

Johanna Zorn/Magdalena Zorn

## **Künstlerische Subjektphilosophie: Das Echo in Dichtung, Musik und Theater**

*Der Aufsatz arbeitet die Beziehung zwischen dem Echo-Motiv und der Thematisierung von Subjektivität in Literatur und Musik heraus. Das Echo als auditiv erfahrbares Phänomen, das einem Sprecher oder einer Sprecherin seine Aussage (in verzerrter Form) zurückgibt, wird dabei als Wort-Musik verstanden, als eine intermediale Struktureinheit, in der sich Wort und Musik, Sinn und Klang ununterscheidbar miteinander verbinden. Ausgehend von Ovids mythologischer Lesart in den Metamorphosen zeigt der Beitrag anhand eines schlaglichtartigen Streifzugs durch die Geschichte des Echo-Gedichts und der Echo-Komposition die zentrale Funktion des künstlerisch inszenierten Wiederhalls auf. So steht das Echo in Literatur und Musik vom 15. bis ins 18. Jahrhundert für die „Re-flexion“ des Subjekts und ist somit Darstellungsmittel von künstlerischer Subjektphilosophie. Den Abschluss der Ausführungen bildet ein exemplarischer Blick auf das zeitgenössische Sprechtheater, der andeutet, dass das subjektphilosophisch funktionalisierte künstlerische Echo vor dem Hintergrund eines humanistischen Menschenbildes zu verorten ist, das mit den neuen Herausforderungen, denen sich das Subjekt seit Ende des 19. Jahrhundert gegenüber sieht, als Darstellungskonvention verblasst.*

### 1. Die *Wort-Musik* des Echos

Der Begriff der „word music“, wie ihn der Intermedialitätstheoretiker Steven Paul Scher prägte, bezeichnet ein intermediales Strukturgeflecht, in dem sich Sprache als Musik zeigt.<sup>1</sup> Es ist damit der Bereich von musikalischen Strukturparallelen in der Wortsprache angesprochen. Ein Phänomen wie die von Thomas Mann im Medium des Romans angestrebte literarische Anverwandlung von Wagners Leitmotivik wäre ein beson-

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu Steven Paul Scher: „Einleitung: Literatur und Musik – Entwicklung und Stand der Forschung“. *Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*. Hg. Ders. Berlin 1984, S. 9-25.

ders komplexer Fall einer solchen „Wortmusik“.<sup>2</sup> Unabhängig von dieser Definition Schers ist der Terminus der „Wort-Musik“ in unseren Augen noch in einer weitaus grundlegenden Hinsicht zu verstehen, dergestalt, dass es nicht in erster Linie Sprache ist, die sich Musikalisches zu eigen macht, sondern dass Wort und Musik dabei vielmehr wechselseitig aufeinander verweisen. Wir verstehen das Echo als Inbegriff einer solchen *Wort-Musik* (wobei wir vermuten, dass es in der „Perfektion“ seiner Existenz als Wort-Musik beispiellos bleibt): Das Echo als Wort-Musik ist ein sinnlich-intellektuelles Phänomen, das Wort und Musik, dank eines Bindestrichs, untrennbar vereint. Denn ob es in Gedichten oder musikalischen Werken auftritt, mit dem Echo erscheint Wort immer schon als Musik und, umgekehrt, Musik immer schon als rhetorische Vokabel, als Klangrede. Einerseits etabliert das Echo einer jeden sprachlichen Aussage nämlich stets auditiv-musikalische Wahrnehmungsgelände; andererseits aber bleibt selbst ein textloses, rein klangliches Echo zugleich in ein dialogisches Prinzip, in eine Struktur aus Frage und Antwort eingebunden und somit rhetorisch determiniert. An dieser wechselseitigen Bedingtheit von Musik und Sprache im Phänomen des Echos zeigt sich nicht zuletzt die Etymologie des Wortes *musiké*, das in der Antike Musik und Dichtkunst zu einer unauflösbaren Einheit verschmolzen hat.

Das Phänomen des Wiederhalls von Schall, der oberhalb einer Schwelle von ca. 30 Millisekunden als distinktes akustisches Ereignis wahrgenommen wird, ist von der griechischen Antike bis in die Gegenwart hinein ein beliebter Topos literarischer, musikalischer und performativer künstlerischer Darstellungen geblieben. An der wiederaufnehmenden Erscheinungsdimension der Echo zeigt sich dabei das performative Moment einer Verschiebung von vorgängigem Sinn, das durch mediale Transformation vermittelt ist: sowohl durch die zeitliche Verschiebung von Schall und Echo, als auch durch den Medienwechsel von körperlich gebundener in entkörperlichte Stimme, die zum Hörer als *die Andere* zurückkommt. Der historische Rahmen, auf den sich eine umfassende Erforschung der *Wort-Musik* des Echos stützen könnte, reicht von künstlerisch reflektierten Echo-Strukturen bei Euripides und Aristophanes bis hin zu zeitgenössischen performativen und installativen Arbeiten.

---

<sup>2</sup> Vgl. Thomas Mann: „Über die Kunst Richard Wagners [1911]“. *Thomas Mann. Aufsätze, Reden, Essays*. Bd. 1. Hg. Harry Matter. Berlin/Weimar 1983, S. 227-229, hier S. 228.

Hinter der künstlerisch-symbolischen Verarbeitung des akustischen Echos steht von der griechischen Antike bis in die Gegenwart hinein natürlich das Vorhaben der Kunstschaffenden, ein mythologisches Narrativ zu aktualisieren, das um die körperlose Stimme kreist.

## 2. Der Mythos der Reflexion durch das Körperlose

In der Antike wird das Phänomen des Echos zunächst über die Figur einer anthropomorphen Personifikation reflektiert. Unterschiedliche eigenständige Mythen rund um die Figur der Echo kommen in hellenistischer Zeit auf.<sup>3</sup> Unter allen antiken mythologischen Lesarten sticht vor allem die Passage im Dritten Buch der *Metamorphosen* hervor. Die Geschehnisse in Ovids Erzählung sind schnell rekapituliert: Echo, die von Zeus dazu aufgefordert wurde, seine Gemahlin Hera während seiner amourösen Abenteuer abzulenken, wird von der Göttergattin zur Strafe ihrer Sprachfähigkeit beraubt, sodass ihr nur mehr die Möglichkeit bleibt, die letzten an sie gerichteten Worte zu wiederholen. Das Objekt ihrer Liebe, Narzissus, erblickt sie eines Tages allein im Wald. Nicht fähig, auf eigene Initiative ein Gespräch zu beginnen, wiederholt sie stets nur die letzten Worte seiner Rede – „Sie ruft ihn, wie er sie ruft“<sup>4</sup> –, wodurch ein von Missverständnissen gekennzeichnetes Frage-Antwort-Spiel entsteht, in dem Narzissus Echos Liebe verschmäht, die sich darum in den Wald zurückzieht und stirbt. Echo, zum Felsen verwandelt, lebt fortan ohne ihren Referenten als *Nachball* weiter. In dieser Echo-Erzählung Ovids ist „die Richtung des Begehrens“<sup>5</sup> gegenüber der Überlieferung andernorts umgedreht. Während es im Mythos von Echo und Pan der Hirtengott ist, der die ephemere Frauengestalt liebt, ist es bei Ovid Echo, die den Jüngling begehrt, der sie aber von sich weist.

---

<sup>3</sup> Vgl. dazu Vanessa Dippel: „Echo“. *Antike Mythen und ihre Rezeption. Ein Lexikon*. Hg. Walther Lutz. Stuttgart 2009, S. 73-80.

<sup>4</sup> Publius Ovidius Naso: *Ovid. Metamorphosen. Lateinisch/Deutsch*. Hg. und übers. von Michael von Albrecht. Stuttgart 1994, S. 153.

<sup>5</sup> Vanessa Dippel: „Zur Darstellbarkeit von Echophänomenen oder: Wie man von einer einfachen Wiederholung zur Chaotisierung der Textstruktur gelangt“. *Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch-philosophischen Problem um 1800*. Hg. Claudia Albes/Christiane Frey. Würzburg 2003, S. 255-269, hier S. 264.

Auf dieser narrativen Folie übernimmt Ovids Mythos nun eine für die Subjektphilosophie des Abendlandes geradezu konstitutive Funktion. Ovid lässt seine revolutionäre Umkehrung des Echo-Mythos in eine chiastische Struktur ein, die dem Subjektdiskurs seit Freud als Parabel dienen konnte: aufgrund unerwidelter Liebe findet Echo sich am Ende ihres Subjektstatus beraubt und ist nur mehr leerer Klang; wegen seiner grenzenlosen Selbstliebe erscheint Narzissus als Inbegriff von Subjektivität; er versucht sich selbst zu fassen und scheitert. Liebesfähigkeit und egozentrisch besetzte Subjektivität erscheinen dabei also als verhängnisvoll ineinander verwoben.

Das Leitmotiv, das sich hinter Ovids mythologisch präsentierter Subjektphilosophie befindet, ist die „Reflexion“ des Subjekts, und zwar sowohl optisch, verdeutlicht durch das Spiegelbild, als auch akustisch-auditiv, im Sinnbild der Echo. Seine Selbstbezüglichkeit als Voraussetzung von Subjektivität wird Narzissus, der im Wasser unwissentlich sein eigenes Spiegelbild entdeckt und sich in dieses verliebt, zum Verhängnis. Als er bemerkt, dass er das Objekt seiner Begierde nicht besitzen kann, geht er an seiner Liebe, bei der Subjekt und Objekt in eins fallen, zugrunde. Das akustische Gegenstück zu Narzissus' Spiegelbild, die weibliche Figur der Echo, ist in ihren stimmlichen Äußerungen unheilvoll auf die Vorgängigkeit der männlichen Stimme des Narzissus angewiesen; als *Re-flexion* des Narzissus, und zwar in der ganzen Doppeldeutigkeit der Wortbedeutung: als Echo-seiner-Stimme und als Produkt seiner Selbst-Suche wird sie zum Konstituens seiner Subjektivität.

Im Rahmen dieser mythologischen Kadrierung ist Echo zwar, wie die Herausgeberinnen des 2015 erschienen Bandes *Die Praxis der/des Echo* feststellen, „von Anbeginn zum Sinnbild eines defizitären, vom Anderen abhängigen Wesens“<sup>6</sup> degradiert, doch liegt darin kaum ein Indiz dafür, dass ihre Geschichte, im Gegensatz zu derjenigen des Narzissus, nicht als „Erkennungsmythos des Abendlandes“<sup>7</sup> taugt. Echos zweifelsohne schwankender Subjektstatus verdankt sich gerade der Tatsache, ein Produkt der Egozentrik des Narzissus zu sein und insofern nur als akustische Projektion zu existieren. Denn auf performativer Ebene erscheint

---

<sup>6</sup> Veronika Darian u.a.: „Echo: Zum Geleit“. *Die Praxis der/des Echo. Zum Theater des Widerhalls*. (=Interdisciplinary Studies in Performance 2.) Hg. Dies. Frankfurt am Main 2015, S. 7-22, hier S. 7.

<sup>7</sup> Vgl. ebd. sowie Winfried Schindler: *Ovid: Metamorphosen. Erkennungsmythen des Abendlandes. Europa und Narziss*. Annweiler am Trifels 2008.

die Rede der Echo keinesfalls als tautologische Wiederholung der fragenden Stimme; als akustische Erscheinung kehrt Narzissus eine Andere *wi(e)der*. Grundsätzlich gilt: Solange aus dem *Raum* die Antwort einer Fremden zurückkommt, dient sie der Bestätigung der eigenen Existenz. „Ohne-Antwort“<sup>8</sup>, so bezeugt es die Existenz der Echo als medial-materielle Transformation des vorgängig Geäußerten, bleibt lediglich eine Frage, die sich nicht mehr im *Raum* entfaltet und letztlich den Tod bedeutete. Der Tod ist ohne Raum.

Echos Status als *Re-flexion* entspricht ihre Existenz als *Pro-jektion* des Narzissus. Darin allerdings, in ihrer Verfassung als Reflexion und Projektion des Ichs gleichermaßen, steht Echo der abendländischen Subjektphilosophie nach Ovid paradigmatisch voran. Echo ist die Schall gewordene Reaktion auf die antike Aufforderung des „Gnothi seauton“, der Mahnung an die Selbsterkenntnis des Subjekts, der Narzissus im Spiegelbild und im Echo nachzukommen versucht und die ihn überfordert. Ebenso wie sein optischer, so wird ihm auch sein akustischer Spiegel zum Anzeichen seiner eigenen Differenz, und mit seiner doppelten Fehlleistung (sich nämlich selbst nicht wiederzuerkennen) stürzt er, sinnbildlich gesprochen, zugleich das Subjekt des Abendlandes ins Verderben.

Dass das Schallwesen Echo seinen Körper verliert und unsichtbar wird, liegt, dem französischen Philosophen Jean-Luc Nancy folgend, gar in der Logik des Hörens selbst. Während das Auge etwas zur *Evidenz* und somit ans Tageslicht bringe, würde mit dem Ohr stets nur etwas zur *Resonanz* gebracht.<sup>9</sup> Doch gerade in dieser resonierenden Aufgabe des Hörens zeigt sich, so Nancy, Wahrheit, und zwar eine, die nicht identifizierbar ist, sondern als „Echo der nackten Figur in der offenen Tiefe“<sup>10</sup> *erscheint*. Nancy vermischt hier zwar auf verwirrende Weise die Prinzipien von Resonanz und Reflexion (Echo),<sup>11</sup> will mit seinen terminologisch

---

<sup>8</sup> Emmanuel Lévinas: *Gott, der Tod und die Zeit*. Übs. Astrid Nettleing/Ulrike Wasel. Wien 1996, S. 19.

<sup>9</sup> Jean-Luc Nancy: *Zum Gebör*. Übs. Esther von der Osten. Zürich/Berlin 2014, S. 10.

<sup>10</sup> Ebd., S. 12.

<sup>11</sup> Während „Reflexion“ eine Disjunktion von Objekt und Subjekt impliziere, beinhalte „Resonanz“ eine Konjunktion derselben. Vgl. dazu Veit Earlmann: *Reason and Resonance: A History of Modern Aurality*. New York 2010, S. 9-10. Diese Distinktion zeigt sich auch im Bedeutungshorizont von ‚resonieren‘,

unscharfen Ausführungen aber auf den mit dem Präfix „re“ indizierten gemeinsamen Nenner der Substantive hinaus, dass beim Hören stets etwas *zurück*klingt, zum Subjekt *zurück*kehrt. In der Tat wird Narzissus in der Begegnung mit Echo, die in ihm einen Akt des Sich-selbst-Zuhörens in Gang bringt, ein tiefes Geheimnis zuteil, nämlich das seiner reflexiven Subjektivität. Ein Subjekt existiert immer nur im Bezug zu sich, nur im Verweis auf sich selbst. Subjekt-sein inkludiert stets eine reflexive Komponente, heißt immer *sich-spüren-spüren* und in letzter Konsequenz sich zu repräsentieren. Das Subjekt spürt sich ein „Selbst“ spüren, das *sich* entgeht oder *sich* verschantz und anderswo widerhallt<sup>12</sup>. So ist das Subjekt, Nancys philosophischen Ansatz weitergedacht, wesensmäßig durch ein *Sich-ins-Andere-projizieren*, eben durch seine Reflexion konstituiert: auf optischer Ebene durch sein Spiegelbild, auf akustischer Ebene durch sein Echo. Der historische Fluchtpunkt von Nancys subjektphilosophischer Perspektivierung des „re“ liegt bei eben jener bereits referierten Erzählung von Ovid. Nicht stellt Ovid das Echo wie Homer vermittelt seiner körperlosen Erscheinungsqualität „als prophetische Stimme der Götter“<sup>13</sup> dar, oder wie mancher Dichter des Barock als „Reflexion göttlichen Atems“<sup>14</sup>. Vielmehr ist Echo in den *Metamorphosen* im Sinne der akustischen Definition „eine durch Reflexion an ihren Ursprungsort zurückkehrende Welle“<sup>15</sup>, eine vom Subjekt ausgehende und wieder zum hörenden Subjekt zurückkehrende, nunmehr allerdings gebrochene Geste des Selbst. Dem Echo als Kommunikationsmedium wird also von Ovid bis Nancy immer wieder die Funktion von subjektphilosophischer Reflexion zugeschrieben, deren Resultante in der Erkenntnis liegt, dass „ich“ *mich* nur in einer (rhetorisch strukturierten) Umwelt überhaupt erkennen, d.h. dass „ich“ *mich* nur durch meine Projektion in das Außen des Lebensraums fassen kann.

---

das immer verdeutlichen soll, dass noch etwas anderes als der eigentliche Klangerreger *mitschwingt*’.

<sup>12</sup> Ebd., S. 20.

<sup>13</sup> Dippel: „Echo“ (wie Anm. 3), S. 76.

<sup>14</sup> Ebd.

<sup>15</sup> Jörg Jochen Berns: „Die Jagd auf die Nymphe Echo. Künstliche Echoeffekte in Poesie, Musik und Architektur der Frühen Neuzeit“. *Die Mechanik in den Künsten. Studien zur ästhetischen Bewertung von Naturwissenschaft und Technologie*. Hg. Hanno Möbius. Marburg 1990, S. 67-82, hier S. 67.

### 3. Kommunikativer Widersinn und musikalisierter Raum

Der Schwenk von dieser dezidiert subjektphilosophischen auf die primär poetologische Perspektive der verschiedenen Künste wirft zunächst die Frage auf, unter welchem Stern die Blüte der Echodichtungen stand, die vom 16. bis ins 18. Jahrhundert Italien, Frankreich, die Niederlande und schließlich auch England und Deutschland erreichte. Wesentliche Einzelheiten der barocken Echo-Dichtung finden sich bereits in den Gedichten des Humanisten Angelo Poliziano vorgebildet. Poliziano verfasste im letzten Drittel des 15. Jahrhunderts die ersten nach-antiken Echo-Gedichte. Ein anschauliches Beispiel stellt sein Echo-Poem *Che fai tu, Eco, mentr'io ti chiamo?* dar, in dem Pan mit Echo dialogisiert:

Che fai tu, Eco, mentr'io ti chiamo? – *Amo.*

Ami tu dua o pur un solo? – *Un solo.*

Et io te sola e non altri amo – *Altri amo.*

Dunque non ami tu un solo? – *Un solo.*

Questo è un dirmi: Io non t'amo – *Io non t'amo.*

Quel che tu ami, ami tu solo? – *Solo.*

Chi t'ha levata dal mio amore? – *Amore.*

Che fa quello a chi porti amore? – *Ah more!*

Durch die echoartige Wiederholung der letzten Silben des Liebenden entsteht eine für das lyrische Ich äußerst verwirrende Kommunikation. Mit der letzten Verszeile werden die Liebesbekundungen sogar in eine Aufforderung zum Sterben verwandelt: das Echo auf „amore“ lautet „ah more“. Deutlich wird hier, dass das Gedicht auf dem akustisch-auditiven Effekt des Echos aufbaut und mit der homophonen Verschiebung von „amore“ zu „ah more“ einen konkreten Bedeutungswandel inszeniert. Dabei macht Poliziano von einem Mittel Gebrauch, das der Sprache zur Verfügung steht, nicht aber der Musik. Davon abgesehen klingt das Begehren des Narzissus in diesem Gedicht ungebrochen nach. Dargestellt ist das unwissentliche Selbstgespräch eines verwirrten und an der Angemessenheit seiner Liebe Zweifelnden.

Im Fadennetz einer solchen Reflexivität des Subjekts, das Ovids *Metamorphosen* gestiftet hat, verbleiben schließlich auch gewichtige Beispiele der deutschen Echo-Dichtung, die im 17. Jahrhundert ihren Höhepunkt erlebt. Stilistisch gesehen hat sich an der Poetik des Echos in Deutsch-

land im 17. Jahrhundert gegenüber der *proposte-riposte*-Technik von Poliziano wenig verändert. In der Dichtungslehre war das Echo als literarische Gattung seit Opitz' *Buch von der Deutschen Poeterey* (1624) verankert. Die Echos in der Dichtkunst dieser Zeit sind „nicht zufällig und unmotiviert gesetzt, sondern werden vom lyrischen Ich hervorgerufen, so daß ein Frage- und Antwortspiel entsteht.“<sup>16</sup> Wieder erscheint hier das Ich bevorzugt bei der Liebesklage im Zwiegespräch mit sich selbst und findet in den vom Sinn seiner Rede sich emanzipierenden Antworten seines Echos, ganz gemäß eines verspielten Subjektdiskurses barocker Lyrik, manchmal sogar Trost und Zuspruch.

So baut auch die deutsche Dichtung des 17. Jahrhunderts auf dem „Witz der Wiederholung“ in der „ausgespielten Trennung von Laut und Bedeutung, Signifikanten und Signifikaten“<sup>17</sup> auf. Erst in der Verschiebung der Bedeutung zwischen Hall und Widerhall findet jene Übersetzung von Wünschen und Ängsten statt, derer das Subjekt bedarf. Das fragende und zweifelnde Ich muss seine Andersartigkeit in Gestalt von Echo anrufen und für sich übersetzen. Dabei tauschen Hall und Widerhall sogar ihre Sprecherpositionen, mit dem Resultat, dass sich – mit Walter Benjamin gesprochen – die eigene Stimme in Echo als dem fremden Original zeigt.<sup>18</sup>

Ovids *Metamorphosen*, auf deren Ideenwelt sich das von Opitz theoretisierte poetische Echo unverkennbar bezieht, liefern nicht nur den entscheidenden Hinweis auf die Verfassung von Subjektivität als poetischem Widerhall, sondern ebenso eine Parabel für Musik als Raumkunst. Der Raum, in dem Musik erklingt, wird in den Echo-Kompositionen der Geschichte zur konstitutiven Rahmenbedingung des reflexiven Subjekts stilisiert; er figuriert als diejenige Grenze, von der aus das Subjekt sich selbst zu erkennen sucht und dabei notgedrungen verkennen muss.

So erfreute sich die Figur des Echos vor allem in der um die Entfaltung räumlicher Wirkung bedachten Musikgeschichte der Renaissance und des Frühbarocks hoher Beliebtheit und erhielt seit den musikalischen Intermedien von Florenz ihren festen Platz auch in der Oper.

---

<sup>16</sup> Ferdinand van Ingen: *Echo im 17. Jahrhundert. Ein literarisch-musikalisches Phänomen in der Frühen Neuzeit*. Amsterdam 2002, S. 10.

<sup>17</sup> Bettine Menke: „Wie man in den Wald hineinruft, ...“ Echos der Übersetzung“. *Übersetzen: Walter Benjamin*. Hg. Hart Nibbrig/Christiaan Lucas. Frankfurt am Main 2001, S. 367-393, hier S. 369.

<sup>18</sup> Vgl. dazu ebd.

Jacopo Peri komponierte anlässlich der Florentiner Fürstenhochzeit von 1589 mit dem Gesang des Arion *Dunque fra torbid' onde* ein Echo-Stück, das für die im Entstehen begriffene Oper historisch betrachtet einen besonderen Stellenwert einnimmt. In dieser Arie klagt der gefeierte Sänger Arion dem Schicksal sein Leid und Echo antwortet ihm. In der Komposition zeigt sich merklich die Konvention, dass das Doppelecho nicht nur einfach Phrasen wiederholt, sondern in der *Riposta* im Piano gesungene Silben verkürzt und auf diese Weise in der Resonanz Sinn multipliziert. Auf Arions „tormenti“ beispielsweise folgt ein „menti“, mit dem er von Echo der Lüge bezichtigt wird (Abb. 1). Auf der Bühne ereignet sich somit also tatsächlich eine Art von Selbstgespräch, bei dem wie im Soliloquium des Narzissus Frage und Antwort im Sinn differieren. Ein zeitgenössischer Kupferstich, der nach den Entwürfen des Bühnenbildners Buontalenti angefertigt worden war, verdeutlicht zudem, dass die Szenerie des Intermediums *Arion und der Delphin*, zu dem Peri diese Echo-Arie besteuerte, vermutlich von Felswänden gesäumt war und somit Raumtiefe thematisiert wurde.<sup>19</sup>

Die musikalischen Echo-Kompositionen, die dann seit dem 16. Jahrhundert verstärkt entstanden, entsprechen einer „Stilisierung des natürlichen Widerhalls in einer vokalen, vokalinstrumentalen oder rein instrumentalen Komposition“<sup>20</sup>. Um das Echo, das auch rein instrumental präsentiert sein konnte, deutlich zu machen, wurde ein klar umgrenzter musikalischer Abschnitt melodiekonstant und dynamisch zurückgenommen wiederholt. Für die Nachahmung des Echos war der Wechsel zwischen dem fragenden Auslösungsgedanken im *forte* und der Antwort im *piano* zentral. Der Effekt eines leisen Widerhalls war außer durch dynamische Disposition auch durch die Positionierung eines Echo-Orchesters in räumlich entfernter Position zu erzielen. Auf das so beschaffene musikalische Echo kommt nicht zufällig auch das in den Jahren 1731 bis 1754 erschienene *Grosse vollständige Universal-Lexicon Aller*

---

<sup>19</sup> Vgl. dazu Hugh Keyte: „Intermedi (1589) für ‚La Pellegrina‘“. *Una „stravaganza“ dei Medici: intermedi (1589) per „La pellegrina“* (CD-Begleitheft). Köln 1988, S. 20-27, hier S. 20f. Diese Anregung stammt vom Musikwissenschaftler Hartmut Schick.

<sup>20</sup> Vgl. Werner Braun: „Echo“. *MGG Online*. <https://mgg-online.com/article?id=mgg15330&cv=1.0&rs=mgg15330>, November 2016 (zit. 5.10.2018).

The image shows a musical score for three voices and basso continuo. The top three staves are vocal parts. The first staff has the lyrics 'men - - ti hai'. The second staff has the lyrics 'men - - ti hai'. The third staff has the lyrics '- ti ahi'. The bottom four staves are for the basso continuo, with a lute-like accompaniment. The music is in a 16th-century style with a lute-like accompaniment.

Abb. 1: Jacopo Peri: „Dunque fra torbid’ onde“. *Die Anfänge des Basso continuo und seiner Bezifferung*. Hg. Max Schneider. Leipzig 1918, S. 134-146.

*Wissenschaften und Künste* zu sprechen. Denn das instrumentalmusikalische Echo hatte noch in der Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts seinen festen Platz.<sup>21</sup>

In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhundert kehrt das Echo schließlich unter den gewandelten Bedingungen installativer Raummusik als Kompositionsprinzip wieder. So hat etwa der amerikanische Klangkünstler

<sup>21</sup> Vgl. „Echo“. *Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste (1731-1754)*. Bd. 8. Hg. Johann Heinrich Zedler. Leipzig 1734, S. 124f. Archiviert durch die Bayerische Staatsbibliothek in: „Echo“. *Johann Heinrich Zedlers Grosses vollständiges Universal-Lexicon Aller Wissenschaften und Künste*. <https://www.zedler-lexikon.de/index.html?c=blattem&seitenzahl=77&bandnummer=08&view=100&l=de>, 1999-2001 (zit. 5.10.2018).

Alvin Lucier das Echo-Prinzip in seinem Stück *I am sitting in a room* von 1969 als diffundierende sinnliche Erfahrung von Raum in Szene gesetzt. Die Aufnahme eines von ihm gesprochenen Textes spielte er im Laufe der Soundperformance dabei wieder und wieder über Lautsprecher in einen Raum ein und nahm den Klang zusammen mit den unweigerlich hinzukommenden *Re*-sonanzfrequenzen des Raums erneut auf. Über diese mehrphasige *mise en abyme* werden Raumresonanzen durch einen schier endlosen Wiederholungsvorgang multipliziert. Im Ergebnis prägt sich die Raumakustik als verfremdendes Element rekursiv dem Material auf. Mit jedem Durchlauf verstärkt sich die Wirkweise des Raums als Filter, sodass am Ende des Prozesses der Raum, als mehrfach überlagertes Stimmengewirr jenseits rhetorischer Sinnproduktion, an sich hörbar wird. Hier ist die in der humanistischen Tradition innerhalb der Gattung der Poesie konstituierte künstlerische Funktion des Echos als Reflexion des Selbst mit den technischen Mitteln des 20. Jahrhunderts ins Gegenteil invertiert. In Luciers Echo-Stück wird nicht nur die Stimme selbst, sondern sogar der Raum der Reflexion – als notwendige Bedingung des Echos – thematisch.

#### 4. Ein Gegenbild: Der echolose (Theater-)Raum

Ebenso wie Luciers installative Arbeit zeugt schließlich das chorische Theater der 1990er Jahre von einer Vervielfachung der im Soliloquium widerhallenden Stimme.<sup>22</sup> Obwohl Chor und Echo keineswegs gleichzusetzen sind, so weist der „dialektische Sonderstatus“<sup>23</sup> des Chores in seiner spiegelnden und kommentierenden Funktion einerseits, seiner körperlich-materiell nicht dingfest zu machenden Dimension andererseits, auffällige Strukturparallelen zur Figur der Echo auf. Im Zeichen

---

<sup>22</sup> Vgl. dazu Hajo Kurzenberger: „Chorisches Theater der neunziger Jahre“. *Transformationen. Das Theater der neunziger Jahre*. Hg. Erika Fischer-Lichte/Doris Kolesch/Christel Weiler. Berlin 1999, S. 83-92. Zu Schleefs Chor-Theater vgl. Christina Schmidt: *Tragödie als Bühnenform: Einar Schleefs Chor-Theater*. Bielefeld 2010. Zur Musikalisierung des Theaters vgl. David Roesner: *Theater als Musik. Verfahren der Musikalisierung in chorischen Theaterformen bei Christoph Marthaler, Einar Schleef und Robert Wilson*. Tübingen 2003.

<sup>23</sup> Kurzenberger: „Chorisches Theater der neunziger Jahre“ (wie Anm. 22), S. 83.

einer umfassenden Krise des Subjekts wie des Sinns entstehen nun in den 1990er Jahren Theaterarbeiten, in denen chorische Formationen dialogische Strukturen ablösen und das Prinzip der Verkörperung einer pluralen Auffächerung von Figuren weicht. Regisseure wie Einar Schleaf oder Frank Castorf reflektieren dabei auf je unterschiedliche Weise die komplizierte *Figur* des Chores und werfen mit der in Szene gesetzten Multiplikation der Stimme zugleich die Frage auf, welches Subjekt ein Echo darin überhaupt widerspiegelt? Unterdessen stärken die Inszenierungen den Befund, den die Analysen von Ovids Echo-Mythos sowie seiner Intertexte in den Gattungen des Echo-Gedichtes und der Echo-Komposition ans Tageslicht brachten, nämlich dass das auditiv erfahrbare Echo nicht ohne ein starkes Raumkonzept darstellbar ist, dass es als Darstellungsmittel die stark räumliche Konzeptualisierung einer Szenerie sogar zur Vorbedingung hat. So zeigen die genannten Theaterarbeiten, dass der Raum der Diegese – sei es ein sozialer oder ein akustisch definierter Raum – für die Allegorien des Narzissus auf der Bühne jene Reflexionsfläche darstellen, an denen „Echo, die Stimme [*ibres*] Widerhalls“<sup>24</sup>, entsteht.

Umso signifikanter ist es, dass ein zeitgenössisches Theaterstück, in dem der Raum bereits auf der Ebene des Titels (angesprochen wird der „Weltraum“) eine herausragende Rolle spielt, keine Echos hören lässt. Das Stück des deutschen Dramatikers Wolfram Lotz, das 2011 am Deutschen Nationaltheater Weimar uraufgeführt wurde, trägt den Titel *Einige Nachrichten an das All* und soll in unserer Betrachtung *ex negativo* zeigen, dass „Reflexion“ für das humanistische Subjekt stets an eine sinnlich zugängliche Umwelt gekoppelt ist, die als Lebens-Raum *erfahrbar* sein muss, was man vom Weltraum, der für uns nicht mehr unmittelbar zugänglich ist, nicht behaupten kann. Lotz' Dramentext und eine seiner Inszenierungen dient uns abschließend also als eine Art „Kontrollinstanz“ für die Validität der These, dass „Reflexion“, sprich jener Vorgang der Selbsterkenntnis, der vom 15. bis ins 18. Jahrhundert durch das Spiegelbild oder das Echo künstlerisch verschlüsselt wurde, nur im Horizont eines *Erlebensraumes* möglich ist. Ist dem Subjekt diese Erfahrungswelt entzogen, so hört es auch kein Echo mehr.

Der Schauplatz bei Lotz ist ein apokalyptischer, die Lesefassung des Stücks wird mit folgendem Satz eröffnet: „Wir befinden uns in einer

---

<sup>24</sup> Publius Ovidius Naso: *Ovid. Metamorphosen* (wie Anm. 4), S. 151.

Explosion, ihr Ficker“<sup>25</sup>. In acht Bildern, die bereits im Titel den Dualismus zwischen Menschsein und naturhafter Totalität thematisieren, tauchen durchwegs kuriose Figuren auf: Lum mit einer spastischen Diplegie, dem seine Füße stark nach innen stehen; der kleinwüchsige Purl Schweitzke, die historische Figur Rafinesque, die angebliche Stammesmythen der in Delaware ansässigen Lenape-Indianer entzifferte, und Kleist, der des Lebens müde über das Existieren nach dem Tod nachdenkt. Der Auftritt dieser Figuren erfolgt auf Geheiß eines Spielleiters, dem sogenannten „Leiter des Fortgangs“, der aus ihrer Geschichte medienwirksamen Profit für eine von ihm moderierte Freak-Show schlagen will. Wesentlicher Spielpartner des Leiters des Fortgangs ist eine große Satellitenschüssel auf einem Stativ. „Die gesamte Apparatur ist in der Lage, Tonsignale in Funkwellen umzuwandeln, die bis tief in den Weltraum hineinreichen“<sup>26</sup>, heißt es in einer dazugehörigen Szenenanweisung. Diese Tonsignale kehren, wie sich am Ende herausstellt, kein einziges Mal zum Subjekt als Hörer-seiner-selbst zurück. In der humanistischen Tradition der künstlerischen Subjektphilosophie wäre ein derartiges Ausbleiben des Echos in einem Bühnenstück, das explizit den Raum und seine akustische Durchleuchtung thematisiert, wenn schon nicht undenkbar, so doch äußerst unüblich gewesen. Das *Re* aus der Tradition der im Echo künstlerisch verschlüsselten Subjektphilosophie gibt es im Weltraum, einem an sich erfahrungslosen Raum, nicht mehr.

Der „Leiter des Fortgangs“ fordert jeden seiner Gäste dazu auf, etwas in die Apparatur hineinzusprechen. Es sind existentielle Gewissheiten und Sorgen, die die Subjekte dabei artikulieren, aber niemand, kein(e) Echo, ruft zurück. Die Botschaften werden vielmehr vom Nichts des Weltalls verschluckt; die Subjekte leben eben nicht mehr in einem Raum des Reflektierens, nicht mehr in einem Raum, dessen Objektivität ihnen den Sinn ihrer Existenz akustisch wieder zurückspiegeln würde. In der Inszenierung der österreichischen Erstaufführung am Wiener Akademietheater im Jahr 2012 verzichtete der Regisseur Antú Romero Nunes insofern konsequenterweise auf die Darstellung der akustischen Dimension dieser Verlorenheit und verlieh der grassierenden Sinnlosigkeit stattdessen vielmehr dadurch Ausdruck, indem er die Bühnenfiguren

---

<sup>25</sup> Vgl. Wolfram Lotz: „Einige Nachrichten an das All“. *Theater Theater. Anthologie. Aktuelle Stücke* 22. Hg. Uwe B. Carstensen/Stefanie von Lieven. Frankfurt am Main 2011, S. 103-168, hier S. 104.

<sup>26</sup> Ebd., S. 118.

innerhalb der Diegese mit sichtbaren, unwirklichen Objekten wie etwa einer Weltkugel konfrontiert, die er im Verfahren des 3D-Mappings an eine für die Akteure sichtbare Wand projiziert. Nunes zwingt die Subjekte auf der Bühne dabei, mit diesen Unendlichkeitsobjekten in einen Dialog zu treten. Aber dieser Dialog wirft nur tautologische Fragen auf, er ermöglicht weder Selbstsuche noch -findung. Das Wiederhören der eigenen Stimme, das sich in der künstlerischen Praxis des Echos stets als ein *Widerhören* des Fremden als Eigenes zeigte, wird durch eine „Abwesenheit“ überlagert, die Roland Barthes in den *Fragmenten einer Sprache der Liebe* (*Fragments d'un discours amoureux*, 1977) folgendermaßen definierte:

ABWESENHEIT: Jede Sprachepisode, die die Abwesenheit des geliebten Wesens inszeniert – gleichgültig, von welcher Dauer und aus welchem Grunde – und diese Abwesenheit in eine Verlässenheitsprüfung umzu-  
deuten geneigt ist.<sup>27</sup>

Die inszenierte Abwesenheit des Echos während der akustischen Botschaften, die die Subjekte in *Einige Nachrichten an das All* in den „Apparat der Tonsignale“ rufen, markiert die Abwesenheit eines subjektiven Erfahrungsraums und im Sinne Barthes' die Verlässenheit des Ichs. Diese Abwesenheit des Echos im Raumstück von Lotz und seiner Inszenierung durch Nunes zeigt dabei noch einmal in einer notwendigen, aber nicht hinreichenden Bedingung, was Wi(e)derhall nicht ist: gänzliche Abwesenheit.

## 5. Zusammenfassung

Steht die Abwesenheit des Echos in Wolfram Lotz' zeitgenössischem Theatertext *Einige Nachrichten an das All* für eine Abwesenheit von Subjektivität, so zeigen umgekehrt Ovids *Metamorphosen*, die Echo-Gedichte, die seit Ende des 15. Jahrhunderts ganz im Zeichen eines langsam erstarkenden, auch im Selbstporträt um die Selbstspiegelung kreisenden, humanistischen Individuums stehen und die musikalischen Echo-Kompositionen, die in der Entstehungszeit der Florentiner Oper Ende

---

<sup>27</sup> Roland Barthes: „Der Abwesende“. *Fragmente einer Sprache der Liebe*. Übs. Hans-Horst Henschen. Frankfurt am Main 1988, S. 27-32, hier S. 27.

des 16. Jahrhunderts das Selbstgespräch des Ichs präsentieren, die Anwesenheit von Subjektivität.<sup>28</sup> In all den im Rahmen des Aufsatzes beleuchteten Beispielen von künstlerischen Echo-Darstellungen ist zugleich mit Echo auch die Redefigur des „Ich bin“ anwesend. Solange die Wort-Musik des Echos, in der Sinn und Klang reziprok aufeinander verweisen, künstlerisch umspielt wird, ist der Glaube an den Lebensraum intakt, in dem Narzissus, in gewisser Weise das Sinnbild des abendländischen Subjekts, dazu imstande ist, sich seiner selbst zu vergewissern. Echo bezeugt dabei seine Selbstvergewisserung. Sein Bruch mit ihr, d.h. seine Abkehr vom Wiederhall seiner Stimme, wie er sich in Lotz' Theater-text über den verlorenen Menschen des Weltraums zeigt, bedeutet zugleich auch sein Ende. Auf diese Leere des Subjekts, die durch die existentielle Abwesenheit von Sinn entsteht – jenem Sinn des Hörens, den der französische Philosoph Nancy als „Echo der nackten Figur“ bezeichnete – bezieht sich die Figur Kleist in Lotz' echolosem Stück, wenn sie darüber sinniert, dass das Sterben „das Leben begrenzt und somit [das] zählt [...], was im Leben geschieht. Aber es geschieht dort nichts Sinnvolles. Das ist das Schreckliche.“<sup>29</sup> Mit ihrer Aussage bringt die Figur Kleist die Logik hinter der Geschichte des künstlerischen Echos in einer kulturpessimistischen Lesart an ihr Ende. Diese Logik liegt im Glauben eines sich selbst fassenden Subjekts, den die künstlerischen Subjektphilosophien des 19. und 20. Jahrhunderts nicht mehr unbedingt teilen. Sie haben in Wechselwirkung mit der Philosophie der Moderne Darstellungskonventionen etabliert, die das Ich als das große Unbekannte in seinen nunmehr verstärkt brüchigen Konturen ausleuchten.

---

<sup>28</sup> Zum humanistischen Menschenbild und dem Gebot der Selbsterkenntnis vgl. Vanderlein Defrey: *Humanismus und Individualismus: der „Einzelne“ in ausgewählten Erziehungsschriften des italienischen und deutschen Humanismus*. Würzburg 2009.

<sup>29</sup> Lotz: „Einige Nachrichten an das All“ (wie Anm. 25), S. 140.