

Van Goghs Favourites I

### **Hubert Herkomer und die Schule des englischen Sozialrealismus**

*„Es hat etwas Männliches – etwas Derbes, das mich sehr anzieht (...) Bei diesen Leuten sehe ich eine Energie am Werk, eine Willenskraft und einen freien, gesunden, lebhaften Geist, die mich inspirieren. In ihren Arbeiten ist eine Hoheit, eine Vornehmheit - selbst wenn sie einen Misthaufen zeichnen.“*  
Vincent van Gogh, Oktober 1882 (Brief R 16)

Im Unterschied zu dem bereits verstorbenen Jean-Francois Millet war Van Goghs zweites großes künstlerisches Vorbild Hubert Herkomer ein Generationsgenosse, dessen Werdegang eine konkrete Projektionsfläche für den lernbegierigen Späteinsteiger bieten konnte. Der nur drei Jahre ältere Herkomer hatte zu dem Zeitpunkt, als Van Gogh sich gerade für eine künstlerische Laufbahn zu entscheiden begonnen hatte, bereits eine viel beachtete Entwicklung vom Londoner Illustriertenzeichner zum international erfolgreichen Malerstar durchlaufen.

Van Gogh nahm bis zu seinem frühen Tod 1890 an dieser Erfolgsgeschichte seines Vorbilds regen Anteil. Er beneidete Herkomer um die gesellschaftliche Akzeptanz, die dieser fand und trug sich sogar mit dem Gedanken bei ihm in England vorstellig zu werden, um auf der Suche nach einer Anstellung als Sozialreportagezeichner seine Protektion zu suchen.

In einer biografischen Notiz, die der begnadete Selbstdarsteller Herkomer in einer Ausgabe des „Graphic“ vom 26.10.1876 lanciert hatte, berichtete er von den harten Zeiten, die er als Emigrantenkind im viktorianischen England durchlebt hatte. Seine aus Waal bei Landsberg stammende Familie war dort nach einem gescheiterten Neuanfang in Amerika Mitte der fünfziger Jahre gelandet. In der Schilderung von materiellen Nöten und der anfänglichen Verkennung seiner künstlerischen Fähigkeiten konnte Van Gogh gut seine eigenen Schwierigkeiten gespiegelt finden. „Auch fand ich noch drin“, schreibt er in einem Brief an seinen Bruder über die Lektüre der Herkomer'schen Biografie, „dass er nicht zu denen gehört, die leicht arbeiten, sondern daß er im Gegenteil von Anfang an immer mit einer Art Ungeschicklichkeit zu kämpfen hatte und dass er kein Bild ohne viel Kopf-

zerbrechen macht. Dass viele ihn noch immer, sogar jetzt noch, unpassabel finden, kann man schwer begreifen. Man kann sich kaum etwas Innigeres vorstellen als sein Werk.“<sup>1</sup>

Dass es sich bei diesem Hubert Herkomer, in dessen mühsamem Kunstschaffen sich Van Gogh wieder gefunden hatte und der Person, die sich mit einer äußerst virtuosen und fließbandartigen Produktion von Konterfeis der prominentesten Mitglieder des britischen Empires ein Vermögen zusammengemalt hatte, um ein und dieselbe Person gehandelt haben soll, ist nur schwer zu begreifen. Noch schwerer zu fassen ist, dass dieser Malerfürst Herkomer, der von Queen Victoria in den Adelsstand erhoben worden war, nachdem er John Ruskin auf dessen Sladeprofessur an der Oxford University nachgefolgt war, auch Initiator der ersten Autorallye in Deutschland gewesen ist, ebenso Bauherr zweier neugotischer Anwesen, eines in England und eines in seiner bayrischen Heimat, dazu Schauspieler, Hypnotiseur, mesmeristischer Heiler, Erfinder neuer Drucktechniken, Betreiber einer eigenen Kunstschule und eines eigenen Theaters, das zumeist die eigenen Musiktheaterstücke zur Aufführung brachte, sowie einer eigenen Filmproduktion, die für ihre innovative Beleuchtungstechnik berühmt geworden war. Tatsächlich handelt es sich bei dem Fall Herkomer um eines der schillerndsten Phänomene der Kunst des Fin de Siecle.

Um das Spektrum dieser multipersonalen Existenz einigermaßen zu erfassen müsste man sich eine Vielzahl von zum Teil extrem konträren künstlerischen Positionen des 19. und frühen 20. Jahrhunderts vergegenwärtigen; an oberster Stelle Richard Wagner, dessen Paradigma vom Gesamtkunstwerk eine Art Motor von Herkomers vielfältigen Ambitionen war; ebenso müsste man die Repräsentationssucht und die inszenatorischen Ambitionen eines Karl von Piloty oder Hans Makart herbeizitieren, den okkulten Universalismus und luziden Erfindergeist eines August Strindberg, den rustikalen Naturalismus eines Wilhelm Leibl, den pseudoaltmeisterlichen Gestus eines Franz Lenbach, den Realismus eines Menzel und Liebermann, und nicht zuletzt den Geschwindigkeits- und Technikfuror der Futuristen.

### **The Graphic**

Als Ausgangspunkt all dieser divergierenden Aktivitäten kann seine Zeit als Reportagezeichner bei der Illustrierten „Graphic“ gelten. Hier entwickelte er nicht nur sein Credo von der Publikumswirksamkeit als oberstem künstlerischen Gebot<sup>2</sup> und wurde mit der Problematik eines konkurrierenden Nebeneinander von neusten technischen und klassischen manuellen Aufzeichnungstechniken vertraut gemacht, sondern hier wurde er auch mit einer schier uferlosen Breite von Themen für seine künstlerische Arbeit konfrontiert, die weit über das Repertoire hinausgingen, die eine klassische akademische Ausbildung bieten konnte. In einem Nachruf auf den Verleger des „Graphic“ William Luson Thomas rechnete er es diesem zur Ehre an, dass er „seine Zeitungsseiten für jedes Stadium unserer Lebensgeschichte öffnete; er führte den heranwachsenden jungen Künstler an Zeichnungsthemen heran, die unter anderen Um-

ständen nie seine Aufmerksamkeit erregt hätten.“ In dem Nekrolog, der 1900 in der „Times“ erschienen war, geht er sogar soweit, dem Verleger einen nicht unbetächtlichen Einfluss auf die Entwicklung der viktorianischen Malerei anzurechnen. „ Es ist nicht übertrieben festzustellen, dass es nach der Gründung des Graphic eine offensichtliche Veränderung in der Wahl der Malereisujets gab.“



J.B. Wirgman, Some „Graphic“-Artists, 1882 (unten links H. Herkomer)

In der Gruppierung junger Künstler, die Luson Thomas als „Graphic“-Mitarbeiter gewonnen hatte, war Herkomer der jüngste. Wie seine Freunde Luke Fildes und George Pinwell hatte er bereits für einige andere Periodika Illustrationen und Cartoons abgeliefert, doch die sozialrealistische Ausrichtung der neuen Illustrierten bedeutete für alle künstlerischen Mitarbeiter eine ganz besondere Herausforderung. Der Holzstich „Homeless and Hungry“, für den Luke Fildes in der ersten Ausgabe des „Graphic“ die Vor-

lage gezeichnet hatte und der in seiner dramatisierten, künstlerischen Darstellung sozialen Elends im urbanen Bereich ein Novum in der englischen Bildpublizistik bedeutete<sup>3</sup>, war programmatisch für die Arbeitsweise dieser ersten Generation von „Graphic“-Artists, die 1872 von der Kritik unter der Bezeichnung „School of Social Realism“ subsumiert wurde. Neben den bereits genannten Herkomer und Luke Fildes waren Frank Holl, William Small, Charles Green und Robert W. Macbeth mit von der Partie. In ihren Bildberichten suchten sie bevorzugt soziale Brennpunkte der Großstadt London auf. Die Zeichnungen, die vor Ort in den Armenhäusern, Blindenanstalten, Gefängnissen und auf den Strassen Londons entstanden, haben einen eigentümlichen Charakter, der durch einen betont skizzenhaften und zupackenden Stil gekennzeichnet ist. Um Verfälschungen ihrer Arbeit durch die xylographischen Übertragungen entgegenzutreten, folgten sie ihrem künstlerischen Vorbild Adolph Menzel auch in der Methode, die Zeichnungen selbst auf die Druckstöcke zu bringen.<sup>4</sup>



02-1 H. Herkomer, A Guard-Room at Aldershot, 1870

Die sozialrealistische Welle der sechziger und frühen siebziger Jahre in England wäre nicht denkbar gewesen ohne das literarische Vorbild von Charles Dickens, der ebenso wie Emile Zola seine Karriere als Reporter begonnen hatte.<sup>5</sup> Von der Forschung bisher wenig beachtet wurde der Einfluss französischer Zeichner, die die gähnende soziale Kluft in London, der Metropole der industriellen Revolution bereits sehr früh, in den späten vierziger Jahren, als ein attraktives Thema grafischer Berichterstattung entdeckt hatten.<sup>6</sup> Künstlerisch vorbildhaft waren außerdem die revolutionären Losungen der Praeraffaeliten gewesen, die 1848 parallel zu den europaweiten politischen Neuerungsbewegungen dem spätbarocken und klassizistischen Akademismus den Kampf angesagt hatten mit ihren Forderungen nach Gefühlsechtheit und realistischer Darstellung. Dass die praeraffaelitische Bewegung, bei aller Betonung von Innerlichkeit, an ihren Rändern auch eine sozialreformatische war, ist wenig bekannt.<sup>7</sup>



William Small, Sunday Afternoon in St. Giles, The Graphic, 1871



H. Herkomer, Low Lodging House St. Giles, The Graphic, 1872

### Frederick Walker

Das wichtigste Bindeglied zwischen den Großstadtreportagen der „Graphic“-Artists und der praeraffaelitischen Bewegung stellen die Werke des früh verstorbenen Frederick Walker dar. Er wird einer kleinen Gruppe von englischen Künstlern zugerechnet, den so genannten „Idyllists“, die praeraffaelitische Innerlichkeit mit der praeimpressionistischen Naturauffassung der Schule von Barbizon zu vereinen suchten. Walker wurde Mitte der sechziger Jahre durch die beiden Gemälde „Wayfarers“ und „The Vagrants“, die er bei den Jahresausstellungen der Royal Academy gezeigt hatte, schlagartig bekannt. Sie brachten einen bisher ungekannten Moment von sozialer Härte, von Resignation und Ausweglosigkeit in die pastorale Vorstellungswelt der viktorianischen Malerei ein.



Frederick Walker, *The Wayfarers*, 1866

Legenden, die sich um Walkers unberechenbares Temperament rankten und sein früher Tod im Jahre 1875 trugen viel dazu bei, dass sein Name schon bald mit der Patina des Genialischen und Frühvollendeten überzogen wurde. Walkers melancholische Inszenierungen übten auf die „Graphic“ Artists der ersten Generation einen gewaltigen Einfluß aus. Van Gogh zählte späte Werke von Walker wie „The Old Gate“ (1872) und „The Harbour of Refuge“ (1873), die in doppelseitigen Reproduktionsstichen im „Graphic“ erschienen waren zu seinen ganz besondern Favoriten, zu den Bildern, die seiner Ansicht nach den Grundstock jeder Sammlung bilden müssten.<sup>8</sup>

Was Van Gogh und ebenso Hubert Herkomer an Walkers Bildentwürfen bestach, war die starke prae-

symbolistische Suggestivkraft, die von der Kombination einer weihevollen, fast klassischen Figurenanlage, einer wild romantischen Landschaftsauffassung, und der Prosa der Sujets ausging. 1893 schrieb Herkomer in einer Eloge auf sein Vorbild: „In Frederick Walker haben wir den Erschaffer der Englischen Renaissance vor uns, denn er war es, der die Möglichkeit sah, die Anmut der Antike mit dem Realismus des Alltagslebens in England zu kombinieren. Seine Erdarbeiter sind griechische Götter und nicht einen Deut weniger naturwahr.“ Während einer Vortragstournee 1882 in Nordamerika brachte Herkomer Walkers Malerei gar als wahren „poetischen Impressionismus“ gegen die verhassten und unverstandenen neuen Schulen der französischen Malerei in Stellung.<sup>9</sup>



Frederick Walker, *The Old Gate*, *The Graphic* 1876

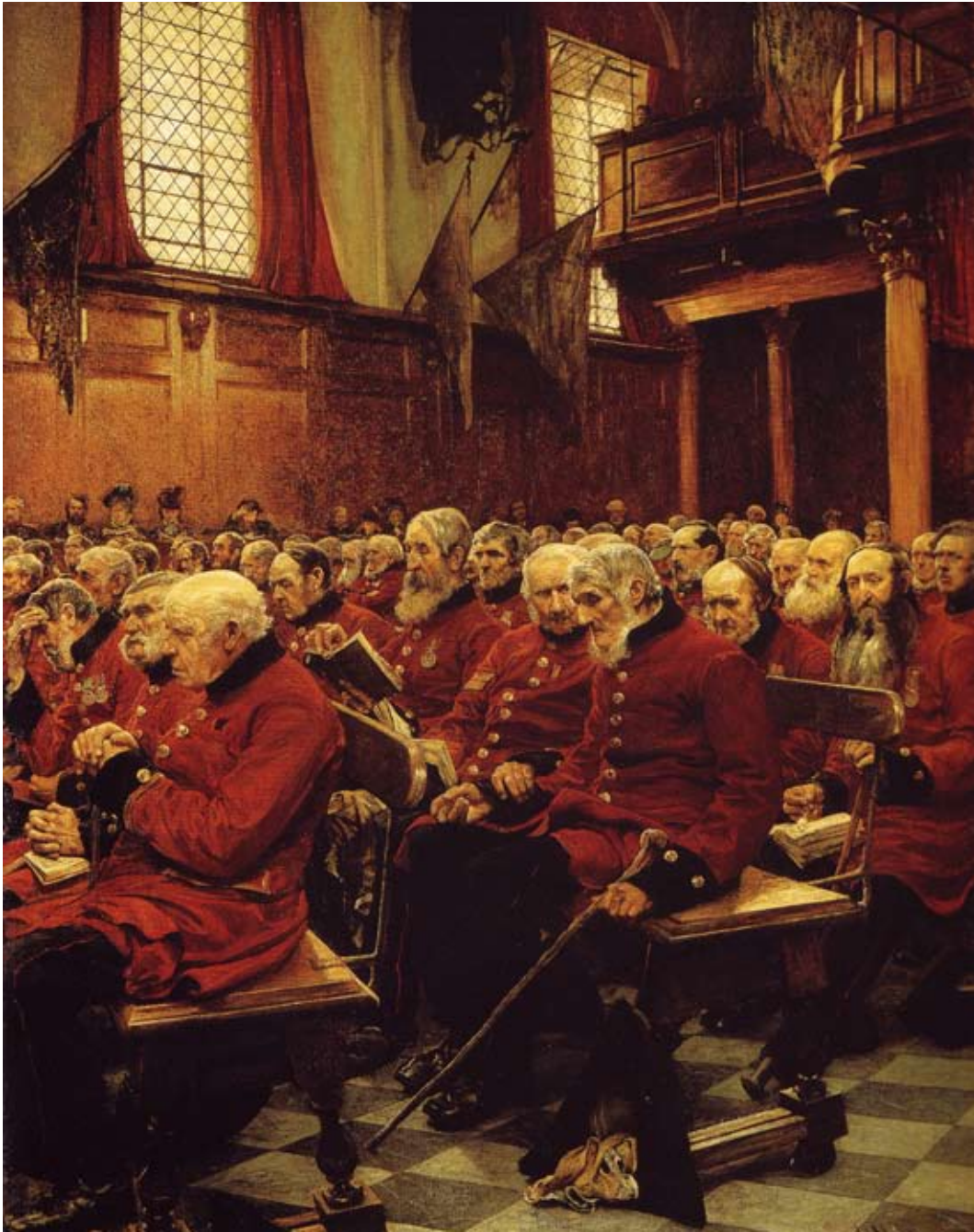
Walker war den meisten der „Graphic“-Artists allerdings nicht nur in stilistischer Hinsicht ein Vorbild, sondern es war auch dessen beruflicher Werdegang, dem sie nacheiferten. Er hatte seine Karriere nämlich ebenfalls als Illustrator und ausgebildeter Holzstecher begonnen. Herkomer konnte sich bei seinen eigenen malerischen Versuchen gut in der graphischen Anlage von Walkers Gemälden einfinden, die alle in ihrer Erstfassung Zeichnungsvorlagen für Holzstiche waren.<sup>10</sup> Selbiges war auch bei dem Gemälde der Fall, das den jungen Herkomer über Nacht zu internationalem Ruhm verholfen hatte. „The last Muster“ (die letzte Musterung), mit dem er auf der großen Pariser Maleriausstellung von 1878 eine Ehrenmedail-

le gewonnen hatte, ging auf den Holzstich "Sunday at the Chelsea Hospital" zurück, den er 1871 für den "Graphic" angefertigt hatte.<sup>31</sup> Er zeigte Pensionäre der britischen Armee, die in die Andacht eines sonntäglichen Gottesdienstes versunken sind; auf den ersten Blick ein sehr ruhiges und unspektakuläres Bild. Erst auf den zweiten Blick erschließt sich sein Clou: Der Einzige, der aus der allgemeinen Blickrichtung der Pensionärgemeinde aussichert und sich seinem Banknachbarn zuwendet, ist gerade damit beschäftigt, diesem den Puls zu fühlen. Die herab geglittenen Hände des Gemusterten lassen nur die Vermutung zu, dass er gerade entschlafen ist. Was die zugrunde liegende Thematik von Alterung und Tod betrifft wandelt Herkomer hier zwar auf Walkers Spuren, in der Zuspitzung auf einen Moment der Überraschung, auf dem die Attraktion des Bildes im Wesentlichen beruht, und der in seiner psychologischen Subtilität weniger ein theatralischer als vielmehr ein cineastischer ist, bewegt er sich künstlerisch innerhalb der Historienmalerei des 19ten Jahrhunderts jedoch auf ganz eigenem Terrain.



H. Herkomer, Sunday at Chelsea Hospital, The Graphic, 1871)





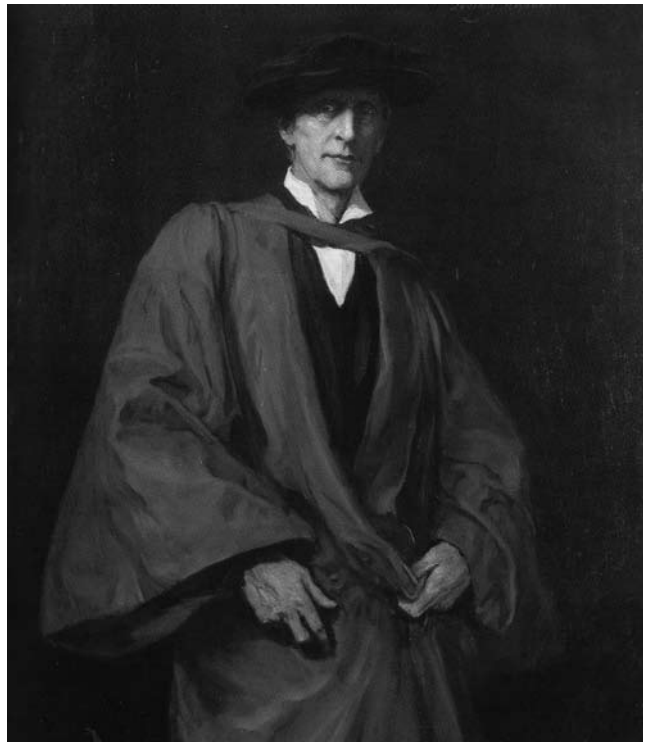
H. Herkomer, *The Last Muster*, 1875

Es offenbart sich hier bereits Herkomers dramaturgisches Talent, das den kommenden Kunstunternehmer gemäß seiner Devise, dass Kunst im Wesentlichen öffentlichkeitswirksam zu sein hat, zuerst der Bühne und dann dem Film zuwenden ließ. Die malerische Ausarbeitung des Gruppenmotivs gab ihm auch reichlich Gelegenheit sich als Porträtist zu erproben. In die meisten Köpfe der Pensionärgemeinde sind Konterfeis seines großen Bekannten- und Familienkreises eingearbeitet worden.

Es ist bemerkenswert, dass die Gruppierung der „Social Realists“ mit Hubert Herkomer, Luke Fildes und Frank Holl gleich drei der führenden Porträtisten des viktorianischen England des ausgehenden Jahrhunderts stellte. An Erfolg und Produktivität übertraf Herkomer seine beiden Kollegen jedoch bei weitem. Zu seiner zahlungskräftigen internationalen Klientel zählte ebenso ein martialischer Repräsentant der britischen Kolonialmacht wie Lord Kitchener, ein amerikanischer Finanzhai wie Jay Gould, sowie wie die komplette Vorstandsetage des deutschen Krupp – Konzerns. Dass er bei der fließbandartigen Produktion genauso wie beispielsweise sein deutscher Kollege Lenbach auf das Hilfsmittel der Fotografie zurückgegriffen hatte war eigentlich für Jemanden, der dafür bekannt war, dass er vor technischen Neuerungen keine Berührungsängste hatte, selbstverständlich. Auch war bekannt, dass Herkomer ein Fotostudio betrieb und mit dem Medium experimentierte. Trotzdem ist die „Entdeckung“, dass seine Porträtmalereien nicht alleine „nach dem Leben“ entstanden waren, ein entscheidendes Argument gewesen, das am Vorabend des ersten Weltkriegs im Klima einer ansteigenden Germanophobie zu Herkomers künstlerischer Disqualifizierung beitrug. Nach dessen Tod löste sich die deutschtümelnde Künstlerkolonie im Londoner Vorort Bushey auf, und die Erinnerung daran, dass hier eine der spektakulärsten und bizarrsten Medienfabriken der Zeit residiert hatte, wurde auf lange Zeit getilgt.



H. Herkomer, Lord Kitchener, 1890



H. Herkomer, Self-portrait in Oxford gown, 1907

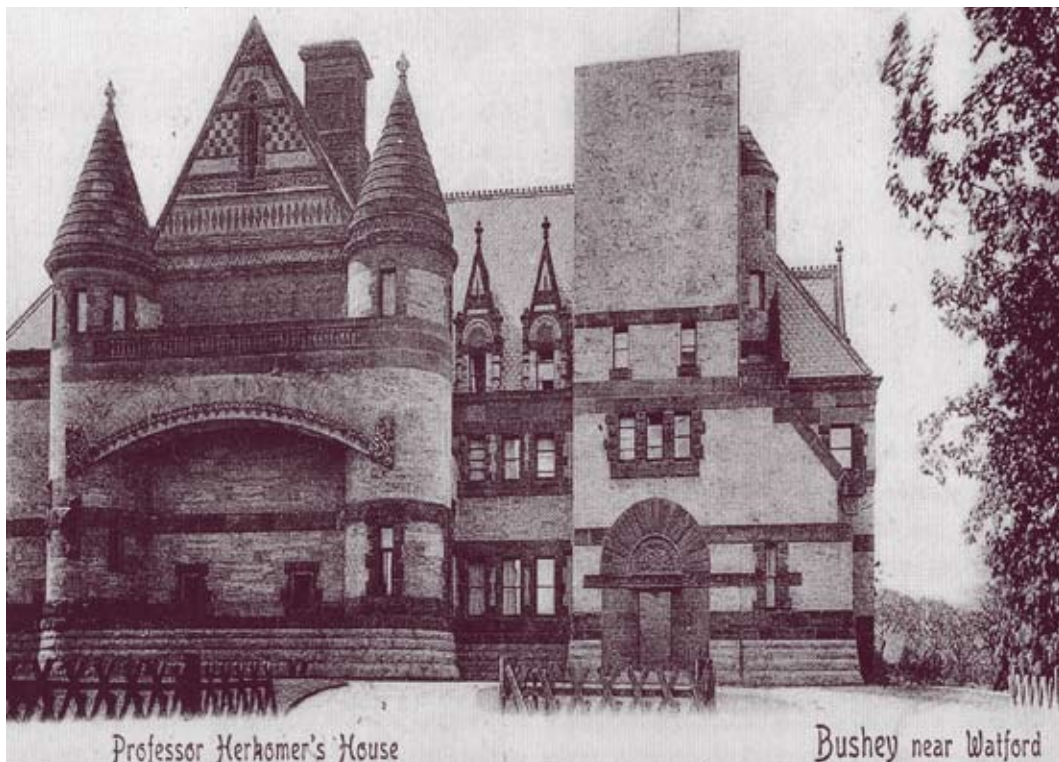


H. Herkomer, The „Schuhplattl“ Dance, The Graphic, 1873

### Jodelkultur und Neue Medien

Zentriert war die Herkomer'sche Medienindustrie um ein riesigen neugotisches Anwesen namens „Lululaund“, das er sich 1886 von dem amerikanischen Architekten Henry Hobson Richardson aus den Erträgen seiner Porträtmalereien errichten ließ. Hier, sowie in seiner nahe gelegenen Kunstschule, die 1883 eröffnet wurde, fanden regelmäßig bajuwarische Abende und Konzertveranstaltungen statt. Seit 1888 brachte Herkomer auch eigene Musiktheaterstücke zur Aufführung, die als Großereignisse der Londoner Gesellschaft zelebriert wurden. Man begab sich nach Bushey, um eine Art Miniaturformat von Wagners Bayreuth zu erleben. Herkomer hatte durch viele Zeitschriftenillustrationen und Gemälde auch einen nicht unerheblichen Anteil daran, dass sich die bayrische Bergwelt, in die er sich regelmäßig zurückzog, als touristische Attraktion international durchsetzte. Nicht zuletzt dank seiner vielfältigen Aktivitäten wurden bajuwarische Urtümlichkeiten wie Schuhplattlern, Zitherspielen und Jodeln für mehrere Jahrzehnte im Angelsächsischen hip.<sup>12</sup>

Der pittoreske Londoner Vorort war auch Schauplatz etlicher bildnerischer Inszenierungen, in denen er das einfache Landleben feierte („Our Village“, 1889) oder in denen er als Schilderer des moderne Lebens weiterhin sozialrealistische Themen aufgriff wie Arbeitslosigkeit, („Hard Times“, 1885), Migrantentum



Lululaund, Bushey, Postcard, ca. 1900

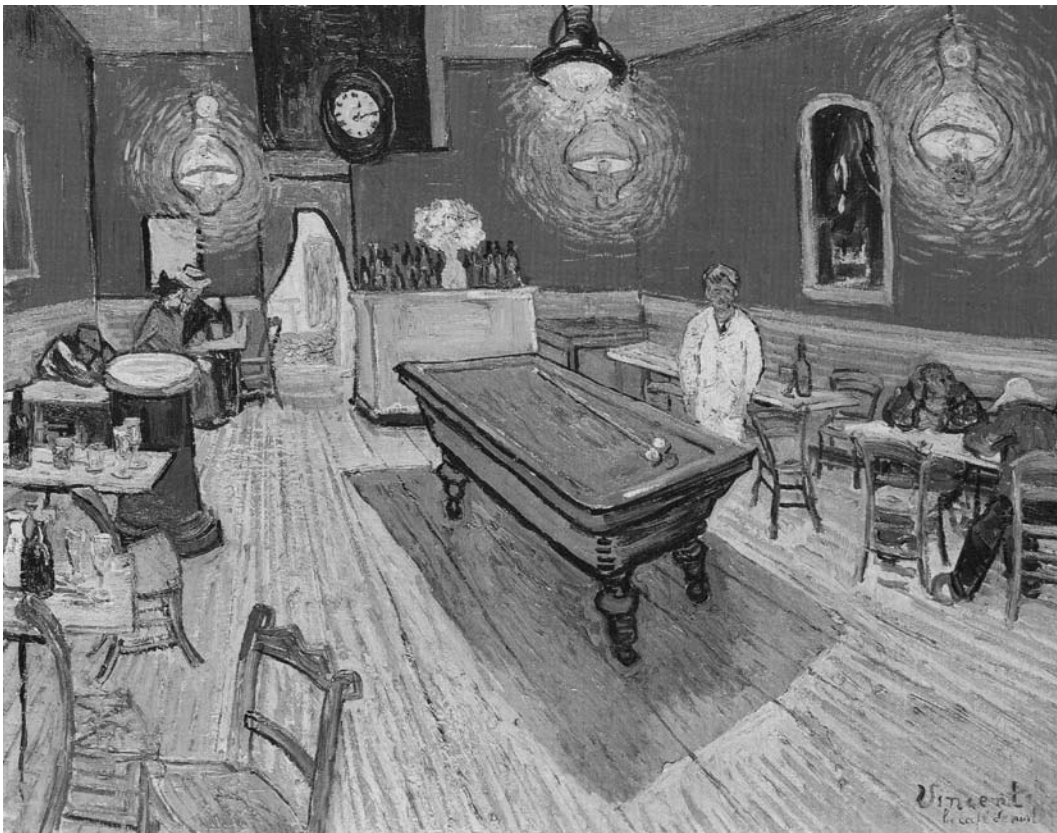
(„The First Born“ 1887) und Arbeitskampf („On Strike“, 1891). In diesen und in weiteren Schlüsselbildern sozialrealistischer Kunst wie „Eventide“ von 1878 oder „Pressing to the West“ von 1884, die Szenen in einem Londoner Armenhaus und einem Emigrantenlager in New York zeigen, griff er wieder auf Entwürfe oder Themen aus seiner Zeit beim „Graphic“ zurück.

Stärker als in seinem malerischen Erstlingswerk lehnte er sich dabei an Bildentwürfe von Frederick Walker an. Die gelassene, gleitende Blickführung, die Walker bevorzugte wird bei Herkomer jedoch erheblich dynamisiert durch abrupte Wechsel von figurativem Vordergrund und gähnendem Tiefenraum, die noch durch eine stark pointierte Lichtregie unterstützt werden.<sup>13</sup> Der Einfluss von Herkomers frühexpressionistischen Tiefensoffekten auf Van Goghs räumlichen Vertigo ist verschiedentlich bemerkt worden.

Die extreme Zerrissenheit zwischen dynamistischer Fortschrittsgläubigkeit und tiefer kulturpessimistischer Resignation, die das ganze Fin de Siecle durchzog, drückt sich in Herkomers Werk wie in keinem anderen aus. Obgleich er in vielen seiner Schriften vehement für einen Vorrang von gediegenem Kunsthandwerk und den klassischen künstlerischen Techniken gegenüber den neuen Medien eintrat, verlagerte sich sein Hauptinteresse mehr und mehr auf die Perspektiven, die sich mit den neusten technischen Entwicklungen ergeben hatten. Man sah ihn als Gründer der ersten Autorallye in Deutschland, als Experimentator in Sachen Druck- und Emailtechniken<sup>14</sup>, als Betreiber eines Fotostudios und von 1912 bis zu seinem Tod 1914 als



H. Herkomer, Old age, A Study in Westminster Union, The Graphic, 1877



Van Gogh, Nightcafe, 1888



H. Herkomer, Studies for stage lightning (old system)

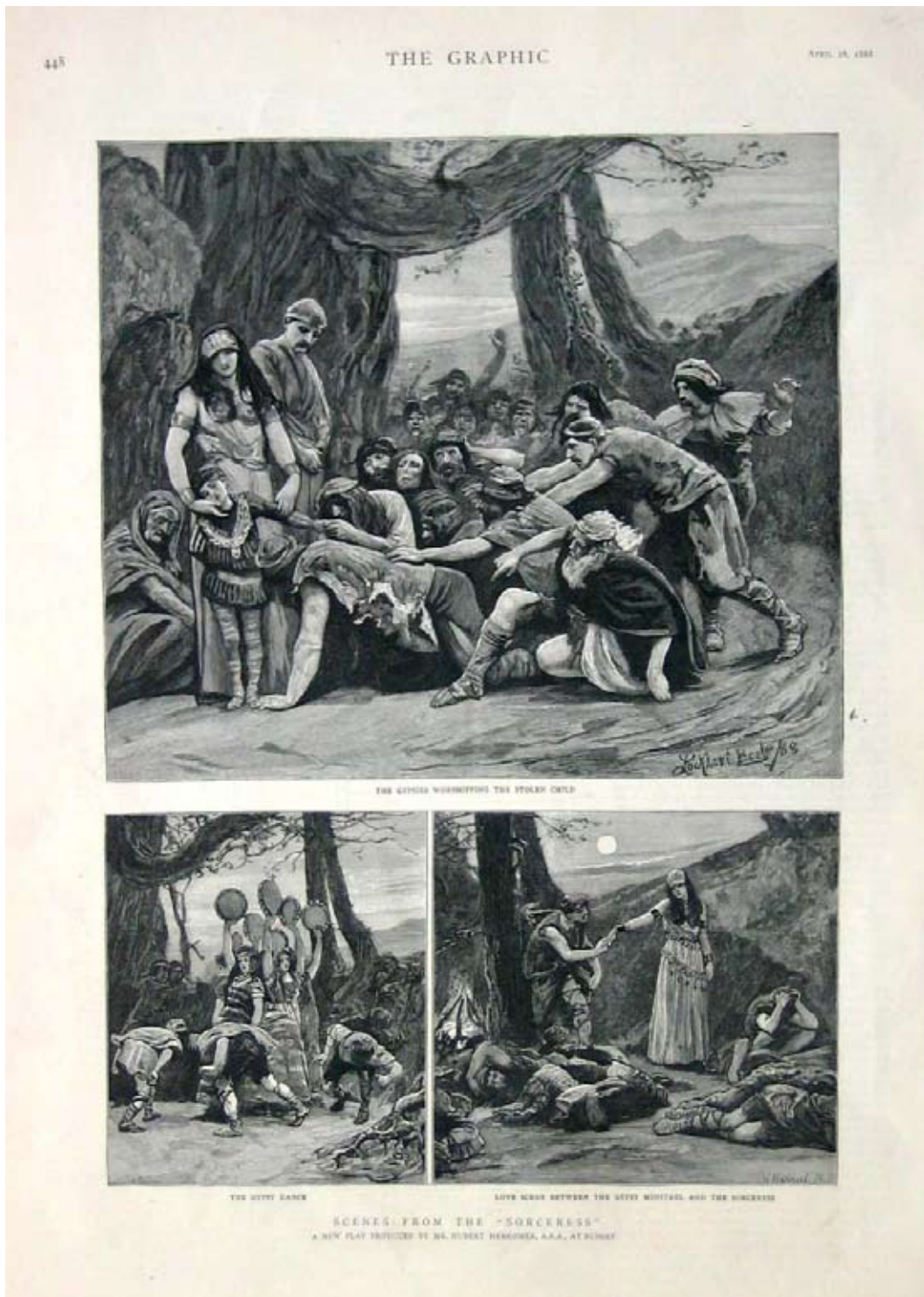


H. Herkomer, Studies for stage lightning (new system)

Gründer einer eigenen Filmproduktion in Bushey. Die Herkomer Studios veröffentlichen mit stets positivem Pressecho insgesamt sieben Filme der unterschiedlichsten Genres, die meisten von ihnen mit dem Produzenten selbst als Hauptdarsteller.<sup>15</sup>

Herkomer verfolgte die Entwicklungsschritte des neuen Mediums von Anbeginn an mit Begeisterung. Anfang der neunziger Jahre lud er Eadweard Muybridge als Dozent in seine Kunstschule ein, die in ihren libertinären pädagogischen Grundsätzen als Gegenwurf zur klassischen Kunstakademie konzipiert worden war. Herkomer war, wie er in einem Beitrag für den Daily Telegraph vom 21.12.1912 bekannte<sup>16</sup>, von den Möglichkeiten der sequentiellen Fotografie, die Muybridge demonstriert hatte, sofort begeistert.<sup>17</sup> Er sah nicht nur als einer der wenigen die Zukunft des Films als die eines kommenden Massenmedium, das auch die Wohnzimmer erobern würde, sondern er ging in einem Aufsatz von 1913 sogar soweit, den Film als die Kunst der Zukunft zu proklamieren.<sup>18</sup>

An Herkomers biografischem Werdegang zeigt sich ein Sachverhalt ganz exemplarisch, der sich medienhistorisch auch immer mehr zu erschließen beginnt, dass es nämlich nicht die retinal oder spiritistisch orientierten Stränge der frühen Moderne waren, in denen sich filmisches Denken vorbereitet hat, sondern die alte Historienmalerei und ihr junger Ableger, die Bildkunst der Illustrierten.<sup>19</sup>



Scenes from the „Sorceress“, The Graphic 1888



Herkomer in „A Highwayman´s Honour“, Bushey 1914

#### In den Beständen des MePri

Lee MacCormick Edwards, Herkomer. A Victorian Artist, Aldershot, 1999

A.L. Baldry, Sir Hubert Herkomer. A Study and a Biography, London 1901

Ludwig Pietsch, Herkomer, Bielefeld und Leipzig, 1901

Diverse, Sir Hubert Herkomer. Zum Hundertsten Geburtstag seines Landsberger Mutterturms, Landsberg 1988

Hubert von Herkomer, My school and My Gospel, New York 1908

Stephen Poole, hrsg., Stand To Your Work. Hubert Herkomer And His Students, Watford, 1983

Michael Pritchard, Sir Hubert von Herkomer and Film-Making in Bushey. 1912 -1914, Bushey 1987

J.G.Marks, Life and Letters of Frederick Walker, London 1896

Clementina Black, Frederick Walker, London 1902

Pamela White Trimpe, George John Pinwell: A Victorian Artist and Illustrator, London 1975

William Luson Thomas, The Making of the Graphic, Universal Review, 1888

Daily Graphic, A Preliminary Number of the New Paper, 1890

Eric de Mare, The Victorian Woodblock Illustrators, London, 1980

Portfolio mit Einzelblättern aus The Graphic und Illustrated London News

Arbeiten in The Graphic, Harpers Weekly, Every Saturday

Portfolio mit Radierungen

Sechs Zeichnungen



### Anmerkungen

<sup>1</sup> Brief 263, Februar 1883

<sup>2</sup> „For you the public it was really done“, lautete ein auch von Van Gogh zitierter Wahlspruch Herkomers, den er auch als Bildinschrift verwendete.

<sup>3</sup> Die frühere Darstellungen urbanen Elends in englischen Periodika wie der „Illustrated London News“, der „Pictorial Times“, sowie der „Illustrated Times“ waren eher von distanzierter, sachlicher Art gewesen, ebenso wie die grafischen Darstellungen in den Berichten des Architekten George Godwin, die in mehreren Ausgaben der Zeitschrift „The Builder“ publiziert wurden. 1854 wurden sie in einer Publikation unter dem Titel „A glance at the homes of the thousands“ zusammengefasst. Dieser Report über die katastrophalen Lebensbedingungen des Londoner Proletariats verfehlte seine Wirkung nicht und leitete eine Reihe humanitärer Maßnahmen ein.

<sup>4</sup> Der Einfluß von Menzels skizzenhaften Illustrationsstil, wie er in den Holzstichen zu Franz Kuglers „Geschichte Friedrichs des Großen“ (1840) vorgeführt worden war, auf die internationale Illustrationsgrafik in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kann nicht hoch genug angesetzt werden.

<sup>5</sup> Van Gogh wehrte sich gegen den Vorwurf holländischer Malerkollegen, die Kunst der englischen Sozialrealisten sei zu literarisch, indem er ins Feld führte, dass ein Autor wie Dickens selbst in seiner Schreibweise „erstaunlich plastisch“ sei. Brief vom 28.5.1885

<sup>6</sup> In dem Beitrag über Gustave Doré wird darauf näher eingegangen werden.

<sup>7</sup> Ihr großer Theoretiker John Ruskin bewegte sich ab den 1860er Jahren auf einen christlichen Sozialismus zu. 1865 vollendete Ford Madox Brown sein viel beachtetes Programmbild „Work“, das erstmals in der viktorianischen Kunst Arbeit im urbanen Umfeld zum Gegenstand hatte.

<sup>8</sup> Brief R 19

<sup>9</sup> Lee MacCormick Edwards, Herkomer. A Victorian Artist, Aldershot, 1999, S. 102

<sup>10</sup> wie er 1908 in der Darstellung seiner kunstpädagogischen Methoden „My school, my Gospel“ bekennt

<sup>11</sup> Er folgte darin auch Luke Fildes nach, der seinen Holzstich „Homeless and Hungry“, nach dem vielen Zuspruch, den er dafür erhalten hatte, 1974 in dem Ölbild „The Casuals“ remixte.

<sup>12</sup> Reflexe dieser Modewelle finden sich in der frühen amerikanischen Country- und Bluesmusik.

<sup>13</sup> Herkomer experimentierte jahrelang mit Beleuchtungseffekten auf seiner Bühne, die er wiederum aus seinen Erfahrungen mit der Malerei ableitete.

<sup>14</sup> Nach einer intensiven Beschäftigung mit der Mezzotintentechnik entwickelte er ein eigenes Verfahren, die „Spongotype“ oder „Herkomergravur“.

<sup>15</sup> Von den Herkomer-Filmen hat sich keiner erhalten. Es existieren allerdings eine Reihe von Standfotos und szenischen Skizzen.

<sup>16</sup> siehe dazu: Michael Pritchard, Sir Hubert Herkomer & Film-Making in Bushey, Bushey 1987

<sup>17</sup> Mit seiner Schauspieltruppe, die sich größtenteils aus Studenten rekrutierte, inszenierte so genannte „Photoplays“, die das Handlungsgerüst eines Stückes in einer Reihe von Fotografien wiedergaben.

<sup>18</sup> „I see the greatest possibility of art in the film (...) I should think the black and white artist never had such a chance as now, with the cinema by his side.“ zitiert nach: Michael Pritchard, Sir Hubert Herkomer & Film-Making in Bushey, Bushey 1987

<sup>19</sup> Siehe hierzu : „Die Kinematisierung des Blicks“, Kapitel 2, in Stefanie Muhr, Der Effekt des Realen. Die historische Genremalerei des 19. Jahrhunderts