

TONI SCHNEIDERS
FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY





TONI SCHNEIDERS

FOTOGRAFIE / PHOTOGRAPHY

Herausgegeben vom / Edited by the Landesmuseum Koblenz

Texte von / Texts by J. A. Schmoll gen. Eisenwerth,
Ulrich Pohlmann, Christoph Bauer

**HATJE
CANTZ**

| | |
|---|-----------|
| Der Kamerakünstler Toni Schneiders: Persönlichkeit, Leben und Werk | 7 |
| J. A. Schmoll gen. Eisenwerth | |
| Camera Artist Toni Schneiders: Personality, Life, and Work | 21 |
| J. A. Schmoll gen. Eisenwerth | |
| »Einfach, klar und wahr: Eine gute Fotografie ist zeitlos!« | 35 |
| Zu einigen Fotografien von Toni Schneiders | |
| Ulrich Pohlmann | |
| “Simple, Clear, and True: Good Photography Is Timeless.” | 45 |
| On Selected Photographs by Toni Schneiders | |
| Ulrich Pohlmann | |
| Im Zentrum oder an der Peripherie? Der Kamerameister Toni Schneiders am Bodensee | 53 |
| Christoph Bauer | |
| At the Center or on the Periphery? Camera Master Toni Schneiders at Lake Constance | 65 |
| Christoph Bauer | |
| Bildteil / Plates | 75 |
| Bildindex / Checklist of Works | 199 |
| Biografie / Biography | 204 / 205 |
| Bibliografie / Bibliography | 206 |



»Mein erstes Bild«, Wiesenweg im Frühnebel · Koblenz · 1937
"My First Picture," Country Road in Morning Fog · Koblenz · 1937

Der Kamerakünstler Toni Schneiders: Persönlichkeit, Leben und Werk

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

Von Koblenz (über den Gran Sasso) nach Lindau (Bodensee)

Toni Schneiders war im Kreis der »zornigen jungen Männer«, die sich 1949 als Gruppe avantgardistischer Fotografen zusammenfanden, der munterste. Er blieb trotz Lungensteckschuss und Asthma sowie einiger abenteuerlich-gefährlicher Kriegserlebnisse immer zu Späßen aufgelegt, Optimismus ausstrahlend, ein, wie manche meinten, heiteres rheinisches Naturell, in dem die melancholischen Seiten durch Witze überspielt und durch dadaistische Anwandlungen überdeckt wurden. Außerdem war er, was man einen richtigen, guten Kumpel nennt, ein unternehmungslustiger Mensch, auf den man sich verlassen konnte. In Gesellschaft von Freunden und Kollegen sah man ihn meistens lachen. Seine Zwischenrufe, seine Kartengrüße und Briefe – besonders an den Freund und Kollegen Peter Keetman (1916–2005) – sind köstliche Zeugnisse seines Wortwitzes. Aber bei der fotografischen Arbeit überkam ihn professioneller Ernst mit intensiver Konzentration.

Ist die Rede von Schneiders' Eltern, erinnert er gern an Johann Wolfgang von Goethes Selbstbildnisverse »Vom Vater hab ich die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur, die Lust zu fabulieren«. Toni Schneiders' Vater stammte aus Daun in der Eifel, seine Mutter aus Urbar bei Koblenz. Der Vater war Prokurist, erst bei einer Ford-Niederlassung, die 1933 in Konkurs ging, dann bei der Koblenzer Ärztekammer. Er hatte als Soldat den Ersten Weltkrieg mit einer schweren Beinverwundung überlebt, litt aber ständig an seiner Kriegsverletzung. Er starb sechsundfünfzigjährig im Jahr 1944. Die lebensstüchtige Mutter vererbte ihre fröhlich-rheinische Art an den Sohn, der als Siebenmonatskind am 13. Mai 1920 in Urbar geboren, zunächst zart und schwächling war, bis er sich in der Pubertät mauserte.

Er besuchte eine Schule im historischen Stadtkern von Koblenz zwischen St. Kastor, der mittelalterlichen Stiftskirche mit den Gräbern einiger Trierer Erzbischöfe, und dem Deutschordenshaus am Deutschen Eck. Dort, am Zusammenfluss von Mosel und Rhein, stand (und steht nach Kriegszerstörung wieder) das neobarocke Reiterstandbild Kaiser Wilhelms I. Und unweit gab es am Schulweg noch einen Gedenkstein für Napoleons Eroberung der preußischen Festung Koblenz-Ehrenbreitstein. Als sich das Blatt wendete und die alliierten Gegner des Korsen auf dem Marsch nach Paris durch Koblenz zogen, schrieben Kosaken auf das Napoleonendenkmal »gesehen, genehmigt«, woran sich Schneiders aus Schulzeitanekdoten schmunzelnd erinnert.

Er wuchs also in einer geschichtsträchtigen Gegend auf, was ihm den Sinn für Historisches, aber auch für kulturelle Landschaftscharaktere früh schärfte. Mosel und Mittelrhein sind Weinbaugebiete, und die Weinseligkeit liegt den Menschen des Rebenlandes wohl seit der Römerzeit im Blut. Schneiders zitiert Heinrich Böll, der notiert hat, dass der Weintrinker-Rhein von Süden her bis Bonn reiche, dann käme der Schnapstrinker-Rhein (es wäre zu ergänzen: auch der Bier- und Kölschrinker-Rhein). Toni Schneiders konnte zu den Weintrinkernaturen gerechnet werden, die auch andere geistige Getränke nicht verachteten.

Als er die Schule verließ und ans Geldverdienen denken musste, ging er auf das Arbeitsamt in Koblenz zur Berufsberatung. Er äußerte den für seine Umgebung etwas ungewöhnlichen Wunsch, Kunstmaler zu werden. Damit besaßen die Herren vom Amt keine rechte Erfahrung. Gut meinend schickten sie

Unser Milchmann · Urbar · 1937
Our Milkman · Urbar · 1937



den jungen Mann zu einem Dekorationsmaler, der in seiner Freizeit auch naive Bilder pinselte. Schneiders begriff rasch, dass er in dieser Werkstatt nichts lernen konnte. Abermals bei der Berufsberatung vorschlagend, empfahl man ihm, sich doch als Fotograf ausbilden zu lassen. Die Lichtbildkunst sei immerhin unweit der Malerei angesiedelt. Mit der Kamera hatte sich der Schuljunge noch nicht beschäftigt. Aber er war neugierig auf die Bildmaschine. So ging er in Koblenz in eine Fotografenlehre. Sie war streng und solide. Er lernte alle Grundlagen der Fototechnik, mit Apparatkenntnis, Aufnahmehandgriffen, Dunkelkammerarbeit und so weiter. Man machte Passbilder, Porträts, Gruppen- und Hochzeitsbilder, Soldatenbildnisse für die Garnison, aber man nahm auch Straßenzüge und Landschaftsausschnitte auf, alles im Trott einer etwas grauen Tradition. Aber der Meister hatte einen Sohn, der das Geschäft einmal übernehmen sollte. Und der war wacher für die modernen Trends. Er bemühte sich um eine neue Art von Porträtfotos, angeregt durch Vorbilder in Fotozeitschriften. Er begann auch mit Industrie- und Werbeaufnahmen. Schneiders lernte

bei ihm mehr als beim Chef und erinnerte sich immer daran, wie er sich in ältere Ausgaben des damals führenden Fachorgans *Das deutsche Lichtbild* vertiefte, die der Junior besaß. Vor allem blieb ihm ein Exemplar von etwa 1927 mit Bromöldrucken von erstaunlich malerischen Wirkungen, wohl unter anderem von Franz Grainer, Heinrich Kühn und Hugo Erfurth, im Gedächtnis.

Er erkannte zunehmend die gravierenden Qualitätsunterschiede sowohl technischer als auch künstlerischer Art innerhalb des breiten Spektrums der Fotografie. Der Juniorchef führte ihn auch in die handwerklichen Geheimnisse einer anspruchsvollen Werbefotografie ein, als Schneiders an einem Projekt für Deinhard-Sekt teilnahm. Er lernte die ausgeklügelten Beleuchtungseffekte, die Möglichkeiten von Langzeitbelichtungen und die Kniffe beim Entwickeln in der Dunkelkammer, um äußerste Brillanz zu erreichen. Toni Schneiders machte schnell Fortschritte und wurde in Berufswettkämpfen jener Vorkriegsjahre sogar einmal »Reichssieger«.

Dabei erlebte er die Nazizeit, die anbrach, als er dreizehn Jahre alt war, teilweise durchaus kritisch. Er hatte sich der Bündischen Jugend angeschlossen, die der Hitlerjugend misstrauisch gegenüberstand, was auf Gegenseitigkeit beruhte. Schneiders lebte bei den Wanderfahrten der Bündischen auf, schätzte ihre Lagertreffen, ihre Naturverbundenheit, ihren (unmilitärischen) Sport, bei dem er sich zusehends kräftigte. Doch beendeten die Diktate des Naziregimes die Freizügigkeit der einzelnen Jugendbünde: Sie wurden aufgelöst, und ihre Mitglieder waren gezwungen, der zentralistisch und paramilitärisch organisierten staatlichen Hitlerjugend beizutreten. Schneiders gehörte zu einer bündischen Gruppe, die versuchte, dem Unvermeidlichen das noch Erträglichste abzugewinnen, indem sie eine Sondereinheit der Marine-Hitlerjugend bildete. Ihre Mitglieder konnten sich in dem kleinen Verband mit Booten an Mosel und Rhein weniger straff geregelt noch einige Zeit abenteuernd tummeln. Aber sie wurden argwöhnisch beobachtet, es gab Verhöre und Verhaftungen wegen »bündischer Umtriebe« und unehrenhafte Ausweisungen aus der Hitler-Jugend.

1939, nach dem Abschluss seiner Gesellenprüfung als Fotograf, wurde Schneiders zum Arbeitsdienst eingezogen, bei dem es bereits Zuarbeiten für die Kriegsführung gab. 1940 musste er zur Ausbildung zur Wehrmacht und kam nach der Rekrutenzeit zu einer Spezialeinheit mit fotografischer Tätigkeit bei einer Bildstelle der Luftwaffe, die Aufnahmen aus Beobachtungsflugzeugen im Labor auszuwerten hatte. Von dort gelangte er als Fotograf zur Fallschirmjägertruppe und kam nach entsprechenden Ausbildungskursen als Kriegsberichterstatter, Abteilung »Bild«, an verschiedenen Fronten zum Einsatz, unter anderem in der Normandie, in Italien und in Paris, wo er den Lungenschuss erlitt.

Ein Höhepunkt seiner Kriegserlebnisse war die Teilnahme als Bildberichterstatter an der Befreiung Benito Mussolinis durch deutsche Fallschirmjäger, ein Husarenstück von nur kurzer politischer Wirkung. Die überraschende Landung von Lastenseglern und einem »Fieseler Storch« auf dem als uneinnehmbar geltenden Bergmassiv des Gran Sasso, wo Mussolini von abtrünnigen Truppen des Generals Badoglio als Häftling festgehalten wurde, lief wie das Szenarium eines Gangsterfilms mit Science-Fiction-Effekten ab. Schneiders war dazu als Dokumentarfotograf abkommandiert, vierundzwanzigjährig und elastisch genug, die Geheimlandung mitzumachen. Seine Schwarz-Weiß-Aufnahmen von dem Überraschungscoup der Entführung des italienischen Diktators, mit der Leica festgehalten, werden im Koblenzer Bundesarchiv aufbewahrt (Abb. S. 23).

Im Chaos der letzten Kriegswochen entkam Schneiders kurzfristiger russischer Gefangenschaft, konnte aber noch geistesgegenwärtig eine Luftwaffendienst-Leica samt Zubehör sicherstellen, die ihm nach dem Waffenstillstand den Neuanfang in seinem Zivilberuf ermöglichte.

Nach Koblenz zurückgekehrt, begann er mit Gelegenheitsarbeiten am Mittelrhein wie einerseits Aufnahmen religiöser Plastik und einer Sammlung japanischer Puppen eines Missionshauses in kirchlichem Auftrag, andererseits Fotografien für die Militärverwaltung der französischen Besatzungszone. 1947 bot ihm ein älterer ehemaliger Kriegskamerad an, ihm in seinem Fotogeschäft in Meersburg am Bodensee zu helfen. Dass der Inhaber einen blühenden Schwarzhandel mit Fotomaterial und anderen damals raren und deshalb begehrten Waren bis nach Stuttgart betrieb, merkte Schneiders bald. Er sann auf Austritt aus diesem zwielichtigen Unternehmen, hatte aber zuvor noch eine prägende Begegnung. Eines seiner gelungenen Bilder mit Neuschneestrukturen, schon

im Sinne der neuen fotografischen Sichten, wurde im Schaufenster ausgestellt. Eines Tages kam ein Kunde, ein sonst eher verschlossener Mann von Mitte fünfzig, der sich gelegentlich Material für seine Kleinbildkamera kaufte. Er bewunderte das Bild im Ladenfenster und nahm an, es sei vom Inhaber des Geschäftes aufgenommen. Doch dieser verwies ihn an den anwesenden Toni Schneiders als den jungen Bildautor. Der Kunde beglückwünschte ihn zur besonders schönen Bildgestaltung. So begannen die Bekanntschaft und dann Freundschaft zwischen dem Maler Julius Bissier (1893–1965) und dem viel jüngeren Kamerameister Toni Schneiders, die bis zum Tode des bedeutenden Künstlers anhielt.

Bissier ließ sich von Schneiders fototechnisch beraten, und der Jüngere lernte in dem Maler hauptsächlich kleinformatiger Wasserfarbenbilder erstmals einen wirklich führenden bildenden Künstler kennen, dem er ein passantes Einführung in die moderne, zuvor von den Nazis verbotene Kunst verdankte. Bissier war früh mit der ostasiatischen Tuschemalerei in Berührung gekommen, die ihm der Sinologe Ernst Grosse um 1919 erschlossen hatte, und trat später in freundschaftlichen Verkehr mit Willi Baumeister und Oskar Schlemmer. Wie diese beiden Maler wurde er von den Nazis als »entarteter« Künstler mit Ausstellungsverbot belegt. 1939 hatte sich Bissier in Hagnau am Bodensee niedergelassen, dessen Ufergemeinden auch anderen verfolgten und verfemten Künstlern – wie beispielsweise Otto Dix – als Rückzugs- und Zufluchtsorte dienten.

Für Schneiders, der viele Werke Bissiers in dessen Auftrag fotografierte, war der Umgang mit dem meditativen Maler-Lyriker von großem Gewinn. Er öffnete ihm den Zugang zur abstrakten Kunst. Bissier fotografierte selbst studienhalber Strukturen in der Natur, und Schneiders erkannte den inneren Zusammenhang zwischen Bissiers Malerei und diesen Motiven sowie mit seiner eigenen Entdeckung von *Urformen*

der Kunst (1928), um das bekannte Buch von Karl Bloßfeldt zu zitieren, der in einem Tafelband an Skulpturen und Architekturdetails erinnernde Ausschnitte aus der Pflanzenwelt in fotografischen Vergrößerungen vorgestellt hatte. Es ging nun aber nicht, wie bei Bloßfeldt, um isolierte Gebilde, etwa Mohnkapseln oder eingerollte Farnspitzen, sondern um die Integration formstrenger Details in eine totale Bildstruktur. Hier liegen die Anfänge von Schneiders Beiträgen zur »subjektiven fotografie« um 1948.

Auch als Bissier um 1957 in Ascona im Tessin ein Haus erwarb und sich immer häufiger dort aufhielt, um schließlich ganz in den Schweizer Süden überzusiedeln, blieb die gute Verbindung bestehen, und Schneiders besuchte den Maler wiederholt in seinem kleinen Atelier und Anwesen. Die Fotobildnisse, die Schneiders vom mönchischen Bissier um 1954 aufnahm, sind bleibende Zeugnisse dieser Freundschaft (Abb. S. 25).

Während seiner Meersburger Tätigkeit lernte Schneiders auch die frühere Fotografin des Ullstein-Verlags in Berlin kennen, Frau Heddenhausen, die in Biberach an der Riss ihr Nachkriegsdomizil aufgeschlagen hatte. Sie war eine erfahrene Gestalterin von Titelbildern, damals auch für die amerikanische Zeitschrift *Reader's Digest*. Sie besaß eine Dreifarbenkamera und führte Schneiders in die Duxochrom-Colortechnik ein. Als in Reutin bei Lindau 1949/50 ein Fotolabor frei wurde, übernahm es Schneiders, um sich selbstständig zu machen, wobei er in Kauf nahm, zunächst recht primitiv wohnen zu müssen – man war es ja als ehemaliger »Wandervogel« und Soldat gewohnt, sich provisorisch einzurichten. Um 1950/51 gab es noch ein Zwischenspiel in Hamburg. Heinrich Stöckler von der Firma Ernst Leitz und Herausgeber der *Leica-Fotografie* empfahl Schneiders, das Hamburger Studio des bekannten, gerade verstorbenen Fotografen Werner Mannsfeldt zu übernehmen, der Werbeaufnahmen auch für Reemtsma ausgeführt hatte. So stieg

Schneiders vorübergehend als Hamburger Reklamefotograf ein und arbeitete für verschiedene Firmen, unter anderem auch für Shell. Etwa gleichzeitig hatte ihn der Herausgeber der neuen kulturellen Monatszeitschrift *Merian*, Dr. Heinrich Leippe, aufgefordert, auch für sein Magazin zu arbeiten. Es handelte sich hier hauptsächlich um Architektur- und Landschaftsaufnahmen, mitunter auch um Abbildungen von Kunstwerken und Innenräumen.

Toni Schneiders war auf dem Weg, ein begehrter Fotograf zu werden. Da er gelegentlich auch Bilder von der neu eingerichteten Lindauer Spielbank fotografiert hatte, lud ihn die dortige Direktorin ein, für Werbezwecke eine Aufnahmeserie während der groß

aufgezogenen Neujahrsfeier 1950/51 auszuführen. Die Verbindung mit Lindau war auch durch den Thorbecke-Verlag enger geknüpft, denn Schneiders hatte für ihn ein Lindau-Büchlein gestaltet und sich mit dem Sohn des Verlegers, Franz Thorbecke, befreundet. Die Familie Gruber-Thorbecke besaß in Lindau den Lindenhof, wo sich Schneiders öfter als Gast aufhielt. Schließlich zog er ganz nach Lindau. Im Ortsteil Bad Schachen baute er sich nach der Währungsreform ein Heim, das nach und nach für die Bedürfnisse des Archivs, des Studios und der Familie ausgebaut wurde. Inzwischen hatte er seine spätere Frau Ingeborg kennengelernt, deren aparte Erscheinung ihm aufgefallen war. Sie stammte aus einer Lindauer Familie, und so schlug man in Lindau am Bodensee Wurzeln.



Hommage à Jules Bissier · Lindau · 1988
Homage to Jules Bissier · Lindau · 1988

»fotoform« – »subjektive fotografie« – objektive
Kamerakunst

Bis zu seinem Tod im Jahr 2006 wohnte Toni Schneiders in Lindau-Bad Schachen. Sein fotografisches Schaffen führte ihn jedoch weit hinaus in die Welt. Er war als Bildgestalter gesucht und hat ein reiches Werk auf dem Gebiet geleistet, das man sein eigentliches Berufsfeld nennen kann: Bildberichte über Länder, Städte, Landschaften und ihre Bewohner. Die etwa fünfzig Jahre Wohndauer am Bodensee wirkten sich natürlich insgesamt auf seine Produktion aus, von der Hauptanteile auf die Kulturlandschaft und die Natur dieser Region zwischen der Schweiz, Österreich und Süddeutschland entfallen. Im Spätwerk nahmen diese Motive noch ständig zu, vermehrt in stimmungsvollen Farbaufnahmen. Der perfekte Fototechniker verfolgte das Ziel, klare Bilder, charakteristische Ausschnitte und farbig wohlabgestimmte Veduten von Gehöften, Dörfern und Städten, Kirchen und Schlössern einzufangen. Bei diesen Aufgaben war der »objektive« Lichtbildner mit dem Auge eines sensiblen Malers am Werk. In dieser Weise entstanden schon die frühen Schwarz-Weiß-Fotos des unermüdlich Reisenden. Im Hanns-Reich-Verlag (München) der Reihe *Terra Magica* kamen die ersten Bildbände von Schneiders heraus: zunächst über Dänemark (1957), dann das aufsehenerregende Buch über Äthiopien (1958), es folgten die Publikationen über Schweden und Berlin (beide 1959) und Norwegen (1961). Der Züricher Atlantis-Verlag veröffentlichte die Bände über Österreich (1958) und Jugoslawien (1968), fast gleichzeitig erschienen im Züricher Fretz-und-Wasmuth-Verlag Sardinien und Kreta (1958/59), und so folgte weiter Buch auf Buch: Griechenland (Archipelagus), Bayern, Deutschland, Europa, die *Imago*-Bände des Herder-Verlages in Freiburg, in dem auch die Bildbücher über den heiligen Franziskus *Der Mann aus Assisi* und den Schweizer Eremiten Nikolaus von Flüe (1975/76) verlegt wurden. Nicht nur anhand dieser zum Nacherleben

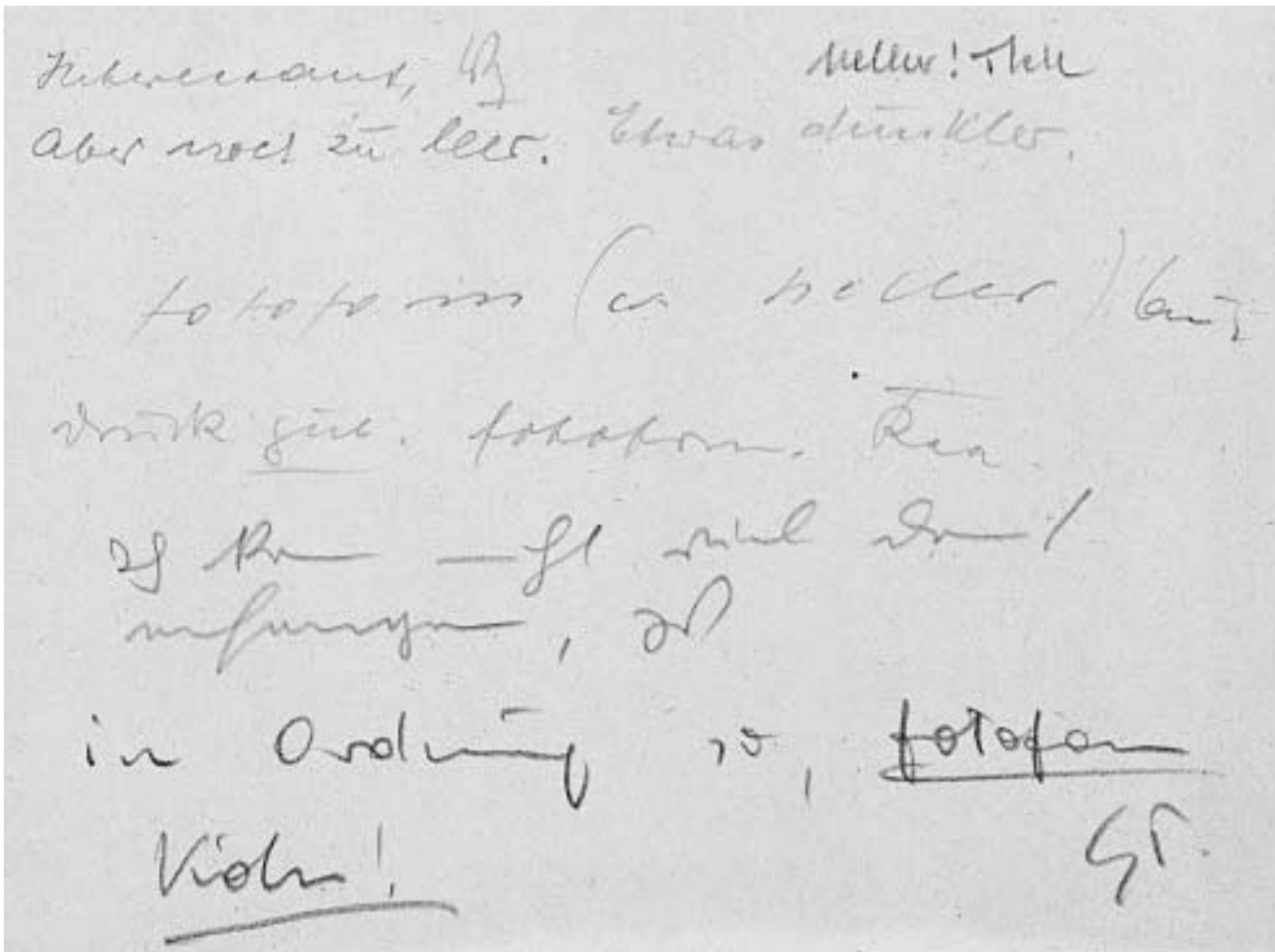
und zur Besinnlichkeit animierenden Bildserien fand Dr. Heinrich Leippe (Hamburg) 1982 die Formulierung in einem Brief an Toni Schneiders: »Du bist ein heimlich Frommer, im Sinne jener Weltfrömmigkeit, die man, wenn ich nicht irre, zuerst dem Werk Gottfried Kellers zugeschrieben hat.« Es lässt sich eine solche Charakterisierung durchaus auch auf die drei Bildbände von Schneiders zum Werk des Würzburger Bildhauers und Bildschnitzers Tilman Riemenschneider (1978, 1981, 1983) beziehen, in denen er als Fotograf versucht, in das Wesen der Plastik mit ihren christlichen Botschaften einzuführen – in mildem Licht, wie es angemessen ist, und mit dem Sinn für die Besonderheiten von Riemenschneiders spätgotischer Figurenwelt.

Mit seinen »objektiven« und (doch) künstlerisch konzipierten Lichtbildern versorgte Schneiders viele Landschafts- und Kunstkalender sowie Postkartenserien mit Abbildungen. Er war mit seinen Veröffentlichungen und Aufträgen voll ausgelastet. Aber daneben entstand das wachsende Werk der Einzelbilder meist strengen gestalterischen Charakters, Bilder im Sinne der Programmatik der Gruppe »fotoform« und der Ausstellungstrilogie *subjektive fotografie* (zwischen 1949 und 1958).

Vermutlich auf Empfehlung von Bernd Lohse, dem Bildjournalisten und Fotokritiker, der in der Nachkriegszeit einer der maßgeblichen Wortführer in der deutschen Fotoszene war und der besonders die junge Fotografie aufmerksam beobachtete und darüber in den Fachzeitschriften berichtete, wurde Toni Schneiders eingeladen, sich 1949 an der zweiten Fotoausstellung im Rahmen der für die französische Besatzungszone veranstalteten Wirtschaftsmesse in Neustadt an der Weinstraße (Rheinland-Pfalz) zu beteiligen. Dort lernte er Wolfgang Reisewitz (*1917) kennen, der bei der örtlichen Organisation mitwirkte. Reisewitz, ein Fotograf aus derselben Generation wie Schneiders, in Neustadt ansässig, regte nach

Zerwürfnissen mit der Ausstellungsleitung wegen der Ausjurierung unkonventioneller und experimenteller Kamerabilder an, einen Klub der unzufriedenen jungen Fotografen als separate Ausstellungsgemeinschaft zu bilden. Dazu zählten die von der Ablehnung ihrer »zu modernen« Bilder betroffenen Dr. Otto Steinert (1915–1978), Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser (1913–2000), Ludwig Windstoßer (1921–1983) und eben Reisewitz und Schneiders. Reisewitz schlug vor, sich als »Bund junger deutscher Fotografen« zu konstituieren. Die sechs traten in nähere Verbindung zueinander, was bei den Entfernungen ihrer Wohnorte

zunächst brieflich verabredet und vorgeklärt wurde. Dann fand ein Treffen im Stuttgarter Haus von Windstoßer statt, bei dem sich einige Teilnehmer erstmals persönlich begegneten. So erinnerte sich Schneiders beispielsweise daran, Steinert vielleicht schon vorher, aber Keetman erst in Stuttgart kennengelernt zu haben. Bei dieser Zusammenkunft beschloss man, sich nach Steinerts Vorschlag bei Ausstellungsbeiträgen als Gruppe »fotoform« zu nennen. Auch wurde vereinbart, sich einer internen Beurteilung aller durch alle zu unterziehen. Das geschah dann auch, indem die von den einzelnen vorgeschlagenen



Internes Beurteilungsblatt der Gruppe »fotoform« bezogen auf Toni Schneiders' Aufnahme *Winterlich, Solarisation*, 1950. Abgezeichnet haben von oben links nach unten:

Fotoform internal review sheet for Schneiders's "Wintery, Solarization," 1950. Signed by (from upper left to bottom): W. Reisewitz, T. Schneiders, S. Lauterwasser, P. Keetman, L. Windstoßer, O. Steinert.

Bilder allen übrigen in einem Rundlaufverfahren zur kritischen Prüfung zugesandt wurden. Man schrieb auf die Rückseiten der Abzüge seine Beurteilung im Telegrammstil (Abb. S. 13). Erst wenn die Mehrheit zugestimmt hatte, durfte das eingereichte Bild in die Gruppenausstellung aufgenommen werden. Das Verfahren war hart, führte aber dazu, »fotoform« relativ einheitlich und mit hohem, anspruchsvollem Niveau in der Öffentlichkeit erscheinen zu lassen. Von den sechs Urmitgliedern kannten sich Reisewitz, Keetman, Lauterwasser und Windstoßer bereits vom Treffen bei der Ausstellung *Die Fotografie* in Stuttgart 1948 und zum Teil durch gemeinsame Ausbildungszeiten in München und in Stuttgart bei Adolf Lazi. Dieser nahm Privatschüler in seinem modernen Stuttgarter Haus an und galt als wichtiger Lehrer der älteren Generation. Er war ein Mann mit künstlerischen Talenten und Ambitionen, ein Freund des ihm fast benachbarten Malers Willi Baumeister und führend auf einigen Gebieten der Sach- und Porträtfotografie. In Lazis Lehre lässt sich eine der Wurzeln der erneuerungsbewussten deutschen Fotografie nach 1945 erkennen.

Ganz extrem, nämlich autodidaktisch, verlief hingegen die Bahn Otto Steinerts zu einem der führenden Fotografen. Hatte der Saarbrücker zwar schon als Schüler eifrig fotografiert und experimentiert, auch bereits an Amateurausstellungen und -wettbewerben teilgenommen, so entschloss er sich zunächst doch zum Studium der Medizin. Er promovierte bei dem berühmten Chirurgen Professor Ferdinand Sauerbruch in Berlin 1939 und trat in das Sanitätskorps der Wehrmacht ein. Er machte den Zweiten Weltkrieg mit, zuletzt als Stabsarzt. Nach dem Krieg wandte er sich verstärkt der Fotografie zu und erregte mit experimentellen Arbeiten und eindrucksvollen Porträtaufnahmen die Aufmerksamkeit der Kulturbehörden im Saarland, das von der sich bildenden Bundesrepublik abgetrennt war. Im Frühjahr 1948 wurde er zum Aufbau einer Fotoklasse an die neue Staatliche Schule für Kunst und Handwerk

in Saarbrücken berufen. Hier entfaltete er eine straff organisierte Aktivität in Lehre und Praxis, womit sich bald ein internationales Zentrum für moderne Fotografie entwickelte. Kein Wunder, dass der intellektuell, naturwissenschaftlich und fototechnisch sowie bildkünstlerisch Begabte schnell zum Wortführer der Gruppe »fotoform« avancierte, während sich Wolfgang Reisewitz nach und nach aus der Geschäftsführung zurückzog.

Forcierter als Lazi betrieb Dr. Steinert eine bewusste Wiederanerkennung der von den Nazis abgelehnten Bauhaus-Kamerakünstler und der experimentellen Welle der Zwanziger- und frühen Dreißigerjahre: In erster Linie Man Ray (mit dem er in Paris Kontakt aufnahm), Alexander Rodtschenko und El Lissitzky aus Russland, die in Deutschland seit der Stuttgarter Ausstellung *Film und Foto* 1929 bekannt waren, ferner László Moholy-Nagy, Herbert Bayer und Raoul Hausmann, die aus Deutschland emigriert waren. Aber auch Albert Renger-Patzsch und andere deutsche Fotografen waren für Otto Steinert Vorbilder, ohne dass er sie nachahmte. Er dachte daran, ihre Arbeit weiterzuentwickeln. In diesem Sinne wirkte er bei seinem Unterricht in Saarbrücken, aber auch im Kreis von »fotoform« programmatisch. Und Programm war auch der Gruppenname »fotoform«, der, kleingeschrieben wie die Typografie des Bauhaus, die Formwerte der Lichtbilder betonen sollte.

Mit Schwung und jugendlichem Eifer betraten die sechs von »fotoform« die Bühne der deutschen und bald auch der europäischen Fotoausstellungen. Schneiders war von Beginn an dabei und stellte mit aus bei den Gruppenpräsentationen 1949–1951 in Neustadt, Mailand, Darmstadt, Köln, Saarbrücken und weiteren Städten. Sensationelle Wirkung ging von den *fotoform*-Sonderausstellungen innerhalb der ersten Bilderschauen auf den Kölner *Photokina*-Messen 1950 und 1951 aus. Von der Letztgenannten existiert eine



Köln · 1951 / Cologne · 1951

Peter Fischer, Die Gruppe »fotoform«. Von links nach rechts:

Peter Fischer, The Fotoform group. From left to right:

P. Keetman, S. Lauterwasser, T. Schneiders, L. Windstoßer, O. Steinert

Gruppenaufnahme (ohne Reisewitz) der damals in Köln anwesenden »fotoform«-Mitglieder (Abb. oben). Man erkennt, dass es sich um etwa gleichaltrige, ungefähr dreißig- bis fünfunddreißigjährige Männer handelt, die selbstbewusst und fröhlich ihren Erfolg feiern. Die Gruppe hatte sich mit ihren Bildern spektakulär von den konventionellen, traditionellen, meist zwar technisch durchaus perfekten, aber inhaltlich und formal unbefriedigenden Fotografien der Nachkriegszeit abgesetzt. Besonders die Zeugnisse experimenteller Möglichkeiten mit Montagen, Solarisationen, Doppel- und Mehrfachbelichtungen, Negativdrucken, Fotogrammen und andererseits mit strengsten, grafisch wirkenden Strukturaufnahmen stellten die größten Herausforderungen für das an solche optischen Phänomene noch ungewohnte Publikum dar.

Toni Schneiders' Beziehungen innerhalb der Gruppe »fotoform«, die aus bewussten Individualisten bestand, waren durch seine persönlichen Sympathien beziehungsweise Aversionen bestimmt. Er pflegte engeren Kontakt zu Otto Steinert und freundschaftlichen zu Peter Keetman. Mit Steinert verstand er sich auf der Basis des kollegialen und freimütig-burschikosen Gedankenaustausches sowohl über bildtechnische Fragen als auch über menschliche Verhaltensweisen. Steinert schätzte Schneiders' direkte Art der Meinungsäußerung, das Offene, dabei oft auch Süffisant-Sarkastische seiner Einschätzung von Dingen, Umständen, Situationen und Leistungen, gerade auch von Leuten, mit denen man umgehen musste. Toni Schneiders war ja nicht auf den Mund gefallen, wusste sich verbal zu wehren oder zu anstehenden Fragen zu melden,

manchmal rau, meist aber mit Witz gewürzt. Das war eine Sprache, die Steinert akzeptierte, während er bei Schönrednern und Phrasendreschern empfindlich reagierte und sein abschätziges Urteil in das lapidare Verdikt presste: »Fürchterlicher Schwätzer!« Umgekehrt genoss Schneiders den Sinn von Otto Steinert für doppelbödigen Humor und dessen scharfe Charakterisierungen.

Schneiders' Freundschaft mit Peter Keetman war von anderer Qualität. Als sie sich 1949 in Stuttgart kennenlernten, haben sie sich »auf Anhieb gemocht«, wie sie sich gerne erinnerten. Beide schleppten sich mit ihren Kriegsleiden herum (Keetman war beinamputiert), und beide waren argwöhnisch gegenüber Eitelkeit und Angeberei. Sie hielten einfache Sachlichkeit für wesentlich und Gefühle zwar auch für nötig, aber nicht unbedingt zum Vorzeigen. Sie schlossen einen Freundschaftsbund. Die Briefe, die Toni Schneiders an Peter Keetman schrieb, vielfach auf die Rückseiten von vergrößerten Fotos, stellen ein eigenes, köstliches Kapitel einer launigen Korrespondenz unter Berufskollegen und echten Freunden dar. Oft von Schneiders in einem »historisierend« umständlichen altfränkischen Stil verfasst, stecken sie voller Anspielungen, satirischer Assoziationen und auch derber Sottisen und bilden Farbtupfer in seiner Gesamtproduktion. Dazu zählen auch hin und wieder Collagen wie die bildmäßig aufgezoogene *Hommage à Peter Keetman* zu einem von dessen runden Geburtstagen.

Schneiders konnte Keetman sogar zu beruflichen Chancen verhelfen. Erwähnt sei besonders die Empfehlung Keetmans durch Schneiders an den Designer Nikolai Borg, der eine Zeit lang in Unteruhldingen am Bodensee wohnte und für große Firmen als Werbegrafiker arbeitete. Schneiders hatte für ihn fotografische Aufträge ausgeführt, doch nachdem Borg nach München gezogen war, wurde es für Schneiders zu umständlich, ihm von Lindau aus öfter zur Ver-

fügung zu stehen. Für Keetman, der in Breitbrunn am Chiemsee lebte, war dies einfacher. Und seine Zusammenarbeit mit dem Designer Borg gestaltete sich für beide Seiten hervorragend.

Am Bodensee fanden sich nach 1945 viele Künstler ein, unter ihnen auch einige bedeutende Fotografen wie die Kamerakünstlerin Martha Hoepffner in Kressbronn und eben Toni Schneiders in Lindau. Siegfried Lauterwasser übernahm in Überlingen das Fotogeschäft seines Vaters. In Wasserburg unweit von Lindau lebte Heinz Hajek-Halke (1898–1983), der sogar in Martin Walsers Roman *Ein springender Brunnen* als Fotograf und »Schlangenzüchter« erwähnt wurde. Schneiders und Keetman lernten ihn bald kennen und besuchten den viel älteren Berufskollegen gerne in Wasserburg. Die Gespräche mit diesem erfahrenen experimentellen Lichtbildner mit dem Hauch eines Abenteurers, der 1955 noch als Dozent für Fotografie an die Hochschule der Bildenden Künste in Berlin-Charlottenburg berufen wurde, waren für sie immer ein Gewinn. Hajek-Halke hatte schon in den Zwanzigerjahren experimentelle Fotos und Fotogramme ausgeführt und war natürlich in die Warnzone der Nazis geraten. Einige seiner Bilder waren bereits sehr bekannt (*Üble Nachrede*, 1932 – die Kombination eines Sargwagens mit Trauergesellschaft auf einer von oben gesehenen Vorstadtstraße mit einem Mädchenakt, der dem Bild unterlegt ist). Und auch Otto Steinert schätzte Hajek-Halkes Lichtgrafiken, die surreal-abstrakt wirkten. So schlugen Schneiders, Keetman und Steinert 1951 vor, Hajek-Halke als siebtes Mitglied in die Gruppe »fotoform« aufzunehmen. In diesem Klub war er nun der weitaus Älteste, von allen hochgeschätzt und sich in seiner noch immer jugendlichen Art harmonisch einfügend. Das packende Fotoporträt, das Schneiders plastisch-dramatisch von Heinz Hajek-Halkes Gesicht 1951 aufnahm und das zu Recht als eines der besten Bildnisse dieser Zeit gilt, dokumentiert den intensiven Kontakt zwischen den beiden Künstlern (Abb. S. 37).

Zur Gruppe »fotoform« trat als erster Ausländer – und als letztes Mitglied – noch der Schwede Christer Christian (1918–2002) hinzu, der mit Toni Schneiders und Otto Steinert befreundet war und im Sinne ihrer Bildauffassungen erfolgreich fotografierte. Der »Klub« stand nun vor der Entscheidung, ob er sich weiter ausdehnen und international werden sollte. Dr. Steinert, in Saarbrücken mittlerweile zum Direktor der dortigen Staatlichen Kunstschule berufen (1950/51), sah über die kleine Avantgardegruppe »fotoform« hinaus und verfolgte das größere Ziel einer Sammlung aller Kräfte, die im Geiste der Erneuerung der kreativen Fotografie in allen Ländern festzustellen waren. Er hatte erkannt, dass sich weit über den Rahmen von »fotoform« hinaus ähnliche Bestrebungen vielerorts und meist bei Einzelpersonlichkeiten, da und dort auch in elitären Vereinigungen, zeigten. So begann er von seinem Saarbrücker Kunstschulbüro aus, nach allen Seiten seine Angel auszuwerfen, brieflich und telefonisch und unter Einschaltung von Freunden und Kollegen. Es entstand das Konzept einer ganz neuartigen internationalen Ausstellung, das er seit 1950 verfolgte. Dafür musste ein schlagwortartiger Name gefunden werden, denn »fotoform« war auf die kleine Gruppe der sechs bis acht Mitglieder festgelegt. Steinert beriet sich damals öfter mit mir, der ich seit 1948 einen ständigen Lehrauftrag für Kunstgeschichte an der Saarbrücker Kunstschule von Darmstadt aus versah. Wir einigten uns auf das Kennwort »subjektive fotografie« (wiederum im Bauhaus-Stil kleingeschrieben und mit »f« statt »ph«). Unter diesem Titel fand im Juli 1951 die erste der drei »historischen« Ausstellungen statt, und zwar im für die Kunstschule brandneu ausgebauten Barockgehäuse des ehemaligen Militärwaisenhauses am von F. J. Stengel um 1750 gestalteten Ludwigsplatz in Saarbrücken.

Steinert war der Cheforganisator und hatte zur Einführung, als Brückenschlag und Verbeugung vor den älteren Großmeistern der fortschrittlichen Kamerakunst, eine Auswahl von Fotografien von Man Ray, Herbert Bayer und László Moholy-Nagy im Vorraum

versammelt. Schon allein diese Inkunabeln der modernen und experimentellen Lichtbildnerie waren seinerzeit aufsehenerregend. Und dann kam die umfassende Schau moderner Fotokunst lebender Kamerameister aus vielen europäischen Ländern dazu. Es war ein Paukenschlag, der Steinert mit der ersten *subjektiven fotografie*-Ausstellung gelungen war. Saarbrücken wurde für alle an diesen Phänomenen Interessierten zu einem Wallfahrtsort. Die Gruppe »fotoform« war als »Speerspitze« in diesem großen Rahmen unter den deutschen Teilnehmern noch geschlossen beteiligt. Toni Schneiders war mit den Bildern *Bildnis H. Hajek-Halke* (Abb. S. 37), *Wartende Frau* (Abb. S. 77), *Signale* (Abb. S. 79), *Schienenspinne* (Abb. S. 80), *Vereiste Zweige (Solarisation)*, *Boote im Nebel*, *Balkenschrift im Wasser* und *Forelle* vertreten.

Nach der Saarbrücker Schau veröffentlichte Otto Steinert das dokumentarische Buch *subjektive fotografie* (Bonn 1952), dessen Bildauswahl nicht ganz exakt die Saarbrücker Ausstellung spiegelt. Darin finden sich die Abbildungen von Arbeiten Toni Schneiders': *Vereiste Zweige (Solarisation)*, *Signale* (Abb. S. 79), *Balkenschrift im Wasser* und *Wartende Frau* (seitenverkehrt gedruckt, Abb. S. 77).

Schneiders erinnert sich lächelnd an die gemeinsame Fahrt nach Saarbrücken im Wagen von Christer Christian, der aus Schweden (oder Paris?) nach Lindau kam, ihn und Keetman auflud, und wie sie dann Steinerts Gäste waren. Morgens entdeckten sie den Schweden splitternackt in einem Liegestuhl in Steinerts Garten schlafend, während scheu äugende Passanten am Zaun vorbeigingen. Abends feierte man im Lokal »Zum Fürsten Ludwig«, schräg gegenüber dem neu eingerichteten Kunstschulgebäude gelegen, und taufte die Kneipe in »Zum feuchten Ludwig« um. Dort trafen sich die Fans, wie man heute sagen würde. Fotografen, Journalisten, Schauspieler, Studierende, interessierte »Laien« und so weiter.

Ähnlich und zugleich noch professioneller lief die Eröffnung der zweiten Ausstellung *subjektive fotografie 2* Ende November 1954 in Saarbrücken ab, zu der Steinert – um entsprechender Kritik zu begegnen – eine Jury gebeten hatte, zu der immerhin Man Ray aus Paris zählte. Abermals wurde das Ereignis in einem Bildband von Steinert festgehalten: *subjektive fotografie 2* (München 1955). Der Beitrag von Toni Schneiders bestand in dieser internationalen Übersicht zur modernen Fotografie aus folgenden Bildern: *Unheimliches Nest* (Abb. S. 152) und *Der Maler Julius Bissier* (Abb. S. 25).

Parallel zu den Aktionen Steinerts in Saarbrücken verliefen die Vorhaben während der seit 1950 stattfindenden *Photokina*-Messen in Köln, an denen die Gruppe »fotoform« anfangs geschlossen beteiligt war. Dort wurde auch die dritte der von Steinert organisierten Ausstellungen, *subjektive fotografie 3*, gezeigt. Bei ihr, die 1958 stattfand, stellte sich die inzwischen in die Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL), die spätere Deutsche Photographische Akademie, eingegliederte Gruppe »fotoform« nicht mehr separat vor – sie hatte sich aufgelöst. Auch die Strömung, die Steinert unter den Begriff »subjektive fotografie« gestellt hatte, erfuhr nicht mehr in einem eigenen Bildband, sondern nur noch in einer Sondernummer der internationalen Monatszeitschrift *Camera* (Luzern 1959), einen Rückblick, der von Texten begleitet war, die eingestanden, dass die Bewegung ihre Ziele der Bewusstmachung von konzentriert künstlerisch-gestalterischer Fotografie erreicht habe und nunmehr in der globalen modernen Kamerakunst gleichsam aufgehe.

Toni Schneiders war bis zuletzt dabei und sah bis zu seinem Tod in jener Aufbruchsstimmung und in ihrem Aufwind zur Überwindung der Nazidiktate und der zähen Konventionen einer stets nachhinkenden professionellen und Amateurfotografie die wesent-

liche Leistung von »fotoform« und den drei Ausstellungen *subjektive fotografie*. Es war ganz organisch, dass der inzwischen zum Professor ernannte Otto Steinert mit seiner Berufung an die Folkwangschule für Gestaltung in Essen 1959 selbst Abstand nahm von weiteren Aktionen für eine in die Breite ausgeuferte »subjektive fotografie«, während die sogenannte Life-Photography – ein gehobener Bildjournalismus – das größere Interesse des Publikums fand. Man konnte befriedigend konstatieren, dass es auch innerhalb dieser weltweiten Abbildungsflut immer wieder einzelne hervorragende gestalterische Beispiele gab, die nicht zuletzt auch durch die Sensibilisierung der »subjektiven fotografie« zumindest partiell zustande gekommen waren.

Schneiders, der – seinem Fernweh und seiner Reiselust folgend – enorm viel im In- und Ausland unterwegs war, kam doch gleichsam als »Landschaftler« (wie es in der Malerei früher hieß) immer wieder in seine Wahlheimat zurück und entdeckte wiederholt neue Aspekte der alten Motivkreise an den Ufern des Bodensees. Man könnte seine Bodenseethemen von seinen übrigen Reisebildern trennen und daraus eigene Kapitel bilden. Was sie indessen verbindet, ist seine besondere Art des Blicks, des Erfassens charakteristischer und bildwürdiger Ausschnitte. Man spürt die »Schulung« durch die Strukturfotografie der »fotoform«-Phase. Aus Steinerts Nachlass im Essener Museum Folkwang (Fotografische Sammlung), der viel Originalmaterial aus Steinerts Ausstellungstätigkeit enthält, lässt sich ungefähr rekonstruieren, welche Bilder Toni Schneiders zu jenen Bilderschauen von *fotoform* und der *subjektiven fotografie* zwischen 1949 und 1958 eingesandt hatte oder welche tatsächlich in die Ausstellungen aufgenommen wurden. Dieses Bildgut lässt sich zum einen einteilen nach Naturausschnitten, die abstrakt, vielmehr: halb ungegenständlich-zeichenhaft wirken, und zum anderen nach komprimierten Stimmungsbildern, bei denen Komposition,

Lichtführung, Binnenstrukturen neben inhaltlichen Komponenten das Bildnerische garantieren. Zur erstgenannten Gruppe zählen die »Detailminiaturen« wie die Lichtreflexe auf stiller oder bewegter Wasseroberfläche (übrigens eine Thematik, der sich der andere am Bodensee lebende »fotoform«-Fotograf, Siegfried Lauterwasser in Überlingen, ebenfalls in seiner »fotoform«-Zeit intensiv widmete); sodann etwa die Luftblasen unter flachen Eisschichten einer Pfütze mit ihren eigentümlichen grafischen Figuren (*Unheimliches Nest*, Abb. S. 152), die bizarren Eiskragens an Pfosten, die ins ufernahe Seewasser gerammt sind (*Ein Kragen aus Eis*, Abb. S. 153); filigranes Geäst, auch solches mit Schneebeleg, einzelne Schilfhalme, Fischernetze, vom Wasser in langen Zeiten geschliffene rundliche Steine mit ihren Marmoradern in seltsamen »Zeichen«, Wandflächen mit blätterndem Verputz oder isoliert sitzenden Fensterrahmen, oder kahle Weinreben im Schatten werfenden Streiflicht am Mauerspalier (*Verspielte Schatten*, Abb. S. 54). Die letztgenannte Aufnahme in weichem Licht erinnert an eine ostasiatische Pinselschrift. Unwillkürlich fragt man sich, ob Julius Bissier, der Malerfreund von Schneiders, dieses Bild kannte und ob er es nicht hätte besonders lieben müssen.

Die sieben Mitglieder der Avantgardegruppe »fotoform« waren sich zwar einig in der Zielsetzung einer – wie man damals gerne sagte – »gestalterischen Fotografie«, aber durchaus verschieden in der Handhabung der Kamera und in der Ausnutzung zusätzlicher Laborarbeit. So pflegten einige die experimentellen Möglichkeiten des Mediums besonders intensiv, natürlich immer neben ihrer sonstigen Aufnahmetätigkeit. Toni Schneiders zählte zu denen, die sich im Experimentellen eher zurückhielten. Er misstraute den allzu raffinierten technisch-optisch-fotochemischen »Verfremdungen«, obwohl er sie etwa bei Hajek-Halke, Chorgesheimer, Keetman, Steinert und anderen durchaus tolerierte. Schneiders zeigte selten Solarisationen, praktizierte kaum Montagen, Mehrfachbelichtungen

und Negativdrucke und führte keine Fotogramme aus wie mehrere seiner »fotoform«-Kollegen. Eines seiner eigenwilligsten Experimente bestand bezeichnenderweise in der einfachen Benutzung eines Schlüsselochs in einer Tür als Camera-obscura-Objektiv wie bei einer historischen Lochkamera. Es wurde durch die Beobachtung der kleinen Lichtquelle ausgelöst und führte zu schönen Lichtwirkungen »abstrakter« Erscheinung. Sonst aber fand er das »subjektive« Element, das ihn befähigte, immer dabei zu sein, wenn nach den Bildvorstellungen von »fotoform« und »subjektiver Fotografie« in den Fünfzigerjahren die programmatischen Ausstellungen stattfanden, in den Motiven von Natur und Technik und mehrheitlich in Landschaftlichem, auch in den erwähnten Lichtreflexen auf Wasseroberflächen, im Mineralischen und Vegetabilischen.

Man hat den Kameramännern von »fotoform« zum Vorwurf machen wollen, dass sie mit vielen ihrer Motive, die das prägnant Grafische in starken Strukturtaufnahmen zur Anschauung brachten, vor ihrer Gegenwart geflohen seien. So als hätten sie primär Ruinen und menschlich-soziales Elend ihrer städtischen Umgebungen ablichten sollen. Kriegsrüinen der deutschen Städte waren nach 1945 beliebte, triste Motive bis weit in die Trivialfotografie hinab. Ihnen widmeten sich auch bedeutende Kamerameister wie Peter Cürliß in Berlin, Hermann Claasen in Köln und Herbert List in München, die ganze Konvolute zu diesem Thema schufen, auch Gunther Keusen in Saarbrücken und andere mit kleineren »Ruinenreihen«. Die Fotografen von »fotoform« fanden die Thematik schon nicht mehr so faszinierend. Und sie agierten mit ihrer Ästhetik keineswegs als gegenwartsferne romantisch-elitäre Elfenbeinturmbewohner. Es ist dabei festzuhalten, dass die ausgesprochen grafischen Reize in der Schwarz-Weiß-Fotografie nachspürende künstlerische Fotografie eine internationale Spezies war. Sie fand nicht nur in Deutschland – schon vor 1933 etwa mit Albert Renger-Patzsch –, sondern international

hervorragende Vertreter, zum Beispiel in den USA mit Ansel Adams (1902–1984), Aaron Siskind (1903–1991) und Brett Weston (1911–1993). Auch sie zählen zur weltweiten Strömung einer rein ästhetisch begründeten Zuwendung zu Phänomenen der Natur – und oft nur in ihren Details – sowie zu solchen technischer Konstruktionen, wie sie gelegentlich bei Toni Schneiders in seinen Bildern von Gruppen von Eisenbahnsignalen oder Schienenspinnen zu finden sind. Immer geht es um bildwirksame Strukturen in betontem Schwarz-Weiß-Kontrast. Dahinter können auch inhaltliche, stimmungsbedingte und sogar »weltanschauliche« Empfindungen mitschwingen, wenn die Schauplätze eine besondere Atmosphäre der Einsamkeit, der Kälte oder Verlassenheit vermitteln. Auch dies gehört zweifellos zu den menschlichen Erfahrungen der Nachkriegszeit in Deutschland.

Im Übrigen interessierten Schneiders nach dem Krieg durchaus menschliche Melancholie wie im traurig-nachsinnenden Gesicht der Wartenden am Zugfenster an einem Regentag (*Wartende Frau*, Abb. S. 77) oder bei dem verloren wirkenden älteren Mann mit Blumenstrauß an einer Großstadtecke bei unwirt-

lichem Wetter (*Ein trister Tag*, Abb. S. 90). Auch Menschen in schnellen Bewegungen fing er ein: den Passanten, der über ein Flugblatt mit Mörderanzeige hinweghastet (*Letzte Meldung*, Abb. S. 91), den Buben, der mit gespreizten Beinen mit seinem Fahrrad durch eine spritzende Pfütze rollt, oder sich selbst, vor seiner Kamera hochspringend: So kannten die frühen Freunde den fidelen Toni.

Auf diese Weise stehen die Dinge in seinem fotografischen Werk nebeneinander: das »Objektive« und das »Subjektive«, zwei Wesenszüge, vermittelt durch die Bilder aus der Kamera.

Er ist charakteristisch für seine Generation von Fotografen, die, bescheiden und ihrem Instrument verpflichtet, noch nichts von »Kunst« bei ihrem Bildschaffen wissen wollten. Ähnlich äußerten sich auch andere berühmte Fotografen wie André Kertész, Brassai und vor allem Henri Cartier-Bresson, die wir heute, nachdem die Fotografie (und wir möchten lieber statuieren: in ihren Spitzenleistungen) als Kunst anerkannt ist, doch selbstverständlich als Künstler verstehen. Toni Schneiders zählt zu ihnen.

* Dieser Beitrag erschien in: *Toni Schneiders: Photographien 1946–1980*, Ausst.-Kat. Fotomuseum im Münchner Stadtmuseum; Stadtmuseum in Lindau, München 1999. Wir danken dem Autor J. A. Schmoll gen. Eisenwerth und dem Verlag Schirmer / Mosel, München, dass wir den Text erneut publizieren dürfen.

Camera Artist Toni Schneiders: Personality, Life, and Work

J. A. Schmoll gen. Eisenwerth

From Koblenz (via the Gran Sasso) to Lindau at Lake Constance

Of the “angry young men” in the group of avant-garde photographers that formed in Germany in 1949, Toni Schneiders was the liveliest. Despite a punctured lung, chronic asthma, and memories of hair-raising and dangerous war experiences, he was always in a joking mood—a perpetual optimist and, as some thought, a true Rhinelander whose melancholy side was concealed behind a lively wit and a Dadaist turn of mind. He was also what people call a true good friend, an adventurous spirit, and a person one could depend on. In the company of friends and colleagues, he was ordinarily heard laughing. His incidental comments, his postcard greetings, and his letters—especially those written to his friend and colleague Peter Keetman (1916–2005)—are precious documents of his verbal wit. But as a photographer, he was a serious professional capable of intense concentration.

When speaking of his parents, Schneiders was fond of recalling Goethe’s self-portrait in verse: *“Vom Vater hab ich die Statur, des Lebens ernstes Führen, vom Mütterchen die Frohnatur, die Lust zu fabulieren.”* (My father gave me my stature, / The gravity of living, / My mother gave me my merry nature, / And the joy of storytelling.) Toni Schneiders’s father came from Daun in the Eifel region, his mother from Urbar near Koblenz. His father was a business manager, employed at first by a Ford dealership that went bankrupt in 1933 and then at the Medical Association in Koblenz. He had survived the battlefields of World War I with a severe leg wound from which he suffered constantly until his death. He died at the age of fifty-six in 1944. A strong woman, Schneiders’s mother passed her cheerful, Rhenish manner down to her son, who was born

two months premature in Urbar on May 13, 1920, and remained frail and skinny until puberty.

The young Schneiders attended a school in the historical heart of Koblenz between St. Castor, the medieval church where several archbishops of Trier lay buried, and the Deutschordenshaus, formerly the house of the German cavaliers and now home to a modern art museum. There, at the Deutsche Eck, the so-called “German corner” where the Mosel and the Rhine rivers converge, stood (and now stands again after being destroyed during World War II) the neo-Baroque equestrian statue of Emperor Wilhelm I. And not far from that spot, along Schneiders’s way to school, stood another monument, this one marking Napoleon’s conquest of the Prussian fortress of Koblenz-Ehrenbreitstein. When the tide turned and Napoleon’s allied enemies marched through Koblenz on their way to Paris, Cossacks wrote the words *“gesehen, genehmigt”* (“seen and approved”) on the Corsican’s monument, as Schneiders liked to recollect from anecdotes heard during his school days.

Thus Schneiders grew up in a region rich in history, giving him not only a keen sense of the past, but also an appreciation of the character of cultural landscapes, at an early age. The Mosel and Middle Rhine valleys are winegrowing areas; a love of wine and good cheer runs in the blood of the people of the vineyard country—and presumably has since Roman times. Schneiders used to cite Heinrich Böll, who noted that the wine drinker’s Rhine stretches from the south to Bonn, giving way there to the schnapps drinker’s Rhine (and, one might add, the beer-and-Kölsch drinker’s

Rhine). Toni Schneiders was surely among those wine drinkers whose predilection does not exclude other intellectual beverages as well.

When he left school and found himself faced with the necessity of earning a living, Toni Schneiders went to the labor office in Koblenz for vocational counseling. There, he expressed the wish—a rather unusual one for his environment—to become an art painter. Unfortunately, the officials at the labor office had little experience in that field. With the best of intentions, they sent the young man to a decorative painter, who was also known to have painted naïve pictures in his free time. Schneiders soon realized that there was nothing for him to learn in his workshop. When he appeared for vocational counseling again, he was advised to train as a photographer. Photography, he was told, was not that much different from painting. The schoolboy had never worked with a camera. But he was curious about the “picture machine.” And thus he was apprenticed to a photographer in Koblenz.

Schneiders’s photographic training was strict and thorough. He learned all of the basic principles of photography, from camera technique to image exposure to darkroom methods. He took passport photos, portraits, group and wedding pictures, pictures of soldiers from the local military garrison, but he also photographed street scenes and landscape views—all in the routine of a rather dusty tradition. But the master photographer had a son who was expected to take over the business one day. More attentive to modern trends, the son strove to develop a new kind of portrait photography, inspired by pictures in photography magazines; he began making industrial and commercial photographs. Schneiders learned more from the son than from the father, and he long remembered immersing himself in older issues of *Das deutsche Lichtbild*, the leading photography journal of the time, which his younger boss had collected.

He specifically recalled an issue from about 1927 containing bromide-oil prints with astonishing painterly effects, presumably done by such photographers as Franz Grainer, Heinrich Kühn, and Hugo Erfurth.

Schneiders became increasingly aware of significant differences in both technical and artistic quality within the broad spectrum of photography. The owner’s son also initiated him into the technical secrets of serious commercial photography as Schneiders worked on a project for Deinhard sparkling wines. He learned how to achieve sophisticated lighting effects, about the possibilities offered by extended exposures, and he picked up a number of useful darkroom tricks used to achieve optimum brightness. Schneiders made rapid progress and was once even awarded a “Reichssieger” prize in a professional competition during the prewar years.

His experience of the Nazi era, which began when he was thirteen years old, was that of an often critical witness. He joined the Bündische Jugend, a youth organization mistrustful of the Hitler Youth, a feeling that was mutual. Schneiders was an avid participant in the hiking trips undertaken by the youth organization. He enjoyed the camp gatherings and appreciated the group’s devotion to nature and (non-military) sports activities, which helped him build his physical strength. But the Nazi regime soon put an end to the liberal practices of the independent youth organizations. They were disbanded, their members forced to join the centralized, paramilitary, state-sponsored Hitler Youth. Schneiders belonged to a group that attempted to make the best of an inescapable situation by founding a special unit known as the Marine-Hitler-Jugend (Navy Hitler Youth). For some time, its members were allowed to cavort in boats on the Mosel and Rhine rivers with less regimentation. But they were watched by unfriendly observers. Members were interrogated and arrested on charges of “conspiratorial activities” and dishonorably discharged from the Hitler Youth.

In 1939, after passing his examination as a journeyman photographer, Schneiders was drafted into the labor service, an organization tasked with supporting the war effort, among other things. He was conscripted to military service in 1940 and assigned upon completion of his basic training to a special photography unit at a Luftwaffe (German air force) installation responsible for analyzing aerial photographs taken by observation aircraft. From there, he was transferred as a photographer to an airborne unit and, after completing several courses as a war correspondent specialized in "photo-reporting," saw duty on several different fronts, including Normandy, Italy, and France, where he took a bullet in the lung in Paris.

One of the highlights of his war experience was his participation as a photo-reporter in the liberation of Benito Mussolini by German parachutists, a bold coup that had only limited political impact. The surprise landing of cargo gliders and a "Fieseler Storch" (a slow-flying courier and observation aircraft) in the supposedly impregnable Gran Sasso mountains, where Mussolini was being held captive by mutinous troops led by General Badoglio, proceeded much like the

scenario of a gangster movie with science-fiction elements. Twenty-four-years old and agile enough to take part in the secret landing, Schneiders was assigned to the force as a documentary photographer. His black-and-white photographs of the surprise strike and abduction of the Italian dictator, taken with a Leica, are now in the collection of the Bundesarchiv (Federal archives) in Koblenz (ill. below).

During the last, chaotic weeks of the war, Schneiders escaped after a brief period of confinement in a Russian prison camp and had the presence of mind to rescue his Air Force Leica and accessories, which enabled him to make a new start in his civilian profession after war's end.

After his return to Koblenz, he took odd jobs in the Middle Rhine region. These included a church commission for photographs of religious sculptures and a collection of Japanese dolls at a mission house, as well as contract work for the military government in the French zone of occupation. In 1947, an older war comrade offered him a job in his photo shop in Meersburg at Lake Constance. Schneiders soon realized that the owner was involved in a lucrative



»Spargelfelder«, Anlage zur Verhinderung von Luftlandungen der Alliierten · Nordfrankreich · 1944
 "Asparagus Fields," for the Prevention of Allied Airplane Landings · Northern France · 1944



Lastensegler, Einsatz zur Befreiung Mussolinis vom Gran Sasso am 12. September 1943
 Cargo Glider, Mission for the Liberation of Mussolini from Gran Sasso on September 12, 1943

black-market trade in photographic material and other rare and thus coveted goods with partners as far away as Stuttgart. He made plans to leave this dubious enterprise but experienced a crucial encounter before departing the firm. One of his excellent photographs showing some structures in newly fallen snow, done in the spirit of the new theories of photography, was exhibited in the shop window. One day, a customer—an otherwise rather introverted man in his mid-fifties who occasionally purchased material for his 35-mm camera—entered the shop. He expressed praise for the picture in the window, assuming it had been taken by the shop owner. But the latter identified Toni Schneiders, who was present at the time, as the young author of the work. The customer congratulated him on his especially fine photograph. It was the beginning of an acquaintance, later a friendship, between the painter Julius Bissier (1893–1965) and the much younger Schneiders, a relationship that lasted until the death of this significant artist.

For the first time in his life, Schneiders found himself in the company of a truly outstanding visual artist. Bissier consulted with Schneiders in matters of photographic technique, and in return, the painter familiarized the younger man with examples of the modern art that had previously been banned by the Nazis. Bissier, whose oeuvre consisted primarily of small-format watercolors, had been introduced to Far Eastern ink painting in 1919—early in his career—by the Sinologist Ernst Grosse; later, he had engaged in friendly dialogue with Willi Baumeister and Oskar Schlemmer. Like these two painters, he had been labeled a “degenerate” artist during the Nazi era and prohibited from exhibiting his work. Bissier had moved to Hagnau at Lake Constance in 1939, joining other persecuted, banned artists—including Otto Dix, for example—for whom the communities on the shores of the lake offered retreat and refuge.

For Schneiders, who photographed many of Bissier’s works on commission by the artist, the relationship with the meditative painter-lyricist was a highly productive experience. Bissier introduced him to abstract art. The painter often photographed natural structures himself for purposes of study, and Schneiders recognized the inner connection between Bissier’s paintings and motifs and his search for “art forms in nature,” to cite the famous book *Urformen der Kunst* (1928) by Karl Blossfeldt. Blossfeldt had photographed details of the plant world that were reminiscent of sculptural and architectural elements and presented them in close-up enlargements. Unlike Blossfeldt, however, Bissier was not concerned with isolated structures, such as poppy capsules or rolled fern leaves, but with the integration of strict formal details into a total pictorial structure. It is here that we find the roots of Schneiders’s contributions to the *Subjektive Fotografie* (Subjective Photography) movement around 1948.

The close relationship between the two men remained intact even after Bissier bought a house in Ascona in the Swiss canton of Ticino in 1957 and began spending more and more time there, before finally settling permanently in southern Switzerland. Schneiders visited the painter often at his small studio and estate. The portrait photographs Schneiders made of the monastic Bissier in 1954 or thereabouts are lasting documents of their friendship (ill. p. 25).

While working in Meersburg, Schneiders also met Mrs. Heddenhausen, a former photographer for the Ullstein publishing company in Berlin, who had established a postwar residence in Biberach on the Riss. She was an experienced designer of title photographs and had also worked for the American *Reader’s Digest* magazine. She had a tri-color camera and introduced Schneiders to the Duxochrome color technique. When a darkroom became available in Reutin near Lindau in



Der Maler Julius Bissier · Hagnau, Bodensee · 1954
The Painter Julius Bissier · Hagnau, Lake Constance · 1954

1949–50, Schneiders leased the laboratory in hopes of starting his own business, even though the move meant he had to live in rather primitive circumstances at first. Accustomed to such limitations as a former soldier and traveler, he set himself up in temporary living quarters. An interlude in Hamburg followed in 1950–51. Heinrich Stöckler of the Ernst Leitz company, the editor of *Leica Photographie*, advised Schneiders to take over the Hamburg studio of the prominent, recently deceased photographer Werner Mannsfeldt, who had also done commercial work for Reemtsma. Schneiders thus temporarily joined the ranks of commercial photographers in Hamburg and worked for several different firms, including Shell. At about the same time, Dr. Heinrich Leippe, editor of *Merian*, a new monthly culture journal, asked him to work for his magazine as well. He contributed primarily architectural and landscape photographs, as well as several pictures of art objects and interiors.

Toni Schneiders was on his way to becoming a photographer in demand. Since he had also taken occasional photographs of the newly furnished casino in Lindau, the casino director invited him to do a series of advertising photographs for their big New Year's celebration in 1950–51. The link to Lindau was also strengthened by the Thorbecke publishing house, for whom Schneiders had designed a booklet on Lindau, befriending the publisher's son, Franz, in the process. The Gruber-Thorbecke family owned the Lindenhof in Lindau, where Schneiders often stayed as a guest. He finally moved permanently to Lindau, where he built a house in the community of Bad Schachen after the currency reform and gradually expanded it to accommodate his archives, his studio, and his family. By that time, he had met his future wife, Ingeborg, who came from a Lindau family. Captivated by Ingeborg's striking looks, Schneiders put down roots once and for all in Lindau.

Fotoform, Subjektive Fotografie, and Objective Camera Art

Toni Schneiders lived in Lindau-Bad Schachen until his death in 2006. Yet his photography often took him out into the wide, wide world. He was in demand as a photo designer and created a rich oeuvre in a field that must be regarded as his true vocation: photo features on countries, cities, landscapes, and their inhabitants. Naturally, some fifty years of life at Lake Constance had a formative influence on his production as a whole, of which significant portions are devoted to the cultivated and natural landscapes of the region between Switzerland, Austria, and southern Germany. These motifs are encountered with increasing frequency in his late oeuvre, quite often in highly atmospheric color images. The goal of this perfect photo technician was to capture clear images, characteristic details, and colorful, well-balanced scenes of farms, villages, cities, churches, and castles. When engaged in this work, the "objective" photographer proceeded with the eye of a sensitive painter. Even the early black-and-white photographs of the tireless traveler were created in this way. Schneiders's first volumes of photographs were published in the *Terra Magica* series issued by the publisher Hanns Reich (Munich): his first book on Denmark (1957), followed by his book on Ethiopia (1958), which caused something of an uproar, and publications about Sweden and Berlin (both 1959) and Norway (1961). Atlantis in Zurich released his books on Austria (1958) and Yugoslavia (1968), and his works devoted to Sardinia and Crete (1958–59) were published by Fretz and Wasmuth of Zurich at virtually the same time. And thus one book followed the other: the Greek archipelago, Bavaria, Germany, Europe, the *Imago* series published by Herder in Freiburg—which also included an illustrated book on Saint Francis, *Der Mann aus Assisi* (The Man from Assisi), and one on the Swiss hermit Nicolaus von Flüe (1975–76). These photo series sought to engage readers in an

experience of introspection and contemplation, which is perhaps what prompted Dr. Leippe of *Merian* to note in a letter to Schneiders in 1982: "You are a secretly pious man in the sense of that pious belief in the world that, if I am not mistaken, was first attributed to the works of Gottfried Keller." This characterization is also entirely appropriate to the three volumes of Schneiders's photographs on the art of the Würzburg sculptor and carver Tilman Riemenschneider (1978, 1981, 1983), in which he attempts as a photographer to introduce readers to the essence of sculpture and its Christian messages—in a soft light, as is only appropriate, and with an appreciation for the unique aspects of Riemenschneider's world of late-Gothic figures.

With his "objective" and (nevertheless) artistically conceived photographs, Schneiders provided illustrations for numerous landscape and art calendars as well as postcard series. His publications and commissions kept him working at the limits of his capacity. But at the same time, he also created a growing body of individual photographs of predominantly rigorous formal character, images in the spirit of the Fotoform group and the exhibition trilogy entitled *subjektive fotografie* (1949–58).

Toni Schneiders was invited, presumably in response to a recommendation by the photojournalist and photo critic Bernd Lohse, one of the leading spokesmen for the German photo scene during the postwar years and a particularly attentive commentator on new developments in photography, to take part in the second photography exhibition held at the business fair in Neustadt on the Weinstraße (Rhine-land-Palatinate). On that occasion he met Wolfgang Reisewitz (b. 1917), who was involved in the local organization. Following disputes with the organizers of the exhibition regarding the jury's rejection of unconventional and experimental photographs, Reisewitz, himself a photographer of Schneiders's generation

and a resident of Neustadt, proposed that the disappointed young photographers found their own club as a separate exhibition society. These included Dr. Otto Steinert (1915–1978), Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser (1913–2000), Ludwig Windstosser (1921–1983), Reisewitz, and Schneiders, all of whose "excessively modern" pictures had been turned down. Reisewitz suggested constituting the group as the Bund junger deutscher Fotografen (Union of Young German Photographers). The six photographers established closer ties with each other, initially by mail due to the distances between their places of residence. The prospective members then met personally—some of them for the first time—at Windstosser's house in Stuttgart. Schneiders' recalls, for example, that he may have met Steinert before, but that he first became acquainted with Keetman in Stuttgart. At the Stuttgart gathering, the young photographers agreed to name the group Fotoform for exhibition purposes. It was also agreed that all members would be evaluated by all others in an internal adjudication procedure. This plan was actually carried out: the images proposed by each individual photographer were circulated for critical review to all of the other members. Reviewers wrote their succinct comments on the backs of the prints (ill. p. 13). Only when a majority voted in favor of an entry was the proposed photograph admitted to the group exhibition. The process was merciless, but it enabled Fotoform to project a relatively consistent public image as a representative of serious, high-quality photography. Of the six original members, Reisewitz, Keetman, Lauterwasser, and Windstosser were already acquainted, having met at the *Die Fotografie* exhibition in Stuttgart in 1948; several of them had also trained together in Munich and under Adolf Lazi in Stuttgart. Lazi accepted students for instruction at his modern house in Stuttgart and was regarded as an important mentor to the older generation. He was a man with artistic talent and ambition, a friend of painter Willi Baumeister (who was practically his neighbor), and a leading expert in the

field of object and portrait photography. As a teacher, Lazi was surely an important contributor to the drive for renewal in German photography after 1945.

Otto Steinert's rise to the status of one of the leading photographers of his time followed an extremely exceptional—that is, autodidactic—course. Although the native of Saarbrücken had been an avid photographer and experimenter and had participated in amateur exhibitions and competitions as a schoolboy, he initially opted to study medicine. He earned his medical degree as a student of the famous surgeon Prof. Sauerbruch in Berlin in 1939 and entered the Sanitätskorps, the medical corps of the German Army. He served for the duration of World War II and was a staff physician at war's end. After the war, he devoted himself to photography, and his experimental works and impressive portrait photographs attracted the attention of the cultural authorities in the French-occupied Saarland, an area then separated from the gradually emerging Federal Republic. In the spring of 1948, he was appointed to the faculty of the Staatliche Schule für Kunst und Handwerk (State School for Art and Craft) in Saarbrücken and tasked with developing a photography curriculum. In this position, Steinert pursued a rigorously regimented program of teaching and practical activity, which soon culminated in the establishment of an international center for modern photography. It is no wonder that, given his intellectual and scientific talents and his reputation as a photographer, Dr. Steinert soon became the spokesman for the Fotoform group, while Wolfgang Reisewitz gradually withdrew from his leadership role.

Even more vehemently than Lazi, Otto Steinert sought to achieve a conscious rehabilitation of the rejected photographers of the Bauhaus and the experimental current of the nineteen-twenties and early nineteen-thirties: first and foremost Man Ray (with whom he established contact in Paris), Alexander

Rodchenko and El Lissitzky from Russia, who had gained recognition in Germany at the Stuttgart *Film und Foto* exhibition in 1929, as well as László Moholy-Nagy, Herbert Bayer, and Raoul Hausmann, who had emigrated from Germany. Albert Renger-Patzsch and other German photographers also served as models for Steinert, although he imitated none of them. His idea was to develop their work to a more advanced level. In that spirit, he pursued his program in his teaching activity in Saarbrücken and within the scope of the Fotoform group. Equally programmatic in its own right was the name "fotoform," which was then styled in a Bauhaus-inspired lowercase font and was intended to emphasize the formal aspects of the group's photographs.

The six members of Fotoform entered the stage of German—and soon of European—photo exhibitions with élan and youthful enthusiasm. Schneiders was involved from the outset and exhibited at the group presentations in Neustadt, Milan, Darmstadt, Cologne, Saarbrücken, and other cities in 1949, 1950, and 1951. The impact of the special Fotoform exhibitions during the group's first appearances in the Photokina trade fairs in Cologne in 1950 and 1951 was sensational. A group photograph of the Fotoform members who exhibited in Cologne in 1951 (without Reisewitz) shows them as men of about the same age, between thirty and thirty-five, celebrating their success with great joy and self-confidence (ill. p. 15). With their photographs, the group spectacularly set themselves apart from the bulk of postwar photographic production, which was technically perfect but substantively and formally unsatisfactory. Unaccustomed to optical tricks in photography, viewers were challenged by images created with montage effects, solarization, double and multiple exposure, negative prints, and photograms; equally challenging were the group's extraordinarily austere, seemingly graphic images of structures.

Toni Schneiders's relationships with members of the Fotoform group, all of whom were dyed-in-the-wool individualists, were determined by his own personal sympathies and aversions. He maintained close ties with Otto Steinert and a friendly relationship with Peter Keetman. He got along well with Steinert, whose outlook on human behavior suited his own, and the two shared a frank and often brutally honest dialogue on technical matters. Steinert appreciated Schneiders's direct manner of expressing his opinions and his open and subtly sarcastic views on things, circumstances, situations, and achievements—particularly those of the people he was forced to deal with. No cat had bitten Toni Schneiders's tongue. He was capable of defending himself verbally or responding to questions, sometimes quite bluntly but usually with a touch of humor. His was a language Steinert accepted, whereas he had no time for euphemisms and hollow phrases and often expressed his judgment in the succinct verdict: "Horrible windbag!" Conversely, Schneiders appreciated Otto Steinert's subtle sense of humor and his acerbic characterizations.

Schneiders's friendship with Peter Keetman was of a different nature. When they met in Stuttgart in 1949, they were "drawn to each other immediately," as they both fondly recalled. Both men were still coping with war injuries (Keetman had lost a leg), and both were intolerant of vanity and boastfulness. They considered straightforward objectivity essential and thought feelings were important but not necessarily something one had to demonstrate. They became fast friends. The letters Toni Schneiders wrote to Peter Keetman, many of them on the backs of photographs, are a distinct and precious chapter in the history of a stormy correspondence between two professional colleagues and genuine friends. Often written by Schneiders in a cumbersome, "historical," old-Franconian style, they are full of allusions, satirical associations, and earthy witticisms; providing a colorful punctuation

to Schneiders's oeuvre, the correspondence also includes the occasional collage, such as the "Homage to Peter Keetman" which Schneiders made for one of his friend's "milestone birthdays."

Schneiders was also able to open up professional opportunities for Keetman. Worthy of particular note in this context is Schneiders's recommendation of Keetman to designer Nikolai Borg, who lived for a while in Unteruhldingen at Lake Constance and worked as a commercial artist for several major companies. Schneiders had done photographic work for Borg, but after the latter's move to Munich, it was no longer convenient for Schneiders to do regular jobs for him from Lindau. That was easier for Keetman, who lived in Breitbrunn on the Chiemsee lake in Bavaria, and his collaboration with the designer Borg proved very beneficial for both parties.

A great many artists were attracted to Lake Constance after 1945, among them several important photographers, including camera artist Martha Hoepffner, who lived in Kressbronn, and Schneiders himself. Siegfried Lauterwasser took over his father's photography business in Überlingen. Heinz Hajek-Halke (1898–1983), who was even mentioned in Martin Walser's 1998 novel *Ein springender Brunnen* (A Springing Fountain) as a photographer and "snake breeder," lived in Wasserburg, a town not far from Lindau. Schneiders and Keetman soon made his acquaintance and enjoyed visiting their much older colleague in Wasserburg.

An experienced experimental photographer, Heinz Hajek-Halke had a reputation as something of an adventurer. In 1955, he had been appointed as an instructor of photography at the Hochschule der Bildenden Künste (College of Visual Arts) in Berlin-Charlottenburg. The talks with their older mentor were always interesting and helpful for both Keetman and Schneiders.

Hajek-Halke had done experimental photographs and photograms as early as the nineteen-twenties and had naturally attracted the attention of Nazi culture critics. Several of his pictures were already quite well known, for example *Üble Nachrede* (Libel, 1932), in which a top view of a funeral procession with a coffin on a wagon is superimposed over the image of a nude young girl. Otto Steinert also admired Hajek-Halke's graphic photographs, which evoked surreal, abstract effects. Thus in 1951, Schneiders, Keetman, and Steinert proposed admitting Hajek-Halke to the Fotoform group as a seventh member. By far the oldest photographer in the club, he was admired by all and fit in harmoniously thanks to his still youthful manner. Schneiders's intense and moving portrait of Heinz Hajek-Halke (1951), which is rightly regarded as one of the best portraits of the period, documents the intense relationship between the two artists (ill. p. 37).

The first foreigner—and last new member—to join the Fotoform group was the Swedish photographer Christer Christian (1918–2002), a friend of both Toni Schneiders's and Dr. Steinert's, who took a similar approach to photography and enjoyed considerable success. The "club" was now compelled to decide whether to expand and internationalize. Dr. Steinert, who had since been appointed director of the art school in Saarbrücken where he had been teaching (1950–51), looked beyond the doorstep of the small avant-garde group known as Fotoform and pursued the larger goal of consolidating all the forces dedicated to the renewal of creative photography around the world. He had recognized, beyond the pale of Fotoform, that similar efforts had been initiated in many places, in most cases by individuals, but here and there by fine art groups as well.

With his new goal in mind, Steinert began to extend his feelers in every direction from his art school office in Saarbrücken, in letters, by telephone, and

through the intermediary of friends and colleagues. These activities led to the concept of a completely new kind of international exhibition, an objective he pursued from 1950 onward. That required an eye-catching name, since Fotoform had been chosen as appropriate for a small group of six to eight members. Steinert consulted with me quite often at the time (I had been working out of Darmstadt as an adjunct instructor of art history at the Saarbrücken art school since 1948). We agreed on the name "subjektive fotografie" (again styled with the lowercase Bauhaus letters and with "f" instead of "ph"). The first of three "historic" exhibitions took place under this heading in Saarbrücken in July 1951 at the newly refurbished Baroque building that had once housed the former military orphanage at Ludwigsplatz, the square designed by F. J. Stengel around 1750.

As chief curator for the exhibition, Steinert had gathered a selection of photographs by Man Ray, Herbert Bayer, and László Moholy-Nagy in the lobby as a fitting introduction, bridgehead, and tribute to the elder grand masters of progressive camera art. These incunabula of modern, experimental photography alone were enough to attract attention at the time. And then came the extensive presentation of modern photographic art by living master photographers from many different European countries. Steinert landed a major coup with the first *subjektive fotografie* exhibition. Saarbrücken became a shrine for everyone who was interested in the movement. The members of Fotoform were still represented as a unified group among the German participants—as a "spearhead" within this large framework. Toni Schneiders exhibited his portrait *Heinz Hajek-Halke* (ill. p. 37), *Wartende Frau* (Waiting Woman, ill. p. 77), *Signale* (Signals, ill. p. 79), *Schienenspinne* (Web of Rails, ill. p. 80), *Vereiste Zweige* (Solarisation) (Iced Twigs, Solarization), *Boote im Nebel* (Boats in Fog), *Balkenschrift im Wasser* (Block Letters in Water) and *Forelle* (Trout).

After the Saarbrücken show, Otto Steinert published the documentary book entitled *subjektive fotografie* (Bonn, 1952) containing a selection of photographs that does not reflect the Saarbrücken exhibition exactly. The publication features illustrations of several works by Toni Schneiders: *Vereiste Zweige (Solarisation)*, *Signale* (ill. p. 79), *Balkenschrift im Wasser*, and *Wartende Frau* (printed in reverse, ill. p. 77).

Schneiders used to laugh when recalling the trip to Saarbrücken in Christer Christian's car. Christian, who had come from Sweden (or Paris?) to Lindau, picked up Schneiders and Keetman, and the three stayed as guests at Steinert's home. The next morning, they found the Swede sleeping stark naked in a reclining chair in Steinert's garden as passers-by gazed shyly through the fence. That evening, the group celebrated at the tavern "Zum Fürsten Ludwig" (The Prince Ludwig) across from the newly furnished art school building, and renamed the tavern "Zum feuchten Ludwig" (The Wet Ludwig). The place was a gathering point for "fans," as one might say today—photographers, journalists, actors, students, interested "lay people," and others.

The second show, *subjektive fotografie 2*, opened in similar and even more professional style in Saarbrücken in late November 1954. In response to criticism, Steinert invited a jury—whose members included no less an expert than Man Ray from Paris—to judge the exhibition. The second event was also documented in an illustrated volume edited by Steinert: *subjektive fotografie 2* (Munich, 1955). Toni Schneiders's contribution to this international survey of modern photography consisted of the following photographs: *Unheimliches Nest* (Uncanny Nest, ill. p. 152) and *Der Maler Julius Bissier* (The Painter Julius Bissier, ill. p. 25).

The projects for the Photokina trade fairs in Cologne, which had been a regular event since 1950, were pursued concurrent to Steinert's activities in Saarbrücken, and Fotoform also took part in those shows as a unified group at first. The third exhibition organized by Steinert, *subjektive fotografie 3*, was presented there as well. At that show, which was held in 1958, the Fotoform group, which had since been integrated into the Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (Association of German Photographers, or GDL, which later became the Deutsche Photographische Akademie) did not appear as a separate entity—it had disbanded. And the movement Steinert had helped initiate under the banner of *Subjektive Fotografie* was no longer reviewed in a separate volume but only in a special issue of the international monthly journal *Camera* (Lucerne, 1959), in the form of a retrospective accompanied by articles in which it was conceded that the movement had achieved its goal of heightening awareness of creative art photography and had now been absorbed, so to speak, by modern global camera art.

Toni Schneiders was involved until the end. Looking back from the present with a touch of nostalgia, he pointed out the most important achievements of Fotoform and the three *subjektive fotografie* exhibitions—namely, the revolutionary mood that accompanied them, and the impetus they provided in overcoming the dictates of Nazi policy and the rigid conventions of a community of professional and amateur photographers that was constantly lagging behind. It was an entirely natural, organic process that led Otto Steinert, who in 1959 had become a professor at the Folkwangschule für Gestaltung in Essen (an art school devoted to music, theater, and dance), to distance himself from further actions on behalf of a broad-based "subjective photography," while so-called *Life* photography—a serious form of photojournalism—was attracting greater public interest. One could note with satisfaction that, even within the global tidal wave of images,



Toni Schneiders x 3, Selbstporträt · Geschenk des Autors an Peter Keetman mit Widmung · Bodensee · Dezember 1980
 Toni Schneiders x 3, Self-Portrait · Gift of the author to Peter Keetman with written dedication · Lake Constance · December 1980

there were always outstanding individual examples of creative photography that were at least partially attributable to the sensitizing influence of Subjektive Fotografie.

Schneiders, who loved to travel and visit faraway places, spent an enormous amount of time traveling in Germany and abroad. Each time he returned to his adopted homeland, it was as a “landscaper” (as certain painters were once called), and he regularly discovered new angles on old subjects of his along the shores of Lake Constance. We might well separate his Lake Constance motifs from his other travel photos and present the two groups in distinct chapters. What they share is his unique way of seeing things, his ability to capture characteristic details worth photographing. We sense the influence of his “training” through the structure photography of the Fotoform phase. On the basis of Steinert’s estate in the photographic collection at the Folkwang Museum in Essen, which contains a great deal of original material relating to Steinert’s exhibition activities, it is possible to determine approximately which photographs Toni Schneiders submitted to the Fotoform and Subjektive Fotografie shows between 1949 and 1958 and which were actually accepted for exhibition. The photo material can be divided into two groups: natural details that look abstract or, to be more precise, semi-representational or signlike; and concentrated atmospheric images in which composition, lighting, interior structures, and aspects of content contribute to the desired pictorial effect. The first group includes the “miniature details,” such as light reflections on still or moving water (a theme, by the way, to which Siegfried Lauterwasser of Überlingen, the other Fotoform photographer from Lake Constance, also devoted himself intensely during his Fotoform years); air bubbles beneath flat layers of ice on a puddle, with their strange graphic figures (*Unheimliches Nest*, ill. p. 152); bizarre colors of ice on posts stuck into the water near the shore

(*Ein Kragen aus Eis; A Collar of Ice*, ill. p. 153); intricate tree-branch configurations, including some covered with snow; single reed stalks, fishing nets, rounded stones worn smooth by the water with marble veins describing strange “signs”; surfaces of walls with peeling plaster or isolated window frames; or bare vines on a wall trellis casting shadows in oblique light (*Ver-spielte Schatten*, Playful Shadows, ill. p. 54). The last image in white light calls to mind Far Eastern forms of calligraphy. One naturally wonders whether Julius Bissier, Schneiders’s painter-friend, was acquainted with this photo and whether he wouldn’t have had a special place in his heart for it.

The seven members of the avant-garde Fotoform group were in agreement regarding the goal of “creative photography”—as people were fond of calling it at the time. Yet they differed significantly in the ways in which they used the camera and relied on additional darkroom processing. Several of them explored the experimental possibilities of the medium quite intensely—though always alongside their other photographic work. Toni Schneiders tended to be less adventuresome when it came to experimentation. He mistrusted overly ingenious products of technical-optical-photochemical “alienation,” although he accepted them in the work of Hajek-Halke, Chargesheimer, Keetman, Steinert, and others. Schneiders rarely showed solarized images, hardly ever used montage, multiple exposure, or negative prints and produced no photograms of the kind done by his Fotoform colleagues. It is interesting to note that one of his most unconventional experiments involved the simple use of a keyhole as a “camera-obscura lens” like those found in old pinhole cameras, which produced fine light effects with an abstract appearance. Ordinarily, however, he looked to the mineral and vegetable world for his subject-matter. It was here that he found his concept of the “subjective”—as the latter was presented in the programmatic Fotoform and Subjektive

Fotografie exhibitions of the nineteen-fifties: motifs from nature and technology, and to an even greater extent landscape motifs, including the reflections of light on water mentioned above.

Some have accused the Fotoform artists, with their striking graphic patterns and powerful structural images, of fleeing from the present—as if they had been better advised to photograph the ruins and human misery of their urban environments instead. War-time ruins in German cities were popular yet somber subjects of both serious and trivial photography after 1945. They attracted such important photographers as Peter Cürliß of Berlin, Hermann Claasen of Cologne, and Herbert List in Munich, all of whom shot whole series of photos on the subject, as did Gunther Keusen of Saarbrücken and others in smaller “ruins” series. The Fotoform photographers were less enamored with the subject. Nor did their specific aesthetics mean they were acting like romantic elitists living in an ivory tower far removed from reality. It should be noted that black-and-white art photography was an international species. With its strong graphic appeal, it was practiced not only in Germany—by Albert Renger-Patzsch even before 1933, for example—but also by outstanding photographers in other countries, including Ansel Adams, Aaron Siskind, and Brett Weston in the United States. These artists belonged to a worldwide current in which natural and man-made phenomena (such as the railroad signals and webs of tracks favored by Toni Schneiders) were examined from a purely aesthetic viewpoint. Their works present visually striking structures—often just details or fragments—in heightened black-and-white contrast. Substantive, mood-related,

or even “philosophical” responses may also play a part, when the settings evoke a special atmosphere of loneliness, cold, or isolation. This was surely part of human experience in Germany during the postwar years.

After the war, Schneiders also showed an interest in human melancholy, as in the sad, pensive face of a woman waiting at the window of a train on a rainy day (*Wartende Frau*, ill. p. 77) or the elderly man who looks lost holding a bouquet of flowers at a street corner in a big city in inclement weather (*Ein trister Tag*; *A Sad Day*, ill. p. 90). He also captured images of people in rapid motion: the pedestrian who walks hastily over a newspaper headline about a child murderer (*Letzte Meldung*; *Latest News*, ill. p. 91), of the boy riding his bike through a puddle with his legs stretched out to avoid the splash, or of himself, leaping up in front of his camera. That is the reliable Toni his early friends knew well.

This is how things are juxtaposed in his photographs: the “objective” and the “subjective,” two characteristic traits, presented in images produced by the camera.

It is typical of his generation of photographers who, modest and dedicated to their instrument, were reluctant to think of their craft as “art.” Other famous photographers expressed similar views, among them André Kertész, Brassai, and above all Henri Cartier-Bresson. Now that photography (and we really should say, the best of photography) is recognized as art, we regard all of these photographers as artists. Toni Schneiders is one of them.

* This article was first published in *Toni Schneiders: Photographien 1946-1980* (Munich, 1999). We wish to thank author J. A. Schmoll gen. Eisenwerth and Schirmer / Mosel Publishers of Munich for allowing us to reprint this text.

»Einfach, klar und wahr: Eine gute Fotografie ist zeitlos!«¹

Zu einigen Fotografien von Toni Schneiders

Ulrich Pohlmann

Die Debatte über Neuanfang und Kontinuität der deutschen Fotografie nach 1945 war wesentlich von den medialen Erfahrungen während des Zweiten Weltkriegs und der nationalsozialistischen Diktatur geprägt. Den meisten Zeitzeugen war noch die ermüdende propagandistische Instrumentalisierung der Fotografie gegenwärtig, die für künstlerische Ambitionen und Experimente keinerlei Raum ließ. Eine sogenannte Stunde Null in der deutschen Fotografie nach 1945 hat es nach heutigem Kenntnisstand nicht gegeben. Viele der in der Kriegszeit tätigen Fotografen wurden auch in den ersten Nachkriegsjahren wieder aktiv und knüpften fotografisch an die Bildleistungen der Vergangenheit an.

Frischen Wind in diese tendenziell konservative wie stagnierende Grundsituation brachten einzig die Bilder der Gruppe »fotoform«, die sich 1949 als loser Verbund Gleichgesinnter zusammengefunden hatte. Ihre Aufnahmen, die an das Vokabular des Neuen Sehens der Zwanzigerjahre anknüpften, ohne dessen Ästhetik zu imitieren, signalisierten Aufbruchstimmung. Zu den »fotoform«-Mitgliedern der ersten Stunde gehörte Toni Schneiders, der gemeinsam mit Peter Keetman (1916–2005), Siegfried Lauterwasser (1913–2000), Wolfgang Reisewitz (*1917), Otto Steinert (1915–1978) und Ludwig Windstoßer (1921–1983) an den in- und ausländischen Ausstellungen der Gruppe in Mailand, Darmstadt und Köln teilnahm. Man war sich bei »fotoform« einig in der Ablehnung gegenüber der weichzeichnerischen Ästhetik der bildmäßigen Fotografie, opponierte gegen die sentimentale Romantik und das anekdotische Pathos, womit viele Bilder der Zeit atmosphärisch aufgeladen waren. Bevor die »fotoform«-Mitglieder jedoch auf der ersten deutschen

Nachkriegsmesse für Fotografie, der *Photokina*-Ausstellung in Köln, die noch ganz im Zeichen der Vorkriegszeit stand, im Jahre 1950 ihren internationalen Durchbruch als »Atombombe im Komposthaufen der deutschen Fotografie« erlebten, entspann sich im Herbst 1949 eine kontrovers geführte Diskussion in der deutschen Fotoszene, angestoßen durch einen Beitrag von Ludwig Windstoßer im neu gegründeten *Photo-Magazin*. Es ging dabei, in Reaktion auf die von Adolf Lazi organisierte Schau *Die Photographie* 1948 in Stuttgart, um einen Richtungsstreit über die detailscharfe und technisch präzise Wiedergabe der Realität im Unterschied zur unscharfen Weichzeichnung. Dahinter verbarg sich auch ein Streit um bildästhetische Fragen wie die Verwendung von Hochglanzpapier statt grafischer Edeldruckpapiere und die Verwendung von Großbild- statt Kleinbildkameras.

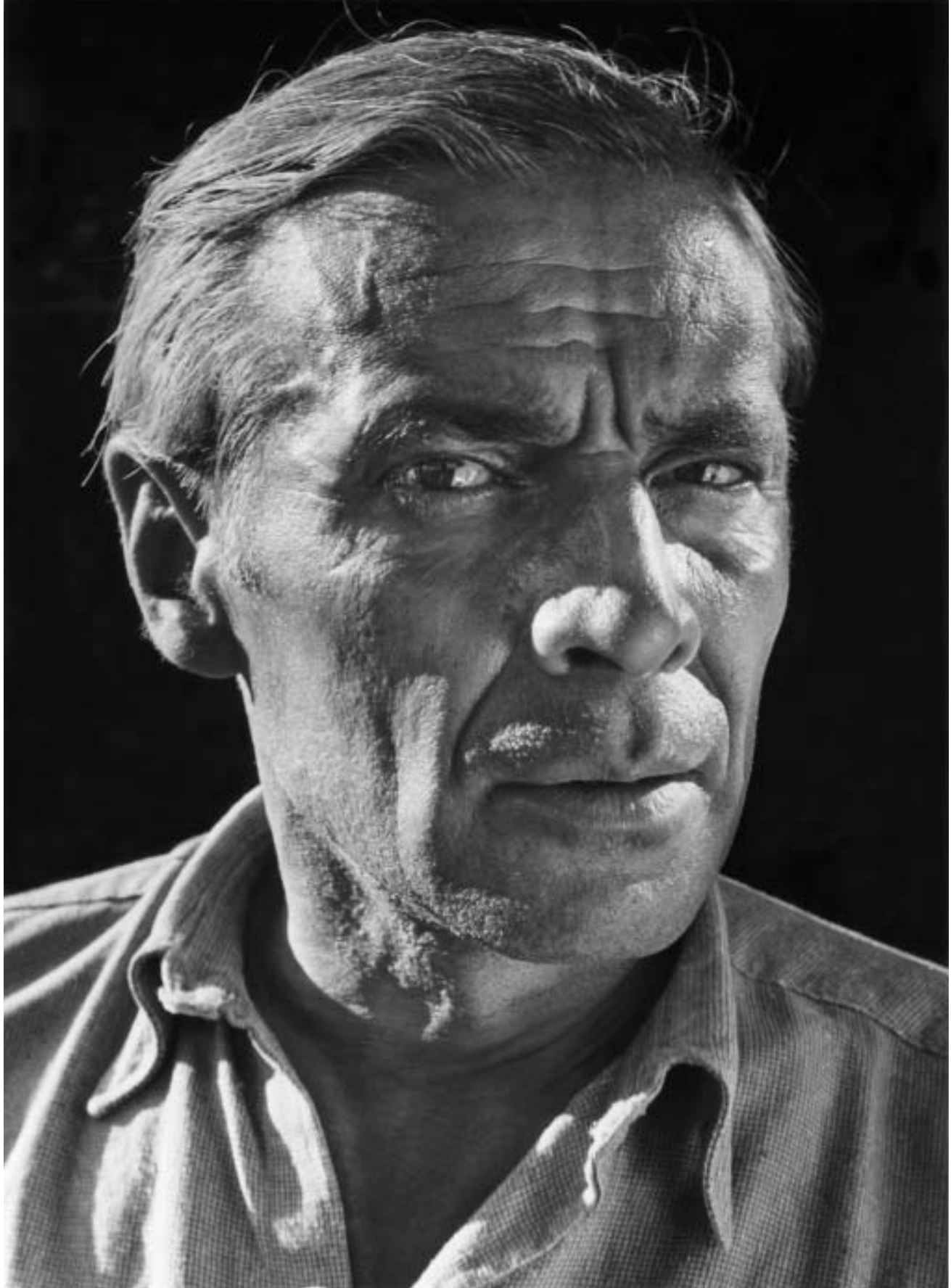
Auch wenn Toni Schneiders sich in dieser Diskussion nicht zu Wort gemeldet hatte, mutet sein 1951 entstandenes Bildnis *Heinz Hajek-Halke* wie ein unmittelbarer Kommentar darauf an (Abb. S. 37). Vor dunklem Hintergrund ist der kantige Kopf von Hajek-Halke in leicht gedrehter Frontalansicht plastisch wiedergegeben. Das Gesicht füllt nahezu das ganze Bildformat. In gestochener Schärfe, die auch Lazi gestalterisch zum Prinzip erhob und geradezu missionarisch vertrat, sind sämtliche Partien des Gesichts mit gleicher technischer Präzision und Detailreichtum wiedergegeben.² Was bei Adolf Lazi im Negativformat von 18 x 24 Zentimetern aufgenommenen Künstlerbildnissen gelegentlich wie erstarrt wirkt, ist in dem vorliegenden Porträt Hajek-Halkes ausgesprochen sinnlich umgesetzt. Der Dargestellte sprüht vor Vitalität. Es ist ein Gesicht, in dem die Lebensspuren sichtbar werden und dessen

eindringlicher Ausdruck von Intelligenz, Willenskraft, Sinnlichkeit und Abenteuergeist zeugt. Wir erblicken eine kraftvolle Erscheinung mit energischen Gesichtszügen und einem konzentrierten direkten Blick, der den Betrachter durchdringend zu fixieren scheint.

Mit Heinz Hajek-Halke (1898–1983) tritt eine schillernde Figur in Erscheinung, die in der deutschen Nachkriegsfotografie kaum ihresgleichen kennt. Als Sohn eines Berliner Karikaturisten verbrachte er seine Kindheit größtenteils in Argentinien. Nach Berlin zurückgekehrt, studierte Hajek-Halke Malerei bei Emil Orlik an der Königlichen Kunstgewerbeschule, verdingte sich in den Zwanzigerjahren als Schiffsjunge auf einem Hochseekutter, betätigte sich als Antiquitätenhändler, Pressezeichner, Kupferdrucker, Plakatmaler und Bildredakteur, bevor er sich durch die Bekanntschaft mit dem Fotojournalisten Willi Ruge der Pressefotografie zuwandte. Er wurde freier Mitarbeiter der Magazine und Illustrierten *UHU*, *Das Magazin* oder *Revue des Monats* und entwickelte, angeregt vom expressionistischen Film, gemeinsam mit Yva (Else Neulaender) ab 1924 die Technik der Simultanaufnahme (»Combi-Photographie«). Es entstanden unkonventionelle Schnitt- und Lichtmontagen, die als Werbeanzeigen und Illustrationen vielfach abgedruckt wurden. Ab 1933/34 zog sich Hajek-Halke nach Kressbronn am Bodensee zurück, wo er den Zweiten Weltkrieg als zum Militärdienst verpflichteter Werks- und Flugfotograf bei den Dornier-Werken in Friedrichshafen verlebte. Nach 1945 mittellos geworden, unterhielt er in Wasserburg zunächst eine Kreuzotterfarm zur Gewinnung von Toxinen für die pharmazeutische Industrie, später folgten der Fang und Versand von Blutegelein zu medizinischen Zwecken. In dieser Lebensphase schloss er Freundschaft mit Werner Stuhler und vor allem mit Toni Schneiders, der seit 1947 in Meersburg am Bodensee lebte und dort 1948 ein Fotostudio gegründet hatte. Über Toni Schneiders, dessen Dunkelkammer Hajek-Halke mitbenutzen durfte,

kam er in Verbindung zu Peter Keetman und Otto Steinert, der seine Arbeiten besonders schätzte, und wurde 1951 Mitglied der Gruppe »fotoform«. In dieser Vereinigung der etwa dreißig- bis fünfunddreißigjährigen Fotografen war Hajek-Halke mit Abstand der Ältteste und Erfahrenste, der auf eine fotografische Praxis von mehr als zwei Jahrzehnten zurückblicken konnte. Auf Einladung von Steinert war er auf beiden Ausstellungen zur *subjektiven fotografie* 1951 und 1954 mit eigenen Arbeiten vertreten, die Franz Roh neben den Lichtschwingungen von Peter Keetman und den experimentellen Kompositionen von Chargesheimer als die interessantesten Neuschöpfungen der modernen Fotografie ansah. In Anerkennung seiner bildnerischen Leistungen berief ihn die Berliner Hochschule für Bildende Künste im Jahr 1955 als Dozenten für Fotografik. Diesen an einer Kunstakademie in Deutschland einzig- und neuartigen Lehrstuhl hatte Hajek-Halke bis 1967 erfolgreich inne und unterrichtete Schüler wie Dieter Appelt, Floris M. Neusüss oder Michael Ruetz.

In der Öffentlichkeit wurde Hajek-Halke nicht nur als Schöpfer eigenwilliger experimenteller Arbeiten, seiner Lichtgrafiken, bekannt, die er aus einer Verbindung von grafisch-malerisch bearbeiteten Negativen und der Fotogrammentechnik herstellte, zunächst in Schwarz-Weiß- und ab 1960 auch in farbigen Abzügen.³ Außerdem reüssierte er in den Fünfzigerjahren als Makrofotograf von Kleintieren und profilierte sich als Spezialist in der angewandten Werbefotografie und -grafik.⁴ In diesem Metier hatte er seit den Zwanzigerjahren besondere Erfahrungen sammeln können und sich als einer der kreativsten Köpfe durch großen Einfallsreichtum bewährt. In Kenntnis der Arbeiten von László Moholy-Nagy, Man Ray und Herbert Bayer beherrschte er experimentelle Techniken wie Fotogramm und Kopiermontage und war zudem im Umgang mit Fotografik und Typofoto versiert.⁵



Heinz Hajek-Halke · Wasserburg, Bodensee · Juni 1951
Heinz Hajek-Halke · Wasserburg, Lake Constance · June 1951

Toni Schneiders Bildnis *Heinz Hajek-Halke* ist sowohl Ausdruck der kompositionellen Strenge als auch des ausgeprägten Formwillens und der spezifisch fotografischen Qualität bei der Wiedergabe der Oberfläche, die viele Aufnahmen des Fotografen auszeichnet. Interessanterweise existiert aus demselben Jahr noch ein weiteres Porträtfoto von Schneiders, das Hajek-Halke schemenhaft hinter einer Milchglas-scheibe wiedergibt, die der Fotografenkollege in den Händen hält.

Mit der Aufnahme *Wartende Frau* (Abb. S. 77) ist Toni Schneiders ein weiteres Schlüsselbild der deutschen Porträtfotografie der Fünfzigerjahre gelungen. Der Fotograf hat die etwa sechzigjährige Frau, auf dem Ingolstädter Bahnhof im Abteil eines Bummelzugs sitzend, mit der mittelformatigen Rolleiflex mit Tessar-Objektiv aufgenommen, als er auf einer Auftragsreise für das *Merian*-Heft *Verzaubertes Kursbuch* des Hoffmann-und-Campe-Verlages unterwegs war. Das Gesicht der älteren Frau, im Halbprofil erfasst, leuchtet aus dem Dunkel des Abteilinnern hinter einer regenbeschlagenen Fensterscheibe hervor, im Hintergrund erkennt man durch das rückseitige Abteifenster die schemenhaften Umrisse eines Zugwaggon.

Festgehalten an einem Februartag 1951, wurde das Foto zum meistveröffentlichten und -ausgestellten Motiv Schneiders'. Auf der ersten von Otto Steinert in der Staatlichen Schule für Kunst und Handwerk in Saarbrücken kuratierten Ausstellung und im gleichnamigen Bildband *subjektive fotografie* fehlte es ebenso wenig wie auf der zweiten *fotoform*-Ausstellung auf der Kölner *Photokina* 1951. Einen Aufsatz über die »subjektive fotografie« von Franz Roh in der Schweizer Fotozeitschrift *Camera* illustrierte das Foto im Oktober 1951; als »November-Motiv« fand es einen Monat später Eingang in die von Wilhelm Schöppe herausgegebene Zeitschrift *Foto Prisma*. Anlässlich der französischen Fotomesse *Biennale de la Photo*,

du Cinéma et de l'Optique war es im Pariser Grand Palais zu sehen und wurde in der *Camera* nochmals abgedruckt.⁶ In sämtlichen Veröffentlichungen war die Person stets seitenverkehrt wiedergegeben, den melancholisch getrüben Blick in die rechte Bildhälfte gerichtet.

Die Aufnahme *Wartende Frau* erfüllt auf besondere Weise die wesentlichen Kriterien der »subjektiven fotografie«: die Vorliebe für das Strukturbild durch die Wiedergabe der Wassertropfen an der Scheibe und das Psychogramm einer Person. Mit dieser Aufnahme ist dem Fotografen ein Bild mit hohem Symbolwert gelungen, das die Stimmung im Nachkriegsdeutschland treffend festhält. Man kann heute nicht umhin, in dem leidgeprüften Gesicht der Unbekannten die traumatischen Erfahrungen des vergangenen Weltkriegs und der entbehrungsvollen Nachkriegszeit zu vermuten und zugleich jene Ungewissheit gegenüber dem zu spüren, was wohl die Zukunft bringen möge. Jedenfalls vermittelt das Porträt nichts von der euphorischen Aufbruchstimmung des sogenannten Wirtschaftswunders, vielmehr scheint die Person einsam in ihrer Vergangenheit gefangen. Eine vergleichbare Skepsis vermittelt Schneiders' Aufnahme *Ein trister Tag*, entstanden am Stuttgarter Hauptbahnhof im Januar 1955 (Abb. S. 90). Der Bahnhof gerät hier zur Metapher für ein Transitorium, in dem Gedanken und Erinnerungen auf Reisen gehen.

Fensterbilder waren in der Malerei seit der Romantik gegenwärtig und übten auch auf die Fotografen in den Fünfzigerjahren eine besondere Anziehung aus. Neben Toni Schneiders haben Josef Sudek, Peter Keetman, Herbert List und Elisabeth Hase den Reiz dieses Motivs erkannt und wiederholt in poetischen Bildern festgehalten.⁷ Faszinierend erscheint das Spiel mit der wechselnden Bildschärfe, welche die Figuren hinter den Scheiben zu vagen Silhouetten verschwimmen ließ und die Wassertropfen zu einer Komposition aus

abstrakten Lichteffekten formte, wie in Josef Sudeks Zyklus *Fenster meines Ateliers* (1940–1954), das der Fotograf während der deutschen Besetzung Prags nur selten verließ. »In lauen Morgenstunden waren sie beschlagen mit Tausenden blitzenden Wassertröpfchen, an regnerischen Tagen erschienen sie verwaschen wie das Aquarell eines Malers, und der Frost zeichnete auf ihnen die phantastischsten Ornamente. Und hinter ihnen war die Welt draußen zu spüren – die Silhouette eines kahlen Baumes, die Latten eines Zaunes, mit Schneedaunen bedeckt [...]«⁸

Einen Fensterblick ganz anderer Natur stellt das Selbstbildnis des Fotografen *Toni Schneiders x 3* von 1980 dar (Abb. S. 32). Ein dreifach gespiegeltes Selbst, auf einer Schifffahrt auf dem Bodensee entstanden, bildet das Konterfei des Fotografen in mehrfacher Reflexionschemenhaft wie in einem Spiegelkabinett ab. Die experimentelle Komposition ist weniger als kritische Selbstbefragung oder eitle Selbstinszenierung angelegt, sondern macht vielmehr auf spielerische Weise das Potenzial des Mediums Fotografie deutlich, den Reichtum fein abgestufter Grautöne sichtbar zu machen.

Wartende Frau stellt ein Motiv dar, das dem damaligen öffentlichen Interesse an Bildern mit sozialen Aussagen im Sinne des »human interest« entsprach, während die abstrahierend gestaltenden Kompositionen der »subjektiven fotografie« zunehmend kritisch beäugt wurden. Dabei hatte Otto Steinert die »subjektive fotografie« durchaus offen definiert für »alle Bereiche persönlichen Fotogestaltens – vom ungegenständlichen Fotogramm bis zur psychologisch vertieften und bildmäßig geformten Reportage«.⁹ Mit der von Edward Steichen kuratierten Wanderausstellung *The Family of Man* 1955, die im *Photo Magazin* bereits im Januarheft 1952 unter dem Titel »Die Menschenfamilie« vorangekündigt wurde, sollte sich gleichwohl die nach dem gleichnamigen Magazin benannte Life-Fotografie endgültig etablieren.

Geht es bei der Porträtfotografie darum, einen jener seltenen flüchtigen Momente zu erfassen, in denen das Gesicht einen besonderen Seelenzustand offenbart und damit etwas von der subjektiven Gefühlslage wiedergibt, so stellt die Wiedergabe von Landschaft ungleich andere Anforderungen an den Fotografen. Die Natur ist Toni Schneiders, ähnlich wie seinem Freund Peter Keetman, eine ständige Quelle der Inspiration gewesen. Im Wesentlichen treffen nachfolgende Sätze von Peter Keetman auch auf das Selbstverständnis des Fotografen Toni Schneiders zu: »Mein Arbeitsgebiet ist die Natur. Ein Kieselstein im Schlamm oder ein welkes Blatt bedeuten mir nicht weniger als ein Gebirgspanorama. Das Kleine und Kleinste kann erstaunlich viel aussagen und wird selten gesehen. Bei den Bildern kommt es mir auf Einfachheit, auf die Form, aber auch auf den Inhalt, und schließlich auf den Sinn einer Gestaltung an. Die Form um der Form willen führt ins Ausweglose, Sterile.«¹⁰

Auf seiner Entdeckungsreise in der Natur fand Toni Schneiders seine abstrakten Formen und Strukturen in vielerlei Motiven: im Laubwerk oder Schnee, in Wasserspiegelungen und abblätternen Hausmauern. Möglicherweise waren ihm dabei auch Vorbilder wie Edward Weston, Ansel Adams oder Albert Renger-Patzsch gegenwärtig mit ihren Aufnahmen von Holzmaserungen, vegetabilen Formen, Sand- oder Felsformationen.

Kompositionen wie *Unheimliches Nest* unterscheiden sich jedenfalls in ihrem Abstraktionsgehalt grundlegend von den pseudoromantischen Winterbildern einer verschneiten Berglandschaft und zählten deshalb in den Kreisen der Amateur- und Fachfotografen zu den umstrittensten und unverständlichsten Motiven (Abb. S. 152). Längst zu Klassikern geworden und in keiner internationalen Geschichte der Fotografie fehlend, sind die Provokation und Erregung heute kaum noch nachvollziehbar, welche die Aufnahmen

der »fotoform« bei manchen Zeitgenossen auslösten: »Die »fotoform«-Aufnahmen möchte ich am liebsten wegen Bedrohung des geistigen Weltfriedens den UN zur Vernichtung überantworten. Bei der *Schienen-spinne* (Schneiders) [Abb. S. 80] wundert man sich, daß bei so viel abgebildeten Schienen eine derartige Entgleisung eintreten kann.«¹¹

Als sich Schneiders an der deutsch-französischen Fotoausstellung in Neustadt an der Haardt im Jahre 1949 beteiligte, wurden seine Wasserbilder ausjuriert,¹² unter anderem auch *Unheimliches Nest*, das im Februar 1949 am Bodensee entstanden war. Bereits der Titel der Aufnahme weckt Assoziationen an einen berühmten Aufsatz *Über das Unheimliche* von Sigmund Freud aus dessen *Schriften über Kunst und Künstler*. Darin beschäftigt sich Freud mit diesem Phänomen, ausgehend von der Literatur der Romantik, die für die Beschreibung einer beseelten Natur immer wieder auf die Metapher des Unheimlichen zurückgreift. »Unheimlich nennt man Alles, was im Geheimnis, im Verborgenen bleiben sollte und hervorgetreten ist.«¹³ Diese Definition Friedrich Wilhelm Joseph Schellings bedeutet, übertragen auf die abstrakte Naturdarstellung, dass der ursprüngliche Bildgegenstand häufig gar nicht mehr erkenn- beziehungsweise identifizierbar ist, da er vollauf in der Abstraktion aufgegangen ist und Einzelelemente der Komposition sich in völlig neuen Beziehungen zueinander befinden. Mit Hilfe dieses Prozesses, den Fritz Kempe einmal treffend als »Entwirklichung physischer Wirklichkeit« bezeichnet hat, sind Bilder eigenwilliger Schönheit entstanden, gleichsam fremd und vertraut beziehungsweise heimlich und unheimlich zugleich.¹⁴ Diese Stillleben sind nach Kempe Oberflächenbilder einer »strukturierten Welt«, die sich erst durch unablässige Beobachtung und sorgfältige Wahl des Bildausschnitts offenbart, aber nicht künstlich zu dekorativen Ensembles arrangiert werden kann. Erst durch die Versenkung ins Detail verwandelt sich eine Winterlandschaft in ein abstraktes

Gebilde aus Flächen und Linien, enthüllen Nahaufnahmen von Eiskristallen bizarre Formwelten wie im Falle von *Unheimliches Nest*, wo die im Eis eingeschlossenen Luftbläschen wie ein kosmischer Sternennebel im dunklen Universum zu schweben scheinen.

Zweifelsohne existieren zwischen den abstrakten Aufnahmen und den ungegenständlichen Formen Verwandtschaften, die zu Vergleichen mit Werken von Willi Baumeister, der Malerei des Informel und des Abstrakten Expressionismus anregen. »Informelle Strukturen«, wie Hans-Ulrich Lehmann diese Nähe zur tachistischen Malerei am Beispiel von Wols' Fotografien bezeichnet hatte,¹⁵ sind erkennbar bei Toni Schneiders Aufnahme *Unheimliches Nest*, den Mikrofotografien von Carl Strüwe (*Formen des Mikrokosmos*), Peter Keetmans Komposition *Ballade in Eis*¹⁶ und Arbeiten des amerikanischen Fotografen Aaron Siskind. Siskind hatte zwischen 1945 und 1954 in New York die Spuren zerborstener Fensterscheiben, bröckelnder Farbe auf Hauswänden oder die Maserungen von Holzdielen in abstrakten Bildkompositionen festgehalten, die emotional aufgeladen waren und Ähnlichkeiten zum Abstrakten Expressionismus aufwiesen. »Wenn ich ein Bild aufnehme, will ich etwas völlig Neues schaffen, etwas, das in sich vollendet und geschlossen und dessen grundlegende Eigenschaft das Geordnete ist – im Gegensatz zur äußeren Welt der Begebenheiten und Handlungen, einer Welt in ständigem Wechsel und steter Verwirrung.«¹⁷

Affinitäten zur abstrakten und insbesondere zur kinetischen Kunst weisen auch die sogenannten Lichtzeichnungen auf, die nicht nur unter Vertretern der »subjektiven fotografie« weitverbreitet waren, sondern im Amateurbereich durch Lehrbücher bereits vor dem Krieg bekannt gewesen waren.¹⁸ Zu diesem Bildtypus zählen Aufnahmen von Feuerwerken, in denen sich die Leuchtbahnen der Raketen zum Lichtornament verdichten, ebenso wie Darstellungen von

nächtlichen Rummelplätzen oder vom Sternenhimmel, dessen Bewegung sich bei mehrstündiger Belichtung als kreisförmige Lichtbögen abbildete. Mit ähnlichen Effekten lassen sich mittels Langzeitbelichtungen die Bewegungsspuren von Scheinwerfern oder anderer Reflexlichter registrieren. *Aufstieg eines Hubschraubers* von Andreas Feininger, das die illuminierten Rotorblätter eines Fluggeräts wiedergab, ist eines der bekanntesten Beispiele für experimentelle Zeitaufnahmen. Ähnlich wie Andreas Feininger, Gotthard Schuh oder Josef Bartl stellte auch Toni Schneiders im November 1950 seine Kamera auf dem Hamburger Dom, einem jährlich stattfindenden Rummelplatz, auf, um in nächtlicher Langzeitbelichtung die Bewegungsspuren von beleuchteten Karussells zu dokumentieren (*Karussell auf dem Dom*, Abb. S. 85).¹⁹ Die Kamera zeichnete die Drehbewegungen während der Fahrt auf. Auf diese Weise haben sich die Lichtspuren gleichsam addiert, und, äußerlich den Sphären von Planeten vergleichbar, in die Fotoemulsion des Negativs eingeschrieben. Diese Aufnahmen vermittelten nach Auffassung von Feininger in ihrer magischen Bildwirkung am besten die »Atmosphäre von Wirbel, Fröhlichkeit und Lachen, die für einen Rummelplatz bei Nacht charakteristisch ist«.²⁰

Faszinierende Lichteffekte dieser Art waren nicht nur realiter in der Nacht zu beobachten, sondern ließen sich ebenfalls in experimenteller Versuchsanordnung gezielt erzeugen. In der Kolumne »Foto-Tricks« der Zeitschrift *Foto Prisma* wurde beispielsweise die Herstellung von Lichtzeichnungen, unterschieden nach Rotations- und Pendelfiguren, eingehend beschrieben.²¹ Durch Rotation entstandene Lichtfiguren hatte Hajek-Halke, inspiriert durch die *Mobiles* von Alexander Calder, Ende der Vierzigerjahre fixiert, indem er aus Fahrradspeichen geformte Drahtplastiken vor dunklem Hintergrund auf einem Plattenspieler in Bewegung setzte und die in Schwingung gebrachten Figuren mit statischer oder fahrender Rolleiflex-

Kamera auf einem HKS-Titelgerät für Filmaufnahmen in Langzeitbelichtung fotografierte. Es entstanden abstrakte körperhafte Gebilde wie *Umarmung*, die, einer tänzerischen Figur gleich, durch die Verschmelzung von Bewegungskonturen entstanden waren.²²

Die beliebteste Form der Aufzeichnung von Lichtspuren stellten die Pendelfiguren dar, für welche eine an einer Schnur von der Decke herabhängende Stabtaschenlampe in einem dunklen Raum zum Schwingen gebracht wurde, während die am Boden postierte Kamera die Bewegungen des Lichtpendels mit offener Blende über den Zeitraum von wenigen Sekunden bis zu mehreren Minuten aufzeichnete. »Soll ein Gegenrhythmus eingeflochten werden (musikalisch gesprochen: ein zweites Thema), muß man das Pendel in eine andere Richtung stoßen. Die mit der Zeit nachlassende Schwingkraft wiederholt dann die Kurven immer schwächer. Letztlich sind es also die physikalischen Kräfte selbst, die solche reizvollen Gebilde aufzeichnen: eine Art ›kosmische Graphik‹.«²³ Peter Keetman hat auf diese Weise einige der schönsten Lumino-gramme geschaffen, doch kennen wir auch Lichtzeichnungen von Barbara Morgan und Gijon Mil, der Pablo Picasso 1949 in Vallauris fotografierte, als jener einen Zentaur mit der Taschenlampe in den dunklen Raum zeichnete.

Ein Beispiel für die Verquickung von zeitdokumentarischer Momentaufnahme und den gestalterischen Prinzipien der »subjektiven fotografie« stellt die Aufnahme *Letzte Meldung* dar, gelegentlich auch unter dem Titel *Extrablatt* veröffentlicht (Abb. S. 91). Zu sehen sind die unscharf wiedergegebenen Beine eines Passanten, der scheinbar achtlos über ein am Boden liegendes Flugblatt mit dem Text »Letzte Meldung Abendpost Knabenmörder gefaßt« hinweg hastet. Der Reiz und die beklemmende Wirkung des Motivs liegen in dem Kontrast zwischen der Bewegung und dem präzise lesbaren Inhalt der Eilmeldung. Man mag

dieses Bild als Kommentar begreifen, mit welcher Beiläufigkeit Ereignisse dieser Art in der Anonymität der Großstadt wahrgenommen werden. Künstlerisch stellt die Aufnahme die Frage nach der adäquaten Wiedergabe von Bewegung. Die Momentfotografie, die im Bruchteil einer Sekunde eine Bewegung festzuhalten versucht, scheitert häufig an dieser Aufgabe, da die dargestellten Personen wie erstarrt wirken. Die Illusion von Bewegung lässt sich hingegen eher durch Bewegungsunschärfe vermitteln, indem entweder der Hintergrund durch Mitziehen der Kamera am Bildgegenstand verwischt oder mit längerer Belichtung die Bewegungsspur der Person, des Automobils et cetera aufgezeichnet wird. Von diesen Möglichkeiten, zwischen bewegten und statischen Elementen im Bild genauer zu differenzieren, machten die Vertreter der »subjektiven fotografie« häufiger Gebrauch. Otto Steinert hatte sich dezidiert dafür ausgesprochen, auch mit fotografischen Gestaltungen zu experimentieren, die Fachfotografen als handwerkliche Fehlleistungen bezeichnen würden: »Als Beispiel sei die Unschärfe genannt, nicht mehr im Sinne einer malerischen Auflockerung durch Soften oder unfotografische Druckverfahren, sondern zur Wiedergabe von Bewegungen und der bildlichen Gestaltung des Zeitmomentes im Foto.«²⁴ Illustriert war der erste Bildband *subjektive fotografie* unter anderem mit Steinerts Aufnahmen *Appell* und *Ein-Fuß-Gänger*, die während eines Parisaufenthalts im Jahre 1950 entstanden und wohl zu den populärsten Motiven des Fotografen zählen. »Dr. Steinert hat in seinem bekannt gewordenen Foto *Appell* die Differenzierung so weit getrieben, daß die dunkle Gestalt des Arbeiters, die die mit Aufrufen beklebte Wand und die hohe Hausmauer mit dem abbröckelnden Putz überschneidet, mit der harten Kontur des rechten Beins anzeigt, daß es stehengeblieben ist, während der übrige Körper noch von der Fliehkraft der Bewegung herumgeschleudert wird. Zusammen gibt das den Eindruck eines ruckartigen Hingewendetseins, eben des *Appells*.«²⁵ Eine ähnliche Bildidee

von schattenhafter Bewegung durch Unschärfe findet sich auch in Aufnahmen von Herbert List, Peter Kunert, René Groebli oder Richard Nickel, die vereinzelt im Bildband *subjektive fotografie 2* abgebildet sind.

Toni Schneiders Aufnahme *Letzte Meldung* war ungeachtet ihrer experimentellen Bildsprache ein Zeitdokument, auch wenn sich die Darstellung von Reportagen des engagierten Bildjournalismus im Stile der Magnum-Fotografen um Robert Capa und Henri Cartier-Bresson erkennbar unterschied. Während deren Bildberichte vor allem dem faktischen Informationsbedürfnis in den Illustrierten nachkamen und eindringliche, klar verständliche Aufnahmen von den Weltereignissen übermittelten, umgab die Aufnahmen der »subjektiven fotografie« oft eine geheimnisvoll-surreale Aura. »Die Kameraleute von ›fotoform‹ spüren scheinbar«, wie J. A. Schmollgen. Eisenwerth befand, »daß man die Geheimnisse der Dinge nicht so leicht entschleiern kann, und daß man sie lieber anschaulich, ahnbar oder durchsichtig machen sollte.«²⁶

Die vorgestellten Motive von Toni Schneiders zeichnen sich durch die exakte Organisation des Bildraums, eine versachlichte Bildsprache im Formalen und durch einen großen Reichtum feinsten Tonabstufungen aus. Wohl aus diesen Gründen eigneten sich die Aufnahmen par excellence als Vorbilder und illustrierten häufig Aufsätze zu Gestaltungsfragen in den führenden zeitgenössischen Fotozeitschriften. Seine Fantasie und Leidenschaft haben Toni Schneiders zu einem der besten deutschen Fotografen nach 1945 gemacht, der sich in seiner bescheidenen und humorvollen-charmanten Art nie besonders darum gekümmert hat, als Künstler anerkannt zu werden. »Wenn er photographiert, tut er es, weil ihn die Sache fesselt, nicht weil er eine ›schöne Photographie‹ machen will. Er liebt das Zwanglose, Menschen und Begebenheiten des Alltags, keine Modelle und keine gestellten Situationen.«²⁷

Anmerkungen

- 1 Zit. nach »Toni Schneiders. Meister der Leica«, in: *Leica-Fotografie*, 5, 1952, S. 170.
- 2 Vgl. Adolf Lazi, »Selbstporträt eines Photographen«, in: *Photo Magazin*, 1, 5, 1949, S. 41.
- 3 Vgl. Heinz Hajek-Halke, *Experimentelle Fotografie*, Bonn 1955; ders., »Was ist Lichtgrafik?«, in: *Foto Prisma*, 9, 1958, S. 166–169; ders., »Ist Lichtgrafik Kunst?«, in: *Foto Prisma*, Mai 1968, S. 230–233; vgl. Heinz Hajek-Halke, *Form aus Licht und Schatten*, Bd. 2, Göttingen 2005.
- 4 Heinz Hajek-Halke, »Zu meinen Kleintieraufnahmen«, in: *Camera*, 30, 11, 1951, S. 425–426.
- 5 Vgl. Heinz Hajek-Halke, »Das Foto in der Anzeigenwerbung«, in: *Foto Prisma*, 1, 1950, S. 273–276; ders., »Fotografik«, in: *Foto Prisma*, 1, 1950, S. 355–357; ders., »Der fotografische Buchumschlag«, in: *Foto Prisma*, 5, 1954, S. 164–166.
- 6 *Camera*, 34, 5, 1955, S. 207.
- 7 Vgl. Rudolf Knapmann, »Tropfen – und Tröpfchen«, in: *Photo Magazin*, 2, April 1951, S. 36–38; Toni Schneiders, »Melodie der Regentropfen«, in: *Foto Prisma*, 5, 1954, S. 430; Elisabeth Hase, ohne Titel, in: *Camera*, 30, 12, 1951, o. S.; Peter Keetman, *Bahnhof im Regen*, 1952.
- 8 Josef Sudek, *Fenster meines Ateliers*, Leipzig 1982, S. 11.
- 9 Otto Steinert, »Vorwort«, in: *subjektive fotografie*, Ausst.-Kat. Staatliche Schule für Kunst und Handwerk, Saarbrücken 1951, S. 5.
- 10 Zit. nach Ludwig Windstoßer, »Zehn gegen Neunzig«, in: *Photo Magazin*, 1, September 1949, S. 15.
- 11 Leserbrief zit. nach: Heinz Hajek-Halke, »Überschrittene Grenzen?«, in: *GDL*, 1960/61, o. S.
- 12 Das Motiv wurde in dem Bildband *subjektive fotografie 2*, München 1955 ohne Bildtitel (Tafel 21) veröffentlicht. Toni Schneiders gehörte neben Hajek-Halke und Steinert zu den einzigen »fotoform«-Mitgliedern, die in der zweiten Ausstellung *subjektive fotografie*, die sich durch eine stärkere Internationalisierung der Beiträge und Öffnung zur Life-Fotografie definierte, mit Arbeiten vertreten waren.
- 13 Sigmund Freud, *Der Moses des Michelangelo*, Frankfurt am Main 2004 (3. Aufl.), S. 143.
- 14 Vgl. Fritz Kempe, »Strukturierte Welt oder: Die Fotografie der Oberflächen«, in: *Foto Prisma*, 12, 1961, S. 410.
- 15 Hans-Ulrich Lehmann, *Wols, Janssen, Gieraltowski. Drei künstlerische Aspekte der Photographie*, Ausst.-Kat. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen, Dresden 1989, S. 3.
- 16 Peter Keetman, »Die Grenzen erweitern...«, in: *Foto Prisma*, 2, 1951, S. 309.
- 17 Aaron Siskind, ohne Titel, in: *Camera*, 1, Januar 1955, o. S.
- 18 »Ein abgebranntes Streichholz liegt auf glitzernden Eiskristallen der Straße – ein Photo, das Parallelen aufzeigt zu der ungegenständlichen Malerei von heute. In dieser Richtung der Komposition abstrakter Formen im photographischen Bild arbeitet auch der junge Photograph Toni Schneiders. Im Gegensatz zur abstrakten Malerei bleiben jedoch die Kompositionen von Toni Schneiders am Gegenständlichen haften, was der Eigenart der Photographie entspricht.« Windstoßer 1949 (wie Anm. 10), S. 15.
- 19 Vgl. Andreas Feininger, *Fotografische Gestaltung*, Bad Harzburg 1937, Tafeln 30–31.
- 20 Andreas Feininger, »Lichtspiele in der Sommernacht«, in: *Photo Magazin*, Juni 1950, S. 36.
- 21 Gerhard Kerff, »Foto-Tricks«, in: *Foto Prisma*, 3, 1952, S. 336.
- 22 Vgl. Heinz Hajek-Halke, »Abstrakte Fotografie«, in: *Foto Prisma*, 2, 1951, S. 273–275.
- 23 Gerhard Halm, »Verblüffende Funde«, in: *Photo Magazin*, 12, 1952, S. 39.
- 24 Otto Steinert, *Subjektive Fotografie. Ein Bildband moderner europäischer Fotografie*, Bonn 1952, S. 6.
- 25 minos, »Subjektive Fotografie«, in: *Foto Prisma*, 2, 1951, S. 494; der Titel *Appell* stand vermutlich auch in Verbindung mit dem Inhalt der Plakate, in denen die Pariser Stadtverwaltung zu Veranstaltungen aufrief, die an die Befreiung von Paris durch die Résistance im August 1944 erinnerten.
- 26 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, »fotoform«, in: *Photo Magazin*, März 1951, S. 32.
- 27 Martin Eichler, »Über einen Photographen. Toni Schneiders«, in: *Photo Magazin*, 11, 2, 1959, S. 44.



Adam und Eva von T. Riemenschneider · Würzburg · Juli 1981
Adam and Eve by T. Riemenschneider · Würzburg · July 1981

“Simple, Clear, and True: Good Photography Is Timeless.”¹

On Selected Photographs by Toni Schneiders

Ulrich Pohlmann

The current debate about the rebirth and continuity of German photography following 1945 is largely characterized by how media was experienced during World War II and the Nazi dictatorship. The tedious propagandistic instrumentalization of photography, which precluded artistic ambition and experimentation, was still fresh in the minds of most contemporary witnesses. According to current thought, there was no complete break with the past—no “zero hour,” as it were—in post-1945 German photography. Many wartime photographers were soon active once more in the immediate postwar years, providing a link to the visual style of the past.

Pictures by the Fotoform group breathed new life into this essentially conservative, stagnating situation. The group had formed in 1949 as a loose association of like-minded photographers. Their photos signaled a desire for change, picking up on the vocabulary of the nineteen-twenties’ Neues Sehen movement (“new vision,” a photographic movement linked to Bauhaus photographers such as László Moholy-Nagy), whilst not imitating its aesthetic. Toni Schneiders was one of the founding members of Fotoform; along with Peter Keetman (1916–2005), Siegfried Lauterwasser (1913–2000), Wolfgang Reisewitz (b. 1917), Otto Steinert (1915–1978), and Ludwig Windstosser (1921–1983), he participated in the group’s exhibitions in Germany and abroad, traveling to Milan, Darmstadt, and Cologne. The Fotoform members were united in their rejection of the soft-focus aesthetics found in pictorial photography. They were opposed to the atmosphere of sentimental romanticism and anecdotal pathos that characterized many contemporary pictures. Yet a controversial debate unfolded in fall 1949 in the German

photography scene, before the Fotoform members had experienced their first breakthrough as “atomic bombs in the compost heap of German photography” in 1950 at the Cologne Photokina, the first German postwar trade fair for photography. The discussion was set in motion by a Ludwig Windstosser article in the new publication *Photo Magazin*, reacting to the 1948 Stuttgart exhibition organized by Adolf Lazi entitled *Die Photographie*. It concerned an argument about the differing approaches to photography—the detailed, focused, and technically precise reproduction of reality, as opposed to the blurred images of soft-focus photography. Yet the disagreement also reflected other conflicts on visual and aesthetic questions, such as the use of glossy paper instead of high-quality fine art paper, or large-format cameras in contrast to 35-mm ones.

Although Toni Schneiders did not get involved in the discussion, his 1951 portrait *Heinz Hajek-Halke* (ill. p. 37) appears to be making a direct commentary on it. The chiseled head of Hajek-Halke is vividly depicted against a dark background. He is shown from a frontal perspective, turned slightly to one side, and his head virtually fills the frame. Every aspect of the face is reproduced with the same technical precision and abundance of detail, displaying the pin-sharp definition that Lazi also adopted as a design principle, even going so far as to propound it with missionary zeal.² Yet whereas the 8 x 10 inch negative format portraits of artists by Adolf Lazi occasionally seemed to lack vitality, the portrait of Hajek-Halke expresses a marked sensuality. Indeed, the subject bubbles over with vitality. The traces of his life are etched on his face, his pervasive expression displaying intelligence, strength of

will, sensuality, and a spirit of adventure. We glimpse a powerful image with energetic facial features and a concentrated, direct gaze, which seems to fix penetratingly on the observer.

Heinz Hajek-Halke (1898–1983) was a flamboyant, virtually incomparable figure in postwar German photography. The son of a caricaturist from Berlin, he spent most of his childhood in Argentina. He returned to Berlin to study painting under Emil Orlik at the *Königliche Kunstgewerbeschule* (Royal School of Applied Arts), hired himself out in the nineteen-twenties as a ship's boy on a cutter on the open seas, then worked as an antiques dealer, a newspaper illustrator, a copperplate printer, a painter of posters, and a picture editor, before turning to press photography, thanks to an association with the photojournalist Willi Ruge. He freelanced for magazines and illustrated periodicals such as *UHU*, *Das Magazin*, or *Revue des Monats*, developing the technique of simultaneous shots (called "Combi-Photography") with Yva (Else Neulaender) from 1924 onwards, inspired by Expressionist films. The resulting unconventional editing and light montages were published widely as advertisements and illustrations. Hajek-Halke retreated to Kressborn near Lake Constance in 1933–34, where he stayed throughout World War II doing military service as a works and air photographer for the Dornier factory in Friedrichshafen. Left in poverty after 1945, he first ran a viper farm, collecting toxins for the pharmaceutical industry, and later caught and distributed leeches for medical purposes. It was during this period that he became friends with Werner Stuhler and, more importantly, with Toni Schneiders, who had been living in Meersburg at Lake Constance since 1947 and had opened a photographic studio there in 1948. It was through Toni Schneiders, whose darkroom he was allowed to share, that Hajek-Halke came to know Peter Keetman and Otto Steinert. The latter held a high opinion of his work, and in 1951 Hajek-Halke became a member of the Fotoform group.

He was by far the oldest and most experienced photographer in this group of otherwise thirty-to-thirty-five-year-olds, and he could boast more than two decades of experience in photography. He was invited by Steinert to participate in the 1951 and 1954 *subjektive fotografie* exhibitions. The art critic and photographer Franz Roh saw the works presented there as the most interesting new creations in modern photography, along with Peter Keetman's *Lichtschwingungen* (Light Waves) and Chargesheimer's experimental compositions. The Hochschule für Bildende Künste (College of Visual Arts) in Berlin appointed Hajek-Halke as a lecturer in photography and graphics in 1955 in recognition of his achievements in the visual arts. Hajek-Halke enjoyed success in this role (which at that time was both novel and unique for a German art school) until 1967, teaching students such as Dieter Appelt, Floris M. Neusüss, and Michael Ruetz.

Hajek-Halke acquired a public reputation among other things as the creator of idiosyncratic, experimental works entitled *Lichtgrafiken*, or light graphics. He produced these by combining graphically or pictorially retouched negatives with the photogram technique, initially in black and white, switching to color prints in the nineteen-sixties.³ He also found success as a macrobiological photographer of small creatures⁴ and developed a profile as a specialist in applied advertising photography and graphics. He had first gained experience in this field in the nineteen-twenties, and had proved himself to be one of the industry's most creative brains, thanks to his great ingenuity. With full awareness of works by László Moholy-Nagy, Man Ray, and Herbert Bayer, he mastered experimental techniques such as the photogram and copy-montage, and was accomplished at graphic photography and typophotos.⁵

Toni Schneiders's portrait *Heinz Hajek-Halke* is an expression of compositional strength as well as

that of a marked formal determination and a specifically photographic interest in the reproduction of the surface, all of which are characteristics of many of the photographer's works. Interestingly enough, there is a further portrait by Schneiders dating from the same year, showing Hajek-Halke dimly through a pane of frosted glass that he is holding in his hands.

Toni Schneiders created a further key work of German nineteen-fifties portrait photography with *Wartende Frau* (Waiting Woman, ill. p. 77). He noticed the approximately sixty-year-old woman at Ingolstadt train station, sitting in a compartment of a slow train, and captured her with his medium-format Rollei-flex and Tessar lens. At the time, he was traveling on a commission for the *Merian* issue on railways, *Verzaubertes Kursbuch* (Enchanted Travel Guide), published by Hoffmann Campe Verlag. The face of the aging woman is shown in semi-profile, shining out of the dark of the interior of the compartment, behind a rain-soaked pane of glass. In the background, the dim silhouette of a train carriage can be made out through the rear compartment window.

This photo, taken in February 1951, became the most widely published and exhibited image by Schneiders. It is present in the first exhibition curated by Otto Steinert in the Staatliche Schule für Kunst und Handwerk (State School for Art and Craft) in Saarbrücken and in the book of the same name, *subjektive fotografie*, as well as in the second Fotoform exhibition at the Cologne Photokina in 1951. In October of the same year, the photo accompanied an essay on the Subjektive Fotografie movement by Franz Roh in the Swiss photography journal *Camera*. Just one month later it became the "November image" in Wilhelm Schoeppe's magazine *Foto Prisma*. It went on show in the Grand Palais, Paris, to mark the French photographic fair Biennale de la Photo, du Cinéma et de l'Optique, and was reprinted in *Camera*.⁶ The subject was shown as

a reversed image in all publications, with the melancholy, embittered face facing towards the right half of the picture.

Wartende Frau fulfils—in an exceptional way—the essential criteria of Subjektive Fotografie: a preference for structural images through the rendition of raindrops on the windowpane, and the psychogram of a person. Schneiders successfully created a highly symbolic picture that captures perfectly the mood of post-war Germany. It is impossible for the modern observer to look at the sorely afflicted face of this unknown woman and not conjecture on the traumatic experiences of World War II and the privations of the postwar period, at the same time as sensing the uncertainty about what the future will bring. The portrait certainly does not reflect the euphoric mood of change associated with the German *Wirtschaftswunder*, or "economic miracle," as it was called. Indeed, the subject seems imprisoned and isolated within her own past. A comparable skepticism can be found in Schneiders's work *Ein trister Tag* (A Sad Day), taken at Stuttgart Hauptbahnhof in January 1955 (ill. p. 90). The railway station becomes here a metaphor for a transitory space, where thoughts and memories can travel.

Perspectives through windows have been a common theme in painting since Romanticism, and were particularly popular among photographers in the nineteen-fifties. In addition to Toni Schneiders, Josef Sudek, Peter Keetman, Herbert List, and Elisabeth Hase all saw the attraction of this motif and used it repeatedly in poetic images.⁷ There is a fascinating playfulness to the change in focus, which turns the figures behind the windowpanes into blurred, vague silhouettes, and forms the droplets of water into a composition of abstract light effects, as seen in Josef Sudek's cycle *The Window of My Studio* (1940–54)—referring to his Prague-based studio, which he seldom left during the German occupation. "In the cool morning hours they

were coated with thousands of sparkling drops of water; on rainy days they seemed as washed out as an artist's watercolor, and the frost drew the most fantastic ornamentation on them. And behind them it was possible to perceive the world—the silhouette of a bare tree, the posts of a fence, covered with a blanket of snow..."⁸

The photographer's self-portrait *Toni Schneiders x 3* (1980; ill. p. 32) shows a completely different kind of view from a window. On a Lake Constance ferry journey, the photographer is reflected dimly three times, as if in a hall of mirrors. The experimental composition is intended less as a critical introspection or self-dramatization than as a playful way of demonstrating the potential of photography as a medium to visualize the wealth of finely differentiated gray tones.

Wartende Frau depicts a motif consistent with the public interest at that time in "human interest" pictures that carry a social message, while the abstract design of Subjektive Fotografie compositions was being regarded increasingly critically. This was despite the fact that Otto Steinert had defined Subjektive Fotografie as applying to "all areas of personal photographic composition—ranging from the abstract photogram through the visually constructed, psychological documentaries."⁹ *Photo Magazin* had already given advance notice in its January 1952 issue of an exhibition that was to be called *Die Menschenfamilie*. The resulting 1955 traveling exhibition curated by Edward Steichen was given the name *The Family of Man* and was nonetheless intended to firmly establish so-called *Life* photography, named after the famous magazine.

If portrait photography is about capturing that rare, fleeting moment when a face reveals the inner workings of the soul—and in so doing reproduces an element of the subjective emotional situation—the representation of landscapes poses other challenges for

the photographer. The natural world was a continual source of inspiration for both Toni Schneiders and his friend Peter Keetman. The following quotation by Peter Keetman also essentially applies to Toni Schneiders's own ideas. "My working sphere is nature itself. A pebble in mud, or a wilted leaf, mean no less to me than a mountain panorama. Small objects—the smallest objects—can express a lot and are seldom seen. The important aspects of the pictures for me are simplicity and form, but the content and the meaning of the composition also play a role. The idea of 'form for form's sake' merely leads to a desperate, sterile situation."¹⁰

On his journeys of discovery in the wild, Toni Schneiders found his abstract forms and structures in a multiplicity of motifs—in piles of leaves or snow, in water reflections and paint peeling off the walls of houses. It is possible that he took Edward Weston, Ansel Adams, or Albert Renger-Patzsch as role models, particularly their photos of wood grain, vegetable forms, and sand or rock formations.

Compositions such as *Unheimliches Nest* (Uncanny Nest, ill. p. 152) are certainly fundamentally different in their degree of abstraction from pseudo-romantic winter pictures of snow-covered mountains and were thus regarded in the amateur and professional photography scenes as some of the most disputed and incomprehensible motifs. Now that the Fotoform shots have long joined the ranks of those classic photographs that are an integral part of any international history of photography, it is hard to comprehend the level of provocation and excitement that they caused among certain contemporaries. "Ideally I would like to hand over the Fotoform pictures to the UN to be destroyed, on the grounds that they are a threat to intellectual world peace. Taking the example of Schneiders's *Schienenspinne* (Web of Rails, ill. p. 80), one wonders how a work showing so many tracks can go so far off the tracks itself."¹¹

When Schneiders took part in the German-French exhibition in Neustadt on the Haardt in 1949, his water pictures were rejected by the jury.¹² Among them was *Unheimliches Nest*, taken on Lake Constance in February 1949. The title alone—uncanny nest—sets off associations with Sigmund Freud’s famous essay “The Uncanny,” taken from his writings on art and artists. Freud concerns himself with the phenomenon, first seen in the literature of the Romantic era, of using the “uncanny” as a metaphor to describe the spiritual in nature. According to Friedrich Wilhelm Joseph Schelling, “Uncanny is what one calls everything that was meant to remain secret and hidden and has come out into the open.”¹³ Consequently, when this definition is transferred to the abstract representation of nature, the original subject can often no longer be recognized or identified, because it has essentially been lost within the abstraction, and individual elements of the composition relate to each other in completely different ways. The pictures which result from this process, which Fritz Kempe once fittingly described as the “de-realization of external reality,” possess an idiosyncratic beauty; they are strange yet familiar, simultaneously cryptic and uncanny.¹⁴ These still lifes are surface pictures of a “structured world” (Kempe), which is only revealed through diligent observation and careful framing and cannot be artificially arranged into a decorative ensemble. It is the immersion in detail that transforms the winter landscape into an abstract image of shapes and lines; close-ups of ice crystals reveal bizarre worlds of forms, as in *Unheimliches Nest* where the air bubbles trapped in ice seem to float like a cosmic nebula in a dark universe.

There are doubtless similarities between Schneiders’s abstract photographs and other non-representational forms, prompting comparisons with works by Willi Baumeister, as well as with Art Informel and Abstract Expressionism. “Informal structures,” as Hans-Ulrich Lehmann termed this affinity to Tachism when

referring to photography by Wols,¹⁵ are recognizable in Toni Schneiders’s photograph *Unheimliches Nest*, in the micro-photographs by Carl Strüwe, in Peter Keetman’s composition *Ballade im Eis* (Ballad in Ice),¹⁶ and works by the American photographer Aaron Siskind. The latter captured the remains of shattered windowpanes, peeling paint on house walls or the grain on floorboards between 1945 and 1954 in New York. These abstract visual compositions were emotionally charged and displayed similarities to Abstract Expressionism. “If I take a picture I want to create something completely new, something perfect and cohesive, which takes order as its defining characteristic. This contrasts with the external world of events and actions, a world of continual change and permanent confusion.”¹⁷

Photographic *Lichtzeichnungen* (light drawings) also exhibited affinities to abstract art, and particularly to kinetic art. They were not only widespread among proponents of *Subjektive Fotografie*, but were also well known in the amateur sector thanks to photography manuals published before the war.¹⁸ Examples of this type of picture would be photos of fireworks, where the trails of light from the rocket condense to form an ornamental light display, or representations of fairgrounds at night, or a starry sky given an exposure of hours, with the movements depicted as circular curves of light. Similar effects can be achieved by using long exposures to capture the movements of headlamps or other reflecting lights. One of the most famous examples of experimental exposure times is Andreas Feininger’s photo of a helicopter taking off, showing its illuminated rotor blades. Like Feininger, Gotthard Schuh, and Josef Bartl, Toni Schneiders set up his camera at the Hamburger Dom, an annual fairground, in order to document the streaks of light from the moving carousel by using a long exposure at night (*Karussell auf dem Dom*; *Carousel at the Dom Fairground*, ill. p. 85).¹⁹ The camera recorded the turning movement of

the carousel, collecting layers of light streaks marking the photographic emulsion, as it were, to resemble the paths of the planets. According to Feininger these photographs are the best possible way of conveying the magical visual effect of the “atmosphere of hectic happiness and laughter characteristic of a fairground by night.”²⁰

Fascinating light effects of this kind were not only visible at night—they could be deliberately created under experimental test situations. The Foto Tricks column in *Foto Prisma* described extensively how to produce light drawings, differentiating, for example, between rotating and swinging figures.²¹ Hajek-Halke had created some light figures at the end of the nineteen-forties using rotation, inspired by Alexander Calder’s mobiles. He placed wire sculptures made of bent bicycle spokes on a record player in front of a dark background, set them in motion, and then photographed the oscillating figures with a static or moving Rolleiflex camera on an HKS film titling machine. Abstract, corporeal images resulted, such as *Umarmung* (Embrace), which resembled a dancing figure and was created by the dissolving of movement contours.²²

The most popular form of recording streaks of light were the swinging figures; a flashlight was suspended from the ceiling by a cord in a darkened room, then set in a swinging motion. A camera with an open shutter positioned on the floor recorded the movement of the swinging light over a period ranging from a few seconds up to a number of minutes. “If a counter-rhythm is integrated (musically speaking, a second theme), the swinging must be set in motion in the opposite direction. The swinging motion decreases with time, and the repetition of the curves becomes weaker and weaker. It is ultimately physical forces that record these delightful images—a kind of ‘cosmic graphic’...”²³ Peter Keetman created some of the most attractive luminograms in this manner, but light drawings by

Barbara Morgan and Gjon Mili are also well known. The latter photographed Pablo Picasso in Vallauris in 1949 drawing a centaur by flashlight in a darkened room.

The photograph *Letzte Meldung* (Latest News, ill. p. 91, occasionally published as *Extrablatt*, “Special Edition”) provides an example of the combination of snapshots as historical documentation and the design principles of Subjektive Fotografie. The legs of a passer-by can be seen, out of focus, moving hastily away without seeming to pay heed to the broadsheet lying on the floor, proclaiming “*Letzte Meldung Abendpost Knabenmörder gefasst*” (“Latest news from the Evening Post child murderer caught”). The attraction and the oppressiveness of the motif come from the contrast between the movement and the perfectly legible content of the latest news. It is possible to interpret this picture as a commentary on the casual way events of this kind are perceived in the anonymous city. Artistically speaking, the photo is concerned with the appropriate representation of movement. The snapshot aesthetic, which aims to capture a movement in a split second, often fails in this task because the subjects appear frozen. The illusion of movement can better be communicated if the movement is out of focus, either by pulling the camera along with the subject and blurring the background or by using a longer exposure to record the trails of movement made by the person, the automobile, or other moving object. The proponents of Subjektive Fotografie made frequent use of these options in order to differentiate more clearly between moving and static elements in the picture. Otto Steinert was clearly in favor of also experimenting with the kind of photographic design that “professional” photographers would regard as technically deficient. “Blurring is given as an example of how to reproduce movement and visually compose a single moment in a photo, and no longer in the sense of a painterly softening or non-photographic printing process.”²⁴ The movement’s first book, *subjektive fotografie*, was

illustrated with works such as Steinert's *Appell* and *Ein-Fuss-Gänger* (One-footed Pedestrian), which had been taken during a 1950 stay in Paris and are probably among the photographer's most popular motifs. "Dr. Steinert has taken the degree of differentiation in his renowned photograph *Appell* so far that the dark figure of the manual worker, which passes before the wall covered with notices and the high wall of the apartment building with its crumbling plaster, shows by the hard contour of his right leg that he has stood still, while the rest of his body is still spinning round from the velocity of his movement."²⁵ A similar visual idea of shadowy movement conveyed by blurring can also be found in photographs by Herbert List, Peter Kunert, René Groebli, or Richard Nickel, a few of which are printed in the book *subjektive fotografie 2*.

Toni Schneiders's photograph *Letzte Meldung* was a contemporary work, irrespective of its experimental imagery. This was despite the fact that it clearly differed from the dedicated photojournalistic style of Magnum photographers (chief among whom were Robert Capa and Henri Cartier-Bresson) in the way it represented the outside world. The photojournalists satisfied the factual need for information in magazines,

providing vivid, self-explanatory shots of world events, while the *Subjektive Fotografie* photos were often surrounded by a secretive, surreal aura. J. A. Schmoll gen. Eisenwerth found that, "the Fotoform photographers clearly feel that it is not so easy to unveil the secret nature of things, and that it is preferable to make them visible, to make it possible to guess at them, or to make them transparent."²⁶

All these Toni Schneiders motifs are characterized by the precise organization of the frame, an objective formal visual language, and a wealth of the finest tonal nuances. It is probably for these reasons that the photographs are excellent archetypes, frequently illustrating essays on design matters in leading contemporary photography periodicals. His imagination and passion led Toni Schneiders to become one of the best German post-1945 photographers, and yet with his modesty, humor, and charm he was never particularly bothered about achieving artistic recognition. "If he takes a photograph, it is because it is something he finds fascinating, and not because he wants to create a 'pretty picture.' He loves unconstrained situations and everyday people and events rather than models and constructed scenes."²⁷

Notes

- 1 Quoted in "Toni Schneiders Meister der Leica," *Leica-Fotografie*, no. 5 (1952), p. 170.
- 2 See Adolf Lazi, "Selbstporträt eines Photographen," *Photo Magazin* 1, no. 5 (1949), p. 41.
- 3 See for example Heinz Hajek-Halke, *Experimentelle Fotografie* (Bonn, 1955); "Was ist Lichtgrafik?," *Foto Prisma* 9 (1958), pp. 166–69; "Ist Lichtgrafik Kunst?," *Foto Prisma* (May 1968), pp. 230–33; cf. Heinz Hajek-Halke, *Form aus Licht und Schatten*, vol. 2 (Göttingen, 2005).
- 4 Heinz Hajek-Halke, "Zu meinen Kleintieraufnahmen," *Camera* 30, no. 11 (1951), pp. 425–26.
- 5 See for example Heinz Hajek-Halke, "Das Foto in der Anzeigenwerbung," *Foto Prisma* 1 (1950), pp. 273–76; "Fotografik," *Foto Prisma* 1 (1950), pp. 355–57; "Der fotografische Buchumschlag," *Foto Prisma* 5 (1954), pp. 164–66.
- 6 *Camera* 34, no. 5 (1955), p. 207.
- 7 See for example Rudolf Knapmann, "Tropfen—und Tröpfchen," *Photo Magazin* 2 (April 1951), pp. 36–38; Toni Schneiders, "Melodie der Regentropfen," *Foto Prisma* 5 (1954), p. 430; Elisabeth Hase, untitled, *Camera* 30, no. 12 (1951), unpaginated; Peter Keetman, *Bahnhof im Regen* (1952).
- 8 Josef Sudek (Leipzig, 1982), p. 11.
- 9 Otto Steinert, foreword, *subjektive fotografie*, exh. cat. Staatliche Schule für Kunst und Handwerk (Saarbrücken, 1951), p. 5.
- 10 Quoted in Ludwig Windstosser, "Zehn gegen Neunzig," *Photo Magazin* 1 (September 1949), p. 15.
- 11 Reader's letter quoted in Heinz Hajek-Halke, "Überschrittene Grenzen?," *GDL*, exh. cat. (1960–61), unpaginated.
- 12 The motif was published in *subjektive fotografie* 2 (Munich, 1955) without a title (pl. 21). Toni Schneiders, along with Hajek-Halke and Steinert, were the only Fotoform members represented in the second *subjektive fotografie* exhibition, which was characterized by exhibits displaying a stronger international presence and the development of photojournalism.
- 13 Sigmund Freud, *Der Moses des Michaelangelo*, 15th ed. (Frankfurt am Main, 2004), p. 143.
- 14 See Fritz Kempe, "Strukturierte Welt oder: Die Fotografie der Oberflächen," *Foto Prisma* 12 (1961), p. 410.
- 15 Hans-Ulrich Lehmann in *Wols, Janssen, Gieraltowski: Drei künstlerische Aspekte der Photographie*, exh. cat. Kupferstich-Kabinett der Staatlichen Kunstsammlungen (Dresden 1989), p. 3.
- 16 Peter Keetman, "Die Grenzen erweitern...," *Foto Prisma* 2 (1951), p. 309.
- 17 Aaron Siskind, *Camera* 1 (January 1955), unpaginated.
- 18 "A burnt-out matchstick lies on glittering ice crystals on the street—a photo with parallels to contemporary abstract painting. The young photographer Toni Schneiders is also working toward the composition of abstract forms in the photographic image. Yet, in contrast to abstract painting, compositions by Toni Schneiders retain a connection to the concrete, in accordance with the nature of photography." Windstosser (see note 10), p. 15.
- 19 See Andreas Feininger, *Fotografische Gestaltung* (Bad Harzburg, 1937), pls. 30–31.
- 20 Andreas Feininger, "Licht-Spiele in der Sommernacht," *Photo Magazin* (June 1950), p. 36.
- 21 Gerhard Kerff, *Foto Prisma* 3 (1952), p. 336.
- 22 See Heinz Hajek-Halke, "Abstrakte Fotografie," *Foto Prisma* 2 (1951), pp. 273–75.
- 23 Gerhard Halm, "Verblüffende Funde," *Photo Magazin*, issue 12 (1952), p. 39.
- 24 Otto Steinert, *Subjektive Fotografie—ein Bildband moderner europäischer Fotografie* (Bonn, 1952), p. 6.
- 25 minos, "Subjektive Fotografie," *Foto Prisma* 2 (1951), p. 494. The title *Appell* is presumably also connected to the content of the poster, in which the Paris city administration promoted events marking the liberation of Paris by the Résistance in August 1944.
- 26 J. A. Schmoll gen. Eisenwerth, "Fotoform," *Photo Magazin* (March 1951), p. 32.
- 27 Martin Eichler, "Über einen Photographen: Toni Schneiders," *Photo Magazin* 11, no. 2 (1959), p. 44.

Im Zentrum oder an der Peripherie? Der Kamerameister Toni Schneiders am Bodensee

Christoph Bauer

Fotografie als Haltung

Wer Toni Schneiders besuchte, der begegnete einem lebenserfahrenen, verschmitzten Mann, der als »Fotograf« und nicht mit dem in seinen Augen unspezifischen Begriff »Künstler« bezeichnet werden wollte.¹ Er, der im Verlauf der Gespräche immer auf den fotografischen Akt und einzelne Aufnahmen abhob, sprach nicht gern über »die« Fotografie oder seine Fotografie im Allgemeinen. Diskurse über theoretische Fragen wie den Kunststatus, über die Krise der Repräsentation beziehungsweise über die mediale Wirklichkeit fotografischer Bilder interessierten ihn nicht. Über die Umstände einzelner Aufnahmen aber wusste er ebenso lebendig zu berichten wie über den Unterschied zwischen freier und auftragsbezogener Arbeit sowie über Kollegen und seine Zeit. Wer dabei zwischen den Zeilen hörte und die ausgelegten Arbeiten Toni Schneiders' im Blick hatte, der verstand, dass für diesen Avantgardefotografen der Nachkriegszeit die Fotografie eine Haltung, das freie Bild Selbstausdruck war.

Unterwegs sein – frei sein

Mit nicht viel mehr als seiner gegen jede Beschlagnahme verteidigten Leica kam Toni Schneiders 1945 aus Krieg und Gefangenschaft zurück. Wie viele Männer seiner Generation, die den Weltkrieg erlebt und darüber ihre Jugend verloren hatten, fühlte er einen unbändigen Hunger nach Leben in sich: »Man sagt sich: Du musst überleben, denn das kann nicht das Leben gewesen sein. Und nach dem Krieg das Gefühl: Ich lebe! Und ich habe in der Hand ein Instrument, mit dem ich mich ausdrücken kann.« Auf der Grund-

lage seiner Fotografenlehre und seiner Erfahrungen als Kriegsberichterstatte schlug er sich in der Nachkriegszeit mit Aufträgen und Reportagen durch; von nun an lebenslang den Spagat zwischen freier und Auftragsarbeit ühend, zwischen (möglichst frei und selbst gewählten) Bindungen und Unabhängigkeit, zwischen Nähe und Ferne.² Zweimal, 1947 in Meersburg und 1950/51 in Hamburg, trat er in existierende Ateliers ein, löste sich aber schnell wieder aus den ihn einengenden Verhältnissen heraus. Gestützt auf seine kaufmännisch ausgebildete Frau, ließ er sich erst 1952 endgültig in Bad Schachen bei Lindau nieder und arbeitete, bald regional wie überregional bekannt, ausschließlich als freier Fotograf. Lindau wurde zum Ort der Familie, des Archivs und zum ruhenden Pol, von wo aus Toni Schneiders rastlos zu seinen Reisen und Exkursionen aufbrach. Mit seiner Kamera unterwegs zu sein, war für ihn die ideale Existenzform.³ Sie gab ihm die Möglichkeit, Aufträge mit freier Fotografie zu verbinden. »Immer wenn ich von zu Hause – mit den vielerlei Anforderungen des Alltags – losfuhr und die erste Landesgrenze hinter mir hatte, kam Freude auf und die Neugierde auf all die Dinge da draußen [...]. Dann war ich mit allen Sinnen bereit für meine Arbeit.«⁴ Toni Schneiders verstand sich nicht nur als »subjektiver« Fotograf im Spannungsfeld von Form und Gegenstand, sondern ebenso als Menschenbeobachter, Reise-, Industrie- und Landschaftsfotograf. Es war ihm wichtig, nicht einseitig nur auf die Zeit und Gruppe »fotoform« festgelegt zu werden, sind doch »alle guten Aufnahmen« zu allen Zeiten nahezu ausschließlich »unterwegs« und »draußen« entstanden.

Form und individueller Ausdruck

Sucht man Toni Schneiders' Haltung als freier Fotograf zu ergründen, so bleibt für ihn die spezifische Art charakteristisch, mit der er sich seinen Motive näherte. Im Gegensatz zu einigen anderen »fotoform«- und »subjektiven« Kollegen ging Schneiders in der Bildfindung und -gestaltung immer von ganz konkreten Gegenständen aus. Dies gilt auch für jene Arbeiten, in denen er stark abstrahierte. Abstrakt aber ist Schneiders nie. Noch in den reduziertesten Strukturaufnahmen vermag der Betrachter den Bildgegenstand der äußeren Dingwelt zuzuordnen. Der »Augenmensch«, so Schneiders, – sich darin als ein klassischer, sachlicher Vertreter der Fotografie vor dem »iconic turn« verstehend – vertraut auf die Kraft des Sichtbaren. Das Medium und die fotografische Idee bleiben auf die lebendige Wirklichkeit

bezogen. Im Detail aber, also in den gegenstands-immanenten Strukturen des veristisch und hart gezeigten Gegenstandes, der schöpferisch geschaut, das heißt auf seine Form- und Lichtpotenziale hin wahrgenommen wird, enthüllt sich die »Schönheit« des Ganzen. Sichtbar und erfahrbar wird die verdichtete Realität des Alltäglichen und Stofflichen durch die Kamera. Insofern blieb Schneiders seinem eigenen Verständnis nach ein Fotograf des Wirklichen und Wahrhaftigen, der mit seiner Kamera Dinge und Ausschnitte des Wirklichen festhält: »Jedes Foto ist ein Ausschnitt und ein Teil der Wahrheit.« Der Perspektivwechsel im Bild führte also nicht weg von der Realität, sondern auf diese hin. So verstanden gab es für Schneiders wohl einen graduellen, aber keinen grundsätzlichen Unterschied zwischen seinen »fotoform«- und anderen formberuhigten Porträts oder Reisebildern.



Verspielte Schatten · März 1954
Playful Shadows · March 1954

Selbstverständlich aber war für Schneiders »gute« Fotografie nicht reproduktiv: Die eigentliche Aufgabe des Fotografen ist es, die geschauten äußere Welt und das gestaltete fotografische Bild ins Verhältnis zu setzen. Die Instanz hierfür – und damit für die Qualität der Aufnahme – sind die Persönlichkeit des Fotografen und dessen souveräne Beherrschung der technischen, fotooptischen und chemischen Mittel, also der eigenen Kamera und der Arbeit in der Dunkelkammer: »Man darf sie nicht überbewerten, aber die Technik muss stimmen.« Und: »Durch die Arbeit im eigenen Labor wird aus einer Aufnahme mein Bild.« Dieses Können erst ermöglicht die nach ästhetisch-formalen Kriterien gestaltete Lösung, deren eigentliches Ziel der individuelle Ausdruck ist. »Was Sinn macht, fotografiert zu werden«, ist Anlass für die Bildgestaltung. Die im brillant abgezogenen Fotobild gezeigte Wirklichkeit vermittelt folglich keine objektive, sondern eine subjektive Wahrheit, denn nur diese existiert.⁵ Zwar dokumentiert jede Aufnahme auch, doch bleibt der Kamerameister dabei nicht stehen, sondern zeigt die äußere Welt durch sein Temperament hindurch.⁶ Aus diesem Grund betonte Toni Schneiders, dass es sich bei der »subjektiven Fotografie« um eine Haltung, nicht um einen Stil handele: »Ich habe die Form gepflegt, aber keinen Stil.« Und: »Ich bilde mir ein, dass ich keine Fotos gemacht habe, die nur Form sind.« In den Augen des Kamerameisters ist auch die Form nur Mittel, denn sie allein vermag die Aussage zu fassen.

Vergleicht man Schneiders' Fotografien mit denen seiner »fotoform«- und weiterer »subjektiver« Kollegen sowie mit Otto Steinerts (1915–1978) theoretischen Positionen, so fällt auf, dass Toni Schneiders auf den Einsatz fotografischer Variationsverfahren wie Negativdruck, Montagen, Sandwich, Kontern, Maskierung und Solarisation, auf Foto- und Luminogramme sowie auf Methoden kameraloser Bildherstellung fast ganz verzichtet hat.⁷ Diese Techniken zur »absoluten fotografischen Gestaltung«, welche Steinert zur Legiti-

mierung der Fotografie als künstlerisch gestaltendes Medium einsetzte, gehörten für den Fotografen folglich nicht zu den »wesentlichen Gestaltungselementen der Fotografie«.⁸ Der Aufbau bildgebender Versuchsanordnungen im Atelier und kameralose Dunkelkammerexperimente, wie sie beispielsweise Otto Steinert für seine Drahtfiguren-Fotogramme 1949 in Würdigung der triadischen Figurinen von Oskar Schlemmer nutzte, waren Schneiders' Sache ebenso wenig wie surreale Bilderfindungen. Ja, sie waren seinem Verständnis von Fotografie geradezu entgegengesetzt. Er blieb lieber »draußen«, häufig nah am Motiv, nutzte und perfektionierte eher »klassische« Verfahren fotografischer Bildgestaltung wie Doppel- und Mehrfachbelichtungen, lange Brennweiten und so weiter. Schneiders ging es nicht um Ablösung der Realität, nicht um Unabhängigkeit vom Gegenstand, nicht um ein rein phänomenologisches, werkbezogenes Gestalten. Er brauchte den Bildgegenstand und lotete an ihm das bildgestaltende Potenzial des Mediums Fotografie aus. Grafisch-lineare und organisch-fließende, kontrastreiche, dabei flächenbezogene Gestaltformen fand das geschulte Auge Toni Schneiders' eher vor, als dass er sie erzeugte, und verdichtete sie dann im autonomen Bild.⁹ Mit den Kollegen von »fotoform« teilte er die subjektive Auswahl des Motivs, dessen Fokussierung, Reduktion wie Isolierung aus dem Umgebungsraum, plastischen und räumlichen Bezügen, aus zeitlicher Kontinuität und außerbildlichen Kontexten. Der Ausschnitt wurde sorgsam begrenzt, mitunter stark verengt. Der Bildgegenstand, primär seiner wesentlichen Erscheinungsform und seiner lebendigen Kontur wegen ausgesucht, wurde lückenlos in die strenge Komposition und die Textur der gesamten Bildfläche integriert. Für die materielle Oberflächenstruktur der Gegenstände interessierte sich Schneiders dagegen weniger als seine Kollegen Peter Keetman (1916–2005) oder Wolfgang Reisewitz (*1917). Schneiders' charakteristische Perspektive war die steile, den Horizont ausblendende Aufsicht. Bevorzugt fotografierte die

Kamera von schräg oben oder wird von oben parallel zum Objekt gehalten. Bewegung im Bild und Unschärfe setzte Schneiders dagegen sehr verhalten ein. Auf die Abstufung aller Tonwerte, das heißt auf Tongradation und subtile, immer aufs Bildganze bezogene Hell-Dunkel- und Schwarz-Weiß-Kontraste legte Schneiders, den es immer mehr interessierte, »was ich mit dem vorhandenen Licht anfangen kann«, den allergrößten Wert.¹⁰ Aus feinsten Tonabstufungen und mittels Schärfe bis zum Rand erzeugte er ein Bildkontinuum, wodurch das Einzelbild ausgeschnitten aus der potenziell unendlichen Welt erschien.¹¹ Toni Schneiders' Lichtführung und Tongradation sind wesentlich verantwortlich für den stärker »sachlichen« Eindruck seiner Fotografien gegenüber denen weiterer Mitstreiter der Gruppe »fotoform«. Der Vergleich mit Aufnahmen Siegfried Lauterwassers (1913–2000), welche dieselben Bodenseemotive – spiegelnde Wasserflächen, Lichtreflexe, Schilfhalme, verschneite Äste – zeigen, belegt, dass Schneiders Aufnahmen »realistischer« wirken und »härter abgezogen« sind, während Lauterwassers Arbeiten »lyrischer« und »weicher« wirken.

Zentren, Reisen und Peripherie

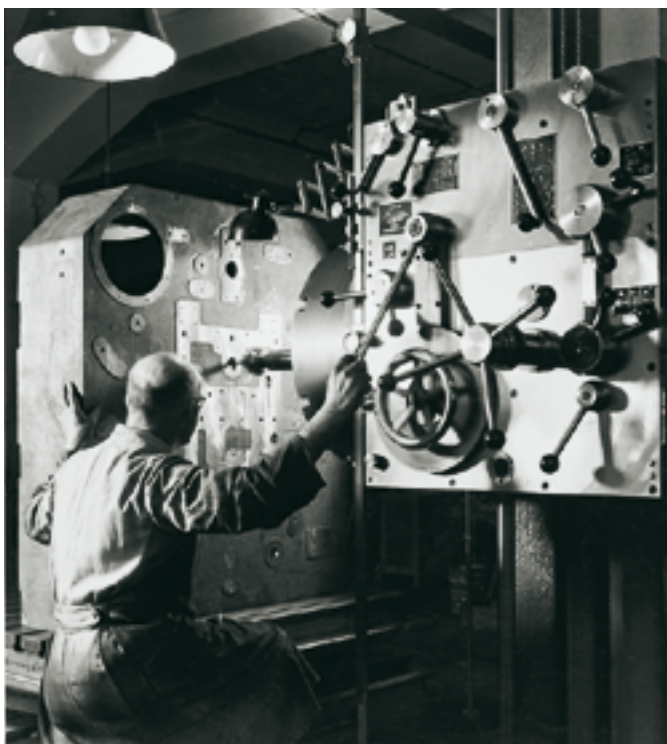
Nachdem er 1945 nur kurz in seiner Heimatstadt Koblenz gearbeitet hatte, ließ sich Toni Schneiders 1946 erstmals am Bodensee nieder. Zwischen 1946 und 1952, als er sich endgültig in Lindau niederließ, scheint Schneiders, persönlich wie beruflich, seinen Ort gesucht zu haben. Unterbrochen von Reisen, pendelte der Fotograf zwischen dem Bodenseeraum und Zentren wie Köln und Hamburg hin und her. In diese Aufbruchs- und Umbruchszeit fiel auch die hochgestimmte Teilhabe an der Gruppe »fotoform«. Ohne dieses Auspendeln in die Zentren der deutschen Nachkriegsfotografie mit ihren Anregungen, ohne die Teilhabe an der Gruppe »fotoform«, deren Aktivitäten, Ausstellungen (1949, 1950, 1951, 1954/55, 1958) und

Publikationsmöglichkeiten, ohne die kritische Auseinandersetzung mit seinen Kollegen hätte Schneiders ein solch konzentriertes Œuvre freier Arbeiten kaum entwickeln können. Mit »fotoform« »herausgekommen« zu sein, den »Rücken gestärkt« bekommen zu haben, »das war schon was«, sagte Schneiders einmal lapidar. Zugleich aber boten ihm der Rückzug an den Bodensee und seine zahllosen Reisen die Gelegenheit, der Vereinnahmung durch die Gruppe zu entgehen und jene Aufnahmen, insbesondere Menschenbilder und Porträts,¹² zu machen, die ihm wichtig waren, aber auf den Rundsendungen der Gruppe durchfielen. Als ihm »fotoform« zu eng wurde und er, »um mit Albert Renger-Patzsch zu sprechen«, mehr und mehr der Ansicht zuneigte, »dass die Otto-Steinert-Schule [...] in einer Sack-Gasse« enden werde, weil sie sich zugunsten formaler Lösungen mehr und mehr dem Lebendigen verschloss,¹³ verschaffte die räumliche Distanz dem Individualisten Schneiders jenen inneren Abstand, den er ab Mitte der Fünfzigerjahre benötigte. Sein Pendeln zwischen Zentren und Peripherie, das der Fotograf mit zahlreichen bildenden Künstlern und Schriftstellern seiner Zeit im Bodenseeraum teilte,¹⁴ ist konstituierend notwendig für seine Arbeit. Zentrum und Peripherie sind zwei Seiten einer Medaille, Chance und Hindernis zugleich.

Folgt man Schneiders' Erzählungen, die sich mit den Berichten vieler Künstler und anderer Fotografen am See decken, dann scheinen persönliche und freundschaftliche Kontakte in den Nachkriegs- und Wirtschaftswunderjahren noch (überlebens-)notwendiger gewesen zu sein als heute. Nicht nur der Zusammenschluss der Gruppe »fotoform«, auch die Aufträge, mit denen Schneiders seiner wachsenden Familie ein Einkommen sicherte, beruhten auf einem Netzwerk, das sich ständig erweiterte. Die Zugehörigkeit zu diesem Netzwerk und zur Region, örtliche Nähe, Empfehlungen und Zufälle, besonders aber »die Qualität abgeschlossener Arbeiten«, die sich »herumsprach«,

»begründeten den Erfolg«. Aus Aufträgen ergaben sich Folgeaufträge und Empfehlungen. Drei Standbeine entwickelte Toni Schneiders am Bodensee: die Industrie- und Produktfotografie, seine Arbeit für Bildbände, illustrierte Reisebücher und Zeitschriften sowie die Aufnahme von Kunstwerken für Künstler, Museen und Verlage.

Für die Firma Dornier in Lindau, Schneiders erstem wichtigen Auftraggeber in den Anfangsjahren, fotografierte er Webstühle (Abb. unten). Ein in der Nachbarschaft wohnender Werkmeister hatte ihn vermittelt. Dem ersten Auftrag folgten kontinuierlich weitere: »Jede Neuerung habe ich fotografiert.« Auch der Werbeleiter der Firma Kraft Käsewerke empfahl den Fotografen weiter an seine neue Firma, als er nach Wuppertal zu Herberts Lackfabrik wechselte. Von dort ging es für Toni Schneiders weiter in das Stahlwalzwerk Wuppermann in Leverkusen. Während der Wartezeiten beim Aufbau meterlanger Schiffsschrauben gelang



Industrieanlage Fa. Dornier · Lindau · 1954
Dornier Factory Machinery · Lindau · 1954

gen Schneiders im dortigen Stahlwalzwerk 1959 die bekannten Aufnahmen von Arbeitern, die glühende Stahlschlangen bändigen (Abb. S. 86).

Der zuerst in Lindau arbeitende Werbefachmann Nicolai Borg, Gestalter des VW-Signets, vermittelte ihm einen Auftrag der Bahlsen-Werke in Hannover, den Schneiders später an Peter Keetman weiterreichte. Aufträge für die Firmen ZF (Zahnradfabrik) Friedrichshafen, Thomae, Biberach und die Strumpffabrik Bahner in Lauingen an der Donau ergaben sich, in Verbindung zur räumlichen Nähe, aus dem gewonnenen Ansehen Schneiders' als Industriefotograf in Werbekreisen.

Zum wichtigsten Standbein entwickelte sich die Arbeit für Verlage und Zeitschriften. Sie hatte für Toni Schneiders zudem den großen Vorteil, reisen und freier arbeiten zu können. Nachdem wegen der Währungsreform (1948) auch in der Region viele Verlage aufgeben mussten, kam es in den Fünfzigerjahren, parallel zum einsetzenden Tourismus, zu einer Hochzeit des illustrierten Reise- und Heimatbuches. Die Welt und auch die nähere Heimat, von denen man sich nun wieder ein Bild machen wollte, erschienen den Lesern gleichsam als offenes Buch. Schneiders' erster Bildband, das 1950 herausgegebene Bildbuch über Lindau, markiert den Beginn der langjährigen Zusammenarbeit mit dem Verleger Jan Thorbecke (1912–1963), der mit diesem Band zugleich seine Reihe *Bildbücherei Süddeutschland* initiierte.¹⁵ Thorbecke, der auf dem Familiensitz Lindenhof nahe Bad Schachen aufgewachsen war, wo nun das junge Ehepaar Schneiders Unterschlupf gefunden hatte, führte seit 1946 die Lindauer Rathausbücherei. Für die Entwicklung seines auf »die lebendigen Kräfte der Heimat« ausgerichteten Verlagsprogramms gewann er nicht nur Autoren, Wissenschaftler und Künstler, sondern auch Fotografen. Es galt mit diesen »Schaubüchern« breitere Käufer- und Leserschichten zur Abstützung des Verlagsprogramms zu erreichen. Für



Schloss Neuenstein im Knüllgebirge · Hessen · 1953
 Neuenstein Castle in Knüll Mountains · Hessen · 1953

den Verlag, der zunächst in Lindau, ab 1955 in Konstanz ansässig war, machte Schneiders sowohl allein als auch unter anderem zusammen mit Siegfried Lauterwasser, Peter Keetman, Jeannine LeBrun (1915–1977) und Ludwig Windstoßer (1921–1983), Landschafts-, Stadt-, Denkmäler- und Stimmungsaufnahmen für die Bücher *Ravensburg*, *Meersburg*, *Augsburg*, *Allgäustädte*, *Birnau*, *Oberschwaben*. Ein Sonderband über die schwäbisch-alemannische Fasnacht kam hinzu. Alle Aufnahmen wurden vom Verleger in Auftrag gegeben, der angesichts großer Konkurrenz zuerst den Absatzmarkt sondierte und die Absatzchancen seiner Bücher bei Städten und Fremdenverkehrsbüros auslotete. Dennoch darf man sich die Zusammenarbeit nicht als Einbahnstraße vorstellen. Freiheiten für den Fotografen gab es sehr wohl, und es existierte nur höchst selten eine vollständige Liste anzufertigender Aufnahmen. Zu gut kannten beide, Verleger wie Fotograf, ihre Region

und bauten in Kenntnis des jeweiligen Arbeitsstils aufeinander. Zum Autor der knappen kulturhistorischen Kommentare, der häufig erst spät hinzugezogen wurde, hatte der Fotograf dagegen kaum Kontakt. Für seine Fotoreisen hatte Schneiders Zeitspannen von mehreren Wochen bis hin zu drei Monaten zur Verfügung, dann musste eine Bildstrecke vorliegen. Reisespesen gab es in den ersten Jahren nicht, bezahlt wurde das einzelne Bild. Der Zugang zu verschlossenen Orten, beispielsweise zu kirchlichen Kunstwerken, musste mit guten Worten oder durch Abgabe einer Aufnahme »erkauft« werden. Fast alle Aufnahmen entstanden mit der Leica oder in den Mittelformaten 6 x 6 beziehungsweise 9 x 12 Zentimeter. Mit Rücksicht auf die Unwägbarkeiten des Bilderdrucks achtete Schneiders darauf, Filmmaterial zu verwenden, das Tonmodulationen erlaubte. Allen Beschränkungen zum Trotz nutzte der Fotograf seine Fahrten aber auch für den Aufbau eines Bildarchivs und fertigte dabei auch freie Arbeiten an. Aufbauend auf der Reihe der Thorbecke-Bildbände und auf der Arbeit für illustrierte Monatshefte wie *Merian*, gestützt auf sein Renommee als »fotoform«-Fotograf, über das beispielsweise der Verleger Martin Hürlimann (1897–1984) vom Atlantis-Verlag Zürich, selbst ein engagierter Reisefotograf,¹⁶ aufmerksam wurde, baute Schneiders seine Spezialisierung auf Reise- und Landschaftsfotografien für Bildbände aus. Von 1959 bis hinein in die Achtzigerjahre erschienen in renommierten deutschen und Schweizer Verlagen pro Jahr eine bis drei Publikationen mit Bildern von Toni Schneiders.

Die Reisefotografie gehorcht Konventionen. So verwundert es nicht, dass der professionelle Fotograf in diesen Aufnahmen als zurückhaltender Beobachter auftritt, der seinen persönlichen Eindruck unter Berücksichtigung kultur- und kunstgeschichtlicher Bezugspunkte vermittelt und dabei auf Experimente verzichtet. Dennoch lassen sich auch hier Charakteristika ausmachen. In den frühen Bildbänden durchsetzte

Schneiders seine Bildstrecken von Städten und Bau- denkmälern nicht mit reportagenahen Menschen- bildern, sondern bevorzugte atmosphärische Stim- mungsbilder. Weite Ausblicke in die Landschaft lösen sich ab mit komprimierten landschaftlichen Details wie Unterholz, Seen, Schilf und so weiter, intim und lebendig, durch die Lichtführung wesenhaft beseelt, wirken die Aufnahmen plastischer Kunstwerke, die er, wenn möglich im Ausschnitt, konzentriert auf das mild ausgeleuchtete Antlitz und bevorzugt vor neutralem Hintergrund zeigt. Geht der Fotograf hier gerne auf Augenhöhe nah an das Objekt heran, so hält er die Städte, Schlösser, Klosteranlagen und Kirchen auf Dis- tanz und bevorzugt hier, wie in der freien Fotografie, Ansichten von erhöhtem Standpunkt aus. Der Betrach- ter gewinnt so suggestiv den Eindruck, als nähere er sich den still und menschenleer daliegenden Orten zu Fuß erst an.

Bereits mit seinen illustrierten Reisebüchern der Fünfzigerjahre bewies Toni Schneiders seine Meister- schaft in der verzerrungsfreien Aufnahme lichtdurch- fluteter Innenräume barocker Klosterkirchen sowie in der fotografischen Interpretation plastischer Kunst- werke. Für zahlreiche Kunstbände – wiederum ist zuerst der Thorbecke-Verlag mit seiner Reihe »Kunstbüche- rei« zu nennen –, Kalender und Kataloge von Künst- lern, Museen und Verlagen lieferte Schneiders Abzüge und Ektas. Zu zahlreichen Künstlern¹⁷ und Kuratoren¹⁸ auf der deutschen Seite des Bodensees entwickelten sich dauerhafte Kontakte. Dieser Bereich, der von der Reisefotografie nicht getrennt werden kann, wurde ab 1970 zum dritten Standbein ausgebaut, indem die gesamte Fotografenfamilie Schneiders nunmehr sys- tematisch ein Bildarchiv zur europäischen Kunst- und Kulturgeschichte aufbaute, in das nun auch die Farbfo- tografie Einzug hielt.

Kamerameister am Bodensee

Zur Konstruktion eines fotografischen Bodensee- bildes und zur Ausbildung eines regionalen Selbst- verständnisses hat Toni Schneiders' Werk wesentlich beigetragen. Dies gilt nicht nur für zahlreiche Auf- tragsfotografien, sondern gerade auch für viele freie Arbeiten, die zusammen mit Werken Siegfried Lauter- wassers nachhaltig das visuelle Gedächtnis der Boden- seeregion prägen.

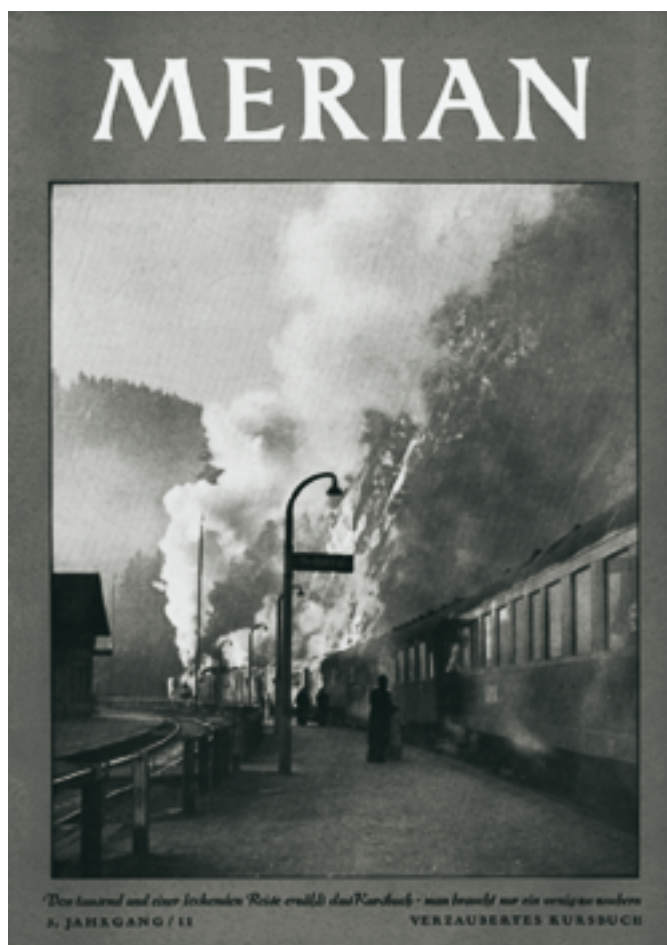
Vom Nukleus »fotoform« gingen entscheidende Impulse zur grundlegenden Neubestimmung des Medi- ums Fotografie im Deutschland der Nachkriegszeit aus. Verblüffend bleibt die zügige Rezeption dieser neuen fotografischen Ästhetik, die am Bodensee parallel zur Entwicklung des Tourismus erfolgte. Tatsächlich lassen



Löwenburg in Monreal, Eifel · September 1953

Löwenburg Castle at Monreal, Eifel Region · September 1953

sich bis heute in der professionellen Werbe-, aber auch in der touristischen Amateurfotografie immer wieder Rückgriffe auf eine Ästhetik ausmachen, die mit den Namen und Werken von Toni Schneiders und Siegfried Lauterwasser verbunden ist. Im Wasser sich spiegelnde Segel und Lichtreflexe, filigranes Geäst, Gräser, Schilfhalme und Pfähle im See, aufliegende Wasservögel, Ruderboote, Nebeldunst, Raureif – diese »zeitlosen« Motive gehören heute zum festen Repertoire an »Bodenseebildern«. Es verwundert nicht, dass sich Toni Schneiders angesichts der Inflation epigonaler Nachahmungen bereits in den Sechzigerjahren von diesem Motivkreis entfernte und sich auf Reisen neuen Themen, wie zum Beispiel dem Bild des Menschen, zuwandte.



Titelfoto, *Merian* · Verzaubertes Kursbuch · Mai 1951
Cover photo, *Merian* · Enchanted Travel Guide · May 1951

Schneiders' freies Werk verdankt einiges der Auseinandersetzung mit der Region. In Zeiten der Beschränkung fand er viele seiner Motive in nächster Nähe. Das milchige Licht des herbstlichen Sees entkleidet die Gegenstände ihrer Plastizität und Ausdehnung im Raum, betont Flächenform und Umriss. Der Winter bietet bei Vereisung des Sees und mit seinen grafischen Strukturen vor »leerem« Hintergrund zahlreiche Anregungen für kontrastreich gestaltete Fotobilder. Vergleichbares gilt für Spiegelungen und fließende Bewegungen des Wassers. Auch menschlich und beruflich fand er hier Anregungen, die ihn zur Positionierung herausforderten. Von vielen seiner Berufskollegen, die rund um den Bodensee tätig waren, grenzte sich Schneiders, wiewohl stets kollegial, deutlich ab.¹⁹ Der Bezug aber zu zwei Fotografen und zu einem Maler am See war ihm äußerst wichtig. Gemeint sind Heinz Hajek-Halke, Siegfried Lauterwasser und Julius Bissier.²⁰

Heinz Hajek-Halke (1898–1983) war von 1938 bis 1945 als Werks- und Luftfotograf bei den Dornier-Werken in Friedrichshafen tätig. Nach Rückkehr aus französischer Kriegsgefangenschaft wohnte er in Wasserburg, wo er seine journalistische und experimentelle Tätigkeit als Fotograf wieder aufnahm; zeitweilig auch vom Betrieb einer Schlangenfarm und Blutegelzucht für medizinische Zwecke lebend. Toni Schneiders und Hajek-Halke haben sich bis 1955 – dann erhielt Hajek-Halke eine Dozentur für Grafik und Fotografie an der Hochschule für Bildende Künste Berlin – vielfach getroffen, angeregt über Fotografie unterhalten und gemeinsam experimentiert.²¹ Dass der Fotopionier zu »fotoform« stieß (1950/51), rechnet sich auch Toni Schneiders als Verdienst an. Er bewunderte sowohl den rauen, einzelgängerischen Menschen mit bewegtem Leben als auch die kontrastreichen Schwarz-Weiß-Aufnahmen des Fotografen Hajek-Halke, in denen das Licht selbst zum Inhalt der Aufnahme wurde. Dass Hajek-Halke in seinen Lichtgrafiken und Fotogrammen

immer wieder auf Figürliches und Gegenständliches rekurrierte, traf sich mit Schneiders Bezügen zur Dingwelt. Für die Bearbeitung von Negativen, die Techniken der Fotomontage und Doppelbelichtung boten ihm Hajek-Halkes experimentelle Arbeiten zahlreiche Anregungen. Und auch dessen ironische Bildtitel hob er hervor.

Siegfried Lauterwasser wohnte in Überlingen, wo er das elterliche Fotostudio übernommen hatte. Der Kontakt blieb lose, aber der gemeinsamen Mitgliedschaft in der Gruppe »fotoform«, zahlreicher beruflicher Kontakte und der räumlichen Nähe wegen stetig. Beide einte ein starker Lebens- und Gegenstandsbezug, ihr Vorbehalt gegenüber bildgebenden Experimenten und die Vorliebe für technisch perfekte, dabei stille Strukturaufnahmen. Immer wieder hat man den Eindruck, als hätten sich beide Fotografen in idealer Konkurrenz derselben Motive angenommen, wenngleich beide wiederholt darauf hingewiesen haben, dass sie nie gemeinsam gearbeitet haben. Im Gespräch zollte Toni Schneiders nicht nur den »subjektiven« Arbeiten Siegfried Lauterwassers Anerkennung. Größer noch war seine Hochachtung für die Porträt- und Bühnenaufnahmen, die Lauterwasser ab 1953 regelmäßig, ab 1967 exklusiv von Herbert von Karajan und den Salzburger Festspielen gemacht hatte.

Als »tief und eng« beschrieb Schneiders seine Freundschaft mit Julius Bissier (1893–1965). Der Maler und Grafiker, der 1939 Zuflucht in Hagnau gesucht hatte, führte Schneiders in die Kunst der Moderne ein und beeinflusste mit seinen 1947–1954 entstandenen Monotypien und Tuschen sowie den ab 1955 entwickelten »Miniaturen« Schneiders' Bildaufbau und seine Fähigkeit zu sehen. Auch nach Bissiers Umzug 1961 nach Ascona hielten beide die Verbindung aufrecht. Schneiders berichtete von erfüllenden Besuchen im Tessin und von überaus anregenden Spaziergängen mit Bissier, auf denen der Maler auf Formen

der Natur aufmerksam machte. Das wohl bekannteste Fotoporträt des Malers hat Schneiders im August 1962 in Bissiers Atelier aufgenommen (Abb. unten). Eine Aufnahme wie *Verspielte Schatten*, 1954 (Abb. S. 54), die Schneiders direkt auf Bissier bezieht, und das für Schneiders überaus seltene Arrangement *Hommage à Jules Bissier*, 1988 (Abb. S. 11), belegen den Einfluss und die dauernde Wertschätzung des Malers durch den Fotografen. Mit wenigen, fast belanglosen Dingen



Julius Bissier, Maler · August 1962
Julius Bissier, Painter · August 1962

auszukommen und diese kompositionell ausgewogen ins Gleichgewicht zu bringen, die zeichenhaften Formen und skripturalen Linien beseelt und die Leere des Blattes in einen erfüllten Raum verwandelt zu haben, Vergeistigung des Materials, Klarheit und Konzentration – all das schätzte Toni Schneiders an der Arbeit Julius Bissiers außerordentlich.²²

Man hat eine große Leistung Bissiers darin erkannt, »dass er die herrschenden Konventionen der Malerei [...], in der er selbst aufgewachsen war, überwand, ohne die Mittel des Malens preiszugeben zugunsten anderer Techniken und Materialien.«²³ Vergleichbar ist Toni Schneiders' Leistung zu beschreiben, als das Vermögen eines Kamerameisters, die Fotografie in Deutschland nach 1945 unter Wahrung und im Rekurs auf deren klassische Mittel und Techniken erneuert und erweitert zu haben. Toni Schneiders stand in der

Tradition des »Neuen Sehens« der Zwanziger- und Dreißigerjahre, doch hatte er, gestärkt durch »fotoform«, die Kraft, darüber hinauszuwachsen. Ein »Wirklichkeitsmensch« ist er dabei geblieben. Sein Ansatz basierte auf der Entwicklung von Fotobildern aus bildwürdigen, im fotografischen Akt überformten Gegenstandsbezügen. Er zeigte bis zuletzt, schwarz auf weiß, wie aufregend die Schau des Lebens durch ein Temperament hindurch sein kann.

Anmerkungen

1 Dieser Text und alle nicht näher bezeichneten Zitate haben drei Gespräche mit Toni Schneiders in dessen Lindauer Fotoatelier am 3., 17. und 30. November 2005 sowie eine Mitteilung vom 6. Dezember 2005 zur Grundlage. Toni Schneiders und seiner Frau Ingeborg Schneiders sei hierfür herzlich gedankt.

2 Auf die Nachfrage (Gespräch am 3. November 2005) nach frühen Vorbildern nannte Schneiders, außer den sachlichen Bauhaus-Fotografen und jenen Vertretern der Neuen Sachlichkeit, die ihre Ästhetik stets vom dargestellten Gegenstand ableiteten, auch: Franz Grainer (1871–1948), Hugo Erfurth (1874–1948), Franz Fiedler (1885–1956), Heinrich Kühn (1866–1944) und Paul Wolff (1887–1951).

3 Es scheint mir kein Zufall zu sein, dass Schneiders gerade in diesem Zusammenhang auf seine Zugehörigkeit zur bündischen Jugend in frühester Jugend hinwies.

4 Toni Schneiders, zit. nach: Wiebke Ratzeburg, »Toni Schneiders. Schwarz auf Weiß«, in: *Toni Schneiders. Fotografie und Form*, hrsg. von Wiebke Ratzeburg, Ausst.-Kat. Museum für Photographie Braunschweig, Braunschweig 2003, S. 10.

5 Der »subjektiven fotografie« ist wiederholt vorgeworfen worden, sie ignoriere die Geschehnisse des Zweiten Weltkrieges, sei lediglich formal und verweigere sich der Auseinandersetzung mit dem erlebten Nationalsozialismus.

Diese Kritik, welche Abstraktion als Amnesie und Wirklichkeitsverneinung deutet, verkennt, dass in der Zeit die subjektive Haltung und die aleatorischen Verfahren selbst die Gegenposition darstellten. Das Abrücken von allgemein verbindlichen Anschauungen wurde von vielen Betrachtern als radikal neu erfahren. Die »subjektive fotografie«, die nach Internationalität strebte, rief nach dem Krieg in Erinnerung, dass die Moderne ein neues, geistiges Sehen voraussetzt. Siehe hierzu auch: Roland Augustin, »Die Fotografie unter subjektiven Vorzeichen«, in: *Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit. Fotografie der Fünfzigerjahre*, hrsg. von Barbara Auer, Ausst.-Kat. Kunstverein Ludwigshafen, Ludwigshafen 1998, S. 23–24.

6 Siehe hierzu Toni Schneiders' Credo »Ich und meine Fotografie«, in: Irene Pill-Rademacher (Hrsg.), *Von Landschaft inspiriert, Mensch und Natur im Fotografenblick*, Ausst.-Kat. Schloss Achberg, Ravensburg 2001, S. 28.

7 Zusammen mit Heinz Hajek-Halke hat Toni Schneiders experimentell einige Fotomontagen und Doppelbelichtungen gestaltet. Doch bildet eine Sandwich-Fotografie wie *Zwiebelblüten*, 1949, in Schneiders' Werk eher eine Ausnahme (Abb. S. 143).

8 Otto Steinert, »Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie (1955)«, in: Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie*, Bd. 3: 1945–1980, München 1999, S. 84–90. Dass Schneiders, in der Begrifflichkeit Otto Steinerts, der

»darstellenden fotografischen Gestaltung« verbunden verbleibt, hat ihn selbst nie gestört. Steinerts strikte Gegenüberstellung von abbildender und freier, bildmäßig orientierter Fotografie hat Schneiders für sich nie angenommen. Der Gegenstand war ihm nie nur Form und Zeichen. Vielmehr bemerkte er mit Interesse, dass Steinert nach Ende der »fotoform« zur Entwicklung von Fotobildern aus bildwürdigen Realitätsbezügen und auch zur angewandten Fotografie zurückkehrte.

9 Serielle Formen dagegen schätzte Schneiders nur dann, wenn diese unregelmäßig, gewachsen, rhythmisch fließend, nicht aber technoid oder konstruktiv waren.

10 Toni Schneiders, »Ich und meine Fotografie« (wie Anm. 6).

11 Die Nähe zwischen Schneiders und Hans Finsler (1891–1972) wären einer eingehenderen Untersuchung wert.

12 »Für mich waren Porträt und Mensch immer interessant.« (Schneiders im Gespräch am 3. November 2005). Und: »Jedes Thema ist mir recht, wenn es wichtig genug ist, aber unerschöpflich und immer wieder verpflichtend steht das Bild des Menschen im Mittelpunkt meiner Bemühungen.« Schneiders, zit. nach: Wiebke Ratzeburg, *Toni Schneiders. Schwarz auf Weiß*, (wie Anm. 4), S. 13.

13 Selbst Steinert beklagte Ende der Fünfzigerjahre die grassierende »Strukturitis«.

14 Siehe hierzu allgemein: *See-Blick. Deutsche Künstler am Bodensee im 20. Jahrhundert*, hrsg. von der Städtischen Wessenberg-Galerie Konstanz, Konstanz 1998. Und das Fallbeispiel: *Otto Dix. Werke von 1933 bis 1969*, hrsg. von Christoph Bauer, Köln 2003.

15 Zu Thorbecke siehe: Manfred Bosch, *Bohème am Bodensee. Literarisches Leben am See von 1900 bis 1950*, Lengwil 1997, S. 506–508.

16 Zu Hürlimann siehe: *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*, hrsg. von der Schweizerischen Stiftung für Photographie, Bern 1992, S. 112–115.

17 Z. B. zu Julius Bissier, André Ficus, Berthold Müller-Oerlinghausen und anderen.

18 Insbesondere zu Lutz Tittel, dem vormaligen Leiter des Städtischen Bodensee-Museums Friedrichshafen (heute: Zeppelin-Museum Friedrichshafen).

19 Vgl. *Blick und Bild. Fotografie am Bodensee von 1920 bis heute*, hrsg. von Barbara Stark u. a., Ausst.-Kat Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz; Städtisches Kunstmuseum Singen; Kunstmuseum des Kantons Thurgau, Kartause Ittingen, Heidelberg 2002.

20 Schneiders schätzte im Bodenseeraum die Schwarz-Weiß-Fotografien des reisenden Fotografen Helmut Hirler (*1954), technischer Lehrer an der Bezirksfachklasse für Fotografen und fototechnische Assistenten in Bad Saulgau. Der Fotoreporter Guido Mangold (*1934) studierte auf Anraten Schneiders 1957–1959 bei Steinert.

21 Mitteilung von Toni Schneiders vom 6. Dezember 2005.

22 Es scheint kein Zufall zu sein, dass sich viele Arbeiten Steinerts oder Keetmans in Parallele zur gestisch-informellen, tachistischen Malerei ihrer Zeit setzen lassen, während Schneiders seine Kompositionen Bissiers Kunst der Ponderation nahe sieht. Während bei Steinert Licht- und Bewegungsspuren im Bild häufig zu amorphen Bildgestaltungen führen, sind solche in Schneiders' Arbeiten klar definierte Punkte und Linien oder werden zur geschlossenen Form (z. B. *Karussell auf dem Dom*, Abb. S. 85).

23 Werner Schmalenbach, *Julius Bissier*, Köln 1974, S. 130.

At the Center or on the Periphery? Camera Master Toni Schneiders at Lake Constance

Christoph Bauer

Photography as an Attitude

When people came to visit Toni Schneiders, they would encounter a man with the wisdom of his years and a wry sense of humor, a “photographer” who preferred not to be called an “artist,” a term he considered too vague.¹ Schneiders, who repeatedly referred to the act of photographing and to specific photos in the course of conversation, was reluctant to talk about “photography” per se or his own photography in general. Discussions about such theoretical issues as the status of art, the crisis of representation, or the media reality of photographic images were of no interest to him. But his enthusiasm would bubble over when the discussion turned to the origins of specific images or to the difference between independent and commissioned projects or to colleagues and “his” times. Anyone who listened between the lines and had a chance to look at Toni Schneiders’s displayed works would realize that, for this avant-garde photographer of the postwar era, photography is an attitude, and the independent photograph a vehicle of self-expression.

On the Go—and Free

Toni Schneiders returned from the war and confinement in a POW camp in 1945 with little more than the Leica he had managed to defend against every attempt to confiscate it. Like many men of his generation who had fought in World War II and sacrificed their youth to it, he felt an irrepressible hunger for life. “You tell yourself you have to survive, for there has to be more to life than that. And after the war you have that feeling: I’m alive! And I have in my hand an instrument with which I can express myself.” On the basis of his training as a

photographer² and his experience as a war correspondent, he managed to get through the first postwar years with commissions and photo-reportage. From that point on, he was engaged in a balancing act between independent photography and commissioned work, between (freely and voluntarily accepted) obligations and independence, between the near and the far-away. Twice—in Meersburg in 1947 and in Hamburg in 1950–51—he joined existing studios, but in both cases soon escaped from what he felt were confining relationships. It was not until 1952 that he finally settled for good in Bad Schachen near Lindau and, supported by his wife, who had a background in business, began working exclusively as an independent photographer. He soon gained regional and then national acclaim. Lindau became his family’s home, the seat of his archives, and a stable base from which the restless Toni Schneiders embarked on his travels and excursions. For Toni Schneiders, being on the go with a camera was the ideal form of existence.³ It enabled him to combine commissioned with independent work. “Whenever I left home—and the various requirements of everyday life—and crossed the first border, I felt a sense of joy and curiosity about everything that was out there. . . . Then I was ready to work with all of my senses.”⁴ Toni Schneiders regarded himself not only as a “subjective” photographer concentrating on the tension between form and substance but also as an observer of human life—a travel, industrial, and landscape photographer. He preferred not to be associated solely with the era of Fotoform and the group itself. After all, practically “all of the good photos” he ever produced were made while he was “on the go” and “out in the world.”

Form and Personal Expression

A closer look at Toni Schneiders's attitude as an independent photographer reveals a specific approach to motifs that is highly characteristic of his work. Unlike several of his colleagues from Fotoform and the Subjektive Fotografie movement, Schneiders always proceeded from very specific objects in the process of discovering and shaping the photographic image. This is also true of the works in which he tended heavily toward the abstract. But Schneiders is never really abstract. Even in his most pared-down images of structures, viewers can still relate the subject of a photograph to the external world of objects. The "visual person," Schneiders pointed out—expressing his own self-image as a classical, objective representative of photography before the "iconic turn"—relies on the power of the visible. The medium and the photographic idea retain their ties to living reality. The "beauty" of the whole, however, is revealed in the details, in the inherent structures of the object; shown with creativity yet also with hard-edged verism, the object is perceived in terms of its formal and light potentials. The concentrated reality of everyday material objects are rendered visible and accessible to experience by the camera. In this sense, Schneiders remained in his own mind a photographer of the real and authentic who captures objects and aspects of reality with his camera: "Every photo is an aspect and a part of the truth." Thus the shift in perspective in the photograph does not lead away from reality but closer to it. Approaching his work from this vantage point, Schneiders recognized a difference of degree but not a fundamental difference between his Fotoform photos and other formally restrained portraits or travel images.

In Schneiders's definition, "good" photography does not just reproduce what is in front of the lens. The photographer's true objective is to establish a relationship between the external world as it is seen

and the created photographic image. The agent for this—and thus for the quality of the photograph—is the photographer's personality and his total command of available technical, photo-optical, and chemical resources, namely, his own camera and work in the darkroom. "One must not overestimate its importance, but the technology has to be right." And: "An image becomes my picture through my work in my own darkroom." It is this know-how and skill that make the solution achieved on the basis of formal-aesthetic criteria possible, the true goal of which is personal expression. Photography focuses on "whatever is worth photographing." Thus the reality shown in the glossy printed photograph does not express an objective, but rather a subjective truth, because there is nothing else.⁵ Although every photograph documents something as well, the camera master does not stop at that point but shows the external world through his own temperament instead.⁶ And that is why Toni Schneiders emphasized that "subjective photography" is not a style but an attitude. "I have worked with form but not with a style." And, he added, "I would like to think that I have never made photographs that are nothing but form." In the eyes of the camera master, form is merely a means, for only form is capable of shaping the statement.

A comparison of Schneiders's photographs with those of his Fotoform and other Subjektive Fotografie colleagues and with the theoretical positions of Otto Steinert (1915–1978) reveals that Toni Schneiders virtually never made use of such techniques of photographic variation as negative printing, montage, sandwiching, mirroring, masking, or solarization, nor did he employ photograms, luminograms, and cameraless image-production methods.⁷ In contrast to Steinert, who used such techniques in order to establish photography as a legitimate medium of artistic design, Schneiders did not regard these techniques as "essential elements of photographic design."⁸ Schneiders had no more interest

in surreal images than he had in producing images using homemade studio rigs and cameraless dark-room experiments of the kind employed by Steinert (for example, for his wire-figure photograms in 1949, made in tribute to Oskar Schlemmer's triadic figurines). Indeed, such techniques were in diametric opposition to his concept of photography. He preferred to remain "outside," often working close to the motif, using and perfecting the more "traditional" methods of photographic image production such as double and multiple exposure, long focal lengths, et cetera. Schneiders was not concerned with replacing reality, with achieving independence from the object, or with a purely phenomenological, work-based approach to design. He needed the visual subject and used it to explore the image-creating potential that is inherent to the medium of photography. Schneiders's trained eye tended to find rather than create forms, which he then condensed in his autonomous photographic images—graphic, linear, organic, flowing, contrasting, and surface-oriented forms.⁹ He shared a number of things with his colleagues from Fotoform: a subjective choice of motif; the isolation of the motif from its surrounding space; and sculptural and spatial relationships derived from temporal continuity and from contexts external to the image. Details are carefully limited and often markedly narrow. The subject of the picture, selected primarily for its lifelike appearance and its lively contours, is smoothly integrated into the strict composition and texture of the whole pictorial surface. Schneiders's work does not display the same interest in the surface and structure of material objects as that of his colleagues Peter Keetman (1916–2005) and Wolfgang Reisewitz (b. 1917). His characteristic perspective is a steep top view that eliminates the horizon, with the camera held above and parallel to the object. Schneiders's photographs rarely employ motion or soft focus. Claiming he was most interested in "what I can capture with the available light,"¹⁰ Schneiders worked primarily with tonal gradations

and subtle light-dark and black-white contrasts that always relate to the image as a whole. Using fine tonal gradations and maintaining a sharp focus to the edge of the photograph, he created a pictorial continuum through which the individual image appears as if cut out from a potentially infinite world.¹¹ Toni Schneiders's handling of light and tonal gradations is largely responsible for the more "objective" impression evoked by his photographs as compared to those of other members of the Fotoform group. A comparison with photos by Siegfried Lauterwasser (1913–2000) showing the same "Lake Constance motifs"—reflecting bodies of water, light reflections, reeds, snow-covered branches—reveals that Schneiders's look more "realistic" and "sharply printed," whereas Lauterwasser's works seem softer and more "lyrical."

Centers, Travel, and the Periphery

After working only briefly in his native city of Koblenz in 1945, Toni Schneiders moved for the first time to Lake Constance in 1946. Between 1946 and 1952, the year he finally settled permanently in Lindau, Schneiders appears to have been looking for his place in the world—in both a personal and a professional sense. Interrupted by periods of travel, the photographer moved back and forth between the Lake Constance area and urban centers such as Cologne and Hamburg. His enthusiastic participation in the activities of the Fotoform group coincides with those years of change and new beginnings. Without these journeys of exploration into the centers of German postwar photography, without his involvement in the Fotoform group and its activities, exhibitions (1949, 1950, 1951, 1954–55, 1958), and publications, without the years of critical dialogue with his colleagues, he could never have developed such a concentrated independent photographic oeuvre. "Coming out" with Fotoform and getting such valuable "support"—that "was really

something,” as Toni Schneiders recalled tersely. Yet at the same time, his retreat to Lake Constance and his many travels offered him the opportunity to avoid being swallowed up by the group and to make the kind of photographs that were most important to him¹²—in particular, the portraits and pictures of people. These photographs often failed to pass muster when circulated among the group members. When Fotoform became too confining for him and Schneiders grew increasingly certain, to cite Albert Renger-Patzsch, that the Otto Steinert School “would come to a dead-end” because it focused more and more on formal solutions and was growing aloof to real life,¹³ this physical distance gave the individualist Schneiders the inner distance he began to need by the mid-1950s. His back-and-forth movement between centers and the periphery, which he shared with numerous fellow visual artists and writers of his time in the Lake Constance area,¹⁴ was a crucial prerequisite for his work. Center and periphery were two sides of a coin, both opportunity and obstacle at once.

Schneiders’s recollections, which concur with those of many other artists and photographers at the lake, indicate that personal relationships and contacts among friends were more important during the post-war years and the era of the *Wirtschaftswunder* (“economic miracle”) than they are today and that, in fact, they were often the key to survival. Not only the bonds within the Fotoform group but also the commissions with which Schneiders earned the income needed to support his growing family were based on a constantly expanding network. Being a part of that network and benefiting from the recommendations and coincidences that arose from living in the region were the keys to success, though perhaps most important of all was “the quality of the finished works,” which would then attract notice through the “grapevine.” Commissions bred follow-up commissions and new recommendations. Toni Schneiders developed three legs to

stand on at Lake Constance: industrial and product photography; his work for magazines, illustrated travel books, and other books of photography; and commissions to photograph works of art for artists, museums, and publishers.

He photographed looms for the Dornier company in Lindau, his first important client during his early years (ill. p. 57). A plant foreman who lived in his neighborhood had recommended him for the job. The first commission was followed by many more. “I photographed every innovation.” The advertising director of the Kraft cheese company also recommended him to his new employer after his transfer to the Herberts paint factory in Wuppertal. From there, Toni Schneiders moved on to the Wuppermann steel mill in Leverkusen. While waiting for completion of work on several huge ship propellers at the steel mill in 1959, Schneiders took the famous pictures of workers taming red-hot snakes of steel (*Im Stahlwalzwerk; At the Steelworks*, ill. p. 86).

Nikolai Borg, the designer of the VW logo who originally worked in Lindau, brokered a commission for him with Bahlsen, the Hanover-based cookie manufacturer, a job Schneiders later passed on to Peter Keetman. Schneiders’s reputation as a commercial photographer in advertising circles, together with his geographical proximity, brought in commissions for ZF Friedrichshafen (an auto parts manufacturer), Thomae in Biberach (medical products), and the Bahner stocking factory in Lauingen on the Danube.

Toni Schneiders’s work for publishing firms and magazines became his most important source of income. It also offered him the advantage of being able to travel and do more independent work. Although many publishers in the region were forced to close their doors following the currency reform (1948), the 1950s witnessed a boom in demand for illustrated travel and local-interest books. Tourism was on the rise, and

both the world at large and the region closer to home appeared as a kind of open book to readers. The Lake Constance area had begun to attract interest again, and Schneiders's first book of photographs was a volume devoted to Lindau. Published in 1950, the book marked the beginning of a lasting collaboration with publisher Jan Thorbecke (1912–1963), who launched a series entitled *Bildbücherei Süddeutschlands* (picture books of southern Germany) with this publication.¹⁵ Thorbecke had grown up at his family's estate, Lindehof, near Bad Schachen where Schneiders and his wife had settled, and since 1946, he had managed the Rathausbücherei in Lindau; in 1955, the firm moved to Constance. With a publishing program devoted to "the vital forces of our homeland," Thorbecke recruited not only authors, scholars, and artists, but also photographers. The goal was to use these "picture books" to reach a broader audience of consumers and readers in support of the publishing program. Working either alone or in collaboration with Siegfried Lauterwasser, Peter Keetman, Jeannine LeBrun (1915–1977), Ludwig Windstosser (1921–1983), and others, Schneiders did landscape, city, monument, and atmospheric photographs for a number of books, including *Ravensburg*, *Meersburg*, *Augsburg*, *Allgäustädte*, *Birnau*, and *Oberschwaben*. He also contributed to a special edition devoted to Swabian-Allemanian Mardi Gras customs. All of the photographs were commissioned by the publisher, who, in view of the strong competition, took a close look at the retail market and explored the prospects for selling his books through city marketing and tourist offices before awarding contracts. Photographers did have some latitude, and only very rarely were they confronted with a complete list of the photographs they were expected to produce. Both publisher and photographer knew their region intimately and relied on each other in full awareness of their respective working styles. But the photographer had virtually no contact with the author of the brief historical commentaries that were often incorporated only later. Schneiders was

ordinarily given from several weeks to three months for his photo excursions before he was required to submit his photographs. He received no travel allowance during the first years and was paid for each individual photo. Access to non-public places, for example collections of church art, often had to be "bought" with kind words or the promise of a photograph. Nearly all of his pictures were shot with a Leica or with a medium- or large-format camera (6 x 6 or 4 x 5). Well aware of the vagaries of the printing process, Schneiders made it a point to use film material that permitted tonal modulations. Despite all of these restrictions, the photographer also took advantage of his trips to build his own photo archives and produce independent works.

Over the years, Schneiders developed a specialization in travel and landscape photography for illustrated books. The Thorbecke series had laid the foundation, together with his work for such illustrated monthly journals as *Merian*, and his reputation as a Fotoform photographer attracted the attention of such people as the publisher Martin Hürlimann (1897–1984) at Atlantis Verlag in Zurich, who was a dedicated travel photographer himself.¹⁶ Every year from 1959 until well into the 1980s, between one and three publications containing photos by Toni Schneiders were released by German or Swiss publishers.

Travel photography is bound by certain conventions. Thus it comes as no surprise that the role of the professional photographer in these photographs is that of a discreet observer who seeks to convey his personal impressions within the context of relevant aspects of culture and art history, without resorting to experiments. Yet certain characteristics are evident nonetheless. In the early photo books, Schneiders did not intersperse reportage-style pictures of people among his photos of city scenes and architectural monuments but tended to favor atmospheric mood images instead. Expansive landscape scenes alternate with

concentrated details, in which natural elements, such as forest undergrowth, lakes, reeds, et cetera, appear both intimate and animated. Sculptures and other artworks, imbued with vital spirit by the photographer's management of light, are shown with the focus on the softly illuminated face and preferably against a neutral background. While the photographer often captures these images from close range, he keeps cities, castles, monasteries, and churches at a distance, preferring to depict these subjects, as in his independent photographs, from an elevated perspective. In this way, it has been suggested, the viewer gains the impression that he is approaching these quiet, unpopulated places on foot.

Toni Schneiders demonstrated his skill in rendering sculptural works and the interiors of Baroque churches—bathed in light and distortion-free—in his illustrated travel books of the 1950s. Schneiders supplied prints and Ektachrome slides for numerous art books and calendars, primarily for the Thorbecke Verlag, as well as for catalogues by other artists, museums, and publishers. He established long-term relationships with numerous artists¹⁷ and curators¹⁸ on the German side of Lake Constance. This field of endeavor, which cannot be separated from his travel photography, became a third pillar beginning in 1970, as Schneiders began to develop a photo archive devoted to European art and cultural history, to which color photography now gained entry.

The Camera Master at Lake Constance

Toni Schneiders's oeuvre represents a significant contribution to the development of a photographic view of Lake Constance and the growth of a regional self-image. This applies not only to his numerous commissioned works but also to many of his independent pieces, which, along with the works of Siegfried

Lauterwasser, have left an indelible imprint on the visual memory of the Lake Constance region.

Crucial impulses for a fundamental reassessment of the medium of photography in postwar Germany were provided by the nucleus of Fotoform. The timely reception of this new photographic aesthetic, which paralleled the growth of tourism in the region, is quite astonishing. Indeed, evidence of repeated reliance on an aesthetic associated with the names and works of Toni Schneiders and Siegfried Lauterwasser can be found in both professional commercial and amateur tourist photography even today. Mirror images of sails on the water, light reflections, filigree branch configurations, grasses, reeds and posts in the lake, flocks of waterfowl taking flight, rowboats, mist, and frost—these “timeless” motifs are now part of the fixed repertoire of “Lake Constance images.” Thus it is no wonder that, in view of the inflationary spread of epigonous imitations, Toni Schneiders abandoned this thematic complex as early as the 1960s and turned his attention to new subjects, including the human image, in the course of his travels.

Schneiders's independent oeuvre owes much to his interest in the region. During periods of limited freedom to travel, he found many of his subjects nearby. The milky light of the lake in autumn divests objects of their plasticity and spatial qualities, emphasizing two-dimensional form and outline. Winter, when the lake is frozen over and graphic structures stand out against an “empty” background, offers numerous impulses for photographs with striking contrasts. Much the same applies to reflections and flowing water. He found sources of personal and professional inspiration that challenged him to take a position here as well. Although he always maintained amiable relations with them, he consistently set himself apart from many of his professional colleagues who worked in the region.¹⁹ Yet his relationships with two photographers

and a painter at the lake always remained very important to him: Heinz Hajek-Halke, Siegfried Lauterwasser, and Julius Bissier.²⁰

Heinz Hajek-Halke (1898–1983) was employed as a plant and aerial photographer at the Dornier works in Friedrichshafen from 1938 to 1945. After his return from a French POW camp, he settled in Wasserburg, where he resumed his career as a journalist and experimental photographer, supplementing his income with work at a snake farm and breeding station for leeches used for medicinal applications. Toni Schneiders and Hajek-Halke met often in the years before 1955, when Hajek-Halke was hired as a lecturer on graphic art and photography at the Hochschule für Bildende Künste (College of Visual Arts) in Berlin. The two would engage in animated dialogue on matters of photography, and sometimes conducted photographic experiments together.²¹ Toni Schneiders regarded the photographic pioneer's admission to membership in Fotoform as a personal achievement. He admired both the rough-hewn lone wolf with his colorful background and the richly contrasted black-and-white images he produced, in which light itself became the subject of the photo. Figurative, representational forms appear frequently in Hajek-Halke's light prints and photograms, in close harmony with Schneiders's own views on the world of objects. Hajek-Halke's experimental pieces provided him numerous sources of inspiration for negative processing and the techniques of photomontage and double-exposure. Schneiders was also greatly amused by his colleague's ironic titles.

Siegfried Lauterwasser lived in Überlingen, where he had taken over his parents' photo studio. Although contact between Lauterwasser and Schneiders was sporadic, it remained constant by virtue of their membership in the Fotoform group, numerous professional ties, and their proximity to one another. The two men shared a strong interest in life and objective reality, a

skeptical attitude toward photographic experimentation, and a love of technically perfect, tranquil structure images. One often has the impression that the two photographers chose the same motifs in a spirit of ideal competition, although both repeatedly stated that they never worked together. In conversation, Schneiders mentioned not only his admiration for Lauterwasser's "subjective" pieces but went on to say that he was particularly impressed with the portraits and stage images Lauterwasser produced by exclusive commission for Herbert von Karajan and the Salzburg Theater Festival, beginning in 1953 and 1967, respectively.

Schneiders described his friendship with Julius Bissier (1893–1965) as "strong and close." The painter and graphic artist, who had fled to Hagnau in 1939, introduced Schneiders to modern art and exerted a significant influence on his pictorial structure and the acuity of his eye. In particular, Schneiders singled out Bissier's monotypes and ink drawings (1947–54) and the series of *Miniatures* he began in 1955. The two men stayed in touch even after Bissier's move to Ascona in 1961. Schneiders recalled productive visits in Ticino and highly stimulating walks with Bissier, during which the painter called his attention to specific natural forms. He took what is probably the best-known portrait photo of the painter in Bissier's studio in August 1962 (ill. p. 61). Such photos as *Ver-spielte Schatten* (Playful Shadows, 1954; ill. p. 54), which Schneiders attributed directly to Bissier, and the arrangement entitled *Hommage à Jules Bissier* (Homage to Jules Bissier, 1988; ill. p. 11) bear witness to the photographer's long-standing admiration for the painter and the influence Bissier exerted on him. Schneiders expressed great appreciation for Bissier's gift for working with just a few, ordinary things and bringing them into harmonious balance in his compositions. Bissier, he noted, could imbue symbolic forms and lines with life and transform the void of the undeveloped print into a space filled with content;

with his clarity and powers of concentration, he was able to spiritualize his material.²²

Bissier has been given credit for having “overcome the prevailing conventions of painting ... in which he had himself been raised and trained, without sacrificing the resources of painting for the sake of other techniques and materials.”²³ Toni Schneiders’s achievement can be described in comparable terms as the renewal and advancement of photography in Germany after 1945 through the preservation and use of traditional

resources and techniques. Toni Schneiders emerged from the Bauhaus-inspired tradition of “Neues Sehen” (New Vision) of the nineteen-twenties and thirties—yet, reinforced by Fotoform, he had the strength to go beyond it. He remained a “man of reality” in the process. His approach was based on the development of photographic images from photo-worthy objective relationships that were reshaped through the act of photographing. He showed us, in clear black-and-white images, how exciting it can be to view life through a subjective temperament.

Notes

1 This article and all quotations for which no other source is provided are based on three interviews with Toni Schneiders in his Lindau studio on November 3, 17, and 30, 2005, and a letter of December 6, 2005. I remain grateful to Toni Schneiders and his wife Ingeborg Schneiders for their cooperation.

2 In response to my question about early sources of inspiration (interview on November 3, 2005), Toni Schneiders cited the objective Bauhaus photographers and the exponents of the “Neue Sachlichkeit” (New Objectivity), who consistently derived their aesthetic principles from the depicted object, as well as Franz Grainer (1871–1948), Hugo Erfurth (1874–1948), Franz Fiedler (1885–1956), Heinrich Kühn (1866–1944), and Paul Wolff (1887–1951).

3 It seems to me that Schneiders’s reference to his membership in an independent youth organization at an early age in this context cannot be a mere coincidence.

4 Toni Schneiders, quoted from Wiebke Ratzeburg, “Toni Schneiders: Schwarz auf Weiß,” in Wiebke Ratzeburg, ed., *Toni Schneiders: Fotografie und Form* (Braunschweig, 2003), p. 10.

5 The advocates of Subjektive Fotografie have been accused of ignoring the events of World War II, of focusing solely on formal aspects, and of refusing to deal with the reality of National Socialism. This criticism, which interprets abstraction as a form of amnesia, fails to recognize that the subjective view and the aleatoric methods themselves represented the opposing position. Many observers experienced the abandonment of universally applicable views as a radically new development. After the war, Subjektive Fotografie, which strove to achieve an international character, served as a reminder that modernism presupposes a new mode of intellectual vision. See also Roland Augustin, “Die Fotografie unter subjektiven Vorzeichen,” in *Zwischen Abstraktion und Wirklichkeit: Fotografie der 50er Jahre*, edited by Barbara Auer, exh. cat. Kunstverein Ludwigshafen (Ludwigshafen, 1998), pp. 23–24.

6 See Toni Schneiders’s credo “My Photography and Myself”: “Photography has many faces. For me it is the ideal medium for documentation—because it records everything I wish to show—in a degree of technical perfection that no other visual medium permits...” in Irene Pill-Rademacher (ed.), *Von Landschaft inspiriert’, Mensch und Natur im Fotografenblick*, exh. cat. Schloss Achberg (Ravensburg 2001), p. 28.

- 7 Working with Heinz Hajek-Halke, Toni Schneiders produced several experimental photomontages and double-exposures. Yet sandwich photos like *Zwiebelblüten* (Onion Blossoms, 1949; ill. p. 143) are rare exceptions in his oeuvre.
- 8 Otto Steinert, "Über die Gestaltungsmöglichkeiten der Fotografie" (1955), in Wolfgang Kemp, *Theorie der Fotografie III: 1945–1980* (Munich, 1999), pp. 84–90. The fact that Schneiders continued to use Otto Steinert's concept of "representational photographic design" never bothered him at all. Schneiders never accepted Steinert's strict distinction between free representational and free image-oriented photography. He never regarded the object as pure form and sign. Instead, he noted with interest that, after the demise of Fotoform, Steinert returned to the development of photographic images from photo-worthy aspects of reality and to applied photography.
- 9 In contrast, Schneiders saw merit in serial forms only when they were irregular, fully developed, and in rhythmic flux but never technoid or constructive.
- 10 Toni Schneiders, "My Photography and Myself" (see note 6).
- 11 The affinities between Schneiders and Hans Finsler (1891–1972) would be worth closer examination.
- 12 "I always found portraits and people interesting." (Schneiders in the interview on November 3, 2005) And, "I can appreciate every subject, provided it is important enough, but the human image is inexhaustible and a recurring obligation, and it is always the focal point of my work." Schneiders, quoted in Wiebke Ratzeburg, "Toni Schneiders: Schwarz auf Weiß" (see note 4), p. 13.
- 13 Even Steinert complained about the spread of "structuritis" in the late 1950s.
- 14 See for general reference *See-Blick: Deutsche Künstler am Bodensee im 20. Jahrhundert*, issued by the Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz (Constance, 1998); and the case study entitled *Otto Dix: Werke von 1933 bis 1969*, edited by Christoph Bauer (Cologne, 2003).
- 15 On Thorbecke, see Manfred Bosch, *Bohème am Bodensee: Literarisches Leben am See von 1900 bis 1950* (Lengwil, 1997), pp. 506–08.
- 16 On Hürlimann, see *Photographie in der Schweiz von 1840 bis heute*, issued by the Schweizerische Stiftung für Photographie, editorial director Hugo Loetscher, *Schweizer Photographie*, 7 (Bern, 1992), pp. 112–15.
- 17 For example Julius Bissier, André Ficus, Berthold Müller-Oerlinghausen, et al.
- 18 In particular Lutz Tittel, the former director of the Städtisches Bodensee-Museums Friedrichshafen (now the Zeppelin-Museum Friedrichshafen).
- 19 Cf. *Blick und Bild: Fotografie am Bodensee von 1920 bis heute*, edited by Barbara Stark, exh. cat. Städtische Wessenberg-Galerie Konstanz et al. (Heidelberg, 2002).
- 20 Schneiders also expressed admiration for the black-and-white photographs of the travel photographer Helmut Hirler (b. 1954), an instructor at a vocational school for photographers and phototechnicians in Bad Saulgau. Photo-reporter Guido Mangold (b. 1934) studied under Steinert on Schneiders's recommendation from 1957–59.
- 21 Letter from Toni Schneiders, December 6, 2005.
- 22 It is apparently no coincidence that many of the works of Steinert and Keetman can be associated with the informal, gestural, Tachist painting of the period, whereas Schneiders sees his compositions as closely related to Bissier's art of ponderation. Traces of light and motion often lead to amorphous pictorial designs in Steinert's oeuvre; they appear as clearly defined points and lines or as self-enclosed forms in Schneiders's works (for example: *Karussell auf dem Dom*, Carousel at the Dom Fairground, ill. p. 85).
- 23 Werner Schmalenbach, *Julius Bissier* (Cologne, 1974), p. 130.



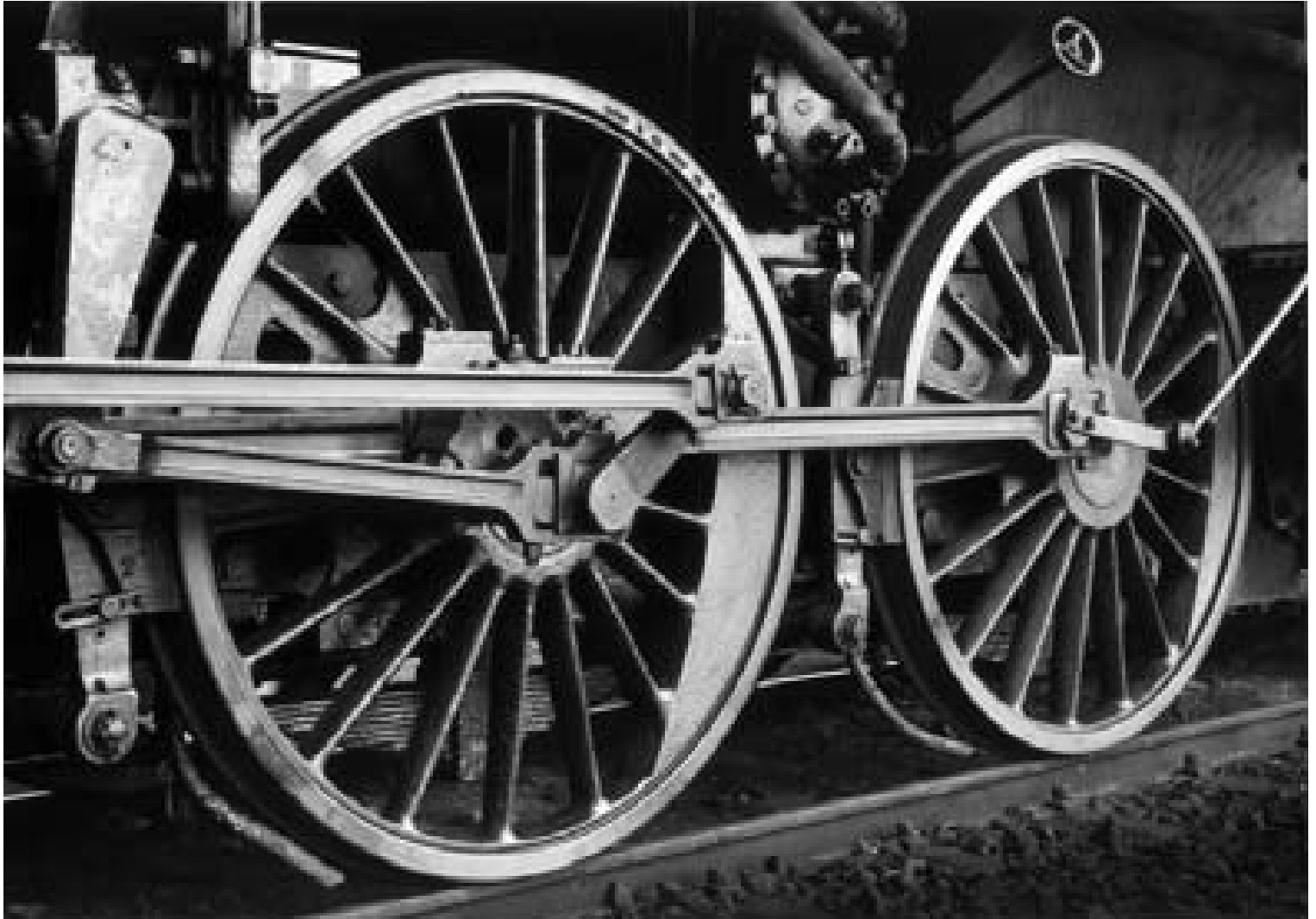
Weichen · Lindau · September 1954
Switches · Lindau · September 1954



Morgens vor 8 Uhr · Frankfurt am Main · Februar 1951
In the Morning before 8 · Frankfurt am Main · February 1951



Wartende Frau · Ingolstadt · Februar 1951
Waiting Woman · Ingolstadt · February 1951



Lokräder, Typ SG. BR 18 · Lindau · September 1955
Train Wheels, Type SG. BR 18 · Lindau · September 1955



Signale · Köln · Februar 1951
Signals · Cologne · February 1951



Schienenspinne · Hamburg-Altona · 1950
Web of Rails · Hamburg-Altona · 1950



Stellwerk frühmorgens · Lindau · 1949
Signal Towers Early Morning · Lindau · 1949



Telegrafie im Raureif · bei Kempten, Allgäu · November 1958
Telegraph Pole with Hoarfrost · near Kempten, Allgäu · November 1958



Acker im ersten Schnee · Oberschwaben · November 1954
Fields in the First Snow · Oberschwaben · November 1954



Karussell auf dem Dom · Hamburg · November 1950
Carousel at the Dom Fairground · Hamburg · November 1950



Im Stahlwalzwerk · Leverkusen · Januar 1959
At the Steelworks · Leverkusen · January 1959



Stahlwalzwerker · Leverkusen · November 1959
Steelworker · Leverkusen · November 1959



Kokerei Prosper · Ruhrgebiet · März 1961
Prosper Coking Plant · Ruhr Area · March 1961



Zeche Hassel · Ruhrgebiet · März 1961
Hassel Coal Mine · Ruhr Area · March 1961



Ein trister Tag · Stuttgart · Januar 1955
A Sad Day · Stuttgart · January 1955



Letzte Meldung · Frankfurt am Main · Juli 1956
Latest News · Frankfurt am Main · July 1956



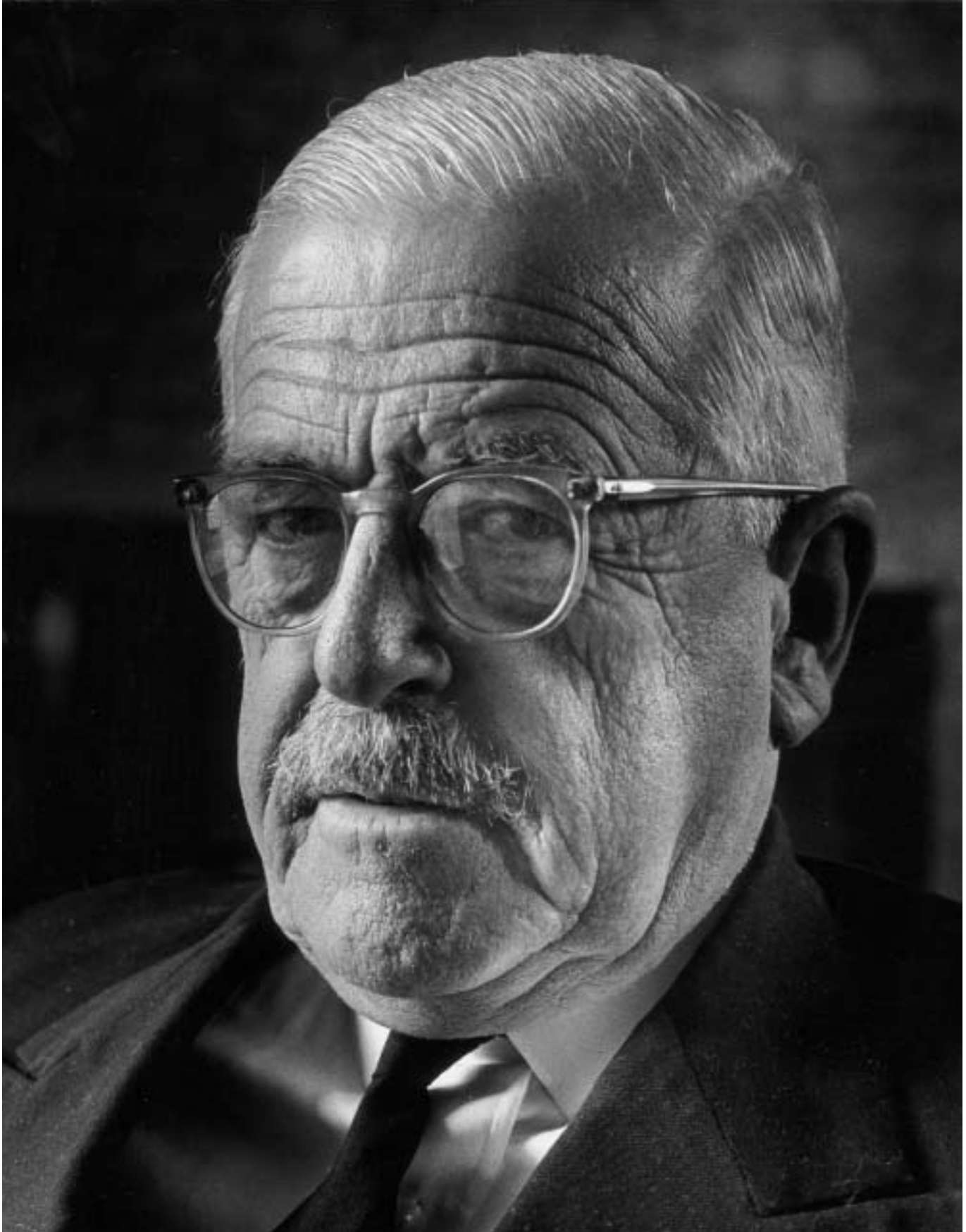
Staatsoper in Wien · Österreich · Oktober 1966
Vienna State Opera · Austria · October 1966



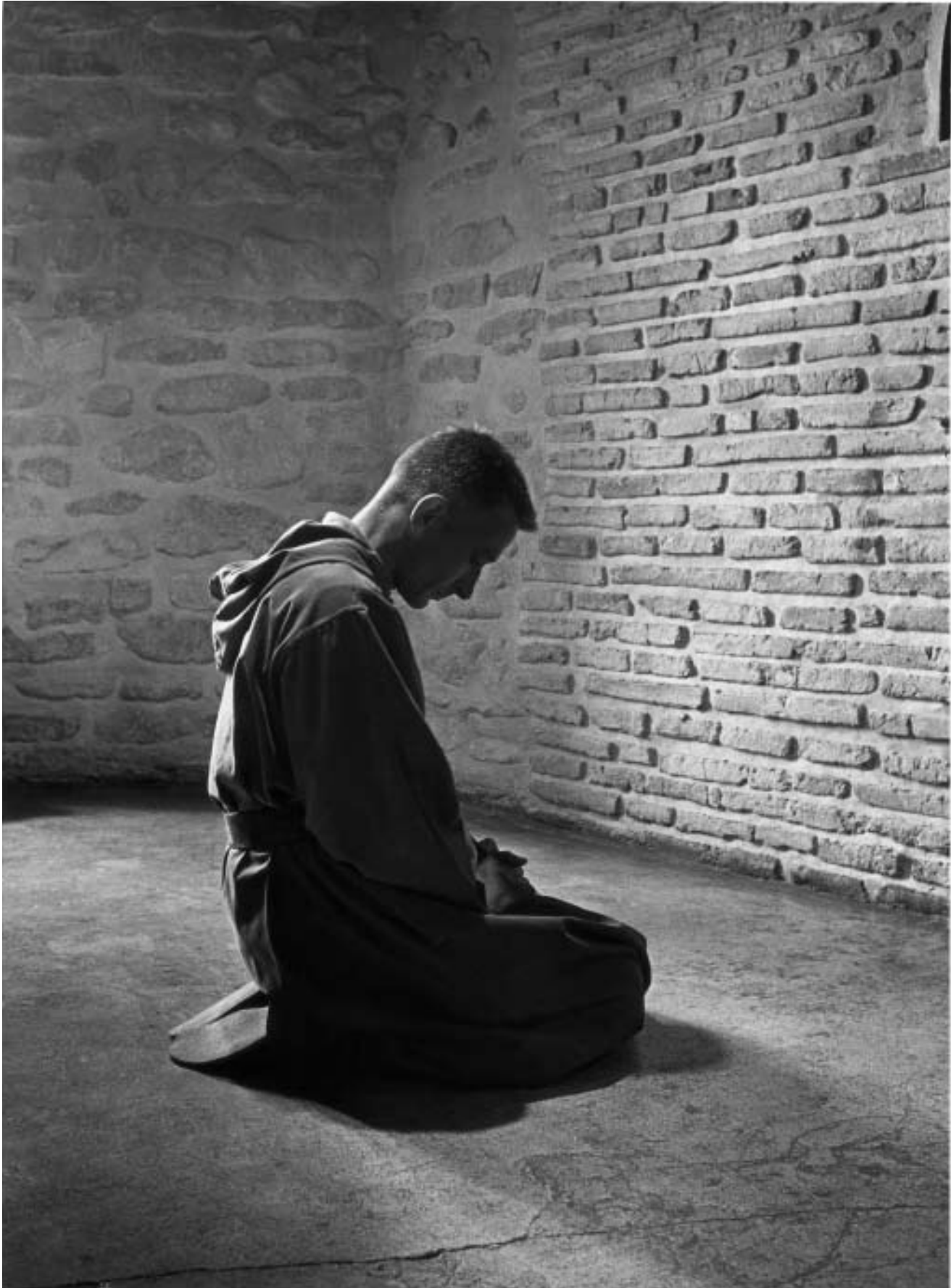
Mariä Lichtmess im Dom zu Augsburg · Februar 1958
Candlemas in the Augsburg Cathedral · February 1958



Der Königsweg, Community of Iona · Schottland · Juli 1963
King's Road, Community of Iona · Scotland · July 1963



Dr. Dr. McLood, Community of Iona · Schottland · August 1963
Dr. Dr. McLood, Community of Iona · Scotland · August 1963



Le Petit Frère, Farlete · Spanien · Juli 1963
Le Petit Frère [Novice Monk], Farlete · Spain · July 1963



Die arme Nonne · Paris, Frankreich · Februar 1955
The Poor Nun · Paris, France · February 1955



Straßenmusik in Lindau · November 1980
Street Music in Lindau · November 1980



Die Kehrseite des Frühlings · Urbar · April 1949
The Flip Side of Spring · Urbar · April 1949



Winterwald im Schneesturm · bei Freudenstadt, Schwarzwald · Januar 1967
Wintery Woods in a Snowstorm · near Freudenstadt, Black Forest · January 1967



Schneefall in Savognin · Schweiz · Januar 1980
Snowfall in Savognin · Switzerland · January 1980



Ein Familienbild · Lübeck · Juli 1950
A Family Portrait · Lübeck · July 1950



Aus Mathon · Tirol, Österreich · September 1958
Made in Mathon · Tirol, Austria · September 1958



Angler am Lac du Bourget · Savoyen, Frankreich · Mai 1981
Fisherman at Lake Bourget · Savoy, France · May 1981



Zaungäste beim Fußball · Weißenthurm · August 1952
Onlookers at a Soccer Match · Weissenthurm · August 1952



Kapriziöses Duo · Jugoslawien · März 1965
Capricious Duo · Yugoslavia · March 1965



Zwei, die auf Draht sind · Dezember 1954
Two on the High Wire · December 1954



Kirchplatz in Camogli · Italien · März 1956
Church Square in Camogli · Italy · March 1956



Spiel in Festungsmauern · Ehrenbreitstein, Koblenz · August 1965
Playing inside the Ramparts · Ehrenbreitstein, Koblenz · August 1965



Am Fenster, Ulrike · Lindau · Juli 1957
At the Window, Ulrike · Lindau · July 1957



Elke · Lindau · September 1951
Elke · Lindau · September 1951



Ulrike · Jütland, Dänemark · August 1967
Ulrike · Jutland, Denmark · August 1967



Wellen im Sand · Jütland, Dänemark · August 1967
Waves in the Sand · Jutland, Denmark · August 1967



Hinein · Bodensee · 1949
Diving In · Lake Constance · 1949



Hinein, Djakarta · Indonesien · November 1969
Diving In, Jakarta · Indonesia · November 1969



Verschrecktes Hühnchen · Bodensee · Dezember 1980
Startled Coot · Lake Constance · December 1980



Oktopedi · Thasos, Griechenland · Mai 1961
Oktopedi [Octopuses] · Thasos, Greece · May 1961



Seelöwe im Zoo · Berlin · April 1959
Sea Lion in the Zoo · Berlin · April 1959



Stolzer Schwan in stolzer Pose · Lindau · Dezember 1960
Proud Swan in a Proud Pose · Lindau · December 1960



Bergdistel · Engadin, Schweiz · August 1964
Mountain Thistle · Engadine, Switzerland · August 1964



Wasserburg (Infrarotaufnahme) · Bodensee · Oktober 1970
Wasserburg (Infrared Photograph) · Lake Constance · October 1970



4 x 2 im Lindenhof · Lindau · Oktober 1952
4 x 2 in Lindenhof · Lindau · October 1952



Bodensee nahe der Insel Reichenau · Juli 1964
Lake Constance near the Reichenau Island · July 1964



Départ · bei Lindau, Bodensee · November 1980
Départ [Take Off] · near Lindau, Lake Constance · November 1980



Early Bird · Bodensee · November 1965
Early Bird · Lake Constance · November 1965



Langkofel, gesehen von der Seiser Alm (Infrarotaufnahme) · Italien · Oktober 1970
Langkofel, as Seen from the Seiser Plateau (Infrared Photograph) · Italy · October 1970



Bergwanderung im Säntismassiv · Schweiz · 1969
Mountain Hike in the Säntis Range · Switzerland · 1969



Die kranke Ziege · Österreich · Oktober 1957
The Sick Goat · Austria · October 1957



Dorfmusik unterwegs · Wachau, Österreich · Mai 1955
Folk Music on Tour · Wachau, Austria · May 1955



Campagna Romana · Italien · März 1956
Campagna Romana [Roman Countryside] · Italy · March 1956



Landweg in Kärnten · Österreich · Mai 1957
Country Road in Kärnten · Austria · May 1957



Gerste · Inntal, Österreich · September 1959
Barley · Inn River Valley, Austria · September 1959



Felder bei Nassereith · Tirol, Österreich · 1982
Fields near Nassereith · Tirol, Austria · 1982



Amorphe Struktur · Lindau · Februar 1953
Amorphous Structure · Lindau · February 1953



Gräser im Fluss · Jütland, Dänemark · Juli 1974
Grasses in the River · Jutland, Denmark · July 1974



St. Nicolaikirche, Kopenhagen · Dänemark · Juni 1962
St. Nicholas Church, Copenhagen · Denmark · June 1962



Fyksesund bru im Hardanger Fjord · Norwegen · August 1959
Fyksesund Bridge, Hardanger Fjord · Norway · August 1959



Rahen und Masten, Segelschulschiff in Göteborg · Schweden · Juni 1958
Yards and Masts, Sailing School Ship in Göteborg · Sweden · June 1958



Bootssteg im Winter · bei Lindau, Bodensee · Januar 1959
Dock in Winter · near Lindau, Lake Constance · January 1959



Tauwetter · Davos, Schweiz · Januar 1981
January Thaw · Davos, Switzerland · January 1981



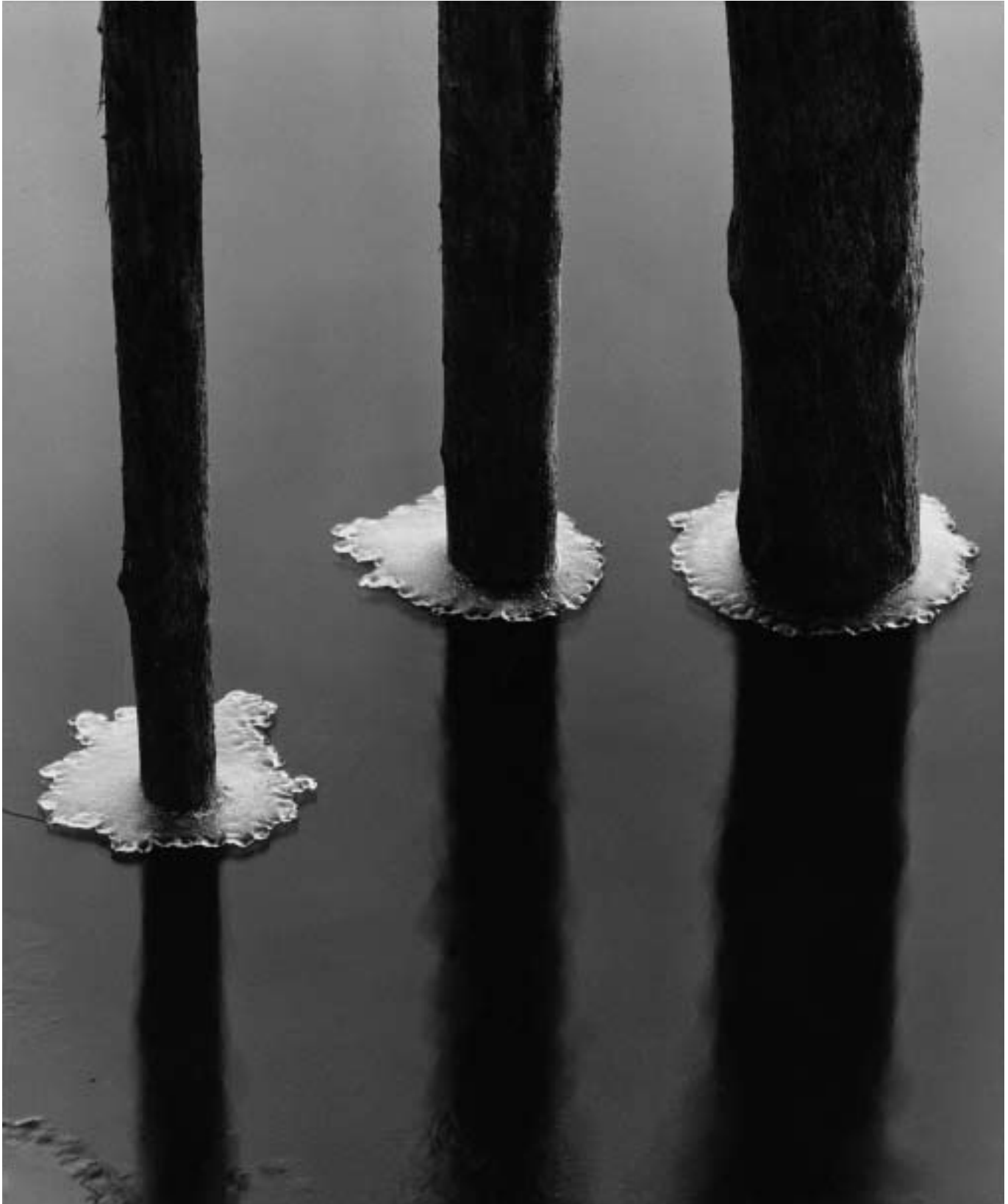
Wiesenkerbel im Raureif · Graubünden, Schweiz · Januar 1979
Cow Parsley in Hoarfrost · Graubünden, Switzerland · January 1979



Zwiebelblüten · Hamburg · September 1949
Onion Blossoms · Hamburg · September 1949



Winterlich, Solarisation · Hamburg · November 1950
Wintery, Solarization · Hamburg · November 1950



Winterliches Dekor · bei Lindau, Bodensee · Dezember 1962
Wintery Decoration · near Lindau, Lake Constance · December 1962



Jahresringe · Vorarlberg, Österreich · September 1959
Growth Rings · Vorarlberg, Austria · September 1959



Winter am See · Wasserburg, Bodensee · Januar 1981
Winter at the Lake · Wasserburg, Lake Constance · January 1981



Rendez-vous in Schwarz + Weiß · bei Lindau · Februar 1953
Rendez-vous in Black + White · near Lindau · February 1953



Katze im Baum · bei Lindau · März 1960
Cat in a Tree · near Lindau · March 1960



Kristallisation · Lindau, Bodensee · Oktober 1950
Crystalization · Lindau, Lake Constance · October 1950



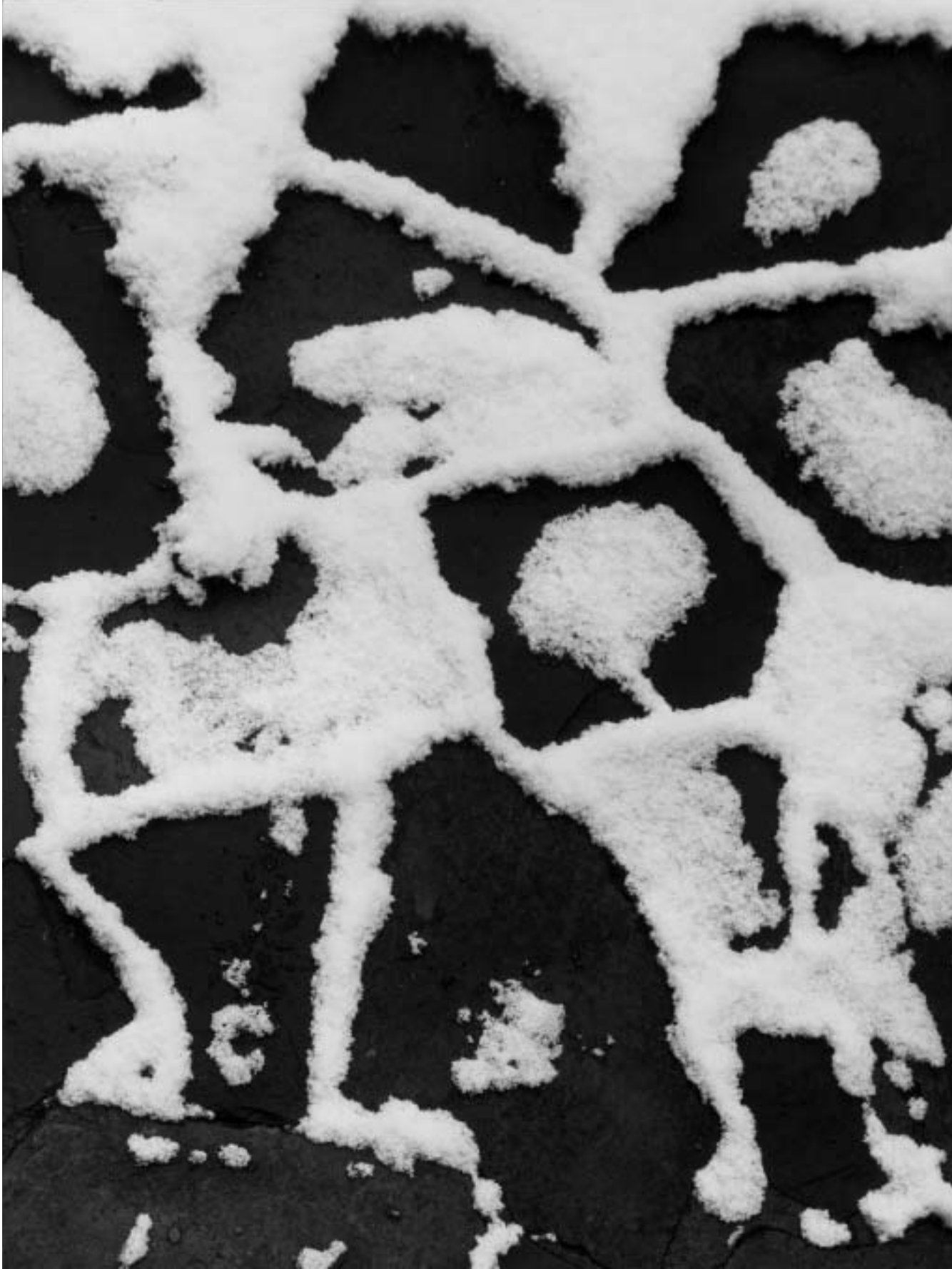
Spiegelnde Scheiben · Lindau · Dezember 1952
Reflecting Panes · Lindau · December 1952



Unheimliches Nest · Bodensee · Februar 1949
Uncanny Nest · Lake Constance · February 1949



Ein Kragen aus Eis · Lindau, Bodensee · Januar 1966
A Collar of Ice · Lindau, Lake Constance · January 1966



Schmelzender Schnee · Lindau · Januar 1957
Melting Snow · Lindau · January 1957



Bizarres Design (Luftblasen im Eis) · Bodensee · Januar 1969
Bizarre Design (Air Bubbles in Ice) · Lake Constance · January 1969



Der große Schatten · Lindau · März 1960
The Big Shadow · Lindau · March 1960



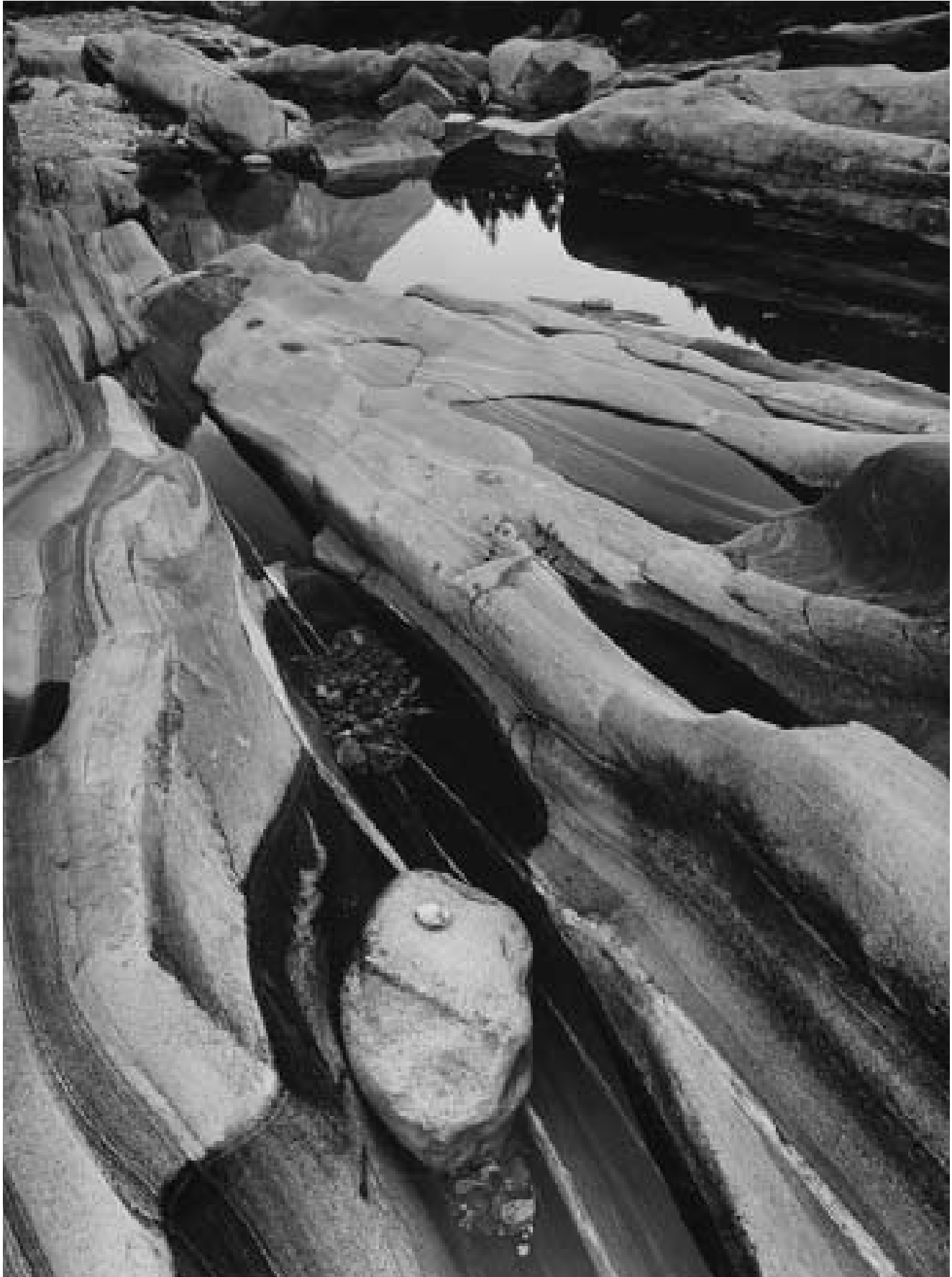
Ein Wassertropfen · Lindau · November 1960
A Drop of Water · Lindau · November 1960



Hochwasser am Skutarisee · Jugoslawien · März 1971
Flooding at Skutari Lake · Yugoslavia · March 1971



Flusslauf in Serbien · Mai 1965
River in Serbia · May 1965



Im Valle Verzasca · Tessin, Schweiz · Oktober 1962
In Verzasca Valley · Ticino, Switzerland · October 1962



Schafehüten in Oberschwaben · März 1980
Shepherding in Oberschwaben · March 1980



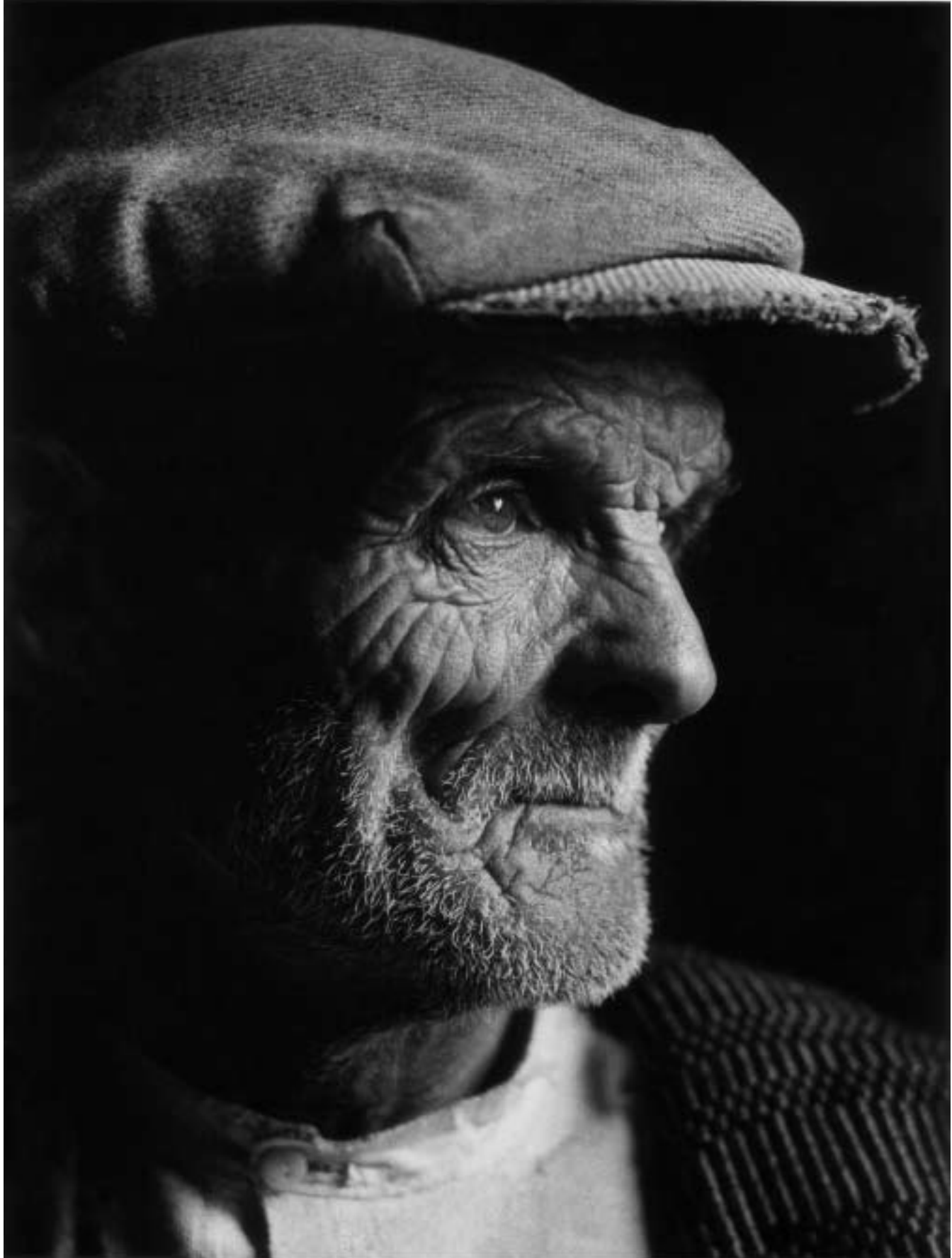
Haus am Kreuzweg · Salzburg, Österreich · April 1957
House at a Crossroads · Salzburg, Austria · April 1957



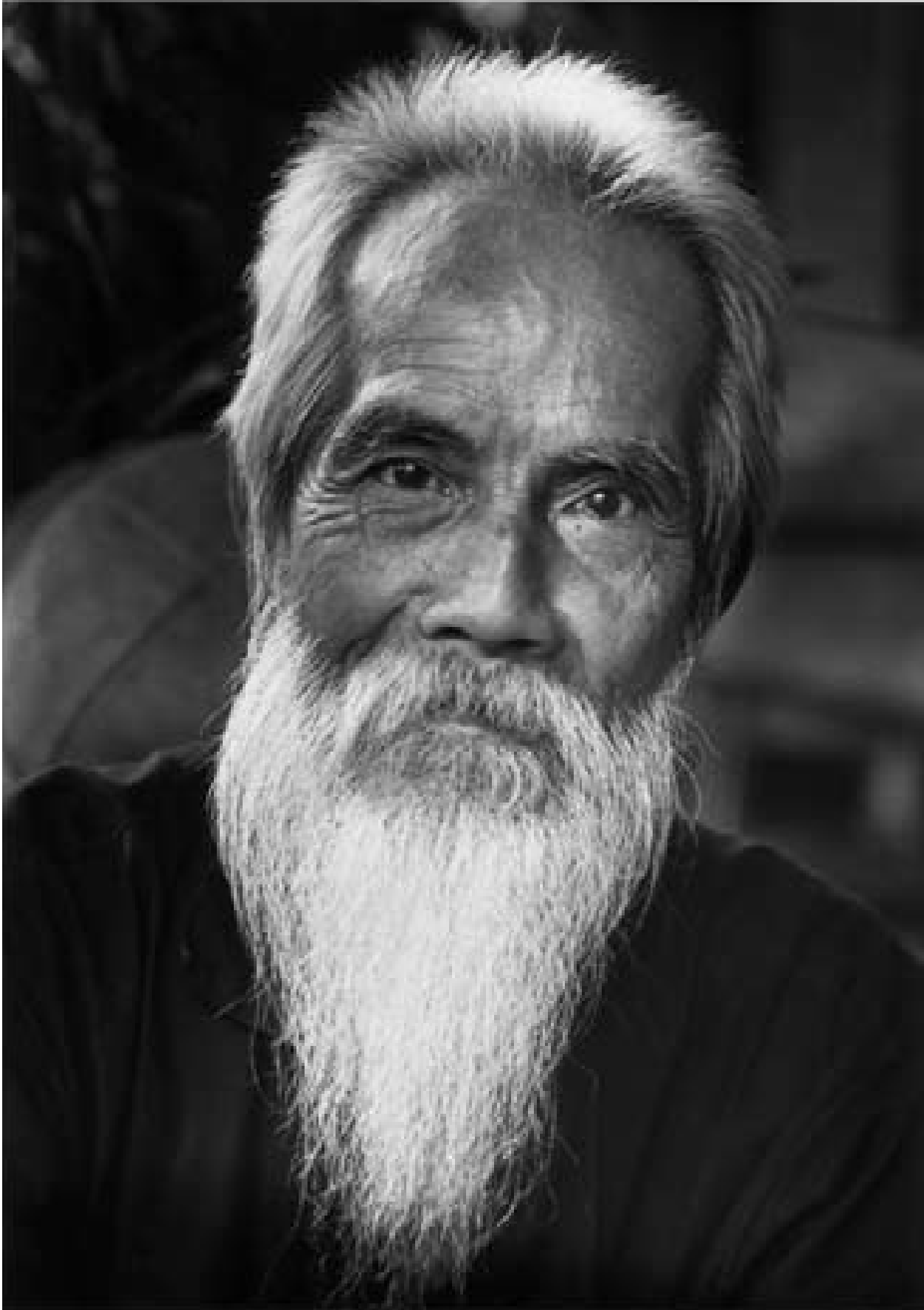
Fassmarkt in Zadar · Kroatien · September 1965
Barrel Market in Zadar · Croatia · September 1965



Bosnischer Bauer auf dem Markt von Sarajewo · Jugoslawien · April 1965
Bosnian Farmer at the Market in Sarajevo · Yugoslavia · April 1965



Sardischer Fischer · Italien · März 1956
Sardinian Fisherman · Italy · March 1956



Chinese in Kuala Lumpur · Malaysia · November 1969
Chinese Man in Kuala Lumpur · Malaysia · November 1969



Nachts auf der Ginza · Tokio, Japan · Juni 1961
At Night on the Ginza · Tokyo, Japan · June 1961



Zeitungsfrau auf der Ginza · Tokio, Japan · Juni 1961
Newspaper Lady on the Ginza · Tokyo, Japan · June 1961



Geishas in Kyoto · Japan · Juni 1961
Geishas in Kyoto · Japan · June 1961



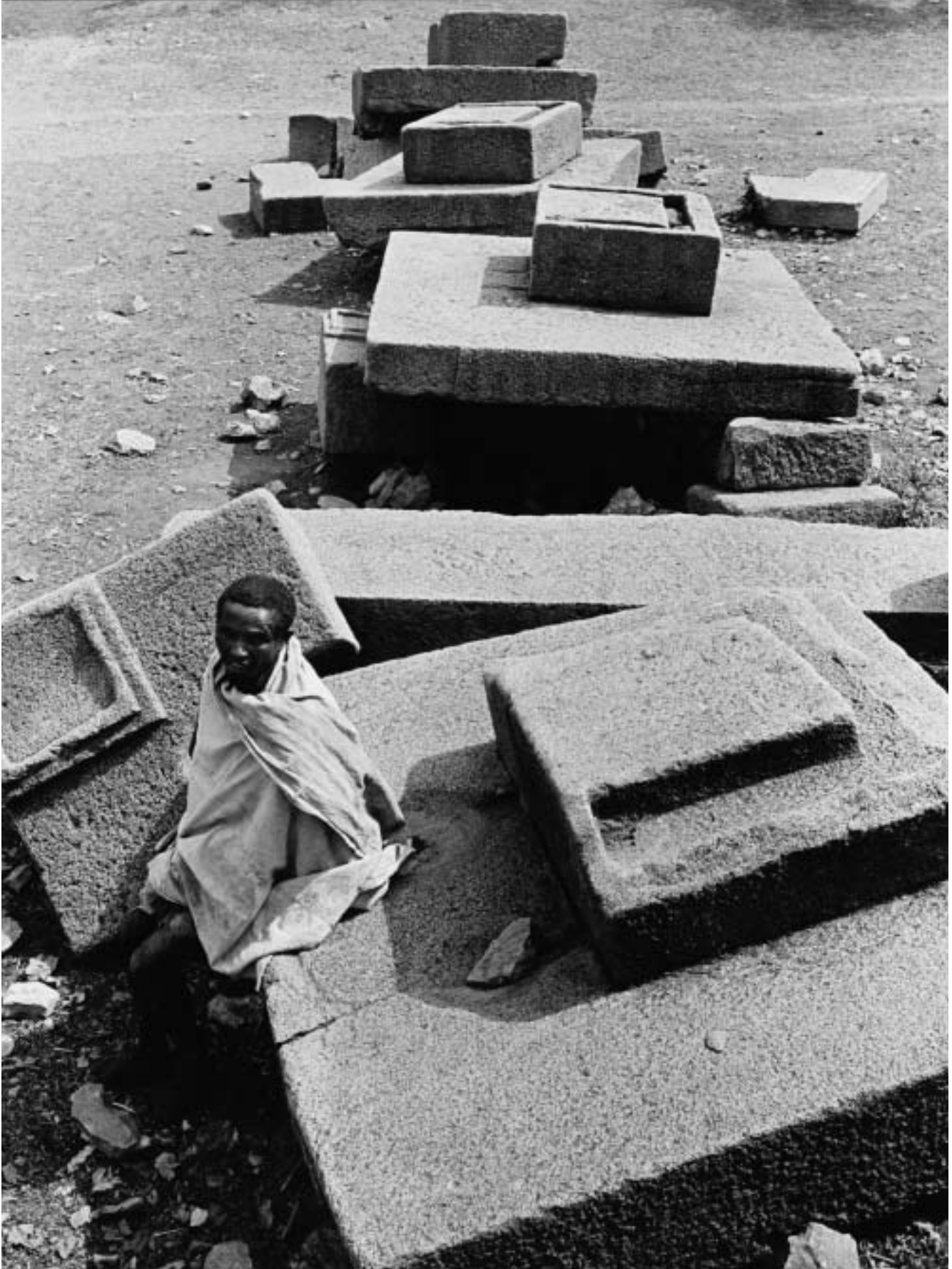
Bäuerin aus der Landschaft Hakone · Japan · Juni 1961
Peasant Woman from the Hakone Countryside · Japan · June 1961



Mutter mit Kind aus Ubud · Bali, Indonesien · Dezember 1969
Mother and Child from Ubud · Bali, Indonesia · December 1969



Beim Handleser · Thailand · Januar 1970
At the Palm Reader's · Thailand · January 1970



Basen der Stelen von Aksum · Äthiopien · Mai 1955
Stelae Bases in Aksum · Ethiopia · May 1955



Am Wasserloch in der Danakilwüste · Äthiopien · Mai 1955
At a Watering Hole in the Danakil Desert · Ethiopia · May 1955



Ein Kind aus der Provinz Tigre · Äthiopien · Mai 1955
A Child from Tigre Province · Ethiopia · May 1955



Wasser in Äthiopien – Kind vom Stamme der Bischarin · April 1955 || Wasser in Äthiopien – Gallafrau mit Gumbo · März 1955
Water in Ethiopia: Child from the Bisharin Tribe · April 1955 || Water in Ethiopia: Galla Tribeswoman with a Gumbo · March 1955



Wasser in Äthiopien – Am Bad der Königin von Saba in Aksum · Mai 1955
Water in Ethiopia: At the Baths of the Queen of Sheba in Aksum · May 1955



Pflügen bei Aksum · Äthiopien · April 1955
Ploughing near Aksum · Ethiopia · April 1955



Feldarbeit bei Adami Tullo, Provinz Amhara · Äthiopien · April 1955
Working the Fields near Adami Tulu, Amhara Province · Ethiopia · April 1955



Gasse in Tozeur · Tunesien · April 1969
Alley in Tozeur · Tunisia · April 1969



Gasse in Châteauneuf-du-Pape · Frankreich · Mai 1954
Alley in Châteauneuf-du-Pape · France · May 1954



Fenster in Santorin · Griechenland · März 1958
Window in Santorini · Greece · March 1958



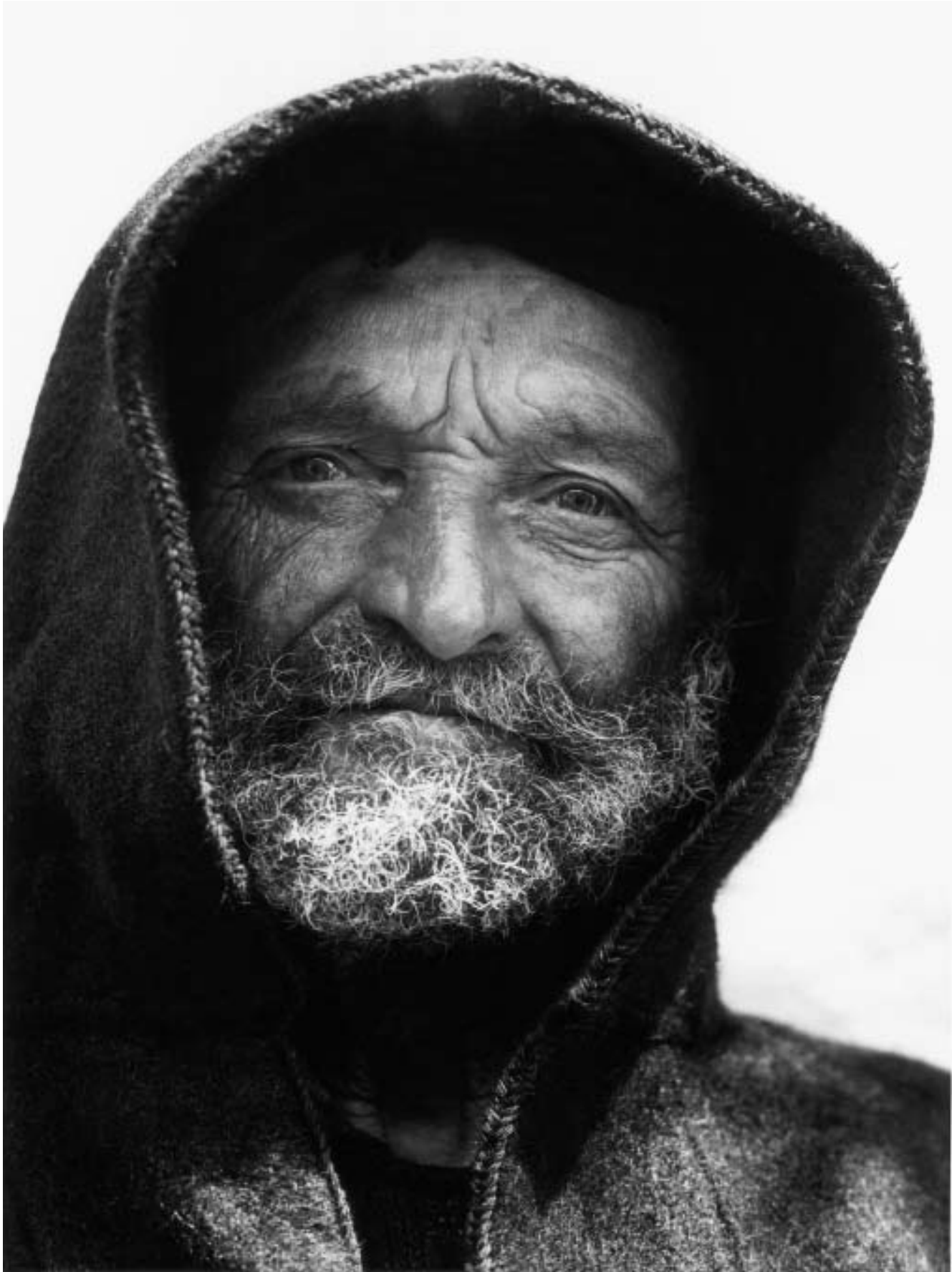
Votivgaben in Ajos Nicolas, Santorin · Griechenland · April 1961
Votives in Agios Nikolaos, Santorini · Greece · April 1961



Poseidontempel, Kap Sunion · Griechenland · 1968
Poseidon Temple, Cape Sounion · Greece · 1968



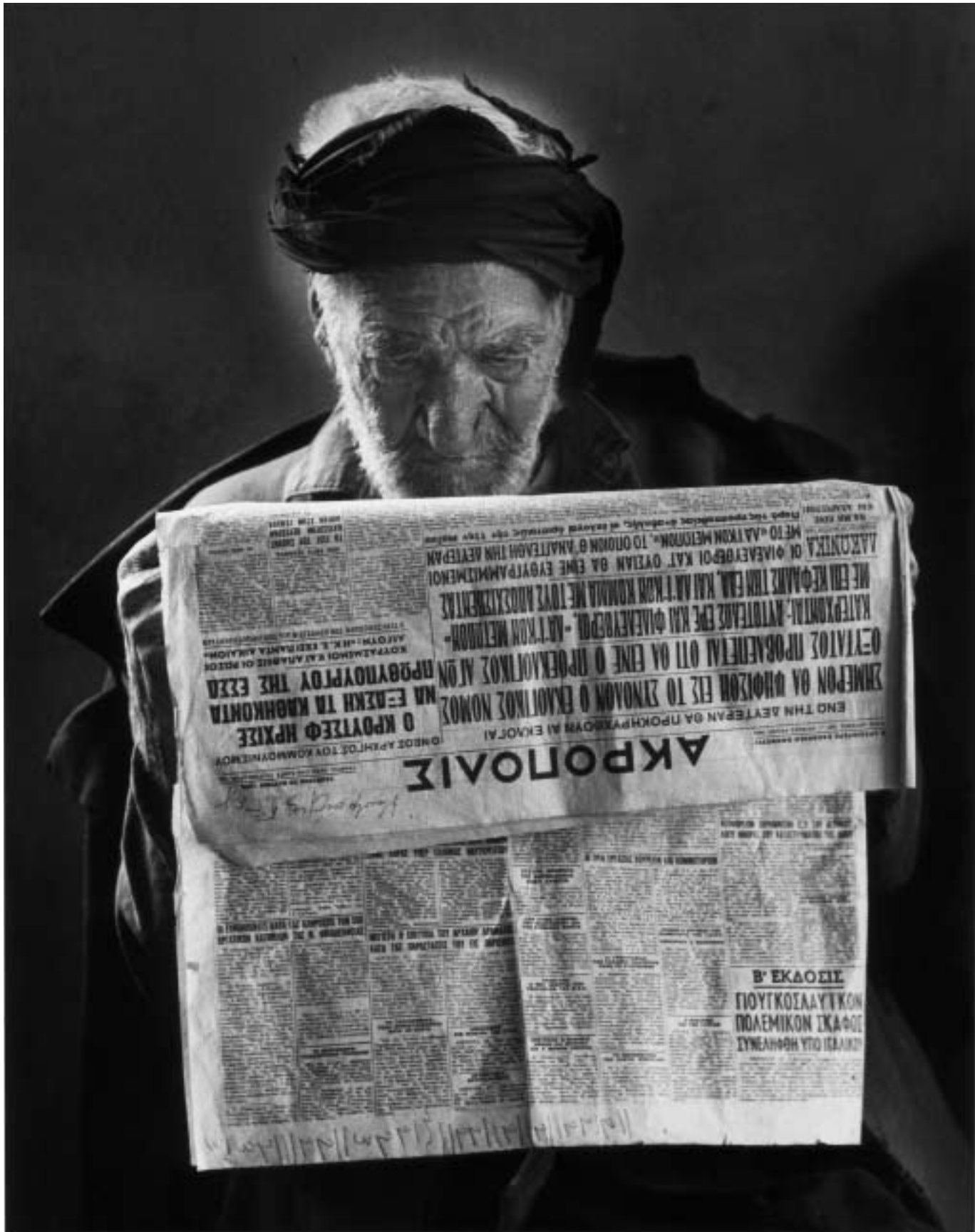
Dorische Rechtsinschrift im Odeon von Gortyn · Kreta, Griechenland · März 1958
Dorian Code of Law in the Odeon at Gortyn · Crete, Greece · March 1958



Ein Hirte · Sfakia, Kreta, Griechenland · April 1958
A Shepherd · Sfakia, Crete, Greece · April 1958



Im Cafeneon von Lakki · Kreta, Griechenland · April 1958
At the Cafeneon in Lakki · Crete, Greece · April 1958



Im Cafeneon von Lakki · Kreta, Griechenland · April 1958
At the Cafeneon in Lakki · Crete, Greece · April 1958



Im Cafeneon von Lakki · Kreta, Griechenland · April 1958
At the Cafeneon in Lakki · Crete, Greece · April 1958



Die Sonntagszeitung · Santorin, Griechenland · Mai 1961
Sunday Paper · Santorini, Greece · May 1961



Landstraße bei Judenburg · Österreich · Juni 1957
Country Road near Judenburg · Austria · June 1957



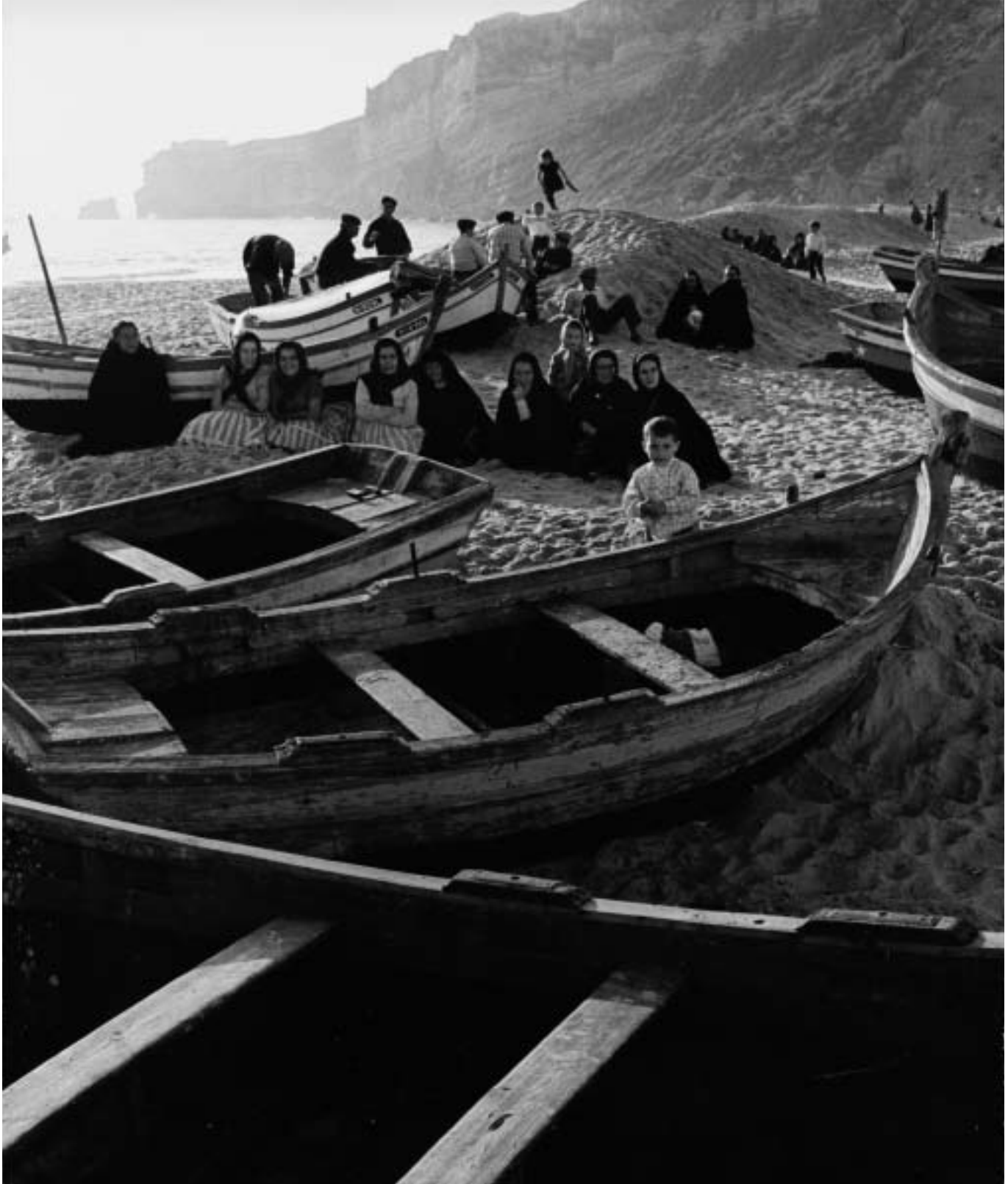
Bootswerft, Insel Skopelos · Ägäis, Griechenland · Mai 1961
Dockyard, Skopelos Island · Aegean Sea, Greece · May 1961



Ein Familienbild · Mykonos, Griechenland · April 1961
Family Portrait · Mykonos, Greece · April 1961



Gestrandet · Bretagne, Frankreich · Juli 1963
Stranded · Brittany, France · July 1963



Am Strand von Nazaré · Portugal · April 1968
At the Beach in Nazaré · Portugal · April 1968

Bildindex / Checklist of Works

Wenn nicht anders angegeben, wurden die abgebildeten Fotografien von Toni Schneiders aufgenommen und befinden sich im Besitz seines Nachlasses. Die Nummern innerhalb der Auflistung geben die Archivnummern des Fotografen wieder sowie ggf. die Inventarnummern der kooperierenden Institutionen. Die laufende Nummerierung bezieht sich auf die Seitenzahl des Buches.

If not otherwise indicated, all photographs were taken by Toni Schneiders and are part of his estate. The numbers in this list indicate Schneiders's archive numbers (Nr.) or museum inventory numbers. The number preceding each title refers to the page in this book where the image is reproduced.

2

»Ich selbst 32 Jahre alt« / "Me at the Age of 32"
Lindau, August 1952
Nr. 6 / 4229

6

»Mein erstes Bild«, Wiesenweg im Frühnebel / "My First Picture,"
Country Road in Morning Fog
Koblenz, 1937
Nr. 6 / 3568
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 56-06

8

Unser Milchmann / Our Milkman
Urbar, 1937
o. Nr. / Unnumbered
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 50-06

11

Hommage à Jules Bissier / Homage to Jules Bissier
Lindau, 1988
Nr. 9 / 3599

13

Internes Beurteilungsblatt der Gruppe »fotoform« bezogen auf T. Schneiders Aufnahme *Winterlich, Solarisation*, 1950. Abgezeichnet haben von oben links nach unten / Fotoform internal review sheet for Schneiders's "Wintery, Solarization," 1950. Signed by (from upper left to bottom): W. Reisewitz, T. Schneiders, S. Lauterwasser, P. Keetman, L. Windstoßer, O. Steinert.
1950
Folkwang Museum, Essen, Inv.-Nr. 141 / 79

15

Peter Fischer, Die Gruppe »fotoform«. Von links nach rechts / Peter Fischer, The Fotoform group. From left to right: P. Keetman, S. Lauterwasser, T. Schneiders, L. Windstoßer, O. Steinert.
Köln / Cologne, 1951
Historisches Archiv der Stadt Köln

23

»Spargelfelder«, Anlage zur Verhinderung von Luftlandungen der Alliierten / "Asparagus Fields," for the Prevention of Allied Airplane Landings Nordfrankreich / Northern France, 1944
Bundesarchiv, Koblenz, Bild 1011 / 582 / 2122 / 31

23

Lastensegler, Einsatz zur Befreiung Mussolinis vom Gran Sasso am 12. September 1943 / Cargo Glider, Mission for the Liberation of Mussolini from Gran Sasso on September 12, 1943
Bundesarchiv, Koblenz, Bild 101 I / 567 / 1503a / 31

25

Der Maler Julius Bissier / The Painter Julius Bissier
Hagnau, Bodensee / Lake Constance, 1954
o. Nr. / Unnumbered
Folkwang Museum, Essen, Inv.-Nr. 911 / 79

32

Toni Schneiders x 3, Selbstporträt / Toni Schneiders x 3, Self-Portrait
Geschenk des Autors an Peter Keetman mit Widmung / Gift of the author to Peter Keetman with written dedication

Bodensee / Lake Constance, Dezember / December 1980
Nr. 973 / 9

37

Heinz Hajek-Halke
Wasserburg, Bodensee / Lake Constance, Juni / June 1951
Nr. 6 / 1878

44

Adam und Eva von T. Riemenschneider / Adam and Eve by T. Riemenschneider
Würzburg, Juli / July 1981
Nr. 3 / 1518, Nr. 3 / 1519

54

Verspielte Schatten / Playful Shadows
März / March 1954
Nr. 172 / 37

57

Industrieanlage Fa. Dornier / Dornier Factory Machinery
Lindau, 1954
Nr. 114 / 6
Folkwang Museum, Essen, Inv.-Nr. 114 / 6

58

Schloss Neuenstein im Knüllgebirge, Hessen / Neuenstein Castle in Knüll Mountains, Hessen
abgedruckt in: *Merian*, 6. Jg., H. 2, 1953, S. 46 / printed in: *Merian* 6, no. 2 (1953), p. 46
Nr. 6 / 2832
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 538-05

59

Löwenburg in Monreal, Eifel / Löwenburg Castle at Monreal, Eifel Region
September 1953
Nr. 5 / 1012
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 64-00

60

Titelfoto, *Merian*, Verzaubertes Kursbuch / Cover photo, *Merian*, Enchanted Travel Guide
3. Jahrgang, Heft 11 / Vol. 3, No. 11
Mai / May 1951
Verlag Hoffmann und Campe, © Toni Schneiders / Merian

61

Julius Bissier, Maler / Julius Bissier, Painter
August 1962
Nr. 5 / 13402

75

Weichen / Switches
Lindau, September 1954
Nr. 379 / 17
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 9-02

76

Morgens vor 8 Uhr / In the Morning before 8
Frankfurt am Main, Februar / February 1951
Nr. 61 / 20
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 637-05

- 77
Wartende Frau / Waiting Woman
Ingolstadt, Februar / February 1951
Nr. 6 / 1103
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 81-00
- 78
Lokräder, Typ SG. BR 18 / Train Wheels, Type SG. BR 18
Lindau, September 1955
Nr. 9 / 1520a
- 79
Signale / Signals
Köln / Cologne, Februar / February 1951
Nr. 56 / 41
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 8-02
- 80
Schienenspinne / Web of Rails
Hamburg-Altona, 1950
Nr. 34 / 6
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 82-00
- 81
Stellwerk frühmorgens / Signal Towers Early Morning
Lindau, 1949
Nr. 11 / 47
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 629-05
- 82
Telegrafie im Raureif / Telegraph Pole with Hoarfrost
bei / near Kempten, Allgäu, November 1958
Nr. 6 / 5892
- 83
Acker im ersten Schnee / Fields in the First Snow
Oberschwaben, November 1954
Nr. 213 / 25
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 636-05
- 85
Karussell auf dem Dom / Carousel at the Dom Fairground
Hamburg, November 1950
Nr. 45 / 45
- 86
Im Stahlwalzwerk / At the Steelworks
Leverkusen, Januar / January 1959
Nr. 466 / 20
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 628-05
- 87
Stahlwalzwerker / Steelworker
Leverkusen, November 1959
Nr. 539 / 48
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 10-02
- 88
Kokerei Prosper / Prosper Coking Plant
Ruhrgebiet / Ruhr Area, März / March 1961
Nr. 5 / 12084
- 89
Zeche Hassel / Hassel Coal Mine
Ruhrgebiet / Ruhr Area, März / March 1961
Nr. 5 / 12044
- 90
Ein trister Tag / A Sad Day
Stuttgart, Januar / January 1955
Nr. 6 / 7568
- 91
Letzte Meldung / Latest News
Frankfurt am Main, Juli / July 1956
Nr. 327 / 5
- 92
Staatsoper in Wien / Vienna State Opera
Österreich / Austria, Oktober / October 1966
Nr. 788 / 20
- 93
Mariä Lichtmess im Dom zu Augsburg / Candlemas in the Augsburg
Cathedral
Februar / February 1958
Nr. 396 / 13
- 94
Der Königsweg, Community of Iona / King's Road, Community of Iona
Schottland / Scotland, Juli / July 1963
Nr. 683 / 41
- 95
Dr. Dr. McLood, Community of Iona
Schottland / Scotland, August 1963
Nr. 5 / 14303
- 96
Le Petit Frère, Farlete / Le Petit Frère [Novice Monk], Farlete
Spanien / Spain, Juli / July 1963
Nr. 676 / 23
- 97
Die arme Nonne / The Poor Nun
Paris, Frankreich / France, Februar / February 1955
Nr. 223 / 39
- 98
Straßenmusik in Lindau / Street Music in Lindau
November 1980
Nr. 978 / 30
- 99
Die Kehrseite des Frühlings / The Flip Side of Spring
Urbar, April 1949
Nr. 6 / 3609
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 632-05
- 100
Winterwald im Schneesturm / Wintery Woods in a Snowstorm
bei / near Freudenstadt, Schwarzwald / Black Forest,
Januar / January 1967
Nr. 831 / 4
- 101
Schneefall in Savognin / Snowfall in Savognin
Schweiz / Switzerland, Januar / January 1980
Nr. 986 / 11
- 102
Ein Familienbild / A Family Portrait
Lübeck, Juli / July 1950
Nr. 6 / 379
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 627-05
- 103
Aus Mathon / Made in Mathon
Tirol, Österreich / Austria, September 1958
Nr. 452 / 12
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 27-04
- 104
Angler am Lac du Bourget / Fisherman at Lake Bourget
Savoyen / Savoy, Frankreich / France, Mai / May 1981
Nr. 1005 / 20
- 105
Zaungäste beim Fußball / Onlookers at a Soccer Match
Weißenthurm / Weissenthurm, August 1952
Nr. 6 / 5361
- 106
Kapriziöses Duo / Capricious Duo
Jugoslawien / Yugoslavia, März / March 1965
Nr. 733 / 34

- 107
Zwei, die auf Draht sind / Two on the High Wire
Dezember / December 1954
Nr. 216 / 10
- 108
Kirchplatz in Camogli / Church Square in Camogli
Italien / Italy, März / March 1956
Nr. 292 / 9
- 109
Spiel in Festungsmauern / Playing inside the Ramparts
Ehrenbreitstein, Koblenz, August 1965
Nr. 724 / 14
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 79-00
- 110
Am Fenster, Ulrike / At the Window, Ulrike
Lindau, Juli / July 1957
Nr. 372 / 17
- 111
Elke
Lindau, September 1951
Nr. 6 / 2606
- 112
Ulrike
Jütland / Jutland, Dänemark / Denmark, August 1967
Nr. 5 / 15571
- 113
Wellen im Sand / Waves in the Sand
Jütland / Jutland, Dänemark / Denmark, August 1967
Nr. 5 / 15539
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 12-02
- 114
Hinein / Diving In
Bodensee / Lake Constance, 1949
Nr. 6 / 11
- 115
Hinein, Djakarta / Diving In, Jakarta
Indonesien / Indonesia, November 1969
Nr. 915 / 10
- 116
Verschrecktes Hühnchen / Startled Coot
Bodensee / Lake Constance, Dezember / December 1980
Nr. 984 / 12
- 117
Oktopedi / Oktopedi [Octopuses]
Thasos, Griechenland / Greece, Mai / May 1961
Nr. 5 / 12664
- 118
Seelöwe im Zoo / Sea Lion in the Zoo
Berlin, April 1959
Nr. 493 / 30
- 119
Stolzer Schwan in stolzer Pose / Proud Swan in a Proud Pose
Lindau, Dezember / December 1960
Nr. 591 / 1
- 120
Bergdistel / Mountain Thistle
Engadin / Engadine, Schweiz / Switzerland, August 1964
Nr. 5 / 14486
- 121
Wasserburg (Infrarotaufnahme) / Wasserburg (Infrared Photograph)
Bodensee / Lake Constance, Oktober / October 1970
Nr. 9 / 2716
- 122
4 x 2 im Lindenhof / 4 x 2 in Lindenhof
Lindau, Oktober / October 1952
Nr. 6 / 5813
- 123
Bodensee nahe der Insel Reichenau / Lake Constance near the
Reichenau Island
Juli / July 1964
Nr. 5 / 14464
- 124
Départ / Départ [Take Off]
bei / near Lindau, Bodensee / Lake Constance, November 1980
Nr. 975 / 17
- 125
Early Bird
Bodensee / Lake Constance, November 1965
Nr. 829 / 22
- 126
Langkofel, gesehen von der Seiser Alm (Infrarotaufnahme) /
Langkofel, as Seen from the Seiser Plateau (Infrared Photograph)
Italien / Italy, Oktober / October 1970
Nr. 9 / 2720
- 127
Bergwanderung im Säntismassiv / Mountain Hike in the Säntis Range
Schweiz / Switzerland, 1969
o. Nr. / Unnumbered
- 128
Die kranke Ziege / The Sick Goat
Österreich / Austria, Oktober / October 1957
Nr. 9 / 3100
- 129
Dorfmusik unterwegs / Folk Music on Tour
Wachau, Österreich / Austria, Mai / May 1955
Nr. 250 / 29
- 130
Campagna Romana / Campagna Romana [Roman Countryside]
Italien / Italy, März / March 1956
Nr. 292 / 16
- 131
Landweg in Kärnten / Country Road in Kärnten
Österreich / Austria, Mai / May 1957
Nr. 5 / 7687
- 132
Gerste / Barley
Inntal / Inn River Valley, Österreich / Austria, September 1959
Nr. 5 / 11313
- 133
Felder bei Nassereith / Fields near Nassereith
Tirol, Österreich / Austria, 1982
Nr. 10025 / 14
- 134
Amorphe Struktur / Amorphous Structure
Lindau, Februar / February 1953
Nr. 9 / 833
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 80-00
- 135
Gräser im Fluss / Grasses in the River
Jütland / Jutland, Dänemark / Denmark, Juli / July 1974
Nr. 3 / 1326
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 83-00
- 136
St. Nicolaikirche, Kopenhagen / St. Nicholas Church, Copenhagen
Dänemark / Denmark, Juni / June 1962
Nr. 3 / 863
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 634-05
- 137
Fykkesund bru im Hardanger Fjord / Fykkesund Bridge,
Hardanger Fjord
Norwegen / Norway, August 1959
Nr. 5 / 11070

- 139
Rahen und Masten, Segelschulschiff in Göteborg / Yards and Masts,
Sailing School Ship in Göteborg
Schweden / Sweden, Juni / June 1958
Nr. 426 / 34
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 38-05
- 140
Bootssteg im Winter / Dock in Winter
bei / near Lindau, Bodensee / Lake Constance, Januar / January 1959
Nr. 463 / 37
- 141
Tauwetter / January Thaw
Davos, Schweiz / Switzerland, Januar / January 1981
Nr. 989 / 32
- 142
Wiesenkerbel im Raureif / Cow Parsley in Hoarfrost
Graubünden, Schweiz / Switzerland, Januar / January 1979
Nr. 948 / 31
- 143
Zwiebelblüten / Onion Blossoms
Hamburg, September 1949
Nr. 9 / 3596
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 631-05
- 144
Winterlich, Solarisation / Wintery, Solarization
Hamburg, November 1950
Nr. 9 / 3595
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 624-05
- 145
Winterliches Dekor / Wintery Decoration
bei / near Lindau, Bodensee / Lake Constance, Dezember / December
1962
Nr. 5 / 13689
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 13-02
- 146
Jahresringe / Growth Rings
Vorarlberg, Österreich / Austria, September 1959
Nr. 5 / 14367
- 147
Winter am See / Winter at the Lake
Wasserburg, Bodensee / Lake Constance, Januar / January 1981
Nr. 988 / 28
- 148
Rendez-vous in Schwarz + Weiß / Rendez-vous in Black + White
bei / near Lindau, Februar / February 1953
Nr. 6 / 6155
- 149
Katze im Baum / Cat in a Tree
bei / near Lindau, März / March 1960
Nr. 555 / 73
- 150
Kristallisation / Crystalization
Lindau, Bodensee / Lake Constance, Oktober / October 1950
Nr. 4 / 34
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 625-05
- 151
Spiegelnde Scheiben / Reflecting Panes
Lindau, Dezember / December 1952
Nr. 5 / 32
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 84-00
- 152
Unheimliches Nest / Uncanny Nest
Bodensee / Lake Constance, Februar / February 1949
Nr. 9 / 18
- 153
Ein Kragen aus Eis / A Collar of Ice
Lindau, Bodensee / Lake Constance, Januar / January 1966
Nr. 760 / 12
- 154
Schmelzender Schnee / Melting Snow
Lindau, Januar / January 1957
Nr. 9 / 1661
- 155
Bizarres Design (Luftblasen im Eis) / Bizarre Design (Air Bubbles in Ice)
Bodensee / Lake Constance, Januar / January 1969
Nr. 860 / 20
- 156
Der große Schatten / The Big Shadow
Lindau, März / March 1960
Nr. 555 / 63
- 157
Ein Wassertropfen / A Drop of Water
Lindau, November 1960
Nr. 9 / 2213
- 159
Hochwasser am Skutarisee / Flooding at Skutari Lake
Jugoslawien / Yugoslavia, März / March 1971
Nr. 5 / 15965
- 160
Flusslauf in Serbien / River in Serbia
Mai / May 1965
Nr. 747 / 21
- 161
Im Valle Verzasca / In Verzasca Valley
Tessin / Ticino, Schweiz / Switzerland, Oktober / October 1962
Nr. 9 / 2382
- 162
Schafehüten in Oberschwaben / Shepherding in Oberschwaben
März / March 1980
Nr. 949 / 13
- 163
Haus am Kreuzweg / House at a Crossroads
Salzburg, Österreich / Austria, April 1957
Nr. 5 / 7599
- 164
Fassmarkt in Zadar / Barrel Market in Zadar
Kroatien / Croatia, September 1965
Nr. 749 / 33
- 165
Bosnischer Bauer auf dem Markt von Sarajewo / Bosnian Farmer at the
Market in Sarajevo
Jugoslawien / Yugoslavia, April 1965
Nr. 738 / 32
- 166
Sardischer Fischer / Sardinian Fisherman
Italien / Italy, März / March 1956
Nr. 5 / 5691
- 167
Chinese in Kuala Lumpur / Chinese Man in Kuala Lumpur
Malaysia, November 1969
Nr. 902 / 32
- 168
Nachts auf der Ginza / At Night on the Ginza
Tokio / Tokyo, Japan, Juni / June 1961
Nr. 613 / 62
- 169
Zeitungsfrau auf der Ginza / Newspaper Lady on the Ginza
Tokio / Tokyo, Japan, Juni / June 1961
Nr. 619 / 67

- 170
Geishas in Kioto / Geishas in Kyoto
Japan, Juni / June 1961
Nr. 624 / 36
- 171
Bäuerin aus der Landschaft Hakone / Peasant Woman from the Hakone
Countryside
Japan, Juni / June 1961
Nr. 5 / 13310
- 172
Mutter mit Kind aus Ubud / Mother and Child from Ubud
Bali, Indonesien / Indonesia, Dezember / December 1969
Nr. 921 / 17
- 173
Beim Handleser / At the Palm Reader's
Thailand, Januar / January 1970
Nr. 927 / 37
- 175
Basen der Stelen von Aksum / Stelae Bases in Aksum
Äthiopien / Ethiopia, Mai / May 1955
Nr. 249 / 21
- 176
Am Wasserloch in der Danakilwüste / At a Watering Hole in the Danakil
Desert
Äthiopien / Ethiopia, Mai / May 1955
Nr. 233 / 35
- 177
Ein Kind aus der Provinz Tigre / A Child from Tigre Province
Äthiopien / Ethiopia, Mai / May 1955
Nr. 213 / 35
- 178
Wasser in Äthiopien – Kind vom Stamme der Bischarin / Water in Ethio-
pia: Child from the Bisharin Tribe
April 1955
Nr. 6 / 7947
- 178
Wasser in Äthiopien – Gallafräulein mit Gumbo / Water in Ethiopia: Galla
Tribeswoman with a Gumbo
März / March 1955
Nr. 6 / 7853
- 179
Wasser in Äthiopien – Am Bad der Königin von Saba in Aksum / Water
in Ethiopia: At the Baths of the Queen of Sheba in Aksum
Mai / May 1955
Nr. 250 / 29
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 630-05
- 180
Pflügen bei Aksum / Ploughing near Aksum
Äthiopien / Ethiopia, April 1955
Nr. 249 / 33
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 626-05
- 181
Feldarbeit bei Adami Tullu, Provinz Amhara / Working the Fields near
Adami Tulu, Amhara Province
Äthiopien / Ethiopia, April 1955
Nr. 237 / 45a
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 11-02
- 182
Gasse in Tozeur / Alley in Tozeur
Tunesien / Tunisia, April 1969
Nr. 872 / 23
- 183
Gasse in Châteauneuf-du-Pape / Alley in Châteauneuf-du-Pape
Frankreich / France, Mai / May 1954
Nr. 187 / 10
- 184
Fenster in Santorin / Window in Santorini
Griechenland / Greece, März / March 1958
Nr. 5 / 8796
- 185
Votivgaben in Ajos Nicolas, Santorin / Votives in Agios Nikolaos, San-
torini
Griechenland / Greece, April 1961
Nr. 5 / 12394
- 186
Poseidontempel, Kap Sunion / Poseidon Temple, Cape Sounion
Griechenland / Greece, 1968
Nr. 9 / 2671
- 187
Dorische Rechtsinschrift im Odeon von Gortyn / Dorian Code of Law in
the Odeon at Gortyn
Kreta / Crete, Griechenland / Greece, März / March 1958
Nr. 408 / 42
- 188
Ein Hirte / A Shepherd
Sfakia, Kreta / Crete, Griechenland / Greece, April 1958
Nr. 5 / 9045
- 189
Im Cafeneon von Lakki / At the Cafeneon in Lakki
Kreta / Crete, Griechenland / Greece, April 1958
Nr. 411 / 16
- 190
Im Cafeneon von Lakki / At the Cafeneon in Lakki
Kreta / Crete, Griechenland / Greece, April 1958
Nr. 411 / 24
- 191
Im Cafeneon von Lakki / At the Cafeneon in Lakki
Kreta / Crete, Griechenland / Greece, April 1958
Nr. 411 / 35
Landesmuseum Koblenz, Inv.-Nr. 633-05
- 192
Die Sonntagszeitung / Sunday Paper
Santorin / Santorini, Griechenland / Greece, Mai / May 1961
Nr. 602 / 28
- 193
Landstraße bei Judenburg / Country Road near Judenburg
Österreich / Austria, Juni / June 1957
Nr. 370 / 21
- 194
Bootswerft, Insel Skopelos / Dockyard, Skopelos Island
Ägäis / Aegean Sea, Griechenland / Greece, Mai / May 1961
Nr. 5 / 12763
- 195
Ein Familienbild / Family Portrait
Mykonos, Griechenland / Greece, April 1961
Nr. 597 / 69
- 196
Gestrandet / Stranded
Bretagne / Brittany, Frankreich / France, Juli / July 1963
Nr. 678 / 24
- 197
Am Strand von Nazaré / At the Beach in Nazaré
Portugal, April 1968
Nr. 837 / 27a

Biografie

13. Mai 1920

Geboren in Urbar bei Koblenz.

1935–1937

Fotografenlehre im Koblenzer Atelier Menzel.

21. April 1938

Erfolgreicher Abschluss der Fotografenausbildung.

Ab 1939

Einberufung in den Arbeitsdienst;

Ausbildung bei der Luftwaffe, Tätigkeit in der Luftbildstelle.

1942–1944

Frontberichterstatte bei den Fallschirmjägern in Italien und Frankreich, u. a. Fotos der Befreiung Mussolinis auf dem Bergmassiv des Gran Sasso.

Herbst 1945

Nach kurzer Kriegsgefangenschaft Rückkehr nach Urbar;

Erste Aufträge als freischaffender Fotograf.

1947

Mitarbeit im Fotogeschäft eines Kriegskameraden in Meersburg am Bodensee;

Freundschaft mit dem Maler Julius Bissier (1893–1965), Hagnau, Bodensee.

1948

Übernahme eines Fotolabors in Lindau am Bodensee.

1949

Gründungsmitglied der Gruppe »fotoform« mit Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Wolfgang Reisewitz, Otto Steinert und Ludwig Windstoßer.

1950

Selbstständiger Werbefotograf und Bildjournalist; Beginn der Zusammenarbeit mit der Zeitschrift *Merian*.

1950/51

Arbeit im Atelier des verstorbenen Fotografen Werner Mansfeldt in Hamburg.

1952

Rückkehr nach Lindau.

1953 und später

Fotografische Aufträge und freie Arbeiten (u. a. Kunst-, Architektur-, Industrie- und Landschaftsaufnahmen);

Reisen in Europa, Nordafrika und Südostasien: u. a. Äthiopien (1955), Dänemark (1958, 1962), Schweden (1958), Kreta (1958), Norwegen (1959), Japan (1961), Griechenland (1961, 1968), Jugoslawien (1965, 1971), Portugal (1968), Tunesien (1969), Malaysia, Indonesien, Bali, Thailand (1969/70);

Veröffentlichung seiner Arbeiten in zahlreichen Publikationen und Ausstellungen, u.a. Teilnahme an der Weltausstellung in Brüssel 1958.

1957

Mitglied der Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL).

1959

Mitglied der Deutschen Gesellschaft für Photographie (DGPh).

1970–2006

Aufbau eines Bildarchivs zur europäischen Kunst- und Kulturgeschichte.

1999

Kulturpreis der Deutschen Gesellschaft für Photographie gemeinsam mit Siegfried Lauterwasser und Wolfgang Reisewitz.

4. August 2006

Stirbt in Lindau.

Weiterhin zahlreiche Ausstellungen im In- und Ausland.

Biography

May 13, 1920

Born in Urbar, near Koblenz.

1935–1937

Photography apprenticeship at the Atelier Menzel in Koblenz.

April 21, 1938

Successfully completed photographic training.

From 1939

Conscripted into compulsory war work. Trained with the Luftwaffe (German Air Force); worked for the aerial photography unit.

1942–1944

Frontline war reporter with paratroopers in Italy and France; photos included Mussolini's liberation on the Gran Sasso massif.

Fall 1945

Returned to Urbar following brief internment as prisoner of war. First commissions as a freelance photographer.

1947

Employment in a wartime comrade's photographic studio in Meersburg on Lake Constance. Friendship with the painter Julius Bissier (1893–1965), Hagnau, Lake Constance.

1948

Took over a photographic laboratory in Lindau, Lake Constance.

1949

Founding member of the Fotoform group, along with Peter Keetman, Siegfried Lauterwasser, Wolfgang Reisewitz, Otto Steinert, and Ludwig Windstosser.

1950

Freelance advertising photographer and photo journalist.

Began association with the magazine *Merian*.

1950–1951

Worked in the late Werner Mannsfeldt's photography studio in Hamburg.

1952

Returned to Lindau.

1953 and after

Photographic commissions and freelance work (motifs including art, architecture, industry, and landscapes).

Travel in Europe, North Africa, and Southeast Asia, including Ethiopia (1955), Denmark (1958, 1962), Sweden (1958), Crete (1958), Norway (1959), Japan (1961), Greece (1961, 1968), Yugoslavia (1965, 1971), Portugal (1968), Tunisia (1969), Malaysia, Indonesia, Bali, Thailand (1969–70).

Works appeared in numerous publications and exhibitions, including participation in the Brussels World Expo in 1958.

1957

Joined the photographers' association Gesellschaft Deutscher Lichtbildner (GDL).

1959

Joined the photographic organization Deutsche Gesellschaft für Photographie (DGPh).

1970–2006

Built up a picture library on European art and cultural history.

1999

Joint winner (with Siegfried Lauterwasser and Wolfgang Reisewitz) of the Cultural Award of the Deutsche Gesellschaft für Photographie.

August 4, 2006

Died in Lindau. Work continues to be exhibited in Germany and internationally.

Bibliografie / Bibliography

Bildbände mit fotografischen Beiträgen von Toni Schneiders (Auswahl)

Publications with photographs by Toni Schneiders (selection)

Lindau im Bodensee. Photographs by Toni Schneiders; text by Claus Grimm. Lindau, 1950.

Müller-Alfeld, Theodor, and Peter Dreessen, eds. *Das Bild der Heimat: Schöne Landschaft im Herzen Europas*. Photographs by Toni Schneiders and others. Berlin and Darmstadt, 1951.

Ricklinger, W., ed. *Kostbarkeiten aus dem Stadtmuseum zu Lindau*. Photographs by Toni Schneiders and Franz Thorbecke. Lindenberg im Allgäu and Lindau, 1951.

Ravensburg. Photographs by Toni Schneiders; texts by Karl Bertsch and Otto Rombach. Lindau, 1952.

Schwarzwald und Bodensee. Photographs by Toni Schneiders, Siegfried Lauterwasser, and others. Frankfurt am Main, 1952.

Augsburg. Photographs by Toni Schneiders and others; text by Norbert Lieb. Lindau, 1953.

Aus Agnes Günthers Wunderland: Langenburg und seine Umgebung. Photographs by Toni Schneiders, for Agnes Günther's work *Die Heilige und ihr Narr*; introduction by Gerhard Günther. Stuttgart, 1953.

Meersburg. Photographs by Toni Schneiders and Siegfried Lauterwasser; text by Adolf Kastner. Lindau, 1953.

Allgäustädte: Wangen, Leutkirch, Isny, Bad Wurzach, Kisslegg. Photographs by Toni Schneiders; texts by Johannes Schmid and Konrad Fakler. 2nd ed. Lindau, 1954.

Rheinland-Pfalz und Saar. Photographs by Toni Schneiders, Ludwig Windstoßer, and others. Frankfurt am Main, 1954.

Oberschwaben: Das Land um den Bussen mit seinen Städten und Barockkirchen. Photographs by Toni Schneiders; text by Karl Bertsch. Lindau, 1955.

Entlang dem Rhein: Strom und Straßen—Städte, Berge, Burgen. Photographs by Toni Schneiders and others; text by Walter Flaig. Munich and Vienna, 1956.

Narro und Hänsele: Schwäbisch-alemannische Volksfasnacht. Photographs by Siegfried Lauterwasser and Toni

Schneiders; text by Victor Mezger. Lindau, 1956.

Bregenz: Bergstadt am Bodensee. Photographs by Toni Schneiders. Lindau, 1957.

Dänemark. Photographs by Toni Schneiders and others; introduction and captions by Richard Wolfram. Munich, 1957.

Deutschland: Das Gesicht seiner Städte und Landschaften. Photographs by Toni Schneiders and others; introduction by Paul Fechter. Gütersloh, 1957.

Die Eifel. Photographs by Toni Schneiders and others; text by Jakob Kneip. Königstein im Taunus, 1957.

Äthiopien. Photographs by Toni Schneiders, Hans Leuenberger, and others; text by Hans Leuenberger. Munich, 1958.

Österreich: Bilder seiner Landschaft und Kultur. Photographs by Toni Schneiders; introduction by Heimito von Doderer. Zurich, 1958.

Sardinien: Ein Bildbuch. Photographs by Toni Schneiders; introduction by Eckart Peterich. Stuttgart and Zurich, 1958.

Berlin. Photographs by Toni Schneiders, Liselotte and Armin Orgel-Köhne, and others; preface by Willy Brandt; introduction by Sybille Schall. Munich, 1959.

Schneiders, Toni. *Kreta: Ein Bildbuch*. Introduction by Eckart Peterich. Stuttgart and Zurich, 1959.

Schweden. Photographs by Toni Schneiders and others; introduction by Alf Aberg. Munich, 1959.

Heuss, Theodor. *Berlin*. Photographs by Toni Schneiders, Peter von Waldthausen, and others. Munich, 1960.

Wegele, Ludwig. *Schwäbisches Bayern*. Photographs by Toni Schneiders and Sepp Rostra. Constance and Lindau, 1960.

Norwegen. Photographs by Toni Schneiders and others; text by Stein Flekstad. Munich, 1961.

Archipelagus: Die Inselwelt der Ägäis. Photographs by Toni Schneiders and Konrad Helbig; text by Konrad Helbig. Hamburg, 1962.

- Malerischer Bodensee: Bilder einer liebenswerten Landschaft.* Color photographs by Toni Schneiders and Lennart Bernadotte; text by Maré Stahl. Constance, 1963
- Oberschwaben: Porträt einer Landschaft.* Photographs by Toni Schneiders and others; texts by Siegfried Krezdorn and Walter Münch. 2nd revised ed. Constance, 1963
- Brüder der Welt: Orden und Kommunitäten unserer Zeit.* 96 photographs by Toni Schneiders; texts by Gerd Heinz-Mohr and Hans-Eckehard Bahr. Hamburg, 1965.
- Schneiders, Toni, and Franz Thorbecke. *Kostbarkeiten aus dem Haus Zum Cavazzen in Lindau.* 3rd ed. Lindau, 1965.
- Speich, Richard. *Kreta: Ein Kunst- und Reiseführer.* Photographs by Toni Schneiders. Tübingen, 1965.
- Müller-Alfeld, Theodor, ed. *Wien: Lebendiges Herz Alteuropas.* 118 photographs by Toni Schneiders. Berlin, 1967.
- Deutschland.* Photographs by Toni Schneiders and others. Frankfurt am Main et al., 1968.
- Jugoslawien.* Photographs by Toni Schneiders and others; introduction by James Krüss. Freiburg im Breisgau and Zurich, 1968.
- Bodensee: Herz Europas.* Photographs by Toni Schneiders; text by Max Rieple, Constance, 1969.
- Dänemark.* Photographs by Toni Schneiders, Inga Aistrup, and others; texts by Reinhold Dey. Frankfurt am Main, 1970.
- Meersburg.* Photographs by Toni Schneiders; text by Erika Dillmann. Constance, 1971.
- Imago Bavariae.* Photographs by Toni Schneiders; texts by Hans Eckart Rübesamen and Helmut Maier-Mannhart; preface by Alfons Goppel. Munich, 1972.
- Der Rhein: Porträt einer europäischen Stromlandschaft.* 86 color photographs by Toni Schneiders and 69 etchings by Matthäus Merian; texts by Walter Först and Werner Ross. Freiburg im Breisgau et al., 1973.
- Dettelbacher, Werner. *Franken: Kunst, Geschichte und Landschaft.* Color photographs by Toni Schneiders. 2nd revised ed. Cologne, 1974.
- Deutschland: Land im Herzen Europas.* Photographs by Toni Schneiders; text by Karlheinz Schönherr. Stuttgart, 1974.
- Ross, Werner, and Toni Schneiders. *Imago Germaniae: ein Porträt Deutschlands: Geschichte, Landschaft, Kultur.* Freiburg im Breisgau et al., 1974.
- Der Mann aus Assisi: Franziskus und seine Welt.* 72 color photographs by Toni Schneiders. Freiburg im Breisgau et al., 1975.
- Nikolaus von Flüe: Eine Begegnung mit Bruder Klaus.* 48 color photographs by Toni Schneiders; essay by Walter Nigg. Freiburg im Breisgau et al., 1976.
- Ross, Werner, and Toni Schneiders. *Imago Europae: Geschichte und Kultur des Abendlandes.* Freiburg im Breisgau et al., 1976.
- Dettelbacher, Werner, and Toni Schneiders. *Würzburg und seine Schätze: Unvergängliches und Wandelbares: Lebensbilder einer Stadt aus drei Jahrhunderten.* Würzburg, 1977.
- Europa in Bildern.* Photographs by Toni Schneiders; text by Karlheinz Schönherr. Stuttgart et al., 1977.
- Hildmann, Gerhard, ed. *Die Fährte Gottes suchen.* Photographs by Toni Schneiders. Hamburg and Würzburg, 1977.
- Salem, *Wunder des Stucks: Ein Jahrhundert des Stucks—die Schmuzer, Feuchtmayer und Dirr in Salem.* Photographs by Toni Schneiders; text by Hans Jürgen Schulz. Salem, 1977.
- Muth, Hanswernfried, and Toni Schneiders. *Tilman Riemenschneider und seine Werke.* Würzburg, 1978.
- Ansbach: Ein Stadtbuch.* Photographs by Toni Schneiders; texts by Adolf Lang. Ansbach, 1979.
- Dillmann, Erika. *Kostbarkeiten der Bodensee-Landschaft.* Photographs by Toni Schneiders and Marco Schneiders. Constance, 1981.
- Kunstlandschaft Bodensee: Ein Spiegel europäischer Kultur.* Photographs by Toni Schneiders; text by Herbert Schindler. Constance, 1981.
- Tilman Riemenschneider: Zeuge der Seligkeiten.* Photographs by Toni Schneiders; text by Paul-Werner Scheele. Würzburg, 1981.
- Tilman Riemenschneider.* Photographs by Toni Schneiders; text by Gottfried Sello. Munich, 1983.
- Der Bodensee.* Photographs by Toni Schneiders and Marco Schneiders; text by Franz Oexle. Würzburg, 1987.
- Muth, Hanswernfried, and Toni Schneiders. *Tilman Riemenschneider: Bildschnitzer zu Würzburg.* Würzburg, 2004.

