

**Künstlerhäuser in England (um 1860):  
Konzept und Selbstentwurf**

Von der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg – Fakultät III –  
zur Erlangung des Grades einer  
Doktorin der Philosophie (Dr. phil.) genehmigte

Dissertation von  
Alice Gwendolyn Detjen  
geb. am 08.10.1979 in Starnberg

Oldenburg 2017

Referentin: Prof. Dr. Silke Wenk  
Carl von Ossietzky Universität Oldenburg, Fakultät III, Sprach- und  
Kulturwissenschaften

Korreferent: Prof. Dr. Wolfgang Kemp  
Leuphana Universität Lüneburg, Institut für Philosophie und Kunstwissenschaft

Tag der Disputation: 9. Januar 2019

# Inhaltsverzeichnis

Danksagung

Vorbemerkung zur gendersensiblen Sprache

<i>Häusliche Hervorbringungen</i>	1
Fallstudie Frederic Leighton	16
„An eye opener to the public“	
1. Geöffnete Räume. Zur Typologie und Geschichte von Sammlungsräumen und Ausstellungsarchitekturen	22
<i>Ein Rundgang</i>	
<i>Erinnerte Räume — Imaginierte Räume</i>	25
<i>Die Arab Hall. Eine geöffnete Kunstkammer?</i>	27
<i>Reisen und ausstellen</i>	31
<i>Topos Orient</i>	35
<i>Drawing room: Wohnen heisst Betrachten</i>	42
<i>Harmonious Colouring — oder: Wer den Umgang mit Farbe beherrscht</i>	45
<i>Dining room</i>	50
<i>Die Topoi des Künstlers und die Motive des Interieurs</i>	51
<i>Atelier: Typus</i>	58
<i>Topos</i>	61
2. Der Künstler als Versammler und Betrachter	68
<i>Räume der Kontemplation</i>	
<i>Geschichte als Vorstellung</i>	73
3. Leightons Atelierhaus: Ein Victorian Home?	78
<i>Zur Baugeschichte: Große Erwartungen</i>	
<i>Gentleman's room</i>	84
<i>Was die Architektur verinnerlicht</i>	89
<i>Der Tod des Künstlers und die Vergangenheit der Kunst</i>	94

4.	Der Künstler als Sehenswürdigkeit	96
	<i>Künstler im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit</i>	
	<i>Künstler-Persona</i>	98
	<i>Eingebaute Betrachter*innen</i>	100
	<i>Ein Haus als Schau-Kasten</i>	104
	Fallstudie Julia Margaret Cameron	107
	<i>Wohnen und Photographieren als Aufnehmen von Möglichkeiten</i>	
5.	The Empire at Home	116
	<i>Coming home?</i>	
	<i>Dimbula/Dimbola</i>	121
	<i>Home of an amateur</i>	124
6.	Studio Dimbola	131
	<i>Dimbola: Lage und Typus</i>	133
	<i>Mistress</i>	135
	<i>Hostess</i>	149
	<i>Studio Dimbola</i>	161
7.	Im Geburtshaus der Photographie	164
8.	Out of focus: Über photographische und andere Ausbrüche	172
	<i>What is Focus?</i>	
	<i>Idyllen</i>	176
	<i>Back home</i>	179
	Fazit: <i>Das Künstlerhaus, ein Schau-Platz</i>	184
	Literaturverzeichnis	189
	Abbildungsverzeichnis	213
	Abbildungen	218

## Danksagung

An dieser Stelle möchte ich den vielen Menschen danken, die mich in unterschiedlicher Weise bei der Realisierung meiner Dissertation unterstützt haben. Von Anfang an waren dies mein Betreuer Wolfgang Kemp sowie Monika Wagner, deren Anregungen, Kritik und das gemeinsame Interesse für die englische Kunstgeschichte mich stets bestärkt und inspiriert haben. Beider Doktorandenkolloquien sowie das Hamburger Graduiertenforum boten mir früh Gelegenheit, Ideen und Entwürfe zu diskutieren, wofür ich insbesondere Gotlind Birkle, Anna Degler, Anna Feldhaus, Nana Kintz, Renate Maas, Monica Pemic, Mira von Plato, Judith Rauser, Cora Waschke und Vera Wolff herzlich danken möchte.

Für ihre anhaltende Unterstützung danken möchte ich auch Silke Wenk, die ich im Zuge meiner Aufnahme als Stipendiatin in das Oldenburger DFG-Graduiertenkolleg „Selbst-Bildungen“ als Erstgutachterin gewinnen konnte. Das von ihr gemeinsam mit Barbara Paul und Irene Nierhaus veranstaltete Methodenkolloquium habe ich insbesondere zur Diskussion feministischer Perspektiven als höchst produktiven Kontext erlebt. Allen Oldenburger und Bremer Kolleg\*innen bin ich sehr dankbar für ihre Diskussionsfreude und Anteilnahme an meinem Projekt, besonders Maxi Berger, Jörn Eiben, Roman Eichler, Johanna Hartmann, Marcus Held, Michaela Koch, Katja Molis, Julia Noah Munier, Bianca Patricia Pick und Mirjam Wilhelm.

Mein Projekt war mit vielen Reisen, Archiv- und Arbeitsaufenthalten verbunden, die finanziell gefördert wurden von der Geschwister Dr. Meyer Stiftung sowie der Deutschen Forschungsgemeinschaft (DFG). Ein großes Glück dabei war die Gastfreundschaft von Gaby Ohr und von Claudia und Jim Field. Ganz besonders danke ich meiner Familie und meinem Freundeskreis für ihre großartige Unterstützung, ihren Beistand, ihre Inspiration und den andauernden Austausch: Gudrun und Klaus Detjen, Nils Detjen, Sven Barske, Anabela Angelovska, Alexa Gomoletz, Eva Gensing, Britta von Heintze, Katja Lell, Lene Markusen, Johanne Mohs, Lena Schramm, Martina Siekiera und Steffen Weisz. Meiner guten Freundin Dagmar Bruss danke ich außerdem sehr herzlich für das Lektorat meiner Arbeit. Ihr ist es zu verdanken, dass die folgenden Zeilen nun endlich ihre Leser\*innen finden können – ihnen allen ist meine Arbeit gewidmet.

## Vorbemerkung zur gendersensiblen Sprache

In der vorliegenden Arbeit behandle ich einen Ort, der hauptsächlich männlichen Künstlern vorbehalten war, da Frauen vom Kunstbetrieb über Jahrhunderte strukturell ausgeschlossen waren, diskriminiert wurden und dies immer noch werden. Daher würde eine Schreibweise, die stets auch die weibliche Form sichtbar macht, diese historischen Umstände verunklaren, wenn nicht negieren. Ich habe mich daher entschieden, nur dort gendersensible Schreibweisen zu gebrauchen, wo dies inhaltlich sinnvoll, das heißt zutreffend, ist.

Dies gilt entsprechend für die mit meinem Thema im Zusammenhang stehenden Figuren, seien es Amateur\*innen oder Besucher\*innen, Kurator\*innen etc. Aus den genannten Gründen scheint es mir ebenfalls nicht sinnvoll zu sein, das Kompositum „Künstlerhaus“ (sowie weitere Komposita wie Künstlerviertel, Autorschaft etc.) durch ein gendersensibles Pendant zu ersetzen, da dies unhistorisch und daher irreführend ist. Daher verwende ich neben dem Wort Atelierhaus auch den englischen, genderneutralen Terminus studio house.

## *Häusliche Hervorbringungen*

„What conditions are necessary for the creation of works of art?“<sup>1</sup> So fragt die englische Autorin Virginia Woolf im Jahr 1928 und nennt in ihrem gleichnamigen Essay *ein eigenes Zimmer* als unabdingbar. Dieser Ort avanciert in Woolfs Text zum Topos künstlerischer Selbstentfaltung und weiblicher Emanzipation. Das eigene Zimmer ist zunächst Ausdruck sozialer und finanzieller Unabhängigkeit, die der kreativen Tätigkeit überhaupt erst Raum öffnet. Doch charakterisiert Woolf das Künstlersubjekt damit nicht allein als ein bürgerliches: sie bestimmt die Kunst vielmehr als abhängig von *Bedingungen*, die außerhalb ihrer selbst liegen. Woolf beschreibt dies sehr anschaulich, indem sie das Kunstwerk mit einem Spinnennetz vergleicht, das zunächst nur aus sich selbst heraus da zu sein scheint:

But when the web is pulled askew, hooked up at the edge, torn in the middle, one remembers that these webs are not spun in mid-air by incorporeal creatures, but are the work of suffering human beings, and are attached to grossly material things, like health and money and the houses we live in.<sup>2</sup>

Wie bei einem Spinnennetz hängt auch der „Bau“ eines Kunstwerkes an einer viel größeren Konstruktion, die meistens unsichtbar bleibt — so wie wir die Gebäude, in denen wir leben („the houses we live in“) häufig nicht als eine Voraussetzung für unser Handeln betrachten, sondern als dessen Gegenstand. Indem Woolf das hier auch metaphorisch zu verstehende Haus als eine solche übersehene Basis beschreibt, kritisiert sie eine Wahrnehmung, in der *grundlegende Strukturen* unbeachtet bleiben.<sup>3</sup> Wenn es verräumlichte soziale und kulturelle Bedingungen sind, die für das Schreiben relevant sind, so muss dies auch für andere künstlerische Tätigkeiten gelten. Woolfs Überlegungen lassen sich daher auch auf die Lebens- und Arbeitskontexte bildender Künstler\*innen beziehen.

---

<sup>1</sup> Virginia Woolf: *A Room of One's Own* [1928]. London: Penguin Books 2004, S. 29. Im Folgenden zitiert: Woolf: *A Room of One's Own*, 2004.

<sup>2</sup> Woolf: *A Room of One's Own*, 2004, S. 48.

<sup>3</sup> Dies bemerkte auch ein Zeitgenosse Woolfs, der ungarische Kulturtheoretiker Georg Lukács, auf den sich später insbesondere Vertreter eines sozialgeschichtlichen Ansatzes berufen sollten, so der britische Kunsthistoriker T.J. Clark in seinem verblüffend nah an Woolfs Wortwahl betitelten Beitrag *The conditions of artistic production*, in: Times Literary Supplement, 24. Mai 1974, S. 561–562, hier S. 561.

Ein solcher Raum war für viele dem Bürgertum angehörenden Künstlerinnen und Künstler des 19. Jahrhunderts das Haus, mit dem diese sich in verschiedener Weise auseinandersetzten. Dies hatte zunächst ganz praktische Gründe, denn sie gingen ihrem Beruf häufig in den eigenen vier Wänden nach. Die Trennung von Wohnen und Arbeiten, eine für die Moderne grundlegende strukturelle Veränderung, vollzogen viele nicht. Dennoch verließen sie die alten Künstlerviertel, um sich nun über die ganze Stadt und darüber hinaus anzusiedeln.<sup>4</sup> Ein anderes zentrales Merkmal der Moderne wird so an Künstlerinnen und Künstlern sichtbar: Sie müssen — und können — „die räumlichen Zusammenhänge, innerhalb derer sie agieren, selbst [...] konstruieren.“<sup>5</sup> Vor diesem Hintergrund scheint es, als hätten Künstler\*innen dieser Zeit ein Haus geradezu „gebraucht“<sup>6</sup>, womit neben praktischen wie politischen nicht unerhebliche symbolische Dimensionen angedeutet sind. Zu fragen ist daher, inwiefern sich Künstler\*innen im jeweiligen Gebrauch, den sie von ihrem Haus machten, nicht nur einen Arbeitsplatz einrichteten, sondern, und dies deutet die beobachtete Dringlichkeit an, auch sich selbst als Künstlersubjekte entwerfen konnten?

Damit ist das Thema der vorliegenden Studie benannt, in der ich die unterschiedlichen Verfahren untersuche, die eine bildende Künstlerin und ein Künstler an und mit ihren jeweiligen Häusern (Abb. 1 u. 31) pflegten, die Photographin Julia Margaret Cameron (1815–1879) sowie der Maler und Bildhauer Frederic Leighton (1830–1896). Diese beiden viktorianischen Kunstschaaffenden wurden bisher noch nicht zusammen betrachtet, obwohl ihre Werke thematische Ähnlichkeiten aufweisen, etwa eine Vorliebe für tragische

---

<sup>4</sup> Über diese Entwicklung informiert der Ausst.Kat.: *Artists' London: Holbein to Hirst*. Ed. by Kit Wedd, Lucy Peltz and Catherine Ross. London: Merrell 2001, vgl. bes. S. 27–30. Auf Schwarzplänen nachvollziehbar macht dies Giles Walkley: *Artists' Houses in London 1764–1914*. Scholar Press: Hants 1994, S. 13, 27, 57. Walkley hat für seine umfassende Dokumentation zahlreiche Grundrisse und historisches Bildmaterial zusammengetragen und liefert zudem ein Adressenverzeichnis.

<sup>5</sup> Christa Kamleithner und Roland Meyer: *Logistik des sozialen Raumes — zu Band 2*, in: Susanne Hauser, Christa Kamleithner und Roland Meyer: *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*, Bd. 2: *Zur Logistik des sozialen Raumes*, Bielefeld: transcript 2011, S. 14–24, hier S. 15.

<sup>6</sup> Die Kategorie des Gebrauchs spielt für die (soziale, kulturelle, ästhetische) Konstruktion des häuslichen Raums eine zentrale Rolle, einen kurzen Überblick zu zentralen philosophischen und soziologischen Positionen geben Iris Därmann und Anna Echtermöller (Hrsg.): *Konfigurationen. Gebrauchsweisen des Raums*, Zürich: Diaphanes 2010, S. 7–30, bes. 8–19. Damit ist zugleich ein blinder Fleck in der Forschung zu Künstlerhäusern angesprochen, nach deren konkreter Bewohnung bisher kaum gefragt wurde.



Helden und Heldinnen der Geschichte oder der Mythologie. Beide porträtierten zudem ihre Zeitgenossen. Es ist sehr wahrscheinlich, dass sie einander begegnet sind und sich ausgetauscht haben, denn sie hatten gemeinsame Freunde: Leighton war der Nachbar einer Schwester Camerons, Sara Prinsep, die im Londoner Stadtteil Kensington wohnte und in ihrem Haus einen Salon führte. Es ist denkbar, dass die ansonsten auf der Isle of Wight wohnhafte, aber regelmäßig bei ihrer Schwester weilende Cameron und Leighton einander hier vorgestellt wurden — vielleicht sogar durch einen gemeinsamen Freund, den Maler George Frederick Watts, der mit dem Ehepaar Prinsep in einer Wohngemeinschaft lebte und von dem Cameron eines ihrer ersten photographischen Porträts anfertigte. Während Leighton als Mitglied und später Präsident der Akademie die längste Zeit seiner Karriere dem „Establishment“ angehörte, war Cameron 15 Jahre ihres Lebens mit einem Medium künstlerisch tätig, das noch nicht als kunstwürdig anerkannt war. Der Ort, an dem Cameron und Leighton einander wahrscheinlich begegnet sind, war im viktorianischen England von größter Wichtigkeit um soziale Beziehungen zu unterhalten und zu kultivieren: das bürgerliche Haus. Auch für Cameron und Leighton war das Haus, vielmehr ihre Häuser höchst bedeutsam: Cameron wurde überhaupt erst künstlerisch tätig, nachdem sie sich mit ihrer Familie auf der Isle of Wight in einem eigenen Haus, *Dimbola Lodge*, niedergelassen hatte. Sie lernte dort mehr oder weniger autodidaktisch mit der photographischen Technik umzugehen, und entwickelte in regem Austausch mit befreundeten Künstler\*innen und Intellektuellen rasch einen eigenen künstlerischen Anspruch. Ihr Haus bildete im wahrsten Sinne des Wortes den Ausgangspunkt für ihre Porträts und inszenierten Gruppen- und Einzelbildnisse, da es zunächst Hausangestellte und Nachbar\*innen, Familienangehörige und Freund\*innen waren, die ihr Modell standen und assistierten. Indem sie derart aus ihrem Lebensumfeld schöpfte, machte sie dieses wiederum symbolisch zum Thema ihrer Kunst, wie noch zu zeigen sein wird. Doch in welchem Zusammenhang stand diese Arbeitsweise mit Gegebenheiten, in denen Cameron als bürgerliche, aus dem britischen Empire remigrierte Frau agierte? Welchen Anteil hatte daran die Photographie? Und in welche Rolle kleidete sich Camerons Selbstentwurf?

Inwiefern der häusliche Rahmen auch eine Wahrnehmungsanordnung bildet, die am Entwurf des Künstlersubjekts beteiligt ist, wird in der zweiten Fallstudie an einem ganz anderen zeitgleichen Typus des Künstlerhauses analysiert. Zur Debatte steht hier weniger die künstlerische Verarbeitung der Möglichkeiten, die sich im und durch das Haus eröffneten, vielmehr wird dieses von einem Akteur betreten, ohne den weder Kunst noch Künstler des 19. Jahrhunderts vorstellbar sind: das großstädtische, bürgerliche Publikum. So wurde das Londoner Atelierhaus, das sich der Maler und Bildhauer Frederic Leighton zunächst nach Ansprüchen klassengemäßen Komforts sowie professioneller Bedürfnisse im Jahr 1866 hatte errichten und anschließend immer weiter ausbauen lassen, mit dessen wachsender Bekanntheit zu einem Publikumsmagneten und der Künstler selbst zu einer Sehenswürdigkeit. Doch welchen ästhetischen Einrichtungen waren es, die diese Entwicklung überhaupt möglich machten, und welche kultur- und sozialgeschichtlichen Bedingungen trugen dazu bei? Welche symbolische Funktion kam dem Haus im Sprechen über den Künstler zu?

Im Verlauf der bisher gegebenen kurzen Gegenüberstellung der beiden Häuser ist womöglich bereits deutlich geworden, wie sehr mir daran gelegen ist, die Kategorie „Künstlerhaus“ über das dort stattfindende Wohnen und Arbeiten zu historisieren. Denn so korrekt die typologische Definition auch lautet, es sei ein „Wohnhaus mit Atelier oder Werkstatt, das sich der Künstler oder Architekt selbst errichtet oder nach eigenen Vorstellungen bauen lässt“<sup>7</sup>, so sehr wird dem Gebäude damit meist ein Werkstatus zugewiesen, der es als *Objekt* der künstlerischen Tätigkeit fasst, und das Wohnen infolgedessen eher als Zustand denn als Aktivität begriffen. Mir scheint jedoch, dass die jeweilige am Haus zutage tretende künstlerische Autorschaft differenziert werden muss, je nachdem, wie der Status des Hauses selbst einzuordnen ist. Auch dazu gibt der zusammengesetzte Terminus „Künstlerhaus“ einen Hinweis, da er eine doppelte Bestimmung enthält. Zunächst ist es eine *Ortsbezeichnung*, eine Adresse: Hier lebt(e) ein Künstler, eine Künstlerin. Das altgriechische Wort *topos* (Platz) fasst sowohl diese Bedeutung als auch die daran geknüpfte zweite, rhetorische. Doch was folgt daraus? Was „bedeutet“ die künstlerische Tätigkeit einer Person

---

<sup>7</sup> *Lexikon der Bautypen. Funktionen und Formen der Architektur*, hrsg. von Ernst Seidl. Stuttgart: Reclam 2006, S. 312–13, S. 313.

an einem bestimmten Ort zu einer bestimmten Zeit? Wie wird das Künstlerhaus als Topos bedeutsam, und welcher Projektionen bedarf es dazu? Um diese Fragen zu beantworten scheint es mir wichtig zu sein, die symbolische, philosophische und kulturgeschichtliche Bedeutung des Hauses in die Analyse mit einzubeziehen. Ist doch das Bauen und somit das Haus *Ausdruck* des Wohnens, das heißt der menschlichen Existenz auf der Erde.<sup>8</sup> Das künstlerische Interesse am Wohnen ließe sich derart deuten, dass mit Hilfe der Kunst existenzielle Bezüge (wieder-)gewonnen werden können, denen sich das — bürgerliche — Subjekt in der Moderne mehr und mehr beraubt fühlt.

Des Weiteren ist bei der Beschäftigung mit dem Haus zu bedenken, dass es sich dabei nicht nur um einen Ort sondern auch um einen Raum handelt, der in historisch spezifischen Praktiken hergestellt wird.<sup>9</sup> Getragen werden diese von architektonischen Anordnungen und Einrichtungen, weshalb eine Analyse des Grundrisses Hinweise auf die inner- wie außerhäusliche Kommunikationsstruktur geben kann.<sup>10</sup> Die Kategorie des Plans macht noch einmal augenfällig, dass sich im Haus eine vorher getroffene Ordnung materialisiert, die sich jedoch subjektiv aneignen lässt: Insofern *entwirft* das Haus seine Bewohner, weil die bereitgestellten Strukturen die Raumnutzung nicht vollends determinieren: Es eröffnet sich im Haus ein Spannungsfeld von gesellschaftlichen, architektonisch manifestierten Bedingungen sowie dem darin nicht aufgehenden Gebrauch dieses Raums. Damit ist das Haus besonders geeignet, um Prozesse der Selbstbildung zu beobachten: Denn wird ein Subjekt in der Anlage des Hauses zunächst *unterworfen*, bleibt es diesem doch *zugrundegelegt*<sup>11</sup> und eröffnet damit die Möglichkeit zum Selbst-Entwurf.

Mit dem Begriff des *Entwurfs* ist zunächst eine sich zeichenhaft im Raum manifestierende und selbst raumbildende Vorstellung benannt. Es handelt sich

---

<sup>8</sup> Siehe dazu einleitend Axel Beelmann: *Wohnen*, in: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Lexikon der philosophischen Metaphern*, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 545–57.

<sup>9</sup> Vgl. dazu Wolfgang Kemp: Artikel „Raum“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. von Ulrich Pfisterer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 295–6. Welche somit auch symbolischen Räume an den Künstlerhäusern entworfen wurden, ist Gegenstand der beiden Fallstudien.

<sup>10</sup> Dies haben insbesondere die englischen Architekturhistoriker Mark Girouard und Robin Evans aufgezeigt, vgl. Mark Girouard: *Das feine Leben auf dem Lande, Architektur, Kultur und Geschichte der englischen Oberschicht* [1978]. Campus Verlag: Frankfurt a.M. 1989 sowie Robin Evans: *Menschen, Türen, Korridore*. In: *Arch+* 134/134, Dezember 1996, S. 85–97 (zuerst in englischer Sprache in: *Architectural Design* 4/78, S. 267–77).

<sup>11</sup> Vgl. Peter V. Zima: *Theorie des Subjekts*, Tübingen u. Basel: Francke 2000, S. XI.

um die erste, skizzenhafte Entäußerung einer Idee, die erst noch zu realisieren ist, und die etwas Neues in die Welt zu bringen verspricht. Dieser Tätigkeit geht die Möglichkeit des Menschen voraus, *sich selbst zu entwerfen*, ein Potential, das zuerst in der Renaissance philosophisch begründet wurde.<sup>12</sup> Der vorläufige, unabgeschlossene Charakter des Entwerfens scheint mir äußerst hilfreich zu sein, um das künstlerische Agieren als prozesshaft und raumgreifend zu analysieren, sowie andere Akteure darin miteinzubeziehen. Mit diesen Überlegungen greife ich Perspektiven einer Forschungsrichtung in den Kultur- und Sozialwissenschaften auf, welche seit einiger Zeit der lange favorisierten Vorstellung von einem „autonomen“ Subjekt ein differenziertes Bild entgegensetzt: So wird in praxistheoretischen Ansätzen davon ausgegangen, dass sich Subjekte stets in einem signifikanten Tun, das heißt in Praktiken bilden, die historisch und kulturell bedingt und daher niemals unabhängig von dem Kontext zu verstehen sind, in dem sie sich ereignen. Der dort verwendete Begriff der „Selbst-Bildung“ markiert den „Eigenanteil der Individuen an der praktischen Aus- und Umgestaltung vorgefundener Subjektformen [...], ohne die Individuen als absolut agierende Subjekte misszuverstehen.“<sup>13</sup> Solche Überlegungen sind der Kunstgeschichte nicht fremd, im Gegenteil: Das anhand seiner Werke vermeintlich schon konstituierte, nicht selten mythisch beglaubigte sowie meist männliche Künstlersubjekt zu dekonstruieren und vielmehr in seiner historischen Entstehung zu analysieren, mithin nach den Lebens- und Arbeitsbedingungen von Künstler\*innen zu fragen, ist ein zentrales Anliegen einer im weitesten Sinne kultur- wie sozialgeschichtlich orientierten Kunstgeschichtsschreibung.<sup>14</sup>

Kommt dem Menschen die Möglichkeit zum Selbstentwurf zu, so „gründet“ diese, sobald es um eine konkrete Realisierung geht, doch nicht nur im Subjekt.

---

<sup>12</sup> Dieser Gedanke wird diskutiert in der Schrift *De Dignitate Hominis* (1496) des Philosophen Giovanni Pico Della Mirandola. Siehe dazu einleitend Gert Mattenklott: *Sich selbst entwerfen. Pico della Mirandola*, in: *Entwerfen und Entwurf. Praxis und Theorie des künstlerischen Schaffensprozesses*, hrsg. von Gundel Mattenklott und Friedrich Weltzien, Berlin: Reimer 2003, S. 15–25.

<sup>13</sup> Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist: *Einleitung*, in: Dies. (Hrsg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*, Bielefeld: transcript 2013, S. 9–30, S. 21..

<sup>14</sup> Wolfgang Ruppert: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998. Ein neueres Beispiel für die kunsthistorische Reflexion der praxeologischen Ansätze von Pierre Bourdieu, Michel de Certeau sowie Bruno Latour ist die Studie von Bettina Gockel: *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 2010.

Vielmehr bilden historische, kulturelle und soziale Bedingungen ein Terrain, auf dem die Subjekte ihre Entwürfe vollziehen. Am Haus lässt sich dieses Terrain modellhaft eingrenzen, zumal dieser Raum ästhetische Möglichkeiten bietet: Wiederum in der Renaissance wurde das Haus beziehungsweise die Architektur als *ästhetisches* Modell betrachtet, mit dem Entwürfe generiert werden können. So verglich Leon Battista Alberti in seinem Traktat *Über die Malkunst*, das (gemalte) Bild mit dem Ausblick durch ein geöffnetes Fenster.<sup>15</sup> Die Fenster-Metapher hat sich seither für den Umgang mit Bildern als sehr fruchtbar erwiesen, auch über die Kunst hinaus.<sup>16</sup> Diese Metapher war auch deshalb so treffend, weil sie Gemälde dort zu beheimaten half, wofür sie seit der Frühen Neuzeit mehr und mehr geschaffen wurden: Die Häuser wohlhabender Bürger. Dort demonstrierten Kunstwerke den erlangten Reichtum wie auch die sozialen und persönlichen Verbindungen der Besitzer. Mithilfe der neu entdeckten Zentralperspektive wurde zudem ein Subjekt konstituiert, das die Wahrnehmung des einzelnen vor das Bild tretenden und sich darin versenkenden Betrachtenden adressierte.

Dennoch hat die Verortung von Bildern im Haus eine weit längere Geschichte, wie deren Funktion in der Rhetorik zeigt: So figuriert das Haus in der antiken Gedächtnislehre als eine Struktur, anhand der ein bestimmtes Wissen abgelegt und mit Hilfe damit verknüpfter „Bilder“ wieder aufgenommen werden kann.<sup>17</sup> Insofern bietet das Haus nicht nur ganz praktisch sondern auch im übertragenen Sinn *Vorstellungsmöglichkeiten*. Inwiefern auch davon im Künstlerhaus reichlich Gebrauch gemacht wurde, ist daher ebenfalls aufzuzeigen. Diesen imaginären Status des Hauses fasse ich unter den Begriff des

---

<sup>15</sup> Dieser Vergleich findet sich in der Anleitung für die Vorbereitung der Malfläche, auf die ein rechtwinkliges Viereck von beliebiger Größe aufgezeichnet werden soll, „von diesem nehme ich an, es sei ein offenstehendes Fenster, durch das ich betrachte, was hier gemalt werden soll.“ Leon Battista Alberti: *Della Pittura. Über die Malkunst* [1436]. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, S. 93.

<sup>16</sup> Die Geschichte des Blicks von drinnen nach draußen hat jüngst dargestellt Gerd Blum: *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*. Berlin: DeGruyter 2015. Auch die für den vorliegenden Zusammenhang entscheidende umgekehrte Sicht von draußen nach drinnen, also das Interieur, wurde in der Renaissance für die Bildkünste entdeckt, siehe dazu Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C.H. Beck 1996. Die Fenster-Metaphorik bis in das Computer-Zeitalter verfolgt Anne Friedberg: *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft*. Cambridge (Mass.): The MIT Press 2006.

<sup>17</sup> Siehe dazu Frances A. Yates: *The Art of Memory* [1966]. London: Pimlico 1996.

*Konzepts*, um die auf das Haus zu beziehende Idee einer *programmatischen* Einheit zu betonen.

In der westeuropäischen Kunst- und Kulturgeschichte war also das (bürgerliche) Haus ein für die „Hervorbringung“ von Bildern zentraler Ort. Das viktorianische England ist in dieser Hinsicht ein geeignetes Forschungsfeld, weil sich das tonangebende bürgerliche Selbstverständnis hier besonders früh und umfassend häuslich konstituierte. Virginia Woolfs Rede vom „eigenen Zimmer“ ist hierbei signifikant, weil sie damit eine Entwicklung benennt, mit der die wachsende Bedeutung der subjektiven Verräumlichung in der Moderne in Zusammenhang steht. Und an der gerade die englische Architekturgeschichte nicht unwesentlich Anteil hatte: Denn mit einer bemerkenswerten Neuerung des 18. Jahrhunderts, der Erfindung des Korridors, ergaben sich für die Bewohner eines englischen Landhauses erstmals nie gekannte Rückzugsmöglichkeiten in *ein eigenes Zimmer*.<sup>18</sup> Drastisch reduzieren ließ sich so der Kontakt zu den Mitmenschen, auf dessen Kosten die neu gewonnene Unabhängigkeit und Möglichkeit, die eigenen Interessen und Liebhabereien zu verfolgen, durchgesetzt wurde.<sup>19</sup> Dass auf dieser architektonischen Basis die Bewohner nun ihre Innenwelten errichteten, ist kaum verwunderlich — dennoch war es nicht das Zimmer, sondern das Haus, das zum bevorzugten Raum von Künstlern wurde, Künstlerinnen waren aufgrund struktureller Diskriminierung deutlich in der Minderheit. Während Schriftsteller\*innen meist in räumlicher wie sozialer Abgeschlossenheit tätig waren,<sup>20</sup> wofür das oben beschriebene Zimmer eine Metapher darstellt,<sup>21</sup> galt dies für bildende Künstlerinnen und Künstler nur bedingt. Die potentielle Öffnung nach draußen, die im Bild des Hauses stärker angelegt ist als im Zimmer-Motiv, verweist auch auf das für die Künstlerfigur wichtige Publikum. Inwieweit dieses am

---

<sup>18</sup> Sobald die Erschließung der Zimmer über einen Korridor erfolgte, waren diese nicht mehr zwangsläufig Durchgangszimmer. Siehe zu dieser architektursoziologisch bedeutenden Entwicklung Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, hier S. 90–3.

<sup>19</sup> Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, S. 93

<sup>20</sup> Dies zeigt Elisabeth Spitzbart: „Orte des Schreibens“ — *Anmerkungen zu Dichterhäusern des 20. Jahrhunderts und ihren geistesgeschichtlichen Voraussetzungen*, in: *architectura*, Bd. 31, 2001, S. 1–26.

<sup>21</sup> Entsprechend knüpft sich daran ein wichtiges literarisches Motiv, das untersucht wurde von Claudia Becker: *Zimmer-Kopf-Welten. Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Fink 1990.

künstlerischen Selbstentwurf mitbaut, sich darin gleichsam selbst entwirft ist insbesondere entlang der Kategorien von *gender* und *class* zu analysieren und daher auch aus feministischer Perspektive zu diskutieren. Insbesondere angesichts der im westlichen Denken lange tradierten Vorstellung, wonach das Haus und die Frau einander zugeordnet wurden,<sup>22</sup> ist zu fragen, wie sich eine Künstlerin ihr Haus aneignete und welche Spuren dieses Prozesses in den Werken zu lesen sind?

Weshalb das Subjekt und das Haus gerade in England aufeinander zu beziehen sind, hat Hermann Muthesius, Architekt und Autor der umfangreichsten Kulturgeschichte des englischen Hauses, zunächst mit der geographischen Lage des Landes begründet: Das Meer trenne vom Nächsten und verbinde mit dem Fernsten, sodass mit dem derart ausgeprägten Persönlichkeitsgefühl des einzelnen auch die hohe Schätzung des eignen Hauses zusammenhänge.<sup>23</sup> Angesichts der Stellung Großbritanniens als Kolonialmacht ist daher zu fragen, inwiefern sich die Effekte der geographisch entfernten Besitzansprüche auch im Haus bemerkbar machten.<sup>24</sup> Dies wird bereits seit einiger Zeit aus postkolonialer Perspektive erforscht, gleichwohl blieben die Häuser von Künstlern davon weitgehend ausgenommen. Zu fragen ist daher, in welcher Weise dort Aspekte symbolischer wie räumlicher Besitznahme reflektiert wurden und in welchen Rollen Künstler\*innen in einer sich imperial gerierenden Gesellschaft auftraten?

Angesichts einer als Geschichte der „Emanzipation des Individuums dem gesellschaftlichen Verband gegenüber“<sup>25</sup> gedeuteten, am Künstlerhaus in der Moderne angeblich sichtbar werdenden Entwicklung ist vielmehr zu prüfen, wie unabhängig die vorgestellten Künstler\*innen von gesellschaftlichen

---

<sup>22</sup> Nach Hesiod seien die grundlegenden Bestandteile des Haushaltes ein Haus und eine Frau, denn wie Aristoteles anführt „jenes ist das Wichtigste für den Lebensunterhalt, diese (das Wichtigste) unter den Menschen.“ Aristoteles: *Oikonomika. Schriften zu Hauswesen und Finanzwesen*. Übersetzt und erläutert von Renate Zoepffel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006, Erstes Buch, 1343a18–24, S. 15.

<sup>23</sup> Hermann Muthesius: *Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. 2. Auflage, Berlin: Wasmuth 1910, Bd. 1: *Entwicklung des Englischen Hauses*, S. 1f

<sup>24</sup> Diesen Zusammenhang analysiert explizit Anne McClintock: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York & London: Routledge 1995. Im Folgenden zitiert: McClintock: *Imperial Leather*, 1995.

<sup>25</sup> Hans-Peter Schwarz: *Einleitung*, in ders. (Hrsg.): *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten*, Braunschweig: Vieweg 1989, S. 9–12, hier S. 10.

Rahmenbedingungen sowie dem Publikum agierten. Dies bleibt in Beiträgen, welche die Bedeutung der Häuser von Kunstschaaffenden in ihrem Status als „Gesamtkunstwerke“ erfüllt sehen, weitgehend unberücksichtigt. Zweifellos ist mit der umfassenden ästhetischen Gestaltung eine wichtige Eigenschaft vieler dieser Häuser angesprochen, jedoch gehen diese Bauten darin meist nicht vollständig auf. Was das Haus für Künstler\*innen sowie deren Tätigkeit darüberhinaus bedeuten könnte, bleibt in dieser Perspektive offen. In einem aktuellen Beispiel interessierten sich die Kurator\*innen einer Ausstellung in der Münchener Villa Stuck für das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk: Hier wurden europäische und nordamerikanische Beispiele seit dem 19. Jahrhundert präsentiert, wobei das Haus als Wohn- und Arbeitsort ausdrücklich nicht im Fokus stand.<sup>26</sup> Damit rückte eine als weitgehend autonom angenommene, überwiegend an männlichen Künstlern diskutierte subjektive *Intentionalität* der Erbauer ins Zentrum des Erkenntnisinteresses, ein Motiv, dem Fragen nach kultur- und sozialgeschichtlichen Aspekten untergeordnet wurden.<sup>27</sup>

Im Unterschied hierzu betrachte ich das Haus nicht allein als *Objekt* der künstlerischen Bearbeitung. Vielmehr halte ich es selbst für einen „Akteur“ im Sinne der anfänglich gemachten Ausführung hinsichtlich des Anteils, den das Gebaute an unserer Wahrnehmung hat. Erst in diesem Verständnis wird ein Haus wie Camerons Dimbola Lodge überhaupt erst als Künstlerhaus sichtbar, das heißt als in irgendeiner Weise mit der künstlerischen Autorschaft in Beziehung stehend. Plädieren möchte ich daher für eine Öffnung der Kategorie „Künstlerhaus“, und das bedeutet auch ein geschlechtlich entgrenzter Blick auf künstlerische Lebens- und Produktionsbedingungen.

Diese Perspektive vermag daher auch die Wahl der beiden Fallstudien zu erhellen. Hingegen werde ich eines der bekanntesten zeitgenössischen

---

<sup>26</sup> Vgl. dazu die Einleitung von Margot Th. Brandlhuber im Ausst.Kat.: *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Museum Villa Stuck, München. Hrsg. von Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs. Ostfildern: Hatje Cantz 2013, S. 9–15, hier S. 9.

<sup>27</sup> An den früheren Wohn- und Arbeitsorten von Künstlern auch deren „Persönlichkeit“ zu begegnen, ist ein Versprechen und Topos all dieser Orte. Unabhängig davon sind heute als Museen zugängliche Häuser und Ateliers deshalb so interessant, weil dort stets etwas über die kulturellen, historischen und sozialen Bedingungen der dort entstandenen Kunst wahrnehmbar wird, was einer Kontextualisierung höchst förderlich sein kann. Zu finden ist ein Verzeichnis vieler dieser Museen auf der Homepage des dazu gegründeten Interessenverbandes HYPERLINK <http://artiststudiomuseum.org> letzter Zugriff am 24.08.2022.



englischen Beispiele nur zu punktuellen Vergleichen heranziehen, das Landhaus des zunächst großbürgerlichen Erben, Designers und schließlich utopischen Sozialisten William Morris. Morris lehnte die Produkte der Warenindustrie ab und träumte stattdessen von einer Wiederbelebung des mittelalterlichen Gedankens der gemeinschaftlich organisierten Bauhütte, in der die Materialien handwerklich bearbeitet wurden. Dass der künstlerische Arbeitsprozess auch Teil eines sozialen Miteinanders war, bildete auch für Morris' Überlegungen einen wichtigen Ausgangspunkt. Die Durchsetzung ethischer Maßstäbe in der Güterproduktion war im übrigen eine zentrale Forderung des Kunsttheoretikers John Ruskin, der seine vielbeachteten Thesen anhand von Bauwerken der venezianischen Gotik entwickelt hatte. Insbesondere Morris und die mit ihm befreundeten Maler des Pre-Raphaelite-Brotherhood interessierten sich sehr für das von Ruskin propagierte Konzept vormoderner Künstlerschaft. Das Haus in Bexley Heath (Kent), das Morris mit einer Reihe dieser Maler- und Architektenfreunde baute, war daher zunächst ein programmatischer Entwurf und kollektiv errichtetes Werk der Künstlergemeinschaft. Aufgrund der verwendeten roten Backsteine wurde es Red House genannt und von Morris und seiner Frau Jane im Jahr 1860 bezogen — um es ein paar Jahre später schon wieder aufzugeben. Dafür gab es verschiedene Gründe: Zum einen ließ sich die in London ansässige Manufaktur, die Morris zur handwerklichen Fertigung von Möbeln, Textilien und Tapeten gegründet hatte, nicht von Bexley Heath aus leiten. Da sich im Red House zudem nicht das ursprünglich geplante „Wohnprojekt“ gemeinsam mit dem befreundeten Künstler Edward Burne-Jones, dessen Frau Georgiana und deren Kindern realisieren ließ, blieben die Morris' mit ihren beiden kleinen Töchtern sozial isoliert. Und noch ein weiterer, zentraler Aspekt ist zu nennen: War es als Gegenentwurf zur industriellen Produktionsweise bemerkenswert, blieb Red House hinsichtlich des Wohnens ganz dem viktorianischen Ideal verpflichtet, wie Robin Evans feststellt. Und zwar deshalb, weil man sich nicht mehr auf die Beschaffenheit oder die Funktion des Hauses konzentriert habe, sondern auf die technischen Verfahren seiner Einrichtung.<sup>28</sup> Trotz dieses oder jenes revolutionären, fachkundigen Reformprogramms sei das Haus als solches in seinen wesentlichen Eigen-

---

<sup>28</sup> Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, S. 85–97, hier S. 93.

schaften unangetastet geblieben, so Evans weiter, der Red House deutet als den Versuch einer Vollendung mittelalterlicher literarischer Idealisierungen.<sup>29</sup> Red House war insofern zukunftsweisend, da es die strukturellen Bedingungen der Fertigung des Ästhetischen thematisierte. Als Haus blieb es jedoch kaum mehr als eine Art „show room“ für Morris' Firma — als der es zweifellos auch gedacht war. Es eröffnete seinen Bewohnern jedoch darüber hinaus keine Möglichkeiten einer wie auch immer gearteten Ermächtigung in Form neuer sozialer oder künstlerischer Praktiken. Nach der Errichtung gab es für die Bewohner buchstäblich nichts mehr *zu tun*, was an dem in vieler Hinsicht so bemerkenswerten Haus eine nur kurzlebige künstlerische Selbst-Bildung ermöglichte, die vom Wohnen gänzlich losgelöst war.

Hingegen werde ich an den Häusern Camerons und Leightons untersuchen, welche Möglichkeiten sie ihren Bewohnern *eröffneten*, sich als Künstlersubjekte zu entwerfen. Damit gerät das, was im und aufgrund des Hauses möglich *wurde* in den Blick. Zu fragen ist daher auch, inwiefern die dort entstandenen Werke auf das Konzept des Hauses zurückverweisen beziehungsweise welche „Räume“ dort entworfen werden. Der bereits am Red House zu Tage tretende Gedanke des Utopischen ist auch für das Haus Leightons wie für seine Werke bedeutsam und taucht in England schon an den Häusern aristokratischer Dilettanten um 1800 auf. Diese folgten nicht nur persönlichen Marotten sondern gestalteten programmatische Gegenentwürfe: Der neogotische Stil von Horace Walpoles Strawberry Hill zeigte mit seiner formalen Unregelmäßigkeit, phantasievollen Abweichungen sowie eklektischen Übernahmen den Wunsch des Bauherrn an, sich von ästhetischen Normen abgrenzen zu wollen – was in jüngster Zeit hinsichtlich der als queer zu deutenden Identität Walpoles diskutiert wird.<sup>30</sup> Auch sein Zeitgenosse William Beckford, der wie Walpole Schauermärchen („gothic novels“) schrieb, errichtete sich einen neogotisch gestalteten Landsitz und gab Unsummen für den Bau eines gigantischen Turms aus, der das Ganze krönen sollte, jedoch immer wieder einstürzte. Die Kostspieligkeit dieser Projekte lässt jedoch auch nach der finanziellen Basis fragen: Beckford verdankte sein Vermögen den väterlichen Zuckerrohrplantagen auf der damals

---

<sup>29</sup> Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, S. 93.

Siehe dazu Matthew M. Reeve: *Gothic Architecture and Sexuality in the Circle of Horace Walpole*, Penn State University Press 2020.

von Großbritannien kolonialisierten Insel Jamaika – und hierin zeigt sich, dass „Außen“ und „Innen“, Empire und Metropole aufeinander verwiesen sind. Bezeichnenderweise verarbeitete Beckford das Thema des Exotischen in seinen orientalisierenden Erzählungen.

Dass Beckford wie Walpole ihre Häuser zum Ausgangspunkt fiktionaler Texte machten deutet wiederum auf ein produktives Verhältnis des Erzählerischen mit dem Häuslichen hin, das im Verlauf des 19. Jahrhunderts zunehmend im Zeichen der Moderne steht: Denn nicht nur beherbergt das Haus Geschichten, es wird selbst Geschichte,<sup>31</sup> und angesichts einer sich in allen Bereichen pluralisierenden Gesellschaft als Zeichen einer vergangenen „Einheit“ gelesen.<sup>32</sup> Denn die Veränderungen zeigten sich zuerst im Haus, wie Wilhelm August Riehl bemerkte: „Das Haus als Inbegriff einer socialen Gesamtpersönlichkeit, das ‚ganze Haus‘, hat der Vereinzelung der Familie weichen müssen. Hierin liegt eigentlich eine weit bedenklichere social-politische Thatsache als in der zunehmenden Lockerung der Familienbande.“<sup>33</sup> Riehl zeichnet ein für das 19. Jahrhundert typisches konservatives Verständnis und verklärendes Bild vom Haus, das heißt von der dort noch in aller Regel patriarchal dominierten Gemeinschaft. Da auch das ‚ganze Haus‘ als Sozial- und Produktionsgemeinschaft nicht die alleinige Wohnform in vormoderner Zeit darstellte,<sup>34</sup> ist dessen Beschwörung als vor allem bürgerlich geprägtes Narrativ bedeutsam, mit dem Verlufterfahrungen und Identitätskonflikte artikuliert wurden. Überhaupt wurde das (städtische) Haus, beziehungsweise das Interieur, zu dem es eingerichtet wurde, ein für das Subjekt konstitutiver Raum: Es wird als eine „Innenwelt“ gestaltet, in der das bürgerliche Subjekt ganz bei sich sein soll und ist zugleich Gegenstand der sich herausbildenden öffentlichen Wahrnehmung. Anhand spezifischer ästhetischer wie distinktiver Strategien wurde das Wohnen

---

<sup>31</sup> Vgl. Joachim Eibach: *Das Haus in der Moderne*, in: *Das Haus in der Geschichte Europas*, hrsg. von Joachim Eibach et al. Berlin und Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2015, S. 19–37, hier S. 36.

<sup>32</sup> Aus literaturwissenschaftlicher Sicht dazu Saskia Haag: *Auf wandelbarem Grund. Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*. Freiburg i.Br.: Rombach Verlag 2012. Im Folgenden zitiert: Haag: *Haus und Literatur*, 2012.

<sup>33</sup> Wilhelm Heinrich Riehl: *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik, Bd. 3: Die Familie*, Stuttgart: Cotta 1856, S. 147.

<sup>34</sup> Dies gilt auch für England, siehe dazu Catherine Richardson: *Forschungen zu ‚House and Home‘ in England*, in: *Das Haus in der Geschichte Europas*, hrsg. von Joachim Eibach et al. Berlin und Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2015, S. 83–97, bes. S. 85–8.

im 19. Jahrhundert derart umfassend kultiviert, dass diese Epoche seither als „wohnsüchtig“<sup>35</sup> gilt.<sup>36</sup>

Doch welche Bedeutungen erhält das Haus in der künstlerischen Beschäftigung? Als „Spiegelbild seines Bewohners“, als Reflektions- und Aktionsraum für den Künstler und seine dem Haus anverwandelten Vorstellungen hat Christine Hoh-Slodzyk das Künstlerhaus des 19. Jahrhunderts bezeichnet, das sich als eine Summe aus Architektur, Ausstattung und Dekoration, Malerei, Plastik, Kunstgewerbe und Sammlungen mitteile.<sup>37</sup> Doch entgegen der Auffassung, es handele sich beim Haus vor allem um einen *Gegenstand* der menschlichen Tätigkeit ist zu fragen, ob es nicht zunächst deren Anfang, als deren Zweck ist.<sup>38</sup> Dieser Gedanke interessiert besonders hinsichtlich der Selbst-Bildung: Sie kann am Haus begründet und ermöglicht werden, weil der dort gesetzte Anfang gedeutet werden kann als Ausdruck der dem Menschen durch seine Geburtlichkeit zukommenden Fähigkeit, zu handeln.<sup>39</sup> Daher ist gerade das *Agieren* im häuslichen Rahmen zu analysieren, und zwar auch hinsichtlich des Biographischen. Obgleich meine Studie nicht im eigentlichen Sinne biographisch argumentiert, zumal ich nicht die gesamte Lebensspanne der diskutierten Künstler berücksichtige, scheint es mir relevant zu sein, nach Bezügen zwischen den Häusern, dem Lebenslauf sowie den künstlerischen Werken zu fragen. Beide Häuser bilden somit Ausgangs- und

---

<sup>35</sup> Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, Bd. 2, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1982, S. 1035: „Das 19te Jahrhundert war wie kein anderes wohnsüchtig. Es begriff die Wohnung als das Futteral des Menschen und bettete ihn mit allem seinem Zubehör so tief in sie ein, daß man ans Innere eines Zirkelkastens denken könnte, wo das Instrument mit allen Ersatzteilen, in tiefe meistens violette Sammethöhlen gebettet, daliegt. Es ist kaum mehr erfindlich für was nicht alles das 19te Jahrhundert Etuis erfand. Für Taschenuhren, für Pantoffeln, Eierbecher, Thermometer, Spielkarten, für was nicht alles Schoner, Läufer, Decken angefertigt wurden.“

<sup>36</sup> Aus der Fülle an Beiträgen dieses intensiv beforschten Feldes seien hier genannt Christiane Holm: *Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert*, in: *Das Haus in der Geschichte Europas*, hrsg. von Joachim Eibach et al. Berlin und Boston: De Gruyter Oldenbourg: 2015, S. 233–53, sowie Stefan Muthesius: *The Poetic Home, Designing the 19th-Century Domestic Interior*. London: Thames & Hudson 2009. Einen umfassenden Blick auf das Interieur gerichtet hat das inzwischen abgeschlossene Berner Forschungsprojekt „The Interior“: [HYPERLINK http://www.interior-unibe.ch/](http://www.interior-unibe.ch/), letzter Zugriff am 30.08.2022. Desweiteren sind die am Bremer Mariann Steegmann Institut entstandenen Forschungen zu nennen, die Interieurs dezidiert unter geschlechtertheoretischen Aspekten in den Blick nehmen.

<sup>37</sup> Christine Hoh-Slodczyk: *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*. München: Prestel 1985 [zugl. Univ. Diss. München 1977], S. 7. Im Folgenden zitiert: Hoh-Slodczyk: *Das Haus des Künstlers*, 1985.

<sup>38</sup> Vgl. Emmanuel Lévinas: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität* [1980]. Übers. von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 1993, S. 217. Im Folgenden zitiert: Lévinas: *Totalität*, 1993.

<sup>39</sup> Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1958]. München: Piper 2002, S. 18.

Bezugspunkte, um einer grundlegenden Frage nachzugehen: Nämlich, wie Ernst Kris und Otto Kurz es als Aufgabe kunsthistorischer Forschung formulierten, wie die Tätigkeit des Künstlers sich im Wider- und Zusammenspiel mit den äußeren Bedingungen entfaltet.<sup>40</sup>

Das Haus figuriert somit als ein Symbol und *Modell* für den Raum, in dem das moderne Künstlersubjekt agiert, sei es nun männlich oder weiblich. Im Folgenden ist daher insbesondere zu prüfen, was diese erweiterte Perspektive auf das Umfeld der künstlerischen Tätigkeit leisten kann. Denn zur Disposition steht in der aktuellen Forschung auch die tradierte Ordnung des Topos Atelier, wie Petra Lange-Berndt in ihrer Analyse der Arbeitssituation der französischen Künstlerin Annette Messenger schreibt: Erst das Zusammenspiel eines Gefüges von Materialien, Praktiken und Identitäten spanne historisch lokalisierbare Wissensräume auf.<sup>41</sup> Auch im Zusammenhang der jüngst ausgerufenen ‚Wiederkehr des Künstlers‘ wird dafür plädiert, „die Verbindung von Biografie, Sozialstatus, psychischer Konstitution, Habitus und Werk als komplexe Konstruktionen [zu begreifen], die es in ihrer je spezifischen historischen Situation zu analysieren gilt.“<sup>42</sup> Und, wie sich anfügen ließe, auch dessen Konstruktionsweise, für die im 19. Jahrhundert das Haus ein zentrales Modell bereitstellt. Inwiefern es sich dazu eignete, wie und wofür Künstler und Publikum ein Haus brauchten, ist Gegenstand der beiden folgenden Fallstudien.

---

<sup>40</sup> Ernst Kris und Otto Kurz: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 144. Im Folgenden zitiert: Kris / Kurz: *Die Legende vom Künstler*, 1995.

<sup>41</sup> Petra Lange-Berndt: *Besetzen, abwandern, auflösen... Die Aufkündigung des Ateliers bei Carolee Schneemann und Annette Messenger*, in: Michael Diers und Monika Wagner: *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Göttingen: Akademie Verlag 2010, S. 75–91, hier S. 88.

<sup>42</sup> *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, hrsg. von Sabine Fastert, Alexis Joachimides und Verena Krieger. Köln: Böhlau 2011, S. 17.

## Fallstudie Frederic Leighton

### „An eye opener to the public“

Ein Besuch im früheren Wohnhaus des viktorianischen Malers Frederic Lord Leighton (1830–1896) verläuft heute gar nicht so anders als zu Lebzeiten des Künstlers: Damals führte Leighton seine Gäste durch fast alle von ihm bewohnten, mit Sammlungsgegenständen ausgestatteten Räume, einschließlich des Ateliers (Abb. 1–13). Kalendereinträge des Künstlers dokumentieren, dass sich die Empfangstätigkeit nicht auf das wöchentliche *at home*<sup>43</sup> beschränkte, sowie den jährlichen *Show Sunday*, zu dem damals viele Künstler ins Atelier luden, um besonders Kunstinteressierten die neuen Werke bereits vor der Ausstellung in der Royal Academy zu zeigen. Wer möchte, kann sich auch heute von einem guide durch die Räume dieses inzwischen ganz offiziell als Museum zugänglichen Hauses führen lassen. Die Informationen, die zu Leightons Leben, Kunstschaffen und Sammeltätigkeit gegeben werden, sind damals wie heute nahezu identisch: Zu diesem Ergebnis kann kommen, wer anschließend im hauseigenen Archiv die zahlreichen Artikel aus Kunstzeitschriften, Einrichtungsratgebern sowie zeitgenössische Reiseberichte liest, die nach einer persönlichen Führung Leightons geschrieben wurden. Beigegeben wurden diesen Beschreibungen meist verschiedene Innenansichten, zunächst nach graphischen Vorlagen, später auch Photographien (Abb. 15–21).<sup>44</sup> Ein erster Hinweis auf die memoriale, architekturgebundene Funktion des Hauses, der im Weiteren nachgegangen werden soll, ist damit gegeben.

Doch zunächst ist nach dem Künstler Leighton zu fragen, der, entgegen seiner großen, dabei nicht unumstrittenen Popularität zu Lebzeiten, heute weniger bekannt ist. Seine Werke sind vornehmlich im Besitz staatlicher Sammlungen in England und in den USA. Wer sie betrachtet, findet dort ähnlich

---

<sup>43</sup> Angehörige des Bürgertums pflegten zu festgelegten Zeiten Besuch bei sich zu Hause („*at home*“) zu empfangen. Siehe dazu auch den Abschnitt *Topos*.

<sup>44</sup> Die Tatsache, dass das Haus heute noch als Museum zu besichtigen ist, war für meine Analyse ausgesprochen hilfreich. Den heutigen Status als Haus-Museum berücksichtige ich jedoch nur, insofern sich darin die Kontinuität stiftenden Strukturen zeigen, die ein wesentliches Merkmal des hier analysierten Haus-Typs sind. Über die jüngsten Renovierungsarbeiten informiert der Ausst.Kat.: *Closer to Home. The Restoration of Leighton House and Catalogue of the Reopening Displays 2010*. London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea 2010. Zu Künstlerhäusern aus museologischer Sicht siehe *Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*, hrsg. von Gianna A. Mina und Sylvie Wuhrmann, Ligornetto: Museo Vincenzo Vela 2011.

museal angeordnete Kunstvergangenheiten vor wie im Haus des Künstlers. Bereits das erste große Historiengemälde, mit dem Leighton der künstlerische Durchbruch gelang, ist hierfür ein anschauliches Beispiel: *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession Through the Streets of Florence* (Abb. 30) nimmt eine (fiktive) Begebenheit zum Ausgangspunkt, die in der Lebensbeschreibung des Malers Cimabue von Giorgio Vasari erzählt wird. Ein künstlerischer Erfolg wird darin zu einer Feierstunde, die alle Menschen eint. Diese Idealvorstellung von einer über Kunst und Künstler verbundenen Gesellschaft wird in Leightons Gemälde nicht nur als fiktiv, sondern auch als künstlich hergestellt ausgewiesen, indem die Figuren stillgestellt erscheinen und vor allem die akribisch gestalteten Gewänder ins Auge fallen: Der *Konstruktion* für eine *Imagination* der Vergangenheit zu einer Geschichte wurde hier am meisten Aufmerksamkeit geschenkt (mehr zu diesem Bild in Kapitel 2). Dies ließe sich wiederum auf Leightons Haus übertragen, womit jedoch weit mehr als ein bloßer Wiedererkennungseffekt gemeint ist. Vielmehr deutet sich hier an, dass im Haus ähnlichen Strategien der Aneignung und Deutung von Geschichte Raum gegeben wurde, wie der Künstler sie in seinen Werken verfolgte. Und noch etwas verbindet dieses Gemälde mit Leightons Haus: Das Publikum, das hier eine zahlenmäßig starke und dennoch nicht anonyme Masse bildet, sich also als ein ausgewähltes zeigt, sollte auch dort in Scharen Einzug halten. – Doch wie wurde das Haus des Künstlers zum Anziehungspunkt?

Sein Haus hatte sich der Künstler, der als Junggeselle lebte, nach eigenen und den Plänen eines befreundeten Architekten im Jahr 1866 bauen lassen, zunächst um dort über ein großzügiges Atelier zum Arbeiten und den angegliederten viktorianischen Wohnkomfort zu verfügen. Solche individuell zugeschnittenen Atelierhäuser entstanden nicht nur in London; auch in Paris und, später, in München vergaben zahlungskräftige Maler und Bildhauer hierfür Aufträge, was zuerst von der Fachpresse registriert wurde.<sup>45</sup> In den folgenden Jahrzehnten wurden Räume an- und ausgebaut, denn Leighton besaß eine wachsende Sammlung von Kunstwerken, Gemälden und Zeichnungen, Plastiken

---

<sup>45</sup> Zu Leightons Haus siehe *Building News*, 9. Nov. 1866, S. 747, eine ausführliche Kritik des Architekten Edward W. Godwin findet sich ebenfalls in *Building News*, 30. November 1866 S. 799–800. Siehe zur Typologie auch im *Handbuch der Architektur, Künstlerateliers. Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen*, 4. Teil, 6. Halbband, 3. Heft, hrsg. von Eduard Schmitt. Kröner: Stuttgart 1901, S. 43–44 u. 47.

sowie Fliesen aus dem Nahen Osten. Es war damals nicht unüblich, Kunstsammlungen in Privathäusern zu besichtigen. Gerade in England war der Besuch der aristokratischen Landsitze mit den dortigen Sammlungen spätestens seit dem 17. Jahrhundert eine beliebte Beschäftigung unter Kunstliebhaber\*innen.

Auch die Kunstgegenstände im Haus Leightons waren ein starker Anziehungspunkt. In den zeitgenössischen Berichten wurde auch die Person Leighton porträtiert, nicht selten und sehr offensichtlich angelehnt an tradierte Künstlermythen und -legenden. Liest man diese Berichte, so scheint es, als hätte das Haus einen höchst willkommenen Anlass geboten, über Leighton im Besonderen und die Künstlerfigur im Allgemeinen zu rasonieren. Zu fragen ist daher, inwiefern die gesellschaftliche Beschäftigung mit dem Künstler durch das Haus, das heißt durch dessen ästhetische wie symbolische Eigenschaften und soziale Funktionen, mitgeformt wurde. Mit dieser Perspektive gehe ich davon aus, dass das Künstlersubjekt trotz oder gerade angesichts der genannten Mythen erst ästhetisch innerhalb kultureller, sozialer und historischer Bedingungen hervorzubringen war. Diese manifestierten, materialisierten und realisierten sich modellhaft am Haus, nicht zuletzt auch an den dort vollzogenen Praktiken. Im Haus des Künstlers gab es etwas zu sehen, und es ist Gegenstand dieser Fallstudie, die Art und Weise des „Zu-sehen-Gebens“<sup>46</sup> zu analysieren. Dazu gehört insbesondere herauszuarbeiten, inwiefern sich das Haus als Konzept besonders dafür eignete. Hinsichtlich der Bedeutung des hier beispielhaft vorgestellten Typus, des studio-house, scheinen mir daher weniger die künstlerischen Intentionen und Motive aufschlussreich zu sein, weshalb ich auch den Begriff der Selbstinszenierung an dieser Stelle für wenig brauchbar halte. Auf diese Weise würde ein als „autonom“ gedachtes Subjekt sprachlich wieder Einzug halten, was anhand dieses Begriffs jüngst von Silke Wenk kritisiert worden ist.<sup>47</sup> Zur Beschreibung ungeeignet scheint mir auch die in der

---

<sup>46</sup> Diesen von Jacques Lacan inspirierten Begriff, mit dem – verkürzt gesprochen – der sozio-kulturelle, historische Kontext gemeint ist, in dem es „etwas zu sehen gibt“, verwende ich wie Sigrid Schade und Silke Wenk: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*, hrsg. von Hadumod Bußmann und Renate Hof. Stuttgart: Kröner 1995, S. 340–407, hier S. 342.

<sup>47</sup> Silke Wenk: *Praktiken des Zu-sehen-Gebens aus der Perspektive der Studien zur visuellen Kultur*, in: Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist (Hrsg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript 2013, S. 275–90, hier S. 278.



Soziologie beobachtete „Selbstdarstellung“ zu sein, mit der temporär und situativ eine Fassade errichtet wird.<sup>48</sup>

Doch um was für eine Form des Zeigens handelt es sich dann beim Künstlerhaus? Vieles spricht dafür – und die Analyse soll darüber Aufschluss geben –, dass es sich hierbei um eine Ausstellung, also um einen Schau-zusammenhang handelt. Dieser Begriff bietet sich deshalb an, weil sowohl das (bürgerliche) Wohnen *als* ein Ausstellen verstanden und *in* Ausstellungen verhandelt wurde als auch Kunstwerke mehr und mehr rezipiert werden konnten, weil sie ausgestellt wurden. Interessanterweise hat Oskar Bätschmann den von ihm identifizierten „Ausstellungskünstler“, mit dem der Status des modernen Künstlers im Unterschied zum Hof- beziehungsweise Unternehmerkünstler definiert wird, nicht im Zusammenhang mit dem hier behandelten Phänomen der Atelierhäuser analysiert.<sup>49</sup> Dabei scheint die von Bätschmann genannte, für den Kunstbetrieb enorm wichtige bürgerliche Öffentlichkeit in der Großstadt nicht nur dem ausstellenden sondern auch dem in seinem Haus ausgestellten Künstler entscheidende Existenzbedingungen geliefert zu haben.<sup>50</sup>

Reflektiert wurde dieser Aspekt in verschiedenen Beiträgen zu großstädtischen Atelierhäusern, die vor allem in den westeuropäischen Metropolen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts auftauchten: Als Wiederentdecker des Londoner studio-house konzentrierte sich der Architekturhistoriker Mark Girouard zunächst auf bautypologische und stilistische Elemente. Zudem deutete er in den zwei dazu publizierten Aufsätzen das Phänomen als Distinktionsmittel, welches gleichermaßen der Vermarktung wie als Geschmacksvorbild dienen sollte.<sup>51</sup> Letzteres gilt freilich bereits für die Zeit um 1800, wie die Kunsthistorikerin Christine Hoh-Slodczyk anhand der eigens in einer Drucksache veröffentlichten Interieurs des Hauses von Thomas

---

<sup>48</sup> Vgl. Erving Goffman: *Wir alle spielen Theater* [1959]. München: Piper 1969, bes. S. 35–48.

<sup>49</sup> Oskar Bätschmann: *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: Dumont 1997. Im Folgenden zitiert: Bätschmann: *Ausstellungskünstler*, 1997.

<sup>50</sup> Darin stütze ich mich auf Jürgen Habermas: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft* [1962] Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1990 (Neuauf.).

<sup>51</sup> Mark Girouard: *The Victorian Artist at Home. The Holland Park Houses I*. In: *Country Life*, November 16, 1972, S. 1278–81, im Folgenden zitiert: Girouard: *The Victorian Artist I*, 1972. Sowie ders.: *Chelsea's Bohemian Studio Houses. The Victorian Artist at Home II*, in: *Country Life*, November 23, 1972, S. 1370–4.

Hope dargelegt hat.<sup>52</sup> Hier zeigt sich der angesprochene veränderte Status, der das Interieur des 19. Jahrhundert betrifft, und auch das Atelierhaus: Das Wohnen wurde nicht nur publiziert, sondern auch anhand von Hausmuseen berühmter Persönlichkeiten, Musterhäusern, sowie Einrichtungen, die auf Weltausstellungen zu besichtigen waren, zum Gegenstand von Ausstellungen – mit anderen Worten, es wurde veröffentlicht.<sup>53</sup>

Dessen ungeachtet wurden in der Forschungsliteratur kaum Bezüge zur zeitgenössischen Ausstellungskultur gezogen. Vielmehr wurde das studio house vornehmlich in Beiträgen zu den jeweiligen Bewohnern dieser Häuser behandelt, das heißt vonseiten der Künstlerforschung.<sup>54</sup> Damit ergab sich häufig eine sozialgeschichtliche Perspektive, welche die am Haus nachzuvollziehende individuelle Biographie in den Vordergrund rückte – im Falle Leightons etwa anhand der in und um das Haus organisierten sozialen Beziehungen<sup>55</sup> sowie dort artikulierter ästhetischer Vorlieben.<sup>56</sup>

Damit war das Haus immer schon ein individuell gestalteter Sonderfall, der sich einer verallgemeinernden Sichtweise entzog. Um einen architektonischen Typus zu analysieren, scheint mir die vornehmliche Orientierung an der Biographie seiner Bewohner jedoch weniger aufschlussreich zu sein. Mich interessieren hier zuallererst die architektonischen wie symbolischen

---

<sup>52</sup> Hoh-Slodczyk: *Das Haus des Künstlers*, 1985, S. 20ff. Im Folgenden zitiert: Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers*, 1985. Des Weiteren zu diesem Aspekt Matthias Noell: *Strategien der Präsentation – Künstlerhäuser in Künstlerhausbüchern*, in: *Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*, hrsg. von Gianna A. Mina und Sylvie Wuhrmann, Ligorretto: Museo Vincenzo Vela 2011, S. 205–224.

<sup>53</sup> Einen sehr hilfreichen Überblick gibt dazu Christiane Holm: *Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert*, in: *Das Haus in der Geschichte Europas*, hrsg. von Joachim Eibach et al. Berlin und Boston: De Gruyter Oldenbourg: 2015, S. 233–53.

<sup>54</sup> Joseph Frank Lamb: *Lions in their Dens: Lord Leighton and late victorian studio life*, PhD diss. University of California, Santa Barbara 1987, im Folgenden zitiert: Lamb: *Lions*, 1987; Louise Campbell: *Decoration, Display, Disguise: Leighton House Reconsidered*, in: Tim Barringer, Elisabeth Prettejohn (Hrsg.): *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. New Haven & London: Yale University Press 1999, S. 267–93; Jeremy Musson: *Has a Paint Pot done all this? The Studio-House of Sir John Everett Millais, Bt.*, in: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, ed. by Debra N. Mancoff. New Haven & London: Yale University Press 2001, S. 95–118.

<sup>55</sup> Eine sozialgeschichtlich aufschlussreiche Darstellung der Netzwerke, in denen die in Kensington ansässigen Künstler agierten, gibt Caroline Dakers: *The Holland Park Circle. Artists and Victorian Society*. Yale University Press 1999. Im Folgenden zitiert: Dakers: *Holland Park Circle*, 1999.

<sup>56</sup> Eine psychoanalytisch argumentierende Sichtweise der Interieurs von Leightons Haus schlägt vor Jason Edwards: *The Lessons of Leighton House: Aesthetics, Politics, Erotics*. In: Ders. (Hrsg.): *Rethinking the Interior, c. 1867–1896: Aestheticism and Arts and Crafts*. Farnham: Ashgate 2010, S. 85–110. Im Folgenden zitiert: Edwards: *The Lessons of Leighton House*, 2010.

Konstruktionsprinzipien des studio- house als „eye opener to the public“<sup>57</sup> – so beschrieb der Zeitgenosse und Kollege Leightons, der Maler John Everett Millais, sein eigenes neues Atelierhaus.

Zu analysieren ist also, mit welchen Einrichtungen ein Betrachter, eine Betrachterin in das Künstlerhaus eingebaut werden konnte, umso mehr, als das Leben in einem Haus sachbedingt oder strukturell immer ein verdecktes ist.<sup>58</sup> Aus einer solchen rezeptionsästhetischen Perspektive ergeben sich folgende Fragen zur Gliederung: Inwiefern trugen Raumaufteilung und -ausstattung dazu bei, das Wohnhaus zu „öffnen“, also ausstellbar zu machen? Worin ähnelte und worin unterschied es sich vom Victorian home? Welche Raum- und Dispositionstypen lassen sich identifizieren? Daran schließt die Frage an, wofür diese Strukturen einen Rahmen vorgaben: Welchen Ansprüchen und Konzepten folgte Leightons Sammlungstätigkeit sowie die Gestaltung des Interieurs? Welcher Künstler-Typus wurde auf diese Weise hervorgebracht? Welche Motive des Hauses waren hierfür und für Leightons künstlerisches Programm relevant? Um diese Fragen zu diskutieren, nehme ich verschiedene Perspektiven ein: Zum einen werde ich die Räume typologisch einzuordnen suchen sowie der Herkunft und Anordnung der Artefakte nachgehen. Die darin aufgezeigten Strategien setze ich in Beziehung zu einzelnen Gemälden Leightons, um diese wiederum im Konzept des viktorianischen Hauses zu verorten. Abschließende raum- und medientheoretische Überlegungen zur Art und Weise des Zu-sehen-Gebens sollen sodann den Status des derart hervorgebrachten Künstlersubjekts erhellen.

---

<sup>57</sup> Mit dieser Metapher beschrieb John Everett Millais dem befreundeten Holman Hunt sein neues Haus, zit. nach G. H. Fleming: *John Everett Millais: A Biography*. London: Constable 1998, S. 249.

<sup>58</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C. H. Beck 1996, S. 33. Im Folgenden zitiert: Kemp: *Die Räume der Maler*, 1996.

## 1. Geöffnete Räume. Zur Typologie und Geschichte von Sammlungsräumen und Ausstellungsarchitekturen

### *Ein Rundgang*

Schon zu Lebzeiten des Künstlers ähnelte das Haus Leightons einem Museum, was nicht nur den vielen, teilweise exotischen, stets kostbaren Exponaten und Ausstattungsgegenständen zu verdanken war. Da im Laufe der Umbauten die sonst übliche Trennung von Erschließung und Bewohnung mehr und mehr entgrenzt wurde, erhielt das Haus schließlich einen Rundgang. Eine derartige Raumfolge war eine für Sammlungsräume, aber auch andere Ausstellungsarchitekturen dieser Zeit typische Anordnung: Die Anlage, so riet das Fachorgan *Handbuch der Architektur*, müsse so geplant sein, dass der Verkehr des Publikums in jedem Geschoss in sich geschlossen sei, dass man also nach Eintritt in die Museumsräume die ununterbrochene Reihe derselben durchschreiten und wieder an derselben Stelle austreten könne.<sup>59</sup> Die Zweckmäßigkeit dieser Lösung ist offensichtlich. Gleichzeitig wurde mit dieser Erschließung, welche die Reihenfolge der durchschrittenen Räume vorgab, der Gedanke einer (gerichteten) Entwicklung der Kultur- und Kunstgeschichte in eine entsprechende räumliche Praxis übersetzt.

Eine derart feste Reihenfolge gab es im studio-house nicht, wenn auch die Räume stärker als in einem Wohnhaus üblich miteinander verbunden waren. Das Interieur bildete einen „Schauzusammenhang“, der als solcher ein weiteres Merkmal für das Medium der Ausstellung ist.<sup>60</sup> Wahrscheinlich ist, dass die Räume im Erdgeschoss nacheinander durchschritten wurden – vor oder nach dem im ersten Stock gelegenen Atelier und den angrenzenden Räumen.

Renoviert, doch baulich nahezu unverändert, wird das Haus heute weiter als Museum genutzt. Von der Eingangshalle gelangen Besucher in die lichte Treppenhalle, von der sich nach Westen eine Achse öffnet, die zwei dahinter liegende Raumteile miteinander verbindet: Die sogenannte Narcissus Hall,

---

<sup>59</sup> *Handbuch der Architektur, Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen*, Bd. 4, Teil 6, Heft 4. Darmstadt: Diehl 1893, S. 193, im Folgenden zitiert: *Handbuch Sammlungen*, 1893.

<sup>60</sup> Vgl. die Definition bei Georg Friedrich Koch: *Die Kunstaussstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967, S. 5.

eigentlich ein verbreiteter Flur, der mit türkisfarbenen Fliesen ausgekleidet und nach der Replik einer antiken Kleinplastik benannt wurde, die in der Mitte aufgestellt ist (Abb. 19). Daran schließt die Arab Hall an, die als exotisches Ambiente um Leightons Sammlung orientalischer Fliesen herum gebaut wurde. Dieser über zwei Geschosshöhen reichende Raum erhebt sich auf einem Grundriss in der Form eines griechischen Kreuzes. Er wird von einer Kuppel überfangen, die auch von außen sichtbar ist, wie überhaupt der gesamte Anbau architektonisch herausgehoben ist. Diese Anlage folgt einer Präsentationsweise, wie sie für bestimmte Sammlungsräume aus rezeptionsästhetischen Gründen empfohlen wurde:

Damit das Interesse des Beschauers nicht erlahme [...] sollen Werke allerersten Ranges, Gebilde ganz außerordentlicher Art, in solcher Weise aufgestellt werden, dass sie zu der ihnen gebührenden Geltung kommen und mit ihrer Umgebung im Einklang sind. Zu diesem Zweck wird solchen Hauptstücken ein Ehrenplatz eingeräumt; es wird eine Raumerweiterung, mitunter ein besonderer Prunkraum geschaffen, in welchem sie mit anderen damit in Beziehung stehenden, charakteristischen Stücken vereinigt und durch die Ausstattung des Raumes wirksam gehoben sind.<sup>61</sup>

Wie die Arab Hall auch, besitzt ein solcher Prunkraum meist einen polygonalen Grundriss, reichen Bauschmuck sowie eine Kuppel.

In den Fußboden ist ein Springbrunnen eingelassen, dessen Anordnung in der Mitte eine Wegstruktur schafft, die den Betrachter im Kreis und wieder aus dem Saal heraus in die Narcissus Hall führt. Von dort geht es in den angrenzenden drawing room, welcher thematisch der zeitgenössischen, französischen und englischen Landschaftsmalerei gewidmet war. Am oberen Ende des Raumes führt eine Tür in den Dining room, der mit italienischen Gemälden des 16. Jahrhunderts ausgestattet war. Hier führt eine zweite Tür auf der gegenüberliegenden Seite die Besucher wieder in die Treppenhalle, direkt vor die Stufen in den ersten Stock. Ein großes Oberlicht erhellt das Treppenhaus, dessen Wände Leighton mit den Porträts und Werken befreundeter Kollegen füllte. Mit der nicht selten *im Treppenhaus* aneinandergereihten Ahnengalerie wurde eine Präsentationspraxis des englischen Landsitzes aufgenommen (im Gegensatz dazu zeigt Abb. 9 eine Hängung von 2010 u. a. mit Porträts, die Leighton von Freunden anfertigte; die

---

<sup>61</sup> *Handbuch Sammlungen*, 1893, S. 189.

Kopie der Erschaffung Adams von Michelangelo, die links zu sehen ist, war auch schon zu Lebzeiten Leightons dort integriert).

Der Treppenabsatz öffnet sich in einen ebenfalls mit Gemälden ausgestatteten, von Oberlichtern erhellten Vorraum, womit ein übliches architektonisches Mittel zur Beleuchtung von Galerien in die Wohnhausarchitektur integriert wurde.<sup>62</sup> Vom sogenannten Silk room (Abb. 10) aus führen zwei getrennt liegende Türen in das gut 135 m<sup>2</sup> große Atelier. Auch dieser Raum ist mit Sammlungsgegenständen gefüllt: Die Wände zieren vor allem gerahmte Öl-Skizzen Leightons, der Abguss eines antiken Frieses und eines Madonnen-Tondos sowie Orientteppiche, mit denen auch der Fußboden bedeckt ist. Historische Aufnahmen zeigen, dass im Raum mehr Möbel standen als heute, wo nur auf ein paar wenigen Tischen und Wandregalen Bücherstapel, gerahmte Photographien, Bozzetti, Kleinplastiken und Stoff-Draperien ausgelegt sind – typische Objekte, die im Atelier des 19. Jahrhunderts derart verbreitet waren, dass sie zum allbekannten Topos erklärt wurden (Abb. 13, 14, 18).<sup>63</sup> Die Spuren des Malens dürften auch damals rar gewesen sein, mit dem Unterschied, dass die Handvoll Pinsel und Farbtuben nebst Palette heute in einer Vitrine zu betrachten sind (Abb. 12). Diskret aufbewahren konnte Leighton seine Arbeitsmaterialien in einem Raum unterhalb des Ateliers, in den man durch eine im Boden eingelassene Luke gelangte. Am östlichen Ende des Ateliers befindet sich ein gläserner Anbau, den der Künstler in den Wintermonaten als zusätzlichen Arbeitsraum nutzte. Die zwei separaten Ateliertüren ermöglichen es den Besuchern auch hier oben zu zirkulieren, sie werden so die Treppe wieder hinunter und in Richtung Ausgang geführt.

Das Prinzip des Rundgangs – mindestens aber ein großzügiges Treppenhaus als Zugang zum Atelier (etwa im Haus von Leightons Zeitgenossen, dem Prä-Raffaelitischen Maler John Everett Millais) –, war die typische Erschließungsform des studio house. Leightons Haus war in dieser Hinsicht die konsequenteste Lösung, weitläufiger dagegen war die Villa des Ehepaars Laurence und Laura Alma-Tadema. Hier gliederten sich verschiedene Stilräume als Empfangszimmer an die Ateliers.

---

<sup>62</sup> *Handbuch Sammlungen*, 1893, S. 240ff.

<sup>63</sup> Dazu Eva Mongi-Vollmer: *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Lukas Verlag 2004 (zugl. Univ. Diss. Freiburg 2002), S. 159ff. Im Folgenden zitiert: Mongi-Vollmer: *Das Atelier des Malers*, 2004.

Die Aneinanderreihung thematisch unterschiedlicher Räume war nicht nur ein Gliederungs- und Erschließungsprinzip der zeitgenössischen Museumsarchitektur. Sie fand sich auch in den Fine Art Courts des Crystal Palace, der nach Ende der ersten Weltausstellung abgebaut und im Londoner Vorort Sydenham wiedererrichtet worden war (Abb. 22–24): Der Südflügel wurde als Gang durch kunst- und kulturgeschichtliche Epochen beziehungsweise Regionen angelegt, welcher die Besucher durch eine Reihe von Themen-Höfen aus nachgemachten Architekturfragmenten und Skulpturen sowie Springbrunnen und Pflanzen führte. Eine geschickte Wegeleitung, welche den Besucherstrom in Raumschleifen kanalisierte, konstituierte die Betrachter\*innen als Flanierende. Damit wurde eine urbane, am Konsum orientierte Form der Wahrnehmung aufgegriffen, mit der die unterschiedlich entlegenen Räume der Kulturgeschichte fußläufig erreicht und angeeignet werden konnten. Die Verschränkung mit dem großstädtischen Raum verlief auch ganz praktisch, denn das Eintrittsticket für die Fine Art Courts beinhaltete die Anreise mit dem Vorortzug ab Victoria Station, womit der Raum der Großstadt an die vielen „Räume“ des Crystal Palace angebunden wurde.<sup>64</sup> Darin lässt sich im übrigen ein imperiales Motiv erkennen, weil es die Ausdehnung und Übertragung von Prinzipien der Metropole außerhalb vorführt.

### *Erinnerte Räume — Imaginierte Räume*

In kleinerem Maßstab regten auch die historisch und geographisch gegliederten Räume im Haus Leightons die Besucher dazu an, umherzuschweifen, jedoch mit dem Unterschied, dass es sich hier um keine Nachbauten sondern eher Nachschöpfungen oder Zitate handelte, die zu individuellen Assoziationen in einer Art imaginierten Reise veranlassten, wie eine zeitgenössische Besucherin bemerkte:

---

<sup>64</sup> Darauf hat Pascal Griener aufmerksam gemacht in seinem Vortrag *Raptures in Raptures. The Representation of Periods through Rooms in the Crystal Palace at Sydenham (London) 1854–1870*, gehalten auf der Berner Tagung *Strategies of the Interior*, 16.–17. Mai 2013.

The main feature of the house is this gradual progress and ascent to the studio, and the arrangement of the ground floor, where hall opens out of hall, reviving now antique, now mediaeval, now *Renascence* [sic] *Italy*, from *Florence* to *Rome*, down through regal *Naples*, on to *Cairo* itself; and yet it is not *Rome*, nor *Sicily*, nor *Egypt*, but a memory, a vision seen through modern eyes.<sup>65</sup>

Bemerkenswert an dieser Beschreibung ist zum einen die hervorgehobene poetische Qualität der Räume, die historisch und räumlich Entlegenes zu assoziieren oder vielmehr zu *erinnern* halfen. Was jedoch hier mit Anspruch auf Allgemeingültigkeit „Erinnerung“ („memory“) genannt wird, scheint vielmehr ein klassenspezifisches, u. a. durch Reisen und Bildungsaufenthalte erworbenes Wissen um die Kulturgeschichte zu bezeichnen. Insofern ist ein bürgerliches *Haus* der denkbar passendste Ort, diese Erinnerung zu konservieren, da es als Aufbewahrungsort selbst eine memoriale Funktion hat.

In ihrer Zusammenführung entziehen sich die einzelnen Artefakte jedoch einer genauen Verortung, sie sind nur noch „Zeichen“ der Vergangenheit.<sup>66</sup> Das hier eindeutig museale Haus vermag es jedoch, die geographisch wie historisch disparaten Stätten wie das Italien der Renaissance, das (antike) Rom, das (maurische) Sizilien etc. symbolisch zu versammeln und auf diese Weise einer individuellen, gedanklichen Aneignung zugänglich zu machen, welche die Phantasie oder Vorstellungskraft („vision“) anregt. Im geschützten Raum des Hauses (oder Museums) wurde die Vergangenheit, das heißt die Träume oder Erinnerungen daran, gepflegt und bewahrt.

Auch das museale Haus Leightons wurde von Zeitgenossen offenbar als ein „Behälter“ wahrgenommen, in dem sich Geschichte und Geschichten beheimaten lassen, worin eine wichtige an das Künstlerhaus herangetragene Aufgabe bestand, die insbesondere an dem hier vorgestellten studio-house realisiert wurde. Dass sich ein Haus dazu besonders eignet, hat nicht zuletzt damit zu tun, dass „Erzählraum [...] durch Räume und durch Beziehungen zwischen diesen konstituiert [wird] – durch die Beziehungen zwischen Innen-

---

<sup>65</sup> Mary Eliza Haweis: *Beautiful Houses; Being a Description of Certain Well-Known Artistic Houses*. New York: Scribner & Welford 1882, S. 3. Im Folgenden zitiert: Haweis: *Beautiful Houses*, 1882.

<sup>66</sup> Im Zuge der Historisierung und Musealisierung der Vergangenheit können nicht nur Artefakte sondern auch Städte als „Zeichen“ der Zeitläufte figurieren, mit denen bestimmte Topoi aufgerufen werden. Dies beschreibt Martin Nies: *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787–2013*. Marburg: Schüren 2014.



räumen, zwischen Innenraum und Außenraum [...].“<sup>67</sup> Denn was die Räume anboten, war, anhand der dort versammelten Objekte die Geschichte des Abendlandes zu erzählen. Doch geschah dies nicht im Sinne einer wirklichkeitsgetreuen Rekonstruktion der Vergangenheit; vielmehr nahm Leighton eine poetisch-künstlerische Aneignung in seinem Haus vor, wie im Einzelnen noch aufzuzeigen ist. Diese bot sich geradezu an, fortgesponnen zu werden, da die ihrem ursprünglichen Kontext enthobenen Exponate als Anknüpfungspunkte wahrgenommen werden konnten. Die somit aufgerufenen „Räume“ (Städte und Epochen) ließen sich von Betrachtern subjektiv und gedanklich betreten, „down through regal *Naples*, on to *Cairo* itself“. Das auf diese Weise „erinnerte“ Vergangene konnte so von Betrachtern zum Stoff für Imaginationen und Projektionen werden, das heißt von Selbstentwürfen, in denen die materiellen Zeugnisse historischer Hochkulturen das Fundament bilden für eigene Gestaltungswünsche und Ansprüche. Welche Artefakte hierfür ausgewählt wurden und wie diese in eine neue Erzählung, nämlich die Erzählung vom Künstler, integriert wurden, werde ich im Folgenden erörtern und dazu den Rundgang fortsetzen.

### *Die Arab Hall. Eine geöffnete Kunstkammer?*

Von der Treppenhalle aus gesehen bildet die Arab Hall in Richtung Westen das Ende einer offenen Raumflucht (Abb. 3, 20, 21). Hier ist die umfangreiche Sammlung alter Fliesen aus Damaskus sowie Iznik-Ware<sup>68</sup> zu sehen, die Leighton über Jahre und häufig durch Vermittlung lokaler britischer Botschaftsangehöriger auf Reisen im Nahen Osten erworben hatte.<sup>69</sup> Als Spolien

---

<sup>67</sup> Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C. H. Beck 1996, S. 9.

<sup>68</sup> Iznik, in der Nähe von Istanbul, war vom 15. bis zum 17. Jahrhundert das Zentrum osmanischer Keramikunst. Die im 16. Jahrhundert dort gefertigten Unterglaskeramiken zeichnen sich durch eine solche Dekorvielfalt aus, dass von den Tausenden noch erhaltenen Geschirrtellen kaum zwei das gleiche Muster aufwiesen, wie Walter B. Denny in seiner umfassenden Darstellung schreibt, in ders.: *Osmanische Keramik aus Iznik*, München: Hirmer 2009, S. 121, im Folgenden zitiert: Denny, *Osmanische Keramik*, 2009. Wohl nicht zuletzt diese Einzigartigkeit, d. h. Originalität der Stücke, machte die Iznik-Ware im 19. Jahrhundert zur begehrten und bis heute teuersten Keramik überhaupt.

<sup>69</sup> Die Vermittlung durch Diplomaten und Missionare war gerade für die von Leighton erworbene hochpreisige Iznik-Ware eine gängige Praxis, vgl. Denny, *Osmanische Keramik*, 2009,

wurden die Fliesen in die Architektur integriert. Dazu wurde jede Wandfläche nach dem gleichen Schema dekoriert: Über der mit schwarzen Steinplatten verkleideten Sockelzone ist ein Fliesenfeld angebracht, das entweder zu einem Rapport floraler Muster oder zu großformatigen Motiven wie Vasen, Pflanzen oder Tierdarstellungen verlegt ist. Manchmal sind die Felder zusätzlich gerahmt mit einer schmalen Leiste aus der für die Sockelzone verwendeten Steinsorte. Darüber befinden sich Fliesen mit weiß ausgesparten Inschriften sowie eine Zierleiste. Den Abschluss dieser Wandzone bildet ein eigens angefertigter Mosaikfries, mit dem auch die Gewändebögen über den Fensteröffnungen verziert sind. Sie rahmen jeweils ein weiteres Fliesenfeld ein (Abb. 3a). Die darauf angesetzte Trompenkuppel ist mit einem Streifenmuster sowie umlaufenden Ornamentfriesen bemalt und mit Blattgold ausgekleidet. In den Herkunftsländern zieren solche Fliesenfelder die Innenräume von Palast- und Sakralbauten. Die Schriftfelder zeigen Koran-Verse, welche die Schöpfungsgeschichte schildern.<sup>70</sup> Aufgegriffen wird dieses Thema in den Tier-, Pflanzen- und Kosmosdarstellungen des von dem Illustrator Walter Crane eigens für die Ausstellungsarchitektur entworfenen Mosaikfrieses.<sup>71</sup>

Die Fenster in den Seitenwänden sind mit ägyptischen Mashrabyen verkleidet, darunter befinden sich gepolsterte Ruhebänke. Die Stirnseite bildet ein geschnitzter Schrein, wie er für Wohnhäuser in Damaskus typisch ist, von wo er auch vermutlich stammt. In die oberen Schmuckfelder wurden nachträglich vier antike persische Fliesen mit figürlichen Miniaturdarstellungen eingepasst. In den offenen Schrankfächern und in den umliegenden Wandnischen sind außerdem Keramikvasen und -krüge aufgestellt. Es ist anzunehmen, dass sie zu den Fayencen gehören, die Leighton auf Rhodos erworben hatte.

---

S. 208. Siehe außerdem Leightons Korrespondenz mit dem damaligen britischen Konsul in Damaskus, Richard F. Burton (1821–1890), vom 22. März 1871 und 13. Juli 1876, in: Mrs Russell Barrington: *The Life, Letters and Work of Frederic Lord Leighton*. George Allen, London 1906 (in two Volumes), II, 219; im Folgenden zitiert: *Letters of Lord Leighton*.

<sup>70</sup> Mein Dank für die Übersetzung und Erläuterung dieser Verse gilt Simon Gundelfinger. Vgl. zur Bedeutung des floralen Ornaments als „Baum des Lebens“ und „Hängende Gärten“ Michael Barry: *Farben des Himmels. Zauber orientalischer Fayencen*. Stuttgart: Belser Verlag 1996, S. 10f.

<sup>71</sup> Detaillierte Angaben zu allen an Entwurf und Ausführung dieses höchst eklektischen Raums Beteiligten – ein *Who is Who* zeitgenössischer Designer sowie der verwendeten Materialien gibt Daniel Robbins in ders.: *Leighton House Museum, Holland Park Road, Kensington*. London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea, 2011, S. 49–56.

Es wurden also Exponate sehr verschiedener geographischer Herkunft zu einem „Arab room“ zusammengefügt, was im Abschnitt *Topos Orient* weiterführend diskutiert werden soll. Festzuhalten bleibt an dieser Stelle, dass es zunächst einer Gestaltung bedurfte, mittels derer die verschiedenen Elemente eine ästhetische Einheit bildeten: Dazu erhielten die bereits in sich gerahmten Fliesenfelder sowie der Wandschrank mit Zierleisten, umlaufenden Friesen und eingestellten Säulen zusätzliche Rahmungen. Eingefügt in ein übergeordnetes, axialsymmetrisches Schema,<sup>72</sup> wurde die innere Vielheit der Einzelwand für den Betrachter zu einer visuellen Einheit gefasst. Mit diesem, ursprünglich in Wunderkammern entwickelten Prinzip wurde in einer Kunstsammlung, wie Felix Thürlemann schreibt, nun nicht mehr die Ordnung der Welt, sondern das Universum der Kunst als eine in sich geschlossene, autonome Ordnung dargestellt.<sup>73</sup>

Zur heterogenen Herkunft der im weitesten Sinne „orientalischen“ Exponate trat die Materialvielfalt der anderen architektonischen Elemente, die aus mindestens sechs verschiedenen Steinsorten bestanden. Daran war nichts Ungewöhnliches, schließlich waren ausländische Baumaterialien über den Schienenweg erreichbar geworden.<sup>74</sup> In der Gestaltung der Arab Hall spiegelt sich daher nicht zuletzt das Interesse wider, die neu gewonnene Vielfalt für die Oberflächendekoration zu nutzen – was in der viktorianischen Zeit zu einer der wichtigsten Aufgaben von Architektur überhaupt erhoben wurde. Als Vorbild dafür hatte der auch mit Leighton bekannte Kunstkritiker John Ruskin in *The Stones of Venice*, seiner wohl einflussreichsten Schrift, den Materialreichtum der venezianischen Baukunst zum Vorbild erklärt.<sup>75</sup> Der Arabische Saal besaß also auch in dieser Hinsicht einen ausstellenden Modellcharakter; ein anderer Grund lag darin, dass Fayencen wie im Arabischen Saal zu dieser Zeit noch in kaum

---

<sup>72</sup> Vgl. diesen Begriff bei Felix Thürlemann: *Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik* [2004]. Wieder in: Gerd Blum et al: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin: Reimer 2012, S. 23–44, hier S. 29. Im Folgenden zitiert: Thürlemann: *Vom Einzelbild zum hyperimage*, 2004.

<sup>73</sup> Thürlemann: *Vom Einzelbild zum ,hyperimage'*, 2004, S. 30.

<sup>74</sup> Vgl. George Gilbert Scott: *Remarks on Secular & Domestic Architecture*. London: John Murray 1858, S. 97. Im Folgenden zitiert: Scott: *Architecture*, 1858.

<sup>75</sup> Vgl. Wolfgang Kemp: „*The Stones of ...*“ – „*Materialistische*“ *Architekturästhetik bei Ruskin und Stokes*, in: *Material in Kunst und Alltag*, hrsg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel. Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 33–43, hier S. 34–5.

einem Museum vorhanden,<sup>76</sup> allerdings vereinzelt im Besitz von Aristokraten und anderen wohlhabenden Sammlern waren. So berichtete Mitte der 1850er Jahre der deutsche Kunsthistoriker und Englandreisende Gustav Waagen von „[f]ive very fine examples of those plates executed by the Arabians in the course of the 15th and beginning 16th century“<sup>77</sup> in der Sammlung Henderson, die allerdings nicht offen, sondern in Schränken aufbewahrt wurden. Die Arab Hall hingegen war ein begehbarer Kunstschränk, das heißt eine „geöffnete“ Kunstkammer, womit ein anderes typologisches Vorbild angesprochen ist: Dieser vormuseale Raumtypus für private wie fürstliche (das heißt im damaligen Sinne auch „öffentliche“) Sammlungen erfüllte stets mehrere Funktionen, er diente repräsentativen, aber auch Zwecken der Forschung und dem ästhetischen Genuss. In englischen Landhäusern gab es seit dem 17. Jahrhundert Kabinette für die besonders kostbaren Stücke.<sup>78</sup> Beispielhaft für die Sammlungsräume der kunstinteressierten, nicht selten auch dilettierenden Adligen ist der Ende des 18. Jahrhunderts errichtete Landsitz Horace Walpoles Strawberry Hill, unweit von London. Wenngleich hier fast jedes Zimmer mit Kunstwerken angefüllt war, gab es einen auch architektonisch herausgehobenen Raum, in dem die wertvollsten Sammlungsgegenstände aufbewahrt wurden. Wie Leightons Arab Hall war auch die sogenannte Tribune als Prunkraum innerhalb der Anlage gestaltet, mit einem Vierpass als Grundriss, über dem eine Fächerkuppel die Decke abschließt. (Abb. 3b) Herzstück dieses Raumes, der auch Cabinet genannt wurde, war ein eigens entworfener Schränk, der die kostbare Miniaturensammlung Walpoles enthielt.<sup>79</sup> Auch in Leightons Arab Hall enthielt ein zentral aufgestellter Schränk die wertvollsten Objekte,

---

<sup>76</sup> Als die Arab Hall entstand, besaßen sowohl das British Museum wie auch das South Kensington Museum allenfalls kleine Bestände; das Letztere erwarb die ersten Iznik-Gefäße 1860, gefolgt von weiteren Ankäufen in den Jahren 1864, 1865, 1870 und 1885, Fliesenfelder allerdings erst 1891, siehe Gerald Reitlinger: *The Economics of Taste. The Rise and Fall of Objets d'Art Prices since 1750*. Vol. II, London: Barrie and Rockliff 1963, S. 540ff.

<sup>77</sup> Gustav Friedrich Waagen: *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain: Being an Account of more than forty Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Mss., visited in 1854 and 1856*. London: John Murray 1857, S. 213.

<sup>78</sup> Vgl. Mark Girouard: *Das feine Leben auf dem Lande. Architektur, Kultur und Geschichte der englischen Oberschicht* [1978]. Campus Verlag: Frankfurt a. M. 1989, S. 181–3.

<sup>79</sup> Christine Hoh-Slodzyk charakterisiert die Kunstkammer Walpoles als „eine Mischung aus Sakralraum und Raritätenkabinett“, eine Wirkung, die den architektonischen Vorbildern einzelner Bauelemente geschuldet ist, wie etwa der Fächerkuppel, die der des Kapitelhauses in York nachempfunden wurde. Hoh-Slodzyk, *Das Haus des Künstlers*, 1985, S. 16. Allerdings war die apsidiale Form der Tribuna auch im Profanbau seit Langem gebräuchlich, etwa bei der Anlage von Kunstkammern oder anderen Prunkräumen, so bereits bei der des Statuario Pubblico in Venedig, Ende des 16. Jahrhunderts.

nämlich persische Miniaturmalereien. Diese wurden an der Vorderseite eingepasst und so dauerhaft ausgestellt. Auch die orientalischen Fayencen im Raum „implantierte“ Leighton wie Spolien und verschliff die Exponate mit der Architektur, worin ein wichtiger Unterschied zu den beweglichen Sammlungsgegenständen in herkömmlichen Kunstkammern liegt: Zunächst erschwert diese Lösung eine flexible Nutzung, das heißt etwa die Erweiterung der Sammlung oder das Umdisponieren einzelner Objekte. Diese können zudem nicht in die Hand genommen, um individuell betrachtet zu werden. Demgegenüber bot die Arab Hall ein räumliches Gesamtkonzept, d.h. ein Schaubzusammenhang, der die Objekte dem direkten *Zugriff* der Betrachtenden entzog, die *Zugänglichkeit* jedoch erhöhte. Damit war die Arab Hall weniger eine klassische Kunstkammer, sondern ein umfassend gestaltetes Ambiente, das mit entsprechenden Sitzgelegenheiten zum Wohnen einlud. Die spezifische Wahrnehmungsweise, welche der Raum vorschlug, war, die ausgestellten Artefakte symbolisch und gedanklich *in Besitz zu nehmen*, um den dort angedeuteten „Orient“ zu imaginieren, wie einmal mehr Eliza Haweis bemerkte: „[T]he Arab Hall ... gives the grand impression which Eastern art awakes in many minds.“<sup>80</sup>

### *Reisen und ausstellen*

Der eklektische Modellcharakter der Arab Hall demonstrierte zudem Leightons Interesse an der Architekturgeschichte sowie den Wunsch, sich diese durch eigenes Bauen anzueignen. Bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts waren ausgedehnte Reisen durch Europa nicht nur Privilegien junger Aristokraten, auch Künstler und angehende Architekten bildeten sich auf diese Weise weiter. Das so erworbene Wissen in der Heimat baulich zu vergegenwärtigen, war eine Form, derer sich Architekten beziehungsweise (meist aristokratische) Architekturliebhaber bedienten. Im 18. Jahrhundert entwarfen diese gentlemen architects zuweilen auch selbst.<sup>81</sup> Chiswick House, das palladianische Landhaus

---

<sup>80</sup> Haweis: *Beautiful Houses*, 1882, S. 5.

<sup>81</sup> Stefan Muthesius: *Profession or Art? Zur Entwicklung des Architektenberufs in Großbritannien*. in: *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*. Hrsg. von Winfried Nerdinger.

von Richard Boyle, 3rd Earl of Burlington, das bereits genannte Strawberry Hill des Horace Walpole, sowie William Beckfords Fonthill Abbey sind frühe Beispiele „dilettantischer“ Haus-Entwürfe. Neben diesen bewohnten Bauten entstanden auch temporär errichtete, mit denen die verschiedensten architektonischen Formen – und damit das Fachwissen des Erbauers – „ausgestellt“ (exhibited) wurden, wie es in einer zeitgenössischen Quelle heißt.<sup>82</sup> Der Architekturhistoriker Edward Kaufman sieht in den Bauten ein auch klassenspezifisches Wissen manifestiert, mit dem die derart ausgewiesenen Architekten ein „travel membership“<sup>83</sup> beanspruchen konnten. Dieses verband sie mit anderen Reisenden, das heißt Aristokraten und Wohlhabenden, die als künftige Auftraggeber in Frage kamen.

Auf diese Tradition spielt auch Leightons Arab Hall an. Bezeichnend hierfür ist deren sowohl nach innen wie nach außen herausgehobene Lage – denn sie unterstützt es, entfernte räumliche und soziale Beziehungen zu artikulieren, wie die beiden Architektursoziologen Julienne Hanson und Bill Hillier sagen.<sup>84</sup> Damit ist eine weitere Funktion der Arab Hall benannt, die es Leighton ermöglichte, sich symbolisch in der Nachbarschaft ähnlich kosmopolitischer, gebildeter Kreise anzusiedeln, die zu seinen Adressaten gehörten. Damit setzte Leighton ein Distinktionsmerkmal ein, das Kritiker an seinen Gemälden zunächst moniert und dem Künstler eine als „unenglisch“ empfundene Darstellungsweise vorgeworfen hatten.<sup>85</sup> Als Ursache wurden die Lehr- und Wanderjahre auf dem Kontinent vermutet, die ihn nicht nur, was vergleichsweise üblich war, nach Italien geführt, sondern einige Zeit auch an der Frankfurter Städelschule und in Paris hatten lernen lassen. Interessanterweise hatte sich spätestens Ende der siebziger Jahre, als Leighton Präsident der Royal Academy wurde und er die meisten Anbauten einschließlich der Arab Hall

---

München: Prestel 2012, S. 181–193, hier S. 184. Im Folgenden zitiert Muthesius: *Profession or Art?* 2012.

<sup>82</sup> Vgl. Edward Kaufman: *Architecture and Travel in the Age of British Eclecticism*. In: Eve Blau and Edward Kaufman: *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation*. Canadian Centre for Architecture, Montreal 1989, S. 58–85. Im Folgenden zitiert: Kaufman: *Architecture and Travel*, 1989. Kaufman zitiert John Foulston: *The Public Buildings Erected in the West of England, as Designed by John Foulston*. London 1838, S. 2 und S. 56.

<sup>83</sup> Kaufman: *Architecture and Travel*, 1989, S. 79.

<sup>84</sup> Bill Hillier und Julienne Hanson: *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press 1984, S. 158–9.

<sup>85</sup> *The Art Journal*, June 1861, S. 172, zit. nach: Thomas M. Bayer and John R. Page: *The Development of the Art Market in England: Money as a Muse, 1730–1900*. London: Pickering&Chatto 2011, S. 166, im Folgenden zitiert: Bayer, Page: *Art Market*, 2011.

realisierte, auch die öffentliche Wahrnehmung des Künstlers und seiner Werke geändert, wie Thomas Bayer und John Page aufgezeigt haben. In einem zeitgenössischen Artikel war nun über die Werke zu lesen: „They are dissimilar to any English work and we know no foreign school to which they are directly allied [...] We suppose they may be taken as cosmopolitan.“<sup>86</sup>

Trotzdem stellt sich die Frage, ob und inwieweit Leighton sich in seiner Gestaltung der Arab Hall auf ein bestimmtes historisches Vorbild bezog. Der bereits genannte eklektische Charakter lässt zunächst vermuten, es werde hier eine eher allgemeine Vorstellung des Arabischen zu sehen gegeben. Dennoch gibt es zahlreiche Anhaltspunkte, dass die Gestaltung dem Brunnensaal im maurisch-normannischen Palast La Zisa in Palermo folgte.<sup>87</sup> Ein west-östliches Kompositum, das bereits durch Publikationen bekannt war. Ob Leighton La Zisa besichtigt hat, ist nicht mehr zu klären, persönlich zusammengetragen hatte er jedoch einen Großteil der Fliesenfelder. Damit demonstrierte er seine auch auf Reisen erworbene Kennerschaft – umso mehr, als es zu diesem Zeitpunkt noch kaum derartige Fliesenfelder in englischen Museen zu besichtigen gab.

Überhaupt ist festzustellen, dass die Beschäftigung mit der Kultur- und Architekturgeschichte und ihre Vermittlung in England eine zunächst häusliche Angelegenheit waren. Bereits die Sammlungen der dilettanti oder auch virtuosi genannten kunstsinnigen Aristokraten waren nach Anmeldung zugänglich gewesen.<sup>88</sup> Im Unterschied zum studio-house wurden die Räume den Besuchern üblicherweise von Hausangestellten gezeigt. Diese bezogen daraus nicht nur Einkünfte, sondern auch ein Selbstverständnis, wie sich an einzelnen überlieferten Bildnissen ersehen lässt, auf denen die Porträtierten mit dem guide book in der Hand dargestellt sind.<sup>89</sup> Hin und wieder dürften auch

---

<sup>86</sup> *Athenaeum* 11 May 1878, S. 609, zit. nach Bayer, Page: *Art Market*, 2011, S. 162. Bayer und Page zeigen verschiedene Strategien der Produktdifferenzierung auf, zu der die Spezialisierung auf bestimmte Genres gehörte, die gleichzeitig das „Testen“ neuer Themen ermöglichte, vgl. bes. S. 154–77.

<sup>87</sup> George Aitchison in *Letters of Lord Leighton*, II, S. 217, Anm. Stefan Koppelkamm verweist auf zwei Publikationen, die La Zisa ab 1840 bekannt gemacht hatten, siehe ders.: *Der imaginäre Orient* 1987, S. 112, Fn. 11.

<sup>88</sup> Vgl. dazu Adrian Tinniswood: *The polite Tourist. A History of Country House Visiting* [1989] New edition. London: The National Trust, 1998, im Folgenden zitiert: Tinniswood: *Country House Visiting*, 1998. Sowie Mark Girouard: *Das feine Leben auf dem Lande, Architektur, Kultur und Geschichte der englischen Oberschicht* [1978]. Campus Verlag: Frankfurt a. M. 1989 S. 185ff. Im Folgenden zitiert: Girouard: *Das feine Leben*, 1989.

<sup>89</sup> Siehe auch dazu Tinniswood: *Country House Visiting*, 1998, S. 34.

Leightons Angestellte in dessen Abwesenheit Besucher durch das Haus geführt haben, ein Handbuch ist meines Wissens jedoch nicht überliefert.

Ein anderes zeitgenössisches Beispiel für das häuslich verfolgte Interesse an Artefakten war das heute als Museum zugängliche Londoner Haus des englischen Architekten Sir John Soane. Die ursprünglich drei nebeneinanderliegenden Häuser baute Soane über Jahrzehnte hinweg zu einem labyrinthischen Schaulager aus, um die wachsende Sammlung von Kopien und Abgüssen antiker wie zeitgenössischer Bildwerke, Skulpturen, Gefäße und Spolien sowie von zeitgenössischen Gemälden und Grafiken auszustellen, das heißt jederzeit über Anschauungsmaterial zu verfügen (Abb. 4a, b, c). Soane verfolgte damit auch ein didaktisches Interesse: Da die Architekturausbildung in England bis ins 20. Jahrhundert hinein nicht an staatlichen Institutionen stattfand, wurde bei einem anerkannten Vertreter des Faches gelernt, was häufig bedeutete: bei diesem zu Hause.<sup>90</sup> Soane demonstrierte mit dem fortwährenden Um- und Ausbau seines Hauses nicht nur sein architektonisches Können, sondern inszenierte sich, wie Carsten Ruhl schreibt, auch im Sinne des früh-aufklärerischen Ideals des „life building“<sup>91</sup>, zu dem eben auch ein virtuoser Umgang mit den Zeugnissen der Kunst- und Kulturgeschichte gehörte.

Leighton dürfte das Haus bei den Inns of Court gekannt haben, das nach dem Tod seines Bewohners „für immer“, wie dieser testamentarisch verfügt hatte, bewahrt und der Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurde. Eine ähnlich, unmittelbar pädagogische Funktion ist bei Leightons Arab Hall ausgeschlossen, da der Künstler nicht ausbildete. Im Rahmen seines Engagements für die Kunsterziehung der Arbeiterklasse öffnete Leighton sein Haus zwar auch Besucher\*innen, mit denen er keine gesellschaftlichen oder geschäftlichen Beziehungen pflegte.<sup>92</sup> Dennoch besaß die Arab Hall keinen unmittelbar didaktischen Charakter, vielmehr stellte sie selbst das Ergebnis eines

---

<sup>90</sup> Darauf verweist Stefan Muthesius: *Profession or Art?* 2012, S. 183. Siehe hier auch weitere Literaturangaben zur Geschichte der Architekturausbildung.

<sup>91</sup> Carsten Ruhl: *Autobiographie und ästhetische Erfahrung. John Soanes Künstlerhaus in Lincoln's Inn Fields*, in: Salvatore Pisani (Hrsg.): *Ein Haus wie Ich*, Bielefeld: transcript 2014, S. 129–56, hier S. 134.

<sup>92</sup> Darauf hat aufmerksam gemacht Kate Bailey: *Leighton—public and private lives. Celebrity and the gentleman artist*. Apollo, Februar 1996, S. 22–6, hier S. 24. Bailey zitiert aus einem Brief an die britische Sozialreformerin Octavia Hill, die, wie Leighton, zu den Gründern der philanthropischen Kyrle Society gehörte und im Rahmen dieses Engagements von Leighton eingeladen wurde, „den Armen von Whitechapel“ die Arab Hall und die anderen Räume im Erdgeschoss zu zeigen. Im Folgenden zitiert: Bailey: *Leighton*, 1996.



Bildungsprozesses dar: Mit der zur Schau gestellten, baulich integrierten Sammlung zeigte Leighton, über genügend Zeit und finanzielle Ressourcen zu verfügen, um reisen und sich bilden zu können.<sup>93</sup> Dieser demonstrative Konsum von Muße wies ihn als Angehörigen einer eben nicht nur finanziell privilegierten Klasse aus, mit der Bildung und Kennerschaft eines gentleman. Dazu gehörte jedoch der Wunsch nach einem verantwortungsbewussten Umgang mit diesen Privilegien, wie das genannte kunsterzieherische Engagement zeigt. Darüber hinaus kuratierte Leighton die jährliche Ausstellung „Alter Meister“ an der Royal Academy, für die er auch auf eigene Bestände zurückgriff.<sup>94</sup> Überdies unterstützte Leighton zusammen mit anderen Künstlern die Gründung von sowohl der South London Gallery als auch der Whitechapel Gallery mit Leihgaben. Mit solchen Initiativen förderten Künstler die öffentliche Kunsterziehung und trugen gemeinsam mit anderen Privatsammlern zur Errichtung zahlreicher Museen in England bei.<sup>95</sup>

### *Topos Orient*

Leightons Wahl des „Arabischen“ lässt sich zum einen als biographisch motiviert deuten, da ausgedehnte Reisen den Künstler immer wieder in den Nahen Osten und nach Nordafrika geführt hatten. Hinzu kam ein ästhetisches Interesse, das seinen Niederschlag in einigen Gemälden fand (Abb. 26). Die allgemeine zeitgenössische Hinwendung zu orientalischer, besonders auch maurischer Architektur sei auch in der Vorstellung begründet gewesen, hier den Ursprung der Gotik lokalisieren und studieren zu können, wie Stefan Koppelkamm anmerkt – eine Vorstellung freilich, die sich mit Edward W. Said als zutiefst orientalistisch entlarven lässt, indem sie den Orient als einen

---

<sup>93</sup> Die Funktion der sozialen Distinktion hinsichtlich demonstrativer Muße hat bereits Thorstein Veblen festgestellt in *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Übers. von Suzanne Heintz und Peter von Haselberg. Kiepenheuer und Witsch: Köln 1958, S. 53.

<sup>94</sup> Darauf hat Barbara Bryant hingewiesen: Dies.: *An Artist Collects. Leighton as a Collector of Paintings and Drawings*, in: Ausst.Kat. *Closer to Home. The Restoration of Leighton House and Catalogue of the Reopening Displays 2010*. London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea 2010, S. 22–9, hier S. 25. Der dort abgedruckte Auktionskatalog zur Versteigerung der Sammlung Leightons nach dessen Tod führt diese Ausstellungsbeteiligungen auf.

<sup>95</sup> Siehe dazu auch Götz-Tilman Mellinghoff: *Zur Entstehung des bürgerlichen Museums in England*, in: Bernward Deneke: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. München: Prestel 1977, S. 82–98.

„Aspekt des Westens“ markiert.<sup>96</sup> Doch wie integrierte Leighton „das Orientalische“ motivisch in das Raumprogramm seines Hauses? Um diese Frage beantworten zu können, ist es unumgänglich, zunächst die Topoi und die Institutionalisierungsformen des Orientalischen im viktorianischen England zu benennen.

Als orientalistisches Projekt gekennzeichnet ist die Arab Hall zunächst deshalb, weil die Zusammenführung von Artefakten unterschiedlicher geographischer Herkunft beanspruchte, „den Orient durch eine Reihe repräsentativer Fragmente – eingebettet in Erklärungen, Annotationen und weitere Fragmente – *darzustellen*.“<sup>97</sup> Was Edward Said hier auf die westliche Rezeption semitischer Texte bezieht, galt vermutlich auch für andere Kunst Dinge, ein Umgang, der den Orient insgesamt zum Topos werden ließ: „[E]ine ästhetische Aufbereitung kanonischen Materials in der Hauptabsicht, [...] Interesse zu wecken.“<sup>98</sup> Leightons Strukturierung und „mustergültige“ Inszenierung des Orients eignete nicht nur deshalb eine imperiale Geste, weil sie einem westlich-subjektiven Blick folgte. Da der Verwendung architektonischer Spolien (= lat. Beute) stets ein gewaltsamer Akt vorausgeht, enthält auch deren Besitz einen Machtanspruch. Im viktorianischen England wurde dieser insbesondere in der Institution des British Museum wie auch des 1851 gegründeten South Kensington Museum (heute Victoria & Albert Museum) formuliert, das heißt über den Aufbau staatlicher Sammlungen. Einerseits wurde auf diese Weise der imperiale Machtanspruch institutionalisiert, indem die territoriale Ausdehnung und kulturelle Vielfalt nicht nur des British Empire, sondern der ganzen Welt archiviert, dokumentiert und gedeutet werden sollte. Hinzu kamen die Interessen der Konsumgüterindustrie, für die das Kunstgewerbemuseum Vorlagenwerke bereithielt. Dieser Bedarf wiederum war zum einen infolge der industriell bedingten, arbeitsteiligen Fertigungsprozesse entstanden, welche Entwurf und Ausführung sehr zulasten vormals hoher Qualitätsstandards voneinander getrennt hatten. Zum anderen erwuchs er auch aus dem Aufkommen neuer Materialien, über deren ästhetisch angemessene

---

<sup>96</sup> Zur dieser Rezeptionsvorstellung siehe Stefan Koppelkamm: *Der imaginäre Orient*. Berlin: Ernst 1987, S. 62, im Folgenden zitiert: Koppelkamm, *Der imaginäre Orient* 1987; sowie Edward W. Said: *Orientalismus* [1978]. Frankfurt a. M.: S. Fischer 2009, S. 84; im Folgenden zitiert: Said: *Orientalismus*, 2009.

<sup>97</sup> Said: *Orientalismus*, 2009, S. 154.

<sup>98</sup> Said: *Orientalismus*, 2009, S. 206.

gestalterische Bearbeitung man sich noch völlig im Unklaren befand, wie etwa bei Gusseisen oder Zement.<sup>99</sup> Einem begehrten Rohstoff gleich versprach da „der Orient“ als niemals versiegender Quell von Formen, Farben und Mustern zu sprudeln. Unfreiwillig begründet wurde diese Vereinnahmung u. a. in der einflussreichen Publikation *The Grammar of Ornament* (1856) des englischen Architekten und Designers Owen Jones. In dieser Mustersammlung führte Jones Beispiele dekorativer Flächengestaltung aus aller Welt vor, deren Herkunft und Verwendungskontexte vom Autor jedoch vernachlässigt wurden zugunsten einer rein ästhetisch argumentierenden Perspektive. Der Eklektizismus wurde dadurch noch weiter befördert, eine Gefahr, derer sich Jones durchaus bewusst war.<sup>100</sup>

Die oben beschriebenen Transfervorgänge zeigen, wie „der Orient“ verfügbar, das heißt innerhalb kultureller, gesellschaftlicher, ökonomischer wie politischer Prozesse der Identitätsbildung besetzbar gemacht wurde. Auch Leighton vereinnahmte das Orientalische für eigene Interessen: Zusammen mit der Narcissus Hall konnte die unmittelbar zu Beginn betretene Arab Hall als Initiationsraum wahrgenommen werden,<sup>101</sup> der die Hauptmotive des Raumprogramms – Aufbruch und Ankunft – vorgab (Abb. 19). Wie Edward Said bemerkt hat, sei der Orient im gesamten 19. Jahrhundert ein Wallfahrtsort gewesen, und alle im weitesten Sinne orientalistischen Werke dieser Zeit folgten formal, stilistisch und intentional dem Grundmodell einer Pilgerreise, deren Hauptquelle in der romantischen Sehnsucht nach restaurativer Rekonstruktion zu sehen sei.<sup>102</sup> So verband ein Zeitgenosse und Kollege Leightons, der präraffaelitische Künstler Holman Hunt, mit seinen Reisen in den Nahen Osten den Anspruch, dort eine „authentische“ religiöse Malerei verwirklichen zu können. Er figurierte darin als „Künstler-Ethnograph“, wie Marcia Pointon vorschlägt, die den von Hunt mehrfach dargestellten Körper

---

<sup>99</sup> Siehe zu dieser Debatte Nadine Rottau: *Materialgerechtigkeit: Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen: Shaker 2012 (zugl. Univ. Diss. Hamburg 2009).

<sup>100</sup> Vgl. dazu Isabelle Frank: *Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl*. in: Dies. und Freia Hartung (Hrsg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München: Fink 2001, S. 77–99, hier S. 89.

<sup>101</sup> Stefan Koppelkamms Einordnung des Raumes als „Denkmal“ der Biographie Leightons greift zu kurz —vielmehr wurde diese hiermit erst konstruiert, vgl. Koppelkamm, *Der imaginäre Orient* 1987, S. 111.

<sup>102</sup> Said: *Orientalismus*, 2009, S. 197.

Christi als symbolisch zu besetzendes koloniales Gebiet deutet.<sup>103</sup> Der im Nahen Osten reisende Künstler ordne die Räume des orientalisches Anderen aufgrund narzisstischer Wünsche, so Pointon.<sup>104</sup>

Diese Überlegungen lassen sich auf Leightons Arabischen Saal übertragen, in dem die Künstlerfigur zudem als männliche zu sehen gegeben wird – „männlich“ insofern, als ein „Arab room“ im viktorianischen England ein Rauch- oder Billiardzimmer war, das explizit den männlichen Bewohnern und Gästen eines Landhauses Erholung und Zerstreuung bot.<sup>105</sup> Manchmal auch in einem Turm (wie bei Leighton) untergebracht, gehörten solche Rauchzimmer zu den immer zahlreicheren Räumen, die Männern vorbehalten waren – ein Anzeichen der auch architektonisch immer weiter durchgesetzten Separierung der Geschlechter in der viktorianischen Zeit.<sup>106</sup> Auch außerhalb des privaten Hauses kann ein „gendering“ orientalischer Baustile beobachtet werden: So wurde 1862 in London ein Männern vorbehaltenes Badehaus im Stil eines türkischen Hammams errichtet. Aufgrund des hohen Eintrittsgeldes richtete es sich an gentlemen, wie John Potvin schreibt.<sup>107</sup> Dies entspricht dem oben genannten Status des „Orientalischen“ im bürgerlichen wie aristokratischen Haus als einem Erholungs- und Rückzugsraum, der nicht nur die Frauen aussperrte. Abgeschlossen wurde somit auch ein geschützter Raum gleichgeschlechtlicher, das heißt potentiell auch homophiler Begegnungen. Ob Leighton, wie der Kunsthistoriker Jason Edwards vorschlägt, mit der Ausstattung seines Hauses auch seine Sexualität sublimierte, sei dahingestellt.<sup>108</sup> Festzuhalten bleibt, dass Klasse und Geschlecht ästhetisch markiert wurden. Die Verwendung des exotischen Stils war Zeichen eines bürgerlich-männlichen Habitus, der sich auf Besitz gründete und daher auch im privaten Raum des eigenen Hauses

---

<sup>103</sup> Vgl. Marcia Pointon: *The artist as ethnographer: Holman Hunt and the Holy Land*, in: Dies. (Hrsg.): *Pre-Raphaelites re-viewed*. Manchester & New York: Manchester University Press 1989, S. 22–44, hier S. 43. Im Folgenden zitiert: Pointon: *The artist as ethnographer*, 1989.

<sup>104</sup> Pointon: *The artist as ethnographer*, 1989, S. 22.

<sup>105</sup> Vgl. John Sweetman: *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500—1920*. Cambridge: Cambridge University Press 1988, S. 189. Dies hatte auch hygienische Gründe, da sich der Tabakgeruch in den keramischen Oberflächen nicht festsetzen konnte, wie Stefan Koppelkamm feststellt, ders.: *Der imaginäre Orient* 1987, S. 113.

<sup>106</sup> Vgl. Mark Girouard: *The Victorian Country House*. Revised and Enlarged Edition. New Haven and London: Yale University Press 1979, 3rd Printing 1985, S. 34–8. Im Folgenden zitiert: Girouard: *Country House*, 1985.

<sup>107</sup> John Potvin: *Vapour and Steam. The Victorian Turkish Bath, Homosocial Health, and Male Bodies on Display*, in: *Journal of Design History*, Vol. 18, No. 4 2005, S. 319–33, hier S. 332.

<sup>108</sup> Edwards: *The Lessons of Leighton House*, 2010, S. 96.

artikuliert werden wollte. Zu denken ist diese Signifizierung im Inneren jedoch nicht ohne die entsprechenden kolonial-politischen Ambitionen des viktorianischen Empire nach außen.

Im Übrigen war die Arab Hall nicht der einzige als männlich markierte Raum im Haus; vielmehr durchzieht, wie noch zu sehen sein wird, die geschlechtliche Zuweisung mehr oder weniger alle von Leighton bewohnten Zimmer. Dies diente dazu, den Bewohner sowie dessen Künstler-Sein zu konstituieren, das sich öffentlich nicht anders als „männlich“ verhandeln ließ. In der Tat war der Besuch beim Künstler zugleich eine symbolische Begegnung mit den gesellschaftlich dominierenden Vorstellungen von dem, was ein Künstler ist – auch dies ein Arrangement, das sich als höchst narzisstisch charakterisieren ließe. Kaum zufällig knüpfte sich das Motiv der Begegnung an den Chronotopos des Weges, um mit dem Literaturwissenschaftler Michail Bachtin zu sprechen.<sup>109</sup> Denn der Gang durch das Haus war eine gebaute, raumzeitlich strukturierte *Begegnungsmöglichkeit*, in der die Biographie des Künstlers narrativ und nach tradierten Mustern rekonstruiert wurde. Diese Rezeptionsform thematisiert wiederum das Reisenarrativ von Aufbruch und Ankunft, das zeitgenössisch kolonial grundiert ist; jedoch wird darin auch das noch ältere Motiv vom Künstler, der in der Welt zu Hause ist, wirksam oder vielmehr aktualisiert (vgl. dazu den Abschnitt *Atelier*).

Um „den Orient“ in der viktorianischen Hauskultur weiter zu verorten, muss auch dessen Status als Ware erwähnt werden, der feine Unterschiede<sup>110</sup> zu machen erlaubte: Während bürgerliche Wohnzimmer mit nachgemachtem, für den europäischen Markt produziertem Kunstgewerbe aus dem Londoner Kolonialwarengeschäft Liberty eingerichtet waren,<sup>111</sup> ließen Betuchtere wie Leighton gleich ganze Anbauten entwerfen, so etwa die Bewohner von Cardiff Castle (Wales), mit dem Unterschied, dass hier keine Spolien verwendet wurden. Es ist deshalb wichtig, auf diesen Unterschied hinzuweisen, weil dieser

---

<sup>109</sup> Michail M. Bachtin: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1986, S. 279f.

<sup>110</sup> Dieser mittlerweile sprichwörtlich gewordene Begriff zur Beschreibung bürgerlichen Distinktionsverhaltens wurde eingeführt von dem französischen Soziologen Pierre Bourdieu: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1982]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1987.

<sup>111</sup> Dazu Koppelkamm, *Der imaginäre Orient* 1987, S. 110.

Status der Objekte dazu führte, dass sie *präsentiert* und zugleich dazu benutzt wurden, eine *Repräsentation* des „Arabischen“ vorzunehmen: Dem realen Erwerb durch Kauf ließ Leighton eine künstlerische Besitznahme durch die Anordnung der Objekte und die Gestaltung des beschriebenen Ambientes folgen.

Damit bewies Leighton Geschmack, eine Expertise, die zu bürgerlichen Ansprüchen gehörte. Und nicht nur das: Im künstlerischen Umgang mit Kunst zeigte sich die besondere *Qualität* der symbolischen Aneignung. Diese, das heißt die Qualität der Aneignung, sei, so der Soziologe Pierre Bourdieu, von höchstem Distinktionsvermögen, das voraussetze, nur durch anhaltende Investitionen in Zeit und Geld erworben werden zu können.<sup>112</sup> Vor allem in der gekonnten Kombination verschiedener Objekte manifestierte sich Geschmackssicherheit, wie die führende Einrichtungsratgeberin und Besucherin Leightons Eliza Haweis bemerkte: „It is not sufficient to buy a number of beautiful antiques and foreign goods – you must know how to combine them well.“<sup>113</sup> Ähnlich formulierte Georg Simmel, „daß die individuelle Leistung, Verhalten, Geschmack sozusagen in einem lockeren Wahlverhältnis zu dem weiten Fundament, zu dem allgemeinen Gesetz steht, dessen sie doch bedarf.“<sup>114</sup> Das eklektische Konzept der Arab Hall konnte Leightons „faculty of choosing“<sup>115</sup> vor allem deshalb so überzeugend vorführen, da hier exotische Objekte zusammengebracht wurden, was als Ausweis von „occidental skills“<sup>116</sup> gewertet wurde. Lässt sich der eklektische, viktorianische Umgang mit dem Ornament zum einen als Versuch der westlichen Kultur deuten, das zeitlich wie räumlich Entfernte zu beherrschen, sieht Rémi Labrusse darin neben dieser imperialistischen Lesart auch ein utopisches Versprechen: Die Vorstellung nämlich, dass weder das Bild des Eigenen noch das des Fremden vorab festgelegt sei.<sup>117</sup>

---

<sup>112</sup> Bourdieu: *Die feinen Unterschiede*, 1987, S. 440.

<sup>113</sup> Haweis: *Beautiful Houses*, 1882, S. 23.

<sup>114</sup> Georg Simmel: *Das Problem des Stiles* [1908], in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908*, Bd. II, hrsg. von Alessandro Cavelli und Volkhard Krech, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 374–84, hier S. 383.

<sup>115</sup> Juliane Rebentisch: *Some Remarks on the Interior Design of Contemporary Subjectivity and the Possibilities of its Aesthetic Critique*, in: Johanna Burton et al.: *Interiors*. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 310–17, hier S. 313.

<sup>116</sup> Wilfrid Meynell: *Sir Frederick Leighton's House in Holland Park Road*. *The Magazine of Art*, 4 1881, S. 169–76, hier S. 174. Im Folgenden zitiert: Meynell: *Magazine of Art*, 1881.

<sup>117</sup> Vgl. Rémi Labrusse in Ausst.Kat.: *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, hrsg. von Rémi Labrusse, Paris: Somogy Edition d'Art, 2011, S. 216.

Für die viktorianische Autorin Haweis konnte sich grundsätzlich jeder Stil eignen, um diesen individuell anzueignen:

[E]very style has a beauty and interest in its own; for each bold and original mind evolving its own opinions in its own way, whether in words, or in form and colour, is worthy attention, and is sure to teach us something.<sup>118</sup>

Was also lehrt uns der Arabische Saal? Die Antwort von Tim Barringer erscheint jedenfalls zu kurz gegriffen: „The room is Orientalist in the sources of its design and in the collections it displays; yet it is Aestheticist in function, since it has no function.“<sup>119</sup> Barringer lässt außer Acht, dass der Ästhetizismus selbst eine Strategie war, mit der verschiedene Ziele verfolgt wurden, etwa die Vereinnahmung des Fremden. Bildende Künstler und Designer beteiligten sich nicht nur in ihrem ureigenen Metier daran, sie wurden auch von Museen bei der Beurteilung von außereuropäischen Artefakten zu Rate gezogen – selbst dann, wenn sie nie einen Fuß in die betreffende Region gesetzt hatten. Ausschlaggebend war deren (westlich geschulte) ästhetische Kennerschaft, wie auch das Beispiel William Morris zeigt, der zusammen mit Leighton als Experte den Ankauf des im Iran gefertigten, aus dem 16. Jahrhundert stammenden Ardabil-Teppichs befürwortete.<sup>120</sup>

Leighton wiederum hatte dem damals mit Ankäufen beauftragten, späteren Direktor des South Kensington Museum, Caspar P. Clarke als Vermittler zur Seite gestanden, bevor dieser nach Damaskus reiste. Dort erwarb Clarke nicht nur Objekte für das Museum, sondern auch für Leighton.<sup>121</sup> Mit der Arab Hall gab sich Leighton daher auch als Vermittler zu sehen, der er auf institutioneller Ebene de facto war.<sup>122</sup> Dieses Verwobensein des Künstlers mit nationalen

---

<sup>118</sup> Haweis: *Beautiful Houses*, 1882, S. ii.

<sup>119</sup> Timm Barringer: *Orientalism and Aestheticism*, in: Zeynep Inankur (Hrsg.): *The Poetics and Politics of Place. Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Istanbul: Pera Museum Press 2011, S. 243–57, hier S. 251.

<sup>120</sup> Ich danke Stephanie E. Bancroft für diesen Hinweis.

<sup>121</sup> Vgl. *Letters of Lord Leighton*, II, 218, Anm. In der Definition Edward W. Saids könnte Leighton als „ein begabter Enthusiast“ gelten, der neben den Gelehrten das Wissen über den Orient mit produzierte, vgl. Said: *Orientalismus*, 2009, S. 67.

<sup>122</sup> Der Figur des Vermittlers wird in kulturellen Transferprozessen eine Schlüsselrolle zugesprochen, siehe Monika Holzer-Kernbichler: *Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht*, in: *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, hrsg. von Federico Celestini und Helga Mitterbauer. Tübingen: Stauffenburg Verlag (2003), 2. korr. Aufl. 2011, S. 137–150, hier S. 142f.

Interessen fügte seinem Agieren daher eine politische Konnotation hinzu. Leighton vollzog in seinem Haus modellhaft die Prozesse der imperialen Identitätsbildung nach, um mit der Integration des räumlich und zeitlich Entfernten ein „Interior“ überhaupt erst zu konstituieren.<sup>123</sup>

### *Drawing room: Wohnen heißt betrachten*

Ob auch der drawing room im Hinblick darauf geplant wurde, bestimmte, bereits in der Sammlung befindliche Werke zu integrieren, kann im Einzelnen nicht mehr geklärt werden (Abb. 7a und 7b).<sup>124</sup> Allerdings ist denkbar, dass der halbrunde Erker an der Westseite des Raums für die kleine Ölskizze eines Deckengemäldes des französischen Malers Eugène Delacroix angelegt wurde. In die Decke eingelassen erhielt diese Skizze viel Tageslicht. Die undatierten Raumpläne sehen für den Erker hingegen nur einen „round table“ vor.<sup>125</sup> Eine der Seiten des drawing room mit einem Erker abzuschließen war darüber hinaus eine typische Lösung, wobei es sich nicht um ein englisches bay-window handelte, sondern ein kontinentales oriel window, das bis zum Boden reichte.<sup>126</sup> Es ist eine der vielen kleinen, aber bezeichnenden Abweichungen vom Konventionellen in diesem Zimmer, das somit als ein kontinentales ausgewiesen wurde. Im Folgenden will ich weniger versuchen, die von Robbins, Suleman und Brandlhuber geäußerte These der „umbauten Sammlung“ nachzuweisen. Vielmehr werde ich zunächst erörtern, wie und auf welchen historischen Konventionen basierend hier etwas zu sehen gegeben wurde. Aufzeigen will ich so, dass es für die Präsentation der Werke ein Ausstellungskonzept gab. Und zwar eines, welches erstens auf zeitgenössischen

---

<sup>123</sup> Die Parallele zwischen zeitlicher und räumlicher Ferne benannte Victor Segalen: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus* [1983]. Aus dem Französischen von Uli Wittmann. Frankfurt a. M.: Fischer 1994, S. 31.

<sup>124</sup> Diese Vermutung äußerten Daniel Robbins, Reena Suleman und Margot Th. Brandlhuber im 2009 vorgelegten Ausstellungskatalog, *Frederic Lord Leighton (1830—1896). Maler und Bildhauer der viktorianischen Zeit*. München: Prestel 2009, S. 171.

<sup>125</sup> Leighton papers, Royal Academy London, LEI/26 06/2825.

<sup>126</sup> Robert Kerr: *The Gentleman's House, or, how to plan English Residences from the Parsonage to the Palace* [1864] London: John Murray, 3rd Edition 1871. Reprint 1972, London: Johnson Reprint, S. 108. Im Folgenden zitiert: Kerr: *The Gentleman's House*, 1871. Sowie Stefan Muthesius: *The Poetic Home. Designing the 19. Century Domestic Interior*. London: Thames&Hudson, 2009, S. 148.



Vorstellungen zur Inneneinrichtung, und zwar speziell für diesen Zimmertyp beruhte; zweitens thematisch ausgerichtet war und drittens zeitgenössischen Maßstäben der musealen Präsentation von Gemälden folgte.

Der langgestreckte, nach Westen und Norden (im ursprünglichen Plan auch nach Süden, Abb. 1b) durchfensterte Raum orientiert sich zur Gartenseite. Die Aussicht auf Rasen und Blumengarten wurde empfohlen, da sie zum gewünschten Charakter dieses Zimmers beitragen sollte: „cheerfulness, refinement of elegance, and what is called lightness as opposed to massiveness“<sup>127</sup>. Üblicherweise für weibliche Familienmitglieder reserviert war der drawing room

[...] the part of the house which is devoted to the lighter occupations of life: to the reception of visitors and to the enjoyment of those moments of post-prandial leisure in which we have mainly to consider the amusement of ourselves, our families, and our friends.<sup>128</sup>

Als *bachelor* codierte Leighton diesen Raum ein wenig um, indem er ihn seinen Landschaftsgemälden widmete.<sup>129</sup> Somit trat Leighton auch hier zunächst als Sammler und Kenner auf, denn der Raum war offensichtlich der Betrachtung und der Konversation über die gezeigten Gemälde gewidmet. Doch wie sah nun dieses Zimmer aus? Zunächst ist auffällig, dass offenbar die (als Garten, s. o.) an den Raumtypus gebundene „Natur“ ein (Farb-)Thema für die gesamte Ausstattung gab: Die Wände waren mit einer Tapete der Farbe „of a delicate nut brown“<sup>130</sup> ausgekleidet, das mit einem blassgoldenen Blattmotiv gemustert war. Die Dielen hatten einen Anstrich, der in zeitgenössischen Beschreibungen als „ash-blue“ oder „peacock blue“<sup>131</sup> definiert wird – möglicherweise, um farblich mit dem ausgelegten Orientteppich zu harmonieren und so einen Kontrast zur

---

<sup>127</sup> Kerr: *The Gentleman's House*, 1871, S. 107.

<sup>128</sup> Rhoda and Agnes Garrett: *Suggestions for House Decoration in Painting, Woodwork, and Furniture*. Art at Home Series, London: Macmillan and Co. 1877. Reprint: New York & London: Garland Publishing 1978, S. 56. Im Folgenden zitiert: Garrett: *Suggestions for House Decoration*, 1877.

<sup>129</sup> Tatsächlich wurde Leightons Junggesellendasein anhand dieses Raums thematisiert, er enthalte „a certain air of formality [...] no flowers, no suggestions of embroidery in process, nor any other indications of a woman's presence.“ Joseph Hatton: *Some Glimpses of Artistic London*. *Harper's New Monthly Magazine*, 67, 1883, S. 828–50, hier S. 834. Im Folgenden zitiert: Hatton: *Harper's*, 1883.

<sup>130</sup> Harry How: *Illustrated Interviews*. *Sir Frederick Leighton*, *P. R. A. Strand Magazine* No. XIV, 1892, S. 29–45, hier S. 33. Im Folgenden zitiert: *Strand Magazine* No. XIV, 1892.

<sup>131</sup> Daniel Robbins: *The Restored Interiors and Catalogue of the Reopening Displays*, in: *Ausst.Kat. Leighton House* 2010, S. 68–85, hier S. 70.

Wandfarbe zu bilden, denn ein Zeitgenosse riet, „the prevailing tint of a carpet should contrast rather than repeat that of the wallpaper.“<sup>132</sup> Dieser bedeckte den Fußboden in fast voller Länge, entlang der Wand allerdings blieb ein breiter blauer Streifen sichtbar. Auf einer Photographie (Abb. 7b), die 1895 aufgenommen wurde, ist ein kleiner runder Tisch im Erker zu sehen, um den sich Sessel gruppieren sowie ein Teetisch und weitere Stühle verschiedener Art, die locker über den Raum verteilt sind – eine beliebte Anordnung in der späten viktorianischen Zeit, welche den Charakter des weniger Förmlichen herzustellen half („lightness as opposed to massiveness“). Am Ende, unterhalb des nach Norden auf den Garten ausgerichteten Fensters, befindet sich noch heute der aufwendig gestaltete Kamin, dessen weiße Marmorverkleidung mit Intarsien aus einem grünen Schmuckstein versehen ist, die Schilfgrasähren darstellen. Die Farbe der Vorhänge war vermutlich von einem ähnlich zarten Grünton wie diejenigen, die heute zu sehen sind; so legen es die im Zuge der jüngsten Renovierung gewonnenen Erkenntnisse zumindest nahe.<sup>133</sup> An den beiden Wänden rechts und links des Erkers hingen die insgesamt vier Landschaftsgemälde des französischen Malers Jean-Baptiste-Camille Corot. Sie bildeten eine Serie der Tageszeiten, ein Thema, welches auch ein weiteres Gemälde Corots, nämlich *Abend auf dem See*, aufgriff.

Schon aufgrund ihres Formats bestimmte die Bilderfolge den Raum. Eine zeitgenössische Besucherin befand, „the cachet is mainly *French*.“<sup>134</sup> Damit wurde der Raum geographisch markiert, was Leighton beziehungsweise seinen Besuchern im Anschluss Gelegenheit gab, von seinen Lehrjahren in Paris zu erzählen, wo er die französischen Gemälde erworben hatte. Wo und wie die anderen Gemälde angeordnet waren, kann heute nicht mehr nachvollzogen werden. Gesichert ist jedoch, dass noch ein Gemälde des französischen Pleinair-Malers Charles-François Daubigny zu sehen war sowie mehrere Werke des englischen Malers John Constable, darunter eine Ölskizze des Gemäldes *The Hey Van*.

---

<sup>132</sup> Charles L. Eastlake: *Hints on Household Taste*, Boston 1872, S. 113. Im Folgenden zitiert: Eastlake: *Household Taste*, 1872.

<sup>133</sup> So Daniel Robbins: *The Restored Interiors and Catalogue of the Reopening Displays*, in: Ausst.Kat.: *Closer to Home. The Restoration of Leighton House*, 2010, S. 68–85, hier S. 70. Im Folgenden zitiert: Robbins: *The Restored Interiors*, 2010.

<sup>134</sup> Haweis: *Beautiful Houses*, 1882, S. 8.

### *Harmonious Colouring oder: Wer den Umgang mit Farbe beherrscht*

Die in den Gemälden vorherrschenden Grün-, Braun- und Blautöne gaben vermutlich die Wahl für die im Raum verwendeten Farben vor, wie Daniel Robbins die Ergebnisse der jüngsten umfassenden Renovierung beurteilt.<sup>135</sup> Doch weshalb konnte dies eine Option sein? Robbins' Folgerung an dieser Stelle, die Gemälde und ihre Umgebung seien offenbar als „a single entity“ geplant worden, trifft zeitgenössische Vorstellungen über die Gestaltung von Innenräumen: Diese sollte darin bestehen, eine einheitliche, als „harmonisch“ bezeichnete Wirkung zu erreichen, und zwar insbesondere mit Hilfe der Farbgebung. Dieser Gedanke war inspiriert von der Farbenlehre Goethes und wurde in England von verschiedenen Autoren um die Mitte des 19. Jahrhunderts vertreten.<sup>136</sup> Eine Debatte wurde in verschiedenen Publikationen von Architekten und Dekorateurs darum geführt, etwa von dem Schotten David Ramsay Hay, der sich in seinem 1828 erschienenen, insgesamt sechsfach aufgelegten Buch bereits auf Goethe berief. Grundsätzlich seien es, so Hay, zunächst praktische Erwägungen wie Himmelsrichtung, Gebrauch sowie die Möblierung eines Zimmers, welche die Farbauswahl bestimmten.<sup>137</sup> Dabei bezog sich Hay gerade auch auf Räume mit Gemälden an den Wänden, wo eine Farbabstimmung jedoch häufig fehle.<sup>138</sup> Hay verglich die Ausstattung eines Zimmers mit der Komposition eines Gemäldes – ein verbreitetes Argument –, worin jeweils ein Grundton abhängig sei von den insgesamt verwendeten Farben:

[D]ie Ausmöblierung eines Zimmers [kann] in Bezug auf das Colorit aus demselben Gesichtspuncte betrachtet werden [...], als der Grundton in der Musik oder als die Hauptfiguren in einem Gemälde, und der allgemeine Ton muß deshalb abhängig sein von den Farben, aus welchen eine Malerei

---

<sup>135</sup> Robbins: *The Restored Interiors*, 2010, S. 70.

<sup>136</sup> Zur Rezeption der Farbenlehre in England spätestens seit den 1820er Jahren durch Architekten und Dekorateurs siehe Ian C. Bristow: *Architectural Colour in British Interiors 1615–1840*. New Haven and London: Yale University Press 1996, S. 189 und 194.

<sup>137</sup> David Ramsay Hay: *Die Gesetze der Farbenharmonie, vorzüglich für die Zwecke der Haus-, Stuben- und Decorationsmalerei, der Fabrication von gewirkten Tapeten und Teppichen, wie auch der Papiertapeten, der Zeugdruckerei und der Fabrication buntfarbiger Gewebe aus Seide, Wolle, Baumwollen und Linnen. Nebst practischen Bemerkungen über die Hausmalerei*. Aus dem Englischen von L. Hüttmann. Weimar: B. F. Voigt 1852, S. 41. Im Folgenden zitiert: Hay: *Farbenharmonie*, 1852.

<sup>138</sup> Hay: *Farbenharmonie*, 1852, S. 43.

zusammengesetzt ist. Wenn z. B., die vorherrschende Farbe Blau, Grau, kaltes Grün oder Lilla ist, so muß der allgemeine Ton kalt sein [...]. Aber es kann [...], keine angenehme Verbindung der Farben ohne Mannichfaltigkeit geben. Diese kann man durch geschickte Behandlung herbeiführen, ohne im Geringsten sich an den Ton zu stoßen; denn bloß die allgemeine Farbe der Ausmöblierung muß den Ton bestimmen, und es können die entschiedensten Contraste in ihren Theilen Statt finden, welche durch Anwendung geeigneter Mittelfarben im ganzen Zimmer wieder ausgeglichen und vereinigt werden können.<sup>139</sup>

Mit dieser Auffassung wurden die Wohnenden als *Betrachtende* des Hausinneren konstituiert. Es war daher nur folgerichtig, die Farbwahl im drawing room an den Gemälden auszurichten, die einen gedämpften, kühlen Grundton für die übrige Ausstattung vorgaben: Braun, Blau und Grün. Die braune Wandfarbe war zwar nicht komplementär, doch kontrastiv zu den Blautönen gewählt, die dadurch hervorgehoben werden konnten. Ein solchermaßen ausgerichtetes Farbkonzept für den Wandbehang in einer Gemäldegalerie empfahl auch ein anderer Leser Goethes, der ebenfalls in England rezipierte französische Chemiker Michel Eugène Chevreul.<sup>140</sup> Umgekehrt lieferten die vergoldeten Bilderrahmen, die bunten Lüster des venezianischen Kronleuchters und die Kaminverkleidung aus weißem Marmor, mit Hay gesprochen, „die entschiedensten Contraste“ zur Wandfarbe.

Es war weniger die Architektur als die Ausstattung, welche Leighton auf die gezeigten Kunstobjekte hin motivisch und farblich abstimmte, um damit eine Gesamtwirkung zu erzielen.<sup>141</sup> Keineswegs war Leighton der Einzige, der sich am Prinzip des „harmonious colouring“ orientierte, noch war dies ein Konzept, welches auf Wohnräume beschränkt war: Zeitgenössische Farbenlehren, vor allem die Goethes, wurden zur besseren Präsentation von Gemälden auch im Museum diskutiert, ein Zusammenhang, auf den jüngst die Kunsthistorikerin

---

<sup>139</sup> Hay: *Farbenharmonie*, 1852, S. 49. Der Vergleich einer Zimmereinrichtung mit einem Gemälde hinsichtlich der Farbwahl findet sich auch bei Scott: *Architecture*, 1858, S. 76, wird dort allerdings auch kritisiert.

<sup>140</sup> M. E. Chevreul: *The Principles of Harmony and Contrast of Colors, and their Application to the Arts*. [1855<sup>2</sup>] Reprint: London & New York: Garland Publishing 1980, S. 223 §607 und S. 234 §640.

<sup>141</sup> Im Zuge der Renovierung unternommene Recherchen förderten Farbmuster zutage, die sich vermutlich mit Leighton in Verbindung bringen lassen, der, wie dort vermerkt, etwas bestellte, das „zu Corot passt“. Siehe Daniel Robbins: *Frederic Leighton. Leighton House London*, in: Ausst.Kat.: *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Museum Villa Stuck, München. Hrsg. von Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs. Ostfildern: Hatje Cantz 2013, S. 74–91, hier S. 82 sowie FN 25 S. 88.

Charlotte Klonk aufmerksam gemacht hat.<sup>142</sup> Die Autorin untersuchte dazu die Reformen der farblichen Ausstattung, welche der Maler Charles L. Eastlake als damaliger Direktor der National Gallery vorschlugen, allerdings nur teilweise durchsetzen konnte.<sup>143</sup> Eastlake war nicht zuletzt als Übersetzer Goethes bestens vertraut mit den zeitgenössischen Debatten um die wahrnehmungsphysiologischen Farbwirkungen. Darüber hinaus engagierte er sich im Rahmen seines Amtes dafür, die Erkenntnisse zur Farbwahrnehmung auch für Kunstbetrachter fruchtbar zu machen. Wie Charlotte Klonk ausführt, folgte Eastlake über die idealen farblichen Bedingungen beim Anschauen eines Gemäldes: „[A] picture will be seen to advantage on a ground brighter than its darks and darker than its lights, and of so subdued a tint as may contrast well with its brighter colours.“<sup>144</sup> Der farblichen Ausstattung wurden also die Bedingungen und Möglichkeiten der westeuropäisch sozialisierten, menschlichen Wahrnehmung zugrundegelegt.

Diese Begründung spielte in der Popularisierung von Simultan- und Komplementärkontrast kaum noch eine Rolle, denn die richtige Farbwahl wurde nun zu einer Frage des Geschmacks.<sup>145</sup> Die fortschreitende chemische Industrie brachte seit Mitte des 19. Jahrhunderts eine nie dagewesene Vielfalt und Strahlkraft neuer Farben auf den Markt, womit deren Auswahl zum Distinktionsmerkmal geriet, wie die Historikerin Regina Lee Blaszczyk aufgezeigt hat: „[C]olor became a tool for adding value“<sup>146</sup>. Die den zeitgenössischen Beschreibungen nach eher gedeckten („tawny-brown“, „dull red“, „ash blue“, „sage-green“) Töne in Leightons Haus markierten daher einen

---

<sup>142</sup> Charlotte Klonk: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press: New Haven & London 2009. Im Folgenden zitiert: Klonk: *Spaces of Experience*, 2009.

<sup>143</sup> Eastlake war in Personalunion Direktor der National Gallery und der Royal Academy, zu einer Zeit, da beide Institutionen im selben Gebäude untergebracht waren. Im Gegensatz zu heute war es damals nicht ungewöhnlich, bildende Künstler mit den Aufgaben eines Museums zu betrauen.

<sup>144</sup> Charles L. Eastlake: *The National Gallery: Observation on the Unfitness of the Present Building for its Purpose. In a Letter to the Right Hon. Sir Robert Peel, Bart.*, London: W. Clowes and Sons, 1845, S. 15. Zitiert nach: Klonk: *Spaces of Experience*, 2009, S. 31. Klonk weist darauf hin, dass der Brief anschließend im *Athenaeum Journal* (7. Juni 1845) veröffentlicht wurde, das heißt weitere Kreise erreichte.

<sup>145</sup> Bildende Künstler kannten diese Effekte bereits seit Langem, hatten dazu auch vereinzelt publiziert, vgl. John Gage: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart* [1993]. Ravensburg: Otto Maier 1994, S. 191.

<sup>146</sup> Regina Lee Blaszczyk: *The Color Revolution*. Cambridge (Mass.) und London: The MIT Press 2012, S. 8 und S. 22.

weiteren feinen Unterschied (siehe Abb. 6a). Der deutsche Architekt und Zeitgenosse Robert Dohme hob diese Farbigkeit als englische Eigenheit hervor:

[G]erade dieser neue Stil [hat] die Palette der englischen Architektur und des Kunstgewerbes um eine Fülle neuer Farbtöne bereichert [...] das Rot vom tiefsten „Ochsenblut“[...] bis zum lichten Terracotta [...] das Blaugrün vom dunklen Ton der Tannennadel bis zum lichtesten „Eau de Nile“. [...] immer sind es frische klare Farben, welche der Engländer liebt, nicht jene unglückseligen Michkaffeeöne, deren weite Verbreitung in Deutschland unser koloristisches Gefühl so schwer geschädigt hat. Diesen begegnet man in England nur bei der billigsten Schleuderware.<sup>147</sup>

Gerade in der Innenraumgestaltung, der sich bildende Künstler\*innen mehr und mehr zuwandten, sind ausgewählte Farben, vor allem Blau- und Grüntöne, zu beobachten: Im Haus des Künstlers und Sammlers Dante Gabriel Rossetti war Hermann Muthesius zufolge die Wirkung von Blauweißporzellan erstmals erprobt worden, bevor es eine Modeerscheinung wurde.<sup>148</sup> Des Weiteren sind die Entwürfe von William Morris zu nennen, etwa der im South Kensington Museum eingerichtete, noch heute genutzte Green Dining Room, oder James Whistlers Peacock Room, den der Maler mit eigenen Werken und einer Wanddekoration für die Porzellansammlung seines Auftraggebers ausstattete. Diese mit ausgewählten Kunstgegenständen und einer entsprechenden Gestaltung eingerichteten Räume standen für einen neuen Haus-Typus, der sich in den 1880er Jahren herauskristallisierte: Ein „Beautiful“ oder „Artistic House“ wurde zum Nonplusultra, das für ein Maximum an Ästhetisierung des Wohnraums stand und entsprechend auch als Sinnbild für Dekadenz kritisiert wurde. Vergleichbare Erscheinungen gab es in westeuropäischen und nordamerikanischen Metropolen.

An den Beschreibungen der bereits genannten Eliza Haweis lässt sich nachvollziehen, dass ein solchermaßen gestaltetes Haus ein Erleben geschätzter atmosphärischer Qualitäten ermöglichte:

[W]e pass [...] into the third Hall, called of *Narcissus*, which strikes a full deep chord of colour [...]. Here the walls are deepest sea-blue tiles, that shades make

---

<sup>147</sup> R. Dohme: *Das Englische Haus. Eine kultur- und baugeschichtliche Skizze*. Braunschweig: Westermann 1888, S. 27.

<sup>148</sup> Vgl. Hermann Muthesius: *Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. Bd. 3: *Der Innenraum des Englischen Hauses*. Berlin: Wasmuth 1911, S. 83.

dark; the floor is pallid [...], and casts up shimmering reflected lights upon the greeny-silver ceiling, like water itself [...]. [T]he story of *Narcissus* [...], told by the colours, the purple and the gloom [...]. There is undoubtedly here an imperial stateliness and strength of flavour; and the silence is like a throne.<sup>149</sup>

Es ist bemerkenswert, dass Haweis die Gestaltung der Narcissus Hall als „herrschaftlich“ wahrnimmt („imperial stateliness“, „strength“, „like a throne“), eine Wirkung, die sich an die Stille („silence“) knüpft, aber auch an die kühle Farbigeit (einen Eindruck hiervon gibt Abb. 6a). Die Anmutung des Imperialen, das heißt der umfassenden Beherrschung, wird hervorgerufen durch die quasi synästhetisch inszenierte, geradezu „ozeanische“ Atmosphäre. Tatsächlich changierten die von der Bodenkante bis unter die Decke verlegten Fliesen sowohl im Farbton wie in den Oberflächenanmutungen beträchtlich, „to purple at times and to green at others [...], some of the tiles producing an effect between marble and velvet“<sup>150</sup>, wie ein anderer Besucher schrieb.

Doch um was für ein Material handelte es sich bei den so ungewöhnlich schimmernden Fliesen eigentlich? Bekannt war diese Art von irisierender Lüsterware ursprünglich im Irak und in Ägypten, wo sie für Fürstenhäuser produziert wurde. Wiederentdeckt wurde die aufwendige und kostspielige Technik, bei der fein zermahlene Metallteilchen zum Schmelzen gebracht wurden, wodurch der Effekt einer schimmernden Oberfläche entstand, im 19. Jahrhundert in Europa und Nordamerika von (betuchten) Amateur\*innen wie dem viktorianischen Schriftsteller William De Morgan.<sup>151</sup> An den Wänden der Narcissus Hall wurden in die bläulichen Fliesenfelder zudem einzelne türkisfarbene ornamentierte Fliesen beziehungsweise kleinere Fliesenfelder nächstlicher Herkunft integriert, die vermutlich aus denselben Ankaufbeständen stammten wie die in der Arab Hall verlegten Teile. Auch in der Narcissus Hall wurde somit vorgeführt, wie sich die als Spolien integrierten exotischen Objekte ästhetisch aneignen und wie sich künstlerische Techniken aus außereuropäischen Kulturkreisen nachschöpfen ließen. Insofern waren die von De Morgans Mitarbeiterinnen<sup>152</sup> handwerklich produzierten Fliesen

---

<sup>149</sup> Haweis: *Beautiful Houses*, 1882, S. 4.

<sup>150</sup> Meynell: *Magazine of Art*, 1881, S. 171.

<sup>151</sup> Vgl. Alan Craiger-Smith: *Lustre Pottery. Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World*. London: faber and faber, 1985, S. 184.

<sup>152</sup> HYPERLINK [http://www.demorgan.org.uk/sites/default/files/william\\_techniques\\_and\\_materials\\_1.pdf](http://www.demorgan.org.uk/sites/default/files/william_techniques_and_materials_1.pdf) Zugriff am 27.04.2017.

imperial konnotiert und waren zugleich als klassenspezifisches Distinktionsmerkmal lesbar.

Bekanntlich wurde die Geschichte des Narziss auch als früher Mythos über den Ursprung der Malkunst erzählt: „Würdest du vom Malen sagen“, fragte Leon Battista Alberti, „es sei etwas anderes als ein ähnliches Umarmen jener Wasseroberfläche durch Kunst?“<sup>153</sup> Zweifellos war Leightons Publikum auch dieser Topos geläufig, dessen Gültigkeit mit der Gestaltung des Raums beansprucht wird, denn offenbar wurde das Interieur eigens auf die zentral aufgestellte Kleinplastik abgestimmt, dem Bronzeguss einer ursprünglich pompeianischen Narziss-Figur. In dieser Aufstellung lässt sich die Narcissus Hall nicht zuletzt als Selbstbespiegelung der Künstlerfigur deuten, die hier in ihrem Element, das heißt „in ihrer Welt“, zu sehen gegeben wird. Modellhaft und nicht ohne Ironie nimmt dieser Raum also Status und Funktion des Künstlerhauses vorweg, in dem die Betrachter\*innen nicht zuletzt sich selbst erkennen konnten.

### *Dining room*

Die Gestaltung der Wohnräume in jeweils einer „key-colour“ setzte sich im Esszimmer fort, das Leighton regelmäßig für abendliche Dinnereinladungen nutzte (auf Abb. 8 ist die heutige Präsentation mit Werken Leightons zu sehen, da die ursprünglich dort gezeigten Gemälde nicht mehr im Haus sind). Es war höchst konventionell gehalten, „with a Turkey carpet under our feet, and a red flock-paper staring us in the face.“<sup>154</sup> Die dunkelrote Wandfarbe wurde deshalb bevorzugt, weil sie dem gewünschten, feierlichen und, hier besonders wichtig, *männlich* kodierten Charakter dieses Zimmers zum Ausdruck verhelfen sollte:

The proper Dining-room is a spacious and always comparatively stately apartment [...] so far as forms, colours, and arrangements can produce such a

---

<sup>153</sup> Leon Battista Alberti: *Della Pittura. Über die Malkunst*. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2002, S. 103.

<sup>154</sup> So hat Charles L. Eastlake (Sohn des oben erwähnten gleichnamigen Eastlake) nicht etwa Leightons, sondern einen herkömmlichen Dining room beschrieben, siehe ders. *Hints on Household Taste*, Boston 1872, S. 73.



result, the whole appearance of the room ought to be that of masculine importance.<sup>155</sup>

Auch wenn weibliche Gäste am Dinner teilnahmen, blieb der Raum insofern männlich dominiert, als sich Erstere nach dem Essen in den angrenzenden drawing room begaben, während die Männer zunächst am Tisch verblieben, um zu rauchen.

Anders als im oben analysierten drawing room gab hier die offenbar sehr feste Konvention der Wandfarbe vor, welche Gemälde sich eigneten, und nicht umgekehrt. In diesem Fall waren es drei italienische Mythendarstellungen aus dem 16. Jahrhundert. Zeitgenössische Ratgeber erachteten ein Karmesin- oder Dunkelrot als beste Option für ältere, besonders Ölgemälde, was sich spätestens mit der Gemäldegalerie des englischen Landsitzes Attingham Park (1785) durchgesetzt hatte.<sup>156</sup> *Athene und Hephaistos* von Paris Bordone, das einzige Gemälde im Esszimmer, das sich heute noch zurückverfolgen lässt, wählte Leighton wohl auch deshalb, weil das klassische Thema zum feierlichen Charakter des Zimmers („stately apartment“) passte.

### *Die Topoi des Künstlers und die Motive des Interieurs*

Neben der farblichen Gestaltung bestimmten weitere argumentative, teils didaktische Konzepte die Präsentation der Sammlung. So waren im drawing room französische und englische Landschaftsgemälde zu sehen: Corots Bilderfolge der Tages- beziehungsweise Nachtzeiten gegenüber waren, an einer angrenzenden Wand, weitere Landschaften gehängt. Dies lud zu einem vergleichenden Blick ein – eine Zugangsweise, die zuerst in der französischen Kunsttheorie des 17. und 18. Jahrhunderts diskutiert worden war und die mit der Unterscheidung nach Schulen als Hängekonzept in den großen Nationalmuseen des 19. Jahrhunderts realisiert wurde; so auch in London.<sup>157</sup>

---

<sup>155</sup> Kerr: *The Gentleman's House*, 1871, S. 91–94.

<sup>156</sup> John Claudius Loudon: *An Encyclopaedia of cottage, farm and villa architecture and furniture* [1833] New Edition ed. by Mrs. Loudon, London: Longman etc. 1857, S. 797 §1684 und S. 800 §1686. Sowie W. J. Loftie: *A Plea for Art in the House*. London: Macmillan and Co. 1876, Art at Home Series, Reprint New York & London: Garland Publishing 1978, S. 68. Im Folgenden zitiert: Loftie: *Art in the House*, 1876.

<sup>157</sup> Vgl. Klöckner: *Spaces of Experience*, 2009, S. 23.

Dieses Konzept wurde im drawing room verdichtet, indem zwei „Schulen“ einander anhand einer Gattung direkt gegenübergestellt wurden. Leighton tat dies jedoch nicht ohne damit auch den Ursprung und Verlauf eines Genres zu entwerfen. So sei die oben genannte Skizze Constables Vorlage zu dessen berühmt gewordenem gleichnamigen Gemälde gewesen, welches, wie ein zeitgenössisches Interview ausführt, in Frankreich ein derart großer Erfolg gewesen sei, dass es die dortige Malerei revolutioniert habe.<sup>158</sup> Mit dieser Argumentation, das heißt mit dem Topos der Zuschreibung wie auch mit der Kategorie des Einflusses,<sup>159</sup> begründete Leighton eine Geschichte der zeitgenössischen Landschaftsmalerei, deren englische Herkunft die Skizze belegen sollte – sie erhielt damit den Status eines Beweisstücks.<sup>160</sup> Ob diese hierarchisierende Deutung auch mit einer entsprechenden Hängeweise unterstützt wurde, lässt sich nicht mehr rekonstruieren, da es weder zeitgenössische Ansichten noch Beschreibungen der den Gemälden Corots gegenüberliegenden Wand gibt.<sup>161</sup> Entscheidend war, was im Übrigen für alle Exponate gilt: Der Verweis auf den (ursprünglichen) Kontext, dem diese Objekte entnommen oder mit dem sie in Verbindung gebracht werden konnten, war zentral, da er die Aufnahme in die Sammlung narrativ begründete. Der erzählerische Wert einer Innen-Außen-Konstellation sei hoch, wie Wolfgang Kemp in seiner gattungspoetischen Bestimmung des Interieur-Bildes bemerkt,<sup>162</sup> und dies gilt auch für den gebauten Innenraum. In der als biographisch wie kunsthistorisch motiviert zu sehen gegebenen Sammlung

---

<sup>158</sup> *Strand Magazine* No. XIV, 1892, hier S. 34. Diese Anekdote auch bei Meynell: *Magazine of Art*, 1881, S. 174.

<sup>159</sup> Zwei auf Vasari zurückgehende „Stereotypen der Kunstgeschichte“, wie Sigrid Schade und Silke Wenk bemerken: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner 1995, S. 340–407, hier S. 352f.

<sup>160</sup> Constable fertigte stets mehrere Skizzen an, auch für den *Hay Van*. Lorenz Dittmann hat darauf hingewiesen, dass die neue Bewertung der Skizze auch in Zusammenhang stehe mit einer neuen, meteorologischen Auffassung des Lichts, für die Constables Farbgestaltung besonders charakteristisch ist. Vgl. Lorenz Dittmann: *Farbgestaltung in der europäischen Malerei* [1987]. Köln: Böhlau 2010, S. 222ff. Zu den französischen Malern, die sich ausdrücklich auf Constable beriefen, gehörte Eugène Delacroix, vgl. Dittmann: *Farbgestaltung*, 2010, S. 214 (mit Quelle).

<sup>161</sup> Vgl. zu verschiedenen Konzepten der Zusammenschau von Bildern den Sammelband: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*, hrsg. von Gerd Blum et al. Berlin: Reimer 2012.

<sup>162</sup> Wolfgang Kemp: *Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs*, in: Ausst.Kat. *Innenleben. Die Kunst des Interieurs von Vermeer bis Kabakov*, hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999, S. 17–29, hier S. 23. Im Folgenden zitiert: Kemp: *Beziehungsspiele*, 1999.

Leightons lag eine starke narrative Funktionalisierung der Objekte vor, die sich durch die höchst vielfältigen geographischen und historischen Kontexte geradezu unendlich potenzieren ließ. Wie Kemp hinsichtlich der architektonisch gegliederten Bilderzählung der Frührenaissance bemerkt, sei das Haus der Erzählung nicht nur Rahmen und Raum, sondern auch ein Gehäuse voller Bilder und Bildmöglichkeiten.<sup>163</sup> Im Interieur des studio house sind also nicht nur ästhetische Prinzipien wirksam, sondern auch inhaltliche Verknüpfungsstrukturen des Interieur-Bildes. Kemp erinnert zudem daran, dass die „Öffnung“ des Innenraums in ferne Regionen – die der Geschichte und der Geographie – seit der *Hochzeit des Giovanni Arnolfini und der Giovanna Cenami* (1434) des flämischen Malers Jan van Eyck ein Standard des Interieur-Bildes sei: Hier sind es auf dem Rand des Spiegels dargestellte Szenen der Heilsgeschichte, welche das Außen nach innen kehren.<sup>164</sup> Aus der Inszenierung solcher „Beziehungsspiele“ (Kemp) konstituiert sich im Haus Leightons überhaupt erst die Künstlerfigur, in der für das 19. Jahrhundert typischen Integration des zeitlich wie räumlich Entlegenen im bewohnten Interieur.

Anders als im Museum besaßen die Artefakte nicht nur einen rein ästhetischen oder narrativen Status, sondern auch einen rhetorischen. Denn die in seinem Haus versammelten Kunstgegenstände dienten dem als Redner auftretenden Leighton bei seinen Führungen unwillkürlich als Topoi. Als Fundstätten für Beweise waren sie über alle gezeigten Räume verteilt, womit das Haus ein Speicher war, das heißt strukturell mit der Rede verknüpft: Zum Tragen kamen auf diese Weise die Prinzipien der antiken Gedächtnislehre, der Mnemonik, mit deren Hilfe Wissen imaginär „verortet“ und somit erinnert werden konnte. Eines der üblichsten Systeme war es, das Wissen architektonisch zu verorten. Frances A. Yates erläutert diese Technik näher:

In order to form a series of places in memory [...], a building is to be remembered, as spacious and varied a one as possible, the forecourt, the living room, bedrooms, and parlours, not omitting statues and other ornaments with which the rooms are decorated. The images by which the speech is to be remembered —as an example of these one may use an anchor or a weapon—are then placed in imagination on the places which have been memorized in the building. This done,

---

<sup>163</sup> Kemp: *Die Räume der Maler*, 1996, S. 26.

<sup>164</sup> Kemp: *Beziehungsspiele*, 1999, S. 23.

as soon as the memory of the facts requires to be revived, all these places are visited in turn and the various deposits demanded of their custodians.<sup>165</sup>

Während der antike Redner im Geist durch sein Erinnerungsgebäude schritt, um die dort zuvor abgelegten Bilder aufzunehmen, tat Leighton dies, in einer merkwürdigen Verdoppelung, am Gedächtnisort selbst.<sup>166</sup> Dessen räumliche Struktur hatte den Vorteil, dass an jeder beliebigen Stelle der Gesprächsfaden (wieder) aufgenommen werden konnte. Entscheidend war also die Verknüpfbarkeit der Räume zu nicht nur *einer* möglichen Abfolge – auf diese Weise wurde das Gespräch mit dem Künstler *verräumlicht*. Zu betonen ist dies deshalb, weil damit den beteiligten Subjekten die Möglichkeit einer *performativen* Selbst-Bildung eröffnet wurde: Zwar bewegte sich der Rundgang durch das Haus des Künstlers entlang der Exponate, doch dürften die Unterhaltungen Leightons mit seinen Besucher\*innen auch den Charakter von Ereignissen gehabt haben.<sup>167</sup> Ein solcher scheint beispielsweise in den bereits zitierten schwärmerischen Assoziationen in längeren Beschreibungen auf, die Räume imaginieren und an die Vorstellungskraft der Leser\*innen appellieren.

Diejenigen Besuche, die mit dem Ziel der anschließenden Verschriftlichung erfolgten, waren im Übrigen eine Form des Künstlerinterviews, die für das 19. Jahrhundert typisch und im englischen Sprachraum besonders beliebt war. Sie kann als frühe Form der „home story“ definiert werden, womit der vornehmlich narrative Charakter der anschließend an den Haus-Besuch entstandenen Artikel benannt ist.<sup>168</sup> Die dabei verwendeten Topoi beruhten häufig auf einem

---

<sup>165</sup> Frances A. Yates: *The Art of Memory* [1966]. London: Pimlico 1996, S. 18.

<sup>166</sup> Auch der manifesten Architektur kommen – wenngleich ganz andere – Erinnerungsfunktionen zu, auf die hier nur kurz hingewiesen werden soll: Indem sie stets auf klimatische Bedingungen eingerichtet werden, speichern Bauten den Wechsel der Jahreszeiten bzw. Wetterverhältnisse, das heißt die unterschiedlichen Schutzbedürfnisse der Bewohner. Siehe Mary Douglas: *The Idea of a Home: A Kind of Space*, in: *Home. A Place in the World*, hrsg. von Arien Mack. New York: New York University Press 1993, S. 261–81, hier S. 268.

<sup>167</sup> Zum Gespräch als Ereignis siehe Dagmar Bruss: *Gesprächsräume – Wege zwischen Selbst und Anderem*, in: *Das verräumlichte Selbst. Topographien kultureller Identität*, hrsg. von Lea Bühlmann und Birgit Stammberger. Berlin: Neofelis Verlag 2018.

<sup>168</sup> Siehe zur Geschichte des Künstlergesprächs Michael Diers, Lars Blunck, Hans Ulrich Obrist: *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg: Philo Fine Arts 2013. Hier bleibe das 19. Jahrhundert, speziell die „home stories“ unterbelichtet, wie Grischka Petri in seiner Rezension des Bandes feststellt, *KUNSTFORM* 14 (2013), Nr. 11, <http://www.arthistoricum.net/kunstform/rezension/ausgabe/2013/11/19856/> (letzter Zugriff am 6.8.2014). Siehe zur Geschichte der Gattung Interview Jens Ruchatz: *Die Individualität der Celebrity. Eine Mediengeschichte des Interviews*. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft 2015, vor allem S. 422–66 zur Entwicklung im 19. Jahrhundert. Ruchatz erwähnt hier die *homestory* (S. 465) und betont an anderer Stelle die rezeptionsästhetische

Kausalschluss aus Ursache und Wirkung (wie im Fall der Gegenüberstellung englischer und französischer Gemälde) sowie aus der Autorität einer Person, meist eines (bereits verstorbenen) Künstlers: Nicht selten im Rekurs auf Mythen, die bereits in Vasaris Viten die Legende vom Künstler begründet hatten. Dazu gehört die oben geschilderte Sichtweise der Kunstgeschichte als eine genealogische Reihe.<sup>169</sup> Besonders augenfällig wurde sie im Treppenhaus, wo Leighton auf dem Weg ins Atelier eine „Ahnenreihe“ versammelte. So hing dort ein unfertiges Gruppenporträt von Sir Joshua Reynolds, „though unfinished, it is [...] a silent witness to the fact that Sir Joshua never outlined his figures with a pencil, but used the brush from the beginning.“<sup>170</sup> Zum einen wurde dem Gemälde der Status eines Beweisstücks in einer kennerschaftlichen Frage zugeschrieben. Zum anderen war Leighton als Akademiepräsident ein Nachfolger Reynolds' und hatte den im Porträt abgebildeten Stuhl erworben und der gemeinsamen Lehrstätte geschenkt, „in memory of its father“<sup>171</sup> – eine weitere Geste, mit der sich Leighton als Hüter der akademischen Tradition zu zeigen vermochte.

Ersichtlich wird hier einmal mehr, dass die *Beschreibung* des Interieurs eine rhetorische Funktion hatte: Sie ermöglichte es, kunsthistorische Topoi wie die oben geschilderten zu begründen, weil sie *vor Ort* an Objekte zurückgebunden wurden. Getragen wurde sowohl der reale Gang wie auch die Argumentation vom Haus, weil es selbst Topos *und* Struktur beziehungsweise *Modell* der Rede war. Die Beschreibung des Künstlerhauses, zumal eines Rundgangs, wurde so wortwörtlich zum „Selbstgänger“, da es in dieser Lesart kaum ein unbedeutendes Detail geben konnte – zumindest auf den ersten Blick. Wie die weitergehende Analyse zeigen wird, wurden vor allem solche Objekte als signifikant herangezogen, mit denen sich der Künstler an die bisherige Kunstgeschichte anbinden, also zu bereits oder immer noch als bedeutsam zu erachtenden anderen Künstler\*innen in Beziehung setzen ließ. Implizit

---

Bedeutung des Heims als Bühne, welche die populäre Presse für ihr Spektakel errichte, um die Privatperson dem Publikum auszusetzen (S. 56). Das Haus liest Ruchatz in erster Linie als Privatraum, der in einem moralisch negativ bewerteten Vorgang veröffentlicht und neugierigen Blicken preisgegeben wird, wobei sich Ruchatz auf entsprechende Diskussionen aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts stützt. Die rhetorischen Funktionen des Hauses sowie das Phänomen der geöffneten Künstlerhäuser werden nicht behandelt.

<sup>169</sup> Kris / Kurz: *Die Legende vom Künstler*, 1995, S. 48.

<sup>170</sup> *Strand Magazine* No. XIV, 1892, hier S. 34.

<sup>171</sup> Meynell: *Magazine of Art* 4, 1881, S. 170.

beruhten die Beschreibungen des Hauses somit auf der Gattung der Lobrede, was den rituellen Charakter des Besuchs beim Künstler noch einmal sichtbar werden lässt. In dieser Perspektive wird ebenso deutlich, inwiefern Bewohner und Publikum zur Verortung der Künstlerfigur ein Haus „brauchten“: Denn es stellte zunächst die nötige Struktur bereit, in der sich die gegenwärtige Künstlerfigur auf Basis der nach wie vor als gültig erachteten, überlieferten Annahmen über diese deuten ließ.

In Leightons Haus wurde an tradierte Vorstellungen anhand der mit dem Gemälde Reynolds' begonnenen (Ahnen-)Reihe im Treppenhaus angeknüpft, die im Vorraum des Ateliers mit Werken befreundeter Künstler fortgesetzt wurde. Damit wurde die Tradition des Werktauschs thematisiert: Der abwesende Maler-Freund wurde in der Renaissance in dessen Selbstporträt gegenwärtig, weshalb die Gemälde mit dem Anspruch getauscht wurden, dass kein Assistent in die Fertigung eingebunden war – so ist es in einem Brief des Renaissance-Malers Raffael an den befreundeten Francesco Francia zu lesen.<sup>172</sup> Dass die Gemälde in Leightons Sammlung von der Hand der Schenkenden waren, musste offenbar nicht mehr mit der Gattung des Selbstporträts unterstrichen werden, es finden sich nämlich kaum welche darunter; ohnehin wurde nicht mehr in Werkstätten arbeitsteilig produziert. Der ebenfalls in London ansässige Genre- und Historienmaler Lawrence Alma-Tadema etwa schenkte Leighton das Gemälde *A Corner of my Studio*, ein Porträt des persönlichen Arbeitsumfeldes, seines „Milieus“ also.<sup>173</sup> Seine Eigentümlichkeit verdankte dieser Raum dem Licht, das durch ein Fenster aus Onyx fiel, welches im Zentrum des Gemäldes steht. Präsenz oder Vergegenwärtigung wurde hier über eine geteilte, spezifische Atmosphäre hergestellt.<sup>174</sup>

Tadema selbst hatte in seiner studio villa gleich neben der Eingangstür eine Wand für die Freundschaftsgaben reserviert, die in die Vertäfelung eingelassen

---

<sup>172</sup> Diesen Brief zitiert Stefanie Marschke: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*. Weimar: VDG 1998, S. 260. Ich danke Miriam Marotzki für den Hinweis.

<sup>173</sup> Vgl. zu diesem Genre Donat de Chapeaurouge: *Das Milieu als Porträt*. Wallraff Richartz Jahrbuch 1960, S. 137–158, sowie zum Motiv der Teilhabe des Betrachtersubjekts im sprichwörtlichen „Winkel“ Kemp: *Beziehungsspiele*, 1999, S. 20.

<sup>174</sup> Übrigens war auch die vierteilige Bilderfolge Corots, die in Leightons Drawing room hing, ursprünglich ein Geschenk des Malers an einen befreundeten Künstler für dessen Atelier in Fontainebleau gewesen, wo sie angeblich auch entstand, vgl. Meynell: *Magazine of Art*, 1881, S. 174.

wurden. Diese berührend ließ Tadema sich auch photographieren.<sup>175</sup> Die Paneele stammten zum Teil auch aus dem Besitz seiner Ehefrau Laura,<sup>176</sup> die ebenfalls Malerin war und eine der sehr wenigen Künstlerinnen, die ein studio house bewohnten. Zu ihnen gehörte auch die amerikanische Porträtmalerin Anna Lea Merritt ebenso wie die Illustratorin Kate Greenaway, deren Häuser jedoch nicht derart genutzt und publiziert wurden wie die ihrer männlichen Kollegen.<sup>177</sup> Da Frauen damals nicht als Künstlerinnen anerkannt waren, kamen deren Häuser als halböffentliche Sphäre, in der über das Künstler-Sein rasoniert wurde, gar nicht erst in Betracht. Und so gab es auch keine Veranlassung, die wenigen Atelierhäuser von Künstlerinnen als etwas anderes wahrzunehmen denn als private Wohnstätten mit angegliederter Werkstatt – sowie als Zeichen eines gewissen Wohlstands.

Doch wie gab sich nun Laura Tadema in ihrem Haus zu sehen, wenn nicht als Künstlerin? Im Unterscheid zu ihrem Mann zeigte sie sich nicht mit der gemeinsamen Porträtsammlung. Dies ist höchst bezeichnend, dienen Porträts doch stets dazu, soziale Beziehungen zu objektivieren, wie die Kunsthistorikerin Marcia Pointon bemerkt. Besonders Porträtsammlungen würden das Besitzrecht einer bestimmten Klasse oder Institution symbolisieren, was zugleich identitätsstiftend für deren Mitglieder sei.<sup>178</sup> Auf Laura Tadema bezogen, die zwar Gemälde befreundeter Künstler besaß, sich jedoch nicht mit diesen zeigte, wird einmal mehr deutlich, dass Künstlerinnen im 19. Jahrhundert offensichtlich nicht als soziale Gruppe erkennbar waren, es folglich kein öffentliches Sprechen über sie gab. Stattdessen zeigte sich Laura Tadema betont privat in ihrem Atelier, das als niederländische Stube von

---

<sup>175</sup> *Magazine of Art*, Nov. 1896 – October 1897, S. 42. Die Galerie enthielt insgesamt 45 schmale Ölgemälde mit den verschiedensten Sujets, wieder abgebildet in R. J. Barrow: *Lawrence Alma Tadema*. London: Phaidon 2001, S. 122.

<sup>176</sup> Charlotte Gere: *Three Artists' Studio-Houses in London: for Leighton, Millais and Alma-Tadema*, in: Ausst.Kat.: Leighton House 2010, S. 6–13, hier S. 12.

<sup>177</sup> Vgl. dazu Giles Walkley: *Artists' Houses in London 1764–1914*. Scolar Press: Hants 1994, S. 93. Walkley zufolge sei danach die Illustratorin Kate Greenaway erst die zweite Bauherrin eines studio-house in London gewesen, S. 113–4. Separate Studios ließen sich die Malerin Louise Jopling und die Bildhauerin Princess Louise, Duchess of Argyll, eine Tochter Queen Victorias, bauen. Im Folgenden zitiert: Walkley: *Artists' Houses*, 1994. Siehe zu Princess Louise und Greenaway auch Louise Campell: *Questions of identity: women, architecture and the Aesthetic Movement*, in: Brenda Martin und Penny Sparke (Hrsg.): *Women's Places: Architecture and Design 1860–1960*. London: Routledge 2003, S. 1–21.

<sup>178</sup> Marcia Pointon: *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven & London: Yale University Press 1993, S. 13. Im Folgenden zitiert: Pointon: *Hanging the Head*, 1993.

eingeschiffen Handwerkern mit einer Eichenholzvertäfelung sowie Delfter Fliesen zusammengebaut wurde.<sup>179</sup> Das mochte für eine Malerin niederländisch inspirierter Genrebilder passend erscheinen, verblüfft jedoch, weil sie damit einen Aspekt der Herkunft ihres Ehemannes „übernahm“. Dieser hingegen bemühte sich in England um eine vollständige Einbürgerung, und malte nur noch pompejanische Szenen.

Gerade das Beispiel der Porträtgalerie zeigt, dass das Sprechen über den Künstler in seinem Haus letztlich eine Identifizierung des Künstlers als solchem bezweckte. Eine gesellschaftliche Vergewisserung war, trotz der Fülle an tradierten Vorstellungen, die ja auch immer wieder bemüht wurden, nur möglich, wenn sie durch eine objektivierte Bezugnahme gerechtfertigt erschien. Insofern lässt sich die Hinwendung zum Haus des Künstlers auch als Zeichen einer gesellschaftlichen Verunsicherung oder Entfremdung im Umgang mit der Figur des Künstlers deuten. Die durchweg auch anhand der Ausstattung erfolgende Adressierung des Künstlers als „männlich“ fügt sich in diese fortdauernden Definitionsbemühungen. Wie noch anhand der Orientierung des Künstlerbildes am gentleman-Ideal zu sehen sein wird, verlagerte sich die Frage, was Kunst sei, im Laufe des 19. Jahrhunderts in der zunehmend bürgerlich geprägten Diskussion schließlich hin zu der Frage, wer ein Künstler sei oder, vielmehr, wer als ein solcher anerkannt werden könne. Indem sich das Publikum der Lebenswelt des Künstlers zuwandte, erwartete es, dort die eigenen klassenspezifischen, auch moralisch konnotierten Ansprüche und Ideale bestätigt zu finden. Ein Besuch bei Leighton erfüllte offenbar diesen narzisstischen Wunsch seines Publikums.

---

<sup>179</sup> Vgl. Barrow: *Lawrence Alma Tadema*, 2001, S. 121. In diesem Zimmer ließ sie sich auch von der Malerin Ellen Epps (verh. Gosse) darstellen: *Laura Alma-Tadema beim Betreten des holländischen Zimmers im Townshend House*, 1873, Öl auf Leinwand, 76,3 x 63,5 cm, Sammlung Peter & Dorothy Wright. Abgebildet im Ausst.Kat.: *Lawrence Alma-Tadema. Klassische Verführung*, hrsg. für das Fries Museum, Leeuwarden von Elizabeth Prettejohn & Peter Trippi. München: Prestel 2017, S. 81.



## *Atelier: Typus*

Die Lage des Malerateliers im Obergeschoss nach Norden hin ergab sich zunächst aus dem Bedürfnis, ideale Lichtverhältnisse zu schaffen (Abb. 13). Diese sollten über den Tag hinweg möglichst gleichbleibend sein, keine störenden Reflexe von außen zulassen und das natürliche Licht gleichmäßig über die bearbeitete Leinwand verteilen helfen.<sup>180</sup> Die Dimensionen des Atelierfensters richteten sich einerseits nach den örtlichen Gegebenheiten (etwa, um Reflexe zu vermeiden), andererseits nach dem Format der geplanten Gemälde. Für das große, nach Norden liegende Atelierfenster im Künstlerhaus des 19. Jahrhunderts gab es entscheidende produktionsästhetische wie auch wirtschaftsgeschichtliche Bedingungen, die der Architekturhistoriker Mark Girouard erstmals zusammenbrachte: Zum einen benötigten Künstler\*innen große Mengen Tageslicht, um ihren Gemälden eine als möglichst natürlich empfundene Atmosphäre zu geben, „the appearance [...] of having been painted on actual location in the open air.“<sup>181</sup> Damit spielt Girouard auf die Dogmen des Pre-Raphaelite Brotherhood an, („on actual location“), die sich bereits mit den Produktionsbedingungen einer „Wahrheit“ verpflichteten, die manchmal nur unter großen Opfern zu erreichen war. Das besondere, teils geradezu meteorologische Interesse an der Darstellung von Licht, wie es etwa Constable und Turner verfolgt hatten, blieb daher auch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in englischen Ateliers zentral – vielleicht gerade, weil die klimatischen Bedingungen häufig erschwerend wirkten. Gleichwohl fand sich das Ideal, unter Erhellungsverhältnissen wie in freier Luft zu arbeiten, mit zeitlicher Verzögerung auch auf dem Kontinent wieder.<sup>182</sup>

Girouard führt weitere Argumente an: 1851 sei die bis dahin geltende Fenstersteuer abgeschafft worden, womit große Glasflächen erschwinglicher wurden.<sup>183</sup> Und schließlich, so Girouard, setzte sich die Forderung des

---

<sup>180</sup> Vgl. *Handbuch der Architektur, Künstlerateliers. Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen, 4. Teil, 6. Halbband, 3. Heft*, hrsg. von Eduard Schmitt. Kröner: Stuttgart 1901, S. 36; im Folgenden zitiert: *Handbuch Ateliers*, 1901.

<sup>181</sup> Girouard, *The Victorian Artist I*, 1972, S. 1279.

<sup>182</sup> Vgl. *Handbuch Ateliers*, 1901, S. 36.

<sup>183</sup> Um die abgeschaffte Fenstersteuer zu finanzieren, wurde allerdings die Besteuerung bewohnter Häuser neu geregelt, siehe Stephen Dowell: *A History of Taxation and Taxes in England, From the Earliest to the Present Day*, Vol. II, London: Frank Cass & Co. 1965 [1884], S. 335–6. Für Geschäfte galt eine reduzierte Fenstersteuer bereits seit 1833, S. 300.

viktorianischen Architekten und Theoretikers seines Faches, Augustus Pugin, durch, dass die Fassade das Innenleben eines Gebäudes nach außen hin kommunizieren solle – eine Vorstellung, die dazu geführt habe, dass „a mid-Victorian architect, when designing a house for an artist, was almost bound to make emphatic external expression of the studio one of the main features of his design.“<sup>184</sup> Ein großes Fenster ließ sich also finanzieren und wurde auch für angemessen gehalten.

Und noch eine weitere Besonderheit bescherte die Sorge um günstiges Tageslicht der Atelierarchitektur: Um einschätzen zu können, ob die jeweilige Wetterlage das im Atelier anvisierte Vorhaben befördern würde, musste der Horizont vom Arbeitsraum aus überblickt werden können.<sup>185</sup> Dafür wurde meistens ein Balkon errichtet, wie auch Leightons Haus ihn am äußersten Rand des Ateliers besitzt. Keinesfalls war diese Lösung auf England beschränkt, geschweige denn auf die prekären Lichtverhältnisse in London zur Zeit der Kohleheizungen hin entwickelt, sondern auch auf dem Kontinent zu finden.<sup>186</sup> Eine englische Besonderheit war allerdings das gläserne Studio, welches – wie dessen bauliches Vorbild, das Gewächshaus beziehungsweise der Wintergarten – die unsteten Wetter- und Lichtverhältnisse handhabbar machen sollte, auch, um einer Effektivitätssteigerung von Arbeitszeit und -aufwand zu dienen.<sup>187</sup> Ursprünglich von Photograph\*innen als Arbeitsraum genutzt (siehe dazu Fallstudie Cameron), übernahmen nicht wenige Maler\*innen diese Lösung, um insbesondere während der dunklen Jahreszeit die Einschränkungen gering zu halten. Auch Leightons Atelier wurde 1889 um einen gläsernen Anbau nebst Balkon erweitert. Zur Aufbewahrung von Malutensilien und Requisiten war unterhalb des Ateliers ein Magazin angegliedert, das über eine Treppe in einer Bodenklappe am östlichen Ende des Raumes zugänglich war sowie vom

---

<sup>184</sup> Girouard, *The Victorian Artist I*, 1972, S. 1279.

<sup>185</sup> Vgl. *Handbuch Ateliers*, 1901, S. 65.

<sup>186</sup> Zur Luftverschmutzung, welche ihn und seine Kollegen zu tage-, ja wochenlangender Untätigkeit zwingen, äußerte sich Leighton öffentlich vor einer Interessenvertretung, dem Smoke Abatement Committee; dazu Lamb: *Lions*, 1987, S. 136 mit Quellenhinweis; Siehe auch Dakers: *Holland Park Circle*, 1999, S. 238–40.

<sup>187</sup> Dass der Künstler im Atelier den Zeitablauf der Uhr zugunsten des kreativen Ausnahmezustandes versäumt, liest Eva Mongi-Vollmer in den Diskursen des Ateliers in Deutschland, vgl. Mongi-Vollmer: *Das Atelier des Malers*, 2004, S. 222. In England hingegen wird stets das geregelte Arbeitspensum der Künstler betont, vgl. etwa Leightons Aussage: „I consider six hours a very good day's work. As for waiting for inspiration, I have no faith in it.“ *Cassell's Saturday Journal* 29. Jan. 1896, S. 382.

Erdgeschoss aus über die Dienstbotentreppe, das heißt den Lieferanteneingang. Ein Künstler wie Leighton, dessen Spezialität großformatige Gemälde mit historischen, dramatischen oder mythologischen Themen waren, musste sich außerdem Gedanken darüber machen, wie die fertigen Werke aus dem Atelier hinausbefördert werden konnten, sobald diese verkauft waren oder ausgestellt werden sollten. Da der vom *Handbuch der Architektur* für diese Zwecke empfohlene Aufzug aus Platzgründen nicht in Frage kam, wurde stattdessen ein picture slit am westlichen Ende des Ateliers offen gelassen, den eine ebenso hohe Holzwanne diskret verschloss.<sup>188</sup> Möglicherweise wurde dieser Zugang auch zur Anlieferung von Leinwänden durch Leightons Farbenhändler genutzt, der diese nicht selten auch grundierte, Farben mischte und Pinsel spitzte – umgekehrt nutzte Roberson den Künstler später als Testimonial, um für seine Produkte zu werben.<sup>189</sup> Zudem beschäftigte Leighton bei größeren Aufträgen Assistenten.<sup>190</sup> Schüler hatte er keine: Seit sich die finanzielle Situation bildender Künstler in den 1850er Jahren stetig verbessert hatte, verzichteten immer mehr Maler darauf, zu unterrichten.<sup>191</sup>

### *Topos*

Neben den arbeitstechnischen Aspekten, von denen eine Politik des Verbergens nicht zu trennen ist, bestimmte auch eine Politik des Zeigens Ausstattung und Atmosphäre des Ateliers – ein Raum, der in seiner Geschichte wenigstens temporär immer auch als Ausstellungsort diente.<sup>192</sup> Auf historischen Abbildungen und auch heute wirkt er wie eine Wohnhalle – so waren die

---

<sup>188</sup> *Handbuch Ateliers*, S. 65f.

<sup>189</sup> Auf diese Praxis weist Sally Woodcock hin: Dies.: *Leighton and Roberson: an artist and his colourman*. In: *Burlington Magazine*, August 1996, S. 526–8, hier S. 526. Bereits grundierte Leinwände gab es seit dem 17. Jahrhundert zu erwerben, seit dem 19. Jahrhundert auch fertig aufgezogene, vgl. Ausst.Kat.: *Paint & Painting. An exhibition and working studio*. London: Tate Gallery, 1982, S. 71. Siehe zur „Industrialisierung“ der Malmaterialien sowie der zeitgenössischen Kritik daran Wolfgang Kemp: *John Ruskin. Leben und Werk*. München: Hanser 1983, S. 215ff.

<sup>190</sup> Vgl. dazu Leonée & Richard Ormond: *Lord Leighton*, Yale: Yale University Press 1975. S. 75; sowie Lamb: *Lions*, 1987, S. 160, mit Quellenhinweis.

<sup>191</sup> So der Befund von Paula Gillett: *The Victorian Painter's World*. Gloucester: Alan Sutton 1990, S. 56. Im Folgenden zitiert: Gillett: *The Victorian Painter*, 1990.

<sup>192</sup> Vgl. zur Institution der Atelierausstellung Bättschmann: *Ausstellungskünstler*, 1997, bes. S. 94–7.

dunkelroten Wände für ein Atelier eher unüblich.<sup>193</sup> Typisch waren sie hingegen für eine Gemäldegalerie, die dieser Raum auch beherbergte: Zu sehen waren Gemälde Leightons, vor allem aber zahlreiche kleine Ölskizzen, die unterwegs entstanden waren. Die geographischen Facetten, gemeint sind die (Lokal-) Farben der von Leighton bereisten Orte, wurden also auch in diesem Raum noch einmal ausgebreitet:

The walls of the studio are thickly hung with studies—landscape scraps and bits of architectural accessories which are the fruits of many a summer and autumn ramble. Studies of light in the East, studies of colour in Sicily, studies of rocks in the desert, of seas in the south and of skies in the north, one little panel flickering with the blue of an Italian summer, another green with the summer of England [...].<sup>194</sup>

Damit wurde ein ikonographischer Topos in Ateliendarstellungen bemüht, den Ekkehard Mai bereits an einem Selbstporträt von Pierre Subleyras benannt hat:

In diesem Bild, aber auch mit den sonstigen Werken der geordneten Bilderwand des Ateliers hat Subleyras ein Resümee seines Künstlerlebens vorgeführt, das hier in Summa seines Schaffens das Atelier zum Ort der großen Welt verklärt. Es hat letztlich bis zu Courbet gewirkt. Das Atelier war hier Bekenntnis aus dem Alter, das Rückschau auf das Leben hielt und dabei dem Ort des Wirkens und Erfolgs, Rom, aber auch Neapel, die Reverenz erwies.<sup>195</sup>

Es ist bezeichnend, dass in Leightons Atelier die „große Welt“ in Skizzen zusammengetragen wurde: einem Medium, das im 19. Jahrhundert an Wertschätzung gewonnen hatte, das auch unter den immer zahlreicher werdenden bürgerlichen Dilettant\*innen beliebt war, um Reiseeindrücke festzuhalten.

Neben den symbolischen Beziehungen, die das Atelier im Dienste der Erzählung nach außen hin öffnen, wird ebenso die dortige Innerlichkeit erkundet. Im Kontrast zur vorherigen Charakterisierung als „Treffpunkt der Welt“ wird das Atelier daher als wohnlicher, dabei auch kontemplativer Ort beschrieben:

---

<sup>193</sup> James Ayres: *The Artist's Craft. A History of Tools, Techniques and Materials*. Oxford: Phaidon 1984, S. 31.

<sup>194</sup> Meynell: *Magazine of Art*, 1881, S. 172.

<sup>195</sup> Ekkehard Mai: *Künstlerateliers als Kunstprogramm – Werkstatt heute*, in: *Das Kunstwerk* 37, Heft 2, April 1984, S. 7– 44, hier S. 39. Mai datiert das Selbstporträt auf die Zeit nach 1746, ebd.

Turn your back on the well-filled case if you can, and notice the rich rugs that lie here and there, excellent keys for color, the tables crowded with books and sketches, the portfolios with studies of the figure, nude and draped, the cozy fire at the other end of the room [...] a fluffy-looking deep-seated easy-chair, on the other a couch of equal capacity for rest.<sup>196</sup>

Mit der Beschreibung des Raums als wohnliches Studierzimmer wird die künstlerische Tätigkeit als vor allem geistiger Prozess charakterisiert, der sich auf gesammeltes Wissen (Bücher), auf Bildung und auf Kennerschaft (Skizzen und Studien, Teppiche) stützt.<sup>197</sup> Das draußen „in der Welt“ Aufgenommene wird im Inneren des Hauses durch neue Ordnungen und Deutungen erst richtig angeeignet. Das Atelier wird als wärmend und „gemütlich“ mit „flauschigen“ Oberflächen beschrieben, also auch atmosphärisch als eine *Innenwelt* charakterisiert. Einmal mehr kommt hier die bereits genannte Topik der Innen-Außen-Beziehungen zum Tragen, um auch diesen Raum erzählerisch zu erschließen.

Was und wie viel hingegen von Werkzeugen und Materialien, das heißt vom eigentlichen Malprozess, zu sehen war, darüber lassen sich kaum Aussagen treffen; in zeitgenössischen Texten wird hierauf nicht eingegangen und auf Photographien fehlen Arbeitsspuren weitgehend.<sup>198</sup> Sogar an der Royal Academy, deren langjähriger Präsident Leighton war, gab dieser sich niemals als „Handwerker“ zu erkennen, so George Dunlop Leslie, ein Maler und Weggefährte: „I never remember seeing Leighton work on any of his pictures on a varnishing day. If they seemed to him to require it, he had them varnished by a professional picture cleaner and varnisher.“<sup>199</sup> Aufschlussreich auch hinsichtlich der oben dargestellten konzeptuellen Kunstauffassung ist das Selbstporträt, das Leighton 1880 im Auftrag der Uffizien für deren Sammlung von Künstler-Selbstporträts anfertigte (Abb. 25): Hier zeigt er sich im Atelier, angelegt hat er die Robe, die er anlässlich der Verleihung einer Ehrendoktorwürde erhalten hatte, und die Amtskette des Präsidenten der Royal Academy. Im Hintergrund ist der Abguss eines Fragments des Parthenon-Frieses zu sehen: Die noch heute unrechtmäßig sogenannten Elgin Marbles hatte der schottische Diplomat

---

<sup>196</sup> Hatton: *Harper's*, 1883, S. 832.

<sup>197</sup> Auch Hay lobt die Farben türkischer und persischer Teppiche: *Farbenharmonie*, 1852, S. 40.

<sup>198</sup> Dies haben bereits mehrere Autor\*innen beobachtet, unter ihnen Elizabeth Prettejohn: *Painting indoors. Leighton and his studio*, in: *Apollo* 143, Feb. 1996, S. 17–21.

<sup>199</sup> George Dunlop Leslie: *The Inner Life of the Royal Academy* [1914]. New York: Benjamin Blom 1971 (Reprint), S. 185.

Thomas Bruce, Earl of Elgin, während seiner Athener Amtszeit abtransportieren lassen, unter Ausnutzung von Privilegien während der napoleonischen Besatzung Griechenlands. Sie blieben zunächst in seinem Privatbesitz, bevor er sie 1816 dem British Museum verkaufte.<sup>200</sup> Gipsabgüsse wie der im Besitz von Leighton wurden auch in Museen gezeigt, so etwa im Londoner South Kensington Museum. Leighton, der zuweilen als Bildhauer tätig war, gab sich auch mit dieser Anspielung nicht als Handwerker zu sehen, sondern in einer geistigen Tradition der Antikenrezeption und affirmierte zugleich die reale, politische Inbesitznahme des Originals. Zudem verweist das Gemälde auf ein Selbstporträt Joshua Reynolds', der sich ziemlich genau hundert Jahre zuvor ähnlich wie Leighton im roten Mantel einer durch die Universität Oxford verliehenen Ehrendoktorwürde gemalt hatte. All diese Verweise, gerade auch die Verbindung zu dem von Elgin geraubten Parthenon-Fries, waren eine Form bürgerlich-viktorianischer „Selbstlegitimation“<sup>201</sup>. Daher ist in diesem Gemälde auch das beredt, was nicht zu sehen ist: nämlich die Hände des Künstlers, die tief unter dem wallenden Stoff des Mantels verschwinden. Was stattdessen auftaucht, ist ein in Amtsrobe und schwarzen Anzug eingekleideter Geistesarbeiter: ein Bildungsbürger.

Entsprechend öffnete Leighton sein Atelier bürgerlichen Konventionen folgend: Wie eine viktorianische Hausherrin, die an einem oder mehreren festen Tagen in der Woche „zu Hause“ war, also Besuch empfing, war Leighton sonntagnachmittags „at home“.<sup>202</sup> Damit wurde der Arbeitsraum zum Empfangszimmer umgewidmet. Auch anlässlich der jährlich veranstalteten Konzerte, bei denen berühmte Solist\*innen wie die Pianistin Clara Schumann und der Geiger Joseph Joachim auftraten, wurde das Atelier für eine Form häuslicher Geselligkeit geöffnet. Dies bedeutet im Umkehrschluss, dass auch die eigentliche Kunstproduktion eingebettet war in die häusliche Existenz des

---

<sup>200</sup> Vgl. Christoph Schmäzle: *Nach den Goten kamen die Schotten. Vor zweihundert Jahren wurden die Elgin-Marbles in London zum ersten Mal ausgestellt*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 08.08.2007, S. N3. Siehe zur zeitgenössischen Rezeption Simon Lindner: *Schande statt Stolz – Empathische Projektionen auf die "Elgin Marbles"*, in: *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*, hrsg. von Isabelle Dolezalek u.a., Berlin: Matthes & Seitz 2021, S. 155-61 (dort auch weiterführende Literatur).

<sup>201</sup> Vgl. diesen Begriff bei Irit Rogoff: *Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne*, in: *Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, hrsg. von Ines Lindner u. a. Berlin: Reimer 1989, S. 21–40, hier S. 23.

<sup>202</sup> Vgl. dazu Leonore Davidoff: *The Best Circles. Society Etiquette and the Season*. London: Croom Helm 1973, S. 49. Im Folgenden zitiert: Davidoff: *Best Circles*, 1973.

Künstlers. Nicht in einem angemieteten Atelier, sondern „zu Hause“ trat Leighton in erster Linie nicht professionell, sondern als gentleman auf. Unterstrichen wurde damit die hohe moralische Wertschätzung der Kunst, die Teil eines Lebensentwurfs war, und kein bloßes Geschäftsmodell. Der Kunsthistoriker Andrew Stephenson betont in seiner Deutung, das Haus repräsentiere eine starke Opposition: „a sense of distance between the artist as creative genius and erudite intellectual and any direct association of art with domesticity, with manual production and with commerce.“<sup>203</sup> Doch vielleicht ist das „kreative Genie“ nur *eine* Vorstellung, die anhand des Hauses entworfen wurde. Zugleich verkörperte Leighton einen gentleman, dessen Klassenzugehörigkeit zwischen Bürgertum und Aristokratie oszillierte: Während das at home eine klassenspezifische Konvention war, mit der die genuin bürgerliche Beanspruchung von Privatheit besichtigt und bestätigt werden konnte, war die im Falle Leightons damit verbundene Öffnung des Hauses über die eigentlichen Empfangsräume hinaus eine zunächst aristokratische Praxis gewesen.

Wie die Analyse bis hierhin gezeigt hat und im Folgenden noch weiter darlegen wird, sind letztlich alle zu sehen gegebenen Räume eine Mischung aus Wohn- und Sammlungräumen. Einmal mehr konstituierte der somit ausgewiesene „öffentliche“ Charakter der Zimmer das Haus Leightons als „männlich“ beanspruchtes Terrain. Darin figurierte Leighton in verschiedenen Rollen, unter denen die des Malers nur eine war, wie sein Kollege und einstiger Gast James Whistler bemerkt haben soll. Zugleich trat Leighton hier als weitgereister Sammler in Erscheinung, dessen Kennerschaft ihn auch dazu befähigte, das eigene Haus mitzuentwerfen.

Derartige Einblicke in die eigene Privatheit zu geben diente nicht zuletzt auch dazu, moralisch wertenden Blicken Genüge zu tun (vgl. dazu den Abschnitt *Home of an Amateur* in der Fallstudie Cameron). Sowohl dort wie auch in der Öffentlichkeit untadelig zu agieren war eine zentrale Anforderung an den viktorianischen Bourgeois, wie John Tosh schreibt, und dies umso mehr, je

---

<sup>203</sup> Andrew Stephenson: *Leighton and the Shifting Repertoires of 'Masculine' Artistic Identity in the Late Victorian Period*, in: Tim Barringer, Elisabeth Prettejohn (Hrsg.): *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. New Haven & London: Yale University Press 1999, S. 221–46, hier S. 225.

bedeutender diese Person war.<sup>204</sup> Es sei an dieser Stelle nur hingewiesen auf die Empörung, der sich der Kunsthistoriker und Kritiker John Ruskin nach seiner gescheiterten Ehe gegenüber sah, ein moralisches Versagen, das sich negativ auf seine Reputation auswirkte. Es ist denkbar, dass der unverheiratete Leighton besonders darauf bedacht sein musste, einen günstigen Eindruck seines Privatlebens zu vermitteln: Von der öffentlichen Meinung kritisiert, aber gerne ertragen, wie Yvonne Kniebiehler über den Status von Jungesellen im 19. Jahrhundert schreibt.<sup>205</sup> In der Forschung wurde verschiedentlich vermutet, Leighton habe mit einem seiner Modelle ein uneheliches Kind gehabt.<sup>206</sup> Von Zeitgenossen wurde er hingegen als symbolische Vaterfigur, im Zusammenhang mit seinen Werken und seinem Haus gedeutet.<sup>207</sup> Auch darin zeigt sich, dass das Haus im beschriebenen Maße „veröffentlicht“ beziehungsweise objektiviert werden musste, damit es als angemessener Raum des männlichen Protagonisten wahrgenommen werden konnte. Auf der strukturellen Unterscheidung zwischen der öffentlichen und der privaten Sphäre beziehungsweise Person beruhte im Übrigen eine wichtige Tradition der viktorianischen Biographik.<sup>208</sup> Darin wurde ausschließlich *das geistige Wirken der männlichen Akteure in der Öffentlichkeit* als bedeutend erachtet, was sich mit den Beobachtungen am Künstlerhaus und insbesondere denen im Atelier deckt.

Hinsichtlich des zum Empfang geöffneten Ateliers stellt sich wiederum die Frage, um welchen Raum-Typus es sich dann (noch) handelte? Berücksichtigt man die verschiedenen Nutzungsformen, die Lage im Haus sowie die Architektur, so ähnelt das Atelier einer Aula, einem Raum also, der nicht zuletzt der jährlichen Versammlung und Verkündung akademischen Erfolgs dient.<sup>209</sup>

---

<sup>204</sup> Vgl. John Tosh: *A Man's Place. Masculinity and the Middle-Class Home in Victorian England*. New Haven & London: Yale University Press 1999, bes. S. 138ff

<sup>205</sup> Yvonne Kniebiehler: *Geschichte der Väter. Eine kultur- und sozialhistorische Spurensuche*. Aus dem Französischen von Ilse Deike. Freiburg: Herder 1996, S. 185.

<sup>206</sup> Dakers: *Holland Park Circle*, 1999, S. 205.

<sup>207</sup> Zu Leightons Haus ist zu lesen: „[I]ts owner has watched it grow up almost as a father does his boy.“ *Strand Magazine* No. XIV, 1892, S. 30.

<sup>208</sup> Victoria Rosner: *Modernism and the Architecture of Private Life*, New York: Columbia University Press 2005, S. 85. Rosner interessiert sich in ihrer Studie vor allem für die Kritik Lytton Strachey's und Virginia Woolfs an dieser Tradition sowie den Versuch, diese durch eine verstärkte Aufmerksamkeit für das private Leben zu überwinden. Siehe dort auch für weiterführende Literatur zur Biographieforschung.

<sup>209</sup> Vgl. *Handbuch der Architektur, Teil 4, Halbband 6, Heft 2, Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst*, Darmstadt: Diehl 1888, S. 6.



Auch hierin äußert sich der schon angesprochene Status des Künstlerhauses als ein überräumliches, örtlich bestimmtes Gebilde.<sup>210</sup> Denn zum einen wurden im Atelier anlässlich des jährlichen Show Sunday die von der Royal Academy zur Ausstellung akzeptierten Werke der interessierten Öffentlichkeit vorab gezeigt. Zum anderen waren die darüber hinaus im Atelier gegebenen Hauskonzerte anlässlich des Show Sunday eine Art akademische Feier *und* eine Form öffentlich zu sehen gegebenen Mäzenatentums.<sup>211</sup> Die derart zelebrierte, regelmäßige Öffnung des Hauses institutionalisierte eine bestimmte Auffassung von Kunst wie auch von der Rolle des bildenden Künstlers. Genauer: Es artikulierte sich hier der mit dem Philosophen Herbert Marcuse sogenannte affirmative Kulturbegriff, der kurz ausgeführt werden soll, weil sich damit der Zusammenhang weiter erhellen lässt:

Ihr [der affirmativen Kultur, A. D.] entscheidender Zug ist die Behauptung einer allgemein verpflichtenden, unbedingt zu bejahenden, ewig besseren, wertvolleren Welt, welche von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes wesentlich verschieden ist, die aber jedes Individuum „von innen her“, ohne jene Tatsächlichkeit zu verändern, für sich realisieren kann. Erst in dieser Kultur gewinnen die kulturellen Tätigkeiten und Gegenstände ihre hoch über den Alltag emporgesteigerte Würde: ihre Rezeption wird zu einem Akt der Feierstunde und der Erhebung.<sup>212</sup>

Eine solche Feierstunde war der Besuch im Künstlerhaus, und insbesondere der Show Sunday, der bei Leighton mit einem Konzert noch zusätzlich symbolisch erhöht wurde. Offensichtlich wurde bei dieser personengebundenen Affirmierung gleichermaßen die Kultur, das heißt die in ihr produzierten Artefakte, wie ihr Begriff anhand eines für vorbildhaft erachteten Statthalters bejaht.<sup>213</sup> Des Weiteren verdeutlichen die Ausführungen Marcuses zur *inneren* Realisierung des bürgerlich-idealistischen Programms, weshalb das Interieur

---

<sup>210</sup> Als Beispiel für diese Typisierung dient Georg Simmel die Kirche, vgl. ders.: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, in: *Gesamtausgabe* Bd. 11, hrsg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1992, Kapitel 9: *Der Raum und die räumlichen Ordnungen der Gesellschaft*, S. 692f.

<sup>211</sup> Die Musiker\*innen wurden von Leighton bezahlt, wie auch eine Reihe befreundeter Künstler und Modelle finanziell von Leighton unterstützt und in dessen Testament berücksichtigt wurden. Vgl. dazu Bailey: *Leighton*, 1996.

<sup>212</sup> Herbert Marcuse: *Über den affirmativen Charakter der Kultur* [1937], in: Ders.: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1968, S. 56–101, hier S. 63. Im Folgenden zitiert: Marcuse: *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, 1968.

<sup>213</sup> Aufgrund der gesellschaftlichen Vorbildlichkeit des Künstlers erhielt dieser den Status einer zunehmend medial verhandelten „Celebrity“, siehe zu diesem Aspekt Ruchatz: *Die Individualität der Celebrity*, 2015, bes. S. 510–31.

als innerlichster Ort darin eine so zentrale Stellung einnimmt – das gemalte wie das bewohnte. Der universale Anspruch dieses Begriffs von Kultur verbleibt jedoch in den Grenzen ebenjener Innenwelt, weil diese an materielle Voraussetzungen gebunden ist, die nicht allgemein zugänglich sind.

Um die Verfasstheit der bis hierhin erörterten, am Haus Leightons wirksam werdenden Vorstellungen weiter zu überprüfen, ist nun zu fragen, in welcher Weise das Motiv des Inneren auch in den Gemälden des Künstlers aufgegriffen wurde und inwiefern sich, neben den bereits genannten, weitere Rollenmodelle daran und damit wiederum auch an das Haus knüpften.

## 2. Der Künstler als Versammler und Betrachter

### *Räume der Kontemplation*

Wie sich in der Analyse einzelner Räume zeigte, wurden dort architektonische wie kuratorische Prinzipien des Museums sowie zeitgenössischer Ausstellungen umgesetzt. Leighton trat in seinem Haus als Sammler, genauer gesagt als „Versammler“ auf, denn mit der zu sehen gegebenen Auswahl der Objekte stiftete er zugleich Zusammenhänge und stellte Bezüge her zwischen dem historisch wie geographisch Entfernten. Ich spreche auch deshalb hier von „Versammeln“, da es gerade die auch performative Zusammenführung der Objekte wie auch der Besucher durch den Künstler war, in der sich ein Besuch erfüllte. In der bürgerlichen Kultur wurde das Wohnhaus auch deshalb zu einem so wichtigen Ort, weil es „Zugänge“ zur Welt bot, wie Michelle Perrot schreibt:

Das Haus war [...] ein privates Reich, dessen Herrscher sich der Natur und der Kunst, des Raumes und der Zeit zu bemächtigen suchte: der Natur durch üppige Gärten und Treibhäuser, in denen es keine Jahreszeiten gab; der Kunst durch Sammlungen und private Konzerte; der Zeit durch die Aufbewahrung von Familienandenken oder Reisesouvenirs; des Raumes durch Bücher [...] oder illustrierte Zeitschriften [...], die ihn abbildeten. [...] Die häusliche Bibliothek war ebensowohl ein Fenster zur Welt, wie sie die Welt in die Grenzen des Hauses bannte.<sup>214</sup>

---

<sup>214</sup> Michelle Perrot: *Formen des Wohnens*, in: Dies. (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: *Von der Revolution zum Großen Krieg* [frz. Erstausgabe 1987]. S. Fischer Verlag: Frankfurt a. M. 1992, S. 313–29, hier S. 315f.

Leighton verarbeitete dies thematisch, indem er das Alte mit dem Disparaten zu einer neuen Einheit verbaute – in seinem Haus wie in seinen Gemälden. Derart verschlüsselt konstruierte er Räume der Reflexion und Kontemplation. Ein frühes Beispiel hierfür ist das Bild *Lieder ohne Worte* (1860–1, Abb. 26). Im Zentrum sitzt eine Figur, die sich neben einem Brunnenbecken niedergelassen hat. Sie trägt fließende, lose drapierte Gewänder, die im weitesten Sinne orientalisierend wirken, sich jedoch nicht genau einordnen lassen, wie im Übrigen auch die klassische Arkadenarchitektur des umgebenden Innenhofes. Eine zweite, weibliche Figur am linken Bildrand, die offenbar gerade Wasser geschöpft hat, balanciert einen Krug auf dem Kopf und ein weiteres Gefäß auf der Hand. Worauf wartet die Figur neben dem Becken, die durch ihre Aufgabe als Domestikin gekennzeichnet ist? Ihre angelehnte Haltung sowie der vom Betrachter abgewandte, auf einen entfernten Punkt zielende Blick und nicht zuletzt die völlig selbstvergessen an den untergeschlagenen Fuß gelegte rechte Hand sprechen gegen eine nur spontane Ruhepause. Vielmehr scheint sie in dieser kontemplativen Haltung das Ende aller Tätigkeit (*actio*) zu symbolisieren.<sup>215</sup> Doch was für ein Raum wurde dazu entworfen? Der dargestellte Innenhof gewährt nur wenige Durchblicke und öffnet sich in den wolkenverhangenen Himmel und in das kahle Geäst umherstehender Bäume. Dem Innenraum wird der Vorzug gegeben, sogar von einem Vogel, der sich hier niedergelassen hat und für uns „Lieder ohne Worte“ singt. Der Titel zitiert einen Klavierzyklus Mendelssohns, was die Künstlichkeit der Szene betont. Mit dem Vogel, der die Nähe der Menschen sucht, wird die Szene auch zu einem Idyll. Und es ist ein durch und durch künstlicher Raum, der sich hier öffnet, für den die verschiedenen Stilzitate bezeichnend sind: In die klassische Arkadenarchitektur sind Elemente eingefügt, die viktorianischer Herkunft sein könnten – sowohl das lineare Tierornament am Brunnen als auch die Dekore

---

<sup>215</sup> In der philosophischen Tradition meint „contemplatio“ (lat.) eine Betrachtung, die sinnliche, geistige und religiöse Komponenten enthalten kann. Vgl. dazu *Kontemplation*, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, Bd. 4. Sp. 1023–26, hier 1023. Der erzieherische Zweck von Kunst wird in der idealistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts an die „Reflexion“ gebunden, siehe Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werkausgabe Bd. 13, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1979, S. 79.

der beiden Vasen im Vordergrund, während diese formal in eine andere Zeit zu gehören scheinen.<sup>216</sup> Diese Widersprüche setzen die häufig als „zeitlos“ beschriebenen Sujets Leightons zusammen, da sie als Anhaltspunkte ambivalent bleiben. Hier ist es schließlich auch die Uneindeutigkeit der Hauptfigur, die das Artifizielle der Szene markiert. Denn im Vergleich mit der weiblichen erwachsenen Gefäßträgerin im Hintergrund wirkt die Körperlichkeit der Sitzenden dazu kontrastiv: Sie ist weder eindeutig weiblich noch erwachsen.<sup>217</sup> Gerade in der englischen Malerei dieser Zeit sind Androgyne keine Seltenheit, so wird auch die Künstlerfigur mitunter geschlechtlich uneindeutig entworfen.<sup>218</sup> Diese Überblendung stellt eine forcierte Vorstellung erweiterter Lebensmöglichkeiten dar,<sup>219</sup> die in Leightons Gemälde jedoch unwirklich und traumhaft bleibt. Dieser Eindruck entsteht auch deshalb, da die Figur kaum Lebendigkeit ausstrahlt: Ihr sehr helles Inkarnat, das weißblonde Haar sowie die kühlen Farben ihrer Kleidung lassen sie kraftlos wirken. Und nicht zuletzt oszilliert die räumliche Situation: Anders als die Figur im Hintergrund, die das Gebäude verlässt und sich nach draußen begibt, scheint die Sitzende zum Inneren zu gehören. Dennoch lässt ihr der offene Innenhof Äußeres zuteilwerden.

Der Platz am Brunnen ist nur ein temporärer Aufenthaltsort, der zudem durch die Tätigkeit des Wasserholens in Anspruch genommen wird. Nicht nur darin oszilliert dieser Raum zwischen drinnen und draußen: Gebildet wird er durch den Treppenaufgang, der vorrangig der Erschließung und Versorgung des Haushalts dient – so wie die darin gezeigten Menschen auch. Im Moment des gezeigten Innehaltens wird die ansonsten durch ihre Tätigkeit rastlose Figur jedoch sichtbar gemacht, als ein Gegenüber dessen ruhende Haltung zur Anschauung einlädt. In diesem Rezeptionsangebot wird überhaupt erst ein\*e Betrachter\*in entworfen, unterstützt durch die dargestellten Arkaden, denn sie

---

<sup>216</sup> Leighton kombinierte häufig verschiedene antike Vasenformen und -dekore, siehe dazu Ian Jenkins: *Lord Leighton and Greek vases*, Burlington Magazine Nr 967, Oct. 1983, S. 597–605.

<sup>217</sup> Tatsächlich arbeitete Leighton für dieses Gemälde mit einem männlichen Modell, vgl. dazu den Eintrag zum betreffenden Gemälde im Ausst.Kat.: *Frederic, Lord Leighton. Eminent Victorian Artist*. Royal Academy of Arts: London 1996, S. 122. Im Folgenden zitiert: Ausst.Kat.: *Frederic, Lord Leighton*, 1996.

<sup>218</sup> Vgl. dazu Achim Aurnhammer: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln und Wien: Böhlau Verlag 1986, bes. S. 206ff.

<sup>219</sup> Vgl. dazu Gert Mattenklott: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. München: Rogner & Bernhard 1970, S. 97.

öffnen einen spezifischen, der *Kontemplation* dienenden Bildraum. Der wortgeschichtliche Zusammenhang der geistigen Versenkung mit einer durch Säulen und Arkaden gestalteten Architektur der Durchblicke, dem Tempel, ist hier aufschlussreich: Um zu *kontemplieren*, bedarf es einer Umgebung, die dies erlaubt und unterstützt. Angesprochen ist damit eine für das bürgerliche Publikum des 19. Jahrhunderts charakteristische idealistische Auffassung von Kunst, die sich an den oben erörterten affirmativen Kulturbegriff knüpft. Dazu richtete Leighton eine „von der tatsächlichen Welt des alltäglichen Daseinskampfes“<sup>220</sup> wesentlich verschiedene Welt im Bild ein, nämlich eine im wahrsten Sinne des Wortes unwirkliche Welt, in der das unnatürlich gleichmäßige Licht kaum einen Schatten wirft. In diese mehrfach als künstlich ausgewiesene Welt jedoch können sich die Betrachterenden geistig hineinversetzen. Und so wie sich die Ruhepause der dargestellten Hauptfigur in die zeitlose Dauer eines Tagtraums verwandelt hat, stellt das Sujet auch für die Betrachterenden einen zur Versenkung geöffneten, zeitlosen Raum bereit. Zugänglich gemacht wird dieser Raum nicht zuletzt, indem Leighton eine Figur zeigt, der eine angestammte, dem Innenraum zugehörige Position zukommt, die dabei jedoch Nebenfigur bleibt, weil sie niemals Teil des Geschehens ist, sondern dieses allenfalls *beobachtet*. Dieser Status erlaubt es ihr wiederum, als innerbildliche Vertretung der Betrachtenden zu figurieren.<sup>221</sup> Im vorliegenden Fall wurde das Motiv invertiert, sodass die Figur *sich selbst betrachtet*. Mit ihr werden auch die außerbildlichen Betrachter\*innen den eigenen Gedanken zu folgen aufgefordert.

Zwar richtete Leighton einen Raum ein, der als in jeglicher Hinsicht different zur Wirklichkeit wahrgenommen werden konnte, dennoch lassen sich darin zeitgenössische Bezugspunkte identifizieren. Denn dass ein bürgerliches Haus von einer zahlreichen Dienerschaft versorgt wird, dürfte viktorianischen Betrachtern selbstverständlich gewesen sein. Den zeitgenössischen Konventionen der baulichen Separierung entspricht zudem, dass der Treppengang als der (Zwischen-)Raum gezeigt wird, der den Diener\*innen zugehörig ist. Somit wird eine Parallele hergestellt zwischen dem im Bild eröffneten, durch

---

<sup>220</sup> Marcuse: *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, 1968, S. 63.

<sup>221</sup> Siehe zu dieser Funktion der sogenannten „Dritten“ im Interieurbild Kemp: *Die Räume der Maler*, 1996, S. 33 und 134f.

die dargestellte Figur mit hervorgebrachten Raum der Kontemplation und dem geschützten, zudem eklektisch eingerichteten und von Diener\*innen versorgten Raum des viktorianischen Hauses. Das schwache Rinnsal, das aus dem Brunnen fließt, symbolisiert die lebensspendende Funktion, die diesen beiden „künstlichen“ Räumen zugesprochen wird. Maßgeblich befördert wird diese von der ruhenden Figur, die somit auch als Allegorie der Kunst gelesen werden könnte, insofern die Kunst dem Menschen „dient“.

Leighton verortet „die Kunst“ in einem als klassisch ausgezeichneten Raum, der an die Architektur zeitgenössischer Museumsbauten erinnert, etwa die Londoner National Gallery. Ebenso tut der Künstler in seinem Haus aber auch „Dienst“ an der Vergangenheit, indem er als Sammler ein „Bewahrer“ der Geschichte ist und sich, wie oben geschildert, darüber hinaus für die Institution des Museums als Berater und Stifter engagiert. Damit ist auch das Künstlerhaus Teil des großen Projekts der Wendung hin zum Klassischen. Bei Letzterem gehe es, wie die Philosophin Annemarie Gethmann-Siefert in ihrer Lektüre des deutschen Idealismus betont, nicht um eine Wiederholung klassischer Schönheit, sondern um die Wiedergewinnung menschlicher Existenzweisen und Selbstverwirklichung im Rahmen der kulturellen Gegebenheiten.<sup>222</sup>

Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Leighton mit diesem Gedanken vertraut war, da er zur Zeit seines Studiums an der Frankfurter Städelschule und auch darüber hinaus Kenntnis von den deutschen Debatten, insbesondere den Schriften der Romantiker und des deutschen Idealismus, nahm.<sup>223</sup> Eine Beschäftigung Leightons mit Hegels Ästhetik hält die Kunsthistorikerin Elisabeth Prettejohn für möglich, auch wenn sich dafür kaum Belege finden lassen.<sup>224</sup> Unabhängig davon, welche Bezüge sich im Einzelnen dingfest machen lassen, können nicht nur die ein Utopisches entwerfenden Gemälde, sondern auch das Haus Leightons als Durchführung eines idealistischen Programms gelesen werden, das auf die Selbstverwirklichung des – bürgerlichen –

---

<sup>222</sup> Annemarie Gethmann-Siefert: *Das Klassische als das Utopische. Überlegungen zu einer Kulturphilosophie der Kunst*, in: Rudolf Bockholdt: *Über das Klassische*, Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1987, S. 47–76, S. 59.

<sup>223</sup> In welchem Umfang Leighton deutsche Autoren und ästhetische Debatten überblickte, dazu der Beitrag von Matthew Potter: *The inspirational genius of Germany. British Art and Germanism, 1850–1939*, Manchester University Press: Manchester and New York 2012, bes. S. 93–143.

<sup>224</sup> Elisabeth Prettejohn: *Frederic Leightons Klassizismus*, in: Ausst.Kat. *Frederic Lord Leighton (1830–1896). Maler und Bildhauer der viktorianischen Zeit*, hrsg. von Daniel Robbins, Reena Suleman und Margot Th. Brandlhuber. München: Prestel 2009, S. 32–77.

Betrachtersubjekts zielt. Wie in der Analyse der Architektur aufgezeigt wurde, ist dem Haus ein solches Subjekt quasi eingebaut, und ihm wird gleichzeitig auch etwas eingeräumt: nämlich die Möglichkeit zur Kontemplation. Einige der bereits zitierten Berichte haben dies in den verschiedenen Assoziationen vermerkt, zu denen die Räume Impulse und Inspiration waren. Hingegen war und ist die Lesart des Hauses als Rundgang entlang der Biographie des Bewohners eben vor allem eine *Lesart*, zu der sich die Räume und Objekte aneinanderreihen lassen; doch gehen die Räume in diesen Zuschreibungen nicht auf. Zunächst wurde darin eine Wahrnehmungsanordnung eingerichtet, in der die Subjekte *den eigenen Gedanken* nachgehen sollten. Dies veranschaulicht eine Photographie aus dem Jahr 1884 (Abb. 14), die Leighton in seinem Atelier zeigt. Umgeben von seinen Werken hat er in der Mitte des Raumes Platz genommen, in lässiger, nachdenklicher Haltung, mit halb geschlossenen Augen, wie es scheint.<sup>225</sup> Die Ähnlichkeit mit der ruhenden Hauptfigur in *Lieder ohne Worte* ist frappierend, gerade weil auch der in der Photographie zu sehen gegebene Raum baulich zum Kontemplieren eingerichtet ist: Dies zeigt die raumöffnende Arkatur im Hintergrund an, unter deren (optischer) Mitte Leighton platziert ist. Da er und das Publikum seine künstlerische Tätigkeit in erster Linie als eine geistige verstanden, trug die Architektur dieser Auffassung Rechnung.

Entgegen aller Öffentlichkeit, der das Haus mehr und mehr diente, war es zunächst einem gänzlich anderen Zweck zugedacht, nämlich Ort einer „inneren Einkehr zu sein. An dieser paradoxen Erscheinung, in der Leighton zwischen Subjekt und Objekt des Zu-sehen-Gebens oszillierte, zeigt sich ein grundlegendes Problem der gesellschaftlichen Verhandlung von Kunst wie Künstlerfigur, so Oskar Bätschmann: „Für seinen Erfolg mußte der Ausstellungskünstler Gegenstand des öffentlichen Gesprächs werden, Zutritt zu den Medien finden und neben seine Werke ein attraktives Bild seiner Person stellen.“<sup>226</sup>

---

<sup>225</sup> F. G. Stephens (Hrsg.): *Artists at Home*, fotografiert von J. P. Mayall, London: Sampson, Low, Marston, Searle and Rivington 1884.

<sup>226</sup> Bätschmann: *Ausstellungskünstler*, S. 10.

## *Geschichte als Vorstellung*

Doch bevor ich meine Analyse zum öffentlichen Status der Künstlerfigur fortsetze, will ich auf die Frage zurückkommen, in welcher Rolle sich Leighton in seinen Bildern entwarf und, daran anschließend, inwiefern diese Rolle sich auf den Ort des Hauses beziehen lässt. Dazu scheint es mir erhellend zu sein, noch einmal auf das bereits am Anfang dieser Fallstudie angeführte Gemälde *Cimabue's Celebrated Madonna is Carried in Procession Through the Streets of Florence*<sup>227</sup> (1855, Abb. 30) zurückzukommen.

Der (ursprünglich noch längere) Titel nennt eine Anekdote aus Giorgio Vasaris Künstlerviten über die höchstwahrscheinlich fiktive Prozession zu Ehren eines Madonnenaltars des florentinischen Malers Giovanni Cimabue.<sup>228</sup> In Leightons Gemälde wird der Zug von ein paar Geistlichen angeführt, doch die vielen geschmückten und kostbar gekleideten Laien, darunter zu Pferd Karl I. von Anjou als Vertreter weltlicher Macht, huldigen dem lorbeerbekränzten Künstler und dessen Werk nicht in religiöser Absicht. Sie würdigen vielmehr die besonderen ästhetischen Qualitäten des Altargemäldes: „Man hatte bis dahin nichts Besseres gesehen“, ist bei Vasari zu lesen.<sup>229</sup> Leighton fikionalisierte, beziehungsweise fingierte diese Erzählung seinerseits, indem er Cimabue dessen Schüler Giotto an die Hand gab und die gesamte Szene durch eine Betrachterfigur am Rand bezeugen ließ, den Dichter Dante Alighieri. Über ihn sagte Boccaccio, es habe ihm gefallen, einsam zu sein, entfernt von den Leuten, um in seinen Betrachtungen ungestört zu bleiben<sup>230</sup> – ganz so, wie Leighton ihn darstellt. Nicht nur Leighton interessierte sich für Dante, dessen Einbildungskraft und originelle Aneignung der Tradition für viele Künstler und Dichter des 19. Jahrhunderts vorbildhaft war.<sup>231</sup> Daher ist es ausgerechnet

---

<sup>227</sup> Statt eines Titels war dem Bild in der Ausstellung der ganze Abschnitt aus den Viten in italienischer Sprache beigegeben, vgl. W. G. C.: *On some Pictures in the Royal Academy Exhibition of 1855*, in: *Fraser's Magazine for Town and Country*, 51, June 1855, S. 707–15, hier S. 710. Im Folgenden zitiert: W. G. C.: *On some Pictures*, 1855.

<sup>228</sup> Die sogenannte *Rucellai Madonna* wird inzwischen Duccio di Buoninsegna zugeschrieben.

<sup>229</sup> Giorgio Vasari: *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Übers. aus dem Italienischen von Trude Fein unter Heranziehung der dt. Ausgabe von L. Schorn und E. Förster. Zürich: Manesse 1974, S. 13.

<sup>230</sup> Giovanni di Boccaccio: *Das Leben Dantes*. Leipzig: Insel-Verlag 1920, S. 40.

<sup>231</sup> Vgl. dazu Germer: *Alte Medien – neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert*, in: Monika Wagner (Hrsg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 1, Reinbek: Rowohlt 1991, S. 94–114, hier S. 104–5. Germer beschäftigt



Dante, der im Gemälde die darin behauptete Künstlergenealogie bezeugt. Das nackte Kleinkind, das auf dem Balkon emporgehalten wird, garantiert den Fortbestand der Genealogie.

Die Figur Dantes ist auch deshalb so interessant, weil sie auf den ersten Blick nebensächlich wirkt, also einen deutlich parergonalen Status besitzt, das Dargestellte jedoch gleichzeitig fiktiv bestätigt. Einen wichtigen Anhaltspunkt für diese Funktion liefert der schmale Wandstreifen am rechten Bildrand, an dem Dante lehnt und der auch als innerbildlicher Rahmen gedeutet werden kann. Da sich das Gemälde in der Horizontalen und kaum tiefenräumlich organisiert, ist diese Randerscheinung leicht zu übersehen. Zwar teilt Dante den Boden mit den anderen Figuren, doch nicht deren Sphäre.<sup>232</sup> Als Stellvertreter der Betrachtenden vor dem Bild übernimmt er exemplarisch eine Haltung gegenüber der Geschichte, deren Aneignung als Bildung von Synthesen vorgeführt wird, und zwar durch den Künstler. Wollte sich Leighton also als ein „Dante der Malerei“ verstanden wissen? Zwar ließe sich dies als Klischee und Anmaßung eines ehrgeizigen 25-Jährigen deuten, doch scheint mir der Bezug auf Dante programmatisch und erhellend hinsichtlich der Frage zu sein, was für ein Verständnis von Geschichte hier vorgeführt wird.

Gezeigt wird eine idealisierte Szene: Ein vereinheitlichendes, gleichmäßiges Licht schafft darin einen visuell homogenen Raum, in dem die angedeutete Bewegung der Menschenmenge wie eingefroren wirkt – oder, wie ein zeitgenössischer Kritiker monierte: „The people are doing everything but walk“<sup>233</sup>. Mit Licht und Schatten modelliert sind nur die Draperien und Faltenwürfe der Gewänder, doch werden damit keine dynamischen Effekte erzielt, vielmehr wird auf diese Weise die statische, geradezu skulpturale Wirkung der Gruppe unterstützt. Somit scheint jegliche Zeitlichkeit negiert und auch die Vergänglichkeit der Figuren angehalten zu sein: Sie beanspruchen, Ewig-Gültiges zu verkörpern. Dies wird gerade in der Preisgabe der Lebendigkeit erzielt, an deren Stelle ein akribisches, archivalisches Interesse an

---

sich in diesem Aufsatz mit dem Erstlingswerk des französischen Malers Eugène Delacroix, einem großformatigen Historiengemälde, in dem der Dichter ebenfalls dargestellt ist: *Die Dantebarke*, 1822.

<sup>232</sup> Vgl. zum damals verbreiteten Motiv der bildeinwärts leitenden Rückenfigur als symbolische Stellvertretung des Betrachters Wolfgang Kemp: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptions-ästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Mäander Verlag 1983, S. 51.

<sup>233</sup> W. G. C.: *On some Pictures*, 1855, S. 710.

der Oberflächengestaltung tritt. Insbesondere an den Gewändern zeigt sich, dass Leighton für eine möglichst getreue Rekonstruktion aufwendig recherchierte. Sorgfältig werden so die Figuren vereinzelt, exponiert und damit objektiviert. Es ist eine *Versicherung* der historischen Realität anhand von *Zuschreibungen*, wofür am prominentesten das Madonnengemälde steht.

Indem er möglichst detailgenau auf zurückliegende Stile und Zeiten zurückgreift, zeigt sich Leighton als typischer Vertreter des Historismus. Um die Fülle an Details in ein sinnstiftendes Ganzes, eine „Geschichte“, zu überführen, bedurfte es der Fiktionalisierung. Dafür erfand der Künstler jedoch keine neue Erzählung, sondern zog bereits Bekanntes heran und kombinierte es: So gesellte er historische Figuren hinzu, die in Vasaris Text keine Erwähnung finden, dafür aber in anderen Quellen. Und so ist es ein auf die Gegenwart zu beziehendes oder, genauer gesagt, in der Gegenwart fortdauern *sollendes* Bild aus der Geschichte, das Leighton im Gemälde umsetzt. Mit diesem Anspruch entwirft er eine ideale *Vorstellung* von einer Gesellschaft, in der Kunst und Künstler die höchste Wertschätzung genießen. Und zwar zum Nutzen dieser Gesellschaft, welche die Feier der Kunst friedlich vereint. Den gesellschaftlichen Status der Kunst thematisierte Leighton mit dem Sujet der öffentlichen Prozession, womit nicht zuletzt der Kontext der Ausstellung des Gemäldes, nämlich die kollektive Begutachtung anlässlich der Jahresausstellung, einbezogen und damit das zeitgenössische Publikum direkt adressiert werden konnte. Diese „Spiegelung“ erinnert zudem an die rezeptionsästhetische Strategie, mit der das weiter oben analysierte Gemälde *Lieder ohne Worte* operiert.

In der motivischen Gegenüberstellung konnte sich für die Betrachter\*innen eine Reflexionsebene öffnen, mit der zugleich ein gesellschaftlicher Anspruch formuliert wurde. Dies blieb nicht unbemerkt, denn das Gemälde wurde von Queen Victoria erworben, die mit ihrem Ankauf einen bürgerlich-konservativen Kunstbegriff honorierte. Als Mäzenin und Förderin des noch unbekanntes Leighton schrieb sie sich in den dargestellten Gesellschaftsentwurf mit ein.

Es bleibt zu fragen, welche Rolle Leighton selbst innerhalb des von ihm befürworteten idealistischen Konzepts übernahm. Indem er Geschichte so minutiös darstellte, betätigte sich der Künstler in erster Linie als *Hüter* des Überlieferten. In *Cimabue's Celebrated Madonna* fällt das Nebeneinander der

Figuren auf, denn obwohl sie augenscheinlich miteinander interagieren, bleiben sie in ihrer skulpturalen Stillstellung voneinander isoliert. Sie strahlen Ruhe und somit eine zur Kontemplation anregende Stimmung aus – allen voran die Figur Dantes. Auch Leighton *betrachtet* Geschichte, um diese für sein Publikum als eine *Vorstellung* sorgfältig zu *rekonstruieren*. Geschichte wird damit nicht lebendig gemacht, sondern angehalten. Sie wird nicht mehr *erzählt*. Sie ist uneinholbar geworden, und doch beanspruchen Leightons Gemälde in der Stillstellung ein imaginäres Fortdauern des Dargestellten.<sup>234</sup>

Zum Schauplatz von Erzählungen wurde hingegen das Künstlerhaus gemacht, an dem gesellschaftliche Vorstellungen über die Künstlerfigur „aufgeführt“ wurden: Anhand der dort versammelten Artefakte wurden die Stationen des Lebenslaufs zur Vita verknüpft. Leightons Haus war somit Erinnerungs- und Aufbewahrungsort der durch den Künstler repräsentierten und verbürgten Kunst- und Kulturgeschichte. In dieser Versammlung des Publikums beim Künstler fand zudem die romantische Idee der gesellschaftlichen Verständigung durch die Kunst Ausdruck. Darin konnte das Haus als modellhafte „Einheit“ und „Treffpunkt der Welt“<sup>235</sup> wahrgenommen werden. Doch in dem Maße wie die genannten Vorstellungen konserviert wurden, erscheint deren Beanspruchung zugleich fragwürdig – wie in Leightons Gemälden auch. Dass hier wie dort nur vergangene oder entfernte Räume imaginiert wurden, bedeutete nicht, dass die damit formulierten Idealvorstellungen letztlich für unrealisierbar gehalten wurden. Vielmehr wurde damit angedeutet, dass die mit Hilfe der Kunst zu erlangende Einheit der Gesellschaft eine geistige, innere sei.

Widersprüchlich und problematisch bleibt ein solches idealistisches Programm jedoch, solange die gesellschaftlichen Bedingungen es nicht allen Subjekten ermöglichen, daran teilzuhaben – etwa, weil sie aufgrund von Herkunft, Klasse oder Geschlecht davon ausgeschlossen bleiben. Und so verlaufen just in Leightons Haus die Grenzen des Programms, da die

---

<sup>234</sup> Diese Dichotomie ist am Beispiel weiblicher Allegorien insbesondere herausgearbeitet worden von Silke Wenk: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Böhlau: Köln 1996, vgl. S. 3, 35, 119.

<sup>235</sup> Mit dieser Formulierung folge ich dem Beitrag von Klaus Herding: *Das „Atelier des Malers“ – Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung*, in ders. (Hrsg.): *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1978, S. 223–47.

vorgeführte, künstlerisch gestaltete und vom Publikum narrativ mitentworfene „Einheit“ sich keineswegs auf alle Bewohner und ihre Räume erstreckte.

### 3. Leightons Atelierhaus: Ein Victorian home?

#### *Zur Baugeschichte: Große Erwartungen*

I do indeed contemplate building my house so as to be enlarged at a future day. I find, however, that I shall probably be obliged to build at once rather more than I absolutely require for practical building reasons, but I need not therefore furnish more than I require.<sup>236</sup>

Nachdem Leighton eine Karriere als „Ausstellungskünstler“ hinter sich gebracht hatte, sah er sich gut zehn Jahre nach seinem ersten Erfolg finanziell in der Lage, bei dem befreundeten Architekten George Aitchison ein Atelierhaus in Auftrag zu geben.<sup>237</sup> Für diese Bauaufgabe existierten in England noch kaum Vorbilder, meist wurden vorhandene Räumlichkeiten umgenutzt beziehungsweise umgebaut.<sup>238</sup> Wie in dem oben zitierten Brief an den Vater zu lesen ist, plante Leighton bereits genügend Spielraum für künftige Erweiterungen ein. Diese einkalkulierend und im Hinblick darauf haushaltend, rechtfertigte er auch die Entscheidung, sich bereits zu diesem Zeitpunkt mehr Platz einzuräumen als unbedingt nötig. Der Verlauf der Baugeschichte zeigt, dass jede Erweiterung stets von dem sehr viktorianischen Motiv der „großen Erwartungen“<sup>239</sup> getragen wurde, welche Leighton aufgrund verschiedener, innerer oder äußerer Veränderungen seiner wohnlichen oder beruflichen Situation hegen konnte: So fiel der Beginn des Hausbaus zusammen mit der Aufnahme des Künstlers als

---

<sup>236</sup> Brief an den Vater vom 20.9.1864, *Letters of Lord Leighton*, II, 116.

<sup>237</sup> Bayer und Page liefern eine Übersicht zu Leightons nationalen und internationalen Ausstellungsbeteiligungen in der Zeit zwischen 1856 bis 1864, als dem Maler mit dem Gemälde *Dante in Exile* nach dessen Debut ein zweiter wichtiger Erfolg in London gelungen war. Bayer, Page: *Art Market*, 2011, S. 162–7.

<sup>238</sup> Ein frühes Beispiel für einen von Anfang an als Atelierhaus geplanten Bau ist das Doppelhaus in Kensington, 27–28 Hyde Park Gate, welches der Maler Richard Redgrave 1841 für sich und einen Kollegen entwarf. Vgl. Walkley: *Artists' Houses*, 1994, S. 33f. (mit Plan).

<sup>239</sup> So der Titel des zeitgleich entstandenen Bildungsromans von Charles Dickens (*Great Expectations*, 1860/61). Geschildert wird darin die Geschichte des Waisenjungen Pip, dem aus zunächst unbekannter Quelle ein großes Vermögen zufällt. Dieses ermöglicht ihm, gesellschaftlich aufzusteigen – sein persönliches Glück findet er jedoch erst, nachdem der Reichtum ihn wieder abhandengekommen ist.

assoziiertes, noch nicht vollgültiges Mitglied der Royal Academy, einem Status, der Aussicht auf weitere Beförderung bot, die vier Jahre später erfolgen sollte. Diese institutionelle Anerkennung brachte nicht nur das Privileg regelmäßiger Ausstellungsbeteiligungen mit sich. Sie konnte Leighton auch weitere Auftraggeber verschaffen, denn sie war wie ein Gütesiegel, auf das insbesondere Vertreter der middle classes vertrauten: Diese erwarben ihre Sammlungen nicht zuletzt, um sie einmal weitervererben oder in schlechten Zeiten verlustfrei verkaufen zu können.<sup>240</sup>

Seit 1858 hatte Leighton, unterbrochen von Reisen und Aufenthalten in Paris und Rom, immer wieder auch ein Atelier in London angemietet und begonnen, den Kontakt zu den dortigen Salons zu pflegen. Er lernte den Maler George Frederic Watts kennen, der ihn in den später sogenannten Holland Park Circle im Stadtteil Kensington einführte.<sup>241</sup> Von Watts' dort ansässiger Mäzenin Lady Holland pachtete Leighton daraufhin ein Baugrundstück für die nicht unübliche Dauer von 99 Jahren,<sup>242</sup> auf dem er später das besagte Atelierhaus errichten ließ. Wie sah nun der Entwurf aus, den Aitchison, dessen erster Auftrag für ein Wohn- beziehungsweise Atelierhaus es war, höchstwahrscheinlich mit Leighton gemeinsam erarbeitete? Das Fachmagazin *Building News* veröffentlichte im November 1866 Pläne und Ansichten des gerade fertiggestellten Baus (Abb. 15): Ein freistehendes Haus in der Form eines italienischen Renaissance-Palazzo, ausgeführt in rotem Backstein; für die (nicht komplett umlaufenden) Gesimse wurde heller Portlandstein verwendet (Abb. 1). Eine konventionelle Lösung, da italienische Stilformen neben dem „Gothic Revival“ die beliebteste Option waren.<sup>243</sup> Auch die Wahl der Baumaterialien entsprach pragmatischen Gesichtspunkten, da diese – ein

---

<sup>240</sup> Repräsentativ hierfür die Ratschläge von Loftie: *Art in the House*, 1876. Das Sammlerverhalten dieser wichtigen Käuferschicht untersucht hat Dianne Sachko Macleod: *Art and the Victorian middle class. Money and the making of cultural identity*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

<sup>241</sup> Dazu ausführlich Dakers: *Holland Park Circle*, 1999.

<sup>242</sup> Vgl. The Holland estate: Since 1874, *Survey of London: volume 37: Northern Kensington* (1973), S. 126–150. <https://www.british-history.ac.uk/survey-london/vol37/pp126-150>. Letzter Zugriff am 30.08.2022. Siehe zu den grundbesitzrechtlichen Bedingungen in England Hermann Muthesius: *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. 2. Auflage. Berlin: Wasmuth 1910, Bd. II, S. 17. Im Folgenden zitiert: Hermann Muthesius: *Das englische Haus II*, 1910.

<sup>243</sup> Vgl. Scott: *Architecture*, 1858, Vorwort S. v.

englisches Problem – kaum durch Ruß und Abgase nachdunkelten.<sup>244</sup> Darüber hinaus ließe sich für die Wahl ein symbolisches Motiv anbringen, auf das Wolfgang Kemp in einem anderen Zusammenhang aufmerksam gemacht hat: Eignet dem städtischen Palazzo als Chronotopos doch bereits strukturell die hier gewünschte Öffentlichkeit – im Gegensatz zum ausgegrenzten Chronotopos der mit der gotisch gestalteten Burg assoziierten Abgelegenheit und Unübersichtlichkeit.<sup>245</sup> Baulich beruht diese „Öffentlichkeit“ auf zentralperspektivischen Durchblicken, wie sie auch im Haus Leightons vielfach realisiert wurden (dazu mehr im Abschnitt „Eingebaute Betrachter“). Für Leighton, der zudem mit Gemälden für Aufsehen gesorgt hatte, welche häufig Themen der italienischen Renaissance-Geschichtsschreibung verarbeiteten, dürfte die Wahl des Baustils auch aus diesem Grund naheliegend gewesen sein (Abb. 29, 30).

Die innere Aufteilung des Hauses war weitgehend konventionell gehalten (Abb. 1a, b, c). Der L-förmige Grundriss umfasste im Erdgeschoss breakfast, dining und drawing room, im ersten Stock ein kleines Schlafzimmer sowie ein sehr großes Atelier. Die Anlage entsprach der damaligen Gepflogenheit, Empfangs- und Wohnräume ebenerdig, Schlafzimmer im Obergeschoss unterzubringen. Die Lage des Ateliers war, wie bereits geschildert, zunächst dem Bedürfnis geschuldet, über möglichst viel und gleichbleibendes Tageslicht zu verfügen. Abgesehen von diesem Raum handelt es sich bei dem Bau um eine verkleinerte Variante des freistehenden Stadthauses, in den Worten des Architekten und Architekturhistorikers Hermann Muthesius um

die Wohnung der allerreichsten Klasse der Bevölkerung, die es unternehmen kann, nicht nur in der Stadt ein eignes großes Haus, sondern dies sogar auf soviel Grund und Boden zu haben, daß es sich von seiner Umgebung vornehm absondert. Solche Häuser gibt es in London eine ganze Anzahl und zwar in den vornehmsten Gegenden, besonders in den an den Hyde Park und Green Park angrenzenden Vierteln. [...] Viele von ihnen sind auch weiteren Kreisen bekannt, weil sie herrliche Kunstschätze bergen, die die Besitzer geneigt sind, auf besondere Nachsichtung zu zeigen.<sup>246</sup>

Was sich von vergleichbaren Lösungen unterscheidet, ist die Anlage von dining und drawing room direkt nebeneinander. Üblicherweise wurden diese Räume

---

<sup>244</sup> Scott: *Architecture*, 1858, S. 179f. In England machte sich besonders früh die Luftverschmutzung infolge der Industrialisierung bemerkbar.

<sup>245</sup> Vgl. Kemp: *Die Räume der Maler*, 1996, S. 130.

<sup>246</sup> Muthesius: *Das englische Haus II*, 1910, S. 141f.

über einen Korridor miteinander verbunden (Abb. 27). Dazu noch einmal Muthesius:

Der auffallendste Unterschied [im Vergleich zum kontinentalen Zimmer] beruht vielleicht darin, daß in England die Verbindungstüren der Zimmer unter sich fehlen und jedes Zimmer lediglich vom Korridor oder Vorplatz aus zugänglich ist. Das englische Zimmer bildet somit eine Art Käfig, in welchem der Insasse gegen die Nachbarzimmer hin vollständig abgeschlossen ist. [...] Vor hundert Jahren waren die Zimmer im englischen Hause noch in demselben Maße untereinander verbunden, wie wir es auf dem Festlande heute gewöhnt sind. Zu der allmählich eintretenden Abschließung der Einzelräume trug allerdings auch das Nachlassen des Geselligkeitsbedürfnisses bei. Es wurde mit der Zeit mehr und mehr ersetzt durch den Wunsch, im ruhigen Genügen seiner selbst, abgeschlossen vom Getriebe der Stadt, zu leben. Wie der Engländer die Anlage seines Hauses ganz ohne Rücksicht auf Gastmähler und Feste, dagegen unter dem Gesichtspunkt anlegt, alle seine Wohnbedürfnisse aufs intimste zu erfüllen, so soll bei ihm auch das Zimmer weniger dem offenen Verkehr im Hause angepaßt werden, als dem besonderen Zwecke, dem es bestimmt ist. Es ist klar, daß die Verbindungstüren dem Zimmer einen Teil seines Sonderwesens rauben. Ein Wohnzimmer wird durch Verbindungsöffnungen weniger Wohnzimmer als Gesellschaftszimmer.<sup>247</sup>

Die Trennung von dining und drawing room wurde aus mehreren Gründen empfohlen. Robert Kerr, der Grundlegendes zur Hausarchitektur im 19. Jahrhundert schrieb, brachte gegen die Anbindung der beiden Zimmer u. a. vor, dass der dining room stets auch als Warteraum für Besucher des Hausherrn benutzt werde. Falls eine Anbindung dennoch erfolge, riet Kerr zu doppelten Türen, „for the sake of privacy“.<sup>248</sup> Störende Geräusche, aber auch Gerüche sollten auf diese Weise ferngehalten werden vom drawing room, in dem sich die Bewohnerinnen im bürgerlichen Haus tagsüber aufhielten und Besuche empfangen. Da Leighton als bachelor stets über alle Zimmer verfügen konnte, erübrigte sich deren stärkere bauliche Isolierung. Auch im Verlauf der Erweiterungen wurden die Räume nicht voneinander getrennt, da deren Charakter als Gesellschaftszimmer (Muthesius) der mit jedem Ausbau auch fortschreitenden „Öffnung“ des Hauses entgegenkam. Diesem Motiv folgte überhaupt die erste Erweiterung (1877–81), in deren Verlauf der breakfast room einer entrance hall geopfert, der wiederum eine library angegliedert wurde (siehe Abb. 1a, und 1.b). Erheblich erweitert wurde auch die staircase hall, durch eine Raumachse, welche Narcissus Hall und

---

<sup>247</sup> Hermann Muthesius: *Das englische Haus II*, 1910, S. 27–8.

<sup>248</sup> Robert Kerr: *The Gentleman's House, or, how to plan English Residences from the Parsonage to the Palace* [1864]. London: John Murray, 3rd Edition 1871. Reprint 1972, London: Johnson Reprint, S. 97f. Im Folgenden zitiert: Kerr: *The Gentleman's House*, 1871.

Arab Hall bildeten (siehe Abb. 1a). Im ersten Stock entstand vor dem Atelier ein antechamber, von dem aus hinunter in die Arab Hall geschaut werden konnte.

Zu dieser erheblichen Vergrößerung der Wohnfläche sah sich Leighton finanziell auch deshalb in der Lage, da er, auf Anraten eines befreundeten Sammlers, 1866 und 1872 in Wertpapiere der Eastern Railway, Railway Stock and East India Ry Stock investiert und diese Mitte der siebziger Jahre gewinnbringend wieder verkauft hatte.<sup>249</sup> Den in seinem Haus zur Schau gestellten Wohlstand hatte sich Leighton also nicht komplett ermalt; zudem erhielt er jährliche finanzielle Zuwendungen von seinem Vater. Es kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass Leighton nicht der einzige Künstler war, der auf dem Aktienmarkt agierte. In jedem Fall wurde damit der Status des Künstlers dem des Geschäfte treibenden Privatmanns ähnlicher, was nicht unkommentiert blieb: Der Spott eines anonymen Autors im Architektur-Fachmagazin *The Builder* galt vermutlich nicht nur Leighton, und er nahm gleichzeitig ein offenbar überkommenes, romantisches Künstlerbild aufs Korn:

From what we hear of the magnificent studios that are being built at Kensington [...] The artist now, who communicates by private telegraph with his broker in the City between the intervals of waiting for a change of model, has no time or inclination to describe his methods of obviating the deleterious practice of using macgilp or other dangerous mediums, and no longer tells you delightful stories of the happy days or years that he passed in Italy [...].<sup>250</sup>

Die Gegend um Holland Park hatte sich seit Mitte der 1870er Jahre zu einem Künstlerviertel entwickelt, nachdem neben Leighton und Val Prinsep auch Watts sich ein eigenes Haus errichten ließ. Da die Hollands ohne männlichen Erben geblieben waren, ging der Grundbesitz 1874 an einen Verwandten, der Bauland auswies, um den mit einer Hypothek belasteten Besitz profitabel zu machen. Es entstand eine Mischung aus Häusern für Künstler wie Leighton und solchen, die spekulativ von Bauunternehmern errichtet wurden. Darunter war auch ein Gebäudeblock mit kleinen Studios, die an junge Künstler vermietet wurden. Binnen kurzer Zeit wurde im Grunde genommen das (wieder)errichtet,

---

<sup>249</sup> Auszüge aus dem 1858 eröffneten Konto bei der Coutts Bank, Leighton House Museum Archive.

<sup>250</sup> *Painters' Studios* in: *The Builder*, 1877, 5 May, 444–5, hier S. 444. Auf diese Quelle verweist erstmals Lamb: *Lions*, 1987. Der Autor zeigt hier auch auf, dass sich einige Künstler mit dem Bau eines studio-house finanziell übernahmen, S. 131–3 – berühmtestes Beispiel war James Whistler.



was bis ins 18. Jahrhundert ein klassisches Künstlerviertel gewesen war: Eine Gegend in der Stadt, in der etablierte und jüngere Künstler wohnten und arbeiteten – nicht zu weit weg von Mäzenen und potentiellen Auftraggeber\*innen, die es nun besonders in den stark wachsenden Stadtteil Kensington zog. Die Bebauung des damals ländlichen Teils von Kensington verlief in der noch für das 19. Jahrhundert typischen Praxis, bei welcher die Stadtentwicklung größtenteils auf dem Engagement weniger (meist aristokratischer) Großgrundbesitzer beruhte, die ihren Boden auf Jahrzehnte verpachteten, jedoch niemals verkauften. Für die Auslegung der Straßen sorgten ebenfalls die Landeigentümer. Hermann Muthesius sah in dieser Praxis vor allem Nachteile, welche die freie Entwicklung der Stadt hemmten.<sup>251</sup> Heute erscheint uns London, „die gestreute Stadt“<sup>252</sup>, vielerorts gerade wegen der fehlenden Planung als quasi organisch gewachsen und daher angenehm abwechslungsreich.

In der wachsenden Nachbarschaft lag ein weiterer Anlass für den Ausbau, mit dem Leighton sich weiter profilieren konnte – nicht nur mit dem eigenen Haus: So führte er bei seinem Nachbarn, dem Architekten William Burges, Wandmalereien aus.<sup>253</sup> Leighton profitierte also von der Konkurrenz in seiner Umgebung, wie sich mit Georg Simmel sagen ließe: Denn gerade die Anwesenheit von Mitbewerbern kann dem Bewerber Gelegenheit geben, erst als solcher wahrgenommen zu werden.<sup>254</sup> In Erwartung einer steigenden „publicity“ gliederte Leighton mit dem Anbau von Narcissus Hall und Arab Hall seinem Haus vor allem Schau-Raum an, unter größtmöglicher Nutzung der so zusätzlich verfügbaren Wandflächen. Gerade angesichts der finanziellen Unabhängigkeit des Künstlers wäre es zu kurz gegriffen, diese Erweiterungen als bloßes Marketing zu deuten. Vielmehr waren dies Gestaltungsmöglichkeiten, die Leighton ergriff, weil er dazu in der Lage war und mit einem wachsenden öffentlichen Interesse rechnen konnte.

---

<sup>251</sup> Vgl. Muthesius: *Das englische Haus II*, 1910, S. 17f

<sup>252</sup> Steen Eiler Rasmussen: *London. Unique City. Die Geschichte einer Weltstadt* [1934], hrsg. und übersetzt von Ulrike Franke und Torsten Lockl. Basel: Birkhäuser Verlag 2013, S. 13.

<sup>253</sup> Hermann Muthesius: *Das Englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. Bd. 3: *Der Innenraum des Englischen Hauses*. Berlin: Wasmuth 1911, S. 76, mit Verweis auf die Monographie von R. P. Pullan von 1881 mit Abbildungen.

<sup>254</sup> Georg Simmel: *Soziologie der Konkurrenz* [1903], in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901–1908* Bd. I, Gesamtausgabe Bd. 7, hrsg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1995, S. 221–46, hier S. 226–7.

## *Gentleman's room*

Nicht zuletzt ging der Ausbau auch mit zusätzlichen Verpflichtungen Leightons einher, der 1878 zum Präsidenten der Royal Academy gewählt und im Zuge dessen geadelt wurde. Zu den neuen Aufgaben gehörten Vorträge außerhalb der Akademie, und nicht nur in London. Auch zur Erledigung seiner umfangreichen Korrespondenz dürfte Leighton die neu angelegte Bibliothek vornehmlich genutzt haben – sie reichte von persönlichen Briefen an Familie und Freunde über Empfehlungsschreiben und die Beantwortung von Gesuchen (um Rat oder Wohltätigkeit), die ihn als „official' artist“<sup>255</sup> erreichten, bis hin zu fachlichem Austausch mit Akademiekollegen, etwa mit dem Professor für Chemie Arthur Herbert Church, mit dem sich Leighton häufig über Pigmente und Grundierungen beriet. In der erhaltenen Korrespondenz mit Church sind auch Briefe, die nicht von Leightons Hand stammen, sondern offensichtlich von einem Sekretär geschrieben wurden; der älteste datiert aus dem Jahr 1889.<sup>256</sup> Die Beschäftigung eines Sekretärs kann als weiteres Indiz für die zunehmenden Verpflichtungen Leightons gedeutet werden. Es ist nicht auszuschließen, dass dieser seinen Dienst in der Bibliothek verrichtete. In den Artikeln zu Leightons Haus jedoch blieb der Gehilfe unerwähnt, was sich zum einen in die Logik der getrennten Sphären fügt, zum anderen das Bild des selbstständig und souverän agierenden Hausherrn unterstreicht.

Zum Schreiben und Lesen war das Zimmer insofern eingerichtet, als das Tageslicht von links sowie von vorne auf den Schreibtisch fallen konnte, wie es für einen solchen Raum wünschenswert war.<sup>257</sup> (Abb. 5b) Kerr riet auch deshalb zu einer Himmelsrichtung, die Sonnenlicht bot, weil sie aus dem womöglich ganztägig genutzten Studierzimmer einen erfreulichen Ausblick ermögliche, was als ebenso förderlich betrachtet wurde wie eine Einrichtung, das heißt eine Umgebung, die nicht die Aufmerksamkeit störte.<sup>258</sup> Der Wandanstrich in „sage-green“<sup>259</sup> eignete sich dazu, weil Grün nach damaliger Auffassung die behaglichste und zugleich neutralste der entschiedenen (primären und

---

<sup>255</sup> Briefauszug aus dem Jahr 1888, ohne Adressatenangabe, vermutlich an die spätere Herausgeberin der Briefe gerichtet, *Letters of Lord Leighton*, II, 241.

<sup>256</sup> Unterlagen aus Leightons Nachlass in der Royal Academy, London, Inv. No. LEI/42.

<sup>257</sup> Kerr: *The Gentleman's House*, 1871, S. 117.

<sup>258</sup> Kerr: *The Gentleman's House*, 1871, S. 123.

<sup>259</sup> Meynell: *Magazine of Art*, 1881, S. 174.

sekundären) Farben war.<sup>260</sup> Zudem unterstützte der Ton eine weitere Funktion des Raums: Sie bestand darin, Zeichnungen, Drucke und Gemälde aus Leightons Sammlung zu zeigen, mit denen die Wandflächen reichlich bestückt wurden.<sup>261</sup> Vermutlich wurde daher die Farbe auch mit Blick auf das größte Bild im Raum ausgesucht, eine venezianische Darstellung der Dreifaltigkeit, das an der Stirnwand hing.<sup>262</sup>

In zeitgenössischen Beschreibungen wurden mal die Bildwerke, mal die Bücherbestände genannt, mit denen die untere Wandzone gefüllt war. Wie dieser Raum abgesehen von seiner tatsächlichen Nutzung wirkte, davon berichtete eine Besucherin im Jahr 1893:

[R]are books on every conceivable subject and in many languages, for Sir Frederick is a fine linguist: Italian, German, and French are as familiar to him as his native tongue. A man must touch the world at many points,—such is his theory, —must have a wide acquaintance with man and nature, must be catholic in sympathies and tastes, must be a student of books, must have a knowledge far beyond the mere boundaries of his especial art, before he can be a consummate artist; and this, which is the philosophy of the true artist's culture, Sir Frederick completely illustrates. This wide knowledge of life, he believes, passing through the alembic of the artistic temperament, becomes transmuted and is allied with that subtle indescribable native essence of genius which no one can lack and yet be a supreme artist.<sup>263</sup>

Eine umfassende Bildung und Erziehung, die Leighton mit seiner Vielsprachigkeit, Geschmackssicherheit und seinen Kenntnissen auf verschiedenen Gebieten unter Beweis stellte, wird als Voraussetzung für den Künstlerberuf betrachtet – und nicht nur von Leighton selbst: „[H]e is, so to speak, the visible embodiment to the world of English art [...] he seems a realization of the ideal artist and man of the world.“<sup>264</sup> Einmal mehr wird deutlich, dass es die mit dem Publikum *geteilten* Vorstellungen waren, welche Leighton nicht nur repräsentierte („illustrate“), sondern *verkörperte* („visible embodiment“, „his

---

<sup>260</sup> Vgl. Hay: *Farbenharmonie*, 1852, S. 72.

<sup>261</sup> Vgl. *Strand Magazine*, No. XIV, 1892, S. 32.

<sup>262</sup> Charlotte Klöckl führt mehrere Ausstellungsinterieurs an, die um 1850 datieren und in denen verschiedene Grüntöne („olive green“, „dark greenish-grey“) eine Alternative zu Rot boten. Vgl. Klöckl: *Spaces of Experience*, 2009, S. 31–2. Das Gemälde wird der Schule von Tintoretto zugeschrieben und trägt den Titel „The Apotheosis of Marcantonio Bragadino“.

<sup>263</sup> Virginia Butler: *An Hour at Sir Frederick Leighton's*, in: *Lippincott's monthly magazine* 52, 1893, S. 463–6, hier S. 463. Im Folgenden zitiert: Butler: *Lippincott's*, 1893.

<sup>264</sup> Butler: *Lippincott's*, 1893, S. 465.

native tongue“), wofür physische Anwesenheit und Performanz bedingend war. An dieser Konzeption der Künstlerfigur hatten die Schriften des einflussreichen Kunsttheoretikers und Kritikers John Ruskin einen wichtigen Anteil. Nicht nur Gelehrtheit sondern auch charakterliche Bildung waren erwünscht: „The ideal of an artist, however is [...] that he should be [...] well read in the best books, and thoroughly high bred, both in heart and in bearing.“<sup>265</sup> Künstler sollten also auch moralisch charaktervoll agieren. Ruskin riet jedoch dazu, dass sie sich vornehmlich als Beobachter in Gesellschaft begeben sollten, um schlechte Einflüsse zu vermeiden. Die Separierung (und paradoxerweise gleichzeitige „Veröffentlichung“) des Künstlers in einem eigens hierzu errichteten Haus fügt sich in diese weiter unten noch zu diskutierende Auffassung über das gesellschaftlich gefährdete Subjekt – im Künstlerhaus wurde also eine Vorstellung von Künstlerschaft in eine Lebenspraxis über- und damit umgesetzt. Und zwar gerade auch in der hier zu analysierenden Bibliothek, in der Leighton nicht nur als Bildungsbürger figurierte.

Eine weitere seiner Rollen ist mit dem Typus des Raums verbunden, der eben nicht nur eine Bibliothek war. Der (damals wie heute) große Schreibtisch mit seinen vielen Schubladen jedenfalls könnte auch in einen sogenannten gentleman's room oder business room gehört haben, der eher in Landhäusern üblich war, wo, im Gegensatz zum Stadthaus, eine Vielzahl an geschäftlichen Aufgaben anfielen.<sup>266</sup> Bereits die Bezeichnung macht deutlich, dass dieses Zimmer nicht nur die Klassenzugehörigkeit seines Bewohners konstituierte, einmal mehr wurde der Künstler somit auch als „männlich“ definiert. Auch dies fügt sich in die noch weiter auszuführenden zeitgenössischen Vorstellungen ein. So hält der Architekturhistoriker Mark Girouard diesen Raum für eines der typischsten Elemente des viktorianischen Grundrisses,

with its separate entrance and often its little waiting room for visitors, suggesting a serious attitude to running an estate, looking after one's dependants and taking a part in local life; it symbolized a change in emphasis even if in fact the owner did no more in it than smoke a cigar and read *The Times* after breakfast.<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> John Ruskin: *The Stones of Venice*, Vol. III, *Third, or Renaissance Period*, in: *The Works of John Ruskin*, ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, London: George Allen, 1905, Bd. 11, S. 53.

<sup>266</sup> Dazu Hermann Muthesius: *Das Englische Haus* Bd. II, Berlin: Wasmuth 1910, S. 47, sowie Kerr: *The Gentleman's House*, 1871, S. 121–3.

<sup>267</sup> Girouard: *Country House*, 1985, S. 32.

Ein solches Zimmer besaß also im 19. Jahrhundert bereits einen wichtigen Inszenierungswert, der die Außenbeziehungen des Hausherrn thematisierte und der für dessen Verantwortungsbewusstsein stehen sollte. Da es zu den Wunschvorstellungen der Viktorianer gehörte, dass persönlicher Reichtum gesellschaftliche Verantwortung mit sich bringe, manifestierte sich dieser Gedanke, mit dem das gentleman-Ideal auch für die middle classes adaptiert werden konnte, anhand eines entsprechenden Zimmers.<sup>268</sup> Er musste es dort tun, weil sich die tonangebenden upper und middle classes von Grund auf häuslich-wohnlich organisierten, das heißt reproduzierten. Da Leighton neben seiner Präsidentschaft auch in anderen öffentlichen Ämtern und Kommissionen tätig war, „brauchte“ er einen gentleman’s room, der dieses gesellschaftliche Engagement von außen anerkennbar machte. Daher fehlt der Raum auch in keiner der zeitgenössischen Beschreibungen, und er war auch der vergleichsweise „englischste“ im ganzen Haus. Jede Gesellschaftsschicht habe den ihr zugeordneten Raum, wie Siegfried Kracauer später bemerkte, so gehöre zum Generaldirektor jenes neusachliche Arbeitszimmer, das man aus Filmen kenne.<sup>269</sup> Zum viktorianischen Künstler „gehörte“ nicht nur ein Atelier, sondern weitere Zimmer, ja ein ganzes Haus, das dem veränderten Status Rechnung trug, der durch die Berichterstattung mit etabliert wurde. Im gentleman’s room trat Leighton, wie überhaupt auch im übrigen Haus, gerade nicht als Geschäftsmann auf: Dies wird auch deshalb augenfällig, da derjenige Raum, den einige Künstler in ihre Häuser noch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts verstärkt integriert hatten, eine picture gallery mit zum Verkauf stehenden Werken, fehlte.<sup>270</sup> Leightons Nachbar George Frederick Watts verfügte zwar über eine Gemäldegalerie, die jedoch ausschließlich wohltätigen, kunsterzieherischen Zwecken diene: „[T]o show a selection of his works which he intended to leave

---

<sup>268</sup> Vgl. Girouard: *Country House*, 1985, S. 4.

<sup>269</sup> Siegfried Kracauer: *Über Arbeitsnachweise* [1930], wieder in: *Siegfried Kracauer Werke* Bd. 5.3, hrsg. von Inka Müller-Bach und Ingrid Belke, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 249–57, hier S. 249.

<sup>270</sup> Schon im 18. Jahrhundert richteten sich vereinzelt Maler eine dem Atelier angegliederte picture gallery ein, so z. B. William Hogarth und Sir Joshua Reynolds. Über einen aufwendig gestalteten show room verfügte auch der Porträtmaler George Romney, siehe Pointon: *Hanging the Head*, 1993, S. 44. Auch im Haus von Benjamin West gab es einen solchen Raum, den der Künstler allerdings erst 1820 als eine „memorial gallery“ von dem bekannten Architekten John Nash planen ließ, angeblich um seinen Kindern eine Verdienstquelle durch die Einnahmen zu sichern, so Walkley: *Artists’ Houses*, 1994, S. 28. Vgl. auch Bättschmann: *Ausstellungskünstler*, 1996, S. 82–3. Hier deutet der Autor Wests Projekt als eine frühe Form der Retrospektive. Auch William Turner verfügte in seinem Londoner Haus über einen show room.

to the nation. The public were graciously welcomed to visit, free of charge, every Sunday.“<sup>271</sup> In William Turner, der seinen gesamten Nachlass dem Staat hinterlassen hatte, hatte Watts ein Vorbild für diese Praxis.

Dies geschah, als die Debatte darüber, welche gesellschaftliche Rolle und welcher Status bildenden Künstlern zugebilligt werden könnte, im wesentlichen um zwei Argumente kreiste, wie die Historikerin Paula Gillett aufgezeigt hat:<sup>272</sup> Zum einen konnten viele bildende Künstler beruflich ebenso erfolgreich sein wie die Kaufleute, Rechtsanwälte und Ärzte der aufstrebenden middle classes. Ein Erfolg, der entsprechend genossen und anerkannt werden wollte. Zum anderen wurde eine gesellschaftliche Bedeutung von Kunst in deren Vermittlung moralischer Werte entdeckt: „[T]he highest thing that art can do is to set before you the true image of the presence of a noble human being“, so John Ruskin, der zu den wichtigsten Aufgaben der Künste die Stärkung des Glaubens sowie die ethische Vervollkommnung der Menschen zählte.<sup>273</sup> Ruskin plädierte daher auch für eine bessere Ausbildung, in der angehende Künstler zu gentlemen erzogen werden sollten, „that is to say, to take care that their minds receive such training, that in all they paint they shall see and feel the noblest things.“<sup>274</sup> Um auch darüber hinaus als verantwortliche Mitglieder der Gesellschaft wahrgenommen zu werden und nicht als bloße Nutznießer einer steigenden Produktnachfrage, hätten die als finanziell erfolgreiche Gruppe auftretenden Künstler es daher für wichtig befunden, sich von den häufig als verantwortungslos wahrgenommenen Geschäftsleuten abzugrenzen, so Gillett.<sup>275</sup> Die Reformulierung des gentleman-Ideals, mit der dem Charakter Vorzug gegeben wurde vor der Herkunft, hatte an Dringlichkeit gewonnen, als die sogenannte „Turner-Frage“ auf den Tisch kam: Angesichts von Reformen, welche das Niveau der akademischen Kunsterziehung anheben und mit einer Aufnahmeprüfung auch die Bildung, nicht nur die handwerklichen Fähigkeiten

---

<sup>271</sup> Dakers: *Holland Park Circle*, 1999, S. 4.

<sup>272</sup> Ich stütze mich im Folgenden auf Gillett: *The Victorian Painter*, 1990, bes. Kap. 2. Die Autorin hat in ihrer Studie vornehmlich zeitgenössische schriftliche Quellen ausgewertet, die Künstlerhäuser werden von ihr nicht behandelt.

<sup>273</sup> John Ruskin: *The Relation of Art to Religion*, Lecture, February 16 1870, in: *The Works of John Ruskin*, ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, London: George Allen, 1905, Bd. 20, S. 46.

<sup>274</sup> John Ruskin: *The Discovery and Application of Art. A Lecture delivered at Manchester, July 10th, 1857*, in: *The Works of John Ruskin*, ed. by E. T. Cook and Alexander Wedderburn, London: George Allen, 1905, Bd. 16, S. 15–56, hier S. 35.

<sup>275</sup> Gillett: *Victorian Painter*, 1990, S. 37.

der angehenden Studenten feststellen sollte, wurde der Sinn eines solchen Tests stark in Zweifel gezogen. Gegner führten ins Feld, dass William Turner, Englands bedeutendster Maler im 19. Jahrhundert, von niedriger Herkunft und geringer Bildung, die Aufnahme verwehrt gewesen wäre, hätte er sich einer Prüfung stellen müssen.<sup>276</sup> Da ausgerechnet Turners Herkunft alles andere als vorbildlich war, bemühten sich die Biographen, stattdessen im Charakter des Künstlers Beweise für dessen Eignung zum gentleman zu finden. An dieser Rollenzuschreibung ist für das 19. Jahrhundert im übrigen typisch, dass der männliche Künstler auch zur *nationalen* Identifikationsfigur erklärt wurde.<sup>277</sup> Seine patriotische Gesinnung bewiesen Leighton und einige seiner Kollegen zudem auch als Angehörige der Artists Rifles, eines 1860 gegründeten Regiments der britischen Reservearmee.

#### *Was die Architektur verinnerlicht*

Noch einmal zurück zu Leightons gentleman's room, dessen Lage hinsichtlich praktischer Funktionen der Außenkommunikation ebenfalls bezeichnend ist. Entscheidend war einerseits die Anbindung zum Eingangsbereich, andererseits die Nähe zu den Empfangszimmern, weil diese auch als Warteraum für Besucher dienten: Der drawing room für weibliche, der dining room für männliche Gäste.<sup>278</sup> Vermutlich auch um einen reibungslosen wie diskreten Empfang von sehr unterschiedlichen Besuchern zu ermöglichen, gab es auch in Leightons gentleman's room zwei Zugänge: der eine direkt von der kleinen Eingangshalle, der andere von der Narcissus Hall, von der wiederum die als Warteräume genutzten Zimmer erschlossen wurden. Während ein bereits Wartender eintrat, konnte der entlassene Besucher durch die Eingangshalle entschwinden. Leighton konnte hier Personen ganz unterschiedlichen gesellschaftlichen Standes empfangen, deren Begegnung möglicherweise als unschicklich galt. Ähnlich wie der Hausherr auf dem Land in seinem

---

<sup>276</sup> Vgl. Gillett: *Victorian Painter*, 1990, S. 31f.

<sup>277</sup> Für Beispiele zu diesem Aspekt siehe den Band *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, hrsg. von Katharina Helm u. a. Merzhausen: ad picturam 2015. Im Folgenden zitiert: Helm: *Künstlerhelden*, 2015.

<sup>278</sup> Zum „gendering“ dieser beiden Räume siehe Kerr: *The Gentleman's House*, 1871, S. 94–5, 98, 107, 121.

Geschäftszimmer Pächter, Diener\*innen, aber auch Bekannte zu Besprechungen empfing.<sup>279</sup> Mit dieser Praxis konnte ein ungeplantes Aufeinandertreffen buchstäblich umgangen werden.

Damit ist ein Merkmal viktorianischer Häuser angesprochen, das sich innerhalb einer langen Entwicklung herausbildete: Seit der Einführung des Korridors in England im 17. Jahrhundert waren in der Wohnhausarchitektur verschiedene Funktionsbereiche auch räumlich immer weiter getrennt worden, wofür der Flur erst die entscheidende Infrastruktur bot. Der Architekturhistoriker Robin Evans knüpft an diese Entwicklung Veränderungen innerhalb der sozialen Beziehungen der Bewohner\*innen eines Hauses, die auch einhergehen mit modernen Vorstellungen von Subjektivität.<sup>280</sup> Von dieser Entwicklung blieb nämlich das Verhältnis zwischen Dienern und Bedienten nicht unberührt: Die Parallelführung der Dienstbotentreppen und -korridore wurde üblich, um häufige Begegnungen zu vermeiden. So auch im Haus Leightons, wo ein Butler, eine Haushälterin sowie ein Hausmädchen arbeiteten und wohnten. Die Schlafkammern der weiblichen Angestellten lagen in dem nur über die Dienstbotentreppe zu erreichenden zweiten Stockwerk, während der Butler ein Schlaf- und Arbeitszimmer im Keller nutzte. Darüber hinaus gab es eine für Künstlerhäuser spezifische Lösung, womit der Zutritt von Modellen geregelt wurde: Diese damals wenig angesehenen Männer und Frauen betraten das Haus über den Dienstboteneingang, um über die Hintertreppe ins Atelier zu gelangen, weil eine Begegnung mit Angehörigen einer anderen Klasse von beiden Parteien als peinlich empfunden worden wäre.

Weshalb die Kontaktvermeidung zwischen Dienstleistern und Bedienten buchstäblich eingebaut wurde, hat der Kunsthistoriker Wolfgang Kemp mit Verweis auf den französischen Architekten Eugène Viollet-le-Duc erläutert, der die übereinstimmende Entwicklung aus kontinentaler Perspektive deutete:

Im 19. Jahrhundert sei [so Viollet-le-Duc] diese räumliche Koexistenz zum Problem geworden, weil eine demokratische Gesellschaftsordnung die Rangunterschiede und ihre Internalisierung in Frage stellte. Die Antwort bestand laut Viollet-le-Duc darin, die Distanz wiederzuerrichten, physisch, durch Mauern. So stoße man auf eine paradoxe Situation: Häusliche Architektur in einer aristokratischen Gesellschaft könne eine Großzügigkeit und Einfachheit

---

<sup>279</sup> Kerr: *The Gentleman's House*, 1871, S. 121.

<sup>280</sup> Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, bes. S. 90–1.



erreichen, die unter demokratischen Bedingungen untragbar sei, wo jede Dienstleistung soweit als möglich materiell abgetrennt und definiert werden müsse, wenn eine Gleichheit der Rechte zwischen Dienern und Bedienten bestehe.<sup>281</sup>

Der Anteil, den räumliche Ordnungen bei der Durchsetzung gesellschaftlicher Normen einnehmen, wird desto umfassender, je prominenter die Stellung des einzelnen Subjekts darin konzipiert wird. Auch mit der Rationalisierung des Lebens wurde in der Funktion von Gebäuden der Aspekt der (hier: sozialen) Trennung – ursprünglich dem existentiellen Schutz dienend – beherrschend, wie der Architekturtheoretiker Christoph Feldtkeller feststellt.<sup>282</sup> Robin Evans entdeckt darin ein nun auch psychologisches Moment: Im Zuge einer modernen Definition von Privatsphäre werde das Selbst zum ersten Mal nicht bloß als etwas begriffen, das in der Gesellschaft anderer Menschen gefährdet war, sondern tatsächlich von diesen deformiert werden könne.<sup>283</sup> Mit der Übersetzung in räumliche Praktiken, so ließe sich daran anschließend festhalten, wurde die viktorianische Architektur zur Trägerin der in und mit ihr konstituierten und reproduzierten Vorstellung vom stets gefährdeten Subjekt.

Wie das zum Teil moralisch argumentierende Sprechen gezeigt hat, interessierte sich das Publikum für die „inneren Werte“ des Künstlers. In den zeitgenössischen Beschreibungen wurde daher auch das soziale Agieren wie auch die Physis des Künstlers als Topoi entdeckt. Und zwar, um diese als Belege für eine Übereinstimmung charakterlicher und (stets ästhetisch wahrgenommener) körperlicher Merkmale heranzuziehen. In einem Artikel über Leighton und dessen Nachbarn war daher zu lesen:

Sir Frederick [...] is a courtier by nature, but he carries his dignity with an easy frankness, and he is too many-sided, too sincere a student, too well-travelled, for any charge of narrowness to hold against him. [...] He is very much in earnest about all he does. A courtier, [...] an orator, [...] a soldier, [...] and similarly in his own house you find him the friendliest and heartiest of hosts. He comes upon his guests in the cheeriest way, pleasant, open-handed, eager to make them at home. A little above medium height, he is gray-headed, and his short beard and

---

<sup>281</sup> Eugène Viollet-le-Duc: *Entretiens sur l'architecture*, Paris 1872, Bd. 2, S. 272, zitiert nach der Übersetzung von Wolfgang Kemp: *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*. München: Schirmer/Mosel 2009, S. 200.

<sup>282</sup> Christoph Feldtkeller: *Der architektonische Raum: eine Fiktion. Annäherung an eine funktionale Betrachtung*. Bauwelt Fundamente 83. Braunschweig: Vieweg 1989, S. 95.

<sup>283</sup> Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, S. 91.

mustache are frosted with a silvery hue that adds dignity to the mobile and handsome features. [...]

[...] Lancashire born and bred, Luke Fildes stands firmly on his feet. He looks at you through bright grey eyes, set well apart beneath a square brow. He wears a short-cropped beard and moustache, the latter not interfering with the outlines of a generous and sensitive mouth. It is no mere flattery to say that he is a handsome man, and in saying so one pauses to remember that many of the leading English artists are peculiarly „well favored“ by nature, notably Leighton, Millais, Herkomer and the painter [Fildes, A. D.] more immediately under notice.<sup>284</sup>

Dass solche Bewertungen in Verbindung mit Hausbesuchen getroffen wurden, macht einmal mehr deutlich, weshalb das Subjekt innerhalb einer bestimmten Vorstellung ein Haus „brauchte“, welches bezeichnenderweise in dem Artikel gegenüber anderen, öffentlicheren Orten deutlich abgegrenzt wird. Die Vorstellung vom Haus als der räumlichen Struktur schlechthin, mit der das Subjekt konstituiert wurde, fand sich im medizinischen Diskurs wieder, wo die damals aufgegriffene antike Idee der „Mens Sana in Corpore Sano“ aktualisiert wurde,<sup>285</sup> indem das Haus als Metapher für den Körper fungierte.<sup>286</sup> Erweitert wurde so die in der Romantik tradierte Vorstellung, das Wesen eines (abwesenden) Individuums werde durch dessen Wohnung quasi porträtiert.<sup>287</sup> Denn in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wurde es üblich, als Interieur nicht mehr nur das Bild eines Innenraums, sondern die Einrichtung eines (realen) Zimmers zu bezeichnen.<sup>288</sup> Eingebettet wie in ein Futteral war somit der Bewohner das Innerste der Wohnung.<sup>289</sup> Im viktorianischen Verständnis produzierte nunmehr das wohnliche Umfeld die zusammengedachte körperliche und charakterliche Integrität eines Subjekts. Dass es dies häufig nicht zum Besten tat, war u. a. Anlass und Argument für den ersten sozialen Wohnungsbau Mitte des 19. Jahrhunderts in England, mit dem nicht nur

---

<sup>284</sup> Hatton: *Harper's*, 1883 S. 832 u. 836. Siehe für eine ähnliche Beschreibung Mary H. Krout: *A Looker-On in London*, London: Stevens, 1899, S. 23f.

<sup>285</sup> Vgl. Bruce Haley: *The healthy body and Victorian culture*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1978, bes. Kapitel 2.

<sup>286</sup> Auch hier suggeriert die Haus-Metapher eine unzutreffende Vollständigkeit, so werden in diesem populären Buch die Geschlechtsorgane nicht genannt, siehe William Alcott: *The House I live in, or, popular illustrations of the structure and functions of the human body. For the use of families and schools*. Ed. By Thomas C. Girtin, Surgeon, London 1856 (5th ed.).

<sup>287</sup> Vgl. Donat de Chapeaurouge: *Das Milieu als Porträt*. Wallraff Richartz Jahrbuch 1960, S.137–158.

<sup>288</sup> Zur Begriffsgeschichte Charles Rice: *The Emergence of the Interior. Architecture, Modernity, Domesticity*. London and New York: Routledge 2007, S. 2.

<sup>289</sup> Vgl. diese Formulierung bei Walter Benjamin: *Das Passagenwerk*, hrsg. von Rolf Tiedemann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982. Erster Band, S. 292.

verbesserte Lebensbedingungen geschaffen, sondern zugleich staatliche Herrschaftsinteressen wie die polizeiliche Identifizierung und Kontrolle durchgesetzt werden sollten.<sup>290</sup>

In der zeitgenössischen Ratgeberliteratur wurde die Konzeption des moralischen Subjekts auch religiös motiviert:

[A] working view of Christianity would include an ideal of heaven as a home, and help us to do something while we can to establish and increase neatness and order, beauty and sweetness, music and art, in all the houses which may come under our influence, feeling as we do so that we do something towards raising ourselves and others, bringing heaven nearer to earth.<sup>291</sup>

Dies ließe sich auch als eine Form des „self-government“ lesen, das der England-Reisende Hippolyte Taine in den 1860er Jahren beobachtete und auf puritanische Vorstellungen zurückführte.<sup>292</sup> Der latent totalitäre Gedanke der „Selbstregierung“ knüpft sich nicht zufällig an das Haus: Bereits in der lutherischen Theologie figurierte es modellhaft dafür, den Mensch auch außerhalb der Kirche beständig und umfassend vor Gott zu stellen.<sup>293</sup> Dieser Gedanke war auch im englischen Puritanismus zentral: Selbstbeobachtung und -disziplinierung sollten zu einer starken Verinnerlichung des Glaubens führen, bei gleichzeitiger Zurückdrängung der kultischen, das heißt im Kirchenraum praktizierten Frömmigkeit.<sup>294</sup>

Die zeitgenössische, religiöse Konnotation des Wohnraums deutet darauf hin, dass Leightons Ausstellung seines häuslich-kultivierten Lebens nicht nur als Distiktionsmerkmal lesbar ist. Mit der oben dargestellten sozialetischen Begründung konstituierte sich das Geschmacks-Subjekt zugleich auch als ein Moral-Subjekt, was innerhalb der oben geschilderten Neudefinition des Künstlers als gentleman eben nicht rein repräsentativ, sondern auch performativ zu sehen gegeben und also „verkörpert“ werden musste. Nach dem Tod

---

<sup>290</sup> Vgl. Robin Evans: *Rookeries and Model Dwellings. English Housing Reform and the Moralities of Private Space* [1978], in: Ders.: *Translations from drawing to building and other essays*. London: Architectural Association Publications 1997, S. 92–117.

<sup>291</sup> Vgl. Loftie: *Art in the House*, 1876, S. 90.

<sup>292</sup> Hippolyte Taine: *Aufzeichnungen über England*. Jena und Leipzig: Eugen Diederichs 1906, S. 89. Im Folgenden zitiert: Taine: *England*, 1906.

<sup>293</sup> Siehe dazu Dietz Bering: *Luthers »Ganzes Haus«*, in: Heiko Christians u. Georg Mein: *In da house. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 33–56, bes. S. 36–9.

<sup>294</sup> Vgl. Lemma „Puritaner, Puritanismus“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Josef Höfer und Karl Rahner. Freiburg i.Br.: Herder 1963, 2. Aufl., Bd. 8, S. 904–5.

Leightons war daher nur noch ein Zimmer dazu geeignet, den früheren Bewohner zu vergegenwärtigen: Das bis dahin nicht einsehbare Schlafzimmer (Abb. 17) konnte nun, als Sterbezimmer, für Besucher geöffnet werden. Schlafen und Sterben – ab dem 19. Jahrhundert hatte jeder ein Anrecht „auf eine eigene kleine Kiste“<sup>295</sup> wie es Michel Foucault formulierte, und die kaum prosaischer zu denken ist als die schlichte Schlafstatt Leightons. An den einfach dekorierten Wänden lasse sich „das Herz“ des Künstlers auffinden (detect), mehr als in jedem anderen Zimmer des Hauses, hieß es in einem Nachruf.<sup>296</sup>

### *Der Tod des Künstlers und die Vergangenheit der Kunst*

Dem Schlafzimmer wurde somit ein, wenn auch nur imaginiert reliquiärer Charakter zugesprochen.<sup>297</sup> Die Schlichtheit der Einrichtung entsprach zeitgenössischen (puritanisch geprägten) Vorstellungen, die diesen Raum gar nicht simpel genug ausgestattet sehen wollten, allenfalls mit einer gemusterten Tapete und einem schmucklosen Metallbett – dies sei, für London allemal, die beste Wahl.<sup>298</sup> War die Sterbestunde berühmter Männer seit jeher Gegenstand öffentlichen Interesses, so ist auffällig, dass das Dahinscheiden von Künstlern im 19. Jahrhundert besonders häufig thematisiert wurde. Auch Leighton hatte den Tod Brunelleschis in einem Gemälde dargestellt, in dem der Blick des Sterbenden nach draußen fällt auf dessen berühmtestes Werk, die Kuppel des Florentiner Doms (Abb. 29). Martin Warnke deutet das Ende des 18. Jahrhunderts aufkommende Motiv des sterbenden Künstlers als Ausdruck des Geniekultes: je unsterblicher der Künstler, umso unbegreiflicher sei sein Tod.<sup>299</sup>

---

<sup>295</sup> Michel Foucault: *Von anderen Räumen* [1967], in: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 317–29, hier S. 323. Im Folgenden zitiert: Foucault: *Von anderen Räumen* [1967].

<sup>296</sup> A.G.T.: *The late Lord Leighton's bedroom, showing the bed on which he died*, in: *Art Journal*, Dec. 1896, S. 364.

<sup>297</sup> Es sei an dieser Stelle nur darauf hingewiesen, dass Architektur-Miniaturen nicht unübliche Formen für Herz-Reliquiare sind.

<sup>298</sup> Garrett: *Suggestions for House Decoration*, 1877, S. 71.

<sup>299</sup> Martin Warnke: *Der Tod der Unsterblichen*, in: *Ausst.Kat.: Unsterblich! Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Jörg Völlnagel und Moritz Wullen. Kunstbibliothek Berlin. München: Hirmer Verlag 2008, S. 79–86, hier S. 80. Im Folgenden zitiert: Warnke: *Der Tod*, 2008. Siehe zur Darstellung der Todesstunde berühmter Künstler im 19. Jahrhundert des Weiteren Helm: *Künstlerhelden*, 2015.

Das Bedürfnis, so Warnke weiter, die Genies einen Heldentod sterben zu sehen, mische dem Künstlerbild des 19. Jahrhunderts den Eindruck einer moribunden Hinfälligkeit bei.<sup>300</sup> Zwar hatte sich der gesellschaftliche Status von Künstler\*innen seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit der Auflösung bisheriger Auftragsverhältnisse grundlegend verändert, die tradierten Vorstellungen von Künstlerschaft verloren dadurch jedoch nicht ihre Gültigkeit. Das Thema des Künstlertodes verweist somit auf die im 19. Jahrhundert einsetzende Musealisierung der Kunst sowie der Künstlerfigur, wie sich angesichts von Leightons Haus bemerken ließe – wo sich übrigens das genannte Gemälde Leightons von Brunelleschi heute befindet. Das Atelierhaus ermöglichte offenbar eine gesellschaftliche und symbolische Umgangsweise mit dem Künstler, die den institutionellen, bereits etablierten Verfahren und Modellen entsprach – das heißt dem Museum wie der Kunstgeschichtsschreibung. Beide setzten die *Vergangenheit* der Kunst voraus.<sup>301</sup> Über lebende Künstler sowie ihre Werke zu sprechen ließ sich insbesondere mit Verweis auf die Geschichte legitimieren, wie sich am Phänomen des hier analysierten Künstlerhauses zeigt.

In diesem Zusammenhang haben der Einsatz von Architekturspolien in der Arab Hall und der Abguss des Parthenon-Frieses im Atelier nicht nur eine imperiale Dimension, sie sind auch auf die im 18. Jahrhundert sich herausbildende, zwischen Sehen und Lesen oszillierende Rezeptionshaltung zu beziehen, die Peter Geimer beschrieben hat. Angesichts des Interesses für die Ruinen des Altertums bemerkt Geimer, die Reisenden seien dabei auf Orte getroffen, von deren Vergangenheit sie bereits gelesen hätten.<sup>302</sup> Dies trifft ebenso auf den Typus des hier analysierten Künstlerhauses zu, in dem die darin versammelten Artefakte es erlaubten, auch Leighton als eine mehr oder weniger museale „Sehenswürdigkeit“ zu beschreiben und somit bereits zu Lebzeiten zu historisieren.

---

<sup>300</sup> Warnke: *Der Tod*, 2008, S. 81.

<sup>301</sup> Vgl. grundlegend zur Geschichte dieses Aspektes Peter Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert*. Weimar: VDG 2002 [zugl. Diss. Univ. Marburg 1997].

<sup>302</sup> Geimer: *Die Vergangenheit der Kunst*, 2002, S. 11.

#### 4. Der Künstler als Sehenswürdigkeit

##### *Das Künstlerhaus im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*

I think it preposterous that the ambulant spinsters, or otherwise, with whom you are foregather on your journeys, should expect you to furnish them with photos of your "celebrated son". I like enthusiasm; but genuine enthusiasm does not halt at a shilling, which is the sum for which my effigy is obtainable in the public market [...].<sup>303</sup>

Wie diese Zeilen Leightons an seinen Vater zeigen, konnten — neben Schriftstellern und Schauspielerinnen — bildende Künstler bereits im 19. Jahrhundert zu jenen „celebrities“ gehören, deren Berühmtheit auch mit Hilfe der Porträtphotographie, genauer: der kleinformatischen, sogenannten *carte de visite*, (re-)produziert wurde.<sup>304</sup> Die Londoner National Portrait Gallery bewahrt heute eine ganze Reihe dieser Photographien auf, die Leighton offenbar nicht nur für den persönlichen Gebrauch dienten, sondern vom Photoatelier an ein anonymes Massenpublikum verkauft wurden.<sup>305</sup> Auch großformatige Aufnahmen von den Räumen seines Hauses konnten erworben werden, etwa diejenigen, welche die Firma Bedford Lemere 1895 in Leightons Auftrag anfertigte.<sup>306</sup> Architektur-, Kunst- und Gesellschaftsmagazine informierten ausführlich über das Interieur, das heißt über Kunstwerke, Ausstattung, Farben und Materialien, gegebenenfalls auch über beteiligte Designer und Firmen. Bebildert wurden die Artikel je nach Zeitschriftentypus entweder sachlich-informativ mit Auf- und Grundrissen oder eher feuilletonistisch in üppig illustrierten Ansichten einzelner Räume, vorzugsweise des Ateliers. Letztere lieferten dazu eine Beschreibung der Innenräume, die, als Rundgang und häufig auch Interview mit dem Künstler aufbereitet, als eine frühe Form der „home story“ gelten kann. Auf diese Weise waren die Atelierhäuser von Londoner Künstlern nicht nur Besuchern bekannt, sondern fanden, über den

---

<sup>303</sup> Brief vom 19. Oktober 1877, LHMA.

<sup>304</sup> Siehe zur Geschichte der Künstler-*carte de visite* sowie ähnlicher Formate Michael Klant: *Künstler bei der Arbeit — von Fotografen gesehen*, Ostfildern-Ruit: Cantz 1995 [zugl. Univ. Diss. Heidelberg 1991], bes. S. 27–32. Im Folgenden zitiert: Klant: *Künstler bei der Arbeit*, 1995.

<sup>305</sup> Michael Klant hat darauf hingewiesen, dass bereits die *carte de visite* von Künstlern häufig mit biographischen Informationen versehen waren. Klant: *Künstler bei der Arbeit*, 1995, S. 28.

<sup>306</sup> Künstler waren mitunter selbst Autoren beziehungsweise Herausgeber, etwa der dem Pre-Raphaelite Brotherhood angehörende F. G. Stephens, der die von J. P. Mayall gemachten Atelier-Photographien zahlreicher Kollegen unter dem Titel *Artists at Home* 1884 publizierte.

internationalen, englischsprachigen und Teile des europäischen Zeitschriftenmarktes, ein weit größeres Publikum.<sup>307</sup> Dieser überregionale mediale Status des Künstlerhauses unterscheidet es von früheren Erscheinungsformen (z. B. der Beschreibung in Künstlerbiographien oder eigens produzierten Büchern wie im Fall von Thomas Hope), weshalb grundsätzlich zu fragen ist, mit welchen ästhetischen und technischen Mitteln das Künstlerhaus „reproduzierbar“ wurde.

Den Begriff der Reproduktion verwende ich deshalb, weil damit zum einen die technische Vervielfältigung und Verbreitung angesprochen ist, zum anderen kann damit der zeitlich-performative, auf rhetorischen Prinzipien beruhende Charakter des wiederholbaren Zu-sehen-Gehens mit eingefangen werden. Zudem ist auf die strukturelle Verdopplung hingewiesen, die der Architektur als begehbarem Ausstellungsobjekt eignet. In Anlehnung an Walter Benjamins Kunstwerk-Aufsatz<sup>308</sup> hat die Architekturtheoretikerin Beatriz Colomina den Begriff der Reproduktion bereits eingeführt, indem sie für die im 20. Jahrhundert massenhaft vervielfältigte Architektur einen veränderten Status erreicht sieht, der sich in einem neuen Betrachterverhältnis manifestiert: „the reader of a journal, [...] became the user, the one who gave meaning to the work. In turn, the work itself is changed.“<sup>309</sup> Architektur konnte fortan nicht nur bewohnt oder besichtigt, sondern auch konsumiert werden, so die Autorin.<sup>310</sup> Selbst drucktechnisch reproduziert war das viktorianische studio-house jedoch einem vergleichsweise kleinen, elitären Publikum vorbehalten. Die Funktion des Hauses erfüllte sich zunächst mit einer Besichtigung vor Ort. Bevor es reproduziert werden konnte, musste das studio-house zunächst konstruiert werden, wie die vorangegangene Analyse gezeigt hat. Die zentralperspektivisch

---

<sup>307</sup> Joseph Lamb: „*The Way We Live Now*“: *Late Victorian Studios and the Popular Press*. In: *Visual Resources*, 1993, Vol. IX, S. 107–25, hier S. 110. Lamb betont in seinem Aufsatz die repräsentative Funktion der Häuser bzw. deren Abbildungen, in denen auch ein an Seriosität orientiertes Künstlerbild entworfen werde. Davon abweichend frage ich grundsätzlich nach Art und Weise der ästhetischen und narrativen Verknüpfungen.

<sup>308</sup> Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* [1936], wieder in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit Drei Studien zur Kunstsoziologie* Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1962, S. 7–44.

<sup>309</sup> Beatriz Colomina: *Introduction: On Architecture, Production and Reproduction*, in *Architectureproduction*, hrsgg. von Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press 1988, S. 6–23. Als *Architectureproduction* wieder in: Kester Rattenbury: *This is not Architecture. Media Constructions*. London & New York: Routledge 2002, S. 207–221, hier S. 209. Im Folgenden zitiert Colomina: *Architectureproduction*, 2002.

<sup>310</sup> Colomina: *Architectureproduction*, 2002, S. 209.

generierten Durchblicke eigneten sich bestens für eine photographische Reproduktion, weil die Optik des Apparates nach dem gleichen Prinzip funktionierte (Abb. 2, 11, 20).<sup>311</sup> Darüberhinaus konnten Photographien von Ateliers und Künstlerhäusern bei professionellen Studios erworben werden, oder sie wurden als Sondereditionen herausgegeben, wie die bereits genannte Aufnahme Leightons im Atelier. Zu Alben gebunden oder in Mappen aufbewahrt hielten diese Aufnahmen Einzug in bürgerliche Sammlungen – und in Wohnzimmer, wo ihnen nicht zuletzt repräsentative und kommunikative Zwecke zugewiesen wurden (vgl. Fallstudie Cameron, Abschnitt *Hostess*).

### *Künstler-Persona*

Doch wie ist der Status des derart zu sehen Gegebenen nun zu bewerten? Angesichts der *carte de visite* von Pariser Ateliers hat Beatrice von Bismarck betont, die Künstlerwerkstatt sei im 19. Jahrhundert sowohl zum Medium als auch zum Ort der Vermittlung des künstlerischen Selbstverständnisses geworden.<sup>312</sup> Das dargestellte Atelier definiert die Autorin als eine Form der Maskierung, hinter der sich vom Künstlermythos abgeleitete Annahmen ungefragt fortsetzen ließen.<sup>313</sup> Mit dieser Einordnung insinuiert sie eine Bühnenhaftigkeit, in der es einen inszenierten und einen nicht inszenierten Künstler gebe. Der Begriff der Reproduktion scheint auch hier präziser zu sein, da er die Wiederaufnahme bereits etablierten Wissens – dies scheint in Bismarcks Masken-Begriff mitgemeint zu sein – voraussetzt. Es wäre deshalb verfehlt, Leightons Inszenierung als „gespielt“ zu deuten. Hinter der Maske, die mit dem Haus errichtet wurde, verbirgt sich nichts. Vielmehr ist das moderne (Künstler-)Subjekt nur „in Masken“ zu denken, wie sich in Anlehnung an Friedrich Nietzsche sagen ließe, als sich wechselseitig in Selbstentwürfen und

---

<sup>311</sup> Vgl. Klant: *Künstler bei der Arbeit*, 1995, S. 18.

<sup>312</sup> Beatrice von Bismarck: *Künstlerräume und Künstlerbilder. Zur Intimität des ausgestellten Ateliers*, in: *Ausst.Kat. Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*. Hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern/Ruit: Hatje Cantz 1999, S. 312–21, hier S. 314. Im Folgenden zitiert: Bismarck: *Künstlerräume*, 1999.

<sup>313</sup> Bismarck: *Künstlerräume*, 1999, S. 314.



gesellschaftlichen Zuschreibungen konstituierend.<sup>314</sup> Dies entspricht der antiken Funktion der Maske, mit der Identitäten erst geschaffen und nicht zerstört werden, wie Lorraine Daston und Otto Sibum in ihrem Entwurf des Subjekts als „Persona“ bemerken.<sup>315</sup> Sie führen diesen Begriff ein, um das Phänomen zu beschreiben, dass ein Individuum sich einem kulturell vorgezeichneten Ideal in seiner Lebensweise und -praxis anverwandele, also das betreibe, was schon Ernst Kris und Otto Kurz unter einer „Gelebten Vita“ verstanden hätten.<sup>316</sup> In ihrer Schrift *Die Legende vom Künstler* bemerkten Kris und Kurz einen engen Zusammenhang zwischen Biographik und Lebenslauf, indem das eine das andere unbewusst mit- oder gar überformt: „Die Biographik verzeichnet das typische Geschehen und durch die Biographik wird das typische Schicksal eines Berufsstandes geprägt, ein typisches Schicksal, dem der Tätige sich ein Stück weit unterwirft.“<sup>317</sup> In Leightons Künstlerhaus, so ließe sich abschließend feststellen, wurde diese Unterwerfung des Künstlers unter die gesellschaftliche Vorstellung dessen, was ein Künstler ist, mit den Besuchern performativ nachvollzogen und durch diese beglaubigt. Denn gerade weil sich die Besuche nicht auf das Atelier beschränkten, sondern auch auf die Wohnräume erstreckten, konnte von einem „gelebten“ Ideal gesprochen werden.

Dies entsprach im Übrigen dem starken Interesse der Künstler-Biographen im 19. Jahrhundert, Leben und Werk miteinander in Beziehung zu setzen. Wie Karin Hellwig aufgezeigt hat, erwies sich dabei jedoch häufig als problematisch, dass an tradierten Klassifizierungen nach Themen, Kunstgattungen oder Aufstellungsorten festgehalten wurde. Dies habe es letztlich erschwert, die jeweilige künstlerische Leistung zu beurteilen.<sup>318</sup> Möglicherweise bot der Typus des hier vorgestellten Künstlerhauses auch deshalb ein so erfolgreiches Modell für das Sprechen über den Künstler, da es keinem wissenschaftlichen Interesse

---

<sup>314</sup> Vgl. Corinna Schubert: *Masken denken – in Masken denken. Figur und Fiktion bei Friedrich Nietzsche*. Bielefeld: transcript Verlag 2020.

<sup>315</sup> Lorraine Daston und H. Otto Sibum: *Introduction: Scientific Personae and Their Histories*, in: *Science in Context* 16 (1/2), 2003, S. 1–8, bes. S. 3–4.

<sup>316</sup> Bettina Gockel: *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 2010, S. 16.

<sup>317</sup> Kris / Kurz: *Die Legende vom Künstler*, 1995, S. 164.

<sup>318</sup> Vgl. Karin Hellwig: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 125–41, hier S. 133.

folgte, sondern das von Vasari eingeführte Konzept der *Vita topisch* bestätigte. Das Publikum wurde, Augenzeugen gleich, an der Erzählung beteiligt.

### *Eingebaute Betrachter\*innen*

Um die „Ansichtigkeit“ zu erhöhen, gab es in Leightons Haus entscheidende Abweichungen von der Architektur des Victorian Home: Räume wurden zusammengelegt oder zumindest durch Türen so miteinander verbunden, dass sie hintereinander durchschritten werden konnten. Mit dieser Infrastruktur wurden die Betrachter\*innen in Bewegung gesetzt, ähnlich wie in anderen Ausstellungsarchitekturen dieser Zeit, etwa in dem bereits genannten Crystal Palace (Abb. 22, 23). Die Blickführung wurde dabei von der überwiegenden Ost-West-Axialität bestimmt, mit der die Räume verknüpft beziehungsweise architektonisch oder visuell ausgerichtet wurden: Der Blick von der Eingangshalle richtet sich nach Westen, wohin auch der Arabische Saal ausgelegt ist. Im drawing room ist die westliche Wand die vergleichsweise prominenteste, im angrenzenden dining room ist es hingegen die östliche. Vielleicht noch entscheidender ist, dass sich bei Betreten jedes Raums eine Blickflucht eröffnete, die sich entweder auf die prominenteste Wand (entrance hall, Arab Hall, dining room) oder ein Fenster (drawing room, studio) richtete. Auf diese Weise wurde der Blick stets perspektivisch gebündelt, bevor die einzelnen Exponate hervortraten. Für ein Wohnhaus war dies deshalb ungewöhnlich, weil mit einer „Architektur zum Hindurchsehen“ das einzelne Zimmer weniger stark als individueller Rückzugszugraum markiert wurde.<sup>319</sup> Robin Evans hat in diesem Zusammenhang auf das Wohnhaus des Architekten John Soane hingewiesen, in dem zwischen diesen beiden Aspekten ebenfalls architektonisch vermittelt wurde:

Soane ersann [...] Durchblicke oder Perspektiven durch die von ihm entworfenen Innenräume, gab sich dabei aber nicht mit einer schnurgeraden Ausrichtung von Verbindungstüren zufrieden. Er schichtete außerdem Raum auf Raum, so daß der Blick, der nun nicht mehr auf eine teleskopische Abfolge von Portalen eingeengt

---

<sup>319</sup> Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, S. 91.

war, frei umherwandern konnte: nach oben, diagonal oder geradeaus, von einem Ort zum anderen.<sup>320</sup>

Evans deutet dies als höchst zeitgenössische Maßnahme, denn in dem Maße, in dem sich das Zimmer separiere, habe sich die Ästhetik des Raums entfaltet, so als sei die erweiterte Freiheit des Auges eine Entschädigung für die strengere Einfassung von Körper und Seele.<sup>321</sup>

Auch im Haus Leightons wurde der Weg von Raum zu Raum perspektivisch zusammengesetzt. Damit ist eine der ältesten Eigenschaften von Architektur angesprochen, die, wie Gerd Blum schreibt, mittels Rahmung von Ausblicken und Inszenierung von Durch- und Überblicken ‚Bilder‘ generiere, die im Auge des Betrachters entstünden.<sup>322</sup> Leightons Haus wurde als homogener Raum ästhetisch konstruiert, als Voraussetzung der darin als Schaubzusammenhang wahrnehmbaren Biographie des Künstlers. Der homogene Raum, so Erwin Panofsky, sei niemals der gegebene, sondern der konstruktiv erzeugte Raum. Der geometrische Begriff der Homogenität, so Panofsky weiter, könne durch das Postulat ausgedrückt werden, dass von jedem Raumpunkt aus nach allen Orten und nach allen Richtungen gleiche Konstruktionen vollzogen werden könnten.<sup>323</sup> Die Beziehungen der Räume im studio-house waren nicht nur aus einem narrativen Faden geknüpft, sondern wurden zunächst mit der architektonischen Durch- und Übersicht etabliert. Entscheidend war, dass der Blick nicht nach draußen, sondern umgekehrt, nach drinnen, gerichtet wurde, weshalb die so entstehenden ‚Bilder‘ noch weit stärker konstruiert sind als die von Blum genannten Aussichten. Die wenigen Fensterausblicke im Haus Leightons zeigten daher auch nicht eine vom Innenraum getrennte Außenwelt, sondern integrierten diese: Im drawing room als eine weitere Ansicht der im Raum repräsentierten Natur, im Atelier als imposante Lichtquelle für den Malprozess; und nicht zuletzt die abstrakten Licht-Schatten-Bilder der

---

<sup>320</sup> Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, S. 92.

<sup>321</sup> Dies sei eine Form der Kompensation, die in der Architektur des 20. Jahrhunderts noch vertrauter und prononcierter werden sollte, so Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, S. 92.

<sup>322</sup> Gerd Blum: *Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Aussichten der frühen Neuzeit*, in: Andreas Beyer u. a. (Hrsg.): *Das Auge der Architektur*. München: Fink 2011, S. 175–219, hier S. 175. Für eine ausführliche Darstellung siehe weiterhin Gerd Blum: *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*. Berlin: DeGruyter 2015.

<sup>323</sup> Erwin Panofsky: *Die Perspektive als „symbolische Form“* [1927], in: Susanne Hauser et al.: *Architektur-wissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*. Bd. 1: *Zur Ästhetik des sozialen Raums*. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 80–90, hier S. 81.

Mahrabyen in der Arab Hall. Der Status des derart ästhetisch konstruierten und bildlich immer wieder neu zu konstruierenden Hauses definierte sich also durch die Eigenschaft, eine *Raumrepräsentation* zu sein.<sup>324</sup>

Beatriz Colomina hat die häufig über zwei Ebenen angelegten Räume des um 1900 tätigen Wiener Architekten Adolph Loos mit Theaterlogen verglichen, welche den Blick auf das Interieur richten.<sup>325</sup> Ein solcher Effekt entstand auch im Haus Leightons überall dort, wo erhöhte Betrachterstandpunkte geschaffen wurden: zunächst im Treppenhaus, von dem der Blick in die Eingangshalle hinunter fiel; dann in dem tatsächlich wie eine kleine Loge gestalteten überdachten Divan, von dem aus man in die Kuppel und hinab in die Arab hall blicken konnte, und schließlich im Atelier, an dessen östlichem Ende sich eine Galerie befand. Sie war ein typisches architektonisches Element in Ateliers, um die Distanzwirkung eines entstehenden Gemäldes zu überprüfen oder dort ein Modell zu positionieren.<sup>326</sup> Es ist nicht ausgeschlossen, dass Besucher ebenfalls von hier aus den Raum überblicken konnten. Die Galerie ist nicht zuletzt in Interieur-Darstellungen ein beliebtes, das Genre reflektierendes Motiv, das, stets mit Betrachterfiguren besetzt, den Blick auf den Innenraum thematisiert. Die gleiche Funktion kommt Balkonen, Altanen, Treppen etc. zu, welche nicht nur die Bildarchitektur gliedern, sondern das Innere im Austausch mit dem Außen erst herstellen.<sup>327</sup>

Diese Überblicke konstituierten nicht nur das Interieur für die Betrachter\*innen– auch das darin *betrachtete* Subjekt, die Künstlerfigur, wurde derart hervorgebracht. Der architektonisch nach innen gefaltete Blick zeitigte zwei zunächst gegensätzliche (soziale) Effekte, so Beatriz Colomina, nämlich Intimität und Kontrolle.<sup>328</sup> Dies dürfte im Haus Leightons insofern eine Rolle

---

<sup>324</sup> Mit dem Begriff Raumrepräsentation gemeint ist der konzipierte Raum, der nicht nur von Künstler\*innen sondern auch von Wissenschaftler\*innen, Stadtplaner\*innen etc. entworfen wird, vgl. Henri Lefebvre: *Die Produktion des Raums*, in: *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, hrsg. von Jörg Dünne und Steffen Günzel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2006, S. 330–42, hier S. 336. Im Folgenden zitiert: Lefebvre: *Die Produktion des Raums*, 2006.

<sup>325</sup> Beatriz Colomina: *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge (Mass.): The MIT Press 1994, S. 238. Im Folgenden zitiert: Colomina: *Privacy and Publicity*, 1994.

<sup>326</sup> Vgl. *Handbuch Ateliers*, 1901, S. 65.

<sup>327</sup> Dies gilt insbesondere für die Malerei des 14. und 15. Jahrhunderts, in der zentrale Motive des Innenraumbildes erstmals definiert wurden, vgl. Kemp: *Die Räume der Maler*, 1996, S. 142.

<sup>328</sup> Colomina: *Privacy and Publicity*, 1994, S. 244.

gespielt haben, als der Besuch beim Künstler zwar keinen geschäftsmäßigen Charakter hatte, jedoch von einer auch räumlich hergestellten Förmlichkeit geprägt war. Die architektonisch geschaffene Übersichtlichkeit, auch anhand der stärkeren Verbindung der Räume untereinander, vermittelte offenbar zwischen der privaten Funktion des Wohnens und dem eher öffentlichen Charakter eines Besuchs, das heißt dem sich daran knüpfenden Gang durch das Haus. Denn anders als bei einem bürgerlichen at Home war der Aufenthalt in einem Künstlerhaus nicht auf den drawing room oder den dining room beschränkt, vermutlich auch nicht auf die übliche Viertelstunde eines Anstandsbesuchs. Die räumliche Anlage eröffnete also buchstäblich eine Vielzahl von Schau- und Konversationsangeboten und erlaubte es somit, den Charakter eines solchen Besuchs auch im übertragenen Sinn „offen“, das heißt auch in gewisser Weise öffentlich, zu halten. Damit war das Künstlerhaus ein Ort, der dem Gastgeber einen Rahmen zur Aushandlung seiner Rolle als „official artist“ bereitstellte. Um das Haus zu „öffnen“, musste der Plan ein gesteigertes Geselligkeitsbedürfnis berücksichtigen – denn, wie Robin Evans bemerkt hat: Der Korridor erleichterte zwar die Kommunikation, reduzierte aber den Kontakt.<sup>329</sup>

Im Laufe der Umbauten wurde daher ein Grundriss, und damit auch eine Erschließungsform, realisiert, welcher eine große Ähnlichkeit mit aristokratischen Stadthäusern im 18. Jahrhundert aufweist. Hier gruppierten sich die Räume häufig um ein zentral angelegtes Treppenhaus, welches, wie im Haus Leightons später auch, durch ein Oberlicht erhellt wurde. Die zwanglose Bewegung durch die besten Wohn- und Empfangsräume des Hauses war eine Form der Geselligkeit, die bei Soiréen in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts besonders geschätzt war.<sup>330</sup> Mit dieser Vorliebe bringt der Architekturhistoriker Mark Girouard soziale Veränderungen in Verbindung, nämlich eine stärkere Vermischung von Adel und bürgerlicher Oberschicht. Während eine Abendgesellschaft noch im frühen 18. Jahrhundert vergleichsweise wenige Personen umfasst und in nur einem Raum stattgefunden habe, seien es am Ende schließlich ein halbes Dutzend Räume oder mehr gewesen, in denen gegessen

---

<sup>329</sup> Evans: *Menschen, Türen, Korridore*, 1996, S. 93.

<sup>330</sup> Vgl. Girouard: *Das feine Leben*, 1989, S. 235.

und getrunken, getanzt oder Karten gespielt worden sei.<sup>331</sup> In den Stadthäusern wurden dazu vorhandene Räume geöffnet, aber auch welche angebaut.

Diese Ausführungen sollen den Zusammenhang verdeutlichen, der zwischen Gesellschafts- und Architekturform bestehen kann. Die Parallelen zu Leightons Künstlerhausscheinen mir auch auf die Bedeutung von häuslicher Geselligkeit zu verweisen, die im 19. Jahrhundert in England eine der wichtigsten Formen gesellschaftlichen Lebens blieb. Zu dessen Aufrechterhaltung bildete sich ein komplexes System der Etikette heraus, welches den gesellschaftlichen Verkehr besonders in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts umfassend regelte. Indem Leighton sein Haus als *Ausstellung* gestaltete, hatte ein Besuch stets den Charakter einer Besichtigung. Damit wurden Leightons Gäste immer schon als *Betrachtende* und er selbst als *Betrachteter* konstituiert.

### *Ein Haus als Schau-Kasten*

Das Haus oder vielmehr die darin auch für Besucher\*innen zugänglichen Räume bildeten also einen Schau-Raum. Diese ästhetische Funktion wird durch ein wiederkehrendes, zentrales Motiv ausgezeichnet, dem Rahmen beziehungsweise der Rahmung. Zu den vielen gerahmten Gemälden und Zeichnungen kamen eingebaute Kadrierungen, etwa eingestellte sowie freistehende Säulen, Zierleisten an Wänden und Decken, Rahmenmotive in den Bodenmosaiken sowie Wandnischen als Sitzgelegenheiten. Auch die schwarz gestrichenen Türen akzentuierten farblich diese Funktion. Mit Vorliebe wurden solche Ansichten reproduziert, ob nun graphisch oder photographisch, welche die so generierten Blickfluchten aufnahmen. Dieses Konstruktionsprinzip wird vollends dort offensichtlich, wo das Motiv aus architektonischen Gründen unzureichend war und nachgeholfen werden musste, wie eine Photographie zeigt (Abb. 18): In der gut belichteten Nische vor dem Atelierfenster wurden gerahmte Skizzen, Photographien und Kleinplastiken (vermutlich temporär) arrangiert. Vor das einem Bilderaltar ähnelnde Podest wurden drei schlanke Stühle gerückt, auf denen ebenfalls Rahmen aufgestellt sind. Zusammen mit dem von oben

---

<sup>331</sup> Girouard: *Das feine Leben*, 1989, S. 232f.

herabfallenden Licht wurde eine sakral wirkende, diaphan erhellte Szene entworfen. Das aufgestellte Bilderarrangement liefert eine Erzählung, die von hinten nach vorne läuft und somit den Blick einmal mehr *nach innen* richtet: Photographien von Michelangelos Figuren aus der Grabkapelle der Medici in Florenz bilden die hintere Reihe, davor sind Kleinplastiken aus der Hand Leightons aufgestellt, die vom einfallenden Licht modelliert werden. Es sind Figuren aus dessen Gemälde *Perseus und Andromeda* sowie bereits bekannte Skulpturen Leightons, umgeben von Miniaturporträts, Skizzen und weiß gehöhten Gewandstudien. Leightons künstlerische Identität, zu der seit Ende der 1870er Jahre auch die eines Bildhauers gehörte, wurde mit diesem Arrangement auf ihren historischen Bezugspunkt zurückgeführt – dass es gerade *Photographien* der Michelangelo-Figuren sind, die wiederum in eine Photographie eingehen, weist auch dieser Kleinstausstellung im Atelierwinkel einen reproduktiven Charakter zu, der im übrigen nicht nur dem Haus, sondern dem ästhetischen Programm als Ganzem eignete, dem Leighton verpflichtet war. In dem locker gefügten Bilderarrangement konnte das Betrachterauge umherschweifen, Bekanntes wiederentdecken und Neues dazu in Beziehung setzen und so die Künstlergenealogie individuell nachvollziehend zusammenbauen.

Das Motiv des Rahmens ist deshalb so zentral, weil es der konstituierenden Funktion des studio-house entspricht. Leighton, der übrigens auch die Rahmen für seine Gemälde entwarf, trat hier vor den Augen seiner Betrachter\*innen als Verkörperung einer gesellschaftlichen Vorstellung in Erscheinung, die er durch seine Werke sowie seine berufliche Stellung garantierte. Metaphorisch oder, genauer, metonymisch gesprochen, liefert ein Haus jedoch streng genommen nicht nur ein Rahmen, sondern ist zugleich ein Kasten. In dieser Terminologie ließe sich die Artifizialität des studio-house mit Gaston Bachelard wie folgt beschreiben:

Die Truhe, vor allem aber das Kästchen [...] sind *Gegenstände, die sich öffnen lassen*. Wenn das Kästchen geschlossen wird, ist es in die Gemeinschaft der Gegenstände zurückgegeben; es nimmt seine Stelle im äußeren Raum ein. [...] Aber in dem Augenblick, wo das Kästchen sich öffnet, gibt es keine Dialektik mehr [...] Das Draußen bedeutet nichts mehr. Und sogar, höchstes Paradox – die

Dimensionen der Körperlichkeit haben keinen Sinn mehr, weil eine neue Dimension eröffnet worden ist: die Dimension der Innerlichkeit.<sup>332</sup>

Daran anknüpfend ließe sich das viktorianische studio-house und insbesondere das Leightons als Ort der „Innerlichkeitsträumereien“<sup>333</sup>, wie Bachelard sagt, charakterisieren. Träumereien von künstlerischer und individueller Originalität, zu deren Schutz und gesellschaftlicher Diskursivierung es eines Gehäuses sowie der sich daran knüpfenden Möglichkeit der Erzählung bedurfte. „Originality is“, um noch einmal die Einrichtungsratgeberin Eliza Haweis zu Wort kommen zu lassen, „like a house built of bricks taken from many places – it is the new disposal of the old bricks which makes the house an original one.“<sup>334</sup> Mit der ästhetischen und narrativen, verräumlichten Konstruktion des Künstlersubjekts ließe sich das studio-house im Sinne Michel Foucaults nicht zuletzt auch als Heterotopie beschreiben: indem es eine bestimmte, gesellschaftlich festgelegte Funktionsweise besaß (die Begegnung mit dem Künstler), zugleich mehrere Orte an einem einzigen Ort zusammenbrachte, zeitlich begrenzt war (auf die Dauer des Besuchs) sowie die oben beschriebenen Öffnungen und Abschließungen besaß, die es zugleich isolierten und zugänglich machten.<sup>335</sup> Die von Eva Mongi-Vollmer getroffene Charakterisierung des Ateliers als Heterotopie kann daher auf das studio-house ausgedehnt werden, insofern es sich dabei um einen noch umfassenderen, „veröffentlichten“ räumlichen Gesamtzusammenhang handelt.<sup>336</sup> Darin war der Künstler zu sehen gegebenes Subjekt *und* Objekt: Als reproduzierbare „Sehenswürdigkeit“ war er ein Wiedergänger der – ursprünglich der Interieur-Malerei entsprungenen – Figur des Dritten, die zwischen Bildraum und Betrachtterraum vermittelt und beiden Sphären angehört.<sup>337</sup> Strukturell fügt sich diese Szene wiederum in die Logik des viktorianischen Hauses, das per se als ein Ort eingerichtet war, der das bürgerliche Subjekt in einer temporär geöffneten Privatheit hervorzubringen bestimmt war.

---

<sup>332</sup> Gaston Bachelard: *Poetik des Raums* [1957]. Frankfurt a. M.: Fischer 2007, S. 100. Im Folgenden zitiert: Bachelard: *Poetik*, [1957].

<sup>333</sup> Bachelard: *Poetik*, [1957], S. 94.

<sup>334</sup> Haweis: *Beautiful Houses*, 1882, S. iv.

<sup>335</sup> Foucault: *Von anderen Räumen* [1967], S. 322–5.

<sup>336</sup> Mongi-Vollmer: *Das Atelier des Malers*, 2004, bes. S. 219–24.

<sup>337</sup> Siehe dazu Kemp: *Die Räume der Maler*, 1996, S. 33 und 135f.



*Wohnen und Photographieren als Aufnehmen von Möglichkeiten*

I turned my coal-house into my dark room, and a glazed fowl house I had given to my children became my glass house! The hens were liberated, I hope and believe not eaten. The profit of my boys upon new laid eggs was stopped, and all hands and hearts sympathised in my new labour, since the society of hens and chickens was soon changed for that of poets, prophets, painters and lovely maidens, who all in turn have immortalized the humble little farm erection.<sup>339</sup>

Die oben geschilderte Umnutzung ihres Hauses markiert in den Memoiren Julia Margaret Camerons den Beginn ihrer photographischen Tätigkeit, deren Ausgangs- und dauerhaft wesentlicher Bezugspunkt die von 1860 bis 1874 bewohnte Dimbola Lodge auf der Isle of Wight war (Abb. 31). In dem autobiographischen Text *Annals of my Glass House* eröffnet Cameron eine Parallele zwischen dem Besitzen, das heißt dem Verfügen über ein Haus, und der Photographie als einem Verfahren, mit dem sich Möglichkeiten ergreifen und für etwas Neues nutzen lassen. Denn nicht nur baute Cameron ihr Haus zum Studio um, auch kam sie dort zu ihren Motiven, wie sie schreibt: Dichter, Künstler und Wissenschaftler wie Alfred Tennyson, George Frederick Watts und John Herschel gehörten zum Freundeskreis der Camerons und waren häufig, nicht selten über Wochen zu Gast. Viele der damals entstandenen Porträts sind immer noch präsent. Bis vor kurzem (2018) diente Camerons Aufnahme des Evolutionsbiologen Charles Darwin als Vorlage für die Reproduktion auf der Zehn-Pfund-Note der Bank of England.

Neben den Porträts dieser illustren Haus-Freunde wurde Cameron bekannt mit stimmungsvollen photographischen Inszenierungen, für die sie ebenfalls

---

<sup>338</sup> Einzelne Aspekte dieser Fallstudie habe ich dargestellt in: Alice Detjen: *Transforming the House: The Photography of Julia Margaret Cameron*, in: *Housing Capital. European History Yearbook*, 2017. Bd. 18, hrsg. von Simone Derix und Margareth Lanzinger, S. 56–71; sowie Dies.: *Anfangsgründe. Über Julia Margaret Camerons Hausgebrauch der Photographie*, in: Tatjana Bartsch, Ralf Bockmann, Paul P. Pasiaka, Johannes Röhl (Hrsg.): *Faktizität und Gebrauch früherer Photographie*. Bibliotheca Herztiana und Deutsches Archäologisches Institut Rom 2021, 215–223. Im Folgenden zitiert: Detjen: *Anfangsgründe*, 2021.

<sup>339</sup> Julia Margaret Cameron: *Annals of my Glass House* [1889], in: *The Photographic Journal*, July 1927, S. 296–301, hier S. 298. Im Folgenden zitiert: Cameron: *Annals*. 1889. Cameron schrieb ihre Erinnerungen 1874 nieder, bevor sie nach Ceylon übersiedelte. Sie wurden postum, 1889, erstmals publiziert. In voller Länge abgedruckt ist der kurze Text bei Helmut Gernsheim: *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work* [1948]. Aperture, New York 1975, S. 180–3, im Folgenden zitiert: Gernsheim: *Cameron*, 1975. Als *Annalen aus meinem Glashauss* in deutscher Übersetzung von Ulla Leippe in Wilfried Wiegand: *Die Wahrheit der Photographie. Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a. M.: S.Fischer 1981, S. 155–68.

meist Besucher, beziehungsweise Familienangehörige und andere Mitbewohner heranzog: Unter den „lovely maidens“ waren auch Dienstboten, die nach damaliger Gepflogenheit unter demselben Dach wohnten und neben der Hausarbeit als Assistentinnen und Modelle eingesetzt wurden. Doch weshalb begann Julia Margaret Cameron überhaupt, im vorgerückten Alter von rund fünfzig Jahren, mit künstlerischem Anspruch zu photographieren? Über einen rein amateurhaften Zeitvertreib ging ihr Interesse an dem Medium jedenfalls bald hinaus, und ihre Aufnahmen erfuhren rasch entsprechende Anerkennung in Fachkreisen.

Emmanuel Lévinas schreibt, dass das Haus nicht Zweck, sondern Anfang aller menschlichen Tätigkeit ist.<sup>340</sup> In ebendiesem Sinn scheint es mir zum Verständnis von Camerons künstlerischer Tätigkeit als Form des Selbstentwurfs relevant zu sein, die von ihr implizierte Parallele des Neuen, das heißt des photographischen Mediums und des Biographischen („my new labour“), an den Ort zurückzubinden, wo beides seinen Ausgang nahm, nämlich an das Haus, das mit der Vorstellung des Neuen verknüpft ist. Was also war Dimbola Lodge für ein Haus und was bedeutete es Cameron? Welche Form der Wohnkultur gab es dort und welches Neue erhoffte sich Cameron von dort, dass sie es schließlich mit Hilfe der Photographie ins Werk setzte? Kurz: Weshalb brauchte Cameron ein Haus, um sich von dort aus als Künstlerin zu entwerfen?

Um Antworten auf diese Fragen zu finden, möchte ich zunächst darstellen, wer Julia Margaret Cameron war, bevor sie anfang zu photographieren. Einen wichtigen Hinweis dazu gibt der Name ihres Hauses: Dimbola Lodge war benannt nach den Besitzungen der Camerons auf der von Großbritannien kolonialisierten Insel Ceylon, dem heutigen Sri Lanka. Und so wie Dimbola eine Versetzung symbolisiert, war auch Cameron deutlich geprägt durch ihren „deplazierten“ Status als aus den Kolonien heimgekehrte Britin. Wie sie wünschten sich viele, die sich am Ende eines von häufigen Orts- und Wohnungswechseln gezeichneten Berufslebens in England niederlassen wollten, ein eigenes, dauerhaft zu bewohnendes Haus, für das sie typischer-

---

<sup>340</sup> Vgl. Lévinas: *Totalität*, 1993, S. 217.

weise Kurorte und Seebäder wie die Isle of Wight auswählten.<sup>341</sup> Dimbola war das letzte nach einer Reihe temporärer Quartiernahmen bezogene Haus, das Cameron zunächst mit ihrem Ehemann Charles Hay, fünf eigenen Kindern, fünf verwaisten Angehörigen und einem Pflegekind sowie mindestens drei Hausangestellten bewohnte. Camerons ältester Sohn, Eugene, diente damals bereits in der Armee, auch zwei seiner jüngeren Brüder zogen fort: Hardinge nahm eine Stellung auf Ceylon in der Kolonialverwaltung an, Ewen bewirtschaftete dort die eigenen sowie die väterlichen Plantagen. Auch Camerons einzige Tochter Julia verließ Dimbola Lodge 1863, nachdem sie geheiratet hatte.

Cameron gehörte einer sozialen Gruppe an, deren Status durch eine mitunter jahrzehntelang währende Abwesenheit vom Heimatland geprägt war. Bei der Rückkehr nach England mussten die „Anglo-Indians“<sup>342</sup> oder vielmehr „British-Indians“ sich ihrer Zugehörigkeit erst (wieder) versichern, und das taten sie zuallererst in dem Haus, das sie nicht zuletzt mit Blick auf den von ihnen angestrebten gesellschaftlichen Status ausgesucht hatten. Bereits im 18. Jahrhundert errichteten die in Indien unter den Bedingungen des frühen Kolonialismus zu Reichtum gelangten sogenannten nabobs<sup>343</sup> nach ihrer Rückkehr vorzugsweise ein Landhaus, das nicht selten architektonisch und anhand mitgebrachter Objekte auf die überseeische Fremde verwies sowie ihnen ökonomische und politische Einflussnahme ermöglichte. Wie ich in der vorangehenden Fallstudie gezeigt habe, wurde im viktorianischen England die ohnehin stark ausgeprägte Hauskultur durch bürgerliche Ansprüche noch weiter ausdifferenziert, wobei die Kategorien des Besitzes sowie des Geschmacks bedeutsam wurden.

In den Biographien der British-Indians war das Haus über eine lange Zeit vor allem eines, nämlich eine sehr starke Vorstellung.<sup>344</sup> Dieser Status als inneres Bild ist besonders zu berücksichtigen, weil gerade hinsichtlich der

---

<sup>341</sup> Siehe dazu Georgina Gowans: *A passage from India: geographies and experiences of repatriation, 1858–1939*, in: *Social & Cultural Geography*, Vol. 3, No. 4, 2002, S. 403–23, im Folgenden zitiert: Gowans: *A passage from India*, 2002; sowie Elizabeth Buettner: *Empire Families. Britons and late Imperial India*, Oxford: Oxford University Press 2004. Im Folgenden zitiert: Buettner: *Empire Families*, 2004.

<sup>342</sup> So die historische Bezeichnung, in der Forschungsliteratur auch „British-Indians“ genannt. Ich übernehme dies, da viele keine Engländer waren, so auch Camerons schottischer Ehemann.

<sup>343</sup> Nabob von Nawab (Hindi) für Stellvertreter, Statthalter.

<sup>344</sup> Siehe Gowans: *A passage from India*, 2002, S. 408f sowie Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 192ff

Photographien von Cameron zu fragen ist, inwieweit das Haus, von dem in den meisten Aufnahmen kaum etwas zu sehen ist, nicht vielmehr symbolisch zum Tragen kommt. Inwiefern und in welchen Praktiken also entwarf Cameron sich *in ihrem Haus* als Künstlerin? Welchen Anteil hatten daran etwa die klassen- sowie geschlechtsspezifischen Einstellungen, welche das Leben der British-Indians im kolonialisierten Indien formten? Und welche Effekte zeigten diese bei der Rückkehr in die Metropole? Mit diesen Fragen folge ich den Thesen postkolonialer Theorie, wonach „colony and metropole are terms which can be understood only in relation to each other, and that the identity of coloniser is a constitutive part of Englishness [...]“<sup>345</sup>

Es bleibt zu fragen, warum sich Cameron die Photographie und nicht irgendein anderes Medium aussuchte. Was band die Photographie an das Haus? Dazu ist zunächst festzustellen, dass das bürgerliche Haus, wie es Cameron kaufte, um es zu bewohnen, durch den Aspekt des Besitzerwerbs definiert ist. Darin liegt eine strukturelle Analogie zu dem photographischen Medium, die sich bereits sprachlich ankündigt in der Rede vom „nehmen“ (im Englischen) beziehungsweise „aufnehmen“ (im Deutschen) einer Photographie.<sup>346</sup> Auf diesen Zusammenhang hat jüngst Wolfgang Kemp verwiesen, indem er die Photographie entsprechend als „Hausgeburt“ verortet hat.<sup>347</sup> Das Haus sei ein sowohl formales wie formatives Setting<sup>348</sup>, und Kemp betont den auch von Cameron geäußerten Gedanken der Aneignung („I turned my coal house into my dark room“), indem er erklärt, dass die Photographie als Funktion eines Mediums entwickelt worden sei, um Besitz anzuzeigen; und Besitz sei eben der Daseins- und Bedingungsgrund der Produktion der bürgerlichen Klasse.<sup>349</sup> Nicht nur gehörten dieser die vier Erfinder der Photographie an, auch widmeten

---

<sup>345</sup> Catherine Hall: *Civilising Subjects. Metropole and Colony in the English Imagination, 1830-1867*. Polity: Cambridge 2002, S. 12.

<sup>346</sup> Hier zeigt sich auch ein Zusammenhang mit dem Wohnen, denn das Nehmen, d.h. die (nomadische) Landnahme geht dem Bauen voraus, vgl. Hannes Böhringer: *Bauen*, in: Ralf Konersmann (Hrsg.): *Lexikon der philosophischen Metaphern*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 34–46, hier S. 37.

<sup>347</sup> Wolfgang Kemp: *Die Hausgeburt*, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 189, Dienstag, 19. August 2014, S. 11. Im Folgenden zitiert: Kemp: *Hausgeburt*, 2014. Die Metaphorisierung der Erfindung der Photographie als einer „Geburt“ gehört zu ihren frühesten Topoi, vgl. etwa Alexander von Humboldt: *Ein Besuch bei Daguerre* [1839], in: Wiegand: *Die Wahrheit der Photographie*, 1981, S. 19–22, hier S. 22.

<sup>348</sup> Wolfgang Kemp: *Photography, a Home Birth*, in: *PhotoResearcher* Nr. 22 2014, S. 10–21, hier S. 10. Im Folgenden zitiert: Kemp: *Home Birth*, 2014.

<sup>349</sup> Kemp: *Home Birth*, 2014, S. 14.

sich Fox Talbot, Daguerre, Niépce und Bayard ihren Forschungen zu Hause. Die Besitznahme, und darauf verweist ebenfalls Kemp, ist philosophisch betrachtet ein wichtiges konstituierendes Moment für das bürgerliche Subjekt, wie insbesondere der englische Philosoph John Locke und nach ihm G. F. W. Hegel festgestellt haben. So billigte Locke dem, was der Mensch durch seiner Hände Arbeit erworben hat, einen Besitzanspruch zu:

The *Labour* of his Body, and *Work* of his Hands, we may say, is properly his. Whatsoever then he removes out of the State that Nature hath provided, and left it in, he hath mixed his *Labour* with, and joyned to it something that is his own, and thereby makes it his *Property*.<sup>350</sup>

Hegel differenzierte dies im Sinne der hier interessierenden Fragestellung weiter aus: Die Besitznahme sei teils die unmittelbare körperliche Ergreifung, teils die Formierung, teils die bloße Bezeichnung: darin, dass der Mensch ein Zeichen geben und durch dieses erwerben könne, zeige er seine Herrschaft über die Dinge an.<sup>351</sup>

Der Zusammenhang von Haus, Wohnen und Photographie ist also ein territorialer und daher auch ein politischer, womit Camerons gesellschaftlicher Status höchst relevant für ihre künstlerische Tätigkeit wird und daher auf den Ort zu beziehen ist, wo sich beides ereignet – auf Dimbola Lodge. Die von Cameron in ihren Memoiren eröffnete Parallele zwischen dem Photographieren und dem Bewohnen eines Hauses enthält zudem eine interessante Bewertung dieser beiden Tätigkeiten: Beide ereignen sich jeweils innerhalb einer historisch, kulturell und sozial strukturierten Umgebung, die bedingend ist. Zugleich können sich in ihr jedoch auch neue Möglichkeiten eröffnen. Indem Cameron ihr Haus als Brut- beziehungsweise Aufzuchtstätte („farm erection“) charakterisiert, ist das Neue, dem dort auf die Welt verholfen wird, wesentlich an das Vorhandene geknüpft. Dieser Aspekt des Umraumes ist es, der die Wohnung, das heißt den Arbeitsplatz der Photographin zum höchst relevanten Gegenstand der vorliegenden Analyse macht. Zugleich ist das Haus, um noch

---

<sup>350</sup> John Locke: *The Second Treatise of Government* [1689], hrsg. von Peter Cornelius Mayer-Tasch. Stuttgart: Reclam 2012, §27, S. 48.

<sup>351</sup> Georg Wilhelm Friedrich Hegel: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* [1821], hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1986, § 54 und 58 (Zusatz), S. 124–7.

einmal Emmanuel Lévinas zu Wort kommen zu lassen, „Bewußtsein einer Welt, [das] schon Bewußtsein *durch* diese Welt *hindurch* [ist]. Etwas, das zu dieser gesehenen Welt gehört, ist Organ oder wesentliches Mittel der Sicht“<sup>352</sup>. Wollen wir Dimbola Lodge als Linse verstehen, durch welche die Photographin gleichzeitig blickte, wenn sie in die Kamera sah, so bleibt eine Analyse von Camerons eigener, transkulturell verfasster Wohn-Geschichte unumgänglich. Noch einmal Lévinas: „Die Bleibe als Gebäude [...] situiert sich [...] nicht in der objektiven Welt, sondern die objektive Welt situiert sich im Verhältnis zu meiner Bleibe.“<sup>353</sup>

Dass sich Cameron einen architektonischen, symbolischen wie politischen Raum einrichtete, kann als Ausdruck einer mit der Übersiedlung verbundenen Suche nach einer neuen Selbstverortung gedeutet werden. Anschließend an Homi K. Bhabha lässt sich diese Krise als von Migranten erlebtes Moment des „Darüber Hinaus“ verstehen, das von einer erkundenden, rastlosen Bewegung bestimmt ist.<sup>354</sup> Damit gelangt auch bei der remigrierten Cameron das Agieren in den Blick: Etwa die von ihr bevorzugte Technik einer leichten Unschärfe, das „out of focus“, mit der die Amateurin einen von ihr zu inszenierenden, photographischen Raum beanspruchen konnte, indem sie diesen ästhetisch erforschte und für ihre Modelle und Sujets immer wieder neu absteckte. Ein besonderes Bewusstsein für den Raum des eigenen Agierens, aber auch für den ästhetisch kreierte, scheint sich hier jedenfalls anzukündigen.

Mehr und mehr wurden Biographien im 19. Jahrhundert durch (globale) Migrationen geprägt, weshalb ortsbezogene Identitätsentwürfe gegenüber anderen Modellen, etwa der Genealogie, seither an Bedeutung gewonnen haben. Und so ist mit der Ankunft ein Motiv benannt, das in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts häufig an den Topos des Hauses geknüpft ist. Der Literaturwissenschaftler Dieter Thomä sieht darin beispielhaft den Übergang von der Chronologie zur Topologie angezeigt – in dieser Perspektive zeigt sich das Subjekt als immer stärker verräumlicht.<sup>355</sup> Bezeichnet Thomä den

---

<sup>352</sup> Lévinas: *Totalität*, 1993, S. 219.

<sup>353</sup> Lévinas: *Totalität*, 1993, S. 218.

<sup>354</sup> Vgl. Homi K. Bhabha: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000, S. 1ff. Im Folgenden zitiert: Bhabha: *Verortung der Kultur*, 2000.

<sup>355</sup> Vgl. Dieter Thomä: *Ankunft und Abenteuer. Philosophische Anmerkungen zu Zeiterfahrungen um 1900 im Ausgang von Émile Zola und Georg Simmel* in: Aage Hansen-Löve und Inka Mülder-

modernen Fortschrittsgedanken zunächst als „ankunftsfeindlich“, sieht er darin stets ein zu erreichendes Endstadium angekündigt.<sup>356</sup> Und während das autonom gedachte Subjekt ein immer schon bei sich angekommener, selbstbewusster Akteur der Geschichte sei, stünden andere Ansätze dieser Heraushebung des Menschen aus der Geschichte misstrauisch gegenüber:<sup>357</sup> Diese Ansätze könnten nicht auf das Selbst des Menschen setzen, sondern müssten sich an die Welt halten, in der er lebe.<sup>358</sup> In diesem Sinne möchte ich auch Camerons Haus als Teil der „Welt“ analysieren, in der sie lebte und künstlerisch agierte.

Auf die häuslichen Bedingungen von Camerons Photographie wurde in der Forschung bereits vereinzelt verwiesen,<sup>359</sup> ohne dass diese jedoch näher analysiert worden wären. In den *Annals of my Glass house*, ihren 1874 verfassten, jedoch erst viel später publizierten Memoiren, hat Cameron selbst die entscheidende Fährte ausgelegt. Carol Armstrong meint hier jedoch auch den Ursprung entdeckt zu haben für eine fortdauernde Mythisierung der Photographin als „a kind of eccentric mistress of the house, her home management converted, at every turn and on every level, into wacky, slapdash, slovenly photographic practice.“<sup>360</sup> Dabei wurde offensichtlich auf das Haus als Topos rekurriert, es erhielt also eine vornehmlich rhetorische Funktion in der Geschichtsschreibung. So in der Beschreibung von Helmut Gernsheim, der Dimbola Lodge als „verkehrte Welt“ charakterisiert:

From now on photography had priority over household affairs. As the three parlormmaids were occupied as models and darkroom assistants, the guests got used to answering the door and being kept waiting for lunch until Mrs. Cameron [...] was satisfied with her picture. Then she would come triumphantly running into the dining room with the dripping plate, causing indelible stains on the table

---

Bach (Hrsg.): *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. München: Fink 2009, S. 21–39. Im Folgenden zitiert: Thomä: *Ankunft und Abenteuer*, 2009.

<sup>356</sup> Vgl. Thomä: *Ankunft und Abenteuer*, 2009, hier S. 21.

<sup>357</sup> Thomä: *Ankunft und Abenteuer*, 2009, S. 22.

<sup>358</sup> Thomä: *Ankunft und Abenteuer*, 2009, S. 22.

<sup>359</sup> Gernsheim: *Cameron*, 1975; Lindsay Smith: *The politics of focus: feminism and photography theory*. In: Isobel Armstrong (Hrsg.): *New Feminist Discourses. Critical Essays on Theories and Texts*. Routledge: London 1992, S. 238–62, im Folgenden zitiert: Smith: *The politics of focus*, 1992; Carol Armstrong: *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1875*. An October Book. The MIT Press: Cambridge (Mass.) 1998, im Folgenden zitiert: Armstrong: *Scenes*, 1998.

<sup>360</sup> Carol Armstrong: *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, in: *October* 76, Spring 1996, S. 115–41, hier S. 127. Im Folgenden zitiert: Armstrong, *Cupid's Pencil*, 1996.

linen, so that she herself admitted, 'I should have been banished from any less indulgent household.'<sup>361</sup>

Bereits in der vorangehenden Fallstudie zu Frederic Leighton wurde erläutert, dass ein narratives Sprechen über (vornehmlich männliche) bildende Künstler an den Ort und die Räume von deren Häusern geknüpft war. Dies hatte sowohl identifikatorische wie memoriale Funktionen. Das Haus erlaubte es, dort tradierte Künstler-Mythen zu integrieren und, ausgehend von der jeweiligen Künstler-Person, zu aktualisieren. Gernsheims Beschreibung, die sich auf Camerons Äußerungen stützt, impliziert, dass die Photographin ihre herkömmlichen Pflichten als Hausfrau vernachlässigte zugunsten ihrer künstlerischen Tätigkeit. Als Künstlerin zeichnet Gernsheim sie als komische, weil indirekt auch vermännlichte, den Ehemann vergraulende Figur: „While Mrs. Cameron’s penetrating voice could be heard giving orders to her maids posing in the glass house, Mr. Cameron with his philosophical attitude [...] retired more and more to his bedroom away from the hubbub [...]“<sup>362</sup> Indem Camerons physische Integrität als Frau angezweifelt wird („penetrating voice“), rekurriert Gernsheim wiederum auf einen Topos, nämlich den der modernen Künstlerin als „unleidliches Zwittergeschöpf“<sup>363</sup> – eine Charakterisierung, die konturiert ist mit der Darstellung Charles Hay Camerons als vergeistigtem Mann („philosophical attitude“), der sich durch die Aktivitäten seiner Frau latent bedroht sieht („retired more and more“). Der von den Langzeitfolgen einer Malaria-Erkrankung oft ans Bett gebundene Charles Hay Cameron war jedoch häufig unter den ersten Begutachtern der Photographien und wurde selbst mehrfach von Cameron abgelichtet. Mit der augenzwinkernden Aussage, sie wäre aus einem weniger nachsichtigen Haushalt sicherlich verbannt worden, weist Cameron das viktorianische Rollenbild der treusorgenden Hausfrau von sich. Doch ist noch zu analysieren, ob ihre britisch-indische Sozialisierung ihr nicht ohnehin einen privilegierten Status einräumte, den sie auch in England für sich beanspruchen konnte. Überhaupt scheinen mir die unvollendet gebliebenen Erinnerungen der Photographin eine der wichtigsten Quellen zu sein, die mehr

---

<sup>361</sup> Gernsheim: *Cameron*, 1975, S. 29.

<sup>362</sup> Gernsheim: *Cameron*, 1975, S. 29.

<sup>363</sup> So äußerte sich Karl Scheffler: *Die Frau und die Kunst*. Berlin 1908, zitiert nach: Renate Berger: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*. Köln: DuMont 1982, S. 68. Im Folgenden zitiert: Berger: *Malerinnen*, 1982.



oder weniger stark interpretationsbedürftige Anhaltspunkte zu Camerons Vorgehensweise geben. Zumal von Dimbola Lodge nur wenige Aufzeichnungen, Pläne oder Innenansichten existieren. Für verstreute Hinweise zu Architektur und Raumnutzung greife ich daher auch auf die Erinnerungen von Besucher\*innen und einer späteren Bewohnerin zurück.

Wie Cameron zur Photographie kam, ist wiederholt mit Verweis auf eine Reihe persönlicher Impulsgeber erzählt worden, die von John Herschel, über den Maler G. F. Watts, den Photographen David Wilkie Wynfield, Reginald Southey und Gustav Rejlander reichten. Damit wurde Camerons photographische Tätigkeit anhand von Kriterien beurteilt, die das künstlerische Subjekt in eine quasi genealogische Reihe stellen, in der männliche Vorbilder sowie die Kategorie des Einflusses als Erklärungsmodelle herangezogen werden. Dieser Lesart hat Cameron in gewisser Weise Vorschub geleistet, indem sie Herschel und Watts in den *Annals* als Lehrer und Impulsgeber nannte: „Sir John Herschel [...] was to me as a Teacher and High Priest. [...] Mr. Watts gave me such encouragement that I felt as if I had wings to fly with.“<sup>364</sup> Wie auch ihre Korrespondenz mit den beiden Freunden belegt, waren diese in der Tat wichtige Ratgeber in technischen wie ästhetischen Fragen. Doch so, wie bildende Künstlerinnen und Künstler stets auch im Dialog mit erfahreneren Kolleg\*innen stehen und dies mitunter ebenso enthusiastisch wie Cameron äußern, zeichnete es gerade das vergleichsweise junge Medium der Photographie aus, dass sich diejenigen, die sich zumal als Amateur\*innen darin betätigten, in regem Austausch miteinander befanden.

Indem ich grundsätzlich nach der Bedeutung von Camerons photographischer Tätigkeit frage, will ich eine kunst- und kulturgeschichtliche Perspektive erschließen, bei der das Haus, Dimbola, im Sinne von Lévinas als Instrument der Sicht dienen soll. Zu fragen ist, inwiefern die Tätigkeit wie auch die Rolle, in die sich Camerons Selbstentwurf kleidete, genuin hausbezogen waren – im wörtlichen wie in einem näher zu bestimmenden symbolischen Sinn.

---

<sup>364</sup> Cameron: *Annals*, 1889, S. 300f.

## 5. The Empire at Home

### *Coming home?*

Eine Photographie (Abb. 32) aus dem Jahr 1858 zeigt Julia Margaret Cameron, die ihre beiden jüngsten Söhne Henry und Charles um sich schart. Sie hat sich an einem kleinen Tisch niedergelassen und hält einen Federkiel in der Hand. Wie es scheint, hat sie für einen Moment ihre Tätigkeit, das Schreiben, unterbrochen, um sich ihren Kindern zu widmen, doch statt zu ihnen blickt sie uns Betrachtende an. Soweit die Inszenierung, die uns Cameron als Mutter, aber auch als Schriftstellerin zeigt – in England war 1847 die von ihr aus dem Deutschen übersetzte Ballade *Leonora* des Dichters Gottfried August Bürger erschienen. Doch als Autorin hatte sie seither nicht weiter reüssiert.

Sie blickt uns verhalten, mit zur Seite geneigtem Kopf an. Die Aufnahme, die vor dem Umzug auf die Isle of Wight entstand, zeigt kaum etwas von einer privaten, häuslichen Umgebung. Entweder weil der einheitliche neutrale Hintergrund sowie die seitliche Lichtquelle zu einem Photo-Studio gehörten – auch von oben und von vorne wurden die Personen gut ausgeleuchtet – oder weil die Wohnung aus irgendeinem Grund für unwichtig oder unpassend gehalten wurde. Wie dem auch sein mag – dies erweckt den Eindruck, die Aufnahme dokumentiere eine Zwischenstation. Das Blatt Papier, das Cameron als Schriftstellerin inszenieren soll, wurde ihr im wahrsten Sinne des Wortes untergeschoben: Es schwebt mit verräterischem Abstand über dem Tisch und ist daher als nachträgliche Retusche zu erkennen, die zusammen mit der schreibenden Hand eingefügt wurde. Die Photographie wird auf diese Weise optisch aufgehellt; doch ob dieser Effekt der einzige Grund für die Retusche war, muss hier offen bleiben. Dennoch ist es insofern ein sprechendes Detail, als es so demonstrativ im Vordergrund platziert wurde und – von dem so entstehenden Gegensatz von Schärfe und Unschärfe weiter unterstrichen – auf eine Diskrepanz zwischen Gewolltem (Schriftstellerin sein) und Angetroffenem (der diffuse Hintergrund) verweist. In dieser Hinsicht kann die Aufnahme als bezeichnend für die Übergangssituation gedeutet werden, in der sich Cameron damals befand. Denn seit ihrer Übersiedlung war die Familie mehrfach

umgezogen und sollte sich erst 1860 längerfristig in einem eigenen Haus, besagtem Dimbola Lodge, niederlassen. Es war die letzte Quartiernahme der Familie nach verschiedenen Stationen auf dem englischen Festland, wo meist bei oder in der Nähe von Freunden und Familienangehörigen logiert wurde – eine für „British-Indians“ nicht untypische Form der Rastlosigkeit, die wie im Falle der Camerons zuweilen erst die Rückkehr in die Kolonien beendete.<sup>365</sup> Dies war auch zuvor immer wieder eine Option gewesen. Und nachdem sich Charles Hay Camerons Aussichten auf einen einträglichen Posten als Gouverneur zerschlagen hatten, sei es verkehrt, so Jeff Rosen, die Camerons als glücklich angekommene Ruheständler wahrzunehmen.<sup>366</sup> Tatsächlich erwarb Julia Margaret das Haus in Abwesenheit von Charles, der zwischenzeitlich immer wieder nach Ceylon reiste. Hieran lässt sich ersehen, dass die dauerhafte sozialräumliche Mobilität der British-Indians nicht immer mit dem Begriff der Migration angemessen beschrieben ist, vielmehr handelte es sich mitunter um eine Form residenzieller Multilokalität, das heißt ein sich über längere Zeiträume erstreckender Wechsel zwischen zwei oder mehreren Wohnsitzen.<sup>367</sup> In welcher Weise dies die Beschäftigung mit dem Haus mitgeformt haben mag, ist noch an anderer Stelle zu diskutieren.

Insofern ließe sich Camerons abwartende Haltung auch nicht nur bezüglich der eigenen wohnlichen Situation als Skepsis oder Ratlosigkeit deuten, sondern auch hinsichtlich der von ihr eingenommenen Rollenmodelle als dilettierende Schriftstellerin beziehungsweise Übersetzerin und Mutter, in denen sie sich hier zu sehen gibt. Zudem gab es finanzielle Sorgen: Wie vielen Repatriierten fiel es den Camerons schwer, die höheren Lebenshaltungskosten zu bestreiten. Als Cameron begann, sich künstlerisch zu betätigen, sei die Familie pleite gewesen,

---

<sup>365</sup> Vgl. dazu Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 238–51. Seit dem 19. Jahrhundert verstärkt bürgerlich konnotiert, beherbergt das Haus auch literarisch nicht nur die großen Erwartungen, sondern symbolisiert ebenso die gescheiterten Hoffnungen. Siehe speziell zu den British-Indians den Roman von George Orwell: *Coming Up for Air* (1939), zum Haus-Topos gerade auch im Zusammenhang mit gesellschaftlicher Dynamik in anderen europäischen Ländern: Monika Neuhofer und Kathrin Ackermann (Hrsg.): *Von Häusern und Menschen. Literarische und filmische Diskurse über das Haus im 19. und 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

<sup>366</sup> Jeff Rosen: *Cameron's Photographic Double Takes*, in: Julie F. Codell und Dianne Sachko Macleod (Hrsg.): *Orientalism Transposed. The Impact of the Colonies on British Culture*, Hants: Ashgate 1998, S. 158–86, hier S. 161. Im Folgenden zitierte: Rosen: *Double Takes*, 1998.

<sup>367</sup> Ich folge hier den Begriffen in der Beschreibung aktueller Wohnformen von Peter Weichhart: *Multilokalität – Konzepte, Theoriebezüge und Forschungsfragen*, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, Heft 1/2.2009 (Themenheft Multilokales Wohnen), S. 1–14, hier S. 6f.

so der Photographiehistoriker Mike Weaver.<sup>368</sup> Freunde halfen dabei, diese Lage zu überbrücken.<sup>369</sup> Cameron, so Weaver, sei daher auch nicht die typische wohlhabende Amateurin gewesen, sondern habe Geld gebraucht und verdienen wollen.<sup>370</sup> So äußerte sie rückblickend in einem Brief an den Freund John Herschel: „When I started Photography I hoped it might help me in the education of one of my Boys I soon found that its outlay doubled its returns.“<sup>371</sup> Gemeint war damit der Wunsch, einem der Söhne ein Studium in Oxford zu finanzieren, das diesem berufliche und gesellschaftliche Aufstiegsmöglichkeiten bieten sollte.

Die Aussicht auf eine Verdienstmöglichkeit dürfte ein erstes Motiv gewesen sein, doch offensichtlich war die Photographie ein Verlustgeschäft, und Cameron strebte nie an, ein professionelles Studio zu führen. Sie selbst wie auch ihre Biographen setzten das romantische Motiv der Einsamkeit an den Beginn ihrer photographischen Tätigkeit.<sup>372</sup> „It may amuse you, Mother, to try to photograph during your solitude at Freshwater“<sup>373</sup> – so zitiert Cameron ihre Tochter, als diese ihr die erste Kamera schenkte. Doch so wenig dies als rein individueller Zustand eine hinreichende Erklärung liefern kann, so steckt darin doch ein weiterer Hinweis auf die besonderen Lebensumstände der Repatriierten, die häufig vergleichsweise isoliert lebten: „Upon arrival back in Britain many continued to stand out from their surroundings, despite proclaiming themselves to have ‘come home’.“<sup>374</sup> So die Historikerin Elizabeth Buettner über den Status dieser gesellschaftlichen Gruppe. Nicht selten wirkte sich die Zeit in den Kolonien entfremdend aus – in sozialer wie in kultureller Hinsicht –, was eine rasche Wiedereingliederung erschwerte. Viele bildeten daher auch in der Heimat „Kolonien“ und siedelten sich vorzugsweise in Seebädern und Kurorten

---

<sup>368</sup> Mike Weaver: *Julia Margaret Cameron: The Stamp of Divinity*, in: Ders. (Hrsg.): *British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1989, S. 151–61, hier S. 154. Im Folgenden zitiert: Weaver: *Julia Margaret Cameron*, 1989.

<sup>369</sup> Siehe zur finanziellen Situation der Camerons auch Victoria Olsen: *From Life: Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*. New York: Palgrave 2003, S. 92 u. 96. Im Folgenden zitiert: Olsen: *From Life*, 2003.

<sup>370</sup> Weaver: *Julia Margaret Cameron*, 1989, S. 154.

<sup>371</sup> Cameron an Herschel, 28. Januar 1866, Fresh Water Bay Isle of Wight, Royal Society London, HS 5.162

<sup>372</sup> Gernsheim und Ford sehen Camerons Einsamkeit vor allem durch die Abwesenheit ihres Ehemannes und der älteren Söhne bedingt. Vgl. Helmut Gernsheim: *Cameron*, 1975, S. 27 sowie Colin Ford: *Julia Margaret Cameron. A critical Biography*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2003, S. 32. Im Folgenden zitiert: Ford: *Biography*, 2003.

<sup>373</sup> Cameron: *Annals*, 1889, S. 296.

<sup>374</sup> Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 18.

beziehungsweise in Vorstädten an, wofür es neben sozialen auch gesundheitliche Gründe gab.<sup>375</sup> Dennoch war die Rückkehr häufig enttäuschend: „Returning to the metropole often proved a letdown since it meant giving up the elevated standing based on class, race, and nationality they had enjoyed in India [...]“<sup>376</sup>

Was für ein Leben hatte Julia Margaret Cameron also bis zu ihrer Übersiedlung nach England geführt und welche Hoffnungen hatte sie daran geknüpft? In vielerlei Hinsicht war ihr Leben zunächst ein typisch britisch-indisches gewesen: Geboren in Kalkutta, als Tochter eines schottischen Beamten im Dienst der East India Company und einer französischen Adligen, wurde sie bis zu ihrem 19. Lebensjahr in Europa erzogen – so wie die meisten Kinder der in den Kolonien lebenden Briten. Mit dem Unterschied, dass Cameron nicht in England, sondern mit ihren Geschwistern unter der Obhut der französischen Großmutter in Versailles aufwuchs. Seit 1833 zurück in Indien, heiratete sie im Alter von 23 Jahren den wesentlich älteren Charles Hay Cameron, der als Jurist für die britische Kolonialregierung tätig war. Auch dies ein typischer Werdegang: Nicht selten heirateten junge Frauen nach ihrer Rückkehr Kolonialangestellte fortgeschrittenen Alters, denen die nur langsam ansteigenden Bezüge eine frühe Eheschließung nicht immer erlaubte.<sup>377</sup> Damit ergaben sich für diese Frauen Aufstiegsmöglichkeiten, die in der Metropole (das heißt in Großbritannien) kaum denkbar oder nur sehr selten gewesen wären.<sup>378</sup> So war Julia Margaret bereits im Alter von 29 Jahren die ranghöchste Britin in Kalkutta, weil sie die repräsentativen Pflichten der in England verbliebenen Ehefrau des britischen General-Gouverneurs übernahm.

---

<sup>375</sup> Vgl. Gowans: *A passage from India*, 2002, S. 403f

<sup>376</sup> Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 20.

<sup>377</sup> Vgl. dazu Mary A. Procida: *Married to the empire. Gender, politics and imperialism in India, 1883–1947*. Manchester & New York: Manchester University Press 2002, S. 36. Tatsächlich lernten sich die späteren Eheleute am Kap der Guten Hoffnung kennen, das, ebenfalls zum britischen Empire gehörend und klimatisch gemäßigt, von vielen in Indien dienenden Briten für mehrmonatige Erholungsurlaube aufgesucht wurde.

<sup>378</sup> Die Kolonialpolitik hatte u. a. zur Folge, dass sich die britische Gesellschaft einem „Frauenüberschuss“ in der Metropole beziehungsweise einem „Überschuss“ an Männern in den Kolonien gegenüber sah, so Klaus J. Bade: *Europa in Bewegung: Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Beck 2000, S. 180. Möglicherweise war auch dies ein Grund, weshalb Frauen (der Mittelklasse) in den Kolonien häufig mehr Rechte beziehungsweise größere Entscheidungsspielräume besaßen als Britinnen in der Metropole.

Die Möglichkeit, bestehende Hierarchien zu überspringen und innerhalb kurzer Zeit eine hohe gesellschaftliche wie finanziell aussichtsreiche Position einzunehmen, versprachen sich viele Briten auf ihrem Weg in die Kolonien. Elizabeth M. Collingham, die sich aus der Perspektive einer Körpergeschichte mit den British-Indians beschäftigt hat, beobachtet darin im Wesentlichen zwei Phasen – zunächst eine der Anziehung durch das Fremde (ab 1800), dann eine der anschließenden Abgrenzung dem Fremden gegenüber (ab 1857) –, womit auch zwei verschiedene soziale Typen entstanden: Während der *nabob in England* jemanden bezeichnete, der, meist als Angestellter für die East India Company, mit großen Reichtümern aus den Kolonien zurückkehrte,<sup>379</sup> war der *burrah sahib* die Figur des Briten *in Indien*, „who was characterized by the British qualities of energy, probity and manliness.“<sup>380</sup> Diese Typologie erstreckte sich auch auf die (Ehe-)Frauen, *nabobess* beziehungsweise *burrah memsahib*. Letztere charakterisiert Collingham wie folgt:

[H]er freedom from household tasks meant that she had plenty of time to spend on herself, which gave her the hardness of the confident aristocrat. It was this figure, moulded by the requirements of prestige within the domestic sphere, with a superior distanced air and a hardened manner and body, which came to epitomize the memsahib.<sup>381</sup>

Collinghams Zeitmarken sind nicht trennscharf, sondern eher als Anhaltspunkte zu verstehen, und Cameron vereinte wohl Elemente beider Figuren in sich. Entscheidend ist, dass die Typen jeweils einen herausgehobenen Status besaßen, was nicht unwichtig für Camerons Selbstverständnis gewesen sein dürfte. Dass diese Sonderstellung nicht nur öffentlich wirksam war, sondern sich gerade auch auf den privaten Bereich des Hauses erstreckte, wie Collingham anmerkt, wird noch zu thematisieren sein.

---

<sup>379</sup> Elizabeth M. Collingham: *Imperial Bodies. The Physical Experience of the Raj, c. 1800–1947*. Cambridge: Polity Press 2001, S. 13. Im Folgenden zitiert: Collingham: *Imperial Bodies*, 2001.

<sup>380</sup> Collingham: *Imperial Bodies*, 2001, S. 53.

<sup>381</sup> Collingham: *Imperial Bodies*, 2001, S. 173.

## *Dimbula/Dimbola*

Seine berufliche wie politische Position hatte es Camerons Ehemann Charles ermöglicht, auf der damals ebenfalls unter britischer Kolonialherrschaft stehenden Insel Ceylon Land zur Bewirtschaftung zu beanspruchen. Auf diese Verbindung verweist die auf der Isle of Wight erworbene Dimbola Lodge, denn die Besitzungen waren in der Dimbula genannten Gegend auf Ceylon gelegen. Hier war Cameron beruflich tätig gewesen, indem er an der juristischen Grundlegung politischer Reformen mitgewirkt hatte, die zwischen 1832 und 1834 durchgesetzt wurden.<sup>382</sup>

Die Umstände, unter denen Briten auf Ceylon in den Besitz von Land gelangten, lassen sich heute nicht anders als ausbeuterisch und unrecht verstehen: Nachdem von Briten bereits vereinzelt Plantagen angelegt worden waren, beanspruchten die Besatzer im Jahr 1840 alles Land, für das die dortige Bevölkerung keine Übertragungsurkunden vorweisen konnte, um es stattdessen an hohe Regierungsbeamte wie Charles Hay Cameron, Männer der Kirche sowie Geschäftsleute zu verkaufen.<sup>383</sup> Hatte die britische Regierung ihren Angestellten zunächst noch empfohlen, Land zu erwerben und zu bewirtschaften, um deren Einkünfte zu erhöhen, verbot sie dies 1845 wieder und erhöhte stattdessen die Bezüge, nachdem viele ihre Verwaltungsarbeit vernachlässigt hatten, um sich ihren Plantagen zu widmen.<sup>384</sup> Aufgrund von Preisschwankungen, die sich erst in den 1850er Jahren einpendelten, gingen viele dieser Investoren bald bankrott. Diejenigen, die diese Phase überstanden, konnten mit moderaten Gewinnen rechnen.<sup>385</sup>

In diese Zeit fiel auch die Pensionierung Charles Hay Camerons aus dem Staatsdienst und die Übersiedlung der Familie nach England, wo die Erträge der Kaffee- und Kautschuk-Plantagen ein Leben der upper middle class ermöglichen sollten. Indem sie ihr englisches Haus nach den ceylonesischen Ländereien

---

<sup>382</sup> Nachzulesen bei G.C. Mendis (Hrsg.): *The Colebrooke-Cameron Papers. Documents on British Colonial Policy in Ceylon*. 2 Bde. London: Geoffrey Cumberlege Oxford University Press 1956. Siehe des Weiteren zu C. H. Camerons politischer Tätigkeit den Artikel im *Oxford Dictionary of National Biography*.

<sup>383</sup> Vgl. James S. Duncan: *Embodying Colonialism? Domination and resistance in nineteenth-century Ceylonese coffee plantations*, in: *Journal of Historical Geography*, 28, 3 (2002), S. 317-38, hier S. 320. Im Folgenden zitiert: Duncan: *Ceylonese coffee plantations*, 2002.

<sup>384</sup> Vgl. Mills, Lennox Algernon: *Ceylon under British rule: 1795-1932*, London: Cass 1964, S. 229.

<sup>385</sup> Duncan: *Ceylonese coffee plantations*, 2002, S. 320.

benannten, verwiesen die Camerons auf die in der zum britischen Empire gehörenden Fremde bereits erfolgreiche Besitznahme, aus der sie offenbar einen Anspruch auf hiesige Sesshaftigkeit und Anerkennung geltend machten.<sup>386</sup> Bereits die erwähnten nabobs erwarben bei ihrer Rückkehr vorzugsweise ein Landhaus, das entsprechend mit Verweisen auf das Ursprungsland der Reichtümer ausgestaltet wurde.<sup>387</sup> Den kolonialen, ungleich höheren Lebensstandard hofften sie auch in der Heimat aufrechtzuerhalten und somit sozial aufzusteigen.<sup>388</sup> Doch nicht nur im Falle der Camerons erwies sich dies zunehmend als illusorisch. Denn da die Bezüge der Kolonialangestellten nicht an die steigenden Kosten in England angepasst wurden, erlaubten diese bei der Rückkehr keinen vergleichbaren Lebensstil.

Dessen ungeachtet war die Rückkehr das erklärte Ziel der meisten in den Kolonien dienenden Brit\*innen. Die Zukunftsvision eines in der Heimat gemeinsam einzurichtenden und zu bewohnenden Hauses war ein wiederkehrendes Motiv in der Korrespondenz dieser Familien,<sup>389</sup> die getrennt voneinander lebten. Die Kinder, allen voran die Jungen, wurden bereits im Kleinkindalter zu Angehörigen nach Großbritannien gebracht, um dort später eingeschult zu werden. Auch Cameron hatte sich auf diese Weise von ihren beiden ältesten Kindern für drei Jahre trennen müssen, bevor die Familie nach England übersiedelte. Denn von den Müttern wurde erwartet, die Stellung in Indien zu halten, um den imperialen Anspruch zu stabilisieren – es sei denn, gesundheitliche Gründe verhinderten dies.<sup>390</sup> Die wenigsten Familien wollten sich dauerhaft in Indien niederlassen, sodass diese bezeichnenderweise kaum Möbel- und Ausstattungsstücke erwarben, die bei der Rückkehr nach England hätten mitgebracht werden können. Dafür gab es auch praktische Gründe, denn das Leben in den Kolonien war durch häufige (auch klimatisch bedingte) Ortswechsel und Versetzungen gekennzeichnet, sodass Mobiliar bei Bedarf gekauft

---

<sup>386</sup> Vgl. Detjen: *Anfangsgründe*, 2021, S. 216. Umgekehrt erhielten im kolonialisierten Indien die in europäischen Baustilen errichteten Häuser der Briten idyllische, an ländliche Cottages erinnernde Namen wie „Moss Grange“, „Ivy Glen“ oder „Sunny Bank“, vgl. Alison Blunt & Robyn Dowling: *Home*, Oxon & New York: Routledge 2006, 159. Dennoch war auch das Wohnen in Bungalows, d. h. einer ortstypischen Bauform, unter den Briten verbreitet.

<sup>387</sup> Vgl. Gowans: *A passage from India*, 2002, S. 405, dort weitere Literaturhinweise, von denen hier erwähnt sei Michael Edwardes: *The Nabobs at Home*, London: Constable 1991.

<sup>388</sup> Siehe dazu Gowans: *A passage from India*, 2002, S. 404ff.

<sup>389</sup> Siehe dazu Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 192ff. Georgina Gowans weist dieses Motiv auch in der Populärliteratur nach, vgl. Gowans: *A passage from India*, S. 408f.

<sup>390</sup> Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 6.



und wieder verkauft wurde.<sup>391</sup> Es ist wahrscheinlich, dass das Bedürfnis bei den Heimkehrern, sich wohnlich niederzulassen und nach Besitz dadurch noch stärker wurde.

War das Haus der nabobs als materieller Ausdruck des in den Kolonien erbeuteten Reichtums noch ein begehrtes Statussymbol gewesen, so änderte sich dessen Bedeutung im Laufe der sich verschlechternden finanziellen Möglichkeiten der British-Indians: Das eigene Haus war zunächst eine Vorstellung, die ein künftiges gutes Leben in England versprach. Dort verkehrte es sich hingegen nicht selten in ein Symbol dieser, nunmehr häufig gescheiterten Hoffnungen einer sozialen Klasse, deren Lebensumstände als „genteel poverty“ euphemistisch umschrieben wurden.<sup>392</sup> Dennoch zieht sich der Wunsch nach Anerkennung und Teilhabe durch: Während ein country estate den nabobs einen Parlamentssitz verschaffen konnte, spielten für viele der im Laufe des 19. Jahrhunderts von gesellschaftlichen Aufsteigern errichteten neuen Landhäuser die Einbindung in ein lokales Netzwerk sowohl sozialer, ökonomischer wie politischer Beziehungen keine Rolle mehr.<sup>393</sup> Auch hieran wird deutlich, dass über das Haus, beziehungsweise die von dort sich ergebenden Verbindungen und Möglichkeiten keine aktive politische Partizipation mehr garantiert wurde. Umso stärker, so scheint es, wurde der Wunsch danach und von dort aus symbolisch artikuliert.

Bemerkenswert und ihrer Zeit voraus war, dass Cameron diese symbolische Besitznahme als Frau unternahm. Denn rechtlich war es bis 1882 verheirateten Frauen nicht erlaubt, eigenen Besitz zu haben. Zeitgleich treten auch in der viktorianischen Literatur zunehmend Frauenfiguren auf, die sich ein eigenes Haus suchen: So beobachtet Julia M. Gergits eine ganze Reihe Künstlerinnen- und Schriftstellerinnenfiguren, für deren Schicksal der Aufbruch zu einem neuen, eigenen Heim entscheidend ist, unter anderen Charlotte Brontës *Jane Eyre*, Anne Brontës Helen Huntingdon in *The Tenant of Wildfell Hall* und George Eliots Mirah Lapidoth in *Daniel Deronda*.<sup>394</sup> Metaphorisch „aufgebrochen“ und somit aufgegeben wird von diesen Charakteren das modellhaft für einen

---

<sup>391</sup> Vgl. Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 189.

<sup>392</sup> Ich folge hier Gowans: *A passage from India*, 2002, S. 406f.

<sup>393</sup> Vgl. Lawrence Stone und Jeanne C. Fawtier Stone: *An open elite? England, 1540–1880*. Oxford: Clarendon Press 1984, S. 174.

<sup>394</sup> Julia M. Gergits: *Women Artists at Home*, in: Vanessa D. Dickerson (Hrsg.): *Keeping the Victorian House*, New York & London: Galand Publishing 1995, S. 105–29.

patriarchalen Gesellschaftsentwurf stehende Haus ihrer Herkunft. Auf das Motiv der Überschreitung des Hauses durch Frauen, wie es sich auch bei Cameron andeutet, werde ich daher im Laufe dieser Fallstudie noch zurückkommen.

### *Home of an amateur*

Es existieren zwei Aufnahmen (Abb. 33 und 34), die Cameron von sich in Dimbola Lodge machen ließ, und zwar von dem durchreisenden, damals bekannten Photographen Oscar Gustav Rejlander. Sie geben Anhaltspunkte für die Bedeutung, die das Haus für Cameron hatte und in welcher Rolle sie sich darin entwerfen konnte. Ursprünglich war Rejlander auf die Isle of Wight gekommen, um den dort zurückgezogen lebenden Dichter Alfred Tennyson zu porträtieren – in wessen Auftrag, ob gar auf Initiative von Cameron, wie ihre Biographin Victoria Olsen vermutet, muss an dieser Stelle offen bleiben.<sup>395</sup>

Tennysons direkte Nachbarin und Freundin Julia Margaret Cameron treffen wir an der Schwelle ihres Hauses an, versunken in die Lektüre eines Buches. Eingehüllt in einen Umhang, wird sie von emporrankenden Pflanzen als ganz dem Haus zugehörig, ihrem Winkel, wie sich mit Gaston Bachelard sagen ließe, zu sehen gegeben.<sup>396</sup> Cameron zeigt sich, an der Türschwelle sitzend, als Angekommene, einem starken biographischen Motiv, das auch in ihrer eigenen photographischen Tätigkeit wieder auftauchen wird, denn sie wird sich dafür interessieren, ihre Modelle einen ihnen zugehörigen Raum einnehmen zu lassen. Die andere Aufnahme zeigt Cameron am Klavier, das für eine ausreichende Belichtung offenbar so nah wie möglich an eine (ausgehängte?) Terrassentür gerückt worden ist. Wir sehen Cameron wie durch die Schauöffnung<sup>397</sup> eines altmeisterlichen Tafelbildes in ihrem Gehäuse. Auch hier bildet die rosenberankte Außenwand ein idyllisches Rahmenmotiv, die das Thema der Innerlichkeit aufgreift. Rejlander orientierte sich offensichtlich an

---

<sup>395</sup> Olsen: *From Life*, 2003, S. 138.

<sup>396</sup> Bachelard: *Poetik des Raums*, [1957], S. 31.

<sup>397</sup> Mit diesem Begriff hat Anna Rohlf-von Wittich die fiktiven Wandöffnungen in Gemälden des 14. und 15. Jahrhunderts bezeichnet, dies.: *Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt*, in: Zeitschrift für Kunstgeschichte, 18, 1955, S. 109–34, bes. S. 110. Siehe weiterführend Wolfgang Kemp: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C.H. Beck 1996, bes. S. 29ff. Betont sei mit diesem Verweis die an bekannten Gemälden der Kunstgeschichte geschulte Bildästhetik Rejlanders.

der Interieur-Malerei, um ein stereotypes Sujet zu interpretieren: Denn die zeichnende, Romane lesende oder ab etwa 1850 auch Klavier spielende Frau war ein anhaltendes Klischee, obwohl, wie Wolfgang Kemp betont, seit 1800 der Dilettantismus keine geschlechtsspezifische Erscheinung mehr gewesen sei.<sup>398</sup> Hingegen erfuhr der Dilettantismus als solcher im Laufe des 19. Jahrhunderts einen wichtigen Deutungswandel, in dessen Folge die Tätigkeit gerade von Künstlerinnen häufig in einem negativen Sinne als dilettantisch bewertet wurde, wie die Forschungen der Kunsthistorikerin Renate Berger zeigen. Neben den (überwiegend aristokratischen) Dilettant\*innen, die nur der eigenen Vorliebe und keinem professionellen Interesse folgten, wurden nun auch solche identifiziert, die ungelernt einer Tätigkeit zum professionellen Erwerb nachgingen und denen eine bloß oberflächliche Beschäftigung unterstellt wurde. Berger betont, dass die Abgrenzung jedoch schwer und nur im Einzelfall zu leisten sei.<sup>399</sup>

Dass Camerons Dilettieren weitgehend am aristokratischen Modell orientiert war, zeigt sich bereits am Setting des idyllisch abgeschiedenen, wohnlichen Umfeldes, weil es der genuine Ort des Dilettierens ist: Wie Gaston Bachelard bemerkt hat, umhegt das Haus den Träumer,<sup>400</sup> das heißt, es erlaubt dem Müßigen, ungestört und zweckfrei den individuellen Neigungen und Interessen zu frönen. Dimbola wird daher als persönliches Refugium Camerons inszeniert, in dem es andere Menschen nur auf den Photographien an der Wand gibt. Naturalisiert wird diese Welt von den Rosenpflanzen draußen. Sie inszenieren zum einen Cameron als angestammte Bewohnerin des Hauses und markieren es zugleich als ein englisches: „[T]he luxuriant rose is trained gracefully over the window“, wie John Ruskin über das englische Cottage schrieb.<sup>401</sup> Zum anderen begrenzen die Rosenranken das Interieur, das heißt, sie zeichnen es als Beiwerk ästhetisch als ein Inneres aus.

Das Haus wurde schließlich auch zum genuinen Terrain der Photo-Amateur\*innen. In veränderter Form setzte sich darin fort, was bereits für die Studien der dilettanti charakteristisch war. Diese Adligen und begüterten

---

<sup>398</sup> Wolfgang Kemp: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*. Frankfurt a.M.: Syndikat 1979, S. 111. Im Folgenden zitiert: Kemp: *Zeichenunterricht*, 1979.

<sup>399</sup> Berger: *Malerinnen*, 1982, S. 58.

<sup>400</sup> Bachelard: *Poetik des Raums*, [1957], S. 33.

<sup>401</sup> John Ruskin: *The Poetry of Architecture*, London: George Allen, 1893, S. 10.

Bürger\*innen, die nur zu ihrem eigenen Vergnügen zeichneten und aquarellierten, hatten, besonders seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert, mit Vorliebe ihre Landsitze dargestellt, den Ort ihrer Mußestunden.<sup>402</sup> Zuweilen entwarfen sie auch gleich die Architektur ihrer Landhäuser (vgl. Fallstudie Leighton). Auch einer der vier Entdecker der Photographie, Henry Fox Talbot, verfolgte seine Studien auf dem Terrain und in den Räumen des eigenen Landsitzes: Häufig waren es die Sammlungen und die Umgebung von Lacock Abbey, die sich Talbots Kalotypien einschrieben. So auch das erste erhaltene, mit einer Camera obscura gemachte Negativ Talbots, welches das südliche Erkerfenster von Lacock wiedergibt. Dieser Landsitz sei das erste Gebäude, von dem jemals bekannt worden sei, dass es sein eigenes Abbild gezeichnet habe, so Talbot.<sup>403</sup> Angesichts der Häuslichkeit dieser Beschäftigung überrascht es nicht, dass Talbot seine Aufzeichnungen zu photographischen Experimenten auch auf den Seiten seiner Notizbücher festhielt, zwischen Korrespondenzlisten, Angaben zu Dienstbotengehältern, Adressen und Erinnerungen an fällige Rechnungen sowie darüber hinaus das Haus und das Anwesen betreffenden Einzelheiten.<sup>404</sup> Dabei war die Photographie, typisch für Amateur\*innen, nur eins von vielen Interessen, denen sich Fox Talbot auf Lacock widmete. Die private, häusliche Basis brachte es nicht zuletzt mit sich, dass Amateure, und ganz besonders Cameron, vornehmlich Familie und Freund\*innen in ihre Tätigkeit einbezogen.<sup>405</sup>

Nach dieser ersten Generation der Amateur\*innen etablierte sich die Photographie auch außerhalb der Landsitze zur „cottage industry“, <sup>406</sup> wie Ian Jeffrey sagt, womit er den erheblichen Anteil individueller Gestaltungsmöglich-

---

<sup>402</sup> Kemp: *Zeichenunterricht*, 1979, S. 104.

<sup>403</sup> Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature* London: Longman, Brown, Green and Longmans 1844. Reprint: New York: Da Capo Press 1969, *Plate XV. Lacock Abbey in Wiltshire* (unpag.). Im Folgenden zitiert: Talbot: *Pencil of Nature*, 1844.

<sup>404</sup> Ein Teil der Archivalien, d. h. auch der *Memoranda* Talbots, von mir Notizbücher genannt, werden in der Londoner British Library aufbewahrt, sog. „Phot. Miscellanies“; sie finden sich in ADD MS 88942/1/277.

<sup>405</sup> Vgl. Grace Seiberling with Carolyn Bloore: *Amateurs, Photography, and the mid-Victorian Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press 1986, S. 3. Im Folgenden zitiert: Seiberling: *Amateurs*, 1986.

<sup>406</sup> Ian Jeffrey: *ReVisions: an alternative history of photography*. Ausst.Kat. National Museum of Photography, Film and Television, Bradford 1999, S. 15: „In the nineteenth century, with the exception of stereo production, photography was a cottage industry, within which individuals could still make a difference.“

keiten betont, der sich gerade in und aus den privaten Produktionsbedingungen entwickeln konnte – anders als in den professionell arbeitenden Studios. Gegen eine Karriere in einem solchen sollte sich Cameron aus genau diesem Grund entscheiden, da sie diejenigen, die sie porträtierte, selbst auswählen und somit unabhängig bleiben wollte, wie sie Herschel erklärte:

If I could photograph professionally I should have a margin for the advancing of my Boys. & I am always resolving to do so but never have yet begun — fearing to lose my liberty in the choice of my sitters [...].<sup>407</sup>

Warum ihr diese Freiheit so wichtig war, mag zunächst rein künstlerisch begründet sein. Als etablierte Photographin hatte Cameron jedoch auch einen Ruf zu verteidigen, und so ist nicht ausgeschlossen, dass sie mit der Wahl ihrer Modelle einem Problem aus dem Weg ging, mit dem sich Auftragskünstler\*innen konfrontiert sahen: Dass nämlich unattraktive Klient\*innen rufschädigend wirken konnten.<sup>408</sup>

Die Hinwendung vieler Amateur\*innen zur Photographie war auch deshalb naheliegend, da die benötigte Ausstattung zum Teil industriell hergestellt und massenhaft verfügbar war. Dennoch blieb das nichtprofessionelle Photographieren eine bürgerliche Angelegenheit.<sup>409</sup> Dies lag auch daran, dass es spezifisch mediale Eigenschaften der Photographie waren, mit welchen sich Aspekte des bürgerlichen Lebens bezeichnen ließen: Neben der bereits eingangs genannten Besitznahme ist die Reproduzierbarkeit zu nennen, die zum einen eine größere, strukturell anders geartete Öffentlichkeit generieren konnte. Auf symbolischer Ebene wiederum korrespondierte der serielle Status der Bilder mit dem sich neu herausbildenden, horizontalen Gesellschaftsmodell.<sup>410</sup> Und

---

<sup>407</sup> Cameron an Herschel, 6. Feb. 1870, HS 5.170, Royal Society, London.

<sup>408</sup> Dies hat Marcia Pointon an Porträtmalern beobachtet, siehe Pointon: *Hanging the Head*. 1993, S. 48.

<sup>409</sup> Zur Institutions- und Rezeptionsgeschichte der Photo-Amateure und bes. deren Status in den 1860er Jahren siehe Seiberling: *Amateurs*, 1986, bes. Kapitel 5.

<sup>410</sup> Vgl. zur Ablösung des Konzeptes der Tradierung im 19. Jahrhundert Dagmar Bruss: *Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit. Giovanni Verga und Robert Walser: Vom Umschlagen des Genealogischen in die Horizontale um 1900*. Heidelberg: Winter Verlag 2016 [zugl. Diss. Univ. Hamburg 2014], bes. S. 29ff., der Abschnitt *Eine Gesellschaft aus lauter Fremden*: Bruss verweist hier auf Simmels *Philosophie des Geldes*, der das Phänomen der Fremdheit als einhergehend mit der Tendenz zur potentiell unendlichen Ausweitung sozialer Kontakte beschreibe, welche zuallererst künstlich hergestellt würden (S. 30) – und, wie sich hier anfügen ließe, wozu auch

nicht zuletzt war das Photographieren für manche ein modischer, das heißt distinktiver Zeitvertreib, wie in einer zeitgenössischen Spottschrift nachzulesen ist: „dandy gentleman“ oder „enthusiastic young lady amateur“ zeigten sich stolz mit ihren vom Silbernitrat geschwärzten Händen, „just as an old Peninsular man would point out to you his wounds and scars.“<sup>411</sup> Die photographischen Stigmata werden hier ironisiert und damit das – bereits mit Hegel genannte – Motiv der Bezeichnung als eitle, distinktive Selbstdarstellung karikiert. Als Topos kehren die fleckigen Hände, aber auch Tischtücher und andere Gegenstände in Camerons Korrespondenz wieder, die häufig entsteht „in the midst of my work with my wet & my black hands“<sup>412</sup>. Trotz aller demokratischen Versprechungen, welche das Medium als „a household word and a household want“ charakterisierten, das praktisch überall sei, „in the most sumptuous saloon, [...] the dingiest attic, [...] — in the solitude of the Highland cottage, and in the glare of the London gin-place“<sup>413</sup> blieb die Amateurphotographie weitgehend ein Privileg derjenigen, die über genügend Zeit und finanzielle Mittel verfügten – denn die nicht durch mühsame Lohnarbeit entstandenen Flecken sind auch lesbar als klassenspezifischer „Schmutz“.<sup>414</sup>

Als Dilettantin verkörperte Cameron eine mehr und mehr im viktorianischen Bürgertum anzutreffende Figur, die auch der französische Historiker und Philosoph Hippolyte Taine beobachtete. Als er 1861 und 1862 England bereiste, fand er es besonders bemerkenswert, wie viele Frauen sich in dieser Hinsicht betätigten:

Das Talent ist unter den weiblichen Autoren häufig [...], Mistress Gaskell, G. Eliot, Elisabeth Browning [...]. Man beachte auch die Übersetzungen [...]. Andere schreiben in den Zeitschriften, verfassen kleine, allgemein verständliche

---

die Photographie seit ihrer Erfindung beigetragen hat. Im Folgenden zitiert: Bruss: *Geschwisterlichkeit*, 2016.

<sup>411</sup> Cuthbert Bede: *Photographic Pleasures. Popularly Portrayed with Pen and Pencil* [1855], John Camden Hotten: London 1859. Amphoto Reprint: New York 1973, S. 51f.

<sup>412</sup> Cameron an Herschel, April 10 1867, HS 5.165, Royal Society, London.

<sup>413</sup> Der Demokratisierungsgedanke, der auch die Photographen untereinander zu Brüdern mache, findet sich bei Lady Elizabeth Eastlake: *Photography* [1857] wieder in: Alan Trachtenberg (Hrsg.): *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books 1980, S. 39–68, hier S. 40. Im Folgenden zitiert: Eastlake: *Photography*, 1857.

<sup>414</sup> Ein „Inneres“ konstituierende Reinheitsphantasien kennzeichneten den auf das Empire bezogenen viktorianischen Diskurs um Häuslichkeit und wurden u. a. als „Waren-Rassismus“ in der Seifen-Werbung sichtbar, vgl. McClintock: *Imperial Leather*, 1995, S. 31–6.

Abhandlungen, treten Vereinen bei und geben in Armenschulen Unterricht. – Es handelt sich stets darum, eine Verwendung für seine Fähigkeiten zu finden oder ein Talent zu erwerben, das als Mittel gegen Langeweile dienen kann. Der allerhöchste Stand verzichtet nicht darauf, man sehe die Beschäftigungen der Königlichen Familie: die Königin und ihre Söhne geben auf Wohltätigkeitsbazare eigenhändig gefertigte Aquarelle, Radierungen und Zeichnungen, Prinz Albert war einer der unterrichtetsten Männer des Königreiches. Jeder schafft sich auf diese Weise eine oder mehrere Betätigungsmöglichkeiten, arbeitet an irgend einer Verbesserung des Ackerbaues, einer Wissenschaft, eines Werkes oder einer Gründung. [...] Man kann nur durch sich selbst verbessert, vervollkommen werden, persönliche Entschliessung und Anstrengung, self-government, sind unerlässlich. Die Sittenregel darf nicht von aussen auferlegt werden, sondern sie muss von innen heraus wachsen.<sup>415</sup>

Taine beobachtete, dass sich die Betätigungen stets mit sozialem Engagement verbanden, wodurch sie moralisch gerechtfertigt wurden. Er deutete beides als Zeichen von „self-government“, das seiner Ansicht nach das Ergebnis einer religiösen Prägung war. Wie umfassend sich der puritanische Glaube mit den bürgerlichen Moralvorstellungen zur Regierung des einzelnen Subjekts verbündete, zeigt eine weitere Beobachtung, die Taine im öffentlichen Raum, an einem der damals modernsten Orte überhaupt, dem Bahnhof, machte: Dort befanden sich große angekettete Bibeln, damit die Reisenden während des Wartens lesen könnten.<sup>416</sup>

Diese Beobachtungen legen nahe, dass das Amateurwesen im viktorianischen England um den Preis der unmittelbaren Zweckfreiheit in die bürgerliche Gesellschaftsideologie integriert wurde: Waren die aristokratischen dilettanti oder virtuosi des 18. Jahrhunderts niemandem außer sich selbst über ihr Tun Rechenschaft schuldig gewesen, bedurfte es für die bürgerlichen Amateure gesellschaftlicher Nutznießer. Der Kunsthistoriker Mark Girouard hat in der zeitgenössischen Kritik am Dilettantismus – zu der die oben ausgeführte Verspottung der Photo-Amateur\*innen ebenso gehört – auch die Kategorie des Geschlechts identifiziert und bemerkt angesichts der von ihm ausgewerteten Quellen: „One is left the impression that it is both ungodly and unmanly to be a virtuoso.“<sup>417</sup> An dessen Stelle wurde die Figur des ritterlich, das heißt sozial verantwortlich Handelnden gesetzt. In gewisser Hinsicht entsprach Julia

---

<sup>415</sup> Hippolyte Taine: *Aufzeichnungen über England*. Jena und Leipzig: Eugen Diederichs 1906, S. 87ff. Im Folgenden zitiert: Taine: *England*, 1906.

<sup>416</sup> Taine: *England*, 1906, S. 16.

<sup>417</sup> Mark Girouard: *The Victorian Country House*. Revised and Enlarged Edition. New Haven and London: Yale University Press 1979, 3rd Printing 1985, S. 15. Girouard führt u. a. den Roman *Hearsease* von Charlotte M. Yonge aus dem Jahr 1855 an.

Margaret Cameron dieser Haltung, indem sie in Dimbola Theaterstücke zu karitativen Zwecken inszenierte. Die Kunsthistorikerin Carol Armstrong hat darin eine Aktivität erkannt, aus der Cameron wahrscheinlich auch Ideen für die inszenierten Photographien entwickelte.<sup>418</sup>

In dem Maße, in dem der Dilettantismus als „unmännlich“ betrachtet wurde, wurde er Künstlerinnen zunehmend zum Vorwurf gemacht, wie die Kunsthistorikerin Renate Berger vor allem für den deutschsprachigen Raum aufgezeigt hat.<sup>419</sup> Doch auch in England, wo Frauen seit 1860 wieder an der Royal Academy studieren und ausstellen konnten und wo sich in Folge viele Kunstschulen für Frauen etablierten, wurde die Debatte um weibliche Künstlerschaft teils mit misogynen Argumenten geführt.<sup>420</sup>

Auch für die Bewertung von Camerons photographischer Tätigkeit ist es nicht unwichtig, dass diese sich innerhalb eines historischen und gesellschaftspolitischen Kontextes ereignete, in dem das Private zum Gegenstand öffentlich-moralischer Bewertung gemacht wurde – so auch auf Rejlanders Photographie, für die Cameron ihr Haus öffnete und dem anonymen Blick preisgab. Mit Hannah Arendt ließe sich dies bereits als Anzeichen für die Zerstörung des privaten Raums in der modernen Welt lesen, trotz oder gerade wegen der so auffälligen Inszenierung eines weltabgeschiedenen Daseins.<sup>421</sup> Für die remigrierte Cameron, die sich als typische, bürgerlichen Idealen verpflichtete und in ihrem Haus ganz bei sich seiende Britin zu sehen gab, war Dimbola Lodge eine geographische, national codierte und darin elementare Basis, von der sie in ihrem Rollenmodell getragen wurde; ihr abgewandter, selbstvergessener Blick ließe sich in dieser Hinsicht deuten. Suchte sich Cameron also mit ihrer

---

<sup>418</sup> Armstrong: *Scenes*, 1998, S. 363.

<sup>419</sup> Berger hat dazu u. a. die Schriften von Otto Weininger und Karl Scheffler ausgewertet; Letzterer weist Frauen einen angeborenen, professionellen Dilettantismus zu, siehe Berger: *Malerinnen*, 1982, S. 70.

<sup>420</sup> Berger nennt in diesem Zusammenhang den Roman *The Light that failed* von Rudyard Kipling, in dem der künstlerische Ehrgeiz einer Frau den Lebenswillen eines Mannes zerstöre, Berger: *Malerinnen*, 1982, S. 219. Der englischen Malerin Marianne North begegnete ebenfalls das Vorurteil, bloß als Amateurin wahrgenommen zu werden, siehe Susan Morgan (Hrsg.): *Recollections of a Happy Life. Being the Autobiography of Marianne North*, Vol. 1 [1894]. Reprint. Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1993, S. 321. Im Folgenden zitiert: Morgan (Hrsg.): *Autobiography of Marianne North*, 1993. Zu North siehe auch Kapitel 3 in dieser Studie.

<sup>421</sup> Vgl. Hannah Arendt: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1958]. München: Piper 2002, S. 73f. Im Folgenden zitiert: Arendt: *Vita activa*, 2002.



photographischen Tätigkeit dieser Basis zu vergewissern, die sich zwar materiell in ihrem Besitz befand, doch symbolisch erst noch erworben werden musste?

In diesem Kapitel ging es zunächst darum zu erläutern, inwiefern Camerons koloniale Biographie auch ihr späteres Leben in der Metropole grundiert haben könnte. Mit Blick auf die nunmehr öffentliche Rolle der Amateurin zeigt sich, dass innen und außen nicht nur im Falle Camerons aufeinander zu beziehen sind, sondern als Kategorien für die bürgerlich-puritanisch geprägte Gesellschaft bedingend waren, die Cameron in England vorfand. Mit anderen Worten: Cameron brachte nicht nur etwas aus dem Empire mit nach Hause, sondern fand sich dort der Anforderung gegenübergestellt, sich von diesem (neuen) Zuhause aus öffentlich anerkennbar zu machen.

## 6. Studio Dimbola

„I longed to arrest all beauty that came before me [...]. Its difficulty enhanced the value of the pursuit.“<sup>422</sup> Alle Schönheit, die ihr vor Augen kam, wollte Cameron festhalten. Dieses Credo ist kunsthistorisch betrachtet bemerkenswert, weil es dem ästhetischen Programm des Pre-Raphaelite-Brotherhood verschwistert ist und Anleihen an der Kunsttheorie John Ruskins macht: Auch hier wurde aus der physischen Nähe zum Objekt eine notwendige Bedingung gemacht, aus der überhaupt erst ein Anspruch auf künstlerische Wahrheit abgeleitet werden konnte. John Ruskin hielt daher das Studium der Natur für grundlegend und forderte dazu auf, die derart gewonnenen, subjektiven Eindrücke künstlerisch zu verarbeiten. Die Photographie war nach Ruskins Meinung dazu übrigens ein ungeeignetes Medium, was unter anderem mit der hohen Wertschätzung zusammenhängt, die der Kunsttheoretiker der Handarbeit entgegenbrachte. Dennoch verfolgte Cameron mit ihrem künstlerischen Selbstverständnis, die Schönheit *vor ihren Augen* festhalten zu wollen, ein romantisch-religiös

---

<sup>422</sup> Cameron: *Annals*. 1889, S. 298.

inspiriertes Programm, in dem sie, ebenfalls höchst zeitgenössisch und an Ruskin erinnernd, *ihre eigene Wahrnehmung* zum Ausgangspunkt machte.<sup>423</sup>

Bezogen auf das photographische Verfahren deutete Cameron ihre künstlerische Tätigkeit auch als ein Festsetzen („arrest“). Ebenso wie die auf John Herschel zurückgehende Rede vom „snap-shot“<sup>424</sup> gehört die Falle zu den frühen Topoi der Photographie; so hatte bereits Constance Talbot von „mousetraps“ gesprochen, die ihr Mann aufzustellen pflegte. Diese Metaphorik interessiert hier deshalb, da das Fallenstellen eine – zumindest zeitweilige – Sesshaftigkeit impliziert und somit einen Bezugspunkt enthält. Die Falle findet sich im Wort „Apparat“ wieder, dessen etymologische Bedeutung „vor-bereiten“ oder auch „für-bereiten“ lautet, das heißt, es handelt sich um eine Anrichtung für etwas, das noch künftig eintreten soll.<sup>425</sup> Darüber hinaus besteht eine strukturelle Analogie von Haus und Apparat in der Kapazität zum Szenischen in dem Sinne, dass das Haus als ein Apparat definiert werden kann, mit dem die Reproduktion von Szenen gesichert werden kann.<sup>426</sup> Und zwar insofern das Haus durch den Ortsbezug sowie bauliche Einrichtungen eine Verstetigung von Ereignissen ermöglicht. Das aus dem Griechischen stammende Wort *scene* (σκηνή) bezeichnet ein Zelt beziehungsweise ein Schattendach, also einen geschützten, privilegierten Ort.<sup>427</sup> Wird also das Haus zum Studio und somit in den photographisch-künstlerischen Prozess integriert, ist nach dem in Dimbola eingerichteten beziehungsweise einzurichtenden „Schattenplatz“ zu fragen; ich komme daher auch noch einmal auf die in der Einleitung aufgerufene Analogie zwischen Wohnen und Photographieren zurück, um nach den Vor- und Für-Bereitungen zu fragen, die das konkret bewohnte Dimbola für Cameron enthielt, das heißt, inwiefern es selbst eine Art Wahrnehmungsapparat war. In welchen Bedingungen genau *dieses* Hauses und Haushaltes, etwa den historisch wie

---

<sup>423</sup> Cameron und Ruskin waren miteinander bekannt, siehe Ford: *Biography*, 2003, S. 50.

<sup>424</sup> Bernd Busch: Lemma „Fotografie/fotografisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Metzler: Stuttgart 2001, S. 494–534, hier S. 510.

<sup>425</sup> Auf die Wortgeschichte verweist Vilém Flusser: *Für eine Philosophie der Fotografie*, Göttingen: European Photography 1983 (9. Auflage 1999), S. 20.

<sup>426</sup> Stefanie Dieckmann: *Speichern, Prozessieren, Übertragen. Die Medialität des Hauses im Horrorfilm*, in: Heiko Christians u. Georg Mein: *In da house. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 239–52, hier S. 251.

<sup>427</sup> Lemma „Skene“ in: *Paulys Realencyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus, zweite Reihe, 5. Halbbd., *Silacenis bis Sparsus*, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag 1927, Sp. 470–92, hier Sp. 470. Im Folgenden zitiert: „Skene“, *Pauly*, 1927.

kulturell spezifischen Formen des Zusammenwohnens, lassen sich Anordnungen finden, die Camerons photographischer Praxis Möglichkeiten eröffneten?

Die Rede von „Anordnungen“, „Vor- und Für-Bereitungen“ enthält eine zeitliche Dimension, mit der Camerons transkulturell geprägte Biographie in den Fokus rückt. Ich halte es aus dieser, mediale und kulturgeschichtliche Aspekte ineinander blendenden Zugangsweise für unabdingbar, das Wohnen in Dimbola auch hinsichtlich der von Cameron zuvor in Indien praktizierten Wohnform und dem damit verbundenen kolonialen Lebensstil zu berücksichtigen. Denn da mit den Migrationsbewegungen auch die Wohnformen – und nicht nur die dekorative Ausstattung der Räume – zunehmend in Austausch gebracht wurden, ist von Wechselwirkungen auszugehen.<sup>428</sup> Ebenso ist zu fragen, inwiefern die architektonischen wie politischen Grenzverläufe, welche das Zusammenleben im viktorianischen Haus bestimmten, in den Photographien Camerons mit angelegt sind. Indem ich Camerons Sozialisierung als produktiven Kontext analysiere, will ich aufzeigen, dass dieser nicht nur eine bedeutende kulturelle Basis liefert, sondern sich über die von Cameron gepflegten, näher zu erläuternden Gebrauchsweisen ihres häuslichen Umfeldes in die Photographien eingetragen hat.

### *Dimbola: Lage und Typus*

Das auf der Isle of Wight herrschende gemäßigte Seeklima mit einer durchschnittlichen Temperatur von 10,3 Grad Celsius dürfte der angegriffenen Gesundheit Charles Hay Camerons zuträglich gewesen sein. Und auch für die Photographie waren die klimatischen Bedingungen günstig: Abgesehen von einer kurzen ariden Phase im Hochsommer gibt es hier ausreichend Niederschlag.<sup>429</sup> Dies war nicht unwichtig, denn die hohe Luftfeuchtigkeit wirkte sich günstig auf die frühen photographischen Verfahren aus, und da das indirekte

---

<sup>428</sup> Siehe zum Konzept des Transfers aus kunsthistorischer Sicht Alexandre Kostka: *Transfer*, in: kritische Berichte, Heft 3, 2007, *Mythen der Kunstwissenschaft*, hrsg. von Tristan Weddingen, S. 15–18. Wie Kostka anmerkt, sind Analysen der „Übersetzungen“ von den Kolonien in die Metropole bislang eher selten.

<sup>429</sup> Messdaten St. Catherine's Point, Isle of Wight, in: H. Walter und H. Lieth: *Klimadiagramm Weltatlas*. Jena: VEB Gustav Fischer Verlag, 1960, unpag.

Sonnenlicht den photochemischen Prozess beschleunigt, galt zudem die Devise: „a cloudy day is better than the sunny one.“<sup>430</sup>

In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts war die Isle of Wight zudem ein beliebter Ferienort, nicht zuletzt nachdem Queen Victoria dort ihren Sommersitz Osborne House hatte errichten lassen. Dieses aristokratische Lebensmodell wurde übernommen, sodass sich in den Sommermonaten auch die Londoner Künstler- und Intellektuellenszene hierher verlegte.<sup>431</sup> Neben der Vorliebe der Repatriierten für Seebäder und Kurorte zog diese Gesellschaft Cameron besonders an, da sie enge Kontakte zu führenden Schriftsteller\*innen, Künstler\*innen und Intellektuellen unterhielt. Das gesellschaftliche Leben war also auf die Metropole bezogen, weshalb die Isle of Wight in dieser Hinsicht den Charakter einer Kolonie besaß.

Das „Dimbola“ genannte Haus war eines von zwei nebeneinanderliegenden Cottages, die Cameron 1860 erwarb und zehn Jahre später mit Hilfe eines zentralen Treppenhauses zu einem einzigen großen, Dimbola Lodge, verbinden ließ (Abb. 31).<sup>432</sup> Vorher wurde das andere Cottage, Sunnyside, offenbar vermietet. Dieser Bautyp zeichnet sich vor allem dadurch aus, dass auf derselben Ebene Wohn- und Wirtschaftsräume liegen, die einheitlich erschlossen werden. Die Aufteilung im Erdgeschoss lässt sich mit Hilfe von Angaben in schriftlichen Quellen sowie anhand von Vergleichen mit zeitgenössischen Bauten dieses Typs wie folgt rekonstruieren: Vor dem Umbau gab es in dem von den Camerons bewohnten westlichen Gebäude zwei nach vorne gelegene, mit Erkerfenstern versehene Wohnräume. Sie wurden später samt Korridor zu einem großen drawing room verbunden, wie sich eine Bewohnerin erinnert.<sup>433</sup> Eine Seitentür führte in den Garten zu dem gläsernen Vogelhaus, das zum Studio wurde. Im östlichen Teil wurden zwei hintereinandergelegene Räume im Zuge des Umbaus zu einem großen dining room geöffnet. Das zweite Erkerfenster gehörte zu einem Arbeitszimmer (study), das wohl hauptsächlich von Camerons Ehemann genutzt wurde und über einen separaten Eingang verfügte. Im

---

<sup>430</sup> Eastlake: *Photography*, 1857, S. 56.

<sup>431</sup> Freie Zeit auf dem Land zu verbringen war ein Trend, dem das europäische Bürgertum im 19. Jahrhundert zunehmend frönte, vgl. Anne Martin-Fugier: *Riten der Bürgerlichkeit*, in: Michelle Perrot (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: *Von der Revolution zum Großen Krieg* [frz. Erstausgabe 1987]. S. Fischer Verlag: Frankfurt a. M. 1992, S. 201–65, hier S. 233ff.

<sup>432</sup> Siehe Ford: *Biography*, 2003, S. 30.

<sup>433</sup> Joan Brading Grayer: *I lived in Julia's House*. Newport, Isle of Wight: Hunnyhill 1996, S. 3. Bei den folgenden Angaben stütze ich mich auf Grayer.

hinteren Teil lagen Küche, Wirtschafts- und Vorratsräume, darunter der Kohlen-  
speicher (coal house).<sup>434</sup>

### *Mistress*

Die oben beschriebene Anordnung rückte die Bewohner näher zusammen als in den größeren viktorianischen Häusern, wo separate Treppenhäuser und Flure die Familie und die Angestellten voneinander trennen sollten. Die räumliche Nähe hat die photographische Tätigkeit möglicherweise mitbestimmt, denn Camerons Angestellte waren nicht nur Assistentinnen, sondern auch, wie in kaum einem vergleichbaren Fall, Modelle. Für diese erweiterte Indienstnahme dürfte zudem relevant gewesen sein, dass Cameron durch das Leben in Indien einen räumlich sehr viel engeren Umgang mit Hausangestellten gewohnt war:

The constant attendance of servants meant that not only the children, but also their domestics, had to be endured wandering about the house freely. [...] The layout of the Bungalow meant that children were inevitably more of a presence within the Anglo-Indian domestic space than they were in Britain, while the constant attendance of Indian servants allowed the security provided by spatial barriers to be replaced by people. The entire Anglo-Indian attitude towards children thus exhibited a laxity which would have been unthinkable among the metropolitan middle classes.<sup>435</sup>

Heute lässt sich nicht mehr zurückverfolgen, was für ein Haus die Camerons in Garden Reach, einem von Ausländern bevorzugten Vorort Kalkuttas, bewohnten. Vieles spricht dafür, dass es ein Bungalow war, ein häufig von Brit\*innen in Indien bewohnter architektonischer Typus. Dieser besaß keine mit englischen Wohnhäusern vergleichbaren baulichen Trennungen zwischen Herrschaft und Dienerschaft. Zudem zeichnete eine flexible Nutzung diesen Haustyp aus, so wurden Räume etwa mit Hilfe von Vorhängen abgeteilt, die Veranda für verschiedene private wie öffentliche Anlässe genutzt.<sup>436</sup> – Die Nähe

---

<sup>434</sup> „house“ muss nicht auf einen separaten Speicher außerhalb hindeuten. Mit „washhouse“, „bakehouse“ oder „brewhouse“ bezeichnete Räumlichkeiten sind auf zeitgenössischen Plänen stets ins Haus integriert, vgl. R. Lugar: *The Gentleman's Architect*, London: J. Taylor 1807. Reprint: Westmead: Gregg Int. Publ. 1971.

<sup>435</sup> Collingham: *Imperial Bodies*, 2001, S. 100.

<sup>436</sup> Vgl. Collingham: *Imperial Bodies*, 2001, S. 101. Siehe zur halböffentlichen Nutzung der Veranda auch Jan Morris: *Stones of Empire. The Buildings of the Raj*. Oxford: Oxford University

dieser textilen Herstellung von Raum zu dem bereits erwähnten Zelt, das als „Schattenplatz“ für die antike „Skene“ konstitutiv war, sei hier nur am Rande erwähnt.<sup>437</sup>

Jedenfalls wird in der genannten Praxis die Kommunikation unter den Bewohnern weniger architektonisch als situativ und performativ durchgesetzt. Zudem lagen die Dienstbotenquartiere in einem separaten Gebäude, sodass es innerhalb des Bungalow kaum räumliche Rückzugsmöglichkeiten gab, auch weil eine große Anzahl permanent anwesender Dienstboten ein Element gehobener indischer Häuslichkeit war, das die dort lebenden Brit\*innen übernahmen.<sup>438</sup> Offenkundig bedurfte es nicht der in England für nötig erachteten baulichen Trennung zwischen der Familie und den Angestellten, wie es Robert Kerr, Autor des *Gentleman's House*, beschrieb: „The idea which underlies all is simply this. The family constitute one community: the servants another.“<sup>439</sup> Und so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Cameron auch deshalb allen voran ihre Hausangestellten für ihre Photographie einsetzte, sei es vor oder hinter der Kamera, weil darin in ihren Augen kein Interessenkonflikt bestand. Es scheint mir weniger die Frage zu sein, ob Angestellte in repatriierten Familien häufiger unangemessen behandelt wurden als in Häusern ohne koloniale Bezüge, was sich kaum belegen ließe.<sup>440</sup> Vielmehr ist wahrscheinlich, dass die von Collingham festgestellte „laxity“ mit ganz unterschiedlichen Effekten von mancher Familie aus den Kolonien nach England gebracht und dort gelebt wurde.

---

Press 1983, S. 45f. Bereits der Bungalow war das Ergebnis verschiedener kultureller, indischer wie europäischer Prägungen und wurde schließlich bis ins 20. Jahrhundert in regionalen Varianten weltweit verbreitet, siehe dazu die Architekturgeschichte von Anthony D. King: *The Bungalow. The production of a global culture*. London: Routledge & Kegan Paul 1984.

<sup>437</sup> Angeblich geht die „Skene“ auf das Zelt eines persischen Herrschers zurück, das als Kriegsbeute in griechische Hände gelangte. Siehe „Skene“, *Paulys Realenzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus, zweite Reihe, 5. Halbbd., *Silacenis bis Sparsus*, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag 1927, Sp. 470–92, hier Sp. 471. Vgl. auch Heiko Christians: *Crux Senica – Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*, Bielefeld: transcript 2016, S. 55–57.

<sup>438</sup> Die hohe Anzahl an Dienstboten resultierte auch aus den Regeln ihrer Kaste, welche den jeweiligen Tätigkeitsbereich der meist hindustanischen Angestellten stark reglementierten. Vgl. dazu und zur vermutlichen Angestelltenzahl der Camerons: Olsen: *From Life*, 2003, S. 52.

<sup>439</sup> Kerr: *The Gentleman's House*, 1871, S. 68.

<sup>440</sup> Vgl. Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 236-7, wo die Autorin ebenfalls eine dahin zu deutende Quelle bezweifelt.

Auch wenn die viktorianische Wohnarchitektur einen demokratischen Anspruch durchsetzen sollte, blieb das Verhältnis zu den Dienstboten, die nicht selten wie Kinder behandelt wurden, hierarchisch.<sup>441</sup> In einem religiösen Haushalt, wie dem der tief gläubigen Julia Margaret Cameron, entsprang diese Wahrnehmung christlichen Überzeugungen, mit der sich jedoch auch ein übergriffiges Verhalten rechtfertigen ließ: „[W]omen could justify their personal control, and could rule by granting or withholding food, praise, abuse and even physical punishment.“<sup>442</sup> Dennoch, so Leonore Davidoff, konnten die Hausangestellten in dem durch die bauliche Trennung eröffneten Handlungsspielraum opponieren.<sup>443</sup> Dieser fehlte in Dimbola, da es dort keine architektonisch ausgewiesenen separaten Bereiche gab, was den Charakter des Zusammenlebens und daher auch Camerons photographische Tätigkeit entscheidend mitbestimmt haben dürfte.

Für das hierarchische Verhältnis von Herrschaft und Dienerschaft ist bezeichnend, dass Cameron ihre Angestellten niemals als diese selbst porträtierte. Stattdessen, und auch dies fügt sich in die Logik der Klassenunterschiede, welche die Photographie sichtbar macht, besetzte sie ihre drei Hausmädchen Mary Ryan, Mary Ann Hillier und Mary Kellaway vorzugsweise als Jungfrau Maria oder als Madonna (Abb. 35). Damit stellten sie auch ihr Gesicht in den Dienst der photographischen Experimente ihrer Herrin und blieben als Individuen beziehungsweise als Subjekte unsichtbar, wie im viktorianischen Haus mit seinen – üblicherweise – parallel geführten Treppenhäusern und Fluren auch. Garantierten die separaten Zugänge der Modelle zu den Malerateliers aus Gründen der Schicklichkeit die Anonymität der Frauen und Männer (vgl. Fallstudie Leighton), gab es in der Photographie noch einen anderen Grund, der mit Camerons Motivwahl zusammenhängt: Denn glaubwürdig konnte eine photographische Inszenierung der Madonna, die als Heilige kein Subjekt ist, nur in einer anonymen Verkörperung sein. Dies war bezeichnend in einer Gesellschaft, in der das (photographische) Porträt bestimmten

---

<sup>441</sup> Vgl. Pamela Horn: *The Rise and Fall of the Victorian Servant* [1975], Alan Sutton: Stroud 1996, S. 129. Sowie Leonore Davidoff et al.: *The Family Story. Blood, Contract and Intimacy, 1830–1960*. Longman: London 1999, S. 163. Im Folgenden zitiert: Davidoff et al.: *The Family Story*, 1999.

<sup>442</sup> Leonore Davidoff & Catherine Hall: *Family Fortunes. Men and women of the English middle class, 1780–1850*. Hutchinson: London 1987, S. 392.

<sup>443</sup> Vgl. Leonore Davidoff: *Worlds Between. Historical Perspectives on Gender and Class*. Polity Press: Cambridge 1995, S. 28.

Schichten vorbehalten war, nämlich Adel und Bürgertum.<sup>444</sup> Wurden Dienstbot\*innen photographiert, so meist auf Gruppenporträts der Familie, bei der sie angestellt waren – in sauberer Uniform und in bürgerlicher Pose, womit der Porträt-Charakter unterlaufen wurde. Eine berühmt gewordene Ausnahme ist das Beispiel der Hausangestellten Hannah Cullwick (1833–1909), von der zahlreiche Photographien erhalten sind, die offenbar in ihrem Auftrag entstanden und sie bei der Arbeit zeigen. Das ist angesichts der Seltenheit bemerkenswert und interessiert hier besonders, denn, wie Renate Lorenz erklärt, erlangte Cullwick Subjektstatus erst in der Verkörperung als Hausangestellte, also schwer arbeitend und beschmutzt.<sup>445</sup>

Zurückgewendet auf Camerons photographische Inszenierungen der Madonna und das darin bezeichnete Verhältnis zu ihren Angestellten ließe sich vielleicht so zusammenfassen: Wäre Cameron allein in England kulturell sozialisiert gewesen, hätte sie ihre Angestellten vermutlich nicht in dem Maße in ihre photographische Arbeit einbezogen – einen in dieser Hinsicht vergleichbaren Fall gab es nicht. Dass sie es tat, könnte ein Effekt ihrer transkulturell geprägten Biographie gewesen sein, einschließlich der oben beschriebenen kolonialen Sozialisierung. In der Rolle, die Cameron für ihre Modelle aussuchte, verweisen die Photographien wiederum eindeutig auf das viktorianische Klassenmodell. Mittels der Photographie setzte sie sich dazu ins Verhältnis, indem sie sich auf die am Haus gegebene relationale Ordnung<sup>446</sup> bezog, um diese praktisch wie symbolisch zu transformieren. Walter Benjamins Rede, dass es bei der Photographie darauf ankomme, sich zu ihr ins Verhältnis zu setzen,<sup>447</sup> betrifft nicht nur die technische Seite, sondern auch das Sujet: Sich *künstlerisch* ins Verhältnis der Photographie zu setzen war gleichbedeutend damit, Sujet und Modell

---

<sup>444</sup> Siehe zur Herkunft der Photographie als Medium bürgerlicher Repräsentation Gisèle Freund: *Photographie und bürgerliche Gesellschaft. Eine kunstsoziologische Studie*, München: Rogner & Bernhard 1968.

<sup>445</sup> Vgl. Renate Lorenz: *Aufwändige Durchquerungen. Subjektivität als sexuelle Arbeit*. Bielefeld: transcript 2009 [zugl. Diss. Univ. Oldenburg], S. 117.

<sup>446</sup> Vgl. diesen Raumbegriff bei Martina Löw: *Raumsoziologie*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag 2001 (7. Aufl. 2012), S. 154.

<sup>447</sup> Vgl. Walter Benjamin: *Kleine Geschichte der Photographie*, in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie*. [1936] Suhrkamp: Frankfurt a. M. 1977, S. 56. Im Folgenden zitiert: Benjamin: *Photographie*, 1977.



auszuwählen, wie Cameron sinngemäß bemerkte („fearing to lose my liberty in the choice of my sitters“).<sup>448</sup>

Dass Malerinnen bevorzugt weibliche Vertraute aus ihrem privaten, häuslichen Umfeld darstellten: Mütter, Schwestern, Kinder, Dienstmädchen und Ammen, hat Griselda Pollock mit Schicklichkeit, aber auch entschiedener Wahl begründet und dafür plädiert, die zunächst räumliche, das heißt pragmatische Kategorie der Nähe in sozialer wie psychischer Hinsicht zu analysieren.<sup>449</sup> In Camerons Umgang mit ihren Modellen will ich daher die Nah-Verhältnisse weitergehend bestimmen und kontextualisieren.

So gibt es Anhaltspunkte dafür, dass die Photographin sich mitunter gewalttätiger Methoden bediente, wie in der Monographie von Helmuth Gernsheim zu lesen ist: Cameron habe ihre Modelle, darunter ihre Adoptivtochter Cyllene Wilson (1851–83), für zwei Stunden alleine eingeschlossen, um in der anschließenden Aufnahme einen melancholischen Ausdruck auf ihrem Gesicht zu erzielen.<sup>450</sup> Da Gernsheim keine Belege nennt, bleibt seine Aussage hypothetisch; sie verweist außerdem auf einen Topos der Künstlerbiographik, nach dem Künstler ihren Modellen Gewalt antun, um einen bestimmten Ausdruck ihrer Körper herbeizuführen.<sup>451</sup> Im zeitgenössischen Umfeld ist jedoch bemerkenswert, dass mittels der Photographie das menschliche wie auch das animalische Antlitz zur Erforschung von Emotionen erkundet wurde, und zwar durch zwei alte Bekannte Camerons: Charles Darwin und Oscar Gustav Rejlander. In dem Buch *The Expression of the Emotion in Man and Animals* legte Darwin, ausgehend von der Beobachtung ähnlicher mimischer Ausdrücke für bestimmte Gefühle unter Menschen und Tieren, weitere Argumente für seine Evolutionstheorie vor, unter anderem angereichert durch photographische Aufnahmen Rejlanders.<sup>452</sup> Aus der Praxis professioneller

---

<sup>448</sup> Cameron an Herschel, 6. Feb. 1870, HS 5.170, Royal Society, London.

<sup>449</sup> Vgl. Griselda Pollock: *Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne*, in: *Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, hrsg. von Ines Lindner u. a. Berlin: Reimer 1989, S. 313–32, S. 316. Im Folgenden zitiert: Pollock: *Die Räume der Weiblichkeit*, 1989.

<sup>450</sup> Gernsheim: *Cameron*, 1975, S. 78.

<sup>451</sup> Vgl. Kris /Kurz: *Die Legende vom Künstler*, 1995, S. 150.

<sup>452</sup> Rejlander figurierte hier selbst als Modell. *The Works of Charles Darwin*, ed. by Paul H. Barrett & R. B. Freeman. Vol. 23: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*. Ed. by Francis Darwin. London: William Pickering 1989. Für eine kurze Zusammenfassung von Darwins Thesen siehe Hans Belting: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C. H. Beck 2015, S. 95–99. Zu der bereits in Frankreich etwas früher einsetzenden Verwendung der

Studios ist zudem bekannt, dass spezielle Vorkehrungen für günstige Resultate getroffen wurden. So wurde interessanterweise ausdrücklich der weiblichen Kundschaft empfohlen, möglichst ausgeruht und nicht am Ende eines bereits mit Erledigungen angefüllten Tages zur Porträtsitzung zu erscheinen.<sup>453</sup> Der Photograph H. P. Robinson gestaltete sogar die Architektur des Studios entsprechend den besonderen ästhetischen Wirkungen des menschlichen Gesichts: Er habe die Beobachtung gemacht, dass in vier von fünf Fällen die linke Gesichtshälfte photogener sei als die rechte; folglich werde in Dreiviertelansicht mit Blick nach rechts photographiert.<sup>454</sup> Kleinen Studios, die nur ein Ende des Raumes nutzen können, sei daher zu empfehlen, diejenige zu wählen, in welcher die linke Gesichtshälfte am besten beleuchtet werde könne.<sup>455</sup>

Die interessante Frage nach den Ursachen für Robinsons Befund kann an dieser Stelle nicht weiter verfolgt werden; sie fallen in die Gebiete von Anthropologie und Psychologie. Die erläuterten Vorgehensweisen verdeutlichen jedoch, dass es speziell auf die Wirkmöglichkeiten des Gesichts ausgerichtete, architektonische wie psychologisch motivierte und nicht zuletzt geschlechtsspezifische Vorkehrungen gab. Und so ist es nicht unwahrscheinlich, dass Camerons Agieren zunächst im Kontext eines bestimmten zeitgenössischen Interesses am Medium Photographie steht und den Wirkungen, die sich damit visualisieren ließen. Zum anderen deutet sich in der von Gernsheim geschilderten Begebenheit an, inwieweit es die spezifischen räumlichen Bedingungen und sozialen Beziehungen im bürgerlichen Haushalt ermöglichten, diesen als Studio zu nutzen – einschließlich autoritärer Praktiken gegenüber Schutzbefohlenen. Cyllene, die die Camerons als Waise angenommen hatten, verließ die Familie unter ungeklärten Umständen im Jahr 1870, was Gernsheim mit Camerons Verhalten in Verbindung brachte.<sup>456</sup> Da mir keine diesbezüglichen Quellen bekannt sind und nur wenige Aufnahmen von Cyllene erhalten sind,

---

Photographie in der Physiognomik durch den Arzt Duchenne de Boulogne siehe Anja Zimmermann: *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2009, bes. S. 59–95.

<sup>453</sup> Für eine diesbezügliche Quelle siehe Bernard V. und Pauline F. Heathcote: *The Feminine Influence: Aspects of the Role of Women in the Evolution of Photography in the British Isles*, in: *History of Photography*, Vol. 12, Nr. 3, July–Sept. 1988, S. 259–73, hier S. 259.

<sup>454</sup> Robinson: *The Studio*, 1891, S. 52 (Übersetzung A. D.).

<sup>455</sup> Robinson: *The Studio*, 1891, S. 52 (Übersetzung A. D.).

<sup>456</sup> Gernsheim: *Cameron*, 1975, S. 78.

bleiben die Ursachen und möglichen Zusammenhänge zu Camerons fotografischer Praxis hier spekulativ.

Die Häufigkeit, mit der Cameron allen voran ihre Angestellte Mary Hillier photographierte, mag zunächst auf pragmatische Gründe zurückzuführen sein. Hinsichtlich des hier zu analysierenden Selbstentwurfs Camerons mittels der hausbasierten Photographie lassen sich diese Aufnahmen jedoch auch erotisch deuten, wie Carol Armstrong bemerkt:

It would seem, then, that for Cameron the parlor maid was a kind of matriarchal substitute for the phenomenon of the mistress-model, a female, household version of the Other as the object of male desire – the object of desire, in this case of the mistress of the house. True enough, but at the same time the self-reflexivity of Cameron's photographic desire makes a difference, as does the very fact of the choice of a household servant, and of the matriarchal orientation of that choice: as parlor maid, rather than paramour, Hillier's job, both in and out of the photographs taken of her, was not only to be ruled by Cameron, but also to *represent* Cameron herself, and Cameron's house.<sup>457</sup>

Zeigt sich Cameron hier als lustvolle Betrachterin weiblicher Schönheit, verbergen sich dahinter wohl weniger eindeutige lesbische Interessen – auch wenn die Liebe zwischen Künstler und Modell ein wichtiger Topos in der Biographik ist.<sup>458</sup> Vielmehr ließe sich die verstärkte Hinwendung zu ihren Angestellten noch einmal ganz im Sinne des eingangs zitierten Credo – „I longed to arrest all beauty that came before me“ – verstehen, nach dem Cameron alle Schönheit *in ihrer Nähe* festhalten wollte: Denn als Photographin vermochte sie es, Schönheit zu *entdecken*, ihre Hausangestellten in namenlose Schönheiten zu *verwandeln*. Susan Sontag hat das erotische Begehren, das sich an Photographien knüpfen kann, in verschiedenen persönlichen Umgangsweisen identifiziert, etwa anhand der „Fotografie des Geliebten, im Geldbeutel einer verheirateten Frau versteckt, [dem] Fotoposter eines Rockstars, über dem Bett eines Halbwüchsigen an die Wand geheftet [...]“<sup>459</sup> Was diese Gebrauchsweisen auszeichnet, ist die körperliche Nähe und Intimität der Betrachtung, von der im Übrigen viele von Camerons Aufnahmen leben, insbesondere ihre Darstellungen von Frauen. Der alltägliche Umgang mit ihren favorisierten

---

<sup>457</sup> Armstrong: *Cupid's Pencil*, 1996, S. 135.

<sup>458</sup> Dazu Kris / Kurz: *Die Legende vom Künstler*, 1995, S. 149f.

<sup>459</sup> Susan Sontag: *Über Fotografie* [1978]. Aus dem Amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2016 (22. Aufl.), S. 22. Im Folgenden zitiert: Sontag: *Fotografie*, 1978.

Modellen teilt sich insofern auch in den Darstellungen mit. Sontag spricht angesichts der von ihr beschriebenen Praktiken von einem „talismanartigen Gebrauch“, der eine Mischung aus Sentimentalität und verborgenem Glauben an magische Kräfte ausdrücke; es sei „ein Versuch, mit einer anderen Wirklichkeit Föhlung aufzunehmen oder sie für sich zu beanspruchen.“<sup>460</sup> Auch darin lässt sich ein Begehren Camerons lesen, die ihre subjektiven „Kontaktaufnahmen“<sup>461</sup> in den Bearbeitungsspuren, seien es Unschärfe, Kratzer oder andere Fehler, symbolisch kennzeichnete.

Und noch in anderer Hinsicht kann davon gesprochen werden, dass Cameron Ansprüche auf die von ihr als Modelle herangezogenen Angestellten erhob, galten doch Dienstboten im bürgerlichen Haushalt nicht zuletzt als dessen Repräsentanten. Dies fiel auch dem bereits genannten England-Reisenden Taine auf, der bezeichnenderweise über die meist außerhalb des Hauses tätigen, im öffentlichen Raum sichtbaren Lakaien bemerkte: „Ihr Äusseres soll den Reichtum und den Stand des Hauses ankündigen [...]. Der Lakai hinter dem Wagen ist oft so schön, dass er wie eine grosse Puppe aussieht, ... die Strassenjungen stechen ihn in die Waden, um zu sehen, ob er lebendig oder ausgestopft ist.“<sup>462</sup> Cameron agierte mit der Wahl ihrer Dienstboten als Modelle zunächst als Vertreterin der bürgerlichen Klasse, der sie angehörte und die sie gerade im bürgerlichen Medium der Photographie auf diese Weise auch nach außen hin verkörperte. Es überrascht daher nicht, dass sie ihre Dienstboten zu Ausstellungen mitnahm und mit dem Verkauf der Photographien betraute. Doch ist dies nicht nur im Sinne bürgerlicher Repräsentation zu deuten: Indem ihre Angestellten in den Photographien wiedererkannt werden konnten und Cameron auch sonst kein Geheimnis um ihre „Island Madonna“ machte, demonstrierte sie anhand religiöser Sujets die Möglichkeiten der Photographie als künstlerisches Medium. Ikonographisch orientierte sie sich an der christlichen Bildtradition – der demutsvoll geneigte, von einem Schleier umgebene Kopf ist eine Pathosformel, die schon in der mittelalterlichen Kunst und insbesondere in der Mariendarstellung zu finden

---

<sup>460</sup> Sontag: *Fotografie* 1978, S. 22.

<sup>461</sup> Damit lehne ich mich an die amerikanische Originalfassung an, in der Sontag von „contact“ spricht, <https://archive.org/stream/PHOTSusanSontagOnPhotography/PHOT%20Susan%20Sontag%20On%20Photography#page/n19/mode/2up> Letzter Zugriff am 31.05.2017 um 22:00.

<sup>462</sup> Taine: *England*, 1906, S. 48f.

ist. Die Herausforderung einer photographischen Inszenierung bestand darin, die individuellen Züge des Modells in den Hintergrund treten zu lassen, um diese symbolisch zu überhöhen. Um dies beispielsweise in der Photographie *Mary Mother* (Abb. 35) zu erreichen, zeigt Cameron relativ wenig vom Gesicht: sie nahm es im Halbprofil auf und beließ viele Partien des Kopfes im Dunkeln. Das sparsam und gezielt eingesetzte Licht modelliert das Gesicht und wird zugleich lesbar als Zeichen der Transzendenz. An diesem Eindruck beteiligt ist neben der leichten Unschärfe auch das von Cameron eingesetzte close-up mit dem der Umraum weggeblendet wird. Auf diese Weise erhält die Dargestellte eine Präsenz, die auf keinen sozialen und damit relationalen Raum mehr zurückschließen läßt und vielmehr einen absoluten, transzendenten Raum konstituiert, in dem die Dargestellte zur Ikone werden kann.

Camerons close-up thematisiert zugleich den von der Photographin benannten Ausgangspunkt der *physischen* Nähe („I longed to arrest all beauty that came before me“<sup>463</sup>), der zugleich die Subjektivität ihrer Perspektive betont. Ihre Frauenfiguren scheinen diesen Blick buchstäblich zurückzuwerfen, denn meist sind die Augen der Bereich, den Cameron fokussierte, während die übrigen Gesichtspartien optisch zurücktreten. So zeigen sich insbesondere Camerons Frauen häufig als selbstbewusste, höchst präzente Gegenüber und weniger als reine Objekte der Betrachter\*innen. Mittelbar teilt uns Cameron darin etwas über ihre eigene Position mit. Dazu noch einmal Pollock:

Die Produzentin [die Künstlerin, AD] selbst ist durch eine räumlich organisierte soziale Wirklichkeit geformt, die sozial und psychisch gelebt wird. [...] Ich meine, der soziale Ort von Weiblichkeit – konstruiert durch die Beschränkungen ihres Raumes – ist uns als Position eines Subjektes zugänglich in den Bildern bestimmter sozialer Räume, der Erfahrung dieser Räume [...].<sup>464</sup>

Indem Cameron in ihren Aufnahmen nur selten etwas von den tatsächlichen Räumlichkeiten zeigt und stattdessen mit dunklen Hintergründen arbeitete, die zeichenhaft einen Raum suggerieren, setzte sie sich über den von ihr bewohnten, häuslichen Raum symbolisch hinweg. Möglicherweise, weil sie diesen in

---

<sup>463</sup> Cameron: *Annals*. 1889, S. 298.

<sup>464</sup> Pollock: *Die Räume der Weiblichkeit*, 1989, S. 317.

seiner Konkretheit auch als beengend empfand, öffnete und verwandelte sie ihn in einen abstrakten, das heißt ästhetisch erschlossenen und besetzten Raum.

Ob Cameron an der Hervorbringung der selbstbewusst wirkenden Frauenfiguren aufgrund ihrer Rolle als viktorianische Frau und „mistress“ interessiert und beteiligt war (das heißt, ob ihre Modelle sich einem Mann gegenüber anders gezeigt hätten), muss letztlich hypothetisch bleiben. Neben den bereits ausgeführten lassen sich jedoch weitere, nicht unerhebliche Argumente ins Feld führen, die im Vergleich ihrer Aufnahmen mit denen von Lewis Carroll erörtert werden sollen. Wie Carroll photographierte Cameron auch die anderen, neben den Dienstboten genuin zum bürgerlichen Haus Gehörenden, nämlich Kinder. Dies setzte ein Interesse voraus, das nicht unbedingt mit Camerons eigener Mutterschaft zu erklären ist. Sechs eigene, fünf verwaiste Angehörige sowie ein Pflegekind wuchsen in ihrem Haushalt auf.<sup>465</sup> Romantisierend, häufig im Halbdunkel beziehungsweise mit leichter Unschärfe inszeniert, werden nicht immer eindeutige Zeichen der Zeitgenossenschaft wie Kleidung oder Haartracht zu sehen gegeben: *Annie* (Abb. 46) und *Kate* (Abb. 36a), um nur diese beiden stellvertretend zu nennen, sind darin Camerons Porträts von Erwachsenen nicht unähnlich. In dieser Inszenierung werden die Figuren zwar entrückt, doch wirken das häufig eingesetzte close-up sowie die leichte Unschärfe gleichzeitig verlebendigend, da Letztere Vor- und Nachzeitlichkeit suggeriere, wie die Kunsthistorikerin Mirjam Brusius schreibt.<sup>466</sup>

Cameron inszenierte Kinder und Erwachsene in der gleichen Ästhetik. Das ist deshalb bemerkenswert, da die Familienmitglieder im viktorianischen England systematisch voneinander getrennt wurden; Kinder der middle und upper classes wurden von Nannys, Gouvernanten und Hauslehrern erzogen und, was noch wichtiger ist, dazu auch räumlich von den Eltern entfernt: Eigene Schlafzimmer und eine nursery, die als Spiel-, Unterrichts- sowie Esszimmer diente, stellten bürgerliche Ansprüche und eine separate Sphäre dar, in der das viktorianische Kind zur Selbstständigkeit erzogen werden sollte, jedoch unter

---

<sup>465</sup> Eine übliche Praxis im 19. Jahrhundert, so Leonore Davidoff et al.: *The Family Story*, 1999, S. 141.

<sup>466</sup> Mirjam Brusius: *Unschärfe als frühe Fotokritik. Julia Margarets Camerons Frage nach dem Maß der Fotografie im 19. Jahrhundert*, in: Ingeborg Reichle und Steffen Siegel: *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*. München: Fink 2009, S. 341–58, hier S. 343. Im Folgenden zitiert: Brusius: *Unschärfe*, 2009.

der starken Kontrolle der Erwachsenen. Mark Girouard beobachtet hierzu, dass vor dem 19. Jahrhundert die Notwendigkeit, Kinder unterzubringen, kaum oder gar keinen Einfluss auf die Planung der Hausarchitektur hatte, und stellt außerdem fest, dass viktorianische Kinderzimmer stets neben oder über denen der Eltern eingerichtet wurden.<sup>467</sup> Dies änderte jedoch nichts an der Tatsache, dass (bürgerliche) Kinder die meiste Zeit des Tages mit dem Erziehungspersonal und anderen Dienstboten verbrachten, denn auch die Mahlzeiten wurden mitunter in der Küche eingenommen. Die architektonische Nähe ist meines Erachtens daher vor allem symbolisch zu verstehen, im Kontext eines Familienkonzeptes, welches die Beziehungen der einzelnen Mitglieder emotionalisierte und moralisierte. Bezeichnend hierfür scheint mir ebenfalls zu sein, dass es nicht die Tagesräume, sondern die Schlafzimmer der Eltern waren, die denen der Kinder benachbart waren. Auf diese Weise figurierte das (Eltern-)Haus häufig als Gegenpol zur Schule, einem Ort, der durch die Anforderungen an Disziplin, Gehorsam und Leistung sowie durch Schikanen und körperliche Züchtigung häufig als belastend empfunden wurde.<sup>468</sup> Dennoch war es nicht unüblich, dass Kinder während der schulischen Ausbildung, die häufig in Internaten erfolgte, nur wenige Wochen im Jahr mit ihren Eltern verbrachten.<sup>469</sup> Ab diesem Alter war der Status von Kindern in einer Familie also auch durch lange Zeiten der Abwesenheit gekennzeichnet.

Von einer Distanz zeugen auch die Aufnahmen kleiner Mädchen, die der Oxforder Mathematiker und Autor des bis heute populären Kinderbuchklassikers *Alice in Wonderland*, Charles L. Dodgson (Lewis Carroll), anfertigte (Abb. 37a und b). Auf ihnen wird fast immer der ganze Körper der mitunter verkleideten Mädchen gezeigt. Auffällig ist dabei, dass Carroll seine Modelle meist direkt vor den Wänden der Innenräume oder Hinterhöfe platzierte, womit ihnen ein Objektcharakter zugewiesen wurde, der vor allem von der Unerreichbarkeit der kleinen Modelle spricht. Denn mit den (fast ausnahmslos bürgerlichen) Mädchen, die der unverheiratete und kinderlose Lewis Carroll photographierte, war er freundschaftlich, auch durch regelmäßige Brief-

---

<sup>467</sup> Vgl. Mark Girouard: *Das feine Leben*, S. 322.

<sup>468</sup> Vgl. hierzu Gunilla-Friederike Budde: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840–1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, S. 206. Im Folgenden zitiert: Budde: *Bürgerleben*, 1994.

<sup>469</sup> Budde: *Bürgerleben*, 1994, S. 207.

korrespondenz verbunden – jedoch angeblich niemals über deren Kindesalter hinaus. Die Photographien erfüllten daher die Funktion einer symbolischen Besitznahme,<sup>470</sup> die heutigen Betrachtern, etwa der Kunsthistorikerin Lindsey Smith, als Fetischisierung erscheint.<sup>471</sup> Ein Effekt, der auch darauf zurückzuführen ist, dass Carroll stets gleichmäßig fokussierte.

War Carroll sein Platz in der gesellschaftlichen Ordnung seiner Zeit nicht geheuer, so war er doch gleichzeitig einer ihrer Deuter und damit Deuter auch der Rolle, die Kindern darin zugewiesen wurde. Und diese war offenbar eine, die sie systematisch von der Welt der Erwachsenen nicht nur trennte, sondern auch im Unklaren darüber ließ, auf welcher Grundlage diese Trennung erfolgte. Dieses psychologische *double bind* wird uns anhand von Alice vorgeführt, in deren Augen sich die Welt als höchst verwirrend darstellt: Eine unablässige Folge von Verwandlungen eröffnet ihr zwar immer neue Spielräume; die dortigen Regeln bleiben ihr jedoch verschlossen, die Teilhabe verwehrt. Auf die Frage einer Raupe, wer sie sei, antwortet Alice: „Ich – ich weiß es selbst kaum, nach alldem – das heißt, wer ich *war*, heute früh beim Aufstehen, das weiß ich schon, aber ich muß seither wohl mehrere Male vertauscht worden sein.“<sup>472</sup> Denn es sind die Regeln selbst, die sich verändert haben und Alice tyrannisieren, wie Christian Enzensberger bemerkt, der den Text als Porträt des streng geordneten englischen Gesellschaftssystems gedeutet hat.<sup>473</sup>

Cameron hingegen interessierte sich auffallend wenig für die Klassenzugehörigkeit der Einzelnen, weshalb sowohl Körper wie zeitgenössische Kleidung oft in den Hintergrund treten oder zugunsten von Nahaufnahmen des Gesichts ganz vernachlässigt werden. Mit dieser Inszenierung, das heißt auch in Verbindung mit dem großen Format, ermöglicht es Cameron den Betrachtenden, den Porträtierten quasi gegenüberzutreten und damit eine Wahrnehmungserfahrung zu machen, welche der Anblick detailgenauer, kleinformatiger Aufnahmen kaum erlaubt hätte. Dass Cameron damit einen rezeptionsästhetischen Effekt verfolgte, lässt sich mit den Worten des Photographie-

---

<sup>470</sup> Diesen Aspekt führt der Photograph Brassai in einem Essay zu den Photographien Carrolls aus in: *Lewis Carroll. Briefe und Photos an kleine Mädchen*, eingeleitet von Klaus Reichert, hrsg. von Franco Maria Ricci. Genf: Weber 1976, S. 170-81, hier S. 181.

<sup>471</sup> Smith: *The politics of focus*, 1992 hier S. 256ff.

<sup>472</sup> Lewis Carroll: *Alice im Wunderland*. Frankfurt a. M.: Insel Taschenbuch 1975, S. 47.

<sup>473</sup> Vgl. Christian Enzensberger: *Aufruhr der Regeln*. Nachwort in: ebd., S. 129-38, hier S. 137.



historikers und -theoretikers Bernd Busch erläutern, der zur nachlassenden Bedeutung der detailgenauen Aufnahme in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts feststellt:

Fotografie verwandelt sich zum Produktionsverhältnis von Bedeutsamkeit, das Modell der mimetischen Reproduktion des Wirklichen verliert an Gewicht, an seine Stelle tritt das Bild als Effekt von Gestaltungsstrategien. [...] Das sich damit abzeichnende Fotografieverständnis hängt zusammen mit einer Zunahme und Aufwertung von Operationen, die in die unterschiedlichen Stadien der Lichtzeichnung eingreifen und die Differenz von Vorbild und Abbild elaborieren. [...] Die Bearbeitung der Aufnahme war also mehr als nur eine Anpassung an den Publikumsgeschmack; sie war der Versuch, die Gegenwart dessen, der sieht, dem Bild nachträglich einzutragen.<sup>474</sup>

Letzteres geschah auch aufseiten der Photographin. Denn häufig bearbeitete Cameron die Oberfläche der Glasnegative, indem sie das Kollodium verwischte und zerkratzte.<sup>475</sup> Derart mit den Spuren händischer Bearbeitung bezeichnet, die auch als Signatur lesbar sind, wies Cameron die Negative nicht zuletzt als die *ihrigen* aus, die de facto auch im Besitz der Künstlerin verblieben.

Anhand dieser Spuren sowie mit den Mitteln einer weichzeichnenden Aufnahme ließ sich eine ungewöhnliche, aber offenbar immer mehr erwünschte Präsenz des Bildgegenstandes herstellen. Dass Cameron diese Wirkung auch Kindern zubilligte, mag einerseits dem Zeitgeschmack sowie damit verknüpften medialen Aspekten geschuldet sein. Doch traten damit die von Cameron porträtierten oder inszenierten Kinder dem Betrachter vergleichsweise selbstbewusst gegenüber. Ein eigener Raum, der ihnen baulich zugewiesen wurde, wird in Carrolls Aufnahmen häufig überdeutlich gezeigt und wirkt dadurch nicht selten erdrückend. Cameron hingegen deutet die räumliche Umgebung nur an, weshalb sich diese symbolisch öffnet. Die Aufnahme von *Kate Keown* (Abb. 36a) etwa zeigt den Hintergrund nur als in eine helle und eine dunkle Zone geteilte, verschwommene Fläche. Das Hauptaugenmerk liegt ganz auf dem durch das einfallende Licht modellierten Gesicht und Oberkörper des Mädchens, das selbstvergessen in dem Buch zu lesen scheint, das sie in den

---

<sup>474</sup> Bernd Busch: Lemma *Fotografie/fotografisch*, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 2, hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Metzler: Stuttgart 2001, S. 494–534, hier S. 508.

<sup>475</sup> Siehe dazu Julian Cox: „*To ... startle the eye with wonder & delight*“: *The Photographs of Julia Margaret Cameron*, in: *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, hrsg. von Julian Cox und Colin Ford. Getty Publications: Los Angeles 2003, S. 41–79, bes. S. 52ff.

Händen hält. Mit gelöstem Haar und so voller Andacht könnte dieses Kind, dessen Geschlecht im Übrigen undeutlich bleibt, auch einen Engel darstellen. Die subtil zitierte Ikonographie hat im photographisch-indexikalischen Medium einen suggestiven Effekt: Sie lässt uns den Blick der Photographin nachvollziehen, die in einem Menschenkind eine Allegorie entdeckte, in der sie das Alltägliche zu transzendieren vermochte. Der abstrakt angedeutete Hintergrund erlaubt es der Figur, zwischen diesen Polen zu oszillieren.

So unterschiedlich sie auch sein mögen, so geben doch beide hier diskutierten Photograph\*innen zeitgenössische Vorstellungen über Kinder wieder. Die oben beschriebenen Verlufterfahrungen waren auch Cameron nicht fremd. Denn wer in einer Familie aufwuchs, die ihren Lebensmittelpunkt in den Kolonien besaß, musste meist sehr früh und dauerhaft Abschied von den Eltern nehmen – ein für beide Seiten häufig sehr schmerzhaftes und einschneidendes, ein prägendes Erlebnis, das Cameron als Kind wie als Mutter gemacht hatte. Sie teilte mit diesem emotional empfundenen Opfer eine von kolonialen Familien kollektiv gemachte Erfahrung.<sup>476</sup> Dennoch zeigte Cameron Kinder nicht als Sehnsuchtsobjekte der Erwachsenen, sondern als deren Gegenüber. Als Photographin interessierte sie sich dafür, die Kinder sehr präsent wirken zu lassen und ihre Erscheinung vielmehr medial zu konstruieren, als sie motivisch zu repräsentieren (über das zu sehen gegebene „setting“ der Aufnahme). Es ist wahrscheinlich, dass Cameron die von ihr aufgenommenen Kinder häufig schon vorher kannte oder einen alltäglichen Umgang mit ihnen pflegte, dass sie gar als Verwandte oder Freundin der Eltern als Vertrauensperson wahrgenommen wurde. Als Amateurin konnte sie sich außerdem viel mehr Zeit lassen, was, gerade für das Photographieren von Kindern, ein wichtiger Aspekt war.<sup>477</sup>

Als Mutter, Tante und Großmutter hatte Cameron einen persönlichen Zugang zu Kindern, und es mag sein, dass dies ihr Interesse beförderte, das kindliche Selbstbewusstsein ans Licht zu holen. Zweifellos artikuliert sich auch in dieser Zuversicht ein viktorianisches Bild von Kindheit, das jedoch weniger

---

<sup>476</sup> Quellen zum diesbezüglichen Kummer der Camerons um Tochter Julia bei Olsen: *From Life*, 2003, S. 65f. Zur familiären Trennung als emotionales Opfer siehe Buettner: *Empire Families*, 2004, S. 111ff., dort auch weiterführende Literaturhinweise.

<sup>477</sup> Zur Herausforderung, Kinder zu photographieren, vgl. Robinson: *The Studio*, 1891, S. 86–8. Mit der größeren Vertrautheit zwischen Photograph und Modell begründete Alfred Lichtwark die besonderen Leistungen der Hamburger Amateurphotographie auf dem Gebiet des Kinderbildnisses, vgl. ders.: *Bildnismalerei und Amateurphotographie*, in: *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Dresden: Verlag Gerhard Küthmann 1897, S. 77–92, hier S. 92.

festgelegt zu sein scheint als das von Carroll. Denn als Photograph thematisierte dieser nicht zuletzt auch die Rolle, die Männern und insbesondere bürgerlichen Vätern Kindern gegenüber zugewiesen wurde: Auch diese war distanziert, wurde doch von Vätern erwartet, für den Broterwerb zu sorgen und im Übrigen „als respektgebietende, entscheidungsmächtige und schutzgewährende Autorität“<sup>478</sup> aufzutreten.

In diesem Zusammenhang sei noch einmal an Camerons Einsatz der photographischen Unschärfe erinnert, der von Lindsay Smith geschlechtertheoretisch gedeutet wurde. Smith bewertet Camerons Ästhetik als kritische Auseinandersetzung mit dominanten Idealen der Repräsentation wie beispielsweise der zentralperspektivisch konstruierten Tiefenräumlichkeit. Mit dieser würden die patriarchalen Strukturen der viktorianischen Gesellschaft untermauert, eine Wirkung, die Smith unter anderem in den Photographien Carrolls erkennt.<sup>479</sup> Zweifellos eröffnete die Distanz zwischen Vätern und Kindern einen Raum der Kontrolle, und zwar auf Kosten eines für *beide* Seiten vertrauteren Verhältnisses, das darin wohl eher die Ausnahme blieb. Von diesem Effekt sprechen Carrolls Aufnahmen ebenso.

### *Hostess*

Doch wie gelangten, über den engeren Familien- und Angestelltenkreis hinaus, passende Gesichter in Camerons Fokus? Häufige und enge soziale Kontakte innerhalb der eigenen Klasse ergaben sich in Dimbola, da die Camerons oft und ausgiebig Gäste empfangen und beherbergten. Anders wäre die Amateurin Cameron, die ihre Kamera zwar auch hin und wieder nach London mitnahm, meist jedoch auf der Isle of White photographierte, kaum zu der Vielzahl an Modellen innerhalb ihrer nur zehn Jahre währenden Tätigkeit gekommen. Solange Dimbola aus zwei Gebäuden bestand, wurde der östliche Teil vermietet, an Sommergäste und zuweilen auch an Freunde oder Verwandte. Außerdem wurde unweit von Dimbola ein kleines Haus, The Porch, für den befreundeten Hochschullehrer Benjamin Jowett errichtet. Die für englische Verhältnisse sehr

---

<sup>478</sup> Budde: *Bürgerleben*, 1994, S. 153.

<sup>479</sup> Vgl. Smith: *The politics of focus*, 1992, S. 260.

weitgehende Gastfreundschaft der Camerons war weniger viktorianisch geprägt, sondern, so lassen sich die Forschungen Elizabeth Collinghams deuten, ein weiterer Import britisch-indischen Lebensstils:

[W]hile the separation of spheres may have functioned well for the middle classes in Britain, the isolation of many of the British in India may have substantially decreased their desire for segregation within the family. Indeed, Anglo-Indians were said to be more domestic than their compatriots in Britain. [...] This policy of open house contrasted with visiting customs in Britain where visitors were usually formally invited and were expected to observe certain conventions governing the separation of host and guest at appropriate times of the day. Indian hospitality grew out of the fact that British official society in India was so small and homogeneous that Anglo-Indians could afford to open their houses to strangers without running the risk of being embarrassed by social inferiors abusing their kindness. In fact such generous hospitality was essential to the British in India as it helped to cultivate a sense of community.<sup>480</sup>

Hier stellt sich die Frage, ob nicht auch Camerons Photographien eine Gemeinschaft entwerfen – und zwar die einer imaginierten englischen Nation. Als „famous men and fair women“ fasste Virginia Woolf die Figuren in Camerons Œuvre pointiert zusammen.<sup>481</sup> Handelte es sich um eine Zusammenschau nationaler Identität, das heißt um eine Art photographische National Portrait Gallery, die Cameron versammelte und durch die sie sich als Gastgeberin inszenierte? Bevor sie selbst zu photographieren begann, hatte sie bereits mehrere Alben an Verwandte und Freunde verschenkt, die sie auch nach Übergabe weiter bestückte.<sup>482</sup> Bekannt sind außerdem Alben, die Cameron mit eigenen und Photographien anderer zusammenstellte und verschenkte.<sup>483</sup> Darunter sind auch solche mit kleinformatigen Abzügen, die sie offenbar nicht selbst anfertigte, wie Philippa Wright mit Verweis auf eine entsprechende Briefquelle bemerkt hat.<sup>484</sup> Von wem und wie dies technisch umgesetzt wurde,

---

<sup>480</sup> Collingham: *Imperial Bodies*, 2001, S. 101f.

<sup>481</sup> So der Titel der von Woolf und Roger Fry herausgegebenen, allerersten selbstständigen Publikation einiger von Camerons Photographien, siehe Tristram Powell (Hrsg.): *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women by Julia Margaret Cameron*. With Introductions by Virginia Woolf & Roger Fry. London: The Hogarth Press [1926], 1973.

<sup>482</sup> Siehe zu den einzelnen Alben Olsen: *From Life*, 2003, S. 139–44.

<sup>483</sup> Eines der ersten Alben mit ihren eigenen, großformatigen Aufnahmen schenkte Cameron ihrer Freundin Annie Thackeray. Es ist heute im Besitz des Henry Ransom Center an der University of Texas in Austin und kann eingesehen werden unter HYPERLINK [http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll9/id/294/rec/5#nav\\_top](http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll9/id/294/rec/5#nav_top) (Zugriff am 30.03.2017 um 21: 28 Uhr).

<sup>484</sup> Philippa Wright: *Little Pictures: Julia Margaret Cameron and Small-Format Photography*, in: Cox, Ford: *The complete photographs*, 2003, S. 81–93, hier S. 84.

ist nicht bekannt. Wright vermutet, dass einer der Söhne Camerons möglicherweise hierfür eine spezielle *carte-de-visite*-Kamera einsetzte, mit der ein Negativ mit gleich mehreren Kopien der Originalaufnahme hergestellt und der Abzug in entsprechend viele kleinformatige Aufnahmen zerschnitten werden konnte.<sup>485</sup> Wright weist darauf hin, dass dennoch vergleichsweise wenige (das heißt nicht mehr als sechs Stück pro Motiv) dieser kleinformatigen Aufnahmen in Umlauf gelangten, und rechnet vor, dass etwa ein Fünftel der Motive derart reproduziert wurden;<sup>486</sup> darunter Kinderporträts, Madonnen-Inszenierungen sowie natürlich die Porträts von Berühmtheiten. Von Letzteren machte Cameron die höchste Anzahl großformatiger Abzüge, von den Porträts Herschels und Tennysons jeweils über zwölf.

Gesammelt und betrachtet wurden diese Photographien also überwiegend im häuslichen, meist familiären Rahmen. Die Kulturosoziologin Deborah Chambers sieht das Familien-Photoalbum als

a sophisticated ideological device [...]. Public discourses of familial heritage are authenticated and celebrated through this cultural form not only as blood ties, continuity and connection, but also as intimacy, security and spatial belonging.<sup>487</sup>

Zudem bewertet Chambers das Familienalbum als feminin codierte, kulturelle Form genealogischer sowie narrativer Überlieferung: Im Gegensatz zum öffentlichen Raum füllten Frauen im privaten die Rolle der Hüterin der Vergangenheit aus – was für das 19. und 20. Jahrhundert gelten mag, angesichts heutiger Gebrauchsweisen jedoch zu überprüfen wäre.<sup>488</sup> Diese Rolle als Hüterin der Vergangenheit scheint mir mit der bürgerlichen Rolle der Frau als Gastgeberin verknüpft zu sein. Dass wiederum die Photographie ein geeignetes Medium war, die Idee der Nation zu symbolisieren, liegt an ihrer starken Bindung an Haus und Familie. So hat Pierre Bourdieu in der Praxis der Familienphotographie eine starke Identität wie Integrität stiftende Funktion

---

<sup>485</sup> Vgl. Wright, *Little Pictures*, S. 84.

<sup>486</sup> Vgl. Wright, *Little Pictures*, S. 83f.

<sup>487</sup> Deborah Chambers: *Family as Place: Family Photograph Albums and the Domestication of Public and Private Space*, in: Joan M. Schwartz & James R. Ryan (Hrsg.): *Picutring Place. Photography and the Geographical Imagination*. London und New York: I. B. Tauris 2003, S. 96–114, hier S. 96. Im Folgenden zitiert: Chambers: *Family as Place*, 2003.

<sup>488</sup> Chambers: *Family as Place*, 2003, S. 97.

entdeckt, die als Ritus des Hauskultes diene.<sup>489</sup> Tatsächlich lag das Photo-Album im viktorianischen Wohnzimmer stets bereit, um innerhalb der Familie, mit Freunden oder anderen Gästen betrachtet zu werden.<sup>490</sup> Helmut Gernsheim hat in diesem Zusammenhang auf die Reihenfolge verwiesen, mit der die Photographien geordnet wurden. Den Anfang bildete die königliche Familie, danach kamen berühmte, bewunderte Männer und schließlich Familienmitglieder und Freunde:

[T]he album [...] served as an illustrated book of genealogy and expressed a form of hero-worship. It was an excellent means of whiling away the awkward half-hour before dinner, indicating to visitors the tastes and prejudices of their host.<sup>491</sup>

Indem auf diese Weise Bluts- und Wahlverwandschaft zusammengebracht wurden, versammelte das Album die als Gemeinschaft imaginierte Nation. Das rituelle, gemeinsame Betrachten gerade auch mit Gästen zeigt, dass das Album nicht nur ein familiärer Erinnerungsspeicher war. Es diente auch der gesellschaftlichen Öffnung des Hauses und integrierte so repräsentative wie kommunikative Funktionen – nicht unähnlich den Porträtgalerien, die englische Häuser zuvor hatten.<sup>492</sup> Überhaupt scheint das Photoalbum eine Art Scharnierfunktion besessen zu haben, indem es Ahnen- und Nationalgalerie in einem war. Wichtigen Figuren des Zeitgeschehens und ihrem Porträt wurde im Übrigen mit der Gründung der National Portrait Gallery 1856 in London ein neuartiges, nunmehr staatliches Interesse entgegengebracht, das Marcia Pointon folgendermaßen beschreibt:

The national portrait gallery is a phenomenon exclusive to the industrialized west, to the English-speaking nations, and to the modern period commencing around the mid-nineteenth century, a period characterized in Britain by increasing parliamentary power, constitutional debate and colonial expansion. Portrait galleries were founded as state-controlled enterprises [...], designed from its inception for mass public consumption.<sup>493</sup>

---

<sup>489</sup> Pierre Bourdieu u. a. (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* [1965]. Europäische Verlagsanstalt: Frankfurt a. M. 1981, S. 31.

<sup>490</sup> Vgl. Detjen: *Anfangsgründe*, 2021, S. 220.

<sup>491</sup> Helmut Gernsheim: *Lewis Carroll: photographer*, New York: Dover Publ., 1969, S. 8.

<sup>492</sup> Siehe dazu grundlegend Pointon: *Hanging the Head*, 1993, bes. S. 13ff. Vgl. auch Detjen: *Anfangsgründe*, 2021, S. 220.

<sup>493</sup> Pointon: *Hanging the Head*, 1993, S. 228f.

Die Photographie gehörte in dieser Zeit noch nicht zu den Medien, denen ein musealer Status eingeräumt wurde. Ihr genuiner Ort war das Album, für das auch die *carte-de-visite*-Aufnahmen fremder Berühmtheiten (vgl. Fallstudie Leighton, Abschnitt *Das Künstlerhaus im Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit*) in professionellen Studios gekauft werden konnten. Zu den Sammlungskriterien der National Portrait Gallery gehörte es zunächst, nur die (zu Lebzeiten entstandenen) Bildnisse bereits seit mindestens zehn Jahren verstorbener, in irgendeiner bedeutenden Weise die nationale Geschichte repräsentierender Personen anzukaufen. Die Photographie reagierte somit auf das ganz aktuelle, in besonderem Maße auch häuslich gepflegte Interesse an bekannten Zeitgenossen.

Einer der Mitbegründer der National Portrait Gallery war der schottische Historiker Thomas Carlyle. Was ihn mit dieser Institution aufs Engste verband, war ein Verständnis von Geschichte, das diese wesentlich als ein Agieren männlicher „Helden“ begriff. Selbst eine Berühmtheit, wurde er von Cameron in einer bemerkenswerten Aufnahme porträtiert (Abb. 38): Das seitlich von oben einfallende Licht erhellt den Kopf nur teilweise, während seine rechte Gesichtshälfte fast vollständig dunkel bleibt. Das weiße Haupt- und Barthaar ist von dunkelgrauen Partien durchzogen, die ihrerseits zum Hell-Dunkel in der Aufnahme beitragen. Zusammen mit der eingesetzten Unschärfe wirken die Licht- und Schattenflecken dynamisch, so als würde sich das Antlitz vor dem Betrachterauge erst aus dem Hervor- und Zurücktreten der hellen Höhungen und dunklen optischen Tiefen zusammensetzen. In diesen Zerklüftungen lässt der Kopf an Steinernes denken: „Carlyle like a rough block of Michelangelo’s sculpture“<sup>494</sup>, schrieb Cameron selbstbewusst zu dieser Aufnahme in ein Album, das sie dem befreundeten Herschel schenkte. Die nur selten bescheiden auftretende Photographin gibt hier einen aufschlussreichen Hinweis zu ihrem medialen Verständnis. Denn wie sich auch an anderen Aufnahmen ersehen lässt, holte Cameron ihre Gesichter sozusagen lichtbildnerisch hervor, sie modellierte also durch Zeigen und Wegblenden.<sup>495</sup> In dieser Lesart sind die Gesichter der Dargestellten so etwas wie ein Rohmaterial, das entsprechend der jeweiligen „Materialeigenschaften“ zu bearbeiten ist. Carlyles verschieden schattiertes

---

<sup>494</sup> Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 313.

<sup>495</sup> Vgl. Detjen: *Anfangsgründe*, 2021, S. 220.

Haar und der Bart sowie seine zerfurchten Züge boten sich offenbar an, um daraus einen kontrastreichen Wechsel von Hell-Dunkel photographisch zu inszenieren. Das Steinerne kann darüber hinaus auch als Metapher für die Geschichte gelesen werden, nämlich als Ergebnis fossiler Ablagerungen über Jahrhunderte, die wiederum das Material des Historikers sind, der hier selbst als überdauernde Figur symbolisch überhöht wird. Sein Antlitz wird als Ergebnis von Gestaltungsprozessen zu sehen gegeben, und zwar nicht nur von künstlerischen, denn es war die innere und äußere „Formung“ der Subjekte in der Geschichte, die Carlyle an seinen Protagonisten interessierte, „how they have shaped themselves in the world’s history, what ideas men formed of them, what work they did“<sup>496</sup>. Die kontrastreiche Darstellung entwirft diesen als hellen und zugleich streitbaren Kopf, der auch eine dunkle Seite hat: Denn Carlyle hatte sich bei den Viktorianern nicht nur mit seinen Heroen bekannt und beliebt gemacht. In anderen Zusammenhängen polarisierte er mit rassistischen Auslassungen, die stark kritisiert wurden. Seine Heldengeschichten illustrierte er im Übrigen auch mit den Bildnissen seiner Protagonisten, um seine Argumentation zu unterstützen.<sup>497</sup> Überhaupt habe Carlyle, wie Ernst Cassirer später bemerkte, Geschichte nie als trockenes Handbuch, sondern als eine *Bildergalerie* betrachtet: Es seien *Porträts*, durch die wir Geschichte verstehen könnten.<sup>498</sup> Über das Vermögen der Vorstellungskraft heißt es in Carlyles Roman *Sartor Resartus*:

„Yes, Friends,“ elsewhere observes the Professor, „not our Logical, Mensurative faculty, but our Imaginative one is King over us; I might say, Priest and Prophet to lead us heavenward; or Magican and Wizard to lead us hellward. [...]“<sup>499</sup>

Das Motiv des Doppelgesichts findet sich interessanterweise auch in Camerons Aufnahme wieder. Zum Zeitpunkt ihrer Entstehung engagierte sich Carlyle für den abberufenen und unter Anklage stehenden Ex-Gouverneur der damals von

---

<sup>496</sup> Thomas Carlyle: *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History* [1841]. *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle*, Berkely and Los Angeles: University of California Press 1993, S. 3.

<sup>497</sup> Ob Carlyle seine mündlichen Ausführungen um Reproduktionen der Porträts ergänzte, ist der Autorin unbekannt. In der schriftlichen Ausgabe der Vorträge wurden die Bildnisse abgedruckt.

<sup>498</sup> Ernst Cassirer: *Vom Mythos des Staates* [1946]. Hamburg: Felix Meiner 2016, S. 252.

<sup>499</sup> Thomas Carlyle: *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh in three Books* [1836.] *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle*, Berkely and Los Angeles: University of California Press 2000, Buch 3, Kapitel 3, S. 163–4.



Großbritannien kolonialisierten Insel Jamaika, Edward John Eyre, nachdem dieser einen Aufstand gewaltsam unterdrückt hatte. Es ist nicht unwahrscheinlich, dass Carlyle Eyre im Zuge dessen an Cameron weiterempfahl, die diesen am selben Tag aufnahm.<sup>500</sup> Es kann an dieser Stelle nur vermutet werden, dass Cameron auf Vermittlung ihres Nachbarn und Hausfreundes, des Dichters Alfred Lord Tennyson, der ebenfalls zu Eyres Verteidigern gehörte,<sup>501</sup> mit beiden in Kontakt kam. Cameron selbst bezog mit ihren Aufnahmen des umstrittenen Eyre nicht eindeutig Position, wie Jeff Rosen schreibt.<sup>502</sup> Das musste sie auch nicht, da sie als Künstlerin keinen moralischen Anspruch verfolgte. Vielmehr interessierte sie sich für aktuelle Debatten und vor allem für die daran beteiligten Akteure als Individuen. Und obwohl sie immer wieder auf bestimmte Mittel der Inszenierung zurückgriff – sei es der dunkle Hintergrund, das fehlende „setting“, das close-up –, dienten diese nicht dazu, ihre Modelle einem nivellierenden Blick zu unterwerfen, sondern, ganz im Gegenteil, deren Einzigartigkeit hervorzuholen.

Ob dies immer so spektakulär gelang wie in der Aufnahme Carlyles, ist eine andere Frage – ihre beiden Aufnahmen von Eyre gehören nicht unbedingt zu denen, für die Cameron heute noch bekannt ist (Abb. 39b): Die gut ausgeleuchtete, wenig unscharfe Frontalaufnahme scheint in erster Linie darauf ausgerichtet zu sein, Eyre zu identifizieren, und verzichtet auf jegliches Attribut oder Gestik, das heißt auf eine Gestaltung, in der die Individualität des Porträtierten exponiert würde. Überdies weist diese Aufnahme Ähnlichkeiten mit einer der Bildkonventionen auf, die sich in den 1880er Jahren in der polizeilichen Nutzung des photographischen Mediums durchsetzte. Sie bestand aus einem frontalen, gleichmäßig ausgeleuchteten Brustbild vor neutralem Hintergrund, das begleitet wurde von einer ebensolchen Profilansicht.<sup>503</sup> Die Polizei und die Familie waren jene nationalstaatlichen Institutionen und „Aufsichtsorgane“<sup>504</sup>, wie Susan Sontag schreibt, in deren Dienst die

---

<sup>500</sup> In ihren Memoiren nennt Cameron als Ort der Aufnahme Carlyles „L. H. H.“, womit Little Holland House gemeint ist, das Haus ihrer bereits genannten Schwester Sara Prinsep, das ihr in London hin und wieder als Atelier diente. Cameron: *Annals*, 1889, S. 300.

<sup>501</sup> Vgl. Rosen: *Double Takes*, 1998, S. 165.

<sup>502</sup> Rosen: *Double Takes*, 1998, 158.

<sup>503</sup> Siehe dazu Susanne Regener: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München: Fink 1999 [zugl. Habil.-Schr. Univ. Bremen 1999], bes. S. 131–67.

<sup>504</sup> Sontag: *Fotografie*, 1978, S. 27.

Photographie gestellt wurde. Zur Überwachung eingesetzt verweist die Photographie auf die Wahrnehmungsanordnung des Panoptikums, die in England erdacht und in der Gefängnisarchitektur des 19. Jahrhunderts durchgesetzt wurde, im Glauben an eine „Besserung“ der Insassen mittels einer umfassenden Kontrolle, wie Robin Evans dargestellt hat.<sup>505</sup>

Auch die zweite Aufnahme, die Cameron von Eyre anfertigte, ist wenig ausdrucksstark; aus einer leicht erhöhten Perspektive zeigt die Kamera das Gesicht ins Halbdunkel zurückgezogen mit niedergeschlagenen Augen – jemand, der auf der Anklagebank sitzt (Abb. 39a). In dieser vergleichsweise zurückhaltenden Inszenierung steckt keine Parteinahme, vielmehr eine Kommentierung des Zeitgeschehens, das heißt der Debatte um einen Zeitgenossen mit photographischen Mitteln.

Cameron trug nicht nur zur Sichtbarkeit und somit zur Konstituierung von celebrities bei, sie ließ ihre Aufnahmen auch von den Porträtierten signieren.<sup>506</sup> Sie selbst verehrte den bereits genannten Dichter Tennyson, dem sie freundschaftlich verbunden war. In einer ganzen Reihe von Aufnahmen hat sie ihn als romantische Dichterfigur mit Barett und schwarzem Samtumfang inszeniert, sowie als bürgerlichen Intellektuellen im weißen Kragen und dunklen Anzug. Am bekanntesten aber wurde die „Dirty Monk“ genannte Aufnahme (Abb. 40), die Tennyson im Profil zeigt, angetan mit einem dunklen Mantel, den (vermutlich Cameron) so drapiert hat, dass dieser wie ein Umhang oder gar ein priesterliches Gewand wirkt. In Tennysons linker Hand ist ein Buch zu sehen, das er gerade an sich genommen zu haben scheint. Sein „Eigentum“ ist die im Buch repräsentierte dichterische Sprache. Im Unterschied zu den meisten

---

<sup>505</sup> „These buildings, with their proliferating components and patterned plans, were to map the location of staff and inmates, guide their movements and mediate the transactions between them. Grouped or solitary, moving or at rest, under instruction or at work, unseen, seeing or being seen, heard or unheard, nearby or at a distance, it was always architecture that fixed the shape of experience. This is what made the reformed prisons and model prisons into far more than places of punishment, providing sites for the development of an architecture that would, for the first time, take full advantage of its latent powers. A new role had been found for it as a vessel of conscience and as a pattern giver to society, extending its boundaries way beyond the limits customarily ascribed to it either as an art or as a prosaic utility.“ Robin Evans: *The Fabrication of Virtue. English prison architecture, 1750–1840*. Cambridge: Cambridge University Press 1982, S. 7f.

<sup>506</sup> Signiert wurde nicht das Photopapier sondern der Karton, auf dem Cameron die Aufnahme befestigte. Zu Camerons Strategien, ihre Photographien zu verbreiten und deren Wert und Absatz mittels Autographen der Porträtierten zu steigern, siehe Charlotte Boyce: „*She Shall Be Made Immortal*“: *Julia Margaret Cameron's Photography and the Construction of Celebrity*, in: *Victorian Celebrity Culture and Tennyson's Circle*, hrsg. von Charlotte Boyce, Páiraic Finnerty und Anne-Marie Millim. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 97–135, bes. S. 111–19.

Porträts ist hier etwas vom Innenraum zu sehen, in dem die Aufnahme entstand: Die für viktorianische Zimmer nicht unübliche Gliederung der Wand in eine untere, dunklere und mit einem Gesims abgeschlossene Zone sowie eine obere, hellere. Der Innenraum verweist somit auf den häuslichen Arbeitsort des Dichters. Wie (männliche) bildende Künstler wurden auch Schriftsteller von ihren Zeitgenossen mit Vorliebe an deren Wohnstätte aufgesucht, die mittels Interviews und Artikeln „veröffentlicht“ wurde.<sup>507</sup> Cameron, die stets davon sprach, dass sie ihre Modelle „unsterblich“ (immortal) mache, zeigt Tennyson hier in einer Art Standbild: In abwesend wirkender Pose, den Blick auf einen entfernten Punkt gerichtet und den Betrachtenden auch durch die Profilansicht entrückt. Damit wird der Dichter als eine bereits zu Lebzeiten verewigte, der Gegenwart enthobene Figur zu sehen gegeben.

In ihrer Familie war Cameron übrigens nicht die einzige, die sich in der Rolle der Gastgeberin gesellschaftlich positionierte. Ihre Schwester Sara Prinsep, verheiratet mit dem wesentlich älteren, zuvor in Bengalen bei der East India Company tätigen Henry Thoby Prinsep, war bereits einige Jahre vor Cameron nach England übergesiedelt, wo sie in dem von ihr bezogenen Little Holland House nicht nur eine Wohngemeinschaft mit dem viktorianischen Maler G. F. Watts bildete, sondern auch einen von Londoner Künstler\*innen, Schriftsteller\*innen und Intellektuellen frequentierten Salon führte.<sup>508</sup> Dieser war für Cameron eine wichtige Kontaktbörse und Ort des intellektuellen Austauschs, zuweilen auch Studio.

In der Rolle der hostess in ihrem eigenen Haus konnte Cameron an ihren vormaligen Status als ranghohe Britin anknüpfen. Darin verkörperte sie die Viktorianerin schlechthin, denn gerade in England agierten Ehefrauen als gate keeper, denen es oblag, Fremde in die Gesellschaft einzuführen und ihrerseits, dabei auch die Interessen der übrigen Familienmitglieder vertretend, neue Kontakte zu knüpfen.<sup>509</sup> Hierfür war bedingend, dass sich, entgegen der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert diskutierten Gleichberechtigung der

---

<sup>507</sup> Siehe dazu im selben Band den Artikel von Charlotte Boyce: *At Home with Tennyson: Virtual Literary Tourism and the Commodification of Celebrity in the Periodical Press*, S. 18–52.

<sup>508</sup> Vgl. dazu Ford: *Biography*, 2003, S. 25–8.

<sup>509</sup> Vgl. Davidoff: *Best Circles*, 1973, S. 41–4; sowie Catherine Hall: *Trautes Heim*, in: Michelle Perrot (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: *Von der Revolution zum Großen Krieg* [frz. Erstausgabe 1987]. S. Fischer Verlag: Frankfurt a. M. 1992, S. 51–93, hier S. 86.

Geschlechter, die Grenzen verfestigten und diese separate spheres markierten, das heißt einen von Frauen dominierten privaten, häuslichen Bereich und eine von männlichen Akteuren regierte Öffentlichkeit.<sup>510</sup> Die zentrale Rolle und die daran geknüpfte Macht, die bürgerliche Frauen – und damit insbesondere Ehefrauen – in der englischen Gesellschaft ausüben konnten, lässt Leonore Davidoff von einer „Verweiblichung“ des sozialen Lebens sprechen, insofern bestimmte Institutionen wie das at home sich nach den Bedingungen des häuslichen Daseins dieser Frauen der upper middle class richteten.

Entsprechend der Logik der separate spheres war es für Frauen am unkompliziertesten, ihre Ambitionen von zu Hause aus zu verfolgen – etwa zu photographieren. Dies war auch deshalb eine attraktive Beschäftigung, da sie kaum Restriktionen unterlag, jedoch verschiedene Formen sozialer, beruflicher beziehungsweise institutioneller Anerkennung ermöglichte. Für die Zeit von 1860 bis 1880 lag der Anteil professionell von Frauen geführter Studios in England bei 1 : 151.<sup>511</sup> Die Zahl weiblicher Amateure hingegen dürfte verhältnismäßig höher gewesen sein, da hier weniger das Geschlecht als vielmehr die Klassenzugehörigkeit entscheidend war.<sup>512</sup> Nicht selten waren es adlige Frauen, die in Großbritannien zu wichtigen Vertreterinnen der sogenannten zweiten Generation der Amateure gehörten, wie etwa Clementina Lady Hawarden und Viscountess Frances Jocelyn. Ähnlich wie Cameron richteten sie sich zu Hause dauerhaft Räume ein, die sie als Studios nutzten. Hawarden porträtierte vor allem ihre heranwachsenden Töchter und inszenierte diese auch in Kostümen. Sie agierte jedoch kaum über den Kreis ihrer engeren Angehörigen hinaus und stellte erst nach jahrelanger Tätigkeit aus. Im Londoner Stadthaus der irischen aristokratischen Familie wurden zwei Räume mit angrenzendem Balkon beziehungsweise einer größeren Terrasse von Hawarden als Studio genutzt. Ihre

---

<sup>510</sup> Diese Entgegensetzung ist auch kritisiert worden, verstellte sie doch bspw. den Blick auf das Agieren der Männer im häuslich-privaten Bereich. Für eine Differenzierung plädierte Thad Logan in ihrem Vortrag „Men, Women and Windows: Gendered Bodies in Domestic Space“, gehalten anlässlich des Symposiums „The Gendered Interior in Nineteenth-Century Art“, Universität Bern, 20. November 2013.

<sup>511</sup> William Culp Darrah: *Nineteenth-Century Women Photographers*. In: Kathleen Collins (Ed.): *Shadow and Substance. Essays on the History of Photography*. Michigan: The Amorphous Institute Press 1990, S. 89–103, hier S. 95.

<sup>512</sup> Crombie, Isobel: *The Life and Work of Viscountess Frances Jocelyn: Private Lives. History of Photography*, 22, No. 1, Spring 1998, S. 40–51, hier S. 40.

Modelle zeigt sie oft nachdenklich entrückt, abgewandt oder gar schlafend, während die einfallende Sonne auf den Stoffmassen der Kleidung ein dramatisches Spiel aus Licht und Schatten aufführt (Abb. 41). Häufig nutzte Hawarden einen großen Spiegel, der die Dargestellten verdoppelt und zugleich unserem Blick in den Raum eine weitere Perspektive bietet. In dieser Aufnahme ihrer Tochter Clementina Maude hat dies den Effekt, dass die beiden Ansichten der jungen Frau diese in zwei strukturell verschiedenen Räumen zeigen: einmal drinnen, im Zimmer, und einmal draußen (denn in der Spiegelung sehen wir eine Balkonbrüstung und dahinter die städtische Umgebung). Wir betrachten also eine junge Frau, die sich selbst betrachtet und darin zwei *strukturell* verschiedene Positionen einnimmt. Es ist ungewiss, ob die Aufnahme der hier in Unterkleidern gezeigten Tochter Hawardens, Clementina Maude, ausgestellt wurde. Die Tatsache, dass Hawarden zunächst nichts veröffentlichte, zeigt den privaten, geradezu intimen Charakter ihrer künstlerischen Tätigkeit an, die offenbar eine gemeinsame und spielerische Aktivität vor allem der weiblichen Familienmitglieder war. Es waren also mehrheitlich *Betrachterinnen*, für die Hawarden ihre Aufnahmen machte. Damit spielte die Photographin den Blick, den ihre Protagonistin auf sich wirft, in den Betrachterinnenraum zurück. Auf diese Weise formulierte sie, wie Elisabeth Bronfen angesichts der Doppelporträts mittels Spiegeln konstatiert, einen ironischen, weiblichen Blick auf das eigene Geschlecht. Bei welchem handelt es sich um das „eigentliche“ Bild? Da Frauen sich stets als Betrachtete wahrnahmen, wie Bronfen mit Verweis auf den englischen Kunsttheoretiker John Berger<sup>513</sup> ausführt, spalte sich ihr Blick: Jener Teil der Frau, der sich selbst betrachtet, sei männlich, jener, der betrachtet werde, weiblich.<sup>514</sup> Dies deutet Bronfen als eine „unheimliche Doppelung“, mit der die Frage aufgeworfen werde, in welchem Verhältnis das dargebotene Bild zu der Vorstellung stehe, die die abgebildeten Frauen von sich selbst hätten.<sup>515</sup>

---

<sup>513</sup> „Men dream of women. Women dream of themselves being dreamt of. Men look at women. Women watch themselves being looked at.“ So John Berger zu Beginn von Folge 2 der von ihm konzipierten Fernsehsendung *Ways of Seeing* (BBC 1972).

<sup>514</sup> Elisabeth Bronfen: *So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen*, in: Ausst.Kat.: *female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, hrsg. von Inka Graeve Ingelmann, München, Pinakothek der Moderne. Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 11–19, hier S. 13. Im Folgenden zitiert: Bronfen: *So sind sie gewesen*, 2008.

<sup>515</sup> Bronfen: *So sind sie gewesen*, 2008, S. 13.

Die von Hawarden als Studio genutzten Wohnzimmer werden mittels der Photographie als Reflexionsraum entworfen, in dem sich die weiblichen Akteure einer Selbst-Betrachtung unterziehen. Dies mag zunächst ein Zeitvertreib gewesen sein, denn das häusliche Träumen und Nachdenken war Ausdruck einer klassen- und geschlechtsspezifischen Lebensform. Erst an der Seite eines für passend erachteten Ehemannes würden diese jungen Aristokratinnen ihr Elternhaus dauerhaft verlassen können. In den von Hawarden mit ihren Töchtern praktizierten Inszenierungen eignen sich die inner- wie außer-bildlichen Betrachterinnen den ihnen gesellschaftlich zugewiesenen Raum psychologisch an, sodass sie sich von der für sie vorgesehenen Position emanzipieren. Gerade am Motiv des Spiegels wird die am Künstlerhaus vorliegende Geschlechterdifferenz deutlich: So begreift Christine Hoh-Slodczyk das Haus „als ein Spiegelbild [des] Bewohners [...], als ‚Reflektions- und Aktionsraum‘ für den Künstler und seinen dem Haus anverwandelten Vorstellungen.“<sup>516</sup> Da es sich, wie in der vorangehenden Fallstudie erläutert wurde, bei dem männlich geprägten Künstlerhaus meist um einen öffentlichen Ort handelte, „spiegelten“ sich dort zugleich gesellschaftliche Vorstellungen wider, die das Bild vom Künstler mitbestimmten, womit eine repräsentative Funktion benannt ist. In Hawardens Stadthaus hingegen wird der Spiegel zum Ausgangspunkt einer praktischen wie gedanklichen, spielerischen Auseinandersetzung mit den eigenen Möglichkeiten künstlerischer Betätigung, in der die gesellschaftliche Position nicht nur „gespiegelt“, sondern gedanklich reflektiert und transformiert wird. Denn mittels der Photographie boten sich vielmehr Möglichkeiten, das Haus, das heißt das Gesellschaftsmodell, symbolisch zu öffnen, wie Carol Armstrong schreibt, die darin zugleich eine Reflexion der imaginären Qualitäten des Mediums wirksam werden sieht:

It was, that is to say, the four walls of her confinement – the limits presented by the cloistering of Clementina and her daughters within the domestic domain of the family and the home – that opened up her extraordinary free play in the shut rooms of self-reflexive photography, which were at the same time the apertured chambers of photographic fantasy, a tone semiotically open and closed in on themselves.<sup>517</sup>

---

<sup>516</sup> Hoh-Slodczyk, *Das Haus des Künstlers*, 1985, S. 7.

<sup>517</sup> Armstrong: *From Clementina to Käsebier*, 2000, S. 118f.

## *Studio Dimbola*

Im Unterschied zu den aufgeräumten, wohnlichen Zimmern Hawardens war Camerons Studio „very untidy and very uncomfortable“, wie sich Camerons Freundin und zeitweilige Untermieterin Anne Thackeray Ritchie erinnerte.<sup>518</sup> Das von schräg oben einfallende Licht jedoch machte das Glashaus zu einem idealen Aufnahmeort. So empfahl Camerons Zeitgenosse und Kollege H. P. Robinson

a high side-light, a little in advance of the sitter, [...]; excess of vertical light is, in most cases, to be avoided; nevertheless, it may be useful at times in giving force and brilliancy to flat, commonplace faces, which in themselves possess very little relief.<sup>519</sup>

Anzunehmen ist, dass die Glasplatten, die als Trägermedium dienten, im ehemaligen Kohlenspeicher vorbereitet und entwickelt wurden. Dazu wurde Kollodium aufgetragen, also in Alkohol verflüssigte Cellulose, die aus Baumwolle gewonnen wurde und die ein dünnes Häutchen auf der Glasplatte bildete.<sup>520</sup> Sie ist der eigentliche Träger des Bildes. Da Baumwolle im 19. Jahrhundert weltweit häufig unter den Mechanismen von Kriegskapitalismus und Sklaverei angebaut und verarbeitet wurde (und zum Teil noch wird), wird auch auf dieser materiellen Ebene ein historisch-politischer Zusammenhang von Photographie und der kolonialisierenden Besitznahme sichtbar.<sup>521</sup>

Das Kollodium wurde anschließend mit Jod- und Bromkalium sowie Silbernitrat sensitiviert und musste sofort belichtet werden, weshalb man auch vom „nassen“ Kollodiumverfahren spricht. Dies erfolgte im Glasbau, bei kaltem

---

<sup>518</sup> Zitiert nach Brian Hill: *Julia Margaret Cameron. A Victorian Family Portrait*. New York: St. Martin's Press 1973, S. 109.

<sup>519</sup> Henry Peach Robinson: *The Studio and what to do in it*. London: Piper&Carter, 1891, S. 39. Im Folgenden zitiert: Robinson: *The Studio*, 1891.

<sup>520</sup> Diese und die folgenden Angaben zu den frühen chemischen Verfahren der Photographie entnehme ich Walter Koschatzky: *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987, S. 73. Eine ausführliche Darstellung des arbeitsteiligen und aufwendigen nassen Kollodiumverfahrens bietet auch Jochen Voigt: *Bertha Wehnert-Beckmann. A German Lady. Leben & Werk einer Fotografiepionierin*. Chemnitz: Edition Mobilis, 2014, S. 338–42.

<sup>521</sup> Siehe zur Wirtschaftsgeschichte der Baumwolle Sven Beckert: *King Cotton. Eine Geschichte des Kapitalismus*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Annabel Zettel und Martin Richter. München: C. H. Beck 2014. Inwiefern das photographische Medium bis heute auf der Ausbeutung natürlicher Rohstoffe beruht, ist nachzulesen im Ausstellungskatalog: *Mining Photography. Der ökologische Fussabdruck der Bildproduktion*, Leipzig: Spector Verlag 2021.

Wetter nutze Cameron dafür auch das Esszimmer. Nach dem Entwicklerbad wurde das derart gewonnene Negativ abgezogen, indem ein Albuminpapier auf die Glasplatte gelegt, mit einem Holzrahmen fixiert und dem Sonnenlicht ausgesetzt wurde. Albumin ist eine eiweißbasierte Beschichtung, mit der seit 1847 experimentiert worden war und die seit 1850 zu den gefragtesten Photopapiersorten gehörte, die industriell hergestellt wurden.

Zum Entwickeln der Photos, das heißt zum Auswaschen noch lichtempfindlicher Bestandteile, wurde viel Wasser benötigt, das von zwei im Hof gelegenen Brunnen geholt werden musste. Vor allem an kalten Tagen war dies mühsam: „It has been a real labour for in all freezing weather I have poured nine cans of water fresh from the well over each photograph.“<sup>522</sup> Im Winter dienten auch die beheizbaren Wohnräume als Studio: „Our dining room no adjustment of light. Every door & every window closed fire lit inside the room Ice & snow outside. Four min[utes] sitting.“<sup>523</sup> Mit vier Minuten unterschied sich Cameron von den meist im Akkord arbeitenden, professionellen Photographen, welche die Belichtungsdauer auf eine Minute oder weniger reduzierten, wie Helmut Gernsheim schreibt. Er sieht in dem dazu eingesetzten harten Nordlicht die Ursache für die häufig unplastisch wirkenden Gesichter in diesen Aufnahmen und erläutert Camerons Belichtungspraxis wie folgt:

Mrs. Cameron, on the contrary, used only a narrow chink of top and sidelight, shutting the rest out with white roller-blinds in order to achieve a plastic effect. Owing to her dark backgrounds and frequent use of a black velvet cloth as drapery, very little light was reflected onto the sitter's face to relieve dark shadows.<sup>524</sup>

Der schwarze Hintergrund war nicht nur ein Mittel, um die Belichtung zu steuern, sondern auch ein wichtiges Element der ästhetischen Inszenierung – gerade der Porträts. Denn auch darin unterschieden sich Camerons Aufnahmen von den *carte-de-visite*-Photographien mit ihren überladenen Interieurs, die, wie Bernd Busch erklärt, den Menschen zum Requisit machten.<sup>525</sup> Cameron hingegen räumte das Atelier leer und setzte ihre Modelle buchstäblich frei: Sie

---

<sup>522</sup> Brief Camerons an Sir Edward Ryan, undatiert. Zitiert nach Brian Hill: *Julia Margaret Cameron. A Victorian Family Portrait*. New York: St. Martin's Press 1973, S. 106.

<sup>523</sup> Cameron an Sir John Herschel, Feb(?) 26th 1864, HS 5.159, Royal Society London.

<sup>524</sup> Gernsheim: *Cameron*, 1975, S. 75.

<sup>525</sup> Busch: *Fotografie*, 2001, S. 507.



verzichtete auf Kopf- und Handstützen, die in den damaligen Photostudios dazu dienten, die zu Porträtierten im Dienste visueller wie ästhetischer Normen so ruhig wie möglich und in vorgegebene Posen zu stellen. Dem Individuum jedoch umgekehrt einen eigenen Raum zu geben, war ein Interesse, dem auch andere Photographen bereits nachgegangen waren, so das schottische Duo David Octavius Hill und Robert Adamson. Sie photographierten häufig auf einem Friedhof, der eine gleichmäßige, abgetönte Helligkeit und Ruhe bot, zudem konnten sich die Modelle während der Belichtungszeit diskret auf einen Grabstein stützen. Walter Benjamin beschreibt diese Aufnahmen auch hinsichtlich der „Häuslichkeit“ der Modelle:

Auf dem Edinburger Friedhof von Greyfriars sind viele Bildnisse entstanden – nichts ist für diese Frühzeit bezeichnender, es sei denn, wie die Modelle auf ihm zu Hause waren. Und wirklich ist dieser Friedhof nach einem Bilde, das Hill gemacht hat, selbst wie ein Interieur, ein abgeschiedener, eingehogter Raum, wo, an Brandmauern gelehnt, aus dem Grasboden Grabmäler aufsteigen, die, ausgehöhlt wie Kamine, in ihrem Innern Schriftzüge statt der Flammenzüge zeigen.<sup>526</sup>

Die Modelle wuchsen während der langen Belichtung gleichsam in das Bild hinein, so Benjamin angesichts der Aufnahmen von Hill und Adamson. Gleiches ließe sich auch über Camerons Photographien sagen, weil die Inszenierung des Hervortretens wie ein motivisches Echo der dagewesenen Präsenz erscheint, welches die Vorstellung eines (wirklichen) Gegenübers für den Betrachter steigert. Die Rede vom Bewohnen der Photographie ist eine Metapher, auf die Benjamin mehrfach rekurriert und mit der er das Paradox eben jener dagewesenen Präsenz beschreibt. An anderer Stelle heißt es: „Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt.“<sup>527</sup>

---

<sup>526</sup> Benjamin: *Photographie*, 1977, S. 52.

<sup>527</sup> Benjamin: *Photographie*, 1977, S. 50.

## 7. Im Geburtshaus der Photographie

Möchte man Camerons Arbeitsweise als Form räumlicher Aneignung verstehen, so ist auch ihre Inszenierungsweise im Studio Teil davon. Die Konstruktion eines eigenen Raums auf der Seite der Photographin wie der von ihr Abgelichteten war ein zentrales Motiv. Das bedeutet aber nicht, dass viel vom Ort der Aufnahme zu sehen ist, eher im Gegenteil: Gerade weil der Hintergrund im Dunkeln bleibt, wirkt dieser suggestiv und wird als zum Modell gehörig wahrnehmbar. Die Dargestellten erscheinen so als „bei sich“, was nicht nur eine räumliche, sondern eine häusliche Bestimmung enthält, die hier interessiert. Cameron arbeitete auf diese Weise gegen das an, was Walter Benjamin später als ein Problem der reproduzierbaren Medien benennen sollte, den Verlust der Aura, den er als „Entschälung des Gegenstandes aus seiner Hülle“ definiert.<sup>528</sup> *In einer Hülle* inszenierte Cameron ihre Porträtierten. Das ist manchmal ganz wörtlich zu verstehen, denn Cameron umgab ihre Modelle häufig mit lose drapierten Gewändern, womit der Kopf, das heißt das Gesicht und das bei Frauen und Kindern häufig offene, ungeordnete Haar, optisch hervorgehoben wurde. Motivisch zeigt sich die Hülle auch durch ein angedeutetes Hervor- oder Heraustreten der Figuren in den Vordergrund, etwa mit der Dreiviertel-Ansicht einer sich umwendenden Frau (*The Echo*, Abb. 43) oder dort, wo eine Gesichtshälfte verschattet ist und die andere beleuchtet (*My Favourite Picture of all my works my niece Julia*, Abb. 44). Dieser Eindruck wurde auch von Zeitgenossen beschrieben. So äußerte Sir John Herschel angesichts von *The Mountain Nymph Sweet Liberty* (Abb. 45), die Figur stoße ihren Kopf aus dem Papier in die Luft.<sup>529</sup> Camerons Porträts waren „essenziell“<sup>530</sup>. Denn mit diesem *Geburtsmotiv* wird die spezifische Medialität der Photographie reflektiert, die ihre Objekte gleichsam zur Welt, das heißt metaphorisch und produktionsästhetisch gesprochen aus dem Dunkeln ins Licht bringt und damit die

---

<sup>528</sup> Benjamin: *Photographie*, 1977, S. 15.

<sup>529</sup> Herschel in einem Brief an Cameron, den diese in den *Annals* zitiert, ebd. S. 300.

<sup>530</sup> Wolfgang Kemp: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*. München: C. H. Beck 2011, S. 25. Im Folgenden zitiert: Kemp: *Geschichte der Fotografie*, 2011.

Grundbedingung der Natalität menschlichen Daseins thematisiert.<sup>531</sup> Dazu hat Hannah Arendt bemerkt:

Der Neubeginn, der mit jeder Geburt in die Welt kommt, kann sich in der Welt nur darum zur Geltung bringen, weil dem Neuankömmling die Fähigkeit zukommt, selbst einen neuen Anfang zu machen, d. h. zu handeln.<sup>532</sup>

Eine Analogie zwischen der Photographie und dem Beginn der menschlichen Existenz hat auch Roland Barthes erkannt, der sich angesichts einer bevorstehenden Porträtsitzung zweifelnd fragte: „[W]erde ich ein unsympathisches Individuum zur Welt bringen oder einen ‚prima Burschen‘?“<sup>533</sup> Da es sich bei der Photographie um eine bestimmte, wie eingangs erläutert, eine „Hausgeburt“<sup>534</sup> handelte und das Haus in Camerons Lebenssituation ohnehin ein starkes Motiv bildete, war die Hinwendung zur Photographie für einen biographischen Neubeginn eine Entscheidung, die einmal mehr den symbolischen Charakter dieses Selbstentwurfs betonte. Dessen Konstruktion wiederum, die im Folgenden noch auszuführen ist, bedurfte wiederum des Produktionsortes *und* des motivischen Bezugsrahmens des Hauses, das eine der großen Integrationsmächte für die Gedanken, Erinnerungen und Träume des Menschen sei, so Gaston Bachelard.<sup>535</sup> In diesem Zusammenhang interessiert, dass Cameron sich immer wieder mit dem Bild der Mutter, insbesondere mit der christlichen Bildtradition der Madonna, beschäftigt hat. Carol Armstrong bemerkt hierzu, Cameron habe dieses Bild wiederholt in eine Allegorie der Photographie als einen generativen, ja mütterlichen (maternal) Prozess verwandelt.<sup>536</sup> Eine Lesart, die unmittelbar an das zuvor diskutierte Thema der Geburtlichkeit anschließt und mit der Cameron selbst als „Mutter“ ins Spiel kommt. Kaum zufällig war es auch die Aufnahme des Nachbarmädchens Annie Philpot, die sie als ihren „ersten Erfolg“ herausgab

---

<sup>531</sup> Vgl. zur Metaphorik Christian Begemann: *Gebären*, in: *Wörterbuch der philosophischen Metaphern*, hrsg. von Ralf Konersmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 121–34. Im Folgenden zitiert: Begemann: *Gebären*, 2007.

<sup>532</sup> Arendt: *Vita activa*, 2002, S. 18.

<sup>533</sup> Roland Barthes: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 19. Im Folgenden zitiert: Barthes: *Die helle Kammer*,

<sup>534</sup> Kemp: *Hausgeburt*, 2014.

<sup>535</sup> Bachelard: *Poetik des Raums*, [1957], S. 33.

<sup>536</sup> Armstrong: *Scenes*, 1998, S. 376. Siehe auch dies.: *From Clementina to Käsebier: The Photographic Attainment of the „Lady Amateur“* in: *October* 91, Winter 2000, S. 101–139, hier S. 123. Im Folgenden zitiert: Armstrong: *From Clementina to Käsebier*, 2000.

(Abb. 46). Die meist wenig bekleideten Kleinkinder und Babys, von denen Cameron auffallend viele Aufnahmen anfertigte, bewertet Carol Armstrong daher als allegorische Figuren der Photographie selbst.<sup>537</sup> Im Sinne der bereits oben angestellten Beobachtung, wonach Cameron ihre Modelle bevorzugt in Tücher und Draperien kleidete, um den Effekt des Hervortretens zu intensivieren und zugleich die „Entstehung“ des photographischen Bildes zu thematisieren, gilt Gleiches für die Aufnahmen der Kleinkinder: Das Auswickeln ihrer Körper aus dem meist hellen Stoff kann als Analogie zum photographischen Prozess gelesen werden, der seine Objekte aus dem Licht hervortreten, sich „entwickeln“ lässt. Ein Beispiel hierfür ist die Aufnahme *The Infant Undine* (Abb. 36b).

Auf den Topos des Mütterlichen rekurriert Cameron mehrfach in den *Annals*, und zwar nicht nur dort, wo sie ihre leiblichen Kinder erwähnt: So bei der Metaphorisierung des Studios als Brutstätte („farm erection“), in die sich auch die Rede über die Photolinse als etwas (mittelbar von der Photographin) prozessual Verlebendigtes fügt: „[F]rom the first moment I handled my lens with a tender ardour, and it has become to me as a living thing, with voice and memory and creative vigour.“<sup>538</sup> Damit adaptierte und ironisierte sie im Übrigen einen vormals männlichen Mythos, mit dem die Werke als „Kinder“ des Künstlers bestimmt wurden.<sup>539</sup> Als Künstlerin betonte Cameron den reproduktiven Aspekt, womit auch die Versorgung und schließlich die Freisetzung des neuen Lebens zur künstlerischen Metapher wurden. So spricht sie in den *Annals* über ihr Werk im Bild eines heranwachsenden Kindes: „Mrs. Cameron’s Photography,’ now ten years old, has passed the age of lisping and stammering and may speak for itself [...].“<sup>540</sup> Sie bescheinigt ihren Photographien ein Eigenleben, das ihre Autorschaft relativiert. Des Weiteren ist in diesem Zusammenhang auffallend, dass Cameron ihre Photographien als Ergebnisse experimenteller Verfahren ausweist („done under [circumstances] of

---

<sup>537</sup> Armstrong, *Cupid’s Pencil*, 1996, S. 116.

<sup>538</sup> Cameron: *Annals*, 1889, S. 297.

<sup>539</sup> Zu Herkunft und Verarbeitung dieses Mythos siehe Kris/Kurz: *Die Legende vom Künstler*, 1995, S. 147f. Gerade die Photographie wurde, als das Verfahren noch neu war, als heranwachsendes „Kind“ metaphorisiert, das verschiedene Entwicklungsschritte zu vollziehen hatte, vgl. etwa Henry Fox Talbot: *The Pencil of Nature*, London: Longman 1844, *Introductory Remarks* (unpag.), *Plate VI. The open door* (unpag.).

<sup>540</sup> Cameron: *Annals*, S. 296.

experiment“)<sup>541</sup>, ein Erklärungsmodell, das, den Naturwissenschaften entlehnt, für die Kunst an Bedeutung gewinnen sollte.<sup>542</sup> Auch in dieser Lesart tritt die Künstlerin als Autorin zurück und „überlässt“ dem Medium einen Teil der Gestaltung. Die darin ebenfalls enthaltene Metaphorik der Verwandlung interpretiert das Atelier als Labor, in dem Cameron auch selbst – dies deutet die Ablösung der früheren Funktionen der Räume an („I turned my coal-house into my dark room, and a glazed fowl house became my glass house!“) – eine Veränderung durchlief: Die räumliche Aneignung entsprach einer Ermächtigung Camerons zur Photographin und Künstlerin.

Diesem Medium konnte sich Cameron vermutlich auch deshalb so unbeirrt widmen, da sich der polemisch geführte Streit um weibliche Künstlerschaft auf die tradierten Gattungen der Malerei, Zeichnung und Bildhauerei beschränkte.<sup>543</sup> Im Kontext der zeitgenössischen Biologisierung der Künstlerfigur und des weiblichen Körpers wurde Künstlerinnen ihre Weiblichkeit häufig negativ ausgelegt, wie die Ausführungen zum Dilettantismusbegriff weiter oben gezeigt haben.<sup>544</sup> Von Künstlerinnen in Camerons historischem Umfeld wurde Mutterschaft jedoch nicht selten in der künstlerischen Arbeit verhandelt. So etwa von der amerikanischen Photographin Gertrude Käsebier, die in den Aufnahmen ihrer eigenen und anderer Familien stets nach Unabhängigkeit strebende Kinder zeigt.<sup>545</sup> Eine Perspektive, die wiederum die Position der Mutter reflektiert, da sie sich von Anfang an mit dieser (Fort-)Entwicklung konfrontiert sieht. Photographisch inszeniert wurde diese Idealvorstellung vom Kind, das sich eigenständig entwickeln soll, im Übrigen auch in der zeitgenössischen professionellen Studiophotographie: Babys und Kleinkinder wurden dabei von ihren – vollständig durch Tücher verhüllten – Müttern, Kindermädchen oder einer anderen vertrauten Person vor die Kamera gehalten.

---

<sup>541</sup> Cameron an Herschel, 26. Feb.(?) 1864, HS 5.159, Royal Society London.

<sup>542</sup> Siehe dazu Anja Zimmermann: *Vererbung als kreativer Akt. Mythen von Geschlecht, Autorität und Lebendigkeit in der ‚Bio-Art‘*, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 283–304, bes. S. 283–88.

<sup>543</sup> Zur Ausbildungs- und Arbeitssituation von Künstlerinnen sowie zu den viktorianischen Künstlerinnen-Aktivistinnen siehe den Sammelband *Women in the Victorian Art World*, hrsg. von Clarissa Campbell Orr. Manchester & New York: Manchester University Press 1995.

<sup>544</sup> Dies setzte sich im 20. Jahrhundert fort, siehe dazu Reinhild Feldhaus: *Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse*, in: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 73–89.

<sup>545</sup> Armstrong: *Clementina to Käsebier*, 2000, S. 132.

Der heute sogenannte Typus der *Hidden Mother* war vor allem im anglo-amerikanischen Raum verbreitet.<sup>546</sup> Gerade in dem Bemühen, die Mutter aus dem Bild zu tilgen, zeigt sich deren Bedeutung für die Photographie: Für das Gelingen der konkreten Aufnahme sowie als Analogie zum Akt der Hervorbringung.<sup>547</sup>

In Camerons Memoiren werden beide Aspekte, Mutter- und Künstlerschaft, höchst ironisch („little farm erection“) miteinander in Verbindung gebracht. Für eine solche humorvoll gewendete Auffassung vom Künstlergenie gab es in England frühere literarische Beispiele, wie etwa den autobiographischen Roman *Tristram Shandy*: So karikiert Lawrence Sterne hier die Umstände der Zeugung seines Ich-Erzählers, dessen Abschweifungen ihn über das Kleinkindalter nicht hinauskommen lassen. Seit der Antike tradiert, wurde der Gedanke vom Kunstwerk als einem durch Zeugung und Geburt hervorgebrachten, quasi lebendigen „Geschöpf“ in der Romantik um die Idee der Autopoiesis erweitert: Das künstlerische Ich gehe dabei nicht dem Formzusammenhang voraus, sondern entstehe erst im Beziehungsgeflecht des Werks, wie David E. Wellbery dazu schreibt.<sup>548</sup> Indirekt als „Mutter“ ihrer Werke figuriert Cameron in dem als Geburtstypus von mir beschriebenen Hervortreten ihrer Figuren und in der symbolischen Ent-Wicklung der Kleinkinder. Diese Motive sind insofern an die Photographie gebunden, als die Geburt als ästhetische Metapher für das spezifische mediale Verfahren als ein Hervorbringen aus dem der Wahrnehmung verschlossen bleibenden, „dunklen“ (Bild-)grund figuriert. Cameron deutete ihre künstlerische Tätigkeit als eine Form der Mutterschaft daher insbesondere in der Auseinandersetzung mit dem von ihr verwendeten Medium. Das von Wellbery genannte „Beziehungsgeflecht“ bildet im Falle Camerons deshalb ein so festes Band, weil es wiederum Teil grundlegender Bezugfelder ist – des Hauses und der Biographie. Da sie künstlerisch aus der geschilderten *Lebens-*

---

<sup>546</sup> Siehe dazu die unveröffentlichte Masterarbeit von Luisa Jansen: „The Hidden Mother? Frühe porträtfotografische Entwürfe des *Kindes*“, entstanden am Institut für Visuelle Kultur der Universität Oldenburg 2016.

<sup>547</sup> Die Beschäftigung mit dem Thema der Mutter in der Photographie setzte erst seit den 1990er Jahren wieder verstärkt ein. Interessanterweise wird diese Aufmerksamkeit vom Aufkommen der digitalen Photographie einerseits sowie einem Fortschreiten in der Reproduktionsmedizin andererseits begleitet, sodass nach der Leistungsfähigkeit der Geburtstypus erneut zu fragen ist.

<sup>548</sup> David E. Wellbery: *Kunst – Zeugung – Geburt*, in: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hrsg.): *Kunst – Zeugung – Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg i. Br.: Rombach 2001, S. 9–36, hier S. 26.

situation heraus agierte, kann Dimbola Lodge auch als (zweites) *Geburtshaus* Julia Margaret Camerons gedeutet werden, der sich in der symbolischen Hervorbringung neuen „Lebens“ wiederum neue, nicht nur eigene *Lebensmöglichkeiten* eröffneten. So ließe sich gerade hinsichtlich zeitgenössischer Vorstellungen formulieren, welche die Kunst als vitalisierend deuteten.<sup>549</sup> Dieser Gedanke findet sich wenig später beispielsweise in den Schriften Friedrich Nietzsches. Dort spricht die Figur des Zarathustra:

Schaffen – das ist die grosse Erlösung vom Leiden, und des Lebens Leichtwerden. Aber dass der Schaffende sei, dazu selber thut Leid noth und viel Verwandlung. Ja, viel bitteres Sterben muss in eurem Leben sein, ihr Schaffenden! Also seid ihr Fürsprecher und Rechtfertiger aller Vergänglichkeit. Dass der Schaffende selber das Kind sei, das neu geboren werde, dazu muss er auch die Gebärerin sein wollen und der Schmerz der Gebärerin.<sup>550</sup>

Auch Cameron fühlte sich im Zuge ihrer künstlerischen Tätigkeit durch diese getragen: „Mr. Watts gave me such encouragement that I felt as if I had wings to fly with.“<sup>551</sup> Und auch vom Schmerz spricht Cameron in den *Annals*, indem sie ihre photographische Tätigkeit als „my new labour“ vorstellt, denn mit „labour“ werden im Englischen die Geburtswehen bezeichnet.<sup>552</sup>

Im Sinne einer symbolischen Geburt hat, wie bereits erwähnt wurde, auch Roland Barthes das photographische Medium gedeutet. Auch er tat dies ausgehend vom Motiv des Hauses, mit dem er Rolle und Funktion der Mutter und die Photographie zusammendachte: So stellt Barthes angesichts der Aufnahme eines alten Wohnhauses in Granada eine unerklärliche Vertrautheit mit dem Ort fest, den er zuvor noch nie gesehen habe. Er deutet dies mit Sigmund Freud, der vom Körper der Mutter gesagt habe, es gebe keinen

---

<sup>549</sup> Ich folge hier Begemann: *Gebären*, 2007, S. 131. Zum Wirkungsaspekt der „Lebendigkeit“ siehe den gleichmigen Artikel von Frank Fehrenbach im *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003, S. 222–7. Schwangerschaft und Geburt wurden im 20. Jahrhundert auch von Künstlerinnenseite als geschlechtsunabhängige Metapher kreativer Prozesse gefasst, etwa von Louise Bourgeois. Siehe dazu Andrea Jahn: „*The Artist giving Birth to Herself*“. *Louise Bourgeois' schwangere Körper*, in: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 206–20.

<sup>550</sup> Friedrich Nietzsche: *Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen* [1883]. Zweiter Teil, in: *Kritische Studienausgabe*, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York, Walter de Gruyter, 1967ff. Bd. 4, S. 110f. Abgerufen unter <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/Za-II/print>, letzter Zugriff am 22.11.2016 um 11:38. Mein Dank für den Hinweis auf diese Passage gilt Corinna Schubert.

<sup>551</sup> Cameron: *Annals*. 1889, S. 301

<sup>552</sup> Miriam Wilhelm danke ich sehr für diesen Hinweis.

anderen Ort, von dem sich mit ebenso großer Gewissheit sagen lasse, man sei schon dort gewesen.<sup>553</sup> Indem uns die Photographie immer wieder in einem kurzen Moment unseres Lebens an einem bestimmten Ort festhält, wird sie offensichtlich zu einer „mütterlichen“ Stellvertreterin, anhand derer wir uns stets aufs Neue, jedoch nur rückblickend, unserer Existenz vergewissern können. Barthes' Überlegungen zur Photographie beziehen buchstäblich von Anfang an die Mutter, das heißt deren Verlust, mit ein: So war der Tod seiner eigenen Mutter für ihn Anlass, *Die helle Kammer* zu schreiben. Aus dem persönlichen Verlust heraus entwirft Barthes die Photographie als etwas, das uns individuell „besticht“ (*punctum*) und das somit ein Reflexionsmedium existenzieller Erfahrungen sein kann.<sup>554</sup> Und auch darüber zu sprechen kann ein Reflexionsmedium sein, denn „Beispiele für das *punctum* anzuführen bedeutet daher in gewisser Weise, *sich preiszugeben*.“<sup>555</sup>

Cameron hatte ihre erste Kamera als Geschenk von ihrer Tochter erhalten. Jedoch gibt es von Julia Norman, die 1873 nach der Geburt ihres sechsten Kindes starb, keine gesicherte Aufnahme. Ihre Söhne und Enkelkinder hingegen sowie ihren Ehemann photographierte Cameron mehrfach. Auch das Interesse für die Photographie gab sie an einen ihrer Söhne, an Henry, weiter, der eine Zeit lang ein professionelles Studio in London führte. Auch von seiner Mutter fertigte er ein Porträt an, auf dem eine gewisse Nähe zur Madonnenikonographie nicht zu übersehen ist (Abb. 47). Bemerkenswert sind die Gewänder, die Cameron gewählt hat, denn sie zeigt sich gehüllt in einen locker sitzenden dunklen Spitzenschleier sowie ein Schultertuch, das mit einem indischen Paisley-Muster bestickt ist – textile Verweise auf ihre britisch-indische Herkunft, die sie nun, im Vergleich zu früheren Porträts in europäischer Kleidung, auch zeigt. Ein photographisches Selbstporträt hat Cameron übrigens nicht hinterlassen. Diese Inszenierungsform war unter weiblichen Photographen dieser Zeit ohnehin kaum verbreitet, auch Clementina Lady Hawarden hat sich nur ein einziges Mal zusammen mit ihrem Ehemann selbst aufgenommen.<sup>556</sup>

---

<sup>553</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, 1989, S. 50.

<sup>554</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, 1989, S. 52.

<sup>555</sup> Barthes: *Die helle Kammer*, 1989, S. 53.

<sup>556</sup> Dies änderte sich eigentlich erst zum Ende des 19. Jahrhunderts, dennoch gab es ein paar frühere Beispiele, siehe Marion Beckers und Elisabeth Moortgat: *Autoportrait, mise en scène de*



Angesichts des von mir dargestellten Selbstentwurfs, in den die Figur eines Gegenübers stets eingebunden ist – auch dieser Aspekt wird mit der metaphorischen Mutter- und Gastgeberinnenrolle reflektiert –, würde ein Selbstporträt Camerons künstlerisches Selbstverständnis auch geradezu konterkariert haben. An die Stelle von Selbstporträts scheinen vielmehr ihre zahlreichen Aufnahmen der (fast ausschließlich) jungen Frauen zu treten. Denn diese Porträts leben zugleich von der intim anmutenden Nähe, aus der sie de facto gemacht wurden, und der bildästhetisch konstituierten Distanz, die den Modellen einen originären Raum zugesteht. Auch in dieser Hinsicht lassen sich Camerons Aufnahmen als *Lebensmöglichkeiten* deuten, insofern sie für ein symbolisches *Fortleben* der Photographin stehen.<sup>557</sup> Diese signierte ihre Aufnahmen stets mit dem Zusatz „From life“ oder „From the life“.

In Camerons Tätigkeit, gerade angesichts des spezifischen Kontextes, in dem sie aufgenommen wurde, deutet sich daher eine moderne Auffassung von künstlerischer Autorschaft an: Dabei ist der Herstellungsprozess, der Vollzug des künstlerischen Handelns zentral und weniger das einzelne Werk, das dabei entsteht.<sup>558</sup> Die künstlerische Selbstbildung lässt sich in dieser Perspektive als ein höchst komplexer, gerade nicht einseitig intentionaler, oder unbedingter Vorgang deuten. Wie gezeigt wurde, haben bestimmte Bedingungen einen Raum eröffnet, der, als solcher erkannt, zur praktischen wie symbolischen Ausgangs- und Bezugsebene der künstlerisch-subjektiven Aneignung werden konnte. Einen spezifisch modernen Status besitzt darin auch das Haus beziehungsweise Camerons Gebrauch davon: Als ein symbolisches „Haushalten“ nämlich, das sich vorhandener „Ressourcen“ bedient, indem es diese *verwandelt*. Die sich daraus für Cameron eröffnenden Lebensmöglichkeiten verweisen auf die traditionelle Funktion des *oikos* (οἶκος), das heißt des Hauses, das „der Sicherstellung des

---

*soi et identité sexuelle. Femmes photographes entre 1850 et 1945*, in Ausst.Kat.: *Qui a peur des Femmes Photographes?* Paris, Musée d'Orsay, hrsg. von Thomas Galifot und Marie Robert, Paris: Hazan 2015, S. 173–203.

<sup>557</sup> Vom „Überleben“ im Bild des eigenen Kindes spricht, anschließend an Roland Barthes, auch Elisabeth Bronfen: *Frauen sehen Frauen sehen Frauen*, in: *Frauen sehen Frauen*, hrsg. von Lothar Schirmer. München: Schirmer/Mosel 2001, S. 9–34, hier S. 10.

<sup>558</sup> Vgl. dazu den Artikel von Michael Wetzlar zum Lemma *Autor/Künstler* in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u. a. Stuttgart und Weimar: Verlag J. B. Metzler 2000, Bd. 1, S. 480–544, hier S. 486.

zum Leben Notwendigen zu dienen [hatte].“<sup>559</sup> Das Haus „füllte“ Cameron durch ihr Agieren mit Symbolen an, die sie als konstanten „Gütevorrat“ wiederum verteilte. Ihre Versuche, diesen zu mehren, das heißt Profit aus ihren Photographien zu schlagen, scheiterten jedoch.<sup>560</sup> Wie Marie-Elisabeth Hilger schreibt, habe mit der Produktivitätsvorstellung von Arbeit, Kapital und Boden das an einer stationären Wirtschaft ausgerichtete subsistenzbestimmte Haushalten in der Moderne an Bedeutung verloren.<sup>561</sup> Ihrer Photographie, deren finanzielle Basis die konkrete Ausbeutung eines besetzten Bodens (die Plantagen auf Ceylon) bildete, setzte Cameron in ihrer Arbeitsweise das ansonsten überkommene System der alten Ökonomik entgegen, um *künstlerisch produktiv* zu werden. Dass sie in ihrer Tätigkeit vom privaten Raum ausging, ist kennzeichnend für den modernen Paradigmenwechsel, mit dem die geistige Produktivität und Kreativität zu subjektiven Anforderungen avancierten.<sup>562</sup>

## 8. Out of focus: Über photographische und andere Ausbrüche

### *What is focus?*

Doch noch einmal zurück zu Camerons spezifischem Gebrauch der Kamera, insbesondere der von ihr so geschätzten, häufig eingesetzten Unschärfe. Zum einen macht diese für uns Betrachter den Produktionsprozess als Gestaltungsprozess nachvollziehbar (vgl. dazu S. 147f.). Zum anderen wirkt sie entscheidend an der starken Präsenz der Dargestellten mit. Diese Wirkung stellt sich deshalb ein, da sie der Wahrnehmungstätigkeit des Auges entspricht: Denn da wir immer nur einen Ausschnitt scharf sehen können, der unmittelbar im Zentrum unserer Aufmerksamkeit liegt, treten andere Bereiche innerhalb des

---

<sup>559</sup> Marie-Elisabeth Hilger: *Der Wandel des Verständnisses von Haushalten im 18. Jahrhundert*, in: Irmintraut Richarz (Hrsg.): *Haushalten in Geschichte und Gegenwart*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, S. 125–37, S. 128. Im Folgenden zitiert: Hilger: *Haushalten*, 1994.

<sup>560</sup> Erstere stellt die althergebrachte, Letztere die seit dem 18. Jahrhundert sich durchsetzende Wirtschaftsvorstellung dar, vgl. Hilger: *Haushalten*, 1994, S. 127.

<sup>561</sup> Hilger: *Haushalten*, 1994, S. 127.

<sup>562</sup> Andreas Reckwitz beobachtet das von ihm sogenannte Kreativitätsdispositiv vor allem in westlichen Großstädten: *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*, Berlin: Suhrkamp 2013 (3. Aufl.).

Sehfeldes optisch zurück.<sup>563</sup> Doch war Cameron die Einzige, die sich von dem damals sich herausbildenden Ideal einer detailgenauen Aufnahme abwendete und stattdessen einen experimentellen Umgang mit dem Apparat vorzog?<sup>564</sup> In England jedenfalls war dies nicht ungewöhnlich, wo es bereits 1860 eine Debatte um die Ästhetik der photographischen Unschärfe gab, viel früher als auf dem Kontinent, so Wolfgang Ullrich.<sup>565</sup> An den befreundeten Herschel schrieb Cameron Ende 1864, nach ihrem ersten Jahr als Photographin: „What is focus and who has a right to say what focus is the legitimate focus?“<sup>566</sup> Sie vertrat damit eine Ansicht, die den Photographierenden ein hohes Maß an Gestaltungsmöglichkeiten einräumte, ja abforderte. Gegenüber dem Apparat eine eigene Position einzunehmen war für einen kreativen Umgang mit dem Medium zentral – oder, um noch einmal Benjamin anzuführen, was über die Photographie entscheide, sei immer wieder das Verhältnis des Photographen zu seiner Technik.<sup>567</sup> Die Linse, die Cameron ab 1866 nutzte, eine Rapid Rectilinear von Dallmeyer, setzte sie in zwei verschiedene Kameras, in eine für Platten der Größe 11“ × 9“ und in eine für 15“ × 12“ große Platten – eigentlich zu groß und daher auch vergrößernd in der Wirkung, wie Mirjam Brusius schreibt.<sup>568</sup> War die Unschärfe zunächst ein Arbeitsunfall, setzte Cameron sie fortan regelmäßig ein, um bestimmte Effekte zu erzielen.<sup>569</sup> Wie sie sich ins Verhältnis zu ihrer Kamera setzte, ist von Cameron als Prozess beschrieben worden, der damit begann, sich als subjektive Betrachterin wahrzunehmen:

[W]hen focussing and coming to something which, to my eye, was very beautiful, I stopped there instead of screwing on the lens to the more definite focus which all other photographers insist upon.<sup>570</sup>

---

<sup>563</sup> Diese wahrnehmungsphysiologische Begründung gehörte zu den wichtigsten Argumenten, mit denen die Unschärfe in der künstlerischen Verwendung des Mediums verteidigt wurde, siehe dazu Bernd Stiegler: *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Fink 2006, bes. S. 154–9. Vgl. auch Detjen: *Anfangsgründe*, 2021, 217–18

<sup>564</sup> Siehe zu einer medien-ästhetischen Deutung Brusius: *Unschärfe*, 2009.

<sup>565</sup> Wolfgang Ullrich: *Die Geschichte der Unschärfe*. Wagenbach: Berlin 2002, S. 21.

<sup>566</sup> Cameron an Herschel, zit. nach Gernsheim: *Cameron*, 1975, S. 70.

<sup>567</sup> Benjamin: *Photographie*, 1977, S. 56.

<sup>568</sup> Brusius: *Unschärfe*, 2009, S. 349, FN 27.

<sup>569</sup> Gernsheim war unentschieden, ob Cameron nach anfänglichem Unvermögen die Unschärfe später absichtlich beibehielt, da sie auch gleich eine weichzeichnende Linse hätte verwenden können, Gernsheim: *Cameron*, 1975, S. 71. Siehe zu Camerons technischer Ausstattung des Weiteren Brusius: *Unschärfe*, 2009, S. 349, FN 27.

<sup>570</sup> Cameron: *Annals*. 1889, S. 298.

Cameron recurriert in dieser Selbstbeschreibung auf das menschliche Vorstellungsvermögen, das durch die technische Herausforderung zu neuen Bildfindungen inspiriert wird.<sup>571</sup> Ihre Experimente mit der photographischen Unschärfe reihen sich ein in die zeitgenössischen Versuche, den Zufall als produktives Element im Gestaltungsprozess zu nutzen, das heißt als Technik des beabsichtigten Herbeiführens des Unbeabsichtigten. Diese sieht Dario Gamboni bereits in den „blots“ des englischen Malers Alexander Cozens verwirklicht.<sup>572</sup> Die (relative) Unvorhersagbarkeit, die Cameron zum Ausgangspunkt nahm, eröffnete ihr einen Raum, in dem sie anhand ästhetischer Entscheidungen künstlerisch-subjektiv agieren konnte. „Das geniale Moment bestand genau darin, Unschärfe gerade *nicht* mit einer weichzeichnenden Linse herzustellen“, wie Mirjam Brusius schreibt, „sondern die Manipulationsmöglichkeiten einer gewöhnlichen Kamera zu nutzen und diese aufzuzeigen.“<sup>573</sup> Für die Betrachter wiederum machten diese Strategien den Gestaltungsprozess bis zu einem gewissen Grad nachvollziehbar. Bemerkenswerterweise wurde der (kalkulierte) Zufall nicht nur positiv, sondern auch als Zeichen der Inkompetenz bewertet, so Gamboni.<sup>574</sup> Die zeitgenössische Diskussion um produktionsästhetische Strategien wurde jedoch zunächst nicht unter dem Stichwort „Zufall“ geführt. Vielmehr entzündete sich die Debatte in Großbritannien vergleichsweise früh an der „Formlosigkeit“, die an den Gemälden William Turners kritisiert wurde, da der Künstler die Konturen mittels Farbverläufen mehr und mehr auflöste und dynamisierte.<sup>575</sup>

Jenseits dieser formalästhetischen Debatte lässt sich die Ästhetik der Unschärfe als eine Überschreitung auch in einem politischen Sinne deuten. Das Moment des Hervortretens, in dem Cameron sehr häufig ihre Frauenfiguren inszeniert, ließe sich als eine symbolische Fortbewegung weg vom Haus, das heißt von tradierten Rollenmustern und Positionierungen, lesen. Noch in den Gemälden

---

<sup>571</sup> Vgl. dazu Dario Gamboni: *Fabrication of accidents. Factura and chance in nineteenth-century art*, in: *Res: anthropology and aesthetics*, 36, Autumn, 1999, S. 205–25, hier S. 207. Im Folgenden zitiert: Gamboni: *Fabrication of accidents*, 1999.

<sup>572</sup> Gamboni: *Fabrication of accidents*, 1999, S. 207.

<sup>573</sup> Brusius: *Unschärfe*, 2009, S. 350.

<sup>574</sup> Vgl. Gamboni: *Fabrication of accidents*, 1999, S. 213.

<sup>575</sup> Vgl. dazu Monika Wagner: *Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. William Turner*. In: Dies. (Hrsg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst* Bd. 1. Reinbek: Rowohlt 1992, S. 115–34, bes. S. 127–32.

des Pre-Raphaelite-Brotherhood überwiegen die „gefangenen“ Frauen, die in kostbar ausgestatteten Innenräumen und umgeben von reich verzierter Kleidung, Draperien und Objekten erstarren, etwa in den Werken Dante Gabriel Rossettis (*Monna Vanna*, Abb. 55). Ihr Aufbruch kündigt sich allenfalls zaghaft an, als noch zu vollendende Bewegung aus dem Haus heraus angedeutet, so in John Everett Millais' *Mariana* (Abb. 54) oder in William Holman Hunts *The Awakening Conscience* (Abb. 53). Mariana, eine tragische Heldin Alfred Tennysons, befindet sich im Exil und war gerade noch mit häuslicher Handarbeit beschäftigt: Nun reckt und windet sie sich empor, dehnt ihren Körper und erhebt sich sozusagen gegen das ihr zugewiesene Schicksal. Eine andere festgehaltene Frau tritt uns in Hunts Gemälde gegenüber: Auch sie ist gerade aufgestanden, um sich den Armen eines Mannes zu entwinden, und blickt aus dem Fenster, das als Spiegelung im Hintergrund Fluchtpunkt und Ausstiegsmöglichkeit bildet. Und auch in den Photographien der bereits genannten Clementina Lady Hawarden suchen die jungen Mädchen stets die Nähe des Fensters, das jedoch nur bis zur Terrasse überschritten wird. Von dort aus werfen sie häufig den Blick zurück ins Zimmer (Abb. 42).

In dieser Lesart entpuppt sich auch Camerons identitätsstiftende Aneignung des Hauses letztlich als notwendige Voraussetzung, um das dort zunächst patriarchal bestimmte Lebens- und Geschlechtermodell symbolisch zu überschreiten: In ihren Aufnahmen werden uns Frauenfiguren zu sehen gegeben, die ihren eigenen, von der Photographin unbestimmt belassenen Raum beanspruchen. Im Gegensatz etwa zu den genannten Beispielen der Prä-Raffaeliten, wie auch der zeitgenössischen *carte-de-visite*-Aufnahmen, in denen üblicherweise möblierte Räume zu sehen gegeben wurden; „jene Ateliers mit ihren Draperien und Palmen, Gobelins und Staffeleien [...], die so zweideutig zwischen Exekution und Repräsentation, Folterkammer und Thronsaal schwankten“<sup>576</sup>, wie Walter Benjamin dazu bemerkte.

Camerons Ästhetik des „out of focus“ lässt sich daher auch in einem politischen Sinne als dezentrierende Bewegung deuten, aus der heraus die

---

<sup>576</sup> Benjamin: *Photographie*, 1977, S. 54; vgl. Detjen: *Anfangsgründe*, 2021, S. 217.

Position der Dilettantin (die außerhalb des normativen Kunstsystems steht) zu der einer möglichen Erneuerin der Kunst und der Geschlechterbilder wird.<sup>577</sup>

### *Idyllen*

Nicht nur die Frage nach dem Fokus stellte sich mit jeder Aufnahme neu – auch die Rolle, in der sich Cameron mit Hilfe der Kamera entwarf, veränderte sich im Laufe der Zeit. Anfänglich wies sie ihre Arbeiten als experimentell aus („done under [circumstances] of experiment“) und berichtete an Herschel von „endless failures“ sowie den bald folgenden „endless successes“.<sup>578</sup> Der Status der so entstandenen Photographien war also zunächst der von persönlichen Erfolgserlebnissen, das heißt, sie waren Zeichen für die zuhause gemachte Technik. Von nun an repräsentierte Cameron, wie Rolf H. Krauss schreibt, exemplarisch jene Angehörige des begüterten englischen Mittelstandes der viktorianischen Zeit, die, nachdem sie das technische Experiment hinter sich gelassen hatten, damit begannen,

„sich selbst zu verwirklichen“ wie man heute sagen würde. Diese Sublimierung der Langeweile geschah auf dem Hintergrund eines relativ hohen Bildungsniveaus, das sowohl die Geschichte der Kunst, der Literatur, des Theaters usw. als auch die Kenntnis der zeitgenössischen Szene umfaßte.<sup>579</sup>

Dass diese Bewertung nicht ganz zutreffend ist, da sich die Camerons finanziellen Problemen gegenübersehen und das Motiv der Langeweile keine zufriedenstellende Erklärung bietet, mag ein weiteres Indiz dafür sein, dass die Photographie mehr war als eine Liebhaberei. Zwei Jahre nach ihren ersten Versuchen äußerte sich Cameron über die Bedeutung, welche die Photographie für sie besaß, wie folgt:

---

<sup>577</sup> Die Erneuerung der Kunst als eine der Hauptaufgaben gehört zu den ältesten Topoi in Künstlerviten; dass diese mehr und mehr durch Dilettant\*innen erfolgte, die aus einer Außenposition heraus agieren, wird kennzeichnend erst für die Moderne. Siehe dazu Barbara Wittmann: *Das Steckenpferd als Lebenswerk. Ironie und Utopie der Dilettanten in der Kunst der Moderne*, in: *Dilettantismus als Beruf*, hrsg. von Safia Azzouni und Uwe Wirth. Berlin: Kadmos 2010, S. 181–99, bes. S. 186.

<sup>578</sup> Alle Zitate: JMC an Herschel, 26. Feb.(?) 1864, HS 5.159, Royal Society London.

<sup>579</sup> Rolf H. Krauss: *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie*. [1979] Ostfildern: Hatje Cantz 1995, S. 28.

I have now *taken up* Photography as something more serious than amusement  
When I started Photography I hoped it might help me in the education of one of  
my Boys I soon found that its outlay doubled its returns. So that it became matter  
of duty to me first to recover my expenditures—  
And latterly my success in this hope is marvellous. Since I have acquired  
*reputation* if not fame in the Photographic world I sell as fast as I can print [...] <sup>580</sup>

Im Originalmanuskript (Abb. 48) ist sowohl die Formulierung „taken up“ als auch das Wort „reputation“ unterstrichen. Cameron betonte auf diese Weise häufig einzelne Wörter in ihren Briefen. Die Markierung lässt sich in meinen Augen symbolisch verstehen, und zwar im Sinne der eingangs eingeführten Begriffe Hegels zur Besitznahme, insofern Cameron hier den finalen Akt ihres „Ergreifens“ der Photographie als Höhepunkt eines Prozesses reflektiert, in dessen Verlauf sie das reine Amateursein hinter sich lässt und als Unternehmerin scheitert – obwohl sich ihre Aufnahmen gut verkauften, brachten sie nicht genug ein, um die Einkünfte der Familie entscheidend zu verbessern –, um schließlich doch Bestätigung durch die anerkennende Fachwelt zu erlangen.<sup>581</sup>

Hatte Cameron zu photographieren begonnen, indem sie gleichzeitig ihr Haus umbaute, so ist auch zu fragen, in welchem Zusammenhang zu Dimbola die letzten dort entstandenen Aufnahmen stehen. Der befreundete Tennyson hatte sie aufgefordert, für seine *Idylls of the King and other Poems* Photographien anzufertigen. Diese wurden jedoch nur als stark verkleinerte Holzstiche reproduziert, weshalb Cameron anschließend ein Album mit großformatigen Photographien publizierte. Thematisch dürften die *Idylls* Cameron aufgrund verschiedener Aspekte interessiert haben: Die romantischen Stoffe boten sich für dramatische Inszenierungen an, wie Cameron sie bereits erprobt hatte. Zudem war das zentrale Thema der *Idylls*, das Sehen als Erkennen von inneren Qualitäten, ein genuin ästhetisches. Die aufmerksame Zeitgenossin Cameron dürfte sich außerdem für die Frauenbilder in den *Idylls* interessiert haben, denn nicht zuletzt verarbeitete Tennyson hier im Gewand mittelalterlicher Heldinnen und Helden viktorianische Geschlechterrollen (die treue/gefallene Frau, der un-/ritterliche Mann etc.) – dies vor dem Hintergrund von Debatten, die unter

---

<sup>580</sup> Cameron an Herschel, 28. Januar 1866, Fresh Water Bay Isle of Wight, HS 5.162.

<sup>581</sup> Cameron wurde 1864 Mitglied der Photographischen Gesellschaft London sowie derer Schottlands und stellte in Großbritannien, in Berlin, Wien, Groningen, Paris und Philadelphia aus, von 1867 bis 1876 auch bei Weltausstellungen, wobei sie fast jährlich Auszeichnungen erhielt. Eine Übersicht und eine ausgewählte Bibliographie liefern Julian Cox und Colin Ford, *The Complete Photographs*, 2003, S. 528–544.

anderem auch im Parlament ausgetragen wurden, eine Reformierung des Scheidungsrechts zugunsten einer Gleichbehandlung von Mann und Frau jedoch nicht herbeiführen konnten.<sup>582</sup>

Den zu einem Album versammelten Photographien gab Cameron handschriftlich verfasste Auszüge der Verse Tennysons bei. In dieser Produktionsweise, die stets auf Camerons Person zurückverweist, hat Carol Armstrong eine wichtige Beobachtung gemacht:

[Cameron] emphasized the first-person voice of her album, and its status as an autographic index: *I read, I selected, I saw, I directed my household, I produced my own album at home, it has my handwriting all over it.*<sup>583</sup>

Armstrong sieht den autographischen Anspruch des Albums auch darin bestätigt, dass Cameron zur gleichen Zeit ihre Erinnerungen, die *Annals*, verfasste. Dort zeigt sie sich, wie bereits erläutert, als Chronistin *und* Autorin ihrer Lebensgeschichte entlang ihrer Beschäftigung mit der Photographie, mit der sich Raum für eine künstlerische Tätigkeit eröffnete. Zu sehen ist ihr Haus auf den Photographien deshalb noch nicht, stattdessen erprobt Cameron einen genuin photographischen Zugang zu den narrativen Möglichkeiten des Interieurs. Zwar verzichtet sie auch in den szenischen Darstellungen weitgehend darauf, ein umfangreiches Setting einzurichten; auch hier erweist sich ihre Art des Zeigens als photographisch-suggestiv. Konkret lässt sich dies an einer der Aufnahmen nachvollziehen, die *The Marriage of Geraint* illustriert (Abb. 47). Der Ritter Geraint erkennt Enid, der er befiehlt:

put on your worst and meanest dress / And ride with me. [...] And moving toward a cedarn cabinet, / Wherein she kept them folded reverently / [...] She took them, and array'd herself therein / Rememberin when first he came on her / Drest in that dress, and how he loved her in it [...].<sup>584</sup>

Die Zeile „And moving ...“ ist in Camerons Autograph unterstrichen, da sie auf die Photographie zu dieser Szene verweist: Enid ist an den Schrank getreten

---

<sup>582</sup> Siehe zu Tennysons *Idylls* Stephanie L. Barczewski: *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain. The Legends of King Arthur and Robin Hood*. Oxford: Oxford University Press 2000, bes. S. 174–90. Siehe allgemein zur Rezeption der mittelalterlichen Ritterwelt in den Künsten sowie zur gesellschaftlichen Bedeutung Mark Girouard: *The Return to Camelot. Chivalry and the English Gentleman*. New Haven und London: Yale University Press 1981.

<sup>583</sup> Armstrong: *Scenes*, 1998, S. 365f.

<sup>584</sup> Alfred Tennyson: *Idylls of the King*. London: Edward Moxon & Co. 1859, S. 7f.



und öffnet die Tür mit beiden Händen, um die Kleidung herauszunehmen. Cameron zeigt uns die wahre Enid, ihrem Mann gehorchend, obwohl dieser sie in Untreue glaubt. Cameron inszeniert Enid mit abgewandtem Blick, was einmal mehr als Zeichen ihrer Treue erscheint und als Variation des motivischen Doppels zeigen/verbergen. Indem das derart vorstellbare Unheilvolle aus einem Schrank in die Geschichte Eingang findet, kommt ein starkes Motiv zum Tragen, das auf das Interieur als Schauplatz zurückverweist: So wird mit dem angedeuteten Öffnen des Schrankes dem „Verlangen nach dem ‚nächsten Zimmer‘“<sup>585</sup> zwar nicht vollends stattgegeben, doch ist der Schrank als „Portal“ lesbar, das den Fortgang der Geschichte imaginieren lässt und somit einen Akteurstatus besitzt. Insofern ließe sich präzisieren, dass das hier eingerichtete Setting die Erzählung suggestiv voranträgt, was explizit die Möglichkeiten des photographischen Mediums reflektiert. Cameron führt so *ihre Aneignung* des poetischen Stoffes vor, „treating [Tennyson’s] mass published text as a privately owned book that she is licensed as a reader to underline, mark up, and copy out, dreaming the text and envisioning it as she chooses.“<sup>586</sup>

Auf diese Weise betont wird das subjektive *Verfahren*, in dem Cameron den gewählten Gegenstand symbolisch *erwirbt*. Damit ist auch der Status benannt, den Dimbola Lodge darin einnimmt: Als Produktionsort spielt es im Sinne der oben gemachten Beobachtung mal mehr, mal weniger abstrakt mit, ist somit nicht Objekt, sondern Instrument der Aneignung. Angesichts der schwindenden materiellen Basis, die Dimbola de facto bereitstellte, steht Camerons Strategie daher symptomatisch für die Transformation des Hauses in der Moderne. Es bleibt ein Ausgangs- und Bezugspunkt, wird jedoch maßgeblich erweitert in symbolisch konstituierte Räume, die sich subjektiv aneignen lassen.

### *Back Home*

In einer Position, die als Außen im Innen zutiefst paradox war, bot die Photographie Cameron die Möglichkeit, aus dem Moment des „da-zwischen“<sup>587</sup>

---

<sup>585</sup> So zur gattungsspezifischen Rezeptionshaltung Kemp: *Beziehungsspiele*, S. 24.

<sup>586</sup> Armstrong: *Scenes*, 1998, S. 369.

<sup>587</sup> Vgl. Bhabha: *Verortung der Kultur*, 2000, S. 58.

hervorzutreten, um mit der photographischen Besitznahme auch einen symbolischen Standpunkt einzunehmen, der gesellschaftlich anerkannt werden konnte. Das bereits oben ausgeführte Motiv der Überschreitung lässt sich im soziologischen Sinne als eine Differenzierungsleistung verstehen, die der Systemtheoretiker Niklas Luhmann als kennzeichnend für das moderne Individuum sieht:

Für die Selbstidentifikation als Grundlage des eigenen Erlebens und Handelns reicht es nicht mehr aus, um die Existenz des eigenen Organismus zu wissen, einen Namen zu haben und durch allgemeine soziale Kategorien wie Alter, Geschlecht, sozialer Status, Beruf fixiert zu sein. Vielmehr muß der Einzelne auf der Ebene seines Persönlichkeitssystems, [...] in der Differenz zu seiner *Umwelt* und in der Art, wie er sie im Unterschied zu anderen handhabt, Bestätigung finden. Zugleich werden die Gesellschaft und die durch sie konstituierten Weltmöglichkeiten sehr viel komplexer und undurchschaubarer. Daraus ergibt sich der Bedarf für eine noch verständliche, vertraute, heimische Nahwelt [...], die man sich noch aneignen kann.<sup>588</sup>

Indem sich Cameron ihren Wohnort für ihre künstlerische Tätigkeit einrichtete, eignete sie sich einen Platz an. Dies setzte voraus, das Haus als Position zu begreifen, von der aus Cameron als Betrachterin agieren konnte. Damit beanspruchte Cameron eine genuin mit der Metropole verknüpfte Rolle für sich; und zwar insofern als diese Rolle das Agieren der Photographin dem Raum zuordnet, in den sie durch ihre Remigration gelangt war und in dem sie sich zu verorten suchte. Anders als in Luhmanns Ausführungen war die „vertraute heimische Nahwelt“ für Cameron jedoch kein Rückzugsort – im Gegenteil: Sie eignete sich diese Welt als einen Repräsentationsraum an, um sich Zugänge zur Welt außerhalb ihres Hauses zu verschaffen. Den Begriff des Repräsentationsraums fasst der französische Philosoph Henri Lefebvre als *gelebten Raum*: „Es ist der beherrschte, also erlittene Raum, den die Einbildungskraft zu verändern und sich anzueignen sucht. Er legt sich über den physischen Raum und benutzt seine Objekte symbolisch [...]“<sup>589</sup> Dieser Repräsentationsraum eröffnete Cameron eine Vielzahl physischer, sozialer wie symbolischer Räume: Ausstellungen und Häuser, zu denen sie Zugang erhielt, um darin Porträts

---

<sup>588</sup> Niklas Luhmann: *Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982, S. 17.

<sup>589</sup> Lefebvre: *Die Produktion des Raums*, 2006, hier S. 336.

anzufertigen, sowie einen Raum des künstlerischen Austauschs, der in der Korrespondenz Camerons nachzuvollziehen ist.

Doch was geschah mit der Photographin und Künstlerin, als sie sich aus der Metropole hinaus, nach Ceylon begab? Nachdem mehrere Ernten durch eine Pilzkrankheit vernichtet worden waren, musste Julia Margaret Cameron 1875 mit ihrem Mann England wieder verlassen und nach Ceylon übersiedeln, wo zwei der Söhne lebten und die Plantagen bewirtschafteten. Dort entstanden kaum noch Photographien, nur einige Porträt- und Gruppenaufnahmen der indigenen Bevölkerung sowie Landschaften.

Zunächst war ihr Leben durch Pendeln und Umherreisen zwischen verschiedenen Quartieren geprägt. Nach ihrer Ankunft hielten sich die Camerons für längere Zeit im Haus ihres Sohnes Hardinge in Kalutara, an der Ostküste Ceylons, auf. Einige der rund dreißig auf Ceylon entstandenen und erhalten gebliebenen Aufnahmen fertigte Cameron hier an, eine vergleichsweise geringe Anzahl, die auch auf die der Photochemie wenig zuträglichen klimatischen Bedingungen zurückzuführen ist. Die Photographien zeigen vornehmlich die Einheimischen, die in Diensten der Camerons standen, und die dortige Landschaft. Einige dieser Aufnahmen sind offenbar entstanden, als Cameron Besuch erhielt von der britischen Tier- und Pflanzenmalerin Marianne North, die sich daran erinnerte.<sup>590</sup> Dies scheint mir nicht unwichtig zu sein, war doch North als Künstlerin eine Gesprächspartnerin für Cameron, der es seit ihrer Umsiedlung an Austausch gemangelt haben dürfte. Es fällt auf, dass Cameron zum Teil ähnliche Inszenierungsweisen anwendete wie bei ihren englischen Porträts: Einzelne Personen zeigt sie vor schwarzem Hintergrund, wobei sie die dunkle Körperfarbe mit hellen Textilien kontrastiert; besonders augenfällig in dem Porträt einer jungen Frau, die uns in ein weißes Tuch gehüllt gegenübertritt (Abb. 50). Auch hier setzt Cameron ihre Ästhetik der Unschärfe ein, wenn auch weniger stark experimentell. Von größerer Detailgenauigkeit sind die Gruppenaufnahmen der Einheimischen wie auch die Aufnahmen der Landschaft.

---

<sup>590</sup> Morgan (Hrsg.): *Autobiography of Marianne North*, 1993, S. 315.

Erst auf Ceylon wendete sich Cameron einer eher dokumentarischen Photographie zu. Ab dieser Zeit richtete sich ihr Interesse also nicht mehr darauf, ihre Modelle zu verwandeln. Zu diesen suchte sie daher auch nicht die Nähe des close-up, wie in früheren Porträts. Mit ihrem nun eingenommenen, vergleichsweise entfernten Betrachterstandpunkt verortete sie sich selbst in einer relativen Außenposition. Bemerkenswerterweise fertigte Cameron hier eine der wenigen Aufnahmen an, die ihr Wohnhaus zeigen: Als Marianne North nach Ceylon kam, um die dortige Flora und Fauna abzubilden, tat sie dies unter anderem von der Veranda der Camerons aus, wo Julia Margaret sie photographierte (Abb. 51). North, die uns wie ein großer, exotischer Vogel gezeigt wird, porträtiert einen Jungen mit einem Gefäß auf der Schulter in klassischer Pose vor einer Säule. Abgesehen von der Umkehrung der Geschlechterstereotype – eine Künstlerin zeichnet ein männliches Modell – ist die Veranda als Atelier insofern nicht unbedeutend, da sie als Ort der interkulturellen Begegnung (siehe den Abschnitt *Mistress*) auf eine immer wichtiger werdende Dimension künstlerischer Tätigkeit vorauszuweisen scheint. North sollte später eine Auswahl ihrer Gemälde in einem eigens dazu erbauten und von der Künstlerin finanzierten Museum im Botanischen Garten von Kew integrieren (Abb. 52). Dazu wurden die Wände im Inneren regelrecht tapeziert mit den über 800 Landschafts-, Tier- und Pflanzendarstellungen, die North auf verschiedenen Erdteilen angefertigt hatte. Ein all-over, in dem das einzelne Ausstellungsobjekt in der architektonisch gebundenen Ausstattung aufging, also praktisch zum Inventar erklärt wurde (vgl. dazu Leightons Arab Hall). Von außen betrachtet wird die Sammlung als exotisch ausgewiesen, insofern das einstöckige Gebäude in der Verbindung klassischer Formenzitate mit einer umlaufenden Veranda britischen Kolonialbauten ähnelt.

Als zwischen drinnen und draußen vermittelnder Raum symbolisiert die Veranda den Moment des Übergangs und somit den von Hin-und-Her-Bewegungen gekennzeichneten Status der British-Indians und anderer aufgrund kolonialgeschichtlicher Zusammenhänge von der Heimat Entfernter oder Entfremdeter. Marianne North, die als vermögende, unverheiratete Frau im Alter von 41 Jahren damit begann, die Welt zu bereisen, war eine ähnlich spät Berufene wie Cameron. Sie tat jedoch den umgekehrten Schritt und inszenierte das britische Empire, indem sie dessen Außengrenzen (und darüber hinaus-

reichende Zonen) mit ihren botanischen Illustrationen erkundete. North gehörte im Übrigen zu einer ganzen Reihe reisender Schriftstellerinnen, Forscherinnen und Künstlerinnen, die ihre private Unabhängigkeit nutzten für ein Leben unterwegs. Dass diese Frauen sich damit auch einer Gesellschaft entzogen, in der sie sich aufgrund ihrer Ledigkeit sozialen und strukturellen Ausgrenzungen gegenübersehen, lässt einmal mehr das viktorianische Haus als Bezugspunkt erkennen, an dem Geschlechterverhältnisse als Machtverhältnisse entlang der Opposition von innen (Metropole) und außen (Empire) ausgetragen wurden. Auf diese Strukturierungen verweist auch das beschriebene Agieren Camerons, die als mistress und hostess über eine häusliche Machtposition verfügte.

Das Porträt Norths lässt sich nicht zuletzt auch als eine Art Selbstporträt und Postskriptum zu Camerons künstlerischer Tätigkeit lesen: Wie die Photographin agiert die Malerin in einem (architektonisch ausgewiesenen) Zwischenraum, den sie als Arbeitsplatz in Beschlag nimmt. Zudem wurde eine Person als Modell herangezogen, die vermutlich zum Haushalt gehörte. In der Photographie wird der Ort der Aufnahme gekennzeichnet durch das Sonnenlicht, das einen hellen Bildgrund schafft. Vor diesem treten die Figuren und Objekte konturiert hervor, modelliert durch das Halbdunkel auf der schattenspendenden Veranda. Daher könnte dieser Raum ganz allgemein als Sinnbild gelesen werden für das wesentlich ans Licht gebundene Medium. Doch haben sich in die Aufnahme zugleich ganz bestimmte, nämlich die spezifischen örtlichen Licht- und Klimabedingungen in Äquatornähe eingeschrieben, mit denen besonders umzugehen war. Der dargestellte Wohnraum „beherbergt“ somit neben den Menschen auch die Photographie: Denn die (architektonische) Umgebung wird als an der Aufnahme beteiligt ausgewiesen, insofern das Haus, das heißt dessen Schattendach, für die Aufnahme günstige Bedingungen schafft. Es stellt einen spezifischen Raum zur Verfügung, in dem Photographin und Photographie ihre Objekte hervorzubringen vermögen.

*Fazit: Das Künstlerhaus – ein Schau-Platz*

Obwohl sie Zeitgenossen waren, realisierten Julia Margaret Cameron und Frederic Leighton höchst unterschiedliche künstlerische Konzepte an den von ihnen bewohnten Häusern. Als akademisch geschulter Maler von klassischen Themen gab sich der eine seinem Publikum als Hüter der Vergangenheit zu sehen: Für Leightons performativen Selbstentwurf gab das Haus einen Rahmen und eine Struktur, besaß also den Status einer „Raumrepräsentation“<sup>591</sup>. Cameron hingegen entwarf sich ausgehend von ihrem Haus einen „Repräsentationsraum“<sup>592</sup>. Dieser ermöglichte es ihr, in einem neuartigen Medium künstlerisch zu reüssieren und als „Gastgeberin“ der viktorianischen Gesellschaft zu agieren.

So unterschiedlich die jeweiligen Strategien der Aneignung auch waren, richteten doch beide den häuslichen Raum jeweils als einen *Schau-Platz* ein. Von dieser Position aus konstituiert wurden jedoch höchst unterschiedliche Räume: Im Falle Leightons war es ein anhand der Sammler- und Ausstattungstätigkeit vorgeführter idealer, das heißt homogener Raum, der vom Künstler auch in seinen Gemälden etabliert wurde. Mit diesen Innenwelten wurde ein Vorstellungsraum zur Reflexion und Kontemplation konstruiert, in den es sich gedanklich „hineinzusetzen“ galt – die häufig ruhenden oder verharrenden Figuren Leightons laden zum Innehalten ein, und auch im Haus wurden den Betrachter\*innen Plätze eingeräumt. Leightons ästhetische Errichtung eines *Innen* integrierte zeitgenössische Formen häuslicher wie musealer Anordnungen. Damit führte Leighton vor, wie sich „die Welt“ ästhetisch aneignen ließ: als architektonisch eingefasstes „Bild“, das heißt als ausgestelltes Interieur. Dafür war es notwendig, das Haus und die darin stattfindenden Aktivitäten mit Hilfe eines *Plans* zu realisieren. Auch hier liegt eine Organisation und Bestimmung des Innen durch einen definitiven Abschluss nach einem Außen vor. Raumtheoretisch gesprochen wurde somit ein Container konstruiert, um das darin Befindliche, das offenbar auch als gefährdet betrachtet wurde,

---

<sup>591</sup> Henri Lefebvre: *Die Produktion des Raums*, 2006, S. 336.

<sup>592</sup> Henri Lefebvre: *Die Produktion des Raums*, 2006, S. 336.

zu konservieren.<sup>593</sup> Die aufgezeigten Parallelen zu musealen Konzepten überraschen daher nicht. Mit dieser Einfassung war zudem eine ästhetische Strategie wirksam, die im zeitgenössischen Kontext auch auf politischer Ebene realisiert wurde und in der historischen Forschung als „enframing“ bezeichnet wird.<sup>594</sup>

Mit der perspektivischen Ordnung kam am Haus Leightons ein bereits historisches, in der Renaissance besonders prominent erprobtes ästhetisches Prinzip zum Tragen. Im viktorianischen London manifestierte sich anhand der Hausarchitektur ein Plan, der die Subjekte zu entwerfen beanspruchte, bevor diese es taten – anders als es der ebenfalls in der Renaissance formulierte Gedanke des Selbstentwurfs nahelegt. In der Erfüllung eines vorgefassten, sozusagen *vorgezeichneten* Ideals erweist sich das Raumkonzept daher als höchst zeitgenössische Auffassung von Architektur, mit der normative Vorstellungen durchgesetzt werden sollten.

Als Raumrepräsentation stellte das Haus wiederum eine Struktur bereit, mit der die Künstlerfigur auch narrativ entworfen und rhetorisch legitimiert werden konnte. Diese Funktion wurde bisher kaum thematisiert, sie scheint mir jedoch zum Verständnis vieler Künstlerhäuser, zumal des Typus des Atelierhauses im 19. Jahrhundert, höchst relevant zu sein: Getragen wurde die darin entworfene, verräumlichte Erzählung anhand von Motiven, die ihrerseits das *Innen* mit dem *Außen* verschränkten. Der Rundgang in Leightons Haus lässt sich mit Verweis auf Edward Saids Ausführungen zu orientalistischen Strategien als „Pilgerreise“ deuten, auf der sich Geniekult und Orientalismus chronotopisch überlagerten: Die Künstlerfigur und ihr Publikum konnten einander nur begegnen, wenn damit ein Heilsversprechen eingelöst wurde. Dafür war es notwendig, dass auch der *Weg* durch das Haus einer spezifischen raumbezogenen Praxis des Betrachtens entsprach, welche das Künstlersubjekt und das Publikum konstituierte. Der Gang durch das Haus war gleichzeitig kulturell tradiert

---

<sup>593</sup> Zum sogenannten Container-Modell vgl. Laura Kajetzke und Markus Schroer: *Sozialer Raum*, in: *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hrsg. von Stephan Günzel unter Mitarbeit von Franziska Kümmerling. Stuttgart und Weimar: J. B. Metzler 2010, S. 192–203, hier S. 193.

<sup>594</sup> Timothy Mitchell: *Colonising Egypt*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1991, S. 44. Mitchell beobachtet diesen Effekt in den Weltausstellungen der westlichen Metropolen sowie anhand hegemonialer Ordnungsweisen in Ägypten, wo Teile der Bevölkerung im Zuge der Industrialisierung der Baumwollverarbeitung in eigens errichtete Dörfer umgesiedelt wurden, mit dem Ziel, die Bewohner stärker zu kontrollieren.

(etwa durch das Country House Visiting) sowie in Museen und Ausstellungen etabliert. Die von Leighton bewohnten und zu sehen gegebenen Räume führten jedoch einen nicht nur konzeptuell, sondern auch architektonisch hergestellten Gesamtzusammenhang vor, der darauf beruhte, andere Räume (Dienstboten- und Versorgungsräume) auszugrenzen. Auch hieran wird deutlich, dass das derart konstituierte *Innere* an ein *Äußeres* gebunden war, dessen Gebietsgrenzen durch das Haus und zwischen seinen Bewohnern (zu denen die Hausangestellten gehörten) verliefen.

Figuriert das museal gestaltete Künstlerhaus zum einen als symbolischer Aufbewahrungsort einer angesichts gesellschaftlicher Umbrüche endgültig als abgeschlossen betrachteten Vergangenheit, knüpfte sich zum anderen, im Sinne eines ebenso symbolischen Aufbruchs in die Moderne, an das bürgerliche Haus auch das Motiv der Gründung.<sup>595</sup> Dies wurde in der zweiten Fallstudie deutlich, in der das Haus der Photographin Julia Margaret Cameron Ausgangsbasis und zentraler Bezugspunkt ihres künstlerischen Selbstentwurfs war. Cameron musste zunächst die vorhandene architektonische Ordnung verändern, die jedoch flexibel genug war und darin zugleich eine Instabilität anzeigte, die für ihr Agieren bedeutsam war: Waren die Strukturen der sozialen Beziehungen in Dimbola Lodge – möglicherweise aufgrund transkulturell geprägter Wohnvorstellungen – weniger fest gefügt, so bereiteten diese einen offenbar fruchtbaren Boden, auf dem Cameron ihr Interesse am photographischen Medium aufnehmen und verfolgen konnte. Der dunkle, suggestive Bildgrund in vielen von Camerons Porträtaufnahmen verweist auf das Motiv der Gründung, insofern sich die Figuren und Gesichter der Dargestellten gleichsam davon „abstoßen“. Derart „ent-worfen“ treten sie aus dem rein zeichenhaft konstituierten Raum hervor. Auch Cameron konstituierte durch ihr künstlerisches Handeln einen Raum. Indem sie sich auf die relationale Ordnung bezog,<sup>596</sup> das heißt auf den auch sozial hergestellten Raum, in dem sie lebte, und diesen photographisch transformierte, eröffnete sich dort ein Raum der künstlerischen Tätigkeit. Auf diese Weise reflektierte Cameron den ihr gesellschaftlich zugewiesenen Platz im Haus, den sie für sich neu definierte, indem sie sich als *Betrachterin* wahrnahm.

---

<sup>595</sup> Vgl. dazu Haag: *Haus und Literatur im 19. Jahrhundert*, 2012, bes. S. 25–9.

<sup>596</sup> Vgl. diesen Begriff bei Löw: *Raumsoziologie*, 2012, S. 154.



Dazu war die Photographie nicht zuletzt deshalb geeignet, weil sich in diesem Medium klassenspezifische Ansprüche auf eigenen Besitz zum Ausdruck bringen ließen. Cameron machte sich diesen, ihren Besitz, über den sie aufgrund der finanziellen Schwierigkeiten der Familie de facto kaum mehr verfügte, daher symbolisch zu eigen. Als unverzichtbar erwies sich hierfür das Hauspersonal, das ihr ebenso als Bildpersonal „diente“. Darin überschritt Cameron die ihr zugewiesene Position, was hinsichtlich der Beurteilung der jeweiligen Effekte jedoch weiterer Analysen bedarf. Eine Edition der Korrespondenz Camerons, die derzeit in Archiven verteilt in Großbritannien sowie in den USA ruht, wäre ebenfalls wünschenswert, um weitergehende Erkenntnisse über die Arbeitsweise der Photographin zu erhalten.

Gerade die Fallstudie Cameron zeigt, dass eine vom Ort der Produktion ausgehende Analyse höchst aufschlussreich sein kann, um die künstlerische Tätigkeit in kulturgeschichtlicher Perspektive zu deuten, insofern *Produktionsweisen* in der Moderne zunehmend signifikant werden. Dies gilt insbesondere hinsichtlich der Photographie, die zu experimentellen Verfahren herausforderte. Dimbola Lodge steht modellhaft für diese Entwicklung und zeigt somit auch, dass das Künstlerhaus keine überzeitliche Kategorie, sondern in jeglicher Hinsicht zu historisieren ist. Zwar besitzt das Haus als solches bereits symbolische wie ästhetische Potentiale, die bezeichnenderweise vor allem im Atelierhaus zum Tragen kamen – dennoch entsprach deren Nutzung bestimmten, historisch wie kulturell spezifischen Vorstellungen. Daran anknüpfend halte ich eine weitergehende Erforschung der künstlerischen Beschäftigung mit dem Haus beziehungsweise dem bewohnten Raum für höchst vielversprechend.

Darin gewinnen nicht nur individuelle Selbstentwürfe an Kontur, stets werden mit ihnen auch Möglichkeiten und Fiktionen des Zusammenlebens imaginiert. Dass die Kunst der Gesellschaft „dient“, insofern sie Räume konstruiert und diese zur Reflexion und Begegnung öffnet, wurde an den Häusern wie an den analysierten Werken deutlich. In England blieb das Haus auch im frühen 20. Jahrhundert ein wichtiger Gegenstand künstlerischer Auseinandersetzung. Um die eingangs schon zitierte Virginia Woolf interessierten sich die Künstler\*innen und Schriftsteller\*innen der später sogenannten Bloomsbury Group dafür, wie sich Zusammenleben und künstlerische Tätigkeit nach dem

Ende des viktorianischen Zeitalters neu gestalten ließen: Wie die Italianistin Dagmar Bruss in ihren Forschungen zu Darstellung und Status von Geschwisterbeziehungen um 1900 schreibt, schlug das in Auflösung begriffene vertikale Modell einer patriarchal bestimmten Gesellschaft um in die Horizontale, womit laterale Beziehungen an Wichtigkeit gewannen.<sup>597</sup> Modellhaft stehen die Bloomsburies für jene „Geschwisterlichkeit“, die als Metapher moderner Kontiguität imaginiert wurde und mit der sich die Frage nach entsprechenden Wohnformen unwillkürlich stellt. Wie sich diese überhaupt noch häuslich integrieren ließen und welcher Formen und Medien es hierzu bedurfte, ist bisher nicht explizit untersucht worden – die Häuser der Bloomsbury Group böten jedoch zahlreiche Anknüpfungspunkte.<sup>598</sup>

Eine Analyse der kollektiven künstlerischen Praktiken der Gruppe, in der auch zeitgenössische Geschlechterrollen und Beziehungsmodelle infrage gestellt sowie neue erprobt wurden, könnte somit auch zu aktuell geführten Diskussionen um das Zusammenleben beitragen.<sup>599</sup> Ein Leitsatz dieser Arbeit, dass Künstler\*innen Häuser „brauchen“, ließe sich daher auch umkehren. Versteht man das Haus als ein gesellschaftliches Symbol, so könnte ebenso behauptet werden: Um eingerichtet, imaginiert und transformiert zu werden, brauchte das Haus die Künstler\*innen und braucht sie noch heute.<sup>600</sup>

---

<sup>597</sup> Bruss zufolge umfasst Geschwisterlichkeit als Gesellschaftsmodell um 1900 die gesamte Potentialität lateraler Beziehungen, angefangen vom narzisstischen Pol des Gleichen oder Gleichmachenden bis hin zu einer Ferne, die gewisse Freiheiten der Wahl erlaubt; Bruss: *Geschwisterlichkeit*, 2016, S. 283.

<sup>598</sup> In diese Richtung weist die literaturwissenschaftliche Untersuchung von Victoria Rosner: *Modernism and the Architecture of Private Life*, New York: Columbia University Press 2005.

<sup>599</sup> Im Jahr 2017 ist eine intensive Beschäftigung mit diesem Thema zu verzeichnen, genannt seien hier nur die beiden Ausstellungen *How to live together* in der Kunsthalle Wien sowie *Together! Die neue Architektur der Gemeinschaft*. Vitra Museum Weil am Rhein.

<sup>600</sup> Auf den komplementären Status des Hauses am Beispiel des „Hausbuchs“ verweist Haag: *Haus und Literatur*, 2012, S. 216. Das erzählte Wohnen wurde als Inspirationsquelle vorgeschlagen von Roland Barthes: *Wie zusammen leben. Simulationen einiger alltäglicher Räume im Roman*. Vorlesung am Collège de France 1976–77. Hrsg. von Éric Marty, übers. von Horst Brühmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

## Literaturverzeichnis

### Unveröffentlichte Archivalien

ADD MS 88942/1/277, British Library, London: Henry Fox Talbot *Memoranda*

HS 5.158 – HS 5.180, Royal Society, London: Korrespondenz Julia Margaret Cameron mit Sir John Herschel

LEI/26 06/2825, Royal Academy London: Leighton papers

### Quellen

A.G.T.: *The late Lord Leighton's bedroom, showing the bed on which he died*, in: *Art Journal*, Dec. 1896, S. 364.

Anon.: *Painters' Studios*, in: *The Builder*, 1877, 5 May, S. 444–5.

Butler, Virginia: *An Hour at Sir Frederick Leighton's*, in: Lippincott's monthly magazine 52, 1893, S. 463–6.

Cameron, Julia Margaret: *Annals of my Glass House* [1889], in: *The Photographic Journal*, July 1927, S. 296–301.

Grayer, Joan Brading: *I lived in Julia's House*. Newport, Isle of Wight: Hunnyhill 1996.

Hatton, Joseph: *Some Glimpses of Artistic London*. Harper's New Monthly Magazine, 67, 1883, S. 828-50, hier S. 834

Haweis, Mary Eliza: *Beautiful Houses; Being a Description of Certain Well-Known Artistic Houses*. New York: Scribner & Welford 1882.

How, Harry: *Illustrated Interviews. Sir Frederick Leighton, P.R.A.* Strand Magazine No. XIV, 1892, S. 29–45.

Krout, Mary H.: *A Looker-On in London*, London: Stevens, 1899.

Leslie, George Dunlop: *The Inner Life of the Royal Academy* [1914]. New York: Benjamin Blom 1971.

Meynell, Wilfrid: *Sir Frederick Leighton's House in Holland Park Road*. The Magazine of Art 4 1881, S. 169–76

Morgan, Susan (Hrsg.): *Recollections of a Happy Life. Being the Autobiography of Marianne North*, Vol. 1 [1894]. Reprint. Charlottesville & London: University Press of Virginia, 1993

Russell Barrington, Mrs: *The Life, Letters and Work of Frederic Lord Leighton*. George Allen, London 1906.

Stephens, F. G. (Ed.): *Artists at Home*, photographiert von J. P. Mayall, London: Sampson, Low, Marston, Searle and Rivington 1884.

### Sekundärliteratur

Alberti, Leon Battista: *Della Pittura. Über die Malkunst* [1436]. Hrsg. von Oskar Bätschmann und Sandra Gianfreda. Darmstadt: WBG, 2002.

Alcott, William: *The House I live in, or, popular illustrations of the structure and functions of the human body. For the use of families and schools*. Ed. by Thomas C. Girtin, Surgeon, London 1856 (5th ed.).

Alkemeyer, Thomas, Budde, Gunilla und Freist, Dagmar (Hrsg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript 2013.

Arendt, Hannah: *Vita activa oder Vom tätigen Leben* [1958]. München: Piper 2002.

Aristoteles: *Oikonomika. Schriften zu Hauswesen und Finanzwesen*. Übersetzt und erläutert von Renate Zoepffel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2006.

Armstrong, Carol: *Cupid's Pencil of Light: Julia Margaret Cameron and the Maternalization of Photography*, in: *October* 76, Spring 1996, S. 115–41.

Dies.: *Scenes in a Library. Reading the Photograph in the Book, 1843–1875*. An October Book. The MIT Press: Cambridge (Mass.) 1998.

Dies.: *From Clementina to Käsebier: The Photographic Attainment of the "Lady Amateur"* in: *October* 91, Winter 2000, S. 101–139.

Aurnhammer, Achim: *Androgynie. Studien zu einem Motiv in der europäischen Literatur*. Köln und Wien: Böhlau Verlag 1986.

Ayres, James: *The Artist's Craft. A History of Tools, Techniques and Materials*. Oxford: Phaidon 1984.

Bachelard, Gaston: *Poetik des Raums* [1957]. Frankfurt a. M.: Fischer 2007.

Bachtin, Michail M.: *Untersuchungen zur Poetik und Theorie des Romans*, hrsg. von Edward Kowalski und Michael Wegner. Berlin und Weimar: Aufbau-Verlag 1986.

Bade, Klaus J.: *Europa in Bewegung: Migration vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*. München: Beck 2000.

Bayer, Thomas M. and Page, John R.: *The Development of the Art Market in England: Money as a Muse, 1730–1900*. London: Pickering&Chatto 2011.

Barringer, Timm: *Orientalism and Aestheticism*, in: Zeynep Inankur (Hrsg.): *The Poetics and Politics of Place. Ottoman Istanbul and British Orientalism*. Istanbul: Pera Museum Press 2011, S. 243–57.

Barrow, J.: *Lawrence Alma Tadema*. London: Phaidon 2001.

Barry, Michael: *Farben des Himmels. Zauber orientalischer Fayencen*. Stuttgart: Belser Verlag 1996.

Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkung zur Photographie* [1980], Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989.

Bätschmann, Oskar: *Ausstellungskünstler: Kult und Karriere im modernen Kunstsystem*. Köln: Dumont 1997.

Bailey, Kate: *Leighton—public and private lives. Celebrity and the gentleman artist*. Apollo, February 1996, S. 22–6.

Barczewski, Stephanie L.: *Myth and National Identity in Nineteenth-Century Britain. The Legends of King Arthur and Robin Hood*. Oxford: Oxford University Press 2000.

Barlow, Paul: *Transparent Bodies, Opaque Identities: Personification, Narrative and Portraiture*, in: Tim Barringer, Elisabeth Prettejohn (Hrsg.): *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. New Haven & London: Yale University Press 1999.

Beaver, Patrick: *The Crystal Palace. A Portrait of Victorian Enterprise*. Chichester: Phillimore & Co. 1993.

Becker, Claudia: *Zimmer-Kopf-Welten. Motivgeschichte des Intérieurs im 19. und 20. Jahrhundert*. München: Fink 1990.

Beckers, Marion et Moortgat, Elisabeth: *Autoportrait, mise en scène de soi et identité sexuelle. Femmes photographes entre 1850 et 1945*, in: Ausst.Kat.: *Qui a peur des Femmes Photographes?* Vanves 2015, S. 173–203.

Bede, Cuthbert: *Photographic Pleasures. Popularly Portrayed with Pen and Pencil* [1855], John Camden Hotten: London 1859. Amphoto Reprint: New York 1973.

Belting, Hans: *Faces. Eine Geschichte des Gesichts*. München: C.H. Beck 2015.

Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. [1936], wieder in: Ders.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie* Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1962, S. 7–44.

Benjamin, Walter: *Das Passagenwerk*, hrsg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 1982.

Berger, Renate: *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*. Köln: DuMont 1982.

Bering, Dietz: *Luthers »Ganzes Haus«*, in: Heiko Christians u. Georg Mein: *In da house. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 33–56.

Bhabha, Homi K.: *Die Verortung der Kultur*. Tübingen: Stauffenburg Verlag 2000.

Bismarck, Beatrice von: *Künstlerräume und Künstlerbilder. Zur Intimität des ausgestellten Ateliers*, in: Ausst.Kat. *Innenleben. Die Kunst des Interieurs. Vermeer bis Kabakov*, hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern/Ruit: Hatje Cantz 1999, S. 312–21.

Blaszczyk, Regina Lee: *The Color Revolution*. Cambridge (Mass.) und London: The MIT Press 2012.

Blum, Gerd: *Naturtheater und Fensterbild. Architektonisch inszenierte Aussichten der frühen Neuzeit*, in: Andreas Beyer u.a. (Hrsg.): *Das Auge der Architektur*. München: Fink 2011, S. 175–219.

Ders.: *Fenestra prospectiva. Architektonisch inszenierte Ausblicke: Alberti, Palladio, Agucchi*. Berlin: DeGruyter 2015.

Blunt, Alison and Dowling, Robyn: *Home*, Oxon & New York: Routledge 2006.

Boccaccio, Giovanni di: *Das Leben Dantes*. Leipzig: Insel-Verlag 1920.

Bourdieu, Pierre u.a. (Hrsg.): *Eine illegitime Kunst. Die sozialen Gebrauchsweisen der Photographie* [1965], Europäische Verlagsanstalt: Frankfurt a.M. 1981.

Ders.: *Die feinen Unterschiede. Kritik der gesellschaftlichen Urteilskraft* [1982]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987.

Boyce, Charlotte: *'She Shall Be Made Immortal': Julia Margaret Cameron's Photography and the Construction of Celebrity*, in: *Victorian Celebrity Culture and Tennyson's Circle*, hrsg. von Charlotte Boyce, Páraic Finnerty und Anne-Marie Millim. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 97–135.

Dies. *At Home with Tennyson: Virtual Literary Tourism and the Commodification of Celebrity in the Periodical Press*, in: *Victorian Celebrity Culture and Tennyson's*

*Circle*, hrsg. von Charlotte Boyce, Páraic Finnerty und Anne-Marie Millim. Basingstoke: Palgrave Macmillan 2013, S. 18–52.

Bristow, Ian C.: *Architectural Colour in British Interiors 1615–1840*. New Haven and London: Yale University Press 1996.

Bronfen, Elisabeth: *Frauen sehen Frauen sehen Frauen*, in: *Frauen sehen Frauen*, hrsg. von Lothar Schirmer. München: Schirmer/Mosel 2001, S. 9–34.

Dies.: *So sind sie gewesen. Inszenierte Weiblichkeit in den Bildern von Fotografinnen*, in: Ausst.Kat.: *female trouble. Die Kamera als Spiegel und Bühne weiblicher Inszenierungen*, hrsg. von Inka Graeve Ingelmann, München, Pinakothek der Moderne. Ostfildern: Hatje Cantz 2008, S. 11–19.

Brusius, Mirjam: *Unschärfe als frühe Fotokritik. Julia Margarets Camerons Frage nach dem Maß der Fotografie im 19. Jahrhundert*, in: Ingeborg Reichle und Steffen Siegel: *Maßlose Bilder. Visuelle Ästhetik der Transgression*. München: Fink 2009, S. 341–58.

Bruss, Dagmar: *Zwischen Geschwistern und Geschwisterlichkeit. Giovanni Verga und Robert Walser: Vom Umschlagen des Genealogischen in die Horizontale um 1900*. Heidelberg: Winter Verlag 2016 [zugl. Diss. Univ. Hamburg 2014].

Dies.: *Gesprächsräume — Wege zwischen Selbst und Anderem*, in: *Das verräumlichte Selbst. Topographien kultureller Identität*, hrsg. von Lea Bühlmann und Birgit Stammberger. Berlin: Neofelis Verlag 2018.

Bryant, Barbara: *An Artist Collects: Leighton as a Collector of Paintings and Drawings*, in: Ausst.Kat. *Closer to Home. The Restoration of Leighton House and Catalogue of the Reopening Displays 2010*. London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea 2010.

Budde, Gunilla-Friederike: *Auf dem Weg ins Bürgerleben. Kindheit und Erziehung in deutschen und englischen Bürgerfamilien 1840 — 1914*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994.

Buettner, Elizabeth: *Empire Families. Britons and late Imperial India*, Oxford: Oxford University Press 2004.

Cassirer, Ernst: *Vom Mythos des Staates* [1946]. Hamburg: Felix Meiner 2016.

Campbell, Louise: *Decoration, Display, Disguise: Leighton House Reconsidered*, in: Tim Barringer, Elisabeth Prettejohn (Hrsg.): *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. New Haven & London: Yale University Press 1999, S. 267–93.

Carlyle, Thomas: *Sartor Resartus. The Life and Opinions of Herr Teufelsdröckh in three Books* [1836.] *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle*, Berkely and Los Angeles: University of California Press 2000.

Ders.: *On Heroes, Hero-Worship, & the Heroic in History* [1841], *The Norman and Charlotte Strouse Edition of the Writings of Thomas Carlyle*, Berkely and Los Angeles: University of California Press 1993.

Carroll, Lewis: *Alice im Wunderland*. Frankfurt a.M.: Insel Taschenbuch 1975.

Chambers, Deborah: *Family as Place: Family Photograph Albums and the Domestication of Public and Private Space*, in: Joan M. Schwartz & James R. Ryan (Hrsg.): *Picutring Place. Photography and the Geographical Imagination*. London und New York: I.B. Tauris 2003, S. 96–114.

Chapeaurouge, Donat de: *Das Milieu als Porträt*. Wallraff Richartz Jahrbuch 1960, S. 137–158.

Chevreuil, M.E.: *The Principles of Harmony and Contrast of Colors, and their Application to the Arts*. [1855<sup>2</sup>] Reprint: London & New York: Garland Publishing 1980.

Christians, Heiko: *Crux Senica — Eine Kulturgeschichte der Szene von Aischylos bis YouTube*, Bielefeld: transcript 2016.

Clark, Timothy James: *The conditions of artistic production*, in: Times Literary Supplement, 24. Mai 1974, S. 561–2.

Collingham, Elizabeth M.: *Imperial Bodies. The Physical Experience of the Raj, c. 1800—1947*. Cambridge: Polity Press 2001.

Colomina, Beatriz: *Introduction: On Architecture, Production and Reproduction*, in *Architectureproduction*, hrsg. von Beatriz Colomina. New York: Princeton Architectural Press 1988, S. 6–23. Als *Architectureproduction* wieder in: Kester Rattenbury: *This is not Architecture. Media Constructions*. London & New York: Routledge 2002, S. 207–221.

Dies.: *Privacy and Publicity. Modern Architecture as Mass Media*. Cambridge (Mass.): The MIT Press 1994.

Cox, Julian: *“To ... startle the eye with wonder & delight”: The Photographs of Julia Margaret Cameron*, in: *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, ed. by Julian Cox und Colin Ford. Los Angeles: Getty Publications 2003, S. 41–79.

Crombie, Isobel: *The Life and Work of Viscountess Frances Jocelyn: Private Lives*. *History of Photography*, 22, No. 1, Spring 1998, S. 40–51.

Craiger-Smith, Alan: *Lustre Pottery. Technique, tradition and innovation in Islam and the Western World*. London: faber and faber, 1985.

Dakers, Caroline: *The Holland Park Circle. Artists and Victorian Society*. Yale University Press 1999.



Därmann, Iris und Echterhölter, Anna (Hrsg.): *Konfigurationen. Gebrauchsweisen des Raums*. Zürich: Diaphanes 2010.

Darwin, Charles: *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, ed. by Francis Darwin, in: *The Works of Charles Darwin*, ed. by Paul H. Barrett & R.B. Freeman, Vol. 23, London: William Pickering 1989.

Darrah, William Culp: *Nineteenth-Century Women Photographers*. In: Kathleen Collins (Ed.): *Shadow and Substance. Essays on the History of Photography*. Michigan: The Amorphous Institute Press 1990, S. 89–103.

Daston, Lorraine and Sibum, H. Otto: *Introduction: Scientific Personae and Their Histories*, in: *Science in Context* 16 (1/2), 2003, S. 1–8.

Davidoff, Leonore: *The Best Circles. Society Etiquette and the Season*. London: Croom Helm 1973.

Davidoff, Leonore and Hall, Catherine: *Family Fortunes. Men and women of the English middle class, 1780-1850*. Hutchinson: London 1987.

Dies.: *Worlds Between. Historical Perspectives on Gender and Class*. Polity Press: Cambridge 1995.

Denny, Walter B.: *Osmanische Keramik aus Iznik*, München: Hirmer 2009.

Detjen, Alice: *Transforming the House: The Photography of Julia Margaret Cameron*, in: *Housing Capital. European History Yearbook*, 2017. Bd. 18, hrsg. von Simone Derix und Margareth Lanzinger, S. 56–71.

Dies.: *Anfangsgründe. Über Julia Margaret Camerons Hausgebrauch der Photographie*, in: Tatjana Bartsch, Ralf Bockmann, Paul P. Pasiaka, Johannes Röhl (Hrsg.): *Faktizität und Gebrauch früher Photographie*. Bibliotheca Herztiana und Deutsches Archäologisches Institut Rom 2021, 215-223.

Dieckmann, Stefanie: *Speichern, Prozessieren, Übertragen. Die Medialität des Hauses im Horrorfilm*, in: Heiko Christians u. Georg Mein: *In da house. Das Haus und seine Vorstellung in den Künsten und Wissenschaften*, Paderborn: Wilhelm Fink 2016, S. 239–52.

Diers, Michael und Wagner, Monika: *Topos Atelier. Werkstatt und Wissensform*, Göttingen: Akademie Verlag 2010.

Diers, Michael, Blunck, Lars, und Obrist, Hans Ulrich: *Das Interview. Formen und Foren des Künstlergesprächs*, Hamburg: Philo Fine Arts 2013.

Dittmann, Lorenz: *Farbgestaltung in der europäischen Malerei [1987]* Köln: Böhlau 2010.

Dohme, R.: *Das Englische Haus. Eine kultur- und baugeschichtliche Skizze*. Braunschweig: Westermann 1888.

Douglas, Mary: *The Idea of a Home: A Kind of Space*, in: *Home. A Place in the World*, hrsg. von Arien Mack. New York: New York University Press 1993, S. 261–81.

Dowell, Stephen: *A History of Taxation and Taxes in England, From the Earliest to the Present Day* [1884]. Vol. II, London: Frank Cass & Co 1965.

Duncan, James S.: *Embodying Colonialism? Domination and resistance in nineteenth-century Ceylonese coffee plantations*, in: *Journal of Historical Geography*, 28, 3 (2002), S. 317–38.

Eastlake, Lady Elizabeth: *Photography* [1857], wieder in: Alan Trachtenberg (Hrsg.): *Classic Essays on Photography*, New Haven: Leete's Island Books 1980, S. 39–68.

Eastlake, Charles L.: *Hints on Household Taste*, Boston 1872.

Edwards, Jason: *The Lessons of Leighton House: Aesthetics, Politics, Erotics*, in: *Rethinking the Interior, c. 1867—1896: Aestheticism and Arts and Crafts*, ed. by Jason Edwards. Farnham: Ashgate 2010, S. 85–110.

Eibach, Joachim: *Das Haus in der Moderne*, in: *Das Haus in der europäischen Geschichte*, hrsg. von Joachim Eibach et al. Berlin und Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2015, S. 19–37.

Enzensberger, Christian: *Aufruhr der Regeln*. Nachwort in: Lewis Carroll: *Alice im Wunderland*. Frankfurt a.M.: Insel Taschenbuch 1975, S. 129–38.

Evans, Robin: *Menschen, Türen, Korridore*. In: Arch+ 134/134, Dezember 1996, S. 85–97 (zuerst in englischer Sprache in: *Architectural Design* 4/78, S. 267–277).

Ders.: *Rookeries and Model Dwellings. English Housing Reform and the Moralities of Private Space* [1978], in: Ders.: *Translations from drawing to building and other essays*. London: Architectural Association Publications 1997, S. 92–117.

Ders.: *The Fabrication of Virtue. English prison architecture, 1750-1840*. Cambridge: Cambridge University Press 1982.

Fastert, Sabine, Joachimides, Alexis und Krieger, Verena (Hrsg.): *Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung*, Köln: Böhlau 2011.

Feldhaus, Reinhild: *Geburt und Tod in Künstlerinnen-Viten der Moderne. Zur Rezeption von Paula Modersohn-Becker, Frida Kahlo und Eva Hesse*, in: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 73–89.

Feldtkeller, Christoph: *Der architektonische Raum: eine Fiktion. Annäherung an eine funktionale Betrachtung.* Bauwelt Fundamente 83. Braunschweig: Vieweg 1989.

Flusser, Vilém: *Für eine Philosophie der Fotografie,* Göttingen: European Photography 1983 (9. Auflage 1999).

Ford, Colin: *Julia Margaret Cameron. A critical Biography.* Los Angeles: J. Paul Getty Museum 2003.

Foucault, Michel: *Von anderen Räumen* [1967], in: *Raumtheorie*, hrsg. von Jörg Dünne und Stephan Günzel, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006, S. 317–29.

Ders.: *Die Sorge um sich. Sexualität und Wahrheit 3*, [1984], übers. von Ulrich Raulff und Walter Seitter. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996.

Frank, Isabelle: *Das körperlose Ornament im Werk von Owen Jones und Alois Riegl.* in: Dies. und Hartung, Freia (Hrsg.): *Die Rhetorik des Ornaments*, München: Fink 2001, S. 77–99.

Friemert, Chup: *Die Gläserne Arche. Kristallpalast London 1851 und 1854.* München: Prestel 1984

Friedberg, Anne: *The Virtual Window. From Alberti to Microsoft.* Cambridge (Mass.): The MIT Press 2006.

Gage, John: *Kulturgeschichte der Farbe. Von der Antike bis zur Gegenwart* [1993]. Ravensburg: Otto Maier 1994

Gamboni, Dario: *Fabrication of accidents. Factura and chance in nineteenth-century art*, in: *Res: anthropology and aesthetics*, 36, Autumn, 1999, S. 205–25.

Garrett, Rhoda and Agnes: *Suggestions for House Decoration in Painting, Woodwork, and Furniture.* Art at Home Series, London: Macmillan and Co. 1877. Reprint: New York & London: Garland Publishing 1978.

Geimer, Peter: *Die Vergangenheit der Kunst. Strategien der Nachträglichkeit im 18. Jahrhundert.* Weimar: VDG 2002 [zugl. Diss. Univ. Marburg 1997].

Gere, Charlotte: *Three Artists' Studio-Houses in London: for Leighton, Millais and Alma-Tadema*, in: *Ausst.Kat.:* Leighton House 2010, S. 6–13.

Gergits, Julia M.: *Women Artists at Home*, in: Vanessa D. Dickerson (Ed.): *Keeping the Victorian House*, New York & London: Galand Publishing 1995, S. 105–29.

Germer, Stefan: *Alte Medien — neue Aufgaben. Die gesellschaftliche Position des Künstlers im 19. Jahrhundert*, in: Monika Wagner (Hrsg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst*, Bd. 1, Reinbek: Rowohlt 1991, S. 94–114.

- Gernsheim, Helmut: *Lewis Carroll: photographer*, New York: Dover Publ., 1969.
- Ders.: *Julia Margaret Cameron. Her Life and Photographic Work* [1948]. Aperture, New York 1975.
- Gethmann-Siefert, Annemarie: *Das Klassische als das Utopische. Überlegungen zu einer Kulturphilosophie der Kunst*, in: Rudolf Bockholdt: *Über das Klassische*, Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1987, S. 47–76.
- Gillett, Paula: *The Victorian Painter's World*. Gloucester: Alan Sutton 1990.
- Girouard, Mark: *The Victorian Artist at Home. The Holland Park Houses I*. In: *Country Life*, November 16, 1972, S. 1278–81.
- Ders.: *Chelsea's Bohemian Studio Houses. The Victorian Artist at Home II*, in: *Country Life*, November 23, 1972, S. 1370–4.
- Ders.: *Das feine Leben auf dem Lande. Architektur, Kultur und Geschichte der englischen Oberschicht* [1978]. Campus Verlag: Frankfurt a.M. 1989.
- Ders.: *The Victorian Country House*. Revised and Enlarged Edition. New Haven and London: Yale University Press 1979, 3rd Printing 1985.
- Gockel, Bettina: *Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne*. Berlin: Akademie Verlag 2010.
- Gowans, Georgina: *A passage from India: geographies and experiences of repatriation, 1858—1939*, in: *Social & Cultural Geography*, Vol. 3, No. 4, 2002, S. 403–23.
- Goffman, Erving: *Wir alle spielen Theater* [1959]. München: Piper 1969.
- Günzel, Stephan und Kümmerling, Franziska (Hrsg.): *Raum. Ein interdisziplinäres Handbuch*, Stuttgart und Weimar: J.B. Metzler 2010.
- Habermas, Jürgen: *Strukturwandel der Öffentlichkeit. Untersuchung zu einer Kategorie der bürgerlichen Gesellschaft*. [1962] Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (Neuauf.).
- Haley, Bruce: *The healthy body and Victorian culture*, Cambridge (Mass.): Harvard University Press 1978.
- Hall, Catherine: *Civilising Subjects. Metropole and Colony in the English Imagination, 1830-1867*. Polity: Cambridge 2002.
- Handbuch der Architektur, Gebäude für Erziehung, Wissenschaft und Kunst, Teil 4, Halbband 6, Heft 2*, Darmstadt: Diehl 1888.
- Handbuch der Architektur, Gebäude für Sammlungen und Ausstellungen, Bd. 4 Teil 6 Heft 4*, hrsg. von Rudolf Opfermann et al. Darmstadt: Diehl 1893.

*Handbuch der Architektur, Künstlerateliers. Kunstakademien und Kunstgewerbeschulen, 4. Teil, 6. Halbband, 3. Heft*, hrsg. von Eduard Schmitt. Kröner: Stuttgart 1901.

Hardt, Michael und Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*, aus dem Englischen von Thomas Atzert und Andreas Wirthensohn. Frankfurt a.M./New York: Campus Verlag 2003.

Hauser, Susanne, Kamleithner, Christa und Meyer, Roland: *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*, Bd. 2: *Zur Logistik des sozialen Raumes*, Bielefeld: transcript 2011.

Hay, David Ramsay: *Die Gesetze der Farbenharmonie, vorzüglich für die Zwecke der Haus-, Stuben- und Decorationsmalerei, der Fabrication von gewirkten Tapeten und Teppichen, wie auch der Papiertapeten, der Zeugdruckerei und der Fabrication buntfarbiger Gewebe aus Seide, Wolle, Baumwollen und Linnen. Nebst practischen Bemerkungen über die Hausmalerei*. Aus dem Englischen von L. Hüttmann. Weimar: B.F. Voigt 1852.

Heathcote, Bernard V. and Pauline F.: *The Feminine Influence: Aspects of the Role of Women in the Evolution of Photography in the British Isles*, in: *History of Photography*, Vol. 12, Nr. 3, July-Sept. 1988, S. 259–73.

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Grundlinien der Philosophie des Rechts oder Naturrecht und Staatswissenschaft im Grundrisse* [1821], hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1986.

Ders.: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werkausgabe Bd. 13, hrsg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michel. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1979.

Hellwig, Karin: *Von der Vita zur Künstlerbiographie*. Berlin: Akademie Verlag 2005.

Helm, Katharina u.a. (Hrsg.): *Künstlerhelden? Heroisierung und mediale Inszenierung von Malern, Bildhauern und Architekten*, Merzhausen: ad picturam 2015.

Herding, Klaus: *Das „Atelier des Malers“ — Treffpunkt der Welt und Ort der Versöhnung*, in ders. (Hrsg.): *Realismus als Widerspruch. Die Wirklichkeit in Courbets Malerei*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978, S. 223–47.

Hilger, Marie-Elisabeth: *Der Wandel des Verständnisses von Haushalten im 18. Jahrhundert*, in: Irmintraut Richarz (Hrsg.): *Haushalten in Geschichte und Gegenwart*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1994, S. 125–37.

Hill, Brian: *Julia Margaret Cameron. A Victorian Family Portrait*. New York: St. Martin's Press 1973.

Hillier, Bill and Hanson, Julienne: *The Social Logic of Space*. Cambridge: Cambridge University Press 1984.

Hoh-Slodzyk, Christine: *Das Haus des Künstlers im 19. Jahrhundert*. München: Prestel 1985 [zugl. Univ. Diss. München 1977].

Holm, Christiane: *Bürgerliche Wohnkultur im 19. Jahrhundert*, in: *Das Haus in der Geschichte Europas*, hrsg. von Joachim Eibach et al. Berlin und Boston: De Gruyter Oldenbourg: 2015, S. 233–53.

Holzer-Kernbichler, Monika: *Das Konzept des kulturellen Transfers aus kunsthistorischer Sicht*, in: *Ver-rückte Kulturen. Zur Dynamik kultureller Transfers*, hrsg. von Federico Celestini und Helga Mitterbauer. Tübingen: Stauffenburg Verlag (2003), 2. korr. Aufl. 2011, S. 137–150.

Horn, Pamela: *The Rise and Fall of the Victorian Servant* [1975]. Alan Sutton: Stroud 1996.

Humboldt, Alexander von: *Ein Besuch bei Daguerre* [1839], in: Wilfried Wiegand: *Die Wahrheit der Photographie, Klassische Bekenntnisse zu einer neuen Kunst*. Frankfurt a.M.: S. Fischer 1981, S. 19–22.

Jahn, Andrea: „*The Artist giving Birth to Herself*“. *Louise Bourgeois' schwangere Körper*, in: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 206–20.

Jeffrey, Ian: *ReVisions: an alternative history of photography*. Ausst.Kat. National Museum of Photography, Film and Television, Bradford 1999.

Jenkins, Ian: *Lord Leighton and Greek vases*, Burlington Magazine Nr 967, Oct. 1983, S. 597–605.

Kaufman, Edward: *Architecture and Travel in the Age of British Eclecticism*. In: Eve Blau and Edward Kaufman: *Architecture and its Image. Four Centuries of Architectural Representation*. Canadian Centre for Architecture, Montreal 1989, S. 58–85.

Kemp, Wolfgang: „... einen wahrhaft bildenden Zeichenunterricht überall einzuführen“. *Zeichnen und Zeichenunterricht der Laien 1500–1870. Ein Handbuch*. Frankfurt a.M.: Syndikat 1979.

Ders.: *Der Anteil des Betrachters. Rezeptionsästhetische Studien zur Malerei des 19. Jahrhunderts*. München: Mäander Verlag 1983.

Ders.: *Die Räume der Maler. Zur Bilderzählung seit Giotto*. München: C.H. Beck 1996.

Ders.: *Beziehungsspiele. Versuch einer Gattungspoetik des Interieurs*, in: Ausst.Kat. *Innenleben. Die Kunst des Interieurs von Vermeer bis Kabakov*, hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999, S. 17–29.

Ders.: „*The Stones of ...*“ – „*Materialistische*“ *Architekturästhetik bei Ruskin und Stokes*, in: *Material in Kunst und Alltag*, hrsg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel. Berlin: Akademie Verlag 2002, S. 33–43.

Ders.: *Architektur analysieren. Eine Einführung in acht Kapiteln*. München: Schirmer/Mosel 2009.

Ders.: *Geschichte der Fotografie. Von Daguerre bis Gursky*. München: C.H. Beck 2011.

Ders.: *Die Hausgeburt*, in: *Süddeutsche Zeitung* Nr. 189, Dienstag, 19. August 2014, S. 11.

Ders.: *Photography, a Home Birth*, in: *PhotoResearcher* No. 22 2014, S. 10–21.

Kerr, Robert: *The Gentleman's House, or, how to plan English Residences from the Parsonage to the Palace* [1864] London: John Murray, 3rd Edition 1871. Reprint 1972, London: Johnson Reprint.

King, Anthony D.: *The Bungalow. The production of a global culture*. London: Routledge & Kegan Paul 1984.

Klonk, Charlotte: *Spaces of Experience. Art Gallery Interiors from 1800 to 2000*. Yale University Press: New Haven & London 2009.

Koch, Georg Friedrich: *Die Kunstausstellung. Ihre Geschichte von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*. Berlin: Walter de Gruyter & Co. 1967.

Koppelkamm, Stefan: *Der imaginäre Orient*. Berlin: Ernst 1987.

Koschatzky, Walter: *Die Kunst der Photographie. Technik, Geschichte, Meisterwerke*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1987.

Klant, Michael: *Künstler bei der Arbeit — von Fotografen gesehen*, Ostfildern-Ruit: Cantz 1995 [zugl. Univ. Diss. Heidelberg 1991].

Kracauer, Siegfried: *Über Arbeitsnachweise* [1930], wieder in: *Siegfried Kracauer Werke* Bd. 5.3, hrsg. von Inka Mülder-Bach und Ingrid Belke, Berlin: Suhrkamp 2011, S. 249–57.

Krauss, Rolf H.: *Photographie als Medium. 10 Thesen zur konventionellen und konzeptionellen Photographie*. [1979] Ostfildern: Hatje Cantz 1995.

Kris, Ernst und Kurz, Otto: *Die Legende vom Künstler. Ein geschichtlicher Versuch* [1934]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995.

Lamb, Joseph Frank: *Lions in their Dens: Lord Leighton and late victorian studio life*, PhD diss. University of California, Santa Barbara 1987.

Ders.: „*The Way We Live Now*“: *Late Victorian Studios and the Popular Press*. In: *Visual Resources*, 1993, Vol. IX, S. 107–25.

Lévinas, Emmanuel: *Totalität und Unendlichkeit. Versuch über die Exteriorität* [1980]. Übers. von Wolfgang Nikolaus Krewani. Freiburg/München: Verlag Karl Alber 1993.

Lichtwark, Alfred: *Bildnismalerei und Amateurphotographie*, in: *Vom Arbeitsfeld des Dilettantismus*, Dresden: Verlag Gerhard Küthmann 1897, S. 77–92.

Lindner, Simon: *Schande statt Stolz – Empathische Projektionen auf die "Elgin Marbles"*, in: *Beute. Eine Anthologie zu Kunstraub und Kulturerbe*, hrsg. von Isabelle Dolezalek u.a., Berlin: Matthes & Seitz 2021, S. 155-61.

Locke, John: *The Second Treatise of Government* [1689], hrsg. von Peter Cornelius Mayer-Tasch. Stuttgart: Reclam 2012.

Loftie, W.J.: *A Plea for Art in the House*. London: Macmillan and Co. 1876, Art at Home Series, Reprint New York & London: Garland Publishing 1978.

Lorenz, Renate: *Aufwändige Durchquerungen. Subjektivität als sexuelle Arbeit*. Bielefeld: transcript 2009 [zugl. Diss. Univ. Oldenburg].

Loudon, John Claudius: *An Encyclopaedia of cottage, farm and villa architecture and furniture* [1833] New Edition ed. by Mrs. Loudon, London: Longman etc. 1857.

Lugar, R.: *The Gentleman's Architect*, London: J. Taylor 1807. Reprint: Westmead: Gregg Int. Publ. 1971.

Luhmann, Niklas: *Liebe als Passion: zur Codierung von Intimität*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1982.

Maas, Renate: *Diaphan und gedichtet. Der künstlerische Raum bei Martin Heidegger und Hans Jantzen*. Kassel: Kassel University Press 2015 [zugl. Diss. Univ. Hamburg 2011].

Marschke, Stefanie: *Künstlerbildnisse und Selbstporträts. Studien zu ihren Funktionen von der Antike bis zur Renaissance*. Weimar: VDG 1998.

Martin-Fugier, Anne: *Riten der Bürgerlichkeit*, in: Michelle Perrot (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: *Von der Revolution zum Großen Krieg* [frz. Erstausgabe 1987], S. Fischer Verlag: Frankfurt a.M. 1992, S. 201–65.

Mai, Ekkehard: *Künstlerateliers als Kunstprogramm — Werkstatt heute*, in: *Das Kunstwerk* 37, Heft 2, April 1984, S. 7–44.

Marcuse, Herbert: *Über den affirmativen Charakter der Kultur* [1937], in: *Kultur und Gesellschaft I*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1968.



Mattenklott, Gert: *Bilderdienst. Ästhetische Opposition bei Beardsley und George*. München: Rogner & Bernhard 1970.

McClintock, Anne: *Imperial Leather. Race, Gender and Sexuality in the Colonial Contest*. New York & London: Routledge 1995.

Mellinghoff, Götz-Tilman: *Zur Entstehung des bürgerlichen Museums in England*, in: Bernward Deneke: *Das kunst- und kulturgeschichtliche Museum im 19. Jahrhundert*. München: Prestel 1977, S. 82–98.

Miller, Norbert: *Strawberry Hill. Horace Walpole und die Ästhetik der schönen Unregelmäßigkeit*, München: Hanser 1986.

Ders.: *Fonthill Abbey. Die dunkle Welt des William Beckford*, München: Hanser 2012.

Mills, Lennox Algernon: *Ceylon under British rule: 1795–1932*, London: Cass 1964.

Mina, Gianna A. und Wuhrmann, Sylvie (Hrsg.): *Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*. Ligornetto: Museo Vincenzo Vela 2011.

Mitchell, Timothy: *Colonising Egypt*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press 1991.

Mongi-Vollmer, Eva: *Das Atelier des Malers. Die Diskurse eines Raums in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Berlin: Lukas Verlag 2004 [zugl. Univ. Diss. Freiburg 2002].

Morris, Jan: *Stones of Empire. The Buildings of the Raj*. Oxford: Oxford University Press 1983.

Musson, Jeremy: *Has a Paint Pot done all this? The Studio-House of Sir John Everett Millais, Bt.*, in: *John Everett Millais. Beyond the Pre-Raphaelite Brotherhood*, ed. by Debra N. Mancoff. New Haven & London: Yale University Press 2001, S. 95–118.

Muthesius, Hermann: *Das englische Haus. Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*. 2. Auflage. Berlin: Wasmuth 1910, 3 Bände.

Muthesius, Stefan: *The Poetic Home. Designing the 19. Century Domestic Interior*. London: Thames&Hudson, 2009.

Muthesius, Stefan: *Profession or Art? Zur Entwicklung des Architektenberufs in Großbritannien*. in: *Der Architekt. Geschichte und Gegenwart eines Berufsstandes*. Hrsg. von Winfried Nerdinger. München: Prestel 2012, S. 181–193.

Nies, Martin: *Venedig als Zeichen: Literarische und mediale Bilder der „unwahrscheinlichsten der Städte“ 1787–2013*. Marburg: Schüren 2014.

Noell, Matthias: *Strategien der Präsentation — Künstlerhäuser in Künstlerhausbüchern*, in: *Zwischen privatem Kosmos und öffentlichem Raum: Künstlerhaus-Museen*, hrsg. von Gianna A. Mina und Sylvie Wuhrmann, Ligornetto: Museo Vincenzo Vela 2011, S. 205–224.

Olsen, Victoria: *From Life: Julia Margaret Cameron and Victorian Photography*. New York: Palgrave 2003.

Ormond, Leonée & Richard: *Lord Leighton*, Yale: Yale University Press 1975.

Panofsky, Erwin: *Die Perspektive als „symbolische Form“* [1927], in: Susanne Hauser et al.: *Architekturwissen. Grundlagentexte aus den Kulturwissenschaften*. Bd. 1: *Zur Ästhetik des sozialen Raums*. Bielefeld: transcript Verlag 2011, S. 80–90.

Perrot, Michelle: *Formen des Wohnens*, in: Dies. (Hrsg.): *Geschichte des privaten Lebens*, 4. Band: *Von der Revolution zum Großen Krieg* [frz. Erstausgabe 1987], S. Fischer Verlag: Frankfurt a.M. 1992, S. 313–29.

Pointon, Marcia: *The artist as ethnographer: Holman Hunt and the Holy Land*, in: *Pre-Raphaelites re-viewed*, ed. by Marcia Pointon. Manchester & New York: Manchester University Press 1989, S. 22–44.

Dies.: *Hanging the Head. Portraiture and Social Formation in Eighteenth-Century England*. New Haven & London: Yale University Press 1993.

Pollock, Griselda: *Vision and Difference. Femininity, Feminism and Histories of Art* [1988] London & New York: Routledge 1989.

Dies.: *Die Räume der Weiblichkeit in der Moderne*, in: *Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, hrsg. von Ines Lindner u.a. Berlin: Reimer 1989, S. 313–32.

Potter, Matthew: *The inspirational genius of Germany. British Art and Germanism, 1850—1939*, Manchester University Press: Manchester and New York 2012.

Potvin, John: *Vapour and Steam. The Victorian Turkish Bath, Homosocial Health, and Male Bodies on Display*, in: *Journal of Design History*, Vol. 18, No. 4 2005, S. 319–33.

Powell, Tristram (Ed.): *Victorian Photographs of Famous Men & Fair Women by Julia Margaret Cameron*. With Introductions by Virginia Woolf & Roger Fry. London: The Hogarth Press [1926], 1973.

Prettejohn, Elizabeth: *Painting indoors. Leighton and his studio*, in: *Apollo* 143, Feb. 1996.

Procida, Mary A.: *Married to the empire. Gender, Politics and Imperialism in India, 1883—1947*. Manchester & New York: Manchester University Press 2002.

Rasmussen, Steen Eiler: *London. Unique City. Die Geschichte einer Weltstadt.* [1934] Hrsg. und übers. von Ulrike Franke und Torsten Lockl. Basel: Birkhäuser Verlag 2013.

Rebentisch, Juliane: *Some Remarks on the Interior Design of Contemporary Subjectivity and the Possibilities of its Aesthetic Critique*, in: Johanna Burton et al.: *Interiors*. Berlin: Sternberg Press 2012, S. 310–17.

Regener, Susanne: *Fotografische Erfassung. Zur Geschichte medialer Konstruktionen des Kriminellen*. München: Fink 1999 [zugl. Habil.-Schr. Univ. Bremen 1999].

Reitlinger, Gerald: *The Economics of Taste. The Rise and Fall of Objets d'Art Prices since 1750*. Vol. II, London: Barrie and Rockliff 1963.

Ricci, Franco Maria (Hrsg.): *Lewis Carroll. Briefe und Photos an kleine Mädchen*, eingeleitet von Klaus Reichert, Genf: Weber 1976.

Richardson, Catherine: *Forschungen zu ‚House and Home‘ in England*, in: *Das Haus in der Geschichte Europas*, hrsg. von Joachim Eibach et al. Berlin und Boston: De Gruyter Oldenbourg, 2015, S. 83–97.

Riehl, Wilhelm Heinrich: *Die Naturgeschichte des Volkes als Grundlage einer deutschen Social-Politik, Bd. 3: Die Familie*, Stuttgart: Cotta 1856.

Robbins, Daniel: *The Restored Interiors and Catalogue of the Reopening Displays*, in: Ausst.Kat.: *Closer to Home. The Restoration of Leighton House*, 2010, S. 68–85.

Ders. in: *Leighton House Museum, Holland Park Road, Kensington*. London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea, 2011, S. 49–56.

Ders.: *Frederic Leighton. Leighton House London*, in: Ausst.Kat.: *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Museum Villa Stuck, München. Hrsg. von Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs. Ostfildern: Hatje Cantz 2013, S. 74–91.

Robinson, Henry Peach: *The Studio and what to do in it*. London: Piper&Carter, 1891.

Rogoff, Irit: *Er selbst – Konfigurationen von Männlichkeit und Autorität in der Deutschen Moderne*, in: *Blick-Wechsel: Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte*, hrsg. von Ines Lindner u.a. Berlin: Reimer 1989, S. 21–40.

Rohlf-von Wittich, Anna: *Das Innenraumbild als Kriterium für die Bildwelt*, in: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 18, 1955, S. 109–34.

Rosen, Jeff: *Cameron's Photographic Double Takes*, in: Julie F. Codell und Dianne Sachko Macleod (Hrsg.): *Orientalism Transposed. The Impact of the Colonies on British Culture*, Hants: Ashgate 1998, S. 158–86.

Rosner, Victoria: *Modernism and the Architecture of Private Life*, New York: Columbia University Press 2005.

Rottau, Nadine: *Materialgerechtigkeit: Ästhetik im 19. Jahrhundert*. Aachen: Shaker 2012 [zugl. Univ. Diss. Hamburg 2009].

Ruchatz, Jens: *Die Individualität der Celebrity. Eine Mediengeschichte des Interviews*. Konstanz und München: UVK Verlagsgesellschaft 2015.

Ruhl, Carsten: *Autobiographie und ästhetische Erfahrung. John Soanes Künstlerhaus in Lincoln's Inn Fields*, in: Salvatore Pisani (Hrsg.): *Ein Haus wie Ich*, Bielefeld: transcript 2014, S. 129–56.

Ruppert, Wolfgang: *Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität der kulturellen Moderne im 19. und 20. Jahrhundert*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.

Ruskin, John: *The Poetry of Architecture*, London: George Allen, 1893.

Ders.: *The Stones of Venice*, Vol. III, *Third, or Renaissance Period*, in: *The Works of John Ruskin*, ed. by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, London: George Allen, 1905, Bd. 11.

Ders.: *The Discovery and Application of Art. A Lecture delivered at Manchester, July 10th, 1857*, in: *The Works of John Ruskin*, ed. by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, London: George Allen, 1905, Bd. 16

Ders.: *The Relation of Art to Religion*, Lecture, February 16 1870, in: *The Works of John Ruskin*, ed. by E.T. Cook and Alexander Wedderburn, London: George Allen, 1905, Bd. 20.

Sachko Macleod, Dianne: *Art and the Victorian middle class. Money and the making of cultural identity*. Cambridge: Cambridge University Press 1996.

Said, Edward W.: *Orientalismus* [1978]. Frankfurt a.M.: S. Fischer 2009.

Schade, Sigrid und Wenk, Silke: *Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz*, in: Hadumod Bußmann und Renate Hof (Hrsg.): *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner 1995, S. 340–407.

Schmälzle, Christoph: *Nach den Goten kamen die Schotten. Vor zweihundert Jahren wurden die Elgin-Marbles in London zum ersten Mal ausgestellt*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 8. August 2007, S. N3.

Schwarz, Hans-Peter (Hrsg.): *Künstlerhäuser. Eine Architekturgeschichte des Privaten*, Braunschweig: Vieweg 1989.

Scott, George Gilbert: *Remarks on Secular & Domestic Architecture*. London: John Murray 1858.

Segalen, Victor: *Die Ästhetik des Diversen. Versuch über den Exotismus* [1983]. Aus dem Französischen von Uli Wittmann. Frankfurt a.M.: Fischer 1994.

Seiberling, Grace with Bloore, Carolyn: *Amateurs, Photography, and the mid-Victorian Imagination*. Chicago: The University of Chicago Press 1986.

Simmel, Georg: *Soziologie. Untersuchungen über die Formen der Vergesellschaftung*, in: *Gesamtausgabe* Bd. 11, hrsg. von Otthein Rammstedt, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992.

Ders.: *Soziologie der Konkurrenz* [1903], in: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908* Bd. I, Gesamtausgabe Bd. 7, hrsg. von Otthein Rammstedt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1995, S. 221–46.

Ders.: *Das Problem des Stiles* [1908], in: Ders.: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908* Bd. II, hrsg. von Alessandro Cavelli und Volkhard Krech, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 374–84.

Smith, Lindsay: *The politics of focus: feminism and photography theory*. In: Isobel Armstrong (Hrsg.): *New Feminist Discourses. Critical Essays on Theories and Texts*. Routledge: London 1992, S. 238–62.

Sontag, Susan: *Über Fotografie* [1978]. Aus dem amerikanischen von Mark W. Rien und Gertrud Baruch. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch 2016 (22. Aufl.).

Spitzbart, Elisabeth: „Orte des Schreibens“ — *Anmerkungen zu Dichterhäusern des 20. Jahrhunderts und ihren geistesgeschichtlichen Voraussetzungen*, in: *architectura*, Bd. 31, 2001.

Stephenson, Andrew: *Leighton and the Shifting Repertoires of 'Masculine' Artistic Identity in the Late Victorian Period*, in: Tim Barringer, Elisabeth Prettejohn (Hrsg.): *Frederic Leighton: Antiquity, Renaissance, Modernity*. New Haven & London: Yale University Press 1999, S. 221–46.

Stiegler, Bernd: *Theoriegeschichte der Photographie*, München: Fink 2006.

Stone, Lawrence and Fawtier Stone, Jeanne C.: *An open elite? England, 1540—1880*. Oxford: Clarendon Press 1984.

Sweetman, John: *The Oriental Obsession. Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture 1500—1920*. Cambridge: Cambridge University Press 1988.

Talbot, Henry Fox: *The Pencil of Nature*, London: Longman, Brown, Green and Longmans 1844. Reprint: New York: Da Capo Press 1969.

Taine, Hippolyte: *Aufzeichnungen über England*. Jena und Leipzig: Eugen Diederichs 1906.

- Tennyson, Alfred: *Idylls of the King*. London: Edward Moxon & Co. 1859.
- Thomä, Dieter: *Ankunft und Abenteuer. Philosophische Anmerkungen zu Zeiterfahrungen um 1900 im Ausgang von Émile Zola und Georg Simmel*, in: Aage Hansen-Löve und Inka Mülder-Bach (Hrsg.): *Ankünfte. An der Epochenschwelle um 1900*. München: Fink 2009.
- Thürlemann, Felix: *Vom Einzelbild zum hyperimage. Eine neue Herausforderung für die kunstgeschichtliche Hermeneutik*. [2004] Wieder in: Blum, Gerd et al.: *Pendant Plus. Praktiken der Bildkombinatorik*. Berlin: Reimer 2012, S. 23–44.
- Tinniswood, Adrian: *The polite Tourist. A History of Country House Visiting*. [1989] New edition. London: The National Trust, 1998.
- Ullrich, Wolfgang: *Die Geschichte der Unschärfe*. Wagenbach: Berlin 2002.
- Vasari, Giorgio: *Lebensläufe der berühmtesten Maler, Bildhauer und Architekten*. Übers. aus dem Italienischen von Trude Fein, unter Heranziehung der dt. Ausgabe von L. Schorn und E. Förster. Zürich: Manesse 1974.
- Veblen, Thorstein: *Theorie der feinen Leute. Eine ökonomische Untersuchung der Institutionen*. Übers. von Suzanne Heintz und Peter von Haselberg. Kiepenheuer und Witsch: Köln 1958.
- Waagen, Gustav Friedrich: *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain: Being an Account of more than forty Collections of Paintings, Drawings, Sculptures, Mss., visited in 1854 an 1856*. London: John Murray 1857.
- Wagner, Monika: *Wirklichkeitserfahrung und Bilderfindung. William Turner*. In: Dies. (Hrsg.): *Moderne Kunst. Das Funkkolleg zum Verständnis der Gegenwartskunst* Bd. 1. Reinbek: Rowohlt 1992, S. 115–34.
- Walkley, Giles: *Artists' Houses in London 1764-1914*. Scolar Press: Hants 1994.
- Warnke, Martin: *Der Tod der Unsterblichen*, in: Ausst.Kat.: *Unsterblich! Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Jörg Völlnagel und Moritz Wullen. Kunstbibliothek Berlin. München: Hirmer Verlag 2008, S. 79–86.
- Wenk, Silke: *Versteinerte Weiblichkeit. Allegorien in der Skulptur der Moderne*. Böhlau: Köln 1996.
- Dies.: *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit*, in: Kathrin Hoffmann-Curtius und Silke Wenk (Hrsg.): *Mythen von Autorschaft und Weiblichkeit im 20. Jahrhundert*. Marburg: Jonas Verlag 1997, S. 12–29.
- Dies.: *Praktiken des Zu-sehen-Gebens aus der Perspektive der Studien zur visuellen Kultur*, in: Thomas Alkemeyer, Gunilla Budde und Dagmar Freist (Hrsg.): *Selbst-Bildungen. Soziale und kulturelle Praktiken der Subjektivierung*. Bielefeld: transcript 2013, S. 275–90.

Weichhart, Peter: *Multilokalität — Konzepte, Theoriebezüge und Forschungsfragen*, in: *Informationen zur Raumentwicklung*, Heft 1/2.2009 (Themenheft Multilokales Wohnen), S. 1–14.

Weaver, Mike (Hrsg.): *British Photography in the Nineteenth Century. The Fine Art Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press 1989.

Wellbery, David E.: *Kunst — Zeugung — Geburt*, in: Christian Begemann, David E. Wellbery (Hrsg.): *Kunst — Zeugung — Geburt. Theorien und Metaphern ästhetischer Produktion in der Neuzeit*. Freiburg i. Br.: Rombach 2001, S. 9–36.

Wittmann, Barbara: *Das Steckenpferd als Lebenswerk. Ironie und Utopie der Dilettanten in der Kunst der Moderne*, in: *Dilettantismus als Beruf*, hrsg. von Safia Azzouni und Uwe Wirth. Berlin: Kadmos 2010, S. 181–99.

Woodcock, Sally: *Leighton and Roberson: an artist and his colourman*. In: *Burlington Magazine*, August 1996, S. 526–8.

Woolf, Virginia: *A Room of One's Own* [1928], London: Penguin Books 2004.

Wright, Philippa: *Little Pictures: Julia Margaret Cameron and Small-Format Photography*, in: *Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, hrsg. von Julian Cox und Colin Ford. Los Angeles: Getty Publications 2003, S. 81–93.

Yates, Frances A.: *The Art of Memory* [1966], London: Pimlico 1996.

Zima, Peter von: *Theorie des Subjekts*, Tübingen u. Basel: Francke 2000.

Zimmermann, Anja: *Vererbung als kreativer Akt. Mythen von Geschlecht, Autorität und Lebendigkeit in der ›Bio-Art‹*, in: *Animationen/Transgressionen. Das Kunstwerk als Lebewesen*, hrsg. von Ulrich Pfisterer und Anja Zimmermann, Berlin: Akademie Verlag 2005, S. 283–304.

Dies. *Ästhetik der Objektivität. Genese und Funktion eines wissenschaftlichen und künstlerischen Stils im 19. Jahrhundert*. Bielefeld: transcript 2009.

### Lexikonartikel

Artikel „Kontemplation“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter und Karlfried Gründer, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1976, Bd. 4. Sp. 1023–26

Artikel „Skene“ in: *Paulys Realenzyklopädie der Classischen Altertumswissenschaft*, hrsg. von Wilhelm Kroll und Karl Mittelhaus, zweite Reihe, 5. Halbbd, *Silacenis bis Sparsus*, Stuttgart: Alfred Druckenmüller Verlag 1927, Sp. 470–92.

Beelmann, Axel: „Wohnen“, in: *Lexikon der philosophischen Metaphern*, hrsg. von Ralf Konersmann, Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007.

Busch, Bernd: „Fotografie/fotografisch“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Metzler: Stuttgart 2001, Bd. 2, S. 494–534.

Böhringer, Hannes: „Bauen“, in: *Lexikon der philosophischen Metaphern*, hrsg. von Ralf Konersmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2007, S. 34–46.

Fehrenbach, Frank: „Lebendigkeit“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden Begriffe*, hrsg. von Ulrich Pfisterer. Stuttgart und Weimar: Metzler 2003, S. 222–7.

Kemp, Wolfgang: „Raum“, in: *Metzler Lexikon Kunstwissenschaft*, hrsg. von Ulrich Pfisterer. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2003, S. 295–6.

Wetzel, Michael: „Autor/Künstler“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck u.a. Stuttgart und Weimar: Verlag J.B. Metzler 2000, Bd. 1, S. 480–544.

#### Museums-, Ausstellungs- und Sammlungskataloge

Ausst.Kat.: *Paint & Painting. An exhibition and working studio*. London: Tate Gallery, 1982.

Ausst.Kat.: *Innenleben. Die Kunst des Interieurs von Vermeer bis Kabakov*, hrsg. von Sabine Schulze. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 1999.

Ausst.Kat.: *Artists' London: Holbein to Hirst*. Hrsg. von Kit Wedd, Lucy Peltz und Catherine Ross. London: Merrell 2001.

*Lewis Carroll, Photographer. The Princeton University Library albums*. Hrsg. von Roger Taylor und Edward Wakeling. Princeton & Oxford: Princeton University Press 2002

Ausst.Kat.: *Julia Margaret Cameron: 19th century photographer of genius*, hrsg. von Colin Ford. London: National Portrait Gallery, 2003.

*Julia Margaret Cameron. The Complete Photographs*, ed. by Julian Cox und Colin Ford. Los Angeles: Getty Publications 2003.

*A New Description of Sir John Soane's Museum*, published by the Trustees, Romsey 2007.

Ausst.Kat.: *Unsterblich! Der Kult des Künstlers*, hrsg. von Jörg Völlnagel und Moritz Wullen. Kunstbibliothek Berlin. München: Hirmer Verlag 2008.



Ausst.Kat.: *Frederic Lord Leighton (1830—1896). Maler und Bildhauer der viktorianischen Zeit*, hrsg. von Daniel Robbins, Reena Suleman und Margot Th. Brandlhuber. München: Prestel 2009.

Ausst.Kat.: *Closer to Home. The Restoration of Leighton House and Catalogue of the Reopening Displays 2010*. London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea 2010.

*A Description of Strawberry Hill* [1784], edited and published by the *Strawberry Hill Trust*, Twickenham 2011.

*Leighton House Museum, Holland Park Road, Kensington*. London: The Royal Borough of Kensington and Chelsea, 2011.

Ausst.Kat.: *Islamophilies. L'Europe moderne et les arts de l'Islam*, hrsg. von Rémi Labrusse. Paris: Somogy Edition d'Art, 2011.

Ausst.Kat.: *Pre-Raphaelites. Victorian Avant-Garde*, Tate Britain, London 2012, hrsg. von Alison Smith et al. London: Tate Publishing 2012.

Ausst.Kat.: *Im Tempel des Ich. Das Künstlerhaus als Gesamtkunstwerk*, Museum Villa Stuck, München. Hrsg. von Margot Th. Brandlhuber und Michael Buhrs. Ostfildern: Hatje Cantz 2013.

Ausst.Kat.: *Artist and Empire. Facing Britain's Imperial Past*. Tate Britain, London 2015, hrsg. von Alison Smith et al. London: Tate Publishing 2015.

Ausst.Kat.: *Qui a peur des Femmes Photographes?* Musée d'Orsay Paris, hrsg. von Thomas Galifot und Marie Robert, Paris: Hazan 2015.

Ausst.Kat.: *Lawrence Alma-Tadema. Klassische Verführung*, hrsg. für das Fries Museum, Leeuwarden von Elizabeth Prettejohn & Peter Trippi. München: Prestel 2017.

### Online-Ressourcen

<http://www.british-history.ac.uk/report.aspx?compid=4987>  
Zugriff am 16. 11.2013

<http://conservation.historic-scotland.gov.uk/publication-detail?pubid=8660>  
Zugriff am 24.8.2014

<http://www.nietzschesource.org/eKGWB/Za-II/print>  
Zugriff am 22.11.2016

<http://artiststudiomuseum.org>  
Zugriff am 21.01.2017

[http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll9/id/294/rec/5#nav\\_top](http://hrc.contentdm.oclc.org/cdm/compoundobject/collection/p15878coll9/id/294/rec/5#nav_top)  
Zugriff am 30.03.2017

[http://www.demorgan.org.uk/sites/default/files/william\\_techniques\\_and\\_materials\\_1.pdf](http://www.demorgan.org.uk/sites/default/files/william_techniques_and_materials_1.pdf)  
Zugriff am 27.04.2017

## Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Atelierhaus Leighton, Straßenansicht 2011, Archiv der Autorin.

Abb. 1a: Atelierhaus Leighton, Erdgeschoss und Obergeschoss, mit Bauphasen 1865–95, in: *Leighton House Museum* 2011, S. 27. Mit freundlicher Genehmigung des Leighton House Museum, London.

Abb. 1b: Atelierhaus Leighton, Grundriss Stand 1866, in: *Leighton House Museum* 2011, S. 20 und 21. Mit freundlicher Genehmigung des Leighton House Museum, London.

Abb. 1c: Atelierhaus Leighton, Grundriss d. Kellers, in: *Leighton House Museum* 2011, S. 74. Mit freundlicher Genehmigung des Leighton House Museum, London.

Abb. 2: Atelierhaus Leighton, Eingangshalle, in: Ausst.Kat.: *Im Tempel des Ich*, 2013, S. 80. Mit freundlicher Genehmigung des Photographen Justin Barton.

Abb. 3: Strawberry Hill, Cabinet, in: *A Description of Strawberry Hill* [1784], 2011, S. 22.

Abb. 4a: Sir John Soane's Museum: Dome Area, in: *A New Description of Sir John Soane's Museum*, 2007, S. 59. Photo: Martin Charles. Mit freundlicher Genehmigung des Sir John Soane's Museum London.

Abb. 4b: Sir John Soane's Museum: Study, in: ebd., S. 11. Photo: Martin Charles. Mit freundlicher Genehmigung des Sir John Soane's Museum London.

Abb. 4c: Sir John Soane's Museum: The Student's Room or Upper Office, in: ebd., S. 18. Photo: Ole Woldbye. Mit freundlicher Genehmigung des Sir John Soane's Museum London.

Abb. 5: R. Norman Shaw: Erdgeschoss *Lowther Lodge* (1873–5), in: Muthesius: *Das englische Haus II*, 1910, S. 143.

Abb. 6a: Atelierhaus Leighton, Durchblick library, Narcissus Hall, drawing room, in: *Leighton House Museum*, 2011, S. 43. Mit freundlicher Genehmigung des Photographen Will Pryce.

Abb. 6b: Atelierhaus Leighton, library, in: Ausst.Kat.: *Im Tempel des Ich*, 2013, S. 78. Mit freundlicher Genehmigung des Photographen Justin Barton.

Abb. 7a: Atelierhaus Leighton, drawing room, 2010, in: *Leighton House Museum*, 2011, S. 42. Mit freundlicher Genehmigung des Photographen Justin Barton.

Abb. 7b: Atelierhaus Leighton, drawing room, 1895, in: ebd., S. 42.

Abb. 7c: Frederic Leighton (?): Skizze des drawing room, undatiert (Ausschnitt, Archiv der Autorin)

Abb. 8: Atelierhaus Leighton, dining room, in: Ausst.Kat.: *Im Tempel des Ich*, 2013, S. 78. Mit freundlicher Genehmigung des Photographen Justin Barton.

Abb. 9: Atelierhaus Leighton, Ausgang ins Obergeschoss, © The Royal Borough of Kensington and Chelsea. Mit freundlicher Genehmigung des Leighton House Museum, London.

Abb. 10: Atelierhaus Leighton, Silk room, 2010, in: *Leighton House Museum*, 2011, S. 59. Mit freundlicher Genehmigung des Photographen Will Pryce.

Abb. 11: Atelierhaus Leighton, Silk room, 1895, in: Ausst.Kat.: *Leighton*, 2009, S. 183.

Abb. 12: Atelierhaus Leighton, Durchblick studio – Silk room, in: *Leighton House Museum*, 2011, S. 62. Mit freundlicher Genehmigung des Photographen Will Pryce.

Abb. 13: Atelierhaus Leighton, studio, in: *Leighton House Museum*, 2011, S. 65. Mit freundlicher Genehmigung des Photographen Will Pryce.

Abb. 14: Leighton im Atelier. Aus dem Album von F.G. Stephens: *Artists at Home*, 1884. Published by Sampson Low, Marston, Searle and Rivington, after Joseph Parkin Mayall photogravure, c. 1883, published 1884. NPG Ax27814. © National Portrait Gallery, London.

Abb. 15: Atelierhaus Leighton in *Building News* Nov. 1866, Archiv der Autorin.

Abb. 16: Interieurs von Leightons Atelierhaus, *Pictorial World*, May 1883, Archiv der Autorin.

Abb. 17: Atelierhaus Leighton, Schlafzimmer, 2011, Archiv der Autorin.

Abb. 18: Atelierhaus Leighton, Atelierfenster, 1895, in: Ausst.Kat.: *Leighton*, München 2009, S. 184.

Abb. 19: Atelierhaus Leighton, Blick von der Narcissus Hall in die Arab Hall, Anfang 1890er Jahre, in: Ausst.Kat.: *Leighton House Museum*, 2011, S. 45.

Abb. 20: Atelierhaus Leighton, Blick aus der Narcissus Hall in die staircase hall, 1895, in: Ausst.Kat.: *The Restoration of Leighton House*, 2010, S. 15.

Abb. 21: Atelierhaus Leighton, Arab Hall, 1894, in: Ausst.Kat.: *The Restoration of Leighton House*, 2010, S. 16.

Abb. 22: Crystal Palace, Fine Art Courts, 1853, in: Beaver: *The Crystal Palace*, 1993, S. 70 u. 71.

Abb. 23: Detail: Crystal Palace, Fine Art Courts, 1853, in: ebd., hintere Umschlaginnenseite.

Abb. 24: Philippe Delamotte: Alhambra Court, Crystal Palace, 1854, in: Chup Friemert: *Die Gläserne Arche. Kristallpalast London 1851 und 1854*. München: Prestel 1984, S. 154.

Abb. 25: Frederic Leighton: *Portrait of the Painter*, 1880, Öl auf Leinwand, 76,5 × 64 cm ( $30\frac{1}{8} \times 25\frac{13}{64}$  in.), Galleria degli Uffizi, Florenz, in: Barringer, Prettejohn: *Frederic Leighton*, 1999, Tafel XV.

Abb. 26: Frederic Leighton: *Lieder ohne Worte*, 1860-1, Öl auf Leinwand, 101,6 × 62,9 cm ( $40 \times 24\frac{49}{64}$  in.), Tate Britain, London, in: Ausst.Kat. *Leighton*, 2009, S. 41.

Abb. 29: Frederic Leighton: *The Death of Brunelleschi*, 1852, Öl auf Leinwand, 256,5 × 188 cm ( $100\frac{63}{64} \times 74\frac{1}{64}$  in.), Leighton House Museum, London, in: Ausst.Kat.: *Leighton*, 2009, S. 82.

Abb. 30: Frederic Leighton: *Cimabue's Celebrated Madonna is carried in Procession through the Streets of Florence*, Öl auf Leinwand, 222 cm × 521 cm ( $87\frac{13}{32} \times 205\frac{1}{8}$  in.), 1855, in: Ausst.Kat.: *Leighton*, 2009, S. 14.

Abb. 31: Unbekannt: Dimbola Lodge, 1871, Albumin Abzug, 16,8 × 21,6 cm ( $6\frac{1}{16} \times 4\frac{5}{16}$  in.), in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 31.

Abb. 32: Unbekannt: Julia Margaret Cameron und ihre Söhne Henry und Charles, c. 1858, Albumin Abzug, 20.1 × 15.7 cm, ( $7\frac{7}{8} \times 6\frac{3}{16}$  in.), in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 43.

Abb. 33: Oscar Gustav Rejlander: Julia Margaret Cameron, 1863, Albumin Abzug, 16 × 11.5 cm ( $6\frac{5}{16} \times 4\frac{1}{2}$  in.), in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 7.

Abb. 34: Oscar Gustav Rejlander: Julia Margaret Cameron at her Piano, 1863, Albumin Abzug, 15.5 × 11 cm ( $6\frac{1}{16} \times 4\frac{5}{16}$  in.), courtesy Mattis-Hochberg Collection. All rights reserved.

Abb. 35: Julia Margaret Cameron: *Mary Mother*, 1867, Albumin Abzug, auf golden eingefasstem Karton, 11.6 cm × 9.7 cm ( $4\frac{5}{8} \times 3\frac{7}{8}$  in.) NPG x18041, © National Portrait Gallery, London.

Abb. 36a: Julia Margaret Cameron: *The Infant Undine*, 1864, Albumin Silber Abzug, 27 × 21 cm ( $10\frac{5}{8} \times 8\frac{1}{4}$  in.), J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Abb. 36b: Julia Margaret Cameron: Annie — My very first success in Photography, January 1864, 1864, Albumin Silber Abzug, 17.9 × 14.3 cm ( $7\frac{1}{16} \times 5\frac{5}{8}$  in.), J. Paul Getty Museum, Los Angeles. Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Abb. 36c: Julia Margaret Cameron: [Kate Keown], 1867, 34 × 28 cm ( $13\frac{3}{8} \times 11$  in.), Albumin Abzug, in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 376.

Abb. 37a: Lewis Carroll: Alice Liddell, Summer 1858, Deanery Garden, Christ Church, Photographie, 12.6 × 10.3 cm (5 × 4 in.), in: *Lewis Carroll. The Princeton University Library albums*, 2002, S. 12.

Abb. 37b: Lewis Carroll: Agnes Weld as "Little Red Riding Hood", 18th August 1857, Croft Rectory, Yorkshire, Photographie, 13.8 × 9.6 cm ( $5\frac{3}{8} \times 3\frac{3}{4}$ ) in: *Lewis Carroll. The Princeton University Library albums*, 2002, S. 49.

Abb. 38: Julia Margaret Cameron: [Thomas] Carlyle, 1867, 36.7 × 25.9 cm ( $14\frac{5}{16} \times 10\frac{1}{8}$  in), Albumin Silber Abzug, in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 297.

Abb. 39 a: Julia Margaret Cameron: Edward John Eyre, 1867, 32.6 × 25.7 cm ( $12\frac{13}{16} \times 10\frac{1}{8}$  in.), Albumin Silber Abzug, in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 320.

Abb. 39 b: Julia Margaret Cameron: Edward John Eyre, 1867, 34.3 × 25.7 cm ( $13\frac{1}{2} \times 10\frac{1}{8}$  in.), Albumin Silber Abzug, in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 321.

Abb. 40: Julia Margaret Cameron: A. Tennyson [The Dirty Monk], 1865, Albumin Silberabzug, 25.8 × 21.2 cm ( $10\frac{3}{16} \times 8\frac{3}{8}$  in.). Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Abb. 41: Clementina Lady Hawarden: Clementina Maude, 5 Princes Gardens, Photographic Study 11.1 × 8.9 cm ( $4\frac{3}{8} \times 3\frac{1}{2}$  in), 1862, Albumin Abzug vom nassen Kollodiumnegativ © Victoria & Albert Museum, London.

Abb. 42: Clementina Lady Hawarden: Studies from Life or Photographic Study, 23.5 × 24.8 cm ( $9\frac{1}{4} \times 9\frac{49}{64}$  in.), 1864, Albumin Abzug vom nassen Kollodiumnegativ © Victoria & Albert Museum, London.

Abb. 43: Julia Margaret Cameron: *The Echo*, 27 × 22.6 cm ( $10\frac{5}{8} \times 8\frac{57}{64}$  in.), Albumin Abzug, 1868, in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 183.

Abb. 44: Julia Margaret Cameron: My favourite picture of all my works my niece Julia, 1867, Albumin Abzug, 28 × 22.6 cm ( $11\frac{1}{32}$  in.), in: Cox, Ford: *The Complete Photographs*, 2003, S. 180.

Abb. 45: Julia Margaret Cameron: *The Mountain Nymph Sweet Liberty*, 1866, Albumin Abzug, 30,6 × 28,1cm ( $14\frac{1}{8} \times 11\frac{1}{16}$  in.), in: Ausst.Kat.: *Cameron*, 2003, S. 117.

Abb. 47: Henry Herschel Hay Cameron: Julia Margaret Cameron, ca. 1870, Albumin Abzug vom nassen Kollodium Glas-Negativ, 22.9 cm × 19.5 cm ( $9 \times 7\frac{43}{64}$  in.), ©Victoria & Albert Museum, London.

Abb. 48: Manuskriptseiten eines Briefes von Julia Margaret Cameron an John Herschel, 1866, Archiv der Autorin.

Abb. 49: Julia Margaret Cameron: *Enid*, 1874, 34.2 × 26.7 cm (13½ × 10½ in.), Albumin Silberabzug vom Glasnegativ, © Victoria & Albert Museum, London.

Abb. 50: Julia Margaret Cameron: [Girl, Ceylon], 1875–79, 25.3 × 18.9 cm (9<sup>15</sup>/<sub>16</sub> × 7<sup>7</sup>/<sub>16</sub> in.), Digital image courtesy of the Getty's Open Content Program.

Abb. 51: Julia Margaret Cameron: My Aunt Marianne North painting in Mrs. Cameron's house in Ceylon, 1877, 27.7 × 23.6 cm, (10<sup>7</sup>/<sub>8</sub> × 9<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.), in: Ausst.Kat.: *Cameron*, 2003, S. 194.

Abb. 52: Marianne North Gallery, Kew Gardens London, Archiv der Autorin.

Abb. 53: Holman Hunt: *The Awakening Conscience*, 1853–4, Öl auf Leinwand, 76.2 × 55.9 cm (30 × 22 in.), in: Ausst.Kat.: *Pre-Raphaelites*, 2012, S. 135.

Abb. 54: John Everett Millais: *Mariana*, 1850–1, Öl auf Mahagoni-Holz, 59.7 × 49.5 cm (23 ½ × 19 ½ in.), Ausst.Kat.: *Pre-Raphaelites*, 2012, S. 59.

Abb. 55: Dante Gabriel Rossetti: *Monna Vanna*, 1866, Öl auf Leinwand, 88.9 × 86.4 cm (35 × 34 in.), Ausst.Kat.: *Pre-Raphaelites*, 2012, S. 172.



Abb. 1  
Atelierhaus Leighton  
Straßenansicht, 2011



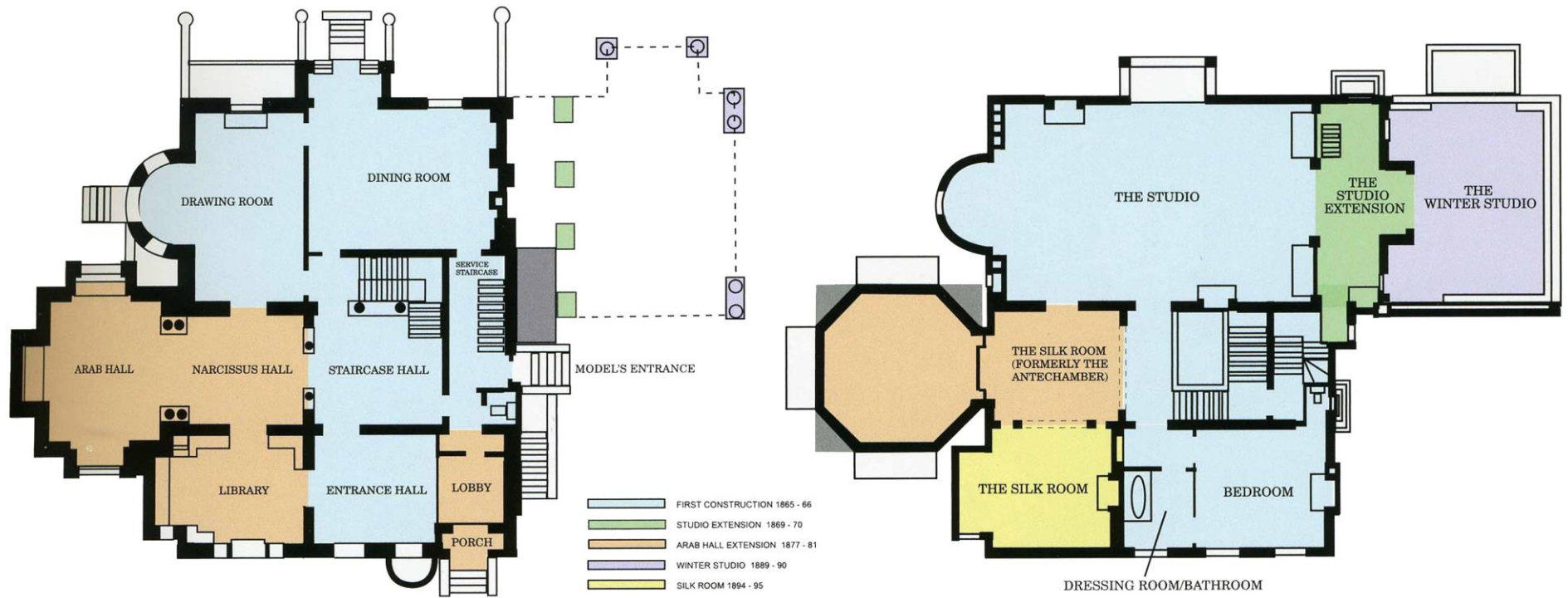


Abb. 1a  
Atelierhaus Leighton, Erdgeschoss und Obergeschoss, mit Bauphasen 1865–95

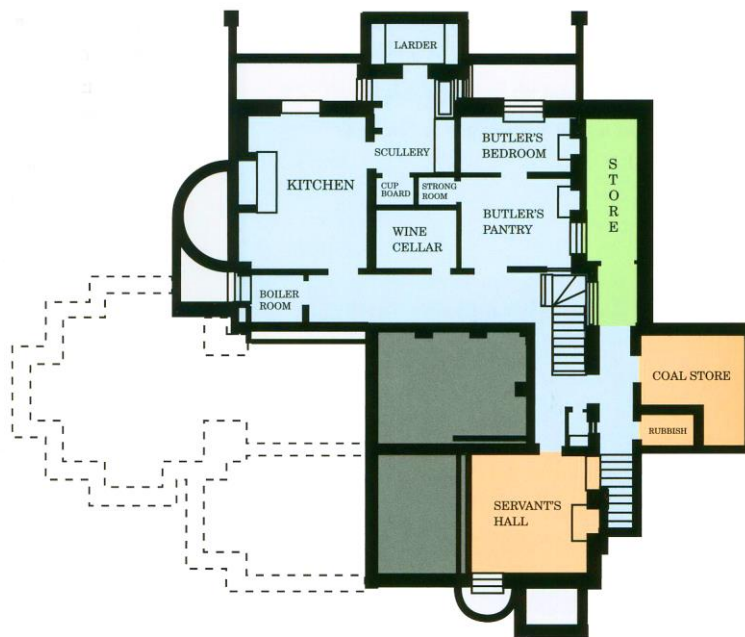
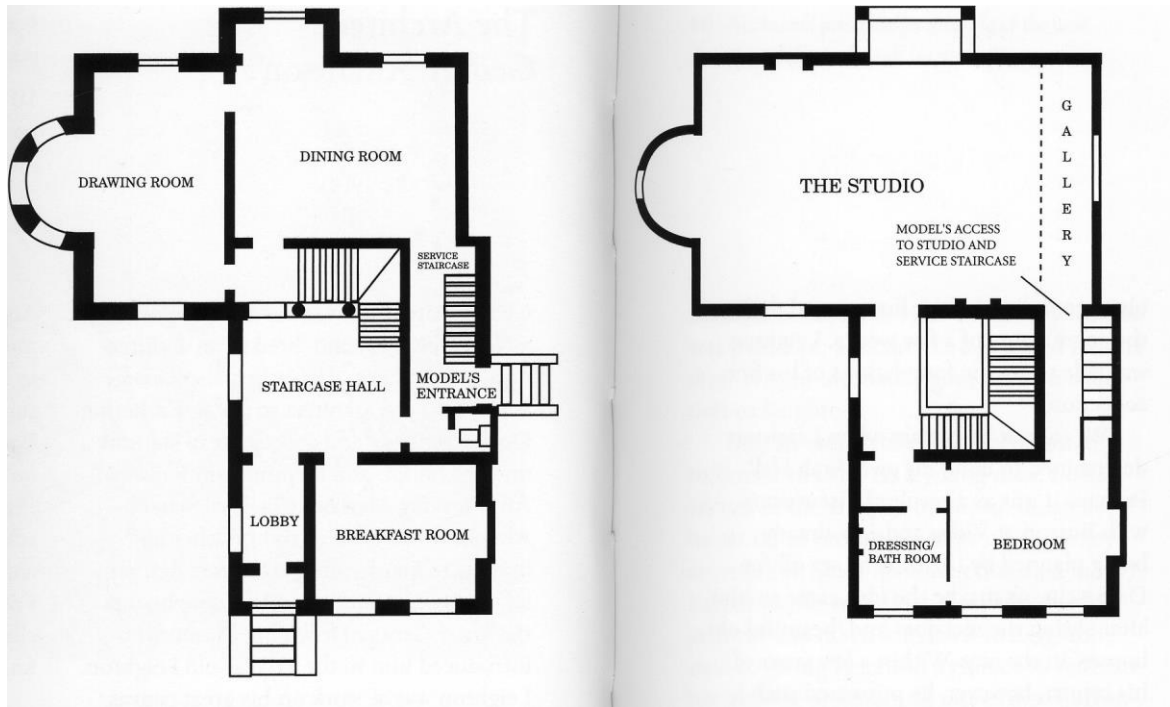


Abb. 1b  
Atelierhaus Leighton, Grundriss Stand 1866

Abb. 1c  
Atelierhaus Leighton, Kellergeschoss (Bauphasen farblich gekennzeichnet: Blau 1866, Orange 1881, Grün 1870)

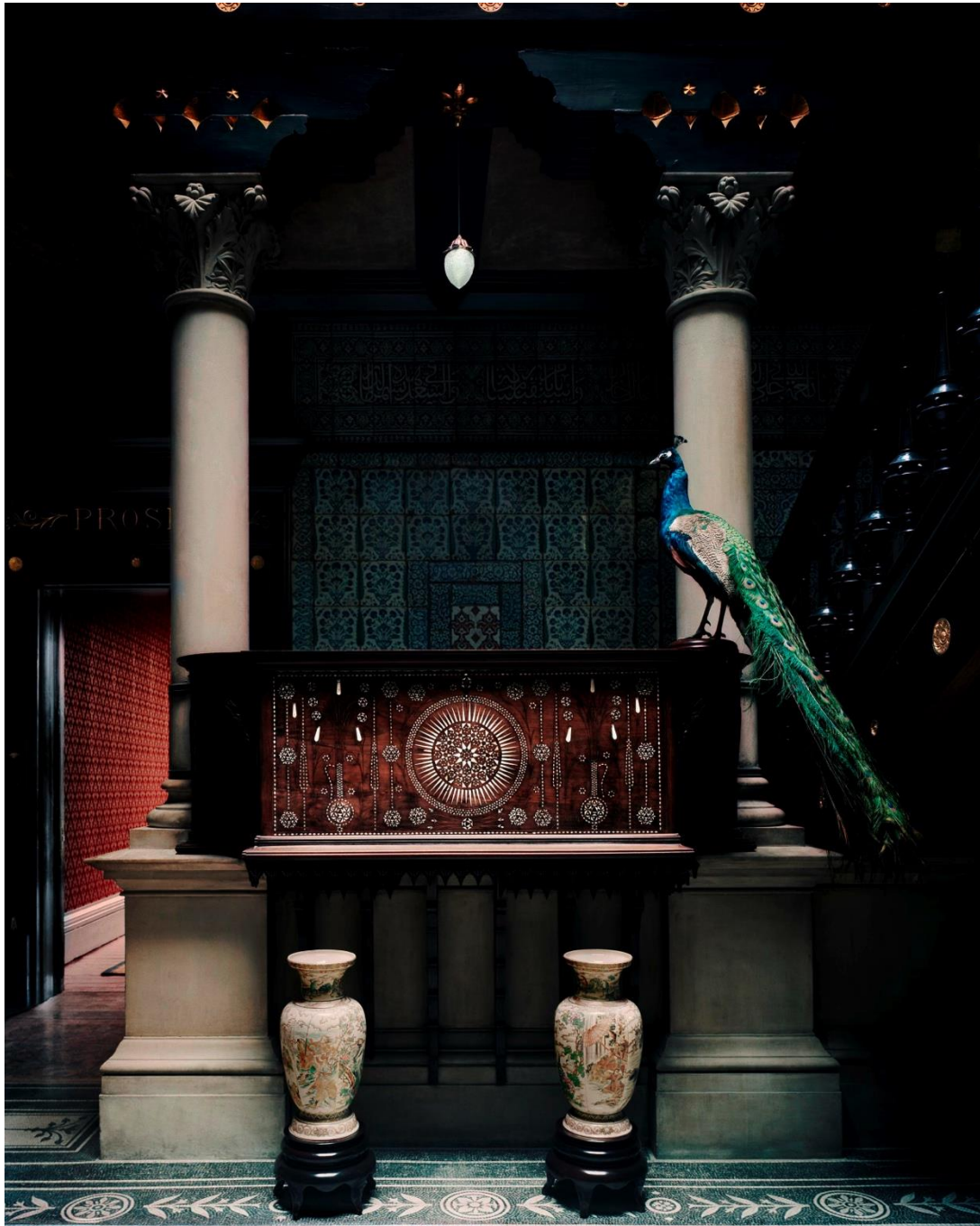


Abb. 2  
Atelierhaus Leighton, Eingangshalle  
Photographiert von Justin Barton 2010



Abb. 3a  
Atelierhaus Leighton, Arab Hall  
Photographiert von Will Pryce, 2010



Abb. 3b  
Strawberry Hill, Cabinet, 1784  
Stich von J. Morris nach dem Aquarell von Edward Edwards, 1781



4a



4b



4c

Abb. 4a – 4c  
Sir John Soane's Museum (c. 1833): Dome Area; study (photographiert von Martin Charles);  
the Student's Room or Upper Office (photographiert von Ole Woldbye)

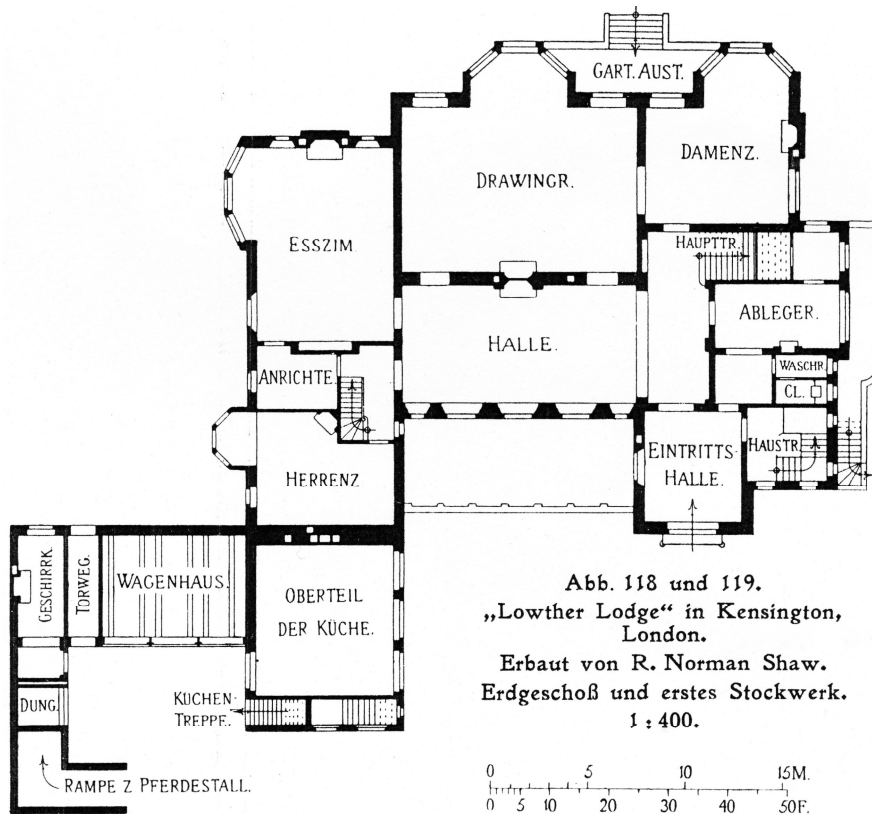


Abb. 5  
 R. Norman Shaw: Erdgeschoss Lowther Lodge (1873 – 5)  
 London, Stadtteil Kensington



Abb. 6a  
Atelierhaus Leighton, Durchblick library, Narcissus Hall, drawing room  
Photographiert von Will Pryce, 2010





Abb. 6b  
Atelierhaus Leighton, library  
Photographiert von Justin Barton, 2010



Abb. 7a und 7b  
 Atelierhaus Leighton, drawing room,  
 Ansichten von 2010 (photographiert von Justin Barton) und 1895

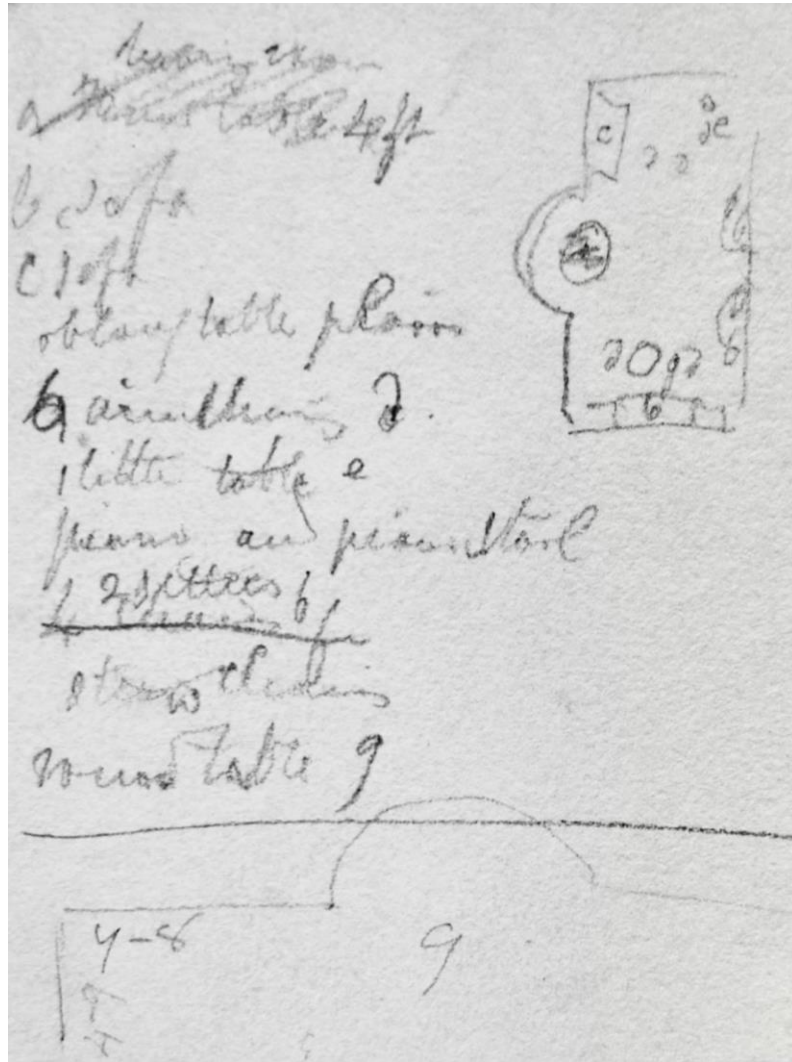


Abb. 7c  
Frederic Leighton (?): Skizze des drawing room  
Bleistift auf Papier, 16 × 11,2 cm, undatiert (Ausschnitt)



Abb. 8  
Atelierhaus Leighton, dining room  
Photographiert von Justin Barton, 2010



Abb. 9  
Atelierhaus Leighton, Ausgang ins Obergeschoss  
Ansicht von 2010



Abb. 10 und Abb. 11  
Atelierhaus Leighton, Silk room  
Ansichten von 2010 (photographiert von Will Pryce) und ca. 1895



Abb. 12  
Atelierhaus Leighton, Durchblick studio – Silk room  
Photographiert von Will Pryce, 2010

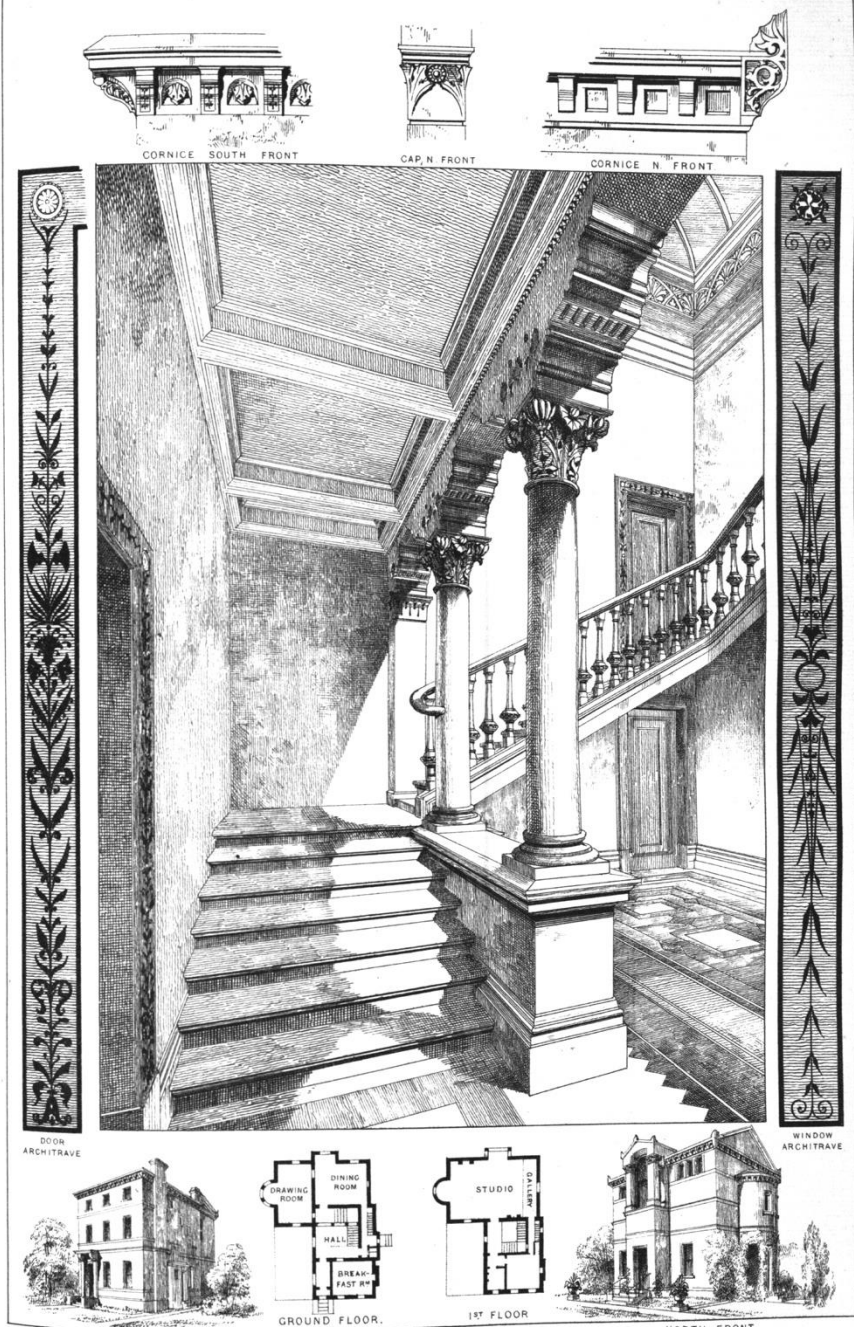


Abb. 13  
Atelierhaus Leighton, studio  
Photographiert von Will Pryce, 2010





Abb. 14  
Leighton im Atelier. Aus dem Album von F.G. Stephens: *Artists at Home*, 1884



House & Studio of F. Leighton Esq. A. R. A., Kensington.  
G. AITCHISON ESQ. ARCHT

Abb. 15  
Atelierhaus Leighton in *Building News* Nov. 1866



Abb. 16  
Interieurs Atelierhaus Leighton, *Pictorial World*, 5 May 1883



Abb. 17  
Atelierhaus Leighton, Schlafzimmer  
Ansicht von 2011



Abb. 18  
Atelierhaus Leighton, Atelierfenster, 1895

Abb. 19  
Atelierhaus Leighton, Blick von der Narcissus Hall in die Arab Hall, Anfang 1890er Jahre



Abb. 21  
Atelierhaus Leighton, Arab Hall  
Ansicht von 1894

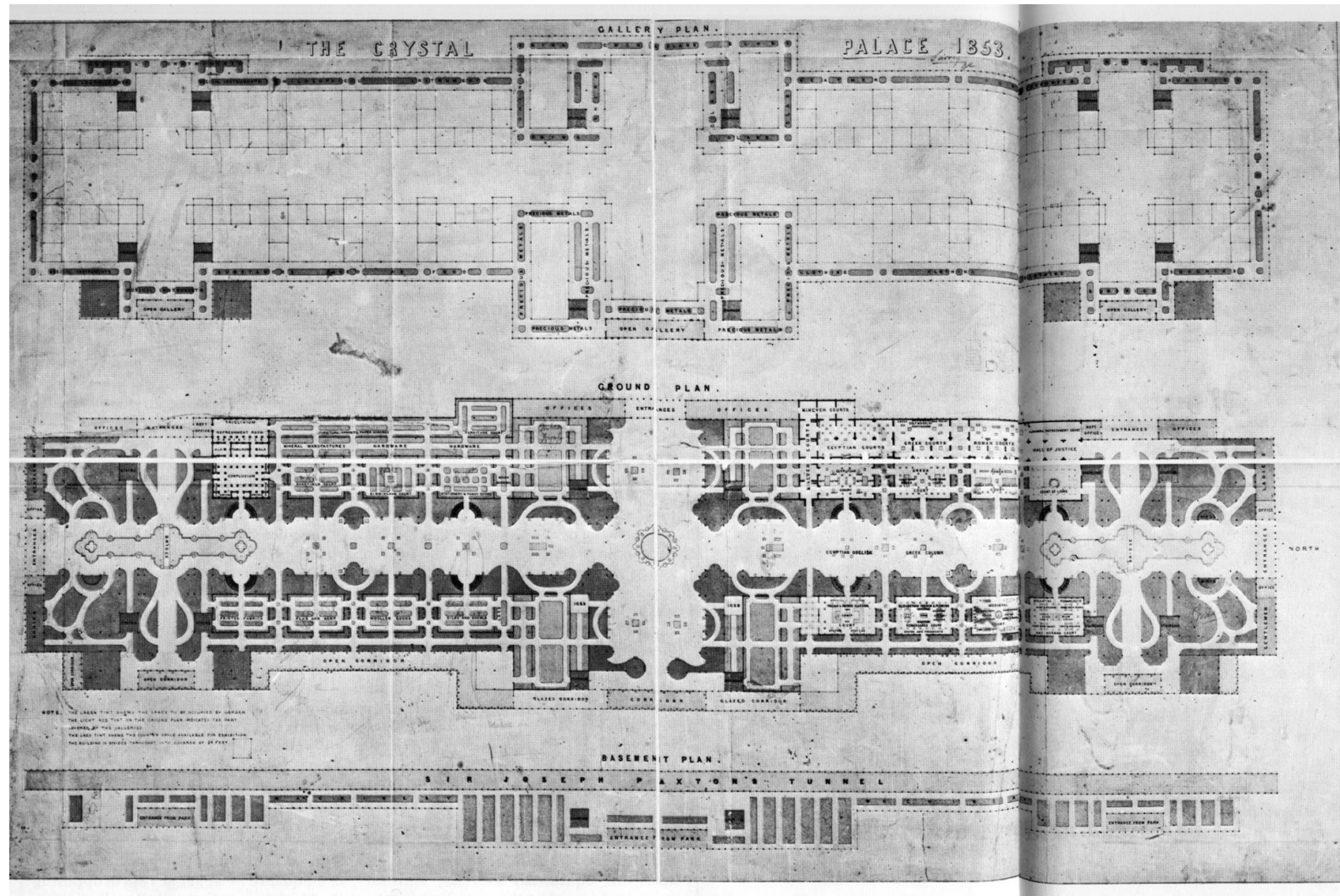


Abb. 22  
Crystal Palace, Fine Art Courts, London 1853

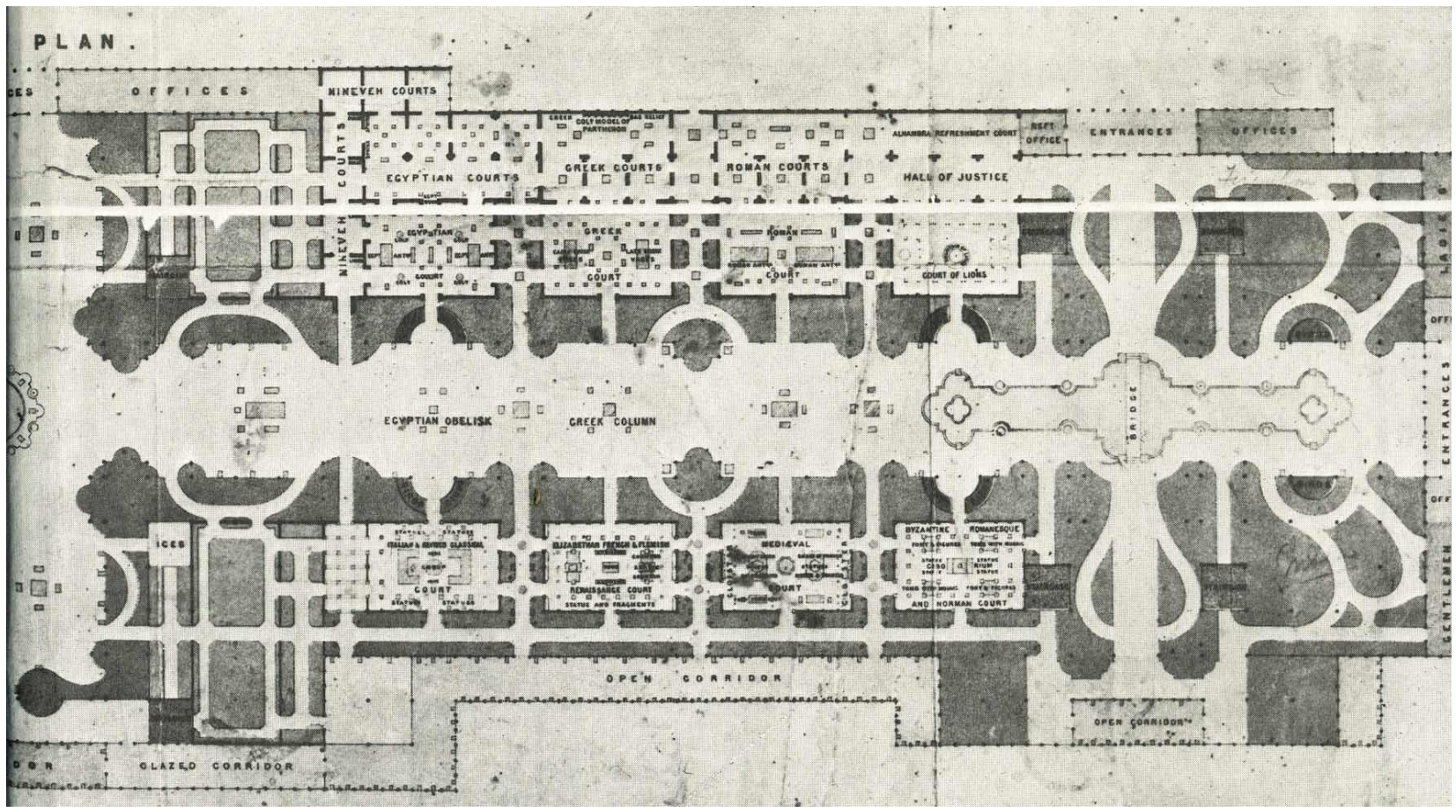


Abb. 23  
Detail: Crystal Palace, Fine Art Courts, London 1853



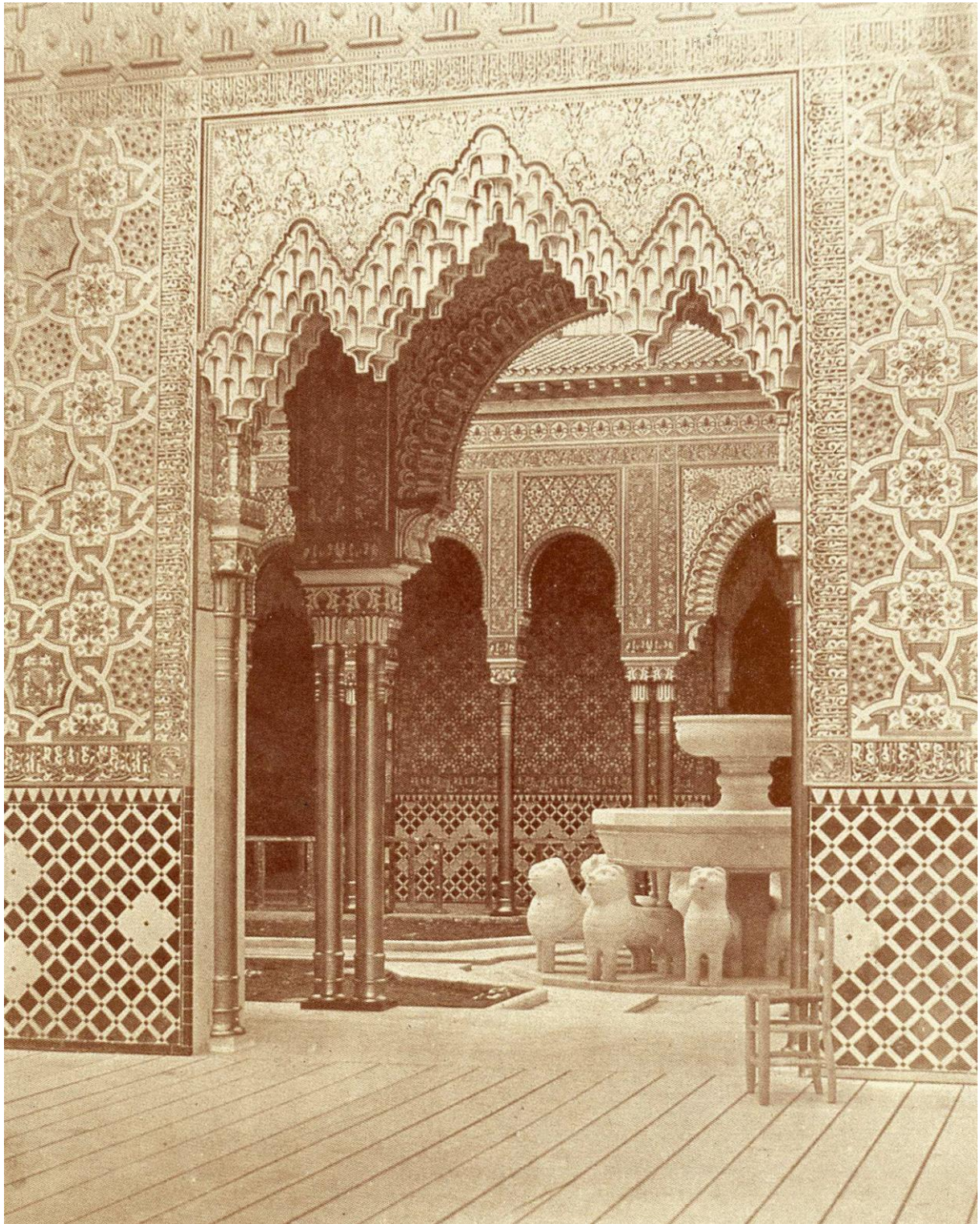


Abb. 24  
Alhambra Court, Crystal Palace, 1854  
Photographiert von Philippe Delamotte 1854



Abb. 25  
Frederic Leighton: *Portrait of the Painter*, 1880  
Öl auf Leinwand, 76,5 × 64 cm (30 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> × 25 <sup>13</sup>/<sub>64</sub> in.)  
Galleria degli Uffizi, Florenz



Abb. 26  
Frederic Leighton: *Lieder ohne Worte*, 1860-1  
Öl auf Leinwand, 101,6 × 62,9 cm (40 × 24 <sup>49</sup>/<sub>64</sub> in.)  
Tate Britain, London



Abb. 29  
Frederic Leighton: *The Death of Brunelleschi*, 1852  
Öl auf Leinwand, 256,5 × 188 cm (100 <sup>63</sup>/<sub>64</sub> × 74 <sup>1</sup>/<sub>64</sub> in.)  
Leighton House Museum, London



Abb. 30

Frederic Leighton: *Cimabue's Celebrated Madonna is carried in Procession through the Streets of Florence*, 1855

Öl auf Leinwand, 222 × 521 cm (87<sup>13</sup>/<sub>32</sub> × 205<sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.)

National Gallery, London



Abb. 31  
Unbekannt: Dimbola Lodge, 1871  
Albumin Abzug, 16,8 × 21,6 cm (6<sup>1</sup>/<sub>16</sub> × 4<sup>5</sup>/<sub>16</sub> in.)  
National Museum of Photography, Film & Television, Bradford



Abb. 32

Unbekannt: Julia Margaret Cameron und ihre Söhne Henry und Charles, c. 1858

Albumin Abzug, 20,1 × 15,7 cm, (7 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> × 6 <sup>3</sup>/<sub>16</sub> in.)

Wilson Centre for Photography, London



Abb. 33 und 34: Oscar Gustav Rejlander:  
Julia Margaret Cameron, 1863  
Albumin Abzug, 16 × 11,5 cm (6 <sup>5</sup>/<sub>16</sub> × 4 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.)  
Privatsammlung

Julia Margaret Cameron at her Piano, 1863  
Albumin Abzug, 15,5 × 11 cm (6 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> × 4 <sup>5</sup>/<sub>16</sub> in.)  
Michael Mattis and Judith Hochberg Collection

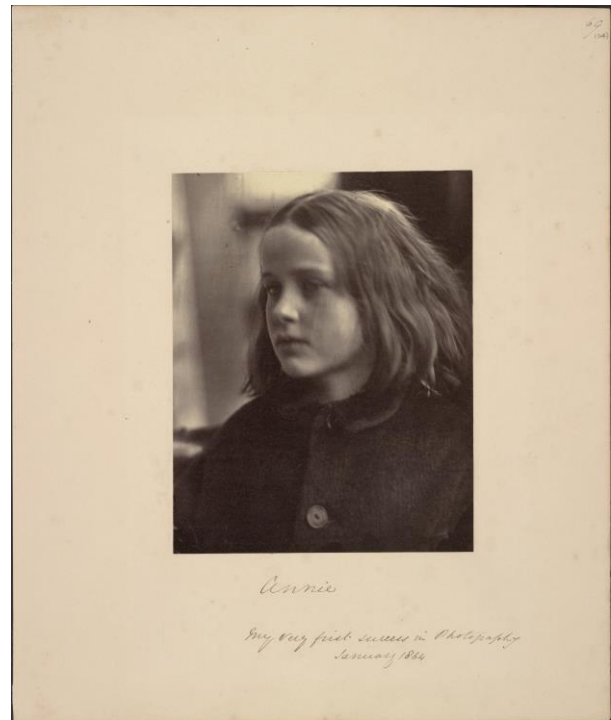




Abb. 35  
Julia Margaret Cameron: *Mary Mother*, 1867  
Albumin Abzug auf Karton, 11,6 cm × 9,7 cm (4 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> × 3 <sup>7</sup>/<sub>8</sub> in.)  
National Portrait Gallery, London



*The Infant Undine*



*Annie*

*My very first success in Photography  
January 1864*



Abb. 36a, b, c: Julia Margaret Cameron:

*The Infant Undine*, 1864

Albumin Silber Abzug, 27 × 21 cm (10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> × 8 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

J. Paul Getty Museum, Los Angeles

Annie — My very first success in Photography, January 1864, 1864

Albumin Silber Abzug, 17.9 × 14.3 cm (7 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> × 5 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> in.)

J. Paul Getty Museum, Los Angeles

[Kate Keown], 1867

Albumin Abzug, 34 × 28 cm (13 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 11 in.)

National Museum of Photography, Film & Television, Bradford



Abb. 37a und b: Lewis Carroll:  
Agnes Weld as "Little Red Riding Hood", 18th August 1857, Croft Rectory, Yorkshire  
Photographie, 13.8 × 9.6 cm (5<sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 3<sup>3</sup>/<sub>4</sub> in.)  
Princeton University Library

Alice Liddell, Summer 1858, Deanery Garden, Christ Church  
Photographie, 12.6 × 10.3 cm (5 × 4 in.)  
Princeton University Library

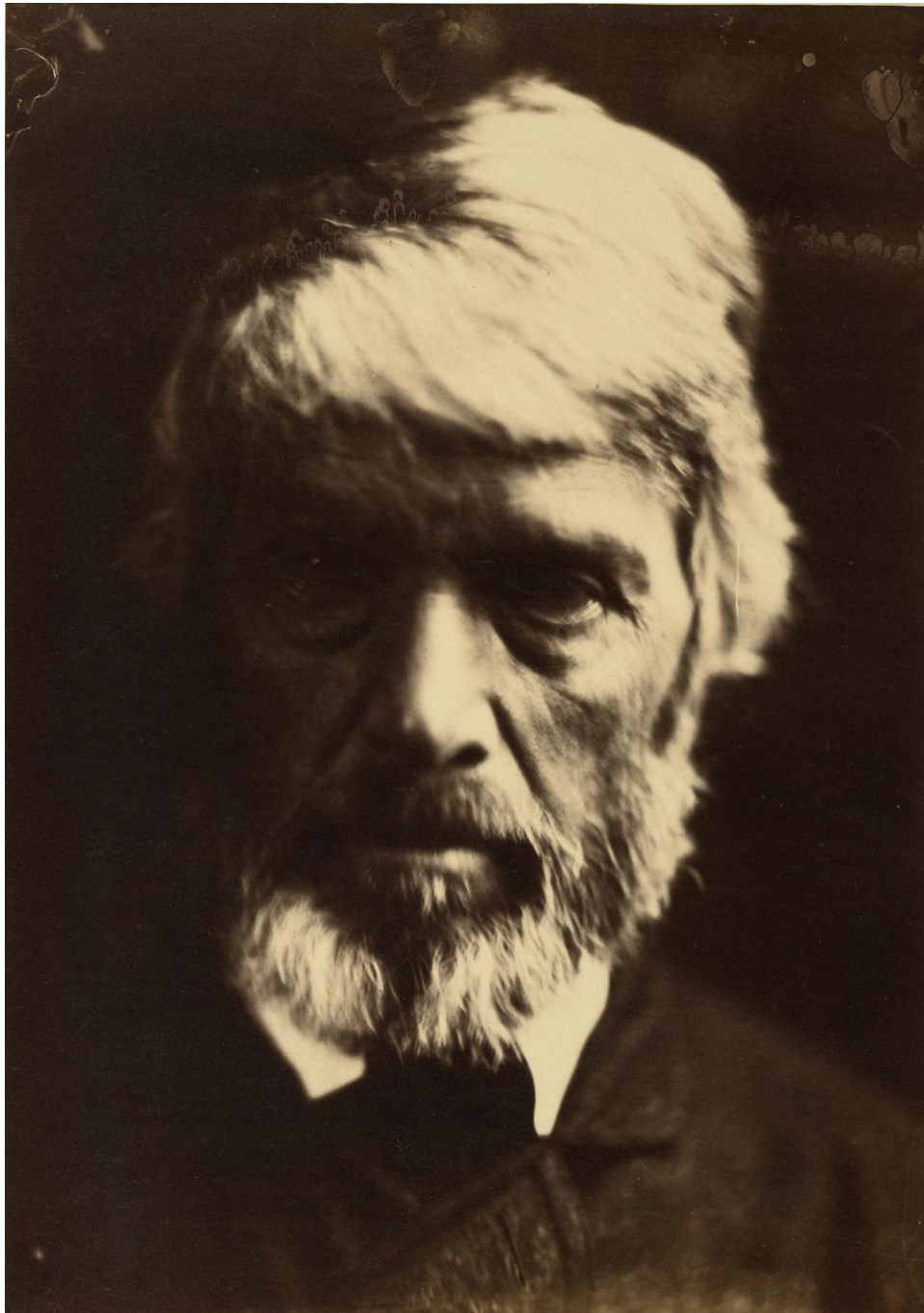


Abb. 38  
Julia Margaret Cameron: [Thomas] Carlyle, 1867  
Albumin Silber Abzug, 36,7 × 25,9 cm (14<sup>5</sup>/<sub>16</sub> × 10<sup>1</sup>/<sub>8</sub> in)  
J. Paul Getty Museum, Los Angeles

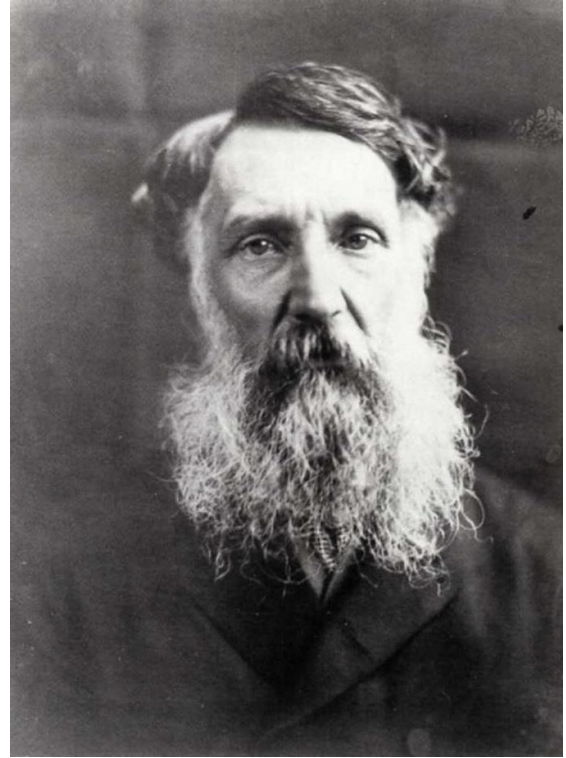
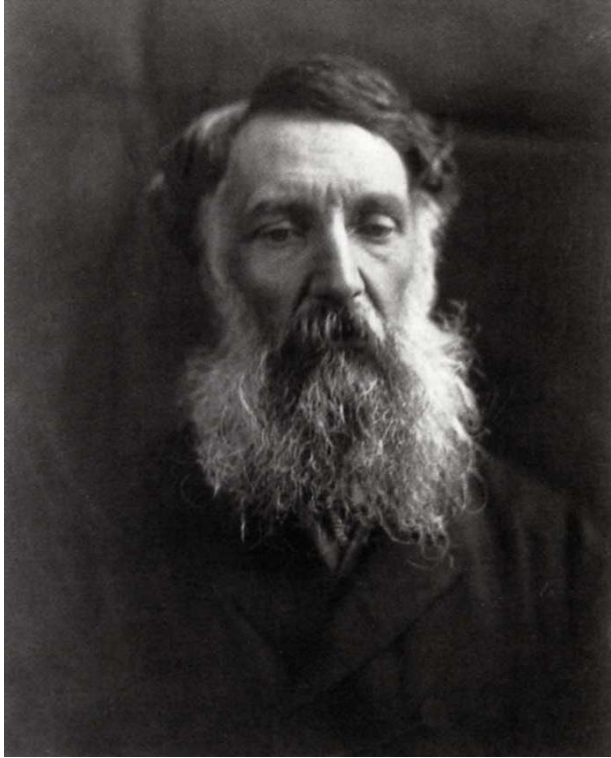


Abb. 39 a und b: Julia Margaret Cameron:  
Edward John Eyre, 1867  
32.6 × 25.7 cm (12<sup>13</sup>/<sub>16</sub> × 10<sup>1</sup>/<sub>8</sub> in.), Albumin Silber Abzug  
George Eastman House, International Museum of Photography and Film

Edward John Eyre, 1867  
34.3 × 25.7 cm (13 ½ × 10 1/8 in.)  
Albumin Silber Abzug  
National Portrait Gallery

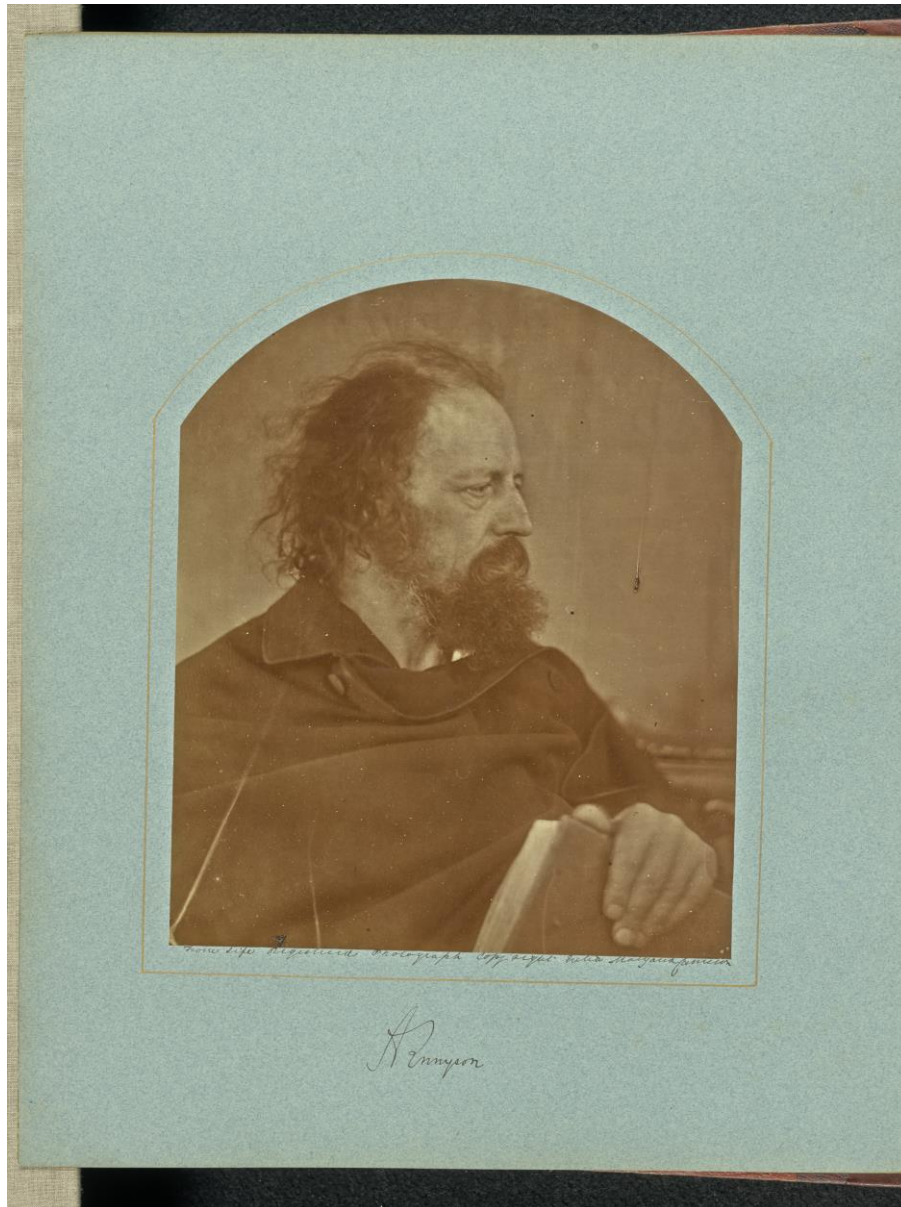


Abb. 40  
Julia Margaret Cameron: A. Tennyson [The Dirty Monk], 1865  
Albumin Silberabzug, 25.4 × 20.6 cm (10 × 8 1/8 in.) (Passepartout)  
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles

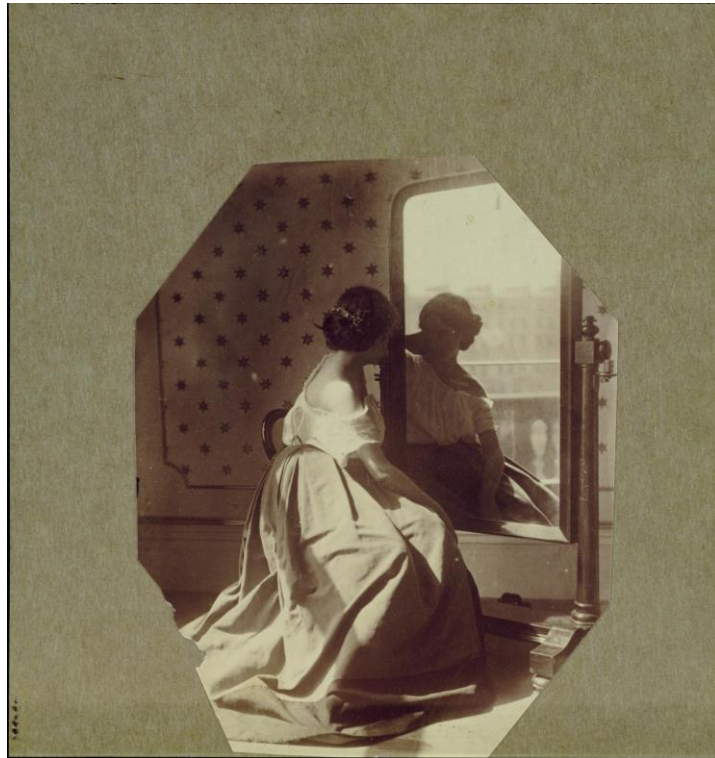


Abb. 41 und 42: Clementina Lady Hawarden:  
Clementina Maude, 5 Princes Gardens, Photographic Study, 1862  
Albumin Abzug vom nassen Kollodiumnegativ, 11,1 × 8,9 cm (4 <sup>3</sup>/<sub>8</sub> × 3 <sup>1</sup>/<sub>2</sub> in.)  
Victoria & Albert Museum, London

Studies from Life or Photographic Study, 1864  
Albumin Abzug vom nassen Kollodiumnegativ, 23,5 × 24,8 cm (9 <sup>1</sup>/<sub>4</sub> × 9<sup>49</sup>/<sub>64</sub> in.)  
Victoria & Albert Museum, London



Abb. 43  
Julia Margaret Cameron: *The Echo*, 1868  
Albumin Abzug, 27 × 22,6 cm (10 <sup>5</sup>/<sub>8</sub> × 8 <sup>57</sup>/<sub>64</sub> in.)  
J. Paul Getty Museum, Los Angeles



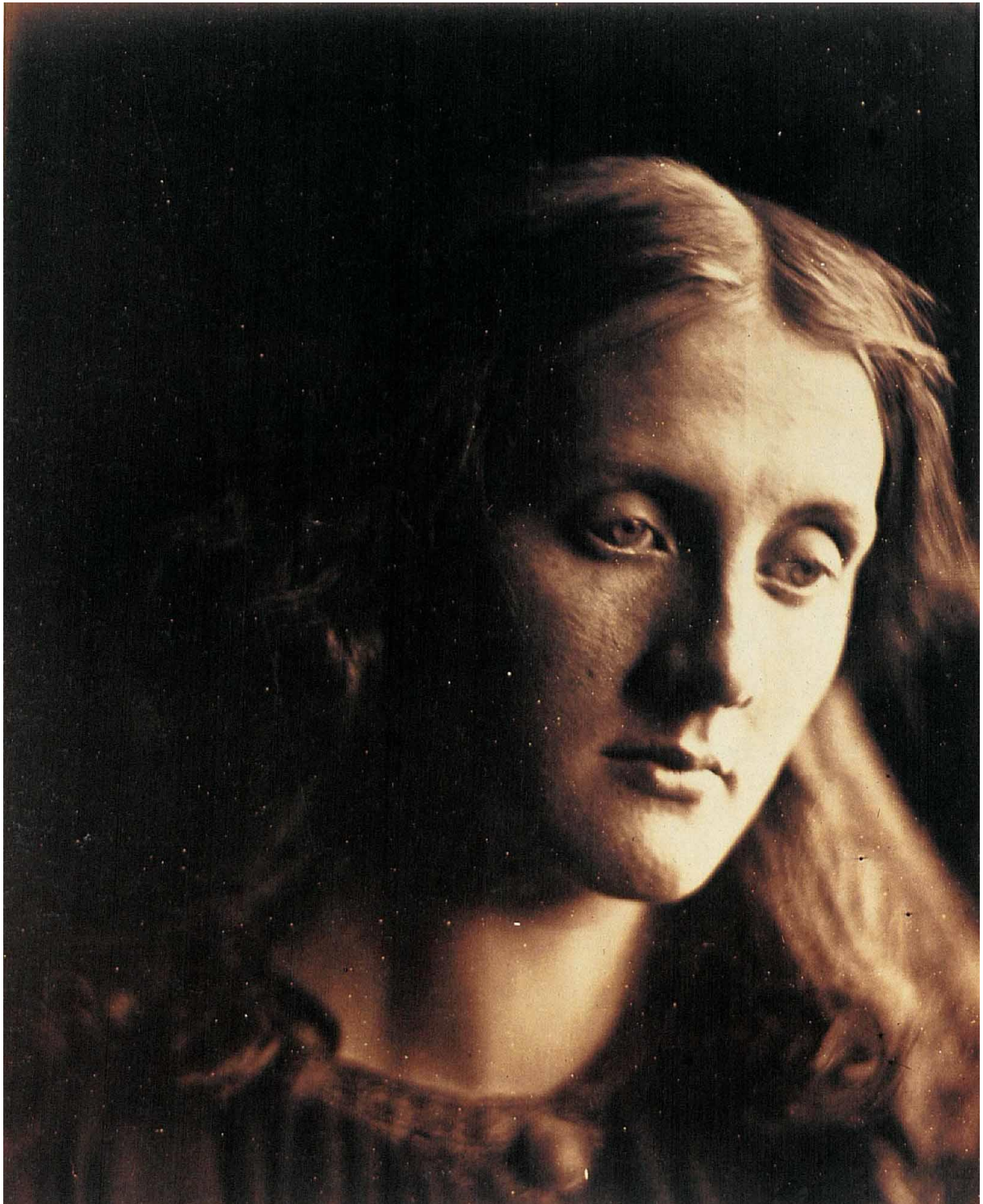


Abb. 44  
Julia Margaret Cameron: My favourite picture of all my works my niece Julia, 1867  
Albumin Abzug, 28 × 22,6 cm (11 <sup>1</sup>/<sub>32</sub> × 8 <sup>57</sup>/<sub>64</sub> in.)  
National Museum of Photography, Film & Television, Bradford



Abb. 45

Julia Margaret Cameron: *The Mountain Nymph Sweet Liberty*, 1866

Albumin Abzug, 30,6 × 28,1cm (14 <sup>1</sup>/<sub>8</sub> × 11 <sup>1</sup>/<sub>16</sub> in.)

Royal Photographic Society Collection / National Museum of Photography, Film, & Television, Bradford



Abb. 47

Henry Herschel Hay Cameron: Julia Margaret Cameron, ca. 1870

Albumin Abzug vom nassen Kollodium Glas-Negativ, 22,9 cm × 19,5 cm (9 × 7 <sup>43</sup>/<sub>64</sub> in.)

Victoria & Albert Museum, London

thing that could originate in myself. I have now taken up Photography as something more serious than amusements. When I started Photography I hoped it might help me in the education of one of my boys. I soon found that its outlet doubled its returns - so that it became a matter of duty to me first to recover my expenditure - and latterly my success in this hope is marvellous. Since I have acquired reputation if not fame in the photographic world I sell as fast as I can the work of my pen.

Abb. 48  
Manuskriptseiten eines Briefs von Julia Margaret Cameron an John Herschel, 1866  
Royal Society, London



Abb. 49  
Julia Margaret Cameron: *Enid*, 1874  
34,2 × 26,7 cm (13½ × 10½ in), Albumin Silberabzug vom Glasnegativ  
Victoria & Albert Museum, London



Abb. 50  
Julia Margaret Cameron: [Girl, Ceylon], 1875-79  
Albumin Silberabzug, 25.3 x 18.9 cm (9 <sup>15</sup>/<sub>16</sub> x 7 <sup>7</sup>/<sub>16</sub> in.)  
The J. Paul Getty Museum, Los Angeles



Abb. 51

Julia Margaret Cameron: My Aunt Mrs. Marianne North painting in Mrs. Cameron's house in Ceylon, 1877

Albumin Abzug 27.7 × 23.6 cm (10<sup>7</sup>/<sub>8</sub> × 9<sup>1</sup>/<sub>4</sub> in.)

Privatsammlung



Abb. 52  
Marianne North Gallery, Kew Gardens London, 2011



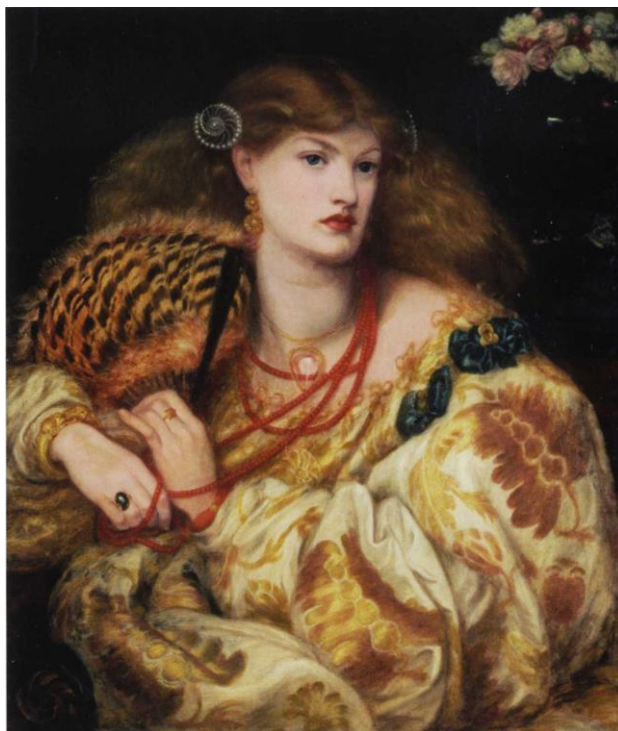


Abb. 53: Holman Hunt: *The Awakening Conscience*, 1853-4  
 Öl auf Leinwand, 76.2 × 55.9 cm (30 × 22 in.)  
 Tate Gallery, London

Abb. 54: John Everett Millais: *Mariana*, 1850-1  
 Öl auf Mahagoni-Holz, 59.7 × 49.5 cm (23 ½ × 19 ½ in.)  
 Tate Gallery, London

Abb. 55: Dante Gabriel Rossetti: *Monna Vanna*, 1866  
 Öl auf Leinwand, 88.9 × 86.4 cm (35 × 34 in.)  
 Tate Gallery, London