

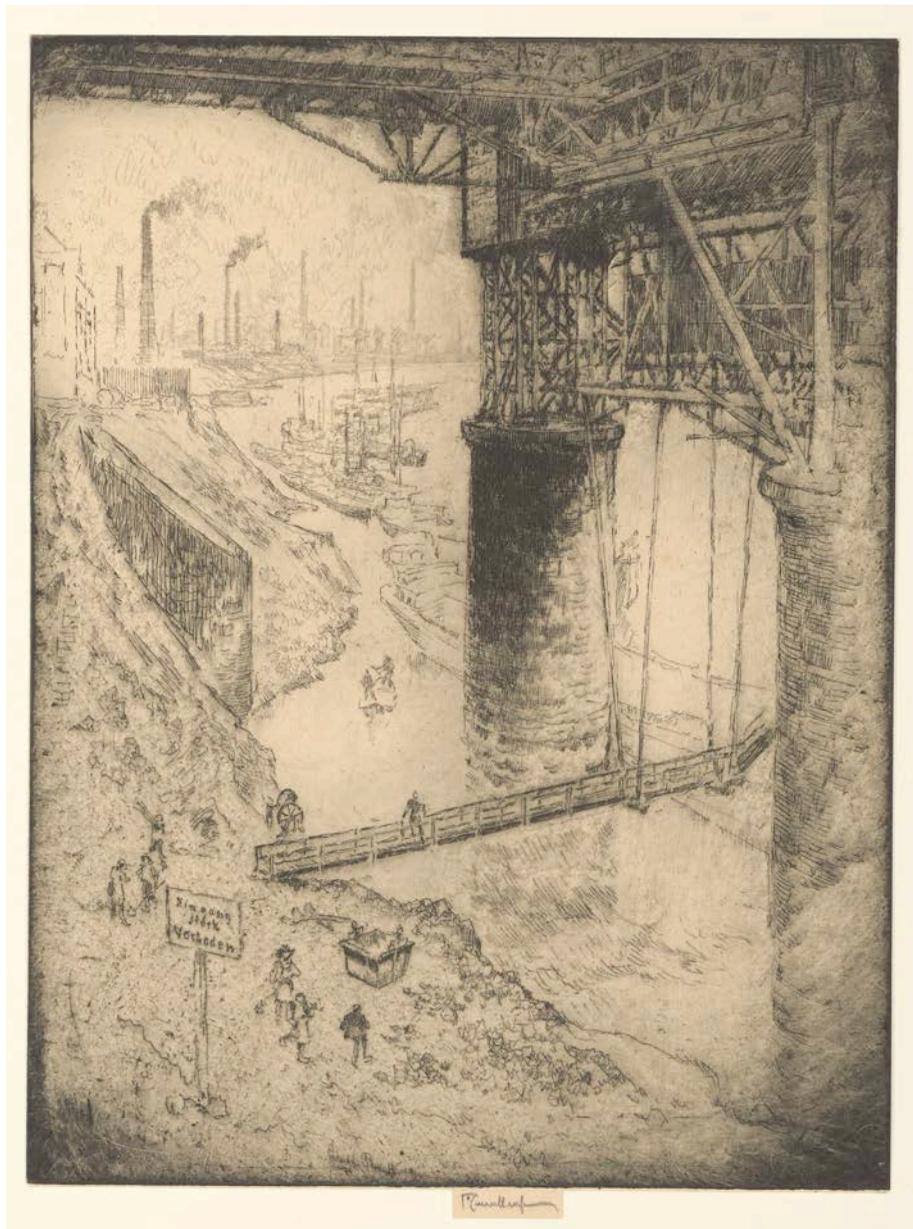
Graphic Revival
Natur, Mensch, Industrie
in England um 1900

Abbildung auf dem Einband
Vorderseite: Joseph Pennell,
Pittsburgh Steel, from Shenley Park,
1909, Inv. GR 13876
Rückseite: Joseph Pennell, The
Mouth of the Mine. Ruhrort bei
Oberhausen, 1910, Inv. GR 13879
(Detail)

Graphic Revival

Natur, Mensch, Industrie in England um 1900

Hessisches Landesmuseum Darmstadt I
Graphische Sammlung



Joseph Pennell (Philadelphia 1857–1926 Brooklyn)
 In the Verboten Land, Landungssteg, Duisburg, 1910
 Radierung, 318x238 mm, Inv. GR 13877;
 Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022

Vorwort

Diese Publikation konnte mit freundlicher Unterstützung der Zentralen Stelle für Provenienzforschung Hessen erstellt werden. Es ist der Katalog zur Ausstellung „Graphic Revival. Natur, Mensch, Industrie in England um 1900“. Sie läuft vom 26. Juni bis zum 20. September 2024 im Hessischen Landesmuseum Darmstadt. „Graphic Revival“ zeigt 80 Werke von 28 Künstlerinnen und Künstlern aus den Beständen der Graphischen Sammlung.

Obwohl das Hessische Landesmuseum Darmstadt bereits im 19. Jahrhundert einige Druckgrafiken englischer Zeitgenossen erwerben konnte, existiert heute nur noch ein Blatt aus diesem historischen Bestand. Der Rest ist zusammen mit den anderen nicht ausgelagerten Werken in der Darmstädter Brandnacht vom 11. zum 12. September 1944 im Museum verbrannt. Dass wir 1995/96 aus einer Privatsammlung vier Radierungen, eine von Francis Seymour Haden (1818–1910) und drei von Edwin Edwards (1823–1879), erhielten, war nur ein kleiner Trost für die schmerzlichen Kriegsverluste.

Im November 2022 verhalf ein unerwartet großzügiges Geschenk der Graphischen Sammlung zu einem Zuwachs, den unser Haus aus eigenen Mitteln niemals hätte realisieren können: 121 Druckgrafiken englischer Künstlerinnen und Künstler des 19. Jahrhunderts. Sie bilden den Ausgangspunkt der Ausstellung „Graphic Revival“ und stammen aus dem Nachlass von Dr. Hermann Kleinstück (1933–2017). Er hatte seine Sammlung gemeinsam mit seiner Frau Ursula Kleinstück, der großmütigen Spenderin, ab den 1960er Jahren aufgebaut. Dies ist nicht ihr erstes Geschenk: 2005 hatte das Ehepaar 77 Druckgrafiken des 19. Jahrhunderts an die Graphische Sammlung gespendet und 2014 war das Kunsthandwerk mit Schmuck und Möbeln aus dem Darmstädter Jugendstil bereichert worden. Wie alle Neuzugänge wurde auch das Konvolut der 121 Druckgrafiken hinsichtlich NS-verfolgungsbedingten Entzugs geprüft. Kein konkreter Verdachtsfall ließ sich nachweisen. Die Sichtung brachte jedoch einige bedeutende Provenienzen zum Vorschein, die der hier publizierte Beitrag „Heinrich Stinnes als Sammler englischer Grafik“ beleuchtet.

Unser herzlicher Dank gilt Dr. Marie-Luise Wolff für ihr Statement „Sehen. Erkennen. Verstehen“. Die Vorstandsvorsitzende der ENTEGA AG Darmstadt und Präsidentin des Bundesverbands der Energie- und Wasserwirtschaft BDEW unterstreicht damit die Aktualität des historischen Ausstellungsthemas für unsere Gegenwart.

Wir hoffen, dass durch die Open-Access-Veröffentlichung „Graphic Revival. Natur, Mensch, Industrie in England um 1900“ sichtbar wird, und dass das E-Book die wissenschaftlichen Erkenntnisse der Ausstellung für alle Interessierten einfach zugänglich und nachnutzbar macht.

Mechthild Haas

Leiterin der Graphischen Sammlung
Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Udo Felbinger

Zentrale Stelle für Provenienzforschung
Hessen



Edwin Edwards (Framlingham 1823–1879 London)
Englische Industrie-Landschaft, 1862–1866
Radierung auf Japanpapier, 264 x 164 mm (335 x 241 mm)
Inv. GR 8214; Provenienz: Aus Privatbesitz 1996

Sehen. Erkennen. Verstehen.

Gedanken zur Ausstellung „Graphic Revival“ in Zeiten der Klimakrise

Hügelige Landschaft. Viehhaltung. Bauernhöfe. Das alles im Wechsel der Jahreszeiten. Über Jahrhunderte ändert sich kaum etwas an der Szenerie. Großeltern und Enkel sehen dasselbe. Es ist „ihre“ Landschaft, ihre Heimat. Wo sie einen Turm erblicken, handelt es sich höchstwahrscheinlich um einen Kirchturm. Und was sich flauschig weiß, manchmal auch grau oder beinahe schwarz über den Himmel schiebt, das sind Wolken. Die Türme gelten als Mahnmale der eigenen Endlichkeit und auch die Wolken am Himmel haben etwas zu bedeuten. Wer sie zu beobachten versteht, der weiß wie das Wetter wird. Und kaum etwas ist damals wichtiger, in einer Welt der Landwirtschaft.

Doch dann wird alles anders. Relativ plötzlich. Schornsteine überragen die Kirchtürme. Ihre Abgase formen eine neue Art von Wolken. Die Landschaft der Großeltern geht unter. Es entsteht etwas Neues. Alle sehen es. Aber was bedeutet es? Die Antworten damals waren dieselben wie heute: Wachstum, Wohlstand, Emanzipation von den Launen der Natur. Ein besseres Leben. In den USA experimentiert unterdessen eine Wissenschaftlerin mit Wasserdampf und Kohlendioxid. Ihr Name ist Eunice Foote (1819–1888). Um 1850 stellt sie fest, dass CO₂ die Temperatur steigen lässt. Und sie kommt zu dem Schluss, dass „eine Atmosphäre mit diesem Gas unserer Erde eine hohe Temperatur verleihen“ würde.¹ Andere folgten ihr in dieser Erkenntnis.

1. (<https://www.ardalpha.de/wissen/umwelt/klima/klimawandel/klimawandel-klimaforschung-geschichte-historisch-100.html#:~:text=1941%3A%20Erste%20Warnungen%20vor%20der%20Klimaver%C3%A4nderung&text=%22Mit%20einem%20Fortschreiten%20dieser%20sehr,zuk%C3%BCnftige%20Bedeutung%20niemand%20ahnen%20kann.%22;05.06.2024>)

Aber Bedeutung ist oft schwer zu vermitteln. Selbst drastische Bilder wie in dieser Ausstellung sind nicht selbsterklärend. Was wir sehen, ist nicht die ganze Wirklichkeit. Und trotzdem: Der Weg vom Sehen zur Erkenntnis führt über die Wahrnehmung. An Ausstellungen wie „Graphic Revival“ können wir sie schulen. Und mit ihrer Hilfe vielleicht doch über die eigene Zeit hinausschauen.

Marie-Luise Wolff

Vorstandsvorsitzende der ENTEGA AG, Darmstadt



James A. M. Whistler (Lowell, Mass. 1834–1903 Chelsea, London)
Old Westminster Bridge, 1859
Radierung, etwas Kaltnadel, 78 x 202 mm (262 x 361 mm)
Inv. GR 13843; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022

Graphic Revival. Natur, Mensch, Industrie in England um 1900

Radierung ist Kunst, keine Technik

In England erwachte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts das sogenannte *Etching Revival*. Die Idee der Wiederbelebung der Radierung richtete sich gegen die zur damaligen Zeit alles beherrschende Reproduktionsgrafik professioneller Stecher.¹ Diese kopierten bekannte Gemälde, indem sie die Motive in präzise gestochenen Linien mit dem Stichel buchstäblich „abkupfernten“ und in Schwarz-Weiß wiederholten. Ganz anders war der Anspruch der Vertreter des *Etching Revival*. Mittels der Radierung wollten sie originale Kunstwerke schaffen und der Radiertechnik wieder zu ihrem Recht als eigenständige, künstlerische Ausdrucksform verhelfen.

Motor der Bewegung wurden der Maler James McNeill Whistler (1834–1903), ein gebürtiger Amerikaner, und sein Schwager Francis Seymour Haden (1818–1910), ein Londoner Chirurg, passionierter Künstler und Sammler.² Insbesondere Haden befeuerte mit seinem leidenschaftlichen Eintreten für das Radieren den Diskurs. Während die Linie der Radieradel, so schrieb Haden, „frei, ausdrucksvoll, voller Lebendigkeit“ sei, sei die des Stichels, das Werkzeug der Reproduktionsstecher, „kalt, gezwungen, uninteressant“ und „ohne Identität“.³ Hadens Wissen um das Potenzial des Radierens speiste sich vor allem aus dem Studium der Radierungen Rembrandts,⁴ die er sammelte und in deren Art er dann auch seine eigenen Blätter schuf.⁵

James McNeill Whistler hatte während seines Kunststudiums in Frankreich in den Kreisen der Landschaftsmaler von Barbizon, bei Jean-Baptiste Camille Corot (1796–1875) und Charles-François Daubigny (1817–1878), sowie bei den Realisten Jean-François Millet (1814–1875) und Jean Désiré Gustave Courbet (1819–1877) die neuen Formen der Radierung kennengelernt. Dadurch ergab sich eine enge Verbindung des *Etching Revival* zur avantgardistischen Kunstszene in Frankreich, dem damaligen Kunstzentrum Europas, und zu der zeitgenössischen französischen Radierbewegung der *Société des Aquafortistes* (1862–1867). Ab Frühjahr 1858 widmete sich Whistler ernsthaft dem Radieren in London. Er arbeitete zwei Monate mit Haden in dessen Haus in der Sloane Street zusammen, wo eine Druckerpresse stand.

1. Aus Gründen der besseren Lesbarkeit wird im Folgenden auf die gleichzeitige Verwendung weiblicher und männlicher Sprachformen verzichtet und das generische Maskulinum verwendet. Sämtliche Personenbezeichnungen gelten gleichermaßen für beide Geschlechter.

2. Haden hatte Whistlers Halbschwester Deborah 1847 geheiratet.

3. Francis Seymour Haden: About Etching, in: Fine Arts Quarterly Review 1, 1866, (S. 145–160), S. 150: „What wonder that the line described by one should be free, expressive, full of variety – by the other, cold, constrained, and uninteresting; that one should be personal as the handwriting – the other without identity; that the difference between the two should be, in point of fact, as the difference between any two things of which mechanical effort is the parent of one, and brain impulsion of the other!“

4. 1877 erschien Francis Seymour Haden: The Etched Work of Rembrandt Critically Reconsidered, London 1877.

5. Vgl. Robin Garton: Rembrandt und das Etching Revival in Großbritannien, Rembrandt und die englischen Malerradierer des 19. Jahrhunderts, in: Katalog zur Ausstellung Museum Schloss Moyland, Bedburg-Hau 2005, (S. 12–37), S. 21–29.

Inszenierte Natürlichkeit

Die technischen Grundprinzipien des Radierens sind denen des Zeichnens verwandt. Zweifellos war das mit ein Grund für die große Beteiligung von Autodidakten am *Etching Revival*.⁶ Beim Radieren wird die Zeichnung mit einer Nadel in die säurebeständige Abdeckschicht geritzt, mit der eine Metallplatte zuvor überzogen wurde. Anschließend wird die Platte, die aus Kupfer oder auch Zink besteht, mit Ätzflüssigkeit geätzt. Diese greift nur die Stellen an, an welchen die Deckschicht verletzt wurde. Je länger die Säure mit dem Metall in Berührung kommt, umso tiefer und breiter kann sie sich hineinfressen. Dann wird die Platte gespült, die Deckschicht entfernt und die Farbe aufgewalzt. Die schwarze Druckfarbe bleibt nach dem Auswischen in den eingezätzten Linien stehen. Sie werden spiegelbildlich auf dem Papier abgedruckt.

Auch wenn Haden das „etching“ als freies, lebendiges Medium propagierte und behauptete, er habe seine Werke „im Freien begonnen und vollendet, mit nur wenigen Korrekturen und ohne Atelierergänzungen“,⁷ ließ sich das Radieren ob der Säure nur bedingt spontan ausführen. Meist hatten die Radierer ihre Kompositionen, die sie auf die Metallplatte aufbrachten, zuvor in Vorzeichnungen erarbeitet und der Druckprozess als solcher durchlief bis zur Vollendung ebenfalls mehrere Stadien. Durch stufenweise Ätzungen und das kontinuierliche Abdecken von Teilen der Zeichnung konnten verschiedene Tonstufen im Liniensystem erzeugt werden. Häufig kombinierten die englischen Malerradierer „etching“ und „drypoint“, Radierung und Kaltnadel. Dabei werden einzelne Stellen der bereits fertig geätzten Platte zusätzlich mit der Nadel oder dem Stichel überarbeitet. So können weitere Tiefen erzeugt werden, von zarten Linien bis zu tiefen Furchen mit aufgeworfenen Rändern. Da diese viel Farbe aufnehmen, sind es die Stellen mit stärkerer Schwärzung beim Drucken. Zum Paradebeispiel solch vielschichtig inszenierter Natürlichkeit wurde „Shere Mill Pond“, eine der ersten und erfolgreichsten Radierungen von Haden (Abb. S. 13).

Wie aus der eigenhändigen Widmung hervorgeht, hatte Haden diesen Abzug seiner 1860 vollendeten und bis 1881 immer wieder neu aufgelegten Platte an Lady Paget geschenkt.⁸ Das queroblange Blatt, dessen Druckplatte laut Schneiderman insgesamt neunmal überarbeitet wurde,⁹ gibt den Anschein einer unmittelbaren Naturbeobachtung: Unter einem leeren weißen Himmel reflektiert das Licht im bewegten Schattenspiel des Teiches, nach links lichtet sich die üppige Vegetation und lässt Dächer erkennen. Im Vordergrund rechts steht das Durcheinander von Schilfgräsern.

6. Die anderen Tiefdrucktechniken erfordern von den Anwendern ein spezielles technisches Knowhow sowie viel Praxis und Routine: Für die Aquatinta, ein Flächenätzverfahren, müssen die chemischen Prozesse des mehrfachen Ätzens der Platte mit Säure beherrscht werden, die im Wechsel mit Abdecklack zum Einsatz kommen, nachdem zuvor Pulver von Harz, Kolophonium oder Asphalt auf die Metallplatte aufgeschmolzen wurde. Die Schabkunst, auch Mezzotinto genannt, ist eine anspruchsvolle, zeit- und arbeitsaufwändige Tiefdrucktechnik, wobei die Metallplatte mehrfach mit diversen Instrumenten bearbeitet werden muss.

7. „... they were begun and finished in the open air – and that they have received few of the corrections and none of additions of the studio.“, Haden in seinem Vorwort zu: Francis Seymour Haden: Etudes à l'eau-forte par M. Francis Seymour Haden. Notice et descriptions par Philippe Burty, London und Paris, 1865–66, Vorwort, Dec. 1. 1865 (o.S.). Burtys Text ist ein Reprint von Philippe Burty: L'œuvre de M. Francis Seymour Haden, Erstveröffentlichung in: Gazette des beaux-arts: la doyenne des revues d'art, 17.1864, S. 271–287.

8. Wahrscheinlich handelt es sich um Walburga Ehrengarde Helena Gräfin von Hohenthal, später Lady Walburga Paget (1839–1929), eine preußische Hofdame, deutsch-britische Schriftstellerin und Freundin von Königin Victoria.

9. Richard S. Schneiderman: A catalogue raisonné of the prints of Sir Francis Seymour Haden London 1983, Nr. 37. Die letzten Abzüge von der Platte entstanden 1881, vgl. Sigrid Achenbach: Whistler, Haden. Berufskünstler und Amateure und die Blüte der Graphik in England, Katalog zur Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, 1985, S. 98.



Albrecht Dürer (Nürnberg 1471–1528 Nürnberg) Das große Rasenstück, 1503, Aquarell und Deckfarben auf Papier, 403 x 311 mm, Wien, Grafische Sammlung Albertina, Inv. 3075

10. Francis Seymour Haden: Etudes à l'eau-forte par M. Francis Seymour Haden. Notice et descriptions par Philippe Burty, London und Paris, 1865–66, Plate XLVII.

11. Nach Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik. Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1975, S. 12ff. erfolgte erst ab ca. 1880 eine Limitierung der Auflagenhöhe mit eigenhändiger Nummerierung durch die Künstler.



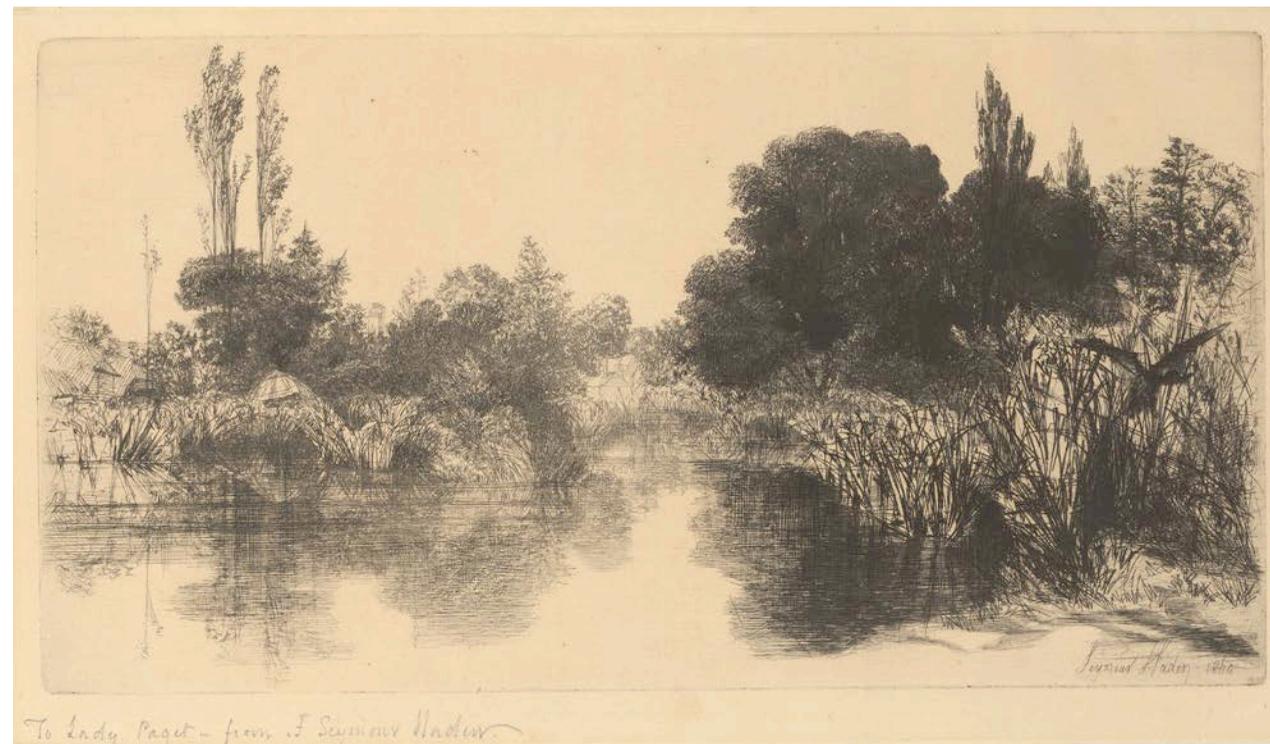
Detail aus Kilgaren Castle, Inv. GR 13801

Mit der Kaltnadel verwandelte Haden diesen Abschnitt in ein tiefdunkles Dickicht durchadert von Weiß. Zudem betonte er den Effekt natürlicher Unberührtheit, indem er eine Ente nach rechts auffliegen ließ. Zwar erinnert die Motivwahl an die *Paysage Intime*, die vertraute Landschaft, wie sie in der Schule von Barbizon in Mode war. Aber aus Hadens Schilfteichstück spricht ebenso die Auseinandersetzung mit historischen Vorbildern, etwa Albrecht Dürers berühmtem „Großen Rasenstück“, das – wie bei Haden – in seiner Inszenierung überaus überzeugend den Eindruck eines zufällig ausgewählten Naturauschnitts vermittelt.

„Kilgaren Castle“ (Abb. S. 14) zählt zu den romantischsten Grafiken der englischen Malerradierer überhaupt. Das Blatt wurde veröffentlicht in Hadens „Etudes à l'eau-forte“.¹⁰ Auf einer kreidefarbenen Klippe über dem mäandrierenden Fluss Teifi erhebt sich die trutzige mittelalterliche Burgruine. Am Himmel kreisen Krähenschwärme. Auf der bewaldeten linken Flussseite ist ein Segelboot zu sehen. Fast verliert es sich im dunklen Schatten der schwarzen Radierlinien. Am Ufer rasten Fischer mit ihren Coracles auf dem Rücken. Indem Haden die Einheimischen mit diesen für die Teifi-Region typischen, tragbaren Einmannbooten zeigt, unterstreicht er die Authentizität seiner walisischen Landschaftsvedute. Das unscheinbare, spezielle Detail soll für die vor Ort gefertigte Studie bürgen. Entsprechend hat der Künstler direkt unterhalb dieser am Fluss beobachteten lokaltypischen Szene in der Platte nicht nur „Kilgaren Castle“, sondern sogar den Tag vermerkt: „17. Aug. 1864“.

Experimente und Variationen

Im vorliegenden Abzug von „Kilgaren Castle“ wurde neben dem skizzenhaften Einsatz der Radiernadel auch der Plattenton mit einbezogen, um die Hügellandschaft zu modulieren. Bei der sogenannten *Retroussage* wird mit einem Lappen über die bereits eingefärbte Druckplatte gestrichen und Farbe aus den Vertiefungen auf der farbfreien Metallfläche verwischt. Die Abzüge erhalten damit einen wärmeren Grundton gegenüber dem rein weißen Druck mit blanken Platten. Wegen solcher Variationsmöglichkeiten beim Drucken waren die englischen Malerradierer in der Regel auch die Drucker ihrer Platten. Immer signierten sie ihre Arbeiten, nicht nur in der Platte, sondern auch auf der Vorderseite unter dem Plattenrand. Eine Nummerierung der Auflagenhöhe war noch nicht üblich.¹¹ Nicht selten finden sich, wie bei „Shere Mill Pond“, persönliche Widmungen, die zur weiteren Individualisierung der Abzüge dienten.



Francis Seymour Haden (London 1818–1910 Hants bei Alresford) Shere Mill Pond, 1860
Radierung, Kaltnadel, 179 x 332 mm (206 x 353 mm)
Inv. GR 13889; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Francis Seymour Haden (London 1818–1910 Hants bei Alresford)
 Kilgarr Castle, 1864
 Radierung, 113 x 150 mm (144 x 172 mm)
 Inv. GR 13801; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Francis Seymour Haden (London 1818–1910 Hants bei Alresford)
 Challow Farm, 1877
 Radierung, viel Kaltnadel, 100 x 225 mm, Inv. GR 8167; Provenienz:
 Ankauf durch die Freunde des Landesmuseums Darmstadt e.V. 1995

12. Vgl. Emma Chambers: From chemical process to the aesthetics of omission: etching and the languages of art criticism in nineteenth-century Britain, in: Art history, 20.1997, 556–574.

13. Charles Baudelaire: L'Eau-forte est à la mode, in: Revue anecdotique, 2. April 1862, zit. nach Sigrid Achenbach: Einführung zu Whistler, Haden. Berufskünstler und Amateure und die Blüte der Graphik in England, Katalog zur Ausstellung des Berliner Kupferstichkabinetts der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz, 1985, (S. 7–12), S. 10, Anm. 5.



Rembrandt Harmensz van Rijn (Leiden 1606–1669 Amsterdam) Hieronymus, lesend, Radierung, 109 x 90 mm, Inv. GR 10617; Provenienz: Ankauf über Artaria durch Ludwig X. Landgraf von Hessen 1802/1803

Die damalige Kunstkritik entwickelte eine neue ästhetische Sprache zur Radierung.¹² Das *Etching Revival*, das zu unbefangenen eigenem Experimentieren ermunterte, war für Amateure besonders anziehend. Dies blieb jedoch ein auf England begrenztes Phänomen. Zeitgenössische Kritiker, etwa Charles Baudelaire, beklagten die Dilettanten-Schwemme, besonders unter den Damen der höheren britischen Gesellschaft.¹³

Hadens Blatt „Challow Farm“ (Abb. S. 15) aus dem Jahr 1877 verdeutlicht die Nähe und zugleich Ferne zu den Landschaftsbildern der Schule von Barbizon. Ikonografisches Vorbild ist der Cliché-verre-Druck „L'Ane au Pré“ von Charles Daubigny aus dem Jahr 1862. Bei Daubigny macht das verwendete Linienverfahren den skizzenhaften, leichtatmenden Charakter der Glasradierung spürbar. Haden überführte Daubignys Thema eines geduldig auf der Wiese wartenden Packesels in seine Radierung. Indem er die Platte mehrfach mit der Kaltnadel überarbeitete, hat er durch die Konfrontation der weißen Fläche mit tiefschwarzen Tonwerten die Schlichtheit des Motivs bedeutungsvoll aufgeladen. Hadens den Betrachter anschauernde Esel lässt an Tierdarstellungen Rembrandts denken, etwa an den Löwen in der Radierung „Hieronymus, lesend“ von 1634.

Feuerwerk in Schwarz-Weiß

Im 19. Jahrhundert hatten Dampfmaschine und Schwerindustrie in Mittelland das Black Country, das größte Industriegebiet der Welt, entstehen lassen, womit die ungebremste Ausbeutung fossiler Energien begann. Heute wissen wir, dass durch Verbrennung in den Hochöfen und Fabriken das CO₂ in der Atmosphäre und die Klimawerte auf der Erde ansteigen. Die Erderwärmung aufzuhalten, zählt zu den größten Herausforderungen unserer Gegenwart.

Zu der durch die Schwerindustrie hervorgerufenen Verschmutzung der Luft und Zerstörung der Umwelt kamen die unsicheren Lebensverhältnisse der erwerbstätigen Bevölkerung sowie die Verarmung des Proletariats in den Städten hinzu. Die vor 150 Jahren sicht- und spürbaren Veränderungen der Industrialisierung hat Charles Dickens (1812–1870) in seiner Erzählung „The Old Curiosity Shop“ (Der Raritätenladen) 1841 eindrücklich geschildert: „Auf jeder Seite, und so weit das Auge in der nebedicken Ferne sehen konnte, drängten sich hohe Essen



Charles-François Daubigny (Paris 1817–1878 Paris) L'Ane au Pré, 1862 Cliché-verre, 169 x 204 mm Inv. GR 9389; Provenienz: Geschenk von Dr. Sabine Michaelis, Darmstadt 2011

14. Boz (Charles Dickens): Master Humphrey's Wanduhr. Humoristisches Lebensgemälde. Aus dem Englischen von E.A. Moriarty. Mit Illustrationen von Cattermole und Browne. Siebenter Theil, Leipzig 1841, S. 18.

[Fabrikschornsteine] auf einander, und wiesen in endloser Wiederholung dieselbe häßliche, bedrückende Gestalt auf, spieen ihre Pest des Rauches aus, verfinsterten die Sonne, und verpesteten die melancholische Luft.“¹⁴

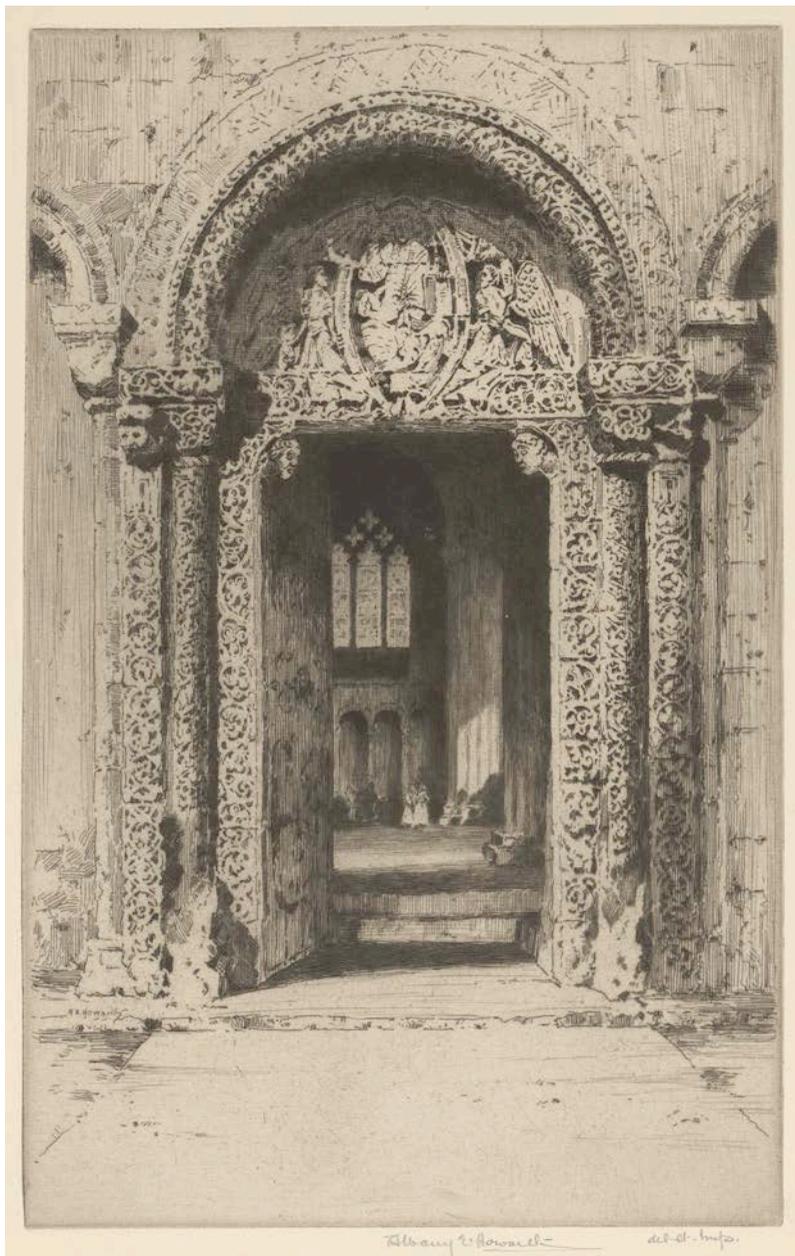
Als wollten die englischen Malerradierer ihre Druckerschwärze im mimetischen Bezug mit dem Ruß und Qualm der Fabrikschlote verbinden, setzten sie in ihren Kompositionen auf die Konfrontation von Schwarz mit Weiß. Die barocke Bildsprache von Rembrandts Hell-Dunkel wurde aufgegriffen, um die Darstellungen expressiv aufzuladen. Führt man sich vor Augen, dass der Begriff Revival im Wortpaar *Etching Revival* auf den Mythos der Natürlichkeit zielte und damit die „Erweckung oder das Wieder-lebendig-machen/werden“ der Radierung gemeint war, so wundert es wenig, dass das Rahmenmotiv aus dem berühmtesten „Erweckungs-Blatt“ Rembrandts zum beliebten Stilmittel des *Etching Revival* werden sollte. Die um 1632 entstandene „Auferweckung des Lazarus“ ist die bis dahin größte Radierung im Werk Rembrandts. Der schwarze Rahmen gleicht einem Torbogen. Durch ihn wird das Schauen aktiviert und der Blick vom Dunkel ins Licht zum Wunder Christi geführt. Licht konstruiert und füllt den Bildraum. Die Künstler des *Etching Revival* brachten Rembrandts Lichtregie mit dem schwarzen Bogen themenübergreifend bei Kircheninterieurs genauso wie bei Lagerhallen, Werkstätten, Stadtansichten oder Landschaftsveduten zum Einsatz (Abb. S. 20–27).

Ästhetik des Umbruchs

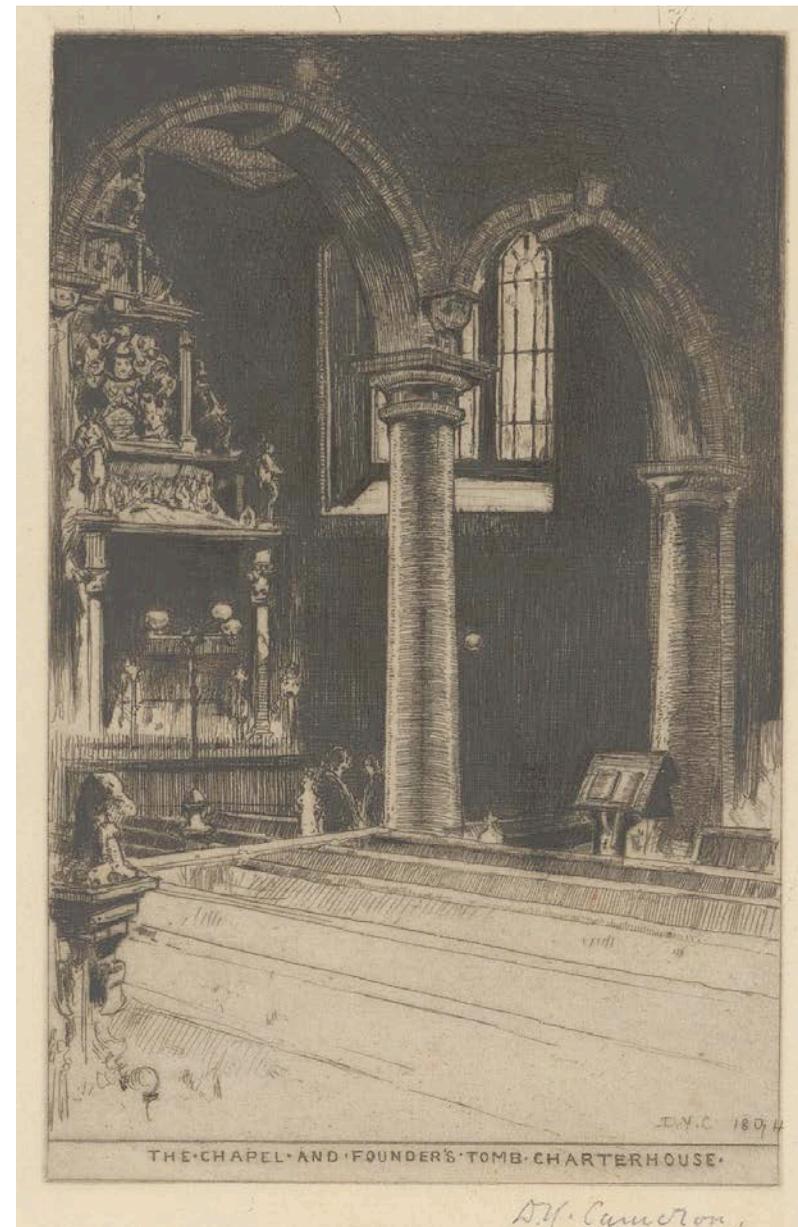
Es waren die klassischen Bildthemen wie Natur, Landschaft, Stadt, Architektur, Mensch oder Porträt, denen sich die englischen Malerradierer widmeten. Auch wenn ihre Darstellungen weder vordergründig agitatorisch, noch moralisierend waren, zeigten sich in ihnen Elemente, die aus heutiger Sicht als Reflexe einer existentiellen Misere zu deuten sind. Die schwarze Kunst des *Etching Revival* entstand, als sich die Naturlandschaft zur Industrielandschaft wandelte: Die Kathedraltürme wechselten zu Fabrikschlotten, die Wolken entpuppten sich als aus Industrieanlagen aufsteigender Rauch und das Individuum wurde durch den anonymen Menschen in der Masse ersetzt. In den Kompositionen der englischen Malerradierer wird dieser tiefgreifende Wandel durch die Verwendung starker Gegensätze deutlich. Neben das Schwarz-Weiß oder Hell-Dunkel der Radiertechnik traten Extreme wie Groß und Klein, Leere und Überfüllung, Nähe und Ferne. (vgl. Abb. S. 28 und 29).



Rembrandt Harmensz van Rijn (Leiden 1606–1669 Amsterdam).
Die Auferweckung des Lazarus: große Platte, um 1632
Radierung und Stichel, (sechster von neun Zuständen), 366 x 258 mm
Inv. GR 10660; Provenienz: Ankauf über Artaria durch Ludwig X.
Landgraf von Hessen 1802/1803



Albany E. Howarth (Durham 1872–1936 Watford)
 Prior's Doorway, Ely, 1911
 Radierung, 258 x 167 mm (353 x 206 mm)
 Inv. GR 13788; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



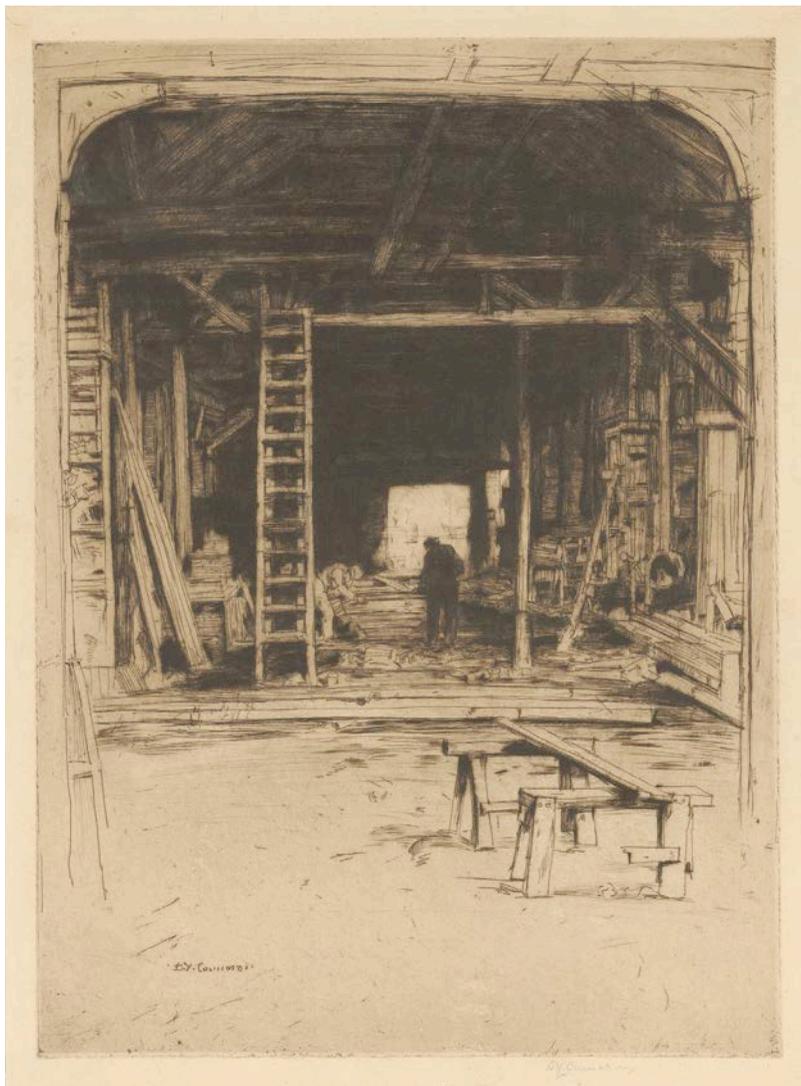
Sir David Young Cameron (Glasgow 1865–1945 Perth)
 The Chapel and Founder's Tomb, Charterhouse, 1895
 Radierung, 134 x 87 mm (192 x 130 mm)
 Inv. GR 13789; Provenienz: Schenkung Kleinstück,
 Darmstadt 2022



Sir David Young Cameron (Glasgow 1865–1945 Perth)
 Santa Maria, 1928, Radierung, 175 x 115 mm (199 x 165 mm)
 Inv. GR 9999; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Edward Millington Syge (Great Malvern 1860–1913 London)
 Sisteron, Street of the Pope's soldiers, 1880–1913
 Radierung, 304 x 228 mm (473 x 324 mm)
 Inv. GR 13882; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Sir David Young Cameron (Glasgow 1865–1945 Perth)
 Robert Lee's Workshop, 1905
 Radierung, Kaltnadel, 300 x 221 mm (327 x 241 mm)
 Inv. GR 13872; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Francis Inigo Thomas (Warmsworth 1865–1950 London)
 Chartres, Blick auf die Kathedrale, 1890
 Aquatinta und Radierung, 230 x 135 mm (288 x 207 mm)
 Inv. GR 13859;
 Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Mortimer Menpes (Port Adélaïde 1855– 1938 Pangbourne)
 An old Bridge, Cashmere, 1912
 Kaltnadel, 276 x 201 mm (408 x 253 mm)
 Inv. GR 13853; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Sir David Young Cameron (Glasgow 1865–1945 Perth)
 Two Bridges, 1896
 Aquatinta und Radierung, 210 x 265 mm (219 x 268 mm)
 Inv. GR 13816; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Joseph Pennell (Philadelphia 1857 - 1926 Brooklyn)
 St. Paul's Pavement, 1905
 Radierung, Kaltnadel, 218 x 280 mm (272 x 353 mm)
 Inv. GR 13866; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Mortimer Menpes (Port Adelaide 1855–1938 Pangbourne)
 Hay Barges, 1912
 Radierung, 202 x 200 mm (395 x 260 mm)
 Inv. GR 13845; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Joseph Pennell (Philadelphia 1857–1926 Brooklyn)
 Pittsburgh Steel, from Shenley Park, 1909
 Aquatinta und Radierung, 281 x 203 mm (333 x 236 mm)
 Inv. GR 13876; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Frank William Brangwyn (Brügge 1867–1956 Ditchling, East Sussex)
 Hochofen, um 1910/1920
 Lithografie, 250 x 214 mm (264 x 223 mm) Inv. GR 13868;
 Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Frank William Brangwyn (Brügge 1867–1956 Ditchling, East Sussex)
 Unloading Oranges at London Bridge, 1909
 Radierung, Kaltnadel, 275 x 355 mm (380 x 498 mm)
 Inv. GR 13867; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Frank William Brangwyn (Brügge 1867–1956 Ditchling, East Sussex)
 Skinscrapers, 1906
 Radierung, 197 x 133 mm (382 x 283 mm)
 Inv. GR 13870; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Frank William Brangwyn (Brügge 1867–1956 Ditchling, East Sussex)
Skinscrapers, um 1912
Lithografie, 288 x 243 mm (352 x 284 mm) Inv. GR 13871;
Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022

15. Es entstand eine große Nähe und Freundschaft zu seinem Landsmann Whistler, so dass Pennell gemeinsam mit seiner Frau eine Biografie des Künstlers verfasste: Elizabeth Robins-Pennell, Joseph Pennell: The Life of James McNeill Whistler, London 1908.

16. G.B. [Georg Biermann]: Unsere neuen Burgen am Rhein. Zu den Radierungen von Josef Pennell, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Darmstadt, 18. Jg. November 1914, Heft 2, (S. 132–136) S. 133.

17. Vgl. ebd., S. 134.

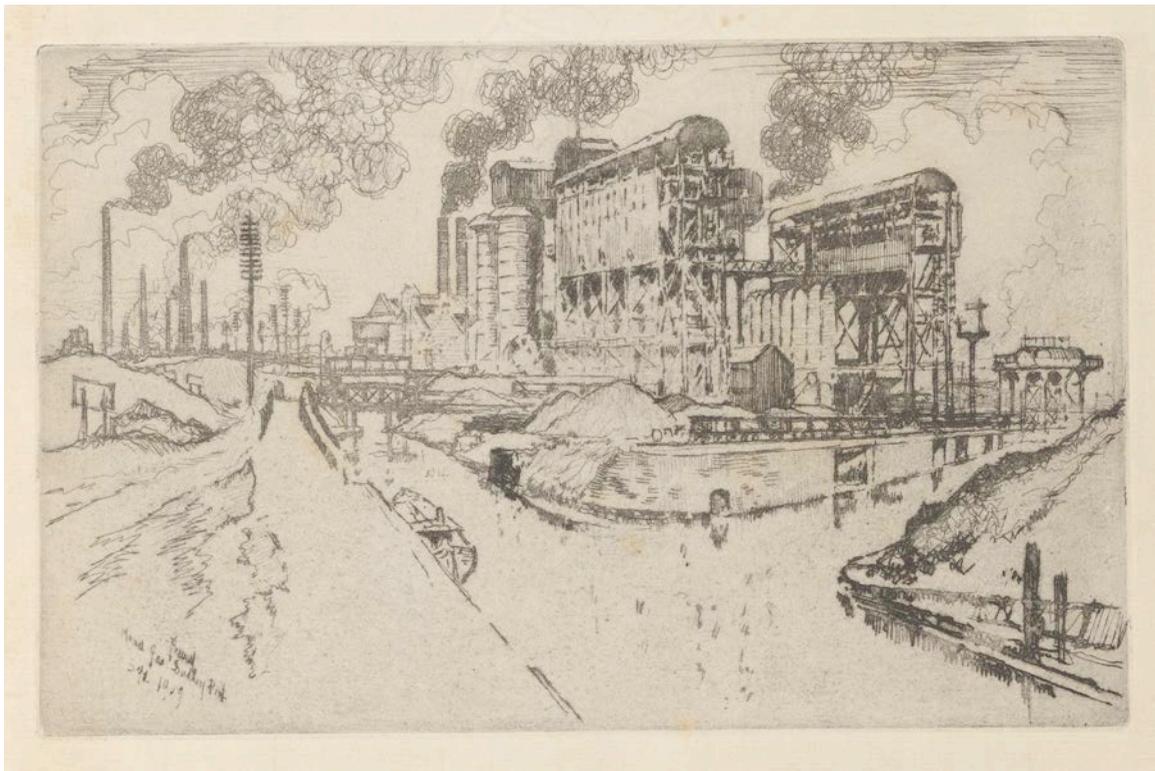
Maßgeblich für diese neue industrielle Ästhetik wurde der gebürtige Amerikaner Joseph Pennell (1857–1926). Nach seinem Kunststudium in Pennsylvania ging Pennell 1884 zunächst nach Europa und später in seine Wahlheimat London, wo er Mitglied der Künstlergruppe um Whistler und Haden wurde.¹⁵ In der Tradition von Rembrandts Hell-Dunkel entwickelte der Künstler seine symbolgeladenen Bilder. Pennell ließ die burgenüberkrönte Romantik, wie sie Haden in seinen Landschaften umgesetzt hatte, hinter sich und zeigte stattdessen Brücken und Burgen, die die Industrie gebaut hatte. Von „Urweltdomen aus Rauch und Feuer“ sprach die Kunstkritik und feierte den Künstler als „neuen Apostel der Arbeit“.¹⁶ Vor Pennell hatte kein anderer die Auswirkungen der Industrie auf die Umwelt in solcher Intensität darzustellen gewagt. In einer malerischen Symphonie von Licht und Schatten schuf Pennell seine monumentalen Umsetzungen der Fabriken und Bergwerke. Um 1900 waren seine Darstellungen zu Leitmotiven des durch menschliche Intelligenz verwirklichten prometheischen Traums geworden.¹⁷ Bis heute gehören Pennells Blätter zu den faszinierendsten Bildern technischer Errungenschaften und noch immer vermag ihr Kolorismus reiner Schwarzweißkunst uns in den Bann zu ziehen (Abb. S. 30, S. 37–40).

Neben Pennells Industrieanlagen, Gruben und Zechen traten die Arbeiterdarstellungen des Walisers Frank Brangwyn (1867–1956): Als würden wir einem übernatürlichen Wunder beiwohnen, blicken wir geblendet vom glühenden Weiß durch eine düstere Bogenarchitektur auf die am Hochofen arbeitende Mannschaft (Abb. S. 31). In untersichtiger Nahaufnahme sind die im Gleichschritt Orangenkisten schleppenden Lastenträger fokussiert. Sie stehen für die billigen namenlosen Lohnarbeiter, die sich im Zuge expandierender Handelsbeziehungen im Londoner Hafen verdingten (Abb. S. 32). Unter den unmenschlichen industriellen Produktionsbedingungen scheinen die Handwerker zur Unkenntlichkeit verdammt, nur mühsam lassen sich die Figuren der Gerber aus dem Schwarz des Liniengeflechts herauslesen (Abb. S. 33 und 34). Brangwyn zeigt die Arbeitswelt in den Fabriken. Hier diktieren die Maschinen den Takt, das Individuum existiert nicht mehr, es wurde vom industriellen Massenbetrieb vereinnahmt.

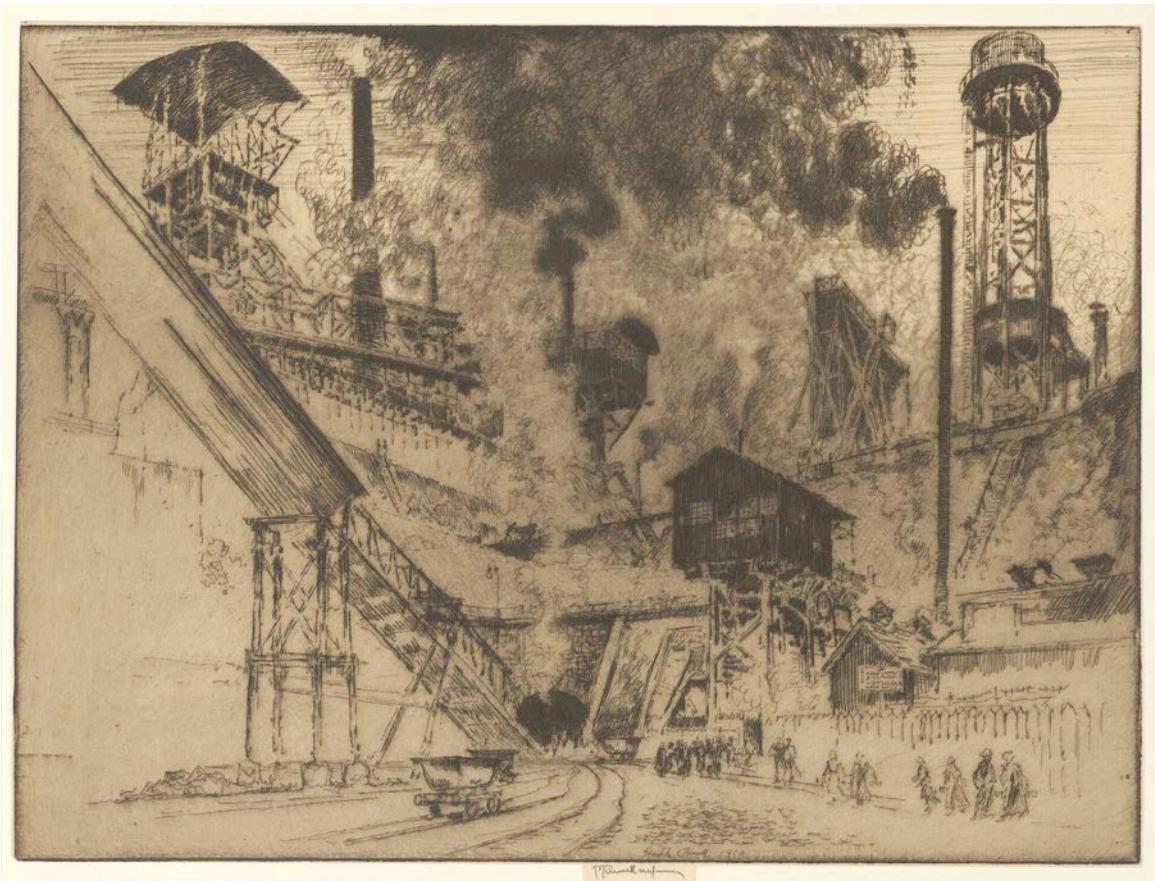
Der aus starken Effekten, wie schwarz-weiß, groß-klein oder nah-fern, entwickelte Stil des *Etching Revival* prägt bis heute unsere Vorstellung des industriellen Zeitalters. Indem die innerbildliche Harmonie so sehr ausgereizt wird, dass sie zu kippen droht, werden der Rhythmus und die Veränderungen der neuen technischen Lebenswelt künstlerisch zu Bewusstsein gebracht. In der Dramatik der Gegensätze findet die Transformation ihr Ventil. Die gewohnte Szenerie erscheint wie gegen den Strich gebürstet. Der Betrachter spürt, dass es um einen Moment des Übergangs oder Umbruchs geht.



Joseph Pennell (Philadelphia 1857–1926 Brooklyn)
 Rouen, from Bon Secours, 1907
 Radierung und Kaltnadel, 195 x 305 mm (233 x 338 mm)
 Inv. GR 13799; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Joseph Pennell (Philadelphia 1857–1926 Brooklyn)
 Mond Gas, Dudley Port, 1909
 Radierung, 177 x 280 mm (240 x 322 mm)
 Inv. GR 13878; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Joseph Pennell (Philadelphia 1857–1926 Brooklyn)
 The Mouth of the Mine. Ruhrort bei Oberhausen, 1910
 Aquatinta und Radierung, Kaltnadel, 239 x 319 mm
 Inv. GR 13879; Provenienz: Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Joseph Pennell (Philadelphia 1857–1926 Brooklyn)
 The Winding Stair, Leeds, 1909
 Aquatinta und Radierung, Kaltnadel, 438 x 293 mm (313 x 238 mm)
 Inv. GR 8213; Provenienz: Ankauf aus Privatbesitz 1996



Ernest Stephen Lumsden (London 1883–1948 Edinburgh)
 The Forth Bridge, 1909
 Radierung, 192 x 230 mm (230 x 303 mm)
 Inv. GR 13880; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022

Heinrich Stinnes als Sammler englischer Grafik

Englische Künstlergrafik als Sammlerobjekt

Dr. Hermann Kleinstück begeisterte sich ab den 1960er Jahren für englische Künstlergrafik. Im Laufe von einem halben Jahrhundert trug er gemeinsam mit seiner Frau Ursula eine vielfältige Sammlung zusammen. Mit Künstlergrafik von englischen und us-amerikanischen Künstlern hatte das Ehepaar Werke erworben, die bis heute in Deutschland viel zu wenig beachtet werden. Ein solches Spezialgebiet liegt fern vom Mainstream, erfordert aber Kennerschaft, was Wahlmöglichkeiten aus einem relativ attraktiven Angebot zu einigermaßen erschwinglichen Preisen garantiert. Prinzipiell scheint das Sammeln englischer Künstlergrafik der Zeit um 1900 kein Schwerpunkt von deutschen Museen und Sammlern gewesen zu sein. Wenn englische Druckgrafik gesammelt wurde, dann standen traditionell die technisch hochwertigen englischen Farbdrucke des 18. Jahrhunderts sowie die satirischen Blätter von William Hogarth und James Gillray im Mittelpunkt des Interesses.

Überraschenderweise war es das Berliner Kupferstichkabinett, das schon Ende des 19. Jahrhunderts begann, zeitgenössische englische Blätter zu erwerben, darunter die exquisiten und individuellen Radierungen des gebürtigen us-Amerikaners James McNeill Whistler (1834–1903) und seiner Schüler. Diese Sammlung gilt bis heute als die größte in Deutschland.¹ Die Hamburger Kunsthalle besitzt einen bedeutenden Bestand an englischen Grafiken der Zeit um 1900. Aber auch das Hessische Landesmuseum Darmstadt erwarb spätestens ab 1888 bis einschließlich 1912 einzelne Werke englischsprachiger Künstler wie jene des gebürtigen Deutschen Hubert Herkomer (1849–1914) und des us-Amerikaners Joseph Pennell (1857–1926), aber auch Radierungen von Mortimer Menpes (1855–1938) im deutschen Kunsthandel.²

Mit den durch die Industrialisierung neu geschaffenen Vermögen brachen auch in Deutschland goldene Zeiten für das Kunstsammeln an. In der Zeit um 1900 entstanden private Sammlungen von nie gekannter Größe und Vielfalt. Während einige Sammler Kunst und Antiquitäten vieler verschiedener Gattungen und Regionen zusammentrugen, spezialisierten sich andere auf eine einzige Objektgattung. Private Sammler schätzten offenbar auch die englische Radierkunst ihrer Gegenwart. Mit den 121 Druckgrafiken der Schenkung Kleinstück kamen

3. Das HLMD besaß bereits fünf Blätter aus der Sammlung Stinnes, darunter eine Zeichnung und ein Aquarell.

4. Auktion Hollstein & Puppel, Berlin, am 10./11. November 1936, Losnummern 884ff.

5. Zwei Blätter stammen aus der Sammlung von Otto Gerstenberg (Lugt 2785), fünf Blätter aus der Sammlung von Erwin H. Ackerknecht (nicht bei Lugt), drei Blätter aus der Sammlung von Richard Jung (Lugt 3791) sowie eines aus der Sammlung von Richard von Heymel (Lugt 2861a/b). Mit insgesamt 38 Werken ist die Sammlung von Heinrich Stinnes (Lugt 1376a und d sowie 4436 und 4437) am stärksten vertreten.

38 Blätter aus der Sammlung des in Köln lebenden Dr. Heinrich Stinnes (1867–1932) in die Sammlung des Hessischen Landesmuseums.³ Sie dokumentieren Stinnes' Interesse nicht nur für idyllisch anmutende ländliche Szenen und Porträts der höheren Gesellschaft, sondern auch für die Errungenschaften des Industriezeitalters. So besaß der Sammler zahlreiche Blätter von Joseph Pennell mit Motiven aus Duisburg und Oberhausen⁴ sowie mit Darstellungen des Berliner Humboldthafens und der Hochbahn, einem großstädtischen Symbol des technischen Fortschritts.

Provenienzforschung zu grafischen Blättern

Da Druckgrafiken in der Regel keine Unikate sind und auch ihre Auflage oft nicht mehr festgestellt werden kann, geben ihre Stempel und Aufschriften wichtige Hinweise zur Provenienz. Von ihnen ausgehend öffnen sich erst die vielfältigen Wege der Recherche. Bei der Prüfung der gesamten Schenkung Kleinstück wurden außer den Sammlerstempeln von Stinnes auch solche der bedeutenden Sammler Otto Gerstenberg (1848–1935), Richard von Heymel (1878–1914), Erwin Ackerknecht (1906–1988) und Richard Jung (1911–1986) entdeckt. Außerdem wurden zwei Stempel von bisher unbekanntem Sammlern („Sammlung H. Vogler“ und „F“ oder „P“ in Fraktur) gefunden.⁵ Für die Provenienzforschung ist es ein großes Glück, dass die Passepartouts der Sammlung Stinnes mit ihren detaillierten Informationen erhalten geblieben sind. Da die Grafiken wegen des säurehaltigen Papiers der Passepartouts nicht weiter darin aufgehoben werden können, werden für die zukünftige Lagerung die beschrifteten Teile ausgeschnitten und in die neuen Passepartouts übertragen. Auf diese Weise bleiben diese Provenienzmerkmale der Nachwelt erhalten.

Die größte Privatsammlung Deutschlands

Heinrich Stinnes war der älteste Sohn des Stahlmagnaten Hermann Hugo Stinnes (1842–1887). Ihr Vorfahr Mathias Stinnes (1790–1845), der Großvater von Heinrich, hatte 1808 die erste Firma in Mülheim an der Ruhr gegründet, die sich im Laufe des Jahrhunderts mit Binnenschifffahrt, Kohlehandel und Bergbau zu einem weltweit agierenden Konzern entwickelte. Der enorme Reichtum der Familie ermöglichte Heinrich Stinnes einen großbürgerlich-feudalen Lebensstil mit mehreren Wohnsitzen sowie die Möglichkeit, Kunst zu sammeln. Stinnes entdeckte seine Leidenschaft für die Druckgrafik recht spät im Leben, wohl erst um 1910.

1. Vgl. a.a.O. (wie Anm. 13, S. 16) S. 7ff.

2. In den gedruckten Erwerbungsberichten der Jahre 1888–1893 sowie im Inventarbuch des HLMD von 1908–1927 finden sich insgesamt zehn Erwerbungen, die bis auf eine im Zweiten Weltkrieg verloren gingen. Für die Jahre 1894–1907 sind keine Unterlagen erhalten, so dass ihre Zahl vermutlich noch höher lag.

6. Das Kupferstichkabinett im Hessischen Landesmuseum Darmstadt besaß zur damaligen Zeit etwa 20.000 Blätter.

7. (<https://www.marquesdecollections.fr/FtDetail/b132dcbb-ffbo-1a4a-b283-a14f11763169>; 05.06.2024) listet einige der Auktionen auf.

In den folgenden 20 Jahren trug er die größte Grafiksammlung Deutschlands zusammen. Bei seinem Tod soll sie rund 200.000 Blätter umfasst haben.⁶ Stinnes sammelte sowohl Druckgrafik als auch Zeichnungen. Der Schwerpunkt der Sammlung lag aber offenbar auf Druckgrafik von deutscher Romantik wie z. B. Caspar David Friedrich bis hin zu seinen Zeitgenossen Max Liebermann, Franz Marc und George Grosz. Der genaue Inhalt und Umfang der Sammlung Stinnes sind bis heute unerforscht. Nach Stinnes' Tod 1932 wurden viele Blätter aus seinem Nachlass in Auktionen angeboten. Dass er weitaus mehr Blätter englischer Künstler als die 38 nun ins Museum gelangten besaß, kann man den Katalogen zu diesen Auktionen entnehmen.⁷ Möglicherweise ist das Blatt „Mrs. Langdon“ (Abb. S. 50) von Francis Dodd (1874–1949) sogar identisch mit dem in der Auktion 58 beim Berliner Auktionshaus Reinhold Puppel am 19./20. Mai 1938 angebotenen Los Nr. 183. Ansonsten konnten keine Übereinstimmungen der Darmstädter Stinnes-Provenienzen mit den zwischen 1932 und 1938 auktionierten Blättern festgestellt werden.

Welche Motive sammelte Stinnes?

Die Tatsache, dass Stinnes aus einer Industriellenfamilie stammte, bedeutete nicht unbedingt eine Vorliebe für neuartige technische Motive wie „The Forth Bridge“ (Abb. S. 41) von Ernest Stephen Lumsden (1883–1948) oder die „Hay Barges“ (Abb. S. 29) von Mortimer Menpes (1855–1938). Innerhalb der Gruppe der Stinnes-Blätter sind es vor allem diese beiden Werke, die den technischen Fortschritt der Zeit eindrucksvoll darstellen. Die Brücke über den Forth – in starker Untersicht festgehalten – war die erste Brücke, die nur aus Stahl errichtet wurde. Bei ihrer Eröffnung 1890 hatte sie die weltweit größte Spannweite aller Brücken. Ihre Monumentalität betont Lumsden durch die Schiffe auf dem Forth sowie den weißen Qualm aus dem kaum sichtbaren Zug, der gerade die Brücke überquert. Die „Hay Barges“ lieferten Stroh für die zahllosen Londoner Kutschenpferde und waren speziell dafür konstruiert, sich im seichten Themsewasser zu bewegen. Um 1900 gab es um die 4000 solcher Heu-Lastkähne. Das Blatt von Menpes vereint somit technische Errungenschaften mit Londoner Lokalkolorit.



Charles John Watson (Norwich 1846–1927 London)
L'Étameur, St. Riquier, 1911
Radierung, 226 x 278 mm (283 x 337 mm)
Inv. GR 13784; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867-1932); Schenkung
Kleinstück, Darmstadt 2022



Francis Dodd, The Garden Door, vierter Zustand, 1909, Kaltnadel, 353 x 202 mm, London, British Museum, Inv. 1949,0411.1095

In der Gruppe der 38 Darmstädter Stinnes-Grafiken überwiegen Landschaften, Stadtansichten und Porträts, wobei konventionelle und progressive künstlerische Tendenzen gleichermaßen vertreten sind. Stinnes sammelte auch Werke von Künstlerinnen wie Hester Frood (1882–1971), Katherine Cameron (1874–1965) und Dorothy Edith Griffiths Woollard (1886–1986, Abb. S. 53). Besonders eindrucksvoll ist das nach einem französischen Motiv entstandene Blatt „L'Etameur / St. Riquier“ (Abb. S. 45) von Charles John Watson (1846–1927). Es zeigt vor der fein gemeißelten gotischen Hauptfassade der Benediktinerabtei Saint-Riquier den Marktstand eines Kesselflickers, der seine Dienste und alltägliche Produkte aus Zinn anbietet. Die im Sonnenlicht liegende Fassade betont das Dunkel unter der Zeltplane, vor der sich zwei Figuren als Silhouetten abzeichnen. Der hieraus entstehende Kontrast verdeutlicht das Aufeinanderprallen von kunstvoll gestaltetem Mittelalter mit den Anforderungen des damaligen Alltags. Stark an der Radierkunst Rembrandts orientiert sich das Blatt „Two Bridges“ von David Young Cameron (1865–1945, Abb. S. 27). Der Ausblick auf eine Landschaft mit einem fast apokalyptisch wirkenden aufgerissenen Himmel verleiht der Szenerie ein barockes Pathos. Kontrastiv eingesetztes Licht erzeugt einen Tiefensog und erhebt die Landschaft aus der Sphäre des Alltäglichen ins Übernatürliche

Stinnes erweist sich auch im Sammeln von seltenen Probedrucken als Grafiker. Abzüge wie „The Garden Door“ (Abb. S. 47) von Francis Dodd wurden im Laufe des Arbeitsprozesses von den Künstlern gemacht, um zu überprüfen, ob der gewünschte Effekt erzielt worden ist. Die Probedrucke dokumentieren die Zwischenzustände der Druckplatte vor der Vollendung des Motivs. Dem Betrachter gegenüber steht eine verschleierte Frau, wobei das namensgebende Gartentor in diesem frühen Zustand noch gar nicht zu sehen ist. Nur ihr Kopf mit dem Hut ist ganz ausgeführt, ihre restliche Gestalt nur mit wenigen Linien angedeutet. Das Porträt eines unbekanntes Mannes (Abb. S. 51) von William Strang (1859–1921) überrascht durch seine melancholische Stimmung. Der elegant gekleidete, auf einem Stuhl sitzende Mann scheint den Betrachter gar nicht wahrzunehmen. Gedankenversunken ignoriert er die strengen Höflichkeits-Konventionen seiner sozialen Schicht. Die skulpturhaft plastische Ausarbeitung seiner Gesichtszüge steht im Gegensatz zu seiner nur angedeuteten



Francis Dodd (Holyhead, Anglesey 1874–1949 Blackheath, London)
The Garden Door, Probedruck, Z. I., 1909
Kaltnadel, 353 x 201 mm (396 x 256 mm)
Inv. GR 13824 ; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Sammlerstempel von Heinrich Stinnes auf Blatt GR 13880.

8. a.a.O. (wie Anm. 16, S. 35) In Heft 3, S. 204, wurde sogar ein Porträtfoto Pennells von Frank Eugen Smith (Leipzig) abgedruckt.

9. Die Kunsthistorikerin Dr. Mela Escherich (1877-1956) arbeitete für den Nassauischen Kunstverein in Wiesbaden.

Kleidung. Die Arbeitswelt jenseits der bürgerlichen Kultur zeigt das Blatt „The Smithy“ von David Young Cameron (Abb. S. 52). Unser Blick fällt in eine Schmiedewerkstatt. Die dunklen Partien suggerieren eine fast höhlenartige Raumtiefe, welche durch die unausgeführt belassene rechte Seite wieder etwas abgemildert wird. Gleichzeitig erzeugen die detailliert geschilderten, beiseitegelegten Werkzeuge eine Atmosphäre der Verlassenheit. Die Dramaturgie des einfallenden natürlichen Lichts wiederum wirkt dem jedoch entgegen. Bei der Verbreitung der Ideen der englischen Malerradierer spielte die auch in Deutschland verfügbare Zeitschrift „The Studio“ eine wichtige Rolle. Sie enthielt originale Künstlergrafik wie z. B. Lithografien von Whistler und war dem interessierten Publikum auch außerhalb Englands bekannt. Aber auch die in Darmstadt im Verlag Alexander Koch erscheinende einflussreiche Zeitschrift „Deutsche Kunst und Dekoration“ widmete sich dem Thema der englischen Grafik. Im November 1914 erschien ein Artikel über industrielle Motive von Joseph Pennell (1857–1926).⁸ Ein Exemplar der dort abgebildeten Radierung „Neue Burgen am Rhein“ war bereits 1912 vom Hessischen Landesmuseum in der Galerie Ernst Arnold in Dresden erworben worden, zählt aber zu den Kriegsverlusten.

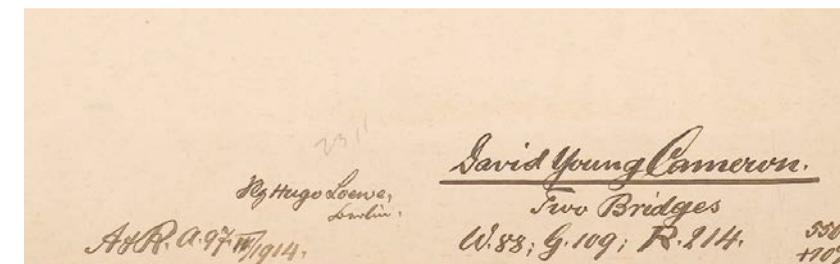
Provenienz und Kunsthandel

Bei wem kaufte Stinnes die vielen Grafiken? Eine Besonderheit der Sammlung Stinnes ermöglicht es heute, die Provenienz vieler Blätter zurück zu verfolgen: Mit Feder sind sorgfältig auf den Passepartouts (und bisweilen auf den Originalen selbst) nicht nur die technischen Angaben zum Blatt, wie Künstler und Titel notiert, sondern auch das Jahr oder das Datum des Kaufs, der Preis, der Verkäufer und manchmal sogar vorherige Besitzer. Dies geschah in so charakteristischer Art und Weise, dass auch ohne den Sammlerstempel „HS“ auf der Vorder- oder Rückseite der Blätter die Werke anhand ihrer Passepartouts als aus Stinnes' Sammlung stammend identifiziert werden können. Einige der Notizen erfolgten in Kürzeln, die es mühsam zu deuten galt. Während „Nass. K.V.“ / Mela Escherich⁹ eindeutig die Herkunft aus einer Verkaufsausstellung des Nassauischen Kunstvereins belegt, sind Kürzel wie A. u. R. (Amsler & Ruthardt, Berlin) und „C.a.“ (Auktion in der Galerie Commeter, Hamburg) nur durch sorgsames Recherchieren zu entschlüsseln. „E. Richter“ (Kunstsalon Emil Richter, Dresden) ist leichter zu erkennen als „v. E. u. S.“ (Galerie Von Elsner und Spiekermann, Köln). Aber auch kleinere Kunsthandlungen wie das Antiquariat Oskar Rauthe in Berlin-Friedenau wurden von Stinnes besucht. Bei Emil Richter in Dresden kaufte z. B. auch das Hessische Landesmuseum

englische Grafik. Aber die Stinnes-Beschriftung verrät uns noch mehr: Codierte Buchstaben mit Zahlen verweisen in manchen Fällen offenbar auf die Fachliteratur, in der die fraglichen Blätter erwähnt oder sogar abgebildet wurden. Möglicherweise beziehen sie sich auch auf Ausstellungen. Sie gilt es noch zu entschlüsseln. Stinnes verfolgte den Kunstbetrieb offenbar sehr genau und besaß mit großer Wahrscheinlichkeit auch eine eigene Fachbibliothek.¹⁰ Es ist denkbar, dass einige Galerien ihm sogar unaufgefordert Blätter zur Ansicht schickten.

Die Beschäftigung mit diesem aufschlussreichen Teil der Schenkung Kleinstück soll als erste Anregung dienen, die Sammlung Stinnes in ihrer Gesamtheit zu betrachten. Im Zuge der Digitalisierung von Museumsbeständen wird es in Zukunft wesentlich leichter sein, sich einen Überblick über Stinnes' Kunstbesitz zu verschaffen und diesen zu erforschen. Auf diese Weise wird eine der bedeutendsten Sammlerpersönlichkeiten des frühen 20. Jahrhunderts wieder präsent.

10. Beispielsweise befinden sich in der Sächsischen Landes- und Universitätsbibliothek Dresden Bücher aus Stinnes' Bibliothek mit seinem Sammlerstempel.



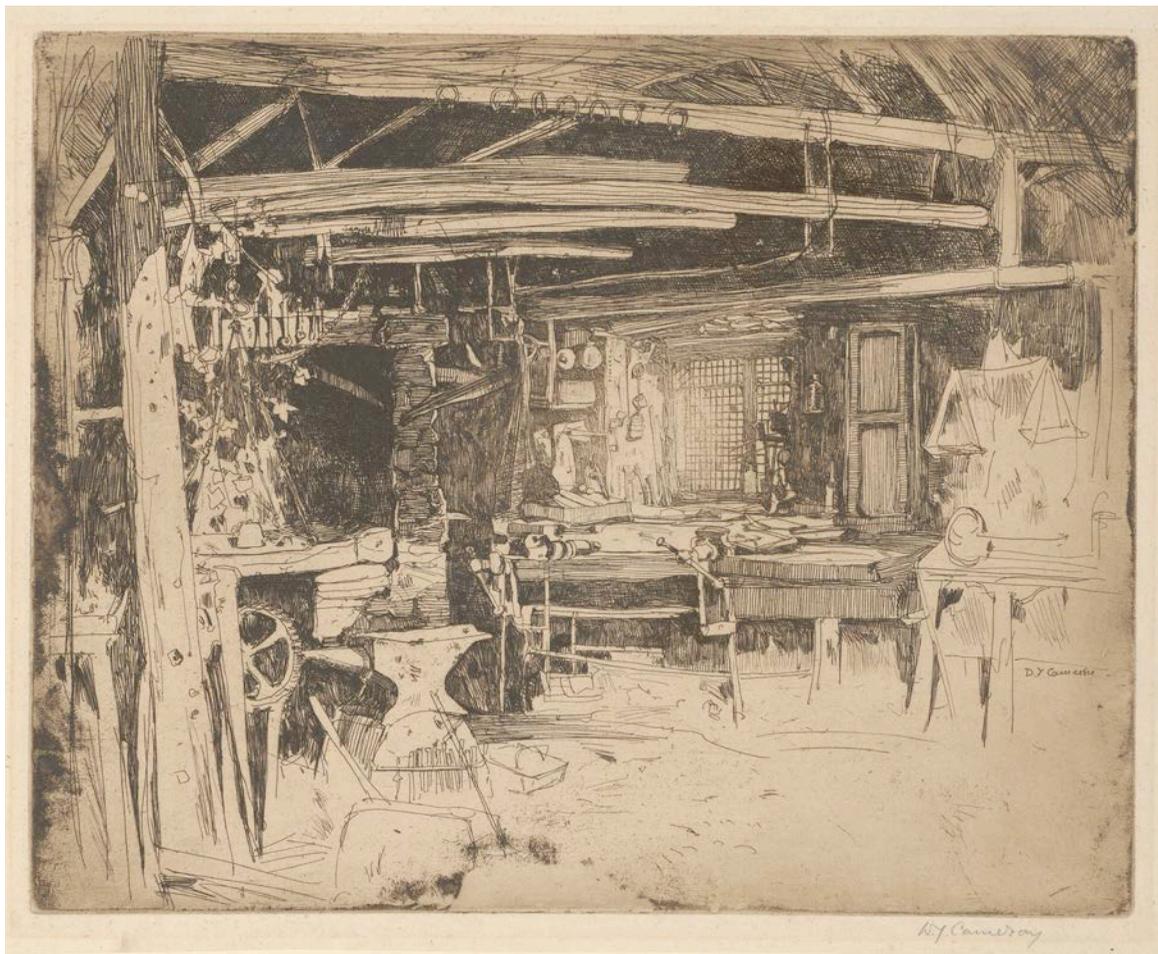
Detail des Passepartouts von GR 13816 mit Aufschrift: David Young Cameron / Two Bridges / [...] / Slg. Hugo Loewe, Berlin / AuR. a. 97 IV / 1914.



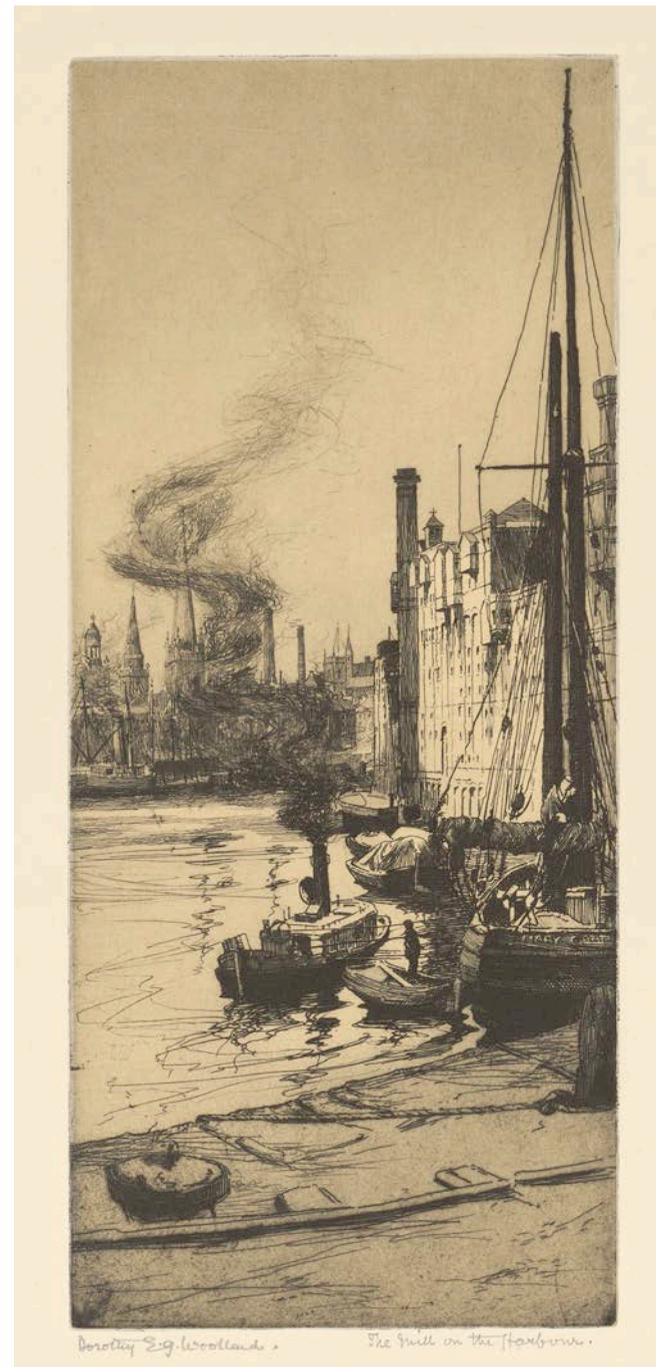
Francis Dodd (Holyhead, Anglesey 1874–1949 Blackheath, London)
 Mrs. Langdon, 1911
 Radierung, 310 x 237 mm (408 x 282 mm)
 Inv. GR 13895; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



William Strang (Dumbarton 1859–1921 Bournemouth)
 Porträt eines unbekanntes Mannes
 Radierung, 445 x 298 mm (471 x 365 mm)
 Inv. GR 13826; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Sir David Young Cameron (Glasgow 1865–1945 Perth)
 The Smithy, 1896
 Radierung, 207 x 257 mm (222 x 275 mm)
 Inv. GR 13873; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022



Dorothy Edith Griffiths Woollard (Clifton 1886–1986)
 The Mill at the Harbour, 1913
 Aquatinta und Radierung, 258 x 113 mm (373 x 234 mm)
 Inv. GR 13875; Provenienz: Heinrich Stinnes (1867–1932);
 Schenkung Kleinstück, Darmstadt 2022

Diese Publikation erscheint als E-Book anlässlich der Ausstellung
Graphic Revival. Natur, Mensch, Industrie in England um 1900
Hessisches Landesmuseum Darmstadt | Graphische Sammlung
27.06.2024–29.09.2024

Herausgeber Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Texte Udo Felbinger, Mechthild Haas, Marie-Luise Wolff

Kuratorin Mechthild Haas

Ko-Kuratoren Udo Felbinger, Jessica Schmidt

Konservatorische Betreuung Birgit Harand, Friederike Zimmern-Wessel

Ausstellungsaufbau Anke Menck, Bernd Schur

Bibliothek Rita Schuck

Digital Scout Martin Menz

Presse- und Öffentlichkeitsarbeit Anne-Sophie Ebert, Sophie Offen,
Alice Michler, Yvonne Mielatz-Pohl

Bildung und Vermittlung Lutz Fichtner, Astrid Körner, Joyce Wittur

Fotonachweis Linda Breidert, Hessisches Landesmuseum Darmstadt

Buchgestaltung Katrin Holst, Darmstadt

©Hessisches Landesmuseum Darmstadt | Autorinnen und Autoren
ISBN 978-3-947864-05-8

Gefördert durch



Genannt ist die Plattengröße, bei
Abweichung in der Klammer die
Blattgröße, Maßangabe in Millimeter,
Höhe vor Breite, gemessen am linken
und unteren Rand.

