

## Echos in und um »Dafne«\*

Bettina Varwig

Der verlorene Notentext zu Heinrich Schütz' Pastoral drama *Dafne* ist eine der denkwürdigsten Leerstellen in der Musikgeschichte des frühen 17. Jahrhunderts. Seit Johann Christoph Gottsched das Stück 1757 zum »ersten deutschen Singspiel« erklärte<sup>1</sup> und Gottfried Wilhelm Fink 1834 seine Wiederentdeckung zu einer Aufgabe von nationaler Bedeutung erhob<sup>2</sup>, haben sich immer weitläufigere Spekulationen um das Werk gesammelt. Diese reichen von der Frage, wie das ursprüngliche italienische Textbuch in die Hände von Schütz und seinem Textdichter Martin Opitz gelangt sein könnte<sup>3</sup>, bis hin zur mutmaßlichen Größe der Bühne<sup>4</sup>, auf der das Stück am 13. April 1627 bei der Torgauer Hochzeit der sächsischen Prinzessin Sophie Eleonore mit Georg II. von Hessen »musicaliter agirt« wurde<sup>5</sup>. Letztlich zielen fast alle diese Hypothesen auf die Beantwortung einer Hauptfrage ab, nämlich ob das Werk als erste deutsche Oper zu gelten habe oder nicht; oder, anders gefragt, ob es eine wie auch immer geartete rezitativische Schreibweise enthielt. Die meisten Historiker des 19. und 20. Jahrhunderts haben diese Frage eindeutig bejaht. Wolfram Steude hat sie in einem Beitrag von 1991 mit einigen schlagenden Argumenten verneint<sup>6</sup>. Kürzlich hat Elisabeth Rothmund wieder ein vorsichtiges »ja« ausgesprochen, in einer Monographie, die sich hauptsächlich mit Schütz' deutscher Identität und seinen daraus erwachsenden kulturpatriotischen Bestrebungen beschäftigt<sup>7</sup>.

Mein eigenes Interesse gilt weniger dem Problemkreis der *Dafne* als spezifisch deutschem Unterfangen oder ihrem umstrittenen Status als Ausgangspunkt einer nationalen Operntadition. Irmgard Scheitler kommt in einem vor kurzem erschienenen Aufsatz zu dem treffenden Schluss, die erhaltenen Quellen seien »einfach zu dürftig, um aus ihnen tragfähige Schlüsse zu ziehen«<sup>8</sup>. In diesem Sinne wird hier

\* Dieser Beitrag stützt sich in weiten Teilen auf Materialien aus meinem Buch *Histories of Heinrich Schütz* (Cambridge 2011).

1 Johann Christoph Gottsched, *Nöthiger Vorrath zur Geschichte der deutschen Dramatischen Dichtkunst*, Leipzig 1757–1765, Faks. Hildesheim 1970, Bd. 1, S. 185.

2 Gottfried Wilhelm Fink, *Nothwendige Beweise für die Sicherstellung der ersten teutschen Oper*, in: AmZ 36 (1834), Sp. 837–839.

3 Fürstenau, S. 98.

4 Rudolf Mielsch-Hainichen, *Dafne, die erste deutsche Oper: Zum 300jährigen Jubiläum der deutschen Oper*, in: Die Musik 19 (1927), S. 586–591, hier S. 587.

5 Fürstenau, S. 98.

6 Wolfram Steude, *Heinrich Schütz und die erste deutsche Oper*, in: Frank Heidlberger u. a. (Hrsg.), *Von Isaac bis Bach. Studien zur älteren deutschen Musikgeschichte. Festschrift Martin Just zum 60. Geburtstag*, Kassel u. a. 1991, S. 169–179. Siehe auch Jörg-Ulrich Fechner, *Zur literaturgeschichtlichen Situation in Dresden 1627 – Überlegungen im Hinblick auf die »Dafne«-Oper von Schütz und Opitz*, in: SJB 10 (1988), S. 5–29.

7 Elisabeth Rothmund, *Heinrich Schütz (1585–1672): Kulturpatriotismus und deutsche weltliche Vokalmusik – »Zum Auffnehmen der Music / auch Vermehrung unserer Nation Ruhm«*, Bern 2004.

8 Irmgard Scheitler, *Martin Opitz und Heinrich Schütz: Dafne – ein Schauspiel*, in: AfMw 68 (2011), S. 205–226, das Zitat S. 209.

von dem Versuch abgesehen, eine genaue Bestimmung der Art und Menge der musikalischen Elemente im Gesamtkonzept der *Dafne* vorzunehmen. Stattdessen geht mein Ansatz von einem bestimmten Moment des Dramas aus, anhand dessen der kulturgeschichtliche Ort des Werks innerhalb der europäischen Literaturszene jener Zeit näher beleuchtet werden soll. Es handelt sich um die Echoszene, die den ersten Akt eröffnet.

Die einzige noch erhaltene Quelle zu *Dafne* ist bekanntlich das Libretto von Opitz, das zunächst 1627 und nochmals 1629 gedruckt wurde und eine Übersetzung des gleichnamigen Dramas von Ottavio Rinuccini darstellt. Der Hauptteil des Werks erzählt die Geschichte der Nymphe Dafne, wie sie in Ovids *Metamorphosen* erscheint: Die schöne Dafne flieht vor den Liebesbezeugungen Apollos und wird endlich von ihrem Vater, dem Flussgott Peneus, in einen Lorbeerbaum verwandelt, um ihre Jungfräulichkeit zu bewahren. Der erste Akt in Rinuccinis und Opitz' Text verarbeitet allerdings die vorausgehende Ovid'sche Fabel, in der der Sonnengott den delphischen Python erlegt. Dieser Mythos ist hier dramatisiert als Begegnung einer Gruppe von Hirten mit einem blutrünstigen Schlangenmonster, vor dem sie durch göttliches Eingreifen gerettet werden. Der *deus ex machina*, der diese Heldentat vollbringt, erscheint den Hirten zunächst in Form eines Echos.

Umb diesen Waldt unnd Schatten haben wir  
 Bißher gesehn das Blutgetränckte Thier. Echo: Hier.  
 Wie daß ich jetzundt sicher bin?  
 Ists weg/ ists anderßwo dann hin? Echo: hin.  
 Ich weiß nicht wie ich doch diß Abenther deute.  
 Kömpt es inkünfftig auch noch wieder für uns Leute? Echo: heute.  
 Ach! ach! wer dann tröstet mich  
 Wann das Thier lesset sehen sich? Echo: Ich.  
 Wer bist du welcher mir verheischt so grosse Wonne/  
 O bester Trost den je beschieden hat die Sonne. Echo. Die Sonne.  
 Bist du der Gott aus Delos welcher sich  
 Mir zeigen wil? O Sonne/ hör ich dich? Echo: Ich dich.  
 Du du hast pfeil' und Krafft; drumb stewart der gewalt  
 Der grimmen Bestien / O Phebu / alsobaldt. Echo: baldt.<sup>9</sup>

Im Anschluss betritt Apollo leibhaftig die Bühne, tötet die Bestie und erlöst dadurch die arkadische Gemeinschaft von der »Pest der Erden«<sup>10</sup>. Eine Frankfurter Ausgabe der *Metamorphosen* von 1631 enthält eine damals weit verbreitete Abbildung der Szene, die das Geschehen lebendig vor Augen führt (s. Abbildung 1).

Die Szene ist in vielerlei Hinsicht aufschlussreich für das Bemühen, das Drama als künstlerisches Produkt des frühen 17. Jahrhunderts näher zu deuten. Ob Schütz diese Textstelle vertont hat, ist in keiner Weise festzustellen; Eberhard Möller mutmaßt zwar, es könnte der Fall gewesen sein<sup>11</sup>, aber Scheitler weist darauf hin, dass zahlreiche Echoszenen damals in rein literarischer Form vorlagen, ohne dass eine musikalische Begleitung dazu erwartet worden wäre<sup>12</sup>. Jedoch waren innerhalb einer »Sing-Comödie« wie

9 Martin Opitz, *Deutscher Poematum Anderer Theil*, Breslau 1629, S. 211–237, das Zitat S. 218–219.

10 Ebd., 219.

11 Eberhard Möller, *Heinrich Schütz und Martin Opitz*, in: *Studien zur Musikgeschichte*, hrsg. von der Technischen Universität Chemnitz / Zwickau 1994, S. 1–14.

12 Scheitler (wie Anm. 8), S. 224.



Abbildung 1: P. Ovidii *Metamorphosis, Oder: Wunderbarliche vnd seltzame Beschreibung/ von der Menschen/Thieren/vnd anderer Creatures Veränderung*, Frankfurt/Main 1631, S. 22 (SLUB Sammlungen u. Deutsche Fotothek: Lit. Rom. A. 576)

*Dafne* gewisse musikalische Assoziationen durchaus naheliegend<sup>13</sup>. Sowohl für den Komponisten als auch für seine Hörer war die Erscheinung des Echos in eine Konstellation von möglichen musikalischen Bezugspunkten eingebunden, die sowohl Echoeffekte in Schütz' eigenen Werken als auch in denen seiner Zeitgenossen umfassten. Noch bedeutsamer allerdings ist die anhaltende Faszination der Idee des Echos in der gesamten europäischen Literatur der Zeit, wodurch Schütz' *Dafne* in einen vielschichtigen, allegorisch reichen Traditionszusammenhang eingeordnet werden kann. Angesichts der erheblichen religiösen und naturwissenschaftlichen Umbrüche in der Zeit um 1600 warf das Phänomen des Echos eine Vielzahl dringlicher Fragen auf, unter anderem die nach der Rolle der klassischen Mythologie in einem (fragmentierten) christlichen Weltbild oder nach der Fähigkeit der Musik, die Distanz zwischen der irdischen und göttlichen Sphäre zu überbrücken – in einer nachreformatorischen Welt, in der diese göttliche Sphäre zunehmend im Rückzug begriffen schien.

Aus dem Bisherigen wird ersichtlich, dass sich der hier verfolgte Ansatz zumindest teilweise nicht dem Vorwurf entziehen kann, die Tradition des mehr oder weniger fundierten Spekulierens über *Dafne* einfach fortzusetzen. Jedoch verschiebt sich der Hauptakzent von den imaginären Qualitäten des Werkes auf die Rezeption durch seine Zuhörer, die, wenn auch ebenso wenig fassbar in ihren individuellen Reaktionen, in ihrem kollektiven Erwartungshorizont durch Bezug auf einen erweiterten Kreis von Primärquellen genauer bestimmt werden können. Jörg Jochen Berns erinnert mit Recht daran, dass »Echopoesie keine stille, keine lautlos zu rezipierende Poesie ist, sondern hallend-klagende, die klang-

13 Fürstenau (wie Anm. 3).

dynamisch zu intonieren ist«<sup>14</sup>. Diese Einsicht führt zu weiteren Überlegungen, wie diese klingende Erscheinung bei ihren Hörern aufgenommen wurde und welche Bedeutungen und Assoziationen sie mit sich brachte. Durch die Rekonstruktion dieser möglichen Bedeutungsfelder innerhalb eines historisch definierten Erwartungshorizonts kann Schütz' *Dafne* in ein dichtes Netzwerk von musikalischen, literarischen und religiösen Entwicklungen im deutschen und europäischen Kulturraum eingeordnet werden.

\*

Echo ist Klang – reiner Klang. Im dritten Buch von Ovids *Metamorphosen* wird die Nymphe Echo von der Göttin Juno für ihre Geschwätzigkeit dadurch bestraft, dass Juno ihr das selbstständige Sprachvermögen raubt und sie nur noch die Stimmen anderer bruchstückhaft wiedergeben lässt. In einer weiteren Fabel verliebt sich Echo in den hübschen Jüngling Narcissus, der aber von seinem eigenen Spiegelbild so gebannt ist, dass er die Nymphe zurückweist; jene schwindet in ihrer Trauer soweit dahin, dass zuletzt nur noch ihre Stimme übrig bleibt. Andere antike Quellen enthalten abweichende Berichte: Bei Macrobius etwa erscheint Echo als Gattin des Hirtengottes Pan und fungiert in dieser Rolle als Symbol der himmlischen Harmonie; auch hier nehmen die klingenden, sogar musikalischen Qualitäten eine zentrale Stellung ein<sup>15</sup>.

Beide Überlieferungsstränge – John Hollander nennt sie den lyrischen (bei Macrobius) und den satirischen (bei Ovid)<sup>16</sup> – finden sich in der vielfältigen Renaissanceliteratur wieder, die den Topos des Echos aufnahm. Natalis Comes' *Mythologiae*, eine der Hauptquellen für die Antikenrezeption des 16. Jahrhunderts, erwähnt sowohl Echos unglückliche Liebe zu Narcissus als auch ihre eheliche Verbindung mit Pan<sup>17</sup>. Der locus classicus für die humanistische Wiedergeburt der Echofigur in der italienischen Dichtung ist Guarinis Schauspiel *Il Pastor fido* (1590), ein Werk, das die Idee des Echos fest in die Fiktion des antiken Arkadiens einbindet. Da sich die körperlose Nymphe generell in Höhlen, Schluchten und Wäldern aufhielt, konnte sie zu einem charakteristischen Bestandteil der pastoralen Fantasiewelt werden, die so viele Dichter jener Zeit in ihren Bann zog. Im französischen Sprachraum schuf Nicolas de Montreux mit seinem mehrbändigen Schäferroman *Bergeries de Juliette* (1585–1598) ein Parallelwerk, das selbstverständlich auch eine Echoszene enthielt; in England folgte in den 1590er Jahren Philip Sidneys *The Countess of Pembroke's Arcadia*. Diese Schriften wurden vor allem in höfischen Kreisen in ganz Europa eifrig rezipiert. Dem deutschen Literaten Statius Ackermann zufolge lag der Reiz der Pastoraliteratur vor allem darin, dass sie ihren Lesern einen »wahren / unbetrügelichen Spiegel des menschlichen Weltlebens« lieferte<sup>18</sup>. Die Schäferwelt fungierte somit als Allegorie des damaligen Weltgeschehens und der guten Sitten, während die reale Welt selbst als eine große »Tragicomoedia« verstanden wurde<sup>19</sup>. Laut Moritz Fürstenau war auch Schütz' *Dafne* als ebensolche konzipiert: eine »pastorale Tragicomoedie«<sup>20</sup>.

14 Jörg Jochen Berns, *Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit*, in: ders. u. Hanno Möbius (Hrsg.), *Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie*, Marburg 1990, S. 67–82, das Zitat S. 74.

15 Vgl. Ferdinand van Ingen, *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der frühen Neuzeit*, Amsterdam 2002 (= Mededelingen van de Afdeling Letterkunde, Koninklijke Nederlandse Akademie van Wetenschappen, N. R. 65,2), S. 5–7.

16 John Hollander, *The Figure of Echo: A Mode of Allusion in Milton and After*, Berkeley 1981, S. 12.

17 Natalis Comes, *Mythologiae, sive Explicationis fabularum Libri decem*, Genf 1612, S. 452 u. 1000.

18 Statius Ackermann, *Pastor fido Oder Die allerschönste Tragicomoedia. Der Getreue Hürte genant*, Schleusingen 1636, Widmung.

Ackermanns deutsche Übersetzung des *Pastor fido* (1636) – die zweite nach der von Eilger Mannlich aus dem Jahr 1619 – ist nur eine von vielen Quellen für die Verbreitung der Echotopik auch in der deutschsprachigen Dichtung des 17. Jahrhunderts<sup>21</sup>. Zahlreiche Ausgaben von Comus und Ovid wurden von deutschen Verlegern publiziert, entweder im lateinischen Original oder in übersetzten Versionen, wie die oben genannte Ausgabe der *Metamorphosen* von 1631<sup>22</sup>. Opitz' *Dafne*-Libretto setzt eindeutig die Kenntnis der Ovid'schen Fabeln voraus, denn der Verweis auf den Narcissus-Mythos im Schlusschor des zweiten Akts nennt keine Namen und ist so gerafft, dass nur Eingeweihte ihn verstehen konnten:

Unser Hertze muß sich krencken /  
 Unsre Sinnen sind betrübt /  
 Wann wir an den Jüngling dencken  
 Der sich in sich selbst verliebt;  
 Der verlohr die Menschenart /  
 Und zu einer Blumen ward.

Aller schönen Nymfen Hertzen  
 Brannten gegen jhm für Pein,  
 Aber er ließ jhre schmerzen  
 Ohne Trost und Hoffnung sein.  
 Zwar sehr groß war seine ziehr /  
 Doch der Hochmuth gieng jhr für.

Eine starb im Liebesorden /  
 Gar zu tieff durch jhn versehrt /  
 Die hernach ein Schall ist worden  
 Den man nach uns ruffen hört.<sup>23</sup>

Neben Guarinis Schauspiel erschien 1636 auch der Roman von Montreux in einer deutschen Übertragung.<sup>24</sup> Die Echostelle in diesem Werk diente Martin Opitz unzweifelhaft als Vorlage für sein berühmtes Echogedicht *Diß Ort mit Bäumen gantz umbgeben*, das drei Jahre vor der *Dafne*-Aufführung veröffentlicht wurde<sup>25</sup>. Viele dieser Übersetzungs- und Adaptionenprojekte entstanden im Zuge der von Rothmund diskutierten Suche nach einer »eigenen, muttersprachlichen Kultur«, die in Opitz' *Buch von*

19 Vgl. z. B. Johann Ludwig Gottfried, *Historische Chronica: oder Beschreibung der führnehmsten Geschichten so sich von Anfang der Welt biß auff vnser zeitzen zugetragen*, 4 Bde., Frankfurt / Main 1630, Bd. 1, Vorrede.

20 Fürstenau (wie Anm. 3).

21 Eilger Mannlich, *Pastor Fido. Ein sehr schön, lustige vnd nützliche Tragico Comoedia*, Mühlhausen 1619. Guarinis Text war auch im italienischen Original in Deutschland verbreitet; vgl. Leonardo Olschki, *G. B. Guarinis Pastor fido in Deutschland. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte des 17. und 18. Jahrhunderts*, Leipzig 1908.

22 Vgl. Max Henkel, *Illustrierte Ausgaben von Ovids Metamorphosen im XV., XVI. und XVII. Jahrhundert*, in: Fritz Saxl (Hrsg.), *Vorträge der Bibliothek Warburg [7]: Vorträge 1927–1928. Zur Geschichte des Dramas*, Leipzig 1930, S. 58–144.

23 Opitz (wie Anm. 9), S. 225 f.

24 Nicolas de Montreux, *Die Schöffereyen Von der schönen Juliana. Das ist: Von den Eygenschaften, vnnnd vngleichen Würckungen der Liebe, ein herzliches Gedicht*, übersetzt v. F. C. von Borstel, Frankfurt / Main 1615.

25 Vgl. Klaus Garber, *Der locus amoenus und der locus terribilis: Bild und Funktion der Natur in der deutschen Schäfer- und Landlebendichtung des 17. Jahrhunderts*, Köln 1974 (= Literatur und Leben, N. F. 16), S. 226 f.

der deutschen Poeterey (1624) einen ersten Höhepunkt fand<sup>26</sup>. Das Echo wird dort allerdings nur flüchtig erwähnt: Opitz nennt neben dem Niederländer Johannes Dousa die Franzosen als Pioniere der Echodichtung und verweist auf zwei seiner eigenen Werke als Beispiele<sup>27</sup>. Erst in späteren Poetiken, bei Georg Philipp Harsdörffer oder Sigmund Birken, werden genauere Regeln dafür erstellt, wie dieser dichterische Kunstgriff in der deutschen Grammatik und Wortbildung korrekt anzuwenden sei<sup>28</sup>. Dennoch hat Opitz die Herausforderung, Rinuccinis reimendes Echo in der *Dafne* klangvoll in seine Muttersprache zu übertragen, mehr oder weniger überzeugend gelöst<sup>29</sup>.

Im musikalischen Bereich hatte das Echo als Kompositionstechnik eine reiche Vorgeschichte<sup>30</sup>, die sich teilweise unabhängig von solchen literarischen Wortspielen entwickelte. Dies betrifft vor allem die Echoeffekte in den mehrhörigen Werken der Gabrieli-Schule, die Schütz während seiner venezianischen Studienzeit intensiv rezipierte. In dieser Art Komposition geht es tatsächlich oft um den reinen Klingeffekt, der die natürliche Resonanz des Kirchenraums ausnutzt und amplifiziert, vielfach ohne Rücksicht auf semantische Aspekte. Acht Jahre vor dem *Dafne*-Projekt veröffentlichte Schütz seine Vertonung des 100. Psalms in den *Psalmen Davids* (1619), in der er den Effekt des Widerhalls zwischen einem »proposta« und »risposta« Chor durch zwei- oder vierfache Wiederholung prägnanter Phrasen erzeugt. Ähnlich wie Opitz die wiederholten Worte des Echos in *Dafne* leicht abändert, modifiziert auch Schütz an einigen Stellen die »risposta« geringfügig – hier allerdings nicht im Dienste der Sinnggebung, sondern zugunsten eines wohlklingenden, fehlerfreien Satzes.

Im Solorepertoire ist die Verbindung von musikalischem Echo mit poetischem Wortwitz häufiger anzutreffen. Ein eindrückliches Beispiel erscheint in Claudio Monteverdis »Audi coelum« aus seiner Sammlung *Vespro della Beata Vergine*, die 1610 in Venedig veröffentlicht wurde, als Schütz sich dort gerade aufhielt. Auch in der weltlichen Madrigal- und Konzertliteratur finden sich zahlreiche solcher Echowerke, die oft konkret mit Hochzeitsanlässen verbunden waren, zum Beispiel Johann Eccards achtstimmiges *Echo nuptialis* (1597), in dem »sponsus et echo colloquuntur«, oder der Hochzeitsdialog *Echo! responsum si vis mihi reddere* von Christoph Demantius für die Hochzeit des sächsischen Advokaten Mathias Schmettau<sup>31</sup>. Ein ähnliches, allerdings rein instrumentales Echostück des Dresdner Konzertmeisters Carlo Farina – eine Gagliarda, die ebenfalls zwei Ensembles in einen Dialog treten lässt – erklang dem Autor zufolge »quando fu rappresentata in Musica la Comedia della Dafne à Torga«<sup>32</sup>. Ob das bedeutet, dass das Werk in zeitlicher Nähe zur Opitz'schen Echoszene gespielt wurde, bleibt unklar. Jedenfalls ist

26 Rothmund (wie Anm. 7), S. 19.

27 Martin Opitz, *Buch von der Deutschen Poeterey (1624); mit dem Aristarch (1617) und den Opitzschen Vorreden zu seinen Teutschen Poemata (1624 und 1625) sowie der Vorrede zu seiner Übersetzung der Trojanerinnen (1625)*, hrsg. v. Herbert Jaumann, Stuttgart 2002, S. 33.

28 Vgl. Ingen (wie Anm. 16), S. 12f.

29 Zumindest im Vergleich zu Mannlichs ungelenktem Versuch an Guarinis Echo; dazu Alba Schwarz, »Der deutsch-redende treue Schäfer«: Guarinis »Pastor Fido« und die Übersetzungen von Eilger Mannlich 1619, Statius Ackermann 1636, Hofmann von Hofmannswaldau 1652, Asman von Abschatz 1672, Bern 1972 (= Europäische Hochschulschriften 1/49), S. 31f.

30 Vgl. Werner Braun, Art. *Echo*, in: MGG2, Sachteil 2 (1995), Sp. 1623–1638.

31 Johann Eccard, *Echo Nuptialis*, Königsberg 1597; Christoph Demantius, *Convivialium concentuum farrago*, hrsg. v. Kurt Stangl, Kassel 1954 (= EdM, Sonderreihe 1), S. 102. Vgl. auch das Hochzeitsgedicht für Johann Georg I. von Sachsen von Nicolaus Kranichfeld, *Echo Nuptialis*, Dresden 1604.

32 Carlo Farina, *Il terzo libro delle pavane, gagliarde, brandi, mascherata, arie franzese, volte, corrente, sinfonie*, Dresden 1627, zitiert nach Manfred Fechner, *Bemerkungen zu Carlo Farina und seiner Instrumentalmusik*, in: SJB 18 (1996),

offensichtlich, dass Schütz, Opitz und ihre Zuhörer vom Nachhall einer ganzen Reihe dichterischer und musikalischer Echoklänge umgeben waren, als *Dafne* bei der Torgauer Hochzeit erstmalig zu Gehör kam.

\*

Was aber bedeutete all dieses Wiederhallen? Die Doppel- oder Mehrdeutigkeit des Echophänomens liegt schon in seiner Struktur begriffen, da der Originalton nicht vollständig, sondern stückweise, vermindert oder verzerrt zurückkommt. In der Verbindung von Wortspiel und Musik können solche Verzerrungseffekte auf mehreren Ebenen gleichzeitig auftreten. Aus dieser Ambiguität schöpft das Echo sein illusionsförderndes Potenzial, das wohl einen Hauptgrund für die Popularität der Echotechnik im zeitgenössischen Kunstschaffen darstellte. Ähnlich wie in den beliebten Wunderkammern der Zeit, die ihre Besucher in fremde, unerklärliche Welten entführten, war auch auf der Bühne die Kunst der Illusion ausschlaggebend. Theatralische Vorstellungen luden das Publikum dazu ein, eine Abfolge fiktiver Wirklichkeiten als real anzunehmen und zu bestaunen<sup>33</sup>. Schon im Anfangssatz des ersten Aktes der *Dafne* entführte Opitz die Torgauer Zuhörer in eine solche Fantasiewelt, indem er die verborgene Schlange als »Wunderthier« bezeichnet. Das Echo diente dann dazu, der Illusion eine weitere Dimension zu eröffnen, da es eine übernatürliche Instanz in eine selbst schon unwirkliche Umwelt einführt.

Die unklare Beziehung dieser Illusion zu Wirklichkeit oder Wahrheit verleiht dem Echo seine unbestimmbare, zweideutige Qualität. Wie ein Spiegel, mit dem das Echo oft metaphorisch verglichen wurde, konnte der Nachhall sowohl täuschen als auch die tatsächliche Realität preisgeben. So wie die Spiegelsäle in den Torgauer und Dresdner Schlössern einen trügerischen Effekt von räumlicher Ausdehnung boten, so ließ auch Schütz mit den Echos im 100. Psalm den Resonanzkörper größer erscheinen, als er eigentlich war. Die berühmte sächsische Wunderkammer enthielt laut dem Augsburger Diplomaten Philipp Hainhofer eine ganze Reihe »schöne metalline Spiegel, welche umbgekehrt, langleucht, getruckte, große und andere seltsame gesichter, auch perspectivischen schein geben«<sup>34</sup>. Andererseits konnte eine Braut als »Spiegel« echter Keuschheit gelten<sup>35</sup>, und in einer antijesuitischen Streitschrift von 1608 deckt eine Echostimme den eigentlichen (ketzerischen) Sinn hinter den heuchlerischen Aussagen des Ignaz von Loyola auf<sup>36</sup>. Sowohl im Spiegel wie im Echo spaltete sich das Selbst in zwei Teile<sup>37</sup>, und die resultierende Reflektion war entweder verfälscht oder entblöste »the real image beneath the mask of reality«<sup>38</sup>. Die markanten Echoeffekte in Schütz' »Saul« (SWV 415) aus den *Symphoniae sacrae* III bilden in diesem Sinne mit dramatischer Direktheit die Realität der Stimme Gottes ab, die im Kopf des

S. 109–122, hier S. 120. Vgl. auch Aurelio Bianco, »Nach englischer und frantzösischer Art«: *Vie et oeuvre de Carlo Farina avec l'édition des cinq recueils de Dresde*, Turnhout 2010, S. 195–201.

33 Vgl. Nina Treadwell, *Music and Wonder at the Medici Court: The 1589 Interludes for La Pellegrina*, Bloomington 2008, S. 30–45.

34 Zitiert nach Oscar Doering (Hrsg.), *Des Augsburger Patriciers Philipp Hainhofer Reisen nach Innsbruck und Dresden*, Wien 1901 (= Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit, N. F. 10), S. 178.

35 *Eine schöne Geistliche/Geistreiche Comoedi/von dem H. Joseph [...] ins Deutsch versetzt Durch Mathiasen Höë*, Dresden 1602, Widmung.

36 *Ein gar newer Lobspruch von Ignatio Loiolae*, o. O. 1615. Vgl. auch Hans Conrad, *Echo, Das ist/Ein Kurtzer doch wahrer vnd eigentlicher Widerschall Von der vermeinten Frömmigkeit der Jesuwitter wie man inn Waldt schreyen/auch wie man den Widerschall verstehen soll*, o. O. u. J. [1620].

37 Vgl. Berns (wie Anm. 15), S. 35.

38 Blake Spahr, *The Mirror and Its Image in Seventeenth-Century German Literature*, in: George Schulz-Behrend (Hrsg.), *The German Baroque: Literature, Music, Art*, Austin 1972, S. 65–86, das Zitat S. 86.

Sünders unablässig wiederholt. In *Dafne* spricht das Echo ebenfalls die Wahrheit, und die versprochene Rettung kommt tatsächlich.

Auch in anderer Hinsicht war das Echo ein zwiespältiges, doppelsinniges Wesen. In der arkadischen Welt bewohnte es den Randbereich des locus amoenus, der nur zu rasch den Charakter des locus terribilis annehmen konnte. Ein schattiger Wald konnte entweder als Ort der Ruhe und Erholung oder der unheilvollen Düsterteit erscheinen. Poetische Liebesklagen, die oft von der Figur des Echos begleitet wurden, waren traditionell in einem solchen bedrohlichen oder unwirtlichen Umfeld angesiedelt. Opitz' Echogedicht schildert eine Umgebung, in der »nichts als Furcht und Schatten schweben / Da Trawrigkeit sich hin verfügt / Da alles wüst' und öde ligt / Da auch die Sonne nicht hinreicht / Da giftig Ungeziefer schleicht«<sup>39</sup>. In der Echoszene in *Dafne* wird mit dem Eingangsvers »Umb diesen Waldt und Schatten« auf dieselbe Topik des locus terribilis angespielt. Doch letztlich ist es das Echo selbst, das den Ausweg aus der Finsternis öffnet, indem es dem Klagenden Trost spendet oder die pastorale Idylle wieder herstellt.

In christianisierter Form wurde diese Idylle oft mit dem Garten Eden oder dem Salomonischen Garten aus dem Hohelied in Verbindung gebracht. Letzteres musste durch seine Hochzeitsthematik für Anlässe wie die Torgauer Feier besonders naheliegend erscheinen. Opitz erklärt im Kommentar zu seiner eingedeutschten Version des Hohenliedes:

Es sind hierbey keine andere Personen als Hirten / keine andere worte als von der Liebe / keine vergleichungen unnd exempeln als vom Felde genommen. Sie verlassen die Statt / bleiben auff den Aeckern / essen in den Gärten / singen umb das Obst unnd die Bäume. Der Virgilianische Corydon sucht in der Mittagshitze seinen Alexis [...]. Also eilet die Salomonische Buhlschafft jhrem Freunde nach.<sup>40</sup>

Parallelen zwischen antiken und biblischen Inhalten traten auch in der Ovid-Rezeption der Zeit klar zutage. Im Vorwort zu der oben erwähnten Übersetzung der *Metamorphosen* heißt es:

Der Poet Ovidius aber beschreibet im Anfang dieser seiner Metamorphosii die Erschaffung der Welt / und die Sündflut also klärllich / daß es sich ansehen läst / als wann er die ersten Capitel deß ersten Buchs Mosis hette vertiren / und in Lateinische Verß bringen wollen.<sup>41</sup>

In diesem Kontext stand Apollos Kampf mit der Schlange für die Austreibung der verderblichen Dämpfe, die nach der Sintflut die Erde verpesteten. Opitz' *Dafne*-Libretto greift diesen Bezug in dem Vers »Das Thier wird nicht forthin Die Luftt vergiffen können«<sup>42</sup> auf; das arkadische Leben (wenn auch nicht der Mensch nach dem Sündenfall) kann infolgedessen in den geläuterten paradisischen Garten zurückkehren. Ein Gedicht von Peter Isselburg zur Torgauer Hochzeit zeigt den Bräutigam auf der Suche nach seiner Braut in genau einem solchen Garten, »in welchem die Natur all Künste außgeschüt / So wunderbarlich so schön / als ob das Paradeiß Mit seinem werthen Schmuck / gebildet solcher Weiß«<sup>43</sup>. In einem wohligen Umfeld wie diesem stellte das Echo lediglich ein harmloses, verführerisches Versteckspiel mit Licht und Schatten dar.

39 Martin Opitz, *Teutsche Poemata und Aristarchus Wieder die verachtung Teutscher Sprach*, Straßburg 1624, S. 17.

40 Opitz (wie Anm. 9), S. 6–7.

41 *Ovidii Metamorphosis* (wie Anm. 11), Vorwort.

42 Opitz (wie Anm. 9), S. 220.

43 Peter Isselburg, *Emblematische Glückwünschung*, Coburg 1627.



Doch die Lebensrealität um 1600 ließ jene paradiesische Idylle oft brüchig und von vielen Seiten bedroht erscheinen. In Opitz' Gedicht *Lob des Feldtlebens* (1623) ist der locus terribilis im Bild des modernen Stadtlebens verkörpert, in dem die wahrhaftigen Freuden Arkadiens von »falschem Schein« ausgeblendet werden:

O wol demselben wol, der so kan einsam leben /  
 Und seine gantze Zeit den Feldern hat gegeben /  
 Liebt nicht der Städte lust und jhren falschen Schein /  
 Da offt zwar pflget mehr Geld / doch auch mehr schuld zu seyn.<sup>44</sup>

In Simon Dachs Hirtenlied *Sarnis*, 1638 für eine Königsberger Hochzeit verfasst, hallt das Echo auf die Lobgesänge der Nymphen dann auch tatsächlich »von der nächsten Stadt«<sup>45</sup>. Der Dreißigjährige Krieg, der schon in den 1620er Jahren in vielen deutschen Territorien wütete, war ein weiterer Faktor, der die »alte teütsche Redtlichkeit« auszulöschen drohte<sup>46</sup>. In *Dafne* konnte die furchterregende Schlange, die »Pest der Erden«, leicht mit dem verderblichen Biest des Krieges assoziiert werden. Das Ende des Dramas weicht daher auch erheblich von Rinuccinis Original ab, um einen aktuellen Friedenswunsch auszusprechen: »Wir sehen schon wie nach der zeit / Wann Jupiter den harten streit Durch Deutschland noch wird stillen.«<sup>47</sup> Ein gewaltiges Feuerwerk für die Torgauer Hochzeit am Abend des 11. April 1627, das bis 4 oder 5 Uhr morgens andauerte, zeigte einen ähnlichen allegorischen Sieg der Göttin *Veritas* (im Verein mit Jupiter und dem Heiligen Georg) über die Falschheit der Welt. Bei dieser Veranstaltung bot die Geräuschkulisse von »100 Feuermörsel / darunter der eine 3 Centner 83 pfund / Achte welche 178 pfund / Sieben so 123 pfund und die ubrigen zu 100. 90. 60. 32. pfund [...] also in allen in die 30000 Schüsse / Schläge / steigent- und außfahrende Feuer«<sup>48</sup> eine direkte klangliche Mahnung an die schrecklichen Geschehnisse außerhalb der Schlossmauern. Die Beschreibung dieses Spektakels endet ebenfalls mit der Bitte um »wahren Fried im heiligen Römischen Reich«, während ein Gratulationsgedicht des sächsischen Hofpoeten Johannes Seusse die Friedenssehnsucht wieder direkt an das pastorale Idealbild knüpft:

Untr dessen wündsich ich / daß Mars thu außziehn sein Waffn /  
 Sein Kriegerisch Gezeug auff einen Hauffen raffn.  
 Und brauch das Eisen all zum Pflug und Ackerbaw  
 Daß an der guten Zeit sein Lust und Frewd man schaw.<sup>49</sup>

Der Musik kamen in diesem Zusammenhang besondere Kräfte zu, das nostalgische Verlangen nach einer früheren goldenen Zeit hervorzurufen und zu stillen, zum Beispiel in Schütz' Vertonung einiger Auszüge aus Opitz' Hohelied. In dem Duett *Liebster, sagt in süßem Schmerzen* (SWV 441), das nach Angaben von Joshua Rifkin genau in der Zeit um 1627 entstand<sup>50</sup>, zeichnen ausgedehnte Folgen von Terzen und Sexten

44 Martin Opitz, *Deutscher Poematum Erster Theil*, Breslau 1629, S. 98.

45 Simon Dach, *Sarnis Oder Hirten-Liedt Auff H. Christoff Rahmischen Vnd Jungfr. Elisabeth Polkeinin Hochzeitlichen Ehren-Tag gesungen*, o. O. 1638.

46 Georg Heinrich von Ende, *Höchstgewünschte FriedensBlume Alter Teütschen Redtlichkeit*, Leipzig 1650.

47 Opitz (wie Anm. 9), S. 237.

48 *Außlegung Des Churf. Sächsz. Feuerwercks / Welches auff dem Fürstlichen Hessischen Beylager zur Torgaw im Monat Aprilis diß 1627. Jahrs praesentiret worden*, o. O. 1627.

49 Johann Seusse, *Erotopaegnon, conjugiale de auspicijsimis Nuptiis [...]*, Leipzig 1627, unpag.

50 Joshua Rifkin, Art. *Schütz, Heinrich*, in: *New GroveD2* 22, S. 826–860, hier S. 829.

die unbeschwerte Heiterkeit der Liebenden sowie den sinnlichen Reiz der umliegenden schönen Natur (Weinreben, Olivenduft) nach (vgl. etwa T. 25–31). Die Wohlklänge sind nur minimal von den Dissonanzen und Regelverstößen des neuen Stils eingetrübt und bilden ein plausibles Vorbild für einige der pastoralen Ensemblepassagen in *Dafne*. Ob die Schlangenszene dort härtere Akkordfolgen inspiriert hatte, wissen wir nicht; in Monteverdis *Orfeo* (1607) wird die konsonante Hirtenwelt des ersten Aktes jedenfalls höchst wirksam durch die modernen Missklänge zerschlagen, die die Schreckensbotschaft von Eurydices Tod (durch Schlangenbiss) begleiten. Das Echo, das in diesem Werk im letzten Akt erscheint, beantwortet Orfeos Klagelied nach dem endgültigen Verlust seiner Gemahlin in der Unterwelt. Zumindest in der ursprünglichen Form des Librettos von Alessandro Striggio wird in diesem Fall aber kein wirklicher Trost gesendet: Orfeo wird von den wütenden Bacchanten zerstückelt; das Echo verhallt wirkungslos<sup>51</sup>.

Die Frage, ob dem Echo tatsächlich eine übernatürliche oder sogar göttliche Macht zugeschrieben werden konnte, war kein rein literarisches Problem. Vielmehr ging es dabei um das Verhältnis von antikmythologischen und christlichen Vorstellungen, die im lutherischen Bereich teilweise andere Formen annahmen als im katholischen. Konnte das Echo, zwischen Äther und Materie, Himmel und Erde angesiedelt, die Kluft zwischen beiden tatsächlich überwinden? In Monteverdis »Audi coelum«, für den katholischen Ritus konzipiert, findet ein unmittelbarer Kontakt zwischen der irdischen und der göttlichen Sphäre statt: »Audi coelum«, ruft der Bittende; »Audio« lautet die Antwort von oben. Ein vergleichbar ungehinderter Echodialog ist in einer inmitten der Kriegswirren entstandenen protestantischen Flugschrift von 1631 abgedruckt, in der die »betrengte Kirche« von der Stimme des Herrn getröstet wird<sup>52</sup>. Doch die lutherische Theologie betrachtete die Möglichkeit des direkten Zugangs zur göttlichen Gnade generell mit Skepsis. Die Praxis der Heiligenanrufung, die Idee der Transsubstantiation und die Überzeugung, das Schicksal der Toten könne von den Überlebenden beeinflusst werden, wurden als irrgläubig abgewiesen. In seinem *Evangelischen HandBüchlein* schrieb der Dresdner Oberhofprediger Matthias Hoë von Hoënegg:

Daß die Lebendigen für die Lebendigen bitten sollen / ist in der Schrift geboten [...]. Aber daß wir die Verstorbenen anrufen sollen / das ist nicht geboten [...] wenn wir verstorben seyn / da können wir nicht mehr einander also helfen.<sup>53</sup>

In einem mythologischen Rahmen hingegen war die Götterwelt den Sterblichen durchaus zugänglich. In *Dafne*, wie in zahlreichen anderen Dramen der Zeit, wurde die Gottheit sogar sichtbar auf die menschliche Bühne gestellt. Die daraus resultierende Entzauberung der eigentlich körperlosen göttlichen Gegenwart wurde noch verstärkt durch das zunehmende Interesse am Echo als rein naturwissenschaftlichem Phänomen. Der Traktat *Echometria* von Joseph Blancanus (1620) verweist in einem angehängten Lobgedicht zwar noch auf den mythologischen Ursprung der Echofigur, definiert das Echo aber zu Beginn nüchtern als »sonus reflexus« und ist bemüht, verschiedene Arten von Echoeffekten durch mathe-

51 In der gedruckten Partitur der Oper von 1609 wird Orfeo durch Apollo erlöst, der vom Himmel herabsteigt. Auch das instrumentale Echo, das Orfeos Sologesang »Possente spirito« im dritten Akt begleitet, bleibt wirkungslos; vgl. Carolyn Abbate, *In Search of Opera*, Princeton 2001, S. 1–51.

52 Hermann Tarnovius, *Klage und bittliches ersuchen Der Betrübtten Sulamithinnen oder der betrenkten Kirchen bey Ihrem Herrn*, Rostock 1631.

53 Matthias Hoë von Hoënegg, *Evangelisches HandBüchlein*, Leipzig 8/1629, S. 143 f.

matische Berechnungen und geometrische Diagramme zu erfassen<sup>54</sup>. Die musiktheoretischen Werke von Marin Mersenne, Athanasius Kircher<sup>55</sup> und anderen trugen weitere Einsichten zum physikalischen Verständnis des Echos bei, die oft auf dessen Analogie zum Spiegel beruhten und den Schall wie einen Sehstrahl abbildeten, zum Beispiel in Harsdörffers *Philosophischen Erquickstunden* (s. Abbildung 2).

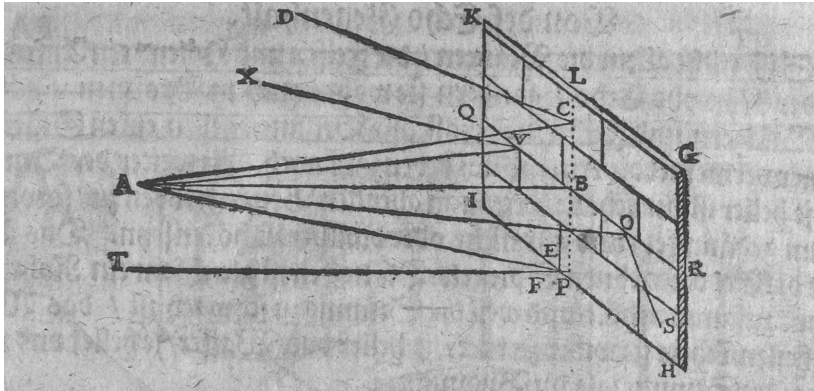


Abbildung 2: Georg Philipp Harsdörffer, *Delitiae Mathematicae Et Physicae: Der Mathematischen und Philosophischen Erquickstunden Zweyter Theil*, Nürnberg 1651, S. 157 (Herzog August Bibliothek Wolfenbüttel)

Aus einer solchen empirischen Perspektive heraus besteht Harsdörffer auch im literarischen Bereich auf einem naturgetreuen Realismus in der Konstruktion des Echos:

Wann der Gegenhall einsylbig angefangen worden / muß er auch einsylbig fortgesetzt werden / ist er zwey oder dreysylbig / so müssen die folgenden Sätze auch also seyn: weil es der Natur nicht gemäß / daß ein Echo einmal mehrsylbig antwortet / als das andere mahl.<sup>56</sup>

Im Zuge dieser Demystifizierung fand eine zunehmende Trennung antiker Weisheiten von christlichen Glaubenswahrheiten statt. Der Herausgeber der Ovid-Edition von 1631 versicherte seinen Lesern zum Beispiel, dass »Jupiter, Juno, Mars, Venus, Mercurius etc. nichts anders bedeuten / dann entweder Feuer / Luft / Wasser und Erdt / oder die sieben Planeten«<sup>57</sup>. Balthasar Gockel forderte sogar 1647, Planeten und Wochentage sollten mit neuen christlichen Bezeichnungen belegt werden, um die Anlehnung an heidnische Vorstellungen auszutreiben<sup>58</sup>. In diesem Zusammenhang ist es bezeichnend, dass in dem späteren Pastoraldrama *Seelewig* (1644) von Harsdörffer und Theophil Staden die Hauptakteure nicht antik-klassischen Vorbildern huldigen, sondern mit deutschen, christlich-moralischen Eigennamen –

<sup>54</sup> Joseph Blancanus, *Echometria, Sive De Natura Echus Geometrica Tractatio*, in: ders., *Sphaera mundi seu Cosmographia demonstrativa*, Bologna 1620, S. 415–445.

<sup>55</sup> Marin Mersenne, *Harmonie universelle*, Paris 1636; Athanasius Kircher, *Phonurgia nova*, Kempten 1673.

<sup>56</sup> Zitiert nach Ingen (wie Anm. 16), S. 18.

<sup>57</sup> *Ovidii Metamorphosis* (wie Anm. 11), Vorwort.

<sup>58</sup> Balthasar Gockel, *Heidnische Poeterey / Christlich corrigiert vnd verbessert* [...], Tübingen 1647, Faks. in: Joachim Dyck, *Athen und Jerusalem: Die Tradition der argumentativen Verknüpfung von Bibel und Poesie im 17. und 18. Jahrhundert*, München 1977, S. 142–171, das Zitat S. 161.

Hertzigild, Reichemuht, Ehrelob – versehen sind. Ein Chor der Nymphen und Hirten ist allerdings auch beteiligt, und Judith Aikin hat gezeigt, dass Anklänge an die Narcissus-Fabel auch hier immer noch aufzuspüren sind<sup>59</sup>. Jedoch ist in der Echoszene im vierten Akt keinerlei göttliche Präsenz mehr angedeutet; es handelt sich dabei nur um einen irreführenden Trick des teuflischen Bösewichts Trügewald. Ähnliches erlebt die »Gespons Jesu«, die in Friedrich von Spees *Trutznachtigall* (1649) hoffnungsvoll in den Wald ruft und die Stimme des Erlösers zu hören vermeint; in dieser Szene stellt sich der Widerhall als reines Spiel mit der Natur heraus<sup>60</sup>.

Trotz solcher Einschränkungen behielt die Musik und insbesondere das musikalische Echo auch im lutherischen Weltbild das Vermögen, das Göttliche zumindest von ferne anzudeuten. Die Vorstellung, die irdische Musik konstituiere ein »Echo oder Wiederhall der himmlischen Freuden«<sup>61</sup>, wie Harsdörffer es formulierte, war im frühen 17. Jahrhundert weit verbreitet. Die Echos in Schütz' 100. Psalm können als ein solches Abbild des himmlischen Singens und Klingens gelten, wie auch Michael Praetorius bestätigt, dass »die Art per choras zu singen / in Wahrheit die rechte himmlische Art zu musiciren ist«<sup>62</sup>. Zwar lösen nicht alle Schütz'schen Echos das Versprechen dieses himmlischen Vorgeschmacks ein. In seinem 85. Psalm (SWV 461) etwa wird eine Folge von Bittgesuchen durch Echoeffekte intensiviert:

Wilt du denn ewiglich über uns zürnen,  
wilt du deinen Zorn gehen lassen immer für und für?  
Wilt du uns denn nicht wieder erquickern,  
daß sich dein Volk über dir freuen möge?

Zunächst nehmen zwei Violinen das Ende der gesungenen Phrasen auf (T. 110–124), während im folgenden Abschnitt (auf denselben Text) der Tenor I vom Tenor II in echo-ähnlicher Imitation reflektiert wird (T. 130–148). Doch die wiederholten Fragen werden dadurch nicht beantwortet, die Bittenden nicht beschwichtigt. Die Echos verhalten leer im Raum, sollen »die Weite des Himmels, die Entfernung zwischen Mensch und Gott versinnbildlichen«<sup>63</sup>. Dafür ist aber an anderer Stelle das Bestreben, diese Entfernung zumindest zu verringern, deutlich artikuliert. In der oft zitierten »Ordinanz« zum dritten Teil der *Musikalischen Exequien* (SWV 281) erläutert Schütz, er habe durch den »in die Ferne geordneten« zweiten Chor »die Freude der abgeleiteten Seeligen Seelen im Himmel / in Gesellschaft der Himmlischen Geister und heiligen Engel in etwas einführen und andeuten wollen«<sup>64</sup>. Die dynamischen Abstufungen (»fortiter« und »submisso«) innerhalb des ersten Chors verstärken den Eindruck des endlos weiterklingenden himmlischen Nachhalls noch weiter.

59 Vgl. Judith Aikin, *Narcissus and Echo: A Mythological Subtext in Harsdörffer's Operatic Allegory »Seelewig«* (1644), in: ML 72 (1991), S. 359–369.

60 Friedrich von Spee, *Trutznachtigall – nebst den Liedern aus dem Guldernen Tugendbuch desselben Dichters*, hrsg. v. Alfons Weinrich, Freiburg 1908, S. 46–52.

61 Zitiert nach Ingen (wie Anm. 16), S. 131.

62 Michael Praetorius, *Urania oder Urano-Chorodia*, Wolfenbüttel 1613, zitiert nach Dieter Gutknecht, *Transzendenz als klangliche Wirklichkeit – Der Imago-Charakter der Musik zur Schütz-Zeit*, in: Ingeborg Stein (Hrsg.), *Diesseits- und Jenseitsvorstellungen im 17. Jahrhundert*, Jena 1996, S. 30–46, das Zitat S. 31.

63 Silke Leopold, *Echotechniken bei Heinrich Schütz und seinen italienischen Zeitgenossen*, in: Dietrich Berke u. Dorothee Hanemann (Hrsg.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart – Bericht über den internationalen musikwissenschaftlichen Kongress Stuttgart 1985*, Kassel u. a. 1987, Bd. 1, S. 86–98, das Zitat S. 92.

64 Heinrich Schütz, *Musikalische Exequien Op. 7*, hrsg. v. Günter Graulich, Stuttgart 1973 (= SSA 8), S. LXII.

In einer zunehmend entzauberten Welt, in der konfessionelle Konflikte und naturwissenschaftliche Erkenntnisse die Einheit des christlichen Weltbildes ernsthaft in Frage stellten, bewahrte die Idee des Echos in vielerlei Hinsicht seine verwandelnde, verzaubernde Kraft: Unsichtbare Instanzen konnten vergegenwärtigt werden und der wachsende Abstand zwischen Himmel und Erde durfte wenigstens für kurze Klangmomente dahinschwinden. Das neuzeitliche, sich seiner selbst bewusste Ich fand in der antiken Idee des Echos eine tragfähige Metapher für seine zwiegespaltene, entfremdete Position in der modernen Welt; doch gleichzeitig wurde dieselbe Idee zu einem Brennpunkt für die Sehnsucht nach einer früheren heilen Welt. Die Torgauer Hochzeitsfeier, einschließlich der *Dafne*, verleitete die Anwesenden dazu, die engen Wechselbeziehungen zwischen der himmlischen und irdischen Sphäre, zwischen mythologischem und christlichem Wissen, zwischen realer und fiktiver Wirklichkeit immer noch als schlüssig und glaubhaft anzuerkennen. Auf dieser Grundlage bot Schütz' *Dafne* den Zuhörern tatsächlich ein facettenreiches Spiegelbild der großen Tragikomödie ihrer eigenen Welt.

