

Edward von Steinle als Romantiker.

Auch im Geistesleben der Völker finden sich Kindheitsepochen mit all ihrem Licht und all ihrem Schatten. Die Zeit der Romantik des 19. Jahrhunderts, die als unwillkürliche Reaktion gegen die Internationalisierung des deutschen Geisteslebens im 18. Jahrhundert und gegen den Unglauben des encyklopädischen Zeitalters, später auch als wohlverdiente Stimmung der Ruhe gegenüber der Kampfstimmung der Freiheitskriege ins Leben trat, war wohl eine der auffälligsten Kindheitsepochen, die unser deutsches Volk durchgemacht hat, und fast möchte es scheinen, als ob unsere überreife Zeit mit ihrer kühlen Mächternheit, ihrer Vorliebe für das Handgreifliche und Reale, ihren Industrie- und Kaufmannsinteressen wieder allmählich in ein neues Zeitalter der Jugend einlenken möchte. Zwar gibt es noch viele, denen die Ideale der Romantik als eitel Torheit gelten, aber es gibt auch viele, die gerne am sprudelnden Waldquell der Romantik ausruhen und den Märchenerzählungen fröhlicher Sonnenkinder lauschen. Schwind ist wieder lebendig geworden und Epizweg, Eichendorff und Brentano; sie haben eine Gemeinde gefunden, die sich immer mehr ausweitet und dem Verismus und Naturalismus einen bald stillen bald offenen Kampf ansagt.

Das Kind hat Freude am Kleinen, fast noch mehr als am Großen. Ein bunter Falter ist ihm lieber als ein himmelragender Bau. Das Gefühl hat die Herrschaft über den Verstand, der Glaube über die Kritik, das Märchen über die nackte Tatsache. Die geringe Erfahrung im Reiche des Wirklichen ist noch nicht bis an dessen Grenzen gedrungen und hält darum mit beneidenswerter Naivetät das Unwirkliche und Unwahrscheinliche für wirklich und wahrscheinlich. So ist die Seele des Kindes für das Mystische und Geheimnisvolle abgestimmt, und es lauscht mit gruseliger Freude Geister- und Gespenstergeschichten, auch wenn es in nachwirkender Angst nachts kaum schlafen kann und zitternd die Decke über sich zieht. Am nächsten Morgen ist die Lust für solche Geschichten schon wieder neu erwacht. Das Kind sammelt Einzelheiten über Einzelheiten in buntem

Durcheinander, und erst später kommt es dazu, dieselben nach Gruppen zu ordnen; vorerst fehlt ihm die Kraft zur Systematik.

All diese kindlich liebenswürdigen Züge sind auch dem Zeitalter der Romantik aufgeprägt. Der Klassiker liebt das Große und Bedeutende, das Internationale, die absoluten Werte, der Romantiker das Kleine und Unscheinbare. Er steht nicht auf dem Berge und läßt seinen Blick in weiten Zügen über die Welt schweifen, er wandert durch Wiesen und lachende Auen, sieht die Blumen sprießen und die Würmlein kriechen, hört auf das Plätschern der Bächlein und auf das Säuseln der Bienen, formt sich die Wolken zu phantastischen Gebilden und belebt die alten Burgen mit Zwergen, Elfen und Ritterfräulein. Diese Liebe fürs Kleine hat Brentano einmal in wunderschönen Versen wiedergegeben:

Sonn' und Mond und Sterne bauen
Hab' ich, Gott, dir zugehoht,
Aber, Herr, ins Nest zu schauen
Mit dem Kind, auch das ist schön!

Der Romantiker ist ein Gefühlswesen. Das Gefühl hat das erste Wort; der Verstand wird sorgsam an der Leine geführt, damit er die reiche Blumenpracht nicht zerstöre und zermühle. Wiederum ist es Brentano, der einmal Steinle gegenüber sein typisch romantisches Wesen kurz und treffend folgendermaßen bezeichnete: „Ich bin ein sehr unglücklicher Mensch, denn ich kann kein Glas Wasser füllen, ohne daß das Wasser über den Tisch läuft.“ Der deutsche Wald mit seinem traulichen Dunkel und seinem geheimnisvollen Flüstern ist dem träumerischen Romantiker die liebste Herberge; dort kann er in seinen Gefühlen schwelgen. Der Kulturhistoriker W. H. Riehl hat einmal in einem Aufsatz über Ludwig Richter diese romantische Empfindungswelt ahnen lassen: „Ich unterschied früher zwischen Büchern, die man mit Lust im Walde lesen kann, und Büchern, die man im Walde nicht lesen mag, und hielt die ersteren für die besten.“ Die Romantik war aber auch eine glaubensfrohe Zeit, wenn auch nicht immer in vollem Einklang mit der Lehre der Kirche; Zweifel und Skepsis waren selten. Ein Schwind versicherte sogar, er glaube an das Dasein seiner Märchenwesen. Die vielen Konvertiten, die sich damals zur Kirche zurückwandten, hatten wenig apologetische Bedürfnisse; einer entzündete am andern sein Lichtlein, und es brannte. Der Zug zum Mystischen und Wunderbaren wurde lebhaft genährt durch die Betrachtungen einer Katharina Emmerich mit ihren minutiösen und phantasievollen Einzelschilderungen, und jeder Versuch, solche Erscheinungen kritisch zu prüfen und die etwa

vorhandenen natürlichen Grundlagen zu erforschen, wäre wohl als vorwitziges Eindringenwollen in Gottes Geheimnisse und als sträfliche Neugierde abgewiesen worden. Der Romantiker geht wie der Schmetterling von Blüte zu Blüte, er baut seine Dichtungen nicht architektonisch wie der Klassiker, sondern flicht seine Blumen zu farbenschildernden Gewinden zusammen. Eine Beethovensche Symphonie und eine Schumannsche Träumerei sind verschiedene Ausdruckswelten: dort Gebundenheit und straffe architektonische Gliederung, hier Freiheit und ungebundenes Schwelgen in Tönen. Richard Wagners Musik hat nur die letzte Konsequenz aus dem romantischen Ideal gezogen. Ein literarisches Musterbeispiel romantischer Ungebundenheit, ein phantastisches Schlinggewächs sind „Die mehreren Wehmüller“ von Brentano.

Das Wort Romantik ist eine Weiterbildung des Wortes Roman, nicht etwa eine Ableitung von „Rom“. Diesen Irrtum möchte man bei manchen Kunstschriftstellern vermuten, welche die Romantik mit jener Bewegung nach Rom einleiten, die den Nazarenerbund ins Dasein gerufen hatte. Aber weder Overbeck, der eigentliche Führer dieser Gruppe, war ein Romantiker im eigentlichen Sinn, noch auch Cornelius. Wenn darum Georg Fuchs in seinem Buch „Deutsche Form“ die Romantik als das große Übel der deutschen Kunst hinstellt und Cornelius in Rom zum Romantiker werden läßt, so sind eben die Voraussetzungen falsch. Zwar hat sich auch Cornelius in romantischen Stoffen versucht, aber er traf nicht das deutsche Gemüt und sah auch selbst bald ein, daß dieser Weg nicht sein Weg sein könnte. Wie hätte auch in Rom eine deutsch-nationale Empfindungskunst geboren werden können? Goethe wurde gerade in Rom ein Anhänger der absoluten klassischen Ästhetik Winckelmanns; aus seinem „Faust“, der den Dichter fast sein ganzes Leben lang beschäftigte, kann man heute noch die mehr deutsch empfundenen vorrömischen Bestandteile abscheiden. Was die von den romantischen Ideen eines Schlegel, Tieck und Wackenroder bereits erfüllten Künstler in Rom suchten, war eine Vermählung deutschen Geistes mit italienischer Form, eine freilich sehr heikle und gefährliche Aufgabe, der auch die meisten unterlagen. Nur ganz starke und bodenständige Talente vermochten dem lockenden Sirenen- gesang der italienischen Kunst zu widerstehen und ihre Freiheit und ihr angestammtes Erbe zu wahren.

Die psychologischen Grundlagen der Romantik sind noch immer nicht genügend erforscht, wie es uns auch an einer brauchbaren Definition

mangelt. Woher kam es, daß die von einigen Literaten gelegten Reime so schnell und üppig empornwuchsen? Man kann kein Feuer anzünden, wenn kein brennbarer Stoff vorhanden ist. Wie das stürmische Hervorbrechen eines lange unterdrückten Gefühls mutet uns die romantische Kunsterneuerung an. Und in der Tat hatte das ausgehende 18. Jahrhundert mit seinen neuheidnischen Bestrebungen, seinem Gallientum und seinem Kosmopolitismus das deutsche Gemüt allzu rücksichtslos in die Ecke gedrückt. So konnte es nicht ausbleiben, daß die natürliche Gravitation das ausgebogene Pendel über kurz oder lang wieder in die Gleichgewichtslage bringen mußte.

Der deutschen Empfindungswelt entsprechend spalteten sich die romantischen Bestrebungen in drei Sonderrichtungen: in die religiöse, die ihre schärfste Ausprägung in Steinle und Führich fand, in die romantische im engsten Sinn, die uns die alten deutschen Sagen, Märchen und Legenden wieder erschloß, und in die bürgerlich-poetische, das Biedermeiertum, durch die Namen Richter und Spitzweg charakterisiert. Daneben blieb auch die klassisch-antike Richtung immer noch bestehen, die nicht dem Ausdruck von Empfindungen, sondern einem absoluten Schönheitsideal zustrebte, sowie die eigentliche Nazarenerkunst, deren Empfindungswelt eine mehr internationale Färbung aufwies. Vielleicht können wir, ohne allzusehr fehlzugreifen, die deutsche Romantik als deutsch-nationale Empfindungsdichtung und Empfindungskunst bezeichnen. Die historische Auffassung, die gerade das Zeitalter der Romantik gezeitigt hat, kann man dagegen nicht wohl geltend machen, denn sie läuft mit der romantischen Kunst parallel und geht auf dieselbe Wurzel zurück: auf den bewußten Sinn für die Einheit des Volkes in der Abfolge der Geschlechter.

Als Steinle im Alter von 18 Jahren nach Rom wandern durfte, war er in die Ideenwelt der dortigen „Sezessionisten“, der St.-Lukasbruderschaft, durch Kupelwieser bereits eingeführt. Er wußte, daß man eine Wiederbelebung der kirchlichen Freskomalerei, eine Tempelreinigung der Kulkunst anstrebte. Ein gewiß herrliches Ideal, das sich nur etwas schwer mit der subjektiv gearteten romantischen Empfindungswelt vereinen ließ, in der die deutschen Künstler jener Zeit bewußt oder unbewußt lebten. Es dürfte kein Zweifel sein, daß der Widerspruch zwischen den Forderungen kirchlicher Monumentalkunst und den Idealen der Romantik den tiefsten Untergrund bildet, warum so viele Bilder der Nazarenerzeit

so schwächlich wirken. Sie sind ein Kompromiß zwischen zwei ganz verschiedenen künstlerischen Anschauungen. Ihre Bilder erreichen weder die Kraft kirchlicher Wandbilder noch die gemüthvolle Innerlichkeit intimer romantischer Dichtungen. Nur wenige außerlesene Naturen fühlten instinktiv das Zwitterhafte einer solchen Kunstgattung und rissen sich zeitig los: Cornelius, indem er der Romantik entsagte, Steinle und Führich, indem sie, sobald sie von Aufträgen monumentaler Art frei waren, ihren romantischen Neigungen keinerlei Zwang auferlegten und von ihrem römischen Schulgut nur die assimilierbaren Stoffe beibehielten.

Aber weder bei Führich noch bei Steinle hat sich dieser Künstlerinstinkt zur klaren Erkenntnis der Grenze ihrer Begabung durchgerungen, sie glaubten sich vielmehr zeitlebens für die große Kultuskunst berufen. Ihre Frömmigkeit und ihr fast priesterlicher Wille, durch ihre Kunst Gutes zu tun, hat sie in diesem Glauben bestärkt. Gerade bei Steinle ist es auffällig, wie er es fast als einen Diebstahl an den Gaben Gottes betrachtete, wenn er einmal seinem übermächtigen Drang, Ideen profaner Art von seiner Seele loszuringen, nachgab. So schrieb er z. B. an Rat Schloffer: „Ich kann nicht leugnen, daß mir das Erscheinen der ‚Märchenerzählerin‘ einige Skrupel macht, indem sich gerade jetzt die ernste Kunst am wenigsten mit derlei abgeben sollte. . . . Doch nun ist der Vogel aus dem Käfig, und die Reue zu spät.“ „Vielleicht könnte ich Besseres tun“, schrieb er an Brentano, als er an die Bilder zum Rheinmärchen ging; und obwohl er von seinen Freunden zu solchen Bildern freierer Art ermuntert wurde, kamen ihm doch immer wieder die alten Bedenken und er scheute sich vor dem Urtheil derer, die ihn nur als Heiligenmaler sehen wollten. Auch Overbeck mißkannte die innerste Natur seines Freundes und bedauerte, daß er nicht ganz seine Kunst in den Dienst der Kirche stellen könne. Aber „man kann nicht immer ernst sein“, schrieb der Künstler einmal, „und ich würde mich gerne auf den hl. Johannes berufen, den der Jäger mit einem Rebhuhn spielend fand, wäre der Vergleich nicht ein zu hoher“.

In unsern Kreisen legt man die Hauptbedeutung Steinles immer noch viel zu sehr auf seine Kultusbilder. Da müssen wir umlernen. So sehr Steinle auch im Kultusbild den Leistungen seiner Zeit ebenbürtig gegenübersteht, ja dieselben nicht selten weit überragt, wie etwa in dem herrlichen Madonnenbild in der Leonhardskirche zu Frankfurt, so hat er sein Bestes doch in romantischen Bildern niedergelegt. Nur hier konnte er auch seine musikalische Empfindungswelt — denn Steinle

war auch ein ausgezeichnete Musiker — und damit den ganzen Reichtum seiner Seele zur Geltung bringen. Diese Erkenntnis ist nicht neu; schon Dr. Brühl hat 1855 im „Hausbuch für christliche Unterhaltung“ darauf hingewiesen, wie tief Steinle in die Intentionen der Romantik einzudringen wußte, so daß wir gerade in Bildern solcher Art „den Mittelpunkt seiner künstlerischen Eigentümlichkeit“ fühlen müßten. Aber immer wieder wurde diese Erkenntnis verwischt und der Nachdruck auf die monumentalen Arbeiten gelegt. Selbst Reber läßt in seiner Geschichte der neueren deutschen Kunst die nötige Unterscheidung vermissen.

So stark war bei Steinle der Zug zur romantischen Innerlichkeit, daß er selbst in Kirchenbilder manche Motive einzuweben wußte, die sich dort wegen ihrer intimen Natur nicht recht heimisch fühlen. Sie lieben Stille und Einsamkeit, nicht die breiten Straßen der Öffentlichkeit. Was aber unser Künstler an freier religiöser Romantik geschaffen hat, gehört zum Schönsten und Eigenartigsten, was die Kunst auf diesem Gebiete überhaupt zu leisten vermag. Damit war auch die Brücke zur profanen Romantik geschlagen, worin der Künstler selbst einem Schwind in mancher Beziehung überlegen war.

Es war eine der glücklichsten Fügungen im Leben Steinles, daß er mit Clemens Brentano so innig befreundet wurde. Das ganze Wesen dieses seltenen Mannes, seine übersprudelnde Phantasie und sein reiches Gemüt waren dazu angetan, aus dem Freunde das Beste herauszuholen und ihn von überbedeckten Traditionen, die der Entfaltung seiner Eigenart nur hinderlich waren, allmählich loszulösen. Brentano hielt auch, wo er es für nötig fand, nicht mit seiner Kritik zurück. „Es muß Sie interessieren“, schreibt er einmal an den Künstler, „was Ihre Arbeiten für einen Eindruck auf mich machen. . . . Ein großer Musiker und Sänger ist nicht alle Tage ein Orpheus; einmal dichtet und singt er begeistert, neu und vortrefflich, ein andermal dudelt er einen alten Gassenhauer. . . .“ Dann kritisiert der Dichter die Zeichnung zum Ave maris stella, die ihm zu herkömmlich scheint. „Am wenigsten gefällt darin die architektonische Anordnung, wo Gott Vater und Sohn zwischen den unbequemen Zinnen einer gotischen Mauer sitzen. Raum hatte ich den oberen Teil der Zeichnung aufgerollt, da wußte ich schon alles, und nichts überraschte mich mehr; dann war ich auch nie ein Gönner jener kurios aufgesperrten überbedeckten Engelsmäuler, die ebenfogut Maffaroni äßen als sangen usw. . . . Deutlich aber zu sprechen, mißfällt mir an der Zeichnung nur, was nicht

von Ihnen ist. Auch diese kirchlich stilisierten, typischen Darstellungen werden am Ende langweilig.“ Solche Urteile nahm sich Steinle sehr wohl zu Herzen, und sie trugen wesentlich dazu bei, daß er das Schulgut immer mehr abstreifte und in seine Schöpfungen immer klarer seine empfindungsreiche Seele hineinlegte.

Schon bei der ersten Begegnung trug Brentano dem Künstler auf, eine Zeichnung auf die Worte zu machen: „Da du geboren warst, hast du geweint und alles hat gelacht; als du starbst, hast du gelacht und alle haben geweint.“ Das war gewiß keine leichte Aufgabe für einen Künstler, wie überhaupt Brentano der bildenden Kunst gerne Dinge zumutete, die jenseits der Grenze des Darstellbaren waren. Wenn Steinle trotzdem in kürzester Zeit eine Zeichnung lieferte, die nicht nur den Beifall des Bestellers, sondern auch der etwas kritischen Emilie Vinder, der sie zugebracht war, fand, so zeigt das die große Begabung des Künstlers, abstrakte Gedanken bildhaft auszudrücken. Die reife Kunst Steinles ist allerdings in diesem Blatt noch nicht zur Entfaltung gekommen. Selbst zu dem fast unverständlichen Brentano-Wort „O Stern und Blume, Geist und Kleid, Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit“ wußte Steinle eine treffliche Erläuterung durch ein vierteiliges Aquarell zu geben. Neujahr 1838 sandte Steinle dem Dichter die gemütvollste Zeichnung „Sankt Franzisci Krippenfeier“, die diesem um so mehr Freude machte, als er das Motiv selbst angegeben hatte. „Alles atmet Friede“, so schreibt er zurück, „et in terra pax hominibus ist meisterhaft oder vielmehr gotteschülerhaft darin ausgedrückt; das Wort ‚meisterhaft‘ ist mir für Ihre Arbeiten etwas zu impertinent, Christenwerke sind nie meisterhaft, höchstens die von Cornelius, Kaulbach usw. Je n'en veux pas — auf den Meisterwerken ruht kein Duft des Herzens von innen heraus, sie haben kein Kindchen im Augapfel, sie sind kalt, korrekt, ihr Tau ist kalter Niederschlag des Rennerlobes auf der glatten Fläche.“

Steinle hatte eine besondere Vorliebe für die christliche Legende und wir besitzen von ihm mehrere eigenartige Legendendarstellungen, bei denen nach mittelalterlicher epischer Art verschiedene Szenen aus demselben Leben in einem Bilde vereinigt sind, ein Beweis, wie wenig sich der Künstler durch die mit dem Anspruch auf Unfehlbarkeit vorgetragenen Lehren einer klassizistischen Ästhetik von seinen Wegen abbringen ließ. So entstanden das Leben des hl. Paulinus des Einsiedlers, der hl. Maria von Ägypten, der hl. Marina, von Brentano später durch eine prächtige

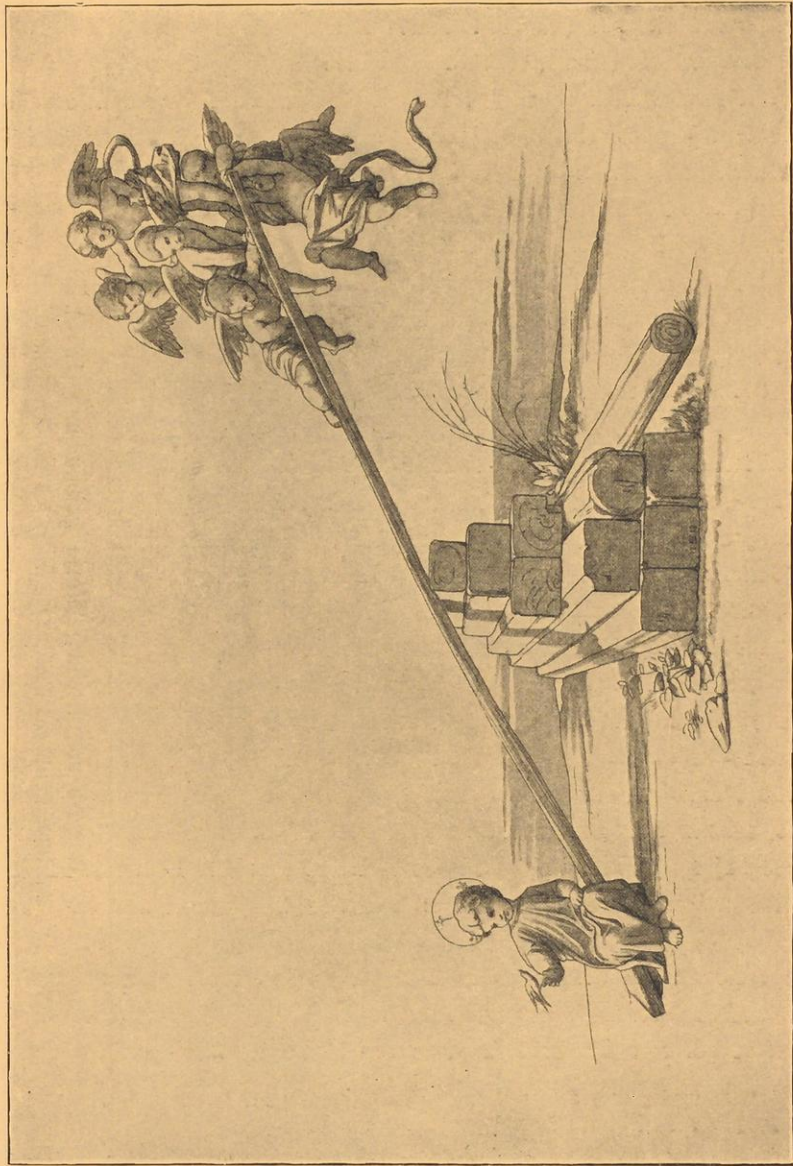
Dichtung verherrlicht, und das beste von allen, das Leben der hl. Euphrosyne. Besonders mit dem letzten Werk hat Steinle bewiesen, wie Veit Valentin (Zeitschrift für bildende Kunst 1887/88) mit Recht bemerkt, „daß die folgerichtige Theorie einseitig verurteilt, was das die strengen Schranken der Logik überspringende Genie trefflich zu lösen versteht“. In der That wird die Illusion des Wunderbaren gerade durch ein solches Zusammenbinden verschiedener Begebenheiten auf die denkbar einfachste Weise erzielt. Später hat allerdings auch Steinle für ähnliche Aufgaben zu Bilderfolgen gegriffen, wie bereits in dem Leben der hl. Margarita von Cortona (1848). Diese epischen Darstellungen, reich mit idyllischen Zügen durchflochten, bilden die Durchgangsstufe zu seinen reinsten liedmäßig gefühlten religiösen Schöpfungen.

Wie weit sich der Künstler bei diesen letzteren von der konventionellen Art der Darstellung entfernt hatte, wie originell er Themen anzugreifen mußte, wie empfindungsvoll er dieselben durchführte, zeigen Bilder wie „Die Schaukelengel“, „Der Osterhase“, „Der sterbende hl. Franziskus“, „Franziskus in der Einöde“, „Rückkehr der hl. Genoveva“, „Maria Heimführung“ (das Aquarell von 1873), „Maria vor Bethlehem wartend“, „Das Nachtgespräch des Herrn mit Nikodemus“, „Aufnahme des reinigen Schächers ins Paradies“, „Der Großpönitentiar“, „Landpfarrer, die letzte Wegzehrung über das Gebirge tragend“, „Christus und die Seele“, ein ergreifender Gedanke, der auch in der gewaltigen allegorischen Konzeption „Die drei Reiche der Welt“ wiederkehrt. Welch feiner Rosen- und Lilien-duft liegt nicht über der herrlichen Zeichnung „Hortus conclusus“, einer modernen Madonna im Rosenhag, gebreitet! Liebreiz und Anmut der altschwäbischen Malerschule haben in Steinle — sein Name zeigt ja schon, daß er einem schwäbischen Geschlecht entstammt — den würdigsten Erben gefunden.

Die meisten dieser Bilder schlagen Töne an, die überhaupt noch nicht gehört wurden und den Künstler zu einer der eigenartigsten Sondererscheinungen der Kunstgeschichte machen. Wie reizvoll und tief poetisch ist in den „Schaukelengeln“ (Tafel) der Gedanke wiedergegeben, daß das Christkind die ganze Engelwelt an innerem Wert überragt! Ein abstrakter dogmatischer Gedanke ist hier — der Künstler selbst nannte das Bildchen eine Versinnbildlichung der Menschwerdung — in reinste Empfindung aufgelöst. Ein Beispiel zugleich, mit wie wenig Mitteln Steinle die höchsten künstlerischen Wirkungen zu erzielen wußte. Nur die Umrißlinien sind

mit Bleistift gezogen und das Ganze dann leicht mit Sepia getuschelt, eine Arbeit weniger Stunden und gerade darum so unmittelbar packend und ergreifend. Die Gruppe der Putti könnte nicht zierlicher sein in ihrem kindlichen Bemühen, den schwebenden Ballen herabzudrücken. Das Bildchen ist so vollendet, daß eine spätere Fassung desselben Themas notwendig unter dieser höchsten Linie bleiben mußte. Welch überirdischer Zauber liegt ferner im „Tod des hl. Franziskus“. Mit welchem Eifer spielt der an Fra Angelico erinnernde graziose Engel seine süßen Melodien, die das Antlitz des Heiligen mit stiller Bönne übergießen und selbst in die leicht auseinandergelegten Hände hindüberrieseln! Und wie einfach ist auch hier die Komposition, wie sparsam die Mittel! Nur ein ganz großer Künstler vermag mit so wenigen Akkorden unsere Seele so tief zu ergreifen. Oder nehmen wir das Aquarell „Heimsuchung Mariä“ (Tafel). Wir empfinden geradezu die ganze Wohlthätigkeit des schattigen Plätzchens, wo sich Maria und Elisabeth niedergelassen haben, und die weit ausgebreitete Landschaft klingt wie sanfte Musik. Man möge das Bild vergleichen mit der großartigen „Heimsuchung Mariä“, die der Künstler für die Karlsruher Kunsthalle gemalt hat, um den Unterschied zwischen romantischer und klassischer Auffassung inne zu werden. Und dabei ist die Klassizität dieses Karlsruher Bildes immerhin schon stark aufgelockert und weit entfernt von der Kühle eines Cornelius. Was diese religiöse Romantik Steinles so anziehend macht, ist, daß sie aus warmem Empfinden heraus gestaltet ist, nicht bloß aus dem trockenen Bejahen des Credo. Und Steinle fällt dabei nicht wie so viele andere in sentimentale Süßlichkeit und Weichlichkeit, die uns abstoßt, er bleibt stets vornehm, so daß Ludwig Richter mit Recht von den adeligen Gaben Steinles sprechen konnte. Selbst ein Graf Schack, der doch der Weltanschauung des Künstlers ferne stand, mußte gestehen, daß alle seine Arbeiten eine große Anziehungskraft auf ihn ausübten: „es spricht aus ihnen eine tiefe Innigkeit des Gemüthes, eine kindliche Naivität und holdselige Anmut, welche, da sie doch mit Kraft verbunden ist, unwiderstehlich wirkt“.

Religiöse Romantik und Mystik sind nahe verwandt; beide wollen die religiösen Wahrheiten nicht nur gläubig annehmen, sondern ihre beglückende Wärme empfinden. Auf diesem Wege baut sich freilich oft genug eine Vorstellungswelt auf, die rein subjektiv ist und darum auch jeder bindenden Kraft entbehrt. Es wäre ein Wunder gewesen, wenn die mittelalterliche Mystik nicht auch auf die bildende Kunst ihrer Zeit befruchtend



Edward von Steine: Schaufelengel (1858).
Autotypie Köfel, aus Edm. von Steine, des Meisters Gesamtwerk.



Edward von Steinte: Mariä Heimsuchung (1873).
Autotypie Köchel, aus Edw. von Steinte, des Meisters Gesamtwerk.

gewirkt hätte, mochte auch die noch mangelhafte künstlerische Form nur selten zu so entzückenden Lösungen gelangen wie bei Lockners Madonna im Rosenhag. Die meisten dieser alten Bilder wirken auf uns mehr durch die rührende Ausdruckssehnsucht des Künstlers als durch die erreichte Form, wie z. B. in dem Paradiesgärtlein eines mittelhheinischen Künstlers. Steinle hatte dieselbe kindlich reine Vorstellungswelt, dazu aber auch eine jedem Wink gewärtige und gehorsame Formgewalt. So mußte Steinle ein wirklicher Klassiker der religiösen Romantik werden. Der Künstler kam aber auch mit den mythischen Strömungen in Berührung, die das 19. Jahrhundert durchzogen. Er war Freund Brentanos, und dieser ist mit der Geschichte der Anna Katharina Emmerich unzertrennlich verbunden. Nicht wenige Darstellungen Steinles zeigen denn auch den Einfluß der Nonne von Dülmen, so „Die Flucht nach Ägypten“ mit dem auffpringenden Quell, „Maria vor Bethlehem rastend“, der Kreuzweg in Münster, „Maria den Kreuzweg betend“, „Jüdische Frauen beim Ballspiel“. Er entwarf 22 Zeichnungen für Holzschnitte zu Brentanos Leben der seligsten Jungfrau Maria nach den Gesichtern der Anna Katharina Emmerich und das Titelbild für das Leben der mystischen Nonne. Auch eine andere ekstatische Jungfrau, Maria von Mörl, hat er bei einem Besuch in Kaltern gezeichnet. Steinle war wie wohl alle treuen Katholiken seiner Zeit von dem übernatürlichen Charakter dieser Phänomene überzeugt; selbst ein so überragender Geist wie Görres ließ ja die nötige kritische Zurückhaltung vermissen.

Was Steinle in den ersten drei Jahrzehnten seines Lebens an profanen Arbeiten schuf, war äußerst spärlich. Erst nachdem er Brentano kennen gelernt hatte, begann er die künstlerischen Goldadern, die seine Natur barg, auch nach dieser Richtung hin auszubeuten. Es waren das für ihn die angenehmsten „Erholungsarbeiten“ von der offiziellen Kunst. Das bekannte herrliche Blatt „Die Märchenerzählerin“ war die vielversprechende Ouvertüre für die vielen Werke dieser Art, die der Künstler weiterhin schuf. Man muß immer wieder die Leistungen der damaligen Zeit in Vergleich ziehen, wenn man die ganze Genialität verstehen will, die ein solches Blatt befundet. Eine solche seelische Durchdringung, ein so scharfes Erfassen der verschiedenen Grade von Aufmerksamkeit erheischte einen Ausdruckskünstler von ganz ungewöhnlichem Sinn für psychische Zuständlichkeiten. So konnte denn auch Graf Schack schreiben, er würde für dieses eine Blatt ganze Kunstausstellungen hingeben. Ähnliche kompositorische Züge finden sich in dem viel weniger bekannten, drei Jahre

später entstandenen Bildchen, das Steinle in der Freude über die Geburt seines ersten Sohnes zeichnete. Die sechs Töchterchen des Künstlers stehen bewundernd vor dem kleinen Weltbürger, den die Mutter ihnen auf einem Kissen entgegenhält. Ein Analogon aus der bildenden Kunst zum Wagnerschen Siegfriedidyll. Die Zeichnung ist zwar weniger ausgeführt als die „Märchenerzählerin“, aber kaum weniger bedeutend. Es ist eine wahre Lust, die Gruppe der sechs Mädchen mit ihrem ganz verschieden individualisierten Ausdruck des Erstaunens und der Freude zu betrachten. Auch um dieses Bild schlingt sich wie um die Märchenerzählerin ein allegorisches Rankenornament, das uns verschiedene Zukunftsmöglichkeiten des kleinen Menschenkindes entrollt. Für die Kinderpsychie mit ihren unschuldigen Freuden hatte Steinle ein besonders scharfes Auge, was auch z. B. seine Zeichnung „Osterhase“ so herzig und liebenswürdig macht. Er hatte aber auch in seiner zahlreichen Familie Gelegenheit genug zu vielseitigen Beobachtungen.

Die besten romantischen Werke hat Steinle in den Jahren 1850—1870 geschaffen. Sie spiegeln sein tiefes und reiches Gemüt am unmittelbarsten wider. Später macht sich mehr und mehr eine allzu starke Verwendung alter Motive geltend oder auch eine etwas blasse Glätte. Wer Schubert und Schumann von Mendelssohn zu unterscheiden weiß, wird es verstehen, wenn ich den Steinle der 50er und 60er Jahre mit Schumann, den späteren mit Mendelssohn vergleiche. Dort eine stets frisch sprudelnde Erfindung und warm pulsende Empfindung, hier eine gewisse Empfindungsschablone. Wer möchte es aber dem alternden Künstler verargen, daß der ursprüngliche Quell weniger ergiebig floß?

Wir wissen heute, welch ungeheuren Einfluß Shakespeare auf die deutsche Romantik ausübte. In der Tat ist ja auch Shakespeare ein wahrer Typus germanischer Romantik. Auch wo seine Stücke in südlichen Ländern spielen, sind es stets germanische Charaktere, die er bildet, und die Gnomon- und Elfenwelt muß es sich im „Sommernachts Traum“ sogar gefallen lassen, bis nach Athen verschleppt zu werden. So faßte denn auch unser Künstler eine tiefe Neigung für die reiche Gestaltenwelt des englischen Dramatikers. Und da er in der Auswahl für seine Stoffe vollständig frei war, fand er mit der feinsten Treffsicherheit gerade solche Themen, die ihm am besten liegen mußten. Der „Historienmaler“, wie er offiziell hieß, hat für seine Kunst nicht ein einziges historisches Stück des Dichters ausgewählt, sondern sich ganz in die romantisch gefärbten

Lustspiele eingelebt. Nur einmal — für das Frankfurter Opernhaus — hat er als Allegorie der Tragik zu „König Lear“ gegriffen. Zum bloßen Illustriator sank er nie herab, er faßte die Aufgabe der bildenden Kunst viel höher. Seine Shakespeare-Darstellungen sind nicht bloße Reflexe dessen, was er auf der Bühne geschaut, sondern vollkommene Neuschöpfungen, zumeist solcher Episoden, die in der Dichtung nur nebenher erwähnt werden. Wie den Künstler selbst ein einzelnes Wort aus Shakespeare zu einer ganz herrlichen Komposition begeistern konnte, bekundet die Zeichnung „Wer das Glück hat, führt die Braut heim“. Dieses Sprichwort findet sich in „Der Widerspenstigen Zähmung“ (1. Aufzug, 1. Szene). Was der Künstler daraus gemacht hat, bleibt für alle Zeiten eine der Meisterleistungen deutscher Romantik, inhaltlich vom Shakespeareschen Lustspiel völlig losgelöst und ganz eigene Erfindung, voll von Frieden und Märchenzauber. Selbst ein so impressionistisch gefinnter Kampfgeist wie Muther muß zugeben, daß in ähnlichen Werken unseres Künstlers „die romantischen Ideen vom deutschen Mittelalter in sehr ritterlicher Grazie sich spiegeln“. Auch der bereits erwähnte Georg Fuchs, der die Romantik als die große Verderberin der deutschen Kunst hinstellen möchte, zählt Steinle mit Schwind, Führich und Veit zu den Künstlern, die auch heute noch „mit unwiderstehlichem Zauber“ auf uns wirken.

Bei andern Shakespeare-Darstellungen hält sich Steinle mehr an den Geist des Stückes selbst, wie bei der Sepiazeichnung von 1848 zum „Kaufmann von Venedig“. Das Bild enthält jene Momente, welche die Schürzung des Knotens bilden, szenisch aber nicht zur Darstellung gelangen. 1855 schuf er die Gerichtsszene aus demselben Stück, eine ganze Galerie scharf individualisierter Köpfe, die ihm auf der Pariser Ausstellung das Offizierskreuz der Ehrenlegion einbrachte, 1872 sodann seinen Aquarellzyklus zum „Kaufmann von Venedig“, der aber nicht in allen Teilen gleich gut gelungen ist, wie auch die 1881 gemalte Szene „Shylock ermahnt seine Tochter Jessika“ gegenüber den Meisterleistungen stark abfällt. Zu diesen zählen ohne Zweifel der herrliche Karton zu „Was ihr wollt“, 1868 gemalt, sowie die zwei Jahre später entstandenen Bilder zur „Zähmung der Widerspenstigen“ und zum „Sommernachtstraum“¹.

¹ Die hier dargestellte Szene ist nicht Titania's Entzauberung, wie A. M. v. Steinle im Gesamtwerk des Meisters das Bild benennt, gegenüber der richtigen Titulierung in seinem früheren zweibändigen „Briefwechsel“, sondern Titania's Bezauberung.

Bei der „Zähmung der Widerspenstigen“ ist ein Vergleich mit der ersten Vorstudie wichtig, um zu erkennen, wie der Künstler ein Thema allmählich geistig vertiefte. In der Studie ringt Rätchen die Hände vor Verzweiflung über das wilde Gebaren ihres Gemahls, aber keine Linie verrät, daß es sich um eine Widerspenstige handelt. Im fertigen Bild hat der Meister den Trozkopf ganz unvergleichlich zur Erscheinung gebracht und lieber auf den Ausdruck der Angst verzichtet, der unter den gegebenen Umständen gewiß nur natürlich war. Die beiden psychischen Momente ließen sich bildhaft unmöglich darstellen, und so entschloß sich der Künstler auf Kosten der Naturwirklichkeit für die zu Grunde liegende Idee. Ein besonders feiner, humorvoller Zug fehlt noch auf der Skizze: über dem Büfett hat Steinle ein Bild angebracht, das uns zeigt, wie sich das trozige Rätchen den Ehestand ungefähr vorgestellt haben mochte, bevor sie der Pädagogik oder besser Gynagogik ihres Gemahls anheimfiel: Eine elegante Dame reitet auf dem Rücken eines Mannes, der, von seiner holden Reiterin am Zügel geführt, keuchend auf allen Vieren vorantritt. In das Tapetenmuster hat der Künstler das Hervorgehen Evas aus der Seite Adams eingewoben und so das Gehorsamsverhältnis zwischen Mann und Weib deutlicher gemacht als auf dem Entwurf, wo Adam und Eva nebeneinander unter dem Baume stehen. — Ein Aquarell aus dem Jahre 1878 aus Shakespeares „Sturm“ schildert das Zusammentreffen des trunkenen Kellners Stephano mit Caliban und Trinkulo, die sich vor einem herannahenden Gewitter unter den Mantel verkrochen hatten; eine zehn Jahre früher entstandene Zeichnung zu den „Luftigen Weibern von Windsor“ gibt die von Falstaff berichtete Szene wieder, wo er, in einem Korb voll schmutziger Wäsche versteckt, in die Themse geworfen wird. 1879 entwarf der Künstler für das Frankfurter Opernhaus unter anderem auch zwei Allegorien, die bereits erwähnte Allegorie der Tragik aus „König Lear“ und die Allegorie der Komik, die er dem Lustspiel „Was ihr wollt“ entnahm: Malvoglio liest den von Olivia's Kammerzofe gefälschten Brief, belauscht von den Junkern Tobias und Christoph und der schelmischen Übeltäterin. Dieselbe Darstellung hat der Künstler für Reichensperger wiederholt, nur ein wenig variiert und in ein viereckiges Hochformat gebracht.

Man müßte diese Shakespeare-Bilder Steinles mit denen anderer neuerer Künstler vergleichen, etwa mit Chodowiecki, Cornelius, Theodor v. Hildebrand, Karl Sohn, Schrödter, Delacroix, Raulbach, Grünner, um inne zu werden, wie Steinle besser als alle andern die Romantik des Stofflichen

in romantische Stimmungen zu übersetzen wußte, und wie fein sein Humor ist gegenüber der oft plumpen Witzmacherei anderer.

Außer Shakespeare war es besonders Dante, der Steinle zu mancherlei Kompositionen anregte, einmal auch Cervantes. Aber alle diese Bilder kommen an die besseren Shakespeare-Bilder nicht heran. Das Aquarell „Dante, der Beatrice und ihrer Familie vorlesend“, das der Meister ein Jahr vor seinem Tode malte, ist zwar in der Gruppe der Zuhörer fein empfunden, ohne freilich viel Neues zu sagen, aber die Figur des Dante selbst entspricht in ihrer sanften Weichheit doch zu wenig unserer Vorstellung von dem gewaltigen Dichter, und die Landschaft ist merkwürdig kalt.

Aus dem Reich der Sage hat Steinle seine Anregungen verhältnismäßig selten geschöpft. Flüchtige Bleistiftskizzen zu Siegfried und Hohengrin, einige Zeichnungen zur Sage Rodentorn und der Parzival-Zyklus ist alles, was der Meister in dieser Richtung geschaffen hat, wenn man nicht etwa die eine oder andere Zeichnung zu Bülaus „Geschichte der Deutschen in Bildern“ hierher rechnen will. Die Parzival-Dichtung Wolframs hatte ihn schon lange gefesselt, aber erst gegen Ende seines Lebens kam er dazu, seine Ideen in Bildform zu übertragen. Nicht alle diese Bilder sind gleichwertig. Während z. B. das erste Bild, „Parzivals Beruf“, in seiner Eleganz und Stimmungstiefe an die beste Zeit des Künstlers erinnert, greift der zackige Graustempel kaum in die Seele.

Weit vielseitiger als auf dem Gebiete der Sage ist Steinles Tätigkeit im deutschen Märchen gewesen. „Das Märchen von der Nadel, der Spindel und dem Weberschiffchen“ gefiel so sehr, daß er es wiederholen mußte; das Märchen „Schneeweißchen und Rosenrot“ behandelte er in einer Folge von fünf Bildern, nachdem er früher schon zwei Darstellungen daraus in etwas weniger reifer Fassung gemalt hatte; ein anderes ganz köstliches Aquarellbild zeigt uns „Schneewittchen bei den Zwergen“; ganz besonders aber war es die Traumwelt Brentanos, die ihn immer wieder zu neuen Schöpfungen begeisterte. Die meisten dieser Bilder beziehen sich auf „das Märchen vom Rhein und dem Müller Radlauf“, andere auf „die mehreren Wehmüller“, „die Romanzen vom Rosenkranz“, „die Chronik eines fahrenden Schülers“, „Fensterlieschen und Schönefußchen“, „Gockel, Hinkel und Gackeleja“. Auch die berühmte, für den Grafen Schack geschaffene „Vorelei“ ist vom Rheinmärchen inspiriert. Obgleich nicht alle diese Dichtungen Brentanos gerade Märchen im eigentlichen Sinn sind, glaubte ich hier

doch alles zusammenfassen zu dürfen, was von den Schöpfungen Steinles auf die Werke des Dichters zurückgeht.

Über alle diese Bilder wäre nun freilich sehr viel zu sagen, zur Erklärung des Inhaltes sowohl wie zum Verständlichmachen der künstlerischen Form, zur Unterscheidung des Besten vom Guten und minder Guten, zur Vergleichung der Steinleschen Kunstform und Gemütsrichtung mit der anderer romantisch gearteten Künstler. Das alles würde aber weit über den Rahmen einer kurzen Skizze hinausgehen, die nur im allgemeinen über die romantische Ideentwelt des Künstlers Richtung geben möchte¹.

Eine ganz besondere Seite Steinlescher Kunst bilden seine romantischen Einzelfiguren. In dieser Beziehung hat er überhaupt keinen neben sich. Den andern Romantikern, Schwind nicht ausgenommen, fehlt die seelische Ausdruckskraft, um romantische Schwingungen in einzelne Figuren übergreifen zu lassen. Immer ist es die Umgebung, ein duftiger deutscher Wald oder dergleichen, der erst die romantische Stimmung erzeugt. Steinle dagegen hat in seinem „Türmer“, in seinem „Violinspieler“, im „Tod des hl. Franziskus“, im „St. Christoph“ von 1856, in der „Tiburtinischen Sibylle“, im „Fahrenträger“, in „Je länger je lieber“, in den vier männlichen und vier weiblichen Figuren der „Jahreszeiten“, im „Wolfram von Eschenbach“, in dem liebenswürdigen Duett „Im Frühling“ und manchen andern Bildern gerade durch psychische Intensität romantische Stimmungen hervorzurufen verstanden. Der „Violinspieler“ ist geradezu der Repräsentant Steinlescher Innigkeit, ein Seelenbildnis des Künstlers. Nicht ein leidenschaftlicher Geiger mit gluthollen, verzehrenden Empfindungen ist hier am Werk, sondern ein stiller Träumer, der sich von den süßen Tönen umfassen läßt.

Selbst als Bildniszeichner findet Steinle immer wieder originelle romantische Motive. Wie packend ist der „Winter“ mit seinem Selbstporträt, wie ausgezeichnet charakterisiert sind Overbeck, Veit und Cornelius,

¹ Zur Erklärung der Bilder, die Steinle nach Brentano geschaffen hat, verweise ich auf das Buch „Clemens Brentano und Edward von Steinle. Herausgegeben von A. v. Bernus und A. v. Steinle. Rempten 1910“. Sehr ausführliche Besprechungen der Bilderfolgen: Schneeweißchen und Rosenrot, Kaufmann von Venedig, Parzival, und der Regendenbilder Steinles, von Dr. Ewald Hofer, finden sich als Programme zu den Jahresberichten des k. k. Staatsgymnasiums in Mähr.-Weißkirchen 1911/12 und 1912/13. Die Arbeit enthält viele treffliche Beobachtungen, wenn man auch bei manchen Urteilen des Verfassers keine Vorbehalte machen möchte.

wie sie die Flucht nach Ägypten betrachten, ein Familienbildnis nennt der Künstler selbst „Aufschloß“, Klemens Brentano zeichnet er einmal, wie er die „Mehreren Behmüller“ vorliest. Steinle konnte sich die Familie Brentano kaum unberührt vom romantischen Dichtergeist des Klemens vorstellen. Darum hat er auch wohl die Gedächtnisblätter an Antonie Brentano-Birkenstock und an Josephine Brentano nicht minder poetisch behandelt wie das Gedächtnisblatt an den Dichter selbst. In diese Reihe romantischer Bildnisse wäre auch das bereits erwähnte Blatt einzureihen, in das der Künstler seine Freude über die Geburt seines ersten Sohnes ausströmen ließ.

Fast unberührt blieb Steinle von den mittelalterlichen Tendenzen der älteren Romantik, obwohl deren Zweige noch weit in sein Leben hineinragten. Er konnte sich für die Nachahmung mittelalterlicher Künstler, in der andere das Heil für die deutsche Kunst erblicken wollten, nie erwärmen und hatte manchen Strauß mit den „Archaisisten“, wie er sie nannte, auszusechten. In dieser Hinsicht blieb der sonst so leicht beeinflussbare Künstler fest wie ein Fels. Die Kunst war ihm etwas Lebendiges. „Die gefrorenen Ideen eines Antiquars aber aufstauen zu wollen“, schrieb er einmal an Reichensperger, „das ist ein Unternehmen, das ich längst aufgegeben habe, und ich erinnere mich hier an den Spruch des Heilands: Lasset die Toten ihre Toten begraben.“

Was uns Steinles romantische Schöpfungen so lieb und teuer macht, ist, daß sie treueste Spiegelungen seiner Empfindungswelt sind, und daß Form und Inhalt reiflos ineinander fließen. Bei den rein kirchlichen oder geschichtlichen Darstellungen blieb fast immer ein Teil der Steinleschen Seele, der nicht der geringste war, unausgesprochen, der nämlich, der ihn zum Musiker gemacht hat. Wer seine brieflichen Äußerungen verfolgt, wird immer wieder auf den Drangkünstler stoßen, den eine geheimnisvolle Macht zur Romantik treibt. Steinle war auch als Mensch eine sinnige, ruhig abgeklärte Natur, nicht so heftig und temperamentvoll wie Schwind und Führich. Diese Züge zeigt auch seine Kunst im Unterschied von der Kunst dieser beiden andern Meister. Auch als Künstler spricht er stets in gewählter, wohl abgewogener Rede, sein Gestus bleibt stets vornehm und gemessen. Der Zug seiner Linienführung berauscht darum nicht, aber er erquicht und beruhigt. Den Geiger beurteilt man nach seinem Strich, den Klavierspieler nach seinem Tastenanschlag. Steinle wirkt nicht durch

Tremolos, Beugungen und durch eine wild daherschwebende Dynamik, aber er weiß wie kein anderer seinem Linienpiel ein überaus süßes Melos zu entringen. Seine Bäume sind nicht knorrig, seine Felsen nicht kantig, ein ebender aristokratischer Zug geht auch durch diese Gebilde, aber wie weiß der Künstler dem Eindruck der Einförmigkeit durch das anmutigste Liniengeriesel zu begegnen!

Was Steinle sodann vor den Romantikern seiner Zeit voraus hat, ist sein Sinn für das Individuum. Man durchgehe einmal seine Werke einzig nach dieser Rücksicht hin und man wird erstaunt sein über den großen Reichtum von Gesichtsförmigkeiten, der uns allenthalben entgegentritt. Schwind sowohl wie Führich haben allzusehr dem Typus gehuldigt. Immer wieder müssen wir finden, daß sie nicht so sehr romantisch gestimmte Seelen geschaffen haben, als romantisch gestimmte Szenen. Steinle dagegen wußte gerade das Antlitz zum Träger der Stimmung zu machen. Vergleichen wir nur einmal Schwind's sieben Gnommen vor der Zehe der Bavaria mit Steinles Schneewittchen und den sieben Zwergen, und wir werden keinen Augenblick im Zweifel darüber sein, wer von beiden an psychologischer Ausdruckskraft dem andern überlegen ist. Steinle hatte nun freilich auch ein ganz ungewöhnliches Gedächtnis für Physiognomien. Versichert er doch selbst, daß er seine besten Bildnisse aus dem Gedächtnis gemacht habe. Seine inneren Gesichte waren so stark, daß er sie nur abzuschreiben brauchte. Um so auffälliger bleiben die Ungeschicklichkeiten, die er sich in Tierdarstellungen zuschulden kommen ließ. Welch drollige Geschöpfe sind z. B. die Katze bei der „Märchen-erzählerin“ oder die beiden Schwäne auf dem Bild „Amalehas Rückkehr“. Auf ein anderes Beispiel macht Hofer aufmerksam: das Lamm auf dem letzten Bild des Schneewittchen-Zyklus könnte man fast ebensogut für ein Hündchen halten. Ich habe mir mehr als zwanzig Beispiele verunglückter Tierformen aus dem Werk des Künstlers notiert. Solche Verzeichnungen sind allerdings eine Eigentümlichkeit der Malerpoeten überhaupt. Wenn trotzdem bei Steinle meines Wissens außer Hofer noch niemand auf diesen Punkt aufmerksam gemacht hat, so dürfte das nur beweisen, daß die Fülle des Wertvollen solche Kleinigkeiten einfachhin dem Auge des Beschauers entrickt.

Auch in der Farbe ist Steinle den meisten Künstlern seiner Zeit überlegen. Zwar arbeitet auch er nach dem Prinzip der Lokalfarbe nicht nach aufgelösten Tönen, aber innerhalb dieses Prinzips weiß er meist eine sehr

feine Tonigkeit zu erzielen, die in ihren Stimmungsnuancen dem Gegenstand angepaßt ist. Das Dämonische der Vorelei z. B. spiegelt sich auch in der düsteren Farbe. Wie ätherisch hingehaucht ist dagegen das Kolorit seiner Märchenquarelle.

Steinle hat in der Kunstgeschichte noch keinen definitiven Platz gefunden. Man kann heute Kollegen über die Kunst des 19. Jahrhunderts hören, wo man über den französischen Karikaturenzeichner Daumier Stunden lang spricht, wo man auch Schwind und Spitzweg entsprechend hervorhebt, aber Steinle nicht einmal erwähnt. Weil er keine Raufkunst geschaffen hat, geht man an ihm vorbei. Er ist freilich kein Nervenaußpeitscher, sondern ein Nervenberuhiger; er erflümt nicht die Seele, aber gewinnt sie; er lockt sie an, aber kettet sie nicht. Seine Kunst bildet auch keinen Knotenpunkt in dem vielverschlungenen Netz der Kunstentwicklung, so wenig wie die Kunst eines Schwind, Spitzweg und Richter. Aber sind es denn gerade immer die größten Künstler, bei denen die Fäden zusammenlaufen, sind nicht gerade oft die größten Künstler ganz einsame Pfade gewandelt, die niemand vor ihnen und nach ihnen gegangen ist? Merkwürdig! So ganz werden die Modernen den Namen Steinle doch nicht los. So oft sie ihn nennen — und nicht immer kommen sie daran vorbei —, geschieht es mit einer respektvollen Verbeugung. Wer die Unterströmungen verfolgt, die unser Kunstleben durchfluten, wer den für steigende Werte mit besonders feiner Witterung begabten Kunsthandel nach Steinleschen Werken fahnden sieht und beobachtet, wie bei Versteigerungen für ganz kleine Blätter aus der Hand unseres Künstlers mehr als gewöhnliche Preise bezahlt werden, kann sich der Überzeugung nicht verschließen, daß auch für Steinle bald die Stunde der Wiedererweckung schlagen und der Ruf erschallen wird: „Freund, rücke weiter hinauf!“

Josef Kreitmaier S. J.