

AGNES HOFFMANN

LANDSCHAFT IM NACHBILD

Imaginationen von Natur
in der Literatur um 1900 bei Henry James
und Hugo von Hofmannsthal



Agnes Hoffmann

Landschaft im Nachbild
Imaginationen von Natur
in der Literatur um 1900 bei Henry James
und Hugo von Hofmannsthal

ROMBACH WISSENSCHAFT • REIHE LITTERAE

Herausgegeben von Günter Schnitzler, Maximilian Bergengruen
und Thomas Klinkert

Mitbegründet von Gerhard Neumann

Band 245

Agnes Hoffmann

Landschaft im Nachbild

Imaginationen von Natur
in der Literatur um 1900 bei Henry James
und Hugo von Hofmannsthal

Auf dem Umschlag: Heinrich Kühn, Dämmerung, 1896. Gummidruck auf Aquarellpapier, 38x28,3 cm. Abbildung mit freundlicher Genehmigung des Museums für Kunst und Gewerbe Hamburg, Sammlung Fotografie und neue Medien (Inv. Nr AB1988.772).

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

ISBN 978-3-96821-004-9 (Print)

ISBN 978-3-96821-005-6 (ePDF)



Onlineversion
Nomos eLibrary

1. Auflage 2020

© Rombach Wissenschaft – ein Verlag in der Nomos Verlagsgesellschaft mbH & Co. KG, Baden-Baden 2020. Gedruckt in Deutschland. Alle Rechte, auch die des Nachdrucks von Auszügen, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier.

Inhalt

Einleitung	9
Zum Aufbau dieses Buchs	32
I. Einführung: Kontexte und Leitbegriffe	35
I.1 Zum Begriff ›Landschaft‹ und zum Landschaftsdiskurs um 1900	35
I.2 Poetik und Ästhetik der Landschaftswahrnehmung	52
I.3 Henry James, Hugo von Hofmannsthal und die Landschaft	76
II. Verortungen (in) der Landschaft: Henry James	91
II.1 Aufbruch ins Freie: Natur und Konvention in <i>A Landscape Painter</i> (1866/1885)	91
II.2 Impressionen I: Henry James' Reisetexte	124
II.2.1 Touristische Naturschauspiele in <i>Portraits of Places</i> (1884)	128
II.2.2 Wider den schönen Schein – Anti-Idyllik in <i>The American Scene</i> (1904/1907)	140
II.3 »Cut: out in the eye of Nature«: Gestörte Immersion in <i>The Ambassadors</i>	156
III. Erschriebene Natur: Hofmannsthals Landschaften	193
III.1 Die Poetik des Landschaftsblicks im Frühwerk	193
III.1.1 Zwischen Kunst und Welt: Fensterblicke in <i>Der Tor und der Tod</i> (1893)	195
III.1.2 Landschaft und Form in <i>Das Dorf im Gebirge</i> (1896)	207
III.1.3 »Als hätten seine Augen keine Lider« – Landschaft und Traum in <i>Der Geiger vom Traunsee</i> (1889)	218
III.2 Impressionen (2): Hofmannsthals Reisetexte	233
III.2.1 Die »aufgefangenen Sensationen« und die Erzählung: <i>Südfranzösische Eindrücke</i> (1892) und <i>Augenblicke in Griechenland</i> (1908–14)	235
III.2.2 »Die wirkliche Ferne, das Geheimnisvolle« – Hofmannsthals Landschaften um 1903	256

Inhalt

III.3 Wortflug und Vogelschau: Lord Chandos' Gespenster in den <i>Briefen des Zurückgekehrten</i>	274
IV. Coda	311
Bibliographie	319
Abbildungsverzeichnis	337
Danksagung	355

La tendance la plus naïve est celle qui fait découvrir la »nature« tous les trente ans. Il n'y a pas de nature. Ou plutôt ce qu'on croit être donné est toujours une fabrication plus ou moins ancienne.
Paul Valéry¹

1 Paul Valéry, Rhumbs (1929), zitiert nach ders., Tel Quel, Paris 1943, S. 7–102, hier S. 45.

Einleitung

Um 1900 beschäftigt das Thema Landschaft¹ die westliche Kultur. Zwischen Kunstsalons, lebensreformerischer Naturschwärmerei, Reiseführern, *Great Picture-Shows*, akademischer Landschaftsforschung und frühen Umweltschutzbewegungen steht es im Zentrum der Interessen, wird zum Stichwortgeber in philosophischen Debatten und beschäftigt die kunst- und kulturkritischen Feuilletons dies- und jenseits des Atlantiks. »It is evident that our culture is near the station where we may hope for some effort to develop the landscape sense«,² prophezeit 1898 ein Artikel in *The Atlantic Monthly* und stellt im Folgenden nicht weniger als eine Katharsis des modernen Zivilisationsmenschen durch die Beschäftigung mit Landschaft in Aussicht – die Heilung von einem »überzivilisierten«³ Naturempfinden und eine wachsende Verbundenheit mit der Natur im Ganzen. Mit seiner Vision steht der Autor keineswegs allein. Landschaft gehört um 1900 zu den Verheißungen des Abendlands: An ihr soll die Beziehung des modernen Menschen zu der ihn umgebenden Natur genesen;⁴ sie gilt als anthropologische Grundkonstante seines ästhetischen Empfindens⁵ oder gar als kritischer »Spiegel des Ichs«,⁶ der in kantischer Tradition »interesse-

1 Mit ›Landschaft‹ ist im Folgenden, wo nicht anders vermerkt, zunächst ein begrenzter Ausschnitt von Natur mit einer spezifischen Morphologie gemeint. Für eine nähere begriffliche Bestimmung und historische Kontextualisierung s. Kapitel I.1. Die Bezeichnungen ›um 1900‹ und ›Jahrhundertwende‹ beziehen sich im Rahmen der Arbeit generell auf den Zeitraum zwischen 1880 und 1914, der sich sowohl für die ästhetische Moderne wie auch für den Landschaftsbegriff als Sattelzeit begreifen lässt, wie im Folgenden noch ausgeführt wird. Zu einer Diskussion verschiedener Periodisierungen der Moderne und insbesondere der Zeit ›um 1900‹, in die sich auch die hier verwendete einfügt, siehe Hans Ulrich Gumbrecht, *Modern – Modernität – Moderne*, in: ders., *Geschichtliche Grundbegriffe*, hg. von Otto Brunner, Werner Konze und Reinhard Koselleck, Bd. 4., Stuttgart 1978, S. 93–133; zur Jahrhundertwende S. 120–126.

2 Nathaniel Southgate Shaler, *The Landscape as a Means Of Culture*, in: *The Atlantic Monthly* 82 (1898), S. 777–785; S. 777.

3 Ebd.

4 Exemplarisch dazu z.B. Vernon Lee, *The Lie of the Land. Notes about Landscapes*, in: dies., *Limbo, And Other Essays*, London 1897, S. 45–62; Max Hausdorfer, *Die Landschaft*, Bielefeld/Leipzig, 1903.

5 Georg Simmel, *Philosophie der Landschaft*, in: ders., *Aufsätze und Abhandlungen 1909–1918*, Bd. 1, Frankfurt a.M. 2001, S. 471–482; zuerst in: *Die Guldenkammer* 2 (1913), S. 625–644.

6 Oscar Bie, *Der Landschaftssinn*, in: *Der Kunstwart: Rundschau über alle Gebiete des Schönen* 8:24 (1894), S. 369–371, S. 370.

Einleitung

los und objektiv«⁷ die Stellung des Menschen gegenüber seiner Umwelt versichert. Ein Jahrhundert nach der Sattelzeit des modernen Landschaftsdenkens um 1800, das mit der disziplinübergreifenden ›Entdeckung‹ des Gegenstands in Wissenschaften, Bild- und Textkünsten einsetzte,⁸ bildet das Thema ganz offensichtlich erneut einen Dreh- und Angelpunkt für eine große Bandbreite von gesellschaftlichen Diskursen.⁹

Dass dieses Interesse um 1900 zum Zeitgeist gehörte, bemerkten ZeitgenossInnen nicht nur unkritisch. Als »eigenthümliche[n] Geisteszug«¹⁰ bezeichnete 1876 ein Kulturkritiker den regelrechten Kult um das Genre, der »den reichen Mann der Gegenwart« dazu führe, »in seinen Zimmern am liebsten heitere Landschaften aufzuhängen, in seinen Gärten land-

7 Ebd.

8 Der Begriff der ›Entdeckung‹ für die Entstehung eines neuen Landschaftsdenkens um 1800 in Wissenschaften und Künsten, das auf Beobachtung, empirischer Erforschung und künstlerischer Exploration fußt, ist in der Forschung in jüngerer Zeit zu einem Topos geworden; siehe für die Malerei exemplarisch: Kat. Wasser, Wolken, Steine, Licht. Die Entdeckung der Landschaft in der europäischen Malerei um 1800, Ausstellung im Mittelrheinischen Landesmuseum Koblenz, 25.8. – 3.11.2002, Koblenz 2002. In Bezug auf Literatur vgl. Brigitte Ulmer, Die Entdeckung der Landschaft in der italienischen Literatur an der Schwelle zur Moderne, Frankfurt a.M./Berlin/Bern et al. 2009 (= Dialogi/Dialogues. Literatur und Kultur Italiens und Frankreichs, Bd. 15). Die Synergieeffekte zwischen naturwissenschaftlichen, bildkünstlerischen und literarischen Strömungen im Rahmen einer epochalen Landschaftsbegeisterung um 1800 sind in den letzten Jahren aus interdisziplinärer Perspektive umfassend erforscht worden, siehe insbesondere: Markus Bertsch/Reinhardt Wegner (Hg.), Landschaft am Scheidepunkt. Evolution einer Gattung in Kunsttheorie, Kulturschaffen und Literatur um 1800, Göttingen 2010; sowie Thomas Noll/Christian Scholl/Urte Stobbe (Hg.), Landschaft um 1800. Aspekte der Wahrnehmung in Kunst, Literatur, Musik und Naturwissenschaft, Göttingen 2012.

9 Zu der skizzierten Konjunktur im Allgemeinen vgl. Ludwig Trepl, Die Idee der Landschaft. Eine Kulturgeschichte von der Aufklärung bis zur Ökologiebewegung, Bielefeld 2012; zur Entstehung der frühen Ökobewegungen vgl. ebd., S. 160ff., sowie Benjamin Bühler, Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen, Stuttgart 2016, S. 8f. Zur Landschaft um 1900 vgl. ferner Adam Paulsen/Anna Sandberg (Hg.), Natur und Moderne um 1900: Räume – Repräsentationen – Medien, Bielefeld 2013, v.a. die dortige Einleitung: Natur und Moderne um 1900: Kontexte, Begriffe, Anschlüsse, ebd., S. 9–30. In diese Entwicklung gehören auch die zahlreichen Vereinsgründungen zur Landschafts- und Gartenkultivierung seit den 1880er-Jahren; in Deutschland z.B. der *Verein deutscher Gartenkünstler* (1887, später *Deutsche Gesellschaft für Gartenkunst und Landschaftskultur*); die *American Society of Landscape Architects* (gegr. 1899).

10 Karl Müller von Halle, Ueber Modeblumen und Modepflanzen. Ein Kulturbild, in: *Unsere Zeit. Deutsche Revue der Gegenwart*, neue Folge 12 (1876), S. 50–65; S. 54.

Einleitung

schaftliche Bilder zu *prodiciren*«. ¹¹ Und nicht nur für »reiche Männer« und das Bildungsbürgertum war der Konsum von Landschaftskunst bzw. Landschaftsbildern aller Art im ausgehenden Jahrhundert eine beliebte Freizeitbeschäftigung. Unübersehbar ist auch die Konjunktur von Landschaftsansichten im Rahmen der Unterhaltungsindustrie und ihrer populären visuellen Spektakel – in Form von Landschaftspanoramen und -dioramen, die seit den 1880ern einen wahren Boom erlebten, ¹² in den amerikanischen *Great Picture-Shows*, in denen überwiegend Landschaftsgemälde vor Publikum gezeigt wurden und deren Beliebtheit sich ab 1900 direkt auf das neue Genre des Landschaftsfilms übertrug, ¹³ oder auch in Gestalt von Landschaftspostkarten, deren Markt seit den 1870er-Jahren explodierte. ¹⁴ Zusammen sorgte dies alles dafür, dass Landschaftsansichten, spektakuläre Ausblicke und andere »Prominenzten des Naturschönen« ¹⁵ im Untersuchungszeitraum um 1900 als Kultur- und Konsumgut omnipräsent waren.

Besonders in den bildenden Künsten lässt sich die Landschaftseuphorie der Zeit unmittelbar ablesen. Nachdem sich die Landschaftsmalerei um 1800 als moderne Gattung mit eigenen Stilen und Bildformen etabliert

11 Ebd.; den Grund sieht der Autor in einer zunehmenden Entwicklung der Landschaftsmalerei und dem wachsenden »Sinn für Landschaften und mit ihm für Reisen ins Gebirge« (ebd.) – eine Folgerung, die auf die enge Verzahnung von Kunst, Tourismus und Unterhaltungskultur schließen lässt.

12 Zur Konjunktur von Panoramen und Dioramen um die Jahrhundertwende: Claudia Kamke/Rainer Hutterer, *History of Dioramas*, in: Sue Dale Tunnicliffe/Annette Scheer-soi (Hg.), *Natural History Dioramas. History, Construction and Educational Role*, Heidelberg/New York/London 2015, S. 7–22, S. 11. Angela Miller, *The Panorama, The Cinema And The Emergence Of The Spectacular*, in: *Wide Angle* 18:2 (1996), S. 35–69; sowie grundlegend: Stephan Oettermann, *Das Panorama. Die Geschichte eines Massenmediums*, Frankfurt a.M. 1980.

13 Zum frühen Landschaftsfilm und den *Great Picture-Shows* siehe Iris Cahn, *The Changing Landscape of Modernity: Early Film and America's »Great Picture« Tradition*, in: *Wide Angle* 18:3 (July 1996), S. 85–100.

14 In den 1870er-Jahren expandierte die Postkartenindustrie in ganz Europa und den USA; die ersten Bildpostkarten wurden 1872 in Deutschland gedruckt und versendet, seit den 1880er-Jahren existierten kolorierte Karten. Das neue Medium verbreitete sich international rasant, als Kommunikationsform genau wie als Sammelobjekt. Vgl. zur Geschichte: Frank Staff, *The Picture Postcard And Its Origins*, New York 1966; Claudia Bell/John Byall, *Postcards*, in: dies., *The Accelerated Sublime: Landscape, Tourism and Identity*, Westport 2002, S. 35–38.

15 So Theodor W. Adorno über die Gefahr der Vergegenständlichung des Naturschönen, hier der Bergpanoramen durch die Kulturindustrie. In: ders., *Ästhetische Theorie*, Frankfurt a.M. 2003 (= *Gesammelte Schriften in 20 Bänden*, Bd. 7), S. 108f.

Einleitung

hatte,¹⁶ war der Gegenstand in Malerei, Zeichnung und Druckgrafik über das gesamte Jahrhundert hinweg der Ausgangspunkt für die Erprobung wegweisender neuer ästhetischer Strategien und Ikonografien. Ab der Jahrhundertmitte ist dies z.B. in der Malerei des Im- und Postimpressionismus sowie in der frühen Fotografie unübersehbar, die der Landschaft einen festen Platz im Themenspektrum der ästhetischen Avantgarden sicherten.¹⁷ Mehr und mehr gewann das Sujet zeitgleich eine Bedeutung als Widerlager im Zuge der Internationalisierung künstlerischer Stile und Distributionsmechanismen des Kunstmarkts, insofern sich hier im Gegenteil die Bindung der Kunst an einzelne Regionen oder die nationale Kultur stärken ließ.¹⁸

Wie aber verhielt es sich währenddessen mit der Literatur? Das vorliegende Buch fragt nach dem Ort der Landschaft in der Erzählliteratur um 1900. Ein Anliegen, das, wie der skizzierte Hintergrund ahnen lässt, ins Zentrum von Fragen nach dem Verhältnis von Mensch, Natur und künstlerischer Repräsentation in der Moderne führt. Ausgangspunkt hierfür ist zunächst der bemerkenswert uneindeutige Status des Gegenstands im Feld des Literarischen: Während in der Sattelzeit des modernen Landschaftsdenkens um 1800 die Literatur und besonders die Erzählliteratur neben den Bildkünsten eine treibende Kraft für die Hervorbringung neuer Anschauungsweisen und die Auslotung des Mensch-Natur-Verhältnisses gewesen war,¹⁹ erscheint ihre Situation im ausgehenden 19. und frühen 20. Jahrhundert vor allem vor dem Hintergrund des skizzierten ge-

16 Darauf wird in späteren Kapiteln (I.2, III.1) noch zurückzukommen sein. Für einen Überblick vgl. Oskar Bätschmann, *Entfernung der Natur. Landschaftsmalerei 1750–1920*, Köln 1989, S. 7–56.

17 Zur Bedeutung der Landschaft als Thema der Malerei des 19. Jahrhunderts vgl. exemplarisch den Katalog *French Landscape. The Modern Vision*, Museum of Modern Art, New York, 27.10.1999 – 20.3.2000, hg. von Magdalena Dabrowski, New York 1999; Michael Charlesworth, *Landscape and Vision in Nineteenth-Century Britain and France*, Ashgate 2008; vgl. zur Kunstfotografie den Katalog *Natur als Kunst. Landschaft im 19. Jahrhundert in Malerei und Fotografie*, Museum Schloss Moyland, 14.2. – 6.5.2016, hg. vom Museum Schloss Moyland, Köln 2016.

18 Vgl. zur Funktion von Landschaftsmalerei im Spannungsverhältnis von Internationalisierung und Regionalismus Eric Storm, *Painting Regional Identities. Nationalism in the Arts, France, Germany, and Spain, 1890–1914*, in: *European History Quarterly* 39:4 (2009), S. 557–582.

19 Zum deutschen Kontext um/nach 1800 vgl. Sabine Wilke, *German Culture and the Modern Environmental Imagination. Narrating and Depicting Nature*, Leiden 2015; für den englischen Sprachraum: James A. W. Heffernan, *The Re-Creation of Landscape. A Study of Wordsworth, Coleridge, Constable, and Turner*, Hanover/London 1984.

Einleitung

meinkulturellen Interesses an Landschaft auf den ersten Blick wie ein Sonder-, wenn nicht Abweg. Vom späten 18. bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts hatten ›Landschaft‹ und ›Natur‹ noch zu den großen Themen der europäischen und amerikanischen Erzählliteratur gehört, die sich in der romantischen Begeisterung für erhabene Naturschauspiele genau wie in den Landschafts- und Reiseschilderungen des literarischen Realismus, vom österreichischen Biedermeier bis in den amerikanischen Westen niederschlugen.²⁰ Eine vergleichbare Schwerpunktbildung ist in Erzähltexten um 1900 auf den ersten Blick nicht länger auszumachen. Diese Beobachtung hat die literaturwissenschaftliche Forschung teilweise dazu geführt, von einer *Abkehr* von Natur und Landschaft in literarischen Texten seit dem Ende des 19. Jahrhunderts auszugehen: An die Stelle des Sinn- und Formenreichtums, den die Literatur noch wenige Generationen zuvor aus dem Landschaftsdiskurs bezogen hatte, maßgeblich über die Ästhetik des Pittoresken²¹ und das Landschaftsdenken der Romantik,²² sei spätestens mit dem literarischen Ästhetizismus eine moderne Präferenz für das Künstliche,²³ seien »Naturfeindschaft«²⁴ oder zumindest die »Abwendung

20 Vgl. Kurt H. Weber, *Die literarische Landschaft. Zur Geschichte ihrer Entdeckung von der Antike bis zur Gegenwart*, Berlin/New York 2010, S. 297–384; Christopher Mulvey (Hg.), *Anglo-American Landscapes. A study of nineteenth-century Anglo-American travel literature*, Cambridge 1983.

21 Die Forschung zur pittoresken Ästhetik und ihren Resonanzen in der Literatur des ausgehenden 18. und frühen 19. Jahrhunderts ist umfangreich; siehe exemplarisch Stephen Copley/Peter Garside (Hg.), *The Politics of the Picturesque. Literature, landscape and aesthetics since 1770*, Cambridge 1994. Zur intermedialen Übernahme von Repräsentationsstrategien aus den bildenden Künsten s. Ron Broglio, *Technologies of the Picturesque. British Art, Poetry, and Instruments 1750–1830*, Cranbury 2008 sowie James A.W. Heffernan, *The Re-Creation of Landscape*.

22 Für Interferenzen zwischen romantischem Landschaftsdenken und literarischen Texten siehe etwa die Fallbeispiele im Sammelband von Inka Mülder-Bach/Gerhard Neumann (Hg.), *Räume der Romantik*, Würzburg 2007. Sowie Rainer Warning, *Romantische Tiefenperspektivik und moderner Perspektivismus. Chateaubriand – Flaubert – Proust*, in: Karl Maurer/Winfried Wehle (Hg.), *Romantik. Aufbruch zur Moderne*, München 1991, S. 295–324.

23 Viktor Žmegač, *Zur Geschichte ästhetischer Künstlichkeit*, in: ders., *Tradition und Innovation. Studien zur deutschsprachigen Literatur der Jahrhundertwende*, Wien 1993, S. 26–44.

24 Hans Robert Jauss, *Ursprünge der Naturfeindschaft in der Ästhetik der Moderne*, in: Karl Maurer/Winfried Wehle (Hg.), *Romantik*, S. 357–382.

Einleitung

von der Natur«²⁵ eine fundamentale »Naturferne«²⁶ und damit verbunden eine »bewusste Bevorzugung der Kunst vor der Natur, des Zimmers vor der Landschaft«²⁷ gerückt. AutorInnen dies- und jenseits des Atlantiks seien stattdessen daran interessiert gewesen, »to emphasize the artificial, constructed nature of place and to interrogate claims that specific places were imbued with ›natural‹ characteristics«.²⁸

Ihre einstige Rolle als literarische Faszinationsfigur scheint Landschaft nach dieser Sichtweise gegen Ende des 19. Jahrhunderts verloren zu haben; mehr noch: die Literatur hat demnach zu diesem Zeitpunkt eine radikale Abwendung von ihr vollzogen. Die vorliegende Studie möchte einen Gegenentwurf zu dieser Lesart anbieten. Denn das Thema Landschaft inklusive traditionsreicher Topoi der schönen und erhabenen Natur haben als Bezugspunkt und Reflexionsfigur für die literarische Moderne alles andere als ausgedient: Die folgenden Kapitel rekonstruieren, wie Landschaft in einschlägigen Erzähltexten um 1900 ein zentrales Vehikel der Standortbestimmung des modernen Menschen und der Kunst bildet – und wie in diesem Zusammenhang ästhetische, poetologische und erkenntnis- sowie kulturkritische Leitfragen der Epoche verhandelt werden, die den literarischen Diskurs ihrerseits mit parallel geführten Diskussionen in den Geistes- und Lebenswissenschaften verbinden. Als Beispiel dient diesem Buch das Werk zweier prominenter Vertreter der literarischen Moderne, Henry James (1843–1916) und Hugo von Hofmannsthal (1874–1929), deren Schreiben paradigmatisch für die literarische Auseinandersetzung mit dem epochalen Umbruch kultureller und sprachlich-ästhetischer Ordnungen um die Jahrhundertwende steht. Landschaft erscheint in ihren Texten gerade *nicht* als bloße Schwundstufe einer vormaligen ästhetischen und epistemologischen Konjunktur, wie es von der Forschung verschiedentlich vorgeschlagen wurde, sondern als Form und Mittel einer *zeitgemäßen* Verhandlung der Frage nach der Beziehung des modernen Menschen zu seiner Umwelt und der Exploration dieses Verhält-

25 Jörg Zimmermann, Zur Geschichte des ästhetischen Naturbegriffs, in: ders. (Hg.), *Das Naturbild des Menschen*, München 1982, S. 118–154, hier S. 145.

26 Annette Simonis, *Literarischer Ästhetizismus. Theorie der arabesken und hermetischen Kommunikation in der Moderne*, Tübingen 2000 (= *Communicatio. Studien zur europäischen Literatur- und Kulturgeschichte*), S. 30.

27 Philip Ajouri, *Literatur um 1900. Naturalismus – Fin de Siècle – Expressionismus*, Berlin 2009, S. 185.

28 Alex Murray, *Landscapes of Decadence. Literature and Place at the Fin de Siècle*, Cambridge 2016, S. 11.

Einleitung

nisses mit den Mitteln der literarischen Sprache, und zwar vor dem Hintergrund einer reichen literarischen Tradition der Landschaftsdarstellung, die um 1800 ihren ersten Höhepunkt gefunden hatte.

In der literaturwissenschaftlichen Forschung ist die Frage nach einem positiven Verhältnis von Landschaft und Literatur um 1900 bislang bemerkenswert marginal geblieben. Ein Grund dafür mag darin liegen, dass diese Perspektive auf den ersten Blick quersteht zu einem gängigen Verständnis der literarischen Moderne, das mit Begriffen wie Entfremdung, Weltverlust und Skepsis gegenüber althergebrachten Naturvorstellungen verbunden ist. Dies konstatieren z.B. die HerausgeberInnen des 2008 erschienenen Sammelbands *Literary Landscapes from Modernism to Postmodernism* in ihrer Einleitung:

After all, if your characters are deeply alienated both from other people and from the places where they find themselves, then all places share the quality of not-home for you. Indeed, a strong sense of place [...] is enough to inspire the suspicion that a writer is not really a card-carrying member of the modernist party.²⁹

Am Beispiel von AutorInnen wie Virginia Woolf, E. M. Forster und Henry James zeigen die Beiträge des zitierten Bandes, dass Landschaften in Erzähltexten um 1900 desungeachtet als Spiegel menschlichen Welt- und Naturbezugs gelesen werden sollten, mitsamt der typischen Merkmale moderner Erfahrungswelten – wie z.B. dem Entzug verlässlicher Koordinaten kognitiver und sozialer Orientierung oder der Einsicht in subjektiven Perspektivismus und in die Konstruiertheit von Wahrnehmungsgegenständen, wie sie auch in vielen anderen literarischen Texten des Zeitraums zum Thema werden. Eine vergleichbare Sichtweise verfolgt der 2007 herausgegebene Sammelband *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne*,³⁰ der ›diskursive und ästhetische Modellierungen‹³¹ von Landschaftstopografien u.a. in Texten von Joseph Conrad und Rainer Maria Rilke im Hinblick auf Themen wie Raumverlust und Entfremdung untersucht. Auch Alex Murray konstatiert in seiner Studie zu *Landscapes of*

29 Attie de Lange/Gail Fincham/Jeremy Hawthorn/Jakob Lothe (Hg.), Introduction, in: dies., *Literary Landscapes. From Modernism to Postmodernism*, Basingstoke 2008, S. xi–xxv, hier S. xi.

30 Monika Schmitz-Emans/Manfred Schmeling (Hg.), *Das Paradigma der Landschaft in Moderne und Postmoderne – (Post-)modernist terrains: Landscapes – settings – spaces*, Würzburg 2007 (= Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft.)

31 Ebd., S. 37.

Einleitung

Decadence: Literature and Place in Fin de Siècle von 2016 zwar einen Bruch mit den Parametern des klassischen Landschaftsdenkens, schlägt aber zugleich deren Übertragung auf die Beschreibung urbaner Erfahrungswelten vor, wie er am Beispiel lyrischer Texte bei AutorInnen wie Arthur Symons, George Moore, Louise Imogen Guiney und anderen nachvollzieht.

Dass es sich von Ausnahmen abgesehen eingebürgert hat, in Bezug auf Erzähltexte um 1900 von einer Abkehr oder Abwendung von der Landschaft zu sprechen,³² legt sich neben ideologischen Vorbehalten der Modernismus-Forschung auch durch die literarischen Texte selbst nah, die vielfach eine explizite Abgrenzung oder Verfremdung von älteren Modellen der Landschaftsästhetik vollziehen – indem sie diese ironisch zitieren, als anachronistische Traditionen reflektieren und auf ihre Relevanz für die Moderne befragen. Dieser Zug zeichnet auch den überwiegenden Teil der in diesem Buch untersuchten Texte aus. Zu den Traditionen, die auf diese Weise aufgerufen werden, gehört einerseits die Idee der pittoresken Land-

32 Als Ausnahmen zu nennen sind ferner u.a. Tom Henighan, *Natural Space in Literature. Imagination and Environment in Nineteenth and Twentieth Century Fiction and Poetry*, Ottawa 1982; Sam Wisemann, *The Reimagining of Place in English Modernism*, Clemson 2015; der Sammelband *Umbrüche. Blicke auf Landschaft in Natur und Kunst*, hg. von Klaus Lindemann et al., Paderborn 1999 (= *Modellanalysen Literatur*, Bd. 31); Alex Murray, *Landscapes of Decadence*; sowie die Beiträge zur Wiener Moderne von Dirk Niefanger, *Produktiver Historismus. Raum und Landschaft in der Wiener Moderne*, Tübingen 1993. Für die historische Vor- und Nachgeschichte des Untersuchungszeitraums vgl. die bereits genannte materialreiche Monografie von Kurt H. Weber, *Die literarische Landschaft, welche die Literatur der Jahrhundertwende allerdings leider marginalisiert*; sowie Monika Schmitz-Emans, *Gemalte Landschaften im Spiegel literarischer Texte*, in: Manfred Schmeling/dies. (Hg.), *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, Würzburg 1999 (= *Saarbrücker Beiträge zur Vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft*, Bd. 8), S. 111–127. Auf thematische Einzelstudien sowie die Forschung zu Henry James und Hugo von Hofmannsthal wird am konkreten Gegenstand in den jeweiligen Kapiteln eingegangen. Im Gegensatz zum Thema Landschaft ist die Forschung zu Literatur und Geografie und/oder Kartografie um 1900 seit einigen Jahren umfangreicher geworden. Hier wurden zahlreiche Aspekte der Bezugnahme von Literatur auf Naturräume, ihre Topografie und symbolischen Besetzungen beforcht, die in einigen Fällen auch in die Textanalysen der vorliegenden Arbeit eingeflossen sind. Vgl. die grundlegenden Sammelbände von Robert Stockhammer (Hg.), *TopoGraphien der Moderne. Medien zur Repräsentation und Konstruktion von Räumen*, München 2005; Robert T. Tally (Hg.), *Literary Cartographies. Spatiality, Representation, and Narrative*, New York 2014. Verwiesen sei ferner auf das Pilotprojekt der ›literarischen Kartierung‹ Europas an der ETH Zürich, das unter der Leitung von Dr. Barbara Piatti seit 2006 in großem Umfang die Erhebung und Auswertung empirischer Daten der literarischen Beschreibung ausgewählter Regionen Europas unternimmt und parallel eine Theoretisierung dieser imaginär-materiellen ›Kartierung‹ anstrebt – siehe www.literaturatlas.eu [letzter Zugriff: 1.8.2019].

Einleitung

schaft, die sich ausgehend von Großbritannien im späten 18. Jahrhundert in ganz Westeuropa verbreitet hatte, sowie zweitens die romantische Stimmungslandschaft, die für Künste, philosophische Ästhetik und Naturforschung seit der Romantik von größter Bedeutung war. In den Texten von Henry James und Hugo von Hofmannsthal haben beide Traditionen als topisches Reservoir deutliche Spuren hinterlassen; beispielsweise in der Rede von einer ästhetisch geformten, bildartigen Natur oder in der Beschreibung atmosphärisch-ungegenständlicher Landschaftserlebnisse. Genau wie in zahlreichen anderen literarischen Texten der Zeit werden sie leitmotivisch thematisiert und sprachlich exploriert. Es würde zu kurz greifen, diese charakteristische Eigenheit einfach als ironische Anspielung an wirkmächtige kulturelle Traditionen, gar ›Abkehr‹ von diesen in der Literatur der Jahrhundertwende zu begreifen. Wenn z.B. in Henry James' Erzählung *A Landscape Painter* (ed. 1886) die Wahrnehmung einer amerikanischen Küstenlandschaft durch den Protagonisten, einen zeitgenössischen Amateurmaler, als Auseinandersetzung mit überkommenen Modellen pittoresker Naturwahrnehmung und malerischen Traditionen wiedergegeben wird, so vollzieht der Text damit die Spuren nach, die bildliche Traditionen und kulturelle Klischees im Sehen und Handeln des Protagonisten hinterlassen haben. Die moderne Wahrnehmung der Landschaft erscheint in seiner Erzählung auf diese Weise in ihrer Abhängigkeit von diskursiven und historischen Bedingungen. Zugleich kommentiert der Text auf metanarrativer Ebene die Möglichkeiten literarischer Darstellung, welche das Ringen um die ›richtige‹ Naturwahrnehmung und -repräsentation unter den Bedingungen moderner Medienformen und Lebensrealitäten schildert. Vergleichbar lässt sich in vielen Texten der Jahrhundertwende beobachten, wie die Topik pittoresker und/oder romantisch-erhabener Landschaft zitiert und reflektierend modelliert wird. Anführen lässt sich z.B. auch eine bekannte Passage aus Marcel Prousts *À la recherche du temps perdu*, in der der Erzähler seinen Protagonisten am geöffneten Hotelfenster über die ›malerischen‹ Qualitäten des Ausblicks auf Abendlicht und Meeresbrandung sinnieren lässt, die ihm mal wie ein Gemälde von Whistler, mal wie ein japanischer Farbholzschnitt scheinen – analog zu den Theorien des Pittoresken, nach denen die Qualität einer Landschaft sich von ihrer Fähigkeit her bestimmte, in welchem Maß sie ihre BetrachterInnen an Gemälde erinnerten.³³ In Prousts Roman wird der pittoreske

33 Siehe Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, 7 Bde., Paris 1913–1927, Bd. 2, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris 1919, S. 48–53.

Einleitung

Wunsch nach Analogiebildung dabei auf metanarrativer Ebene in die übergeordnete Poetik der Erinnerung überführt, insofern die ›bildartigen‹ Merkmale der Landschaft vermittelt über den Protagonisten als momenthaft wahrgenommene Phänomene im Fluss der Zeit erscheinen und somit einerseits als Spektren materieller Bilder, und zugleich als integraler Teil jenes ›Werks der Erinnerung‹ erscheinen, das der Roman in seinem Verlauf als Modell des literarischen Imaginierens und Schreibens entfaltet. Eine andere Spielart des modernistischen Rückbezugs auf ältere Konventionen ästhetischer Landschaftswahrnehmung lässt sich in Hugo von Hofmannsthal's frühester Erzählung *Der Geiger vom Traunsee* (1889) beobachten, wo die Topik einer romantisch-erhabenen Landschaft aufgerufen wird, um die Berufung des Protagonisten zum Dichter und seine Suche nach historischen Vorbildern und Traditionen als eine traumartig-halluzinogene Reise durch sublimen Gebirgsszenarien zu veranschaulichen. Über das Landschaftserlebnis und die Erinnerung an romantische Natur und Naturdichtung wird eine stimmungshafte Durchdringung von Innen- und Außenraum, Traum und Realitätswahrnehmung auf diese Weise zum Ausgangspunkt der schöpferischen Imagination bestimmt.

Wie lässt sich die Bedeutung des Themas Landschaft in diesem Zusammenhang verstehen? Ausgehend von der Beobachtung, dass ältere Modelle der pittoresken oder romantischen Landschaft in Texten der Jahrhundertwende als starke ästhetische Konventionen reflektiert und auf ihre Relevanz für die Ästhetik und Lebenspraxis der Moderne befragt werden, kann die Ausgangsfrage nach der Rolle von Landschaft für die Literatur um 1900 nun präziser gefasst werden: Während Landschaft für die Malerei und andere Bildkünste der Jahrhundertwende nach wie vor einen Katalysator innovativer Themen, Techniken und Ikonografien darstellte, verläuft der im Rahmen dieses Buchs untersuchte literarische Rekurs auf Landschaft zur selben Zeit zu einem nicht geringen Teil über eine *Revision* älterer ästhetischer Konzeptionen von Landschaft, die nun für eine moderne Poetik und eine zeitgemäße Reflexion des Mensch-Natur-Verhältnisses fruchtbar gemacht werden. In diesem Zusammenhang von einer ›Abwendung‹ von Natur zu sprechen, verkennt die konkreten Interessen, die mit diesem reflexiven Rückgriff verbunden waren: Die Literatur um 1900, so wird die vorliegende Studie zeigen, vollzieht keine Abwehr einer älteren Topik, sondern verortet das moderne Landschaftsdenken in ästhetischer, poetologischer und kulturkritischer Hinsicht konsequent in Bezug auf diese. So wird in den folgenden Kapiteln Landschaft vor dem Hintergrund ihrer bereits über Generationen währenden kulturellen und künst-

Einleitung

lerischen Erschließung in den Blick treten, inklusive der Konventionen ihrer Wahrnehmung und Darstellung – schwerpunktmäßig der Tradition pittoresker und romantischer Landschaftsästhetik, die seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert künstlerische Imaginationen von Landschaft bestimmt hatten.

Statt von einer ›Abkehr‹ von Natur lässt sich, so die These der vorliegenden Studie, in den untersuchten Texten von einer fortgesetzten Arbeit an älteren Konventionen der Naturwahrnehmung und -darstellung sprechen. Der Bezug auf Landschaft vollzieht sich in den Texten dabei nicht notwendig deskriptiv, sondern in vielen Fällen werden Naturerfahrungen auch erdacht und erträumt, erinnert, projiziert oder zitiert. In beiden Hinsichten, beim Rückgriff auf ältere Traditionen genau wie im imaginativen Rückbezug auf Natur, operiert die literarische Darstellung von Landschaft dabei in einem Modus der Nachträglichkeit. Um diesen rekursiven Zug zu beschreiben, schlägt meine Studie die Metapher des *Nachbilds* vor. Der Begriff ›Nachbild‹ leitet sich etymologisch aus dem Begriffsfeld des Nachbildens und der Nachbildung her, wie exemplarisch im *Grimm'schen* Wörterbuch dargelegt wird.³⁴ Dort wird zudem auf seine Bedeutung als Terminus der physiologischen Optik verwiesen, wo er seit dem frühen 19. Jahrhundert als Bezeichnung für die Einwirkung starker optischer Reize auf den Sehsinn gebraucht wird, bzw. für die Eindrücke, die diese auf der Netzhaut hinterlassen. Diese doppelte Semantik hat in der kunst- und literaturwissenschaftlichen Forschung in den vergangenen Jahren verstärktes Interesse auf sich gezogen, und der Begriff ›Nachbild‹ wurde, genau wie auch seine englische Entsprechung ›Afterimage‹, als theoretischer Terminus in Diskursen um ästhetische Erfahrung, Erinnerung und mediale (schwerpunktmäßig fotografische und kinematografische) Reproduktion etabliert. Grundsätzlich erweist sich der Begriff des ›Nachbilds‹ in der aktuellen Forschung insbesondere für solche Phänomene als interessant, in denen ästhetische Verfahren und Prozesse als Ausdruck persistierender Dynamiken begriffen werden, die sich Kunstwerke bildmedialer oder sprachlicher Art spurhaft eingeschrieben haben. Ausgehend von seiner doppelten etymologischen Herkunft hat z.B. der 2011 von Werner Busch

34 Jacob und Wilhelm Grimm, 16 Bde. in 32 Teilbänden. Leipzig 1854-1961. Quellenverzeichnis Leipzig 1971, Bd. 13, Leipzig 1889, Sp. 30; zitiert nach Carolin Meister, Einleitung. Das Gedächtnis des Auges, in: Werner Busch/dies. (Hg.), *Nachbilder. Das Gedächtnis des Auges in der Kunst*, Zürich 2011, S. 7–34, hier S. 7, die ihn für den ästhetischen Diskurs des 19. Jahrhunderts kontextualisiert.

II. Verortungen (in) der Landschaft: Henry James

ten sich aus ihnen, welcher Art ist das referenzielle Gewebe, das sich aus Erwartungen und Eindrücken, Erinnerungen und ihren Relativierungen bildet? Die Impressionen des Reisenden werden bei James permanent mit Bezugsgrößen kurzgeschlossen, die den Augenblick der Wahrnehmung übersteigen und seine Reiseerlebnisse zum Ausdruck übergeordneter Zusammenhänge machen – Zusammenhänge mit der eigenen Biografie, oder, weit häufiger, mit historischen, gesellschaftlichen und kulturellen Begriffen und Konzepten, die der Reisende reflektiert und erzählend ergründet.

Dies gilt auch und gerade für die Wahrnehmung von Landschaften in *The American Scene*. Der Reisende bezeichnet sich selbst gerne als »restless analyst«, als einen »restored absentee«, der zum »cold-blooded critic« geworden ist und aus den unablässig auf ihn eindringenden Eindrücken Stück für Stück ein Gesamtbild der »American Scene« gewinnt. Während er sich in den Städten, die er besucht, oft fremd und verständnislos fühlt, bieten ihm die amerikanischen Landschaften einen leichteren Zugang. Die ersten beiden Kapitel beschreiben beispielsweise ausgiebig die Landschaften New Hampshires und Spaziergänge am Hudson River,⁸⁴ die für den Reisenden nach seiner Ankunft im stressigen, sinnverwirrenden New York kontemplativere Reflexionen über das Amerika ermöglichen, das seine Romane und Erzählungen bevölkert, aber das er nach über 30 Jahren zum ersten Mal wieder sieht.⁸⁵ Nach bewährtem Muster unternimmt der Autor auch hier neben der Schilderung seiner Eindrücke eine Anamnese ihrer Implikationen und Hintergründe – das erste Kapitel verwebt beispielsweise die Beschreibung der Landschaft in New Hampshire rings um den Mount Chocorua mit der Frage, was für den Reisenden den Wert ihrer Betrachtung ausmacht. Zum einen ist da natürlich der ästhetische Reiz der Gegend, mit Hügeln, Wäldern und Apfelplantagen im Frühherbst, über allem »the touch of autumn, the imprisoned painter, the Bo-

84 James erreichte Hoboken, New York, nach einer einwöchigen Schiffsreise am 30. August 1904 und reiste nach zwei Übernachtungen über Boston nach Chocorua, New Hampshire, wo sein Bruder William ein Sommerhaus besaß.

85 Richard Lyons sieht in James' Beschreibung der arkadischen Landschaft Neuenglands in diesem Sinne ein Kompensationsmodell zu dem vorherigen und nachfolgenden Besuch von New York – eine Unterbrechung, die dem Reisenden kontemplative Ruhe verschafft, bevor er »the chaotic energy and terrifying power of New York« konfrontiert. Richard S. Lyons, »In Supreme Command: The Crisis of the Imagination in James's »The American Scene«, in: *New England Quarterly* 55 (1982), S. 517–539, hier S. 521.

II.2 Impressionen I: Henry James' Reisetexte

hemian with a rusty jacket, who had already broken out with palette and brush«. ⁸⁶ Eigentlich scheint alles sehr einfach; die leuchtenden Farben des Indian Summer laden dazu ein, sich dem Eindruck hinzugeben wie einem Kunstwerk, das der Herbst erzeugt hat wie ein impressionistischer Künstler und Bohemien sein Gemälde. »When you wander about in Arcadia you ask as few questions as possible. That is Arcadia in fact, and questions drop, or at least get themselves deferred and shiftlessly shirked«. ⁸⁷ Doch andererseits gibt sich der ›restless analyst‹ mit der bloßen Idylle nicht zufrieden, stattdessen bringt der Eindruck des Bildhaft-Malerischen kritische Aufmerksamkeit gegenüber den Implikationen dieser ästhetischen Illusion hervor, ähnlich wie es in *Portraits of Places* zu beobachten war und wie es auch die Handlung in *A Landscape Painter* motivierte:

Why was the whole connotation so delicately Arcadian, like that of the Arcadia of an old tapestry, an old legend, an old love-story in fifteen volumes, one of those of Mademoiselle de Scudéri? [...] Why, in default of other elements of the higher finish, did all the woodwalks and nestled nooks and shallow, carpeted dells, why did most of the larger views themselves, the outlooks to purple crag and blue horizon, insist on referring themselves to the idyllic type in its purity? – as if the higher finish, even at the hand of nature, were in some sort a perversion, and hillsides and rocky eminences and wild orchards, in short any common sequestered spot, could strike one as the more exquisitely and ideally Sicilian, Theocritan, poetic, romantic, academic, from their not bearing the burden of too much history.⁸⁸

James bedient sich hier der bereits bekannten assoziativen Verknüpfung der Landschaft mit Kunstwerken. In diesem Fall zieht er den Vergleich von der Idee einer arkadischen Idylle bzw. ihrer Repräsentation in Gobelins, Legenden oder in Romanen des Barock, zur Feststellung einer übergeordneten fast artifiziellen Harmonie der Naturszene, die er als »higher finish« bezeichnet. Wie der letzte Schliff, den ein Künstler einem Kunstwerk gibt, oder die oberste Lackschicht eines Möbelstücks liegt über der Landschaft eine makellose idyllische Stimmung. Alle möglichen lyrischen, romantischen und gebildeten Assoziationen und Interpretationen scheinen sich mit dieser Idylle verknüpfen zu lassen.⁸⁹ Was James hier schildert, ist die potenzielle Offenheit der Landschaft in ihrem »harmo-

86 Henry James, *The American Scene*, S. 17.

87 Ebd., S. 13.

88 Ebd., S. 14.

89 James stellt sich mit dem Topos der arkadischen Landschaft hier in die Tradition der antiken Idyllik: Die Vorstellung eines harmonischen Einklangs von Mensch und Natur,

II. Verortungen (in) der Landschaft: Henry James

nious golden haze«⁹⁰ für symbolische Besetzungen, wobei er seine eigene Bereitschaft, sich darauf einzulassen, zugleich mit einiger Skepsis beobachtet. Denn der zeitlosen Idylle, auf die sich andere Idyllen aus unterschiedlichsten Kontexten unbegrenzt projizieren lassen, steht z.B. die lokale Geschichte ihrer agrarischen Nutzung entgegen:

The history was there in its degree, and one came upon it [...] in the form of the classic abandoned farm [...]. These scenes of old, hard New England effort, defeated by the soil and the climate and reclaimed by nature and time – the crumbled, lonely chimney-stack, the overgrown threshold, the dried-up well, the cart-track vague and lost – these seemed the only notes to interfere, in their meagreness, with the queer other, the larger, eloquence that one kept reading into the picture.⁹¹

Die sichtbaren Spuren der Zivilisation stehen für James der unbegrenzten Projektionsdynamik entgegen und beenden die assoziativen Substitutionen. Denkt man an Ruskins vehementes Urteil gegenüber dem *Lower Picturesque*, zeigt sich deutlich, dass James seine Lektion dieser ethischen Kritik gelernt hat: Verlassene Scheunen sind keine dekorative Zutat zum »higher finish« der Szene, sondern zeugen von erfolglosen Versuchen, das Land zu bewirtschaften, d.h. von den schwierigen Existenzbedingungen früherer Generationen. Die Tätigkeit des Betrachters, die über allem liegende idyllische Stimmung dennoch in die Szene »hineinzulesen«, steht hier der mühevollen Tätigkeit ihrer früheren Bewirtschaftung gegenüber: Die Farmer der vorangehenden Generationen haben den Ort verlassen, der von ihrer harten und schweißtreibenden Arbeit zeugt; der heutige Betrachter macht die unwirtliche Szene rückblickend auf seine Weise noch einmal »fruchtbar«, wenn er, inspiriert von seinem bildungsbürgerlichen

den er im Folgenden noch mehrfach aufrufen wird, verknüpft die amerikanische Landschaft mit Idyllen von der Antike an; die deutliche Überzeichnung, mit der die idyllische Gestimmtheit der Szene hier immer wieder betont wird, deutet allerdings bereits darauf hin, dass James in seinem Text eine Brechung der klassischen Topik vornimmt. Vielmehr wird er aus dem idyllischen Schein der Landschaft die Begründung der eigenen kritischen Perspektive hervortreiben, wie sich gleich zeigen wird. Zur Idyllentradition und ihren kritischen Brechungen, die sich quer durch die Literaturgeschichte nachvollziehen lassen: York-Gothart Mix: *Idyllik, Anti-Idyllik, Aufklärung und Selbstaufklärung*. Zur ästhetischen und philosophischen Kritik des Arkadien-Topos, in: Nina Birkenner/ders. (Hg.), *Idyllik im Kontext von Antike und Moderne. Tradition und Transformation eines europäischen Topos*, Berlin/Boston 2015 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 14), S. 206–222.

90 Henry James, *The American Scene*, S. 8.

91 Ebd., S. 14f.

II.2 Impressionen I: Henry James' Reisetexte

Wissen, eine »larger eloquence« »into the picture« liest. Genau genommen beschreibt der Text hier eine zweifache Bearbeitung der Natur, einerseits durch den Pflug und andererseits durch die Imaginationen des Betrachters – dessen Arbeit am Ende die »Frucht« der arkadischen Idylle davonträgt:

It was absurd, perhaps, to have one's head so easily turned, but there was perfect convenience, at least, in the way the parts of the impression fell together and took a particular light. This light, from whatever source proceeding, cast an irresistible spell, bathed the picture in the confessed resignation of early autumn, the charming sadness that resigned itself with a silent smile.⁹²

Der Reisende gibt sich letztlich dem »irresistible spell« der Landschaft hin, einem Eindruck von zeitloser Harmonie, in der alle einzelnen »parts of the impression« zur Vision einer arkadischen Idylle verschmelzen. Er lässt sich von der Schönheit der Szene verführen, zugleich bleibt er der Tatsache eingedenk, dass sie für ihn, den modernen Besucher, völlig anders erscheint als für die Menschen, die eine oder zwei Generationen zuvor versuchten, sie zu ihrer Existenzgrundlage zu machen – die Idylle ist letztlich ein Arkadien für die privilegierten Spätergeborenen. Wenig später greift James den Kontrast von augenscheinlicher Idylle und wirtschaftlichen Gegebenheiten noch einmal auf, und es wird deutlich, dass er die Aufgabe seiner Berichterstattung eben im Festhalten jener unterschiedlichen Perspektivierungen der Szene sieht:

Written over the great New Hampshire region at least, and stamped, in particular, in the shadow of the admirable high-perched cone of Chocorua, which rears itself, all granite, over a huge interposing shoulder, quite with the *allure* of a minor Matterhorn – everywhere legible was the hard little historic record of agricultural failure and defeat. It had to pass for the historic background, that traceable truth that a stout human experiment had been tried, had broken down. One was in presence, everywhere, of the refusal to consent to history, and of the consciousness, on the part of every site, that this precious compound is in no small degree being insolently made, on the other side of the continent, at the expense of such sites.⁹³

Neben der sichtbaren Landschaft in ihrer Schönheit und morphologischen Konkretheit – deren Form James hier über einen Vergleich mit dem Matterhorn veranschaulicht – existiert auch eine Dimension der Natur, die nur dem kritischen und historisch interessierten Auge lesbar ist. Der verführende »spell« der Natur soll nicht dazu verleiten, die Idylle als abso-

92 Ebd., S. 15.

93 Ebd., S. 21.