Zeitschrift: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte = Revue suisse d'art et d'archéologie = Rivista svizzera d'arte e d'archeologia = Journal of Swiss archeology and art history

Herausgeber: Schweizerisches Nationalmuseum

Band: 31 (1974)

Heft: 4

Artikel: Landschaftszeichnungen von Emanuel Steiner (1778-1831)

Autor: Martens, Ulf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-166168

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 07.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Landschaftszeichnungen von Emanuel Steiner (1778–1831)

von Ulf Martens

Prof. Dr. Chr.-A. Isermeyer, Hamburg, zum 65. Geburtstag

Im Jahre 1924 veröffentlichte W. Wolfradt in der Zeitschrift «Cicerone[1]» vier unsignierte und undatierte Federzeichnungen, als deren Autor er *Johann Christian Reinhart* (1761–1847) glaubte bezeichnen zu können. Er belegte seine Zuschreibung durch einen Vergleich mit Reinharts Radierung «A Tivoli» (Andresen 70) aus dem Jahre 1794. Drei der Blätter waren zusammen «mit mehreren anderen gleichen Formats und völlig gleicher Faktur kürzlich im Kunsthandel gefunden[2]» worden und befanden sich damals in Privatbesitz; das vierte Blatt, eine «Waldlandschaft mit einem Eber» (Abb. 19), gehörte – und gehört noch – zu den Beständen der Graphischen Sammlung München. Wolfradt nahm an, daß die Zeichnungen in der frühesten römischen Zeit Reinharts entstanden seien wegen ihrer «noch» mitteldeutschen Landschaftsmotive und der noch spürbaren Abhängigkeit von holländischen Vorbildern[3]. Die Zuschreibung an Reinhart wurde akzeptiert, wie z.B. der Auktionskatalog 199 von C.G. Boerner (1938) beweist, in dem eine der Wolfradtschen Zeichnungen, «Römische Landschaft mit Kastell» (Abb. 6)[4], unter Reinharts Namen angeboten wurde, den sie bis vor kurzem – jetzt in der Kunsthalle Hamburg – noch trug. Bei einer näheren Kenntnis des Reinhartschen Werkes, wie sie die Dissertation von I. Feuchtmayr (1955) erbrachte, war die Autorschaft Reinharts für diese Zeichnungen nicht länger aufrechtzuerhalten. Völlig zu Recht schied I. Feuchtmayr sie aus Reinharts Œuvre aus. Sie äußerte die Vermutung, daß die Blätter von *Carl Wilhelm Kolbe d. Ä.* (1759–1835) geschaffen sein könnten[5].

Inzwischen war – ohne daß der Zusammenhang mit den von Wolfradt publizierten Blättern bemerkt worden wäre – eine Gruppe von vier Zeichnungen gleicher Handschrift von C.G. Boerner im Auktionskatalog 206 (1942) angeboten und ebenfalls Carl W. Kolbe d.Ä. zugeschrieben worden[6]. Somit waren auf zwei voneinander unabhängigen Wegen einige durchaus eindrucksvolle Landschaftszeichnungen in Verbindung mit Carl W. Kolbe d.Ä. gebracht worden. Diese Zuschreibung soll mit den folgenden Ausführungen berichtigt werden. Der Autor der Blätter ist *Emanuel Steiner*[7], ein Winterthurer Künstler, dessen Name und Werk über den lokalen Bereich hinaus nicht mehr bekannt ist. In den Darstellungen der Entwicklung der schweizerischen Landschaftskunst um 1800 taucht sein Name nirgends auf; allenfalls als Blumenmaler wird seiner bisweilen gedacht[8]. Die bisherige Zuschreibung seiner Landschaften an Reinhart und Kolbe, die neben J.A. Koch, C.D. Friedrich und W. Kobell die bedeutendsten deutschen Landschafter um 1800 sind, wobei Kolbe als einziger ausschließlich und alle anderen darin überragend als Landschaftsradierer auftritt, läßt Steiners Schaffen in eine neue Perspektive rücken, die Auswirkungen auch auf die Vorstellungen von der allgemeinen Entwicklung der schweizerischen Landschaftskunst zu Beginn des 19. Jahrhunderts impliziert.

Emanuel Steiner wurde 1778 in Winterthur als Sohn des Rittmeisters und Großrats Emanuel Steiner (1736–1779) und seiner Frau Maria, geb. Sulzer (1738–1798), geboren[9], wurde Schüler *Johann R. Schellenbergs*, ging aber schon um 1795 nach Dresden, wo er bei *Anton Graff* und bei *Adrian Zingg* seine Studien fortsetzte. Mit dem Sohne Anton Graffs, Carl Anton Graff, wanderte er 1801 über die Schweiz nach Rom. In der Villa Malta fanden sie Unterkunft und den Anschluß an die deutsche «Künstlerkolonie». Von diesem Rom-Aufenthalt zeugen zahlreiche Studienblätter im Graphischen Kabinett von Winterthur. Von Rom aus unternahm Steiner u.a. auch einen Ausflug nach Neapel. Die Rückreise trat er 1803 an, wobei *Carl L. Kaaz* (1773–1810) bis Bologna sein Begleiter war[10]. Nach einem Aufenthalt in Paris im Jahre 1804 traf er wieder in Winterthur ein. Er ging aber bald nach Basel und dann nach Zürich, wo er sich von 1805 bis 1809 aufhielt. In eben diesen Jahren – von 1805 bis 1808 – weilte auch *Carl W. Kolbe d. Ä.* in Zürich, um 24 Gouachen aus dem Nachlasse *Salomon Geßners* zu radieren, ein Unterfangen, das allgemein lobende Besprechungen, u.a. auch von *Carl Ludwig Fernow*, erfuhr[11]. Daß sich Steiner und Kolbe persönlich begegnet sind, ist mit größter Wahrscheinlichkeit anzunehmen. Die Sitzungen der Zürcher Künstlergesellschaft gaben hinreichend Gelegenheit dazu. Beide lieferten auch für das von der Zürcher Künstlergesellschaft geführte Malerbuch, in dem die Mitglieder Proben ihres Könnens ablegten, Zeichnungen. So befanden sich im V. Malerbuch, begonnen 1807, beendet 1808, als 11. Blatt eine Klettenpflanzen-Studie von Kolbe und als 38. Blatt eine Landschaft von E. Steiner[12]. Wenn es auch zu keiner intensiveren künstlerischen Beeinflussung Steiners durch Kolbe kam, wie noch zu zeigen sein wird, so ergibt beider Zusammensein doch gleichsam eine «biographische Rechtfertigung» der späteren Zuschreibung der Werke Steiners an Kolbe.

1809 heiratete Steiner Verena Elisabeth Sulzer (1788–1871), Tochter des Hauptmanns David Sulzer, und siedelte nach Winterthur über. Durch die Heirat der Notwendigkeit enthoben, seinen Lebensunterhalt durch

seine künstlerische Arbeit bestreiten zu müssen, lebte Emanuel Steiner unbeschwert seinen künstlerischen und literarischen Neigungen. «So verfloß ihm», schreibt sein Sohn Eduard im Jahre 1839 über seinen Vater[13], «bei selbstgewählter Beschäftigung sein Leben, und in den kindlichen Verhältnissen des kleinen, aber gelenken Körpers verrieth sich das innere Glück durch die allen Gemüthern von ächtem Humor eigene Wohlbeleibtheit...» – «In Gesellschaft würzte er als Mann von feiner Bildung und Sitte die Unterhaltung mit Geist und Laune, unerschrockener Schutzredner für Tugend, Freiheit und geistiges Leben, für Vaterland und Vaterstädtchen.» Die «Umwälzung von 1830 freute» ihn, und er folgte «der Politik mit aufmerksamem Blicke», doch «sehnte sich seine Liebe für die Kunst nach einem schönern Leben». 1830 zog er zu seinem Sohn Eduard nach München, erkrankte jedoch und starb im darauffolgenden Jahr in Winterthur. – Sein Werk umfaßt – neben den Zeichnungen italienischer und schweizerischer Landschaften – 49 Radierungen sowie einige wenige Ölstudien und eine große Zahl von Blumenaquarellen[14]. Sein gesamter Nachlaß gelangte durch das Legat seines Sohnes Eduard 1839 in den Besitz der Stadt Winterthur und wird heute im Kunstmuseum Winterthur verwahrt[15].

Die Zeichnungen, die Steiner auf seiner Italienreise schuf, können am schnellsten von seiner starken, ursprünglichen Begabung überzeugen. Ihr Reiz liegt in der Offenheit gegenüber dem Motiv «Italien», in ihrer Freiheit gegenüber der Darstellungstradition dieses Themas und in ihrem Ertasten neuer, erst in den kommenden Jahren – von anderen – voll realisierter Stilmöglichkeiten. Sie stehen an der Schwelle eines malerischen Realismus und enthalten zugleich auch Elemente, die von fern nazarenische Landschaftskunst erahnen lassen, wie schon H. Keller hervorgehoben hat[16]. Eine Anschauung mag die Zeichnung «Tivoli, vom Sybillentempel aus[17]» (Abb. 1) vermitteln. Sie ist in der von Steiner in Italien bevorzugten Technik, der mit Sepia lavierten Bleistiftzeichnung, ausgeführt. Ohne kompositionelle «Vorbedingungen» zu stellen, ohne bildmäßige Abrundung zu suchen, vielmehr das Ausschnitthafte bewahrend, wird das Motiv von Steiner festgehalten. Wie unpathetisch seine Sehweise ist, zeigt sich besonders an der Stellung des Campanile, der nicht Stadt und Landschaft als «markante Erscheinung» überragt, sondern als flächengliederndes Element zur Horizontwaagerechten in Beziehung gesetzt wird, in sie «eingepaßt» wird, ebenso wie das Hausdach am linken Rand. Eine Neigung zu flächiger Verzahnung aller Objekte ist erkennbar, die zur nazarenischen Auffassung führen könnte, von der das Blatt aber durch die Unreinheit des Striches grundsätzlich getrennt bleibt[18].

Eine ähnliche Sensibilität gegenüber Flächenwerten weist auch das Blatt «Blick aus der Villa Malta» (Abb. 2)[19] auf. Hier sind es die großzügig zusammengefaßten Schattenzonen und die Baumsilhouetten, deren Flächenreiz erfaßt wird. Wichtiger noch erscheint uns, daß Steiner das winterliche Italien auf diesem Blatt darstellt und damit eine Unmittelbarkeit der Erfahrung landschaftlicher Stimmung beweist, die angesichts der allgemeinen Fixierung auf das strahlende Ideal-Italien etwas außerordentlich Seltenes ist. Weder bei *Koch*, *Reinhart*,

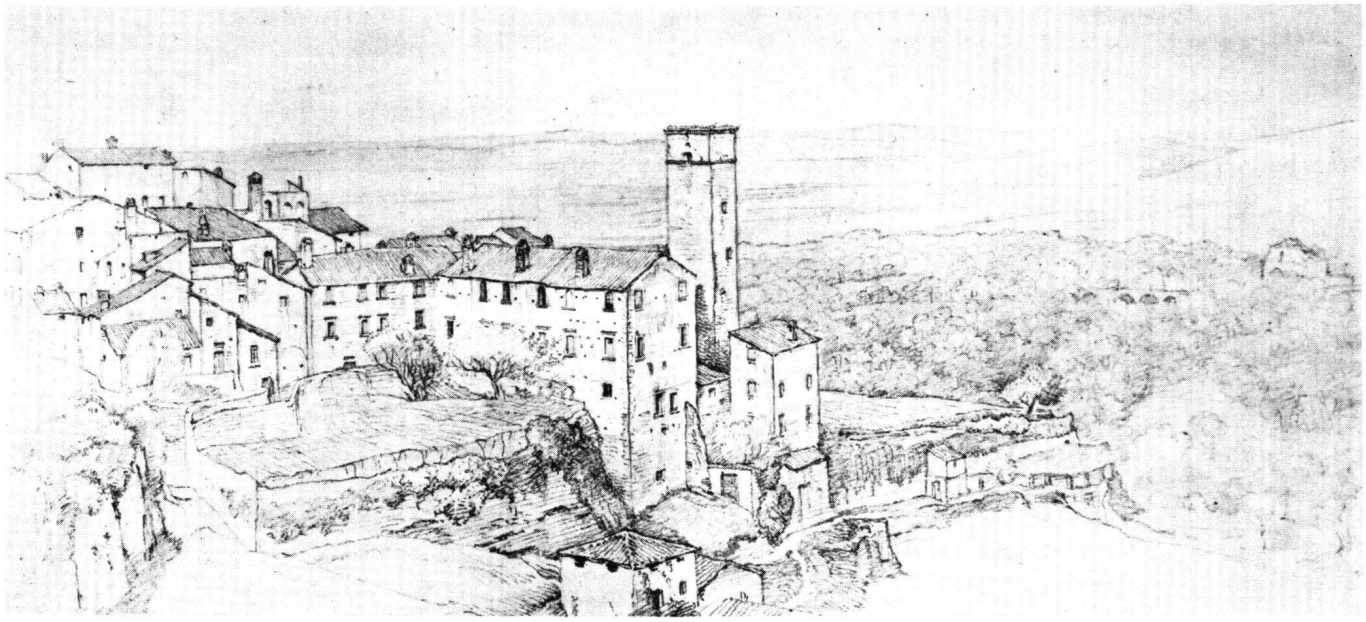

Abb. 1 E. Steiner: Tivoli, vom Sibyllentempel aus. Bleistift, Sepia laviert. 17,9 × 40 cm. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 5000

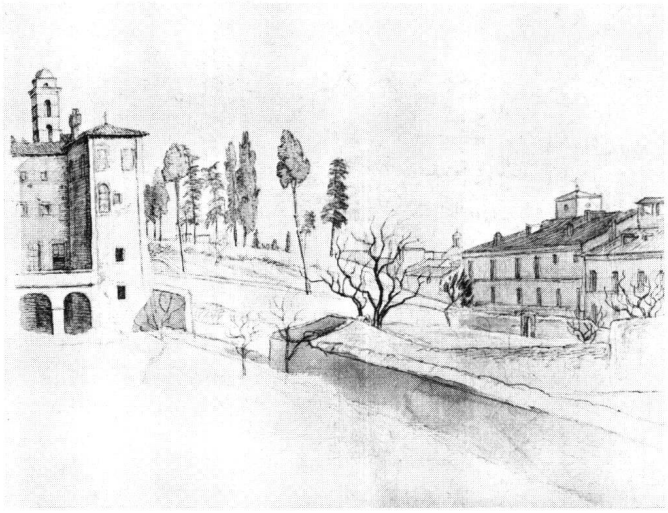

Abb. 2 E. Steiner: Blick aus der Villa Malta. Bleistift, Sepia laviert. 23,2 × 28,9 cm. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 4891

Rohden und *Kaaz* noch bei *Schnorr*, *Fohr* u.a. tritt das winterliche Italien ins Bild. Erst *Christoph Erhard* hat während seiner römischen Jahre um 1820 das winterliche Italien für darstellenswert gehalten[20], sich auch in dieser Hinsicht als Realist erweisend. Thema eines Gemäldes scheint es erst mit *Carl Gustav Carus'* herrlichem Bild «Neapel mit Monte Somma und Vesuv» (1831)[21] geworden zu sein.

Nach seiner Rückkehr in die Schweiz begann Steiner mit der Auswertung seiner Italien-Studien. Die Ausstellungskataloge der Künstlergesellschaft in Zürich verzeichnen im Jahr 1805 zwei Landschaften im italienischen Stil (Nr. 115, «Wettstreit unter den Hirten») und im Jahr 1808 eine «Componirte Landschaft im italienischen Stil» (Nr. 80), alle drei in Sepia getuscht. Steiner hat die Sepiatechnik bald darauf aufgegeben. An ihre Stelle trat die Federzeichnung. 1808 stellte er – ebenfalls auf der Ausstellung der Zürcher Künstlergesellschaft – zwei Federzeichnungen (Nr. 82) aus. Zweifellos stehen sie in Zusammenhang damit, daß Steiner jetzt unter der Anleitung *G. Chr. Oberkoglers* das Radieren erlernte. Die Kennzeichen seines Radierstils finden sich in freierer, überlegener Weise auf seinen Federzeichnungen wieder, die bald ihren die Radierungen zunächst wohl vorbereitenden Charakter verloren haben dürften. Die Radierung gab Steiner nach wenigen Jahren, um 1815, wieder auf[22].

Zwischen 1810 und 1812 erschloß sich Steiner ein neues Kunstfeld, das Blumenstilleben in Aquarell. Hier lag alsbald der Schwerpunkt seines Schaffens. Mit seinen Blumenstilleben erregte er sogar *Goethes* Aufmerksamkeit, der eines seiner Werke im 2. Heft «Über Kunst und Alterthum in den Rhein- und Maingegenden» (1817) lobend besprach. Die Radierung dürfte neben dieser neu entstehenden Leidenschaft Steiners – die große Zahl seiner Blumenstudien in der Graphischen Sammlung Winterthur legt ein beredtes Zeugnis von ihr ab – in den Hintergrund getreten sein. Auch die Ölmalerei, in der er sich um 1810 versuchte, gab er bald wieder auf. Ab 1815 scheint Steiner sich auf die ihm letztlich wichtigen beiden Techniken, Aquarell und Federzeichnung, konzentriert zu haben. Die Zeit des Probierens war damit wohl abgeschlossen. Im folgenden werden wir uns auf die Landschaftsfederzeichnungen beschränken in Anbetracht der eingangs behaupteten Konfusion mit Werken *Reinharts* und *Kolbes*.

Keine von Steiners Federzeichnungen ist signiert oder datiert. Die Chronologie ihrer Entstehung könnte darum nur hypothetisch sein. Nach den Erfahrungen, die man vielfach mit Landschaftern des beginnenden 19. Jahrhunderts macht – im besonderen mit den Italienanhängern wie Reinhart, Koch, Rohden –, ist bei ihnen die Frage nach der Chronologie der Werke nur in ihren ersten Schaffensjahren mit größerem Gewinn zu stellen. Nachdem sie ihren «Stil» gefunden haben, tritt der Faktor «Entwicklung» ganz zurück hinter dem Ideal der ausfeilenden Vollendung des Gefundenen. Steiners Landschaftsschaffen – ebenso wie seine Blumenmalerei – macht ebenfalls den Eindruck einer undynamischen, der Vollendung, nicht der Weiterentwicklung verpflichteten Kunst. (Auch sein ganzer Lebenszuschnitt entspricht dieser Kunstauffassung durchaus.) Die Frage der Chronologie kann deswegen im wesentlichen beiseite gelassen werden. Wir werden seine Blätter nach Themenkreisen und formaler Zusammengehörigkeit locker ordnen.

A. Italianisierende Landschaften

An den Anfang läßt sich die «Landschaft mit dem Kolosseum» (Düsseldorf, Goethemuseum) (Abb. 3, 4) stellen. Sie verarbeitet eine schlichte Rom-Studie[23] (Winterthur, Inv. Nr. 4888) in charakteristischer Weise: Das Kolosseum und die angrenzenden Bauten des Coelius-Abhanges werden in eine Waldlandschaft verlegt, d.h. es wird ihnen eine Art arkadischer Szenerie vorgelagert. Das Konventionell-Kulissenhafte ist besonders dem Baumstumpf links anzusehen, ebenso aber dem Mittelbaum, der mit einem mageren Bäumchen das typische «Andreas-Kreuz» formiert, wie es die Landschafter des 17.–18. Jahrhunderts liebten. Das modisch-arkadische Liebespaar macht die Krampfhaftigkeit dieser Umsetzung von Italien-Erfahrung in arkadische Vision evident. Bei dieser Umsetzung ist auch alle lebendige Anschauung, die die Rom-Studie etwa durch die Verschachtelung der Gebäude, durch das Spiel von Licht und hellen Schattenflächen erzielt, verlorengegangen. – Die implizierten

Abb. 3 E. Steiner: Landschaft mit dem Kolosseum. Feder, schwarz. 36,5 × 47,5 cm. Düsseldorf, Goethemuseum, Inv. Nr. NW 67/1958

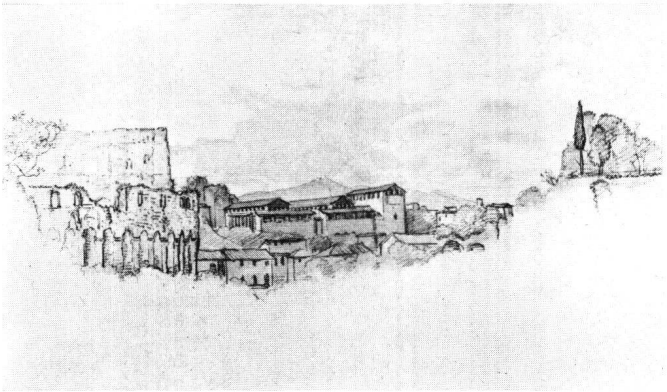

Abb. 4 E. Steiner: Kolosseum-Studie. Bleistift, Sepia laviert. 16,2 × 28,7 cm. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. Alte Slg. 4888

Zeitvorstellungen sind unentwirrbar: Gegenwärtiges – das Kolosseum in seinem zeitgenössischen Verfallszustand – dient zur Rekonstruktion einer Vergangenheit, die *vor* dem antiken Bau liegt, nämlich des Goldenen Zeitalters. Das Kolosseum wird nicht einmal von den begleitenden, modernen Getreidespeichern zur Rechten befreit, so daß auch Zukunft intendiert sein könnte: Ausgehend vom Gegenwärtigen ein weiterer Verfall, eine Bewaldung und Vereinsamung Roms, ein Arkadien am Ende der Zeiten. Doch derartige Überlegungen über die mögliche Wirklichkeit der dargestellten Landschaft sind sicherlich von Steiner überhaupt nicht in Betracht gezogen worden; diese Vorstellungsschwäche der historischen Dimension ist selbst ein Symptom der Arkadien-Sehnsucht.

Wesentliche Anregungen muß Steiner für seine italianisierenden Kompositionen von *Philipp Hackert* erhalten haben. Das gilt z. B. für die «Landschaft mit Ruinen» (Winterthur, Inv. Nr. 2835) (Abb. 5) [24], eine Komposition ganz im Sinne Hackerts mit großem Einzelbaummotiv, korrespondierendem Baumstumpf auf der Gegenseite und Hirtenstaffage. Der komplexeren Kompositionsweise der heroischen Italien-Landschaft Reinharts und Kochs steht Steiner in diesem und anderen Blättern (Winterthur, Inv. Nr. 4987) fern. Die wie gestochene, dekorative Federführung – z. B. der «Grasprofile» des Vordergrundes – hat weniger Beziehung zu *Hackert* als vielmehr zu *Zingg*, dessen Manier Steiner seit seiner Dresdener Zeit vertraut war. Von Hackert unterscheidet Steiner auch sein mangelndes Interesse an einer konsequenten Botanik: Er hält nicht den für Eichen charakteristischen, ja obligatorischen Zackenstil des Blattwerks durch, sondern verwendet daneben auch fingerartige Blattbüschel; Hackert hätte diesen Baum als einen botanischen Bastard abgelehnt.

Die Erinnerungen an Hackerts Kompositionsweise verlieren sich bei Steiner bald wieder. Eine ganz freie, d. h. Steiner eigentümliche Umsetzung seiner Italien-Studien bietet die «Landschaft mit römischem Kastell» (Hamburg, Kunsthalle) (Abb. 6) [25]. Ihr liegen zwei italienische Studienblätter zugrunde: Erstens die schon besprochene Ansicht von «Tivoli» (Winterthur, Inv. Nr. 5000) (Abb. 1), welcher das Turmgebäude links entnommen ist, und zweitens die ebenfalls in Winterthur verwahrte «Studie eines italienischen Kastells» (Winterthur, Inv. Nr. 4594) (Abb. 7) [25]. Abgesehen von der Zusammensetzung aus zwei verschiedenen Studien ist der Vorgang der bildmäßigen Gestaltung ganz ähnlich wie auf dem Blatte «Landschaft mit Kolosseum» (Abb. 3). Den kaum veränderten Gebäuden wird eine Baumlandschaft vorgelagert. Doch kommt diesmal ein glaubwürdigeres, weil weniger ambitioniertes Ganzes zustande. Es geht nicht

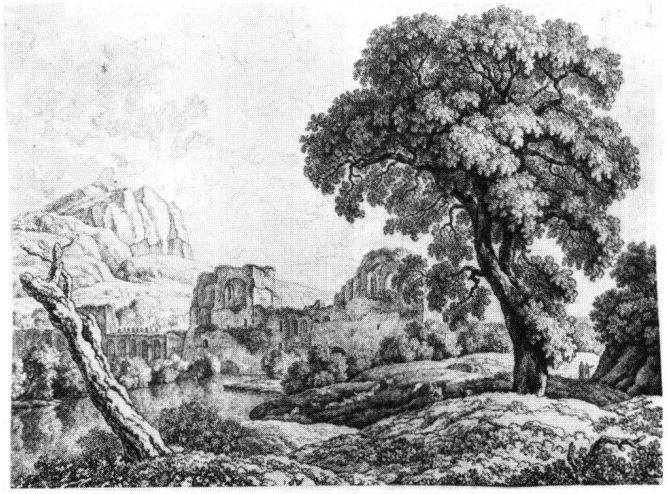

Abb. 5 E. Steiner: Landschaft mit Ruinen. Feder, schwarz. 37,8 × 51,4 cm. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 2835

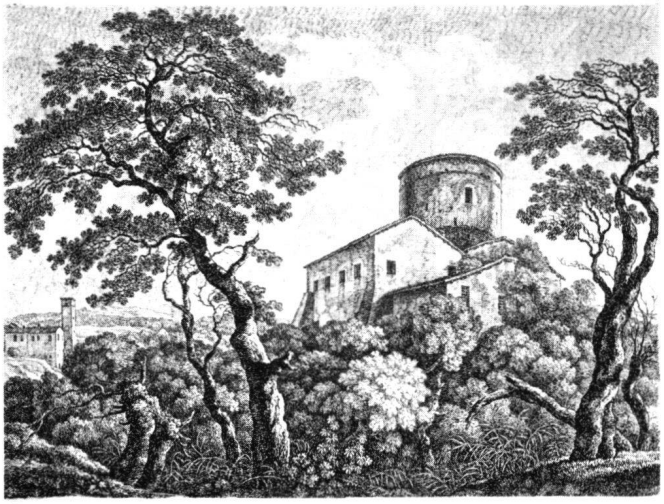

Abb. 6 E. Steiner: Landschaft mit römischem Kastell. Feder, schwarz. 29,5 × 39,7 cm. Hamburg, Kunsthalle, KK. Inv. Nr. 1954/108

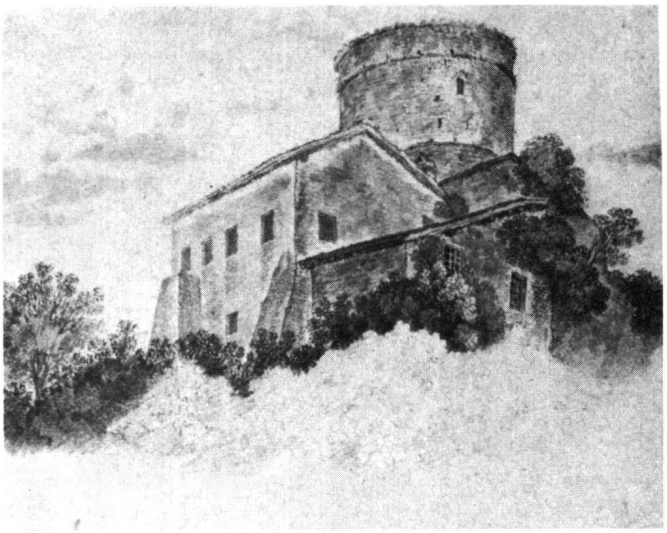

Abb. 7 E. Steiner: Römisches Kastell. Studie. Schwarze Kreide, Pinsel laviert, auf blauem Papier. 22,0 × 28,5 cm. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 4594

Abb. 8 E. Steiner: Italienische Landschaft mit Eseltreiber. Feder, schwarz. 29,5 × 40,0 cm. Privatbesitz

mehr um eine Arkadien-Vorstellung, sondern darum, gegenwärtige Landschaft zu wirkungsvoller Anschauung zu bringen. Da der buschreiche Mittelgrund ganz den Andeutungen der Kastellstudie folgt, sind als Erfindung und Zutat nur die Bäume des Vordergrundes, Schilf und Gewässer anzusehen. Die Bäume haben die für Steiners endgültige Manier typischen Merkmale: den überaus bewegten, sich schlängelnden Stamm mit dem lebhaften Wechsel von dunklen und hell besonnten Stellen, mit der stets moosigen, «pelzigen», nur selten fest holzigen Rinde, das durchsichtige, feingezackte, flächige Filigran des Laubwerkes ohne jegliche Schraffuren, die Vielzahl feinster, dekorativer Verästelungen. – Die Doppelung aller Motive – zwei Turmgebäude, zwei Baumpaare, zwei nach links weisende Baumstrünke – gibt dem ganzen Blatt einen festen Rhythmus und eine dekorative Einheit durch die Einfachheit der Kontrastsetzungen.

Steiner dreht und wendet seinen Schatz an italienischen Studien immer wieder neu und phantasiert anhand der aufgenommenen Motive – ohne diese selbst zu verändern. Er versetzt sie nur stückweise, bausteinhaft in immer andere landschaftliche Zusammenhänge. Ein weiteres Beispiel dafür ist ein Blatt in Privatbesitz (Abb. 8)[26]. Auch hier bietet die Tivoli-Studie den Grundstock: Ihr sind die kleinen Bauten der linken Seite entnommen, kenntlich besonders an der dachlosen kleinen Kirche (?). Der Campanile-Komplex ist jedoch auf die andere Seite versetzt bzw. durch ein verwandtes, zweites Motiv ersetzt. Die Baumgruppe rechts ist ebenfalls «Zitat». Ihre Zerrissenheit, ihre wirr ineinandergreifenden, sich verhakenden Äste, die dramatische Bewegung der sich verschränkenden Linien, die Verbundenheit der Baumkronen mit den ausfahrenden Wolkenfetzen kennzeichnen sie als Erinnerungen an die Landschaftskunst des 17. und 18. Jahrhunderts. Die Bäume stehen als dramatisch-fremdartige Kulisse in einer friedlich-schlichten Italien-Landschaft des 19. Jahrhunderts. Aus dieser Inkongruenz gewinnt das Blatt freilich auch seinen besonderen Reiz.

B. «Einheimische» Landschaften

Hierunter sollen hollandisierende wie auch schweizerische Landschaften zusammengefaßt werden.

Zwei Blätter[27] in der Yale University Art Gallery, New Haven, scheinen zu den frühesten landschaftlichen Federzeichnungen Steiners zu gehören. Sie zeigen «noch» ebensowenig die ausgereiften Merkmale Steinerscher Landschaften wie die «Landschaft mit dem Kolosseum» in Düsseldorf. Beide sind noch ganz abhängig von der Kunst des 18. Jahrhunderts, besonders die «Landschaft mit den Soldaten» (Abb. 9): Häufung von Felsen, die große Geste des diagonalen Baumes mit der aufgelösten Krone, die ovalen, «tatzenförmigen» Blattbüschel, die

Abb. 9 E. Steiner: Drei Landsknechte in felsiger Landschaft. Feder, braun. 27,2 × 37,8 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Inv. Nr. 1970.77.1

flackernde Beleuchtung, die malerisch gruppierte Soldateska – all dies könnte genausogut im 18. Jahrhundert gezeichnet worden sein, mit entsprechenden Vorbildern dieses Genres im 17. Jahrhundert, letztlich auf Salvator Rosa zurückgehend. Es muß damit gerechnet werden, daß sich Steiner hier an eine direkte Vorlage gehalten hat[28]. – Die «Landschaft mit dem Eremiten» (Abb. 10) geht sicherlich auf ein reales, von Steiner selbst aufgenommenes Landschaftsmotiv zurück. Die Autorschaft Steiners wird durch eine zweite Version im Kunstmuseum Winterthur genügend bewiesen[29]. Während in der ersten Fassung (New Haven) allein der tote Baum und der Eremit Zutaten Steiners sind, ist die zweite Version wesentlich angereichert durch einen großen Baum, einen zusätzlichen Felsblock, einen Baumstrunk links vorn sowie die winzigen Staffagefiguren (einen vor einem Bären flüchtenden Hirten). Beide Blätter demonstrieren, wie sehr auch einheimische Landschaften der freien Umgestaltung – analog den italienischen Landschaften – unterzogen wurden.

Daß Steiner schon bald nach seiner Rückkehr in die Schweiz sich auch heimischen Motiven zuwandte, beweist der Ausstellungskatalog der Zürcher Künstlergesellschaft von 1808, der «Eine Gegend aus dem Burghölzli» (Nr. 81, in Sepia getuscht) sowie die schon erwähnten «Zwo Waldpartien, mit der Feder gezeichnet» (Nr. 82) als Ausstellungsobjekte nennt. Das Kunsthaus Zürich besitzt nun zwei «Waldpartien», mit der Feder gezeichnet (Abb. 11)[30]. Es ist sehr wohl möglich, daß zumindest eine der Zeichnungen mit einer der «Waldpartien» der Ausstellung identisch ist. Das wird nahegelegt – wenn auch nicht zweifelsfrei – durch eine Notiz im alten Verzeichnis des VI. Bandes des Malerbuches der Künstlergesellschaft, aus der hervorgeht, daß eine große Federzeichnung

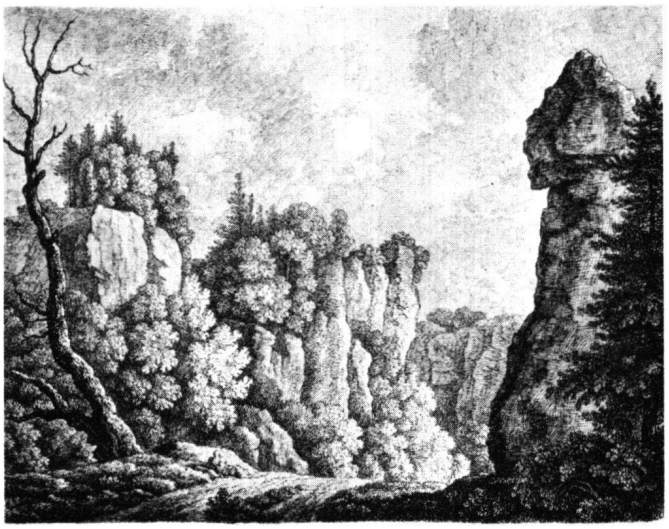

Abb. 10 E. Steiner: Felsige Landschaft mit lesendem Eremiten. Feder, braun. 29,6 × 38,2 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Inv. Nr. 1970.77.2

«Baumparthie aus dem Burghölzli» dem V. Bande des Malerbuches (geführt 1807–1808, also zur Zeit jener Ausstellung) entstamme. Diesen Titel trägt traditionellerweise eine der beiden Zürcher «Wald- bzw. Baumpartien». Es mag darum die weitere Vermutung erlaubt sein, daß beide Zürcher Blätter, die stilistisch eng verwandt sind, in Steiners Zürcher Zeit, um 1808/09, entstanden sind.

Beide «Baumpartien» gehören zu den lebendigsten, schönsten Zeichnungen Steiners. Die Laubkronen entfalten sich prachtvoll. Mit beträchtlicher Genauigkeit und Phantasie sind die toten Baumstämme und die Pflanzenmotive des Vordergrundes durchgeführt. Die Handhabung der Feder verrät virtuoses Können.

Abb. 11 E. Steiner: Große Baumpartie. Feder, schwarz. 32,0 × 41,7 cm. Zürich, Kunsthaus, V. Band des Malerbuches der Zürcher Künstler-Gesellschaft, Blatt Nr. 38

Die Baumpartien gehen – wenn man der Überlieferung des Namens «im Burghölzli» glauben darf – auf Naturstudien zurück, doch ist ihre freie, bildmäßige Umsetzung offensichtlich. Das Verhältnis zwischen Naturskizze und ausgeführter Federzeichnung genauer zu bestimmen, erlauben die zwei Zeichnungen «Bei Pfungen» (Essen, Museum Folkwang, sowie Winterthur, Inv. Nr. 4812) [31].

Die Winterthurer Studie (Abb. 13), anscheinend unmittelbar vor dem Motiv hingeworfen, unterscheidet sich wesentlich von den oben beschriebenen Italien-Studien. Die unterschiedliche Technik, hier die Federzeichnung, läßt Steiner auf jegliche Differenzierung der Stofflichkeit und der Lichtqualitäten verzichten. Nur die Verteilung der Massen – Bergmassiv, Baummassiv – und die Bauernhäuser werden knapp und ganz schematisch angegeben. Schablonenform haben die Baumkronen mit ihrem gezähnten Lichtrand und den zusammengestrichenen Schattenzonen. Die lebendige Anschauung seiner Italien-Studien findet sich auch auf den übrigen, in Winterthur verwahrten Naturstudien aus der Schweiz kaum wieder.

Die ausgeführte Federzeichnung (Essen) (Abb. 14) ersetzt die großzügige Schablone der Skizze durch eine sehr differenzierte, aber nicht minder erfundene Manier: Die Bäume weisen die gleiche willkürliche, doch auch überzeugende Detailzeichnung auf wie in allen anderen Landschaften Steiners. Wichtiger als Erfindungsreichtum im Detail ist die Weiterentwicklung des Motivs zur bildmäßigen Komposition: Hinzugefügt werden a) wie üblich der Himmel, die «Luft», b) der rechte Bildabschluß durch eine hohe Baumwand, c) der Vordergrund mit Wasserfall, Wiese und Lastträger. Durch die Schrägung der Bodenformation des Vordergrundes entsteht ein Widerpart zur Bergspitze, was für die Bildfläche den Zusammenschluß des Motivs in einer – vagen – Rautenform bedeutet. Deutlicher Behandlung unterliegt auch die Baumgruppe der Bildmitte: Drei Bäume werden klarer herausgearbeitet, und die Stämme der beiden unteren werden schräg gestellt (in der Vorstudie noch einfach senkrecht!), so daß der Stamm des dritten, der zugleich die Mittelsenkrechte des Bildfeldes angibt, gleichsam an seinem Fußpunkt von jenen «verkeilt» wird. Ferner ist das Bergmassiv höher hinaufgezogen und damit mächtiger geworden, und die einzelnen Landschaftszonen sind klarer voneinander abgehoben. Ganz frei sind die Lichtverhältnisse der Vorstudie den Bildbelangen gemäß verändert. – Zusammenfassend läßt sich sagen, daß hier ein Schweizer Motiv eine ähnliche Behandlung erfährt, wie sie der klassizistische Landschafter italienischen Landschaftsmotiven angedeihen ließ: gründliche Durchorganisierung, Klärung, Steigerung, Abrundung – aber keine weitere Annäherung an den Natureindruck, sondern Lösung von demselben ins Allgemeine und Gültige.

Konnten wir eben klassizistische Verarbeitungsmethoden konstatieren, so sehen wir in der folgenden Gruppe von Zeichnungen Steiners Auseinandersetzung mit den

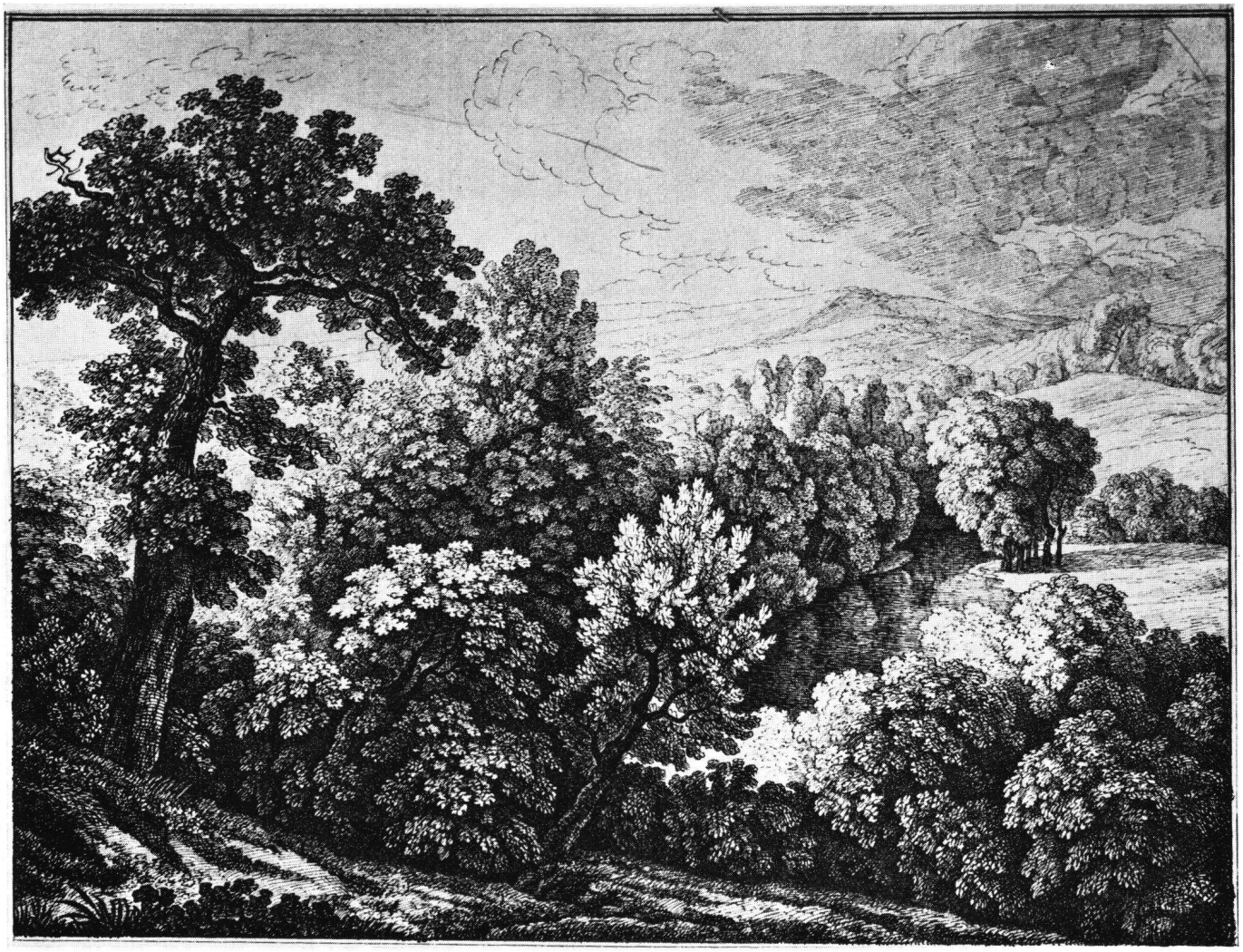

Abb. 12 E. Steiner: Baumlandschaft. Feder, schwarz. 23,8 × 31,8 cm. Zürich, Kunsthaus, VI. Band des Malerbuches der Zürcher Künstlergesellschaft, Blatt Nr. 39

holländischen Landschaftern des 17. Jahrhunderts bzw. den Hollandisten des 18. Jahrhunderts. 1808 stellte Steiner eine nach *Jan Both* radierte Landschaft in Zürich aus. Bister-Zeichnungen nach Jan Both und *Ruisdael* erwähnt Nagler. An Ruisdael erinnert auch eine Zeichnung Steiners in Braunschweig[32]. Häufiger jedoch finden sich Anregungen von *Anthonie Waterloo* (1609–1690), z. B. auf Zeichnungen in deutschem Privatbesitz und in Winterthur (Inv. Nr. 2819)[33]. Nimmt man etwa die Radierungen Bartsch 62 (Abb. 15) und Bartsch 115 von Waterloo zusammen, so hat man wesentliche Elemente für das Winterthurer Blatt (Abb. 16) vor Augen, ohne daß sich direkte Übernahmen nachweisen ließen. Steiner zeichnet nur «in der Art des Waterloo»: unbewirtschaftete, lockere Waldgegenden mit sich hindurchwindenden Pfaden, im Vordergrund gewöhnlich ein sumpfiges Wasserloch, keine als besonders schön und eindrucksvoll hervortretenden Bäume – vielmehr stehen diese in nicht weiter einprägsamen Gruppen zusammen –, ferner vereinzelte, ärmliche Gestalten der ländlichen Bevölkerung, wandernd, rastend, Lasten schleppend. Diese glanzlose Welt des Waterloo, auf unscheinbar kleinformatigen Radierungen in schlichter, müheloser Manier hingekritzelt, hat die deutschen Landschafter des späteren 18. Jahrhunderts immer wieder fasziniert. In ihrer Tradition steht auch Steiners Waterloo-Rezeption. Freilich verändert sich unter seiner Hand Waterloos eher trostlose Baumöde zu freundlicherem, parkartigem Aussehen. Steiners Bäume sind dekorativ viel aufwendigere, mit schwungvollem Astgeschnörkel angereicherte Motive. Die gesamte Anlage der Landschaft ist bei Steiner sehr viel übersichtlicher, gefälliger. Sie bietet dem Blicke nirgends Widerstände, Unklarheiten, die das Auge zu weiterem Forschen nötigen könnten.

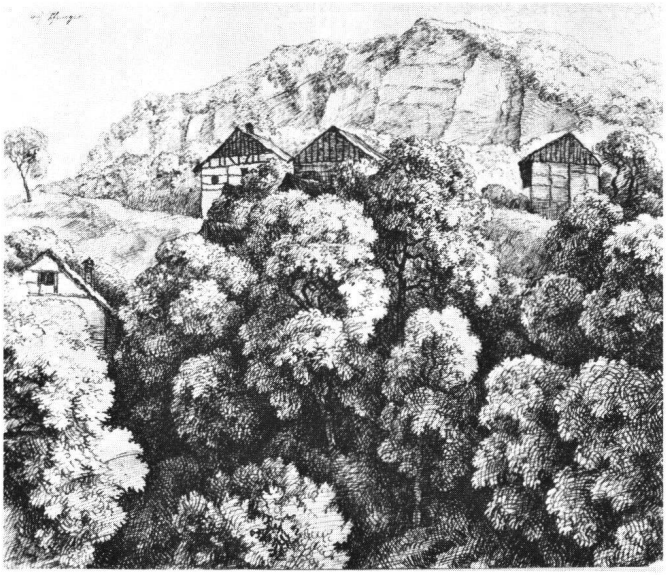

Abb. 13 E. Steiner: Bei Pfungen, Studie. Feder, braun über Bleistift. 20,3 × 24,7 cm. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 4812

Diese Verwandlung des «wilden, unreinen» Stils Waterloos ins Dekorative, Saubere, atmosphärisch Wärmere ist freilich nicht Steiners persönliche Leistung, sondern wurde bereits im 18. Jahrhundert vollzogen. Besonders *Ferdinand Kobell* (1740–1799) war es, der nicht nur Waterloo, sondern die Landschaftskunst der Holländer überhaupt in dieser Richtung uminterpretiert hat. Es finden sich deswegen nicht zufällig auch Anklänge an Ferdinand Kobell in manchen Zeichnungen Steiners. Die Zeichnung der (ehemaligen) Sammlung Busche[34] (Abb. 17) scheint direkt von einer kleinen Radierung Kobells (Stengel 163) (Abb. 18) motivisch angeregt zu sein. Übereinstimmung beider besteht hinsichtlich der warmen, ruhigen, «sanftmütigen» Art landschaftlichen Betrachtens, im gleichmäßigen – weder zu genauen noch zu flüchtigen – Erfassen der geologischen Gegebenheiten und der Vegetation. Bezeichnende, tiefe Unterschiede zeigen sich jedoch darin, wie Steiner «Schönheit forciert». Kobell reizt eine reiche, «verwachsene» Baumgruppe – ohne motivische Akzentuierung von Details –, Steiner «bereinigt» den Wildwuchs und steigert den Effekt des

Abb. 15 A. Waterloo: Waldlandschaft. Radierung, Bartsch 62. Bildspiegel 12,1 × 14,0 cm

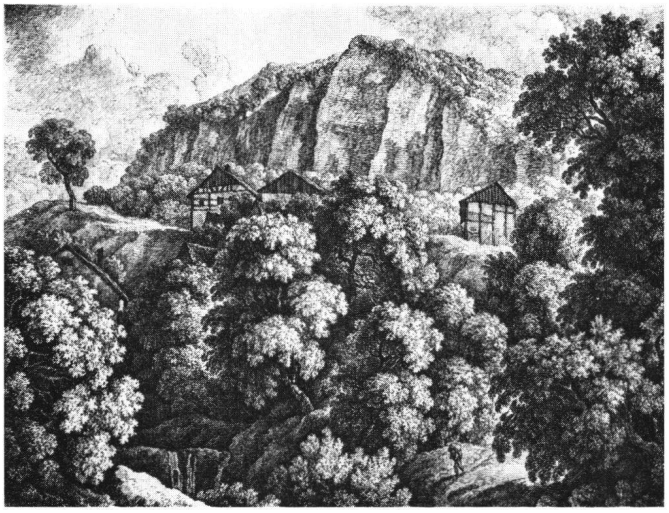

Abb. 14 E. Steiner: Bergige Landschaft bei Pfungen. Feder, schwarz. 29,9 × 38,4 cm. Essen, Museum Folkwang, Inv. Nr. C 2/42

Abb. 16 E. Steiner: Waldlandschaft mit Bauer und rastender Frau mit Kiepe und Hund. Feder, schwarz und braun. 32,7 × 47,2 cm. Winterthur, Kunstmuseum, Inv. Nr. 2819

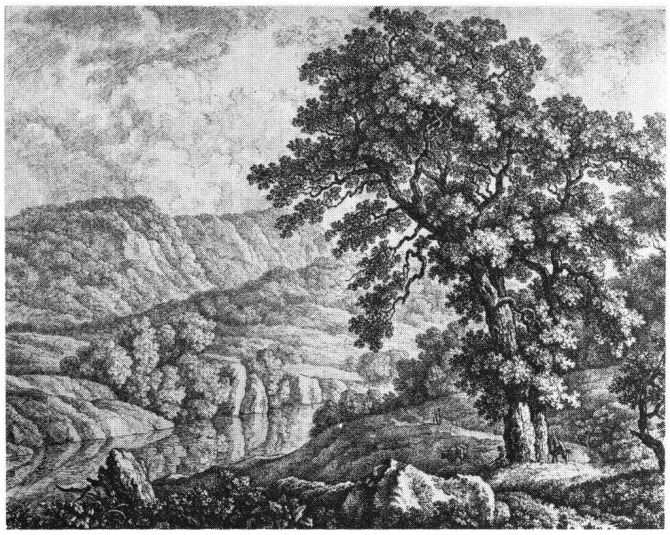

Abb. 17 E. Steiner: Hügelige Flußlandschaft mit Hirt und Kühen. Feder, schwarz. 30,0 × 38,5 cm. Ehem. Sammlung Fritz Busche, Dortmund

großen Einzelbaumes durch dekorativ züngelnde Äste. Bei Kobell zieht eine «Schlechtwetterfront» heran und liefert graphische Kontraste, Steiner füllt den Himmel mit gleichmäßig quellenden Schönwetter-Cumuli... Ähnlich wie es der Vergleich mit *Waterloos* Blatt ergab, geht Steiners ganzes Bemühen um gleichmäßige Klarheit, Deutlichkeit und prachtvolle Details – und verfehlt gerade dadurch den erlebnishaften Eindruck landschaftlichen Raumes, den Waterloo und Kobell mühelos erreichten. Kobell besitzt «noch» die echte Schlichtheit und Freiheit, die auch Waterloos Blätter auszeichnet. Steiner bewegt sich an der Grenze zum «pedantisch Schönen»[35].

Einen ganz anderen Bezugspunkt im 18. Jahrhundert weisen zwei Zeichnungen Steiners in der Münchner Graphischen Sammlung auf (Inv. Nr. 21167, 21168) (Abb. 19)[36]. Nicht nur der Eber, auch die «wilde» Waldlandschaft ist in der Art *Ridingers* (1698–1762) gehalten. Das gibt ihnen einen etwas fremden Klang innerhalb der Landschaften Steiners. Der Baumtypus mit den dicken Blattbüscheln aus ovalen Blättern kommt bei Steiner in ausgeführten Landschaften sonst nicht vor. Immerhin gibt es in Winterthur einige Baumstudien, in denen er diesen Typus, mit dem er in besonderem Maße Ridingers Geschmack zu entsprechen bemüht ist, erprobt (Beispiel Inv. Nr. 4853)[37].

Fassen wir die bisher gesammelten Eindrücke zusammen, so läßt sich sagen, daß sich in Steiners Arbeiten eine Fülle von Anregungen der gegensätzlichsten Herkunft niedergeschlagen hat. Das Spektrum der Einflüsse reicht vom 17. Jahrhundert (Waterloo, Ruisdael, S. Rosa u. a.) über das 18. Jahrhundert (Hackert, Zingg, Ferdinand Kobell) bis zu neueren klassizistischen und realistischen Zielsetzungen. Merkwürdigerweise lassen sich keinerlei Verbindungen zu *Salomon Geßner* (1730–1780) feststellen. Auch der in Winterthur lebende, mit Emanuel Steiner entfernt verwandte *Johann Conrad Steiner* (1757–1828)[38], dessen Radierungen ganz in der Nachfolge Geßnerscher Idyllen standen, diese aber auf originelle Weise verarbeiteten, hat keinen Einfluß auf Emanuel Steiner ausgeübt. Trotz der Vielfalt der Ansätze und Anregungen kommt Steiner zu einem durchaus eigenen, unverwechselbaren Stil. Dieser Feststellung eines sehr persönlichen Stiles widerspricht nur scheinbar, daß dieser Stil zugleich durchaus konventionell und unverbindlich ist. Nirgends hat man bei Steiners Landschaften *nach* der Italienreise den Eindruck eines unmittelbaren Naturerlebens. Sein Verhältnis zur Landschaft ist nicht nachvollziehbar, weil es selbst nicht Ausdruck eines Prozesses ist, eines Bemühens um den Gegenstand. Das Bemühen bezieht sich auf etwas anderes, auf die Umsetzung in eine dekorative, sehr einprägsame Form (Manier). Diese wird der Natur gegenüber wie ein Filter gehandhabt. Landschaft tritt durch diesen dichten Filter, der nur Freundliches, Abgeklärtes durchläßt, ins Bild. Dieser Filter ist das eigentlich Unverwechselbare, nicht das etwa zugrunde liegende Landschaftserlebnis.

Diese Gesamtcharakteristik gewinnt ihren Maßstab gerade an den Werken jener beiden Landschafter, denen Steiners Blätter bisher zugeschrieben waren, an *Reinhart* und *Kolbe*.

Zunächst: Sowohl für Reinhart wie für Kolbe spielt die bildmäßig ausgeführte Federzeichnung auch nicht annähernd die wichtige Rolle wie für Steiner. Reinhart führte seine größeren Zeichnungen entweder in schwarzer Kreide aus oder mit Feder und/oder Pinsel und lavierte sie dann in Bister. Um ein der reinen Federzeichnung

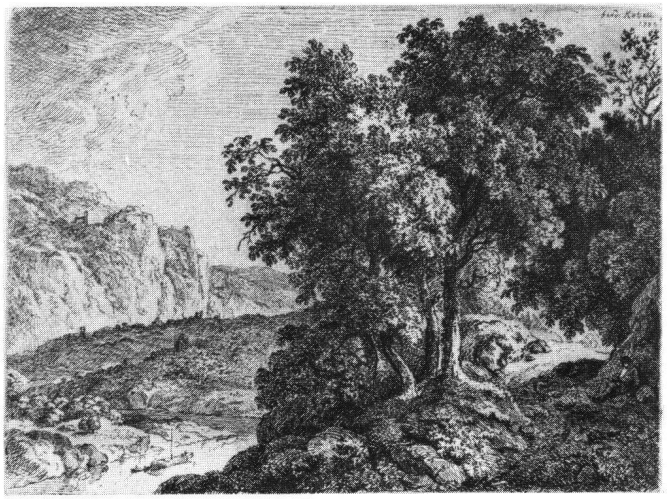

Abb. 18 F. Kobell: Baumreiche Flußlandschaft. Radierung, Stengel 163

Abb. 19 E. Steiner: Eber im Wald. Feder, schwarz und braun. 34,4 × 47,8 cm. München, Graph. Slg, Inv. Nr. 21167

ähnliches Erscheinungsbild zum Vergleich heranzuziehen, muß man auf seine Radierungen zurückgreifen – wie es schon Wolfradt bei seinem Zuschreibungsversuch 1924 tat. Wir werden jedoch nicht eine italienische Landschaft Reinharts zum Vergleich heranziehen, sondern eine frühe Radierung mit arkadischer Thematik, noch frei von den Prinzipien der klassizistischen Landschaftskomposition. Hier bietet sich zugleich der Vorteil, einen günstigen Anknüpfungspunkt zu einem Vergleich mit Kolbes Auffassungen zu gewinnen.

In den Jahren vor seiner Übersiedlung nach Italien hat Reinhart sich intensiv mit dem Motiv der großen Baumgruppe auseinandergesetzt. Auf der Radierung Andresen 28 (Abb. 20) [39] entfaltet sich frei und mächtig eine Baumgruppe im Landschaftsraum. Sie füllt das Blatt zu fast drei Vierteln mit einer flächigen, nahezu homogenen Struktur. Keine Schattenpartien «zerklüften» die Laubkronen, die locker, raumhaltig, als eine Wand von unendlich vielen Blättern aufwachsen und in deren Fülle Zweige und dünne Stämme wie Adern in einem Gewebe eingebettet sind. Auch die Staffagefiguren – arkadische Schäfer, Orpheus (?), Rinder, Ziegen, eine Pansherme – sind in diese umfangende Laubfülle wie figürliche Ablagerungen in einer (Gesteins-)Struktur eingelassen.

Für Steiner ist die große Baumgruppe zu keinem Zeitpunkt ein derart zentrales Motiv. Die Zürcher Blätter scheinen, soweit sich sein Werk gegenwärtig überblicken läßt, die wesentlichsten Darstellungen dieses Themas zu sein. Auf seiner Zeichnung (Abb. 11) dominiert zwar auch die Baumgruppe – ebenfalls Eichen – die Bildfläche, doch ist sie in sich zerklüftet, zerrissen. Die Stämme, vier oder fünf an der Zahl, bilden eine auseinanderstrebende («explodierende») Fächerform, deren Schrägen in Beziehung gesetzt sind zu den liegenden, toten Baum-

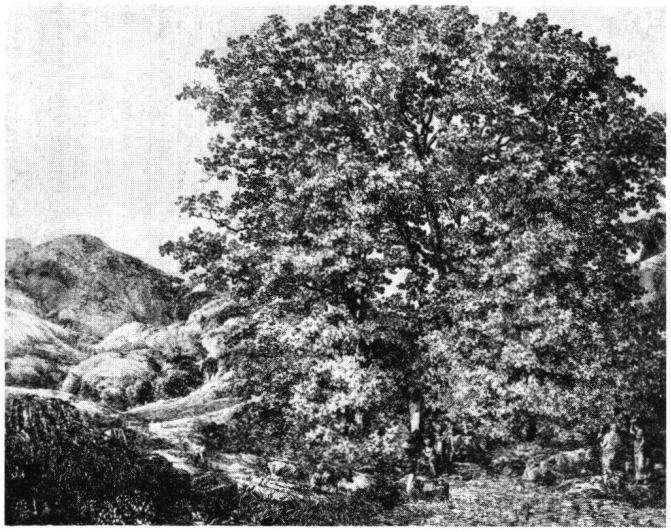

Abb. 20 J. Chr. Reinhart: Arkadische Landschaft. Radierung, Andresen 28. Bildspiegel 20,3 × 25,3 cm

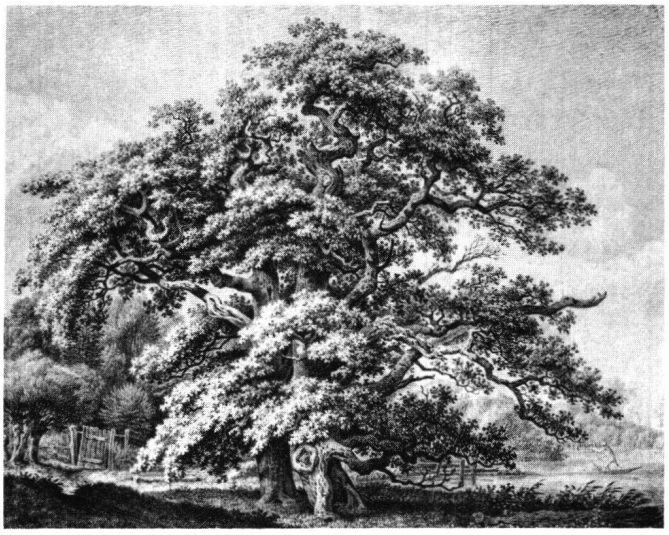

Abb. 21 C. W. Kolbe d. Ä.: Eichengruppe. Kreide, schwarz. 46,3 × 59,3 cm. Linz, Neue Galerie (Wolfgang-Gurlitt-Museum), Inv. Nr. 575

strünken. Der «Griff» des Baumfächers ist durch die helle Steingruppe vorn markiert. Die Baumgruppe ist also keine für sich bestehende, sich frei entfaltende, alles – Licht, Figuren, Raum – aufsaugende, monumentale Einheit, sondern eingespannt in ein übergreifendes Bildkompositionsgerüst. Was ihr derart an Eigen-Mächtigkeit und müheloser Selbstverständlichkeit abgeht, versucht Steiner durch gesteigertes Agieren, Gestikulieren und durch Prachtentfaltung der Einzelmotive – nicht nur der Baumgruppe – zu ersetzen. Die Kontrastierung der prachtvollen, dicken Laubbüschel mit den züngelnd durchlaufenden Verzweigungen (rechts) oder den flakkernd beleuchteten, toten Ästen findet bei Reinhart nichts Vergleichbares. – Es bedarf nur des Hinweises, daß mit dieser so andersartigen Darstellung des gleichen Landschaftsthemas auch der Gehalt, der Ideenkomplex, den Reinhart dem Motiv des großen Laubbaumes unterlegt (lebendige Kraft und Ruhe der Natur – Arkadien – Freiheit), bei Steiner wegfällt. Steiner scheint auf eine Form des barocken Naturbegriffs – Natur als dynamisch-wilde, fremde Welt – zurückzugreifen. Die Darstellung erinnert nicht zufällig an die Blätter in Ridingers Manier (s. o.). Steiners übriges Werk beweist freilich, daß dies nicht seine eigentliche, durchgängige Auffassung widerspiegelt.

Das zweite Zürcher Blatt, «Im Burghölzli» (N 10), ist weniger dramatisch, weniger aufwendig. Deutlicher steht hier das unmittelbare Naturbild vor Augen. Die hauptsächlichen Charakteristika des vorigen Blattes treffen gleichwohl auch hier zu: Organisation der Bildfläche durch Fächerform der Stämme und ein zentrales Vordergrundmotiv (hier Weiden), «wolkige» Zerrissenheit und Verschmelzung der Laubpartien, dekorative Details.

Führt bei Reinhart ein konsequenter Weg von seinen monumentalen Baumdarstellungen der voritalienischen Jahre zu seinen klassisch-heroischen Italien-Landschaften, so erweist ein Blick auf die beiden Baumdarstellungen Steiners dessen durchaus unmonumentale Grundauffassung. Reinharts Radierung zeigt im Vergleich mit Steiner eine ähnliche Schlichtheit im Detail, wie sie auch bei Ferdinand Kobell und Waterloo zu beobachten war. Es erscheint deswegen von bildnerischer Logik, daß Steiner eine besondere Neigung zur Blumenmalerei entwickelte, die nicht unbedingt Monumentalität, dafür aber eine dekorative, gesteigerte und empfindsame Detailgestaltung erfordert.

Das Verhältnis Steiners zu *C. W. Kolbe* ist schwieriger zu bestimmen, da die verschiedenen Aspekte des graphischen Schaffens Kolbes eine umfänglichere Darstellung notwendig machen würden, die in diesem Zusammenhang nicht gegeben werden kann. Kolbe hat nur in seinen ersten Schaffensjahren (vor 1800) häufigeren Gebrauch von der Feder gemacht. Zwei der großen, frühen Federzeichnungen hat L. Grote 1936 publiziert[40]. Sie bieten keinerlei Vergleichsmöglichkeiten mit irgendeinem von Steiners Blättern. Nach 1800 hat Kolbe nur noch ausnahmsweise ausgeführte Landschaftszeichnungen mit der Feder geschaffen. Zu diesen Ausnahmen zählt ein Blatt, das Steiner mit Sicherheit vor die Augen gekommen ist. Es ist dies die «Eiche mit Hirt und Stier», Zürich, die ursprünglich im IV. Malerbuch der Künstlergesellschaft (geführt von 1804–1807)[41] enthalten war. Es ist mit der Möglichkeit zu rechnen, daß Steiners Zürcher Baumzeichnungen in Konkurrenz zu Kolbe entstanden sind. Da das Zürcher Blatt in seiner ganzen Anlage nicht als besonders typisch für Kolbe zu bezeichnen ist, empfiehlt

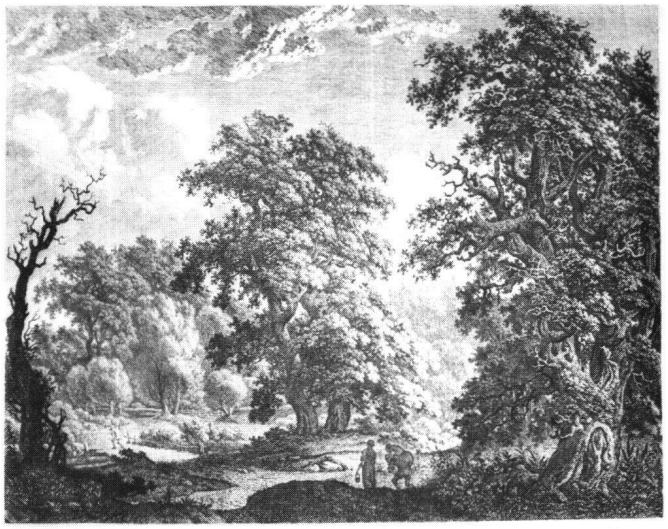

Abb. 22 C. W. Kolbe d. Ä.: Waldlandschaft. Radierung, Martens 277. Bildspiegel 41,0 × 54,0 cm

es sich, die grundsätzliche Differenz beider Landschafter anhand einer anderen Kolbe-Zeichnung, einer «Eichengruppe» im Linzer Museum (Abb. 21) [42], zu demonstrieren. Kolbes Baumdarstellung ist mit Reinharts darin verwandt, daß die Bäume von absoluter Dominanz und Eigenmächtigkeit sind, die Landschaft ebenso wie die Bildfläche beherrschend, nicht eingebunden in ein Ensemble kompositioneller Zutaten. Bei beiden handelt es sich um wirkliche Neuformulierungen des Baumthemas. Bei Kolbe ist jedoch – wie bei Steiner – die typische «Zerrissenheit» der Eichenkronen dargestellt; sie hat aber bei ihm einen ganz anderen Charakter: Eine ungleich intensivere Anschauung von der spezifischen Eigenart des Eichenwuchses, von der «gesetzmäßigen Eigenwilligkeit» der sich überkreuzenden Astverläufe (Steiner vermeidet tunlichst alle Überschneidungen von Ästen!), von der Härte des Holzes, vom großen plastischen Motivreichtum der Astbildungen, von der raumgreifenden Qualität der Laubpartien, von Licht- und Schattenzonen liegt bei Kolbe vor. Steiners Eichen sind demgegenüber ein flächiges, allgemein gehaltenes Gewebe, sie verraten kein spezifisches Interesse am Objekt, keine sachbezogene Faszination. Vielmehr schwächt Steiner die Eigenart der Eichen ab: Nur die spitzige Blattform und einige Astpartien kennzeichnen die Bäume, die ansonsten nur den allgemeinen Laubbaumtypus repräsentieren, als Eichen.

Es bleibt noch die Gegensätzlichkeit und Unverwechselbarkeit Steiners und Kolbes bei jenen Blättern aufzuweisen, in denen sich beide auf den Hollandismus, besonders auf *Waterloo*, beziehen. Waterloo ist für Steiner eine Anregungsquelle unter anderen, für Kolbe bedeutet die Auseinandersetzung mit Waterloo einen lebenslangen Prozeß, in dessen Verlauf er zu den unterschiedlichsten Formulierungen kommt, oft weit entfernt vom Ausgangspunkt, doch innerhalb des Werkes eindeutig dieser durchgehenden «Waterlooschen Hauptader» hinzuzurechnen. Steiner überträgt Waterloo – wie bereits erwähnt – ins Freundliche, Sonnig-Warme, in Parklandschaften. Kolbe dagegen fasziniert gerade die Unwirtlichkeit, das Rauhe, Armselige an Waterloos Landschaften. Als Beleg sei Kolbes späte Radierung «Waldlandschaft» (M 277) (Abb. 22) [43], um 1815–1820, angeführt. Sie nimmt ihren Ausgang von Waterloo, doch ist sie längst weit entfernt von irgendeiner Abhängigkeit. Wie auf dem Linzer Blatt ist die Vorstellung vom eigentümlichen Charakter der Eichen und ihrer Stellung im landschaftlichen Kontext von größter Intensität und Präzision. Die Bäume sind zugleich vollkommener Ausdruck der Unwirtlichkeit dieser Waldgegend, des zähen Kampfes ums Überleben, an dessen Härte und Mühseligkeit die gebückten Gestalten der Waldleute keinen Zweifel aufkommen lassen. – Nichts dergleichen läßt sich bei Steiner finden, er gehört einer anderen Welt an.

Sosehr sich Steiner an der Tradition des 18. Jahrhunderts orientiert – wozu auch die spezifische Rezeption des 17. Jahrhunderts gehört –, so verändert sie sich unter seiner Hand doch erheblich. Diese Umwandlung trägt freilich nicht nur Steiners persönlichen, sondern einen allgemeineren, zeitgemäßen Stempel. Die Schrumpfung der Dimension «Natur», ihre Verharmlosung und detaildekorative Präzisierung, das sachlichere, weniger «selbstherrliche», insgesamt reduzierte Erleben der «Natur» [44] – das sind Elemente, die in eine Richtung steuern, die als «Biedermeier» eigenes Gewicht und Gesicht gewinnen wird, als positive Formulierung dessen, was sich bei Steiner oft noch als negativ, als «Fehlbetrag» gegenüber seinen Bezugspunkten darstellt. Den Schritt zum Biedermeier macht Steiner nicht, er ist durch zu viele Fäden mit der Vergangenheit verknüpft und nährt sich von ihr, nachdem er den Kontakt zur zeitgenössischen deutschen Kunst nach seiner Zürcher Zeit immer mehr verliert. Seine gesicherte finanzielle Existenz enthob ihn wohl der Notwendigkeit, mit aller Entschiedenheit zu einer eigenen Sicht zu gelangen [45]. – Die Zuschreibung seiner Werke an Kolbe und Reinhart zeigt, wie unsicher die Maßstäbe für die Beurteilung der Landschaftskunst um 1800 noch sind [46].

[1] W. WOLFRADT, *Einige Federzeichnungen Joh. Chr. Reinharts*, in: Der Cicerone 16, 1924, S. 85–89. Nur eine der von Wolfradt publizierten Zeichnungen – Wolfradt Abb. 3 – ist heute nicht mehr nachweisbar. Die übrigen: Wolfradt Abb. 2 s.u., Anm. 36, Wolfradt Abb. 4 s.u., Anm. 33, Wolfradt Abb. 5 s.u., Anm. 25.

[2] WOLFRADT (vgl. Anm. 1), S. 86.

[3] (Vgl. Anm. 2).

[4] Aukt.-Kat. 199, C.G. Boerner 1938, Nr. 328, Taf. 18, Als Zeichnung von Reinhart ist das Blatt auch noch bei M. BERNHARD, *Deutsche Romantik*, Handzeichnungen, München 1973, 2. Bd. (1277), abgebildet.

[5] I. FEUCHTMAYR, *Joh. Chr. Reinhart*, Diss., München 1955, S. 315, 319, wobei sie freilich die eben von der Hamburger Kunsthalle gekaufte Zeichnung *Römisches Kastell*, wohl aufgrund mangelnder Autopsie, an anderer Stelle als Z 149 noch in den Katalog aufnahm. Dieses Versehen wird bei der derzeitigen Drucklegung des Œuvre-Kataloges korrigiert sein.

[6] Aukt.-Kat. 206, C.G. Boerner, 19.2.1942, Nr. 173–177. Welchen Eindruck diese Blätter zu erregen vermochten, kann der Kat.-Text («So frische und bedeutende frühe Blätter sind uns kaum vorgekommen.») belegen. Auch die weit überschrittenen Taxpreise sprechen dafür. Über den Verbleib der Zeichnungen geben die folgenden Anmerkungen Aufschluß: Nr. 173: Anm. 31, Nr. 174: Anm. 33, Nr. 175: Anm. 34, Nr. 176: Anm. 46, Nr. 177: Verbleib unbekannt (vgl. Anm. 46).

[7] Die Identifizierung Steiners erfolgte bereits im Zuge der Arbeiten am Œuvre-Katalog Carl W. Kolbes. Der Katalog wurde 1968 (Diss., Hamburg, ungedruckt) fertiggestellt. Ergänzende Studien und die Ausarbeitung zur hiermit vorgelegten Form wurden ermöglicht durch ein Reisestipendium der Deutschen Forschungsgemeinschaft.

[8] So von W. HUGELSHOFER, *Schweizer Kleinmeister*, Zürich 1943.

[9] Für archivalische Nachforschungen habe ich Herrn W. Schmid, Stadtbibliothek Winterthur, zu danken, der sich vor allem auf Anton Kuenzlis Bürgerregister der Stadt Winterthur stützte. Über Steiners Lebenslauf und künstlerisches Schaffen siehe ferner: FÜSSLI. *Allgemeines Künstlerlexikon*, 2. Theil, 8. Abschnitt, Zürich 1814. – G.K. NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexicon*, 17. Bd., München 1847. – EDUARD STEINER, *Emanuel Steiner*, Winterthur 1839 (anläßlich der Nachlaßübergabe an die Stadt Winterthur), abgedruckt in: Neujahrsblatt der Stadtbibliothek zu Winterthur aus dem Jahre 1857, Wiederabdruck in: Das Graphische Kabinett, Winterthur, 2. Jg., H. 1, 1917. – A. HAFNER, *Kunst und Künstler in Winterthur*, 2. Stück. Neujahrsblatt der Stadtbibliothek in Winterthur auf das Jahr 1873. – SKL III. – H. KELLER, *Winterthurer Kleinmeister 1700–1830*, Winterthur 1947.

[10] Vgl. H. GELLER, *Carl L. Kaaz*, Berlin 1961, S. 59.

[11] Besprechungen von C.L. FERNOW im Journal des Luxus und der Moden, 1807 (S. 27–41, 94–104, 799–806), signiert mit «F.», dem Signet von Fernow, wie aus einer Redaktionsanmerkung im Journal, 1810, S. 9, hervorgeht. Diese Besprechungen fehlen in der Fernow-Bibliographie von H. v. EINEM, *C.L. Fernow*, Berlin 1935.

[12] Kolbes Blatt befindet sich heute als Blatt 31 im IV. Band. Der ursprüngliche Ort im V. Band wird durch dessen altes Verzeichnis bewiesen. Steiners Blatt befand sich ursprünglich eventuell nicht im V. Band, sondern ist vielleicht erst bei der Neuordnung der Bände 1854 in diesen gelangt (vgl. Anm. 30).

[13] STEINER (vgl. Anm. 9), zit. nach Wiederabdruck im Graphischen Kabinett Winterthur, 2. Jg., H. 1, 1917, S. 11.

[14] HAFNER (vgl. Anm. 9), S. 46, gibt die Zahl von 49 Radierungen an, während NAGLER nur 33 Blätter aufführt. – Auch einige Karikaturen entstanden in den ersten Jahren (s. Winterthur, Graphisches Kabinett).

[15] Das Legat ging zunächst an die Stadt und 1848 bei der Gründung des Kunstvereins an diesen. Emanuel Steiner hatte einen Freund und Gönner in Dekan Joh. W. Veith in Andelfingen, später in Schaffhausen. Ein Konvolut von 166 Briefen von Steiner an Veith bewahrt die Zentralbibliothek Zürich. Sie konnten für die Abfassung dieses Aufsatzes nicht ausgewertet werden. Auf der Nachlaßversteigerung der Sammlung Veith (gest. 1833) in Schaffhausen am 31.8.1835 (LUGT, *Rep. Cat. Ventes Publ.*, 2. Bd., 1957, Nr. 14097. – Kat.-Exemplar Frankfurt, Städel) befanden sich von Steiner: Nr. 44, *Das Eichenwäldchen bei Andelfingen mit dem Denkmal auf Jacob Merz, Maler*, Federzeichnung. – Nr. 120, *Hohe Felswand an einem See...* (Öl) auf Papier. – Nr. 121, *Prachtvoller Blumenstrauß...* (Öl) auf Holz... Die späteren Versteigerungen der Sammlung Veith (2.11.1835 in Leipzig durch Weigel und 2.1.1836 ebenda) enthielten keine Werke von Steiner. Die von Wolfradt vorgestellten Blätter ebenso wie die übrigen im folgenden zu besprechenden Blätter außerhalb der Winterthurer Sammlung entstammen also nicht der Sammlung Veith, sondern kommen aus anderer(n), bisher noch unbekannter(n) Quelle(n).

[16] H. KELLER, *Winterthurer Kleinmeister*, Winterthur 1947, S. 19, 30.

[17] *Tivoli*, Blei, Sepia laviert, 17,9 × 40 cm. Winterthur, Inv. Nr. 5000. S. KELLER (vgl. Anm. 9), Abb. 30.

[18] Vgl. auch J. CHR. JENSEN, *Nazarenische Landschaftsauffassung und der frühe Realismus* – Versuch einer Abgrenzung. In: Ausst.-Kat. *Der Frühe Realismus in Deutschland 1800–1850* (Slg. G. Schäfer), Nürnberg 1967, spez. S. 126–127, 131.

[19] *Blick aus der Villa Malta*, Blei, Sepia laviert. 23,2 × 28,9 cm. Winterthur, Inv. Nr. 4891. S. auch KELLER (vgl. Anm. 9), Abb. 29.

[20] J. CHR. ERHARD, *Das Kloster bei Grotta ferrata in den Albaner Bergen*. Kunsthalle Hamburg, Inv. Nr. 23179. Abb. Ausst.-Kat. *Ontmoetingen met Italie*, Amsterdam, Rijksmuseum 1971/72, Kat. Nr. 58. – Ph. Hackerts Winterbild im Jahreszeitenzyklus für den königlichen Jagdpavillon im Fusarosee bei Neapel (1783–84/85) gehört in einen anderen Zusammenhang (s. W. KRÖNIG, in: Wallr. Rich. Jb. XXIX, 1967, S. 219–242).

[21] Hannover, Landesgalerie, s. M. PRAUSE, *C.G. Carus*, Berlin 1968, Kat. Nr. 168.

[22] Das Aufgeben der Radierung wird in der Literatur mit zwei Daten und zwei Begründungen kommentiert: Entweder 1812 aus «Rücksicht auf die Gesundheit» seiner Frau (so schreibt ED. STEINER, 1839) oder «um 1818» aus «Mangel an Absatz» (so anscheinend zuerst von A. HAFNER, 1873). Das erstere scheint uns die zuverlässigere Quelle zu sein, doch ist das Datum 1812 nicht ganz wörtlich zu nehmen, da eine 1814 datierte Folge von 9 Landschaften nach Birmann existiert (s. NAGLER, 1847, Nr. 10 der aufgeführten Radierungen Steiners).

[23] *Landschaft mit dem Kolosseum*, Feder schwarz, 36,5 × 47,5 cm, Düsseldorf, Goethemuseum, Inv. Nr. NW 67/1958. Erworben bei E. Hauswedell, Hamburg, 84. Aukt. 1958, Kat. Nr. 120 (falsche Kat.-Beschreibung). Wahrscheinlich identisch mit folg. Aukt.-Angebot: Kat.-Aukt. 6, Stuttgarter Kunstkabinett (Ketterer) 1949, Nr. 1257: *Große Baumlandschaft mit antikem Liebespaar*, Feder, 36,6 × 47,7 cm. – Studie des Kolosseums, Winterthur, Alte Sammlung, Inv. Nr. 4888 (Blei, Sepia laviert, 16,2 × 28,7 cm). – Der Blick geht auf den Monte Cavo. Bei der Gebäudegruppe (rechts von der eben sichtbaren Ruine von SS. Quattro Coronati) handelt es sich um Getreidespeicher (Mitteilung von Prof. Thelen, Berlin). Um 1820

scheint von den fünf Bauten nur einer noch bestanden zu haben. Eine Zeichnung von Heinrich Reinhold, Zeichnungs-Slg. Nat. Gal. Berlin-Ost, Nr. 17, vom gleichen Standpunkt aus zeigt nur noch den am weitesten rechts stehenden Speicher.

[24] *Tanzende Hirten*, Feder schwarz über Blei. 17,8 × 25,2 cm. Winterthur, Inv. Nr. 4987. – *Landschaft mit Ruinen*, ebenso, 37,8 × 51,4 cm. Winterthur, Inv. Nr. 2835.

[25] *Landschaft mit römischem Kastell*, Feder schwarz. 29,5 × 39,7 cm. Hamburg, Kunsthalle, Kupferstichkabinett, Inv. Nr. 1954/108 – s. WOLFRADT (vgl. Anm. 1), Abb. 5. – C.G. Boerner, Aukt. 199, 1938, Kat. Nr. 328, Taf. 18. – *Studie des Kastells*, schwarze Kreide, Pinsel laviert auf blauem Papier. 22 × 28,5 cm. Winterthur, Inv. Nr. 4525. – Das Turmgebäude links auf der Hamburger Zeichnung ist der Zeichnung *Tivoli*, Winterthur, Inv. Nr. 5000, entnommen (s. Anm. 17).

[26] *Italienische Landschaft mit Eseltreiber*, Feder schwarz, 29,5 × 40 cm. Privatbesitz. Erworben auf der 29. Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts (R. N. Ketterer), 29.11.1957, Kat. Nr. 260. Aus der Sammlung Heumann. Das Blatt wurde ausgestellt in Leipzig 1926, *Deutsch-römische Malerei und Zeichnung*, Kat. Nr. 360, sowie in Chemnitz 1930 und in Breslau 1933. – Gebäudemotive vgl. Zeichnung *Tivoli*, Winterthur (s. Anm. 17).

[27] *Drei Landsknechte in felsiger Landschaft*, Feder und Pinsel, braun. 27,2 × 37,8 cm. Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut, Inv. Nr. 1970.77.1. Everett V. Meeks, BA 1901, Fund. – *Felsige Landschaft mit lesendem Eremiten*, Feder braun. 29,6 × 38,2 cm. Yale University Art Gallery, Inv. Nr. 1970.77.2. Everett V. Meeks, BA 1901, Fund. – Beide Blätter erworben von C.G. Boerner, Düsseldorf 1970.

[28] Steiner besaß eine Kupferstichsammlung von 2000–3000 Blatt, die, als Legat des Sohnes, in den Besitz der Stadt Winterthur gelangte und später den Grundstock für das Graphische Kabinett des Kunstvereins bildete.

[29] *Landschaft mit Mann und Bär*, Feder schwarz, 38,5 × 52,7 cm, Winterthur, Inv. Nr. 2821, Klebeband 9.

[30] Das Kunsthaus Zürich besitzt folgende Landschaftszeichnungen von Steiner: a) *Große Baumpartie*, Feder schwarz. 32 × 41,7 cm. Im V. Bande des Malerbuches der Zürcher Künstlergesellschaft, Blatt Nr. 38. Der ursprüngliche Ort dieses Blattes ist jedoch fraglich: Das alte Verzeichnis des V. Bandes (hinten in den heutigen V. Band eingeklebt) führt kein Blatt von Steiner auf. Andererseits besagt eine Notierung im alten Verzeichnis des VI. Bandes (im heutigen VI. Band hinten eingeklebt), daß das unter Nr. 4 genannte Werk von Steiner, *Baumparthie aus dem Burghölzli bei Zürich*, «große Federzeichnung», dem V. Bande entstamme. Der Widerspruch zwischen den Angaben dieser beiden alten Verzeichnisse ist im Moment nicht aufzuklären. Die Malerbücher wurden 1854 völlig neu geordnet (über die Neuordnung s. Neujahrsblatt der Künstlergesellschaft Zürich für das Jahr 1867, S. 7). Nur die erhaltenen alten Verzeichnisse geben noch die ursprüngliche Anordnung an, jedoch dürften einzelne Blätter mehrfach ihren Ort geändert haben, und nicht erst 1854. – Die zitierte Notiz im alten Verzeichnis des VI. Bandes kann sich auch auf die folgende Baumpartie beziehen: b) *Baumpartie aus dem Burghölzli bei Zürich*, Feder schwarz. 31 × 40,7 cm. Kunsthaus Zürich, Mappe N 10. Der traditionelle Titel könnte für eine Identifizierung mit dem Blatte des V. Bandes sprechen, s.o. – c) *Baumlandschaft*, Feder schwarz. 23,8 × 31,8 cm. Im VI. Bande des Malerbuches (geführt 1809–1810), Blatt Nr. 39, bereits im alten Verzeichnis des VI. Bandes als Nr. 39 aufgeführt (Abb. 12). – d) *Bergige Waldlandschaft*, Feder schwarz. 20,9 × 31,4 cm. Z. Inv. Nr. 1918/56.

[31] *Bergige Landschaft, bei Pfungen*, Feder schwarz. 29,9 × 38,4 cm. bezeichnet links unten: Kolbe (von fremder Hand). Essen, Museum Folkwang, Inv. Nr. C 2/42. – Aukt. C.G. Boerner 206, 1942, Nr. 173, Kat., Abb. Taf. 3. – Kat. Essen, *Deutsche Zeichnungen des 19. Jahrhunderts* (Verf.: H. KÖHN), 1956, Nr. 38, Abb. 11. – Kat. Essen, *Handzeichnungen des 19. Jahrhunderts, I*, (Verf.: J. SCHULTZE), Essen 1966, Nr. 57 (Abb.). – Vorzeichnung in Winterthur, bezeichnet links oben «bey Pfungen», Feder braun über Blei. 20,3 × 24,6 cm. – Inv. Nr. 4812.

[32] *Landschaft mit Wasserfall und Baumstumpf*, Feder braun. 26,9 × 37,2 cm. Braunschweig, Herzog-Anton-Ulrich-Museum, Inv. Nr. 0099 («alter Bestand»), bisher Kolbe zugeschrieben, ebenso wie die zweite Zeichnung Steiners in Braunschweig: *Landschaft mit Haus im Mittelgrund*, Feder braun. 26,8 × 37,3 cm. Ebenda, Inv. Nr. 0100 («alter Bestand»). Dieses zweite Blatt weist keinerlei Beziehungen zu Ruisdael auf.

[33] *Lichte Waldlandschaft mit rastendem Kiepenträger und Hund*, Feder schwarz und braun. 29,8 × 40,0 cm. Deutscher Privatbesitz. Erworben auf der 29. Auktion des Stuttgarter Kunstkabinetts (R. N. Ketterer) 1957, Kat. Nr. 259, aus der Sammlung des Konsuls Heumann, ehem. Chemnitz. – W. WOLFRADT in: Cicerone 16, 1924, Abb. 4. – *Bauernhäuser unter Bäumen, an einer Straße vorn Wanderer*, Feder dunkelbraun. 26 × 37 cm. Sammlung K. Ströher, Darmstadt. Erworben auf Auktion C.G. Boerner 206, 1942, Kat. Nr. 174. – *Waldlandschaft mit Bauer und rastender Frau mit Kiepe und Hund*, Feder schwarz und braun. 32,7 × 47,2 cm. Winterthur, Inv. Nr. 2819.

[34] *Hügelige Flußlandschaft mit Hirt und Kühen*, Feder schwarz. 30,0 × 38,5 cm. Ehem. Sammlung Fr. Busche (†), Dortmund, heutiger Besitzer unbekannt. Wahrscheinlich identisch mit der Zeichnung der Auktion C. G. Boerner 206, 1942, Kat. Nr. 175 (damaliger Käufer war Fa. Kühl, Dresden).

[35] Das Blatt hat Beziehungen zu Hackerts Stil.

[36] *Laufendes Wildschwein in Waldgelände*, Feder schwarz und braun. 34,4 × 47,8 cm. Verso: Skizze einer arkadischen Landschaft, Blei und Feder. – München, Graphische Sammlung. Inv. Nr. 21167. Laut Inventar erworben 1868 «aus dem Rücklaß S. M. des Königs Ludwig I.» – W. WOLFRADT, in: Cicerone 16, 1924, Abb. 2 – *Wildschwein in sumpfiger Waldlandschaft*, Feder braun und schwarz. 36,8 × 48,1 cm. Verso: Skizze einer römischen Landschaft. Blei, Feder. – München, Graphische Sammlung, Inv. Nr. 21168.

[37] *Baumstudie*, Feder schwarz über Blei. 34,5 × 29,0 cm. Winterthur, Inv. Nr. 4853.

[38] Das von NAGLER, *Neues allgemeines Künstler-Lexikon*, 17. Bd., München 1847, genannte Datum: «Starb um 1815» ist ebenso wie die Angaben in THIEME BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 1937, BENEZIT, *Dictionnaire des peintres...*, u. a., die alle als Todesjahr 1818 nennen, dahingehend zu korrigieren, daß Joh. C. Steiner im Jahre 1828 starb. Im Archiv der Stadtbibliothek Winterthur befinden sich 166 Briefe von Joh. C. Steiner an seinen Sohn Joh. Georg aus den Jahren 1805–1825. Das Bürgerregister der Stadt Winterthur von Anton Kuenzli gibt als Todesjahr 1828 an. (Diese Angaben verdanke ich Herrn W. Schmid von der Stadtbibliothek Winterthur.)

[39] *Arkadische Landschaft*, Radierung, Andresen 28, entstanden um 1786/88, Bildspiegel 20,3 × 25,3 cm (ANDRESEN: «Die Hirten bei der Terme des Pan», «wie es scheint ein unvollendeter Ätzdruck einer verworfenen Platte...», «Im Könitzer Holz [?]»).

[40] L. GROTE, C. W. KOLBE, *Ein Beitrag zum Sturm und Drang in der Malerei*, in: Ztschr. d. Deutschen Vereins f. Kunstwiss. 3, 1936, S. 369–389, Abb. 18 und Abb. 20.

[41] *Eiche mit Hirt und Stier*, Feder braun. 30,7 × 40,0 cm. Im alten Verzeichnis des IV. Malerbuches der Künstlergesellschaft als Nr. 40 aufgeführt (IV. Band, geführt von 1804–1807).

[42] *Eichengruppe mit Kahnfahrer*, schwarze Kreide. 46,3 × 59,3 cm. Neue Galerie Linz (Wolfgang-Gurlitt-Museum), Inv. Nr. 575. Entstanden um 1810.

[43] *Waldlandschaft*, Radierung, Bildspiegel 41 × 54 cm. *Katalog C. W. Kolbe* (Diss. MARTENS, Hamburg 1968), Nr. 277.

[44] «Selbstherrlichkeit» im Namen der Vernunft und des menschlichen Urteilens angesichts von Natur ist hier gemeint in dem Sinne, den ADORNO (*Ästhetische Theorie*, Gesammelte Schriften, Bd. 7, 1970, S. 112) der literarischen Klassik um 1800 zuweist. Nur von diesem Bezugspunkt aus läßt sich die hier angedeutete, umfassende Änderung des Verhältnisses zur Natur als «Verlust» bezeichnen. Vereinzelte Blätter besitzen auch bei Steiner den «Atem großer Natur»; so die Zeichnung *Baumlandschaft* im VI. Zürcher Malerbuch (s. Anm. 30). Von einer kraftvollen, kleinen Eiche gehen zwei bewegte Busch- und Baumzüge aus, der eine bildparallel den Vordergrund begrenzend, der andere schräg in die Landschaft vorstoßend bis in eine Ferne, wo Berghöhe und Himmel sich «vermählen». Alles ist äußerst knapp und konzentriert, nichts ist spielerisch-weitschweifig und dekorativ-ablenkend vom Wesentlichen.

[45] Ähnlich urteilte schon A. HAFNER (vgl. Anm. 9), S. 47.

[46] Noch nicht erwähnte Werke E. Steiners in Sammlungen außerhalb Winterthurs (vorläufige Zusammenstellung): 1. *Bauernhaus auf einem Hügel, vorn ein schreitender Mann mit Rückenkiepe*, Feder schwarz. 29,5 × 39,5 cm. Privatbesitz, ehem. Sammlung Prof. Winkler, Berlin. Erworben von «Boerner um 1930», Sammlung Konsul Heumann, Chemnitz (*Œuvre-Katalog Joh. Chr. Reinhart* von I. FEUCHTMAYR, Diss., München 1955, Z. Nr. 52). – 2. *Angler an einem Waldweiher*, Feder dunkelbraun. 27,0 × 38,0 cm. Teil-Vorzeichnung (rechte Bildhälfte, ohne Haus, ohne Angler) in Winterthur, Inv. Nr. 4949 (im Klebeband). 29,5 × 23,4 cm. Die ausgeführte Zeichnung im Besitz Dr. Guntzenhauser, Kunsthandel, München. Erworben aus Sammlung G. Franke, München, der sie auf der Auktion C. G. Boerner 206, 1942, Kat. Nr. 176, erwarb. Bisher Kolbe zugeschrieben. – 3. *Landschaft mit Ruinen über einem See*, Feder braun über Blei. 27,1 × 37,5 cm. Buch- und Kunstantiquariat S. List, Frankfurt, erworben von C. G. Boerner, Düsseldorf, 1970. Bisher Kolbe zugeschrieben (hier ohne Autopsie Steiner zugeschrieben wegen angeblicher Gleichartigkeit bzw. Verwandtschaft mit den jetzt in New Haven befindlichen Blättern, s. o. Anm. 27). – 4. Unbekannt ist der Verbleib der Zeichnung bei W. WOLFRADT, in: Cicerone 16, 1924, Abb. 3, *Landschaft mit Wanderer und Kind*. – 5. Unbekannt ist ferner der Verbleib der auf der Auktion C. G. Boerner 206, 1942, Kat. Nr. 177, angebotenen Zeichnung *Dorf auf einem Hügel, vorn ruhender Holzträger bei einem großen Baum*, Feder, 27 × 37 cm.

ABBILDUNGSNACHWEIS

Abb. 1, 2, 4, 13: Kunstmuseum Winterthur
Abb. 3: Goethemuseum Düsseldorf
Abb. 5, 7, 15, 16, 18, 19, 22: Photo des Verfassers
Abb. 6: Kunsthalle Hamburg
Abb. 8: Aufnahme des Besitzers
Abb. 9, 10: Yale University Art Gallery, New Haven
Abb. 11, 12: Kunsthaus Zürich
Abb. 14: Museum Folkwang, Essen
Abb. 20: Kupferstichkabinett Berlin-Dahlem
Abb. 21: Neue Galerie (Wolfgang-Gurlitt-Museum), Linz
Abb. 17: unbekannt (Photo des Verfassers)