

Leseprobe

Colloquium Helveticum

Herausgegeben von der Schweizerischen
Gesellschaft für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Thomas Hunkeler

Publié par l'Association Suisse de
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de Thomas Hunkeler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Avec le soutien de l'Académie suisse des sciences humaines et sociales
Mit Unterstützung der Schweizerischen Akademie der Geistes- und
Sozialwissenschaften
Con il contributo dell'Accademia svizzera di scienze umane e sociali
With support of the Swiss Academy of Humanities and Social Sciences

Schweizerische Akademie der Geistes- und Sozialwissenschaften
Académie suisse des sciences humaines et sociales
Accademia svizzera di scienze umane e sociali
Accademia svizra da ciencias humanas e socialas
Swiss Academy of Humanities and Social Sciences



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© Aisthesis Verlag Bielefeld 2019
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de
Druck: MAJUSKEL MEDIENPRODUKTION GMBH, Wetzlar
Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-8498-1391-8
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses de littérature générale et comparée

Schweizer Hefte für Allgemeine
und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Swiss Review of General and Comparative Literature

48/2019

Musik und Emotionen in der Literatur

Musique et émotions dans la littérature

Music and Emotions in Literature

Herausgegeben von / Dirigé par
Corinne Fournier Kiss

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2019

Inhaltsverzeichnis

MUSIK UND EMOTIONEN IN DER LITERATUR MUSIQUE ET ÉMOTIONS DANS LA LITTÉRATURE MUSIC AND EMOTIONS IN LITERATURE

Corinne Fournier Kiss	
Introduction. Musique et émotions dans la littérature	13
 Die Entstehung musikalischer Emotionen oder das Aufeinandertreffen von Natur und Kultur / Naissance de l'émotion musicale, ou la rencontre de la nature et de la culture	
Ottmar Ette	
Motion, Emotion, Musik.	
Alexander von Humboldts experimentelle Klangtexte	27
Lawrence Kramer	
Writing Sound: Ekphrasis and Elemental Media	53
Marco Ammar et Angela Daiana Langone	
Le <i>tarab</i> dans la littérature arabe classique et contemporaine	65
Nikol Dziub	
Le chant des sirènes, ou la langue émue	83
Thomas Nehrlich	
Kunst gegen Gewalt gegen Kunst.	
Zur Funktion von Musik in Heinrich von Kleists <i>Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik</i>	97
 Musikalische Emotionen und das Überwinden nationaler Stereotypen / Émotions musicales et dépassement des stéréotypes nationaux	
Valeria Lucentini	
The Natural Musicality of Italians.	
18th-Century Medical and Literary Discourse on Melancholy	113
Béatrice Didier	
L'émotion musicale chez Stendhal	123
Sarga Moussa	
Le « cercle enchanté » des émotions.	
Liszt biographe de Chopin	133
Corinne Fournier Kiss	
Musique, émotions et cosmopolitisme dans <i>Consuelo</i> de George Sand	145

**Musikalische Emotionen oder die Wirkung und die Langlebigkeit
romantischer Metaphysik / Émotions musicales, ou l'impact
et la longévité de la métaphysique romantique**

- Magdalena Saganiak
Musicality as a Force Shaping Literary Works. An Aesthetic Study 159
- Patrick Suter
L'instant musical : poésie et émotions 177
- Christophe Imperiali
Le démon et l'analogie. Fonctions émotives de la musique
chez Marcel Proust et Thomas Mann 193
- Lara Popic
Affectivité et thérapeutique de la musique dans *Adriani*
de George Sand 209
- Tobias Lambrecht
Showing und *Telling* bei literarischer Musikdarstellung.
Terminologische Überlegungen am Beispiel
von Helmut Kraussers Roman *Melodien* 225
- Bernard-Olivier Posse
« A Shape That Matters ». Éluard dans le texte beckettien 241

**Macht und Gegenmacht oder die Instrumentalisierung
musikalischer Emotionen / Pouvoir et contre-pouvoir,
ou l'instrumentalisation des émotions musicales**

- Didier Follin
Quand l'émotion poético-musicale devient arme de guerre.
L'amollissement d'Hannibal dans les *Punica* de Silius Italicus 255
- Frédérique Toudoire-Surlapierre
L'émotion de l'inouï (Pascal Quignard) 265
- Corinne Fournier Kiss
Czech Folklore and Manipulation of Emotions
in Milan Kundera's *The Joke* 281
- Lina Užkauskaitė
Verschriftlichte Emotionen in der litauischen Jazzliteratur
der Sowjetzeit. Zusammenhänge zwischen Emotionen und Musik
in Dramatik, Epik und Lyrik der Jahre 1967-1989 299
- Anna Janicka
Woman in the World of Sounds. The Work of Gabriela Zapolska 315

Jarosław Ławski	
Karol Szymanowski und Jarosław Iwaszkiewicz in Odessa.	
Dionysische, opernartige Ekstase jenseits vom Raum der Geschichte	327

Musikalische Emotionen und „direkte“ Intermedialität (Rolle der Partitur) / Émotions musicales et intermédialité « directe » (rôle de la partition)

Marcello Ruta	
<i>Staring at an Absolute Beauty. Why Musical Scores Are Not Mere Performing Instructions and What Literature Can Teach Us about Them</i>	341
Christophe Schuwey	
Formes et fonctions de la musique dans les biographies mozartiennes	359
Lea Liese	
Das Kunstzitat als Selbstzitat?	
Verstimmte Einfühlung in Arthur Schnitzlers <i>Fräulein Else</i>	375

**NACHRUF AUF BERNHARD BÖSCHENSTEIN
NÉCROLOGIE DE BERNHARD BÖSCHENSTEIN**

Markus Winkler	
Hommage à Bernhard Böschenstein	387
Christian Villiger	
„Der himmlischen, still widerklingenden, / der ruhigwandelnden Töne voll...“ Eine Erinnerung an Bernhard Böschenstein	391

**REZENSIONEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS**

Joëlle Légeret	
Apologie des œuvres d'art verbal et éloge de la variation (Jean-Michel Adam, <i>Souvent textes varient. Génétique, intertextualité, édition et traduction</i> , Paris, Classiques Garnier, 2018)	400
Sonja Klimek	
„Doing authorship“. Wie Werkpolitik und Autorinszenierung in den Epitexten zusammenwirken (<i>Paratextuelle Politik und Praxis. Interdependenzen von Werk und Autorschaft</i> . Hg. Martin Gerstenbräun-Krug und Nadja Reinhard. Wien: Böhlau Verlag, 2018)	408

**Comptes rendus des six volumes édités par Anne Tomiche,
*Le Comparatisme comme approche critique / Comparative Literature
as a Critical Approach*, Paris, Classiques Garnier, 2017.**

Joëlle Légeret

Le Comparatisme comme approche critique
(Texte introductif et brève mention du tome 1 : *Affronter l'Ancien /
Facing the Past*) 414

Marie Kondrat

Principes et mécanismes de l'hybridité méthodologique
(Tome 2 : *Littératures, arts, sciences humaines et sociales /
Literature, the Arts and the Social Sciences*) 416

Camille Schaer

Réflexions méthodologiques pour comparer dans une perspective
critique
(Tome 3 : *Objets, méthodes et pratiques comparatistes / Objects,
Methods, Practices*) 422

Ariane Lüthi

La traduction comme ouverture et mise en rapport
(Tome 4 : *Traduction et transferts / Translation and Transfers*) 430

Corinne Fournier Kiss

Micro et macro circulations comparatistes
(Tome 5 : *Local et mondial : circulations / Local and Global:
Circulations*) 435

Sophie Witt

Literatur – Wissen – Wissenschaft – Technologie:
Was hat die aktuelle Komparatistik dazu zu sagen?
(Tome 6 : *Littérature, sciences, savoirs et technologie /
Literature, Science, Knowledge and Technology*) 442

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

NOTES ON CONTRIBUTORS 449

PROSPECTUS

Band 49 (2020) 461

MUSIK UND EMOTIONEN IN DER LITERATUR
MUSIQUE ET ÉMOTIONS DANS LA LITTÉRATURE
MUSIC AND EMOTIONS IN LITERATURE

Corinne Fournier Kiss

Introduction : Musique et émotions dans la littérature

Au sein de la grande famille des arts, la musique et la littérature ont toujours eu une relation privilégiée, et lorsqu'au XVIII^e siècle, la réflexion sur la relation entre les arts devient un champ d'étude à part entière, elle ne se fait pas faute de la mettre en évidence : arts possédant une origine commune (Rousseau); arts liés au temps alors que les autres arts se déploient dans l'espace (Lessing) ; arts qui entretiennent une relation de complémentarité esthétique et qui, par ailleurs, ont longtemps été inséparables l'un de l'autre.

Littérature et querelle musicale entre formalistes et référentialistes

Néanmoins, si les théories esthétiques n'ont d'abord pensé les liens entre la musique et la littérature qu'en termes de ressemblance et de voisinage, la tentative de leur attribuer des fonctions identiques de narration ou d'imitation du monde (*ut poesis musica*) résiste mal à l'épreuve de la réalité. La littérature et la musique peuvent certes toutes les deux être définies comme des systèmes sémiotiques, puisqu'elles sont constituées de signes et de sons combinables en fonction de certaines règles, mais la différence des matériaux employés témoigne de leur irréductibilité : les sons musicaux n'ont pas de relation obligatoire avec le monde extérieur à celui de la composition, alors que les mots renvoient à un référent précis et sont rattachés, unanimement quoiqu'arbitrairement, à une signification extralinguistique. La littérature communique clairement quelque chose, alors que si la musique semble bien livrer un message elle aussi, il n'existe aucun consensus de longue durée qui nous guide dans une compréhension déterminée et précise de son message, sauf si elle est accompagnée d'explications ou de paratexte, comme dans la musique à programme, ou si elle collabore avec des textes, comme dans le cas de la chanson ou de l'opéra. Le questionnement sur ce qui constitue le contenu de la musique n'a cessé depuis le XIX^e siècle de diviser les théoriciens de la musique, philosophes aussi bien que musicologues, en deux camps : celui des formalistes ou des absolutistes (dans la lignée d'Eduard Hanslick), pour lesquels la forme est considérée comme étant le vrai contenu de la musique, et celui des sémanticiens, référentialistes ou herméneuticiens, pour lesquels la musique renvoie encore à autre chose qu'à elle-même et possède donc une signification extramusicale.

Il est cependant un point sur lequel absolutistes et référentialistes semblent s'accorder : si la littérature existe avant tout de par sa signification

référentielle, il semble que la musique l'emporte au niveau des significations émotives et conatives.¹ À quelques exceptions près, dans lesquelles nous pouvons ranger des Hanslick² ou des Stravinski³, il est peu de musiciens et théoriciens qui, de manière sérieuse, ont refusé de reconnaître que la musique commande des réactions émotionnelles spontanées et beaucoup plus récurrentes que les autres arts chez les auditeurs : tous sont peu ou prou des expressionnistes. Simplement, alors que pour les « expressionnistes absolutistes », l'émotion musicale résulte de la réaction de l'auditeur à une structure, à un rapport entre des éléments de l'œuvre même (c'est le cas de la théorie grecque et de tous ses dérivés ultérieurs, y compris l'école de Vienne, qui perçoivent la musique comme schème abstrait) – pour les « expressionnistes référentialistes », l'émotion musicale s'explique par le renvoi à un monde extramusical de concepts, d'actions, d'images et de représentations, et dépend donc de la compréhension du contenu référentiel de la musique⁴ (c'est le cas de la théorie classique de la musique comme imitation de la nature ou des affects, ou encore de la métaphysique romantique de la musique comme expression directe des passions). Quelle que soit la façon dont elle est susceptible d'*é-mouvoir* (*e-movere*), que ce soit par sa forme, sa structure ou son contenu référentiel, la musique semble bien être l'art par excellence des émotions.

Le pouvoir de la musique

Pourquoi cette convergence entre musique et émotions remporte-t-elle la quasi-unanimité théorique ? D'abord, parce que du simple point de vue phénoménologique, la musique et l'émotion se présentent de façon fort identique : toutes deux peuvent se définir par leur caractère d'« événement », à

1 Werner Wolf distingue bien la signification référentielle des significations émotives et conatives (effets sur le destinataire) de l'art. Cf. *The Musicalization of Fiction. A Study in the Theory and History of Intermediality*, Amsterdam, Rodopi, 1999, p. 32.

2 Voir Eduard Hanslick, *Du Beau musical*, trad. et présent. par Alexandre Lissner, Paris, Hermann, 2012. Dans cet ouvrage, Hanslick défend la position selon laquelle « La représentation d'un sentiment ou d'une émotion déterminés ne relève absolument pas du pouvoir de la musique » et « les sentiments ne se trouvent pas dans l'âme à l'état isolé d'une manière telle qu'un art pourrait les faire surgir » (p. 80-81). Si malgré tout la musique suscite des sentiments ou des émotions, c'est comme effet latéral et non nécessaire.

3 On connaît la fameuse affirmation d'Igor Stravinski selon laquelle « La musique, par son essence, [est] impuissante à exprimer quoi que ce soit : un sentiment, une attitude, un état psychologique, un phénomène de la nature, etc. ». Cf. *Chronique de ma vie*, Paris, Denoël, 1973, p. 63.

4 Pour ces deux expressions d'« expressionnistes absolutistes » et d'« expressionnistes référentialistes », voir Leonard B. Meyer, *Émotion et Signification en musique*, Arles, Actes Sud, 2011, p. 53.

savoir comme quelque chose qui arrive et brise la régularité du monde, d'une ambiance ou d'une tonalité affective, mais les brise de manière éphémère, sur le mode du passage, de l'insaisissabilité et du mouvement temporel. Que l'une et l'autre puissent se superposer et se confondre semble alors aller de soi.

Ensuite, parce que la musique est le seul art qui exerce une emprise immédiate sur le corps et le force involontairement à se « mouvoir » et « s'émouvoir », si ténues que soient cette motion et cette émotion. Alors que les autres arts (aussi bien la peinture et l'architecture que la danse et la littérature) ont besoin de l'œil pour être perçus et reçus, la musique s'en passe parfaitement : c'est l'ouïe qu'elle sollicite, et son impact est par là même beaucoup plus puissant. Le son, en effet, s'entend non seulement par l'oreille, mais par tous les pores de notre corps. Le son, onde mécanique, émet des vibrations qui heurtent non seulement l'oreille, mais l'ensemble du corps qui, sous le coup de ces stimuli, sonne, résonne, per-sonne, jusqu'à être mis en mouvement – de manière imperceptible quand le mouvement reste à l'état de tropisme, ou de manière flagrante quand il devient tremblement, gesticulation ou danse. Entendre, c'est donc être touché à distance, littéralement et métaphoriquement, physiquement et psychologiquement, dans son corps et dans son cœur.

Corollaire immédiat de la réception par le sens de l'ouïe de la musique, et qui renforce encore l'emprise de cette dernière : alors que l'on peut fermer les yeux, se soustraire selon son bon vouloir à la contemplation des arts visuels et, par extension, aux réactions émotionnelles que ceux-ci pourraient provoquer, il se trouve que « les oreilles n'ont pas de paupières »⁵. On ne peut avec la volonté se défendre contre l'arrivée du son, et l'on se voit contraint, bon gré mal gré, de l'accueillir. « Ouïr, c'est obéir », déclare Pascal Quignard, qui invoque à l'appui de cette assertion l'étymologie du mot français « obéir », qui serait un dérivé du latin *obaudire*, « écouter ». « L'audition, l'*audientia*, est une *obaudientia*, est une obéissance »⁶. L'audition est une sollicitation à laquelle on est obligé de s'abandonner, un piège dans lequel on est obligé de tomber. Entendre, c'est être mû et ému sans avoir la possibilité d'échapper à cette motion et émotion.

Émotions et intermédialité musico-littéraire

La littérature semble consciente de cet avantage que, dans la sphère des émotions, la musique remporte sur elle : il n'est pas rare que lorsqu'elle évoque des émotions (c'est-à-dire tient un discours à leur sujet) ou/et vise à les susciter (c'est-à-dire vise à produire une action émotionnelle directe sur le

5 C'est ainsi que Pascal Quignard intitule le deuxième traité de son essai *La Haine de la musique*, Paris, Gallimard, 1996, p. 105.

6 *Ibid.*, p. 108.

lecteur), elle fasse appel à la musique et l'intègre à son univers verbal. Dans le débat opposant les formalistes et les sémanticiens, il va de soi que toute littérature qui ne relève pas du traité technique ou musicologique ne peut que se ranger du côté des seconds, car sinon elle n'aurait rien à dire sur la musique ni rien pour justifier l'émotion qu'elle suscite. La musique dans la littérature ne peut émouvoir que parce qu'elle est présentée comme renvoyant à de l'extramusical, comme ayant un pouvoir de représentation, d'évocation et d'association, et comme revêtant une signification particulière pour les protagonistes : même quand elle est dite être ineffable, on en parle et elle est parlée dans un langage et à travers une subjectivité qui trahit un contexte culturel et historique particulier. Selon Lawrence Kramer, musicologue et critique littéraire qui plaide en faveur de l'herméneutique musicale, « music, as a product of culture and history, cannot entirely escape either meaning in general or meaning in particular [...]. Music is unthinkable – not impossible but unthinkable – without language »⁷.

Les communications ici réunies visent à montrer comment la littérature, tout en conservant ses armes propres (les mots) et sans recourir à une collaboration directe avec la musique comme dans l'opéra ou la chanson, convoque la musique pour transmettre des états de sensibilité et augmenter son potentiel émotionnel et communicationnel. Les formules de mobilisation de la musique dans les textes littéraires s'avèrent multiples : au niveau du contenu, la trace musicale peut se manifester sous la forme de thèmes ou de motifs (mise en scène de musiciens, de performances musicales, d'instruments de musique, etc.), sous la forme de citations musicales (fragment de partition qui interrompt le texte) ou sous la forme de discours sur la musique (allant de l'analyse technique et musicologique à l'interprétation subjective d'une œuvre effectuée à grands renforts d'images et de métaphores) ; du point de vue formel, la pensée du musical peut transparaître soit au niveau de la musicalité du texte (aspect phonique ou rythmique), soit au niveau de sa structure (forme sonate, fugue, etc.). On constatera que ces différentes façons de faire de l'intermédialité musico-littéraire ou de « musicaliser la fiction » conduisent à un élargissement du champ de l'expression littéraire et, du même coup, à une extension des outils d'analyse des textes. Pour parler de ce que fait la littérature avec la musique, nombre de communications convoquent des concepts spécifiques forgés par la théorie de l'intermédialité, tels ceux d'*ekphrasis musicale*, de *Klangtexte*, de *soundscape*, de *telling* et de *showing*, sans hésiter à parfois les repenser et les affiner ; Lawrence Kramer et Ottmar Ette recourent quant à eux également à une terminologie qui leur est propre

7 Lawrence Kramer, « Subjectivity unbound, Music, language, culture », Martin Clayton, Trevor Herbert et Richard Middleton (dir.), *Cultural Study of Music*, New York & London, Routledge, 2012, p. 395 et 396.

ou injectent des connotations spécifiques dans une terminologie déjà existante quand ils nous parlent d'« elemental media », de « constructive description » et d'« acoustic ekphrasis » (Kramer), ou encore de « Landschaft der Theorie » et d'« archipelisches Schreiben » (Ette).

Figurations de l'émotion musicale dans les textes littéraires : présentation des articles

Naissance de l'émotion musicale, ou la rencontre de la nature et de la culture

Quand le paysage sonore devient-il musique ? Quand la nature devient-elle culture ? Telles sont les questions qui résonnent à la lecture du texte d'Ottmar Ette consacré à l'examen de *Die Amerikanischen Reisetagebücher et Ansichten der Natur* d'Alexander von Humboldt. Là où l'oreille européenne de Humboldt ne perçoit d'abord qu'un vacarme assourdissant dans les cris d'animaux exotiques ou dans la multiplicité des langues parlées par les indigènes, ce chaos indifférencié devient danse et musique, motion et émotion quand les Indiens donnent un nom à chaque « instrument » de ces admirables orchestres, puis science en mouvement quand Humboldt comprend la variabilité des propriétés sonores du monde (comme le phénomène d'amplification du son pendant la nuit, qui sera par la suite appelé *Humboldt-Effekt*). Le perfectionnement de l'art d'écouter de Humboldt révèle qu'il n'y a pas de rupture ontologique entre le monde naturel et le monde humain, entre le son, le bruit et la musique, entre l'art, la nature et la science.

Selon Lawrence Kramer, il n'y a pas de frontière non plus entre les media artistiques et les media « élémentaires ». De même que Humboldt découvre la malléabilité du son en fonction de facteurs naturels, ainsi les *ekphrasis* acoustiques des poèmes de Goethe et Tennyson, puis leur mise en musique par Schubert et Ned Rorem, rendent-elles perceptibles les dimensions affectives du son en soi grâce à l'écriture de l'expérience de l'audibilité du « media élémentaire ». Ce media élémentaire n'est pas l'écriture, mais renvoie à la résonance et à la vibration du son, ou encore à la distance et à la matérialité de l'air ou de l'eau traversée par ce son – phénomènes que les deux poètes évoquent à la fois en les décrivant et en mimant ce qu'ils décrivent. Ce même processus est par ailleurs admirablement reproduit dans la mise en musique de ces poèmes.

Marco Ammar et Angela Langone nous livrent quant à eux une analyse précise du terme arabe de *tarab*, dont l'étymologie et les premiers usages renvoient à des phénomènes sonores naturels comme le chant des oiseaux, le cri des conducteurs de chameaux, ou encore le bourdonnement des abeilles. Le terme s'est rapidement imposé pour désigner une performance mêlant musique, poésie orale, gestualité et émotions, et culminant dans

l'extase – sans pour autant effacer son origine dans les bruits de la nature, puisque dans la littérature arabe, les descriptions du *tarab* soulignent avec insistance l'importance des procédés vibratoires (proches du bourdonnement) qui caractérisent cet art vocal et qui sont essentiels pour la production de l'extase et de l'enchantement (*cf.* les descriptions littéraires des performances d'Oum Kalthoum).

L'enchantement, qui dit à la fois le chant de par sa racine, la magie de par sa signification, et le mouvement dynamique de par le préfixe « en », est ce qui caractérise les mélodies des sirènes dans tous les textes reprenant le mythe d'Ulysse. Or **Nikol Dziub**, en appliquant aux Ulysses modernes (ceux de Joyce et Kafka) la lecture autoréflexive de l'Ulysse d'Homère proposée par Maurice Blanchot, et pour lequel l'émotion d'Ulysse mime l'émotion poétique qui saisit l'aède quand il entrevoit un au-delà du récit, souligne que cet enchantement provient de l'incapacité à décider de l'humanité, de la divinité ou de l'animalité de cette performance : les sirènes, « ces bêtes », peuvent chanter comme chantent les hommes et même mieux que les hommes ; ou plutôt elles mettent en évidence ce que tout chant humain peut comporter d'animalité.

C'est également sur la problématique de l'ambiguïté d'une musique dont l'origine oscille entre le divin, l'humain et l'animal que travaille **Thomas Nehrlich** : dans *Die heilige Cäcilie oder die Gewalt der Musik* de Heinrich von Kleist, la puissance de la musique se manifeste aussi bien dans son caractère constructeur que destructeur. La même messe peut agir à la manière d'un antidote divin qui calme toute impulsion violente, mais aussi à la manière d'un poison infernal entraînant ses auditeurs à des déchaînements indignes d'un être humain : obsédés par le *Gloria* de la Messe, les trois frères iconoclastes croient le chanter, alors qu'ils rugissent et crient tels de véritables animaux sauvages.

Émotions musicales et dépassement des stéréotypes nationaux

Au XVIII^e siècle, la musicalité des Italiens relève du stéréotype national. **Valeria Lucentini** constate cependant que ce stéréotype se voit bientôt complété par un autre : les récits de voyages et les traités psychiatriques de l'époque se caractérisent par un besoin d'expliquer cette musicalité par son association systématique avec un affect, la mélancolie. C'est parce que l'Italien est mélancolique qu'il est musical : la mélancolie sert à la fois de justification, de preuve et de conséquence de sa musicalité, et *a priori*, cette musicalité et cette mélancolie de l'Italien sont aussi celles les mieux à même d'émouvoir le public européen.

Le topos de l'Italien plus musical que les autres peuples parce que doté d'un tempérament plus mélancolique est familier à Stendhal, comme en témoigne **Béatrice Didier**. Néanmoins, Stendhal se prend lui-même à

diverses reprises en flagrant délit d'éprouver une émotion musicale qui surgit sans crier gare et indépendamment des critères de l'italianité et de la mélancolie. Cette nouvelle émotion profondément subjective, non commandée par des stéréotypes, comment la communiquer ? Si la critique musicale de Stendhal est impuissante à en rendre compte, le roman offre de meilleures ressources, car il permet de passer outre à l'analyse et à la glose : l'émotion passe dans l'action, comme le montre l'exemple de *La Chartreuse de Parme*.

Sarga Moussa examine quant à lui la façon dont Franz Liszt, dans la biographie qu'il a consacrée à Frédéric Chopin, présente l'impact de la musique de son ami sur son auditoire : l'émotion du musicien contamine ses auditeurs à la manière d'un fluide qui circule entre les êtres et les unit dans une même émotion collective. Mais ce n'est pas tout : l'émotion éveillée par cette musique est également instrument de liaison avec l'autre de par l'imaginaire qu'elle éveille, décrit par Liszt non seulement comme lié aux composantes nationales de la musique de Chopin, mais comme devenant véritablement interculturel grâce aux couleurs orientales intégrées par Chopin à ses pièces les plus nationales.

« On a dit avec raison que le but de la musique, c'était l'émotion », affirme George Sand dans *Consuelo*. **Corinne Fournier Kiss** établit cependant que si le roman tout entier semble illustrer cette phrase, cette illustration subit une évolution : sous l'impact de la musique « savante » de Consuelo, les improvisations d'Albert au violon, qui parlent clairement l'idiome national de la Bohême, se mettent à parler un langage universel. L'association entre musique et émotions culmine à la fin du roman, grâce à la mise en commun des talents musicaux d'Albert et de Consuelo, en un art nouveau proche de l'art social de Liszt, et que Fournier Kiss appelle, en recourant au vocabulaire d'Arjun Appadurai, un art « cosmopolite d'en bas ».

Émotions musicales, ou l'impact et la longévité de la métaphysique romantique

C'est à l'acte de création tel qu'il a été théorisé par les philosophes polonais et allemands de l'époque romantique (Herder, Novalis, Wilhelm von Humboldt, Friedrich Schlegel, Schelling, Libelt, Mickiewicz) que s'intéresse **Magdalena Saganiak**. Au moment de la création poétique, l'âme n'imité rien, mais s'élève *sua sponte* à de plus hauts niveaux d'existence, ce qui lui permet d'éprouver la dynamique cosmique de l'intérieur et de la percevoir comme étant éthiquement et esthétiquement marquée. Les dimensions sémantique et musicale de l'œuvre peuvent alors se manifester grâce au pouvoir formateur de l'imagination. L'art romantique est un art de l'intériorité, qui élève l'âme à une dimension métaphysique et transcendante.

En comparant le mécanisme d'ébranlement des systèmes physiologiques à l'origine des émotions au mécanisme d'ébranlement des cordes à l'origine de

la musique, qui tous deux propagent une vibration temporaire dans un corps (de l'individu respectivement de l'instrument), **Patrick Suter** confirme, par cette originale métaphore mêlant à la fois poésie et science, la définition romantique de la musique comme expression des profondeurs de l'âme. À l'aide d'un important renfort d'exemples poétiques tirés de l'ensemble de la littérature européenne des XIX^e et XX^e siècles, il montre que quand la poésie cherche à gagner une capacité expressive que les mots sont impuissants à rendre, elle ne peut que tenter de revenir à sa source, qui est de l'ordre du musical.

Selon **Christophe Imperiali**, la mobilisation en littérature de musiques fictives plutôt que réelles est extrêmement significative pour la question des émotions musicales. Marcel Proust et Thomas Mann, en créant dans la *Recherche du temps perdu* et dans le *Doktor Faustus* des compositeurs inexistantes, pourraient bien ne l'avoir fait que pour avoir le loisir de choisir leurs émotions indépendamment de l'expérience du lecteur. Proust, dont la conception de la musique est sous-tendue par la métaphysique romantique, se sert de la mémoire involontaire éveillée à l'écoute musicale pour atteindre le paradis perdu du « fond mystérieux de notre âme ». Mann, par contre, caractérise son personnage par la production d'une musique démoniaque (dodécaphonique) qui empêche tout surgissement d'émotions musicales « romantiques ».

Selon l'analyse proposée par **Lara Popic**, la musique en littérature sait parler le langage du cœur bien mieux que tous les discours verbaux, et elle exerce de ce fait une véritable puissance transfiguratrice. C'est ainsi que dans *Adriani* de George Sand, la musique cumule des fonctions à la fois éducatrices (comme le veut Schiller), cathartiques et thérapeutiques (comme le concevait Aristote), qui se traduisent par une profonde (r)évolution morale des personnages. Les deux protagonistes musiciens, l'un blasé et l'autre folle, s'ouvrent à l'amour, sentiment pour eux inconnu jusque-là, sous l'effet de la seule émotion née à l'écoute de la musique de l'autre et perçue comme étant sublime.

Dans son roman *Melodien*, l'écrivain allemand contemporain Helmut Krausser semble avoir résolu de manière conséquente la question de la représentation de l'ineffable romantique : de l'ineffable on ne parle pas. L'analyse de **Tobias Lambrecht** met en évidence que, hormis un seul passage évoquant le moment où les mélodies ont été composées, on ne trouve aucune velléité chez Krausser ni de décrire la musique, ni de l'imiter, ni de la faire « sonner ». Les protagonistes sont fascinés non par les mélodies elles-mêmes, qu'ils n'ont jamais entendues, mais par les récits extraordinaires et contradictoires qu'elles ont engendré au cours des siècles. L'effet émotionnel suscité par ce pouvoir de l'absence n'en est que plus puissant.

C'est également sur le « trou » laissé par l'indicible que travaille **Bernard-Olivier Posse**. Pour trouver les moyens, par une pratique citationnelle particulière, de traduire l'émotion littéraire éprouvée à la lecture du poète

surréaliste Paul Éluard, Samuel Beckett a dû partir d'une comparaison entre la difficulté de traduire les silences de Beethoven (par une interprétation musicale adéquate) et celle de traduire les pauses poétiques d'Éluard.

Pouvoir et contre-pouvoir, ou l'instrumentalisation des émotions musicales

La position de passivité dans laquelle est placé l'auditeur ému peut favoriser la suspension de son esprit critique : c'est dire que la porte est ouverte pour une utilisation détournée, voire perverse du potentiel émotionnel de la musique, qui peut ainsi être exploité à des fins de manipulation.

Ainsi **Didier Follin** propose-t-il une nouvelle lecture de l'épisode des Délices de Capoue tel qu'il est narré dans *Punica* de Silus Italicus : l'amolissement d'Hannibal et de ses hommes, et par là même, la défaite qui va suivre dans la poursuite de leur guerre contre les Romains, s'explique non seulement par l'exqu Coasté des repas, des vins et des caresses féminines prodiguées, mais surtout par l'utilisation consciente par ses hôtes des effets émotionnels (ici définis comme relevant de l'*admiratio*) provoqués par les chants de leur aède.

« La musique est le seul de tous les arts qui ait collaboré à l'extermination des Juifs organisée par les Allemands de 1933 à 1945 » : c'est à partir de cette affirmation de Pascal Quignard dans la *Haine de la musique* que **Frédérique Toudoire** construit sa réflexion. En mettant le doigt sur le mécanisme consistant à étouffer les émotions vécues dans la vie ordinaire (qui motivent nos actions) sous les émotions esthétiques (qui suspendent la nécessité d'agir et à laquelle les prisonniers ne peuvent échapper), Quignard renverserait la fonction originelle de la musique, celle d'être une concordance apaisant la discordance, en appeau attirant vers la mort, et inviterait à casser la relation d'obéissance à la musique... en lisant un livre sur la musique.

Dans l'analyse de **Corinne Fournier Kiss**, Milan Kundera, tout autant musicien que Quignard, témoigne aussi du même « méloscepticisme » que lui, et pour les mêmes raisons : le pouvoir émotionnel de la musique peut être utilisé par les pouvoirs totalitaires. Dans *La Plaisanterie*, Kundera montre comment la musique folklorique tchèque, présentée par le régime communiste comme l'élément interculturel unissant les prolétaires du monde entier, est dans les faits instrumentalisée par le régime, qui en tue la créativité spontanée pour en faire une musique de commande. Cette musique n'est pas vecteur de communication, mais d'isolement, et sous des dehors de solidarité, elle autorise les crimes les plus hideux.

Si le folklore est encouragé par le régime communiste, le jazz (du moins à ses débuts), est fustigé : le jazz repose sur une exaltation débridée et sauvage, un manque de contrôle des affects et une sensualité qui représentent une menace pour les vertus de l'homme soviétique. **Lina Užkauskaitė**, dans

sa réflexion sur la présence du jazz dans la littérature lituanienne de l'époque soviétique, repère l'immense richesse des émotions suscitées par le jazz dans ces œuvres, allant de l'amour à la violence. Cette diversité émotionnelle associée au motif jazzistique sert de langue d'Ésope pour manifester une opposition au régime, et le jazz figure comme symbole exprimant la liberté, la spontanéité et la diversité.

La littérature peut faire usage de la musique pour figurer un geste de protestation contre bien d'autres pouvoirs et interdits sociaux. Ainsi **Anna Janicka** lit-elle Gabriela Zapolska, féministe dont la réputation (*rozgłos*) est d'emblée liée au bruit et à la voix (*głos*) par ses nombreux scandales, comme une auteure recourant systématiquement dans ses œuvres au monde des sons sans paroles (bruits des chuchotements, rires ou pleurs, musique vocale et instrumentale, danse) pour marquer la résistance féminine au pouvoir patriarcal. Chez Zapolska, la musique est ce qui libère et rend audible l'émotion féminine étouffée par les contraintes sociales pour la guider dans une autre voie que celle de la folie.

Pour **Jarosław Ławski**, l'opéra *Le Roi Roger* (1918-1924), créé sur la base d'un « pacte émotionnel » scellé à Odessa entre le musicien Karol Szymanowski et l'écrivain Jarosław Iwaszkiewicz, est à comprendre comme un geste d'affirmation de l'homosexualité des deux Polonais envers et contre tous les interdits. La couleur orientale de l'opéra, empruntée à Odessa qui fonctionnait pour eux comme un substitut de l'Orient à l'époque de la Grande Guerre, ainsi que le poids donné dans le livret au Dieu de l'excès Dionysos (dont le premier amour a été un homme), sont des allusions claires à un monde où les relations amoureuses peuvent être autres que hétérosexuelles.

Émotions musicales et intermédialité « directe » (rôle de la partition)

Les textes jusqu'ici présentés relèvent de l'intermédialité indirecte⁸, c'est-à-dire de l'accueil, par le médium de la littérature, du médium de la musique tout en conservant le système sémiotique de la littérature (cas où la musique est thématisée, expliquée ou décrite avec des mots, imitée grâce aux sonorités contenues dans les mots, ou structurée comme un morceau de musique, mais toujours à l'aide des mots). Que se passe-t-il quand la littérature ne se contente plus d'inclure la musique de manière indirecte, mais y recourt en tant que code sémiotique à part entière ? Dit en d'autres mots, que se passe-t-il lorsque la littérature, langage verbal, intègre en son sein un autre langage, le langage musical sous la forme de notes ou de fragments de partitions ?

⁸ Pour cette terminologie, voir Wolf, *op. cit.*, ou encore Nicola Gess et Alexander Honold (dir.), *Handbuch Literatur & Musik*, Berlin/Boston, De Gruyter, 2017.

L'essai de **Marcello Ruta** est une réflexion théorique sur la partition en général, mais qui vaut également pour ce type d'intermédialité en particulier. Il vise à remettre en question la compréhension d'une partition comme simples « instructions d'exécution ». Selon lui, la partition est autant musique que la performance elle-même. À l'aide d'extraits littéraires tirés des œuvres de Schumann, Hesse et Shaffer, il montre que les partitions peuvent non seulement être déchiffrées, lues, comprises et entendues indépendamment de la performance – mais encore expérimentées émotionnellement de par la seule vision de la perfection de ses qualités formelles. C'est à ce type d'émotion qu'est confronté le Salieri de la pièce de Peter Shaffer et celui du film *Amadeus* de Milos Forman (adaptation de la pièce de Shaffer).

Christophe Schuwey, qui examine la façon dont les biographies de Mozart rédigées par Niemetschek (1798), par Holmes (1854) et par Hocquard (1958) parlent de sa musique, constate qu'en dépit d'époques et de contextes culturels et linguistiques différents, ces « récits de vies » procèdent tous, peu ou prou, de la même façon : il s'agit de créer un mythe sur l'homme Mozart de façon à émouvoir le plus possible. Les insertions d'extraits de partitions par Holmes et Hocquard n'y changent rien : elles ne servent aucunement de support à des analyses musicologiques, et leur présence visuelle ne vise qu'à renforcer la vénération et l'émerveillement véhiculés par les mots.

L'analyse de *Fräulein Else* d'Arthur Schnitzler par **Lea Liese** donne un résultat exactement inverse à celle des biographies de Mozart. Dans un récit narré sur le mode du monologue intérieur favorisant l'empathie du lecteur, l'insertion d'un fragment de partition au moment crucial, celui où Else se dénude au milieu d'un concert, interrompt le flux de conscience de la narratrice et bloque l'empathie. L'apparition de la sémiotique musicale, plutôt que de collaborer avec la sémiotique littéraire, détruit l'effet produit par les mots et surgit comme un corps étranger rendant illisibles les faits et gestes de la narratrice.

Contexte et remerciements

Tous les articles de ce volume résultent du remaniement des communications données dans le cadre du colloque de l'*Association Suisse de Littérature Générale et Comparée* s'étant déroulé du 16 au 18 novembre 2017 à l'Université de Berne. Ce colloque a aussi intégré un concert interprété par des étudiants de la Haute École des Arts de Berne : au programme figuraient notamment deux pièces musicales composées par l'un des hôtes d'honneur de notre colloque, Lawrence Kramer, intitulées *Four Evocations for Piano and Vocalist* (2013) et *Mosaics – String Quartet n. 7* (2015) et commentées par le compositeur, ainsi que le morceau composé pour son travail de maturité par Tibor Kiss, *Dance to the Sunrise – Csárdás* (2016), interprété par l'auteur lui-même au violon.

Je tiens ici à remercier très chaleureusement le président de l'Association Suisse de littérature générale et comparée, Thomas Hunkeler, dont le soutien dynamique et généreux a accompagné sans relâche la réalisation de ces journées aussi bien que de ce recueil. J'adresse un immense merci à ma collègue Erika Brantschen Berclaz pour son aide précieuse et son engagement inconditionnel lors de la préparation et du déroulement du colloque. Mes remerciements vont aussi à Michel Vieignes, qui a dirigé la journée des doctorants du 18 novembre, de même qu'à l'Institut de français de l'Université de Berne, qui a accueilli et fourni l'infrastructure pour l'ensemble du colloque. Un grand merci à Joëlle Légeret, responsable de la partie de la revue consacrée aux comptes rendus, et aux membres du comité scientifique qui se sont prêtés à la procédure du peer-review, ainsi qu'à Christophe Imperiali, Marcello Ruta, Robert Benjamin, Suzanne Schneemann et Anna Zaranko.

Die Entstehung musikalischer Emotionen
oder das Aufeinandertreffen von Natur und Kultur

Naissance de l'émotion musicale,
ou la rencontre de la nature et de la culture

Ottmar Ette

Motion, Emotion, Musik

Alexander von Humboldts experimentelle Klangtexte

Although Alexander von Humboldt is well known for his major impact on the development of new scientific knowledge and the rise of disciplines such as Geography and Ecology, his critical reflections on languages from a scientific point of view, as well as from an aesthetic perspective, still receive little attention. New research has shown that von Humboldt's writings on the languages of indigenous people may well be considered the beginning of anthropological-comparative linguistics. This article outlines the significance of von Humboldt's aesthetics of language in his own scientific texts. He explores the different dimensions of sound landscapes, combining scientific description in prose and the sound of the indigenous terms. By this strategy, he connects different forms of "text islands" (*Textinseln*) in order to create an intratextual web of knowledge archipelagos based on his concept of a science which refers to the senses (*sinnliche Wissenschaft*). The polyphonic structure of his writing opens up a collage of natural musical arrangements of animal and human sounds, fused into a common language of life forms bound together by the "phonotextual" soundscape of his writing skills. By merging epistemic and aesthetic forms, he creates a symphony of life between art, science, and nature.

Ein neues Wissenschaftsparadigma

Über einen langen Zeitraum hinweg galt Alexander von Humboldt im deutschsprachigen Raum im Gegensatz zu seinem älteren Bruder Wilhelm, dem Geisteswissenschaftler, Sprachforscher und Universitätsgründer, vorwiegend und nicht selten sogar ausschließlich als Naturwissenschaftler und empirischer Naturforscher. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert ist dieses nicht nur vereinfachende, sondern grundlegend verfälschende Bild des Brüderpaares ins Wanken geraten.¹

Denn im Verlauf einer sich stark verändernden Rezeptionsgeschichte wurde immer deutlicher, dass Alexander von Humboldt – um nur einige Bereiche herauszugreifen – sich nicht allein als entscheidender Mitbegründer von Disziplinen wie der Altamerikanistik oder der modernen

1 Vgl. hierzu Ottmar Ette. „Sprachen über Sprachen. Zwei Brüder und eine Humboldtsche Wissenschaft. Festvortrag anlässlich des Leibniz-Tages 2017 der Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften im Konzerthaus am Gendarmenmarkt“. Die schriftliche Fassung dieses Vortrages erscheint im Jahrbuch der Akademie (im Druck).

Geographie, sondern auch durch herausragende Arbeiten auf Gebieten wie der Geschichtswissenschaft oder der Kulturwissenschaft international hervortat. Darüber hinaus ist der erste Globalisierungstheoretiker ohne jeden Zweifel auch als einer der großen Schriftsteller in deutscher wie in französischer Sprache anzusehen, schreibt er sich doch in eine lange Traditionslinie translingualen Schreibens ein, die jenseits nationalliterarischer Kategorisierungen in die aktuelle Gegenwart von *Literaturen ohne festen Wohnsitz*² führt. Alexander von Humboldts Schaffen ist von oftmals überraschender Gegenwartigkeit und hat nicht nur in epistemologischer Hinsicht sein Zukunftspotential auch heute noch bei weitem nicht erschöpft. Humboldt fordert uns heraus, weil er uns noch immer in nicht wenigen Dingen voraus ist.

Innerhalb dieses hier nur kurz skizzierten Horizonts ist sein höchst komplexer und kreativer Umgang mit Sprache – und mehr noch mit den unterschiedlichsten Sprachen der Welt – von größter Relevanz für die Herausbildung eines neuen Verstehens dieses vielsprachigen Schriftstellers und Denkers. Die *Humboldtian Science*³ wäre in ihrer sprachlichen Verfertigung, in ihrem *Humboldtian Writing*⁴, nicht jene *Gaya Scienza*, kämen in ihr auf der Ebene des Schreibens nicht auch zahlreiche literarische Sprachspiele zur Ausführung. Und Sprachspiele nutzte Alexander von Humboldt besonders gerne, wenn es bei ihm um Sprachen ging, mit denen er sich wie sein älterer Bruder intensiv beschäftigte.

Die Bedeutung des Autors der *Ansichten der Natur* oder der *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l'Amérique* als Sprachwissenschaftler und für die Sprachwissenschaft blieb lange Zeit unbeachtet und unerforscht. Was war vom kleineren Bruder des großen Linguisten auf diesem Gebiete schon zu erwarten? Die Beschäftigung mit Sprache passte nicht zum gängigen Bild des Naturforschers und Geographen. Kaum einmal wurde zur Kenntnis genommen, dass sich Alexander ebenso aufgeschlossen und durchaus kenntnisreich mit der großen Fülle an indigenen Sprachen auf dem amerikanischen Kontinent auseinandersetzte wie sein Bruder Wilhelm.

2 Vgl. zu diesem Begriff Ottmar Ette. *ZwischenWeltenSchreiben. Literaturen ohne festen Wohnsitz (ÜberLebenswissen II)*. Berlin: Kadmos, 2005.

3 Dieser Terminus wurde vorgeschlagen von Susan Faye Cannon. *Science in Culture: The Early Victorian Period*. New York: Dawson and Science History Publications, 1978. S. 73-110. Eine Weiterentwicklung dieses ursprünglichen Begriffsverständnisses findet sich im Auftaktkapitel von Ottmar Ette. *Alexander von Humboldt und die Globalisierung. Das Mobile des Wissens*. Frankfurt am Main/Leipzig: Insel, 2009.

4 Vgl. hierzu Ottmar Ette. „Eine ‚Gemütsverfassung moralischer Unruhe‘ – ‚Humboldtian Writing‘. Alexander von Humboldt und das Schreiben in der Moderne“. *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*. Hg. Ottmar Ette/Ute Hermanns/Bernd M. Scherer/Christian Suckow. Berlin: Akademie, 2001. S. 33-55. Das dort mit Blick auf die Ansichten der Natur entwickelte Humboldtsche Erzählmodell setze ich im vorliegenden Aufsatz voraus.

Doch auch hieran hat sich viel geändert. So wurde er neuerdings, dies mag auf den ersten Blick erstaunen, für die Entwicklung einer anthropologisch-vergleichenden Sprachwissenschaft⁵ nicht nur durch den Transport all jener Grammatiken namhaft gemacht, die er seinem Bruder Wilhelm für dessen Studien zu den Sprachen der Welt aus Amerika herbeischaffte, sondern auch durch seine eigenen Sprachforschungen, die sich sehr wohl auf der Höhe der sprachwissenschaftlichen Reflexion seiner Zeit befanden. Mit guten Gründen ließe sich aus einer derartigen Perspektive der 3. August 1804, mithin der Tag der Rückkehr des deutsch-französischen Forscherteams von Alexander von Humboldt und Aimé Bonpland nach Europa, „nach der Leibnizschen Geburtsurkunde von 1765 [als] die zweite Geburtsstunde der europäischen Sprachwissenschaft“⁶ begreifen.

Aus heutigem Blickwinkel stellt die gut fünfjährige Forschungsreise Humboldts und Bonplands einen wissenschaftshistorischen Paradigmenwechsel dar, der in seiner langfristigen Bedeutung nicht allein für transdisziplinäre oder geoökologische Ansätze wohl kaum unterschätzt werden kann. Das Reisetagebuch der von 1799 bis 1804 durchgeführten Reise durch die Tropen der Neuen Welt, welche die heutigen Länder Venezuela, Cuba, Kolumbien, Ecuador, Peru, Mexico und nochmals Cuba querte, bevor man das spanische Kolonialimperium zur Sicherung der eigenen Sammlungen durch einen kurzen Abstecher in die USA verließ, bildet die Geburtsstunde jener Wissenschaftskonstellation, welche wir heute als Humboldtsche Wissenschaft bezeichnen. Diese hatte vor Darwins *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* sicherlich ihre stärkste wissenschaftsgeschichtliche Bedeutung; doch hat sich im Verlauf der letzten Jahrzehnte immer deutlicher gezeigt, dass nicht nur eine antipodische Gegensätzlichkeit zu Darwin, der lange Zeit ein begeisterter Leser Humboldts war, eine zwar höchst wirksame, aber reduktionistische wissenschaftsgeschichtliche Mär darstellt, sondern dass Humboldts Denken noch immer viele Schätze für das 21. Jahrhundert bereithält.

Bereits die Zeitgenossen und wissenschaftlichen Partner Humboldts waren durchaus in der Lage, die historische und epistemische Bedeutsamkeit der *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* sowie die sich daran anschließende Wissenschaftsentwicklung in ihren Umrissen zu erfassen. So betonte etwa – um nur ein Beispiel herauszugreifen – kein Geringerer als Carl Ritter, der Mitbegründer der modernen Geographie in Deutschland,

5 Jürgen Trabant. „Der Himmel, das Haus, das Gold, der gute Mann und das Nichts. Die amerikanischen Sprachen und das Weltbewusstsein der anderen Moderne“. *Literatur leben*. Hg. Albrecht Buschmann/Julian Drews/Tobias Kraft/Anne Kraume/Markus Messling/Gesine Müller. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2016. S. 267-280, hier S. 271.

6 Ebda.

anlässlich der Vierzigjahrfeier der Rückkehr Humboldts und Bonplands von ihrer Amerikareise in einer Ansprache vor der Königlich-Preußischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin im Jahre 1844, die Amerikanische Reise sei ein „Wendepunkt in der Geschichte der Wissenschaften, in der Culturgeschichte der Völker“ gewesen.⁷ In der Tat hatte sich bereits zum damaligen Zeitpunkt die grundlegende Relevanz dieser wissenschaftsgeschichtlich epochalen Reise nicht allein für die Herausbildung neuer Disziplinen wie der Pflanzengeographie oder der Altamerikanistik abgezeichnet. Bevor sich die für die Wissenschaftsentwicklung des 20. Jahrhunderts fundamentale Scheidung in die *Two Cultures* im Sinne von Charles Percy Snow⁸ etablierte und heute mit Recht wieder in Frage gestellte Gräben zwischen den in die Zukunft blickenden „harten“ Naturwissenschaften einerseits und den zurück in die Vergangenheit blickenden „weichen“ Geistes- und Kulturwissenschaften andererseits aufriss, hatte das Kultur und Natur aufeinander beziehende Wissenschaftsverständnis Alexander von Humboldts Grundlagen geschaffen, an die seit dem Ausgang des 20. Jahrhunderts wieder verstärkt angeknüpft werden konnte. Das Humboldtsche Denken ist zukunftsfruchtig.

Ein experimentelles Schreiben

Vor dem Hintergrund eines derartigen Wissenschaftsverständnisses, wie es sich bereits in Humboldts *Amerikanischen Reisetagebüchern* herauszubilden und als Wissenschaftspraxis zu konkretisieren begann, erscheint es als hilfreich und notwendig, die im folgenden festgehaltene Passage mit offenen Sinnen wahrzunehmen und Humboldt nicht allein als großen Kultur- und Naturwissenschaftler, sondern auch als großen Schriftsteller anzuerkennen und sich seiner Texte im Sinne einer genießenden Wissenschaft⁹ auch

7 Hier zitiert nach Ulrich Päßler. „Einführung“. Alexander von Humboldt/Carl Ritter. *Briefwechsel*. Hg. Ulrich Päßler/ Eberhard Knobloch. Berlin: Akademie, 2010. S. 13.

8 Vgl. C. P. Snow. *The Two Cultures. With Introduction by Stefan Collini*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

9 Vgl. zu diesem Begriff Hugo Friedrich. „Dichtung und die Methoden ihrer Deutung, exemplifiziert an einem Sonett Ronsards“. *Die Albert-Ludwigs-Universität Freiburg 1457-1957*. Freiburg: Hans Ferdinand Schulz, 1957. S. 95-110; hier zitiert nach Dieter Steland (Hg.): *Französische Literatur von Ronsard bis Boileau*. Frankfurt am Main: Fischer, 1968. S. 17f.: „Eines aber darf gesagt werden: Wie das Verstehen auch ausfällt, selbst auf der Versuchsstufe der Deutung, sein Gewinn ist, daß es wieder erwirbt, was es zunächst verlor: den Genuß. Es ist der zur Reflexion erhobene Genuß, der sich Rechenschaft gibt mittels des Wissens. [...] Wir scheuen uns nicht, die Wissenschaft von der Dichtung eine genießende Wissenschaft zu nennen“.

sinnlich zu erfreuen. Immer wieder sprach er selbst von der Wichtigkeit eines solchen Genusses, betonte, dass es ihm um eine Stärkung gehe des „Genusses, welche die unmittelbare Ansicht der Tropenländer dem fühlenden Menschen gewährt“¹⁰, und hob sein Ziel hervor, „durch lebendige Darstellungen den Naturgenuß“¹¹ zu erhöhen. Humboldts Wissenschaft ist in diesem Sinne eine lustvolle und auch lustvoll vorgehende fröhliche, da genießende Wissenschaft: eine mit allen Sinnen erfassende, alle Sinne ihres Publikums ansprechende und in diesem Sinne vollumfänglich *sinnliche Gaya Scienza*.

In der folgenden, im Original in französischer Sprache abgefassten Passage geht es um einen sprachwissenschaftlichen Gegenstand, bei dessen Behandlung sich freilich die Sprache selbst rasch in den eigentlichen Gegenstand verwandelt:

Zu den vollkommen unterschiedlichen Sprachen, die man in der Provinz von Maynas spricht. Das Ticuna-Idiom, in etwa dem Peba gleich. Das Cahuachi. Das Caumari, das Yahua, das Cameo. Das Yquita. Das Omaqua, dasselbe wie das Cocama und das Cocamilla. Das Yurimagua. Das Mayuruna, das Vrarina, das Pano. Das Pinche. Das Pagua. Das Simigae, das Andoa. Das Cahuapana, das Aysuar, das Geveno, das Cutinana. Das Aunala, das Muniche. Das Chamicuna. Man heißt diese Sprachen idiomas bárbaros im Vergleich mit dem Ynga [Quechua], der kultiviertesten Sprache. Es gibt also mindestens 22 Sprachen, die von 8900 Seelen gesprochen werden! So beurteile man die Vielzahl an Sprachen, die es in ganz Südamerika gibt, und zwar Sprachen, die voneinander verschiedener sind als das Griechische vom Deutschen. Besaß Deutschland in den Zeiten des Tacitus nicht dieselbe Vielzahl an unterschiedlichen Sprachen?¹²

10 Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. Nördlingen: Greno, 1986. S. 7. Im Folgenden zitiere ich nach dieser leicht erreichbaren Ausgabe.

11 Ebda.

12 Original in französischer Sprache, ART VII bb u. c, 213v [Stabi: Scan 318]: „Les langues entièrement différentes que l'on parle dans la Province de Maynas: El Idioma Ticuna à peu près la même que celui de Peba. El Cahuachi. El Caumari, El Yahua, El Yameo. El Yquita. El Omagua la même que le Cocama et Cocamilla. El Yurimagua. El Mayuruna, El Vrarina, El Pano. El Pinche. El Pagua. El Simigae[,] El Andoa. El Cahuapana[,] El Aysuar, El Gevero[,] El Cutinana. El Aunala[,] El Muniche[,] El Chamicuro. On nomme ces langues idiomas barbares en comparaison de l'Ynga qui est la langue plus cultivée. Voilà donc au moins 22 langues entre 8900 âmes! Qu'on juge de la quantité qu'il y a dans toute l'Amérique méridionale et les langues plus différentes que le grec et l'allemand. Du tems de Tacite l'Allemagne n'avait-elle pas la même quantité de différentes langues?“ – Übersetzung O.E.; Zitate aus den in diesem Band versammelten *Amerikanischen Reisetagebüchern* erfolgen direkt im Text unter Angabe des entsprechenden Bandes und Blattes: hier Tagebuch VII bb und VII c, Bl. 213v. Die

Inmitten der sprachgeographischen und sprachgeschichtlichen Überlegungen des Reisenden erscheint urplötzlich durch die Auflistung und mehr noch durch die rhythmische Nennung von zweiundzwanzig unterschiedlichen Sprachen so etwas wie ein Klangtext, ja ein Klanggedicht, welches man im Grunde nicht nur lesen darf, sondern mehr noch sprechen und hören muß. Der Text zielt auf sinnliche Erfahrung. So zeigt sich, in welchem Maße die Humboldtsche Wissenschaft eine im oben angedeuteten Sinne zutiefst *sinnliche* Wissenschaft ist.

Selbst hier, auf dem gedrängten, in jeglicher Hinsicht verdichteten Raum weniger Zeilen, entfaltet sich im Humboldtschen Schreiben jene „Verbindung eines litterarischen und eines rein scientificen Zweckes“¹³, von der Humboldt fast ein halbes Jahrhundert später in seiner auf März 1849 datierten Vorrede zur zweiten und dritten Auflage seiner *Ansichten der Natur* sprechen sollte. Die künstlerische, *ästhetische*¹⁴ Dimension ist ihm dabei niemals ein bloß hinzugefügtes „Schönes“, sondern Zusammenführung und Verdichtung in eins: tiefste Erkenntnis, die ohne die Sinnlichkeit des Ästhetischen wie des Aisthetischen nicht zu haben ist. Ästhetik ist für Humboldt folglich kein „Schmuck“, kein „Zierrat“, schon gar kein „schöner Schein“: In der ästhetischen Dimension seiner Wissenschaft fließen vielmehr die unterschiedlichsten Erkenntnisprozesse zusammen, die erst den eigentlichen „Totaleindruck“ der Humboldtschen Darstellungen erzeugen – ein Begriff, den Alexander mit Wilhelm sehr wohl teilte.¹⁵ Wie aber lässt sich dieser „Totaleindruck“ begreifen? Und mehr noch: Wie lässt er sich erzeugen?

Beschäftigt man sich eingehend mit den Formen des Schreibens in den *Amerikanischen Reisetagebüchern*, so erkennt man, dass sich Humboldt sehr häufig einer diskontinuierlichen Art und Weise der Niederschrift bediente, die man am zutreffendsten wohl als archipelisches Schreiben bezeichnen könnte. Humboldt pflegte keine kontinuierliche, durchgängige Form der

seit November 2013 im Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin PK befindlichen Reisetagebücher wurden binnen weniger Monate in hochauflösenden Aufnahmen digital gespeichert und – ganz im Sinne Alexander von Humboldts – der Öffentlichkeit frei zugänglich zur Verfügung gestellt. URL: <http://kalliope-verbund.info/DE-611-BF-38109>. Sie bieten ein hervorragendes Bild der viereinhalbtausend Manuskriptseiten und sind, auch wenn sie die haptische Qualität und die sinnliche Fülle der neun Bände nur visuell anzudeuten vermögen, in jeglicher Hinsicht als spektakulär zu bezeichnen.

13 Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur* (wie Anm. 10). S. 9.

14 Vgl. Hartmut Böhme. „Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts“. *Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne*. Hg. Ottmar Ette/Ute Hermanns/Bernd M. Scherer/Christian Suckow. Berlin: Akademie Verlag, 2001. S. 17-32.

15 Vgl. hierzu den Abschnitt „Gemeinsamkeit der Begriffe, Gemeinsamkeit des Begreifens“ in Ottmar Ette. *Sprachen über Sprachen* (wie Anm. 1).

Niederschrift, sondern verfasste einzelne Textinseln, die er bisweilen mit Überschriften oder überschriftsähnlichen Zusätzen (wie im obigen Zitat) versah. Zwischen den für sich stehenden, auf den ersten Blick voneinander isolierten Textinseln stellte er über bisweilen Hunderte, ja Tausende von Manuskriptseiten hinweg Verbindungen unter den textuellen Eilanden her. Sie werden *kotextuell* (und bisweilen auch durch *intratextuelle* Verweise) miteinander verbunden, so dass aus eher kürzeren Text- und Schreibformen mitunter wahre Text-Archipel entstehen.¹⁶ Diese Form eines archipelischen Schreibens lässt sich sehr wohl als ein *experimentelles* Schreiben begreifen, mit dessen Hilfe sich der Natur- und Kulturforscher Ausdrucksformen relationaler Logiken eröffnete. Denn nichts steht in diesen Diskontinuitäten für sich allein.

Alexander von Humboldt war folglich nicht allein in seinen naturwissenschaftlichen Versuchen – etwa in seinen Selbstversuchen am eigenen Körper – experimentell und risikofreudig: Er hatte auch als Schriftsteller eine Leidenschaft für das Experimentelle.

Es mag verblüffen, dass bei einem Autor, der Abertausende von Seiten und Dutzende dickleibiger Bände publizierte, die Kurz- und Kürzestformen eine so prägnante und im übrigen epistemologisch bedeutsame Rolle spielen. Dies gilt nicht allein für die eher rhizomatisch angelegten „Textbausteine“ etwa seiner *Ansichten der Natur* oder seiner durchaus experimentellen (und auf das Unverständnis nicht weniger Zeitgenossen stoßenden) *Vues des Cordillères et Monumens des Peuples Indigènes de l'Amérique*, sondern in ganz besonderem Maße für die viereinhalbtausend Manuskriptseiten seiner *Amerikanischen Reisetagebücher*. Dabei schuf Alexander von Humboldt mitunter hochgradig verdichtete Texte, wie wir dies bei dem oben angeführten Klangtext zweifelsfrei nachvollziehen können. Hier nutzte Humboldt die phonische Struktur, ja geradezu den Klangkörper der Bezeichnungen indigener Sprachen und Völker, die er wie in einem literarischen Katalog zusammenstellte und mit einem durchlaufenden Rhythmus verband, den er diakritisch im Text notierte.

So dürfen wir in der Tat die angeführte Passage „Zu den vollkommen unterschiedlichen Sprachen, die man in der Provinz von Maynas spricht“, wie eine Partitur lesen, in der sich die Klänge der Namen indigener Sprachen

16 Vgl. zum archipelischen Schreiben Ottmar Ette. „Insel-Text und archipelisches Schreiben: Alexander von Humboldts ‚Isle de Cube, Antilles en général‘“. *Edition humboldt digital*. Hg. Ottmar Ette. Berlin: Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften. Version 1 vom 10.5.2017. URL: <http://edition-humboldt.de/v1/H0016213>. Aus einer umfassenderen Perspektive vgl. auch die Einführung in Alexander von Humboldt. *Das Buch der Begegnungen. Menschen – Kulturen – Geschichten aus den Amerikanischen Reisetagebüchern*. Herausgegeben und teilweise aus dem Französischen übersetzt von Ottmar Ette. München: Manesse, 2018.