

3. Die Gundelfinger Jahre: 1949 – 1956

Ab 1949 lebte Schneider mit seiner Frau Paula ständig in seinem früheren Ferienhaus auf der Schwäbischen Alb. Was zunächst als Refugium gedacht und von Schneider auch so empfunden wurde, entwickelte sich, nachdem er durch die Zerstörung seines Hauses in Stuttgart 1944 dazu gezwungen war, seinen gesamten Hausstand dauerhaft auf die Alb zu verlegen, zu einer Situation unter der er zunehmend litt. Weitgehend abgeschnitten vom kulturellen Umfeld Stuttgarts und den Kollegen, denen er sich hätte öffnen mögen, sah er sich vereinsamen und immer mehr alleine um seine Arbeit kreisen. „Was ich selber mache kann ich kaum noch beurteilen. Das ewige Alleinsein führt zu fixen Ideen. Aber ich kenne keinen Mann, mit dem ich über meine Arbeit reden mag“, schreibt er resigniert an Imre Reiner.⁵⁹⁴

3.1 Projekte in den letzten Lebensjahren

In seinen letzten Lebensjahren in Gundelfingen arbeitete Schneider an verschiedenen Projekten, die er abschließen, bzw. endlich ins Leben rufen wollte. Zum einen waren dies die Fertigstellung von Druckschriften, die er schon in den 30er Jahren begonnen hatte, die Gründung der geplanten *Gundelfinger Werkstatt* und die Realisierung eines Ausstellungsprojektes in den USA.

3.1.1 Druckschriften

Von sechs Druckschriftentwürfen, die Schneider 1949 noch nicht vollendet hatte, fand nur noch die Schrift *Amalthea*, den Weg in die Schriftgießerei. Sie wurde 1950 veröffentlicht und war aus Versuchen erwachsen, der *Schneider-Mediaeval* von 1937, eine Kursivschrift hinzuzufügen. Fünf weitere Druckschriftentwürfe konnte Schneider nicht mehr zur Satzreife führen, zuletzt die *Neue Horaz*, an der er über dreißig Jahre immer wieder gearbeitet hatte. Sie sollte die 1933 im dritten Band des *Wassermann* publizierten Gemeinen der Schrift *Horaz* um Versalien und Kursive ergänzen.⁵⁹⁵ Abschließend vermerkt Schneider auf einer Mappe mit letzten Entwürfen zu dieser Schrift: „Neue Horaz – Arbeit von März bis August 55 – Schade um die schöne Zeit.“⁵⁹⁶

Der in der Sammlung der Kunstakademie bewahrte Briefwechsel Schneidlers mit der Bauerschen Gießerei in Frankfurt belegt, dass Schneider sich in Sachen Druckschrift darüber hinaus mit Angelegenheiten konfrontiert sah, die ihm zutiefst zuwider waren. Die Korrespondenz aus den Jahren 1949 bis 1955 zeugt nicht nur vom langwierigen Entstehungsprozess einer neuen Schrift, sondern auch von Auseinandersetzungen mit Plagiatoren, die erfolgreiche Schriften mit minimalen Veränderungen zu kopieren suchten.

594 | Brief von Schneider an Imre Reiner vom 2.12.1947, Nr. 1947-56. Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

595 | Siehe dazu CAFLISCH u.a. 2002, S.113 und 345.

596 | Mappe mit Entwürfen zur Neuen Horaz, in: Nachlass Schneider Inv.Nr.: n12-01248,0, Sammlung SAdBK Stuttgart. Schneider hatte auch schon vorher an die Bauersche Gießerei geschrieben, statt seiner Neuen Horaz doch lieber „die Cursiv von Peter zu schneiden.“ Zitiert nach CAFLISCH u.a. 2002, S. 345.

Pikanterweise hatte sich ein ehemaliger Schneider-Schüler, Georg Trump (1896-1985), der Schneider-schen Schrift *Legende* bedient, um seine *Palomba* zu entwickeln. Trump hatte sein Studium 1912 bei Johann Vincenz Cissarz begonnen, das jedoch durch den Ersten Weltkrieg unterbrochen wurde. 1919 kehrte er an die Kunstgewerbeschule Stuttgart zurück und fungierte zwischen 1920 und 1923 als Assistent Schneidlers. Im Anschluss lehrte er selbst bis 1953 als Professor für Schrift, Grafik und Buchkunst an verschiedenen Kunstgewerbe- und Hochschulen.⁵⁹⁷ Ein Vergleich der beiden Schriften *Legende* von 1937 und der Trump-schen *Palomba*, die 1954 von der Schriftgießerei C.E. Weber in Stuttgart herausgebracht wurde, für die auch Schneider einige Schriften entworfen hatte, zeigt mehr als nur eine vage Übereinstimmung: Viele Buchstaben sind nahezu deckungsgleich (Abb. 151, 152). In Fachkreisen sorgte das Erscheinen der *Palomba* für Empörung. In einem Brief vom 2. September 1954 an Schneider wünscht Konrad Bauer, der Leiter der Bauerschen Gießerei, Näheres „von einer heftigen mündlichen Auseinandersetzung zwischen Herrn Paul Standard aus New York und Herrn Prof. Trump“ zu erfahren, von der Schneider unterrichtet worden sei. Schneider beantwortet Bauers Schreiben zwar sofort, aber geradezu desinteressiert:

„Sehr verehrter Herr Dr. Bauer, ich habe in den letzten Jahren in Deutschland so wenig Ritterlichkeit und Schicklichkeit erfahren, daß ich mich habe entschließen müssen, aufs Entschiedenste schweigsam zu sein. Ich habe also Ihren Briefwechsel mit Weber und Trump gar nicht gelesen, als ich an ein paar Worten merkte, um was es sich handelt. Auch Ihre Gegenüberstellung habe ich nicht betrachtet.“⁵⁹⁸

Wenige Tage später gibt Konrad Bauer seinem Bedauern darüber Ausdruck, dass Schneider glaubt, sich so passiv verhalten zu können und legt ihm mit Nachdruck nahe, sich „im Falle *Legende-Palomba*“ zur Wehr zu setzen, da es um sein persönliches Urheberrecht und um die Rechte der Bauerschen Gießerei ginge.

„Die Angelegenheit muß durchgekämpft werden, wenn nicht dem Ansehen der deutschen Schriftkünstler wie dem des deutschen Schriftgießereigewerbes schwerster Schaden zugefügt werden soll. Ich glaube nicht, daß Sie dazu schweigen dürften.“⁵⁹⁹

Der Vorfall führte für die Bauersche Gießerei und Schneider zu keiner befriedigenden Lösung. Die Schrift *Palomba* konnte weiter vertrieben werden und ist bis heute – wie auch die *Legende* in digitaler Form erhältlich.⁶⁰⁰

3.1.2 Die Gundelfinger Werkstatt

Am 3. Januar 1941 wurde, auf Geheiß Adolf Hitlers, durch den ‚Stellvertreter des Führers‘ Martin Bormann ein Rundschreiben in Umlauf gebracht, in dem die bis dahin durch die Nationalsozialisten favorisierten Frakturschriften als „Schwabacher Judenlettern“ diffamiert und ihr Gebrauch ab sofort untersagt wurde. Der Grund für diese radikale Abkehr von der gebrochenen zur Antiqua-Schrift, die nun als „Normal-

597 | <http://www.klingspor-museum.de/KlingsporKuenstler/Schriftdesigner/Trump/GTrump.pdf> (5.11.2016).

598 | Korrespondenz Schneider – Bauersche Gießerei, Brief von Konrad Bauer vom 2.9.1954, Antwortschreiben Schneidlers, vom 3.9.1954, in: Nachlass Schneider Inv.Nr.: nl2-01867, Sammlung SAdBK Stuttgart.

599 | Ebd. Brief Konrad Bauers an Schneider vom 8.9.1954.

600 | Siehe zur *Palomba*: <http://www.myfonts.com/search/palombaar/> und zur *Legende*: <http://www.typografie.info/3/Schriften/fonts.html/legende-r225/> (5.11.2016).

Schrift“⁶⁰¹ galt, lag in der Erkenntnis des nationalsozialistischen Regimes, dass Schriften, die ihr Gedankengut auch im besetzten Ausland verbreiten sollten, von der nicht an Frakturschrift gewöhnten Bevölkerung dort nicht oder nur schwer gelesen werden konnten. Die selbsternannte ‚Weltmacht‘ wollte auch eine ‚Weltschrift‘ nutzen.⁶⁰²

Für Schneidler, den gerade die unendlichen Möglichkeiten der Schrift faszinierten, wirkte diese neue Beschränkung wie eine Bedrohung seines gesamten Arbeitsfeldes, zumal er zu dieser Zeit schon den Auftrag zur Überwachung der Gestaltung der Stuttgarter Hölderlin-Ausgabe erhalten hatte. Über die typografische Richtung, die diese Ausgabe nach dem Verbot der Frakturschriften nehmen sollte, wurde heftig diskutiert. Am 25. Juni 1941 reichte er deshalb eine Denkschrift an den damaligen württembergischen Kultminister Mergenthaler ein, in der er die Notwendigkeit der Einrichtung einer „Werkstatt für praktische Schriftforschung“ darlegte.⁶⁰³ Schneidlers Argumentation für die Gründung eines solchen, der Kunstgewerbeschule angeschlossenen Instituts ist diplomatisch aber unmissverständlich formuliert. Das „Reich“ wolle, dass „in Zukunft deutsches Sprachgut ohne Umwege von aller Welt gelesen“ werde und dies sei eben nur möglich, wenn das „Zweischriften-System“ aufgegeben und nur noch die „Welt-Lese-Schrift“ Antiqua Verwendung fände.⁶⁰⁴ Aber: „Bei der Beschränkung auf die Antiqua verlieren wir selbstverständlich etwas: nämlich die bisher gewohnte und bisher gepflegte Mannigfaltigkeit des graphischen Ausdrucks.“⁶⁰⁵ Besonders zu bedenken gibt er, dass eine auf die Antiqua-Schrift reduzierte Schulung der Jugend dazu führen könnte „dass in absehbarer Zeit unser Bucherbe als Ganzes nur von Buchgelehrten verstanden würde.“⁶⁰⁶ In der Werkstatt sollte deshalb, ohne ideologische Einschränkungen, der gesamte Schriftfundus thematisiert und unter anderem „in kurzen freiwilligen Unterrichtsgängen“ gezeigt werden, „wie leicht sich aus der Kenntnis gothischer Schrift-Formen das Lesen eines Fraktur-Druckes erlernen“ ließe.⁶⁰⁷

Am 31. Juli 1941 erhält er vom Kultminister die Antwort, dass er mit „Untersuchungen und Versuchen über praktische Schriftforschung“ zunächst innerhalb seines ordentlichen Aufgabengebietes beginnen solle, die spätere Einrichtung einer besonderen Versuchsanstalt für die genannte Aufgabe würde man sich jedoch vorbehalten.⁶⁰⁸ Immerhin bewilligte das Ministerium die gewünschten Finanzmittel von jährlich

601 | Beide Zitate aus einem Rundschreiben Martin Bormanns, nationalsozialistischer Reichsminister, vom 3.1.1941 zum Verbot der Frakturschriften, in: REIBOLD 2010, <http://www.uni-heidelberg.de/unimut/themen/fraktur-verbot.html> (29.6.2017).

602 | Ebd.

603 | Schneidler erwähnt die Diskussionen über die typografische Gestaltung der „National-Hölderlin-Ausgabe“ gleich zu Beginn und baut darauf seine Argumentation auf. Denkschrift über die Einrichtung einer Werkstatt für praktische Schriftforschung, Durchschlag, Nachlass Walter Brudi, Kasette N1, Nr. 2. Der Nachlass befindet sich zurzeit noch im Besitz von Christoph Brudi. Die Übernahme des Nachlasses von Walter Brudi durch die Württ. Landesbibliothek in Stuttgart ist geplant.

604 | Ebd., S. 1.

605 | Ebd.

606 | Ebd., S. 2.

607 | Ebd., S. 3.

608 | Antwortschreiben vom 31.7.1941, in: Schriftverkehr zur Denkschrift, Nachlass Walter Brudi, Kasette N1, Nr. 2. Siehe Anm. 592.

5000 RM auf zunächst vier Jahre.⁶⁰⁹ Ein Jahr später musste dem Kultministerium von Seiten der Kunstgewerbeschule allerdings mitgeteilt werden, dass das Projekt nicht in Angriff genommen werden konnte, da es unmöglich gewesen sei, auf dem Arbeitsmarkt eine geeignete Hilfskraft zu gewinnen.⁶¹⁰

Nach Kriegsende griff Schneider die Planungen zur praktischen Schriftforschung wieder auf, strebte aber nun die Einrichtung eines Institutes in Gundelfingen an, das er nach seiner Pensionierung zu betreiben gedachte. Zwischen 1947 und 1948 zeichnete er mehrere hundert Signetentwürfe für die *Gundelfinger Werkstatt*.⁶¹¹ In seine Planungen bezog er ehemalige Schüler wie Oskar Weiss ein, den Lithografen Erich Mönch und seinen eigenen Sohn Peter.⁶¹² Aus einem Schreiben Rektor Bracherts vom 27. Juli 1947 geht jedoch hervor, dass Schneidlers Plan, in Gundelfingen „eine staatliche Forschungsstelle für Schrift-, Satz- und Druck- und Buchgestaltung einzurichten“ nicht entsprochen wurde.⁶¹³ Das Projekt wurde von der Akademie zwar grundsätzlich befürwortet, aber es solle „eine derartige Stelle am fruchtbarsten in den Schul- und Werkstättenbetrieb der Akademie eingegliedert werden [...]“. ⁶¹⁴ Schon allein in Anbetracht der Tatsache, dass die Fahrt von Stuttgart nach Gundelfingen durch die kriegsbedingten Einschränkungen der Verkehrsnetze bis in die 1950er Jahre hinein fast 11 Stunden dauerte, ist dies ein nachvollziehbarer Einwand.⁶¹⁵ Letztlich musste Schneider seine Pläne zur *Gundelfinger Werkstatt* aufgeben. Ab 1950 erwähnt er das Projekt nicht mehr.

3.1.3 Schneider und Amerika

Schneider korrespondierte in seinen letzten Lebensjahren intensiv mit zwei in den Vereinigten Staaten lebenden Schriftkünstlern, George Salter (1897–1967) und Paul Standard (1896–1992). Die beiden waren an ihn herangetreten, um eine Ausstellung mit seinen Werken in der New Yorker Galerie des American Institutes of Graphic Art (AIGA Gallery) zu realisieren. Dieser sehr persönliche Briefkontakt, der ihm die Anregung bot, die ihm seit seinem Umzug auf die Alb fehlte, bedeutete Schneider viel, wie aus fast jedem

609 | Brief von Mergenthaler an den Direktor der Kunstgewerbeschule auf den Bericht vom 27. Juni 1941, Nr. 339, in: Schriftverkehr zur Denkschrift, Nachlass Walter Brudi, Kasette N 1, Nr. 2.

610 | Brief von Graevenitz an das Kultministerium vom 13.7.1942, Durchschlag, in: Schriftverkehr zur Denkschrift, Nachlass Walter Brudi, Kasette N1, Nr. 2, wie Anm. 592.

611 | Siehe dazu: Brief von Schneider an Antonia Schenk vom 4.2.1945, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 111 und Nachlass Schneider, Entwürfe für ein Signet zur Gundelfinger Werkstatt, in: Nachlass Schneider, Inv.Nr. n12-00186,1-106, Sammlung SAdBK Stuttgart.

612 | Siehe dazu die Briefe von Schneider an Antonie Schenk vom 4.3.1945 und Erich Mönch vom 19.6.1947, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 60, 61, 111.

613 | Siehe das Schreiben von Hermann Brachert an das Württ. Kultministerium vom 29.7.1947. In diesem Schreiben nimmt Brachert Bezug auf die von Schneider eingereichte Denkschrift. In: Personalakte Schneider im Hauptstaatsarchiv Stuttgart, Inventar-Nr.: EA3/150 Bü 3290. Als Kopie unter der Inventar-Nr.: n12-01460 auch in der Sammlung der SAdBK Stuttgart.

614 | Ebd.

615 | Siehe zur Fahrtdauer: Brief von Rektor Brachert an das Kultministerium vom 3.10.1947. In einem späteren Schreiben vom 6.8.1948 bittet Brachert wegen des unregelmäßigen Bahn- und Busverkehrs von Gundelfingen nach Stuttgart um die Genehmigung, Schneider in einem PKW mitfahren zu lassen. Beide Schreiben in: Personalakte Schneider, Inventar-Nr.: n12-01484, Sammlung SAdBK Stuttgart.

seiner Schreiben herauszulesen ist. Die Berichte der amerikanischen Kollegen und die Fachzeitschriften, die sie schickten, waren ihm „Fenster und Aussichten in die große Welt.“⁶¹⁶

Initiiert wurde der Briefwechsel vermutlich durch George Salter. Der aus einem großbürgerlichen Bremer Haus stammende Salter, studierte in Berlin-Charlottenburg an der Kunstgewerbe- und Handwerker-schule und spezialisierte sich auf den Entwurf von Bühnenbildern. Nachdem er für die Berliner Volksoper bis zu deren Schließung 1925 eine Reihe von Bühnendekorationen entworfen hatte, übernahm er die Bühnenbildwerkstatt der Vereinigten Stadttheater Barmen-Elberfeld, die er jedoch 1927 wieder verließ, um sich erneut in Berlin dem Entwurf von Bucheinbänden zuzuwenden. 1931 konnte der Schneider-Schüler Georg Trump ihn als Lehrer für die Höhere Graphische Fachschule Berlin gewinnen, musste ihn jedoch aus politischen Gründen – Salter war jüdischer Abstammung – 1933 entlassen. 1934 emigrierte er in die USA und lehrte dort ab 1937 über 30 Jahre an der privaten Hochschule Cooper Union for the Advancement of Science and Art die Fächer Kalligrafie und Schriftentwurf.⁶¹⁷

Ein Kollege an dieser Hochschule war 10 Jahre später Paul Standard, der nach seinem Studium an der Columbia-Universität in New York als Journalist, Korrespondent und Redakteur gearbeitet hatte. Ab 1926 übernahm er die Werbeabteilung der Canadian Pacific Railway in Calgary. 1947 kehrte er nach New York zurück, arbeitete freiberuflich als Schriftkünstler und unterrichtete ebenfalls an der Hochschule Cooper Union.⁶¹⁸ Salter dürfte mit den Werken Schneidlers, auf Grund der Verbindung zu Georg Trump, schon in den frühen 30er Jahren bekannt geworden sein und wird Paul Standard, mit dem ihn eine enge Freundschaft verband, für die Idee, eine Ausstellung mit Werken Schneidlers in den USA zu zeigen, begeistert haben.⁶¹⁹ 1952 schickte Salter fünf Kataloge der AIGA Gallery an Schneider, die parallel zur jährlichen Ausstellung der Book Jacket Designers Guild jeweils eine Sonderausstellung zum Werk eines speziellen Künstlers veranstaltete. Für die Katalogsendung und das Angebot Salters, eine Ausstellung mit Publikation auch zu seinen Arbeiten organisieren zu wollen, bedankte sich Schneider am 20. November 1952 geradezu überschwänglich.⁶²⁰

Zum ersten Mal in seinem Leben stimmte er einem Ausstellungsprojekt ohne Einschränkungen zu und begann unverzüglich mit der Zusammenstellung einer Werkauswahl, die er von seinem ehemaligen Schüler Robert Niethammer in die USA senden ließ.⁶²¹ Fernab von Deutschland und den „hinterhältigen Schwaben“, in einem Land, in dem geschätzte Kollegen ihn bewunderten, fühlte er sich frei, seine Arbeit

616 | Brief von Schneider an Paul Standard vom 17.11.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 103.

617 | Siehe dazu: die ausführliche Biografie zu George Salter in: <http://academics.wellesley.edu/German/GeorgeSalter/Documents/bio.html> (25.5.2017) und KERMER/APPELHANS 1968, S. 70. 1940 nahm Georg Salter die amerikanische Staatsbürgerschaft an und änderte seinen Vornamen in *George*. Die korrekte Bezeichnung der Schule in: <https://cooper.edu/about/history> (25.5.2017).

618 | Siehe zur Biografie Standards KERMER/APPELHANS 1968, S. 88.

619 | In mehreren Briefen Paul Standards an Peter und Paula Schneider, die er nach Schneidlers Tod schrieb, erwähnt er die Freundschaft, die ihn mit Georg Salter verband. Beide arbeiteten daran, Werke Schneidlers für die Pierpont Morgan Library anzukaufen. Siehe dazu zum Beispiel: Briefe von Paul Standard an Peter Schneider vom 3.8.1959 und an Paula Schneider vom 5.1.1960, in: Nachlass Schneider Inv.Nr. nl2-01862, Sammlung SAdBK Stuttgart.

620 | Siehe dazu: Brief von Schneider an Salter vom 20.11.1952, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 71.

621 | Siehe dazu: Brief von Schneider an Salter vom 17.12.1952, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 72.

vorzuführen.⁶²² Die Ausstellung in New York und der Katalogbeitrag Salters sowie die Vermittlung von Paul Standard führten 1960 zu einem Ankauf von 17 kalligrafischen sowie 33 typografischen und grafischen Arbeiten Schneidlers durch die Pierpont Morgan Library. Das Konvolut wurde begleitet von einem Text Paul Standards, aus dem seine große Verehrung für Schneidler spricht:

„These variations – on a single passage, a single word, often a single letter – are the labor of a devoted scribe enchanted with letter forms and seeking as in liquid fire to forge his soul's release.“⁶²³

Während Schneidler der Book Jacket Designers Guild einen Querschnitt seiner bekanntesten Satzschriften, seines typografischen und gebrauchsgrafischen Werkes von den 1920er bis zum Ende der 1940er Jahre sowie seiner kalligrafischen Arbeiten ab 1940 zur Präsentation anbot, wählte er aus seinem freien druckgrafischen Werk ausschließlich Radierungen, Linol- und Holzschnitte aus den 1910er und 1920er Jahren aus sowie einige wenige Farbholzschnitte mit Bühnenszenen aus dem Jahr 1929. Möglicherweise war die Konzentration auf die Druckgrafik eine Vorgabe des Auftraggebers, da Schneidler seine Blätter im Rahmen einer Ausstellung zum Buchumschlag zeigen sollte. Dennoch ist es auf den ersten Blick erstaunlich, dass er 1953 aus seinem freien druckgrafischen Werk nur mehr als 30 Jahre alte Arbeiten für präsentabel hielt. Ein Grund mag darin liegen, dass er diesen Teil seiner Arbeit, in dem er vor allem expressionistisch anmutende Grafiken geschaffen hatte, mit dem Ende der 20er Jahre für abgeschlossen hielt und danach nicht mehr weiter verfolgte. Die Sichtung seines Nachlasses im Hinblick auf die freie Druckgrafik in den 30er und 40er Jahren ergab, dass er auf diesem Gebiet ab 1930 tatsächlich nur noch wenig produzierte.⁶²⁴ Zwischen 1930 und 1950 liegt der Schwerpunkt seiner freien künstlerischen Arbeit neben der Kalligrafie auf der Kohle- und Bleistiftzeichnung, der Gouache, dem Pastell und motivisch auf Landschaftsdarstellungen und Theaterszenen. Es scheinen die mit den druckgrafischen Techniken verbundenen Schwierigkeiten und Materialeigenschaften gewesen zu sein, die ihn veranlassten, sich mehr der Zeichnung und Malerei zuzuwenden. 1947 schreibt er dazu selbstkritisch an Imre Reiner: „Ich habe viel in meinem Leben versucht, auch in Holz geschnitten. Aber das Holzstechen ist mir nie geglückt. Das lag mir nie im Handgelenk“ und einige Monate

622 | Siehe dazu: Brief von Schneidler an Salter vom 3.3.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 83. Schneidler glorifizierte die USA, was vor allem in den Briefen an Paul Standard, vom 26.6.1953 bis 17.11.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 90–103 deutlich wird.

623 | Zitat aus der Laudatio von Paul Standard aus dem Nachlass Schneidlers. Autograph Appreciation of Ernst Schneidler and his Work, in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. n12-01871, Sammlung SAdBK Stuttgart. Zum Ankauf durch die Pierpont Morgan Library siehe Online Katalog der Bibliothek: Corsair Online Collection Catalog, Call Nr: MA 2019 und die Kopien der angekauften Arbeiten sowie den Schriftverkehr hierzu in: Nachlass Schneidler Inv.Nr. n12-01871, Sammlung SAdBK Stuttgart.

624 | Unter den fast 1.900 digital erfassten Arbeiten aus dem Nachlass Schneidlers, sind aus den 1930er und 40er Jahren nur fünf Druckgrafiken den freien Arbeiten zuzurechnen. Das sind die Inventar-Nrn.: n12-0233; n12-00254; n12-00267; n12-00380; n12-00851. Siehe auch Schneidlers Brief an Imre Reiner vom 31.8.1947, Nr. 1947-34, in dem er schreibt, dass er nur 1919 und 1920 radiert habe, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

später: „Wo es keine Auswege giebt wie Abwaschen, Fortwischen, Wegkratzen und neu malen, bin ich verloren. Deswegen scheue ich das Aquarellieren, Holzschneiden und das Ätzen.“⁶²⁵

3.2 Schneidlers künstlerische Arbeiten bis 1955

3.2.1 Korrekturen

Das Korrigieren und Überarbeiten nicht zufriedenstellender Werke ist ein Spezifikum der Schneidlerschen Arbeitsweise, welches bereits in den 1920er Jahren festzustellen ist. In den Gundelfinger Jahren prägte er diese Methode des „Abwaschens“ jedoch besonders aus. In seinem Nachlass befinden sich Arbeiten, die bis zu drei, teilweise weit auseinanderliegende Datierungen aufweisen.⁶²⁶ Ab Ende der 1940er Jahre begann Schneider, seine Arbeiten zu sichten, um einerseits Blätter für die von Imre Reiner für 1948 geplante und mit der Kunsthalle Basel verabredete Ausstellung auszuwählen und andererseits sein Werk thematisch zu ordnen.⁶²⁷ Immer wieder stieß er dabei auf, in seinen Augen, „halbfertige Sachen“⁶²⁸, Fragmente, die er abzuschließen versuchte. Für ihn war das Wegnehmen und Neubearbeiten bestimmter Stellen im Bild integraler Bestandteil seiner künstlerischen Arbeit. Er betrachtete diese Methode nicht als Mangel, sondern als grundsätzlich seiner „natürlichen Anlage“ entsprechend, weshalb er kein „Aquarellier, kein Radierer und kein Holzstecher“ sein könne.⁶²⁹ Schneider widmete sich seinen Korrekturen mit Hingabe, auch wenn er selbst seine Tätigkeit ironisierend als „basteln“ bezeichnete.⁶³⁰

Häufig gelang es ihm trotz mehrfacher Überarbeitung jedoch nicht, ein Werk zu einem guten Abschluss zu bringen, wie zum Beispiel sein *Tryptichon. Auch ein Klaglied im Mund der Geliebten ist herrlich* belegt, das im Besitz des Klingspor Museum Offenbach ist (Abb. 153). Das Bild nennt die Entstehungsjahre 1919, 1930 und 1952. Als letzte Korrektur scheint Schneider die hellblau-grauen Flächen angelegt zu haben, die wie Fremdkörper zwischen den kostümierten Statisten, die seinen Bühnenbildfiguren ähneln und den expressionistisch-ornamentalen Strukturen hängen. Der Schriftzug im rechten Drittel des Triptychons, ein Auszug aus einem Gedicht Schillers, ist darüber hinaus – möglicherweise durch Übermalung – nicht mehr korrekt wiedergegeben. Dem Satz „Auch ein Klaglied zu sein im Mund der Geliebten ist herrlich“, ging das zum Verständnis entscheidende Verb „sein“ verloren.⁶³¹

625 | Briefe von Schneider an Imre Reiner vom 21.4.1947, 1947-7 und vom 26.-28.8.1947, Nr. 1947-33, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

626 | Siehe zum Beispiel die Inventar-Nrn.: nl2-01642; nl2-01650; nl2-01687; nl2-01711; nl2-01792.

627 | Siehe zum Ausstellungsprojekt: Brief von Schneider an Imre Reiner vom 8.8.1947/Nr. 1947-28 und Brief von Paula Schneider an Imre Reiner vom 1.9.1947/Nr. 19. Die Ausstellung kam nicht zustande. Siehe auch Brief von Schneider an George Salter vom 9.3.1954: „Ich bin dabei mein graphisches Haus zu bestellen...“, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 79.

628 | Brief von Schneider an Imre Reiner vom 25.8.1947, Brief Nr. 1947-32, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

629 | Brief von Schneider an Imre Reiner vom 8.10.1947/Nr. 1947-43, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

630 | Siehe dazu Brief von Schneider an Imre Reiner vom 27.5.1947-1.6.1947/Nr. 1947-13, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

631 | Siehe zum Gedichtauszug WIESE 1959, S. 187/188.

Schneidler war sich der Möglichkeit des Scheiterns seiner Bemühungen durchaus bewusst. Er habe „unbändige Freude am Machen und Wiedergutmachen“, aber nur „wenig Fertiges“, so schreibt er an Reiner,⁶³² und formuliert dabei seine daraus resultierende Zurückhaltung Ausstellungsprojekten gegenüber sehr deutlich:

„Es ist an der Zeit, daß Sie endlich ein klares Bild von meiner Arbeit bekommen. Ich zeige wenig oder nichts von meiner Arbeit, nicht aus Geiz oder Bescheidenheit, sondern aus Verlegenheit und aus einer lang geprüften (und wie ich glaube: richtigen) Einsicht in den sehr bewegten Wert meiner Leistung. [...] Ich lasse daher meine Sachen lieber halbfertig bestehen, als sie mit Redensarten fertig zu machen. In diesem Sinne ist das meiste meiner Sachen Fragment geblieben und wird, obgleich ich manchmal Jahre hindurch an so einem kleinen Ding immer wieder arbeite, Fragment bleiben.“⁶³³

3.2.2 Abstrakte Kompositionen in Tusche und Aquarell

Um 1953 stellte Schneidler seine schriftzeichnerischen Versuche ein. Kalligrafien entstanden nicht mehr und selbst die handschriftliche Kommunikation mit seinen amerikanischen Kollegen und wenigen Vertrauten reduzierte sich auf viertel- oder halbjährlich versandte Briefe. Den Grund dafür erwähnt Schneidler so oder ähnlich in vielen Schreiben: „Bei mir lassen alle Kräfte nach: lahme Hand, Augen werden trüber, und allerhand Beschwerden des Alters. Aber ich bin nicht unglücklich und lasse mich nicht niederdrücken.“⁶³⁴ Einen Ausweg aus dieser Situation bot ihm zum einen die immer noch andauernde Ordnung seines Gesamtwerkes, der er sich verstärkt zuwandte, nachdem er der Galerie Valentien in Stuttgart eine Zusage für eine Einzelausstellung gegeben hatte und die Besinnung auf die vorher nur wenig praktizierte Aquarellmalerei.⁶³⁵ Die Arbeit mit Pinsel, Wasserfarbe und Tusche musste auf kurze Zeitintervalle beschränkt werden und implizierte schnelleres, weniger akribisches Arbeiten. So entstanden zwischen 1953 und 1955 noch einige wenige Arbeiten, die sich durch eine kompositorische Freiheit auszeichnen, die Schneidler bis dahin nur in seinen gezeichneten Schriftbildern entfaltete. In seinem Aquarell *Abstrakte Landschaft mit Vogel* von 1953 (Abb. 154) verbindet er zum Beispiel aus früheren Malereien bekannte Zeichen, wie das x und das Vogelmotiv mit schnell getuschten, bogenförmigen Linien, um die sich am oberen Bildrand rote, schriftähnliche Kritzeleien verdichten, zu einem filigranen Arrangement. Die Arbeit *Abstrakt, mit Tieren*, ein letztes Aquarell aus dem Jahr 1955 (Abb. 155) zeigt dagegen einen mit breitem Pinselstrich angelegten Bildraum in kühlen Blau-Grautönen, akzentuiert durch eine horizontale rote Farbspur. Am linken Rand sind abstrahierte Pferde zu sehen, die an prähistorische Höhlenmalereien denken lassen.

Auch diese letzten, freien Arbeiten Schneidlers sind immer noch Experimente mit Form, Linie, Fläche und Zeugnisse seines sensiblen Empfindens für die Ausgewogenheit von vollem und leerem Bildraum.

632 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 27.5.1947-1.6.1947/Nr. 1947-13.

633 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 12.3.1947/Nr. 1947-3, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

634 | Brief von Schneidler an Antonia Weiss vom 28.12.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 122.

635 | Siehe dazu Anm. 47.

In einem seiner letzten Briefe an Paul Standard schrieb Schneider im März 1955: „Ich bringe jetzt meine ganze Arbeit seit 1905 in Ordnung. Schwere, glückliche Arbeit, für eine Ausstellung nach meinem Tode.“⁶³⁶ Am Abend des 6. Januar 1956 stürzte Schneider in seinem Haus in Gundelfingen die Treppe hinunter und verstarb am 7. Januar 1956 im Kreiskrankenhaus in Münsingen kurz vor seinem 74. Geburtstag. Er wurde auf dem Stuttgarter Pragfriedhof beigesetzt.⁶³⁷

636 | Brief von Schneider an Paul Standard vom 2.3.1955, in: KERMER/APPELHANS 1968, S. 100.

637 | Sterbeurkunde Prof. Friedrich Hermann Ernst Schneider vom 15.2.1956 und Schreiben des Friedhofsamtes Stuttgart an Hanne Kirbach: Urkunde über ein Grabnutzungsrecht vom 7.11.1973, beide in: Personalakte Schneider, Nr. PA 547, Inv.Nr. nl2-01484, Sammlung SAdBK Stuttgart.