

## Komposition, Suggestion, Imagination: Henry Peach Robinsons *Fading Away*

MAGDALENA BUSHART

Der Begriff ›narrative pictures‹ wird in der Literatur zur viktorianischen Malerei, einer Definition Raymond Listers folgend, für jene Bilder verwandt, die *weder* historische Ereignisse *noch* Genre- oder Theaterszenen zeigen *noch* der Gattung des ›conversation-piece‹, also eines mit Handlung angereicherten Gruppenporträts, angehören, sondern stattdessen eine Geschichte, Idee oder Anekdote umsetzen, und dies in zeitgenössischem Gewand und an zeitgenössischem Schauplatz.<sup>1</sup> Für die Fotografie der Zeit scheinen großzügigere Regeln zu gelten. Nach Katherine DiGiulio sind ›narrativ‹ alle Fotografien, »which illustrate an incident from literature or history, genre scenes from everyday life, present or past, and those, in which a story is implied«.<sup>2</sup> Während also Lister die Abgrenzung gegenüber anderen Bildgattungen und den Bezug zur Gegenwart betont, weitet DiGiulio das Spektrum auf Genre und Historie aus. Als gemeinsame Schnittmenge bleibt zum einen die Fokussierung auf Alltagsszenen, zum anderen die Vorstellung, dass die Narration des Bildes nicht notwendigerweise textabhängig sein muss. Beide Kriterien stellen eine erhebliche Herausforderung für den Umgang mit dem Begriff der Narration dar. Zwar leuchtet unmittelbar ein, dass Fotografien, die auf einer literarischen Vorlage basieren oder eine bestimmte Geschichte illustrieren, erzählerischen Charakter haben können; der Betrachter, der mit dem Text beziehungsweise Ereignis vertraut ist, wird das im Bild Gezeigte im Sinne der Vorlage zur Handlung ergänzen. Bei Alltagsszenen, die sich nicht auf Texte oder historische Ereignisse berufen, kann sich ein Verlauf dann ergeben, wenn ent-

---

1 »The type of picture with which we are concerned is that of a story, idea, or anecdote, represented by people in more or less contemporary dress, against a more or less contemporary setting.« Lister, Raymond: *Victorian Narrative Paintings*. London, 1966, S. 9.

2 DiGiulio, Katherine Mary: *Narrative photography exhibited in Britain, 1855–1863*. Ann Arbor, 1988, S. 1.

weder auf Vorgeschichte oder Nachspiel verwiesen wird oder aber das einzelne Bild als Teil einer Serie erfahrbar ist, die in mehreren Etappen – und durch die Bilder ebenso wie durch die Intervalle zwischen den Bildern – eine Handlung entwickelt.<sup>3</sup> Was aber, wenn ein Bild weder die eine noch die andere Bedingung erfüllt, wenn es also weder illustriert noch Verläufe konstruiert – ist in diesem Fall Narration möglich und wenn ja, auf welche Weise? Ich möchte dieser Frage für Henry Peach Robinsons *Fading away* nachgehen (Abb. 1),<sup>4</sup> einem Werk, das zu den hervorragenden Beispielen einer »narrative photography« im 19. Jahrhundert gezählt wird und zugleich als prominenter Vertreter der Kombinationsfotografie gelten kann – eines Verfahrens, bei dem einzelne Motive oder Bildelemente getrennt aufgenommen und die Negative anschließend so bearbeitet werden, dass sie in einem gemeinsamen Abzug zu einer einheitlichen Komposition zusammengeführt werden können. Im Frühjahr 1858 unter Verwendung von fünf Negativen entstanden, wurde *Fading away* erstmals im September 1858 in London in der Crystal Palace Exhibition öffentlich ausgestellt.<sup>5</sup> Dort erregte das Bild so großes Aufsehen, dass es in den nächsten fünf Jahren auf allen wichtigen Fotoausstellungen im In- und Ausland zu sehen war und schließlich, wie David Coleman bemerkt hat, »one of the most discussed single images in the British photographic journals of the nineteenth century«<sup>6</sup> wurde.

Wovon und wie erzählt *Fading Away*? Sehen wir uns zunächst jenen Abzug an, der 1858 in London ausgestellt war und sich heute in der Sammlung der Royal Photographic Society befindet.<sup>7</sup> Er ist

3 Zur Erzählform von Bilderserien vgl. Kemp, Wolfgang: »Ellipsen, Analepsen, Gleichzeitigkeiten. Schwierige Aufgaben für die Bilderzählung« [1989]. Wiederabdruck in: Heck, Kilian; Jöchner, Cornelia (Hg.): *Kemp-Reader. Ausgewählte Schriften von Wolfgang Kemp*. Berlin u. München, 2006, S. 247–266.

4 Für Angaben zum Künstler wie zum Werk siehe insb. Harker, Margaret F.: *Henry Peach Robinson. Master of Photographic Art 1830–1901*. Oxford u. New York, 1988; Abrell, Joachim: *Der Photograph Henry Peach Robinson*. Zugl.: Berlin, Freie Univ., Mag.-arb., 2003. Typoskript; Coleman, David Lawrence: *Pleasant Fictions: Henry Peach Robinson's Composition Photography*. Zugl.: Austin, Univ. of Texas, Diss., 2005, unter: <http://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/2404/colemand35309.09.pdf?sequence=2> (Stand: 22. Januar 2010).

5 Zuvor war das Werk in einer privaten Ausstellung bei Robinsons Freund und Mentor Hugh Welch Diamond zu sehen; vgl. Abrell 2003 (wie Anm. 4), S. 13; zu Diamond vgl. Harker 1988 (wie Anm. 4), S. 19.

6 Coleman 2005 (wie Anm. 4), S. 119.

7 Henry Peach Robinson, *Fading away*, Albuminsilberabzug, 23,8 x 37,9 cm, National Museum of Photography, Film & Television, Bradford. Sammlung der Royal Photographic Society.





Abb. 1: Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858

direkt unterhalb des Bildfeldes von Hand beschriftet. Links steht die Angabe zum Abzug (»First Impression«), dann folgen in der Mitte Autor, Entstehungsort- und zeit (»Henry P. Robinson Leamington June 1858«) und am rechten Rand der Titel (»Fading away«). Unterhalb des Titels werden sechs Zeilen aus Percy Bysshe Shelleys *Queen Mab* zitiert: »Must then that peerless form/ Which love and admiration cannot view/ Without a beating heart, those azure veins/ Which steal like streams along a field of snow/ That lovely outline which is fair/ As breathing marble, /Perish?«<sup>8</sup> Die Verse finden sich auf dem Passepartout wieder, diesmal vom Titel getrennt, dafür ergänzt um den Namen des Dichters. Der Hinweis auf den Fotografen ist an den linken Bildrand gerückt und ebenfalls leicht abgeändert. Nun heißt es: »Photographed from Nature by Henry P. Robinson, Leamington«.<sup>9</sup>

8 Shelley, Percy Bysshe: »Queen Mab. A Philosophical Poem with Notes«. In: Ders.: *Poetical Works*. Hrsg. v. G.M. Matthews. New York, 1970, S. 763, Vers. 11–17. Die Übersetzung in der deutschen Ausgabe von Beaumont Newhalls *History of Photography* lautet: »Müssen denn diese unvergleichliche Gestalt, die Liebe und Bewunderung nicht ansehen können ohne ein klopfend' Herz, diese azurnen Adern, die sich wie Bäche durch ein Schneefeld winden, diese lieblichen Züge, die schön sind wie atmender Marmor, vergehen?« Newhall, Beaumont: *Geschichte der Photographie*. München, 1998, S. 77.

9 In der Beschreibung des Passepartouts folge ich Abrell 2003 (wie Anm. 4), S. 79.

Das Bild selbst zeigt einen sparsam möblierten Innenraum mit kahlen Wänden und halbgeöffneten Portieren, die den Blick auf ein ebenfalls geöffnetes Fenster freigeben. Im Vordergrund liegt ein junges Mädchen mit Kissen und Decke auf einem geblühten Polsterstuhl. Ihr halbgeöffneter Mund und die nahezu geschlossenen Lider deuten Erschöpfung an; ihr Blick bleibt unbestimmt – er könnte ins Leere gehen, sich aber auch suchend auf die ältere Frau richten, die am Fußende des Lagers sitzt. Diese erwidert den Blick; die aufgerichtete Haltung und das (soeben?) geschlossene Buch deuten an, dass ihre ganze Aufmerksamkeit der Kranken gilt. Ihr kompositorisches Gegenstück hat sie in der stehenden Frau zu Häupten des Mädchens, die, den Kopf in die Hand gestützt, eigenen Gedanken nachzuhängen scheint. Beide Frauen rahmen das Lager, beide sind im Profil zu sehen, beide beziehen sich in ihrer Körperhaltung auf die Kranke in ihrer Mitte. Zugleich aber unterscheiden sie sich in der Art ihrer Zuwendung: affiziert hier (die junge Frau lehnt sich über die Kranke, als sei sie ihr innig zugetan), zurückhaltend und ohne erkennbare Regung dort. Die Zuordnungen werden durch die Abstufung der Helligkeitswerte noch einmal unterstrichen: Die helle Großform, zu der die Bluse der Stehenden und das Bettzeug der Kranken verschmelzen, hat ihren Kontrapunkt in den dunkleren Kleidern der Sitzenden und dem gemusterten Überwurf über dem Stuhl.

Innerhalb der Gesamtkomposition bildet allerdings nicht die Kranke den Mittelpunkt, sondern die Rückenfigur eines Mannes, der halb hinter den Vorhängen verborgen am Fenster steht, einen Arm erhoben, als bedecke er mit der Hand seine Augen. Nicht nur ihre Position – genau auf der Mittelachse des Bildes und zugleich am höchsten Punkt eines die gesamte Gruppe umschreibenden Halbkreises – sichert der Gestalt besondere Bedeutung, sondern auch der Vorhang, der ihr einen eigenen Bereich jenseits des schmalen Raumstreifens zuweist, den sich die Frauen teilen. Der Kontrast zwischen nahezu schwarzen Umrissen des Mannes und den hell gekleideten Mädchen, dem flachen ›Bühnenraum‹ im Vordergrund und dem Tiefenraum mit Fensterblick, erzeugt eine Spannung, die darauf angelegt zu sein scheint, inhaltlich gedeutet zu werden.

Zunächst jedoch präsentiert sich das Arrangement von *Fading away* als hochartifizielle Komposition. Der Fotograf arbeitet mit geometrischen Grundfiguren und Symmetrien, scharfen Hell-Dunkel-Kontrasten und sorgfältig aufeinander abgestimmten Gruppen, Posen, Kostümen, kurz: mit Gestaltungsprinzipien, die jedem Zeitgenossen aus der Malerei vertraut waren. Die Referenz hat programmatischen Charakter. Robinson trat im Streit um den Stellenwert der Fotografie stets für den Kunstcharakter des neuen Me-





Abb. 2: Holzstich nach David Wilkie, *The Blind Fiddler*, 1806, in Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, 1869

diums ein, wenn auch, wie er rückblickend erläuterte, weniger mit Worten als mit seinen Werken: »That much vexed question, Is art possible in photography? has been discussed over and over again, yet I have always been content to keep out of the controversy, and with endeavouring to show, however feebly, in my work, how art could be made of it. [...]«<sup>10</sup> Den Kunstanspruch begründete er mit Blick auf die Malerei, mit der die Fotografie nicht nur die Aufgabenstellung, sondern auch die theoretischen und gestalterischen Grundlagen teile. Deshalb stand für ihn auch an erster Stelle im Arbeitsprozess die Komposition, in der die ordnende Hand und damit die Konzeption seines Schöpfers sichtbar werde: »A work of art is a work of order, and if the artist is to put the stamp of his own mind on his work, he must arrange, modify and dispose of his materials so that they may appear in a more agreeable and beautiful manner than they would have assumed without his interference.«<sup>11</sup> In seiner grundlegenden Schrift zur Kombinationsfotografie, den *Pictorial Effects in Photography* (1869), zitierte Robinson den *Blind Fiddler*.

10 Robinson, Henry Peach: *Letters on Landscape Photography*. London, 1888, S. 10.

11 Robinson, Henry Peach: *Picture Making by Photography* [1884]. Nachdr. d. 5. Auflage von 1897. New York, 1973, S. 44. Dass Robinsons Kunsttheorie in vielfacher Hinsicht älteren Modellen, insbesondere den »Discourses« von Sir Joshua Reynolds und John Ruskins »Modern Painters«, verpflichtet ist, sei hier nur am Rande erwähnt; vgl. dazu zuletzt Abrell 2003 (wie Anm. 4); Coleman 2005 (wie Anm. 4).



Abb. 3: Schematische Umzeichnung der Hauptfiguren in Wilkies *The Blind Fiddler*, 1806, in Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*, 1869

dler des schottischen Malers David Wilkie als Vorbild für diese Art des Arrangierens, Abwandeln und Anordnens (Abb. 2). Bezeichnenderweise betrachtete er Wilkies Bild ausschließlich unter formalen Gesichtspunkten, als verfolge das Arrangement der Gegenstände und der Gruppen im Raum nur ein Ziel: sich zu einem harmonischen und dennoch abwechslungsreichen Ganzen zusammenzuschließen. Für einzelne Motive, wie den Geiger und die ihm gegenüberübersitzende Frau mit Kind, erläuterte er die Entsprechungen und Variationen von Haltungen, Gestik und Kostümen, die Verteilung von Licht und Schatten und die Abstimmungen in der Linienführung sogar mit Hilfe von Diagrammen (Abb. 3): »It will be seen, that the position of the body is the same in each – stooping a little forward with the head bent down; the lines of the arms, the legs, and the chairs exactly correspond, and the line produced by the child's arm reaching up repeats the line of the fiddle-stick, while both figures, although different in sex, wear caps; the lines of the dress even, especially above the arms, are symmetrical, and in both cases the back leg of the chair is concealed. This uniformity is not accidental, but must have been produced deliberately and with purpose.«<sup>12</sup> Der *Blind Fiddler* war Robinson aber nicht nur Vorbild für eine perfekte Komposition, sondern auch Beweis dafür, dass ein nach derartig rigiden Regeln angelegtes Bild keineswegs unnatürlich wirken müsse: »What could be more formal, regular, and artificial than this group, and yet what more entirely natural? If art – art

12 Robinson, Henry Peach: *Pictorial Effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*. Nachdr. d. Ausg. London 1869. Pawlet, Vermont, 1971, S. 74.



regulated by laws – were antagonistic to nature, this would not have been the most popular picture of its year, 1806; nor would it have retained its popularity, and become, as it perhaps is, the best-known picture ever painted in England.«<sup>13</sup> Es versteht sich von selbst, dass der Anspruch einer kunstvollen und dennoch »natürlichen« Ordnung auch für *Fading away* gilt. Nichts ist dem Zufall überlassen, alles bis ins kleinste Detail durchdacht. Und trotzdem wirkt die Konstellation der Figuren auf den ersten Blick, als könne sie tatsächlich einer bestimmten, wenn auch nicht näher bestimm-  
baren Situation geschuldet sein.

Das führt uns zum zweiten Aspekt von Robinsons künstlerischem Credo. Für Robinson mussten die einzelnen Elemente der Komposition wahr sein, das heißt der Natur entsprechen. Hier befindet sich der Fotograf gegenüber dem Maler im Vorteil, da er sich nicht wirklich von der Natur entfernen kann. Das heißt nicht, dass er sich sklavisch an das halten muss, was er sieht – Robinson insistiert hier auf einer klaren Trennung zwischen »truth« und »fact«, Wahrheit und Tatsache, wobei er »fact« als etwas Getanes oder Existierendes, als Wirklichkeit, »truth« hingegen als Gleichartigkeit mit dem Geschehenen und der Wirklichkeit und als Abwesenheit von Unwirklichkeit definiert –,<sup>14</sup> aber er muss mit dem operieren, was ihm die Natur vorgibt. Immerhin bleibt ihm die Möglichkeit, durch die Inszenierung seiner Gegenstände korrigierend einzugreifen: »It is not open to the photographer to produce his effects by departing from the *facts* of nature, as has been the practice with the painter for ages; but he may use all legitimate means of presenting the story he has to tell in the most agreeable manner, and it is his imperative duty, to avoid the mean, the base, and the ugly; and to aim to elevate his subject, to avoid awkward forms, and to correct the unpicturesque.«<sup>15</sup>

Um den gefälligen Gesamteindruck zu erreichen, der der Natur entspricht, ohne sie abzubilden, und der überdies wahr ist, ohne wirklich zu sein, bietet sich das Kombinationsverfahren an: Was an einzelnen Motiven aufgenommen worden ist, ist wahr insofern, als es einen Ausschnitt aus der Realität wiedergibt, und das in äußerster Präzision. Es kann aber zugleich nach den Kriterien der Schönheit und Zweckmäßigkeit ausgewählt und verändert werden. Wie einst Zeuxis für sein Bild der schönen Helena die körperlichen Vor-

13 Robinson (1869) 1971 (wie Anm. 12), S. 70.

14 »I am far from saying that a photograph must be an actual, literal, and absolute *fact*; but it must represent *truth*. Truth and fact are not only two words, but, in art at least, represent two things. A fact is anything done, or that exists – a reality. Truth is *conformity* to fact or reality – absence of falsehood.« Robinson (1869) 1971 (wie Anm. 12), S. 78.

15 Robinson (1869) 1971 (wie Anm. 12), S. 51.

züge mehrerer Modelle in einer einzigen Figur verschmolz, so Robinson, so sei es die Aufgabe des Kombinations-Fotografen, »to take the best and most beautiful parts you can obtain suitable for your picture, and join them together into one perfect whole«. <sup>16</sup> Der Kombinationsdruck macht den Künstler unabhängig von allen Zufällen – ungünstigen Lichtverhältnissen, den Eigenarten der Szenerie oder den Eigenarten des Modells – und sichert ihm die Rolle als Erfinder des Bildes. Erst seine ordnende Hand fügt die Einzelheiten, die die Wirklichkeit liefert, zum Bild zusammen: zunächst im Arrangement der Figuren, dann in der Auswahl der Aufnahmen und deren Kombination im Druck. Damit ähnelt seine Arbeitsweise wiederum der des Malers, der, ausgehend von der Idee, seine Bildmotive in Einzelstudien entwickelt, um sie schließlich nach kompositorischen und inhaltlichen Gesichtspunkten im Gemälde zusammenzufügen. Der Hinweis »Photographed from Nature«, den Robinson auf das Passepartout gesetzt hat, ist also durchaus wörtlich zu nehmen. Grundlage des Bildes ist die Natur, sofern man Natur als Synonym für die sichtbare Welt nimmt. Die Figuren, das Licht, das Mobiliar, die Versatzstücke des Raumes: sie alle sind real und entsprechen, jedes für sich und bis ins kleinste Detail hinein, der »Natur«. Und doch fügen sie sich in ein höheres Ganzes ein – die Komposition – und werden damit Teil einer anderen Wahrheit – der des Künstlers.

Wirksam konnte dieses Insistieren auf dem Kunstcharakter des Kombinationsverfahrens allerdings nur werden, wenn Robinson die technischen Probleme, die es mit sich brachte, marginalisierte und zugleich die Konditionen offen legte, unter denen seine Werke entstanden. Die Kombination mehrerer Bilder, so erklärte er deshalb in einem Vortrag vor der Photographic Society of Scotland im März 1860, sei leicht zu lernen und auch von Anfängern zu meistern, der Druckprozess selbst so einfach, dass er diese Aufgabe mittlerweile seinen Lehrlingen überlasse. <sup>17</sup> Dass es ihn tatsächlich zwei Monate harter Arbeit gekostet hatte, bis er einen befriedigenden Abzug von *Fading away* in den Händen hielt, <sup>18</sup> verschwieg er. Stattdessen erfuhr das Publikum, dass die Mehrzahl der Bilder in dem winzigen Hinterhof seines Ateliers aufgenommen worden ist, wo Robinson mit Hilfe eines Spatens und einer guten Portion Einfallsreichtum seine Landschaftsgründe zu kreieren pflegte, dass, was auf den Bildern als Berg erscheint, in Wirklichkeit ein künstlich aufgeworfener Erdhaufen, der Pflanzenbewuchs nur locker drapiert und der vorgebliche Fluss eine kleine Mulde war, gespeist vom Abwasser des »print-

16 Robinson, Henry Peach: »On printing Photographic Pictures from Several Negatives«. In: The British Journal of Photography, Jg. 7, Nr. 115, London, 2. April 1860, S. 94f.

17 Robinson 1860 (wie Anm. 16), S. 94.

18 Harker 1988 (wie Anm. 4), S. 93.





Abb. 4 und 5: Henry Peach Robinson, *The Model* (Miss Cundall), 1857 (links), und *The Passions: Vanity*, 1857 (rechts)

washing apparatus«, oder dass die Figuren auf den Bildern keineswegs einzelne Modelle wiedergeben mussten, sondern bisweilen der Kopf dem einen und der Körper einem anderen Modell gehörte.<sup>19</sup> Die Indiskretion war wohl kalkuliert. Die Enthüllungen sollten die relative Autarkie des Fotografen gegenüber den »facts« bestätigen und den Blick für den schöpferischen Anteil des Fotografen schärfen. Entsprechend groß war die Enttäuschung, als die Kritik die Bekenntnisse gegen ihren Autor einsetzte. Beleidigt kommentierte Robinson: »It is a great indiscretion for a photographer to show his model, his scenery, or his methods [...]. Better be content with the applause he is sure to get for the completed work, rather than expose all the mean little dodges that go towards building up a complete whole, that shows not only nature, but that nature has been filtered through the brain and fingers of an artist.«<sup>20</sup> Thematisiert hatte Robinson die Rolle des Fotografen als »inventor« allerdings schon vor seinem Vortrag von 1860. Auf der Ausstellung der Londoner Photographic Society im Jahr 1858 zeigte er die vierteilige Serie der *Passions* in einem gemeinsamen Rahmen mit einer Porträtaufnahme der kleinen Miss Cundall, die für die Allegorien posiert hatte, und forderte damit zum Vergleich zwischen dem unkos

19 Robinson 1860 (wie Anm. 16), S. 94.

20 Robinson, Henry Peach: »Autobiographical Sketches. Chapter V«. In: *The Practical Photographer*, Jg. 8, Nr. 94, Bradford, Oktober 1897, S. 289–296, hier S. 292.

mierten Mädchen und seiner Inszenierung als »Fear«, »Devotion«, »Vanity« und »Love« (alias »Miniature«) auf (Abb. 4 und 5).<sup>21</sup> Modelle, so die Botschaft, sind auch in der Fotografie nur das Rohmaterial, Wachs in den Händen des Künstlers, der sie nach seinen Vorstellungen formt. Weil dafür eine gewisse Gefügigkeit notwendig war, lehnte Robinson den Einsatz von Schauspielern für diese Aufgabe ab: »[...] they know so much, and allow the operator to know so little, that the result is not an artistic picture, but a theatrical study.«<sup>22</sup> Miss Cundall hingegen, die für viele Jahre sein bevorzugtes Modell bleiben sollte, erschien ihm in ihrer Unbedarftheit als ideales Medium für die Umsetzung künstlerischer Ideen.<sup>23</sup> Die Besucher der Ausstellung 1858 werden von sich aus registriert haben, dass das Modell der *Passions* mit dem Modell für das kranke Mädchen in *Fading away* identisch war und konnten auch hier entsprechende Vergleiche anstellen; die Freunde erkannten möglicherweise sogar in der alten spitznasigen Frau zu Füßen der Kranken die Mutter des Künstlers, Eliza Robinson, wieder.<sup>24</sup> Für spätere Betrachter wies Robinson in seiner Autobiografie noch einmal auf den Unterschied zwischen Darstellung und Dargestelltem hin: Cundall sei zum Zeitpunkt der Aufnahmen 14 Jahre alt und »a fine healthy girl«<sup>25</sup> gewesen.

Bei *Fading away* bleibt der Entstehungsprozess auch ohne solche Zusatzinformationen im Bild sichtbar. Das Kombinationsverfahren ist, darauf hat Joachim Abrell hingewiesen, in einer ganzen Reihe von Details deutlich zu erkennen: Zum einen sind die harten Umrisslinien deutlich auszumachen, wie sie beim Ausschneiden der einzelnen Motive entstehen. Zum anderen gibt es eine Reihe von formalen Ungereimtheiten: Der Korbuntersatz des Tischchens im Vordergrund steht auf einem anderen Teppich als das übrige Mobiliar, der Tisch vor dem Fenster ist im falschen Blickwinkel aufgenommen und der Mann im Verhältnis zu den Frauen zu groß geraten, zieht man die räumliche Entfernung, die die Tiefenstaffelung andeutet, mit in Betracht. Über den Oberschenkeln der Kranken, wenig oberhalb der Knie, lassen sich die Reste eines hellen Recht-

21 Die Montage wird in der Ausstellungsrezension des Liverpool and Manchester Photographic Journal vom 15. Juni 1858 als »frame, no 159, containing four studies of the passions, together with a portrait of the model« erwähnt. Zit. n. Harker 1988 (wie Anm. 4), S. 26.

22 Robinson 1860 (wie Anm. 16), S. 95.

23 Vgl. Harker 1988 (wie Anm. 4), S. 26.

24 Die Identität zeigt sich im Vergleich mit einer Porträtaufnahme der Mutter aus den Jahren 1857/58. Siehe Harker 1988 (wie Anm. 4), Tf. 24. Zur zeitgenössischen Diskussion über den Einsatz von Modellen vgl. DiGiulio 1986 (wie Anm. 2), S. 78–94.

25 Robinson 1897 (wie Anm. 20), S. 292.



ecks ausmachen, die wirken, als habe der Künstler für diese Stelle ursprünglich die Einfügung eines rechteckigen Gegenstands – eines weiteren Buches? – geplant und diesen Plan später verworfen. Und schließlich ist zwischen dem Mann und dem Vorhang eine undefinierte graue Fläche stehengeblieben, wo eigentlich die Fensterbrüstung zu vermuten wäre.<sup>26</sup> Gerade dieser Bereich, in dem Vorhang, Mann, Korb Tisch und alte Frau zusammentreffen, führt die Probleme des ›cut and paste‹ in aller Deutlichkeit vor. Die Mängel fielen auch dem zeitgenössischen Fachpublikum ins Auge, das sie gerne als Argumente gegen das Kombinationsverfahren ins Feld führte. Wenn ein Fotograf mit Kleber und Schere hantierte, so befand beispielsweise der Kritiker Alfred H. Wall, ergebe das kein Kunstwerk, sondern bestenfalls »patchwork«.<sup>27</sup> Robinson räumte in seiner Antwort auf Wall zwar bereitwillig Fehler ein, erinnert aber zugleich daran, dass sich Schönheit und Perfektion einander ausschlossen. Dabei berief er sich auf einen in Isaac Disraelis *Curiosities of Literature* zitierten Aphorismus des Moralisten Nicholas Charles Trublet: »The more there are beauties, and great beauties, in a work, I am the less surprised to find faults, and great faults. When you say of a work that it has many faults, that decides nothing; I do not know by this whether it is execrable or excellent. You tell me of another, that it is without faults: if your account be just, is certain the work cannot be excellent.«<sup>28</sup> Die Schwächen in der Umsetzung werden auf diese Weise zum Qualitätskriterium erhoben; zu vermeiden ist vielmehr der »fault of faultlessness«. Das muss nicht notwendig heißen, dass Robinson die Diskontinuitäten und Fehlstellen in *Fading away* vorsätzlich verursacht hat. Aber er hat sie billigend in Kauf genommen, weil sie den Gestaltungswillen des Fotografen belegen.

Nun beansprucht auch *Fading away*, mehr zu sein als die Summe kunstvoll kombinierter Einzelmotive. Schließlich ist die Komposition kein Selbstzweck, sondern steht im Dienste der künstlerischen Idee und soll eine bestimmte Stimmung transportieren.<sup>29</sup> Die erstarrten Posen der Frauen am Lager lassen an Resignation

26 Abrell 2003 (wie Anm. 4), S. 86.

27 Wall, Alfred H.: »Composition« versus »Patchwork««. In: *The British Journal of Photography*, Jg. 7, Nr. 120, London, 15. Juni 1869, S. 176. Dass das Kombinations-Verfahren seine Parallelen in der Malerei der Präraffaeliten hat, ist schon von der zeitgenössischen Kritik angemerkt worden; vgl. Bertram, Michael: *The Pre-Raphaelite Camera. Aspects of Victorian Photography*. Boston, 1985, S. 168–173.

28 Robinson, Henry Peach: »Composition NOT Patchwork«. In: *The British Journal of Photography*, Jg. 7, Nr. 121, London, 2. Juli 1860, S. 189. Vgl. Disraeli, Isaac: *Curiosities of Literature* [1824]). 3 Bde. Neuausg., hrsg. v. Benjamin Disraeli, Earl of Beaconsfield. London, 1881, Bd. 1, S. 88.

29 Vgl. Robinson (1884) 1897 (wie Anm. 11), S. 70.

und Trauer denken; eingebunden in das feste Gefüge der Dreiergruppe scheinen sie ausschließlich auf das Schicksal der Kranken fixiert. Die Männergestalt hingegen wirkt auf diffuse Weise bedrohlich, nicht nur, weil sie als düstere Silhouette gegeben ist, sondern auch, weil ihre Identität und ihre Gestik unklar bleibt. Eigentlich würde man von ihr als dem Zentrum der Komposition den Schlüssel zu dem Tableau im Vordergrund erwarten – und wird in dieser Erwartung sogleich enttäuscht. Die Rückenfigur gibt keine Informationen preis, weder zur Vorgeschichte noch zum Fortgang der Handlung. Gleichwohl verleiht sie der Szene ein gewisses Spannungsmoment. Dem lähmenden Stillstand setzt sie einen Rest an Bewegung entgegen; die Wendung nach draußen impliziert zugleich eine dramatische Wende des Geschehens, als sei die Erkenntnis des heranahenden Todes plötzlich gekommen, als habe der Abschiedsschmerz sie übermannt, als gäbe es einen Adressaten jenseits des Zimmers, an den sie ihre verhaltene Klage richten könne, als bedürfe es eines Augenblicks der Einsamkeit, um die Situation mit den drei Frauen auszuhalten.

Die Stimmung wird aber nicht allein durch die Konstellation der Figuren vorgegeben, sondern auch durch das Verhältnis von Text und Bild. Der poetische Titel ist ebenso wenig eindeutig wie die Szene; »to fade away« kann ebenso »(dahin-)schwinden« wie »verschwinden« oder »sterben« bedeuten. In jedem Fall aber verstärkt er das Gefühl der Aussichtslosigkeit – für die Krankheit gibt es offensichtlich keine Besserung mehr. Die sechs Zeilen aus *Queen Mab*, die wie ein Kommentar unter das Bild gesetzt sind, scheinen sogar den unmittelbar bevorstehenden Tod des Mädchens anzukündigen. Sie könnten den Schluss nahelegen, *Fading away* habe Shelleys »Philosophical Poem« illustrieren sollen. Als literarische Vorlage erscheint *Queen Mab* jedoch denkbar ungeeignet. Dem Dichter dient die phantastische Handlung – die Seele der schönen Ianthe löst sich im Schlaf vorübergehend von ihrem Körper, um der rätselhaften Feenkönigin Mab in deren Palast am Ende des Universums zu folgen – nur als Rahmen, um seine Sicht auf die historische Entwicklung der Welt, auf Gesellschaft, Religion, Moral, Liebe, Leben und Tod zu erörtern. Am Schluss erwacht die junge Frau und sieht zugleich mit dem Geliebten, der ihren Schlaf bewacht hat, die Sterne am Firmament. Die zitierten Verse gehören zur Anfangssequenz, die die Ähnlichkeit von Tod und Schlaf thematisiert. Auf die Frage: »Will Ianthe wake again [...]?« folgt umgehend die erlösende Antwort: »Yes! she will wake up again,/ Although her glowing limbs are motionless [...].« (Vers 27-31) Durch die Verkürzung im Zitat verwandelt sich die rhetorische Frage in die Beschreibung eines langsamen Sterbens, durch die Kombination mit dem Titel *Fading away* wird die Option zum Fakt. Shelleys Verse unterliegen damit der gleichen



Behandlung wie die Modelle und die Einzelmotive des Bildes – sie werden zum Material, über das der Künstler, seiner Idee entsprechend, verfügen kann. Eine stärkere Vereinheitlichung des Kombinationsdrucks, wie Coleman vermutet, lässt sich auf diese Weise kaum erzielen.<sup>30</sup> Da Robinson bei seinem Publikum die Kenntnis von *Queen Mab* voraussetzen musste, wird er vielmehr das Wissen des Betrachters um den ursprünglichen Kontext mit ins Kalkül gezogen haben. Stellt doch die Differenz zwischen »eigentlicher« und neuer Bedeutung einmal mehr das schöpferische Potential des Kombinierens unter Beweis.<sup>31</sup>

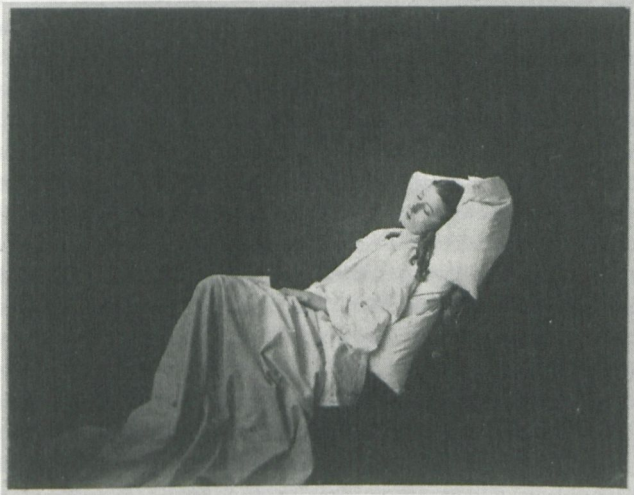


Abb. 6: Henry Peach Robinson, *She never told her love*, 1857

Ähnlich doppelbödig hatte Robinson Text schon für die zeitlich vor *Fading away* entstandene, aber gemeinsam mit diesem Bild auf der Ausstellung im Crystal Palace präsentierte Fotografie *She never told her love*<sup>32</sup> eingesetzt (Abb. 6). Das Bild zeigt Miss Cundall wie in *Fading away* auf dem Polsterstuhl liegend, diesmal allerdings ohne Begleitpersonen und ohne weitere Andeutungen eines Interieurs.

30 Coleman 2005 (wie Anm. 4), S. 128.

31 Ein doppeltes Spiel ist übrigens auch für den Titel nicht mit letzter Sicherheit auszuschließen. *Fading away* könnte jenseits aller melodramatischen Implikationen auch wörtlich, als »Ausbleichen« verstanden werden: als partielles Verschwinden der Mädchengestalt in der Überbelichtung, der bereits die Hände der Kranken zum Opfer gefallen sind.

32 Henry Peach Robinson, *She never told her love*, 1857, Albuminabzug, 18,0 x 23,2 cm, Gernsheim Collection im Harry Ransom Humanities Research Center, University of Texas, Austin. Zur Präsentation in der Ausstellung vgl. Harker 1988 (wie Anm. 4), S. 101.

Die Mädchengestalt scheint in der Luft zu schweben; auf ihr sammelt sich das ganze Licht, während die Umgebung einschließlich der Stuhlbeine im Dunkel versinkt. Ihre Ortlosigkeit vor der schwarzen Fläche erinnert an Skizzenblätter mit Figurenstudien, die in ähnlicher Isolation auf weißem Grund stehen. Offensichtlich ging es Robinson darum, das Bild als Studie für das kranke Mädchen zu deklarieren und mit ihm den Kunstcharakter von *Fading away* auch im Hinblick auf den Entstehungsprozess anschaulich zu machen. Ein inhaltlicher Bezug zwischen den beiden Bildern wird deshalb nicht hergestellt. Im Gegenteil: Schon der Titel *She never told her love* weist dem Bild eine Idee zu, die nur bedingt mit *Fading away* harmoniert (oder nur unter der Voraussetzung, dass das Mädchen von *Fading away* an ihrer Liebe stirbt). Er ist, wie auch die Verse auf dem Passepartout des auf der Ausstellung gezeigten Abzugs, William Shakespeares *Twelfth Night* (*Was Ihr wollt*) entnommen. Im 2. Akt, 4. Szene, Vers 111-113 will die als Mann verkleidete Viola dem misogynen Herzog eine Lektion über die unbedingte Liebesfähigkeit ihrer Geschlechtsge nossinnen erteilen. Selbst unglücklich in den Herzog verliebt, erfindet sie eine Schwester, die ihre Liebe für sich selbst behalten habe und darüber in tiefste Melancholie versunken sei.<sup>33</sup> Natürlich will der Herzog wissen: »But died thy sister of her love, my boy?« Er wird jedoch von Viola (die, wie wir Zuschauer oder Leser wissen, mit der still liebenden Schwester letztlich ihre eigene Situation beschreibt) mit der zweideutigen Auskunft abgespeist: »I am all the daughters of my fathers house, and all the brothers too, – and yet I know not –.«<sup>34</sup> Robinson wählte für das Passepartout die ersten drei Zeilen von Violas Ausführungen: »She never told her love/ But let concealment, like a worm i' the bud,/ Feed on her damask cheek.«<sup>35</sup> Wieder scheint die Uneindeutigkeit der Textstelle mit Bedacht gewählt zu sein. Diesmal allerdings entspricht sie noch einem ganz anderen Sinn der Unbestimmtheit der Szene. So wenig, wie der Herzog vom weiteren

33 »She never told her love,/ But let concealment, like a worm i' the bud/ Feed on her damask cheek. She pined in thought, And with a green and yellow melancholy,/ She sat like patience on a monument,/ Smiling at grief. Was not this love indeed?« In der Übersetzung von August Wilhelm Schlegel lauten die Verse: »Sie sagte ihre Liebe nie/und ließ Verheimlichung, wie in der Knospe den Wurm/ an ihrer Purpurwange nagen/sich härmend, und in bleicher, welker Schwermut, saß sie wie die Geduld auf einer Gruft, dem Grame lächelnd, Sagt, war das nicht Liebe...?« Shakespeare, William: *Sämtliche Werke in vier Bänden*. Band 1. Übers. v. Wilhelm August Schlegel. Berlin, 1975, S. 759.

34 In der Übersetzung Schlegels: »Ich bin, was aus des Vaters Haus an Töchtern/und auch von Brüdern blieb; und doch, ich weiß nicht...«

35 Die Bildunterschrift zit. nach Harker 1988 (wie Anm. 4), Tf. 45.



Schicksal der vorgeblichen Schwester erfährt, so wenig erfahren wir vom Schicksal der jungen Frau, die, von allem erzählerischen Beiwerk verlassen, auf ihrem Stuhl liegt und, lässt man den Titel beiseite, durchaus auch als Bild einer friedlich Schlafenden verstanden werden könnte.

Die versatzstückartige Struktur von *Fading away* teilte die zeitgenössische Kritik in zwei Lager. Während die eine Seite vor allem die einzelnen Elemente – Staffage, Modelle, Titel, Text – wahrnahm und die Plausibilität der Zusammensetzung diskutierte (und zu meist heftig kritisierte),<sup>36</sup> war die andere bereit, die Darstellung als Geschichte zu lesen, unabhängig davon, wie man hier die Qualität der Arbeit beurteilte. Das Rezeptionsmuster gab George Shadbolt vor, der im Juni 1858 eine der ersten, wenn nicht sogar die erste Beschreibung des Bildes lieferte. Shadbolt deutete die rechte Frau als von ihrer Trauer absorbierte Schwester, die linke als Mutter, die den fortschreitenden Verfall voller Sorge beobachtet, den Mann im Hintergrund aber als den Geliebten der Kranken, der sich mit einer Geste der Trauer dem offenen Fenster zugewandt hat und den Sonnenuntergang beobachtet als »emblem of the waning life of the beloved object beside him«.<sup>37</sup> Auch für die anderen Autoren dieses Lagers stand die Identität der Figuren, die Glaubwürdigkeit der Handlung und ihr Bezug zu aktuellen moralischen Standards im Zentrum des Interesses: Zeigt die Miene der Mutter zu wenig vom Schmerz um das sterbende Kind oder hat sie sich in langen Monaten der Krankheit in das Schicksal ergeben? Resultiert ihre Fassung aus ihrer Festigkeit im Glauben und der Hoffnung auf ein Wiedersehen im Jenseits oder ist sie einfach gefühllos? Ist der Mann am Fenster der Geliebte der Kranken, ihr Verehrer oder ihr Vater? Und, sofern es sich um den Geliebten oder den Verehrer handelt: Wirkt er nicht deplatziert angesichts der Tatsache, dass die Hauptperson fast noch ein Kind ist? An welcher Krankheit siecht das Mädchen überhaupt dahin? Handelte es sich, was der Titel nahelegen könnte, um die im 19. Jahrhundert weit verbreitete Schwindsucht – eng-

36 Besonders deutlich wird diese Rezeption in einer Rezension, die 1859 im *Journal of the Photographic Society* erschienen ist und in der es heißt: »When [...] a photographer, having placed certain persons in an attitude, and surrounded them with various ›properties,‹ takes a photograph of the group, and presents it with all the stiffness of arrangement [...] and asks your admiration for it under some poetic or suggestive title, the most unobservant is struck with the incongruity, and the instructed eye turns from it with disgust.« Zit. n. Coleman 2005 (wie Anm. 4), S. 134. Zu dieser Art der Kritik vgl. auch Newhall 1998 (wie Anm. 8), S. 77–79.

37 [Shadbolt, George]: »Editorial«. In: *Liverpool & Manchester Photographic Journal*, Jg. 2, Nr. 12, London, 15. Juni 1858, S. 147–148, zit. n. Coleman 2005 (wie Anm. 4), S. 119.

lisch ›consumption‹, im modernen Sprachgebrauch Tuberkulose –, die auch in Malerei und Literatur der Zeit vielfach thematisiert wird? Oder besteht ein Zusammenhang zwischen der Krankheit und der Anwesenheit des Mannes, ist das Mädchen also in Folge einer (dann wohl eher unglücklichen) Liebe erkrankt?<sup>38</sup>

Robinson selbst hat zu dieser Diskussion lange Jahre geschwiegen. Erst in seinen *Autobiographical Sketches* nahm er implizit zur Art der Krankheit Stellung, wenn er von Briefen trauernder Eltern berichtete, die ihr Kind verloren hatten, »for the dying girl seemed to be like every other young girl dying of consumption in the country«.<sup>39</sup> Der Intention des Bildes hätten Vorab-Festlegungen vermutlich auch nicht entsprochen. Anders als in seinen Umsetzungen literarischer Vorlagen, wie der *Lady of Shalott*, *Elaine Watching the Shield of Lancelot* (1859/69) oder der Serie *Red Riding Hood* (1858) scheint es Robinson in *Fading away* nicht um eine Erzählung, auch nicht um die Illustration einer Geschichte oder einiger Gedichtzeilen gegangen zu sein, sondern um ein Gefühl, erzeugt mit den Mitteln der Komposition und gesteuert durch Titel und Textbeigabe.<sup>40</sup> Dafür spricht die Variante von *Fading away*, die ebenfalls 1858 datiert wird, deren genaue Funktion allerdings ebenso ungeklärt bleibt wie die Form der öffentlichen Präsentation (Abb. 7). Sie ist wohl als Versuch einer Korrektur zu verstehen, da einige Problemstellen der ersten Fassung abgemildert sind: Das Korb Tischchen im Vordergrund passt sich nun etwas besser der Umgebung an; das helle Rechteck oberhalb der Kranken ist verschwunden, zugleich die Belichtung der Figur reguliert, so dass nun die kraftlos im Schoß liegende Hand des Mädchens sichtbar wird. Und schließlich wird die undefinierbare graue Fläche neben dem Mann durch einzelne Lichtpunkte aufgehellt und wirkt deshalb nicht mehr so stark als Fremdkörper. Und doch gibt es eine Reihe von Veränderungen, die weniger dem Wunsch nach Verbesserung geschuldet sein dürften als dem Bedürfnis, noch einmal die gestalterischen Möglichkeiten der Bildidee

38 Stellvertretend sei hier auf die Rezensionen von William Crookes (Crookes, William: »Critical Notices: The Photographic Exhibition at the Crystal Palace«. In: *The Photographic News*, Jg. 1, Nr. 4, London, 1858, S. 40f.) und eines »Ex-Member of the Council« (»Correspondence: Exhibition of the Photographic Society«. In: *The Photographic News*, Jg. 2, Nr. 27, London, März 1859, S. 8f.) verwiesen. Zur Diskussion sowie zu den zitierten Positionen vgl. DiGiulio 1986 (wie Anm. 2), S. 116; Coleman 2005 (wie Anm. 4), S. 121–131.

39 Robinson (1884) 1897 (wie Anm. 11), S. 292.

40 Tatsächlich sprach Robinson nachträglich von einem »morbid sentiment«, das er mit *Fading away* habe erreichen wollen; Robinson, Henry Peach: »Autobiographical Sketches, Chapter VI«. In: *The Practical Photographer*, Jg. 8, Nr. 96, Bradford, Dezember 1897, S. 353–359, hier 357.





Abb. 7: Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858

auszutesten. Robinson hat nämlich nur die Figuren der alten Frau und des stehenden Mannes unverändert übernommen, für die Kranke hingegen eine neue Pose, für das stehende Mädchen ein anderes Modell und für das Buch auf dem Polsterhocker im Vordergrund ein anderes Format gewählt – das belletristische Werk ist zum (Bilder-)Album mutiert. Das Gestell und Bezug der Chaiselongue sind wegretouchiert und die Bildränder beschnitten, beides Maßnahmen, die die Anordnung der Möbel im Raum verunklären. Vor allem aber sind die Blickbezüge aufgehoben: Die Kranke hat den Kopf ins Profil gedreht, als habe sie den Kontakt zur Umgebung bereits abgebrochen. Die Stehende deutet keine Zuwendung mehr an, sondern starrt über das liegende Mädchen hinweg zu der alten Frau, die ihrerseits, wie im ursprünglichen Arrangement, auf die Kranke fixiert bleibt. Einerseits verstärkt Robinson durch die Unterdrückung der räumlichen Komponenten die kompositionelle Einheit – die Figuren scheinen näher zusammenzurücken, die Gegenstände, die in der ersten Version einen Gutteil der Aufmerksamkeit beanspruchen, in den Hintergrund zu treten. Andererseits aber verweigert er mit dem Verzicht auf eine innerbildliche Kommunikation noch den letzten Rest einer in sich geschlossenen Erzählung. Geliefert werden in beiden Fassungen nur die Ingredienzien; der eigentliche Akt des Erzählens obliegt dem Betrachtenden. Er muss Mutmaßungen anstellen über die Krankheit, die Identität der Figuren und die Rolle des Mannes, und er muss seine Imagination mobilisieren, um eine Handlung zu konstruieren. Obwohl die englische Kunst um die Mitte des 19. Jahrhunderts zahlreiche Darstellungen Toter,

Sterbender oder Kranker hervorgebracht hat,<sup>41</sup> kann er seine Erfahrungen mit anderen Kunstwerken nur bedingt einsetzen: Die Vierergruppe entspricht keinem gängigen Bildmuster. So gesehen war es nur folgerichtig, dass die Kritiker und die verwaisten Eltern jeweils ihre eigenen Erlebnisse, gesellschaftlich-moralischen Vorstellungen und Geschichten in *Fading away* entdeckten.

Mit seiner Offenheit bleibt *Fading away* ein Einzelfall in Robinsons Œuvre. Während die Genreszenen häufig porträthaften oder allegorischen Charakter haben<sup>42</sup> beziehungsweise dann, wenn sie eine Handlung vorgeben, mit etablierten Bildformeln arbeiten,<sup>43</sup> stehen den literarisch inspirierten Werken erläuternde Texte zur Seite, über die sich die Geschichte erschließt. Und doch bringt der Kombinationsdruck das definitorische Problem für die fiktionale und inszenierte (oder komponierte) Fotografie des 19. Jahrhunderts auf den Punkt. Sobald sie den sicheren Boden einer literarischen Vorlage oder eindeutig lesbarer (weil allgemein bekannter) Bildmuster verlässt und zugleich darauf verzichtet, Hinweise auf zeitliche Verläufe zu geben, ist sie nicht mehr »narrativ« in dem Sinn, dass sie tatsächlich auf eine Geschichte festzulegen ist. Vielmehr belässt sie es bei einem Angebot gefühlshaltiger Konstellationen, das sein narratives Potential erst in der Vorstellung des Betrachters entfaltet. Den entsprechenden Mechanismus hat Alfred H. Wall für die Studie eines auf Kunden wartenden Schuhputzers von Oscar Rejlander beschrieben: »In Rejlander's study a story is told – a story of weary waiting without the anxiously looked-for work, and constant slumber. An idea simple enough in itself, but one which suggests a story, and a story which suggests something awakening pity, setting the

41 Zur Diskussion möglicher Vorbilder in der Malerei vgl. DiGiulio 1986 (wie Anm. 2), S. 36–39; Harker 1988 (wie Anm. 4), S. 27. Brian Lukacher hat überdies auf Hugh Diamonds Porträtaufnahmen psychisch kranker Frauen hingewiesen, die möglicherweise Anregungen für das Motiv des liegenden Mädchens geliefert haben. Siehe Lukacher, Brian: »Powers of Sight. Robinson, Emerson, and the Polemics of Pictorial Photography«. In: Handy, Ellen (Hg.): *Pictorial Effect, Naturalistic Vision. The Photographs and Theories of Henry Peach Robinson and Peter Henry Emerson*. Norfolk, 1994, S. 29–53, hier S. 34.

42 Als Beispiele für Genrebilder mit Porträtcharakter sind etwa *On the Hill-Top* (1860), *Jenny* (1857) oder *On the Way to Market* (1864/65) zu nennen, für die allegorisch aufgeladenen Genreszenen insbesondere *Bringing home the May* (1862), *Autumn* (1863), *When the Day's Work is Done* (1877) und *Dawn and Sunset* (1885).

43 Vgl. *Here they come* (1859), *A Holiday in the Wood* (1860) oder das besonders stark dem genrehaften Sujet der Briefleserin verpflichtete *The Valentine* (1885).





**Beitrag Bushart.** Abb. 1: Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858, Albuminsilberabzug, 23,8 x 37,9 cm, National Museum of Photography, Film & Television, Bradford, Sammlung der Royal Photographic Society (aus: Diathek des Fachgebiets Kunstgeschichte der TU Berlin); Abb. 2: Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers* (1869): Holzstich nach David Wilkie, *The Blind Fiddler*, 1806 (aus: Robinson, Henry Peach: *Pictorial Effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*. Nachdr. d. Ausg. London, 1869. Pawlet, Vermont, 1971, S. 68); Abb. 3: Henry Peach Robinson, *Pictorial Effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers* (1869): Schematische Umzeichnung der Hauptfiguren in Wilkies *The Blind Fiddler* (aus: Robinson, Henry Peach: *Pictorial Effect in photography, being hints on composition and chiaroscuro for photographers*. Nachdr. d. Ausg. London, 1869. Pawlet, Vermont, 1971, S. 74); Abb. 4: Henry Peach Robinson, *The Model (Miss Cundall)*, 1857, Albuminsilberabzug, 21,6 x 16,5 cm (aus: Harker, Margaret F.: *Henry Peach Robinson. Master of Photographic Art 1830-1901*. Oxford, 1988, S. 27, Abb. 15); Abb. 5: Henry Peach Robinson, *The Passions: Vanity*, 1857, Albuminsilberabzug, 21,6 x 16,5 cm (aus: Harker, Margaret F.: *Henry Peach Robinson. Master of Photographic Art 1830-1901*. Oxford, 1988, S. 27, Tf. 31); Abb. 6: Henry Peach Robinson, *She never told her love*, 1857, Albuminsilberabzug, 18,0 x 23,2 cm (aus: Diathek des Fachgebiets Kunstgeschichte der TU Berlin); Abb. 7: Henry Peach Robinson, *Fading away*, 1858, Albuminsilberabzug, 23,8 x 37,9 cm (aus: Harker, Margaret F.: *Henry Peach Robinson. Master of Photographic Art 1830-1901*. Oxford, 1988, S. 27, Tf. 46).