



ANGELA ZIEGER

—

**„Ich bereite vor:  
eine Ausstellung nach  
meinem Tode.“**

Zum grafischen, malerischen  
und kalligrafischen Werk von  
F. H. Ernst Schneidler



**„Ich bereite vor:  
eine Ausstellung nach  
meinem Tode.“**

Zum grafischen, malerischen und  
kalligrafischen Werk von  
F. H. Ernst Schneider





ANGELA ZIEGER

---

**„Ich bereite vor:  
eine Ausstellung nach  
meinem Tode.“**

Zum grafischen, malerischen und  
kalligrafischen Werk von  
F. H. Ernst Schneider

Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades Doktor der Philosophie  
an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart

Erstgutachter: Prof. Dr. Nils Büttner

Zweitgutachter: Prof. Dr. Daniel Feige

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.



Dieses Werk ist unter der Creative Commons-Lizenz 4.0 (CC BY-SA 4.0) veröffentlicht.

Die Covergestaltung unterliegt der Creative-Commons-Lizenz CC BY-ND 4.0.



Publiziert bei arthistoricum.net,

Universitätsbibliothek Heidelberg 2019.

Die Online-Version dieser Publikation ist auf

<http://www.arthistoricum.net> dauerhaft frei verfügbar (Open Access).

urn: urn:nbn:de:bsz:16-ahn-artbook-432-6

doi: <https://doi.org/10.11588/arthistoricum.432>

Lektorat: Katharina Frank

Gestaltung und Satz: Anne-Katrin Koch

Gesetzt mit InDesign in Alegreya Sans (Innenteil) und ABK Stuttgart (Titel)

Text © 2019, Angela Zieger

Umschlagillustration: Abb. 154 (Abstrakte Landschaft mit Vogel, 1953), Abb. 61 (Kriegsszenerie, 1914), Abb. 81

(Farbfeldmalerei, ca. 1925, Der Wassermann, Kasette IV, Blatt Nr.73)

ISBN: 978-3-947449-32-3 (Hardcover)

ISBN: 978-3-947449-31-6 (PDF)

*für Jürgen*  
*Julius, Nora und Leonie*





# DANK

Für die Anregung zu dieser Arbeit und die motivierende wissenschaftliche Betreuung gilt mein besonderer Dank Prof. Dr. Nils Büttner. Danken möchte ich auch meinen Kolleginnen und Mitdotorandinnen an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart – Gitta Bertram, Katharina Frank, Ayaka Itoi, Anne-Katrin Koch, Sabrina Lind, Dorothea Schrapp, Antonia Selzer und Paula Simion – für die gemeinsamen Kolloquien, die Geduld, das konstruktive Mitdenken und die sehr freundschaftliche Atmosphäre in der Arbeitsgruppe. Besonderer Dank geht für ihr minutiöses Lektorat an Katharina Frank und für die wunderbare Gestaltung des Bandes an Anne-Katrin Koch.

Ohne die Übergabe des Nachlasses von Friedrich Hermann Ernst Schneidler an die Sammlung der Kunstakademie wäre die Erarbeitung dieser Dissertation nur schwer möglich gewesen. Deshalb gilt mein Dank zuerst Frau Susanne Neuner, die den größten Teil der Werke ihres Großvaters Friedrich Hermann Ernst Schneidler bewahrt und ihn schließlich der Akademie übereignet hat. Frau Anke Schäffer, eine zweite Enkelin Schneidlers, gab ihren Teil des Nachlasses ebenfalls in die Sammlung der Akademie, dafür herzlichen Dank. Dem großzügigen Mäzen, der der Sammlung darüber hinaus ein großes Konvolut buch künstlerischer und grafischer Arbeiten als Dauerleihgabe übergeben hat, sei ebenfalls herzlich gedankt. Die Werke konnten von Antiquar Thomas Leon Heck in Dusslingen erworben werden.

Dem Klingspor Museum Offenbach, mit Dr. Stefan Soltek und Frau Martina Weiss gilt mein Dank für die Möglichkeit, mit dem dortigen Nachlass Schneidlers arbeiten zu dürfen sowie Einblick in die Nachlässe von Imre Reiner und Fritz Helmuth Ehmcke zu nehmen. Mein Dank gilt dem Kunsthaus Bühler für die Überlassung von Fotografien und Daten von Schneidler-Werken aus seinem Bestand und Herrn Sebastian Sage, der mir bereitwillig und freundlich seine Privatsammlung von Arbeiten Schneidlers zur Bearbeitung zur Verfügung gestellt hat. Dank auch an die zahlreichen Archive in Deutschland, in denen ich auf den Spuren Schneidlers kompetent beraten und begleitet wurde. Besonders hervorheben möchte ich die Stadtarchive von Düsseldorf, Solingen, Wuppertal und Stuttgart sowie das Deutsche Literaturarchiv in Marbach.

Nicht zuletzt gilt mein Dank meiner Familie: meinem Mann Jürgen für seine liebevolle, kritische Begleitung und sein unerschütterliches Vertrauen in das Gelingen dieses Projektes sowie meinen Kindern Julius, Nora und Leonie für ihre Geduld, die sie in den Jahren der Entstehung dieser Arbeit mit ihrer Mutter gehabt haben.



# Inhalt

<b>I. Einleitung</b> .....	<b>13</b>
<b>II. Forschungsziel und methodisches Vorgehen</b> .....	<b>15</b>
<b>III. Forschungsstand: Publikationen über Schneidler und sein Werk</b> .....	<b>16</b>
<b>IV. Quellen: Eigene Publikationen Schneidlers, Briefe, Archivalien</b> .....	<b>18</b>
<b>V. Ausstellungen zum Werk Schneidlers</b> .....	<b>21</b>
<b>1. Die frühen Jahre von 1882 bis 1920: Berlin, Düsseldorf, Solingen und Barmen</b> .....	<b>25</b>
1.1 Herkunft und Ausbildung .....	25
1.1.1 Auf dem Weg zur Kunstgewerbeschule Düsseldorf: Atelier Fehr und Alfred Mohrbutter.....	30
1.1.2 Schneidler an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf.....	32
1.2 Erste berufliche Schritte – Lehrtätigkeit in Solingen und Barmen .....	35
1.3 Grafische, malerische und ausgewählte buchkünstlerische Arbeiten bis 1920 .....	41
1.3.1 Künstlerische Anfänge .....	41
1.3.2 Gebrauchsgrafiken .....	42
1.3.3 Exlibris.....	44
1.3.4 Illustrationen, freie Grafiken und Gemälde bis 1910 .....	47
1.3.5 Frühe buchkünstlerische Werke Schneidlers – Parallelen zu seinen grafischen Arbeiten.....	51
1.3.6 Upanishads des Veda: Der erste buchkünstlerische Entwurf Schneidlers für den Eugen Diederichs Verlag .....	54
1.3.7 Hafis .....	58
1.3.8 Atta Troll.....	61

1.4	Schneidlers künstlerisch-geistiges Umfeld zwischen 1910 und 1920: Avantgarde in den bergischen und rheinischen Städten.....	66
1.4.1	Die Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes zu Köln 1912 und die Gründung der „Gilde“ .....	70
1.4.2	Die Bedeutung von Künstlervereinigungen, Galerien und Museen für die rheinisch-bergische Kunstszene.....	73
1.5	Druckgrafik und Malerei von 1910 bis 1920: Arbeiten zwischen Tradition und Gegenwart .....	75
1.5.1	Druckgrafische Arbeiten 1910 bis 1914.....	75
1.5.2	Malerische Arbeiten 1910 bis 1914.....	79
1.5.3	Schneidlers Situation im Ersten Weltkrieg und seine künstlerische Arbeit zwischen 1914 und 1918 .....	82
1.5.4	1914 – Deutsche Werkbundaussstellung Köln und die Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig.....	83
1.5.5	Zeichnung und Malerei zwischen 1914 und 1918.....	86
1.5.6	Bild und Schrift ab 1918 – Erste Arbeiten .....	89
<b>2.</b>	<b>Die Stuttgarter Jahre von 1920 bis 1949 .....</b>	<b>93</b>
2.1	Schneidler als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Stuttgart.....	95
2.1.1	Die Unterrichtsziele.....	96
2.1.2	Die Unterrichtsmethoden und Inhalte .....	97
2.2	Buchgewerbliches Unternehmen und künstlerisch-pädagogisches Vermächtnis: <i>Die Juniperuspresse</i> und <i>Der Wassermann</i> .....	103
2.2.1	<i>Die Juniperuspresse</i> .....	103
2.2.2	<i>Der Wassermann</i> .....	106
2.3	Schneidlers buchkünstlerische Aufträge in Stuttgart .....	111
2.3.1	Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart .....	113
2.3.2	Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe .....	114
2.4	Gebrauchsgrafische Arbeiten ab 1920–1949 .....	120
2.4.1	Werbegrafik – Vier Beispiele .....	120
2.4.2	Schneidler und die Neue Typographie .....	123
2.4.3	Druckermarken für eine Presse – Wiederholung als Prinzip .....	124
2.5	Das künstlerische Werk zwischen 1920 und 1949: Grafik und Malerei.....	125
2.5.1	F.H. Ernst Schneidler, Paul Klee und eine Reise nach Weimar mit Imre Reiner .....	126
2.5.2	Architektur- und Landschaftsbilder, Pflanzliches.....	129
2.5.3	Bühnenbilder: Figuren in der Landschaft .....	135



2.6 Das künstlerische Werk zwischen 1920 und 1949: Schrift und Bild .....	137
2.6.1 Geschriebene Schrift .....	138
2.6.2 Bilder mit Schriftelementen .....	139
2.6.3 Gezeichnete Schrift.....	143
2.7 Verabschiedung in den Ruhestand .....	152
<b>3. Die Gundelfinger Jahre: 1949 – 1956.....</b>	<b>155</b>
3.1 Projekte in den letzten Lebensjahren .....	155
3.1.1 Druckschriften .....	155
3.1.2 Die Gundelfinger Werkstatt .....	156
3.1.3 Schneidler und Amerika.....	158
3.2 Schneidlers künstlerische Arbeiten bis 1955 .....	161
3.2.1 Korrekturen .....	161
3.2.2 Abstrakte Kompositionen in Tusche und Aquarell .....	162
<b>4. Zusammenfassung und Resümee.....</b>	<b>165</b>
<b>5. Abbildungen .....</b>	<b>171</b>
<b>6. Kurzbiografie F.H. Ernst Schneidler (1882–1956) .....</b>	<b>250</b>
<b>7. Quellen- und Literaturverzeichnis .....</b>	<b>254</b>
7.1 Quellen.....	254
7.2 Archivalien .....	255
7.3 Sekundärliteratur .....	258
<b>8. Personenregister .....</b>	<b>281</b>



**„Ich bereite vor: eine Ausstellung nach meinem Tode.“  
Zum grafischen, malerischen und kalligrafischen Werk  
von F. H. Ernst Schneidler (1882–1956)**

## I. Einleitung

„Mit diesem Manne ist ein führendes Mitglied der Generation der Wiedererwecker der deutschen Schriftkunst dahingegangen. Sein Wirken erschöpfte sich aber nicht nur auf dem Gebiet der Schrift sondern reichte weit in das Gebiet der Buch- und Gebrauchsgraphik hinein, und nicht zuletzt zeugt eine grosse und befähigte Schülerschar von der Ausstrahlung seiner starken künstlerischen Persönlichkeit.“<sup>1</sup>

In der Personalakte des am 14. Februar 1882 geborenen Professors Friedrich Hermann Ernst Schneidlers im Archiv der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart befinden sich 72 erhaltene Kondolenzschreiben zu seinem Tod am 7. Januar 1956. Die Beileidsbekundungen zeichnen ein Bild der Persönlichkeit Schneidlers und bilden zugleich einen Querschnitt seines beruflichen und künstlerischen Schaffens. Ihre Absender stammten aus Kunstakademien, Universitäten, Technischen Hochschulen, Werkkunstschulen, der grafischen Industrie, aus Schriftgießereien, Papierfabriken, Druckereien, Linoleumwerken, Verlagen aus ganz Deutschland, aber auch aus sämtlichen Landesministerien und dem damals in Bonn ansässigen Bundespräsidialamt. In all diesen Schreiben, die mehr beinhalten als nur einen formalen Satz der Anteilnahme, wird das Ableben eines Großen der Schriftgestaltung, der modernen Buchkunst und der angewandten Grafik beklagt und eines einflussreichen, höchst erfolgreichen Lehrers. Nur zwei der Kondolierenden bedauerten auch den Verlust einer „künstlerischen Persönlichkeit“.<sup>2</sup> In Fachkreisen wurde Schneidler als hervorragender Schriftentwerfer, Grafiker und Buchgestalter geschätzt. Als bildender Künstler aber, der neben seinen beruflichen Aufgaben intensiv malte, kalligrierte und zeichnete, wurde er zu Lebzeiten nur von sehr wenigen ihm nahestehenden Schülerinnen, Schülern und Freunden wahrgenommen.

1 | Kondolenzschreiben des Vorstandes der D. Stempel AG Frankfurt a.M., 11.1.1956, in: Personalakte Ernst Schneidler, PA 547, Mappe Kondolenzschreiben, Inv.Nr.: nl2-01484, Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart (im folgenden SAdBK Stuttgart genannt).

2 | Ebd. und Schreiben des Direktors der Kölner Werkkunstschule Prof. Dr. A. Hoff vom 12.1.1956.

Anders als zum Beispiel der um wenige Jahre ältere Kollege Emil Rudolf Weiß (1875–1942), der wie Schneidler selbst als Professor an einer Kunstgewerbeschule<sup>3</sup> lehrte und darunter litt „primär als Gebrauchsgraphiker und Buchkünstler und weniger als Maler anerkannt zu sein“,<sup>4</sup> hat Schneidler nie äußere Anerkennung für sein künstlerisches Werk gesucht. Ausstellungen seiner malerischen und freien grafischen Arbeiten lehnte er ab. Eine Ausnahme bildet hier eine Ausstellung in der New Yorker AIGA Gallery im Jahr 1953, die von zwei befreundeten Grafikern – George Salter und Paul Standard – ausgerichtet wurde.<sup>5</sup> Beiträge in Katalogen, die sein Werk neben dem anderer Künstler gezeigt hätten, überdachte er, versuchte aber letztlich, sie zu verhindern.<sup>6</sup> Selbst Besprechungen seines schriftkünstlerischen Werkes, die ein junger Schriftsteller, der sich selbst als „Jünger der schwarzen Kunst“ bezeichnete, in einer renommierten Fachzeitschrift zu veröffentlichen suchte, schienen ihm nicht angemessen.<sup>7</sup> Schneidler wollte allein über die Ergebnisse seiner Lehrtätigkeit diskutieren lassen.<sup>8</sup> Trotz dieser Haltung ist die Bedeutung, die die freie künstlerische Arbeit für Schneidlers Leben und berufliches Wirken hatte, nicht zu überschätzen. Sie begleitete nicht nur alle Phasen seiner beruflichen Laufbahn, sondern aus ihr heraus entwickelte er die gestalterischen Linien, die den Grund für seine gesamte schöpferische Arbeit bilden.

„Ich habe mein ganzes Leben lang nicht gern gehabt, daß über mich geredet würde. Ich habe den Teil meiner Lebensarbeit, der mir immer vor allem am Herzen gelegen ist, eigentlich nie gezeigt, nie zeigen wollen, nie zeigen können. Dieser Teil meiner Arbeit macht in Wahrheit mein Leben aus, ist vielleicht nicht ohne Bedeutung und vielleicht Wert eines Tages beachtet zu werden.“<sup>9</sup>

Seine Pflichtarbeiten, die seine Arbeitstage bestimmten, hätten ohne dieses freie künstlerische Tun, seine „Nacht- und Ferienarbeit“ nicht entstehen können. Diese Einschätzung äußerte Schneidler, ebenso wie

3 | STARK 1994, S.237. Weiß lehrte von 1903 bis 1906 an der Malschule des Folkwang-Museums in Hagen und ab 1907 bis 1933 an der Unterrichtsanstalt des Berliner Kunstgewerbemuseums Berlin.

4 | Ebd. S. 27.

5 | Die Ausstellung wurde initiiert von den Grafikern George Salter und Paul Standard, zwei Bewunderer Schneidlers, mit denen er in seinen letzten Lebensjahren in intensivem Briefkontakt stand. Siehe dazu das Kapitel 3.1 in dieser Arbeit.

6 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 6.6.–9.6.1947/Brief Nr. 1947-14, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Leider sind nur die Antwortbriefe Schneidlers erhalten, Reiner hat von seinen eigenen Briefen keine Kopien angefertigt und im Nachlass F.H. Ernst Schneidlers konnten sie nicht gefunden werden.

7 | Korrespondenz Schneidler-Oschilewski 1939, Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach. Walther G. Oschilewski arbeitete als freier Schriftsteller für verschiedene Fachzeitschriften des Druck- und Schriftgewerbes. Er verfasste 1939 eine kleine Beilage zum „Bücherwurm“ mit dem Titel „Über F.H. Ernst Schneidler“ und war von der Bauerschen Gießerei in Frankfurt beauftragt, eine umfassende Würdigung über Schneidler zu erarbeiten, die als Sonderbeilage in der „Festschrift des Bücherwurm“, 25. Jg. 1940 erscheinen sollte.

8 | Siehe dazu: Die beiden Hefte der Zeitschrift: „Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik“, 64. Jg., Heft 5 und 6, Leipzig 1927, das als Sonderheft Stuttgart mit einer Beilage zur „Graphischen Abteilung“ erschien und Jg. 73, Heft 10, Leipzig 1936 mit dem Beitrag: Die graphische Abteilung der Württ. Staatlichen Kunstgewerbeschule Stuttgart.

9 | Brief an Walther G. Oschilewski vom 26. Mai 1939, in: Nachlass Schneidler: in Klingspor Museum Offenbach.



den Wunsch, dass sein künstlerisches Werk „unbesprochen“ bleiben möge, in zahlreichen Briefen.<sup>10</sup> Die extreme Zurückhaltung und Scheu, seine Arbeit der Kritik auszusetzen, ist die Ursache dafür, dass das umfangreiche künstlerische Werk Schneidlers fast in Vergessenheit geraten konnte.

Erst knapp ein Jahr vor seinem Tod entschloss Schneider sich, doch einer Ausstellung in Stuttgart zuzustimmen, die am Ende zu einer posthumen Ausstellung wurde. In einem Brief an George Salter, berichtet er von seinem Vorhaben. Gleichzeitig fasst er einige Gedanken zu seinen Werken zusammen, die seine Arbeitshaltung und sein Künstlerbild pointiert zum Ausdruck bringen:

„Ich habe immer gesucht, nie auf das Abschließen und Fertigmachen Wert gelegt. (Ich war ja Beamter und hatte ein Gehalt). Bei dieser Nacharbeit, einer endlosen Wanderung oft in nächtlichen Bereichen, ist mancher Gedanke Fragment geblieben. Aber alles ist merkwürdig und nichts oberflächlich. Jetzt bin ich frei und kann an nichts als meine eigene Arbeit denken. Ich hole vieles nach. Meine Hand wird immer lahmer, aber ich bin erfinderisch und kann mir helfen. Ich bereite vor: eine Ausstellung nach meinem Tode.“<sup>11</sup>

## II. Forschungsziel und methodisches Vorgehen

Ziel dieser Arbeit ist es, eine Monografie zum freien künstlerischen Werk Friedrich Hermann Ernst Schneidlers zu verfassen. Den Teil seines Werkes, der im Verborgenen entstand, erstmalig in einen kunsthistorischen Kontext einzuordnen und zu bewerten, ist ein zentrales Vorhaben dieser Arbeit und bisher nicht geleistet worden. Schneidlers Satzschriftenentwürfe sind explizit nicht Gegenstand, da sie bereits Thema einer umfangreichen, 2002 erschienenen Monografie gewesen sind.<sup>12</sup>

Das freie künstlerische Werk Schneidlers, lässt sich jedoch nicht linienscharf vom zweckgebundenen gebrauchsgrafischen und typografischen Werk trennen. Beispielhaft stehen dafür die Farbholzschnitte, die Schneider 1912 für Heinrich Heines *Atta Troll* schuf. Obwohl als Buchillustrationen dem Text von Heine zugeordnet, sind sie doch eigenständige, druckgrafische Werke von hoher künstlerischer Qualität.<sup>13</sup> Zur Gliederung des Stoffes wurde die Einteilung in drei chronologisch-biografische Hauptabschnitte gewählt:

1. Die frühen Jahre 1882–1920: Berlin, Düsseldorf, Solingen und Barmen
2. Die Stuttgarter Jahre 1920–1949
3. Die Gundelfinger Jahre 1949–1956

Den drei Zeitabschnitten werden seine Arbeiten in den Gattungen Druckgrafik, Malerei und Kalligrafie zugeordnet. Zugleich wird ihr Entstehen vor dem Hintergrund seines kulturellen Umfeldes, der aktuellen Kunstströmungen und der zeithistorischen Bedingungen betrachtet sowie sein Wirken als Lehrer und Pro-

10 | Ebd. und Brief Nr. 1947-30; Nr. 1947-38; Nr. 1947-48, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

11 | Brief von Schneider an George Salter vom 3.3.1955, in: BRUDI/APPELHANS 1968, S. 83.

12 | CAFLISCH u.a. 2002.

13 | Fünf der Originalentwürfe zu diesen Holzschnitten werden in der Grafischen Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart verwahrt und sind dort den Kunstbeständen zugeordnet.

fessor beleuchtet. Durch diese Vorgehensweise wird zum einen eine klare Ordnung seines Gesamtwerkes erreicht, die sich zugleich organisch aus seiner Biografie ergibt, zum anderen können thematische Akzente aus biografischer und künstlerischer Sicht gesetzt werden.<sup>14</sup>

### III. Forschungsstand: Publikationen über Schneidler und sein Werk

Schon bei der Vorbereitung und Recherche zum Konzept für die Ausstellung „Buch Kunst Schrift: F.H. Ernst Schneidler“, die 2011 anlässlich des 250jährigen Bestehens der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart in der Württembergischen Landesbibliothek stattfand, wurde deutlich, dass die Literatur- und Quellenlage zum Werk Schneidlers mehr als unbefriedigend ist.

Nur zwei in Buchform erschienene Publikationen beschäftigten sich bis 2011 ausschließlich mit dem Schaffen Schneidlers. 1982 zeigte die von Hans Schlegel verfasste Jahresgabe der Fachhochschule für Druck in Stuttgart anhand einer Auswahl von 54 Arbeiten einen kleinen Querschnitt durch das freie und schrift-künstlerische Werk Schneidlers. Erst 2002 leisteten Max Cafilisch, Albert Kapr, Eckhart Schumacher-Gebler, Antonia Weiss und Hans Peter Willberg eine detaillierte Aufarbeitung der Entwürfe zu Schneidlers Bleisatzschriften.<sup>15</sup>

Die Literatur zu Schneidlers künstlerischem Werk ist noch spärlicher gesät: Ein kleiner, broschierter Ausstellungskatalog mit einem profunden Aufsatz von George Salter (1897–1967), der Auszüge aus Schneidlers grafischen und malerischen Werken vereinte, entstand 1953 anlässlich der einzigen Ausstellung zu seinen Lebzeiten in New York.<sup>16</sup> Das New Yorker Katalogheft blieb jedoch ein Solitär in der Literatur zu Schneidler, die bis zu seinem Tode 1956 erschien.

Wenige andere Veröffentlichungen aus dem 20. Jahrhundert widmen sich zwischen 1910 und 1956 Schneidlers Leistungen als Buchkünstler, Grafiker und Lehrer und erwähnen oder zeigen Arbeiten aus seinem gebrauchsgrafischen und buchkünstlerischen Werk.<sup>17</sup> Immer wieder finden sich einzelne Würdigung-

14 | Wie schon Hayden White 1986 feststellte, ist eine historische Erzählung immer eine Fiktion und nicht zu denken ohne die Persönlichkeit und kulturellen Fähigkeiten des Erzählenden. Der Historiker muss aus dem vorhandenen Quellenmaterial und den formalen Eigenschaften heraus formulieren, wie ein in der Vergangenheit stattgefundenen Vorgang abgelaufen sein müsste. Siehe dazu: WHITE 1986, S. 104–105. Jörg Baberowski postulierte 2005, dass die Wissenschaftlichkeit von Geschichte nur dann gewährleistet sein könne, wenn Historiker anhand entsprechender Dokumente belegen können, wie sie zu einem Ergebnis gelangt sind. „Historiker ‚erfinden‘ keine Geschichten, sie ordnen Ereignisse, die in Texten (oder im Falle der Kunstgeschichte in Objekten Anm. d.V.) überliefert sind, in Geschichten ein. Diese Einordnung ist überprüfbar, sie beruht auf einer Methode, und darin ist die Wissenschaftlichkeit der Geschichte begründet. Siehe dazu: BABEROWSKI 2005, S. 213. Diesem wissenschaftlichen Ansatz bin ich in meiner Vorgehensweise verpflichtet.

15 | CAFILISCH u.a. 2002 und SCHLEGEL 1982. Die Gestaltung der Publikation von 1982 lag in den Händen des Schneidler Schülers Willi Vogt.

16 | SALTER 1953.

17 | Siehe dazu zum Beispiel: Abbildung einer typografischen Arbeit Schneidlers, in: EHMKE 1911, S. 45.; Religiöse Vignetten in: PAQUET 1912, S. 87; Erwähnung der Beiträge Schneidlers in Form von Bucheinbänden und kunstgewerblichen Arbeiten zur Deutschen Werkbundaussstellung Köln 1914, in: REHORST 1914, S. 115 und 136; die besonderen Leistungen der Abteilung Schneidlers an der Handwerker-, Kunst- und Gewerbeschule Barmen im Katalog der Internationalen Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig, in: VOLKMANN 1914, S. 70,71; Entwurf Innentitel zu Jakob Schaffer *Die letzte Synode*, in: STEINER-PRAG

gen Schneidlers als Buchkünstler. Hans Loubier, der 1921 als erster eine Monografie zur neuen deutschen Buchkunst verfasste, kritisiert darin zwar Schneidlers Frakturschrift, lobt jedoch seine buchkünstlerische Arbeit für den Diederichs-Verlag und die Eginhard-Press. Julius Rodenberg beschreibt die Geschichte der *Juniperuspresse* im Rahmen seiner Publikation *Deutsche Pressen* im Jahr 1925 und Walther G. Oschilewski würdigt in einer Fachzeitschrift 1939 Schneidlers Druckschriften.<sup>18</sup> Erst posthum rückt Schneidler als Grafiker und Lehrer wieder in den Fokus der Fachöffentlichkeit. Aber auch jetzt kommt es nicht zu einer umfassenden Wahrnehmung seines Werkes.

Unter den Nachrufen in nahezu allen Fachzeitschriften des grafischen Gewerbes und den regionalen Tageszeitungen, die Leben und Werk Schneidlers würdigten, wurden allein vier von Julius Rodenberg verfasst.<sup>19</sup> Rodenberg hatte das künstlerische Werk Schneidlers in seinem Umfang jedoch gerade erst entdeckt und enthält sich deshalb in seinen Ausführungen einer Bewertung dieser Arbeiten:

„Denn wir stehen vor der fast unglaublichen Tatsache, daß von seinen künstlerischen Arbeiten nur ein winziger Teil veröffentlicht worden ist, und wir warten müssen, bis der Nachlaß, der sich in Gundelfingen im Lautertal in der Schwäbischen Alb in Jahrzehnten aufgespeichert hat, der Öffentlichkeit erschlossen wird.“<sup>20</sup>

1963 fand ein Eintrag zu Schneidler Aufnahme in dem umfangreichen, zweibändigen Standardwerk *Deutsche Buchkunst 1890–1960* von Georg Kurt Schauer.<sup>21</sup> Schauer erörtert ihn vor allem im Zusammenhang mit der sogenannten „Stuttgarter Schule“, wie Schneidlers grafische Abteilung in Fachkreisen genannt wurde, bemerkt jedoch bedauernd, dass der „Nachlaß, dessen Bekanntwerden das erregendste Ereignis der Buchkunst seit 1945 war [...] bisher leider nicht in angemessener Weise veröffentlicht worden“<sup>22</sup> sei und so lässt auch er eine eingehende Betrachtung der künstlerischen Arbeit Schneidlers vermissen.

In seinem zweiteiligen Artikel *Dämonie des Schreibens* widmet Schauer sich 16 Jahre später erneut Schneidler als Lehrer und Spiritus Rector der „Stuttgarter Schule“. Thema dieser beiden Aufsätze ist wiederum nur am Rande die künstlerische Arbeit Schneidlers. Zum großen Teil werden seine bekannten Schüler behandelt, Walter Brudi, Georg Trump oder Imre Reiner, aber auch Schneidlers Druckschriften,

1927, Abbildungsteil o.P.; Beitrag zur *Juniperuspresse*, die von Schneidler 1921 an der Kunstgewerbeschule Stuttgart gegründet wurde, in: WALDOW 1924, Beilage Nr. 12, 363; die gesamte Abteilung Schneidlers an der Kunstgewerbeschule wird in der Beilage zum „Sonderheft Stuttgart“ der Zeitschrift „Archiv für Buchkunst und Gebrauchsgraphik“ vorgestellt, in: SCHNEIDLER 1927a; in einem Interview legt Schneidler die Grundsätze und Ziele seiner Abteilung dar, in: FRENZEL 1933, S. 10–21; Ausführungen zu Schneidler als Lehrer im Sonderheft zur Graphischen Abteilung der Kunstgewerbeschule Stuttgart, in: RODENBERG 1936, S. 471–476; Erwähnung Schneidlers als Schriftkünstler, in: STANDARD 1953, S. 441.

18 | LOUBIER 1921, S. 55, 89 und die Abbildungen Nr. 43–44, 100, 136; RODENBERG 1925, S. 97–100; WEICHHARDT 1912, S. 201–227 und OSCHILEWSKI 1939. Noch einige wenige Aufsätze darüber hinaus thematisieren bestimmte Ausschnitte aus Schneidlers Werk. Siehe dazu die vollständige Bibliographie im Anhang.

19 | RODENBERG 1957a, S. 15–20; RODENBERG 1957, S. 17–18; RODENBERG 1956a, S. 361–363; RODENBERG/ASCHOFF 1956, S. 23–38. Rodenberg war nach dem Tod Schneidlers mit einer ersten Sichtung des Nachlasses beauftragt.

20 | RODENBERG 1957a, S. 15.

21 | SCHAUER 1963. Das Werk wurde im Auftrag der bibliophilen Vereinigung Maximilian-Gesellschaft in Hamburg verfasst.

22 | SCHAUER 1963, S. 188.

die Schauer vor dem Hintergrund des *Wassermann* entstehen sah sowie Schneidlers „Besessenheit“ von Schrift und Schreiben.<sup>23</sup> Außerdem vergleicht er die Ziele und Methoden der Schule Schneidlers mit denen der anderen Schriftzentren in Offenbach, München und Leipzig.

1982, zum 100. Geburtstag Schneidlers, erscheinen zwei Publikationen: zum einen das bereits erwähnte Schneidler-Buch von Hans Schlegel, zum anderen die von Wolfgang Kermer zusammengetragene Liste der Schülerinnen und Schüler mit dem Titel *F.H. Ernst Schneidler zum Gedenken*, die allerdings lückenhaft ist.<sup>24</sup> Zu erwähnen ist die Würdigung Schneidlers durch Kurt Weidemann 1997 in seinem Buch *Wo der Buchstabe das Wort führt*. Der „Enkelschüler Weidemann“, der bei Walter Brudi studierte, ehrt in einer Art Laudatio den Begründer der „Stuttgarter Schule“, die „das unteilbare und einmalige Werk dieses Erziehers und Künstlers“ sei.<sup>25</sup> Publikationen, die sich ausschließlich mit dem Werk Schneidlers beschäftigen, entstehen jedoch nach 1982 bis zur monografischen Aufarbeitung der Schneidlerschen Druckschriften durch Caflisch u. a. im Jahr 2002 nicht mehr. Erst im März 2013 erschien erstmalig ein Katalog zum Gesamtwerk Schneidlers herausgegeben von Nils Büttner, Anne-Katrin Koch und Angela Zieger, aus Anlass der Ausstellung *Buch Kunst Schrift: F.H. Ernst Schneidler*, die im Klingspor Museum Offenbach gezeigt wurde.<sup>26</sup> Ein Anliegen dieser Publikation war es, die Zusammenhänge im Werk Schneidlers zwischen Schriftkunst und Bildender Kunst sowie seine Leidenschaft für das Arbeiten in den Grenzbereichen von Buchkunst, Typografie, Kalligrafie und freier Kunst sichtbar werden zu lassen.

#### IV. Quellen: Eigene Publikationen Schneidlers, Briefe, Archivalien

##### Eigene Publikationen

Schneidler selbst publizierte nicht über seine eigenen Arbeiten. Aber er verstand es durchaus, seine „Stuttgarter Schule“ ins rechte Licht zu rücken. So nutzte er 1927 die Gelegenheit der Eröffnung der unmittelbar an die Kunstgewerbeschule angrenzenden Weißenhofsiedlung, ein Projekt des Deutschen Werkbundes, zur Veröffentlichung eines Stuttgarter Sonderheftes der Zeitschrift *Archiv für Buchgewerbe- und Gebrauchsgeschichte*. Darin legte er seine Lehrgrundsätze und die Ziele seiner Graphischen Abteilung ausführlich dar.<sup>27</sup> Über jene grundsätzlichen Fragen des Kunstunterrichts sprach er auch 1933 in einem Interview mit Prof. H.K. Frenzel.<sup>28</sup> Im Jahr 1936 bezog sich Schneidler auf die früheren Darlegungen, so beispielsweise in einem weiteren Sonderheft zur Graphischen Abteilung der Württembergischen Staatlichen Kunstgewer-

23 | Der *Wassermann* ist eine vier Kassetten umfassende Publikation, die sich der Lösung grafischer und druckgrafischer Probleme widmet. Das Werk entstand zwischen 1925 und circa 1934 als Gemeinschaftsarbeit Schneidlers und seiner Schülerinnen und Schüler. Siehe zum *Wassermann* das Kapitel 2.2.

24 | KERMER 1982. Das Heft enthält auch die Laudatio des damaligen Rektors Hermann Brachert zur Verabschiedung Schneidlers am 9. Juli 1948.

25 | WEIDEMANN 1997, S. 203.

26 | Die Ausstellung zeigte eine um die künstlerischen Werke erweiterte Version der Ausstellung in der Württ. Landesbibliothek 2011.

27 | SCHNEIDLER 1927a.

28 | FRENZEL 1933, S. 10–21.

beschule, in dem er auf das Heft von 1927 und das dort Ausgeführte verweist. Was er „damals bekannt und erörtert habe“, unterschreibe er „noch heute Wort für Wort.“<sup>29</sup>

An seiner statt verfasste Julius Rodenberg 1936 eine Einleitung im 10. Heft der Zeitschrift *Archiv für Buchgewerbe- und Gebrauchsgraphik*, die ihre Nähe zum nationalsozialistischen Kunstverständnis nicht verhehlen kann.<sup>30</sup> Die Verehrung des Freundes und renommierten Bibliothekswissenschaftlers für Schneidler ist spürbar,<sup>31</sup> aber er verweigert ihm die Einordnung in einen kunst- und kulturhistorischen Zusammenhang. Zum einen behauptet Rodenberg, dass „deutlich zum Bewußtsein“ komme, „daß schon beim ersten, ganz allgemeinen Eindruck, den man von den Arbeiten empfängt, [...] einer ‚einfühlenden‘ kunsthistorischen oder kunstkritischen Betrachtung ein klares Veto entgegenklingt.“ Zum anderen vertritt er vehement die Ansicht, Schneidler habe in seinen kalligrafischen Blättern, in denen Rodenberg Anklänge an die arabische Schrift ausmacht,

„nicht einmal im Unterbewußtsein an die arabische Schrift gedacht! Solche Entlehnungen oder Anlehnungen noch dazu aus fremden Kulturen, würden dem Wesen seiner Kunst, seiner Persönlichkeit widersprechen [...]“<sup>32</sup>

Als umfangreichste Publikation Schneidlers darf sein Hauptwerk *Der Wassermann* angesehen werden, das zwischen 1925 und 1933 entstanden ist.<sup>33</sup> Das vier Kassetten umfassende Werk wurde als „Lehrbuch für Büchermacher“ annonciert und 1945 vom Stuttgarter Julius Hoffmann Verlag herausgegeben. Neben den circa 700 Entwürfen und Illustrationen mit Anregungen zu verschiedenen Problemstellungen aus der grafischen und buchkünstlerischen Praxis, die er gemeinsam mit seinen Mitarbeitern und seinen Studentinnen und Studenten erarbeitet hatte, äußert sich Schneidler auch schriftlich ausführlich zu seinen Erkenntnissen. Die im *Wassermann* auf prägnante und präzise Weise zusammengefassten Gedanken über die Gesetzmäßigkeiten grafischer und künstlerischer Arbeit, die Persönlichkeit des Künstlers sowie über seinen Grundsatz, sich mit Erreichtem nie zufrieden zu geben, bestimmten Schneidlers eigenes Handeln und Arbeiten bis zu seinem Tode. Diese Texte sind deshalb eine wichtige Quelle zum Verständnis seines Werkes.

## Briefe

Eine wichtige Primärquelle zu Schneidlers Leben und Werk bildet die umfangreiche Korrespondenz, die er mit einer Reihe ihm nahestehender Persönlichkeiten pflegte. Allen voran ist hier sein Schüler Imre Reiner zu nennen. In dessen Nachlass im Klingspor Museum in Offenbach fanden sich weit über siebzig Briefe Schneidlers. Leider sind nur einzelne briefliche Dokumente, die Reiner an Schneidler sandte, überliefert. Die Briefe geben beredtes Zeugnis davon, was Schneidler beschäftigte, welche Literatur er las, welche Musik er hörte und welche Künstler er besonders schätzte. Er äußert Gedanken zur zeitgenössischen Kunst, spricht begeistert über von ihm verehrte Künstler wie Paul Klee, Jean-Antoine Watteau oder Rembrandt.

29 | SCHNEIDLER 1936, S. 479.

30 | RODENBERG 1936, S. 471–476.

31 | SCHAUER 1963, 1. Bd., S. 124.

32 | RODENBERG 1936, S. 471, 474.

33 | Siehe Anm. 22 und Kapitel 2.2.

Doch auch Kritik an Künstlern wurde laut: Er kritisierte Picasso, der ihm nicht ernsthaft genug schien oder äußert sein Unverständnis für die Arbeit seines späteren Kollegen Willi Baumeister. In sehr persönlicher Weise lässt er Reiner auch an seiner Prinzipien- und Gedankenwelt teilhaben. So beschreibt er in einigen Briefen dezidiert, was ihn in seiner Arbeit bewegt, wie er sein eigenes Schaffen betrachtet und bewertet, aber auch die von ihm verwandten künstlerischen Techniken und Arbeitsweisen.<sup>34</sup>

Im 4. Band des Instituts für Buchgestaltung an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste von 1968 liegt eine weitere Auswahl von Briefen Schneidlers an verschiedene Adressaten vor, unter anderem an Erich Mönch, Walter Brudi, Eva Aschoff, George Salter und Paul Standard. Neben den Briefen an Imre Reiner sind sie wichtige Dokumente, die über die alltäglichen Sorgen hinaus auch Hintergrundinformationen zu seinem künstlerischen Selbstverständnis und zum Beispiel zu seinem Hauptwerk dem *Wassermann* beinhalten.<sup>35</sup>

Aus biografischer und zeithistorischer Sicht ist darüber hinaus die Korrespondenz zwischen F.H. Ehmcke und Schneidler interessant, die ebenfalls im Klingspor Museum bewahrt wird.<sup>36</sup> Durch die dort vorgefundenen Briefe erschließen sich die ersten beruflichen Schritte Schneidlers: seine Anstellung als Gehilfe in der von Ehmcke, Belwe und Kleukens gegründeten „Steglitzer Werkstatt“, der Zugang zum Eugen Diederichs Verlag, für den der junge Schneidler seine bekanntesten buchkünstlerischen Arbeiten ausführte, sein Weg als Lehrender in Solingen und Barmen. Auch zwischenmenschliche Probleme kommen zur Sprache, so das unverhohlene Konkurrenzgebaren Schneidlers, das ihn letztlich von seinem ehemaligen Lehrer F.H. Ehmcke entfremdete.

### Archivalien

Wertvolle biografische Quellen zu Schneidlers Leben und Wirken sind vor allem die Personalakten. Die unterschiedlichen Provenienzen der Akten geben zugleich Aufschluss über seine Studienzeit und seine Lehrtätigkeiten. Es haben sich verschiedene Belege erhalten: der Eintrag im Matrikelbuch der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg und Teile seiner Matrikelakte im Stadtarchiv Düsseldorf,<sup>37</sup> ebenso wie die Personalakte im Stadtarchiv Solingen zu seiner Tätigkeit als Lehrer für die grafischen Fächer an der Fachschule für die Industrie Solingen.<sup>38</sup> Das Archiv der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste und das Hauptstaatsarchiv Stuttgart besitzen ebenfalls je eine Personalakte, die die beruflichen Stationen Schneidlers zwischen 1920 und 1949 an der Kunstgewerbeschule und an der Kunstakademie Stuttgart

34 | Briefe von 27.08.1923 bis 26.12.1947, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach; siehe auch Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach, darin die Korrespondenz mit Katharina Kippenberg, Insel-Verlag Leipzig, Walther G. Oschilewski und die Geburtstagsbriefe von 1942 zum 60. Geburtstag von verschiedenen ehemaligen Schülern.

35 | BRUDI/APPELHANS 1968. Die Briefe aus dem Privatbesitz wurden zum großen Teil von Kurt Weidemann zusammengetragen, ein Umstand, der in der Publikation nicht erwähnt wird.

36 | Korrespondenz Ehmcke-Schneidler zwischen 1903 und 1913, in: Nachlass F.H. Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach.

37 | Studentenmatrikel Band VIII, S.219, in: Archiv der Technischen Universität Berlin, und Akten der Kunstgewerbeschule, Signatur III, 2697, in: Stadtarchiv Düsseldorf.

38 | Personalakte PA 1147 Ernst Schneidler, Stadtarchiv Solingen.



abbilden.<sup>39</sup> Darüber hinaus enthalten sie Informationen zu Schneidlers Werdegang und die Kopie seiner Spruchkammerakte, die seine Stellung in der Zeit des Nationalsozialismus dokumentiert. Die Akten des Stadtarchivs Wuppertal hätten Aufschluss über die immerhin von 1907 bis 1920 währende Tätigkeit an der Kunst- und Handwerkerschule Barmen geben können. Die Dokumente sind jedoch durch Kriegseinwirkung verloren. Aus den Rektoratsakten der Stuttgarter Kunstakademie wird deutlich, welche Lücke der Lehrer und Künstler Schneidler hinterließ und wie schwierig sich die Suche nach einem geeigneten Nachfolger gestaltete.<sup>40</sup>

## V. Ausstellungen zum Werk Schneidlers

Erste Hinweise auf Ausstellungen, die sich ausschließlich Schneidlers Werk widmen sollten, finden sich im Briefverkehr mit Imre Reiner. Demnach plante Reiner für Schneidler im Jahr 1947 eine Ausstellung im „Museum Basel“ und berichtete von dem Kontakt, den er deswegen mit dem damaligen Museumsdirektor gehabt habe.<sup>41</sup> Zu einer Ausstellung in der Kunsthalle ist es, nicht zuletzt durch die unentschlossene Haltung Schneidlers, nicht gekommen. Auch ein zweites, im gleichen Jahr von Reiner angeregtes Ausstellungsprojekt in der Kantonsbibliothek Vadiana in St. Gallen, kam nicht zustande.<sup>42</sup>

Einzelausstellungen zum Werk Schneidlers hat es vor seinem Tod mit Ausnahme der oben erwähnten 1953 von George Salter in Zusammenarbeit mit der Book Jacket Designers Guild in New York initiierten Schau nicht gegeben. Erst zum Ende seines Lebens überdachte Schneidler seine abneigende Einstellung gegenüber öffentlichen Präsentationen, die ausschließlich seine Kunst zum Inhalt hätten. Bis dahin wollte er nicht sein eigenes Werk veröffentlicht sehen, sondern die Ergebnisse seiner Lehrtätigkeit am Beispiel herausragender Schülerarbeiten. So dokumentierte er sein Schaffen – wohl regelmäßig – in Form von Klassen- oder Abteilungsausstellungen in Solingen, Barmen und Stuttgart.<sup>43</sup>

39 | Personalakte Schneidler, Signatur EA 3/150 Bü 3290, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart und Personalakte Schneidler PA 547, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nl2-01484, Sammlung SAdBK Stuttgart.

40 | Noch unverzeichnete Senatsprotokolle der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart vom 16.10.1946, 5.2.1948, 27.4.1948, 21.5.1948, in: Sammlung SAdBK Stuttgart.

41 | Obwohl Schneidler in seinen Briefen von „Museum“ und dem leitenden Direktor „Lichtenstein“ spricht, kann es sich nur um die Kunsthalle Basel handeln. Der korrekte Name des Direktors in den 40er Jahren des 20. Jahrhunderts war „Lichtenhan“, der Direktor des Kunstmuseums Basel in dieser Zeit hieß Georg Schmidt. Beide Institutionen sind, wie ein Konservator der Kunsthalle mitteilte, bis heute Gegenstand häufiger Verwechslungen. Auskunft per E-Mail: SSmeling@kunsthallebasel.ch, Sören Schmeling, Wiss. Assistent an der Kunsthalle Basel vom 28.5.2013.

42 | Briefe Nr. 1947-28 und Nr. 1947-30, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Recherchen bei der Kunsthalle Basel, dem Staatsarchiv Basel, dem Kunstmuseum Basel, das häufig mit der Kunsthalle verwechselt wird und der Vadiana in St. Gallen bestätigten, dass Schneidler dort nirgendwo ausstellte. Alle drei Einrichtungen besitzen auch keine Arbeiten von ihm, was zumindest im Kunstmuseum Basel Voraussetzung für eine Ausstellung gewesen wäre. Telefonat am 24.5.2013 mit Herrn Selz, Kunstmuseum Basel und am 27.5.2013 mit Dr. Göldi, Vadiana St. Gallen, sowie schriftliche Auskunft per E-Mail von Soeren Schmeling, Kunsthalle Basel und Daniel Kress, Staatsarchivar im Staatsarchiv Basel. Dort werden Akten zu den nicht-realisierten Projekten der Kunsthalle verwahrt, Signatur: PA888a N8(1). Die Überlieferung bricht allerdings dort 1941 ab.

43 | Siehe zum Beispiel: Lehrplan der Württ. Kunstgewerbeschule, circa 1930. Hierin ist die Durchführung von Wettbewerben als Bestandteil der Ausbildung aufgeführt.

Auch im Briefverkehr mit Ehmcke erwähnt Schneider die Arbeit an „Schulausstellungen“ in Solingen.<sup>44</sup> Durch Archivalien oder Publikationen lassen sich außerdem für die Stuttgarter Zeit drei große Ausstellungen belegen, die aber sicher nicht die einzigen Schauen waren: 1927, parallel zur Eröffnung der Weißenhofsiedlung präsentierte die Schneidlersche Abteilung eine Auswahl von Arbeiten der „Stuttgarter Schule.“ In den Räumen der Kunstgewerbeschule in Nachbarschaft zur Weißenhofsiedlung zeigten Studierende und Abteilungsmitarbeiter Proben aus dem Unterricht und der Werkstattarbeit. Die Ausstellung fand große Beachtung und wurde von den führenden Stuttgarter Zeitungen ausführlich und positiv kommentiert.<sup>45</sup> Eine zweite Ausstellung, die 1948 im Kunstgebäude in Tübingen stattfand, wurde zum großen Teil von ehemaligen Studierenden als Hommage an ihren in den Ruhestand tretenden Lehrer geplant. Beteiligt waren unter anderem sein Meisterschüler Imre Reiner und die späteren Nachfolger Schneidlers Walter Brudi und Eugen Funk. In seinen letzten Monaten an der Kunstakademie im Jahr 1949 fand die erste Gesamtausstellung seit der Fusion von Akademie und Kunstgewerbeschule im Jahr 1941 statt. Diese Ausstellung zeigte nach Schneidlers Einschätzung „etwas Unscheinbares aber Wichtiges“, nämlich einen Querschnitt von Arbeiten der ersten Semester seiner Abteilung für angewandte Grafik, deren Lehrgrundsätze er im Begleitheft darlegte.<sup>46</sup>

Die Realisierung einer großen Einzelausstellung in Stuttgart noch zu seinen Lebzeiten scheiterte jedoch. Betrieben wurde dieses Projekt 1955 maßgeblich von Eva Aschoff, eine ehemalige, ihm persönlich eng verbundene Schülerin.<sup>47</sup> Auch eine Ausstellung, die Schneider selbst der Galerie Valentien im Jahr 1955 zugesagt hatte, konnte erst 1957 nach seinem Tod gezeigt werden.<sup>48</sup> Bemerkenswert ist, dass diese Ausstellung – wie der Titel „F.H. Ernst Schneider als Maler“ nahe legt – erstmals ausschließlich das künstlerische Werk in den Fokus nahm – ein bis heute nicht mehr wiederholtes Konzept.

1957 fanden posthum gleich mehrere Ausstellungen statt, die auch jeweils einen kleinen Teil der freien Arbeiten Schneidlers zeigten. Im Landesgewerbeamt Stuttgart erschien zur Präsentation eine dünne Broschüre mit dem Titel „In memoriam F.H. Ernst Schneider“. Die Ausstellung umfasste Blätter aus dem *Wassermann*, Drucke der *Juniperuspresse* und den Prachtband der *Upanishads des Veda* aus dem Eugen Diederichs Verlag, zeigte aber nur einen Bruchteil des künstlerischen Werkes. Besprechungen zu dieser Schau, die im Anschluss nach München zur typografischen Gesellschaft wanderte, wurden zum Beispiel von Helene Henze in der „Frankfurter Allgemeinen Zeitung“ veröffentlicht, enthielten sich aber einer kri-

44 | Brief vom 5. April 1905, Nachlass F.H. Ehmcke in: Klingspor Museum Offenbach. Angaben zu Ausstellungen auch in Barmen, die mit Sicherheit stattgefunden haben, konnten nicht gefunden werden.

45 | Berichte führender Stuttgarter Zeitungen über die Ausstellung der Fachabteilung für graphische Künste und Buchgewerbe der Staatlichen Kunstgewerbeschule Stuttgart, im Anstaltsgebäude beim Weißenhof. 15. Juni bis 11. Juli 1927 (Sonderdruck, Sommer 1927). Oschilewski erwähnt diesen Sonderdruck, eine Beilage zum „Bücherwurm“ 1939, in seiner kleinen Publikation „Über F.H. Ernst Schneider“.

46 | Graphische Ausstellung „Stuttgarter Schule“ vom 14.3. bis 11.4.1948 im Kunstgebäude Tübingen, Kopie des Ausstellerverzeichnisses, in: Nachlass Schneider, Sammlung SAdBK Stuttgart und Begleitheft zur Ausstellung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste vom 27.4. bis 5.5.1949, S. 10.

47 | Personalakte Schneider, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur EA 3/150 Bü 3290.

48 | Siehe dazu: Schneider als Maler, Galerie Valentien, Stuttgart 1957, Einladungskarte, in: Nachlass Schneider, Sammlung SAdBK Stuttgart.



tischen Bewertung des Werkes.<sup>49</sup> 1960 zeigte die Pierpont Morgan Library in New York auf Initiative von Paul Standard eine Auswahl von 50 Arbeiten Schneidlers. Die Ausstellung wurde von seinem ältesten Sohn Peter Schneider, gemeinsam mit seiner Frau Elsbeth Schneider-Schwarz zusammengestellt. Außerdem kaufte die Bibliothek eine Kassette mit 17 Blättern an.<sup>50</sup>

Die künstlerischen Arbeiten Schneidlers erfuhren in den folgenden Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts nur selten Würdigung im Rahmen von Einzelausstellungen.<sup>51</sup> Einige wenige Arbeiten wurden 1963 im Zusammenhang der bedeutenden Ausstellung „Schrift und Bild“ in Baden-Baden und Amsterdam gezeigt und im Katalog zur Ausstellung veröffentlicht.<sup>52</sup>

Die von Umfang und Bedeutung größte und umfassendste Ausstellung fand erst 2013 im Klingspor Museum Offenbach statt. Gegenstand waren Schneidlers Hauptwerke aus dem Bereich der Buch- und Schriftgestaltung: Arbeiten aus seiner 1921 gegründeten *Juniperuspresse*, Entwürfe zu den Druckschriften, Signets und Vignetten sowie buch- und druckgrafische Werke von bekannten Schülern der Stuttgarter Schule. Die Schau, die eine Übernahme der Stuttgarter Ausstellung in der Württembergischen Landesbibliothek von 2011 war,<sup>53</sup> wurde in Offenbach zum ersten Mal um eine große Auswahl freier, künstlerischer Arbeiten erweitert. Zu dieser Ausstellung erschien ein Katalog, in dem ein Überblick über das gesamte aus den verschiedenen beruflichen Aufgaben Schneidlers erwachsene Werk und seine künstlerische Arbeit unternommen wurde.<sup>54</sup>

49 | HENZE 1957a und HENZE 1957. Der Artikel aus der FAZ wird dort im Wortlaut abgedruckt.

50 | Kopie der Karteikarte aus dem Bestandskatalog der Pierpont Morgan Library, Signatur: MA 2019, in: Nachlass Schneider, Inv.Nr.: nl2-01871, Sammlung SAdBK Stuttgart.

51 | Vom 25.11.1966-15.3.1967 zeigte das Klingspor Museum Offenbach vor allem typografische und schriftkünstlerische Arbeiten, 1967 zeigte die Staatl. Akademie für Grafik, Druck und Werbung in Berlin typografische Arbeiten zum 85.Geburtstag Schneidlers, 1980 präsentierte die Galerie Valentien Arbeiten Schneidlers auf der Art Basel, 1982 fand vom 18.3.1982-16.5.1982 aus Anlaß des 100. Geburtstages Schneidlers eine Ausstellung in der Galerie der Stadt Stuttgart statt, vom 28.11.1982-15.2.1983 die Ausstellung „Die Reise ins Innere“ im Klingspor Museum Offenbach, 1983 eine Verkaufsausstellung des Kunsthhauses Bühler in Stuttgart, 1989 eine weitere Verkaufsausstellung im Kunsthau Bühler Stuttgart und im Rathaus in Münsingen vom 16.2.1989 bis 31.3.1989 die Ausstellung „Die Reise ins Innere“ kuratiert vom dortigen Stadtarchivar Günter Randecker, 1993 wurde „Ein Rückblick“ auf das Werk Schneidlers in der Kreissparkasse Nürtingen geworfen, 1996 waren buchkünstlerische Arbeiten Schneidlers Teil der Ausstellung „Zwischen Buch-Kunst und Buch-Design in der Württ. Landesbibliothek, 1999 konnte das Klingspor Museum Offenbach im Rahmen einer Neuerwerbungs Ausstellung Arbeiten aus dem Nachlass zeigen. Ausstellungsflyer oder Broschüren zu den genannten Ausstellungen befinden sich im noch unverzeichneten schriftlichen Nachlass Schneider in der Sammlung der SAdBK.

52 | MAHLOW 1963. Abbildungen von Arbeiten Schneidlers, S. 59 und 61.

53 | Anlässlich des 250jährigen Bestehens der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart wurde in der Württembergischen Landesbibliothek vom 1.6.2011 bis 24.9.2011 die Ausstellung „Schrift, Buch, Kunst- F.H. Ernst Schneider“ gezeigt.

54 | BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013.



## 1. Die frühen Jahre von 1882 bis 1920: Berlin, Düsseldorf, Solingen und Barmen

### 1.1 Herkunft und Ausbildung

Friedrich Hermann Ernst Schneidler wurde am 14. Februar 1882 in Berlin, als ältestes von sechs Kindern des Schlossermeisters Ferdinand Adolf Emil Schneidler und seiner Frau Bertha Mathilde Emma, geb. Trockenbrodt, geboren.<sup>55</sup> (Abb. 1) In den Jahren von Schneidlers Geburt bis 1895 wird die Profession seines Vaters in den Berliner Adressbüchern mit „Schlosser“ oder „Kunst- und Bauschlosser“ angegeben, ab 1895 wird er als „Schlossermeister“ geführt.<sup>56</sup> Die Kindheitsjahre Schneidlers sind geprägt vom Bemühen der Eltern, mit ihrem Handwerksbetrieb Fuß zu fassen und die wachsende Familie zu versorgen. Insgesamt zieht die Familie samt angegliederter Werkstatt bis zum Wegzug Schneidlers im Jahr 1904 sieben Mal um. Die verschiedenen Adressen sind heute nur noch zum Teil auffindbar: Schneidlers Geburtshaus in der Langestraße, die Wohnungen in der ehemaligen Neuen Königstraße und der Lietzmannstraße sind nicht erhalten.<sup>57</sup> Kriegszerstörungen, die Teilung Berlins und städtebauliche Eingriffe nach der Wiedervereinigung haben zu gravierenden Veränderungen im Stadtbild geführt.

Dennoch lässt sich die Wohnsituation der Familie anhand der noch vorhandenen Wohn- und Werkstattstandorte nachvollziehen: Diese befanden sich zunächst im Zentrum und gruppierten sich dann in einem Radianten vom Norden über den Nordosten Berlins bis zum Stadtteil Tempelhof im Süden. Dabei vergrößerte sich der Schlosserbetrieb und wurde von der Wohnung entkoppelt, in späteren Jahren wurden Wohnen und Arbeiten jedoch wieder an einem Ort vereint. Wird die Repräsentativität von Lage und Adresse als Maßstab für den wirtschaftlichen Erfolg genommen, so scheinen die erfolgreichsten Jahre für das Schlosserunternehmen Emil Schneidlers jene zwischen 1893 und 1902 gewesen zu sein. Man wohnte in ansehnlichen Gebäuden im ehemaligen Stadtteil Wedding, heute Gesundbrunnen, zunächst Parterre in der Prinzenallee 58, dann in der ersten Etage der Prinzenallee 14. In den jeweils nahe gelegenen Werkstätten wurden eiserne Bettgestelle, Haus- und Küchengerät, aber auch kunsthandwerklich gestaltete Bauteile produziert. Ab 1902, nach dem Umzug in die bescheidenere 4. Etage des Gebäudes

55 | Stammbuch der Familie Schneidler, S. 6–7, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nI2-01877, Sammlung SAdBK Stuttgart.

56 | Berliner Adressbücher 1799–1943, in: Zentral- und Landesbibliothek Berlin, online unter: <http://www.adressbuch.zlb.de> (10.8.2013). Für die Adressen der Familie und Werkstatt Schneidler von 1882 bis 1904 siehe die Seiten: 895, 929, 933, 1010, 1046, 1056, 1163, 1193, 1209, 1244, 1226, 1323, 1397, 1456, 1523, 1588, 1676. Die Einträge zu Emil Schneidler enden im Jahr 1907, S. 2154.

57 | Die ersten drei Adressen zeigen, dass die Familie Schneidlers jeweils im Hinterhaus oder in der vierten Etage wohnte. Dies ist nur noch aus den Adressbüchern zu ersehen, da sowohl das Geburtshaus Schneidlers in der Langestraße 71, als auch die beiden folgenden Adressen in der Neuen Königstraße 61– heute Otto-Braun-Straße und die Lietzmannstraße, die 1939 in Gerlachstraße umbenannt und ab 1970 nicht mehr in den Stadtplänen erwähnt wird – nicht mehr existent sind.

Berliner Straße 112 in Berlin-Tempelhof, wird keine separate Werkstattadresse mehr vermerkt. Dies ist auch der Fall bei der letzten, damals weit außerhalb des Zentrums von Berlin gelegenen Wohnung in der Neue Bahnhofstraße 31 in Boxhagen-Rummelsburg, die der junge Schneider ab 1904 noch kurze Zeit gemeinsam mit seiner Familie bewohnte.<sup>58</sup>

Die Herkunft aus einem zwar kleinbürgerlichen, jedoch kunstgewerblich interessierten Handwerkerhaushalt mag der Grund dafür gewesen sein, dass die Eltern Schneiders ihren Sohn nach der damals noch Volksschule genannten Grundschule nicht auf ein humanistisches Gymnasium schickten, sondern für den relativ jungen Typus der Oberrealschule vorsahen. Ab etwa 1892 besuchte Schneider die Friedrich Werdersche Oberrealschule. Die Schule war aus der 1824 gegründeten „Berlinischen Gewerbeschule“ hervorgegangen und stellte zu dieser Zeit einen vollkommen neuen Schultyp dar. Dieser ging auf eine Initiative des Handelskommissars im preußischen Staatsrat und Erzieher der Brüder Wilhelm und Alexander von Humboldt Christian Wilhelm Kunth (1757–1829) zurück.<sup>59</sup> Das Profil lag in der Abkehr vom rein humanistischen Bildungsideal hin zur Favorisierung von Realfächern wie Naturkunde, Mathematik und neuere Sprachen. Zeitgenössische Kritiker vermuteten zwar, dass sich dieses Modell nicht lange halten können, aber die Berlinische Gewerbeschule wurde Muster für alle späteren preußischen Oberrealschulen.<sup>60</sup> Schneider verließ die Schule 1901 nach Ablegen des Abiturs.

1901 schrieb Schneider sich, wie er in einem handgeschriebenen Lebenslauf formulierte, „dem Lieblingswunsche meiner Eltern gemäß“ an der Technischen Hochschule Berlin zum Architekturstudium ein.<sup>61</sup> Im Jahr 1821 wurde die Technische Hochschule durch Christian Peter Beuth (1781–1853)<sup>62</sup>, preußischer Staatsrat in Berlin, als „Gewerbe-Institut“ gegründet. Im Gegensatz zu den Oberrealschulen sah das Konzept keinen erweiterten allgemeinbildenden Unterricht vor, sondern einen „akademisch geleiteten Unterricht für die Gewerbetreibenden.“<sup>63</sup> Das Angebot dieser ersten technischen Fachschule Preußens richtete sich vor allem an Jugendliche aus Handwerker- oder Fabrikantenfamilien und hatte zum Ziel, Vorkenntnisse zum Betrieb eines technischen Gewerbes zu vermitteln. Unterrichtsschwerpunkte waren mathematische Wissenschaften, Chemie und Zeichnen.<sup>64</sup>

Durch Kriegseinwirkungen sind große Teile des Archivs der heutigen TU Berlin verloren gegangen. Eine Studentenakte, die genaue Auskunft darüber geben würde, welche Fächer Schneider an der Technischen

58 | Berliner Adressbücher 1799–1943, S. 1676 und 1873. Hinter beiden Häusern liegen Hinterhöfe, in denen sich flachere Bauten befinden. Möglicherweise war darin die Schlosserei untergebracht.

59 | Biografie zu Christian Wilhelm Kunth in: [http://www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?PID=28362&RID=1](http://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=28362&RID=1) (19.10.2013).

60 | MIECK 1982, in: NEUGEBAUER; BÜSCH 1982, S. 1028–1030 und GALLENKAMP 1924.

61 | Handgeschriebener Lebenslauf Schneiders in der Personalakte Schneider PA 1147, Stadtarchiv Solingen.

62 | HAUSHERR 1955, S. 200 f. und in: <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118510452.html> (19.10.2013).

63 | MIECK 1982, in NEUGEBAUER; BÜSCH 1982, S. 1026.

64 | Ebd., S. 1028. In den folgenden Jahrzehnten entwickelte sich die Schule zu einer international anerkannten Einrichtung, was 1866 zu ihrer Erhebung zur „Königlichen Gewerbe-Akademie“ führte. Ab 1879 entstand aus der Fusion der Königlichen Gewerbeakademie mit der 1799 gegründeten „Bau-Akademie“ die „Königlich Technische Hochschule Berlin Charlottenburg“, die ab 1946 in Technische Universität Berlin umbenannt wurde.

Hochschule belegte, ist daher nicht überliefert. Erhalten haben sich jedoch verschiedene Matrikelbücher, in denen sich auch ein Eintrag über Schneidlers Studienzeit fand. Diese ergab, dass Schneidler insgesamt drei Semester als Student der Technischen Hochschule eingeschrieben war: Unter der Matrikelnummer 13 629 studierte er dort vom 14. Oktober 1901 bis zum 17. März 1903.<sup>65</sup>

Der Übergang Schneidlers von der naturwissenschaftlich orientierten Oberrealschule auf die Königlich Technische Hochschule schien seinen Eltern vermutlich der einzig logische Schritt hin zu einer geradlinigen beruflichen Laufbahn ihres Sohnes. Schneidler selbst bemerkte jedoch bald, dass dieser Weg nicht seinen Interessen entsprach und schrieb in seinem Lebenslauf:

„Da ich aber im Laufe der Zeit entdeckte, daß meine Neigungen und Fähigkeiten mich auf ein anderes Gebiet der künstlerischen Betätigung hinwiesen, so gab ich im dritten Semester mein bisheriges Studium auf und wandte mich dem Kunstgewerbe zu.“<sup>66</sup>

Verantwortlich für Schneidlers Hinwendung zum Kunstgewerbe mag zum einen das breit gefächerte Angebot im Bereich künstlerisch-praktischer Fächer an der Hochschule gewesen sein. Er konnte die Fächer nach Neigung frei wählen, eingeschränkt nur durch die Empfehlung an die Studienanfänger, bei der Zusammenstellung ihres Studienplanes „[...] den Rath des Abtheilungsvorstehers in Anspruch zu nehmen.“<sup>67</sup>

Neben der Unterweisung in den Entwurfsdisziplinen und den technischen Fächern wie zum Beispiel Baukonstruktion, Tragwerkslehre oder den Übungen zur Einrichtung von Heizungs- und Lüftungssystemen, beinhaltete das Architekturstudium einen künstlerisch-praktischen Fächerkanon: perspektivisches Architekturzeichnen, Architekturmalerei, das Aquarellieren von Landschaften vor der Natur und im Atelier, Ornament- und Figurenzeichnen, das Erdenken farbiger Dekorationen, freies Skizzieren aus dem Stehgreif, ornamentales und figürliches Modellieren, bis hin zu Übungen zur Schrift.<sup>68</sup>

Darüber hinaus besuchte Schneidler spätestens ab Anfang des Jahres 1903, parallel zum Studium an der Technischen Hochschule, auch den kunstgewerblichen Unterricht in der „Steglitzer Werkstatt“, für die er ab Februar schon verschiedene Aufträge ausführte.<sup>69</sup> Die Steglitzer Werkstatt war ein Gemeinschaftsprojekt der Künstler – Christian Heinrich und Friedrich Wilhelm Kleukens, Fritz Helmuth Ehmcke und Georg Belwe. Die Druckwerkstatt hatte zum Ziel, die „zappeligen und flimmernden Gewirre von Schnörkeln“ in den Druckerzeugnissen des Jugendstil durch Entwurf und Herstellung von „einfachen, anspruchslosen

65 | Außer den Studienzeiten enthält der Eintrag noch Angaben zu Geburtsdatum, Geburtsort, Religionszugehörigkeit, Staatsangehörigkeit, Art der Zugangsberechtigung, sowie die gewählte Fachrichtung und die Semesterzahl. Im Falle Schneidlers steht die Abkürzung ev. für evangelisch und O. für Oberrealschule oder Oberrealgymnasium, sowie der Vermerk Preußen für die Staatsangehörigkeit, die römische Ziffer I für Architektur und die Stempel für die einzelnen Semester in den Jahren: 01/02; 02; 02/03, in: Archiv der Technischen Universität Berlin, Studentenmatrikel Band VIII, S. 219.

66 | Handgeschriebener Lebenslauf Schneidlers, in: Personalakte Schneidler PA 1147, Stadtarchiv Solingen.

67 | Siehe dazu: Königlich Technische Hochschule zu Berlin, Programm für das Studienjahr 1901–02, S. 18, in: Archiv der Technischen Universität Berlin, Bestand Vorlesungsverzeichnisse 1874–1949/50.

68 | Ebd. Verzeichnis der Vorlesungen und Übungen an der Technischen Hochschule mit den Studien- und Stundenplänen, S. 19–24.

69 | Siehe dazu: Handgeschriebener Lebenslauf vom 21.2.1905, in: Personalakte Schneidler PA 1147, Stadtarchiv Solingen und Postkarte Schneidlers an Ehmcke vom 27.2.1903, Nachlass Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach.

Erzeugnissen“ zu ersetzen und zu einer neuen Druckkunst zu gelangen.<sup>70</sup> In der zum Teil erhaltenen Korrespondenz mit Fritz Helmuth Ehmcke, einem der drei Gründer der Steglitzer Werkstatt, spricht Schneidler unter anderem von einer „Ring-Zeichnung“,<sup>71</sup> einem „3 Meter-Bild“ für eine Ausstellung, von „Skizzen für Klingspor“, einem Auftrag für zeichnerische Entwürfe zum „Golfspiel, Skifahren und Schneeschuhlauf“, die er allerdings schuldig bleiben müsse, da er „von diesen Dingen kaum mehr als den Namen“ wisse.<sup>72</sup>

Der Wunsch, das Architekturstudium vollständig aufzugeben, dürfte befördert worden sein durch die Bewunderung, die Schneidler für den nur vier Jahre älteren Ehmcke hegte und den kreativen Geist, der von den Protagonisten dieses höchst innovativen Werkstattprojekts ausging. Die enorme Vielfältigkeit typografischer und schriftgestalterischer Aufgaben, die sich ihm in den Monaten als Schüler und Mitarbeiter in der Steglitzer Werkstatt erschlossen hatte, mag hier ihr Übriges getan haben. Ende des Wintersemesters 1902/1903 verließ Schneidler die Königlich Technische Hochschule und versuchte zunächst, sich auf künstlerischem Gebiet selbständig weiterzubilden. 1904 folgte er Fritz Helmuth Ehmcke an die Kunstgewerbeschule nach Düsseldorf.

### **Exkurs: Fritz Helmuth Ehmcke und die „Steglitzer Werkstatt“**

Fritz Helmuth Ehmcke (1878–1965) fasste noch während seines Studiums an der Unterrichtsanstalt des Königlichen Kunstgewerbemuseums im Jahr 1900 den Entschluss, eine Werkstatt zu gründen, die ihren Fokus auf handwerklich und künstlerisch anspruchsvolle Druckerzeugnisse legen sollte. Ein Grund für diese Überlegungen war der Unmut Ehmckes und seiner beiden Mitstudenten Georg Belwe (1878–1954) und Friedrich Wilhelm Kleukens (1878–1956) über die in ihren Augen völlig unzureichenden Ausbildungsbedingungen an ihrer Schule. Ehmcke beklagte 1920 rückblickend, dass eine „riesige Kluft zwischen den Lehrgegenständen und den Anforderungen der Wirklichkeit“ bestanden habe. Praktischer Unterricht sei kaum erteilt worden, da mit der Schule keine Werkstätten verbunden gewesen seien, außerdem habe es an Aufgaben gemangelt, „an denen sich etwas verdienen ließ.“<sup>73</sup> In den Ferien auf der Insel Hiddensee im Sommer 1900 habe er deshalb einen Unternehmensplan ausgearbeitet und im Oktober 1900 gemeinsam mit Belwe und Kleukens eine Werkstatt gegründet. Laut Ehmcke wurde der Name „Steglitzer Werkstatt“ gewählt, weil: „Vater Belwe in Steglitz eine Mietskaserne besaß, in der wir für wenig Geld eine Dachkammer bekommen konnten [...]. Wir erstanden eine gebrauchte Steindruckpresse und sandten kühn von unserem Hochsitz aus die ersten Werbeblätter der ‚Steglitzer Werkstatt‘ in die Welt.“<sup>74</sup>

Bald schon genügte den Ansprüchen der 22-jährigen Unternehmensgründer die Arbeit an der Lithografepresse nicht mehr und sie erweiterten ihre Werkstatt um eine kleine Bostonpresse. Dann kauften sie

70 | Siehe dazu: Prospekt der Steglitzer Werkstatt zu ihrer Gründung 1902, Nachdruck in: LAMMERS; UNVERFEHRT 1981, S. 47.

71 | Mit Ring-Zeichnung meint Schneidler vermutlich einen Werbe- oder Akzidenzentwurf für den Klebstoff-Fabrikanten Otto Ring, der der wichtigste Kunde der Steglitzer Werkstatt war. Siehe dazu den Exkurs: Fritz Helmuth Ehmcke und die „Steglitzer Werkstatt“.

72 | Postkarte Schneidlers an Ehmcke vom 27.2.1903, Nachlass Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach und weiter zur Arbeit für die Steglitzer Werkstatt die Briefe Schneidlers vom 11.7.1903, 7.2.1904, 20.3.1904.

73 | EHMCKE 1920, S. 179.

74 | Ebd., S. 180.

von der Rudhard'schen Gießerei die eben erst auf den Markt gekommene Eckmann-Schrift und vertieften sich in „Gutenbergs schwarze Kunst“, die ihnen bisher „ein Mysterium“ gewesen war.<sup>75</sup> Mit dieser neuen Ausstattung druckten sie zunächst „für einen ganz kleinen Kreis von Freunden und Bekannten.“<sup>76</sup> Ihren Durchbruch erlebte die Steglitzer Werkstatt schließlich durch die Zusammenarbeit mit dem Berliner Kaufmann und Erfinder Otto Ring, der den Klebstoff Syndetikon – „das UHU unserer Großväter“ – entwickelt hatte.<sup>77</sup> Ehmcke entwarf für ihn 1901 eine Reklamemarke, die Ring derart begeisterte, dass er in den folgenden Jahren sämtliche Akzidenzen und Werbemittel bei den Steglitzern drucken ließ. Die fruchtbare Kooperation mit Ring und die zunehmende Bekanntheit der Werkstatt machten kaum ein Jahr nach ihrer Gründung erneut technische und räumliche Erweiterungen notwendig.<sup>78</sup> Neue Schrifttypen – die Behrens-Schrift aus der Rudhard'schen Gießerei und die Römische-Antiqua von Genzsch und Heyse – wurden angeschafft und eine moderne, motorbetriebene Tiegeldruckpresse im „Belweschen Hühnerstall“ installiert.<sup>79</sup>

Eine entscheidende Wendung nahm die Arbeit der Steglitzer Werkstatt, als sich Ehmcke, Belwe und Kleukens 1901 entschlossen, ihrem Unternehmen eine kunstgewerbliche Ausbildungsstätte anzugliedern. Es wurden Werkstätten eröffnet, in denen von verschiedenen Lehrerinnen und Lehrern Kunststickerei, Gobelinweben, Modellieren, Abendakt und natürlich die buchgewerblichen Fächer gelehrt wurden, deren Vermittlung den drei Werkstattleitern oblag. Unter der großen Zahl der „schnell zuströmenden Schüler“ war, wie Ehmcke sich erinnert, eine Reihe sehr begabter Schüler unter anderem auch Ernst Schneider, von dem er nicht ohne Stolz berichtet, dass er „jetzt Lehrer an der Barmener Kunstgewerbeschule“ sei.<sup>80</sup>

Auf dem Höhepunkt des Wirkens der Steglitzer Werkstatt im Jahr 1902 war das gesamte Mietshaus von den Mitarbeitern und Schülern belegt und der Hühnerstall war einem Neubau gewichen „in dem eine Schnellpresse ihre Räder spielen ließ.“<sup>81</sup> Der erfolgreichen künstlerischen und kunstgewerblichen Arbeit stand allerdings ein eklatanter Mangel an kaufmännischer Führung gegenüber. Ehmcke, der für diesen Bereich verantwortlich zeichnete, konstatiert eine zunehmende Unübersichtlichkeit des rasant gewachsenen Betriebes, der er nicht mehr Herr wurde. Letztlich erkannte er in dieser Schwäche einen Grund für das allmähliche Auseinanderfallen der Werkstatt. Ein weiterer lag seiner Auffassung nach in den Konflikten, die sich zwischen den Freunden anbahnten. So entschied Kleukens 1903 eine Professorenstelle in Leipzig anzunehmen, ohne seine Mitstreiter darüber informiert zu haben. Im Oktober 1903 verließ dann auch Ehmcke die Werkstatt und folgte einem Ruf an die Kunstgewerbeschule Düsseldorf, an

75 | Ebd.

76 | LOUBIER 1903, S. 63. Dieser Beitrag der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* wurde gedruckt von der Steglitzer Werkstatt im August 1903.

77 | Siehe zu dieser Bezeichnung: SCHINDELBECK 2011, in: <http://dirk-schindelbeck.de/archives/4437> (20.10.2013).

78 | Die Zusammenarbeit mit Otto Ring wird belegt durch eine große Zahl von Entwürfen, die sich im noch unverzeichneten Nachlass F.H. Ehmckes im Klingspor Museum Offenbach befinden.

79 | EHMCKE 1920, S. 182 und 183. Zur Anschaffung der Schriften schreibt Ehmcke, dass eine König-Antiqua angeschafft wurde. Das ist jedoch nicht möglich, da Heinz König seine Antiqua erst 1905 auf den Markt brachte. Siehe zu dieser Angabe auch: LOUBIER 1903, S. 63.

80 | EHMCKE 1920, S. 187.

81 | Ebd. Siehe zur räumlichen Entwicklung der Steglitzer Werkstatt auch: LOUBIER 1903, S. 64, 65.



der gerade Peter Behrens die Leitung übernommen hatte, ein Kollege, der – wie auch der Bucheinband-  
 experte Hans Loubier – Gast in der Steglitzer Werkstatt gewesen war.<sup>82</sup> Die Steglitzer Werkstatt bestand  
 bis mindestens 1918 weiter.<sup>83</sup>

Für die drei Gründer endete damit das Kapitel Steglitzer Werkstatt. So erklärt sich auch die Äußerung  
 Ehmckes, die von späteren Autoren immer wieder repetiert worden ist, dass es nur zu einem einzigen  
 Buchdruck in der Steglitzer Werkstatt gekommen sei, nämlich den *Sonetten aus dem Portugiesischen* von  
 Elisabeth Barrett-Browning.<sup>84</sup> Bisher konnten jedoch mindestens sieben weitere Bücher ermittelt wer-  
 den, die bis 1918 ebenfalls in der Werkstatt gedruckt wurden.<sup>85</sup>

Für die Steglitzer Werkstatt und insbesondere für Ehmcke bedeuteten die „Sonette“ mehr als nur den  
 ersten Druckauftrag für ein Buch: Zum ersten Mal trat Ehmcke hiermit auch als Buchkünstler für den  
 Eugen Diederichs Verlag in Erscheinung: „Hier hat meine Tätigkeit seit dem ersten Steglitzer Versuch der  
 Sonette nach dem Portugiesischen ihre breiteste Basis gefunden.“<sup>86</sup> In der Folge avancierte Ehmcke neben  
 Emil Rudolf Weiß zum meistbeschäftigten Buchkünstler des Diederichs-Verlags und eröffnete auch sei-  
 nem Schüler Schneidler den Zugang zu diesem erfolgreichen Verlagshaus.<sup>87</sup>

### 1.1.1 Auf dem Weg zur Kunstgewerbeschule Düsseldorf: Atelier Fehr und Alfred Mohrbutter

Bevor Schneidler sich 1904 in Düsseldorf an der Kunstgewerbeschule immatrikulierte, hatte er versucht,  
 sich in Berlin selbständig weiterzubilden. Seinen Lebensunterhalt bestritt er hauptsächlich aus seinen Ein-  
 nahmen, die ihm die Auftragsarbeiten für die Steglitzer Werkstatt einbrachten und durch „Stundengeben“.<sup>88</sup>  
 Eine finanzielle Unterstützung durch die Eltern war ausgeschlossen:

„Ich bin Sohn eines in Rummelsburg bei Berlin ansässigen Schlossermeisters, der in beschei-  
 denen Verhältnissen lebt und von mir abgesehen, fünf unmündige Kinder zu versorgen hat.  
 Da er die Mittel, die zu meiner Ausbildung erforderlich waren, nie an mich wenden konnte,  
 so war ich seit meinem 16. Lebensjahr gezwungen, mich wenigstens teilweise, später ganz

82 | EHMCKE 1920, S. 188 und ASSEL 1984, S. 46.

83 | Wie lange die Steglitzer Werkstatt tatsächlich bestand, konnte bisher nicht zweifelsfrei ermittelt werden.  
 Meine Datierung bezieht sich auf die vermutlich letzte Publikation, die 1918 in der Steglitzer Werkstatt  
 gedruckt wurde. Siehe hierzu: BLÜHER 1918.

84 | In der Übersetzung von Marie Gothein, herausgegeben 1903 vom Eugen Diederichs Verlag.

85 | WEBER, Emil; KLEIN, Cesar: *Sonne und Wind. Gedichte für Kinder*, Steglitzer Werkstatt, Berlin 1905; KLEUKENS,  
 F.M.: *MILAN, Emil: Trari-Trara!*, Steglitzer Werkstatt Berlin 1905; HENKE-FALKE, Helene: *Märchen, die für Dich*  
*geschrieben*, Steglitzer Werkstatt, Berlin 1905; SELGE, Paul: *Um der Wahrheit willen*, Steglitzer Werkstatt,  
 Berlin um 1906; Norddeutscher Lloyd Bremen. Fotoalbum. Selbstverlag. Druck: Steglitzer Werkstatt, Berlin  
 1907; HOENNICKE, Alfred (Hrsg.): *Die neue Melusine, eine Novelle von J.W. Goethe*, Steglitzer Werkstatt,  
 Berlin 1916; BLÜHER, Hans: *Empedokles oder das Sakrament des freien Todes*. Als Handschrift gedruckt,  
 nicht in den Buchhandel gekommen, Berlin 1918.

86 | EHMCKE 1933, S. 18.

87 | HÜBINGER 1996, S. 196 u. 197 und EHMCKE 1933, S. 19.

88 | Leider ist nicht genau zu sagen, welcher Art der Unterricht war, den Schneidler erteilte. Vermutlich handelte  
 es sich jedoch um Zeichenunterricht.



ohne seine Unterstützung – durch Stundengeben weiterzubringen. Vor einem halben Jahr habe ich diese Thätigkeit aus Rücksicht auf meinen Beruf aufgeben müssen. [...]“<sup>89</sup>

Seine künstlerische Entwicklung suchte Schneider neben seiner Tätigkeit als Nachhilfelehrer durch den Besuch der Akademie Fehr und im Atelier des Malers Alfred Mohrbutter voranzutreiben. Conrad Fehr (1854–1933), der seit 1883 in Berlin lebte und an der „Zeichenschule des Vereins für Künstlerinnen“ lehrte, gründete 1892 eine eigene „Akademische Schule für Bildende Kunst“, die sogenannte Akademie Fehr, die bis 1912 bestand. Neben Fehr unterrichteten dort der Radierer Gustav Eilers (1834–1911), der Bildhauer Adolf Brütt (1855–1939), der Maler Walter Leistikow (1865–1908), Mitbegründer der Berliner Sezession<sup>90</sup> und Alfred Mohrbutter (1867–1916).<sup>91</sup> Über seine Studien bei Fehr schreibt Schneider an Ehmcke:

[...] Über meine augenblickliche Thätigkeit in Kürze, daß ich von Entwürfen vollkommen absehe und teils mich endlich etwas mit den Alten vertraut mache, teils figürl. Studien betreibe. Das letztere bes. bei Fehr, wo ich mit dem bekannten Mohrbutter bekannt gemacht worden bin. Dieser, ein Mann von mächtig angenehmem Wesen und anscheinend soliden Künstlergrundsätzen, hat sich, was mir vollkommen unbegreiflich ist und war, nach den ersten Strichen die er von mir sah, für mich interessiert, mir eine Empfehlung an Dir. Jessen<sup>92</sup> gegeben, damit ich einen Einblick in Eckmanns Nachlaß gewinnen könnte. Seiner verständigen Art zu korrigieren habe ich es zu verdanken, daß mir das Kopfeichnen das ich gern vielleicht noch bis Februar üben möchte, allmählich weniger schleierhaft wird. [...]“<sup>93</sup>

Alfred Mohrbutter lehrte von 1904 bis 1910 oder 1912 zunächst als Lehrer und ab 1908 als Professor an der Kunstgewerbeschule Charlottenburg die Fächer Zeichnen und Malen nach lebenden Modellen in verschiedenen Techniken. Er erwarb sich im Laufe der Jahre einen Ruf als Porträt-, Interieur- und Landschaftsmaler und scheint zu seiner Zeit hohes Ansehen genossen zu haben.<sup>94</sup> Die Begegnung mit dem renommierten Künstler hat sowohl den zwanzigjährigen Eleven tief beeindruckt, als auch den „bekannten Mohrbutter“

89 | Auszug aus einem Bewerbungsschreiben Schneiders um ein Stipendium an die Direktion der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, 10. Januar 1905, Bestand Akten der Kunstgewerbeschule, Signatur III, 2697, Blatt 110, in: Stadtarchiv Düsseldorf.

90 | THIEME/BECKER 1931, S. 344 u. 345.

91 | SAUR 2003, S. 489–491.

92 | Mit Direktor Jessen (1858–1926) ist der Kunsthistoriker und Direktor der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums gemeint. Siehe dazu: <http://www.berlinintensiv.de/personen/person.html?tmpl=component&id=6062> (24.10.2013).

93 | Brief Schneiders vom 10.12.1903, Nachlass F.H. Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach.

94 | Zur Lehrtätigkeit von Mohrbutter siehe: Sammlung von Notizen zur Geschichte der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Charlottenburg, in: Archiv Museum Charlottenburg-Wilmersdorf, S. 26 und 125. THIEME/BECKER 1931, Bd. 25, S. 21 und MEYER-TÖNNESMANN 1985, S. 93. Hier wird 1910 als Jahr für die Beendigung der Lehrtätigkeit angegeben, bei Thieme/Becker hingegen das Jahr 1912. Mohrbutter unterrichtete vor seiner Berufung an die Kunstgewerbeschule auch an der Akademie Fehr. Schneider spricht in Bezug auf Mohrbutter von „seiner Klasse“. Siehe dazu: Brief vom 21.3.1904, Nachlass F.H. Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach.

auf den jungen Kollegen aufmerksam werden lassen. Denn kaum zwei Monate nach der Begegnung in der Akademie berichtet Schneidler bereits von Arbeiten, die er für Mohrbutter zu erledigen habe.<sup>95</sup>

Die anfängliche Begeisterung Schneidlers für den bewunderten Maler wich jedoch nach kurzer Zeit zunehmendem Ärger und Unmut über die Arbeitsweise des Künstlers. Was Schneidler erhofft hatte, nämlich eine fundierte Ausbildung im figürlichen Zeichnen zu erhalten, erfüllte sich im Atelier Mohrbutters nicht:

„Mein Zusammenleben mit Mohrbutter ist wenig oder gar nicht für mich erquicklich. Das Naturstudium, in dem er mir als routinierter Maler dienlich sein könnte, verleidet er mir dadurch, daß er wenig zu zwingen sucht, seine rein malerische, impressionistische, allem Zeichnen abholde Art zu sehen“

und an anderer Stelle:

„Die Art und Weise, wie ich mit und unter Mohrbutter arbeite, ist mir in mancher Hinsicht so widerlich und erscheint mir so dämlich, daß ich es der Mühe für unwert schätze, schriftlich darüber zu reden.“<sup>96</sup>

Auch mit den Aufträgen, die Mohrbutter an ihn weitergibt, ist er unzufrieden und beklagt sich, dass er von ihm nur „sparsam Fleißarbeiten zugewiesen“ bekäme.<sup>97</sup> Im Mai 1904 verließ Schneidler die Akademie Fehr und Mohrbutters Atelier endgültig und folgte Ehmcke an die Kunstgewerbeschule nach Düsseldorf, nicht ohne sich vorher vergewissert zu haben, ob Ehmcke ihn als Schüler auch aufnehmen wolle und nachzufragen, wie es um Arbeitsmöglichkeiten im Rheinland bestellt sei:

„Ich käme dann mächtig gern zu Ihnen nach Düsseldorf, denn ich entbehre hier eines Ratgebers vollständig u. würden Sie geneigt sein, mich noch einmal als Schüler aufzunehmen? Bietet sich in D. Gelegenheit durch die Kunst so viel nebenbei zu verdienen, als man bei bescheidenen Ansprüchen zum Leben braucht? Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie mir bei Gelegenheit ein paar Worte über diese Punkte mitteilen.“<sup>98</sup>

### 1.1.2 Schneidler an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf

„Die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule scheint mir nun sowohl durch die Lage ihrer Stadt im Centrum des größten Deutschen Industriebezirks als auch durch die geistige Beweglichkeit des rheinländischen Volkes und schließlich auch durch die Tradition der Stadt als Kunststadt in erster Linie berufen, die Vorteile eines neuorganisierten Lehrprogramms zu beweisen.“<sup>99</sup>

Die Neuorganisation der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule, die Peter Behrens in diesem Antrag ankündigt, war ein Projekt, das er umgehend nach seinem Amtsantritt als Direktor des Instituts 1903 in Angriff

95 | Postkarte von Schneidler an Ehmcke vom 7.2.1904, Nachlass F.H. Ehmcke in: Klingspor Museum Offenbach.

96 | Brief von Schneidler an Ehmcke, 20.3.1904, Nachlass F.H. Ehmcke in: Klingspor Museum Offenbach.

97 | Ebd. 21.3.1904.

98 | Ebd., 25.5.1904.

99 | Akten der Düsseldorfer Regierung, Signatur: 21830: Auszug aus dem Antrag zur Neuorganisation der

nahm.<sup>100</sup> Das Sommersemester nutzte er, um sein Reformprogramm minutiös vorzubereiten. Dazu unternahm er verschiedene Informationsreisen, zunächst in die Niederlande nach Den Haag, vermutlich auch nach Haarlem und Amsterdam, dann nach Wien an die Kunstgewerbeschule des österreichischen Museums für Kunst und Industrie und eine dritte Reise führte ihn schließlich nach Großbritannien an die Kunstgewerbeschulen von London, Glasgow und Edinburgh.<sup>101</sup>

Die Quintessenz aus diesen Informationsreisen und Behrens' Präferenzierung der Architektur als „Mutter der Künste“ führte zu konkreten Verschiebungen des Lehrschwerpunktes. Hatte die Schule sich vorher als Institut zur Förderung des Kunsthandwerks verstanden, so verlieh ihr Behrens nun eine stärker künstlerische, eng an die Baukunst gebundene Prägung. Eines der erklärten Ziele Behrens' war es, die Kunstgewerbeschule mit der Bauakademie zu verschmelzen, ein Projekt, das durch das Ministerium in Berlin abgelehnt wurde. Stattdessen wurde die Angliederung von Architekturklassen erwogen, die jedoch erst unter Behrens' Nachfolger Wilhelm Kreis (1873–1955), umgesetzt wurde.<sup>102</sup>

Als Schneidler sich 1904 inskribierte, war die Reformierung des Instituts weitgehend abgeschlossen und das Lehrangebot um verschiedene künstlerische Angebote erweitert worden, so etwa um das Fach „Kunstgewerbliches Zeichnen und Flächenkunst“, dessen Leitung Behrens an den ihm aus Berliner Tagen bekannten Ehmcke übertragen hatte.<sup>103</sup> Ehmcke sollte zum prägenden Lehrer für Schneidler an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf werden.

Während Schneidlers nur halbjähriger Studienzeitszeit fand zum Ende des Wintersemesters 1904/05 in den Räumen der Schule eine umfassende Ausstellung von Schülerarbeiten statt. Anlass für diese Schau war die auf Grund großzügiger Spenden aus der Industrie möglich gewordene „würdige architektonische Ausgestaltung“ der Bibliothek mit angegliedertem Lesesaal. Sie war als Dank an die Sponsoren gedacht sowie als Nachweis der Leistungsfähigkeit der neustrukturierten Ausbildungsstätte. Schneidler, der mit mehreren Arbeiten in dieser Ausstellung vertreten war, oblag auch – gemeinsam mit seinem Studienkollegen Ludwig ten Hompel – der Druck des kleinen Kataloges auf der hauseigenen St. Lambertus-Presse und es war ihm die Gestaltung der Einladungskarte anvertraut worden.<sup>104</sup>

Direktor Behrens hatte zu dieser wichtigen und gut vorbereiteten Präsentation seiner Schule bundesweit sämtliche Kunstgewerbeschuldirektoren, Staatsbeamte der Kultusministerien und hochkarätige Vertreter der Industrie eingeladen: Hans Poelzig von der Kunstgewerbeschule Breslau, Hermann Muthesius

Kunstgewerbeschule von Peter Behrens an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Wilhelm Marx vom 7.7.1903, in: Hauptstaatsarchiv Düsseldorf.

100 | MOELLER 1984, in: ZDENEK u.a. 1984a, S. 34.

101 | MOELLER 1991, S. 23, 25, 30.

102 | Akten der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, Signatur III 2704: Plan der Umbenennung in „Kunstschule für Gewerbe und Architektur“, fol. 68–82; Entwurf einer Denkschrift 1906 zur „Angliederung einer Architekturschule an die Kunstgewerbeschule“, fol. 95–100, in: Stadtarchiv Düsseldorf.

103 | Akten der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, Signatur III 2686: Jahresbericht für das Schuljahr 1904/05, S. 7.

104 | Ebd. Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf Ausstellung von Schülerarbeiten vom 19./26. März 1905 von zehn bis vier Uhr. Abbildung der Einladungskarte in: EHMCKE 1911, S. 45. Die von Schneidler entworfene Handschrift für die Karte wurde danach als offizielle Schrift auf dem Briefpapier der Kunstgewerbeschule verwendet. Siehe dazu: Akten der Kunstgewerbeschule, Die Ausstellungen zur Hebung des Handwerks, Signatur 0-1-3, 2689 Blatt 123, in: Stadtarchiv Düsseldorf.

aus dem Kultusministerium Düsseldorf, Dr. Peter Bruckmann, Silber- und Metallwarenfabrikant aus Heilbronn, Kommerzienrat Albert Oetker aus Krefeld, Dr. Werdelmann von der Kunstgewerbeschule Barmen, den Direktor der Rudhardschen Druckerei Offenbach, den Sammler Carl Ernst Osthaus aus Hagen und viele mehr.<sup>105</sup>

Trotz der intensiven Einbindung Schneidlers in das überregional bedeutende Ausstellungsprojekt an der Kunstgewerbeschule und der engen Zusammenarbeit mit seinem Mentor Ehmcke hielt es ihn in Düsseldorf nur kurz. Die frühe Beendigung des Studiums hatte jedoch keine finanziellen Gründe. Schneidler, der keine Zuwendungen aus seinem Elternhaus bekam, musste sich zwar seinen Studien- und Lebensunterhalt selbst verdienen, erhielt jedoch auf seinen Antrag vom 10. Januar 1905 hin Ende März die Zusage für ein Stipendium über 200 Mark, das von 1. April bis 31. Juli 1905 von der Kunstgewerbeschule und der Stadt Düsseldorf ausgezahlt werden sollte. Trotz dieses Förderbescheids meldete er sich nach dem Wintersemester nicht mehr zurück und ignorierte die mehrfachen und sogar persönlichen Aufforderungen des Direktors Behrens.<sup>106</sup>

Fast gleichzeitig mit der Beantragung des Stipendiums hatte Schneidler sich Anfang Februar 1905 auf die vakante Stelle eines Lehrers für Schrift und Grafik an der Fachschule für die Solinger Industrie beworben, deren Leiter Dr. Hermann Lüer, den jungen Schneidler gerne in seinem Kollegium sehen wollte:

„Daß ich Sie hier gern als Mitarbeiter haben möchte werden sie kaum bezweifeln. Ich lege großen Wert darauf, nicht ausschließlich einen Künstler hierhin zu bekommen. Sondern auch einen gebildeten Menschen, der fähig ist, klar über sein Schaffen zu denken.“<sup>107</sup>

Ein Grund für die fast überstürzte Abkehr von der Düsseldorfer Kunstgewerbeschule könnte in internen Differenzen über Konzept und Geist der Schule zu suchen sein, die Ehmcke und Behrens austragen. Beispielhaft mag dafür der Kampf um die Einrichtung von Werkstätten stehen, die Ehmcke vehement forderte und Behrens nur widerwillig genehmigen wollte.<sup>108</sup> Zwar gab es sogenannte Werkstattkurse, die aber nur einen kleinen Teil des Lehrangebotes umfassten und laut Behrens „künstlerischer Pädagogik“ dienten. Sie hatten nichts gemein mit den Lehrwerkstätten anderer Kunstgewerbeschulen.<sup>109</sup> Für Ehmcke war es dagegen unabdingbar, nicht nur eine Klasse für Schrift und Druck zu haben, sondern auch eine Druckerei. Als ihm dann 1904 von Behrens persönlich, zusammen mit der Mitteilung über seine vom Düsseldorfer Stadtrat beschlossene Festanstellung und die Zulassung von Schülerinnen, auch die Einrichtung einer Druckwerkstatt in Aussicht gestellt wurde, konstatierte er mit Genugtuung: „Es war ein voller Erfolg für

105 | Akten der Kunstgewerbeschule betr. Ausstellungen, Signatur 0-1-8, 112, in: Stadtarchiv Düsseldorf.

106 | Akten der Kunstgewerbeschule, Signatur III, 2697, Blatt 110, in: Stadtarchiv Düsseldorf. In dieser Akte auch Blatt 125, 126, 127. Die Angaben über die Höhe des Stipendiums sind widersprüchlich. In Blatt 127 ist von 200 Mark die Rede, auf Blatt 126 recto von 130 Mark.

107 | Brief von Dr. Hermann Lüer an Schneidler vom 24.2.1905, Personalakte Schneidler PA 1147, in: Stadtarchiv Solingen.

108 | ASSEL 1984, S. 48. Das vollständige, dreibändige Typoskript mit den Erinnerungen Ehmckes, die er für seine Kinder geschrieben hat, wird heute in der Bayerischen Staatsbibliothek München verwahrt.

109 | MOELLER 1991, S. 64 und 65.

mich.“<sup>110</sup> Schneidler, der sich Ehmcke in dieser Zeit sehr verpflichtet fühlte, klagt in einem Brief an Lüer über die angespannte Situation:

„Ich fühle mich in den Verhältnissen, in denen ich augenblicklich lebe, unglücklich und strebe danach, aus ihnen herauszukommen. Entgegen den gutgemeinten Absichten meines verehrten Meisters, der mich gern, wenn ich nicht zu Ihnen gehe, bei sich behielte, und mehr Güte an mich erweist, als ich verdiene. [...] Verstehen Sie mich in obigem nicht falsch: ich bekenne mich als Gegner des hiesigen Schulbetriebes, für den Herr Ehmcke ja nicht verantwortlich ist, nicht Ehmckeschen Geistes.“<sup>111</sup>

Nachdem Hermann Lüer sich auch noch bei Hermann Muthesius über den Kandidaten rückversichert hatte, der ihm die Anstellung Schneidlers empfahl, da er eine „tüchtige Kraft“<sup>112</sup> sei, konnte er ihm am 7. März 1905 seine Berufung als Lehrer an die Fachschule der Solinger Industrie mitteilen.

## 1.2 Erste berufliche Schritte – Lehrtätigkeit in Solingen und Barmen

Seit dem 1. April 1905 lehrte Schneidler an der Fachschule für die Solinger Industrie. Er unterrichtete in zweiundzwanzig Stunden von Dienstag bis Freitag und am Sonntag die Fächer Freihandzeichnen und Entwurf, Darstellungsübungen, Schriftzeichnen und Ornamentik.<sup>113</sup> Außerdem wurde ihm genehmigt, außerhalb seiner Dienstzeit eine Damenklasse zu unterrichten.<sup>114</sup>

Die erst im Aufbau befindliche Schule – sie war erst am 3. Oktober 1904 gegründet worden – verlangte darüber hinaus von allen Angestellten die Übernahme von organisatorischen Pflichten und Sekretariatsarbeiten.<sup>115</sup> Diese zusätzlichen Aufgaben neben seinen Unterrichtseinheiten ließen dem 23-jährigen Schneidler für persönliche künstlerisch-technische Entwicklung nur wenig Raum. Es verwundert deshalb nicht, dass er sich schon wenige Monate nach Amtsantritt, im Dezember 1905, mit der Bitte an Ehmcke wendet, noch einmal als Hospitant an die Kunstgewerbeschule Düsseldorf zurückkehren zu dürfen, um sich vor allem vertiefte Kenntnisse im Drucken und Buchbinden anzueignen. Seine drohende Einberufung zum Militär war auf Intervention Lüers gerade um ein Jahr verschoben worden und Schneidler war fest entschlossen, „diesem hiesigen, elenden Nest“ und seinem „Hilfsschreibertum“ wenigstens temporär zu entkommen und seine rare Freizeit in die Vervollkommnung seiner technischen Fähigkeiten zu investieren.<sup>116</sup>

110 | ASSEL 1984, S. 48.

111 | Brief von Schneidler an Dr. Hermann Lüer vom 22.2.1905, Personalakte Schneidler PA 1147, in: Stadtarchiv Solingen.

112 | Ebd. Brief von Muthesius an Lüer vom 1.3.1905.

113 | Jahresbericht der Fachschule für die Solinger Industrie – Zweck und Einrichtung der Schule, Stundenplan für das Winterhalbjahr 1905/06, o.P., in: Stadtarchiv Solingen.

114 | Solinger Zeitung, 19.4.1905. Aus Stadt und Umgebung, in: SCHLOSSORSCH 2008, S. 40.

115 | MUTZ 2010, in: <http://www.zeitspurensuche.de/02/sgschu13.htm>. S. 8–9 (22.1.2014).

116 | Siehe dazu die Briefe von Schneidler an Ehmcke vom 30.5.1905 und 8.12.1905, Nachlass Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach und Brief von Schneidler an Lüer vom 6.9.1905, Personalakte Schneidler, in: Stadtarchiv Solingen.

In den folgenden Monaten scheint Schneidler häufig nach Düsseldorf gefahren zu sein, um dort in den Druckwerkstätten zu arbeiten. In dieser Zeit empfahl Ehmcke ihn auch dem Jenaer Verleger Eugen Diederichs und schlug Schneidler als Buchkünstler für die geplante Monumentalausgabe der *Upanishads des Veda* vor, ein Projekt, über das die Kollegen immer wieder korrespondierten und das Schneidler die Tür zu dem renommierten Verlagshaus öffnete.

Die Fähigkeiten des jungen Lehrers wurden jedoch auch von Dr. Lüer und der Solinger Verwaltung sehr geschätzt und man übertrug ihm immer neue, anspruchsvolle Aufgaben. So berichtet Schneidler am 23. April 1906 an Ehmcke:

„Lieber Herr Ehmcke!

Gerade als mir Ihr Brief in der Schule gegeben wird, hat mir Lüer mitgeteilt, dass mir die Stadt-Verwaltung die Entwürfe für unseren Neubau übertragen will. Ich muss mich aber als städt. Hilfs-Bauzeichner verdingen und für Monate während meiner freien Zeit auf d. Stadt-Bureau arbeiten. Mit den Abstechern nach Ddf hat´s also ein Ende, und die Up. müssen nun ohne weitere „gemeins. Beratungen“ (wie Dr. N. sagt) fertig werden. [...]“<sup>117</sup>

Es ist bemerkenswert, dass die Stadtverwaltung Solingen dem erst 24-jährigen Schneidler ein so wichtiges Projekt übergab, ungeachtet der Tatsache, dass er weder ein abgeschlossenes Architekturstudium vorweisen konnte, noch bis dahin durch einen einzigen Bauentwurf von sich reden gemacht hatte.

Zwei Jahre später wurde der Neubau, der nun unter der Bezeichnung „Fachschule für die Stahlwarenindustrie Solingen“ firmierenden Schule bezogen – allerdings hatte man die Konzeption und Ausführung des Gebäudes zwischenzeitlich in die Hände eines erfahrenen Architekten, dem in Elberfeld tätigen Arno Eugen Fritsche (1858–1939) gelegt. Im Jahresbericht der Fachschule vom März des Jahres 1908, in dem das neue Gebäude mit allen Besonderheiten und seiner innovativen Technik beschrieben wird, heißt es zu diesem Vorgang:

„Die äußere Gestalt hat das Hauptgebäude nach einem Entwurfe des Architekten Fritsche in Elberfeld erhalten, nachdem ein im Charakter gleichartiger Entwurf Ernst Schneidlers, eines Lehrers der Anstalt, wegen seiner wesentlich schlichteren Durchbildung den Beifall der städtischen Baukommission nicht gefunden hatte.“<sup>118</sup>

Der Bezug des Neubaus betraf Schneidler schon nicht mehr. Ende September 1906 ging er als „Einjährig-Freiwilliger“ zum Militär und kehrte danach nur noch aus Verbundenheit zu Direktor Lüer als Krankheitsvertretung an die Fachschule in Solingen zurück. Ab dem 1. Oktober 1907 übernahm er als Nachfolger von

117 | Postkarte vom 23.4.1906 an Ehmcke, Nachlass Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach. Zu den Abkürzungen: Up.= Upanishads, Ddf= Düsseldorf, Dr. N. = Dr. Wilhelm Niemeyer, Schriftleiter des Projektes Upanishads des Veda für den Diederichs-Verlag.

118 | LÜER 1908, S.19. Zu Arno Eugen Fritsche: ALTHÖFER, Ulrich, [http://www.denkmal-aktuell.de/Aktueller-Tag.10.02.2008,\(25.01.2014\)](http://www.denkmal-aktuell.de/Aktueller-Tag.10.02.2008,(25.01.2014)).

Hugo Steiner-Prag die Stelle eines Fachlehrers für lithografischen Entwurf und Flächenkunst an der Kunst- und Handwerkerschule in Barmen, die er die folgenden 13 Jahre bis zum 1. August 1920 innehatte.<sup>119</sup>

Die Barmer Jahre Schneidlers waren geprägt von beruflichem Aufstieg und der Familiengründung, aber auch durch seinen vierjährigen Einsatz im Ersten Weltkrieg. In einem Meldebogen, den Schneidler anlässlich seiner Wiedereinstellung nach dem Zweiten Weltkrieg an der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste am 1.6.1946 ausfüllte, erwähnt er seine Zugehörigkeit zur preußischen Armee als Leutnant beim Infanterie Regiment 15 ab 1914 bis Kriegsende.<sup>120</sup>

Als ehemaliger Abiturient erfüllte er die formalen Voraussetzungen, seine Wehrpflicht als sogenannter Einjährig-Freiwilliger absolvieren zu dürfen und nach der Grundausbildung in den untersten Offiziersrang erhoben zu werden.<sup>121</sup> Schneidler wurde bereits in den ersten Tagen des Ersten Weltkrieges eingezogen. Er teilte damit nicht das Glück fast der Hälfte aller wehrtauglichen Männer, die im Jahr 1914 wie er selbst zur Ersatz-Reserve gehörten und erst Monate später an die Front abkommandiert wurden. Sein Kriegseinsatz begann kurz nach Kriegsausbruch am 2. August 1914 als Leutnant der Landwehr im 2. Westfälischen Infanterie-Regiment Prinz Friedrich der Niederlande Nr. 15. Sein Regiment, das an der Westfront agierte, war an einigen der schrecklichsten Schlachten des Krieges in Flandern und Frankreich beteiligt, unter anderen an der Schlacht an der Somme 1916.<sup>122</sup> Im Jahr 1916 verbrachte Schneidler mehrere Wochen im Lazarett, was durch erhalten gebliebene Korrespondenzen mit seiner Frau Paula belegt ist. Die Lazarettbücher des Ersten Weltkrieges, in denen sowohl die Dauer der Krankheitsphase, als auch die Verwendung eines Verwundeten verzeichnet wurden, sind leider nicht vollständig erhalten. Sie wurden 2013 vom Krankenbuchlager in Berlin an das Militärarchiv Freiburg überführt, ein Eintrag zu Schneidler konnte nicht mehr ermittelt werden.<sup>123</sup> Überliefert ist jedoch sein Einsatz als Kompanieführer bei Rückzugskämpfen in Frankreich im Departement Somme im August 1918 und der Champagne im September und Oktober 1918.<sup>124</sup>

Die Jahre vor und während des Krieges brachten auch berufliche und private Veränderungen in Schneidlers Leben. Er etablierte sich als Lehrender und engagierter Streiter für die Belange der „Kunstgewerbeschulmänner“, als Buch- und Schriftgestalter und als selbständiger Kunstgewerbler. Am 2. Oktober 1907 – am Tag nach seinem Amtsantritt in Barmen – heiratete er die aus Glückstadt an der Elbe stammende Paula Grimm (1883–1965), die mit ihren Eltern in der Nachbarschaft der Familie Schneidler in der Neuen

119 | Personalakte Schneidler Bestand EA 3/150 Bü 3290, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart und Akten des Oberbürgermeisters zu Barmen, Rechnungsakten Laufzeit 1896–März 1911, Bestand L III, 32: in Stadtarchiv Wuppertal. Ab 1908 wird er als Maler geführt.

120 | Siehe: Personalakte Schneidler, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Signatur EA 3/150 Bü 3290.

121 | Siehe zu den Bedingungen für Einjährig-Freiwillige: [http://universal\\_lexikon.deacademic.com/232676/Einj%C3%A4hrig-Freiwilligen-Dienst](http://universal_lexikon.deacademic.com/232676/Einj%C3%A4hrig-Freiwilligen-Dienst) (6.9.2013).

122 | RIEBENSAHM 1931, S. 3, 4 und S. 395; Siehe zum 15. Infanterie-Regiment auch: KRAUS 2007, S. 56.

123 | Im Bundesmilitärarchiv Freiburg, das die Personalunterlagen zur preußischen Armee im 1. Weltkrieg leider nur lückenhaft verwahrt, haben sich laut Auskunft des Archivs vom 25.10.2013 in den in Frage kommenden Beständen PERS 7 (Personalunterlagen von Angehörigen der Preußischen Armee), PERS 8 und PERS 9 (Krankenunterlagen der Preußischen Armee, Krankenpapiere von Soldaten) keine Unterlagen zu Schneidler erhalten.

124 | RIEBENSAHM 1931, S. 363–364 und 370–373.



Bahnhofstraße 4 in Boxhagen-Rummelsburg lebte. Aus der Ehe gingen 1908, 1911 und 1916 die Kinder Peter, Klaus und Hanne hervor.<sup>125</sup>

Die Aktenlage zu Schneidlers Lehrtätigkeit in Barmen ist durch die kriegsbedingte Zerstörung der Wuppertaler Archive dürftig. Aus einer Berechnung seiner ruhegehaltsfähigen Dienstzeiten geht hervor, dass er genau zwei Jahre nach seinem Amtsantritt in Barmen am 1. Oktober 1909 verbeamtet wurde.

Für das Jahr Sommerhalbjahr 1912 und das Winterhalbjahr 1913/14 lässt sich belegen, dass er in zwanzig Stunden Tagesunterricht siebzehn Schüler in den Fächern Grafisches Entwerfen und Perspektive unterrichtete und weitere zehn Schüler während acht Stunden Abend- und Sonntagsunterricht betreute. Sein Jahresgehalt betrug zunächst 3360 Mark und erhöhte sich bis 1915 auf 4000 Mark, was gemessen am Jahr 2005 einer jährlichen Kaufkraft von etwa 32.000 € entsprochen hätte.<sup>126</sup> Damit verdiente er in etwa so viel wie ein Oberlehrer an einer höheren Schule um 1912, der mit einem Einstiegsgehalt von circa 2700 Mark begann und in der Endgehaltsstufe, d.h. in seinen letzten Berufsjahren vor der Pensionierung, mit bis zu 7200 Mark besoldet werden konnte.<sup>127</sup> Im Hinblick auf die Versorgung einer wachsenden Familie akquirierte Schneider weitere Einkünfte. Neben seiner hauptamtlichen Beschäftigung erteilte er zwischen Oktober 1907 und Ende März 1908 als Krankheitsvertretung Unterricht im Freihandzeichnen und Entwerfen an seiner alten Wirkungsstätte in Solingen. Ab August 1908 wurde ihm genehmigt zusätzlich zweimal wöchentlich an der Gewerblichen Fortbildungsschule in Barmen Unterricht für Buchdrucker und Buchbinder zu geben.<sup>128</sup>

Wichtiger noch als seine Nebentätigkeiten an anderen Bildungseinrichtungen wurde für ihn aber die Intensivierung seiner buchkünstlerischen Arbeit für den Eugen Diederichs Verlag, die Ausführung kunstgewerblicher und grafischer Aufträge für private Kunden und der Beginn seiner schriftgestalterischen Arbeit für verschiedene deutsche Schriftgießereien.

Sein berufsständisches Engagement jener Jahre im „Bund der Gewerbeschulmänner in Preußen“ und der dem Sonderbund angeschlossenen „Gilde“, erschloss ihm nicht nur den Zugang zum künstlerischen Schaffen der Avantgarde der ersten Jahre des 20. Jahrhunderts, sondern eröffnete ihm auch bürgerliche Kundenkreise, die ihn mit der Ausführung kunstgewerblicher oder grafischer Entwürfe beauftragten. Für das Privathaus des Kölner Architekten Albrecht Doering (1882–1965) entwarf er zum Beispiel 1914 verschiedene Dekorationen und Möbel und einen Prospekt für die *Kölner Werkstätten*. In Doerings Auftrag zeich-

125 | Heiratsregister 191–378, Standesamt Berlin Boxhagen-Rummelsburg, Inv. Nr. P Rep.301, Nr. 39/40, Nr. 277, in: Landesarchiv Berlin. Schneidlers Familie und er selbst wohnten bis zu Schneidlers Wegzug in der Neuen Bahnhofstraße 32. Zur Geburt der Kinder siehe: Familienstammbuch der Familie Schneider, in: Nachlass Schneider Inv. Nr. nl2-01877, Sammlung SAdBK Stuttgart.

126 | Kaufkraft als Maßstab für den Wert des Geldes, in: <http://fredriks.de/HVV/kaufkraft.htm> (6.1.2014).

127 | MÜLLER-BENEDICT u.a. 2008, S. 197. Die Gehälter der Lehrer an den Staatlichen höheren Schulen entsprechen damit in etwa den Gehältern von Richtern.

128 | Zu den Fächern und den Stunden, die Schneider lehrte, sowie zum Gehalt und seinen Nebentätigkeiten siehe: Schriftliche Auskunft an Th. L. Heck vom 20.7.2000, Nordrhein-Westfälisches Hauptstaatsarchiv Düsseldorf, Nachlass Schneider, in: Sammlung SAdBK Stuttgart; Genehmigung des Ministeriums für Handel und Gewerbe in Berlin vom 25.9.1907 und Bekanntmachung von Luer 1907/08, Personalakte Schneider, in: Stadtarchiv Solingen. Zur Umrechnung des Gehaltes von 1907 bis 1915 siehe: <http://fredriks.de/HVV/kaufkraft.htm> (31.1.2014).



nete er die Entwürfe für vier Wandmalereien im sogenannten Roten Zimmer des Kölner Hauses auf der Deutschen Werkbund Ausstellung, die von Mai bis Oktober 1914 in 80 eigens errichteten Gebäuden auf dem Deutzer Rheinufer stattfand.<sup>129</sup> Außerdem fertigte er im selben Jahr für den Nachfolger von Peter Behrens an der Kunstgewebeschool Düsseldorf, Direktor Wilhelm Kreis, sieben Entwürfe für „Intarsien-Füllungen“ und Entwürfe für einen Wandteppich.<sup>130</sup>

Der Zweck des im Dezember 1909 gegründeten Bundes der Gewerbeschulmänner war auf die „Förderung der Standesangelegenheiten der an preußischen kunstgewerblichen Schulen tätigen Lehrer“ und auf die „Erörterung kunstgewerblicher Fach- und Unterrichtsfragen“ gerichtet gewesen und somit eine regional agierende Vereinigung. Im Gegensatz dazu wirkte die „Gilde – westdeutscher Bund für angewandte Kunst“, wenn auch nur bis zu ihrer Auflösung 1917,<sup>131</sup> weit über die preußischen Landesgrenzen und fachinternen Probleme hinaus.

Initiiert wurde die Gründung der Gilde durch den erfahrenen Netzwerker Ehmcke, der für die primär als Kunstschau konzipierte Sonderbund-Ausstellung 1910 in Düsseldorf, in Anlehnung an Tendenzen der Wiener Sezession, eine kleine kunstgewerbliche Abteilung zusammengestellt hatte. Sie zeigte österreichische, holländische und englische Erzeugnisse und daneben Arbeiten „junger heimischer Künstler“ und war ein voller Erfolg. Demgegenüber stand die mangelnde Interessenvertretung des jungen Berufsstandes der Kunstgewerbler sowie die Erkenntnis, dass es den Verantwortlichen des Sonderbundes – Ehmcke gehörte dort dem Vorstand an – nicht möglich sein würde, sich neben den originären Aufgaben auch noch für kunstgewerbliche Belange einzusetzen. Dieser Missstand führte schließlich zur Idee einer „Bundesgründung“.<sup>132</sup>

An der Entstehung beteiligt waren auf Veranlassung Ehmckes Schneidler, der Direktor des Kunstgewerbemuseums Köln Max Creutz (1876–1932) und der in der Kölner Kulturszene bekannte Tabakfabrikant Josef Feinhals (1867–1947). In dieser Konstellation spiegelt sich bereits das Ziel der Gilde wieder:

„[...] die im Westen Deutschlands befindlichen Großbetriebe und kunstgewerblichen Firmen mit den jüngeren, auf dem Gebiete tätigen Künstlern zusammenzuführen, um bei künftigen großen Ausstellungen [...] den neuen Kunstideen den Platz zu erobern, der ihnen im deutschen Westen [...] gebührt.“

Aus diesem Grund sollten nicht nur Künstler, sondern auch „Freunde der Idee, die durch tätige und fördernde Hilfe ihr dienen können“ aufgenommen werden.<sup>133</sup>

Noch während der Laufzeit der Internationalen Ausstellung des Sonderbundes vom 25. Mai bis 30. September 1912 gründete Schneidler sein eigenes kunstgewerbliches Unternehmen: *Das Gehäus*. Am 3. August

129 | Rechnung von F.H. Ernst Schneidler an Architekt Döring vom 2.8.1914, Blatt 1 und 2, Nachlass Schneidler: in Sammlung SAdBK Stuttgart.

130 | Ebd. Blatt 2.

131 | [http://www.archive.nrw.de/LAV\\_NRW/jsp/findbuch.jsp?archivNr=2&klassId=34&tektId=127&id=02469&bestexpandId=55&expandId=1](http://www.archive.nrw.de/LAV_NRW/jsp/findbuch.jsp?archivNr=2&klassId=34&tektId=127&id=02469&bestexpandId=55&expandId=1) (29.3.2014).

132 | Anzeige über die Gründung eines Vereins: Bund der Gewerbeschulmänner in Preußen, in: Bestand L III, 47 Akten der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Barmen, 1909, Stadtarchiv Wuppertal. Zur Gründung der Gilde: BAUMERICH 2013, S. 294; REICHE 1912, Faksimile 1981, S. 78–84.

133 | Ebd., S. 81.

1912 stellte er in der Gründungsanzeige die Prinzipien der Werkstatt vor (Abb. 2). Grafik, Bucheinband, Textilien und Kleingerät aller Art waren die Hauptgebiete, auf denen er und seine Mitarbeiter sich zu betätigen gedachten. Anders als die Gründer der Steglitzer Werkstatt, die sich als selbstbewusste Künstler berufen sahen, auch auf dem Gebiet der angewandten Kunst, qualitätsvolle Produkte schaffen zu können, trat Schneidler explizit nicht als Künstler auf. Er betonte das Handwerkliche seines Unternehmens, das er nicht in Konkurrenz zu anderen Handwerks- oder Fabrikbetrieben verstanden wissen wollte, sondern vielmehr als Manufaktur, in der vom ersten Entwurf bis zur Ausführung jedes Stücks alles in der Hand des gleichen Kunsthandwerkers liegen sollte. Hierin erkannte er die Nische in der er die Werkstatt positionieren wollte, da dieses Prinzip in den üblichen Handwerks- und Industriebetrieben „bei der durch andere Verhältnisse bedingten Arbeitsteilung gewöhnlich nicht Geltung haben kann.“<sup>134</sup>

Bereits 1903/04 hatten sich führende Kunsthistoriker, Industrielle, Direktoren kunstgewerblicher Werkstätten und Künstler in einer Art Diskussionsforum in der Zeitschrift *Deutsche Kunst und Dekoration* mit der Frage beschäftigt: „Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?“ und Kriterien für ein kunstgewerbliches Erzeugnis herausgearbeitet. Johann Vincenz Cissarz formulierte einen Standpunkt, dem sich die meisten Diskutanten anschlossen: „Kunstgewerbe-Erzeugnisse. Kriterien: Entwurf eines original schaffenden Künstlers; ein dieser Grundlage entsprechendes Material, verwendet bei Vervielfältigung in grösserem Umfange durch Hand oder Maschine und unter künstlerischer Kontrolle.“ Und der Direktor der Rheinischen Glashütten-Aktiengesellschaft Köln-Ehrenfeld, Eduard von Kralik, führte aus:

„Kunstgewerblich ist meiner Meinung nach jeder Gegenstand, zu dessen Herstellung es einer besonderen Auffassung sowohl seitens desjenigen, der den Entwurf anfertigt, wie auch dessen, der diesen Entwurf ausführt, bedarf. Kunstgewerblich ist jeder Gegenstand, dessen Uridee dem Begriff von Kunstgewerbe entspricht; er bleibt es auch in der Vervielfältigung, wenn zu dieser Vervielfältigung wieder die Intelligenz und die Geschicklichkeit des Betreffenden notwendig ist, der die Ausführung besorgt.“

Die rein manuelle Fertigung wurde 1903/04 von keinem der Beteiligten mehr gefordert.<sup>135</sup> Schneidlers Geschäftsidee im Jahr 1912 kann nur als zeitgemäß bezeichnet werden und mutet wie der zum Scheitern verurteilte Versuch an, Entwicklungen in der Herstellung kunstgewerblicher Objekte, die durch den Einsatz industrieller Produktionsmethoden unumkehrbar waren, durch das ‚romantische‘ Rekurrieren auf die reine Handarbeit aufhalten zu wollen. Da sich im umfangreichen Nachlass Schneidlers ausser der Gründungsanzeige nicht ein einziger weiterer Hinweis auf *Das Gehäus* fand, darf vermutet werden, dass dem Unternehmen kein nennenswerter Erfolg beschieden waren.

134 | Gründungsanzeige *Das Gehäus – Werkstatt für angewandte Kunst*, 3.8.1912, in: Nachlass Schneidler, Inv Nr.: nl2-00350, Sammlung SAdBK Stuttgart.

135 | HIRSCHWALD 1903–1904, Nr. 13, S. 242 u. 243 und Nr. 14, 1904, S. 415–418. Beitrag von Cissarz, S. 416, von Eduard von Kralik, S. 417, in: *Deutsche Kunst und Dekoration*: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd> (13.1.2016) und ROLOFF 1994, S. 140–142.

### 1.3 Grafische, malerische und ausgewählte buch künstlerische Arbeiten bis 1920

Grafisches Arbeiten war für Schneidler bereits seit seinen beruflichen Anfängen in der Steglitzer Werkstatt ein wichtiger Teil seines Schaffens gewesen, konnte er sich doch dort auf Grund der guten technischen Ausstattung mit den wichtigsten druckgrafischen Verfahren vertraut machen. In der Kunstgewerbeschule Düsseldorf war er autorisiert, die hauseigene Druckpresse zu nutzen und die Werkstätten in Solingen, Barmen und später in Stuttgart boten ihm die Möglichkeit, seine künstlerischen Ideen in Flach-, Hoch- und Tiefdrucke umzusetzen.

Gründe für die Favorisierung der Druckgrafik lagen zunächst in der beruflichen Orientierung Schneidlers und seiner Freude an der „Herstellung guter Drucksachen“ aus dem angewandten Bereich.<sup>136</sup> Daneben spielte sicher die um 1900 neu erwachte Wertschätzung der Druckgrafik eine Rolle, die sich zum Beispiel darin dokumentierte, dass renommierte Kunstzeitschriften wie etwa der in Berlin von Otto Julius Bierbaum (1865-1910) und Julius Meyer-Graefe (1867-1935) zwischen 1895 und 1900 herausgegebene PAN ihren Ausgaben regelmäßig hochwertige Grafiken avantgardistischer Künstler beigab.<sup>137</sup> Nicht zu vernachlässigen im Hinblick auf Schneidlers finanzielle Situation ist darüber hinaus, dass die Materialien zur Herstellung von Grafiken preiswert zu beschaffen oder vorhanden und die technischen Voraussetzungen gegeben waren.

#### 1.3.1 Künstlerische Anfänge

„Ich lese gerade etwas über den Jugendstil. Er begann 1895. Als ich seiner gewahr wurde, war ich Primaner. Glückliche Zeit: in einer Wüste der Stil-Nachahmung blühen mit einmal ganz neue frisch junge Formen auf. Die Bewegung geht schnell zu Ende. 1904, als ich anfang Grafik zu treiben, war schon die Gegenbewegung im Gange, wieder ein historischer Stil: Biedermeier. Ich selber habe im Grunde, obgleich ich ihn nicht mitgemacht habe, den Jugendstil nie vergessen. Erste Liebe rostet nicht.“<sup>138</sup>

Die Einschätzung, dass Schneidler den Jugendstil „nicht mitgemacht habe“, ist nicht uneingeschränkt zu teilen. Einige seiner wenigen sehr frühen Arbeiten weisen eine deutliche Nähe zum Jugendstil auf. Schneidler hatte bereits 1903 Zugang zum Nachlass des erst ein Jahr zuvor verstorbenen Otto Eckmann (1865–1902) bekommen und sich intensiv mit dem Werk dieses wichtigsten deutschen Vertreters des floralen Jugendstils auseinandergesetzt.<sup>139</sup>

Die von Schneidler in seiner Briefsequenz als „Biedermeier“ definierte „Gegenbewegung“ zum Jugendstil, in der er den Rahmen für sein eigenes Arbeiten erkennt, bezeichnet dagegen eher die sich ankündigende Hinwendung zu einer reduzierteren Formensprache in Richtung des Art Deco.

136 | Siehe dazu: Gründungsanzeige Das Gehäus – Werkstatt für angewandte Kunst, 3.8.1912, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr.: n12-00350, Sammlung SAdBK Stuttgart.

137 | Siehe dazu: KAUFMANN/HÖPER 2014, S. 9–14.

138 | Brief von Schneidler an Reiner Nr. 1947–11, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

139 | Alfred Mohrbutter vermittelte Schneidler den Kontakt zu Peter Jessen, Leiter der Bibliothek des Berliner Kunstgewerbemuseums und damit den Zugang zum Nachlass Eckmanns, der heute noch dort verwahrt wird.

In den ersten gut zwanzig Jahren seines Schaffens, ist keine stringente stilistische Linie in seinem künstlerischen Werk zu erkennen. Vielmehr ist die Auseinandersetzung mit den prägenden Gestalten seiner Ausbildungszeit, F.H. Ehmcke, Peter Behrens und den Kunstrichtungen der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert spürbar sowie die Suche nach angemessenen gestalterischen und technischen Ausdrucksmitteln für die jeweiligen Aufgaben.

Wie umfangreich das freie grafische und malerische Werk Schneidlers in der Frühzeit war, lässt sich nicht mehr genau feststellen. Einen Großteil seiner künstlerischen Produktion bewahrte er in der Regel im heimischen Atelier auf. Diese Arbeiten wurden jedoch im Zweiten Weltkrieg bei einem Luftangriff am 26. Juli 1944 in seiner Wohnung im Stuttgarter Viergiebelweg zerstört.<sup>140</sup> Die in verschiedenen Sammlungen noch überlieferten Arbeiten legen jedoch den Schluss nahe, dass er in den ersten Jahren bis 1910 wenig freie Grafiken schuf, sondern sein Hauptaugenmerk auf dem angewandten Bereich und den Gattungen – Illustration, Buchkunst und Gebrauchsgrafik lag. Es haben sich daher vor allem Einladungskarten, Titelblätter, Schmuckvignetten, ornamentale Einfassungen, Exlibris oder Signets erhalten. Noch geringer ist die Auswahl seiner Gemälde, die aus den Jahren zwischen 1904 und 1910 überliefert sind. Nur vier Objekte konnten aus dieser Zeit bisher in den bekannten Sammlungen nachgewiesen werden.<sup>141</sup>

### 1.3.2 Gebrauchsgrafiken

Eine erste, rein typografische Einladungskarte aus der Hand Schneidlers entstand anlässlich der bereits erwähnten Ausstellung der Kunstgewerbeschule Düsseldorf im Rahmen des Schriftunterrichts bei Ehmcke im Jahr 1905 (Abb. 3). Der Schriftunterricht an der Kunstgewerbeschule orientierte sich seit diesem Jahr an den neuesten Vermittlungsmethoden, die von Rudolf von Larisch (1856–1934) in Wien und von Edward Johnston (1872–1944) in London gelehrt wurden. Zwischen 1905 und 1907 leitete Behrens die Schriftkurse persönlich, wobei er die Theorievermittlung übernahm und Ehmcke die Umsetzung in praktische Übungen. Schneider selbst profitierte nicht mehr von dieser avancierten Gestaltung des Schriftunterrichts, der in Kursform zum ersten Mal vom 1. bis 20. Mai 1905 stattfand.<sup>142</sup> Aber er hatte in seinem einsemestrigen Studium intensiv den praktischen Unterricht Ehmckes genossen, dessen Lehrprogramm auch schon vor der Reformierung Übungen mit den verschiedensten Schriftformen und Schriftwerkzeugen – besonders mit dem von Rudolf von Larisch (1856–1934) favorisierten „Quellstift“, ein Stück geschliffenen Korks, das in die Tusche oder Farbe getaucht wurde – umfasste.<sup>143</sup>

Ehmcke bildet die von Schneider mit der Rohrfeder geschriebene Karte in seinem Buch *Ziele des Schriftunterrichts* als gelungenes Beispiel für die Verwendung einer „künstlerischen Cursivschrift“ ab. Ganz im Sinne Rudolf von Larischs, entwickelte Schneider für seine Einladungskarte eine kursive Kurrentschrift, die

140 | Siehe zum Fliegerangriff: LEIPNER 1982, S. 979 und 984.

141 | Eine Arbeit befindet sich in der Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Inv. Nrn. nl2-00001 und drei in der Privatsammlung Sebastian Sage, Stuttgart.

142 | Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Düsseldorf 1905/06, S. 23f. Digitale Veröffentlichung: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ulbdsp/periodical/structure/3808202> (25.8.2014).

143 | Siehe zur Reformierung des Schriftunterrichts an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf: MOELLER 1984, S. 48. Siehe zum Quellstift: SÜSS 1995, [http://www.bfds.de/veroeff/archiv/j1995\\_h4.html](http://www.bfds.de/veroeff/archiv/j1995_h4.html) (26.8.2014).

nicht darauf gerichtet war, die „handschriftliche Persönlichkeit und Schreibqualität des Schülers“<sup>144</sup> hervorzuheben, sondern auf klare Unterscheidbarkeit und Typisierung der Einzelbuchstaben zielte. Einer der Grundsätze des Ehmckeschen Schriftunterrichts an der Kunstgewerbeschule in Düsseldorf war, dass „die Hauptbedingung, die man von einer Schrift zu fordern berechtigt ist, ihre Leserlichkeit [...]“ sein müsse,<sup>145</sup> insbesondere bei gebrauchsgrafischen Produkten. Diese Bedingung erfüllte Schneidler durch die sorgfältig entworfenen Schriftformen und durch die konzise Komposition des Blattes mit seinem strengen schnörkellosen Aufbau, der die Darstellung in zwei Schriftfelder teilt, die sich durch Größe, Umrandung und Art der Information voneinander unterscheiden.

Einige Jahre später entstand die Mitgliedskarte des Kunstgewerbeschülervereins Barmen. Schneidler, der seit 1907 als Lehrer für lithografischen Entwurf und Flächenkunst an der Kunst- und Handwerkerschule in Barmen lehrte, entwarf die Karte etwa um 1908 (**Abb. 4**). Die Lithografie wird dominiert durch die gerasterte Fläche eines Quadrats, in dessen Mitte eine Vignette, sowohl die Buchstaben K G S V und B als Kürzel für den Verein, als auch ornamentale Symbole, die auf die Inhalte der Lehre verweisen, aufnimmt. So wirken die zwei in jedem der vier Winkel platzierten Blütenkelche wie Zangen, die jeweils in den Ecken eine Scheibe greifen, die wiederum mit zahnradartigen Rädern verziert ist. Der so entstandene geschlossene Ornamentkreis umfasst fünf Medaillons, die die Majuskeln aufnehmen, wobei das zentrale Kreisfeld dem Buchstaben S für die angesprochene Mitgliedergruppe vorbehalten ist.

Derart aufwändig und künstlerisch ausgearbeitete Mitgliedskarten waren keine Seltenheit. Schüler- und Alumnivereine hatten sich seit dem 19. Jahrhundert an allen Kunstgewerbeschulen in Deutschland gebildet und dienten dem geselligen Umgang und der Vertretung gemeinsamer Interessen.<sup>146</sup> Dies drückt sich in der harmonischen Verschlingung der Schmuckformen auf der Karte aus. Die Zwickel zwischen den Buchstabenkreisen sind durch stilisierte Fruchtschalen gefüllt, möglicherweise ein Verweis auf das fruchtbare Wirken des Vereins oder die Prosperität der Schule. Anders als in Ornamententwürfen des Jugendstils um 1900 kommt es hier nicht zu einer Verselbständigung des Ornaments und einer Ablösung vom Inhalt, sondern es ergänzt Schrift und Bild.<sup>147</sup> Den Text setzte Schneidler in einer Frakturschrift, die er eigens dafür entworfen zu haben scheint, denn ein Vergleich der zu dieser Zeit üblichen Frakturschriften mit dem Text der Mitgliedskarte ergab Verwandtschaften zu verschiedenen Alphabeten anderer Schriftentwerfer, aber keine genaue Übereinstimmung.<sup>148</sup> In ihren Minuskeln und zum Teil auch in den Majuskeln kommt Schneidlers Schrift seiner späteren *Zentnarfraktur*, die 1937 bei der Bauerschen Giesserei, anlässlich des 100-jährigen Bestehens des Unternehmens herausgegeben wurde, schon sehr nahe (**Abb. 5**).

144 | LARISCH 1920, S.113. Erstauflage 1905. Rudolf von Larisch war Beamter im Innenministerium in Wien und gleichzeitig Schriftkünstler. Siehe zu seiner Biographie: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz48238.html> (10.4.2014).

145 | EHMCKE S. 2.

146 | Siehe dazu: MOELLER 1991, S. 114.

147 | Siehe dazu: DÖRING/KLEIN-WIELE 2011, S. 92f.

148 | Zum Vergleich herangezogen wurden die über 300 gesammelten Frakturschriften aus der Publikation von SCHALANSKY 2008.

### 1.3.3 Exlibris

Exlibris oder Bucheignerzeichen wurden bereits seit dem 15. Jahrhundert zur Herkunfts- oder Besitzkennzeichnung in den vorderen Deckel eines Buches eingeklebt. Es handelt sich dabei um geschmückte Klein grafiken mit Textelementen, die Auskunft über Namen und häufig auch die Profession des Buchbesitzers geben. Im 19. Jahrhundert war diese Form der Gebrauchsgrafik weitgehend in Vergessenheit geraten. Etwa zwischen 1890 und 1930 erfuhr das Exlibris zum einen im Zuge der aus England importierten Buchkunstbewegung, zum anderen durch seine Wiederentdeckung als bürgerliches Sammelobjekt eine neue Blüte. Für die Sammelnden war, neben der historischen Bedeutung der kleinen Bilder, der Verweis auf Stand, Beruf und Namen des Besitzers wichtig. Exlibris boten die Möglichkeit zur Selbstdarstellung und zur Vergewisserung, selbst einer künstlerisch gebildeten Klasse anzugehören. Bereits ab den 1870er Jahren hatten auch Künstler wie Max Klinger (1857–1920) und Emil Doepler d.J. (1855–1922) – der Lehrer F.H. Ehmckes – begonnen, Exlibris zu gestalten und sie persönlichen Freunden oder bewunderten Kollegen zum Geschenk zu machen oder sie, wie zum Beispiel Käthe Kollwitz (1867–1945), einem Familienmitglied zu widmen. Die Aneignung des Exlibris als Thema durch zeitgenössische Künstler und seine damit verbundene Beförderung in den Rang eines freien künstlerischen Werkes, beflügelte wiederum die Sammelleidenschaft des Bürgertums und mündete 1891 in der Gründung des „Ex-Libris-Vereins“ in Berlin.<sup>149</sup>

Auch die im direkten Umfeld Schneidlers arbeitenden Künstler beschäftigten sich mit der Gestaltung von Exlibris: Ehmcke seit 1901 in der Steglitzer Werkstatt, Behrens bereits während seiner Zeit um 1899 in der Darmstädter Künstlerkolonie und später als Direktor der Kunstgewerbeschule.<sup>150</sup>

Eines der ersten, im Jahr 1905 von Schneidler entworfenen Exlibris ist einem Freund gewidmet, dem Pädagogen und Musikliebhaber Friedrich Wilhelm Sage (1879–1957), den Schneidler schon aus Berliner Tagen kannte.<sup>151</sup> Die Lithografie zeigt einen lesenden Jüngling in altertümlicher Kleidung auf einem Stuhl sitzend, die rechte Hand stützt den Kopf, die linke sichert das Buch auf den Knien. Gerahmt wird die Szene auf der linken Seite durch einen dreiarmigen Leuchter, von dessen Kerzen Rauch aufsteigt und sich zu einer Art Mandorla verwirbelt. Schneidler bedient sich hier eindeutig christlich konnotierter Symbole, die er seiner Darstellung anpasst. In der christlichen Symbolik gilt zum Beispiel die Mandorla als Sinnbild für göttlichen Schutz, später als Form, die den thronenden Christus (*Maiestas Domini*) umschließt oder Maria mit dem Kind. In der Neuzeit findet sich das Motiv zum Beispiel als lichtausstrahlende Gloriole um die Taube des Heiligen Geistes.<sup>152</sup> Der hohe Kandelaber mit seinen brennenden Kerzen verweist auf die Erleuchtung der Welt durch Christus, und die Darstellung des Lesens kann als Zeichen der *Vita contemplativa* oder der Inspiration verstanden werden.<sup>153</sup> In Schneidlers Exlibris ist nicht das Licht dominant, sondern der aus den Kerzen aufsteigende Rauch, der sich zur dichten Mandelform verschlingt. Darin schwebt eine ätherische

149 | Siehe dazu: GRÖNERT 2009, S. 9–11. Und: <http://www.exlibris-deg.de/> (17.4.2014).

150 | GRÖNERT 2009, S. 34 u. 35; 58 u. 59.

151 | Die Datierung ist auf dem Lesebändchen sichtbar. Der Enkel Friedrich Wilhelm Sages, Sebastian Sage aus Stuttgart, konnte leider keine Angaben zu den Lebensdaten seines Großvaters machen.

152 | Siehe zum Motiv der Mandorla, KIRSCHBAUM u.a. 1971, 3. Bd., S. 148–149.

153 | Ebd. S. 90–91.



Frauengestalt mit vor der Brust verschränkten Armen, die sich dem Lesenden zuneigt. Möglicherweise ist sie die Muse, die den Geist des Jünglings beflügelt.

Auf der rechten Seite neigt sich eine stilisierte Weinrebe über den Lesenden. Ihre Zweige biegen sich zu Kreisfeldern, die verschiedene Tierabbildungen und einen knienden bärtigen Mann aufnehmen. Unverkennbar sind Reminiszenzen an die Ornamentik des Jugendstils, beispielsweise in der Ausbildung der Kleidung der Figuren, dem floral rankenden Rauch und den ornamentalen Ablegern der Weinrebe, die dekorativ den Raum im oberen Bilddrittel füllen. Es bestehen aber auch Ähnlichkeiten zu einigen Exlibris von Behrens, der in den Jahren um 1900 häufig das Motiv des mandelförmigen Feldes zur Aufnahme bildlicher oder schriftlicher Information verwendete (**Abb. 7**). Schneidlers Exlibris für Friedrich Wilhelm Sage gehört zur Gruppe der sogenannten redenden Bilder, d.h. die Darstellung enthält einen oder mehrere Verweise auf den Eigner in Form einer bildlichen Assoziation, die mit seinem Beruf oder seinem Namen verbunden ist. Es ist davon auszugehen, dass die Tierbilder und der Gelehrte in den Kreiselementen für den Wissenschaftler Sage stehen und das märchen- oder *sagenhafte* der ganzen Szenerie eine Anspielung auf den Namen des Adressaten ist.<sup>154</sup>

Für mindestens zwei seiner Familienmitglieder schuf Schneider ebenfalls persönliche Exlibris. 1907 entwarf er eines für seine Mutter Bertha Schneider und 1908 ein weiteres für seine Frau Paula, die er im Oktober 1907 geheiratet hatte.<sup>155</sup> Das Exlibris für Bertha Schneider zeigt als dominantes Motiv einen siebenarmigen Leuchter mit hohen, brennenden Kerzen, deren Flammen von strahlenden Lichtkreisen umgeben sind. Ihre Anordnung folgt einem Torbogen, dessen Rundung durch eine halbkreisförmig hängende Girlande entgegnet wird (**Abb. 8**). Die Hauptelemente des Bildes unterliegen einer strengen geometrischen Konstruktion – dazu gehören die seitlichen, in der Höhe abgestuften Rahmungen, der Bogen, die Girlande und selbst die Schmuckornamente wie Blüten, Kreuze und Rauten sowie der punktgerasterte Hintergrund. Allein dem blütenübersäten Buschwerk zwischen den Bogenpfeilern wird ein kontrolliertes Ausuferer gestattet. Die Schleifen, die die Girlande abschließen, der strahlende Leuchter und die reiche Ornamentierung verleihen der Darstellung etwas Feierliches und Opulentes. Die Darstellung lässt vermuten, dass Schneider seiner Mutter das Blatt zu einem Festtag oder einem anderen besonderen Anlass geschenkt hat.

Deutlich reduzierter und moderner in Form und Ausstattung wirkt dagegen das Exlibris für Paula Schneider, entstanden im Juni 1908 (**Abb. 9**). Das dreigeteilte Bildfeld weckt Assoziationen an einen Ausblick aus dem Fenster in einen gepflegten Garten. Drei große Blumentöpfe mit baumartigen Pflanzen, die von gezähnten Ellipsen umschlossen sind, bestimmen die untere Hälfte des Blattes. Während der rechte Baum ein Weinstock sein könnte, orientiert sich der linke am Motiv eines genealogischen Lebensbaumes. Wie kleine Köpfe hängen die Blüten oder Früchte von den horizontal wegstrebenden Zweigen. Sie erinnern an den Familienstamm, dem nun auch das neue Paar Paula und Ernst Schneider angehört. Vom Stamm des mittleren Baumes verzweigen sich vier Äste in horizontaler und vertikaler Richtung. Die horizontalen gabeln sich in der Mitte der Ellipse zu jeweils zwei Ablegern, die nach oben und unten rankend zwei mit

154 | GRÖNERT 2009, S. 121.

155 | Beide Exlibris in der Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste: Nachlass F.H. Ernst Schneider, Inv.Nrn.: n12-00002, n12-00301 Originalentwurf zum Exlibris für Paula Schneider und n12-00293,8 und 9; Bertha Schneider Inv.Nr.: n12-00003.

Blumenkränzen geschmückte Bildfelder rahmen. Die vertikal wachsenden Äste winden sich umeinander und bilden eine kreuzförmige Blüte. Abgeschlossen wird das zentrale Bildfeld durch einen kleinen Tempel oder Pavillon, der von zwei Ranken umschlossen wird, die aus zwei links und rechts angeordneten Pflanzen sprießen. Anders als in der bildlichen Darstellung im Exlibris für Friederich Wilhelm Sage verweist Schneidler hier nicht nur auf die Person seiner Frau, sondern thematisiert durch Ornament, symbolische Bezüge und Formensprache ebenso seine noch junge Verbindung mit Paula.

Reich ornamentiert und mit zahlreichen, zum Teil christlicher Symbolik entlehnten Details versehen, ist auch das Exlibris für Paul Wesenfeld, entstanden 1909 (**Abb. 10**). Paul Hermann Wesenfeld (1869–1945) war während Schneidlers Lehrtätigkeit an der Kunst- und Handwerkerschule Justizrat in Barmen und Mitglied des Preußischen Staatsrates.<sup>156</sup> Das zentrale Motiv des ihm zugeeigneten Exlibris bildet wieder ein Baum, dessen Äste sich zu Kreisfeldern formieren. Sie umschließen in der unteren Ebene stilisiertes Weinlaub, in der darüber liegenden ein Rabenpaar und ein Nest mit vier jungen Raben. Aus den oberen Zweigen entwickeln sich unter dem Bogen palmenartige Blätter zur Baumkrone. Im unteren Teil sind zur Linken und zur Rechten des Stammes eine männliche bärtige und eine weibliche Figur in Denkerpose zu sehen, die Schriftstücke oder Mappen in einer Hand halten und die andere sinnierend ans Kinn legen. Schriftstücke oder Bücher sind häufig verwendete Attribute für die Berufszugehörigkeit eines Exlibris-Eigners, ebenso die gedankenversunkene Pose und die Raben, die für die Bildung und geistige Tätigkeit des Besitzers stehen. Rabe, Eule, Marabu, antikisierende Tempel, Weinlaub, Bücher, Schriftstücke, Gärten, Blumen, Bäume und Kerzen sind eben jene Motive, die in unterschiedlicher Weise von allen Künstlern, die sich um 1900 bis 1910 dem Thema Exlibris widmeten, eingesetzt wurden. Schneidler bewegte sich damit in seiner Symbol- und Ornamentsprache vollkommen im ikonografischen Kanon der Zeit.

Auffallend an Schneidlers Exlibris ist jedoch zum einen die strenge Geometrie, die seinen Blättern zu Grunde liegt, zum anderen die eigenwillige Gestaltung der sich aus Baumzweigen entwickelnden kreisförmigen Medaillons. Die konsequente Umsetzung eines symmetrischen Bildaufbaus, intensiviert durch den Einsatz starker schwarz-weiß Kontraste, verbunden mit einer minutiösen, dekorativen Durcharbeitung aller Flächen findet sich in dieser Ausprägung bei kaum einem seiner Zeitgenossen.<sup>157</sup>

In diesen kleinen Arbeiten wird Schneidlers Herkunft aus dem konstruktiven Denken der Architekten offenbar, aber auch die Haltung des in der Zweidimensionalität arbeitenden Grafikers. Bereits hier sind seine in späteren Jahren formulierten Grundsätze zur Behandlung der Fläche spürbar, die sich durch „Raumaufteilung“ zu einem Gebilde aus „vollen und leeren“ Partien entwickeln müsse.<sup>158</sup>

156 | Zur Biographie von Paul Wesenfeld: <http://www.rainerdoerry.de/Ahnenforschung/html/Doerry/p000328.htm#P8446> (28.4.2014).

157 | Vergleiche dazu die Abbildungen von Arbeiten der führenden Exlibriskünstler von etwa 1890 bis 1955 in: GRÖNERT 2009.

158 | SCHNEIDLER 1945. Schneidler legte seine gestalterischen Grundsätze in seinem Hauptwerk *Der Wassermann* dar. Das Werk war inhaltlich und drucktechnisch 1933 abgeschlossen, wurde aber erst 1945 auf den Markt gebracht. Zu den Begriffen des Vollen und Leeren siehe Einführung zur 1. Kassette.



### 1.3.4 Illustrationen, freie Grafiken und Gemälde bis 1910

Aus den Jahren 1906 bis 1910 ist eine Gruppe von Illustrationen erhalten geblieben, die in Form, Komposition und Motivwahl den Exlibris ähnlich sind. Die Lithografie *Schauspielszene* von 1906 weist beispielsweise eine ähnlich geometrische Raumauffassung und Ornamentik auf: Die Darstellung dividiert sich in eine Hälfte, die mit ihrer geschwungenen, floralen Ornamentik und den schlanken Figuren dem Jugendstil nahesteht und eine andere, die sich im Bild der antikisierenden Architektur davon deutlich unterscheidet (Abb. 11).

Unverkennbar ist hier die Schule Peter Behrens', der sich um 1903 mit Beginn seines Direktorats an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, in eigenen gebrauchsgrafischen Arbeiten immer stärker mit stilisierten Architekturformen auseinandersetzte.<sup>159</sup> Die Verbindung der beiden Bildseiten gelingt Schneidler durch die Gewänder der Figuren, die vor dem undurchdringlichen Vorhang aus Blattwerk schwarz und flächig hervortreten und mit den dunklen Partien des Gartens und des Himmels auf der anderen Seite korrespondieren.

Eine große Rolle für Schneidlers frühe Arbeiten spielte die avantgardistische Gartenbaukunst. Ausgehend von englischen Gartenbaukonzepten entwickelte sich in Deutschland ab dem Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine Reformbewegung, die sich von den historisierenden, aristokratischen Gartengestaltungen abwandte und nach zeitgemäßen Ausdrucksmöglichkeiten im Bereich der Haus- und Villengärten suchte. Verbreitet wurden die Erkenntnisse englischer Gartengestalter in Deutschland vor allem von Hermann Muthesius (1861-1927), der 1904/05 sein dreibändiges Werk *Das englische Haus* im Anschluss an einen siebenjährigen Engländeraufenthalt im Auftrag des Handelsministeriums veröffentlichte. Im zweiten Band thematisierte er die gärtnerische Umgebung des Landhauses. Bereits 1903 hielt er in Berlin, Dresden und Breslau Vorträge zu den gartenkünstlerischen Neuerungen auf der Insel und geißelte den Zustand des deutschen Gartenbaus mit prägnanten, polemischen Worten:

„Ebensowenig wie wir unsere Zimmer in der Form von Höhlen, sondern rechtwinklig bauen, ebensowenig sollen wir einen Gartenweg in einer willkürlichen Schängelung anlegen oder ein künstliches Wasserbecken in die Form einer mit Zement ausgekleideten Pfütze bringen...“.

Besonders zuwider waren ihm die in Deutschland üblichen Dekorationselemente in den Gärten, die „glasierten Gnomen“ sowie die „tönernen Hasen und Rehe, mit denen in Deutschland ein schwunghafter Handel getrieben wird und die für das Kunstniveau unseres sogenannten gebildeten Publikums so außerordentlich bezeichnend sind.“<sup>160</sup>

Das Gestaltungsprinzip des englischen Landhauses mit seinem Garten war hingegen die Herstellung einer Einheit zwischen diesen beiden Lebensräumen. Der Garten wurde als Verlängerung des Wohnhauses und damit ebenfalls als Architektur begriffen.<sup>161</sup> Eine Auswahl von drei Illustrationen Schneidlers, die

159 | Siehe dazu zum Beispiel die Entwürfe Behrens' für die Delmenhorster Linoleumfabrik Anker-Marke, 1906, in: DÖRING/KLEIN-WIELE 2011, S. 271f.

160 | Zitiert nach: SCHNEIDER 2000, S. 188 und 189. Über die Vorträge wurde in der Zeitung *Dresdner Anzeiger* vom 9.12.1903 ausführlich berichtet. Siehe dazu die Anmerkung Nr. 11 in SCHNEIDER 2000, S. 188.

161 | MUSIOLEK 2005, S. 47 und 49 und MUTHESIUS 1904–1905.

er zwischen etwa 1905 und 1908 schuf, zeigt, dass er mit dem Gedankengut der avantgardistischen Gartentheoretiker, wie auch durch eigene Anschauung mit den neuen englischen Gärten bekannt war. 1904 hatte er selbst eine Englandreise unternommen, die ihn zum Schloss von Kent und Umgebung führte.<sup>162</sup> Entscheidend scheinen sich jedoch die Eindrücke der *Großen Gartenbauausstellung*, die 1904 in Düsseldorf stattfand, in seinen Arbeiten zu manifestieren.<sup>163</sup>

Dies zeigt etwa ein *Plakatentwurf* für eine lokale Düsseldorfer Gartenbauausstellung, entstanden circa 1905 (**Abb. 12**). Das zentrale Motiv ist eine große Amphore, die mit verschiedenen Blumen bepflanzt ist. Das exakt arrangierte Bouquet, wie auch die dahinterliegende Spalierobsthecke und die flankierenden stilisierten Büsche haben sich weit von einer Naturdarstellung entfernt. Die vegetabilen Formen ordnen sich der architektonisch-geometrischen Komposition unter. Allein das geschwungene Gefäß durchbricht mit seinen sich in verzweigte Äste auflösenden Henkeln die Strenge der Darstellung. Pflanzbehältnisse gleichen Typs, angelehnt an die Form antiker Amphoren, hatte der Bildhauer Rudolf Bosselt (1871–1938), Professor an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, für die *Große Gartenbauausstellung* entworfen.

Ein weiteres Gartenbild Schneidlers, *Parkanlage* von 1908, zeigt einen in zwei Ebenen angelegten Park (**Abb. 13**). Während Säulenzaun und Tor im unteren Teil des Bildes zwar symmetrisch aber im historisierenden Stil angelegt sind, nimmt der Betrachter die Bäume zu den Seiten des Einganges kaum noch als solche wahr. Ornamentale, teppichartige Rauten formieren sich zu Quadraten und Dreiecken, die sich in ein gerastertes Pflanzenmuster einfügen. In der Torachse befindet sich ein auf die wesentlichen Architekturelemente reduzierter Tempietto mit schmucklosem Tympanon, Doppelsäulen und einer regelmäßig durchbrochenen Rückwand. Links und rechts des Gebäudes erstreckt sich eine Wand aus unterschiedlichen, streng in Form gebrachten Heckenpflanzen. Diese erinnern an das Muster alternierender Reihen verschiedenfarbiger Ziegel, mit denen Behrens auch die Säulen des tiefen Brunnens in seiner Gartenanlage auf der *Großen Gartenbauausstellung* gestaltete (**Abb. 14**). Der Entwurf Behrens' für die Düsseldorfer Ausstellung bestach durch die konsequente, auf einem Rechteck basierende Umsetzung eines architektonischen Raumkonzeptes, in dem er entlang einer Mittelachse, sechs Gartenräume anlegte. Alle baulichen und vegetabilen Elemente ordneten sich den Horizontalen und Vertikalen unter: Pergolen, Hecken, regelmäßige Blumenrabatten und Wasserbecken. Die Auswahl der Pflanzen – hauptsächlich Thuja, Taxus und Buchsbaum – erfolgte ebenfalls nach ihrer Verwendbarkeit in einem geometrischen Kontext.

Von den seltenen freien druckgrafischen Arbeiten Schneidlers bis 1910 sind zwei Farblithografien erhalten, die sich von den illustrativen Blättern der gleichen Zeit deutlich unterscheiden. Nicht Symmetrie und strenge Raumaufteilung sind hier vorherrschend, sondern die Umsetzung malerischer Landschaftsmotive mit den Mitteln des Flachdrucks. Dabei verzichtet Schneider weitgehend auf Tiefenräumlichkeit und reduziert die Farbigkeit bis auf wenige, die Konturen und Formen unterstreichende Töne.

Das Blatt *Drei Birken*, entstanden um 1904, zeigt eine Baumgruppe mit dunklem ornamentalem Blattwerk vor ockerfarbenem und beige grauem Hintergrund (**Abb. 15**). Himmel, Landschaft und Bäume korres-

162 | Siehe dazu Brief von Schneider an F.H. Ehmcke vom 25.5.1904, Nachlass Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach.

163 | Siehe zur Großen Gartenbauausstellung in Düsseldorf: Moeller 1991, S. 323–337.

pondieren zum einen durch kongruierende dekorative Gestaltung der Flächen, zum anderen durch die Verwendung gleicher Farbtöne in allen Bildebenen. Wie zum Beispiel in Otto Eckmanns Gemälde *Frühling*, um 1902 (**Abb. 16**), das an japanischer Kunst geschult ist, erzielt Schneidler eine abstrahierte Naturdarstellung durch das völlige Fehlen von Licht- und Schatteneffekten sowie die plakative Stilisierung des Sujets.<sup>164</sup>

Damit stehen seine frühen Lithografien den Arbeiten des renommierten Jugendstilkünstlers Otto Eckmann (1865–1902) nahe, aber auch den seit etwa 1870 in Europa in Mode gekommenen japanischen Farbholzschnitten. Darüber hinaus finden sich Anklänge an Werke anderer zeitgenössischer Künstler, wie etwa die stimmungsvollen Landschaftsbilder Walter Leistikows (1865–1908).

Den Arbeiten Leistikows konnte Schneidler schon als Jugendlicher in Berlin begegnen. Dieser hatte 1892 gemeinsam mit Max Liebermann und neun anderen Berliner Künstlern die „Vereinigung der XI“ gegründet. Die elf Künstler setzten sich zum Ziel, das Berliner Ausstellungswesen entgegen den Wünschen Kaiser Wilhelms II. und seines Kunstberaters, Akademiedirektor Anton von Werner (1843–1915), zu modernisieren. Das bedeutete: Abkehr vom Verein Berliner Künstler und den Salonausstellungen, nachdem Reformierungsversuche dieser Organe gescheitert waren und die Organisation kleiner, privater Ausstellungen in Galerien – und zwar unabhängig von den Regeln und Auswahlkriterien der offiziellen kunstpolitischen Gremien.<sup>165</sup> Die Resonanz des kunstinteressierten Publikums und der Medien auf diese kleinen, überschaubaren Ausstellungen war groß und zeitgenössische Kritiken kommentierten sie überwiegend positiv.<sup>166</sup> Zwischen 1892 und 1899 fanden in verschiedenen Galerien im Berliner Stadtgebiet Ausstellungen dieser Gruppe statt, bis sie sich 1899 auflöste.

Walter Leistikow, vor allem durch seine Bilder der märkischen Landschaft und des Grunewalds bekannt, war mit seinen Bildern in den exklusiven Galerieausstellungen regelmäßig vertreten. Außerdem lehrte er von 1892 bis 1895 als Lehrer für Landschaftsmalerei an der privaten Akademie von Conrad Fehr, die dieser im gemeinsam mit Leistikow und anderen Künstlern bewohnten neuen Atelier- und Wohnhaus in der Lützowstraße 82 in Berlin eröffnet hatte.<sup>167</sup> Dem jungen Schneidler, 1903 selbst Schüler an der Akademie Fehr, sind die melancholischen Landschaftsgemälde Leistikows sicherlich nicht entgangen, waren sie doch entweder in einer der Berliner Galerien, in denen die „XI“ ausstellten, zu sehen oder er begegnete ihnen vielleicht sogar während seiner Unterrichtsstunden in der Akademie Fehr.

Ein Vergleich einer frühen Landschaftslithografie Schneidlers (**Abb. 17**) mit einem Ölgemälde von Leistikow mit dem Titel *Schlachtensee*, das 1897 anlässlich der sechsten Ausstellung der XI gezeigt wurde (**Abb. 18**), lässt Parallelen in Bildaufbau und Verwendung der künstlerischen Mittel erkennen.<sup>168</sup> Leistikow reduziert seinen Landschaftsausschnitt auf die wesentlichen Motive, Himmel, Wald, See und Wege und übersetzt diese in eine flächige Komposition ohne tiefenräumliche Erstreckung. Die Bäume in dunklen

164 | Siehe zum Japonismus bei Otto Eckmann: CHO 1988, S. 36–41 und SAVIGNY 1993, S. 35–36.

165 | MEISTER 2006, S. 61 und 71 ff. Digitale Veröffentlichung über: <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2769/> (20.8.2014).

166 | Ebd. Zum Beispiel S. 94, 100, 102.

167 | KÖNIG 2009, S. 211.

168 | MEISTER 2006, S. 187. Das Gemälde von Leistikow wird im Katalog des Bröhan Museums, S. 139 mit „um 1898“, in der Dissertation von Sabine Meister jedoch eindeutig auf 1897 datiert. Das Bild wurde später an den Wuppertaler Bankier Karl von Heydt verkauft.

grün-braunen Tönen und der expressive gelbe Himmel wirken in ihrer Vereinheitlichung und den harten Hell-Dunkel-Kontrasten, als seien sie nicht gemalt, sondern in Holz geschnitten worden.<sup>169</sup> Schneidler beschreitet in seiner Lithografie einen ähnlichen Weg. Er wählt eine flachräumliche Bildanlage bei der die Perspektive nur leicht durch den Verlauf des Sees im Vordergrund angedeutet wird, in dem sich der Bewuchs des Ufers spiegelt. Die gesamte Blattgestaltung generiert sich aus der Divergenz der hellen und dunklen Partien, die ohne weiche Übergänge oder Schattierungen nebeneinander gesetzt werden. Vor allem in der Formensprache der Ufergestaltung ist die Nähe zu Leistikows Gemälde *Schlachtensee* sichtbar. Im Unterschied zum Landschaftsmaler Leistikow ist bei Schneidlers Werk jedoch die Affinität zum Zeichnerischen und die Tendenz zum ornamentalen Jugendstil unübersehbar.

Auch in zwei der vier erhaltenen Unikate bis 1910 ist ein zeichnerisches Vorgehen festzustellen: ein Pastell (**Abb. 19**) das einen *Waldweg* darstellt und im Blatt *Dichter Wald* in einer Mischtechnik aus Ölfarbe und Pastell, dessen Motiv dicht aufragende Baumstämme sind (**Abb. 20**).

Die Flächen von Gebüsch und Waldboden in *Waldweg* generiert Schneidler aus einem dichten Netz kurz gesetzter Striche. Baumstämme und Blattwerk entstehen durch Konturierung mittels Linien und der Weg wird durch eine Schraffur strukturiert, die sich zur Bildmitte hin verjüngt und dadurch verschwimmt.

Im zweiten Bild eines undurchdringlich anmutenden Waldes aus Baumstämmen, ist das Zeichnerische zu Gunsten einer stärkeren Betonung der Fläche und des Malerischen zurückgenommen. Das Pastell *Waldweg* ist in seiner schwingenden und dekorativen Linienführung stark dem Jugendstil verpflichtet. Das Öl- und Pastellgemälde *Dichter Wald* verweist in seiner düsteren Farbigkeit, der starken Kontrastierung der Flächen und dem Motiv der unwirklich anmutenden blauen Steine zu Füßen des zentralen Baumstammes eher auf die symbolistische Malerei. Denn Beschreibungen und Gemälde des geheimnisvoll-dunklen Waldes, sind in der deutschen Kunst seit Ende des 19. Jahrhunderts häufig zu finden. Dabei ist nicht der geografische Ort der Darstellung entscheidend, sondern der metaphorische Gehalt von Wald und Baum, der Heimat, Architektur und Geborgenheit, aber auch Bedrohung, Märchenhaftes und Mystisches umfassen kann.<sup>170</sup>

Ein drittes Landschaftsgemälde Schneidlers, um 1904 entstanden, verweist noch einmal auf die Nähe zur Malerei Leistikows. Im Bild *Bäume* von 1895–1899 zeigt Leistikow einen menschenleeren Landschaftsausschnitt, der von mehreren tiefdunklen und einem Baum mit grüner Krone dominiert wird (**Abb. 21**). Über ihnen erstreckt sich ein geröteter Abendhimmel. Durch die Baumstämme hindurch sind ein See und das gegenüberliegende Ufer zu erkennen. Der stilisierende, flächenhafte Rhythmus, inspiriert durch japanische Vorbilder,<sup>171</sup> die klare dreiteilige Komposition und die Darstellung des Charakteristischen einer Landschaft, sind Elemente, die sich auch in Schneidlers kleiner abendlicher Landschaft niederschlagen (**Abb. 22**). Ein Spaziergänger mit zusammengeklapptem Regenschirm wandert auf einem Weg in Rich-

169 | BECKER 2006, S. 187–188. Zeitgenössische Kritiker monierten gerade diesen Effekt, der von einigen für sinnlos gehalten wurde. „Es kann gemalt werden und in Holz geschnitzt werden, aber eines durch das andere nachzuahmen hat keinen Sinn.“

170 | Siehe dazu Demandt 2002, S. 256–261. Bereits Goethe verglich 1772 in seinem Artikel „Von deutscher Baukunst“ die Säulen des Straßburger Münsters mit einer „schlank aufsteigenden Buche“, in: Trunz u.a. 2000, Bd. 12, S.7-8. Die Farbe Blau steht in der symbolistischen Malerei für das Geistige.

171 | Siehe dazu BECKER 2009, S. 84–86.

tung Dorf und der untergehenden Sonne, die den Abendhimmel in Rot- und Gelbtöne taucht. Fünf Bäume durchschneiden scherschnittartig die Szenerie. Der Bildaufbau teilt sich in drei Ebenen: Vordergrund mit Weg und Staffage, schmaler Mittelgrund mit den Dächern von Häusern und Kirche und Hintergrund mit dem vom Rot zum Blau changierenden Himmel. Schneidler setzt in seiner Komposition nicht auf das Spiel von Licht und Schatten, sondern ausschließlich auf das Nebeneinander von zum Teil stark kontrastierenden Flächen, die durch den Pinselduktus in ihrer jeweiligen Richtung betont werden. Das Wesentliche des Gemäldes ist nicht die Person im Vordergrund, die zunächst kaum ins Auge fällt und die Dächer in der Bildmitte, sondern das Zusammenspiel der farbigen Flächen, die gemeinsam den Ausschnitt einer typischen rheinischen Landschaft formen.<sup>172</sup>

Eine sicher zu datierende frühe malerische Arbeit aus der Hand Schneidlers entstand im Wintersemester 1904/05 als Schülerarbeit der Ehmcke-Klasse für Grafische Kunst an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf (**Abb. 23**). Aufgabe war es, einen *Empire-Tanzfries* zu entwerfen, ein linear angelegtes, schmales Gemälde, das dekorativen oder illustrativen Zwecken dienen sollte. Schneidlers Lösung zeigt einen schnörkellosen Figurenfries in kräftigen Blau-, Gelb-, Schwarz- und Rottönen. Zwei links und rechts an den Bildrändern musizierende Geiger rahmen vier Tanzpaare in den typischen Gewändern der Empire-Zeit. Die Komposition ist mit einem nummerierten Bleistiftraster überzeichnet, das zur möglichen Übertragung und Vergrößerung des Bildes auf eine Wandfläche diente. Die Figuren sind stark stilisiert und wirken schablonenartig übereinandergesetzt. In der Broschüre zur Ausstellung von Schülerarbeiten in der Kunstgewerbeschule ist der Fries als „Fragment“ konnotiert, möglicherweise ein Hinweis auf einen fehlenden zweiten Teil oder das Stadium der Ausarbeitung des Bildes. Die Reduzierung auf das Wesentliche – wie es schon im Landschaftsbild anklang – kommt hier noch deutlicher zum Ausdruck. Die Gesichter der Akteure sind gar nicht oder nur flüchtig ausgearbeitet, die Gewänder entbehren jeden dekorativen Schmucks, ebenso wie die Fläche, auf der sich die Szenerie entwickelt. Die gelungene Gesamtkomposition veranlasste Ehmcke dazu, diese Arbeit neben Batik- und Bucheinbandentwürfen Schneidlers für die *Ausstellung von Schülerarbeiten* an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf, im März 1905 auszuwählen.<sup>173</sup> Der Fries ist das erste einer langen Reihe von „Bühnenbildern“, ein Thema, das Schneidler in den folgenden Jahren in unterschiedlicher Weise immer wieder aufgreifen sollte.

### 1.3.5 Frühe buch künstlerische Werke Schneidlers – Parallelen zu seinen grafischen Arbeiten

Seit Mitte des 19. Jahrhunderts ging von England die sogenannte *Arts & Crafts*-Bewegung aus, die sich unter anderem gegen den durch die Industrialisierung der Buchherstellung verursachten Niedergang qualitätsvoller Buchherstellung wandte und sich auf gutes Handwerk rückbesann. Um 1900 erwachsen aus dieser Bewegung auch in Deutschland Bestrebungen, sich wieder um gute Buchgestaltung zu bemühen. Da diese Entwicklung schon vielfach Gegenstand wissenschaftlicher Publikationen war, soll im Folgenden vor allem auf den für den Buchkünstler Schneidler wichtigsten Auftraggeber Eugen Diederichs eingegangen

172 | Schneidler lebte seit Herbst 1904 in Düsseldorf und ab Mitte 1905 in Solingen.

173 | Ausstellungskatalog zur Ausstellung von Schülerarbeiten an der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf, in: Stadtarchiv Düsseldorf, Signatur: 0-1-3 2689, Blatt 86–89.

werden.<sup>174</sup> Diederichs war der erste deutsche Verleger Ende des 19. Jahrhunderts, dessen Impetus neben seinem umfassenden kulturpolitischen Programm auch der Buchkunst galt.<sup>175</sup>

Auf die produktivsten Jahre seiner Tätigkeit für Diederichs – circa 1909 bis 1914 – blickte Schneider schon 1927 wehmütig zurück und gedachte dieser Zeit, als der „Wertherzeit“ seines beruflichen Lebens, „als eines benommenen Wirkens voller Liebe, Schmerz und Verwirrung in grafischen Dingen.“ Schneider würdigte Diederichs in seiner Hommage in einer Festschrift zu dessen 60. Geburtstag als jemand, der kein „Besteller“ war, sondern an die Fähigkeiten „seiner“ Buchkünstler glaubte.

„Sein Verhalten gegen uns war so: daß er das Jungenhafte in uns Jungen als selbstverständlich gelten ließ; daß er mit unseren Fehlern ohne weiteres rechnete und sie uns auf seine Kosten verzieh[...].“<sup>176</sup>

### Exkurs: Eugen Diederichs und sein Verlag

Diederichs gründete seinen Verlag 1896 in Florenz, weshalb er als Verlagssignet den Marzocco Donatellos wählte, den Löwen und Schildhalter aus dem florentinischen Wappen. Das von Emil Rudolf Weiß nach einer Fotografie der Skulptur entworfene Markenzeichen behielt Diederichs – wohl auch wegen der Werbewirksamkeit dieses Logos – an seinen späteren Verlagsstandorten bei.<sup>177</sup> 1897 siedelte er nach Leipzig über und nur sieben Jahre später nach Jena, wo sein Verlagshaus bis 1948 verblieb.<sup>178</sup>

Diederichs war ein Bewunderer des englischen Künstlers William Morris (1834–1896), einem der Gründer der *Arts-und-Crafts*-Bewegung in England. Morris' Forderungen an das „schöne Buch“, die er seit 1891 auch selbst in einer, gemeinsam mit Emery Walker (1851-1933) gegründeten Druckerei, der Kelmscott-Press, in künstlerisch herausragende Druckwerke umsetzte, machte Morris zum Initiator der Buchkunstbewegung in Europa. Thomas Cobden-Sanderson (1840–1922), Weggefährte von Morris und in den 1890er Jahren Mitarbeiter in der Kelmscott-Press definierte in seinem 1901 verfassten programmatischen Essay *The Ideal Book or Book Beautiful* in prägnanter Form, was das Ziel buchkünstlerischer Arbeit sein sollte:

„The Ideal Book or Book Beautiful is a composite thing made up of many parts and may be made beautiful by the beauty of each of its parts – its literary content, its material or materials, its writing or printing, its illumination or illustrations, its binding and decoration – of each of its parts in subordination to the whole which collectively they constitute. [...]“<sup>179</sup>

174 | Ausführlich zur Entwicklung der neuen Buchkunst in Deutschland zum Beispiel: LAMMERS/UNVERFEHRT 1981 oder EYSEN 1980.

175 | Siehe dazu: Buchgestaltung als kreativ-verlegerischer Beitrag zum Buch – Eugen Diederichs und die neue Buchkunst, in: HEIDLER 1998, S. 650.

176 | DIEDERICHS 1927, S.137.

177 | ROLOFF 1994, S.74.

178 | HÜBINGER 1996, S. 509–511.

179 | POLLARD 1929, darin: Nachdruck des Essays *The Ideal Book or Book Beautiful* von Thomas Cobden-Sanderson 1901 auf den Seiten XII bis XVIII. Zitat S. XII. Die deutsche Übersetzung dieses Essays erschien noch im selben Jahr in der Zeitschrift für Bücherfreunde.



Schon seit 1896 verfolgte auch Diederichs in seinem Verlag eben diese Grundsätze. Bereits 1897, ein Jahr nach der Verlagsgründung in Florenz, entschuldigte sich Diederichs, der nicht nur ein erfinderischer Kopf, sondern auch ein guter Geschäftsmann war, für eine verspätete Lieferung einiger Bücher mit der Bemerkung:

„Die Herstellung der neuen Werke von Julius Hart und Avenarius verzögerte sich infolge der künstlerischen Ausstattung, doch wurden sie am 8. Dezember ausgeliefert. Ich mache die Herren Sortimentler besonders auf meine Bücherausrüstung aufmerksam, die zugleich den inneren Wert meiner Verlagswerke dokumentiert.“<sup>180</sup>

Diese Entschuldigung enthält gleichzeitig die Werbung für seine neuen Bücher und mutet wie die Quintessenz aus den Grundsätzen an, die Otto Julius Bierbaum im gleichen Jahr in der neu gegründeten Zeitschrift für Bücherfreunde veröffentlicht hatte:

„Ich möchte einige Grundsätze hier aufstellen, von denen ich glaube, dass ihre Beachtung im allgemeinen vor den größten Missgriffen bewahrt. Selbst der Elementarsatz muss dabei wiederholt werden, dass Ausstattung und Gehalt wesenseins sein müssen. [...] Es sollte im allgemeinen der Schmuck eines Buches immer nur von einem, sorgsam für den jeweiligen Zweck ausgewählten Künstler hergestellt sein; von mehreren nur dann, wenn diese so zusammenstimmen, dass sie wenigstens nicht offensichtlich auseinandergehen. [...] Bildnerischer Schmuck darf nie bloß Füllsel sein. Möglichst immer soll er zugleich einen ästhetischen Zweck und eine Sinndeutung haben, zum mindesten aber einen ästhetischen Zweck. [...]“<sup>181</sup>

In den Jahren bis zum Ersten Weltkrieg verschrieb Diederichs sich mit geradezu missionarischem Eifer der Kreation von Büchern als Einheit von Inhalt, Typografie, Ornament und Bild. 1900 ging er mit einer eigenen Wanderausstellung seiner Produkte auf eine Tournee durch sechs deutsche Großstädte – eine Station war dabei auch Berlin, die Heimat Schneidlers. 1901 hielt er in Leipzig einen vielbeachteten Vortrag *Zur neuzeitlichen Bewegung in der Buchausstattung*, über den im Börsenblatt ausführlich berichtet wurde. Diederichs legte darin detailliert dar, dass es selbstverständlich die vornehmste Aufgabe des Verlegers sei, durch Bücher „Geistiges“ zu vermitteln, darüber hinaus aber auch das Auge „sinnliches Wohlgefallen“ daran finden solle, was ein „Zusammenschließen des Inhaltlichen und Sinnlich-Asthetischen“ erfordere.<sup>182</sup>

Um diesem selbst auferlegten Diktum gerecht zu werden, arbeiteten für den Verlag im Laufe der Jahre nicht weniger als 90 Künstler, die von Diederichs zum einen großzügig für ihre Gestaltungen entlohnt wurden, zum anderen verdoppelte sich, durch die bei manchem Werk höchst anspruchsvollen künstlerischen Beiträge, die Herstellungszeit eines Buches nahezu.<sup>183</sup> Diederichs Anspruch an das qualitätsvolle Buch und die Umsetzung desselben waren also wirtschaftlich gesehen durchaus ein Wagnis, aber seine Bücher waren durch die künstlerische Buchausstattung auch von Anfang unterscheidbar – ein verkaufsfördernder As-

180 | Börsenblatt des Deutschen Buchhandels, Nr. 288, 11.12.1897, S. 9878. Die Anzeige selbst ist am 9.12. verfasst worden.

181 | BIERBAUM 1897/98, S. 211.

182 | HEIDLER 1998, S. 655 und Anm. 41.

183 | HEIDLER 1998, S. 650, 651, 657, 658, 662 und 663.



pekt, den Diederichs durchaus zu nutzen verstand.<sup>184</sup> Es war ihm deshalb ein Anliegen, die für ihn tätigen Künstler explizit in seinen Verlagskatalogen zu erwähnen und zum Teil mit beschreibenden, wertschätzenden Attributen zu versehen.<sup>185</sup> Diederichs Bemühungen um das künstlerisch gestaltete Buch wurden in der Fachpresse und durch die führenden Bibliotheksleiter im Gegenzug hoch gelobt, so etwa von Hans Loubier (1863–1931), Fedor von Zobeltitz (1857–1934), Peter Jessen (1858–1926), Otto Grauthoff (1876–1937) und Peter Behrens (1868–1940).<sup>186</sup> Besonders Behrens war tief beeindruckt von Diederichs' Leistungen und so schreibt er in einem Brief vom 24. August 1900 an ihn: „Zu ihrem Preise kann ich Ihnen nicht gratulieren. Wem gebührt denn der 1. Preis. Es druckt ja in Deutschland außer Ihnen niemand anständige Bücher!“<sup>187</sup> Der Preis, der Behrens einer Gratulation nicht wert schien, war immerhin die Bronzemedaille, errungen auf der Weltausstellung in Paris 1900, kaum vier Jahre nach Verlagsgründung.

### 1.3.6 Upanishads des Veda: Der erste buch künstlerische Entwurf Schneidlers für den Eugen Diederichs Verlag

Diederichs, der sich als deutscher Kulturverleger mit universalem Anspruch verstand,<sup>188</sup> widmete sich schon früh der Vermittlung eines umfassenden Kultur- und Religionsbegriffs, der weit über „biblisches Christentum“<sup>189</sup> und europäische Konfessionen hinaus reichte. Seine Vorstellungen von Religion verbanden sich besonders mit dem Pantheismus, einer Religionsform, die der Auffassung ist, dass Gott eins mit dem gesamten Kosmos, der Natur und dem Innersten des Menschen sei.<sup>190</sup>

Unter den Publikationen, die dieser Haltung verpflichtet sind, ragt das monumentale, bibliophile Werk der *Upanishads des Veda* schon wegen seines Großfolioformats und durch seine ungewöhnliche inhaltliche Ausrichtung hervor.

Der Veda (Wissen) gehört zu den heiligen Schriften der Hindus und ist nicht vergleichbar mit den heiligen Büchern des Christentums oder des Islam, also der Bibel oder dem Koran. Im Gegensatz zu diesen setzt sich der Veda aus vier Textsammlungen zusammen, die in großem zeitlichen Abstand voneinander entstanden: der Rigveda (Hymnen an die Götter), Samaveda (Opfergesänge), Yadschurveda (Opfersprüche) und Atharvaveda (Zauberlieder). Anschließend an diese etwa ab 1250 v. Chr. entstandenen Texte folgen die Brahmanas (Opfertexte) und ab circa 800 v. Chr. die Upanishaden. Während in den älteren Veden die Götter um das Erreichen vor allem weltlicher Ziele angerufen werden, beschäftigen sich die Upanishaden mit der Suche nach dem einen, hinter allen Erscheinungen stehenden göttlichen Wesen. Sie gelten des-

184 | MEYER 1996, S. 69.

185 | DIEDERICHS 1904, Erster Katalog, der im Jahr des Umzugs von Leipzig nach Jena entstand. Hierin ist hinter fast jeder Publikation der Buchkünstler aufgeführt, in kleinen Verlagsprospekten von 1898 sind jeweils der Buchkünstler und sein Beitrag zum Buch unterstrichen. Nachlass Eugen Diederichs in: Bestand A: Verlag/Buchkunst, Deutsches Literaturarchiv Marbach.

186 | HEIDLER 1998, S. 651, 654.

187 | DIEDERICHS 1967, S. 115.

188 | Siehe dazu: Verlagskatalog von 1912, in: DIEDERICHS 1912, Nachlass Eugen Diederichs A: Verlag/Buchkunst, Deutsches Literaturarchiv Marbach.

189 | Zitiert nach HEIDLER 1998, S. 273.

190 | Ebd.

halb als geistige Essenz der Veden und fanden in der westlichen Forschung zum Hinduismus am Ende des 19. Jahrhunderts besondere Beachtung.<sup>191</sup>

Die Auswahl von 12 aus den 108 Upanishaden traf auf Bitten von Eugen Diederichs der Philosoph und renommierte Indologe Paul Deussen (1845–1919), der Verfasser der ersten deutschen Übersetzung der Upanishads des Veda.<sup>192</sup> Deussen wählte für den Prachtband Texte, die einer historischen Anordnung folgen und aus denen, wie Diederichs in seinem Subskriptionstext schreibt, „jener Prozeß der Auslösung höchster philosophischer Erkenntnis aus dichterischer Rhythmik der Gedanken aufs Lebendigste hervortritt.“<sup>193</sup>

Das inhaltlich Besondere an Diederichs Ausgabe der Upanishaden war jedoch der Versuch, durch ein Nachwort des Künstlers und Kunstschriftstellers Ernst te Peerdt (1852–1932) zum Problem des Selbstbewusstseins bei der Lesung der Upanishads, einen Bogen zu schlagen vom indisch-orientalischen zum abendländischen Denken. So sollte erstmalig die Bedeutung dieser „ältesten Urkunden menschlichen Denkens“ für den heutigen, modernen Menschen greifbar werden.

Die Umsetzung des monumentalen Werkes wurde unter dem Direktorat Peter Behrens' an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf in Angriff genommen. Behrens hatte Ehmcke und seiner Klasse die Ausführung dieser großen Aufgabe übertragen. Außer Paul Deussen waren alle beteiligten Wissenschaftler und Künstler mit dieser Institution verbunden: Ehmcke als Druckleiter, der Kunsthistoriker und Dozent an der Kunstgewerbeschule Wilhelm Niemeyer (1864–1960) als Schriftleiter und spätestens seit 1906 auch Schneidler, der bis Anfang 1905 Studierender der Kunstgewerbeschule gewesen und von Ehmcke dem „anfänglich widerstrebenden Diederichs“ als Buchkünstler empfohlen worden war.<sup>194</sup>

Schneidler entwarf den gesamten Buchschmuck für das Werk. Dieser umfasste die Schmuckblätter zu Beginn der einzelnen Kapitel, Vignetten, ornamentale Titeleinfassungen und Schmuckrahmen. Insgesamt zog sich die Arbeit an dem ehrgeizigen Projekt, mit Unterbrechungen über mehr als sieben Jahre hin. Die Zusammenarbeit vor allem von Ehmcke und Schneidler war dabei nicht unproblematisch und markierte den Beginn immer wiederkehrender schriftlicher Auseinandersetzungen zwischen den beiden Künstlern:

„Diederichs schickt mir heute den Entwurf zu Subscr.-Einladung auf die Up., worin mir der Passus „Die künstl. Ausführung überwacht für die Düsseldorfer Kunstgew.Sch. F.H. Ehmcke wirklich ganz und gar wider den Sinn geht. So wie es hier klipp und klar steht, kann es meiner Meinung nach nicht bleiben. Und ich kann mir nicht denken, dass dieser Entw. Ihnen vorgelegen hat und von Ihnen gebilligt worden ist. Zum Mindesten müsste wohl gesagt

191 | Siehe dazu GLASENAPP 1957, S. 152.

192 | Als erster übersetzte A.H. Anquetil-Duperron 1801 die Upanishaden aus dem Persischen ins Lateinische. Siehe dazu GLASENAPP, 1957, S. 148. Als Standardwerk für Deutschland gilt bis heute die Übersetzung von Paul Deussen, der 1897 die Übersetzung von 60 Upanishaden ins Deutsche herausgab. Siehe dazu HÜBSCHER 1957, S. 622–623 und Nietzsche.is.uni-sb.de/pers/xsl/per\_deussen\_paul\_00.xml (10.02.2015).

193 | Nachlass Eugen Diederichs, in: Bestand A: Verlag/Buchkunst, Deutsches Literaturarchiv Marbach. Subskriptionseinladung auf eine Monumentalausgabe der Upanishads des Veda, Jena 1913.

194 | Postkarte vom 23.4.1906; Brief 16.2.1909, Nachlass Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach und EHMCKE 1920, hier 2. Band, Kapitel 68, S. 871. Kopien der Kapitel Schneidler betreffend konnte ich freundlicherweise am 6.5.2015 bei Dr. Irmgard Heidler im Archiv der Thüringischen Universitäts- und Landesbibliothek Jena einsehen.

werden, dass Ihre Direktion sich auf meine Arbeit nicht erstreckt. Das entspräche doch eigentlich den Thatsachen.“<sup>195</sup>

In einem langen Antwortbrief legt Ehmcke seine Version des Sachverhaltes dar und betont, dass, „andererseits auch keine Rede davon sein [kann], dass eine Arbeit in meinem ureigensten Ressort an der Schule einfach mit Stillschweigen übergangen wird, oder dass ich mich sowohl in Bezug auf Pflicht als Recht mit Anderen darin teile.“<sup>196</sup>

Letztlich wurde Ehmcke im Text der Subskriptionseinladung zu den Upanishads in seiner Funktion als Leiter der Druckanordnung für die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule genannt, obwohl davon ausgegangen werden kann, dass seine Rolle beim langwierigen Entstehungsprozess des Buches durchaus bedeutender war. Diederichs selbst hatte ihn gebeten, die Fäden zur Entwicklung des Monumentalwerkes in der Hand zu behalten und ohne Ehmckes Gesamtleitung wäre das Unternehmen „wohl überhaupt im Sande verlaufen.“ So konnte er sich nicht enthalten, Schneidler mit dem verbalen Seitenhieb in die Schranken zu weisen: Diederichs habe „sich natürlich nicht bei einem für ihn so kostspieligen Verlagswerk auf Versuche mit ihm bisher völlig unbekanntenen Personen einlassen“ können und die Gewähr haben müssen, „dass für die Sache jemand einsteht, der sich nicht durch augenblickliche Stimmungen und Launen zu sehr beeinflussen lässt.“<sup>197</sup> Als die Subskriptionseinladung 1913 an die Händler verschickt wurde, fand darin für den künstlerischen Part nur noch Schneidler als Entwerfer Erwähnung:

„Der Schmuck, den ein besonders ornamental begabter Künstler, Ernst Schneidler geschaffen hat, ist so gehalten, daß im Text vor allem die reine Druckschönheit zur Wirkung kommt; dagegen sind die wichtigen Bucheinschnitte, die Anfänge der Upanishads, die Abteilungen in Bücher, die Titelpartien durch reiche ornamentale Umrahmungen ausgezeichnet, von deren Art der beifolgende Probedruck ein Beispiel gibt.“<sup>198</sup>

Diederichs' mit diesem Ausnahmeprojekt verbundenen verlegerischen und buch künstlerischen Ambitionen hätten höher nicht sein können. Der Grundgedanke hinter der aufwändigen Publikation war, dass der philosophische Gehalt der Upanishads, durch „Material, Druck und Ornamentik“ verdichtet und in einer ganz besonderen Form dargeboten werden sollte. Diederichs wollte, ein Werk schaffen, das „sich alten Druckwerken zur Seite stellen kann und doch den Geist der neuen Zeit trägt [...]“. Der Verleger hielt die Zeit für gekommen, dass in Deutschland auf künstlerischem Gebiet „wieder etwas allgemein Gültiges, das den

195 | Brief von Schneidler an Ehmcke vom 16.02.1909, Nachlass Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach. Unterstreichungen wie im Original.

196 | Brief von Ehmcke an Schneidler vom 19.02.1909, Nachlass Ehmcke, Klingspor Museum Offenbach.

197 | Ebd. Das Buch kostete in der Subskriptionsausgabe mit „provisorischem Einband“ 80 Mark und nach Erscheinen 100 Mark, was einem heutigen Kaufpreis von über 500 Euro entsprechen würde. Siehe zu den Buchpreisen: Nachlass Eugen Diederichs, in: Subskriptionseinladung, Bestand A Verlag/Buchkunst, Deutsches Literaturarchiv Marbach.

198 | Ebd. Subskriptions=Einladung auf eine Monumental=Ausgabe der Upanishads des Veda, Jena 1913. Leider hat sich der „beifolgende Probedruck“ nicht erhalten.

Zeitgeschmack überdauert“ geschaffen werden müsse und das gleichzeitig „ein Zeugnis für die deutsche Kunst im Zusammenwirken von Künstler und Gewerbe“ sei.<sup>199</sup>

Der Absatz des teuren Buches – der Subskriptionspreis für die Standardausgabe betrug 80,- Mark und sollte auf 100,- Mark steigen – gestaltete sich jedoch schwierig, zumal in diesen Summen ein künstlerisch gestalteter Einband noch nicht enthalten war. Vielmehr wurden die Interessenten aufgefordert, sich deswegen direkt mit der Großbuchbinderei Köllner in Leipzig in Verbindung zu setzen. Dort konnten sie sich etwa nach den Entwürfen Schneidlers für 30,- Mark zusätzlich in Leder gebundene Exemplare „als Handband in einer ihrem Renomme entsprechenden Ausführung“ liefern lassen oder gar solche, „die in einem von Herrn E. Schneidler hergestellten hochkünstlerischen Batikshawl zum Preis von Mk. 50.– gebunden werden.“<sup>200</sup>

Wie sein Lehrmeister Ehmcke war auch Schneidler kein Illustrator, der Texte begleitend bebilderte, sondern ein Buchgestalter, dem die Gesamtheit eines Buches am Herzen lag. Dabei beachtete er den Text sehr wohl, allerdings sah er sich nicht als Künstler, der bildlich zu interpretieren habe, was nach seinem Empfinden der Autor im Text ausdrücken wollte. Vielmehr ging es ihm um das harmonische Ganze aus Einband, Satzspiegel, Typografie, Bild und Ornament in Anlehnung und gleichsam als Hommage an das geschriebene Wort. So antwortet er den philosophischen Texten der Veden und Upanishads mit einer Formensprache, die der im gleichen Zeitraum entstandenen freien Grafiken und Gebrauchsgrafiken eng verwandt ist, rekuriert aber in Details immer wieder auf Sinn und Beschreibung im Text (**Abb. 24a und 24b**).

Betrachtet man zum Beispiel die einzige ganzseitige Illustration zu Anfang des Buches, so nimmt das Motiv des Baumes Bezug auf die ersten Zeilen des vorstehenden Textes: „Zwei schön beflügelte verbundene Freunde umarmen einen und denselben Baum [...]“<sup>201</sup> Ein hochrechteckiges Bildfeld nimmt den vollkommen symmetrischen Baum mit seinen schwingenden, kreisförmig gebogenen Ästen auf. Die im Text erwähnten Vögel sind im Baum nicht auszumachen, aber die Dualität aller dekorativen Formen und Linien verweist auf den Aspekt der Zweisamkeit. Das Textfeld links – in der klaren, schnörkellosen Schrifttype Behrens-Antiqua gesetzt – entspricht in seinen Maßen und in seiner Anordnung auf der Buchseite dem inneren Bildfeld, das durch einen aufwändigen ornamentalen Rahmen gefasst ist. Die aufgeschlagenen Buchseiten ergeben somit ein sorgfältig abgestimmtes Gesamtbild.

Wann genau Schneidler den Entwurf zu dieser Illustration angefertigt hat, lässt sich nicht mit Sicherheit feststellen, da die einzig erhaltene Vorarbeit, ein farbiges Aquarell, das im Klingspor Museum in Offenbach verwahrt wird, nicht datiert ist und nur die in schwarz-weiß realisierte Version im Buch selbst vorliegt. Dessen farbige Version fand ausschließlich in der Luxusausgabe der Upanishads Verwendung. Auf Grund ornamentaler Übereinstimmungen mit anderen Arbeiten Schneidlers lässt sich der Entstehungszeitraum jedoch auf etwa 1908 eingrenzen. Die dem Jugendstil nahe stehenden fließenden Rautenformen und die

199 | Ebd. Auch in späteren Würdigungen wurden die Upanishads als „monumental“ bezeichnet und als Werk, „das in Inhalt und äußerer Erscheinung alle Bestrebungen des großen Verlegers königlich zusammenfaßte.“ EYSSEN 1980, S. 110–111.

200 | DIEDERICHS, Eugen: Werbeschreiben an Buchhändler, in: Rezensionenmappe zu den Upanishads des Veda, Verlagsarchiv Eugen Diederichs in der Thüringischen Landes- und Universitätsbibliothek Abteilung Archiv. Siehe zum Preis auch DIEDERICHS 2014, S. 172 f.

201 | DEUSSEN 1914, S. 6 f.

schwungvoll-gerundeten Äste finden sich bereits in einigen von Schneidlers Exlibris oder Gebrauchsgrafiken, wie etwa im *Exlibris für Friedrich Sage* von 1905 (Abb. 5), der *Mitgliedskarte des Barmener Schülervereins*, entstanden etwa 1908 (Abb. 4) und dem *Exlibris für Paul Wesenfeld* von 1909 (Abb. 10). Besonders augenfällig ist jedoch die Nähe zu Schneidlers Tuschezeichnung *Parkanlage* von 1908, weshalb die Datierung der Illustration für die Upanishads im gleichen Jahr vermutet wird. (Abb. 13).

Vergleicht man die Tuscharbeit *Parkanlage* mit der Buchseite aus den Upanishads, so fällt auf, dass beide Blätter kongruent aufgebaut sind: der gerasterte Hintergrund mit seinen weißen Punkten auf schwarzem Grund, aber auch die Anlage des stilisierten Gebüschs rechts und links des Baumstamms beziehungsweise zu den Seiten des schmiedeeisernen Gartentores. Außerdem weisen beide Arbeiten eine äußerst strenge Durcharbeitung des Blattes, die gleiche Tektonik im Bildaufbau und die vollkommene Symmetrie auf.

### 1.3.7 Hafis

Zwei Jahre vor dem Erscheinen der Upanishads brachte Eugen Diederichs 1912 den Band *Hafis – Eine Sammlung persischer Gedichte. Nebst poetischen Zugaben aus verschiedenen Ländern und Völkern* heraus. Die Gestaltung dieses Buches, das eine Sammlung von Ghaselen des persischen Dichters Muhammad Schams ad-Din – mit dem Ehrennamen Hafis – (circa 1320–circa 1389) enthält, wurde F.H. Ernst Schneidler übertragen.<sup>202</sup> Die Ghaselen des Hafis sind von mehreren Gelehrten ins Deutsche übersetzt worden, zuerst 1812/13 von Joseph Freiherr von Hammer-Purgstall, auf dessen Übertragung Goethes *West-Östlicher Divan* (1819) zurückgeht.<sup>203</sup> Diederichs wählte für seine Hafis-Ausgabe jedoch die freiere Übersetzung von Georg Friedrich Daumer, von der es hieß, dass „[...] Richard Wagner von diesem verdeutschten Hafis förmlich überwältigt wurde [...]“.<sup>204</sup> In einer großen Anzeige in der „Zeitschrift für Bücherfreunde“ Anfang des Jahres 1913 wird die Neuauflage von Diederichs *Hafis* mit der Buchkunst Schneidlers als eine „typografisch-ästhetische Leistung, die mit Biedermeier oder Nachahmung orientalischer Drucke nichts zu tun hat“ gewürdigt. Sie orientiere sich an alten persischen Miniaturen, die „die Anregung zu Zeichnungen in Schwarz-Weiß, die von ganz besonderer Eigenart sind“ gegeben habe. Das ganze Buch sei „von höchster Sinnlichkeit.“<sup>205</sup>

In einer ausführlichen Besprechung lobt der Mitherausgeber der Zeitschrift, dass „dieser Gedichtsammlung, die mit Goethes „Westöstlichem Divan“ sich würdig paart, endlich das edle Gewand zuteil“ geworden sei, das ihr gebühre. Explizit hebt er noch einmal die Leistung Schneidlers hervor, der sich an die Art persischer Handschriften angelehnt habe, „indem er einige seitengroße Bilder in den Text streute und dem Buche einen Titel gab, dessen reiches geometrisches Ornament, in echtem Gold dem Papier eingepreßt“ wurde.<sup>206</sup>

202 | Ghasele: arabische Gedichtform insbesondere für Liebespoesie, bei der alle geraden Zeilen den Reim des ersten Verspaares aufnehmen, die übrigen aber reimlos bleiben. Siehe zu dieser Definition: <http://www.duden.de/rechtschreibung/Ghasel> (16.02.2015).

203 | Siehe zu Freiherr von Hammer-Purgstall: <http://www.deutsche-biographie.de/sfz27905.html> (16.2.2015). Mit *Divan* oder *Diwan* wurde im Persischen eine Sammlung von Prosa oder Lyrik bezeichnet.

204 | WITKOWSKI 1913, S. 511.

205 | Ebd. S. 374 und 375.

206 | Ebd. S. 511.

Schneidler vertrat die Auffassung, dass sich der Gestalter vom Inneren eines Buches ins Äußere vorzuarbeiten habe, vom kleinsten Element zum größten. So schrieb er 1940 an seine ehemalige Schülerin, die Buchkünstlerin und Buchbinderin Eva Aschoff:

„...Ornament und Einband: Nicht mit dem Einband anfangen. Sondern sich erst durch lang-dauernde Übung klarmachen: Was ist ein Ornament? Ränder? Füllungen? Vignetten? [...] Nicht mit dem Ende beginnen. Ordentlichen Grund legen...“<sup>207</sup>

Schneidler hat nie versucht, persische Ornamentik unreflektiert zu kopieren und in seine Werke einfließen zu lassen, wie auch Daumer aus den hunderten von Ghazelen des Hafis nur die für den Band ausgewählt hat, von denen er glaubte, dass sie thematisch vom deutschen Leser am meisten goutiert würden.<sup>208</sup>

Von den Bibliophilen jener Zeit wurde das Nachahmen historischer, orientalischer Dessins durch einen zeitgenössischen Künstler gar als Makel bewertet und im Gegenteil die eigenständige Erfindung besonders gelobt. „Wenn man weiß wie schwer es ist, ohne archaisierende Anlehnung an alte Muster ein gutes Buch zustande zu bringen, so steigt die Hochachtung vor dieser selbständigen Leistung zum aufrichtigen Bewundern [...]“<sup>209</sup>

Begegnen konnte Schneidler persischer Illustration schon in seinen Jugendjahren in den Sammlungen der preußischen Museen in Berlin-Dahlem, aber auch im British Museum und der British Library in London während seiner beiden Englandreisen 1904 und 1911. Beide Institutionen beherbergen wertvolle Exemplare persischer Buchkunst.<sup>210</sup> Während seines Aufenthaltes kopierte er in verschiedenen Sammlungen des British Museums vor allem dekorative Arbeiten und Muster aus der ägyptischen, altchristlichen, indischen und persischen Abteilung. So schulte er seine Wahrnehmung für die Qualität und Einzigartigkeit dieser fremdartigen Kunstwerke und verinnerlichte ihre Formensprache. Die behutsame Adaption orientalischer und asiatischer Kunst gelingt Schneidler zum einen in der Verwendung ähnlicher Stilmerkmale, zum anderen in der Darstellung der Figuren, die durch wenige Details ihrer Kleidung und Körperhaltung als „orientalisch“ identifiziert werden können. Wobei etwa die Farbigkeit der kleinen Figurengruppe im Titel des Hafis, die Schlichtheit der Gewänder und zum Teil auch die Kopfbedeckungen nicht auf eine persische Buchmalerei, sondern auf eine indische Seidenstickerei zurückzugehen scheinen, die er 1911 im British Museum sah und in Ausschnitten kopierte (Abb. 25, 26).

Die Segmentierung des Bildraumes, seine Staffelung in übereinander liegende Ebenen, die florale Ornamentik oder die Anordnung stilisierter Büsche und Bäume auf punktiertem oder mit Pflanzen dekoriertem

207 | BRUDI/APPELHANS 1968, S. 13.

208 | Siehe dazu BERTRAM 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 76–77.

209 | WITTKOWSKI/SCHÜDDEKOPF 1913.

210 | In Berlin Dahlem befanden sich seit der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Museen für ostasiatische und andere außereuropäische Kunst, die auch persische Buchmalereien zeigten. Siehe dazu <http://www.preussischer-kulturbesitz.de/standorte/gesamtuebersicht-der-standorte/dahlem.html> (24.2.2015). Siehe zur Reise 1904 Brief von Schneidler an Ehmcke, Nachlass Ehmcke, Offenbach. In der Sammlung der Kunstakademie Stuttgart befinden sich als Beleg für die Reise von 1911 und Schneidlers Besuch des britischen Museums verschiedene Arbeiten. Siehe dazu die Inventarnummern n12-00010 bis n12-00015, in: Nachlass Schneidler, Sammlung SAdBK Stuttgart.



tem Grund, berufen sich jedoch deutlich auf die Motive und Raumauffassung der persischen Miniatur- und Buchmalerei (Abb. 27, 28).

Eine Besonderheit und Ausnahme in Schneidlers buchkünstlerischen Werken bildet die Verwendung des Paisleymusters im vergoldeten Titel des Hafis. Dieses, aus dem Bild eines spitzzulaufenden Blattes generierte Dekor, kam im 19. Jahrhundert durch britische Soldaten, die aus der damaligen Kolonie Indien heimkehrten, als Muster in gewebten Kaschmir-Schals nach England. Das auf persischen Ursprung zurückgehende Motiv aus dem 15. Jahrhundert wurde vom englischen Königshaus begeistert aufgenommen und bald in der schottischen Textilstadt Paisley in billigerem Jacquardstoff nachgewebt und so auch für weniger wohlhabende Kreise erschwinglich.<sup>211</sup>

Aus der Verbindung dieses frei interpretierten Musters, kombiniert mit den für ihn typischen ornamentierten Kreismotiven, bildet Schneider den Rahmen um zwei rechteckige, Schrift- bzw. Bildfelder. Vergoldete Rahmung, Schrift und Illustration lässt er auf dunklem Untergrund drucken, die Figurengruppe ist handkoloriert (Abb. 29, 30). Durch den starken Kontrast, den das Schwarz zum Weiß der Schrift, zum Gold des Dekors oder zur Farbigkeit der Figurengruppe bildet, treten Buchstaben, Rahmung und Illustration intensiv leuchtend hervor. Schneider bedient sich dieses Stilmittels schon einige Zeit vor der Realisierung des Hafis, in verschiedenen freien Grafiken um 1911. Der Holzschnitt *Figur in der Landschaft*, zeigt eine fast schwebende Frauengestalt in einem angedeuteten Landschaftskontext (Abb. 31). Pflanzliche Formen sowie die formbildenden Linien und Striche der Figur scheinen aus einem dunklen Hintergrund hervor, was der Szene einen mystischen Charakter verleiht. Gleiches gilt für den Linolschnitt *Frau in Fantasielandschaft*, entstanden um 1911, in der die bilddominierende nackte Frauengestalt von links nach rechts durch einen nächtlich-dunklen Garten schreitet (Abb. 32). Trotz ihres durch Linien definierten Körpers wirkt sie wie eingewoben in den dichten, durch Ornamentfelder segmentierten Bildhintergrund.

Vergleicht man diese Darstellung und eine weitere, die Zeichnung *Kämpfende Figuren in Waldlandschaft*, vom September 1911 mit einigen der den Hafis begleitenden Illustrationen im Inneren des Buches, so wird deutlich, dass sich auch in Schneidlers nicht zweckgebundenen Arbeiten die Erfahrung der persischen und asiatischen Malerei manifestiert (Abb. 33, 34). Ein Vergleich der vegetabilen Formen in der letzten Illustration am Ende des Hafis, mit der vorgenannten Lithografie und der Zeichnung Schneidlers zeigt übereinstimmende Wiedergabe von Bäumen und Pflanzen, deren Konturen von elliptischen, runden oder unregelmäßig angelegten Flächen umschlossen werden – ein Kompositionsmittel, dass auch in der in den Sammlungen des British Museum befindlichen persischen Miniatur *Humayuns Kampf* aus dem Jahr 1396 oder in japanischen Farbholzschnitten auffällt (Abb. 27, 35).

Besonders augenfällig wird Schneidlers Auseinandersetzung mit der persischen Malerei jedoch an einem Linolschnitt, der in der kleinen 1919 erschienenen Publikation *Der Feueranbeter. Nachdichtung des Hafis* von Klabund abgedruckt wurde (Abb. 36).<sup>212</sup> Der Abbildung auf dem Frontispiz liegt eine Grafik zu Grunde, die Schneider bereits ohne Kolorierung im Jahr 1913 entworfen und dann für den Abdruck im *Feueranbeter* farbig überarbeitet hatte.<sup>213</sup>

211 | EDWARDS 2013, S. 114–117. Das Muster hieß ursprünglich Boteh, das persische Wort für „blühender Strauch“.

212 | HENSCHKE (KLABUND) 1919. Illustration auf dem Frontispiz.

213 | Siehe zum Linolschnitt von 1913: Nachlass Schneider, Inv. Nr. nl2-00025, Sammlung SAdBK Stuttgart.



Ein Vergleich dieser Illustration mit einem Werk des persischen Malers Mir Afzal of Tun aus dem Britischen Museum, dem Bild einer ruhenden Frau, entstanden um 1640 in Isfahan, zeigt verblüffende Übereinstimmungen (Abb. 37). Bei der in entspannter Pose ruhenden und nachlässig bekleideten Frau, die ihrem Hund beim Trinken aus dem Weinbecher zuschaut, handelt es sich vermutlich um eine Prostituierte. Schläfrig hat sie sich in üppige Kissen gebettet und ihren Kopf in die Arme gelegt, die kunstvoll bemalte Vase und das Porzellan lassen auf ihren luxuriösen Lebensstil schließen. Der Maler drapiert die Figur in einen angedeuteten Garten und lässt sie diagonal vom linken unteren bis zum rechten oberen Bildrand den Bildraum dominieren.

Schneidler wählt zwar für seine zentrale Figur einen männlichen Akteur, aber sowohl Haltung, Blickrichtung, nachlässige Kleidung, Requisiten, der Ausdruck von Schläfrigkeit oder Trunkenheit, wie auch die diagonale Ausrichtung und die Dominanz der Figur im Bildraum sind nahezu identisch mit der Darstellung des Malers Mir Afzal of Tun. Trotz der unverkennbaren Entsprechungen zwischen beiden Arbeiten kopiert Schneidler sein Vorbild nicht, sondern begegnet dem historischen Motiv mit den Gestaltungsmitteln des Expressionismus, mit kantigen Formen, starker Konturierung und Reduzierung auf die wesentlichen Formelemente.

### 1.3.8 Atta Troll

Der Verlag Fritz Morawe & Fritz Scheffelt begann seine Karriere am 1. Juli 1911 in der Berliner Taubentzienstraße 7, offensichtlich gleich mit dem ehrgeizigen Vorhaben, „eine Reihe von Luxusausgaben Heinescher Werke“ herauszugeben, die allerdings über zwei Bände, die beide 1912 erschienen, nicht hinausgekommen ist. Der Verlag, der noch bis 1936 im Berliner Handelsregister geführt wurde, firmierte nicht lange unter der Vorstandschaft der beiden Eigentümer. Bereits 1914 verließ Fritz Scheffelt das Unternehmen und die Führung der Geschäfte oblag bis zum Verkauf 1922 Fritz Morawe allein.<sup>214</sup> Die neuen Besitzer beließen es beim eingeführten Firmennamen, bis der Verlag 1926 von Richard Hermes übernommen wurde, der sowohl in Hamburg als auch wenig später in Leipzig Zweigstellen einrichtete. 1936 wurde die Berliner Niederlassung endgültig aufgegeben und der Hauptsitz nach Hamburg verlegt. 1954 erlosch durch die Verschmelzung mit dem Richard Hermes Verlag auch der ursprüngliche Verlagsname.<sup>215</sup>

In den wenigen gemeinsamen Jahren zwischen 1911 und 1914 entwickelten die Gründer ein Programm, das inhaltlich und gestalterisch den Zielen des Eugen Diederichs Verlag ähnelte. So wurde zum Beispiel im Bereich der schönen Literatur eine Sammlung von Klassikerausgaben herausgegeben, die auch von hohem buchünstlerischem Wert waren. Darüber hinaus publizierten die Verleger besonders Werke deutscher Dichter der napoleonischen Zeit, die sich in ihren Schriften gegen die Okkupation durch Napoleon gewandt hatten, darunter der Band *Gedichte* von Max von Schenkendorf (1783–1817), die Schrift *Leyer und Schwerdt* von Theodor Körner (1791–1813) und *Lieder für Teutsche* des nationalistischen Dichters Ernst Moritz Arndt (1769–1860). Körners und Arndts Werke waren erstmals im Jahr 1813 erschienen und wurden nun

214 | Berliner Adressbücher, Digitalisat aus dem Landesarchiv Berlin, <http://adressbuch.zlb.de>, Jahrgang 1912, Eintrag auf S. 2034. Erstes Erscheinen des Verlages, sowie in den Handelsregisterakten A (HRA), A Rep. 342-02 Nr. 28484, ohne Datum und A Rep. 342-02-X4 Nr. 61103, 1922–1936.

215 | Siehe zu den Verlagsdaten von Morawe & Scheffelt: WÜRFEL 2000, S. 582.

hundert Jahre später von den jungen Verlegern neu herausgebracht.<sup>216</sup> Besonders Fritz Morawe scheint ein streitbarer, unerschrockener Geist gewesen zu sein, der sich mit Obrigkeiten schwer tat. Darauf lässt der Eintrag in einer Gerichtsakte schließen, in der ihm die „Beschimpfung der Reichsfarben und zweier Beamter am Strand in Borkum am 3. August 1928“ zur Last gelegt wird.<sup>217</sup>

Der Stoff von Heinrich Heines *Atta Troll*, der die Fabel über einen freiheitsliebenden Bären in die literarische Form eines Versepos kleidet, fügte sich sehr gut in das Programm der unangepassten Verleger. Sie gaben dem Werk ein entsprechend hochwertiges Äußeres.<sup>218</sup> Schneidler wurde die Gesamtgestaltung des Buches übertragen und er schuf sowohl die auf Seide gedruckte Einbandzeichnung, die Illustrationen für Frontispiz, Kapitelanfänge und im Text eingefügte Vignetten, als auch zehn ganzseitige Farbholzschnitte auf Japanbütten. Außerdem arrangierte er den Satzspiegel für das ungewöhnliche Quartformat des Buches und wählte die aus dem 18. Jahrhundert stammende Unger-Fraktur als Schrifttype für den Text.<sup>219</sup>

Heinrich Heine operiert in seiner Dichtung mit verschiedenen Bedeutungsebenen und ironischen Brechungen. So ist ein von Heine gewähltes Vorbild für den Bären Atta Troll die Figur des „Mohrenfürsten“ aus einem Gedicht Ferdinand Freiligraths, das – wie Heine im Vorwort schreibt – „manchmal mutwillig hervorkichert und gleichsam seine komische Unterlage bildet“ [...].<sup>220</sup> Darüber hinaus verspottet und ironisiert er immer wieder das romantische Lebensgefühl seiner Zeit, wenn er zum Beispiel seine Geliebte seufzen lässt: „Ach, die Sterne sind am Schönsten in Paris, wenn sie dort des Winterabends in dem Straßenkot sich spiegeln.“<sup>221</sup> Schneidler greift diese Ironie Heines in einer Vignette unterhalb des Verses auf mit der Darstellung einer die Sterne anschmachtenden Frauengestalt und ihres Begleiters. Dieser hat sich vom Nachthimmel abgewandt und blickt eher gelangweilt aus dem Bild heraus. Die rechte Hand hat er – möglicherweise in Anlehnung an typische Porträts Napoleons und als Verweis auf Heines Pariser Exil – in seinen Überrock geschoben, die linke auf dem Rücken verborgen (**Abb. 38**).

Anders als in den Illustrationen zum ebenfalls 1912 erschienenen *Hafis*, verzichtet Schneidler hier auf Symmetrie und geometrische Ornamentik. Punktgerasterte Flächen und Einfassungen fehlen ebenso wie Elemente des geometrischen und floralen Jugendstils. Stattdessen arbeitet er mit Licht- und Schattenpartien, die er durch unterschiedlich starke, gitterartige Schraffuren generiert und die den Eindruck von Tiefenräumlichkeit andeuten. Insgesamt wirkt das Erscheinungsbild der schwarz-weißen Grafiken im *Atta Troll* rauer, handwerklicher und in Folge des Gegeneinandersetzens unregelmäßiger Flächen, weniger linear als die flachräumlichen Illustrationen im *Hafis* (**Abb. 39**).

Das Erscheinen und vor allem die buch künstlerische Ausstattung des *Atta Troll* wurde von Georg Witkowski in der *Zeitschrift für Bücherfreunde* geradezu gefeiert:

216 | Siehe zu Ernst Moritz Arndt: FREYTAG 1875, S. 541–548.; zu Max von Schenkendorf: DAHM 2005, S. 680 f.; zu Theodor Körner: JÄGER, S. 392.

217 | Vermerk in der Akte A Rep. 358-01, Nr. 2101, 1928, Landesarchiv Berlin.

218 | Siehe zu Heines literarischer Konzeption des *Atta Troll* BERTRAM 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER Stuttgart 2013, S. 58.

219 | Siehe zur Schrift: SCHALANSKY 2008, S. 277. Johann Friedrich Unger entwarf die Schrift 1793.

220 | HEINE 1912, S. 16.

221 | Ebd. S. 27.

„Mit der von Devéky illustrierten Ausgabe des „Doktor Faust, ein Tanzpoem“ begann der Verlag Morawe u. Scheffelt in Berlin eine Reihe von Luxusausgaben Heinescher Werke. Jetzt liegt uns als Fortsetzung der „Atta Troll“, das letzte freie Waldlied der Romantik, vor, in demselben stattlichen Quartformat, auf demselben prächtigen Büttenpapier gedruckt und wieder in einem kostbaren seidenen Einband. Holzschnitte von F.H. Ernst Schneidler sind auf Kaiserlichem Japan farbig von den Originalstöcken gedruckt und gehen, wie die Vignetten, so vortrefflich mit der romantischen Ironie der Dichtung zusammen, daß man wohl dem Künstlerillustrator das höchste Lob, die Anerkennung der Ebenbürtigkeit mit dem Dichter, erteilen darf. Er hält sich zum Glück die Versuchung vom Leibe, biedermaierlich zu archaisieren. Modernste grafische Ausdrucksmittel suggerieren die ironischen Untertöne der Heineschen Dichtung mit zwingender Gewalt. Es ist nicht unmöglich, daß eine spätere Zeit dieses Werk Schneidlers als einen Markstein in der Geschichte der Illustration schätzen werde.“<sup>222</sup>

Mit dieser letzten Einschätzung, die sich vor allem auf die außergewöhnlichen Farbholzschnitte im *Atta Troll* bezog, sollte Witkowski Recht behalten. Die Expressivität von Schneidlers farbigen Illustrationen zum *Atta Troll* war im Jahr 1912 in der Buchkunst fast singulär. Ihnen voraus gingen nur Oskar Kokoschkas Bilder zu seinem Drama *Mörder, Hoffnung der Frauen*, veröffentlicht 1910 in der Zeitschrift *Der Sturm* sowie die Holzschnitte Kandinskys in seiner Schrift *Über das Geistige in der Kunst* vom Dezember 1911. Die in der Forschung als erste expressionistische Buchillustrationen identifizierten Holzschnitte von Erich Heckel zu Oscar Wildes *Ballade vom Zuchthaus zu Reading* entstanden zwar schon 1907, wurden aber erst 1963 in New York veröffentlicht.<sup>223</sup>

Die mit den „modernsten graphischen Ausdrucksmitteln“<sup>224</sup> umgesetzten Farbholzschnitte im *Atta Troll* zeigen, dass Schneidler mit den aktuellen Kunstströmungen seiner Zeit nicht nur vertraut war, sondern um 1912 zu denen gehörte, die diese mit künstlerisch eigenständigen und neuartigen Beiträgen bereichert haben (Abb. 40, 41, 42, 43).

Auffallend ist in einigen der Holzschnitte für *Atta Troll* die Nähe zu den frühen Arbeiten Wassily Kandinskys (1866–1944). Lothar Lang bemerkte 1975 als erster den „Blauen Reiter“ im *Atta Troll* gegenüber der Seite 104, ohne jedoch näher auf die stilistischen Verwandtschaften zwischen der Abbildung im Almanach *Der Blaue Reiter* und Schneidlers *Atta Troll* einzugehen.<sup>225</sup> Auf Grund der Nähe verschiedener Blätter Schneidlers zu mehreren im Almanach gezeigten Arbeiten, kann aber mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass Schneidler dieser programmatische Sammelband schon kurz nach seinem Erscheinen im Mai 1912 vorgelegen hat. Denn die Holzschnitte für den *Atta Troll* entstanden im Oktober 1912, also sieben

222 | WITKOWSKI/SCHÜDDEKOPF 1913, S. 509. Siehe zum *Atta Troll* auch den umfangreichen Beitrag von BERTRAM 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 58–66.

223 | Siehe dazu: LANG 1993, S. 34.

224 | WITKOWSKI/SCHÜDDEKOPF 1913, S. 509.

225 | LANG 1975, S. 30.

Monate nach der Publikation des Almanachs.<sup>226</sup> Beispielsweise wurde in *Der Blaue Reiter* erstmalig eine Abbildung von Kandinskys Gemälde *Lyrisches* gezeigt, gemalt am 1. Januar 1911, heute im Besitz des Museum Boymanns van Beuningen in Rotterdam<sup>227</sup> (Abb. 44).

Ein Vergleich des Gemäldes von Kandinsky mit dem Holzschnitt Schneidlers im *Atta Troll* gegenüber der Seite 104 weist deutliche Parallelen auf (Abb. 43). Beide Bilder zeigen Reiter, die in gestrecktem Galopp die Bildfläche durchmessen. Kandinsky fokussiert seine Darstellung auf den schlanken nach vorne strebenden Hals und Kopf des Pferdes, die noch klar als solche zu erkennen sind. Die Vorderläufe dagegen werden nur noch angedeutet, Kruppe, Hinterläufe und Schweif lösen sich vollends in dynamischer Bewegung auf. Der Reiter oder Jockey überspringt mit seinem dahineilenden Pferd eine Art Wasserfläche, die Konturen des Pferdes brechen ab und der Leib verbindet sich mit dem Bildmittelgrund, bevor sich eine neue dunkle Linie zum Körper des Reiters formiert. Der Bildraum ist zur rechten und linken Seite hin offen, Ausgangspunkt und Ziel des Rittes sind nicht wahrnehmbar. Kandinsky gelingt damit die Integration des Flüchtigen in sein Gemälde, die Darstellung eines transitorischen Moments.

Im Dezember 1911 erschien erstmals auch Kandinskys Schrift *Über das Geistige in der Kunst*, in der er die physische und psychische Wirkung der Farben ausführlich analysiert und Blau als Farbe beschreibt, die sich vom Menschen weg zum eigenen Zentrum bewege, in ihm das Unendliche aufrufe und die Sehnsucht nach Reinem und Übersinnlichem wecke.<sup>228</sup> Ob diese theoretische Abhandlung schon so früh in Schneidlers Hände gelangte ist unsicher, aber die Farbe Blau scheint er mit ähnlichen Konnotationen assoziiert zu haben. Mit Sicherheit aber hat er die Farbenlehre Goethes studiert, in der das Blau als Farbe beschrieben wird, die vor dem Betrachter zurückweicht. Gleichzeitig sehe man das Blau wie einen angenehmen Gegenstand gern an, da es nicht bedränge, sondern den Blick nach sich ziehe.<sup>229</sup>

Der blaue Reiter im *Atta Troll* ist kein Reiter, sondern eine Reiterin: Salome, die von ihrem Mann Herodes den Kopf Johannes' des Täufers gefordert hatte. Ihre Strafe: „[...]als Nachtspek muß sie bis zum jüngsten Tage Reiten mit der wilden Jagd.“<sup>230</sup>

Mit ungeheurer Dynamik fliegt die Blaugekleidete, flankiert von einem ebenfalls blauen Windhund auf ihrem blauen Pferd geradezu dahin, Bäume und Landschaft lässt sie hinter sich. Ein Ziel, auf das sie sich zubewegt, ist nicht erkennbar. Mit der Wahl der blauen Farbe betont Schneidler die Weltentücktheit, die Flüchtigkeit und die Ferne der zu ewigem Ritt verdamnten Reiterin. Er wählt für seine Darstellung nur das Jagdmotiv, das ziellose Reiten aus Heines Dichtung. Zum einen scheint ihn die Visualisierung der Bewegung, der Geschwindigkeit fasziniert zu haben, zum anderen das Spukhafte der einsamen Gestalt. In seiner künstlerischen Adaption des Textes verzichtet er auf das Hinzufügen der Attribute, die Salome in den folgenden Versen Heines auf ihrem Ritt mitgegeben werden – eine Schüssel mit dem Kopf des Johannes. Dadurch konzentriert er das Geschehen ganz auf das in die Unendlichkeit gerichtete Alleinsein.

226 | Die grafische Sammlung der Staatsgalerie Stuttgart besitzt fünf der Originalholzschnitte des *Atta Troll*. Sie sind alle mit X.1912 datiert. Siehe dazu den Bestand: Friedrich Hermann Ernst (F.H.E.) Schneidler: 80/3 und 59/7.

227 | LANKHEIT 1965, S. 36. Zur Entstehung des Bildes *Lyrisches* siehe: ROETHEL/BENJAMIN 1982, S. 356.

228 | KANDINSKY 1980, S. 7 und S. 92.

229 | Siehe dazu: TRUNZ u.a. 2000, Bd. 13, S. 498.

230 | HEINE 1912, S. 104, 106.

Die Formensprache Schneidlers verweist mit hoher Wahrscheinlichkeit auf seine Rezeption des Kandinsky-Bildes *Lyrisches*, sowohl in der Darstellung der reitenden Figur, die er als Ganze in ihrer Flüchtigkeit abstrahiert, in den angeschnittenen Ellipsen am unteren Bildrand, als auch in der Umrahmung durch ein schwarzes Bildfeld. Während Kandinsky jedoch die Bildseiten in beide Richtungen öffnet, bettet Schneidler die Reiterin vielmehr in den dunklen Hintergrund ein und baut ihr durch den gebogenen Baumstamm am rechten Bildrand eine optische Barriere. Das zeitliche Moment des rasenden Rittes wird dadurch konkretisiert und in Anlehnung an den Text ein Verweis auf die Ausweglosigkeit des Fluches impliziert, der auf Salome lastet. Noch einmal wird Schneidlers Affinität zur Ornamentik des Jugendstiles virulent, nämlich in der Definition der einzelnen Bildelemente durch genau voneinander abgegrenzte Flächen oder die Umfassung durch Linien.

Blaue Pferde und blaue Reiter sind Bildelemente, die sich in einigen der frühen Arbeiten Kandinskys finden, die Schneidler in Ausstellungen an verschiedenen Orten schon kurz nach ihrer Entstehung gesehen haben mag. Die Pferde in *Araber II* sind blau – wie auch in *Improvisation III* von 1909, das 1910 in den Kunstvereinen Elberfeld und an Schneidlers Wohn- und Arbeitsort Barmen im Rahmen einer Ausstellung von Arbeiten der „Neuen Künstlervereinigung München“, einer Vorläufergruppe des Blauen Reiters, in der dortigen Ruhmeshalle ausgestellt war.<sup>231</sup> Das Bild wurde in der Folge vom Barmer Kunstverein für die städtischen Sammlungen erworben<sup>232</sup> (Abb. 45, 46).

Ein Vergleich von Kandinskys Ölgemälde *Araber II* von 1911, das im Dezember des gleichen Jahres nicht weit von Schneidlers Wohnort im Deutschen Theater in Köln anlässlich eines Kunstvortrages von August Macke gezeigt wurde, mit Schneidlers Holzschnitt im *Atta Troll* gegenüber der Seite 52 zeigt gestalterische Ähnlichkeiten (Abb. 45, Abb. 41). Kandinsky setzt in seinem Gemälde *Araber II* den Bildhorizont sehr hoch an, gleichzeitig suggerieren die starken Diagonalen Tiefenräumlichkeit und lenken den Blick des Betrachters auf die Stadtarchitektur im Hintergrund. In Schneidlers Berglandschaft im *Atta Troll* geben die als Bergumrisse wahrnehmbaren Diagonalen den Blick auf einen weiteren Berg und ein schräges Plateau frei. Der im Hintergrund liegende, niedrigere Berggipfel weist in Richtung des Vollmondes, der am ansonsten schwarzen Nachthimmel durch die aufgerissenen Wolken hindurch sichtbar ist. Schneidler betont durch den ebenfalls hohen Bildhorizont die Flächigkeit der Darstellung, hebt diese aber durch die Suggestion hintereinander liegender Landschaftsebenen partiell wieder auf. Insgesamt wirkt die räumliche Situation sowohl in Kandinskys als auch in Schneidlers Bild undefiniert, wodurch allerdings die Bewegungsdynamik ungeheuer gesteigert wird: Im Gemälde Kandinskys ist dies bedingt durch die kippenden Motive der Berge und der Reiter mit ihren Lanzen, die die Stadt am oberen Bildrand durchschneiden; bei Schneidler

231 | Siehe zur Ausstellungshistorie der Gemälde *Araber II* und *Improvisation III*: ROETHEL/BENJAMIN 1982, Nr. 397 und 276. *Improvisation III* wird auch als „Reiter über der Brücke“ oder „Bild mit gelber Wand“ betitelt. Siehe dazu: TAVEL 1986, S. 49.

232 | Es ist der erste Museumsankauf eines Bildes von Kandinsky überhaupt. Außerdem wurde, ebenfalls als erster Museumsankauf eines Bildes von Picasso *Akrobat und junger Harlekin*“ erworben. In: ZDENEK u.a. 1984f, S. 10.

entsteht dieser Eindruck durch die kleinteilige Behandlung der im Vordergrund ausgearbeiteten Flächen und die nach links sich neigenden, wie aufgewirbelten Pflanzen- und Baumotive.<sup>233</sup>

Die Illustrationen zum *Atta Troll* nehmen in Schneidlers buchkünstlerischer Arbeit eine Ausnahmestellung ein. In keiner anderen seiner Buchgestaltungen kommt er künstlerisch der Avantgarde seiner Zeit je wieder so nahe. Das mag sowohl an seinem Hauptauftraggeber Eugen Diederichs gelegen haben, an späteren Einwänden der Autoren gegen allzu moderne Entwürfe, als auch an den literarischen Inhalten, denen er sich während und nach diesem Werk zuwandte.<sup>234</sup>

Ab 1910 begann Schneidler mit der Ausgestaltung der großen Reihen des Diederichs Verlages: zwischen 1911 und 1930 die Textsammlung in acht Bänden zur *Religion und Philosophie Chinas*, die 24-bändige Reihe *Thule. Altnordische Dichtungen und Prosa*, erschienen zwischen 1911 und 1930, die *Religiösen Stimmen der Völker* mit zwölf Titeln zwischen 1912 und 1925 und einige Bände der erfolgreichsten Serie des Diederichs Verlags, *Die Märchen der Weltliteratur*, von 1912 bis 1940 in vierzig Bänden herausgegeben. Ebenso gestaltete er Einzelbände wie zum Beispiel von Hermann Löns, *Der Wehrwolf*, ein Titel der zwischen 1911 und 1944 erschien und eine Auflage von über 800.000 Exemplaren erreichte oder *Die Indischen Sagen*, auf den Markt gekommen 1913 und bis 1921 im Verlagsprogramm nachweisbar.<sup>235</sup> Schneidler selbst sah in den *Indischen Sagen* seine letzte Buchgestaltung für Diederichs. Tatsächlich endete seine schöpferische Tätigkeit für den Verlag um diese Zeit, beziehungsweise reduzierte sich auf einzelne kleinere Projekte und Überarbeitungen der schon veröffentlichten Signets, Vignetten und Illustrationen.<sup>236</sup>

In seinen freien Arbeiten jedoch, in den Jahren bis zu seinem Wechsel als Lehrer an die Kunstgewerbeschule Stuttgart, beschäftigten ihn, nicht anders als seine Zeitgenossen, weiterhin die vielfältigen Kunstströmungen der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts.

#### 1.4 Schneidlers künstlerisch-geistiges Umfeld zwischen 1910 und 1920: Avantgarde in den bergischen und rheinischen Städten

Die Zeit von etwa 1900 bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs markiert eine Zeitspanne, die heute als „Klassische Moderne“ bezeichnet wird und in der sich in Deutschland verschiedene Kunstzentren herauskristallisierten, mit einer Vielzahl an international ausgerichteten Kunstaustellungen, innovativen Künstlervereinigungen und engagierten Galeristen. Dazu gehörte neben Berlin, das seit 1905 Zentrum der „Brücke“-Künstler war und München, wo sich nach der „Neuen Künstlervereinigung München“ im Jahr 1911 die Redaktion *Der Blaue Reiter* formiert hatte, auch das Rheinland mit den „Rheinischen Expressionisten“

233 | Siehe zu Kandinskys frühen Gemälden FISCHER/RAINBIRD 2006, S. 22–24.

234 | Hermann Löns lehnte Schneidlers Entwürfe für sein Buch *Der Wehrwolf* zunächst ab, weil er einen befreundeten Grafiker im Verlag unterbringen wollte. Auf diesen Handel ließ sich Diederichs allerdings nicht ein. Siehe dazu HEIDLER 1998, S. 757.

235 | Der *Werwolf* von Hermann Löns wurde nach Erreichen der 500.000 Marke im Jahr 1937 von einem anderen Buchkünstler, Hans Pape, grundlegend neu gestaltet. Siehe dazu und zu den *Indischen Sagen* DIEDERICHS 2014, S. 128 und S. 146.

236 | DIEDERICHS 2014, S. 410 und Brief von Schneidler an Oschilewski vom 22. Mai 1939, Nachlass F.H.Ernst Schneidler, Klingspor Museum Offenbach. Ein Verzeichnis sämtlicher buchkünstlerischer Projekte Schneidlers, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S.323–325.



um August Macke (1887–1914) sowie eine Reihe von rheinischen und nahegelegenen bergischen Städten in denen fortschrittliche, international denkende Kunstwissenschaftler und Museumsdirektoren wirkten.

Schneidler bewegte sich bereits seit seinem Studienbeginn in Düsseldorf 1904 im Umkreis dieser äußerst vitalen Kunstszene und war spätestens ab 1912 ein Teil von ihr. Mit der Aufnahme seiner Lehrtätigkeit an der Kunst- und Handwerkerschule in Barmen im Jahr 1907 war Schneidler nicht nur der Schritt an eine renommierte Kunstgewerbeschule gelungen, sondern auch in ein künstlerisches Umfeld, das alles andere als provinziell war. Barmen war im Jahr 1900 eine Großstadt mit 141.944 Einwohnern, das angrenzende Elberfeld zählte sogar 156.963 Einwohner. Zum Vergleich: Die heutige Großstadt Dortmund beherbergte zur gleichen Zeit nur 22.099 Menschen, Essen 17.552 und Duisburg gerade einmal 12.674.<sup>237</sup>

Das enorme Wachstum der beiden Großstädte Elberfeld und Barmen, die 1929 mit umliegenden kleineren Siedlungen zur Stadt Wuppertal vereinigt wurden, erklärt sich aus dem Boom der Textilindustrie zwischen 1800 und 1900. Alleine in Barmen hatten sich zu dieser Zeit 526 Textilbetriebe angesiedelt.<sup>238</sup> Die wirtschaftliche Prosperität der Wupperstädte dauerte bis zum Ausbruch des Ersten Weltkriegs fast unvermindert an. Dies zeigt sich auch an den prestigeträchtigen Bauvorhaben der Zeit: Die Stadt konnte durch hohe Spendensummen finanzkräftiger und kulturinteressierter Industrieller und Honoratioren eine Reihe bedeutender Bauten realisieren. Diese spiegelten zum einen den Bürgerstolz der Oberschicht wider, kamen letztlich aber auch großen Teilen der Gesamtbevölkerung zu Gute, wie etwa die 1900 eingeweihte Ruhmeshalle, die zu Ehren der Kaiser Wilhelm I. und Friedrich III. erbaut worden war.<sup>239</sup>

Eine bedeutende Rolle bei der Realisierung dieses Großprojektes fiel dem Barmer Kunstverein zu. Seit seiner Gründung im Jahr 1866 bestand der Wunsch der Mitglieder, eigene Präsentationsräume mit Kunstschauen bespielen zu können. 1886 wurde von Seiten des Kunstvereins ein Kunsthallenfond eingerichtet, in den Spenden für dieses ambitionierte Ziel fließen sollten. 1888 wurde auf Beschluss der Stadt Barmen ein Grundstück für den Bau kostenlos zur Verfügung gestellt und 1895 ein Architektenwettbewerb ausgeschrieben, den der damalige Leiter der Kunstgewerbeschule Barmen, Erdmann Hartig (1857–1925), gewann. Zur Eröffnung der im Neorenaissancestil erbauten „Kaiser Wilhelm-und-Friedrich-Ruhmeshalle“ am 24. Oktober 1900, die der zukünftige, kulturelle Mittelpunkt der Stadt werden sollte, erschien Kaiser Wilhelm II. persönlich. Neben der Ehrenhalle, in der die Kaiserstatuen zu besichtigen waren, beherbergte der Prunkbau eine neue Stadtbibliothek sowie im gesamten Obergeschoss die Kunsthalle.<sup>240</sup>

Unter der Leitung des jungen Kunsthistorikers Richart Reiche (1876–1943), der 1907 als Konservator und künstlerischer Impresario des Kunstvereins berufen worden war, entwickelte sich Barmen zur progressiven

237 | ECKARDT 1984, in: ZDENEK u.a. 1984f, S. 13.

238 | Siehe dazu WITTMÜTZ 2010, in: <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/persoelichkeiten/V/Seiten/CarlVorwerk.aspx> (16.6.2015).

239 | ECKARDT 1984, in: ZDENEK u.a. 1984f, S. 14 und AUST 1984, in: ZDENEK u.a., 1984f, S. 150–151.

240 | Siehe dazu RUHS-WOITSCHÜTZKE 2011, in: <http://www.rheinische-art.de/cms/topics/die-von-der-heydt-kunsthalle-barmen.-damals-wie-heute-ein-ort-fuer-zeitgenoessische-kunst.php>, 12/2011 (2.9.2015) und AUST 1984, in: ZDENEK 1984f, S.124.



Kunststadt. Die Kunsthalle wurde neben dem Museum Elberfeld Zentrum expressionistischer Kunst und zwar schon einige Jahre bevor Herwarth Walden 1912 in Berlin seine Galerie „Der Sturm“ eröffnete.<sup>241</sup>

1909 übernahm Reiche die erste Ausstellung des „Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“, die in der Kunsthalle Düsseldorf gezeigt worden und bei der Mehrheit des konservativen Düsseldorfer Publikums auf Unverständnis gestoßen war. Düsseldorf galt der deutschen Kunstszene um 1910 als tiefste Provinz. Der Kunsthistoriker Wilhelm Niemeyer schreibt zur Kritik von „modernsten deutschen Kunstfreunden“ an der ersten Sonderbundaussstellung in Düsseldorf: „Einmal hat viele der Ruf Düsseldorfs prinzipiell unlustig gemacht, hier starke und neue Werte zu suchen. [...] Echtes und dauerndes Gutes kann aus Düsseldorf nicht kommen, achselzuckten Beste“ und an anderer Stelle:

„Es schadet dem Rufe der Düsseldorfer Kunst ungemein, daß die geschichtliche Sichtung und wissenschaftliche Läuterung des Kunsterbes, die für Hamburg und Frankfurt, Berlin, München und Wien so fruchtbar gewesen ist, in Düsseldorf durch die lokalen Verhältnisse zurückgehalten wird. Es gibt hier weder zielbewußte Museumsarbeit, wie alle jene Städte und viele weniger verpflichtete, Barmen, Elberfeld, Magdeburg sie pflegen, noch ästhetisch fähige kritische Forscherarbeit.“<sup>242</sup>

Anders als in Berlin oder München, wo die Werke der neueren französischen Malerei schon seit Jahren präsent waren, wurden im Rahmen der Sonderbundaussstellung 1909 in Düsseldorf zum ersten Mal auch 15 Arbeiten französischer Impressionisten und Postimpressionisten sowie grafische Arbeiten aus der Galerie Alfred Flechtheim vorgestellt – erst 23 Jahre nachdem in Paris die letzte Ausstellung der Impressionisten stattgefunden hatte.<sup>243</sup>

In Barmen wandte sich dagegen Richart Reiche, angeregt durch das Beispiel Karl Ernst Osthaus‘ in Hagen, mit Leidenschaft der jungen Kunst zu und folgte dieser Linie in seiner Ausstellungsstrategie konsequent.<sup>244</sup> Als visionäre Ausstellungsmacher zeichneten Reiche und Museumsdirektor Von der Heydt in Elberfeld sich vor allem durch die richtungweisende Präsentation einer Werkschau der „Neuen Künstlervereinigung München“ aus. Die in der bayrischen Metropole 1909 gegründete Gruppe, der Wassily Kandinsky (1866–1944), Alexej Jawlensky (1864–1941), Gabriele Münter (1877–1962), der aus Barmen stammende Adolf Erbslöh (1881–1947), Alexander Kanoldt (1881–1939), Marianne von Werefkin (1860–1938) und andere angehörten, hatte bis dahin nur in München Gelegenheit gehabt, eine „jener schönen, seltsamen Ausstellungen zu zeigen, die die Verzweiflung der Kritiker bildeten.“<sup>245</sup> Die erste große Schau der „Neuen Künstlervereinigung“ außerhalb Münchens übernahm Reiche 1910 aus Elberfeld in die Kunsthalle Barmen.<sup>246</sup>

241 | Herwarth Walden, eigentlich Georg Levin, war bis 1911 mit der in Wuppertal-Elberfeld geborenen Avantgardedichterin Else Lasker-Schüler verheiratet. Ihr wird zugeschrieben, ihrem Ehemann seinen Künstlernamen gegeben zu haben, in Anlehnung an den Romantitel Walden von Henry David Thoreau.

242 | NIEMEYER 1910, S. 2–4.

243 | KEPETZIS 2012, in: SCHAEFER u.a. 2012, S. 30. Siehe auch: MOELLER 1984a, in: ZDENEK u.a. 1984a, S. 134.

244 | AUST 1984, in: ZDENEK u.a. 1984f, S. 127. Siehe zur Gründungsgeschichte des Sonderbundes: MOELLER 1984a, in: ZDENEK u.a. 1984a, S. 127–184.

245 | Zitat von Franz Marc in: LANKHEIT 1965, S. 254.

246 | AUST 1984, in: ZDENEK u.a. 1984f, S. 129.

Während jedoch, wie Kandinsky für München berichtet, die Presse „ihre ganze Wut“ gegen Ausstellungen der Vereinigung wandte und das Publikum auf die Bilder „schimpfte, drohte, spuckte“,<sup>247</sup> hielt sich der Unmut in Barmen halbwegs in Grenzen, was eindeutig der klugen Ausstellungsstrategie Reiches zu verdanken war. In einer Erklärung, die er vor der Mitgliederversammlung des Kunstvereins Barmen am 30. Januar 1911 abgab, begründet er eindringlich und auch für konservativere Vereinsmitglieder einleuchtend seine Auffassung, dass die Hauptaufgabe des Vereins sei von „allen Richtungen und Strömungen der Kunst unserer Zeit ein möglichst vollständiges und treues Abbild zu geben.“<sup>248</sup> Es gehe ihm darum, den Fortschritt in der Kunst zu zeigen, dabei möglichst aktuell zu sein und immer über die neuesten Erscheinungen zu orientieren, gleichzeitig aber „[...] alte bewährte Kräfte zu Wort kommen zu lassen, die den Kampf hinter sich haben und zu einer Abrundung gelangten, die dem rein Genießenden mehr Genüge tut [...]“.<sup>249</sup>

Durch die Kombination avantgardistischer mit bereits gesellschaftlich anerkannter Kunst, und damit durch den Wechsel beider Richtungen in seiner Ausstellungstätigkeit gelang es Reiche allmählich, sich die Akzeptanz einer Mehrheit der Mitglieder des Kunstvereins für seine Vorgehensweise zu sichern. Auf dieser Grundlage konnte er zeitgenössische, avantgardistische Künstler in relativ kurzen Ausstellungsintervallen mit einer breiteren Werkauswahl der Öffentlichkeit vorstellen und ihre Bilder auch verkaufen.<sup>250</sup>

Die breite Zustimmung des Kunstvereins gewonnen zu haben, bedeutete jedoch nicht, dass auch das kunstinteressierte Barmer Publikum den Auffassungen des engagierten Kurators in Gänze folgte. Immer wieder empörten sich Bürger, aber auch Vereinsmitglieder über die ihrer Meinung nach zu einseitig auf die neue Kunst ausgerichtete Ausstellungs- und Ankaufspolitik des Kunstvereins und über die angebliche Begünstigung französischer oder russischer Kunst zum Nachteil der Werke deutscher Künstler. Diese Diskussion wurde jedoch nicht nur in Barmen und im Rheinland geführt, sondern erhitzte die Gemüter von Künstlern und Kunstfreunden deutschlandweit, besonders seit zu Beginn des Jahres 1911 der sogenannte „Bremer Künstlerstreit“ entbrannt war.

Der Worpsweder Maler Carl Vinnen (1863–1922) hatte sich in der Tageszeitung *Bremer Nachrichten* vom 4. Januar 1911 heftig gegen den 30.000 Mark teuren Ankauf des Bildes *Das Mohnfeld* von Vincent van Gogh durch den Leiter der Kunsthalle Bremen Gustav Pauli gewehrt. In der Folge versuchte er durch ein 15-seitiges Pamphlet, das er an Künstler und Publizisten sandte, Mitstreiter für seine Haltung zu gewinnen. Im April 1911 veröffentlichte er die Streitschrift *Ein Protest deutscher Künstler*, herausgegeben von Eugen Diederichs in Jena, die eine Reihe prominenter Unterzeichner versammelte.<sup>251</sup> Vor allem erboste die Autoren, dass zum Beispiel für einfachste Skizzen von van Gogh völlig überhöhte Preise gezahlt würden, wobei schon genug [...] „alte Atelierreste von Monet, Sisley, Pissaro usw.“ [...] den deutschen Markt fluteten.<sup>252</sup>

247 | Zitat von Wassily Kandinsky, in: LANKHEIT 1965, S. 255.

248 | Die gesamte Erklärung findet sich abgedruckt in: AUST 1984, in: ZDENEK u.a. 1984f, S. 130.

249 | Ebd.

250 | Ebd., S. 132. Von Franz Marc wurden nach einer Ausstellung im Kunstverein 1911 fünf Bilder verkauft, nach einer Jawlensky-Ausstellung im gleichen Jahr 16 Bilder.

251 | VINNEN 1911a. Unterzeichner waren unter anderen Franz von Stuck, Christian Landenberger, Ludwig Habich, Franz vom Ende, Thomas Theodor Heine und wider Erwarten auch Käthe Kollwitz – möglicherweise spielt hier die Worpsweder Gemeinschaft eine Rolle.

252 | Ebd. S.7.

Schon drei Monate später erschien, ebenfalls in Buchform, eine doppelt so umfangreiche Replik von 75 namhaften Persönlichkeiten der progressiven Kunstszene in Deutschland.<sup>253</sup> Initiator der Gegenschrift *Im Kampf um die Kunst – Die Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“* war Alfred Walter Heymel (1878–1914). In nüchterner Sprache, durchsetzt mit ironischen Untertönen, legen Gustav Pauli und seine Kollegen darin ihre Meinung zur Bedeutung und angeblichen Überrepräsentanz französischer Kunst in den Museen und Galerien dar.<sup>254</sup> Während in Bremen die Argumente der verschiedenen Parteien im Jahr 1911 in Zeitungsartikeln und gegenseitigen Briefen hin und her wogten, sah sich auch der Vorstand des Kunstvereins in Barmen im Dezember 1911 genötigt, mit einer Erklärung an die Mitglieder und die Bürgerschaft hervorzutreten. Den Vorwürfen, in der Ruhmeshalle würden fast nur noch Ausstellungen moderner Kunst gezeigt, setzten die Unterzeichner neben klaren Grundsätzen zur Künstlerauswahl nüchterne Statistik entgegen:

„Im Jahre 1910 betrug die Gesamtzahl aller ausgestellten Gemälde 1606, die der ‚Neuen Künstlervereinigung München‘ 128 oder 8 Prozent, die Gesamtzahl im Jahre 1911: 1582 und die der ‚extremen‘ Werke obengenannter Maler 213 oder 12 ½ Prozent.“

Die von den Kritikern als „extrem“ bezeichneten Werke stammten von Franz Marc, Wenzel Hablik, Alexey von Jawlensky, Wladimir von Bechtejeff, Emil Nolde, Oskar Kokoschka, Wassily Kandinsky, Adolf Erbslöh u.a.<sup>255</sup> Der Richtungsstreit unter Künstlern und Kunsttheoretikern führte in Düsseldorf gar soweit, dass die Stadt im Jahr 1912 die Durchführung der vierten und – wie sich zeigen sollte – letzten Ausstellung des Sonderbundes verweigerte.<sup>256</sup> Die bedeutendste der vier Sonderbundaustellungen konnte nicht wie die bisherigen im Düsseldorfer Kunstpalast stattfinden, sondern musste auf Grund von Künstlerprotesten gegen die geplante breite Präsentation jüngster europäischer Kunst nach Köln ausweichen, in die eigens dafür gebaute Städtische Ausstellungshalle am Aachener Tor.<sup>257</sup>

#### 1.4.1 Die Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes zu Köln 1912 und die Gründung der „Gilde“

In den 10er Jahren des 20. Jahrhunderts waren Arbeiten Schneidlers erstmalig in einer internationalen Ausstellung zu sehen, die später zu Recht als „Jahrhundertschau“ bezeichnet wurde.<sup>258</sup> Seine Werke waren allerdings nicht in der Sektion der Künstler, sondern der der Kunstgewerbler zu finden.

253 | Unter anderem waren beteiligt: Richart Reiche, Harry Graf Kessler, Max Liebermann und Gustav Klimt. Siehe dazu das Inhaltsverzeichnis von: *Im Kampf um die Kunst – Eine Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“* in: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/protest1911/0004> (7.9.2016).

254 | PAULI 1911, Digitalisat der Schrift: *Im Kampf um die Kunst – Eine Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“* in: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/protest1911/0004> (7.9.2016).

255 | Die Erklärung des Barmer Kunstvereinsvorstandes ist abgedruckt in: AUST 1984, in: ZDENEK 1984f, S. 132–135. Statistik auf S. 134.

256 | Siehe dazu MOELLER 1984a, in: ZDENEK 1984a, S. 139.

257 | HERZOGENRATH 1991, in: KLÜSER/HEGEWISCH, S. 40 f. und KEPETZIS 2012, in: SCHAEFER 2012a, S. 33. SCHAEFER 2012b, in: SCHAEFER 2012a, S. 46. Die Ausstellung fand im ausgebauten ehemaligen deutschen Pavillon auf der Weltausstellung 1910 in Brüssel statt, dessen Rohbau in Form eines Eisengerüsts die Stadt Köln 1911 gekauft hatte.

258 | Schaefer 2012a. 2012 wurde in Köln eine Rekonstruktion der Sonderbundaustellung von 1912 versucht, die den Begriff „Jahrhundertschau“ im Titel trug.

Die Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes zu Köln zeigte 1912 in Deutschland in nie gekanntem Umfang die damals zeitgenössische und zum großen Teil noch nicht durch Museumsankäufe legitimierte Kunst in fast 650 Werken. Kuratiert wurde sie von Richart Reiche, der erst wenige Jahre als Kunstvereinsleiter und Kurator in Barmen wirkte, sich aber in den rheinischen Kunstkreisen ein solches Renommee erworben hatte, dass ihm die ehrenvolle und schwierige Aufgabe angetragen wurde, die *Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Köln 1912* federführend zu organisieren. In seiner Funktion als geschäftsführendes Vorstandsmitglied des Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler und als geschäftsführender Vorsitzender des Arbeitsausschusses für die große Ausstellung war er der leitende Kurator dieser Schau. Die Geschäftsstelle des Sonderbundes befand sich deshalb in der Ruhmeshalle in Barmen.<sup>259</sup>

Die Auswahl der Kunstwerke, die von einer Jury getroffen wurde, der die beiden Maler August Deusser (1870–1942), Max Clarenbach (1880–1952) sowie die Kunsthistoriker Alfred Hagelstange (1874–1914), der Direktor des Wallraf-Richartz-Museum in Köln, und Richart Reiche angehörten, verlief alles andere als konfliktfrei. Doch trotz der Übermacht der beiden Künstler – sie hatten gemeinsam drei Stimmen – trug die Schau inhaltlich deutlich Reiches Handschrift.<sup>260</sup>

Auffallend ist das durchdachte, kunsthistorische Konzept, das die expressionistische Kunst, die den Besuchern auf internationalem Niveau nahe gebracht werden sollte, erstmalig in den Kontext ihrer impressionistischen und post-impressionistischen Wurzeln einbettete. Der empfohlene Rundgang durch die Ausstellung folgte dieser Leitidee und war in den beigehefteten Grundriss der Ausstellungshalle eingezeichnet.

„Versucht diese Ausstellung von Werken lebender Künstler einen Durchschnitt durch die expressionistische Bewegung zu geben, so will eine retrospektive Abteilung die historische Grundlage aufzeigen, auf der sich diese vielumstrittene Malerei unserer Tage aufbaut: das Werk von Vincent van Gogh, Paul Cézanne, Paul Gauguin.“<sup>261</sup>

Im Durchschreiten der Räume sollte sich dem Besucher eine Entwicklungslinie ausgehend von den genannten Meistern erschließen und dargestellt werden, wie die Rezeption der „Klassiker“ sich in den Werken der neuen französischen oder in Frankreich tätigen Maler und den Bildern der avantgardistischen schweizerischen, ungarischen, norwegischen, österreichischen und deutschen Maler niedergeschlagen hatte.

Die kunstgewerblichen Räume, die von der erst im Dezember 1911 gegründeten „Gilde Westdeutscher Bund für angewandte Kunst“ konzipiert und bestückt worden waren, gehörten allerdings nicht zum eingezeichneten Weg durch die Ausstellung – ein Umstand, den Ehmcke als geistiger Vater der Gilde jedoch nicht übelnahm: „Unsere Gilde war in den vier kleinsten Räumen untergebracht, die um den Erfrischungsraum gruppiert waren, für die Kleinkunst gerade der entsprechende Rahmen.“ Vor allem der von Ehmcke

259 | REICHE 1912, Faksimile 1981, S. 8.

260 | Vgl. zur Problematik der Jurierung und den Folgen: HERZOGENRATH 1991, in: KLÜSER/HEGEWISCH 1991, S. 42 f. Informationen zu Leben und Werk Alfred Hagelstanges in: [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1914\\_1915](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kfa1914_1915) (11.9.2015) sowie HERZOGENRATH 1981, S. 150.

261 | REICHE 1912, Faksimile 1981, S. 4 f.

genannte und von ihm eigens entworfene „Erfrischungsraum“ in Form eines orange-weiß gestreiften Zeltes mit unikalem Interieur, fand große Beachtung: „Am Ende durften wir mit dem Ergebnis zufrieden sein, unsere kleine Abteilung konnte neben der großen Schwester mit Ehren bestehen.“<sup>262</sup>

Ehmcke, der als künstlerischer Beirat der Gilde fungierte, oblag im Wesentlichen die Auswahl der Exponate für die kunstgewerbliche Präsentation. Darauf verweist schon die Dominanz von Buchkunst und Gebrauchsgrafik und die großzügige Berücksichtigung des eigenen Werkes – er war mit 71 (!) Arbeiten vertreten, seine Frau Clara mit 15, während die anderen Aussteller um die 10 Arbeiten zeigten. Schneider, ebenfalls im Vorstand der Gilde, präsentierte 11 Blätter: buchkünstlerische Arbeiten, vor allem Illustrationen zum Hafis, daneben Vorsätze, eine „Initiale“ und eine „Federzeichnung“, beide leider nicht näher bezeichnet.<sup>263</sup>

Trotz Ehmckes Charakterisierung der kunstgewerblichen Abteilung als „kleine Schwester“ der Kunstsektionen, war die Verzahnung zwischen den Bereichen eng und die Aufmerksamkeit für die angewandte Kunst groß. Beispielhaft dafür steht Ehmckes eigenes Wirken, sowohl als Vorstandsmitglied des Sonderbundes, als auch der Gilde.

Die Personenlisten im Katalog zur Sonderbundaustellung 1912 weisen darüber hinaus eine ganze Reihe von bedeutenden Kunstwissenschaftlern, Galeristen, Kunstgewerblern und Künstlern aus, die sich ebenfalls sowohl für den Sonderbund als auch für die Gilde engagierten. Schneider befand sich in illustrierter Gesellschaft, um nur einige zu nennen: der Verleger Alfred Neven DuMont etwa war zweiter Vorsitzender der Gilde und gleichzeitig im Ehrenausschuss zur Förderung der internationalen Kunstausstellung tätig, Alfred Hagelstange, Direktor des Wallraf-Richartz-Museum Köln fungierte als Vorstandsmitglied für den Sonderbund und parallel dazu im Arbeitsausschuss der Gilde, der Besitzer des Folkwang Museum in Hagen, Carl Ernst Osthaus hatte den ersten Vorsitz des Sonderbundes inne und war daneben ebenfalls im Arbeitsausschuss der Gilde aktiv; der Maler August Macke gehörte wiederum dem Arbeitsausschuss des Sonderbundes an und gleichzeitig der Gilde und selbstverständlich wirkte auch der Barmer Kunstvereinsdirektor Richart Reiche in beiden Vereinigungen an maßgeblicher Stelle.<sup>264</sup>

Schneider war sowohl Gründungs- und Vorstandsmitglied der Gilde als auch Mitkurator der kunstgewerblichen Abteilung auf der Sonderbundaustellung 1912. Diese enge Verflechtung von Sonderbund und Gilde bedeutete, dass er in seinem Arbeits- und Lebensumfeld bis zum Ersten Weltkrieg von der geistigen und künstlerischen Elite des Rheinlandes und weit darüber hinaus umgeben war. Er konnte ohne große Mühe, sowohl die Hauptwerke zahlreicher Künstler im Original sehen, darunter Werke der großen französischen Maler des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts, wie auch Bilder der Neuen Künstlervereinigung München, der Brücke-Maler, des Blauen Reiters und der frühen kubistischen Bilder Pablo Picassos. Einigen zeitgenössischen Künstlern mag er sogar selbst begegnet sein. So zeigt eine undatierte Fotografie unter

262 | Zitiert nach: CLEMENS-SELS-MUSEUM 1986, beide Zitate auf S. 14.

263 | Zur Anzahl der ausgestellten Werke siehe REICHE 1912, Faksimile 1981, S. 90–92 und 99. Bei der Initiale könnte es sich um eine der sieben für den Band *Albrecht Dürer, Briefe aus der Eginhard-Pressen in Aachen* gehandelt haben, die Schneider erst 1911 entworfen hatte.

264 | Ebd. Personenverzeichnisse, S. 8–17 und 81–84.

anderem Ernst Ludwig Kirchner, Erich Heckel, Johan Thorn-Prikker und Wilhelm Lehmbruck beim Besuch der Sonderbundausstellung im Van Gogh-Saal.<sup>265</sup>

Die Jahrhundertschau spaltete die Geister, wurde verrissen in der Tagespresse, erfuhr wohlwollende Beachtung in Fachkreisen – aber vor allem wirkte sie auf zahlreiche junge Künstler, die sich mit den neuesten Tendenzen in der europäischen Kunst konfrontiert sahen und in der Auseinandersetzung ihre eigene Kunst veränderten.<sup>266</sup> Für Schneidlers künstlerische Entwicklung war die Begegnung mit Werken Kandinskys, der expressionistischen Maler und Cézannes wesentlich, wie beispielsweise seine Illustrationen für den *Atta Troll* zeigen (Abb. 40–43), der Linolschnitt für Klabunds *Der Feueranbeter* (Abb. 36) und zum Beispiel das 1913 entstandene Landschaftsgemälde *Berglandschaft mit Dorf* (Abb. 59).

#### 1.4.2 Die Bedeutung von Künstlervereinigungen, Galerien und Museen für die rheinisch-bergische Kunstszene

Neben der unbestreitbaren Wirkung, die die großen internationalen Ausstellungen in Düsseldorf und Köln für die Kunstwahrnehmung hatten, ist doch auch die Arbeit von privat gegründeten Künstlervereinigungen, umtriebigen Galeristen, die Präsentationen von Privatsammlern sowie des Museums für angewandte Kunst in Köln und später des Museums für Ostasiatische Kunst nicht zu vernachlässigen. Sie trugen ebenfalls dazu bei, das Rheinland zu einem der lebendigsten Orte für die Avantgardekunst in Deutschland im ersten und zweiten Dezennium des 20. Jahrhunderts zu entwickeln.

Für private Kunstinitiativen in Köln sind hier der Gereonsklub und der Rheinische Kunstsalon zu nennen, für Düsseldorf die Galerie Alfred Flechthelm (1878–1937), für Bonn die Buch- und Kunsthandlung von Fritz Cohen (1872–1927) sowie für die Präsentation ostasiatischer Kunst der Sammler Georg Oeder (1846–1931). In diesem anregenden Umfeld vertiefte Schneider sich nicht nur in die Auseinandersetzung mit den von ihm verehrten Meistern Cézanne und Kandinsky, sondern wandte sich auch zeitlich und thematisch völlig unterschiedlichen Werken, wie denen der rheinischen Expressionisten, den Bildern El Grecos und den Mangas eines Katsushika Hokusai (1760–1849) zu.

Der Kölner Gereonsklub gründete sich auf Initiative von Olga Oppenheimer (1886–1941), Franz M. Jansen (1885–1958) und Emmy Worringer (1878–1961) Ende 1910. Jansen und Oppenheimer, die gemeinsam in der II. Ausstellung des Kölner Künstlerbundes ausgestellt hatten und die eigentliche Leiterin des Klubs, Emmy Worringer, planten ein Forum zur Vermittlung moderner Kunst. Im Gereonsklub wurde:

„in jedem Monat [...] eine kleine Ausstellung angefeindeter, der Stadt noch völlig unbekannter Künstler veranstaltet, zu deren Eröffnung wir jedesmal einen ebenso angefeindeten Schriftsteller oder Kunstgelehrten zu sprechen baten. [...] Wir zeigten als erste Bilder von Sérusier, Delaunay, Marquet, Derain, zeigten Klimt, Hodler, Amiet und den ersten Picasso. Worringer hielt den ersten Vortrag, danach lasen Herbert Eulenberg und Theodor Däubler.“<sup>267</sup>

265 | Abbildung der Fotografie bei HERZOGENRATH 1991, in: KLÜSER/HEGEWISCH 1991, S. 46.

266 | Siehe zur Presseresonanz HERZOGENRATH 1981, S. 151–175. Nachdruck der Zeitungsartikel aus den einschlägigen Tages- und Wochenzeitungen, S. 158–175.

267 | JANSEN 1981, in: MOELLER 2002, S. 346f.



1911 war August Macke, der sich kurz vorher in Bonn niedergelassen hatte, auf die Aktivitäten des Gereonsklubs aufmerksam geworden und schloss sich ihm noch im gleichen Jahr an. Er übernahm, wie sich Franz M. Jansen erinnert, „[...] – von Einfällen überströmend – recht eigentlich dessen Führung, hatte er doch alles, die Besucher zu faszinieren.“<sup>268</sup> Durch Mackes Engagement und Zugehörigkeit zur Redaktion *Der Blaue Reiter* wurde der Gereonsklub in Köln im Januar 1912 die erste Station der Ausstellung der Vereinigung außerhalb Münchens, zeigte aber auch erste Einzelausstellungen von Franz Marc im Oktober 1911, von Paul Klee im Oktober 1912 und von Robert Delaunay im März 1913 – letztere eine Übernahme aus der Galerie „Der Sturm“ von Herwarth Walden.<sup>269</sup>

Auf Initiative von August Macke schlossen sich im Anschluss an die Sonderbundausstellung 1912 er selbst, Heinrich Campendonk, Max Ernst, Walter Ophey, Heinrich Nauen und andere Künstler zur Gruppe der „Rheinischen Expressionisten“ zusammen. Die Mitglieder folgten keiner stringenten Richtung, sondern orientierten sich künstlerisch an den Werken der sogenannten Fauves um Henri Matisse und der italienischen Futuristen, deren Bilder ebenfalls 1912 erstmals im Rheinland zu sehen waren. Der Künstler und Galerist Otto Feldmann hatte 1912 in Köln den „Rheinischen Kunstsalon“ eröffnet und zeigte dort im Oktober eine vielbeachtete Futuristenausstellung, kuratiert von Herwarth Walden aus Berlin.<sup>270</sup> Kurz danach im Juli und August 1913 präsentierten sich die sechzehn „Rheinischen Expressionisten“ erstmals in der Bonner Buch- und Kunsthandlung von Friedrich Cohen.<sup>271</sup>

Eine weitere wichtige Facette der zeitgenössischen Kunst bildete in den Jahren ab etwa 1900 die Rezeption der japanischen und ostasiatischen Kunst in Deutschland – deren Einflüsse sich auch in Schneidlers Werken niederschlugen. Seit der von den Amerikanern 1853 durch Kriegsdrohung erzwungenen Öffnung der japanischen Häfen und der Aufnahme von Handelsbeziehungen war Japan nach einer ersten Japonismuswelle im 17. und 18. Jahrhundert erneut in den Fokus europäischen Bewusstseins gerückt.<sup>272</sup>

Der deutsche Jugendstil etwa rekurriert sowohl auf Vorbilder aus der englischen Arts & Crafts-Bewegung, als auch auf japanische Flächenornamente, die in verschiedenen Publikationen ab 1897 verbreitet wurden. Am bekanntesten war die von Siegfried Bing (1838–1905) ab 1888 herausgegebene Zeitschrift *Le Japon Artistique*, die auch in deutscher Sprache erschien sowie das Buch von Woldemar von Seidlitz (1850–1922) *Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts* von 1897, die erste deutsche Publikation zum Thema, die ein großes Spektrum an japanischen Formen und Motiven enthielt.<sup>273</sup>

Im Rheinland müssen für die Verbreitung ostasiatischer Kunst im frühen 20. Jahrhundert vor allem folgende Sammler genannt werden: Georg Oeder (1846–1931) und Adolf Fischer (1856–1914) mit seiner Frau Frieda Fischer, geb. Bartdorff (1874–1945). Oeder, ein Maler der Düsseldorfer Schule hatte bereits 1880 be-

268 | Ebd.

269 | REINHARDT 1993, in: REINHARDT; VON LÜTTICHAU 1993, S. 25, 29, 32. Siehe auch: BERG/KLEINSCHMIDT-ALTPETER 2013, S. 15–18.

270 | SOMMER 2006, S. 19.

271 | Siehe zum Ausstellungsort und zur Liste der Künstler und ihrer Werke BERG/KLEINSCHMIDT-ALTPETER 2013, S. 6 und 23.

272 | Siehe dazu DELANK 1996, S. 30 und Kapitel 3, S. 58–64. Nach Delank war der Japonismus des 18. Jahrhunderts ein Teilaspekt der Chinamode der europäischen Aristokratie, die mit der Französischen Revolution 1789 endete.

273 | VON SEIDLITZ 1897. Siehe dazu: DELANK 1996, S. 62 und HIRNER 2011, in: SALMEN 2011, S. 19f.



gonnen, eine Sammlung japanischen Kunsthandwerks anzulegen, die er auf großen Pariser Auktionen um Stiche, Drucke und 13 Manga-Bände mit Farbholzschnitten von Hokusai erweiterte. 1902 wurde ein umfassender Teil seiner Sammlung erstmalig auf der Deutschen Industrie- und Kunstausstellung in Düsseldorf gezeigt. Im Jahr zuvor war im Museum für Kunsthandwerk am Kölner Hansaring bereits eine Auswahl japanischer Farbholzschnitte aus seiner Sammlung zu sehen gewesen.<sup>274</sup>

Der Sohn eines Wiener Großindustriellen Adolf Fischer (1856–1914) begann 1892 anlässlich einer Weltreise, die ihn auch nach Japan führte, leidenschaftlich die Kunst dieses Landes in allen Facetten zu sammeln. 1896 ließ er sich als Privatgelehrter in Berlin nieder und stellte im „Nollendorfeum“, seiner Wohnung am Nollendorfplatz, die Objekte seiner Sammlung zur Schau. Gemeinsam mit seiner Frau Frieda erweiterte er die Sammlung kontinuierlich und übereignete sie 1909 der Stadt Köln zur Gründung eines Museums für Ostasiatische Kunst, das 1913 am Kölner Hansaring eröffnet wurde.<sup>275</sup>

## 1.5 Druckgrafik und Malerei von 1910 bis 1920: Arbeiten zwischen Tradition und Gegenwart

In keiner anderen Zeit im Leben Schneidlers ist die Bandbreite seines Schaffens so weit gefächert, wie in eben diesen wenigen Jahren vor dem Ersten Weltkrieg bis circa 1920. Die Ursache dafür darf in der oben dargelegten Vielfalt der auf ihn wirkenden Eindrücke und Anregungen vermutet werden, die er in seinen rheinischen Jahren geradezu aufgesogen zu haben scheint.

### 1.5.1 Druckgrafische Arbeiten 1910 bis 1914

Zwei Druckgrafiken Schneidlers, eine aus dem Jahr 1910, eine zweite entstanden circa 1912, verweisen auf seine Rezeption der Werke des gleichaltrigen rheinischen Malers Walter Ophey (1882–1920). Ophey, der seit 1904 die Malklasse von Eugen Dücker (1841–1916) an der Düsseldorfer Kunstakademie besuchte, hatte auf der „Kölner Ausstellung“ von 1907, veranstaltet von der AG Flora Kunst- und Kunstgewerbe, sein Bild *An Schubert*, das zwischen 1906 und 1907 entstand, gezeigt (Abb. 47). Das kleine, heute verschollene Ölgemälde zeigt ein Schösschen im Mondlicht, gemalt in neo-impressionistischer Manier, also das dichte Nebeneinandersetzen von punktartigen und breiten Pinselstrichen.

Ophey konnte das Bild nach Ende der Schau, die von Mai bis Oktober 1907 stattfand, für 400 Mark an einen privaten Sammler verkaufen. Es wurde in verschiedenen Kunstzeitschriften abgebildet und von der Kritik positiv besprochen.<sup>276</sup> Der lyrische Titel, die romantisierende Naturauffassung, die klare Komposition mit ihrer Betonung der horizontalen und vertikalen Bildachsen sowie die Widmung des Malers an den Komponisten mögen Schneidler besonders angezogen haben. Ein Vergleich seiner Lithografie *Schlösschen im Park* (Abb. 48) mit Opheys *An Schubert* zeigt sowohl motivische Parallelen, als auch im Bildaufbau und in der Kompaktheit der Flächengestaltung. Die Horizontlinie teilt die Bildfläche beider Werke etwa im unteren Drittel. Grün- bzw. Wasserflächen, Bäume und Gebüsche sind deutlich flächig definiert, was aber

274 | DELANK 1996, S. 79, 81 und 82.

275 | Siehe dazu: <http://www.rheinische-art.de/cms/topics/> und [http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/mok\\_0910\\_100jahre/100jahre.asp](http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/mok_0910_100jahre/100jahre.asp) (11.1.2016).

276 | Zu Walter Ophey: KRAUSS/WIESE 1991, S. 20–23. Siehe zur Veröffentlichung und Besprechung des Werkes die Anmerkungen Nr. 43, S. 22 und 44, S. 23.

durch ihren Aufbau aus kleinteiligen Farbelementen, bei Ophey entstanden durch kurze Pinselstriche, bei Schneidler durch die Bearbeitung der Fläche mit Lithografiekreide – zurückgenommen wird. Unverkennbar ist auch die Ähnlichkeit in der Architektur der Schlösschen und in der Darstellung der überschlanken Baumstämme.

Im Jahr 1911 zeigte Ophey auf der Sonderbundaussstellung in Düsseldorf neben vier anderen Bildern sein 1910 im Atelier entstandenes Hauptwerk *Am Mittelmeer*, heute Teil der Sammlung des Kunstmuseums Düsseldorf (**Abb. 49**). Es ist die Essenz seines langen Italienaufenthaltes im gleichen Jahr. Das Bild ist lichtdurchflutet, intensiv farbig und setzt eine bewegte Linienführung in Gegensatz zum ruhig-horizontalen Bildaufbau.<sup>277</sup>

Etwa zwei Jahre später entstand Schneidlers Holzschnitt auf Japanpapier *Landschaft bei Sonnenuntergang* (**Abb. 50**). Es scheint als habe sich Schneidler in seiner Druckgrafik von den schwingenden Formen inspirieren lassen, die Opheys Komposition in Bewegung versetzen. Seine schlängelnden Baumstämme, die expressionistisch gewundenen Baumkronen und die schmalen Landzungen, denen sie entwachsen, kontrastieren mit dem ansonsten durch koloristischen Wechsel waagrecht zonierte Bildraum. Die Horizontlinie ist fast an den oberen Bildrand gerückt. In Schneidlers Baumdarstellung entwachsen die zu beiden Seiten ausladenden Äste einem Stamm im rechten Bild Drittel und streben diagonal den Bildecken zu. Ihr stilisiertes Blattwerk konstituiert sich in dunkel umrissenen Formen. Die Bearbeitung der Flächen im Bereich des Himmels und der Landschaft wirkt wie mit kleinen Hieben gesetzt, und erinnert damit an die kurzen Pinselstriche Opheys.

Zwischen 1909 und 1920 weist der erhaltene druckgrafische Bestand im Nachlass Schneidlers circa 60 Holzschnitte oder Holzstiche aus, etwa 20 davon auf Japanpapier. Nachweislich hat sich Schneidler, bedingt durch seine buchkünstlerischen Entwürfe für den Eugen Diederichs Verlag in Jena, mit der asiatischen Kunst, ihren Schriften und Theorien beschäftigt. Die Verwendung von Japanpapier als Druckgrund und die verstärkte Erprobung des Holzschnitts zeugen von Schneidlers Begeisterung für die asiatische Kunst. Vor allem faszinierten ihn die „alten Malbücher der Chinesen“, wie er in einem Brief an Imre Reiner schreibt. Durch sie sah er sich in seiner Auffassung bestätigt, dass ein Maler „Ferne, Nähe, Bewegung, Ruhe, Lichtes, Dunkles, Himmel, Erdboden, Wolken, Abendrot, Nebel, Sand, Gras, Baumschlag, einen Liegenden, einen Stehenden, Laufenden nicht abzeichnen, sondern entstehen lassen solle „wie die Natur werden lässt, aber anders.“ Es sei daran zu denken, „daß auch in dem das wir sehen, nicht das Ding selber angeschaut wird, dessen Umriß und Bau wir wissen und kennen, sondern eine immer neu und anders werdende Spiegelung.“<sup>278</sup>

Schneidler fasst in diesen Briefzeilen zusammen, was die Künstler in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts, an der Schwelle von der gegenständlichen zur abstrakten Kunst, beschäftigte und was er im Werk bewunderter Meister oder Zeitgenossen und in der asiatischen Kunst fand: die Abkehr von der Naturimitation, dem genauen gegenständlichen Abbild hin zur Wahrnehmung der Natur oder auch jedes anderen Sujets in seinen strukturellen und inneren Wesensmerkmalen durch Farbe, Form und Linie. Walter Ophey etwa

277 | FIRMENICH 1991, in: KRAUSS/WIESE, S. 143f.

278 | Brief: 12.07.1947/Nr. 1947-22, in: Nachlass Imre Reiner, Offenbach.

beschreibt sein Vorgehen bei der Darstellung eines Gletschers 1913 mit den Worten: „[...] Dann bildete ich durch den energischen Pinselstrich [...] die Festigkeit der Steinmaterialien und die Losigkeit des Wassers.“<sup>279</sup>

Auch Schneidler sucht in seiner *Landschaft bei Sonnenuntergang* nicht das Abbild eines realen Naturausschnitts, vielmehr erfasst er durch die wild bewegten Formen von Bäumen, Blatt- und Buschwerk, Wolken und Hügeln, die ellipsenförmig um die helle Sonnensichel kreisen, das unbändig Wuchernde der sich selbst überlassenen Landschaft.

Die japanische Kunst erwähnt Schneidler in einem anderen Schreiben an Reiner nur kurz. Seine Bemerkung belegt jedoch, dass ihm die Technik der japanischen Druckverfahren sehr wohl vertraut war. In Anlehnung an das „japan. Arbeiten“ entwickelte er für seine Lehre eine, wie er es nennt „zweckmäßige Reproduktion“ für das Drucken mit Linolplatten.<sup>280</sup>

Einige Blätter aus dem Jahr 1913 dokumentieren darüber hinaus, dass Schneidler die Farbholzschnitte Hokusais, deren erzählerische Qualität ihn faszinierte, genau studierte.<sup>281</sup>

Neben den verfügbaren Publikationen in denen sich Abbildungen der Werke des japanischen Künstlers finden ließen, wird Schneidler auch den originalen Holzschnitten spätestens 1913 in Köln im Museum für ostasiatische Kunst begegnet sein.<sup>282</sup> Dessen Bestand umfasste auch die Serie *36 Ansichten des Berges Fuji*, gezeichnet zwischen 1829 und 1836 und von renommierten Tokioer Druckern in meisterliche Farbholzschnitte umgesetzt. Das damals wie heute bekannteste Blatt der Serie ist das erste der Reihe: *Die große Welle von Kanagawa*<sup>283</sup> (Abb. 51). Hokusai hält seine Welle im dramatischsten Moment an, kurz vor der Brechung und bevor sie die drei Ruderboote samt ihrer Besatzung unter sich begraben wird. Das Motiv der Ruderer in aufgewühlter See übernimmt Schneidler in seinen Holzschnitt *Dschunke und Rudervierer auf bewegter See* von 1913 (Abb. 52). Die Dschunke in abstrahierter Form lehnt sich möglicherweise an eine Darstellung aus einem weiteren Blatt der Fuji-Serie Hokusais an, *Auf See vor Kazusa* (Abb. 53).

Das Neue und Anziehende der japanischen Farbholzschnitte für die europäischen Künstler bestand darin, dass sie sich ungewohnter bildnerischer Mittel bedienten, wie etwa des weitgehenden Verzichtes auf Raumillusion und Perspektive. Die japanischen Künstler enthielten sich naturalistischer Farb- und Formgebung, überschnitten Vordergrundobjekte, setzten kontrastreiche Farbwerte nebeneinander, rückten titelgebende Motive aus dem Zentrum oder „vergitterten“ den Bildraum etwa durch Bäume, Regenschleier oder architektonische Elemente.<sup>284</sup> Als beispielhaft für die Adaption des Farbholzschnitts von Hokusais be-

279 | Zitiert nach FIRMENICH 1991, in: KRAUS/WIESE 1991, S. 145.

280 | Brief: 06.10.1947/Nr. 1947-42, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach. In den Jahren bis 1920 favorisierte Schneidler die Technik des Linolschnitts, zum einen wegen des leichter zu handhabenden und verfügbaren Materials, zum anderen auch, weil ihn seine Fähigkeiten im Holzschneiden oder -stechen nicht befriedigten, obwohl er erst kurze Zeit zuvor die herausragenden Holzschnitte für den *Atta Troll* gefertigt hatte. Die Bevorzugung des Linolschnitts manifestiert sich in seinen hinterlassenen Arbeiten: Bis 1920 sind circa 220 Linolschnitte nachweisbar, im Gegensatz zu etwa 60 Holzschnitten. Siehe zur Einschätzung Schneidlers, dass ihm das Holzschneiden nicht gelegen habe: Brief vom 21.4.1947/Brief Nr. 1947-7, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

281 | Ebd. Brief: 09.12.1947/Nr. 1947-57.

282 | Abbildung des Bildes *Die große Welle von Kanagawa* in: SEIDLITZ 1897, S. 179 und KURT 1911, S. 98.

283 | Bestandsnachweis Museum für Ostasiatische Kunst in Köln: <https://mok.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05719754> (16.1.2016).

284 | Siehe dazu DELANK 2011, in: SALMEN 2011, S. 101 und BREUER 1984, in: ZDENEK 1984e u.a., S. 124.

rühmter großer Welle ist hier Kandinskys Gemälde *Kahnfahrt* von 1910 zu nennen, ein Bild das Schneidler 1912 sowohl im Rahmen der Sonderbundaussstellung in Köln, als auch in der Ruhmeshalle Barmen sehen konnte<sup>285</sup> (Abb. 54).

Schneidler experimentierte im Bild *Dschunke und Rudervierer auf bewegter See* und in anderen Blättern aus der gleichen Zeit mit verschiedenen Gestaltungsprinzipien des japanischen Holzschnitts. Dazu gehören zum einen die „Vergitterung“, das Anschneiden der Motive und die flachräumliche Perspektive. Durch die dynamische Führung von Senkrechten, Horizontalen und Diagonalen zerschneidet Schneidler die Szene geradezu in verschiedene Bildabschnitte. Die nach links und rechts aufragenden Stämme am linken Bildrand kreuzen die lineare Verlängerung des Schiffsbugs und teilen die sich hebenden Wogen. Schiffsrumpf, Segel, die Dreiecke der Taue und das Ruderboot bilden Kontrapunkte zu den Rundungen von Sonne und brechenden Wellen.

Ebenfalls im Jahr 1913 entstand der Linolschnitt *Figürliche Szene* (Abb. 55). In dieser Druckgrafik kumuliert und verdichtet sich Schneidlers Wahrnehmung und Verarbeitung verschiedener künstlerischer Vorbilder und die Erfindung expressiver Ornamente zu einer eigenwilligen Mischung. Bei der Darstellung dürfte es sich um eine Interpretation des biblischen Themas der Vertreibung aus dem Paradies handeln. Dazu passt auch die Frauenfigur auf der linken Seite, die Früchte von einem Baum pflückt. Die Bildfläche ist aufgeteilt in eine warmtonige linke Seite mit der Koinzidenz friedlichen Arbeitens und Ruhens und in eine kühlfarbige rechte, die von der linken wie abgeschnitten wirkt. Im oberen Mittelfeld öffnet sich ein Ausblick auf eine helle, auf weißem Grund gezeichnete Stadt. Die stehende Figur im langen Gewand auf der rechten, kühlen Seite greift in ihrer Körperhaltung die anmutige Drehung der Gestalten in mehreren Holzschnitten des japanischen Künstlers Kiyónaga aus der Mitte des 18. Jahrhunderts auf<sup>286</sup> (Abb. 56).

In der Bildkomposition scheint wieder die oben beschriebene Affinität zu Kandinsky auf: hoher Horizont, kippende Diagonalen und der Tiefenräumlichkeit suggerierende Ausblick auf die Stadtarchitektur. Die überlängten Gestalten, die sich im oberen linken Bildwinkel in expressiver Gebärde dem Bildrand entgegen strecken oder auch die ruhende Figur in der Bildmitte, könnten dagegen auf Schneidlers Kenntnis der Gemälde El Grecos (1541–1614) verweisen, speziell des *Laokoon* (Abb. 57). Werke El Grecos waren 1912 im Rahmen einer Ausstellung der Sammlung des ungarischen Finanzmagnaten Marzell von Nemes in München und Düsseldorf zu sehen gewesen und El Grecos *Laokoon* befand sich zwischen 1911 und 1913 als Leihgabe in der Münchner Pinakothek.<sup>287</sup> Wie eine Ausstellung im Kunstpalast Düsseldorf 2012 erstmalig eindrucksvoll zeigte, war im ersten und zweiten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts eine „Grecomanie“ ausgebrochen, die nach den beiden Schauen in München und Düsseldorf 1912 ihren ersten Höhepunkt fand.<sup>288</sup> Sowohl die Künstler des Blauen Reiter, als auch die rheinischen Expressionisten beschäftigten sich in dieser Zeit intensiv mit der Malerei El Grecos und ihre Arbeiten waren in den Kunstvereinen und den großen Sonderbundaussstellungen präsent.

285 | Siehe dazu ROETHEL/BENJAMIN 1982, S. 330.

286 | Abgebildet in: VON SEIDLITZ 1897, S. 129 und 133.

287 | WISMER/SCHOLZ-HÄNSEL 2012, S. 332f.

288 | Ebd. Vorbemerkung.

### 1.5.2 Malerische Arbeiten 1910 bis 1914

„[...] Ich habe in meinem Leben allerlei geübt, vom rein Handwerklichen und Technischen über die Schulung des geschmacklichen Augenmaßes und der Handfertigkeit, das Eindringen in die Überlieferung und das Klären der eigenen Erfindungskraft bis zu Bemühungen, die in den letzten Bereich eindringen, der mir zugänglich ist. [...] Naturgemäß mußte ich, weil ich an die Überlieferung anknüpfen wollte, unter anderem auch malen lernen. Das Malen hat mir von allem, das ich übte und übe, die meiste Mühe gemacht, bis auf den heutigen Tag.“<sup>289</sup>

In Anbetracht des mehrere hundert Blätter umfassenden Konvoluts druckgrafischer Arbeiten, ist der Anteil der malerischen Arbeiten Schneidlers, die in den Nachlassbeständen zwischen 1910 und 1914 nachgewiesen werden können, mit zehn Gemälden sehr gering. Das ist als Indiz dafür zu werten, dass Schneidler das Malen tatsächlich mühevoll fand und sich dieser Technik vor allem aus Studiengründen widmete. Zwei dieser seltenen Bilder, beide im Jahr 1913 entstanden, belegen Schneidlers im Mai 1947 formulierte Aussage zu seinen letztlich lebenslangen Bemühungen, den eigenen künstlerischen Weg zu finden. Dazu stellte er sich der „Überlieferung“ und setzte sich in seinen frühen Jahren mit den Kunstströmungen, die zu dieser Zeit noch oder schon virulent waren, auseinander.

Die beiden Gemälde stehen paradigmatisch für die enorme Spanne der von Schneidler durcharbeiteten Traditionen und zeitgenössischen Vorbilder. In dem kleinformatigen Temperabild *Treffen unter der Kastanie* (Abb. 58), entstanden am Vorabend des Ersten Weltkriegs, verschreibt Schneidler sich noch einmal ganz dem Jugendstil, der Dekoration und einer märchenhaften Naturauffassung, durchsetzt mit expressionistischen Elementen. Durch das vorhangartige, efeuumrankte Blattwerk öffnet sich eine Winterlandschaft vor sternensüßem Himmel in leuchtendem Blau. Die flächig angelegten Gebüsche variieren durch punktförmige, kleinteiligste Ornamente. Sie grenzen am unteren Rand an die Darstellung einer blaugrünen, durch stilisierte weiße Blüten gerasterten Wiese. Der untere Bildrand greift wiederum die Dunkelheit des expressiv ausladenden Grüns auf, das aus einem in der unteren Bildmitte platzierten Baumstumpf wächst. Die schwer herabhängenden Gebilde versieht Schneidler mit horizontalen, perlenkettenartigen Dekorationen, sie bilden das kompositorische Gegenstück zu den aufragenden Blütendolden der Kastanie. Unter dem Baum treffen sich eine Reiterin und ein Reiter, scherenschnittartige, filigrane Silhouetten, deren Zartheit die Gewaltigkeit des Baumes noch akzentuiert. Die ganze Szenerie erinnert an ein opulentes Bühnenbild und spiegelt gleichzeitig Schneidlers Liebe zum Ornament und seine Fähigkeit feinste Farbharmonien gegeneinanderzusetzen – eine Technik, die wenige Jahre später an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart wesentlicher Teil seiner Lehre werden würde. *Treffen unter der Kastanie* steht den buchkünstlerischen Arbeiten für den *Hafis* näher als den freien Druckgrafiken, denn das zeichnerisch-illustrative und flächig-plakative Element der Darstellung überwiegt.

Andere Einflüsse verarbeitete Schneidler im Bild *Berglandschaft mit Dorf* (Abb. 59). Wie so viele der um 1880 geborenen Künstler wandte sich auch Schneidler der Kunst Paul Cézannes zu, deren Rezeption in Deutschland um 1900 einsetzte. Ein Gemälde des französischen Künstlers war bereits 1897 von Hugo von

289 | Brief vom 14.05.1947/Nr. 1947-11, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

Tschudi, als erstes Cézanne-Bild für eine deutsche Museumssammlung überhaupt, für die Nationalgalerie in Berlin angekauft worden, was in Anbetracht der deutschen Haltung dem ‚Erbfeind‘ Frankreich gegenüber, einer Sensation gleich kam.<sup>290</sup>

Tschudi ließ noch zwei weitere Ankäufe von Werken Cézannes folgen, die allerdings dazu führten, dass der Kasus den Weg auf die Tagesordnung des Abgeordnetenhauses im preußischen Landtag fand. Kaiser Wilhelm II., der die neue französische Kunst vehement ablehnte, erließ am 29. August 1899 die Order, dass zukünftig jede Neuerwerbung und Schenkung für die Nationalgalerie von ihm persönlich zu genehmigen sei.<sup>291</sup>

1910 veröffentlichte Julius Meyer-Graefe die erste umfassende Cézanne-Monografie in deutscher Sprache, die zum Beispiel Oskar Schlemmer und seinen Künstlerkollegen den Zugang zu seinem Werk eröffnete.<sup>292</sup> Henri Matisse nannte Cézanne den „lieben Gott der Malerei“, Gottfried Böhm fand für die Wirkung Cézannes die Metapher des „Leuchtturms“, der „Künstlern in den entlegensten Gewässern und vor verschiedensten Winden zur Orientierung und Kursbestimmung“ gedient habe.<sup>293</sup> Werner Hofmann bezeichnete Cézanne in seinem Standardwerk *Grundlagen der modernen Kunst* als einen der „vier patres“ des 20. Jahrhunderts. Dieser sei stärker als Seurat, Gauguin und Van Gogh richtungsweisend gewesen, sowohl für Kubismus, Fauvismus, Futurismus und Expressionismus, wie auch für so gegensätzliche Künstler wie Kandinsky und Klee.<sup>294</sup>

Die Kunst Cézannes hat ihre Wirkung auch auf den jungen Schneider nicht verfehlt, der dem ersten Gemälde dieses Künstlers möglicherweise schon als Fünfzehnjähriger in Berlin begegnete. Ganz sicher aber konnte er eine große Auswahl seines Werkes während der Sonderbundausstellungen 1910 und 1911 in Düsseldorf sehen, besonders jedoch 1912 auf der Sonderbundaustellung in Köln, wo 24 Ölgemälde und zwei Aquarelle des verstorbenen Meisters im Raum sechs der Ausstellung, anschließend an die Van Gogh vorbehaltenen Räume gezeigt wurden.<sup>295</sup>

Parallel zur Präsentation in der Halle am Aachener Tor lud der Rheinische Kunstsalon von Otto Feldmann in Köln in den Geschäftsanzeigen des Ausstellungskatalogs von 1912 „Ew. Hochwohlgeboren“ zum Besuch seiner Galerie, um dort noch weitere Werke Van Goghs, Cézannes und anderer französischer Maler vorzustellen und zum Kauf anzubieten. Die Redaktion *Der Blaue Reiter* bewarb in eben diesem Anzeigenteil ihren Almanach mit einer schwarz-weißen Skizze von Badenden nach Cézanne, ein Motiv das der Künstler immer wieder thematisierte, im Almanach aber gar nicht zu finden ist.<sup>296</sup>

290 | Siehe dazu KURZ 2003, S. 199f. Digitalisat unter: [http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00044173\\_00018.html](http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00044173_00018.html) (29.01.2016). Stellvertretend für die Rezeption des Werkes Cézannes in Deutschland können zum Beispiel Franz Marc oder Oskar Schlemmer stehen. Dazu SCHIEDER 2013, in: CEPL-KAUFMANN u.a. 2013, S. 119 und CONZEN 2014/2015, S. 38.

291 | SCHIEDER 2013, in: CEPL-KAUFMANN u.a. 2013, S. 115.

292 | CONZEN 2014/2015, S. 38 und 268.

293 | FLAM 2005, S. 104; BÖHM 1989, S. 29. Digitalisat unter: <http://dx.doi.org/10.5169/seals-297921> (29.01.2016).

294 | HOFMANN 1966, S. 217. Siehe auch KURZ 2003, S. 18.

295 | WEDDERKOP 1912, S. 31–33.

296 | Siehe dazu REICHE 1912, Faksimile 1982, Geschäftsanzeigen S. VI; XVIII und XIX.



Erstmals in der Geschichte der Sonderbundaustellungen wurde auch ein „Führer nebst Vorwort“, verfasst von Hermann von Wedderkop, herausgegeben, der zum Ziel hatte, dem breiten Publikum das Verständnis für die ungewohnten Kunstwerke zu erleichtern. Der Text ist mit Einschränkungen heute noch lesenswert. Gerade Cézannes Werken widmet Wedderkop sich ausführlich. Bevor er sich verschiedener Aspekte der Cézannischen Kunst nähert, konstatiert er, dass eine „Analyse seines Wesens“ stets um die Dinge herumgehen und vergeblich sein müsse, wie bei allem Vollendeten.

„Man kann auf die Wirkung von Details der Technik, der Auffassung hinweisen: Das Eigentliche seiner Wirkung ist undefinierbar. Man spürt nur, daß diese Bilder wie alle größten Kunstwerke in sich notwendig und unwiderlegbar sind.“<sup>297</sup>

Aus Briefen, die Schneidler Jahrzehnte später an Imre Reiner schrieb, geht hervor, dass er diese Einschätzung Wedderkops teilte. Schneidler reiht Cézanne in eine Kontinuität von Künstlerpersönlichkeiten ein – darunter Raffael, Rembrandt, Delacroix, Constable, Manet, Cézanne, Renoir, Kokoschka – deren Werke seiner Meinung nach, aus ihrer Zeit heraus der Vorstellung von Vollendung nahe gekommen seien. Die Fähigkeit, „vollender“ zu können, das bedeutete für Schneidler, etwas so abzuschließen, dass es unanfechtbar war. Dies schrieb er sich selbst nicht zu, hielt es aber für notwendig, sich an den bewunderten Vorbildern zu schulen.<sup>298</sup>

In der *Berglandschaft mit Dorf* (Abb. 59) wird deutlich, was Schneidler durch die Adaption der Cézannischen Kunst zu ergründen suchte. Aus einem felsigen, bewaldeten Hang ragen die Gebäude einer Burg oder Kirche empor, im Hintergrund erstreckt sich vor einer Bergkulisse auf einem Hügelkamm das Dorf. Anders als Cézanne hat Schneidler sein Landschaftsbild nicht vor der Natur, sondern im Atelier gemalt. Darauf lassen zum einen der Bildträger, zum anderen die Einstiche an den Ecken des Gemäldes schließen. Als Trägermaterial verwendete er statt Leinwand einen Karton, der an den vier Ecken durch Nadeln auf der Tischplatte fixiert wurde. Dieses Vorgehen zeigt, dass es ihm nicht darum ging Cézannes Erleben vor dem Motiv nachzuspüren, noch seiner praktischen Theorie von der „réalisation“ zu folgen, also in Zwiesprache mit dem Motiv an der „Erkundung und Bewertung der Wirklichkeit“ zu arbeiten,<sup>299</sup> sondern vielmehr um das Eindringen in das bildnerische Ergebnis dieses Prozesses. Vergleicht man die Fels- und Baumformationen in Cézannes Bild *Felsblöcke und Bäume* (Abb. 60) von 1904, das auf der Sonderbundaustellung 1912 unter dem Titel *Felshalde mit Buschwerk* ausgestellt war, mit Schneidlers *Berglandschaft* ist erkennbar, dass Schneidler sich Cézannes Methode, Farben vom Gegenstand zu lösen und aus Farbe und Form ganz eigene Bildkörper zu schaffen, aneignet. Felsen, Bäume, Stämme und Blattwerk verweben sich bei Cézanne zu einer Art Farbteppich, konstituiert aus feinsten Farbgradationen, die die Übergänge zwischen den Bildgegenständen verwischen und die stoffliche Verschiedenheit der Materialien aufheben, zugunsten eines einheitlichen Bildkörpers. Schneidlers Experimentieren mit der Cézannischen Methode, Farbfleck neben Farbfleck zu setzen, führt in seinem Bild zu einem ähnlichen Ergebnis: Baukörper, Berge, Vegetation werden nicht kopiert, sondern durch die Farbe gebildet oder – wie Cézanne sagte – „zum Ausdruck gebracht“.<sup>300</sup>

297 | WEDDERKOP 1912, in: HERZOGENRATH 1981, S. 240–269, hier S. 254.

298 | Brief vom 7. Juli 1947/1947-21, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

299 | KURZ 2003, S. 19.

300 | Siehe dazu das Zitat Cézannes aus: DORAN 1982, Nachdruck in: BEYELER/BRÜDERLIN 1999/2000, S. 83.



Die Zeichnung, alles Lineare entsteht durch dieses Verfahren von innen heraus, aus dem Gegeneinandersetzen der Farbtöne und wird in Schneidlers Bild nur im Falle der Baumstämme akzentuiert.

Schneidler hat diese künstlerische Methode immer wieder nachvollzogen und die Auseinandersetzung mit Cézanne, die in den kommenden Jahren durch die Rezeption des Werkes von Paul Klee erweitert werden sollte, ist als Basis noch viele Jahre später in seinen farbigen Landschaften und Stilleben virulent.

### 1.5.3 Schneidlers Situation im Ersten Weltkrieg und seine künstlerische Arbeit zwischen 1914 und 1918

Aus den Jahren des Ersten Weltkrieges hat sich im Nachlass Schneidlers fast nichts erhalten, was seine Lebensumstände in dieser Zeit erhellen könnte. Anders als in den Nachlässen seiner berühmten Zeitgenossen Max Beckmann (1884–1950), George Grosz (1893–1959), Otto Dix (1891–1969), Oskar Kokoschka (1886–1980) und anderer sind keine Feldpostbriefe oder -karten aus seiner Feder erhalten.<sup>301</sup> Schneidler scheint jedoch ein Kriegstagebuch geführt zu haben, es wird noch 1956 erwähnt und vier Seiten daraus sind in verschiedenen Publikationen abgedruckt worden. Es war jedoch im Nachlass nicht mehr auffindbar.<sup>302</sup> Nun bilden einzig zwei Briefe an seine Frau Paula, die er nach einem Lazarettaufenthalt schrieb und einige dürre Daten in einer von ihm verfassten Aufstellung zu seiner beruflichen Laufbahn, die dürftigen Quellen, aus denen sich der biografische Rahmen für diese fast viereinhalb Kriegsjahre ansatzweise rekonstruieren lässt.<sup>303</sup>

Wie bereits in Kapitel 1.2 erwähnt, begann er seinen Kriegseinsatz am Tag nach Kriegsausbruch am 2. August 1914 als Leutnant der Landwehr im 2. Westfälischen Infanterie-Regiment Prinz Friedrich der Niederlande Nr. 15. Das Regiment formierte sich in der Garnison Minden und wurde am gleichen Ort am 5. Dezember 1918 demobilisiert.<sup>304</sup> In seiner Dienstzeitaufstellung weist Schneidler den 15. Dezember 1918 als Ende seines Kriegsdienstes aus. Dokumente, die den genauen Verlauf seines Kriegseinsatzes belegen könnten, existieren nicht mehr, ebenso verbrannte sein Militärpass im Zweiten Weltkrieg. Seine persönlichen Aufzeichnungen vermerken: „1914 u. 15 an der Front, 1916 u. 17 krank und Dienst in der Garnison, 1918 an der Front.“<sup>305</sup>

In den weiteren Schilderungen auf den als Drucke erhaltenen Tagebuchseiten vom 12. September 1914 erweist sich Schneidler als ausgezeichnete Beobachter, der eindringlich seine Erlebnisse und Gefühle in Worte fasst. Die Auszüge belegen, dass er schon kurz nach seiner Einberufung an der vordersten Frontlinie zum Einsatz kam und in heftige Gefechte geriet:

301 | Siehe dazu SCHNEEDE 2014. Grundlage der meisten Artikel dieses Bandes sind immer wieder schriftliche Äußerungen der beispielhaft genannten Künstler in Kriegstagebüchern, Feldpostbriefen oder Postkarten.

302 | LEU 1956. In dieser kleinen Publikation sind zwei Seiten des Tagebuches, gesetzt in der Schneidler-Mediaeval, abgedruckt. Das Tagebuch scheint sich im Besitz des Sohnes Peter befunden zu haben und ist verloren gegangen. Vier Seiten sind Teil der ersten Kassette des *Wassermann*, in: SCHNEIDLER 1945, S. 12–15.

303 | In einem Buch aus Schneidlers verbliebenen Bibliotheksbeständen fanden sich zwei fast zerfallene Briefe an seine Frau Paula vom 24.9.1916 und 6.10.1916, Nachlass Schneidler, Sammlung SAdBK Stuttgart. Die Aufstellung seiner beruflichen und militärischen Laufbahn, verfasst am 24.6.1948, ist als Anlage 4 seinem Gesuch um Versetzung in den Ruhestand beigegeben, Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand EA3/150 Bü 3290.

304 | Siehe KRAUS 2007, S. 56.

305 | Ebd.

„Nun sind wir in dem Dorf, das wir vorhin in der Ferne sahen. Gewehrketten schlagen hart gegen die Mauern. Schrapnells platzen über den Dächern, Schiefer splittert und klappert auf uns herab; im Gebälk rieselt es fein und langsam nach. Ein Hund schleicht über die Straße, schlottert und schwankt sinnlos die Kreuz und Quer, als wenn ihn ein Uhrwerk triebe. Das ist willenlose ganz armselige Angst, wie sie uns damals anfiel, als wir vor Namur die erste Granate pfeifen hörten. Vorsichtig drücken wir uns die Häuser entlang. Den Feind sehen wir immer noch nicht. Hinter einer schwarzen Mauer plätschert ein Brunnen. Die Leute bleiben stehen und trinken. Ich trinke auch; nicht weil ich zu trinken den Wunsch hätte – ich habe gar keinen Wunsch – nur weil die anderen trinken. Ich spüre das Wasser gar nicht im Munde.“<sup>306</sup>

Nach einer Verwundung im Jahr 1916, über deren Art nichts bekannt ist, bezieht Schneidler während seiner Rekonvaleszenz eine eigene Wohnung in Köln, wo ihn Frau und Kinder – am 22. September 1916 war das dritte Kind Hanne geboren worden – von Barmen aus besuchen konnten. Er selbst durfte Köln zu privaten Besuchen nur mit Genehmigung verlassen.<sup>307</sup>

Wie lange Schneidler das Privileg privaten Wohnens genoss, lässt sich nicht mehr feststellen. Unter seinen Erinnerungsstücken befindet sich jedoch ein Ehrenzeichen, das darauf hinweist, dass er nach seiner Genesung wieder ins 230 km entfernte Minden zurückbeordert wurde, um im Lazarett seiner Garnison Dienst zu tun. Das kleeblattförmige Charlottenkreuz am gelb-schwarz gestreiften Band, gestiftet am 5. Januar 1916 durch König Wilhelm II. von Württemberg zu Ehren seiner Gemahlin, der Königin Charlotte, wurde verliehen an Personen, die sich „im Felde oder in der Heimat besondere Verdienste um die Pflege der Verwundeten und Erkrankten oder auf dem Gebiet der allgemeinen Kriegsfürsorge erworben haben.“ Eine zweite Auszeichnung, das sogenannte Kreuz für treue Dienste 1914, gestiftet durch Fürst Adolf von Schaumburg-Lippe „zur Anerkennung der Verdienste, welche sich meine Mitkämpfer im großen Kriege erwerben...“, bezieht sich vermutlich auf Schneidlers Leistung als Offizier und Kompanieführer. Es wurde zwischen 1914 und 1918 verliehen.<sup>308</sup>

#### 1.5.4 1914 – Deutsche Werkbundaussstellung Köln und die Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik Leipzig

In den Monaten vor Kriegsausbruch waren zwei national und international bedeutende Ausstellungen eröffnet worden, an denen sich Schneidler mit kunstgewerblichen Arbeiten und im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der Kunst- und Handwerkerschule beteiligt hatte. Beide begannen im Abstand von wenigen Tagen im Mai des Jahres 1914 und beide wurden durch den Ausbruch des Ersten Weltkrieges von einem Tag auf den anderen geschlossen.

306 | LEU 1956, S. 13.

307 | Siehe dazu den Brief Schneidlers an seine Frau Paula vom 6. Oktober 1916, in: Nachlass Schneidler, Sammlung SAdBK Stuttgart. Den Hinweis, dass Offiziere im Ersten Weltkrieg während einer Rekonvaleszenz außerhalb der Kaserne Wohnung nehmen durften, verdanke ich Prof. Dr. Nils Büttner (Stuttgart).

308 | Siehe zum Charlottenkreuz: NIMMERCUT 2001, S. 1790 f. Zum Kreuz für treue Dienste: NIMMERCUT 1997, S. 647.

Die *Deutsche Werkbundaussstellung* in Köln, die erste große Schau des 1907 gegründeten Bundes, öffnete am 15. Mai 1914 ihre Pforten auf dem rechtsrheinischen Deutzer Ufergelände in Köln, direkt gegenüber der Altstadt. Die Ziele der Ausstellung waren hochgesteckt. Es sollte unter Beteiligung von Architekten und Kunstgewerblern ein Überblick über die Qualität gewerblicher und industrieller Produkte in Deutschland gegeben werden. Zu diesem Zweck hatten die Organisatoren 48 Baukünstler aus dem gesamten Deutschen Reich aufgefordert, entsprechende Ausstellungsbauten zu entwerfen und zu realisieren.

Auf der mehr als 200.000 m<sup>2</sup> messenden Fläche wurde den Besuchern eine Art „Generalschau zum neuesten Stand von Architektur, Stadtplanung und Produktgestaltung“<sup>309</sup> präsentiert, die ohne Übertreibung als eine Schau der Superlative bezeichnet werden kann. Allein die Stadt Köln förderte die Ausstellung mit fünf Millionen Reichsmark. Damit betrug der Finanzierungsetat das Vierfache (!) der Brüsseler Weltausstellung, die vier Jahre zuvor stattgefunden hatte.<sup>310</sup> Insgesamt wurden 80 Wohn- und Industriegebäude errichtet, darunter das expressionistische Glashaus von Bruno Taut, das Werkbundtheater von Henry van de Velde oder ein industrieller Musterbau für die Fabrik der Zukunft von Walter Gropius und Adolf Meyer. Verschiedene Länder und Städte des Reiches traten mit eigenen Häusern in Erscheinung: So gab es neben dem Österreichischen Haus, ein Bremen-Oldenburgisches, ein Sächsisches, ein niederrheinisches Dorf und auch ein „Cölner Haus“, in dem ein Überblick gegeben werden sollte „über die künstlerischen Bestrebungen, wie sie sich in den letzten Jahren in Cöln mehr und mehr zu einem eigenen, örtlich bedingten Stil verdichten.“<sup>311</sup>

Ludwig Paffendorf (1872–1949) ein Kölner Architekt zeichnete für den Außenbau und die Gartenanlagen verantwortlich, der Architekt Albrecht Doering entwarf die Innenräume, die von der „Cölner Werkstätten Verkaufsgenossenschaft für Raumkunst“, ein Zusammenschluss von Kölner Tischlern, realisiert wurden. Zur Ausgestaltung der Räume zog Doering eine ganze Reihe von Künstlern und Kunstgewerblern heran, die die Entwürfe für Textil-, Glas- und Schlosserarbeiten lieferten. Auch Schneidler, bekannt als renommierter Lehrer an der Kunst- und Handwerkerschule Barmen, wurde von Doering beauftragt.<sup>312</sup>

In einer Sammelrechnung, die verschiedene Adressaten aufführt und die Schneidler noch am Tag seiner Einberufung schrieb, forderte er von Doering 150 Mark für „4 Entwürfe zu Wandmalereien im ‘Roten Zimmer’ des ‘Kölner Hauses’ auf der D.W.A. Köln 1914, 50 Mark von der ‘Graf. Anstalt Bald u. Krüger in Hagen i.W.’ für Bemühungen um die Ausstellung des D.W.A. 1914.“<sup>313</sup> Im Katalog zur Werkbundaussstellung wird er als Entwerfer von Tapeten und Metallarbeiten im Kölner Haus genannt, seine Wandmalereien, scheinen allerdings nicht zur Ausführung gekommen zu sein, da sie nicht erwähnt werden. Leider hat sich keiner der genannten Entwürfe erhalten.

Nur zehn Tage vor der Kölner Ausstellung, sorgte eine zweite international bedeutende Ausstellung im Jahr 1914 für Aufsehen: Die *Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik* wurde in Leipzig am 6. Mai

309 | MARTINETZ 2014. Digitalisat unter: <http://www.rheinische-art.de/cms/topics/werkbund-ausstellung-1914-in-koeln-als-der-krieg-die-aesthetik-vertrieb.php> (24.02.2016).

310 | Ebd.

311 | REHORST 1914, S. 133.

312 | Zum Cölner Haus und Schneidlers Beteiligung siehe REHORST 1914, S. 133 und 136.

313 | Siehe Rechnungsaufstellung von Schneidler: Rechnung an Architekt Döring vom 2.8.1914, Blatt 2 und 3, Inv.Nr. nl2-01892, Sammlung SAdBK Stuttgart.

1914 in Anwesenheit des sächsischen Königs Friedrich August III. eröffnet. Sie gilt als die einzige Weltausstellung des Buches und der grafischen Künste. Organisiert vom Deutschen Buchgewerbeverein erstreckten sich die Ausstellungsgebäude und Pavillons, in denen sich 22 Nationen präsentierten, über eine Fläche von 400.000 m<sup>2</sup> im Südosten Leipzigs.<sup>314</sup> Nicht eine bloße Fachausstellung sollte die „Bugra“ – so die geläufige Abkürzung – werden, sondern zur „Bedeutung eines Dokumentes der geistigen Kultur aller Völker und Zeiten“ emporwachsen.<sup>315</sup> Diesem nicht gerade bescheidenen und globalen Anspruch versuchte man durch eine umfassende Zusammenschau sowohl der kulturhistorischen, technischen, künstlerischen und grafischen Bereiche des Buchgewerbes gerecht zu werden. Es wurden verschiedene Sonderausstellungen „für besondere in sich geschlossene Berufs- und Interessenkreise“ eingerichtet und zeitgenössische grafische Kunst und Fotografie in „imposanten Gesamtausstellungen auf internationaler Basis“ präsentiert.<sup>316</sup>

Das Ausstellungsvorhaben war in 16 Gruppen, acht Sonderausstellungen, zehn Länderpavillons und eine einführende kulturhistorische Abteilung gegliedert. Diese Konzeption wies der Gruppe III – „Buchgewerblicher und grafischer Unterricht“ in der sogenannten Halle der Papierindustrie großzügige Flächen zu. Das Vorwort im Ausstellungskatalog gab Aufschluss über diese Zusammenstellung: „Der Zweck dieser Gruppe ist, einen Überblick über das grafische und buchgewerbliche Unterrichtswesen Deutschlands zu geben“, da „kein anderes Kulturland ein so ausgebildetes Unterrichtswesen auf diesem Gebiete“ besitze.<sup>317</sup> Unter den 17 Ausbildungsstätten, die sich mit ihren Unterrichtsmethoden darstellten, zeigten auch vier Kunstgewerbeschulen Unterrichtsmaterialien und Schülerarbeiten aus ihrem grafischen Unterricht. Neben den Kunstgewerbeschulen aus Frankfurt, Dresden und Stuttgart war auch die Kunst- und Handwerkererschule Barmen mit ihrer „Abteilung für Buchdruck, Steindruck und Chemigrafie“ vertreten. Die der Schule zur Verfügung gestellten Räume hatte Direktor Werdelmann persönlich eingerichtet. Schneidler, der die Fächer lithografischen Entwurf und Flächenkunst lehrte, stellte hier die Ergebnisse seines Unterrichts vor. Gerade die Arbeiten der Barmer Schule wurden in der Fachliteratur ausdrücklich hervorgehoben:

„[...] In den erwähnten Mappen waren Abdrücke von Handschnitten, Akzidenzen aller Art in keineswegs einseitigem, sondern gutem, abgeklärtem Geschmack, sowie Steinzeichnungen untergebracht. Ferner enthielten sie Proben vom Schriftschreiben, gute flächige, lithographische Arbeiten, ferner Erzeugnisse der chemigraphischen und photographischen Abteilungen, von der einfachen Strichätzung bis zur Autotypie, Druckergebnisse in Dreifarbendruck, solche von Holzschnitten und andres mehr.[...] während in einem besonderen Glasschrank allerhand Satzproben und Pappbände, sowie der Jahresbericht der Anstalt enthalten war. [...] Soweit es sich um praktische Leistungen handelt, verdient die Ausstellung dieser Anstalt an die erste Stelle gerückt zu werden, denn sie gab ein Bild zielbewußten und gründlichen Schaffens.“<sup>318</sup>

314 | FISCHER/JACOBS 2014, S. 53.

315 | VOLKMANN 1914, S. 2.

316 | Ebd., beide Zitate S. 2.

317 | Ebd., S. 69.

318 | Ebd. Inhaltsübersicht und S. 69–71. Siehe zur Bewertung der Ausstellungsbeiträge SCHWARZ 1914, S. 218–239.

Der Ausbruch des Ersten Weltkriegs am 1. August 1914 vereitelte die großen Hoffnungen, die die Organisatoren in ihre ambitionierten Projekte in Köln und Leipzig gesetzt hatten. Beide Ausstellungen endeten im finanziellen Desaster, da die prognostizierten Besucherzahlen und die damit verbundenen Eintrittsgelder durch die jähe Schließung und verkürzte Dauer nicht erreicht werden konnten. Viel schwerer wog jedoch, dass erst viele Jahre später wieder an die Qualität dieser großen anspruchsvollen Schauen angeknüpft werden konnte: Im Jahr 1927 mit der *Internationalen Buchkunst-Ausstellung* im Grassimuseum in Leipzig und im gleichen Jahr in Stuttgart mit der Ausstellung des Deutschen Werkbundes *Die Wohnung* und der in diesem Zusammenhang errichteten Weißenhof-Siedlung.

### 1.5.5 Zeichnung und Malerei zwischen 1914 und 1918

Die etwa 80 künstlerischen Arbeiten Schneidlers in den zugänglichen Nachlassbeständen aus den Jahren zwischen 1914 und 1918 zeigen, dass er sich zeichnend und malend in seinen freien Dienstzeiten, in den Monaten im Lazarett und während seines Einsatzes in der Garnison mit ähnlichen Themen und Techniken wie in den Jahren zuvor beschäftigte. Einige 1914 begonnene, unvollendet gebliebene Blätter greift er 1919 wieder auf, bearbeitet sie weiter, verändert Flächen und Konturen mit Deckweiß, vollendet sie aber auch 1919 nicht.

Die druckgrafischen Arbeiten reduzieren sich in dieser Zeit, da ihm vermutlich keine Radier- oder Lithografie-Presse zur Verfügung stand, zu Gunsten von Aquarellen, Gouachen, Bleistift- oder Tuschezeichnungen. Auch einige wenige Holz- und Linolschnitte entstanden, wobei nicht festzustellen ist, ob Schnitt und Druck unmittelbar aufeinander folgten oder das Bild erst nach Kriegsende vom Stock oder der Platte gedruckt werden konnte.

Schneidler gehörte nicht zu den Künstlern, die ihre Kriegserlebnisse in ihrer Kunst in drastischer Weise verarbeiteten und auch nicht zu jenen, die den Krieg gar als Nahrung für ihr Schaffen betrachteten, wie Max Beckmann 1915 formulierte: „Meine Kunst kriegt hier zu fressen!“<sup>319</sup> Und auch Otto Dix musste nach eigener Aussage „das ganz stinkig Dreckige“ selbst erleben, um es darstellen zu können.<sup>320</sup>

Schneidlers künstlerische Arbeiten verweisen – bis auf eine Arbeit – nicht vordergründig auf im Krieg Gesehenes. Die Zeichnung *Kriegsszenerie* setzt sich zusammen aus gleichartigen Bildsequenzen, in denen sich Kampf- und Todesszenen in der Art eines dekorativen Vorsatzpapiers wiederholen (**Abb. 61**). Schneidler behandelt die Zeichnung wie einen Rapport, ein wiederkehrendes Muster des Krieges und nimmt der Darstellung von lanzenbewehrten, fliehenden oder sterbenden Soldaten, durch die am kunstgewerblichen Entwurf orientierte Wiederholung die Schärfe.

In einem Selbstporträt aus dem Kriegsjahr 1917 stellt Schneidler sich explizit nicht in seiner Leutnantsuniform dar, sondern blickt, gekleidet im zivilen Hemd mit Stehkragen und grauem Malerkittel, skeptisch aus dem Bild heraus (**Abb. 62**). Nach drei Jahren im Ersten Weltkrieg scheint auch Schneidler, wie so vielen die 1914 den Kriegsausbruch euphorisch begrüßt hatten, die Besinnung auf seine eigentliche Profession, Bedürfnis gewesen zu sein.

319 | Zitate aus SCHNEEDE 2014, S. 255.

320 | Ebd.

1916 entsteht eine Zeichnung in Kohle und Bleistift, die ein eigenartiges Kopfwesen zeigt (Abb. 63). Die düstere Darstellung des übergroßen Kopfes auf einem rudimentären, hockenden Körper ist eingewoben in ein Netz aus dunkel angelegten Flächen, vertikal und diagonal schraffierten Baumstämmen und naturähnlichen Elementen. Wie eingesponnen, mit weit aufgerissenem Auge sitzt die im Profil wiedergegebene Gestalt in ihrem Gefängnis sich überschneidender Linienbündel und geometrischer Flächen.

Das Motiv der gnomenhaften Figur und des maskenhaften Gesichtes erscheint mit diesem Blatt erstmalig in Schneidlers Kunst. Die sogenannte „primitive“ Kunst, vornehmlich aus außereuropäischen Kulturen stammend, faszinierte seit etwa 1900 viele Künstler, die heute der klassischen Moderne zugerechnet werden. Das „Primitive“ wurde mit den Begriffen „ursprünglich“, „nicht-zivilisiert“ oder „dem Anfang näher stehend“ konnotiert und von der intensiven Rezeption dieser Kunst versprachen sich die Künstler sowohl eine Neuorientierung ihre Kunst betreffend als auch einen Weg, sich der eigenen Geschichte wieder zu nähern.<sup>321</sup>

August Macke zum Beispiel setzte sich im Almanach *Der Blaue Reiter* in seinem Artikel „Die Masken“ mit der Form als Äußerung des Lebens auseinander. Der „primitive“ Künstler suche durch seine geschnitzten Idole „die faßbare Form für eine unfaßbare Idee, die Personifikation eines abstrakten Begriffs.“<sup>322</sup> Für die Europäer sei dagegen das „Bild die faßbare Form für die unklare, unfaßbare Vorstellung von einem Verstorbenen von einem Tier, einer Pflanze, von dem ganzen Zauber der Natur, vom Rhythmischen.“<sup>323</sup> Am Ende fährt er fort: „Die Freuden, die Leiden des Menschen, der Völker stehen hinter den Inschriften, den Bildern, den Tempeln, den Domen und Masken, hinter den musikalischen Werken, den Schaustücken und Tänzen. Wo sie nicht dahinter stehen, wo Formen leer, grundlos gemacht werden, da ist auch nicht Kunst.“<sup>324</sup> Der Artikel ist begleitend illustriert mit Skulpturen von den Osterinseln und aus Kamerun sowie textilen Arbeiten und Zeichnungen aus Alaska. Im darauffolgenden Text des Almanachs findet sich zusätzlich die Fotografie eines Stelzentritts von den Marquesas-Inseln.

Schneidler, der sich durch Werke aus dem Almanach schon in den Jahren vor dem Krieg hatte inspirieren lassen, scheint in seiner Zeichnung auf zwei dort abgebildete Holzskulpturen zurückzugreifen (Abb. 64 und 65). Die Ausprägung des maskenhaften Profils mit Auge und Mund sowie die hockende Position der Figur verweist auf die Fotografie der Holzplastik von den Marquesas-Inseln, die Kopfform eher auf die Abbildung der hölzernen Ahnenfigur von den Osterinseln. Im Gegensatz zu den Holzskulpturen wirkt der Kopf in Schneidlers Zeichnung wie bandagiert, an der Seite und im vorderen Bereich der Kopfschale sind schwarze Male wie Verletzungen aufgezeichnet. Um 1916 verrichtete Schneidler seinen Dienst im Lazarett der Garnison in Minden. Verwundung, Blut und Bandagen waren dort sein Alltag. Wenn Schneidler ansonsten auch kaum den Krieg als Bildthema wählte, so verschloss er doch nicht die Augen vor dessen Auswirkungen und sucht mit seinen künstlerischen Mitteln nach einem Ausdruck für das Unfassbare und die Leiden des Krieges. Ende 1918 entwarf Schneidler in einer Bleistiftzeichnung, die er später in eine Reihe von Linolschnitten in starken Schwarz-Weiß-Kontrasten transferierte, ein Szenario des Zusam-

321 | MAUPEU 2010, S. 97–100. Digitalisat unter: [https://www.academia.edu/7655429/Die\\_Rezeption\\_primitiver\\_Kunst\\_im\\_kunsthistorischen\\_Diskurs\\_um\\_1900](https://www.academia.edu/7655429/Die_Rezeption_primitiver_Kunst_im_kunsthistorischen_Diskurs_um_1900) (25.4.2016).

322 | MACKE 1912, in: LANKHEIT 1965, S. 58.

323 | Ebd.

324 | MACKE 1912, in: LANKHEIT 1965, S. 59.



menbruchs (Abb. 66, 67). Zeichnung und Linolschnitt vereinen räumlich und zeitlich Auseinanderliegendes, vermischen Reales mit Fantastischem, setzen scharfe Kontur gegen schraffierte Fläche. Komposition, Formensprache und Bildaufbau erinnern an einige Arbeiten von George Grosz. Seine Zeichnungen und Druckgrafiken wurden ab 1917 im Malik-Verlag, der mit dem Künstler befreundeten Brüder John Heartfield und Wieland Herzfelde, regelmäßig gedruckt und einzeln oder in Mappen veröffentlicht. Sie verbreiteten sich schnell in ganz Deutschland.<sup>325</sup>

Das alles beherrschende Thema George Grosz' in den Jahren zwischen 1915 und 1918 war die Wirklichkeit der Großstadt mit ihrer Schnelligkeit, Dichte, ihren sozialen Brüchen und der allgegenwärtigen Gewalt. In ihr manifestierte sich der Zusammenbruch der bürgerlichen Welt während des 1. Weltkrieges, den Grosz mit dem Zeichenstift in drastischer Weise visualisierte. Mit Tuschefeder und Bleistift erschuf er aus gerader Linie, dynamischer Diagonale und den geometrischen Grundformen von Kreis, Dreieck, Rechteck expressiv überzeichnete Charaktere und Stadtwelten – seine schonungslose Sicht auf die Nachtseiten des Stadtlebens (Abb. 68, 69). Er brachte zu Papier was sein Freund Ludwig Meidner 1914 wie eine Handlungsanweisung formulierte:

„Sind nicht unsere Grosstadtlandschaften alle Schlachten von Mathematik! Was für Dreiecke, Vierecke, Vielecke und Kreise stürmen auf den Strassen auf uns ein. Lineale sausen nach allen Seiten. Viel Spitzes sticht uns. Selbst die herumtrabenden Menschen und Viecher scheinen geometrische Kompositionen zu sein. Nehmt einen breiten Bleistift und ziehet heftig auf dem Papier gerade Linien und dieses Gewirr mit einiger Kunst angeordnet wird viel lebendiger sein als die prärentiösen Pinseleien unserer Professoren.“<sup>326</sup>

Möglicherweise kannte auch Schneidler den vielbeachteten Artikel Meidners, der in der renommierten Zeitschrift *Kunst und Künstler* publiziert worden war. Schneidlers Darstellung des Niedergangs in der Zeichnung *Zusammenbruch* und dem gleichnamigen Linolschnitt von 1918 bedient sich eben dieser von Meidner propagierten und von Grosz perfektionierten Gestaltungsmittel. Mit markantem Strich umreißt er Flächen, die sich zu menschlicher und tierischer Figur formieren. Dreiecke, Winkel und Kreise wirbeln in unaufhaltbarer Abwärtsbewegung von links oben nach rechts unten, ein Sturz der Mensch und Tier erfasst. Anders als Grosz zeigt Schneidlers Motiv jedoch nicht die grelle Großstadt, sondern einen Ort, der an ein Schlachtfeld erinnert – ein Menetekel der Kriegsschrecken. Der untere Bildrand wird dominiert von der Gestalt eines Verwundeten, der mit bandagiertem Arm und Kopf am Boden hockt, umgeben von berstenden Architekturen. Pferde und vogelähnliche Wesen scheinen dem Chaos in Richtung des linken Bildrandes entkommen zu wollen. Abstrahierte Bergspitzen tragen Pflasterkreuze und eine dunkle Figur – Mann, Frau, Harlekin? – hebt mahnend den Arm. Es ist dies die letzte Arbeit Schneidlers, in der er sich künstlerisch dem Kriegserlebnis nähert. Im Jahr bevor er 1920 an die Württembergische Kunstgewerbeschule nach Stuttgart berufen wird, beginnt Schneidler seine Bildsprache zu verändern und es kristallisieren sich in seinem Werk zunehmend die Themen heraus, die ihn bis zu seinem Tod beschäftigen werden: der Entwurf von

325 | Siehe dazu LUYKEN/WISMER 2014, S. 19.

326 | MEIDNER, Ludwig: Anleitung zum Malen von Grosstadtbildern, in: *Kunst und Künstler*, Monatsschrift für Bildende Kunst und Kunstgewerbe, Jahrgang XII, Heft VI, März 1914, S. 314. Zitiert nach: <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/kk1914/0354> (12.5.2016).



Schriften und die Einbindung von Schrift in seine künstlerischen Arbeiten, Landschafts- und Architekturdarstellungen, die Verbindung von Mensch und Natur in der Art von Bühnenbildern und zuletzt die reinen Schriftbilder.

### 1.5.6 Bild und Schrift ab 1918 – Erste Arbeiten

1911 begann Schneider, sich professionell mit dem Entwurf von Druckschriften zu beschäftigen. Vorausgegangen waren Kompositionen von Exlibris mit verschiedenen Namenszügen oder bereits 1909 Entwürfe zu religiösen Vignetten für die Bauersche Gießerei in Frankfurt, in deren Dekor einzelne Schriftzeichen erscheinen. Von einem Schriftentwurf kann bei diesen kunstgewerblichen Arbeiten jedoch nicht gesprochen werden.

Sein erster Auftraggeber für eine Schriftgestaltung war Ernst Birkner aus Aachen, der für circa eineinhalb Jahre als Drucker und Setzer in den Werkstätten der Kunstgewerbeschule Düsseldorf gelehrt hatte, dann aber einem Ruf als Fachlehrer an die Aachener Zeichen- und Kunstgewerbeschule gefolgt war. Schneider hatte Birkner 1908 im Rahmen einer Einladung beim Ehepaar Ehmcke kennengelernt.<sup>327</sup> Bevor Birkner 1913 gemeinsam mit Max Kirdorf die Eginhard-Pressen gründete, gab er von 1911 an verschiedene bibliophile Drucke heraus. Der erste von vier Privatdrucken war ein Band mit Briefen Albrecht Dürers, wofür Schneider sieben zweifarbige Antiqua-Initialen in nahezu quadratischen Schmuckfeldern zeichnete, die in ihrer Ornamentik seinen illustrativen Arbeiten aus jener Zeit nahe stehen (**Abb. 70**).<sup>328</sup>

Seit dieser Zeit ließ ihn das Schriftmachen nicht mehr los. Bis zu seinem Tod 1956 entwickelte er über 20 Druckschriften für verschiedene Schriftgießereien, vor allem jedoch für die Bauersche Gießerei in Frankfurt. Die unzähligen Schriftentwürfe, die Schneider alleine für diese Gießerei fertigte, sind zum größten Teil im Besitz des Klingspor Museums in Offenbach. An ihnen zeigt sich die unendliche Mühe und Akribie, die Schneider aufwendete, um für jede Schrift, die ihr angemessene, endgültige Form zu finden. Kurz nach Erscheinen der Initialen widmete Schneider sich bereits dem Entwurf eines ersten kompletten Alphabets mit Versalien, Gemeinen, Satzzeichen und Ziffern. 1913 kam die *Schneider-Schwabacher*, eine modernisierte Version der ursprünglich um 1480 geschaffenen Schwabacher Frakturschrift auf den Markt. Im gleichen Jahr gab Schelter & Giesecke eine Schriftprobe mit „Schmuckmaterial, das von Ernst Schneider entworfen und dessen Anwendung in der Hauptsache auch von ihm bestimmt wurde“ heraus.<sup>329</sup> Eine weitere Frakturschrift, die *Schneider-Fraktur*, auch *Schneider-Deutsch* genannt, erschien noch während des Krieges im Jahr 1916 und 1922; zwischen 1914 und 1919 entwickelte er die *Schneider Werk-Latein*, mit Varianten in Halbfett und schräg, eine mit der Breitfeder gezeichnete Antiqua-Schrift.<sup>330</sup> Schneider arbeitete also auch während der Kriegsjahre parallel an verschiedenen Schriftprojekten.

Die intensive Beschäftigung mit dem Entwerfen von Schrift schlägt sich in den künstlerischen Arbeiten Schneiders erstmals in den Jahren zwischen 1918 und 1920 nieder. Aus dieser Zeit sind mehrere Werke

327 | Siehe dazu EHMCKE o.J., Lebenserinnerungen, 54. Kapitel, S. 646.

328 | Siehe zur Eginhard-Pressen RODENBERG 1925, S. 66–68.

329 | SCHELTER & GIESECKE 1913, Vorwort.

330 | Siehe ausführlich zu Schneider als Schriftentwerfer und speziell zu den genannten Schriften CAFLISCH u.a. 2002, S. 115–150.

überliefert, in deren Kompositionen Schriftelemente auftauchen. Einerseits handelt es sich ausnahmslos um Entwürfe für Wandbehänge oder Batiken, also dem Kunstgewerbe zuzurechnende Arbeiten, andererseits unterscheiden sich Stil und die angewandten künstlerischen Mittel, wie der Umgang mit Raum, Form und Farbe nicht von den in der gleichen Zeit entstandenen freien Arbeiten Schneidlers.

Die Aufnahme von Schriftfragmenten, einzelnen Buchstaben oder Satzsetzen in ihre Bilder ist um 1911 eine Erfindung der Kubisten. Pablo Picasso, Juan Gris, Georges Braque u.a. bezogen gemalte oder geklebte Schriftrudimente in ihre Gemälde ein, enthoben sie ihrer kommunikativen Potentiale und bauten sie stattdessen als reine Formelemente in ihre Kreationen ein. Das einzelne Schriftzeichen blieb als solches erkennbar, hatte aber nicht mehr die Aufgabe, eine sprachliche Botschaft zu übermitteln.<sup>331</sup>

Schneidlers Intention in seinen kunstgewerblichen Arbeiten ist eine andere. Seine sprachlichen Einfügungen sind sowohl Kompositionselemente als auch Träger von Botschaften bzw. geben Hinweise auf die Adressaten des jeweiligen Werkes.

1918 entstand eine an einigen Stellen mit Deckweiß korrigierte Tuschezeichnung, die den fein ausgearbeiteten *Entwurf eines Wandteppichs* zeigt (**Abb. 71**). Die kontrastreiche schwarz-weiße Darstellung zeigt in einem zentralen dunklen Feld abstrahierte Tierfiguren, Pflanzenteile und gitterartige Ornamente. Am unteren Rand des Karrees wird die Symmetrie des Rechtecks durch eine auf hellem Grund angedeutete Landschaft und die Architektur eines Hauses oder Kirchturms unterbrochen, die sich zum rechten und unteren Rand hin ausdehnt. Zwischen den beiden Gebäuden winkt eine kleine weiße Figur dem Betrachter zu. Das Hauptfeld wird durch eine Rahmung aus Bildkarrees in verschiedenen Größen und Ausgestaltungen hervorgehoben. Schneidler zeichnet hier eine Fülle surreal anmutender Symbole, etwa den Totenkopf rechts im Bild und die geisterhaften Wesen im Bereich des Turmes und bedient sich des Formvokabulars sogenannter primitiver Kunst oder der ägyptischen Hieroglyphen, wie zum Beispiel das dem Horus-Auge ähnliche Zeichen unten rechts oder die wellenförmigen Linien, die als Symbol für das Wasser stehen.

Erstmalig setzt er darüber hinaus elementare Symbole wie Kreuz, Pfeil und den stilisierten Zweig ein, die sich in der Folge in vielen seiner Bilder finden lassen. In den Randbereichen oben und unten sind Schriftzeichen erkennbar, die sich zunächst wie ein zusätzliches Ornament ausnehmen. Zwei schriftliche Botschaften lassen sich identifizieren: Im oberen Rahmen die Wörter „Leb wohl mein Kind“ und im unteren „Ihr alle lebet wohl“. Vermutlich richtet Schneidler diesen melancholischen Abschiedsgruß aus dem Krieg an seine Familie und insbesondere an seinen Sohn Peter, dem er besonders nahe stand.

Ein *Entwurf für eine Batik* in Tusche und Aquarell auf Karton von 1919, ist ganz offensichtlich seinem erstgeborenen Sohn Peter dediziert (**Abb. 72**). Die quadratische Anlage des Blattes baut ebenso wie die Zeichnung des Wandbehangs auf geometrischen Grundformen auf, ist im Gegensatz zu diesem jedoch ganz symmetrisch angelegt. Um das Hauptfeld gruppieren sich vier Ornament- und Schriftbänder, wobei Schriftzeichen, aus denen sich der jeweils gleiche lesbare Satz ergibt, nur im oberen und unteren Band wahrzunehmen sind. „Mein Peter Bester musst mich nicht vergessen“ ist in Schreibschrift und Druckbuchstaben einem ansonsten mit linearem Schmuck versehenen Feld eingeschrieben. Die mittlere zentrale Zeichnung zeigt im Vordergrund eine Frauengestalt, einen Krug auf dem Kopf balancierend, die sich einer

331 | Zur Bedeutung der Schrift im kubistischen Bild siehe zum Beispiel: MAHLOW 1963; Essay von DÖHL 1969, <http://www.reinhard-doehl.de/schrbild.htm> (7.7.2016); COTTINGTON 2002; STRÖBEL 2013.

männlichen Figur zuwendet – eine dörfliche Szene mit Landschafts- und Architekturelementen, die von einem dunklen Himmel verdüstert wird. Zwei der vier nach dem Schriftband angrenzenden Rechtecke ober- und unterhalb des Hauptbildes unterteilen sich in vier Motivbänder und zeigen wieder hieroglyphenartig ein Augenpaar, Tierzeichnungen in der Art von Höhlenmalereien, fliehende Figürchen und das schon aus seinem Wandteppichentwurf bekannte Zweigmotiv. Während der Symbolgehalt von Schneidlers zeichenhaften Motiven im Unklaren bleibt, offenbart die Einbeziehung konkreter Sätze und die Gliederung der Felder in der Manier von Schriftzeilen, bereits in dieser frühen Arbeit die Verzahnung von malerisch-grafischem Werk, Druckbuchstaben und dem Vorgang des Handschreibens.



## 2. Die Stuttgarter Jahre von 1920 bis 1949

In den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg kündigte sich in Stuttgart eine kunstpolitische Wende an, die der Stadt nach dem Willen des letzten württembergischen Königs Wilhelm II. (1848-1921) den Weg zu einer bedeutenden Kunstmetropole bereiten sollte. Sein Ziel war es, das Stuttgarter Kunstschaffen, das nach einer klassizistischen Spitzenzeit wieder auf provinzielles Niveau gesunken war, durch die Berufung führender Künstler neu zu beleben.

1899 verließen die drei Professoren Leopold von Kalckreuth (1855-1928), Carlos Grethe (1864-1913) und Robert Poetzelberger (1856-1930) ihren bisherigen Wirkungsort an der Karlsruher Akademie und folgten dem, gegen heftige Widerstände durchgesetzten, Ruf König Wilhelms II. an die Stuttgarter Kunstschule. Innerhalb weniger Jahre konnten, insbesondere durch das Engagement von Leopold von Kalckreuth und Carlos Grethe, einige für die Entwicklung der Kunstschule bedeutende Berufungen realisiert werden. Außerdem gelang es, 1901 die an den Münchner „Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk“ orientierten Lehr- und Versuchswerkstätten zu gründen sowie zwei Interessensverbände zum Wohle der Kunstschaffenden in Stuttgart: Um 1899 den „Ausstellerverband Künstlerbund Stuttgart“ und 1905 den „Verein Württembergischer Kunstfreunde“.<sup>332</sup>

Als Leiter der neuen Lehr- und Versuchswerkstätten gewannen von Kalckreuth und Grethe Bernhard Pankok (1872-1943) und F.A.O. Krüger (1868–1939), beide bis dahin in München für die Vereinigten Werkstätten für Kunst im Handwerk tätig. Von Kalckreuths Plan, gleich die kompletten Münchner Werkstätten mit ihrem gesamten Personal nach Stuttgart zu transferieren, scheiterte an den Kosten und dem Unwillen der württembergischen kunstgewerblichen Industrie, die geschäftliche und künstlerische Konkurrenz witterte. Das Konzept der für Stuttgart gefundenen Lösung, nämlich Lehr- und Versuchswerkstätten zur Heranbildung gut geschulter Fachkräfte ins Leben zu rufen, versprach dagegen die Förderung der heimischen Betriebe, die aus den Absolventen dieser Lehranstalt die besten Kräfte auszuwählen gedachten.<sup>333</sup> Eingerichtet wurde schließlich ein auf Erweiterung angelegter Werkstattkomplex mit dem Titel „Königliche Lehr- und Versuchswerkstätte“. Dieser wurde zwar institutionell an die 1869 gegründete Königliche Kunstgewerbeschule angegliedert, konnte aber aus Platzmangel nicht in deren Räumen untergebracht werden, sondern fand provisorische Unterkunft in den Werkstattträumen des ehemaligen Zuchthauses in der Senefelderstraße. Am 15. Januar 1902 konnte der Lehrbetrieb aufgenommen werden. Pankok und Krüger waren von König Wilhelm II. zur Vorbereitung des Projektes schon am 2. September 1901 verpflichtet worden.

Mit der Berufung vor allem des hoch engagierten Bernhard Pankok – F.A.O. Krüger verließ Stuttgart nach kaum zwei Jahren wieder – war den umtriebigen Professoren der Kunstschule ein großer Wurf gelungen. Nur ein Jahr nach ihrer Gründung zählten die Werkstätten 27 Schüler. Bis 1906 waren die wesentlichen

332 | Siehe dazu BÜTTNER 2011, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, S.82 f.; BORST 1987, in: MÜCK/SCHLICHTENMAIER 1987, S. 11–17; KLAIBER 1973, S. 259–261.

333 | Siehe dazu WOLFER 1925, in: ELSAS 1925, S. 124.

kunstgewerblichen Fächer durch Werkstätten vertreten. Es gab eine Schreinerei, eine Metallwerkstatt, eine Werkstatt für Flächenkunst bzw. Dekorationsmalerei, eine Keramikwerkstatt und seit 1906, ermöglicht durch die Finanzierung des Vereins Württembergischer Kunstfreunde, einen Lehrauftrag für buchgewerbliche Künste, besetzt durch Johann Vincenz Cissarz. Der theoretische Unterricht umfasste naturwissenschaftliche Fächer und Kunstgeschichte.<sup>334</sup>

Einen Meilenstein in der Geschichte der Königlichen Kunstgewerbeschule und der Lehr- und Versuchswerkstätten bedeutete der von Bernhard Pankok maßgeblich vorangetriebene Neubau auf dem Weißenhof, wofür er zwar nicht den Bauauftrag bekam, den er aber entscheidend mitgestaltete. 1913 konnten endlich beide Institutionen auch räumlich vereinigt werden. Eine gleichzeitig in Betrieb genommene Straßenbahnverbindung sorgte für die leichte Erreichbarkeit der außerhalb auf dem Killesberg liegenden Schule. Bei der Eröffnung am 15. Oktober 1913 war der Direktor der Kunstgewerbeschule Hans von Kolb (1845-1928) bereits in den Ruhestand getreten und Bernhard Pankok hatte die Gesamtleitung des Hauses übernommen, die er bis zu seinem Ruhestand im Jahr 1937 innehatte. Unter seiner Leitung entwickelten sich Kunstgewerbeschule und Lehr- und Versuchswerkstätten zu prosperierenden Bildungseinrichtungen mit wachsenden Schülerzahlen, auch in den Kriegsjahren von 1914 bis 1918.<sup>335</sup> Vom Gründungsjahr bis 1925 entstanden insgesamt 23 Werkstätten, denen hervorragende Kunstgewerbler vorstanden.

Schneidler wurde 1920 von Bernhard Pankok als Vorstand der grafischen Abteilung und Nachfolger von Johann Vincenz Cissarz an die Kunstgewerbeschule berufen wurde. Die Stelle war vier Jahre lang vakant, doch nun war die Entwicklung und Ausstattung dieses Fachbereichs in vollem Gange. Cissarz hatte die buchgrafischen Künste zwischen 1906 und 1913 im Rahmen eines nebenamtlichen Auftrags noch ohne eigene Werkstatt gelehrt und der praktische Unterricht fand in den Räumen der Buchdruckerfachscheule statt, die im Zuchthausgebäude neben der Kunstgewerbeschule untergebracht war. Ab 1913 wurde er zum einen in eine hauptamtliche Professorenstelle eingewiesen, zum anderen standen ihm im Neubau auf dem Weißenhof nun zwei Werkstätten für Buchdruck und Buchbinderei zur Verfügung. Dennoch verließ Cissarz die Stuttgarter Kunstgewerbeschule bereits 1916 und folgte einem Ruf als Leiter der Malerfachklasse an die Kunstgewerbeschule des mitteldeutschen Kunstgewerbevereins in Frankfurt. Sein Weggang wurde allgemein sehr bedauert und seine Position konnte, auf Grund des Weltkrieges, jahrelang nicht adäquat besetzt werden. Interimsweise übernahm Paul Haustein, Professor für die Metallabteilung die Vertretung.<sup>336</sup>

Paul Haustein erreichte noch vor dem Amtsantritt Schneidlers die Vergabe eines Lehrauftrags für kunstgewerbliche Fotografie. Schneidler selbst trieb die Erweiterung seiner Abteilung im zweiten Jahr seines Wirkens an der Kunstgewerbeschule durch die Einrichtung einer Werkstätte für Stein- und Kup-

334 | Siehe ausführlich zur Geschichte der Kunstgewerbeschule und den Lehr- und Versuchswerkstätten: KLAILBER 1973, S. 52–56 und 259–261 sowie BÜTTNER, U. 2011, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, S. 140–144.

335 | Siehe dazu: BÜDDEMANN 1928, S. 39–68, hier S. 40–42.

336 | Ebd. S. 40 und 46. Cissarz wurde bereits am 25. Februar 1909 von König Wilhelm II. zum Professor ernannt, hatte aber bis 1913 keine dauerhafte Stelle inne. Siehe dazu und zur Berufung nach Frankfurt KERMER 1996, S. 179 und KERMER 1997, S. 8.

ferdruck und eine fotomechanische Werkstatt voran. Unter anderem sorgte er für die Anschaffung einer „Offsetmaschine“.<sup>337</sup>

Zu Beginn seiner Lehrtätigkeit am 1. April 1920 arbeiteten unter Schneidlers Leitung drei, ab 1921 vier Werkstattmeister: in der Buchdruckwerkstatt seit 1913 Julius Heilenmann, in der Buchbinderwerkstatt seit 1919 Wilhelm Schlemmer, in der Satzwerkstatt seit 1919 Walther Veit und in der Werkstatt für Stein- und Kupferdruck seit 1921 Josef Wenzky.<sup>338</sup>

Die Professorinnen und Professoren der Kunstgewerbeschule dürfen ausnahmslos als herausragende Künstler und Künstlerinnen ihrer Zeit bezeichnet werden. Viele von ihnen waren für ihre künstlerischen Schöpfungen auf den internationalen Weltausstellungen ausgezeichnet worden. Bernhard Pankok hatte in den Berufungen seiner leitenden Lehrkräfte eine glückliche Hand und es gereichte Schneidler durchaus zur Ehre, Teil dieses illustren Kollegiums zu werden. Neben ihm lehrten an der Kunstgewerbeschule Bernhard Pankok selbst als Vorstand der Abteilung für Innenarchitektur und Möbelbau, gemeinsam mit Adolf Schneck; Paul Haustein zeichnete für den Fachbereich Metalltechniken verantwortlich; Rudolf Rochga lehrte Dekorationsmalerei und Flächenkunst; Hans von Heider, dem zusätzlich die Ausbildung der Hafner-Lehrlinge oblag, unterrichtete das Fach Keramik; Laura Eberhardt stand – später gemeinsam mit Pankok – der Abteilung für kunstgewerbliche Frauenarbeit mit Stickerei-, Spitzenklöpplerei- und einer Batikwerkstatt vor, der bis 1925 noch eine Werkstatt für Stoffdruckerei und eine Handwebereiwerkstatt angeschlossen wurde; ab 1921 leitete Wilhelm von Eiff die neue Werkstatt für Glasbearbeitung und ab 1925 eine weitere für Glasschliff; Alfred Lörcher wirkte als Vorstand der Abteilung Modellieren, dekorative Stein- und Holzplastik.<sup>339</sup>

## 2.1 Schneidler als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Stuttgart

Schneidler scheint nach dem Beginn seiner Lehrtätigkeit am 2. August 1920 zunächst von Barmen nach Stuttgart gependelt zu sein oder zumindest noch keinen dauerhaften Wohnsitz in Stuttgart gehabt zu haben. In den Adressbüchern der Stadt findet sich ein erster Wohnorteintrag im Jahr 1922 mit der Angabe „Schneidler, Ernst, Professor Vorstand der graf. Abteilung an der Kunstgewerbeschule, Am Weißenhof 1, 3. Etage.“<sup>340</sup> Vermutlich übernachtete er zunächst in seinem Atelier, bevor er eine geeignete Unterkunft für seine Familie gefunden hatte. Stuttgart blieb bis 1949 Schneidlers Wirkungsstätte und so bezog er Ende 1922 mit seiner Frau Paula und den drei Kindern – dem 14-jährigen Peter, dem 11-jährigen Klaus und der 6-jährigen Hanne – ein Reihenhaus in der Sickstraße 113 in Stuttgart-Ost, gut vier Kilometer entfernt von der Kunstgewerbeschule. 1929 fand der Umzug in ein Haus in enger Nachbarschaft zur Schule statt, im Viergiebelweg 5 in Stuttgart-Nord. Im Jahr 1944 wurde dieses Wohnhaus bei einem Bombenangriff schwer getroffen und Schneidler sah sich gezwungen, Stuttgart zu verlassen und in sein Haus nach Gundelfingen

337 | BÜDDEMANN 1928, S. 46.

338 | ZIEGER 2011, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, S. 401, 406–408. Siehe zum Einstellungsdatum an der Kunstgewerbeschule, in: Nachlass Schneidler, Personalakte Schneidler, Deckblatt, Inventar-Nr. nl2-01484, Sammlung SAdBK Stuttgart.

339 | Siehe dazu BÜDDEMANN 1928, S. 40–41; FROITZHEIM 2013, in: HEISSENBÜTTEL 2013, S. 114 f.; BÜTTNER, U. 2011, S. 146–148 und BÜDDEMANN 1928b, in: FREY u.a. 1928, S. 56–63.

340 | Adressbuch der Stadt Stuttgart 1922, in: Stadtarchiv Stuttgart.



bei Münsingen auf der Schwäbischen Alb zu ziehen, das der Familie als Feriendomizil diente.<sup>341</sup> Vier Jahre später nennt ein Eintrag von 1948 eine letzte Stuttgarter Adresse, Menzelstraße 44a, die er nach dem Krieg während seiner letzten Dienstzeit allein bewohnte, ebenfalls nahe der seit 1941 zur Staatlichen Akademie der Künste gewandelten Wirkungsstätte, der die Kunstgewerbeschule und ihre Werkstätten inzwischen als angewandte Abteilung eingegliedert worden war.<sup>342</sup>

Während Schneidler bis 1944 täglich an der Kunstgewerbeschule lehrte, ist es ihm ab der Wiedereröffnung der Akademie 1946 nur für drei Tage wöchentlich oder zweiwöchentlich möglich gewesen, von Gundelfingen nach Stuttgart zu reisen. Die Erinnerungen seiner Schülerinnen und Schüler aus den Nachkriegsjahren differieren in diesem Punkt. Einig sind sich aber alle, mit denen heute noch korrespondiert bzw. persönlich gesprochen werden konnte, über die Intensität und die enorme Wirkung, die Schneidlers Unterricht und seine Persönlichkeit auf jeden und jede von ihnen hatte. In zwei umfangreichen Beiträgen von 2002 und 2013 wird ausführlich anhand von Schülerberichten dargelegt, wie Schneidler sich im Unterricht verhielt, wie er auftrat, korrigierte, wie er mit seinen Studierenden umging.<sup>343</sup> Im Folgenden sollen die Unterrichtsmaterialien selbst und eigene Übungen Schneidlers herangezogen werden, um den Methoden und Prinzipien näher zu kommen, die er für seinen Unterricht entwickelte, und ebenso konsequent auf sein eigenes grafisches und malerisches Werk anwandte.

### 2.1.1 Die Unterrichtsziele

Die Ziele seines Unterrichts legte Schneidler erstmalig schriftlich in einer Beilage zur Zeitschrift *Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgrafik* dar, die sich 1927 in einem *Sonderheft Stuttgart* mit dem „Bild der alten Verleger- und Buchdruckerstadt Stuttgart“ beschäftigte.<sup>344</sup> Die grafische Abteilung der Württembergischen Staatlichen Kunstgewerbeschule erhielt die Gelegenheit, sich umfassend darzustellen. In einem einführenden Artikel erläuterte Schneidler das Ziel seiner Lehre und die Arbeitsweise der Abteilung:

„Wir erziehen keine graphischen Persönlichkeiten, sondern graphische Arbeiter aller Grade. Wir machen nicht fertig, sondern bereiten vor, bauen auf und erstreben lebendige Bewegung. Wir bestreiten grundsätzlich, daß ein Schüler nach einer Lehrzeit von 3 oder 4 Jahren mit der Berechtigung entlassen werden könne, als selbständiger Entwerfer aufzutreten. [...] Unsere Schüler sind entweder Zeichner oder Techniker. Jeder Zeichner hat sich ein erhebliches Maß technischen Wissens oder Könnens anzueignen. Techniker werden im Zeichnen nur so weit gefördert, daß sie imstande sind, einfache Werkzeichnungen oder Skizzen als Anhalt für ihre technische Arbeit herzustellen.“

341 | Schneidler kaufte 1926 ein Haus in Gundelfingen im Hohengundelfinger Weg direkt gegenüber der Burg Hohengundelfingen. Vorher wohnte er zur Miete in einem benachbarten Haus. Mündliche Auskunft Stadtarchiv Münsingen, 26.05.2013.

342 | Adressbücher der Stadt Stuttgart 1920 bis 1949. Die Jahre 1921, 1924, 1944, 1945, 1946, 1947, 1949 sind lückenhaft. Siehe zur Zusammenlegung der beiden Institutionen Kunstgewerbeschule und Kunstakademie: MÜLLER 2011, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, S. 163.

343 | Siehe dazu WILLBERG 2002, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 50–93, hier besonders S. 52–64 und ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 86–115.

344 | SCHNEIDLER 1927a, S. 3.

Schneider unterscheidet also klar zwischen der Ausbildung von „Technikern“ und „graphischen Zeichnern“, wobei er für letztere nur die begabtesten Schüler auswählte. Beide Gruppen hatten zunächst eine dreijährige praktische Lehre zu absolvieren, die mit der Gesellenprüfung endete und wurden meist nicht vor dem 25. Lebensjahr aufgenommen – eine Regelung, die sich im Lauf der Jahre änderte, wie aus verschiedenen Schülerberichten hervorgeht.<sup>345</sup> Während die Techniker eine reine Werkstattausbildung erhielten, hatten die grafischen Zeichner „naturgemäß auch auf der Schule einen großen Teil ihrer Arbeit im Zeichensaal zu erledigen.“<sup>346</sup> Das Unterrichtsziel war jedoch bei beiden Schülergruppen gleich.

„Die Erziehung aller Schüler bezweckt:

Ausbildung des Sachgefühls, des Geschmacks, der Erfindungs- und Gestaltungsgabe, des Farbsinnes, der Handfertigkeit, in der Maschinenbedienung, in der Beurteilung technischer Möglichkeit, in der Ausbeutung der Werkstoffe, in der Kenntnis allgemeiner Grundsätze der Organisation und Reklame.“<sup>347</sup>

Dass Schneider auch rein handwerklich arbeitende Schülerinnen und Schüler aufnahm, unterschied ihn von den Professoren anderer Fachbereiche an der Kunstgewerbeschule. Während etwa Alfred Lörcher oder Wilhelm von Eiff großen Wert darauf legten, sich nicht mit den unter dem Niveau der Kunstgewerbeschule angesiedelten handwerklichen Fachschulen zu verbinden, da sie ihren Unterricht explizit den besonders künstlerisch begabten Schülern vorbehalten wollten, hatte Schneider in diesem Punkt keine Ressentiments. Die Gründe dafür mögen unterschiedliche gewesen sein: Zum einen hat vermutlich die große räumliche und organisatorische Nähe zur Buchdruckerfachschule in den von Cissarz bestimmten Jahren vor dem Umzug auf den Weißenhof dazu geführt, dass auch Schneider sich nicht dogmatisch allein den künstlerisch Hochbegabten widmen wollte. Vielmehr sah er seine Aufgabe darin, das grafische Handwerk insgesamt im Niveau anzuheben. Zum anderen kommt darin seine klar formulierte Abneigung gegen das Heranziehen von „graphischen Persönlichkeiten“ zum Ausdruck und seine Betonung des Handwerklichen.<sup>348</sup>

### 2.1.2 Die Unterrichtsmethoden und Inhalte

Die Unterrichtsinhalte, die Schneider den grafischen Zeichnern, also den zu Entwerfern auszubildenden Studierenden auferlegte, zeugen von einer strengen Haltung gegenüber allem, was sich als persönliche Handschrift oder wie er leicht ironisch formulierte „schöne Besonderheit“ seiner Schüler zu sehr in den Vordergrund zu drängen suchte. Alles Individualistische, das sich nicht durch harte Arbeit ausgeprägt hatte, war Schneider zuwider:

345 | BÜDDEMANN 1927, S. 5. Verschiedene Schüler berichten, dass sie nach dem Krieg schon mit 18 oder 19 Jahren in Schneiders Abteilung aufgenommen wurden. Siehe dazu ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 90, 105, 114.

346 | Vorwort zur Beilage zum Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, in: SCHNEIDLER 1927a, o.P.

347 | Ebd.

348 | Siehe zur Ausbildungsstrategie der Professoren der Kunstgewerbeschule KOHLHAAS 1964, S. 271 f.

„Wir besprechen Künstlerisches nicht, üben aber Geschmack und Pünktlichkeit. Wir treten einer starken und fruchtbaren Eigenart nicht entgegen, legen aber mehr Wert auf klares Erfassen unumgänglicher Gemeinforderungen als auf Pflege schöner Besonderheit.“<sup>349</sup>

Deshalb forderte er vom Zeichner, dass er vor seiner eigentlichen Ausbildung „ein Jahr nach strenger Lehrlingsordnung in der Setzerei“<sup>350</sup> zu arbeiten habe, was dazu führe, dass „falsche Ansprüche und Geschmacklosigkeiten, die dem Anfänger anhaften und sonst im Zeichensaal zu erfolgloser Erörterung“ zwängen, von vorneherein ausgemerzt und „einer klaren sachlichen Grundgesinnung“ weichen würden.<sup>351</sup>

Schüler, die in den letzten Dienstjahren Schneidlers seine Klasse besuchten, beschreiben diese Setzerei-Tätigkeiten. Eric Carle berichtet voller Respekt über den großen Nutzen, den die zunächst als Strafe empfundene Arbeit in der Satzwerkstatt für seine spätere künstlerische Tätigkeit gehabt habe. Durch den Zwang zum disziplinierten Arbeiten habe er Geduld gelernt und ganz nebenbei auch noch seinen ersten „Klassiker“ gelesen, da ihm die Aufgabe übertragen worden war, den gesamten „David Copperfield von Charles Dickens in 12 Pt. Bodoni in Buchseiten zu übersetzen.“<sup>352</sup> Auch Alois Tress beschreibt das

„[...] penible Mühen am Setzkasten, wo das Bleimaterial entnommen und nach dem Druck an der Kniehebelpresse wieder sauber abgelegt wurde. Alles war reine Handarbeit im Umgang mit Satz, Druck und Druckerfarbe.“<sup>353</sup>

Nach dem Werkstattunterricht in der Setzerei – gelegentlich auch schon parallel dazu – schloss sich die Vorklasse an, eine Art allgemeiner künstlerischer Unterricht, in dem nach der Natur gezeichnet und mit den immer wieder von Schülern erwähnten „Raumaufteilungen“ und „Farbübungen“ experimentiert wurde. Im Anschluss an Werkstattzeit und Vorklasse hatten die Studierenden im zweiten Lehrjahr die Wahl zwischen der Ausbildung zum „Buchgewerbler“ oder „Reklamekünstler.“<sup>354</sup> Wenigen, besonders qualifizierten Studierenden stand am Ende der Weg in die Meisterabteilung offen. Der Unterrichtsstoff in den Abteilungen beinhaltete die Unterweisung in druckgrafischen Techniken wie Hoch-, Flach- und Offsetdruck, das Zeichnen nach der Natur, Schriftübungen, Aktzeichnen und wurde begleitet durch „ausgedehnten Werkstättenfachunterricht.“<sup>355</sup> Insgesamt dauerte die Ausbildung an der Kunstgewerbeschule etwa vier Jahre.

Die in der Kunstgewerbeschule mit ihren Werkstätten schon seit 1902 gelebte Idee, Handwerkliches und Künstlerisches zusammenzuführen, ist ein Gedanke, dem in den Jahren ab 1919 das Bauhaus in Weimar zur Berühmtheit verhalf. Orientiert am Bauwerk als Endziel aller künstlerischen Bemühungen forderte der erste Leiter des Bauhauses, Walter Gropius, in seinem Manifest:

„[...] Wenn der junge Mensch, der Liebe zur bildnerischen Tätigkeit in sich verspürt, wieder

349 | Vorwort zur Beilage zum Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, in: SCHNEIDLER 1927a, o.P.

350 | Ebd.

351 | Ebd.

352 | ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 93

353 | Ebd., S. 105–106.

354 | Vorwort zur Beilage, in: SCHNEIDLER 1927a, ohne Seitenangabe.

355 | PANKOK 1927, S. 28.

wie einst seine Bahn damit beginnt, ein Handwerk zu erlernen, so bleibt der unproduktive ‚Künstler‘ künftig nicht mehr zu unvollkommener Kunstübung verdammt, denn seine Fertigkeit bleibt nun dem Handwerk erhalten, wo er Vortreffliches zu leisten vermag. Architekten, Bildhauer, Maler, wir alle müssen zum Handwerk zurück! Denn es gibt keine ‚Kunst von Beruf‘ [...].<sup>356</sup>

Die Struktur der Lehrpläne des Bauhauses und der Kunstgewerbeschule weisen, trotz der differierenden ideologischen Ausrichtung, deutliche Parallelen auf. Beide Bildungsstätten legten Wert auf den grundlegenden Unterricht in der Vorklasse bzw. im Vorkurs, die Arbeit in den Werkstätten bildete den Kern der folgenden Ausbildungsjahre und der Zugang zur letzten Ausbildungsstufe, der Meisterklasse, bzw. der Baulehre am Bauhaus, blieb nur den besten Studentinnen und Studenten vorbehalten.<sup>357</sup>

Das vom Bauhaus propagierte Gestaltungsideal in Architektur, Malerei, Grafik und Design ist geprägt vom Credo der ornament- und schnörkellosen Formensprache, die sich in Abkehr von den Formexzessen des Historismus und der Verspieltheit des Jugendstils herausbildete.<sup>358</sup> Als ein architektonischer Höhepunkt dieser Lehre darf die Stuttgarter Weißenhof-Siedlung gelten, die nach den Prinzipien des Bauens in geometrischen Grundformen, von Materialgerechtigkeit und Sichtbarkeit der konstruktiven Details errichtet wurde. Die Errichtung dieser größten Bauausstellung des Deutschen Werkbundes mit dem Titel *Die Wohnung* im Jahr 1927, beeinflusste auch die Lehre Schneidlers. Neben den namhaften Bauhaus-Architekten Walter Gropius und Mies van der Rohe sowie des schweizerisch-französischen Architekten und Theoretikers Le Corbusier, wirkte nur ein einziger Stuttgarter Architekt mit, Adolf Schneck, eine Kollege Schneidlers an der Kunstgewerbeschule.<sup>359</sup>

### „Linien-Spiele“

Im Nachlass Schneidlers fand sich eine Mappe mit dem Titel *Linien-Spiele*, die 47 geometrische Zeichnungen in Bleistift, Tusche und Farbstift enthält. Möglicherweise korreliert der Impuls zu ihrer Entstehung zwischen 1927 und 1930 mit der unmittelbaren Nachbarschaft zur eben eröffneten Weißenhof-Siedlung und seiner kollegialen Nähe zu Adolf Schneck. Die Mappe ist nicht nur ein wichtiges Dokument zum Verständnis von Schneidlers Umgang mit Fläche und Bildraum, sondern auch ein Konzentrat der „Raumaufteilungen“, die sowohl Gegenstand seines Unterrichts, als auch die Grundlage seiner eigenen gebrauchsgrafischen und freien künstlerischen Arbeiten sind (Abb. 73,74,75,76).<sup>360</sup>

356 | GROPIUS, Walter: Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses, 1919, zitiert nach: <http://bauhaus-online.de/atlas/das-bauhaus/idee/manifest> (7.7.2016).

357 | Vergleiche: <http://bauhaus-online.de/atlas/werke/schema-zum-aufbau-der-lehre-am-bauhaus>, (16.06.2016). Und: ITTEN 1929, S. 43–46. Unterschiede in der ideologischen Ausrichtung werden zum Beispiel im esoterisch geprägten Unterricht Johannes Ittens deutlich und im sozialutopischen Ansatz des Bauhauses.

358 | Literatur zum Bauhaus zum Beispiel: GROPIUS/NIERENDORF 1923; NEUMANN 1985; BAYER 1968; WICK/GRAWE 2000; BAUMANN 2007; ACKERMANN/BESTGEN 2009.

359 | Siehe zur Geschichte der Weißenhof-Siedlung unter anderen: HAMMERBACHER/KEUERLEBER 2002.

360 | *Linien-Spiele*, Mappe mit 47 Zeichnungen, Nachlass Schneidler, Inv.Nr.: nl2-01530,1-46, in Sammlung SAdBK Stuttgart.

In sieben Versuchsreihen analysiert Schneidler ausgehend von zunächst unkomplizierter Teilung eines Quadrates oder Rechtecks die konstruktiven Möglichkeiten der Flächenteilung bis zu hochkomplexen Gebilden, die durch vielfache Drehung, Überlagerung und perspektivische Fächerung in kleine und kleinste Einheiten gesplittet, doch immer noch die zu Grunde liegende, elementare Ausgangsform erkennen lassen. Durch die Zerlegung der Formen schärft Schneidler den eigenen Blick für Proportion, harmonische Raumaufteilung und die Vielfalt der gestalterischen Optionen – vor allem aber den seiner angehenden grafischen Zeichner, in Hinblick auf ihre späteren beruflichen Aufgaben. Eric Carle beispielsweise hat die Intensität und Bedeutung dieses monatelangen, geometrischen Elementarunterrichts so verinnerlicht, dass er noch als weltweit bekannter, erfolgreicher Künstler darüber nachdenkt, ob „der Chef“ wohl mit seinen „Raumaufteilungen“ zufrieden gewesen wäre.<sup>361</sup>

Nicht nur die Architekten, auch die Maler am Bauhaus wie Wassily Kandinsky und Paul Klee beschäftigten sich mit der Beherrschung des Raumes durch ordnende Teilung. Kandinsky erhob die Technik des Analysierens der Fläche durch Zerlegung in seiner 1926 erschienen Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* zu einem notwendigen künstlerischen Verfahren, um sich der Erscheinung von Äußerem und Innerem bewusst zu werden und zum „inneren Pulsieren des Werkes“ vordringen zu können.<sup>362</sup> Paul Klee beschreibt in seinem berühmten Jenaer Vortrag 1924 die Notwendigkeit, in „die spezifischen Dimensionen des Bildnerischen“<sup>363</sup> einzutreten, in „formale Dinge, wie Linie, Helldunkeltöne und Farbe“.<sup>364</sup> Wobei für ihn das am meisten begrenzte Element die Linie ist, „[...] Es handelt sich bei ihrem Gebaren um längere oder kürzere Strecken, um stumpfere oder spitzere Winkel, um Radienlängen, um Brennpunktdistanzen. Immer wieder um Messbares!“<sup>365</sup>

Dazu treten Helldunkeltöne oder „Tonalitäten“<sup>366</sup> und die Farben. Diese drei – Linie, Helldunkeltöne und Farben – als formale Elemente „so rein und logisch zueinander zu gruppieren, das jedes an seinem Platze notwendig ist und keines dem andern Abbruch tut“<sup>367</sup> ist für Klee die Voraussetzung, „dass sie auch in weitere, dem bewussten Umgang entlegenere Dimensionen zu reichen vermögen.“<sup>368</sup> Wie sehr auch die Kunst Schneidlers von der Verinnerlichung der Übungen zur Flächenaufgliederung durchdrungen ist, zeigen zwei Beispiele aus seinem freien grafischen Werk, beide aus dem Jahr 1920. Schon bei der ersten Betrachtung wird deutlich, dass den beiden Arbeiten *Die Juniperuspresse* (Abb. 78) und *Nächtliche Hütte mit Figuren* (Abb. 80) ein Gerüst aus geometrischen Formen unterliegt, das die Komposition der Motive im Bildraum klar strukturiert. Durch das Nachzeichnen und Verlängern der Bildachsen auf einem Transparentpapier erschließt sich die

361 | ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 94. KANDINSKY, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München 1926. Einleitung S. 11. Digitalisat der Schrift: [http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF728/M5050\\_X0031\\_LIV\\_RLPFO728.pdf](http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF728/M5050_X0031_LIV_RLPFO728.pdf) (17.6.2016).

362 | Kandinsky, Wassily: *Punkt und Linie zu Fläche*. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, München 1926. Einleitung S. 11. Digitalisat der Schrift: [http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF728/M5050\\_X0031\\_LIV\\_RLPFO728.pdf](http://bibliothequekandinsky.centrepompidou.fr/images/bk/RLPF728/M5050_X0031_LIV_RLPFO728.pdf) (17.6.2016).

363 | Zitate aus dem Vortrag Klees aus: KAIN/MEISTER/VERSPHOL 1999, S. 53.

364 | Ebd.

365 | Ebd., S. 54.

366 | Ebd.

367 | Ebd., S. 58.

368 | Ebd., S. 57.

auf Dreieck und Rechteck basierende Konstruktion (Abb. 77 und 79). Obwohl davon ausgegangen werden kann, dass die Darstellungen zum größten Teil aus der Hand und nicht am Reißbrett entstanden sind, treffen sich die großen Bildachsen an wichtigen Punkten auf dem Blatt und umschließen die organischen oder amorphen Formen. Sie bilden die lineare Struktur für das schraffierte, gekritzelte, fantasievoll ausgestaltete Innenleben der Flächenpartien und scheiden gleichzeitig Helldunkelzonen voneinander.

Schneidlers tiefe Kenntnis von adäquater Raumaufteilung und dem Verhältnis von durchgestalteter zu ruhiger Fläche scheint in jeder seiner Arbeiten auf, sei sie minutiös mit Lineal und Zirkel entworfen oder frei auf Papier gezeichnet, sei sie Auftragsarbeit, Übung oder freie Komposition. Die Bedeutung der Übungen zur Raumaufteilungen kann daher nicht hoch genug eingeschätzt werden – sowohl für seine Schüler, als auch für seine eigenen Werke.

### Farbübungen und ihre Umsetzung in freie Arbeiten

„Unsere Hauptaufgabe, wenn ich im Schul-Deutsch denke, bestand in ‚Raumaufteilung‘, heute würde man sagen ‚Kollagen‘ [...]. Die Aufgabe bestand darin, daß ein beliebiges Format gewählt wurde, der ‚Raum‘ der mit bunten, selbstgestrichenen Papierstücken gefällig gefüllt, ‚aufgeteilt‘ werden sollte. [...]“<sup>369</sup>

Hedwig Münzinger, die von 1929 bis 1932 Schülerin Schneidlers war, beschreibt in ihren Erinnerungen diese erweiterte Form der Übung zur Raumerfassung, die gleichzeitig auf die Schulung des Farbempfindens zielte und jahrelang praktiziert wurde. Sinn dieser Übungen war es, über die geometrische Teilung der Fläche hinaus, die Sensibilität für die Wirkung der Farbe in feinsten Abstufungen im Bildraum zu schulen und das Verhältnis von geteilter zu ungeteilter Form zu erproben. In der ersten Kasette des *Wassermann*, seinem vier Kassetten umfassenden *Lehrbuch für Büchermacher*, das er in Gemeinschaft mit seinen Studierenden erarbeitete, formuliert Schneider seine Gedanken zur Teilung und bezieht die Farbe als wesentliches Element mit ein:

„2 <ungeteilt> und <geteilt> muss nicht in einem engen sinn verstanden werden. <teilen> ist jede maßnahme, die statt des kürzesten weg es einen längeren, statt des knappestens mittels ein ausführlicheres, statt der unmittelbaren wirkung eine mittelbare wählt. So sind z.b. <geteiltes>: ein rot-weiß gestreiftes gegen ein glattes rosa, ein gepunktetes gegen ein gestreiftes, ein kreuzraster gegen ein parallelraster, eine frei gerissene linie gegen eine am lineal gezogene, ein schnörkel gegen einen straffen abstrich, ein vielstrahliger stern gegen eine volle mondfigur, eine stumpfe körnigkeit gegen eine lackierung, eine schwarzlasur über orange gegen ein deckendes braun usw.  
3 man kann also sagen: ein bild entsteht, wenn man über eine fläche ungeteiltes und geteiltes so ausbreitet, daß beide nach richtigem maß in richtiger masse an richtigen stellen lagern.“<sup>370</sup>

Zwei Arbeiten legt er beispielhaft der vierten Kasette des *Wassermann* bei (Abb. 81, 82). Sie erhellen zum einen die Vorgehensweise Schneidlers, nämlich ein Bild aus unterschiedlich gestalteten, farblich sorgfältig

369 | MÜNZINGER 2004, Inv.Nr. n12-01883, Sammlung SAdBK Stuttgart.

370 | SCHNEIDLER 1945, Kasette 1, S. 7.

tig abgestimmten Flächen, so zu einem Ganzen zusammensetzen, dass es dem Betrachter unmittelbar „einleuchtet“. Zum anderen zeigen sie das Erkenntnisinteresse Schneidlers, das sich auf das Verinnerlichen von Farbwirkungen und Korrelation von ornamentierter zu freier Fläche und der darin liegenden Gesetzmäßigkeit richtete.

Bis an sein Lebensende beschäftigte sich Schneidler immer wieder selbst mit Farbübungen, wie der Inhalt von acht metallenen Manoli-Zigarettschachteln belegt, die sich in seinem Haus in Gundelfingen befanden. Sie sind bis an den Rand gefüllt mit wenige Quadratzentimeter großen Blättchen, auf denen er mit Farbabstufungen jeweils in einem Farbton experimentierte. In feinsten Nuancen setzte er Strich an Strich nebeneinander, um sich in ständiger Übung und Wiederholung auch seines eigenen Farbempfindens zu versichern (Abb. 83).

Im Vorwort zur vierten Kassette des *Wassermann* bezeichnet Schneidler die Farbübungen als Vorstufen zu „den Gedankengängen über den Aufbau von Stilleben.“<sup>371</sup> Zwei Stilleben, entstanden 1927 und circa 1928, zeigen paradigmatisch wie sich aus dem wiederholten Exerzitium des Farbabstufens und der Flächenteilung Bilder generieren, die auf eben dieser Grundlage beruhen und warum Schneidler die Farbübungen nur als Vorstufen gelten. (Abb. 84, 85) Die Flächen bei den im *Wassermann* als Farbübung bezeichneten Blättern erscheinen relativ gleichförmig und unterliegen einer eher starren Rasterung aus Rechtecken und Quadraten, unterbrochen durch einzelne diagonal gesetzte Karrees und wenige Dreiecksformen. Der Schwerpunkt liegt auf der Auslotung des Verhältnisses von geteilter zu ungeteilter Fläche, auf der farblichen und ornamentalen Differenzierung der einzelnen Felder sowie auf dem harmonischen Gesamteindruck des Blattes. Eine inhaltliche Dimension fehlt.

Teilung und farbliche Differenzierung sind auch die Grundlage der beiden Stilleben aus den 20er Jahren, aber Schneidler verbindet dieses elementare Fundament mit einem Sujet. Im kubistischen *Stilleben in Grün und Ocker*, entstanden um 1928, erweitert er zum einen den Fundus der geometrischen Flächen um Kreise, Halb- und Viertelkreise, aus denen ein Arrangement von gefäßartigen Gebilden und Naturformen entsteht, zum anderen gewichtet er die Motive in seinem Gemälde durch deutliche Abgrenzung von Hell-Dunkel-Zonen sowie den Teilungsgrad der Flächen. Im *Stilleben mit Flaschen* von 1927 sind tragende Elemente, wie etwa die Anmutung eines Tisches, auf dem die bauchige weiße Flasche steht, oder der s-förmig geschwungene Sockel, der eine zweite helle Karaffe trägt, in dunklen Farben gehalten und im Falle der Tischplatte mit einer Art Maserung, einer in Brauntönen angelegten Schraffur, versehen. Die Bildfläche teilt sich in eine schmalere, rechte und die nahezu quadratische linke Seite. Die rechte scheint den Blick in den weiteren Raum zu eröffnen. Die Flächenstruktur dort erinnert zum Teil an die streng lineare, aber unterschiedlich breite Erscheinung von Buchrücken. Rechtecke und Kreise in der unteren rechten Ecke des Bildes könnten auf ein Möbelstück hinweisen. Im quadratischen linken Teil des Bildes fallen zwei organische Elemente und ein farbiger Akzent besonders ins Auge: eine Traube, die ihre Farbigkeit aus den aneinander grenzenden türkisblauen, blaugrauen und weißen Farbfeldern generiert und ein Blumenstrauß, der etwas versetzt unterhalb auf einer hellen Unterlage steht. Beide sind nahe einer türkisblauen Fläche platziert, die in der ansonsten überwiegend erdigen Komposition Assoziationen an Himmel, Luft oder Fenster aufruft.



Schneidler gelingt in diesem Stilleben durch die Verzahnung aller formalen Elemente wie Raumteilung, Farbe und Helldunkel, die Konstituierung eines lebendigen zwischen Fläche und Tiefe changierender Raumes, gleichzeitig lässt er die Physiognomie der Dinge sichtbar werden. Die Verwendung des kühlen Blaugrau und Weiß der geschwungenen Behältnisse im Gegensatz zur warmen holzigen Oberfläche der geometrisch konstruierten Flächen oder die organischen Setzungen von Blumenstrauß und traubenartigem Gebilde – all das weist weit über die Grundlagen der Farbübungen und Raumaufteilungen hinaus. Schneidlers „Gedankengänge zum Aufbau von Stilleben“<sup>372</sup> bauen auf diese, nach seiner Auffassung, handwerklichen Kenntnisse von Farb- und Formwirkungen. Sie ermöglichen es ihm, über die formale Ebene hinaus, die den Dingen zugeschriebenen Charakteristika aufscheinen zu lassen. Ausdruck und Inhalt sind für Schneidler untrennbar an das handwerkliche Können gebunden.

## 2.2 Buchgewerbliches Unternehmen und künstlerisch-pädagogisches Vermächtnis: *Die Juniperuspresse* und *Der Wassermann*

Die Lehrtätigkeit Schneidlers an der Kunstgewerbeschule ist geprägt durch zwei Projekte, in denen sich Lehre, Unterricht und freie künstlerische Tätigkeit in besonderer Weise verbinden: seine eigene Buchpresse, die sogenannte *Juniperuspresse*, und das Lehr- und Sammelwerk *Der Wassermann*. Die Bedeutung, die die *Juniperuspresse* und *Der Wassermann* für Schneidler hatten, ist schon daran ersichtlich, dass er über beides in Briefen an Freunde und Kollegen immer wieder berichtete. Vor allem *Der Wassermann* beschäftigte ihn, seine Mitarbeiter, Schüler und Schülerinnen mit Unterbrechungen 20 Jahre lang, bis nach dem Kriegsende 1945, als das vierbändige Werk endlich auf dem Markt erschien. Besonders die vierte Kassette des *Wassermann* widmet sich explizit auch malerischen und zeichnerischen Arbeiten, die nicht zur Umsetzung in werbe- oder gebrauchsgrafische Kontexte geschaffen wurden.

### 2.2.1 Die Juniperuspresse

Schon kurz nach dem Beginn seiner Lehrtätigkeit an der Württembergischen Kunstgewerbeschule in Stuttgart erfüllte Schneidler sich einen lang gehegten Wunsch: die Einrichtung einer eigenen Presse. Aus der sogenannten *Juniperuspresse* – ein Name, den er bereits 1911 wählte –<sup>373</sup> gingen im Laufe von knapp fünf Jahren zwischen 1921 und Anfang 1926 diverse Arbeiten hervor: in einer ersten Reihe elf Drucke, in der sogenannten neuen Reihe sieben Drucke und insgesamt sechs Sonderdrucke (**Abb. 86**). Ab 1926 bis 1935 erschienen weitere 34 nummerierte Sonderdrucke aus den grafischen Werkstätten und 24 nicht nummerierte Lehrbeispiele und Werkstattdrucke noch bis zum Jahr 1939, die aber allesamt nicht mehr unter der Bezeichnung *Juniperuspresse* subsumiert wurden.<sup>374</sup>

372 | SCHNEIDLER 1945, Kassette 4, Vorwort o.P.

373 | RODENBERG 1936, S. 475. „Juniperus“ ist der lateinische Begriff für Wacholder. Julius Rodenberg berichtet, der Name verdanke sich einem Spaziergang im Berliner Grunewald 1914, bei dem Schneidler an Wacholderbüschen entlang gegangen und zu diesem Titel inspiriert worden sei. Im Klingspor Museum Offenbach befindet sich jedoch ein Titelblatt-Entwurf für die *Juniperuspresse*, der bereits aus dem Jahr 1911 stammt. Zumindest die Datierung der Namensfindung, wenn sie so stattgefunden haben sollte, ist falsch. Siehe auch: BOSKY 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 117 und Fußnote 3, S. 118.

374 | Siehe zur vollständigen Liste der Drucke der *Juniperus-Presse*, der Werkstattdrucke und Lehrbeispiele BOSKY 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 326–328. Der Beginn der Beschäftigung Schneidlers und

Wie Schneidler 1953 selbst einräumte, war dem buchgewerblichen Unternehmen wirtschaftlich kein Erfolg beschieden: „Ich habe auch ganze Bücher gedruckt, in den frühen zwanziger Jahren, zum Beispiel ‚Penthesilea‘ von H. von Kleist und einen ‚Hamlet‘ in englischer Sprache. Das war meine Juniperus-Presse, nach kurzer Zeit wegen Geldmangel verkracht.“<sup>375</sup>

Die *Juniperuspresse* fügte sich bei ihrer Gründung 1921 in eine Reihe von privaten Pressen, deren erste in Deutschland 1907 die Janus-Presse des Verlegers Carl Ernst Poeschel und des Schrift- und Buchkünstlers Walter Tiemann in Leipzig gewesen war.<sup>376</sup> Charakteristisch für diese ambitionierten Unternehmen war ihr Bestreben, dem Verfall der Buchgestaltung durch die Industrialisierung der Buchherstellung mit handwerklich einwandfreien und hochwertigen Büchern zu entgegen. Typografie, Illustration und Buchäußeres sollten sich dem Charakter des jeweiligen Textes anpassen, so dass das Buch zu „einer aus Geist und Stoff zusammengewobenen Einheit“ werden könne.<sup>377</sup> In der Diktion des vom Verlag Union Deutsche Verlagsgesellschaft herausgegebenen Werbeblattes für die neue Reihe der *Juniperuspresse* ist unschwer Schneidlers Urheberschaft herauszuhören, der zwar nicht als Autor auftritt, aber die grundsätzlichen Gedanken zu den Zielen der *Juniperuspresse* geliefert haben dürfte:

„Fern allem Aufdringlichen in der Gestaltung ihrer Drucke, allem Verkünstelten, Gesucht-Eigenwilligem in der Wahl ihrer literarischen Stoffe wie im Technischen, trachtet die Juniperuspresse danach, in ihren Büchern jene reine, klare Schönheit zu gestalten, die nur aus eindringlicher Beachtung des Zweckes und Einfühlung in den Gegenstand ihrer Arbeit herauswachsen kann, jene Schönheit, welche gleicherweise modern und der Richtung unseres ästhetischen Empfindens auch auf dem Gebiet anderer Zweckkünste gemäß ist, wie sie an die Traditionen der früheren Zeiten der Buchkunst anknüpft.“<sup>378</sup>

Julius Rodenberg unterscheidet 1925 in seiner Monografie *Deutsche Pressen*, die sich dieses Themas erstmals umfassend annahm, die „graphischen Pressen“ und die „typographischen Pressen“ – erstere seien selten, da sie ihre Bücher „ganz in Kupferstich oder Holzschnitt (Bild und Schrift) herstellen [...]“ und ihre Werke in eigener Regie vertrieben.<sup>379</sup> Alle anderen ordnet er der zweiten Kategorie zu, differenziert allerdings weiter zwischen denen, die in der Tradition von William Morris und der Kelmscott Press das illustrierte

die Titelwahl für eine eigene Presse schon im Jahr 1911 ist belegt durch den abgebildeten Titelblattentwurf, der sich im Klingspor Museum Offenbach befindet.

375 | Zitiert aus: KERMER/APPELHANS 1968, S. 91. Zur Schreibweise des Begriffs *Juniperuspresse* ist anzumerken, dass Schneidler verschiedene Schreibweisen wählt, so findet sich auch die Version mit Bindestrich: *Juniperus-Presse*.

376 | Die Entstehung der deutschen Privatpressen hat ihren Ursprung in Vorbildern aus England, etwa in der Kelmscott Press von William Morris oder der Doves Press von Thomas James Cobdan-Sanderson und Emery Walker. Siehe zu diesem Hintergrund und dem Entstehen von Privatpressen in Deutschland ab 1907: RODENBERG 1925, S. 23–24; LECHNER 1981, in: LAMMERS/UNVERFEHRT 1981, S. 134–138 und besonders zur *Juniperus-Presse* BOSKY 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 117–145.

377 | Verlagsprospekt zur *Juniperuspresse*, Union Deutsche Verlagsgesellschaft 1925 o.P., Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nl2-01402, Sammlung SAdBK Stuttgart.

378 | Ebd.

379 | RODENBERG 1925, S. 46.

Buch bevorzugen und solchen, die sich eher dem Vorbild der Doves Press und Thomas Cobdan-Sanderson verbunden fühlen und rein typografisch ohne illustratives Beiwerk arbeiten.

Die *Juniperuspresse* arbeitete in beide Richtungen: Einige Buchobjekte kombinieren Illustration und Schrift, andere bedienen sich ausschließlich der reichen Möglichkeiten, die die Typografie bietet. Welche äußere Form bevorzugt wurde, orientierte sich am Inhalt der literarischen Vorlagen und an der Intention des Gestalters. Über Schrifttypen und -grade, Format, Einband und Schnitt wurde bei jedem Buch neu entschieden. Die zur Bearbeitung für würdig befundenen Themen fand Schneidler zeittypisch unter den klassischen Meisterwerken, wie zum Beispiel Heinrich von Kleists *Penthesilea*, Shakespeares *Hamlet*, Klopstocks *Oden* oder in den Romanen von Maxim Gorki, der Lyrik des Stuttgarters Otto Lautenschlager, ein Freund Eduard von Reinachers, dessen Dichtungen Schneidler ebenfalls in die Publikationen der *Juniperuspresse* aufnahm sowie in biblischen oder theologischen Texten wie dem Ersten Buch Moses, im Hohelied Salomons in der Fassung von Martin Luther und antiken Vorlagen wie Homers *Ilias*. Einige der zeitgenössischen Schriftsteller – wie Otto Lautenschlager und Eduard von Reinacher – waren Schneidler persönlich bekannt. Von Reinacher hatte 1923 die Keramikerin Dorkas Härlin, eine ehemalige Studentin und Meisterschülerin Hans von Heiders an der Kunstgewerbeschule geheiratet.<sup>380</sup>

Die Leitung der *Juniperuspresse*, wie auch die Federführung zur Umsetzung des späteren *Wassermann* lag bei Schneidler selbst. Beide Projekte waren jedoch Koproduktionen, die ohne die maßgebliche Mitwirkung seiner Werkstattlehrer Walther Veit, Julius Heilenmann, Joseph Wenzky und Wilhelm Schlemmer sowie seiner Studierenden nicht hätten realisiert werden können. Wer im Einzelnen für die Gesamtgestaltung eines Bandes verantwortlich war, lässt sich meist nicht mit Sicherheit feststellen. Neben Schneidler selbst ist es aber sein Meisterschüler Imre Reiner, der die *Juniperuspresse* entscheidend mitprägte. Er schuf für die Presse zwei Mappen mit jeweils 10 Druckgrafiken und für mehrere Drucke der *Juniperuspresse* Kaltnadelradierungen oder Holzschnitte.<sup>381</sup> Vermutlich oblag ihm dann auch die Schriftauswahl und der Entwurf des Satzspiegels für die betreffenden Bände (**Abb. 87a und 87b**). Die letzte Entscheidung über die Freigabe zur Veröffentlichung dürfte aber in jedem Fall bei Schneidler gelegen haben.

Vertrieben wurden die ersten neun Bücher aus der *Juniperuspresse* durch den Julius Hoffmann Verlag in Stuttgart; ab 1925 übernahm, unter der Bezeichnung *Drucke der Juniperuspresse – die neue Reihe*, die Union Deutsche Verlagsgesellschaft, ebenfalls in Stuttgart ansässig. Damit änderte sich jedoch nicht nur die Vertriebsfirma, sondern auch die Herstellung der Bücher lag nun in den Händen des Verlages. Bis auf den noch in der Kunstgewerbeschule selbst hergestellten englischen Text des Hamlet, der den ersten Band der neuen Reihe markiert, wurden fortan alle noch erscheinenden Bücher der *Juniperuspresse* von der Union Deutsche Verlagsgesellschaft nach den Vorgaben Schneidlers „auf der Buchdruck-Schnellpresse, als dem natürlichen Werkzeug des modernen Buchgewerbes“ produziert (**Abb. 88a und 88b**).<sup>382</sup>

380 | Siehe dazu: BOSKY 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 131. Hier wird die Schwägerin Reinachers, Käte Schaller-Härlin, die Schwester von Dorkas Härlin genannt. Im Nachlass befindet sich auch ein persönlicher Brief Eduard von Reinachers an Schneidler, der auf zumindest gute Bekanntschaft zwischen dem Schriftsteller und Schneidler schließen lässt. In: Inv.Nr. nI2-01884, Sammlung SAdBK Stuttgart.

381 | Siehe dazu: BOSKY 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER, S. 326.

382 | Siehe dazu: Prospekt der Union Deutsche Verlagsgesellschaft Stuttgart zur *Juniperuspresse*, Stuttgart 1925, Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nI2-01402, Sammlung SAdBK Stuttgart.

### 2.2.2 Der Wassermann

„Der ‚Wassermann‘, ungefähr 1933 abgeschlossen, sollte in seinem eigentlichen Sinn das Dokument eines ‚team‘ sein. Es enthält neben eigenen Arbeiten auch Schülerarbeiten. Das wichtigste an diesem Werk ist, daß es mit dem kleinsten equipment und dem mindesten Personal bewirkt worden ist, aber auch mit viel Erfindungsgabe in den einfachsten Handgriffen.“<sup>383</sup>

Lehrbericht, Lehrbeispiel, Manifest, Opus Magnum der Stuttgarter Schule oder Dokument einer Epoche deutscher Grafik – das sind die Definitionen, die ein Sammelwerk zu fassen suchen, das in der Literatur zur grafischen Lehre zu dieser Zeit ohne Beispiel ist.<sup>384</sup> Wie Schneidler in seinem Brief an den in New York lebenden George Salter schreibt, war *Der Wassermann* eine Gemeinschaftsarbeit seiner gesamten Abteilung, die 1925 parallel zu den Druckwerken der *Juniperuspresse* begonnen wurde. Anders als diese hatte sie jedoch nicht die Herstellung von abgeschlossenen Büchern zum Ziel, sondern sollte als ausführliches Kompendium die grafische Praxis unmittelbar befruchten. *Der Wassermann* umfasst vier Kassetten mit insgesamt 700 Drucken, deren Inhalt Anregungen zur Lösung grafischer Aufgabenstellungen gibt. Vollendet wurde laut Schneidler nur die dritte Kassette. Die Fertigstellung der anderen drei Bände, denen noch ein fünfter hinzugefügt werden sollte, fiel den politisch schwierigen Zeiten zum Opfer. So schrieb Schneidler in der Einleitung des Sammelwerks: „1933 musste ich das Drucken einstellen, alle fertigen Drucke versiegeln und im Geheimen verwahren. Danach habe ich nur noch sehr wenige Blätter hinzufügen können.“<sup>385</sup> Die gesamte dritte Kassette des *Wassermann* entstand allerdings erst ein Jahr später. Im Druckvermerk heißt es dort: „gesetzt und gedruckt im frühjahr und sommer 1934 in den werkstätten der graphischen abteilung der württembergischen staatlichen kunstgewerbeschule zu stuttgart.“<sup>386</sup>

Die erste Kassette thematisiert *Schrift, Satz und Buchdruck* und widmet sich der Frage, welche Kriterien für guten Satz und Druck beachtet werden müssen. Darüber hinaus enthält sie eine Seite in englischer Sprache zu den Bedingungen, die für ein gelungenes „graphisches Gebilde“<sup>387</sup> gegeben sein müssen und auf den folgenden Seiten „weitere grundsätzliche Hinweise“<sup>388</sup> technischer und formaler Art. Die zweite Kassette behandelt geschriebene und gezeichnete Schrift. Sie beinhaltet Beispiele für die Variation von Grundschriften wie Antiqua und Fraktur, die Ausdrucksmöglichkeiten der Handschrift und thematisiert die Gestaltung von Notenschriften. In der dritten, vollendeten Kassette wurden „Versuche über die typographische Einrichtung einer neuen Horaz-Ausgabe“ erarbeitet.<sup>389</sup> Dieser Band des *Wassermann* scheint, wie die Einleitung nahe legt, aus der Hand von Studierenden in der Schriftwerkstatt zu stammen. Der

383 | Brief von Schneidler an George Salter, 12.2.1954, in: KERMER 1968, S. 76.

384 | Siehe zum *Wassermann* CAFLISCH u.a. 2002, S. 91; LAUENSTEIN 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 147–169; WEIDEMANN 1997, S. 203; KERMER 1968, S. 76, 79, 81 und KERMER 1996, S. 121, 196.

385 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, Einleitung zum *Wassermann*. Siehe dazu auch: Brief an Imre Reiner vom 27.6.1948, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

386 | SCHNEIDLER 1945, dritte Kassette, recto Seite 11.

387 | SCHNEIDLER 1945, Vorwort zur ersten Kassette, o.P.

388 | Ebd.

389 | SCHNEIDLER 1945, Innentitel der dritten Kassette.

„schmale Band“<sup>390</sup> wie Schneidler die Arbeit bescheiden nennt, wurde dem Leipziger Drucker und Verleger Carl Ernst Poeschel zum 60. Geburtstag dediziert. Im Vorwort zur Entstehung des Werkes wird erläutert, dass man drei Setzern aus der Werkstatt der Kunstgewerbeschule den Auftrag gegeben habe, anhand zwei neuer Schriften – gemeint sind die *Juniperus-Antiqua* und die *Horaz* – die Gedichte des Horaz neu zu setzen.<sup>391</sup> Der vierte Band, benannt *Abstraktes, Ornamente, Illustrationen*, versammelt verschiedene in Offset, Holzschnitt und Linolschnitt gedruckte Blätter mit gegenständlichen Motiven, neben weiteren ornamentalen, abstrakten und werbegrafischen Arbeiten. An ihnen werden beispielhaft praktische und ästhetische Fragen zur Kunst des Druckens und Setzens behandelt: zu Form, Farbe, naturalistischer und abstrakter Darstellung, dem Entwurf von Ornamenten, Marken und Werbegrafiken sowie zu den verschiedenen Qualitäten der Druckarten von Offset bis zum Handdruck.<sup>392</sup>

Über die in hoher Qualität gedruckten Schrift-, Satz- und Illustrationsbeispiele hinaus gibt Schneidler in einer beigelegten theoretischen Abhandlung Erläuterungen und Anweisungen zum Umgang mit den grundlegenden Elementen einer grafischen Arbeit. Diese wenigen Seiten, der ersten Kassette vorangestellt, zählen zu den seltenen veröffentlichten Äußerungen Schneidlers, die sowohl in der Art eines Lehrbuchs Stellung nehmen zu konkreten grafischen Problemstellungen, als auch seine innere Haltung als Mensch und Künstler widerspiegeln – Moralisches mischt sich hier mit Pragmatischem. So gibt das als *Lehrbuch für Büchermacher* gedachte Werk gleichzeitig tiefen Einblick in die Persönlichkeit Schneidlers, vor allem wenn er einleitend in drei Abschnitten auf die „Einsichten“ eingeht, die den Anstoß zur Entstehung des *Wassermann* gaben. Der künstlerisch begabte Mensch denke – anders als „andere Leute“ – vor allem durch Auge und Hand, denen er mehr traue, als „allen berechnenden Überlegungen“. Das geschulte Auge, die geschulte Hand bewahre den künstlerischen Menschen vor „Sturheit“ und so sehr sie der detaillierten, genauen Arbeit dienen, so sehr ließen sich Auge und Hand auch immer wieder ins „Ferne und Ungeklärte“ führen – wie selbständige Wesen, die in der Lage seien vom Geist unabhängig zu agieren. Vor allem aber kann der dritte Abschnitt geradezu als autobiografisches Statement gelesen werden und offenbart Schneidlers eigene, gelebte Überzeugung:

„Wahrscheinlich ist auf die Dauer nur der Mensch lebendig-fruchtbar, der nie ein ‚Arrivierter‘ zu werden vermag, der oft an der Güte seiner Leistung zweifeln, ja verzweifeln muß und bis an sein Ende immer wieder versuchen kann, noch einmal von vorn anzufangen. Diese Demut und diese Geduld auf lange Sicht sind nicht ohne Opfer durchzuhalten und nicht jedermanns Sache. Sie werden auch nicht jedermann zugemutet, sondern nur denen, um deren Wesensmitte dieses Dreierlei kreist: saubere Redlichkeit im Planen und Machen, Verantwortungsgefühl auch gegen Kleinigkeiten, herzliche und zuversichtliche Hingabe an jeden Einfall und an jeden Handgriff.“<sup>393</sup>

390 | Ebd. Vorwort zur dritten Kassette, S.11. Die Paginierung ist irreführend. Die mit 11 nummerierte Seite gehört zur ersten Doppelseite in der Kassette.

391 | Zu den Schriften für den *Wassermann* siehe: CAFLISCH u.a. 2002, S. 177 und 206.

392 | Siehe dazu SCHNEIDLER 1945, Vorwort zur vierten Kassette, o.P.

393 | SCHNEIDLER 1945, Vorwort zur ersten Kassette.

Die große Skepsis, ja geradezu Verachtung Schneidlers gegenüber den „arrivierten“ Kollegen, die anscheinend glatt, erfolgreich durchs Leben gehen und die Sorge, dass Erfolg zwangsläufig zur Selbstzufriedenheit führen müsse, ließen ihn nach der Formel lehren und arbeiten: Anfangen, anfangen, immer wieder mit Ernst anfangen. Das Abschließen und Fertigstellen war nicht in erster Linie seine Intention und konnten es bei einem so gearteten Arbeitsethos nicht sein.<sup>394</sup>

Diesem Grundsatz folgte Schneidler in seinem gesamten Werk bedingungslos. So erklärt sich, warum zum Beispiel der Entwurf für ein Firmen Kürzel hunderte Male in Nuancen differierend wiederholt werden musste, bevor eine, seinem Urteil standhaltende Lösung gefunden wurde; oder warum er ein einzelnes Wort, einen Namen oder Begriff immer und immer wieder schrieb, bis alle erdenklichen Facetten durchexerziert waren.<sup>395</sup> Noch 1947, kurz vor dem Ende seiner Lehrtätigkeit an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart schrieb er an Imre Reiner:

„Wenn ich eine neue Arbeit anfangen, habe ich immer noch Angst, wie ein Schüler, der zur Prüfung geht. Ich stehe vor 100 Möglichkeiten, aber ich bin nackt und hilflos, alle Erfahrung hat mich verlassen. Ich taumele in einen Anfang hinein, verrenne mich nach drei, vier Maßnahmen, die gut sind, in der fünften und sechsten sicherlich und gerate nun in ein Gedränge, das schier unmenschlich ist.“<sup>396</sup>

Dass für Schneidler das freie künstlerische Arbeiten ohne Auftrag, ohne den Zwang zur Lösung lebenswichtig war, verwundert vor dem Hintergrund dieses beinahe besessenen Schaffens nicht. Das nicht zielgerichtete Malen und Zeichnen bot ihm die Gelegenheit seinen Gedanken und den Einfällen seiner Hand nachzugeben, ohne an die Realisierung eines Projektes denken zu müssen. Trotzdem betrieb er das freie künstlerische Arbeiten mit der gleichen Intensität und entwickelte zum Beispiel aus seinen Zeichnungen und Druckgrafiken Serien, die er später zu Lehrzwecken dem *Wassermann* hinzufügte.

Wie er in der Einleitung zur vierten Kassette schreibt, ist diese eine Zusammenfassung von Beispielen, die für eine vierte und später nicht realisierte fünfte Kassette vorgesehen waren. In ihr führt er eine ganze Kollektion freier Arbeiten zusammen, die überwiegend aus eigener Hand stammen dürften. Manche der reproduzierten Blätter fanden sich als Originale im Nachlass. Über zwei anmutige in Linol geschnittene Zeichnungen auf den Seiten 49 und 51 des vierten Bandes schreibt er:

„Die Originale zu den Seiten 49–51 stammen aus dem Jahre 1921. Der Verfasser hatte sich vorgenommen, in einer umfassenden Folge von Beispielen dies zu zeigen: Wenn Aufrichtigkeit und Hingabe eines Arbeiters unbeirrbar gleich bleiben, wird trotz allen Wandels der

394 | Siehe zur Einschätzung Schneidlers zum Beispiel zu Pankok und dessen, wie er befand, risikoloser Kunst: Brief an Imre Reiner vom 26.08.1947/28.08.1947/Nr. 1947-33, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Zur Haltung des Immer-wieder-Anfangens und des Fertigwerdens: Brief an Imre Reiner vom 10.4.1947/Nr. 1947-6, ebd.; Brief an George Salter vom 3.3.1955, in: KERMER 1968, S. 83 und SCHNEIDLER 1927a und 1936.

395 | Siehe dazu SCHNEIDLER 1945, zweite Kassette, S. 70, 71, 105, 108, 109, 113, 115, 117.

396 | Manuskript vom Sommer 1934, das Schneidler an Julius Hoffman sandte, S. 1, 2, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nI2-01859, Sammlung SAdBK Stuttgart.



Form seine Leistung als Ganzes am Ende eine Einheit darstellen. Die Durchführung dieses Planes ist im Jahre 1933 gescheitert.“<sup>397</sup>

Es kann davon ausgegangen werden, dass diese beiden Linolschnitte (**Abb. 89 und Abb. 90**) nur das Rudiment eines Zyklus darstellen, in dem er sich mit dem Problem der fortschreitenden Formveränderung vom Gegenständlichen zur Abstraktion auseinandersetzen wollte. Schneidler unterlegt jedoch sein künstlerisches Interesse mit einer impliziten moralischen Direktive, die den Leser zur ernsthaften, leidenschaftlichen Beschäftigung ermahnt. Der Impetus des Pädagogen, der nicht nur handwerkliche Anleitung geben, sondern auch Werte und Tugenden vermitteln will, ist im *Wassermann* überdeutlich spürbar.

Unabhängig von diesem theoretischen Kontext, handelt es sich bei den beiden Arbeiten um herausragende frühe Beispiele für Schneidlers Zeichenkunst und seine Fähigkeit, sich über anatomische und perspektivische Gesetzmäßigkeiten seines Motivs zu Gunsten des Erfassens bestimmter Zustände hinwegzusetzen.

Beide Blätter zeigen zwei Figuren in Bewegung. In der Darstellung auf Seite 49 (**Abb. 89**) lehnt eine dunkle, männlich anmutende Figur leicht nach links kippend. Im unteren Drittel verschwindet sie im Griff dreier schwarzer fingerartiger Gebilde. Bewegungsrichtung und Drehung werden durch diagonale, horizontale und spiralförmige Linien inszeniert, die gleichzeitig als Umrisse für die grau angelegte Fläche des Körpers fungieren.

Die rechte Figur, hell und durchscheinend, entsteht aus wenigen schwungvollen Linien. Der Körper ist auf ein zeichnerisches Mindestmaß reduziert: Die amorphen Formen werden gebildet durch einen mit einer einzigen S-Linie gefassten Umriss von Kopf, Brust und Armen und das nach oben zulaufende Dreieck eines Gewandes oder Schleiers, abgeschlossen durch einen angedeuteten Nimbus. Stehen, Schreiten und Schwingen sind die transitorischen Zustände, die Schneidler fließend in seine Figuren hineinzeichnet. Beim Vorgang des lockeren Zeichnens kommt er dem Akt des Schreibens sehr nahe, sowohl in Hinblick auf die Entstehung von Schrift durch die flüssige Bewegung von Hand und Stift, als auch auf die zeitliche Dimension, die das Sukzessive des Schreibens in sich birgt. Die Darstellung auf Seite 51 ist ähnlich gestaltet (**Abb. 90**). Auch hier sind zwei Figuren erkennbar, die hockende diagonal nach links ausgerichtet, scheint nach einer Kopfbedeckung zu greifen, die rechte, engelhaft anmutende Gestalt wirkt durch die ausladend um sie herum schwingenden Linien wie in einer Drehung angehalten. Beide Darstellungen entsprechen in Gestaltung und in ihrer Anordnung und Gewichtung im Bildraum den Gesetzmäßigkeiten eines grafischen Blattes. Diese sind für Schneidler unbedingt zu beachten, um eine Seite entstehen zu lassen, die die Bezeichnung „grafically significant“ verdient:

„1 every layout is a sheet of paper, partly covered and partly uncovered. 2 the uncovered areas are just as important as the covered areas.“

Schneidler hebt diesen zentralen Punkt seiner Ausführungen durch Unterstreichung deutlich hervor. Neue und aussagekräftige Wirkung könne es nur geben, wenn die Beziehungen zwischen diesen beiden Polen einer Darstellung ebenfalls neu und aussagekräftig seien:

„4 to achieve a new and significant effect in a printed page, it is necessary to bring about a new and significant relation of the covered to the uncovered areas. These are related as to: shape, size, degree of movement, degree of contrast, manner of interlocking.“<sup>398</sup>

397 | SCHNEIDLER 1945, Einleitung zur vierten Kassette.

398 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, S. 1.



Auf den vier folgenden Seiten analysiert und erläutert Schneidler unter den Überschriften *vom vollen und leeren, vom hell-dunkel, von der teilung* und *vom bildausschnitt*, den spezifischen Charakter dieser Beziehung zwischen bedeckter und unbedeckter Fläche.<sup>399</sup>

In diesen vertieften Ausführungen offenbart sich die Orientierung der Schneidlerschen Grundsätze am Gedankengut der chinesischen Kunst und Philosophie, denen er sich bereits 1911 als Buchgestalter für den Eugen Diederichs Verlag gewidmet hatte. In den zehn Abschnitten des Artikels *vom vollen und leeren* vergleicht er Kunstwerke mit Naturphänomenen: In beiden seien Zustände von Gedrängtem und Gelockertem, Bewegung und Ruhe, von Fülle und Leere sichtbar. Am Schluss fragt er, was wichtiger sei, „der gefüllte (laute) oder der leere (stille) teil der bildfläche?“ und beantwortet die Frage mit der Erkenntnis: „sie machen einander notwendig und beider wirkung immer wieder neu-lebendig. sie sind also gleich wichtig.“<sup>400</sup>

Die Leere ist seit dem 4. Jahrhundert v. Chr. ein wesentliches Thema des chinesischen ästhetischen Denkens. Sie wird als „lebendige Wesenheit“<sup>401</sup> und Widerpart der Fülle verstanden. Sie gilt als „Ausgangspunkt aller Dinge“<sup>402</sup> und ohne sie könnten Linie, Strich und Farbfläche in der Malerei keine Wirkung entfalten.<sup>403</sup>

1924, ein Jahr vor dem Beginn der Arbeiten am *Wassermann* hatte Schneidler das letzte chinesische Werk für Diederichs gestaltet, das *I Ging oder Das Buch der Wandlungen* in der Übersetzung des Stuttgarter Theologen und Sinologen Richard Wilhelm. Das Werk gilt als einer der wichtigsten Texte der Weltliteratur. Wie Wilhelm ausführt, wurzeln in diesem Text beide Zweige der chinesischen Philosophie, der Taoismus und der Konfuzianismus. Das *I Ging* beschäftigt sich im weitesten Sinne mit der ständig im Wandel begriffenen Welt. Fast alle folgenden chinesischen Philosophen beziehen sich auf diesen Text oder grenzen sich von ihm ab. So rückt etwa der im 4. Jahrhundert v. Chr. entstandene Taoismus mit den Lehren Laotsees und Dschuang Dsis die Leere ins Zentrum seines Systems.<sup>404</sup> Zu den Übersetzungen der Hauptwerke dieser beiden Philosophen hatte Schneidler 1911 und 1912 ebenfalls die Buchgestaltungen entworfen.<sup>405</sup>

Wie sehr Schneidler das chinesische Denken verinnerlicht hatte, wird auch sichtbar im Vergleich von brieflichen Äußerungen Schneidlers mit einer Schrift des Kunstgelehrten Zhang Yanyuhan aus dem 9. Jahrhundert. Zhang Yanyuhan wird in einer deutschen Übersetzung zitiert mit den Worten:

„In der Malerei muss man sich davor hüten, bei der Gestaltung der Formen und der Farbgebung ein allzu bemühtes und fertiges Werk anzustreben, wenn man allzu stark mit seiner Technik auftrumpft, beraubt man die Malerei ihres Geheimnisses und ihrer Aura. Aus diesem Grund darf man sich nicht vor dem Unfertigen fürchten, sondern sollte sich stattdessen vor dem Allzu-Fertigen hüten. Sobald man von einem Gegenstand weiß, daß er fertig ist, weshalb sollte man sich da noch um seine Vollendung bemühen. Das Unfertige ist nicht

399 | Ebd. Blätter 5–8 oder S. 29–32.

400 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, Blatt 6, S. 30.

401 | CHENG 2004, S. 85.

402 | Ebd.

403 | CHENG 2004, S. 84.

404 | Ebd., S. 57f.

405 | Siehe die Liste der Buchgestaltungen Schneidlers in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 323–325.

unbedingt gleichbedeutend mit dem Unerreichten; der Makel des Unerreichten liegt eben darin, daß man nicht erkennt, wann eine Sache hinreichend fertig ist.“<sup>406</sup>

Das Nicht-Fertige, dem letztlich das ständige Suchen inhärent ist, wird in den Ausführungen des chinesischen Wissenschaftlers deutlich positiv konnotiert – eine Auffassung, die Schneidlers Persönlichkeit und seiner inneren Haltung zur Arbeit eines Künstlers zutiefst entsprach. Sie spiegelt sich sowohl in seinen Ausführungen im *Wassermann* und einem dazugehörigen Manuskript, als auch in Briefen, die er an Imre Reiner schrieb. Im unveröffentlichten Text, den er an Julius Hoffman sandte, um dem Verleger seine mit dem *Wassermann* verbundenen Intentionen zu erläutern, formuliert er einen für ihn elementaren Grundsatz: „Ich habe Geduld und scheue lange Wege nicht. Ich reise nicht, um anzukommen, sondern um zu reisen. Ich schiebe das Fertigmachen so lange wie möglich hinaus, habe aber unendliche Freude an der Ausführung.“<sup>407</sup>

Die Problematik des Unerreichten war Schneidler vertraut und er scheute sich nicht, Reiner darüber zu schreiben: „Über Vollenden und Fertigsein reden kann ich jetzt nicht mehr. Je älter ich werde, umso weniger weiß ich, was das heißt und wie man das macht: das Vollenden.“ Und im nächsten Brief bekennt er:

„Mir haben sich aus Fragen nur immer nur neue Fragen ergeben. Ich habe schließlich die nächtlichen Gänge, die durch den Bezirk des Keimens und Wurzeln führen, sehr gut kennen gelernt, aber bin nicht zu Hause, wo die ernsten oder die heiteren Fertig-Leistungen gedeihen.“<sup>408</sup>

### 2.3 Schneidlers buch künstlerische Aufträge in Stuttgart

Schon 1913 sah Schneidler seine buch künstlerische Arbeit im Wesentlichen abgeschlossen. Vermutlich weil nach dem Erscheinen der *Indischen Sagen* keine Aufträge mehr an ihn vergeben wurden, die ein in allen Teilen buchgestalterisch bearbeitetes Buch verlangt hätten. Der typografischen Gestaltung wurde nach dem Ersten Weltkrieg immer stärker Vorrang vor dem geschmückten und illustrierten Buch eingeräumt und auch für Eugen Diederichs war die „individuell-künstlerische Bewegung“ 1918 unwiderruflich beendet, wie er 1920 in persönlichen Aufzeichnungen vermerkt.<sup>409</sup> Ungeachtet dessen lieferte er noch Jahre später eine Vielzahl von Bucheinbänden, Innentitel und Vignetten für verschiedene Verlage.

Schon in den ersten Wochen seiner Stuttgarter Zeit, am 9. Oktober 1920, schickte er „2 Blatt Skizzen zum Einband ‚Grüner Heinrich‘ mit Bitte um Prüfung“ an die J.B. Cotta'sche Buchhandlung.<sup>410</sup> Nach Gottfried Kellers *Der grüne Heinrich* bearbeitete er für den bekannten Stuttgarter Verlag unter anderem zwei

406 | Zitiert nach CHENG 2004, S. 98. Siehe die englische Version in WU HONG 2009, S. 149.

407 | Manuskript vom Sommer 1934, das Schneidler an Julius Hoffman sandte, S. 1,2, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nl2-01859, Sammlung SAdBK Stuttgart.

408 | Brief von Schneidler an Reiner, August 1942, Nr. 3-1942 und der im September und Oktober entstandene Brief Nr. 4-1942, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

409 | Typoskript von Eugen Diederichs: Lebensaufbau. Skizzen zu einer Selbstbiographie, S. 115, in: Bestand A: Diederichs, Nachlass Eugen Diederichs, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach.

410 | Brief von Schneidler an die J.B. Cotta'sche Buchhandlung Stuttgart vom 9. Oktober 1920, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv, Korrespondenz mit F.H. Ernst Schneidler, Bl. 1.

Bände mit Texten Bismarcks, die Erinnerungen Kronprinz Wilhelms in einer Volksausgabe, die dann allerdings nicht erschien, sowie Hermann Sudermanns autobiografisches Werk *Das Bilderbuch meiner Jugend*. Außerdem wurde er darum gebeten, seine „künstlerische Mitwirkung hinsichtlich des Einbandes und der typografischen Ausstattung“<sup>411</sup> zu einem illustrierten Werk über Goethe als bildender Künstler zuzusagen, das anlässlich dessen 100. Todestages erscheinen sollte.

Der im Literaturarchiv Marbach erhaltene Briefwechsel zwischen der Cotta'schen Buchhandlung und Schneidler endet 1931. Er ist nicht nur Beleg für die intensive Zusammenarbeit zwischen Buchgestalter und Verlag, sondern wirft auch ein Schlaglicht auf die ausgehenden 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, die weltweit von Wirtschaftskrise und Inflation überschattet waren.

Einer Rechnung vom 12. Januar 1931 legte Schneidler ein ausführliches, entschuldigendes Schreiben bei, das die exorbitanten Preissprünge zwischen seinen Rechnungen aus dem Frühjahr 1921 und der zehn Jahre späteren rechtfertigen sollte:

„Ich habe z.B. im Frühjahr 1921 berechnet für: Rudolf Herzog, Gesamtwerk M 900,- Körner, Der König M 400,- Jetzt berechne ich in zwei entsprechenden Fällen: für Bismarck, Polit. Reden M 20 000, Sudermann, Bilderbuch, 12 000 D.h. also: Meine heutige Forderung beträgt das 20–30-fache des Betrages vom Frühjahr 1921. Ich bitte Sie, darauf hinweisen zu dürfen, daß alle in sonstigen Verhältnissen zu gewährenden Preise weit höher gestiegen sind.“<sup>412</sup>

Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, am 20. Mai 1939 erhielt Schneidler eine Anfrage: Katharina Kippenberg, Inhaberin des renommierten Leipziger Insel-Verlags, bat Schneidler um die Gestaltung des Einbandes für den Insel-Almanach 1939. Schneidler, der den überwiegenden Teil der mit buchkünstlerischen Einbänden versehenen Insel-Bücherei besaß, antwortete der Verlegerin mit Bedauern:

„Ihr Angebot hat mich auf eine sehr wehmütige Weise erfreut. Ich habe rund 30 Jahre gewünscht, Ihnen nahe zu treten und irgend etwas für Sie zu arbeiten. Jetzt wird mein Wunsch erfüllt, aber die Erfüllung kommt zu spät: Ich bin fast ein alter Mann, und sozusagen ein Gelehrter meines Faches geworden. Mich verbindet tägliche Teilnahme nur noch mit dem, das Schrift und Setzen angeht. Sonst ist alles, dem ich mit innigster Besessenheit verfallen bin, sofortiger Verwirklichung durchaus ferngerückt.“<sup>413</sup>

Auf Schneidlers Angebot, den Entwurf in den Werkstätten der Kunstgewerbeschule von einem seiner Schüler ausführen zu lassen, reagierte Katharina Kippenberg zwar wohlwollend, das Projekt scheiterte jedoch. Der Einband des Almanachs wurde letztendlich von Fritz Kredel einem Schüler Rudolf Kochs gestaltet, der Einband von 1940 von Walter Tiemann.<sup>414</sup>

411 | Ebd., Bl. 10.

412 | Ebd., Bl. 11, 12.

413 | Brief von Schneidler an Katharina Kippenberg vom 26.5.1939, in: Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach.

414 | Siehe dazu: Korrespondenz Schneidler-Kippenberg vom 20.5.1939 bis 11.6.1939, Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach.

Zwei weitere Aufträge, die auf dem Gebiet der Buchgestaltung durchaus als Prestigeprojekte bezeichnet werden können, liegen zeitlich 14 Jahre auseinander: Zum einen entwarf Schneider *Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart* aus dem Jahr 1927, zum anderen oblag ihm die künstlerische Oberaufsicht über die Neuausgabe der Werke Hölderlins, mit dem Titel *Hölderlin – Neue historische-kritische Ausgabe sämtlicher Werke*, die ab 1940 in Stuttgart auf Geheiß des nationalsozialistischen Kulturstaatsministers Mergenthaler in Angriff genommen wurde.<sup>415</sup> Während Schneider 1927 noch einmal sein ganzes gestalterisches Können am Beispiel des Goldenen Buches vorführte, belegt die Beschäftigung mit der Hölderlin-Edition, was er 1939 Katharina Kippenberg wissen ließ, dass sich sein Interesse nun vollkommen auf Schrift und Satz verlagert habe.

### 2.3.1 Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart

Die sogenannten Goldenen Bücher, sind meist großformatige, ledergebundene und mit Goldschnitt verzierte Folianten, auf deren büttenpapierenen Seiten sich Ehrengäste einer Stadt zu besonderen Anlässen eintragen dürfen. Der Titel zum jeweiligen Anlass, Datum und Text wird von städtischen Kalligrafen sorgfältig eingetragen und vom Gast und meist auch vom Stadtoberhaupt oder dessen Stellvertretern unterschrieben. Das Goldene Buch ist damit ein repräsentatives Medium zur Dokumentation herausragender Ereignisse in der Stadt und für die Stadtgeschichte von besonderem Wert, was bereits sein äußeres Erscheinungsbild zum Ausdruck bringen soll.

Leider sind die Akten des Stuttgarter Bürgermeisteramtes im Zweiten Weltkrieg zu großen Teilen verbrannt, so dass sich Archivalien, die die Umstände der Beauftragung Schneidlers anhand schriftlicher Dokumente hätten belegen können, nicht erhalten haben. Dennoch ist die Urheberschaft Schneidlers durch Stil und Signatur unzweifelhaft. Er gestaltete sowohl Einband und Innentitel als auch die schlichte Zierde der einzelnen Seiten in Form einer doppelten roten Rahmenlinie des in der Zeit von 1927 bis 1944 in Stuttgart verwendeten Buches (Abb. 91, 92). Das Äußere der beiden Buchdeckel ist in elegantes schwarzes Oasen-Ziegenleder gebunden und mit punzierten Golddekoren, Goldschnitt an den Schmal- und Langseiten sowie verzierten Einbandkanten versehen. Der Buchrücken weist sieben unechte Bünde auf und trägt den Buchtitel *Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart* sowie die Jahreszahl 1927.

Im Zentrum des symmetrisch angelegten Schmucks ist ein nach links springendes goldenes Pferd in ovalem Bildfeld zu sehen. Schneider wählt damit das Motiv des Wappens der Stadt Stuttgart, das seit 1938 ein schwarzes, nach links steigendes Pferd auf goldenem Grund zeigt. Die umgebenden Ornamente bilden regionale Nutzpflanzen wie Weinreben und Hopfendolden ab, aber auch stilisierte Räder als Verweis auf die Industriemetropole Stuttgart, deren wirtschaftliche Prosperität sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Maschinenbau, der Elektrotechnik und den Leistungen der metallverarbeitenden Industrie gründete.<sup>416</sup> Gefasst wird die zarte Dekoration durch einen umlaufenden breiten Schmuckrand, den nach innen ein achtreihiges Perlenband in schwingenden Bogenformen abschließt. Die Vorsätze sind aus chamoisfarbener Seide gefertigt und das hochwertige Büttenpapier mit dem Einhorn-Wasserzeichen stammt aus der Papierfabrik Zanders in Bergisch-Gladbach.

415 | *Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart*, Laufzeit 1925 bis 1944, in: Stadtarchiv Stuttgart, Bestand 12, Goldene Bücher Nr.1. Siehe zur Hölderlinausgabe FREY 1942.

416 | Siehe dazu SCHWEIGARD 2012, S. 45f.

Auf dem Innentitel ist das rechteckige Schriftfeld mit dem Buchtitel asymmetrisch auf der Seite platziert, umgeben von einem breiten Schmuckrand. Korrespondierend erscheint das freie, zur Beschriftung gedachte Rechteckfeld auf den Buchseiten. Schneidlers Formenrepertoire für den Innentitel mit seinem schraffierten Ranken- und Blattwerk, den abstrahierten Weintrauben und der Dichte der Muster kommt hier noch einmal den früheren Buchgestaltungen für den Diederichs Verlag nahe, speziell der üppigen Ornamentik der Kapitelanfänge und Vignetten in den *Indischen Sagen* aus dem Jahr 1913.<sup>417</sup> Im Schriftfeld findet sich auch die gestempelte Signatur Schneidlers, ein Namenskürzel gebildet aus den Buchstaben F H E S, das er bereits 1908 verwendete (Abb. 93, 94, 95).<sup>418</sup>

Der sorgfältig gearbeitete Bucheinband trägt dagegen eindeutig die Handschrift Wilhelm Schlemmers, der als Leiter der Buchbindewerkstatt an der Kunstgewerbeschule und damit der Abteilung Schneidlers zugehörig, mit der Fertigung des unikal Entwurfs beauftragt war. Dem unteren schwarzen Lederrand auf der Innenseite des rückwärtigen Buchdeckels ist in goldener Schrift „Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart“ eingeprägt, der Beleg für die Herkunft der Arbeit aus den Lehr- und Versuchswerkstätten der Kunstgewerbeschule am Weißenhof.<sup>419</sup>

### 2.3.2 Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe

Ende der dreißiger Jahre verfassten die Hölderlin-Forscher Friedrich Beißner und Walther Killy mit Unterstützung von Wilhelm Hoffmann, dem Leiter der Handschriftenabteilung an der Württ. Landesbibliothek die Denkschrift *Zur Notwendigkeit einer kritischen Neuauflage von Friedrich Hölderlins sämtlichen Schriften*, die der Berliner Reichskanzlei vorgelegt wurde. Nachdem die finanzielle Absicherung mit 40.000 Reichsmark durch die Berliner Behörden zugesagt war, konnte das Projekt der Stuttgarter Hölderlinausgabe am 30.4.1941 offiziell in Angriff genommen werden. Am 6. Juni 1941 wurde eine Arbeitsstelle an der Württembergischen Landesbibliothek geschaffen, das sogenannte Hölderlin-Archiv, das durch Walther Killy besetzt war und zusätzlich ein Verwaltungs- und Arbeitsausschuss gegründet. Er setzte sich aus zahlreichen Vertretern namhafter Institutionen zusammen: dem wissenschaftlichen Kopf des Unternehmens und Herausgeber Friedrich Beißner, sowie Vertretern der Württembergischen Landesbibliothek, der Württembergischen Regierung, der Reichsministerien für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und für Volksaufklärung und Propaganda, der Deutschen Akademie in München, der Universität Tübingen, dem Schiller-Nationalmuseum Marbach, dem Stadtarchiv Homburg und der Farenholtz-Stiftung Magdeburg. Der Ausschuss verpflichtete sich laut Subskriptionsprospekt „Hölderlins hinterlassenes Werk in möglichs-ter Treue und bester Fassung zugänglich und bekannt“ zu machen.<sup>420</sup>

417 | WINTERNITZ 1913. Schneidler betrachtete die Gestaltung der *Indischen Sagen* als seine letzte buch künstlerische Arbeit. Siehe dazu: Brief von Schneidler an Oschilewski vom 24. Mai 1939, in: Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach.

418 | Siehe die Lithographie *Parkanlage* von 1908, Abb. 13 in dieser Arbeit.

419 | Die Eintragungen im Goldenen Buch beginnen mit dem Besuch des Reichspräsidenten von Hindenburg am 11.11.1925. Diese Seite wurde jedoch später hinzugefügt. Der nächste und damit erste Eintrag von 1927 belegt den Besuch des amerikanischen Ozeanfliegers Chamberlain am 15.6.1927.

420 | Siehe dazu ENNEN 2016, S. 29 und FREY 1942, Subskriptionsprospekt zu Hölderlin – Neue historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke, Beilage S. 2.

In den folgenden Jahren entstanden zwei Versionen: eine wissenschaftliche, sogenannte Große Ausgabe in acht Bänden, die sich in aller Ausführlichkeit an Philologen und Forscher richtete und eine zweite „wohlfeile fünfbandige“<sup>421</sup> Kleine Ausgabe, die den vollständigen Text enthalten sollte, und „in erster Linie für Freunde der Dichtkunst“<sup>422</sup> gedacht war. Schneidler wurde als angesehener Professor und Vorstand der grafischen Abteilung der Kunstakademie, als Berater des Arbeitsausschusses und zur Überwachung der gestalterischen Gesamtausstattung hinzugezogen. Dabei überließ er nichts dem Zufall: Er berief sich nicht auf seine supervisorische Funktion, sondern fertigte selbst Probedrucke der Großen Ausgabe in den Werkstätten der Akademie an, um danach die Arbeiten in der Stuttgarter Buchdruckerei Ch. Scheufele (unter der Leitung von Karl Keidel) als gewissenhafter Korrektor persönlich zu beaufsichtigen, wie er 1947 an Imre Reiner schrieb:

„Hölderlin-Ausgabe: ist im Jahre (Frühjahr) 1940 von dem damaligen Nazi-Kultminister angeordnet worden. Es waren 2 Ausgaben vorgesehen worden: 1) eine wissenschaftliche im großen Format, von der ungef. 1943 zwei Bände erschienen. Diese Ausgabe habe ich in unserer Setzerei ausprobiert und später, als sie bei Keidel durchgeführt wurde, sorgfältig überwacht. Sehr schönes, besonders angefertigtes Papier, Satz u. Dr. vorbildlich. Diese Ausgabe sah sehr gut aus, hatte Einbandformat 27×18 cm, soll aber bei Fliegerangriff ganz verbrannt sein. Ich habe kein Exemplar davon.“<sup>423</sup>

Am zweiten Teil, der Volksausgabe der Werke Hölderlins, war Schneidler gestalterisch nicht mehr beteiligt, weswegen er sich 1947 zu einem bitteren Kommentar hinreißen ließ:

„2) Nach dem Kriege ist angefangen worden, die zweite, kleinere Volksausgabe zu drucken. Ich erfahre darüber wenig. (Sie wissen ja: Die Schwaben ziehen sich zurück, wenn sie meinen, sie könnten sich nun selbst weiter helfen. O diese undankbaren, schmierig kleinen Bauern. Wie oft bin ich ausgenutzt worden. Aber ich habe dabei nur Zeit, sonst nichts verloren.) Von dieser zweiten Hölderlin-Ausgabe, ich habe nur Bd. I werden sie zwei Bände erhalten haben. Format im Einband 23×15 cm. Innen gut, Einband verdorben.“<sup>424</sup>

Die wissenschaftliche Qualität der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe wird bis heute gewürdigt und gilt in ihrer Monumentalität noch immer als „eine der größten Leistungen der deutschen Philologie“, wenn spätere Kritiker – allen voran D.E. Sattler, der ab 1975 eine umfassende neue Frankfurter Ausgabe in 20 Bänden begann – dem Herausgeber Friedrich Beißner auch vorwarfen, er habe sich damit dem Bedürfnis der Nati-

421 | FREY 1942, Beilage o.P.

422 | Ebd.

423 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 25. 8. 1947, Nr. 1947-32, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

424 | Ebd. Auch Paula Schneidler berichtet über den Geiz der Bauern in Gundelfingen und Umgebung: „Wir leben unter Bauern, denen ich 27 Jahre nur geschenkt und geschenkt habe und es gibt uns niemand eine Kartoffel oder anderes.“, Brief von Paula Schneidler an Imre Reiner vom 1.9.1947, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.



onalsozialisten nach „nationaler Repräsentanz“ unterworfen.<sup>425</sup> In der Tat ist es unbestritten, dass das Naziregime sich der Texte Hölderlins, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden, zum Teil bemächtigte, um sie für ihre Zwecke umzudeuten. So wurde beispielsweise die 1800 unter dem Eindruck der Französischen Revolution verfasste Ode *Der Tod für das Vaterland* aus dem historischen Kontext gelöst und im Kriegsjahr 1943 zum meist zitierten Gedicht in Deutschland.<sup>426</sup> Außerdem dürfte es der Finanzierung der Stuttgarter Großen Hölderlin-Ausgabe nicht abträglich gewesen sein, dass der Vater Walther Killys Mitarbeiter der Berliner Reichskanzlei war.

Rückblickend wird Reißner bis heute als hochengagierter Hölderlin-Forscher bezeichnet, der sich um wissenschaftliche Objektivität bemühte und sich bewusst von der Vereinnahmung der Hölderlin'schen Texte durch die Regierenden distanzierte.<sup>427</sup> Navid Kermani etwa hält Reißner für ebenso wenig Nationalsozialist aber ebenso viel Mitläufer, wie die meisten Germanisten seiner Zeit.<sup>428</sup> Diese Einschätzung dürfte genauso auf die meisten Künstler jener Zeit zutreffen, die ein öffentliches Amt bekleideten – auch auf Schneider, dessen Hauptschaffenszeit an der Kunstgewerbeschule Stuttgart die zwölf Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft einschloss.

#### **Exkurs: Schneidlers Rolle während der Zeit des Nationalsozialismus**

Während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft von 1933 bis 1945 konnte Schneider seiner Arbeit an der Kunstgewerbeschule und der späteren Kunstakademie weitgehend unbehelligt nachgehen. Er wurde nicht verfolgt, war nicht verfehmt, gehörte nicht zu den widerständigen Künstlern, die durch ihre Arbeit in Ungnade fielen und Deutschland verlassen mussten oder zu denen, die – wie etwa sein späterer Kollege Willi Baumeister – in ganz andere Sparten wechselten, wo sie im Verborgenen versuchten, ihre künstlerische Arbeit weiterzuführen.<sup>429</sup> Schneidlers gebrauchsgrafische und typografische Entwürfe enthielten in den Augen der nationalsozialistischen Machthaber vermutlich nicht den politischen Sprengstoff, den sie in der gegenstandslosen Malerei eines Baumeisters witterten. Außerdem hatte Schneider sich bereits ab 1934 mit dem System arrangiert. Schneider, der vier Jahre als preußischer Offizier im Ersten Weltkrieg gedient hatte und politisch als deutsch-national denkend bezeichnet werden kann, hatte seine Hoffnung – wie so viele – nach der Krise der 1920er Jahre auf Hitler als den ‚starken Mann‘ gesetzt, von dem er sich den wirtschaftlichen und politischen Neuanfang nach dem Scheitern der Weimarer Republik versprach.

1934 trat er dem Reichsluftschutzbund bei und fungierte als Laienhelfer, in der Bevölkerung „Blockwart“ genannt, d.h. es oblag ihm die Aufsicht über die Maßnahmen, die im Falle eines Luftangriffs zu treffen wären, um eine bestimmte bauliche Einheit und die in ihr lebenden oder arbeitenden Menschen zu schüt-

425 | Beide Zitate stammen von dem Publizisten und Schriftsteller Navid Kermani. KERMANI 2008, S. 1, auf: <http://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani> (23.9.2016). Johann Kreuzer bezeichnet die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe als maßgebend bis heute, trotz der später entstandenen Frankfurter Ausgabe. Siehe KREUZER 2011, S. 444.

426 | Ebd.

427 | Siehe dazu JANSSEN 2003, S. 284, ALBERT 1994, S. 216–223 und KREUZER 2011, S. 444f.

428 | KERMANI 2008, S. 1, <http://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani> (23.9.2016).

429 | Willi Baumeister arbeitete zum Beispiel ab 1937 für den Farbenfabrikanten Herberts in Wuppertal an Versuchen mit verschiedenen Lacken. Später folgte ihm Oskar Schlemmer.



zen. 1935 wurde er Mitglied der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt, einer Organisation, die durch ihre sozialfürsorgereichen Initiativen zur propagandistischen Selbstdarstellung des NS-Staates beitrug und kirchliche bzw. andere soziale Wohlfahrtsdienste zu verdrängen suchte. Die NSV organisierte zum Beispiel das Winterhilfswerk oder die Kinderlandverschickung. In den Genuss der Leistungen der NSV kamen ausschließlich „deutsche gesunde Volksgenossen“ – jüdische Bürger wie auch behinderte Menschen oder ehemalige Strafgefangene wurden nicht berücksichtigt. Ebenfalls 1935 erfolgte Schneidlers Eintritt in die Reichskammer der Bildenden Künste. Die Zugehörigkeit zu dieser Organisation war zwingend für alle mit künstlerischen Aufgaben an einer Staatlichen Hochschule Befassten. Nicht gefordert war dagegen der Eintritt in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, der Schneidler spät, am 1. November 1939, beitrug, zu einem Zeitpunkt als sich Deutschland bereits im Krieg befand.<sup>430</sup> Bereits 1933 hatte er erlebt, dass Kunstwerke aus der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie – vier Jahre vor der großen Münchner Ausstellung zur „entarteten Kunst“ – im Kronprinzenpalais in Stuttgart in einer diffamierenden Ausstellung mit dem Titel *Novembergeist – Kunst im Dienste der Zersetzung* gezeigt worden waren. Auch Künstler in seinem direkten Umkreis waren betroffen. So wurde zum Beispiel eine Schau der Werke Oskar Schlemmers im Kunstgebäude verweigert und einige mit ihm an der Kunstgewerbeschule lehrende Professoren aus politischen Gründen ihres Amtes enthoben, 1937 unter anderem auch Bernhard Pankok.<sup>431</sup> Die Verdrängung solcher Vorgänge weist ihn zweifellos als Anhänger des politischen Systems aus.<sup>432</sup>

Auf Grund des mehrfachen Engagements in verschiedenen nationalsozialistischen Einrichtungen und seiner Parteimitgliedschaft schätzte Schneidler sich selbst nach dem Krieg im Meldebogen, der zur Befreiung vom Nationalsozialismus und Militarismus von jedem Deutschen über 18 Jahren auszufüllen war, als „Mitläufer“ des Systems ein.<sup>433</sup> Der Spruchkammerbescheid vom 4. September 1947, bestätigte diese Bewertung, da Schneidler keine tragenden Funktionen im NS-Staat übernommen, sondern ihn, wie der

430 | Siehe zu Schneidlers Zugehörigkeit zu den verschiedenen Organisationen: Spruchkammerakte Ernst Schneidler, Lfd. Nr.: 37/16/10805, Staatsarchiv Ludwigsburg, Signatur: EL 902/20 Bü 86548, Arbeitsblatt vom 26. Juli 1947. Siehe zur NSV: SCRIBA, Arnulf: Die NS-Volkswohlfahrt, DHM Berlin 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/ns-organisationen/volkswohlfahrt.html> (21.10.2016). Siehe zum RLB: SCRIBA, Arnulf: Der Reichsluftschutzbund, DHM Berlin 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/kriegsverlauf/luftschutz.html> (21.10.2016). Zur Reichskammer der bildenden Künste: [http://www.lexikon-drittes-reich.de/Reichskammer\\_der\\_bildenden\\_K%C3%BCnste](http://www.lexikon-drittes-reich.de/Reichskammer_der_bildenden_K%C3%BCnste) (21.10.2016).

431 | Siehe zur Verweigerung der Ausstellung von Arbeiten Oskar Schlemmers: LEIPNER 1982, S. 16; Wilhelm Schlemmer, der Bruder Oskar Schlemmers, war Schneidlers Werkstattlehrer für Buchbinderei und Schneidler wird mit Sicherheit durch ihn informiert gewesen sein. Siehe zur Beurlaubung oder vorzeitigen Verabschiedung in den Ruhestand des Kunsthistorikers Julius Baum LEIPNER 1982, S. 25, siehe zu Bernhard Pankok, MÜLLER 2012, S. 102-103, zu Rudolf Rochga, MÜLLER 2012, S. 131 und Anm. 148. Siehe zur Ausstellung im Kronprinzenpalais LEIPNER 1982, S. 38.

432 | Bis 1945 waren 8,5 Mio. Deutsche, also jeder Fünfte, Mitglied der NSDAP. Siehe zur Mitgliederentwicklung: SCRIBA, Arnulf: Die NSDAP 1933–1945, DHM Berlin 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/ns-organisationen/nsdap/> (5.2.2017).

433 | Spruchkammerakte Ernst Schneidler, Lfd. Nr.: 37/16/10805, Staatsarchiv Ludwigsburg Bestand EL 902/20 Bü 86548.

Gesetzestext Mitläufer definierte, „nur unwesentlich unterstützt und sich auch nicht als Militarist erwiesen“ habe.<sup>434</sup> Er wurde mit einer Sühne von 500 RM belegt.<sup>435</sup>

Während der gesamten Zeit zwischen 1933 und dem 31. Oktober 1944, dem Datum der Stilllegung der Kunst- und Musikhochschulen wegen „totalen Kriegseinsatzes“, arbeitete Schneider ununterbrochen als Professor an der Kunstgewerbeschule und Kunstakademie. Bis 1937 entstanden seine wichtigsten Schriften, wie die *Legende*, die *Zentener-Fraktur* oder die *Schneider-Mediaeval*. 1938 errang er mit seiner Klasse gar eine Medaille auf der Weltausstellung in Paris.<sup>436</sup> Auch nach der Stilllegung der Kunstakademie blieb er weiter als Lehrer zur Betreuung der Kriegsbeschädigten tätig, die jetzt in sogenannten „Meisterlehrstätten“, die der Technischen Hochschule Stuttgart angeschlossen waren, unterrichtet wurden. Schneider wurde zugesagt, die kriegsversehrten Schüler in Gundelfingen unterweisen zu dürfen.<sup>437</sup>

Obwohl er in einer *Liste über den Arbeitseinsatz der künstlerischen Lehrer der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart* am 28.12.1944 als „kv“, als kriegsverwendbar eingestuft wurde, blieb er vom Kriegsdienst verschont.<sup>438</sup> Nur wenige Monate vorher, am 5. September 1944, hatte er vom Präsidenten der Reichskammer der Bildenden Künste Adolf Ziegler die Mitteilung erhalten, dass er von der „Erfassung zum Einsatz“ befreit sei.<sup>439</sup> Grund dafür war seine Aufnahme in die *Gottbegnadeten Liste*, ein von Adolf Hitler und Joseph Goebbels im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im September 1944 persönlich angelegtes Verzeichnis, das eine Auswahl von 1.041 Künstler aller Sparten von insgesamt über 140.000 in der Reichskammer der Bildenden Künste gemeldeten Künstler aufführte, darunter Literaten, Schauspieler, Musiker, Komponisten, Dirigenten, Architekten und Grafiker. In der Rubrik „Gebrauchsgrafiker und Entwerfer“ findet sich Schneidlers Name neben dem von Hermann Gretsche, Anna Simons oder Walter Tieemann.<sup>440</sup> Schneider gehörte auf dieser Liste zu jenen, die zum Künstlerkriegseinsatz, nicht jedoch zum Kriegsdienst herangezogen werden konnten.<sup>441</sup> Ein kleiner Teil unter den „Gottbegnadeten“ wurde von Hitler persönlich auf der Sonderliste A den „Unersetzlichen“ zugerechnet, darunter zum Beispiel der Dirigent Wilhelm Furtwängler, der Bildhauer Arno Breker oder der Schriftsteller Gerhart Hauptmann. Diesen Künstlern wurde es gestattet, sich ohne Verpflichtungen ausschließlich ihrer eigenen Kunst zu widmen.<sup>442</sup>

434 | Siehe Gesetz Nr. 104 zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946, Artikel 12, I. Siehe zum Gesetzestext: <http://www.verfassungen.de/de/bw/wuertt-b-befreiungsgesetz46.htm> (31.10.2016).

435 | Nachricht des Spruchkammergerichtes vom 4.9.1947, Aktenzeichen 37/16/10805, in: Staatsarchiv Ludwigsburg, Bestand EL 902/20 Bü 86548.

436 | LEIPNER 1982, S. 504.

437 | Schreiben von Fritz von Graevenitz an den württembergischen Kultminister Mergenthaler vom 26.2.1945, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand E200b, Bü 14.

438 | Liste über den Arbeitseinsatz der künstlerischen Lehrer der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart vom 28.12.1944, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand E200b, Bü 14.

439 | Brief von Schneider an Fritz von Graevenitz vom 11.1.1945, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand E200b, Bü 14. Siehe auch MÜLLER 2012, S. 123. Siehe weiterführend auch RATHKOLB 1991, S. 173 f.

440 | Gottbegnadeten-Liste, Kopie aus dem Bundesarchiv Berlin, Signatur: R55/20252a, Bl.9, S. 7–8, in: Nachlass Schneider, Inv.Nr. nl2-01873, Sammlung SAdBK Stuttgart.

441 | <http://www.linkfang.de/wiki/Gottbegnadeten-Liste#top> (30.10.2016).

442 | Diese Vergünstigung endete allerdings schon nach wenigen Monaten, als alle verfügbaren Kräfte für das letzte Aufgebot des Nazi-Regimes im sogenannten „Volkssturm“ rekrutiert wurden.

Ohne Zweifel wäre Schneider nicht zu diesen „Gottbegnadeten“ gerechnet worden, hätte er sich nicht „Führertreu“ verhalten. Einer der Lieblingsschüler Schneiders, Imre Reiner, mit dem Schneider eine über dreißigjährige, aber auch schwierige Freundschaft verband, bestätigt die Anziehungskraft, die Hitler auf Schneider ausübte. Reiner, der Jude war, studierte zunächst von 1921 bis 1923 an der Kunstgewerbeschule Stuttgart und arbeitete im Anschluss einige Jahre als Grafiker in New York, London und Paris. 1925/26 kehrte er für ein Semester als Meisterschüler in die Abteilung Schneiders zurück.<sup>443</sup> In einem Brief an einen Freund erinnert er sich 1957: „Sehen Sie, Schneider war schon unsagbar hart und ungerecht gegen mich, besonders als Hitler das d. Schiff lenkte, und knapp zuvor [...].“ In Gesprächen mit Ottavio Besomi, der eine Monografie zu Imre Reiner verfasst hat, erwähnt er häufig mit unverhohlener Traurigkeit die positive Haltung Schneiders gegenüber Hitler. Aber er bemerkt auch, dass Schneider sich schlussendlich eines Besseren besonnen habe.<sup>444</sup>

Briefe und Berichte anderer ehemaliger Studierenden legen nahe, dass Schneider dem Nazi-Regime ambivalent gegenüberstand. Zum einen nahm er sich in seiner Abteilung an der Kunstgewerbeschule immer wieder gefährdeter Schülerinnen und Schüler an, zum anderen versteckte er 1933 die Blätter des *Wassermann*, vermutlich weil er die Beschlagnahmung der nicht dem nationalsozialistischen Geschmack entsprechenden Arbeiten fürchtete.<sup>445</sup>

Albert Kapr, Schüler Schneiders von 1937 bis 1939 und später Professor für Schrift- und Buchgestaltung in Leipzig, setzt sich in einem Schreiben vom 18. November 1945 an das Württembergische Kultministerium explizit für Schneiders Weiterbeschäftigung an der Kunstakademie ein. Kapr war 1936 wegen „Vorbereitung zum Hochverrat“<sup>446</sup> zu einem Jahr Gefängnis verurteilt und anschließend im Konzentrationslager interniert worden. Nach seiner Entlassung wurde ihm die offizielle Immatrikulation an einer Hochschule verwehrt. Schneider nahm ihn dennoch in seine Abteilung auf und ermöglichte ihm das Studium. Ebenso wurde ein Mitverurteilter Kaprs, der Setzer Franz Franz von Schneider in der Satzwerkstatt der Kunstgewerbeschule beschäftigt und „1937 verwies er den damaligen NS-Studentenführer Hanisch aus seiner Abteilung.“ Kapr äußert sich auch zu Schneiders künstlerischer Haltung:

„Als Künstler und Lehrer trat er stets gegen die von Göbbels propagierte Richtung hervor. Seine Schriften (Legende) errangen besonders in Amerika und England weiteste Verbreitung.“

443 | Siehe zur Biographie Reiners: <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Reiner/ImreReiner.pdf> (26.10.2016). Die angegebenen Studienzeiten stimmen nicht mit den Daten in der Studierendenakte überein. Die Angaben zu Reiners Rückkehr in die Abteilung Schneiders wurden der Studentenakte entnommen. Studierendenakten der Kunstgewerbeschule: Reiner, Emerich Nr. 3745, in: Sammlung SAdBK Stuttgart.

444 | Brief von Imre Reiner an Paul Fritz 1957, in: BESOMI 2012, S. 139. Vielleicht hat auch das Erleben der Deportationen von tausenden jüdischen Bürgerinnen und Bürgern, die ab 1941 stattfanden und aus einem Sammellager am Killesberg, den Schneider von seinem Atelier aus im Blick hatte, dazu geführt, dass er begann, die wahren Absichten des verbrecherischen Regimes zu durchschauen. Siehe zur Deportation der Stuttgarter Juden zum Beispiel: <http://www.zeichen-der-erinnerung.org/n2.htm> (14.6.2017).

445 | WILLBERG 2002, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 74. Zur Sicherung des *Wassermann* siehe Brief von Schneider an Imre Reiner vom 27.6.1948, abgedruckt in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 90.

446 | Brief von Albert Kapr an das Württ. Kultministerium, 18.11.1945, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand EA 3/150 Bü 3290. In welchem Konzentrationslager Kapr interniert wurde, wird in diesem Brief nicht erwähnt.

In Fachkreisen wird er als erster Schriftkünstler Deutschlands anerkannt und sein Scheiden wäre für uns Schüler eben jetzt, beim Ringen um neue Formen, ein unersetzbarer Verlust.“<sup>447</sup>

Er habe unter der „ästhetischen Ausstrahlung des Dritten Reiches furchtbar gelitten“ berichten andere Schüler. Immer wieder seien „kulturpolitische Kontrollbesuche“ durchgeführt worden, bei denen zum Beispiel die Raumaufteilungen zur Diskussion gestanden hätten, die den Kontrolleuren immer verdächtig gewesen seien. Waren solche Besuche zu erwarten, „mußten gewissen Arbeiten unter dem Tisch verschwinden“, Schneidler selbst habe die Auswahl getroffen.<sup>448</sup>

Die Erinnerungen Reiners, Kaprs und anderer Schüler beziehen sich auf persönliche Erfahrungen mit Schneidler aus den Jahren zwischen 1925 und 1940, eine Zeitspanne, die anscheinend nicht ausreichte, sein idealistisches und falsches Bild von der Integrität der nationalsozialistischen Regierung tiefgreifend zu korrigieren. Erst das Ende des Zweiten Weltkrieges und der Zusammenbruch Deutschlands stürzten Schneidler in tiefe Depression, vor allem weil ihm seine persönliche Verstrickung und Mitschuld, der er nicht entkommen konnte, unerträglich war. „Fast alle sind belastet, auch ich“ schreibt er am 13.11.1945 und zwei Jahre später an Imre Reiner:

„[...] Vor 33 waren Tal, Bach, Wald, Wege, Mond, Sonne, Nebel, Regen auch für mich ein großes Wunder. Jetzt ist mir alles ganz fremd geworden. Ich bin darüber traurig. Vielleicht müßte ich in eine andere fremde Gegend ziehen können, die für mich nicht mit Erinnerungen übler Art belastet ist, vielleicht würde mir das helfen. Aber das wird für mich nie mehr möglich sein. [...]“<sup>449</sup>

## 2.4 Gebrauchsgrafische Arbeiten ab 1920–1949

Die Hauptschaffensjahre Schneidlers liegen zwischen 1920 und 1949, sowohl auf beruflicher Ebene, als auch im Hinblick auf die Entstehung seines freien künstlerischen Werkes. Neben seiner Lehrtätigkeit entwickelte Schneidler in diesem Zeitraum 15 seiner 20 Schriften inklusive ihrer kursiven Varianten oder Initialen; er führte zunehmend gebrauchsgrafische Aufträge für Verlage, Gießereien und Wirtschaftsunternehmen aus; erarbeitete gemeinsam mit Studierenden Gestaltungskonzepte für Ausstellungen – zum Beispiel für die Internationale Ausstellung des deutschen Werkbundes Film und Foto im Jahr 1929 in Stuttgart – entwarf aber auch Signets, Vignetten und Druckermarken für eigene Projekte.<sup>450</sup>

### 2.4.1 Werbegrafik – Vier Beispiele

Eine ganze Reihe werbegrafischer Arbeiten aus den 1920er und 30er Jahren dokumentieren Schneidlers enorme Erfindungsgabe, seinen Ideenreichtum und den kreativen Umgang mit Schriftelementen. Dabei

447 | Ebd.

448 | Siehe dazu WILLBERG 2002, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 73f.

449 | WILLBERG 2002, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 73 und Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 9.11.1947, Nr. 1947-50, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

450 | Siehe zur Werkbundaustellung 1929 und der Beteiligung Schneidlers als Ausstellungsgestalter neben Laszlo Moholy-Nagy, Reprint des Katalogs: STEINORTH 1979.

ergaben sich sowohl typografische, als auch illustrative und kombinierte Lösungen, die ausschließlich aus dem zu bewerbenden Produkt selbst oder den mit ihm verbundenen Eigenschaften resultierten.

1920 entstand zum Beispiel das Blatt *Sarotti*, ein Entwurf für eine Papierverpackung oder ein Einlegepapier (**Abb. 96**). Ob dieses Papier tatsächlich Verwendung fand, konnte nicht festgestellt werden. Die Berliner Schokoladenfabrik, die seit 1998 zur Kölner Stollwerck-Gruppe gehört, verpflichtete zwischen 1908 und 1933 in der Regel Julius Gipkens (1883–1968), wenn es um die Gestaltung von Werbeprodukten für die Firma ging. Es handelt sich also möglicherweise nicht um eine Auftragsarbeit, sondern um ein eigenes Experiment Schneidlers mit Namen und Marke der Firma.<sup>451</sup> Auffallend an diesem Entwurf ist die strenge Reduktion der gestalterischen Mittel auf Typografie und Geometrie, unterbrochen durch den vierzackigen Stern, von denen jeweils vier ein Quadrat des Motivs markieren und abgrenzen. Die kreisrunde Marke, die im Stempeldruck fortlaufend auf das Papier gesetzt wurde, schließt ein umlaufendes Perlenband ein, innerhalb dessen der Produktname *Sarotti* in einer schlichten Grotesk-Schrift zu lesen ist. Das Wort erschließt sich nicht auf den ersten Blick, weil Schneidler den Begriff in seine drei Silben zerlegt. Übereinander eingefügt in das Medaillon fällt dem Betrachter zunächst die mittlere Silbe *ROT* ins Auge. Rot ist folgerichtig auch die Farbe von Kreis, Perlenband, Schrift und Sternen, die sich als monochrome Elemente plakativ vom hellen Untergrund abheben. Die Radikalität des Schneidlerschen Entwurfes zeigt sich im Vergleich mit dem bis weit in die 20er Jahre verwendeten Verpackungsmotiv der Firma Sarotti für die Pralinschachtel der sogenannten *Drei Mohren-Mischung* (**Abb. 97**). Illustration und Typografie des Pralinschachtelmotivs waren nur zwei Jahre vorher entwickelt worden, scheinen jedoch eher dem 19. als dem 20. Jahrhundert zu entstammen.<sup>452</sup>

1921 entwarf Schneidler für das Unternehmen Günther Wagner in Hannover (Pelikan) einen Werbeprospekt für Japanaqua-Handdruckfarben, die hauptsächlich für das Drucken von Linolschnitten verwendet wurden (**Abb. 98**). Dem Produkt gemäß bedient sich Schneidler für seine Gestaltung der Technik des Linolschnitts, den er als Dreifarbendruck in Schwarz, Rot und Blau ausführt.<sup>453</sup> Im Gegensatz zum streng typografischen Blatt *Sarotti* verlegt Schneidler sich bei seinem Entwurf für *Japanaqua* fast ganz auf die Illustration. Allein der Schriftzug *Japanaqua* in einer Antiquaschrift verweist direkt auf das zu bewerbende Produkt. Die bildliche Darstellung bleibt hingegen rätselhaft. Es findet sich weder das Markenzeichen der Firma Wagner, der Pelikan, noch ein Bild der Farbtuben oder der zum Druck notwendigen Werkzeuge, die auf der Rückseite des Prospekts ebenfalls zum Verkauf angeboten werden. Stattdessen führt Schneidler anhand von zwei Szenen vor, wie brillant sich die Japanaqua-Farben im künstlerischen Druck ausnehmen. Das obere Drittel des Bildraums zeigt in einem bühnenartigen Ausschnitt ein Paar, an einem Tisch sitzend. Die schwarz-weiß gehaltenen Figuren heben sich vom leuchtend hellroten Hintergrund und vom blau-rot ornamentierten Untergrund deutlich ab. Gerahmt wird die Szene von zwei gezackten Säulen mit seitlichen Schraffuren und farbigen Akzenten, die jeweils Anfang und Ende des Wortes *Japanaqua* markie-

451 | Julius Gipkens entwickelte 1922 auch den „Sarotti-Mohr“, der seinen Namen wahrscheinlich dem damaligen Standort der Firma in der Berliner Mohrenstraße verdankt. Siehe dazu: <http://www.sarotti.de/marke/historie/1920-1940/> (5.11.2016).

452 | Siehe dazu: [www.sarotti.de/marke/historie/1900-1920/](http://www.sarotti.de/marke/historie/1900-1920/) (5.11.2016).

453 | Der Prospekt, von Günther Wagner selbst verfasst, erläutert im Inneren die korrekte Anwendung der Japanaqua-Farben. Siehe dazu: Inv.Nr. nl2-00313,2, Sammlung SAdBK Stuttgart.

ren. Der Produktname trennt gleichzeitig die obere und untere, folkloristisch anmutende Szenerie, deren dominante Figur unten rechts ein schmales Messer oder einen Pinsel in der rechten Hand hält und unter dem linken Arm möglicherweise eine rote Linoleumplatte einklemmt. Die Illustration vereint Architektur, Landschaft, Tier-, Pflanzen- und Ornamentdarstellungen in wechselnder Farbigkeit und erscheint dadurch wie ein Kaleidoskop der Möglichkeiten, die sich dem Künstler mit dem Linschnitt und der richtigen Farbe, eben der Japanaqua von Günther Wagner, bieten. Das Bild selbst wird so zum Werbeträger.

1930 entstanden vier experimentelle Entwürfe auf dünnen, fast transparenten Papieren, die als Einschlagpapiere für die Feinsteinzeugfabrik von Max Roesler in Rodach gedacht waren. Die Blätter zeigen Varianten von Lösungen, die sich aus der Visualisierung des Markennamens eines Unternehmens ergeben (**Abb. 99, 100, 101, 102**). Nachdem Roesler die Fabrik 1894 gegründet hatte, wählte er als Firmenzeichen die Heckenrose aus seinem Familienwappen.<sup>454</sup> Schneidler greift das Motiv der Rose – in veredelter Form – in drei Versionen auf. Alle Modifikationen vereinen den Firmennamen ROESLER mit dem Zusatz PRIVAT, was sich auf den Zweig der Porzellanherstellung für den Privathaushalt, im Gegensatz zur keramischen Feinsteinzeugproduktion für Handwerk und Industrie, beziehen dürfte. Der Aufbau der Blätter folgt jeweils einem streng symmetrischen Schema. Konstantes Element aller Entwürfe ist die horizontale Anordnung der typografischen Elemente, die Schneidler farblich verschieden akzentuiert und in ihren Abständen auf dem Blatt variiert, was einen abwechselnd dichten oder lockeren Bildeindruck generiert. Zwischen die Schriftbänder setzt Schneidler die pastellfarbenen Rosenmotive mit liegendem oder aufrecht stehendem Blütenkelch, ebenfalls horizontal oder auch vertikal in Reihen oder Quadraten angeordnet. Die dritte Variante zeigt den reinen Schriftzug über diagonal platzierten Rosen. Das Druckpapier ist einmal rosa und einmal chamoisfarben gehalten, was jeweils zu völlig anderen optischen Wirkungen führt. Auf einem vierten Blatt verzichtet Schneidler gänzlich auf das Rosenmotiv, verwendet aber die gleiche Farbpalette sowie Hellblau zur Bildung von Schatten unter den Schriftbändern, so dass der Eindruck eines plastischen Gitters entsteht.

Der Entwurf eines Schachteldeckels für *Zigarettenbilder* der „Cigarettenfabrik Borgia AG. Berlin“ aus dem Jahr 1935 ist eine rein typografische Arbeit (**Abb. 103**). Sogenannte Zigarettenbilder waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein beliebtes Werbemittel der prosperierenden Zigarettenindustrie. Dabei handelte es sich um Drucke zu bestimmten historischen, heimatkundlichen oder militärischen Themen, die in Sammelalben eingeklebt wurden und durch ihre massenhafte Verbreitung das historische Wissen ganzer Generationen mitprägten.<sup>455</sup>

In seinem konstruktivistisch geprägten Entwurf bedient sich Schneidler zum einen unterschiedlicher Schriften und Auszeichnungselemente wie Fettdruck, Unterstreichung und die Variation der Schriftgröße, zum anderen plakativer, farbiger Akzente in der Farbe Pompejanisch Rot. Dominant ist das hochrechteckige Bildfeld, das mittig in eine obere schwarze und eine untere schwarz-rote, eng schraffierte Hälfte unterteilt ist. Die Farbigkeit der Schraffur nimmt sowohl das Schwarz des oberen Feldes wie auch das Rot, eines weit in die schwarze Fläche ausgreifenden liegenden Rechtecks auf, dem die aus geometrischen Grundelementen gebildete Zahl 60 eingeschrieben ist. Die Spitzen eines weißen, diagonal zwischen der

454 | Siehe zur Familie Roesler: AUGUSTIN 2002.

455 | Siehe dazu KÜMPER 2004, S. 495.



Zahl 60 und dem unteren Bildfeldrand angelegten Karrees mit dem Schriftzug *Bilder*, weisen sowohl auf die in der Schachtel zu findende Anzahl von Sammelbildern, wie auch auf den unten stehenden Text, der den Sammler informiert, was er im Inneren des Kästchens vorfinden wird. Die *Serie I* versammelt demnach 60 ausgewählte künstlerische Fotos von griechischen und römischen Werken aus Baukunst und Plastik. Auf dem späteren Deckelrand und im Text unter dem Bildfeld bezeichnet Schneidler die Sujets genauer und wählt für den Satz, passend zu den Motiven der innenliegenden Bilder, seine 1924 angemeldete Schrift *Deutsch-Römisch*. Den Unternehmensnamen und das Wort *Bilder* setzt er in seiner neuesten Schrift *Legende*, die erst ab 1937 von der Bauerschen Gießerei zum Kauf angeboten und zu Schneidlers bekanntester Schriftschöpfung wurde.

#### 2.4.2 Schneidler und die Neue Typographie

Diese kleine Auswahl aus den gebrauchsgrafischen Arbeiten der 20er und 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts zeigt nicht nur Schneidlers außergewöhnliche Fähigkeiten auf diesem Gebiet, sondern auch, dass er formale Grundsätze, wie sie etwa durch die Protagonisten der *Neuen* oder *Elementaren Typographie* um 1925 formuliert worden waren, längst anwendete. Gleichzeitig war ihm aber jeder gestalterische Dogmatismus fremd.

Als ‚Neue Typographen‘ bezeichnete sich ein loser Zusammenschluss avantgardistischer Maler, die nach dem Ersten Weltkrieg auch der Typografie und Gebrauchsgrafik eine neue Richtung zu geben suchten, ausgehend von den Formprinzipien des Suprematismus Kasimir Malewitschs, des Neoplastizismus Piet Mondrians und der neuen Industriearchitektur. Unter ihnen waren beispielsweise die Bauhaus-Künstler Josef Albers, Herbert Bayer und László Moholy-Nagy, aber auch Willi Baumeister, El Lissitzky, Kurt Schwitters u.a. Der einzige ‚Fachmann‘ der Gruppe, der hauptberuflich als Grafiker, Schriftentwerfer und Werbegestalter tätig war, war Jan Tschichold. Dieser hatte 1925 den programmatischen Aufsatz *Die neue Gestaltung* veröffentlicht und 1928 *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*.<sup>456</sup> Gute gebrauchsgrafische Arbeiten zeichneten sich nach Auffassung der Neuen Typographen durch den Verzicht auf überflüssige Ornamentik – auch bei den gewählten Schrifttypen – aus. Genauso wurde auf starke farbliche und kompositorische Kontrastierung, auf Variation der Schriftgrade, auf Auszeichnung durch Unterstreichungen oder Fettdruck und die größtmögliche Beschränkung auf geometrische Formen Wert gelegt. Außerdem sollte durch die gleiche Gewichtung von Weißraum zu bezeichneter Fläche und den Verzicht auf eine symmetrische Bildanlage, spannungsvolle, asymmetrische Kompositionen erzielt werden.<sup>457</sup> Die Entwicklung dieser gestalterischen Dogmen für die Werbe- oder Gebrauchsgrafik vorangetrieben zu haben, reklamierten die Neuen Typografen für sich.

Als Schneidler 1925 mit dem Druck des *Wassermann* begann, hatte er die wesentlichen dieser Prinzipien aus seiner Arbeit heraus bereits entwickelt und in seinen Eingangstexten zur ersten Kassette dargelegt. Schon das Blatt *Sarotti* von 1920 steht paradigmatisch für diese Gestaltungselemente und 1926 zeigten

456 | TSCHICHOLD 1925 (Nachdruck von 1986), S. 193–195. MEER 2015, S. 10, 28, 30 und 285 f., TSCHICHOLD 1928. Als erster veröffentlichte László Moholy-Nagy 1923 im Katalog zur ersten Bauhaus-Ausstellung in Weimar einen Beitrag mit dem Titel „Die neue Typographie.“ Tschichold fasst jedoch die formalen Elemente der Neuen Typographie pointiert zusammen, weshalb sein Text als Manifest verstanden wurde. Daneben publizierten zum Thema auch Albers, Baumeister, El Lissitzky u.a.

457 | Ebd., S.28.



dann die Titelseiten der sogenannten *Stuttgarter Hefte* die radikale Reduzierung auf die Ausdrucksmittel Typografie und Akzentuierung durch Farbe (Abb. 104).<sup>458</sup> Schneidler darf deshalb mit anderen als einer derjenigen gelten, die zeitgleich mit den Neuen Typographen die vom Expressionismus und Kubismus geprägte Ästhetik der Vorkriegszeit in Frage stellte, ohne sie jedoch völlig abzulehnen.<sup>459</sup> Der Reduktion seines Entwerfens alleine auf die Elemente der reinen geometrischen Form, ohne Ornament und ohne Berücksichtigung der Art des Auftrags, hätte Schneidler niemals zustimmen können. Bei jedem neuen Herangehen an eine grafische Aufgabe sah er sich, wie er es formulierte, vor „100 Möglichkeiten“ die,<sup>460</sup> wie im Falle des Blattes *Japanaqua*, eben auch illustrative, expressionistisch geprägte Lösungen beinhalten konnten.

### 2.4.3 Druckermarken für eine Presse – Wiederholung als Prinzip

Im Februar und März 1946 verfolgte Schneidler das Ziel, noch einmal eine eigene Presse zu gründen. Gemeinsam mit dem Tübinger Verleger Hermann Leins, der 1926 den Bremer Rainer Wunderlich Verlag übernommen und nach Tübingen transferiert hatte, plante er die *Universitätspresse Tübingen*, ein Projekt, das jedoch nicht realisiert werden konnte. 1945 hatte Leins zusätzlich die Treuhänderschaft für die Deutsche Verlagsanstalt mit den Verlagen J.B. Metzler und C.E. Poeschel übernommen und somit ein weiteres Unternehmen zu betreuen.<sup>461</sup> Möglicherweise ist der Grund für das Scheitern des Projektes in der hohen Arbeitsbelastung Leins' zu suchen.

In einer von Schneidler selbst gefertigten Zeichenmappe fanden sich auf 91 Blättern 204 Entwürfe für eine Druckermarke, entstanden zwischen Februar 1946 und 1949, sowie Versuche zu einem Logo für das projektierte Unternehmen. Auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels vermerkte Schneidler handschriftlich: „Druckermarke für eine Universitäts-Presse Tübingen, die ich mit Leins begründen wollte. Februar-März 1946“. Allein 164 Variationen aus den Buchstabenkombinationen UPT, UPr.T oder UPT in Verbindung mit der Jahreszahl 1946 zeichnete er im Februar 1946. Wie auch bei seinen gebrauchsgrafischen Arbeiten legte Schneidler sich im Entwurfsprozess keinerlei gestalterische Beschränkungen auf. Wohlwissend, dass ein Verlags- oder Druckersignet am Ende die Institution zu repräsentieren und als identitätsstiftende Marke für dieselbe zu stehen hatte, lotete Schneidler auf dem Weg zu einer gültigen Lösung zeichnend, schreibend und konstruierend sämtliche Darstellungsmöglichkeiten der Lettern und Zahlen aus. Das Spektrum reicht von traditionell auf unterliegenden Bleistiftrastern entwickelten Entwürfen in Fraktur-, Grotesk- oder Antiquaschriften über humorvolle Piktogramme, schwungvolle kalligrafische und hieroglyphisch-ornamental verfremdete Schriftzüge bis zu bildsymbolischen Versuchen, bei denen die Anordnung der grafischen Elemente an ein Schiff denken lässt (Abb. 105, 106, 107).

458 | Siehe dazu: Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nI2-01549,1, Sammlung SAdBK Stuttgart. Die *Stuttgarter Hefte* waren Handreichungen für die Druckindustrie, in denen verschiedene Akzidenzien und ihre Umsetzung in gute Drucksachen vorgestellt wurden. Heft I behandelte zum Beispiel das Thema Geschäftspapiere.

459 | FRIEDL 1986, S. 3.

460 | Brief vom 26.08.1947/28.08.1947/Nr. 1947-33, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

461 | Zu Hermann Leins: [http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016332/image\\_162](http://daten.digital-sammlungen.de/bsb00016332/image_162) (13.11.2016). Laut Auskunft des Universitätsarchivs Tübingen, gibt es dort keinerlei Unterlagen, die die Existenz einer *Universitätspresse* belegen würden.

Die Methode der Annäherung an ein grafisches Problem durch das Denken und Handeln in „weit gezogenen Kreisen oder Spiralen“,<sup>462</sup> also das unbegrenzte geistige und handwerkliche Experimentieren, ist typisch für die Arbeitsweise Schneidlers. Sie ist belegbar nicht nur an der Entwicklung der Druckermarke für die Tübinger Universitätspresse, sondern auch an vielen anderen Marken, wie zum Beispiel dem Kürzel für die *Juniperus*press, das er 1920 entwarf oder der Buchstabenverbindung BG für die Bauersche Gießerei, von der er schreibt, dass er mehr als 500 Versuche angestellt habe: „500 gelungene Möglichkeiten; nicht Gelungenes vernichtet.“<sup>463</sup> Der Holzstecher Willi Seidl, der im Auftrag der Bauerschen Gießerei 1953 mit Schneidler an der Umsetzung der Mediaeval-Kursiv arbeitete, spricht sogar von deutlich mehr Entwürfen:

„Schneidler zeigte zwischendurch ausserdem die über Tausend zählenden Schriftzüge u. Marken die Er innerhalb vieler Jahre, über die beiden Buchstaben BG schuf, es war eine Überfülle von schönen Dingen u. er sagte hierzu was soll mit dieser Arbeit wenn ich einmal sterbe.“<sup>464</sup>

Ein kleiner Teil dieser Arbeiten ist in der zweiten Kassette des *Wassermann* zu finden, neben mehr als 20 Seiten von Modifikationen der immer gleichen Buchstabenreihen und von Namen oder Begriffen wie ‚Wendling‘ und ‚Freundschaft‘. Der Weg zur Form eröffnete sich Schneidler durch die Wiederholung der gleichen Schriftzeichen oder Wörter, nicht im Sinne des Kopierens, sondern des Durchdringens und Erforschens gestalterischer Differenzoptionen. Durch das Immer-Wieder-Anfangen, durch Wiederholung und Differenz gelangt Schneidler letztlich zu originären Ergebnissen, die Erfahrung und Erfindung gleichermaßen widerspiegeln.<sup>465</sup>

## 2.5 Das künstlerische Werk zwischen 1920 und 1949: Grafik und Malerei

Seit Schneidler zu Beginn der 20er Jahre ein kleines Ferienhaus in Gundelfingen auf der Schwäbischen Alb gemietet und 1926 auch erworben hatte, verbrachte er dort die Ferienmonate in der Regel zeichnend und malend. Während der Semesterzeiten in Stuttgart arbeitete er dagegen entweder in seinem häuslichen Atelier oder in seinen Räumen an der Kunstgewerbeschule. In diesen produktiven Jahren schuf er neben den vielfältigen Auftrags- und Pflichtarbeiten ein breit gefächertes künstlerisches Werk, das im Wesentlichen die Themen Landschaft und Architektur, bühnenbildartige Szenen in der Landschaft und vor allem die verschiedensten Ausprägungen von Schrift und Bild variiert.

462 | Brief von Schneidler an George Salter vom 31.1.1953, in: BRUDI/APPELHANS 1968, S. 73.

463 | BRUDI/APPELHANS 1968, S. 73. Brief von Schneidler an George Salter.

464 | Brief von Willi Seidl an Konrad Bauer vom 12.4.1953, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nl2-01867, Sammlung SAdBK Stuttgart. Die Orthografie ist aus dem Brief übernommen worden.

465 | Bezogen auf Werke der bildenden Kunst siehe auch das Statement von BAHLMANN im März 2016 in: <http://www.hermannshof.de/programm/rueckblick/detailseite/veranstaltungen/zur-wiederholung-in-der-kunst.html> (4.12.2016).

### 2.5.1 F.H. Ernst Schniedler, Paul Klee und eine Reise nach Weimar mit Imre Reiner

In Schniedlers freien Werken seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn ist sein unermüdliches Bemühen spürbar, sich in der Auseinandersetzung mit dem Werk der besten Künstler zu schulen.<sup>466</sup> Seine Landschafts- und Architekturbilder und seine Bühnenszenen wirken zum großen Teil wie Reminiszenzen an verschiedene von ihm bewunderte europäische Künstler von Rembrandt bis Cézanne und Kandinsky. Doch ist es vor allem ein Maler, den Schniedler seit den Barmer Jahren bis zu seinem Lebensende verehrte: Paul Klee. Teile von Klees umfangreichem Oeuvre waren zwischen 1911 und 1920 immer wieder in den avantgardistischen Galerien des Rheinlandes in Köln, Düsseldorf oder auch im Kunstverein Barmen präsent sowie auf den großen Sonderbundaustellungen und 1914 auf der *Internationalen Ausstellung für Buch und Graphik* in Leipzig. In Berlin wurde er durch Herwarth Walden in der Galerie *Der Sturm* und durch Fritz Gurlitt vertreten, so dass in Schniedlers Geburtsstadt ab 1914 jährlich Ausstellungen Klees zu sehen waren.<sup>467</sup> In Stuttgart besaß das Kunsthaus Ludwig Schaller Arbeiten Klees und im Rahmen der 2. *Herbstschau Neuer Kunst - Der Sturm und die Üecht-Gruppe im Oktober-November 1920* war der Künstler mit einer Werkauswahl im Kunstgebäude am Schlossplatz vertreten.<sup>468</sup> Schniedler verfolgte die Wandlungen dieses Malers über 40 Jahre sehr genau und litt an künstlerischen Wegen Klees, die ihm in die Irre zu führen schienen. Seine Wahrnehmung Klees oszillierte zwischen grenzenloser Begeisterung und Unverständnis, niemals aber stellte er dessen künstlerische Bedeutung in Frage.<sup>469</sup> Persönlich ist Schniedler seinem bewunderten Vorbild nie begegnet, wenn er ihn auch bei einer Reise nach Weimar, die er 1923 mit seinem Schüler Imre Reiner unternahm, hätte treffen können.

Damals hatte Oskar Schlemmer in der Werkstatt seines Bruders Wilhelm an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart Druckgrafiken Imre Reiners vorgefunden, die er mit ans Bauhaus nach Weimar nehmen wollte, um sie Paul Klee zu zeigen. Klee lud den 22-jährigen Künstler darauf hin nach Weimar ein, um noch andere Arbeiten von ihm zu sehen. Schniedler begleitete ihn. Über die Gründe dafür können nur Vermutungen angestellt werden. War möglicherweise eine gemeinsame Begegnung mit Klee geplant und Schniedler zog es dann doch vor, in der Nähe von Goethes Gartenhaus auf einer Parkbank zu warten, während Reiner Klee am 7. Juli in dessen Wohnung aufsuchte?<sup>470</sup> Oder wollte Schniedler die Reise zu einem Besuch der

466 | Siehe zum Beispiel: Brief von Schniedler an Imre Reiner vom 14.5.1947-18.5.1947/Nr. 1947-11, in: Nachlass Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

467 | Siehe dazu im Catalogue Raisonné die chronologischen Orts- und Ausstellungsverzeichnisse, in: HELFENSTEIN/RÜMELIN 1998–2004, Bde. von 1883–1926, Nr. 1,2,3, und 4 erschienen von 1998–2000.

468 | Siehe dazu: Digitalisat des Ausstellungskatalogs, S. 17, in: Institut für Europäische Kunstgeschichte Heidelberg, [http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom\\_att\\_2=simple\\_viewer&pid=8989603](http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=8989603) (20.12.2016).

469 | Briefe von Schniedler an Imre Reiner vom 28.10.1923, Nr. 1923-2, vom 23.5.1947/27.5.1947, Nr. 1947-12 und 17.8.1947/18.8.1947, Nr. 1947-30, Nachlass Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Brief von Schniedler an Otto Kraft vom 13.3.1953, in: BRUDI/APPELHANS 1968, S. 49.

470 | Siehe dazu BESOMI 2012, S. 36 und die Briefe Nr. 111 und 170 von Imre Reiner an Willi Vogt vom 1.6.1971 und 16.7.1977, S. 175 f., S. 202.

ersten großen Bauhaus-Ausstellung nutzen, die ebenfalls im Juli in Weimar beginnen sollte?<sup>471</sup> Briefliche Quellen belegen, dass Imre Reiner das Gespräch mit Klee „nicht sonderlich erlabt“ hat. Klee hatte Reiners Radierungen gelobt, ihn aber gleichzeitig gemahnt, die Natur nicht länger zu studieren, sondern sich deutlich von ihr zu entfernen, einen Ratschlag, den Reiner von Klee, der sich selbst seit seinen Jugendjahren intensiv mit der Natur auseinandersetzte, nicht akzeptieren wollte.<sup>472</sup> Im Anschluss kam es zu einem ersten Zerwürfnis mit Schneidler:

„[...] am 7.7.77 jäherte sich meine einzige Begegnung mit Weimar, Klee, Goethe, und die sehr tiefe Entzweiung mit Meister Schneidler in Weimar, wegen der missverstandenen Aussagen meinerseits über Klees Jugend.“<sup>473</sup>

Der genaue Anlass des Streites und welcher Art die Aussagen Reiners über Klee waren, bleibt im Unklaren. Schneidler muss jedoch die Bemerkungen seines jungen Schülers, die dieser unter dem für ihn enttäuschenden Eindruck der Begegnung mit Klee äußerte, als unerträglich und despektierlich empfunden haben und zwar in einem Maße, dass das freundschaftliche Verhältnis zu Imre Reiner für Jahre getrübt wurde.<sup>474</sup>

In brieflichen Äußerungen Schneidlers scheinen drei Aspekte auf, die seine Faszination und Verehrung für den Bauhausmeister erhellen mögen. Zum einen ist dies Paul Klees künstlerischer Zugang zur Natur, zum anderen das erzählerisch Anmutende in Klees Werk und als drittes seine Behandlung der Bildfläche. Klee hatte von Beginn bis Mitte der 20er Jahre in zwei Aufsätzen, in seinen Vorlesungsmanuskripten und in einem anlässlich einer Ausstellung im Kunstverein Jena gehaltenen Vortrag dargelegt, dass ein Künstler in der Auseinandersetzung mit der Natur nicht das Sichtbare wiedergeben, sondern sichtbar machen sollte.<sup>475</sup> Ein Studium der Natur, das auf „peinlich differenzierte Erforschung der Erscheinung“<sup>476</sup> zielte, lehnte er ab und postulierte stattdessen in seinem Aufsatz *Schöpferische Konfession* von 1920 die Gleichsetzung des künstlerischen Gestaltungsprozesses mit Wachstums- und Schöpfungsprozessen in der Natur.<sup>477</sup>

Für Klee ist zur Entstehung eines Kunstwerks die permanente Veränderung und „Formung“ elementar, die sich durch Bewegung generiert. Als Gleichnis führt er die Schrift an, die wie das Kunstwerk in erster

471 | Die Ausstellung war zunächst von Juli bis September geplant, wofür auch auf Plakaten an 120 deutschen Bahnhöfen geworben wurde. Die Eröffnung wurde jedoch auf den 15. August verschoben. Siehe dazu: <https://www.bauhaus100.de/de/damals/werke/grafik-typografie/plakat-zur-bauhaus-ausstellung-in-weimar-1923/> (20.12.2016).

472 | Reiner hat den Dialog mit Klee aufgezeichnet in: REINER 1949, Zwiegespräch im Sommer, Weimar 1923, S. 29–31. Siehe auch: BESOMI 2012, S. 37.

473 | BESOMI 2012, Briefe von Reiner an Willi Vogt vom 1.6.1971, S. 176 und 16.7.1977, S. 202.

474 | Nach 1923 bricht der Schriftverkehr mit Reiner bis 1932 ab. Schneidler nimmt ihn dann wieder auf. Die intensivste Korrespondenz liegt mit 61 Briefen aus der Hand Schneidlers für das Jahr 1947 vor, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

475 | KLEE 1920, *Schöpferische Konfession*, Nachdruck in: REGEL 1987, S. 60–66. Erstveröffentlichung in: EDSCHMID 1920; KLEE 1923, *Wege des Naturstudiums*, Nachdruck in: REGEL 1987, S. 67–70. Erstveröffentlichung in: GROPIUS/NIERENDORF 1923; KLEE 1924, Abdruck des Klee'schen Vortragsmanuskriptes und Transkription in: KAIN/MEISTER/VERSPHOHL 1999, S. 47–69. Erstveröffentlichung des Vortrags in: MEYER-BENTELI 1945.

476 | KLEE 1923, *Wege des Naturstudiums*, in: REGEL 1987, S. 67.

477 | KLEE 1920, *Schöpferische Konfession*, in: REGEL 1987, S. 65.

Linie „Genesis“ sei.<sup>478</sup> „Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“<sup>479</sup> Klee setzt die Formung über die Form, die für ihn nur dann positiv konnotiert ist, wenn sie Form in Bewegung, also tätige Form ist. „Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende, schlecht ist erlittene, geleistete Form. Gut ist Formung. Schlecht ist Form; Form ist Ende ist Tod. Formung ist Bewegung ist Tat. Formung ist Leben.“<sup>480</sup>

Die Gedanken, die Schneidler zur Bedeutung der Natur für den Künstler formuliert, deuten darauf hin, dass er zumindest die beiden Texte Klees *Schöpferische Konfession* und *Wege des Naturstudiums* kannte, möglicherweise auch den Inhalt des Jenaer Vortrags, der Ende 1945 veröffentlicht worden war.<sup>481</sup> Seine Ausführungen tendieren in die gleiche Richtung. Schon im *Wassermann* schrieb Schneidler um 1925:

„kunstwerk kann nur sein, was lebt. leben kann nur, was wächst und bewegt ist. wachsen und bewegt sein lassen, bedeutet allein noch nicht, ein kunstwerk machen. aber künstlerische mittel anwenden, ohne daß sie aus sich selber wie pflanzen wachsen und bewegt sind, ist totes künsteln.“<sup>482</sup>

Grundsätzlich war Schneidler mit Klee der Auffassung, dass die Auseinandersetzung mit der Natur unabdingbar sei, weil auch der Künstler selbst Natur und damit wie alle Naturelemente ständigem Werden und Wachsen unterworfen sei. In einem Kunstwerk könne es deshalb auch nicht darum gehen, die äußere Gestalt abzubilden, sondern der Kraft nachzuspüren, die aller neuen Formung zugrunde liege.<sup>483</sup>

Schneidler stand wie Klee dem Fertigen skeptisch gegenüber. Nicht das vollendete Werk war sein Ziel, sondern die Formung, der Prozess, das Entstehen, was für Schneidler in einem Immer-Wieder-Anfangen mündete. Gedanken, die Schneidler bereits in der fernöstlichen Kunst und in der chinesischen Philosophie zum Problem des „Allzu-Fertigen“ gefunden hatte, sah er durch Klee, der sich als junger Mann ebenfalls mit japanischer Kunst, insbesondere den Holzschnitten beschäftigte, bestätigt.<sup>484</sup>

In seinem Aufsatz *Schöpferische Konfession* beschreibt Klee auf sehr anschauliche Weise, wie sich aus den in Bewegung versetzten grafischen Elementen Punkt, Linie und Fläche Formen und Gegenstände ergeben und sich eine Bildgeschichte entwickelt, bei der die Bedeutung des einzelnen, formalen Elementes erhalten bleibt.<sup>485</sup> Einzelne oder kombinierte Linien und Punkte bleiben sie selbst als grafische Zeichen, bilden

478 | Ebd. S. 63.

479 | Ebd.

480 | Siehe dazu: Klees bildnerische Gestaltungslehre, 2. Principielle Ordnung. Vorlesungsmanuskript vom 9.1.1924. Transkribiert und digitalisiert vom Zentrum Paul Klee, Bern. <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/078/>. (22.12.2016). Klee bezieht sich hier auf Schriften Goethes. Siehe dazu ACKERMANN/BESTGEN 2009, S. 277f.

481 | Siehe dazu KERSTEN 1999, in: KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999, S. 73.

482 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, S. 29.

483 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 10.4.1947, Nr. 1947-6, Nachlass Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Siehe Klees Äußerungen zur Natur in: KLEE 1923, *Wege des Naturstudiums*, in: REGEL 1987, S. 67.

484 | Siehe zu Klees früher Beschäftigung mit der Kunst des Fernen Ostens OKUDA/KAKINUMA 2013, S. 15 und zur Beschäftigung Schneidlers mit Hokusai und der chinesischen Philosophie siehe Kapitel 2.2.

485 | KLEE 1920, in: REGEL 1987, S. 62.

aber in der Kombination Dinge oder Zustände ab, wie zum Beispiel einen Fluss, eine Brücke, einen Blitz, Dynamik, Ruhe, Energie oder Wachstum.

Jedes seiner Werke versieht Klee mit einem für ihn unverzichtbaren, oft poetischen Bildtitel. Diese ergänzen den visuell erfassbaren Inhalt und bieten dem Betrachter auf semantischer Ebene einen Zugang zur Annäherung an das Bild. Gleichzeitig begünstigen sie die Wirkung des Erzählerischen, das Schneidler an Klee besonders schätzte und Ende der 1940er Jahre vermisste: „Warum erzählt nun kein Maler mehr? Klee erzählte noch ganz harmlos: die Zwitschermaschine; Der Bootvermieter; Der Todessprung. Wir brauchen wieder einen Erzähler.“<sup>486</sup> In einem späteren Brief an Imre Reiner thematisiert Schneidler den Umgang Klees mit der Bildfläche. Ebenfalls bereits im *Wassermann* hatte Schneidler die sich gegenseitig bedingende Interaktion vom Leeren zum Vollen auf dem Blatt herausgearbeitet und die Erkenntnis formuliert: „ein bild ist im kern eine fläche, von der ein teil gefüllt, ein anderer weniger gefüllt oder leer ist. Diese beiden teile nach gröÙe, lage und verzahnung richtig bemessen, das heißt: ein bild gut anlegen.“<sup>487</sup> Klee – aber auch sein Schüler Imre Reiner – sind in dieser Hinsicht für Schneidler vorbildlich.<sup>488</sup>

### 2.5.2 Architektur- und Landschaftsbilder, Pflanzliches

Wie alle Sujets, denen Schneidler sich zuwandte, bearbeitete er auch das Thema Landschaft oder Landschaft mit Architektur in umfassender Weise. Die Auseinandersetzung mit den Werken des jungen Paul Klee ist dabei in einer ganzen Reihe von Aquarellen, Zeichnungen und Grafiken spürbar, sowohl im Hinblick auf den Entstehungsprozess, als auch auf motivische Entlehnungen sowie den formalen und inhaltlichen Erfindungsreichtum.

Etwa zwischen 1922 und 1928 beschäftigte sich Schneidler, auf Klee rekurrend, in verschiedenen Werken mit den konstruktiven Aspekten von Landschaft und Architektur. Klee war 1920 als ‚Formmeister‘ an das Bauhaus berufen worden und wandte sich, wohl inspiriert durch das architekturdominierte Konzept der Schule, in seiner Malerei verstärkt geometrisch geprägter Bildkonstruktion zu, hatte sich aber auch schon in den Jahren davor mit Architekturthemen auseinandergesetzt.<sup>489</sup> So schuf er zum Beispiel 1914 auf seiner Tunisreise das Aquarell *Garten der tunesischen Europäer Kolonie St. Germain* und 1920, seine Eindrücke reflektierend, das Bild *Häuser am Meer* oder 1922 das Ölgemälde *Architektur Rot-Grün*, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.<sup>490</sup> Klees Arbeiten verbindet, bei aller Divergenz, dass ihnen ein imaginäres Raster zu unterliegen scheint, das die Bildfläche strukturiert und in das zeichnerische oder ornamentale Elemente dynamisierend eingeschrieben werden (Abb. 108; 109; 110). Architekturähnliches wird generiert aus geometrischen Grundformen von Dreieck, Halb- und Viertelkreisen, Rechteck und Quadrat. Diese werden meist nicht perspektivisch, sondern als Gefüge verschiedener Bildebenen aufgefasst.

Schneidler, der durch seine Studienzeit an der Technischen Hochschule in Berlin den konstruktiven Qualitäten der Architektur verbunden war, suchte wie Klee auf künstlerischer Ebene nach Ausdrucksmög-

486 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 9.12.1947, Nr. 1947–57.

487 | SCHNEIDLER 1945, 1. Kasette, S. 29.

488 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 15. und 16.11.1947, Brief Nr. 1947-52, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

489 | CRONE 1998, S. 53.

490 | HELFENSTEIN/RÜMELIN 1998, Bd. 2, Nr. 1316, S. 210, Bd. 3, Nr. 2479, S. 222 und Bd. 3, Nr. 2766, S. 342.



lichkeiten jenseits der illusionistischen Auffassung von Natur und Architektur. Seine Kompositionen der frühen 20er Jahre belegen den Versuch einer systematischen Reduktion von Architektur- und Naturformen auf ihre Grundelemente und ihre gleichzeitige Einbindung in einen rasterartig gegliederten Bildraum. Im Gegensatz zu Klees intensivfarbigen Aquarellen und Gemälden scheute Schneider in der Regel jedoch die Komplexität einer vielfarbigen Komposition und beschränkte sich auf das Wechselspiel von Hell-Dunkel innerhalb der Graupalette oder die Wirkung einer einzigen Farbe und ihrer Schattierungen. Eine Ausnahme bilden wenige farbige Landschaftsaquarelle und -gouachen.

Schneiders Radierung *Abstrakte Architektur mit Vögeln* von 1922 (**Abb. 111**) zeigt eine mehrschichtig horizontal strukturierte Bildfläche in die vertikale, halbrunde, dreieckige und lineare Elemente so eingefügt wurden, dass sie architektonische Assoziationen etwa an Dach- oder Turmformen aufrufen. Der Wechsel von hellen und dunklen Graufeldern begünstigt einerseits die architektonisch-rhythmische Wirkung des Bildes, indem manche Formen vor- oder zurückzutreten scheinen, generiert aber auch Flächen, die als rein malerische Elemente ohne Gegenstandsandeutung bestehen, für die Geschlossenheit der Komposition jedoch bedeutend sind. An die äußersten Enden des konstruktiven Rasters setzt Schneider die naturnahen Elemente: die Vögel am rechten Bildrand, die in einem dunklen Bildfeld kreisen, oder auf eine vertikale Begrenzung zufliegen und die beiden stilisierten Bäume, links oben abseits stehend. Typisch für Schneider, auch bei stark geometrisch geprägten Arbeiten, ist die mitunter sehr detaillierte Teilung einzelner Flächen, die ihn immer wieder ins Zeichenhafte und Ornamentale führt.

In der Gouache *Landschaft mit Architektur in grau* (**Abb. 112**), die Schneider 1924 begann und 1927 vollendete, sind Architektur- und Naturformen deutlich stärker miteinander verzahnt. In das Raster aus senkrecht und horizontal angeordneten Flächen und Halbbögen, die in ihrer Tonalität deutlich changieren, zeichnet Schneider seine baumartigen Zeichen und kleinen Figuren ein, die in der Gesamtkomposition aufgehen. Ähnlich wie im Stadtbild Klees *Architektur Rot-Grün* (Abb. 109) ist die unterliegende Rasterung des Bildes durch Verschiebungen und Überschneidungen gebrochen, als Ordnungsprinzip jedoch wahrnehmbar. Im oberen Teil des Bildes löst Schneider sich von der Konturierung der Farbfelder, die nun ineinander zu verschwimmen scheinen und gemeinsam mit den fünf, zum Bildrand hin heller werdenden Vertikalstrichen rechts, den Eindruck von Ferne evozieren.

In der wasservermalten Tuschezeichnung *Graue Felder* (**Abb. 113**) von 1928 nimmt Schneider die Anmutung von Landschaft und Architektur immer weiter zurück, führt aber verstärkt ornamentale Formen und Flächenstrukturen wie Schraffuren, Zickzacklinien und die X-Form in die Gestaltung ein. Der Baum am linken Rand und die sechszackige Sonne oben rechts, ein auch von Paul Klee häufig verwendetes Motiv, sind die beiden naturnahen Elemente in einer ansonsten vom differenzierten Hell-Dunkel der Flächen dominierten Komposition.

Eines der selteneren farbigen Landschafts- und Architekturbilder Schneiders liegt im Aquarell *Turm und Häuser in der Landschaft* von 1924 vor (**Abb. 114**). Es erinnert in Bildaufbau und Arrangement der Flächen an Klees Bilder seiner Tunisreise von 1914, von denen einige bereits kurz nach der Rückkehr der Reisenden in München gezeigt wurden und 1917 sechs Werke in der Galerie *Der Sturm* in Berlin ausgestellt waren. Für die umfassende Verbreitung mancher Tunis-Bilder Klees sorgte 1921 auch das Buch Wilhelm Hausensteins,



*Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters.*<sup>491</sup> Im Vergleich von Schneidlers Aquarell *Turm und Häuser in der Landschaft* von 1924 (Abb. 113) mit Klees *Garten der tunesischen Europäer Kolonie St. Germain* von 1914 (Abb. 107) fällt die Betonung der horizontalen und vertikalen Strukturen auf sowie die Konstituierung des Bildraumes aus nebeneinander gesetzten Farbflächen in starken Komplementärkontrasten. Während Klee die Farbigkeit der sonnigen nordafrikanischen Städte in seinen leuchtenden Aquarellen reflektiert, bezieht sich Schneidlers Farbspektrum auf das Erleben der grünen Alblandschaft, die er dem Rot abstrahierter Gebäude gegenüberstellt. Aus Gruppen nuancierter, fein lasierter Grünfelder oder freien, stilisierten Baum- und Pflanzenkürzeln erwachsen kubische röttonige Bauten, die gemeinsam in einen Farb- und Formdialog treten. Ähnlich der Behandlung des Bildraumes in Klees Aquarellen, unterbricht auch Schneidler die flachräumliche Anlage des Bildraumes durch die Andeutung von trapezförmigen oder dreieckigen Dachformen. Der lichte Himmel, vor dem sich das Grün in kleinteiligen Farbflecken auflöst, begünstigt in seinem Aquarell zusätzlich die Assoziation von Ferne. So lassen die aus dem Dunst auftauchenden Farbstreifen am rechten oberen Rand an ein weit zurückliegendes Gebäude denken.

Parallel zu den auf einem konstruktiven Raster basierenden Bildern, aus denen immer auch Schneidlers intensives Studium der Raumaufteilung spricht, experimentierte er mit ins Surreale mutierende Pflanzen-, Tier- und Landschaftsdarstellungen. Auch hier wird ihm Klee Vorbild gewesen sein, der in Zeichnungen wie *Landschaftlich-Abstract* von 1913 oder dem bei Hausenstein abgebildeten Blatt *Einsame Pflanze* von 1915 und der aus dem gleichen Jahr stammenden Federzeichnung *Pflanzenweisheit* die fantastische, ursprüngliche Seite von Flora und Fauna anklingen lässt (Abb. 115, 116, 117).

In Schneidlers Radierung *Abstrakte Komposition mit Vögeln und Pflanzen* von 1922 (Abb. 118), tritt ein ganzes Ensemble von Blatt- und Pflanzenformationen und vogelähnlichen Wesen auf. Ebenso wie Klee zum Beispiel in seiner Komposition *Landschaftlich-Abstract* die Bewegung und die Formung in der Natur als elementares Gestaltungsprinzip in seine Bilderfindung überträgt, überzieht Schneidler seine Grafik mit einem komplexen Liniengefüge. Aus diesem erwachsen Blätter, Stiele, Blüten und die in ihnen wohnenden Vögel. Schneidlers Vogelwesen und andere Motive des Blattes verweisen visuell auf Klees Federzeichnungen *Einsame Pflanze* und *Pflanzenweisheit*. Die bei Klee surreal verfremdeten oder auf Körper und Auge reduzierten Vogelformen finden sich in Schneidlers Radierung wieder, ergänzt um einige wenige grafische Ornamente wie Schraffur und Wellenlinie. Links unten erscheint, wie schon in der Tuschezeichnung *Graue Felder* (Abb. 113), die sechszackige Sonne und rechts daneben wie in Klees Zeichnung *Pflanzenweisheit* (Abb. 117) ein strohhalmartiger Blütenstiel, aus dem eine dunkle, dreiblättrige Pflanze mit Blütendolde sprießt.

1928 druckte Schneidler eine kleine Serie von Monotypien, die Pflanzliches thematisieren und die zeichnerische Freiheit zeigen, die Schneidler sich neben seiner auf Disziplin und Exaktheit ausgerichteten Berufsarbeit, erarbeitet hatte. In den drei Arbeiten *Abstraktion pflanzlich*, *Abstrakte Komposition* und *Abstrakte Zeichnung mit bewegten Formen* (Abb. 119, 120, 121) sind Blatt, Baum und Pflanze als Motive erkennbar. Aber sie scheinen wie Verweise auf den zeichnerischen Prozess und auf ihre Entstehung fast aus dem Unbewussten, ähnlich dem psychischen Automatismus der Surrealisten. Tatsächlich hielt Schneidler den

491 | Hausenstein versammelte hierin 30 Abbildungen von Aquarellen und Zeichnungen Klees aus dem Zeitraum von 1903 bis 1920, von denen 16 während oder kurz nach seiner Malerreise nach Tunis entstanden waren. Siehe zur Ausstellung von Bildern der Tunis-Reise ZENTRUM PAUL KLEE 2014, S. 313–315 und zum Erscheinen des Buches von Hausenstein S. 315.

Künstler für einen Menschen, der seinem Auge und seiner Hand mehr traue, als dem berechnenden Verstand: „Seine Hand ist, mehr als die Hand anderer Menschen, nicht nur ein Werkzeug, sondern ein in sich selbst beseeltes und aus sich selber erfinderisches Lebewesen.“<sup>492</sup>

Die drei Monotypien belegen, dass Schneidler seiner Hand freien Lauf ließ, ohne jedoch die Kompositionen aus den Fugen geraten zu lassen. Darüber hinaus ist eine Verbindung zum Vorgang des Schreibens sichtbar. Schrift und Schreiben, von Klee als „Gleichnis der Bewegung“<sup>493</sup> definiert, gehörte zu den großen Aufgabenbereichen und Leidenschaften Schneidlers. Manche Formkombination, so etwa in *Abstrakte Komposition* (Abb. 119) am unteren rechten Rand, ruft Assoziationen an Schreiben und Geschriebenes auf.

Wie sehr Schneidler versuchte, Klees Gedankenwelt zu folgen, soll zuletzt an der Monotypie *Im Zusammenhang* von 1930 verdeutlicht werden (Abb. 122). Die Grafik zeigt eine Art Landschaft aus der Vogelperspektive. Die Entwicklung des Formgefüges auf dem Blatt lässt die Vermutung zu, dass Schneidler auf ähnlichen Wegen zu dieser Gestaltung fand, wie Klee, der die Entstehung einer Zeichnung als Geschichte einer Reise mit dem Stift oder Pinsel über das Blatt mit verschiedenen Stationen, Hindernissen und Begegnungen erzählt, die durch den Einsatz der entsprechenden grafischen Mittel Gestalt annimmt. Am Ende reflektiert Klee über das Erlebte und Gezeichnete:

„[...] Bald ist unser erstes Quartier erreicht. Vor dem Einschlafen wird manches als Erinnerung wieder auftauchen, denn so eine kleine Reise ist sehr eindrucksvoll. Die verschiedensten Linien. Flecken. Tupfen. Flächen glatt. Flächen getupft, gestrichelt. Wellenbewegung. Gehemmte, gegliederte Bewegung. Gegenbewegung. Geflecht. Gewebe. Gemauertes. Geschupptes. Einstimmigkeit. Mehrstimmigkeit. Sich verlierende, erstarkende Linie (Dynamik).“<sup>494</sup>

In Schneidlers Monotypie beginnt die „Reise“ zunächst mit den Linien, die die dominanten Formen der Komposition vorgeben: das horizontale Rechteck unterhalb der Bildmitte, das ein darunter liegendes Rechteck durchschneidet, die geschwungene Begrenzung auf der rechten, die kippende Bewegung auf der linken Seite. Die Binnenstrukturierung leisten Schraffuren, Punkte, Strichmuster und differenzierte lineare Gebilde. Den Landschaftseindruck und die Dynamik der Gesamtkomposition generiert das Wechselspiel von dunklen, gefüllten zu leeren oder nur mäßig ornamentierten Flächen. Doch der Eindruck des spielerisch Errungenen täuscht, wie auch Klees Reisetapher nicht planloses Vorgehen meint. „Im Anfang ist wohl die Tat, aber darüber liegt die Idee“ schreibt Klee,<sup>495</sup> und auch Schneidler ist zu jeder Zeit bewusst, welche Wirkung die einzelnen „Taten“ auf dem Blatt erzeugen. Im *Wassermann* hatte er zusammengefasst was die Qualität einer grafischen Arbeit ausmacht, nämlich das gelungene Zusammenspiel von Umriss, Größe, Grad der Bewegung, Richtung der Bewegung, Grad des Kontrastes zwischen den Formen und die Art und Weise ihrer Verbindung.<sup>496</sup>

492 | Siehe dazu SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, Einleitung.

493 | Klee 1920, in: REGEL 1987, S. 63.

494 | Ebd., S. 61.

495 | Ebd., S. 62.

496 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette: *to make a page graphically significant ...*

Neben den rasterbasierten und den konträren, frei assoziierten Landschaften fand Schneider konkrete Landschaftsmotive in seiner direkten Umgebung auf der Schwäbischen Alb. Immer wieder zeichnete er die schroffen Felsformationen der schwäbischen Karstlandschaft, die vor seinem Haus in Gundelfingen mäandernde Lauter, weite Ausblicke oder auf einen Ausschnitt fokussierte Ansichten. In der von Schneider 1928 gefertigten *Alblandschaft mit Felsen* (Abb. 123) in Kohlestift und Aquarell gibt er mit wenigen Strichen das Volumen des Felsens und der Steinbrocken wieder sowie die Ausdehnung der bewachsenen Zone am Fuße des Berges. Danach akzentuiert und verdichtet er durch Tüpfeln und Stricheln die mit Pflanzen bedeckten Bereiche des Felsens und bringt gleichzeitig den lebhaften Kontrast von dunklen zu hellen Flächen hervor. Mit dem abschließenden Einsatz der blassblauen Aquarellfarbe für den Himmel und des durchscheinenden Grau für ausgewählte Partien des Felsens, gelingt es ihm, die Kahlheit des Gesteins im Gegensatz zur Vegetation – fern mimetischer Darstellungsweise – pointiert wiederzugeben und den Eindruck einer winterlichen Landschaft hervorzurufen.

Schneiders Naturdarstellungen beruhen auf eigener intensiver Naturbetrachtung sowie auf dem Studium von Landschaftszeichnungen Rembrandts, den Gemälden Cézannes und Klees. In einem Brief an Imre Reiner zitierte Schneider sinngemäß aus einem Text von Julius Meyer-Graefe über Max Klinger:

„Kl. zeichnete alles so, wie er wußte, daß es geformt ist, bis in den fernsten Horizont, jede Wolke, jedes Gebüsch, jeden Hügelkamm. Der Betrachter kann, ja muß jede Einzelheit nachprüfen und feststellen, es ist alles richtig gezeichnet. Aber diese Richtigkeit macht nicht warm, beglückt nicht. Bei Rembrandt und ähnlichen Leuten: sieht man näher zu, so bemerkt man, da ist nichts von dem Zeichnen Klingerscher Art, sondern nur Kritzelei, Gewisch, Getüpfel, Geschmier; aber welches Geschmier: es sind keine nachgemachten Wolken, und so weiter, aber Leben.“<sup>497</sup>

Viele der Schneiderschen Landschaften der 30er und 40er Jahre, die motivisch die Umgebung der Schwäbischen Alb aufgreifen, entfernen sich zunehmend vom realen Vorbild. Sie sind Beispiele für sein Bestreben, sich über das Wissen vom formalen Landschaftsaufbau hinaus, in die jeweilige Atmosphäre und situative Stimmung einer Landschaft einzufühlen und die ihr innewohnenden Qualitäten in einer bestimmten, jahreszeitlich oder wetterbedingten Konstellation zu erfassen. So zeigen etwa die Bilder *Luftige Landschaft* von 1930 und *Dunkle Landschaft* von 1943 Ausschnitte oder Ausblicke und verschiedene Zustände von Landschaft, die Schneider mit Tusche oder Kohle zu erfassen sucht. In der Zeichnung *Luftige Landschaft* (Abb. 124) wählt er den Blick – vermutlich auf einen See – der von nicht näher definierbarer Ufervegetation umstanden ist und vom rechten Bildrand durchschnitten wird. Die räumliche Verjüngung des Sees zur Mitte hin und die sich im oberen Drittel aufhellenden horizontalen Tuschelinien, die in einen ähnlich gestalteten „Himmel“ übergehen, deuten Perspektive an. Das Liniengewebe aus kreisenden und kurzen Federstrichen verweist auf Pflanzenformen, die sich jedoch nach oben und zu den Seiten hin auflösen, so dass eindeutige Lesarten konterkariert werden. Die ornamentalen Linienverdichtungen scheinen über der hellen Fläche zu schweben, was dem Bild die Anmutung von Leichtigkeit und Unbeschwertheit verleiht. In der Kohlezeichnung *Dunkle Landschaft* (Abb. 125) vom April 1943 lastet der schwarze Himmel schwer und umschließt

497 | Brief von Schneider an Reiner vom 12. bis 14.7.1947, Brief Nr. 1947-22, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

den Baum am linken Rand, wie auch die nur aus gekritzelten Linien und verwischten Flecken konstituierten Vegetationen. Ein wenig Licht am Himmel dringt durch die nächtliche Schwärze und beleuchtet eine im Vordergrund sich grau ausbreitende Fläche, vielleicht ein Gewässer, dessen leicht unruhige Oberfläche Schneidler durch ein bewegtes Liniengeflecht andeutet. Aus der mitten im Krieg entstandenen Arbeit ist jede Heiterkeit, die noch 1930 die *Luftige Landschaft* auszeichnete, verschwunden. „Seit langen Jahren nur Krieg und Alb“ schreibt er 1944 an die Schülerin und Vertraute Antonia Schenk. „Bei mir ist jeder Tag wie der andere: einsam, ein wenig krank, ein wenig traurig, müde, und die Arbeit gerät nicht.“<sup>498</sup>

In den Zeiten der erzwungenen inneren Immigration widmete Schneidler sich in Briefen von 1941 und 1947 dezidiert dem Thema der „Inneren Landschaft“ oder des „Inneren Bildes“, eine Begrifflichkeit, die er einem symbolistischen Gedicht Rilkes aus dem Jahr 1914 entlehnt.<sup>499</sup> Bezogen auf seine private Situation beschreibt er mit der Fokussierung auf das Innere zum einen den ganz konkreten Rückzug vom Alltag, mit dem er sich vor der Lebenswirklichkeit in Stuttgart und Gundelfingen zu schützen sucht, der „Rast- und Ratlosigkeit“ der Menschen, die er „fern von Gott und Natur“ ohne Halt und Würde empfand.<sup>500</sup> Zum anderen glaubte er, dass es für den Künstler in diesen Zeiten nur den Weg über die Innenschau geben könne und dass es gelte, nach dem „inneren Bild“ im darzustellenden oder zu entwerfenden Gegenstand zu suchen, sei es eine Schrift, ein Ornament, eine Malerei oder ähnliches.

Als „inneres Bild“ definierte Schneidler alles Skizzenhafte, Fragmentarische, Ornamentale, Geschriebene und Abstrakte, das nicht als „Tasten um ein Besseres, Fertiges“ entstehe, sondern selbst Ziel sei: „Skizze um ihrer selber willen. Fragment als Aufgabe“ [...].<sup>501</sup> Damit, so hoffte er, könnten sich die zeitgenössischen Künstler vom Geschmack und Verständnis der „Masse“ absetzen.<sup>502</sup>

Den Gedanken, dass „alles Äußere auch unbedingt Inneres in sich birgt“,<sup>503</sup> das es zum Vorschein zu bringen gelte, hatte Wassily Kandinsky 1912 ausführlich dargelegt. Während Kandinsky jedoch die „Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers“<sup>504</sup> als Voraussetzung zum „Verstehen“<sup>505</sup> eines Kunstwerks positiv konnotiert, kam für Schneidler eine Veröffentlichung seiner Arbeiten – auf Grund persönlicher Erfahrungen im Nachkriegsdeutschland – immer weniger in Frage. Zur Sorge, seine künstler-

498 | KERMER/APPELHANS 1968, Brief an Antonia Schenk vom 9.10.1944, S. 106.

499 | RILKE 2006, Siehe *ich wußte es sind solche...*, S. 622. Rilke widmete dieses Gedicht der Künstlerin Lulu Albert-Lasard während seines Aufenthaltes in Irschenhausen. Brief von Schneidler an Imre Reiner, 14.5.1947 bis 18.5.1947, Nr. 1947-11 und 12.7.1947 bis 14.7.1947, Nr. 1947-22, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach; Brief von Schneidler an Eva Aschoff, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 15.

500 | KERMER/APPELHANS, 1968, Brief an Eva Aschoff vom Oktober 1941, S. 15.

501 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 12.4.-14.7.1947/Brief Nr. 1947-22, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

502 | Ebd.

503 | KANDINSKY 1980, S. 69. Willi Baumeister veröffentlichte 1947 seine Schrift *Über das Unbekannte in der Kunst*, in der er ähnlich Kandinsky, jeder echten Kunst die Fähigkeit zuschreibt, das unsichtbar Präexistente in der Welt sichtbar zu machen. BAUMEISTER 1947, S. 168.

504 | KANDINSKY 1980, S. 26

505 | Ebd.

ische Arbeit könne dem Vergleich mit Werken seiner Vorbilder nicht standhalten, gesellte sich seit den letzten Kriegsjahren eine beinahe misanthropische Ablehnung der gesellschaftlichen Zustände.<sup>506</sup>

### 2.5.3 Bühnenbilder: Figuren in der Landschaft

Anders als über seine Liebe zur Musik, äußerte Schneider sich in seinen Briefen niemals über das Theater. Es ist auch nicht bekannt, ob er als junger Mann die Bühnen in Berlin, Düsseldorf oder später das Schauspielhaus in Stuttgart besuchte.<sup>507</sup> Eine Affinität zum Bühnenbild könnte er aber bereits als Student in der Kunstgewerbeschule Düsseldorf entwickelt haben. Der dortige Rektor Peter Behrens entwarf seit der Jahrhundertwende Bühnenbilder für die Darmstädter Künstlerkolonie und ab 1920 fand Schneider in Bernhard Pankok einen Rektor, der sich bereits seit 1909 mit Ausstattungen für die Stuttgarter Opernbühne beschäftigt hatte.<sup>508</sup>

Eine weitere Ursache für Schneiders Bühnenaffinität dürfte die vom späten 19. Jahrhundert bis weit ins 20. Jahrhundert reichende zweite Rokoko-Renaissance gewesen sein, die sowohl alle Sparten des Kunstgewerbes als auch die bildende Kunst erfasste.<sup>509</sup> Als Hommage Schneiders an das Rokoko und Rechtfertigung seiner noch spät virulenten Passion kann eine Äußerung vom Juli 1947 gewertet werden, die er an Imre Reiner schrieb: „Chardin und Watteau liebe ich auch sehr. Überhaupt das Rokoko. Ich bin ganz erfüllt davon. Bestimmt mein Misstrauen gegen das Allzu-Moderne, mein Pendeln zwischen Tradition und Neugier.“<sup>510</sup>

Den Gedanken, dass sich die Neuentdeckung des Rokoko einer in wohlhabenden Kreisen erstarkten Ablehnung gegen das als zu schmucklos empfundene, moderne Design verdankt, hatte schon Gustav E. Pazaurek dargelegt. Bereits 1909 hatte der Leiter des Königlichen Landesgewerbemuseums in Stuttgart erstmalig in einer thematischen Schau mit dem Titel *Dreierlei Rokoko* in seinem Hause Kunstwerke des originalen Rokoko aus den Jahren von etwa 1740 bis 1770 mit Rokokoadaptionen aus den beiden epigonalen Phasen um 1840 und um 1880 bis 1900 konfrontiert. Ziel der Ausstellung war es, aus dem Vergleich dieses dreifachen Rokoko „die entsprechenden Schlüsse auch für die Praxis der Gegenwart zu ziehen [...]“.<sup>511</sup> Im Katalogtext hält er sich die Frage vor, warum ein Teil der zahlungskräftigsten Konsumenten auch 1909 noch einen Hang zu dieser Kunstrichtung habe, obwohl doch die „modernste Kunst“<sup>512</sup> von Puritanismus und Askese geprägt sei.<sup>513</sup> Den Grund findet er im intrinsischen Schmuckbedürfnis des Menschen, das nicht zu unterdrücken sei und sich im Wunsch „nach einer größeren Berücksichtigung des Dekorativen gegenüber dem Konstruktiven“

506 | Siehe zur Sorge der parallelen Abbildung seiner Arbeiten mit denen „bewunderungswürdiger Meister“: Brief von Schneider an Imre Reiner vom 6.6.1947 bis 9.6.1947, Brief Nr. 1947-14, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

507 | Siehe dazu ZIEGER 2013 b, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER, S. 255–291.

508 | Siehe dazu: Bernhard Pankok 1872–1943, Ausstellungskatalog des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, 1973, S. 11 und 221.

509 | Fritz Schmalenbach macht 1935 erstmals ornamentale Reminiszenzen an das Rokoko auch in Werken des Jugendstils aus. Siehe dazu SCHMALENBACH 1935, S. 45f.

510 | Brief von Schneider an Imre Reiner vom 17.7. bis 18.7.1947, Brief Nr. 1947-23, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

511 | PAZAUREK 1909, S.4.

512 | Ebd., S. 33.

513 | Pazaurek bezieht sich hier vermutlich auf die Schrift Adolf Loos' *Ornament und Verbrechen*, die 1908 veröffentlicht worden war. Siehe dazu LOOS 1908, Nachdruck in: OPEL 2000, S. 192–202.

Bahn breche.<sup>514</sup> Diese Einschätzung Pazaureks setzt sich zum Beispiel fort in der Architektur von Theaterbauten aus den 1920er Jahren in Berlin, in denen Raumin szenierungen realisiert wurden, die in Form und Dekoration an die „Vornehmheit und Festlichkeit des 18. Jahrhunderts“ anknüpfen.<sup>515</sup>

In der bildenden Kunst wurden in Deutschland Ende des 19. Jahrhunderts herausragende Maler wie Antoine Watteau (1684-1721) und Jean Siméon Chardin (1699-1779) wiederentdeckt. Im Kunstgewerbe löste das historisierende Neurokoko die Neurenaissance ab.<sup>516</sup> Seit 1927 waren im Schloss Charlottenburg und im Neuen Palais in Potsdam die Kunstsammlungen Friedrichs II. öffentlich zugänglich, die allein 19 Werke Watteaus aufweisen – darunter die dritte Version des Gemäldes *Einschiffung nach Kythera* von 1717/18, der Inbegriff der Bildgattung der sogenannten *fêtes galantes* (Abb. 126).<sup>517</sup> Bis zur Zeit des Nationalsozialismus stand man dem sogenannten französischen Stil nicht mehr mit Ablehnung gegenüber, sondern lobte in Kontraposition zur dunklen Strenge der Neorenaissance „Phantasie reich tum, spielerische Leicht(leb)igkeit und Hellfarbigkeit“ des Rokoko.<sup>518</sup>

Schneidler stand mit seiner Rokokobegeisterung auch unter den Schriftkünstlerkollegen nicht allein. So war zum Beispiel der von Schneidler hochgeschätzte Schriftkünstler Emil Rudolf Weiß ebenfalls ein Verehrer dieses verspielten Stils. Seine Verneigung vor der Formensprache dieser Zeit manifestierte er in seiner Schrift *Weiß-Fraktur*, die stark von Schriftmustern aus dem Rokoko geprägt ist, aber auch in den 1922 entstandenen Wandbildern für die große Gesellschaftshalle des Luxusliners Columbus II der N.D. Lloyd, die bukolische Szenen des späten Rokoko aufgreifen.<sup>519</sup>

Viele von Schneidlers malerischen und grafischen Werken ab 1910 und verstärkt ab den 1920er Jahren belegen seine große Faszination für die Bühne und die Dramaturgie dieses mit kostümierten Darstellern bevölkerten Raumes, meist als szenisches Arrangement im Zusammenhang mit Landschaft.<sup>520</sup> Den Kleidungsstil des Rokoko und die Kostüme der norditalienischen Commedia dell'arte in den Watteauschen Theaterszenen nachempfindend, bekleidet Schneidler seine bezopften und mit Dreispitz behüteten Akteure mit knielangen Gehröcken und die Damen mit farbenfrohen Roben, passenden Hüten und Stolen oder variiert zum Beispiel in der geometrisch-abstrahierten Zeichnung *Marionetten* von 1927 die Figur des Pierrots (Abb. 127).

514 | PAZAUREK 1909, S. 33, 34.

515 | BERENTS 1998, S. 124. Unter der Bezeichnung Rokoko-Theater bespricht Berents die Bauten des Theaters am Kurfürstendamm von 1921 und der Komödie Berlin von 1923/24. Beide entworfen von dem Theaterarchitekten Oskar Kaufmann, der von Julius Posener vor dem 1. Weltkrieg als „Großmeister der Moderne“ bezeichnet wurde, sich dann aber einem „expressionistischen Rokoko“ zugewandt habe. Ebd., S. 118. Die Entstehungsdaten der Gebäude wurden aktualisiert nach: <https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/geschichte/architekten/artikel.158076.php> (23.2.2017). Siehe zu den Gründen der ersten Rokokorezeption in der Malerei des 19. Jahrhunderts WARNCKE 1995, S. 10 f.

516 | STALLA 1996, in: FILLITZ 1996, S. 227f. Siehe auch MORGAN-GRASSELLI/ROSENBERG 1985, S. 10–14.

517 | Die *Fêtes Galantes* bezeichnen die Darstellung aristokratischer Festlichkeiten im Freien, durchsetzt mit erotischen Anspielungen. Da Schneidler seine Heimatstadt Berlin bis 1929 regelmäßig besuchte, darf man davon ausgehen, dass er dieses und andere Gemälde Watteaus kannte. Siehe zur Entwicklung des Sujets: MORGAN-GRASSELLI/ROSENBERG 1985: Wege nach Cythera, S. 496–504.

518 | Ebd., S. 230 sowie die Anmerkung 71, S. 236.

519 | Siehe zur Weiß-Fraktur LOUBIER 1921, S. 50–52 und zur Ausstattung der Columbus II: STARK 1994, S. 106f.

520 | Siehe z.B. Abb. 11, Abb. 23 oder Abb. 58 in diesem Band.



In der Gouache *Szene mit historischen Kostümen*, circa 1920 entstanden (Abb. 128), stehen sich zwei Gruppen, die sich scheinbar bei einem Spaziergang begegnet sind, in lockerer Anordnung gegenüber. Die ganze Szene ist in hellen Pastelltönen gehalten, wie auch im Bild *Szene im Garten* von circa 1925, in der die Figuren in ihren prächtigen Kleidern im Sonnenlicht leuchten (Abb. 129). Die beiden horizontal angelegten Kompositionen zeigen die Akteure auf einer Ebene gleichen Höhenniveaus stehend, umfasst vom Blau und Blau-Grau des Himmels und seitlicher Vegetation. In späteren Darstellungen löst Schneider diese linear-statische Anordnung sukzessive auf, wie zum Beispiel in der Gouache *Figuren in der Landschaft* (Abb. 130), entstanden um 1935 oder dem 1948 aquarellierten Blatt *Figuren in abstrakter Landschaft* (Abb. 131). Die Bilddramaturgie in *Figuren in der Landschaft* unterscheidet sich vollständig von den oben gezeigten Kompositionen, in denen gelassen im Gespräch einander zugewandte Figurengruppen auftreten. Schneider lässt 1948 eine ganze Menschenmenge von links unten zur oberen Bildmitte hin streben und dort im Hintergrund aufgehen. Kostümierung ist nur noch in der Farbigkeit der flüchtig angedeuteten Gestalten erkennbar. Die einzelne Figur wird zu Gunsten des Ganzen optisch zurückgenommen. Die Personen auf der rechten Bildseite treten dagegen als Solisten deutlicher hervor: die Gruppe dreier Männer mit Zylinderhüten und im Hintergrund rechts zwei Frauen, rot und grün gekleidet, die sich dem Zentrum nähern. Der Bildaufbau ist dynamisch um ein helles, schlaglichtartig beleuchtetes Dreieck in der unteren Bildmitte angelegt, das den Blick des Betrachters in die Tiefe des fiktiven Bühnenraumes führt.

Im Aquarell *Figuren in abstrakter Landschaft* (Abb. 131) verwischen sich die Grenzen zwischen Figur, Landschaft und Bühne gänzlich. Immer noch ist Verkleidung wahrnehmbar, aber die Figuren lösen sich in einem auf der rechten Bildseite aufwärts steigenden Strudel aus Farbflecken und einem geballten Gewebe aus schriftartigen Linien auf. Eine ähnliche Bildlösung findet sich auch in der Tuschezeichnung *Figuren in abstrakter Landschaft in grau* von 1948 (Abb. 132), in der sich reduzierte, schemenhafte Wesen in gemusterten Gewändern zum oberen Bildrand aufsteigend verdichten und sich in wolkenartigen Gebilden verfangen. Diese späteren Bühnenbilder Schneiders erinnern nur noch entfernt an Vorbilder der Rokokozeit. In diesen kreisenden, sich um ein sichtbares oder imaginäres Zentrum aufbauenden Kompositionen zeigt sich vielmehr eine Verbindung zwischen allen Sujets, die Schneider in seinen freien Werken bearbeitet, seien es bühnenartige Themen, reine Landschaftsdarstellungen oder seine Kalligrafien. Bei aller Freiheit der Komposition unterliegt jedoch jedes Blatt dem Primat der Ausgewogenheit von bedeckter zu unbedeckter Fläche, von hellen zu dunklen Partien und der Farben zueinander.

## 2.6 Das künstlerische Werk zwischen 1920 und 1949: Schrift und Bild

Etwa 70 Prozent der Werke im Schneiderschen Nachlass im Klingspor Museum Offenbach und in der Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart sind Zeichnungen und Bilder, in denen in unterschiedlichster Weise Schrift thematisiert wird. Die sogenannten Schriftbilder Schneiders lassen sich in etwa drei Kategorien zuordnen, deren Übergänge jedoch fließend sind:

- die geschriebene Schrift, d.h. Schneiders typografische Schriftentwürfe
- Bilder mit Schriftelementen
- die gezeichnete Schrift, d.h. die kalligrafischen Arbeiten im weitesten Sinne.



Im Folgenden soll zunächst auf die für Schneidlers berufliche Existenz wichtige *geschriebene Schrift* eingegangen werden, der Fokus aber auf den beiden letzten Gruppen liegen.<sup>521</sup>

### 2.6.1 Geschriebene Schrift

Seit seinem Unterricht bei Fritz Helmuth Ehmcke an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf in den Jahren 1904 bis 1905 beschäftigte Schneider sich mit dem Schreiben und der Gestaltung von Schrift – eine Leidenschaft, die ihn zum Schriftentwerfer und Schriftkünstler werden ließ und bis zu seinem Tode begleitete. Die englische Schriftkunstbewegung mit ihrem Hauptprotagonisten Edward Johnston, dessen Meister-schülerin Anna Simons 1905 einen ersten staatlichen Schriftkurs an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf leitete, war Schneider ebenso vertraut wie die Publikationen des österreichischen Typografen Rudolf von Larischs zur Vermittlung von Schrifttechniken.<sup>522</sup>

Die 20 bekannten Druckschriften, zum Teil mit kursiven und fetten Varianten, die Schneider zwischen 1911 und 1955 entwarf, begründen seine Bekanntheit in Kreisen von Grafikern und Schriftentwerfern bis heute. Ihre Genese verdanken die Druckschriften vor dem Zeitalter digitaler Schriftentwicklungssoftware dem handschriftlichen Entwurf. Einer in Blei gegossenen Schrift gingen Hunderte Handzeichnungen von Einzelbuchstaben, Buchstabenfolgen, Ligaturen, Minuskeln und Majuskeln voraus, wie der im Klingspor Museum Offenbach bewahrte, noch unverzeichnete Nachlass dieses Werksegments Schneidlers eindrucksvoll belegt.

Mit dem Terminus *geschriebene Schrift* benannte Schneider Schriftblätter, in denen er sich im zweckgebundenen, handschriftlichen Experimentieren, einer neuen Satzschrift näherte. Entwürfe, die ihm gelungen schienen, schrieb er einem Raster ein, das zur Entwicklung von Form und Proportion der einzelnen Schriftzeichen unabdingbar war. Im Anschluss montierte er Buchstabenfolgen nebeneinander, um sich des stimmigen Verhältnisses von Oberlängen, Unterlängen und Buchstabenkörpern zu vergewissern und Erkenntnisse über Spatien, Zeilenabstände usw. zu erhalten.<sup>523</sup> Oberstes Gebot einer Satzschrift ist, dass sie neben ihrer gestalterischen Qualität gut lesbar ist. Um dies zu erreichen, war ein intensiver Austausch mit der Schriftgießerei notwendig, bei dem die Entwürfe zwischen Schneider und der Gießerei vielfach hin und her gesendet, korrigiert und bearbeitet wurden, bis eine für beide Seiten befriedigende Form gefunden war – ein langwieriges Verfahren, das sich über Jahre hinziehen konnte (**Abb. 133**).<sup>524</sup> Beispiele für das Schriftschreiben und Schriftentwerfen hatte Schneider in der zweiten Kassette des *Wassermann*, die den Titel *Geschriebene Schrift* trägt, versammelt und dargelegt: „wie man Formen einer Grundschrift weiter-

521 | Siehe für dieses Kapitel auch ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 255–291.

522 | Siehe zur Lehrtätigkeit von Anna Simons an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf MOELLER 1991, S. 136 f. Zur Kenntnis Schneidlers der englischen Schriftbewegung KERMER/APPELHANS 1968, Brief an Paul Standard vom 2.3.1955, S. 100. Das Inventarium über die Bibliothek und Lehrmittelsammlung der Königl. Kunstgewerbeschule Stuttgart, Laufzeit 1884–1931 führt dreimal den Ankauf des Lehrwerkes *Unterricht in ornamentaler Schrift* auf, das VON LARISCH 1905 herausgab und mindestens bis 1934 immer wieder aufgelegt wurde.

523 | Siehe ausführlich zum Vorgehen bei der Entwicklung einer Druckschrift vor dem digitalen Zeitalter SIMION 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER, S. 171–199.

524 | Siehe dazu CAFLISCH u.a. 2002. Kaum eine der aufgeführten Schriften entstand in einem Zeitraum von unter fünf Jahren. Siehe auch den Briefwechsel zwischen der Bauerschen Gießerei in Frankfurt und Schneider, 1949–1958, in: Nachlass Schneider Inv.Nr. n12-01867, Sammlung SAdBK Stuttgart.

führt oder abwandelt, in dem man Schreibgerät und Farbe, Schreibhaltung und Schreibtempo verändert, die Schrift schmäler oder fatter und die Zeilen enger oder weiter werden läßt.<sup>525</sup>

Im Aspekt der Handschriftlichkeit überschneiden sich die beiden Pole des Schneidlerschen Lebenswerkes: die Tag- und Nachtarbeit. Seine berufsbedingten ‚Tagarbeiten‘, etwa für Schriftgießereien, verlangten ständiges Schreiben, Korrigieren, Wiederholen und Optimieren von Schriftzeichen; seine private Passion, der freie zeichnerische und malerische Umgang mit Schrift, führte ihn hingegen zu grundsätzlichen Fragen, die wiederum auf den Prozess des Schriftentwerfens zurückwirkten:

„Was heißt eigentlich Schrift und Schreiben, von Grund aus, von ganz unten her? Wie macht man das: Schreiben? Was macht sich dabei selber, viel, wenig, vielleicht das Meiste oder nichts? Was ist das Erfinden? Welche Art von Suchen liegt vor diesem Finden? Wo suchen? Was suchen? Und so fort.“<sup>526</sup>

In Schneidlers Satzschrift *Legende*, die sich gestalterisch aus der 1557 geschnittenen Schrift *Civilité* des französischen Schriftschneiders Robert Granjon ableitet, wird die Verschränkung von Kalligrafie und Typografie oder in Schneidlers Diktion, von *gezeichneter* und *geschriebener* Schrift besonders sichtbar – nicht zuletzt weil sie der Handschrift auch als Satzschrift noch sehr nahe steht.<sup>527</sup> Paul Standard nannte den von Ende der 20er Jahre bis 1937 reichenden Entwicklungsprozess, der über die Schrift *Horaz* und Vorproben zur *Legende* führte, gar eine „homerische Reise“, aus der ihr Schöpfer „als eine Art kalligraphischer Odysseus“ hervorgegangen sei.<sup>528</sup> Im Vergleich der Minuskeln a, b, c von einer Version aus dem Jahr 1931 mit der letzten von 1937 wird deutlich, wie sich die Buchstaben wandelten, bis sie schließlich ihre endgültige Form fanden (**Abb. 134, 135**). Zwischen den hier gezeigten Entwürfen liegen unzählige Zeichnungen, die oft nur minimale Veränderungen aufweisen, – frei aufs Blatt, auf Linien oder in Raster gezeichnet – die Schneidler verwarf, aber nicht vernichtete, weil er sich wiederholt auch mit früher gezeichneten Blättern beschäftigte.

### 2.6.2 Bilder mit Schriftelementen

Buchstaben, Wort- und Satzfragmente in Kunstwerke aufzunehmen und in Collagen einzubauen, war ein bildnerisches Mittel der Vorreiter des Kubismus Pablo Picasso und Georges Braques um 1911. Sie überschritten die Grenzen bis dahin gültiger Bildinhalte und konterkarierten tradierte Kunstvorstellungen. Zeigte die kubistische Malerei, was in perspektivischen oder flachräumlich angelegten Gemälden bislang nicht zu sehen gewesen war, nämlich auch die Rück- oder Seitenansicht der Dinge, so konnten die Schriftzeichen als Zitate von Realitätsfragmenten als etwas zwar Gewusstes aber nicht Sichtbares gelesen werden.<sup>529</sup>

525 | SCHNEIDLER 1945, Kasette 2, Einleitung.

526 | Brief von Schneidler an Reiner vom 10.4.1947, Nr. 1947-6, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

527 | Siehe dazu CAFLISCH u.a. 2000, S. 216 und STANDARD 1953, S. 440 und HANSERT 2009, S. 138. Schneidler hat die *Legende* als eine unverbundene Script-Schrift konzipiert. Zu den *Civilité*-Schriften: SABBE/LUDWIG 1929.

528 | STANDARD 1953, S. 440.

529 | Siehe dazu MAHLOW 1963, S. 70 und ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 259.

Schneidler, der Picasso für ein Genie hielt, ihn aber dennoch mit äußerster Skepsis wahrnahm, bediente sich ebenfalls der Aufnahme von Schrift ins Bild, verfolgte aber nicht die Ziele der Kubisten.<sup>530</sup> Seine Wörter oder Satzfragmente im Bild sind als eigenständige Elemente in einen konstruktiv-ornamentalen Kontext eingebunden und nicht Verweis, sondern Ausgangspunkt der Darstellung. Sein Interesse richtet sich damit nicht auf eine Neuinterpretation des dreidimensionalen Objektes im Bild, sondern bezieht sich weitgehend auf das zweidimensionale Erkunden komplexer Farb- und Formdispositionen in der Fläche.

Schneidler verweist durch diese Verwendung von Schriftzeichen im Bild gleichzeitig auf deren ikonische Qualitäten. Seine Buchstaben können sowohl als Verbildlichung von Sprachlauten, als auch als autarke Bilder gelesen werden. Seine praktisch-experimentelle Auseinandersetzung mit Schriftelementen greift damit einem theoretischen Forschungsgebiet vor, das sich erst lange nach Schneidlers Tod konstituierte und 2003 von Sybille Krämer als „Schriftbildlichkeit“ definiert wurde.<sup>531</sup> Noch 1994 wurde von Hartmut Günther in seinem umfassenden Handbuch zu Schrift und Schriftlichkeit konstatiert, dass die Schrift die Menge der graphischen Zeichen sei, mit denen gesprochene Sprache fixiert werde.<sup>532</sup> Der Begriff der Schriftbildlichkeit zielt dagegen auf die Herauslösung der Schrift aus der „klassischen Disjunktion von Sprache *oder* Bild“, da sie sowohl „Attribute des Diskursiven wie des Ikonischen“ verkörpert.<sup>533</sup> Ein fortschrittlicher Museumsdirektor wie Dietrich Mahlow (1920-2013) hatte bereits 1963 in seiner umfassenden Schau „Schrift und Bild“ in der Kunsthalle Baden-Baden und im Amsterdamer Stedelijk Museum die vielfältigen Facetten der Schrift und ihrer Darstellung im und als Bild vorgeführt und der Medienwissenschaftler Reinhard Döhl (1934-2004) schon circa 1969 über Bilder geschrieben, die Schrift als „graphische Partikel“ zeigten, die gelesen *und* angeschaut werden konnten. Aber es dauerte noch Jahrzehnte, bis die weit über die Verschriftlichung von Sprache hinausgehenden ästhetischen Potenziale der Schrift Gegenstand wissenschaftlicher Forschung werden sollten.<sup>534</sup>

Der Wille, sich mit Schriftelementen im Bild auch in freien Arbeiten zu beschäftigen, korreliert mit Schneidlers Erfahrung als Buchgestalter und Entwerfer dekorativer Initialen sowie seiner Rolle als Lehrer und Vermittler von Grundprinzipien der Raumaufteilung. Berufliche Aufgabe und privates Forschen, Schneidlers ‚Übungen‘, verschränkten sich und traten in einen produktiven Dialog:

„Tagsüber [...] Brotarbeit. Abends, nachts, an Feier- und Ferientagen beschäftige ich mich mit den Fragen, die meinem Lehren zu Grunde liegen, sie nähren und fruchtbar machen. Diese Feierabend-Arbeit nenne ich mit Recht: Übungen.“<sup>535</sup>

530 | „Ein Genie, ja, selbstverständlich --- aber verkommen [...].“ Auszug aus einem Kommentar zu Picasso im Brief von Schneidler an Reiner vom 27.5.1947 bis 1.6.1947, Brief Nr. 1947-13. Schneidlers Einschätzung bezieht sich nicht erst auf das Jahr 1947. Im gleichen Brief schreibt er, dass er schon immer an Picassos Ernsthaftigkeit gezweifelt habe.

531 | Siehe dazu: KRÄMER 2003, in: KRÄMER/BREDEKAMP 2003, S. 157–176.

532 | GÜNTHER/LUDWIG 1994, VIII. Siehe auch Krämer 2003, S. 158.

533 | Siehe dazu: Brandstätter/Cancik-Kirschbaum/Krämer 2012. Die Trennung von Schrift und Bild geht zurück auf die 1766 verfasste Schrift *Laokoon* von Gotthold Ephraim Lessing.

534 | MAHLOW 1963 und DÖHL circa 1969. <https://www.netzliteratur.net/experiment/schrbild.htm> (9.3.2017) Das genaue Datum der Entstehung des Textes ist nicht vermerkt.

535 | Brief von Schneidler an Imre Reiner, vom 14.5. bis 18.5.1947, Brief Nr. 1947-11, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

Schon in den frühen Jahren findet sich diese Verknüpfung von Bild und Schrift in Schneidlers Werken: Initialen in einem Ornamentfeld hatte er erstmalig 1911 veröffentlicht und ab etwa 1918 Namenszüge oder Sinnsprüche in die Muster von kunstgewerblichen Entwürfen für Wandteppiche eingewoben. Außerdem entwarf er eine Vielzahl von Vignetten, illustrierten Titelseiten und Bucheinbänden, die Bild und Schrift miteinander verbanden.<sup>536</sup>

Frei vom Auftragsdruck konnte er sich in seinen ‚Nachtarbeiten‘ diesem Thema in all seinen Facetten widmen, ohne auf Umsetzbarkeit Rücksicht nehmen zu müssen. Bei der Entwicklung seiner geometrischen Kompositionen entwarf Schneider zunächst ein Raster, basierend auf einer bestimmten Grundeinheit, die er sukzessive in kleinere und kleinste Teileinheiten zerlegte. Anschaulich wird das strenge Gerüst eines solchen Schriftbildes zum Beispiel an dem unvollendeten Blatt *O T* von 1925 (Abb. 136). Das Bleistiftraster und die Teilung der Flächen sind gut erkennbar, wie auch die Aussparung der Buchstaben O und T. Sie bilden mit der äußeren Begrenzung des Bildfeldes den Rahmen bzw. die Zäsuren für die sich nach innen differenzierende Gestaltung. Charakteristisch für Schneider sind das alternierende Gegeneinandersetzen ruhiger, monochromer und gemusterter Felder und das Durchkreuzen der symmetrischen Komposition durch divergente Gestaltung der Rasterparzellen. So steht etwa die vom O durchschnittene rote Fläche auf der linken Seite einer vielfach geteilten am rechten Bildrand gegenüber oder das linke dunkle Eckfeld mit roten Sternen in weiß ausgesparten Kreisen, dem rechten, noch unfertigen Streifenkarree.

Ein weiteres in Rot und Türkistönen gehaltenes Blatt *Farbfeldmalerei mit Schriftkomposition* von 1924 (Abb. 137) lässt deutlich seine Genese aus den Farbschattierungs- und Raumaufteilungsübungen erkennen, erinnert aber auch an Klee'sche Farbfeld- und Schriftbilder.<sup>537</sup> Schneider kombiniert dieses fein abgestufte Farbraster mit dem rudimentären Titel *DivCom* und dem Buchstabenpaar *DA* am unteren Bildrand. Die Kürzel für Dante, *DA* und seine *Divina Commedia*, *DIVCom* bleiben weiß ausgespart, andere Buchstaben wie das *X* am linken Rand und in der Bildmitte werden von braun-roten Lasurschichten eingenommen. Beide sind von einem fast schwarzen, Tiefe evozierenden Untergrund umgeben und markieren eine imaginäre Diagonale, auf deren linker Seite dunklere Farbtöne vorherrschen. Das Graph *X* könnte damit ein Verweis auf die *Göttliche Komödie* sein, in deren *X. Gesang* Dante den düsteren Gang durch die Höllenstadt besingt.<sup>538</sup> Die in ihrer Größe differierenden Buchstaben bilden die Basis für die Maße der sie umgebenden oder durchdringenden Farbfelder, die mit Streifen, Karrees und dekorativen Elementen gefüllt sind. Die Buchstaben sind als Lautzeichen lesbar und gleichzeitig verbildlichte Zeichen der geometrisch-ornamentalen Konstruktion.

Die Rezeption der drei großen Passagen der *Divina Commedia* – *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* – durch die bildende Kunst begann schon kurz nach dem Tod Dante Alighieris (1265-1321) etwa ab Mitte des 14. Jahrhunderts. Über Künstlergenerationen hinweg sind sie immer wieder Gegenstand von Versuchen gewesen, die Vorstellungsbilder des Dichters illustrierend zu deuten oder sich je nach Präferenz Motive

536 | Siehe dazu zum Beispiel die Abbildungen 4, 6, 8, 9, 10, 30, 40, 70, 71 und 72.

537 | Zum Beispiel Paul Klee: *Salon Tunisien*, Aquarell und Feder auf Papier von 1918, Privatbesitz Deutschland. Abgebildet in: ZENTRUM PAUL KLEE 2014, S. 178.

538 | Siehe dazu zum Beispiel.: <http://www.dantealighieri.dk/Bachenschwanz/hoelle/dgk-h10.htm> (11.3.2017).

aus der Dichtung malend anzueignen.<sup>539</sup> Die künstlerische Rezeption wurde ab 1487 in der Buchkunst erweitert und wandelte sich durch die Jahrhunderte. Zum Ende des 19. Jahrhunderts war es vor allem das Inferno, das bildende Künstler und Buchkünstler zu herausragenden Gestaltungen anregte, eine Faszination die sich bis weit ins 20. Jahrhundert fortsetzte.<sup>540</sup>

1922 und 1930 wurden in der Schriftwerkstatt der Stuttgarter Kunstgewerbeschule unter Schneidlers Leitung zwei Texte Dante Alighieris von Schülern bearbeitet und in rein typografische Satzbeispiele umgesetzt – ein Auszug aus Dantes philosophischer Abhandlung aus dem Jahr 1306/07 mit dem Titel *Canzone Quattro del trattato quatro del „Convivo“* und der W-Sonderdruck Nr. 32 *Divina Commedia Inferno, canto 5*. Schneidler übertrug also seine Liebe zu Dantes Dichtung, die er noch Jahrzehnte später pflegte, in seine Lehre zu Schrift und Satz und beschäftigte sich selbst 1923 und 1924 außerhalb der Schule in freien Arbeiten mit Dantes Gesängen zum Fegefeuer.<sup>541</sup>

Die in Rot und Schwarz angelegte Tuschezeichnung *Purgatorio, Canto XXXI* (**Abb. 138**) zeigt ein komplexes Gefüge aus kleinteiligen, streng gegliederten, symmetrisch gefüllten Flächen in Grau-Tönen auf der linken Seite und eine rechte, lichtere Seite mit asymmetrisch angelegten, schwungvollen Ornamenten. Dominant ist das große P, welches als Weißraum die gesamte linke Bildhälfte einnimmt und die dunkel gemusterten Felder durchschneidet. Es bildet den Anfangsbuchstaben des Wortes *Purgatorio*, dessen Lettern das untere Bilddrittel der rechten Seite bestimmen und sich von einem rot-schwarzen Block absetzen, aus dem die Buchstaben- und Zahlenfolge *canto XXXI* hervortritt. Die helle, spielerisch-beschwingte rechte Bildseite ist der düster wirkenden linken durch eine an einen Fluss erinnernde grau-bläuliche Form verbunden, die den Bauch des P im Scheitelpunkt touchiert – vielleicht eine Referenz an Dantes Text, der im 31. Gesang den Übergang vom Fegefeuer mithilfe seiner Geliebten Beatrice durch einen Fluss ins Paradies beschreibt.<sup>542</sup>

*Purgatorio, Canto XXXI* ist eine jener Kompositionen, in denen Schneidler mit den Möglichkeiten der Einbindung von Schrift und den Ausdrucksmöglichkeiten des Ornaments experimentiert, dem er im Hinblick auf seine Eigenschaft bestimmte Empfindungen und Inhalte zu transportieren, die gleichen Qualitäten zuschrieb wie der Schrift oder der Zeichnung: „Geheimnisse, Ferne, Schauer. Liebe, Trost und Trostlosigkeit“.

539 | Siehe zum Zeitpunkt der ersten Rezeption der Divina Comedia durch bildende Künstler: BÜTTNER/GOTTDANG 2009, S. 249–254.

540 | Zum Beispiel griff Auguste Rodin Motive des Inferno in seinem Höllentor auf, Oskar Kokoschka in der Windsbraut oder Gustav Doré in seinem Illustrationszyklus, der 1868 vollendet wurde. Siehe dazu BÜTTNER/GOTTDANG 2009, S. 249–254. Zur Rezeption Dantes im 20. Jahrhundert siehe: DALLAPIAZZA/SIMONIS 2013.

541 | Siehe dazu: Nachlass Schneidler, Inv.Nrn.: n12-00359, n12-00580, n12-00698, n12-00677, Sammlung SAdBK Stuttgart. In einem Brief an Imre Reiner berichtet Schneidler, dass er die Dante-Übertragung von Rudolf Borchardt lese. Diese Übersetzung stammt aus dem Jahr 1930. Brief von Schneidler an Imre Reiner, 21.12.1947, Brief Nr. 1947-60, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Eine Liste der zahlreichen Dante-Übersetzungen findet sich unter: <http://www.dante-gesellschaft.de/dante-alighieri/divina-commedia/> (17.3.2017).

542 | Divina Comedia, Purgatorio in deutscher Übersetzung, siehe zum Beispiel <http://www.zeno.org/Literatur/M/Dante+Alighieri/Epos/Die+G%C3%B6ttliche+Kom%C3%BDie/Fegefeuer/Einunddrei%C3%9Figster+Gesang> (11.3.2017).

keit, Leibniz, Zorn – auch ein Ornament kann das haben, hat es wenn es gut ist.“<sup>543</sup> Ornamente gehörten für ihn zu dem „Teil des Form-, Arbeits- und Lebenskreises, den man Kunst nennt“, zur „Kunst des Zeichens“, in die er auch das Vordringen zur Schrift und zu „abstrakten flächigen Gebilden“ einschloss.<sup>544</sup>

### 2.6.3 Gezeichnete Schrift

In keinem seiner spärlich überlieferten Texte und auch nicht in den Briefen an Kollegen und Freunde spricht Schneidler von der Kalligrafie. Möglicherweise mied er diese Bezeichnung, weil ihm ihre Definition als „Schönschreiben“<sup>545</sup> nicht weit genug griff, ihn vielleicht zu sehr auf die Tradition der barocken Schreibmeister festlegte oder zu nah an die ostasiatische Schreibkunst rückte. So sehr Schneidler sich auch der Überlieferung verpflichtet fühlte – und Referenzen sowohl an die europäische, als auch die asiatische Schriftkunst sind in seinem Werk ablesbar – lotete er das Schreiben in einer Tiefe und Dimension aus, die ihn zu ganz eigenen Schöpfungen führte. *Gezeichnete Schrift*, war sein Terminus für Schriftbilder, die nicht auf Umsetzung in eine Satzschrift gerichtet waren und damit nicht in erster Linie lesbar sein mussten, sondern den Vorgang des Schreibens selbst thematisierten.

### Versuche zu Wörtern

Ausgangspunkt für hunderte gezeichneter Variationen konnte ein einziges Wort sein, das für Schneidler über Jahre virulent blieb und ihn immer wieder zu neuen Experimenten anregte, oder auch eine literarische Vorlage, die ihn bewegte oder einfach Gedankensplitter, die ihm in den Sinn kamen.

Eines dieser Wörter, die er vielfach schreibend erforschte, war der Name *Hamlet*. Die Dramen Shakespeares gehörten zu Schneidlers früh internalisiertem Literaturrepertoire.<sup>546</sup> An Shakespeare habe er Englisch gelernt, das sei eine gute Schule gewesen, schreibt er an Imre Reiner und in der Schriftwerkstatt der Kunstgewerbeschule erschien 1925 als erster Band der neuen Reihe der *Juniperuspresse* eine sorgfältig gestaltete und gedruckte Version der Tragödie um den dänischen König Hamlet in englischer Sprache.<sup>547</sup> Kurz danach, im August 1927, beschreibt er detailliert das Schrift-, Satz- und Druckkonzept zu *Ein seltsamer Hamlet-Druck* – es ist die Niederschrift eines Traumes (!), in dem sich ihm anscheinend eine besondere, typografische Entwurfsidee zu dieser Tragödie offenbart hatte.<sup>548</sup>

Die Inspiration, gerade Hamlet als Stoff für einen Druck der Presse auszuwählen, mag zusätzlich durch eine Kalligrafie Reiners zu diesem Namen befördert worden sein, die er Schneidler 1922 zeigte und eine

543 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 9.12.1947, Brief Nr. 1947-57, in: Nachlass Imre Reiner, Klingpor Museum Offenbach.

544 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 14.5.1947 bis 18.5.1947, Brief Nr. 1947-11, in: Nachlass Imre Reiner, Klingpor Museum Offenbach.

545 | <http://www.typolexikon.de/kalligraphie/> (11.03.2017).

546 | Siehe zur Shakespeare Rezeption in der Bildenden Kunst BÜTTNER/GOTTDANG 2009, S. 262–266.

547 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 8.5.1947 bis 11.5.1947, Brief Nr. 1947-10, in: Nachlass Imre Reiner, Klingpor Museum Offenbach und zum Druck des *Hamlet* in der *Juniperuspresse* BOSKY 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 139 sowie im gleichen Band die Auflistung sämtlicher Drucke der Presse ZIEGER 2013, Anhang, S. 326. Im 5. Druck der neuen Reihe liegt mit Heinrich VIII. eine weitere typografische Umsetzung eines Shakespeares-Drama vor, gedruckt ebenfalls 1925.

548 | Siehe dazu SCHNEIDLER 1927b, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr.: nl2-01860, Sammlung SAdBK Stuttgart.



solche Wirkung auf seinen Lehrer ausübte, dass er noch Jahrzehnte später von der Bedeutung, die die Begegnung mit diesem Schriftzug für ihn gehabt habe, berichtet.<sup>549</sup>

Eigene kalligrafische oder gezeichnete Versuche zum Namenszug Hamlet finden sich im Nachlass Schneidlers erst ab 1940. Bis zum Jahr 1949 sind 75 erhaltene Varianten nachweisbar, die er in Gruppen auf Karton montierte oder einzeln für sich stehen ließ.<sup>550</sup> Das Besondere an diesen Schriftzügen ist, dass sie erkennen lassen, wie experimentell und geradezu unbekümmert Schneidler sich ans Werk machte. Ohne Scheu, Krakeliges oder Unlesbares zu produzieren, wandte er in seinen freien Schriftzeichnungen Techniken an, die sich – gemessen an der Perfektion seiner Satzschriften – nicht unbedingt vermuten lassen. Abgesehen von den Modifikationen, die durch differierende Aufstriche, Ober- und Unterlängen, Schriftbreite und -stärke und verschiedene Schreibgeräte entstehen, verraten einige Beispiele, dass sie mit geschlossenen Augen geschrieben worden sein müssen, andere von rechts nach links oder mit der linken Hand. Drei auf einem Blatt gezeichnete Beispiele vom August 1949 etwa dokumentieren, dass Schneidler offenbar nicht sah, was er zeichnete, sondern sich ganz allein auf seine Hand konzentrierte. Die Buchstaben ballen sich übereinander, hängen im weiten Abstand nahezu unverbunden nebeneinander oder sind durch extreme Rechtsneigung und Überzeichnung praktisch unlesbar geworden (**Abb. 139**). Andere, ungenlenk wirkende und stark nach links kippende Schriftzüge verweisen auf linkshändiges Schreiben (**Abb. 140**).

Albert Kapr, ehemaliger Schüler Schneidlers und ab 1951 selbst Professor für Schrift und Grafik in Leipzig, vermutet als wesentliche Gründe für Schneidlers ungewöhnliche Techniken, dass seinem Lehrer sowohl das unentwegte schrankenlose Improvisieren und Experimentieren Freude bereitete, als auch Mittel war, um der Schreibroutine und den Automatismen von Hand und Fingern entgegenzuwirken.<sup>551</sup>

Schneidlers Aufzeichnungen zur erträumten neuen Hamlet-Ausgabe lag darüber hinaus eine Version des Schriftzugs Hamlet aus dem Jahr 1949 bei, weiß ausgespart aus schwarzem Grund, eine Technik, die Schneidler schon im *Wassermann* vorgestellt hatte (**Abb. 141**). Ähnlich wie beim Herausarbeiten des Buchstabens durch Wegschneiden des Bleis beim Stempelschnitt, entstanden diese Arbeiten von außen nach innen, wodurch sich „grundsätzlich andere Form-Möglichkeiten, als wenn man z.B. mit weißer Farbe auf einer schwarzen Fläche schreibt“, ergaben.<sup>552</sup>

### Sonderfall: Signatur

Neben Namen und Wörtern aus der Literatur oder dem Alltag beschäftigte Schneidler sich in Form der Bildsignatur auch mit seinem eigenen Namenszug oder mit der Abbreviation desselben, dem Monogramm. Hierbei ist anzumerken, dass von den über 1.900 Arbeiten und Werkgruppen Schneidlers, die in der Datenbank der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste verzeichnet sind, nur circa 110 überhaupt eine Signatur aufweisen, eine Datierung hingegen ist bei gut der Hälfte der Arbeiten zu finden.

549 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 10.4.1947, Brief Nr. 1947-6, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

550 | Die Schriftzeichnungen zu Hamlet befinden sich fast ausschließlich in der Sammlung der Kunstakademie in Stuttgart, Inv.Nrn.: nl2-00199, 1-13 und nl2-00447, 1-14; zwei Blätter auch im Klingspor Museum Offenbach.

551 | KAPR 1983, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 96.

552 | SCHNEIDLER 1945, Einleitung, zweite Kassette des *Wassermann*.



In seinen frühen druckgrafischen Arbeiten von etwa 1905 bis 1914, die dem geometrischen Jugendstil nahe stehen, aber auch in expressionistischen Blättern, bediente er sich als Nachweis seiner Urhebererschaft eines kunstvollen Signaturmonogramms, das sich in Form und Stil an asiatische Namenssiegel anlehnt. 1927 nutzte er das Zeichen ein letztes Mal zur Signierung des Einbandes des Goldenen Buches der Stadt Stuttgart.<sup>553</sup> Im Gegensatz zu den chinesischen Autorenstempeln handelt es sich bei Schneidlers Kürzel nicht um ein später appliziertes Detail, sondern um ein eigenes Gestaltungselement, das Teil der Gesamtkomposition ist (**Abb. 142 a und b**).

Auch die Zeitgenossen Schneidlers wie Emil Rudolf Weiß, F.H. Ehmcke oder Peter Behrens monogrammierten ihre Plakatentwürfe, Exlibris oder andere Druckgrafiken häufig zum Beispiel mit einer Reihung oder Verschmelzung ihrer Initialen zu einem schlichten Signet oder bildeten aus den Buchstaben ihres Monogramms grafische Zeichen, eingebettet in ein Kree, so dass sie selbst wie Miniaturkunstwerke erscheinen.<sup>554</sup> Schneidler arrangiert seine Initialen in einem kompakten Quadrat (**Abb. 142 a**). Obgleich der individuelle Ausdruck der Künstlerhand durch die Verwendung eines schablonenartigen Kürzels statt einer handschriftlichen Signatur zurückgenommen wird, darf die Platzierung desselben durchaus als selbstbewusstes Statement Schneidlers gesehen werden. So nimmt sein Monogramm zum Beispiel in der Lithografie *Parkanlage* von 1908 (Abb. 13) in der symmetrischen Komposition einen zentralen Ort ein. Am Übergang der streng vertikalen Struktur des Gitters zum horizontalen Rautenfeld sticht es als kleinteiliges Element im ausgesparten Quadrat deutlich hervor.

Parallel zum Monogramm signiert Schneidler einige seiner Arbeiten ab 1917 auch handschriftlich mit roter Tusche, abgekürzt in Schreibschrift oder ausgeschrieben in Druckbuchstaben (**Abb. 142 c, d, e**). Diese Varianten erscheinen jeweils nur ein oder wenige Male und sind meist mit einer Jahresangabe verbunden. Besondere Sorgfalt, wie beim Entwurf des quadratischen Signets, spricht aus ihnen kaum. Nur bei der Gouache mit kunstgewerblichen Entwürfen zu Vasen und Kerzenleuchtern (**Abb. 142 d**) schreibt Schneidler seinen Namen in akkuraten Buchstaben aus. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Blatt um eine Präsentation für einen Kunden, der nicht an der Provenienz des Entwurfs zweifeln sollte.

Überwiegend nutzte Schneidler zur Signierung jedoch ein kleines Holzblöckchen, aus dem er seine geschriebene Unterschrift herausgeschnitten hatte (**Abb. 142 f, g**). Dieser Stempel erscheint ausschließlich auf freien, nicht kunstgewerblichen Arbeiten und auf wenigen Schriftblättern.<sup>555</sup> Es stellt sich die Frage,

553 | Siehe Abbildung 92.

554 | Das Signieren von Kunstwerken beginnt bereits in der Antike mit Künstlerinschriften auf Münzen und Skulpturen und ist eine bis heute fortgesetzte Praxis, da der Künstler sich in der Regel mit der Signatur als Urheber ausweisen kann. In der neuesten Kunst führen Künstler gerade diese Behauptung ad absurdum. So etwa der indonesische Künstler Rirkit Tiravanija mit dem Werk: *Untitled (Paul writing my name)* im Boros-Bunker Berlin. Die kunstwissenschaftliche Forschung widmet sich zunehmend dem Problem der Signierung. Zuletzt fasste ein Tagungsband zum Thema *Künstlersignaturen* die Ergebnisse einer 2008 stattgefundenen Tagung an der Humboldt-Universität Berlin zusammen. Siehe dazu HEGENER 2013 und für den Verweis auf Rirkit Tiravanija, im selben Band, S. 100. Zur Signatur E.R. Weiß: STARK 1994, S. 40, zu Peter Behrens siehe Abb. 7.

555 | Dieser Stempel unterscheidet sich deutlich vom Nachlassstempel, den Peter Schneidler oder auch Willi Vogt verwendete. Der Nachlassstempel mit Namenszug im ovalen Feld findet sich vor allem auf Passepartouts, die angefertigt wurden, um die Arbeiten Schneidlers posthum in Galerien präsentieren zu können.

warum Schneidler diese Arbeiten, insgesamt sind es etwa 80, nicht einfach handschriftlich signierte, sondern den Umweg über einen Signaturstempel wählte, der die handschriftliche Unterschrift nachahmte. Eine gestempelte Unterschrift kann per definitionem von jedem Beliebigen auf ein Blatt gesetzt werden und damit nicht mehr selbstverständlich als authentischer Beleg für Originalität gelten. So ist etwa bei einer Reihe von Gemälden Claude Monets, die 1926 nach dessen Tod im Atelier vorgefunden wurden, festgestellt worden, dass die Erben des Impressionisten einen Stempel mit dem täuschend echten Namenszug des Künstlers verwendeten, um mit ihm Werke posthum zu signieren.<sup>556</sup> Offensichtlich hatten sie schnell erkannt, dass auch eine gestempelte Signatur besser war als gar keine, um den Preis der Bilder am Kunstmarkt deutlich zu steigern.

Im Falle Schneidlers darf davon ausgegangen werden, dass er seine Blätter selbst stempelte. Da er nicht für den Verkauf produzierte, wählte er nach persönlichen Kriterien häufig kleine, eher unspektakuläre Arbeiten zur Signierung aus, die vermutlich nicht die erste Wahl eines Galeristen gewesen wären.<sup>557</sup> Zwei Aspekte könnten Schneidler dazu bewogen haben, statt der Handschrift einen Signaturstempel zu wählen: zum einen seine Einschätzung, in erster Linie Handwerker und nicht Künstler zu sein und zum anderen seine Scheu vor dem „Fertigmachen“. 1947 schreibt Schneidler an Imre Reiner: „Aber ich bin kein Künstler sondern Handwerker, ein sehr aufgeschlossener, erfinderischer, vielleicht außergewöhnlicher Handwerker und: „Ich wollte mich üben, um Bescheid zu wissen, aber ich bin kein Künstler von Geburt aus.“ Und 1942 konstatierte er: „Mich hat als Einzigen meiner Berufs-Generation das Fertigmachen nicht angezogen.“<sup>558</sup>

Schneidlers Selbstwahrnehmung mehr Handwerker als Künstler zu sein, korreliert mit den Gepflogenheiten im Kunsthandwerk: Das handschriftliche Signieren war für Handwerker und Kunsthandwerker unüblich. Häufig finden sich Firmen- oder Warenzeichen auf kunsthandwerklichen Produkten, die die herstellende Firma identifizieren, selten aber Rückschlüsse auf die Entwerfer zulassen.<sup>559</sup>

Schneidlers Signatur mit dem holzgeschnitzten Stempel, auf einer geringen Auswahl von Blättern, kommt einem Bekenntnis zu diesen Arbeiten gleich, da er sie für gut genug hielt, mit seinem Namen versehen zu werden. Durch seine Methode der Signierung schob er jedoch eine distanzierende Ebene zwischen sich und seine Werke und verwies damit auf die Schwierigkeit, die es ihm bereitete, eine Arbeit als wirklich abgeschlossen zu betrachten. Denn die handschriftliche Signatur beglaubigte nicht nur die Echtheit eines Werkes, sondern implizierte auch, dass der Künstler einen Schlusspunkt setzte und die Arbeit damit als beendet ansah. Für Schneidler scheint dies ein kaum zu bewältigender Akt gewesen zu sein und die Stempelsignatur sowohl die äußerste Form der Affirmation für einen Bruchteil seines Werkes, als auch eine Bekräftigung seines Empfindens, eher Kunstgewerbler als Künstler zu sein.

556 | Siehe zur Signatur bei Monet: BUTIN 2013, in: HEGENER 2013, S. 393.

557 | Die Kriterien, nach denen Schneidler eine Arbeit einer Signatur für würdig hielt, erschließen sich dem Betrachter nicht.

558 | Briefe von Schneidler an Imre Reiner vom 12.3.1947/Nr. 1947-3; 23.5.1947-27.5.1947/Nr. 1947-12 und 20.10.1942-29.10.1942/Nr. 1942-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

559 | Siehe dazu zum Beispiel die Produkte der WMF Geislingen. Die kunsthandwerklichen Stücke wurden mit Firmenstempel und Warenkennzeichen geprägt. Die Entwerfer, wie etwa Paul Hausteiner oder Richard Riemerschmid erschienen nur in Firmenunterlagen oder Werbebroschüren. Siehe dazu DENHARDT 1993, S. 80.

### Bilder aus Schrift und Zeichen

Schrift und gegenstandslose Zeichen sind das Material, aus dem sich Schneidlers freieste Kompositionen, die reinen Schriftbilder generieren. Sie vermitteln eine Ahnung von der Intensität mit der Schneidler sich dem Schreiben hingab. Im März 1947 schreibt er darüber an Imre Reiner:

„Schriftmachen ist auch eine sensible Sache und eine unendlich marternde dazu. Auf diesem Gebiet bin ich ein Veteran mit vielen Wunden. Sie können das nicht vermuten, wenn Sie von meinen Schriftgießerei-Beiträgen aus urteilen müssen. Aber es ist so, ich bin vielleicht der einzige jetzige Mensch, der die Urtriebe und Urthemen alles Schriftmachens ahnend fühlt, die endlosen Möglichkeiten des Schrift-Form-Machens manchmal sogar im Nebel sieht. Seit 25 Jahren bin ich in Verzweiflung und in Schauern der Schrift wie einer magischen Kraft ausgeliefert. Vielleicht irre ich. Vielleicht ist das, was ich aufgezeichnet gar nicht so beträchtlich. Vielleicht schlepe ich nur eine fixe Idee mit mir herum. Ich habe keinen Menschen, mit dem ich meine Blätter besprechen kann.“<sup>560</sup>

In diesem Briefauszug unterscheidet Schneidler zwischen den Satzschrifentwürfen und seinem forschenden, nicht zielgerichteten Schreiben, das ihn „in immer dunklere Bereiche“ und zu immer neuen Fragen führte.<sup>561</sup> Die freien Schrift-Zeichenbilder scheinen ihm aus Stift oder Feder zu fließen, nicht vorgedacht, sondern der schreibenden Hand überlassen. Schriftzeichen, Schrift-Bildhybride, Textfragmente aus Gedichten, Bibelsalmen, eigene Gedanken und bis zur Unkenntlichkeit übereinander geschichtete Wörter, Buchstaben und Silben charakterisieren diesen Teil seines Werkes, von dem Auszüge zu seinen Lebzeiten nur ganz selten publiziert und nur ein einziges Mal ausgestellt wurden.<sup>562</sup> Diese Blätter werden in ihrer Mischung aus Lyrischem und Grafischem zu einer Art „Poesie zum Ansehen“,<sup>563</sup> die nicht mehr lesend zu erfassen, sondern eher betrachtend aufzunehmen sind.<sup>564</sup>

### Textbilder

Einzelne Wörter oder Texte zu Bildern werden zu lassen, ist keine Erfindung Schneidlers. Früheste Beispiele sind bereits aus dem 9. Jahrhundert überliefert.<sup>565</sup> In Deutschland fand diese Kunstform einen Höhepunkt in den Mikrografien des 16. und 17. Jahrhunderts, bei denen Text und Bild, wie zum Beispiel im Porträt Martin Luthers von Johann Michael Püchler d.J. (1679-1709), eine symbiotische Verbindung eingehen und dem Betrachter gleichzeitig die Möglichkeit zu lesen und zu schauen bieten (**Abb. 143**).<sup>566</sup> Spätere

560 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 23.3.1947-24.3.1947/Nr. 1947-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

561 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 20.9.1942 bis 29.10.1942/ Nr. 1942-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

562 | Die einzige Ausstellung mit Werken Schneidlers zu seinen Lebzeiten fand in New York statt. Siehe KATALOG: SALTER 1953.

563 | DÖHL 1969, in <http://www.reinhard-doehl.de/schrbild.htm> (1.5.2017), o.P.

564 | Ebd. und ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 259.

565 | ROTH/ROTTAU 2011, S. 14.

566 | Ebd. S. 162 und 177. Die Haare Martin Luthers sind aus seinem Lebenslauf gebildet, das Gewand besteht aus einem Text des Buches Jesus Sirach. Abbildung S. 177.

Schreibmeister, wie etwa der Schweizer Johann Caspar Hiltensperger (?-1754) Anfang des 18. Jahrhunderts, verbildlichten religiöse Texte in spiralförmig in die Tiefe ziehenden Kreislabirinth. Die zum Mittelpunkt immer kleiner werdende Schrift verhindert, dass das einzelne Wort noch entzifferbar ist und verweist damit auf die Unergründlichkeit göttlicher Weisheit (**Abb. 144**).<sup>567</sup>

Aus kirchlichen Bindungen gelöst, lag der Impetus der Schriftkünstler des 20. Jahrhunderts nicht mehr zuerst in Bilderfindungen zur Übermittlung religiöser Inhalte, wenn auch ein tiefgläubiger Zeitgenosse wie Rudolf Koch (1876–1934), sich intensiv dem Schreiben der Bibel und der Gestaltung christlicher Zeichen widmete.<sup>568</sup> Für Schneidler, der sich in seinen gezeichneten Textbildern immer wieder auch mit Versen der Propheten, mit Sätzen Martin Luthers oder Zitaten aus dem Alten Testament beschäftigte, gehörten diese Fragmente jedoch zu seinem geistigen Repertoire, die er genauso wie literarische Vorlagen oder eigene Gedanken experimentellen Schreibversuchen unterzog.

In den 1940er Jahren entstanden in Stuttgart und Gundelfingen gezeichnete Schriftbilder, die zu den Höhepunkten in Schneidlers Gesamtwerk gezählt werden dürfen. In einem Brief vom Juli 1947 an Imre Reiner deutet er an, dass er sich in den Kriegsjahren den alttestamentarischen Versen des Propheten Jesaja zugewandt habe:

[...] ich habe vor Jahren, als ich mich viel mit Schreibversuchen abgab und Tag und Nacht unter dem Nazidruck stand, Texte, z. B. aus Jesajas geschrieben, Prophezeiungen, die auch bei uns Wirklichkeit wurden, herrlich, glühende verzweifelte Klagen. Ich habe solche Blätter (kleine Blätter, keine monumentalen Schrifttafeln in der Art R. Kochs) neulich in der Hand gehabt. Wie traurig genau ist alles eingetroffen.<sup>569</sup>

Ein Beispiel für die Beschäftigung Schneidlers mit diesen Texten ist die Schriftzeichnung *Verbirg dich einen Augenblick...*, entstanden im Dezember 1942, in der er zwei Auszüge aus Jesaja, Kapitel 26 Vers 10 und 20 bearbeitet.<sup>570</sup> Die Auswahl der Textstellen, die im weitesten Sinne von der Gottlosigkeit und dem Zorn Gottes sprechen, mag ein Licht auf die Verfassung Schneidlers mitten im Zweiten Weltkrieg werfen – auf seine künstlerische Arbeit und die Probleme, die sich ihm mit dem Schreiben verbanden, hatte sie keinen Einfluss (**Abb. 145**). Auf der linken Seite der oberen Bildhälfte, etwas außermittig gesetzt, ist der Satz zu lesen: „Aber wenn der Gottlose Gnade empfängt, lernet er nicht Gerechtigkeit“ und rechts in der unteren Bildhälfte der Satz: „Verbirg dich einen Augenblick, bis der Zorn vorüber geht“. Die elegant geschwungene Majuskel V des Wortes *Verbirg* am Anfang des unteren Verses verbindet sich mit dem diagonal über ihr angeordneten Wort *Gerechtigkeit*, bedingt durch den geringen Abstand zwischen den Wörtern und die Neigung der Oberlänge des *k*. Die beiden jeweils sechszeiligen Schriftblöcke sind mit der Bandzugfeder im gleichen lebendigen Duktus geschrieben: die Initialen der Substantive mit ausladender Geste, die Unter- und Oberlängen weit gezogen, die Strichführung zwischen zart und kräftig changierend. Kompositorischen Widerpart der

567 | Siehe dazu ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 259 und MAHLOW 1963, S. 48.

568 | <http://www.rudolfkoch.de/> (4.5.2017). Siehe dazu KOCH 1923.

569 | Brief von Schneidler an Imre Reiner: 20.7.1947 bis 25.7.1947, Brief Nr. 1947-24, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

570 | Die Textstellen entstammen der Lutherbibel in der Ausgabe von 1912, [http://www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/jesaja/26/#1](http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/jesaja/26/#1) (7.5.2017).

beiden lesbaren Textteile bildet in mehrfacher Hinsicht ein schriftartiges Arrangement links. Wörter und Buchstaben verweben sich zu Schriftarabesken, denen lesend kaum näher zu kommen ist. Erkennbar sind wenige Wörter und Wortfragmente. Das Auf und Ab des Schreibens, die Drehung von Hand und Feder sind dem Blatt eingeschrieben und Details gesetzt, die für die Geschlossenheit der gesamten Komposition unverzichtbar sind, wie etwa das an ein großes C erinnernde Zeichen links oberhalb des Schriftgebildes, das wie ein Fingerzeig auf die Verse Jesajas deutet. Das Lesbare existiert neben dem schwer Lesbaren und lädt sich gegenseitig auf. Der kaum zu entziffernde Teil verweist darauf, dass es Schneidler in dieser Arbeit nicht hauptsächlich um Erkennbarkeit oder das formale Vorhandensein von Schrift ging, sondern um das Schreiben selbst, um Spannung und Intensität der Formen, um die Auslotung des Bildraumes und die Steigerung der Aufmerksamkeit für das zu Lesende durch die Konfrontation mit dem Unleserlichen.

Neben biblischen Versen sind es häufig Auszüge aus Dichtungen oder Dramen, die Schneidler besonders anzogen und ihn zu freien Schriftzeichnungen anregten. Satzfragmente aus Texten von Goethe, Kleist, Hölderlin oder anderer Dichter, die ihn inspirierten, überlagerte er dabei mit persönlichen Gedanken, Buchtiteln, Künstler- oder Städtenamen. Das Schriftbild *Gottes ist der Orient...* vom November 1942 greift zum Beispiel einen Vers des *West-Östlichen Divan* auf, das letzte Gedichtwerk, das Goethe 1819 im Alter von 65 Jahren als Hommage an den persischen Dichter Hafis verfasste (Abb. 146). Schneidler, der sowohl den Dichter Hafis verehrte, als auch ein großer Goethe-Liebhaber war, wählte die ersten zwei Zeilen der ersten Strophe aus dem *Buch des Sängers*, Kapitel *Talismane* und setzt sie, ohne die von Goethe eingefügten strukturierenden Ausrufezeichen, diagonal vom oberen Bildrand aus beginnend auf das Blatt: „Gottes ist der Orient Gottes ist der Occident.“<sup>571</sup> Diesen Vers scheint Schneidler besonders geliebt zu haben, schrieb er ihn doch, vervollständigt durch zwei weitere Zeilen, über Jahre immer wieder in hunderten von Variationen.

Am unteren Bildrand rechts findet sich ein weiteres Goethe-Zitat aus dem Gedicht *An den Mond* in der Version von 1789: „füllest wieder Busch und Tal still mit Nebelglanz lösest endlich auch einmal meine Seele ganz.“<sup>572</sup> Die letzten drei Wörter „meine Seele ganz“ setzt er bekräftigend noch einmal links neben die verdichteten Zeilen. Zwischen diesen literarischen Bruchstücken finden sich Buchtitel der Gebrüder Grimm, *Märchen vom Machandelbaum* und von Hermann Hesse, *Stunden im Garten*, viermal die Ortsbezeichnung *Comburg*, ein Hinweis auf die Entstehungszeit des Werkes *Nov. 42* und die Namen *Ebner-Eschenbach*, *Eugen Diederichs* und mehrfach *E.R. Weiß*.

Die Namenszüge von Weiß und Diederichs umgibt Schneidler dreimal mit dem Wort *Dank*. Zentrales Element des Bildes ist der in roter Tusche geschriebene Namenszug E.R. Weiß. Von seinen Initialen ausgehend zieht Schneidler lang ausgreifende, vertikal nach unten und oben schwingende Tuschestriche, von denen der längste den Namen seines wichtigsten Auftragsgebers *Eugen Diederichs* wie schützend umfasst. Alle anderen Elemente gruppieren sich in einer Art ovalen Schriftkranz um dieses Zentrum und betonen durch die Neigung der Wörter, die Form der Buchstaben und das Spiel mit wechselnder Farbigkeit die Relevanz der Mitte. Es ist nicht eindeutig zu klären, in welchem inhaltlichen Zusammenhang im Einzelnen die umgebenden Zitate und Textfragmente zueinander oder zu den Protagonisten des Blattes stehen. Be-

571 | Johann Wolfgang von Goethe: Westöstlicher Divan, Buch des Sängers, Talismane, in: TRUNZ u.a. 2000, Bd. 2, S. 10. Siehe auch BERTRAM 2013, S. 76.

572 | Johann Wolfgang von Goethe: An den Mond, 2. Fassung, in: TRUNZ u.a. 2000, Bd. 1, S. 129. Schneidler verzichtet auch hier auf Satzzeichen.

legt ist jedoch, dass sowohl Weiß als auch Diederichs sich privat und beruflich mit der Literatur Goethes auseinandersetzten: Diederichs publizierte u.a. die naturwissenschaftlichen Schriften Goethes und eine Reihe von Briefbänden in seinem Verlag und Weiß fügte Zitate aus dem Faust in die Kuppel des Hagener Krematoriums ein und gestaltete für Otto Julius Bierbaum 1905 einen Goethe-Kalender.<sup>573</sup>

Die Wahl von Goethe-Versen, wie auch die Positionierung der Namen *Weiß* und *Diederichs* ins Zentrum seiner Komposition, kann darüber hinaus als Referenz Schneidlers an den bewunderten Künstler und den großzügigen Verleger interpretiert werden, der ihm mit der Übertragung der buchkünstlerischen Ausstattung der *Upanishads des Veda* die erste große berufliche Chance eröffnet hatte. Gemeinsam mit den oben links auf dem Blatt in blauer Tusche geschriebenen Wörtern *Berlin Georgienkirche Friedrichshain* – der Kirche, in der Schneidler getauft und getraut wurde – und dem weiter unten zu lesenden Vermerk *Abriß des Lebens*, wirkt diese Schriftzeichnung wie eine biografisch-geistige Reflektion, ein Resümee der eigenen Entwicklungsjahre.<sup>574</sup> Gleichzeitig ist aber auch dieses Blatt ein Schriftexperiment, in dem Schneidler vor allem die Möglichkeiten des Schreibens und Zeichnens auslotete.

Ebenfalls noch im Jahr 1942 entstand die Schriftzeichnung *Freiburg* (Abb. 147). In ihr verwandelt Schneidler völlig divergierende Schriftelemente in ein dynamisches Schriftbild, das nicht nur aus der Organisation der Schrift auf dem Blatt, sondern auch aus der feinen farblichen Akzentuierung lebt. Auffallend ist zunächst, dass dichtere und locker beschriebene Partien um eine lichte, fast ovale Fläche kreisen, in der die diagonal untereinander angeordneten Wörter *Freiburg*, *München* und der Name des englischen Künstlers *William Morris* zu lesen sind. Im unteren Teil des Bildes bis hoch zur Bildmitte zitiert Schneidler zwei Verse aus dem ersten Buch Mose nach der Ausgabe der Lutherbibel von 1912. Die Nennung der Quelle findet sich zur Verifizierung links daneben: Luther 1. Mos. 3 12. Die Verse 12 und 13 aus dem dritten Kapitel thematisieren den Augenblick der Entdeckung des Sündenfalls durch Gott.<sup>575</sup>

Im oberen Bildteil scheinen kaum lesbare Textbruchstücke auf, wie auf der linken Seite die Wörter *An des lustgen Brunnens Rand*, wiederum ein Fragment aus dem Westöstlichen Divan<sup>576</sup> oder oben die Jahreszahl 1942 und weiter rechts der Name *Wendling*. Als Verweis auf das schicksalhafte Gespräch zwischen Gott und Adam und Eva, das in der Vertreibung aus dem Paradies mündet, verdichtet Schneidler die Zeilen zu einem Dreieck aus dunkler Tusche rechts unten. Der aus Schrift gebildeten Spitze antwortet diagonal gegenüber ein rotes, luftiges Tuschelineament, das ebenfalls ein Dreieck bildet und die Worte Goethes unter sich birgt. Den oberen Bogen beschreibt er mit schwer zu entziffernden, schwarz und rot getuschten Buchstaben und Zeichen, die weder dem Goethezitat noch dem Bibeltext zugehören, sich aber in Duktus und Schwung in die Choreographie des Blattes einfügen.

573 | Siehe zu Diederichs und Goethe: HEIDLER 1998, S. 348–352, S. 517–519. Zu Weiß und Goethe: STARK 1994, S. 68, S. 80.

574 | Schneidler wurde am 30. April 1882 in der St. Georgenkirche in Berlin-Friedrichshain getauft und am 2. Oktober 1907 dort getraut. Siehe dazu: Landeskirchliches Archiv in Berlin, Berlin-Stadt I, Sankt Georgen, Bestand Taufen 1879–1882, Bild 268. Digitalisat unter: [https://www.archion.de/de/viewer/?no\\_cache=1&type=churchRegister&uid=242378](https://www.archion.de/de/viewer/?no_cache=1&type=churchRegister&uid=242378) (17.5.2017) und Stammbuch der Familie Schneidler, angelegt am Tag der Trauung, in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. nl2-01877, Sammlung SAdBK Stuttgart.

575 | [http://www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/1\\_mose/3/](http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/1_mose/3/) (11.5.2017).

576 | Johann Wolfgang von Goethe: *Westöstlicher Divan*, Buch Suleika, in: TRUNZ u.a. 2000, Bd.2, S. 77.



Im Akt des Schreibens entwickelte Schneidler eine persönliche Interpretation des biblischen Textes: Das Geschriebene kontrastiert mit den unbezeichneten Flächen und spiegelt sowohl die Spur der Bewegung seiner Hand, als auch sein in Jahren geschultes Empfinden für die Dramaturgie von Text und Schrift im Bildraum. Die Bildinszenierung erscheint als Synthese aus der ‚unbewussten‘ Arbeit des Schreibens und dem Wissen um Gesetzmäßigkeiten des Raumes, der Wirkung von Verdichtung und Öffnung der Bildfläche und der Charakteristika der Farbe. Mit den roten, spiral- oder wellenförmigen Arabesken überzeichnet Schneidler ausgewählte Partien des Blattes, formiert sie zu einer spielerischen Grenze zwischen vollen und leeren Zonen und deutet einen gewissen Tiefenraum an. Schneidlers „Übungen“,<sup>577</sup> zu denen er seine gezeichneten Schriftblätter bescheiden zählt, sind Zeugnisse einer sicheren und elaborierten Handschrift, in denen er sich schreibend weit vom funktionalen Aspekt der Schrift entfernt.

### Zeilenbilder

In mehreren Arbeiten aus dem Jahr 1949 kombiniert Schneidler die Linearität der geschriebenen Zeile, die dem Betrachter Lesbarkeit suggeriert mit einer Zeichenschrift, die nur noch entfernt Entzifferbares bietet. Auf der Rückseite des dreizeiligen Schriftblattes *Abstrakte Schriftzeichen* (Abb. 148) von 1949 hat Schneidler vermerkt: „Die götter und die menschen was alle wollen weißt du.“ Der Versuch, eine Beziehung zwischen diesem interpunktionslosen Satz und den schriftartigen Zeilen auf der Vorderseite auszumachen, führt allenfalls zu vagen Vermutungen. Vielmehr wird in den kalligrafierten Zeilen Schneidlers Ansatz deutlich, sich vom denkenden, mitteilenden Schreiben lösen zu wollen. Das abstrakte, auf Überlieferung und Übereinkunft basierende Zeichensystem der Schrift erfährt hier eine zusätzliche Ebene der Abstraktion, die sich aus dem sich frei schreibenden künstlerischen Duktus ergibt. Um den „Urthemen“ und „Urtrieben“<sup>578</sup> der Schrift auf die Spur zu kommen, muss die Textbedeutung hinter dem Primat der schreibenden Hand zurücktreten – eine Vorgehensweise, die der *Écriture automatique* der Surrealisten ähnelt, welche die Methode des Schreibens ohne Beteiligung des kritischen Ichs aus der psychologischen Praxis adaptiert und für ihre Kunst nutzbar gemacht hatten.<sup>579</sup>

Die schriftkünstlerischen Arbeiten Schneidlers, obwohl nur spärlich in Ausstellungen gezeigt, scheinen nach der Veröffentlichung verschiedener posthum erschienener Artikel, in Fachkreisen bekannter geworden zu sein. Als 1963 die erste umfassende Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam und der Kunsthalles Baden-Baden stattfand, die sich dem „Schrift-Bild-Problem“<sup>580</sup> in der zeitgenössischen Kunst in Asien, Europa und Amerika widmete, wählte der Kurator Dietrich Mahlow bei Peter Schneidler auch vier Arbeiten aus dem Nachlass des Vaters zur Präsentation aus. Eine davon war die kleine, nur knapp 14 × 23 cm messende Schriftzeichnung *Abstrakte Schriftzeichen*, die im Katalog neben Blättern von Max Ernst von 1962 und

577 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 14.5. bis 18.5.1947, Brief Nr.1947-11, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

578 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 23.3. bis 24.3.1947, Brief Nr. 1947-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

579 | Siehe dazu: André Breton, *Manifest des Surrealismus*, 1924, <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/surrealismus.htm> (1.5.2017).

580 | Siehe dazu: MAHLOW 1963. Dietrich Mahlow beschäftigte sich als einer der ersten Kuratoren mit der Bedeutung von Schrift im Bild.



Paul Klee von 1931 abgebildet wurde.<sup>581</sup> Intention des Kurators war es, die Künstler zurücktreten zu lassen, um allein „das Bild im Ausstellungszusammenhang“ zur Wirkung zu bringen.<sup>582</sup> Schneidlers Zeilenbild behauptet sich hierbei gleichrangig im Kontext der Werke der prominenten Meister (Abb. 149).

In der Arbeit *Schriftblatt mit Pfeil* (Abb. 150) aus dem gleichen Jahr erweitert Schneidler das zeichenhafte Schriftbild in eine fünfzeilige Komposition, losgelöst von semantischem Sinn. Im Vergleich der Blätter fällt auf, dass sich bestimmte Zeichen wiederholen – der nach oben gerichtete Pfeil, das kleine x, der Kreis, das Rechteck und immer wieder horizontal und vertikal angeordnete, verbindende Tuschestriche, die dem Ganzen die Anmutung eines, aus einem archetypischen Bilderfundus gebildeten, ornamentalen Textes geben.<sup>583</sup>

Bei aller Freiheit des Schreibens verlässt Schneidler sich bei seinen Zeilenbildern dennoch nicht nur auf seine Hand „als aus sich selbst erfinderisches Lebewesen“,<sup>584</sup> sondern lenkt als erfahrener Schriftkünstler die pure Schreibebeziehung mit formenden Eingriffen. Dazu gehören das horizontal-lineare Arrangement der Zeichen in Zeilen – im Original sind noch die zarten Hilfslinien erkennbar – und die damit einhergehende Ordnung der Fläche sowie die teilweise Unterbrechung des Schriftflusses durch Spatien, die wie im traditionellen Text Anfang und Ende eines Wortes markieren und das An- und Absetzen der Feder. Auf eigenwillige Weise kombiniert Schneidler zeichenhafte Elemente, die sich ähnlich der vertikal gereihten Schriftzeichen chinesischer Kalligrafien aus einfachen Grundformen – wie Senkrechten, Horizontalen, Diagonalen, Haken, An- und Abstrichen, Rechtecken, offenen Dreiecken und Punkten – zu einer rhythmischen Schriftmalerei konstituieren. Seine Zeichen sind nicht komprimierte Bilderschrift oder Träger sprachlicher Botschaften, sondern mit Tusche und Feder inszenierter Rhythmus, Bewegung und Form. In diesem Sinne stehen sie der fernöstlichen Kalligrafie sehr nah, die impliziert, dass ein Schriftzeichen infolge „unbeschränkter künstlerischer Ausdrucksfreiheit nicht mehr verständlich, das heißt unlesbar“ sein darf.<sup>585</sup> Die Zeilenbilder gehören zu den letzten Arbeiten, die 1949 im Jahr des endgültigen Rückzugs Schneidlers von der Akademie entstanden.

## 2.7 Verabschiedung in den Ruhestand

Im Rahmen eines feierlichen Festaktes wurde Schneidler auf Grund seiner Verdienste um die Graphische Abteilung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste am 9. Juli 1948 zum ersten Ehrenmitglied der Akademie ernannt und zum 31. Juli 1948 offiziell in den Ruhestand versetzt.<sup>586</sup> Zuvor hatten ihm seine Schülerinnen und Schüler im März und April 1948 eine große, vielbeachtete Ausstellung im Kunstgebäude Tü-

581 | Ebd., S. 59.

582 | Ebd., S. 6.

583 | Aus den Zeilen beider Blätter schuf Schneidler eine dritte Komposition, die im Klingspor Museum Offenbach verwahrt wird.

584 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, Einleitung.

585 | Siehe dazu TSUTOMU 1962, in: SCHAARSCHMIDT-RICHTER 1962, o.P.

586 | Mitteilung über die Pensionierung Schneidlers: Brief vom Kultministerium an das Rektorat der Akademie vom 16.5.1948; zur Abschiedsfeier am 9.7.1948: Umlauf vom 5.7.1948 sowie Beilage zum Umlauf mit der Mitteilung zur Verleihung der Ehrenmitgliedschaft an Schneidler, in: Nachlass Schneidler, Personalakte, Inv.Nr. nl2-01484, Sammlung SAdBK Stuttgart.

bingen gewidmet, die der damalige Staatsrat Prof. Dr. Carlo Schmid mit einer Laudatio eröffnete.<sup>587</sup> Da sich die Suche nach einem Nachfolger schwierig gestaltete und kurz vor Beginn des neuen Wintersemesters noch keine Neubesetzung stattgefunden hatte, entschloss sich Schneidler auf Bitten des Rektors Hermann Brachert, ein weiteres Semester mit verringerter Lehrverpflichtung zu unterrichten.<sup>588</sup>

Seit 1946 war im Senat der Akademie bereits über das Ausscheiden Schneidlers und über mögliche Kandidaten für eine Übernahme der Professur beraten worden. Schneidler selbst schlug zu diesem Zeitpunkt seinen ehemaligen Schüler Gottlieb Ruth vor, der zwischen 1924 und 1927 an der Kunstgewerbeschule das Fach Grafik studiert hatte.<sup>589</sup> Schon fünf Jahre zuvor hatte er allerdings an Walter Brudi geschrieben, dass er wünsche, er könne ihm seinen „Lehrstuhl recht bald übertragen“ und noch einmal 1944, dass er die Zeit kaum erwarten könne, „da Sie an dem Tisch sitzen werden, an dem heute ich sitze, und mir einen Brief nach der Alb schreiben.“<sup>590</sup>

Aus einem der seltenen Briefe Imre Reiners, die sich im Nachlass Schneidlers erhalten haben, geht hervor, dass er auch ihn gefragt hatte, ob er seine Nachfolge würde antreten wollen. Reiner äußerte sich dazu jedoch unmissverständlich:

„Gäbe es denn nicht eine ehrenvollere Aufgabe für mich, als die Tätigkeit an jener Stelle die durch Ihr geniales Wirken ihre Weihe erhalten hat. Könnte ich mir eine glücklichere Entfaltung meiner Kräfte wünschen als gerade jene die Sie unterstützten und pflegten. Allein die Überlegung, das Lehren und Lernen von wechselseitigem Vertrauen der beteiligten bedingt ist, schließen es aus, dass ich jene, unter anderen Umständen begehrenswerte Tätigkeit ausübe. [...] Deutschland hat mich verachtet, alle Deutschen – die sich als solche betrachteten – haben mich als Untermenschen, als ihr Unglück als den Verderb ihrer Heimat stigmatisiert und als solches will ich Deutschland für mein ganzes Leben fern bleiben.“<sup>591</sup>

Anfang des Jahres 1948 entschied das Kultministerium auf Drängen Rektor Bracherts, dass das umfangreiche Lehrgebiet Schneidlers in die Fächer Buchkunst und Werbegrafik aufgeteilt und künftig durch zwei Professoren vertreten werden sollte. Zur Besetzung dieser Stellen suchte Brachert den Rat von Vertretern aus der grafischen Praxis in den Kreisen der Stuttgarter Verleger und der Druckereien, behielt sich aber gemeinsam mit dem Senat vor, bei der Wahl unabhängig von externen Vorschlägen zu agieren.<sup>592</sup> Nach langen Verhandlungen im Senat, die auch die Gräben zwischen der fortschrittlichen und der eher kon-

587 | Siehe dazu das Begleitheft zur Ausstellung, das in den Werkstätten der Akademie hergestellt wurde und in einer Auflage von 50 Stück erschien, in: Nachlass Schneidler, Inventar-Nr.: n12-01621,1-13, Sammlung SAdBK Stuttgart und das Typoskript der Rede Carlo Schmidts, in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. n12-01459, Sammlung SAdBK Stuttgart.

588 | Siehe zur Weiterbeschäftigung Schneidlers: Die Schreiben von Rektor Hermann Brachert an Schneidler und das Württ. Kultministerium vom 14.7.1948 und 7.10.1948.

589 | Siehe dazu: Senatsprotokolle aus dem Jahr 1946, Sitzungsprotokoll vom 16.10.1946, S. 2, in: Sammlung SAdBK Stuttgart. Matrikelakte von Gottlieb Ruth: Bestand Studentenakten der Kunstgewerbeschule, Nr. 3982, in: Sammlung SAdBK Stuttgart.

590 | Beide Zitate aus Briefen von Schneidler an Walter Brudi vom 4.11.1941 und vom 22.5.1944, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 29 und 36.

591 | Brief von Imre Reiner an Schneidler vom 15.8.1946, in: Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach.

592 | Siehe dazu: Senatsprotokolle 1946, Sitzung vom 16.10.1946, wie auch: Senatsprotokolle 1948, Sitzungen

servativen Fraktion widerspiegeln, entschied man sich für Eugen Funk als Professor für Werbegrafik und Walter Brudi als Professor für Schrift und Buchkunst.<sup>593</sup>

vom 5.2.1948, 27.4.1948.

593 | In den Sitzungen wird auch der Name HAP Grieshaber immer wieder diskutiert. Schneidler hatte seinen ehemaligen Schüler in einem weiteren Vorschlag genannt. Letztlich wird er von den konservativen Professoren abgelehnt, weil er an der TU in Stuttgart einen provokanten Vortrag gehalten habe und man wohl Sorge hatte, einen zu fortschrittlichen Geist einzustellen. Siehe dazu: Senatsprotokolle 1948 und 1949, vom 16.11.1948, 30.11.1948 und 28.1.1949. Leider war der Vortrag Grieshabers, den er an der TU Stuttgart gehalten hat, nicht mehr aufzufinden.

### 3. Die Gundelfinger Jahre: 1949 – 1956

Ab 1949 lebte Schneider mit seiner Frau Paula ständig in seinem früheren Ferienhaus auf der Schwäbischen Alb. Was zunächst als Refugium gedacht und von Schneider auch so empfunden wurde, entwickelte sich, nachdem er durch die Zerstörung seines Hauses in Stuttgart 1944 dazu gezwungen war, seinen gesamten Hausstand dauerhaft auf die Alb zu verlegen, zu einer Situation unter der er zunehmend litt. Weitgehend abgeschnitten vom kulturellen Umfeld Stuttgarts und den Kollegen, denen er sich hätte öffnen mögen, sah er sich vereinsamen und immer mehr alleine um seine Arbeit kreisen. „Was ich selber mache kann ich kaum noch beurteilen. Das ewige Alleinsein führt zu fixen Ideen. Aber ich kenne keinen Mann, mit dem ich über meine Arbeit reden mag“, schreibt er resigniert an Imre Reiner.<sup>594</sup>

#### 3.1 Projekte in den letzten Lebensjahren

In seinen letzten Lebensjahren in Gundelfingen arbeitete Schneider an verschiedenen Projekten, die er abschließen, bzw. endlich ins Leben rufen wollte. Zum einen waren dies die Fertigstellung von Druckschriften, die er schon in den 30er Jahren begonnen hatte, die Gründung der geplanten *Gundelfinger Werkstatt* und die Realisierung eines Ausstellungsprojektes in den USA.

##### 3.1.1 Druckschriften

Von sechs Druckschriftentwürfen, die Schneider 1949 noch nicht vollendet hatte, fand nur noch die Schrift *Amalthea*, den Weg in die Schriftgießerei. Sie wurde 1950 veröffentlicht und war aus Versuchen erwachsen, der *Schneider-Mediaeval* von 1937, eine Kursivschrift hinzuzufügen. Fünf weitere Druckschriftentwürfe konnte Schneider nicht mehr zur Satzreife führen, zuletzt die *Neue Horaz*, an der er über dreißig Jahre immer wieder gearbeitet hatte. Sie sollte die 1933 im dritten Band des *Wassermann* publizierten Gemeinen der Schrift *Horaz* um Versalien und Kursive ergänzen.<sup>595</sup> Abschließend vermerkt Schneider auf einer Mappe mit letzten Entwürfen zu dieser Schrift: „Neue Horaz – Arbeit von März bis August 55 – Schade um die schöne Zeit.“<sup>596</sup>

Der in der Sammlung der Kunstakademie bewahrte Briefwechsel Schneidlers mit der Bauerschen Gießerei in Frankfurt belegt, dass Schneider sich in Sachen Druckschrift darüber hinaus mit Angelegenheiten konfrontiert sah, die ihm zutiefst zuwider waren. Die Korrespondenz aus den Jahren 1949 bis 1955 zeugt nicht nur vom langwierigen Entstehungsprozess einer neuen Schrift, sondern auch von Auseinandersetzungen mit Plagiatoren, die erfolgreiche Schriften mit minimalen Veränderungen zu kopieren suchten.

594 | Brief von Schneider an Imre Reiner vom 2.12.1947, Nr. 1947-56. Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

595 | Siehe dazu CAFLISCH u.a. 2002, S.113 und 345.

596 | Mappe mit Entwürfen zur Neuen Horaz, in: Nachlass Schneider Inv.Nr.: n12-01248,0, Sammlung SAdBK Stuttgart. Schneider hatte auch schon vorher an die Bauersche Gießerei geschrieben, statt seiner Neuen Horaz doch lieber „die Cursiv von Peter zu schneiden.“ Zitiert nach CAFLISCH u.a. 2002, S. 345.

Pikanterweise hatte sich ein ehemaliger Schneidler-Schüler, Georg Trump (1896-1985), der Schneidlerschen Schrift *Legende* bedient, um seine *Palomba* zu entwickeln. Trump hatte sein Studium 1912 bei Johann Vincenz Cissarz begonnen, das jedoch durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen wurde. 1919 kehrte er an die Kunstgewerbeschule Stuttgart zurück und fungierte zwischen 1920 und 1923 als Assistent Schneidlers. Im Anschluss lehrte er selbst bis 1953 als Professor für Schrift, Grafik und Buchkunst an verschiedenen Kunstgewerbe- und Hochschulen.<sup>597</sup> Ein Vergleich der beiden Schriften *Legende* von 1937 und der Trumpschen *Palomba*, die 1954 von der Schriftgießerei C.E. Weber in Stuttgart herausgebracht wurde, für die auch Schneidler einige Schriften entworfen hatte, zeigt mehr als nur eine vage Übereinstimmung: Viele Buchstaben sind nahezu deckungsgleich (Abb. 151, 152). In Fachkreisen sorgte das Erscheinen der *Palomba* für Empörung. In einem Brief vom 2. September 1954 an Schneidler wünscht Konrad Bauer, der Leiter der Bauerschen Gießerei, Näheres „von einer heftigen mündlichen Auseinandersetzung zwischen Herrn Paul Standard aus New York und Herrn Prof. Trump“ zu erfahren, von der Schneidler unterrichtet worden sei. Schneidler beantwortet Bauers Schreiben zwar sofort, aber geradezu desinteressiert:

„Sehr verehrter Herr Dr. Bauer, ich habe in den letzten Jahren in Deutschland so wenig Ritterlichkeit und Schicklichkeit erfahren, daß ich mich habe entschließen müssen, aufs Entschiedenste schweigsam zu sein. Ich habe also Ihren Briefwechsel mit Weber und Trump gar nicht gelesen, als ich an ein paar Worten merkte, um was es sich handelt. Auch Ihre Gegenüberstellung habe ich nicht betrachtet.“<sup>598</sup>

Wenige Tage später gibt Konrad Bauer seinem Bedauern darüber Ausdruck, dass Schneidler glaubt, sich so passiv verhalten zu können und legt ihm mit Nachdruck nahe, sich „im Falle *Legende-Palomba*“ zur Wehr zu setzen, da es um sein persönliches Urheberrecht und um die Rechte der Bauerschen Gießerei ginge.

„Die Angelegenheit muß durchgekämpft werden, wenn nicht dem Ansehen der deutschen Schriftkünstler wie dem des deutschen Schriftgießereigewerbes schwerster Schaden zugefügt werden soll. Ich glaube nicht, daß Sie dazu schweigen dürften.“<sup>599</sup>

Der Vorfall führte für die Bauersche Gießerei und Schneidler zu keiner befriedigenden Lösung. Die Schrift *Palomba* konnte weiter vertrieben werden und ist bis heute – wie auch die *Legende* in digitaler Form erhältlich.<sup>600</sup>

### 3.1.2 Die Gundelfinger Werkstatt

Am 3. Januar 1941 wurde, auf Geheiß Adolf Hitlers, durch den ‚Stellvertreter des Führers‘ Martin Bormann ein Rundschreiben in Umlauf gebracht, in dem die bis dahin durch die Nationalsozialisten favorisierten Frakturschriften als „Schwabacher Judenlettern“ diffamiert und ihr Gebrauch ab sofort untersagt wurde. Der Grund für diese radikale Abkehr von der gebrochenen zur Antiqua-Schrift, die nun als „Normal-

597 | <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Trump/GTrump.pdf> (5.11.2016).

598 | Korrespondenz Schneidler – Bauersche Gießerei, Brief von Konrad Bauer vom 2.9.1954, Antwortschreiben Schneidlers, vom 3.9.1954, in: Nachlass Schneidler Inv.Nr.: nl2-01867, Sammlung SAdBK Stuttgart.

599 | Ebd. Brief Konrad Bauers an Schneidler vom 8.9.1954.

600 | Siehe zur *Palomba*: <http://www.myfonts.com/search/palombaar/> und zur *Legende*: <http://www.typografie.info/3/Schriften/fonts.html/legende-r225/> (5.11.2016).

Schrift“<sup>601</sup> galt, lag in der Erkenntnis des nationalsozialistischen Regimes, dass Schriften, die ihr Gedankengut auch im besetzten Ausland verbreiten sollten, von der nicht an Frakturschrift gewöhnten Bevölkerung dort nicht oder nur schwer gelesen werden konnten. Die selbsternannte ‚Weltmacht‘ wollte auch eine ‚Weltschrift‘ nutzen.<sup>602</sup>

Für Schneidler, den gerade die unendlichen Möglichkeiten der Schrift faszinierten, wirkte diese neue Beschränkung wie eine Bedrohung seines gesamten Arbeitsfeldes, zumal er zu dieser Zeit schon den Auftrag zur Überwachung der Gestaltung der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe erhalten hatte. Über die typografische Richtung, die diese Ausgabe nach dem Verbot der Frakturschriften nehmen sollte, wurde heftig diskutiert. Am 25. Juni 1941 reichte er deshalb eine Denkschrift an den damaligen württembergischen Kultminister Mergenthaler ein, in der er die Notwendigkeit der Einrichtung einer „Werkstatt für praktische Schriftforschung“ darlegte.<sup>603</sup> Schneidlers Argumentation für die Gründung eines solchen, der Kunstgewerbeschule angeschlossenen Instituts ist diplomatisch aber unmissverständlich formuliert. Das „Reich“ wolle, dass „in Zukunft deutsches Sprachgut ohne Umwege von aller Welt gelesen“ werde und dies sei eben nur möglich, wenn das „Zweischriften-System“ aufgegeben und nur noch die „Welt-Lese-Schrift“ Antiqua Verwendung fände.<sup>604</sup> Aber: „Bei der Beschränkung auf die Antiqua verlieren wir selbstverständlich etwas: nämlich die bisher gewohnte und bisher gepflegte Mannigfaltigkeit des graphischen Ausdrucks.“<sup>605</sup> Besonders zu bedenken gibt er, dass eine auf die Antiqua-Schrift reduzierte Schulung der Jugend dazu führen könnte „dass in absehbarer Zeit unser Bucherbe als Ganzes nur von Buchgelehrten verstanden würde.“<sup>606</sup> In der Werkstatt sollte deshalb, ohne ideologische Einschränkungen, der gesamte Schriftfundus thematisiert und unter anderem „in kurzen freiwilligen Unterrichtsgängen“ gezeigt werden, „wie leicht sich aus der Kenntnis gothischer Schrift-Formen das Lesen eines Fraktur-Druckes erlernen“ ließe.<sup>607</sup>

Am 31. Juli 1941 erhält er vom Kultminister die Antwort, dass er mit „Untersuchungen und Versuchen über praktische Schriftforschung“ zunächst innerhalb seines ordentlichen Aufgabengebietes beginnen solle, die spätere Einrichtung einer besonderen Versuchsanstalt für die genannte Aufgabe würde man sich jedoch vorbehalten.<sup>608</sup> Immerhin bewilligte das Ministerium die gewünschten Finanzmittel von jährlich

601 | Beide Zitate aus einem Rundschreiben Martin Bormanns, nationalsozialistischer Reichsminister, vom 3.1.1941 zum Verbot der Frakturschriften, in: REIBOLD 2010, <http://www.uni-heidelberg.de/unimut/themen/fraktur-verbot.html> (29.6.2017).

602 | Ebd.

603 | Schneidler erwähnt die Diskussionen über die typografische Gestaltung der „National-Hölderlin-Ausgabe“ gleich zu Beginn und baut darauf seine Argumentation auf. Denkschrift über die Einrichtung einer Werkstatt für praktische Schriftforschung, Durchschlag, Nachlass Walter Brudi, Kasette N1, Nr. 2. Der Nachlass befindet sich zurzeit noch im Besitz von Christoph Brudi. Die Übernahme des Nachlasses von Walter Brudi durch die Württ. Landesbibliothek in Stuttgart ist geplant.

604 | Ebd., S. 1.

605 | Ebd.

606 | Ebd., S. 2.

607 | Ebd., S. 3.

608 | Antwortschreiben vom 31.7.1941, in: Schriftverkehr zur Denkschrift, Nachlass Walter Brudi, Kasette N1, Nr. 2. Siehe Anm. 592.

5000 RM auf zunächst vier Jahre.<sup>609</sup> Ein Jahr später musste dem Kultministerium von Seiten der Kunstgewerbeschule allerdings mitgeteilt werden, dass das Projekt nicht in Angriff genommen werden konnte, da es unmöglich gewesen sei, auf dem Arbeitsmarkt eine geeignete Hilfskraft zu gewinnen.<sup>610</sup>

Nach Kriegsende griff Schneider die Planungen zur praktischen Schriftforschung wieder auf, strebte aber nun die Einrichtung eines Institutes in Gundelfingen an, das er nach seiner Pensionierung zu betreiben gedachte. Zwischen 1947 und 1948 zeichnete er mehrere hundert Signetentwürfe für die *Gundelfinger Werkstatt*.<sup>611</sup> In seine Planungen bezog er ehemalige Schüler wie Oskar Weiss ein, den Lithografen Erich Mönch und seinen eigenen Sohn Peter.<sup>612</sup> Aus einem Schreiben Rektor Bracherts vom 27. Juli 1947 geht jedoch hervor, dass Schneiders Plan, in Gundelfingen „eine staatliche Forschungsstelle für Schrift-, Satz- und Druck- und Buchgestaltung einzurichten“ nicht entsprochen wurde.<sup>613</sup> Das Projekt wurde von der Akademie zwar grundsätzlich befürwortet, aber es solle „eine derartige Stelle am fruchtbarsten in den Schul- und Werkstättenbetrieb der Akademie eingegliedert werden [...]“.<sup>614</sup> Schon allein in Anbetracht der Tatsache, dass die Fahrt von Stuttgart nach Gundelfingen durch die kriegsbedingten Einschränkungen der Verkehrsnetze bis in die 1950er Jahre hinein fast 11 Stunden dauerte, ist dies ein nachvollziehbarer Einwand.<sup>615</sup> Letztlich musste Schneider seine Pläne zur *Gundelfinger Werkstatt* aufgeben. Ab 1950 erwähnt er das Projekt nicht mehr.

### 3.1.3 Schneider und Amerika

Schneider korrespondierte in seinen letzten Lebensjahren intensiv mit zwei in den Vereinigten Staaten lebenden Schriftkünstlern, George Salter (1897–1967) und Paul Standard (1896–1992). Die beiden waren an ihn herangetreten, um eine Ausstellung mit seinen Werken in der New Yorker Galerie des American Institutes of Graphic Art (AIGA Gallery) zu realisieren. Dieser sehr persönliche Briefkontakt, der ihm die Anregung bot, die ihm seit seinem Umzug auf die Alb fehlte, bedeutete Schneider viel, wie aus fast jedem

609 | Brief von Mergenthaler an den Direktor der Kunstgewerbeschule auf den Bericht vom 27. Juni 1941, Nr. 339, in: Schriftverkehr zur Denkschrift, Nachlass Walter Brudi, Kasette N 1, Nr. 2.

610 | Brief von Graevenitz an das Kultministerium vom 13.7.1942, Durchschlag, in: Schriftverkehr zur Denkschrift, Nachlass Walter Brudi, Kasette N1, Nr. 2, wie Anm. 592.

611 | Siehe dazu: Brief von Schneider an Antonia Schenk vom 4.2.1945, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 111 und Nachlass Schneider, Entwürfe für ein Signet zur Gundelfinger Werkstatt, in: Nachlass Schneider, Inv.Nr. n12-00186,1-106, Sammlung SAdBK Stuttgart.

612 | Siehe dazu die Briefe von Schneider an Antonie Schenk vom 4.3.1945 und Erich Mönch vom 19.6.1947, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 60, 61, 111.

613 | Siehe das Schreiben von Hermann Brachert an das Württ. Kultministerium vom 29.7.1947. In diesem Schreiben nimmt Brachert Bezug auf die von Schneider eingereichte Denkschrift. In: Personalakte Schneider im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Inventar-Nr.: EA3/150 Bü 3290. Als Kopie unter der Inventar-Nr.: n12-01460 auch in der Sammlung der SAdBK Stuttgart.

614 | Ebd.

615 | Siehe zur Fahrtdauer: Brief von Rektor Brachert an das Kultministerium vom 3.10.1947. In einem späteren Schreiben vom 6.8.1948 bittet Brachert wegen des unregelmäßigen Bahn- und Busverkehrs von Gundelfingen nach Stuttgart um die Genehmigung, Schneider in einem PKW mitfahren zu lassen. Beide Schreiben in: Personalakte Schneider, Inventar-Nr.: n12-01484, Sammlung SAdBK Stuttgart.



seiner Schreiben herauszulesen ist. Die Berichte der amerikanischen Kollegen und die Fachzeitschriften, die sie schickten, waren ihm „Fenster und Aussichten in die große Welt.“<sup>616</sup>

Initiiert wurde der Briefwechsel vermutlich durch George Salter. Der aus einem großbürgerlichen Bremer Haus stammende Salter, studierte in Berlin-Charlottenburg an der Kunstgewerbe- und Handwerker-schule und spezialisierte sich auf den Entwurf von Bühnenbildern. Nachdem er für die Berliner Volksoper bis zu deren Schließung 1925 eine Reihe von Bühnendekorationen entworfen hatte, übernahm er die Bühnenbildwerkstatt der Vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld, die er jedoch 1927 wieder verließ, um sich erneut in Berlin dem Entwurf von Bucheinbänden zuzuwenden. 1931 konnte der Schneider-Schüler Georg Trump ihn als Lehrer für die Höhere Graphische Fachschule Berlin gewinnen, musste ihn jedoch aus politischen Gründen – Salter war jüdischer Abstammung – 1933 entlassen. 1934 emigrierte er in die USA und lehrte dort ab 1937 über 30 Jahre an der privaten Hochschule Cooper Union for the Advancement of Science and Art die Fächer Kalligrafie und Schriftentwurf.<sup>617</sup>

Ein Kollege an dieser Hochschule war 10 Jahre später Paul Standard, der nach seinem Studium an der Columbia-Universität in New York als Journalist, Korrespondent und Redakteur gearbeitet hatte. Ab 1926 übernahm er die Werbeabteilung der Canadian Pacific Railway in Calgary. 1947 kehrte er nach New York zurück, arbeitete freiberuflich als Schriftkünstler und unterrichtete ebenfalls an der Hochschule Cooper Union.<sup>618</sup> Salter dürfte mit den Werken Schneidlers, auf Grund der Verbindung zu Georg Trump, schon in den frühen 30er Jahren bekannt geworden sein und wird Paul Standard, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband, für die Idee, eine Ausstellung mit Werken Schneidlers in den USA zu zeigen, begeistert haben.<sup>619</sup> 1952 schickte Salter fünf Kataloge der AIGA Gallery an Schneider, die parallel zur jährlichen Ausstellung der Book Jacket Designers Guild jeweils eine Sonderausstellung zum Werk eines speziellen Künstlers veranstaltete. Für die Katalogsendung und das Angebot Salters, eine Ausstellung mit Publikation auch zu seinen Arbeiten organisieren zu wollen, bedankte sich Schneider am 20. November 1952 geradezu überschwänglich.<sup>620</sup>

Zum ersten Mal in seinem Leben stimmte er einem Ausstellungsprojekt ohne Einschränkungen zu und begann unverzüglich mit der Zusammenstellung einer Werkauswahl, die er von seinem ehemaligen Schüler Robert Niethammer in die USA senden ließ.<sup>621</sup> Fernab von Deutschland und den „hinterhältigen Schwaben“, in einem Land, in dem geschätzte Kollegen ihn bewunderten, fühlte er sich frei, seine Arbeit

616 | Brief von Schneider an Paul Standard vom 17.11.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 103.

617 | Siehe dazu: die ausführliche Biografie zu George Salter in: <http://academics.wellesley.edu/German/GeorgeSalter/Documents/bio.html> (25.5.2017) und KERMER/APPELHANS 1968, S. 70. 1940 nahm Georg Salter die amerikanische Staatsbürgerschaft an und änderte seinen Vornamen in *George*. Die korrekte Bezeichnung der Schule in: <https://cooper.edu/about/history> (25.5.2017).

618 | Siehe zur Biografie Standards KERMER/APPELHANS 1968, S. 88.

619 | In mehreren Briefen Paul Standards an Peter und Paula Schneider, die er nach Schneidlers Tod schrieb, erwähnt er die Freundschaft, die ihn mit Georg Salter verband. Beide arbeiteten daran, Werke Schneidlers für die Pierpont Morgan Library anzukaufen. Siehe dazu zum Beispiel: Briefe von Paul Standard an Peter Schneider vom 3.8.1959 und an Paula Schneider vom 5.1.1960, in: Nachlass Schneider Inv.Nr. nl2-01862, Sammlung SAdBK Stuttgart.

620 | Siehe dazu: Brief von Schneider an Salter vom 20.11.1952, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 71.

621 | Siehe dazu: Brief von Schneider an Salter vom 17.12.1952, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 72.

vorzuführen.<sup>622</sup> Die Ausstellung in New York und der Katalogbeitrag Salters sowie die Vermittlung von Paul Standard führten 1960 zu einem Ankauf von 17 kalligrafischen sowie 33 typografischen und grafischen Arbeiten Schneidlers durch die Pierpont Morgan Library. Das Konvolut wurde begleitet von einem Text Paul Standards, aus dem seine große Verehrung für Schneidler spricht:

„These variations – on a single passage, a single word, often a single letter – are the labor of a devoted scribe enchanted with letter forms and seeking as in liquid fire to forge his soul’s release.“<sup>623</sup>

Während Schneidler der Book Jacket Designers Guild einen Querschnitt seiner bekanntesten Satzschriften, seines typografischen und gebrauchsgrafischen Werkes von den 1920er bis zum Ende der 1940er Jahre sowie seiner kalligrafischen Arbeiten ab 1940 zur Präsentation anbot, wählte er aus seinem freien druckgrafischen Werk ausschließlich Radierungen, Linol- und Holzschnitte aus den 1910er und 1920er Jahren aus sowie einige wenige Farbholzschnitte mit Bühnenszenen aus dem Jahr 1929. Möglicherweise war die Konzentration auf die Druckgrafik eine Vorgabe des Auftraggebers, da Schneidler seine Blätter im Rahmen einer Ausstellung zum Buchumschlag zeigen sollte. Dennoch ist es auf den ersten Blick erstaunlich, dass er 1953 aus seinem freien druckgrafischen Werk nur mehr als 30 Jahre alte Arbeiten für präsentabel hielt. Ein Grund mag darin liegen, dass er diesen Teil seiner Arbeit, in dem er vor allem expressionistisch anmutende Grafiken geschaffen hatte, mit dem Ende der 20er Jahre für abgeschlossen hielt und danach nicht mehr weiter verfolgte. Die Sichtung seines Nachlasses im Hinblick auf die freie Druckgrafik in den 30er und 40er Jahren ergab, dass er auf diesem Gebiet ab 1930 tatsächlich nur noch wenig produzierte.<sup>624</sup> Zwischen 1930 und 1950 liegt der Schwerpunkt seiner freien künstlerischen Arbeit neben der Kalligrafie auf der Kohle- und Bleistiftzeichnung, der Gouache, dem Pastell und motivisch auf Landschaftsdarstellungen und Theaterszenen. Es scheinen die mit den druckgrafischen Techniken verbundenen Schwierigkeiten und Materialeigenschaften gewesen zu sein, die ihn veranlassten, sich mehr der Zeichnung und Malerei zuzuwenden. 1947 schreibt er dazu selbstkritisch an Imre Reiner: „Ich habe viel in meinem Leben versucht, auch in Holz geschnitten. Aber das Holzstechen ist mir nie geglückt. Das lag mir nie im Handgelenk“ und einige Monate

622 | Siehe dazu: Brief von Schneidler an Salter vom 3.3.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 83. Schneidler glorifizierte die USA, was vor allem in den Briefen an Paul Standard, vom 26.6.1953 bis 17.11.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 90–103 deutlich wird.

623 | Zitat aus der Laudatio von Paul Standard aus dem Nachlass Schneidlers. Autograph Appreciation of Ernst Schneidler and his Work, in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. n12-01871, Sammlung SAdBK Stuttgart. Zum Ankauf durch die Pierpont Morgan Library siehe Online Katalog der Bibliothek: Corsair Online Collection Catalog, Call Nr: MA 2019 und die Kopien der angekauften Arbeiten sowie den Schriftverkehr hierzu in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. n12-01871, Sammlung SAdBK Stuttgart.

624 | Unter den fast 1.900 digital erfassten Arbeiten aus dem Nachlass Schneidlers, sind aus den 1930er und 40er Jahren nur fünf Druckgrafiken den freien Arbeiten zuzurechnen. Das sind die Inventar-Nrn.: n12-0233; n12-00254; n12-00267; n12-00380; n12-00851. Siehe auch Schneidlers Brief an Imre Reiner vom 31.8.1947, Nr. 1947-34, in dem er schreibt, dass er nur 1919 und 1920 radiert habe, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

später: „Wo es keine Auswege giebt wie Abwaschen, Fortwischen, Wegkratzen und neu malen, bin ich verloren. Deswegen scheue ich das Aquarellieren, Holzschneiden und das Ätzen.“<sup>625</sup>

## 3.2 Schneidlers künstlerische Arbeiten bis 1955

### 3.2.1 Korrekturen

Das Korrigieren und Überarbeiten nicht zufriedenstellender Werke ist ein Spezifikum der Schneidlerschen Arbeitsweise, welches bereits in den 1920er Jahren festzustellen ist. In den Gundelfinger Jahren prägte er diese Methode des „Abwaschens“ jedoch besonders aus. In seinem Nachlass befinden sich Arbeiten, die bis zu drei, teilweise weit auseinanderliegende Datierungen aufweisen.<sup>626</sup> Ab Ende der 1940er Jahre begann Schneider, seine Arbeiten zu sichten, um einerseits Blätter für die von Imre Reiner für 1948 geplante und mit der Kunsthalle Basel verabredete Ausstellung auszuwählen und andererseits sein Werk thematisch zu ordnen.<sup>627</sup> Immer wieder stieß er dabei auf, in seinen Augen, „halbfertige Sachen“<sup>628</sup>, Fragmente, die er abzuschließen versuchte. Für ihn war das Wegnehmen und Neubearbeiten bestimmter Stellen im Bild integraler Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit. Er betrachtete diese Methode nicht als Mangel, sondern als grundsätzlich seiner „natürlichen Anlage“ entsprechend, weshalb er kein „Aquarellier, kein Radierer und kein Holzstecher“ sein könne.<sup>629</sup> Schneider widmete sich seinen Korrekturen mit Hingabe, auch wenn er selbst seine Tätigkeit ironisierend als „basteln“ bezeichnete.<sup>630</sup>

Häufig gelang es ihm trotz mehrfacher Überarbeitung jedoch nicht, ein Werk zu einem guten Abschluss zu bringen, wie zum Beispiel sein *Tryptichon. Auch ein Klaglied im Mund der Geliebten ist herrlich* belegt, das im Besitz des Klingspor Museum Offenbach ist (Abb. 153). Das Bild nennt die Entstehungsjahre 1919, 1930 und 1952. Als letzte Korrektur scheint Schneider die hellblau-grauen Flächen angelegt zu haben, die wie Fremdkörper zwischen den kostümierten Statisten, die seinen Bühnenbildfiguren ähneln und den expressionistisch-ornamentalen Strukturen hängen. Der Schriftzug im rechten Drittel des Triptychons, ein Auszug aus einem Gedicht Schillers, ist darüber hinaus – möglicherweise durch Übermalung – nicht mehr korrekt wiedergegeben. Dem Satz „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich“, ging das zum Verständnis entscheidende Verb „sein“ verloren.<sup>631</sup>

625 | Briefe von Schneider an Imre Reiner vom 21.4.1947, 1947-7 und vom 26.-28.8.1947, Nr. 1947-33, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

626 | Siehe zum Beispiel die Inventar-Nrn.: nl2-01642; nl2-01650; nl2-01687; nl2-01711; nl2-01792.

627 | Siehe zum Ausstellungsprojekt: Brief von Schneider an Imre Reiner vom 8.8.1947/Nr. 1947-28 und Brief von Paula Schneider an Imre Reiner vom 1.9.1947/Nr. 19. Die Ausstellung kam nicht zustande. Siehe auch Brief von Schneider an George Salter vom 9.3.1954: „Ich bin dabei mein graphisches Haus zu bestellen...“, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 79.

628 | Brief von Schneider an Imre Reiner vom 25.8.1947, Brief Nr. 1947-32, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

629 | Brief von Schneider an Imre Reiner vom 8.10.1947/Nr. 1947-43, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

630 | Siehe dazu Brief von Schneider an Imre Reiner vom 27.5.1947-1.6.1947/Nr. 1947-13, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

631 | Siehe zum Gedichtauszug WIESE 1959, S. 187/188.

Schneidler war sich der Möglichkeit des Scheiterns seiner Bemühungen durchaus bewusst. Er habe „unbändige Freude am Machen und Wiedergutmachen“, aber nur „wenig Fertiges“, so schreibt er an Reiner,<sup>632</sup> und formuliert dabei seine daraus resultierende Zurückhaltung Ausstellungsprojekten gegenüber sehr deutlich:

„Es ist an der Zeit, daß Sie endlich ein klares Bild von meiner Arbeit bekommen. Ich zeige wenig oder nichts von meiner Arbeit, nicht aus Geiz oder Bescheidenheit, sondern aus Verlegenheit und aus einer lang geprüften (und wie ich glaube: richtigen) Einsicht in den sehr bewegten Wert meiner Leistung. [...] Ich lasse daher meine Sachen lieber halbfertig bestehen, als sie mit Redensarten fertig zu machen. In diesem Sinne ist das meiste meiner Sachen Fragment geblieben und wird, obgleich ich manchmal Jahre hindurch an so einem kleinen Ding immer wieder arbeite, Fragment bleiben.“<sup>633</sup>

### 3.2.2 Abstrakte Kompositionen in Tusche und Aquarell

Um 1953 stellte Schneidler seine schriftzeichnerischen Versuche ein. Kalligrafien entstanden nicht mehr und selbst die handschriftliche Kommunikation mit seinen amerikanischen Kollegen und wenigen Vertrauten reduzierte sich auf viertel- oder halbjährlich versandte Briefe. Den Grund dafür erwähnt Schneidler so oder ähnlich in vielen Schreiben: „Bei mir lassen alle Kräfte nach: lahme Hand, Augen werden trüber, und allerhand Beschwerden des Alters. Aber ich bin nicht unglücklich und lasse mich nicht niederdrücken.“<sup>634</sup> Einen Ausweg aus dieser Situation bot ihm zum einen die immer noch andauernde Ordnung seines Gesamtwerkes, der er sich verstärkt zuwandte, nachdem er der Galerie Valentien in Stuttgart eine Zusage für eine Einzelausstellung gegeben hatte und die Besinnung auf die vorher nur wenig praktizierte Aquarellmalerei.<sup>635</sup> Die Arbeit mit Pinsel, Wasserfarbe und Tusche musste auf kurze Zeitintervalle beschränkt werden und implizierte schnelleres, weniger akribisches Arbeiten. So entstanden zwischen 1953 und 1955 noch einige wenige Arbeiten, die sich durch eine kompositorische Freiheit auszeichnen, die Schneidler bis dahin nur in seinen gezeichneten Schriftbildern entfaltete. In seinem Aquarell *Abstrakte Landschaft mit Vogel* von 1953 (Abb. 154) verbindet er zum Beispiel aus früheren Malereien bekannte Zeichen, wie das x und das Vogelmotiv mit schnell getuschten, bogenförmigen Linien, um die sich am oberen Bildrand rote, schriftähnliche Kritzeleien verdichten, zu einem filigranen Arrangement. Die Arbeit *Abstrakt, mit Tieren*, ein letztes Aquarell aus dem Jahr 1955 (Abb. 155) zeigt dagegen einen mit breitem Pinselstrich angelegten Bildraum in kühlen Blau-Grautönen, akzentuiert durch eine horizontale rote Farbspur. Am linken Rand sind abstrahierte Pferde zu sehen, die an prähistorische Höhlenmalereien denken lassen.

Auch diese letzten, freien Arbeiten Schneidlers sind immer noch Experimente mit Form, Linie, Fläche und Zeugnisse seines sensiblen Empfindens für die Ausgewogenheit von vollem und leerem Bildraum.

632 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 27.5.1947-1.6.1947/Nr. 1947-13.

633 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 12.3.1947/Nr. 1947-3, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

634 | Brief von Schneidler an Antonia Weiss vom 28.12.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 122.

635 | Siehe dazu Anm. 47.

In einem seiner letzten Briefe an Paul Standard schrieb Schneider im März 1955: „Ich bringe jetzt meine ganze Arbeit seit 1905 in Ordnung. Schwere, glückliche Arbeit, für eine Ausstellung nach meinem Tode.“<sup>636</sup> Am Abend des 6. Januar 1956 stürzte Schneider in seinem Haus in Gundelfingen die Treppe hinunter und verstarb am 7. Januar 1956 im Kreiskrankenhaus in Münsingen kurz vor seinem 74. Geburtstag. Er wurde auf dem Stuttgarter Pragfriedhof beigesetzt.<sup>637</sup>

636 | Brief von Schneider an Paul Standard vom 2.3.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 100.

637 | Sterbeurkunde Prof. Friedrich Hermann Ernst Schneider vom 15.2.1956 und Schreiben des Friedhofsamtes Stuttgart an Hanne Kirbach: Urkunde über ein Grabnutzungsrecht vom 7.11.1973, beide in: Personalakte Schneider, Nr. PA 547, Inv.Nr. nl2-01484, Sammlung SAdBK Stuttgart.



## 4. Zusammenfassung und Resümee

Anliegen dieser Monografie war es, Schneidlers künstlerisches Werk in kunst- und zeithistorischer Relation zu untersuchen und mit der spezifischen Biografie, der künstlerischen Haltung und Arbeitsweise Schneidlers zu kontextualisieren. Die Bekanntheit Schneidlers in grafischen Fachkreisen begründete sich vor allem auf seinen typografischen Schöpfungen, den Schriftentwürfen, die in früheren Publikationen bereits ausführlich besprochen wurden. Der Fokus dieser Arbeit liegt deshalb auf der Analyse der weitgehend unbekannteren freien künstlerischen Arbeiten Schneidlers, ein Werk, das im Verborgenen, und – sozusagen in zweiter Linie – entlang der Kunst der Avantgarde des 20. Jahrhunderts entstand.

Unter drei biografischen Zeitachsen – die frühen Jahre des jungen Schneidlers, die Stuttgarter Jahre und die Gundelfinger Jahre – ließ sich die große Fülle des im Nachlass vorgefundenen Materials, sowohl aus biografischer als auch aus künstlerischer Sicht sinnvoll ordnen und gliedern. Zur besseren Vergleichbarkeit der Arbeiten wurde für die drei chronologischen Hauptkapitel jeweils eine Unterscheidung nach den Kategorien Gebrauchsgrafik, Buchkunst, freie Grafik, Malerei und Schriftbilder gewählt. Dabei wurde deutlich, dass die Bereiche nicht getrennt nebeneinander existieren, sondern die Übergänge zwischen den Gattungen fließend sind und aufeinander einwirken. Auch Zäsuren im Lebenslauf, wie etwa die Berufung Schneidlers an die Kunst- und Handwerkerschule in Barmen und später an die Württembergische Kunstgewerbeschule in Stuttgart, veränderten Schneidlers künstlerisches Arbeitsumfeld. Die modernen Druckwerkstätten in diesen Institutionen ließen zum Beispiel eine stärkere Beschäftigung mit der Druckgrafik zu. Er verfügte dort über die notwendigen Maschinen und Materialien und stand in Stuttgart zusätzlich einem gut ausgebildeten Mitarbeiterstab vor. Die Gründung der Juniperuspresse 1921 und die Realisation seines Hauptwerks *Der Wassermann*, das als eine Gemeinschaftsleistung seiner gesamten Abteilung an der Württembergischen Kunstgewerbeschule zwischen 1925 und 1934 entstanden ist, wäre ohne diese Einrichtungen nicht denkbar gewesen.

Schneider begann seine berufliche und künstlerische Laufbahn um 1902/03 mit seiner Tätigkeit in der Steglitzer Werkstatt bei Fritz Helmuth Ehmcke. In diesem innovativen Unternehmen empfing er entscheidende Impulse für die Entwicklung moderner Gebrauchsgrafik, der er sich bis etwa 1910 hauptsächlich zuwandte. Er gestaltete Exlibris, Plakatentwürfe und Illustrationen und erhielt erste buch künstlerische Aufträge durch den Jenaer Verleger Eugen Diederichs. Neben seinem Mentor Ehmcke, dem er an die Kunstgewerbeschule nach Düsseldorf gefolgt war, prägten ihn unter anderem die Arbeiten des Rektors der Kunstgewerbeschule Peter Behrens. Wie an Schneidlers Exlibris und Illustrationen jener Zeit gezeigt werden konnte, vereinen diese kleinformatischen Blätter Stilelemente aus dem Jugendstil mit der strengen Tektonik der avantgardistischen Gartenbaukunst. Die Exlibris beinhalten darüber hinaus eine Fülle christlicher und zeittypischer Symbole, die Schneider variierte, um auf den jeweiligen Adressaten des Werkes zu verweisen (Abb. 6–14).

Die wenigen erhaltenen freien druckgrafischen und malerischen Arbeiten unterscheiden sich bis 1910 deutlich vom gebrauchsgrafischen Werk. In den malerischen Landschaftsmotiven zeigt sich sowohl



Schneidlers Auseinandersetzung mit den Gemälden von Otto Eckmann und Walter Leistikow, als auch schon seine Begeisterung für die asiatische Kunst. Stilmittel, derer sich Schneidler in diesen Arbeiten bedient, sind flachräumliche Bildanlagen, das Nebeneinandersetzen stark kontrastierender Flächen und die Reduktion des Bildausschnitts (Abb. 15, 16, 21, 22, 23). Daneben entstehen wenige Pastelle und Lithografien, die das Zeichnerische betonen und Ornamentik und Linienführung des Jugendstils erkennen lassen (Abb. 17, 19, 20).<sup>638</sup> Etwa ab 1910 wandte Schneidler sich, ebenso wie andere Künstler der Avantgarde, dem Expressionismus zu und experimentierte mit den Formen und Gestaltungsprinzipien des Kubismus. Seine Arbeiten aus diesen Jahren sind vom selben Erneuerungsprozess geprägt, den die bildenden Künste vor und noch im Ersten Weltkrieg durchliefen und zeugen von der Aufbruchsstimmung jener Zeit. Gleichzeitig wird erstmalig die Verzahnung von gebrauchsgrafischem und freiem Werk sichtbar. So zeigen etwa die buch künstlerischen Arbeiten für den Hafis von 1912 Schneidlers Liebe zum Ornament und die Beschäftigung mit der asiatischen und persischen Kunst. Der Vergleich mit kurz zuvor entstandenen freien Druckgrafiken belegt, dass er in beiden Bereichen die gleichen künstlerischen Techniken und Stilmittel anwandte (Abb. 33, 34).<sup>639</sup> Seit seinem Studienbeginn in Düsseldorf bewegte Schneidler sich in einem äußerst vitalen künstlerischen Umfeld. Im nahegelegenen Solingen übernahm er 1905 seine erste Lehrtätigkeit und wechselte 1907 an die Kunst- und Handwerkerschule in Barmen. In Düsseldorf und Köln fanden zwischen 1908 und 1912 die umfassenden Ausstellungen des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler statt und auch in Hagen und den bergischen Städten Barmen und Elberfeld wurde, initiiert durch fortschrittliche Kuratoren, Museumsdirektoren und Galeristen die damals neueste europäische Kunst gezeigt. Die Werke Cézannes, Van Goghs und Gauguins waren genauso präsent wie die Gemälde Picassos, der Maler des Blauen Reiters, wie Kandinsky und Macke, der rheinischen Expressionisten oder des von Schneidler besonders geschätzten Paul Klee. Schneidlers Engagement im Vorstand der Gilde – Westdeutscher Bund für angewandte Kunst, die auf der Kölner Sonderbundaustellung 1912 für den kunstgewerblichen Teil der Ausstellung verantwortlich zeichnete, brachte Schneidler auf Tuchfühlung mit den Werken der großen Meister und der avantgardistischen Künstler jener Zeit.<sup>640</sup> Tiefen Eindruck hinterließen in Schneidlers Werk darüber hinaus die Schriften chinesischer Philosophen, die erstmals in deutscher Übersetzung im Eugen Diederichs Verlag herausgegeben wurden. Die buch künstlerische Gestaltung der Reihe lag in Schneidlers Händen. Gleichzeitig studierte er die Farbholzschnitte japanischer Künstler des 19. Jahrhunderts und begann sich intensiv dem Schreiben und dem Entwurf von Satzschriften zu widmen (Abb. 48, 50, 52, 55, 59).

In Schneidlers Frühwerk bedeuteten die buch künstlerischen Arbeiten – insbesondere die Holzschnitte zum *Atta Troll* von 1912 in ihrer Synthese aus Anklängen an Arbeiten Kandinskys, Jugendstilelementen und seiner grafischen Textinterpretation – eine Innovation in Schneidlers persönlichem Schaffen und der nationalen Buchkunst vor dem Ersten Weltkrieg.<sup>641</sup>

638 | Siehe Kapitel 1.3.4.

639 | Siehe Kapitel 1.3.7.

640 | Siehe Kapitel 1.4.1 und 1.4.2.

641 | Siehe Kapitel 1.3.8.

Das Grauen des Weltkrieges, in dem Schneider von 1914 bis 1918 als Offizier diente, änderte seine künstlerische Arbeit nicht grundsätzlich. Aus einigen wenigen Blättern wurde jedoch ersichtlich, dass er über Tod, Verwundung und Zusammenbruch als Folgen des Krieges zeichnend und malend reflektierte. In kleinen Kohle- und Tuschezeichnungen verband er zum Beispiel Motive aus der sogenannten primitiven Kunst mit einer expressiven, kantigen Linearität, die er zu düsteren Metaphern für Unfreiheit und Zerstörung verdichtete (Abb. 63, 66, 67).<sup>642</sup>

Kurz vor seinem Wechsel an die Kunstgewerbeschule in Stuttgart erschienen erstmals Schriftzeichen in kunstgewerblichen Entwürfen Schneidlers. Seine ab 1911 begonnene intensive Beschäftigung mit dem Schreiben und dem Entwurf von Schriften, wird ab 1918 auch in seinen grafischen und malerischen Arbeiten virulent.<sup>643</sup>

Für die Frühzeit in Schneidlers Leben und Werk kann resümiert werden, dass sich das ganze Spektrum der von Schneider aufgenommenen Eindrücke bis in die 1920er Jahre und darüber hinaus in seinem freien künstlerischen Werk niederschlug. Merkmal dieses Werkteils ist die Vielfalt, nicht die Stringenz. Er experimentierte mit druckgrafischen Techniken und Materialien, wie zum Beispiel dem Druck von Holzschnitten auf Japanpapier, dem Linolschnitt und der Radierung. Stilistisch und kompositorisch bediente er sich expressiv-bewegter Linienführung und Ornamentik genauso wie Entlehnungen aus der Formensprache des Jugendstils, der ostasiatischen Kunst oder der konträren Reduzierung des Bildaufbaus auf kubistisch-geometrische Grundformen. Er spürte sowohl den Farbharmonien Cézannes nach, als auch den apokalyptischen Stadtscenarien eines George Grosz oder übte sich am figurativen Formenrepertoire El Grecos.<sup>644</sup> Dennoch plagiierte Schneider seine Vorbilder nicht, sondern schulte sich im wahrsten Sinne des Wortes an ihnen. In der Auseinandersetzung mit der ‚Überlieferung‘, für die durchaus auch zeitgenössische Vorbilder in Frage kamen, entwickelte er sein Farb- und Formempfinden und die Gesetzmäßigkeit von Bildaufbau und Komposition. Neben zum Teil deutlichen Analogien zum Werk anderer Künstler, weisen Schneidlers Arbeiten in der Frühzeit auch sehr individuelle Züge auf: Zum einen die kleinteilige Ornamentierung, zum anderen die Verwendung oft kryptischer Zeichen und Symbole, die sich noch in seinen letzten Werken auffinden lassen.<sup>645</sup>

Seine Hauptschaffensjahre verbrachte Schneider ab 1920 bis 1949 als Professor für Schrift und Graphik an der Württ. Kunstgewerbeschule und später der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Dort gründete er 1921 eine bereits seit 1911 geplante eigene Privatpresse, die *Juniperuspresse*. Bis 1925 entstanden in Zusammenarbeit mit seinen Studierenden und Werkstattlehrern zahlreiche Drucke und Sonderdrucke. Als Leiter der grafischen Abteilung entwickelte und formulierte er Lehr- und Arbeitsprinzipien, die er sich aus seinen Grundlagenstudien der Vorjahre erarbeitet hatte. Die Lehrgrundsätze und die Ziele seiner ‚Stuttgarter Schule‘ legte er 1927 schriftlich dar. Erstmals wurde hier deutlich, dass er sich dem Handwerk und nicht dem Künstlertum verbunden fühlte.<sup>646</sup> Seine Erkenntnisse zu den Gesetzmäßigkeiten,

642 | Siehe Kapitel 1.5.3.

643 | Abb. 71, 72.

644 | Siehe Kapitel 1.5.

645 | Siehe zum Beispiel die Abbildungen 71, 72, 78, 80 und 154.

646 | Siehe Kapitel 2.1.1.

die einem gelungenen grafischen oder malerischen Werk zugrunde liegen, wie auch Gedanken zu seiner inneren Arbeitshaltung stellte er in einer Einleitung seinem Hauptwerk *Der Wassermann* voran. In beiden Texten dokumentiert sich, dass Schneidler höchste Maßstäbe sowohl an die Lehre und seine Studierenden, als auch an sein Werk legte. Als höchstes Ausbildungsziel eines grafischen Arbeiters, sah er die Bereitschaft, sein Tun immer wieder kritisch zu hinterfragen. Auch im Einleitungstext zum *Wassermann* verband er das Vermögen zur Innovation mit dem Zweifeln an der eigenen künstlerischen Leistung.<sup>647</sup> Diese Haltung fußte zum Beispiel auf Schneidlers Beschäftigung mit der chinesischen Philosophie, die vor dem „Allzufertigen“ warnte. Sie begünstigte, dass die Aspekte des Fragmentarischen und der Wiederholung intrinsischer Teil seines Gesamtwerkes wurden. Daraus resultierte sein Credo: „Anfangen, anfangen, immer wieder mit Ernst anfangen“, also die Mahnung, grafische und künstlerische Lösungen nie als endgültig, sondern als potentiell verbesserbar anzusehen. Diese Haltung belegte er selbst eindrucksvoll zum Beispiel in den Entwürfen hunderter Varianten zu immer gleichen Buchstaben-, Wort- und Textkombinationen, aber auch durch die vielfache Modifikation seiner Hauptbildthemen Landschaft, bühnenartige Szenen oder Schrift-Bildkompositionen, denen er sich ab 1920 zuwandte.<sup>648</sup>

Ebenfalls im *Wassermann* explizierte Schneidler in verschiedenen Lehrsätzen wie ein gutes „graphisches Gebilde“ zu entwickeln sei. Besonderen Wert maß er dabei der Beziehung von vollen und leeren Partien auf dem Blatt bei, d.h. von beschriebener oder bezeichneter zu freier Fläche, wie er in seinem Text *vom vollen und leeren* darlegte.<sup>649</sup> Das Entstehen eines Kunstwerks verglich er in diesem Artikel mit Wachstumsprozessen in der Natur, da es den gleichen Gesetzmäßigkeiten folge. Diese beiden Aspekte, nämlich die ausgewogene Behandlung der Bildfläche und die Wahrnehmung der Genese eines Werkes als naturähnlich, dürfen als zentral für Schneidlers gesamtes Schaffen angesehen werden, sowohl für seine Lehre an der Kunstgewerbeschule, als auch für seine eigenen gebrauchsgrafischen und freien Arbeiten.

An Schneidlers werbegrafischen Entwürfen der 1920er Jahre konnte gezeigt werden, dass er Lösungen fand, die zwischen streng typografisch-reduzierter und opulent-expressionistischer Gestaltung oszillierten. Nicht die Wahl der stilistischen Mittel war für ihn entscheidend – sie hing jeweils von der Art der Aufgabe ab – sondern das Erreichen eines ausgewogenen Verhältnisses der einzelnen Bildelemente in der Fläche.<sup>650</sup>

Seine typografischen Entwürfe für Druckermarken oder Firmensignets zeigten darüber hinaus einen weiteren Aspekt seines Arbeitens: Der Weg zur Form eröffnete sich Schneidler, besonders in diesen aus Schrift gebildeten Entwürfen, durch das Prinzip der Wiederholung. Buchstaben- und Zeichenkombinationen wurden ohne gestalterische Einschränkungen in hundertfacher Variation zu Papier gebracht. Keine Lösung glich der anderen. Durch differenzierendes, unermüdliches Repetieren – nicht im Sinne des Kopierens – sondern des Auslotens gestalterischer Optionen, gelangte Schneidler dabei zu Ergebnissen, die

647 | Siehe Kapitel 2.2.1. und 2.2.2.

648 | Siehe Kapitel 2.2.2 und 2.4.3 sowie die Abbildungen 104, 105, 106 und SCHNEIDLER 1936.

649 | SCHNEIDLER 1945, Einleitung zur ersten Kassette, S. 29.

650 | Siehe Kapitel 2.4.1 bis 2.4.2.

Erfahrung und Erfindung gleichzeitig widerspiegelten und seinem Grundsatz von Leere und Fülle auf einer gestalteten Fläche entsprachen.<sup>651</sup>

Im Hinblick auf seine freien Arbeiten, die etwa zwischen 1920 und 1940 entstanden, war es zuvorderst die Auseinandersetzung mit Paul Klee, die Schneidlers Formfindungen entscheidend prägte.<sup>652</sup> Nicht nur stilistische und formale Parallelen zu Klees Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden konnten bis weit in die 30er Jahre in den Grafiken und der Malerei Schneidlers nachgewiesen werden. Es sind auch Entlehnungen aus den theoretischen Abhandlungen des Bauhauslehrers zum Umgang mit der Natur und der Bildfläche, aus denen Schneidler – neben Einflüssen aus der asiatischen Kunst und Philosophie – seine Grundsätze entwickelte, die er im *Wassermann* in klarer Sprache darlegte. Sie wurden ihm zur Richtschnur seines eigenen Handelns: In jedem künstlerischen Werk Schneidlers, sei es Landschafts- und Architekturdarstellung, rokokartige Bühnenszene oder fantastische Pflanzenzeichnung, dominiert das Primat der Ausgewogenheit von bedeckter zu unbedeckter Fläche sowie der bewegten Form, die sich aus dem gelungenen Zusammenspiel von Umriss, Größe, Grad der Bewegung, Richtung der Bewegung und dem Grad des Kontrastes zwischen den Formen generiert. An diesen Prinzipien maß er letztlich sein gesamtes grafisches und malerisches Tun.

Dennoch konstatierte er in Bezug auf sein freies grafisches und malerisches Werk den „sehr bewegten Wert“ seiner Leistung zu Recht, wie er auch immer wieder betonte, nicht Künstler sondern Handwerker zu sein.<sup>653</sup> In seinen letzten Lebensjahren in Gundelfingen bestand ein Teil seiner Arbeit darin, Bestehendes wieder hervorzuholen und zu überarbeiten. Bis zuletzt arbeitete er korrigierend an bisweilen über 30 Jahre alten Blättern, um doch noch ein ihn befriedigendes Ergebnis zu erreichen.<sup>654</sup>

Einem Vergleich mit den Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden Klees oder den Gemälden Cézannes, die von Schneidler bewunderten Vorbilder, halten seine Werke, wie sich zeigte, nicht stand. Wenn er sie auch nicht kopierte, so arbeitete er doch zu nah an seinen Vorbildern, um ihnen genuin Eigenes entgegen setzen zu können, ein Mangel, dessen er sich wohl bewusst war.<sup>655</sup>

Schneidlers originäre Leistung lag, wie herausgearbeitet werden konnte, auf anderem Gebiet: Seit etwa 1911 wurde ihm die Schrift und das Schreiben zur beherrschenden Leidenschaft und parallel zur Entwicklung seiner Satzschriften experimentierte Schneidler früh mit der Verbindung von Geschriebenem, Zeichnerischem und Bildnerischem. Aus den Tätigkeiten des Zeichnens und Schreibens speiste sich sowohl seine berufliche Arbeit – das Entwerfen von Druckschriften, Vignetten, Exlibris oder Buchschmuck – als auch sein freies künstlerisches Werk sowie sein Lehren als Professor für Schrift und Grafik. Schreiben und Zeichnen sind somit Nahtstelle und Kreuzungspunkt seines gesamten Werkes und auch in vielen seiner malerischen Werke spürbar.

651 | Siehe Kapitel 2.4.3.

652 | Siehe Kapitel 2.5 bis 2.5.3.

653 | Siehe Kapitel 2.6.3 und Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 12.3.1947/Nr. 1947-3 und vom 23.5.1947–27.5.1947/Nr. 1947-12 und 20.10.1942–29.10.1942/Nr. 1942-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

654 | Siehe Kapitel 3.2.1.

655 | Siehe die Abbildungen 59, 60 sowie 108 bis 122 und die Kapitel 2.5.2 und 2.5.3.

Die in langen Jahren erworbene Virtuosität im Schreiben und Zeichnen, die Sensibilität für die Dramaturgie der „vollen und leeren“ Partien auf einer Bildfläche sowie Schneidlers Freude an der Verschmelzung literarischer Fragmente, eigener Gedanken und biografisch motivierter Notationen kulminierte in den 1940er Jahren in seinen besten und bis heute singulären Werken: den Kalligrafien oder in der Diktion Schneidlers, den Bildern aus *gezeichneter* Schrift.

In seinen kunstvoll verwobenen Schriftlandschaften gelang es Schneidler, aus der ‚Überlieferung‘ herauszutreten und einen innovativen Impuls zur Interpretation und Wahrnehmung von Schrift zu geben. Motiv und Inhalt dieser Bilder sind Buchstaben, Schriftzeichen, Wörter und Sätze; aber ihre Erscheinung ist nicht allein auf Lesbarkeit gerichtet, sondern zeigt sich als ein Bild der „endlosen Möglichkeiten des Schrift-Form-Machens“,<sup>656</sup> die sowohl kognitive, als auch emotionale Wahrnehmung einschließen. Mit den kompositorischen Mitteln von Verdichtung und Erweiterung, Duktus und Linienführung, farblicher Akzentuierung, Variation der Schriftgrade und verspieltem Lineament inszeniert Schneidler Schriftchoreografien, die gleichermaßen Spur seiner Handschrift und Ausdruck seiner Persönlichkeit sind. Sein Schreiben stellt sich nicht in erster Linie als Niederschrift von Sprache dar, sondern thematisiert die Gleichzeitigkeit verschiedener Qualitäten der Schrift: das Schreiben selbst als eine der ältesten Kulturtechniken, die Materialität von Schrift, die Schrift als Bild sowie den Aspekt ihrer Zweidimensionalität im Raum.

Die Erkenntnis, dass Schrift mehr ist, „als die Menge der graphischen Zeichen mit denen die gesprochene Sprache festgehalten wird“,<sup>657</sup> dass sie darüber hinaus Potentiale jenseits sprachbezogener Funktionen vereint, konturiert seit etwa 15 Jahren ein neues universitäres Forschungsfeld, das unter dem Begriff der „Schriftbildlichkeit“ subsumiert wird. Schneidlers praktische Schriftforschung, seine „Übungen“ erscheinen in diesem Kontext höchst aktuell, hatte er doch die Mehrdimensionalität der Schrift und ihre epistemischen, ästhetischen und operativen Potentiale schon 80 Jahre zuvor an seinem Schreibtisch erkundet.<sup>658</sup>

656 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 23. bis 24.3.1947, Nr.1947-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

657 | GÜNTHER/LUDWIG 1994, Vorwort S. VIII.

658 | Kapitel 2.6.2 und zu den Potentialen der Schrift: BRANDSTETTER/CANCIK-KIRSCHBAUM/KRÄMER 2012, Einleitung S. 13–35.





Abb. 1  
 Familie Schneidler um 1892,  
 F.H. Ernst Schneidler, 2. von links,  
 Fotografie oval,  
 6 cm x 9 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01375

Abb. 2  
 Das Gehäus, Prospekt zu Gründung der  
 Werkstatt für angewandte Kunst, 1912,  
 Bleisatz und Hochdruck auf Papier,  
 22,8 cm x 14,5 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00350



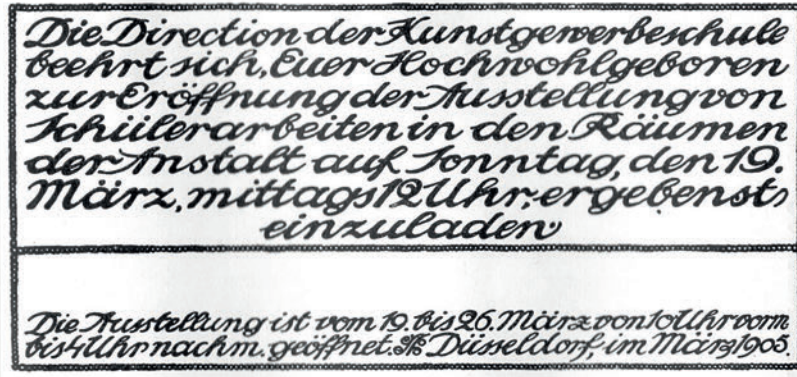


Abb. 3  
Einladungskarte zur Ausstellung  
von Schülerarbeiten an der  
KGWS Düsseldorf, 1905, 7,5 cm x 16 cm  
aus: EHMCKE 1911, S. 45

Abb. 4  
Mitgliedskarte  
Kunstgewerbeschülerverein Barmen,  
Litografie auf Papier, 1908,  
11 cm x 6,6 cm  
Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00479

A B C D E F G H I J  
 K L M N O P  
 Q R S T U V W X Y Z  
 & 1 2 3 4 5 6 7 8 9 0  
 - ; ' " \* † § ( ) [ ] ! ? : ; „ „ „  
 a b c d e f g h i j k l m n o p q  
 r s t u v w x y z ä ö ü  
 ch ck ll sz si st ss sz si fl st tt

Abb.5  
 F.H. E. Schneidler,  
 Zentenaarfraktur,  
 Bauersche Giesserei 1937  
 aus: SCHALANSKY 2008, S. 275



Abb. 6  
 Exlibris für Friedr. Wilh. Sage, 1905,  
 Lithografie auf Papier,  
 8 cm x 4,6 cm  
 Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
 Inv.Nr. nlz-00428

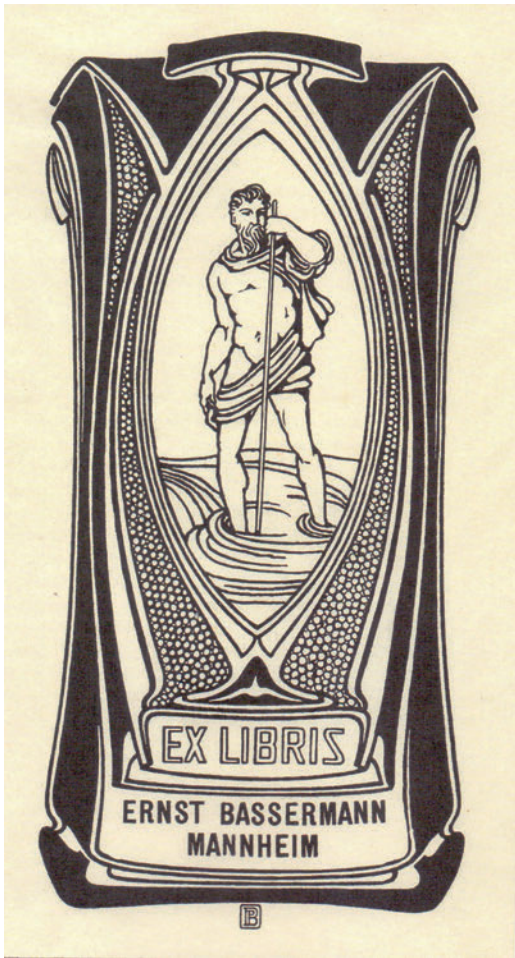


Abb. 7  
 Peter Behrens, Exlibris für  
 Ernst Bassermann, o.J.,  
 Buchdruck,  
 14,9 cm x 21,1 cm  
 Gutenberg Museum Mainz  
 Inv.Nr. GK 903



Abb. 8  
 Exlibris für Bertha Schneider, 1907,  
 Hochdruck,  
 11,5 cm x 8,5 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nlz-00003



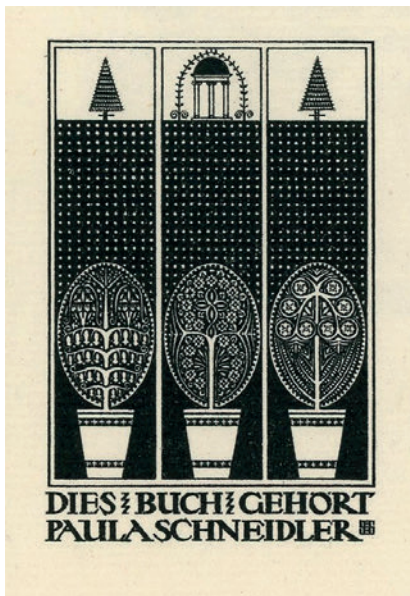


Abb. 9  
Exlibris für Paula Schneider, 1908,  
Hochdruck,  
6,5 cm x 4,5 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00002

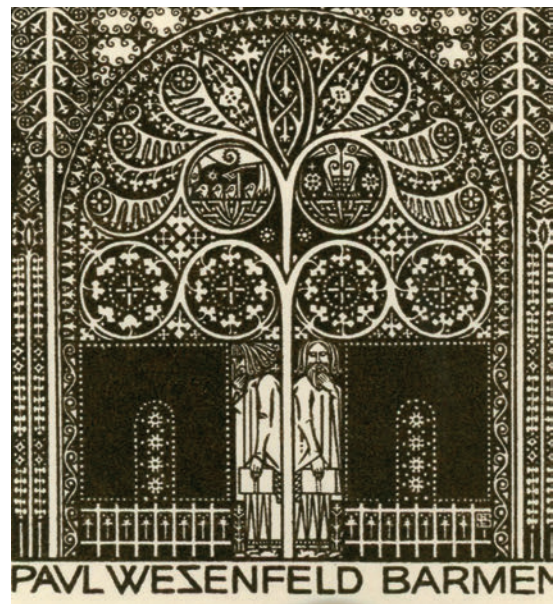


Abb. 10  
Exlibris für Paul Wesenfeld, 1908-09,  
Hochdruck,  
21 cm x 15 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00477

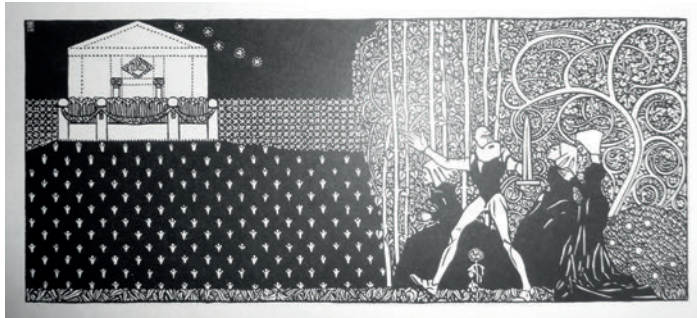


Abb. 11  
Schauspielszene, 1906,  
Lithografie,  
22,5cm x 31,5 cm  
Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00490



Abb. 12  
Plakatentwurf, Gartenbauausstellung  
Düsseldorf, 1905,  
Lithografie,  
15,8 cm x 11 cm  
Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00480

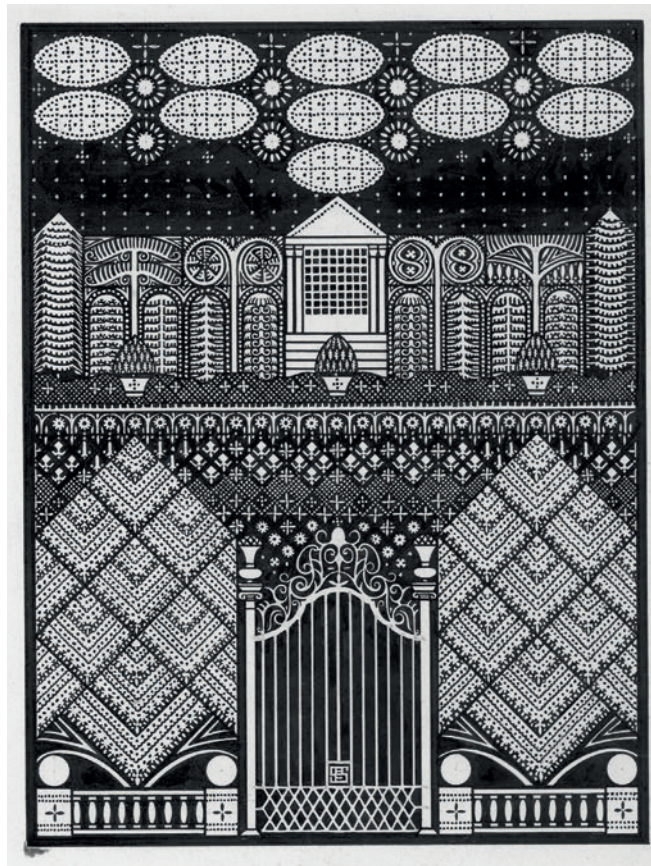


Abb. 13  
 Parkanlage, 1908,  
 Tuschezeichnung,  
 20,2 cm x 15,8 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00300



Abb. 14  
 Peter Behrens, Gartenanlage Tiefer  
 Brunnen, Große Gartenbauausstellung  
 Düsseldorf 1903–04,  
 Fotografie  
 aus: MOELLER 1991, S.329





Abb. 15  
Drei Birken, um 1904,  
Lithografie,  
9 cm x 7 cm  
Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
Inv.Nr.nl2-01910



Abb. 16  
Otto Eckmann, Frühling, um 1902,  
Öl auf Leinwand,  
61,2 cm x 4,5 cm,  
Kunsthalle Hamburg  
Inv.Nr. HK-2372





Abb. 17  
Landschaft, um 1904,  
Lithografie  
15 cm x 23 cm  
Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00475

Abb. 18  
Walter Leistikow, Schlachtensee, um 1898,  
Öl auf Leinwand,  
61,5 cm x 102 cm  
L. Wyczółkowski Bezirksmuseum,  
Bydgoszcz, Inv.Nr. MOB-SO.1

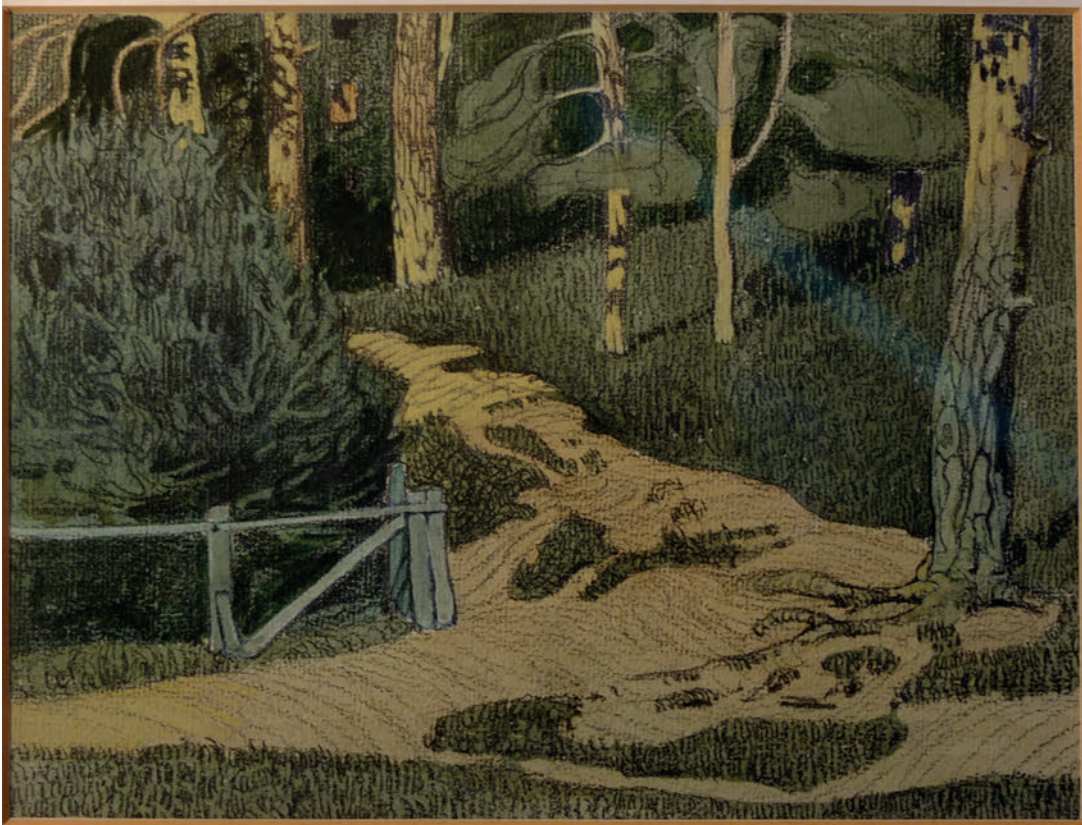


Abb. 19  
 Waldweg, um 1905,  
 Pastell,  
 19,5 cm x 26 cm  
 Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
 unverzeichnet



Abb. 20  
 Dichter Wald, um 1905,  
 Mischtechnik,  
 17,5 cm x 14 cm  
 Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
 unverzeichnet





Abb. 21  
 Walter Leistikow, Bäume, 1895–1898,  
 Öl auf Leinwand,  
 89 cm x 129 cm,  
 L. Wyczółkowski Bezirksmuseum,  
 Bydgoszcz, Inv.Nr. MOB-SO.4

Abb. 22  
 Abendliche Landschaft, um 1904,  
 Gouache auf Karton,  
 11 cm x 17 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nlz-00001



Abb. 23  
Empire-Tanzfries, 1905,  
Tusche, Gouache, Pastellkreide auf Papier,  
8 cm x 24,5 cm  
Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00426

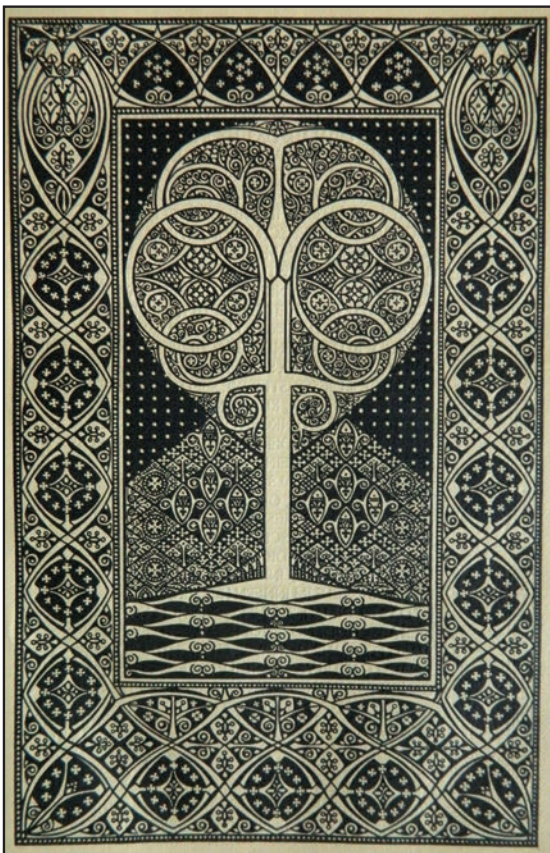


Abb. 24 a  
Upanishads des Veda,  
ganzseitige Illustration, um 1908,  
Holzschnitt auf Büttenpapier,  
46,5 cm x 29,5 cm  
Eugen Diederichs Verlag, Jena 1914,  
Privatbesitz  
Inv.Nr. nl2-01451,4

Abb. 24 b  
Upanishads des Veda,  
Doppelseite, um 1908,  
Buchdruck und Holzschnitt  
auf Büttenpapier,  
Eugen Diederichs Verlag, Jena 1914,  
Privatbesitz, Inv.Nr. nl2-01451,1-5





Abb. 25  
 Studienblatt aus dem Britischen Museum, 1911,  
 Bleistift und Gouache auf Papier,  
 33,5 cm x 23 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00015



Abb. 26  
 Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte, 1912,  
 Frontispiz, Goldprägung, handkoloriert,  
 15,5 cm x 9,8 cm,  
 Dauerleihgabe  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01444,2





Abb. 27  
Meister Dunayd an-Naqqash, Humayuns Kampf,  
aus einer Handschrift der Gedichte des Khwasdju  
Kirmani. Schule von Bagdad, 1396,  
British Library London  
Add. 18113, f. 23 r

Abb. 28  
Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte, 1912,  
Illustration S. 153,  
15,5 cm x 9,8 cm, Dauerleihgabe  
Sammlung der SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01444,1-2

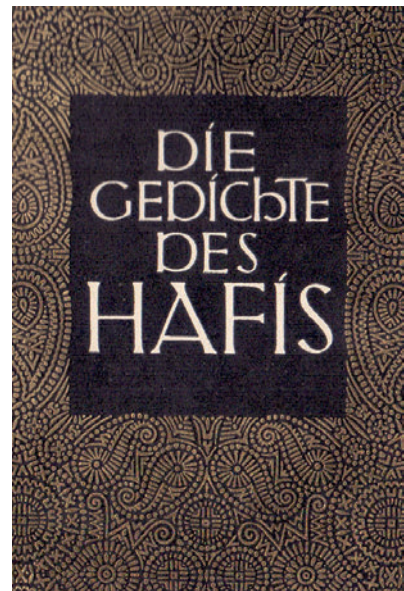


Abb. 29  
Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte, 1912,  
Innentitel, Detail,  
Goldprägung auf schwarzem Grund,  
Dauerleihgabe  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01444,1-2

Abb. 30  
Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte, 1912,  
Innentitel, Goldprägung auf schwarzem Grund,  
15,5 cm x 9,8 cm, Dauerleihgabe  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01444,1-2



Abb. 31  
 Figur in der Landschaft, um 1911,  
 Holzschnitt,  
 14 cm x 25 cm  
 Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00481



Abb. 32  
 Frau in Fantasielandschaft, um 1912,  
 Lithografie,  
 8,5 cm x 16 cm  
 Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00494





Abb. 33  
Kämpfende Figuren in Waldlandschaft,  
Tusche auf Papier, um 1911,  
17,5 cm x 15,7 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00017

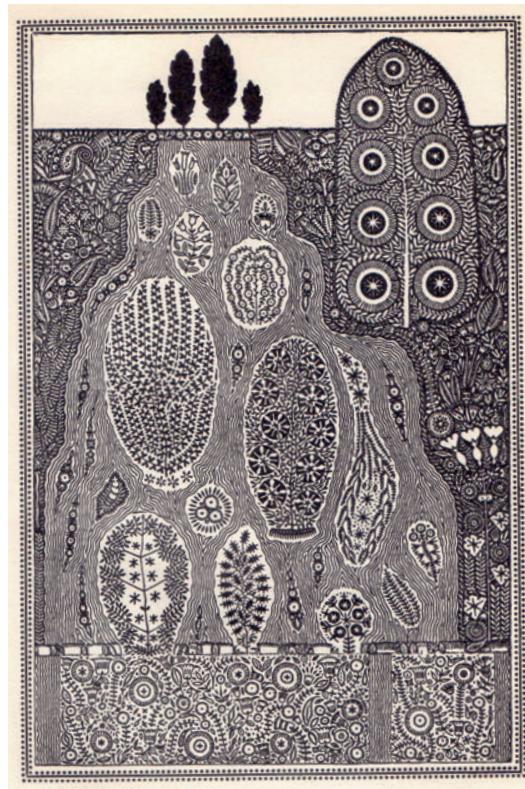


Abb. 34  
Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte, 1912,  
Illustration S. 309,  
Holzstich auf Velin,  
15,5 cm x 10,5 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01444,1-2

Abb. 35  
Hiroshige III. Utagawa, Kirschblüte am  
Sumida-Fluss, um 1865, Farbholzschnitt,  
ohne Maße  
Library of Congress, Washington D.C.  
Ohne Inventarnummer



Abb. 36  
 Klabund, Der Feueranbeter, München 1919,  
 Linolschnitt handkoloriert, Illustration auf  
 dem Frontispiz,  
 9 cm x 8,8 cm,  
 Dauerleihgabe  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01465,2

Abb. 37  
 Mir Afzal of Tun, Liegende Frau mit Hund,  
 um 1640,  
 Malerei auf Papier,  
 11,9 cm x 15,8 cm  
 British Museum London  
 Inv.Nr. 1930,0412,0.2



Ich verbrachte fast die Hälfte  
 Vener Nacht auf dem Balkone.  
 Neben mir stand Juliette  
 Und betrachtete die Sterne.

Seufzend sprach sie: „Ach, die Sterne  
 Sind am schönsten in Paris,  
 Wenn sie dort des Winterabends  
 In dem Straßenfot sich spiegeln.“



27



191

Abb. 38  
 Heinrich Heine, Atta Troll, Berlin 1912,  
 Illustration S. 27, Holzschnitt und Buch-  
 druck auf Büttenpapier,  
 21 cm x 17,5 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01448,1-5

Abb. 39  
 Hafis. Eine Sammlung persischer Gedichte, 1912,  
 Illustration S. 57, Holzstich auf Velin,  
 15,5 cm x 10,5 cm,  
 Dauerleihgabe  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01444,1-2





Abb. 40  
 Heinrich Heine, Atta Troll, 1912,  
 Einband, Seide,  
 22,8 cm x 19,5 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01448,2

Abb. 41  
 Heinrich Heine, Atta Troll, 1912,  
 Holzschnitt gegenüber S. 52,  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01448,1-5



Abb. 42  
 Heinrich Heine, Atta Troll, 1912,  
 Holzschnitt gegenüber S. 82,  
 14 cm x 11,4 cm  
 Sammlung SAdBK, Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01448,1-5



Abb. 43  
 Heinrich Heine, Atta Troll, 1912,  
 Holzschnitt gegenüber S. 104,  
 8,5 cm x 13 cm  
 Sammlung SAdBK, Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01448,1-5



Abb. 44  
 Wassily Kandinsky, Lyrisches 1911,  
 Öl auf Leinwand,  
 94 cm x 130 cm  
 Museum Boymans-van-Beuningen Rotterdam  
 Inv.Nr. 1430 (MK)

Abb. 45  
 Wassily Kandinsky, Araber II, 1911,  
 Öl auf Leinwand,  
 70 cm x 92,5 cm  
 Privatsammlung Johnston, Princeton

Abb. 46  
 Wassily Kandinsky, Improvisation 3, 1909,  
 Öl auf Leinwand,  
 94 cm x 130 cm  
 Musée National d'Art Moderne, Centre  
 Georges Pompidou, Paris  
 Inv.Nr. AM 1976-850



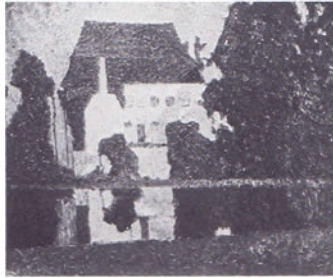


Abb. 47  
Walter Ophey, An Schubert, 1906,  
Öl auf Leinwand,  
Maße unbekannt,  
Werk verschollen

Abb. 48  
Schlösschen im Park, 1910,  
Lithografie auf Karton,  
9,8 cm x 9,8 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nlz-00007



Abb. 49  
Walter Ophey, Am Mittelmeer, 1910,  
Öl auf Leinwand,  
160 cm x 160 cm  
Kunstmuseum Düsseldorf  
Inv.Nr. (Oy 219)

Abb. 50  
Landschaft bei Sonnenuntergang, um 1912,  
Holzschnitt auf Japanpapier,  
21,5 cm x 31 cm  
Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
Inv. Nr. nl2-00654





Abb. 51  
Katsushika Hokusai, Große Woge vor der  
Küste von Kanagawa, 1823–1833,  
Farbholzschnitt,  
24,1 cm x 36,5 cm  
Museum für Ostasiatische Kunst Köln  
Inv.Nr. R-78,3

Abb. 53  
Katsushika Hokusai, Auf See vor Kazusa,  
um 1830,  
Farbholzschnitt,  
24,1 cm x 36,5 cm  
Museum für Ostasiatische Kunst Köln  
Inv.Nr.R-78,3

Abb. 52  
Dschunke und Rudervier auf bewegter  
See, 1913, Holzschnitt auf Japanpapier,  
27,3 cm x 36 cm  
Sammlung Sebastian Sage Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00461

Abb. 54  
Wassily Kandinsky, Kahnfahrt 1910,  
Öl auf Leinwand,  
98 cm x 105 cm  
Tretjakow Galerie Moskau





Abb. 55  
Figürliche Szene 1913,  
Linolschnitt auf Papier,  
19 cm x 24,5 cm,  
Privatbesitz  
Inv.Nr. nl2-00281

Abb. 56  
Kiyónaga, Drei Sängerinnen im Bade, um 1770,  
Farbholzschnitt, S-W Abbildung,  
ohne Maße,  
aus: Von Seidlitz, 1897, S. 132



Abb. 57  
 El Greco, Laokoon, um 1610-1614,  
 Öl auf Leinwand,  
 137,5 cm x 172,5 cm  
 National Gallery of Art Washington DC  
 Inv.Nr. 1946.18.1

Abb. 58  
 Treffen unter der Kastanie, 1913,  
 Tempera auf Leinwand,  
 18,7 cm x 25,3 cm  
 Kunsthaus Bühler Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00280





Abb. 59  
 Berglandschaft mit Dorf, 1913,  
 Öl auf Karton,  
 32,7 cm x 24,5 cm  
 Kunsthaus Bühler Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00372

Abb. 60  
 Paul Cézanne, Felsblöcke mit Bäumen, 1904,  
 Öl auf Leinwand,  
 81,9 cm x 66 cm  
 Barnes Foundation Philadelphia  
 Inv. Nr. BF 286



Abb. 61  
 Kriegsszenerie, 1914,  
 Tusche auf Papier,  
 23 cm x 18 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv. Nr. nl2-00058



Abb. 62  
Selbstporträt im Malerkittel, 1917,  
Öl auf Leinwand,  
34,7 cm x 26,2 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00061





Abb. 63  
Abstrakte Figur im Profil 1916,  
Kohle und Bleistift auf Papier,  
12 cm x 8,2 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nlz-00051



Abb. 64  
Stelzentritt von den Marquesasinseln,  
o.J., Holzplastik,  
31 cm,  
Staatliches Museum für Völkerkunde  
München, Inv.Nr. 188



Abb. 65  
Ahnenfigur von den Osterinseln, o.J.,  
vermutlich Toomiroholz,  
32 cm,  
Staatliches Museum für Völkerkunde  
München, Inv.Nr. 193



Abb. 66  
Zusammenbruch, 1918,  
Bleistift auf Papier,  
15,5 cm x 13,8 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00092



Abb. 67  
Zusammenbruch, 1918,  
Linolschnitt auf Papier,  
15,8 cm x 13,5 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00093





Abb. 68  
George Grosz, Tumult, 1916,  
Tusche auf Papier,  
44,5 cm x 34,5 cm  
Privatsammlung,  
Courtesy Galerie Michael Haas Berlin



Abb. 69  
George Grosz, Nachts, 1917,  
ohne Maßangaben,  
Rohrfeder und Pinsel auf Papier,  
Galerie Nierendorf Berlin

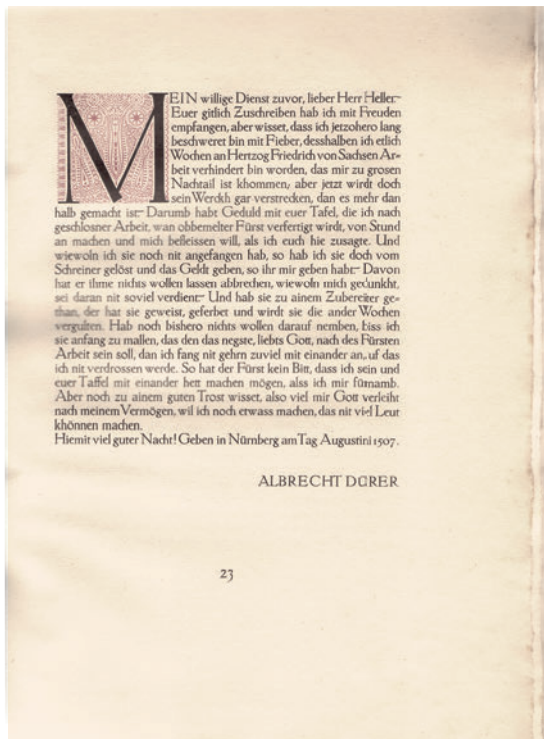


Abb. 70  
Albrecht Dürer, Briefe, 1911,  
Hochdruck auf Büttenpapier,  
32,5 cm x 22,5 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01449,1-5



Abb. 71  
Entwurf für einen Wandteppich, 1918,  
Tusche und Deckweiß auf Karton,  
59 cm x 41 cm  
Klingspor Museum Offenbach  
Inv.Nr. nl2-01820





Abb. 72  
 Entwurf für eine Batik, 1919,  
 Tusche und Aquarell auf Karton,  
 35 cm x 32 cm  
 Klingspor Museum Offenbach  
 Inv.Nr. nl2-01782

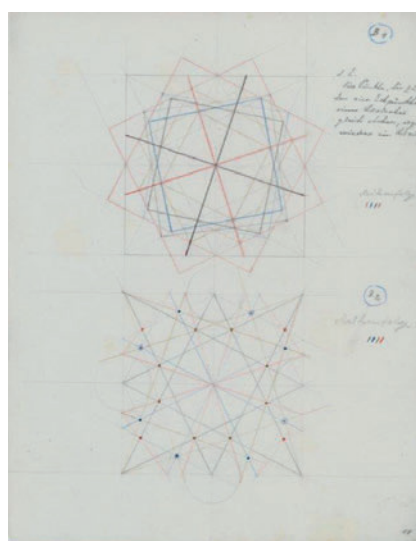
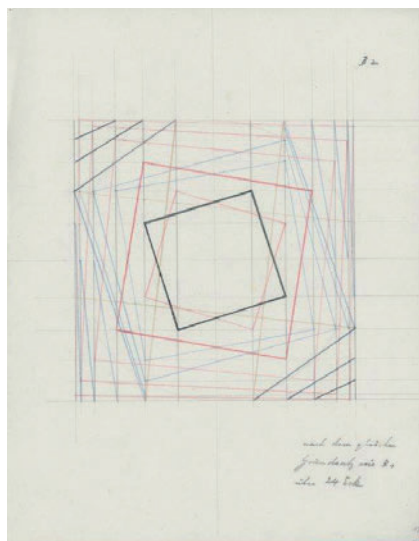
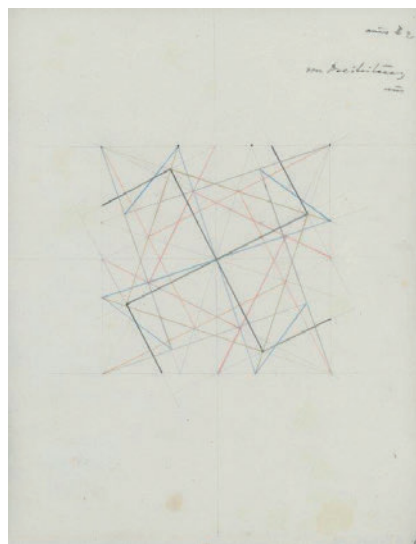
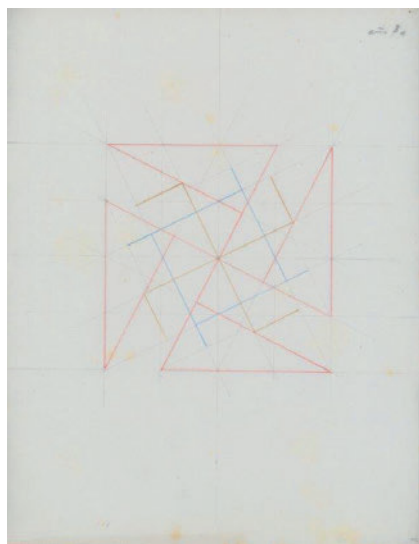


Abb. 73-76  
Mappe „Linien-Spiele“, verschiedene Blätter,  
Bleistift und Farbstift,  
34,7 cm x 25,3 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01530,1-47



Abb. 77  
Geometrisches Gerüst  
zu Titelblatt Juniperuspresse 1919–1920,  
Bleistift auf Transparentpapier,  
26,4 cm x 14,2 cm



Abb. 78  
Titelblatt Juniperuspresse, 1919 und 1920,  
Linoschnitt auf Papier,  
26,4 cm x 14,2 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00121





Abb. 79  
Geometrisches Gerüst  
über Nächtliche Hütte mit Figuren,  
Bleistift auf Transparent,  
7,7 cm x 11,5 cm



Abb. 80  
Nächtliche Hütte mit Figuren, 1920,  
Holzstich auf Papier,  
7,7 cm x 11,5 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00154

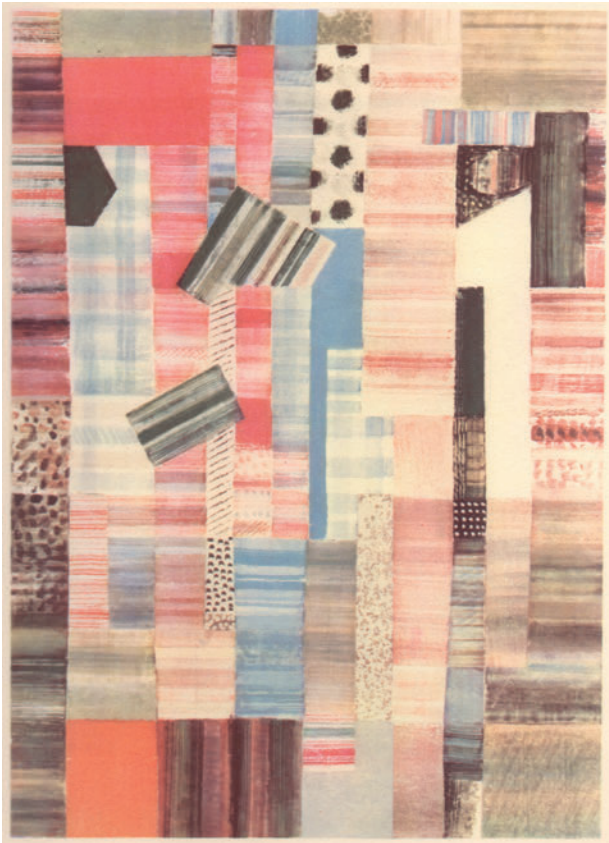


Abb. 81  
Farbfeldmalerei, ca. 1925,  
Der Wassermann, Kasette IV, Blatt Nr.73,  
Offsetdruck,  
39 cm x 27,4 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01374,73



Abb. 82  
Farbfeldmalerei, ca. 1925,  
Der Wassermann, Kasette IV, Blatt Nr. 75,  
Offsetdruck,  
39 cm x 27,4 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01374,75



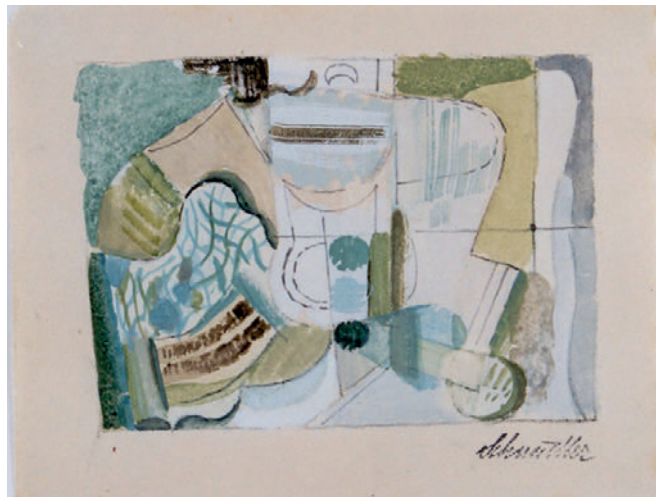


Abb. 83  
 Manoli-Zigaretenschachteln,  
 Metall, mit Übungen zur Farbnuancierung,  
 Aquarell auf Papier,  
 verschiedene Maße  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-.01512, a-h

Abb. 84  
 Stillleben in Grün und Ocker, ca. 1928,  
 Tusche, Öl- und Temperamischung,  
 7 cm x 9,5 cm  
 Kunsthaus Bühler Stuttgart  
 Inv. Nr. nl2-00336

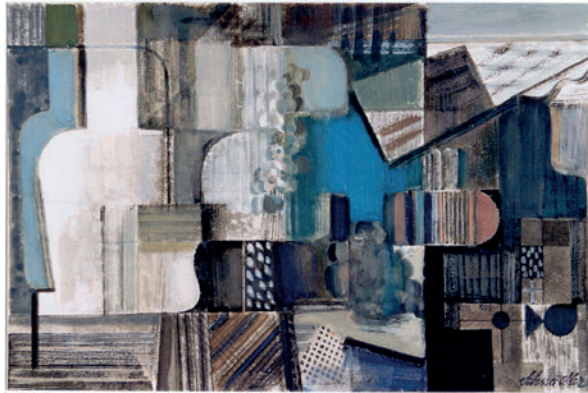


Abb. 85  
 Stilleben mit Flaschen, 1927,  
 Tuschezeichnung mit Temperafarben,  
 13,5 cm x 20 cm  
 Kunsthaus Bühler Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00334

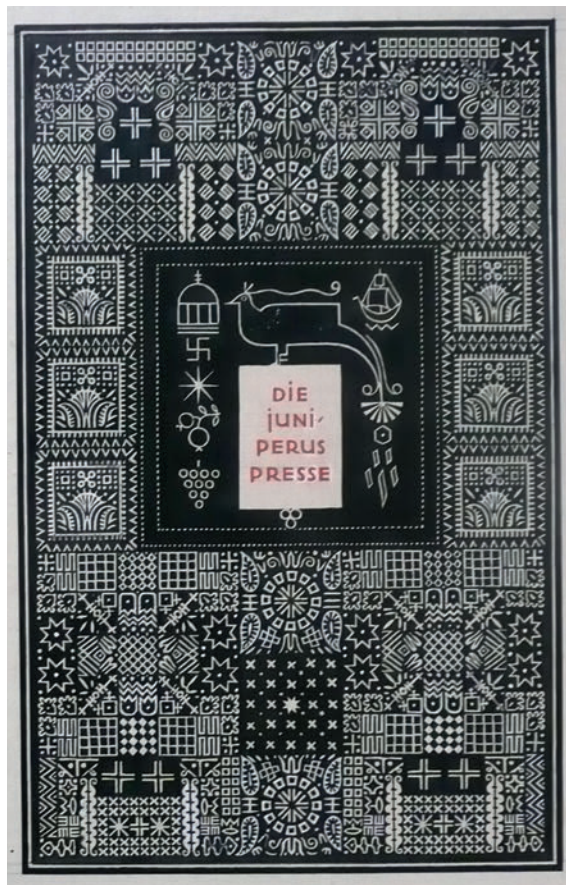


Abb. 86  
 Titelblatt Juniperuspresse, 1911–1912,  
 Tusche und Collage,  
 27,5 cm x 20,5 cm  
 Klingspor Museum Offenbach  
 Inv.Nr. nl2-01836

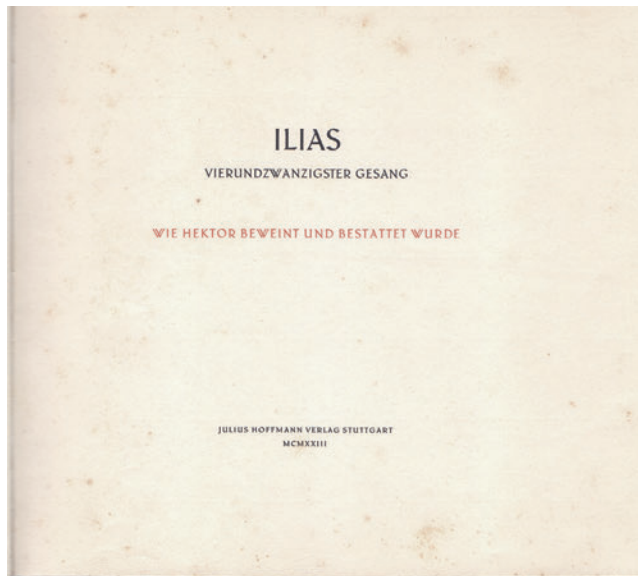


Abb. 87 a  
 Ilias, 24. Gesang, Juniperuspresse,  
 Achter Druck, 1923,  
 Buchdruck auf Büttenpapier,  
 20 cm x 22 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01538,2

Abb. 87 b  
 Ilias, 24. Gesang, Juniperuspresse,  
 Achter Druck, 1923, Illustration Imre Reiner,  
 Buchdruck und Radierung auf Büttenpapier,  
 20 cm x 22 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 nv.Nr. nl2-01538,3



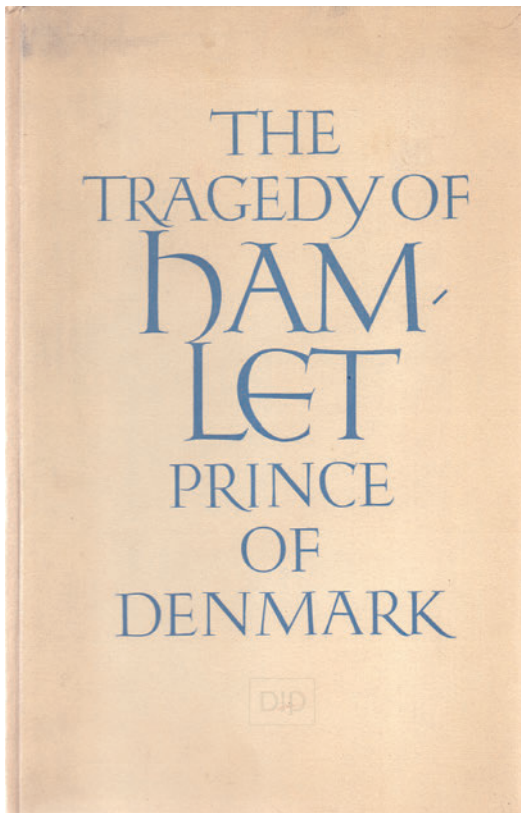


Abb. 88 a  
 The Tragedy of Hamlet, Juniperuspresse,  
 Erster Druck der neuen Reihe, 1925,  
 Bucheinband,  
 29,7 cm x 20 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-1543,1

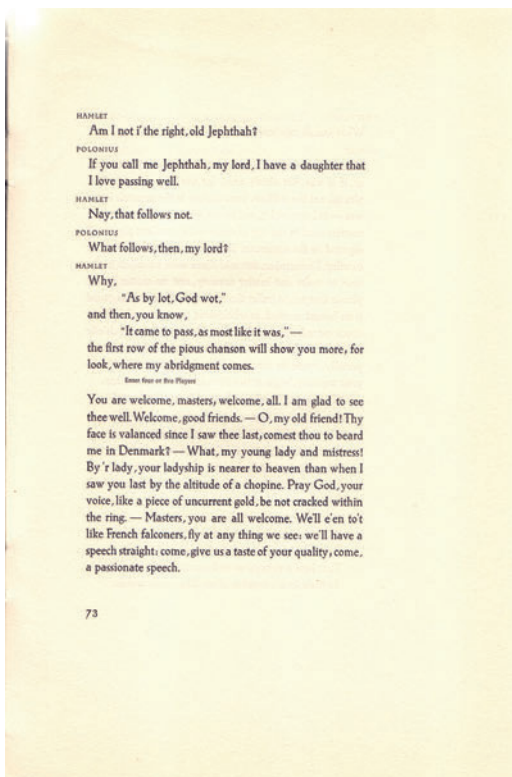


Abb. 88 b  
 The Tragedy of Hamlet, Juniperuspresse,  
 Erster Druck der neuen Reihe, 1925, S. 73,  
 Buchdruck auf Büttenpapier,  
 29,7 cm x 20 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01543



Abb. 89  
 Ohne Titel, Der Wassermann, Kasette IV,  
 Blatt Nr. 49,  
 gedruckt nach Linolschnitt von 1921,  
 39 cm x 27,4 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01374,49



Abb. 90  
 Ohne Titel, Der Wassermann, Kasette IV,  
 Blatt Nr. 51,  
 gedruckt nach Linolschnitt von 1921,  
 39 cm x 27,4 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01374,51

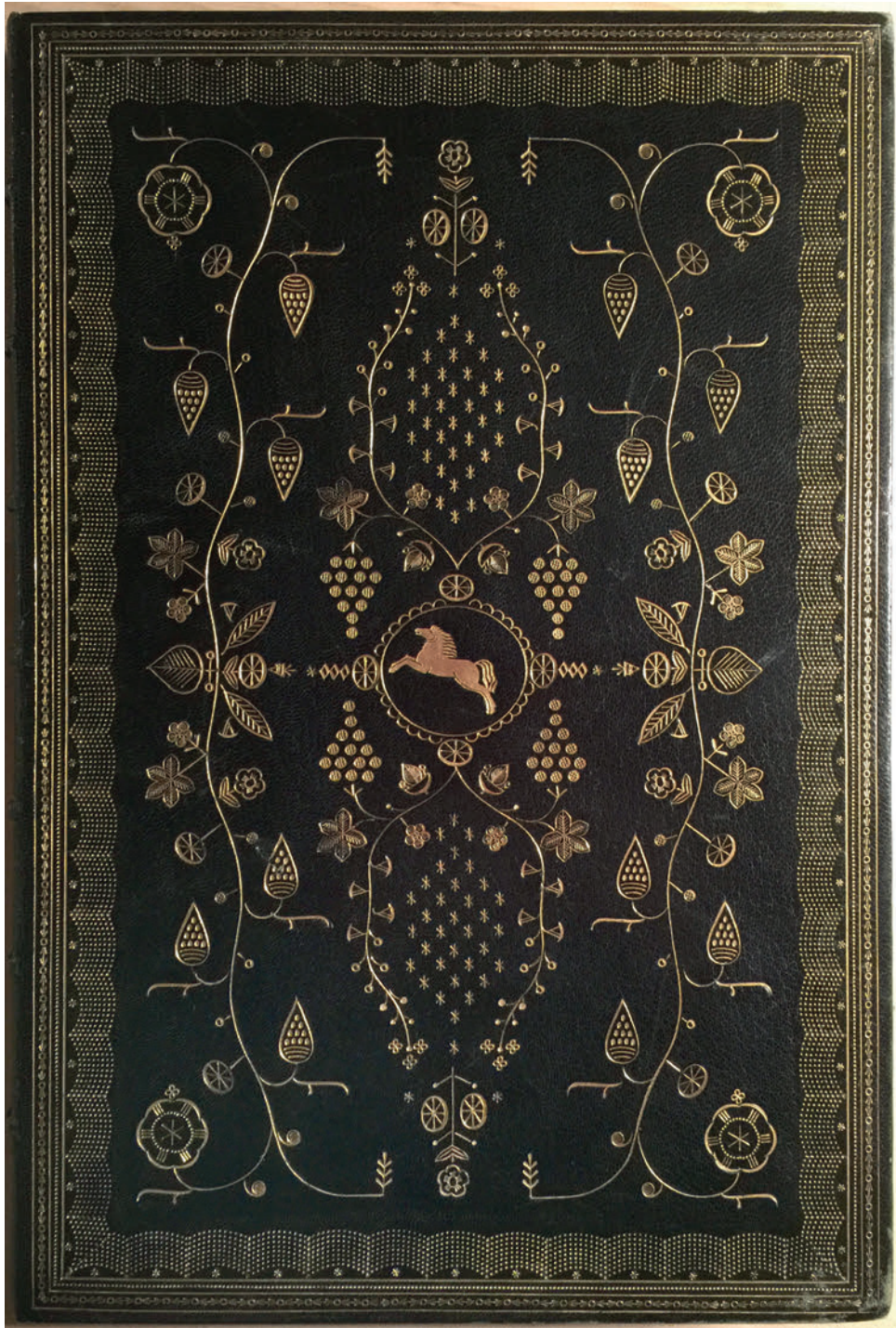


Abb. 91  
Goldenes Buch der Stadt Stuttgart 1927,  
Einbandvorderseite, Oasenziegenleder  
goldgeprägt,  
Stadtarchiv Stuttgart  
Bestand 12, Nr.1





Abb. 92  
Goldenes Buch der Stadt Stuttgart, 1927,  
Innentitel, Hochdruck,  
Stadtarchiv Stuttgart  
Bestand 12, Nr. 1

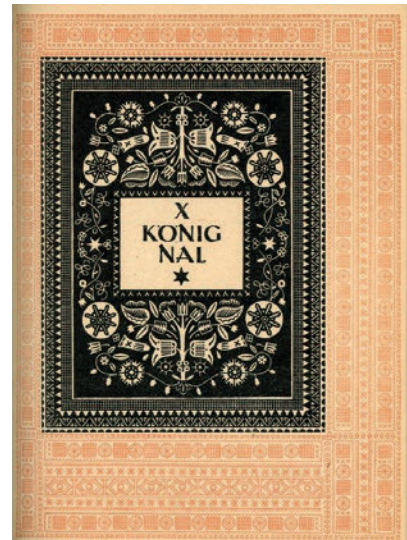
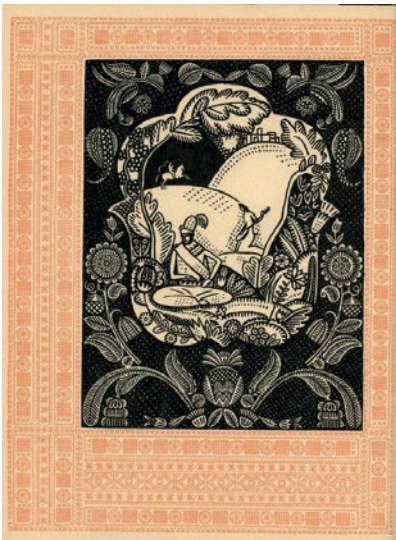


Abb. 93  
Indische Sagen, 1913, Illustration Innentitel,  
Buchdruck,  
25,5 cm x 19,5 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01445,3

Abb. 94  
Illustration Indische Sagen X König Nal,  
1913, S. 151,  
Buchdruck,  
25,5 cm x 19,8 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01445

Abb. 95  
Indische Sagen, 1913,  
Vignette gegenüber der  
Vorrede des Herausgebers,  
Buchdruck  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01445,1-5





Abb. 96  
 Typografischer Entwurf ‚Sarotti‘, 1918,  
 Stempeldruck, Werbegrafische Entwürfe  
 verschiedene Maße,  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00313,1

Abb. 97  
 Werbesignet der Fa. Sarotti für die Pralinen-  
 schachtel der ‚Drei Mohren Mischung‘, 1918,  
 ohne Maße  
 Sammlung Sarotti Köln



Abb. 98  
Werbeprospekt Japanaqua, 1921,  
farbiger Linolschnitt,  
Werbegrafische Entwürfe,  
verschiedene Maße,  
Sammlung SADBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00313,2



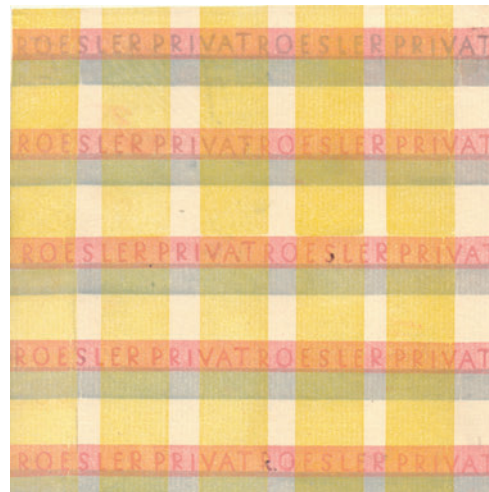
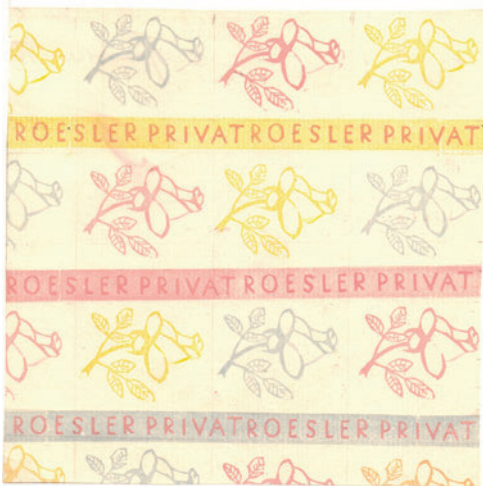


Abb. 99 und 100  
Einschlagpapiere für Fa. Max Roesler, 1930,  
Lithografie mehrfarbig,  
15,3 cm x 15,3 cm  
Sammlung SADBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00314,1 und nl2-00341,3

Abb. 101 und 102  
Einschlagpapiere für Fa. Max Roesler, 1930,  
Lithografie,  
15,3 cm x 15,3 cm  
Sammlung SADBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00314,4 und nl2-00314,2



Abb. 103  
Schachtelentwürfe für Zigarettenbilder, 1935,  
Hochdruck, werbegrafische Entwürfe,  
verschiedene Maße  
Sammlung SADBK Stuttgart  
Inv. Nr. nl2-00313,3



Abb. 104  
Stuttgarter Hefte I, Geschäftspapiere, 1926,  
Buchdruck auf Werkdruckpapier,  
30,3 cm x 21,3 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01549,1



Abb. 105  
Entwürfe für eine Druckermarke,  
Universitätspresse Tübingen, 1946–1947,  
Tusche, Bleistift, Farbstift,  
verschiedene Maße  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00185,1-91

Abb. 106  
Entwürfe für eine Druckermarke,  
Universitätspresse Tübingen, 1946,  
Tusche auf Papier und Karton,  
verschiedene Maße  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00185,1-91





Abb. 107  
 Entwürfe für eine Druckermarke,  
 Universitätspresse Tübingen, 1946,  
 Tusche und Bleistift auf Papier,  
 verschiedene Maße,  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00185,1-91

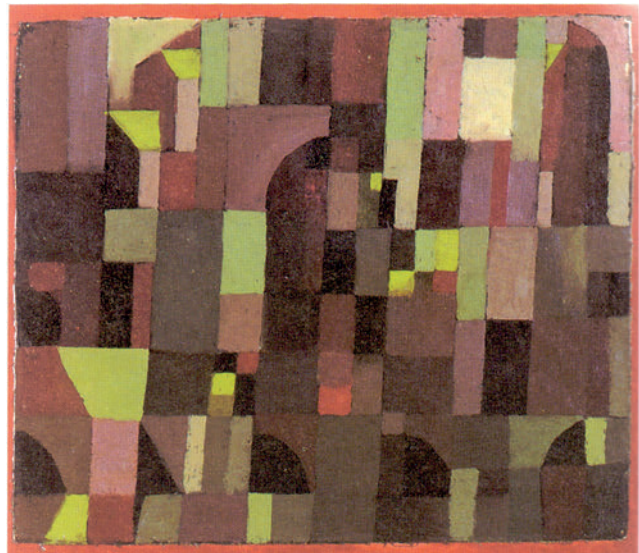


Abb. 108  
 Paul Klee, Garten der tunesischen Europäer  
 Kolonie St. Germain, 1914,  
 Aquarell auf Papier auf Karton,  
 21,6 cm x 27,3 cm  
 Sammlung Berggruen,  
 Metropolitan Museum New York  
 Acc.No. 1984.315.3

Abb. 109  
 Paul Klee, Häuser am Meer, 1920,  
 Aquarell, ital. Ingres gelb-grün,  
 24 cm x 32 cm  
 Privatbesitz Schweiz

Abb. 110  
 Paul Klee,  
 Architektur Rot-Grün,  
 Öl auf Leinwand, 1922,  
 37,9 cm x 42,9 cm  
 Yale University Art Gallery, New Haven  
 Inv.Nr. 1941.533

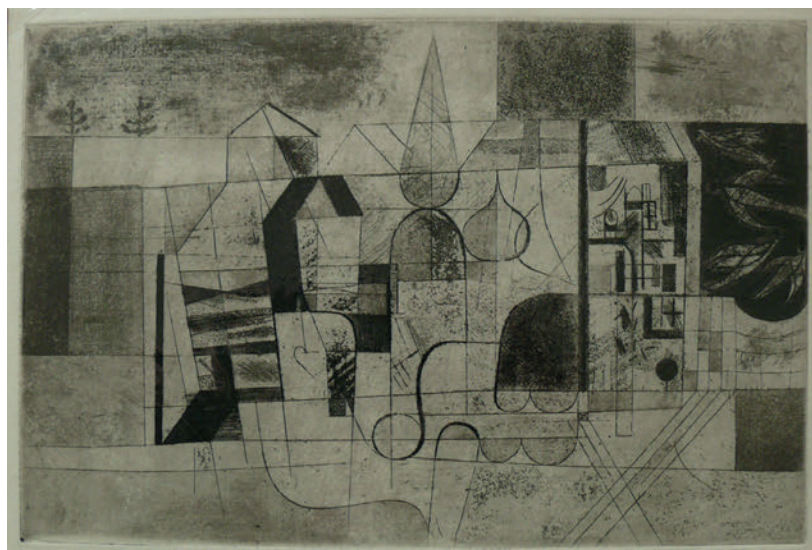


Abb. 111  
 Abstrakte Architektur mit Vögeln, 1922,  
 Radierung,  
 28,5 cm x 30,5 cm  
 Klingspor Museum Offenbach  
 Inv.Nr. nl2-01720

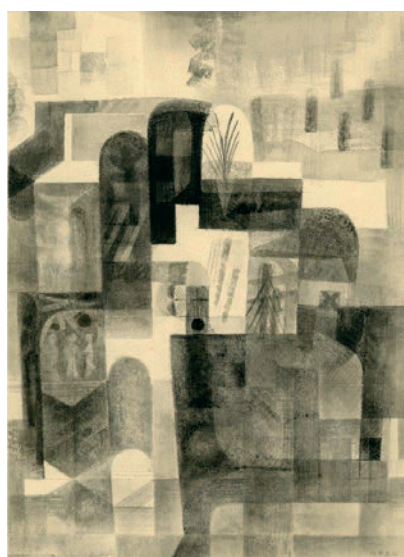


Abb. 112  
 Landschaft mit Architektur in grau, 1924,  
 Gouache auf Papier,  
 25 cm x 18,5 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01109



Abb. 113  
Graue Felder, 1928, Tusche wassermalt,  
19,1 cm x 13,5 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00825

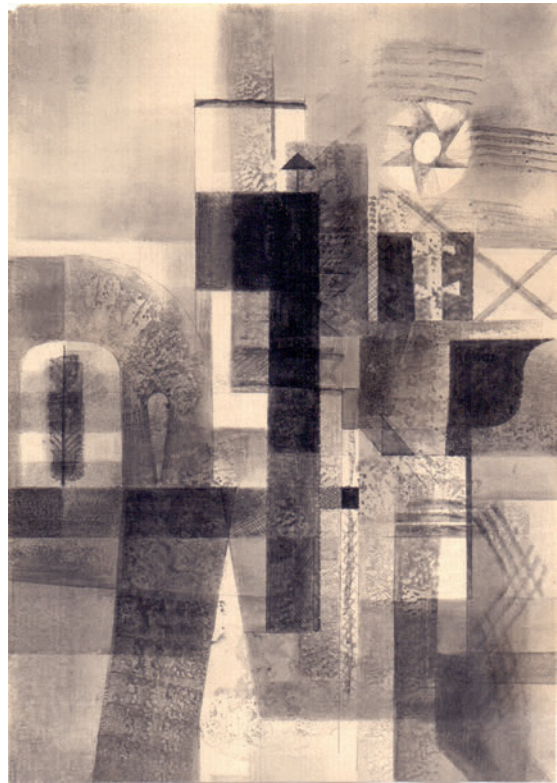


Abb. 114  
Turm und Häuser in der Landschaft, 1924,  
Aquarell lasiert,  
20,5 cm x 26,9 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2- 00663



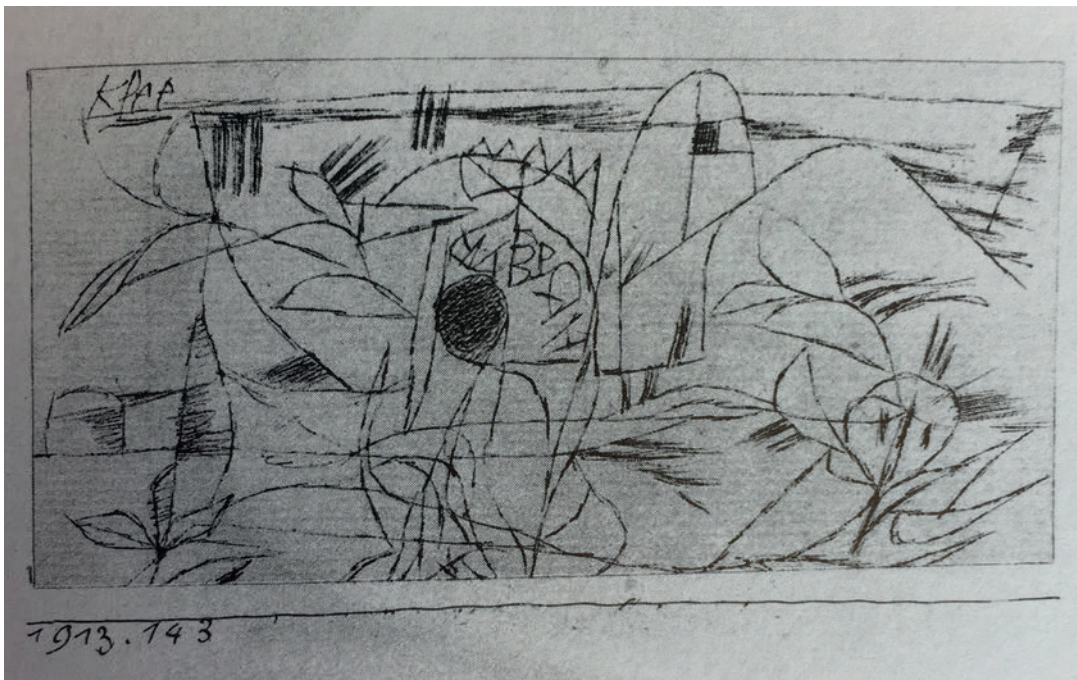


Abb. 115  
Paul Klee, Landschaftlich-Abstract, 1913,  
Feder auf franz. Ingres,  
7,5 cm x 13,4 cm  
Privatbesitz Deutschland

Abb. 116  
Paul Klee, Einsame Pflanze, 1915,  
Federzeichnung auf Papier,  
12 cm x 8,5 cm  
Standort unbekannt



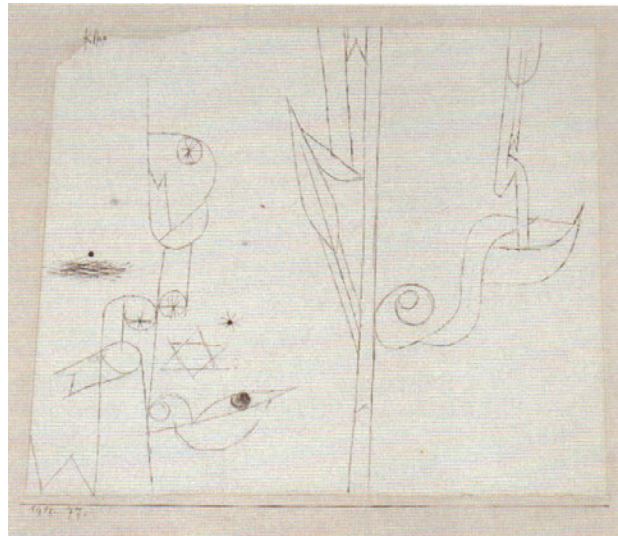


Abb. 117  
Paul Klee, Pflanzenweisheit, 1915,  
Feder auf Papier,  
14,7 cm x 17,2 cm,  
Sprengel Museum Hannover



Abb. 118  
Abstrakte Komposition mit Vögeln und  
Pflanzen, 1922,  
Radierung,  
13,5 cm x 20,3 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nlz-00532

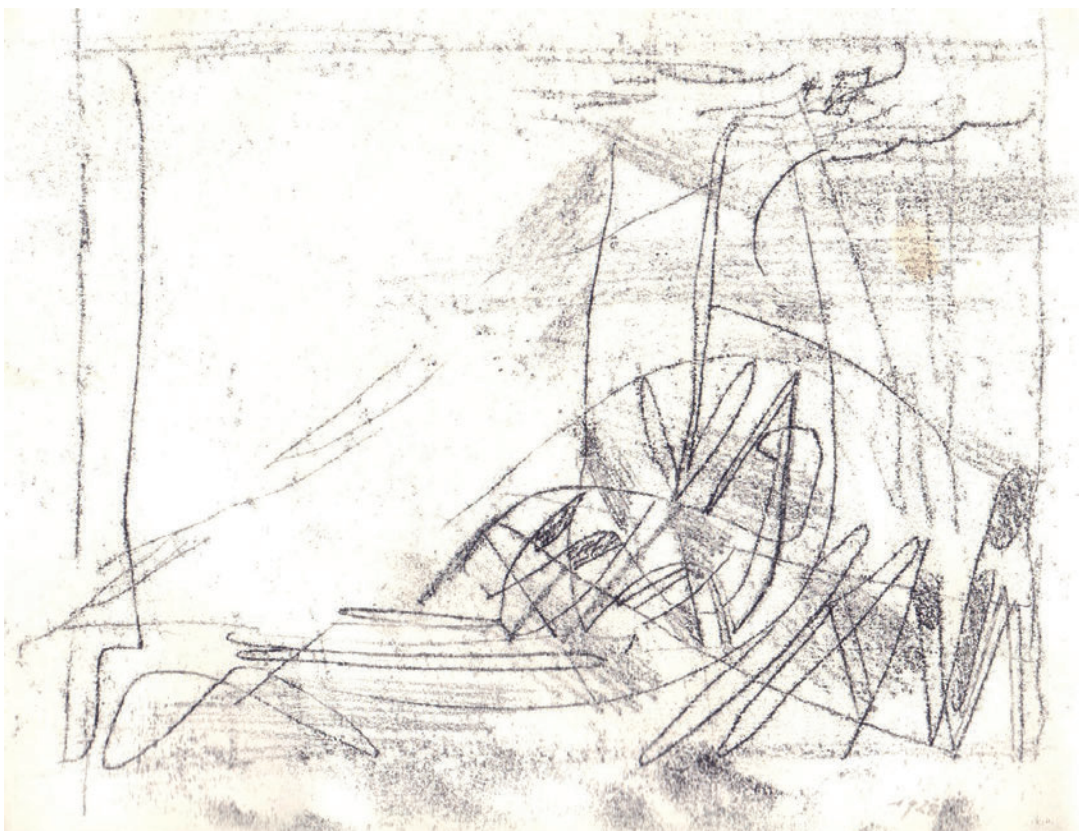


Abb. 119  
 Abstrakte Komposition, 1928,  
 Monotypie,  
 17,8 cm x 23 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00820



Abb. 120  
 Abstrakte Komposition mit  
 bewegten Formen, 1928,  
 Monotypie,  
 18,1 cm x 23,3 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00824





Abb. 121  
 Abstraktion pflanzlich, 1928,  
 Monotypie,  
 16,5 cm x 23,6 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00819

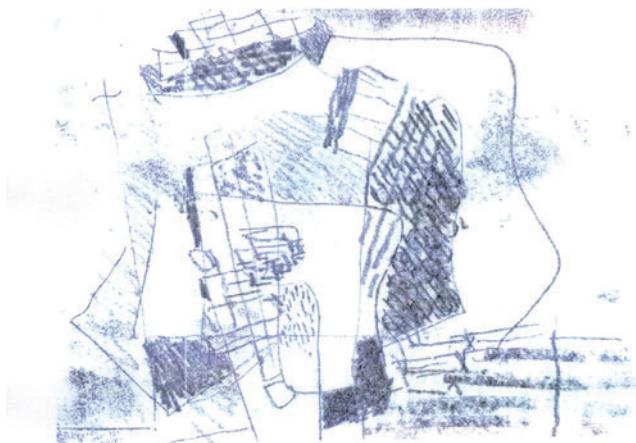


Abb. 122  
 Im Zusammenhang, 1930,  
 Monotypie,  
 14,5 cm x 19,3 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00254

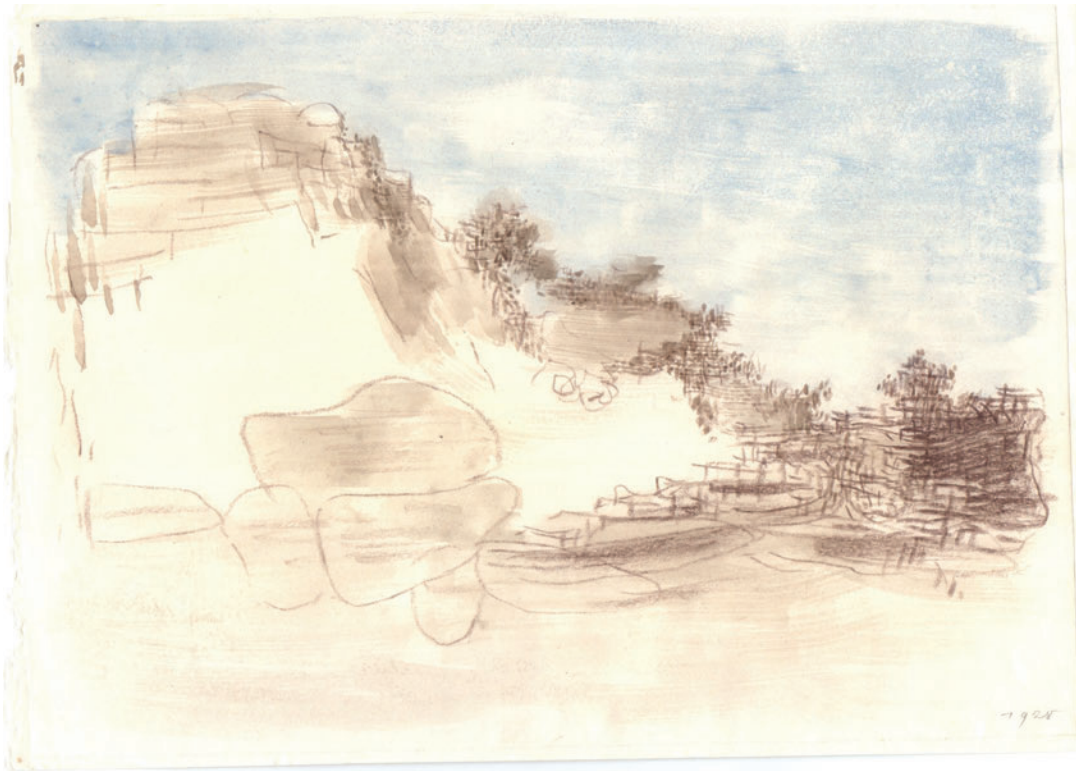


Abb. 123  
 Alblandschaft mit Felsen, 1928,  
 Kohlestift und Aquarell auf Bütten,  
 19,8 cm x 27,6 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart,  
 Inv.Nr. nl2-00831

Abb. 124  
 Luftige Landschaft, 1930,  
 Tuschezeichnung auf Papier,  
 12,3 cm x 16,5 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00860

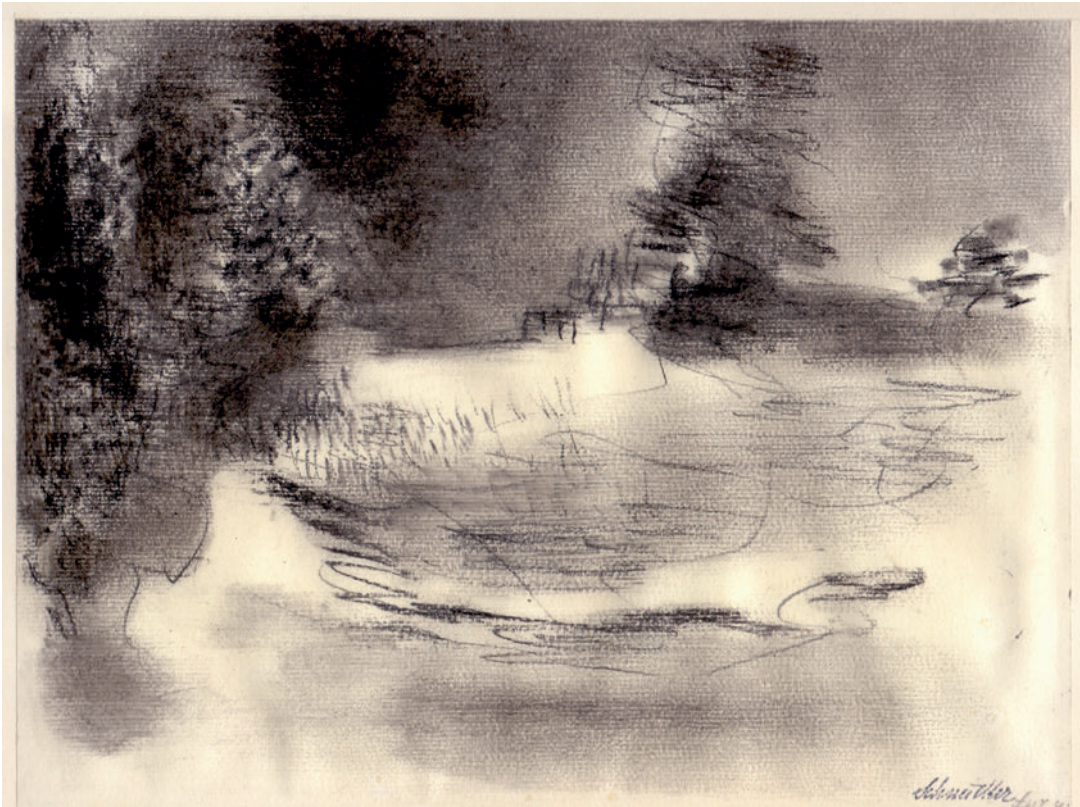


Abb. 125  
Dunkle Landschaft, 1943,  
Kohle auf Papier,  
17,4 cm x 22,8 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00986





Abb. 126  
Antoine Watteau,  
Einschiffung nach Kythera, 1720,  
Öl auf Leinwand,  
132 cm x 190 cm  
Schloss Charlottenburg Berlin



Abb. 127  
Marionetten, 1924,  
Tuschezeichnung und Deckweiß auf Papier,  
10 cm x 11,2 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00626



Abb. 128  
Bühnenszene in der Landschaft, ca. 1925,  
Gouache auf Karton,  
19,5 cm x 26 cm  
Sammlung Klingspor Museum Offenbach,  
Inv.Nr. nl2-01831



Abb. 129  
 Szene im Garten, ca. 1925,  
 Aquarell und Pastellstift auf Papier,  
 10,5 cm x 18 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. 01506

Abb. 130  
 Figuren in der Landschaft, um 1935,  
 Gouache auf Karton,  
 22 cm x 29 cm  
 Sammlung Klingspor Museum Offenbach  
 Inv.Nr. nl2- 01817



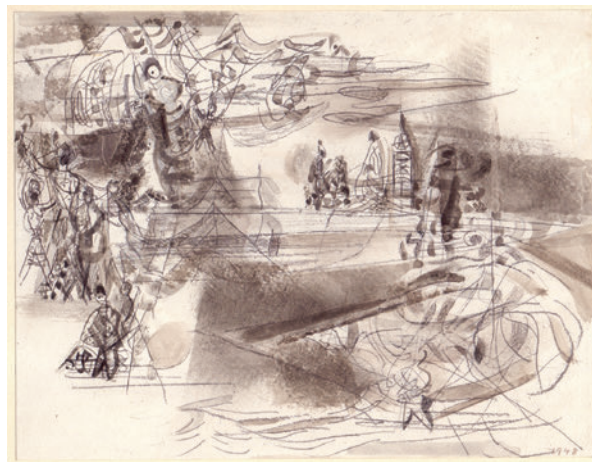


Abb. 131  
 Figures in abstracter Landschaft, 1948,  
 Aquarell auf Papier,  
 17,3 cm x 24,3 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01061

Abb. 132  
 Figures in abstracter Landschaft in grau, 1948,  
 Tusche, wasservermalt, Pastellstift,  
 16,4 cm x 21,3 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01060

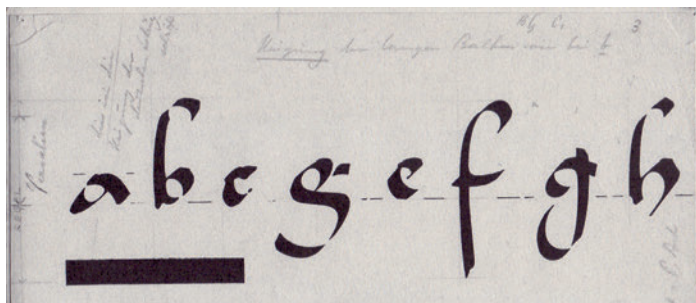


Abb. 133  
 Entwurf Schneidler-Mediaeval, 1935,  
 montierte Versalien, Tusche, Bleistift und  
 Deckweiß auf Papier,  
 38 cm x 27 cm (Ausschnitt)  
 Klingspor Museum Offenbach  
 Inv.Nr. nl2-01808

Abb. 134  
 Vorprobe der Kleinbuchstaben  
 zur Legende, 1931,  
 Feder und Tusche auf Papier,  
 21,8 cm x 31 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01234

a b c d e f g h i j k l m n o p q r  
 s t u v w x y z ch ck ß th ä ö ü

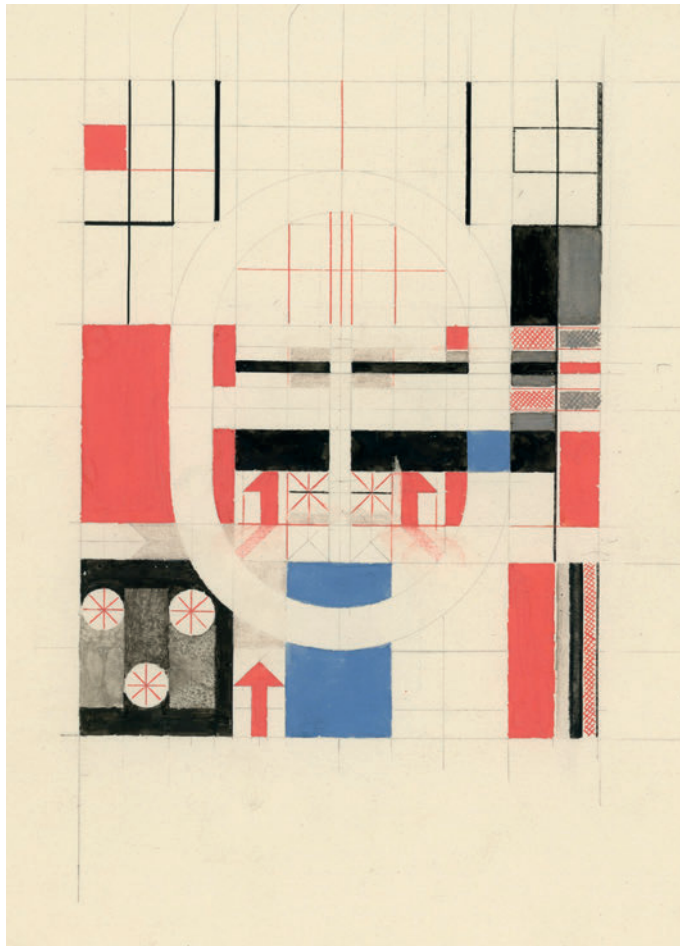


Abb. 135  
 Endgültige Version der Legende, 1937,  
 Minuskeln, Bleisatz,  
 26,6 cm x 19 cm (Ausschnitt)  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01353

Abb. 136  
 Buchstabenblatt OT, 1925, unvollendet,  
 Tusche und Bleistift auf Papier,  
 23,4 cm x 17,9 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00729





Abb. 137  
 Farbfeldmalerei mit Schriftkomposition,  
 Aquarell und Bleistift auf Papier, 1924  
 20 cm x 15 cm,  
 Kunsthaus Bühler Stuttgart  
 Inv.Nr. nlz-00359



Abb. 138  
 Purgatorio Canto XXXI, 1924,  
 Tusche und Bleistift auf Papier,  
 14,1 cm x 21,4 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nlz-00677



Abb. 139  
Entwürfe zu Hamlet, 1949,  
Tusche auf Papier,  
verschiedene Maße  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00447,14

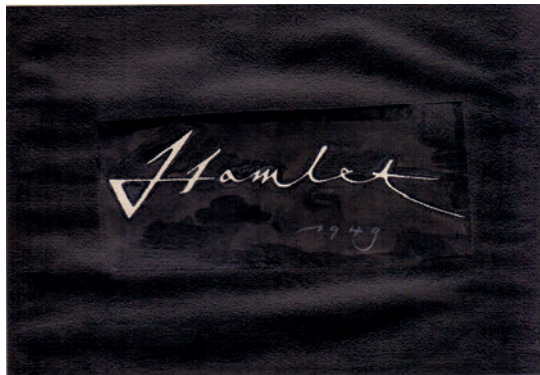
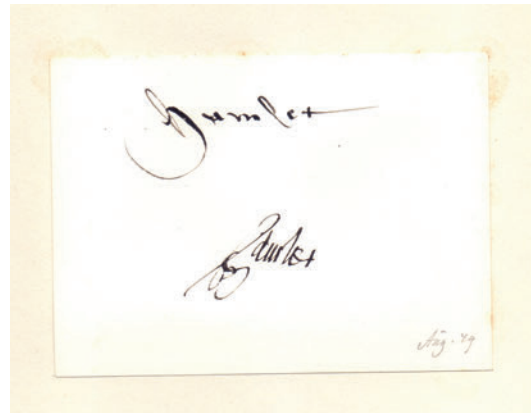


Abb. 140  
Entwürfe zu Hamlet, 1949,  
Tusche auf Karton,  
verschiedene Maße  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-00447,16

Abb. 141  
Entwurf zu Hamlet, 1949,  
Tusche auf weißem Karton,  
Schriftzug ausgespart,  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01860



Abb. 142 a  
Detail aus Parkanlage (siehe Abb.13), 1908,  
Lithografie,  
20,2 cm x 15,8 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nlz-00298

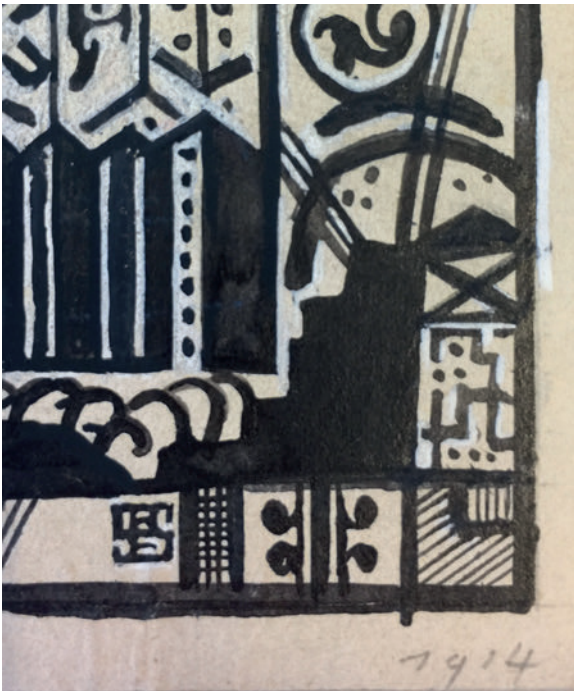


Abb. 142 b  
Signaturmonogramm gezeichnet, in:  
Abstrakte Komposition, 1914  
Tusche mit Deckweißkorrekturen auf  
Papier,  
Sammlung SAdBK Stuttgart,  
Inv.Nr. nlz-00029



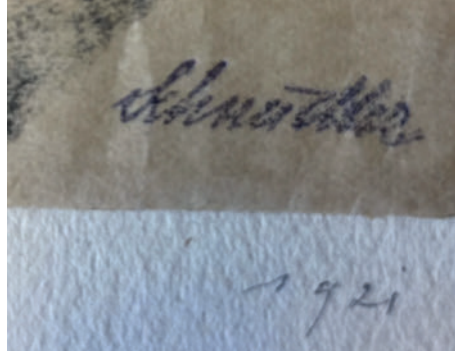
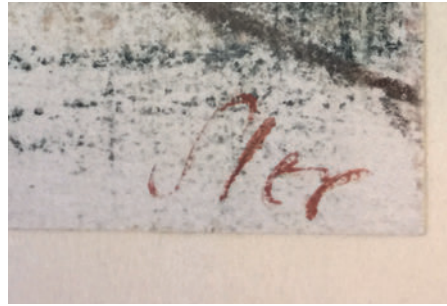
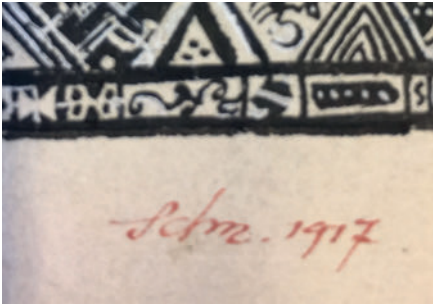


Abb. 142 c  
 Signatur im Entwurf für eine Batik, 1917,  
 Tusche, rot,  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00064

Abb. 142 d  
 Signatur auf einem Entwurf für Vasen und  
 Kerzenleuchter, 1918,  
 Tusche, rot  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00072

Abb. 142 e  
 Signatur auf einer abstrakten Farbfeldmale-  
 rei, ca. 1927, Pastell und Gouache auf Papier  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-00789



Abb. 142 f  
 Stempelsignatur auf einer Landschafts-  
 zeichnung, 1921,  
 Kohle auf dünnem Zeichenpapier  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv. Nr. nl2-00506

Abb. 142g  
 Unterschriftsstempel Schneidler, ca. 1920,  
 Birnenholz,  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01896



Abb. 143  
 Johann Michael Püchler d.J.,  
 Mikrographisches Porträt Martin Luthers, um 1700,  
 Radierung, ohne Maßangaben  
 Kupferstichkabinett Staatliche Museen zu Berlin



Abb. 144  
 Johann Caspar Hiltensperger,  
 Alle Weisheit ist bey Gott,  
 ohne Maßangaben,  
 Zürich 1749



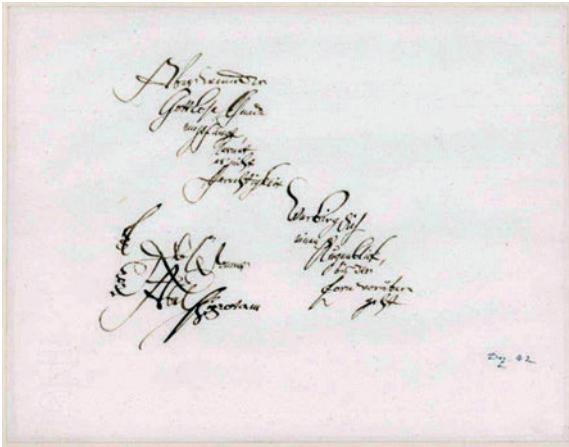


Abb. 145  
 Verbirg dich einen Augenblick..., 1942,  
 Tusche auf Papier,  
 17,8 cm x 22,5 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01157

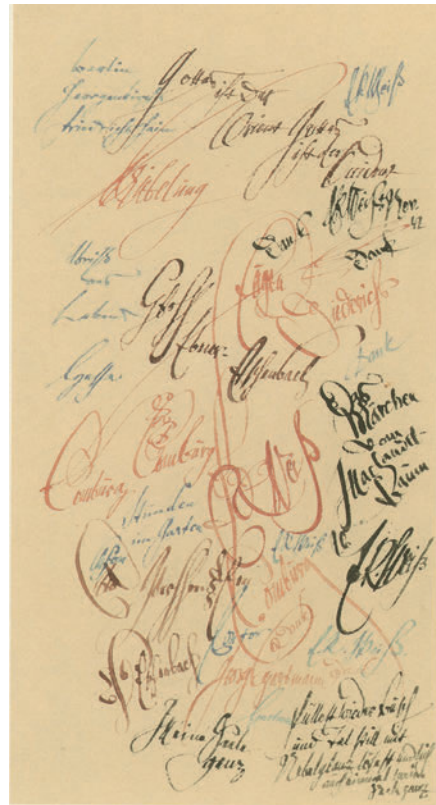


Abb. 146  
 Gottes ist der Orient..., 1942,  
 verschiedenfarbige Tusche auf Papier,  
 20,5 cm x 10,5 cm  
 Klingspor Museum Offenbach  
 Inv.Nr. nl2-01675

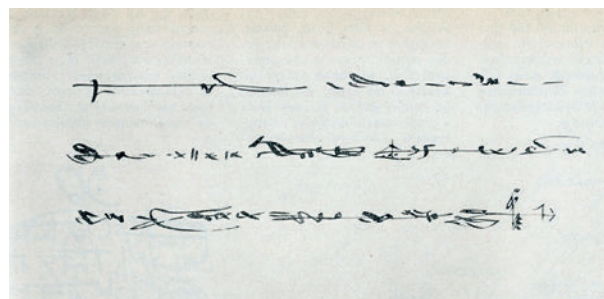
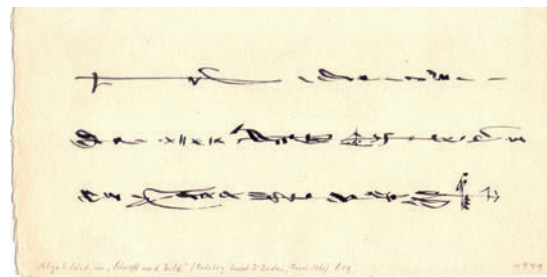
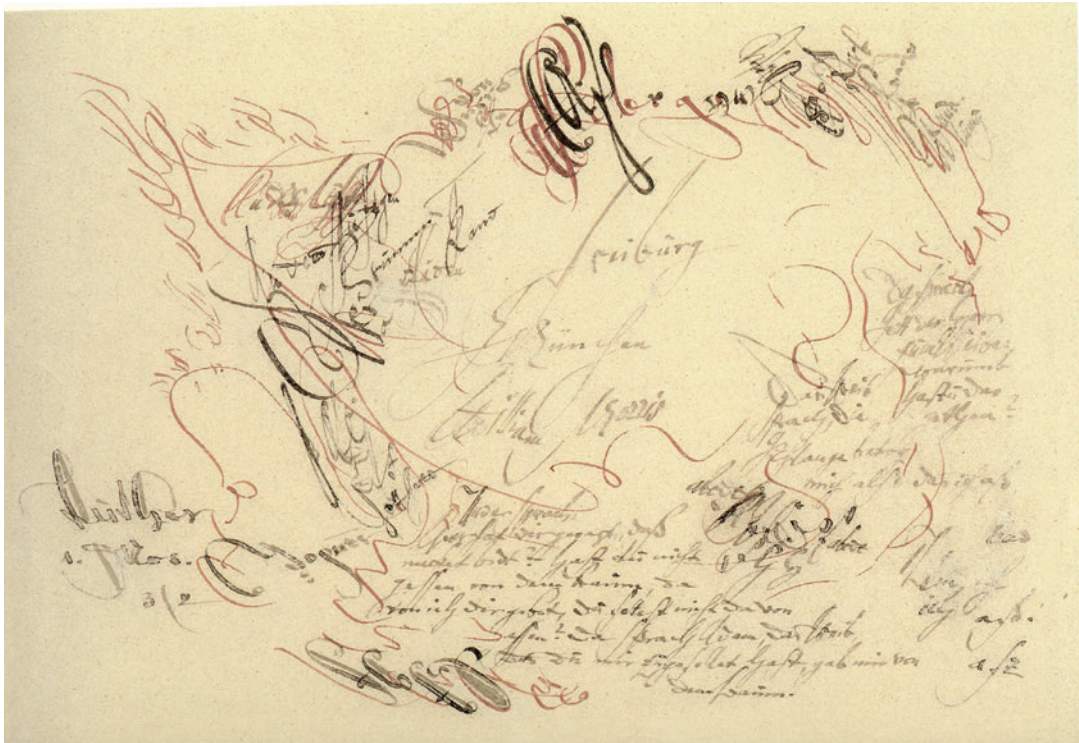


Abb. 147  
Freiburg, 1942,  
schwarze und rote Tusche auf Papier,  
17,5 cm x 24,5 cm  
Klingspor Museum Offenbach  
Inv.Nr. nl2-01633

Abb. 148  
Abstrakte Schriftzeichen, 1949,  
Tusche auf Papier,  
11,7 cm x 23,3 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01073

Abb. 149  
Katalogbuch zur Ausstellung Schrift und  
Bild, 1963, Kunsthalle Baden-Baden und  
Stedelijk Museum Amsterdam, S. 59

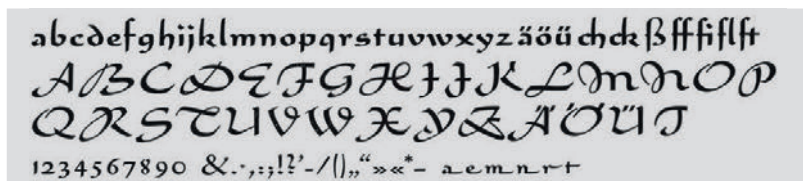
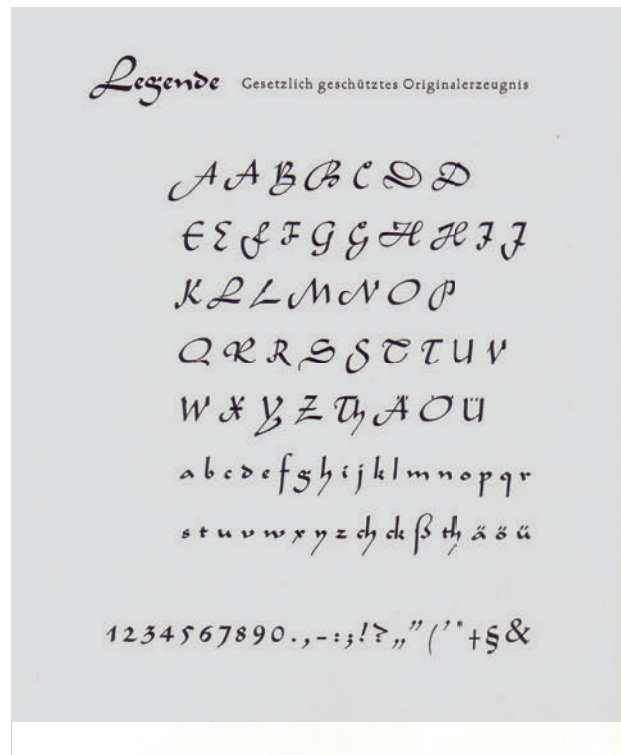
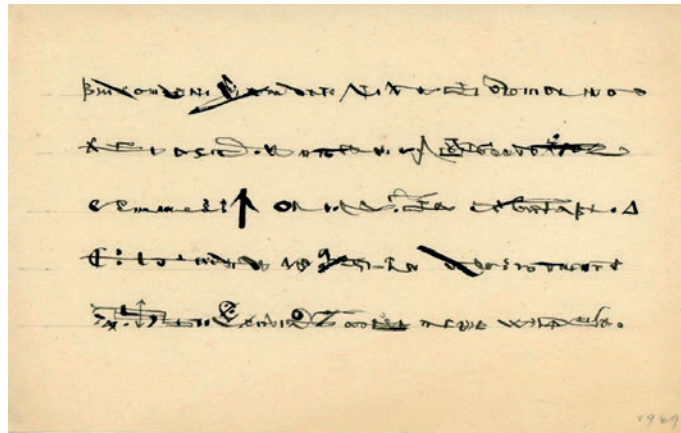


Abb. 150  
 Schriftblatt mit Pfeil, 1949,  
 Tusche auf Büttenpapier,  
 13,6 cm x 21,5 cm  
 Sammlung SAdBK Stuttgart  
 Inv.Nr. nl2-01074

Abb. 151  
 Legende,  
 Bauersche Giesserei Frankfurt a.M., 1937

Abb. 152  
 Georg Trump, Palomba,  
 Schriftgiesserei Weber Stuttgart, 1954



Abb. 153  
Triptychon. Auch ein Klaglied im Mund der  
Geliebten ist herrlich, 1919,1930,1952,  
Gouache auf Papier,  
24,5 cm x 39,5 cm  
Sammlung Klingspor Museum Offenbach  
Inv.Nr. nl2-01792





Abb. 154  
Abstrakte Landschaft mit Vogel, 1953,  
Aquarell mit Tusche auf Papier,  
10 cm x 14,3 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01102





Abb. 155  
Abstrakt mit Tieren, 1954,  
Aquarell auf Papier,  
14,7 cm x 19,8 cm  
Sammlung SAdBK Stuttgart  
Inv.Nr. nl2-01094

## 6. Kurzbiografie F.H. Ernst Schneidler (1882–1956)



Schneidler im Alter von ca. zwei Jahren



Schneidler an seinem Arbeitstisch in Barmen, ca. 1910

- |                  |  |
|------------------|--|
| 14. Februar 1882 | Friedrich Hermann Ernst Schneidler wird als Sohn des Werkmeisters Ferdinand Adolf Emil Schneidler und seiner Frau Bertha Mathilde Emma geb. Trockenbrodt in Berlin geboren |
| 1901             | Abitur an der Werderschen Ober-Realschule in Berlin  |
| 1902–1903        | Architekturstudium an der Technischen Hochschule Berlin-Charlottenburg, heute: TU Berlin   |
| 1904–1905        | Im Wintersemester Studium an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf bei den Professoren Peter Behrens und Fritz Helmuth Ehmcke  |
| 1905–1906        | Lehrer an der Fachschule für die Solinger Metallwarenindustrie   |
| 1906             | Beginn der Zusammenarbeit mit dem Verlag Eugen Diederichs in Jena. Erstes buch künstlerisches Projekt für den Verlag: Die Upanishads des Veda (veröffentlicht erst 1914)   |
| 1906–1907        | Wehrdienst und Wehrübungen   |
| 1907–1920        | Professor und Leiter der graphischen Abteilung an der Städtischen Handwerker- und Kunstgewerbeschule Barmen  |

- 2.10.1907 Heirat mit der ein Jahr jüngeren Paula Grimm aus Glückstadt an der Elbe. Aus der Ehe gehen drei Kinder hervor: Peter \*1908, Klaus \*1911 und Hanna \*1916
- 1911 Erster veröffentlichter Schriftentwurf. Die künstlerisch gestalteten Initialen D F G H L M U in: Albrecht Dürer, Briefe, Hrsg. A.E. Brinckmann, Eginhard-Pressen von Ernst Birkner, Aachen
- 1913 Erster veröffentlichter Entwurf eines kompletten Alphabets: Die Schneidler-Schwabacher und eine Sammlung von Buch- und Akzidenzschmuck. Beides geschnitten und gegossen durch J.G. Schelter & Giesecke, Leipzig
- 1914–1918 Offizier im Ersten Weltkrieg
- 1920 Berufung an die Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule in Stuttgart. Schneidler wird Nachfolger von Johann Vincenz Cissarz, der die Abteilung für graphische Künste und Buchgewerbe 1906 gegründet und bis 1916 geführt hatte
- 1921 Gründung der Juniperuspresse. Es entstehen 24 Drucke bis 1926, danach wird die Presse aus Kostengründen eingestellt



Paula Grimm, um 1907



Schneidler im Militärdienst



- 1925 Beginn der Arbeit am Wassermann, einer Sammlung von Studienblättern für Büchermacher. Das über 700 Arbeiten umfassende, in vier Kassetten geordnete Werk kommt erst ab 1945 in ca. 45 Exemplaren über den Julius Hoffmann Verlag Stuttgart in den Handel
- 1920–1949 29 Jahre lang ist Schneidler als Vorstand der Abteilung für Graphik und Lehrer für Schreiben und Entwerfen von Schrift tätig. Aus seiner sogenannten Stuttgarter Schule gehen zahlreiche bekannte Graphiker und Künstler hervor. Unter anderen: HAP Grieshaber, Eric Carle, Walter Brudi, Eugen Funk, Eva Aschoff, Albrecht Appelhans, Erich Mönch, Hugo Peters, Willi Vogt oder Mia Seeger
- 1926 Erwerb eines Hauses in Gundelfingen auf der Münsinger Alb, das er bereits als Ferienhaus gemietet hatte
- 1939–1945 Schneidler kann während des Zweiten Weltkriegs bis zur Schließung der Akademie im Jahr 1945 weitgehend unbehelligt seiner Lehrtätigkeit nachgehen
- 1946 Wiedererteilung der Lehrerlaubnis. Mit ihm werden die Professoren Adolf Schneck, Peter Otto Heim und Dr. Hans Wagner wieder eingestellt.

- Für seine Mitgliedschaft in verschiedenen nationalsozialistischen Organisationen und der NSDAP, in die er 1939 eingetreten war, wird er von der Spruchkammer mit 500 Reichsmark Strafe belegt
- 1948 Gesuch zur Versetzung in den Ruhestand.  
Schneidler wird gebeten, seine Lehre noch ein weiteres Jahr fortzusetzen.
- Erste große Ausstellung der sogenannten Stuttgarter Schule in Tübingen
- 1949 Beendigung der Lehrtätigkeit
- 1953 Ausstellung von Werken Schneidlers initiiert durch George Salter und die Book Jacket Designers Guild in der New Yorker AIGA-Gallery.
- Diese Schau ist die einzige Schau seines Werkes zu seinen Lebzeiten
7. Januar 1956 Schneidler stirbt nach einem Treppensturz am 6. Januar in seinem Haus in Gundelfingen am nächsten Morgen im Kreiskrankenhaus Münsingen.



## 7. Quellen- und Literaturverzeichnis

### 7.1 Quellen

#### TEXTE UND BRIEFE VON F.H. ERNST SCHNEIDLER

##### SCHNEIDLER 1927a

F.H. Ernst Schneider: Sonderheft Stuttgart mit der Beilage Graph. Abteilung, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, Heft 5-6, 64. Jg., Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins, Leipzig 1927

##### SCHNEIDLER 1927b

F.H. Ernst Schneider: Traum - Ein seltsamer neuer Hamlet-Druck, handschriftliches Manuskript, Aufzeichnung vom 17./18. August 1927, noch unverzeichneter schriftlicher Nachlass Schneider, in: Sammlung der Staatl. Akademie d. Bild. Künste

##### SCHNEIDLER 1929

F.H. Ernst Schneider: Technische Mitteilungen, Graphische Abteilung d. Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart, Heft 1, Stuttgart 1929

##### SCHNEIDLER 1930

F.H. Ernst Schneider: Technische Mitteilungen, Graphische Abteilung d. Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart, Heft 2, Stuttgart 1930

##### SCHNEIDLER 1931

F.H. Ernst Schneider: Technische Mitteilungen, Graphische Abteilung d. Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule, Heft 4, Stuttgart 1931

##### FRENZEL 1933

H.K. Frenzel: Fragen des Kunstunterrichts – Eine Unterredung mit Prof. E. Schneider, in: Gebrauchsgraphik. Monatsschrift zur Förderung der Reklamekunst, 10. Jg., Heft 8, Druck- und Verlag GmbH, Berlin 1933, S. 10–21

##### SCHNEIDLER 1934

F.H. Ernst Schneider: Aquarius: Wassermann, Bewässerter, Betreuer des Keimenden, handschriftliches Manuskript, Text für den Julius Hoffmann Verlag Stuttgart, in: Nachlass Schneider, Inv.Nr. nl2-01859, Sammlung der Staatl. Akademie d. Bild. Künste Stuttgart

##### SCHNEIDLER 1936

F.H. Ernst Schneider: Die graphische Abteilung der Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, Heft 10, 73. Jg., Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins, Leipzig 1936

##### SCHNEIDLER 1945

F.H. Ernst Schneider: Der Wassermann. Studienblätter für Schriftschreiben, Schriftentwurf und Schriftzeichnen, entstanden zwischen 1925 und 1933; veröffentlicht 1945 in vier Kassetten, Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart 1945

##### SCHNEIDLER 1923-1947

Briefe von F.H. Ernst Schneider an Imre Reiner, in: Künstlerischer und schriftlicher Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach

##### BRUDI; APPELHANS 1968

Walter Brudi, Albrecht Appelhans: F.H. Ernst Schneider – Briefe, Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Institut für Buchgestaltung, 4. Veröffentlichung, Stuttgart 1968

#### BUCHGESTALTUNGEN VON F.H. ERNST SCHNEIDLER<sup>1</sup>

##### DAUMER 1912

Georg Friedrich Daumer (Hrsg.): Hafis – Eine Sammlung persischer Gedichte. Nebst poetischen Zugaben aus verschiedenen Ländern und Völkern, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1912

1 | In dieses Quellenverzeichnis wurden nur die in der vorliegenden Arbeit besprochenen Buchgestaltungen Schneiders aufgenommen. Das vollständige Verzeichnis seiner Buchgestaltungen, der Drucke der Juniperuspresse und der Werkstattdrucke, die unter Schneiders Leitung entstanden, siehe Zieger und Bosky 2013, in: Büttner/Koch/Zieger 2013, S. 323-328.

**HEINE 1912**

Heinrich Heine Atta Troll - Ein Sommernachtstraum, Verlag Morawe & Scheffelt, Berlin 1912

**WINTERNITZ 1913**

Moritz Winternitz (Hrsg.): Indische Sagen, Dekorative Ausgabe mit Ledereinband, Blindprägung, Kopfgoldschnitt, Illustrationen, Eugen Diederichs Verlag Jena 1913

**DEUSSEN 1914**

Paul Deussen (Schriftleiter): Die Grundworte des Indischen Monismus aus den Upanishads des Veda, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1914

**HENSCHKE (KLABUND) 1919**

Alfred Henschke (Klabund): Der Feueranbeter. Nachdichtung des Hafis, Roland-Verlag, Dr. Albert Mundt, München 1919

**SHELTER & GIESECKE 1913**

Die Zierde. Schmuck für Bücher und Akzidenzen. Nach Zeichnungen von F.H. Ernst Schneider, 39. Heft, Leipzig 1913

**SHAKESPEARE 1925**

William Shakespeare: The Tragedy of Hamlet Prince of Denmark, Juniperuspresse, 1. Druck der Neuen Reihe, Union Deutsche Verlagsgesellschaft, Stuttgart 1925

**SCHNEIDLER 1927**

Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart, Laufzeit 1925 bis 1944, in: Bestand 12, Goldene Bücher Nr.1., Stadtarchiv Stuttgart

**SCHNEIDLER 1940-1942**

Künstlerische Leitung zu: Friedrich Beißner (Hrsg.): Die große Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe, acht Bände, J.G. Cotta'sche Buchhandlung, 1. Band veröffentlicht, Stuttgart 1942

**SCHNEIDLER 1926**

Stuttgarter Hefte I – III, Sonderdrucke Nr. 6, 7, 10, 11 der Württembergischen Staatlichen Kunstgewerbeschule Stuttgart, 1926

## 7.2 Archivalien

**Basel****Staatsarchiv Basel**

Bestand PA888a N8(1), Akten zu den nicht-realisierten Projekten der Kunsthalle Basel bis 1941

**Berlin****Archiv Museum Charlottenburg-Wilmersdorf**

Sammlung von Notizen zur Geschichte der Kunstgewerbe- und Handwerkerschule Berlin-Charlottenburg, Berlin 1978, Typoscript von Hans Georg Rudolph

**Archiv der Technischen Universität Berlin**

Bestand Studentenmatrikel Band VIII, Eintrag zur Studienzeitszeit von Schneider S. 219

Bestand Vorlesungsverzeichnisse 1874–1949/50, Programm für das Studienjahr 1901/1902

**Bundesarchiv Berlin**

Bestand R55 Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda, Signatur: R55/20252a Gottbegnadeten-Liste und UK-Liste 1944

**Landesarchiv Berlin**

Bestand P Rep.301, Nr. 187, Standesamt, Namensverzeichnis zum Heiratsregister 1900–1910

Bestand P Rep. 301, Nr. 87, Standesamt, Sammelakte zum Heiratsregister 1892-1921

Bestand P Rep. 301, Nr. 40, Nr. 277, Eintrag zur standesamtlichen Trauung von Friedrich Hermann Ernst Schneider mit Paula Grimm, 2.10.1907

Bestand A (HRA), A Rep. 342-02 Nr. 28484, ohne Datum und A Rep. 342-02-X4 Nr. 61103, Handelsregisterakten 1922–1936

Bestand A Rep. 358-01, Generalstaatsanwaltschaft bei dem Landgericht Berlin - Strafverfahren 1919–1933, enthält: Fritz Morawe, Nr. 2101, 1928

**Landesbibliothek**

Berliner Adressbücher 1799–1943, Zentral- und Landesbibliothek Berlin, <http://www.adressbuch.zlb.de>, Berlin 1799-1943

**Landeskirchliches Archiv**

Bestand Taufen 1879-1882, Berlin Stadt I, Kirchengemeinde Sankt Georgen, Eintrag zur Taufe von Friedrich Hermann Ernst Schneidler, Nr. 285, Digitalisat: [https://www.archion.de/de/viewer/?no\\_cache=1&type=churchRegister&uid=242378](https://www.archion.de/de/viewer/?no_cache=1&type=churchRegister&uid=242378)

Bestand Trauungen 1903-1909, Berlin Stadt I, Kirchengemeinde St. Georgen, Eintrag zur Trauung von Friedrich Hermann Ernst Schneidler und Paula Grimm, Nr. 267, 2.10.1907, Digitalisat: [https://www.archion.de/de/viewer/?no\\_cache=1&type=churchRegister&uid=242395](https://www.archion.de/de/viewer/?no_cache=1&type=churchRegister&uid=242395)

**Düsseldorf****Stadtarchiv Düsseldorf**

Bestand Akten der Kunstgewerbeschule, Signatur III, 2697, enthält u.a.: Schriftverkehr der Kunstgewerbeschule zum Stipendium für Schneidler und Rückmeldung an der Kunstgewerbeschule

Bestand Akten der Kunstgewerbeschule, Signatur III 2704: Plan der Umbenennung in „Kunstschule für Gewerbe und Architektur“, fol. 68–82 und

Entwurf einer Denkschrift 1906 zur „Angliederung einer Architekturschule an die Kunstgewerbeschule“, fol. 95–100

Bestand Akten der Kunstgewerbeschule, Signatur III 2686: Jahresbericht für das Schuljahr 1904/05

Bestand Akten der Kunstgewerbeschule, Signatur 0-1-3, 2689 Blatt 123: Die Ausstellungen zur Hebung des Handwerks betreffend

Bestand Akten der Kunstgewerbeschule, Signatur 0-1-8, 112, betr. Ausstellungen an der Kunstgewerbeschule

**Hauptstaatsarchiv Düsseldorf**

Bestand Akten der Düsseldorfer Regierung, Signatur: 21830, enthält u.a. Auszug aus dem Antrag zur Neuorganisation der Kunstgewerbeschule von Peter Behrens an den Düsseldorfer Oberbürgermeister Wilhelm Marx vom 7.7.1903

**Universitäts- und Landesbibliothek**

Jahresbericht der Kunstgewerbeschule zu Düsseldorf für das Schuljahr 1904/1905, Digitalisat: <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/search/quick?query=Jahresbericht+der+Kunstgewerbeschule+zu+D%C3%BCsseldorf+f%C3%BCr+das+Schuljahr+1904%2F1905>

**Freiburg****Bundesmilitärarchiv**

Bestand Personalunterlagen zur Preußischen Armee im Ersten Weltkrieg: PERS 7 (Personalunterlagen von Angehörigen der Preußischen Armee), PERS 8 und PERS 9 (Krankenunterlagen der Preußischen Armee, Krankenpapiere von Soldaten)

**Jena****Thüringer Universitäts- und Landesbibliothek,****Abteilung Archiv**

Bestand Nachl. Diederichs VIII,14, Nr. 1028-1075 und VIII, 15 Nr. 1076-1123. Auftragsarbeiten Schneidlers für den Eugen Diederichs Verlag

Bestand Nachl. Diederichs, Rezensionsmappen, enthält u.a.: Rezensionen zu den Upanishads des Veda

**Köln****Historisches Archiv der Stadt**

Bestand Kulturdezernat, Teil I, Nr. 24, Freie Kunst- und Kulturszene, A78 – Verschiedenes, Laufzeit 1907-1918, darin: Die Gilde-Westdeutscher Bund für angewandte Kunst (1912-1917, mit Satzungen, Druck) Digitalisat: [http://www.archive.nrw.de/LAV\\_NRW/jsp/findbuch.jsp?archivNr=2&klassId=34&tektId=127&id=02469&bestexpandId=55&expandId=1](http://www.archive.nrw.de/LAV_NRW/jsp/findbuch.jsp?archivNr=2&klassId=34&tektId=127&id=02469&bestexpandId=55&expandId=1), Köln 2014

**Marbach****Deutsches Literaturarchiv**

Cotta-Archiv: Bestand Nachlass Cotta-Verlag Stuttgart, Korrespondenz mit F.H. Ernst Schneidler, Laufzeit 1920–1931

Bestand A: Verlag/Buchkunst, Nachlass Eugen Diederichs: Verlagskataloge, Prospekte, Korrespondenz,

Bestand A: Diederichs, Nachlass Eugen Diederichs: Lebensaufbau. Skizzen zu einer Selbstbiographie, Juni 1920-März 1921, 1 Band, Typoscript mit handschriftlichen Korrekturen, unveröffentlicht

**München****Staatsbibliothek**

Bestand BSB Ana 587, Nachlass Fritz Helmut Ehmcke: Familien-Chronik ab 1659, Lebenserinnerungen bis 1920, in 3 Bänden, Typoskript unveröffentlicht

**Offenbach****Klingspor Museum**

Bestand Nachlass Schneidler

F.H. Ernst Schneidler. Künstlerischer, typographischer und schriftlicher Nachlass. Enthält u.a.: Korrespondenz mit Katharina Kippenberg, Insel-Verlag Leipzig, Walther G.

Oschilewski, Annemarie Meiner, 1905–1956

Bestand Nachlass Ehmcke

Fritz Helmuth Ehmcke. Künstlerischer, typographischer und schriftlicher Nachlass, enthält u.a.: Entwürfe aus der Steglitzer Werkstatt Korrespondenz zwischen Schneidler und Ehmcke 1903–1913

Bestand Nachlass Imre Reiner

Umfangreiche Sammlung von Briefen von F.H. Ernst Schneidler, Paula Schneidler u.a. an Imre Reiner, 1923–1948

**Solingen****Stadtarchiv Solingen**

Bestand Personalakten, enthält u.a.: Personalakte Schneidler, Nr. PA 1147

Bestand Jahresberichte der Fachschule für die Solinger Industrie – Zweck und Einrichtung der Schule, Stundenplan für das Winterhalbjahr 1905/06

**Stuttgart****Archiv Baumeister**

Bestand Tagebücher: Tagebuch von Willi Baumeister vom 15.5.1939–4.9.1942, S. 367. Eintrag zu einer Begegnung mit Schneidler

**Sammlung der SABK Stuttgart**

Bestand Nachlässe, Signatur: nl2, F.H. Ernst Schneidler 1905–1956

Künstlerischer und teilweise schriftlicher Nachlass, Inventarnummern: nl2-00001 bis nl2-01912, Enthält u.a.: Personalakte Schneidler PA 547, Inv.Nr. nl2-01484

Bestand Rektoratsakten, Senatsprotokolle von 1946–1948, unverzeichnet

Bestand Studierendenakten der Königlichen (nach 1918) Württembergischen Kunstgewerbeschule, Nr. 1-5584

Bestand Personalakten der Württ. Kunstgewerbeschule und der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Nr. 1-546

**Hauptstaatsarchiv Baden-Württemberg**

Bestand E 14 Bü 1496, Akademie der Bildenden Künste, 1885–1899, Kabinett, Geheimer Rat, Ministerien 1806–1945

Bestand E 14 Bü 1499 Kunstgewerbeschule, 1886–1908, Kabinett, Geheimer Rat, Ministerien 1806–1945

Bestand E 14 Bü 1659, Akademie der Bildenden Künste: Verwaltungs- und Lehrpersonal, Miszellen, Frequenz 1900–1918, Kabinett, Geheimer Rat, Ministerien 1806–1945

Bestand E 14 Bü 1660, Akademie der Bildenden Künste: Studierende, Miszellen, Frequenz 1887–1917, Kabinett, Geheimer Rat, Ministerien 1806–1945

Bestand E 14 Bü 1662, Kunstgewerbeschule: Vorstände, Lehrer, Schüler 1902–1913, Kabinett, Geheimer Rat, Ministerien 1806–1945

Bestand E 200 b, Bü 14 Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1944–1945, Anfragen württ. Einrichtungen und Mitteilungen von Behörden und Privatpersonen aus anderen deutschen Staaten, 1862–1916, Kabinett, Geheimer Rat, Ministerien 1806–1945

Bestand EA 3/150 Bü 3290, Kultusministerium: Personalakten/1945–1977, Personalakte Ernst Schneidler, Ministerien und zentrale Dienststellen seit 1945

Bestand EA 3/201 Bü 8, Wiedereröffnung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Stellenpläne der Kunstakademie, Ministerien und zentrale Dienststellen seit 1945, Vorakten 1930–1944

Bestand EA 3/201 Bü 12, Besetzung der Direktorenstelle der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart mit Prof. Hermann Brachert, Ministerien und zentrale Dienststellen seit 1945–1955, Vorakten 1930–1944

**Stadtarchiv Stuttgart**

Bestand 12, Goldene Bücher, Nr.1, Präsenzbestand Adressbücher der Stadt Stuttgart 1920–1949

**Wuppertal****Stadtarchiv Wuppertal**

Bestand Akten des Oberbürgermeisters zu Barmen, Rechnungsakten, L III, 32: Laufzeit 1896–März 1911

Bestand Akten der Handwerker- und Kunstgewerbeschule Barmen, L III, 47, 1909

## 7.3 Sekundärliteratur

### **ACKERMANN/BESTGEN 2009**

Ute Ackermann, Ulrike Bestgen: Das Bauhaus kommt aus Weimar, Ausst.-kat. Klassik Stiftung Berlin, München 2009

### **ALBERT 1994**

Claudia Albert: Deutsche Klassiker im Nationalsozialismus, Stuttgart 1994

### **ALMS/STEINMETZ 2000**

Barbara Alms, Wiebke Steinmetz: Der Sturm im Berlin der Zehner Jahre, Ausst.-kat. Städtische Galerie Delmenhorst, Delmenhorst 2000

### **ALTHÖFER 2008**

Ulrich Althöfer: Biographie zu Eugen Arno Fritsche, Evang. Landeskirche Westfalen, Bielefeld 2008 <http://www.denkmal-aktuell.de/Aktueller-Tag> (9.2012)

### **ANDERSCH 1996**

Martin Andersch: Spuren Zeichen Buchstaben – Über das Schreiben von Schrift, das Experimentieren mit Alphabeten und das Interpretieren von Texten, Ravensburg 1996

### **ASSEL 1984**

Jutta Assel: F.H. Ehmcke und seine Neusser Schüler H. Cossmann E. Malzburg J. Urbach, Ausst.-kat. Clemenssels-Museum Neuss, Neuss 1984

### **ASSMANN/HARDMEIER 1993**

Aleida und Jan Assmann, Christoph Hardmeier (Hrsg.): Schrift und Gedächtnis - Archäologie der literarischen Kommunikation I, 1.Bd., 2. Auflage, München 1993

### **AUGUSTIN 2002**

Helga Augustin: Max Roesler und seine Familie. Ein Beitrag zur Familiengeschichte des Industriellen Max Roesler (1840-1922), Gründer der ehemaligen Feinsteingutfabrik Max Roesler Rodach. Rodacher Rückert-Kreis, Bad Rodach bei Coburg 2002

### **AUST 1984**

Günter Aust: Sammlungen und Ausstellungen in Elberfeld und Barmen, in: ZDENEK 1984f, Ausst.-kat. Von der Heydt Museum Wuppertal, Wuppertal 1984, S. 76-199

### **BABEROWSKI 2005**

Jörg Baberowski: Der Sinn der Geschichte. Geschichtstheorien von Hegel bis Foucault, München 2005

### **BAHLMANN 2016**

Katharina Bahlmann: Kunst ist Wiederholung, Kunst- und Begegnung Hermannshof e.V. Springe-Völksen, <http://www.hermannshof.de/programm/rueckblick/detailseite/veranstaltungen/zur-wiederholung-in-der-kunst.html> (4.12.2016)

### **BAUER 1956**

Konrad F. Bauer: F.H. Ernst Schneider, in: Der Druckspiegel. Ein Archiv für deutsches und internationales Schaffen, Heft 1, Februar 1956, Stuttgart 1956, S. 65-68

### **BAUER 1960**

Konrad F. Bauer: Wie eine Buchdruckschrift entsteht, Frankfurt, 1960

### **BAUMANN 2007**

Bauhaus Dessau. Architektur, Gestaltung, Idee, Berlin 2007

### **BAUMEISTER 1947**

Willi Baumeister: Das Unbekannte in der Kunst, Stuttgart 1947

### **BAUMERICH 2013**

Andreas Baumerich: Ein reines Behagen – Die Gilde westdeutscher Bund für angewandte Kunst und die kunstgewerbliche Präsentation auf der Sonderbundaustellung 1912, in: SCHAEFER 2012, Köln 2013 S. 292–299

### **BAUMGARTNER/MOE 2008**

Michael Baumgartner, Ole Henrik Moe: In Paul Klees Zaubergarten, Ausst.-kat. Zentrum Paul Klee Bern, Ostfildern 2008

### **BAXANDALL 1990**

Michael Baxandall: Ursachen der Bilder – Über das historische Erklären von Kunst, Berlin 1990

### **BAYER 1968**

50 Jahre Bauhaus, Ausst.-kat. Württembergischer Kunstverein Stuttgart, Stuttgart 1968



**BECKER 2008**

Ingeborg Becker (Hrsg.): Stimmungslandschaften - Gemälde von Walter Leistikow (1865-1908), Ausst.-kat. Bröhan-Museum Berlin, München Berlin 2008

**BERENTS 1998**

Catharina Berents: Art Deco in Deutschland - Das moderne Ornament, Werkbund-Archiv 27, Univ.Diss. Trier 1994, Frankfurt 1998

**BERG/KLEINSCHMIDT-ALTPETER 2013**

Damian Berg, Irene Kleinschmidt-Altpeter (Hrsg.): Ein expressionistischer Sommer – Bonn 1913, Ausst.-kat. Kunstmuseum Bonn, München 2013

**BERGER/WANKEN 2010**

Ursel Berger, Christiane Wanken (Hrsg.): Wilde Welten – Aneignung des Fremden in der Moderne, Ausst.-kat. Georg Kolbe Museum Berlin, Leipzig 2010

**BERNHART/GRÖNING 2005**

Toni Bernhart, Gert Gröning (Hrsg.): Hand Schrift Bild, Paragrana. Internationale Zeitschrift für Historische Anthropologie, Beiheft 1, Publikation zum Graduiertenkolleg 1458 „Schriftbildlichkeit“, Berlin 2005

**BERTRAM 2004**

Axel Bertram: Das wohltemperierte Alphabet – Eine Kulturgeschichte, 3. Auflage, Leipzig 2005

**BERTRAM 2013**

Gitta Bertram: Schneidler als Buchgestalter, in: BÜTTNER/ KOCH/ZIEGER 2013, Stuttgart 2013, S. 54–85

**BESOMI 2012**

Ottavio Besomi: Imre Reiner. Lettere figurate – bebilderte Briefe, Tesserete 2012

**BETHAUSEN/FEIST/FORK 2009**

Peter Betthausen, Peter H. Feist, Christiane Fork: Metzler Kunsthistoriker Lexikon, 2. Auflage, Stuttgart Weimar 2009

**BETTMANN 1933**

Otto Bettmann: Schule und Praxis Hand in Hand. Zu den Arbeiten der graphischen Abteilung der Württembergischen Staatlichen Kunstgewerbeschule Stuttgart, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, 1. Auflage, Deutscher Buchgewerbeverein Leipzig 1933, S. 284–284

**BEYELER/BRÜDERLIN 1999**

Ernst Beyeler, Markus Bröderlin (Hrsg.): Cézanne und die Moderne, Ausst.-kat. Fondation Beyeler Basel-Riehen, Ostfildern 1999

**BIERBAUM 1897/98**

Otto Julius Bierbaum: Gedanken über Buchausstattung, in: Zeitschrift für Bücherfreunde, 1. Jg., 1. Bd., Leipzig 1897/98, S. 210–212

**BILANG 2012**

Karla Bilanz (Hrsg.): Kandisky Münter Walden - Briefe und Schriften 1912-1914, Bern Zürich 2012

**BIRKENBACH 1982**

Johannes Birkenbach: F.H. Ernst Schneidler – Die Druckschriften, unveröffentlichtes Typoskript, Deutsche Nationalbibliothek Leipzig, Hamburg 1982

**BLEI 1921**

Franz Blei: Die Sitten des Rokoko, München 1921

**BLEI 1923**

Franz Blei: Der Geist des Rokoko, München 1923

**BLÜHER 1918**

Hans Blüher: Empedokles oder das Sakrament des freien Todes, Als Handschrift gedruckt und nicht im Buchhandel erschienen, Steglitzer Werkstatt, Berlin 1918

**BOCKWITZ 1924**

Hans H. Bockwitz: Das Buchkunstwerk. Übersicht über die Beilagen mit Proben aus Drucken Deutscher Pressen und Bibliophiler Reihen, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, Deutscher Buchgewerbeverein Leipzig,

61. Jahrgang, Heft 4, 1924, Die Juniperus-Presse, Beilage Nr. 12, Leipzig 1924, S. 318–380

**BOGENG 1924**

G.A.E. Bogeng: Über die Pressen und die Technik ihrer Typographie, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, Deutscher Buchgewerbeverein Leipzig, 61. Jahrgang, Heft 4, 1924, Leipzig 1924 S. 292-313

**BÖHM 1988**

Gottfried Böhm: Paul Cézanne. MONTAIGNE Sainte-Victoire, Kunstmonographie im Insel Taschenbuch, Frankfurt a.M. 1988

**BÖHM 1989**

Gottfried Böhm: Der fortgesetzte Zweifel. Cézanne und Giacometti, in: Du - Die Zeitschrift der Kultur, Band 49, Heft 9: Das Tor zur Moderne - Paul Cézanne in Schweizer Sammlungen, Zürich 1989, S. 27, 28, 92, 94

**BONNEFOIT 2009**

Régine Bonnefoit: Die Linientheorie von Paul Klee, Überarbeitete Fassung der Habilitationsschrift, Univ. Passau 2006, Petersberg 2009

**BORST 1987**

Otto Borst: Die Stuttgarter Ausgabe der zwanziger Jahre, in: MÜCK/SCHLICHTENMAIER 1987, 1. Band, Grafenau 1987, S. 11–18

**BOSKY 2013**

Sebastian Bosky: Die Juniperuspresse in den Graphischen Werkstätten der Kunstgewerbeschule Stuttgart, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, Stuttgart 2013, S. 116–145

**BOSSERT 1990**

Helmuth Th. Bossert: Ornamente der Volkskunst, Stuttgart 1990

**BRACHERT 1949**

Hermann Brachert (Hrsg.): Ausstellung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 27. April bis 5. Mai 1949, Begleitheft Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart 1949

**BRACHERT 1951/1952**

Hermann Brachert (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart – Lehrplan, Stuttgart 1951/1952

**BRANDSTETTER/CANCIK-KIRSCHBAUM/KRÄMER 2012**

Gabriele Brandstetter, Eva Cancik-Kirschbaum, Sybille Krämer (Hrsg.): Schriftbildlichkeit - Wahrnehmbarkeit, Materialität und Operativität von Notationen, Berlin 2012

**BREUER 1984**

Gerda Breuer: Japanische Kunst als Vorbild, in: ZDENEK u.a. 1984e, Ausst.-kat. Der Westdeutsche Impuls 1900–1914, Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Krefeld 1984 S.121–131

**BRINKS 2009**

John Dieter Brinks: Henry van de Velde (1863-1957) – Buchkunst vom Jugendstil zum Bauhaus, Ausst.-kat. Bröhan-Museum Berlin, Veröffentlichungen des Bröhan-Museums, Nr. 13, Berlin 2009

**BRUCHER 1999**

Günter Brucher: Kandinsky - Wege zur Abstraktion, München London New York 1999

**BRUDI 1961**

Walter Brudi (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart zum 200jährigen Bestehen. Die Lehrer 1946–1961, Festschrift, Stuttgart 1961

**BRUDI um 1966**

Walter Brudi (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart – Informationsbroschüre, Stuttgart ca. 1966

**BRUDI um 1969-1970**

Walter Brudi (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart – Informationsbroschüre, Stuttgart ca. 1969-1970

**BRUDI 1971**

Walter Brudi (Hrsg.): Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart – Informationsbroschüre, Stuttgart 1971

**BÜDDEMANN 1927**

Werner Büddemann: Führer durch die Jubiläumsausstellung der Württ. Staatlichen Kunstgewerbeschule Stuttgart, Mitte Juli bis Ende September 1927, Stuttgart 1927

**BÜDDEMANN 1928**

Werner Büddemann u.a.: Denkschrift des Württ. Kultministeriums über die Neuorganisation der Kunstgewerbeschule und der Akademie der bildenden Künste Stuttgart, Herausgegeben von der Arbeitsgemeinschaft des Württ. Handwerks und des Württ. Handwerkskammertages zur Neugestaltung des württembergischen Fach- und Kunstschulwesens, Stuttgart 1928

**BUTIN 2013**

Hubertus Butin: Die Crux mit der Signatur – Der Namenszug in der modernen und zeitgenössischen Kunst zwischen Affirmation und Dekonstruktion, in: HEGENER 2013, Berlin 2013, S. 392–405

**BÜTTNER 2006**

Nils Büttner: Geschichte der Landschaftsmalerei, München 2006

**BÜTTNER 2011**

Nils Büttner: Im Zeichen des Neubeginns, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, Stuttgart 2011, S. 75–98

**BÜTTNER 2013**

Nils Büttner: Die deutsche Buchkunst vor F.H. Ernst Schneidler, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, Stuttgart 2013, S. 19–53

**BÜTTNER, U. 2011**

Ulrike Büttner: Die Kunstgewerbeschule von 1869–1933, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, Stuttgart 2011, S. 135–150

**BÜTTNER/GOTTDANG 2009**

Frank Büttner, Andrea Gottdang: Einführung in die Ikonographie - Wege zur Deutung von Bildinhalten, 2. Auflage, München 2009

**BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013**

Nils Büttner, Anne-Katrin Koch, Angela Zieger: Buch Kunst Schrift – F.H. Ernst Schneidler, Begleitbuch zur Ausstellung im Klingspor Museum Offenbach, Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Institut für Buchgestaltung, Stuttgart 2013

**BÜTTNER/ZIEGER 2011**

Nils Büttner, Angela Zieger: Rücksichten – 250 Jahre Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 1. Auflage, Staatl. Akademie der Bildenden Künste, Institut für Buchgestaltung, Stuttgart 2011

**CAFLISCH u.a. 2002**

Max Caflisch u.a. (Hrsg.): F.H. Ernst Schneidler – Schriftentwerfer, Lehrer, Kalligraph, München 2002

**CANTRÉ 1993**

Monique Cantré: Kleinformatige Kunstwerke voller Poesie, in: Reutlinger Generalanzeiger vom 30.01.1993, Reutlingen 1993

**CEPL-KAUFMANN/GRANDE u.a. 2009**

Gertrude Cepl-Kaufmann, Jasmin Grande u.a. (Hrsg.): Christus an Rhein und Ruhr - Zur Wiederentdeckung des Sakralen in der Moderne 1910-1930, Ausst.-kat. August Macke Haus Bonn, Schriftenreihe Verein August Macke Haus, Nr. 55, Bonn 2009

**CEPL-KAUFMANN u.a. 2013**

Gertrude Cepl-Kaufmann u.a. (Hrsg.): Rheinisch! Europäisch! Modern! - Netzwerke und Selbstbilder im Rheinland vor dem Ersten Weltkrieg, Essen 2013

**CHENG 2004**

Francois Cheng: Fülle und Leere. Die Sprache der chinesischen Malerei, nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München, Berlin 2004

**CHO 1988**

Nam-Sil Cho: Otto Eckmann (1865-1902). Sein Beitrag zum Jugendstil durch die Rezeption des Japonismus, Univ. Diss. Hamburg 1988, Typoskript, Hamburg 1988

**CINAMON 2000**

Gerald Cinamon: Rudolf Koch: Letterer, Type Designer, Teacher, London 2000

**CLAUß o.J.**

Hermann Clauß: Die Schwabacher Schrift in Vergangenheit und Gegenwart, Monographien des Buchgewerbes, hrsg. Vom Deutschen Buchgewerbeverein Leipzig, X. Bd., Leipzig o.J.

**CLEMENS-SELS-MUSEUM 1986**

Clemens-Sels-Museum (Hrsg.): Auszüge aus den Erinnerungen F.H. Ehmckes, Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, Neuss 1986

**COBDEN-SANDERSON 1921**

Thomas James Cobden-Sanderson: Das Ideale Buch oder schöne Buch, Berlin 1921, Originaltitel: The ideal book or book beautiful, a tract on calligraphy, printing, and illustration & on the book beautiful as a whole, Doves Press, No.1, London 1900

**CONZEN 2015**

Ina Conzen: Oskar Schlemmer – Visionen einer neuen Welt, Ausst.-kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 2015

**COTTINGTON 2002**

David Cottington: Kubismus, Ostfildern 2002

**CRONE 1998**

Rainer Crone: Paul Klee und die Natur des Zeichens, in: SCHAESBERG 1998, Regensburg 1998, S. 25–88

**DAHM 2005**

Christof Dahm: Schenkendorf, Gottlob Ferdinand Maximilian Gottfried von, in: Neue Deutsche Biographie, Band 22, Berlin 2005, S.680 f.

**DALBAJEWA u.a. 2014**

Birgit Dalbajewa u.a. (Hrsg.): Otto Dix. Der Krieg – Das Dresdner Triptychon, Ausst.-kat. Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresden 2014

**DALLAPIAZZA/SIMONIS 2013**

Michael Dallapiazza, Annette Simonis (Hrsg.): Dante deutsch - Die Deutsche Dante-Rezeption im 20. Jahrhundert in Literatur, Philosophie, Künsten und Medien, Jahrbuch für internationale Germanistik, Reihe A, Kongressberichte, Bd. 114, Bern u.a. 2013

**DEHIO 1919**

Georg Dehio: Geschichte der deutschen Kunst, 1. Bd., Berlin Leipzig 1919

**DELANK 1996**

Claudia Delank: Das imaginäre Japan in der Kunst. „Japanbilder“ vom Jugendstil bis zum Bauhaus, München 1996

**DELANK 2011**

Claudia Delank: Die Maler des „Blauen Reiter“, die Rheinischen Expressionisten und Japan, in: SALMEN 2011, Murnau 2011, S. 96–101

**DEMANDT 2002**

Alexander Demandt: Über allen Wipfeln. Der Baum in der Kulturgeschichte, Köln 2002

**DENHARDT 1993**

Annette Denhardt: Das Metallwarendesign der Württ. Metallwarenfabrik (WMF) zwischen 1900 und 1930, Reihe: Form & Interesse, Bd. 41, Münster u.a. 1993

**DEUHLER 2003**

Florens Deuchler: Stichjahr 1912. Künste und Musik der frühen Moderne im Urteil ihrer Protagonisten, Regensburg 2003

**DEUTSCHE EXLIBRIS GESELLSCHAFT e.V. ohne Jahr**

Zur Geschichte des Exlibris, <http://www.exlibris-deg.de/content/ueber-das-exlibris/geschichte-des-exlibris/> (17.4.2014)

**DEW 1989**

Dew (Autorenangabe nur als Kürzel): Zaubermacht der Schrift, Reutlinger Generalanzeiger, 18.2.1989, Reutlingen 1989, S. 8

**DIEDERICHS 1904**

Eugen Diederichs: Verlagskatalog 1904, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1904

**DIEDERICHS 1912**

Eugen Diederichs: Gesamtkatalog des Eugen Diederichs Verlages, Jena 1912

**DIEDERICHS 1927**

Eugen Diederichs: Im Zeichen des Löwen. Festschrift für Eugen Diederichs zum 60. Jahr am XXII. Juni MCMXXVII, Jena 1927

**DIEDERICHS, U. 1967**

Ulf Diederichs (Hrsg.): Eugen Diederichs - Selbstzeugnisse und Briefe von Zeitgenossen, Düsseldorf Köln 1967

**DIEDERICHS, U. 2014**

Ulf Diederichs: Eugen Diederichs und sein Verlag - Bibliographie und Buchgeschichte 1896-1931, Göttingen 2014

**DIEZ 1907**

Max Diez: Neuzeitliche Kunstbestrebungen in Baden-Württemberg, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Heft 20 Darmstadt 1907, S. 1–52 und 116–163

**DIEZ 1913**

Max Diez (Hrsg.): Die Stuttgarter Kunst der Gegenwart, Stuttgart 1913

**DOERNER 1921**

Max Doerner: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde. Nach den Vorträgen an der Akademie der Bildenden Künste in München, München u.a. 1921

**DÖBELE 1979**

Johannes Döbele (Hrsg.): Oskar Julius Weiss, Ausst.-kat. Galerie Döbele Ravensburg, Ravensburg 1979

**DÖHL 1969**

Reinhard Döhl: „Poesie zum Ansehen, Bilder zum Lesen? Notwendiger Vorbericht und Exkurs zum Problem der Mischformen im 20. Jahrhundert, Erstdruck in: Käte Hamburger, Helmut Kreuzer (Hrsg.): Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte. Literatur-, kunst- und musikwissenschaftliche Studien, Stuttgart 1969 <http://www.reinhard-doehl.de/schrbild.htm> (7.7.2016)

**DÖHL ca. 1969**

Reinhard Döhl: Schrift und Bild/Bild und Schrift, <https://www.netzliteratur.net/experiment/schrbild.htm> (7.7.2016)

**DOMBROWSKI 2014**

Damian Dombrowski (Hrsg.): Armin Reumann. Bilder vom Krieg 1914–1918, Ausst.-kat. Martin von Wagner-Museum der Universität Würzburg, Berlin München 2014

**DORAN 1982**

Michael Doran (Hrsg.): Gespräche mit Cézanne, darin: Joachim Gasquet: „Was er mir gesagt hat“, Nachdruck in: BEYELER/BRÜDERLIN 1999, Ostfildern 1999, S.83

**DÖRING/KLEIN-WIELE 2011**

Jürgen Döring, Holger Klein-Wiele: Grafik Design im Jugendstil – Der Aufbruch des Bildes in den Alltag, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg. Ein Bestandskatalog, Ostfildern 2011

**DÖRRY 2014**

Reiner Dörry: Ahnenforschung: hier zu Paul Wesenfeld <http://www.rainerdoerry.de/Ahnenforschung/html/Doerry/p000328.htm#P8446> (28.4.2014)

**DRENKER-NAGELS 2006**

Klara Drenker-Nagels: Im Rhythmus der Natur – Landschaft im rheinischen Expressionismus, Schriftenreihe des Vereins August Macke Haus Bonn, Nr. 49, Bonn 2006

**DRENKER-NAGELS 2015**

Klara Drenker-Nagels: Das (verlorene) Paradies – Expressionistische Visionen zwischen Tradition und Moderne, Ausst.-kat. August Macke Haus Bonn, Bonn 2015

**DÜSSELDORF 1904**

Internationale Kunst- und große Gartenbau-Ausstellung Düsseldorf 1904. Hauptkatalog, Düsseldorf 1904

**ECKHARDT 1984**

Uwe Eckhardt: Anmerkungen zu Wirtschaft, Gesellschaft und Kultur in Wuppertal, in: ZDENEK u.a. 1984f, Von der Heydt Museum Wuppertal, Wuppertal 1984, S. 12–20

**EDSCHMID 1920**

Kasimir Edschmid (Hrsg.): Schöpferische Konfession. Tribüne der Kunst und Zeit, Bd. 13, Berlin 1920

**EDWARDS 2013**

Clive Edwards: Muster lesen – Stile und Motive erkennen und verstehen, Bern 2013

**EHMCKE 1911**

F.H. Ehmcke: Ziele des Schriftunterrichts, Eugen Diederichs Verlag, Jena 1911

**EHMCKE 1919**

Fritz Helmuth Ehmcke: Amtliche Graphik. Flugschriften des Münchner Bundes, München 1919

**EHMCKE 1920**

Fritz Helmuth Ehmcke: Bahnbrecher der deutschen Plakatkunst – 8. Die Steglitzer Werkstatt. Eine Erinnerung von Prof. F.H. Ehmcke, in: Das Plakat. Zeitschrift des Vereins für Plakatfreunde e.V., 11. Jahrgang, Heft 4, Berlin 1920

**EHMCKE o.J.**

Fritz Helmuth Ehmcke: Familien-Chronik ab 1659, Lebenserinnerungen bis 1920 in 3 Bänden, Typoskript unveröffentlicht, Staatsbibliothek München

**EHMCKE 1921**

Fritz Helmuth Ehmcke: Drei Jahrzehnte Deutscher Buchkunst, Berlin 1921

**EHMCKE 1927**

Fritz Helmuth Ehmcke: Die historische Entwicklung der abendländischen Schriftformen, Ravensburg 1927

**EHMCKE 1933**

Fritz Helmuth Ehmcke: Vier Jahrzehnte Deutscher Buchkunst 1890–1930, Berlin 1933

**ELSAS 1925**

Fritz Elsas (Hrsg.): Stuttgart. Das Buch der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1925

**ENNEN 2016**

Jörg Ennen: 75 Jahre Hölderlin-Archiv in der Württembergischen Landesbibliothek, in: WLB Forum, Mitteilungen der Württembergischen Landesbibliothek Stuttgart, 18. Jahrgang, Ausgabe 2016/1, Stuttgart 2016, S. 28–34

**EYSSEN 1980**

Jürgen Eyssen: Buchkunst in Deutschland – Vom Jugendstil zum Malerbuch, Hannover 1980

**FILLITZ 1996**

Hermann Fillitz (Hrsg.): Der Traum vom Glück – Die Kunst des Historismus in Europa, Ausst.-kat. Kunsthistorisches Museum Wien, Wien München 1996

**FINSTERER-STUBER 1957**

Gerda Finsterer-Stuber: Marken und Signete. 471 Firmenzeichen, Schutzmarken, Namenszüge, Stuttgart 1957



**FIRMENICH 1991**

Andrea Firmenich: Licht und Farbe – Walter Opheys Frühwerk und die Malerei der Sonderbund-Jahre, in: KRAUS/WIESE 1991, Düsseldorf 1991, S.138–146

**FISCHER/JACOBS 2014**

Ernst Fischer, Stefanie Jacobs (Hrsg.): Die Welt in Leipzig Burga 1914, Ausst.-kat. Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 2014

**FISCHER/RAINBIRD 2006**

Hartwig Fischer, Sean Rainbird: Kandinsky. Malerei 1908 bis 1921, Ausst.-kat. Kunstmuseum Basel, Ostfildern 2006

**FLAGMEIER/LUDOVICO 2012**

Renate Flagmeier, Fabian Ludovico: Schreiben und Bauen – Der Nachlass von Hermann Muthesius im Werkbundarchiv, Museum der Dinge, Schaukasten#2, Berlin 2012

**FLAM 2005**

Jack Flam (Hrsg.): Henri Matisse: Über Kunst, Zürich 2005

**FLECKNER 2000**

Uwe Fleckner u.a. (Hrsg.): Jenseits der Grenzen – französische und deutsche Kunst vom Ancien Régime bis zur Gegenwart. Thomas W. Gaehtgens zum 60. Geburtstag, 3. Bd. Dialog der Avantgarden, Köln 2000

**FRANZKI 2011**

Ulrike Franzki: Identität durch Schrift – Schrift durch Identität Univ.Diss. Hildesheim 2010, Boizenburg 2011

**FREY 1928**

Theophil Frey (Hrsg.): Zur Geschichte der Württembergischen Landeskunstschulen in Stuttgart, in: Kunstpflege in Württemberg – Sorgen und Wünsche, Felix Schlayer-Stiftung, Stuttgart 1928, S. 40–55

**FREY 1942**

Theophil Frey (Hrsg.): Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe – Ein Arbeitsbericht Württembergisches Kultministerium Stuttgart, Stuttgart 1942

**FREYTAG 1875**

Gustav Freytag: Arndt, Ernst Moritz, Allgemeine Deutsche Biographie, Bd. 1, Leipzig 1875, S.541-548

**FRIEDL 1986**

Friedrich Friedl: Lernen von Jan Tschichold, in: TSCHICHOLD 1925 (Nachdruck 1986) Mainz 1986, S. 2–12

**FRIEDL 1998**

Friedrich Friedl: Typographie – Wann, Wer, Wie?, Köln 1998

**FROITZHEIM 2013**

Eva-Marina Froitzheim: Bernhard Pankok – Künstlerisches Multitalent und Reformator, in: HEIßENBÜTTEL 2013, Stuttgart 2013, S. 112–117

**FUNKE 1959**

Fritz Funke: Buchkunde – Ein Überblick über die Geschichte des Buch- und Schriftwesens, Leipzig 1959

**GIANFREDA 2014**

Sandra Gianfreda: Monet, Gauguin, Van Gogh... Inspiration Japan, Ausst.-kat. Museum Folkwang Essen und Kunsthhaus Zürich, Essen 2014

**GALLENKAMP 1924**

Wilhelm Gallenkamp: Die Friedrich Werdersche Oberrealschule in ihrer geschichtlichen Entwicklung und zeitgenössischen Bedeutung, Berlin 1924

**GELB 1958**

I.J. Gelb: Von der Keilschrift zum Alphabet - Grundlagen einer Schriftwissenschaft, Stuttgart 1958. Originaltitel: A study of writing, the University of Chicago Press, 1952

**GIERTLER/KÖPPEL 2012**

Mareike Giertler, Rea Köppel (Hrsg.): Von Lettern und Lücken. Zur Ordnung der Schrift im Bleisatz, München 2012

**GISIGER 1969**

Hansjörg Gisiger: Zur Rolle des Künstlers in der heutigen Gesellschaft, Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, 6. Sonderdruck des Instituts für Buchgestaltung, Stuttgart 1969

**GLASENAPP 1957**

Helmuth von Glasenapp: Die nichtchristlichen Religionen, Frankfurt 1957

**GRAEVENITZ 1938/1939**

Fritz von Graevenitz: Akademie der Bildenden Künste Stuttgart – Führer durch die Akademie, Stuttgart 1938/1939

**GRANET 1985**

Marcel Granet: Das chinesische Denken – Inhalt, Form, Charakter, Frankfurt 1985. Originaltitel: La pensée chinoise, La Renaissance du Livre, Paris 1934

**GRASSHOFF 2000**

Richard Grasshoff: Der Befreite Buchstabe – Über Lettrismus, Univ.Diss. Freie Universität Berlin, Berlin 2000

**GRAUTHOFF 1901**

Otto Grautoff: *Moderne Buchkunst in Deutschland*, Leipzig 1901

**GRIES 2013**

Reinhold Gries: *Schrittmacher der Schriftkunst*. F.H. Schneidler im Offenbacher Klingspor-Museum, in: *Offenbach Post*, 8.3.2013, S. 19

**GROHMANN 1951**

Will Grohmann: *Paul Klee Handzeichnungen*, Insel-Bücherei Nr. 294, Wiesbaden 1951

**GRÖNERT 2009**

Alexander Grönert: *Exlibris – Die Welt im Kleinformat*. Klein- und Gebrauchsgraphik aus der Blütezeit des Exlibris, Ausst.-kat. Stiftung Museum Schloß Moyland, Bedburg-Hau 2009

**GROOS 2015**

Ulrike Groos u.a. (Hrsg.): *Buch-Kunst-Objekt*. Sammlung Lucius, Ausst.-kat. Kunstmuseum Stuttgart, Stuttgart 2015

**GROPIUS 1919**

Walter Gropius: *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses*, <http://bauhaus-online.de/atlas/das-bauhaus/idee/manifest> (7.7.2016)

**GROPIUS/NIERENDORF 1923**

Walter Gropius, Karl Nierendorf (Hrsg.): *Staatliches Bauhaus Weimar 1919 – 1923*, Festschrift zur Bauhauswoche, August 1923, München 1923

**GÜNTHER 2001**

Ursula Günther: *Porträt Prof. Dr. Paul Deussen*, [http://nietzsche.infowiss.net/pers/xsl/per\\_deussen\\_paul\\_oo.xml](http://nietzsche.infowiss.net/pers/xsl/per_deussen_paul_oo.xml), (10.2.2015)

**GÜNTHER/LUDWIG 1994/1996**

Hartmut Günther, Otto Ludwig: *Schrift und Schriftlichkeit – Writing and Its Use*, Handbücher zur Sprach- und Kommunikationswissenschaft, 2 Halbbände, Berlin, New York 1994 u.1996

**HAARMANN 1990**

Harald Haarmann: *Universalgeschichte der Schrift*, Frankfurt a.M. 1990

**HAERDTER/PARRY 2014**

Michael Haerdter, Kenneth Croose Parry (Hrsg.): *Wilhelm Hausenstein. Kairuan. Eine Geschichte vom Maler Klee*, 1921. Nachdruck des Originaltextes, München 2014

**HAGEDORN 1957**

Hans Hermann Hagedorn: *Erinnerungen an F.H. Ernst Schneidler*, in: *Imprimatur. Eine Zeitschrift für Bücherfreunde*, Jg. 1956/57, Hamburg 1957

**HAMMERBACHER/KEUERLEBER 2002**

Valerie Hammerbacher, Dorothee Keuerleber: *Weißenhofsiedlung: Wohnprogramm der Moderne*, Stuttgart 2002

**HANSERT 2009**

Andreas Hansert: *Georg Hartmann (1870-1954)*. Biografie eines Frankfurter Schriftgießers, Bibliophilen und Kunstmäzens, Wien u.a. 2009

**HARTMANN 1989**

Christine Hartmann: *Kalligraphie – Die Kunst des schönen Schreibens*, Niedernhausen 1989

**HAUFENFELS/AIGNER 2006**

Theresia Hauenfels, Silvie Aigner (Hrsg.): *Programm: Text, Schrift als Form – Kunst als Poesie*, Wien 2006

**HAUSHERR 1955**

Hans Hausherr: *Biographie Christian Peter Wilhelm Beuth Neue Deutsche Biographie Bd. 2*, <http://www.deutsche-biographie.de/pnd118510452.html>, 1955 (19.10.2013)

**HECK 1997**

Thomas Leon Heck: *F.H. Ernst Schneidler (1882-1956) als Illustrator*, in: *Illustration 63. Zeitschrift für Buchillustration*, Heft 2/1997, Memmingen 1997, S. 53–56

**HECK 1999**

Thomas Leon Heck: *Schneidler, (Friedrich Hermann Ernst)*, in: *Reutlinger Künstlerlexikon*, Reutlingen/Tübingen, 1999, S. 234–235

**HEGENER 2013**

Nicole Hegener (Hrsg.): *Künstlersignaturen von der Antike bis zur Gegenwart*, Publikation zur Tagung in der Humboldt-Universität Berlin 2008, Petersberg 2013

**HEIDLER 1998**

Irmgard Heidler: *Der Verleger Eugen Diederichs und seine Welt (1896-1930)*, *Mainzer Studien zur Buchwissenschaft*, hrsg. von Stephan Füssel, zugl. Univ. Diss. München 1991, Bd. 8, Wiesbaden, 1998

**HEILMANN 2015**

Maria Heilmann u.a. (Hrsg.): *Lernt Zeichnen! Techniken zwischen Kunst und Wissenschaft 1525–1925*, Passau 2015

**HEIßENBÜTTEL 2013**

Dietrich Heißenbüttel (Hrsg.): *Kunst in Stuttgart – Epochen, Persönlichkeiten, Tendenzen*, Stuttgart 2013

**HELFENSTEIN/RÜMELIN 1998**

Josef Helfenstein, Christian Rümelin: *Paul Klee. Catalogue Raisonné*, Paul Klee-Stiftung, Kunstmuseum Bern, 9 Bde., Bern 1998

**HENNINGER um 1955-1957**

Manfred Henninger (Hrsg.): *Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart – Informationsbroschüre*, Staatliche Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart ca. 1955–1957

**HENZE 1957**

Helene Henze: *F.H. Ernst Schneider*, Ausstellungsflyer für *Die Neue Sammlung München*, München 1957

**HENZE 1957a**

Helene Henze: *Ein malerisches Lebenswerk zu entdecken. Vom Buchstaben zum Bild – Der Graphiker Ernst Schneider* *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 27. Juli 1957, Nr. 171, Frankfurt 1957

**HERZOGENRATH 1981**

Wulf Herzogenrath (Hrsg.): *Frühe Kölner Ausstellungen – Sonderbund 1912, Werkbund 1914, Pressa USSR 1928*. Kommentarband zu den Nachdrucken der Ausstellungskataloge, Köln 1981

**HERZOGENRATH 1991**

Wulf Herzogenrath: *Internationale Ausstellung westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912*, in: *KLÜSER/HEGEWISCH 1991*, Frankfurt 1991, S. 40–47

**HESLER Gerhard 1982**

Gerhard Hesler: *Probiert, studiert*. Ein Stuttgarter Design-Gespräch, in: *Stuttgarter Zeitung*, 4.3.1982, Stuttgart 1982, o.P.

**HEUSS/BRACHERT 1946**

Theodor Heuss, Hermann Brachert: *Reden zur Eröffnung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart*, Broschüre vom 5. November 1946, Stuttgart 1946

**HEYD 1987**

Werner P. Heyd: *Gottfried Graf und die „entartete Kunst“* in *Stuttgart*, Beiträge zur Geschichte der Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Bd. 6, Stuttgart 1987

**HIRNER 2011**

Andrea Hirner: *Wie der Japonismus nach München kam*, in: *SALMEN 2011*, Murnau 2011, S. 19–28

**HIRSCHWALD 1903/04**

Hermann Hirschwald: *Welcher Gegenstand ist kunstgewerblich?* In: *Deutsche Kunst und Dekoration*, Bd. 13 und 14, Darmstadt 1903-1904, S. 242-243 und 415-418 <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd.13.1.2016>

**HISTORISCHE KOMMISSION B. D. BAYERISCHEN AKADEMIE D. WISSENSCHAFTEN**

*Deutsche Biographie: Rudolf von Larisch* <http://www.deutsche-biographie.de/sfz48238.html>, München 2014. (10.4.2014)

**HOFFMANN/RIPPL 2006**

Torsten Hoffmann, Gabriele Rippl: *bilder - ein (neues) Leitmedium?*, Göttingen 2006

**HOFMANN 1966**

Werner Hofmann: *Grundlagen der modernen Kunst*, 1. Auflage, Stuttgart 1966

**HOFMANN 2014**

Werner Hofmann: *Die Schönheit ist eine Linie – 13 Variationen über ein Thema*, München 2014

**HOLLIDAY 2007**

Peter Holliday: *Edward Johnston Master Calligrapher*, London 2007

**HÖPER 2008**

Corinna Höper: *Max Beckmann – Apokalypse*, Ausst.-kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 2008

**HÜBINGER 1996**

Gangolf Hübinger: *Versammlungsort moderner Geister – Der Eugen Diederichs Verlag – Aufbruch ins Jahrhundert der Extreme*, München 1996

**HÜBSCHER 1957**

Arthur Hübscher: *Deussen, Paul Jacob*, *Neue Deutsche Biographie*, Bd.3, 1957, S. 622-623, <https://www.deutsche-biographie.de/sfz69633.html>

**IBLER/MENKE 2013**

Sebastian Ibler, Marcel Menke: Schriftanalyse der Stempel-Schneider von F.H. Ernst Schneider, Studienarbeit an der Media Design Hochschule München, Fach Gestaltungsprinzipien, Typographie II, München 2013

**ITTEN 1929**

Johannes Itten: Erziehung des Graphikers, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik. Schweizer Heft, Heft 11/12, 66.Jg, Leipzig 1929

**JÄGER 1980**

Hans-Wolf Jäger: Körner, Theodor, Neue Deutsche Biographie, Bd. 12, Berlin 1980, S. 392

**JÄGER 2001**

Georg Jäger (Hrsg.): Geschichte des Deutschen Buchhandels im 19. und 20. Jahrhundert – Das Kaiserreich 1870–1918, 1. Bd., Frankfurt a.M. 2001, S. 346–347

**JANSEN 1981**

Franz M. Jansen: Von damals bis heute: Lebenserinnerungen, 9. Kapitel: letzte Jahre vor dem Kriege, in: MOELLER 2002, München 2002

**JANSSEN 2003**

Christian Janssen: Abgrenzung und Anpassung - Deutsche Kultur zwischen 1930 und 1945 im Spiegel der Referatenorgane. Het Duitse Boek und De Weegschaal, Studien zur Geschichte und Kultur Nordwesteuropas, Münster 2003

**JANZIN/GÜNTNER 2007**

Marion Janzin, Joachim Güntner: Das Buch vom Buch - 5000 Jahre Buchgeschichte, 3. Auflage, Hannover 2007, Erstausgabe 1995

**JIPP 1957**

Karl-Ernst Jipp: Klasse für Buchgraphik und Typographie an der Staatlichen Akademie der bildenden Künste, Stuttgart, in: Form und Technik, Nr. 12, 8.Jg., Dezember 1957, S. 522–532

**JOHNSTON 1921**

Edward Johnston: Schreibschrift. Zierschrift und Angewandte Schrift, Technische Handbücher für das Kunstgewerbe, 2. deutsche Auflage, Leipzig 1921, Erstausgabe: Writing & Illuminating & Lettering, London 1906, übersetzt von Anna Simons

**KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999**

Thomas Kain, Mona Meister, Franz-Joachim Verspohl: Paul Klee in Jena 1924 – Der Vortrag, Minerva. Jenaer Schriften zur Kunstgeschichte, Bd. 10 und Ausst.-kat. des kunsthistorischen Seminars u.a. für Stadtmuseum Göhre, Gera 1999

**KANDINSKY/MARC 1912**

Wassily Kandinsky, Franz Marc (Hrsg.): Der Blaue Reiter, München 1912, Originaltext der Ausgabe von 1912, Dokumentarische Neuausgabe von Klaus Lankheit, R. Piper & Co. Verlag, München 1965

**KAPR 1963**

Albert Kapr: Buchgestaltung, Dresden 1963

**KAPR 2002**

Albert Kapr: Vom Abenteuer des Schreibens, in: CAF-LISCH u.a. 2002, München 2002, S. 94–104

**KAUFMANN 2007**

Bettina Kaufmann: Symbol und Wirklichkeit – Ernst Ludwig Kirchners Bilder aus der Phantasie und Edvard Munchs Lebensfries, Europäische Hochschulschriften, Bd. 420, Bern 2007

**KAUFMANN/HÖPER 2014**

Susanne Kaufmann, Corinna Höper: Kandinsky, Klee, Schiele – Graphikmappen des frühen 20. Jahrhunderts, Ausst.-kat. Staatsgalerie Stuttgart, München 2014

**KAUTZSCH 1902**

Rudolf Kautzsch (Hrsg.): Die neue Buchkunst – Studien im In- und Ausland, Weimar 1902

**KEPETZIS 2012**

Ekaterini Kepetzis: „Am besten wäre die Sache und künstlerisch am stärksten, wenn wir nur zu fünf wären“ – August Deusser und die Düsseldorfer Maler des Sonderbundes, in: SCHAEFER 2012, Köln 2012, S. 28–35

**KERMANI 2008**

Navid Kermani: Friedrich Hölderlin – Deutschlands Schicksal in: Zeit online, 27.10.2008, Nr. 44 <http://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani>, (23.9.2016)

**KERMER 1976**

Wolfgang Kermer: Vor dreißig Jahren. Akademie Mitteilungen Nr. 7, Staatl. Akademie der Bild. Künste, Stuttgart 1976, S. 1–10

**KERMER 1982**

Wolfgang Kermer u.a. (Hrsg.): F.H. Ernst Schneidler zum Gedenken: 14. Februar 1982, Staatl. Akademie der Bild. Künste, Stuttgart 1982

**KERMER 1988**

Wolfgang Kermer: Daten und Bilder zur Geschichte der Staatl. Akademie d. Bild. Künste Stuttgart, Sonderdruck aus: Die Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart – Eine Selbstdarstellung, Stuttgart 1988

**KERMER 1996**

Wolfgang Kermer: Zwischen Buch-Kunst und Buch-Design – Buchgestalter der Akademie und ehemaligen Kunstgewerbeschule in Stuttgart, Ausst.-kat. Württembergische Landesbibliothek Stuttgart, Ostfildern 1996

**KERMER 1997**

Wolfgang Kermer: Zur Geschichte der Buchgestaltung an der Stuttgarter Akademie, Werkstattreihe, Nr.4, Stuttgart 1997

**KERMER 2003**

Wolfgang Kermer: Willi Baumeister und die Werkbundausstellung „Die Wohnung“ 1927. Beiträge zur Geschichte der Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Bd. 11, Stuttgart 2003

**KERSTEN 1999**

Wolfgang Kersten: „Von wo aus Ihnen der Künstler gar nicht mehr als abseitige Angelegenheit zu erscheinen braucht“ – Kunsthistorische Quellenkunde zu Paul Klees Jenaer Vortrag, in: KAIN/MEISTER/VERSPÖHL 1999, Gera 1999, S. 71–76

**KEUERLEBER 1982**

Eugen Keuerleber: F.H. Ernst Schneidler zum 100. Geburtstag - Aquarelle, Gouachen, Zeichnungen, Ausstellungsbroschüre der Galerie der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1982

**KIRSCH 1983**

Hans-Christian Kirsch: William Morris – ein Mann gegen die Zeit. Dichter, Buchkünstler, Designer, Sozialreformer, Jena 1983

**KIRSCHBAUM 1971**

Engelbert Kirschbaum SJ u.a. (Hrsg.): Lexikon der christlichen Ikonographie, acht Bände, Freiburg 1971

**KLAGES 1917**

Ludwig Klages: Handschrift und Charakter – Gemeinverständlicher Abriss der graphologischen Technik, Leipzig 1917

**KLAGES 1917a**

Ludwig Klages: Handschriftenprobe zu Handschrift und Charakter, Leipzig 1917

**KLAIBER 1973**

Hans Klaiber (Hrsg.): Bernhard Pankok 1872-1943 – Kunsthandwerk, Malerei, Graphik, Architektur, Bühnenausstattungen, Ausst.-kat. Württembergisches Landesmuseum Stuttgart 1973

**KLAIBER 1981**

Hans Klaiber: Bernhard Pankok – Ein Lebensbild, Beiträge zur Geschichte der Staatl. Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Bd.4, Stuttgart 1981

**KLEE 1923**

Paul Klee: Wege zum Naturstudium, in: GROPIUS/NIERENDORF 1923, Weimar, München 1923

**KLEE 1951**

Paul Klee: Handzeichnungen, Insel-Verlag, Frankfurt 1951

**KLEIß 1982**

Marietta Kleiß: F.H. Ernst Schneidler im Offenbacher Klingspor-Museum (bis 15.2.1983), Hommage an einen großen Typographen, in: Börsenblatt, Nr. 108, 28.12.1982, Frankfurt 1982, S. 2778–2779

**KLIMSCH 1939**

Klimsch & Co.: Die neuen Schriften, in: Klimschs Jahrbuch des graphischen Gewerbes. Zweite Abteilung – Technische Neuheiten, Bd. 32, Frankfurt a.M. 1939, S. 139–147

**KLINGSPOR MUSEUM OFFENBACH**

Klingspor Museum Offenbach (Hrsg.): Biographie Georg Belwe.

<http://www.klingspormuseum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Belwe/GBelwe.pdf>, Offenbach (23.10.2013)

**KLÜSER/HEGEWISCH 1991**

Bernd Klüser, Katharina Hegewisch (Hrsg.): Die Kunst der Ausstellung – Eine Dokumentation dreißig exemplarischer Kunstaussstellungen dieses Jahrhunderts, Frankfurt a.M. 1991

**KOCH 1923**

Rudolf Koch: Das Zeichenbuch, Offenbach 1923

**KOCH 2017**

Anne-Katrin Koch: Schneidlers graphisches Rüstzeug – Ein Leben für die Lehre, in: Verband Deutscher Antiquare e.V.-Handbuch 2017/2018, Neustadt an der Aisch 2017, S.29–44



**KOHLHAAS 1964**

Wilhelm Kohlhaas: Chronik der Stadt Stuttgart 1918-1933, Veröffentlichungen des Archivs der Stadt Stuttgart, Bd. 17, 3. Teil: Kulturelles Leben, Stuttgart 1964

**KÖNIG 2009**

Sandra König: Biographie Walter Leistikow, in: BECKER 2008, Berlin 2008, S. 210–216

**KOSCHATZKY 1977**

Walter Koschatzky: Die Kunst der Graphik - Technik, Geschichte, Meisterwerke, München 1977

**KRAHMER 2001**

Catherine Krahmer (Hrsg.): Julius Meyer-Graefe – Kunst ist nicht für Kunstgeschichte da. Briefe und Dokumente, Veröffentlichungen der Deutschen Akademie für Sprache und Dichtung, Bd. 77, Darmstadt 2001

**KRÄMER 2003**

Sybille Krämer: „Schriftbildlichkeit“ oder: Über eine (fast) vergessene Dimension der Schrift“, in: KRÄMER/BREDEKAMP 2003, S. 157–176

**KRÄMER/BREDEKAMP 2003**

Sybille Krämer/Horst Bredekamp (Hrsg.): Bild, Schrift, Zahl, München 2003

**KRÄMER/GIERTLER 2011**

Sybille Krämer, Mareike Giertler (Hrsg.): Sprache und Literatur - Schwerpunkt: Schriftbildlichkeit, 42. Jg, 1. Halbjahr, Heft 107, München 2011

**KRAUS 2007**

Jürgen Kraus: Handbuch der Verbände und Truppen des Deutschen Heeres 1914–1918 – Infanterieregimenter, Teil VI, Bd. 1, Wien 2007

**KRAUSS/WIESE 1991**

Stefan Kraus; Stephan von Wiese: Walter Ophey – Das Gesamtwerk, Ausst.-kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Köln 1991

**KREUZER 2011**

Johann Kreuzer (Hrsg.): Hölderlin Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, Stuttgart / Weimar 2011

**KÜHNEL 2010**

Anita Kühnel (Hrsg.): Welt aus Schrift – Das 20. Jahrhundert in Europa und den USA, Ausst.-Kat., Staatliche Museen zu Berlin, Kunstbibliothek, Köln 2010

**KÜMPER 2008**

Hiram Kümpfer: Nichts als blauer Dunst? Zigarettensammelbilder als Medium historischer Sinnbildung – quellenkundliche Skizzen zu einem bislang ungehobenen Schatz, in: Geschichte in Wissenschaft und Unterricht, Jg. 59, Heft 9, Seelze 2008, S. 492–507

**KURTH 1911**

Julius Kurth: Der japanische Holzschnitt – Ein Abriss seiner Geschichte, München 1911

**KURZ 2003**

Martina Kurz: Bildverdichtungen – Cézannes Realisation als poetisches Prinzip bei Rilke und Handke, Palaestra: Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, Bd. 315, Univ. Diss. Trier 1999, [http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00044173\\_00018.html](http://digi20.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb00044173_00018.html), Göttingen 2003 (29.1.2016)

**LAMMERS; UNVERFEHRT 1981**

Joseph Lammers und Gerd Unverfehrt (Hrsg.): Vom Jugendstil zum Bauhaus – Deutsche Buchkunst 1895–1930, Ausst.-kat. Westfälisches Landesmuseum Münster und Kunstsammlung der Universität Göttingen, Lengerich 1981

**LANG 1975**

Lothar Lang: Expressionismus und Buchkunst in Deutschland 1907–1927, Lizenzausgabe für Westdeutschland, Schweiz, Österreich, Luzern 1975

**LANKHEIT 1965**

Klaus Lankheit: Der Blaue Reiter, herausgegeben von Wassily Kandinsky und Franz Marc, Dokumentarische Neuausgabe, München 1965

**LAUENSTEIN 2013**

Sandra Lauenstein: Schneidlers Opus magnum: Der Wassermann – Ein Lehrbuch für Büchermacher, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, Stuttgart 2013, S. 146-169

**LEIPNER 1982**

Kurt Leipner (Hrsg.): Chronik der Stadt Stuttgart 1933–1945 Veröffentlichung des Archivs der Stadt Stuttgart, Bd. 30, Stuttgart 1982

**LEITMEIER 1925**

Hans Leitmeier: Deutsche Pressen, in: Gutenbergfestschrift zur Feier des 25jährigen Bestehens des Guten-

bergmuseums in Mainz, hrsg. Von A. Ruppel, Mainz 1925, S. 259–268

**LESSING 1994**

Gotthold Ephraim Lessing: Laokoon. Oder: Über die Grenzen der Malerei und Poesie. Mit beiläufigen Erläuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte, Stuttgart 1994. Erstausgabe 1766

**LEU 1956**

Olaf-Peter Leu: In memoriam F.H. Ernst Schneider, Sonderbeilage zu „Der Druckspiegel“, Nr. 6, Stuttgart 1956

**LOUBIER 1904**

Hans (Jean) Loubier: Die Steglitzer Werkstatt, in: Deutsche Kunst und Dekoration, Bd. 13, Oktober 1903 – März 1904, Stuttgart Darmstadt 1904, [http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1903\\_1904/0074](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/dkd1903_1904/0074), Darmstadt 1904 (10.9.2013)

**LUYKEN/WISMER 2014**

Gunda Luyken, Beat Wismer: George Grosz – Der große Zeitvertreib, Ausst.-kat. Kunstpalast Düsseldorf, Köln 2014

**MACKE 1912**

August Macke: Die Masken, in: LANKHEIT 1965, S. 53-59

**MAHLOW 1963**

Dietrich Mahlow: Schrift und Bild. Ausst.-kat. Staatl. Kunsthalle Baden-Baden und Stedelijk Museum Amsterdam, Baden-Baden 1963

**MARTINETZ 2014**

Klaus M. Martinetz: Als der Krieg die Ästhetik vertrieb – 100 Jahre Werkbundaustellung Köln, in: rheinische Art – Kulturmagazin online, 05/2014, <http://www.rheinische-art.de/cms/topics/werkbund-ausstellung-1914-in-koeln-als-der-krieg-die-aesthetik-vertrieb.php>, Köln 2014. (24.2.2016)

**MATTHAEI 2014**

Rolf-Fredrik Matthaei: Kaufkraft als Maßstab für den Wert des Geldes, <http://fredriks.de/hvv/kaufkraft.php>. (31.1.2014)

**MAUPEU 2010**

Sarah Maupeu: Die Rezeption „Primitiver Kunst“ im kunstwissenschaftlichen Diskurs um 1900, in: BERGER/WANKEN 2010, Leipzig 2010, S. 97-108 [https://www.](https://www.academia.edu/7655429/Die_Rezeption_primitiver_Kunst_im_kunstwissenschaftlichen_Diskurs_um_1900)

[academia.edu/7655429/Die\\_Rezeption\\_primitiver\\_Kunst\\_im\\_kunstwissenschaftlichen\\_Diskurs\\_um\\_1900](https://www.academia.edu/7655429/Die_Rezeption_primitiver_Kunst_im_kunstwissenschaftlichen_Diskurs_um_1900) (25.4.2016)

**MAUR 1975**

Karin von Maur: Oskar Schlemmer und die Stuttgarter Avantgarde 1919, Beiträge zur Geschichte der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Bd. 1, Stuttgart 1975

**MEER 2015**

Julia Meer: Neuer Blick auf die Neue Typographie, Design Bd. 31, Univ. Diss. Wuppertal 2014, Bielefeld 2015

**MEINER 1936**

Annemarie Meiner: Der deutsche Verlegerverein 1886-1935, in: Kunst und Künstler. Monatsschrift für Bildende Kunst und Kunstgewerbe, Leipzig 1936

**MEISTER 2006**

Sabine Meister: Die Vereinigung der XI – Die Künstlergruppe als Keimzelle der organisierten Moderne in Berlin, Univ. Diss. Albert Ludwigs Universität, Freiburg 2006 <http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/2769/>, Freiburg 2006 (20.8.2014)

**MENDEL 1966**

Willi Mengel: Druckschriften der Gegenwart klassifiziert nach DIN 16518, Stuttgart 1966

**MEYER 1996**

Andreas Meyer: 1896-1930: Der Verlagsgründer und seine Rolle als „Kulturverleger“, in: HÜBINGER 1996, München 1996, S. 26–89

**MEYER-BENTELI 1945**

Hans Meyer-Benteli (Hrsg.): Paul Klee. Über die moderne Kunst, Bern 1945

**MEYER-TÖNNESMANN 1985**

Carsten Meyer-Tönnemann: Der Hamburgische Künstlerclub von 1897, Hamburger Künstler-Monographien, Bd. 23/24, Hamburg 1985

**MIECK 1982**

Ilja Mieck: Vom Merkantilismus zum Liberalismus, in: NEUGEBAUER/BÜSCH 1982, 2. Band, Kap. 33, Berlin 1982, S. 994–1030

**MOELLER 1984**

Gisela Moeller: Peter Behrens und die Düsseldorfer Kunstgewerbeschule 1903-1907, in: ZDENEK u.a. 1984a

Ausst.-kat. Kunstmuseum Düsseldorf,  
Düsseldorf 1984, S. 33–52

**MOELLER 1984a**

Magdalena Moeller: Der Sonderbund - Katalogteil, in:  
ZDENEK u.a. 1984a, Ausst.-kat. Kunstmuseum Düsseldorf,  
Düsseldorf 1984, S. 143–184

**MOELLER 1991**

Gisela Moeller: Peter Behrens in Düsseldorf – Die Jahre  
von 1903 bis 1907, Univ. Diss. Bonn 1988, ARTEfact Bd. 1,  
Weinheim 1991

**MOELLER 2002**

Magdalena Moeller (Hrsg.): August Macke und die rheini-  
schen Expressionisten, Ausst.-kat. Brücke-Museum Berlin;  
Kunsthalle Tübingen, München 2002

**MORGAN-GRASELLI; ROSENBERG 1984**

Margaret Morgan-Graselli, Pierre Rosenberg (Hrsg.):  
Watteau 1684–1721, Ausst.-kat. Nationalgallery of Art,  
Washington u.a., Berlin 1984

**MÜCK/SCHLICHTENMAIER 1987**

Hans-Dieter Mück, Harry Schlichtenmaier: Stuttgarter  
Sezession – Ausstellungen 1923–1932, 1947, Ausst.-kat.  
Städtische Galerie Böblingen und Galerie Schlichtenmaier  
Dätzingen, 2 Bände, Grafenau 1987

**MÜLLER 2011**

Julia Müller: Die Akademie der Bildenden Künste und die  
Kunstgewerbeschule in Stuttgart in der Zeit des Natio-  
nalsozialismus, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, Stuttgart 2011,  
S. 155–178

**MÜLLER 2012**

Julia Müller: Der Bildhauer Fritz von Graevenitz und die  
Staatliche Akademie der Bildenden Künste Stuttgart  
zwischen 1933 und 1945, Diss. Staatl. Akademie d. Bild.  
Künste, Stuttgart 2012

**MÜLLER-BENEDICT 2008**

Volker Müller-Benedict u.a.: Datenhandbuch zur deut-  
schen Bildungsgeschichte. Akademische Karrieren in  
Preußen und Deutschland 1850–1940, Göttingen 2008

**MÜNZINGER 2004**

Hedwig Münzinger: Erinnerungen an F.H. Ernst Schneidler,  
handschriftlicher Text, unveröffentlicht, Sammlung Staatliche  
Akademie der Bildenden Künste, Stuttgart 2004

**MUSIOLEK 2005**

Alexandra Musiolek: Blühende Gartenträume – Der eng-  
lische Einfluss auf Gestaltung und Pflanzenverwendung  
im deutschen architektonischen Hausgarten zu Beginn  
des 20. Jahrhunderts, Landschaftsentwicklung und Um-  
weltforschung – Schriftenreihe der Fakultät Architektur,  
Umwelt, Gesellschaft, Nr. S 15, TU Berlin, Berlin 2005

**MUTHESIUS 1904/05**

Hermann Muthesius: Das englische Haus. Entwicklung,  
Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innen-  
raum, 3 Bde., Berlin 1904–1905

**MUTZ 2010**

Marina Alice Mutz: Zeitspurensuche in Solingen – Zur  
Fachschiule für die Solinger Industrie, [http://www.zeit-  
spurensuche.de/02/sgschu13.htm](http://www.zeit-<br/>spurensuche.de/02/sgschu13.htm), Solingen 2010, S. 8, 9  
(22.1.2014)

**NERDINGER 1954**

Eugen Nerdinger: Buchstabenbuch. Schriftentwicklung,  
Formbedingungen, Schrifttechnik, Schriftsammlung,  
München 1954

**NIEMEYER 1910**

Wilhelm Niemeyer (Hrsg.): Denkschrift des Sonderbun-  
des auf die Ausstellung MCMX., Düsseldorf 1910

**NEUGEBAUER/BÜSCH 1982**

Wolfgang Neugebauer, Otto Büsch: Moderne Preussische  
Geschichte 1648 bis 1947. Eine Anthologie, 2 Bde.,  
Berlin 1982

**NEUMANN 1985**

Eckhard Neumann (Hrsg.): Bauhaus und Bauhäusler –  
Erinnerungen und Bekenntnisse, Köln 1985

**NIMMERGUT 1997**

Jörg Nimmergut: Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis  
1945 Limburg Reuss, Bd. II, Zentrale für Wissenschaftliche  
Ordenskunde, München 1997

**NIMMERGUT 2001**

Jörg Nimmergut: Deutsche Orden und Ehrenzeichen bis  
1945 Württemberg II, Deutsches Reich, Bd. IV, Zentrale für  
Wissenschaftliche Ordenskunde, München 2001

**NOLTE 2002**

Ernst Nolte (Hrsg.): Deutsche Buchkunst im zwanzigsten Jahrhundert – Eine Ausstellung bei Hauswedell & Nolte, Ausst.-Kat. Hauswedell & Nolte, Hamburg 2002

**OETTL 1939**

Xaver Oettl: Graphische Nachrichten. Bildungshefte für Satzgestaltung u.a., Fachamt Druck und Papier, 18. Jahrgang, 1. Heft, Berlin 1939

**OHNE AUTOR 1905/06**

Jahresbericht der Kunstgewerbeschule Düsseldorf 1905/06 <http://digital.ub.uni-duesseldorf.de/ulbdsp/periodical/structure/3808202> Düsseldorf 1905/06 (25.8.2014)

**OHNE AUTOR 1962**

Skripturale Malerei, Ausst.-kat. Berliner Festwochen Haus am Waldsee und Deutsch Japanische Gesellschaft, Berlin 1962

**OHNE AUTOR ca. 1962**

Verfassung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, ca. 1962

**OHNE AUTOR o. J.**

Biographie zu Direktor Peter Jessen, Kunsthistoriker und erster Leiter der Kunstbibliothek Berlin, Jessen, Peter, Indexeintrag: Deutsche Biographie, <https://www.deutsche-biographie.de/gnd117123870.html> (24.10.2013)

**OHNE AUTOR o. J.**

Who's Who The People Lexikon: Cristian Wilhelm Kunth [https://www.whoswho.de/templ/te\\_bio.php?PID=28362&RID=1](https://www.whoswho.de/templ/te_bio.php?PID=28362&RID=1) (19.10.2013)

**OHNE AUTOR o. J.**

Datenblatt zu: Die große Welle vor der Küste von Kanagawa Museum für Ostasiatische Kunst Köln <https://mok.kulturelles-erbe-koeln.de/documents/obj/05719754>, Rheinisches Bildarchiv Köln (16.1.2016)

**OKUDA/KAKINUMA 2013**

Osamu Okuda, Marie Kakinuma: Vom Japonismus zu Zen. Paul Klee und der ferne Osten, Ausst.-kat. Zentrum Paul Klee Bern; Museum für Ostasiatische Kunst Köln, Zürich 2013

**OPEL 2000**

Adolf Opel (Hrsg.): Adolf Loos – Ornament und Verbrechen: ausgewählte Schriften, Wien 2000

**OSCHILEWSKI 1939**

Walther G. Oschilewski: Über F.H. Ernst Schneidler, in: Der Bücherwurm. Monatszeitschrift für Bücherfreunde. Erstes Kriegsheft, Beilage, 25. Jahrgang, Heft 2/3, Leipzig 1939/1940

**OTTERBECK 2007**

Christoph Otterbeck: Europa verlassen – Künstlerreisen am Beginn des 20. Jahrhunderts, Köln und Weimar 2007

**PANKOK 1927**

Bernhard Pankok (Hrsg.): Lehrplan der Württ. Staatlichen Kunstgewerbeschule, Stuttgart 1927

**PANKOK 1928**

Bernhard Pankok (Hrsg.): Tätigkeitsbericht über die Jahre 1924–1927, Stuttgart 1928

**PAQUET 1912**

Paquet u.a. (Hrsg.): Die Durchgeistigung der Deutschen Arbeit – Wege und Ziele in Zusammenhang von Industrie/Handwerk und Kunst, Jena 1912

**PAULI 1911**

Gustav Pauli u.a.: Im Kampf um die Kunst – Eine Antwort auf den „Protest deutscher Künstler“ mit Beiträgen Deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller, R. Piper und Co. Verlag, München 1911, <http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/protest1911/0004> (7.9.2016)

**PAZAUREK 1909**

Gustav E. Pazaurek: Dreierlei Rokoko, Ausst.-kat. im Auftrag der Königl. Zentralstelle für Gewerbe und Handel im Königlich Württ. Landes-Gewerbe-Museum, Stuttgart 1909

**PAZAUREK 1912**

Gustav E. Pazaurek: Guter und schlechter Geschmack im Kunstgewerbe, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart und Berlin 1912

**PEPPIN/MICKLETHWAIT 1984**

Brigid Peppin, Lucy Micklethwait: Book Illustrators of the Twentieth Century, New York 1984

**PETERSON 1986**

William S. Peterson (Hrsg.): William Morris - Das ideale Buch. Essays und Vorträge über die Kunst des schöneren Buches, Göttingen 1986

**POESCHEL 1904**

Carl Ernst Poeschel: Zeitgemässe Buchdruckkunst, Nachdruck der Erstausgabe von 1904 mit einem Nachwort von Hans Peter Willberg, Leipzig 1988

**POLLARD 1929**

Alfred W. Pollard: Cobden-Sanderson and the Doves Press, San Francisco 1929

**PREETORIUS 1953**

Emil Preetorius: Über die Kunst und ihr Schicksal in dieser Zeit – Reden und Aufsätze, Düsseldorf und München 1953

**RAABE 1965**

Paul Raabe (Hrsg.): Expressionismus. Aufzeichnungen und Erinnerungen der Zeitgenossen, Walter Texte und Dokumente zur Literatur des Expressionismus, Olten und Freiburg 1965

**RANDECKER 1989 a**

Günter Randecker: Ernst Schneidler: Die Reise ins Innere, Ausst.-kat. Rathaus Münsingen, Münsingen 1989

**RANDECKER 1989 b**

Günter Randecker: Die Reise ins Innere – Hommage á Ernst Schneidler, Ausstellung im Münsinger Rathaus, in: Schwäbisches Tagblatt, 18./19.2.1989, Münsingen 1989

**RATHKOLB 1991**

Oliver Rathkolb: Führertreu und Gottbegnadet – Künstlereliten im Dritten Reich, Wien 1991

**RAUTENBERG 2003**

Ursula Rautenberg (Hrsg.): Reclams Sachlexikon des Buches, Stuttgart 2003

**REGEL 1987**

Günther Regel (Hrsg.): Paul Klee, Kunst-Lehre – Aufsätze, Vorträge, Rezensionen und Beiträge zur bildnerischen Formlehre, Reclams Universalbibliothek Kunstwissenschaften Nr. 1064, Leipzig 1987

**REHORST 1914**

Carl Rehorst: Deutsche Werkbundaustellung Cöln 1914. Offizieller Katalog, Faksimile des Ausstellungskatalogs anlässlich der Westkunst Ausstellung Köln, Wienand Verlag, Köln 1981

**REIBOLD 2010 (2012)**

Janina Reibold: Verbot der Frakturschriften durch die Nationalsozialisten, Unimut – Zeitschrift an der Universi-

tät Heidelberg, Themenheft zum Nationalsozialismus in Heidelberg, Nr. 206, Germanistisches Seminar der Universität Heidelberg 2010 (2012), <https://www.uni-heidelberg.de/unimut/themen/fraktur-verbot.html> (17.5.2017)

**REICHE 1912**

Richard Reiche (Hrsg.): Internationale Kunstausstellung des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler zu Cöln 1912, Faksimile des illustrierten Ausstellungskatalogs, Neuauflage anlässlich der Ausstellung Westkunst, Messehallen Köln, Verlag M. Dumont Schauberg, Köln 1981

**REINER 1921**

Erstes Buch Mose 27. Kapitel, Isaacs Segen über Jacob und Esau, Gestaltung von Imre Reiner, 2. Druck der Juniperuspresse, Stuttgart 1921

**REINER 1922**

Maxim Gorki: Die Geschichte eines Verbrechens, Gestaltung von Imre Reiner, 4. Druck der Juniperuspresse, Stuttgart 1922

**REINER 1923**

Illias, 24. Gesang. Wie Hektor beweint und bestattet wurde, Gestaltung von Imre Reiner, 8. Druck der Juniperuspresse, Stuttgart 1923

**REINER 1923**

Stilleben. Eine Mappe mit 10 Radierungen von Imre Reiner, 10. Druck der Juniperuspresse, Stuttgart 1923

**REINER 1925**

Landschaften. Mappe mit 10 Radierungen von Imre Reiner, 2. Druck der Neuen Reihe der Juniperuspresse, Stuttgart 1925

**REINER 1949**

Imre Reiner: Wunsch und Gestaltung, St. Gallen 1949

**REINHARDT 1993**

Hildegard Reinhardt: Einzelausstellungen des Gereonsclubs, in: REINHARDT/VON LÜTTICHAU 1993, Bonn 1993, S. 25–35

**REINHARDT/VON LÜTTICHAU 1993**

Hildegard Reinhardt, Mario-Andreas von Lüttichau (Hrsg.): Der Gereonsklub 1911–1913. Europas Avantgarde im Rheinland, Schriftenreihe Verein August Macke Haus Bonn, Nr. 9, Bonn 1993



**REISSER 1914**

Christoph Reisser (Hrsg.): Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik in Leipzig – Österreichisches Haus, Ausst.-kat., Wien 1914

**RIEBENSAHM 1931**

Gustav Riebensahm: Infanterie-Regiment Prinz Friedrich der Niederlande (2.Westfälisches) Nr. 15 im Weltkriege 1914–18, Selbstverlag des Bundes ehemaliger Angehöriger des Infanterieregimentes Nr. 15, Minden 1931

**RILKE 2006**

Rainer Maria Rilke: Die Gedichte, Frankfurt und Leipzig 2006. Auszug aus: Manfred Engel u.a.: Rainer Maria Rilke. Gesammelte Werke, Insel Verlag 1996

**RODENBERG 1925**

Julius Rodenberg: Deutsche Pressen. Eine Bibliographie mit 50 Schriftbeilagen der namhaftesten Pressen, Zürich, Wien, Leipzig 1925

**RODENBERG 1936**

Julius Rodenberg „Wär nicht das Auge sonnenhaft...“ Einige Bemerkungen zu den Arbeiten der Stuttgarter Werkstätten Prof. F.H.Ernst Schneidlers, in: Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, Band 73, Heft 10: Die Graphische Abteilung der Württembergischen Kunstgewerbeschule in Stuttgart, Leipzig 1936, S. 471–476

**RODENBERG 1955**

Julius Rodenberg: Deutsche Typographie und Buchillustration in den letzten 150 Jahren, in: Papier – Werkstoff des Druckers. Buchkunst – Der gestaltete Einband, Ausst.-kat. Landesgewerbeamt Stuttgart, Stuttgart 1955, S. 471–476

**RODENBERG 1956**

Julius Rodenberg: F.H. Ernst Schneidler, Nachruf in: Das Antiquariat XIII/1–2, Wien 1956

**RODENBERG 1956a**

Julius Rodenberg: Vom unerschöpflichen Leben der Schrift – Betrachtungen über das Werk des großen Künstlers und Lehrers F.H. Ernst Schneidler 14.2.1882–7.1.1956, in: Der Druckspiegel, Jg. 1956, Ausgabe Juni, Stuttgart 1956, S. 361–363

**RODENBERG 1957**

Julius Rodenberg: F.H. Ernst Schneidler: Der Künstler und Lehrer, in: Das Antiquariat, Beilage: Der Bibliophile, Wien 1957, S.17–18

**RODENBERG 1957a**

Julius Rodenberg: F.H. Ernst Schneidler dem grossen Künstler und Lehrer zum Gedächtnis, in: Gutenberg-Jahrbuch, Mainz 1957, S. 15–20

**RODENBERG 1959**

Julius Rodenberg: In memoriam F.H. Ernst Schneidler, in: Marginalien. Zeitschrift für Buchkunst und Bibliophilie, Blätter der Pirkheimer Gesellschaft, 3. Quartal, Wiesbaden 1959, S. 23–38

**RODENBERG/ASCHOFF 1956**

Julius Rodenberg, Eva Aschoff: F.H. Ernst Schneidler, in: Graphis. Internationale Zeitschrift für Graphik und angewandte Kunst, Nr. 64, Zürich 1956, S. 114–119; 181; 183

**ROETHEL/BENJAMIN 1982**

Hans K. Roethel, Jean K. Benjamin: Kandinsky – Werkverzeichnis der Ölgemälde, Bd. 1, 1900–1915, München 1982

**ROLOFF 1994**

Andreas Roloff: Der Verlagseinband unter dem Jugendstil – Zum Wandel bibliophiler und gestalterischer Normen im Einflusbereich des britischen Druckwesens, Europäische Hochschulschriften, Univ. Diss. Humboldt-Universität Berlin 1991, Reihe XXVIII Kunstgeschichte, Bd. 177, Frankfurt 1994

**ROTH/ROTTAU 2010**

Michael Roth, Nadine Rottau (Hrsg.): Schrift als Bild, Ausst.-kat. Staatl. Museen zu Berlin, Kupferstichkabinett, Petersberg 2010

**ROTHERMEL 1982**

Ulrich Rothermel: Lang verschwiegenes Talent. Ernst Schneidlers Bilder im Stuttgarter Kunstgebäude, in: Stuttgarter Zeitung, 24.3.1982, Stuttgart 1982, o.P.

**RUHS-WOITSCHÜTZKE 2011**

Irmgard Ruhs-Woitschützke: Die Von der Heydt-Kunsthalle, in: Rheinische Art, Kulturmagazin online, 12/2011, <http://www.rheinische-art.de/cms/topics/die-von-der-heydt-kunsthalle-barmen.-damals-wie-heute-ein-ort-fuer-zeitgenoessische-kunst.php>, Neuss 2011 (2.9.2015)

**RÜMELIN 2004**

Christian Rümelin: Paul Klee, München 2004

**SABBE/AUDIN 1929**

Die Civilité-Schriften des Robert Granjon in Lyon und die flämischen Drucker des 16. Jahrhunderts, deutsche Übersetzung, herausgegeben von Herbert Reichner, Wien 1929, Erstausgabe in französischer Sprache 1921

**SALMEN 2011**

Brigitte Salmen (Hrsg.): „... diese zärtlichen, geistvollen Phantasien...“ – Die Maler des „Blauen Reiter“ und Japan, Ausst.-kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2011

**SALTER 1953**

Georg Salter: Six Annual Exhibition Book Jacket Designers Guild, Ernst Schneidler, Ausst.-kat. Aiga Gallery, New York 1953

**SAUR 2003**

Klaus Gerhard Saur (Hrsg.): Biographie Alfred Mohrbuter, in: Allgemeines Künstlerlexikon, Bd. 37, München 2003, S. 489-491

**SAVIGNY 1993**

Brigitte von Savigny: Otto Eckmann (1865-1902) Graphiker und Kunsthandwerker, Univ. Diss. Albert Ludwigs Universität Freiburg, maschinenschriftlich, Freiburg 1993

**SCHAARSCHMIDT-RICHTER 1962**

Irmtraud Schaarschmidt-Richter: Sinn und Zeichen – Kalligraphien japanischer Meister, Ausst.-kat. Mathildenhöhe Darmstadt, Stadt Augsburg, Darmstadt und Augsburg 1962

**SCHAEFER 2012a**

Barbara Schaefer (Hrsg.): 1912 – Mission Moderne. Die Jahrhundertschau des Sonderbundes, Ausst.-kat. Wallraf-Richartz-Museum & Fondation Corboud, Köln 2012

**SCHAEFER 2012b**

Barbara Schaefer: Die Sonderbundaustellung 2012, in: SCHAEFER 2012a, Köln 2012, S. 36–57

**SCHAESBERG 1998**

Petrus Graf Schaesberg (Hrsg.): Paul Klee und Edward Ruscha: Projekt der Moderne – Sprache und Bild, Regensburg 1998

**SCHALANSKY 2008**

Judith Schalansky: Fraktur mon Amour, New York 2008

**SCHAUER 1956**

Georg Kurt Schauer: Ende und Anfang. Bemerkungen zu Schriften von F.H. Ernst Schneidler, in: Börsenblatt für den

Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe, 12. Jg., Nr. 9, 31.1.1956, Frankfurt 1956, S. 109–110

**SCHAUER 1957**

Georg Kurt Schauer: Gedenken, Gruß und Dank, in: Imprimatur. Eine Zeitschrift für Bücherfreunde, Jg. 1956/57, Hamburg 1957, S. 196–198

**SCHAUER 1962**

Kurt Georg Schauer: Kleine Geschichte des Deutschen Buchumschlags im 20. Jahrhundert, Königstein 1962

**SCHAUER 1963**

Georg Kurt Schauer: Deutsche Buchkunst 1890 bis 1960, 2 Bde., Maximilian-Gesellschaft, Hamburg 1963

**SCHAUER 1969**

Georg Kurt Schauer (Hrsg.): Internationale Buchkunst im 19. und 20. Jahrhundert, Ravensburg 1969

**SCHAUER 1975**

Georg Kurt Schauer: Die Einteilung der Druckschriften – Klassifizierung und Zuordnung der Alphabete, München 1975

**SCHAUER 1979**

Georg Kurt Schauer: Dämonie des Schreibens. Aus der Welt F.H.E. Schneidlers und seiner Stuttgarter Schule, in: Aus dem Antiquariat, Börsenblatt für den Deutschen Buchhandel, Frankfurter Ausgabe, Nr. 103/104, Heft 11, S. 393–400 und Nr. 96, Heft 12, S. 441–454, Frankfurt 1979

**SCHAEFFLER 1999**

Christian Scheffler: F.H.E. Schneidler, in: Sigill – Blätter für Buch und Kunst, Heft 1, Folge 13, Hamburg 1999, S. 21–26

**SCHAEFFLER/FIEGE 1971**

Walter Scheffler, Getrud Fiege: Buchumschläge 1900–1950 aus der Sammlung Curt Tillmann, Kataloge zu Sonderausstellungen des Schiller-Nationalmuseums, hrsg. Von Bernhard Zeller, Nr. 22, München 1971

**SCHIEDER 2013**

Martin Schieder: Divergenz/Konvergenz. Die Sonderbundaustellung 1912 und die deutsch-französischen Kunstbeziehungen, in: CEPL-KAUFMANN 2013, Essen 2013, S. 112–125

**SCHINDELBECK 2011**

Dirk Schindelbeck: Reklame und Werbung/Syndetikon, Freiburg 2011, <http://dirk-schindelbeck.de/archives/4437> (20.10.2013)

**SCHLEGEL 1982**

Hans K. Schlegel: Schneidler, 34. Jahrgabe der Fachhochschule für Druck Stuttgart, Stuttgart 1982

**SCHLOMBS 2010**

Adele Schlombs: Aufbruch in eine neue Zeit: Die Gründung des Museum für Ostasiatische Kunst in Köln, Köln 2010, [http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/mok\\_0910\\_100jahre/default.asp](http://www.museenkoeln.de/ausstellungen/mok_0910_100jahre/default.asp). (11.1.2016)

**SCHLOSSORSCH 2008**

Bernd Schlossorsch: Fachschule Solingen im Spiegel der Solinger Presse, 2 Bde., Solingen 2008

**SCHMALENBACH 1935**

Fritz Schmalenbach: Jugendstil - Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der Flächenkunst, Würzburg 1935

**SCHNEEDE 2014**

Uwe M. Schneede (Hrsg.): 1914 – Die Avantgarden im Kampf, Ausst.-kat. der Bundeskunsthalle Bonn, Köln 2014

**SCHNEIDER 2000**

Uwe Schneider: Hermann Muthesius und die Reformdiskussion in der Gartenarchitektur des frühen 20. Jahrhunderts, Grüne Reihe – Quellen und Forschungen zur Gartenkunst Bd. 21, Worms 2000

**SCHRAENEN 1994**

Guy Schraenen: Metamorphosen des Schreibens, Ausst.-kat. Neues Museum Weserburg, Sammlung der Künstlerbücher, Bd. 11, Bremen 1994

**SCHRÖDER/BERCHTHOLD 2008**

Klaus Albrecht Schröder, Susanne Berchthold: Paul Klee – Formenspiele, Ausst.-kat. Albertina Wien, Ostfildern 2008

**SCHUBERT 1927**

Walter F. Schubert: Die Deutsche Werbegraphik, Berlin 1927

**SCHULZE 2014**

Sabine Schulze u. a. (Hrsg.): Krieg und Propaganda 14/18, Ausst.-kat. Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, München 2014

**SCHWARZ 1975**

Michael Schwarz (Hrsg.): Geschriebene Malerei, Ausst.-kat. Badischer Kunstverein Karlsruhe, Karlsruhe 1975

**SCHWEIGARD 2012**

Jörg Schweigard: Stuttgart in den Roaring Twenties – Politik, Gesellschaft, Kunst und Kultur in Stuttgart 1919 – 1933, Karlsruhe 2012

**SEMPFF 1995**

Michael Semff (Hrsg.): Willi Baumeister – Zeichnungen, Stuttgart 1995

**SIMION 2013**

Paula Simion: Wie eine Bleisatzschrift entsteht. Vom Entwurf zur Herstellung, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, Stuttgart 2013, S. 171–199

**SÖHN 1997**

Gerhart Söhn: Handbuch der Original-Graphik in deutschen Zeitschriften, Mappenwerken, Kunstbüchern und Katalogen (HDO) 1890-1933, Bd. 1, Düsseldorf 1997

**SOMMER 2006**

Achim Sommer (Hrsg.): In Augenhöhe: Paul Klee – Frühe Werke im Blick auf Max Ernst, Ausst.-kat. Max Ernst Museum Brühl, Köln 2006

**STALLA 1996**

Robert Stalla: „... Mit dem Lächeln des Rokoko...“, in: FIL-LITZ 1996, Wien München 1996, S. 221–237

**SPENCER 1949**

Herbert Spencer: Magic and the art of writing; The integration of photo and type; The use of space in typography, in: Typographica, Nr. 1, 1949, London 1949

**STANDARD 1953**

Paul Standard: The Restoration of Calligraphy, in: Graphis. Internationale Zweimonatsschrift für Freie Graphik und Gebrauchsgraphik, Nr. 50, Jg. 9, Zürich 1953, S. 428–443 und 490–497

**STANDARD 1957**

Paul Standard: Die Rückkehr zur Humanistischen Kursive, in: Imprimatur. Eine Zeitschrift für Bücherfreunde, Jg. 1956/57, Hamburg 1957

**STANDARD 1960**

Paul Standard: Autograph Appreciation of Ernst Schneidler and his work. Beilage zum Bestand der Sammlung von Schneidler-Werken in der Pierpont Morgan Library New York, Nr. MA 2019

**STANDARD 1977**

Paul Standard: Calligraphys Flowering, Decay, & Restauration - with hints for its wider use today, New York 1977, Erstaufgabe 1947

**STARK 1994**

Barbara Stark: Emil Rudolf Weiss 1875–1942, Lahr 1994

**STARK 2012**

Barbara Stark u.a. (Hrsg.): Eros Traum und Tod – Zwischen Symbolismus und Expressionismus, Ausst.-kat. Städt. Wessenberg-Galerie Konstanz, Städt. Kunstmuseum Spendhaus Reutlingen, Petersberg 2012

**STARK 2013**

Barbara Stark u.a. (Hrsg.): „Die andere Moderne“ – Kunst und Künstler in den Ländern am Rhein 1900 bis 1922, Ausst.-kat. Städt. Wessenberg-Galerie Konstanz, Museum Giersch Frankfurt, Städt. Galerie Karlsruhe, Petersberg 2013

**STEINER-PRAG 1927**

Hugo Steiner-Prag u.a. (Hrsg.): Internationale Buchkunstausstellung Leipzig, veranstaltet vom Verein Deutscher Buchkünstler. Amtlicher Katalog, Ausst.-kat. Leipzig Insel-Verlag, Leipzig 1927

**STEINER-PRAG 1928**

Hugo Steiner Prag u.a. (Hrsg.): Pressa. Internationale Presseausstellung 1928, Köln 1928

**STEINORTH 1979**

Karl Steinorth (Hrsg.): Internationale Ausstellung des Deutschen Werkbundes – Film und Foto Stuttgart 1929, Reprint des Ausstellungskataloges mit kommentierender Einleitung, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart 1979

**STEINORTH o.J.**

Karl Steinorth: Photographen der 20er Jahre, Edition Photographica, München o.J.

**STIEBNER/LEONHARD 1992**

Erhardt Stiebner, Walter Leonhard: Bruckmann´s Handbuch der Schrift, 4. Auflage, München 1992, Erstaufgabe 1977

**STRÄLING/WITTE 2005**

Susanne Sträling, Georg Witte (Hrsg.): Die Sichtbarkeit der Schrift, Paderborn 2005

**STRÖBEL 2013**

Katrin Ströbel: Wortreiche Bilder: Zum Verhältnis von Text und Bild in der zeitgenössischen Kunst, Bielefeld 2013

**SÜSS 1995**

Harald Süß: „Schrift“ kommt von „Schreiben“. Rudolf Larisch und seine Schule, in: Die deutsche Schrift, Heft 4/1995, Folge 117, S. 180-184. [http://www.bfds.de/veroeff/archiv/j1995\\_h4.html](http://www.bfds.de/veroeff/archiv/j1995_h4.html) (13.8.2014)

**SÜSS 2006**

Harald Süß: F.H. Ernst Schneidler und seine Schriften, in: Die deutsche Schrift, Nr. 4, Hannover 2006, S. 3–9

**STRÜBE 1911**

R. Strübe: Beiträge zur Entwicklungsgeschichte der Schrift, Monographien des Buchgewerbes, hrsg. vom Deutschen Buchgewerbeverein, VI. Bd., Leipzig 1911

**TAUCH 1992**

Max Tauch: Neusser Jahrbuch für Kunst, Kulturgeschichte und Heimatkunde, Clemens-Sels-Museum, Neuss 1992

**TAVEL 1987**

Christoph von Tavel: Der Blaue Reiter, Ausst.-kat. Kunstmuseum Bern, Bern 1987

**THIEME; BECKER 1931**

Ulrich Thieme, Felix Becker (Hrsg.): Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler, Bd. 11 u. 25, Leipzig 1931

**THÜRLEMANN 1986**

Felix Thürlemann: Kandinsky über Kandinsky – Der Künstler als Interpret eigener Werke, Schriftenreihe Franz Xaver Schnyder von Wartensee, Bd. 54, Zürich 1986, S. 21

**TRAUB 2011**

Rainer Traub: Die Preußen Asiens, in: Spiegel Geschichte 05/2011, <http://www.spiegel.de/spiegel/spiegelgeschichte/d-80429087.html>, Hamburg 2011, (8.12.2015)

**TRUNZ u.a. 2000**

Erich Trunz u.a. (Hrsg.): Johann Wolfgang von Goethe. Werke, Hamburger Ausgabe, (Taschenbuchausgabe), München 2000

**TSCHICHOLD 1925**

Iwan (Jan) Tschichold: Die neue Gestaltung, in: Typographische Mitteilungen, Zeitschrift des Bildungsverbandes

der deutschen Buchdrucker Leipzig, Sonderheft Elementare Typographie, Oktoberheft 1925, Nachdruck Verlag H. Schmidt, Mainz 1986

**TSCHICHOLD 1928**

Jan Tschichold: Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende, Berlin 1928

**TSCHICHOLD 1964**

Jan Tschichold: Willkürfreie Maßverhältnisse der Buchseite und des Satzspiegels, in: Der Druckspiegel. Ein Archiv für deutsches und internationales Schaffen. Typographische Beilage 7a/1964, Stuttgart 1964

**TSUTOMU 1962**

Ijima Tsutomu: Die Kunst der Kalligraphie, in: SCHAARSCHMIDT-RICHTER 1962, Darmstadt und Augsburg 1962, o.P.

**UHRIG 2015**

Sandra Uhrig: Phantasiewelten – Paul Klee, Aust.-kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2015

**UHRIG/HELLWIG 2015**

Sandra Uhrig, Karin Hellwig: Die Kunst der Stunde – Wendepunkte. Rohlf's, Kandinsky, Dixel und Zeitgenossen, Ausst.-kat. Schloßmuseum Murnau, Murnau 2015

**ULBRICHT/WERNER 1999**

Justus H. Ulbricht, Meike G. Werner (Hrsg.): Romantik, Revolution und Reform – Der Eugen Diederichs Verlag im Epochenkontext 1900-1949, Göttingen 1999

**UNGER 1910**

Arthur W. Unger: Die Herstellung von Büchern, Illustrationen, Akzidenzen usw., Halle a.S. 1919

**VINNEN 1911a**

Carl Vinnen: Ein Protest deutscher Künstler, Jena 1911, S. 1,3,7,16, [http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/838/1/Ein\\_Protest\\_deutscher\\_Kuenstler\\_1911.pdf](http://archiv.ub.uni-heidelberg.de/artdok/838/1/Ein_Protest_deutscher_Kuenstler_1911.pdf)

**VINNEN 1911b**

Carl Vinnen: Mahnwort an den Kunstverein, in: Bremer Nachrichten, 3./4.1.1911, Bremen 1911

**VOLKMANN 1914**

Ludwig Dr. Volkmann (Hrsg.): Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik. Amtlicher Katalog, Ausst.-kat. Leipzig, Poeschel und Trepte, Leipzig 1914

**VON DER OSTEN 1962**

Gert Von der Osten u.a.: Europäische Kunst 1912 – Zum 50. Jahrestag der Ausstellung des „Sonderbundes westdeutscher Kunstfreunde und Künstler“, Ausst.-kat. Wallraf-Richartz-Museum Köln, Köln 1962

**VON KALNEIN 1979**

Wend von Kalnein u.a.: Die Düsseldorfer Malerschule, Ausst.-kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Mathildenhöhe Darmstadt, Düsseldorf 1979

**VON LARISCH 1920**

Rudolf von Larisch: Unterricht in ornamentaler Schrift, Wien 1920

**VON SEIDLITZ 1897**

Woldemar von Seidlitz: Geschichte des japanischen Farbenholzschnitts, Dresden 1897

**WAGNER 1936**

Carl Wagner (Hrsg.): Deutsche Buchkunstausstellung 1936 Leipzig, Deutscher Buchgewerbeverein, Ausstellerverzeichnis, Leipzig 1936

**WALDOW 1924**

Alexander Waldow (Hrsg.): Archiv für Buchgewerbe und Gebrauchsgraphik, Sonderheft: Deutsche Pressen und bibliophile Reihendrucke, 61. Jahrgang, Heft 4, Verlag des Deutschen Buchgewerbevereins Leipzig 1924

**WARNCKE 1995**

Babette Marie Warncke: Rokoko-Mode: Rokokorezeption in der deutschen Malerei des 19. Jahrhunderts, Univ. Diss. Albert Ludwigs Universität Freiburg, Freiburg 1995

**WEDDERKOP 1912**

Heinrich von Wedderkop: Führer durch die Sonderbundausstellung nebst Vorwort, Nachdruck in: HERZOGENRATH 1991, S.240–269

**WEHDE 2000**

Susanne Wehde: Typographische Kultur – Eine zeichentheoretische und kulturgeschichtliche Studie zur Typographie und ihrer Entwicklung, Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 69, Tübingen 2000

**WEICHARDT 1912**

Walter Weichardt (Hrsg.) Der Bücherwurm. Eine Monatszeitschrift für Bücherfreunde, Buchschmuck von Schneider, April/Maiheft, Düsseldorf 1912



**WEIDEMANN 1997**

Kurt Weidemann: Wo der Buchstabe das Wort führt – Ansichten über Schrift und Typographie, 2. Auflage, Ostfildern 1997, Erstauflage 1994

**WEINBERGER 2013**

Anton Jakob Weinberger: „Meine Arbeit ist am Ende ein Fragment“-Retrospektive von Ernst Schneidler am Klingspor-Museum Offenbach, in: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.3.2013, S. 52

**WESTHEIM 1918**

Paul Westheim (Hrsg.): Das Kunstblatt, Heft 2, Februar 1918, Weimar 1918

**WETZEL 2008**

Christoph Wetzel: Das Grosse Lexikon der Symbole, Stuttgart 2008

**WHITE 1986**

Hayden White: Auch Klio dichtet oder die Fiktion des Faktischen. Studien zur Tropologie des historischen Diskurses, Stuttgart 1986

**Wick/Grawe 2000**

Rainer Wick, Gabriele D. Grawe: Bauhaus – Kunstschule der Moderne, Ostfildern-Ruit 2000

**WIESE 1959**

Benno von Wiese (Hrsg.): Friedrich Schiller, Darmstadt 1959

**WIESEMANN 1957**

Wiesemann, o. Vorn.: F.H. Ernst Schneidler – Zum Gedächtnis eines Meisters der Graphik, Verband der graphischen Betriebe in Baden-Württemberg e.V., 25.8.1957, Stuttgart 1957, S. 2–4

**WILLBERG 2002**

Hans-Peter Willberg: Versuch über Schneidler, in: CAF-LISCH u.a. 2002, München 2002, S. 50–81

**WISMER/SCHOLZ-HÄNSEL 2012**

Beat Wismer, Michael Scholz-Hänsel: El Greco und die Moderne, Ausst.-kat. Museum Kunstpalast Düsseldorf, Ostfildern 2012

**WITKOWSKI/SCHÜDDEKOPF 1913**

Georg Witkowski, Carl Schüddekopf: Anzeige zum Erscheinen des Hafis, in: Zeitschrift für Bücherfreunde, Neue Folge 4. Jg., 2. Hälfte, Leipzig 2013

**WITTMÜTZ 2010**

Volkmar Wittmütz: Carl Vorwerk (1847-1907), Teppichfabrikant, Landschaftsverband Rheinland, Portal Rheinische Geschichte, <http://www.rheinische-geschichte.lvr.de/persoenlichkeiten/V/Seiten/CarlVorwerk.aspx>. Köln 2010. (16.5.2015)

**WÖHRLE 2005**

Horst Wöhrle: „Die Stunde Null“ – Grafik an der Stuttgarter Akademie nach dem Ende des 2. Weltkriegs, Werkstattreihe Heft 13, Staatl. Akademie der Bild. Künste, Stuttgart 2005

**WOITSCHÜTZKE 2013**

Peter Woitschützke: Museumsgeburtstag – 100 Jahre Kunst aus Ostasien, in: Rheinische Art, Kulturmagazin online, 11/2013, <http://www.rheinische-art.de/cms/topics/Neuss> 2013 (11.1.2016)

**WOLFER 1925**

Oskar Wolfer: Die Stellung der Staatlichen Kunstgewerbeschule, in: ELSAS 1925, Stuttgart 1925, S. 124

**WU HANG 2009**

Wu Hang: Making History: Wu Hang on Contemporary Art, Darin: Variations of Ink: Dialog with Zhang Yanyuhan Timezone 8, Visual books, Chicago 2009, S. 147–153

**WÜRFEL 2000**

Reinhard Würffel: Lexikon Deutscher Verlage von A – Z, Berlin 2000

**ZAHN 1946–1947**

Leopold Zahn (Schriftleitung): Das Kunstwerk, 1. Jahr, Doppelheft, 8/9, Baden-Baden 1946–1947

**ZANDER-SEIDEL/PRÜGEL 2014**

Jutta Zander-Seidel, Roland Prügel: Wege in die Moderne – Weltausstellungen, Medien und Musik im 19. Jahrhundert, Ausst.-kat. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, Nürnberg 2014

**ZAPF 1949**

Hermann Zapf: William Morris – Sein Leben und Werk in der Geschichte der Buch- und Schriftkunst, Scharbeutz 1949

**ZDENEK u.a. 1984a**

Felix Zdenek u.a.: Der westdeutsche Impuls 1900–1914 – Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet – Düs-

seldorf. Eine Großstadt auf dem Weg in die Moderne, Ausst.-kat. Kunstmuseum Düsseldorf, Düsseldorf 1984

**ZDENEK u.a. 1984b**

Felix Zdenek u.a.: Der westdeutsche Impuls 1900–1914 – Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet – Essen. Die Margarethenhöhe. Das Schöne und das Wahre, Ausst.-kat. Museum Folkwang Essen, Essen 1984

**ZDENEK u.a. 1984c**

Felix Zdenek u.a.: Der westdeutsche Impuls 1900–1914 – Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet – Hagen. Die Folkwang-Idee des Karl Ernst Osthaus, Ausst.-kat. Karl Ernst Osthaus Museum Hagen, Hagen 1984

**ZDENEK u.a. 1984d**

Felix Zdenek u.a.: Der westdeutsche Impuls 1900–1914 – Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet – Köln. Die deutsche Werkbund-Ausstellung Cöln 1914, Ausst.-kat., Kölnischer Kunstverein, Köln 1984

**ZDENEK u.a. 1984e**

Felix Zdenek u.a.: Der westdeutsche Impuls 1900–1914 – Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet – Krefeld. Von der Künstlerseite zur Industriefotografie. Das Museum zwischen Jugendstil und Werkbund, Ausst.-kat. Kaiser Wilhelm Museum Krefeld, Krefeld 1984

**ZDENEK u.a. 1984f**

Felix Zdenek u.a.: Der westdeutsche Impuls 1900–1914 – Kunst und Umweltgestaltung im Industriegebiet – Wuppertal. Stadtentwicklung. Sammlungen und Ausstellungen, Ausst.-kat. Von der Heydt Museum Wuppertal, Wuppertal 1984

**ZENTRUM PAUL KLEE**

Zentrum Paul Klee (Hrsg.): Klees bildnerische Gestaltungslehre, 2. Principielle Ordnung. Vorlesungsmanuskript vom 9.1.1924, in: <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/078/> (22.12.2016)

**ZENTRUM PAUL KLEE 2014**

Zentrum Paul Klee (Hrsg.): Die Tunisreise 1914 – Paul Klee, August Macke, Louis Moillet, Ausst.-kat. Zentrum Paul Klee Bern, Ostfildern 2014

**ZIEGER 2011**

Angela Zieger: Listen/Register, in: BÜTTNER/ZIEGER 2011, Stuttgart 2011, S. 381–411

**ZIEGER 2013a**

Angela Zieger: F.H. Ernst Schneidler – Die Schüler der letzten Unterrichtsjahre: Erich Carle, Marga Veil, Alois Tress, Maria Wolber, Waltraud Weber, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013 Stuttgart 2013, S. 86–115

**ZIEGER 2013b**

Angela Zieger: In der Nacht „Übungen“ – Die verborgenen Arbeiten von F.H. Ernst Schneidler, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, Stuttgart 2013, S. 255–291

**ZIEGER 2017**

Angela Zieger: F.H. Ernst Schneidler: Buchkunst für den Eugen Diederichs Verlag, in: Verband Deutscher Antiquare e.V.-Handbuch 2017/2018, Neustadt an der Aisch 2017, S. 9–28

**ZUSCHLAG 1995**

Christoph Zuschlag: „Entartete Kunst“ – Ausstellungsstrategien in Nazi-Deutschland, Heidelberger Kunstgeschichtliche Abhandlungen, Neue Folge, hrsg. vom Kunsthistorischen Institut der Universität Heidelberg, Bd. 21, Worms 1995

**ZWEITE 1991**

Armin Zweite (Hrsg.): Der Blaue Reiter im Lenbachhaus München, München 1991

## 8. Personenregister

### A

Albers, Josef 123  
 Alighieri, Dante 141  
 Appelhans, Albrecht 252  
 Arndt, Ernst Moritz 61  
 Aschoff, Eva 20, 252

### B

Barrett-Browning, Elisabeth 30  
 Konrad Bauer 156  
 Baumeister, Willi 20, 116, 123  
 Bayer, Herbert 123  
 Bechtejeff, Wladimir von 70  
 Beckmann, Max 82, 86  
 Behrens, Peter 30, 32, 33, 34, 39, 42, 44, 47, 48, 54, 55,  
 135, 145, 165, 250  
 Beißner, Friedrich 114, 115, 116  
 Belwe, Georg 20, 27, 28, 29  
 Beuth, Christian Peter 26  
 Bierbaum, Otto Julius 41, 53, 150  
 Birkner, Ernst 89, 251  
 Bormann, Martin 156  
 Bosselt, Rudolf 48  
 Brachert, Hermann 153, 158  
 Braques, Georges 139  
 Breker, Arno 118  
 Brinckmann, A.E. 251  
 Bruckmann, Peter 34  
 Brudi, Walter 17, 20, 22, 153, 154, 252  
 Brütt, Adolf 31

### C

Campendonk, Heinrich 74  
 Carle, Eric 98, 100, 252  
 Cézanne, Paul 71, 73, 79, 80, 81, 126, 133, 166, 167, 169  
 Chardin, Jean Siméon 135, 136  
 Cissarz, Johann Vincenz 40, 94, 97, 156, 251  
 Clarenbach, Max 71

Cobden-Sanderson, Thomas 52  
 Cohen, Fritz 73, 74  
 Creutz, Max 39

### D

Daumer, Georg Friedrich 58, 59  
 Delaunay, Robert 73  
 Deussen, Paul 55  
 Diederichs, Eugen 17, 20, 22, 30, 36, 38, 51, 52, 53, 54,  
 55, 56, 58, 61, 66, 69, 76, 110, 111, 114, 149, 165, 166,  
 250  
 Dix, Otto 82, 86  
 Doepler, Emil d.J. 44  
 Doering, Albrecht 38, 84  
 Dücker, Eugen 75  
 Dürer, Albrecht 89, 251

### E

Eberhardt, Laura 95  
 Eckmann, Otto 29, 31, 41, 49, 166  
 Ehmcke, Clara 72, 89  
 Ehmcke, Fritz Helmuth 20, 22, 28, 29, 30, 31, 32, 33,  
 34, 35, 39, 42, 44, 51, 55, 56, 57, 71, 89, 138, 145, 165,  
 250  
 Eiff, Wilhelm von 95, 97  
 Eilers, Gustav 31  
 El Greco (Dominico Theotokópoulos) 73, 78  
 Erbslöh, Adolf 68, 70  
 Ernst, Max 74, 151

### F

Fehr, Conrad 30, 31, 32, 49  
 Feinhals, Josef 39  
 Feldmann, Otto 74, 80  
 Fischer, Adolf 74  
 Fischer, Frieda 74  
 Flechtheim, Alfred 68, 73  
 Franz, Franz 119  
 Freiligrath, Ferdinand 62  
 Fritsche, Arno Eugen 36

Funk, Eugen 22, 154, 252  
 Furtwängler, Wilhelm 118

**G**

Gauguin, Paul 71, 80, 166  
 Gipkens, Julius 121  
 Goebbels, Joseph 118  
 Goethe, Johann Wolfgang von 58, 64, 112, 126, 127,  
 149, 150  
 Gogh, Vincent van 69, 71, 73, 80, 166  
 Granjon, Robert 139  
 Grethe, Carlos 93  
 Gretsch, Hermann 118  
 Grieshaber, HAP 252  
 Grimm, Paula 37, 251  
 Gris, Juan 90  
 Gropius, Walter 84, 98  
 Grosz, George 82, 88, 167  
 Gurlitt, Fritz 126

**H**

Hablik, Wenzel 70  
 Hagelstange, Alfred 71, 72  
 Hammer-Purgstall, Joseph Freiherr von 58  
 Hartig, Erdmann 67  
 Hauptmann, Gerhard 118  
 Haustein, Paul 94  
 Heckel, Erich 63, 73  
 Heider, Hans von 95  
 Heilenmann, Julius 95, 105  
 Heim, Peter Otto 252  
 Heine, Heinrich 15, 62  
 Henschke, Alfred (Klabund) 60, 73  
 Hermes, Richard 61  
 Hesse, Hermann 149  
 Heymel, Alfred Walter 70  
 Hiltensperger, Johann Caspar 148  
 Hitler, Adolf 116, 118, 119, 156  
 Hoffmann, Julius 19, 105  
 Hoffmann, Wilhelm 114

Hokusai, Katsushika 73, 75, 77  
 Hölderlin, Friedrich 113, 114, 115, 116, 149, 157  
 Humboldt, Alexander von 26  
 Humboldt, Wilhelm von 26

**J**

Jansen, Franz M. 73, 74  
 Jawlensky, Alexej 68, 70  
 Jessen, Peter 31, 54  
 Johnston, Edward 42

**K**

Kalckreuth, Leopold von 93  
 Kandinsky, Wassily 63, 64, 65, 66, 68, 69, 70, 73, 78,  
 80, 100, 126, 134, 166  
 Kanoldt, Alexander 68  
 Kapr, Albert 16, 119, 120, 144  
 Killy, Walther 114, 116  
 Kippenberg, Katharina 112, 113  
 Kirchner, Ernst Ludwig 73  
 Kirdorf, Max 89  
 Klee, Paul 19, 74, 80, 82, 100, 126, 127, 128, 129, 130,  
 131, 132, 141, 152, 169  
 Kleist, Heinrich von 104, 105, 149  
 Kleukens, Christian 20, 29  
 Kleukens, Friedrich Wilhelm 27, 28, 29  
 Klinger, Max 44, 133  
 Koch, Rudolf 112, 148  
 Kokoschka, Oskar 63, 70, 82  
 Kolb, Hans von 94  
 Kollwitz, Käthe 44  
 Körner, Theodor 61  
 Kralik, Eduard von 40  
 Kredel, Fritz 112  
 Kreis, Wilhelm 33, 39  
 Krüger, F.A.O. 84, 93  
 Kunth, Christian Wilhelm 26

**L**

Larisch, Rudolf von 42, 138

Le Corbusier 99  
 Lehbruck, Wilhelm 73  
 Leins, Hermann 124  
 Leistikow, Walter 31, 49, 50, 166  
 Liebermann, Max 49  
 Lissitzky, El 123  
 Lörcher, Alfred 95, 97  
 Lüer, Hermann 34, 35, 36  
 Luther, Martin 105, 147, 150

**M**

Macke, August 65, 67, 72, 74, 87, 166  
 Mahlow, Dietrich 140, 151  
 Malewitsch, Kasimir 123  
 Marc, Franz 70, 74  
 Matisse, Henri 74, 80  
 Meidner, Ludwig 88  
 Mergenthaler, Christian 113, 157  
 Meyer, Adolf 84  
 Meyer-Graefe, Julius 41, 80, 133  
 Mir Afzal of Tun 61  
 Moholy-Nagy, László 123  
 Mohrbutter, Alfred 30, 31, 32  
 Mönch, Erich 20, 158  
 Mönch, Erich 252  
 Mondrian, Piet 123  
 Morawe, Fritz 61, 62, 63  
 Morris, William 52, 104  
 Muhammad Schams ad-Din 58  
 Münter, Gabriele 68  
 Münzinger, Hedwig 101  
 Muthesius, Hermann 33, 35, 47

**N**

Nauen, Heinrich 74  
 Neven DuMont, Alfred 72  
 Niemeyer, Wilhelm 55, 68  
 Niethammer, Robert 159  
 Nolde, Emil 70

**O**

Oeder, Georg 73, 74  
 Oetker, Albert 34  
 Opey, Walter 74, 75, 76  
 Oppenheimer, Olga 73  
 Oschilewski, Walther G. 17  
 Osthaus, Carl Ernst 34, 68, 72

**P**

Paffendorf, Ludwig 84  
 Pankok, Bernhard 93, 95, 117, 135  
 Pauli, Gustav 69, 70  
 Pazaurek, Gustav E. 135, 136  
 Peerdt, Ernst te 55  
 Peters, Hugo 252  
 Picasso, Pablo 20, 72, 73, 90, 139, 166  
 Poelzig, Hans 33  
 Poeschel, Carl Ernst 104, 107, 124  
 Poetzelberger, Robert 93  
 Püchler, Johann Michael d.J. 147

**R**

Reiche, Richart 67, 68, 70, 71  
 Reiner, Imre 17, 19, 20, 21, 76, 77, 81, 105, 108, 111, 115,  
 119, 120, 126, 127, 129, 133, 135, 143, 146, 147, 148,  
 153, 155, 160, 161, 162  
 Rembrandt, Harmensz von Rijn 81, 126, 133  
 Ring, Otto 29  
 Rochga, Rudolf 95  
 Roesler, Max 122  
 Ruth, Gottlieb 153

**S**

Sage, Friedrich Wilhelm 44, 46  
 Salter, Georg 14, 15, 16, 20, 21, 106, 158, 159, 160  
 Salter, George 253  
 Schaller, Ludwig 126  
 Scheffelt, Fritz 61, 63  
 Schenk, Antonia 134  
 Schenkendorf, Max von 61



Schlemmer, Oskar 80, 117, 126  
 Schlemmer, Wilhelm 95, 105, 114  
 Schmid, Carlo 153  
 Schneck, Adolf 95, 99, 252  
 Schneider, Bertha 25, 45  
 Schneider, Bertha Mathilde Emma 250  
 Schneider, Ferdinand 25  
 Schneider, Ferdinand Adolf Emil 250  
 Schneider, Friedrich Hermann Ernst 123, 124  
 Schneider, Hanna 251  
 Schneider, Hanne 38, 83, 95  
 Schneider, Klaus 38, 95, 251  
 Schneider, Paula 37, 45, 82, 95, 155  
 Schneider, Peter 23, 38, 90, 95, 151, 158, 251  
 Schneider-Schwarz, Elsbeth 23  
 Schwitters, Kurt 123  
 Seeger, Mia 252  
 Seidlitz, Woldemar von 74  
 Seidl, Willi 125  
 Shakespeare, William 105, 143  
 Simons, Anna 118, 138  
 Standard, Paul 14, 20, 23, 139, 156, 158, 159, 163  
 Steiner-Prag, Hugo 37

**T**

Taut, Bruno 84  
 Thorn-Prikker, Johan 73  
 Tiemann, Walter 104, 112, 118  
 Trockenbrodt, Bertha 25  
 Trump, Georg 17, 156, 159  
 Tschichold, Jan 123  
 Tschudi, Hugo 80

**V**

van der Rohe, Mies 99  
 van de Velde, Henry 84  
 Veit, Walther 95, 105  
 Vinnen, Carl 69  
 Vogt, Willi 252

**W**

Wagner, Günther 121  
 Wagner, Hans 252  
 Wagner, Richard 58  
 Walden, Herwarth 68, 74, 126  
 Walker, Emery 52  
 Watteau, Antoine 19, 135, 136  
 Weidemann, Kurt 18  
 Weiss, Antonia 16  
 Weiss, Oskar 158  
 Weiß, Emil Rudolf 14, 30, 52, 136, 145, 149  
 Wenzky, Josef 95, 105  
 Werdelmann 34, 85  
 Werefkin, Marianne von 68  
 Werner, Anton von 49  
 Wesenfeld, Paul 46, 58  
 Wilde, Oscar 63  
 Wilhelm, Richard 110  
 Witkowski, Georg 62  
 Worringer, Emmy 73

**Z**

Ziegler, Adolf 118

## Abbildungsnachweis:

### Werke von F.H. Ernst Schneider

#### Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste Stuttgart, Nachlass Schneider

Nrn.: 1, 2, 8, 9 10, 12, 22, 24, 25, 26, 28, 29, 30, 33, 34, 36, 38, 39, 40, 41, 42, 48, 61, 62, 63, 67, 70, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 87, 87a, 88, 88a, 89, 90, 93, 94, 95, 96, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 112, 113, 114, 118, 119, 120, 121, 123, 124, 125, 129, 131, 132, 134, 135, 136, 138, 139, 140, 141, 142a, 142b, 142c, 142d, 142e, 142f, 142g, 145, 148, 151, 154, 155.

#### Klingspor Museum Offenbach, Nachlass Schneider

Nrn. 71, 72, 86, 111, 128, 130, 133, 146, 147, 153

#### Sammlung Sebastian Sage, Stuttgart.

Nrn. 4, 6, 12, 15, 17, 19, 20, 23, 31, 32, 50, 52

#### Kunsthaus Bühler, Stuttgart

Nrn.: 58, 59, 84, 85, 137. Fotos: Andreas Bühler

#### Referenzabbildungen aus Printpublikationen:

Nr. 3 EHMKE 1911, S. 45; Nr. 5: SCHALANSKY 2008, S. 275; Nr. 7: GRÖNERT 2009, S. 48; Nr. 14: MOELLER 1991, S. 329; Nr. 18: BECKER 2008, S. 139; Nr. 21: BECKER 2008, S. 155; Nr. 45: ROETHEL/BENJAMIN Bd.1, 1982, S. 360, Nr. 54: ROETHEL/BENJAMIN Bd.1, 1982, S. 339, Nr. 47: KRAUS/WIESE 1991, S. 22; Nr. 49: KRAUS/WIESE 1991, S. 83; Nr. 56: VON SEIDLITZ, 1897, S. 132, Nr. 57: WISMER/SCHOLZ-HÄNSEL 2012, S. 139, Nr. 64: Der Blaue Reiter, Nachdruck LANKHEIT, S. 54, Nr. 65: Der Blaue Reiter, Nachdruck LANKHEIT, S. 66, Nr. 143: ROTH/ROTTAU 2010, S. 177, Nr. 149: MAHLOW 1963, S. 59

#### Abbildungen aus Archiven und Museumsbeständen:

Nr. 16: Hamburger Kunsthalle, Inv.Nr. HK-2327, bpk/Hamburger Kunsthalle. Foto: Elke Walford,  
 Nr. 44: Museum Boijmans van Beuningen, Inv.Nr. 1430 (MK) <http://collectie.boijmans.nl/nl/object/2134>,  
 Nr. 91, 92: Stadtarchiv Stuttgart, Bestand 12, Nr.1. Fotos: Angela Zieger,  
 Nr. 117: bpk, Sprengel Museum Hannover. Foto: Stefan Behrens

#### Gemeinfreie Abbildungen:

Nr. 27: <http://britishlibrary.typepad.co.uk/.a/6aood8341c464853ef019104636287970c-pi>  
 Nr. 35: [https://de.wikipedia.org/wiki/Utagawa\\_Hiroshige\\_III.#/media/File:Sumidagawa-UtagawaHiroshige1881.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Utagawa_Hiroshige_III.#/media/File:Sumidagawa-UtagawaHiroshige1881.jpg)  
 Nr. 37: [https://www.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=14219001&objectId=231674&partId=1](https://www.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=14219001&objectId=231674&partId=1)  
 Nr. 46: [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR\\_R-27486b2461d514962e3263f6624eae2&param.idSource=FR\\_O-619ec9f7fb10a3f44ac66281471f709S](https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-27486b2461d514962e3263f6624eae2&param.idSource=FR_O-619ec9f7fb10a3f44ac66281471f709S)

Nr. 51: [https://de.wikipedia.org/wiki/Die\\_gro%C3%9Fe\\_Welle\\_vor\\_Kanagawa#/media/File:The\\_Great\\_Wave\\_off\\_Kanagawa.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Die_gro%C3%9Fe_Welle_vor_Kanagawa#/media/File:The_Great_Wave_off_Kanagawa.jpg), Nr. 53: [https://de.wikipedia.org/wiki/36\\_Ansichten\\_des\\_Berges\\_Fuji#/media/File:The\\_Kazusa\\_sea\\_route.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/36_Ansichten_des_Berges_Fuji#/media/File:The_Kazusa_sea_route.jpg)

Nr. 60: <https://collection.barnesfoundation.org/objects/5016/Rocks-and-Trees-%28Rochers-et-arbres%29/details>

Nr. 97: <http://www.sarotti.de/marke/historie/1900-1902/>

Nr. 152: <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Trump/GTrump.pdf>

Alle Fotografien der Kurzbiografie befinden sich in der Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart.





# F. H. Ernst Schneidler



Friedrich Hermann Ernst Schneidler (1882–1956) war ein bekannter Schriftgestalter, Buchkünstler, Gebrauchsgrafiker und Professor für Schrift und Grafik. Auf diesem beruflichen Wirken gründet sich seine Bekanntheit in breiten Fachkreisen. Parallel zu diesen ‚Tagarbeiten‘ entsteht ein umfangreiches, freies künstlerisches Werk, das Schneidler weitgehend verborgen hält. Gerade diesen Teil seiner Arbeit bezeichnet er jedoch immer wieder als Quell seiner schöpferischen Existenz.

Primär widmet sich dieses Buch deshalb dem bislang unerforschten freien Werk Schneidlers. Bezüge zwischen freiem und gebrauchsgrafischem Werk werden aufgezeigt und die Entstehung der künstlerischen Arbeiten in einen kunsthistorischen Zusammenhang eingebunden sowie vor dem Hintergrund biografischer und zeithistorischer Bedingungen analysiert.

ISBN 978-3-947449-32-3



9 783947 449323