

4 Die Nachtseiten der Naturkunde. Akustik und Exotik in Alexander von Humboldts *Ansichten der Natur*

Zwischen 1799 und 1804 unternimmt Alexander von Humboldt gemeinsam mit seinem französischen Kollegen, dem Arzt und Botaniker Aimé Bonpland, eine ausgedehnte Expedition in die spanischen Kolonien Amerikas. Im Verlauf dieser „wohl berühmtesten Forschungsreise des 19. Jahrhunderts“¹ besuchten die beiden Europäer die Länder Venezuela, Kuba, Mexiko, Kolumbien, Ecuador und Peru, trugen Wissen über die lateinamerikanische Flora und Fauna sowie über verschiedene autochthone Kulturen zusammen und führten astronomische, meteorologische sowie geophysikalische Messungen durch.²

Humboldt war darauf bedacht, die Erkenntnisse der sechsjährigen Reise einem möglichst breiten Publikum zugänglich zu machen.³ So veröffentlichte er ein dreißigbändiges Werk in französischer Sprache, das unter dem Titel *Voyage aux régions équinoxiales du nouveau continent* (1807–1844) erschienen ist und sich an wissenschaftlich versierte Lesende wendet.⁴ Der Forscher wollte jedoch nicht ausschließlich als Naturkundler wahrgenommen werden, sondern zugleich seine literarische Begabung unter Beweis stellen, und verfasste deshalb auch die *Ansichten der Natur*, eine Essaysammlung, in der er Naturkunde und Ästhetik eng miteinander verknüpft. Die *Ansichten* wurden in drei Ausgaben in den Jahren 1808, 1826 und 1849 publiziert und gehen teilweise auf größere Akademievorträge zurück, die Humboldt im Anschluss an seine Rückkehr nach Europa hielt. Während die erste Ausgabe von 1808 durch den Verlag J.G. Cotta als auffällig kleinformatiges Bändchen gestaltet wurde, die deshalb heute „nur noch sehr selten auffindbar ist“⁵ und ins-

1 Claudia Albes: Getreues Abbild oder dichterische Komposition? Zur Darstellung der Natur bei Alexander von Humboldt. In: Darstellbarkeit. Zu einem ästhetisch philosophischen Problem um 1800. Hg. von Claudia Albes und Christiane Frey. Würzburg 2003, S. 209–233, hier S. 217.

2 Vgl. Albes, S. 217.

3 Vgl. Ottmar Ette: Weltbewußtsein. Alexander von Humboldt und das unvollendete Projekt einer anderen Moderne. Weilerswist 2002, S. 123; Oliver Lubrich: Humboldts Bilder. Naturwissenschaft, Anthropologie, Kunst. In: Alexander von Humboldt: Das graphische Gesamtwerk, hg. von Oliver Lubrich. Darmstadt 2014, S. 7–28, hier S. 10.

4 Vgl. Albes, S. 217.

5 Hanno Beck: Zu dieser Ausgabe der *Ansichten der Natur* Alexander v. Humboldts. In: Alexander von Humboldt: *Ansichten der Natur*. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 361–376, hier S. 364.

gesamt drei Kapitel enthält („Über die Steppen und Wüsten“, „Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse“ und „Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures“), wuchs die zweite Ausgabe auf fünf Kapitel an (zusätzlich: „Über den Bau und die Wirkungsart der Vulkane in den verschiedenen Erdstrichen“ und „Die Lebenskraft oder der rhodische Genius. Eine Erzählung“ [Erstveröffentlichung in Schillers Zeitschrift *Die Horen*, 1795]). Die dritte Ausgabe schließlich umfasst insgesamt sieben Kapitel (zusätzlich: „Das nächtliche Tierleben im Urwald“ und „Das Hochland von Cajamarca, der alten Residenzstadt des Inka Atahualpa. Erster Anblick der Südsee von dem Rücken der Andenkette“).

Die Textgestalt der *Ansichten* ist für die Zeit um 1800 insofern ungewöhnlich, als Humboldt seinen Essays einen umfassenden Anmerkungsapparat beifügt, der deutlich länger ausfällt als der Haupttext; Hartmut Böhme spricht sogar davon, dass die Anmerkungen die *Ansichten* geradezu „überfluten“.⁶ Im Rahmen von Humboldts Poetik erweist sich dieser Anmerkungsapparat als notwendige Gliederung der *Ansichten* in einen stärker ästhetisch gehaltenen Teil und einen vorzugsweise um wissenschaftliche Details angereicherten Apparat. Diese Verbindung von Kunst und Naturkunde als einer „ästhetische[n] Behandlung naturhistorischer Gegenstände“⁷ erläutert Humboldt bereits in seinem Vorwort zur ersten Ausgabe der *Ansichten*:

Einzelne Fragmente wurden an Ort und Stelle niedergeschrieben und nachmals nur in ein Ganzes zusammengeschmolzen. Überblick der Natur im Großen, Beweis von dem Zusammenwirken der Kräfte, Erneuerung des Genusses, welchen die unmittelbare Ansicht der Tropenländer dem fühlenden Menschen gewährt, sind Zwecke, nach denen ich strebe.⁸

Die Zweigliedrigkeit der Textgestalt leitet sich entsprechend aus einem doppelten Zugang Humboldts zur Natur ab: Regt sie einerseits zu ihrer wissenschaftlichen Erschließung an, zeichnet sie sich andererseits gerade in den Tropen durch ihre sinnlich-emotionale Wirkung auf das Wahrnehmungssubjekt aus.⁹ Implizit ver-

6 Hartmut Böhme: Ästhetische Wissenschaft. Aporien der Forschung im Werk Alexander von Humboldts. In: Alexander von Humboldt – Aufbruch in die Moderne. Hg. von Ottmar Ette et al. Berlin 2001, S. 17–32, hier S. 21.

7 Alexander von Humboldt: Vorrede zur ersten Ausgabe. In: ders.: *Ansichten der Natur*. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. IX–X, hier S. IX.

8 Humboldt, Vorrede zur ersten Ausgabe, S. IX.

9 Vgl. zur sinnlich-emotionalen und genusserzeugenden Wahrnehmung der Tropen bei Humboldt: Bettina Heyl: Das Ganze der Natur und die Differenzierung des Wissens. Alexander von Humboldt als Schriftsteller. Berlin und New York 2007, S. 219f.; Michael Bies: Im Grunde ein Bild. Die Darstellung der Naturforschung bei Kant, Goethe und Alexander von Humboldt. Göttingen 2012, S. 240, 247; Ette, *Weltbewußtsein*, S. 55, 171; Ottmar Ette: *Welterleben/Weiterleben*. Zur Vektokopie bei Georg

weist Humboldt hier auch auf die Potenziale der Einbildungskraft,¹⁰ denn bei der Niederschrift der Reiseerlebnisse kann sich der Autor den Genuss der Naturerfahrung gleichsam imaginär ein weiteres Mal vergegenwärtigen.

Konzentriert sich Humboldt in der Vorrede zunächst auf Fragen der Produktionsästhetik, widmet er sich wenig später rezeptionsästhetischen Überlegungen. Für seine Leserinnen und Leser gilt dabei Ähnliches wie für den Autor:

Mögen meine *Ansichten der Natur* [...] dem Leser doch einen Teil des Genusses gewähren, welchen ein empfänglicher Sinn in der unmittelbaren Anschauung findet. Da dieser Genuß mit der Einsicht in den inneren Zusammenhang der Naturkräfte vermehrt wird, so sind jedem Aufsatz wissenschaftliche Erläuterungen und Zusätze beigelegt.¹¹

Humboldt operiert mit einem geradezu ganzheitlichen Genussversprechen: Er begrenzt den Genuss des Lesens seiner *Ansichten* nicht allein auf die unteren Erkenntniskräfte, die durch eine sich der unmittelbaren Wahrnehmung der Tropen so weit wie möglich annähernde Darstellungsform adressiert werden sollen. Er motiviert seine Leserinnen und Leser zugleich, sich mit dem Anmerkungsapparat zu befassen, denn die intellektuelle Auseinandersetzung mit der lateinamerikanischen Natur trägt das Potenzial in sich, den Genuss der Lektüre im Sinne eines szientistischen Exotismus¹² noch zu steigern.

Dass das Genussversprechen unübersehbar mit einem eskapistischen Moment assoziiert und den Leserinnen und Lesern durch die imaginierte Reise in die Tropenwelt temporäre Erholung angeboten wird, zeigt sich in dem anschließenden Hinweis, wonach Humboldt seine „Blätter vorzugsweise [bedrängten Gemütern]“¹³ widmet. Ursache dieser Widmung sind die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen Preußen und den französischen Truppen unter Napoleon. Letzterem gelang es, Berlin am 27. Oktober 1806 zu besetzen.¹⁴ Der tropischen Natur – und sei es nur eine imaginierte in den Köpfen der Lesenden – attestiert Humboldt entsprechend eine therapeutische Wirkung. Damit schließt er einerseits an Konzepte der medizinisch-diätetischen „*Therapia imaginaria*“ aus dem achtzehnten Jahrhundert

Forster, Alexander von Humboldt und Adelbert von Chamisso. In: Forster – Humboldt – Chamisso. Weltreisende im Spannungsfeld der Kulturen. Hg. von Julian Drews et al. Göttingen 2017, S. 383–427, hier S. 403.

¹⁰ Vgl. zur Kategorie der Einbildungskraft bei Humboldt: Heyl, S. 214–263; Bies, S. 280.

¹¹ Humboldt, Vorrede zur ersten Ausgabe, S. IX.

¹² Vgl. hierzu meine Ausführungen über den szientistischen Exotismus in der Einleitung (Abschnitt: Forschungsstand) der vorliegenden Studie.

¹³ Humboldt, Vorrede zur ersten Ausgabe, S. X.

¹⁴ Vgl. Anette Mook: Die freie Entwicklung innerlicher Kraft. Die Grenzen der Anthropologie in den frühen Schriften der Brüder von Humboldt. Göttingen 2012, S. 439.

an.¹⁵ Andererseits partizipiert er an einem sich auch in Goethes *West-östlichem Divan* abzeichnenden Diskurs zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts, der exotische Welten als Sehnsuchtsorte fernab des deutschen, von Kriegswirren geprägten Alltags entwirft.¹⁶

Umso verwunderlicher mag es anmuten, dass Humboldt der dritten Ausgabe der *Ansichten* das Kapitel *Das nächtliche Tierleben im Urwald* hinzufügt, ein Kapitel, das auf den ersten Blick aus dem Rahmen der Essaysammlung zu fallen scheint – und das aus zweierlei Gründen: Humboldt beschreibt in diesem Kapitel die Geräuschkulisse des venezolanischen Regenwaldes kurz vor Mitternacht. Er ersetzt damit erstens die in den restlichen Kapiteln vorherrschende und bereits im Titel der *Ansichten* anklingende Dominanz der Darstellung des Visuellen durch die Auseinandersetzung mit akustischen Phänomenen. Zweitens wird das Szenario keinesfalls als genusspendende Naturerfahrung entworfen, sondern als schlafraubendes, schauerliches Ereignis, weil die autodiegetische Erzählinstanz Humboldt mit einer bedrohlich wirkenden Kakophonie von Tierstimmen, einer „sound installation anticipating the Darwinian ‚survival of the fittest‘“¹⁷ konfrontiert ist.

Diese akustische Dimension der exotischen Natur, die Humboldt im *Nächtlichen Tierleben* betont, steht im Fokus dieses Kapitels. In einem ersten Schritt betrachte ich die medialen Mittel, derer sich Humboldt in seinem Essay bedient, um die Lautkulisse des venezolanischen Urwalds literarisch zur Darstellung zu bringen. Um Humboldts Verfahrensweisen besser konturieren zu können und zugleich nach dem Status von exotischer Akustik in anderen Texten reisender Schriftsteller des ausgehenden achtzehnten und frühen neunzehnten Jahrhunderts zu fragen, wird in diesem Kontext überdies ein Vergleich mit Arbeiten von Autoren vorgenommen, die wesentlichen Einfluss auf Humboldts reiseliterarisches Schaffen gehabt haben: Georg Forsters *A Voyage Round the World 1772–1775* (1777), Bernardin de Saint-Pierres *Paul et Virginie* (1788) und François-René de Chateaubriands *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert* (1801/1805).¹⁸ De Saint-Pierre und Chateaubriand werden von der Forschung als wichtige Vorbilder für Humboldts Beschreibung für die Lautkulisse des venezolanischen Urwaldes angeführt, aber auch

15 Vgl. zum Konzept der „Therapia imaginaria“ das Kapitel zu Wielands *Beyträgen* (Kapitel 1) in der vorliegenden Studie.

16 Vgl. die Kapitel zu E.T.A. Hoffmanns *Der goldene Topf* (Kapitel 2) und Goethes *West-östlichem Divan* (Kapitel 3) in der vorliegenden Studie.

17 Ottmar Ette: Listening to the Jungle or Life as Sound: Alexander von Humboldt's ‚Nocturnal Animal Life in the Jungle‘ and the Humboldt Effect. In: Taste and the Senses in the Eighteenth Century. Hg. von Peter Wagner und Frédéric Ogée. Trier 2011, S. 221–235, hier S. 228.

18 Vgl. Annette Graczyk: Das literarische Tableau zwischen Kunst und Wissenschaft. München 2004, S. 259f.

bei Georg Forster findet sich eine ausführlichere Auseinandersetzung mit auf seiner Weltreise wahrgenommenen Höreindrücken. Die Frage nach der Rolle von Akustik in Forsters *A Voyage Round the World 1772–1775* ist darüber hinaus Anlass für einen Exkurs, denn Forster widmet sich nur am Rande Naturlauten. Im Zentrum seines Interesses für akustische Phänomene steht die Musik außereuropäischer Völker in der Südsee. Welche medialen Strategien Forster nutzt, um seiner europäischen Leserschaft diese fremde Musik näherzubringen, wird Gegenstand des Exkurses sein.

Humboldts Interesse an akustischen Phänomenen der Tropen geht aber über die Bezugnahme auf die reisenden Schriftsteller seiner Zeit hinaus und lässt sich vielmehr in einen deutlich breiteren literarhistorischen Kontext einordnen. Wie in einem zweiten Schritt gezeigt werden wird, folgt Humboldt nämlich einem weitläufigen literarischen Trend, der sich mit der Entwicklung der Schauerliteratur abzeichnet und der sich intensiv mit der akustischen Wahrnehmung in nächtlicher Umgebung befasst. Unter Zuhilfenahme einer detaillierten Lektüre des *Nächtlichen Tierlebens* und eines Vergleichs mit einer exemplarischen Passage aus Ludwig Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* (1797/1812) lässt sich darlegen, dass Humboldts Beschreibung der tropischen Lautkulisse eine große Nähe zu den intensiven Hörerfahrungen aufweist, wie sie die Schauerliteratur inszeniert. Humboldt bringt mit der exotischen Akustik des venezolanischen Urwaldes ein für das europäische Publikum besonders ungewöhnliches Phänomen zur Darstellung, greift dafür aber literarhistorisch gesehen auf vertraute Muster sowohl aus der Reiseliteratur als auch der Schauerliteratur zurück. Hier findet entsprechend eine ungewöhnliche Vermengung von fremder Alterität und Bekanntem statt, denn die Schauerliteratur ist zwar ein bekanntes Genre, setzt aber Alterität und Fremdes in Szene.

Mit den gewählten Schwerpunktsetzungen betritt diese Arbeit Neuland. Zwar hat sich die Humboldt-Forschung in instruktiven Studien von Claudia Albes, Ottmar Ette und Stephan Zandt eingehend mit der Rolle der Akustik im *Nächtlichen Tierleben* befasst.¹⁹ Allerdings wurde von keiner Studie bis dato ein detaillierter Ver-

¹⁹ Vgl. Albes; Ette, Weltbewußtsein; Ette, Listening to the Jungle or Life as Sound; Stephan Zandt: „Die Thiere feiern den Vollmond“!? Alexander von Humboldt und der Versuch, „Das Nächtliche Thierleben im Urwalde“ zu beschreiben. In: Andere Ökologien. Transformationen von Mensch und Tier. Hg. von Iris Därmann und Stephan Zandt. Paderborn 2017, S. 161–180. Auch der Eintrag zu Humboldts *Ansichten* im Kindler Literatur Lexikon verweist auf die besondere Rolle des Akustischen im *Nächtlichen Tierleben*: vgl. Oliver Lubrich: Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur; mit wissenschaftlichen Erläuterungen*. In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009, zit. n. Kindlers Literatur Lexikon Online (Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23.11.2018).

gleich mit Forster, de Saint-Pierre und Chateaubriand vorgenommen oder ein Bezug zur Motivik der Schauerliteratur hergestellt.

4.1 Exotik, Akustik und Medialität

Im *Nächtlichen Tierleben* informiert der autodiegetische Erzähler Humboldt sein Lesepublikum darüber, dass seine Reisetagebücher, auf die das Kapitel zurückgeht,

eine ausführliche Schilderung des nächtlichen Tierlebens [enthalten], ich könnte sagen, der nächtlichen Tierstimmen im Wald der Tropenländer. Ich halte diese Schilderung für vorzugsweise geeignet, einem Buch anzugehören, das den Titel *Ansichten der Natur* führt. Was in Gegenwart der Erscheinung oder bald nach den empfangenen Eindrücken niedergeschrieben ist, kann wenigstens auf mehr Lebensfrische Anspruch machen als der Nachklang später Erinnerung.²⁰

Humboldts Absicht ist es, seiner Leserschaft mit dem Versprechen größtmöglicher Lebendigkeit eine Hörerfahrung zu vermitteln, die sowohl um 1800 als auch Mitte des neunzehnten Jahrhunderts nur wenigen europäischen Reisenden direkt zugänglich war: die nächtliche Lautkulisse des venezolanischen Urwalds. Dabei nimmt die Darstellung der Hörerlebnisse in ihrer Detailgenauigkeit den Charakter einer „akustischen Ekphrasis“²¹ an. Im Anschluss an Raymond Murray Schafers Studie *The Tuning of the World* (dt. *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*) lassen sich Humboldts Aufzeichnungen als verschriftlichte „Ohrenzeugenberichte“²² bezeichnen, als Quellen,²³ die deutlich vor der Entwicklung technischer Apparaturen zur Schallaufzeichnung wie dem Phonographen 1877 versuchen, seinem Publikum einen Eindruck der gemachten Hörerlebnisse zu vermitteln.

Wenngleich Humboldt beim Versuch der schriftlichen Fixierung der Hörerlebnisse nicht die medialen Mittel komplexer technischer Apparaturen zur Verfügung stehen, spielt ihm doch die Medialität des Textes in die Hände, denn seit Mitte

20 Alexander von Humboldt: Das nächtliche Tierleben im Urwald. In: ders.: *Ansichten der Natur*. 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 158–172, hier S. 161f.

21 Vgl. zum Verhältnis von Ekphrasis und akustischer Beschreibung: Philipp Schweighäuser: *Literary Acoustics*. In: *Handbook of Intermediality. Literature – Image – Sound – Music*. Hg. von Gabriele Rippl. Berlin 2015, S. 475–493, hier S. 481.

22 Murray Schafer: *Klang und Krach. Eine Kulturgeschichte des Hörens*. Aus dem Amerikanischen von Kurt Simon und Eberhard Rathgeb, hg. von Heiner Boehncke. Frankfurt a.M. 1988, S. 14. Vgl. hierzu auch: Zandt, „Die Thiere feiern den Vollmond“!?, S. 162.

23 Vgl. Schafer, S. 14.

des achtzehnten Jahrhunderts ist der literarische Diskurs davon überzeugt, dass der Text selbst „ein Tonträger“²⁴ ist, der nicht nur über eine visuelle, sondern immer auch über eine „auditive Dimension“²⁵ verfügt. Inwiefern schöpft Humboldt diese auditive Dimension des Textuellen nun aus?

Humboldt verwendet in der oben zitierten Passage den Begriff der „Lebensfrische“ und deutet damit an, dass er die exotischen Hörerlebnisse so unmittelbar wie möglich zu beschreiben versucht. Diesem Versprechen ist jedoch zu misstrauen.²⁶ Wie der Vergleich der ursprünglichen Tagebucheinträge von 1800 und des Kapitels in der Ausgabe der *Ansichten* von 1849 zeigt, nimmt Humboldt durchaus einige nachträgliche Änderungen für die Publikation des *Nächtlichen Tierlebens* vor, um eine noch effektivere Dramatisierung²⁷ und Ausschmückung des Hörerlebnisses im Regenwald zu erzielen. Vor die vermeintliche und verheißungsvolle Unmittelbarkeit der Tagebuchaufzeichnungen drängen sich im *Nächtlichen Tierleben* also die Produkte der Phantasie- und fast 50 Jahre währenden Erinnerungstätigkeit des Literaten Humboldt.

In seinem Tagebuch findet sich unter dem Datum des 1. April 1800 folgende Beschreibung der Hörerlebnisse:

Nachts am Ufer auf Playa zugebracht, drei Ruder im Sande eingepflanzt und daran die 3 Hamaken [Hängematten]. Hand und Gewehr sorgfältig in der Mitte, denn Indianer bemerkten Spur einer Tigerin mit 2 Jungen, welche sie zum Saufen geführt. Welche prachtvoll mondhelle Nacht. Aber kaum trat dort die 11. Stunde ein, so erhob sich im Dickicht des Waldes (der undurchdringlich ein 3 Toisen vor unseren Hamaken anfang) ein Lärmen, das uns ebenso am Schlaf hinderte als ein Hochzeitstanz im Wirtshaus. Welch ein Geschrei der wilden Tiere, Wasser- und Waldvögel. Die Indianer nannten die einzelnen Instrumente des Konzerts: Araguatos (*Simia siniculus*, von denen gewiss viele Tausende in 1 Quadratmeile wohnen). Das Au des amerikanischen Löwen *Felis concolor* [Puma], das Faultier, Crax pauxi, und vor allem das

24 Britta Herrmann: Auralität und Tonalität in der Moderne. Aspekte einer Ohrenphilologie. In: Dichtung für die Ohren. Literatur als tonale Kunst in der Moderne. Hg. von Britta Herrmann. Berlin 2015, S. 9–32, hier S. 9.

25 Uwe C. Steiner: Literarische Wissensgeschichte des Hörens. In: Handbuch Literatur und Musik. Hg. von Nicola Gess und Alexander Honold. Berlin 2017, S. 176–196, hier S. 176.

26 Zumeist verzichtet Humboldt auf diese Art von Unmittelbarkeitsversprechen, denn seine Texte weisen in der Regel ein hohes Maß an Medienreflexivität auf, wie Lubrich in seinem Aufsatz über den Gebrauch von Medien bei Humboldt zeigt. Vgl. Oliver Lubrich: Vom Guckkasten zum Erlebnisraum. Alexander von Humboldt und die Medien des Reisens. In: *Figurationen. Gender – Literatur – Kultur* 2 (2007), H. 2, S. 47–66, hier S. 52.

27 Vgl. Ottmar Ette: Unterwegs zum Weltbewußtsein. Alexander von Humboldts Wissenschaftsverständnis und die Entstehung einer ethisch fundierten Weltanschauung. In: *HiN. Alexander von Humboldt im Netz. Internationale Zeitschrift für Humboldt-Studien* 1/1 (2000), o.S. <https://www.hin-online.de/index.php/hin/article/view/1/655>, letzter Zugriff: 10.03.2023).

katzenartige Geschrei des Tigers. Letztere näherten sich so sehr, dass unser Hund (Pakker) sehr ängstlich zu winseln anfang.

Oft kam das Tigergeschrei von hohen Bäumen herab; und all diese hohen Herrschaften, Chiguiris [Wasserschweine], grunzende Baquiras (*Sus cystifera*) [Weißbart- oder Bisampekari: eine Nabelschweinart], zogen so verwüstenden Schritts im Dickicht einher, dass man schwere Artillerie im Anzug glaubte. Gegen Morgen wurden die Waldtiere ruhiger, aber nun ging die Nachtfischerei der Vögel auf dem Flusse und das Schnaufen der *Delphinus phocaena* an. So meist alle folgenden Nächte [...].²⁸

In der Ausgabe der *Ansichten* von 1849 heißt es über das nächtliche Tierleben indessen:

Unterhalb der Mission von Santa Barbara de Arichuna brachten wir die Nacht wie gewöhnlich unter freiem Himmel auf einer Sandfläche am Ufer des Apure zu. Sie war von dem nahen, undurchdringlichen Wald begrenzt. Wir hatten Mühe, dürres Holz zu finden, um die Feuer anzuzünden, mit denen nach der Landessitte jedes Biwak wegen der Angriffe des Jaguars umgeben wird. Die Nacht war von milder Feuchte und mondhell. [...] Es herrschte tiefe Ruhe; man hörte nur bisweilen das Schnarchen der Süßwasser-Delphine[], welche dem Flußnetz des Orinoco wie (nach Colebrooke) dem Ganges bis Benares hin eigentümlich sind und in langen Zügen aufeinander folgen.

Nach 11 Uhr entstand ein solcher Lärm im nahen Wald, daß man die übrige Nacht hindurch auf jeden Schlaf verzichten mußte. Wildes Tiergeschrei durchtobte den Forst. Unter den vielen Stimmen, die gleichzeitig ertönten, konnten die Indianer nur die erkennen, welche nach kurzer Pause einzeln gehört wurden. Es waren das einförmig jammernde Geheul der Aluaten (Brüllaffen), der winselnde, fein flötende Ton der kleinen Sapajous, das schnarrende Murren des gestreiften Nachtaffen[] (*Nyctipithecus trivirgatus*, den ich zuerst beschrieben habe), das abgesetzte Geschrei des großen Tigers, des Caguars oder ungemähnten amerikanischen Löwen, des Pecari, des Faultiers und einer Schar von Papageien, Parraquas (Ortaliden) und anderer fasanartiger Vögel. Wenn die Tiger dem Rande des Waldes nahe kamen, suchte unser Hund, der vorher ununterbrochen bellte, heulend Schutz unter den Hängematten. Bisweilen kam das Geschrei des Tigers von der Höhe eines Baumes herab. Es war dann stets von den klagenden Pfeifentönen der Affen begleitet, die der ungewohnten Nachstellung zu entgehen suchten.

Fragt man die Indianer, warum in gewissen Nächten ein so anhaltender Lärm entsteht, so antworten sie lächelnd: „Die Tiere freuen sich der schönen Mondhelle, sie feiern den Vollmond.“ Mir schien die Szene ein zufällig entstandener, lang fortgesetzter, sich steigernd entwickelnder Tierkampf. Der Jaguar verfolgt die Nabelschweine und Tapirs, die dicht aneinander gedrängt das baumartige Strauchwerk durchbrechen, welches ihre Flucht behindert. Davon erschreckt, mischen von dem Gipfel der Bäume herab die Affen ihr Geschrei in das der größeren Tiere. Sie erwecken die gesellig horstenden Vogelgeschlechter, und so kommt allmählich die ganze Tierwelt in Aufregung. Eine längere Erfahrung hat uns gelehrt, daß es keineswegs immer „die gefeierte Mondhelle“ ist, welche die Ruhe der Wälder stört. Die Stimmen waren am

²⁸ Alexander von Humboldt: Das Buch der Begegnungen. Menschen – Kulturen – Geschichten aus den amerikanischen Reisetagebüchern. Hg., aus dem Französischen übersetzt und kommentiert von Ottmar Ette. München 2018, S. 153.-

lautesten bei heftigem Regenguß oder wenn bei krachendem Donner der Blitz das Innere des Waldes erleuchtet. Der gutmütige, viele Monate schon fieberkranke Franziskaner-Mönch, der uns durch die Katarakte von Atures und Maipures nach San Carlos des Rio Negro, bis an die brasilianische Grenze, begleitete, pflegte zu sagen, wenn bei einbrechender Nacht er ein Gewitter fürchtete: „Möge der Himmel wie uns selbst so auch den wilden Bestien des Waldes eine ruhige Nacht gewähren!“²⁹

Bereits die unterschiedliche Länge der Hörbeschreibungen im Tagebuch einerseits und im Essay von 1849 andererseits zeigt, dass Humboldt der Version in den *Ansichten* einiges an Text hinzugefügt hat. Zandt registriert beim Vergleich der beiden Varianten die erzählerische Umdeutung der Klangkulisse von einem „Hochzeitstanz im Wirtshause“ und einer „schwere[n] Artillerie im Anzuge“ in einen „Tierkampf“.³⁰ Während sich die Interpretation der Vorgänge durch den autodiegetischen Erzähler Humboldt also nur noch einseitig auf die lebensbedrohlich wirkende Dimension der akustischen Reize konzentriert, findet die positive Deutung der Tierstimmen als ein festlicher Vorgang nun durch die autochthone Bevölkerung des Urwaldes statt. Die Position des Erzählers ist damit weniger ambivalent, die Bewertung der Szenerie allerdings fällt durch die hinzugefügten Stimmen der „Indianer“ weiterhin zweideutig aus.³¹

Zweifelsohne folgt Humboldt den Genrekonventionen, wenn die Deskription der konkreten akustischen Phänomene im Reisetagebuch in deutlich geringerem Maße um Nuancierung bemüht ist als im Essay. Zwar findet in beiden Versionen eine Ästhetisierung des Hörerlebnisses durch die Verwendung von Begriffen aus dem semantischen Spektrum der Musik statt. Eine stärkere Dramatisierung und Charakterisierung der Klangbeschaffenheit hingegen nimmt erst der Essay vor, der um eine Vielzahl von Geräuschbezeichnungen, Adjektiven und Partizipien angereichert ist, mit denen näher auf die Qualität der Tierstimmen und anderer Klangquellen eingegangen wird. So arbeitet Humboldt noch ausgeprägter als im Tagebuch mit akustischen Kontrasten, wenn er etwa die anfängliche „tiefe Ruhe“ dem darauffolgenden „Lärm“ entgegensetzt. Die Häufung der Partizipien, die in geradezu atemlosem Stakkato nacheinander aufgelistet werden, trägt sodann zur Dynamisierung des Geschehens bei („jammernde[s] Geheul“, „winselnde[r], fein flötende[r] Ton“, „schnarrende[s] Murren“) und mündet in der Beschreibung einer Struktur, die derjenigen eines Crescendo gleicht („lang fortgesetzter, sich steigernd entwickelnder Tierkampf“). Dass Humboldt in seinem Essay keineswegs nur die differenzierte Darstellung der Klangkulisse auf diegetischer Ebene im Blick hat,

²⁹ Humboldt, *Das nächtliche Tierleben im Urwald*, S. 163f.

³⁰ Vgl. Zandt, „Die Thiere feiern den Vollmond“!?, S. 163.

³¹ Vgl. Zandt, „Die Thiere feiern den Vollmond“!?, S. 163.

zeigt sein ausgeprägtes Bewusstsein für die klangliche Qualität seines Sprachkunstwerks, die in der onomatopoetischen Imitation der Tiergeräusche³² und der Rhythmisierung des Textes durch die wiederkehrenden Partizipialkonstruktionen zum Ausdruck kommt. Im Sinne Lichtenbergs degradiert er seine Worte damit nicht zu „bloße[n] Zeichen“, sondern gestaltet sie als „eine Art von Bilderschrift für das Ohr“.³³

Gewiss war Humboldt ein begnadeter Redner und mehrere seiner Kapitel aus den *Ansichten* gehen auf Vorträge zurück, die er vor den Mitgliedern der Berliner Akademie der Wissenschaften hielt.³⁴ Nicht bekannt ist allerdings, ob er das *Nächtliche Tierleben* jemals mündlich präsentiert hat.³⁵ Dennoch kann Humboldt vor dem Hintergrund einer unter anderem von Klopstock angestoßenen Diskussion über das Phänomen der Subvokalisation davon ausgehen, dass sein Kapitel *Das nächtliche Tierleben* auch in seiner klanglichen Dimension rezipiert wird. Der Begriff der Subvokalisation verweist Britta Herrmann zufolge nämlich auf eine Kulturtechnik, die sich seit 1750 durchzusetzen beginnt und bei der man, wie es Klopstock forderte, beim stummen Lesen „die Deklamation hinzudenkt“ und das Gelesene gewissermaßen vor dem „inneren Ohr“ als „innere Stimme“ erklingen lässt.³⁶ Subvokalisation ist also eine Form des Hörens, „die nicht an Schallübertragung und ihre physischen Wirkungen gebunden“³⁷ ist, und Humboldt vertraut auf die Medienkompetenz seiner Leserinnen und Leser, wenn er mittels Rhythmisierung und onomatopoetischer Nachahmung der Tierstimmen darauf abzielt, ihnen einen möglichst genauen Eindruck von der lautlichen Beschaffenheit seines exotischen Hörerlebnisses zu vermitteln.

Die Exotik der Klangkulisse des venezolanischen Regenwaldes verstärkt Humboldt um einen weiteren sprachlichen Kunstgriff und auch dieser erweist sich vor dem Hintergrund der Debatten um subvokalisierendes Lesen als plausible literarische Technik: Er arbeitet in den Text neben lateinische Begriffe, mit denen er seinen wissenschaftlichen Gestus unterstreicht, und spanische Ortsnamen auch

32 Vgl. Albes, S. 229; Ette, *Weltbewußtsein*, S. 108 f.; Ette, *Listening to the Jungle or Life as Sound*, S. 229.

33 Georg Christoph Lichtenberg: *Schriften und Briefe*. Bd. 1: *Sudelbücher*, hg. und kommentiert von Wolfgang Promies. München 1968–1992, S. 39.

34 Es handelt sich vor allem um die Kapitel der ersten Ausgabe der *Ansichten* von 1808. Vgl. Ulrike Leitner: „Das Leben eines Literaten, das sind seine Werke“. Alexander von Humboldt. *Von den Ansichten der Natur bis zum Kosmos*. Berlin 1995, S. 3 f.; Ette, *Weltbewußtsein*, S. 112; Heyl, S. 215, 335, 348.

35 Vgl. Ette, *Weltbewußtsein*, S. 112. Ette weist darauf hin, dass Humboldt bei der Abfassung seiner Texte auch deren mündliche Präsentation im Blick hatte.

36 Herrmann, *Auralität und Tonalität in der Moderne*, S. 16.

37 Herrmann, *Auralität und Tonalität in der Moderne*, S. 15.

zoologische und geografische Bezeichnungen ein, die aus verschiedenen indigenen Sprachen stammen.³⁸ Da Humboldt in seinem Anmerkungsapparat darauf verzichtet, diese Begriffe zu erläutern, geschweige denn den Versuch unternimmt, sie ins Deutsche zu übersetzen, bleiben sie den Lesenden sowohl semantisch als auch phonetisch fremd.

Entsprechend befasst sich Humboldts Essay mit verschiedenen Typen exotischer Klangquellen. Dominant treten die Tiergeräusche hervor, die in den *Sound Studies* zu den sogenannten biophonen Klängen gezählt werden.³⁹ Bernie Krause zufolge gehen biophone Klänge in der wilden Natur von Organismen aus. Durch die Verwendung indigener Wörter kommen anthrophone, d.h. menschlich erzeugte Klänge hinzu. Auch mit der Integration der Stimmen der autochthonen Bevölkerung verweist Humboldt auf anthrophone Klangquellen. Da die Äußerung über die tierische Feier des Mondscheins jedoch ins Deutsche übertragen ist, treten die Stimmen der Indigenen bei der Textlektüre in akustischer Hinsicht nicht als fremdes Phänomen in Erscheinung. Ähnliches gilt für die Erwähnung nicht-biologischer Geräuschquellen, also für geophone⁴⁰ Reize („krachende[r] Donner“, „Gewitter“). Bei ihnen handelt es sich auch für die deutsche Leserschaft um vertraute akustische Phänomene, weswegen sie sich im Falle des Essays nicht dem Bereich des Exotisierten zurechnen lassen. Humboldts Interpretation der Tierstimmen mit Begriffen aus der Musik nimmt innerhalb des Kapitels *Das nächtliche Tierleben* (wie auch des Tagebuchs) eine Sonderstellung ein, denn hier werden biophone Quellen mit den Mitteln anthrophon erzeugter Klangkunst gedeutet.

4.2 Vorbilder. Georg Forster, Bernardin de Saint-Pierre und François-René de Chateaubriand

Einzelne der exotischen Klangquellen dürften der deutschen Leserschaft Alexander von Humboldts etwa durch den Besuch von Menagerien bekannt sein.⁴¹ Eine derartige Fülle akustischer Eindrücke im Sinne einer komplexen Lautsphäre (*soundscape*)⁴² in fernen Erdteilen, mit denen sich das *Nächtliche Tierleben* auseinander-

³⁸ Vgl. Albes, S. 229.

³⁹ Vgl. Bernie Krause: *Wild Soundscapes. Discovering the Voice in the Natural World*. New Haven und London 2016, S. 3.

⁴⁰ Vgl. Krause, S. 2 f.

⁴¹ Vgl. hierzu: Eric Baratay und Elisabeth Hardouin-Fugier: *Zoo. Von der Menagerie zum Tierpark*. Aus dem Französischen von Matthias Wolf. Berlin 2000, S. 71–81.

⁴² Vgl. Schafer, S. 13

setzt, wird zur Zeit Humboldts allerdings nur sehr wenigen europäischen Reisenden zugänglich gewesen sein. Im Folgenden sei deshalb ein Vergleich mit der Literatur jener fernreisenden Autoren vorgenommen, die Humboldt explizit als Vorbilder für die Naturbeschreibungen in den *Ansichten* benennt: Georg Forster, Bernardin de Saint-Pierre und François-René de Chateaubriand.⁴³

4.2.1 Georg Forster

Georg Forsters in den Jahren 1777 zunächst auf Englisch und 1778 und 1780 in deutscher Übersetzung erschienener, zweibändiger Reisebericht *A Voyage Round the World 1772–1775* (dt. *Reise um die Welt*) machte den jungen Autor unmittelbar nach der Publikation in ganz Europa berühmt. Besonders attraktiv schien seiner Leserschaft die neuartige Verbindung von Wissenschaft und Literatur – ein Aspekt, der auch für die Entwicklung von Humboldts Schreiben von großer Bedeutung war. Anders als bei Humboldt spielen Naturlaute bei Georg Forster jedoch nur eine untergeordnete Rolle. Die folgende Passage bildet daher eine Ausnahme in Forsters *A Voyage Round the World*. Über die Lautkulisse der neuseeländischen Dusky Bay führt Forster aus:

The noise of the cascade is so loud, and so repeatedly reverberated from the echoing rocks, that it drowns almost every other sound, the birds seemed to retire from it to a little distance, where the thrill notes of thrushes, the graver pipe of wattle-birds, and the enchanting melody of various creepers resounded on all sides and completed the beauty of this wild and romantic spot.⁴⁴

Ist es im *Nächtlichen Tierleben* der dichte Urwald, so ist es bei Forster zunächst der Wasserfall,⁴⁵ der die Differenzierung und Nuancierung von Höreindrücken ver-

⁴³ Vgl. Alexander von Humboldt: Ideen zu einer Physiognomik der Gewächse. In: ders.: *Ansichten der Natur* 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 175–297, hier S. 182.

⁴⁴ George Forster: *A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5*. 1. Bd. London 1777 (digitalisierte Ausgabe: Landesbibliothek Oldenburg, CC BY-SA 4.0, <https://digital.lb-oldenburg.de/brandes/content/titleinfo/52982>, letzter Zugriff: 14. 03. 2023), S. 148.

⁴⁵ Im Kapitel „Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures“ in den *Ansichten* beschäftigt sich Humboldt mit dem Getöse eines Wasserfalls. Seine Beobachtung, dass die Lautstärke des Wasserfalls „dreimal stärker bei Nacht als bei Tage“ (S. 139) ist, wurde Humboldt-Effekt genannt. (Alexander von Humboldt: *Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures*. In: ders.: *Ansichten der Natur* 1. und 2. Bd., hg. und kommentiert von Hanno Beck [= Darmstädter Ausgabe]. Darmstadt 2008, S. 128–157). Vgl. zur Beschreibung der Akustik des Wasserfalls bei Humboldt: Ette,

hindert. Erst in der räumlichen Distanz zum Wasserfall wird es Forster möglich, sich ein genaueres Bild von den Tierlauten zu machen. Im Unterschied zu Humboldt kann sich Forster dabei gänzlich auf sein eigenes ornithologisches Wissen verlassen, sodass es ihm gelingt, eine genaue Liste der vernommenen Vogelstimmen zu erstellen, d. h., der wissenschaftliche Zugriff des europäischen Forschungsreisenden auf die außereuropäische Fremde unterliegt in dieser Szene jenseits des Wasserfalls keinen Beschränkungen. Um die Vogellaute den Lesenden klanglich zu vermitteln, bedient sich Forster ähnlich wie Humboldt onomatopoetischer Adjektive; Substantive aus dem Feld der Musik und bewertende Adjektive lassen die Hörerfahrung überdies als ästhetisch angenehmes Erlebnis erscheinen. Zur Ästhetisierung der Szene trägt auch der Verweis auf die Schönheit der Landschaft und die Verwendung des Begriffs „romantic“ bei, ein Begriff, der seit dem achtzehnten Jahrhundert vermehrt für Landschaftsbeschreibungen verwendet wird und das Gegenteil von gewöhnlicher Natur meint.⁴⁶ Forster verleiht der neuseeländischen Klanglandschaft bei Dusky Bay entsprechend idealisierte Züge. Dieser Sicht auf exotische Landschaften folgen auch de Saint-Pierre und Chateaubriand, nicht aber Humboldt. Aspekte des Idealtypischen spielen bei ihm in der nächtlichen Szene des venezolanischen Regenwaldes keine Rolle. Im Gegenteil: Humboldt inszeniert die chaotische Klangkulisse vielmehr als Antithese zu einer paradiesartigen Natur und bemerkt explizit, dass in der amerikanischen Tierwelt mitnichten „der süße Friede goldener Urzeit“⁴⁷ herrsche.

Noch eine weitere Facette exotischer Akustik, die bei Humboldt selbst keine Berücksichtigung findet, tritt in Forsters *A Voyage Round the World* zutage. Dort nimmt die Beschreibung der Gesänge diverser Südseevölker eine besondere Bedeutung ein.

Listening to the Jungle or Life as Sound, S. 232; Daniel Velasco: Island Landscape. Following Humboldt's Footsteps through the Acoustic Spaces of the Tropics. In: Leonardo Music Journal 10 (2000), S. 21–24, hier S. 23.

⁴⁶ Zumindest im deutschsprachigen Raum gibt es diese Verwendung von „romantisch“ für Landschaftsbeschreibungen. Wenngleich die erste Ausgabe von *A Voyage Round the World* auf Englisch geschrieben wurde, ist es auch im Hinblick auf die wenig später erschienene deutsche, von Forster eigenhändig übersetzte Ausgabe plausibel, dass er sich hier auf die deutsche Begriffstradition bezieht, denn in der deutschen Version spricht der Autor von einem „wildem, romantischen Fleck“. Vgl. romantisch. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GR07127#XGR07127, letzter Zugriff: 23.01.2019) und Georg Forster: Reise um die Welt. Hg. und mit einem Nachwort versehen von Gerhard Steiner. Frankfurt a. M. 1983, S. 156.

⁴⁷ Humboldt, Das nächtliche Tierleben im Urwald, S. 163. Vgl. hierzu auch: Ette, Listening to the Jungle or Life as Sound, S. 226.

4.2.2 Exkurs. Georg Forster und die Gesänge in der Südsee

Humboldt und Forster verbindet eine ausgeprägte Sensibilität für akustische Phänomene, die sie auf ihren Reisen in ferne Weltgegenden wahrnehmen. Während Humboldt sich jedoch vorzugsweise mit biophonen und geophonen Lautquellen befasst, stehen bei Forster vor allem menschlich erzeugte Laute im Vordergrund, denn Forster widmet sich minutiös dem Gesang diverser Völker auf den bereisten Südsee-Inseln und auf Neuseeland. Der der *Voyage* beigegefügte Abbildungsapparat zeugt überdies von Forsters Auseinandersetzung mit den Musikinstrumenten der Südseevölker. Neben Zeichnungen von botanischen und handwerklichen Objekten finden sich wiederholt bildliche Darstellungen von Blasinstrumenten.

Dass sich Forster besonders intensiv mit den musikalischen Erzeugnissen der Südsee befasst, lässt sich im Kontext eines in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts wachsenden Interesses an der Vielfalt nicht nur europäischer, sondern auch außereuropäischer Musik- und Gesangskulturen verorten, für das sich exemplarisch Rousseaus Notationen chinesischer oder autochthoner amerikanischer Musik im *Dictionnaire de musique* (1768) sowie Herders Volkslied-Sammlungen (erstmalig 1773/1774 unter dem Titel *Alte Volkslieder* erschienen, neue dreibändige Publikation 1778/1779 unter dem Titel *Volkslieder* vorgelegt und zweite Fassung der Volkslieder posthum 1807 als *Stimmen der Völker in Liedern* veröffentlicht) anführen lassen.⁴⁸ Wenngleich Herders Sammlungen vorzugsweise europäische Lieder enthalten, finden sich auch außereuropäische Beispiele, darunter peruanische Lieder. Diese Arbeiten wie auch Forsters Beschreibungen der Liedkulturen in der Südsee lassen sich als Vorläufer musikethnologischer Studien bezeichnen.

In dem nun exemplarisch ausgewählten Ausschnitt befasst sich Forster mit den Gesängen (Abb. 2), deren Zeuge er im Norden der Südinsel von Neuseeland wurde:

Peeterré returned on shore with his comrades in the evening, but came to sell us fish again the next day. We frequently heard him and the rest of the natives singing on shore, and were sometimes favoured with a song when they visited us on board. Their music is far superior in variety to that of the Society and Friendly Islands; and if any nation of the South Sea comes in competition with them in this respect, I should apprehend it to be that of Tanna. The same intelligent friend who favoured me with a specimen of the songs at Tonga-Tabboo [...].⁴⁹

⁴⁸ Vgl. hierzu auch: Ralph P. Locke: *Musical Exoticism. Images and Reflections*. Cambridge 2009, S. 109.

⁴⁹ George Forster: *A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5*. 2. Bd. London 1777 (digitalisierte Ausgabe: Landesbibliothek Oldenburg, CC BY-SA 4.0, <https://digital.lib-oldenburg.de/brandes/content/titleinfo/52982>, letzter Zugriff: 14. 03. 2023), S. 476 f.

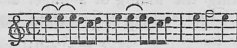
A VOYAGE ROUND THE WORLD.

477

the songs at Tonga-Taboo, (see vol. I. p. 429), has likewise obligingly communicated to me another of the New Zealand music, which will be sufficient to give an idea of the taste of the people. He did not visit the island of Tanna, but assured me that there appeared to be some display of genius in the New Zealand tunes, which soared very far above the wretched humming of the Tahitian, or even the four notes of the people at the Friendly Islands.

1774.
NOVEMBER.

Of this tune they continue to sing the two first bars till the words of their song are at an end, and then they close with the last. Sometimes they also sing an under-part, which is a third lower, except the two last notes, which are unisons.



The same gentleman likewise took notice of a kind of dirge-like melancholy song, relating to the death of Tupaya. This song was chiefly practised by the inhabitants round Tolaga Bay, on the northern island, where the people seem to have had a high regard for that Tahitian. There is an extreme simplicity in the words, though they seem to be metrically.

Abb. 2a: Gesänge der Neuseeländer. Abbildung aus: George Forster: A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5. 2. Bd. London 1777, S. 477.

Nach einer kurzen Darstellung der Situation, in der die europäischen Reisenden die Gesänge der Neuseeländer gehört haben, nimmt Forster einen Kulturvergleich des musikalischen Könnens unterschiedlicher Südseevölker vor. Bemerkenswert ist dabei, dass Forster darauf verzichtet, europäische Musik als Maßstab zu wählen, und sich stattdessen ausschließlich auf die Bewertung der Musik in Neuseeland, auf den Gesellschaftsinseln, auf Tonga, Tahiti und Tanna beschränkt.

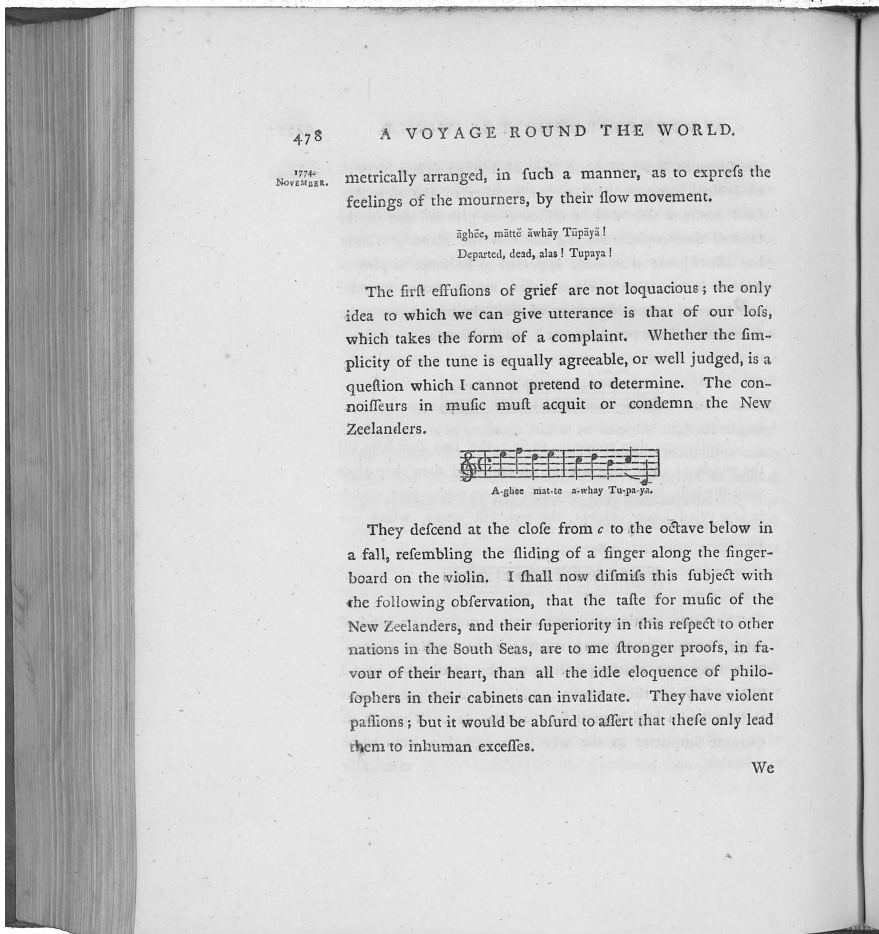


Abb. 2b: Gesänge der Neuseeländer. Abbildung aus: George Forster: A Voyage round the World in his Britannic Majesty's Sloop, Resolution, commanded by Capt. James Cook, during the Years 1772, 3, 4, and 5. 2. Bd. London 1777, S. 478.

Zwar bemerkt Forster, er sei in der Gattung Musikbeschreibung Laie, denn die ihm zur Verfügung stehenden Notationen der neuseeländischen Gesangsbeispiele seien nicht von ihm angefertigt worden, sondern, wie es in einer Fußnote der deutschen Ausgabe seiner Reisebeschreibung heißt, von einem Kollegen namens Kapitän Burnes, „Sohn eines berühmten Tonkünstlers und Musikkenners“. ⁵⁰ Dessen unge-

⁵⁰ Forster, Reise um die Welt, S. 902.

achtet versucht sich Forster im Folgenden in der Gattung. Zu diesem Zweck nimmt er eine Form der Medienkombination vor: Die Notation der Gesänge ergänzt er um einen erläuternden Text, in dem er stellenweise unter Rückgriff auf musikwissenschaftliches Fachvokabular auf den Ablauf, das Verfahren und den Anlass der Gesänge eingeht. Bei der Musikbeschreibung handelt es sich folglich um eine genaue Dokumentation der Gesänge, die es seinem europäischen Publikum ermöglicht, die neuseeländischen Lieder nahezu präzise nachzusingen und sich somit einen unmittelbaren akustischen Eindruck von ihnen zu verschaffen. Eine weitere Strategie, um seinem Lesepublikum den Gesang der Neuseeländer besonders nahebringen zu können, ist ein Vergleich, der die klangliche Ähnlichkeit zwischen dem Abfall in der Tonhöhe des neuseeländischen Liedes und dem Herabgleiten eines Fingers auf dem Griffbrett einer Violine herausstreicht. Die Musikbeschreibung nimmt Forster schließlich zum Anlass, sich gegen europäische Vorstellungen von der Wildheit beziehungsweise Primitivität der neuseeländischen Bevölkerung zu wenden. Dies deutet er bereits zu Beginn an, wenn er betont, die neuseeländischen Melodien wiesen „some display of genius“ auf. Sodann verbindet er in seinen finalen Ausführungen ethische mit ästhetischen Überlegungen und leitet aus der Qualität der Gesänge den Stand neuseeländischer Zivilisiertheit und Moralität ab.

4.2.3 Bernardin de Saint-Pierre

Die Forschung unterstreicht, es seien insbesondere die Beschreibungen tropischer und amerikanischer Lautkulissen in de Saint-Pierres *Paul et Virginie* und François-René de Chateaubriands *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert*, die Humboldt dazu angeregt hätten, sich genauer mit der Akustik des nächtlichen Urwalds in Venezuela zu befassen.⁵¹ Inspiriert von einer Reise auf die Ile-de-France (i. e. das heutige Mauritius) im Jahre 1768, verfasste Bernardin de Saint-Pierre seinen kurzen Roman *Paul et Virginie*, dessen Bemühung um eine möglichst exakt wirkende Darstellung der tropischen Natur der Insel nicht nur wegweisend für die Ausbildung des französischen Exotismus war,⁵² sondern zugleich großen Einfluss

⁵¹ Vgl. Graczyk, S. 260.

⁵² Vgl. Annegret Martin: Bernardin de Saint-Pierre, Jacques Henri. *Paul et Virginie*. In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009, zit. n. Kindlers Literatur Lexikon Online (Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23.11.2018). Vgl. zum Exotismus in *Paul et Virginie* auch: Denis Gréllé: L'Utopie inversée. Le Paradis de Paul et Virginie de Bernardin de Saint-Pierre. In: History of the Book, Translation, History of Ideas, *Paul et Virginie*, Varia. Hg. von Jonathan Mallinson. Oxford 2003,

auf die Humboldt'sche Ästhetik der Naturbeschreibung hatte. Besonders die Passage, die schildert, wie sich die protagonistischen Figuren Paul und Virginie im Tropenwald verirren, habe, so Graczyk, großen Eindruck auf Humboldt gemacht und ihn dazu angeregt, das *Nächtliche Tierleben* abzufassen.⁵³

Bernardin de Saint-Pierre schreibt über Pauls und Virginies nächtliches Erlebnis im Wald:

Au bout de quelque temps ils quittèrent sans s'en apercevoir le sentier frayé dans lequel ils avaient marché jusqu'alors, et ils se trouvèrent dans un labyrinthe d'arbres, de lianes, et de roches, qui n'avait plus d'issue. Paul fit asseoir Virginie, et se mit à courir çà et là, tout hors de lui, pour chercher un chemin hors de ce fourré épais; mais il se fatigua en vain. Il monta au haut d'un grand arbre pour découvrir au moins la montagne des Trois-mamelles; mais il n'aperçut autour de lui que les cimes des arbres, dont quelques-unes étaient éclairées par les derniers rayons du soleil couchant. Cependant l'ombre des montagnes couvrait déjà les forêts dans les vallées; le vent se calmait, comme il arrive au coucher du soleil; un profond silence régnait dans ces solitudes, et on n'y entendait d'autre bruit que le brame des cerfs qui venaient chercher leur gîte dans ces lieux écartés. Paul, dans l'espoir que quelque chasseur pourrait l'entendre, cria alors de toute sa force: „Venez, venez au secours de Virginie!“ mais les seuls échos de la forêt répondirent à sa voix, et répétèrent à plusieurs reprises: „Virginie... Virginie.“ [...]

[...] Cependant elle [i.e. Virginie] dit à Paul: „Prions Dieu, mon frère, et il aura pitié de nous.“ A peine avaient-ils achevé leur prière qu'ils entendirent un chien aboyer. „C'est, dit Paul, le chien de quelque chasseur qui vient le soir tuer des cerfs à l'affût.“ Peu après, les aboiements du chien redoublèrent. „Il me semble, dit Virginie, que c'est Fidèle, le chien de notre case; oui, je reconnais sa voix: serions-nous si près d'arriver et au pied de notre montagne?“ En effet un moment après Fidèle était à leurs pieds, aboyant, hurlant, gémissant, et les accablant de caresses.⁵⁴

S. 279–301; Linda Dietrick: „Schwimme zu mir hinüber zu den Hütten unserer Nachbarn“. Colonial Islands in Sophie von La Roche's *Erscheinungen am See Oneida* (1789) and Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre's *Paul et Virginie* (1788). In: *Sophie Discovers Amerika. German-Speaking Women Write the New World*. Hg. von Rob McFarland und Michelle Stott James. Rochester, New York 2014, S. 16–29.

53 Vgl. Graczyk, S. 260.

54 Jacques-Bernardin-Henri de Saint-Pierre: *Paul et Virginie*. Paris 1789, S. 36–38. Dt. Übersetzung: „Nach einiger Zeit hatten sie, ohne es zu merken, den gebahnten Pfad, auf dem sie bis jetzt fortgeschritten waren, verloren und befanden sich plötzlich in einem Gewirr von Bäumen, Schlinggewächsen und Felsen, aus denen sich kein Ausweg darbot. Paul ließ Virginien sich niedersetzen und fing an, ganz außer sich, hin- und herzulaufen, um einen Pfad aus diesem Dickicht zu finden; aber er mühte sich vergeblich ab. Er erstieg den Gipfel eines hohen Baumes, um wenigstens das Gebirge der drei Brüste zu entdecken; allein er gewahrte rings um sich herum nichts als Baumgipfel, von denen einige noch durch die letzten Strahlen der untergehenden Sonne beschienen waren. Indessen bedeckten bereits die Schatten der Berge die Wälder in den Tälern; der Wind legte sich, wie er beim Untergange der Sonne zu tun pflegt; tiefe Stille herrschte in

Humboldt bezieht sich vor allem bei der Wahl der Motive auf den Prätext Bernardin de Saint-Pierres: In beiden Texten ist der Schauplatz ein dichter Tropenwald, dessen Unzugänglichkeit durch die nächtliche Stunde noch verschärft wird, sodass die menschliche Wahrnehmung vom primär visuellen ins akustische Register wechseln muss. In beiden Texten sind es überdies die Stimmen von Tieren, darunter jeweils das Bellen eines Hundes, die die Geräuschkulisse bestimmen. Humboldt orientiert sich auch an Bernardin de Saint-Pierre, wenn eine wortgetreue Übertragung von „un profond silence“ in „tiefe Ruhe“ stattfindet und die Beschreibung der jeweiligen Hörkulisse zunächst einmal mit der Erwähnung der empfundenen Absenz von Geräuschen einsetzt.

Humboldts *Nächtliches Tierleben* unterscheidet sich aber in einem wesentlichen Punkt von *Paul et Virginie*: Um sich in die Tradition Rousseau'scher Zivilisationskritik einzuschreiben, stilisiert Bernardin de Saint-Pierre die Insel zur exotischen Idylle fernab europäischer Korruptiertheit. Entsprechend darf die Geräuschkulisse des Urwalds der Insel keine ernsthaft bedrohlichen Züge annehmen. Anders als bei Humboldt bilden die Tierstimmen, in diesem Fall die Schreie der Hirsche, deshalb auch nicht die akustische Kontrastfolie zur „tiefe[n] Ruhe“, sondern sind, als Zeichen der paradiesähnlichen Natur, in die nächtliche Stille integriert. Die einzig kurzfristige akustische Irritation in der Urwaldszene von Bernardin de Saint-Pierres Roman geht vom unheimlichen Echo aus, das der Autor effektiv auf mimetische Weise mit „Virginie... Virginie“ wiedergibt. Rasch wird die Bedrohlichkeit der Klangkulisse jedoch eingedämmt, denn auf das Gebet von Paul und Virginie folgt die Stimme des Hundes, die – im Gegensatz zum Hundebellen in Humboldts Essay – Indiz der bevorstehenden Rettung ist.

Es mag ebenfalls der Idyllentradition geschuldet sein, dass Bernardin de Saint-Pierre darauf verzichtet, die Stimmen von Tieren zur Darstellung zu bringen, die

diesen Einöden und man vernahm keinen anderen Laut, als das Schreien der Hirsche, die in diesen abgelegenen Örtern ihr Nachtlager suchten. In der Hoffnung, daß irgend ein Jäger es hören könnte, schrie nun Paul aus voller Brust: ‚Zu Hilfe! Kommt Virginien zu Hilfe! Virginien!‘ Aber nur der Widerhall des Waldes antwortete mit seiner Stimme und wiederholte in mehreren Absätzen: ‚Virginie! ... Virginie!‘

[...] Dennoch sagte sie [i. e. Virginie] zu Paul: ‚Laß uns Gott bitten, mein Bruder, und er wird sich unserer erbarmen.‘ Kaum hatten sie ihr Gebet begonnen, als sie einen Hund bellen hörten. ‚Das ist der Hund eines Jägers‘, sagte Paul, ‚der Abends auf dem Anstande Hirsche schießen will.‘ Kurz nachher hörte man das Hundegebell stärker. ‚Es kommt mir vor‘, sprach Virginie, ‚als ob es Fidèle, unser Haushund, sei. Ja, ja, ich erkenne seine Stimme, sollten wir der Ankunft so nahe sein, und am Fuß unseres Berges?‘ Wirklich, einen Augenblick später war Fidèle zu ihren Füßen, bellend, heulend, winselnd und sie mit Liebkosungen überhäufend.“ (Jacques Henri Bernardin de Saint-Pierre: Paul und Virginie. Aus dem Französischen übersetzt von Karl Eitner. München 2020, S. 44–46).

europäischen Lesenden gänzlich unbekannt sind. Dadurch erhält die als Sehnsuchtsort entworfene Insel nicht nur Züge des Vertrauten; de Saint-Pierre garantiert zugleich, dass sich die Lesenden die Klangkulisse besser vor ihrem inneren Ohr vorstellen können.

4.2.4 François-René de Chateaubriand

Ein besonders ausgeprägtes Interesse an akustischen Naturphänomenen findet sich in François-René de Chateaubriands Roman *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert*. Der Roman wurde erstmals 1801 veröffentlicht (die endgültige Fassung erschien 1805) und kommt dem minutiösen Beschreibungsgestus Humboldts im Vergleich mit Forster und de Saint-Pierre am Nächsten. Bevor die Handlung einsetzt, in der sich Chateaubriand am Beispiel einer tragischen Geschichte der Figur Atala in verklärender Weise mit der christlichen Missionierung der autochthonen amerikanischen Bevölkerung durch europäische Kolonisatoren befasst, nimmt er in einem Prolog eine ausführliche Deskription der scheinbar unberührten Landschaft Nordamerikas vor. Chateaubriand kannte die Landschaft aus eigener Anschauung, schöpfte zugleich aber aus der Reiseliteratur, aus Missionarsberichten, aus der exotistischen Literatur des achtzehnten Jahrhunderts und aus botanischen, zoologischen, geografischen und historischen Abhandlungen über Amerika.⁵⁵ Als Literat geht er gleichwohl frei mit dem Material um.

Im Prolog zu *Atala* führt der Erzähler über die akustischen Reize der nordamerikanischen Wildnis aus:

Si tout est silence et repos dans les savanes de l'autre côté du fleuve, tout ici, au contraire, est mouvement et murmure: des coups de bec contre le tronc des chênes, des froissements d'animaux qui marchent, broutent ou broient entre leurs dents les noyaux des fruits, des bruissements d'ondes, de faibles gémissements, de sourds meuglements, de doux roucoulements, remplissent ces déserts d'une tendre et sauvage harmonie. Mais quand une brise vient à animer ces solitudes, à balancer ces corps flottants, à confondre ces masses de blanc, d'azur, de vert, de rose, à mêler toutes les couleurs, à réunir tous les murmures; alors il sort de tels

55 Vgl. Ingrid Peter und Brunhilde Wehinger: Chateaubriand, François René Vicomte de. *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert*. In: Kindlers Literatur Lexikon. 3., völlig neu bearbeitete Auflage. Hg. von Heinz Ludwig Arnold. Stuttgart und Weimar 2009, zit. n. Kindlers Literatur Lexikon Online (Aktualisierungsdatenbank: www.kll-online.de, letzter Zugriff: 23.11.2018). Vgl. zur exotisierenden Landschaftsdarstellung in *Atala* auch: Dennis J. Spinger: The Paradise Setting of Chateaubriand's *Atala*. In: PMLA. Publications of the Modern Language Association of America 89 (1974), H. 3, S. 530–536; Renata Wasserman: Chateaubriand's *Atala* and the Discourse of the Exotic. In: Dispositio/n. American Journal of Cultural Histories and Theories 14 (1989), H. 36–38, S. 39–67.

bruits du fond des forêts, il se passe de telles choses aux yeux, que j'essaierais en vain de les décrire à ceux qui n'ont point parcouru ces champs primitifs de la nature.⁵⁶

Humboldt und Chateaubriands Beschreibungen ähneln sich zunächst einmal darin, dass sie mit den Mitteln der Kontrastierung arbeiten. Der anfänglich erwähnten tiefen Ruhe setzen die Autoren sodann eine intensive Geräuschkulisse entgegen, die durch den Zusammenklang verschiedener Tierlaute im Wald entsteht und zugleich von geophonen Lautquellen durchsetzt ist. Deutliche Parallelen bestehen ferner im Bemühen um eine möglichst präzise Darstellung der vernommenen Laute, denn Chateaubriand verwendet wie Humboldt eine Vielzahl adjektivischer und substantivischer auditiver Ausdrücke und Lautbezeichnungen mit teilweise onomatopöetischem Charakter („murmures“, „bruissements“, „sourds meuglements“, „bruits“). Beide Autoren nutzen daneben Begriffe, die aus dem semantischen Feld der Musik entlehnt sind. Bei Chateaubriand vereinigen sich die beschriebenen Laute aber zu einem harmonischen Ganzen, wodurch er an Konzepte der Naturmusik anschließt, wie sie im siebzehnten Jahrhundert prominent waren und in der Romantik auf erneutes Interesse stießen.⁵⁷ Mit dem Konzept der Naturmusik wird im siebzehnten Jahrhundert auf die Vorstellung eines den Menschen im Paradies umgebenden Wohlklangs verwiesen.⁵⁸ Durch den Einfluss des Teufels verwandelt sich dieser Wohlklang und erscheint den Menschen „wie Wehgeschrei der Lüfte“.⁵⁹ Trägt die Lautkulisse bei Chateaubriand also eher Züge des Paradiesischen, stuft Humboldt das Tiergeschrei im Urwald wie oben bereits erwähnt als nach-paradiesisch ein. Der Prolog von *Atala* unterscheidet sich vom *Nächtlichen Tierleben*

56 François-Auguste de Chateaubriand: *Atala ou Les amours de deux sauvages dans le désert*. Suivie de René. London 1809, S. 6 f. Dt. Übersetzung: „Wenn in diesen Sawanen auf der andern Seite des Flusses Schweigen und Ruhe herrscht, so ist hier, im Gegentheil, alles Bewegung und Geräusch; das Klopfen des Schnabels an dem Rumpfe der Eichen, die Tritte der Thiere, die, indem sie den Wald durchstreifen, Fruchtkerne zwischen ihren Zähnen zermalmen, das Rauschen der Wellen, Töne, die wie ferne Seufzer klingen, dumpfes Brüllen, sanftes Girren erfüllen diese Einöden mit einer zarten und wilden Harmonie. Wenn aber ein frischer Wind diese Wüsten belebt und diese schwankenden Körper in Bewegung setzt; wenn er diese Massen von Weiß, Azurblau, Grün und Rosenfarb unter einander mengt, alle Farben verschmelzt, alle Töne vereint: dann erhebt sich aus der Tiefe der Wälder ein solches Getöse, und das Auge erblickt solche Dinge, die ich denen, welche diese Urgefilde der Natur noch nie bereisten, zu schildern umsonst versuchen würde.“ (François-René de Chateaubriand: *Atala oder die Liebe zweier Wilden in der Wüste*. Übersetzt von Franz Xaver Schnetzler. Freiburg i.Br. 1827, S. 5 f.).

57 Vgl. Robert Mühlherr: *Lebendige Allegorie. Studien zu Eichendorffs Leben und Werk*. Sigmaringen 1990, S. 121.

58 Vgl. hierzu beispielsweise Calderóns Drama *El veneno y la triaca* (posthum 1717 publiziert, dt. *Gift und Gegengift*).

59 Mühlherr, S. 121.

auch darin, dass er dem Register des Visuellen einen anderen Stellenwert in der Naturbeschreibung einräumt. Chateaubriand entwirft die Lautkulisse der amerikanischen Wildnis stärker als synästhetisches Spektakel, in dessen Rahmen Akustik und Optik miteinander in ein harmonisches Gleichgewicht treten und die Landschaft gleichsam als audiovisuelle Symphonie erscheinen lassen. Bei Humboldt indessen treten Seh- und Hörsinn in Konkurrenz, wobei die Einschränkung des Visuellen zur unheimlichen Atmosphäre der nächtlichen Klangkulisse beiträgt. Diese unheimliche Dimension, die das *Nächtliche Tierleben* auszeichnet, lässt Humboldts Kapitel in die Nähe der europäischen Schauerliteratur rücken.

4.3 *Das nächtliche Tierleben im Urwald* im Kontext der Schauerliteratur

Insgesamt partizipiert Humboldt mit seinem Essay an einer sich in der Literatur ab etwa dem letzten Drittel des achtzehnten Jahrhunderts abzeichnenden Hinwendung zum Akustischen. Zweifelsohne manifestiert sich diese Hinwendung zum Akustischen insbesondere in der vielbeforschten Affinität romantischer Dichter zum Musikalischen. Neuere Forschungsansätze⁶⁰ zeigen jedoch, dass die Aufwertung des Hörsinns in der Literatur weit über den Bereich des Musikalischen hinausreicht und vor allem auch die Rückbesinnung auf die akustische Qualität literarischer Texte meint. Häufig ist dies mit einem aufklärungskritischen Gestus verbunden, der das rationalistische Primat des Sehens und daran gekoppelte Vorstellungen von Erkenntnis zur Disposition stellt. So nimmt seit dem Sturm und Drang die Zahl jener Texte zu, die unter dem Oberbegriff der Schauerliteratur die Nachtseite der Aufklärung im literalen Sinn zur Darstellung bringen.⁶¹ Die Schauerliteratur entfernt das Licht⁶² der Aufklärung, sie lässt ihre Figuren durch dunkle Wälder und neblige Landschaften irren, sperrt sie im fensterlosen Kerker ein oder

⁶⁰ Vgl. z. B. Herrmann, *Dichtung für die Ohren*; Nicola Gess: *Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute. Hören und Erinnerung in Hoffmanns *Johannes Kreislers Lehrbrief**. In: *Wissensgeschichte des Hörens in der Moderne*. Hg. von Netzwerk Hör-Wissen im Wandel. Berlin 2017, S. 253–287; Steiner; Lily Tonger-Erk: *Horch! Horch! Der Kerker als Hör-Raum in Dramen des 18. Jahrhunderts*. In: *Lauschen und Überhören. Literarische und mediale Aspekte auditiver Offenheit*. Hg. von Stefan Börnchen und Claudia Liebrand. München 2020, S. 11–36.

⁶¹ Zur deutschen Schauerliteratur vgl. insbesondere die rezenten Forschungsbeiträge im folgenden Band: Andrew Cusack und Barry Murnane (Hg.): *Popular Revenants. The German Gothic and Its International Reception, 1800–2000*. Rochester, New York 2012.

⁶² Vgl. hierzu: Roland Borgards: „Das Licht ward entfernt“. Zur Literatur der schwarzen Romantik. In: *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*. Städel-Museum Frankfurt am Main, 26. September 2012 bis 20. Januar 2013. Hg. von Felix Kramer. Berlin 2012, S. 270–276.

widmet sich mit Vorliebe nächtlichen Szenen in düsteren Gemäuern und auf Friedhöfen.⁶³ Resultat dieser schauerliterarischen Lichtscheu ist die Entthronung des Visuellen, während sich akustische Phänomene in den Vordergrund drängen – und es ist vorzugsweise das Akustische, das der Schauerliteratur laut Nicola Gess als Stilmittel dient, um Unheimliches in Szene zu setzen.⁶⁴ Zum Vorteil gereicht der Schauerliteratur dabei auch der Umstand, dass das Hören als derjenige Sinn gilt, der die größtmögliche Nähe zum wahrgenommen Ereignis aufweist, weil sich „das Gehörte [...] akustisch nicht als perspektivisch limitierte Erscheinung gibt, wie der Augenschein, sondern als unwölbende Sphäre“.⁶⁵

Es wird dem Zufall geschuldet sein, dass Humboldts *Ansichten der Natur* sowohl im Hinblick auf Titel als auch Erscheinungsjahr eine überraschende Nähe zu Gotthilf Heinrich von Schuberts *Ansichten von der Nachtseite der Naturwissenschaft* (1808) aufweist, jener Abhandlung also, die im Rahmen der schwarzen Romantik einen zentralen Referenztext für E.T.A. Hoffmanns Schauerliteratur bildet. Ohne im Folgenden zu stark auf diese Ähnlichkeit zu setzen, ist es dennoch ertragreich, den zahlreichen Strukturanalogien zwischen Humboldts *Nächtlichem Tierleben* und der Gattung Schauerliteratur nachzugehen.⁶⁶ Dadurch lässt sich Humboldts Schreiben einerseits noch stärker als bisher in einem dezidiert literaturgeschichtlichen Zusammenhang verorten, zum anderen wird über den Bezug zur Schauerliteratur deutlich, mit welchen Mitteln der Essay zur Konturierung der Klangkulisse des venezolanischen Urwaldes als dem Anderen des europäischen Rationalismus beiträgt. Zu berücksichtigen ist hierbei freilich auch der Umstand, dass die Lautkulisse nur von den Europäern als schauerliches Hörereignis wahrgenommen wird – die indigene Bevölkerung indessen zeigt keine Anzeichen der Angst, wie die lächelnde

63 Vgl. hierzu auch: Lars Koch: Angst in der Literatur. In: Angst. Ein interdisziplinäres Handbuch. Hg. von Lars Koch. Stuttgart und Weimar 2013, S. 236–251, hier S. 238.

64 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 261.

65 Steiner, S. 177.

66 In Humboldts *Ansichten* gibt es auch andere Passagen, die Elemente des Schauerliterarischen enthalten, so im Kapitel „Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures“, wo sich z. B. kürzere Beschreibungen eines nächtlichen Tiergeschreis finden, vom „schwindenden Schatten“ eines „einsam[en] [...] Geier[s]“ geschrieben wird, der in einem „tief gefurchten Tal“ „an der nackten Felswand“ „[entlang]schleicht“ (S. 141), oder Humboldt vom gruselig anmutenden Untergang eines europäischen Schiffes erzählt, auf dem sich „zum größten Ärgernis unserer indianischen Führer“ ein offensichtlich geraubtes Skelett aus der „Gruft eines untergegangenen Völkerstammes“ (S. 142) befand (Humboldt, Über die Wasserfälle des Orinoco bei Atures und Maipures). Dass sich eine ausführlichere Auseinandersetzung mit dem Verhältnis von Schauerliteratur und Humboldts Werk lohnt, zeigt nicht zuletzt Humboldts *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents* (1861/1862), welche die Beschreibung eines unheimlichen Vogelgeschreis in der Höhle des Guacharo enthält. Vgl. zur Bedeutung des Akustischen in der *Reise in die Äquinoktial-Gegenden des Neuen Kontinents*: Ette, Weltbewußtsein, S. 175–183.

Bemerkung andeutet. Es ist offenbar der Status der Alterität, der die Lautkulisse zu einem furchteinflößenden Phänomen werden lässt.

Als prominente Vergleichsfolie für Humboldts *Nächtliches Tierleben* dient in den folgenden Ausführungen eine Passage aus Ludwig Tiecks Märchen *Der blonde Eckbert* (1797/1812), in der ein für die Schauerliteratur zum Standard gehörendes Bedrohungsszenario entworfen wird. Die Protagonistin Bertha berichtet hier in einem Binnennarrativ aus Perspektive einer Ich-Erzählerin von ihrer Kindheit und ihrer Flucht vor ihrem gewalttätigen Vater. Wie Bertha ausführt, muss sie während ihrer Flucht wiederholt im Wald übernachten:

Ich hatte des Nachts immer im Walde geschlafen, denn es war gerade zur schönsten Jahreszeit, oder in abgelegenen Schäferhütten; hier traf ich aber gar keine menschliche Wohnung und konnte auch nicht vermuthen in dieser Wildnis auf eine zu stoßen [...]. Ich war ganz trostlos und weinte und schrie, und in den Felsenthälern hallte meine Stimme auf eine schreckliche Art zurück. Nun brach die Nacht herein, und ich suchte mir eine Moosstelle aus, um dort zu ruhn. Ich konnte nicht schlafen; in der Nacht hörte ich die seltsamsten Töne, bald hielt ich es für wilde Thiere, bald für den Wind, der durch die Felsen klagte, bald für fremde Vögel. Ich betete, und schlief nur spät gegen Morgen ein.⁶⁷

Tieck reichert die Szene mit gängigen Elementen des Schauerlichen an: Bertha befindet sich in einer als „Wildnis“ klassifizierten Gegend. Um 1800 wird der Begriff zur Bezeichnung „unbewohnte[r], unwegsame[r]“⁶⁸ Landstriche verwendet und auch Tieck greift diese Bedeutung auf, wenn die Erzählerin darauf verweist, dass sie auf „gar keine menschliche Wohnung [traf]“ und sich damit fernab der Zivilisation bewegt. Die Zivilisationsferne der Gegend scheint auf Bertha selber überzugreifen, denn sie kann fortan nur weinen und schreien und gibt damit ausschließlich vorsprachliche Laute von sich, die ihr – ähnlich wie den Figuren in de Saint-Pierres *Paul et Virginie* – als „schreckliche[s]“ Echo entgegenschallen. Nicht nur seiner onomatopoetischen Beschaffenheit wegen, sondern zugleich auch aufgrund seiner Semantik erweist sich insbesondere der „Schrei“ beziehungsweise die Derivate wie „Geschrei“ oder „schreien“ als attraktive Begrifflichkeit für die Schauerliteratur.⁶⁹ In seiner Eigenschaft als vorsprachlichem Laut verfügt der Schrei nämlich über eine

⁶⁷ Ludwig Tieck: *Der blonde Eckbert*. In: ders.: *Phantasmus. Eine Sammlung von Märchen, Schauspielen und Novellen*. Bd. 1. Berlin 1812, S. 165–193, hier S. 170 f.

⁶⁸ Wildnis. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GW21254#XGW21254, letzter Zugriff: 27.01.2019).

⁶⁹ Vgl. hierzu insbesondere die häufige Verwendung der Begrifflichkeiten in E.T.A. Hoffmanns *Die Elixiere des Teufels* (1815/1816). Vgl. zum Schrei auch: Joseph Vogl: *Über den Schrei*. Fakultätsvorträge der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität Wien, Heft 009. Wien 2013.

große Nähe zu Konzepten des Irrationalen: Er ist zum einen Bestandteil einer heftigen Affektäußerung – im Grimm’schen Wörterbuch heißt es dazu: „einen einzelnen heftig, laut, schrill hervorgestoszenen laut bezeichnend; als zeichen heftigen schmerzes, des schreckens, der angst, der überraschung, plötzlicher freude, übermütiger lust, der wilden erregung [...]“. ⁷⁰ Zum anderen wird der Schrei dem Bereich der animalischen Lautäußerung zugerechnet, wie ebenfalls der Eintrag im Grimm’schen Wörterbuch zeigt: „von thieren, besonders im waidmännischen sinne charakteristische lautgebung bestimmter thiere bezeichnend“. ⁷¹

Mit der einbrechenden Nacht kommen in der Passage des *Blonden Eckberts* weitere unheimliche, diesmal jedoch nicht von Bertha ausgehende Geräusche hinzu. Ob die Protagonistin keinen Schlaf findet, weil die Lautkulisse des Waldes sie daran hindert, oder ob sie sich umgekehrt besonders auf diese Lautkulisse konzentriert, weil sie mit ihrer Schlaflosigkeit zu kämpfen hat, bleibt erzählerisch offen. Entscheidend ist, dass Bertha die akustischen Phänomene ihrer Umwelt als Akusmatik ⁷² wahrnimmt, als Laute also, deren Quellen visuell nicht identifizierbar sind und die aufgrund dieser angsterzeugenden Unbestimmtheit äußerst häufig in der Schauerliteratur zum Einsatz kommen. ⁷³

Auf diese Strategie der Angsterzeugung hat bereits Edmund Burke in seiner für die Poetologie der Schauerliteratur einflussreichen Schrift *A Philosophical Enquiry into the Origin of Our Ideas of the Sublime and Beautiful* (1757) hingewiesen, wie Nicola Gess ausführt. ⁷⁴ „Obscurity“, übersetzbar mit Dunkelheit, Unklarheit, Unverständlichkeit oder Verworrenheit, sei die Bedingung dafür, um etwas als „very terrible“ ⁷⁵ erscheinen zu lassen, denn das Schreckliche zeichne sich gerade dadurch aus, dass es nicht fassbar ist. ⁷⁶ Indem sich das Schreckliche der Fassbarkeit entzieht, zwingt es die Rezipierenden – seien es die Figuren auf diegetischer Ebene, seien es die Leserinnen und Leser des literarischen Textes, die Burke in seinen Ausführungen vorzugsweise im Blick hat – dazu, sich in ihrer Einbildungskraft unendlich mit ihm, d. h. dem Schrecklichen, zu beschäftigen („approach towards infinity“ ⁷⁷),

70 Schrei. In: DWB = Deutsches Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. 16 Bände in 32 Teilbänden. Leipzig 1854–1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971 (http://www.woerterbuchnetz.de/cgi-bin/WBNetz/wbgui_py?sigle=DWB&lemid=GS17341, letzter Zugriff: 27.01.2019).

71 Ebd.

72 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 261.

73 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 261.

74 Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 277.

75 Vgl. Edmund Burke: *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful*. With an introductory Discourse concerning Taste, and several other Additions. London 1761, S. 99.

76 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 278.

77 Burke, *A Philosophical Enquiry*, S. 107.

was dazu führt, dass das Schreckliche noch schrecklicher wird, als es im Grunde ist.⁷⁸ Ein zentrales Einfallstor für das Schreckliche ist das Aussetzen des Gesichtsinns, denn sobald etwas gesehen werden kann, verliert es an angstbesetzter Unbestimmtheit.⁷⁹ So ist es konsequenterweise die Nacht, die zu einem privilegierten Schauplatz des Schrecklichen wird, wobei Burke der Sinnesordnung der Schauerliteratur vorausgreift, wenn er das Gehör zum Primat der Wahrnehmung bei Dunkelheit erhebt und von spezifischen lautlichen Reizen spricht, die als verwirrende, unbestimmte Geräusche die Szenerie dominieren:⁸⁰

I have already observed, that night increases our terror more perhaps than any thing else; it is our nature, that, when we do not know what may happen to us, to fear the worst that can happen to us; and hence it is, that uncertainty is so terrible [...]. Now some low, confused, uncertain sounds, leave us in the same fearful anxiety concerning their causes, that no light, or an uncertain light does [...].⁸¹

Gess macht ebenfalls darauf aufmerksam, dass Burke das Medium der Literatur als besonders geeignete Kunstform entwirft, um angstbesetzte Unbestimmtheit zur Darstellung zu bringen.⁸² Dies hinge vorzugsweise mit den eigenen obskuren Eigenschaften der Literatur zusammen, die anders als die zur „clarity“ und dem visuellen Register verpflichtete Malerei

Nacht um den Rezipienten werden lässt, insofern sie ihm die Dinge nicht klar vor Augen stellt, sondern stattdessen über deren Unbestimmtheit und die dadurch angeregte „power on the fancy“ einmal mehr seine Affekte, insbesondere seine Ängste anspricht. Diese Überlegenheit der Literatur kommt insbesondere dort zum Tragen, wo es um die Beschreibung von Gegenständen geht, die an sich unbestimmt sind [...] und sich der Malerei daher vollständig entziehen.⁸³

78 Vgl. Gess, *Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute*, S. 278.

79 Vgl. Gess, *Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute*, S. 278.

80 Vgl. Gess, *Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute*, S. 278.

81 Burke, *A Philosophical Enquiry*, S. 153f.

82 Vgl. Gess, *Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute*, S. 278.

83 Gess, *Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute*, S. 279. Allerdings ist Burkes These mit Blick auf die bildende Kunst der schwarzen Romantik zu widersprechen, denn wie zum Beispiel die Ausstellung *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst* im Frankfurter Städel-Museum gezeigt hat, kann die bildende Kunst schauerliche Erscheinungen und Schreckliches auch im visuellen Register äußerst effektiv in Szene setzen. Vgl. hierzu: Felix Kramer (Hg.): *Schwarze Romantik. Von Goya bis Max Ernst*. Städel-Museum Frankfurt am Main, 26. September 2012 bis 20. Januar 2013. Berlin 2012. Hier bestünde noch Forschungsbedarf, um einen Medienvergleich zwischen Schauer-motiven in Literatur und bildender Kunst vorzunehmen.

Ein beliebtes Mittel, um laut Gess das Moment angstbesetzter Unbestimmtheit in der Literatur zu potenzieren, ist es, das Unbestimmte zugleich mit Merkmalen der Fremdheit zu versehen.⁸⁴ Tieck nun bedient sich im *Blonden Eckbert* dieser Strategie, denn der Verlust gesicherter Referenzen veranlasst Bertha nicht nur zur ständig wechselnden Deutung der Schallquellen, sondern lässt sie sie auch als ungewohnt wahrnehmen, wie die Adjektive „seltsam[]“, „wild[]“ und „fremd[]“ indizieren. Das einzige Mittel, sich in dieser furchteinflößenden Umwelt jenseits einer gesicherten Zeichenordnung Beruhigung zu verschaffen, sieht Bertha – und darin gleicht sie erneut de Saint-Pierres Figuren Paul und Virginie – im Gebet.

In genrebezogener Hinsicht sind Tiecks Märchen und Humboldts naturkundlich orientierter Essay zweifellos zwei einander ausschließende Textsorten: Mit der Gattung Märchen halten Phantastisches und Übernatürliches Einzug in den *Blonden Eckbert*, Humboldts Essay hingegen orientiert sich am empirisch Wissenschaftlichen. Dass Humboldts *Nächtliches Tierleben* dennoch Elemente der Schauerliteratur enthält, macht der Vergleich der beiden Texte deutlich und es dürfte für Humboldts Publikum gerade auch die Mischung von Schauerliterarischem und Reisedokumentation sein, die den Essay zu einem attraktiven Text werden lässt.

Humboldt bedient sich in ganz ähnlicher Weise wie Tieck eines für die Schauerliteratur üblichen Repertoires an Motiven, um die Nachtseite seiner eigenen Forschungstätigkeit zur Darstellung zu bringen: Hier wie dort geht es um die Auseinandersetzung mit als bedrohlich empfundenen Höreindrücken in der Wildnis, hier wie dort führt eine schlaflose Nacht zu einem erhöhten Grad an Aufmerksamkeit für bio- und geophone Klänge, hier wie dort sind die die Lesenden jeweils zur Empathie einladenden personalen Erzählinstanzen mit dem Phänomen der Akusmatik konfrontiert und allein die Anrufung einer göttlichen Macht trägt das Versprechen in sich, zur Ruhe kommen zu können. Überdies bedient sich Humboldt eines Kunstgriffes, um dem Phantastischen zumindest implizit Raum zu verschaffen. Durch die Nennung der Uhrzeit („[n]ach 11 Uhr“) wird mitnichten nur wissenschaftliche Genauigkeit suggeriert, sondern zugleich ein Assoziationsraum eröffnet, der an die zeitliche Nähe zur mitternächtlichen Geisterstunde denken lässt. Anstelle der Geister machen sich aber die Stimmen der wilden Tiere bemerkbar. Dabei fällt die Beschreibung der Hörerlebnisse in Humboldts Essay noch drastischer aus als bei Tieck. Dies hängt zum einen damit zusammen, dass es sich im *Nächtlichen Tierleben* um eine gesteigerte Form der Wildnis handelt. Sie ist der europäischen Zivilisation nicht nur noch ferner und noch fremder als diejenige des

84 Vgl. Gess, Narrative akustischer Heimsuchung um 1800 und heute, S. 282.

Tieck'schen Märchens,⁸⁵ vielmehr verweist Humboldts Erzähler auch ausdrücklich auf die Undurchdringlichkeit des Waldes, was dessen Kontrolle durch den Sehsinn zusätzlich einschränkt. Zum anderen zeichnet sich Humboldts Text in Bezug auf die Darstellung der Lautkulisse durch eine größere Liebe zum schauerlichen Detail aus. So verwendet der Autor den Begriff des „Geschrei[s]“ in rascher Abfolge gleich viermal und nähert sich damit stilistisch mehreren Szenen in E.T.A. Hoffmanns Schauerroman *Die Elixire des Teufels* an.⁸⁶ Außerdem wartet das *Nächtliche Tierleben* mit einem besonders breitgefächerten Arsenal negativ konnotierter und angstbesetzter Begriffe für Höreindrücke auf und auch hier werden mehrere von ihnen wiederholt: Neben Geschrei finden sich die Substantive „Lärm“ (zweimalige Wiederholung) und „Geheul“ (zweimalige Wiederholung mit dem Derivat „heulend“)⁸⁷ sowie die Partizipien „jammernd[]“ und „winse[]nd[]“.

Dass Humboldt die Tierstimmen in ihrer Gesamtwirkung als Lärm einstuft, ist deshalb bemerkenswert, weil Lärm in hohem Maße pejorativ besetzt ist. Wie Sigrid Nieberle und Sylvia Mieszkowski ausführen, wird Lärm zumeist in ein dichotomes Raster eingeordnet und als unstrukturierter Laut vermeintlich strukturierten

85 Vgl. über koloniale beziehungsweise exotische Settings in der britischen Schauerliteratur: Lizabeth Paravisini-Gebert: Colonial und Postcolonial Gothic. In: The Cambridge Companion to Gothic Fiction. Hg. von Jerrold E. Hogle. Cambridge 2002, S. 229–258.

86 Vgl. hierzu folgende Textauschnitte aus den *Elixieren des Teufels*: „Ich hörte einen durchdringenden Schrei und Türen zuschlagen [...]. Da gellte ein durchdringender Schrei durch die Gänge.“ (S. 92, 94); „Will die Zeterhexe gleich aus dem Weg!“, schrie der Richter, aber die Alte kreischte [...]. Der Richter hatte das Pferd bei dem Zügel ergriffen und wollte es, ohne auf das wahnwitzige Geschrei der Alten zu achten, durch das Tor ziehen, vergeblich war indessen alle Anstrengung, und die Alte schrie gräßlich dazwischen: ‚Blutbruder, Blutbruder, gib mir Groschen, gib mir Groschen!‘ Da griff ich in die Tasche und warf ihr Geld in den Schoß, und jubelnd und jauchzend sprang die Alte in die Lüfte und schrie: ‚seht die schönen Groschen, die mir der Blutbruder gegeben, seht die schönen Groschen!‘ [meine Kursivierungen, F.B.]“ (S. 102) (E.T.A. Hoffmann: *Die Elixire des Teufels*. In: ders.: *Sämtliche Werke* in sechs Bänden. Bd. 2/2: *Die Elixire des Teufels*. Werke 1814–1816, hg. von Hartmut Steinecke unter Mitarbeit von Gerhard Allroggen. Frankfurt a. M. 1988, S. 9–352).

87 Den Begriff des Heulens beziehungsweise seine Derivate verwendet E.T.A. Hoffmann in *Die Elixire des Teufels* ebenfalls mehrfach in kurzer Abfolge hintereinander in einer gruseligen Szene: „Künftigen Herbst sind es schon zwei Jahre her, als meine Bursche im Walde oft ein entsetzliches Heulen vernahmen, das, so wenig Menschliches es auch hatte, doch wie Franz, mein jüngst angenommener Lehrling meinte, von einem Menschen herrühren mochte. Franz war dazu bestimmt, von dem heulenden Ungetüm geneckt zu werden, denn, wenn er auf den Anstand ging, so verschuchte das Heulen, welches sich dicht bei ihm hören ließ, die Tiere und er sah zuletzt, wenn er auf ein Tier anlegen wollte, ein borstiges unkenntliches Wesen aus dem Gebüsch springen, das seinen Schuß vereitelte. Franz hatte den Kopf voll von all den spukhaften Jägerlegenden, die ihm sein Vater, ein alter Jäger, erzählt, und er war geneigt, das Wesen für den Satan selbst zu halten [...]. [meine Kursivierungen, F.B.]“ (Hoffmann, *Die Elixire des Teufels*, S. 132 f.).

Lauten (Sprache/Musik) entgegengesetzt.⁸⁸ Lärm stellt damit den Gegenpol zu „kultureller Sinnstiftung und Funktionalität“⁸⁹ dar. Peter Bailey hält über den englischen Begriff für Lärm (*noise*) fest:

[T]o echo Mary Douglas, on dirt as “matter out of place,” we might call noise “sound out of place.” In any hierarchy of sounds it comes bottom, the vertical opposite of the most articulate and intelligible of sounds, those of speech and language and their aesthetic translation into music. In the official record such expressions “make sense,” whereas noise is nonsense.⁹⁰

Dieser negativen Konnotation unterliegt auch die Begriffsverwendung bei Humboldt. Die als Lärm empfundenen Tierstimmen erschallen in derart chaotischer Simultaneität, dass sie sich jeglichem ordnenden Zugriff durch den Forscher Humboldt entziehen. Unfähig, seine ansonsten auf der Reise verwendeten wissenschaftlichen Methoden etwa der Differenzierung, Typologisierung, Vermessung oder Benennung auf diese gänzlich ungehinderte Geräuschkulisse anzuwenden, sieht sich der Forscher in den Stand des Unwissenden versetzt und muss auf die Kenntnis der Einheimischen zurückgreifen, um sich zumindest eine ungefähre Vorstellung von den einzelnen Lautquellen verschaffen zu können.⁹¹ Die Rätselhaftigkeit und Unbestimmtheit der Geräuschkulisse verschärft sich zusätzlich durch den Umstand, dass nicht letztgültig zu klären ist, was den nächtlichen Tierlärm verursacht. Während die Einheimischen den Lärm in mutmaßlich ironischem Gestus, wie Oliver Lubrich anmerkt,⁹² auf den Mondschein zurückführen, zweifelt Humboldt an dieser Interpretation und fügt eine eigene These über die Zunahme an Tierstimmen bei Gewitter hinzu, allerdings wird auch diese These nicht als gesichertes Faktum präsentiert.

⁸⁸ Vgl. Sylvia Mieszkowski und Sigrid Nieberle: Einleitung. „No Purposes. Sounds“. Periodische Klänge und nicht-periodische Geräusche aus kulturwissenschaftlicher Perspektive. In: *Unlaute. Noise/Geräusch und Kultur, Medien und Wissenschaften seit 1900*. Hg. von Sylvia Mieszkowski und Sigrid Nieberle. Bielefeld 2017, S. 11–33, hier S. 19; vgl. über das unartikulierte Lärmen der Tiere im venezolanischen Urwald auch: Alexander Košenina: *Literarische Anthropologie. Die Neuentdeckung des Menschen*. Berlin 2008, S. 34.

⁸⁹ Mieszkowski und Nieberle, S. 13.

⁹⁰ Peter Bailey: *Breaking the Sound Barrier*. In: *Hearing History. A Reader*. Hg. von Mark M. Smith. Athen und London 2004, S. 23–35, hier S. 23f.

⁹¹ Vgl. Lubrich, Alexander von Humboldt. *Ansichten der Natur, mit wissenschaftlichen Erläuterungen*; Oliver Lubrich: *Stufen, Keime, Licht. Alexander von Humboldt als Ethnograph und Anthropologe*. In: *Alexander von Humboldt: Ueber die Urvölker von Amerika und die Denkmähler welche von ihnen übrig geblieben sind. Anthropologische und ethnografische Schriften*, hg. von Oliver Lubrich. Hannover 2009, S. 167–190, hier S. 183.

⁹² Vgl. Lubrich, *Stufen, Keime, Licht*, S. 183.

Humboldt tappt also sowohl im wörtlichen als auch im metaphorischen Sinne im Dunkeln. Die Einschränkung des Sehsinns im ohnehin schon dicht bewachsenen Urwald wird durch die Nacht verschärft, sodass der Forscher die Lautquellen optisch nicht zu identifizieren vermag. Dabei ist es nicht allein die Akusmatik, die Humboldt vor ein unlösbares Mysterium stellt. Der gänzlich disharmonische Zusammenklang der Stimmen macht gleichzeitig eine Ausdifferenzierung der akustischen Reize schier unmöglich. Schließlich erweisen sich die zwischen Humboldt und den Einheimischen divergierenden Einschätzungen über den Grund des Lärms für den wissenschaftlichen Zugriff auf die nächtliche Lautkulisse als hinderlich.

Zwar gelingt es Humboldt nicht, in dieser Szene, in der sich ihm die latein-amerikanische Wildnis als radikale Fremdheit präsentiert, als Wissenschaftler zu reüssieren. Gleichwohl findet eine ästhetische Bändigung des Erlebnisses statt. Dies zeigen zum einen die Begriffe aus dem semantischen Feld des Musikalischen an, die dem Tierlärm letztlich doch einen Sinn abzugewinnen versuchen, indem er als Art instrumentales Ereignis strukturiert wird. Zum anderen rückt der Begriff der „Szene“ das nächtliche Geschehen in die Nähe des Theatralen.⁹³ Diese Ästhetisierung lässt sich nicht nur als Plädoyer Humboldts für die enge Verbindung von Wissenschaft und Kunst verstehen, insofern er zeigt, dass sich in jenen Momenten, in denen ein wissenschaftlicher Zugriff auf die Welt an seine Grenzen stößt, das Wirkungsfeld der Kunst auftut; jenes Wirkungsfeld also, das auch Unerklärliches und Mehrdeutiges in sich zu integrieren vermag.

Die Ästhetisierung ist zudem Indiz dafür, dass Humboldt das anfängliche Genussversprechen, das er seinen Leserinnen und Lesern in den Vorreden zu den *Ansichten der Natur* in Aussicht stellt, schlussendlich auch im *Nächtlichen Tierleben* einzulösen versucht. Im Anschluss an Richard Alewyn lässt sich hier nämlich von der Erzeugung von Angstlust sprechen, einem affektiven Phänomen, das eng mit der Entwicklung der Schauerliteratur verknüpft ist. Laut Alewyn hat es „Angst im Leben immer gegeben, solange es Menschen gegeben hatte. In der Literatur dagegen tritt sie erst zu dem Zeitpunkt auf, in dem sie aus dem Leben zu verschwinden beginnt“.⁹⁴ Beliebte Angstszensarien stellten insbesondere Naturerscheinungen dar, die man lange aufgrund ihrer Bedrohlichkeit zu meiden versuchte, die mit der Entstehung eines neuen, von Burke mit dem Begriff des Erhabenen in Zusammenhang gebrachten „Naturgefühls“ jedoch auf ambivalente Weise zugleich mit

⁹³ Vgl. Sabine Wilke: *Performing Tropics*. Alexander von Humboldt's *Ansichten der Natur* and the Colonial Roots of Nature Writing. In: *Postcolonial Green: Environmental Politics and World Narratives*. Hg. von Bonnie Roos und Alex Hunt. Charlottesville 2010, S. 197–212, hier S. 199.

⁹⁴ Richard Alewyn: *Die literarische Angst*. In: *Aspekte der Angst*. Starnberger Gespräche 1964. Hg. von Hoimar von Ditfurth. Stuttgart 1965, S. 24–37, hier S. 36.

Lust besetzt wurden.⁹⁵ Beispiele für diese als ambivalent empfundenen Naturerscheinungen sind Alewyn zufolge unter anderem die Nacht, das Gewitter, das Gebirge, der Sternenhimmel oder das Meer.⁹⁶ Am Beispiel von Eichendorffs Gedicht *Zwielicht* zeigt Alewyn, dass bei der Beschreibung der Wald- und Nachtszenen „eine Konversion von Angst in Lust stattgefunden“ habe, die sich nur dann als plausibel erweise, „solange das Potential kreatürlicher Angst zwar einerseits noch nicht abgestorben [...], andererseits aber schon als Reiz“ erlebbar sei.⁹⁷ Voraussetzung für den Genuss von angstbesetzten Erscheinungen ist allerdings die sichere Distanz, von der bereits Kant in seiner *Kritik der Urteilskraft* spricht.⁹⁸

Diesen „Genuß ohne Risiko“⁹⁹ garantiert Humboldt in zweierlei Hinsicht. Zum einen können sich seine Leserinnen und Leser in Sicherheit wähnen, weil der Naturforscher ein nächtliches Tierleben in weiter Ferne beschreibt, dessen Bedrohlichkeit sein Publikum in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts mit großer Wahrscheinlichkeit nie am eigenen Leib erfahren wird. Zum anderen zwingt Humboldt das nächtliche Geschehen im venezolanischen Urwald in eine Art ästhetisches Korsett. Indem er den Lärm mittels eines poetischen Sprachgebrauchs eindämmt¹⁰⁰ und das wilde Toben zu einem musikalischen beziehungsweise theatralen Ereignis stilisiert, können es die Leserinnen und Leser als geradezu künstlerisches Spektakel rezipieren, dem der Hauch des exotischen Nervenkitzels anhaftet.

95 Vgl. Richard Alewyn: Die Lust an der Angst. In: ders.: Probleme und Gestalten. Essays. Frankfurt a. M. 1974, S. 307–330.

96 Vgl. Alewyn, Die Lust an der Angst, S. 313.

97 Alewyn, Die Lust an der Angst, S. 315.

98 Vgl. Alewyn, Die Lust an der Angst, S. 315.

99 Alewyn, Die Lust an der Angst, S. 316.

100 In der literaturwissenschaftlichen Akustikforschung wird Lärm als literarisch nicht repräsentierbar eingestuft, weil Lärm durch seine literarische Darstellung in eine geordnete Form gebracht und in Zeichen umgewandelt wird (vgl. Schweighäuser, S. 478). Mieszkowski und Nieberle fragen in ihrer Studie vor diesem Hintergrund gerade danach, wie Lärm in literarischen Texten dargestellt wird und verweisen darauf, dass die Dichotomie von Lärm versus Sprache nicht konsequent aufrechtzuerhalten sei (vgl. Mieszkowski und Nieberle, S. 19).