

## 2. Die Stuttgarter Jahre von 1920 bis 1949

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

## 2.1 Schneidler als Lehrer an der Kunstgewerbeschule Stuttgart

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

337 | BÜDDEMANN 1928, S. 46.

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

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

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

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

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

### 2.1.1 Die Unterrichtsziele

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

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

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

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

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

344 | SCHNEIDLER 1927a, S. 3.

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

„Die Erziehung aller Schüler bezweckt:

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

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

### 2.1.2 Die Unterrichtsmethoden und Inhalte

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

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

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

347 | Ebd.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

350 | Ebd.

351 | Ebd.

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

353 | Ebd., S. 105–106.

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

355 | PANKOK 1927, S. 28.

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

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

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

### „Linien-Spiele“

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

364 | Ebd.

365 | Ebd., S. 54.

366 | Ebd.

367 | Ebd., S. 58.

368 | Ebd., S. 57.



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

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

### Farbübungen und ihre Umsetzung in freie Arbeiten

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

### 2.2.1 Die Juniperuspresse

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

378 | Ebd.

379 | RODENBERG 1925, S. 46.

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

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

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

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

380 | Siehe dazu: BOSKY 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 131. Hier wird die Schwägerin Reinachers, Käte Schaller-Härlin, die Schwester von Dorkas Härlin genannt. Im Nachlass befindet sich auch ein persönlicher Brief Eduard von Reinachers an Schneidler, der auf zumindest gute Bekanntschaft zwischen dem Schriftsteller und Schneidler schließen lässt. In: Inv.Nr. n12-01884, Sammlung SAdBK Stuttgart.

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

382 | Siehe dazu: Prospekt der Union Deutsche Verlagsgesellschaft Stuttgart zur *Juniperuspresse*, Stuttgart 1925, Nachlass Schneidler, Inv.Nr. n12-01402, Sammlung SAdBK Stuttgart.

### 2.2.2 Der Wassermann

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

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

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

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

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

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

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

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

388 | Ebd.

389 | SCHNEIDLER 1945, Innentitel der dritten Kassette.

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

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

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

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

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

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

393 | SCHNEIDLER 1945, Vorwort zur ersten Kassette.

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

397 | SCHNEIDLER 1945, Einleitung zur vierten Kassette.

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

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

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

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

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

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

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

399 | Ebd. Blätter 5–8 oder S. 29–32.

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

401 | CHENG 2004, S. 85.

402 | Ebd.

403 | CHENG 2004, S. 84.

404 | Ebd., S. 57f.

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

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

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

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

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

### 2.3 Schneidlers buchkünstlerische Aufträge in Stuttgart

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

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

406 | Zitiert nach CHENG 2004, S. 98. Siehe die englische Version in WU HONG 2009, S. 149.

407 | Manuskript vom Sommer 1934, das Schneider an Julius Hoffman sandte, S. 1,2, in: Nachlass Schneider, Inv.Nr. nl2-01859, Sammlung SAdBK Stuttgart.

408 | Brief von Schneider an Reiner, August 1942, Nr. 3-1942 und der im September und Oktober entstandene Brief Nr. 4-1942, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

409 | Typoskript von Eugen Diederichs: Lebensaufbau. Skizzen zu einer Selbstbiographie, S. 115, in: Bestand A: Diederichs, Nachlass Eugen Diederichs, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach.

410 | Brief von Schneider an die J.B. Cotta'sche Buchhandlung Stuttgart vom 9. Oktober 1920, in: Deutsches Literaturarchiv Marbach, Cotta-Archiv, Korrespondenz mit F.H. Ernst Schneider, Bl. 1.

Bände mit Texten Bismarcks, die Erinnerungen Kronprinz Wilhelms in einer Volksausgabe, die dann allerdings nicht erschien, sowie Hermann Sudermanns autobiografisches Werk *Das Bilderbuch meiner Jugend*. Außerdem wurde er darum gebeten, seine „künstlerische Mitwirkung hinsichtlich des Einbandes und der typografischen Ausstattung“<sup>411</sup> zu einem illustrierten Werk über Goethe als bildender Künstler zuzusagen, das anlässlich dessen 100. Todestages erscheinen sollte.

Der im Literaturarchiv Marbach erhaltene Briefwechsel zwischen der Cotta'schen Buchhandlung und Schneidler endet 1931. Er ist nicht nur Beleg für die intensive Zusammenarbeit zwischen Buchgestalter und Verlag, sondern wirft auch ein Schlaglicht auf die ausgehenden 20er Jahre des vergangenen Jahrhunderts, die weltweit von Wirtschaftskrise und Inflation überschattet waren.

Einer Rechnung vom 12. Januar 1931 legte Schneidler ein ausführliches, entschuldigendes Schreiben bei, das die exorbitanten Preissprünge zwischen seinen Rechnungen aus dem Frühjahr 1921 und der zehn Jahre späteren rechtfertigen sollte:

„Ich habe z.B. im Frühjahr 1921 berechnet für: Rudolf Herzog, Gesamtwerk M 900,- Körner, Der König M 400,- Jetzt berechne ich in zwei entsprechenden Fällen: für Bismarck, Polit. Reden M 20 000, Sudermann, Bilderbuch, 12 000 D.h. also: Meine heutige Forderung beträgt das 20–30-fache des Betrages vom Frühjahr 1921. Ich bitte Sie, darauf hinweisen zu dürfen, daß alle in sonstigen Verhältnissen zu gewährenden Preise weit höher gestiegen sind.“<sup>412</sup>

Kurz vor dem Zweiten Weltkrieg, am 20. Mai 1939 erhielt Schneidler eine Anfrage: Katharina Kippenberg, Inhaberin des renommierten Leipziger Insel-Verlags, bat Schneidler um die Gestaltung des Einbandes für den Insel-Almanach 1939. Schneidler, der den überwiegenden Teil der mit buchkünstlerischen Einbänden versehenen Insel-Bücherei besaß, antwortete der Verlegerin mit Bedauern:

„Ihr Angebot hat mich auf eine sehr wehmütige Weise erfreut. Ich habe rund 30 Jahre gewünscht, Ihnen nahe zu treten und irgend etwas für Sie zu arbeiten. Jetzt wird mein Wunsch erfüllt, aber die Erfüllung kommt zu spät: Ich bin fast ein alter Mann, und sozusagen ein Gelehrter meines Faches geworden. Mich verbindet tägliche Teilnahme nur noch mit dem, das Schrift und Setzen angeht. Sonst ist alles, dem ich mit innigster Besessenheit verfallen bin, sofortiger Verwirklichung durchaus ferngerückt.“<sup>413</sup>

Auf Schneidlers Angebot, den Entwurf in den Werkstätten der Kunstgewerbeschule von einem seiner Schüler ausführen zu lassen, reagierte Katharina Kippenberg zwar wohlwollend, das Projekt scheiterte jedoch. Der Einband des Almanachs wurde letztendlich von Fritz Kredel einem Schüler Rudolf Kochs gestaltet, der Einband von 1940 von Walter Tiemann.<sup>414</sup>

411 | Ebd., Bl. 10.

412 | Ebd., Bl. 11, 12.

413 | Brief von Schneidler an Katharina Kippenberg vom 26.5.1939, in: Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach.

414 | Siehe dazu: Korrespondenz Schneidler-Kippenberg vom 20.5.1939 bis 11.6.1939, Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach.

Zwei weitere Aufträge, die auf dem Gebiet der Buchgestaltung durchaus als Prestigeprojekte bezeichnet werden können, liegen zeitlich 14 Jahre auseinander: Zum einen entwarf Schneider *Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart* aus dem Jahr 1927, zum anderen oblag ihm die künstlerische Oberaufsicht über die Neuausgabe der Werke Hölderlins, mit dem Titel *Hölderlin – Neue historische-kritische Ausgabe sämtlicher Werke*, die ab 1940 in Stuttgart auf Geheiß des nationalsozialistischen Kulturstaatsministers Mergenthaler in Angriff genommen wurde.<sup>415</sup> Während Schneider 1927 noch einmal sein ganzes gestalterisches Können am Beispiel des Goldenen Buches vorführte, belegt die Beschäftigung mit der Hölderlin-Edition, was er 1939 Katharina Kippenberg wissen ließ, dass sich sein Interesse nun vollkommen auf Schrift und Satz verlagert habe.

### 2.3.1 Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart

Die sogenannten Goldenen Bücher, sind meist großformatige, ledergebundene und mit Goldschnitt verzierte Folianten, auf deren büttenpapierenen Seiten sich Ehrengäste einer Stadt zu besonderen Anlässen eintragen dürfen. Der Titel zum jeweiligen Anlass, Datum und Text wird von städtischen Kalligrafen sorgfältig eingetragen und vom Gast und meist auch vom Stadtoberhaupt oder dessen Stellvertretern unterschrieben. Das Goldene Buch ist damit ein repräsentatives Medium zur Dokumentation herausragender Ereignisse in der Stadt und für die Stadtgeschichte von besonderem Wert, was bereits sein äußeres Erscheinungsbild zum Ausdruck bringen soll.

Leider sind die Akten des Stuttgarter Bürgermeisteramtes im Zweiten Weltkrieg zu großen Teilen verbrannt, so dass sich Archivalien, die die Umstände der Beauftragung Schneidlers anhand schriftlicher Dokumente hätten belegen können, nicht erhalten haben. Dennoch ist die Urheberschaft Schneidlers durch Stil und Signatur unzweifelhaft. Er gestaltete sowohl Einband und Innentitel als auch die schlichte Zierde der einzelnen Seiten in Form einer doppelten roten Rahmenlinie des in der Zeit von 1927 bis 1944 in Stuttgart verwendeten Buches (Abb. 91, 92). Das Äußere der beiden Buchdeckel ist in elegantes schwarzes Oasen-Ziegenleder gebunden und mit punzierten Golddekoren, Goldschnitt an den Schmal- und Langseiten sowie verzierten Einbandkanten versehen. Der Buchrücken weist sieben unechte Bünde auf und trägt den Buchtitel *Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart* sowie die Jahreszahl 1927.

Im Zentrum des symmetrisch angelegten Schmucks ist ein nach links springendes goldenes Pferd in ovalem Bildfeld zu sehen. Schneider wählt damit das Motiv des Wappens der Stadt Stuttgart, das seit 1938 ein schwarzes, nach links steigendes Pferd auf goldenem Grund zeigt. Die umgebenden Ornamente bilden regionale Nutzpflanzen wie Weinreben und Hopfendolden ab, aber auch stilisierte Räder als Verweis auf die Industriemetropole Stuttgart, deren wirtschaftliche Prosperität sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts auf dem Maschinenbau, der Elektrotechnik und den Leistungen der metallverarbeitenden Industrie gründete.<sup>416</sup> Gefasst wird die zarte Dekoration durch einen umlaufenden breiten Schmuckrand, den nach innen ein achtreihiges Perlenband in schwingenden Bogenformen abschließt. Die Vorsätze sind aus chamoisfarbener Seide gefertigt und das hochwertige Büttenpapier mit dem Einhorn-Wasserzeichen stammt aus der Papierfabrik Zanders in Bergisch-Gladbach.

415 | *Das Goldene Buch der Stadt Stuttgart*, Laufzeit 1925 bis 1944, in: Stadtarchiv Stuttgart, Bestand 12, Goldene Bücher Nr.1. Siehe zur Hölderlinausgabe FREY 1942.

416 | Siehe dazu SCHWEIGARD 2012, S. 45f.

Auf dem Innentitel ist das rechteckige Schriftfeld mit dem Buchtitel asymmetrisch auf der Seite platziert, umgeben von einem breiten Schmuckrand. Korrespondierend erscheint das freie, zur Beschriftung gedachte Rechteckfeld auf den Buchseiten. Schneidlers Formenrepertoire für den Innentitel mit seinem schraffierten Ranken- und Blattwerk, den abstrahierten Weintrauben und der Dichte der Muster kommt hier noch einmal den früheren Buchgestaltungen für den Diederichs Verlag nahe, speziell der üppigen Ornamentik der Kapitelanfänge und Vignetten in den *Indischen Sagen* aus dem Jahr 1913.<sup>417</sup> Im Schriftfeld findet sich auch die gestempelte Signatur Schneidlers, ein Namenskürzel gebildet aus den Buchstaben F H E S, das er bereits 1908 verwendete (Abb. 93, 94, 95).<sup>418</sup>

Der sorgfältig gearbeitete Bucheinband trägt dagegen eindeutig die Handschrift Wilhelm Schlemmers, der als Leiter der Buchbindewerkstatt an der Kunstgewerbeschule und damit der Abteilung Schneidlers zugehörig, mit der Fertigung des unikal Entwurfs beauftragt war. Dem unteren schwarzen Lederrand auf der Innenseite des rückwärtigen Buchdeckels ist in goldener Schrift „Württ. Staatl. Kunstgewerbeschule Stuttgart“ eingeprägt, der Beleg für die Herkunft der Arbeit aus den Lehr- und Versuchswerkstätten der Kunstgewerbeschule am Weißenhof.<sup>419</sup>

### 2.3.2 Die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe

Ende der dreißiger Jahre verfassten die Hölderlin-Forscher Friedrich Beißner und Walther Killy mit Unterstützung von Wilhelm Hoffmann, dem Leiter der Handschriftenabteilung an der Württ. Landesbibliothek die Denkschrift *Zur Notwendigkeit einer kritischen Neuauflage von Friedrich Hölderlins sämtlichen Schriften*, die der Berliner Reichskanzlei vorgelegt wurde. Nachdem die finanzielle Absicherung mit 40.000 Reichsmark durch die Berliner Behörden zugesagt war, konnte das Projekt der Stuttgarter Hölderlinausgabe am 30.4.1941 offiziell in Angriff genommen werden. Am 6. Juni 1941 wurde eine Arbeitsstelle an der Württembergischen Landesbibliothek geschaffen, das sogenannte Hölderlin-Archiv, das durch Walther Killy besetzt war und zusätzlich ein Verwaltungs- und Arbeitsausschuss gegründet. Er setzte sich aus zahlreichen Vertretern namhafter Institutionen zusammen: dem wissenschaftlichen Kopf des Unternehmens und Herausgeber Friedrich Beißner, sowie Vertretern der Württembergischen Landesbibliothek, der Württembergischen Regierung, der Reichsministerien für Wissenschaft, Erziehung und Volksbildung und für Volksaufklärung und Propaganda, der Deutschen Akademie in München, der Universität Tübingen, dem Schiller-Nationalmuseum Marbach, dem Stadtarchiv Homburg und der Farenholtz-Stiftung Magdeburg. Der Ausschuss verpflichtete sich laut Subskriptionsprospekt „Hölderlins hinterlassenes Werk in möglichst guter Treue und bester Fassung zugänglich und bekannt“ zu machen.<sup>420</sup>

417 | WINTERNITZ 1913. Schneidler betrachtete die Gestaltung der *Indischen Sagen* als seine letzte buch künstlerische Arbeit. Siehe dazu: Brief von Schneidler an Oschilewski vom 24. Mai 1939, in: Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach.

418 | Siehe die Lithographie *Parkanlage* von 1908, Abb. 13 in dieser Arbeit.

419 | Die Eintragungen im Goldenen Buch beginnen mit dem Besuch des Reichspräsidenten von Hindenburg am 11.11.1925. Diese Seite wurde jedoch später hinzugefügt. Der nächste und damit erste Eintrag von 1927 belegt den Besuch des amerikanischen Ozeanfliegers Chamberlain am 15.6.1927.

420 | Siehe dazu ENNEN 2016, S. 29 und FREY 1942, Subskriptionsprospekt zu Hölderlin – Neue historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Werke, Beilage S. 2.

In den folgenden Jahren entstanden zwei Versionen: eine wissenschaftliche, sogenannte Große Ausgabe in acht Bänden, die sich in aller Ausführlichkeit an Philologen und Forscher richtete und eine zweite „wohlfeile fünfbandige“<sup>421</sup> Kleine Ausgabe, die den vollständigen Text enthalten sollte, und „in erster Linie für Freunde der Dichtkunst“<sup>422</sup> gedacht war. Schneidler wurde als angesehener Professor und Vorstand der grafischen Abteilung der Kunstakademie, als Berater des Arbeitsausschusses und zur Überwachung der gestalterischen Gesamtausstattung hinzugezogen. Dabei überließ er nichts dem Zufall: Er berief sich nicht auf seine supervisorische Funktion, sondern fertigte selbst Probedrucke der Großen Ausgabe in den Werkstätten der Akademie an, um danach die Arbeiten in der Stuttgarter Buchdruckerei Ch. Scheufele (unter der Leitung von Karl Keidel) als gewissenhafter Korrektor persönlich zu beaufsichtigen, wie er 1947 an Imre Reiner schrieb:

„Hölderlin-Ausgabe: ist im Jahre (Frühjahr) 1940 von dem damaligen Nazi-Kultminister angeordnet worden. Es waren 2 Ausgaben vorgesehen worden: 1) eine wissenschaftliche im großen Format, von der ungef. 1943 zwei Bände erschienen. Diese Ausgabe habe ich in unserer Setzerei ausprobiert und später, als sie bei Keidel durchgeführt wurde, sorgfältig überwacht. Sehr schönes, besonders angefertigtes Papier, Satz u. Dr. vorbildlich. Diese Ausgabe sah sehr gut aus, hatte Einbandformat 27×18 cm, soll aber bei Fliegerangriff ganz verbrannt sein. Ich habe kein Exemplar davon.“<sup>423</sup>

Am zweiten Teil, der Volksausgabe der Werke Hölderlins, war Schneidler gestalterisch nicht mehr beteiligt, weswegen er sich 1947 zu einem bitteren Kommentar hinreißen ließ:

„2) Nach dem Kriege ist angefangen worden, die zweite, kleinere Volksausgabe zu drucken. Ich erfahre darüber wenig. (Sie wissen ja: Die Schwaben ziehen sich zurück, wenn sie meinen, sie könnten sich nun selbst weiter helfen. O diese undankbaren, schmierig kleinen Bauern. Wie oft bin ich ausgenutzt worden. Aber ich habe dabei nur Zeit, sonst nichts verloren.) Von dieser zweiten Hölderlin-Ausgabe, ich habe nur Bd. I werden sie zwei Bände erhalten haben. Format im Einband 23×15 cm. Innen gut, Einband verdorben.“<sup>424</sup>

Die wissenschaftliche Qualität der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe wird bis heute gewürdigt und gilt in ihrer Monumentalität noch immer als „eine der größten Leistungen der deutschen Philologie“, wenn spätere Kritiker – allen voran D.E. Sattler, der ab 1975 eine umfassende neue Frankfurter Ausgabe in 20 Bänden begann – dem Herausgeber Friedrich Beißner auch vorwarfen, er habe sich damit dem Bedürfnis der Nati-

421 | FREY 1942, Beilage o.P.

422 | Ebd.

423 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 25. 8. 1947, Nr. 1947-32, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

424 | Ebd. Auch Paula Schneidler berichtet über den Geiz der Bauern in Gundelfingen und Umgebung: „Wir leben unter Bauern, denen ich 27 Jahre nur geschenkt und geschenkt habe und es gibt uns niemand eine Kartoffel oder anderes.“, Brief von Paula Schneidler an Imre Reiner vom 1.9.1947, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

onalsozialisten nach „nationaler Repräsentanz“ unterworfen.<sup>425</sup> In der Tat ist es unbestritten, dass das Naziregime sich der Texte Hölderlins, die seit Beginn des 20. Jahrhunderts wiederentdeckt wurden, zum Teil bemächtigte, um sie für ihre Zwecke umzudeuten. So wurde beispielsweise die 1800 unter dem Eindruck der Französischen Revolution verfasste Ode *Der Tod für das Vaterland* aus dem historischen Kontext gelöst und im Kriegsjahr 1943 zum meist zitierten Gedicht in Deutschland.<sup>426</sup> Außerdem dürfte es der Finanzierung der Stuttgarter Großen Hölderlin-Ausgabe nicht abträglich gewesen sein, dass der Vater Walther Killys Mitarbeiter der Berliner Reichskanzlei war.

Rückblickend wird Beißner bis heute als hochengagierter Hölderlin-Forscher bezeichnet, der sich um wissenschaftliche Objektivität bemühte und sich bewusst von der Vereinnahmung der Hölderlin'schen Texte durch die Regierenden distanzierte.<sup>427</sup> Navid Kermani etwa hält Beißner für ebenso wenig Nationalsozialist aber ebenso viel Mitläufer, wie die meisten Germanisten seiner Zeit.<sup>428</sup> Diese Einschätzung dürfte genauso auf die meisten Künstler jener Zeit zutreffen, die ein öffentliches Amt bekleideten – auch auf Schneider, dessen Hauptschaffenszeit an der Kunstgewerbeschule Stuttgart die zwölf Jahre der nationalsozialistischen Herrschaft einschloss.

#### **Exkurs: Schneidlers Rolle während der Zeit des Nationalsozialismus**

Während der Zeit der nationalsozialistischen Herrschaft von 1933 bis 1945 konnte Schneider seiner Arbeit an der Kunstgewerbeschule und der späteren Kunstakademie weitgehend unbehelligt nachgehen. Er wurde nicht verfolgt, war nicht verfehmt, gehörte nicht zu den widerständigen Künstlern, die durch ihre Arbeit in Ungnade fielen und Deutschland verlassen mussten oder zu denen, die – wie etwa sein späterer Kollege Willi Baumeister – in ganz andere Sparten wechselten, wo sie im Verborgenen versuchten, ihre künstlerische Arbeit weiterzuführen.<sup>429</sup> Schneidlers gebrauchsgrafische und typografische Entwürfe enthielten in den Augen der nationalsozialistischen Machthaber vermutlich nicht den politischen Sprengstoff, den sie in der gegenstandslosen Malerei eines Baumeisters witterten. Außerdem hatte Schneider sich bereits ab 1934 mit dem System arrangiert. Schneider, der vier Jahre als preußischer Offizier im Ersten Weltkrieg gedient hatte und politisch als deutsch-national denkend bezeichnet werden kann, hatte seine Hoffnung – wie so viele – nach der Krise der 1920er Jahre auf Hitler als den ‚starken Mann‘ gesetzt, von dem er sich den wirtschaftlichen und politischen Neuanfang nach dem Scheitern der Weimarer Republik versprach.

1934 trat er dem Reichsluftschutzbund bei und fungierte als Laienhelfer, in der Bevölkerung „Blockwart“ genannt, d.h. es oblag ihm die Aufsicht über die Maßnahmen, die im Falle eines Luftangriffs zu treffen wären, um eine bestimmte bauliche Einheit und die in ihr lebenden oder arbeitenden Menschen zu schüt-

425 | Beide Zitate stammen von dem Publizisten und Schriftsteller Navid Kermani. KERMANI 2008, S. 1, auf: <http://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani> (23.9.2016). Johann Kreuzer bezeichnet die Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe als maßgebend bis heute, trotz der später entstandenen Frankfurter Ausgabe. Siehe KREUZER 2011, S. 444.

426 | Ebd.

427 | Siehe dazu JANSSEN 2003, S. 284, ALBERT 1994, S. 216–223 und KREUZER 2011, S. 444f.

428 | KERMANI 2008, S. 1, <http://www.zeit.de/2008/44/L-Hoelderlin-Kermani> (23.9.2016).

429 | Willi Baumeister arbeitete zum Beispiel ab 1937 für den Farbenfabrikanten Herberts in Wuppertal an Versuchen mit verschiedenen Lacken. Später folgte ihm Oskar Schlemmer.



zen. 1935 wurde er Mitglied der Nationalsozialistischen Volkswohlfahrt, einer Organisation, die durch ihre sozialfürsorgereichen Initiativen zur propagandistischen Selbstdarstellung des NS-Staates beitrug und kirchliche bzw. andere soziale Wohlfahrtsdienste zu verdrängen suchte. Die NSV organisierte zum Beispiel das Winterhilfswerk oder die Kinderlandverschickung. In den Genuss der Leistungen der NSV kamen ausschließlich „deutsche gesunde Volksgenossen“ – jüdische Bürger wie auch behinderte Menschen oder ehemalige Strafgefangene wurden nicht berücksichtigt. Ebenfalls 1935 erfolgte Schneidlers Eintritt in die Reichskammer der Bildenden Künste. Die Zugehörigkeit zu dieser Organisation war zwingend für alle mit künstlerischen Aufgaben an einer Staatlichen Hochschule Befassten. Nicht gefordert war dagegen der Eintritt in die Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei, der Schneidler spät, am 1. November 1939, beitrug, zu einem Zeitpunkt als sich Deutschland bereits im Krieg befand.<sup>430</sup> Bereits 1933 hatte er erlebt, dass Kunstwerke aus der Graphischen Sammlung der Staatsgalerie – vier Jahre vor der großen Münchner Ausstellung zur „entarteten Kunst“ – im Kronprinzenpalais in Stuttgart in einer diffamierenden Ausstellung mit dem Titel *Novembergeist – Kunst im Dienste der Zersetzung* gezeigt worden waren. Auch Künstler in seinem direkten Umkreis waren betroffen. So wurde zum Beispiel eine Schau der Werke Oskar Schlemmers im Kunstgebäude verweigert und einige mit ihm an der Kunstgewerbeschule lehrende Professoren aus politischen Gründen ihres Amtes enthoben, 1937 unter anderem auch Bernhard Pankok.<sup>431</sup> Die Verdrängung solcher Vorgänge weist ihn zweifellos als Anhänger des politischen Systems aus.<sup>432</sup>

Auf Grund des mehrfachen Engagements in verschiedenen nationalsozialistischen Einrichtungen und seiner Parteimitgliedschaft schätzte Schneidler sich selbst nach dem Krieg im Meldebogen, der zur Befreiung vom Nationalsozialismus und Militarismus von jedem Deutschen über 18 Jahren auszufüllen war, als „Mitläufer“ des Systems ein.<sup>433</sup> Der Spruchkammerbescheid vom 4. September 1947, bestätigte diese Bewertung, da Schneidler keine tragenden Funktionen im NS-Staat übernommen, sondern ihn, wie der

430 | Siehe zu Schneidlers Zugehörigkeit zu den verschiedenen Organisationen: Spruchkammerakte Ernst Schneidler, Lfd. Nr.: 37/16/10805, Staatsarchiv Ludwigsburg, Signatur: EL 902/20 Bü 86548, Arbeitsblatt vom 26. Juli 1947. Siehe zur NSV: SCRIBA, Arnulf: Die NS-Volkswohlfahrt, DHM Berlin 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/ns-organisationen/volkswohlfahrt.html> (21.10.2016). Siehe zum RLB: SCRIBA, Arnulf: Der Reichsluftschutzbund, DHM Berlin 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/der-zweite-weltkrieg/kriegsverlauf/luftschutz.html> (21.10.2016). Zur Reichskammer der bildenden Künste: [http://www.lexikon-drittes-reich.de/Reichskammer\\_der\\_bildenden\\_K%C3%BCnste](http://www.lexikon-drittes-reich.de/Reichskammer_der_bildenden_K%C3%BCnste) (21.10.2016).

431 | Siehe zur Verweigerung der Ausstellung von Arbeiten Oskar Schlemmers: LEIPNER 1982, S. 16; Wilhelm Schlemmer, der Bruder Oskar Schlemmers, war Schneidlers Werkstattlehrer für Buchbinderei und Schneidler wird mit Sicherheit durch ihn informiert gewesen sein. Siehe zur Beurlaubung oder vorzeitigen Verabschiedung in den Ruhestand des Kunsthistorikers Julius Baum LEIPNER 1982, S. 25, siehe zu Bernhard Pankok, MÜLLER 2012, S. 102-103, zu Rudolf Rochga, MÜLLER 2012, S. 131 und Anm. 148. Siehe zur Ausstellung im Kronprinzenpalais LEIPNER 1982, S. 38.

432 | Bis 1945 waren 8,5 Mio. Deutsche, also jeder Fünfte, Mitglied der NSDAP. Siehe zur Mitgliederentwicklung: SCRIBA, Arnulf: Die NSDAP 1933–1945, DHM Berlin 2015. <https://www.dhm.de/lemo/kapitel/ns-regime/ns-organisationen/nsdap/> (5.2.2017).

433 | Spruchkammerakte Ernst Schneidler, Lfd. Nr.: 37/16/10805, Staatsarchiv Ludwigsburg Bestand EL 902/20 Bü 86548.

Gesetzestext Mitläufer definierte, „nur unwesentlich unterstützt und sich auch nicht als Militarist erwiesen“ habe.<sup>434</sup> Er wurde mit einer Sühne von 500 RM belegt.<sup>435</sup>

Während der gesamten Zeit zwischen 1933 und dem 31. Oktober 1944, dem Datum der Stilllegung der Kunst- und Musikhochschulen wegen „totalen Kriegseinsatzes“, arbeitete Schneider ununterbrochen als Professor an der Kunstgewerbeschule und Kunstakademie. Bis 1937 entstanden seine wichtigsten Schriften, wie die *Legende*, die *Zentener-Fraktur* oder die *Schneider-Mediaeval*. 1938 errang er mit seiner Klasse gar eine Medaille auf der Weltausstellung in Paris.<sup>436</sup> Auch nach der Stilllegung der Kunstakademie blieb er weiter als Lehrer zur Betreuung der Kriegsbeschädigten tätig, die jetzt in sogenannten „Meisterlehrstätten“, die der Technischen Hochschule Stuttgart angeschlossen waren, unterrichtet wurden. Schneider wurde zugesagt, die kriegsversehrten Schüler in Gundelfingen unterweisen zu dürfen.<sup>437</sup>

Obwohl er in einer *Liste über den Arbeitseinsatz der künstlerischen Lehrer der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart* am 28.12.1944 als „kv“, als kriegsverwendbar eingestuft wurde, blieb er vom Kriegsdienst verschont.<sup>438</sup> Nur wenige Monate vorher, am 5. September 1944, hatte er vom Präsidenten der Reichskammer der Bildenden Künste Adolf Ziegler die Mitteilung erhalten, dass er von der „Erfassung zum Einsatz“ befreit sei.<sup>439</sup> Grund dafür war seine Aufnahme in die *Gottbegnadeten Liste*, ein von Adolf Hitler und Joseph Goebbels im Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda im September 1944 persönlich angelegtes Verzeichnis, das eine Auswahl von 1.041 Künstler aller Sparten von insgesamt über 140.000 in der Reichskammer der Bildenden Künste gemeldeten Künstler aufführte, darunter Literaten, Schauspieler, Musiker, Komponisten, Dirigenten, Architekten und Grafiker. In der Rubrik „Gebrauchsgrafiker und Entwerfer“ findet sich Schneiders Name neben dem von Hermann Gretsch, Anna Simons oder Walter Tieemann.<sup>440</sup> Schneider gehörte auf dieser Liste zu jenen, die zum Künstlerkriegseinsatz, nicht jedoch zum Kriegsdienst herangezogen werden konnten.<sup>441</sup> Ein kleiner Teil unter den „Gottbegnadeten“ wurde von Hitler persönlich auf der Sonderliste A den „Unersetzlichen“ zugerechnet, darunter zum Beispiel der Dirigent Wilhelm Furtwängler, der Bildhauer Arno Breker oder der Schriftsteller Gerhart Hauptmann. Diesen Künstlern wurde es gestattet, sich ohne Verpflichtungen ausschließlich ihrer eigenen Kunst zu widmen.<sup>442</sup>

434 | Siehe Gesetz Nr. 104 zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946, Artikel 12, I. Siehe zum Gesetzestext: <http://www.verfassungen.de/de/bw/wuertt-b-befreiungsgesetz46.htm> (31.10.2016).

435 | Nachricht des Spruchkammergerichtes vom 4.9.1947, Aktenzeichen 37/16/10805, in: Staatsarchiv Ludwigsburg, Bestand EL 902/20 Bü 86548.

436 | LEIPNER 1982, S. 504.

437 | Schreiben von Fritz von Graevenitz an den württembergischen Kultminister Mergenthaler vom 26.2.1945, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand E200b, Bü 14.

438 | Liste über den Arbeitseinsatz der künstlerischen Lehrer der Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart vom 28.12.1944, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand E200b, Bü 14.

439 | Brief von Schneider an Fritz von Graevenitz vom 11.1.1945, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand E200b, Bü 14. Siehe auch MÜLLER 2012, S. 123. Siehe weiterführend auch RATHKOLB 1991, S. 173 f.

440 | Gottbegnadeten-Liste, Kopie aus dem Bundesarchiv Berlin, Signatur: R55/20252a, Bl.9, S. 7–8, in: Nachlass Schneider, Inv.Nr. nl2-01873, Sammlung SAdBK Stuttgart.

441 | <http://www.linkfang.de/wiki/Gottbegnadeten-Liste#top> (30.10.2016).

442 | Diese Vergünstigung endete allerdings schon nach wenigen Monaten, als alle verfügbaren Kräfte für das letzte Aufgebot des Nazi-Regimes im sogenannten „Volkssturm“ rekrutiert wurden.

Ohne Zweifel wäre Schneider nicht zu diesen „Gottbegnadeten“ gerechnet worden, hätte er sich nicht „Führertreu“ verhalten. Einer der Lieblingsschüler Schneiders, Imre Reiner, mit dem Schneider eine über dreißigjährige, aber auch schwierige Freundschaft verband, bestätigt die Anziehungskraft, die Hitler auf Schneider ausübte. Reiner, der Jude war, studierte zunächst von 1921 bis 1923 an der Kunstgewerbeschule Stuttgart und arbeitete im Anschluss einige Jahre als Grafiker in New York, London und Paris. 1925/26 kehrte er für ein Semester als Meisterschüler in die Abteilung Schneiders zurück.<sup>443</sup> In einem Brief an einen Freund erinnert er sich 1957: „Sehen Sie, Schneider war schon unsagbar hart und ungerecht gegen mich, besonders als Hitler das d. Schiff lenkte, und knapp zuvor [...].“ In Gesprächen mit Ottavio Besomi, der eine Monografie zu Imre Reiner verfasst hat, erwähnt er häufig mit unverhohlener Traurigkeit die positive Haltung Schneiders gegenüber Hitler. Aber er bemerkt auch, dass Schneider sich schlussendlich eines Besseren besonnen habe.<sup>444</sup>

Briefe und Berichte anderer ehemaliger Studierenden legen nahe, dass Schneider dem Nazi-Regime ambivalent gegenüberstand. Zum einen nahm er sich in seiner Abteilung an der Kunstgewerbeschule immer wieder gefährdeter Schülerinnen und Schüler an, zum anderen versteckte er 1933 die Blätter des *Wassermann*, vermutlich weil er die Beschlagnahmung der nicht dem nationalsozialistischen Geschmack entsprechenden Arbeiten fürchtete.<sup>445</sup>

Albert Kapr, Schüler Schneiders von 1937 bis 1939 und später Professor für Schrift- und Buchgestaltung in Leipzig, setzt sich in einem Schreiben vom 18. November 1945 an das Württembergische Kultministerium explizit für Schneiders Weiterbeschäftigung an der Kunstakademie ein. Kapr war 1936 wegen „Vorbereitung zum Hochverrat“<sup>446</sup> zu einem Jahr Gefängnis verurteilt und anschließend im Konzentrationslager interniert worden. Nach seiner Entlassung wurde ihm die offizielle Immatrikulation an einer Hochschule verwehrt. Schneider nahm ihn dennoch in seine Abteilung auf und ermöglichte ihm das Studium. Ebenso wurde ein Mitverurteilter Kaprs, der Setzer Franz Franz von Schneider in der Satzwerkstatt der Kunstgewerbeschule beschäftigt und „1937 verwies er den damaligen NS-Studentenführer Hanisch aus seiner Abteilung.“ Kapr äußert sich auch zu Schneiders künstlerischer Haltung:

„Als Künstler und Lehrer trat er stets gegen die von Göbbels propagierte Richtung hervor. Seine Schriften (Legende) errangen besonders in Amerika und England weiteste Verbreitung.“

443 | Siehe zur Biographie Reiners: <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Reiner/ImreReiner.pdf> (26.10.2016). Die angegebenen Studienzeiten stimmen nicht mit den Daten in der Studierendenakte überein. Die Angaben zu Reiners Rückkehr in die Abteilung Schneiders wurden der Studentenakte entnommen. Studierendenakten der Kunstgewerbeschule: Reiner, Emerich Nr. 3745, in: Sammlung SAdBK Stuttgart.

444 | Brief von Imre Reiner an Paul Fritz 1957, in: BESOMI 2012, S. 139. Vielleicht hat auch das Erleben der Deportationen von tausenden jüdischen Bürgerinnen und Bürgern, die ab 1941 stattfanden und aus einem Sammellager am Killesberg, den Schneider von seinem Atelier aus im Blick hatte, dazu geführt, dass er begann, die wahren Absichten des verbrecherischen Regimes zu durchschauen. Siehe zur Deportation der Stuttgarter Juden zum Beispiel: <http://www.zeichen-der-erinnerung.org/n2.htm> (14.6.2017).

445 | WILLBERG 2002, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 74. Zur Sicherung des *Wassermann* siehe Brief von Schneider an Imre Reiner vom 27.6.1948, abgedruckt in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 90.

446 | Brief von Albert Kapr an das Württ. Kultministerium, 18.11.1945, in: Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Bestand EA 3/150 Bü 3290. In welchem Konzentrationslager Kapr interniert wurde, wird in diesem Brief nicht erwähnt.

In Fachkreisen wird er als erster Schriftkünstler Deutschlands anerkannt und sein Scheiden wäre für uns Schüler eben jetzt, beim Ringen um neue Formen, ein unersetzbarer Verlust.“<sup>447</sup>

Er habe unter der „ästhetischen Ausstrahlung des Dritten Reiches furchtbar gelitten“ berichten andere Schüler. Immer wieder seien „kulturpolitische Kontrollbesuche“ durchgeführt worden, bei denen zum Beispiel die Raumaufteilungen zur Diskussion gestanden hätten, die den Kontrolleuren immer verdächtig gewesen seien. Waren solche Besuche zu erwarten, „mußten gewissen Arbeiten unter dem Tisch verschwinden“, Schneidler selbst habe die Auswahl getroffen.<sup>448</sup>

Die Erinnerungen Reiners, Kaprs und anderer Schüler beziehen sich auf persönliche Erfahrungen mit Schneidler aus den Jahren zwischen 1925 und 1940, eine Zeitspanne, die anscheinend nicht ausreichte, sein idealistisches und falsches Bild von der Integrität der nationalsozialistischen Regierung tiefgreifend zu korrigieren. Erst das Ende des Zweiten Weltkrieges und der Zusammenbruch Deutschlands stürzten Schneidler in tiefe Depression, vor allem weil ihm seine persönliche Verstrickung und Mitschuld, der er nicht entkommen konnte, unerträglich war. „Fast alle sind belastet, auch ich“ schreibt er am 13.11.1945 und zwei Jahre später an Imre Reiner:

„[...] Vor 33 waren Tal, Bach, Wald, Wege, Mond, Sonne, Nebel, Regen auch für mich ein großes Wunder. Jetzt ist mir alles ganz fremd geworden. Ich bin darüber traurig. Vielleicht müßte ich in eine andere fremde Gegend ziehen können, die für mich nicht mit Erinnerungen übler Art belastet ist, vielleicht würde mir das helfen. Aber das wird für mich nie mehr möglich sein. [...]“<sup>449</sup>

## 2.4 Gebrauchsgrafische Arbeiten ab 1920–1949

Die Hauptschaffensjahre Schneidlers liegen zwischen 1920 und 1949, sowohl auf beruflicher Ebene, als auch im Hinblick auf die Entstehung seines freien künstlerischen Werkes. Neben seiner Lehrtätigkeit entwickelte Schneidler in diesem Zeitraum 15 seiner 20 Schriften inklusive ihrer kursiven Varianten oder Initialen; er führte zunehmend gebrauchsgrafische Aufträge für Verlage, Gießereien und Wirtschaftsunternehmen aus; erarbeitete gemeinsam mit Studierenden Gestaltungskonzepte für Ausstellungen – zum Beispiel für die Internationale Ausstellung des deutschen Werkbundes Film und Foto im Jahr 1929 in Stuttgart – entwarf aber auch Signets, Vignetten und Druckermarken für eigene Projekte.<sup>450</sup>

### 2.4.1 Werbegrafik – Vier Beispiele

Eine ganze Reihe werbegrafischer Arbeiten aus den 1920er und 30er Jahren dokumentieren Schneidlers enorme Erfindungsgabe, seinen Ideenreichtum und den kreativen Umgang mit Schriftelementen. Dabei

447 | Ebd.

448 | Siehe dazu WILLBERG 2002, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 73f.

449 | WILLBERG 2002, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 73 und Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 9.11.1947, Nr. 1947-50, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

450 | Siehe zur Werkbundaustellung 1929 und der Beteiligung Schneidlers als Ausstellungsgestalter neben Laszlo Moholy-Nagy, Reprint des Katalogs: STEINORTH 1979.

ergaben sich sowohl typografische, als auch illustrative und kombinierte Lösungen, die ausschließlich aus dem zu bewerbenden Produkt selbst oder den mit ihm verbundenen Eigenschaften resultierten.

1920 entstand zum Beispiel das Blatt *Sarotti*, ein Entwurf für eine Papierverpackung oder ein Einlegepapier (**Abb. 96**). Ob dieses Papier tatsächlich Verwendung fand, konnte nicht festgestellt werden. Die Berliner Schokoladenfabrik, die seit 1998 zur Kölner Stollwerck-Gruppe gehört, verpflichtete zwischen 1908 und 1933 in der Regel Julius Gipkens (1883–1968), wenn es um die Gestaltung von Werbeprodukten für die Firma ging. Es handelt sich also möglicherweise nicht um eine Auftragsarbeit, sondern um ein eigenes Experiment Schneidlers mit Namen und Marke der Firma.<sup>451</sup> Auffallend an diesem Entwurf ist die strenge Reduktion der gestalterischen Mittel auf Typografie und Geometrie, unterbrochen durch den vierzackigen Stern, von denen jeweils vier ein Quadrat des Motivs markieren und abgrenzen. Die kreisrunde Marke, die im Stempeldruck fortlaufend auf das Papier gesetzt wurde, schließt ein umlaufendes Perlenband ein, innerhalb dessen der Produktname *Sarotti* in einer schlichten Grotesk-Schrift zu lesen ist. Das Wort erschließt sich nicht auf den ersten Blick, weil Schneidler den Begriff in seine drei Silben zerlegt. Übereinander eingefügt in das Medaillon fällt dem Betrachter zunächst die mittlere Silbe *ROT* ins Auge. Rot ist folgerichtig auch die Farbe von Kreis, Perlenband, Schrift und Sternen, die sich als monochrome Elemente plakativ vom hellen Untergrund abheben. Die Radikalität des Schneidlerschen Entwurfes zeigt sich im Vergleich mit dem bis weit in die 20er Jahre verwendeten Verpackungsmotiv der Firma Sarotti für die Pralinschachtel der sogenannten *Drei Mohren-Mischung* (**Abb. 97**). Illustration und Typografie des Pralinschachtelmotivs waren nur zwei Jahre vorher entwickelt worden, scheinen jedoch eher dem 19. als dem 20. Jahrhundert zu entstammen.<sup>452</sup>

1921 entwarf Schneidler für das Unternehmen Günther Wagner in Hannover (Pelikan) einen Werbeprospekt für Japanaqua-Handdruckfarben, die hauptsächlich für das Drucken von Linolschnitten verwendet wurden (**Abb. 98**). Dem Produkt gemäß bedient sich Schneidler für seine Gestaltung der Technik des Linolschnitts, den er als Dreifarbendruck in Schwarz, Rot und Blau ausführt.<sup>453</sup> Im Gegensatz zum streng typografischen Blatt *Sarotti* verlegt Schneidler sich bei seinem Entwurf für *Japanaqua* fast ganz auf die Illustration. Allein der Schriftzug *Japanaqua* in einer Antiquaschrift verweist direkt auf das zu bewerbende Produkt. Die bildliche Darstellung bleibt hingegen rätselhaft. Es findet sich weder das Markenzeichen der Firma Wagner, der Pelikan, noch ein Bild der Farbtuben oder der zum Druck notwendigen Werkzeuge, die auf der Rückseite des Prospekts ebenfalls zum Verkauf angeboten werden. Stattdessen führt Schneidler anhand von zwei Szenen vor, wie brillant sich die Japanaqua-Farben im künstlerischen Druck ausnehmen. Das obere Drittel des Bildraums zeigt in einem bühnenartigen Ausschnitt ein Paar, an einem Tisch sitzend. Die schwarz-weiß gehaltenen Figuren heben sich vom leuchtend hellroten Hintergrund und vom blau-rot ornamentierten Untergrund deutlich ab. Gerahmt wird die Szene von zwei gezackten Säulen mit seitlichen Schraffuren und farbigen Akzenten, die jeweils Anfang und Ende des Wortes *Japanaqua* markie-

451 | Julius Gipkens entwickelte 1922 auch den „Sarotti-Mohr“, der seinen Namen wahrscheinlich dem damaligen Standort der Firma in der Berliner Mohrenstraße verdankt. Siehe dazu: <http://www.sarotti.de/marke/historie/1920-1940/> (5.11.2016).

452 | Siehe dazu: [www.sarotti.de/marke/historie/1900-1920/](http://www.sarotti.de/marke/historie/1900-1920/) (5.11.2016).

453 | Der Prospekt, von Günther Wagner selbst verfasst, erläutert im Inneren die korrekte Anwendung der Japanaqua-Farben. Siehe dazu: Inv.Nr. nl2-00313,2, Sammlung SAdBK Stuttgart.

ren. Der Produktname trennt gleichzeitig die obere und untere, folkloristisch anmutende Szenerie, deren dominante Figur unten rechts ein schmales Messer oder einen Pinsel in der rechten Hand hält und unter dem linken Arm möglicherweise eine rote Linoleumplatte einklemmt. Die Illustration vereint Architektur, Landschaft, Tier-, Pflanzen- und Ornamentdarstellungen in wechselnder Farbigkeit und erscheint dadurch wie ein Kaleidoskop der Möglichkeiten, die sich dem Künstler mit dem Linschnitt und der richtigen Farbe, eben der Japanaqua von Günther Wagner, bieten. Das Bild selbst wird so zum Werbeträger.

1930 entstanden vier experimentelle Entwürfe auf dünnen, fast transparenten Papieren, die als Einschlagpapiere für die Feinsteinzeugfabrik von Max Roesler in Rodach gedacht waren. Die Blätter zeigen Varianten von Lösungen, die sich aus der Visualisierung des Markennamens eines Unternehmens ergeben (**Abb. 99, 100, 101, 102**). Nachdem Roesler die Fabrik 1894 gegründet hatte, wählte er als Firmenzeichen die Heckenrose aus seinem Familienwappen.<sup>454</sup> Schneidler greift das Motiv der Rose – in veredelter Form – in drei Versionen auf. Alle Modifikationen vereinen den Firmennamen ROESLER mit dem Zusatz PRIVAT, was sich auf den Zweig der Porzellanherstellung für den Privathaushalt, im Gegensatz zur keramischen Feinsteinzeugproduktion für Handwerk und Industrie, beziehen dürfte. Der Aufbau der Blätter folgt jeweils einem streng symmetrischen Schema. Konstantes Element aller Entwürfe ist die horizontale Anordnung der typografischen Elemente, die Schneidler farblich verschieden akzentuiert und in ihren Abständen auf dem Blatt variiert, was einen abwechselnd dichten oder lockeren Bildeindruck generiert. Zwischen die Schriftbänder setzt Schneidler die pastellfarbenen Rosenmotive mit liegendem oder aufrecht stehendem Blütenkelch, ebenfalls horizontal oder auch vertikal in Reihen oder Quadraten angeordnet. Die dritte Variante zeigt den reinen Schriftzug über diagonal platzierten Rosen. Das Druckpapier ist einmal rosa und einmal chamoisfarben gehalten, was jeweils zu völlig anderen optischen Wirkungen führt. Auf einem vierten Blatt verzichtet Schneidler gänzlich auf das Rosenmotiv, verwendet aber die gleiche Farbpalette sowie Hellblau zur Bildung von Schatten unter den Schriftbändern, so dass der Eindruck eines plastischen Gitters entsteht.

Der Entwurf eines Schachteldeckels für *Zigarettenbilder* der „Cigarettenfabrik Borgia AG. Berlin“ aus dem Jahr 1935 ist eine rein typografische Arbeit (**Abb. 103**). Sogenannte Zigarettenbilder waren in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein beliebtes Werbemittel der prosperierenden Zigarettenindustrie. Dabei handelte es sich um Drucke zu bestimmten historischen, heimatkundlichen oder militärischen Themen, die in Sammelalben eingeklebt wurden und durch ihre massenhafte Verbreitung das historische Wissen ganzer Generationen mitprägten.<sup>455</sup>

In seinem konstruktivistisch geprägten Entwurf bedient sich Schneidler zum einen unterschiedlicher Schriften und Auszeichnungselemente wie Fettdruck, Unterstreichung und die Variation der Schriftgröße, zum anderen plakativer, farbiger Akzente in der Farbe Pompejanisch Rot. Dominant ist das hochrechteckige Bildfeld, das mittig in eine obere schwarze und eine untere schwarz-rote, eng schraffierte Hälfte unterteilt ist. Die Farbigkeit der Schraffur nimmt sowohl das Schwarz des oberen Feldes wie auch das Rot, eines weit in die schwarze Fläche ausgreifenden liegenden Rechtecks auf, dem die aus geometrischen Grundelementen gebildete Zahl 60 eingeschrieben ist. Die Spitzen eines weißen, diagonal zwischen der

454 | Siehe zur Familie Roesler: AUGUSTIN 2002.

455 | Siehe dazu KÜMPER 2004, S. 495.

Zahl 60 und dem unteren Bildfeldrand angelegten Karrees mit dem Schriftzug *Bilder*, weisen sowohl auf die in der Schachtel zu findende Anzahl von Sammelbildern, wie auch auf den unten stehenden Text, der den Sammler informiert, was er im Inneren des Kästchens vorfinden wird. Die *Serie I* versammelt demnach 60 ausgewählte künstlerische Fotos von griechischen und römischen Werken aus Baukunst und Plastik. Auf dem späteren Deckelrand und im Text unter dem Bildfeld bezeichnet Schneidler die Sujets genauer und wählt für den Satz, passend zu den Motiven der innenliegenden Bilder, seine 1924 angemeldete Schrift *Deutsch-Römisch*. Den Unternehmensnamen und das Wort *Bilder* setzt er in seiner neuesten Schrift *Legende*, die erst ab 1937 von der Bauerschen Gießerei zum Kauf angeboten und zu Schneidlers bekanntester Schriftschöpfung wurde.

#### 2.4.2 Schneidler und die Neue Typographie

Diese kleine Auswahl aus den gebrauchsgrafischen Arbeiten der 20er und 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts zeigt nicht nur Schneidlers außergewöhnliche Fähigkeiten auf diesem Gebiet, sondern auch, dass er formale Grundsätze, wie sie etwa durch die Protagonisten der *Neuen* oder *Elementaren Typographie* um 1925 formuliert worden waren, längst anwendete. Gleichzeitig war ihm aber jeder gestalterische Dogmatismus fremd.

Als ‚Neue Typographen‘ bezeichnete sich ein loser Zusammenschluss avantgardistischer Maler, die nach dem Ersten Weltkrieg auch der Typografie und Gebrauchsgrafik eine neue Richtung zu geben suchten, ausgehend von den Formprinzipien des Suprematismus Kasimir Malewitschs, des Neoplastizismus Piet Mondrians und der neuen Industriearchitektur. Unter ihnen waren beispielsweise die Bauhaus-Künstler Josef Albers, Herbert Bayer und László Moholy-Nagy, aber auch Willi Baumeister, El Lissitzky, Kurt Schwitters u.a. Der einzige ‚Fachmann‘ der Gruppe, der hauptberuflich als Grafiker, Schriftentwerfer und Werbegestalter tätig war, war Jan Tschichold. Dieser hatte 1925 den programmatischen Aufsatz *Die neue Gestaltung* veröffentlicht und 1928 *Die Neue Typographie. Ein Handbuch für zeitgemäss Schaffende*.<sup>456</sup> Gute gebrauchsgrafische Arbeiten zeichneten sich nach Auffassung der Neuen Typographen durch den Verzicht auf überflüssige Ornamentik – auch bei den gewählten Schrifttypen – aus. Genauso wurde auf starke farbliche und kompositorische Kontrastierung, auf Variation der Schriftgrade, auf Auszeichnung durch Unterstreichungen oder Fettdruck und die größtmögliche Beschränkung auf geometrische Formen Wert gelegt. Außerdem sollte durch die gleiche Gewichtung von Weißraum zu bezeichneter Fläche und den Verzicht auf eine symmetrische Bildanlage, spannungsvolle, asymmetrische Kompositionen erzielt werden.<sup>457</sup> Die Entwicklung dieser gestalterischen Dogmen für die Werbe- oder Gebrauchsgrafik vorangetrieben zu haben, reklamierten die Neuen Typografen für sich.

Als Schneidler 1925 mit dem Druck des *Wassermann* begann, hatte er die wesentlichen dieser Prinzipien aus seiner Arbeit heraus bereits entwickelt und in seinen Eingangstexten zur ersten Kassette dargelegt. Schon das Blatt *Sarotti* von 1920 steht paradigmatisch für diese Gestaltungselemente und 1926 zeigten

456 | TSCHICHOLD 1925 (Nachdruck von 1986), S. 193–195. MEER 2015, S. 10, 28, 30 und 285 f., TSCHICHOLD 1928. Als erster veröffentlichte László Moholy-Nagy 1923 im Katalog zur ersten Bauhaus-Ausstellung in Weimar einen Beitrag mit dem Titel „Die neue Typographie.“ Tschichold fasst jedoch die formalen Elemente der Neuen Typographie pointiert zusammen, weshalb sein Text als Manifest verstanden wurde. Daneben publizierten zum Thema auch Albers, Baumeister, El Lissitzky u.a.

457 | Ebd., S.28.

dann die Titelseiten der sogenannten *Stuttgarter Hefte* die radikale Reduzierung auf die Ausdrucksmittel Typografie und Akzentuierung durch Farbe (Abb. 104).<sup>458</sup> Schneidler darf deshalb mit anderen als einer derjenigen gelten, die zeitgleich mit den Neuen Typographen die vom Expressionismus und Kubismus geprägte Ästhetik der Vorkriegszeit in Frage stellte, ohne sie jedoch völlig abzulehnen.<sup>459</sup> Der Reduktion seines Entwerfens alleine auf die Elemente der reinen geometrischen Form, ohne Ornament und ohne Berücksichtigung der Art des Auftrags, hätte Schneidler niemals zustimmen können. Bei jedem neuen Herangehen an eine grafische Aufgabe sah er sich, wie er es formulierte, vor „100 Möglichkeiten“ die,<sup>460</sup> wie im Falle des Blattes *Japanaqua*, eben auch illustrative, expressionistisch geprägte Lösungen beinhalten konnten.

### 2.4.3 Druckermarken für eine Presse – Wiederholung als Prinzip

Im Februar und März 1946 verfolgte Schneidler das Ziel, noch einmal eine eigene Presse zu gründen. Gemeinsam mit dem Tübinger Verleger Hermann Leins, der 1926 den Bremer Rainer Wunderlich Verlag übernommen und nach Tübingen transferiert hatte, plante er die *Universitätspresse Tübingen*, ein Projekt, das jedoch nicht realisiert werden konnte. 1945 hatte Leins zusätzlich die Treuhänderschaft für die Deutsche Verlagsanstalt mit den Verlagen J.B. Metzler und C.E. Poeschel übernommen und somit ein weiteres Unternehmen zu betreuen.<sup>461</sup> Möglicherweise ist der Grund für das Scheitern des Projektes in der hohen Arbeitsbelastung Leins' zu suchen.

In einer von Schneidler selbst gefertigten Zeichenmappe fanden sich auf 91 Blättern 204 Entwürfe für eine Druckermarke, entstanden zwischen Februar 1946 und 1949, sowie Versuche zu einem Logo für das projektierte Unternehmen. Auf der Innenseite des vorderen Einbanddeckels vermerkte Schneidler handschriftlich: „Druckermarke für eine Universitäts-Presse Tübingen, die ich mit Leins begründen wollte. Februar-März 1946“. Allein 164 Variationen aus den Buchstabenkombinationen UPT, UPr.T oder UPT in Verbindung mit der Jahreszahl 1946 zeichnete er im Februar 1946. Wie auch bei seinen gebrauchsgrafischen Arbeiten legte Schneidler sich im Entwurfsprozess keinerlei gestalterische Beschränkungen auf. Wohlwissend, dass ein Verlags- oder Druckersignet am Ende die Institution zu repräsentieren und als identitätsstiftende Marke für dieselbe zu stehen hatte, lotete Schneidler auf dem Weg zu einer gültigen Lösung zeichnend, schreibend und konstruierend sämtliche Darstellungsmöglichkeiten der Lettern und Zahlen aus. Das Spektrum reicht von traditionell auf unterliegenden Bleistiftrastern entwickelten Entwürfen in Fraktur-, Grotesk- oder Antiquaschriften über humorvolle Piktogramme, schwungvolle kalligrafische und hieroglyphisch-ornamental verfremdete Schriftzüge bis zu bildsymbolischen Versuchen, bei denen die Anordnung der grafischen Elemente an ein Schiff denken lässt (Abb. 105, 106, 107).

458 | Siehe dazu: Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nI2-01549,1, Sammlung SAdBK Stuttgart. Die *Stuttgarter Hefte* waren Handreichungen für die Druckindustrie, in denen verschiedene Akzidenzien und ihre Umsetzung in gute Drucksachen vorgestellt wurden. Heft I behandelte zum Beispiel das Thema Geschäftspapiere.

459 | FRIEDL 1986, S. 3.

460 | Brief vom 26.08.1947/28.08.1947/Nr. 1947-33, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

461 | Zu Hermann Leins: [http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00016332/image\\_162](http://daten.digitale-sammlungen.de/bsb00016332/image_162) (13.11.2016). Laut Auskunft des Universitätsarchivs Tübingen, gibt es dort keinerlei Unterlagen, die die Existenz einer *Universitätspresse* belegen würden.



Die Methode der Annäherung an ein grafisches Problem durch das Denken und Handeln in „weit gezogenen Kreisen oder Spiralen“,<sup>462</sup> also das unbegrenzte geistige und handwerkliche Experimentieren, ist typisch für die Arbeitsweise Schneidlers. Sie ist belegbar nicht nur an der Entwicklung der Druckermarke für die Tübinger Universitätspresse, sondern auch an vielen anderen Marken, wie zum Beispiel dem Kürzel für die *Juniperus*presse, das er 1920 entwarf oder der Buchstabenverbindung BG für die Bauersche Gießerei, von der er schreibt, dass er mehr als 500 Versuche angestellt habe: „500 gelungene Möglichkeiten; nicht Gelungenes vernichtet.“<sup>463</sup> Der Holzstecher Willi Seidl, der im Auftrag der Bauerschen Gießerei 1953 mit Schneidler an der Umsetzung der Mediaeval-Kursiv arbeitete, spricht sogar von deutlich mehr Entwürfen:

„Schneidler zeigte zwischendurch ausserdem die über Tausend zählenden Schriftzüge u. Marken die Er innerhalb vieler Jahre, über die beiden Buchstaben BG schuf, es war eine Überfülle von schönen Dingen u. er sagte hierzu was soll mit dieser Arbeit wenn ich einmal sterbe.“<sup>464</sup>

Ein kleiner Teil dieser Arbeiten ist in der zweiten Kasette des *Wassermann* zu finden, neben mehr als 20 Seiten von Modifikationen der immer gleichen Buchstabenreihen und von Namen oder Begriffen wie ‚Wendling‘ und ‚Freundschaft‘. Der Weg zur Form eröffnete sich Schneidler durch die Wiederholung der gleichen Schriftzeichen oder Wörter, nicht im Sinne des Kopierens, sondern des Durchdringens und Erforschens gestalterischer Differenzoptionen. Durch das Immer-Wieder-Anfangen, durch Wiederholung und Differenz gelangt Schneidler letztlich zu originären Ergebnissen, die Erfahrung und Erfindung gleichermaßen widerspiegeln.<sup>465</sup>

## 2.5 Das künstlerische Werk zwischen 1920 und 1949: Grafik und Malerei

Seit Schneidler zu Beginn der 20er Jahre ein kleines Ferienhaus in Gundelfingen auf der Schwäbischen Alb gemietet und 1926 auch erworben hatte, verbrachte er dort die Ferienmonate in der Regel zeichnend und malend. Während der Semesterzeiten in Stuttgart arbeitete er dagegen entweder in seinem häuslichen Atelier oder in seinen Räumen an der Kunstgewerbeschule. In diesen produktiven Jahren schuf er neben den vielfältigen Auftrags- und Pflichtarbeiten ein breit gefächertes künstlerisches Werk, das im Wesentlichen die Themen Landschaft und Architektur, bühnenbildartige Szenen in der Landschaft und vor allem die verschiedensten Ausprägungen von Schrift und Bild variiert.

462 | Brief von Schneidler an George Salter vom 31.1.1953, in: BRUDI/APPELHANS 1968, S. 73.

463 | BRUDI/APPELHANS 1968, S. 73. Brief von Schneidler an George Salter.

464 | Brief von Willi Seidl an Konrad Bauer vom 12.4.1953, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr. nl2-01867, Sammlung SAdBK Stuttgart. Die Orthografie ist aus dem Brief übernommen worden.

465 | Bezogen auf Werke der bildenden Kunst siehe auch das Statement von BAHLMANN im März 2016 in: <http://www.hermannshof.de/programm/rueckblick/detailseite/veranstaltungen/zur-wiederholung-in-der-kunst.html> (4.12.2016).

### 2.5.1 F.H. Ernst Schniedler, Paul Klee und eine Reise nach Weimar mit Imre Reiner

In Schniedlers freien Werken seit Beginn seiner künstlerischen Laufbahn ist sein unermüdliches Bemühen spürbar, sich in der Auseinandersetzung mit dem Werk der besten Künstler zu schulen.<sup>466</sup> Seine Landschafts- und Architekturbilder und seine Bühnenszenen wirken zum großen Teil wie Reminiszenzen an verschiedene von ihm bewunderte europäische Künstler von Rembrandt bis Cézanne und Kandinsky. Doch ist es vor allem ein Maler, den Schniedler seit den Barmer Jahren bis zu seinem Lebensende verehrte: Paul Klee. Teile von Klees umfangreichem Oeuvre waren zwischen 1911 und 1920 immer wieder in den avantgardistischen Galerien des Rheinlandes in Köln, Düsseldorf oder auch im Kunstverein Barmen präsent sowie auf den großen Sonderbundaustellungen und 1914 auf der *Internationalen Ausstellung für Buch und Graphik* in Leipzig. In Berlin wurde er durch Herwarth Walden in der Galerie *Der Sturm* und durch Fritz Gurlitt vertreten, so dass in Schniedlers Geburtsstadt ab 1914 jährlich Ausstellungen Klees zu sehen waren.<sup>467</sup> In Stuttgart besaß das Kunsthaus Ludwig Schaller Arbeiten Klees und im Rahmen der 2. *Herbstschau Neuer Kunst - Der Sturm und die Üecht-Gruppe im Oktober-November 1920* war der Künstler mit einer Werkauswahl im Kunstgebäude am Schlossplatz vertreten.<sup>468</sup> Schniedler verfolgte die Wandlungen dieses Malers über 40 Jahre sehr genau und litt an künstlerischen Wegen Klees, die ihm in die Irre zu führen schienen. Seine Wahrnehmung Klees oszillierte zwischen grenzenloser Begeisterung und Unverständnis, niemals aber stellte er dessen künstlerische Bedeutung in Frage.<sup>469</sup> Persönlich ist Schniedler seinem bewunderten Vorbild nie begegnet, wenn er ihn auch bei einer Reise nach Weimar, die er 1923 mit seinem Schüler Imre Reiner unternahm, hätte treffen können.

Damals hatte Oskar Schlemmer in der Werkstatt seines Bruders Wilhelm an der Kunstgewerbeschule in Stuttgart Druckgrafiken Imre Reiners vorgefunden, die er mit ans Bauhaus nach Weimar nehmen wollte, um sie Paul Klee zu zeigen. Klee lud den 22-jährigen Künstler darauf hin nach Weimar ein, um noch andere Arbeiten von ihm zu sehen. Schniedler begleitete ihn. Über die Gründe dafür können nur Vermutungen angestellt werden. War möglicherweise eine gemeinsame Begegnung mit Klee geplant und Schniedler zog es dann doch vor, in der Nähe von Goethes Gartenhaus auf einer Parkbank zu warten, während Reiner Klee am 7. Juli in dessen Wohnung aufsuchte?<sup>470</sup> Oder wollte Schniedler die Reise zu einem Besuch der

466 | Siehe zum Beispiel: Brief von Schniedler an Imre Reiner vom 14.5.1947-18.5.1947/Nr. 1947-11, in: Nachlass Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

467 | Siehe dazu im Catalogue Raisonné die chronologischen Orts- und Ausstellungsverzeichnisse, in: HELFENSTEIN/RÜMELIN 1998–2004, Bde. von 1883–1926, Nr. 1,2,3, und 4 erschienen von 1998–2000.

468 | Siehe dazu: Digitalisat des Ausstellungskatalogs, S. 17, in: Institut für Europäische Kunstgeschichte Heidelberg, [http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom\\_att\\_2=simple\\_viewer&pid=8989603](http://digital.bib-bvb.de/webclient/DeliveryManager?custom_att_2=simple_viewer&pid=8989603) (20.12.2016).

469 | Briefe von Schniedler an Imre Reiner vom 28.10.1923, Nr. 1923-2, vom 23.5.1947/27.5.1947, Nr. 1947-12 und 17.8.1947/18.8.1947, Nr. 1947-30, Nachlass Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Brief von Schniedler an Otto Kraft vom 13.3.1953, in: BRUDI/APPELHANS 1968, S. 49.

470 | Siehe dazu BESOMI 2012, S. 36 und die Briefe Nr. 111 und 170 von Imre Reiner an Willi Vogt vom 1.6.1971 und 16.7.1977, S. 175 f., S. 202.

ersten großen Bauhaus-Ausstellung nutzen, die ebenfalls im Juli in Weimar beginnen sollte?<sup>471</sup> Briefliche Quellen belegen, dass Imre Reiner das Gespräch mit Klee „nicht sonderlich erlabt“ hat. Klee hatte Reiners Radierungen gelobt, ihn aber gleichzeitig gemahnt, die Natur nicht länger zu studieren, sondern sich deutlich von ihr zu entfernen, einen Ratschlag, den Reiner von Klee, der sich selbst seit seinen Jugendjahren intensiv mit der Natur auseinandersetzte, nicht akzeptieren wollte.<sup>472</sup> Im Anschluss kam es zu einem ersten Zerwürfnis mit Schneidler:

„[...] am 7.7.77 jäherte sich meine einzige Begegnung mit Weimar, Klee, Goethe, und die sehr tiefe Entzweiung mit Meister Schneidler in Weimar, wegen der missverstandenen Aussagen meinerseits über Klees Jugend.“<sup>473</sup>

Der genaue Anlass des Streites und welcher Art die Aussagen Reiners über Klee waren, bleibt im Unklaren. Schneidler muss jedoch die Bemerkungen seines jungen Schülers, die dieser unter dem für ihn enttäuschenden Eindruck der Begegnung mit Klee äußerte, als unerträglich und despektierlich empfunden haben und zwar in einem Maße, dass das freundschaftliche Verhältnis zu Imre Reiner für Jahre getrübt wurde.<sup>474</sup>

In brieflichen Äußerungen Schneidlers scheinen drei Aspekte auf, die seine Faszination und Verehrung für den Bauhausmeister erhellen mögen. Zum einen ist dies Paul Klees künstlerischer Zugang zur Natur, zum anderen das erzählerisch Anmutende in Klees Werk und als drittes seine Behandlung der Bildfläche. Klee hatte von Beginn bis Mitte der 20er Jahre in zwei Aufsätzen, in seinen Vorlesungsmanuskripten und in einem anlässlich einer Ausstellung im Kunstverein Jena gehaltenen Vortrag dargelegt, dass ein Künstler in der Auseinandersetzung mit der Natur nicht das Sichtbare wiedergeben, sondern sichtbar machen sollte.<sup>475</sup> Ein Studium der Natur, das auf „peinlich differenzierte Erforschung der Erscheinung“<sup>476</sup> zielte, lehnte er ab und postulierte stattdessen in seinem Aufsatz *Schöpferische Konfession* von 1920 die Gleichsetzung des künstlerischen Gestaltungsprozesses mit Wachstums- und Schöpfungsprozessen in der Natur.<sup>477</sup>

Für Klee ist zur Entstehung eines Kunstwerks die permanente Veränderung und „Formung“ elementar, die sich durch Bewegung generiert. Als Gleichnis führt er die Schrift an, die wie das Kunstwerk in erster

471 | Die Ausstellung war zunächst von Juli bis September geplant, wofür auch auf Plakaten an 120 deutschen Bahnhöfen geworben wurde. Die Eröffnung wurde jedoch auf den 15. August verschoben. Siehe dazu: <https://www.bauhaus100.de/de/damals/werke/grafik-typografie/plakat-zur-bauhaus-ausstellung-in-weimar-1923/> (20.12.2016).

472 | Reiner hat den Dialog mit Klee aufgezeichnet in: REINER 1949, Zwiegespräch im Sommer, Weimar 1923, S. 29–31. Siehe auch: BESOMI 2012, S. 37.

473 | BESOMI 2012, Briefe von Reiner an Willi Vogt vom 1.6.1971, S. 176 und 16.7.1977, S. 202.

474 | Nach 1923 bricht der Schriftverkehr mit Reiner bis 1932 ab. Schneidler nimmt ihn dann wieder auf. Die intensivste Korrespondenz liegt mit 61 Briefen aus der Hand Schneidlers für das Jahr 1947 vor, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

475 | KLEE 1920, *Schöpferische Konfession*, Nachdruck in: REGEL 1987, S. 60–66. Erstveröffentlichung in: EDSCHMID 1920; KLEE 1923, *Wege des Naturstudiums*, Nachdruck in: REGEL 1987, S. 67–70. Erstveröffentlichung in: GROPIUS/NIERENDORF 1923; KLEE 1924, Abdruck des Klee'schen Vortragsmanuskriptes und Transkription in: KAIN/MEISTER/VERSPHOL 1999, S. 47–69. Erstveröffentlichung des Vortrags in: MEYER-BENTELI 1945.

476 | KLEE 1923, *Wege des Naturstudiums*, in: REGEL 1987, S. 67.

477 | KLEE 1920, *Schöpferische Konfession*, in: REGEL 1987, S. 65.

Linie „Genesis“ sei.<sup>478</sup> „Das bildnerische Werk entstand aus der Bewegung, ist selber festgelegte Bewegung und wird aufgenommen in der Bewegung (Augenmuskeln).“<sup>479</sup> Klee setzt die Formung über die Form, die für ihn nur dann positiv konnotiert ist, wenn sie Form in Bewegung, also tätige Form ist. „Schlecht ist Form als Ruhe, als Ende, schlecht ist erlittene, geleistete Form. Gut ist Formung. Schlecht ist Form; Form ist Ende ist Tod. Formung ist Bewegung ist Tat. Formung ist Leben.“<sup>480</sup>

Die Gedanken, die Schneidler zur Bedeutung der Natur für den Künstler formuliert, deuten darauf hin, dass er zumindest die beiden Texte Klees *Schöpferische Konfession* und *Wege des Naturstudiums* kannte, möglicherweise auch den Inhalt des Jenaer Vortrags, der Ende 1945 veröffentlicht worden war.<sup>481</sup> Seine Ausführungen tendieren in die gleiche Richtung. Schon im *Wassermann* schrieb Schneidler um 1925:

„kunstwerk kann nur sein, was lebt. leben kann nur, was wächst und bewegt ist. wachsen und bewegt sein lassen, bedeutet allein noch nicht, ein kunstwerk machen. aber künstlerische mittel anwenden, ohne daß sie aus sich selber wie pflanzen wachsen und bewegt sind, ist totes künsteln.“<sup>482</sup>

Grundsätzlich war Schneidler mit Klee der Auffassung, dass die Auseinandersetzung mit der Natur unabdingbar sei, weil auch der Künstler selbst Natur und damit wie alle Naturelemente ständigem Werden und Wachsen unterworfen sei. In einem Kunstwerk könne es deshalb auch nicht darum gehen, die äußere Gestalt abzubilden, sondern der Kraft nachzuspüren, die aller neuen Formung zugrunde liege.<sup>483</sup>

Schneidler stand wie Klee dem Fertigen skeptisch gegenüber. Nicht das vollendete Werk war sein Ziel, sondern die Formung, der Prozess, das Entstehen, was für Schneidler in einem Immer-Wieder-Anfangen mündete. Gedanken, die Schneidler bereits in der fernöstlichen Kunst und in der chinesischen Philosophie zum Problem des „Allzu-Fertigen“ gefunden hatte, sah er durch Klee, der sich als junger Mann ebenfalls mit japanischer Kunst, insbesondere den Holzschnitten beschäftigte, bestätigt.<sup>484</sup>

In seinem Aufsatz *Schöpferische Konfession* beschreibt Klee auf sehr anschauliche Weise, wie sich aus den in Bewegung versetzten grafischen Elementen Punkt, Linie und Fläche Formen und Gegenstände ergeben und sich eine Bildgeschichte entwickelt, bei der die Bedeutung des einzelnen, formalen Elementes erhalten bleibt.<sup>485</sup> Einzelne oder kombinierte Linien und Punkte bleiben sie selbst als grafische Zeichen, bilden

478 | Ebd. S. 63.

479 | Ebd.

480 | Siehe dazu: Klees bildnerische Gestaltungslehre, 2. Principielle Ordnung. Vorlesungsmanuskript vom 9.1.1924. Transkribiert und digitalisiert vom Zentrum Paul Klee, Bern. <http://www.kleegestaltungslehre.zpk.org/ee/ZPK/BG/2012/01/02/078/>. (22.12.2016). Klee bezieht sich hier auf Schriften Goethes. Siehe dazu ACKERMANN/BESTGEN 2009, S. 277f.

481 | Siehe dazu KERSTEN 1999, in: KAIN/MEISTER/VERSPOHL 1999, S. 73.

482 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, S. 29.

483 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 10.4.1947, Nr. 1947-6, Nachlass Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Siehe Klees Äußerungen zur Natur in: KLEE 1923, *Wege des Naturstudiums*, in: REGEL 1987, S. 67.

484 | Siehe zu Klees früher Beschäftigung mit der Kunst des Fernen Ostens OKUDA/KAKINUMA 2013, S. 15 und zur Beschäftigung Schneidlers mit Hokusai und der chinesischen Philosophie siehe Kapitel 2.2.

485 | KLEE 1920, in: REGEL 1987, S. 62.

aber in der Kombination Dinge oder Zustände ab, wie zum Beispiel einen Fluss, eine Brücke, einen Blitz, Dynamik, Ruhe, Energie oder Wachstum.

Jedes seiner Werke versieht Klee mit einem für ihn unverzichtbaren, oft poetischen Bildtitel. Diese ergänzen den visuell erfassbaren Inhalt und bieten dem Betrachter auf semantischer Ebene einen Zugang zur Annäherung an das Bild. Gleichzeitig begünstigen sie die Wirkung des Erzählerischen, das Schneidler an Klee besonders schätzte und Ende der 1940er Jahre vermisste: „Warum erzählt nun kein Maler mehr? Klee erzählte noch ganz harmlos: die Zwitschermaschine; Der Bootvermieter; Der Todessprung. Wir brauchen wieder einen Erzähler.“<sup>486</sup> In einem späteren Brief an Imre Reiner thematisiert Schneidler den Umgang Klees mit der Bildfläche. Ebenfalls bereits im *Wassermann* hatte Schneidler die sich gegenseitig bedingende Interaktion vom Leeren zum Vollen auf dem Blatt herausgearbeitet und die Erkenntnis formuliert: „ein bild ist im kern eine fläche, von der ein teil gefüllt, ein anderer weniger gefüllt oder leer ist. Diese beiden teile nach gröÙe, lage und verzahnung richtig bemessen, das heißt: ein bild gut anlegen.“<sup>487</sup> Klee – aber auch sein Schüler Imre Reiner – sind in dieser Hinsicht für Schneidler vorbildlich.<sup>488</sup>

### 2.5.2 Architektur- und Landschaftsbilder, Pflanzliches

Wie alle Sujets, denen Schneidler sich zuwandte, bearbeitete er auch das Thema Landschaft oder Landschaft mit Architektur in umfassender Weise. Die Auseinandersetzung mit den Werken des jungen Paul Klee ist dabei in einer ganzen Reihe von Aquarellen, Zeichnungen und Grafiken spürbar, sowohl im Hinblick auf den Entstehungsprozess, als auch auf motivische Entlehnungen sowie den formalen und inhaltlichen Erfindungsreichtum.

Etwa zwischen 1922 und 1928 beschäftigte sich Schneidler, auf Klee rekurrend, in verschiedenen Werken mit den konstruktiven Aspekten von Landschaft und Architektur. Klee war 1920 als ‚Formmeister‘ an das Bauhaus berufen worden und wandte sich, wohl inspiriert durch das architekturdominierte Konzept der Schule, in seiner Malerei verstärkt geometrisch geprägter Bildkonstruktion zu, hatte sich aber auch schon in den Jahren davor mit Architekturthemen auseinandergesetzt.<sup>489</sup> So schuf er zum Beispiel 1914 auf seiner Tunisreise das Aquarell *Garten der tunesischen Europäer Kolonie St. Germain* und 1920, seine Eindrücke reflektierend, das Bild *Häuser am Meer* oder 1922 das Ölgemälde *Architektur Rot-Grün*, um nur einige wenige Beispiele zu nennen.<sup>490</sup> Klees Arbeiten verbindet, bei aller Divergenz, dass ihnen ein imaginäres Raster zu unterliegen scheint, das die Bildfläche strukturiert und in das zeichnerische oder ornamentale Elemente dynamisierend eingeschrieben werden (Abb. 108; 109; 110). Architekturähnliches wird generiert aus geometrischen Grundformen von Dreieck, Halb- und Viertelkreisen, Rechteck und Quadrat. Diese werden meist nicht perspektivisch, sondern als Gefüge verschiedener Bildebenen aufgefasst.

Schneidler, der durch seine Studienzeit an der Technischen Hochschule in Berlin den konstruktiven Qualitäten der Architektur verbunden war, suchte wie Klee auf künstlerischer Ebene nach Ausdrucksmög-

486 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 9.12.1947, Nr. 1947–57.

487 | SCHNEIDLER 1945, 1. Kasette, S. 29.

488 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 15. und 16.11.1947, Brief Nr. 1947-52, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

489 | CRONE 1998, S. 53.

490 | HELFENSTEIN/RÜMELIN 1998, Bd. 2, Nr. 1316, S. 210, Bd. 3, Nr. 2479, S. 222 und Bd. 3, Nr. 2766, S. 342.

lichkeiten jenseits der illusionistischen Auffassung von Natur und Architektur. Seine Kompositionen der frühen 20er Jahre belegen den Versuch einer systematischen Reduktion von Architektur- und Naturformen auf ihre Grundelemente und ihre gleichzeitige Einbindung in einen rasterartig gegliederten Bildraum. Im Gegensatz zu Klees intensivfarbigen Aquarellen und Gemälden scheute Schneider in der Regel jedoch die Komplexität einer vielfarbigen Komposition und beschränkte sich auf das Wechselspiel von Hell-Dunkel innerhalb der Graupalette oder die Wirkung einer einzigen Farbe und ihrer Schattierungen. Eine Ausnahme bilden wenige farbige Landschaftsaquarelle und -gouachen.

Schneiders Radierung *Abstrakte Architektur mit Vögeln* von 1922 (**Abb. 111**) zeigt eine mehrschichtig horizontal strukturierte Bildfläche in die vertikale, halbrunde, dreieckige und lineare Elemente so eingefügt wurden, dass sie architektonische Assoziationen etwa an Dach- oder Turmformen aufrufen. Der Wechsel von hellen und dunklen Graufeldern begünstigt einerseits die architektonisch-rhythmische Wirkung des Bildes, indem manche Formen vor- oder zurückzutreten scheinen, generiert aber auch Flächen, die als rein malerische Elemente ohne Gegenstandsandeutung bestehen, für die Geschlossenheit der Komposition jedoch bedeutend sind. An die äußersten Enden des konstruktiven Rasters setzt Schneider die naturnahen Elemente: die Vögel am rechten Bildrand, die in einem dunklen Bildfeld kreisen, oder auf eine vertikale Begrenzung zufliegen und die beiden stilisierten Bäume, links oben abseits stehend. Typisch für Schneider, auch bei stark geometrisch geprägten Arbeiten, ist die mitunter sehr detaillierte Teilung einzelner Flächen, die ihn immer wieder ins Zeichenhafte und Ornamentale führt.

In der Gouache *Landschaft mit Architektur in grau* (**Abb. 112**), die Schneider 1924 begann und 1927 vollendete, sind Architektur- und Naturformen deutlich stärker miteinander verzahnt. In das Raster aus senkrecht und horizontal angeordneten Flächen und Halbbögen, die in ihrer Tonalität deutlich changieren, zeichnet Schneider seine baumartigen Zeichen und kleinen Figuren ein, die in der Gesamtkomposition aufgehen. Ähnlich wie im Stadtbild Klees *Architektur Rot-Grün* (Abb. 109) ist die unterliegende Rasterung des Bildes durch Verschiebungen und Überschneidungen gebrochen, als Ordnungsprinzip jedoch wahrnehmbar. Im oberen Teil des Bildes löst Schneider sich von der Konturierung der Farbfelder, die nun ineinander zu verschwimmen scheinen und gemeinsam mit den fünf, zum Bildrand hin heller werdenden Vertikalstrichen rechts, den Eindruck von Ferne evozieren.

In der wasservermalten Tuschezeichnung *Graue Felder* (**Abb. 113**) von 1928 nimmt Schneider die Anmutung von Landschaft und Architektur immer weiter zurück, führt aber verstärkt ornamentale Formen und Flächenstrukturen wie Schraffuren, Zickzacklinien und die X-Form in die Gestaltung ein. Der Baum am linken Rand und die sechszackige Sonne oben rechts, ein auch von Paul Klee häufig verwendetes Motiv, sind die beiden naturnahen Elemente in einer ansonsten vom differenzierten Hell-Dunkel der Flächen dominierten Komposition.

Eines der selteneren farbigen Landschafts- und Architekturbilder Schneiders liegt im Aquarell *Turm und Häuser in der Landschaft* von 1924 vor (**Abb. 114**). Es erinnert in Bildaufbau und Arrangement der Flächen an Klees Bilder seiner Tunisreise von 1914, von denen einige bereits kurz nach der Rückkehr der Reisenden in München gezeigt wurden und 1917 sechs Werke in der Galerie *Der Sturm* in Berlin ausgestellt waren. Für die umfassende Verbreitung mancher Tunis-Bilder Klees sorgte 1921 auch das Buch Wilhelm Hausensteins,

*Kairuan oder die Geschichte vom Maler Klee und von der Kunst dieses Zeitalters.*<sup>491</sup> Im Vergleich von Schneidlers Aquarell *Turm und Häuser in der Landschaft* von 1924 (Abb. 113) mit Klees *Garten der tunesischen Europäer Kolonie St. Germain* von 1914 (Abb. 107) fällt die Betonung der horizontalen und vertikalen Strukturen auf sowie die Konstituierung des Bildraumes aus nebeneinander gesetzten Farbflächen in starken Komplementärkontrasten. Während Klee die Farbigkeit der sonnigen nordafrikanischen Städte in seinen leuchtenden Aquarellen reflektiert, bezieht sich Schneidlers Farbspektrum auf das Erleben der grünen Alblandschaft, die er dem Rot abstrahierter Gebäude gegenüberstellt. Aus Gruppen nuancierter, fein lasierter Grünfelder oder freien, stilisierten Baum- und Pflanzenkürzeln erwachsen kubische röttonige Bauten, die gemeinsam in einen Farb- und Formdialog treten. Ähnlich der Behandlung des Bildraumes in Klees Aquarellen, unterbricht auch Schneidler die flachräumliche Anlage des Bildraumes durch die Andeutung von trapezförmigen oder dreieckigen Dachformen. Der lichte Himmel, vor dem sich das Grün in kleinteiligen Farbflecken auflöst, begünstigt in seinem Aquarell zusätzlich die Assoziation von Ferne. So lassen die aus dem Dunst auftauchenden Farbstreifen am rechten oberen Rand an ein weit zurückliegendes Gebäude denken.

Parallel zu den auf einem konstruktiven Raster basierenden Bildern, aus denen immer auch Schneidlers intensives Studium der Raumaufteilung spricht, experimentierte er mit ins Surreale mutierende Pflanzen-, Tier- und Landschaftsdarstellungen. Auch hier wird ihm Klee Vorbild gewesen sein, der in Zeichnungen wie *Landschaftlich-Abstract* von 1913 oder dem bei Hausenstein abgebildeten Blatt *Einsame Pflanze* von 1915 und der aus dem gleichen Jahr stammenden Federzeichnung *Pflanzenweisheit* die fantastische, ursprüngliche Seite von Flora und Fauna anklingen lässt (Abb. 115, 116, 117).

In Schneidlers Radierung *Abstrakte Komposition mit Vögeln und Pflanzen* von 1922 (Abb. 118), tritt ein ganzes Ensemble von Blatt- und Pflanzenformationen und vogelähnlichen Wesen auf. Ebenso wie Klee zum Beispiel in seiner Komposition *Landschaftlich-Abstract* die Bewegung und die Formung in der Natur als elementares Gestaltungsprinzip in seine Bilderfindung überträgt, überzieht Schneidler seine Grafik mit einem komplexen Liniengefüge. Aus diesem erwachsen Blätter, Stiele, Blüten und die in ihnen wohnenden Vögel. Schneidlers Vogelwesen und andere Motive des Blattes verweisen visuell auf Klees Federzeichnungen *Einsame Pflanze* und *Pflanzenweisheit*. Die bei Klee surreal verfremdeten oder auf Körper und Auge reduzierten Vogelformen finden sich in Schneidlers Radierung wieder, ergänzt um einige wenige grafische Ornamente wie Schraffur und Wellenlinie. Links unten erscheint, wie schon in der Tuschezeichnung *Graue Felder* (Abb. 113), die sechszackige Sonne und rechts daneben wie in Klees Zeichnung *Pflanzenweisheit* (Abb. 117) ein strohhalmartiger Blütenstiel, aus dem eine dunkle, dreiblättrige Pflanze mit Blütendolde sprießt.

1928 druckte Schneidler eine kleine Serie von Monotypien, die Pflanzliches thematisieren und die zeichnerische Freiheit zeigen, die Schneidler sich neben seiner auf Disziplin und Exaktheit ausgerichteten Berufsarbeit, erarbeitet hatte. In den drei Arbeiten *Abstraktion pflanzlich*, *Abstrakte Komposition* und *Abstrakte Zeichnung mit bewegten Formen* (Abb. 119, 120, 121) sind Blatt, Baum und Pflanze als Motive erkennbar. Aber sie scheinen wie Verweise auf den zeichnerischen Prozess und auf ihre Entstehung fast aus dem Unbewussten, ähnlich dem psychischen Automatismus der Surrealisten. Tatsächlich hielt Schneidler den

491 | Hausenstein versammelte hierin 30 Abbildungen von Aquarellen und Zeichnungen Klees aus dem Zeitraum von 1903 bis 1920, von denen 16 während oder kurz nach seiner Malerreise nach Tunis entstanden waren. Siehe zur Ausstellung von Bildern der Tunis-Reise ZENTRUM PAUL KLEE 2014, S. 313–315 und zum Erscheinen des Buches von Hausenstein S. 315.

Künstler für einen Menschen, der seinem Auge und seiner Hand mehr traue, als dem berechnenden Verstand: „Seine Hand ist, mehr als die Hand anderer Menschen, nicht nur ein Werkzeug, sondern ein in sich selbst beseeltes und aus sich selber erfinderisches Lebewesen.“<sup>492</sup>

Die drei Monotypien belegen, dass Schneidler seiner Hand freien Lauf ließ, ohne jedoch die Kompositionen aus den Fugen geraten zu lassen. Darüber hinaus ist eine Verbindung zum Vorgang des Schreibens sichtbar. Schrift und Schreiben, von Klee als „Gleichnis der Bewegung“<sup>493</sup> definiert, gehörte zu den großen Aufgabenbereichen und Leidenschaften Schneidlers. Manche Formkombination, so etwa in *Abstrakte Komposition* (Abb. 119) am unteren rechten Rand, ruft Assoziationen an Schreiben und Geschriebenes auf.

Wie sehr Schneidler versuchte, Klees Gedankenwelt zu folgen, soll zuletzt an der Monotypie *Im Zusammenhang* von 1930 verdeutlicht werden (Abb. 122). Die Grafik zeigt eine Art Landschaft aus der Vogelperspektive. Die Entwicklung des Formgefüges auf dem Blatt lässt die Vermutung zu, dass Schneidler auf ähnlichen Wegen zu dieser Gestaltung fand, wie Klee, der die Entstehung einer Zeichnung als Geschichte einer Reise mit dem Stift oder Pinsel über das Blatt mit verschiedenen Stationen, Hindernissen und Begegnungen erzählt, die durch den Einsatz der entsprechenden grafischen Mittel Gestalt annimmt. Am Ende reflektiert Klee über das Erlebte und Gezeichnete:

„[...] Bald ist unser erstes Quartier erreicht. Vor dem Einschlafen wird manches als Erinnerung wieder auftauchen, denn so eine kleine Reise ist sehr eindrucksvoll. Die verschiedensten Linien. Flecken. Tupfen. Flächen glatt. Flächen getupft, gestrichelt. Wellenbewegung. Gehemmte, gegliederte Bewegung. Gegenbewegung. Geflecht. Gewebe. Gemauertes. Geschupptes. Einstimmigkeit. Mehrstimmigkeit. Sich verlierende, erstarkende Linie (Dynamik).“<sup>494</sup>

In Schneidlers Monotypie beginnt die „Reise“ zunächst mit den Linien, die die dominanten Formen der Komposition vorgeben: das horizontale Rechteck unterhalb der Bildmitte, das ein darunter liegendes Rechteck durchschneidet, die geschwungene Begrenzung auf der rechten, die kippende Bewegung auf der linken Seite. Die Binnenstrukturierung leisten Schraffuren, Punkte, Strichmuster und differenzierte lineare Gebilde. Den Landschaftseindruck und die Dynamik der Gesamtkomposition generiert das Wechselspiel von dunklen, gefüllten zu leeren oder nur mäßig ornamentierten Flächen. Doch der Eindruck des spielerisch Errungenen täuscht, wie auch Klees Reisetapher nicht planloses Vorgehen meint. „Im Anfang ist wohl die Tat, aber darüber liegt die Idee“ schreibt Klee,<sup>495</sup> und auch Schneidler ist zu jeder Zeit bewusst, welche Wirkung die einzelnen „Taten“ auf dem Blatt erzeugen. Im *Wassermann* hatte er zusammengefasst was die Qualität einer grafischen Arbeit ausmacht, nämlich das gelungene Zusammenspiel von Umriss, Größe, Grad der Bewegung, Richtung der Bewegung, Grad des Kontrastes zwischen den Formen und die Art und Weise ihrer Verbindung.<sup>496</sup>

492 | Siehe dazu SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, Einleitung.

493 | Klee 1920, in: REGEL 1987, S. 63.

494 | Ebd., S. 61.

495 | Ebd., S. 62.

496 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette: *to make a page graphically significant ...*



Neben den rasterbasierten und den konträren, frei assoziierten Landschaften fand Schneider konkrete Landschaftsmotive in seiner direkten Umgebung auf der Schwäbischen Alb. Immer wieder zeichnete er die schroffen Felsformationen der schwäbischen Karstlandschaft, die vor seinem Haus in Gundelfingen mäandernde Lauter, weite Ausblicke oder auf einen Ausschnitt fokussierte Ansichten. In der von Schneider 1928 gefertigten *Alblandschaft mit Felsen* (Abb. 123) in Kohlestift und Aquarell gibt er mit wenigen Strichen das Volumen des Felsens und der Steinbrocken wieder sowie die Ausdehnung der bewachsenen Zone am Fuße des Berges. Danach akzentuiert und verdichtet er durch Tüpfeln und Stricheln die mit Pflanzen bedeckten Bereiche des Felsens und bringt gleichzeitig den lebhaften Kontrast von dunklen zu hellen Flächen hervor. Mit dem abschließenden Einsatz der blassblauen Aquarellfarbe für den Himmel und des durchscheinenden Grau für ausgewählte Partien des Felsens, gelingt es ihm, die Kahlheit des Gesteins im Gegensatz zur Vegetation – fern mimetischer Darstellungsweise – pointiert wiederzugeben und den Eindruck einer winterlichen Landschaft hervorzurufen.

Schneiders Naturdarstellungen beruhen auf eigener intensiver Naturbetrachtung sowie auf dem Studium von Landschaftszeichnungen Rembrandts, den Gemälden Cézannes und Klees. In einem Brief an Imre Reiner zitierte Schneider sinngemäß aus einem Text von Julius Meyer-Graefe über Max Klinger:

„Kl. zeichnete alles so, wie er wußte, daß es geformt ist, bis in den fernsten Horizont, jede Wolke, jedes Gebüsch, jeden Hügelkamm. Der Betrachter kann, ja muß jede Einzelheit nachprüfen und feststellen, es ist alles richtig gezeichnet. Aber diese Richtigkeit macht nicht warm, beglückt nicht. Bei Rembrandt und ähnlichen Leuten: sieht man näher zu, so bemerkt man, da ist nichts von dem Zeichnen Klingerscher Art, sondern nur Kritzelei, Gemisch, Getüpfel, Geschmier; aber welches Geschmier: es sind keine nachgemachten Wolken, und so weiter, aber Leben.“<sup>497</sup>

Viele der Schneiderschen Landschaften der 30er und 40er Jahre, die motivisch die Umgebung der Schwäbischen Alb aufgreifen, entfernen sich zunehmend vom realen Vorbild. Sie sind Beispiele für sein Bestreben, sich über das Wissen vom formalen Landschaftsaufbau hinaus, in die jeweilige Atmosphäre und situative Stimmung einer Landschaft einzufühlen und die ihr innewohnenden Qualitäten in einer bestimmten, jahreszeitlich oder wetterbedingten Konstellation zu erfassen. So zeigen etwa die Bilder *Luftige Landschaft* von 1930 und *Dunkle Landschaft* von 1943 Ausschnitte oder Ausblicke und verschiedene Zustände von Landschaft, die Schneider mit Tusche oder Kohle zu erfassen sucht. In der Zeichnung *Luftige Landschaft* (Abb. 124) wählt er den Blick – vermutlich auf einen See – der von nicht näher definierbarer Ufervegetation umstanden ist und vom rechten Bildrand durchschnitten wird. Die räumliche Verjüngung des Sees zur Mitte hin und die sich im oberen Drittel aufhellenden horizontalen Tuschelinien, die in einen ähnlich gestalteten „Himmel“ übergehen, deuten Perspektive an. Das Liniengewebe aus kreisenden und kurzen Federstrichen verweist auf Pflanzenformen, die sich jedoch nach oben und zu den Seiten hin auflösen, so dass eindeutige Lesarten konterkariert werden. Die ornamentalen Linienverdichtungen scheinen über der hellen Fläche zu schweben, was dem Bild die Anmutung von Leichtigkeit und Unbeschwertheit verleiht. In der Kohlezeichnung *Dunkle Landschaft* (Abb. 125) vom April 1943 lastet der schwarze Himmel schwer und umschließt

497 | Brief von Schneider an Reiner vom 12. bis 14.7.1947, Brief Nr. 1947-22, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

den Baum am linken Rand, wie auch die nur aus gekritzelten Linien und verwischten Flecken konstituierten Vegetationen. Ein wenig Licht am Himmel dringt durch die nächtliche Schwärze und beleuchtet eine im Vordergrund sich grau ausbreitende Fläche, vielleicht ein Gewässer, dessen leicht unruhige Oberfläche Schneidler durch ein bewegtes Liniengeflecht andeutet. Aus der mitten im Krieg entstandenen Arbeit ist jede Heiterkeit, die noch 1930 die *Luftige Landschaft* auszeichnete, verschwunden. „Seit langen Jahren nur Krieg und Alb“ schreibt er 1944 an die Schülerin und Vertraute Antonia Schenk. „Bei mir ist jeder Tag wie der andere: einsam, ein wenig krank, ein wenig traurig, müde, und die Arbeit gerät nicht.“<sup>498</sup>

In den Zeiten der erzwungenen inneren Immigration widmete Schneidler sich in Briefen von 1941 und 1947 dezidiert dem Thema der „Inneren Landschaft“ oder des „Inneren Bildes“, eine Begrifflichkeit, die er einem symbolistischen Gedicht Rilkes aus dem Jahr 1914 entlehnt.<sup>499</sup> Bezogen auf seine private Situation beschreibt er mit der Fokussierung auf das Innere zum einen den ganz konkreten Rückzug vom Alltag, mit dem er sich vor der Lebenswirklichkeit in Stuttgart und Gundelfingen zu schützen sucht, der „Rast- und Ratlosigkeit“ der Menschen, die er „fern von Gott und Natur“ ohne Halt und Würde empfand.<sup>500</sup> Zum anderen glaubte er, dass es für den Künstler in diesen Zeiten nur den Weg über die Innenschau geben könne und dass es gelte, nach dem „inneren Bild“ im darzustellenden oder zu entwerfenden Gegenstand zu suchen, sei es eine Schrift, ein Ornament, eine Malerei oder ähnliches.

Als „inneres Bild“ definierte Schneidler alles Skizzenhafte, Fragmentarische, Ornamentale, Geschriebene und Abstrakte, das nicht als „Tasten um ein Besseres, Fertiges“ entstehe, sondern selbst Ziel sei: „Skizze um ihrer selber willen. Fragment als Aufgabe“ [...].<sup>501</sup> Damit, so hoffte er, könnten sich die zeitgenössischen Künstler vom Geschmack und Verständnis der „Masse“ absetzen.<sup>502</sup>

Den Gedanken, dass „alles Äußere auch unbedingt Inneres in sich birgt“,<sup>503</sup> das es zum Vorschein zu bringen gelte, hatte Wassily Kandinsky 1912 ausführlich dargelegt. Während Kandinsky jedoch die „Heranbildung des Zuschauers auf den Standpunkt des Künstlers“<sup>504</sup> als Voraussetzung zum „Verstehen“<sup>505</sup> eines Kunstwerks positiv konnotiert, kam für Schneidler eine Veröffentlichung seiner Arbeiten – auf Grund persönlicher Erfahrungen im Nachkriegsdeutschland – immer weniger in Frage. Zur Sorge, seine künstler-

498 | KERMER/APPELHANS 1968, Brief an Antonia Schenk vom 9.10.1944, S. 106.

499 | RILKE 2006, Siehe *ich wusste es sind solche...*, S. 622. Rilke widmete dieses Gedicht der Künstlerin Lulu Albert-Lasard während seines Aufenthaltes in Irschenhausen. Brief von Schneidler an Imre Reiner, 14.5.1947 bis 18.5.1947, Nr. 1947-11 und 12.7.1947 bis 14.7.1947, Nr. 1947-22, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach; Brief von Schneidler an Eva Aschoff, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 15.

500 | KERMER/APPELHANS, 1968, Brief an Eva Aschoff vom Oktober 1941, S. 15.

501 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 12.4.-14.7.1947/Brief Nr. 1947-22, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

502 | Ebd.

503 | KANDINSKY 1980, S. 69. Willi Baumeister veröffentlichte 1947 seine Schrift *Über das Unbekannte in der Kunst*, in der er ähnlich Kandinsky, jeder echten Kunst die Fähigkeit zuschreibt, das unsichtbar Präexistente in der Welt sichtbar zu machen. BAUMEISTER 1947, S. 168.

504 | KANDINSKY 1980, S. 26

505 | Ebd.

ische Arbeit könne dem Vergleich mit Werken seiner Vorbilder nicht standhalten, gesellte sich seit den letzten Kriegsjahren eine beinahe misanthropische Ablehnung der gesellschaftlichen Zustände.<sup>506</sup>

### 2.5.3 Bühnenbilder: Figuren in der Landschaft

Anders als über seine Liebe zur Musik, äußerte Schneider sich in seinen Briefen niemals über das Theater. Es ist auch nicht bekannt, ob er als junger Mann die Bühnen in Berlin, Düsseldorf oder später das Schauspielhaus in Stuttgart besuchte.<sup>507</sup> Eine Affinität zum Bühnenbild könnte er aber bereits als Student in der Kunstgewerbeschule Düsseldorf entwickelt haben. Der dortige Rektor Peter Behrens entwarf seit der Jahrhundertwende Bühnenbilder für die Darmstädter Künstlerkolonie und ab 1920 fand Schneider in Bernhard Pankok einen Rektor, der sich bereits seit 1909 mit Ausstattungen für die Stuttgarter Opernbühne beschäftigt hatte.<sup>508</sup>

Eine weitere Ursache für Schneiders Bühnenaffinität dürfte die vom späten 19. Jahrhundert bis weit ins 20. Jahrhundert reichende zweite Rokoko-Renaissance gewesen sein, die sowohl alle Sparten des Kunstgewerbes als auch die bildende Kunst erfasste.<sup>509</sup> Als Hommage Schneiders an das Rokoko und Rechtfertigung seiner noch spät virulenten Passion kann eine Äußerung vom Juli 1947 gewertet werden, die er an Imre Reiner schrieb: „Chardin und Watteau liebe ich auch sehr. Überhaupt das Rokoko. Ich bin ganz erfüllt davon. Bestimmt mein Misstrauen gegen das Allzu-Moderne, mein Pendeln zwischen Tradition und Neugier.“<sup>510</sup>

Den Gedanken, dass sich die Neuentdeckung des Rokoko einer in wohlhabenden Kreisen erstarkten Ablehnung gegen das als zu schmucklos empfundene, moderne Design verdankt, hatte schon Gustav E. Pazarek dargelegt. Bereits 1909 hatte der Leiter des Königlichen Landesgewerbemuseums in Stuttgart erstmalig in einer thematischen Schau mit dem Titel *Dreierlei Rokoko* in seinem Hause Kunstwerke des originalen Rokoko aus den Jahren von etwa 1740 bis 1770 mit Rokokoadaptionen aus den beiden epigonalen Phasen um 1840 und um 1880 bis 1900 konfrontiert. Ziel der Ausstellung war es, aus dem Vergleich dieses dreifachen Rokoko „die entsprechenden Schlüsse auch für die Praxis der Gegenwart zu ziehen [...]“.<sup>511</sup> Im Katalogtext hält er sich die Frage vor, warum ein Teil der zahlungskräftigsten Konsumenten auch 1909 noch einen Hang zu dieser Kunstrichtung habe, obwohl doch die „modernste Kunst“<sup>512</sup> von Puritanismus und Askese geprägt sei.<sup>513</sup> Den Grund findet er im intrinsischen Schmuckbedürfnis des Menschen, das nicht zu unterdrücken sei und sich im Wunsch „nach einer größeren Berücksichtigung des Dekorativen gegenüber dem Konstruktiven“

506 | Siehe zur Sorge der parallelen Abbildung seiner Arbeiten mit denen „bewunderungswürdiger Meister“: Brief von Schneider an Imre Reiner vom 6.6.1947 bis 9.6.1947, Brief Nr. 1947-14, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

507 | Siehe dazu ZIEGER 2013 b, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER, S. 255–291.

508 | Siehe dazu: Bernhard Pankok 1872–1943, Ausstellungskatalog des Württembergischen Landesmuseums Stuttgart, 1973, S. 11 und 221.

509 | Fritz Schmalenbach macht 1935 erstmals ornamentale Reminiszenzen an das Rokoko auch in Werken des Jugendstils aus. Siehe dazu SCHMALENBACH 1935, S. 45f.

510 | Brief von Schneider an Imre Reiner vom 17.7. bis 18.7.1947, Brief Nr. 1947-23, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

511 | PAZAREK 1909, S.4.

512 | Ebd., S. 33.

513 | Pazarek bezieht sich hier vermutlich auf die Schrift Adolf Loos' *Ornament und Verbrechen*, die 1908 veröffentlicht worden war. Siehe dazu LOOS 1908, Nachdruck in: OPEL 2000, S. 192–202.

Bahn breche.<sup>514</sup> Diese Einschätzung Pazaureks setzt sich zum Beispiel fort in der Architektur von Theaterbauten aus den 1920er Jahren in Berlin, in denen Raumin szenierungen realisiert wurden, die in Form und Dekoration an die „Vornehmheit und Festlichkeit des 18. Jahrhunderts“ anknüpfen.<sup>515</sup>

In der bildenden Kunst wurden in Deutschland Ende des 19. Jahrhunderts herausragende Maler wie Antoine Watteau (1684-1721) und Jean Siméon Chardin (1699-1779) wiederentdeckt. Im Kunstgewerbe löste das historisierende Neurokoko die Neurenaissance ab.<sup>516</sup> Seit 1927 waren im Schloss Charlottenburg und im Neuen Palais in Potsdam die Kunstsammlungen Friedrichs II. öffentlich zugänglich, die allein 19 Werke Watteaus aufweisen – darunter die dritte Version des Gemäldes *Einschiffung nach Kythera* von 1717/18, der Inbegriff der Bildgattung der sogenannten *fêtes galantes* (Abb. 126).<sup>517</sup> Bis zur Zeit des Nationalsozialismus stand man dem sogenannten französischen Stil nicht mehr mit Ablehnung gegenüber, sondern lobte in Kontraposition zur dunklen Strenge der Neorenaissance „Phantasie reich tum, spielerische Leicht(leb)igkeit und Hellfarbigkeit“ des Rokoko.<sup>518</sup>

Schneidler stand mit seiner Rokokobegeisterung auch unter den Schriftkünstlerkollegen nicht allein. So war zum Beispiel der von Schneidler hochgeschätzte Schriftkünstler Emil Rudolf Weiß ebenfalls ein Verehrer dieses verspielten Stils. Seine Verneigung vor der Formensprache dieser Zeit manifestierte er in seiner Schrift *Weiß-Fraktur*, die stark von Schriftmustern aus dem Rokoko geprägt ist, aber auch in den 1922 entstandenen Wandbildern für die große Gesellschaftshalle des Luxusliners Columbus II der N.D. Lloyd, die bukolische Szenen des späten Rokoko aufgreifen.<sup>519</sup>

Viele von Schneidlers malerischen und grafischen Werken ab 1910 und verstärkt ab den 1920er Jahren belegen seine große Faszination für die Bühne und die Dramaturgie dieses mit kostümierten Darstellern bevölkerten Raumes, meist als szenisches Arrangement im Zusammenhang mit Landschaft.<sup>520</sup> Den Kleidungsstil des Rokoko und die Kostüme der norditalienischen Commedia dell'arte in den Watteauschen Theaterszenen nachempfindend, bekleidet Schneidler seine bezopften und mit Dreispitz behüteten Akteure mit knielangen Gehröcken und die Damen mit farbenfrohen Roben, passenden Hüten und Stolen oder variiert zum Beispiel in der geometrisch-abstrahierten Zeichnung *Marionetten* von 1927 die Figur des Pierrots (Abb. 127).

514 | PAZAUREK 1909, S. 33, 34.

515 | BERENTS 1998, S. 124. Unter der Bezeichnung Rokoko-Theater bespricht Berents die Bauten des Theaters am Kurfürstendamm von 1921 und der Komödie Berlin von 1923/24. Beide entworfen von dem Theaterarchitekten Oskar Kaufmann, der von Julius Posener vor dem 1. Weltkrieg als „Großmeister der Moderne“ bezeichnet wurde, sich dann aber einem „expressionistischen Rokoko“ zugewandt habe. Ebd., S. 118. Die Entstehungsdaten der Gebäude wurden aktualisiert nach: <https://www.berlin.de/ba-charlottenburg-wilmersdorf/ueber-den-bezirk/geschichte/architekten/artikel.158076.php> (23.2.2017). Siehe zu den Gründen der ersten Rokokorezeption in der Malerei des 19. Jahrhunderts WARNCKE 1995, S. 10 f.

516 | STALLA 1996, in: FILLITZ 1996, S. 227f. Siehe auch MORGAN-GRASSELLI/ROSENBERG 1985, S. 10–14.

517 | Die *Fêtes Galantes* bezeichnen die Darstellung aristokratischer Festlichkeiten im Freien, durchsetzt mit erotischen Anspielungen. Da Schneidler seine Heimatstadt Berlin bis 1929 regelmäßig besuchte, darf man davon ausgehen, dass er dieses und andere Gemälde Watteaus kannte. Siehe zur Entwicklung des Sujets: MORGAN-GRASSELLI/ROSENBERG 1985: Wege nach Cythera, S. 496–504.

518 | Ebd., S. 230 sowie die Anmerkung 71, S. 236.

519 | Siehe zur Weiß-Fraktur LOUBIER 1921, S. 50–52 und zur Ausstattung der Columbus II: STARK 1994, S. 106f.

520 | Siehe z.B. Abb. 11, Abb. 23 oder Abb. 58 in diesem Band.

In der Gouache *Szene mit historischen Kostümen*, circa 1920 entstanden (Abb. 128), stehen sich zwei Gruppen, die sich scheinbar bei einem Spaziergang begegnet sind, in lockerer Anordnung gegenüber. Die ganze Szene ist in hellen Pastelltönen gehalten, wie auch im Bild *Szene im Garten* von circa 1925, in der die Figuren in ihren prächtigen Kleidern im Sonnenlicht leuchten (Abb. 129). Die beiden horizontal angelegten Kompositionen zeigen die Akteure auf einer Ebene gleichen Höhenniveaus stehend, umfasst vom Blau und Blau-Grau des Himmels und seitlicher Vegetation. In späteren Darstellungen löst Schneidler diese linear-statische Anordnung sukzessive auf, wie zum Beispiel in der Gouache *Figuren in der Landschaft* (Abb. 130), entstanden um 1935 oder dem 1948 aquarellierten Blatt *Figuren in abstrakter Landschaft* (Abb. 131). Die Bilddramaturgie in *Figuren in der Landschaft* unterscheidet sich vollständig von den oben gezeigten Kompositionen, in denen gelassen im Gespräch einander zugewandte Figurengruppen auftreten. Schneidler lässt 1948 eine ganze Menschenmenge von links unten zur oberen Bildmitte hin streben und dort im Hintergrund aufgehen. Kostümierung ist nur noch in der Farbigkeit der flüchtig angedeuteten Gestalten erkennbar. Die einzelne Figur wird zu Gunsten des Ganzen optisch zurückgenommen. Die Personen auf der rechten Bildseite treten dagegen als Solisten deutlicher hervor: die Gruppe dreier Männer mit Zylinderhüten und im Hintergrund rechts zwei Frauen, rot und grün gekleidet, die sich dem Zentrum nähern. Der Bildaufbau ist dynamisch um ein helles, schlaglichtartig beleuchtetes Dreieck in der unteren Bildmitte angelegt, das den Blick des Betrachters in die Tiefe des fiktiven Bühnenraumes führt.

Im Aquarell *Figuren in abstrakter Landschaft* (Abb. 131) verwischen sich die Grenzen zwischen Figur, Landschaft und Bühne gänzlich. Immer noch ist Verkleidung wahrnehmbar, aber die Figuren lösen sich in einem auf der rechten Bildseite aufwärts steigenden Strudel aus Farbflecken und einem geballten Gewebe aus schriftartigen Linien auf. Eine ähnliche Bildlösung findet sich auch in der Tuschezeichnung *Figuren in abstrakter Landschaft in grau* von 1948 (Abb. 132), in der sich reduzierte, schemenhafte Wesen in gemusterten Gewändern zum oberen Bildrand aufsteigend verdichten und sich in wolkenartigen Gebilden verfangen. Diese späteren Bühnenbilder Schneidlers erinnern nur noch entfernt an Vorbilder der Rokokozeit. In diesen kreisenden, sich um ein sichtbares oder imaginäres Zentrum aufbauenden Kompositionen zeigt sich vielmehr eine Verbindung zwischen allen Sujets, die Schneidler in seinen freien Werken bearbeitet, seien es bühnenartige Themen, reine Landschaftsdarstellungen oder seine Kalligrafien. Bei aller Freiheit der Komposition unterliegt jedoch jedes Blatt dem Primat der Ausgewogenheit von bedeckter zu unbedeckter Fläche, von hellen zu dunklen Partien und der Farben zueinander.

## 2.6 Das künstlerische Werk zwischen 1920 und 1949: Schrift und Bild

Etwa 70 Prozent der Werke im Schneidlerschen Nachlass im Klingspor Museum Offenbach und in der Sammlung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart sind Zeichnungen und Bilder, in denen in unterschiedlichster Weise Schrift thematisiert wird. Die sogenannten Schriftbilder Schneidlers lassen sich in etwa drei Kategorien zuordnen, deren Übergänge jedoch fließend sind:

- die geschriebene Schrift, d.h. Schneidlers typografische Schriftentwürfe
- Bilder mit Schriftelementen
- die gezeichnete Schrift, d.h. die kalligrafischen Arbeiten im weitesten Sinne.

Im Folgenden soll zunächst auf die für Schneidlers berufliche Existenz wichtige *geschriebene Schrift* eingegangen werden, der Fokus aber auf den beiden letzten Gruppen liegen.<sup>521</sup>

### 2.6.1 Geschriebene Schrift

Seit seinem Unterricht bei Fritz Helmuth Ehmcke an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf in den Jahren 1904 bis 1905 beschäftigte Schneidler sich mit dem Schreiben und der Gestaltung von Schrift – eine Leidenschaft, die ihn zum Schriftentwerfer und Schriftkünstler werden ließ und bis zu seinem Tode begleitete. Die englische Schriftkunstbewegung mit ihrem Hauptprotagonisten Edward Johnston, dessen Meister-schülerin Anna Simons 1905 einen ersten staatlichen Schriftkurs an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf leitete, war Schneidler ebenso vertraut wie die Publikationen des österreichischen Typografen Rudolf von Larischs zur Vermittlung von Schrifttechniken.<sup>522</sup>

Die 20 bekannten Druckschriften, zum Teil mit kursiven und fetten Varianten, die Schneidler zwischen 1911 und 1955 entwarf, begründen seine Bekanntheit in Kreisen von Grafikern und Schriftentwerfern bis heute. Ihre Genese verdanken die Druckschriften vor dem Zeitalter digitaler Schriftentwicklungssoftware dem handschriftlichen Entwurf. Einer in Blei gegossenen Schrift gingen Hunderte Handzeichnungen von Einzelbuchstaben, Buchstabenfolgen, Ligaturen, Minuskeln und Majuskeln voraus, wie der im Klingspor Museum Offenbach bewahrte, noch unverzeichnete Nachlass dieses Werksegments Schneidlers eindrucksvoll belegt.

Mit dem Terminus *geschriebene Schrift* benannte Schneidler Schriftblätter, in denen er sich im zweckgebundenen, handschriftlichen Experimentieren, einer neuen Satzschrift näherte. Entwürfe, die ihm gelungen schienen, schrieb er einem Raster ein, das zur Entwicklung von Form und Proportion der einzelnen Schriftzeichen unabdingbar war. Im Anschluss montierte er Buchstabenfolgen nebeneinander, um sich des stimmigen Verhältnisses von Oberlängen, Unterlängen und Buchstabenkörpern zu vergewissern und Erkenntnisse über Spatien, Zeilenabstände usw. zu erhalten.<sup>523</sup> Oberstes Gebot einer Satzschrift ist, dass sie neben ihrer gestalterischen Qualität gut lesbar ist. Um dies zu erreichen, war ein intensiver Austausch mit der Schriftgießerei notwendig, bei dem die Entwürfe zwischen Schneidler und der Gießerei vielfach hin und her gesendet, korrigiert und bearbeitet wurden, bis eine für beide Seiten befriedigende Form gefunden war – ein langwieriges Verfahren, das sich über Jahre hinziehen konnte (**Abb. 133**).<sup>524</sup> Beispiele für das Schriftschreiben und Schriftentwerfen hatte Schneidler in der zweiten Kassette des *Wassermann*, die den Titel *Geschriebene Schrift* trägt, versammelt und dargelegt: „wie man Formen einer Grundschrift weiter-

521 | Siehe für dieses Kapitel auch ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 255–291.

522 | Siehe zur Lehrtätigkeit von Anna Simons an der Kunstgewerbeschule Düsseldorf MOELLER 1991, S. 136 f. Zur Kenntnis Schneidlers der englischen Schriftbewegung KERMER/APPELHANS 1968, Brief an Paul Standard vom 2.3.1955, S. 100. Das Inventarium über die Bibliothek und Lehrmittelsammlung der Königl. Kunstgewerbeschule Stuttgart, Laufzeit 1884–1931 führt dreimal den Ankauf des Lehrwerkes *Unterricht in ornamentaler Schrift* auf, das VON LARISCH 1905 herausgab und mindestens bis 1934 immer wieder aufgelegt wurde.

523 | Siehe ausführlich zum Vorgehen bei der Entwicklung einer Druckschrift vor dem digitalen Zeitalter SIMION 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER, S. 171–199.

524 | Siehe dazu CAFLISCH u.a. 2002. Kaum eine der aufgeführten Schriften entstand in einem Zeitraum von unter fünf Jahren. Siehe auch den Briefwechsel zwischen der Bauerschen Gießerei in Frankfurt und Schneidler, 1949–1958, in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. n12-01867, Sammlung SAdBK Stuttgart.

führt oder abwandelt, in dem man Schreibgerät und Farbe, Schreibhaltung und Schreibtempo verändert, die Schrift schmäler oder fatter und die Zeilen enger oder weiter werden läßt.<sup>525</sup>

Im Aspekt der Handschriftlichkeit überschneiden sich die beiden Pole des Schneidlerschen Lebenswerkes: die Tag- und Nachtarbeit. Seine berufsbedingten ‚Tagarbeiten‘, etwa für Schriftgießereien, verlangten ständiges Schreiben, Korrigieren, Wiederholen und Optimieren von Schriftzeichen; seine private Passion, der freie zeichnerische und malerische Umgang mit Schrift, führte ihn hingegen zu grundsätzlichen Fragen, die wiederum auf den Prozess des Schriftentwerfens zurückwirkten:

„Was heißt eigentlich Schrift und Schreiben, von Grund aus, von ganz unten her? Wie macht man das: Schreiben? Was macht sich dabei selber, viel, wenig, vielleicht das Meiste oder nichts? Was ist das Erfinden? Welche Art von Suchen liegt vor diesem Finden? Wo suchen? Was suchen? Und so fort.“<sup>526</sup>

In Schneidlers Satzschrift *Legende*, die sich gestalterisch aus der 1557 geschnittenen Schrift *Civilité* des französischen Schriftschneiders Robert Granjon ableitet, wird die Verschränkung von Kalligrafie und Typografie oder in Schneidlers Diktion, von *gezeichneter* und *geschriebener* Schrift besonders sichtbar – nicht zuletzt weil sie der Handschrift auch als Satzschrift noch sehr nahe steht.<sup>527</sup> Paul Standard nannte den von Ende der 20er Jahre bis 1937 reichenden Entwicklungsprozess, der über die Schrift *Horaz* und Vorproben zur *Legende* führte, gar eine „homerische Reise“, aus der ihr Schöpfer „als eine Art kalligraphischer Odysseus“ hervorgegangen sei.<sup>528</sup> Im Vergleich der Minuskeln a, b, c von einer Version aus dem Jahr 1931 mit der letzten von 1937 wird deutlich, wie sich die Buchstaben wandelten, bis sie schließlich ihre endgültige Form fanden (**Abb. 134, 135**). Zwischen den hier gezeigten Entwürfen liegen unzählige Zeichnungen, die oft nur minimale Veränderungen aufweisen, – frei aufs Blatt, auf Linien oder in Raster gezeichnet – die Schneidler verwarf, aber nicht vernichtete, weil er sich wiederholt auch mit früher gezeichneten Blättern beschäftigte.

### 2.6.2 Bilder mit Schriftelementen

Buchstaben, Wort- und Satzfragmente in Kunstwerke aufzunehmen und in Collagen einzubauen, war ein bildnerisches Mittel der Vorreiter des Kubismus Pablo Picasso und Georges Braques um 1911. Sie überschritten die Grenzen bis dahin gültiger Bildinhalte und konterkarierten tradierte Kunstvorstellungen. Zeigte die kubistische Malerei, was in perspektivischen oder flachräumlich angelegten Gemälden bislang nicht zu sehen gewesen war, nämlich auch die Rück- oder Seitenansicht der Dinge, so konnten die Schriftzeichen als Zitate von Realitätsfragmenten als etwas zwar Gewusstes aber nicht Sichtbares gelesen werden.<sup>529</sup>

525 | SCHNEIDLER 1945, Kasette 2, Einleitung.

526 | Brief von Schneidler an Reiner vom 10.4.1947, Nr. 1947-6, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

527 | Siehe dazu CAFLISCH u.a. 2000, S. 216 und STANDARD 1953, S. 440 und HANSERT 2009, S. 138. Schneidler hat die *Legende* als eine unverbundene Script-Schrift konzipiert. Zu den *Civilité*-Schriften: SABBE/LUDWIG 1929.

528 | STANDARD 1953, S. 440.

529 | Siehe dazu MAHLOW 1963, S. 70 und ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 259.

Schneidler, der Picasso für ein Genie hielt, ihn aber dennoch mit äußerster Skepsis wahrnahm, bediente sich ebenfalls der Aufnahme von Schrift ins Bild, verfolgte aber nicht die Ziele der Kubisten.<sup>530</sup> Seine Wörter oder Satzfragmente im Bild sind als eigenständige Elemente in einen konstruktiv-ornamentalen Kontext eingebunden und nicht Verweis, sondern Ausgangspunkt der Darstellung. Sein Interesse richtet sich damit nicht auf eine Neuinterpretation des dreidimensionalen Objektes im Bild, sondern bezieht sich weitgehend auf das zweidimensionale Erkunden komplexer Farb- und Formdispositionen in der Fläche.

Schneidler verweist durch diese Verwendung von Schriftzeichen im Bild gleichzeitig auf deren ikonische Qualitäten. Seine Buchstaben können sowohl als Verbildlichung von Sprachlauten, als auch als autarke Bilder gelesen werden. Seine praktisch-experimentelle Auseinandersetzung mit Schriftelementen greift damit einem theoretischen Forschungsgebiet vor, das sich erst lange nach Schneidlers Tod konstituierte und 2003 von Sybille Krämer als „Schriftbildlichkeit“ definiert wurde.<sup>531</sup> Noch 1994 wurde von Hartmut Günther in seinem umfassenden Handbuch zu Schrift und Schriftlichkeit konstatiert, dass die Schrift die Menge der graphischen Zeichen sei, mit denen gesprochene Sprache fixiert werde.<sup>532</sup> Der Begriff der Schriftbildlichkeit zielt dagegen auf die Herauslösung der Schrift aus der „klassischen Disjunktion von Sprache *oder* Bild“, da sie sowohl „Attribute des Diskursiven wie des Ikonischen“ verkörpert.<sup>533</sup> Ein fortschrittlicher Museumsdirektor wie Dietrich Mahlow (1920-2013) hatte bereits 1963 in seiner umfassenden Schau „Schrift und Bild“ in der Kunsthalle Baden-Baden und im Amsterdamer Stedelijk Museum die vielfältigen Facetten der Schrift und ihrer Darstellung im und als Bild vorgeführt und der Medienwissenschaftler Reinhard Döhl (1934-2004) schon circa 1969 über Bilder geschrieben, die Schrift als „graphische Partikel“ zeigten, die gelesen *und* angeschaut werden konnten. Aber es dauerte noch Jahrzehnte, bis die weit über die Verschriftlichung von Sprache hinausgehenden ästhetischen Potenziale der Schrift Gegenstand wissenschaftlicher Forschung werden sollten.<sup>534</sup>

Der Wille, sich mit Schriftelementen im Bild auch in freien Arbeiten zu beschäftigen, korreliert mit Schneidlers Erfahrung als Buchgestalter und Entwerfer dekorativer Initialen sowie seiner Rolle als Lehrer und Vermittler von Grundprinzipien der Raumaufteilung. Berufliche Aufgabe und privates Forschen, Schneidlers ‚Übungen‘, verschränkten sich und traten in einen produktiven Dialog:

„Tagsüber [...] Brotarbeit. Abends, nachts, an Feier- und Ferientagen beschäftige ich mich mit den Fragen, die meinem Lehren zu Grunde liegen, sie nähren und fruchtbar machen. Diese Feierabend-Arbeit nenne ich mit Recht: Übungen.“<sup>535</sup>

530 | „Ein Genie, ja, selbstverständlich --- aber verkommen [...].“ Auszug aus einem Kommentar zu Picasso im Brief von Schneidler an Reiner vom 27.5.1947 bis 1.6.1947, Brief Nr. 1947-13. Schneidlers Einschätzung bezieht sich nicht erst auf das Jahr 1947. Im gleichen Brief schreibt er, dass er schon immer an Picassos Ernsthaftigkeit gezweifelt habe.

531 | Siehe dazu: KRÄMER 2003, in: KRÄMER/BREDEKAMP 2003, S. 157–176.

532 | GÜNTHER/LUDWIG 1994, VIII. Siehe auch Krämer 2003, S. 158.

533 | Siehe dazu: Brandstätter/Cancik-Kirschbaum/Krämer 2012. Die Trennung von Schrift und Bild geht zurück auf die 1766 verfasste Schrift *Laokoon* von Gotthold Ephraim Lessing.

534 | MAHLOW 1963 und DÖHL circa 1969. <https://www.netzliteratur.net/experiment/schrbild.htm> (9.3.2017) Das genaue Datum der Entstehung des Textes ist nicht vermerkt.

535 | Brief von Schneidler an Imre Reiner, vom 14.5. bis 18.5.1947, Brief Nr. 1947-11, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.



Schon in den frühen Jahren findet sich diese Verknüpfung von Bild und Schrift in Schneidlers Werken: Initialen in einem Ornamentfeld hatte er erstmalig 1911 veröffentlicht und ab etwa 1918 Namenszüge oder Sinnsprüche in die Muster von kunstgewerblichen Entwürfen für Wandteppiche eingewoben. Außerdem entwarf er eine Vielzahl von Vignetten, illustrierten Titelseiten und Bucheinbänden, die Bild und Schrift miteinander verbanden.<sup>536</sup>

Frei vom Auftragsdruck konnte er sich in seinen ‚Nachtarbeiten‘ diesem Thema in all seinen Facetten widmen, ohne auf Umsetzbarkeit Rücksicht nehmen zu müssen. Bei der Entwicklung seiner geometrischen Kompositionen entwarf Schneider zunächst ein Raster, basierend auf einer bestimmten Grundeinheit, die er sukzessive in kleinere und kleinste Teileinheiten zerlegte. Anschaulich wird das strenge Gerüst eines solchen Schriftbildes zum Beispiel an dem unvollendeten Blatt *O T* von 1925 (Abb. 136). Das Bleistiftraster und die Teilung der Flächen sind gut erkennbar, wie auch die Aussparung der Buchstaben O und T. Sie bilden mit der äußeren Begrenzung des Bildfeldes den Rahmen bzw. die Zäsuren für die sich nach innen differenzierende Gestaltung. Charakteristisch für Schneider sind das alternierende Gegeneinandersetzen ruhiger, monochromer und gemusterter Felder und das Durchkreuzen der symmetrischen Komposition durch divergente Gestaltung der Rasterparzellen. So steht etwa die vom O durchschnittene rote Fläche auf der linken Seite einer vielfach geteilten am rechten Bildrand gegenüber oder das linke dunkle Eckfeld mit roten Sternen in weiß ausgesparten Kreisen, dem rechten, noch unfertigen Streifenkarree.

Ein weiteres in Rot und Türkistönen gehaltenes Blatt *Farbfeldmalerei mit Schriftkomposition* von 1924 (Abb. 137) lässt deutlich seine Genese aus den Farbschattierungs- und Raumaufteilungsübungen erkennen, erinnert aber auch an Klee'sche Farbfeld- und Schriftbilder.<sup>537</sup> Schneider kombiniert dieses fein abgestufte Farbraster mit dem rudimentären Titel *DivCom* und dem Buchstabenpaar *DA* am unteren Bildrand. Die Kürzel für Dante, *DA* und seine *Divina Commedia*, *DIVCom* bleiben weiß ausgespart, andere Buchstaben wie das *X* am linken Rand und in der Bildmitte werden von braun-roten Lasurschichten eingenommen. Beide sind von einem fast schwarzen, Tiefe evozierenden Untergrund umgeben und markieren eine imaginäre Diagonale, auf deren linker Seite dunklere Farbtöne vorherrschen. Das Graph *X* könnte damit ein Verweis auf die *Göttliche Komödie* sein, in deren *X. Gesang* Dante den düsteren Gang durch die Höllenstadt besingt.<sup>538</sup> Die in ihrer Größe differierenden Buchstaben bilden die Basis für die Maße der sie umgebenden oder durchdringenden Farbfelder, die mit Streifen, Karrees und dekorativen Elementen gefüllt sind. Die Buchstaben sind als Lautzeichen lesbar und gleichzeitig verbildlichte Zeichen der geometrisch-ornamentalen Konstruktion.

Die Rezeption der drei großen Passagen der *Divina Commedia* – *Inferno*, *Purgatorio* und *Paradiso* – durch die bildende Kunst begann schon kurz nach dem Tod Dante Alighieris (1265-1321) etwa ab Mitte des 14. Jahrhunderts. Über Künstlergenerationen hinweg sind sie immer wieder Gegenstand von Versuchen gewesen, die Vorstellungsbilder des Dichters illustrierend zu deuten oder sich je nach Präferenz Motive

536 | Siehe dazu zum Beispiel die Abbildungen 4, 6, 8, 9, 10, 30, 40, 70, 71 und 72.

537 | Zum Beispiel Paul Klee: *Salon Tunisien*, Aquarell und Feder auf Papier von 1918, Privatbesitz Deutschland. Abgebildet in: ZENTRUM PAUL KLEE 2014, S. 178.

538 | Siehe dazu zum Beispiel.: <http://www.dantealighieri.dk/Bachenschwanz/hoelle/dgk-h10.htm> (11.3.2017).

aus der Dichtung malend anzueignen.<sup>539</sup> Die künstlerische Rezeption wurde ab 1487 in der Buchkunst erweitert und wandelte sich durch die Jahrhunderte. Zum Ende des 19. Jahrhunderts war es vor allem das Inferno, das bildende Künstler und Buchkünstler zu herausragenden Gestaltungen anregte, eine Faszination die sich bis weit ins 20. Jahrhundert fortsetzte.<sup>540</sup>

1922 und 1930 wurden in der Schriftwerkstatt der Stuttgarter Kunstgewerbeschule unter Schneidlers Leitung zwei Texte Dante Alighieris von Schülern bearbeitet und in rein typografische Satzbeispiele umgesetzt – ein Auszug aus Dantes philosophischer Abhandlung aus dem Jahr 1306/07 mit dem Titel *Canzone Quattro del trattato quatro del „Convivo“* und der W-Sonderdruck Nr. 32 *Divina Commedia Inferno, canto 5*. Schneidler übertrug also seine Liebe zu Dantes Dichtung, die er noch Jahrzehnte später pflegte, in seine Lehre zu Schrift und Satz und beschäftigte sich selbst 1923 und 1924 außerhalb der Schule in freien Arbeiten mit Dantes Gesängen zum Fegefeuer.<sup>541</sup>

Die in Rot und Schwarz angelegte Tuschezeichnung *Purgatorio, Canto XXXI* (**Abb. 138**) zeigt ein komplexes Gefüge aus kleinteiligen, streng gegliederten, symmetrisch gefüllten Flächen in Grau-Tönen auf der linken Seite und eine rechte, lichtere Seite mit asymmetrisch angelegten, schwungvollen Ornamenten. Dominant ist das große P, welches als Weißraum die gesamte linke Bildhälfte einnimmt und die dunkel gemusterten Felder durchschneidet. Es bildet den Anfangsbuchstaben des Wortes *Purgatorio*, dessen Lettern das untere Bilddrittel der rechten Seite bestimmen und sich von einem rot-schwarzen Block absetzen, aus dem die Buchstaben- und Zahlenfolge *canto XXXI* hervortritt. Die helle, spielerisch-beschwingte rechte Bildseite ist der düster wirkenden linken durch eine an einen Fluss erinnernde grau-bläuliche Form verbunden, die den Bauch des P im Scheitelpunkt touchiert – vielleicht eine Referenz an Dantes Text, der im 31. Gesang den Übergang vom Fegefeuer mithilfe seiner Geliebten Beatrice durch einen Fluss ins Paradies beschreibt.<sup>542</sup>

*Purgatorio, Canto XXXI* ist eine jener Kompositionen, in denen Schneidler mit den Möglichkeiten der Einbindung von Schrift und den Ausdrucksmöglichkeiten des Ornaments experimentiert, dem er im Hinblick auf seine Eigenschaft bestimmte Empfindungen und Inhalte zu transportieren, die gleichen Qualitäten zuschrieb wie der Schrift oder der Zeichnung: „Geheimnisse, Ferne, Schauer. Liebe, Trost und Trostlosigkeit“.

539 | Siehe zum Zeitpunkt der ersten Rezeption der Divina Comedia durch bildende Künstler: BÜTTNER/GOTTDANG 2009, S. 249–254.

540 | Zum Beispiel griff Auguste Rodin Motive des Inferno in seinem Höllentor auf, Oskar Kokoschka in der Windsbraut oder Gustav Doré in seinem Illustrationszyklus, der 1868 vollendet wurde. Siehe dazu BÜTTNER/GOTTDANG 2009, S. 249–254. Zur Rezeption Dantes im 20. Jahrhundert siehe: DALLAPIAZZA/SIMONIS 2013.

541 | Siehe dazu: Nachlass Schneidler, Inv.Nrn.: n12-00359, n12-00580, n12-00698, n12-00677, Sammlung SAdBK Stuttgart. In einem Brief an Imre Reiner berichtet Schneidler, dass er die Dante-Übertragung von Rudolf Borchardt lese. Diese Übersetzung stammt aus dem Jahr 1930. Brief von Schneidler an Imre Reiner, 21.12.1947, Brief Nr. 1947-60, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach. Eine Liste der zahlreichen Dante-Übersetzungen findet sich unter: <http://www.dante-gesellschaft.de/dante-alighieri/divina-commedia/> (17.3.2017).

542 | Divina Comedia, Purgatorio in deutscher Übersetzung, siehe zum Beispiel <http://www.zeno.org/Literatur/M/Dante+Alighieri/Epos/Die+G%C3%B6ttliche+Kom%C3%B6die/Fegefeuer/Einunddrei%C3%9Figster+Gesang> (11.3.2017).

keit, Leibniz, Zorn – auch ein Ornament kann das haben, hat es wenn es gut ist.“<sup>543</sup> Ornamente gehörten für ihn zu dem „Teil des Form-, Arbeits- und Lebenskreises, den man Kunst nennt“, zur „Kunst des Zeichens“, in die er auch das Vordringen zur Schrift und zu „abstrakten flächigen Gebilden“ einschloss.<sup>544</sup>

### 2.6.3 Gezeichnete Schrift

In keinem seiner spärlich überlieferten Texte und auch nicht in den Briefen an Kollegen und Freunde spricht Schneidler von der Kalligrafie. Möglicherweise mied er diese Bezeichnung, weil ihm ihre Definition als „Schönschreiben“<sup>545</sup> nicht weit genug griff, ihn vielleicht zu sehr auf die Tradition der barocken Schreibmeister festlegte oder zu nah an die ostasiatische Schreibkunst rückte. So sehr Schneidler sich auch der Überlieferung verpflichtet fühlte – und Referenzen sowohl an die europäische, als auch die asiatische Schriftkunst sind in seinem Werk ablesbar – lotete er das Schreiben in einer Tiefe und Dimension aus, die ihn zu ganz eigenen Schöpfungen führte. *Gezeichnete Schrift*, war sein Terminus für Schriftbilder, die nicht auf Umsetzung in eine Satzschrift gerichtet waren und damit nicht in erster Linie lesbar sein mussten, sondern den Vorgang des Schreibens selbst thematisierten.

### Versuche zu Wörtern

Ausgangspunkt für hunderte gezeichneter Variationen konnte ein einziges Wort sein, das für Schneidler über Jahre virulent blieb und ihn immer wieder zu neuen Experimenten anregte, oder auch eine literarische Vorlage, die ihn bewegte oder einfach Gedankensplitter, die ihm in den Sinn kamen.

Eines dieser Wörter, die er vielfach schreibend erforschte, war der Name *Hamlet*. Die Dramen Shakespeares gehörten zu Schneidlers früh internalisiertem Literaturrepertoire.<sup>546</sup> An Shakespeare habe er Englisch gelernt, das sei eine gute Schule gewesen, schreibt er an Imre Reiner und in der Schriftwerkstatt der Kunstgewerbeschule erschien 1925 als erster Band der neuen Reihe der *Juniperuspresse* eine sorgfältig gestaltete und gedruckte Version der Tragödie um den dänischen König Hamlet in englischer Sprache.<sup>547</sup> Kurz danach, im August 1927, beschreibt er detailliert das Schrift-, Satz- und Druckkonzept zu *Ein seltsamer Hamlet-Druck* – es ist die Niederschrift eines Traumes (!), in dem sich ihm anscheinend eine besondere, typografische Entwurfsidee zu dieser Tragödie offenbart hatte.<sup>548</sup>

Die Inspiration, gerade Hamlet als Stoff für einen Druck der Presse auszuwählen, mag zusätzlich durch eine Kalligrafie Reiners zu diesem Namen befördert worden sein, die er Schneidler 1922 zeigte und eine

543 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 9.12.1947, Brief Nr. 1947-57, in: Nachlass Imre Reiner, Klingpsor Museum Offenbach.

544 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 14.5.1947 bis 18.5.1947, Brief Nr. 1947-11, in: Nachlass Imre Reiner, Klingpsor Museum Offenbach.

545 | <http://www.typolexikon.de/kalligraphie/> (11.03.2017).

546 | Siehe zur Shakespeare Rezeption in der Bildenden Kunst BÜTTNER/GOTTDANG 2009, S. 262–266.

547 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 8.5.1947 bis 11.5.1947, Brief Nr. 1947-10, in: Nachlass Imre Reiner, Klingpsor Museum Offenbach und zum Druck des *Hamlet* in der *Juniperuspresse* BOSKY 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 139 sowie im gleichen Band die Auflistung sämtlicher Drucke der Presse ZIEGER 2013, Anhang, S. 326. Im 5. Druck der neuen Reihe liegt mit Heinrich VIII. eine weitere typografische Umsetzung eines Shakespeares-Drama vor, gedruckt ebenfalls 1925.

548 | Siehe dazu SCHNEIDLER 1927b, in: Nachlass Schneidler, Inv.Nr.: nl2-01860, Sammlung SAdBK Stuttgart.

solche Wirkung auf seinen Lehrer ausübte, dass er noch Jahrzehnte später von der Bedeutung, die die Begegnung mit diesem Schriftzug für ihn gehabt habe, berichtet.<sup>549</sup>

Eigene kalligrafische oder gezeichnete Versuche zum Namenszug Hamlet finden sich im Nachlass Schneidlers erst ab 1940. Bis zum Jahr 1949 sind 75 erhaltene Varianten nachweisbar, die er in Gruppen auf Karton montierte oder einzeln für sich stehen ließ.<sup>550</sup> Das Besondere an diesen Schriftzügen ist, dass sie erkennen lassen, wie experimentell und geradezu unbekümmert Schneidler sich ans Werk machte. Ohne Scheu, Krakeliges oder Unlesbares zu produzieren, wandte er in seinen freien Schriftzeichnungen Techniken an, die sich – gemessen an der Perfektion seiner Satzschriften – nicht unbedingt vermuten lassen. Abgesehen von den Modifikationen, die durch differierende Aufstriche, Ober- und Unterlängen, Schriftbreite und -stärke und verschiedene Schreibgeräte entstehen, verraten einige Beispiele, dass sie mit geschlossenen Augen geschrieben worden sein müssen, andere von rechts nach links oder mit der linken Hand. Drei auf einem Blatt gezeichnete Beispiele vom August 1949 etwa dokumentieren, dass Schneidler offenbar nicht sah, was er zeichnete, sondern sich ganz allein auf seine Hand konzentrierte. Die Buchstaben ballen sich übereinander, hängen im weiten Abstand nahezu unverbunden nebeneinander oder sind durch extreme Rechtsneigung und Überzeichnung praktisch unlesbar geworden (**Abb. 139**). Andere, ungenau wirkende und stark nach links kippende Schriftzüge verweisen auf linkshändiges Schreiben (**Abb. 140**).

Albert Kapr, ehemaliger Schüler Schneidlers und ab 1951 selbst Professor für Schrift und Grafik in Leipzig, vermutet als wesentliche Gründe für Schneidlers ungewöhnliche Techniken, dass seinem Lehrer sowohl das unentwegte schrankenlose Improvisieren und Experimentieren Freude bereitere, als auch Mittel war, um der Schreibroutine und den Automatismen von Hand und Fingern entgegenzuwirken.<sup>551</sup>

Schneidlers Aufzeichnungen zur erträumten neuen Hamlet-Ausgabe lag darüber hinaus eine Version des Schriftzugs Hamlet aus dem Jahr 1949 bei, weiß ausgespart aus schwarzem Grund, eine Technik, die Schneidler schon im *Wassermann* vorgestellt hatte (**Abb. 141**). Ähnlich wie beim Herausarbeiten des Buchstabens durch Wegschneiden des Bleis beim Stempelschnitt, entstanden diese Arbeiten von außen nach innen, wodurch sich „grundsätzlich andere Form-Möglichkeiten, als wenn man z.B. mit weißer Farbe auf einer schwarzen Fläche schreibt“, ergaben.<sup>552</sup>

### Sonderfall: Signatur

Neben Namen und Wörtern aus der Literatur oder dem Alltag beschäftigte Schneidler sich in Form der Bildsignatur auch mit seinem eigenen Namenszug oder mit der Abbreviation desselben, dem Monogramm. Hierbei ist anzumerken, dass von den über 1.900 Arbeiten und Werkgruppen Schneidlers, die in der Datenbank der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste verzeichnet sind, nur circa 110 überhaupt eine Signatur aufweisen, eine Datierung hingegen ist bei gut der Hälfte der Arbeiten zu finden.

549 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 10.4.1947, Brief Nr. 1947-6, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

550 | Die Schriftzeichnungen zu Hamlet befinden sich fast ausschließlich in der Sammlung der Kunstakademie in Stuttgart, Inv.Nrn.: nl2-00199, 1-13 und nl2-00447, 1-14; zwei Blätter auch im Klingspor Museum Offenbach.

551 | KAPR 1983, in: CAFLISCH u.a. 2002, S. 96.

552 | SCHNEIDLER 1945, Einleitung, zweite Kassette des *Wassermann*.

In seinen frühen druckgrafischen Arbeiten von etwa 1905 bis 1914, die dem geometrischen Jugendstil nahe stehen, aber auch in expressionistischen Blättern, bediente er sich als Nachweis seiner Urheberchaft eines kunstvollen Signaturmonogramms, das sich in Form und Stil an asiatische Namenssiegel anlehnt. 1927 nutzte er das Zeichen ein letztes Mal zur Signierung des Einbandes des Goldenen Buches der Stadt Stuttgart.<sup>553</sup> Im Gegensatz zu den chinesischen Autorenstempeln handelt es sich bei Schneidlers Kürzel nicht um ein später appliziertes Detail, sondern um ein eigenes Gestaltungselement, das Teil der Gesamtkomposition ist (**Abb. 142 a und b**).

Auch die Zeitgenossen Schneidlers wie Emil Rudolf Weiß, F.H. Ehmcke oder Peter Behrens monogrammierten ihre Plakatentwürfe, Exlibris oder andere Druckgrafiken häufig zum Beispiel mit einer Reihung oder Verschmelzung ihrer Initialen zu einem schlichten Signet oder bildeten aus den Buchstaben ihres Monogramms grafische Zeichen, eingebettet in ein Kree, so dass sie selbst wie Miniaturkunstwerke erscheinen.<sup>554</sup> Schneidler arrangiert seine Initialen in einem kompakten Quadrat (**Abb. 142 a**). Obgleich der individuelle Ausdruck der Künstlerhand durch die Verwendung eines schablonenartigen Kürzels statt einer handschriftlichen Signatur zurückgenommen wird, darf die Platzierung desselben durchaus als selbstbewusstes Statement Schneidlers gesehen werden. So nimmt sein Monogramm zum Beispiel in der Lithografie *Parkanlage* von 1908 (Abb. 13) in der symmetrischen Komposition einen zentralen Ort ein. Am Übergang der streng vertikalen Struktur des Gitters zum horizontalen Rautenfeld sticht es als kleinteiliges Element im ausgesparten Quadrat deutlich hervor.

Parallel zum Monogramm signiert Schneidler einige seiner Arbeiten ab 1917 auch handschriftlich mit roter Tusche, abgekürzt in Schreibschrift oder ausgeschrieben in Druckbuchstaben (**Abb. 142 c, d, e**). Diese Varianten erscheinen jeweils nur ein oder wenige Male und sind meist mit einer Jahresangabe verbunden. Besondere Sorgfalt, wie beim Entwurf des quadratischen Signets, spricht aus ihnen kaum. Nur bei der Gouache mit kunstgewerblichen Entwürfen zu Vasen und Kerzenleuchtern (**Abb. 142 d**) schreibt Schneidler seinen Namen in akkuraten Buchstaben aus. Möglicherweise handelt es sich bei diesem Blatt um eine Präsentation für einen Kunden, der nicht an der Provenienz des Entwurfs zweifeln sollte.

Überwiegend nutzte Schneidler zur Signierung jedoch ein kleines Holzblöckchen, aus dem er seine geschriebene Unterschrift herausgeschnitten hatte (**Abb. 142 f, g**). Dieser Stempel erscheint ausschließlich auf freien, nicht kunstgewerblichen Arbeiten und auf wenigen Schriftblättern.<sup>555</sup> Es stellt sich die Frage,

553 | Siehe Abbildung 92.

554 | Das Signieren von Kunstwerken beginnt bereits in der Antike mit Künstlerinschriften auf Münzen und Skulpturen und ist eine bis heute fortgesetzte Praxis, da der Künstler sich in der Regel mit der Signatur als Urheber ausweisen kann. In der neuesten Kunst führen Künstler gerade diese Behauptung ad absurdum. So etwa der indonesische Künstler Rirkit Tiravanija mit dem Werk: *Untitled (Paul writing my name)* im Boros-Bunker Berlin. Die kunstwissenschaftliche Forschung widmet sich zunehmend dem Problem der Signierung. Zuletzt fasste ein Tagungsband zum Thema *Künstlersignaturen* die Ergebnisse einer 2008 stattgefundenen Tagung an der Humboldt-Universität Berlin zusammen. Siehe dazu HEGENER 2013 und für den Verweis auf Rirkit Tiravanija, im selben Band, S. 100. Zur Signatur E.R. Weiß: STARK 1994, S. 40, zu Peter Behrens siehe Abb. 7.

555 | Dieser Stempel unterscheidet sich deutlich vom Nachlassstempel, den Peter Schneidler oder auch Willi Vogt verwendete. Der Nachlassstempel mit Namenszug im ovalen Feld findet sich vor allem auf Passepartouts, die angefertigt wurden, um die Arbeiten Schneidlers posthum in Galerien präsentieren zu können.

warum Schneidler diese Arbeiten, insgesamt sind es etwa 80, nicht einfach handschriftlich signierte, sondern den Umweg über einen Signaturstempel wählte, der die handschriftliche Unterschrift nachahmte. Eine gestempelte Unterschrift kann per definitionem von jedem Beliebigen auf ein Blatt gesetzt werden und damit nicht mehr selbstverständlich als authentischer Beleg für Originalität gelten. So ist etwa bei einer Reihe von Gemälden Claude Monets, die 1926 nach dessen Tod im Atelier vorgefunden wurden, festgestellt worden, dass die Erben des Impressionisten einen Stempel mit dem täuschend echten Namenszug des Künstlers verwendeten, um mit ihm Werke posthum zu signieren.<sup>556</sup> Offensichtlich hatten sie schnell erkannt, dass auch eine gestempelte Signatur besser war als gar keine, um den Preis der Bilder am Kunstmarkt deutlich zu steigern.

Im Falle Schneidlers darf davon ausgegangen werden, dass er seine Blätter selbst stempelte. Da er nicht für den Verkauf produzierte, wählte er nach persönlichen Kriterien häufig kleine, eher unspektakuläre Arbeiten zur Signierung aus, die vermutlich nicht die erste Wahl eines Galeristen gewesen wären.<sup>557</sup> Zwei Aspekte könnten Schneidler dazu bewogen haben, statt der Handschrift einen Signaturstempel zu wählen: zum einen seine Einschätzung, in erster Linie Handwerker und nicht Künstler zu sein und zum anderen seine Scheu vor dem „Fertigmachen“. 1947 schreibt Schneidler an Imre Reiner: „Aber ich bin kein Künstler sondern Handwerker, ein sehr aufgeschlossener, erfinderischer, vielleicht außergewöhnlicher Handwerker und: „Ich wollte mich üben, um Bescheid zu wissen, aber ich bin kein Künstler von Geburt aus.“ Und 1942 konstatierte er: „Mich hat als Einzigen meiner Berufs-Generation das Fertigmachen nicht angezogen.“<sup>558</sup>

Schneidlers Selbstwahrnehmung mehr Handwerker als Künstler zu sein, korreliert mit den Gepflogenheiten im Kunsthandwerk: Das handschriftliche Signieren war für Handwerker und Kunsthandwerker unüblich. Häufig finden sich Firmen- oder Warenzeichen auf kunsthandwerklichen Produkten, die die herstellende Firma identifizieren, selten aber Rückschlüsse auf die Entwerfer zulassen.<sup>559</sup>

Schneidlers Signatur mit dem holzgeschnitzten Stempel, auf einer geringen Auswahl von Blättern, kommt einem Bekenntnis zu diesen Arbeiten gleich, da er sie für gut genug hielt, mit seinem Namen versehen zu werden. Durch seine Methode der Signierung schob er jedoch eine distanzierende Ebene zwischen sich und seine Werke und verwies damit auf die Schwierigkeit, die es ihm bereitete, eine Arbeit als wirklich abgeschlossen zu betrachten. Denn die handschriftliche Signatur beglaubigte nicht nur die Echtheit eines Werkes, sondern implizierte auch, dass der Künstler einen Schlusspunkt setzte und die Arbeit damit als beendet ansah. Für Schneidler scheint dies ein kaum zu bewältigender Akt gewesen zu sein und die Stempelsignatur sowohl die äußerste Form der Affirmation für einen Bruchteil seines Werkes, als auch eine Bekräftigung seines Empfindens, eher Kunstgewerbler als Künstler zu sein.

556 | Siehe zur Signatur bei Monet: BUTIN 2013, in: HEGENER 2013, S. 393.

557 | Die Kriterien, nach denen Schneidler eine Arbeit einer Signatur für würdig hielt, erschließen sich dem Betrachter nicht.

558 | Briefe von Schneidler an Imre Reiner vom 12.3.1947/Nr. 1947-3; 23.5.1947-27.5.1947/Nr. 1947-12 und 20.10.1942-29.10.1942/Nr. 1942-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

559 | Siehe dazu zum Beispiel die Produkte der WMF Geislingen. Die kunsthandwerklichen Stücke wurden mit Firmenstempel und Warenkennzeichen geprägt. Die Entwerfer, wie etwa Paul Hausteiner oder Richard Riemerschmid erschienen nur in Firmenunterlagen oder Werbebroschüren. Siehe dazu DENHARDT 1993, S. 80.

### Bilder aus Schrift und Zeichen

Schrift und gegenstandslose Zeichen sind das Material, aus dem sich Schneidlers freieste Kompositionen, die reinen Schriftbilder generieren. Sie vermitteln eine Ahnung von der Intensität mit der Schneidler sich dem Schreiben hingab. Im März 1947 schreibt er darüber an Imre Reiner:

„Schriftmachen ist auch eine sensible Sache und eine unendlich marternde dazu. Auf diesem Gebiet bin ich ein Veteran mit vielen Wunden. Sie können das nicht vermuten, wenn Sie von meinen Schriftgießerei-Beiträgen aus urteilen müssen. Aber es ist so, ich bin vielleicht der einzige jetzige Mensch, der die Urtriebe und Urthemen alles Schriftmachens ahnend fühlt, die endlosen Möglichkeiten des Schrift-Form-Machens manchmal sogar im Nebel sieht. Seit 25 Jahren bin ich in Verzweiflung und in Schauern der Schrift wie einer magischen Kraft ausgeliefert. Vielleicht irre ich. Vielleicht ist das, was ich aufgezeichnet gar nicht so beträchtlich. Vielleicht schlepe ich nur eine fixe Idee mit mir herum. Ich habe keinen Menschen, mit dem ich meine Blätter besprechen kann.“<sup>560</sup>

In diesem Briefauszug unterscheidet Schneidler zwischen den Satzschrifentwürfen und seinem forschenden, nicht zielgerichteten Schreiben, das ihn „in immer dunklere Bereiche“ und zu immer neuen Fragen führte.<sup>561</sup> Die freien Schrift-Zeichenbilder scheinen ihm aus Stift oder Feder zu fließen, nicht vorgedacht, sondern der schreibenden Hand überlassen. Schriftzeichen, Schrift-Bildhybride, Textfragmente aus Gedichten, Bibelsalmen, eigene Gedanken und bis zur Unkenntlichkeit übereinander geschichtete Wörter, Buchstaben und Silben charakterisieren diesen Teil seines Werkes, von dem Auszüge zu seinen Lebzeiten nur ganz selten publiziert und nur ein einziges Mal ausgestellt wurden.<sup>562</sup> Diese Blätter werden in ihrer Mischung aus Lyrischem und Grafischem zu einer Art „Poesie zum Ansehen“,<sup>563</sup> die nicht mehr lesend zu erfassen, sondern eher betrachtend aufzunehmen sind.<sup>564</sup>

### Textbilder

Einzelne Wörter oder Texte zu Bildern werden zu lassen, ist keine Erfindung Schneidlers. Früheste Beispiele sind bereits aus dem 9. Jahrhundert überliefert.<sup>565</sup> In Deutschland fand diese Kunstform einen Höhepunkt in den Mikrografien des 16. und 17. Jahrhunderts, bei denen Text und Bild, wie zum Beispiel im Porträt Martin Luthers von Johann Michael Püchler d.J. (1679-1709), eine symbiotische Verbindung eingehen und dem Betrachter gleichzeitig die Möglichkeit zu lesen und zu schauen bieten (**Abb. 143**).<sup>566</sup> Spätere

560 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 23.3.1947-24.3.1947/Nr. 1947-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

561 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 20.9.1942 bis 29.10.1942/ Nr. 1942-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

562 | Die einzige Ausstellung mit Werken Schneidlers zu seinen Lebzeiten fand in New York statt. Siehe KATALOG: SALTER 1953.

563 | DÖHL 1969, in <http://www.reinhard-doehl.de/schrbild.htm> (1.5.2017), o.P.

564 | Ebd. und ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 259.

565 | ROTH/ROTTAU 2011, S. 14.

566 | Ebd. S. 162 und 177. Die Haare Martin Luthers sind aus seinem Lebenslauf gebildet, das Gewand besteht aus einem Text des Buches Jesus Sirach. Abbildung S. 177.

Schreibmeister, wie etwa der Schweizer Johann Caspar Hiltensperger (?-1754) Anfang des 18. Jahrhunderts, verbildlichten religiöse Texte in spiralförmig in die Tiefe ziehenden Kreislabirynthen. Die zum Mittelpunkt immer kleiner werdende Schrift verhindert, dass das einzelne Wort noch entzifferbar ist und verweist damit auf die Unergründlichkeit göttlicher Weisheit (**Abb. 144**).<sup>567</sup>

Aus kirchlichen Bindungen gelöst, lag der Impetus der Schriftkünstler des 20. Jahrhunderts nicht mehr zuerst in Bilderfindungen zur Übermittlung religiöser Inhalte, wenn auch ein tiefgläubiger Zeitgenosse wie Rudolf Koch (1876–1934), sich intensiv dem Schreiben der Bibel und der Gestaltung christlicher Zeichen widmete.<sup>568</sup> Für Schneidler, der sich in seinen gezeichneten Textbildern immer wieder auch mit Versen der Propheten, mit Sätzen Martin Luthers oder Zitaten aus dem Alten Testament beschäftigte, gehörten diese Fragmente jedoch zu seinem geistigen Repertoire, die er genauso wie literarische Vorlagen oder eigene Gedanken experimentellen Schreibversuchen unterzog.

In den 1940er Jahren entstanden in Stuttgart und Gundelfingen gezeichnete Schriftbilder, die zu den Höhepunkten in Schneidlers Gesamtwerk gezählt werden dürfen. In einem Brief vom Juli 1947 an Imre Reiner deutet er an, dass er sich in den Kriegsjahren den alttestamentarischen Versen des Propheten Jesaja zugewandt habe:

[...] ich habe vor Jahren, als ich mich viel mit Schreibversuchen abgab und Tag und Nacht unter dem Nazidruck stand, Texte, z. B. aus Jesajas geschrieben, Prophezeiungen, die auch bei uns Wirklichkeit wurden, herrlich, glühende verzweifelte Klagen. Ich habe solche Blätter (kleine Blätter, keine monumentalen Schrifttafeln in der Art R. Kochs) neulich in der Hand gehabt. Wie traurig genau ist alles eingetroffen.<sup>569</sup>

Ein Beispiel für die Beschäftigung Schneidlers mit diesen Texten ist die Schriftzeichnung *Verbirg dich einen Augenblick...*, entstanden im Dezember 1942, in der er zwei Auszüge aus Jesaja, Kapitel 26 Vers 10 und 20 bearbeitet.<sup>570</sup> Die Auswahl der Textstellen, die im weitesten Sinne von der Gottlosigkeit und dem Zorn Gottes sprechen, mag ein Licht auf die Verfassung Schneidlers mitten im Zweiten Weltkrieg werfen – auf seine künstlerische Arbeit und die Probleme, die sich ihm mit dem Schreiben verbanden, hatte sie keinen Einfluss (**Abb. 145**). Auf der linken Seite der oberen Bildhälfte, etwas außermittig gesetzt, ist der Satz zu lesen: „Aber wenn der Gottlose Gnade empfängt, lernet er nicht Gerechtigkeit“ und rechts in der unteren Bildhälfte der Satz: „Verbirg dich einen Augenblick, bis der Zorn vorüber geht“. Die elegant geschwungene Majuskel V des Wortes *Verbirg* am Anfang des unteren Verses verbindet sich mit dem diagonal über ihr angeordneten Wort *Gerechtigkeit*, bedingt durch den geringen Abstand zwischen den Wörtern und die Neigung der Oberlänge des *k*. Die beiden jeweils sechszeiligen Schriftblöcke sind mit der Bandzugfeder im gleichen lebendigen Duktus geschrieben: die Initialen der Substantive mit ausladender Geste, die Unter- und Oberlängen weit gezogen, die Strichführung zwischen zart und kräftig changierend. Kompositorischen Widerpart der

567 | Siehe dazu ZIEGER 2013, in: BÜTTNER/KOCH/ZIEGER 2013, S. 259 und MAHLOW 1963, S. 48.

568 | <http://www.rudolfkoch.de/> (4.5.2017). Siehe dazu KOCH 1923.

569 | Brief von Schneidler an Imre Reiner: 20.7.1947 bis 25.7.1947, Brief Nr. 1947-24, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

570 | Die Textstellen entstammen der Lutherbibel in der Ausgabe von 1912, [http://www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/jesaja/26/#1](http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/jesaja/26/#1) (7.5.2017).



beiden lesbaren Textteile bildet in mehrfacher Hinsicht ein schriftartiges Arrangement links. Wörter und Buchstaben verweben sich zu Schriftarabesken, denen lesend kaum näher zu kommen ist. Erkennbar sind wenige Wörter und Wortfragmente. Das Auf und Ab des Schreibens, die Drehung von Hand und Feder sind dem Blatt eingeschrieben und Details gesetzt, die für die Geschlossenheit der gesamten Komposition unverzichtbar sind, wie etwa das an ein großes C erinnernde Zeichen links oberhalb des Schriftgebildes, das wie ein Fingerzeig auf die Verse Jesajas deutet. Das Lesbare existiert neben dem schwer Lesbaren und lädt sich gegenseitig auf. Der kaum zu entziffernde Teil verweist darauf, dass es Schneidler in dieser Arbeit nicht hauptsächlich um Erkennbarkeit oder das formale Vorhandensein von Schrift ging, sondern um das Schreiben selbst, um Spannung und Intensität der Formen, um die Auslotung des Bildraumes und die Steigerung der Aufmerksamkeit für das zu Lesende durch die Konfrontation mit dem Unleserlichen.

Neben biblischen Versen sind es häufig Auszüge aus Dichtungen oder Dramen, die Schneidler besonders anzogen und ihn zu freien Schriftzeichnungen anregten. Satzfragmente aus Texten von Goethe, Kleist, Hölderlin oder anderer Dichter, die ihn inspirierten, überlagerte er dabei mit persönlichen Gedanken, Buchtiteln, Künstler- oder Städtenamen. Das Schriftbild *Gottes ist der Orient...* vom November 1942 greift zum Beispiel einen Vers des *West-Östlichen Divan* auf, das letzte Gedichtwerk, das Goethe 1819 im Alter von 65 Jahren als Hommage an den persischen Dichter Hafis verfasste (Abb. 146). Schneidler, der sowohl den Dichter Hafis verehrte, als auch ein großer Goethe-Liebhaber war, wählte die ersten zwei Zeilen der ersten Strophe aus dem *Buch des Sängers*, Kapitel *Talimane* und setzt sie, ohne die von Goethe eingefügten strukturierenden Ausrufezeichen, diagonal vom oberen Bildrand aus beginnend auf das Blatt: „Gottes ist der Orient Gottes ist der Occident.“<sup>571</sup> Diesen Vers scheint Schneidler besonders geliebt zu haben, schrieb er ihn doch, vervollständigt durch zwei weitere Zeilen, über Jahre immer wieder in hunderten von Variationen.

Am unteren Bildrand rechts findet sich ein weiteres Goethe-Zitat aus dem Gedicht *An den Mond* in der Version von 1789: „füllest wieder Busch und Tal still mit Nebelglanz lösest endlich auch einmal meine Seele ganz.“<sup>572</sup> Die letzten drei Wörter „meine Seele ganz“ setzt er bekräftigend noch einmal links neben die verdichteten Zeilen. Zwischen diesen literarischen Bruchstücken finden sich Buchtitel der Gebrüder Grimm, *Märchen vom Machandelbaum* und von Hermann Hesse, *Stunden im Garten*, viermal die Ortsbezeichnung *Comburg*, ein Hinweis auf die Entstehungszeit des Werkes *Nov. 42* und die Namen *Ebner-Eschenbach*, *Eugen Diederichs* und mehrfach *E.R. Weiß*.

Die Namenszüge von Weiß und Diederichs umgibt Schneidler dreimal mit dem Wort *Dank*. Zentrales Element des Bildes ist der in roter Tusche geschriebene Namenszug E.R. Weiß. Von seinen Initialen ausgehend zieht Schneidler lang ausgreifende, vertikal nach unten und oben schwingende Tuschestriche, von denen der längste den Namen seines wichtigsten Auftragsgebers *Eugen Diederichs* wie schützend umfasst. Alle anderen Elemente gruppieren sich in einer Art ovalen Schriftkranz um dieses Zentrum und betonen durch die Neigung der Wörter, die Form der Buchstaben und das Spiel mit wechselnder Farbigkeit die Relevanz der Mitte. Es ist nicht eindeutig zu klären, in welchem inhaltlichen Zusammenhang im Einzelnen die umgebenden Zitate und Textfragmente zueinander oder zu den Protagonisten des Blattes stehen. Be-

571 | Johann Wolfgang von Goethe: Westöstlicher Divan, Buch des Sängers, Talimane, in: TRUNZ u.a. 2000, Bd. 2, S. 10. Siehe auch BERTRAM 2013, S. 76.

572 | Johann Wolfgang von Goethe: An den Mond, 2. Fassung, in: TRUNZ u.a. 2000, Bd. 1, S. 129. Schneidler verzichtet auch hier auf Satzzeichen.

legt ist jedoch, dass sowohl Weiß als auch Diederichs sich privat und beruflich mit der Literatur Goethes auseinandersetzten: Diederichs publizierte u.a. die naturwissenschaftlichen Schriften Goethes und eine Reihe von Briefbänden in seinem Verlag und Weiß fügte Zitate aus dem *Faust* in die Kuppel des Hagener Krematoriums ein und gestaltete für Otto Julius Bierbaum 1905 einen Goethe-Kalender.<sup>573</sup>

Die Wahl von Goethe-Versen, wie auch die Positionierung der Namen *Weiß* und *Diederichs* ins Zentrum seiner Komposition, kann darüber hinaus als Referenz Schneidlers an den bewunderten Künstler und den großzügigen Verleger interpretiert werden, der ihm mit der Übertragung der buchkünstlerischen Ausstattung der *Upanishads des Veda* die erste große berufliche Chance eröffnet hatte. Gemeinsam mit den oben links auf dem Blatt in blauer Tusche geschriebenen Wörtern *Berlin Georgienkirche Friedrichshain* – der Kirche, in der Schneidler getauft und getraut wurde – und dem weiter unten zu lesenden Vermerk *Abriß des Lebens*, wirkt diese Schriftzeichnung wie eine biografisch-geistige Reflektion, ein Resümee der eigenen Entwicklungsjahre.<sup>574</sup> Gleichzeitig ist aber auch dieses Blatt ein Schriftexperiment, in dem Schneidler vor allem die Möglichkeiten des Schreibens und Zeichnens auslotete.

Ebenfalls noch im Jahr 1942 entstand die Schriftzeichnung *Freiburg* (Abb. 147). In ihr verwandelt Schneidler völlig divergierende Schriftelemente in ein dynamisches Schriftbild, das nicht nur aus der Organisation der Schrift auf dem Blatt, sondern auch aus der feinen farblichen Akzentuierung lebt. Auffallend ist zunächst, dass dichtere und locker beschriebene Partien um eine lichte, fast ovale Fläche kreisen, in der die diagonal untereinander angeordneten Wörter *Freiburg*, *München* und der Name des englischen Künstlers *William Morris* zu lesen sind. Im unteren Teil des Bildes bis hoch zur Bildmitte zitiert Schneidler zwei Verse aus dem ersten Buch Mose nach der Ausgabe der Lutherbibel von 1912. Die Nennung der Quelle findet sich zur Verifizierung links daneben: Luther 1. Mos. 3 12. Die Verse 12 und 13 aus dem dritten Kapitel thematisieren den Augenblick der Entdeckung des Sündenfalls durch Gott.<sup>575</sup>

Im oberen Bildteil scheinen kaum lesbare Textbruchstücke auf, wie auf der linken Seite die Wörter *An des lustgen Brunnens Rand*, wiederum ein Fragment aus dem Westöstlichen Divan<sup>576</sup> oder oben die Jahreszahl 1942 und weiter rechts der Name *Wendling*. Als Verweis auf das schicksalhafte Gespräch zwischen Gott und Adam und Eva, das in der Vertreibung aus dem Paradies mündet, verdichtet Schneidler die Zeilen zu einem Dreieck aus dunkler Tusche rechts unten. Der aus Schrift gebildeten Spitze antwortet diagonal gegenüber ein rotes, luftiges Tuschelineament, das ebenfalls ein Dreieck bildet und die Worte Goethes unter sich birgt. Den oberen Bogen beschreibt er mit schwer zu entziffernden, schwarz und rot getuschten Buchstaben und Zeichen, die weder dem Goethezitat noch dem Bibeltext zugehören, sich aber in Duktus und Schwung in die Choreographie des Blattes einfügen.

573 | Siehe zu Diederichs und Goethe: HEIDLER 1998, S. 348–352, S. 517–519. Zu Weiß und Goethe: STARK 1994, S. 68, S. 80.

574 | Schneidler wurde am 30. April 1882 in der St. Georgenkirche in Berlin-Friedrichshain getauft und am 2. Oktober 1907 dort getraut. Siehe dazu: Landeskirchliches Archiv in Berlin, Berlin-Stadt I, Sankt Georgen, Bestand Taufen 1879–1882, Bild 268. Digitalisat unter: [https://www.archion.de/de/viewer/?no\\_cache=1&type=churchRegister&uid=242378](https://www.archion.de/de/viewer/?no_cache=1&type=churchRegister&uid=242378) (17.5.2017) und Stammbuch der Familie Schneidler, angelegt am Tag der Trauung, in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. nl2-01877, Sammlung SAdBK Stuttgart.

575 | [http://www.bibel-online.net/buch/luther\\_1912/1\\_mose/3/](http://www.bibel-online.net/buch/luther_1912/1_mose/3/) (11.5.2017).

576 | Johann Wolfgang von Goethe: *Westöstlicher Divan*, Buch Suleika, in: TRUNZ u.a. 2000, Bd.2, S. 77.

Im Akt des Schreibens entwickelte Schneidler eine persönliche Interpretation des biblischen Textes: Das Geschriebene kontrastiert mit den unbezeichneten Flächen und spiegelt sowohl die Spur der Bewegung seiner Hand, als auch sein in Jahren geschultes Empfinden für die Dramaturgie von Text und Schrift im Bildraum. Die Bildinszenierung erscheint als Synthese aus der ‚unbewussten‘ Arbeit des Schreibens und dem Wissen um Gesetzmäßigkeiten des Raumes, der Wirkung von Verdichtung und Öffnung der Bildfläche und der Charakteristika der Farbe. Mit den roten, spiral- oder wellenförmigen Arabesken überzeichnet Schneidler ausgewählte Partien des Blattes, formiert sie zu einer spielerischen Grenze zwischen vollen und leeren Zonen und deutet einen gewissen Tiefenraum an. Schneidlers „Übungen“,<sup>577</sup> zu denen er seine gezeichneten Schriftblätter bescheiden zählt, sind Zeugnisse einer sicheren und elaborierten Handschrift, in denen er sich schreibend weit vom funktionalen Aspekt der Schrift entfernt.

### Zeilenbilder

In mehreren Arbeiten aus dem Jahr 1949 kombiniert Schneidler die Linearität der geschriebenen Zeile, die dem Betrachter Lesbarkeit suggeriert mit einer Zeichenschrift, die nur noch entfernt Entzifferbares bietet. Auf der Rückseite des dreizeiligen Schriftblattes *Abstrakte Schriftzeichen* (Abb. 148) von 1949 hat Schneidler vermerkt: „Die götter und die menschen was alle wollen weißt du.“ Der Versuch, eine Beziehung zwischen diesem interpunktionslosen Satz und den schriftartigen Zeilen auf der Vorderseite auszumachen, führt allenfalls zu vagen Vermutungen. Vielmehr wird in den kalligrafierten Zeilen Schneidlers Ansatz deutlich, sich vom denkenden, mitteilenden Schreiben lösen zu wollen. Das abstrakte, auf Überlieferung und Übereinkunft basierende Zeichensystem der Schrift erfährt hier eine zusätzliche Ebene der Abstraktion, die sich aus dem sich frei schreibenden künstlerischen Duktus ergibt. Um den „Urthemen“ und „Urtrieben“<sup>578</sup> der Schrift auf die Spur zu kommen, muss die Textbedeutung hinter dem Primat der schreibenden Hand zurücktreten – eine Vorgehensweise, die der *Écriture automatique* der Surrealisten ähnelt, welche die Methode des Schreibens ohne Beteiligung des kritischen Ichs aus der psychologischen Praxis adaptiert und für ihre Kunst nutzbar gemacht hatten.<sup>579</sup>

Die schriftkünstlerischen Arbeiten Schneidlers, obwohl nur spärlich in Ausstellungen gezeigt, scheinen nach der Veröffentlichung verschiedener posthum erschienener Artikel, in Fachkreisen bekannter geworden zu sein. Als 1963 die erste umfassende Ausstellung im Stedelijk Museum Amsterdam und der Kunsthalles Baden-Baden stattfand, die sich dem „Schrift-Bild-Problem“<sup>580</sup> in der zeitgenössischen Kunst in Asien, Europa und Amerika widmete, wählte der Kurator Dietrich Mahlow bei Peter Schneidler auch vier Arbeiten aus dem Nachlass des Vaters zur Präsentation aus. Eine davon war die kleine, nur knapp 14 × 23 cm messende Schriftzeichnung *Abstrakte Schriftzeichen*, die im Katalog neben Blättern von Max Ernst von 1962 und

577 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 14.5. bis 18.5.1947, Brief Nr.1947-11, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

578 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 23.3. bis 24.3.1947, Brief Nr. 1947-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

579 | Siehe dazu: André Breton, *Manifest des Surrealismus*, 1924, <http://www.kunstzitate.de/bildendekunst/manifeste/surrealismus.htm> (1.5.2017).

580 | Siehe dazu: MAHLOW 1963. Dietrich Mahlow beschäftigte sich als einer der ersten Kuratoren mit der Bedeutung von Schrift im Bild.

Paul Klee von 1931 abgebildet wurde.<sup>581</sup> Intention des Kurators war es, die Künstler zurücktreten zu lassen, um allein „das Bild im Ausstellungszusammenhang“ zur Wirkung zu bringen.<sup>582</sup> Schneidlers Zeilenbild behauptet sich hierbei gleichrangig im Kontext der Werke der prominenten Meister (Abb. 149).

In der Arbeit *Schriftblatt mit Pfeil* (Abb. 150) aus dem gleichen Jahr erweitert Schneidler das zeichenhafte Schriftbild in eine fünfzeilige Komposition, losgelöst von semantischem Sinn. Im Vergleich der Blätter fällt auf, dass sich bestimmte Zeichen wiederholen – der nach oben gerichtete Pfeil, das kleine x, der Kreis, das Rechteck und immer wieder horizontal und vertikal angeordnete, verbindende Tuschestriche, die dem Ganzen die Anmutung eines, aus einem archetypischen Bilderfundus gebildeten, ornamentalen Textes geben.<sup>583</sup>

Bei aller Freiheit des Schreibens verlässt Schneidler sich bei seinen Zeilenbildern dennoch nicht nur auf seine Hand „als aus sich selbst erfinderisches Lebewesen“,<sup>584</sup> sondern lenkt als erfahrener Schriftkünstler die pure Schreibebeziehung mit formenden Eingriffen. Dazu gehören das horizontal-lineare Arrangement der Zeichen in Zeilen – im Original sind noch die zarten Hilfslinien erkennbar – und die damit einhergehende Ordnung der Fläche sowie die teilweise Unterbrechung des Schriftflusses durch Spatien, die wie im traditionellen Text Anfang und Ende eines Wortes markieren und das An- und Absetzen der Feder. Auf eigenwillige Weise kombiniert Schneidler zeichenhafte Elemente, die sich ähnlich der vertikal gereihten Schriftzeichen chinesischer Kalligrafien aus einfachen Grundformen – wie Senkrechten, Horizontalen, Diagonalen, Haken, An- und Abstrichen, Rechtecken, offenen Dreiecken und Punkten – zu einer rhythmischen Schriftmalerei konstituieren. Seine Zeichen sind nicht komprimierte Bilderschrift oder Träger sprachlicher Botschaften, sondern mit Tusche und Feder inszenierter Rhythmus, Bewegung und Form. In diesem Sinne stehen sie der fernöstlichen Kalligrafie sehr nah, die impliziert, dass ein Schriftzeichen infolge „unbeschränkter künstlerischer Ausdrucksfreiheit nicht mehr verständlich, das heißt unlesbar“ sein darf.<sup>585</sup> Die Zeilenbilder gehören zu den letzten Arbeiten, die 1949 im Jahr des endgültigen Rückzugs Schneidlers von der Akademie entstanden.

## 2.7 Verabschiedung in den Ruhestand

Im Rahmen eines feierlichen Festaktes wurde Schneidler auf Grund seiner Verdienste um die Graphische Abteilung der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste am 9. Juli 1948 zum ersten Ehrenmitglied der Akademie ernannt und zum 31. Juli 1948 offiziell in den Ruhestand versetzt.<sup>586</sup> Zuvor hatten ihm seine Schülerinnen und Schüler im März und April 1948 eine große, vielbeachtete Ausstellung im Kunstgebäude Tü-

581 | Ebd., S. 59.

582 | Ebd., S. 6.

583 | Aus den Zeilen beider Blätter schuf Schneidler eine dritte Komposition, die im Klingspor Museum Offenbach verwahrt wird.

584 | SCHNEIDLER 1945, erste Kassette, Einleitung.

585 | Siehe dazu TSUTOMU 1962, in: SCHAARSCHMIDT-RICHTER 1962, o.P.

586 | Mitteilung über die Pensionierung Schneidlers: Brief vom Kultministerium an das Rektorat der Akademie vom 16.5.1948; zur Abschiedsfeier am 9.7.1948: Umlauf vom 5.7.1948 sowie Beilage zum Umlauf mit der Mitteilung zur Verleihung der Ehrenmitgliedschaft an Schneidler, in: Nachlass Schneidler, Personalakte, Inv.Nr. nl2-01484, Sammlung SAdBK Stuttgart.

bingen gewidmet, die der damalige Staatsrat Prof. Dr. Carlo Schmid mit einer Laudatio eröffnete.<sup>587</sup> Da sich die Suche nach einem Nachfolger schwierig gestaltete und kurz vor Beginn des neuen Wintersemesters noch keine Neubesetzung stattgefunden hatte, entschloss sich Schneidler auf Bitten des Rektors Hermann Brachert, ein weiteres Semester mit verringerter Lehrverpflichtung zu unterrichten.<sup>588</sup>

Seit 1946 war im Senat der Akademie bereits über das Ausscheiden Schneidlers und über mögliche Kandidaten für eine Übernahme der Professur beraten worden. Schneidler selbst schlug zu diesem Zeitpunkt seinen ehemaligen Schüler Gottlieb Ruth vor, der zwischen 1924 und 1927 an der Kunstgewerbeschule das Fach Grafik studiert hatte.<sup>589</sup> Schon fünf Jahre zuvor hatte er allerdings an Walter Brudi geschrieben, dass er wünsche, er könne ihm seinen „Lehrstuhl recht bald übertragen“ und noch einmal 1944, dass er die Zeit kaum erwarten könne, „da Sie an dem Tisch sitzen werden, an dem heute ich sitze, und mir einen Brief nach der Alb schreiben.“<sup>590</sup>

Aus einem der seltenen Briefe Imre Reiners, die sich im Nachlass Schneidlers erhalten haben, geht hervor, dass er auch ihn gefragt hatte, ob er seine Nachfolge würde antreten wollen. Reiner äußerte sich dazu jedoch unmissverständlich:

„Gäbe es denn nicht eine ehrenvollere Aufgabe für mich, als die Tätigkeit an jener Stelle die durch Ihr geniales Wirken ihre Weihe erhalten hat. Könnte ich mir eine glücklichere Entfaltung meiner Kräfte wünschen als gerade jene die Sie unterstützten und pflegten. Allein die Überlegung, das Lehren und Lernen von wechselseitigem Vertrauen der beteiligten bedingt ist, schließen es aus, dass ich jene, unter anderen Umständen begehrenswerte Tätigkeit ausübe. [...] Deutschland hat mich verachtet, alle Deutschen – die sich als solche betrachteten – haben mich als Untermenschen, als ihr Unglück als den Verderb ihrer Heimat stigmatisiert und als solches will ich Deutschland für mein ganzes Leben fern bleiben.“<sup>591</sup>

Anfang des Jahres 1948 entschied das Kultministerium auf Drängen Rektor Bracherts, dass das umfangreiche Lehrgebiet Schneidlers in die Fächer Buchkunst und Werbegrafik aufgeteilt und künftig durch zwei Professoren vertreten werden sollte. Zur Besetzung dieser Stellen suchte Brachert den Rat von Vertretern aus der grafischen Praxis in den Kreisen der Stuttgarter Verleger und der Druckereien, behielt sich aber gemeinsam mit dem Senat vor, bei der Wahl unabhängig von externen Vorschlägen zu agieren.<sup>592</sup> Nach langen Verhandlungen im Senat, die auch die Gräben zwischen der fortschrittlichen und der eher kon-

587 | Siehe dazu das Begleitheft zur Ausstellung, das in den Werkstätten der Akademie hergestellt wurde und in einer Auflage von 50 Stück erschien, in: Nachlass Schneidler, Inventar-Nr.: nl2-01621,1-13, Sammlung SAdBK Stuttgart und das Typoskript der Rede Carlo Schmidts, in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. nl2-01459, Sammlung SAdBK Stuttgart.

588 | Siehe zur Weiterbeschäftigung Schneidlers: Die Schreiben von Rektor Hermann Brachert an Schneidler und das Württ. Kultministerium vom 14.7.1948 und 7.10.1948.

589 | Siehe dazu: Senatsprotokolle aus dem Jahr 1946, Sitzungsprotokoll vom 16.10.1946, S. 2, in: Sammlung SAdBK Stuttgart. Matrikelakte von Gottlieb Ruth: Bestand Studentenakten der Kunstgewerbeschule, Nr. 3982, in: Sammlung SAdBK Stuttgart.

590 | Beide Zitate aus Briefen von Schneidler an Walter Brudi vom 4.11.1941 und vom 22.5.1944, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 29 und 36.

591 | Brief von Imre Reiner an Schneidler vom 15.8.1946, in: Nachlass Schneidler, Klingspor Museum Offenbach.

592 | Siehe dazu: Senatsprotokolle 1946, Sitzung vom 16.10.1946, wie auch: Senatsprotokolle 1948, Sitzungen

servativen Fraktion widerspiegeln, entschied man sich für Eugen Funk als Professor für Werbegrafik und Walter Brudi als Professor für Schrift und Buchkunst.<sup>593</sup>

vom 5.2.1948, 27.4.1948.

593 | In den Sitzungen wird auch der Name HAP Grieshaber immer wieder diskutiert. Schneidler hatte seinen ehemaligen Schüler in einem weiteren Vorschlag genannt. Letztlich wird er von den konservativen Professoren abgelehnt, weil er an der TU in Stuttgart einen provokanten Vortrag gehalten habe und man wohl Sorge hatte, einen zu fortschrittlichen Geist einzustellen. Siehe dazu: Senatsprotokolle 1948 und 1949, vom 16.11.1948, 30.11.1948 und 28.1.1949. Leider war der Vortrag Grieshabers, den er an der TU Stuttgart gehalten hat, nicht mehr aufzufinden.