

## 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 Schneidlers 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 Schneidlers 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 Schneider den Zugang zu diesem erfolgreichen Verlagshaus.<sup>87</sup>

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

Bevor Schneider 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 Schneider 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 Kriegeinsatz 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 Lüer 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 Ornamentensprache 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 buch künstlerischer 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 Sortimentere 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 Schneiders. 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 wählt 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 Taubentzenstraße 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 Richard 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 Flechtheim (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 Sonderbundaustellungen 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 ausgezeichneter 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. nI2-01892, 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\\_kunstwissenschaftlichen\\_Diskurs\\_um\\_1900](https://www.academia.edu/7655429/Die_Rezeption_primitiver_Kunst_im_kunstwissenschaftlichen_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.