenleben.[430] Als weitere Steigerung erweisen sich demgegenüber hörbare Formen: Klingendes, Gesprochenes, Widerhallendes. Nicht zufällig endet Anna Brunnemanns Grabspruch mit der Vergewisserung, die Verstorbene lebe weiter, „weil“[431] man von ihr zu „sagen“ wisse. Das schriftliche „Denck-Mahl“ (11,1), das signifikant als „wenig Wort“ (11,4) angekündigt wird, kann nur den Denk-Anstoß zu einem umfassenderen Tugendlob geben. Nicht nur weiß man viel mehr zu „sagen“, als auf dem Grabstein steht; auch vermittelt das im Gedicht viel dominantere Paradigma des Klingens, Nennens, Lobens, Rühmens, Wider-Hallens, eben des „Gethöne[s]“ (1,1), dass in diesem letzten Ehren-Hall das akustische Geschehen das eigentliche Denkmal setzen soll. Das Klangliche symbolisiert dabei das kontinuierlich Gegenwärtige und Wirksame, der *Wiederhall* die Reaktualisierung. Wenn der „Tugend-Ruhm“ weiterklingt, wenn das „TUGEND-BILD“ (6,2) wieder und wieder gelobt, der Grabspruch ausgesprochen wird, wenn der Wald stetig „Wiederschallen treib[t]“, wenn „diß schöne Lob in Echo-Munde bleib[t]“ (5,1) und damit zur Nachahmung des Vorbildes anspornt, dann ist das Überdauern wirklich gewährleistet.

In ähnlicher Weise mit der Verschränkung von Akustischem und Schriftlichem spielt unser letztes Beispiel, das die Dichtung selbst der Verewigung zuzuführen will – jedoch nicht (nur) zum Selbstzweck. Es handelt sich um ein Titelkupfer mit Gedicht-*Erklärung* (Abb. 29) aus der Titelei des ersten Gedichtbandes von Catharina Regina von Greiffenberg.[432] Im Zentrum des Gedichtes steht das Gotteslob, dem die zweite und dritte Strophe vollständig gewidmet sind. Die Figurierung des Echos als Gotteslob zielt dabei auf die poetische ‚Rücksendung‘ der

430 Siehe dazu auch Kap. 1.4.4 u. 3.3.1.

431 Kann kausale oder temporale Bedeutung haben, also ‚weil‘ oder ‚solange‘.

432 Catharina Regina von Greiffenberg: *Geistliche Sonnette/ Lieder und Gedichte/ zu Gottseligem Zeitvertreib/ erfunden und gesetzet durch Fräulein Catharina Regina/ Fräulein von Greiffenberg/ geb. Freyherrin von Seißenegg: Nunmehr Ihr zu Ehren und Gedächtniß/ zwar ohne ihr Wissen/ zum Druck gefördert/ durch ihren Vettern Hanns Rudolf von Greiffenberg […]*, Nürnberg: Endter/Bayreuth: Gebhard, 1662, zit. nach: Sämtliche Werke, hg. von Martin Bircher und Friedhelm Kemp, Millwood 1983, Bd. 1, Titelkupfer und *Erklärung des KupferTitels*. Zu Greiffenberg siehe bspw. Mireille Schnyder (Hg.): Das Wunderpreisungsspiel. Zur Poetik von Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694), unter Mitarbeit von Damaris Leimgruber, Würzburg 2015 (Philologie der Kultur 11). Auf die Frage der Autorschaft der *Erklärung* kann hier nicht eingegangen werden. Siehe dazu aber Dietrich Jöns: Sigmund von Birken und der Druck der *Geistlichen Sonnette/ Lieder und Gedichte* Catharina Regina von Greiffenbergs, in: Hans-Peter Ecker (Hg.): Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag, Passau 1997, S. 181–200, insb. S. 194–199.



Erklärung des KupferTitels.

DEn edlen Dichtergeist/schickt Gottes Geist herab.
der Kunst-Klang und Gesang/ ist hoch- und wolgebohren:
den Himmel hat er ihm zum Vatterland erkohren.
allda er GOttes Lob dem EngelChor eingab.
des Himels Gegenhall und Echo/ sey die Erde:
sie lobe GOtt mit dem/ womit Er labet sie.
Der Thon/ zu GOttes Thron sich schwinge spat und früh:
die Leyr/ kommt Himmel-ab/ und wieder himmlisch werde.
Diß zeigt uns dieses Buch. Der Andacht Himmelbild
spielt GOtt zu Ehren auf/ schickt Ihm die Flammen wieder/
die sie von Ihm empfieng/ und dichtet Engel-lieder.
Die Davids-harffe/ hier Deboren Finger fühlt.
Hier singt Uranie/die vom Berg Sion steiget.
Weg mit dem Helikon! ihr andern Musen/ schweiget!
doch lasset/ wie ihr thut/ in einen Felsenstein/
zu ewiglichem Ruhm/ diß Werk geschrieben seyn.

Abb. 29: Catharina Regina von Greiffenberg: *Geistliche Sonnette/ Lieder und Gedichte* (1662), Titelkupfer und *Erklärung des KupferTitels.*

göttlichen Inspiration ab. Nachdem, in der ersten Strophe, „Gottes Geist" den „edlen Dichtergeist [...] herab" geschickt hat, liegt der Ball nun bei der Erde: „des Himmels Gegenhall und Echo/ sey die Erde: | sie lobe Gott mit dem/ womit er labet sie" (2,1f.). In verschiedenen Klang- und Inspirations-Bildern (Leier, Flammen, Engellieder, Harfe) wird nun eine zyklisch-reziproke vertikale Bewegung „Himmel-ab/ und wieder himmlisch" (2,4) umschrieben. Die Verse vermitteln dabei ein mündlich-musikalisches Paradigma der Dichtung, sowohl bezüglich der Inspiration als auch bezüglich des produktiven Dichtens. Als Synonym für den „edlen Dichtergeist" beginnt der zweite Vers mit „Kunst-Klang und Gesang" (1,1f.), und der Engelchor wird als erster Lob-Erzeuger ausgemacht. Das Gotteslob wird metonymisch als „Thon", „Leyr", „Engel-Lieder" oder „harffe" bezeichnet, die gespielt und gesungen werden.

Demgegenüber scheint es, als werde – in Greiffenberg-typisch concettistischer Weise – am Schluss das Ruder medial geradezu herumgerissen: „doch lasset/ wie ihr thut/ in einen Felsenstein/ | zu ewiglichem Ruhm/ diß Werk geschrieben seyn"

(4,3f.). Heißt das, dass die Überdauerung dieses Werks dem Medium der Schriftlichkeit überantwortet ist? Oder dass der ewige Ruhm Gottes nur durch eine gedruckte Schrift gewährleistet werden kann? Ein Blick auf das Titelkupfer weist darauf hin, dass es so einfach nicht sein kann.[433] Zunächst ließe sich die Illustration als einfache Zweiteilung in gegenwärtig stattfindendes, mündliches Gotteslob und schriftliche Überdauerung deuten: Das Klanggeschehen im Vordergrund stellt den Akt des Gotteslobs dar, das die Figur im Jetzt ausführt. Die zum Himmel hochgespannte Saite der Leier, auf welcher die Dichterin spielt, verbildlicht die im Gedicht beschriebene Klang-Inspirationsverbindung zwischen Himmel und Erde – wobei die Schleifen an den Enden auf die Gebände, also die Gedichte und Lieder mit gebundener Sprache hinweisen. Der Fels im Hintergrund rechts lässt sich angesichts der eingravierten Schrift (als alternative, dem Titelblatt vorangehende und später[434] nochmals verwendete Überschrift) als Metonymie der im Druck festgehaltenen Dichtung auffassen; Letztere soll mittels der Festigkeit von Stein und Schrift zu *ewiglichem Ruhm* konserviert werden. Analog dazu scheint auch das Gedicht das mediale Geschehen in zwei Szenarien abzutrennen, wenn es in der Schlussstrophe die singende „Uranie/ die vom Berg Sion steiget“ (4,1),[435] von den Musen des Helikon abgrenzt, welche besser schweigen und das „Werk“ in einen „Felsenstein“ schreiben lassen sollen.

Dass es sich jedoch nicht um eine einfache mediale Opposition handeln kann (geschweige denn das eine gegen das andere Paradigma ins Feld geführt würde), sondern die Gegensätze komplexer verschränkt sind,[436] darauf weist der Wortlaut der Steinschrift hin: *Der Teutschen URANIE Himmel-abstammend und Himmel-aufflammender Kunst-Klang und Gesang*. Syntaktisches Zentrum ist der im Nominativ stehende *Kunst-Klang und Gesang*, der hier in medialer Paradoxie in den „Felsenstein [...] geschrieben“ wird. Die Illustration und die Schlussvolte des Ge-

433 Eine Interpretation der „mediale[n] Ambiguität“ jüngst bei Cornelia Pierstorff: Fruchtbarkeit als Figuration des Medialen in Catharina Regina von Greiffenbergs *Geistlichen Sonnetten/ Liedern und Gedichten* (1662), in: Martina Feichtenschlager/Sarina Tschachtli (Hg.): Fruchtbarkeit und Poiesis im 16. und 17. Jahrhundert, Würzburg 2022 (Philologie der Kultur 15), S. 99–123, hier S. 122.

434 Als erneute Überschrift nach der Vorrede und den Widmungsgedichten, leicht gekürzt (der *Gesang* wird weggelassen).

435 Zur Bezeichnung von Greiffenberg als „teutsche Uranie“ siehe die Voransprache von Sigmund von Birken in derselben Textausgabe. Vgl. dazu auch Louise Gnädinger: Ister-Clio, Teutsche Uranie, Coris die Tapfere. Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694). Ein Portrait, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen, München 1988, Bd. 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, S. 248–264, insb. S. 251–253.

436 Vgl. zu dieser Thematik z.B. Torsten Voß: Von der Stimme zur Schrift. Mythologisch-metaphorische Grundierungen eines schmerzhaft-medialen Wechsels: „Philomela“, „Echo“ und ihre Schwestern, in: Text & Kontext 34 (2012), S. 7–33.

dichts stellen daher wohl keine Absage an das zuvor aufwendig geprägte musikalische Klang-Paradigma dar. Schweigen soll nicht die Dichterin selbst, sondern schweigen sollen die weltlichen Musen des Helikon. Die Uranie hingegen, die vom Berg Sion – der „Felsenstein" ist womöglich eine Anspielung auf den Namen der Dichterin – heruntersteigt, soll wie David und Deborah Harfe und Gesang erklingen lassen.[437]

Dennoch schiene es mir ebenso verfehlt, hier die orale und klangakustische Dichtung zum überlegenen Paradigma zu erklären. Überhaupt glaube ich, dass das Emblem keine Opposition erzeugen will, sondern ein dynamisches Modell zur Beförderung und Perpetuierung des Gotteslobs. Zentral scheint mir dabei das Ansinnen, die Saite „spat und früh" (2,3) in Schwingung zu halten, die ‚Deoglori'[438] nie abreißen zu lassen, denn sie ist, wie oben erläutert, die reziprok-zyklische Verbindung zu Gott. Das ‚Speichern' in einem Medium der Schriftlichkeit, hier sogar in Gravur-Form, suggeriert dabei die Überdauerung von Gottes Ruhm, wie auch der Gedicht-Schluss nahelegt. Zugleich aber kann das Lob nur durch stete Reaktualisierung weiterwirken. Das heißt aber nicht, dass der Text ein Primat der Oralität proklamieren würde. Meines Erachtens zielt das Emblem zwar auf das Ansinnen ab, das Lob stets präsent zu halten. Damit sind aber transmediale Revokationsvorgänge verbunden, die eine Hierarchie der Medien gerade ausschließen. Im Gegenteil zeigt die emblematische Anordnung schon auf höchster Ebene, bei Gott selbst – als jenem, der dem Gotteslob die Inspiration gibt –, eine Verschränkung von heiliger Schrift[439] und Himmelsklang, die sich folgerichtig auch in der Dichtung niederschlägt. So wird das Echo hier nicht nur zur Figuration dieses Inspirationskreislaufs, sondern der klingende *und* beschriftete Echo-Felsenstein überblendet verschiedene mediale Formen und verschränkt sie zu einer Potenzierung und Perpetuierung des Gotteslobs.

437 Die mediale Frage könnte ev. auch aus musiktheoretischer Sicht noch weiter vertieft werden, insofern Urania als Muse der Sternkunde bzw. Astronomie in der pythagoreischen Vorstellung der Sphärenharmonie Repräsentantin des Fixsternhimmels und damit des höchsten Tons ist.

438 Zu diesem deklarierten Ziel von Greiffenbergs Dichten siehe bspw. Gnädinger, S. 248f. u. 261–264; sowie Daniel Kazmaier: Poetik des Abbruchs. Literarische Figurationen von Negativität im 17. und 18. Jahrhundert, Würzburg 2016 (Poetik und Episteme 1), Kap. 3, S. 218–266; Ferdinand van Ingen: Wort, Zeichen, Bild und die Kultur des reformatorischen Wissens. Zu Fragen der Emblematik und Metaphorik im 17. Jahrhundert, Passau 2017, S. 85–135.

439 Der beschriftete Fels im Rücken der Dichterin reicht bis in den Himmel und evoziert so nicht nur die biblische Metapher von Gott als Fels, sondern überblendet auch sein Wort (vgl. die Gesetzestafeln) mit dem Werk der Dichterin.

Poetischer Nachhall

Die barocken Gedicht- und Liedersammlungen, Predigten oder Gesprächsspiele haben zum Beschluss gerne das Echo nachklingen oder -sprechen lassen, als Echo-Segensgedicht,[1] als musikalisch-echonischen Nachhall einer Madrigal-Sammlung,[2] als responsoriales „Confirmations Wort“,[3] als emblematisches Buchstaben-Laut-Sinn-Spiel.[4] Mein Versuch, der Vielfalt des literarischen Echos im 17. Jahrhundert eine Perspektivierung zu geben, soll ebenfalls mit einem poetischen Echo enden.[5]

1675 erscheint, vermutlich in Nürnberg, eine knapp 30 Seiten umfassende Schäferei anlässlich des Hochzeitsfestes von Maria Helena Haller, geb. Behaim, und dem Ratsherr Gustav Philipp Tetzel: *Feyerliches Vermählungs-Fest Deß Wohl-Edel-Fürtrefflichen DAFNIS und seiner an Geblüt und Gemüth gleichEdlen DAFNE/ Begangen und Besungen Von dem Pegniz-Blum-Hirten Ferrando*.[6] Beide Brautleute sind bereits verwitwet und haben schon Kinder, doch die Verbindung scheint nicht nur ein pragmatisches Arrangement, sondern eine Liebesheirat zu sein.[7] In der Schäferei zeigen die beiden zudem eine, wenngleich historisch nicht nachweisbare, poetische Affinität. Auf jeden Fall besteht eine Nähe zum Pegnesischen Blumenorden, deren Mitglieder für sie mehrere Gelegenheitsschriften verfassten, in welchen die Eheleute als Schäferin- und Schäfer-Alias in das bukolische Dich-

1 Albinus: *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA*, Meiningen 1689, S. 34f.

2 Z.B. das achtstimmige, doppelchörige Echo von Harnisch: *Hortulus Lieblicher, lustiger und höflicher Teutscher Lieder [...] sampt einem neuen Echo mit acht Stimmen*, Nürnberg 1604, Nr. XXIII; oder der Liedsatz von Helling: *In disem grünen Wald*, in: *Musicalischer Zeitvertreiber*, Nürnberg 1609, Nr. XLII.

3 Spaignart: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft*, Magdeburg 1621, Cv; vgl. meine Einleitung zu Teil 4; siehe auch den Amen-Schluss aus der Predigt von Abraham a Sancta Clara: *Wohlriechender Spica-Nardt*, Graz 1683, F2v, siehe meine Einleitung, S. 2f.

4 Harsdörffer: *Frauenzimmer Gesprächspiele I*, Nürnberg 1641/1644, hg. von Böttcher, S. [436].

5 Für eine kurze Zusammenfassung der Ergebnisse verweise ich auf die Einleitung, Teil 4.2: Aufbau und Kernthesen der Arbeit, S. 58–60.

6 Faber: *Feyerliches Vermählungs-Fest*, s.l. [ca. 1675].

7 Das ist besonders der leider nur anderthalb Jahre später verfassten Leichenpredigt auf die Braut sehr deutlich zu entnehmen; Georg Fabricius: *Des Menschen kurtze Lebens-Zeit Ein Gras/ ein Blum/ ein Eitelkeit: Welches am Tage der Beerdigung Der [...] Frauen Maria Helena/ Des [...] Herrn Gustav Philipp Tetzels/ von Kirchensittenbach/ [...] des Innern Rahts des H. Röm. Reichs Freyen Stadt Nürnberg/ etc. Hochwerthesten Ehegattin/ Einer gebohrnen Behaimin/ Als dieselbe in Nürnberg den 14. Novembr. dieses 1676. Jahrs auf dem Kirch-Hoff St. Johannis [...] ist zur Ruhe gebracht worden/ Aus den Worten des Königlichen Propheten Davids Psalm. 103. v. 15,16. [...]*, Nürnberg: Felsecker, 1676.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-006

ter-Hirten-Szenario eingebettet sind. Dafnis, das Schäfer-Alias des Bräutigams, wird im *Feyerlichen Vermählungs-Fest* als *Großgönner* des Hirten Ferrando bezeichnet.[8]

Es ist daher kein Zufall, dass das Zentrum und der Höhepunkt der Schäferei aus intradiegetisch inszenierter Poesie besteht. Die Rahmenerzählung beginnt damit, dass der Hirte Ferrando (alias Johann Ludwig Faber) dichtend mit zwei „Schäfer-Jungen“[9] umherzieht. Als sie an einen amoenen Lustplatz bei einem Schlösslein an der Pegnitz gelangen, erscheint eine Nymphe und führt sie zu den zwei „Verliebte[n]“ Dafne und Dafnis. Diese verschwinden jedoch sogleich wieder, sodass Ferrando alles „als ein Traum“ vorkommt.[10] Dennoch schickt er die beiden Knaben den Brautleuten hinterher, mit dem Auftrag, ihnen ein Hochzeitslied von ihm zu überreichen. Die Nymphe und Ferrando dichten und konversieren nun weiter, bis die Knaben zurückkommen und wiederum eine Schriftrolle mitbringen. Diese sei eine Gegengabe des Blumenordens, zu welchem der Bräutigam selbst gehöre. Begierig öffnen sie die Rolle und bekommen als Erstes ein Gedicht von Floridan (alias Birken) zu lesen:

[1] Dort rieff die treue Lieb/ im Winter mit Gewein:
Helena kam und geht von und nach Holenstein.
Man sprach vom holen Grab/ darein Sie gieng zu Raste:
Diß ist Helenen-Stein/ prangt mit dem edlen Gaste!

[2] Jetzt rufft die neue Lieb/ bey frohem Früling-Schein:
Helena wiederkehrt/ und komt von Hallerstein.
So macht/ des Himmels Huld/ die Todten wieder leben.
Er heilet/ wann er schlägt. Er nimmt/ auf Widergeben.

[3] Der Edle Witwer gieng zum holen Grabes-schrein:
Ach! (rieff er/) würde doch Helena wieder mein!
Die Höle gegenrieff und ließ die Antwort hallen:
Helena wieder dein! Er dacht: welch ein Erschallen!

[4] Er sprach: man hönet mich; ach! möcht es also seyn!
Wol ich vergnüget wär/ träf mir der Hall erst ein!
Der Hallerstein! hört’ er die Stimme kehren wieder:
Die macht’ ihn auf das Grab die Augen senken nieder.

8 Faber: *Feyerliches Vermählungs-Fest*, s.l. [ca. 1675], Aiijv.
9 Ebd., Aij.
10 Ebd., Aiijv.

[5] Er dacht: Wie wird mir hier der Hol- zum Hallerstein?
Ein Psittich saße dort im nächsten Garten-Häin/
der flog ihm in den Schoß. Ein Wunder da geschahe:
Den Vogel er alsbald zum Habicht werden sahe.

[6] Ihm fliegt/ (und wird auch so der Hol- zum Hallerstein)
das Edle schöne Kind des Großen Behaims ein.
Die zweyte Helena im Hertzen ihn beheimet:
Das seine Sie bezieht/ das Jene hat geräumet.[11]

Das ganze Gedicht ist ein amplifikatorisches Spiel mit den Namen von Tetzels erster und zweiter Frau. Beide heißen zum ersten Vornamen Helena, und die Nachnamen sind äußerst ähnlich: Holenstein und Hallerstein. In Assoziation der Namen mit einer Echo-Gruft kreiert Floridan eine kleine Szene,[12] in welcher der Witwer am Grab seiner verstorbenen Frau die Verheißung einer neuen Liebe erhält, zunächst diskursiv durch die echonischen Namensanspielungen, und schließlich bildlich durch das „Wunder“ (5,3),[13] die Verwandlung des Sittichs, Wappenvogels der Paumgartner[14] von Holenstein, in einen Falken, den Vogel der Behaim von Schwarzbach.[15] So „fliegt“ ihm, heißt es, die „zweyte Helena, das Edle schöne Kind des Großen Behaims“ (6,1f.) ein, in die Gedanken und ins Herz.

Damit ist die Szene mit der sprechenden Stimme aus dem Grab beendet, und der Beschrieb der neuen Liebe setzt sich fort, verbunden mit vielen Glückwünschen für das „Edle Paar“:

[7] So schweig nun beyderseits der Hol- und Hallerstein.
Doch/ was von diesem stammt/ Sie lieben in gemein.
Auch bey der Edlen Brut/ bey diesen Pflanzen allen/
Wird aus der Herzens-Höl die Lieb zusammen hallen.

11 [Birken/Faber?]: *Dort rieff die treue Lieb*, in: ebd., Biijf. Es ist nicht bekannt, ob Birken nur fiktiver oder auch realer Autor des Gedichts war; vgl. Jürgensen: Melos conspirant, S. 228 u. 90–97.

12 Vgl. Birken/Limburger: *Die vermählte Edle Silvia: beglückwünschet durch Floridan und Myrtillus* (1667), in: Birken: *PEGNESIS* (1673), S. 447–449, wo ebenfalls der Name des Bräutigams zum Anlass einer Echo-Szene genommen wird. Das Echo aus dem ***Holen*** *oder ausgehölten Felsen-****Stein*** wird dann auch als Stimme des verliebten Bräutigams inszeniert, der sich durch Namensanspielungen zu erkennen gibt. Narrativer Zweck der Szene scheint neben der Unterhaltung der Schäfer die panegyrische Namensevokation und die Glückwünsche sowie, als Antwort auf die Eingangsfrage, ob das Singen eingestellt werden solle, die dialogische (Selbst-) Aufforderung zu weiteren Lobliedern zu sein.

13 [Birken/Faber?]: *Dort rieff die treue Lieb*, in: Faber: *Feyerliches Vermählungs-Fest*, s.l. [ca. 1675], Biijf. – Hier und im Folgenden wird das Gedicht direkt im Fließtext unter Angabe von Strophe und Vers zitiert.

14 Puchner: Art. Baumgartner.

15 Werner Schultheiß: Art. Behaim, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 748, Online-Version: https://www.deutsche-biographie.de/pnd119024101.html#ndbcontent (31.07.2025).

[8] O Himmel! sey nun du der Hol- und Hallerstein:
Den Wunsch von tausend-Glück die Erd dir sendet ein/
für dieses Edle Paar: dein Gnad-Hall wiederkehre.
Ach ja! wir bitten dich/ Erhöre! E. Ich erhöre.

Floridans frappierend vielschichtige Gedicht-Gabe repräsentiert in nahezu systematischer Aufschlüsselung die Formen, Symboliken, Funktionen und Kontexte, die für das literarische Echo in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts kennzeichnend sind.

Der Witwer findet sich als erschüttertes, auf sich selbst zurückgeworfenes Subjekt im Echo-Locus wieder. Die Grabesgruft ist jener barocke Ort, wo der mythisch vorgeprägte, frühneuzeitliche Locus desertus weiter besteht, wo die Vereinzelung des Subjekts existenziell nachhallt. Die Liebesklage ist hier nicht mehr topisch-artifiziell, auf ein projiziertes, inspiratives Idealbild bezogen, sondern auf einen geliebten Menschen, der reell gelebt hat. Das Echo nimmt daher der Klage gegenüber eine andere Rolle ein als das ältere antagonistische Echo, welches nicht nur die soziale Ächtung des Affekts, sondern aufgrund seines Illusions-Charakters auch selbst die existenzielle Prekarität verkörperte. Der antike, totenklagende Widerhall und der frühneuzeitliche Antagonismus und Illusionismus werden von konnektivierenden Bedeutungen und Funktionen des Echos abgelöst. Des Witwers anfängliche Befürchtung „man hönet mich“ (4,1) tritt nicht ein.

Die „Antwort“, das „Erschallen“ (3,3f.) aus dem Grab, lässt den Witwer die Augen senken und nachdenken (4,4f.), löst einen Reflexions- und Deutungsprozess aus, der von den Zeichen des umgebenden allegorischen Naturraums befördert wird. Die Echo-Stimme fungiert dabei weissagend, kupplerisch und göttlich lenkend zugleich. Sie erzeugt und legitimiert die neue Eheverbindung in Überblendung der göttlichen, natürlich-zeichenhaften und menschlichen Stimme (der verstorbenen Frau, die aus dem Grab antwortet). Diese diskursive und autoritative Funktion der Stimme wird ergänzt durch verschiedene Strukturmetaphern. Eine davon ist die tröstliche Gewissheit, dass Gott auf Schicksalsschläge auch wieder Zuversicht folgen lässt: Der „Himmel [...] heilet/ wann er schlägt. Er nimmt/ auf Widergeben“ (2,2f.). Die „zweyte Helena“ ist insofern ein trostvoller Nachhall auf den Verlust der ersten Frau. Eine weitere strukturelle Metapher folgt mit der Figur der zweiten Liebe als Nachhall der ersten. Diese betrifft nicht nur die Brautleute selbst, sondern auch ihre Kinder. Aus der neuen „Herzens-Höl“, die durch den gegenseitigen Einschluss zu einer einzigen geworden ist, klingt auch der „Edlen Brut“ (7,3) ein Herzens-Echo entgegen, und nicht nur das: Die neue Höhle gibt einen Nachhall der nun schweigenden Elternteile, der verstorbenen „Hol- und Hallerstein“ (7,1). Den Kindern wird daher der Liebeshall sowohl ihrer verstorbenen als auch lebenden Eltern in der „Herzens-Höl [...] zusammen hallen“ (7,4). Diese komplexe Verschachtelung verbindet die echonisch-reziproke Struk-

tur der Gegenliebe mit der akustischen Repräsentation der Harmonie, aber auch mit dem Nachhall als mediale Figuration des Nachlebens und -wirkens der Verstorbenen.

Die Namensanalogie, die zusätzlich in den fiktiven Namen Dafnis und Dafne der Brautleute gespiegelt wird, zielt auf eine Zeichen- und Schicksalhaftigkeit ab. Die sprachlich-lautliche Übereinstimmung ist nicht arbiträr, sondern weist auf eine Wesensverwandtschaft hin. So bürgt die Namensübereinstimmung dafür, dass die zweite Ehe unter einem guten Stern steht. Durch das klingende Echo-Phänomen als sinnliche Widerspiegelung der kosmischen Harmonie[16] in der Schöpfung wird die Ehe zudem in eine göttliche und christliche Ordnung eingeschrieben. Nicht zuletzt aber ist das akustische, ätherische Echo zwischen Himmel und Erde auch Repräsentationsform für die Überschreitung der Grenzen zwischen Diesseits und Jenseits. Am Ende wird die Bitte an den Himmel gerichtet, die Glück- und Segenswünsche, die „die Erd dir sendet ein", in Form eines „Gnad-Hall [s] wiederkehre[n]" (8,2f.) zu lassen. Die mediale Figur impliziert nicht nur die Zuversicht der himmlischen Antwortbereitschaft, sondern auch die hymnische Verbreitung des Lobes, und besonders auch eine Implikation der göttlichen „Gnad"-Wirkung. Die Bitte darum wird am Schluss nochmals emphatisch ausgerufen („Erhöre!" 8,4) und mit einem göttlichen „Confirmations Wort"[17] beantwortet.

Schließlich kennzeichnet die narrative und narratologische Einbettung das Gedicht dezidiert als einen Beitrag zu einem poetischen Diskurs. Es wird intradiegetisch verschenkt, vorgelesen und ist als Schriftträger zur wiederholten Rezeption bestimmt. Es erscheint eingebettet in den lebensweltlichen und ästhetischen Kontext der „Blum-Genos-Schafft"[18] in den Nürnberger Pegnesischen Gefilden. Und es wird vom vorlesenden Ferrando als besonders kunstvolles „Sinn-Lust-Spiel"[19] beschrieben. Zugleich zeigt sich darin exemplarisch die Verschränkung von lebensweltlicher Funktionalisierung und poetischer Amplifizierung. Das ‚Sinn-Lust-Spiel' ist nicht poetischer Selbstzweck, sondern versucht, die Prekarität des Todes sinnhaft, sinnlich berührend, diskursiv deutend einzubetten, in neuen Lebenssinn zu verwandeln. Zugleich stehen die Klanglichkeit, Bildlichkeit und allegorische Verschlüsselung im Dienst einer zeichenhaften, leuchtenden, schallenden Amplifikation. Von der Sinnhaftigkeit dieses ‚Spiels' zeugt auch Ferrandos ab-

16 Fischer M., S. 131.

17 Spaignart: *Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft*, Magdeburg 1621, Cv; vgl. meine Einleitung zu Teil 4.

18 Faber: *Feyerliches Vermählungs-Fest*, s.l. [ca. 1675], Biij.

19 Ebd., Biijv.

schließendes Urteil, dem ich mich, als literaturforschender Nachhall solcher Poesie, nur anschließen kann:

> Jammer! (ächzete hierauff der Hirt gegen die Nymfe) wie schamberöthet mich dieses schwartz-bleiche! Ich vermeinte mit meinen höchst-schuldigen Unter-diensten Andern bey Dafnis vorzukommen/ nun find ich mich nicht allein an Behendigkeit überloffen/ sondern auch an Kunst-fündigkeit dergestalt übertroffen/ daß ich gegen erst abgelesnen/ nichts gültiges werde ersinnen können.[20]

20 Ebd., Biij.

Literaturverzeichnis

Quellentexte

Kürzere, unselbstständig gedruckte Echo-Gedichte, -Lieder oder -Rätsel sind im Personen- und Werkregister verzeichnet.

Abraham a Sancta Clara: Wohlriechender Spica-Nardt/ Das ist: Ein kurtze Lob-Verfassung Deß Heiligen Clara-Vallensischen Abbtens und Hönigfliessenden Lehrers BERNARDI, Welche An dem Jährlichen solemnen Fest-Tag ersterwehnten heiligen Patriarchen in dem hochlöbl. und uhralten Cistercienser Stifft Rein/ ohnfern der Steyrischen Haupt-Statt Grätz vor einem Volckreichen/ wie nicht weniger Adelichen Auditorio auf der Cantzel vorgetragen, Graz: Widmanstetter Erben, 1683.

Abraham a Sancta Clara: Stern/ So auß Jacob auffgangen MARIA, Deren Heilige Lauretanische Litaney mit so viel Sinn-Bildern/ als Titulen Mit so viel Lob-Sprüchen/ als Buchstaben in jedem Titul seyn/ Vermehret/ vnd gezieret worden Von Theophilo Mariophilo, Wien: Groner/ Vivian, 1680.

Acclamationes Votivae ad nuptias Magnorum Parentum, [...] Dn. Christophori Füreri ab & in Haimendorf & Wolckersdorf [...] Et [...] Dn. Iusti-Christophori Kressii de Kressenstein [...] Filiis Nobilissimis, Iusto-Christophoro Kressio de Kressenstein/ & Annae-Sophiae Füreriae ab Haimendorf/ Celebratas Norimbergae d. 8. Novembris Anno M.DC.LII. fusae & transmissae ab Amicis ac f autoribus, [Nürnberg:] Endter, 1652.

Aelst, Paul von der: Blumm und Außbund Allerhandt Außerlesener Weltlicher/ Züchtiger Lieder und Rheymen/ Welche bey allen Ehrlichen Gesellschafften können gesungen/ und auff allen Instrumenten gespiellt werden. Zu dienstlichem wollgefallen und ergetzung allen Ehrliebenden jungen Gesellen/ Frawen und Jungfrawen/ so wol auß Frantzösischen/ als Hoch- und Nider Teutschen Gesang- und Liederbüchlein zusamen gezogen/ und in Truck verfertigt, Deventer 1602.

Agricola, Ignaz: Auff Oesterreichischen Freuden-Schall Trostreichister Widerhall. Hervorgegeben Durch eine Lob und Danck-Predig Wegen Glücklichster Geburt Deß Durchleuchtigsten Ertz-Hertzogs LEOPOLDI [...] Den 25. Novembris Anno 1700 als an dem Fest der Heiligen CATHARINAE Pfarr-Kirchen Patronin In der Kayserl. O. Oestr. Stadt Veldkirch, Konstanz: Köberle, 1700.

Albinus, Heinrich: ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA. Aufs Gerechten Todes-Fall Folgt trostreicher Wiederhall: Dann derselb nicht gar hinfällt/ GOtt ihn bey der Hand erhält. Aus des XXXVII. Psalms 24. versicul: Bey letzter Ehr-Erzeigung Der [...] Evä Barbarä/ gebornen von Romrodt/ Letztmals vermählten von Varel/ [...] Als dieselbe Anno Christi 1689. den 5. Octobris [...] einen tödlichen Fall gethan/ worüber Sie [...] selig in Christo verschieden [...] in ein wolverfertigte Ruhstätt ist gebracht und eingesegnet worden, Meiningen: Hassert, 1689.

Amandus, Abt von Benediktbeuern: Vitae bonae Echo Beata Mors – Beatae Mortis Echo Vita beata. Certis eunt cuncta temporibus: nasci debent, crescere, extingui [...] P. Aemilianus Büechler, s.l. [1668].

Angelus Silesius [Johannes Scheffler]/Georg Joseph: Heilige Seelen-Lust/ Oder Geistliche Hirten-Lieder/ Der in ihren JESUM verliebten Psyche, Gesungen [...] mit außbundig schönen Melodeyen

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.

https://doi.org/10.1515/9783111664859-007

geziert/ Allen liebhabenden Seelen zur Ergetzlichkeit und Vermehrung ihrer heiligen Liebe/ zu Lob und Ehren Gottes an Tag gegeben, Breslau: Gründer/Baumannische Druckerei, [1657].

Anthologia Planudea, in: Anthologia Graeca, 2. verbesserte Auflage, Griechisch-Deutsch, hg. Von Hermann Beckby, Bd. 4: Buch XII–XVI, mit Namen- und Sachverzeichnis und anderen vollständigen Registern, München 1958.

Arndt, Johann: Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum: Wie Christi Menschwerdung/ Liebe/ Demuth/ Sanfftmuth/ Gedult/ Leiden/ Sterben/ Creutz/ Schmach und Tod/ unser Artzney und Heil-Brunnen/ Spiegel/ Regel und Buch unser Lebens sey. Und Wie ein wahrer Christ Sünde/ Tod/ […] und alle Trübsal durch den Glauben/ Gebet/ Gedult/ GOTTes Wort und himmlischen Trost überwinden sol […], Riga: Wilcke, 1678. [Das Buch ist Teil II von: ders.: Vier Geistreiche Bücher Vom Wahren Christenthum heilsamer Busse/ hertzliche Reue und Leid über die Sünde/ und wahrem Glauben/ auch heiligen Leben und Wandel der rechten wahren Christen (…). Anietzo auffs neue wiederum auffgeleget/ (…) vermehret und verbessert, Riga: Wilcke, 1678f.] – Weitere Auflagen, die verwendet wurden: Leipzig: Kloss/Heinich/Richter, 1699; und Frankfurt a.M.: Görlin, 1700.

Aschenborner, Michael: CINERES; sivè ANAGRAMMATUM Duae Decades, BELLAQUIMONTIO SCULTETIANO Sacrae. In fine accessit ECHO Applaudens nuptiis Magnifici & Nobilissimi DN. SCULTETI, Praecinete eodem Aschenbornero, Glogau: Funck, 1612.

Außführliche Liebes-Lebens- und Reiß-Beschreibung der Königin CHRISTINA von Schweden/ Sambt einer warhafften Erzehlung ihres Auffenthalts zu Rom/ Und Verthädigung des Marggrafen Monaldeschi wider höchstgedachte Königin, s.l. 1685.

Barger, Johann Wilhelm: Geistliches echo und wiederschall aus dem Jammerthal: das ist: Letzter wuntsch und seuffzen der Christlichen Kirchen/ und einer jeden glaubigen Seele/ von dem Evangelisten und Apostel S. Johanne aufgezeichnet Apoc. XXII. 21. […] Amen, ja komm HERR JESU! Bey […] Leichbegängnis des […] Herrn Johann Höfeln/ der Rechten DOCTORIS, verschiedener Stände/ der Reichsfreyen Ritterschafft in Francken/ beeder Oerter/ Röhn-Werra und Steigerwald/ wie auch der Reichs Stadt Schweinfurth 50jährigen hochverdienten Consulentens/ welcher im jahr Christi 1683. […] den 8. Decembr. […] entschlaffen/ auch darauf […] als den 11. gedachten Monats […] zur erden bestattet worden. In der Hospital-Kirchen […] vorgetragen, Schleusingen: Göbel, 1683.

Barnsdorff, Nicolaus: Neue Gedichte und Lieder, s.l. 1650.

Baslerischer Bericht/ oder Hall: und Summarischer Gegenbericht/ oder WiderHall: Vom Ursprung der Strittigkeiten in Religions-Sachen Zwischen den Calvinischen und Lutherischen/ und worauff dieselben noch beruhen. Nunmehr uff gutachten und begehrn Evangelischer Theologen zusammen gedruckt, Basel 1641.

Beckh, Johann Joseph: Geistliche ECCHO: Das ist/ Ruff- und Gegenruffender Widerschall/ Welcher Allerhand Geistliche/ Bitt- Gebett- Dank- Buß- Traur- und Trost-Lieder/ auff underschidliche Begebenheiten gerichtet/ hervor gibt, Straßburg: Welper, 1660.

Bergmann, Michael: Deutsches AERARIUM POETICUM Oder Poetische Schatzkammer/ Daß ist Poetische Nahmen/ Redens-Arthen und Beschreibungen/ so wol Geist- als Weltlicher Sachen/ Gedicht und Handlungen/ Zu verfertigung eines zierlichen und sauberen Reims/ auff allerhand fürfallenden Begebenheiten: Theils aus Hn. Martin Opitzens/ Paul Fleminges und […] Nachfolger […] Schrifften ordentlich zusammen getragen: Theils aus dem Lateinischen […] Wercke Herr M. Melchior Weinrichs […] übersetzet und ausgefertiget, Jena/Stettin: Mamphras, 1661. – Vier weitere Auflagen bis 1677, die dritte (Landsberg: Adler, 1675) überarbeitet und auf den mehr als doppelten Umfang erweitert.

Bertoldo, Sperindio: DI SPER'IN DIO BERTHOLDO ORGANISTA DEL DUOMO DI PADOVA IL PRIMO LIBRO DI MADRIGALI A CINQVE voci, Nuovamente composti, con un'Echo a Sei voci, & un Dialogo a Otto. Di nuovo per Antonio Gardano stampato & dato in Luce, Venedig: Gardano, 1561.

Beverwijck, Johan van/[Johann Christoph Salbach]: Lob Der Artzney-Kunst Und Wider-Hall/ Oder: Gründliche Widerlegung Michaelis Montaigne, Was er wider die Nothwendigkeit der Artzneykunst heraus gegeben. In Niederländischer Sprach beschrieben/ und nun in das Hoch-Teutsche übersetzt/ Durch I. C. S., Frankfurt a.M.: Fievet, 1673.

Beyer, Johann Heinrich: Hocherschallendes/ und durch Europa hin und her hallendes/ aber in der Welt sich nimmermehr verfallenes/ ECHO/ welches in etwas verständiget/ den unbeschreiblichen Ruhm/ und zu Gott noch ruffet/ um gnädigen Leibs- und Seelen Wachsthum/ des gantzen Chur- und Hoch-Fürstl. Hauses Brandenburg/ Bevorab Des Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Christian Ernstens/ Marggrafens zu Brandenburg/ zu Magdeburg/ in Preussen [...] An Dero höchst-erfreulichen Sechs-und Funffzigsten Geburths-Tag [...] den 27. Julii [...] 1699, Bayreuth: Schmauss, 1699.

Beyleid- und Trost-Hallen über das Wohlseelige Himmel-an-Wallen Des [...] Joh. Christof Hallers von Hallerstein/ Des Innern Geheimen Rahts und Pflegers des Pilgram-Spitals zum H. Creutz allhier: angestimmet/ von Etlichen Pegnitz-Schäfern der Blum-Genosschaft, s.l. 1671.

Biondi, Giovanni Francesco/Stubenberg, Johann Wilhelm von: EROMENA: Das ist/ Liebs- und Heldengedicht/ In welchem/ nechst seltenen Begebenheiten viel kluge Gedancken/ merckwürdige Lehren/ verständige Gespräche und verborgene Geschichte zu beobachten/ Von Herrn Johann Frantz Biondi/ Rittern und der Königl: Majestät in GroßBritannien Kämmerern in Welscher Sprache beschrieben/ anjetzo aber/ in die Hochteutsche übersetzet. Durch Ein Mitglied der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschafft/ den Unglückseligen, Nürnberg: Endter, 1650.

Birken, Sigmund von/Klaj, Johann: Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey/ behandlend/ unter vielen andern rein-neuen freymuhtigen Lust-Gedichten und Reimarten/ derer von Anfang des Teutschen Krieges verstorbenen Tugend-berümtesten Helden Lob-Gedächtnisse; abgefasset und besungen durch Floridan und Klajus/ Die Pegnitz-Schäfer. mit Beystimmung ihrer andern Weidgenossen, Nürnberg: Endter, 1645. [Reprint: dies./Georg Philipp Harsdörffer: Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8), Teil 2.]

Birken, Sigmund von: Klag gedicht (ca. 1647, handschriftlich). [Moderne Edition: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., Bd. 5 (2009), Teil I, Gedicht Nr. VII, S. 31–45; Kommentar in Teil II, S. 558–570.]

Birken, Sigmund von: Floridans Kriegs- und Friedens-Gedächtnis (1650), in: ders.: PEGNESIS (1673), S. 122–210.

Birken, Sigmund von: Floridans Schönheit-Lob und Adels-Prob (1650), in: ders.: PEGNESIS (1673), S. 211–272.

Birken, Sigmund von: Teutscher Kriegs Ab- und Friedens Einzug/ In etlichen Aufzügen/ bey allhier gehaltenem hochansehnlichen Fürstlichen Amalfischen Freudenmahl/ Schauspielweiß vorgestellt, Hamburg/Nürnberg 1650.

Birken, Sigmund von: EhrenGedächtnis der Edlen Magdalis/ an der Ilmenau (1651), in: ders.: PEGNESIS Zweyter Theil (1679), S. 1–110 [im zweiten, separat paginierten Teil].

Birken, Sigmund von: Die Fried-erfreuete TEUTONIE. Eine Geschichtschrifft von dem Teutschen Friedensvergleich/ was bey Abhandlung dessen/ in des H. Röm. Reichs Stadt Nürnberg/ nachdem selbiger von Osnabrügg dahin gereiset/ denkwürdiges vorgelauffen; mit allerhand

Staats- und Lebenslehren/ Dichtereyen/ auch darein gehörigen Kupffern gezieret/ in vier Bücher abgetheilet, Nürnberg: Dümler, 1652.

Birken, Sigmund von/Limburger, Martin: Die vermählte Edle Silvia: beglückwünschet durch Floridan und Myrtillus (1667), in: ders.: PEGNESIS (1673), S. 425–456.

Birken, Sigmund von: Floridans Lieb-und Lob-Andenken seiner Seelig-entseelten Margaris. Im Pegnitz-Gefilde bey frölicher Frülingszeit/ traurig angestimmet (1670), in: ders.: PEGNESIS Zweyter Theil (1679), S. 153–240 [im zweiten, separat paginierten Teil].

Birken, Sigmund von: Todes-Gedanken und Todten-Andenken: vorstellend eine Tägliche Sterb-bereitschaft und Zweyer Christl. Matronen Seelige SterbReise, Nürnberg: Kramer/Bayreuth: Gebhard, 1670.

Birken, Sigmund von: PEGNESIS: oder der Pegnitz Blumgenoß-Schäfere FeldGedichte in Neun Tagzeiten: meist verfasset/ und hervorgegeben/ durch Floridan, Nürnberg: Felsecker, 1673.

Birken, Sigmund von: Die JESUS-Gunst und Wechsel-Brunst [Begräbnis-Lied auf Tobias Ebner], [Nürnberg] 1674. [Moderne Edition: Werke und Korrespondenz, hg. von Laufhütte u.a., Bd. 5 (2009), Teil I, S. 378–380, u. Teil II, S. 329–331.]

Birken, Sigmund von: PEGNESIS Zweyter Theil: begreifend Acht Feldgedichte der Blumgenoß-Hirten an der Pegnitz/ Geistliches Inhalts: meist verfasset/ und hervorgegeben/ durch Floridan, Nürnberg: Felsecker, 1679.

Birken, Sigmund von: SchauSpiel PSYCHE: auf den Schauplatz gebracht in Nürnberg A. 1652. Jezt/ aus dem Latein/ in Teutsche Poesy versetzet, in: ders.: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst (1679), S. 389–516.

Birken, Sigmund von: Teutsche Rede-bind und Dicht-Kunst/ oder Kurze Anweisung zur Teutschen Poesy/ mit Geistlichen Exempeln: verfasset durch Ein Mitglied der höchstlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft Den Erwachsenen. Samt dem Schauspiel Psyche und Einem Hirten-Gedichte, Nürnberg: Riegel/Gerhard, 1679.

Birken, Sigmund von: Emblematisches EheBette: Dem WolEdlen Paar Verlobten Silvano und Sirene/ Jn den Noris-Gefilden Zubereitet Von Floridan, Nürnberg: Endter, 1680.

[Birken, Sigmund von:] Vita Via est Mortis: Verae MORS JANUA VITAE, Birkens Grabinschrift, Johannisfriedhof Nürnberg, 1681.

Bodinus, Johann Tobias: Das Hertzerfreuliche Echo zwischen dem Herrn JESU und einer Sterbensbegierigen Seelen/ Wie dasselbige Auff vorher gethane Christliche Beysetzung Des [...] Herrn Johann Ludwig von Schierstät/ Wolverdienten Fendrich unter Ihrer Hoch-Fürstlichen Duchläuchtigkeit von Zell-Struppischen Frey-Compagnie. Den 24. Aprilis/ dieses itztlauffenden 1681. Jahrs/ In der Ilsenburgischen Hoff-Kirchen [...] Auß der geheimen Offenbahrung Johannis am 22. Capit. vers. 20. erkläret und vorgetragen worden, Goslar: Duncker, 1681.

Bolland, Johannes/Henschenius, Godefridus/Tollenaer, Jean de u.a.: IMAGO PRIMI SAECULI SOCIETATIS JESU. A Provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata, Antwerpen: Moretus/Plantin, 1640.

Bonaventura von Brunn: Unsers Herren Jesu Christi/ und seiner lieben Gläubigen Echo oder Widerschal: In einer Christlichen Leich-predigt erkläret/ An. 1694. den 7. Wintermonat/ bey St. Peter in Basel: Bey Christlicher Bestattung/ Der Viel- Ehren-und Tugendreichen Frawen Magdalena Battierin/ Weiland des [...] Herren Jacob Götzen/ gewesenen Pfarherren bey St. Peter [...] Wittib, [Basel]: Bertsche, 1694.

Bonini, Filippo Maria: L'ECHO DELLA FAMA PANEGIRICO NELLA CORONATIONE, DELLA SACRA MAESTÀ DI LEONORA D' AUSTRIA REGINA DI POLONIA. CONSACRATO ALLA S. C. R. M. DI LEOPOLDO IMPERATOR DE' ROMANI SEMPRE AUGUSTO, PIO, VITTORIOSO, Wien: Voigt, 1670.

Bressand, Friedrich Christian/Bronner, Georg: ECHO Und NARCISSUS, in einem Sing-Spiele auf dem Brannschweigischen Schau-Platze vorgestellet/ im Jahre 1693, Braunschweig: Zilliger, 1693. – Weitere Auflagen Hamburg 1694; und Braunschweig: Gruber, 1700.

Buchner, August: Ballet. Bey Churfürst Johann Georgen des Andern gehaltenen Beylager (1638), in: Deutschsprachige Orpheus-Libretti des 17. Jahrhunderts, hg. u. komm. von Olga Artsibacheva u. Christiane Hansen, 2 Bde., Stuttgart 2015f. (Bibliothek des Literarischen Vereins in Stuttgart 349f.), Bd. 1, S. 2–33.

Burckhardt, Johann Balthasar/Montreux, Nicolas de: Der Schäffereyen Von der schönen Juliana Das Ander Buch. Darinnen von den Eygenschafften und ungleichen würckungen der Liebe/ […] Nuhn aber auß dem Frantzösischen ins Teutsch gebracht/ Durch I. B. B. B., Straßburg: Zetzner, 1616. – Burckhardts Übertragung von Montreux' 3., 4. u. 5. Buch: Straßburg: Zetzner, 1616 (3) sowie 1617 (4 u. 5).

Calagius, Andreas: ECHO DN. FRIDERICO FREITAG, Viduo florido, ROSINAEQUE RIEDELIN, Virgini lacteolae, Sponsis lectiß. die Nuptiarum 17. Febr. A. 1609. suaviter assonans, Breslau: Baumann, 1609.

Calagius, Andreas: ECHO, DN. GEORGIO HAHN, Juniori; et ESTHERI KOEBERAE, Sponsis, aetate florentibus, Anno Salvatoris 1609. 3. Martii, Nuptiarum acclamans die, Breslau: Baumann, 1609.

Calderón de la Barca, Pedro: LA VIDA ES SUEÑO. COMEDIA FAMOSA, Çaragoça: Hospital Real y General de Nuestra Señora de Gracia, 1636. [Moderne Edition: La Vida es sueño. Das Leben ist Traum, Spanisch/Deutsch, übers. u. komm. von Hartmut Köhler, mit einem Beitrag von Burkhard Vogel, Stuttgart 2009.]

Carpzov, Johann Benedict: Tröstliches Echo für die Sterbenden/ bey Christlicher Leichbestattung der WohlErbaren/ viel Ehr-und Tugendreichen FRAUEN Johannen Reginen/ geborner Bauerin/ des […] Hn. Friedrich Weisens/ wohlbenahmten Bürgers/ und berühmten Handelsmanns in Leipzig/ gewesenen Eheliebsten/ Den 21. Martii/ Anno 1693. in damahliger Leichen-predigt/ über den Spruch Apoc. XIV, 13. […] in der Pauliner Kirchen vorgestellet […], Leipzig: Scholvien, 1693.

Castellio, Friedrich/Montreux, Nicolas de: Die Schäffereyen Von der schönen Juliana. Das ist: Von den Eygenschafften vnd vngleichen Würckungen der LIEBE/ ein herrliches Gedicht: in Gestalt einer History/ von etlichen Schäffern und Schäfferinnen/ auch andern Personen/ gantz künstlich/ mit vielen lieblichen Reymen/ Rähterschen Liedern/ und andern Poetischen Gedichten/ […] ans Liecht gegeben: Durch OLLENICEM du MONT-SACRE einen Maynischen Edelmann. Nun aber auß dem Frantzösischen in Teutsch gebracht/ durch F. C. V. B. […], Mömpelgard: Foillet/Frankfurt a.M.: Fischer, 1595. – Wiederabdrucke Frankfurt a.M.: Rosa/Hoffmann, 1604 u. 1615.

CASTRUM DOLORIS, Oder Trauer- und Grabmahl/ Zu letzt-schuldigen Ehren Deß Durchleuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Caroli Emilii/ Marggravens von Brandenburg/ deß H. Röm. Reichs Chur-Erben/ Hertzogen von Jülich/ Cleve und Bergen/ aufgerichtet im Jahr 1674, s.l. 1674.

Cats, Jacob: Sinn-en-Minne-Beelden. EMBLEMATA, Amores Moresque spectantia. EMBLEMES, Toúchants les Amoúrs et les Moeúrs, in: Silenus Alcibiadis sive Proteus, Middelburg: Hellenius, 1618, Teil 1. – Erweiterte Auflage z.B.: ders.: Proteus ofte Minne-beelden verandert in Sinne-beelden, Rotterdam: van Waesberge, 1627.

Cavalieri, Emilio de'/Manni, Agostino: *RAPPRESENTATIONE DI ANIMA, E DI CORPO*. Nuovamente posta in Musica dal Sig. Emilio del Cavalliere, per recitar Cantando, Rom: Mutij, 1600.

CENOTAPHIUM PIIS MANIBUS FERDINANDI III Rom. Imp. Ungariae Bohemiaeque Regis, Archiducis Austriae etc: etc: Caesareis Virtutib. et Symbolis adornatum à Caesareo et Academico Collegio Societatis JESU Viennae inter parentales moerores erectum, Die XIII Iunii Anno Domini MDCLVII., Augsburg: Küsel, 1657.

Chemnitz, Christian: Verum Christianorum Gaudium! Oder Christliche Leichpredigt/ von Rechter Freude gläubiger Christen: Aus den Worten des LXXIII. Psalms [...] Bey [...] Sepultur und Leichbegängnüß Der [...] Frauen Anna Catharinen Schelhasinn/ [...] Welche den 29 Iulii des M. DC.LX. Jahres [...] entschlaffen/ und den 1. Augusti [...] begraben worden. Nach volckreichem und ansehnlichen Process, In der Stadt- und Pfarrkirchen zu S. Michael in Jehna Gehalten und fürgestellet, Jena: Nisius, 1661.

Chenoboscus, Florian: Melisma Genethliakon, Natali Novi Principis, Terrae, Megapolensis Haeredis, (.Cui CAROLI HEINRICI Nomen inditum.) 3. Cal. Maii, Anni M.DC.XVI. Güstrovii quidem nati: 4. vero Cal. Aug. [...] consecratum; Et Parentibus eiusdem [...] Megapolensum Principibus Dno. Johanni Alberto, Patri, Dnae. Margaritae Elisabethae, Matri, Vetustae gentis Henetae Principibus [...] Optimi ominis, cultus, & obsequii ergo exhibitum: Huic in calce accessit. ECHO GENETHLIACA, eiusdem natalis Honroi destinata, & scripta [...], Rostock: Sachs, 1616.

Clinthius, David/Reichmann, Jacob: De ECHO, IN Academ. Witteberg. Ad D. XXXI. Octob. Disputabunt PRAESES M. JACOBUS Reichmann/ Collegii Philosoph. Adiunct. S.S.C. Et Respondens DAVID CLINTHIUS, Wismariâ Mechlenburg. In Auditorio Philosophorum horis antemeridianis, Wittenberg: Wendt, 1655.

Cocay, Johannes: Teutscher Labyrinth. In welchem Durch viel artige moralische Historien/ lustige/ liebliche Discursen die Melancholey vertrieben/ und die Gemüter auffermuntert werden. Sampt einem Poetischen Lustbringer Und Teutschen Sprachverderber [Christoph Schorer], Köln: Bingen, 1650.

Coelestinus, Abt von St. Emmeran, Regensburg/Trauner, Ignatius, Prior: Bona Dies Vivis, Bonus Vesper Moribundis, felix Nox defunctis, munere suo functis, ac Christianè Unctis. [Eheu tristis Echo Vitae! (...) actus Noster R. P. ANSELMUS GRÜNDLER (...) Dabamus in Imperiali, & exempto nostro Monasterio ad S. Emmeramum Ratisponae Anno salutis 1677. die 3. Septembris], s.l. [1677].

Conrad, Hans: ECHO, Das ist/ Ein Kurtzer doch wahrer und eigentlicher Widerschall Von der vermeinten Frömmigkeit der Jesuwitter wie man inn Waldt schreyen/ auch wie man den Widerschall verstehen soll/ Verferdigt durch Hans Conrad von Amsterdam, s.l. [ca. 1620]. [Umfassende Überarbeitung der anonymen Auflage von 1603.]

Croce, Giulio Cesare: Descrittione Della Vita, Con dui Indici, l' uno dell'Opere Stampate, e l'altro di quelle che vi sono da Stampare, Bologna: Cocchi, [1611]. – Hier wird die folgende Ausgabe verwendet: Descrittione della vita de Giulio Cesare Croce Bolognese; con una esortatione, fatta ed esso da varj animali ne'loco linguaggi [...], Verona: Marozzi, 1737.

Das Aus dem Heiligthum Israelis/ von denen Himmels-Bergen tröstlich-erschallende ECHO: Bey dem ([...] den 8. Junii dieses 1695sten Jahres/) geschehenen seeligen Hintritt/ und darauff den 12. eiusd. in Wernigeroda erfolgten Christ-löblichen Beysetzung/ Des [...] HERRN Christian Bilefelds/ der heiligen Schrifft hochberühmten DOCTORIS, auch Hoch-Fürstl. Sachsen-Merseburgischen Superintendentis [...]: Aus schuldigster Observantz so gegen Ihn/ als dessen hochgeschätzten Herrn Sohn/ [...] Herrn Johann Christoph Bilefeld/ [...] Von denen Pfarrern und Diacon. des Amptes Darmstadt, Darmstadt: Griebel, 1695.

Das Durch die Aller-gnädigste Gegenwart Jhrer Majeste Der Aller-Durchläuchtigsten Fürstin und Frauen/ Frauen Christianen Eberhardinen/ Königin in Pohlen/ [...] und Chur-Fürstin zu Sachsen [...] höchst-erfreulichst-beglückte Hartenfels Sollte Bey Ihrer Majeste höchst-beglückter Zurückkunfft am 7. Octobr. 1700. Nemlich An dem gleichfalls Höchst erfreulichsten Geburts-Tage Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Friedrich Augusti/ Erb-Printzens der Chur-Sachsen/ [...] Ein erfreuliches ECHO. Durch Die Torgauischen Musen in einer Abend-Music allerunterthänigst erschallen lassen, Torgau: Hempe, 1700.

Der Götter und Göttinnen Prosopopoeische Lieder. Auß dem Parnasso von Mercurio eingebracht/ Uff daß Hochzeitlich: Ehrenfest (Titul) Herrn Matthaei Apellis von Löwenstern: und (Titul) Frauen Barbarae Gebornen von Tarnau und Kühschmaltz, Brieg: Gründer, [1637].

Der Wolbegattete HagenStamm: vorstellend Des Fürtrefflichen Filadons und Der Tugend-Edlen Lucella am 13 des WunneMonats A. 1679 angestellte Ehe-Vermählung: in dem Norischen Irrgarten-Hag belobet und beglückwünschet/ von Dessen MitSchäfern den Blumgenoß-Hirten an der Pegnitz, [Nürnberg(?)] 1679.

Deutschmann, G.: Rübezahls-Schwänke, Prag 1861.

Dieses ist Der Gegen-Hall/ Welcher HARRE nachgeklungen/ und nunmehr Der Marnien eingetroffen und gelungen/ Worbey Ein verdecktes Essen Wird gereicht Der Nimfen-Schaar/ Die Von Linden-Feld zu Plausig auff dem Hochzeit-Feste war, Leipzig: Wittigau, 1659.

Dilherr, Johann Michael: Augen- und Hertzens-Lust. Das ist/ Emblematische Fürstellung der Sonn- und Festtäglichen Evangelien. In welcher zu finden Erstlich/ der Inhalt der Evangelien; Zum Andern/ die fürnehmste darinnen enthaltene Lehren; Zum Dritten/ ein darauf gerichtetes Gebethlein; Zum Vierdten/ ein Lied/ so auf das Evangelium/ und auf das Emblema/ oder Sinnbild/ gerichtet. Zugerichtet von Johann Michael Dilherrn/ Predigern bei S. Sebald/ und Professorn in Nürnberg, [Nürnberg]: Endter, 1661.

Dilherr, Johann Michael: Ehre der Ehe. Das ist/ Wolgemeinte Anweisung: Wie man den Ehestand vernünftig und Christlich anfangen/ und fortsetzen solle: begriffen in neun Betrachtungen: Denen die zehende/ beigefüget worden/ von Dem Wittwenstand: Mit Sinnbildern/ Gesängen und anmutigen Historien/ gezieret, Nürnberg: Endter, 1662. – 2., unveränderte Auflage 1665.

Dilherr, Johann Michael: Heilig-Epistolischer Bericht/ Licht/ Geleit und Freud. Das ist: Emblematische Fürstellung/ Der Heiligen Sonn- und Festtäglichen Episteln: In welcher Gründlicher Bericht/ von dem rechten Wort-Verstand/ ertheilet; Dem wahren Christenthum ein helles Licht furgetragen; Und ein sicheres Geleit/ mit beigefügten Gebethen und Gesängen/ zu der himmelischen Freude/ gezeiget wird, Nürnberg: Endter, 1663.

Donauer, Christoph Sigmund: Der Stimme CHRISTI letzter SCHALL/ UND Einer Glaubigen Seelen WIDERHALL! Auß den Beschluß Worten Apoc: XXII. v. 20. Es spricht/ der solches zeuget! Ja/ ich komme bald. Amen: Ja komm Herr Jesu! Amen. Bey Volckreicher Begräbnuß Des [...] M. ANDREAE STEINERS, der Evangelischen Kirchen allhie zu Regenspurg/ gewesnen ArchiDiaconi und treufleissigen Predigers/ auch Eines WolEhrwürdigen Consistorii Assessoris, seeliger Gedächtnuß. Welcher Den 2. April. S. V. des 1662. Jahrs [...] entschlaffen/ und den darauff folgenden Sontag/ als den 6. eiusd. [...] bey S. Lazarus zur Erden bestattet worden, Regensburg: Fischer, 1663.

Dousa, Janus [Johan van der Does]: ECHO, sive LUSUS IMAGINIS IOCOSÆ quibus Titulus HALCEDONIA. Alia quædam, quorum Indicem sequens Pagina repræsentabit, Den Haag: Nieulandt, 1603.

Draghi, Antonio: I DESIDERII D'ECHO, E DI NARCISSO. Serenata. Alle AUGUSTISS: MAESTÀ. Per Commando della S.C.R.M. Dell'IMPERATRICE ELEONORA. Nel suo Giardino alla Favorita, Dove risuona naturalmente un Echo, Wien: Cosmerovio, [ca. 1677].

Du Bellay, Joachim: *Recueil de Poésie*, in: *Œuvres poétiques*, hg. von Daniel Aris und Françoise Joukovsky, Paris 2009 (Classique Jaune).

ECHO CHRISTIANA. Zu Lob unnd Ehren dem frölichen Geburtstag/ unsers Einigen Erlösers und Seligmachers Jesu Christi/ Gottes und Marien Son. Gestellt zu einem Glückseligen/ Gnadenreichen Newen Jar: [Dem Erbarn Georgen Mair/ Apotecker im Neuen Spital], Nürnberg: Gutknecht, 1607. – Weitere Auflagen 1619 und 1622.

ECHO, Das ist/ Ein kurtz doch wahrer unnd eygentlicher Widerschall/ Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter/ Auch wie man den Wider-Schall verstehen soll, s.l. [1603].

Echo Et Applauso d'Honore. All Illustrissimo Signore Signore Leopoldo Fucaro Conte Di Kirchberg Et Weissenhorn, Signore Di Wasserburg, Rettenbach, Wellenburg, & Tratzberg, &c. Camerario di S. Alt:a Ser:ma Ferdinando Carlo Arciduca d'Austria [...] Et All' Ill:ma Sig:ra Sig:ra Maria Gioanna Fucara Contessa di Kirchenberg, E Weissenhorn, etc. per le loro Solennissime Nozze alli 26. di Novembre L'Anno Corrente 1651. [...] Oblig:mo et Divot:mo Serv:re G. T. I. G. D. D. D., s.l. 1651.

ECHO MELANCHTONIS RESONAbiliter respondens Martino Luthero, eiulanti et lamentanti in montibus furiosis, Wüttendberg dictis, [Köln: Gennep], 1545.

ECHO SALANA AMICORUM JENESIUM, h e. BONA VERBA In Lauream utramque POETICAM ET PHILOSOPHICAM Quarum istam RECTORE MAGNIFICO [...] DN. JOHANNE STRAUCHIO [...] à DECANO & BRABEUTA [...] DN. GEORGIO CASPARE KIRCHMAIERO [...] WITTEBERGAE illam LIPSIAE adeptus est [...] DN. PAULUS MICHAELIS, Liptov. Hung. In [...] Collegio Statuum Evangelicorum Regni Hungariae [...], Jena: Bauhöfer, 1678.

Ein Deutscher Echo und Dialogus/ anzaigendt/ das das wort Gottes/ Nemlich da er spricht/ Das ist mein leyb etc. wie sie lautten krefftig besteen und also im glawben verstanden werden müssen, [Nürnberg: Peypus], 1532.

Ein gar newer Lobspruch von Ignatio Loiolae, Der Jesuwider ihrem Stam/ Ursprung und Herkommen/ in eine[n] Echo oder Widerhal gestellt/ jetzt zum ersten mal ans liecht kommen: Daraus menniglich zu mercken/ von was für einem geschlachten Baum die Ketzerische Sect der Jesuwider erwachsen/ und was für gute Früchte er bißher getragen [...], s.l. 1615.

Ein gar Schön Geistliches Waldgetichte/ genant Die Glückseelige Seele/ Auß Zihrlichem Welnsch in gemeines Deutsch gebracht, [Breslau] 1637.

Eisenhut, Eustachius: Evangelischer Posaunen Widerhall. Das ist: Verthättigung Deß Ehrwürdigen P. Johannis Tezelii/ St. Dominici/ oder Prediger-Ordens/ Welcher in einem jüngthin zu Ulm gedruckten/ bey Hrn. Copmayr und Maschenbaur in Augspurg/ befindlichen Büchlein/ Unter dem Titul: Letste Evangelische Gnaden-Posaun/ Sehr Ehrenrührisch/ Lugenhafft und unverantwortlich betastet wir/ Allen/ ihres Seelen Heils Begirrigen/ in Kürtze vorgestellt, Augsburg: Schrötter/Kempten: Mayr, 1700.

Engelgrave, Hendrik: LUX EVANGELICA sub velum SACRORUM EMBLEMATUM Recondita in Anni Dominicas SELECTA HISTORIA & MORALI DOCTRINA Varie ADUMBRATA, s.l. [ca. 1655].

Erasmus, Desiderius: Familiarium colloquiorum opus: ut postremum a Frobenio est editum, ipsius auctoris manu recognitum: dectissimis etiam scholiis nunc recens illustratum, Wittenberg: Schurer, 1524. [Moderne Edition: Colloquia familiaria/Vertraute Gespräche, übers., eingel. und mit Anm. vers. von Werner Welzig, Darmstadt 1995 (Erasmus: Ausgewählte Schriften, Bd. 6).]

Erfreuliches ECHO, Welches Bey einem Hochfürstl. Geburts-Tag Durch Gewünschten Wiederruff erschollen In denen beglückten Au-Wäldern. Den 19. Novembris, 1684, Merseburg: Gottschick/ Fürstl. Sächs. Hofdruckerei, [1684].

Faber, Johann Ludwig: Das verlezte/ benezte und wiederergezte Schäflein: der ansehlichen Hochzeit-Feyer Deß WolEdlen Norischen Hirten Sylvius/ Und der an Stand/ Verstand und Schönheit fürtrefflichsten Schäferin Charitnis/ durch ein Feld-Gedicht gewidmet von dem Pegnesischen Blum-Schäfer Ferrando. Am 25. Weinmonats des 1675. Heil-Jahrs, s.l. 1675.

Faber, Johann Ludwig: Feyerliches Vermählungs-Fest Deß WohlEdel-Fürtrefflichen DAFNIS und seiner an Geblüt und Gemüth gleichEdlen DAFNE/ Begangen und Besungen Von dem Pegniz-Blum-Hirten Ferrando, s.l. [ca. 1675].

Fabricius, Georg: Des Menschen kurtze Lebens-Zeit Ein Gras/ ein Blum/ ein Eitelkeit: Welches am Tage der Beerdigung Der [...] Frauen Maria Helena/ Des [...] Herrn Gustav Philipp Tetzels/ von

Kirchensittenbach/ [...] des Innern Rahts des H. Röm. Reichs Freyen Stadt Nürnberg/ etc. Hochwerthesten Ehegattin/ Einer gebohrnen Behaimin/ Als dieselbe in Nürnberg den 14. Novembr. dieses 1676. Jahrs auf dem Kirch-Hoff St. Johannis [...] ist zur Ruhe gebracht worden/ Aus den Worten des Königlichen Propheten Davids Psalm. 103. v. 15,16. [...], Nürnberg: Felsecker, 1676.

Fabricius (Schmidt), Petrus: Lauten- & Liederbuch. Faksimile und Transkription der Handschrift in der Königlichen Bibliothek Kopenhagen. Signatur Thott. 4º 841 [ca. 1605–1615], 2 Bde., hg. von Ralf Jarchow, Hamburg 2013.

Fidler, B./Kusser, Johann Sigismund: NARCISSUS. Welchen Zusonderbahrer Freuden-Bezeugung An dero Herrn Vaters Des Durchlauchtigsten Fürsten und Herrn/ Hn. Anthon Ulrichs/ Herzogen zu Braunschweig und Lüneburg/ etc. Am 4ten Octob. 1692. celebrirten Gebuhrts-Tage Auß Kindlicher Pflicht und Gehorsahm Herrn A. W. Z. B. U. L. Durchl. Singend vorstellen lassen, Wolfenbüttel: Bißmarck, 1692.

Finckelthaus, Gottfried: Lustige Lieder. Anno 1648, Lübeck: Jauch, 1648.

Fleming, Paul: Teütsche Poemata, Lübeck: Jauch, [1642]. [Moderne Ausgabe: Paul Flemings Deutsche Gedichte, 2 Bde, hg. von Johann Michael Lappenberg, Stuttgart 1865 (Bibliothek des literarischen Vereins in Stuttgart 82f.), ND Darmstadt 1965.]

Florimont: Des Ruhm-Gerüchtes Schall und Gegenhall/ Uber den Wolgebornen Herrn/ Herrn Nicola Wilhelm Beckers/ Freyherrn von Walhorn/ des Königreichs Hungarn/ Rittern/ Dero Röm. Kaiserl. Majestät Raht und vornehmsten Leib-Arzt/ etc. etc. / Aufgemerket/ und zu verlangter Antwort auf die Frage: Von seiner Person und Tugenden/ der Leopoldinischen zu der Natur-Geheimnüsse Erforschung/ im Röm. Reich gegründeten/ Hochlöblichen Gesellschafft übersendet vom Florimont, Nürnberg: Endter, 1688.

Franck, Christoph: SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT/ in dem BEGNESISCHEM ERLENTHAL/ behandelt und besungen von SYLVIUS in Gesellschafft und Besprechung seiner Weidgenossen, Nürnberg: Endter d.Ä., 1658. – Wieder abgedruckt in: Birken: PEGNESIS (1673), S. 396–422.

Franck, Melchior: Newes Echo, Welche Art in Teutscher Sprach noch zur zeit nicht viel gesehen jtzo aber in fleissiger observation der Endsyllaben also daß dieselben im widerhall auff vorgehende Sententiam für sich jhre eigene bedeutung vnd noch zugleich richtige antwort geben/ in dreyen vnterschiedlichen Theilen verfasset vnd mit Acht Stimmen Componirt, Coburg: Hauck, 1608.

Franck, Melchior: Newes Teutsches Musicalisches Fröliches Convivium, Jn welchem mancherley kurtzweilige inventiones von allerhandt guter Materien/ so zu Abwendung Melancholischer Trawrigkeit dienlich/ zu befinden; Vvocaliter unnd Instrumentaliter zugebrauchen/ mit 4. 5. 6. vnd 8. Stimmen von Newen componiret und in Truck verfertiget, Coburg: Forckel/[Jena]: Gruner, 1621.

Francisci, Erasmus: Die lustige Schau-Bühne allerhand Curiositäten: darauf Viel nachdenckliche Sachen/ sonderbare Erfindungen/ merckwürdige Geschichte/ Sinn- und Lehr-reiche Discursen [...] fürgestellet werden / [...], Nürnberg: Endter, 1663.

Frischlin, Jakob: Drey schöne und lustige Bücher/ von der Hohen Zollerischen Hochzeyt/ welcher gestalt: Der Hoch und Wolgeborne Herr/ Herr Eytel Friderich/ Graffe zu Hohen Zollern/ Sigmaringen [...] seiner Gnaden geliebten Son/ Herrn Johann Georgen/ Graffen zu Zollern/ etc. Hochzeyt gehalten hab/ mit dem Hoch und Wolgebornen Fräwlin/ Fräwlin FRANCISCA, Des [...] Friderichs Wild Graffens zu Dhaum vnd Kürburg [...] Tochtern: Wie die gantze Hochzeyt zu Hechingen den 11. Octobris Anno 1598. gehalten worden, Augsburg: Schönig, 1599.

Fritschler, Gregor: Anweisung zur Teutschen Poesi, in: Johann Adolph Frohne: Kurtze und leichte Methode Grammaticam Latinam durch meistentheils Teutsche Regeln der zarten Jugend

beyzubringen/ [...] auf Befehl E. WohlEdlen und Hochweisen Raths der Käyserlichen Freyen und des Heiligen Reiches Stadt Mühlhausen für das daselbst wohlbestelte Gymnasium samt angehengter Anweisung zur Teutschen Poesi [...], Mühlhausen: Pauli, 1692, S. 388–441.

Füetrer, Ulrich: *Das Buch der Abenteuer*. Teil 1 u. 2, nach der Handschrift A (Cgm. 1 der Bayerischen Staatsbibliothek) hg. von Heinz Thoelen in Zusammenarbeit mit Bernd Bastert, Göppingen 1997 (Göppinger Arbeiten zur Germanistik 638,1f.).

Fünff SChöne newe Weltliche Lieder. Das Erste: ECHO Wo magstu jetzundr wol stecken? Hinter der Hecken/ etc. Das Ander: Lucidor hüt eins der Schaf/ in eim warmen Sommertag/ etc. [...], s.l. [ca. 1650].

Gagliano, Marco da/Peri, Jacopo/Salvadori, Andrea: La Flora, O vero IL NATAL DE'FIORI. Rappresentata in musica recitativa nel Teatro del Sereniss. Granduca. Per le Reali Nozze del Sereniss. Odoardo Farnese, E della Serenissima Margherita di Toscana Duchi di Parma, e di Piacenza, etc. Aggiuntovi la Dissida d'Ismeno, Festa à cavallo del medesimo Autore. Favola del Sig. Andrea Salvadori, Firenze: Pignoni, 1628.

Geller, Ernst: Glükkwündschendes Frühlings-Echo/ Auf des Durchlauchtigsten/ Hochgebohrnen Fürsten und Herrn/ HErrn JOhann GEorgen des Andern/ Hertzogen zu Sachsen/ Jülich/ Klev und Berge [...] Hocherfreulichen Gebuhrts-Tag/ Den 31. Maii Anno 1665. Untertähnigst fürgestellet Von Ernst Gellern/ Kuhrfürstl. Sächs. Kammer-Secr, Dresden: Bergen, 1665.

Glanäus, Jodocus Edzard: Lutherischer Wiederhall das ist/ Warhaffter und gründlicher Bericht Vom Ursprung der Streitigkeiten in Religions-Sachen/ zwische[n] den Lutherischen und Calvinisten/ und worauff dieselben noch beruhen; Allen der Evangelischen Warheit-liebenden Einfältigen zur gründlichen Nachrichtung/ Dem Baselerschen Hall/ das ist/ Ungründlichem Bericht eines Nahmlosen Calvinisten gerad entgegen ergangen, Hamburg: Rebenlein, 1643.

Glück-wünschender Ehren-Zuruff/ welchen/ zu den Hochzeitlichen Ehren-Fest/ deß Preis-würdig-verliebten Paars/ SYLVANO und SIRENEN/ Zu Bezeugung ihrer Dienst-Ergebenheit/ mit-freudig gewidmet/ etzliche Blumengenossen an der Pegnitz, Nürnberg: Knortz, 1680.

Glück zu-erschallendes Echo/ Welches Als Der Wol-Ehrwürdige/ Großachtbare und Hochgelahrte Herr Bartholomaeus Stepner von Zwickau/ doselbst unverdrossener Lehrer und Seel-Sorger/ wie auch derer nah-liegenden Lutherischen Kirchen preiß-würdiger Ober-Ufseher den höchsten Tittel göttlicher Wissenschafft den 8. dieses Heu-Monats im itztlaufenden 1658. Jahr auf dem Pleißnischen Pindus mit seltnem und grossem Ruhm erlanget/ und alda von den Linden-Musen beglückwünschet worden/ Bey eben desselben Lieb-willkommener Rückkunft schuldigst und demütigst in einer Abend-Musik von sich hören lassen/ die zu Zwickau sämbtlichen befindliche Musen-Bediener, [Zwickau:] Göpner, 1658.

Göttlicher Echo, oder Honigsüßer Hall/ Widerschall/ Nachhall: Kom[m] Liebwerthe! Liebwerthe! Liebwerthe! als die Hochwolgeborne Fräulein/ Fräulein ERNESTA CHARLOTTE Herrin und Fräulein zu Stubenberg/ Des [...] Herrn Georg Augustin Herrns zu Stubenberg [...] auß anderer Ehe Augentrost/ von Ihrem Seelen-Bräutigam Christo/ unserm bedunken nach/ frühzeitig/ aus diesem Thränenthal in den himmlischen Freudensaal der Seelen nach abgefordert und abgeholet worden: Mit unterschiedlicher guter Freund und Bekandten in Nürnberg sehnlichen Nachruff in Ihr Erb-Gruft [...] begleitet [...], Regensburg: Hanckwitz, [1678].

Greflinger, Georg: SELADONS Beständtige Liebe, Frankfurt a.M.: Schleich, 1644.

Greiffenberg, Catharina Regina von: Geistliche Sonnette/ Lieder und Gedichte/ zu Gottseligem Zeitvertreib/ erfunden und gesetzet durch Fräulein Catharina Regina/ Fräulein von Greiffenberg/ geb. Freyherrin von Seißenegg: Nunmehr Ihr zu Ehren und Gedächtniß/ zwar ohne ihr Wissen/ zum Druck gefördert/ durch ihren Vettern Hanns Rudolf von Greiffenberg [...],

Nürnberg: Endter/Bayreuth: Gebhard, 1662. [Reprint: Sämtliche Werke, hg. von Martin Bircher und Friedhelm Kemp, Millwood 1983, Bd. 1.]
Greiffenberg, Catharina Regina von: Der Allerheiligsten Menschwerdung/ Geburt und Jugend Jesu Christi/ Zwölf Andächtige Betrachtungen/ Durch Dessen innigste Liebhaberin und eifrigste Verehrerin/ Catharina Regina Frau von Greiffenberg/ gebohrne Freyherrin auf Seysenegg [...] verfasset/ und ausgefärtigt, Nürnberg: Hofmann/Knorz, 1678.
Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, 32 Teilbände, Leipzig 1854–1961, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/DWB (13.05.2023).
Grimm, Jacob/Grimm, Wilhelm: Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm, Neubearbeitung (A–F), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, https://www.woerterbuchnetz.de/DWB2 (09.08.2025).
Grimm, Jacob: Über das Echo, in: ders.: Kleinere Schriften. Siebenter Band: Recensionen und vermischte Aufsätze. Vierter Theil, Berlin 1884, S. 499–512.
Groto, Luigi (Il Cieco d'Adria): RIME. PARTE SECONDA. Hora di novo date in luce. Con la Tavola delli argomenti. Al Clarissimo Signor Aluise Loredano, Fù del Clariss. Signor Marino, Venedig: Dei, 1610. [Texte entstanden vor 1586.]
Guarini, Battista: IL PASTOR FIDO. Tragicomedia Pastorale Di Battista Guarini, Dedicata Al Serenissimo D. Carlo Emanvele Duca Di Savoia. &c. Nelle Reali Nozze di S. A. con la Serenissima Infante D. Caterina D'Austria, Venedig: Bonfadino, 1590.
Hanmann, Enoch/Opitz, Martin: PROSODIA GERMANICA, Oder Buch von der Teutschen Poeterey/ In welchem alle ihre Eygenschafft vnd Zugehör gründlich erzehlet/ vnd mit Exempeln aussgeführet wird. Verfertiget Von Martin Opitzen. Jetzo aber von Enoch Hannman an vnterschiedlichen Orthen vermehrt und mit schönen Anmerckungen verbessert. Nunmehr zum sechstenmahl correct getruckt, Frankfurt a.M.: Klein, 1645.
Harnisch, Otto Siegfried: Hortulus Lieblicher, lustiger und höflicher Teutscher Lieder, mit vier, fünff und sechs, sampt einem neuen Echo mit acht Stimmen. Von neuen componiert, unnd inn Truck gegeben, Nürnberg: Kauffmann, 1604.
Harsdörffer, Georg Philipp/Klaj, Johann: PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT/ in den BERINORGISCHEN GEFILDEN/ angestimmet von STREFON und CLAJUS [Dem (...) Carl Erasmus Tetzeln/ von Kirchensittenbach/ etc. und (...) Anna Felicitas/ einer gebornen Hallerin von Hallerstein. Wie auch (...) Hieronymus Wilhelm Schlüsselfeldern/ etc. Und (...) Maria Salome/ einer gebornen Tetzelin/ von Kirchensittenbach/ etc. Ubergeben/ Bey Begängniß ihres beyderseits Hochzeitlichen Ehrenfestes], Nürnberg: Endter, 1644. [Reprint: dies./Sigmund von Birken: Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8), Teil 1.]
Harsdörffer, Georg Philipp: FRAUENZIMMER GESPRECHSPIELE/ so bey Ehr- und Tugendliebenden Gesellschaften/ mit nutzlicher Ergetzlichkeit/ beliebet und geübet werden mögen/ [...] Aus Italiänischen/ Frantzösischen und Spanischen Scribenten angewiesen/ und jetzund ausführlicher auf sechs Personen gerichtet/ mit einer neuen Zugabe gemehret/ Durch Einen Mitgenossen der Hochlöblichen FRUCHTBRINGENDEN GESELLSCHAFT [Titelblatt des ersten Teils], Nürnberg: Endter, 1641–1649. [Reprint (teilweise nicht nach den Erstauflagen): *Frauenzimmer Gesprächspiele*, 8 Bde., hg. von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968f. (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 13–20).]
Harsdörffer, Georg Philipp/Staden, Sigmund Theophil: Ein Geistliches Waldgedicht. Seelewig, in: Frauenzimmer Gesprächspiele IV (1644), Ed. Böttcher, S. 32–165 (Libretto u. Kommentare) u. S. 489–622 (Partitur). – Wieder abgedruckt anlässlich der Wolfenbütteler Aufführung 1654: Ein Geistliches Wald-Gedicht/ Darinnen vorgestellet wird Wie der böse Feind den frommen Seelen

auff vielerley Weise nachtrachtet/ Und dieselbe hinwiederumb von dem Gewissen und dem Verstande/ durch Gottes Wort/ vom ewigen Unheil abgehalten werden. Dessen Titel heist Selewig [...], Wolffenbüttel: Stern, 1654.

Harsdörffer, Georg Philipp/Staden, Sigmund Theophil: Die Tugendsterne, in: Frauenzimmer Gesprächspiele V (1645), Ed. Böttcher, S. 280–310 (Libretto/Gesprächsspiel), sowie im Anhang, S. 633–670 (Notentext; Paginierung der modernen Ausgabe).

Harsdörffer, Georg Philipp: Poetischer Trichter/ Die Teutsche Dicht- und Reimkunst/ ohne Behuf der Lateinischen Sprache/ in VI. Stunden einzugiessen [...] Samt einem Anhang in der Rechtschreibung/ und scheidung/ oder distinction. Durch ein Mitglied. der hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschaft [Titelblatt des ersten Teils], Nürnberg: Endter, 1647 [Teil 1], 1648 [Teil 2] u. 1653 [Teil 3: Prob und Lob der Teutschen Wolredenheit].

Harsdörffer, Georg Philipp: Hertzbewegliche Sonntagsandachten: Das ist/ Bild-Lieder-und Bet-Büchlein/ aus den Sprüchen der H. Schrifft/ nach den Evangeli-und Festtexten verfasset. Psal. 38/5. Wie eine schwere Last sind sie mir zu schwer, Nürnberg: Endter, 1649.

Harsdörffer, Georg Philipp: NATHAN und JOTHAM: Das ist Geistliche und Weltliche Lehrgedichte/ Zu sinnreicher Ausbildung der waaren Gottseligkeit/ wie auch aller löblichen Sitten und Tugenden vorgestellet: Samt einer Zugabe/ genennet SIMSON/ Begreiffend hundert vierzeilige Rähtsel/ Durch ein Mitglied der Hochlöblichen Fruchtbringenden Gesellschafft, Nürnberg: Endter, 1650.

Harsdörffer, Georg Philipp: DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE. Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil: Bestehend in Fünffhundert nutzlichen und lustigen Kunstfragen/ nachsinnigen Aufgaben/ und deroselben grundrichtigen Erklärungen/ Auß Athanasio Kirchero, Petro Bettino, Marino Mersennio, Renato des Cartes, [...] und vielen andern Mathematicis und Physicis zusammen getragen, Nürnberg: Dümler, 1651.

[Harsdörffer, Georg Philipp]: MORS VITAE IMITABILIS ECHO | CONDITORIUM HOC | GEORGIUS PHILIPPUS HARSDÖRFFERUS | PATRIAE SENATOR | IMMUTATIONIS SUAE MEMOR | SIBI POSTERISQUE PON. [...], Harsdörffers Grabinschrift, Johannisfriedhof Nürnberg 1658.

Harsdörffer, Georg Philipp: Drei-ständige Sonn- und Festtag-Emblemata, oder Sinne-bilder [Nürnberg: Endter, ca. 1669; Separatum von Harsdörffers Emblemen aus Johann Michael Dilherr: Heilige Sonn- und Festtags-Arbeit, Nürnberg: Endter, 1660].

[Hartmann, Andreas(?)]: Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz Von einer Pindischen Gesellschaft, Hamburg: Guth, 1650.

Hartmann von Aue: Erec. Text und Kommentar, hg. von Manfred Günter Scholz, übers. von Susanne Held, Frankfurt a.M. 2007.

Hartung, Valentin: Quinio Elegiacus Clariß. Praestantiß. Consultiß. J. U. Licentiorum, hodieq[ue] recens Doctorum, Dn. Caspari Jungermani Dn. Gabrielis Tinceli Dn. Georgi Friderici Dn. Sigismundi Finkelthusi Dn. Friderici Scipionis/ Qvinioni concinnatus cum Anagrammatis et Echo à M. Valentino Hartungo Lipsiensi, P.L. Philiatro. Anno Christi M.DC.IX., Leipzig: Beyer/Am Ende, 1609.

Hasenmüller, Elias/Leporinus, Melchior: HISTORIA JESUITICI ORDINIS, Das ist: Gründtliche und außführliche Beschreibung deß Jesuitischen Ordens, unnd ihrer Societet: Darinnen von dem Stiffter dieser Gesellschafft: ihrem Namen: Graden. Digniteten unnd ihrer vnterschiedlichen Emptern: Auch wie sie gewachsen vnnd zugenommen [...] Anfänglich in Lateinischer Sprach beschrieben, Durch M. Eliam Hasenmüllern, vnnd Claudio Aquauiuæ, ihrem obersten General Verwaltern zu Rom, die rechte Warheit zu erkündigen, zugeschickt. Jetzt aber [...] ins Teudtsche gebracht Durch Melchiorem Leporinvm, Predigern der Euangelischen Warheit Göttliches Worts zu Braunschweig, Frankfurt a.M.: [Spieß], 1594.

Hasenmüller, Elias/Leporinus, Melchior: JESUITICUM IEIUNIVM, Das ist: NOhtwendige/ unnd zuvor unerhörte Erzehlung/ deß unchristlichen Fastens der verdächtigen Jesuiter: darinnen Historiensweise vermeldet wirdt/ wie die Jesuiter in der viertzigtägigen FastenZeit jhre leibliche Vbung in jhrem Fasten anstellen/ [...], Frankfurt a.M.: [Spieß], 1596.

Hävecker, Johann Heinrich: Dreyfach schallend und nachhallend Kirchen-Echo/ im Evangelischen Zion/ Vorstellend: I. Nützliche Gesänge/ [...] mit angefügter Historia von dem Leiden Christi [...] II. Deutliche Fragen/ Uber den Catechißmum D. M. Lutheri Zum Schul- und Kirchen-Examine, III. Dienliche Gebethe/ [...], Helmstedt u. Magdeburg: Lüderwald u. Gerlach/Leipzig: Krüger, 1695.

Helling, M.: Musicalischer Zeitvertreiber/ das ist/ Allerley seltzsame lecherliche Vapores vnd Humores, ehrliche Collation vnd Schlafftrunckensbossen/ Quodlibet, Judenschul vnd andere kurtzweilige Liedlein/ dergleichen zuvorn nie also in einen Model zusammen gegossen worden/ von mehrerley fürtrefflichen Musices mit 4. 5. 6. 7. vnd 8. stimmen componirt, Nürnberg: Kauffmann, 1609.

Helwig, Johann: Die Nymphe NORIS. In Zweyen Tagzeiten vorgestellet; Darbey mancherley schöne Gedichte/ und warhafte Geschichte/ nebenst unterschiedlichen lustigen Rätzeln/ Sinn- und Reimenbildern/ auch artigen Gebänden mitangebracht / DURCH einen Mitgenossen der PegnitzSchäfer [...], Nürnberg: Dümler, 1650.

Herbert, Johannes: ECHO COELESTIS. Himmlischer Widerschall. Aus dem LIV. Cap. vers. 7. 8. des Propehten Esaiae/ Ich habe dich ein klein Augenblick verlassen/ etc. Bey Hochansehnlicher/ Volckreicher und Hertz-mittleydiger Leich-Bestattung Derer [...] Frauen Annae Mariae Reinegkin/ Gebohrner Pichtelin Deß [...] Herrn Johan. Burckhardt Reinegken/ gesampter Hochadelichen Herrschafft zur Tann wohlverordneten Amptmanns/ etc. Eheliebsten. Welche den 10. Octobris/ deß 1668. Jahrs [...] entschlaffen/ und folgends den 28. Ianuarii des 1669. [...] beygesetzet worden. Angehört und vorgetragen durch Johann. Herberten, Pfarrern daselbsten, Schmalkalden: Fleischhauer, 1669.

Hesius, Willem: Guilielmi Hesi Antverpiensis è Societate Jesu Emblemata sacra de fide, spe, charitate, Antwerpen: Moretus/Plantin, 1636.

Hilarion, Benedictus: ECHO Colloquii Rhodo-staurotici, Das ist: Wider-Schall/ oder Antwort/ auff dz newlicher zeit außgegangene Gespräch Dreyer Persohnen/ die Fraternitet vom RosenCreutz betreffendt. Darinnen zu sehen/ Wohin/ nicht allein der Author ermeldtes Gesprächs/ im Schreiben geziehlet/ sondern auch/ wie es eigentlich umb ermelte Fraternitet beschaffen sey. Auff Befehl seiner Obern verfertiget, s.l. 1622.

Himmel-klingendes SCHAEFERSPIEL dem Nachruhme deß HochEhrwürdigen/ Fürtrefflichen und Hochberümten Gotteslehrers und Professors Herrn Johann Michael Dilherrns/ Seeligst-Verstorbenens Am Grünen Donnerstag dieses MDCLXIX Jahrs gewidmet von der Blumen-Genosschaft an der Pegnitz, [Nürnberg] 1669.

Hoffmann, Matthias: ECHO euoiōnistos DIVO CHRISTIANO SECUNDO DUCI SAXONIAE, etc. S. R. I. ARCHIMARSCHALLO ET ELECTORI, etc. mellogamo DEVOTE ACCLAMANS, Dresden: Stöckel, 1602.

Homberger, Paul: Echo Nuptialis Secundis Nuptiis Magnifici, Amplissimi, Nobilissimi&Prvdentissimi Viri, Domini Ioannis-Nicolai Fletacheri [...] Cum Elisabetha Schwindenhameriana, s.l. 1614. [Moderne Edition: Brautgesänge, hg. von Eva Badura-Skoda, Graz 1959 (Musik alter Meister 7).]

Hübner, Tobias: Abbildung und Repraesentation Der Fürstlichen Inventionen, Auffzüge/ Ritter-Spiel/ auch Ballet, So in des Durchleuchtigen/ Hochgebornen Fürsten und Herren/ Herren Johann Georgen/ Fürsten zu Anhalt/ Grafen zu Ascanien/ Herrn zu Zerbst und Bernburg/ etc. Fürstlichem Hofflager zu Dessa/ Bey des auch Durchleuchtigen Hochgebornen Fürsten und Herren/ Herrn GEORG RUDOLPH Hertzogen in Schlesien/ zur Liegnitz und zum Brieg/ Mit der

Durchleuchtigen Hochgebornen Fürstin unnd Fraw/ Fraw SOPHIA ELISABETH Hertzogin in Schlesien/ zur Liegnitz und zum Brieg/ Gebornen Fürstin zu Anhalt/ Gräfin zu Ascanien/ etc. Hochzeitlichem Frewdenfest und Fürstlichem Beylager den 27. und darauff folgende Tage Octobris Anno 1614. mit Fürstlicher Magnificentz und Herrligkeit seyn gebracht und gehalten worden. Sambt den dazu gehörigen Cartellen/ Impresen/ versen/ und Kupfferstücken, Leipzig: Grosse/Jansonius, 1615.

Hübner, Tobias/Du Bartas, Guillaume de Salluste: LA SECONDE SEPMAINE DE GUILLAUME DE SAluste Seigneur du BARTAS. Die Andere Woche Wilhelms von Saluste Herrn zu Bartas/ Aus dem Frantzösischen gegen übergesatzten in Teutsche Reime [...] gebracht [...], Köthen: [Fürstliche Druckerei], 1622.

Jamaigne, Jean Ernest de: Lebhaffter ECHO, und unsterblicher AMARANTH: Das ist Ehren- Leich-Predig/ Uber die hohen Verdiensten [...] deß [...] Herrn CASPARI, Abbten Deß Würdigsten Stifft und Closter Zwetthall/ Cistertienser-Ordens in N: Oesterreich/ Röm. Kayserl. Majestät Rath/ [...] So den 5ten May 1695. in Gott Seelig verschieden, Wien: Fievet, 1695.

Johannes Secundus [Everaerts, Johann Nico]: OPERA. Nunc primum in lucem edita, Utrecht: Borcul, 1541.

Kellner, Johann Wilhelm: Wiederschallendes ECCHO, Womit den zeitigen/ doch seeligen Abschied Seines im Leben HochgeEhrten und Liebwerthen Herrn Schwieger-Vaters/ [...] Herrn August Beckers/ weitberühmten ICti, Com. Palat. Caes. und Ihrer Königl. Majestät in Pohlen/ wie auch Churfl. Durchl. zu Sachsen hochbestallten Cammer-Procuratoris, beseufzen und Selbigen zu seiner Ruhestatt begleiten wollte/ Dessen verbundener Sohn [...], Dresden: Riedel, [1697].

Kindermann, Balthasar: Der Deutsche Poët/ Darinnen gantz deutlich und ausführlich gelehret wird/ welcher gestalt ein zierliches Gedicht/ auf allerley Begebenheit/ auf Hochzeiten/ Kindtauffen [...] u.s.f. So wohl hohen als niederen Standes-Personen/ in gar kurtzer Zeit/ kan wol erfunden und ausgeputzet werden/ Mit sattsahmen [...] Gedichten beleuchtet/ und [...] Fürgestellet/ Durch ein Mitglied des hochlöbl. Schwanen-Ordens, Wittenberg: Fincelius, 1664.

Kircher, Athanasius: MUSURGIA UNIVERSALIS SIVA ARS MAGNA CONSONI ET DISSONI. IN X. LIBROS DIGESTA (Tomus I: I–VII; Tomus II: VIII–X), Rom: Grignani, 1650.

Kircher, Athanasius/Hirsch, Andreas: Kircherus Jesuita Germanus Germaniae redonatus: sive Artis Magnae de Consono & Dißono Ars Minor; Das ist/ Philosophischer Extract und Auszug/ aus deß Welt-berühmten Teutschen Jesuitens Athanasii Kircheri von Fulda MUSURGIA UNIVERSALI, in Sechs Bücher verfasset: Darinnen die gantze Philosophische Lehr und Kunst-Wissenschaft von den Sonis, wie auch der so wol theoretisch- als practischen Music/ mit höchster Varietät geoffenbaret [...] und vor Augen gestellet wird/ Ausgezogen und verfertiget/ auch mit einem nötigen Indice gezieret [...], Schwäbisch Hall: Gräter/Laidig, 1662. [Reprint: Athanasius Kircher: Musurgia universalis. Reprint der deutschen Teilübersetzung von Andreas Hirsch, Schwäbisch Hall 1662, hg. von Melanie Wald, Kassel 2006.]

Kircher, Athanasius: PHONURGIA NOVA SIVE Conjugium Mechanico-physicum ARTIS & NATURAE PARANYMPHA PHONOSOPHIA Concinnatum; quá UNIVERSA SONORUM NATURA, PROPRIETAS, VIRES effectuúmque prodigiosorum Causae, nová & multiplici experimentorum exhibitione enucleantur [...], Kempten: Dreherr, 1673.

Kircher, Athanasius/Nißlen, Tobias: Neue Hall- und Thon-Kunst/ Oder Mechanische Geheim-Verbindung der Kunst und Natur/ Durch Stimme und Hall-Wissenschafft gestifftet/ Worinn ingemein der Stimm/ Thons/ Hall- und Schalles Natur/ Eigenschafft/ Krafft und Wunder-Würckung/ auch deren geheime Ursachen/ mit vielen neu- und ungemeinen Kunst-Wercken und Proben vorgestellt werden. Ingleichem wie die Sprach- und Gehör-Instrumenta, Machinen und Kunst-Wercke/ vorbildender Natur/ zur Nach-Ahmung/ so wohl die Stimm/ Hall und Schall/ an weit-entlegene Ort zu führen/ als auch in abgesonderten Geheim-Zimmern/ auff Kunst-

verborgene Weise/ vertreulich und ungefähr sich mit-einander zu unterreden/ sollen verfertigt werden. Endlich/ wie solche schöne Erfindung zu Kriegs-Zeiten nutzlichen könne angebracht und gebraucht werden / In unsere Teutsche Mutter-Sprach übersetzet Von AGATHO CARIONE, Ellwangen: Heil/Nördlingen: Schultes, 1684.

Klaj, Johann: Aufferstehung JESU CHRISTI. In jetzo neuübliche hochteutsche Reimarten verfasset/ und in Nürnberg Bey hochansehnlicher Volkreicher Versamlung abgehandelt/ Durch Johann Clajen der H. Schrifft Beflissenen, Nürnberg: Endter, 1644.

Klaj, Johann: Lobrede der Teutschen Poeterey/ Abgefasset und in Nürnberg Einer Hochansehnlich-Volkreichen Versamlung vorgetragen Durch Johann Klajus, Nürnberg: Endter, 1645. [Reprint: ders.: Redeoratorien und „Lobrede der Teutschen Poeterey“, hg. von Conrad Wiedemann, Tübingen 1965 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 4), S. (376–416).]

Klaj, Johann/Harsdörffer, Georg Philipp: PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT/ in den BERINORGISCHEN GEFILDEN/ angestimmet von STREFON und CLAJUS [Dem (...) Carl Erasmus Tetzeln/ von Kirchensittenbach/ etc. und (...) Anna Felicitas/ einer gebornen Hallerin von Hallerstein. Wie auch (...) Hieronymus Wilhelm Schlüsselfeldern/ etc. Und (...) Maria Salome/ einer gebornen Tetzelin/ von Kirchensittenbach/ etc. Ubergeben/ Bey Begängniß ihres beyderseits Hochzeitlichen Ehrenfestes], Nürnberg: Endter, 1644. [Reprint: dies./Sigmund von Birken: Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8), Teil 1.]

Klaj, Johann/Birken, Sigmund von: Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey/ behandlend/ unter vielen andern rein-neuen freymuhtigen Lust-Gedichten und Reimarten/ derer von Anfang des Teutschen Krieges verstorbenen Tugend-berümtesten Helden Lob-Gedächtnisse; abgefasset und besungen durch Floridan und Klajus/ Die Pegnitz-Schäfer. mit Beystimmung ihrer andern Weidgenossen, Nürnberg: Endter, 1645. [Reprint: dies./Georg Philipp Harsdörffer: Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8), Teil 2.]

Klaj, Johann/Staden, Sigmund Theophil: Der Hochheil. Gottes Lehre Ergebenens und gekrönten Poetens FReudengedichte Der seligmachenden Geburt Jesu Christi/ Zu Ehren gesungen, Nürnberg: Dümler, [1650].

Klaj, Johann/Staden, Sigmund Theophil: Geburtstag Deß Friedens/ Oder rein Reimteutsche Vorbildung/ Wie der großmächtigste Kriegs- und Siegs-Fürst MARS auß dem längstbedrängten Teutschland/ seinen Abzug genommen/ mit Trummeln/ Pfeiffen/ Trompeten/ Heerpaucken/ Musqueten- und Stücken-Salven begleitet/ hingegen die mit vielmalhunderttausend feurigen Seuftzen gewüntsche und nunmehr erbetene goldgüldene IRENE mit Zincken/ Posaunen/ Flöten/ Geigen/ Dulcinen/ Orgeln/ Anziehungen der Glocken/ Feyertägen/ Freudenmalen/ Feuerwercken/ Geldaußtheilungen und andern Danckschuldigkeiten begierigst eingeholet und angenommen worden, Nürnberg: Endter, 1650.

Klaj, Johann/Staden, Sigmund Theophil: IRENE/ das ist/ Vollständige Außbildung Deß zu Nürnberg geschlossenen Friedens 1650. Mit vielen feyrlichen Begengnissen/ Gastmalen/ Feuerwercken/ Musicen/ und andern denckwirdigen Begebenheiten/ nach Poetischer Reimrichtigkeit/ vorgestellet und mit nohtwendigen Kupferstücken gezieret, Nürnberg: Endter, [1651].

Klemsee, Georg: ECHO JESUITICA. Ein Lobspruch der Jesuiten. Auch von ihrem Stiffter Ignatio Loyola, und ihres Ordens Ankunfft/ Auch ihrem Christlichen und Gottseligen Leben und Wandel. Auff einen Wiederhal gemacht, s.l. 1626 u. 1628. [Gekürzte Fassung des anonymen *Ein gar newer Lobspruch von IGNATIO LOIOLAE*, 1615.]

Klesch, Daniel: Echo Saxonica, vere Germana, Christiana, Fraterna, utpote en Philadelpheia apokalyptikē Apoc. III, 7. kai Philadelphia aposolikē II. Petr. I, 7. Repercussione sonora at levi &

brevi; ceu solet hoc genus tēs Phōnēs en brachei, reddens, referens et exhibens Trenodiam Pannonio-Sempronianam: Super Obitum [...] Domini Christophori Sobitschii [...] Das ist: Sachsen-Hallischer Wiederschall/ recht deutlich Deutschlautend Christ-Bruderlicher Nach-Hall in der offenbahren Apocalyptischen Bruder-Liebes-Gemeine Apoc. III.7. und Apostolischen Christ-Brüderlichen Liebe II. Petr.I.7 Mit einem hellthönenden/ doch leichten/ kurtzen und dieser Art Stimmen gewohnlich-abgebrochenen Gegenlaut/ zurückführend/ bringend und treibend die neulicherschollene/ und ergangene Leid-tragende Pannonisch-Sopronische Leichen-Klage/ über den tödtlichen Hintritt [...] Des [...] Herrn Christoffers Sobitschens/ Der Gemeine Christi zu Oedenburg in Nieder-Ungarn [...] Predigers [...] welcher den 18. Febr. [...] dieses 1692. Heil-Jahrs [...] dieses zeitliche gesegnet/ und den 2. Mart. [...] beerdiget worden/ nachgeschallet/ nachgehallet und nachgelallet Von einem Alten [...] Freunde/ hinterbliebenen Glaubens-Bruder [...], s.l. 1692.

Kongehl, Michael: Trauer-Hirten-Spiel/ Über den Hochseligen/ aber leyder! viel zu zeitigen Abscheid aus dem Zeitlichen/ Des Durchläuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Caroli Aemilii, Denati Argentorat. Die XXVIII. Novemb. S.V. Anno 1674. Marggraffen und Chur-Printzen zu Brandenburg [...], s.l. 1674 u. 1675. – Auch in: Heinrich Schmettau: Allgemeines und besonderes Land-Trawren/ Uber den frühzeitigen und hochseligsten Hintrit/ Des Durchläuchtigsten Fürsten und Herrn/ Herrn Caroli Aemilii, Marggraffen und Chur-Printzen zu Brandenburg [...], Berlin: Schultze, 1675, M4r. – Zudem wieder abgedruckt in: Kongehl: Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil (ca. 1685), S. 9–25.

Kongehl, Michael: Der Beglückwünschte Doppel-Sieg/ Des Aller Durchläuchtigsten und Unüberwindlichsten Römischen Käysers. Wider den überwundenen könig auß Franckreich; gewidmet, Wien: Helena Thurnmeyer/Nürnberg: Felsecker, 1675.

Kongehl, Michael: Gedoppelte Flamm-Seule; Bey Sr. Churfl. Durchl. zu Brandenburg Neuem Feld-Zuge (1675?), in: ders.: Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil (ca. 1685), S. 33–47.

Kongehl, Michael: Surbosia/ Das ist Geschichtmässiges Helden-Gedicht/ Darinn Unter allerhand Gemühts-Belustigungen/ auch einige Krieges-Händel/ Die sich seither in Ober- und Nieder-Deutschland zugetragen/ enthalten und verblümter Weise/ erzehlet werden. Von einem Mitglied der Löblichen Blumen-Gesellschafft, Nürnberg: Felsecker, 1676.

Kongehl, Michael: Der Belustigung Bey der Unlust Zweyter Theil. Aus Helden-Hochzeit-und andern Glükwünschungs-Gedichten zusammen herausgegeben, Stettin: Plener/Königsberg: Reusner, [ca. 1685].

Kongehl, Michael: Immergrünender Cypressen-Hayn/ Zum Unsterblichen und Preißwürdigsten Nach-Ruhms-Andenken Vieler/ Theils Durchlauchtigsten/ Hoch-Fürtrefflichsten/ Theils andern Hohen und Niedern Standes-Persohnen/ Aus allerhand Traur-Gedicht-Arten neugepflanzet/ Mit Conterfeyen außgezieret/ Und mit mancherley Lust-Gewächsen untermischet, Danzig: Hallervord/Rhete, 1694.

Kongehl, Michael: Lust-Quartier/ neben dem Cypressen-Häyn: auß Allerhand Lust-Gedichten/ wie auch Geistlichen und Weltlichen Epigrammatibus Bey- oder Uber-Schrifften/ Neu-gepflanzet von Michael Kongehl/ beygenahmt Prutenio, Danzig: Hallervord/Rhete, 1694.

Konrad von Würzburg: Das Turnier von Nantes, in: Kleinere Dichtungen Konrads von Würzburg, Bd. 2, 3. Auflage, hg. von Edward Schröder, mit einem Nachwort von Ludwig Wolff, Berlin 1925, S. 42–75.

Kranichfeld, Nicolaus: ECHO NUPTIALIS Pro Illustri Coniugio [...] JOHANNIS GEORGII [...] Cum [...] SIBYLLA ELIZABETHA [...] Dresdae feliciter inito XVI. Septemb. Anno Christianorum 1604. Fausti ominis & piae congratulationis ergo CONCINNATA, Dresden: Schütz, 1604.

Krause, Rudolf Heinrich/Krause, Rudolf Wilhelm: Das traurige Abschieds-Eccho/ Bey dem Grabe Der Hoch-Edlen/ Hoch-Ehr-und Tugendbelobten JUNGFER Maria Eleonora Krausin/ Als sie durch ein frühes/ doch seeliges Ende den 1. Maj. 1696. den lieben Ihrigen entzogen/ Und dero Sterblichkeit den 6. dieses in Volckreicher Leich-Versamlung zur Erden gebracht worden/ Also erschollen Durch den Mund ihres biß in das Grab getreuen Bruders Rudolph Heinrich Krausen/ Human. Lit. Stud. und verbundesten Vetters Rudolph Wilhelm Krausens/ Vinariens., Jena: Müller, 1696.

Lancelot. Nach der Heidelberger Pergamenthandschrift pal. germ. 147, hg. von Reinhold Kluge, Bd. 1: Berlin 1948, Bd. 2: Berlin 1963, Bd. 3: Berlin 1974 (Deutsche Texte des Mittelalters 42/47/63).

Lasso, Orlando di: LIBRO DE VILLANELLE, MORESCHE, ET ALTRE CANZONI, A. 4. 5. 6. & 8. Voci, Anversa: Phalèse/Bellère, 1582.

Laurentius von Schnüffis: Mirantisches Flötlein. Oder Geistliche Schäfferey/ In welcher Christus/ under dem Namen Daphnis/ die in dem Sünden-Schlaff vertieffte Seel Clorinda zu einem bessern Leben aufferweckt/ und durch wunderliche Weis/ und Weeg zu grosser Heiligkeit führet. Durch P. F. LAURENTIUM Von Schnüffis Vorder-Oesterreichischer Provintz Capucinern/ und Predigern, Lauffenburg: Mantelin/Konstanz: Hautt, 1682.

Leporinus, Melchior: ECHO, Von den HH. Jesuitern/ Welches anfänglich Claudius Aquavivae Lateinisch geschrieben/ hernach aber von Melchior Leoporinum, Predigern zu Braunschweig verdeutscht, s.l. [ca. 1660].

Limburger, Martin: Poetischer Gegenhall: Zu höchst schuldigen Ehren Deß wolEdeln/ Gestrengen/ Fürsichtigen/ Hoch- und Wolweisen Herrn Johann Wilhelm Kressens Von Kressenstein/ auf Krafts- und Neunhof/ deß H. R. R. Stadt Nürnberg ältesten Losungherrns und höchstansehlichsten Schultheisen/ [...] An deß gewünschten NamenTag Welcher eingefallen den 24. Tag deß Brachmonats, Nürnberg: Endter, 1657.

Limburger, Martin/Birken, Sigmund von: Die vermählte Edle Silvia: beglückwünschet durch Floridan und Myrtillus (1667), in: Birken: PEGNESIS (1673), S. 425–456.

Linck, Johann Carl: Musen-Schall und Wünsche-Hall/ Bey dem Hoch-ansehnlichen Stromer-Tucherischen Freud- und Hochzeit-Mahl/ so vollzogen wurde in Nürnberg/ den 20. Junii/ M. DC. LXXXI., Nürnberg: Knorz, 1681.

Löwe, Johann Jakob/Anton Ulrich von Braunschweig-Lüneburg: ORPHEUS aus Thracien/ Der Calliope und deß Apollinis Sohn/ Wie er seine Eurydice nach ihrem Tode unter der Erden gesuchet/ gefunden/ und wieder verlohren/ auch selbst elendiglich umbkommen: In einem Tragischen Getichte beschrieben/ Zu sonderbahrem Gefallen Der Durchläuchtigen Hochgebohrnen Fürstin und Frauen/ Frauen Sophia Elisabeth/ Vermähleter Hertzogin zu Braunschweig und Lüneburg [...] Als Ihre Fürstliche Durchläuchtigkeit [...] dero höchst-erfreulichen Geburths-Tag [...] begangen, Wolfenbüttel: Stern, 1659.

Logau, Friedrich von: Salomons von Golaw Deutscher Sinn-Getichte Drey Tausend, Breslau: Klosemann/Gründer/Baumannische Druckerei, [1654].

Longos: Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe. Griechisch-deutsch, hg. u. übers. von Otto Schönenberger, Düsseldorf/Zürich 1998.

Ludovicus van Leuven [Philippe de Vilers]: AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA: Sive effectus varij, e varijs Sacræ Scripturæ locis deprompti; Emblematis suis expressi SS. PP. Authoritatibus, nec non Gallicis, Hispanicis et Flandricis versibus illustrati, Antwerpen: Snyders, 1629.

Lutz, Kaspar: Christlicher Echo. Darinnen häll und weitleuffig widerhallet/ die Prophetische und Apostolische stimm/ von den fürnembsten haupt-puncten Christlicher Religion/ nach den sechs stucken/ des heyligen Catechismi/ inn allerley/ bey so mannigfaltigen glaubens Irwegen/ gantz nutzliche Frag und Antwort/ zu volliger außlegung desselben gestellt, Straßburg: Bertram, 1586.

Männling, Johann Christoph: Europaeische Parnassus, Oder Kurtze und deutliche Anweisung Zu der Deutschen Dicht-Kunst; Da ein liebhabendes Gemüthe/ solcher Wissenschafft/ kan angeführet werden/ Innerhalb wenigen Wochen Ein zierliches Deutsches Gedichte zu machen, Wittenberg: Brüning, 1685.

Mannlich, Eilger/Guarini, Battista: PASTOR FIDO. Ein sehr schön/ lustige und nützliche TRAGICO Comoedia. Erst in Italianischer Sprach auff dem Fürsil: Beylager CAROLI EMANUELIS Hertzogen von Savoja, &c. mit Frewlein CATHARINA infantin auß Osterreich/ [et]c. Beschrieben und Dedicirt/ Von BAPTISTA GUARINO, Jetzo aber in unser Teudsche Sprach mit fleiß vertirt und in Reimen verfasset/ Durch Eilgerum Mannlich, Mülhausen: Stange, 1619.

[Manz, Caspar]: Widerhall Wider deß D. Pflaumers Vermessenheit/ welche er in seinem Colloquio und Most-Colloquio erzaigt. In antastung [...] beschimpff: und Lästerung Der Röm: Kays: Mayest: Churfürsten/ Fürsten/ Graffen/ Herren/ deren vom Adel/ sonderlich der freyen Reichs Ritterschafft/ der Aidgnossischen Edelleuten/ So dann der hohen Thumbstifftern/ der Kriegs: und andere Kayserlichen Officier, der Zollner und Mautner/ in specie deß Hippolyti von Treißbach/ deß fürstlichen Pfaltz: Newburgischen HoffCantzlers/ und anderen Doctorn. Mit angehengkter Retorsion aller derer Schmachworten [...], s.l. 1654.

Marenzio, Luca: IL PRIMO LIBRO DE MADRIGALI A CINQVE VOCI, Venedig: Gardano 1580.

MeGaLoFIdus: Hertz-entsprungenes Freuden-Echo, Und Teutsch-gesinnter Zuruff/ So Denen Edlen Vier Musen Söhnen Fürst Apollinis auf den weissen Berge In ihrer unvermutheten Gefängniß/ darein sie unverhoffter Weise gebracht/ Aus einer obwohl zum Theil unbekandten doch treugemeynten Gemüths-Neigung Zu Begrüssung des Handwercks tröstlich erschallen ließ/ Ein der Almae Juliae gewesenes MitGlied und aller Musen Söhne ergebener Freund und Diener MeGaLoFIdus anietzo In RunnABag. Den XXX. Junii MDCLXXVIII, Wittenberg: Henkel, 1678.

Möller, Alhard: TYROCINIUM POESEOS TEUTONICAE, Das ist: Eine kunst- und grund-richtige Einleitung ZUR Deutschen Verß- und Reim-kunst. Allen dieser wunder-edlen lieb- und lustbahren Wissenschafft begierigen/ besonders der studierenden Jugend zum Dienst und auffnehmen abgefasset, Braunschweig: Duncker/Magdeburg: Gerlach/Helmstadt: Beckenstein, 1656.

Möller, Johann: FASCICULUS Sermonum Funeralium Nobilium, Das ist/ Leichen-Predigten Christ-Adelicher Personen/ An unterschiedenen Orten und Zeiten abgelegt, Leipzig: Kirchner, 1670.

Monteverdi, Claudio: L'ORFEO. FAVOLA IN MUSICA DA CLAUDIO MONTEVERDI. RAPPRESENTATA IN MANTOVA l'Anno 1607. & novamente data in luce. AL SERENISSIMO SIGNOR D. FRANCESCO GONZAGA Prencipe di Mantova, & di Monferato, &c., Venedig: Amadino, 1609.

Montreux, Nicolas de: LE PREMIER LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE. Auquel par les amours des Bergers et Bergeres l'on void les effects differents de l'amour, avec cinq histoires Comiques, racontées en cinq Journées, par cinq Bergeres et plusieurs Echoz, Enigmes, Chansons, Sonnets, Elegies et Stances [...], Paris: Beys, 1585.

Montreux, Nicolas de: LE SECOND LIVRE DES BERGERIES DE JULLIETTE. Auquel comme au Premier, sont traictez les divers effectz d'Amour, avec plusieurs discours Moraux, non moins profitables que plaisans, diverses Poësies [...]. ENSEMBLE, les oeuvres Poëtiques de la docte Bergere Julliette. [...] Seconde edition reveuë & corrigée par l'autheur, Paris: Beys, 1588.

Morhof, Daniel Georg: Unterricht Von Der Teutschen Sprache und Poesie/ deren Uhrsprung/ Fortgang und Lehrsätzen. Wobey auch von der reimenden Poeterey der Außländer mit mehren gehandelt wird, Kiel: Reumann, 1682.

Mors Echo Vitae: Das ist: Der Todt deß Lebens Widerhall: ... Durch ein offentliches Schawspil In zweyer Hoch-Adelicher Brüder fast underschidenen Leben und Todt. Fürgestellt Von dem Chur-Fürstl. Gymnasio der Societet Jesu zu Burghausen. Den [...] September. im Jahr 1660, München: Schell, 1660.

Mühlpfort, Heinrich: Teutsche Gedichte. Breslau: Steck/Frankfurt a.M.: Andreae, 1686.
Muse, Johannes de la: In Nuptias Wigandô-Hagianas, ECHO. Latinóvernacula ad omnes metri numeros & quaesita exactè respondens. gratulabundo animo lusit Johannes de la Muse folastre Marpurgo-Peruvianus Saxo, s.l. [ca. 1650].
Neumark, Georg: Georg Neumarks/ Fürstlichen Sächsischen Weinmarischen Secretarii Poetische TAFELN/ Oder Gründliche Anweisung zur Teutschen Verskunst aus den vornehmsten Authorn in funfzehen Tafeln zusammen gefasset/ mit ausführlichen Anmerkungen erkläret/ Und den Liebhabern Teutscher Sprache und derer kunstmeßigen Reinigkeit zu sonderbahrem Gefallen an den Tag gegeben, Jena: Bauhöfer, 1667.
Nomesy, Nicolas: Parnassus Poeticus. Nunc Primum In Germania ab infinitis pene mendis repurgatus, 2 Bde., Köln: Walter, 1601.
Opitz, Martin: Buch von der Deutschen Poeterey. In welchem alle ihre eigenschafft und zuegehör gründtlich erzehlet/ und mit exempeln außgeführet wird, Breslau: Müller/Brieg: Gründer, 1624. [Moderne Edition: Buch von der deutschen Poeterey (1624). Studienausgabe. Mit dem Aristarch (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen Teutschen Poemata (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der Trojanerinnen (1625), hg. von Herbert Jaumann, Stuttgart 2011.]
Opitz, Martin: Teutsche Poemata und Aristarchus wider die Verachtung Teutscher Sprach. Item Verteutschung Danielis Heinsij Lobgesangs Iesu Christi, vnd Hymni in Bachum. Sampt einem anhang Mehr auserleßener geticht anderer Teutscher Poeten. Der gleichen in dieser Sprach Hiebevor nicht auß kommen, Straßburg: Zeßner, 1624.
Opitz, Martin: Schäfferey Von der Nimfen Hercinie, Breslau: Müller/Brieg: Gründer, 1630.
Orth, Daniel: Klagenvolles Ach und ächtzendes Gedächtnüs-Echo bey offener und geschlossener Grabes-Grufft/ welches/ als das HochEdelgebohrne Herrlein/ Herr Rupert Reinhold von Vittinghoff/ des [...] Johann Donats von Vittinghoff/ Erb- und Gerichts-Herrn auf Harpersdorff und Niederndorff etc. HochFürstl. Sächß. Hochbestallten Geheimen-Raths und Hof-Marschalls in Weimar etc. [...]eintziger hertzlich geliebter Herr Sohn/ den 19. Iunii Anno 1692. [...] versturbe/ auch den 21. eiusdem zu Niederndorff in der Kirchen beygesetzet wurde; und dann hierauff die HochAdel. Eltern dieses frühzeitigen Todesfalls den 27. Nouemb. obgedachten Jahrs/ bey einer daselbst angestellten öffentlichen Trauer-Versamlung sich erinnerten; in einer geringen Trauer-Rede und einfältigen Gedächtnüs-Predigt [...] erschallen ließe/ M. Daniel Orth/ Pfarrer in Krafftsdorff, Eisenberg: Meise, 1692.
Ovidius Naso, Publius: Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch, übers. u. hg. von Michael Albrecht, Stuttgart 1994.
Pellicer, Johann Georg/von Kempe, Martin/Bärholz, Daniel: BALTHIS Oder Etlicher an dem Belt weidenden Schäffer des Hochlöblichen Pegnesischen Blumen-Ordens Lust- und Ehren-Gedichte, Lübeck: Wessell, 1674.
Peschwitz, Gottfried von: Jüngst-Erbauter Hoch-Teutscher Parnaß/ Das ist/ Anmuthige Formeln/ Sinnreiche Poetische Beschreibungen/ und Kunst-zierliche verblühmte Arten zu reden/ aus den besten und berühmtesten Poeten unserer Zeit/ mit Fleiß zusammen getragen/ und/ auff drängliches Anhalten guter Freunde/ Der Poetisirenden Jugend zu Nutz heraus gegeben, Hamburg: Härtel/Jena: Nisius, 1663.
Pflaumern, Johann Heinrich von: Rebuff Auff Den Mantzischen plumppen widerhall/ Oder Klare Beweisung/ daß alles was D. Caspar Mantz dem Herrn D. von Pflaumern vermessentlich zugemessen/ sein (Mantzen) aigen/ falsch boß: und lasterhafftes Gedicht: Er auch wegen berait in seinem Busen tragender Retorsion nicht gut genug seye einem Ehrlichen Mann was zu retorquirn [...], s.l. [1654].

Poliziano, Angelo: COSE VULGARE [le stanze (...) per la giostra de Giuliano fratello del Magnifico Lorenzo di Medici de Fiorenzi insieme con la festa de Orpheo et altre gentileze], Bologna: Franciscus dictus Plato de Benedictis, 1494. [Moderne Edition: Rime. Edizione critica a cura di Daniela Delcorno Branca, Florenz 1986 (Scrittori italiani e testi antichi).]

Poliziano, Angelo: MISCELLANEORUM CENTURIA PRIMA, Florenz: Miscomini, 1489.

Pollio Aretino, Giovanni: Opera nova della vita & morte della santa della divina & seraphica s. Catharina da Siena, Venedig: Rusconi/Zopino, 1511.

Das Raaber Liederbuch [Handschrift von ca. 1590–1620 aus dem Raum Wien]. Aus der bisher einzigen bekannten Handschrift zum ersten Mal hg., eingel. u. mit textkr. u. komm. Anm. vers. von Eugen Nedeczey, Wien 1959.

Rachel, Joachim: REGINA ARABIAE seu psychus anieros olymporeia, das ist/ Arabische Königin/ Oder/ Einer Christgläubigen Seelen Reise zu Christo/ dem waren Salomoni, ins himlisch Jerusalem/ auß dem lieblichen Vorbilde 1. Reg. 10. 2. Chron 9. Matt. 12. Luc. 11. Allen Christ-hungerigen und Himmeldurstigen Hertzen kürtz- und einfältiglich vorgestellet, Hamburg: Pfeiffer, 1653.

[Raphael, M. Franciscus:] Der Suiten/ welche sich Jesuiten nennen/ ankunfft/ art/ und eigenschafft, s.l. 1569, Abdruck und Kommentar in: Illustrierte Flugblätter aus den Jahrhunderten der Reformation und der Glaubenskämpfe. Kunstsammlungen der Veste Coburg, 24. Juli bis 31. Oktober 1983, hg. von Wolfgang Harms, bearb. von Beate Rattay, Coburg 1983 (Kataloge der Kunstsammlungen der Veste Coburg 40), S. 36f.

Rein, Ambrosius: Klächliches Leich-Echo/ Bey Beerdigung Der Tugend-Edlen Seelen JOHANNIS SEBASTIANI SCRIVERII, Des [...] M. CHRISTIANI SCRIVERII. Wol meritirten Pastoris bey der S. Jacobs Kirchen/ Scholarchae und des Kirchen Gerichts Assessoris der alten Stad Magdeburg/ Wie auch Der [...] Frauen Margarethen Drähnens/ hertzliebsten Söhnleins/ Welcher noch vor Jahres Frist diese [...] Welt gesegnet/ und der Seelen nach bey Gott lebet. Erreget Am Tage Seiner Grabs-Heimfart den 9. Febr. J. J. 1679, Magdeburg: Müller, 1679.

Reinfried von Braunschweig, hg. und übers. von Elisabeth Martschini, 3 Bde., Kiel 2017.

Renschel, Georg Christoph: CITHAROEDUS MYSTICUS, Das ist/ Der Geist-volle Harffen-spielende DAVID/ Wie Er In seinen Wohlklingenden Psalter-Liedern [...] Allen andächtigen Liebhabern Gottes/ zur erbaulichen Lehre/ [...] Vermittelst Göttlichen Fingers/ des werthen Heiligen Geistes/ Treu-meynend gezeiget worden, Bayreuth: Gebhard, 1665.

RESONANS DE ALTISSIMIS MONTIBUS ECHO Sap. 17. v. 18: Lob- und Trawr-Widerschall/ Von Hohen Bergen Der Hoch-Fürstlichen und Bischöfflichen Tugenden/ Weilandt deß Hochwürdigsten FÜRSTEN und HERREN/ H. FERDINANDI, Zeit Lebens gewesenen Bischoffen zu Münster und Paderborn [...] FreyHerren von Fürstenberg/ Unsers in Gott ruhenden Gnädigsten Fürsten und Herren/ Bey Haltung Hochbetrübter Leichbegängnüß Am 12. Tag Monats Augusti im Jahr 1683 Angestimbt Von einem Priester der Gesellschafft Jesu in Hoher ThumbKirchen Zu Münster in Westphalen, Münster: Raesfeld, 1683.

Röder, Johann: ECHO APOLOGETICA Oder Verantwortungs-Schrifft wider Israel Hiebners im Reichs-Calender gebrauchte Unbescheidenheit. Darinnen entdecket wird/ Wie Hiebner mit Abergläubischen Heydnischen Vanitäten die Einfältigen zu verführen/ und ihnen [...] Zebels abergläubische Hausregeln als Wort und Stimmen Gottes zu verkauffen [...] sich unterstanden/ Jetzund aber solches [...] leugne/ und unbillicher weise des Pfarrs zu Teutleben Christliches [...] Bedencken über solche Vanitäten gestellet/ eine muthwillige [...] Anklage nenne/ und zur Ungebühr ausschreye/ Der Wahrheit zum besten in Druck gegeben, Jena: Röder, 1654.

Rosenthal, Dorothea Eleonora: Poetische Gedancken An Einen Der Deutschen Poesie sonderbahren Beförderern, geschrieben in Breßlau, [Breslau?] 1641.

Rotth, Albrecht Christian: Vollständige Deutsche Poesie/ in drey Theilen/ Deren der I. Eine Vorbereitung [...] II. Eine fernere Anleitung zu den insgemein üblichen Gedichten. [...] III. Eine richtige Einleitung zu den vor andern so beniemten poetischen Gedichten. Dabey nicht nur von der Poetischen Erfindung insgemein [...] gründlich geredet wird. Insonderheit aber Ist der mitlere Theil mit so viel Exempeln erläutert/ daß diß Werck der Jugend an statt eines andern feinen Poeten mit dienen kan, Leipzig: Lanckisch/Halle: Salfeld, 1688.

Sannazaro, Jacopo: Liber pastorale nominato archadio, Venedig: Vercellensis, 1504.

SCHAEFER-SPIEL: der Ehre Des RUHMSEELIGSTEN SPIELENDEN und Seines EDLEN RUHM-ERBENS/ in dem PEGNESISCHEN LINDENTHAL/ gewidmet durch die Pegnitz-Hirten [Herrn Carl Gottlieb Harsdoerfern/ und (...) Jungfrauen Susannen Sabinen (...) zu Deroselben (...) Vermählungs-Fest], s.l. [1667]. – Wieder abgedruckt in: Sigmund von Birken: PEGNESIS Zweyter Theil: begreifend Acht Feldgedichte der Blumgenoß-Hirten an der Pegnitz/ Geistliches Inhalts: meist verfasset/ und hervorgegeben/ durch Floridan, Nürnberg: Felsecker, 1679, Nr. II, S. 69–120.

Schechs, Jakob Peter: Kostbare Seelen-Artzney/ Welche der liebe Jünger und Apostel Johannes/ auß der Brust unsers HErren Jesu Christi gesogen/ und allen betrübten Sünden auffgezeichnet/ in diesen folgenden Worten: Das Blut Jesu Christi [...]: Bey Christlicher Leichbestattung deß [...] Wolffgang Stöberleins/ berühmten Apoteckers zur Gulden Kandten/ und deß Collegii Pharmaceutici Senioris, Welcher Sontags den 8. Novembr. [...] eingeschlaffen/ [...] den 12. diß uff S. Johannis Kirchhof in sein Ruhbettlein gelegt worden. [...], Nürnberg: Sartorius, 1646.

Scherffer, Wenzel: Geist: und Weltlicher Gedichte Erster Teil: in sich begreiffend Eilf Bücher/ deren inhalt nach der Zuschrifft zufinden; Nebst einem kurtzen Register/ zu Ende beygefügt, Brieg: Tschorn, 1652.

Schindschersitzky [Georg Christoph von Gregersdorf]: Jüngst-erbawete Schäfferey/ Oder Keusche Liebes-Beschreibung/ Von der Verliebten Nimfen AMOENA, Und dem Lobwürdigen Schäffer AMANDUS, Besagten beyden Amanten, so wol zu bezeigung höchstthulicher Dienstfertigkeit/ als zu Versicherung geneigter Gunstgewogenheit ubersetzet/ durch A. S. D. D., Leipzig: Rehefeld, 1632.

Schindschersitzky [Georg Christoph von Gregersdorf]: Musicalische Neu-erbauete Schäfferey/ Oder Keusche liebesbeschreibung von Der verliebten Nymfen AMAENA Und Von ihrem lob-würdigem Schäffer AMANDUS. Auffs neue übersehen/ etwas in der gebundenen Rede corrigiret [...] vermehret/ und [...] mit neuen Melodien [...] beseelet [...], Königsberg: Händel/Mense, [ca. 1641].

Schirmer, David: Poetische Rosen-Gepüsche. Von Ihm selbsten aufs fleißigste übersehen/ mit einem gantz neuen Buche vermehret und in allem verbesserter heraus gegeben, Dresden: Löfler/ Bergen, 1657. [1./2. Auflagen Hall: Oelschlägel, 1650 u. s.l. 1653.]

Schoock, Martinus: DE NATURA SONI, ET ECHUS DISSERTATIO, Utrecht: Roman, 1637; wieder abgedruckt in: Theodor van der Does: LUSUS IMAGINIS IOCOSAE sive ECHUS A Variis Poètis, variis linguis & numeris exculti. Ex Bibliotheca THEODORI DOUSAE I.F. Acceßit M. SCHOOCKII Dissertatio de natura Soni & ECHUS, Utrecht: Roman, 1638.

Schottelius, Justus Georg: Neu erfundenes FreudenSpiel genandt Friedens Sieg. In gegenwart vieler Chur-und Fürstlicher, auch anderer Vornehmen Personen, in dem Fürstl. Burg Saal Zu Braunsweig im Jahr 1642 von lauter kleinen Knaben vorgestellet. Auf vielfältiges begehren mit Kupfer Stücken gezieret und verlegt durch Conrad Bruno, Wolfenbüttel: Bruno, 1648. [Moderne Edition: Friedens Sieg. Ein Freudenspiel. 1648, hg. v. Friedrich E. Koldewey, Halle/S. 1900 (Neudrucke deutscher Literaturwerke 175).]

Schottelius, Justus Georg: Fruchtbringender Lustgarte. In sich haltend Die ersten fünf Abtheilungen/ Zu ergetzlichem Nutze Ausgefertiget/ Und gedrukt in der Fürstlichen Haupt-Vestung Wulffenbüttel, Lüneburg: Cubach/Wolfenbüttel: Bißmark, 1647.

Schottelius, Justus Georg: Ausführliche Arbeit Von der Teutschen Haubt Sprache/ Worin enthalten Gemelter dieser HaubtSprache Uhrankunft/ Uhraltertuhm/ Reinlichkeit/ Eigenschaft/ Vermögen/ Unvergleichlichkeit/ Grundrichtigkeit/ [...] Authores vom Teutschen Wesen und Teutscher Sprache/ von der verteutschung/ Item die Stammwörter der Teutschen Sprache [...]. Abgetheilet In Fünf Bücher, Braunschweig: Zilliger, 1663.

Scriver, Christian: Gottholds Zufällige Andachten/ Bey betrachtung mancherley Dinge der Kunst und Natur/ in unterschiednen veranlassung/ Zur Besserung des Gemühts und übung der Gottseligkeit, Magdeburg: Müller, 1663; mehrere erweiterte Auflagen ab 1671; verwendet wurde hier: Gottholds Zufälliger Andachten Vier Hundert [...] zum siebenden mahl außgefertiget, Leipzig: Lüderwald/Ball, 1686.

Selle, Thomas: Das Nunc dimittis verteutscht durch D. Mart. Lutherum. Uber den Seeligen Hintrit/ Der Weyland Viel Ehr und Tugendsahmen Frawen Margaritæ Racheliæ Des [...] Herrn Joachimi Rachelij P. L. C. Wolverdienten Archi-Diaconi der Löblichen Gemeine zu Wesselbuhren in Ditmarsen Ehelichen HaußFrawen/ Seiner vielgönstigen Fraw Schwägerin und Gutthäterin auff freundliches begehren mit 4. Stimmen zum Basso Continuo componirt und überschickt von Thomâ Selliô Cervicca-Saxone Chori Musici Hamburgensis Directore, Hamburg: Rebenlein, 1653. – Enthalten auch in: Rachel: REGINA ARABIAE (1653), Anhang.

Serafino Aquilano: OPERE DEL FACUNDISSIMO SERAPHINO AQUILANO COLLECTE PER FRANCESCO FLAVIO, Rom: Besicken, 1502.

Spaignart, Christian Gilbert de: Biblisch Echo. Auß den letzten beyden Versen der Heiligen Schrifft/ erkläret unnd geprediget. Durch CHRISTIANUM GILBERTUM de Spaignart, der heiligen Schrifft Doctorem und der PfarrKirchen bey S. Ulrich und Levin in Magdeburg Pastorem, Magdeburg: Francke, 1621.

Spee, Friedrich von: TRUTZ NACHTIGAL, Oder Geistlichs-Poëtisch LUST-WALDLEIN, Deßgleichen noch nie zuvor in Teutscher sprach gesehen. Durch Den Ehrw: P. FRIDERICUM SPEE, Priestern der Gesellschaft JESU. Jetzo/ nach vieler wunsch und langem anhalten/ zum erstenmahl in Truck verfertiget, Köln: Friessem, 1649. [Moderne Editionen: Trutznachtigall. Mit Einleitung und kritischem Apparat, hg. von Gustave Otto Arlt, Halle 1936 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des XVI. und XVII. Jahrhunderts 292–301); und: Trutznachtigall. Faksimiledruck, hg. u. eingel. von G. Richard Dimler, Washington D.C. 1981.]

Sperber, Julius: ECHO Der von Gott hocherleuchten Fraternitet, deß löblichen Ordens R.C. Das ist: Exemplarischer Beweis/ Das nicht allein das jenige was jetzt in der Fama unnd Confession der Fraternitet R.C. ausgebotten/ müglich und war sey/ Sondern schon für [...] solche Magnalia Dei, etzlichen Gottesfürchtigen Leuten/ mitgetheilet gewesen [...]. Wie dessen ein [...] Magisch Scriptum und Tractätlein/ der [...] Fraternitet R.C. dediciret und offentlich durch den Druck evulgiret wird [...], Danzig: Hünefeld, 1615.

S. P. Q. T. & ECHO. das ist: Freundlicher Discurs/ eines ehrsamen Rahts/ und Burgerschaft ZURICH/ mit der holdseligen ECHO. Zu erfreulichen Ehren/ Dem Hochgeachten/ woledlen/ gestrengen/ fürsichtigen/ und wolweysen Herren/ Herren Johann Heinrich Wasern/ Burgermeistern der Statt Zürich/ und Gerichtsherren zu Lusingen. Gehalten am Tag HENRICI: 13. Julij, M DC LV, s.l. [1655].

Staden, Johann: Jubila Sancta Deo. Hymnus & Echo (1617), zur Feier des Reformationsjubiläums am 2. November 1617 in Nürnberg, für acht Singstimmen in zwei Chören, bearb. u. hg. von Hans-Gerhard Dürr, Sachsen 2017.

Staden, Sigmund Theophil/Harsdörffer, Georg Philipp: Ein Geistliches Waldgedicht. Seelewig, in: Frauenzimmer Gesprächspiele IV (1644), Ed. Böttcher, S. 32–165 (Libretto u. Kommentare) u. S. 489–622 (Partitur). – Wieder abgedruckt anlässlich der Wolfenbütteler Aufführung 1654: Ein Geistliches Wald-Gedicht/ Darinnen vorgestellet wird Wie der böse Feind den frommen Seelen auff vielerley Weise nachtrachtet/ Und dieselbe hinwiederumb von dem Gewissen und dem Verstande/ durch Gottes Wort/ vom ewigen Unheil abgehalten werden. Dessen Titel heist Selewig [...], Wolffenbüttel: Stern, 1654.

Staden, Sigmund Theophil/Harsdörffer, Georg Philipp: Die Tugendsterne, in: Frauenzimmer Gesprächspiele V (1645), Ed. Böttcher, S. 280–310 (Libretto/Gesprächsspiel), sowie im Anhang, S. 633–670 (Notentext; Paginierung der modernen Ausgabe).

Staden, Sigmund Theophil/Klaj, Johann: Der Hochheil. Gottes Lehre Ergebenens und gekrönten Poetens FReudengedichte Der seligmachenden Geburt Jesu Christi/ Zu Ehren gesungen, Nürnberg: Dümler, [1650].

Staden, Sigmund Theophil/Klaj, Johann: Geburtstag Deß Friedens/ Oder rein Reimteutsche Vorbildung/ Wie der großmächtigste Kriegs- und Siegs-Fürst MARS auß dem längstbedrängten Teutschland/ seinen Abzug genommen/ mit Trummeln/ Pfeiffen/ Trompeten/ Heerpaucken/ Musqueten- und Stücken-Salven begleitet/ hingegen die mit vielmalhunderttausend feurigen Seuftzen gewüntsche und nunmehr erbetene goldgüldene IRENE mit Zincken/ Posaunen/ Flöten/ Geigen/ Dulcinen/ Orgeln/ Anziehungen der Glocken/ Feyertägen/ Freudenmalen/ Feuerwercken/ Geldaußtheilungen und andern Danckschuldigkeiten begierigst eingeholet und angenommen worden, Nürnberg: Endter, 1650.

Stampa, Gaspara: Rime, Venedig: Pietrasanta, 1554.

Starcke, Sebastian Gottfried: Letzter Seuffzer/ So In einem lieblichen ECHO Durch Sehnlichen Hall: Wiederschall: Nachhall: Ruff: WiederRuff: NachRuff: Komm: Komm: Ja ich komme bald: Amen/ Ja komm HErr Jesu: Aus Cap. 22. v. 20. Der heimlichen Offenbahrung Johannis Mit seinem Edlen SeelenBuhlen und BlutBräutgam Christo Jesu/ Der [...] Herr Nicol von Schönberg/ Uff OberSchöna/ etc. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen Rath/ Ober- und Creiß-SteuerEinnehmer [...] zu einer seligen Aufflösung verwechselt/ In der Dom- und Churfl. S. BegräbnisKirche/ Als desselben HochAdelicher verbliechener Cörper den 10. Octobr. 1659. [...] in Seine OberSchönauische Erbkrufft niedergesetzet wurde: Durch eine einfältige Außklärung wiederholet, Freiberg: Beuther, 1659.

Stieler, Kaspar: Jesus-Schall und Wiederhall/ Durch ein liebliches Echo/ von den trostreichen Sionsbergen Göttlichen Worts/ aus den Felsritzen des ächzenden Turtelteubleins gleubiger Seelen herzsehnend zurückgesendet. Das ist: Jesus-Andachten/ Lob und Preis/ teils/ durch inbrünstige Seufzer/ teils anmutige Lieder [...] vorgestellet und aufgezeichnet von dem Spaten, Nürnberg: Hoffmann, 1684.

Tacitus: Germania. Lateinisch und Deutsch, hg. von Gerhard Perl, in: Griechische und Lateinische Quellen zur Geschichte Mitteleuropas bis zur Mitte des 1. Jahrtausends u. Z., hg. von Joachim Hermann, Teil 2, Berlin 1990 (Schriften und Quellen der Alten Welt 37,2).

Tabourot, Étienne: Les bigarrures du Seigneur des Accords, de la derniere main de l'autheur. Livre quatriesme. Quatriesme livre. Avec les Apophthegmes du Seigneur Gaulard, augmentees, Paris: Richer, 1588.

Tasso, Torquato: *Le Rime di Torquato Tasso*. Edizione critica su i manoscritti e le antiche stampe, a cura di Angelo Solerti, Bologna 1898.

Theobald von Konstanz: Schmertzhaffte Marianische Einöde/ Alwo Die Irrende Polymnia (die Menschliche Seel) durch den Echo oder Widerhall eingelocket/ die zwey liebreicheste zumahlen höchst-betrangte und zugleich leidende Hertzen. Als den leydenden Jesum/ und dessen

mitleydende liebste Mutter Mariam singend betrachtet. Mit schönen Sinnbildern auch neu-aufgesetzten Arien und Ritornellen a 2. Violinis geziert [...], Konstanz: Parcus, 1698.

Titz, Johann Peter: Zwey Bücher Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen, Dantzig: Hünefeld, 1642.

Trauriger Wiederhall/ Wegen des Früh-zeitigen Todes Der Woll-Edelen/ Hoch-Ehr und Tugendbegabten Frauen Fr: Anna Sabina Brunnemannin/ Des Hoch-Edelen/ Vesten/ und Hochbenahmten HERRN SAMUEL STRYKENS, I.U.D. COM. PALAT. CAES. und Hochberühmten PANDECT. P.P. EHELIEBSTEN. Als Dieselbe Den 26. Ianuarii erblichen/ und darauff den 4. Februar. dieses lauffenden 1677sten J[a]hres in ansehnlicher Begleitung Christ-löblichem Gebrauch nach zur Erden bestattet wurde; Aus schuldiger Pflicht zu Papier gebracht Von denen In der Churfürstl. Communität Sämbtlichen Tisch-Genossen, Frankfurt (Oder): Eichhorn, 1677.

Treuer, Gotthilf: Deutscher Daedalus: Begreiffendt ein vollständig außgefuhrtes Poetisch Lexicon und Wörter-Buch Darinnen wol außgesonnene Epitheta, anmutige ümschreibungen/ frey Sprüch-Wörter/ eigentliche Erklärungen derer alten Emblematen und Sinne-Puppen/ deutliche Erläuterung dunckeler Redensarten auß dem Griech- und Lateinischen Autoren/ nebst Fabels-Sprüchen/ Sitten- und Natur lehren/ auch vorgelauffenen Historien anzutreffen/ Auf hoher Leute Anregung außgefertiget mit einer Vorrede H. August Buchners, Berlin: Völcker/Frankfurt (Oder): Eichhorn, 1660. – 2., erweiterte Auflage: Deutscher Dädalus/ Oder Poetisches Lexicon: Begreiffend ein Vollständig-Poetisches Wörter-Buch in 1300. Tituln/ aus der berühmten Poeten Herren Opitzes/ Flemmings/ Bartasses/ Werders/ Dillherr/ Schottels/ Harßdorffers/ Ristens/ Brehmens/ Tschernings/ Buchholtzens/ Glasers/ Betuliens/ Rumplers/ Klajens/ Rinckarts/ Schirmers/ Franckens etc. Schrifften gesammlet [...], Berlin: Völcker, 1675.

Tscherning, Andreas: Deutscher Getichte Früling, Breslau: Bauman, 1642.

Tscherning, Andreas: Unvorgreiffliches Bedencken über etliche mißbräuche in der deutschen Schreib-und Sprach-Kunst/ insonderheit der edlen Poeterey. Wie auch Kurtzer Entwurff oder Abrieß einer deutschen Schatzkammer/ Von schönen und zierlichen Poëtischen redens-arten/ umbschreibungen/ und denen dingen/ so einem getichte sonderbaren glantz und anmuht geben können, Lübeck: Schmalhertz/Volck, 1659.

Ulrich von Türheim: *Rennewart*, hg. von Alfred Hübner, Berlin 1938 (Deutsche Texte des Mittelalters 39).

Vallirus, E.: Echo Honori Nuptiarum, Doctrina Eruditione, Vitae [...] Matthaei Scholteti, Ecclesiae Schlocnaviae Diaconi Vigilantissimi Sponsi Nec non [...] Annae Mildners [...] Johannis Mildneri, ibidem olim [...] Consulis relictae filiae, Sponsae celebrandarum Schlocnaviae ad d. 20. Febr: Anno 1618, s.l. 1618.

Van Bronckhorst, Jan Gerritsz.: Auspicibus Musis. me preside saxa loquuntur. T. D., Utrecht: Roman, 1637, http://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.88034.

Venus-Gärtlein. Ein Liederbuch des XVII. Jahrhunderts, hg. von Max Freiherr von Waldberg, Halle 1890 (Neudrucke deutscher Literaturwerke des 16. und 17. Jahrhunderts 86/89).

Volcart, Albrecht: Patientia & Fides Sanctorum. Das ist: Zwey bewährte Mittel der Heiligen wider die Forcht und Schmerzen deß Todtes [...] Bey der Leichbegängnuß deß [...] Herrn Georg Pauli Nützels vom Sündersbühel/ deß innern Raths und Scholarchae zu Nürnberg/ welcher am 12 Tag Febr. deß 1643 Jahrs/ in Gott seelig verschieden [...] Einfältig und Schrifftmässig erkläret [...], Nürnberg: Dümler, 1643.

Von sant Alexius, in: Der Mönch von Heilsbronn, hg. von Theodor Merzdorf, Berlin 1870, S. 147–159.

Werenfels, Peter: Christliche Leichpredigt/ Von dem Widerhall des göttlichen Worts in dem Hertzen des Gläubigen/ wie kräfftig er seye/ und was er würcke. Gehalten in der Kirchen bey St. Martin

zu Basel den 8. Sept. Anno 1677. Bey Bestattung Des Ehrenvestern/ und Wolvornehmen Herren Carl Mieg, [Basel]: Werenfelß, 1677.

Zapf, Nicolaus: Frölige Wiederkunft Der Erlöseten des HERRN/ Aus Dem 35. Cap. des Propheten Esaiae v. 10. Bey [...] Leich-Bestattung Des [...] Herrn Martin Geblers/ Fürstl. Sächs. wohlverdientes Hof- und Leib-Medici, auch weitberühmtes Practici, zu Weimar/ Welcher den 22. Novembr. [...] des 1663sten Jahres [...] von dieser vergänglichen Welt abgefordert und folgendes 26. desselbigen zu seinem Ruhebettlein begleitet worden, Weimar: Schmid, 1665. – Revidiert und wieder abgedruckt 1667 und 1669 in: Pfefferkorn: Poetisch-Philologische Fest- und Wochen-Lust/ Darinnen allerhand Arten Teutscher Gedichte [...] auf die vornehmste Fest- [...] Gebuhrts-Nahmens- Hochzeit- und Trauer-Tage zu finden; Mit Einer Anleitung Innerhalb kurzer Zeit einen reinen Teutschen Verß [...] zuverfertigen [...] Vermehret, Altenburg: Richter, 1669.

Zedler, Johann Heinrich: Art. Echo, der Widerschall, in: Grosses vollständiges Universal-Lexicon aller Wissenschaften und Künste, Halle/Leipzig: Zedler, 1732–1754, Bd. 8 (1734), Sp. 124–129.

Zeidler, Susanne Elisabeth: Jungferlicher Zeitvertreiber Das ist Allerhand Deudsche Gedichte/ Bey Häußlicher Arbeit/ und stiller Einsamkeit verfertiget und zusammen getragen, Zerbst: Betzel, 1686.

Zesen, Philipp: Deutsches Helicons Erster und Ander Theil/ Oder Unterricht/ wie ein Deutscher Vers und Getichte auf mancherley Art ohne fehler recht zierlich zu schreiben [...]. Itzo wieder vermehret und zum andern mahl herraus gegeben, Wittenberg: Röhner, 1641. [Moderne Edition (2. Auflage sowie Varianten der 1. Auflage 1640): Sämtliche Werke, unter Mitwirkung von Ulrich Maché und Volker Meid hg. von Ferdinand van Ingen, Bd. IX, Berlin/New York 1971 (Ausgaben deutscher Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts 25).]

Zesen, Philipp: Durch-aus vermehrter und zum viert- und letzten mahl in vier teilen aus-gefärtigter Hoch-Deutscher Helikon/ oder Grund-richtige Anleitung zur Hoch-deutschen Dicht- und Reim-kunst, Berlin: Reihel/Jena: Sengenwald, 1656. [Moderne Edition (4. Auflage sowie Varianten der 3. Auflage 1649): Sämtliche Werke X/1–2.]

Zesen, Philipp: FrühlingsLust, oder Lob- und- Liebes-lieder, Hamburg 1642. [Sämtliche Werke I/1.]

Zesen, Philipp: Lustinne/ der un-vergleichlichen ROSEMUND zu ehren und gefallen verfasset/ und DEM SUCHENDEN über-eignet, in: ders.: Ritterholds von Blauen Adriatische Rosemund, Amsterdam: Elzevier, 1645, Anhang. [Sämtliche Werke IV/2.]

Zesen, Philipp: Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack oder Götter- und Nymfen-Lust/ Wie sie unlängst in dem Heliconischen Gefilde vollbracht/ auff Lieb- und Lobseeliges Ansuchen Einer dabey gewesenen Nymfen kürtzlich entworffen, Hamburg: Gundermann/Werner, 1642. [Sämtliche Werke III/1, S. 1–55.]

Zesen, Philipp: Dichterische Jugend-Flammen/ in etlichen Lob-Lust-und Liebes-Liedern zu lichte gebracht, Hamburg: Naumann, 1651. [Sämtliche Werke I/1.]

Zesen, Philipp: Meien-lied. Der Römischen Keiserlichen/ wie auch zu Hungern und Böhmen Königlichen Majestät/ Der Allerdurchleuchtigsten Eleonoren/ seiner Allergnädigsten Keiserin und Frauen am ersten Mai-tage des 1653 jahres/ aus alleruntertähnigster schuldigkeit gewidmet, s.l. [1653]. [Sämtliche Werke I/2, S. 63–69.]

Zesen, Philipp: Dichterisches Rosen- und Liljentahl/ mit mancherlei Lob-lust-schertz-schmertz-leid- und freuden-liedern gezieret, Hamburg: Rebenlein, 1670. [Sämtliche Werke II.]

Zesen, Philipp: Prirau/ oder Lob des Vaterlandes, [Hamburg]: Genossenschaft/Amsterdam: Konrad, 1680. [Sämtliche Werke III/1, S. 163–329.]

Zesen, Philipp: Der erdichteten Heidnischen Gottheiten/ wie auch Als- und Halb-Gottheiten Herkunft und Begäbnisse, Nürnberg: Hofman, 1688. [Sämtliche Werke XVII/1–2.]

Zwey Trawer-Oden Uber die Klägliche jedoch unvermeidliche Zerstörung Der Vorstädte für Dantzigk/ Da erstlich Die Vorstadt als Tochter die Mutter anredet und sich hertzlich beklaget. Im Tohn An Wasser-Flüßen Babilon/ etc. Zum andern Der Mutter Kegen-Rede/ In welcher Sie der Vorstadt/ als ihrer Tochter/ mit Trost beyspringet. Im Tohn Wie nach einer Wasser-Quelle/ etc. Benebenst Einem beygefügten Echo, s.l. 1656.

Forschungsliteratur

Ackermann, Christiane/Bleumer, Hartmut: Einleitung: Gestimmte Texte – Anmerkungen zu einer Basismetapher historischer Medialität, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 43, (2013), S. 5–15.

Adam, Wolfgang: Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, in: ders. (Hg.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28), S. 1–16.

Aikin, Judith: Satire, Satyr Plays, and German Baroque Comedy, in: Daphnis 14.4 (1985), S. 759–778.

Alms, Anthony: Sound Theology: Musical Morality in the Opera *Seelewig*, in: Journal of Music Research Online 2 (2011), https://www.jmro.org.au/index.php/mca2/article/view/46/23/ (07.06.2023).

Alt, Peter-André: Die Träume der Imagination. Zur Rolle der Einbildungskraft in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts, in: Ingo Stöckmann (Gasthg.): Barock, München 2002 (Text + Kritik 154), S. 35–50.

Alt, Peter-André: Literarische Imagination als *ars combinatoria*. Zum Verhältnis von Bildpoetik, Fiktion und Epistemologie bei Harsdörffer, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 23–38.

Altendorf, Hans-Dietrich: Zwinglis Stellung zum Bild und die Tradition christlicher Bildfeindschaft, in: ders./Peter Jezler (Hg.): Bilderstreit. Kulturwandel in Zwinglis Reformation, Zürich 1984, S. 11–18.

Althaus, Thomas: Es ist nichts unnatürlicher als der Frieden. Lebensform Krieg und Friedenskunst im 17. Jahrhundert, in: Klaus Garber u.a. (Hg.): Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, München 2001 (Der Frieden 1), S. 691–713.

Althaus, Thomas/Kaminski, Nicola: Aspekte einer Theorie barocker Prosa, in: dies. (Hg.): Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen „ungebundener Rede“ in der Literatur des 17. Jahrhunderts, Bern u.a. 2012 (Beihefte zu Simpliciana 7) S. 7–21.

Anetsberger, Werner: Tröstende Lehre. Die Theologie Johann Arndts in seinen Predigtwerken, München 2001.

Antz, August: Rheinlandsagen für Jugend und Volk, Bonn 1961.

Arnold, Antje: Rhetorik der Empfindsamkeit. Unterhaltungskunst im 17. und 18. Jahrhundert, Berlin/ Boston 2012 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 73).

Artsibacheva, Olga: Die Rezeption des Orpheus-Mythos in deutschen Musikdramen des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 132).

Asmuth, Bernhard: Art. Monolog, monologisch, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online, hg. von Gert Ueding, Berlin/Boston 2013, https://doi.org/10.1515/hwro.5.monolog_monologisch (03.07.2023).

Assmann, Aleida/Assmann, Jan: Schrift, Gott und Einsamkeit. Einführende Bemerkungen, in: dies. (Hg.): Einsamkeit, München 2000 (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), S. 13–26.

Assmann, Jan: Literatur und Einsamkeit im alten Ägypten, in: Aleida Assmann/ders. (Hg.): Einsamkeit, München 2000 (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), S. 97–111.

Aurnhammer, Achim: Ariost in Deutschland um 1600, in: Bodo Guthmüller (Hg.): Deutschland und Italien in ihren wechselseitigen Beziehungen während der Renaissance, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Abhandlungen zur Renaissanceforschung 19), S. 127–151.

Bamberger, Gudrun: Mythopoesis und mediale Konvergenz in Iris Hanikas *Echos Kammern* (2020), in: Euphorion 116.4 (2022), S. 445–469.

Barner, Wilfried: Spielräume. Was Poetik und Rhetorik nicht lehren, in: Hartmut Laufhütte (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Teil I, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), S. 33–67.

Battafarano, Italo Michele: Harsdörffers italianisierender Versuch, durch die Integration der Frau das literarische Leben zu verfeinern, in: ders. (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 267–286.

Becker-Cantarino, Barbara: Ut pictura poesis? Zu Harsdörffers Theorie der „Bildkunst“, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftreihe der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 9–21.

Bergengruen, Maximilian: Nachfolge Christi – Nachahmung der Natur. Himmlische und natürliche Magie bei Paracelsus, im Paracelsismus und in der Barockliteratur (Scheffler, Zesen, Grimmelshausen), Hamburg 2007 (Paradeigmata 26).

Bergmann, Ina: Kulturen der Einsamkeit in Europa, Amerika und Asien. Von der Antike bis in die Gegenwart, in: dies./Dorothea Klein (Hg.): Kulturen der Einsamkeit, Würzburg 2020 (Würzburger Ringvorlesungen 18), S. 1–10.

Berndt, Frauke: Topik-Forschung, in: Astrid Erll/Ansgar Nünning (Hg.): Gedächtniskonzepte der Literaturwissenschaft. Theoretische Grundlegung und Anwendungsperspektiven, Berlin 2005, S. 31–52.

Berns, Jörg Jochen: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit, in: Hanno Möbius/ders. (Hg.): Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie, Marburg 1990, S. 67–82. [Wieder abgedruckt in: Berns: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Zur Technisierung der Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Frühgeschichte der Zeitung, Akustik, Bildstrategeme, Praecinematik, Automatisierung, Bremen 2011 (Presse und Geschichte 53), S. 139–158.]

Berns, Jörg Jochen: Gott und Götter. Harsdörffers Mythenkritik und der Pan-Theismus der Pegnitzschäfer unter dem Einfluss Francis Bacons, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 23–81.

Berns, Jörg Jochen: Herrscherliche Klangkunst und höfische Hallräume. Zur zeremoniellen Funktion akustischer Zeichen, in: Peter-Michael Hahn u.a. (Hg.): Zeichen und Raum. Ausstattung und höfisches Zeremoniell in den deutschen Schlössern der Frühen Neuzeit, München 2006 (Rudolstädter Forschungen zur Residenzkultur 3), S. 49–64.

Berns, Jörg Jochen: Instrumenteller Klang und herrscherliche Hallräume in der Frühen Neuzeit. Zur akustischen Setzung fürstlicher *potestas*-Ansprüche in zeremoniellem Rahmen, in: Helmar Schramm u.a. (Hg.): Instrumente in Kunst und Wissenschaft. Zur Architektonik kultureller Grenzen im 17. Jahrhundert, Berlin/Boston 2006 (Theatrum Scientiarum 2), S. 527–556.

Berns, Jörg Jochen: Kompilation und Kombinatorik. Zusammenhänge und Grenzen von Harsdörffers naturwissenschaftlichen und ästhetischen Interessen, in: Hans-Joachim Jakob/Hermann Korte (Hg.): Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliografie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005, Frankfurt a.M. u.a. 2006 (Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte 10), S. 55–83.

Berns, Jörg Jochen: Die Jagd auf die Nymphe Echo. Zur Technisierung der Wahrnehmung in der Frühen Neuzeit. Frühgeschichte der Zeitung, Akustik, Bildstrategeme, Praecinematik, Automatisierung, Bremen 2011 (Presse und Geschichte 53).

Bismark, Heike/Tomasek, Tomas: Art. Rätsel, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York ^{3}2007, Bd. 3, S. 212–214.

Blasberg, Cornelia: Die Stimme und ihr Echo. Zur literarischen Inszenierung des „Wiederschalls" von Herders Sprachursprungs-Theorie bis Marcel Beyers Topophonie des Faschismus, in: Waltraud Wiethölter u.a. (Hg.): Stimme und Schrift. Zur Geschichte und Systematik sekundärer Oralität, München 2008, S. 235–249.

Blattner, Evamarie: Holzschnittfolgen zu den Metamorphosen des Ovid: Venedig 1497 und Mainz 1545, München 1998 (Beiträge zur Kunstwissenschaft 72).

Blüher, Karl Alfred: Art. Neustoizismus, in: Historisches Wörterbuch der Philosophie online, hg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 6 (1984), https://doi.org/10.24894/HWPh.2747.

Böhme, Hartmut: Natur und Subjekt, Frankfurt a.M. 1988.

Boenisch, Peter M.: 2. Grundelemente (2): Formprinzipien der dramaturgischen Komposition, in: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Peter Marx, Stuttgart 2012, Teil II: Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive, S. 122–144.

Boge, Birgit/Bogner, Ralf Georg (Hg.): Oratio Funebris. Die katholische Leichenpredigt der frühen Neuzeit. Zwölf Studien, Amsterdam 1999 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 30).

Bogner, Ralf Georg: Der Autor im Nachruf. Formen und Funktionen der literarischen Memorialkultur von der Reformation bis zum Vormärz, Tübingen 2006 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 111).

Bogner, Ralf Georg/Heinen, Ulrich/Steiger, Johann Anselm (Hg.): Leichabdankung und Trauerarbeit. Zur Bewältigung von Tod und Vergänglichkeit im Zeitalter des Barock, Amsterdam 2010 (zugleich: Daphnis 38.1/2 [2009]).

Bolte, Johannes: Das Echo in Volksglaube und Dichtung, in: Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften. Philosophisch-historische Klasse XVI (1935), S. 262–288.

Bonadeo, Alessia: Il pianto di Eco. Riflessioni sulla presenza dell'eco in alcune trasposizioni letterarie del *planctus*, in: Quaderni Urbinati di Cultura Classica. New Series 71.2 (2002), S. 133–145.

Borgstedt, Thomas: Paul Flemings stoizistische Liebesdichtung und die Latenz des Subjekts in der Frühen Neuzeit, in: Claudia Benthien/Steffen Martus (Hg.): Die Kunst der Aufrichtigkeit im 17. Jahrhundert, Tübingen 2006 (Frühe Neuzeit 114), S. 279–295.

Borsche, Tilman: Die Einsamkeit des Denkens, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit, München 2000 (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), S. 45–58.

Bosman, Hendrik L./Vogel, Manuel/Tietz, Christiane/Stemberger, Günter/Wohlleben, Doren: Art. Geheimnis, in: Lexikon der Bibelhermeneutik, Berlin/New York 2012, https://doi.org/10.1515/bibherm.0088 (25.06.2023).

Braun, Werner: Deutsche Musiktheorie des 15. bis 17. Jahrhunderts. Zweiter Teil: Von Calvisius bis Mattheson, Darmstadt 1994 (Geschichte der Musiktheorie 8.2).

Braun, Werner: Concordia discors: Zur geselligen Musikkultur im 17. Jahrhundert, in: Wolfgang Adam (Hg.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28), S. 93–111.

Braun, Werner: Thöne und Melodeyen, Arien und Canzonetten. Zur Musik des deutschen Barockliedes, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 100).

Braun, Werner: Art. Echo, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 2 (1995), Sp.

1623–1637. MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, ab 2016: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12027 (16.06.2023).
Breidbach, Olaf: Zur Repräsentation des Wissens bei Athanasius Kircher, in: Helmar Schramm u.a. (Hg.): Kunstkammer – Laboratorium – Bühne. Schauplätze des Wissens im 17. Jahrhundert, Berlin/New York 2003 (Theatrum Scientiarum 1), S. 282–302.
Brekle, Herbert E.: Zum Verhältnis von Sprach- und Friedensutopie in der Frühen Neuzeit, in: Klaus Garber u.a. (Hg.): Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, München 2001 (Der Frieden 1), S. 923–932.
Bremer, Kai: Literatur der Frühen Neuzeit. Reformation – Späthumanismus – Barock, Paderborn 2008 (Literaturwissenschaft elementar).
Bremer, Kai: Affektrationalität und Affektmoderation in Gryphius' Übertragung von Vondels *Gebroeders*, in: ders. u.a. (Hg.): Spielräume des Affektiven. Konzeptionelle und exemplarische Studien zur frühneuzeitlichen Affektkultur, Berlin 2023, S. 145–155.
Breuer, Dieter: Einübung ins allegorische Verstehen. Zur Funktion des Erzählens in Harsdörffers *Gesprächspielen*, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 127–142.
Brinkemper, Peter V.: Spiegel & Echo. Intermedialität und Musikphilosophie im ‚Doktor Faustus', Würzburg 1997 (Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft 227).
Brockstieger, Sylvia: Poetisches Wissen. Liebe, Lied und Geselligkeit in *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz von einer Pindischen Gesellschaft* (1650), in: Kai Bremer u.a. (Hg.): Formen der Geselligkeit und ihr historischer Wandel als Herausforderung der frühneuzeitlichen Kulturgeschichte. Das Beispiel Leipzig (zugleich: Daphnis 49.1/2 [2021]), S. 167–187.
Brugière-Zeiß, Danielle: Aux confins de divers arts et branches de savoir: Georg Philipp Harsdörffer (1607–1658) et le phénomène naturel de l'écho, in: Michel Grimberg u.a. (Hg.): Recherches sur le monde germanique. Regards, approches, objets. En hommage à l'activité de direction de recherche du professeur Jean-Marie Valentin, Paris 2003, S. 269–285.
Buchstab, Bernhard: Orgelwerke und Prospektgestaltung in Thüringer Schlosskapellen – Visualisierung sakraler Musikinstrumente im höfischen Kontext, Diss. Univ. Marburg 2002, https://archiv.ub.uni-marburg.de/diss/z2003/0634/pdf/dbb.pdf (16.06.2023).
Butzer, Günter: Soliloquium. Theorie und Geschichte des Selbstgesprächs in der europäischen Literatur, München 2008.
Caemmerer, Christiane: Das *Geistliche Waldgetichte*: *Die Glückseelige Seele* von 1637 und seine Quelle, in: Daphnis 16 (1987), S. 665–678.
Caemmerer, Christiane: Des Hylas aus Latusia Lustiger Schauplatz von einer Pindischen Gesellschaft. Der Bericht über eine Gruppe studentischer Liedermacher im Leizig des 17. Jahrhunderts, in: „Der Buchstab tödt – der Geist macht lebendig". Festschrift zum 60. Geburtstag von Hans-Gert Roloff, hg. von James Hardin und Jörg Jungmayr, Bd. 2, Bern 1992, S. 775–798.
Caemmerer, Christiane: Siegender Cupido oder Triumphierende Keuschheit. Deutsche Schäferspiele des 17. Jahrhunderts dargestellt in einzelnen Untersuchungen, Stuttgart-Bad Cannstatt 1998 (Arbeiten und Editionen zur mittleren deutschen Literatur. Neue Folge 2).
Caemmerer, Christiane: Für erbauliche Lektüre und höfische Feste geeignet. Die Verbindung von Erbauung und Bukolik in der Literatur des 17. Jahrhunderts, in: Andreas Solbach (Hg.): Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2005, S. 65–76.
Caemmerer, Christiane: Vier Hochzeiten und ein Todesfall. Schäferliche Gelegenheitsdichtung im 17. Jahrhundert, in: Andreas Keller u.a. (Hg.): Theorie und Praxis der Kasualdichtung in der Frühen Neuzeit, Amsterdam 2010 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 43), S. 197–210.

Caemmerer, Christiane: Deutsche Schäferspiele im 17. Jahrhundert. Eine Textsorte und ihre Funktionen, in: Nina Birkner/York-Gothart Mix (Hg.): Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos, Berlin/Boston 2015 (Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte 148), S. 78–104.

Campbell, David A.: Monody, in: P. E. Easterling/B. M. W. Knox (Hg.): The Cambridge History of Classical Literature 1. Greek Literature, Cambridge 1985, S. 202–221.

Campe, Joachim Heinrich: Wörterbuch der Deutschen Sprache. Veranstaltet und herausgegeben von Joachim Heinrich Campe (1807–1811), digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25, https://www.woerterbuchnetz.de/Campe (28.07.2025).

Cavazzani, Chiara: Körperkonzepte, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Melanie Möller, unter Mitarbeit von Christian Badura, Berlin 2021, S. 198–202.

Classen, Albrecht/Richter, Lukas (Hg.): Lied und Liederbuch in der Frühen Neuzeit, Münster u.a. 2010 (Volksliedstudien 10).

Colby, Elbridge: The Echo-Device in Literature, in: Bulletin of the New York Public Library 23.11/12 (1919), S. 683–713 u. 783–804.

Colzani, Alberto u.a. (Hg.): Relazioni musicali tra Italia e Germania nell'età barocca (= Deutsch-italienische Beziehungen in der Musik des Barock). Atti del VI Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII–XVIII, Loveno di Menaggio (Como), 11–13 luglio 1995, Como 1997.

Cramer, Susanne: Johannes Heugel (ca. 1510–1584/85). Studien zu seinen lateinischen Motetten, Kassel 1994 (Kölner Beiträge zur Musikforschung 183).

Cremer, Marlies: La presenza di Narciso nella letteratura francese e italiana del Medioevo, Masterarbeit Universität Amsterdam 2009.

Dalla Valle, Daniela: Le thème et la structure de l'„écho" dans la pastorale dramatique française au XVII^{e} siècle, in: Claude Longeon (Hg.): Le genre pastoral en Europe du XV^{e} au XVII^{e} siècle, Saint-Etienne 1980, S. 193–197.

Damisch, Hubert: Barocker Narziß?, in: Vera Beyer u.a. (Hg.): Das Bild ist der König. Repräsentation nach Louis Marin, München 2006, S. 191–204.

Deeg, Stefan/Michel, Paul/Goldschmidt, Hermann Levin: Symbolik der Wüste, in: Paul Michel (Hg.): Symbolik von Ort und Raum, Bern u.a. 1997 (Schriften zur Symbolforschung 11), S. 159–216.

De Riedmatten, Henri: Zur Quelle des Narziss. *Ovid, Metamorphosen, III, 339–510*, in: Eckart Goebel/Elisabeth Bronfen (Hg.): Narziss und Eros. Bild oder Text?, Göttingen 2009 (Manhattan Manuscripts 2), S. 41–76.

Dickhaut, Kirsten u.a. (Hg.): Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert, Wiesbaden 2009 (Culturae 1).

Dippel, Vanessa: Inszenierungen des Verschwindens. Echostrukturen als Paradigma postmodernen Schreibens am Beispiel von Christoph Ransmayrs *Die letzte Welt*, in: Sascha Feuchert (Hg.): Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur, Frankfurt a.M. u.a. 2001 (Gießener Arbeiten zur Neueren Deutschen Literatur und Literaturwissenschaft 21), S. 333–355.

Dippel, Vanessa: Art. Echo, in: Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon, hg. von Lutz Walther, Leipzig 2003, S. 73–80.

Disselkamp, Martin: „Der Pegnitz-Hirten Freuden-Klang". Zu Funktion und Ideologie bukolischer Lieder in ‚pegnesischen' Hochzeitsdichtungen, in: Morgen-Glantz 14 (2004), S. 105–138.

Dohmen, Christoph: Das Bilderverbot. Seine Entstehung und seine Entwicklung im Alten Testament, 2., durchgesehene und um ein Nachwort erweiterte Auflage, Frankfurt a.M. 1987 (Bonner biblische Beiträge 62).

Doms, Misia Sophia: Der Leser als Gesprächsthema und Dialogpartner in Georg Philipp Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen* (1641–1649) und Christian Thomasius' *Monatsgesprächen* (1688–1689), in: Zeitschrift für Germanistik, Neue Folge 23.3 (2013), S. 510–523.

Dröse, Astrid: Georg Greflinger und das weltliche Lied im 17. Jahrhundert, Berlin/München/Boston 2015 (Frühe Neuzeit 191).

Drux, Rudolf: Nachgeahmte Natur und vorgestellte Staatsform. Zur Struktur und Funktion der Naturphänomene in der weltlichen Lyrik des Martin Opitz, in: Norbert Mecklenburg (Hg.): Naturlyrik und Gesellschaft, Stuttgart 1977 (Literaturwissenschaft, Gesellschaftswissenschaft 31), S. 33–44.

Drux, Rudolf: Die Dichtungsreform des Martin Opitz zwischen nationalem Anspruch und territorialer Ausrichtung, in: Helmut Scheuer (Hg.): Dichter und ihre Nation, Frankfurt a.M. 1993, S. 53–67.

Drux, Rudolf: „Zerrissenheit". ‚Ein Lebensgefühl' der Restaurationszeit als Komödiensujet bei Büchner und Nestroy, in: Georg Büchner Jahrbuch 14 (2016−2019), S. 233–244.

Dubke, Esther: Das Echo als kompositorische Struktur und musikalische Gestalt in den mehrchörigen Werken Orlando di Lassos. Manifestation und Auflösung, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 39–57.

Dubowy, Norbert: Zur Pastorale in der Oper des deutschsprachigen Raums. Der Ansbacher Narciso von 1697, in: Markus Engelhardt (Hg.): In *Teutschland noch gantz ohnbekandt*. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, Frankfurt a.M. u.a. 1996 (Perspektiven der Opernforschung 3), S. 169–193.

Dyck, Joachim: Ticht-Kunst. Deutsche Barockpoetik und rhetorische Tradition. Mit einer Bibliographie zur Forschung 1966–1986, 3., ergänzte Auflage, Tübingen 1991 (Rhetorik-Forschungen 2).

Eickmeyer, Jost: Metamorphosen, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Melanie Möller, unter Mitarbeit von Christian Badura, Berlin 2021, S. 97–105.

Eitner, Robert: Biographisch-Bibliographisches Quellen-Lexikon der Musiker und Musikgelehrten der christlichen Zeitrechnung bis zur Mitte des neunzehnten Jahrhunderts, Leipzig 1900–1904, digitalisiert als Eitner Digital, hg. von Nicola Schneider, Zürich 2008, https://www.musik.uzh.ch/de/Research_BC/research/projects/eitner-digital.html (17.06.2023).

Elsner, Winfried: Das Echo in Michael Praetorius' *Polyhymnia Panegyrica* (1619). Untersuchung zum Stilwandel im Spätwerk, in: Sven Limbeck u.a. (Hg.): Musik im Umbruch. Studien zu Michael Praetorius, Wolfenbüttel 2022 (Wolfenbütteler Forschungen 172), S. 165–182.

Emmelius, Caroline: Gesellige Ordnung. Literarische Konzeptionen von geselliger Kommunikation in Mittelalter und Früher Neuzeit, Berlin 2010 (Frühe Neuzeit 139).

Enenkel, Karl A. E./Traninger, Anita (Hg.): The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 54).

Engelhardt, Markus (Hg.): In *Teutschland noch gantz ohnbekandt*. Monteverdi-Rezeption und frühes Musiktheater im deutschsprachigen Raum, Frankfurt a.M. u.a. 1996 (Perspektiven der Opernforschung 3).

Engler, Jürgen: Echoklänge und Spiegelbilder. Einiges über Sprachkunst und potenzierte Reflexion, in: Die Horen 59.4 (2014), S. 183–194.

Evans, Dylan: Art. Spiegelstadium, in: ders. (Hg.): Wörterbuch der Lacan'schen Psychoanalyse, Wien 2002, S. 277–279.

Eybl, Franz M.: Vom Weltabschied zum philosophischen Spaziergang. Literarische Kultivierung der Einsamkeit zwischen ‚Simplicissimus Teutsch' und ‚Werther', in: Ina Bergmann/Dorothea Klein (Hg.): Kulturen der Einsamkeit, Würzburg 2020 (Würzburger Ringvorlesungen 18), S. 173–193.

Felber, Stefan: Typologie als Denkform biblischer Theologie, in: Herbert H. Klement/Julius Steinberg (Hg.): Themenbuch zur Theologie des Alten Testaments, Wuppertal 2007, S. 35–54.
Fischer, Helmut: Sagen des Westerwaldes, Montabaur 1987.
Fischer, Michael: Ach Echo seuffzet! Die Echo-Lieder in Johann Erhards ‚Himmlischer Nachtigall' (1706), in: Spee-Jahrbuch 15 (2008), S. 115–144.
Flemming, Günther: Im Echoraum der Schwarzen Spiegel, in: Bargfelder Bote. Materialien zum Werk Arno Schmidts 477f. (2022), S. 3–27.
Föcking, Marc/Schindler, Claudia (Hg.): Der Krieg hat kein Loch. Friedenssehnsucht und Kriegsapologie in der Frühen Neuzeit, Heidelberg 2014 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 65).
Földes, Csaba (Hg.): *Res humanae proverbiorum et sententiarum. Ad honorem Wolfgangi Mieder*, Tübingen 2004.
FONTI PER LA STORIA D'ITALIA. Pubblicate dall'Istituto Storico Italiano. Epistolari. Secoli XIV–XV, Libro nono, EPISTOLARIO DI COLUCCIO SALUTATI, Rom 1896.
Frankenberg, Hartwig: *Arie antiche* – Ausdrucksformen der Liebe im Barock als gesellschaftliches, kulturelles und künstlerisches Phänomen, in: Christian G. Allesch u.a. (Hg.): Die Kultur und die Künste, Heidelberg 2007 (Wissenschaft und Kunst 7), S. 131–140.
Fuchs, Juliane: HimmelFelss und Glückes Schutz. Studien zu Bremer Hochzeitsgedichten des 17. Jahrhunderts, Frankfurt a.M./Bern 1994 (Helicon 16).
Fürstenwald, Maria (Hg.): Trauerreden des Barock, Wiesbaden 1973 (Beiträge zur Literatur des XV. bis XVIII. Jahrhunderts 4).
Galand-Hallyn, Perrine: Des „vers échoïques" ou comment rendre une âme à Écho, in: Nouvelle Revue du XVIe Siècle 15.2 (1997), S. 253–276.
Gallico, Claudio: Art. Frottola, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 2 (1995). MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, ab 2016: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/498881 (24.05.2023).
Gantke, Wolfgang u.a.: Art. Heilig, das Heilige, in: Lexikon für Theologie und Kirche, begr. von Michael Buchberger, 3., völlig neu bearb. Auflage, hg. von Walter Kasper u.a., Freiburg/Basel 1993–2001, Bd. 4 (1995), Sp. 1267–1274.
Garber, Klaus: Nachwort des Herausgebers, in: Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645, hg. von dems., Tübingen 1966 (Deutsche Neudrucke. Reihe Barock 8).
Garber, Klaus: Der locus amoenus und der locus terribilis. Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts, Köln/Wien 1974 (Literatur und Leben. Neue Folge 16).
Garber, Klaus u.a. (Hg.): Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, München 2001 (Der Frieden 1).
Garber, Klaus: Arkadien. Ein Wunschbild der europäischen Literatur, München 2009.
Gardt, Andreas: Sprachreflexion in Barock und Frühaufklärung. Entwürfe von Böhme bis Leibniz, Berlin u.a. 1994 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 232).
Gehring, Petra: Die Wiederholungs-Stimme. Über die Strafe der Echo, in: Doris Kolesch/Sybille Krämer (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a.M. 2006, S. 85–110.
Gély-Ghedira, Véronique: La nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne, Paris 2000 (Littérature européenne).
Genevray, Françoise: Rez. zu Véronique Gély-Ghedira: La Nostalgie du moi. Écho dans la littérature européenne, in: Bulletin de l'Association Guillaume Budé 59.3 (2000), S. 299–303.

Georges, Karl Ernst: Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch, 2 Bde., 8. Auflage, Hannover 1918 (Nachdruck Darmstadt 1998).
Germany, Robert: The Figure of Echo in the ‚Homeric Hymn to Pan', in: The American Journal of Philology 126.2 (2005), S. 187–208.
Giavarini, Laurence: Écrire la vertu du chef ligueur. Les *Bergeries de Julliette*, Nicolas de Montreux et le duc de Mercœur (1585–1598), in: Emmanuel Buron/Bruno Méniel (Hg.): Le duc de Mercœur. Les armes et les lettres (1558–1602), Rennes 2009, S. 219–236.
Giavarini, Laurence: La distance pastorale. Usages politiques de la représentation des bergers (XVIe–XVII siècles), Paris 2010 (Contextes).
Glauser, Jürg (Hg.): Balladenstimmen. Vokalität als theoretisches und historisches Phänomen, Tübingen 2012 (Beiträge zur nordischen Philologie 40).
Gnädinger, Louise: Ister-Clio, Teutsche Uranie, Coris die Tapfere. Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694). Ein Portrait, in: Gisela Brinker-Gabler (Hg.): Deutsche Literatur von Frauen, München 1988, Bd. 1: Vom Mittelalter bis zum Ende des 18. Jahrhunderts, S. 248–264.
Gordon, Bonnie: Orfeo's Machines, in: The opera quarterly 24.3/4 (2008), S. 200–222.
Gozza, Paolo: Imago vocis. Storia di Eco, Milano 2010.
Grande dizionario della lingua italiana, 24 Bde., hg. von Salvatore Battaglia, Torino 1961–2009.
Greiner, Bernhard: Mythische Rede als Echo-Rede: die Lorelei (Ovid – Brentano – Heine), in: Martin Vöhler/Bernd Seidensticker (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption, Berlin u.a. 2005 (Spectrum Literaturwissenschaft 3), S. 243–262.
Grethlein, Christian: Art. Einsegnung, in: Georg Siebeck u.a. (Hg.): Religion in Geschichte und Gegenwart, 4. Auflage, Bd. 2, RGG4 Online, http://dx.doi.org/10.1163/2405-8262_rgg4_COM_04166 (15.07.2023).
Griffin, Aurélie: Echo, Pastoral Tradition and the Lyric Self in Sir Philip Sidney's *Arcadia* and Lady Mary Wroth's *Urania*, in: Sidney Journal 39.2 (2021), S. 61–85.
Grütter, Oliver: Orpheus, Echo, Elegie. Vergil *Georgica* 4,525–527, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 21–37.
Haas, Alois M.: Geistlicher Zeitvertreib. Friedrich Spees Echogedichte, in: Martin Bircher/ders. (Hg.): Deutsche Barocklyrik. Gedichtinterpretationen von Spee bis Haller, Bern/München 1973, S. 11–47.
Hall, Stuart George: Art. Typologie, in: Theologische Realenzyklopädie Online, Berlin/New York 2010, https://doi.org/10.1515/tre.34_208_21 (25.06.2023).
Hanning, Barbara Russano: Love's New Voice: Italian Monodic Song, in: George B. Stauffer (Hg.): The World of Baroque Music: New Perspectives, Bloomington 2006, S. 25–47.
Hanning, Barbara Russano: Powerless Spirit. Echo on the Musical Stage of the Late Renaissance, in: Rebecca Cypess u.a. (Hg.): Word, Image, and Song, Bd. 1, Rochester/NY 2013 (Eastman studies in music), S. 193–218.
Harzer, Friedmann: Art. Echo, in: Metzler Lexikon literarischer Symbole, hg. von Günter Butzer/Joachim Jacob, 2., erweiterte Auflage, Stuttgart/Weimar 2012, S. 81.
Haug, Walter: Programmierte Einsamkeit. Zur Anthropologie eines narrativen Musters, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit, München 2000 (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), S. 59–75.
Havsteen, Sven Rune: Der musiktheologische Diskurs in der Musikanschauung Georg Philipp Harsdörffers, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 197–211.

Heinecke, Berthold: Naturphilosophie bei Georg Philipp Harsdörffer, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 247–278.

Henkel, Arthur/Schöne, Albrecht (Hg.): Emblemata. Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts, Stuttgart 2013.

Herz, Andreas: Philipp von Zesen und die Fruchtbringende Gesellschaft, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 181–208.

Herzog, Urs: Deutsche Barocklyrik. Eine Einführung, München 1979.

Hess-Lüttich, Ernest W. B.: Art. Dialog, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, hg. von Gregor Kalivoda u.a., Bd. 2, Berlin/Boston 1994, Sp. 606–621.

Hien, Markus: Natur und Nation. Zur literarischen Karriere einer Fiktion in der deutschen Aufklärung, in: Aufklärung. Interdisziplinäres Jahrbuch zur Erforschung des 18. Jahrhunderts und seiner Wirkungsgeschichte 25 (2013), S. 219–246.

Hoffstadt, Christian: Denkräume und Denkbewegungen. Untersuchungen zum metaphorischen Gebrauch der Sprache der Räumlichkeit, Karlsruhe 2009 (Europäische Kultur und Ideengeschichte. Studien 3).

Hofmann, Dorothea: Delectatio, Pan und Pegnitz. Die *Frauenzimmer Gesprächsspiele* von Georg Philipp Harsdörffer, in: Christian Kaden/Volker Kalisch (Hg.): Von delectatio bis entertainment. Das Phänomen der Unterhaltung in der Musik, Essen 2000 (Musik-Kultur 7), S. 41–52.

Hollander, John: The Figure of Echo. A Mode of Allusion in Milton and after, Berkeley u.a. 1981.

Hottmann, Katharina: „Auf! stimmt ein freies Scherzlied an“. Weltliche Liedkultur im Hamburg der Aufklärung. Mit 51 Abbildungen und 64 Notenbeispielen, Stuttgart 2017.

Hundt, Markus: „Spracharbeit“ im 17. Jahrhundert. Studien zu Georg Philipp Harsdörffer, Justus Georg Schottelius und Christian Gueintz, Berlin u.a. 2000 (Studia Linguistica Germanica 57).

Hundt, Markus: Sprachtheorie und Sprachspielpraxis im 17. Jahrhundert, in: Hans-Joachim Jakob/Hermann Korte (Hg.): Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliografie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005, Frankfurt a.M. u.a. 2006 (Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte 10), S. 97–134.

Hunfeld, Barbara: Die Sprache der Einsamkeit und die Einsamkeit der Sprache. Von Gryphius' ‚Einsamkeit' zu Celans ‚Kristal', in: Ina Bergmann/Dorothea Klein (Hg.): Kulturen der Einsamkeit, Würzburg 2020 (Würzburger Ringvorlesungen 18), S. 147–172.

Hüschen, Heinrich/Naredi-Rainer, Paul von: Art. Harmonie (1996), in: MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, New York u.a. 2016, Absatz IV: Harmonie im Sinne der musica mundana, https://www.mgg-online.com/mgg/stable/593746 (06.08.2025).

Ingen, Ferdinand van: Philipp von Zesens zehnte Muse, D. E. v. R. ‚Poetische Gedancken' u. ‚Poetischer Rosen-Wälder Vorgeschmack', in: Guillaume van Gemert/Hans Ester (Hg.): Grenzgänge. Literatur und Kultur im Kontext. FS Hans Pörnbacher, Amsterdam 1990 (Amsterdamer Publikationen zur Sprache und Literatur 88), S. 85–110.

Ingen, Ferdinand van: Philipp von Zesen und die Komponisten seiner Lieder, in: Anthony J. Harper/Gudrun Busch (Hg.): Studien zum deutschen weltlichen Kunstlied des 17. und 18. Jahrhunderts, Amsterdam/Atlanta 1992 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 12), S. 53–82.

Ingen, Ferdinand van: Sprachpatriotismus im Europa des Dreißigjährigen Krieges, in: Klaus Garber u.a. (Hg.): Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, München 2001 (Der Frieden 1), S. 943–956.

Ingen, Ferdinand van: Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit, Amsterdam 2002 (Mededelingen van de Afdeling Letterkunde, Nieuwe Reeks 65.2).

Ingen, Ferdinand van: Georg Philipp Harsdörffer und seine Experimente mit „der Natur Sprache“, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 77–88.

Ingen, Ferdinand van: Philipp von Zesen – Dichter und Poetiker. Poetologische Strategien in der Sammelausgabe *Dichterisches Rosen- und Liljen-tahl* (1670), in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 7–23.

Ingen, Ferdinand van: Philipp von Zesen in seiner Zeit und seiner Umwelt, Berlin 2013 (Frühe Neuzeit 177).

Ingen, Ferdinand van: Wort, Zeichen, Bild und die Kultur des reformatorischen Wissens. Zu Fragen der Emblematik und Metaphorik im 17. Jahrhundert, Passau 2017.

Jakob, Hans-Joachim: „Damit der Räthselliebende Leser sich so viel leichter darein finden könne“. Harsdöffers Rätseltheorie in den Paratexten von *Nathan und Jotham*, in: ders./Hermann Korte (Hg.): Harsdörffer-Studien. Mit einer Bibliografie der Forschungsliteratur von 1847 bis 2005, Frankfurt a.M. u.a. 2006 (Bibliographien zur Literatur- und Mediengeschichte 10), S. 213–226.

Jahn, Bernhard: Musik auf Flugblättern. Zum Wechselspiel von Intermedialität und Performanz, in: Alfred Messerli/Michael Schilling (Hg.): Die Intermedialität des Flugblatts in der Frühen Neuzeit, Stuttgart 2015, S. 231–246.

Jansche, Vanessa: Liebe als Weg zur Selbsterkenntnis? Platons Dialog „Alkibiades I“ (04.09.2017), https://www.philosophie.ch/2017-09-04-jansche (13.06.2023).

Jauß, Hans Robert: Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik, überarb. u. veränd. Konzeption des 1. Teilbandes, Frankfurt a.M. 1982.

Johnson, Lathrop P.: Theory and Practice of the Baroque Echo Poem, in: Daphnis 19.2 (1990), S. 189–221.

Jónácsik, László: Poetik und Liebe. Studien zum liebeslyrischen Paradigmenwechsel, zur Petrarca- und zur Petrarkismus-Rezeption im „Raaber Liederbuch“, Frankfurt a.M. 1998 (Mikrokosmos 48).

Jöns, Dietrich: Sigmund von Birken und der Druck der *Geistlichen Sonnette/ Lieder und Gedichte* Catharina Regina von Greiffenbergs, in: Hans-Peter Ecker (Hg.): Methodisch reflektiertes Interpretieren. Festschrift für Hartmut Laufhütte zum 60. Geburtstag, Passau 1997, S. 181–200.

Jost, Peter: Art. Lied, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 5 (1996), Sp. 1259–1328. MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, ab 2016: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/13932 (24.05.2023).

Jürgensen, Renate: Die deutschen Übersetzungen der *Astrée* des Honoré d’Urfé, Tübingen 1990.

Jürgensen, Renate: Melos conspirant singuli in unum. Repertorium bio-bibliographicum zur Geschichte des Pegnesischen Blumenordens in Nürnberg (1644–1744), Wiesbaden 2006 (Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 50).

Kaiser, Gerhard: Sprache als Echo. Philipp von Zesen: „Ein Jambisch Echonisch Sonnet“, in: Augenblicke deutscher Lyrik. Gedichte von Martin Luther bis Paul Celan. Interpretiert durch dens., Frankfurt a.M. 1987, S. 78–88.

Kaminski, Nicola: EX BELLO ARS oder Ursprung der „Deutschen Poeterey“, Heidelberg 2004 (Beiträge zur neueren Literaturgeschichte 205).

Kaminski, Nicola: „ut pictura poesis“? Arbeit am Topos in Georg Philipp Harsdörffers *Seelewig*, in: Mirosława Czarnecka u.a. (Hg.): Frühneuzeitliche Stereotype. Zur Produktivität und Restriktivität sozialer Vorstellungsmuster, Bern u.a. 2010 (Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Kongressberichte 99), S. 367–397.

Kaminski, Nicola: Chariten, in: Maria Moog-Grünewald (Hg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der Neue Pauly. Supplemente, Bd. 5), Stuttgart/Weimar 2008, S. 184–190.

Kaminski, Nicola: Prosimetrum. Auf den Spuren einer impliziten Theorie ‚ungebundener Rede' bei Martin Opitz, in: Thomas Althaus/dies. (Hg.): Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen ‚ungebundener Rede' in der Literatur des 17. Jahrhunderts, Bern u.a. 2012 (Beihefte zu Simpliciana 7) S. 247–279.

Kann, Christoph (Hg.): Emotionen in Mittelalter und Renaissance, Düsseldorf 2014 (Studia humaniora 44).

Kazmaier, Daniel: Poetik des Abbruchs. Literarische Figurationen von Negativität im 17. und 18. Jahrhundert, Würzburg 2016 (Poetik und Episteme 1).

Kaufmann, Michaela: The Nymph's Voice as an Acoustic Reflection of the Self, in: Karl A. E. Enenkel/Anita Traninger (Hg.): The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 54), S. 396–418.

Kaufmann, Thomas: Konfession und Kultur. Lutherischer Protestantismus in der zweiten Hälfte des Reformationsjahrhunderts, Tübingen 2006 (Spätmittelalter und Reformation. Neue Reihe 29).

Kayser, Wolfgang: Die Klangmalerei bei Harsdörffer. Ein Beitrag zur Geschichte der Literatur, Poetik und Sprachgeschichte der Barockzeit, Göttingen 1962 (Palaestra 179).

Keller, Andreas: Texte des Königsberger Bürgermeisters Michael Kongehl (1646–1710) und ihre Bedeutung für die Bildung eines neuzeitlichen Staatswesens „Brandenburg-Preußen", in: Carola Gottzmann (Hg.): Deutsche Literatur und Sprache im östlichen Europa, Leipzig 1995, S. 49–58.

Keller, Andreas: Die Preußische Nation und ihre literarische Genese. Grundzüge eines regionalen Geschichtsbewusstseins und die intentionale Vermittlung einer territorialen Identität in Michael Kongehls Roman *Surbosia* (1676), in: Klaus Garber u.a. (Hg.): Kulturgeschichte Ostpreußens in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2001 (Frühe Neuzeit 56), S. 737–767.

Keller, Andreas: Michael Kongehl (1646–1710). *Durchwandert ihn/gewiß! Ihr werdet anders werden […]*. Transitorische Textkonstitution und persuasive Adressatenlenkung auf der Basis rhetorischer Geneseprinzipien im Gesamtwerk des Pegnitzschäfers in Preußen, Berlin 2004 (Studium Litterarum 2).

Keller, Andreas u.a. (Hg): Theorie und Praxis der Kasualdichtung in der Frühen Neuzeit, Amsterdam/New York 2010 (Chloe. Beihefte zum Daphnis 43).

Keller, Andreas: Nymphe und Schäfer in Grotte und Bibliothek. Die epistemische Allianz aus Natur und Geist am Beispiel Johann Bödikers *Nymphe Mycale*, in: Walter Delabar/Helga Meise (Hg.): Liebe als Metapher. Eine Studie in elf Teilen, Frankfurt a.M. 2013, S. 77–103.

Keller, Josef: Die Lyrik Philipp von Zesens. Praxis und Theorie, Bern/Frankfurt a.M. 1983 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 1: Deutsche Sprache und Literatur 606).

Keller, Peter: Die Oper Seelewig von Sigmund Theophil Staden und Georg Philipp Harsdörffer, Bern/Stuttgart 1977 (Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft II.29).

Kemper, Dirk: Art. Elegie, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York ^{3}2007, Bd. 1, S. 429–434.

Kemper, Hans-Georg: Deutsche Lyrik der frühen Neuzeit, Bd. 3: Barock-Mystik, Tübingen 1988; Bd. 4/1: Barock-Humanismus: Krisen-Dichtung, Tübingen 2006; Bd. 4/2: Barock-Humanismus: Liebeslyrik, Tübingen 2006.

Kemper, Hans-Georg: Hermetisch-poetischer Liebes-Zauber. Von der mystischen „Jeßus-wollust" zur ‚Passion' der Liebesehe, in: Peter-André Alt/Volkhard Wels (Hg.): Konzepte des Hermetismus in

der Literatur der Frühen Neuzeit, Göttingen 2010 (Berliner Mittelalter- und Frühneuzeitforschung 8), S. 393–432.
Kern, Manfred/Rastbichler, Otto: Wie klinget mein Gethöne? Zur Intermedialität barocker Lyrik und zu Vertonungen von Flemings weltlichen Gedichten, in: Stefanie Arend/Claudius Sittig (Hg.): Was ein Poëte kan! Studien zum Werk von Paul Fleming (1609–1640), Berlin u.a. 2012 (Frühe Neuzeit 168), S. 409–423.
Kern, Manfred u.a. (Hg.): Das ‚Narzisslied' Heinrichs von Morungen. Zur mittelalterlichen Liebeslyrik und ihrer philologischen Erschließung, Heidelberg 2015 (Interdisziplinäre Beiträge zu Mittelalter und Früher Neuzeit 4).
Kicaj, Jehona: Der Nachklang eines Mythos. Narziss und Echo in E. T. A. Hoffmanns *Der Sandmann*, in: Zeitschrift für Germanistik 26.1 (2016), S. 78–91.
Kiening, Christian: Liebe im Spiegel und im Echo. Ovid, *Metamorphoses*, in: ders./Ulrich Johannes Beil (Hg.): Urszenen des Medialen. Von Moses zu Caligari, Göttingen 2012, S. 77–96.
Kiening, Christian: Nachwort, in: Johannes von Tepl: Der Ackermann. Frühnhd./Nhd. Hg., übers. u. komm. von Christian Kiening, 2. Auflage, Stuttgart 2002.
Kiening, Christian: Totenklage, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York ^{3}2007, Bd. 3, S. 655–657.
Kienpointner, Manfred: Art. Confirmatio, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik Online, hg. von Gert Ueding, Berlin/Boston 2013, https://doi.org/10.1515/hwro.2.confirmatio (03.07.2023).
Kirchner, Thomas: „De l'usage des passions". Die Emotionen bei Künstler, Kunstwerk und Betrachter, in: Klaus Herding/Bernhard Stumpfhaus (Hg.): Pathos, Affekt, Gefühl. Die Emotionen in den Künsten, Berlin/New York 2004, S. 357–377.
Klinkert, Thomas: Iacopo Sannazaro: *Arcadia*, in: ders. (Hg.): Muße und Erzählen: ein poetologischer Zusammenhang. Vom *Roman de la Rose* bis zu Jorge Semprún, Tübingen 2016 (Otium 3), S. 57–67.
Klotz, Volker: Spiegel und Echo, Konvention und Individualität im Barock. Zum Beispiel: Paul Flemings Gedicht ‚An Anna, die spröde', in: Wolfdietrich Rasch u.a. (Hg.): Rezeption und Produktion zwischen 1570 und 1730. Festschrift für Günther Weydt zum 65. Geburtstag, Bern/München 1972, S. 93–119.
Klotz, Volker: Ausgesprochene Unsagbarkeit. Barocke Preisgedichte auf schöne Augen, verfasst von Weckherlin und Zesen, in: Sprachkunst. Beiträge zur Literaturwissenschaft XXXI (2000), 2. Halbband, S. 225–251.
Köbele, Susanne: Rhetorik und Erotik. Minnesang als „süsser Klang", in: Poetica 45.3–4 (2013), S. 299–331.
Kocher, Ursula: „Die maechtige Bildung unserer Gedanken". Zur Emblematiktheorie Georg Philipp Harsdörffers, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 181–195.
Kolesch, Doris/Krämer, Sybille (Hg.): Stimme. Annäherung an ein Phänomen, Frankfurt a.M. 2006.
Kolmer, Agnes: Art. deiktisches Pronomen, in: Wörterbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft (WSK) Online, hg. von Stefan J. Schierholz, Berlin/Boston 2016, https://www.degruyter.com/database/WSK/entry/wsk_id_wsk_artikel_artikel_19170/html (25.04.2023).
Koloch, Sabine: Aufstiegsambitionen einer Bürgermeister- und Unternehmertochter, in: Oxford German Studies 44.4 (2015), S. 352–364.
Krafft, Fritz/Graf, Fritz: Art. Echo, in: Der neue Pauly. Enzyklopädie der Antike, hg. von Hubert Cancik u.a., Bd. III, Stuttgart/Weimar 1997, Sp. 873.

Krafft, Peter: Zu Kallimachos' Echo-Epigramm, in: Rheinisches Museum für Philologie 120.1 (1977), S. 1–29.

Krämer, Sybille: Medium, Bote, Übertragung. Kleine Metaphysik der Medialität, Frankfurt a.M. 2008.

Kratz, Stephanie: Echo – eine Stimme von Gewicht? Zur Rhetorik einer weiblichen Wiederholungsfigur, in: Andrea Gutenberg/Ralph J. Poole (Hg.): Zitier-Fähigkeit. Findungen und Erfindungen des Anderen, Berlin 2001 (Geschlechterdifferenz und Literatur 13), S. 172–186.

Krebs, Jean-Daniel: Harsdörffer als Vermittler des „honnêteté"-Ideals, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 287–311.

Kretz, Nicolette: 1. Grundelemente (1): Bausteine des Dramas (Figur, Handlung, Dialog), in: Handbuch Drama. Theorie, Analyse, Geschichte, hg. von Peter Marx, Stuttgart 2012, Teil II: Annäherung an das Drama in analytischer Perspektive, S. 105–121.

Kroyer, Theodor: Dialog und Echo in der alten Chormusik, in: Jahrbuch der Musikbibliothek Peters 16 (1909), S. 13–32.

Krummacher, Hans-Henrik: Lyra. Studien zur Theorie und Geschichte der Lyrik vom 16. bis zum 19. Jahrhundert, Berlin/Boston 2013.

Kruse, Christiane: Selbsterkenntnis als Medienerkenntnis. Narziß an der Quelle bei Alberti und Caravaggio, in: Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft 26 (1999), S. 99–116.

Kühlmann, Wilhelm: Geschichte als Gegenwart. Formen der politischen Reflexion im deutschen „Tacitismus" des 17. Jahrhunderts, in: ders./Walter Ernst Schäfer (Hg.): Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscherosch. Gesammelte Studien, Tübingen 2001, S. 41–60.

Kühlmann, Wilhelm: Moscherosch und die Sprachgesellschaften des 17. Jahrhunderts – Aspekte des barocken Kulturpatriotismus, in: ders./Walter Ernst Schäfer (Hg.): Literatur im Elsaß von Fischart bis Moscherosch. Gesammelte Studien, Tübingen 2001, S. 161–174.

Jacques Lacan: Das Spiegelstadium als Bildner der Ichfunktion, wie sie uns in der psychoanalytischen Erfahrung erscheint, in: Schriften I, ausgew. und hg. von Norbert Haas, übers. von Rodolphe Gasché u.a., unter Mitw. von Chantal Creusot, Weinheim 1991, S. 61–70.

Landfester, Ulrike: Echo schreibt Narziß. Bettine von Arnims Mythopoetik des schöpferischen Dialogs und *Goethe's Briefwechsel mit einem Kinde* (1835), in: Ernst Behler u.a. (Hg.): Athenäum. Jahrbuch für Romantik 9 (1999), Paderborn u.a. 2000, S. 161–191.

Lange, Anette: Eine Mikrotheorie der Stimme, Paderborn 2004.

Lange, Justus: Ein Pan für jede Tonart? Pans Jagd auf die Nymphe Syrinx zwischen Mythos, Moral und Kunst, in: Michael Eissenhauer (Hg.): Pan & Syrinx. Eine erotische Jagd. Peter Paul Rubens, Jan Brueghel und ihre Zeitgenossen, Kassel 2004 (Kataloge der Staatlichen Museen Kassel 31), S. 41–57.

Langen, August: Dialogisches Spiel. Formen und Wandlungen des Wechselgesangs in der deutschen Dichtung (1600–1900), Heidelberg 1966 (Annales Universitatis Saraviensis. Reihe Philosophische Fakultät 5).

Laufhütte, Hartmut: Harsdörffer als Organisator des Zusammenspiels der Künste, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftreihe der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 104–126.

Leimgruber, Damaris: „Redt, von Gräbern her, das Leben". Deutsche Echo-Leich-Gedichte und -Lieder des 17. Jahrhunderts, in: Die Tonkunst 11.2 (2017), S. 196–204.

Leimgruber, Damaris: Discursive Sisters of the Arts, Raw Material of Inspiration: The Early Pegnitz Flower Society's Nymphs, in: Karl A. E. Enenkel/Anita Traninger (Hg.): The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 54), S. 265–301.

Leimgruber, Damaris: *Klingen* oder *Keichen*? Poetische Kontroversen in Philipp Zesens *Jambisch Echonisch Sonnet*, in: Mireille Schnyder/dies. (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 111–132.

Leimgruber, Damaris: Nürnberg 1644/45: Aemulatio der Zerstörung, in: Christian Kiening/Martina Stercken (Hg.): Medialität. Historische Konstellationen, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 42), S. 323–338.

Leimgruber, Damaris: „Bis dass das Ungelick fürübergehe". Zu Thomas Selles Begräbniskompositionen, in: Ivana Rentsch (Hg.): Klingende Gottseligkeit. Thomas Selle und die geistliche Musik im 17. Jahrhundert, Beeskow 2020 (Musica poetica – Musik der Frühen Neuzeit 3), S. 183–204.

Leinkauf, Thomas: Mundus combinatus. Studien zur Struktur der barocken Universalwissenschaft am Beispiel Athanasius Kirchers SJ (1602–1680), Berlin 2009.

Lenz, Rudolf: „De mortuis nil nisi bene?" Leichenpredigten als multidisziplinäre Quelle unter besonderer Berücksichtigung der historischen Familienforschung, der Bildungsgeschichte und der Literaturgeschichte, Sigmaringen 1990 (Marburger Personalschriften-Forschungen 10).

Leopold, Silke: Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen, in: Dietrich Berke/Dorothee Hanemann (Hg.): Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz. Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985, Bd. 1, Kassel u.a. 1987, S. 86–94.

Leopold, Stephan: Echo lernt sprechen: Taktik in Gaspara Stampas petrarkistischen *Rime* (1554), in: Judith Klinger/Susanne Thiemann (Hg.): Geschlechtervariationen. Gender-Konzepte im Übergang zur Neuzeit, Potsdam 2006, S. 177–193.

Lexer, Matthias: Mittelhochdeutsches Handwörterbuch, digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/23, https://www.woerterbuchnetz.de/Lexer (02.07.2023).

Locher, Elmar: Harsdörffers Deutkunst, in: Italo Michele Battafarano (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer. Ein deutscher Dichter und europäischer Gelehrter, Bern u.a. 1991 (IRIS 1), S. 243–265.

Locher, Eva: Das Rätsel als literarische Form. Zu einigen Sangspruchstrophen in ‚Singûfs Ton' und den *Wartburgkrieg*-Strophen im ‚Schwarzen Ton' der Jenaer Liederhandschrift, in: Julia Frick/Carolie Rippl (Hg.): Dynamiken literarischer Form im Mittelalter, Zürich 2020 (Mediävistische Perspektiven 10), S. 87–104.

Longeon, Claude: Le genre pastoral en Europe du XV^{e} au XVII^{e} siècle. Actes du colloque international tenu à Saint-Etienne du 28 septembre au 1er octobre 1978, Saint-Etienne 1980.

Lorbeer, Lukas: Die Sterbe- und Ewigkeitslieder in deutschen lutherischen Gesangbüchern des 17. Jahrhunderts, Göttingen u.a. 2012 (Forschungen zur Kirchen- und Dogmengeschichte 104).

Macho, Thomas: Mit sich allein. Einsamkeit als Kulturtechnik, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): Einsamkeit, München 2000 (Archäologie der literarischen Kommunikation VI), S. 27–44.

MacNeil, Anne: ‚A Voice Crying in the Wilderness': Issues of Authorship, Performance, and Transcription in the Italian *Frottola*, in: The Italianist 40.3 (2020), S. 463–476.

Mannack, Eberhard: Die Stellung der Pegnitzschäfer in der deutschen Barockliteratur, in: John Roger Paas (Hg.): Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995, S. 132–145.

Männlein-Robert, Irmgard: Stimme, Schrift und Bild. Zum Verhältnis der Künste in der hellenistischen Dichtung, Heidelberg 2007 (Bibliothek der klassischen Altertumswissenschaften. Neue Folge. 2. Reihe 119).

Martyn, John R. C.: An Unknown Echo Poem by Martial, in: Journal of the Australasian Universities Language and Literature Association 69.1 (1988), S. 133–150.

Masson, David I.: Sound-Repetition Terms, in: Donald Davie u.a. (Hg.): Poetics, poetyka, poėtika I, Warschau/Gravenhage 1961, S. 189–199.

Matzat, Wolfgang: Frühneuzeitliche Kritik und Kontrolle der Affekte, in: Giulia Agostini/Herle-Christin Jessen (Hg.): Pathos, Affektformationen in Kunst, Literatur und Philosophie. FS Gerhard Poppenberg, Paderborn 2020, S. 493–519.

Matzner, Sebastian: Vorstellungswelten: Illusion, Bildersprache, Gleichnisse, in: Ovid-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Melanie Möller, unter Mitarbeit von Christian Badura, Berlin 2021, S. 172–177.

Meid, Volker: Die deutsche Literatur im Zeitalter des Barock. Vom Späthumanismus zur Frühaufklärung. 1570–1740, München 2009 (Geschichte der deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart, Bd. 5/2).

Meierhofer, Christian: Erzählen und Wiedererzählen. Zur Verfahrensweise des Barockromans, in: Thomas Althaus/Nicola Kaminski (Hg.): Spielregeln barocker Prosa. Historische Konzepte und theoriefähige Texturen „ungebundener Rede“ in der Literatur des 17. Jahrhunderts, Bern u.a. 2012 (Beihefte zu Simpliciana 7), S. 23–41.

Meierhofer, Christian: Gegenhall, Wiederhall, Wiederkehren. Harsdörffers poetologische, dialogische und wissenshistorische Aushandlung des Echos, in: Nikola Roßbach/Angela Schrott (Hg.): Wiederholung und Variation im Gespräch des Mittelalters und der Frühen Neuzeit, Berlin/Boston 2023, S. 147–164.

Menke, Bettine: Rhetorik der Echo. Echo-Trope, Figur des Nachlebens, in: Doerte Bischoff/Martina Wagner-Egelhaaf (Hg.): Weibliche Rede – Rhetorik der Weiblichkeit. Studien zum Verhältnis von Rhetorik und Geschlechterdifferenz, Freiburg 2003 (Rombach Wissenschaften. Reihe Litterae 93), S. 135–159.

Mertens, Veronika: Die drei Grazien. Studien zu einem Bildmotiv in der Kunst der Neuzeit, Wiesbaden 1994 (Gratia 24).

Michelsen, Peter: „Sieh, das Gute liegt so nah“. Über Martin Opitz' *Schäfferey von der Nimfen Hercinie*, in: Wilhelm Kühlmann/Wolf-Dieter Müller-Jahncke (Hg.): Iliaster. Literatur und Naturkunde in der frühen Neuzeit. Festgabe für Joachim Telle zum 60. Geburtstag, Heidelberg 1999, S. 191–200.

Mirosława, Czarnecka: Mythologische Frauenträume im Barock. Funktion, Deutung und Inszenierungstechniken von Träumen am Beispiel des ersten deutschen Schäferromans „Jungst=erbawete Schäfferey“ (1632), in: Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge 18.1 (2008), S. 44–54.

Jan-Friedrich Missfelder: Rezension zu: Bijsterveld, Karin (Hg.): Soundscapes of the Urban Past. Staged Sound as Mediated Cultural Heritage, Bielefeld 2013, https://www.hsozkult.de/publicationreview/id/reb-19654 (11.08.2025).

Missfelder, Jan-Friedrich: Verstärker. Hören und Herrschen bei Francis Bacon und Athanasius Kircher, in: Beate Ochsner/Robert Stock (Hg.): senseAbility – Mediale Praktiken des Sehens und Hörens, Bielefeld 2016 (Edition Medienwissenschaft 23), S. 59–80.

Missfelder, Jan-Friedrich: Sound Politics. Sonic Agency and Social Order in Early Modern Zurich, in: Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento 45.2 (2019), S. 87–106.

Missfelder, Jan-Friedrich: Macht der Stimme – Die Vokalität von Politik und Medien in der Frühen Neuzeit. Ein Projekt und ein Fall, in: Medialität. Historische Perspektiven Newsletter 22 (2021), S. 27–31.

Mittenzwei, Werner: Art. Katharsis, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in 7 Bänden, hg. von Karlheinz Barck u.a., Bd. 3, Stuttgart/Weimar 2001, S. 245–272.

Moosmüller, Silvan: Echo, Resonanz, Reflexion. Musikalische Paradigmen in den Anthologie-Texten von Barthold Heinrich Brockes, in: Dirk Niefanger/Dirk Rose (Hg.): „Gesammlet und ans Licht

gestellet“. Poesie, Theologie und Musik in Anthologien des frühen 18. Jahrhunderts, Hildesheim u.a. 2019 (Germanistische Texte und Studien 102), S. 271–294.
Moosmüller, Silvan: Zerbrechen, widerklingen, einstimmen. Transformationen des Echos bei Barthold Heinrich Brockes, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 181–195.
Moosmüller, Silvan: Von der *himmlischen Harmonie* zum *musicalischen Krieg*: Semantik der Stimmung in Musik und Literatur (1680–1740), Göttingen 2020 (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa 28).
Müller, Jan Dietrich: Decorum. Konzepte von Angemessenheit in der Theorie der Rhetorik von den Sophisten bis zur Renaissance, Berlin 2011 (Rhetorik-Forschungen 19).
Mundt-Espín, Christine: Blick auf Orpheus. 2500 Jahre europäischer Rezeptionsgeschichte eines antiken Mythos, Tübingen 2003 (Mainzer Forschungen zu Drama und Theater 29).
Nowakowski, Nina/Schnyder, Mireille (Hg.): Wahn, Witz und Wirklichkeit. Poetik und Episteme des Wahns vor 1800, Paderborn 2021 (Traum – Wissen – Erzählen 11).
Niekus Moore, Cornelia: „Wer innig Freundschaft kennt“. Declarations of Friendship among German Women Authors in the Seventeenth Century, in: Chloe. Beihefte zum Daphnis 28 (1998), S. 223–244.
Niemöller, Klaus Wolfgang: Zum Paradigmenwechsel in der Musik der Renaissance. Vom *numerus sonorus* zur *musica poetica*, in: Hartmut Boockmann u.a. (Hg.): Literatur, Musik und Kunst im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, Göttingen 1995 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Philologisch-historische Klasse. Dritte Folge 208), S. 187–215.
Oestreich, Gerhard: Policey und Prudentia civilis in der barocken Gesellschaft von Stadt und Staat, in: Albrecht Schöne (Hg.): Stadt – Schule – Universität – Buchwesen und die deutsche Literatur im 17. Jahrhundert. Vorlagen und Diskussionen eines Barock-Symposions der Deutschen Forschungsgemeinschaft 1974 in Wolfenbüttel, München 1976 (Germanistische Symposien Berichtsbände 1), S. 10–21.
Paas, John Roger (Hg.): Der Franken Rom. Nürnbergs Blütezeit in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Wiesbaden 1995.
Paul, Markus: Reichsstadt und Schauspiel. Theatrale Kunst im Nürnberg des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2002 (Frühe Neuzeit 69).
Paul, Markus: Singen vor Kulisse(n). Musik und Theater im Nürnberg des 17. Jahrhunderts, in: Morgen-Glantz 14 (2004), S. 159–177.
Paul, Markus: Wider das „Spiel vom Teufel Heer“. Harsdörffer und das christliche Schauspiel bei den Nürnbergern im Kontext zeitgenössischer Theaterfeindlichkeit, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 143–157.
Petzold, Hilarion G.: Konnektivierung, Integration, Pluralität – Auswirkungen der Moderne auch im psychotherapeutischen Feld, in: Gestalt (Schweiz) 33 (1998), S. 26–64.
Pieper, Christoph: Lamenting, Dancing, Praising: The Multilayered Presence of Nymphs in Florentine Elegiac Poetry of the Quattrocento, in: Karl A. E. Enenkel/Anita Traninger (Hg.): The Figure of the Nymph in Early Modern Culture, Leiden/Boston 2018 (Intersections. Interdisciplinary Studies in Early Modern Culture 54), S. 195–224.
Pierstorff, Cornelia: Fruchtbarkeit als Figuration des Medialen in Catharina Regina von Greiffenbergs *Geistlichen Sonnetten / Liedern und Gedichten* (1662), in: Martina Feichtenschlager/Sarina Tschachtli (Hg.): Fruchtbarkeit und Poiesis im 16. und 17. Jahrhundert, Würzburg 2022 (Philologie der Kultur 15), S. 99–123.

Pietsch, Christian: „Im Blick auf den Gott erkennen wir uns selbst". Zu Platons Verständnis von Personalität im *Alcibiades maior*, in: Alexander Arweiler/Melanie Möller (Hg.): Vom Selbst-Verständnis in Antike und Neuzeit. *Notions of the Self in Antiquity and Beyond*, Berlin/New York 2008 (Transformationen der Antike 8), S. 343–357.

Plotke, Seraina: Philipp von Zesens *Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack* als poetologisches Werk, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 25–34.

Plotke, Seraina: Gereimte Bilder. Visuelle Poesie im 17. Jahrhundert, Paderborn 2009.

Plotke, Seraina: Irenische Poesie in Johann Klajs *Geburtstag deß Friedens*: Ein programmatisches Figurengedicht, in: Dirk Niefanger/Werner Wilhelm Schnabel (Hg.): Johann Klaj (um 1616–1656). Akteur – Werk – Umfeld, Berlin 2020, S. 609–623.

Pöche, Juliane: *Himmlischer Lobschall*. Thomas Selles Gebrauch von Echostrukturen im Spiegel theologischer Musikvorstellungen, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 61–86.

Puchner, Otto: Art. Baumgartner, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 663–665, Online-Version: https://www.deutsche-biographie.de/pnd120241102.html#ndbcontent (31.07.2025).

Puff, Helmut: Die Ehre der Ehe – Beobachtungen zum Konzept der Ehre in der Frühen Neuzeit an Johann Fischarts ‚Philosophisch Ehzuchtbüchlein' (1578) und anderen Ehelehren des 16. Jahrhunderts, in: Sibylle Backmann (Hg.): Ehrkonzepte in der Frühen Neuzeit. Identitäten und Abgrenzungen, Berlin 2018 (Colloquia Augustana 8), S. 99–199.

Rädle, Fidel: Die Nymphe, die stets das letzte Wort hat. Über Echo-Formen in der neulateinischen Literatur, in: Marianne Sammer (Hg.): Leitmotive. Kulturgeschichtliche Studien zur Traditionsbildung. Festschrift für Dietz-Rüdiger Moser zum 60. Geburtstag am 22. März 1999, Kallmünz 1999, S. 53–67.

Rahn, Thomas: Festbeschreibung. Funktion und Topik einer Textsorte am Beispiel der Beschreibung höfischer Hochzeiten (1568–1794), Tübingen 2006 (Frühe Neuzeit 108).

Redzich, Carola: *daz er dicz puch selber schreib mit seiner hant*. Zum Einfluss der Verfasserfrage auf die Rezeption der Johannesapokalypse in deutschsprachigen Übersetzungen des 14. und 15. Jahrhunderts, in: Reichweiten. Dynamiken und Grenzen kultureller Transferprozesse in Europa, 1400–1520, Bd. 2: Grenzüberschreitung und Partikularisierung, hg. von Christine Wulf u.a., Berlin/Boston 2021 (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften zu Göttingen. NF 49.2), S. 173–194.

Reinhart, Max: Ein treuer Sammler seines Vaterlands. Patriotisches Gedenken in Johann Helwigs Epitaphiensammlung *Sacrarium bonae memoriae Noribergensium consecratum*, in: Regionaler Kulturraum und intellektuelle Kommunikation vom Humanismus bis ins Zeitalter des Internet. Festschrift für Klaus Garber, hg. von Axel E. Walter, Amsterdam u.a. 2005, 733–757.

Reinhart, Max: Historical, Poetic and Ideal Representation in Helwig's Prose Eclogue *Die Nymphe Noris*, in: Lynne Tatlock (Hg.): Konstruktion. Untersuchungen zum deutschen Roman der frühen Neuzeit (zugleich: Daphnis 19.1 [1990]), S. 41–66.

Renger, Almut-Barbara: Vorwort: Narcissus – „Selbsterkenntnis" und „Liebe als Passion". Gedankengänge zu einem Mythos, in: dies. (Hg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar 2002, S. 1–11.

Renno, Frédérique: Die deutschsprachige weltliche Liedkultur um 1600, Berlin/Boston 2022 (Frühe Neuzeit 243).

Rentsch, Ivana: Die Höflichkeit musikalischer Form. Tänzerische und anthropologische Grundlagen der frühen Instrumentalmusik, Kassel u.a. 2012.

Richmond-Garza, Elizabeth M.: Translation is Blind: Reflections on Narcissus and the Possibility of a Queer Echo, in: Comparative Literature Studies 51.2 (2014), S. 277–297.

Riedel, Manfred: Kunst als „Auslegerin der Natur". Naturästhetik und Hermeneutik in der klassischen deutschen Dichtung und Philosophie, Köln 2001 (Collegium Hermeneuticum 5).

Riemenschneider, Hartmut: Sprachpatriotismus. Nationale Aspekte in der literarischen Kultur des deutschen Barock, in: Helmut Scheuer (Hg.): Dichter und ihre Nation, Frankfurt a.M. 1993, S. 38–52.

Robert, Jörg: Im Silberbergwerk der Tradition. Harsdörffers Nachahmungs- und Übersetzungstheorie, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 1–22.

Röcke, Werner/Münkler, Marina (Hg.): Die Literatur im Übergang vom Mittelalter zur Neuzeit, München 2004 (Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur vom 16. Jahrhundert bis zur Gegenwart 1).

Röder, Thomas: Art. Nürnberg, in: Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hg. von Ludwig Finscher, 29 Bde., Kassel u.a. 1994–2008, Sachteil, Bd. 2 (1997), Sp. 498–508. MGG Online, hg. von Laurenz Lütteken, ab 2016: https://www.mgg-online.com/mgg/stable/14237 (18.6.2023).

Röttgers, Kurt/Schmitz-Emans, Monika (Hg.): Spiegel, Echo, Wiederholungen, Essen 2008 (Philosophisch-literarische Reflexionen 10).

Rohmer, Ernst: Friedenssehnsucht und Landschaftsbeschreibung. Der Realismus des ‚locus amoenus' in der Dichtung der Pegnitz-Schäfer um 1650, in: Morgen-Glantz 9 (1999), S. 53–79.

Rothmund, Elisabeth: Musikalische Elemente in Zesens Theorie der Lyrik, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 35–54.

Ruland, Josef: Echo tönt von sieben Bergen. Das Siebengebirge – ein Intermezzo europäischer Geistesgeschichte in Dichtung und Prosa, Boppard a.Rh. 1970.

Schafer, Raymond Murray: The Soundscape. Our Sonic Environment and the Tuning of the World, 2. Auflage, Rochester 1994 (1. Auflage 1977). – Deutsche Ausgabe: ders.: Die Ordnung der Klänge. Eine Kulturgeschichte des Hörens, Mainz 2010.

Schalk, Helge: DISKURS. Zwischen Allerweltswort und philosophischem Begriff, in: Archiv für Begriffsgeschichte 40 (1997/1998), S. 56–104.

Scheidel, Fabian David: *... zweymal, zweymal ...* Sprechen und Schweigen der/des echten und falschen Echo/s im Musiktheater bei Harsdörffer (*Seelewig*), Telemann (*Orpheus*) und Romanelli (*La pietra del paragone*), in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 133–161.

Scheitler, Irmgard: Bürgerliche Frömmigkeitskultur in Nürnberg. Abraham und Isaak auf der Bühne, in: Andreas Solbach (Hg.): Aedificatio. Erbauung im interkulturellen Kontext in der Frühen Neuzeit, Tübingen 2005, S. 333–355.

Scheitler, Irmgard: Poesie und Musik im Umfeld der Nürnberger Pegnitzschäferinnen. Nürnberg als „Ort kulturellen Handelns", in: Susanne Rode-Breymann (Hg.): Orte der Musik. Kulturelles Handeln von Frauen in der Stadt, Köln u.a. 2007 (Musik – Kultur – Gender 3), S. 35–65.

Scheitler, Irmgard: Harsdörffer und die Musik. *Seelewig* im Kontext deutschsprachiger Musikdramatik, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin u.a. 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 213–235.

Schilling, Michael: Gesellschaft und Geselligkeit im *Pegnesischen Schaefergedicht* und seiner *Fortsetzung*, in: Wolfgang Adam (Hg.): Geselligkeit und Gesellschaft im Barockzeitalter, Wiesbaden 1997 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 28), S. 473–482.

Schmidt, Ernst A.: Verwandlung und Identität in Ovids *Metamorphosen*, in: Aleida Assmann/Jan Assmann (Hg.): Verwandlungen (Archäologie der literarischen Kommunikation IX), München 2006, S. 225–244.

Schmitz, Peter: Medien sozialer Distinktion: Funeral- und Gedenkkompositionen des 17. Jahrhunderts im europäischen Vergleich, in: Schütz-Jahrbuch 33 (2011), S. 91–103.

Schmitz, Peter: Luthers Theologie des Todes im Spiegel der Funeralkomposition des 17. Jahrhunderts, in: Schütz-Jahrbuch 35 (2013), S. 25–40.

Schneider, Helmut J.: Befriedung Gottes und der Schöpfung: zur Funktion der Naturbildlichkeit im Übergang vom Barock zur Aufklärung, in: Klaus Garber u.a. (Hg.): Erfahrung und Deutung von Krieg und Frieden. Religion – Geschlechter – Natur und Kultur, München 2001 (Der Frieden 1), S. 725–736.

Schnell, Rüdiger: Affekte – Raum – Gender. Aspekte der historischen Emotionsforschung, in: Kai Bremer u.a. (Hg.): Spielräume des Affektiven. Konzeptionelle und exemplarische Studien zur frühneuzeitlichen Affektkultur, Berlin 2023, S. 33–91.

Schnyder, Mireille: Die Einsamkeit im Liebesblick. Zur deutschen und persischen Liebeslyrik des 17. Jahrhunderts, in: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 70 (1996), S. 369–393.

Schnyder, Mireille (Hg.): Das Wunderpreisungsspiel. Zur Poetik von Catharina Regina von Greiffenberg (1633–1694), unter Mitarbeit von Damaris Leimgruber, Würzburg 2015 (Philologie der Kultur 11).

Schnyder, Mireille: Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts. Einführung, in: dies./Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 7–17.

Schubert, Dietmar: „Als die ergrimmte Glutt mein Vaterland verschlungen". Endzeitvisionen und Friedenshoffnungen in der deutschen Literatur des 17. Jahrhunderts, in: Joanna Jabłkowska (Hg.): Apokalyptische Visionen in der deutschen Literatur, Łódź 1996, S. 9–16.

Schubert, Dietmar: „Weil immer eine Kunst die ander' liebt und ehrt". Der Beitrag des Leipziger Dichterkreises zur Herausbildung einer deutschsprachigen Kunstdichtung, in: Hartmut Laufhütte (Hg.): Künste und Natur in Diskursen der Frühen Neuzeit, Teil I, Wiesbaden 2000 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 35), S. 635–644.

Schultheiß, Werner: Art. Behaim, in: Neue Deutsche Biographie 1 (1953), S. 748, Online-Version: https://www.deutsche-biographie.de/pnd119024101.html#ndbcontent (31.07.2025).

Schulze, Sebastian: Metamorphosen des Echos. Lektüren der gehörten Stimme in Barock, Romantik und Gegenwart, Paderborn 2015.

Schulze, Sebastian: Zur christlichen Deutung des Echos in Texten von Martin Opitz und Friedrich Spee von Langenfeld, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 87–107.

Schwarz, Alba: „Der teutsch-redende treue Schäfer". Guarinis „Pastor Fido" und die Übersetzungen von Eilger Mannlich 1619, Statius Ackermann 1636, Hofmann von Hofmannswaldau 1652, Assman von Abschatz 1672, Bern/Frankfurt a.M. 1972.

Sieper, Johanna u.a. (Hg.): Neue Wege Integrativer Therapie. Klinische Wissenschaft, Humantherapie, Kulturarbeit. Polyloge. 25 Jahre EAG. Festschrift Hilarion G. Petzold, Bielefeld/Locarno 2007.

Simrock, Karl: Rheinsagen aus dem Munde des Volkes und deutscher Dichter, für Schule, Haus und Wanderschaft, Bonn 1837.
Sinemus, Volker: Poetik und Rhetorik im frühmodernen deutschen Staat: Sozialgeschichtliche Bedingungen des Normenwandels im 17. Jahrhundert, Göttingen 1978 (Palaestra 269).
Sittig, Claudius: Zesens Exaltationen. Ästhetische Selbstnobilitierung als soziales Skandalon, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 95–118.
Söffner, Jan: Die Harmonie der Sphären und das Fest des Fürsten. Musikalische Mimesis in den Intermedien in Girolamo Bargaglis *La Pellegrina* (1589) und in Emilio del Cavalieres *Rappresentatione di Anima et di Corpo* (1600), in: Kirsten Dickhaut u.a. (Hg.): Soziale und ästhetische Praxis der höfischen Fest-Kultur im 16. und 17. Jahrhundert, Wiesbaden 2009 (Culturae 1), S. 103–125.
Sommer, Wolfgang: Johann Arndts Predigtwerke auf dem Hintergrund seines Wirkens in Niedersachsen, in: Hans Otte/Hans Schneider (Hg.): Frömmigkeit oder Theologie. Johann Arndt und die ‚Vier Bücher vom wahren Christentum', Göttingen 2007 (Studien zur Kirchengeschichte Niedersachsens 40), S. 91–111.
Spivak, Gayatri C.: Art. Echo, in: New Literary History 24.1 (1993), S. 17–43.
Steiger, Johann Anselm u.a. 2005 (Hg.): Passion, Affekt und Leidenschaft in der Frühen Neuzeit, Wiesbaden 2005 (Wolfenbütteler Arbeiten zur Barockforschung 43).
Steiniger, Judith: ‚Echo Melanchtonis (…)' und ‚Dialogus Philalethis et Genii (…)': zwei im Rahmen des Kölner Reformationsversuchs verfasste, unbekannt gebliebene Flugschriften aus dem Jahr 1545, in: Annalen des Historischen Vereins für den Niederrhein 216 (2013), S. 57–94.
Sternfeld, Frederick W.: Aspects of Echo Music in the Renaissance, in: Studi musicali / Accademia nazionale di S. Cecilia 9.1 (1980), S. 45–57.
Sternfeld, Frederick W.: Orpheus, Ovid and Opera, in: Journal of the Royal Musical Association 113.2 (1988), S. 172–202.
Sternfeld, Frederick W.: The Birth of Opera, Oxford 1993.
Stockhorst, Stefanie: Feldforschung vor der Erfindung der Autonomieästhetik? Zur relativen Autonomie barocker Gelegenheitsdichtung, in: Markus Joch/Norbert Christian Wolf (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis, Tübingen 2005 (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 108), S. 55–71.
Stockhorst, Stefanie: Reformpoetik. Kodifizierte Genustheorie des Barock und alternative Normenbildung in poetologischen Paratexten, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 128).
Stockhorst, Stefanie: Ethische Aufrüstung. Zur Konvergenz von Landlebensdichtung und Neustoizismus im Zeichen des Dreißigjährigen Krieges am Beispiel von J. G. Schottelius' *Lamentatio Germaniae Exspirantis* (1640), in: Euphorion 105 (2011), S. 1–18.
Strube, Werner: Art. Illusion (ästhetische), in: Historisches Wörterbuch der Philosophie, hg. von Joachim Ritter u.a., Bd. 4, Darmstadt 1976, Sp. 204–215.
Thomas, Gary C.: Dance Music and the Origins of the Dactylic Meter, in: Daphnis 16.1 (1987), S. 107–146.
Till, Dietmar: Transformationen der Rhetorik. Untersuchungen zum Wandel der Rhetoriktheorie im 17. und 18. Jahrhundert, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 91).
Till, Dietmar: *Schallinne*. Zu Zesens Echo-Gedichten, in: Maximilian Bergengruen/Dieter Martin (Hg.): Philipp von Zesen. Wissen – Sprache – Literatur, Tübingen 2008 (Frühe Neuzeit 130), S. 55–75.
Tomasek, Tomas: Das deutsche Rätsel im Mittelalter, Tübingen 1994 (Hermaea. Neue Folge 69).
Tomasek, Tomas: Zur Geschichte des deutschen Rätsels mit einem Blick auf das 17. Jahrhundert, in: Simpliciana 36 (2014), S. 221–240.

Trambaioli, Marcella: El Discurso de unos cuernos de Baltasar del Alcázarentre donaire e ingenio. Con algunas anotaciones sobre el eco literario, in: Analecta malacitana 21.1 (1998), S. 57–80.

Traninger, Anita: Echo und Kopie. Aspekte der Mediengeschichte des Vervielfältigens, in: Thomas Rahn/Hole Rößler (Hg.): Medienphantasie und Medienreflexion in der Frühen Neuzeit. Festschrift für Jörg Jochen Berns, Wiesbaden 2018, S. 33–54.

Traninger, Anita: *Copia* / Kopie. Echoeffekte in der Frühen Neuzeit, Hannover 2020 (Neue Perspektiven der Frühneuzeitforschung 3).

Traninger, Anita: *Las ninfas de los ríos*: Echo(s) zwischen Miguel de Cervantes, Paul Valéry und Jorge Luis Borges als Grundlegung einer Theorie literarischer Resonanz, in: Arcadia 56.1 (2021), S. 44–64.

Trinkner, Diana: „Optica" oder die Kunst des Sehens in Harsdörffers *Erquickstunden*. Über Harsdörffers erkenntnistheoretisch motivierte Verzerrung naturwissenschaftlicher Lehren, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 175–187.

Tschachtli, Sarina: Echo als kategorialer Wechsel. Zu Gedichten von Birken und Schottelius, in: Mireille Schnyder/Damaris Leimgruber (Hg.): Echo in Musik und Text des 17. Jahrhunderts, Zürich 2019 (Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen 43), S. 165–180.

Tschopp, Silvia Serena: Friedensentwurf. Zum Verhältnis von poetischer Struktur und historischem Gehalt im *Pegnesischen Schäfergedicht* von G. Ph. Harsdörffer und J. Klaj, in: Compar(a)ison. An International Journal of Comparative Literature 1.2 (1993), S. 217–237.

Valbuena-Briones, Angel: El tratamiento del tema de Eco y Narciso en Calderón, in: Hispania 74.2 (1991), S. 250–254.

Van Gemert, Guillaume: Andächtige Liebesglut und kurioses Welttheater. Zu Harsdörffers geistlichem Schrifttum als überkonfessioneller Anleitung zur christlichen Lebenspraxis, in: Stefan Keppler-Tasaki/Ursula Kocher (Hg.): Georg Philipp Harsdörffers Universalität. Beiträge zu einem uomo universale des Barock, Berlin 2011 (Frühe Neuzeit 158), S. 279–297.

Varwig, Bettina: Echos in und um *Dafne*, in: Schütz-Jahrbuch 33 (2011), S. 105–117.

Vietta, Silvio: Literarische Phantasie: Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung, Stuttgart 1986.

Vogt-Spira, Gregor: Der Blick und die Stimme: Ovids Narziß- und Echomythos im Kontext römischer Anthropologie, in: Almut-Barbara Renger (Hg.): Narcissus. Ein Mythos von der Antike bis zum Cyberspace, Stuttgart/Weimar 2002, S. 27–40.

Von Arburg, Hans-Georg/Rickenbacher, Sergej (Hg.): Concordia discors. Ästhetiken der Stimmung zwischen Literaturen, Künsten und Wissenschaften, Würzburg 2012 (Philologie der Kultur 5).

Voß, Torsten: Von der Stimme zur Schrift. Mythologisch-metaphorische Grundierungen eines schmerzhaft-medialen Wechsels: „Philomela", „Echo" und ihre Schwestern, in: Text & Kontext 34 (2012), S. 7–33.

Wachinger, Burghart: Rätsel, Frage und Allegorie im Mittelalter, in: Ingeborg Glier u.a. (Hg.): Werk – Typ – Situation. Studien zu poetologischen Bedingungen in der älteren deutschen Literatur, Stuttgart 1669, S. 137–160.

Wade, Mara R.: *Seelewig:* The Earliest Extant German Opera and its Antecedent, in: Daphnis 14.3 (1985), S. 559–578.

Wade, Mara R.: The German Baroque Pastoral „Singspiel", Bern u.a. 1990 (Berner Beiträge zur Barockgermanistik 7).

Wade, Mara R.: „Das Beste ligt verborgen": Georg Philipp Harsdörffer als Theoretiker und Praktiker der Sinnbildkunst, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftenreihe der Akademie der Bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 188–204.

Wade, Mara R.: Strategien des Kulturtransfers im Pegnesischen Blumenorden und ihre Bedeutung für die Öffnung der Gendergrenzen für schreibende Frauen der Frühen Neuzeit, in: Daphnis 40.1–2 (2011), S. 287–326.
Wahl, Pit: Spaltung – Ambivalenz – Integration, Göttingen 2019 (Beiträge zur Individualpsychologie 45).
Wald(-Fuhrmann), Melanie: Kanon, Kombinatorik, Echokompositionen. Die musikalische Vermittlung zwischen Himmel und Erde in der Frühen Neuzeit, in: Musiktheorie 23.1 (2008), S. 51–70.
Wald-Fuhrmann, Melanie: Steinbruch oder Wissensgebäude? Zur Rezeption von Athanasius Kirchers ‚Musurgia Universalis' in Musiktheorie und Kompositionspraxis, Basel 2013 (Bibliotheca Helvetica Romana XXXIV).
Waldenfels, Bernhard: Sinne und Künste im Wechselspiel. Modi ästhetischer Erfahrung, Berlin 2010.
Walter, Rudolf: Biographie Apelles von Löwenstern, Matthäus, https://kulturstiftung.org/biographien/apelles-von-lowenstein-matthaus-2 (23.07.2025).
Waser, Otto: Art. Echo, in: Paulys Realencyclopädie der classischen Altertumswissenschaft, hg. von August Pauly, neue Bearbeitung unter Mitwirkung zahlreicher Fachgenossen, hg. von Georg Wissowa, Stuttgart/München 1894–1980, Bd. V (zehnter Halbband), Stuttgart 1905, Sp. 1926–1930.
Weber, Renate: Die Lautanalogie in den Liedern Philipp von Zesens, in: Ferdinand van Ingen (Hg.): Philipp von Zesen 1619–1969. Beiträge zu seinem Leben und Werk, Wiesbaden 1972, S. 156–181 (Beiträge zur Literatur des 15. bis 18. Jahrhunderts 1).
Weidner, Daniel: Medienverbund und Medienreflexion in Georg Philipp Harsdörffers „Seelewig", in: Franciszek Grucza (Hg.): Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit, Bd. 10, Frankfurt a.M. 2012 (Publikationen der Internationalen Vereinigung für Germanistik), S. 227–231.
Weidner, Katja: Erzählen im Zwischenraum. Narratologische Konfigurationen immanenter Jenseitsräume im 12. Jahrhundert, Berlin/Boston 2020 (Quellen und Forschungen zur Literatur- und Kulturgeschichte 99 [333]).
Weiers, Karl Heinz: Spees Echolied und seine angebliche Entstehung aus einem Erlebnis in der Umgebung Triers, in: Spee-Jahrbuch 1 (1994), S. 45–68.
Weigl, Michael/Nielsen, Helge Kjær/Lona, Horacio E./Stoellger, Philipp/Margoni-Kögler, Michael: Art. Typos/Typologie, in: Lexikon der Bibelhermeneutik, Berlin/New York 2012: https://doi.org/10.1515/bibherm.0292 (25.06.2023).
Weismann, Christoph: Die Katechismen des Johannes Brenz, Bd. 2: Bibliographie 1528–2013, Berlin u.a. 2016.
Wenz, Karin: Raum, Raumsprache und Sprachräume. Zur Textsemiotik der Raumbeschreibung, Tübingen [1997] (Kodikas/Code. Supplement 22).
Werle, Dirk: Hirten als lose Leute. Bukolik, Odendichtung und Vagantentum am Beispiel von David Schirmers *Scheidendem Chloridan*, in: Julia Amslinger u.a. (Hg.): Lose Leute. Figuren, Schauplätze und Künste des Vaganten in der Frühen Neuzeit, Paderborn 2019, S. 83–97.
Werle, Dirk: ‚Barocke' Lyrik lesen, Frankfurt a.M. 2019.
Wesche, Jörg: Literarische Diversität. Abweichungen, Lizenzen und Spielräume in der deutschen Poesie und Poetik der Barockzeit, Tübingen 2004 (Studien zur deutschen Literatur 173).
Wesche, Jörg: Echo als Reflexionsfigur des Widerrufs, in: Annette Gerok-Reiter u.a. (Hg.): Ästhetische Reflexionsfiguren in der Vormoderne, Heidelberg 2019 (Germanisch-romanische Monatsschrift. Beiheft 88), S. 487–500.
Wiechern, Daniela: Sagen rund um den Drachenfels, in: Rheinreise 2002. Der Drachenfels als romantisches Reiseziel, Band zur Ausstellung „The castle crag … – Der Drachenfels als

romantisches Reiseziel“ vom 14. April bis 13. Okt. 2002 im Siebengebirgsmuseum u. auf Schloss Drachenburg in Königswinter, Bonn 2002, S. 66–73.
Wieckenberg, Ernst-Peter: Logau – Moralist und Satiriker, in: Volker Meid (Hg.): Gedichte und Interpretationen, Bd. 1: Renaissance und Barock, Stuttgart 2000, S. 257–265.
Wimmer, Katharina Petra: Die eitle Liebe zum Ich. Unsagbarkeit in der Narziss-Episode bei Jörg Wickram, in: Lea Braun/Felix Florian Müller (Hg.): Unsagbarkeit – Sprachen der Liebe in der Literatur der Vormoderne, Berlin 2019 (Transformationen der Antike 59), S. 161–181.
Wimmer, Ruprecht: Verschlüsselung und Verrätselung bei den Jesuiten. Die *Schola Steganographica* von Kaspar Schott S. J. (Nürnberg, Endter 1665) und die *Philosophie des images énigmatiques* von Claude-François Ménestrier S. J. (Lyon, Guerrier 1694), in: Simpliciana 36 (2014), S. 273–298.
Wiseman, Susan J.: What Echo Says: Echo in Seventeenth-century Women’s Poetry, in: Gordon McMullan (Hg.): Renaissance Configurations: Voices, Bodies, Spaces, 1580–1690, Basingstoke u.a. 1998, S. 212–233.
Wodianka, Stephanie: Betrachtungen des Todes. Formen und Funktionen der „meditatio mortis“ in der europäischen Literatur des 17. Jahrhunderts, Tübingen 2004 (Frühe Neuzeit 90).
Wolf, Gerhard: „Arte superficiem illam fontis amplecti“. Alberti, Narziss und die Erfindung der Malerei, in: Christine Göttler u.a. (Hg.): Diletto e Maraviglia. Ausdruck und Wirkung in der Kunst von der Renaissance bis zum Barock, Emsdetten 1998, S. 10–39.
Woods, Jean M.: Dorothea von Rosenthal, Maria von Hohendorff and Martin Opitz, in: Daphnis 11.3 (1982), S. 617–618.
Woods, Susanne: Rez. zu John Hollander: The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After, in: The Huntington Library Quaterly 45.1 (1982), S. 85–91.
Zelle, Carsten: Art. Katharsis, in: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte, hg. von Klaus Weimar u.a., Berlin/New York ^{3}2007, Bd. 2, S. 249–252.
Zeller, Rosmarie: Spiel und Konversation im Barock. Untersuchungen zu Harsdörffers „Gesprächspielen“, Berlin/New York 1974 (Quellen und Forschungen zur Sprach- und Kulturgeschichte der germanischen Völker 58 [177]).
Zeller, Rosmarie: Sinnkünste. Sinnbilder und Gemälde in Harsdörffers *Frauenzimmer Gesprächspielen*, in: Doris Gerstl (Hg.): Georg Philipp Harsdörffer und die Künste, Nürnberg 2005 (Schriftreihe der Akademie der bildenden Künste in Nürnberg 10), S. 215–229.
Zeller, Rosmarie: Spiel mit Wissen. Spiel als gebildete Unterhaltung in der Frühen Neuzeit, in: Bernhard Jahn/Michael Schilling (Hg.): Literatur und Spiel. Zur Poetologie literarischer Spielszenen, Stuttgart 2010, S. 97–111.

Abbildungsnachweise

Abb. Titelei, S. [V]: Georg Philipp Harsdörffer: Hertzbewegliche Sonntagsandachten, Nürnberg: Endter, 1649, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Th Lt E 266, S. 321

Abb. 1: Ludovicus van Leuven: AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA, Antwerpen: Snyders, 1629, Nijmegen, Universiteitsbibliotheek Radboud Universiteit, 641 C 75, S. 118f.

Abb. 2: Jacob Cats: Sinn-en-Minne-Beelden, in: Silenus Alcibiadis sive Proteus, Middelburg: Hellenius, 1618, Passau, Staatliche Bibliothek, S nv/Yge 90-1, Teil 1, S. 4f.

Abb. 3: ECHO, Das ist/ [...] Widerschall/ Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter, s.l. [1603], München, Bayerische Staatsbibliothek, Einbl. III,55 b

Abb. 4: Johann Arndt: Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum, Riga: Wilcke, 1678, Hamburg, Staats- und Universitätsbibliothek, Scrin A/1550: 1/5, S. 258v

Abb. 5: Sebastian Gottfried Starcke: Letzter Seuffzer, Freiberg: Beuther, 1659, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Ee 705-1304, Titelblatt u. Dijv

Abb. 6: Friedrich Castellio/Nicolas de Montreux: Die Schäffereyen Von der schönen Juliana, Mömpelgard: Foillet/Frankfurt a.M.: Fischer, 1595, München, Bayerische Staatsbibliothek, P.o.gall. 1528 f, f. 14r

Abb. 7: Sigmund von Birken/Johann Klaj: Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey, Nürnberg: Endter, 1645, Nürnberg, Stadtbibliothek, 6 an Will. III. 808b. 4°, Reprint: Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966, Teil 2, S. 33

Abb. 8: Georg Philipp Harsdörffer: Hertzbewegliche Sonntagsandachten, Nürnberg: Endter, 1649, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, Th Lt E 266, S. 321

Abb. 9: Georg Philipp Harsdörffer: DELITIAE MATHEMATICAE ET PHYSICAE [...] Zweyter Theil, Nürnberg: Dümler, 1651, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, 224.2 Quod., S. 162

Abb. 10: Athanasius Kircher: MUSURGIA UNIVERSALIS, Rom: Grignani, 1650, Basel, Universitätsbibliothek, kk I 9, Tomus II, S. 264/265

Abb. 11: Georg Philipp Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele I, Nürnberg: Endter, 1644, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, D.D. oct.4678-1, Reprint von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968, S. [436]

Abb. 12: Georg Philipp Harsdörffer: Deß Todtes Widerhall, in: Jakob Peter Schechs: Kostbare Seelen-Artzney, Nürnberg: Sartorius, 1646, Nürnberg, Stadtbibliothek, Gen. S. 206,2, im Anhang THRENODIAE, Nr. XVII

Abb. 13: Jakob Peter Schechs: Kostbare Seelen-Artzney, Nürnberg: Sartorius, 1646, Nürnberg, Stadtbibliothek, Gen. S. 206,2, Titelblatt

Abb. 14: Johann Michael Dilherr: Augen- und Hertzens-Lust, [Nürnberg]: Endter, 1661, Dresden, Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek, Theol.ev.asc.37,misc.2, S. 10

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-008

Abb. 15: Johann Michael Dilherr: Heilig-Epistolischer Bericht, Nürnberg: Endter, 1663, Paderborn, Erzbischöfliche Akademische Bibliothek, Th 427a, S. 562

Abb. 16: ECHO CHRISTIANA, Nürnberg: Gutknecht, 1607, Nürnberg, Stadtbibliothek, Ebl. 2001

Abb. 17: Amandus, Abt von Benediktbeuern: Vitae bonae, s.l. [1668], München, Bayerische Staatsbibliothek, Res 2 Bavar. 980,1

Abb. 18: MORS VITAE IMITABILIS ECHO, Georg Philipp Harsdörffers Grabmal auf dem Johannisfriedhof Nürnberg, 1658, private Fotografie

Abb. 19: Abraham a Sancta Clara: Stern/ So auß Jacob auffgangen MARIA, Wien: Groner/Vivian, 1680, Karlsruhe, Badische Landesbibliothek, 79 A 17220 RH, S. 28f.

Abb. 20: Johann Michael Dilherr: Ehre der Ehe, Nürnberg: Endter, 1665, Erfurt, Universitätsbibliothek – Forschungsbibliothek Gotha, Theol 8° 00667/13, Illustration vor der 7. Betrachtung, S. 261

Abb. 21: Georg Philipp Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele II, Nürnberg: Endter, 1657, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, D.D. oct.4678-2, Reprint von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968, S. [494]

Abb. 22: Georg Philipp Harsdörffer: Frauenzimmer Gesprächspiele II, Nürnberg: Endter, 1657, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, D.D. oct.4678-2, Reprint von Irmgard Böttcher, Tübingen 1968, S. 416

Abb. 23: Sigmund von Birken/Johann Klaj: Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey, Nürnberg: Endter, 1645, Nürnberg, Stadtbibliothek, 6 an Will. III. 808b. 4°, Reprint: Pegnesisches Schäfergedicht. 1644–1645, hg. von Klaus Garber, Tübingen 1966, Teil 2, Titelblatt

Abb. 24: Athanasius Kircher: MUSURGIA UNIVERSALIS, Rom: Grignani, 1650, Basel, Universitätsbibliothek, kk I 9, Tomus II, S. 264/265

Abb. 25: a–c: Athanasius Kircher/Tobias Nißlen: Neue Hall- und Thon-Kunst, Ellwangen: Heil/Nördlingen: Schultes, 1684, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.th. 267, S. 13 u. 15
d: Athanasius Kircher: PHONURGIA NOVA, Kempten: Dreherr, 1673, München, Bayerische Staatsbibliothek, 2 Mus.th. 265, Titelkupfer

Abb. 26: Georg Philipp Harsdörffer/Sigmund Theophil Staden: Die Tugendsterne, in: Frauenzimmer Gesprächspiele V, Nürnberg: Endter, 1645, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, D.D.oct.4678-5, Reprint von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969, S. 282/283

Abb. 27: Willem Hesius: Emblemata sacra de fide, spe, charitate, Antwerpen: Moretus/Plantin, 1636, Augsburg, Staats- und Stadtbibliothek, NL 534, S. 106

Abb. 28: Erfreuliches ECHO, Merseburg: Gottschick/Fürstl. Sächs. Hofdruckerei, [1684], Halle, Universitäts- und Landesbibliothek Sachsen-Anhalt, 78 M 303, Kapsel (33)

Abb. 29: Catharina Regina von Greiffenberg: Geistliche Sonnette/ Lieder und Gedichte, Nürnberg: Endter/Bayreuth: Gebhard, 1662, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Lo 2257, Reprint von Martin Bircher u. Friedhelm Kemp, Millwood 1983, Titelkupfer und Erklärung

Notenbsp. 1: Gottlieb Christian Nüssler/Philipp Zesen: Klagelied des hochbetrübten Anhalts, in: Zesen: Dichterisches Rosen- und Liljentahl, Hamburg:

Rebenlein, 1670, Wolfenbüttel, Herzog-August-Bibliothek, Lo 8310, Reprint: Zesen: Sämtliche Werke, hg. von Ferdinand van Ingen, Bd. II, Berlin/New York 1984, S. 32f.

Notenbsp. 2: Georg Philipp Harsdörffer/Sigmund Theophil Staden: Die Tugendsterne, in: Frauenzimmer Gesprächspiele V, Nürnberg: Endter, 1645, Stuttgart, Württembergische Landesbibliothek, D.D.oct.4678-5, Reprint von Irmgard Böttcher, Tübingen 1969, S. [636f.]

Notenbsp. 3 u. 4: Sigmund von Birken/Johann Löhner: Arie zu dem Echo des SchäferGedichts, in: Birken: Todes-Gedanken und Todten-Andenken, Nürnberg: Kramer/Bayreuth: Gebhard, 1670, München, Bayerische Staatsbibliothek, Asc. 5541 h, S. 488–492, Generalbassbearbeitung u. Transkription von Felix Michel

Dank

Bei diesem Buch handelt es sich um die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Dissertationsschrift, die im Juli 2023 von der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich angenommen wurde.

Ob, wer jahrelang ein Promotionsvorhaben verfolgen darf, sich an einem Locus amoenus oder terribilis befinde, ist eine ungeklärte Frage. Jedenfalls ist es ein guter Ort, um GEMEINSAM | EINSAM zu sein. Für liebe, unterstützende, anregende, nährende Gesellschaft danke ich Henrike Gätjens, Selena Rhinisperger, Sarina Tschachtli, Regina Wear und Felix Michel. Das landschaftliche Setting, welches die nötige Felsen-Kargheit eremitischer Versenkung mit blühender geistiger und materieller Vegetation verband, verdanke ich meiner Doktormutter Mireille Schnyder. Ihr danke ich für ihre großzügige, wertschätzende, unerschütterliche Unterstützung über all die Jahre; dafür, stets mit Interesse und Vertrauen meinem SCHALL | HALL geboten zu haben. Meine geschätzte Zweitgutachterin Susanne Köbele schließe ich in diesen Dank herzlich ein; noch bei den letzten Fahnenkorrekturen habe ich von ihren kritischen Anmerkungen am Manuskript profitiert.

Ein Buch wie dieses entsteht in einsamer Verlassenheit, und doch brauchen WORTE | ORTE. Das Deutsche Seminar der Universität Zürich ist/war ein solcher Ort. Ich danke allen mitdenkenden und -fühlenden Menschen inner- wie außerhalb der Universität Zürich – Dozierenden, Studierenden und Kolleg:innen in Seminaren und Workshops, im Forschungskolloquium, im Nationalen Forschungsschwerpunkt «Mediality» und im persönlichen Kontakt – darunter besonders Christian Kiening, Nina Nowakowski, Nora Bertram, Jelena Bursic, Hans-Joachim Hinrichsen, Judith Hostettler, Daniela Schulte, Sarah Möller, Silvan Moosmüller, Marco Neuhaus, Clemens Özelt und Thomas Wismer. Stellvertretend für alle metaphorischen Gärtner:innen des Deutschen Seminars sei Markus Domeisen, Brigitte Königs und Kathrin Rabe gedankt. Archivrecherchen führten mich nach Nürnberg und Berlin. Hier danke ich insbesondere den Mitarbeiter:innen der Bibliothek des Germanischen Nationalmuseums, der Stadtbibliothek Nürnberg und der Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz für ihre wertvolle Hilfe. Michael Meyer, Paul Michel, Boris Previšić, Ivana Rentsch und Anita Traninger haben mir die Gelegenheit geboten, mein Vorhaben an Tagungen vorzustellen, und mich mit Rat und Interesse unterstützt.

Ich danke allen, die Zeit und Mühe dafür aufgewendet haben, in meinem Buch aus gelegentlichem UNSINN | SINN zu machen. Neben meinen beiden Gutachterinnen Mireille Schnyder und Susanne Köbele haben Andi Gredig, Beatrix Michel-Peyer, Felix Michel, Selena Rhinisperger und Sarina Tschachtli Teile der Dissertationsschrift wohltuend kritisch und in kritischen Momenten wohlwollend gelesen. Auch Christian Luckscheiter danke ich herzlich für das Korrektorat, den

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-009

Gutachtern der Reihe Frühe Neuzeit für ihre Anregungen, Anja Stark für ihre Hilfe bei der Erstellung des Werkregisters und Felix Michel für die Aufbereitung der Abbildungen. Von unschätzbarem Wert war die Hilfe von Regina Wear bei der Einrichtung des Literaturverzeichnisses und der Druckvorlage. Vielen Dank!

Ob für den Druck meiner **ZEICHEN | EICHEN** gefällt wurden, weiß ich nicht, aber dank dem Verlag Walter de Gruyter, Berlin, erscheint dieses Buch ohnehin nicht nur auf Papier, sondern auch digital als Open Access-Publikation. Ich danke den Herausgebern für die Aufnahme in die Reihe Frühe Neuzeit, dem Schweizerischen Nationalfonds (SNF) für die Übernahme der Kosten und dem Verlag und seinen Mitarbeiter:innen, von welchen stellvertretend Dominika Herbst und David Jüngst genannt seien, für die Betreuung des Produktionsprozesses.

Dafür, nicht zu **VERGESSEN | ESSEN** einzukaufen (und dieses mangels meiner Anwesenheit teils selbst verspiesen zu haben), danke ich Kasimir, Eleonora und Felix. Ihr seid die wilde Herde in meinem Locus amoenus! Für alle Unterstützung danke ich auch von Herzen Priska und Albin sowie Beatrix und Paul.

Zuletzt, aber nicht zumindest, geht mein Dank an die körperloseste und geschwätzigste aller Nymphen, die mich in dieses Dickicht gelockt hat. Gebe jetzt auch meinen Reden im Wiederlesen der **LUFTGEIST | GEIST**!

Personen- und Werkregister

Bei unselbstständig gedruckten Werken wird in Klammern und gekürzt der Druckkontext angegeben. Weitere Informationen sind dem Literaturverzeichnis zu entnehmen.

Abraham a Sancta Clara 39
– *Allerreineste Mutter* (*Stern/ [...] MARIA*) 360–362
– *Wohlriechender Spica-Nardt* 2, 3, 344, 353, 439
Aelst, Paul von der 236
– *Blumm und Außbund* 28, 87, 237
Agricola, Ignaz
– *Auff Oesterreichischen Freuden-Schall* 417
Albinus, Heinrich 37
– *ECHO CADENTIS JUSTI SOLATIFERA* 199, 205, 325, 344, 439
– *VALET-ECHO* (*ECHO CADENTIS*) 323
Amand II. (Thomamiller), Abt von Benediktbeuern
– *Vitae bonae Echo Beata Mors* 357
Angelus Silesius (Johannes Scheffler)
– /Joseph: *Heilige Seelen-Lust* 39
Apelt/Apelles von Löwenstern, Matthäus 170, 172, 282
Aquaviva, Claudio
– *ECHO, Von den HH. Jesuitern* 117f.
Ariosto, Ludovico 236
Aristophanes 11f.
Aristoteles 10, 78
Arndt, Johann 192f.
– *Das Ander Buch Vom Wahren Christenthum* 195, 369
– *Zur Antwort fertig* (*Das Ander Buch*) 190–193, 328, 372
Arnold, Christoph 365
– *Liebes-Hall* (*Acclamationes Votivae*) 329, 374
Aschenborner, Michael
– *CINERES* 35
Außführliche [...] Beschreibung der Königin CHRISTINA 99

Bacon, Francis 52, 421
Barbara von Tarnau und Kühschmal 170, 172
Bargagli, Girolamo 271
– *Dialogho de'giuochi* 313
Barger, Johann Wilhelm
– *Geistliches echo [...] aus dem Jammerthal* 37, 199f.
Barnsdorff, Nicolaus
– *Widerhall* (*Neue Gedichte und Lieder*) 332, 338, 380
Baslerischer Bericht/ oder Hall 39
Beckh, Johann Joseph
– *Geistliche ECCHO* 190
Bergmann, Michael
– *Deutsches AERARIUM POETICUM* 214
Bernhard von Clairvaux 3, 344
Bertoldo, Sperindio
– *Son'io son'altri* (*LIBRO DI MADRIGALI* I) 19, 65, 91, 100, 208, 221
Beverwijck, Johan van (Johann Christoph Salbach)
– *Lob Der Artzney-Kunst* 40
Beyer, Johann Heinrich
– *Hocherschallendes/ [...] ECHO* 417, 419, 427
Birken, Margaretha Magdalena von 158
Birken, Sigmund von 37, 247, 278, 384f., 408
– *Andacht-Lied* (Renschel: *CITHAROEDUS MYSTICUS*) 425
– *Die Fried-erfreuete TEUTONIE* 147
– *Die JESUS-Gunst und Wechsel-Brunst* 372f.
– /Limburger: *Die vermählte Edle Silvia* (*PEGNESIS*) → Limburger
– [/Faber?]: *Dort rieff die treue Lieb* → Faber
– *Echonisches Trawerlied* (Weber: *Leich-Sermon*) 144, 148, 150, 316
– *Ehlicher Freündschaft-Gegenhall* (Dilherr: *Ehre der Ehe*) 366f., 370
– *EhrenGedächtnis der Edlen Magdalis* (*PEGNESIS* II) 6, 86
– *Emblematisches EheBette* 210, 311, 316, 318f., 430
– /Klaj: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* 6, 125, 150, 211–213, 233, 250, 262, 265, 268, 270, 274, 294, 296, 309, 315, 329, 378, 389, 392, 397, 399–404, 425f.

Open Access. © 2025 bei den Autorinnen und Autoren, publiziert von De Gruyter. CC BY Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.
https://doi.org/10.1515/9783111664859-010

– *Himlischer Heimkunst-Gegenhall* (*Beyleid- und Trost-Hallen*) 204, 429
– *Klag gedicht* 147
– *Kriegs- und Friedens-Gedächtnis* (*PEGNESIS*) 254, 276, 281
– /Löhner: *Leiber/ die ihr seit gestorben!* bzw. *Arie zu dem Echo* (*Lieb-und Lob-Andenken*) 157f., 350–352, 359
– *Lieb-und Lob-Andenken seiner [...] Margaris* (*PEGNESIS* II) 6, 87, 147, 157f., 350, 359f.
– *Lob des Unglücks* (Biondi/Stubenberg: *EROMENA*) 68–70, 144, 207
– *Schönheit-Lob und Adels-Prob* (*PEGNESIS*) 143, 146
– *Sjlvius der edle Hirte* (Faber: *Das verlezte [...] Schäflein*) 374
– *Teutsche Rede-bind und Dichtkunst* 69, 158, 270, 293, 331f.
– *Teutscher Kriegs Ab- und Friedens Einzug* 380
– *Vita Via est Mortis* (Birkens Grabinschrift) 358
Boccaccio, Giovanni 240
Bodinus, Johann Tobias 37
– *Das Hertzerfreuliche Echo* 199, 202, 204
Boethius, Anicius Manlius Severinus 330
Boissard, Jean-Jacques
– *Romanae Urbis Topographiae* 392
Bolland, Johannes
– /Henschenius/Tollenaer: *Obedientia prompta* (*IMAGO PRIMI SAECULI*) 345, 372
Bonaventura von Brunn
– *Unsers Herren Jesu Christi/ [...] Echo oder Widerschal* 199, 201
Bonini, Filippo Maria
– *L'ECHO DELLA FAMA PANEGIRICO* 418
Bressand, Friedrich Christian
– /Bronner: *ECHO Und NARCISSUS* 155
Brockes, Barthold Heinrich 46, 48
Buchner, August 126, 129, 254, 284, 289, 304
– *Ballet* [*Orpheus und Eurydice*] 265
Burckhardt, Johann Balthasar 246
– /Montreux: *Schäffereyen Von der schönen Juliana*, Buch II 27, 100, 102, 106, 113, 131f., 242, 248
– /Montreux: *Juliana*, Bücher III–V u. Schatzkammer 28, 237

Caecilia Metella Cretica 392
Calagius, Andreas
– *ECHO DN. FRIDERICO FREITAG [...] ROSINAEQUE RIEDELIN* 35
– *ECHO, DN. GEORGIO HAHN [...] ESTHERI KOEBERAE* 35
Calderón de la Barca, Pedro
– *LA VIDA ES SUEÑO* 100f.
Carpzov, Johann Benedict
– *Tröstliches Echo für die Sterbenden* 37
Castellio, Friedrich
– /Montreux: *Schäffereyen Von der schönen Juliana*, Buch I 26–29, 87–90, 93f., 97, 103, 115f., 139, 141f., 146, 176–180, 206f., 209–211, 214f., 220, 224, 236–246, 260, 385
CASTRUM DOLORIS 37
Cats, Jacob
– *NIL, NISI MOTA* (*Sinn-en-Minne-Beelden/ Proteus*) 31, 96f.
Cavalieri, Emilio de 109
Chenoboscus, Florian
– *Melisma Genethliakon, Natali Novi Principis* 25f.
Christian II., Herzog von Sachsen-Merseburg 430–433
Cicero, Marcus Tullius 399
Clinthius, David
– /Reichmann: *De ECHO, IN Academ. Witteberg.* 32f.
Cocay, Johannes
– *Ein artiger Widerschall [...] auß den sieben Bergen* (*Teutscher Labyrinth*) 167, 386f.
Coelestinus, Abt von St. Emmeran, Regensburg
– /Trauner: *Bona Dies Vivis* 258
Conrad, Hans
– *ECHO, Das ist/ Ein Kurtzer [...] Widerschall* 30, 117, 121
Croce, Giulio Cesare
– *Or ch'io sono in questo bosco* (*Descrittione Della Vita*) 93

Das Aus dem Heiligthum Israelis/ [...] tröstlich-erschallende ECHO 37
Das Durch die Aller-gnädigste Gegenwart 421
Der Götter und Göttinnen Prosopopoeische Lieder 170
Der Wolbegattete HagenStamm 36, 215f.
Deutschmann, G.
– *Rübezahls-Schwänke* 387

Dieses ist Der Gegen-Hall/ Welcher HARRE nachgeklungen 365
Dilherr, Johann Michael 280, 338
– *Ehre der Ehe* 366–371
– *Epistel/ Auf das Fest Johannis deß Täuffers* (*Heilig-Epistolischer Bericht*) 338–342
– *Vierdter Sonntag deß Advents* (*Augen- und Hertzens-Lust*) 338f., 343
Donauer, Christoph Sigmund 37
– *Der Stimme CHRISTI letzter SCHALL* 199–201, 324
Dorothea, Kurfürstin von Brandenburg
Dousa, Janus (Johan van der Does) 55, 237
– *ECHO, sive LUSUS IMAGINIS IOCOSAE* 31
Du Bellay, Joachim
– *Dialogue d'un amoureux et d'Écho* (*Recueil de Poésie*) 65, 114
– *Piteuse Echo* (Tabourot: *Les bigarrures*) 93

ECHO CHRISTIANA. Zu Lob unnd Ehren 30, 355–357, 419
Echo Et Applauso d'Honore 36, 365, 371f.
ECHO MELANCHTONIS 21
ECHO SALANA AMICORUM JENESIUM 33
ECHO, [...] Von der vermeinten Frommigkeit der Jesuiter 30, 117–120
ECHO Wo magstu jetzundr wol stecken? (*Fünff SChöne newe Weltliche Lieder*) 130f., 180f., 208, 210, 294, 336, 366
Eggert, Anna Helena 268
Ein Deutscher Echo und Dialogus 22
Ein gar Schön Geistliches Waldgetichte/ genant Die Glückseelige Seele 109f., 328
Ein gar newer Lobspruch von Ignatio Loiolae 117, 120
Eisenhut, Eustachius
– *Evangelischer Posaunen Widerhall* 40
Eleonore Dorothea von Anhalt-Dessau, Herzogin von Sachsen-Weimar 394, 408
Engelgrave, Hendrik 371
– *Emblema III. Vox clamantis. Joan. 1* (*LUX EVANGELICA*) 358, 375
Erasmus von Rotterdam, Desiderius
– *Echo et Juvenis* (*Colloquia familiaria*) 21, 23, 331
Erfreuliches ECHO 36, 421, 430f.
Erhard, Johann
– *Der verliebte Widerhall* (*Himmlische Nachtigall*) 369
Euripides
– *Andromeda* 12
– *Hekabe* 12

Faber, Johann Ludwig 37
– *Das verlezte/ benezte und wiederergezte Schäflein* 374, 427
– [/Birken?]: *Dort rieff die treue Lieb* (*Feyerliches Vermählungs-Fest*) 441
– *Feyerliches Vermählungs-Fest* 251f., 439f., 443
Fabricius, Georg
– *Des Menschen kurtze Lebens-Zeit* 439
Fabricius (Schmidt), Petrus
– *Lauten- & Liederbuch* 28, 87, 236f.
Ferdinand III., römisch-deutscher Kaiser 37, 379
Ferdinand II., Fürstbischof von Münster u. Paderborn (Freiherr von Fürstenberg) 348f.
Fidler, B.
– /Kusser: *NARCISSUS* 155
Finckelthaus, Gottfried
– *Lustige Lieder* 207
Fleming, Paul 46, 48, 52
– *Als Echo ward zu einem Schalle* (*Teütsche Poemata*) 87, 230, 305, 329
Florimont
– *Des Ruhm-Gerüchtes Schall und Gegenhall* 418
Foillet, Jacques 236
Franck, Christoph
– *SCHÄFERGEDICHT und SCHÜTZENGESCHICHT* 36, 268, 272, 310, 314f., 406, 416, 432
Franck, Melchior
– *Newes Echo* 29f., 286
– *Ach weh/ mein liebsten Schatz* (*Newes [...] Convivium*) 29f.
Francisci, Erasmus
– *Die lustige Schau-Bühne* 41
Friedrich Wilhelm, Kurfürst von Brandenburg 162, 414
Frischlin, Jakob
– *ECHO EXTEMPORANEA* (*Drey [...] Bücher/ von der Hohen Zollerischen Hochzeyt*) 24, 35
Fritschler, Gregor
– *Anweisung zur Teutschen Poesi* (Frohne: *Kurtze und leichte Methode*) 289, 311, 407
Füetrer, Ulrich
– *Das Buch der Abenteuer* 15

Gagliano, Marco da
– /Peri/Salvadori: *La Flora* 107
Gauradas
– *ἀχὼ φίλα, μοὶ συγκαταίνεσόν τι/Liebesecho* (*Anthologia Graeca*) 2, 14, 85
Gebler, Martin 6, 384, 386, 392–394, 415
Geller, Ernst
– *Glükkwündschendes Frühlings-Echo* 376
Glanäus, Jodocus Edzard
– *Lutherischer Wiederhall* 39f.
Glück zu-erschallendes Echo 22
Göttlicher Echo, oder Honigsüßer Hall 39, 199, 203f.
Gottsched, Johann Christoph 42
Greflinger, Georg
– *Widerschall* (*SELADONS Beständtige Liebe*) 211, 222f.
Greiffenberg, Catharina Regina von
– *Beÿderseits unverlezt* (*Der Allerheiligsten Menschwerdung/ [...] Betrachtungen*) 362
– *Erklärung des KupferTitels* (*Geistliche Sonnette/ Lieder und Gedichte*) 435–438
Grimm, Jacob 42
Groto, Luigi (Il Cieco d'Adria)
– *Echo bello* (*RIME. PARTE SECONDA*) 19, 66, 114, 146
– *Echo, che la sua Donna non l'ama* (*RIME. PARTE SECONDA*) 91, 132
Guarini, (Giovanni) Battista
– *IL PASTOR FIDO* 235f.
– /Mannlich: *PASTOR FIDO* → Mannlich

Hallen, Anna Maria von 423
Haller, Maria Helena 439–443
Hanmann, Enoch 169, 172
– *Jetzt seh' ich Drachenfels* (*PROSODIA GERMANICA*) 166f., 386f.
– /Opitz: *PROSODIA GERMANICA* 55, 166f., 208, 224, 285, 287–289, 293f., 311, 386–388
Harnisch, Otto Siegfried
– *Echo, Echo bist du da?* (*Hortulus [...] Teutscher Lieder*) 29, 439
Harsdörffer, Georg Philipp
– *AMA*- u. Echo-Illustrationen (*Gesprächspiele I/ II*) 304–306, 334f., 370–372, 439
– *Andachtsgemähl* Nr. LXVI (*Hertzbewegliche Sonntagsandachten*) 297–299
– *Delitiae Mathematicae et Physicae* 275, 280, 301–305, 353
– *Der Gesprächspiele Verbesserung* (*Gesprächspiele II*) 311f.
– *Des Todtes Widerhall oder Echo* (Schechs: *Kostbare Seelen-Artzney*) 56, 144, 307, 333, 335f.
– /Staden, S. Th.: *Die Tugendsterne* (*Gesprächspiele V*) 294f., 298, 330, 341, 375f., 400, 407, 415f., 420
– *Drei-ständige Sonn- und Festtag-Emblemata* 341
– *ECHO Blandam Amantium* (*Acclamationes Votivae*) 365, 372
– /Staden, S. Th.: *Ein Geistliches Waldgedicht. Seelewig* (*Gesprächspiele IV*) 31, 47, 51, 109–113, 208, 381f.
– *Frauenzimmer Gesprächspiele* 41f., 128, 266, 271–273, 304–306, 311–314, 330, 335, 337, 352, 373f.
– /Klaj: *Pegnesisches Schaefergedicht* 7, 211–213, 225, 233, 250, 274, 279, 293, 317, 321, 370, 389, 403
– *MORS VITAE IMITABILIS ECHO* (Harsdörffers Grabinschrift) 37, 358f.
– *Poetischer Trichter* 275, 292
– *SIMSON* (*NATHAN und JOTHAM*) 259, 261–266, 273, 332, 352–354
– *Spiel von dem Widerhall* (*Gesprächspiele II*) 166, 283–285, 304, 311–314, 337
– *Wiederhall*-Rätsel (*Gesprächspiele II u. SIMSON*) 352–355
Hartmann, Andreas
– [?] *Des Hylas auß Latusia Lustiger Schau-Platz* 174, 208, 210, 217f., 247, 281, 369
Hartmann von Aue
– *Erec* 15
Hartung, Valentin
– *Quinio Elegiacus* 22
Hasenmüller, Elias
– /Leporinus: *HISTORIA JESUITICI ORDINIS* 118
– /Leporinus: *JESUITICUM IEIUNIUM* 118
Hävecker, Johann Heinrich
– *Dreyfach schallend und nachhallend Kirchen-Echo* 195, 419

Heering, Justus Daniel 148
Helling, M.
– *In disem grünen Wald* (*Musicalischer Zeitvertreiber*) 29, 439
Helwig, Johann
– *Die Nymphe NORIS* 247, 291f., 295f., 308, 349, 389–391, 401, 404
Herbert, Johannes
– *ECHO COELESTIS* 37
Hesiod 11
Hesius, Willem
– *EMBLEMA XXXII* (*Emblemata sacra*) 231, 307, 334, 370, 418
Heugel, Johann
– *Colloquium Hospitis et Nymphae* 34f.
Hilarion, Benedictus
– *ECHO Colloquii Rhodo-staurotici* 40
Himmel-klingendes SCHAEFERSPIEL 37
Hirsch, Andreas
– /Kircher: *Musurgia universalis* 1, 11, 301, 358, 392
Hoffmann, Matthias
– *ECHO euoiōnistos DIVO CHRISTIANO SECUNDO* 35
Homberger, Paul
– *Echo Nuptialis* 31, 35
Hübner, Tobias
– *Abbildung und Repraesentation* 35, 214
– /Du Bartas: *LA SECONDE SEPMAINE* 6f., 97, 214, 408, 415

Isaak, Heinrich 16

Jakobson, Roman 53
Jamaigne, Jean Ernest de
– *Lebhaffter ECHO* 37
Johann Georg II. von Sachsen 376, 422
Johann Kasimir von Anhalt-Dessau 158
Johannes/Janus Secundus (Johann Nico Everaerts) 237
– *ECHO VIATOR* (*OPERA*) 31
Joseph, Georg
– /Angelus Silesius: *Heilige Seelen-Lust* 39
Juliane von Anhalt-Dessau 158–162

Karl Emil von Brandenburg 37, 162
Katharina von Siena 20
Kellner, Johann Wilhelm
– *Wiederschallendes ECCHO* 37, 360
Kindermann, Balthasar
– *Der Deutsche Poët* 37, 282, 310, 346
Kircher, Athanasius 41f., 47, 52, 96, 301f., 304, 331, 349, 377, 421
– *MUSURGIA UNIVERSALIS* 1, 194, 303, 406
– /Hirsch: *Musurgia Universalis* → Hirsch
– *Oedipus Aegyptiacus* 391
– *PHONURGIA NOVA* 377, 410–412
– /Nißlen, Tobias: *Neue Hall- und Thon-Kunst* 410–412
Klaj, Johann
– *Aufferstehung JESU CHRISTI* 6f., 138, 208, 293, 328, 417
– *Lobrede der Teutschen Poeterey* 401
– /Harsdörffer: *PEGNESISCHES SCHAEFERGEDICHT* → Harsdörffer
– /Birken: *Fortsetzung Der Pegnitz-Schäferey* → Birken
– /Staden S. Th.: *FReudengedichte Der seligmachenden Geburt Jesu Christi* 4, 419
– /Staden S. Th.: *Lustfreudiges Friedenfest* (*Geburtstag Deß Friedens*) 382
– /Staden S. Th.: *Schwedisches Fried- und Freudenmal* (*IRENE*) 382f.
– *Castell deß Unfriedens* (*Geburtstag Deß Friedens*) 407
Klemsee, Georg
– *ECHO JESUITICA* 117
Klesch, Daniel
– *Echo Saxonica* 37
Kongehl, Michael
– *Auff desselben Nahmens-Licht* (*Lust-Quartier*) 280, 426
– *Der Beglückwünschte Doppel-Sieg* 36, 310, 413
– *Gedoppelte Flamm-Seule* (*Der Belustigung Bey der Unlust* II) 310, 329, 406, 414
– *Klag-Sonett Bey Ansehnlicher Leichbestattung* (*Cypressen-Hayn*) 427
– *Lezter Nach-Ruhms- und Ehren-Hall* (*Cypressen-Hayn*) 417, 424, 427, 429
– *Surbosia* 163
– *Trauer-Hirten-Spiel* 162, 248, 415
Konrad von Würzburg 15
Kranichfeld, Nicolaus
– *ECHO NUPTIALIS* 35

Krause, Rudolf Heinrich
– /Krause, R. W.: *Das traurige Abschieds-Eccho* 37, 360, 421f.

Lacan, Jacques 78
Lancelot 15
Lang, Johann
– *Gleich und Gleich* (*Glück-wünschender Ehren-Zuruff*) 337, 419
Lasso, Orlando di 30, 47, 132
– *O la, O che bon Eccho* (*LIBRO DE VILLANELLE*) 19
Laurentius von Schnüffis
– *Mirantisches Flötlein* 197
Leopold Joseph, Erzherzog von Österreich 417
Leporinus, Melchior 118
– *ECHO, Von den HH. Jesuitern* 117
Limburger, Martin 37
– /Birken: *Die vermählte Edle Silvia* (B.: *PEGNESIS*) 281, 310, 441, 448
– *Poetischer Gegenhall* 419f.
Linck, Johann Carl
– *Musen-Schall und Wünsche-Hall* 425
Logau, Friedrich von
– *Der Welt Widerthon* (*Sinn-Getichte*) 296, 326f.
– *Deß Hofes Widerschall* (*Sinn-Getichte*) 3
Löhner, Johann 350
– /Birken: *Leiber/ die ihr seit gestorben!* bzw. *Arie zu dem Echo* → Birken
Longos
– *Hirtengeschichten von Daphnis und Chloe* 13, 365, 382f., 404
Löwe, Johann Jakob
– /Anton Ulrich: *ORPHEUS* 154f.
Ludovicus van Leuven (Philippe de Vilers) 375
– *AMORIS DIVINI ET HUMANI ANTIPATHIA* 94f., 189, 196, 367
– *Echo Amoris* (*ANTIPATHIA*) 31, 367, 371
Lukrez 10f., 80
Lutz, Kaspar
– *Christlicher Echo* 23f., 198, 331

Macrobius 330
– *Saturnalia* 382
Mannlich, Eilger
– /Guarini: *PASTOR FIDO* 19–21, 27, 47, 55, 105f., 131, 236
Männling, Johann Christoph
– *Europaeische Parnassus* 289, 293
Manz, Caspar
– [?] *Widerhall Wider deß D. Pflaumers Vermessenheit* 40
Marenzio, Luca 47
– /Tasso: *Dialogo in Ecco A 8* (*LIBRO DE MADRIGALI* I) 19, 93, 114, 132, 210
Martial 11, 16, 17
– *Quod nec carmine* (*Epigramm* II.86) 11
– *Quae celebrat thermas Echo* 14, 16, 85
MeGaLoFidus
– *Hertz-entsprungenes Freuden-Echo* 39, 422, 430
Möller, Alhard
– *TYROCINIUM POESEOS TEUTONICAE* 286, 289f.
Möller, Johann
– *FASCICULUS [...] Das ist/ Leichen-Predigten* 324
Montemayor, Jorge de
– *Diana* 236
Monteverdi, Claudio
– *L'ORFEO* 101
Montreux, Nicolas de 28f, 90f., 246
– *BERGERIES DE JULLIETTE* I 20f., 24, 26f., 55, 87, 92, 114, 176f., 235f., 240
– *BERGERIES DE JULLIETTE* II 92, 107, 114
– *Die Schäffereyen von der schönen Juliana* → Castellio (I) u. Burckhardt (II–V)
Morhof, Daniel Georg
– *Unterricht Von Der Teutschen Sprache* 432
Moschos
– *Orphische Hymnen* 12f.
Mühlpfort, Heinrich
– *Leichen-Gedichte/ Bey Beerdigung Fr. B. E. v. R. g. B.* (*Teutsche Gedichte*) 67, 94
– *Hochzeit-Gedichte. Auf Hn. B. H. d. R. in H. u. I. A. CG. Hochzeit* (*Teutsche Gedichte*) 388
– *Thränen der Musen Zu Ehren Fr. U. M. v. A. g. v. K.* (*Teutsche Gedichte*) 427
Muse, Johannes de la
– *In Nuptias Wigandô-Hagianas, ECHO* 36, 365, 372

Neumark, Georg
– *Poetische TAFELN* 290
Nomesy, Nicolas
– *Parnassus Poeticus* 31

Nüssler, Gottlieb Christian
– /Zesen: *Klagelied des hochbetrübten Anhalts* (Z.: *Dichterisches Rosen- und Liljentahl*) 6, 158–162

Opitz, Martin 26, 46, 129, 162, 254, 283, 395–397, 415
– *Buch von der Deutschen Poeterey* 31, 124, 126, 237, 285–289
– /Hanmann: *PROSODIA GERMANICA* → Hanmann
– *Schäfferey Von der Nimfen Hercinie* 237, 384, 389
– *Sonnet. Ex Gallico* (*Teutsche Poemata*) 127f.
– *Echo oder Widerschall* (*Teutsche Poemata*) 2, 26, 28, 34, 47, 55, 87–90, 94, 139, 141, 143, 146, 176–178, 180, 206f., 209, 213, 224, 226f., 237, 296, 333, 336, 385
Orth, Daniel
– *Klagenvolles Ach und ächtzendes Gedächtnüs-Echo* 37, 157, 197
Ovid
– *Fasti* 75
– *Narziss und Echo* (*Metamorphosen*) 10, 13f., 17, 45, 47, 63, 68–88, 100, 111f., 123f., 150, 155f., 166, 174, 304, 324, 329f., 365f., 383, 404, 406

Pellicer, Johann Georg 415
– /Bärholz/von Kempe: *BALTHIS* 38, 409
Peschwitz, Gottfried von
– *Jüngst-Erbauter Hoch-Teutscher Parnaß* 282
Pfefferkorn, Georg Michael
– *Echoische Trauer-Ode* (Zapf: *Frölige Wiederkunft*) 6, 144, 384–386, 392–395, 415, 417
Pflaumern, Johann Heinrich von
– *Rebuff Auff Den Mantzischen plumppen widerhall* 40, 122
Platon 13
– *Alkibiades* 78
– *Charmides* 78
– *Kriton* 11, 329
Poliziano, Angelo
– *Che fa' tu Ecco* (*COSE VULGARE/Rime*) 1f., 16f., 63–65, 85, 105, 114
– *MISCELLANEORUM CENTURIA PRIMA* 16
Pollio Aretino, Giovanni
– *Opera nova della vita & morte della [...] s. Catharina da Siena* 20, 91
Pythagoras von Samos 330, 438

[Das] Raaber Liederbuch 29, 113f., 142, 144, 206, 213
– *18*: 101
– *20*: 93, 101
– *22*: 99, 101
– *23*: 97
– *26*: 99, 101
– *28*: 99, 220f.
– *30*: 414f.
– *46*: 408, 417
– *55*: 144, 96f.
– *77*: 98f., 102, 108f., 130, 132, 174
– *81*: 142
– *82*: 143
– *85*: 114, 147f., 178
– *86*: 136f., 210
– *95*: 99
– *A 3*: 99f., 144f.
Rachel, Joachim
– *Echonisches Klag-Lied* (*REGINA ARABIAE*) 37, 108, 328, 346–348, 424
Raphael, M. Franciscus
– *Der Suiten/ welche sich Jesuiten nennen* 120
Rein, Ambrosius
– *Klächliches Leich-Echo* 156, 345
Reinfried von Braunschweig 15
Resende, André de 14
– *De Nataliciis Christi* 20, 51, 97, 133, 328, 367
RESONANS DE ALTISSIMIS MONTIBUS ECHO 37, 348f.
Rimbaud, Arthur 78
Rist, Johann 37
Röder, Johann
– *ECHO APOLOGETICA* 40, 122
Rosenthal, Dorothea Eleonora von 252
– *Poetische Gedancken* 253f.
Rotth, Albrecht Christian
– *Vollständige Deutsche Poesie* 311

Sabina, Herzogin von Württemberg, Landgräfin von Hessen 34f.

Sannazaro, Jacopo 275
– *Arcadia* 27, 210, 235f., 239
Sartorius, Johann Friedrich 335
SCHAEFER-SPIEL (Birken: *PEGNESIS* II) 37, 416, 423, 426f.
Schechs, Jakob Peter
– *Kostbare Seelen-Artzney* 56, 144, 307, 333–336
Scherffer von Scherffenstein, Wenzel 38
– *Echo an H. Opitzen* (*Geist: und Weltlicher Gedichte* I) 283, 395, 415
– *ECHO, oder Wieder-Hall* (*Geist: und Weltlicher Gedichte* I) 170–174, 382
– *Geist: und Weltlicher Gedichte* I 3f., 129, 353
– *PANOS […] Hochzeit-Gesang* (*Geist: und Weltlicher Gedichte* I) 170f., 382
Schindschersitzky (Georg Christoph von Gregersdorf)
– *Jüngst-erbawete Schäfferey* 84, 141
– *Musicalische Neu-erbauete Schäfferey* 143
Schirmer, David 38, 307
– *ECHO* (*Poetische Rosen-Gepüsche*) 88, 226–231, 332, 385
Schönberg, Nicol von 202, 425
Schoock, Martinus
– *DE NATURA SONI* 132
Schottelius/Schottel, Justus Georg 46
– *FreudenSpiel genandt Friedens Sieg* 292, 379f.
– *Fruchtbringender Lustgarte* 249f.
– *Von der Teutschen Haubt Sprache* 352, 401
Schütz, Heinrich 47
Schütz, Valentin 268
Scriver, Christian
– *Der Widerschall* (*Gottholds Zufällige Andachten*) 188f., 192, 205
Selle, Thomas 51, 429
– *Das Nunc dimittis verteutscht* 424
Serafino Aquilano 14, 17, 99
– *Cogli passion come io* (*OPERE*) 18, 91, 146
– *Deh fusse qui mi to* (*OPERE*) 18f., 91, 105, 208
– *Ecco. Aime: che harro del mal* (*OPERE*) 18f., 65, 130, 208
– *Gridan vostri occhi* (*OPERE*) 18
– *Peregrinando vo di sasso in sasso* (*OPERE*) 18, 91
Sibylla von Anhalt 35
Sidney, Philip
– *Arcadia* 20f., 235
Sono respondet eodem (*CENOTAPHIUM […] FERDINANDI III*) 37
Spaignart, Christian Gilbert de
– *Biblisch Echo* 37, 190, 196, 198–201, 325, 344, 363, 439, 443
Spee, Friedrich von 2, 46, 48
– *Die gesponß Jesu seufftzet* (*TRUTZ NACHTIGAL*) 30f., 47, 279, 296, 320, 419
– *Die Gesponß Jesu spielet* (*TRUTZ NACHTIGAL*) 5f., 30f., 47, 279, 296, 419
S. P. Q. T. & ECHO. das ist: Freundlicher Discurs 310, 421
Staden, Johann
– *Jubila Sancta Deo* 31
Staden, Sigmund Theophil
– /Harsdörffer: *Ein Geistliches Waldgedicht. Seelewig* → Harsdörffer
– /Harsdörffer: *Die Tugendsterne* → Harsdörffer
– /Klaj: *FReudengedichte Der seligmachenden Geburt Jesu Christi* 4, 419
– /Klaj: *Lustfreudiges Friedenfest* → Klaj
– /Klaj: *Schwedisches Fried- und Freudenmal* (*IRENE*) 382f.
Stampa, Gaspara 48
– *Io vorrei pur ch'Amor dicesse* (*Rime*) 122
Starcke, Sebastian Gottfried
– *Letzter Seuffzer* 37, 199, 202–204, 424f.
Steiner, Andreas 199f.
Stieler, Kaspar
– *Jesus-Schall und Wiederhall* 190, 372
Stöberlein, Wolfgang 56, 334–336

Tabourot, Étienne
– *Les bigarrures du Seigneur des Accords* 36, 93
Tacitus
– *Germania* 125
Tasso, Torquato 236
– /Marenzio: *Dialogo in Ecco A 8* → Marenzio
Tetzel, Gustav Philipp 439–443
Theobald von Konstanz
–*Schmertzhaffte Marianische Einöde* 205, 373
Titz, Johann Peter
– *Von der Kunst Hochdeutsche Verse und Lieder zu machen* 55, 288f., 296
Trauriger Wiederhall/ Wegen des Früh-zeitigen Todes Der […] Anna Sabina Brunnemannin 37, 156f., 433–435

Treuer, Gotthilf
– *Deutscher Daedalus* 407
Tscherning, Andreas
– *Echo An Hn. Mattheus Apelles von Löwenstern* (*Deutscher Getichte Früling*) 282f.
– *Unvorgreiffliches Bedencken* 282, 407

Ulrich von Türheim
– *Rennewart* 15

Vallirus, E.
– *Echo Honori Nuptiarum* 35
Van Bronckhorst, Jan Gerritsz.
– *Auspicibus Musis* 132
Varel, Eva Barbara von 199, 205, 323–325
Venus-Gärtlein 145
Vergil 10, 403
Volcart, Albrecht
– *Patientia & Fides Sanctorum* 335
Von sant Alexius 15

Werenfels, Peter
– *Christliche Leichpredigt/ Von dem Widerhall* 37
Wilhelm IV., Landgraf von Hessen-Kassel 34f.
Wilhelm IV., Herzog von Sachsen-Weimar 38, 386, 393–395

Zamehl, Gottfried
– *Echo, hör, und gieb dich kund* (Briefbeilage) 408f., 415
Zeidler, Anna Susanna 409f.
Zeidler, Susanna Elisabeth
– *Valet Gedicht* (*Jungferlicher Zeitvertreiber*) 409f.
Zesen, Philipp (von)
– *An die der lieb-seeligen Rosemund Liebe Augen* (*Dichterische Jugend-Flammen*) 159, 181–187
– *Auff Echonische Art* (*FrühlingsLust*) 160
– *Das Ander Lied. Auff Echonische Art* (*FrühlingsLust*) 231f.
– *Das Dritte Lied. Auff eben vorige Art* (*FrühlingsLust*) 231
– *Das Vierde Lied. Auch auff Echonische Art* (*FrühlingsLust*) 232
– *(Hoch-)Deutscher Helikon* 122–129, 284–286, 304, 311, 316, 421
– *Ein Jambisch Echonisch Sonnet* (*Helikon*) 46, 122–129, 183, 285f., 296
– *Ein zweifaches verketteltes Klinggedichte* (*Dichterisches Rosen- und Liljentahl*) 369
– *Heidnische Gottheiten* 125
– /Nüssler: *Klagelied des hochbetrübten Anhalts* → Nüssler
– *Lied. Auff Echonische Art* (*Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack*) 237, 252–254
– *Lustinne* (*Adriatische Rosemund*) 159
– *Meien-lied* 408
– *Ode an Kaiser Ferdinand* (*FrühlingsLust*) 379
– *Poetischer Rosen-Wälder Vorschmack* 124, 237, 252–254
– *Prirau* 125, 329
– *Wie mag das Rosenkind verzühen?* (*Dichterische Jugend-Flammen*) 185
Zwey Trawer-Oden Uber die [...] Zerstörung Der Vorstädte für Dantzigk 152–154, 294