

4. Zusammenfassung und Resümee

Anliegen dieser Monografie war es, Schneidlers künstlerisches Werk in kunst- und zeithistorischer Relation zu untersuchen und mit der spezifischen Biografie, der künstlerischen Haltung und Arbeitsweise Schneidlers zu kontextualisieren. Die Bekanntheit Schneidlers in grafischen Fachkreisen begründete sich vor allem auf seinen typografischen Schöpfungen, den Schriftentwürfen, die in früheren Publikationen bereits ausführlich besprochen wurden. Der Fokus dieser Arbeit liegt deshalb auf der Analyse der weitgehend unbekannteren freien künstlerischen Arbeiten Schneidlers, ein Werk, das im Verborgenen, und – sozusagen in zweiter Linie – entlang der Kunst der Avantgarde des 20. Jahrhunderts entstand.

Unter drei biografischen Zeitachsen – die frühen Jahre des jungen Schneidlers, die Stuttgarter Jahre und die Gundelfinger Jahre – ließ sich die große Fülle des im Nachlass vorgefundenen Materials, sowohl aus biografischer als auch aus künstlerischer Sicht sinnvoll ordnen und gliedern. Zur besseren Vergleichbarkeit der Arbeiten wurde für die drei chronologischen Hauptkapitel jeweils eine Unterscheidung nach den Kategorien Gebrauchsgrafik, Buchkunst, freie Grafik, Malerei und Schriftbilder gewählt. Dabei wurde deutlich, dass die Bereiche nicht getrennt nebeneinander existieren, sondern die Übergänge zwischen den Gattungen fließend sind und aufeinander einwirken. Auch Zäsuren im Lebenslauf, wie etwa die Berufung Schneidlers an die Kunst- und Handwerkerschule in Barmen und später an die Württembergische Kunstgewerbeschule in Stuttgart, veränderten Schneidlers künstlerisches Arbeitsumfeld. Die modernen Druckwerkstätten in diesen Institutionen ließen zum Beispiel eine stärkere Beschäftigung mit der Druckgrafik zu. Er verfügte dort über die notwendigen Maschinen und Materialien und stand in Stuttgart zusätzlich einem gut ausgebildeten Mitarbeiterstab vor. Die Gründung der Juniperuspresse 1921 und die Realisation seines Hauptwerks *Der Wassermann*, das als eine Gemeinschaftsleistung seiner gesamten Abteilung an der Württembergischen Kunstgewerbeschule zwischen 1925 und 1934 entstanden ist, wäre ohne diese Einrichtungen nicht denkbar gewesen.

Schneider begann seine berufliche und künstlerische Laufbahn um 1902/03 mit seiner Tätigkeit in der Steglitzer Werkstatt bei Fritz Helmuth Ehmcke. In diesem innovativen Unternehmen empfing er entscheidende Impulse für die Entwicklung moderner Gebrauchsgrafik, der er sich bis etwa 1910 hauptsächlich zuwandte. Er gestaltete Exlibris, Plakatentwürfe und Illustrationen und erhielt erste buch künstlerische Aufträge durch den Jenaer Verleger Eugen Diederichs. Neben seinem Mentor Ehmcke, dem er an die Kunstgewerbeschule nach Düsseldorf gefolgt war, prägten ihn unter anderem die Arbeiten des Rektors der Kunstgewerbeschule Peter Behrens. Wie an Schneidlers Exlibris und Illustrationen jener Zeit gezeigt werden konnte, vereinen diese kleinformatischen Blätter Stilelemente aus dem Jugendstil mit der strengen Tektonik der avantgardistischen Gartenbaukunst. Die Exlibris beinhalten darüber hinaus eine Fülle christlicher und zeittypischer Symbole, die Schneider variierte, um auf den jeweiligen Adressaten des Werkes zu verweisen (Abb. 6–14).

Die wenigen erhaltenen freien druckgrafischen und malerischen Arbeiten unterscheiden sich bis 1910 deutlich vom gebrauchsgrafischen Werk. In den malerischen Landschaftsmotiven zeigt sich sowohl

Schneidlers Auseinandersetzung mit den Gemälden von Otto Eckmann und Walter Leistikow, als auch schon seine Begeisterung für die asiatische Kunst. Stilmittel, derer sich Schneidler in diesen Arbeiten bedient, sind flachräumliche Bildanlagen, das Nebeneinandersetzen stark kontrastierender Flächen und die Reduktion des Bildausschnitts (Abb. 15, 16, 21, 22, 23). Daneben entstehen wenige Pastelle und Lithografien, die das Zeichnerische betonen und Ornamentik und Linienführung des Jugendstils erkennen lassen (Abb. 17, 19, 20).⁶³⁸ Etwa ab 1910 wandte Schneidler sich, ebenso wie andere Künstler der Avantgarde, dem Expressionismus zu und experimentierte mit den Formen und Gestaltungsprinzipien des Kubismus. Seine Arbeiten aus diesen Jahren sind vom selben Erneuerungsprozess geprägt, den die bildenden Künste vor und noch im Ersten Weltkrieg durchliefen und zeugen von der Aufbruchsstimmung jener Zeit. Gleichzeitig wird erstmalig die Verzahnung von gebrauchsgrafischem und freiem Werk sichtbar. So zeigen etwa die buch künstlerischen Arbeiten für den Hafis von 1912 Schneidlers Liebe zum Ornament und die Beschäftigung mit der asiatischen und persischen Kunst. Der Vergleich mit kurz zuvor entstandenen freien Druckgrafiken belegt, dass er in beiden Bereichen die gleichen künstlerischen Techniken und Stilmittel anwandte (Abb. 33, 34).⁶³⁹ Seit seinem Studienbeginn in Düsseldorf bewegte Schneidler sich in einem äußerst vitalen künstlerischen Umfeld. Im nahegelegenen Solingen übernahm er 1905 seine erste Lehrtätigkeit und wechselte 1907 an die Kunst- und Handwerkerschule in Barmen. In Düsseldorf und Köln fanden zwischen 1908 und 1912 die umfassenden Ausstellungen des Sonderbundes Westdeutscher Kunstfreunde und Künstler statt und auch in Hagen und den bergischen Städten Barmen und Elberfeld wurde, initiiert durch fortschrittliche Kuratoren, Museumsdirektoren und Galeristen die damals neueste europäische Kunst gezeigt. Die Werke Cézannes, Van Goghs und Gauguins waren genauso präsent wie die Gemälde Picassos, der Maler des Blauen Reiters, wie Kandinsky und Macke, der rheinischen Expressionisten oder des von Schneidler besonders geschätzten Paul Klee. Schneidlers Engagement im Vorstand der Gilde – Westdeutscher Bund für angewandte Kunst, die auf der Kölner Sonderbundaussstellung 1912 für den kunstgewerblichen Teil der Ausstellung verantwortlich zeichnete, brachte Schneidler auf Tuchfühlung mit den Werken der großen Meister und der avantgardistischen Künstler jener Zeit.⁶⁴⁰ Tiefen Eindruck hinterließen in Schneidlers Werk darüber hinaus die Schriften chinesischer Philosophen, die erstmals in deutscher Übersetzung im Eugen Diederichs Verlag herausgegeben wurden. Die buch künstlerische Gestaltung der Reihe lag in Schneidlers Händen. Gleichzeitig studierte er die Farbholzschnitte japanischer Künstler des 19. Jahrhunderts und begann sich intensiv dem Schreiben und dem Entwurf von Satzschriften zu widmen (Abb. 48, 50, 52, 55, 59).

In Schneidlers Frühwerk bedeuteten die buch künstlerischen Arbeiten – insbesondere die Holzschnitte zum *Atta Troll* von 1912 in ihrer Synthese aus Anklängen an Arbeiten Kandinskys, Jugendstilelementen und seiner grafischen Textinterpretation – eine Innovation in Schneidlers persönlichem Schaffen und der nationalen Buchkunst vor dem Ersten Weltkrieg.⁶⁴¹

638 | Siehe Kapitel 1.3.4.

639 | Siehe Kapitel 1.3.7.

640 | Siehe Kapitel 1.4.1 und 1.4.2.

641 | Siehe Kapitel 1.3.8.

Das Grauen des Weltkrieges, in dem Schneider von 1914 bis 1918 als Offizier diente, änderte seine künstlerische Arbeit nicht grundsätzlich. Aus einigen wenigen Blättern wurde jedoch ersichtlich, dass er über Tod, Verwundung und Zusammenbruch als Folgen des Krieges zeichnend und malend reflektierte. In kleinen Kohle- und Tuschezeichnungen verband er zum Beispiel Motive aus der sogenannten primitiven Kunst mit einer expressiven, kantigen Linearität, die er zu düsteren Metaphern für Unfreiheit und Zerstörung verdichtete (Abb. 63, 66, 67).⁶⁴²

Kurz vor seinem Wechsel an die Kunstgewerbeschule in Stuttgart erschienen erstmals Schriftzeichen in kunstgewerblichen Entwürfen Schneidlers. Seine ab 1911 begonnene intensive Beschäftigung mit dem Schreiben und dem Entwurf von Schriften, wird ab 1918 auch in seinen grafischen und malerischen Arbeiten virulent.⁶⁴³

Für die Frühzeit in Schneidlers Leben und Werk kann resümiert werden, dass sich das ganze Spektrum der von Schneider aufgenommenen Eindrücke bis in die 1920er Jahre und darüber hinaus in seinem freien künstlerischen Werk niederschlug. Merkmal dieses Werkteils ist die Vielfalt, nicht die Stringenz. Er experimentierte mit druckgrafischen Techniken und Materialien, wie zum Beispiel dem Druck von Holzschnitten auf Japanpapier, dem Linolschnitt und der Radierung. Stilistisch und kompositorisch bediente er sich expressiv-bewegter Linienführung und Ornamentik genauso wie Entlehnungen aus der Formensprache des Jugendstils, der ostasiatischen Kunst oder der konträren Reduzierung des Bildaufbaus auf kubistisch-geometrische Grundformen. Er spürte sowohl den Farbharmonien Cézannes nach, als auch den apokalyptischen Stadtscenarien eines George Grosz oder übte sich am figurativen Formenrepertoire El Grecos.⁶⁴⁴ Dennoch plagiierte Schneider seine Vorbilder nicht, sondern schulte sich im wahrsten Sinne des Wortes an ihnen. In der Auseinandersetzung mit der ‚Überlieferung‘, für die durchaus auch zeitgenössische Vorbilder in Frage kamen, entwickelte er sein Farb- und Formempfinden und die Gesetzmäßigkeit von Bildaufbau und Komposition. Neben zum Teil deutlichen Analogien zum Werk anderer Künstler, weisen Schneidlers Arbeiten in der Frühzeit auch sehr individuelle Züge auf: Zum einen die kleinteilige Ornamentierung, zum anderen die Verwendung oft kryptischer Zeichen und Symbole, die sich noch in seinen letzten Werken auffinden lassen.⁶⁴⁵

Seine Hauptschaffensjahre verbrachte Schneider ab 1920 bis 1949 als Professor für Schrift und Graphik an der Württ. Kunstgewerbeschule und später der Staatlichen Akademie der Bildenden Künste in Stuttgart. Dort gründete er 1921 eine bereits seit 1911 geplante eigene Privatpresse, die *Juniperuspresse*. Bis 1925 entstanden in Zusammenarbeit mit seinen Studierenden und Werkstattlehrern zahlreiche Drucke und Sonderdrucke. Als Leiter der grafischen Abteilung entwickelte und formulierte er Lehr- und Arbeitsprinzipien, die er sich aus seinen Grundlagenstudien der Vorjahre erarbeitet hatte. Die Lehrgrundsätze und die Ziele seiner ‚Stuttgarter Schule‘ legte er 1927 schriftlich dar. Erstmals wurde hier deutlich, dass er sich dem Handwerk und nicht dem Künstlertum verbunden fühlte.⁶⁴⁶ Seine Erkenntnisse zu den Gesetzmäßigkeiten,

642 | Siehe Kapitel 1.5.3.

643 | Abb. 71, 72.

644 | Siehe Kapitel 1.5.

645 | Siehe zum Beispiel die Abbildungen 71, 72, 78, 80 und 154.

646 | Siehe Kapitel 2.1.1.

die einem gelungenen grafischen oder malerischen Werk zugrunde liegen, wie auch Gedanken zu seiner inneren Arbeitshaltung stellte er in einer Einleitung seinem Hauptwerk *Der Wassermann* voran. In beiden Texten dokumentiert sich, dass Schneidler höchste Maßstäbe sowohl an die Lehre und seine Studierenden, als auch an sein Werk legte. Als höchstes Ausbildungsziel eines grafischen Arbeiters, sah er die Bereitschaft, sein Tun immer wieder kritisch zu hinterfragen. Auch im Einleitungstext zum *Wassermann* verband er das Vermögen zur Innovation mit dem Zweifeln an der eigenen künstlerischen Leistung.⁶⁴⁷ Diese Haltung fußte zum Beispiel auf Schneidlers Beschäftigung mit der chinesischen Philosophie, die vor dem „Allzufertigen“ warnte. Sie begünstigte, dass die Aspekte des Fragmentarischen und der Wiederholung intrinsischer Teil seines Gesamtwerkes wurden. Daraus resultierte sein Credo: „Anfangen, anfangen, immer wieder mit Ernst anfangen“, also die Mahnung, grafische und künstlerische Lösungen nie als endgültig, sondern als potentiell verbesserbar anzusehen. Diese Haltung belegte er selbst eindrucksvoll zum Beispiel in den Entwürfen hunderter Varianten zu immer gleichen Buchstaben-, Wort- und Textkombinationen, aber auch durch die vielfache Modifikation seiner Hauptbildthemen Landschaft, bühnenartige Szenen oder Schrift-Bildkompositionen, denen er sich ab 1920 zuwandte.⁶⁴⁸

Ebenfalls im *Wassermann* explizierte Schneidler in verschiedenen Lehrsätzen wie ein gutes „graphisches Gebilde“ zu entwickeln sei. Besonderen Wert maß er dabei der Beziehung von vollen und leeren Partien auf dem Blatt bei, d.h. von beschriebener oder bezeichneter zu freier Fläche, wie er in seinem Text *vom vollen und leeren* darlegte.⁶⁴⁹ Das Entstehen eines Kunstwerks verglich er in diesem Artikel mit Wachstumsprozessen in der Natur, da es den gleichen Gesetzmäßigkeiten folge. Diese beiden Aspekte, nämlich die ausgewogene Behandlung der Bildfläche und die Wahrnehmung der Genese eines Werkes als naturähnlich, dürfen als zentral für Schneidlers gesamtes Schaffen angesehen werden, sowohl für seine Lehre an der Kunstgewerbeschule, als auch für seine eigenen gebrauchsgrafischen und freien Arbeiten.

An Schneidlers werbegrafischen Entwürfen der 1920er Jahre konnte gezeigt werden, dass er Lösungen fand, die zwischen streng typografisch-reduzierter und opulent-expressionistischer Gestaltung oszillierten. Nicht die Wahl der stilistischen Mittel war für ihn entscheidend – sie hing jeweils von der Art der Aufgabe ab – sondern das Erreichen eines ausgewogenen Verhältnisses der einzelnen Bildelemente in der Fläche.⁶⁵⁰

Seine typografischen Entwürfe für Druckermarken oder Firmensignets zeigten darüber hinaus einen weiteren Aspekt seines Arbeitens: Der Weg zur Form eröffnete sich Schneidler, besonders in diesen aus Schrift gebildeten Entwürfen, durch das Prinzip der Wiederholung. Buchstaben- und Zeichenkombinationen wurden ohne gestalterische Einschränkungen in hundertfacher Variation zu Papier gebracht. Keine Lösung glich der anderen. Durch differenzierendes, unermüdliches Repetieren – nicht im Sinne des Kopierens – sondern des Auslotens gestalterischer Optionen, gelangte Schneidler dabei zu Ergebnissen, die

647 | Siehe Kapitel 2.2.1. und 2.2.2.

648 | Siehe Kapitel 2.2.2 und 2.4.3 sowie die Abbildungen 104, 105, 106 und SCHNEIDLER 1936.

649 | SCHNEIDLER 1945, Einleitung zur ersten Kassette, S. 29.

650 | Siehe Kapitel 2.4.1 bis 2.4.2.

Erfahrung und Erfindung gleichzeitig widerspiegelten und seinem Grundsatz von Leere und Fülle auf einer gestalteten Fläche entsprachen.⁶⁵¹

Im Hinblick auf seine freien Arbeiten, die etwa zwischen 1920 und 1940 entstanden, war es zuvorderst die Auseinandersetzung mit Paul Klee, die Schneidlers Formfindungen entscheidend prägte.⁶⁵² Nicht nur stilistische und formale Parallelen zu Klees Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden konnten bis weit in die 30er Jahre in den Grafiken und der Malerei Schneidlers nachgewiesen werden. Es sind auch Entlehnungen aus den theoretischen Abhandlungen des Bauhauslehrers zum Umgang mit der Natur und der Bildfläche, aus denen Schneidler – neben Einflüssen aus der asiatischen Kunst und Philosophie – seine Grundsätze entwickelte, die er im *Wassermann* in klarer Sprache darlegte. Sie wurden ihm zur Richtschnur seines eigenen Handelns: In jedem künstlerischen Werk Schneidlers, sei es Landschafts- und Architekturdarstellung, rokokartige Bühnenszene oder fantastische Pflanzenzeichnung, dominiert das Primat der Ausgewogenheit von bedeckter zu unbedeckter Fläche sowie der bewegten Form, die sich aus dem gelungenen Zusammenspiel von Umriss, Größe, Grad der Bewegung, Richtung der Bewegung und dem Grad des Kontrastes zwischen den Formen generiert. An diesen Prinzipien maß er letztlich sein gesamtes grafisches und malerisches Tun.

Dennoch konstatierte er in Bezug auf sein freies grafisches und malerisches Werk den „sehr bewegten Wert“ seiner Leistung zu Recht, wie er auch immer wieder betonte, nicht Künstler sondern Handwerker zu sein.⁶⁵³ In seinen letzten Lebensjahren in Gundelfingen bestand ein Teil seiner Arbeit darin, Bestehendes wieder hervorzuholen und zu überarbeiten. Bis zuletzt arbeitete er korrigierend an bisweilen über 30 Jahre alten Blättern, um doch noch ein ihn befriedigendes Ergebnis zu erreichen.⁶⁵⁴

Einem Vergleich mit den Zeichnungen, Aquarellen und Gemälden Klees oder den Gemälden Cézannes, die von Schneidler bewunderten Vorbilder, halten seine Werke, wie sich zeigte, nicht stand. Wenn er sie auch nicht kopierte, so arbeitete er doch zu nah an seinen Vorbildern, um ihnen genuin Eigenes entgegen setzen zu können, ein Mangel, dessen er sich wohl bewusst war.⁶⁵⁵

Schneidlers originäre Leistung lag, wie herausgearbeitet werden konnte, auf anderem Gebiet: Seit etwa 1911 wurde ihm die Schrift und das Schreiben zur beherrschenden Leidenschaft und parallel zur Entwicklung seiner Satzschriften experimentierte Schneidler früh mit der Verbindung von Geschriebenem, Zeichnerischem und Bildnerischem. Aus den Tätigkeiten des Zeichnens und Schreibens speiste sich sowohl seine berufliche Arbeit – das Entwerfen von Druckschriften, Vignetten, Exlibris oder Buchschmuck – als auch sein freies künstlerisches Werk sowie sein Lehren als Professor für Schrift und Grafik. Schreiben und Zeichnen sind somit Nahtstelle und Kreuzungspunkt seines gesamten Werkes und auch in vielen seiner malerischen Werke spürbar.

651 | Siehe Kapitel 2.4.3.

652 | Siehe Kapitel 2.5 bis 2.5.3.

653 | Siehe Kapitel 2.6.3 und Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 12.3.1947/Nr. 1947-3 und vom 23.5.1947–27.5.1947/Nr. 1947-12 und 20.10.1942–29.10.1942/Nr. 1942-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

654 | Siehe Kapitel 3.2.1.

655 | Siehe die Abbildungen 59, 60 sowie 108 bis 122 und die Kapitel 2.5.2 und 2.5.3.

Die in langen Jahren erworbene Virtuosität im Schreiben und Zeichnen, die Sensibilität für die Dramaturgie der „vollen und leeren“ Partien auf einer Bildfläche sowie Schneidlers Freude an der Verschmelzung literarischer Fragmente, eigener Gedanken und biografisch motivierter Notationen kulminierte in den 1940er Jahren in seinen besten und bis heute singulären Werken: den Kalligrafien oder in der Diktion Schneidlers, den Bildern aus *gezeichneter* Schrift.

In seinen kunstvoll verwobenen Schriftlandschaften gelang es Schneidler, aus der ‚Überlieferung‘ herauszutreten und einen innovativen Impuls zur Interpretation und Wahrnehmung von Schrift zu geben. Motiv und Inhalt dieser Bilder sind Buchstaben, Schriftzeichen, Wörter und Sätze; aber ihre Erscheinung ist nicht allein auf Lesbarkeit gerichtet, sondern zeigt sich als ein Bild der „endlosen Möglichkeiten des Schrift-Form-Machens“,⁶⁵⁶ die sowohl kognitive, als auch emotionale Wahrnehmung einschließen. Mit den kompositorischen Mitteln von Verdichtung und Erweiterung, Duktus und Linienführung, farblicher Akzentuierung, Variation der Schriftgrade und verspieltem Lineament inszeniert Schneidler Schriftchoreografien, die gleichermaßen Spur seiner Handschrift und Ausdruck seiner Persönlichkeit sind. Sein Schreiben stellt sich nicht in erster Linie als Niederschrift von Sprache dar, sondern thematisiert die Gleichzeitigkeit verschiedener Qualitäten der Schrift: das Schreiben selbst als eine der ältesten Kulturtechniken, die Materialität von Schrift, die Schrift als Bild sowie den Aspekt ihrer Zweidimensionalität im Raum.

Die Erkenntnis, dass Schrift mehr ist, „als die Menge der graphischen Zeichen mit denen die gesprochene Sprache festgehalten wird“,⁶⁵⁷ dass sie darüber hinaus Potentiale jenseits sprachbezogener Funktionen vereint, konturiert seit etwa 15 Jahren ein neues universitäres Forschungsfeld, das unter dem Begriff der „Schriftbildlichkeit“ subsumiert wird. Schneidlers praktische Schriftforschung, seine „Übungen“ erscheinen in diesem Kontext höchst aktuell, hatte er doch die Mehrdimensionalität der Schrift und ihre epistemischen, ästhetischen und operativen Potentiale schon 80 Jahre zuvor an seinem Schreibtisch erkundet.⁶⁵⁸

656 | Brief von Schneidler an Imre Reiner vom 23. bis 24.3.1947, Nr.1947-4, in: Nachlass Imre Reiner, Klingspor Museum Offenbach.

657 | GÜNTHER/LUDWIG 1994, Vorwort S. VIII.

658 | Kapitel 2.6.2 und zu den Potentialen der Schrift: BRANDSTETTER/CANCIK-KIRSCHBAUM/KRÄMER 2012, Einleitung S. 13–35.