STEINER

STEINER

24 maggio - 30 giugno 1983

inaugurazione

24 maggio 1983 - ore 19

giorni feriali: ore 17-20

l'attico-esse arte
roma - via del babuino 114

STEINER

l'attico - esse arte

Grafica: Peroni Massimo

«Pour rendre un paysage d'automne je n'essaierai pas de rappeler quelles teintes conviennent à cette saison, je m'inspirerai seulement de la sensation qu'elle me procure: la pureté glacée du ciel, qui est d'un bleu aigre exprimera la saison aussi bien que le nuancement des feuillages».

(Henri Matisse, — La Grande Revue — 25.12.1908)

Un giorno chiesi a Heinrich Steiner come fosse nata in lui l'idea di radicarsi nel nostro paese, di cui ha acquisito recentemente la cittadinanza. Mi raccontò che era ancora un adolescente quando suo padre gli consentì di elaborare per il suo teatro di Amburgo la scenografia per un «Boccaccio»; inventò Firenze, come la poteva immaginare sulla base delle letture scolastiche. Una Firenze che gli apparve assai poco reale, nel ricordo, quando gli accadde di conoscere direttamente la città, al tempo in cui l'Italia sembrava ancora un sicuro rifugio ai perseguitati dalle leggi razziali tedesche o (come tanti connazionali che trovò già inseriti nella vita fiorentina, o ischitana, o di Positano) agli artisti considerati «degeneri» dal nazismo.

Steiner rimase a Firenze per un quindicennio, durante il quale studiò all'Accademia con Carena, condivise le esaltazioni e le paure degli altri pittori tedeschi, in massima parte ospiti della sua stessa Pensione Bandini, fu clandestino quando il potere passò di fatto alle forze occupanti germaniche e visse finalmente la fiduciosa operosità della pace.

In quella cerchia di connazionali, molto legati tra loro, era preminente il pittore Rudolf Levy, che poi finì ad Auschwitz: viveva in armonia con il mondo, deciso a ignorarne le crudeltà, dipingeva *à-la-Matisse* e sapeva parlare con fluida lucidità della pittura francese, dei *Fauves,* di quello che significava il concetto di *espressione.* Steiner seguiva la sua lezione e apriva la sua mente alle nuove conoscenze sull'arte; non lo ascoltò, invece, sul punto nodale della pittura dal vero: quel che il suo impulso gli dettava, corrispondeva all'idea di una controllata osmosi con i dettati della memoria. Seppe impadronirsi, quindi, di quanto concorreva a rafforzare il suo bisogno di libertà dai canoni d'uso comune, e a proseguire da solo.

Anziché partire da un modello, Steiner dipinse i suoi quadri seguendo il filo di una suggestione letteraria, o di una memoria visiva, di un salmo della Bibbia (il numero 104, ricorda: «Quanto grandi sono, o Signore, le tue opere! tu le hai tutte fatte con sapienza; la terra è piena de' tuoi beni. Ecco il mare grande e ampio: quivi sono rettili senza numero, animali piccoli e grandi. Quivi nuotano le navi e il Leviatan che tu hai formato per ischerzare in esso...»), o di un appunto grafico, uno schizzo, una frase.

Per il colore, la sua regola fu matissiana: «...Raphaël, Mantegna ou Dürer, comme tous les peintres de la Renaissance, construisent par le dessin et ajoutent ensuite la couleur locale. Au contraire, les Primitifs italiens et surtout les Orientaux avaient fait de la couleur un moyen d'expression... De Delacroix à Van Gogh et principalement à Gauguin (...) et Cézanne, (...) on peut suivre cette réhabilitation du rôle de la couleur, la restitution de son pouvoir émotif...» (Matisse, 1945).

Per Heinrich Steiner, nulla è mutato, negli anni, di questa, impostazione; semmai è fiorita una maggiore libertà nell'intreccio delle componenti iconiche e coloristiche. Nel suo modo di creare un dipinto, il disegno può anticipare il colore, sviluppandosi come reticolo di base per lo sviluppo cromatico, che ne segue le linee o scivola sulla superficie della tela secondo liberi *pattern,* come in contrappunto con gli elementi grafici; oppure, il colore stesso fornisce l'idea per l'invenzione tematica, proponendosi per primo come suggestione emotiva, assolutamente astratta. Nell'alternarsi di tali procedimenti, e nella necessità, a volte, di rimuovere dallo stato di consapevolezza l'immagine significante, capovolgendo il dipinto per farlo progredire unicamente in funzione dei rapporti qualitativi e quantitativi di colore, si sviluppa il segreto lavorìo che conferisce all'opera di Steiner quel suo tipico, equilibratissimo ritmo: il quale conduce al punto in cui forma e colore si compenetrano in una figura che da allora ha un nome, una storia. Un angolo di mondo, o uno sguardo dal suo giardino di Lerici, o un cesto di frutta, o la donna, sono tutti una *sua isola* in cui la semplificazione delle forme e la riduzione dei toni alle sonorità più basse si risolvono nell'armonia essenziale di una pittura magrissima ed esatta.

La luce che ne esce è priva di ombre reali, come ogni pittura passata in qualche modo dal filtro del cubismo. Le luminosità, che pure sono un dato evidente nel quadro, possono essere o una sbavatura calibratissima di colore, tale da creare un effetto-alone, o il filo bianco-vergine della tela preparata fatto trasparire dal *grattage,* o tutto un fondale vibrante di metafisici chiarori; o, ancora, un'intera passata di colore da bordo a bordo del dipinto, indifferente ai confronti degli oggetti.

Luce può essere, infine, lo spazio avvolgente l'oscura fissità di uno sguardo o il brulichìo sommesso degli sguardi intrecciati.

Spostando l'attenzione dall'olio all'acquerello, vi si troverà quel *quid* emozionale che è sempre legato alla rapidità voluta dalla tecnica in se stessa: quasi fossero, questi trasparenti dipinti su carta, un *primo stato* della pittura a olio, non ancora pacato dal lungo andirivieni della mano nel suo consueto modo di indugiare alla ricerca delle risonanze più sottili. Indicativi proprio per la loro intrinseca capacità di fissare il lampo dell'idea, essi stanno, rispetto agli olii, in posizione simmetrica dell'altro fondamentale lavoro di Steiner, che è la xilografia.

Quest'antica arte della stampa pare diventata, ai nostri tempi, la reietta delle tecniche grafiche, dopo il breve momento di attenzione che le

è stato tributato dall'editoria liberty e dagli espressionisti. Eppure essa conserva più di qualsiasi altra tecnica la qualità delle matrici fatte di materia viva: svela in ogni campitura di colore l'affiatamento che deve nascere, al momento dell'incisione, tra il legno e l'attrezzo del pittore; tra le venature della tavola tagliata *di filo,* cioè nel senso della lunghezza, e la sgorbia che ne asporta le parti (Steiner non usa, per le sue matrici, il taglio *di testa,* preferendo la fluidità del tratto consentita dall'altro verso); tra le varie possibili durezze delle matrici e l'esito che ne deriva sotto la pressione del torchio di stampa.

Al contrapporre la xilografia all'acquerello, proprio nel caso di Steiner, per la completezza del suo lavoro come incisore in legno, mi spingeva l'idea di porre in evidenza la lunga fase progettuale richiesta, e il continuo coordinamento necessario quando l'opera non è un foglio singolo, ma uno dei preziosi libri del nostro pittore; vorrei citarne uno, pagina per pagina ideato come una sequenza di motivi che ininterrottamente avvolgono ed esaltano la patetica favola di Eduard Mörike «La mano di Jezerte», stampata a mano, in centocinquanta esemplari, dall'editore Fritz Barkowsky della Petri Presse di Kransberg sul finire del 1982. Per Steiner, il lirismo di quell'ultimo esponente dell'ottocentesca «scuola sveva» doveva trovare un'adeguata consonanza poetica in ogni fase della costruzione del libro — si veda, appunto, la scorrevolezza dell'opera secondo una visione d'insieme — e in ogni suo punto, dalle pagine di testo al frontespizio, dagli ariosi risguardi alla copertina.

Nel passare dalle caratteristiche di tutto il lavoro di Heinrich Steiner al momento specifico di questa esposizione all'Attico-Esse Arte, si potrà rilevare la tesa consequenzialità dell'ampia panoramica, formata quasi per intero da opere dell'ultimo triennio. La mostra comprende anche una serie di disegni sul tema del *Salmo* citato, da cui ha avuto sviluppo una delle tele più recenti tra quelle qui esposte: ho chiesto al pittore e al gallerista di farne un'insieme, perché nel passaggio dall'uno all'altro dei fogli, e da questi al dipinto, si può ritrovare con trasparente evidenza il ritmo creativo del pittore. Per di più, i disegni da soli mostrano una particolarità pertinente al livello primario del lavoro, la linea: i contorni delle figure, soprattutto delle figure più importanti nell'economia generale della composizione, appaiono formati da segmenti minimi, tracciati con moto alterno, come siamo preparati a vedere nelle ultimissime proposte di *art-by-computer;* linee continuamente percorse da una tensione che in nessun caso dà via libera a conclusioni liberatorie.

Ebbene, in tale estrema essenzialità si ritrova la caratteristica più intima del lavoro di Heinrich Steiner; si legge la ragione del suo poetico rigore e della sua capacità di rinunzia alle risonanze pittoriche squillanti; si riconoscono, infine, gli effetti di un'eredità spirituale e culturale aperta oltre i confini dello spazio contingente e del suo tempo.

ENNIO POUCHARD

«Pour rendre un paysage d'automne je n'essaierai pas de rappeler quelles teintes conviennent à cette saison, ja m'inspirerai seulement da la sensation qu'elle me procure: la purété glacée du ciel, qui è d'un bleu aigre exprimera la saison aussi bien que le nuancement des feuillages».

(Henri Matisse, — La Grande Revue — 25.12.1908)

Gelegentlich einer Unterhaltung mit Steiner über das Thema seiner Umsiedlung nach Italien (er ist heute italienischer Staatsbürger), erzählte er mir, wie er als Junge die Aufgabe erhielt, am Theater des Vaters in Hamburg die Bühnenbilder für eine «Boccaccio» Aufführung herzustellen. So entstand ein erfundenes Florenz, welches er sich aus Schulbüchern zurechtreimte. Ein sehr unwirkliches Florenz, an das er sich erinnerte, als er viele Jahre später der echten Stadt begegnete; in einer Zeit, in der Italien noch ein sicheres Refugium schien, für die Opfer der deutschen Rassengesetze und für diejenigen Künstler, die der Nationalsozialismus als «entartet» erklärte.

Als Steiner nach Italien kam, traf er viele Deutsche, die sich schon längst in Florenz, Ischia und Positano eingelebt hatten. Fünfzehn Jahre lebte er in Florenz, studierte bei Carena an der Akademie, teilte die Begeisterung und die Ängste der anderen deutschen Künstler, die fast alle, wie auch Steiner, in der Pensione Bandini wohnten, mußte untertauchen als die deutschen Besatzungskräfte de facto die Macht übernahmen und erlebte, endlich, den zuversichtlichen Auftrieb der Friedenszeit.

Dominierende Persönlichkeit in dem engen Kreis der deutschen Künstler in Florenz war der Maler Rudolf Levy, der später in Auschwitz ums Leben kam. Levy lebte in Einigkeit mit der Welt, entschlossen, der Grausamkeit derselben keinerlei Beachtung zu schenken. Er malte *à-la-Matisse* und pflegte mit großer Klarheit über die französische Malerei zu sprechen, über die *Fauves,* über die Bedeutung des Begriffs *«expression».* Steiner folgte seiner Lektion und öffnete sich neuen künstlerischen Erkenntnissen. In Bezug auf einen zentralen Punkt jedoch konnte er nicht mit Levys Lehren übereinstimmen: dem Malen vor der Natur. Er empfand impulsiv das Bedürfnis, seine Bildidee aus der Osmose von Erinnerungsbildern zu gestalten. Er wußte sich so der nötigen Mittel zu bemächtigen, die ihn in seinem Drang nach Freiheit von den Regeln des Herkömmlichen unterstützten und ihm ermöglichten, alleine weiterzukommen.

Steiner malteseine Bilder nicht nach einem Modell sondern folgte dem Leitgedanken einer poetischen Suggestion, eines Vorstellungsbildes, eines Psalms aus der Bibel, einer graphischen Notiz, einer Skizze, einer

Phrase (in Psalm 104 heißt es: «Herr, wie sind Deine Werke so groß und viel! Du hast sie alle weislich geordnet, und die Erde ist voll Deiner Güter. Das Meer, das so groß und weit ist, da wimmelt's ohne Zahl, beide, große und kleine Tiere. Daselbst gehen die Schiffe, da sind Walfische, die Du gemacht hast, daß sie darin spielen»).

In der Wahl der Farben befolgte er Matisse: «Raphael, Mantegna ou Dürer, comme tous les peintres de la Renaissance, construisent par le dessin et ajoutent ensuite la coleur locale. Au contraire, les Primitives italiens et surtout les Orientaux avaient fait de la coleur un moyen d'expression... De Delacroix à Van Gough et principalment à Gaugin (...) et Cézanne, (...) on peut suivre cette réhabilitation du rôle de la coleur, la restitution de son pouvoir émotif..» (Matisse, 1945).

Diese Haltung hat Heinrich Steiner auch in späteren Jahren nie aufgegeben, allenfalls entfaltete sich in seinen Arbeiten eine noch größere Freiheit in der Verflechtung der ikonischen und farblichen Komponenten. In seiner Schaffensweise kann die Zeichnung der Farbgebung vorausgehen; so entsteht eine Grundstruktur für die chromatische Entwicklung, welche sich den Linien der ersteren anpassen kann. Oder aber er breitet freie *patterns* auf der Leinwand aus, die in fast kontrapunktischem Widerspruch zu den graphischen Elementen stehen.

Dann wieder ist es die Farbe, jetzt emotionale, restlos abstrakte Suggestion, die das Thema hervorruft. Im Wechselspiel dieser Prozeduren sowie zuweilen aus der Notwendigkeit, die bezeichnende Darstellung durch Umkehren des Gemäldes gleichsam aus dem Bewußtsein zu verdrängen, um das Bild ausschließlich innerhalb seiner qualitativen und quantitativen Farbverhältnisse fortführen zu können, besteht der versteckte Vorgang, der den Arbeiten Steiners diesen eigenartigen, so ausgewogenen Rythmus verleiht und wodurch das Moment erreicht wird, in dem Form und Farbe sich zur Figur entschließen, welche von nun an einen Namen, eine Geschichte besitzt. Ein Stück Land, ein Blick aus seinem Garten in Lerici, ein Korb mit Früchten, eine Frau, sie alle sind für Steiner wie eine *Insel,* in der sich die Vereinfachung der Formen und die Beschränkung auf tiefere Farbtonalitäten in die einzigartige Harmonie einer opaken und exakten Malerei auflösen. Wie in jeder Malerei, die in irgendeiner Weise den Einfluss des Kubismus erlebt hat, besitzt das Licht dieser Bilder keine wirklichen Schatten. Die Helligkeit, wie sie dennoch deutlich in den Bildern vorhanden ist, entsteht entweder durch streng dosierte Farbansätze, die den Effekt eines Lichtscheins hervorrufen, oder durch das *grattage,* das die jungfräulich-weiße Faser der gespannten Leinwand durchscheinen läßt, durch einen Hintergrund metaphysisch bebender Lichtstellen, oder durch eine einzige Farbgebung über die ganze Fläche des Bildes hin, ohne Rücksicht auf die Umrisse der Formen. Helligkeit entsteht zuletzt durch den Raum, der sich um die dunkle Starrheit eines

Blickes oder die schüchterne Regung ineinander verflochtener Blicke bildet.

Betrachtet man die Aquarelle, fällt sogleich das emotionale *quid* auf, das mit der spezifischen Eile dieser Maltechnik verbunden ist. Als seien diese in transparenter Weise bemalten Blätter fast Vorstufen zu den Ölen, noch ohne deren Bestimmtheit, wie sie durch das lange Hin und Her der Hand, in der ihr eigenen, verharrenden Art, auf der Suche nach subtileren Resonanzen, entsteht. Gerade diese Eigenschaft, die spontane Eingebung im selben Augenblick auf dem Papier festhalten zu können, unterscheidet die Aquarellmalerei von den Ölen.

Den Aquarellen steht eine andere, für Steiner nicht minder grundlegende Arbeitsweise symmetrisch gegenüber: der Holzschnitt. Nachdem diese antike Kunst des Druckes zuletzt im Verlagswesen des Jugendstils und bei den Expressionisten eine kurze Blüte erlebt hat, ist sie in der heutigen Graphik verstoßen. Doch gerade der Holzschnitt, mehr noch als alle anderen Druckarten, behält die Ursprünglichkeit der Platte, ihres organischen Materials, bei: die einzelnen Farbflächen lassen die Vertrautheit erkennen, mit der sich Holz und Werkzeug des Künstlers begegnen, sie offenbaren das enge Verhältnis zwischen der Maserung langseits geschnittener Holzplatten und dem bearbeitenden Hohleisen (Steiner benutzt für seine Platten nie Stirnholz, er bevorzugt den kursorisch-ununterbrochenen Einschnitt in das Langholz), zwischen den verschiedenen möglichen Härtegraden der Holzplatte und ihrer Wirkung unter dem Druck der Presse.

Wenn man die beiden von Steiner verwandten Techniken, den Holzschnitt und die Aquarellmalerei, miteinander konfrontiert und die Vollkommenheit seines xylographischen Werkes betrachtet, dann muß man die langwierigen Vorbereitungs —und Änderungsarbeiten erwähnen, die erforderlich sind, wenn es sich bei der Herstellung nicht um das einzelne Blatt handelt, sondern um ganze wertvolle Buchdrucke des Künstlers. Eines dieser Bücher ist als eine Reihe ununterbrochener Motive gedacht, die, Seite für Seite, die Schrift des von Eduard Mörike verfassten Märchens «Die Hand der Jezerte» umweben und zieren, und dabei den Pathos der Dichtung hervorheben.

Gegen Ende des Jahres 1982 ist das Buch in hundertfünfzig Exemplaren in der Kransberger Petri Presse des Verlegers Fritz Barkowski im Handdruck erschienen. Der Lyrik Mörikes, dieses letzten Vertreters der Schwäbischen Schule, hat Steiner in allen Herstellungsphasen des Buches eine poetische Konsonanz verliehen. Man betrachte den Ablauf des Werkes in seiner Gesamtheit, vom Durchblättern der duftigen Textseiten zum Vorsatzblatt hin bis zum Einband.

Wenden wir uns nun von der Gesamtheit des Werkes Steiners ab, und betrachten wir ein besonderes Ereignis, seine Ausstellung in der Galerie Attico-Esse Arte. Hier fällt sogleich die enge Beziehung auf, in

der die Bilder dieser großen Auswahl zueinander stehen. Die Arbeiten, die hier gezeigt werden, sind fast ohne Ausnahme im Laufe der letzten drei Jahre entstanden.

Die Ausstellung enthält unter Anderem eine Reihe von Zeichnungen zu dem oben erwähnten Psalm. Aus diesen Zeichnungen ist dann ein Ölbild entstanden, welches zu den jüngsten Exponaten der Ausstellung gehört. Ich habe den Künstler und den Galeristen gebeten, diese Arbeiten in einer Weise zu hängen, daß im Übergang von einem Blatt zum nächstfolgenden, und von diesen zu dem Ölgemälde, der schöpferische Rythmus des Malers deutlich erkennbar wird. Aber besonders in den Zeichnungen offenbart sich ein grundlegendes Element der Kunst Steiners, die Linie: die Umrisse der Figuren (vor allem der Hauptfiguren einer Gesamtkomposition), bestehen aus kleinsten, mit alternierender Handbewegung trassierten Segmenten, wie wir sie in den allerletzten Ergebnissen der *art-by-computer* wiederfinden. Steiners Linien sind unaufhörlich von dieser sich niemals lösenden Spannung erfüllt. Gerade diese extreme Wesentlichkeit, wie wir sie hier in diesen Linien erleben, ist kennzeichnend für das gesamte Werk Heinrich Steiners. Sie liegt der strengen, kompromißlosen Poetik des Künstlers zu Grunde, sowie dem Verzicht auf schrille Farbdissonanzen. In ihr erkennt man, nicht zuletzt, die Folgen eines geistigen und kulturellen Erbes, welches über die Grenzen seines Raumes und seiner Zeit hinaus bestehen bleiben wird.

ENNIO POUCHARD

TAVOLE

N.b.: Dal 1966 Heinrich Steiner non ha più datato i suoi dipinti; pertanto nelle schede relative alle singole opere il dato relativo è stato omesso.

Katalog:

In den Anmerkungen zu den nach 1966 entstandenen Bildern ist das Datum nicht angegeben, da der Künstler von diesem Jahr an seine Bilder nicht mehr datiert hat.

1. «Candida»

2. «Giovane al pianoforte»

3. «Interno con ombrello»

4. «Pastorale»

5. «Sotto il padiglione»

6. «La sedia verde»

7. «Casolare al mare»

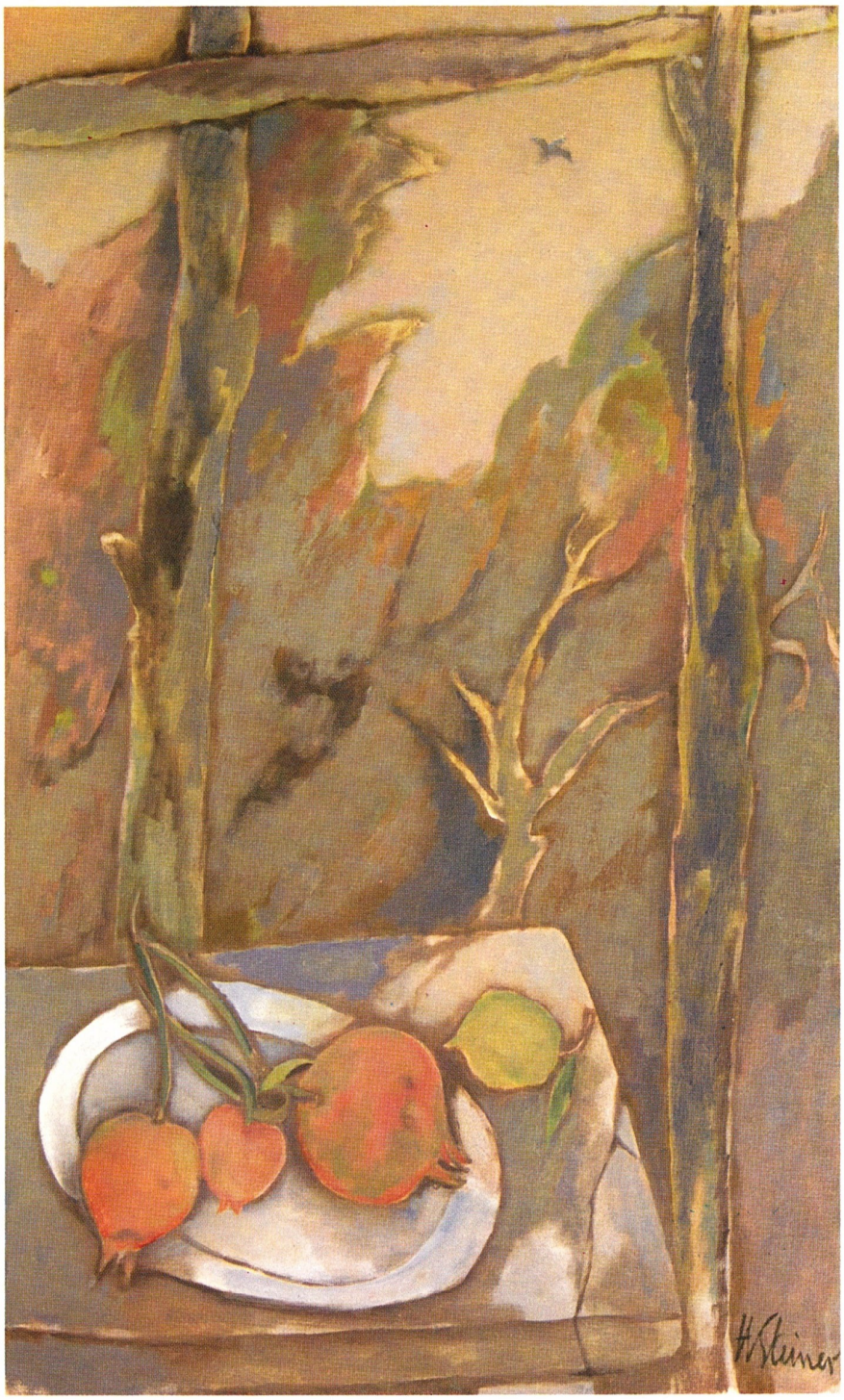
8. «Donna con il libro»

9. «La scaletta»

10. «La strada»

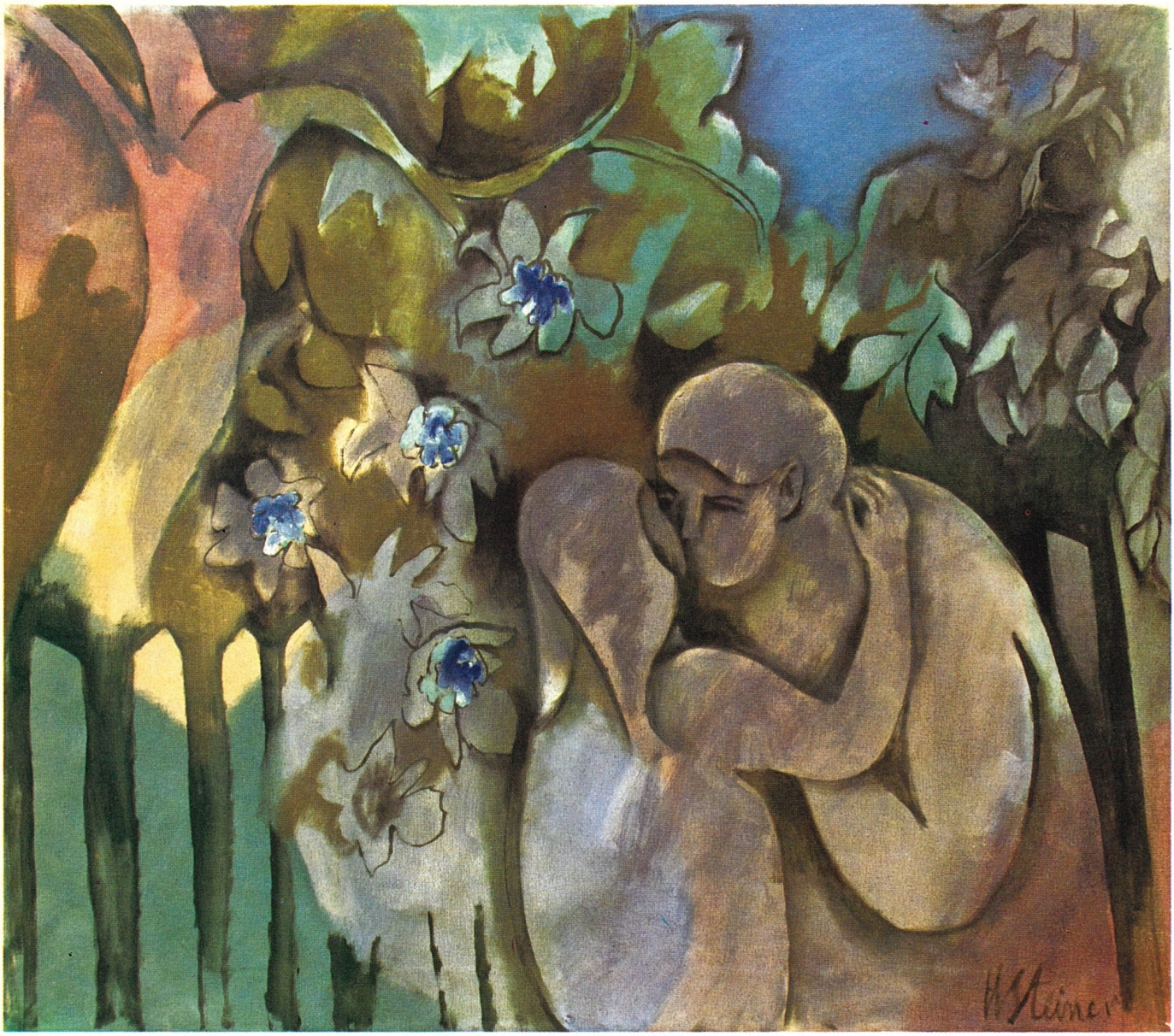
11. «La damigiana»

12. «Gabriella col chimono bianco»



13. «Natura morta con melograni»

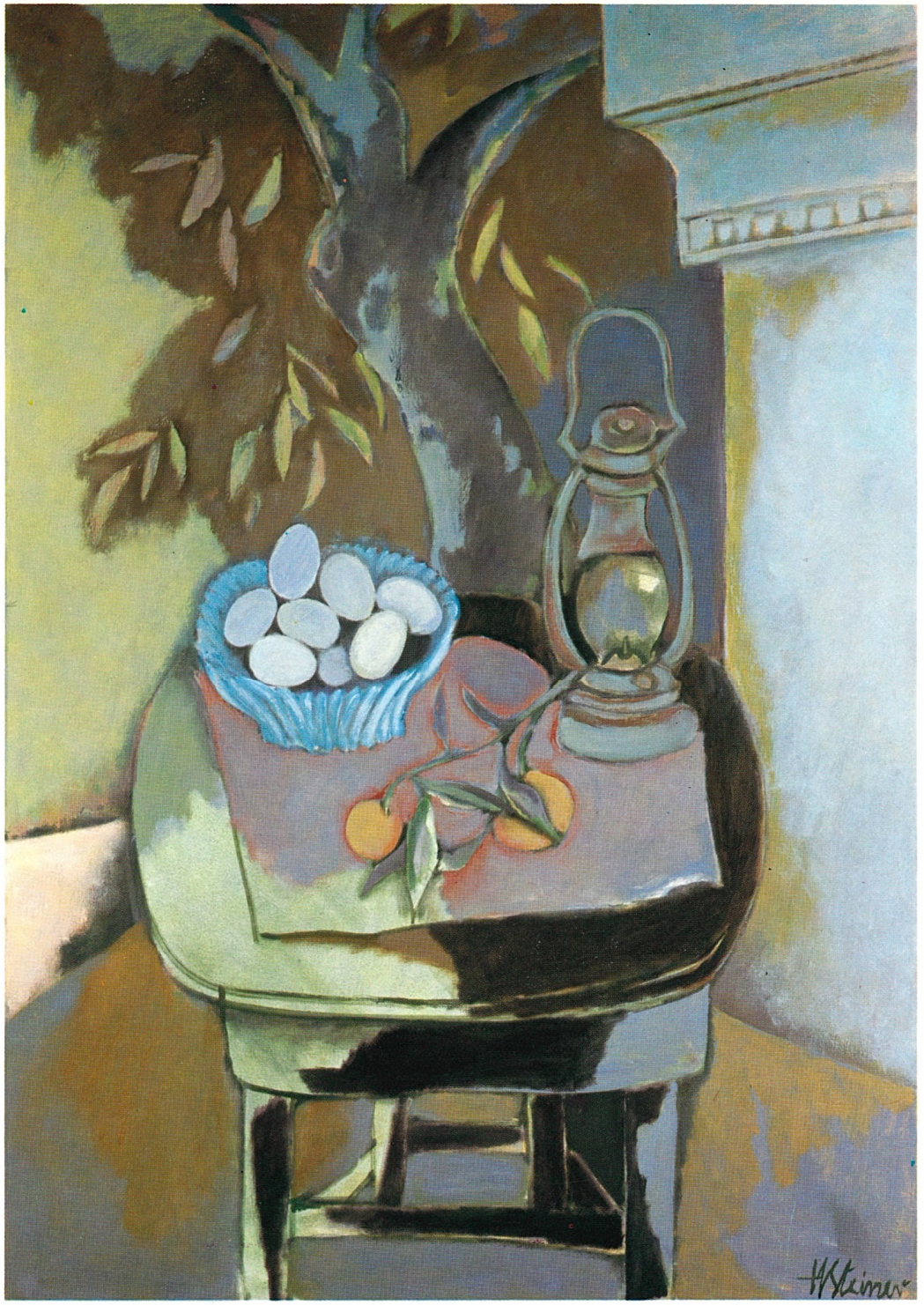
14. «Notturno»



15. «Abbraccio nel giardino»

16. «Gruppo nel giardino»

17. «Salmo 104»



18. «Natura morta con uova»

19. «Donna nell'interno verde»

20. «Sera nel paese»

Scheda biografica

Heinrich Steiner è nato nel 1911 in un centro della Renania-Palatinato, Kaiserslautern, dove suo padre dirigeva il teatro di stato; lì iniziò gli studi, che proseguì, nelle classi superiori, ad Amburgo, per terminarli, infine, alla scuola professionale d'arte di Altona, l'antica città sulla riva destra dell'Elba, non ancora incorporata, in quelli anni, nel massimo porto tedesco.

Compiuto un tirocinio di scenografia presso il Teatro di Amburgo e l'Opera di Berlino (1927-'29), fu scenografo al teatro «Am Gärtnerplatz», a Monaco di Baviera (1929-'32).

A Monaco frequentò, nei successivi due anni, l'Accademia di Belle Arti; dal '34 al '38 visse a Düsseldorf, visitando, per studio, Parigi, Strasburgo, Amsterdam e Zurigo. Stabilitosi a Firenze nel '38, per sottrarsi alle misure razziali in Germania, vi rimase, vivendo in clandestinità il periodo dell'occupazione tedesca, fino al 1950, anno del suo matrimonio con una giovane fiorentina, Giuliana Toti.

Gli anni toscani (Steiner figura nel gruppo dei «Concretisti fiorentini» nel testo di Tristan Sauvage «Pittura italiana del dopoguerra». Milano, Schwartz, '57) lasciano un'influenza fondamentale nella sua pittura, prima per gli insegnamenti di Felice Carena, all'Accademia di Belle Arti, poi per il sodalizio con un gruppo di artisti tedeschi residenti in Italia; vi si trovarono, insieme, Rudolf Levy, Heinz Battke, Kurt Craemer, Eduard Bargheer, Karli Sohn-Rethel, Werner Gilles, Max Peiffer Watenphul, Emmy Roeder. Vivevano in una pensione il cui nome, Bandini, è noto anche in Germania (Steiner ne descrisse l'atmosfera in un suo articolo sulla Frankfurter Allgemeine Zeitung), o si ritrovavano, con altri, a Ischia, a Positano, dove li aveva preceduti Hans Purrmann, più anziano di loro, più influente nel gruppo sia per la posizione raggiunta nella pittura tedesca di quelli anni, sia per la sua familiarità con gli esponenti più famosi della scena mondiale, tra cui, in particolare, Henri Matisse.

Per il lavoro di Steiner, gli anni verso il '50 furono cruciali: arrivava in Italia l'ondata non figurativa; le correnti, gestuale e materica, dell'informale diventavano l'unico motivo di interesse di quanti contavano in campo critico e il collezionismo ne veniva globalmente coinvolto; l'astrazione lirica americana si annunciava vicina, con i suoi enormi mezzi e la sua determinante capacità di influenza. Steiner scelse la via della coerenza con le sue esperienze precedenti, e per questa sua decisione dovette superare momenti molto difficili. Fu aiutato dal contatto con la natura italiana: in particolare, ricorda, con il paesaggio ligure di Lerici, il posto al quale è rimasto da allora legato.

Chiamato in Germania per la possibilità di prestare la sua opera come docente, vi rimase dal 1950 al 1974, passando, in tale periodo, dal collegio-castello di Buchenau all'istituto Schmidt di Francoforte sul Meno.

La sua attività creativa ne è stata favorita; appartiene a quelli anni, in particolare, un lavoro di grande impegno per una moschea libica, per la quale ebbe l'incarico di eseguire la decorazione musiva esterna e ad affresco per gli interni, la cupola e il minareto e tutti i particolari relativi alle divisioni degli spazi (balaustre, inferriate), all'illuminazione (candelieri), ecc.

Rientrato in Italia al termine del suo impegno didattico, Steiner vive da allora a Roma e Lerici.

Attività espositiva:

1ª mostra: 1926 (1 tela esposta alla Secessione di Altona);

1ª mostra in Italia: Firenze, 1939;

Regolarmente presente in varie gallerie tedesche, espone in permanenza alla «Frankfurter Westend Galerie» di Francoforte sul Meno (della Deutsch — Italienischen Vereinigung). Si rammentano, ancora, le personali al Pfälzische Landesgewarbeanstalt di Kaiserslauten, sua città natale, nel 1953, alla Kunstverein di Oldenburg (1956), alla Landeskunstschule di Magonza (1958), alla Galerie Prestel e al Kunstkabinett Hanna Bekker von Rath di Francoforte sul Meno (1959), alla Secessione di Francoforte (1959), alla Hellhof Galerie di Kronberg (1969) e alla Seifert-Binder Galerie, Monaco di Baviera (1974).

Tra le mostre italiane: Galleria «Il Cavallino», Venezia, e «Il Naviglio», Milano, 1948.

Nel 1946 gli è stato aggiudicato, al «Premio Colomba» di Venezia, il primo premio per artisti stranieri; nella stessa edizione venivano premiati gli italiani Carlo Carrà e Massimo Campigli. (e.p.)

Biographische Notizen

Heinrich Steiner ist 1911 in Kaiserslautern geboren, einem Städtchen der Rheinpfalz, wo sein Vater Theaterdirektor war. Er beginnt seine Schulzeit in Hamburg, um schließlich an der Kunstgewerbeschule in Altona zu lernen, einer alten Stadt am Elbestrand, die in jenen Jahren noch nicht der großen Hafenstadt einverleibt war.

Nach Lehrjahren am Hamburger Staatstheater und der Berliner Staatsoper (1927-29) beginnt seine Tätigkeit als Bühnenmaler am Theater am Gärtnerplatz in München (1929-32).

In München besucht er in den darauf folgenden Jahren die Kunstakademie, von 1934-38 lebt er in Düsseldorf und macht Studienreisen nach Paris, Straßburg, Amsterdam und Zürich. Er siedelt 1938 um nach Florenz, um sich der Rassenverfolgung in Deutschland zu entziehen. Während der deutschen Besetzung muß er untertauchen. Er lebt in Florenz bis 1950, dem Jahr seiner Eheschließung mit einer jungen Florentinerin, Giuliana Toti.

Die Florentiner Jahre sind bestimmend für seine künstlerische Entwicklung (Steiner wird in der Gruppe der «Florentiner Congretisten» zitiert, im Text von Tristan Sauvage «Pittura Italiana del Dopoguerra», Milano, Schwarz 1957) erst durch die Schule von Felice Carena an der Kunstakademie und später durch sein Zusammenleben mit einer Gruppe von Italiendeutschen. Hier fanden sich zusammen Rudolf Levy, Heinz Battke, Kurt Craemer, Eduard Bargheer, Karli Sohn-Rethel, Werner Gilles, Max Peiffer-Watenphul, Emy Roeder. Sie lebten gemeinsam in einer Pension, deren Namen, Bandini, bis nach Deutschland gedrungen ist (Steiner beschrieb die dortige Atmosphäre in einem Artikel in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung vom 7.8.76) oder sie trafen sich auf Ischia, in Positano, wohin ihnen Hans Purrmann vorausgegangen war, älter und einflußreicher auf Grund seiner Stellung innerhalb der deutschen Malerei dieser Jahre, wie auch durch seine enge Beziehung zu den Exponenten der internationalen Kunstszene, darunter insbesondere Henri Matisse.

Für Steiners Arbeit waren die Fünfzigerjahre entscheidend. Nach Italien kam die Welle der gegenstandslosen Malerei. Die Richtung des Informalen in Gestik und Materie wurde zum zentralen Interessengebiet der maßgebenden Kunstkritik und der Kunstmarkt wurde global davon beeinflußt. Schon näherte sich der lyrische amerikanische Abstraktismus mit seinen enormen Mitteln und seinem ausschlaggebenden Einfluß. Doch Steiner wählte den Weg der Koherenz mit seinen durchlebten Erfahrungen. Es galt jetzt, die Konflikte und Krisenmomente zu überwinden, die eine solche strenge Wahl mit sich führt. Dabei half ihm die Begegnung mit der Landschaft Italiens, insbesondere, so erinnert er sich, Ligurien mit Lerici, welches ihm seither zum bleibenden Wohnort wird.

Von 1950 bis 1974 verbrachte Steiner Jahre als Kunsterzieher auf Schloß Buchenau und an der Anna Schmidt Schule in Frankfurt. Seine schöpferische Tätigkeit gipfelte in diesen Jahren in einem großen Werk, der Ausstattung einer Moschee in Libyen, wo er die gesamte Innen —und Außendekoration gestaltete: Kuppel und Minarett, Geländer, Fensterverkleidungen und Leuchter.

Seit seiner Rückkehr nach Italien lebt Steiner in Rom und Lerici.

Ausstellungen:

1926 stellt Steiner sein erstes Bild in der Altonaer Sezession aus.

1939 erste Ausstellung in Italien, Florenz.

Es folgen Einzelausstellungen in der Landesgewerbe-Anstalt Kaiserslautern (1953), im Oldenburger Kunstverein (1956), in der Landeskunstschule Mainz (1958), in der Galerie Prestel und im Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath in Frankfurt am Main (1959), in der Frankfurter Sezession (1959), in der Galerie Hellhof in Kronberg i/T (1969), in der Galerie Seifert-Binder, München (1974).

Unter den Einzelausstellungen in Italien sind zu erwähnen: Ausstellung in der Galerie Il Cavallino, Venedig (1949) und in der Galerie Il Naviglio, Mailand (1949).

Im Jahre 1946 erhält Steiner (den Preis für einen ausländische Künstler) des «Premio Colomba», Venedig neben den Italienern Carlo Carrà und Massimo Campigli.

Steiners Arbeiten werden regelmäßig in der Frankurter Westend Galerie der Deutch-Italienischen Vereinigung ausgestellt.

1. Candida
100x105 olio su faesite 1965
2. Giovane al pianoforte
100x73 olio su tela
3. Interno con ombrello
90x70 olio su tela
4. Pastorale
70x80 olio su tela
5. Sotto il padiglione
70x80 olio su tela
6. La sedia verde
70x80 olio su tela
7. Casolare al mare
70x80 olio su tela
8. Donna con il libro
60x80 olio su tela
9. La scaletta
60x80 olio su tela
10. La strada
70x80 olio su tela
11. La damigiana
50x70 olio su tela
12. Gabriella col chimono bianco
80x60 olio su tela
13. Natura morta con melograni
100x60 olio su tela
14. Notturno
70x80 olio su tela
15. Abbraccio nel giardino
70x80 olio su tela
16. Gruppo nel giardino
70x80 olio su tela
17. Salmo 104
80x100 olio su tela
18. Natura morta con uova
100x70 olio su tela
19. Donna nell'interno verde
80x60 olio su tela
20. Sera nel paese
60x80 olio su tela
21. Amanti tra gli alberi
80x100 olio su tela
22. Donna sulla terrazza con cane
70x90 olio su tela
23. Amanti nel parco
70x90 olio su tela
24. Mezzanotte d'estate
70x80 olio su tela
25. L'annaffiatoio
80x60 olio su tela
26. Grande natura morta
60x80 olio su tela
27. Tre donne sul sentiero
80x60 olio su tela
28. Ville tra alberi
60x80 olio su tela
29. Paesaggio con ponte
55x70 olio su tela
30. Natura morta con mimose
50x70 olio su tela
31. Strada di campagna con figura d'uomo
50x70 olio su tela
32. Nudo allo specchio
80x70 olio su tela
33. Natura morta con peperoni
90x60 olio su tela
34. Paesaggio con case diroccate
60x90 olio su tela
35. Nel cortile
70x80 olio su tela
36. Gabriella
70x50 olio su tela

Le opere da 1 a 20 sono riprodotte in catalogo

abete grafica s.p.a. - Roma

l'attico-esse arte:

bellmer
bendini
bogart
brauner
buchheister
buratti
canogar
de gregorio
dienst
fautrier
francalancia
k.o. götz
hiltmann
hoehme
leoncillo
mafai
marignoli
matta
paluzzi
pascali
permeke
raspi
schultze
serrano
sironi
stradone
stupica

l'attico - esse arte

via del babuino 114, 00187 roma, tel. 6791556